

ヒーニーとマホン：二つの「北」

—— 同時代アイルランド詩の問題点 ——

橋 本 楨 矩

はじめに

プロテスタントの詩人たちマイケル・ロングレイやデレック・マホンは本論の冒頭にも言及しておいたようにアイルランドの神話やシンボリズム（これらも実はケルトの暮明という魔術によってイエイツらによって発見されたと言うより作られたとも言えるのだが）とは無縁のベルファストの郊外で生まれたことによって「アイルランドの詩の伝統には連ならない」刻印を帯びて生まれてきたと言う自覚がある。それがマホンの意識している文化の亀裂である。ヒーニーが今日、major poet の評価を得ている原因は彼がこの「神話とシンボリズム」の伝統をあえて果敢に引き受けていることにある。そういう視点を抜きにして彼がイエイツの後を継ぐ代表的アイルランドの詩人だとは言えないのである。翻ってマホンの方はこの伝統に対抗して同じく果敢に自分たち植民者の文化とそれに連なる産業社会の抱える破局的文化「破滅的要素」を詩に取り上げている。それを理解することなしに（つまり冒頭にも述べたようにアイルランドの文学の伝統から疎外されているものの立場を理解することなしに）かれの“Glengormley”の“I should rather praise / A worldly time under this worldly sky”を理解することはできない。

本論は現在のアイルランド詩を代表する二人の詩人、シェイマス・ヒーニーとデレック・マホンをあらゆる角度から比較研究することによってアイルランドの詩の現在においてなにが問題となっているかを明らかにしようとする試みである。

結論にも言及してあるようにヒーニーとマホンの作品は主として言語と神話と歴史を巡るモダニストたちの問題を継承している。しかし現在、神話と歴史を正面から扱うことを拒否して、詩の機能を言語の問題としてのみ処理する若い世代の詩人たちポール・マルドゥーン、キアラン・カーソンらが台頭している。彼等は意味の連続性、一貫性を現実（神話と歴史）に与える言語の働きを捨てて、言語自体の多様な遊戯性をコラージュとして組み合わせる実験をしていると言える。彼等はヒーニーの *North* には批判的であり、ヒーニーの神話をすでに脱構築する詩を書きつつある。しかし本論ではこの問題を十分に論考する紙幅が無いので次回の課題としたい。

1 歴史の亀裂

ヒーニーはプロテスタントの支配するベルファストやデリーのような工業都市、港湾都市ではなく「beyond the mountain」（いわゆるカトリック・アイルランド人の土地）で生まれた。この言葉は北アイルランドの歴史と文化の深層に走る亀裂を象徴している。それはカトリック・アイリッシュとアングロ・アイリッシュおよびスコティッシュ・アイリッシュの間に17世紀以来連続として続く亀裂である。

ヒーニーは1951年から1957年までDerryのSt. Columb's Collegeで過ごした。そこで味わった亀裂の体験が“The Ministry of Fear”の背景になっている。この詩を捧げられているSeamus DeaneはDerry生まれであり、作中で“your Bogside”と呼ばれているのはDerryのカトリック居住地区である。まさしくbogが耕作不能の土地とすれば、そこに

追いやられたカトリックの minority の立場を象徴する呼称である。

ヒーニーの故郷である Tamniarn の近くでも文化と歴史の亀裂を象徴するかのようにはゲールの地名 (“Anahorish”) と植民者の地名 (“Castledawson”) がせめぎ合っている。プロテスタントとカトリックの農民がモザイク模様のように入り組んで土地を所有している北アイルランドではお互いに他方に “the other side” と呼び合っている。ヒーニーにも *Wintering Out* (1972) にそのままずばりのタイトルの詩がある。

このような亀裂の文化のただなかに生まれた育ったにもかかわらずと言おうか、それともその故にと言おうか、ヒーニーは子供時代の wholeness = holiness の原体験的感覚がある。それは村落共同体の血縁を根っ子とする彼の育った風土、カトリックの宗教的風土とどこかで結び付いている。しかしそれよりも彼の詩に感じ取れることはヒーニーと家族との強い一体感のようなものである。“Digging” や “Follower”, *North* の巻頭詩 “Mossbawn” にそれが強く現れている。ここで彼の子供時代の生活について妻、マリーの有力な証言を引いておこう。

“His family life was utterly together like an egg contained within shell, without any quality of otherness . . . ”¹⁾

この証言が示唆に富む比喩表現であるだけに本論を進めていく上で役に立つ。さしあたってヒーニーの幼年時代は亀裂のない丸い殻に包まれた完全性 (wholeness = holiness) の世界であったと言っておき、後に作品によって敷衍しよう。この様な初期の wholeness = holiness の原体験的感覚があるからこそ逆説的に *North* の第一部の暴力と流血の北欧神調の世界が対照的に浮かび上がってくることを本論で検証したいと思う。

この wholeness = holiness の感覚はその喪失によって発見されるという逆説の中にある。子供時代のイノセンスが大人になって発見されるのと同様である。自然の中の亀裂 (“Death of a Naturalist”) の発見、文化の中の

亀裂（“Mid-Term Break”）の自覚によって幼年時代の wholeness = holiness の感覚はいっそう原型化され神話化されよう。ヒーニーが詩の効用性を論じる時に “redress” という言葉を多用するのもこの原体験の感覚の世界への復帰を下敷きにしていると思われる。彼の初源への指向性、ロマン派的傾向はこの完全性の修復（“redress”）を目指す運動と無縁ではない。²⁾

ドレック・マホン（Drek Mahon）は 1941 年、プロテスタントの工業都市、ベルファストに生まれた。彼の祖父、父ともに造船所の職工であった（“Grand Father”）。幼年時代は郊外の Glengormley で過ごした。近代工業の最先端都市として造船業、リネン工業で栄えたベルファスの勤勉と技術と禁欲を尊ぶプロテスタント都市の雰囲気と彼の “Glengormley” は良く伝えている。ヒーニーが好んで取り上げるギリシャ神話や北欧の英雄やバイキングはマホンの世界では歴史上の “sad name” にすぎない。バイキングの船はクローバーの刈り込みになり、白亜に描かれたアングロ・サクソンの巨人も白いリンネルに隠されている。

Clothes-pags litter the window ledge
And the long ships lie in clover. Washing lines
Shake out white linen over the chalk thanes.

マホンはヒーニーに対抗するかのようになり、最終連で “I should rather praise / A worldly time under this worldly sky——” と書いている。現代の都市に住む人間を等身大でみる姿勢が貫かれている。ヒーニーの詩に登場する Cyclop (“Bogland”) や Antaeus の神話的風景を等身大の人間の風景に置き換え、それを歴史の末期の眼で眺めるのがマホンの詩であるといえるだろう。ヒーニーが初源を志向するならばマホンは歴史の終焉の彼方を志向すると言える。ヒーニーの “pry into roots” (“Personal Helicon”) に対して “I am through with history” という言葉がマホンに特徴的である。North の第一部の最初の作品 “Anteus” はヒーニーの詩作の源泉

の宣言である。大地はヒーニーにとって地母神である（“I am cradled in the dark that wombed me”）。比較してマホンの主たる vision の原点は衰退した造船所（ここで造られたタイタニック号が1912年難破したのは象徴的である）に立つ gantry（移動起重機）である。プロテスタントの勤労と生産のエトスが衰退して後、振り返るべき歴史を持たない北アイルランドの詩人は MacNeice を通してその “humane perspective” を反復する。

二人の詩人の伝記的事実と接点に少し触れておこう。二人とも1947年の Stormont Act（教育法）によって大学進学が可能になった scholarship boys である。ヒーニーはベルファストの Queens University で英文学を学んだ。マホンはダブリンの Trinity College で仏文学を専攻している。1963—1966年、ベルファストに英文学を教えにきた Philip Hobsbaum の主導によってベルファスト・グループと後に呼ばれる詩のサークルができた。これが現在まで続く北アイルランドの詩の興隆の始まりとされている。メンバーは Seamus Heaney, Derek Mahon, Michael Longley, Stewart Parker, James Simmons で後に Paul Muldoon が参加したと言われている。しかし現実にはマホンはこの会には一度しか参加せず、しかも Hobsbaum を気に入らず、影響は受けていないとあるインタビューで述べている。彼がヒーニーに会ったのはダブリンで行われた共通の友人の Longley の結婚式であった。彼が最も影響を受けた詩人は MacNeice である（事実彼は後に BBC に勤務して MacNeice と似たような人生航路を辿っている）。ヒーニーとは互いに献詩を捧げ合い、共に朗読会を開いたりしている。彼等は友人であり詩人として良きライヴァルであると言えよう。本論で詳しく論じるが、この二人の詩人ほど好対照の組み合わせはない。（それに着目した発言を Michael Longley と John Montague から引用しておこう）³⁾

