

婚姻制度を超えて—『夜はやさし』のオルタナティブな読みの可能性

高橋美知子

はじめに

スコット・フィッツジェラルド (1896-1940) にとって、三作目の長編である『夜はやさし』(*Tender Is the Night* 1934 以下 *TITN*) の執筆は苦難の連続であった。

『楽園のこちら側』(*This Side of Paradise* 1920) で一躍若き人気作家の地位に躍り出た彼は、多くの短編を執筆しながら、『美しく呪われた人』(*The Beautiful and Damned* 1922)、『グレート・ギャツビー』(*The Great Gatsby* 1925 以下 *GG*) と長編の出版を続け、*GG* 出版直後の1925年5月には、編集者のマックスウェル・パーキンスに「考えていて一番楽しいのは、新しい小説のこと」であり、その小説は「形式、アイデア、構成において本当に新しいもの、ジョイスやスタインが探し求め、コンラッドには見つけられなかった、時代のモデルになるようなもの」(*Brucoli, Letters* 108) になる、と書き送っている。また同時期に批評家の H. L. メンケンに宛てた手紙では、「次の小説は二年ぐらいで書けるだろう」(*Turnbull* 481) との見通しを示しているが、その予想に反し、次作の執筆は困難に満ち、長期にわたるものとなった。長編第四作である *TITN* が出版されたのは1934年、*GG* 出版の実に九年後であった。

幾度となく執筆計画や主題を変更しながら、ようやくディック・ダイヴァーを主人公とする最終的な構成へとたどり着いたフィッツジェラルドは、作品を構想しながら、『酔いどれ人の休暇』(*Drunkard's Holiday*) [当時のタイトル] は立派な人格の崩壊を描く、現代を舞台にした小説になるだろう」(*Brucoli and Baughman* 10) と書き残している。フィッツジェラルドの作品には概して自伝的な要素が濃いのが、*TITN* も例外ではない。フィッツジェラルドの妻ゼルダが1930年に統合失調症を発症したことが、作品の最終的な構成に大きな影響を与えたのは明らかであるし、「歴史上もっとも偉大な心理学者になる」(*TITN* 147) ことを目指しながら¹、ニコルとの結婚生活の中でその目標から遠ざかっていく主人公ディック・ダイヴァーの姿は、*TITN* 執筆時のフィッツジェラルド自身と重なる。彼が残したメモや手紙からは、「時代のモデル」になるような長編を書き、作家としてさらに高く評価されることを願いながら、それがなかなか叶わない苛立ちを伺い知ることができる。

彼が長編執筆に集中できなかった最大の理由は、彼が常に金策に追われていたことである。フィッツジェラルドもゼルダも派手なライフ・スタイルを好み、彼にとって金策は常に悩みの種であった。先に引用したパーキンスへの手紙に「昨日頼んだ1,000ドル(良い返事をありがとう)を合わせて、君には7,200ドルを借金中だ」(*Brucoli Letters*, 108) とあるように、彼は常習的に編集者や出版社から前借りをしており、同じ手紙で既に三年間も借金生活から抜け出せていないことを告白している。

フィッツジェラルドは作家の本分は長編にあり、短編に時間や労力を割きすぎたことを不本意と考えていたが、金銭的事情のために高額な原稿料を得られる短編を書き続けねばならないというジレンマに陥っていた。アーネスト・ヘミングウェイの『移動祝祭日』(*A Moveable Feast* 1964) には、彼が知り合ったばかりのフィッツジェラルドと交わした、雑誌短編をめぐるやり取りについて次のような記述がある。

クロワズリー・デ・リラで、彼[フィッツジェラルド]は僕に語った。良い作品だと思える短編を書きあげて、それは本当に『ポスト』誌向けの良作だったのだけど、原稿を渡す前にそれに手を加えた。なぜなら、雑誌に売れる短編にするためには、ひねりを加えなくてはいけないことが良く分かっていたからだ、と。僕はこれを聞いてショックを受けた。それで、それは売女のやること(whoring)だと言うと言った。スコットは、売女のやることに違いはないけれど、そうしなければならなかったんだ、と言った。なぜなら、まともな本を書くために必要な資金を作るためには、雑誌からの収入が必要なからだ、と。(155)

ヘミングウェイの放った“whoring”という痛烈な批判は、フィッツジェラルドにとって忘れ難いものになったに違いない。1929年、ヘミングウェイに宛てた手紙の追伸に、彼はこう記している。

老いぼれのしょうもないプライドの最後の煌めきを見てくれよ。今や『ポスト』はこの年寄り売女に一

発4,000ドル払ってくれるんだぜ。でもそれは、40もの体位をマスターしているからだよ——若いころは、ひとつでよかったのに。(Turnbull 307)

GG出版から四年が過ぎたこの時点でも、フィッツジェラルドが書く短編の原稿料は上昇していた。だが、フィッツジェラルドはそれが、自分が大衆受けする短編を書くテクニックを駆使した結果だと理解しており、そのことを苦々しく思ってもいた。手紙の本文には次のようにある。

