

アメリカとアイルランド —F. スコット・フィッツジェラルド作品における島のイメージ—

千代田夏夫*

(2013年10月22日受理)

America and Ireland: Imagery of Islands in F. Scott Fitzgerald's Works

CHIYODA Natsuo

要約

本稿では「島」のイメージをフィッツジェラルドの作品群中に探査し、作家のアイルランド観についてはケルト性をそのアメリカ観と併せて考察する。テキストとしては主に *The Great Gatsby* (1925) “The Offshore Pirate” (1920) “The Swimmers” (1929) を扱い、作家としての変遷を、主として物語的なものから小説的なものへの脱皮として捉える。また従来のフィッツジェラルド研究では顧みられることの少なかった、*Gatsby* 中に言及されるアイルランド女性作家マライア・エッジワースの *Castle Rackrent* (1800) およびエッジワースと同郷同時代のモーガン夫人による *The Wild Irish Girl* (1806) への考察、フィッツジェラルド作品との比較も行い、フィッツジェラルドにおけるアイルランド表象理解への新しいアプローチを試みたい。

キーワード: F. スコット・フィッツジェラルド、ケルト、アイルランド、島嶼、アメリカ文学

* 鹿児島大学教育学部 講師

はじめに

フィッツジェラルド作品をアイルランドという視座をもって見る先行研究は意外なほどに少ない。たとえば、伝記的要素として彼の母が財を成したアイルランド移民の娘であるという、この「移民と成り上がり」という二要素が作家の有名な「二重の視線 (double vision)」¹を生み出した、という可能性についての議論はなかなかそれ以上の深まりを見せない²。本稿ではアイルランドもしくはケルトという概念の構成要素の一つである「島」のイメージを作品に追うことで、フィッツジェラルドにおけるアイルランドの意味/その存在の可能性、ひいてはケルト性について考えてみたい。先回りして極言すれば種々の様相をとる「島」へのこだわりが、フィッツジェラルドにおけるアイルランドという、作家のアイデンティティの重要な構成要素の表出と考えられるのである。ここでアイルランドが含まれるケルトという概念そのものに関して、それを島嶼のイメージでとらえる「島嶼ケルト」という考えがケルト研究において一定の位置を占めていることに言及しておきたい³。また同時にその島嶼ケルトという語・概念には問題が伴うことにも留意したうえで、あまりに荒唐無稽な使用には注意しつつ、「ケルト的」という語の含意の広さを積極的に位置づけてケルト研究を行おうという三好らの道しるべを得ながら、本稿を始めたい⁴。

「島 (island)」をブリタニカ国際大百科事典で引くと「海、湖、川などの水に囲まれた陸地」とある。これは語源的に古英語の “iegland=watery, watered land” ということとも対応している⁵。それは四方を水で囲まれた隔絶の地である。島の有するこの独立性、アクセス不能性が物理的比喩的両面において重要である。本稿の直接のテーマからは外れるが、フィッツジェラルド作品をゴシック小説として読むことを試みる場合、ゴシック小説—中世風舞台建ての恐怖小説—の最も代表的な舞台である孤城、修道院等と「島」との共通点が、隔絶という一点をもってまず見えてくるだろう。同時にその隔絶は同じくゴシックの主要なモチーフ「庭 (garden)」(閉ざされた庭 “hortus conclusus”) の楽園性とも同軸に存する⁶。作家後期の最大長編『夜はやさし』(*Tender Is the Night*, 1934) においては精神病院が舞台となるが、これもまた近代にお

¹ 諏訪部浩一は「フィッツジェラルドはロマンティックであるが、ロマンスに対してシニカルである」という「エドモンド・ウィルソンの言葉」を引いて作家の「ダブル・ヴィジョン」を説明し、その技術的効果の成功例として『グレート・ギャツビー』を挙げる。諏訪部浩一責任編集『アメリカ文学入門』(三修社、2013)、127。

² フィッツジェラルドの伝記的史実については Cathy W. Barks, “Biography” in Ed. Bryant Mangum, *F. Scott Fitzgerald in Context* (New York: Cambridge University Press, 2013), 3-15, Andrew Turnbull, *Scott Fitzgerald* (New York: Pelican Books Ltd., 1970)などを参照。フィッツジェラルドは作家ジョン・オハラ (John O'Hara, 1905-70)宛 1933年7月18日付の書簡で「黒アイルランド人の半身 (black Irish half) が金を持って一族のメリーランド側、本当に、本当に「生まれ」の良い側を見下している」と記している。F. Scott Fitzgerald, *A Life in Letters*, Ed. Matthew J. Braccoli (London: Penguin Books, 1998), 233-4.

³ 大陸ケルト(語)と島嶼ケルト(語)については原泉「ケルト諸語文化の復興、その文化的多様性の意義を探る」『ケルト諸語文化の復興』(女子美術大学、2012) 5-43、原泉「ケルト諸語文化圏について」『「辺境」の文化力—ケルトに学ぶ地域文化振興』(鹿児島大学法文学部人文学科ヨーロッパ・アメリカ文化コース編集、2011) 9-26などを参照。

⁴ 三好みゆき「語られる「ケルト」—「ケルト懐疑」の語りをめぐる—」中央大学人文科学研究所編『ケルト—口承文化の水脈』(中央大学出版部、2006) 351-77。

⁵ OED 2nd, 2005.

