

書き手としてのニックとディック：『グレート・ギャツビー』と『夜はやさし』に読むモダニスト作家の苦闘

日下, 幸織
九州大学人文科学府

<https://doi.org/10.15017/26977>

出版情報：九大英文学. 55, pp.57-72, 2013-03-31. 九州大学大学院英語学・英文学研究会
バージョン：
権利関係：

書き手としてのニックとディック
——『グレート・ギャツビー』と『夜はやさし』に読む
モダニスト作家の苦闘

日下 幸織

序

F. スコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald) の手による長編小説のうち、完成したものとしては最後の作品となる『夜はやさし』 (*Tender Is the Night*) が最初に出版されたのは1934年のことである。前作の『グレート・ギャツビー』 (*The Great Gatsby*) が批評家たちに好評だったこと、1925年の執筆着手から9年の歳月を費やしていること、またその執筆過程において幾度もの計画の頓挫や妻ゼルダの精神異常、作家自身のアルコール中毒といった私生活上の諸々の苦難を経ていることを勘案すると、この4作目の長編を書き上げるまでにフィッツジェラルドがどれほどの紆余曲折や苦労をたどったものか読者は想像せざるにいられない。

この『夜はやさし』をめぐる議論は、ミルトン・スターン (Milton Stern) がまとめているように、主人公ディック・ダイヴァー (Dick Diver) の破滅をどう解釈するかという点を中心にして行われてきたと言える¹。上に挙げた執筆時の事情と自伝色の強い作品を数多く描いたという作家の性質とが相まって、とりわけ初期の批評においてはこの小説を「偽装された自伝」 (Stern 2) とみなす読者も少なくなかったようだ。そうした見方のなかではディックの転落は作家自身の崩壊や筆力の衰えを反映したものであるとされた。ディックは精神科医でありながら論文や本を「書いている」ことが度々話題になる人物だが、結末部分では「ほとんど完成間近である」論文の原稿の山が彼の

¹ 先行研究の概観については Stern, "Introduction," pp. 1-20 を参照。

机の上に「いつも」のっている(352)——つまりいつまでも書き終わられないイメージを示唆する——様子が描かれている。森慎一郎も言うように、「この決して完成することのない原稿の山は、絶妙な小道具として読者をフィッツジェラルド的感傷に誘い、伝記的事実を知る読者が「主人公の最後の姿に、作者の姿を重ね合わせ」(402)たくなるのは自然なことだろう。

しかしながら「書けない」ディックと、その様子を「書いた」作者フィッツジェラルドとは、そう単純に同一視されるべきものではないはずだ。本論はフィッツジェラルドの作品に現れる別の書き手、前作の『グレート・ギャツビー』でディックとは対照的に見事な作品を書き上げるニック・キャラウェイ(Nick Carraway)とディックとの関連性に注意しながら『夜はやさし』を検討し直すことにより、従来の伝記的アプローチからは見出されることなかった作家フィッツジェラルドの姿を垣間見ようとする試みである。

1. モダニスト作家としてのニックの成功

『グレート・ギャツビー』はニック・キャラウェイというキャラクターが語る一人称小説であり、彼が約2年前に東部で経験した出来事を振り返りながら、いま、「書いている」という設定になっている。ニックはなぜ語るのか、あるいは書くのか。この理由については様々な推測が可能だろうが、ここではニックの語りの行為の中にモダニスト作家の一つのあり方が示されている可能性について考察する。

ニックの語りについて考えるうえで注意をひかれるのは、自らの語り方や見方に意識的とも言える彼の現在形でのコメントである。小説序盤での「結局のところ人生は、一つの窓から見たほうがはるかに上手く眺められるのである」(7)という発言は、自らの主観的な見方、一人称の語りを正当化しているようでもある。またギャツビーのパーティーをデイジーの目で見直したときのことを語る際、「自分の順応力を働かしてきた物事を新しい視点から眺めることはいつもきまって悲しいことだ」(81)というコメントをさしはさむ。

