

フィッツジェラルドの小説作り
——『楽園のこちら側』を中心に——

樋口 日出雄

I

スコット・フィッツジェラルドが兄事したエドマンド・ウィルソンの編集になる遺稿集『崩壊』(*The Crack Up*, 1945)には、スコットの遺したノート・ボックスと称する断篇が、アルファベット順に並べられた一項がある。その《R》の項は、《rough stuff》とのタイトルが付され次のような記述が編者の手で集められている。

Scenario hacks, having removed all life from a story, substituting the stink of life—a fart, a loose joke, a dirty jeer.

How do they do it?¹⁾

(シナリオは肌をさらす、ストーリーから活力をとり払っておいて、人生のにごりを補うという寸法だ。——放屁路線、しまりのないお笑い路線、泥試合路線、よくも平気でそんな路線をとれるものだ。)

——さらに拾ってみると、

You can't take the son of a plough manufacturer, clip off his testicles and make an artist of him.

(農具屋の息子をさらってきて、睾丸を抜き、彼を芸術家に仕立てようとしても無理というものだ。)

とある。《rough stuff》に関していえば、The American College Dictionary の《rough》の項に、U. S. Slang として——actions, performances, talk, etc とあり、cut out the rough stuff (荒っぽい言行をやめにする) の用例がある。

フィッツジェラルドの用例をあげておけば、“Winter Dreams” (1922) において

He was but the rough, strong stuff from which they 【his children】 eternally sprung.

という個所がある。これらの用例に徴しても、ウィルソンの集めたフィッツジェラルドの用例は、芸能界でいう「シモネタ」に偏っているといつて過言でない。ノート・ブックスの性格からいって、いささか自ら慰める傾向が勝つのはやむを得ないとしても、隠微な文面でもってうっ憤を晴らすやり方は、フィッツジェラルドの死後、ウィルソンの編集で公刊されると、いささかの議論を呼んだ。ヘミングウェイの *A Movable Feast* に収めるスコットに関する一章 “A Matter of Measurements” が、「シモネタ」をめぐる限りなくわい小な意趣返しとなっているのは、返す返すも残念である。

二人のあいだの確執は、かくのごとく有名であるが、双方ともに互いのシッポを間違えてつかんでいるように思う。ヘミングウェイに関し彼が師と仰いだこともある G・スタイン女史が、彼の習作 “Up in Michigan” を目して、「壁にかけられない」と評したため、思い屈したことはよく知られている。一方で女史がスコットの処女作『楽園のこちら側』(1920) を好意的に評したため、ヘミングウェイの側に嫉妬があったとも考えられる。

スコットの側では、ヘミングウェイをモデルにフィリップ物という中世に材をとった歴史小説を計画していたが、断続的に4篇を雑誌に掲載したものの、当時の出版事情で完成はあきらめざるを得なかった。お互いこのように相手を狙上にのせてゆけば、身辺雑記を混じえたエロチックな応酬

になっても当然であろう。ことにノートブックスにある擧丸を除去する人物に関していえば、ヘミングウェイの『日はまた昇る』(1926)の主人公ジェイク・バーズは、作者の否定にもかかわらず戦傷のため不能となったと一般に信じられたといういきさつもあり、ヘミングウェイを目したあてこすりと解釈しても的はずれとばかりはいえまい。

さらに農機具 (plough) に言及していることは、二人がパリで互いにきそいあっていた頃、パリ生活では先輩格のヘミングウェイが製材所の片すみに寄宿していたことと関係するかもしれない。このことを知ってか知らずか、ヘミングウェイは *A Moveable Feast* の中に Scott Fitzgerald という章を設け、スコットが雨の中に放置した車をリヨンまでとりにゆき、パリに帰り着くまでの一部始終を綴ったあとで、次のように

When I had left him [Scott] at his home and taken a taxi back to the sawmill, it was wonderful to see my wife and we went up to the Closerie des Lilas to have a drink. We were happy the way children are who have been separated and are together again and I told her about the trip.