⁶ 「各文明、各時代はおのがじしの楽園の夢を(庭)に託してきたのである」野島秀勝「英国ロマン派とゴシック小説—開いた自然と閉じた自然」小池滋・志村正雄・富山太佳夫編『城と眩暈』ゴシックを読む ゴシック叢書(国書刊行会、1982)、11。

ける隔絶の地であり、モダン・ゴシックを考えるうえで重要なモチーフとなる。最も古典的なゴシック・モチーフである孤城と庭というイメージは、フィッツジェラルド作品において「島」「精神病院」という連鎖に担われてゆくのである。そもそも『グレート・ギャツビー』(*The Great Gatsby*, 1925 以下『ギャツビー』と略す⁷⁾)と『夜はやさし』という作家を代表する二大長編の舞台はいずれも大西洋岸ロングアイランドと南仏リヴィエラという海に面した/囲まれた地域なのである。付して言うならば『ギャツビー』が実際に執筆されたのもリヴィエラであった。またアクセス不能性は楽園のイメージに通じる。ホレス・ウォルポール (Horace Walpole, 1717-97) 作『オトランド城』(*The Castle of Otranto*, 1764) から始まる古典ゴシックの系譜の最後の到達点とされることも多い、チャールズ・マチュール (Charles Maturin, 1782-1824) の『放浪者メルモス』(*Melmoth the Wanderer*, 1820)⁸⁾においても島の断絶性とそれゆえの楽園性は、西欧人には未踏の地であり近隣諸島の住人も滅多に訪れないインド洋上の島で生まれたヒロインの段に顕著であるし、「発見された「楽園」アイルランド」⁹⁾のテーマは『ギャツビー』中言及されるマライア・エッジワースと同郷同時代のアイルランド女性作家モーガン夫人 (Lady Morgan, 1776?-1859) の『奔放なアイルランド娘』(*The Wild Irish Girl: A National Tale*, 1806)¹⁰⁾にも見られる。本稿ではフィッツジェラルドのケルト性を、島というイメージと楽園というモチーフを繋げることで探してみたい。

1 「島」とアメリカ性

1. 『グレート・ギャツビー』：^{シネクドキ}提喩としての島

まず代表作『ギャツビー』(1925)における島のイメージを見てみたい。物語は、マンハッタンとその郊外ロングアイランドの湾を挟んで割れた卵のように向かい合うイースト・エッグ、ウェスト・エッグを舞台とする。“One of the strangest communities in North America... that slender riotous *island*...where they are...two unusual formations of land...a pair of eggs, identical in contour and separated only by a courtesy bay...the great wet barnyard of Long Island Sound” (4-5、強調筆者)と早々に話者ニックによって示される小説の舞台は「島」という語が二度使われることで、その島嶼性が明示される。また「北米 (North America)」という限定にもアメリカ性を考える以上注意したい。そしてそれと対応するように小説最終盤の九章最後において、ギャツビー邸の立つ地所は “the old *island* here that flowered once for

⁷⁾ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*(New York: Scribner, 2004). 引用頁数もこれに拠る。

⁸⁾ Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer*(Oxford: Oxford World's Classics, 2008). 引用頁数もこれに拠る。

⁹⁾ 北文美子「語りなおされたフォークローア『奔放なアイルランド娘』と楽園幻想—」中央大学人文科学研究所編『ケルト 口承文化の水脈』(中央大学出版部, 2006), 227-49, 230 参照。

¹⁰⁾ Sydney Owenson, Lady Morgan, *The Wild Irish Girl: A National Tale*, Edited with an Introduction and Notes by Kathryn Kirkpatrick(Oxford and New York: Oxford University Press, 2008). 引用頁数もこれに拠る。

Dutch sailors' eyes—a fresh, green breast of the new world (180, 強調筆者) と記される。「ロングアイランド (Long Island)」という合衆国東部の一部にすぎない地所が、「島」という語およびイメージをもつてアメリカ新世界全体の表象——種の提喻といえよう——に繋がるのである。下河辺美知子は「アメリカは本来“島”として認知されるべき国家であるという考え方があり」と述べるが¹¹ 下河辺も引くようにトマス・ペイン (Thomas Paine, 1737-1809) が『コモン・センス』 (*Common Sense*, 1776) 中で島と大陸という二概念をときに矛盾をはらみつつ用いている事実は広く知られている。「大陸 (a continent) が島 (an island) によって永遠に統治されるというのはいささか馬鹿げている」¹² というくだりもその一例であろう。ここでアメリカ自体が有する島と大陸という両義性、そしてアメリカという表象の主たる対立項である英国 (およびその対立項となるアイルランド) もまた島であるという構造を確認しておきたい。

2. 橋の出現：虚実の混淆

このように冒頭と終盤を島とアメリカを結びつける端的な表現で描く『ギャツビー』は、他の箇所においても島のイメージを豊富に有する。彼らの住むロングアイランドに加え、そもそもマンハッタン自体が島である。そのことが端的に示されるのは “I don't want you to get a wrong idea of me from all these stories you hear” “I'm going to tell you God's *truth*” (65, 強調筆者) という名目でギャツビーがニックをマンハッタンへのドライブに連れ出した途中、“the great bridge”たる “Queensboro Bridge”を渡るにつれ、ニックの感慨が「この橋を渡ったからには何だって起こり得る (anything can happen now that we've slid over this bridge)」「ギャツビーでさえ、何の不思議もなしに起こり得るんだ (Even Gatsby could happen, without any particular wonder)」(69) と記されるように、「橋」が介在するときである。そして話者ニックにとって、橋からのマンハッタン島の眺めは「クイーンズボロ橋から見える街はいつだって初めて見る街だ (the city seen from Queensboro Bridge is always the city seen for the first time)、世界のあらゆる謎と美を猛々しく約束している」(68) との記述が間に挟まれることでもわかるように、小説最後の17世紀オランダ水夫の新大陸への眼差し同様に、無垢なアメリカとそこへの果てなき夢という同様の構図を成していることが確認できるのである。なお “as we crossed Blackwells Island” と、もう一つの島が文中に介在していることに注意したい。これは1921年から1973年までは “Welfare Island” と呼ばれ現在はローズヴェルト島と呼ばれているイーストリヴァー中の川中島で、1600年代から1828年のニューヨーク市による買収までブラックウェル家が所有・農耕していた島なのである。

冒頭に記したように絶海の地所である島が周囲とコミュニケーションを持つには、橋の存在

¹¹ 下河辺美知子「マンハッタン“島”滞在記」(『アメリカ学会会報』2013年7月号)、1。

¹² Thomas Paine, *Rights of Man, Common Sense and other Political Writings*, Edited with an Introduction and Notes by Mark Philip (Oxford and New York: Oxford University Press, 1995), 27.