ニックの語りのアンリライアビリティに彼の戦争体験が関係している可能

性を指摘するパール・ジェイムズ (Pearl James) は、「自分が信用に値することをニックが繰り返し主張することは、彼自身や彼の世界をニックが歪んだ視点で眺めていることのしるしである」(36) と述べている。このテキストにはニックやギャツビーが従軍したという第一次大戦にまつわる言及があるが、興味深いのはジェイムズの指摘が示唆するように戦争体験がニックのものの見方に影響を及ぼしているようにみえることである。小説冒頭においてニックは、戦争から帰ってきたときに故郷である中西部が「元気な世界の中心ではなく、野暮つたい宇宙の端っこという気がした」(6) と告白している。そしてさらに興味深いのは、ニックが東部での出来事に戦争体験を喚起させられ²、戦争体験を経たあとのように価値観を揺さぶられているように見えることだ。ニックは東部での体験を経て中西部へ帰ってきたとき、「世界が軍服を着て、精神的に気をつけの姿勢を永遠にとっていてくれればいいのにと感じた」(5) という。東部における経験とは戦争体験を喚起させるようなものであるとともにギャツビー邸での乱雑なパーティーやニックの道德観の許容範囲を超えるような「不注意」な人々との対面でもあった。つまり単一的な見方を正当化するような現在形でのニックのコメントは、価値観や道德観の抛り所を不安定にするような経験ののちにある種の秩序を求めようする心境からでたものとして理解することができる。

こうした心境とは同時代の読者や作家にとって切実なものだったようだ。ニックのように大規模な戦争を経験した 1920 年代の人々は大きな価値観のゆらぎに直面していたはずである。第一次大戦後に本格ミステリー小説とクロスワード・パズルが流行したとされるが、こうした秩序を求める性質をもった娯楽がはやったのは戦争によって従来の価値観や倫理観をゆさぶられた人々の代償作用であるといわれている (高橋 109)。同世代間でかなり共有されていたと思われるこうした価値観のゆらぎは、大きな芸術傾向の変化にもつながったようだ。ここで、そのころ隆盛していたモダニズムという動きについてみておきたい。

² この点に関しての詳しい指摘は James 37 を参照。ジェイムズはいくつかの例を出しながら「追いやられていた戦争体験の記憶が小説中で頻繁に表面化する」(37) と論じている。

「モダニズム」と一口に言っても様々な特徴を含むので簡単にその傾向を総括することは不可能だが、ここで一つの考え方を挙げておきたい。それはその前の時代を特徴づけていたリアリズムに対して、現実をそのまま描くことの不可能性への自覚がこの芸術傾向をうんだ一つの契機である、という考え方である。コロンビアディクショナリーで「モダニズム」という項をひくと、この芸術運動が生起した事情は次のように説明されている。

The emergence of modernism as a dominant artistic and literary trend is often linked to the change in thinking that seemed to come about as an effect of the First World War. Faced with the dissolution of the outmoded political orders and the enormous casualties of the war, old ways of explaining and portraying the world no longer seemed either appropriate or applicable. (Childers and Hentzi 192)

ここではモダニズムをうんだ社会的要因の一つとして戦争が挙げられている。また戦争とも深く関わるが、当時は女性が社会的、経済的、性的主体として進出してきた時代でもあった。ジェンダーの概念が不安定になったという事情もまた、従来の価値観や秩序が絶対的なものではないという感覚を人々に抱かせただろう。「断片化」や「意識の流れ」といった手法が登場し作家たちに受け容れられたように、モダニズムは芸術家が表現形式に対して意識的になった時代だともよく言われる。それは「秩序」なき現実世界をどう描くかという問いがモダニスト作家の根本にあったためではないだろうか。

