

F. スコット・フィッツジェラルド作品における肖像画のイメージ —ゴシック的アプローチを通して

千代田夏夫*

(2015年10月27日 受理)

The Imagery of the Portrait in F. Scott Fitzgerald's Works: Reading as the Gothic-Surface Narrative

CHIYODA Natsuo

要約

本稿ではゴシック研究の重要なテーマである「surface (表層)」を肖像画のモチーフに絞り、フィッツジェラルドの初期二長編を主たるテキストとして検分する。デビュー作 *This Side of Paradise* (1920)、長編第二作 *The Beautiful and Damned* (1922) においては、twin, double といった語を始め種々の表現で、主人公の男女の同一性ないし一体性が作中に示される。「表層の物語」たるゴシックとしてこれらのフィッツジェラルド作品を読み直すとき、そこにはロマンティック・ラブ・イデオロギーを成就してヒロインたちが三次元に立ち上がることを(作家が)許さなかった、二次元の物語=肖像画の物語=表層の物語という構図が確認できる。「ロマンティック」な作家フィッツジェラルドの「ロマンティック」な作品においては、男女の主人公たちの“romance”(恋愛-物語)を二次元に抑圧する装置としてゴシックが機能している様子がうかがわれるのである。

キーワード：F. スコット・フィッツジェラルド、ゴシック、ロマンティック・ラブ・イデオロギー

* 鹿児島大学教育学系 講師

・はじめに

多くのゴシック研究で注目される「表層 (surface)」のテーマであるが、本稿ではそれを古典的なゴシック・モチーフである肖像画ないしそこに描かれる顔そのものに引き寄せて、フィッツジェラルドの初期長編二編を主たるテキストとして見てみたい。ゴドゥがセジウィックを引いて述べる「ゴシックの表層 (surface) への拘りはアイデンティティが表面的 (superficial) であることを明らかにする」という件 (Goddu 106), 「ゴシックの手法の数々は表層 (surfaces) に第一義を与える」(Sedgwick 153) 「表層 (surface) がアイデンティティを成す全てである」(Halberstam 63) 「(野蛮人と文明人の) 区別は無効である。なぜなら全ては外見 (appearances) に依拠するから」¹ (Riquelme 33) 「表面性 (the superficial) への強調は登場人物についてサスペンスを生じせしめる手段 (device) である」(Napier 33) 「(ゴシックにおける) 登場人物の死, すなわち「心理的深層 (psychological depth)」から「身体的生理学的表層 (physical and physiological surfaces)」への偏向」(Napier 3) 等, ゴシック研究における表層への関心は多くの研究に見られる。そして斯様な種々の研究に見られる“ゴシックにおいて関心が集中される surface” が identity の問題と連動するときには, identical という要素もまた重要になるというところから本稿を起こしたい。

セジウィックは, 古典ゴシックの代表作アン・ラドクリフ『ユードルフォの謎』(*The Mysteries of Udolpho*, 1794) 『イタリア人』(*The Italian*, 1797) マシュー・ルイス『モンク』(*The Monk*, 1796) 三作品の分析において, ゴシックにおける identity²が「外見の同化・類似」のテーマと「肖像画」のモチーフのもとに定められてゆく次第を, 「(無効化された (noncode) 次元がコード (code) の陶酔状態によって低下している状態では) 比較のための唯一の信頼基盤は完全で文字通りで視覚上の併置によるしかない。そしてそれは二つの顔が線対線の次元で同一に近づくときにのみ信頼に足るのである」(Sedgwick 160) と論じる。ここで想起したいのは『グレート・ギャツビー』(*The Great Gatsby*, 1925, 以下 GG と略す) 冒頭の, ニックが大おじのハードボイルドな肖像画に似ているという件である。ニックは直接大おじに似ているのではない。あくまでも肖像画という表層を挟んで彼と大おじとの類似性は語られる。肖像画という一枚の紙の表層性はまた, 先に見たハルバーシュタム, リケルメはじめ多くのゴシック研究がテキストとして用いる『ドリアン・グレイの肖像』(*The Picture of Dorian Gray*, 1890, 1891) についても論じられるところである。