ここ二か月ずっと、大衆誌向けの短編を書こうとしている。そんなの、書きあがったら、破り捨てるに決まっているのに。いっそのこと、この原稿ごと家が焼けてしまえばいいのかも。できれば僕も一緒に。(306-7)

自分が理想とする作家像からずれていく苛立ちが、この手紙からはにじみ出ている。

もちろん、短編を書いて原稿料を稼がなければならないのは、多分に遊び好きな彼自身の性格のせいであり、この頃には彼の飲酒問題や奇行も深刻なものになりつつあった。同じ手紙には「僕が真剣な作品を仕上げられないことに対する君の分析は甘すぎるね。放蕩をその理由に含めていないんだから」(306)とあるが、自分の生活態度に問題があることを十分すぎるほど認識しながら、それを改められない致命的な甘さがフィッツジェラルドにはあったことは否定できない。

トラブルは他にもあった。前述のようにゼルダが発病し、その療養に多額の金がかかった上、彼女が自身の経験をもとに書いた『ワルツは私と』(Save Me the Waltz 1932)と、執筆中の自分の作品に重なる部分が多いことにフィッツジェラルドは激怒し、二人の間には激しい諍いが繰り返された。

このような苦難の中で *TITN* は生まれた。彼の言葉通り、この作品は一般的に、ディックの凋落を描く物語だと捉えられている。ローラ・ラトレイは、結末におけるディックの姿に希望を残さないよう、フィッツジェラルドが念入りに推敲をおこなったことを指摘している。「なんらかの交流や支援、あるいは救いの兆しが生じて、孤独なディック像が破綻しないように、[ディックがリヴィエラから去る日を描く] 最後から二番目の章は、暴力的で妥協のない『一人で (alone)』という語で幕を閉じる」(100)、というラトレイの分析には説得力がある。*TITN* 出版後のフィッツジェラルドの不遇の余生を知る読者にとっては、ディックの凋落は作者自身と重なっても見え、その予言的要素が、この作品の魅力の一端を担っているのも事実であろう。だが果たして *TITN* はただ、ディックの人生の破綻だけを示唆して

幕を閉じるのだろうか。本稿ではラトレイが目しなかった最終章に目を向け、この作品の結末が秘める可能性を探りたい。

1. 婚姻制度からの逸脱

ディック・ダイヴァーとニコルは1919年の秋に結婚し、1929年の7月に離婚する。*TITN* はこの夫婦の出会いから別れまでを軸とする物語であるが、本稿ではこの作品が、二人の結婚生活の破綻を描くのみならず、複数の登場人物を通じて描かれる近代的婚姻制度、あるいは近代家族という制度からの脱却というヴィジョンを内包していることを論じる。

近代家族とは、上野千鶴子によれば「結婚によって結成され、離死別によって解散する単婚制（一夫一婦制）の夫婦家族」(266)である。また、竹村和子は近代社会が認知するセクシュアリティを「終身的な単婚を前提とした、社会でヘゲモニーを得ている階級を再生産する家庭内のセクシュアリティ」(41)と定義している。上野の監訳で日本に紹介された『積みすぎた方舟』(*Neutered Mother*)で、法学者マーサ・ファインマンは「性的家族」という言葉を用い、「性的家族は、私たちの社会的想像力の中では、法的制度であると同時に神聖なお墨付きをもらった文化理念としての存在でもある」(164)と述べる。ファインマンはまた、『「家族は性的である」』というメタナラティブにおける支配的な要素は何かといえば、家族は第一に、一人の男と一人の女のロマンティック・ラブによる性関係であり、『ヨコ』の親密性の制度とされることである」(157)と述べている。つまり男女の婚姻をベースとした近代(性的)家族の成立を支えてきたのは、「ロマンティック・ラブ・イデオロギー」、すなわち「至福の愛の瞬間が永遠につづく(はずだ)」という幻想を、現実であるかのように信憑させる社会的装置」(吉澤 109-15)であると言えるだろう。

TITN では、「ロマンティック・ラブ・イデオロギー」に基づく近代婚姻/家族制度はどのように描かれているのだろうか。まず目を引くのは、二人の女性主要登場人物であるニコルとローズマリーが、共に近代社会を支配してきた規範的婚姻制度から逸脱している点である。「家族とは、ジェンダー・家父長制規範による女性抑圧が発動・再生産される空間として、それはまずもって女性にとって『そこからの解放・自由』が第一義的に課題とならざるをえない」(30)と金井淑子が述べるように、近代社会において家族や結婚は、女性抑圧のシステムとしてしばしば批判の対象とされてきた。*TITN* においても、精神病から回復しつつあるニコルは、「自分が、ディックという太陽の惑星に過ぎなかった」(310)生活からの脱却を望むようになる。若き日のディックは、精神科医の自分とニコルとの結婚が引き起こしうる問題を

