

# F. スコット・フィッツジェラルドにおけるオランダと 北欧のイメジャリ

——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——

千代田 夏夫\*

(2012年10月23日 受理)

Romanticism and Gothic in F. Scott Fitzgerald:

The Imagery of the Netherlands and Northern Europe in the Pre-Debut Poetry Works

CHIYODA Natsuo

## Abstract

This essay aims to figure out how F. Scott Fitzgerald constructed the imagery of “paradise” throughout his poetry works before his professional debut by *This Side of Paradise* (1920). Analyzing the works of this term which mainly consist of the lyrics of the three musicals, *Fi! Fi! Fi-Fi!* (1914), *The Evil Eye* (1915) and *Safety First!* (1916), that are for Triangle Club, the drama club of Princeton University, we notice two approaches that Fitzgerald took for the purpose above written. One is the use of the American past and the other is the use of oriental/South Seas imagery. With these two motifs that seem so much distanced from the reality, Fitzgerald succeeded in creating the imagery of “paradise” as what is totally cut off from the real world. The historical element Fitzgerald adopted is what happened in the America of the seventeenth century, particularly the hegemony of the Netherlands and what it caused. Focusing on the characters that are associated with the Netherlands in the three musicals, we come to realize many Northern European imageries such as those of Sweden which actually had a territorial conflict with the Netherlands in the seventeenth-century America. These imageries appear not only in his pre-debut poetry works but also his prosaic works after 1920, including *The Great Gatsby* (1925) and *Tender Is the Night* (1934). Then we remember that these Northern European areas are where the Goths first appeared. The oriental/South Seas imageries that are first understood as the adaptation of English Romantic tradition now become able to be considered as what is inseparable from another theme of this essay, Gothicism.

Finding out the link between two big literary topics Romanticism and Gothicism, we come to regard

---

\* 鹿児島大学教育学部 講師

Fitzgerald not only as a “Romantic” writer but also a heavily “Gothic” one. In other words, the familiar term “Romantic” that has been used to describe Fitzgerald’s literary characteristics, has to be reconsidered. He is rather a “modern-Gothic” writer who should be located in the genealogy of American Gothic.

Keyword: F. Scott Fitzgerald, Romanticism, Gothic

## ・はじめに

本稿ではF.スコット・フィッツジェラルドが『楽園のこちら側』(*This Side of Paradise*, 1920以下 *TSOP*)<sup>1</sup>でデビューするに至るまでの軌跡を、デビュー前の韻文の分析を通して追ってみたい<sup>2</sup>。なぜ、デビュー作はこのタイトルとなったのか。英国詩人ルパート・ブルック (Rupert Brooke, 1887-1915) の詩からの引用であることは広く知られているが<sup>3</sup>、それ以上にフィッツジェラルドはすでに24歳のデビューまでに、「楽園」への諦念を経験したのではないか、という説を立てたいのである。ロマンティズムとの決別とリアリズムへの妥協の様子が、プリンストン大学の演劇部トライアングル・クラブにおいてフィッツジェラルドが作詞を行った三つのミュージカル *Fie! Fie! Fi-Fi!* (1914, 以下 *FFF*)、*The Evil Eye* (1915, 以下 *EE*)、*Safety First!* (1916, 以下 *SF*) を通して見ることができる<sup>4</sup>。楽園の「こちら側」が示唆するものとは、絶えずロマン主義的彼岸を希求しながらも、此岸に留まるリアリズムである。その複雑な構造のうちに、伝統的なロマンティズムもゴシックも存在し、かつフィッツジェラルド独自のものに、それぞれ変質してゆくのである<sup>5</sup>。デビュー作『楽園』は散文、戯曲、詩など様々な形式が混在する作品であるが、まず「楽園 (paradise)」とは何かについて考えたい。本稿の考察対象であるデビュー前の韻文作品群において「楽園」のイメージ創出には「過去 (時間軸の隔たり)」と「東洋 (地理軸の隔たり)」が用いられる。

## 1. オランダと北欧

<sup>1</sup> F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise* (New York: Scribner Paperback Fiction, 1995). 以下引用もこのテキストに拠る。

<sup>2</sup> ミュージカルにまで言及した先行研究としては Donald A. Yates, “The Road to *Paradise*: Fitzgerald’s Literary Apprenticeship,” in *F. Scott Fitzgerald: Critical Assessments* [hereafter cited as *FS*] Vol. II, ed. Henry Claridge (Near Robertsbridge: Helm Information, 1991), pp.19-31, originally published in *Modern Fiction Studies* VII (Spring, 1961), pp.154-159など。

<sup>3</sup> Fitzgerald to Perkins, August 16<sup>th</sup>, 1919 in *Dear Scott/Dear Marx: The Fitzgerald-Perkins Correspondence*, ed. John Kuel and Jackson R. Bryer (New York: Charles Scribner’s Sons, 1971), 18. またアイルランドの作家・批評家の Shane Leslie はフィッツジェラルドとその作品を “real American youth” by “an American Rupert Brooke” と評してチャールズ・スクリブナー二世に推薦している。 *Dear Scott/Dear Marx*, 1.

<sup>4</sup> 三作品のテキストは *The Cambridge Edition of F. Scott Fitzgerald: Spires and Gargoyles, Early Writings, 1909-1919*, ed. L. W. West III (Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2010) を用い引用の頁数もこれに拠る。

<sup>5</sup> ゴシックとロマンティズムはそもそも大きく重なる部分があるという主張もある。Emma McEvoy, “Gothic and the Romantics” in *The Routledge Companion to Gothic*, ed. Catherine Spooner and Emma McEvoy (London and New York: Routledge, 2007), pp.19-28.