¹ ちなみにこの箇所には続けられる「イヴニングコートとホワイトタイを身に付けていれば株仲間でも (even a stock-broker) 文明化しているという名声を得ることができる」という箇所はフィッツジェラルド研究において一顧の価値があるろう。

² デイはまたゴシック・ヒーロー (アンチヒーロー) は「自身のアイデンティティの生産ないし再生産の過程に従事する」と述べる (Day, 17)。

1. 肖像画

ゴシックの出発点『オトランド城』(*The Castle of Otranto*, 1764) から『ユードルフォ城の秘密』(1794)『モンク』(1796)『アンクル・サイラス』(*Uncle Silus*, 1864)『カーミラ』(*Carmilla*, 1871-72) など、肖像画はゴシック作品に重要な位置を占める。同時にそれは GG においても語り手ニックの属性を語るように、フィッツジェラルドにおいても重要なモチーフである。肖像画は基本的に(描かれた対象と) identical であることを属性とする。“I'm supposed to look like him—with special reference to the rather hard-boiled painting” (3) の記述には肖像画というものがそもそも持つ identical という属性に加え、それに本人以外のニックが似ているという、いわば「identicalness の(同心円的)拡張」が確認できる。また既述のとおりニックと大おじの類似はあくまでも肖像画を介したものであるという点にも注意したい。surface というゴシックにおいて重要視される属性を、identical というもうひとつのゴシック属性とともに具体的に備え、かつ類比される人間関係において紙一枚ながら介在するのが、肖像画というモチーフなのである。「double/identical - 表層 (surface) - 肖像画 (portrait)」という連なりをまずは確認しておきたい³。

GG からさかのぼって、二作目の長編『美しく呪われしものたち』(*The Beautiful and Damned*, 1922, 以下 *BD* と略す) においては肖像画のモチーフはさらに頻繁に冒頭からみられる。アンソニーの野心が達成されるまでは、「彼は肖像画 (a portrait of a man) ではなく、明瞭でダイナミックなパーソナリティである」(11) という⁴。第一巻第二章は章そのものが「サイレンの肖像 (Portrait of a Siren)」(33-67) と名づけられ、アンソニーの、グロリアとの出会いが記される。第三章では、グロリアとの親密さを深める過程としてお互いの「類似点 (resemblances)」(98) を探して「より多くの細部が求められ、ひとは二つ目の肖像画 (a second portrait) を描くのである—後略—」(98) と記される。人間関係の育みが肖像画のモチーフで語られるのである。第二部第二章では「灰色の家」で新婚生活を始めた二人のもとで働き始める日本人執事タナラハカことタナが、リンカーンのエッチングのコピーを見せる件がある。“a rather good copy of an etching of Abraham Lincoln, to whose face he had given an unmistakable Japanese cast” (165, 強調筆者)、ここにタナは日本人の面影を映し取っているらしい。この日本人というアイデンティティに誇りをもちつつもアメリカに同化したい気持ちも持つ人物が、漫画の日本人主人公—アンソニーには「明らかに東洋的に見える」主人公—について、「全くアメリカ人の顔をしている (really an American face)」(166) と述べるくだりもある。肖像画における face とは、それがニックと大おじの肖像画の関係のように「自分

³ 肖像画と(描かれた対象との)類似性についてはコウルリッジの論も参照しておきたい。

⁴ 1920年代アメリカのパーソナリティ信仰についてはスコット・A・サンデー『「負け組」のアメリカ史 アメリカン・ドリームを支えた失敗者たち』鈴木淑美訳(青土社、2007年)を参照。本書については皆川雅志氏(福岡女学院中・高等学校)の教示を得た、記して謝す。