承知の上で、夫兼主治医として彼女を保護し、コントロールするという難しい役割を引き受ける選択をするが、この精神を病む妻と医者という組み合わせで想起されるのが、一九世紀フェミニズム文学の傑作、シャーロット・パーキンス・ギルマンの「黄色い壁紙」(“The Yellow Wallpaper” 1892)である。この作品では、主人公の「私」は夫や他の医者により、産後鬱の治療として安静療法を命じられ、家事や育児や人付き合いのみならず、彼女の生きがいである執筆活動までもを禁じられ、次第に思考力すら失っていく。彼女の精神状態は悪化の一途をたどり、結末において彼女は、安静療法が行なわれていた部屋の中をひたすらぐるぐると這い回り続ける。床を這う妻の姿を見て失神した夫の上を乗り越え、彼女は這い続けるのだが、狂気と引き換えでなければ、夫の支配を乗り越えられなかったこの主人公と比較すれば、*TITN*のニコルが迎える結末は遥かに明るい。作品終盤では、ニコルの精神状態は明らかに改善しており、彼女は望み通りディックと離婚し、惑星のように彼の周囲を巡る生活、すなわち彼のコントロールから抜け出していく。

その一方で、ディックはニコルとの結婚生活の中で医師としてのキャリアや、周囲の人を惹きつけていたバイタリティなど多くのものを失っていく。だが果たして、ニコルに搾取され、破滅したディックという構図——フェミニストによる婚姻制度批判の反転図——にこの作品を当てはめてしまってよいのだろうか。以下では、ニコルとローズマリーそれぞれと婚姻制度の関係を論じた後に、作品の結末部におけるディックの姿に改めて注目し、作中で描かれる婚姻制度の揺らぎに着目することで導き出される、作品結末部のオルタナティブな読みの可能性を提示したい。

2. ディックからトミーへ——ニコルの選択

ディックはかつて、将来を嘱望され、エリート街道を邁進する精神科医であった。イエール、ジョンズ・ホプキンス、オックスフォード、チューリッヒという数々の名門大学で学び、「歴史上もっとも偉大な心理学者になる」ことを目指していた彼の転機は、友人医師を訪れたスイスの病院で、ニコル・ウォレンという17歳の患者に出会った時に訪れる。周囲の反対にもかかわらず、ディックは彼女との結婚を決め、約十年の結婚生活の中でニコルの病状の改善に貢献するが、彼女との生活の中で、次第に医師としての研究や臨床から遠ざかり、偉大な心理学者への道は閉ざされていく。

ディックは、自らのキャリアの妨げとなったのは、ニコルの所有する莫大な財産であったと分析している。一代で富を築き上げた老獪な商売人を祖父に持つ彼女は、「多大なる創意と労働の産物」であると同時に、労働者

からの「十分の一税」(65)を享受する存在、すなわちアメリカ産業資本主義が生み出した消費社会の申し子であり、その頂点に位置する存在である。最初はディックの収入に合わせ、慎ましく暮らそうとした二人も、次第にニコルの慣れ親しんだ贅沢な暮らしに染まっていく。そのような生活の中で、ディックは「自分の仕事の価値が矮小化された」(188)ように感じるようになり、やがて「貧しい教区での〔牧師の〕父の苦労を見ていたせいで、金への欲望が生まれ」、「いつの間にかジゴロのように呑みこまれ、どういうわけか手持ちの武器をすっかりウォレン家の地下金庫に預けて鍵をかけられて」(220)しまう。

金銭的成功よりも、心理学者としての学術的名声を望んでいたはずのディックは、こうして資本主義消費社会の歯車に飲み込まれ、忸怩たる思いを抱えることとなる。それは、生活を支えるために短編の執筆に勤しまねばならず、それを時間と才能の浪費だとして苦悩していたフィッツジェラルド自身の姿にも重なるが、作者同様、ディックにも元来、裕福な生活への願望がなかったとは言いきれない。アメリカに「億万長者を相手にした最新設備の病院」(148)を作るという学生時代の計画は、その片鱗であろう。はっきりとは認めたくないが、自己に生来備わっている弱点に気づいているからこそ、そこに引きずられた自分に対して不満と後悔が募り、自責の念から逃れるためにディックは酒におぼれるようになり、その転落は加速していく。

一方で病状が改善したニコルは、「きれいな若い女性として傲慢になれる人生の盛り」に失った「貴重な二年間」(312)の埋め合わせを望み始め、彼女に想いを寄せる青年、トミー・バーバンをその相手役に選ぶ。二人の関係は、不倫として始まるが、ほどなくニコルはディックとの離婚を決意し、トミーと再婚する。ディックからトミーへ移行するニコルに迷いは見られないが、彼女がトミーを愛しているのかと言うと、そうではない。この移行には、辣腕の商売人であった祖父譲りの彼女の非情さ、したたかさが存分に発揮されている。