2 ヒーニーの *North* (1975)：批判と弁護

North はヒーニーの4冊目のアンソロジーであるが、それまでの詩集に

見られない構成を持っている。2部構成になっているだけでなく、彼の生まれ育った農場の Mossbawn をタイトルにした叔母 Mary への献詩が巻頭を飾っている。*Wintering Out* (1972) からの流れを受けた Bog Poems 数編を更に発展させた作品が中心になって第一部を構成している。“Viking Dublin” をはじめとしてそれらの作品を一言で言えば、神話とサガの世界、バイキング、考古学、言語、性を構成要素として現代のアイerlandに異教の野蛮な北歐世界を重ねている。そこに展開するのは領土と富と女を巡る戦いと裏切りと流血の世界である。第2部は北アイerlandの現況が口語体でヒーニー自身の体験に即して語られる詩から構成されている。特に“What ever You Say, Say Nothing” は歴史に走る亀裂が深く人間を分断し疎外する不幸を弾劾する情況詩である。

ここで巻頭の献詩の意味を考える前に *North* に投げ掛けられた批判の幾つかを概観し、次に具体的に“North”を解読してみたい。

ヒーニーと同じくカトリックでベルファストに住む詩人 Ciaran Carson の言葉は激しい。「暴力の桂冠詩人」、「神話捏造者」「儀式的殺人の人類学者」「ごまかしの神秘家」であるヒーニーは“has degenerated into a messy historical and religious surmise ... a kind of Golden Bough activity.”⁴⁾と痛烈に批判されている。大方の英国と米国の批評家たちが現存詩人としてのヒーニーの位置を確立する重要な詩集として好意的にうけとめたのに対してアイerlandの批判家はかなり手厳しい批評を加えた。その先鋒は言うまでもなく、Edna Longley である。彼女はヒーニーの詩人としての才能は評価しながらも、彼の詩は流血の神話を再び現代に怪物のごとく蘇らせ、部族的前近代に北アイerlandを引き戻そうとしていると批判している。リベラル・ヒューマニストである Conor Cruise O'Brien もヒーニーの詩に I. R. A. や Sinn Fein に通底する“the language of sacred soil and the cult of the dead”を嗅ぎ付けている。

彼等に共通する批判点はヒーニーが文学に神話と政治を持ち込んだと言うことである。

アドルノの言葉を借りて、“No Poetry after Derry”と言っても過言ではない厳しい政治・社会状況にある現在の北アイルランドで詩が、強いては文学が政治とどの様に関わるべきかが非常に大きな問題となっている。ヒーニーが自分の詩作によって立つルーツを探ることが政治・歴史と否応なく関わってくるだけに、ヒーニーの詩人としての責務と世間の処世訓“*What ever you say, say nothing*”の間には大きなギャップがある。ヒーニーは同名の詩で紛争の深い背景を深ることをジャーナリズムのジャーゴンに任せてはおけないと述べている。彼の苛立ちはそこにある。この血みどろの文学と政治のせめぎあいの問題に落ち込むこと無く現在のアイルランドで詩を書くことは不可能であろう。

エドナ・ロングリーたちの批判に対してヒーニーを擁護する意見を述べている批評家も多い。一例を挙げれば、Henry Hartはモダニストの戦略としての神話は「過去と現在を互いにアイロニカルに照らし合う共謀関係」である。ヒーニーの場合も「アイルランド問題に複眼的視点を与える」手法であるとして擁護している。Ronald TamplinはEdna Longleyを厳しく批判して政治と無縁の人間活動はありえない。「党派のプロパガンダではない政治意識」は重要であり、カトリック・ナショナリストの背景を持つヒーニーが同胞の歴史的窮状にタキトゥスの『ゲルマーニア』の世界のイメージを重ねるのは当然であると主張している。⁵⁾

3 タイトル詩“North”：「北」の問題点

まず“North”とは何か？ 概念規定をする必要がある。古来よりアイルランドは四つのプロヴァンスと区分されていたが、現在の北アイルランドは北部のUlsterの9つの州の内、6州を占める。現在アイルランドで“the North”“the South”と言う場合はそれぞれ英国の直轄領土である「北アイルランド」と独立国家である「アイルランド共和国」を指す。しかし現実には政治的、民族的、歴史的立場の違いによって「共和国」は

“Twenty-six counties”, “the Free State”, “Southern Ireland”, “Eire”とも（通称して）呼ばれている。Northern Irelandの方も様々な呼称を持つ。

最も過激なナショナリストは“British-occupied Ireland”と呼び、穏健な分割統治反対者は“the Six Counties”を使う。“Ulster”が北アイルランドで用いられているもっとも一般的な呼称であるが、先にも述べたようにこれでは3州がはみでてしまううえに、共和国に属するドネガルが北アイルランドより更に北に位置すると言う矛盾が残る。法的に規定されている呼称は“Northern Ireland”であり、これを略称して“the North”と呼ぶのが一般的である。英国で“North”と言う場合は漠然とハンバー河以北をさすと同時に文的に劣等な地域の暗示を持つのは違ってアイルランドの場合はコノテーションはもっぱら政治的である（但し、ギャスケル夫人の『北と南』に扱われているような工業地帯と田園地帯の価値観の相剋は、アイルランドの「北と南」でも、又北アイルランド内部の「北と南」でもみられる）。

次に“North”の手書き草稿を見ると、タイトルはまず“North Atlantic”となっている。アイルランドとアイスランドを結ぶ北大西洋は象徴的機能を持つが、ヒーニーは地理としての海に焦点が当たり過ぎるのは避けたかったのか、次にそれを“Northerners”とした。このタイトルは北アイルランドと北欧の住人の両方を指す点では良いが、北アイルランドの生の情勢を響かせ過ぎる語であったからか“North”を最後に残した。意味は少し曖昧になったが、地理、神話、人間、歴史、全てを茫漠と包括するタイトルであるので選ばれたのであろう。〔草稿は五種類あり、それぞれ書き込みがある。最初の二つのタイトルの草稿では詩は流血と暴力のアイスランドのサガに言及した行で終わっていた。最終稿で“*It said, ...*”以下の詩人としての責務を自戒する三スタンザが加えられた。もし“... the spilled blood”でこの作品が閉じられていたら、流血と暴力の神話を強調した作品となっていたであろう。しかし最後の三スタンザによ

ってそれらの神話を見詰める（イエイツの“cold eye”に似た）詩人の“bleb of the icicle”（氷柱の中に閉じ込められた気泡のことだが、草稿では the icicle’s pupil となっている）が強調されることになった。これも詩作品が曖昧性を有効な戦略として用いている例であろう。つまりヒーニーは自分の扱うテーマの政治性を充分意識しているが故に、この作品によって政治の次元にすべてを環元されてしまう危険を察知して、言語のオートノミイを強調する為に、（詩作品の自立性を守るために）これらのスタンザを追加したと考えられる。〕⁶⁾

さて以上から明らかなようにヒーニーの“North”は詩人の故郷のアイルランドの North と同時に更に北方の北欧の国々、特に、アイスランドを指し示している。アイスランドでも英国でも南部はヨーロッパ大陸に開いた窓である。ギリシャ・ラテンの文化、キリスト教の入り込んできた方向である。北方はオークニーやダブリンにバイキングを送り出した異教の北欧の世界である。

I returned to a long strand,
the hammered shod of a bay,
and found only the secular
powers of the Atlantic thundering.

I faced the unmagical
invitations of Iceland,
the pathetic colonies
of Greenland, and suddenly

詩人は幾つかの語を除いて単母音の Anglo-Saxon 系の語彙を多く用いている。D 音を連続的に配置することによって“hammer”で叩き仕上げられるようなリズムが生まれる。“shore”ではなく O. E. の“strand”を用いているのもそのためである。2 行目の“the hammered shod”をヒーニー

一は *New Selected Poems* (1990) では “the hammered curve” に訂正した。しかし語法的に間違いであっても “shod” の方が力強さがあるように思われる。“hammer” は言うまでもなく北欧神話の Thor (トール) 雷神の神器のひとつである。詩人は今、北極光の差してくる異教の北欧の波が押し寄せてくる北の浜辺に立っている。彼がそこに見出すのは神聖な救いの世界ではなく “secular” な波である。ここは世紀末のドーバーの海岸に打ち寄せる波にキリスト教の、或いは、明澄なラテン・ギリシャ文化の衰退を聞いたマシュー・アーノルドの “Dover Beach” が逆転して重ね写されているのである。アーノルドはドーバー海峡を “this distant northern sea” と呼んでいるが、彼の「北方」は地中海文明に対する対比においての英国のことである。彼が聞く波音は信仰の衰退した世紀末の “the eternal note of sadness” である。それに対して北に向って立つヒーニーの耳に聞こえてくる音は異教の北欧の戦争の神、トールのい**かづち**の響きである。アーノルドの思いはギリシャの哲人ソフォクレスに向かうのに対してヒーニーはバイキングの船の舳先 (“The longship's swimming tongue”) の声を聞く。

なぜ “the unmagical invitations of Iceland” なのか？ 恐らくここにはオーデンのアイスランドへの言及が隠れているのであろうが、一般通念としての神話と神秘の国、アイスランドに対するアンチテーゼが提出されていると考えてよいだろう。後のスタンザで詳しく触れられているようにサガの古層に潜り込んで子細に見れば、北欧のサガの世界に展開されているのは神秘ではなく、人間の様々の欲望と悪徳である。神話やサガの世界を現代のアイランドと共時的に併置するならば、人間世界の永遠の相が見えてくる。北欧のバイキングがはるばる海の彼方のグリーンランドに植民地を作ったようにアイランドもアングロ・サクソンの国、イギリスの作った “pathetic colony” である。

were ocean-deafened voices

warning me, lifted again
in violence and epiphany.
The longship's swimming tongue

was buoyant with hindsight—
it said Thor's hammer swung
to geography and trade,
thick-witted couplings and revenges,