の顔でなくとも」、identityの拠り所となるsurfaceの典型なのである。sur-faceの語の通り、顔の上に(他人の)顔が重ねられると解釈すれば、ゴシックのこれもまた典型的手法であるdoublingとも通ずるものであろう。

2. 顔そのもの

そしてもうひとつの表層が、主人公らが耽溺する「おのれの顔の美」である。デビュー作『楽園のこちら側』(*This Side of Paradise*, 1920, 以下TSOPと略す)では全編を通してエイモリーのナルシシズムが顕著である。エイモリーにとって友人は「その前でポーズを付ける鏡, 観衆」(33)に過ぎず、劇場では「素晴らしいハンサムだわ」(36)という言葉に芝居見物から気もそぞろとなり、「他の群衆よりも自分を目利きにしている資質を顔に見ようと鏡をのぞき込み・・・自身を賛美する」(88)姿、最初の恋人イザベルへの真の愛情の欠如の認識、「女性は自分のムードを映す鏡(the mirror of a mood in him)」(194)等々の記述からは、エイモリーのナルシシズムが十全に伺われる。

BDでは、アンソニーとグロリアの顔は最も重要なモチーフといえよう。極言するならば、主人公二人の状況は常に二人の「顔」で示されるのである。鏡に映る寝起きのアンソニーの「顔」は「悲惨な幽霊」と見えるほど「不自然に青白」(50)く、似たような「異常に白い顔」という描写もある。対してグロリアとの愛が叶う第一部最後の描写では「アンソニーの顔」(112)は輝いている。彼の状況はそのまま顔に現れる。換言すれば登場人物の状況は顔を持って描写されるのである。グロリアの顔についても、「月光の下でグロリアの顔は、辺りを支配する、ノスタルジックな「白」」(153)であり、その力が二人の不和をも取り除いてしまう。困難な状況下にあって「鏡に映る自分の顔の新鮮さ(Gloria at the mirror was wondering at the splendid color and freshness of her face)」をグロリアはいぶかしむ(190)という件や、グロリアの「ルックス」(“looks”)の喪失とアンソニーの「風体(constitution)」(248)の喪失を見かねて親身な友達が忠告する様子、また「外見的には(outwardly)二人は凋落の兆候を示さなかった」(249)という描写も続く。二十六歳のグロリアは二十歳のように美しく、アンソニーに関しては「外見という点では(in appearance)失うよりもむしろ得るものがあった」(249)と記される。

学生時代のグロリアは「未来の妻と母」たるには「美しすぎて怠け者すぎる」(301)のだった。「彼女の美貌だけが彼女を裏切らなかつた。彼女は自分のような美しさを見たことがなかつた」(325)という強烈な自意識も確認できる。第二部二章の最後、スクリーンテストに望む配役を得られなかつた二十九歳のグロリアが崩れ落ちるシーン、“Oh, my pretty face” “Oh, my pretty face! Oh I don’t want to live without my pretty face!” “...as in the mirror, as in the test, sprawled face...” (333)の記述に明白なように、BDにおいては、surfaceの第一例として論じた肖像画から離れて、さらに「顔そのもの」が、identityの最重要構成要素かつ物語をすすめるドライブとなっているのである。アンソニーの方は、終盤のアルコール中毒状態になって、ブラックと名前を変えたブラックマンに「顔を二回殴られ」(360)たあと、(過去の

亡霊のように)訪ねてきた出征先の情事相手ドットに逆上する。ドットの「白くおびえた顔 (face)」,そして意識がとんで、「世界は顔を変え (the face of the world changed before his eyes)」(367)で、小説の最後においてアンソニーは過去の全てにひとりで「向かい合う (face)」のである (369)。