“But didn’t you have any fun or learn anything, Tatie?” she asked.

“I learned about Michael Arlen, if I would have listened, and I learned things I haven’t sorted out.”²⁾

まとめているが、最後のパートに至って「まだ点検済といかない事柄について身につまされた」と述べるとき、スコットの浴びせてきた数々の《rough stuff》の連続技を、スタンド・プレイという和製英語に近いニュアンスでうけとめ、これを自分の頭の中で《sort out》(点検)する必要があると感じているのである。

II

バレエ・ダンサーが禁欲的な足をしていなければならないと同様に、

世界の偉人と並べられたとき『楽園のこちら側』(1920)の主人公エイモリイ・ブレインは、禁欲的・知的な《personage》でなくてはならない。

“But beware the artist who’s an intellectual also. The artist who doesn’t fit—the Rousseau, the Tolstoy, the Samuel Butler, the Amory Blaine—”

“Who’s he?” demanded the little man suspiciously.

“Well,” said Amory, “he’s a—he’s an intellectual personage not very well known at present.”³⁾

まさか《testicle》を抜けば股間がすっきりするわけでもなかろうが、エイモリイ・ブレインが見る亡霊は、いつも女と性的交渉に臨むときに現れ、最初のときは、股間がおかしい人物 (the man with the queer feet) の亡霊であったが、友人アレックの女ジルとアトランティック・シティのホテルにいるときには、女に漂う香りの亡霊 (the aura over Jill) にまで退化していた。

His instinct perceived the fetidness of poverty, but no longer ferreted out the deeper evils in pride and sensuality.⁴⁾

(貧乏くささとなれば、本能はかぎつけたが、プライドに好色がかさなるとその内の深い悪にはもう届かない。)

——とフィッツジェラルドは書いている。このとき同時に、エイモリイはホテルのカーテンのあいだにも、ひとつの亡霊を認めていたが、これは高校時代の恩師ダーシーのそれだった。

ダンス・シューズを履いて足元がおぼつかない人物といえば、長篇『偉大なギャッピー』(1925) 作中にフィッツジェラルドが描いた「ふくろうメガネ」の男に行き着くであろう。禁酒法下で酒類が不自由の時代に、微醺を帯びた姿でオックスフォードの学寮を模した主人公ギャッピーの書齋に現れ、一瞥するや、

What thoroughness! What realism!

と映画の監督気取りで、書物の山を俯瞰してみたり、主人公の埋葬の折りに、雨の中をピチャピチャ足音を立てて葬儀の列に加わる人物がそれである。

筆者はこの人物をフィッツジェラルドとも面識のあった歴史家ヘンリー・アダムズに結び付く特徴をもつものとしたが、フクロウがミネルバという知を司る神話的存在に通じていることからして、イギリスの学都オックスフォードでカトリックの学風を広めたニューマンの名をとった高校 (Newman school) の教師であったフェイ神父の人物形象としてのダーシー神父により近い存在であることが明白となろう。

最初の亡霊は自動車事故で命を絶ったディック・ハンバートのもので、そういえば「ふくろうメガネ」も事故車から、まずダンス・シューズを履いた足の人々の前にさらすことにより、印象を深くするように描かれるが、ディック・ハンバートもエイモリイがその死体のそばに駆けよると、

He **【Amory】** looked at the shoe-laces—Dick had tied them that morning.⁵⁾

と、足に関するフェティッシュなこだわりをみせていることを考慮に入れると、知的人種の足腰の弱さが皮肉混じりに語られているともいえよう。

このあたりはアメリカ文学のいわゆるトール・テールにみる《Fool Killer》とか《Giant-Killer》とかいう足音を響かせて人を追跡し、その命を絶つ民俗的ヒーローを想起してもよからうが、アトランティック・シティのホテルで女をめぐるいざこざの間に出現する「古いワインのように汚れた」亡霊 (aura) については、これに加えて性的暗示があるといってもよからう。