神秘のベールを剥がして見るならば、人間の歴史の実相は“violence”である。アーノルドはかつて光る帯のように世界を包んでいたキリスト教の信仰を幻視し、その喪失を悲しんだがヒーニーにとって“epiphany”は“violence”である。（以前テット・ヒューズは動物詩で生物の根源的要素として“violence”を指摘してヒューマニストたちからファシストの罵倒を浴びせられたがヒーニーもある意味で同じ批判を浴びている訳である）

北欧のガレー船の舳先は蛇を模したものである。それが詩人に向かってまず神秘の下に隠れた忠実を語る。“buoyant with hindsight”は古代北欧の歴史を「後知恵として気楽に語る」と言う意味であろう。次の“Thor's hammer . . . the spilled blood”はアイスランドの『ニヤールスのサガ』の世界を要約したものと考えて良い。そこに繰り広げられる醜悪な世界は神話の時代の英雄崇拜の尾を引いた“unmagical”な“violence”の世界である。領地争いと交易、鈍感なつるみあいと復讐、国会の憎しみに陰口、嘘と女、平和とは名ばかりの疲弊、流血を温めている記憶。まったく同様のことが時代と場所を換えて生じていると詩人は言わざるをえなかったのである。それもバイキングの船の舳先を借りて。「土地と歴史の強いくちかせである沈黙」（“The famous Northern reticence, the tight gag of place and time”）とヒーニーが表現している北アイルランドの緊迫した情勢下にあっても詩人としての発言を作品の形で続けなけれ

ヒーニーとマホン：二つの「北」（橋本）

ばならないという決意がここにはある。しかし詩人の仕事は政治に直接に関わっていくことではない。

Compose in darkness.
Expect aurora borealis
in the long foray
but no cascade of light.

Keep your eye clear
as the bleb of the icicle,
trust the feel of what nubbed treasure
your hands have known.'

アーノルドの「ドーバー・ビーチ」では愛も喜びも光も消えた闇の中では“ignorant armies clash by night”と幻視されている。信仰の光、古典世界の理想と対比において時代の愚昧を嘆くアーノルドにたいして、ヒーニーはNorthの野蛮な世界が自分の世界でもあると暗示する。現代のアイルランドに駐留する英国軍はローマの軍団そしてバイキングと重ねられている。

言葉の庫である脳の中にしばし身を潜めて、澄んだ「水中の気泡」のような眼イエイツのcold eye)をもって時代を見詰めることそれが詩人の責務である。「北極光が見えてくるまで」とはなにを意味するか不明であるが、詩人のvisionの光であろう。「しかしかつてアーノルドが輝く信仰の帯のように広がっていたと言う光は期待すべくもない」と“but no cascade of light”を読み取れるであろう。

以上、Northの第一部のタイトル詩をもって第一部のすべてを代表させるわけにはいかないにしてもヒーニーの手法と主題を提示するには十分であろう。第2部はすでに言及した“Whatever you say, Say Nothing”に

においてマス・メディアの時代に置ける詩人の位置の問題、詩の社会的機能の問題が扱われている。イエイツの時代と異なって生の現実と我々の間にテレビのスクリーンが入り込んでいるために詩人は言語の問題にいつそう敏感にならざるを得ない。ヒーニーは内乱状態と情報戦争の双方に包囲されている北アイルランド状況を絶望的に受け止めている。

さて振り返って巻頭詩を見るとそこには何と静謐な風景とゆったりとした時間が流れていることであろうか。

And here is love
like a tinsmith's scoop
sunk past its gleam
in the meal-bin. (“Sun light”)

O calendar customs! Under the broom
Yellowing over them, compose the frieze
With all of us there, our anonymities. (“The Seed Cutters”)

“love” と “anonymity” の充足した世界。これこそ亀裂と暴力の世界以前の卵の完全性を象徴する世界である。そしてこの世界を巻頭におくことによってヒーニーは *North* の世界の暴力と悲惨と残虐を逆照射する。すでにのべたように牧歌的な幼年時代の wholeness = holiness の原体験的記憶と対照することによって暴力と流血の北欧神話の世界、現実の北アイルランドの紛争の悲劇が一層の凄味をおびるのである。

「暴力」と「流血」が日常生活の断絶を意味するとすれば、これら二つの献詩の称えるのは連続した日常生活の慎みと静けさである。フランドルの画家たち、フェルメールとブルューゲルの絵を下敷きにして幼年時代を wholeness-holiness の枠の中にみごとに捕らえたこれらの詩はニール・コーコランも述べているとおり *North* のその他の詩とは「正反対」の世界である。「北」の混沌とした悲劇の世界を取り囲む充足と静寂のフレーム

である。後に続く作品のなかに登場する『瀕死のゴール人』（“The Grauballe Man”）、ゴヤの『決闘』（“Summer 1969”）と比較すれば、一層これらの詩を冒頭に置いた象徴的意味が明確になるだろう。*North* 全体の構成を無視して個々の詩だけでヒーニーが神話と暴力の詩人だと決め付けることの無謀さがこれで分かる。

4 マホンの *North*：悪夢の歴史と歴史の悪夢

文化、歴史の異相としての北が同時代の詩の世界で浮上りつつある。イギリス詩がいままで無視してきたと言うか、視野にいれなかった *North* の地域、歴史的遺産としての北欧文化の波を被ったオークニイにはエドウィン・ミュアの後を継ぐマッケイ・ブラウンが北海の荒々しい波を被る島の歴史と文化を詩に取り入れている。ウエールズではデイヴィッド・ジョーンズの後を継ぐジェレミ・フッカーが地方の特にケルト的遺産を迫及している。イギリスではバイキングに関心をよせるテッド・ヒューズはやはり、イギリス南部の文化に対置する特異なヨークシャーの北の文化圏を探っている。（1990年代に入ってサイモン・アーミテージを中心とするハダズ・フィールド・ポエットの活躍も注目するところである。）ダグラス・ダンはやはり南に対置される北の文化圏としてのスコットランドを舞台に活躍しているが、そのものずばり彼には *Northlight* (1988) という詩集がある。このようにみるとフィリップ・ラーキンも南の詩人であり、ロンドン中心の衰退に向かいつつある英詩の末端に位置する保守的詩人である。トニー・ハリソンはリーズを舞台にして地方語 (vernacular) を武器に音楽の分野でビートルズが果たしたのと同じような地方復権を成しつつある。彼はヒーニーやマホンと同じ世代の *scholarship boy* であるが、自分の土地の *tongue* を切り捨てることをまったくしていない。そういう意味でも可能性を秘めた詩人であると言える。

マホンはヒーニーの名声の陰に隠れてしまって目立たない存在だが、そ

の力量はヒーニーに勝るとも劣らないものがある。彼の詩人としての出発点も北アイルランドの亀裂にある。

マホンはロイヤル・ベルファスト・アカデミカル・インスティテュートを卒業し、ダブリンのトリニティ・コレジを出ると直ぐに故国を離れてイギリス、フランス、カナダ等で教鞭を取った。そのためにヒーニーとはちがって1968年に吹き出した内紛の火の粉を直接には浴びなかった。彼はそのことに負い目を覚えていないわけではない。ジェムズ・シモンへの献詩“Afterlives”で数年振りに故郷のベルファストに戻ったときの感想を述べている。

But the hills are still the same
Grey-blue above Belfast.
Perhaps if I'd stayed behind
And lived it bomb by bomb
I might have grown up at last
And learnt what is meant by home.

1970年代は彼はロンドンでフリーのジャーナリストとして過ごした後、デリー州のニュー・ユニバーシティで教鞭を取った。1979年にはBBCに短期間勤めた。

マホンの出自は歴史的に言えば、北アイルランドに移入してきた植民者の末裔である。彼等は17世紀より以前に遡る歴史を持たない。建国神話があるとすれば、それはせいぜいウィリアム・オレンジ公のポイン河の勝利である。神話は一種の歴史のdeterminismであるとすれば、そこには反復する時間の祖型としての始源の神話がある。ヒーニーはその始源を北歐神話やケルトの神話に求めることができるのに対してマホンにはそれが禁じられている。マホンにとってアイルランドは“sacred soil”としての神話の基盤ではない。この間の事情をテレンス・ブラウンはこう述べている。⁷⁾

「まず明らかにしておきたいのは、デレック・マホンにとって歴史は、ジョン・モンタギューやシェイマス・ヒーニーの作品に見られるようなアイルランドの言語、民族、宗教、地理の（永続的と感じ取られている）複合体ではないと言うことである。マホンにとって歴史とは土地と人間のサガではなく、ある者を植民者に、ある者を被植民者の運命に投げ込む“万物流転”のプロセスである」

アイルランドの土地と神話と歴史から遊離しているマホンは“デラシネ”の立場から North の問題を捕えることができる。ヒーニーが“Exposure”で自分を“inner émigré”と規定したのとは少し異質の視点をマホン持っている。マホンは committed outsider である。ヒーニーの“mythical time”に対してマホンはプロテスタント・プランターの子孫、都市郊外生活者の“worldly time”を重視する。ヒーニーの Mossbawn はふりかえるべき始源の原形を意味するのに対して、マホンの Glengormley は遠慮勝ちの諦念のように“By Necessity, if not choice, I live here too.”と表現されている。そこは土地というより場所にすぎないのだ。ヒーニーに土地と風土に傾斜するロマン派の残滓を聞き取ることができるとすれば、マホンには post-industrial の都市の衰退したピューリタンのエトスの残滓が聞き取れる。

「歴史とは私が覚めようとしている悪夢である」という言葉はジョイスのステイーヴン・ディーダラスの台詞だが、過激にもマホンは“The Last of Fire Kings”において“I am through with history”と宣言する。ヒーニーの神話的歴史には反復する始源の時間のサイクルが見るが、フレイザーの金枝編に登場する“fire king”を語るマホンはその様な悪循環の歴史を自らの手で断ち切る。

Dies by the sword.
Last of the fire Kings, I shall
Break with tradition and

Die by my own hand
Rather than perpetuate
The barbarous cycle.