3. 男女主人公の類似

そして男女主人公は identical なのである。TSOP のエイモリーと四人の恋愛相手たち、特に紙幅を割いて描かれる最後の二人、ロザリンドとエレノアについてはエイモリーとの共通点が多い。三人目のロザリンドの「私達はあなたよー私じゃなくて。ああ、あなたは私の一部、私の全てよ」(176)「そして私達は美しいのよ」(176)という台詞に示される一体感を確認したい。最後の恋人エレノアについては、そこに「彼自身の鏡」(206)があるような、「自分の家に戻ったような感じ (sense of coming home)」(209)を得る。そもそもエレノアについてはその存在がー出会いの場面で口ずさまれるのが、ポーの“Ulalume”という霊肉分身譚の趣が濃い作品であることに鑑みてもーエイモリーの幻影である可能性も高い。「互いの内に悪を見 (see the devil in each other)」(206),エレノアは「私はあなたのサイキになる、あなたの魂よ」(209)と叫ぶ、そして「エイモリーはエレノアの内自分自身を愛していたのだから、いま彼が憎んでいるのは鏡に過ぎないのだった」(222)という結末に至るまで、エイモリーとエレノアの doubleness/identicalness は濃厚である。「悪が美の仮面をかぶってエイモリーに近づいた最後 (evil...under the mask of beauty)」という記述から、最終盤になって「エイモリーにとって悪とは性の問題となり」「そのグロテスクな悪の顔は」「もっともよく女性の美に現れる」(258)ようになっているというくだりを確認したい。ここで、「美ー悪ー性」という連関の構図に、face という語がしっかり介在していることを確認したい。

そもそも性的なコンテンツを表層に帰するのがゴシックの伝統であるとセジウィックは述べ (Sedgwick 141, 143),リケルメは「美の内に恐怖 (terror)」を見るのはゴシックの伝統であると論じる (Riquelme 26)。エイモリーーフィッツジェラルドが重視する『ドリアン・グレイの肖像』においても「グロテスクなるものにおいて美と恐怖の極致が融合する」(Riquelme 40)わけである。『楽園』においては、事故死した学友の顔が「青白く、永遠の悪で歪んだ顔」(111)として窓の外に現れたりしており、エイモリーの自己愛を支えるハンサムな顔と並んで、不吉な象徴ともなるのが face である。

BDでは第二部冒頭で結婚を決めた二人は「二人は双子 (we're twins)」「前世で共に創造されて愛し合っていた」(115)等の台詞を交互に述べる⁵。「アンソニーの魂とグロリア

⁵ プラトン『饗宴』における「アンドロギュノス (androgynos)」の議論を想起したい (久保記, 78)。そもそも『ギャツビー』における Platonic conception, El Greco, Trimalchio 等, 作家におけるグレコ・ローマン志向は顕著である。

の魂との一致 (unison)」(129) の描写もある。そして「子供を作る為の結婚はしない (I refuse to dedicate my life to posterity)」(127) と日記に記し、パフォーマンスとしての結婚 “performance, the live, lovely, glamorous performance...scenery” (127) を主張するグロリアに対してアンソニーが提言するのは「三つ子を二組, 一年おきに」(158) という「実験 (experiment)」(158) であり, そもそも「双子」たる二人の結婚の虚構性が明らかである。「[グロリアは]自分が子供など一度も欲したことがないのに気づいていた」, それは「自分の美に対する悪意 (menace to her beauty)」「現実 (reality)」「現実感 (earthiness)」(324) であり「子どもを産むという耐えがたい感覚」は彼女を圧倒する (324)⁶。彼女はただ “conscious flower” (324) としてのみ存在したいのである。結局「彼女の夢 (dreams) は幽霊のような子供だけ (ghostly children only)」(324) ということになる。先述の通り第一部二章のタイトルはグロリアを指しての「サイレンの肖像」であるが, 妊娠はその reality, earthiness, menace to her beauty をもってヒロインの腹を膨らませ, 二次元の肖像を三次元化してしまう。「surface (表層) =portrait (肖像画)」の次元で物語を進行したいゴシックは, 三次元化の時点で崩壊してしまうのである。『楽園』では逆説的に, かつてはその美しさに夢中になった女性がいまや単なる次世代再生産の装置とみえてしまってきているがゆえに, エイモリーにとってその価値は下がっている。