彼自身が超自然的な亡霊になる可能性さえエイモリイは感じとっていた。

What if some day the balance was overturned, and he became a thing that frightened children and crept into room in the dark, approached dim communion with those phantoms who whispered shadowy secrets to the mad of that dark continent upon the moon.⁶³

人は心のバランスを失えば一種の心身遊離体 (a thing) となって子供たちを襲い、そこらの亡霊とも縁を結んで「月の裏側のあじけない者ども」とも秘密を分かちようになるというのである。

ところで1920年にスコットと結婚したゼルダが幼少よりバレエ・ダンサーを目指し、数年後ロシア・バレエ団の舞踊にパリで接してからは、プリマドンナになるべく努力したことはよく知られている。超自然的な亡霊とダンサーとが縁を結ぶに至るいきさつは、すべてが明白というわけにはいかないが、『楽園のこちら側』作中においてもエイモリイと相愛の仲になりかかった友人アレックの妹ロザリンドが、ダンス衣装まがいのスカートにパンタローンを合わせた組み衣装か、ワンピースの水着が好きだと公言するのは、ダンスのようにフロアを《drift》するか、水流の中を《drift》するか、どちらかがふさわしい女性だからであろう。

III

相愛の仲となつてからのエイモリイとロザリンドについては、

he [Amory] . . . stepped into the sensuous vibrant walks of life. Everywhere these countless lights, this promise of a night of streets and singing—he moved in a half-dream through the crowd as if expecting to meet Rosalind hurrying toward him with eager feet from every corner—

How . . . myriad *footsteps*, a thousand overtures, would blend to her

——と述べられ、女性に対する男性の姿勢が足をめぐる（文中イタリックスとした）画面にシュミレートされている。この画面には、女性の性的役割が《sensuous vibrant》なものとなり、演劇のプロンプター並に男性の足跡をたどって、間髪をいれず正確に音楽的なせりふを付けてくれるものとしてある。

男性の性的欲望が《sensuous vibrant》になるのは夜という時間的な局面に偏ることが告げられ、そこでは「ヴェールのかかった顔ながら忘れられない数々のもの」(the unforgettable faces of dusk) が一人の女性のものとなり、「万を数えるタップ(足音)千を数える前奏曲」(the myriad footsteps, a thousand overtures) が一人の女性のタップに重なることになる次第が告げられる。

性的なバイアスのもとでは、これらの重なりは実現がいと容易である。ただ特異なのは、「ヴェールのかかった顔ながら忘れられない数々のもの」「万を数えるタップ」の音などが、禁欲的な足をしたダンサーの亡霊に見紛うほどであるという一事である。ここに「感覚がうち震える生のいとなみ」(sensuous vibrant walk of life) がノートブックの書き込みにみる「生のにごり」(the stink of life) に転じるポイントがあろう。知的な《personage》たるプリンストン出身のニューヨーク在住のコピーライターが、早晚ニューヨークの女優の卵ロザリンドから、袖にされるのは決定済みの事柄であったといえよう。

男女の仲に起こる「さざ波」を描くということになれば、フィツジェラルドの筆はいきおい「金まわり」に中心が移行する。ロザリンドとの仲に亀裂がはいったときのロザリンドの相手にしても、金まわりのいい客筋をもっている女優としての地位を保証してくれるものを選んだに過ぎず、プロ野球選手がフランチャイズを大事にするように、チケットの売れ行きに関係するものとしての打算が働いているのである。

そこへいくと、ロザリンドとの仲に亀裂がはいったことが作中に明らか

になつてのちのエイモリイの相手がエレノア (Eleanor) というアイルランド系の女性に移行したのは、「エレノアなら投手をつとめるだろう。たぶん左利きであろうが」(Eleanor would pitch, probably southpaw.) という男を向こうにまわして無理のない配球のできる女性と目され、ロザリンドのリリーフ投手に担ぎ出されたのであろう。