が不可欠である。またその橋の行き来には往々にして上の引用箇所にも見られるように、虚実の入り乱れが付随して起こってくる。島と向かい合うとき現れる一次的には物理的な「彼岸と此岸」という二項はフィッツジェラルド作品において「夢と現実」「romanticism/realism」の二項に展開される。先に述べた四章のドライブで語られるギャツビーの「真実の物語」は語られる端から胡散臭さに満ちたものであるのだが、「橋と島」という必然的な組み合わせが生ずるとき、『ギャツビー』および他のフィッツジェラルド作品には「虚と実」というもう一つの二項対立が付随して生ずることに注意したいのである。登場人物達の人間性の欠如というテクスト上の分析をもって見てしても、ギャツビーという存在そのもの、またこの小説『ギャツビー』そのものが「小説 (novel)」というよりは「物語 (romance)」であるというのが従来筆者の見解であるが¹³、アイルランド文学ないしケルト文学の特徴のひとつとしてしばしば神話に基づく物語性ということを挙げるのがもし出来るならば、まさにアメリカの神話たるアメリカン・ドリーム達成と崩壊までを描いた『ギャツビー』は、アイルランド文学・ケルト文学の属性を包含するものとも呼びうるのではないか¹⁴。

II 「島」とアイルランド性

1. エッジワース『ラックレント城』：二人の「信頼できない語り手」

一人称小説も少なくないアメリカ文学において、ことさらその信頼性が議論されてきたのが“unreliable narrator”こと語り手ニックである。ここで注目したいのがその『ギャツビー』中に言及されるマライア・エッジワース (Maria Edgeworth, 1767-1849) の一人称小説『ラックレント城』 (*Castle Rackrent*, 1800)¹⁵ である。五章、ギャツビーとの五年ぶりの再会を果たすべくデイジーはニックの家を訪れる。「あなた、私に恋してるの？ さもなきやなんで私ひとりで来なくちゃいけなかったのよ？」と問うデイジーに「それはラックレント城の秘密だね (That's the secret of Castle Rackrent)」(85) と上述作品を引き合いに出すニックの台詞である。このフレーズについては「余計なことを相手がきくような場合に使うユーモラスな慣用表現」と『夢淡き青春<グレート・ギャツビー>』の訳者大貫三郎は解説し¹⁶、村上春樹、野崎孝、小川高義、橋本福夫ら既訳の訳者たちも皆それぞれ、エッジワースの著作には触れない「言わぬが花」「秘中の秘」「深い謎が隠された物語」「昔流にいえば、お家の秘密」等の訳語を当てるが、本稿ではやはり原文に実際に言及されている、文学史上多くの意義を有しフィッツジェラルドともアイルランドという血縁上の関連もあるエッジワースの著作に注目したい。

¹³ 拙稿「虚構と現実——F・スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』におけるパフォーマンスと人間性」『比較文学・文化論集』21号(東京大学比較文学・文化研究会、2004)、21-41を参照。

¹⁴ ケルト神話と島のイメジャリの連関についてはプロインシアス・マッカーナ『ケルト神話』松田幸雄訳、(青土社、1991)を参照。

¹⁵ Maria Edgeworth, *Castle Rackrent* (Mineola: Dover Publications, 2005)引用頁数もこれに拠る。

¹⁶ フィッツジェラルド『夢淡き青春<グレート・ギャツビー>』大貫三郎訳、(角川文庫、1957)、236。

“rackrent”とは法外な地代の謂であるが、ニックは『ギャツビー』一章冒頭において自身の住む「目障り (eyesore)」たる借家と「海およびギャツビー邸の芝生の一部の眺め、富豪たちの近所となる喜びすべてを月80ドルで借りることが出来た」と述べる(5)。その自身の借家に到着したデイジーに最初に語る言葉が上述のように「法外な地代」という語であることに留意したい。『ラックレント城』における地名や人名の寓意性については大嶋も述べているが¹⁷、同一のニックの家に重なる「地代」のモチーフからも『ギャツビー』に組み込まれた『ラックレント城』そしてアイルランドのイメジャリという構図を確認できよう。

エッジワースは「場の感覚」を最大限に活用し、「地域小説」(regional novel)を確立した作家¹⁸であったが、彼女は地域小説のみならず文学史上最初の「系図小説(saga novel)」「回想録小説(memoir novel)」を確立した作家¹⁹でもあった。『ラックレント城』は文学史上初めて「信頼できない(unreliable)語り手」によって語られる小説でもあることは多くの論者が指摘している²⁰。『ラックレント城』の語り手「正直サディ(“honest Thady”)」(5)の“unreliability”は出版時から衆目一致するところであり、大嶋は現代におけるその解釈について、ダンブルトンやイーグルトンによる「偽善」「愚鈍」「自己欺瞞」の三通りの区分を示すが²¹、いずれにせよその属性は『ギャツビー』の語り手ニックの属性に直結する。「僕は自分自身が知っている中で最も正直な連中、その数少ないうちの一人だ(I am one of the few honest people that I have ever known)」(59)と三章の最終行で述べるニックと『ラックレント城』の冒頭で「私の本当の名前([M]y real name)はサディ・クワークだが、御一族の中では「正直サディ(“honest Thady”)」という名前ではしか呼ばれていなかった」(5)というサディは呼応している。

2. モーガン夫人『奔放なアイルランド娘』: 楽園としてのアイルランド

ここで見ておきたいのがエッジワースと同時期に活躍した同郷の女性作家モーガン夫人である。北文美子はモーガン夫人が19世紀初頭アイルランドに、「楽園」のイメージを描き出そうとしたと指摘し、「楽園希求」というテーマでモーガン夫人の『奔放なアイルランド娘』(1806)を分析する。同作はイングランドの伯爵次男ホレイショ・モーティマが、放蕩を更正させようとする父によって送り込まれたアイルランドにおいて旅を続けながら友人に宛てたという体裁を取る書簡体小説である。ホレイショは当初いっそ父親が「どこかの南洋の島(a South-Sea Island)」(10)に送ってくれた方がよかったのにと“semi-barbarous, semi-civilized”たる