プリンストン在学中に書かれた二つめのミュージカル *EE* 所収 “My Idea of Love” では Stuyvesant という男性の登場人物が現れる。New Netherland 植民地最後の総督 Peter Stuyvesant (1610-72、在職1646-64) を連想させる姓であるが、一曲前の “The Never, Never Land” という曲のタイトルに “the Netherland” との押韻<sup>6</sup>を読み得ることに鑑みても、また Stuyvesant の Mike という恋敵がやはりオランダ植民地最初の法律家でありニューアムステルダム政界の中心人物であったドンク (Adraen van der Donck) の名をとったヨンカーズ出身であるという設定を考慮しても、ここに最後のオランダ総督のイメジャリを重ねる妥当性は高い<sup>7</sup>。またもちろん “the Never-Never Land” とは、J.M. Barrie (1860-1937) 作『ピーター・パン』(戯曲 *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Never Grow Up* として1904年初演、出版は1928年、キャラクターとしての「ピーター・パン」の初出は『小さな白い鳥』(*The Little White Bird*, 1902)、“The Neverland” “The Never, Never Land” の語は『ピーターとウェンディ』(*Peter and Wendy*, 1911) に確認できる)の作中、生後七か月で生育の止まっているピーターの暮らす島の名前であることに留意したい。“To the land of the never, never/ Where we can love forever...and there's no room for care and sorrow/ we'll not be back tomorrow...starting /for the never, never land” と締めくくられるこの “The Never, Never Land” の歌詞には、作家の代表作『グレート・ギャツビー』(*The Great Gatsby*, 1925)<sup>8</sup>の最終盤にも現れる、楽園＝新大陸のイメージが重ねて読みとられえよう<sup>9</sup>。そしてその楽園は「永遠の愛/若さ」を保証する場所なのである。

そして Stuyvesant の名前が出た以上、17世紀英国入植以前のアメリカをめぐるヨーロッパ諸国の対立に目を転ずることとなる<sup>10</sup>。特筆したいのはデラウェア川南部の占有権を主張したスウェーデン政府と、オランダとの対立である。New Sweden と呼ばれる地域を確立していたスウェーデンは1655年 Stuyvesant 率いるオランダとの戦いに敗れ、彼らは “lost Swede” となるので

<sup>6</sup> フィッツジェラルドのこの時期の戯曲作品、プリンストンのトライアングル・クラブやそれに先立つ The Elizabethan Dramatic Club of St. Paul のための戯曲 (*The Captured Shadow* (1912), *The Coward* (1913), *Assorted Spirits*(1914) 等) には押韻による劇効果を狙ったものが多い。なおフィッツジェラルドの戯曲作家としての才能を評価する研究も散見される。内田勉「F. Scott Fitzgerald の *Fie! Fie! Fi-Fi!* について」(『電気通信大学紀要』9巻2号 pp.57-62, 1996)、徳永由紀子「F. スコット・フィッツジェラルドのミュージカル・コメディ *Fie! Fie! Fi-Fi!* について」(第36回日本アメリカ文学界全国大会 (1997年10月11日於慶應義塾大学) 研究発表要旨、『日本フィッツジェラルド・クラブニューズレター』12号, pp.3-4, 1998) など。

<sup>7</sup> Fussell はフィッツジェラルド作品の基本プロットは the New World の歴史であると総括する。またその若さと美の追求姿勢を不老不死の島を探求してフロリダ半島を発見したポンセ・デ・レオン (Ponce de León, 1460-1521) に擬し、“May Day” におけるコロンブスのイメジャリにまで言及する。Edwin Fussell, “Fitzgerald’s Brave New World” in *FS* vol. IV, pp. 142-155, originally published in *Journal of English Literary History* XIX( December, 1952), pp. 291-306.

<sup>8</sup> F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (New York: Scribner Paperback Fiction, 1995). 以下引用もこのテキストに拠る。

<sup>9</sup> …I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors’ eyes—a fresh, green breast of the new world. (GG, 189) なお “the Neverland” 同様『ギャツビー』の主要な舞台であるマンハッタンも島であり、West Egg, East Egg も “that slender riotous island” (9) 上に位置すると記される。

<sup>10</sup> Stuyvesant および17世紀アメリカにおけるオランダとスウェーデンの覇権争いについては John Stevens Cabot Abbot, *Peter Stuyvesant, the Last Dutch Governor of New Amsterdam* (Charleston: Bibliobazaar, 2006) 参照のこと。