そもそもニコルは、か弱い人物としては描かれていない。初めてディックの前に姿を現したニコルは深刻な精神状態にあり、痛々しく、それでいて可憐さと聡明さも併せ持ち、ディックの保護欲を掻き立てる。だが二人の関係を主導しているのは、実際には彼女である。彼女はディックに手紙を書き送り、彼が振り向いてくれるのを待つばかりではない。再会した二人が初めてキスする場面では、一人テーブルを離れたニコルは、ディックがきっと自分を探しに来ることを確信しており、ディックに寄り添いつつ彼を「追いつめ」、キスをしながら「勝ち誇る」(169-71)。こうして彼女は、抜き差しならない関係にディックを誘い込んだのである。ニコルがディックに恋愛感情を抱いていたのは事実であろう。だが彼を絡

めとっていく彼女の態度には、打算的な気配が見え隠れする。資本主義の申し子である彼女は、自らを「高価な財産」(159)と認識しており、彼女は祖父譲りの商売人の目——「白い悪党の目」(314)——で、自分にふさわしい結婚相手を選んだのだ。困っている人を見れば手を差し伸べずにはいられないディック、一度会ったきりの自分からの手紙に「すべて返事を出して」(139)くれるディックなら、精神病という危機に瀕する「高価な財産」の保全に努める役割に、真面目に取り組んでくれるであろうと、ニコルは正確に見抜いていたはずである。

しかし、ディックとの結婚生活から抜け出すことを模索し始めたニコルは、「精神的ロマンスではなく、『情事』」(313)を求めるようになる。彼女が若い頃に経験できなかった、情熱的な情事の相手役にふさわしいのは、結婚生活の中で疲弊してしまったディックではなく、若く情熱的なトミーである。クリス・メッセンジャーも指摘するように、トミーの人物造形には、ルドルフ・ヴァレンティノの影響が色濃く見られる。「野蛮人の男らしさとロマンティックな情熱」を兼ね備えた「エキゾティックで貴族的な男性他者」(Hansen 256)として、「退屈でロマンティックさに欠けている」「メインストリームの……夫」(Leider 253)を持つ「世界中の何百万という女性の欲望の典型的な対象」(Vasey 218)となったヴァレンティノは、スクリーン越しに多くの女性に日常生活からの束の間の逃避を提供した。同様に、「ディックより黒く、力強い」(316)トミーは、ニコルに結婚生活という日常に対する、非現実としての情事を提供することができる存在である。

トミーとニコルの関係には、映画的イメージが漂い、二人の情事は非現実的でロマンティックな展開を見せる。浅黒い肌とたくましい肉体を持つトミーのことを、ニコルは「まるで映画に出てくる冒険家みたい」(290)だと思い、彼と肉体関係を持った時には、「トミーの馬の鞍に横たわり」、「ダマスカスからさらわれてモンゴルの平原にたどり着いた」(320)と想像する。これは明らかに、ヴァレンティノの出世作、『シーク』(1921)の一場面——ヴァレンティノ扮するアーメッドがモンテカルロで見初めた「白い手と金色の髪」を持つイギリス人女性レディ・ダイアナをさらって鞍に横たえ、サハラ砂漠を馬で駆け抜ける場面——を意識しているだろう。

しかし、トミーとの関係のロマンティックな描写に反して、ニコルは「ロマンティック・ラヴ・イデオロギー」とは無縁である。「騎士の声」(51)や「古めかしい」(45、51)という単語が示すように、ニコルに対して騎士道的価値観をもって接するトミーは、長年ニコルに想いを寄せており、彼女と関係をもってほどなくディックに対し、「今この瞬間から」「俺が彼女[ニコル]を守る」と宣言する(333)。だが、ニコルは彼と永続的な関係を築くことは考えていない。トミーの男らしさや逞しさは、

ニコルにとって映画鑑賞の対象になりこそすれ、屈服や服従の対象ではなく、彼はニコルにとって「足元にかしづく無数の男の一人」にすぎない(312)。トミーの向こうに「従う必要も愛する必要もないたくさんの男たちがいる新しい景色」(315)を見ているニコルが、そもそも結婚生活からの逃避の手段として選んだトミーと結婚するのは、彼が、ディックとの生活から抜け出そうとしている自分に都合の良い、「情事」の相手役と保護者役を同時に勤めることができる存在だからだ。ディック、トミーとの関係でそれぞれ用いられる「転移」(155、324)という語が暗示するのは、必要に応じて手持ちのカードを入れ替えるように夫を取り換えていくニコルの生き方である。

祖父譲りの彼女の「白い悪党の目」は、「ロマンティック・ラヴ・イデオロギー」に曇ることなく、その時々にもっとも利用価値のある相手を見つけ出していく。その美貌に加え、悪党の祖父から譲り受けた富としたたかさを持つニコルにとって、婚姻制度は呪縛ではなく、彼女を守る男たちを確保し、消費するための手段なのである²。