¹⁷ 大嶋磨起・大嶋浩「解説」、マライア・エッジワース『ラックレント城』大嶋磨起・大嶋浩訳(開文社出版、2001)、317。

¹⁸ 北、234。

¹⁹ 大嶋、319。

²⁰ Kirkpatrick, Kathryn J. (1995), “Introduction to *Castle Rackrent*” (Oxford: Oxford University Press, 2009), Martha Bohrer, “Thinking Logically: Novelistic Worlds in Provincial Fiction” in Ed. Richard Maxwell and Katie Trumpener, *The Cambridge Companion to Fiction in the Romantic Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008) 89-106, Jim Hansen, *Terror and Irish Modernism: The Gothic Tradition from Burke to Beckett* (Albany: SUNY Press, 2009)、大嶋 339-360 など参照。

²¹ 大嶋、342-345。

「中途半端な」追放先アイルランドへの不満を書き送るが(10)、やがて人里離れた古城イニシエモア城で暮らす領主と娘との出会いに感激することとなる。北は「絶海の孤島で、復讐の機会を虎視眈々と狙うプロスペローと彼の愛情を一身に受け成長するミランダの姿」²²をこの領主父娘に重ねて見せるが、アイルランドの物理的な島の属性に加え、その中での孤城という、さらなる「島嶼性」が重ねられる様子が、エッジワースと同郷同時代の女性作家モーガン夫人の代表作に見られるのは興味深い。なおカークパトリックは同作を「起源 (origins) についての小説である」と端的に論じる²³。『ギャツビー』においてモーガン夫人とその作品が言及されることはないが、エッジワースの『ラックレント城』を仲立ちとして両者の照合を試みるならば、主人公ギャツビーが自らの出自・起源を隠蔽し、新しい起源を自ら創出してゆく“self-made man”であることと『奔放なアイルランド娘』の主題は対応しているし、メタ的レヴェルでも作者フィッツジェラルドの起源をめぐる構図が見て取られよう²⁴。なおエッジワースが地主階級の出自を持ったのに比し、モーガン夫人はより下位層の出であり、モーガン卿との結婚後も経済的に自立していたとカークパトリックは両者の違いを記す。

フィッツジェラルドにおいて母方の出自としてのアイルランドは厳然たる事実であり、その資産に頼った幼少期の経済事情に鑑みても、作家にとってアイルランドは看過できない要素であった。そして自らの作品に「館とその所有者の変遷」「大きな館小説 (big-house novel)」²⁵というゴシックでは御馴染のモチーフを扱ったエッジワースの『ラックレント城』を組み込んだように、エッジワースと同郷同時代の女性作家モーガン夫人が『奔放なアイルランド娘』に描き出した「(見出された) 楽園としてのアイルランド」像をもまた、フィッツジェラルドが自らの作品世界に投影していったと考えることは十分に可能ではないか。フィッツジェラルドのデビュー前韻文作品において、東洋と南洋とくにハワイは危険な誘惑者として機能しつつ楽園を起動させる「遠隔地」という装置であったが²⁶、「アイルランド」もまたフィッツジェラルドの作品世界においてリアリティを消失させるべく立ち上げねばならない遠隔地であり、その延長に作家独自のゴシック創出もあると考えられる。ただし東洋や南洋と異なるのはそれが自身のアイデンティティに直結しているトポスであるということである。ここにフィッツジェラルドの“double vision”が両極端に引き裂かれるようなアンビヴァレンツを内在させている可能性を考えることもできよう。ユートピアであるそれを追い求めれば彼岸に達することを余儀なくされる危険な誘惑者である「島」というもの、それは「俺の家 (house) でいったいどんな騒動を引き起こそうとしているんだ？」(129)と七章の愁嘆場でトムに言わしめる誘惑者ギャツビーの姿と重なるものでもある。

²² 北、229。

²³ Kathryn Kirkpatrick (1998), Introduction to *Wild Irish Girl*, vii.

²⁴ 注2を参照。

²⁵ Hansen, 27.

²⁶ 拙稿「F. スコット・フィッツジェラルドにおけるオランダと北欧のイメージ——デビュー前韻文作品におけるロマンティシズムとゴシック——」『鹿兒島大学教育学部研究紀要 人文・社会科学編』第64巻、41-53を参照。

そしてアイルランドが物理的に島であることに今一度留意したい。デビュー作『楽園のこちら側』(This Side of Paradise, 1920) などにもその影響が顕著なオスカー・ワイルド (Oscar Wilde, 1854-1900) の、母方の大叔父にあたるアイルランド作家のチャールズ・マチューリンの代表作『放浪者メルモス』²⁷ においても島は一種のユートピア的なイメジャリを付される。『メルモス』の三巻14章では「インディアン達の話 (Tale of the Indians)」として、「長い間ヨーロッパ人には知られずにおり、隣接諸島の住人たちにも特別な機会を除いて訪れられることのない、フーグリ川河口からさほど離れてもいない一つの島がインド洋上にあった」という一文からヒロインのイマリーに関する物語が始まる (272)。またフェリスは「誰も知らないアイルランドという国の生まれ」として17世紀のマドリードの往来に立つメルモスの姿や、「アイルランド人がうまく表象され始めたのはこの三十年に過ぎない」という T.H. リスターによって1831年に書かれた記事を引き、19世紀初頭のアイルランドが“an unknown and an homely land”であったこと、もしくはその無名性・遠隔性こそがアイルランドの属性であったことを指摘する(235)²⁸。上に見たように、無名性・遠隔性を属性とするアイルランドの作家マチューリンが、更に無名で西洋文明の侵入を受けていない「島」に多くの紙幅を割いてこの大長編の後半におけるヒロイン像の故郷としていることに注意したい。やはりアイルランドと島という組み合わせは多面的に「未踏の地」というテーマを打ち出すものであるといえよう。