神がエイモリイの前に「楽しむために」女性を派遣したのは、チェリーニ (Benvenuto Cellini) の前に「なぶり殺しにする」(to murder) 男性を遣わしたのと同様であらうと作者は書いている。血に飢えて自制心を失い、殺人を犯すことと、女性をあてがわれて自制心を失い我を忘れることが等価に置かれているのである。

エレノアはエイモリイと会っているときにいきなり馬を危険な崖にけしかけて、エイモリイに救われるが、これまでも二度ほどそのようなまねをしたことを告げ、「気がふれるたちの」家系であるともいう。二人の愛が宙に吊られてしまうのも当然であった。エレノアはどうやらコーナーを球二つくらい外れたボールを投げたようである。

先にみたエイモリイのせりふにみる《the mad of that dark continent upon the moon》とは要するに《lunatic》のことであり、具体的にはエレノアのことであらう。このあたりの事情は、のちに狂気の虜となり、ダンサー志望であったゼルダに結び付くものではないのだろうか。このあとにアトランティック・シティの一件があり、ニューヨークでロザリンドの結婚の報を新聞で読んだ翌日、今度はダーシー神父の他界を知らせる電報を受け取ったエイモリイは途方にくれた。ロザリンドにしても、「一世一代の売り物」(selling now once and for all) つまり結婚という人生の要所にアクセントを打つことに応じたのであって、この件によってエイモリイにとって若きロザリンドは死んだことになる。

IV

第一次世界大戦という未曾有の戦火をくぐってニューヨークへ帰還した

若者のひとりとして、主人公は広告業界にたどりついてみると、ロザリンドという手頃な女が見つかったが、どうもしっくりこないのである。幽明処を異にするという場合の「幽」に近い存在として人情のミルクが感じられず、生産的なところのさらさない「幽霊」の足跡を辿っているようでもあり、迷路にいるようでもある心地したエイモリイは、自立の精神を奮い立たせて他の場所に転じ、小高い自然の丘に、相愛の二人が馬を駆るといふ牧歌的背景の裡に、エレノアとの愛が成ることを目指したが、女に狂気の影を認めると、勤め人らしく彼女をアドレス帳から消したのである。

映像でいう《two-shot (二人が同一画面に収まる)》が多いなかで、エイモリイの顔は実は今は亡き母と一体化している。風景はその母の瞳に収斂してしまう。現代アメリカ文学を担う一翼にミニマリズムというものが位置を占めているが、女性作家が大勢を占めるその一派が掲げる《Less is more》というモットーは、風景を母の瞳に収斂するために編み出されたといつて過言でない。フィッツジェラルドの作中では、女との仲に亀裂がはいるとはいいい条、その実《two-shot》の内なる「幻の母」が息子のために女性を拒否しているのである。「ギャッピーは女性だ」といった評家フィードラーの意見は、この文脈で首肯できるのである。「好色」を意味する人名の《Amory》がダンテの人物ビアトリーチェゆかりのビアトリスの息子であるのも面白い符合である。

フィッツジェラルドからヘミングウェイにあてたものでありながら、多分投函されなかったろうと推測される書簡が知られており、フィッツジェラルドは先輩らしく、ヘミングウェイの『日はまた昇る』について、校正時に改めるようにとの目論みで、数々の助言をあたえている。

なかでも、主人公のジェイクについて――

He isn't like an impotent man. He's like a man in a sort of moral chastity belt.⁸⁾ (彼は不能みたいに思えない。道徳がまちがって貞操帯をつけたように思える。)

——と述べているのは、我々の文脈で興味深い。ちなみにギャッピーは、ある評家により《official American sexual code》に合致するとの折り紙が付けられている。これにたいしてフィードラーのギャッピー女性説があるのは、先に述べた通りである。