モダニズムの代表格とされる T. S. エリオット (T. S. Eliot) はさまざまな短い引用を用いながら『荒地』(*The Waste Land*) を完成させたが、その結末部分において語り手は、「こうした断片に支えられて私は崩壊をまぬがれてきた」(43) と述べている。この一行に注目した平石貴樹は、作品を「断片」の集積とする方法がモダニズムのもっとも有力な方法として詩人に限らず小説家にも影響を与えた理由を「作品の断片化が、作者の自我の断片化、多重分裂を間接的に照らし出し、作者の自我がそれらの断片を、いわば継ぎはぎの衣服のように身にまとうことによって「崩壊をまぬがれてきた」ためだと論

じる。そして「崩壊をまぬがれ」ることが同時代人の希望であったのではないか、という説をうちだしている（平石 351）。

作品を書くことによって、あるいは作品の中だけでも、「秩序」ある世界を求める心性が当時の大衆文化や純文学の世界に根付いていたとすると、ニックが「一つの窓」から行う語りとは同時代人にとって理想的な行為として映ったのではないだろうか。ニックはデイジーやギャツビー、またギャツビーの夢を語りの中で象徴化し、出来事の順番を入れ替えながら語りなおし、東部で出会った人々に道徳的判断を下しながら物語として彼の体験を再構築する。スコット・ドナルドソン（Scott Donaldson）によると出版当時、「偶発的な言葉をひとつも差し挟まない、作者の見事な統御力」（Donaldson 2）を賞賛する声があがったということだが、『グレート・ギャツビー』高評価の要の一つとなっているのは諏訪部浩一も指摘しているように、ニックが現実に対して施す解釈や「意味づけ」がもたらす「統一感」であると考えられるだろう（諏訪部 15）。

「一つの窓」についての発言の際に「はるかに上手く（more successfully）」と表現したように、ニックは物語を美しく終えることができているし、小説世界の外でも現に『グレート・ギャツビー』におけるニックの語りは「成功」をおさめたといえる。しかしながら「はるかに上手く眺め」させたフィッツジェラルドがこうした「一つの窓」から物事を見る見方をモダニスト作家のあり方として完全に肯定していたかというところではなさそうだ。

『グレート・ギャツビー』は「エクルバーグ博士の眼鏡の広告」や「ふくろう眼鏡の男」といったイメージに印象づけられるように、「見ること」についての言及に満ちたテキストである。そしてさらに言うとその物語には「見誤る」ことによる悲劇が満ちている。「一つの窓」（97）から眺めたマートルはジョーダンをつムの妻だと誤って認識した挙げ句にギャツビーの車をつムの車と取り違えて轢死する。野間正二のいうように、「ひとつの窓から眺めているマートルは、人生が「遥かによく見え」てはいない。語り手ニックの主張は、マートルのふるまいによって否定されている」（28）と結論づけていいように思える。また窓や目に関して印象的なのが、マートルの死の直後に夫であるジョージ・ウィルソン（George Wilson）が「どんよりした目（glazed

eyes)」で窓の外の灰の山を見ながらマイカリス (Michaelis) に向かって話をする場面である。「[マートル] を窓のところに連れて行き、「彼女に言って聞かせた」(124) ときのことを語るウィルソンの様子は次のように描写される。

[Wilson] walked to the rear window and leaned with his face pressed against it, “– and I said ‘God knows what you’ve been doing, everything you’ve been doing. You may fool me, but you can’t fool God!’ ”

Standing behind him, Michaelis saw with a shock that he was looking at the eyes of Doctor T. J. Eckleburg, which had just emerged, pale and enormous, from the dissolving night.

“God sees everything,” repeated Wilson.