III “realism” と “romanticism” の距離

1. 「沖の海賊」：「虚構＝ロマンス」の構図の成立

島のイメジャリがアイルランド性—その無名性・遠隔性をも含めて—を担う可能性を確認した上で、さらにそのイメジャリをフィッツジェラルドの短編に探してみたい。島、水そしてロマンス—一次的には男女間の恋愛—が三位一体のごとく結実した作品としては最初期の短編「沖の海賊」(“The Offshore Pirate,” 1920)²⁹ が典型的である。とくに海賊というモチーフは、

²⁷ 『ラックレント城』がマチューリンやレファニュー (Joseph Sheridan Le Fanu, 1814-73) ら後進の作家の “Anglo-Irish Gothic fiction” の雛型となったという通説への議論も含め、それらの相関関係については Hansen, 27-54 などを参照。

²⁸ Ina Ferris, “The Irish Novel 1800-1829,” in *Fiction in the Romantic Period*, 235-49. アメリカン・ゴシックの創始者 C. B. ブラウンの『ウィーランド』(*Wieland or, the Transformation: An American Tale*, 1798) における謎の腹話術師カーウィンもまた、ダブリンのニューゲイト監獄からの脱獄囚である旨が作中記される。そもそも彼は孤児となったのちアイルランド人ラドローに連れられてアメリカからアイルランドに渡るのであり、未知の(不吉な)属性を付与される場としてのアイルランド像はブラウン作品にも明らかである。セジウィックはワイルドの「ケルト化している父親から受けついで、肌の浅黒さ(a louche swarthinness from his Celticizing father)」にも触れつつ『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Gray*, 1890, revised, 1891) の分析を通して、「イングランド、ブリテン、アイルランドという可塑的(ductile)で捉えどころのない(elusive)語で指示される「祖国」の国の定義(“domestic” national definition)」の難解さが、ワイルドのアイデンティティを成す基盤となったと論じる。Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990), 175-76. 注2も参照。フィッツジェラルドとワイルドの相関については拙稿「“Absolution” 再考—フィッツジェラルドへのクイア・リーディングの試み」『鹿児島大学言語文化論集 VERBA』No.38 (鹿児島大学言語文化研究会, 2014) 1-19 を参照。

²⁹ F. Scott Fitzgerald, “The Offshore Pirate,” in Ed. Matthew J. Bruccoli, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald* (New York: Scribner Paperback Fiction, 1995) 70-96. 引用頁数もこれに拠る。

「リッツ・ホテルほどもあるダイヤモンド」(“The Diamond as Big as the Ritz,” 1922)「ベンジャミン・バトンの奇妙なケース」(“The Curious Case of Benjamin Button,” 1922)など荒唐無稽なストーリーを旨とすることも多いフィッツジェラルド初期短編群においても、珍しいものである³⁰。フロリダ沖パームビーチ近くに停泊するヨット「ナルシッサス号」は「当局からの脱走者」(77)を名乗る美青年—ヒロインのアーディタによって「ギリシア彫刻」(75)「ロマンティックな姿 (a romantic figure)」(78)と観察される—とその配下に乗っ取られる。乗船を続けるか下船かを問われたヒロインのアーディタは意気軒昂に乗船を続け、やがて二人は海上の名もなき島に上陸する。ここでも島は非現実性を表出するための装置として機能し、初期作品にとくに顕著な男女間恋愛としてのロマンス成就の物語の舞台となる。なおナルシッサス号の名は作家に芸術作品として『ギャツビー』を記させる契機となったコンラッドの長編『ナルシッサス号の黒人』(*The Nigger of the Narcissus: A Tale of the Sea*, 1897)を直ちに想起させるものであろう。

青年は自らの生い立ちとして、貧しい生まれと音楽的才能でブロードウェイでのしあがり果ては100万ドルを犯罪で稼いだ話を聞かせる。翌日船は、花崗岩の崖や鮮やかな低木林に覆われた「緑と灰色の小さな島 (green-and-gray islet)」(81-2)に上陸する。“Miniature world of green and gold...the whole resembling the mirror lakes and twig trees that children set up in sand piles” (83)と描写されるように、それは子供が砂場で遊ぶミニチュア遊具のような島である。この「本に出てくるような島 (the sort of island you read about)」(83)という表現こそ、島の虚構性・物語性を直截に示すものであり、二人が踏み分けてゆく「未踏の砂浜 (virgin beach)」の処女性は、既にみた『ギャツビー』における新大陸のイメジャリもしくはそれと重なる、クイーンズボロ橋からいつも初見の印象を与えるマンハッタンの眺めとアナロジーを成す。“We'll go exploring”と探検に出かけるこの島は「地図に載っていない」存在であることで、やはりその処女性＝新世界の象徴性、虚構性＝ロマンス性を高められる。島の名を訪ねるアーディタに「名前なんてねえや (‘No name ‘tall’)」「[ただの島、それだけさ] (‘Reckin she jus’ island, ‘at’s all.）」(84)と答える青年配下のムラートの台詞は“he’s just a man named Gatsby” (48) “Mr. Nobody from Nowhere” (130)と描かれるギャツビーの様子と一言一句重なってくる。加えて先に見たフェリスの「無名疎遠の地としてのアイルランド」という属性を確認することで、「島—アイルランド—フィッツジェラルド」という構図を措定することも可能になるだろう。なおエスニシティの視座からの文学研究は今日隆盛を極めるところだが、従来ギャツビーのエスニシティについてはその本来の姓名である“Gatz”から推量してユダヤ系とする見地が一定の位置を占めている³¹。

³⁰ アメリカ文化における海賊の系譜については、コットン・マザー (1663-1728) による「人類共通の敵 (Common Enemies of Mankind)」との糾弾なども含め、小笠原博毅「[パイレーツ・モダニティ、あるいは輪廻するヒドラの肉体について]」『現代思想』2011年7月号、60-75に詳しい。