4. ロマンティック・ラブ・イデオロギーの却下

アンソニー・グロリアについての「二人はステージの上のスターであり, 二人きりの観衆に向かってお互いに演技していた。「演技 (pretense)」への情熱が二人にとっての現実 (actuality) を作るのだった」(116) という描写は, 演技を (深層の真実に対する) 表面上の虚構ととらえる一般的な社会通念を経て, 表層こそが全てであり, 内面が深部にあるなど幻想であるという, リケルメの『ドリアン・グレイ』論等に見られるゴシックのテーゼと重なる。肖像画という静止画面に代表される安定した二次元からの, 三次元への移行は, ゴシックにおけるアイデンティティの崩壊をもたらしかねない。「(ロマンスにおけるアイデンティティの寓話のパロディとして) ゴシック・ファンタジーとはアイデンティティ崩壊についての寓話 (fable) である」(Day 75)「ひとたび悪魔的な地獄に落ちるや否や, 登場人物は終わりなき変化と変身に従属する身となり, そのアイデンティティは残酷と恐怖の世界に永遠に断片化される」(Day 7) 等, ゴシックにおける登場人物らのアイデンティティの不安定とそれへの対処はデイの議論に詳しい。もとへ, そのアイデンティティ崩壊の危険をあえて設定しそれを安全弁として, 二次元に物語/ロマンスを「抑えておこう」というのが, ロマンスに対するゴシッ

⁶ *Tender Is the Night* 第二部15章のニコルの発作による交通事故の直後においてディックがエミールの face の上の汗をみて reality を取り戻す段を思い起こしたい (193)。

クでありかつフィッツジェラルドの（ゴシックの）目論見なのではないか。三次元化を回避するべく、男女はナルシズムに行き着くべく identical でなくてはならない。同時に男女の境界は曖昧となる。より具体的な手法についていえば、古城や貴族の陰謀がなくなったモダニズム・リアリズムにおいても、主体の表層性・「全て表層こそが真実」というリケルメやセジュウィックの議論に繰り返し見られるゴシックのテーゼを最もよく表わせるのが、作中人物それぞれが identity の拠り所とする「肖像画」とその identical な対象の「顔そのもの」というモチーフなのではないか。そしてその行き着く先は次世代再生産を見込めない自己愛のモチーフである⁷。

なお *BD* においてはもう一つの表層ともいべき衣装－コート－のモチーフをもって、最終盤に本論で繰り返しているゴシック・テーマが、実に端的に示される。第三部二章では擦り切れた流行遅れのレオパードのハーフコートに代わってグロリアは「灰色のリス皮のコート」(322) を欲しがらる。これは叶えられないが、そのコートは「募りゆく金銭面での不安の象徴としてそそり立つ」(322) ことになってしまう。どんでん返しと言ってよい遺産相続のうち、ラストシーンの船上のグロリアは見物人に言わせれば「ひと財産もの (a small fortune)」(368) のロシアンセーブルのコートを着ている。そしてその見物の女性は「彼女って、なんだか染まっちゃって、汚く (unclean) みえるの、分かるかしら。中身がどうだろうとそう見えちゃう人たちっているのよね (some people just have that look about them whether they are or not)」(368, 強調筆者) という台詞を続ける。コートは衣服の中でも最も外側に位置する surface の代表ともいえるモチーフであるが、華美高価なセーブルという表層をもってしてなお、第二部冒頭グロリアが自身とアンソニーの一体性を強調しつつ自身らが「清潔 (clean) である」(115) と強く信じ、その上で最も忌み嫌った「不潔 (uncleanness)」(198) が引き出されていることに注意したい。そして見物人のこの台詞は「外見こそすべて」という本稿が扱われる多くのゴシック研究の主張するゴシック性と一致するのである。