あるが、ここで我々は作家の初期の重要な二作品を思い出す。「氷の宮殿」(“The Ice Palace,” 1920)と「赦し」(“Absolution,” 1924)である。スウェーデンのイメージの現出は、前者においては“Growing like Swedes” “half Swedish”等の語をもって形容される、ヒロインのサリー・キャロルの嫁ごうとしている町や住人達であり、後者においては“a rustle of Swede girl” “Northern girls”が戯れる「失われた/敗けたスウェーデンの町 (this lost Swede town)」(270)という舞台設定である。特にもともと「赦し」は翌年出版の『ギャツビー』に組み込まれるものとして書かれたものであるから、最終盤にオランダ商人の眼差しを持ってくる『ギャツビー』とそのオランダとの因縁浅からぬ、敗者としてのスウェーデンの照応構造には注意すべきであろう。なお「氷の宮殿」では、北部(スウェーデン、スカンジナビア系)の町が最終的に、サリー・キャロルの選択——「女性による選択」というフィッツジェラルド作品におけるロマンスの絶対的基準——という点から見れば、貴族的な南部に敗北を喫するわけであるが、作家はそもそも19世紀の南北戦争においては敗者たる南部に常に共感を持っていたという、相対性にも注意したい<sup>11</sup>。時系列を遡れば、勝者たる北部敗者たる南部、勝者たるイギリス敗者たるオランダ、勝者たるオランダ敗者たるスウェーデンという入れ子構造がフィッツジェラルドのテキストと呼応するかたちで確認できるのである。それは勝者敗者の二項対立も結局はあくまでも相対的なものであるという、作家の歴史観を示しているとも考えられよう。

『ギャツビー』においても、二回登場するニック家のフィンランド人の家政婦“a Finnish woman who made my bed and cooked breakfast and muttered Finnish wisdom to herself over the electric stove” (8) “my Finn” (88) や、冒頭のギャツビー邸の描写“a factual imitation of some Hôtel de Ville in Normandy” (9)、トムの“we’re Nordics” (18) という主張など、北欧および北方のイメージは所々に潜んでいる。また後期のエッセイ「崩壊」(“The Crack-Up,” 1936)<sup>12</sup>には作家はいつも「美しいスカンジナビアのブロンドへの秘めた熱望」(73)を有していたと記される。また最長編『夜はやさし』(*Tender Is the Night*, 1934)<sup>13</sup>では、ストックホルムで製靴業を営んでいたジュールズ・ピーターソンというヨーロッパ系黒人<sup>14</sup>がフランスに移ってきた矢先にパリで殺されてしまう。ピーターソンに資金援助を申し出て彼をフランスに呼び寄せたエイブ・ノースの“North”というラストネームにも注意したい。そもそもこの作品においてフィッツジェラルドは当初、若いアメリカ南部人による母親殺しをプロットに据えていたが、そのエピソードは黒人殺害のそれにすり替わったのである。またエドモンド・ウィルソンに向けての書簡では「アメリカ人はスカ

<sup>11</sup> フィッツジェラルドは若さと金に固執しつつ同時に古い歴史への愛着を強く示した(Fussell, 143)。

<sup>12</sup> F. Scott Fitzgerald, “The Crack-Up” in *The Crack Up*, ed. Edmund Wilson (New York: A New Directions Book, 1993), pp. 69-84.

<sup>13</sup> F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night* (New York: Scribner Paperback Fiction, 1995). 引用もこのテキストに拠る。

<sup>14</sup> Felipe Smith, “The Figure on the Bed: Difference and American Destiny in *Tender Is the Night*” in *French Connections: Hemingway and Fitzgerald Abroad*, ed. J. Gerald Kennedy and Jackson R. Bryer (New York: St. Martin’s Press, 1998), pp.187-213, 188.

ンジナヴィア人、テュートン人、アングロサクソン、そしてケルト人に限って移民を許すべきだ」との記述も見られ、スカンジナヴィア系というイメジャリへの強い思い入れが幾重にも確認できる<sup>15</sup>。『夜はやさし』に至って北欧のイメジャリは殺人というゴシック・モチーフを媒介に、より広範かつ深遠な南部、黒人、北欧というモチーフを引き出している。そして本稿のテーマでもあるゴシックの語源ゴート族の居住地はスウェーデン南部であり、ゴシズムと北欧とは深い関連があることに今一度思い至るのである。フィッツジェラルドにおいてゴシックというテーマを設定する場合、北欧および北方への志向という要素を併せて読み取るのは必要不可欠であるといえるのではないか。また、殺された北欧の黒人ピーターソンは「南北境界州で共和党を支持しているような温和なタイプ (the suave model that heels the Republican party in the border States)」の黒人と描写される (106)。南北戦争までもを含めた新旧両大陸の重要なモチーフが『夜はやさし』第一巻の最後で交錯していることに留意したい。

## 2. 東洋南洋のイメジャリ

オランダ、スウェーデン等北欧のイメジャリによって17世紀植民地時代の過去を想起させることで、時間軸上隔てられた場所としての「楽園」が構築される様子を上に見た。併行してデビュー前の韻文作品には、主として東洋および南洋の諸モチーフが充溢していることを確認したい。これらは伝統的英国ロマン主義の踏襲とも読み得るが、同時に地理的隔たりをもって、やはり楽園イメジャリの起動に寄与しているのである。

もちろん作家が傾倒し、上述のように自身その存在に擬えられもした英国詩人ルパート・ブルックの、ハワイおよびタヒチをモチーフにした作品との連関を無視することはできない<sup>16</sup>。とくに *1914 and other Poems* (1915) の第二部、その名も *The South Seas* の巻頭をなす “Tiare Tahiti” の最終二行 “Well this side of Paradise!.../ There’s little comfort in the wise” は、『楽園のこちら側』のタイトルの典拠となった個所でもある。加えて “oriental” “Persian” “Turk” 等々の語を使った東洋のイメジャリは枚挙に暇がない。なお散文作品になると、たとえば「マイラ彼の家族に会う」 (“Myra Meets His Family,” 1920)<sup>17</sup> —— 血筋に中国の血が入っているという「トリック」で財産目当ての女性を斥けようとする作品である—— のように、ごく初期の作品から東洋のイメジャリが恐怖の対象に変わってくることは十分に留意しておきたい。『ギヤツビー』における「黄禍論 (yellow peril)」の主唱者カイザー・ヴィルヘルム二世やヒンデンブルク元帥への言及を思えば、散文作品における東洋のイメジャリについては、単純なロマン主義的志向とは一線を画する「黄禍論」との連関を考えてゆかねばならない。

<sup>15</sup> Smith, 191.