金枝編の老いた“fire king”は、他者に殺されることで歴史のサイクルを再生させるわけであるがマホンの fire king はこの“barbarous cycle”を自殺によって断ち切ろうとする。彼は篡奪者を恐れて“a place out of time”を夢見るのである。

「歴史の終焉＝無時間の場所」こそマホンの詩の特質を最もよく現す言葉である。マホンの詩にはしばしば人間の歴史の終わった後の地球が登場する。

そして進歩と生産と経済中心の現代文明の終息した地球で再び物質が（人間の手垢にまみれた自然ではなく）人間との不思議な関係を取り戻す。

Of zero-growth economics and seasonal change
In a world without cars, computers
Or chemical skies,
Where thought is a fondling of stones
And wisdom a five-minute silence at moonrise.
("The Banished God")

文明の廃棄物である空缶が歴史の悪夢から覚めて言葉を持つ。

Deprived of use, we are safe now
from the historical nightmare
and may give our attention at last
to things of the spirit,
noticing for example the consanguinity
of sand and stone,
("Apotheosis of Tins")

神話的時間のサイクルを否定してしまっているマホンの歴史は終末に向

かって直線的に流れていく。終末を先取りしている彼の詩の世界では荒涼とした風景の中で物たちが再び息づく。人間臭い「歴史の野蛮なサイクル」が断ち切られたとき、SF的無人の世界で空缶は「悪夢から解放された」と眩くのだ。

先にマホンの世界は「ポスト工業社会」であると言ったが、むしろ post-history と言い換えたほうがいいだろう。

歴史を神話の次元までベクトルを遡ると人間の営みの意味が零になると同様に歴史終焉の未来までベクトルを遡るとやはり人間の営みの意味は零となる。両端の零地点に立てば、歴史の moments は共時的に連鎖に連なる。ヒーニーは歴史の神話の次元に立って北欧の神話とサガの世界と現在の北アイルランドを共時的に捕らえている。その意味でヒーニーが始源の詩人だとするならば、マホンは終焉の詩人である。ヒーニー自身の言葉を借りて言えば、二人の詩人にとってベクトルは異なっても “timeless receptive moments of epiphany” が大きな意味を持っている。

マホンが歴史の「消滅点」から共時的に眺望した歴史を題材として書いた作品を取り上げよう。

“The Snow Party” では雪見の会に招待された芭蕉が主人公である。静かに降る雪は京都にも、伊良湖にも連想の波を広げる。第六連では突然同じ時代のヨーロッパに飛ぶ。

Elsewhere they are burning
Witches and heretics
In the boiling squares,

雪の冷たさ、観賞の文化の洗練と対称的に “Elsewhere” によって導入される世界は魔女狩りに異端糾問に駆り立てられる熱の世界である。同時代の日本とヨーロッパが文化と野蛮の、雪と火の、静寂と狂信の対照を媒介に突然に併置される妙がある。歴史の消滅点から見れば異質の事件が同時に生起する。マホンの詩の中ではしばしば「here」は「elsewhere」に

転化しその逆も真である。別の言い方をすれば、地理上の場所は絶えず修辞上のトポスに変化する可能性をマホンの詩は秘めていると言える。その例は“Derry Morning”の最終行にも、“North Wind: Portrush”の第九スタンザにも見られる。

この点でもマホンは、常に「here」としてのlocalにこだわるヒーニーと対称的である。“Courtyards in Delft”では17世紀のオランダの町が20世紀のベルファストと併置されている。（この詩には驚くほど豊富な併置と対照がちりばめられている。マホンの技量を示す例として全部を引用したい。）

Courtyards in Delft

— Pieter de Hooch, 1659

(for Gordon Woods)

Oblique light on the trite, on brick and tile —
Immaculate masonry, and everywhere that
Water tap, that broom and wooden pail
To keep it so. House-proud, the wives
Of artisans pursue their thrifty lives
Among scrubbed yards, modest but adequate.
Foliage is sparse, and clings. No breeze
Ruffles the trim composure of those tress.

No spinet-playing emblematic of
The harmonies and disharmonies of love ;
No lewd fish, no fruit, no wide-eyed bird
About to fly its cage while a virgin
Listens to her seducer, mars the chaste
Perfection of the thing and the thing made.

ヒーニーとマホン：二つの「北」（橋本）

Nothing is random, nothing goes to waste.
We miss the dirty dog, the fiery gin.

That girl with her back to us who waits
For her man to come home for his tea
Will wait till the paint disintegrates
And ruined dikes admit the esurient sea ;
Yet this is life too, and the cracked
Out-house door a verifiable fact
As vividly mnemonic as the sunlit
Railings that front the houses opposite.

I lived there as a boy and know the coal
Glittering in its shed, late-afternoon
Lambency informing the deal table,
The ceiling cradled in a radian spoon.
I must be lying low in a room there,
A strange child with a taste for verse,
While my hard-nosed companions dream of life
And sword upon parched veldt and fields of rain-swept gorse.

デルフトの中庭

——ピーテル・デ・ホーホ、1659

（ゴードン・ウッドのために）

磨り減った煉瓦やタイル—
染み一つ無い建物に差す斜光
あちこちに掃除道具、
水道、箒、木桶がみえる。
家自慢の職人のかみさんたち
ささやかだが満ち足りた、

掃除は行きとどいた中庭
綺麗に刈り込んだ樹を乱す風はない。

愛の調べと不協和音を語るピアノはない
好色な魚、果物は見当たらず
処女が誘惑者に耳を
傾けている間に籠から飛びたつ鳥もいない。
すべての造作は清潔に寸分の揺るぎもなく
おさまりかえっている。
おろそかにされ無駄になるものはない。
汚い犬と火のようなジンは無いものねだりか。

こちらに背を向けている女は
お茶の時間に帰る夫を待っている
彼女はこのままだろう
絵が色褪せ、貪欲な海が土手を破るまで。
これも人の世の暮らし、
屋外便所のひびわれたドアも
この向かいの家々の陽の当たっている柵と
同じくらいに生々しい思い出を誘うのだ。

私も子供の頃こんなところに住んだ。
物置で光る石炭、樅のテーブルに当たる
傾く陽のきらめき、
びかびかのスプーンに映る天井
こんな家の一部屋にうずくまっている
詩の好きなかわった子供
外では鼻の柱の強い仲間たちが干涸びた草原
雨のエコシダの原での戦いを夢見ている。

17世紀後半発展を遂げ国際的に有名になったデルフト陶器は新教徒の

国、オランダの産業を象徴する産物の一つである。同時にこの時代は新興市民階級の風俗画、肖像画が確立する。絵画の題材が宗教から離れて世俗化する。マホンの詩の題材であるホーホにはデルフトの家を描いたものが幾つかある。ホーホの絵を子細に観察するとマホンがこの絵を忠実に再現しつつ、かつ絵の背後まで読みとって独自の詩の世界を構築していることが分かる。

第一スタンザでは勤勉で清潔をこのみ儉約につとめる新教徒の家が正確に捕らえられている。それを要約する表現は“trim composure”である。清潔好きで謹厳な新教徒の生活感覚を表す。対比として使われているのが第二スタンザのウイリアム・ホルマン・ハントの『良心の目覚め』をヒントにしていると思われる音楽、情欲、果物、好色な誘惑、淫らな官能の世界である。オランダが宗主国スペインから独立したときに捨て去った、或いは拒絶したカトリック的感覚、官能的享樂も匂わされている。ホーホの絵にはすべてを効率と正確さで測らんとするプロテスタントの精神がそのままの家屋の内外に具現している。

第三スタンザは芸術と時間のテーマが扱われている。ついに芸術も時間には勝てない、というマホンの信念は彼の他の作品にも現れている。人間の作ったもの（“the thing made”）は絵画も堤防も時間と海の浸蝕を受ける。この無情の時間の流れの中で最も持続するのは岩のような物質である。ヘラクリトスの万物流転をテーマにした作品ではイエイツのビザンチン、芸術、美、永遠の連鎖も徹底的に無化されている。