スコットはヘミングウェイの作中には Owleye 的人物が存在せず、せっかくのユダヤ人にして失敗型の男・ロバート・コーンを無駄にしているというのであろう。スコットはシェイクスピアの『リュークリースの凌辱』という叙事詩にことさら関心をもったようであり、短篇「チープサイドのターキン」においてシェイクスピアをローマの貞女クレティアを凌辱した王子タルキニウスにたとえているが、舞台はチープサイドというロンドンの一角である。Eleanor とのエピソードにしても、短篇「情操——そしてルージュの使用」では、ロンドンに舞台を借りて第一次大戦より復員した兵士とファム・ファタール型の女性（これが Eleanor という名前である）との間の物語を目論んでいたというから、アイルランド系の Eleanor とのエピソードは限りなく『日はまた昇る』に近い作品となるはずであった。

ロザリンドとの縁が破れた理由が《Rye》とよばれる町で、貧しい少年に Indian suits をほどこしてやる男にひかれるロザリンドの側の心変わりがあり、禁酒法の施行（7月1日、1919）に先立って、心のうさを晴らすつもりで痛飲するのが《Rye》ウィスキーであるのは、いささか冗談めいているが、作者の筆が伝えるところは、したたかに苦い。

《Rye》という語には、ジプシー語から英語にとり入れられた用例があり、The American Colledge Dictionary にはこの語に対して《gentleman》の意味があることが明記されている。Eleanor の結婚相手が Dawson Ryder（ペンギン版では Ryler と綴られる箇所もある。イタリックは筆者）という人名であるのも、Indian といい Gypsy といいエスニックにつながる縁であろう。けして厭うべき事実ではないが、人種の混交がみられるニューヨークでは、エスニックの台頭は著しく、彼らが堂々として紳士としてまかり通るのである。

エイモリイは酒場で女の酔っ払いに手を焼き、自分は「YWCA のお守

り役 (worker) ではない」と思わず口走るが、女王蜂を中心とする集団 (YWCA 的組織) の中であって、自分を「働きバチ」(worker) ではないと自己規定しているのである。ヘミングウェイの作中人物を目してスコット・フィッツジェラルドが《moral chastity belt》と規定したのは、ハチ社会の「働きバチ」に言及したかったのかもしれない。

エイモリイの無頼は現代の読者からみると、いささか陳腐で、男女の仲に起こる「さざ波」を酒 (Rye のハイボール) でごまかしてしまおうとすれば、ジプシー紳士の Ryder に Rosalind (バラのイメージがあろう) を奪われるのも当然であり、Diamond などという場違いな人名が、酒場で会う女性に使われているのも、エイモリイの方がジプシー紳士に劣らずニセ紳士であるからであろう。Rye が high と韻を踏むことを利用して、ハイボールの注文に際して “Rye high” と口走るのもエイモリイであった。

V

エイモリイは仕事をやめて失業する。入れ代わりに、アパートを三人共同で借りていたうちの一人トムは、New Democracy という高級週刊誌の編集スタッフに採用される。上昇するアパート使用料の算段もつけなくてはならず、暮らし向きは先細りとなったが、何とかアパートの借用は続けることにした。禁酒法とともに「大宴会場は致命傷を受けた」(the great rendezvous had received their death wounds) ために、エイモリイの世代もいつとはなしに、足が遠のいていったのである。

ロザリンドとの別れののちに禁酒法前後の暮らし向きにいざこざがみられる成り行きは、男女の《Two-shot》からモンタージュに移る映画的技法と平行関係が迎えられるのかもしれない。《Mann Act (正式の夫婦間以外の関係にある女性と州境を越えてつきあいをすると有罪となる)》をかさにきて、オルソンという私設刑事は、エイモリイと一緒にいる女をエイモリイから Miss Jill という人名で紹介されても信用せず、

“Say. . . just ease up on the nursery rhymes. What’s your name?
Sarah Murphy? Minnie Jackson?”⁹⁾