<sup>16</sup> 以下ブルックの作品の引用は Rupert Brooke, *1914 and Other Poems with a note on the text by Michael Schmidt* (London: Penguin Books, 1999) に拠る。

<sup>17</sup> F. Scott Fitzgerald, “Myra Meets His Family,” in *The Price Was High: Fifty Uncollected Stories by F. Scott Fitzgerald*, ed. Matthew J. Bruccoli (New York: MJF Books, 1979), pp.11-32.

プリンストン三連作の最後の作品 *SF* (1916) ではクレオパトラの蛇、ペルシア気質、東洋風雰囲気および「メッカ」「ムラド (Murads: オスマン帝国皇帝)」「ファティマ (Fatima: ムハンマドの娘)」などの固有名詞を使ったトルコタバコの銘柄も現れる (86)。“When that Beautiful Chord Came True” という曲でピアニストが昔を懐かしむ際も、ピアノの鍵盤になぞらえて “A was Persian petter, C was sentimental, she was horribly oriental” と、東洋モチーフが満載されるのである。*EE* では後述のように登場人物によるフィアンセの忘却とハワイの組み合わせが示されるのだが、ハワイのモチーフは *SF* でも「未来の精 (Spirit of the Future)」が「植民地 (colony)」での静寂を要求したのちに歌われる “Take those Hawaiian Songs Away” というナンバーで現れる (95)。コーラスを含む登場人物らが「ウクレレ (eukalali)」<sup>18</sup> に伴奏されるハワイアンソングの中止を求めるのである。“eukalali” が “Eu-ki-wak-i-wee” という「べとつく嫌なもの」<sup>19</sup> という意味の語とともに押韻をなしながら、「フラを踊る女性はみな同じ名前」「ホノルルよさらば、ハワイアンソングをどっかへやってくれ」という詞で歌は終わる (96)。前年の作品 *EE* (1915) におけるハワイとは、婚約者を忘れた登場人物が現地のフラガールに惚れるという事件の舞台だったが、*SF* では楽園たるハワイそのものの立ち退きを命じている。1914年から1916年にかけての三作を時系列に並べれば、段々とハワイのイメジャリへの嫌悪感が強く示され「楽園のこちら側」に近づいている様子が見られよう。

*SF* 中の “The Vampires Won't Vampire for Me” でパーシーとサルは1920年代のヴァンプ女優セダ・バラ (Theda Bara)、オルガ・ペトロヴァの名を出しながら、現実の女性と映画女優との乖離を嘆く。ここでは映画という当時の新しいモチーフによって、現実社会の彼岸的存在という面から楽園のイメジャリが引き出されている点に注意したい。東洋が地理的遠隔、歴史が時間的遠隔ならば、映画および映画女優は虚実間の遠隔ともいえよう。また最初に示される Theda Bara の名は広く知られるように “Arab Death” のアナグラムであり、再びオリエントの織り込みが確認される。そしてフィナーレ直前の “Down in Front” では 自分はトライアングル・クラブの「コーラスガール (pony)」であるからという理由で衣装を脱ぎ捨てるところまでが舞台に組み込まれる (98-99)。“Down in front, there lady sat.../Watched me act/that's a fact” という押韻によってもまた、その虚実の意図的混在は強調される。そして続くフィナーレではついに化粧もかつらもコルセットも「安全第一」のために脱ぎ捨てられる。そして “Good-bye, temptation...temptation, good-bye” という最終連に流れ込むのである。これは虚構という誘惑に打ち勝って現実の世界に戻るといふ、いわば生きながらの埋葬からの生還であり、換言すればリアリズムの世界で齢を重ねてゆくという、ロマンティズムからの脱却ないし決別宣言なのである。

<sup>18</sup> 「ウクレレ (ukulele)」をこのように表記するのはブルックの “Waikiki” という作品における “eukaleli” との表記と酷似している (Brooke, 26)。

<sup>19</sup> ロマン主義的東方志向から黄禍論的なモードへの移行の兆しとも読み取られよう。



### 3. 若さと「生きながらの埋葬」

フィッツジェラルド散文作品において若さ・富・美が主要なトピックとして物語を動かしてゆくことは広く言われているが<sup>20</sup>、そこでは若さとロマンスもまた直結している。SFでも第一幕のフィナーレ“Dance, Lady, Dance”において“love, love, love while you may, for the rose in the day will wither...mine the hour ere the dawn for youth and love will soon be gone” (90)と歌われるのは、伝統的ロマン主義の系譜に続く「夜・若さ・ロマンス」の組み合わせである。これは前年のEE第一幕“On Dreams Alone”で“love’s own paradise near us... can live on dreams, on dreams alone” (67)と歌われる箇所と照応して「love-paradise-dream」の定式化をなすものと、まずは位置づけられよう。またもちろん若さ・富と結び付けられたロマンスが、加齢という時間軸の不可逆移動によって失われることまでを、美学として愛おしむフィッツジェラルドの態度も広く知られるところである<sup>21</sup>。なお作家としての二十年のキャリアの中で、フィッツジェラルドのロマンスおよびロマンティズムは単なる男女間の恋愛という意味程度の“romance”のみに立脚するものではなく、たとえば中世まで遡る「荒唐無稽な物語」や騎士道精神とのつながりを有するものであることに注意しておきたい<sup>22</sup>。