“That’s an advertisement,” Michaelis assured him. Something made him turn away from the window and look back into the room. But Wilson stood there a long time, his face close to the window pane, nodding into the twilight. (124-25)

「神は全てを見ている」と言うものの、H. D. パイパー (H. D. Piper) が指摘しているように、このあとウィルソンは「復讐を目指す狂った旅」に乗り出すのであり、それは結局「間違った男を殺すという成果しか生まない」(Piper 110) のである。こうした一方的な見方や思い込みが引き起こす暴力的な事件を、「窓」や「目」という単語を何度もすべりこませながらフィッツジェラルドは描写している。このことはニックという語り手を用いながらも「一つの窓から見る」ことの危険性、あるいはひとつの視点では現状を正しく把握できないのだという戦後の苦い認識を作家がしっかりともっていたことの証左であるように思える。

ニックの「一つの窓」に関する発言であるが、初期の草稿の段階では「はるかに上手く (more successfully)」の部分でフィッツジェラルドは「よりよく (better)」(*Trimalchio* 7) としていた。ニックの視点、あるいは単一の視点全般を形容する語として“better”よりも“more successfully”という語がふさわ

しいと考えたフィッツジェラルドは、主観が見る対象を歪めうろということに関してはかなり強い意識をもっていたのだろう。

2. ニックの後継者としてのディックの失敗

次作の『夜はやさし』は三人称小説である。三つのセクションから成り、セクションごとに主だった視点人物が大まかにわかれているが（Book 1: Rosemary; Book 2: Dick; Book 3: Nicole）、各セクション内でも視点は揺れ動く。この視点の不安定さはとくに初期の批評において小説の欠陥として数えられることが多かった。しかしこの複数の視点が交錯する構成は前節で述べたことをふまえると、現実の描出方法を模索するモダニスト作家として、フィッツジェラルドが前作とは違った方法で世界を描き出すべく奮闘した結果にみえてくる。このように『夜はやさし』には『グレート・ギャツビー』で提示されたような絶対的な視点や「語り」が小説の構造上そもそも存在しないのだが、さらに注目に値するのはプロット上においても「語りの権力」が覆される物語になっていることである。

マイケル・ノーリン（Michael Nowlin）やティファニー・ジョセフ（Tiffany Joseph）が『夜はやさし』において「パターナルな権威を取り戻そうとする」（Nowlin 59）ディックの試みや「家父長制の暴力」（Joseph 67）を読み取ったように、この小説の中に頻繁に現れるパターナリズム、父と娘の関係、近親相姦といったモチーフは批評家の目をひいてきた。たしかに『夜はやさし』は「父」という存在を重要な概念として用いたテキストであるように思えるが、本稿の文脈において注目したいのはこの小説中で描かれるようなパターナリズムが『グレート・ギャツビー』におけるニックのふるまいと似通っていることである。そしてさらに言うとそのパターナリズムがニコル（Nicole）の自律性獲得という物語と対置されるときに転覆されてしまうことである。こうした側面から『夜はやさし』をみたとき、まず注目されるのは全知に見える三人称の語り手が物語序盤に与える、ニコル、ローズマリー・ホイット、メアリー・ノースという三人の女性についての描写である。

Their point of resemblance to each other, and their difference from so many American women, lay in the fact that they were all happy to exist in a man's world – they preserved their individuality through men and not by opposition to them. (64).

この語り手の言葉を裏付けるかのように、ディックの周りにはいる女性人物たちは少なくともはじめはディックがパターナリズムをきかせる世界に安住している。塹壕跡にディックとともにやってきた場面において、ローズマリーは「多くの女性のように、自分がどう感じるべきかを教えてもらいたかった。どういう物事がばかげていて、どういうものごとが悲しいのか、ディックが教えてくれるのが嬉しかった」(69)のだとされている。また駅で銃撃事件に遭遇した際、ニコルとローズマリーは「なんらかの道徳的なコメントをこの出来事にディックが与えてくれるのを切に望んでいた。そのままにしておかないで欲しかった」(98)のだと述べられている。このようにディックは物事に対する解釈や考え方、感じ方を提供するよう女性に期待され、要請される人物として造形されている。また、「あなたは物事を創り出そうとする人だったわ」(300)という物語終盤のニコルのセリフや、精神分裂病の症状を示すニコルの支離滅裂な手紙から「フランツが推測する以上に話のつじつまを合わせていた」(140)という様子から、もともとディックが物事をまとめたり創り出したりするのを得意としていたことがわかる。さらに彼は断片的な情報をつなぎあわせるだけでなく状況を即座につかみ、グループに一体感を与えることに長けていたようだが³、こうした能力を失っていく終盤においてニコルは「状況を掌握し、その場の空気をなごませるディックの才能」(317)が発揮されないことを惜しむ。