You will tell me that you have executed
A monument more lasting than bronze ;
But even bronze is perishable.
Your best poem, you know the one I mean,
The very language in which the poem
Was written, and the idea of language,

All these things will pass away in time. (Heraclitus on Rivers)

しかしマホンはプロテスタン市民の生活を全面的に否定しているわけではない。ホーホの絵の中の“the cracked out-house door”と“the sunlit railing”はマホンを子供時代のGlengormleyに連れもどす。先に引用した“Glengormley”の第一スタンザに刈り込んだ生け垣(“trimmed the hedge”)がプロテスタントの家庭のエトスを示す事はすでに示唆したが、この詩の最後の行は“By necessity, if not choice, I live here too”で終わっている。これは“Courtyards in Delft”の第三スタンザの“Yet this is life too”と同じ保留付きの肯定である。この一見無関係に見える二つの詩は深層で結び付いているのだ。背後には新教徒の都市ベルファストへのマホンの ambivalent な姿勢がほの見える。

第四スタンザの冒頭は突然“I lived there as a boy ——”と誤解を誘発するような書き出しであるが、むしろマホンがデルフトに住んでいたという事ではない。この“there”は here が elsewhere に共時的に転化しすべてが anywhere のトポスに変化しているマホンの詩の特徴はすでに述べたとおりである。この“there”は Glengormley である。17 世紀の掃除好きの新教徒の主婦が磨き上げた手摺の光は 20 世紀の北アイルランドの家庭の中にも差し込んでいる (“The ceiling cradled in a radiant spoon”)。詩を好む少年はその様な清潔で謹厳な家庭で息をひそめている。

...

A strange child with a taste for verse,
while my hard-nosed companions dreads of war
on Parched veldt and fields of rain-swept gorge ;

“hard-nosed companions”は南アフリカに植民地を開いたオランダ人たちである（ホーホの時代、1652年にCape Colonyができた）と同時にアイルランドのプロテスタントを暗示する。彼等はそれぞれ南アフリカの

ヒーニーとマホン：二つの「北」（橋本）

灼熱の草原でズール族との戦いを、アイルランドの雨の降るエニシダの原でカトリック・アイルランド人との戦い（ウイリアム・オレンジ公のアイルランド侵攻のことである。彼はオランダの出身で1690年ベルファストに乗陸して、ポイン河の戦いでカトリック軍を率いるジェームズ二世に勝った）を繰り返した。実利的な（hard-nosed）なプロテスタントは勤勉であると同時に戦争という暴力にもたけている。彼等の末裔がそれぞれボーア人としてオレンジ自由国を南アフリカに開きその後の植民地戦争の下地を作ったことは北アイルランドにも当てはまる歴史のアナロジーである。

マックス・ウェーバーを持ち出すまでもなく、マホンが17世紀の一枚の絵画に読み取るものはプロテスタントの内なる神の声は産業新興の勤勉精神、進歩の神話、選民意識、植民地主義、戦争という歴史の悪夢を語るのである。北アイルランドの粉争も悪夢の円環のひとつである。すべては繰り返す悪夢の歴史である。この詩と同じく詩集 *The Hunt by Night* (1982) に収録されている“*One of these Nights*”で詩人は夜のロンドンの町並みを眺めて夜想に耽る。

A breeze-ruffled news-stand
Headlines the dole queues,
The bleak no-longer-news
Of racism and inflation ——
Straws in the rising wind
That heralds the cyclone.

Ih all haddened before ——
The Road to Wigan Pier,
The long road from Jarrow
To the tea-room at the Ritz ;
Munich, the Phony War,
The convoys and the Blitz.

ここでマホンは“cyclone”と歴史のサイクルを掛け言葉にしている。このような歴史観に従えばどのような人間悲劇が起ころうともそれは“*It all happened before*”と括られてしまう。マホンは特定の土地に関する社会的、歴史的価値を無化して歴史の円環のトボスに昇華してしまう。彼の歴史は（ヒーニーと対照的に）土地と人間のサガではなく、否応なく人間を支配者と被支配者と分けてしまう無情な歴史のプロセスである。

歴史を“North”のヒーニーのように先史時代の考古学や神話の相に置いてみることも、マホンのように「歴史の消滅点」から眺望することも人間の歴史的事象を共時的に俯瞰することを可能にするだろう。しかしこの手法は二人の詩人の一面にすぎない。ただ神話はアイルランドにおいては民族主義とむすびついた危険な側面を持ち、fictionとは異なって人々を政治的行動を巻き込む力を持っているだけにヒーニーは危ない綱渡りをしていると言える（再びイエイツの場合を思い起こさせる）。

マホンはアルスター・スコットの社会の頑迷固陋、その選民意識を批判的にとらえている。神の名において自然を罰する思想をマホンは糾弾する。この詩が*The Hunt by Night*の巻頭詩として発表されたときは実は次のスタンザが最後にあったのだが、Selected Poemsでは省かれてしまった。

For the pale light of that provincial town
 Will spread itself, like ink or oil,
 Over the not yet accurate linen
 Map of the world which occupies one wall
 And punish nature in the name of God.
 If only, now, the Meanads, as of right,
 Came smashing crockery, with fire and sword,
 We could sleep earlier in our beds at night.

「バックスの巫女が陶器を破壊してくれたほうが安心してねむれるだろう」とはむしろプロテスタントの倫理を自然が破壊させることを指す。過

激な発言である。どういう訳かマホンはこれを省いてしまった。

マホンが共感を示す古今東西の文学者は多くの場合、放浪、流罪、隠遁のために異国や異郷に身を置く者たちが多い。彼の作品から拾い上げてみると、芭蕉、鴨長明、ヴィヨン、ネルヴァル、ゴッホ、ベケット、マクニース、マルカム・ラウリー、ランポー、コルビエール、ド・クインシー、カヴァフィ、オヴィディウス等である。マホンはヒーニーのように一つの土地を想像力の中心を据えて（“This centre holds”）詩的想像力の源泉（“Personal Hericorn”）として掘り下げるのではなく、地球上のあらゆる場所（時空を超えて）に想像的に身を置く。それと同時に自分の死後や、人類の消滅後の世界を想像することによって時空を極限の零に持っていき、現代世界を逆照射するのである。また死を介して生命のない物質（例えば岩）に言葉を語らしめる。

ヒーニーに捧げた詩“Lives”ではオヴィディウスの変身譚のように「I」が次々と変身する。ケルトの金の首輪、チベットの石というように変幻自在に変身して物語る。マホンのこの種の作品では生物と無生物の境界は消滅している。人間と植物の境も無い。“A Disused Shed in Co. Wexford”で抑圧され、忘却された哀れな身の上を訴え掛けるのは葺である。“Nostalgias”で生まれた故郷を恋うているのは椅子、雨、薬罐、石鱈である。ほとんどシュール・リアリズムの世界である。

The chair squeaks in a high wind,
Rain falls from its branch ;
The kettle yearns for the mountain,
The soap for the tea.
In a tiny stone church
On a desolate headland
A lost tribe is singing 'Abide With Me'.

マホンの詩は特異なリズムを持ち、刈り込まれた瀟洒 (“trim composure”) な詩句に憂愁と皮肉と憐憫と反抗が微妙に交差している。彼の作品の多くは夜の浜辺や岸辺での瞑想の形をとって、読者に切々と不思議な叙情性をもって語り掛けてくるものがある。それらは時に、妻や友人に語り掛けた手紙の形を借りている。(おそらくヒーニーと異なって少数の読者しか想定できないマホンは一般の読者に語りかけるよりは親しい少数の友人、知人、歴史上の文人に個人として語りかける) 夜想とパーソナルな口語と叙情性が一体となったときマホンの詩は魅力的である。“The Globe in North Caroline”はその様な詩の一つである。ノース・カロライナにいる詩人は夜、一人で地球儀を回転させて “theoptic eye” (「神の目」) で地球を、人類の行く末を想像する。夜の瞑想は宇宙に浮かぶ孤独な惑星、地球をひとつのアトムのように見る想像を駆り立てる。

マホンはすべての神々がそしてすべての生物が死に絶えた終末の地球を “Tithonus” で “this rolling stone” と表現している (Tithonus はギリシャ神話の人物で、曙の女神、イーオースに愛され不死の身体にしてもらったが、若さを貰うのを忘れたため老衰しても死ぬずやがて声だけになって蟬に変身した)。マホンはティトノスに変身して思い付くままに世界の歴史を回想する。ヘラクイトスの “Nature loves to hide” という格言も役に立たない死の世界である。なぜなら自然はすでに死んでしまった。すべては不条理で意味のない世界、地球はベケットの言う砂漠と化した時代、残るのは詩人の声、それもやがて消えていく世界。これが歴史の消滅点に想像力の原点を置くマホンの声である。

5 The Narrow Ground : Taigs and Oranges

北アイルランドの文化の亀裂はその歴史的起源を持っていることはすでに示唆したとおりである。プロテスタントはカトリックを蔑称して Taig と呼び、カトリックはプロテスタントを Orange と呼ぶ。合い混じらない