殺さずに「生きながらの埋葬 (live burial)」<sup>23</sup>を行うことは、永遠の若さの獲得にも通ずる。その状態は現実を越えて遊ぶ「恍惚境 (ecstasy)」とも同軸上に位置するものであろう<sup>24</sup>。となれば生きながらの埋葬は、永遠の若さという媒体をもって、フィッツジェラルドにおけるこの上ないロマンス基盤ともなりうる筈である。プリンストン時代の第一作目のFFF第二幕に「回想 (Reminiscence)」という歌がある。過去の甦りとしてゴシック要素としても捉えうる題であるが、リフレインで歌われるのは“dreams”の繰り返し及び“past love”“first love”“last love”の連

<sup>20</sup> たとえば Bryant Mangum, “The Short Stories of F. Scott. Fitzgerald,” in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald* [hereafter cited as *CCFSF*], ed. Ruth Prigozy (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 59, pp.62-63. Kirk Curnutt, “F. Scott Fitzgerald, Age Consciousness, and the Rise of American Youth Culture,” in *CCFSF*, pp.28-47.

<sup>21</sup> “For Fitzgerald, there was simply no climax to a story more cathartic than a sudden yearning for the lost paradise of youth.” (Curnutt, 36). また *TSOP* では “I don’t want to repeat my innocence. I want the pleasure of losing it again” というエイモリーの台詞もある。

<sup>22</sup> 千代田夏夫「フィッツジェラルド初期作品におけるロマンティズムとオカルト」『東京大学アメリカ太平洋研究』第7号、(東京大学大学院総合文化研究科附属アメリカ太平洋地域研究センター、2007)、127-140頁参照のこと。“In the Darkest Hour” (1934) “The Count of Darkness” (1935) “The Kingdom in the Dark” (1935) “Gods of Darkness” (1941) という一連の“modern”でない中世(厳密には9世紀)ものもゴシックと中世趣味との合体例として挙げられよう。

<sup>23</sup> Sedgwick はゴシックを“live burial”という概念から再定義してゆく。Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions* (New York: Methuen, Inc., 1986). ただし本書では第二章の De Quincey 論 “Language as Live Burial” のタイトルが示すように、例えば “profound affinity” の “literal live burial” (38-39) に代表されるようなゴシックの典型的要素を超えて議論がなされる。

<sup>24</sup> フィッツジェラルド作品においては “ecstasy” “ecstatic” “ecstatically” という語の使用が非常に多い。『ギャツビー』においてもデイジーの “ecstatic smile”、ギャツビーがニックとの間に築いていたという “ecstatic cahoots” 等々頻出する。このことは “Ode to a Nightingale” を始め、英国ロマン主義詩人の作品において “ecstasy” が重要な概念であることにも遡れよう。

呼である。そしてこれらが結局“the ashes of dead romance”と化してしまうと歌われる。これは同作第一幕フィナーレの“[y]our love inter in sepulchre”という一行とも対応していよう。墓のイメージの登場である。さらに重要なのは翌年のEEの“Other Eyes”において、「過去のロマンス (all the youthful romance past)」が「未だ息絶えぬ幽霊たち (ghosts that aren't quite dead)」と擬えられくるくでありである (79)。“haunt”するものとしてゴシック的に描かれる過去のロマンス、またそれが喩えられる未だ死せぬ幽霊という一種の撞着語法的表現は、生きながらの埋葬のイメージに重なるものであろう<sup>25</sup>。またそれは同時に、そこからの生還への重要な道筋を示すものともいえる。なおパーシー・ビッシュ・シェリーが前年のジョン・キーツの死を嘆いた *Adonais* (1821) の48・49連には“Or go to Rome, which is his sepulchre/O, not of him, but of our joy, Go thou to Rome—at once the Paradise”というくだりがある (425)<sup>26</sup>。英国ロマン主義全般において墓は重要なイメージであるが、フィッツジェラルドが傾倒したキーツおよびシェリーにおける墓と楽園のイメージの並立を一点だけであるが、ここに確認しておきたい<sup>27</sup>。またブルックの“The Funeral of Youth: Threnody” (1915) にも注目しておきたい。“The day that Youth had died,/There came to his grave-side,...There stood Romance,.../Dead Innocency's daughter, Ignorance;...Beauty was there...Who erst the fair and living Youth did know;/All, except only Love. Love had died long ago” (46) というようにここでは、“youth” “die” “grave” “romance” “love” など上述してきた議論のキータームがすべて網羅されているが、先回りして言えば、最終的に実際の生を選び取るフィッツジェラルドにおいて、それは彼岸への渡航を大前提とするゆえに、不滅のロマンスは演繹的にありえないのである<sup>28</sup>。

#### 4. モダン・ゴシック

本論冒頭に、「楽園への諦念」を確立する中で、フィッツジェラルドは伝統的ロマンティズムやゴシズムを独自の手法で発展させていったと述べた。以下、そのゴシックについて検分

<sup>25</sup> Sedgwick は *Wuthering Heights* (1847) の分析において“Catherine's ghost represents the unquiet past that has not found its continuity with the present”と論じる (Sedgwick, 99)。

<sup>26</sup> Percy Bysshe Shelley, *Shelley's Poetry and Prose*, selected and edited by Donald H. Reiman and Neil Fraistat (New York and London: W · W · Norton & Company, 2002), pp. 407-427.