³¹ Walter Benn Michaels, *Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism*, (Durham and London: Duke University Press, 1995), 25などを参照。

ともかくも、「虚構性の象徴としての島＝ギャツビーそのもの」という図式が確認できるのである。なお『ギャツビー』六章冒頭では、ギャツビー邸は家のように見えるボートであってそれで秘密裏にロングアイランド岸を行ったり来たりしているという噂が根付いていたと記されることも思い起こしたい。島での滞在は三日間にわたるのだが、その終末を予感するにつれ「ロマンス」が現実になることへの怖れをアーディタは抱くようになる(89)。島での最後のダンスを踊りながら彼女は自身の想像力を星と花の香りに「ゆだねて (abandoned to)」決して目を開かない。なぜならばもし目を開ければ「自身の想像で作りに上げた国で幽霊と踊っていることに気付くことになってしまうから (dancing with a ghost in a land created by her own fancy)」(91)というのである。カーライルはペルーのカヤオでの結婚、インド行までをも提案し、島には食人種のイメジャリが現れ、本作のロマンティズムは全地球規模となる。しかしあくまで「一時的な」ロマンスを求めるアーディタ（これはフィッツジェラルド作品におけるヒロインに共通する現実性ともいえよう）は、もややそれに魅力を感じない。なお南米ペルーがロマンティズムを起動させるさまは「『分別』」(“The Sensible Thing,” 1924)の最終節にも現れる。やがてカーライル青年の強盗の履歴が明らかとなり、つづいて現れた叔父は彼はアーディタに「外洋海賊との逃避行、これがお前にとってのロマンス (romance) かい？」(94)と述べる。そしてすぐにもう一段階入れ子構造が解体される。すなわち海賊カーライルが実は彼女が縁組を嫌がっていたトビーという青年であることが分かるのである。叔父が彼に「このとんでもない、お騒がせな、ロマンティックな虹追い人め (romantic chaser of rainbows) !」(95)と呼びかけることで、この海賊騒ぎがすべて「芝居 (plant)」(95)すなわち虚構であったことが明らかになるのである。そしてその芝居がすべて彼自身の創作であったことを確かめたヒロインのアーディタは「なんて想像力なの」と感嘆し、「私の残りの人生ずっと、同じくらい素敵な嘘をつき続けてね」とプロポーズを承諾するのである³²。虚実の混淆と同じく、ここでは“realism/reality”と“romanticism/imagination/fancy”が混淆しているさまがよく見てとられる。恋愛を示す“romance”という語が同時に、豊かな想像力に基づく「荒唐無稽な作り話＝romance」と重なるという、フィッツジェラルド独自の「ロマンス」＝単なる男女間恋愛を示すものではないという重層性一の在り方を端的に示す作品である。本作では橋の代わりにヨットが機能するが、橋であれヨットであれそれは虚実の混淆を起動させる。ただしその混淆の度合いもしくは質を見た場合、作家の初期作品においては、たわいない楽観的なハッピーエンドによって示されるような、限りなく虚構に近い現実である割合が高いということである。換言すれば「虚構＝ロマンス」と「現実＝リアリティ」が接近しているのである。特にこのような荒唐無稽な、天真爛漫な海と島を舞台とする作品は、やはり小説というより物語の色彩が濃い。そしてそこにも男性のロマンティズムをリアリズムの側へ引き寄せるフィッツジェラルド

³² フィッツジェラルド 当初すべてがアーディタの夢であったという結末を用意していたが、エージェントの助言を受け現在の“Jazz ending”に変更した。

Jennifer McCabe Atkinson, “The Discarded Ending of ‘The offshore Pirate’” in Eds, Matthew J, Bruccoli and C, E, Frazer Clank, Jr., *Fitzgerald/Hemingway annual 1974* (Englewood, CO: Microcard Editions Books, 1975) , 47-9.

作品の女性の特質—それを一種のデモーニッシュと呼ぶことも可能だろう—が現れていることに注意したい。

2. 「泳ぐ人たち」：寓話から小説へ

次に1929年大恐慌直前に書かれた「泳ぐ人たち」(“The Swimmers,” 1929)³³を見たい。本作では同じ沖合が舞台であっても男女間のロマンスに、1934年の最長編『夜はやさし』を予感させる精神崩壊が前景化される。そして「沖の海賊」に見たような“realism”と“romanticism”の能天気な接近は見られなくなる。主人公はパリ在住の三十五歳のアメリカ人ヘンリーである。彼はヴァージニア州に七代続く血筋を誇る南部人であり「アメリカ人であるよりヴァージニア人であることを誇りにしている」等々、作中ではアメリカ南部北部／南北戦争の気質がフランスの地理上の南北に重ね合わせられる³⁴。彼はフランス人の妻シュベットの不倫現場に遭遇して精神衰弱に陥り、妻と和解しつつも家族でパリから仏南西部の浜辺に移る。その岸辺である日、沖合で溺れているアメリカ人の少女を助けに行こうとするヘンリーは自分が溺れてしまう。泳ぎを知らなかった彼は溺れかけた少女に水泳を習う。不倫した妻とその夫、夫と水泳指南役のアメリカの少女という人間関係が、「泳ぎ」を媒介として紡がれる。そして、それがアメリカ人少女そのものなのか、彼女が表象する「いつも新しく、常に変化している祖国 (his ever-new, ever-changing country)」かは分からないとしながらも、この少女との出会いをきっかけとしてヘンリーは、「我々は新しいスタートを切るのだ (We'll make a new start)」(502)と、妻と息子二人とともに祖国アメリカに戻ることを決意するのである。この「新しさ」の強調は『ギャツビー』や「沖の海賊」で見た、海や島のイメージリによって示される新しさ—アメリカという国がまとう新しさ—と同根のものであるといえよう。「金のないアメリカ人は不完全である」「アメリカの教育は表面的でバカげた流行に満ちている」等々、ヘンリーによる端的なアメリカ論が本作には満ちている。当然旧大陸ヨーロッパに対しての新大陸アメリカという構図はお馴染みのものであるが、本作において、それは実際に海—特に大西洋—の兩岸ないし洋上の物語として語られるのである。新しさと同義であるアメリカ、そこでの暮らしは“we'll have a nice car, one of those electric ice boxes, and all sorts of funny machines to take the place of servants...then there are the movies” (502) という物質主義的視点からも描かれる。そして洋上帰国した彼らは、スタテン島とブルックリンを分かち「ナローズ海峡 (the Narrows)」に「浮かぶ (float)」「美しき白い島 (the beautiful white island)」(503)としての故国アメリカに直面するのである。