水と油のように彼等は互いを The other side と呼び合う。この狭い土地を訪れて “the narrow ground” と命名したのはカーライルである。狭い土地に閉じ込められた民族紛争、植民地戦争とも言える局面を北アイルランドは持っている。

ベルファストの街区でもカトリックとプロテスタントは通りを隔てて住み分けている。多くの論者の指摘する所では両者の違いは直ぐに分かると言う。清潔に整頓が行きとどき、ドアのノブがぴかぴかに磨き上げられている家が並んでいるのがプロテスタントの街区であると。マホンの見るデルフトの家もそうであったが、ここには確かに資本主義を生み落とした「プロテスタンティズムの倫理」が残っている。北アイルランドのプロテスタントは主としてプレスビロリアンで、それはカトリック・アイルランドとの永年の角逐を経て戦闘的で狂信的なイアン・ペイズリーを産んでいる。

すでに見たようにマホンはこの様な「プロテスタントの倫理」に批判的である。彼はこの様な精神の生み出す物質主義、生産第一主義の時代を拒否している。“Deprived of use, We are safe now / from the historical nightmare” という空缶のつぶやきはマホンの歴史の悪夢の姿をよく示している。マホンは post-industry, 強いては post-history の人間の文明の終焉した、人間臭さの払拭された、物質が定かな輪郭を取り戻す場所を夢想している。その時の地球は冷たく暗い宇宙空間に浮かぶ一つの石に過ぎない。“Tithonus” の “It is cold, dark, / And I am alone / On this rolling stone.” は終末を迎えた地球上の孤独な詩人の声である。

一方、ヒーニーはカトリックの血縁関係の強い村落共同体で家庭愛に恵まれて育った（らしい）ことは冒頭引用した妻の言葉だけでなく、彼自身の作品やその他の発言から推測できる。それを卵の持つ wholeness = holiness の感覚と先に定義しておいた。この感覚と「聖なる土地」、「女性」、「言語」の連鎖についてはすでに詳細に論じた。Edna Longley は執拗にヒーニーの詩に見られる “the ghost of Gaelic, local idiom, the

sound of the land of itself” を批判する。特にヒーニーの “Punishment” が槍玉にあげられ、英国兵士と通じたためにリンチを受けたカトリックの女性に対する “yet understand the exact / and tribal, intimate revenge” という最終行が標的にされている。ロングリィは詩人は犠牲者と迫害者の立場に同時に立てるものだろうか？ 女性に対する野蛮な行為を理性的現代人が理解できるとはどうかと糾弾している。作品を検討してみよう。

who would connive⁸⁾
 in civilized outrage
 yet understand the exact
 and tribal, intimate revenge.

この最終スタンザを読み解くためには、ここで使用されているすべての単語の間の反発と索引の微妙な力関係が注目されねばならない。

“connive” は「共謀する」こと。“civilized outrage” は「文明人が野蛮行為を見て感じる怒り」。「巧みな視姦者」であると自ら告白する詩人は (“Bog Queen” や “Strange Fruit” でボグから発掘されえ女性のミイラの解剖学者の腑分けのような描写に死姦の匂いを嗅ぎ取るとすれば、これらの詩にはさまれて収録されている “Punishment” に同時に視姦＝死姦の連想が読者がしてしまうのは無理もないかもしれない) 自らのうちに相反するふたつの心の動きがあり、態度決定不能の状態がある。「不義をなした者に黙って石をなげたかもしれない」詩人は同時に眼で姦淫を犯している。詩人の文明人としての理性は野蛮行為に対する怒りへと傾くのだが、それでは犠牲者である女性との関係が切れてしまうのだ。彼女はわれわれの tribe の一員である。これは “intimate” な報復なのだと言っている。詩人は言う。“intimate” には性的暗示さえ読み取れるのである。これは “exact” (仮借のない) と対語になっている。互い反発しつつ牽引し合う語の組み合わせはヒーニーの詩の特徴であるが (cf. “The Grauballe Man” の beauty and

atrocities や “The Toll and Man” の unhappy and at home), この最後のスタンザはまさにそのような対話の建造物である (connive / understand, civilized / tribal)。さらにヒーニーは “would have cast” “would connive” と “would” の使用によってさらに態度を曖昧にしていることに注目したい。

ヒーニーの詩に対する批判の論点の一つは既に述べたように「祖国の領土奪回」が、アイルランド（＝レイプされた女）の神話と直結していること、領土の回復は流血の犠牲を払ってあがなわなければならないという IRA の精神と通底してしまうことにある。したがって “territorial piety” に基づく tribalism はゲールの精神のロマン派的復古運動とどこかで繋がりがあろう。ヒーニーの態度決定不能性の背後にほのみえる、エロスと死が裏腹となった女神 (Cathleen ni Houlihan) との むつみあい をロングリイたちは警戒しているのである。彼女の批判の用語はしたがって、tribal, primitive, atavism を巡って展開している。しかしこれらの言葉をめぐると論争は民族紛争という政治と歴史との次元に詩を引き込んでしまう。ヒーニーを批判して

Poetry and politics, like church and state, should be separated. And for the same reasons : mysteries distort the rational processes which ideally prevail in social relations ; while ideologies confiscate the poets' special passport to *terra incognita*.⁹⁾

と書いている彼女自身がヒーニーを批評する土俵を政治と歴史に置いているのだということを忘れると泥仕合であろう。「詩と政治は、教会と国家のように分離すべきである」という発言は詩の社会的機能を考えた場合、詩と政治は綺麗に分離することは出来ないし、それが望ましいかどうかとも疑問であると答える以外に無い。ヒーニーは詩人の “terra incognita” のオートノミーを唱えながらも、単にリベラルであることを詩人の責務とは考えていないのである。

“I’m always thinking to myself — ‘when people are killing one another, what are *you* doing?’ . . . And I came to this notion that, in a time of politics or violence, it wasn’t function just to be liberal and deplore it, but if you believed in one set of values over the other, to maintain those values in some way. You beedn’t necessarily maintian that belief by writing political poetry or writing deploring the army
. . . But I think you can write about, or out of a sensibility of a set of images which imply a set of values.”¹⁰⁾

ヒーニーは、1968年のカトリック少数派の市民権運動を積極的な支援した。その後も政治的発言は続けている。しかし親英のプロテスタント右翼に脅迫され、南の共和国に永久移住した後は発言が慎重になっている。上の引用の発言にもある通り、またその他の評論集に見られる通り彼は詩のオートノミーを重視しつつ、生の政治的言語ではなく、上の引用文中でも言っているとおり「価値観を背後に持つ一連のイメージ」を有効な武器にしてメッセージを伝えている。「態度決定不能」と見えるものはむしろ彼が意識的に選んだ戦略である。

6 ヒーニーの卵とマホンの石

フロイトは出生以前の失われた世界への“home-sickness”が土地への愛着であると解釈している。一般に母胎回帰願望といわれているものに似ているのである。prenatalの世界とは子宮の世界であり、卵の世界である。ヒーニーのterritorial pietyは性と言語を媒介として表現され、常に始源のwholeness = holinessへ回帰しようとする運動が見られる。*The Haw Lantern*の巻頭詩“Alphabets”にもヒーニーの幼年時代と卵のイメージが出てくる。この作品は詩人の言語との関わりにおける成長をテーマとしている。幼年時代から始まって学校時代、を経て詩人として世界の舞台に

出る。ここで世界の舞台とはグローブ座のことで“wooden O”と表現されている。ネオ・プラトニズムの世界劇場が暗示され、次に宇宙劇場の中の地球が宇宙飛行士の眼には“a magnified and buoyant ovum”（「拡大された浮遊する卵」）に見える。この詩は言語文化との関わりにおける詩人の成長を円環状になぞってきて、最後に幼年時代にもどる。

Or like my own wide pre-refleective stare
All agog at the plasterer on his ladder
Skimming our gable and writing our name there
With his trowel point, letter by strange letter.

このスタンザは意味深長である。

“Alphabets”には文字Oがglobe（地球）の象徴として三度出てくる。一度目は教室の地球儀が“a coloured O”として、次にシェイクスピアのグローブ座の“a wooden O”として、最後に宇宙に浮かぶ地球が“lucent O”として。Oは同時に“ovum”（卵）である。Oの羅列はまだある。ヒーニーがDerryで寄宿したSt. Columbsは“oak wood”の聖人が守護聖人で、幼年時代の記憶にある家々の戸口にかかる蹄鉄はオメガのOである。子供時代の影絵から始まるこの詩は詩人の文学の世界の発見から始まって卵のOで終わるのだが、子細に見ると、初めて学校で習う文字、アルファベットのAからオメガのOまで含み、最初と最後が円環状に繋がっている。しかも子供が初めてみる文字の世界の不思議をみつめる表現は“Or like my own wide prexreflective stare / All agog at the plasterer on his ladder”である。“pre-reflective stare”は子供の円いOの形の眼、そしてその呆気にとられた口はやはりOの形をしている。しかもpre-reflectiveは卵の中の胎児の状態“pre-natality”を暗示しないであろうか。

家の丸天井に宇宙図（figure of the world）を描いている交霊術者とは15世紀のネオ・プラトニストのマルシーリオ・フィチーノである。神と天体と人間の照応関係を信じる彼は宇宙の調和の力を地上にもたらす魔術を信

じていた。宇宙図を描いた天井を見詰め続けることによって万物を貫く統一原理を感得することを彼は奨める。この詩の原理をヒーニーはネオ・プラトニスト的照応関係によって統一している。我々が生まれてくるのは子宮と言う卵 (ovum) であるが、宇宙に飛び出した飛行士も地球を卵として眺めるのである。prenatality (胎児) の時、我々は外界を知らず、つまり他者を知らず、“pre-reflective” な状態にある。その wholeness の状態を破るのは言葉である。物に言葉があるという認識によって我々は外界 (otherness) を認知する。それはすなわち、既に卵の外に出た状態でもある。

ヒーニーはこの“Alphabets”やその他の詩で文字 O になぜこだわるのかという謎がここで解ける。O は卵であり、ゲール語の優しい母音であり、それらはすべて喪失されたことによって逆説的に全体性 (wholeness) と聖性 (holiness) の象徴となり、それへの復帰がヒーニーの詩の原型的衝動となっていると考えられる。ここで我々は再び、彼の妻、マリーの言葉を想起したい。

“His family life utterly together like an egg contained within the shell, without any quality of otherness . . .”