<sup>27</sup> シェリーにおいて墓は自らその中に入り込むほどの愛好の対象であった。また眠りと夢をゴシックの重要要素とする Sedgwick の上掲書にも注意したい。また徳永が示すように、FFF ではほとんどの人物が正体を隠している。Del Monti に至っては元首相の身でありながら山賊の頭領にまで零落しているのである。このことはアメリカン・ゴシックにおけるブラウン以降の「変装 (transformation)」もしくはミンストレル・ショー等にも見られる「“passing”の伝統」(杉山直子氏による指摘)にも通じよう。

<sup>28</sup> シェリーとの比較においてキーツはより現実優先の「健全な狂気」を有しているという論に留意したい。シェリー『アラスター、または孤独の霊—イギリス・ロマン派詩魂の精髓—』佐藤芳子、浦壁寿子訳注 (創元社、1986) pp.106-116。

<sup>29</sup> ゴシックの定義を含む研究書は枚挙に暇がないが例えば Fred Botting, *Gothic* (London and New York: Routledge, 1996), Markman Ellis, *The History of Gothic Fiction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction* (London: Continuum Intl. Pub. Group, 2004), Donald A. Ringe, *American*



したい。デビュー前の韻文にもゴシック性は色濃い。ゴシックの定義は定義不可とするものも含めて種々分かれるものの、「過去」が何らかのかたちで重要になる<sup>29</sup>。代表的なものは家系のモチーフであり、『楽園』『ギャツビー』の冒頭同様 *FFF* でも、最初のホテル客らのコーラスから、“Nouveau riche” “pedigreed, of a high or petty breed...” (47) 等々、彼らの様々な「家柄」が歌われる。また19世紀のアメリカン・ゴシックの舞台はブラウン、ポーからジェイムズに至るまで人里から隔絶された個人のプライベートな館であるが、フィッツジェラルドにおいては往々にしてホテルがそれにとって代わる<sup>30</sup>。大きな館という点では同じだが、閉塞性はあるにせよそこに属する人間の流動性と公共性、立地の賑やかさ (*FFF* のモンテ・カルロ等) が、伝統的ゴシックの館、城、修道院等々のモチーフとは異なる点であろう<sup>31</sup>。ある意味で真の主人公たる Fi-Fi は Hotel Della Palma のマニキュアリストである。三作のミュージカル以外の韻文作品において純然たるゴシックモチーフは、“blue-blood melody” “medieval harmony” にのせて家系を歌う “On My Ragtime Family Tree” (1913)<sup>32</sup>、“Death slays the moon and the long dark deepens...” といきなり伝統的なゴシックモチーフを満載に歌いだしながら幽霊の行列を緻密に描く “Marching Streets” (1919)、“some lone queen in empty towers... My eyes hands/Grip at the soggy pillow... Death’s within the house!” と最終行まで息をつかせぬ “Rain Before Dawn” (1917)、“Clear in the morning I can see them sometimes:/—Men, gods and ghosts, slim girls and graces—”と謳い出される “Clay Feet” (1917)、以下に扱う “Sleep of a University” (1920)、そして *TSOP* 中エイモリーと恋人たちとの間でやりとりされる数々の詩等々で、ふんだんに確認できる<sup>33</sup>。非・人間たる存在としての伝統的ゴシックモチーフとしての幽霊であるが、*FFF* 所収 “A Slave to Modern Improvements” でクローヴァーが自らの身を歌い描く像は同じ非・人間でも、父親の手によって無機質の材料で作られることとなった「近代進化の犠牲者 (a victim to modern improvements)」である<sup>34</sup>。これは若さの保持という観点からすれば肯定的にとらえうる要素も持つ筈であるが、やはり上述の生きながらの埋葬同様、一種の理想主義的な理詰めの机上の若さの保持は、否定的に歌われる。

*Gothic: Introduction and Reason in Nineteenth-Century Fiction* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1982) など。古典的研究としては Edith Burkhead, *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance* (1921) などがまず挙げられよう。

30 『ギャツビー』ではギャツビー邸の使用人入れ替えにおける元ホテルの従業員たちというモチーフ、作品舞台としては “The Hotel Child” (1931) “The Guest in Room Nineteen” (1937) など参照のこと。

31 種類を問わず大きな館というゴシックの重要なモチーフは、人生を「部屋を多く有する大きな屋敷 (a large Mansion of many apartments)」に擬えたキーツの主張を想起させ、英国ロマン主義と (アメリカン) ゴシックとの相関性を思わせる。1818年5月3日付ジョン・ハミルトン・レイノルズ宛書簡。John Keats, *The Letters of John Keats*, ed. H. Buxton Forman, (New York: Cambridge University Press, 2011) pp. 124-131, 129.