³³ F. Scott Fitzgerald, “The Swimmers,” in *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, 495-512. 引用頁数もこれに拠る。

³⁴ フリードマンは本作をE. A. ポーによって完成された“Franco-American Exchange”物語の系譜に属すると評する。Melvin J. Friedman, ““The Swimmers”: Paris and Virginia Reconciled” in Ed. Jackson R. Bryer, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: New Approaches in Criticism* (London: The University of Wisconsin Press, 1982), 251-60.

ヘンリーの帰郷先は南部連合の首都 (1861-65) であったリッチモンドである。帰国三年後ヘンリー・シュペット夫妻の仲は決裂しており離婚がアレンジされようとするが、親権が問題となる。ヘンリーはそれを譲らない。ヘンリーのストレス解消となるのが、三年來の「逃避先 (refuge)」である「ヴァージニア岸 (Virginia coast)」での水泳である。水の中の遊泳によって彼はそもそも自身の神経衰弱をもたらした妻の不倫とその結果としての離婚問題の重荷から解放され「子供の空間感覚 (child's dream of space)」(506) にもどる。水によって隔絶された島の処女性 (「沖の海賊」における virgin beach)、記憶喪失という新規まき直しの契機 (デビュー前のミュージカル二作 *The Evil Eye* (1915)、*Safety First!* (1916) におけるハワイ)、それらから発動される楽園性についてはすでに見たが、ここでは水そのものが “child's dream of space” という、時間を遡ることまで付随した「夢-非現実」を起動させる装置として規定されることが確認できる。これはフィッツジェラルドが多くの作品中、19世紀の南北戦争や17世紀英国入植以前新大陸の覇権をめぐる争ったスウェーデン・オランダ等のイメジャリを用いることで、時間軸による「遠隔」を演出し、「楽園」の非現実性を創出するその技法と同種のものであるといえよう。また波に浮かぶ彼の身体のままは帰国時のアメリカ同様 “float” の語で描写され、「アメリカ人はヒレ (fins) を持って生まれるべきだ—おそらく金というヒレをもって生まれているのだろう—」と新たなアメリカ人論が繰り返される。「落ち着きがなく浅いルーツ (restless and with shallow roots) しか持たないアメリカ人はヒレ (fins) と翼 (wings) が必要なのである」(506) というヘンリーの分析は、アメリカの教育が「歴史 (history) と過去 (the past) を捨て去る」ものであり、「相続 (inheritance)」や「伝統 (tradition)」というものに「足を引っ張られない (weighed down by none)」、「空気のように軽い冒険 (aerial adventure)」になってしまっているという主張にまで続く (506)。これらの浮遊感覚は、フランスからの帰国時に目に映るアメリカが島として「浮かんで (float)」見えるというくだり、『ギャツビー』においてギャツビー邸が実はロングアイランド岸を上下するボートであるという噂、またギャツビーが示すそのジェスチャーにアメリカ人に特有の「落ち着きのなさ (restlessness)」にも通ずるものであろう³⁵。

夫妻と愛人の親権を巡る三者会談は「モーターボート (motorboat)」(507) で発進した沖の洋上で行われる。妻の恋人で資産家のウィーズからはパリの医師から届いたヘンリーの精神病の証明が、親権者に不適であるとの証拠としてヘンリーに突きつけられる。金と神経衰弱というモチーフの組み合わせは20世紀モダニズム文学としてのフィッツジェラルドにおけるゴシックを探るとき、19世紀においては単純な狂気であったものが「精神病 (mental diseases/ mental troubles)」(508) 「神経衰弱 (nervous breakdown)」(508) という「科学的」モチーフに交代され、診察料を伴う医療またはそれに準ずる行為に結合したことを示す点でも重要である。そして三度 “money is power” という台詞が言われたのち、「金がこの国を作っている (money made this country)」(508) と、今度は妻の恋人ウィーズによるアメリカ論をヘンリー

³⁵ Fitzgerald, *Gatsby*, 64

は示されることとなる。三年前新しい機械に人間の召使の役割をさせようなどと、母国の機械文明の素晴らしさを説きながらフランス人の妻をアメリカに帰国させたヘンリーの前に島として浮かんだ故国アメリカの像は、今度は「自然の力 (the forces of Nature) を動力化するのは金だし、機械を作りそれを動かすのも止めるのも金なんだ」(508) と、同じ論理で逆ねじを巻くように提示されるのである。アメリカという国が有する、資本主義の勃興とそれに伴う人間疎外、そしてヨーロッパに対して有する大自然という属性が混淆している様がよく現れている。