物事に対して聴衆が満足し、安心するような解釈や位置づけを与えるディ

³ 例えばディックが主催するパーティーをとりまとめる様子(37)やレストランで「自分たちのグループを見事なまでにまとめてみせた」(63)という場面、駅に現れたディックが「素早く状況を見て取り、無言のうちに掌握してみせた」(96)という場面などからその能力はうかがわれる。

ニックの能力とは、『グレート・ギャツビー』におけるニックの語りの行為を思い起こさせるものである。塹壕跡でディックは戦闘についての話をローズマリーに語って聞かせ、彼女を感動させる。「ぼくの美しい、愛しい、安全な世界は、おそらく破壊力のある愛の爆風とともにここで粉々に吹きとんでしまったんだよ」(57) という彼の嘆きからもわかるように、ディックはここで起こった戦闘を人間の感情や愛の次元からとらえ、失われた世界を格別に美しいものとして描き出している。ディックとローズマリーがあとにする「きちんと修復された塹壕 (the neat restored trench)」(58) とは、ディックが「語る」ことによってロマンチックに——愛の面から戦闘を語っているという意味でも、エイブ・ノース (Abe North) とは違ってディックが戦争を実際には経験しておらず、ガイドブックの知識から語っているという意味でも「ロマンチック」である——再構築した世界がモダニズム詩学の希求するような整った世界であることを連想させる。ある意味でディックは、自分の解釈の特権的に用いることで美しく世界を描くことを選んだモダニスト作家、ニックの後継者ということになるだろう。当時、人格が分裂すると考えられていた精神分裂病患者であるニコルの治療にあたることも彼がニックのように統一を希求していたことの一環に思える。

物事を解釈し断片を統一体へと再構築する能力と、言葉を操る力とを結び付けるかのように、精神科という分野ではありながらディックが論文や本を「書いている」ことがテキスト中でたびたび話題になる。スーザン・コーカル (Susann Cokal) はディックが「言葉に熟達した人物 (a master of language) として登場」し、この「彼の支配力 (his mastery) の盛衰がプロットの要を成している」のは「ふさわしいこと」であると指摘している (88)。また森は、精神科医であることがディックに病気を「定義」し、患者の妄想と現実を「区別」する権威を与えていたこと、こうした区別が曖昧になるにつれてディックは精神科医として破滅していくことを論じている。この言葉と密接な関わりをもつ「定義」し、「区別」する権力とは職業面に限らず、彼が物事を対処する力に関わっている。ディックはニックのようにある事象を言葉や概念によって片付けようとするものの、言葉という表面が覆いきれない現実直面させられることによって消耗していくのである。

上で塹壕跡でのディックのパフォーマンスについて述べた際、ことさらに彼の語りの虚構性を強調するように論じたが、それはこの『夜はやさし』というテキスト自体がディックの語りの虚構性を暴き出していることに由来する。実際に戦闘を経験したというエイブの冷静な発言と並べられることによってディックの発言が感傷的なものである印象を読者はうけるだろうし、ローズマリーを感動させたディックの物語がガイドブックから付け焼刃のものを「単純化」(70)して語り直したものであることが三人称の語り手によって暴露されもする。三人称の語りという構造上、ディックの視点を相対化するこのテキストの中で、物語上においてもディックは自分の支配できない現実立ち向かわされる。ディックがこの物語の中で直面するのは、彼が塹壕跡で語った戦闘やニックが自分の本の中で語ったような、過去の人々や出来事についての思い出ではない。いま進行している現実なのである。現実世界においてディックは持ち前の能力を発揮することができなくなっていく。