32 Triangle Club のミュージカル「プリシラの追跡」用に作詞されたが却下された作品である。

33 ミュージカル以外の韻文作品については F. Scott Fitzgerald, *Poems: 1911-1940* (Bloomfield Hills: Bruccoli Clark, 1981) をテキストとし頁数もこれに拠る。

34 高野泰志はヘミングウェイ作品分析において第一次大戦以後の取り換え可能な部品としての「新しい身体観」について述べるが、*FFF* のこの箇所にも同じ視点は適用できるであろう。高野泰志『引き裂かれた身体 ゆらぎの中のヘミングウェイ文学』(松籟社、2008)。

35 「恐怖小説。一中略—舞台を中世の僧院、城、地下牢、山岳などに設定し、言い伝え、秘密、陰謀、破戒、墮

またゴシック小説の構成要素として何らかの犯罪との関連をもつことがあげられる<sup>35</sup>。EEのオープニングコーラスで夜警によって早々に歌われる“trick of thieves”という一節も、先述の短編「マイラ彼の家族に会う」で用いられる“trick”や『ギャツビー』中デージーの声によって「一夜そのものがトリックであった」と思い出すようなニックの言まで思い起こさせるくだけたものである。SFでは“*It is art*”という曲において、“*stay away from phoney tricks*”と「安全第一」を旨にする者らが歌う。この歌ではBruce Mcrae (1867-1927)の名前が出るが、彼はワトソン役を初めて演じた俳優であることにも、現実のミステリーの織り込み例として留意したい<sup>36</sup>。そして続く“Charlotte Corday”では、フランス革命後ジャン＝ポール・マラー (1743-93)を暗殺したシャルロット・コルデ (1768-93)のエピソードが、マラーに買ってもらった帽子が気に入らなくて彼女は彼を殺したのだという物質主義的解釈に換骨奪胎されるものの、まずは殺人事件として示される<sup>37</sup>。ゴシックとロマンティズムの親近性は往々にして言われるが<sup>38</sup>、フィッツジェラルドにおいては明らかに、「犯罪」という項を仲立ちとして両者は繋がるのである。“Ragtime Melodrama”では変装した囚人と刑事とのやり取りが歌われる。犯罪と衣装＝変装との連関にも注意したい。そしてここでもアンサンブルで“we’ll show you a trick” (95)と、やはり“trick”の語が確認できる。

## 5. 時間と生

第二作目EEのストーリーでは、“Miss I don’t know”と称される記憶喪失の女性 (73)の存在が一つの核となっており、他にも婚約者を忘れてハワイで歌う登場人物等、記憶の喪失がモチーフとなる。先にも見た冒頭のコーラスでは夜警が“when the weary town is sleeping…”と歌いだす。やはり眠りが重要なモチーフである。ゴシックもしくはロマン主義の代表的設定として筆頭にあげられる闇もしくは夜に睡眠はつきものではあるが、ここではそれ以上の意義を見出すべきであろう。

先に時間軸での断絶をもって歴史/過去を楽園化すると述べたが、加えてもう一点、ここでは記憶喪失というモチーフをもって、特に時間の中で生きる人間のアイデンティティという側面から、その連続性が分断される様子を見ておきたい。記憶喪失が起これば、アイデンティティの

---

落、迫害など、サスペンスとミステリーをプロットに組み込んだ、時に空想的、超自然的な物語」という記述で定義される。上田和夫編『イギリス文学辞典』(研究社、2004)。Sedgwickも前掲書の第一章で詳細に述べている (Sedgwick, 9-10)。

36 そもそもフィッツジェラルドが最初に公にした文章は「レイモンド抵当の謎」(“The Mystery of the Raymond Mortgage,” 1913)であり、同年*Arsene Lupin*というM. ルブランの作品を下敷きにした戯曲も書いている。後年の「ダンス」(“The Dance,” 1926)はエラリー・クイーンの絶賛を浴びることとなる。

37 “Marching Streets”では“the tumbrils of a gold old age”と、フランス革命時の死刑囚護送車が「古き黄金時代」のものとして語られる。

38 たとえばG. R. トムソンはゴシックを“Dark Romanticism”と定義する。注5 Me Evoy 前掲論文を参照のこと。Sedgwickの“so many things we view through the Romantic (in fact, Gothic) lense of psychoanalysis…”という箇所も参照のこと (Sedgwick, vi)。

新規まき直しが可能となり、それは新天地（新大陸）発見というモチーフとアナロジーをなす。そしてそのまま *TSOP* 以降作家の作品群を通してもっとも重要な二項である“romantic/sentimental”の議論にも繋ってゆくのである。すなわち「物事が続くように / 続かぬように願う」という両極端の立場である。「続くもの」の最たるものは人間の生でありそれを支配する時間である。命を最優先させるという、ある意味で身もふたもないリアリズムは、フィッツジェラルド文壇デビュー前のこの *SF* の安全第一主義に端的に表れているといえよう。それがのちの散文作品群において貫かれつつ、同時により洗練され複雑化してゆくのである。*SF* では冒頭「未来の精」が「若さの女神」に「万歳 (hail)」し、「安全一番」の哲学を皮肉の場面から始まるが、最終的にこの作品においては未来と若さというロマンティックな組み合わせは、リアリズムの加齢の力学、年寄りの処世術に敗北するのである。