ヒーニーの原体験的感覚はこの家族生活によって養われた。成長するにつれて彼はそれから引き離された。Derry での寄宿生生活が大きな転機のひとつである。同時にそれは他者としての言葉の習得過程、詩人としての習練でもある。“Alphabets”はこれらすべてを含む円環運動をしながら幼年時代に戻るのである。当然それはアルファからオメガまでの文字の円環でもある。このようにヒーニーは歴史を始源の方向に超克しようとするのに対し、マホンは終末の方向に超克しようとする。その際のヒーニーの主たる原イメージが卵であり、マホンのそれが石であるのは面白い。今度はマホンの石についてさらに考察を加えてみよう。

「物いわぬ精神」(マホンの “the dumb spirit in boulder”) を石や岩に感受する例はイエイツの詩にも、同時代のリチャード・マーフィーの詩にも

見出だせる。非情な時間間を貫いて永劫に沈黙の存在を続ける石には「沈黙と持続」のイメージを仮託し易いとも言える。

ヒーニーの“Shelf Life”は石の見事な結晶のような詩であり、別の意味で分析に値するが、ここではマホンに於ける石とは何かを考えたい。流転する時間に逆らう持続を問題としているマホンの“Rocks”の岩は自意識を持たないがゆえに自体のイメージを知らない。彼等のイメージを抱くのは恋人たちである人間の側であるが、人間もやがて終りを迎える時間の首かせに捕らえられている存在だ。石が人間と違う点は万物の逆転にも流されずにいる持続である。即自の存在である石は存在し続けることにのみ意味がある。この詩の最後の2行は謎めいている。

The rocks would never recognize
The image of themselves
These lovers entertain,
Lying in their shadows
In the last traces of time.

All they know is their own
Shuddering endurance,
Their dream of holding fast
In the elemental flux ——

Bewidered both in the approach and the discovery.

最終行の「接近と発見にうろたえているのは岩」であるに違いないのだが、それではなぜかという説明がむずかしい。そこで第二連の“they”を岩だけでなく、岩影に居る恋人たち(“these lovers”)を同時に意味する解釈するとこれらの言葉の意味が三つの視点から構成されている事が分かる。つまり、“holding fast”にマホンは「耐久」と「抱擁」の両義をこめてみると考えると『岩でもある恋人たちは愛の永遠をゆめみる』と解釈できよ

ら。岩を見る恋人たちを見る詩人（一人称の語り手）という三重構成で解釈すると『岩は恋人に発見されて（というのは持続を夢見するという点で彼等は同質）うろたえるのだが、同時に恋人たちは詩人に見付けられてうろたえる』のである。

次に“Ovid in Tomis”で石のイメージがどのような機能を果たしているかを検討しよう。タイトルはローマの詩人、オヴィディウス（43 BC—17 AD）が皇帝アウグストスの不興をかって黒海に望むトームス（現在のルーマニアのコンスタンツァ）に追放、流罪になったという歴史的背景を借りている。追放前の栄華、ローマでの生活を回想しながらオヴィディウスが歴史や自然、人間の運命を冥想すると言う形式を採っている。しかしむしろオヴィディウスはマホンであり、時代は現代を過ぎた超時代、あるいは歴史が終末を迎えた未来でもある。別の言葉で言えば、この詩は時間を無化し、脱構築してしまったところに発想されている点で先に言及した“Tithonus”と似ている。ローマ神話の世界が、彼の変身譚の世界がタイムトリップして詩の現在に混淆している。現在の物質文明、消費文化への痛烈なアイロニーで詩は始る。

What coarse god
Was the gear-box in the rain
Beside the road?

What nereid the unsinkable
Coca-Cola
Knocking the icy rocks?

神々や妖精の神話の次元と機械文明の対照的混淆が効果的である。これら、車のギヤ・ボックスやコカ・コーラの空き瓶が黒海の岸辺で詩人を睨む目付きは“feral pride of noble savages”と表現されている。“feral”はダブルアンタンドレである。「野生の」と「死体の」という両義が隠れ

ヒーニーとマホン：二つの「北」（橋本）

ている。マホンはすでに死んでしまった野蛮な文明として現代を見ている。

詩人が石に変身してから既に永い時が経っている。彼が石になったのは地球の終末を見届けるために他ならない。詩人は自分の身の上はボタニー湾に追放されたパイロン、(カナダの町) ドーソン・シティに追放されたワイルドのみみたいなものだと嘆く。詩人の瞑想はしばしローマの妻や友人、政治、に向けられた後、このトーミストリスの町が未来のリゾートとしに変身する様を想像する。

また、栄華、虚勢の都市の人間生活にたいして詩人は簡素な生活を思いやる。しかし瞑想はすぐに破られる。石も人間に破碎され、かつてパン神に追われて葦となったニンフもやがて紙パルプにされる運命である。神話は死んだのである。

Pan is dead, and already
I feel an ancient
Unity leave the earth,

ここで「昔の unity は無くなった」とは神話の世界が消滅したことによって（ヒーニーの“Alphabets”にみられたような）ネオ・プラトミズム的な照応関係が消滅してのっぺらぼうの現代文明だけが残ったと解釈できよう。かつてフィッチーノのようなプラトニストは世界の重層性を信仰し、星によって人間の運勢を動かそうとしたが、マホンのオヴィディウスは“The stars no more / Than glittering dust”と言う。では彼にとって神々と神話の死んだ世界は嘆かわしいものなのか？ そうではない。宇宙が真に空間ならパスカルの言う無限の宇宙の沈黙も恐ろしくはない。

If so, we can start
To ignore the silence
Of the infinite spaces

And concentrate instead
On the infinity
Under our very noses ——

The cry at the heart
Of the artichoke,
The gaiety of atoms.

宇宙の形而上学である神話の重圧力が消滅した世界は物たちが本来の姿を取り戻して喜々として原子の世界を繰り広げる。人間臭い歴史の垢や神話が拭われた地球はなるほど“rolling stone”であろうし、星は“glittering dust”である。言わばそれはすべてが飛び跳ねる原子に還元した世界であり、意味を剥奪された物質の世界である。詩人はその様な世界において詩を書くことの無意味を考えている。

Better to contemplate
The blank page
And leave it blank

Than modify
Its substance by
So much as a pen-stroke.

Woven of wood-nymphs,
It speaks volumes
No-one will ever write.

I incline my head
To its candour
And weep for our exile.

ヒーニーとマホン：二つの「北」（橋本）

ヒーニーの卵のイメージはネオ・プラトニスト的である。有機的な生命体としての地球のイメージがそこにはある。マホンの地球は無機質である。ヒーニーの地球はそこへ戻るべく存在する故郷、始源の場所である。マホンの詩の語り手は地球上のどこにいても“exile”である。すでに述べたように彼の詩に言及される詩人たちの多くも“exile”である。オヴィデウアもこの詩の最後で

Woven of wood-nymphs,
It speaks volumes
No-one will ever write.

I incline my head
To its candour
And weep for our exile.

と流浪の身を嘆くののだが、しかし注目してほしい。“my exile”ではなく、“our exile”なのだ。ということはマホンは森の樹木の精が紙に変身させられて“exile”の状態にあることを悲しんでもいるのである。同様に彼の“Nostalgia”では「菓罐が山の鉱物に戻りたがる」のである。

マホン自身、故郷はない。ベルファストは身過世過のために単に偶然に居る場所に過ぎない。すでに幾つかの作品でマホンの語り手にとって土地は場所であって、localな意味はないことを述べた。すべては相対的なトポスであって修辞学のレヴェルに還元される。オヴィデウスのトーミスも同様である（“It is merely a place / where I have to be”）。

マホンの exile の原体験はどこにあるか？ ヒーニーの原体験は「村落共同体の血縁を根っ子とする彼の育った風土、カトリックの宗教風土」にあると述べておいた。マホンのそれはプロテスタントの産業都市ベルファストの郊外であることも述べた。ここでもう一つ注目したいことは歴史的

背景である。アルスター・プロテスタントであるマホンはベルファストを一步でるとそこは外国だと感じた（Terence Brown の *Northern Voices* (1975) から引用する）。

In an interview with Serge Ferchercau, Mahon reported that as a child and youth in Belfast the countryside was a foreign land of which he knew almost nothing: ‘Elle me semblait très mystérieuse, tout aussi mystérieuse que le quartier catholique de Falls Road que je traversais le matin à bicyclette pour aller à l’école. C’était quelque chose d’irréel que l’on traversais, et c’est tout.