ニコルとの恋愛はディックが徐々に陥っていく無秩序の発端として考えられる。もともと彼は精神科医として、ニコルの彼に対する愛情が「転移」によるものだとかっており、彼女との恋、ひいては結婚が彼の将来の計画(「優れた心理学者になること——それも歴史上最も偉大な学者になること」[151])に抵触するものであることも認識していたはずだ。同僚のフランツは「なんだって！そしてきみの半生を医師兼看護師として彼女に捧げるのか？——絶対だめだ！」(162)と警告するし、ディック自身、「彼の人生のロジックは明らかにこの娘とは別の方向を指している」(158)ことを知っていた。そのためニコルと、そして彼自身とに言い聞かせるように「きみは魅力的な女の子だよ。だけどぼくはきみに恋するわけにはいかない」(178)と言って、ディックはこの恋の不可能性を言葉として表明する。しかしながら彼は「半分彼女に恋している」(161)ため医師として問題に対処することができず、「最善と思われる方法を取ってください、ドームラー先生」(161)と言ってついには判断を他人に委ねてしまう。ニコルとの恋は彼が沿うべき道筋からディックを逸脱させ、彼の精神科医としてのアイデンティティを脅かすのである。

ローズマリーとの恋もまた、自分を取り巻く状況に対する彼の統制力と彼

の論理とを蝕んでゆく。関係を迫るローズマリーに対し、度々ディックは彼女を「子ども」のように扱うことで距離をおこうとする。「父親的な態度」(75)でローズマリーに向かってディックが発する「きみが笑うたびに [……] 乳歯の抜けたあとの隙間が見えるんじゃないかって気がするよ」(75)という言葉や、「きみはぼくには若すぎるようだ」(77)という発言はまるでローズマリーが彼の性的欲望の対象になり得ない根拠が彼女の「幼さ」にあるかのようになされているが、こうした論理は表面的なものにすぎない。タクシーの中で「急に彼女が彼のほうに身を寄せてきた」とき、「目の焦点の内側に入ると同時に彼女の幼さが消え失せ、歳がいくつかなど関係ないかのようにディックは息も継がずにキスを」(74)するのである。ニコルとの恋愛は医者と患者という関係を脅かしたが、ローズマリーに対して彼が現に抱いていく欲望は、ディックが彼女との関係においてあてはめようとしてきた父と娘の関係、あるいは彼女の幼さを口実にしてそうした欲望は起こりえないとしてきた彼の論理を覆すことになる⁴。ローズマリーに欲望している自分、そして欲望をコントロールすることのできない自分を発見することはディックに「人生の転機」を感じさせるものとなる。ローズマリーが過去に汽車の車室でクリス・クレイの友人と二人きりになり、騒動になったというエピソードを聞いたディックは、嫉妬と欲望に駆られて彼女に会いに行こうとする。「自分が何をしたいのかも確信できな」(104) いまま映画スタジオへと向かうディックの心境は次のように描かれている。

He knew that what he was now doing marked a turning point in his life – it was out of line with everything that had preceded it – even out of line with what effect he might hope to produce upon Rosemary. Rosemary saw him always as a model of correctness – his presence walking around this block was a projection of some submerged reality: he was compelled to walk there, or stand there. . . . (105)

⁴ ニコルの精神分裂病発症のきっかけが父による近親相姦であることをふまえると、ディックにとって「父と子どもの関係」を恋愛関係と置き換えることはとりわけタブー視されるものであったはずである。

ここでディックが直面しているのは彼が他人にこう見せたいと望んでいる表面と、内実との乖離である。また語り手はもっと直接的に、「品のよい服装と品のよい小物で身を飾って威厳のある姿でありながら、彼はいまだに動揺し、動物のように駆り立てられていた」(105)とその乖離を描写してもいる。