## 6. 眠りと南部

“Sleep of a University” (1920) 等、プリンストン大学をモチーフにした韻文作品は、散文作品同様「古典まがいのナッソー・ホール (pseudo-ancient Nassau Hall)」はじめ、闇、月夜、尖塔等伝統的ゴシックモチーフに満ちている。“Sleep of a University”では“the college slumbers in a fatuous dream poem” (92) という一文が、単なる舞台立てとしてのゴシックから更に踏み込んだ、眠りを「生きながらの埋葬」とつなげるセジウィックのゴシック論と通ずるような、眠りと夢についての洞察を示している。そもそも「夢かうつつか」という状態は、たとえば *Tender Is the Night* の題名の所以となったキーツの“Ode to a Nightingale” (1819) が、冒頭第一行“a drowsy numbness”と始まり最終行において“Do I wake or sleep?”と終るように、英国ロマン主義における重要なイメジャリである。フィッツジェラルドの場合それはさらに進んで、のちの散文作品において顕著にみられるように「南部＝眠気 / 怠惰」という定式へのつながりを示しやすい。南部とはこの場合、貴族主義的イメジャリとも連携しており、それは、後年の韻文作品ではあるが“Obit on Parnassus” (1937) でも“poor Poe”と言及され、少年時代から父親による“The Raven”の音読や自身の読書リストへの掲載等々を通して育まれた、フィッツジェラルドの Poe への親炙とも関連するものであろう。

南部＝眠気 / 怠惰という定式はたとえば ノートブックに残る詩“One Southern Girl” (執筆年不詳) に見られる、“lolling down” “lazy rhyme” “dream of summer” 等の記述にも明らかである。散文では「氷の宮殿」において、“Sally Carol gazed down sleepily... the sleepy old side” (51) “... those damn southerners, they’re sort of-sort of degenerates... they’ve lived so long down there with all the colored people that they’ve gotten laze and shiftless... true type of Aristocrat... he wasn’t an aristocrat at

<sup>39</sup> F. Scott Fitzgerald, “The Ice Palace,” in *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, ed. Matthew J. Bruccoli (New York: Scribner Paperback Fiction, 1995), pp. 259-272. 引用はこのテキストに拠る。

all-just the son of a northern carpetbagger...” “‘hate to move,’ sighed Sally Carol lazily, ‘but I reckon so’” (62-3, 69) などの記述に、例えばそれは顕著である<sup>39</sup>。

伝統的な幽霊、人造人間のような近代的幽霊、生きながら埋葬されて死に切れていない幽霊等々、ゴシックの代表的モチーフである幽霊の多彩なヴァリエーションをフィッツジェラルドの1919年までの韻文作品群に見てきたが、それらが全て『楽園』によるデビュー前に行われていることにまずは驚く。しかしその幽霊たちも結局は往々にして「衣装を脱ぐ」ところまでを織り込まれた「フェイク」であるところに、モダン・ゴシックの“modernity”が確認できるといえよう<sup>40</sup>。生きながらの埋葬も死には至らないという点で、フェイクといえるかもしれない<sup>41</sup>。SFでは役者が演じつつ、コスチュームを脱いでゆくという、虚は虚、実は実としつつのメタレヴェルの虚実の混在が——戯曲と散文の混在はデビュー後の作家のTSOP等初期作品の特徴でもあるが——がみられる点にも、フェイク＝虚構を、虚構として見せる姿勢が確認できる。幽霊と演技する俳優が同列化されているのである。

#### ・おわりに

SFの大団円の“Good-bye, temptation...temptation, good-bye”という最終連であるが、ここに示されるのは虚構（舞台）という誘惑に打ち勝って現実の世界に戻るといふ、いわば生きながらの埋葬からの生還であり、それは換言すれば現実的にリアリズムの世界で加齢を甘受してゆくという、ロマンティズムとの決別宣言なのである。現実面での生者の側に戻るとは実際的に「安全」であり生きながら埋葬されることもないが、比喩的な次元でいえば、ブルックが“safety with undying”と謳ったような<sup>42</sup>「永遠の若さ」という安全は保障されえない。“ecstasy”の恍惚境にいつまでも留まれない/留まらないというのが、モダニズム作家フィッツジェラルドの、文壇デビュー前のこの時期の、ロマンティズムの主張といえよう。時間軸の不可逆性に逆らう（TSOPの主人公エイモリー風に言えば）精一杯のロマン主義的「ポーズ(pose)」をみせつつ、実際はリアスティックに流されてその不可逆性に抗わない。抗わないからこそ、過去の歴史の固定化による楽園化が可能ともなるのである。それは「楽園のロマンス（虚構）化」ともいえよう。本稿冒頭に触れたピーター・パンの物語『ピーターとウェンディ』には「ネヴァーランドは結局嘘っぱちよ（“the Neverland was all make-believe”）」(41)という記述がある。楽園の「こちら側」とは、絶えずロマン主義的彼岸を希求しつつ、此岸に留まり続けるリアリズムなのである。

<sup>40</sup> SFのラスト、*The Captured Shadow*(1912)、*Assorted Spirits* (1914)等のセント・ポール時代(1911-14)の戯曲群など。

<sup>41</sup> 日本アメリカ文学会東京支部2011年6月例会分科会(演劇・表象)発表「浴室へ——*A Streetcar Named Desire*と*Who's Afraid of Virginia Woolf?*におけるモダン・ゴシック」(2011年6月25日、於慶應義塾大学三田キャンパス)において筆者(千代田)は、19世紀的な全壊のカタストロフィではなくそれでも生は続かざるをえないというところに、モダニズム以降のゴシックの特性を見た。

<sup>42</sup> Rupert Brooke, “Safety” in *1914* (1915).

\*本稿は2012年6月30日日本アメリカ文学会東京支部6月例会分科会（詩）（於慶應義塾大学三田キャンパス）にて行った発表「フィッツジェラルドにおけるロマンティズムとゴシック 初期韻文作品における散文作品への助走」に加筆訂正を行ったものである。