3. ディックとローズマリー

ローズマリー・ホイトは映画『パパのお気に入り』(*Daddy's Girl*)に主演してスターの道を歩みだした新進の映画女優である。彼女は休暇でフレンチ・リヴィエラを訪れた17歳の夏に、その地のアメリカ人コミュニティの中心に君臨するディックに出会い、妻子ある彼に恋をする。その母親スピーアーズ夫人は、娘がいわゆる道ならぬ恋に足を踏み入れつつあることを知っても、それを止めようとはしない。職業と経済力を持って自立するように娘を育てたスピーアーズ夫人の姿勢は、娘に経済的・社会的に安定した結婚相手を見つけるために尽力する当時の多くの母親のそれとは対照的なものである³。ローズマリーが恋に落ちたことを知った夫人は、「乳離れの時を迎えている」(21)娘の「へその緒を最終的に断ち切る」(50)。当時の大半の女性のように、結婚を機に親の庇護下から夫の庇護下へと移るのではなく、自立の時を迎えたローズマリーの頭の中に、母の声が響く。「あなたは働くために育てられたの。結婚じゃなくてね。そのまま突き進んで、全部自分の経験にすればよいの。あなたも彼も傷つけなさい。何が起ころうともあなたはダメにならない。だってあなたは経済的には女の子じゃなくて男の子なんだもの」(50)。

結婚による生活の保証を求めなくても良いローズマリーは、特定の男性と深い関係を築くことがない。ディックに恋しながら映画監督のオール・ブレイディに「肉体的に惹きつけられ」(Tate 220)、数多い崇拜者たちとのプライベートな付き合いもこなす。彼女の周囲に自

分以外の男性の影を認めたディックは、(自身が既婚者であることは棚に上げ)嫉妬の念に駆られるが、ディックの最たる嫉妬の対象である若き俳優ニコテラでさえも、彼女にとっては「彼は結婚したがっているけど、私はしたくない」(238)という程度の相手にしかすぎない。抱いてほしいと迫り断られたディックに対し、「彼を抱きしめて貪り食ってしまいたい、彼の口に、耳に、コートに食らいつき、彼を包み込んで飲み込んでしまいたい」(77)という欲情に駆られる彼女は、17歳の可憐な外見のうちに文字通りマン・イーターの片鱗すら見せるのである。彼女は『パパのお気に入り』で、空っぽの頭をした美少女を演じ、ディックはそのイメージのままに彼女を「かわいいお嬢さん」(74)と呼ぶ。しかしスクリーンの外でのローズマリーは、想いを寄せるディックの前でも、その仮面を平気で脱ぎ捨てる。だが、「かわいいお嬢さん」のフィルター越しにローズマリーを眺めるディックがそのことに気づくのは、二人が出会ってから数年の後のことである。

ディックにとってローズマリーの魅力の一つは、年若い彼女のナイーブさであり、自分を「敬愛」し、自分の言葉に「熱烈な崇拜」(125)をもって耳を傾けるその態度である。若き日のディックは、心理学者として成功することを目指しながら、同時に「善き人間でありたい、親切な人間でありたい、勇敢な、賢い人間でありたい……そして愛されたい」(149)という願いを抱いてもいた。結婚生活の中で、次第に己の理想とする医師像から離れていくストレスから生じる自己肯定感の低下の問題に、ディックは人助けをし、感謝されることで対処しようとしているように見える。例えば父の葬儀の後、アメリカからヨーロッパに戻る船の中で、小説家として大成したかつての知人マックスコに出会ったディックは、自分の未完の著作のことを思わずにはいられなかっただろう。その直後に続くのは、彼が「力になりたい、称賛されたいという圧倒的な欲望に襲われ」(226)で、道に迷った二人の娘とその母親を助ける挿話である。ローマで彼女らと別れたディックは、ホテルで思いがけずローズマリーと再会するが、おそらくこの時のディックは、ローズマリーとの再会を通して、かつての自分を幾ばくかでも取り戻せることを期待したはずである⁴。

ところが、三年ぶりに再会したローズマリーは、「あなたに初めて会った頃はただの女の子だったけど、今は大人の女性よ」(229)と宣言し、彼女が主導権を持ったしばしの駆け引きの後、二人は肉体関係を持つ。その後、ニコテラへの嫉妬心を露わにするディックに対し、ローズマリーは、「ディック、あなたのことを愛しているわ……でも、あなたは私に何を与えてくれるの？」(238)という言葉突きつける。この言葉を聞いて、もはやディックも目の前にいるのが「かわいいお嬢さん」ではなく、身一つで芸能界を生き抜く女性であることを受け入

れるしかなく、彼は「ローマはローズマリーへの夢が終わった場所だ」(240)と認め、彼女の前から姿を消すのである。

ローズマリーが三度登場するのは、その一年ほど後に、彼女がリヴィエラを再訪するときである。このときディックは、ニコルやローズマリー、そして彼女の取り巻きたちの前で、決定的な肉体的衰えを晒すことになる。この出来事は、ニコルがディックの元を離れる決意をするきっかけともなるが、噂に聞いていた彼の凋落を確認したローズマリーもまた、この場面を最後にディックのもとに戻ってくることはない。