こうした自己の分裂はディックを苦しめ、疲弊させていく。ディックを分裂させるのは表面的な姿と内面の欲望の摩擦だけではない。ニコルとローズマリーという二人の女性に対して欲望を感じていることも彼を動揺させる。「悪魔にとりつかれたように、怯え」ながら雨の中を移動するディックは、「何人もの男の情欲が彼の中に潜み、目に映るものは何一つ単純ではありえな」(120) いと感じる。加えて、「彼女がばらばらになるのを見ると、彼はそれを自分のものとして経験せずにはいられなかった」(217) ために、ニコルの病気の再発もまた分裂の感覚をディックに味わわせるものとなる。遊園地でのニコルの病気の再発、自殺未遂という事件を経たあと、ディックはしばらく診療所を離れることにする。ミュンヘンへ向かう飛行機から眼下の景色を眺めたときに彼が感じた喜びとは、分裂の感覚による彼の苦しみが埋め合わされたためのものとして理解できる。

They skirted the Vorarlberg Alps, and Dick felt a pastoral delight in watching the villages. There were always four or five in sight, each one gathered around a church. It was simple looking at the earth from far off, simple as playing grim games with dolls and soldiers. This was the way statesmen and commanders and all retired people looked at things. Anyhow, it was a good draft of relief. (222)

ここでディックは距離をおいた視点から眺めることや、統制された世界の光景に慰めや安らぎを得ている。ディックの感慨は彼がここに至るまでにいかに秩序だったものに飢え、物事を統括する大きな力や視点を切望していたかを浮き彫りにする。

物語の終わり近くでディックはニコルに「あなたは物事を創り出そうとす

る人だったわ——でも今は物事をめちやくちやにしたがっているみたい」(300)と指摘される。こうしてみてきたときに最終的に本が書けなくなるディックの様子とは、彼が現実の無秩序さに直面し、自分の周りにも秩序や解釈を与えることができなくなる結果として了解されるはずである。そしてこのプロットにそうように、この小説にはディックの物語を最終的に解釈する視点が存在しない。最終章はニコルの視点から語られているが、この短い章で印象的なのは今ディックがどこで何をしているかが全く曖昧なことだ。

In the last letter she [Nicole] had from him he [Dick] told her that he was practising in Geneva, New York, and *she got the impression* that he had settled down. . . . Perhaps, so *she liked to think*, his career was biding its time, again like Grant's in Galena; his latest note was post-marked from Hornell, New York, which is some distance from Geneva and a very small town; in any case *he is almost certainly* in that section of the country, in one town or another. (352, 強調は引用者)

ここではディックからの手紙でニコルが知ったことが書かれ、「～という印象をうけた」「彼女はそう思いたかった」「～であるということは確からしい」(315)という表現を用いて、ニコルの視野の中で語り手は断定を避ける。ギャツビーの敗北にアメリカの夢の喪失などの象徴的な意味を積極的に付与しようとしていたニックの語りとは異なり、『夜はやさし』において独断的な視点からディックの破滅に積極的に意味や価値判断を与えようとする視点は存在しないのである。それには度々述べてきたように、互いの視点が互いの視点を相対化するように働くテキスト全体の構造もかなり貢献しているといえるが、そうした複数の視点が交錯するなかでもニコルの視点がディックの視点と入れ替わるように徐々に(分量として)支配的になっていくことはプロットとの関連において重要である。物語を語る権威の推移を反映しているかのような指摘がある(森 405; Cokal 91)ように、この視点の推移は考えることをディックに委ねていたニコルが自律性を獲得していくプロットと連動しているからである。しかしそれだけにとどまらず、ニコルの視点を用

いて物語を閉じるという選択は、いかに世界を描写するかという問いに対してフィッツジェラルドがこの小説中にだした答えでもあるように思える。ニコルは単にディックという主人公を客観的に描き出すために用いられた装置ではない。分裂を分裂のまま受け止めるというフィッツジェラルドの語り態度がニコルというキャラクターに投影されているように思われるからである。