リケルメはゴシックにおいて結婚モチーフが否認される傾向を述べる。ゴシックにおいて作中人物の言動は結婚制度に挑戦的であり、ワイルドのゴシック物語にしても、「意味ある結婚 (meaningful marriage)」(Riquelme 35) の不可能性を示すものとする。meaningful marriage を、次世代再生産型核家族の形成と、安易に読み替えることには慎重であらねばならないが、ワイルドのモダンな発明たる「ゴシックが強調する結婚への妨害とナルシッサス神話の融合」「ワイルドはゴシックの伝統である不可能性と言っても良い、結婚の難しさの表象を、美学的ナルシズムと合併させたのである」(Riquelme 35) 等々、リケルメの論を援用してエイモリー、アンソニー、グロリア、ギャツビーに明白に確認できるナルシズム傾向を結婚というモチ

⁷ 注2を参照。

フと併せて、ゴシックの文脈に置くことは可能であろう⁸。なおフィッツジェラルドにおける twin のモチーフやナルシッサス神話・ピグマリオン・ガラテア神話の存在についてはアーウィンの論に詳しい。モダニズムにおいて、ドリアン・グレイのように一気呵成に破滅へ至るカラストロフィではなく、アンソニー・グロリア夫妻が、かつて唾棄していた unclean, crazy という属性を自身の身にまとしてなお、専属の医師まで旅行に同道させてダラダラと生き続ける / なくてはならないという悲劇は、フィッツジェラルドのゴシックのモダニズム性を良く表していると言えよう。身体の病にせよ精神のトラブルにせよ、人はもう簡単に死ねなくなっているのである。

ワイルドを多く参照したが、ゴシック研究のみならずフィッツジェラルド自身あるいは彼の作品自体において、ワイルドの影響は濃い。最も明らかなのは *TSOP*、エピグラフには題名となったルパート・ブルックの詩の一節とともに、ワイルドの一節が引かれる。プリンストンでワイルドとドリアン・グレイを友人に教えられたエイモリーは「オスカー・ワイルドの飽いた目で (through the satiated eyes of Oscar Wilde)」(55) プリンストンを見るようになり、ヘンリー卿を真似る友人ケリーにドリアンと呼ばれるまでになる (54-56)。フィッツジェラルドの娘宛ての書簡にもドリアン・グレイへの言及が見える⁹。ドリアンとエイモリーの重なりを確認しておきたい。

他の長編における子供についても見ておく。GG では全く予期しないデージーの娘パミーの登場にギャツビーはニックが「そんなものがいようと、それまでつゆ思っていなかったに違いない」(117) と観察するようにひるむ。ようやく子どもが前面に出るのは『夜はやさし』(*Tender Is the Night*, 1934, 以下 *TN* と略す) だが、ここでは物語の大前提としてニコルと父の近親相姦をもってロマンティック・ラブ・イデオロギー¹⁰は崩壊している。その次世代のニコル・ディック夫妻と長男長女のラニエとトプシーに関しては、一見ロマンティック・ラブ・イデオロギーは一応機能しているとも見えようが、ニコルの発作時に用いられる inhuman の語 (“a verbal inhumanity,” 112) が作中唯一ほかに付されるのが “inhuman curiosity” (257) をもつ息子のラニエであり、家族のもとを去る時もディックが心に掛けるのがラニエであることを考えると母から息子への狂気の遺伝というのは、*TSOP* 然り共通するテーマとして十分

⁸ Napier はとくにリーヴとリーの作品を指し、「本質的なゴシック性 (the essential ‘Gothicness’)」はほとんど「小道具 (properties)」のみに依拠すると述べさらにウォルポールとベックフォードの作品では多くの「小道具や物 (properties and objects)」が「意義ある共鳴を欠いている」と述べる (Napier, 29, 37)。

⁹ *Life in Letters*, 465.