ニコルのように相続によってではなく、仕事を持つことで経済力を身につけたローズマリーは、家庭に入り、男性に守られて生きるという選択肢に興味を示さない。スクリーン上に「かわいい、かわいい」「パパのお気に入りのお嬢さん」(80)という幻影を投影しながら、スクリーンの外では、伝統的な性的役割分担や婚姻制度と距離を置き、自らの欲望に忠実に生きている彼女の存在は、フィッツジェラルドの妻ゼルダが口にし、後にデージーの有名なせりふとなった、「きれいなおバカさん」(GG 17)であることが、女性の最善の生き方だった時代が終焉を迎えようとしていたことを示している。実際、1900年に8%だったアメリカの離婚率は1928年には16.6%と倍増しており(Drown and Huber 18)、結婚が女性にとっての永久就職であった時代は終わりを告げつつあった。ローズマリーは、結婚という制度や従来型の男女の役割分担から解放された、女性の新しい生き方の可能性を示す存在だと言えよう。

4. 帰国後のディック

これまで本稿では、ニコルとローズマリーがそれぞれ、伝統的な婚姻制度の枠組みにおさまらない女性であることを論じてきた。それではここで、主人公であるディック・ダイヴァーに改めて焦点を当ててみたい。彼はニコルと結婚した後、ローズマリーをはじめとする幾人かの女性たちに惹かれつつも、ニコルの夫兼主治医としての役割を全うしようと尽力するが、トミーからニコルとの離婚を申し入れられた際には、あっさりとそれを受け入れる。この場面は、GGにおいて、ギャッツビーがトム・ビュキャナンと対峙するプラザ・ホテルの場面を連想させるが、GGでは、ギャッツビーとデージーの関係に気づいたトムが、「俺の家庭にどんな騒ぎを起こそうとしているのだ」とギャッツビーに詰め寄り、彼を「この馬の骨ともわからない奴」と蔑んだ上、「家庭生活や家族という制度を軽んじる」世の中では、いずれ「黒人と白人の結婚」(101)も起こるだろうと憤ってみせる。自分の不倫を棚上げしたトムの高説を、同席している語り手ニック・キャラウェイは「彼は文明の最後の砦を一

人で守っているつもりなのだ」(101)と冷めた様子で聞いているが、トムの高圧的な態度の背景には、裕福で由緒ある家柄出身の白人男性という、アメリカ社会において圧倒的に優位な彼の立場がある。彼が放つ言外のメッセージは、近代的婚姻制度を基盤とする「家族という制度」は、白人男性中心に構築されてきた近代「文明」を維持する装置であり、それをないがしろにすることは、異人種混淆と同等のタブーだということである。自らの不倫は顧みず、このような価値観を堂々と振りかざすトムは、不倫をしても「家庭生活や家族という制度を軽んじ」ているとして断罪されることはない、自分の特権的立場についての確信に裏打ちされている。社会的強者のトムは「文明」を後ろ盾に、ギャッツビーをはねつけ、デージーを押さえつける。一方で、全くそのような素振りを見せないディックの態度は、かつては若きエリート医師であったとはいえ、貧しい牧師を父に持つアイルランド系の彼が、トムとは違った世界に生きる人間である事実を浮き彫りにする。

トムのように、生まれながらに社会的成功を約束されていたわけではないからこそ、ディックは医師として、学者として名を成すことを目指したはずである。その夢に破れ、作品の結末で妻子と別れて一人アメリカにもどり、そこで一般開業医として東部の町を転々とするディックの姿は、これまで主として徐々に進んできた彼の凋落の行き着く先として受け止められてきた。彼の人生の描く下降線は、その姓ダイヴァー (Diver) とも重なり合う。しかし、この語には、下降の先の浮上のイメージもまた、内包されるのではないだろうか。ここでは、アメリカ帰国後のディックを描く *TITN* の最終章で、トムが (多分に自分本位な形で) 信奉する「家族という制度」という拘束からディックが抜け出していく姿を読み取ることで、この結末が秘めるディックの新たな生き方の可能性を探る。

アメリカに帰国後もしばらく、ディックとニコルは手紙のやり取りをしており、最終章におけるディックの姿は、ニコルの視点を通じて描かれる。彼女が「たまたま多くを知ることとなった」ロックポートという町でのディックの様子は、「自転車を乗り回し、女性からとても人気があり、机の上にはいつも、完成間近の医学に関する重要な研究書の原稿の山が載っている」(338) というもので、ヨーロッパ時代の彼ととてもよく似ている。しかし、この町を出たあとのディックには変化が見られる。彼はニコルが金銭的援助を申し出ても反応なくなり、ジュニーヴァの町から最後に、彼女に手紙を書くこともやめる。そして、子どもたちをアメリカに送らせるように求めることもなくなる。それはまるで、彼がかつての結婚——あるいは家族——との関わりを次第に断とうとしているかのようだ。