しかしその談合の内にボートのバッテリーが切れ、三人は潮流のままに沖へと漂流してしまう。島が浮かんでいたように三者は「浮流し (float away)」(509)「漂流 (drift out)」(510)してしまう。三者の内アメリカ人少女の教授によって唯一泳ぐことのできるヘンリーはその能力を担保に親権奪取と医師診断書の無効を取り付ける。ここでは水泳は単なる非現実の夢・快楽ではなく、現実的な利益をもたらすものとなるのである。最終盤、再びヨーロッパへ戻るヘンリーはマジスティック号の船上、消えゆく母国アメリカを見ながら感慨にふける。ここでは「アメリカというものは奇妙な事故のようなもの、一種の歴史上のお遊びのようなものだ、という彼のかつての感覚はすっかり消え失せていた (all his old feeling that America was a bizarre accident, a sort of historical sport, had gone forever)」と、それまで主としてその浅薄さへの嫌悪に基づくものとしてヘンリーが主張してきたアメリカ観の数々は、彼自身によって否定されるのである。つまりこの短編の終盤のように、「アメリカにもそれなりの歴史と充実がある」との転換を示されるのが後期フィッツジェラルドのある種の円熟ともいえるのではないか。アメリカは「産業の汚れた残骸の下に (under the ugly debris of industry)」、「しぶといまでに豊かで (incorrigibly lavish)」、「豊か (fertile)」で「過剰さ (excess)」さえ持ちながら、「いまだなお恵まれた国土は押し進んでいる (the rich land still pushed up)」(512)、そのことに彼は感謝の意を抱くのである。フランスが「国土 (a land)」イギリスが「国民 (a people)」と一言で言い換えることができるのに対しアメリカは定義しがたい。それは南北戦争激戦地のシローの墓場であり第一次大戦アルゴンヌの戦いで戦死した若者たちのやつれた顔である。しかし同時に「前向きの意気 (a willingness of the heart)」(512) であるという喩えが最終行でなされる。「指導者なき人々 (the leaderless people)」、「迷子になった世代 (a lost generation)」(512) という語もこの前後に現われるが、『ギャツビー』の最後に記された美しい緑の乳房の新大陸のイメージは消え去り、真逆の墓場のイメージが、しかしそれなりの美学—敗北の美学—をもって南北戦争、第一次大戦等、歴史の重層を示しながら本作終盤では語られるのである。

“Money is power, I repeat, money is power”と繰り返して親権を主張する妻の恋人ウィーズであるが、これは1920年発表の「沖の海賊」においてもやはり「不幸な生い立ち」のカーライル青年が富への憧れを演技して語る場所に通ずるようである。しかし「海賊」ではそれはあくまで裕福な青年の芝居であった。1929年の本作ではそれはより現実感をもって迫るので

あり、それが物語から小説へと変身を遂げた、もしくは逃げつつあったフィッツジェラルド作品の姿の投影とも言えるのではないか。「アメリカ文学における物語的なもの」を作家の出自と照らし合わせてアイルランド・ケルト的と仮定するならば、それは作家のケルト的なものからの脱却であったかもしれない³⁶。本稿で見たようにフィッツジェラルド作品においてアメリカは、“float”するものとしての島というイメージで描かれることが非常に多い。アメリカ人に特有の“restlessness”がギャツビーのジェスチャーに現われる次第も既に確認した。『ギャツビー』六章のギャツビーの若い日の感覚、「世界は妖精の一翼の上に厳として立っているという、現実の非現実性 (the unreality of reality, a promise that the rock of the world was founded securely on a fairy's wing)」(99)、この感覚に具体性を持たせたイメージのひとつが上に種々の作品で見てきた「島」であろう。フィッツジェラルドにとってのアメリカ—それは作家自身のアイデンティティともある程度まで等価であろう—は、そのケルト性に焦点を当てたとき、非常な脆さを有するものであったのではないか。すなわち彼のアイルランドの出自に基づく「劣等感」が大きく影響していたのではないかと思われるのである³⁷。

おわりに

先にトマス・ペインも引きつつアメリカの有する大陸と島の両義性に触れたが、海辺は大陸の島嶼性を意識させる場所である。そこが作品の舞台になることが非常に多いフィッツジェラルド作品はやはり「島としてのアメリカ」を強く意識しているといえるだろう。そしてそのような島が作中人物の形を取った究極のかたちがギャツビーであり、アメリカ人そのもののアイデンティティを、たとえば四章冒頭にダッシュボードの上でバランスを取る仕草にも象徴されているように、根底から揺るがすものとなるのである。そしてその島や人間は「浮かぶ (float)」という語で示されることが非常に多い。また『ギャツビー』が内包する『ラックレント城』との関連で本稿中に言及したモーガン夫人の『奔放なアイルランド娘』、アイルランドという島に楽園性を見いだす若者の物語の副題が“A National Tale”であることに鑑みても、フィッツジェラルドの、国家としてのアメリカ観に島嶼性は大きく作用していると思われる。「島」は楽園性、処女性、非現実性に直結する。それは彼岸と此岸、虚構と現実、“romanticism”と“realism”の接近をもたらす。そして何よりもフィッツジェラルドにとってアメリカとアイルランドはともに「島」であった。ひいてはイギリスもまた、ペインの言に明らかなように島なのである。この入れ子構造を見ると、勝者も敗者もあくまで歴史の流れの中では相対的なものであるという、フィッツジェラルドの歴史観が考えられる³⁸。アメリカもアイルランドも自らの“home”でありながらフィッツジェラルドにとっては19世紀初頭におけるアイルランド

³⁶ ただし「泳ぐ人たち」に限って言えば、地理的に見て再びヘンリーがアイルランドのあるヨーロッパ側へ戻ってゆくというベクトルに鑑みた場合、この結末をもってアイルランド的なものからの脱却と、安易に決めつけることが出来ないことには十分留意したい。

³⁷ 注2を参照。

³⁸ 拙稿「F.スコット・フィッツジェラルドにおけるオランダと北欧のイメージ」参照。

表象のように“unhomely”なものでもありそれゆえに「国外移住者 (expatriate)」としてロスト・ジェネレーションを形成したということ、これらのことから作家の“double vision”に新たな解釈を見ることも可能ではないか。そしてそこに作家の出自にまつわるケルト性の、作品世界における展開を解く鍵も潜んでいるように思われるのである。

*本稿は2013年6月17日鹿児島大学国際島嶼教育研究センター研究会(於鹿児島大学郡元キャンパス)において行った口頭発表「ケルトの視点から読むF. スコット・フィッツジェラルド」に大幅な加筆訂正を行ったものである。