1935年にフィッツジェラルドは「書き始めたとき、ぼくの中に何があるのか、何がやってくるのかぼくにはわからない。ぼくは半分女だ——少なくともぼくの心はそうだ」(Turnbull 267)と発言したとされる。このことからわかるのは、少なくともこの時までにはフィッツジェラルドにとって「女性の視点」が他者としての客観的な視点であると同時に、主観的な視点としても感じられていたということである。複数の自我に苦しみ、本を書けなくなるディックとは違ってフィッツジェラルドは『夜はやさし』において自分の内にある「女性の視点」をも受け入れてニコルやローズマリーの視点から物語を語る。物語終盤の姦通の場面において、「きみはやっぱり少し複雑なところがあるよな」と言われたニコルはトミーに向かって「全然複雑じゃないわ——私はただ——たくさんの単純な人間の寄せ集めなだけよ」(327)という。分裂した自我に怯え、後ろめたさを感じるディックとは対照的に、ニコルは自分の中の複数の自我をあつさりを受け止めるのである。フィッツジェラルドはこのようなニコルをまた自己の分身とし、物語を語らせる。したがって『夜はやさし』とは、現実を秩序立てることに失敗し、本が「書けない」男に作者フィッツジェラルドが全面的に自己を投影しながら「書けない」世界を嘆いているだけの小説ではない。秩序のない現代をどうにか「書こう」と模索する作家の姿までもが投影された小説なのである。

結

『夜はやさし』の中で最終的にディックは視点という小説の形式上においても、また(モダニスト的な)書き手という面でも敗北するように提示され

る。しかしながらこの敗北をフィッツジェラルドが描いたという事実からは、前作の『グレート・ギャツビー』において果たしたモダニスト的な成功に執着することなく、次にはその作家の特権化された超越的な視点を切り崩すという新たな課題に取り組んだ、フィッツジェラルドの小説家としての真摯な姿を見出すことができるだろう。

引用文献

Childers, Joseph, and Gary Hentzi, eds. *The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*. New York: Columbia UP, 1995.

Cokal, Susann. "Caught in the Wrong Story: Psychoanalysis and Narrative Structure in *Tender Is the Night*." *Texas Studies in Literature and Language* 47 (2005): 75-100.

Donaldson, Scott, ed. *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*. Boston: G. K. Hall, 1984.

Eliot, T. S. *The Waste Land and Other Poems*. London: Faber and Faber, 1940.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. Ed. Matthew J. Bruccoli. New York: Cambridge UP, 1991.

---. *Tender Is the Night*. Ed. James L. West III. New York: Cambridge UP, 2012.

---. *Trimalchio: An Early Version of The Great Gatsby*. Ed. James L. West III. New York: Cambridge UP, 2000.

平石貴樹『アメリカ文学史』松柏社、2011年。

James, Pearl. "Teaching *The Great Gatsby* in the Context of World War I." *Approaches to Teaching Fitzgerald's The Great Gatsby*. Ed. Jackson R. Bryer and Nancy P. VanArsdale. New York: The Modern Language Association of America, 2009. 32-39.

Joseph, Tiffany. "'Non-Combatant's Shell-Shock': Trauma and Gender in F. Scott Fitzgerald's *Tender Is the Night*." *Feminist Formations* 15 (2003): 64-81.

森慎一郎「机の上の原稿——『夜はやさし』における精神科医の破滅について」*英語青年* 147 (2001): 402-06.

野間正二『小説の読み方／論文の書き方』昭和堂、2011年。

Nolin, Michael. " 'The World's Rarest Work': Modernism and Masculinity in Fitzgerald's *Tender is the Night*." *College Literature* 25 (1998): 58-77.

Piper, H. D. *F. Scott Fitzgerald: A Critical Portrait*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

Stern, Milton, ed. *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*. Boston: G. K. Hall, 1986.

諏訪部浩一 『ウィリアム・フォークナーの詩学』 松柏社、2008年。

高橋哲雄 『ミステリーの社会学』 中央公論社、1989年。

Turnbull, Andrew. *Scott Fitzgerald*. New York: Collier Books, 1988.