ディックからの最後の手紙を読んだニコルは、彼が「誰

か家事をやってくれる人と腰を落ち着けたのだ」(338) という印象を受ける。ここで、あえて性別を限定しない「誰か」という語が用いられていることは、注目に値しよう。それは、恋人や友人かも知れないし、使用人かも知れない。彼が次の町に移った時、その人物がどうしたのかもわからない。しかしいずれにせよ、ここでのディックは結婚していないと考えられるし、女性に人気があるにもかかわらず、ディックは作品の最後まで再婚する気配もない。ニコルは、アメリカでのディックをヨーロッパ時代と変わっていないと捉えており、最後まで「彼はきっと、キャリアを取り戻す機会を窺っているのだ」(338) と考えているようだが、短い最終章に詰め込まれたこの小さな変化の積み重ねが示すのは、彼がそれまでとは違った生き方へと徐々に舵を切り始めていることではないだろうか。

TITN の出版から半世紀以上たった1990年代のアメリカでは、男女の婚姻をベースとしない家族観を提示する試みが人類学者のキャス・ウェストンや法学者のマーサ・ファインマンらによって提唱された。彼女たちの提言を踏まえ、齊藤純一は『親密圏のポリティクス』で、「单身者にとっての親密な関係性、単婚に閉じない性的な関係性、あるいはまた、小家族の関係性に加えて人々がもちうる配慮・ケアの関係性などを描くのに、『家族』という言葉はすでにふさわしい言葉ではなくなっている」と述べ、『市民家族としての家族は親密圏の標準的なあり方ではなくなり、あくまでもそれがとりうる一つの形態としてさらに相対化されていくはずである』(v) と予言している。これらの視座を『夜はやさし』の結末におけるディックの姿に照射してみれば、「性的家族イコール自然」という「メタナラティヴ」から解放されたディックの姿が、そこに浮かび上がりはしないだろうか。凋落の軌跡を描いてきたダイヴァーは、浮上しつつあるのかもしれない。そうだとすれば、その先には、それまでとは違う、新しい景色が広がっているはずである。

結語

娘のスコッティーに宛てた1938年の手紙で、フィッツジェラルドはゼルダとの結婚生活が、彼の作家としてのキャリアに与えた影響について、率直に嘆いている。

僕が君くらいの年だったころ、僕は大きな夢を抱いていた。その夢はどんどん大きくなって、僕はその夢について語り、それを人びとの耳に届ける術を身につけた。けれどその夢は、分裂してしまった。僕が君のお母さんと結婚することを、ついに決心した日にね。お母さんは甘やかされていて、その結婚が僕に良いことをもたらさないのはわかっていたのだけれど……僕は、ずっと引き裂かれていた。お母

さんは、彼女のために働くことを僕に望みすぎたんだ。僕の夢のためにはなく。

仮に *TITN* の中に組み込まれれば、そのままディックの台詞として通用するであろうこれらの言葉は、結婚とキャリアをめぐるディックの苦悩が、フィッツジェラルド自身のものでもあったことを明らかにする。手紙は次のように続く。

お母さんがやっと、仕事とは人間にとって尊厳、しかもたった一つの尊厳なのだ気づき、自分も仕事をしてやり直そうとしたときには、もう遅すぎた。お母さんは壊れてしまったし、ずっと、壊れたままだ。

僕にとっても、ダメージを埋め合わせるのは遅すぎた——僕は自分にあるもののほとんどを、彼女に与えてしまっていた。精神的にも、物質的にも。そこから五年間、酒を飲んで忘れようともがいたよ。身体を壊してしまうまでね。(Brucoli, *Letters* 363)

TITN は、フィッツジェラルドが願ったようには、世間で好評を博さなかった。回復できないダメージを抱え、作家として行き詰まりを感じながら、フィッツジェラルドはハリウッドに拠点を移し、そこでシナリオライターの職に就きながら、以前よりはるかに安い原稿料で短編を書き、長編『ラスト・タイクーン』(*The Love of the Last Tycoon*) を完成させることなくこの世を去った。まるで、*TITN* の最終章におけるディックの姿は、フィッツジェラルドが幻視した自身の未来であったかのようなのである。だがハリウッド時代のフィッツジェラルドは、決して凋落の底でわが身を嘆いていたわけではない。死のわずか八日前、彼はパーキンスに手紙を書き、執筆中の小説の明るい見通しについて生き生きと語り、『楽園のこちら側』再販の可能性についても言及している。かつてのような短編は書けなくなっていたが、ハリウッドで「シナリオライターの体験や技法を創作に活か」しながら新境地を開拓し(藤谷 263)、新しいスタイルの作品を書き続けていた。当時のフィッツジェラルドは、世間からはほとんど忘れ去られていたが⁵、確かに彼の作家人生を生きていたのである。

TITN に立ち返れば、かつてはエリート精神科医、そしてリヴィエラ社交界の中心だったディックが、小さな町を転々とし、時には周囲とトラブルを起こしながら一般開業医として食いつなぐ——そのような生き方を敗北と呼ぶ人もいるだろう。しかし、念入りに消された希望の痕跡にもかかわらず、凋落を経てなお生き方を模索するディックを敗者と断罪しない何か、*TITN* の結末には存在しているように思われてならない。それは、理想