¹⁰ 18世紀末ごろから「結婚はロマンティック・ラブに基づくものでなければならない」と考えられはじめ、「ロマンティック・ラブの神秘的な絆で結びつけられていた夫婦像は「ホームである」近代家族の土台となった—中略—このような「愛—性—結婚の三位一体」という「ロマンティック・ラブ・イデオロギー」と呼ばれる現象が、少なくとも米国の場合には、近代家族の大きな特徴となった」(ノッター, 4)。

に考えられ、順調なロマンティック・ラブ・イデオロギーの継承を望むには不安要因がある。ハリウッドの大立者の娘という出自をいの一番に出して語り始めるのが『ラスト・タイクーン』のセシリアだが、ここで語られるロマンスに子供の影はない。

ゴシック研究で excessive lust/love と呼ばれるような近親相姦にせよ同性愛にせよ、「結果を伴わない」ことがゴシックの要件であると言えよう¹¹。これは *TN* において、Dick と Rosemary の浮気、ニコルと実父の関係においてもそれぞれ “baby” (65) “consequences” (129) の語で焦点化される。Haggerty もラドクリフの『森のロマンス』(*The Romance of the Forest*, 1791) 論において incest を unnatural desire と論じるが (Haggerty 164)、換言すれば、この子供をもたささない「不自然な関係」こそがゴシックを成り立たせているとも言えよう。ハルバーシュタムはより広く、「ゴシック小説は、内と外の「不自然な関係 (unnatural relations)」を強調しそこに依拠する故に、内部から外部への推移 (transition of inside to outside) を図式化する故に、身体と精神をひっくりかえす故に (turn bodies and minds inside out) - 中略 - ゴシック小説は規律と罰の歴史において重要な位置を占めるのである」(Halberstam 72) と論じる。「肖像が立ち上がらないために」、 「ロマンティックな」フィッツジェラルドにおいては、次世代再生産を前提とするロマンティック・ラブ・イデオロギーは拒絶されねばならないのである¹²。婚姻関係・次世代再生産をもたないロマンスがフィッツジェラルドにおける「ロマンス」と言えるかもしれない。それは社会学的に見た時、結婚と表裏一体のロマン主義的愛とは真逆の、「アモール・パッション」と呼ばれる「婚姻外での遊び」により近いともいえよう¹³。ロマンスを文字通り「絵空事として」維持し続けるために、ロマンティック・ラブ・イデオロギーは否定されねばならず、その目的のために、深層をもたない表層のみの物語であるゴシックが、起動されねばならないのである。ロマンス維持装置としてのゴシックということである。「本当に望んだ真実の恋人は、夢の中の恋人である」(325) というグロリアの述懐を今一度参照したい¹⁴。

¹¹ 「ゴシックにおいては、action というものは起こり得ない - 中略 - ゴシックではいかなる action もその意図した結果 (result) を達成できない」とデイは述べ、『オトランド』『ユードルフォ』『ウィーランド』『エドガー・ハントリー』等のテキストについて「これらの作品はより親しい形式に類似しているが、しかし読者がそのようなジャンルに期待する伝統的な期待を攪乱 (subvert) させるのである」(Day, 45) と述べる。

¹² フィッツジェラルド作品におけるロマンティック・ラブ・イデオロギー否定については「ロマンティックな愛なしに結婚すること」を決める「リッチ・ボーイ」のアンソン分析を中心に行った拙稿「接触感染」を参照。

¹³ ノッター21, 拙稿「“Absolution” 再考」参照。

¹⁴ このロマンティック・ラブ・イデオロギーによる次世代再生産拒絶とゴシックの「系譜」のモチーフの「併存」については考察の余地がある。しかし往々にしてゴシックにおいてはその系譜は断絶の危機にあることに鑑みれば、ロマンティック・ラブ・イデオロギーの拒絶とフィッツジェラルドのロマンティズム - たとえばエイモリーは「ロマンティックな人物は物事が続くともわりながらも続かないようにとむなしく願う」(166) と定義する - は併存可能かつ相互に関連する価値観であろう。