“An Irishman in London” でマホンは “Now I am truly rootless” と書いているが、既にアイルランドがマホンにとっては異国なのである。そういう意味では彼は二重の exile である。失われた植民者としてアイルランドに入り込んだプロテスタントの子孫である詩人たちは母国にありながら異邦人であるという奇妙な立場を自覚せざるを得ないのだ。マホンの友人のマイケル・ロングリイも同じである。彼はマホンとアラン島に旅行したときの体験を詩にしてマホンに捧げている (“To Derek Mahon”)。その一節。

Eavesdroppers on conversations
With a Jesus who spoke Irish—
We were strangers in that parish,
Black tea with bacon and cabbage
For our sacraments and pottage,

F. S. L. Lyons が *Culture and Anarchy in Ireland* (1979) で用いた表現を借りれば、プロテスタント系の詩人たちは “Catholic and Gaelic recess of Irishness” に浸透できないのである。或いはヒーニーの言葉を借りれば、プロテスタントの詩人たちにとって “beyond the mountain”

ヒーニーとマホン：二つの「北」（橋本）

は異国である。

ヒーニーにとって「北」は掛け替えのない土着文化と神話の母胎である。マホンにとって「北」は現代の post-industrial の社会を鳥瞰する窓である。

マホンは捨て去ろうとして捨て去れないものとして自分の故郷であるベルファストを振り返る。混沌と不安定。自分の過去とどの様に向き合ったらいいか、マホンには答えはない。暴力と非情の渦巻く「北」から「南」へ、ヒーニーは言わば国内亡命をした。マホンは放蕩息子として帰る。海辺の夜の瞑想はマホンに相応しい。そして「窓」を通して世界を見詰める行為を自分の詩作になぞらえる。

Why am I always staring out
of windows, preferably from a height?
I think the redemptive enterprise
of water —— hold it to the light! ——
yet distance is the vital bond
between the window and the wind,
while equilibrium demands
a cold eye and deliberate hands.

“The Sea in Winter” から引用したこのスタンザはマホンの詩についての詩と言う意味でメタ・ポエムとなっている。高みから海辺を眺望すること、地球儀を回すこと “The earth spins to my finger — tips and ? / Pauses beneath my outstretched hand” (“The Globe in North Carolina”) これらの行為は「distance」によってすべてを等価値に、すべての場所を共時的に並列する。その結果、詩作自体の価値も他の物と同じ位置に並ぶ。窓の高みから風景を見ることが、想像上の時空を超えた地点から「神の目」で地球を見ることは詩人自身の詩作行為をも無化してしまう。“yet distance is the vital bond / between the window and the wind” を解説すると、「風」の「目」(winds eye = window) と風 (人間を含まない外の事

象)の關係の重要な絆は「距離」である。つまり、詩作という難しい均衡を必要とする行為には“a cold eye”と“deliberate hands”が必要であるが、窓の内側にある winds eye = cold eye は風という外の世界を見るために「距離」を必要とする。しかしこの距離が逆に人間事象をすべて等価値化してしまい、“deliberate hands”で書き上げた詩自体を無化してしまう。

And all the time I have my doubts
 about this verse-making. The shouts
 of souls in torment round the town
 at closing time make as much sense
 and carry as much significance
 as these lines carefully set down.
 All farts in a bicuit tin, in truth ——
 faint cries, sententious or uncouth.

人生が「万物流転」であり、“sound and fury”であると認識しているマホンにとって詩作の営為もその定めを逃れるものではない。歴史や神話や芸術の永続性の虚構性を突くマホンの両刃の剣は彼自身にも向けられる。彼の詩には常に悲痛の響きがつきまとっている。しかしそれにも拘らず現代の詩人の道はゼロからの再出発足らざるを得ないこと、未来の可能性に賭ける以外に無いとされる。それは“to find the narrow road to the deep north”のためである。芭蕉の『奥の細道』からヒントを得たと思われるこの語句には北アイルランドへの思いも込められている。彼の描く平和な夢に描く未来とは「瀕死のゲール人が蘇り、(キリスト教的歴史の死)テクノロジーの死滅した後の森を乙女が散策し、石が言葉をもつ」場所である。その不確定の未来がくるまではマホンにとって歴史は拡散しつつ解体を遂げていくプロセスである(“Entropy”という詩でマホンは現代のテクノロジー社会の漸進的の死の荒廃を描いている)。

ヒーニーには絶えず、振り返ることのできる「中心」（ヒーニーにとって植民地支配を受けた土地の回復がないかぎり中心は存在し続ける。歴史が解体するのはその中心に吸い込まれることによってであり、その意味でヒーニーにとって土地はブラック・ホールである）があると言えるなら、マホンにそれは無い。むしろ常に中心から逸脱して、或いは逃亡していくモダニストである。しかし同時にかれは最初に述べたようにマクニースに似たりベラリストの“humane perspective”を持ち続けている。この二つの相反する二つの傾向のぶつかりあいと揺れの運動を抱え込んでマホンの詩は巧みな言語の「均衡」状態を示していると言えよう。

7 最後に……

ポール・マルドゥーンやキアラン・カーソンは神話や政治や歴史を正面から扱うことを拒否している新しいタイプの詩人たちである。言葉の意味の揺らぎ、多義性、遊戯性を最大の武器にした言葉による言葉のための詩が彼らの特徴である。詩の作品としての意味（隠れた意味を含めて）の一貫性 (coherence) よりも、言葉（単語）の自立的空間のアトムの運動を重視する彼らの詩は言葉から言葉へ、行から行へとアクロバチックな運動をしているために「断片」の集合に見える。彼らは断片と化した世界に一貫した意味を認めることを拒否するかのようにすべてを言葉によるパロディに転化する。ヒーニー自身の詩も一種の謎 (riddle) 解きの要素を含んでいて、言葉の多義性を有効に生かしているのだが、マルドゥーンの、良く言えば変幻自在の、悪く言えば、手前勝手な言葉の遊びの詩の欠点を指摘している（「錬金術もやり過ぎれば、詩ではなくパズルになる」）。

本論ではヒーニーとマホンの相違を強調しながら話を進めたが、マルドゥーンやカーソンのような post-modernism の呼称にぴたりと当てはまるような詩人たちと比較すると彼等には言葉の背後の世界（一般に漠然と現実と呼ばれているもの）への信頼がある（信頼と言うのは価値評価ではな

く、存在論的にと言う意味であるが)。言い換えれば、言葉の referential な機能と物の関係への無意識の信頼である。(それが彼らの詩に意味と一貫性を与えている。)

しかしこのようにいったからと言ってマルドゥーンやカーソンの指向を否定しているわけではない。すべての神話と歴史とそれらに纏わる形而上の意味をいちど無化したところで詩の機能を実験するのもひとつのカタルシスである。つまり余りにも意味を充填され過ぎてきた現代詩を解体するのもひとつの方向であろう。多様で異質的なものをコラージュ風に混淆する彼らの詩はすべてを言語シュミレーションに吸収することによって、神話や歴史の有効性を無化してしまう方向を示している。モダニズムとポスト・モダニズムの確執が他の欧米諸国より十数年後れて現われていることは逆に今後のアイルランドの詩を興味深いものにするかもしれない可能性を秘めている。

注

- 1) from Polly Devlin : *All of Us There*, London, weidon, & Nicolison, 1983
- 2) オクスフォードの語学教授就任の講演は“The Redress of Poetry”であるが、その他の詩論でもしばしばヒーニーは“redress”（修復）を用いている。
- 3) Micheal Longley : “Seamus Heaney’s talent complements interestingly that of Derek Mahon. Since both refer frequently in their work to the four elements, a comparison might be pursued by granting Heaney water and earth. Mahon fire and air. Or, to crystallise the notion in a geological analogy, Heaney’s poetry emerges from the sedimentary processes. Mahon’s from the igneous.”
John Montague : “Heaney’s brooding devotion to the earth goddess, and Mahon’s lithe metaphysical intelligence already place them among the most gifted irish poets.”
- 4) Ciaran Carson in *The Honest Ulsterman*, cited in Henry Hart’s *Seamus*

ヒーニーとマホン：二つの「北」（橋本）

Heaney: Poet of Contrary Progression, p. 76

- 5) Ronald Tamplin : *Seamus Heaney*, p. 64
- 6) Tony curtis(ed) : *The Art of Heamus Heaney* に収録されているヒーニーの手書原稿とタイプ原稿を参照
- 7) Terence Brown : *Northern Voices*, p. 198.
- 8) Edna Longley : “North : Ininner Émigré or Artful Voyeur”
- 9) cited in Tamplin, p. 62.
- 10) cited in Hart, p. 50.

(英米文学科 教授)