とする作家像との自己の乖離に苦しみながら *TITN* を書き上げ、その後も社会的成功から遠ざかり、忘れられた作家となりながらも、最後まで作家であり続けたフィッツジェラルド、彼自身アイルランドの血をひくフィッツジェラルドにこそ描ける、トム・ビュキャナンの強者や社会的成功者たちが作り上げたパラダイムの外での生の在り方の可能性ではないだろうか。

註

- ¹ 『夜はやさし』からの引用は、*Tender Is the Night* (Penguin Books, 1986) に拠り、これ以降カッコ内にページ数のみを記す。日本語訳に関しては、森慎一郎訳『夜はやさし』(作品社 2014) を参考にした。
- ² ニコルがディックやトミーに対して持つ優位性を理解するには、ホワイトネスという要素も考慮に入れる必要がある。この点に関しては、拙論「ダーク・ラヴァー、ホワイト・ガール——『夜はやさし』における人種と性」(『ホワイトネスとアメリカ文学』開文社 2016) において論じている。
- ³ 例えば、ニコルの姉ベイビーが盲腸炎で発熱しているにもかかわらず、その下腹部に氷嚢を括り付けて宮廷舞踏会に送り出したウォレン夫人は、娘に裕福な結婚相手を見つけるために奔走する当時の典型的な母親の一例だと言えらる。
- ⁴ 中年期に差しかかった男性が、若々しい少女に惹かれる構図は、「泳ぎ手たち」("The Swimmers" 1929) や「ヤコブの梯子」("Jacob's Ladder" 1929) など、1920年代後半以降の短編において、フィッツジェラルドが繰り返し取り上げるテーマのひとつである。
- ⁵ マシュー・ブルッコリは、「フィッツジェラルドは世間に忘れられた中で死んだ」(Brucoli, *Grandeur* 486) と述べている。

*本稿は、日本アメリカ文学学会第54回大会シンポジウム「逸脱する結婚」の原稿の一部に加筆修正をおこなったものである。また、本稿の一部は『ホワイトネスとアメリカ文学』(開文社 2016) 収録の拙論「ダーク・ラヴァー、ホワイト・ガール——『夜はやさし』における人種と性」と重複する内容となっている。

参考文献

- Blazek, William, and Laura Rattray, eds. *Twenty-First-Century Readings of Tender Is the Night*. Liverpool: Liverpool UP, 2007.
- Brucoli, Matthew J. *Some Sort of Epic Grandeur*. 2nd ed. Columbia: U of South Carolina P, 2002.

- , and Judith S. Baughman. *Reader's Companion to F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*. Columbia: U of South Carolina P, 1996.
- ed. *F. Scott Fitzgerald: A Life in Letters*. New York: Scribers, 1994.
- Drowne, Kathleen Morgan, and Patrick Huber. *The 1920s*. Westport: Greenwood P, 2004.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- . *Tender Is the Night*. 1934. London: Penguin Books, 1986.
- Gilman, Charlotte Perkins. "The Yellow Wallpaper." 1892. *The Norton Anthology of Literature by Women*. Eds. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. New York: Norton, 1996. 1133-44.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard UP, 1991.
- Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. 1964. New York: Touchstone, 1996.
- Leider, Emily W. *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*. London: Faber and Faber, 2003.
- Messenger, Chris. "Out Upon the Mongolian Plain: Fitzgerald's Racial and Ethnic Cross-Identifying in *Tender Is the Night*." Blazek and Rattray 160-76.
- Rattray, Laura. "An 'Unblinding of Eyes': The Narrative Vision of *Tender Is the Night*." Blazek and Rattray 85-102.
- The Sheik*. Dir. George Melford. Paramount, 1921.
- Tate, Mary Jo. *F. Scott Fitzgerald A to Z*. New York: Facts on File, 1998.
- Turnbull, Andrew. *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. London: Bodley Head, 1964.
- Vasey, Ruth. *The World According to Hollywood: 1918-1939*. Madison: U of Wisconsin P, 1997.
- Weston, Kath. *Families We Choose*. New York: Columbia UP, 1991.
- 上野千鶴子 「解説」 ファインマン 263-98。
- 金井淑子 「親密圏とフェミニズム—『女の経験』の最深部に—」 齊藤 編 27-57。
- 齊藤純一 編 『親密圏のポリティクス』 ナカニシヤ出版、2003年。
- 竹村和子 『愛について—アイデンティティと欲望の政治学』 岩波書店、2002年。
- ファインマン、マーサ 『積みすぎた方舟—ポスト平等主義のフェミニズム法理論』 上野千鶴子 監訳 学陽書房、2003年。
- 藤谷聖和 『フィッツジェラルドと短編小説』 彩流社、2015年。
- 吉澤夏子 「現代の愛のかたち—ロマンティック・ラブ・イデオロギーはどこへ行ったか—」 立教大学『応用社会学研究』 第56号 109-21。