・おわりに

強烈なナルシズムによる他者への愛の不可能性は *TSOP* によく見られるし、それでも結婚を強行した場合の「不毛性」の物語が *BD* であるといえる。男女が *double/identical* であるがゆえに男女の境界線が崩壊し—境界の崩壊もまたゴシックの属性である—かつナルシズムが駄目押しのごとく繰り返し稼働される。ゆえに *BD* において結婚までは行きつつも第三項の出産は拒絶され、ロマンティック・ラブ・イデオロギーは崩壊する、あるいは成立しない。フィッツジェラルドが最初からいわゆる古典的なゴシックを描こうとしたとは思われない。しかし“表層こそ全てであり「真実」「中身」が深層にあるなどというのは幻想である”というテーマをもって作品を書いたとはいえるのではないか。マンガムは「若さ、富、美 (youth, wealth and beauty)」が作家の三つの大きな素材 (material) であると述べるが (Mangum 62), リケルメやセジウィック, ハルバーシュタムらの *surface* の重要性を説くゴシック論を併せて読むとき、フィッツジェラルド作品を、これら三つのテーマを「肖像画」と「顔」という二つの *surface* のモチーフをもって描いたゴシック、それもモダニズム・ゴシックと呼ぶことには大いに妥当性があると思われるのである。

* 本稿は九州アメリカ文学会第61回大会 (2015年5月9日於鹿児島大学) での口頭発表に大幅に加筆訂正を行ったものである。

・参考文献

Day, William Patrick. *In the Circle of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago and London: The U of Chicago P, 1985. Print.

Fitzgerald, F. Scott. *A Life in Letters*. Ed. Matthew J. Bruccoli. New York: Penguin Books, 1998. Print.

--. *Tender Is the Night*. 1934. New York: Scribner Paperback fiction, 1995. Print.

--. *The Beautiful and Damned*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2008. Print.

--. *The Great Gatsby*. New York: Scribner, 2004. Print.

--. *The Love of the Last Tycoon: A Western*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1994. Print.

--. *This Side of Paradise*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1995. Print.

Goddu, Teresa A. *Gothic America: Narrative, History, and Nation*. New York: Clumbia UP, 1997. Print.

Haggerty, George E. *Unnatural Affections: Women and Fiction in the Later 18th Century*.

- Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1998. Print.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham and London: Duke UP, 1995. Print.
- Irwin, John, T. *F. Scott Fitzgerald's Fiction: "An Almost Theatrical Innocence."* Baltimore: Johns Hopkins UP, 2014. Print.
- Mungum, Bryant. "The Short Stories of F. Scott Fitzgerald." *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*. Ed. Ruth Prigozy. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2002. 57-78. Print.
- Napier, Elizabeth R. *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction an Eighteenth-Century Literary Form*. Oxford: Clarendon Press, 1987. Print.
- Riquelme, John Paul. "Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and *The Picture of Dorian Gray*." *Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity*. Ed. John Paul Riquelme. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2008. 25-45. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. 1980. New York and London: Methuen, 1986. Print.
- Tuttleton, James W. "Vitality and Vampirism in *Tender Is the Night*." *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*. Ed. Milton R. Stern. Boston: G. K. Hall & Co., 1986. 238-46. Print.
- コウルリッジ, S. T. 『方法の原理 知識の統合を求めて』 小黒和子編訳 (法政大学出版局, 2004)。
- 千代田夏夫 「"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」 『VERBA』 第38巻 (2014), 1-18。
- 「接触感染 - F. スコット・フィッツジェラルドのモダニズム・ゴシック -」 『日本女子大学紀要 人間社会学部』 第21号 (2011), 97-112。
- ノッター, デビッド 『純血の近代 近代家族と親密性の比較社会学』 (慶應義塾大学出版会, 2007)。
- プラトン 『饗宴』 久保勉訳 (岩波文庫, 1965)。