と、当時のフラッパーの名を列挙してたたみかける。このような人名の列挙は、映画でいえばモンタージュ効果を狙ったものであろう。このエイモリイの《Mann Act》違反事件と同時に、新聞の紙上を賑わせたのが、ロザリンドと Mr J. Dawson Ryder との結婚のニュースであった。

ギャッピーにしても明らかに禁酒法以前の時代に栄える存在で、サーカスの芸人並に “Great” という形容がついてまわるからには、酒の密輸業や闇ルートでの販売に牙えをみせたはずで、《personality》がゴージャスであるとは、語り手の読者に明かすところである。

ところでダーシー神父の下した《personage》の定義によれば――

百にもものぼる洋装品のかかった台木がその人で――それらの洋装品には、我々のもののように、見た目によいものも時にはあるが――台木となったその人は見た目には目もくれず、冷静にこれら雑多な品をあしらうすべを知っているのである。

(He’s a bar on which a thousand things have been hung――glittering things sometimes, as ours are; but he uses those things with a cold mentality back of them.)¹⁰⁾

とあり、これは《personality》の定義とは真っ向うから抵触するが、映画のモンタージュに近いとはいえそうである。いわゆる《personality》は《personage》のとなえる《do the next thing》というモットーを、なしくずしに《override (乗りつぶ)》してしまうのである。

大学の成績がかんばしくないエイモリイに向けてダーシーの忠告は――

君は二三の洋装品を値引きしたうえに、腹たちまぎれに、残りをたた

き売ってしまったのだ。今後やることは新品を仕入れること、それも仕入れには、広く気配りすればするほど、結果はうまくいくことになる。しかし覚えておきたまえ、手近かなことをやる (do the next thing) ことが先決だということを。

という風になる。このような織物産業の比喻で語る神父という設定は、エイモリイが神父の他界の報に接して、葬儀のもようを想像する際にも作用を及ぼして、その列席者が——「神父がみずからの手の中で糸を紡ぎこんださまざまな糸」(all these threads that Monsignor had gathered into his hands) だと見なされ、現実には「無情の大ばさみが、この糸を摘みとっていった」という結論が下される。

Do the next thing という《personage》のモットーは、現代アメリカの文学者の一派であるミニマリストの唱える《Less is more》というモットーに脈を通じているようにみえる。思うにミニマリストのいう《Less》とは、ダーシーのいう glittering なものを無視することであろう。洋装品にあるメーカー表示の金文字のようなものに目もくれず、商売の体面を保つことであろう。失業後のエイモリイにみえてきたのは、それであった。

墓石に刻んである人名にこだわり、墓域のまわりに植えられている木が、大きく覆いかぶさるように繁って、見えにくくなっているところへさしかかったエイモリイは、どうしても手で触ってみたいとおもう。人の生き死にに計画が立てられない以上、この墓石の人名という《Less》にこだわるのである。

些末なこと、本筋から離れたところに目をやると、プリンストンという敵めしい名の母校も、殺風景な「二番煎じ」の影を宿す外はない。挑発的に主人公は《I know myself, but that is all》と弾む口ぶりで、独り言をもらし、何の気がねもなく、作品というテキスト（織物）の展示されたステージをあとにする。

Notes

1. E. Wilson, *The Crack-Up*, (New York: New Directions Paperbook, 1962) p. 212.
2. E. Hemingway, *A Moveable Feast*, (New York: Charles Scribner's Sons, 1964) p. 175.
3. F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1920, 1974) p. 242.
4. *Ibid.*, p. 236.
5. *Ibid.*, p. 85.
6. *Ibid.*, p. 235.
7. *Ibid.*, pp. 169~70.
8. "Letter to Earnest Hemingway," *Fitzgerald / Hemingway Annual*, (1970) p. 13.
9. Fitzgerald, *op. cit.*, p. 225.
10. *Ibid.*, p. 100.