

トミー・バルバン ― 隠された自我

た　むら　ひろ　かず
田　村　浩　一
(本　学　教　授)

(1) 序論

トミー・バルバンは、フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald 1896-1940) の作品『夜は優し (*Tender Is the Night*) 1934』に登場する、いわば、脇役のひとりである。しかし、彼の働きには、ひそかに、この作品の主人公というべきディック・ダイバーの語られざる自我の一面が投影されている、というのがこの小論で示したいポイントである。この点を、このふたりのキャラクターが演じる役割の分析を通して示したい。さらに、ディック・ダイバーの自我に色濃く反映されている、作者フィッツジェラルドの小説家としての立場についても併せて検討して、明らかにしたい。

(2) 謎の人物

トミー・バルバンは、主人公というべきディック・ダイバーの友人という立場を与えられているが、家もなく職業も不詳で、主に兵士として、おそらくは傭兵として、無作為にさまざまな戦争に参加している。しかし、それは何らかの主義や価値に基づく参加ではなく、戦闘自体を目的とする行動と考えられる。リヴィエラで初めてトミーに会ったローズマリーは、彼を「フランス人 (Frenchman 18)」としているが、すぐ後にトミーは、自分が半分アメリカ人で半分フランス人であると明かす。教育はイングランドで受け、18歳以来8か国の軍服を着たという。トミーがダイバー夫妻と親交を結ぶに至った経緯は語られていない。以下のように、彼らの交際はトミーの気まぐれに左右され、必然性を欠くものに見える。

“When I’m in a rut, I come to see the Divers, because then I know that in a few weeks I’ll want to go to war. (30)

日常がマンネリ化するとダイバー家にやって来る。数週間後には戦争に行きたくなくなるというのがトミーの生活パターンである。

トミーが物語において重要な働きをするのは3度である。リヴィエラでのマックスコとの決闘に至るまでが1度目。4年後にミュンヘンでディックと再会するのが2度目。3度目が物語の最終盤で、ゴールディングの船で出会ってから、ニコルを巡るディックとの対決に至るまでである。これらにおける彼の言動を検討することによって、彼が他のキャラクターたち、特にディックとの関係の中でどのような働きを演じ、また、その働きは物語全体の中でどのような意味を担うのかを明らかにしたい。

(3) 決闘をめぐるてんやわんや

この物語は南仏リヴィエラの風光明媚な環境を舞台にして、若さにあふれる映画女優ローズマリーの視点で、「上流の (fashionable 19)」有閑階級たちに囲まれたダイバー家の生活を描写することで始まる。その展開のひとつの終点である、ダイバー家の邸宅でのパーティーはニコルの発作で終わる。その発作に至る過程で持ち上がった騒動に決着をつけたのが「決闘 (duel)」であった。この決闘を申し出たのがトミーである。決闘は現代ではほとんど死滅してしまった習慣である。物語の設定されている1925年という時代でもすでに廃れてしまった習慣であることは同じである。この習慣は前近代から存在し、19世紀半ばころまでは行われていたが、同世紀後半には、法規制が進み、貴族や特権階級層が没落したために廃れたようである。

トミーはなぜ決闘を持ち出したのか。それを探るためには、物語のこの時点での歴史的背景を検討する必要がある。トミーについて作者は次のように述べている。

TOMMY BARBAN was a ruler, Tommy was a hero——Dick happened upon him in the Marienplatz in Munich, in one of those cafés, where small gamblers diced on “tapestry” mats. The air was full of politics, and the slap of cards. (196)

ディックが旅に出て最初の滞在地であるミュンヘンでトミーと遇会した場面である。ここでトミーは「支配者 (ruler)」であり、「英雄 (hero)」であると定義されている。この定義には、作者の、同時にディックのアイロニカルな視線が感じられはするものの、そう定義するしかないという断定の響きがある。また、この定義はトミーの自覚であり、自負でも

あるだろう。この自覚は時代錯誤的なものと言える。この時のトミーを取り囲む環境は、第1次世界大戦後の“broken universe” (245) であり、旧来の秩序と価値は崩壊し、新しい秩序と価値が追及されている世界である。一方でそれは、物語の随所に描かれているとおり、アメリカの経済的繁栄と影響力の増加という形で現れる。ディックがニコルの金力を借りて経営に参画した診療所も、リヴィエラの豪邸もアメリカの繁栄の発現といえる。また一方では、ソヴィエトロシアがその代表例であるような、国家による社会主義なる普遍的価値の標榜という事態を生んだ。前者に対しては、トミーは、友人を介しての株取引を行って生計維持を図ろうとしている。後者に対しては、自らの金を奪うという理由から社会主義を敵と位置付けている。チリチェフ侯爵とのロシアからの逃避行はその戦いのひとつであった。トミーは、外観では、一方における資本主義への加担と、他方においては社会主義を代表とする価値の普遍主義との闘いという二重の役割を演じているが、そのどちらもトミーにとって生きる目的ではない。戦争に参加する目的は問題ではなく、待遇がよければ満足する。戦いの大義名分はいつでもよく、戦うことそのものが目的である。理の当然として、このような人物であるトミーは、自己規定として「支配者」あるいは「英雄」という属性を掲げることになるが、それは broken universe にはふさわしくないと言えるだろう。それは、たとえばナポレオンのような典型的な「支配者」であり同時に「英雄」である人物が存在したロマン主義の時代に適当な性質である。このような存在が重視する価値として、トミーが掲げる「勇気 (courage)」はびたりと適合している。

As a rule, he drank little; courage was his game and his companions were always a little afraid of him. (196)

トミーのような時代錯誤的なキャラクターの造形の裏には、作者フィッツジェラルドのあ
る意図が働いている。Stamatescu はこの点について以下のように述べている。

Fitzgerald's goal in *Tender Is the Night* was to create a novel without a hero, or rather a modern Odyssey that would show the present condition of man as lacking in heroism. Heroism, Fitzgerald implies, is no longer possible in an era of corruption and moral disintegration that threatens and finally annihilates any attempt at noblesse. Heroism is an anachronistic value in the America of the twenties and thirties. (Stamatescu 64)

「英雄」のいない小説、あるいは、「英雄主義 (heroism)」を欠いた今の状況を描く現代のオデッセイを創造することがフィッツジェラルドの念願だったのであり、「腐敗 (corruption)」と「道徳的崩壊 (moral disintegration)」の現代にはヒロイズムは不可能となり、「高貴な言動 (noblesse)」は根絶やしにされてしまう。ヒロイズムが「時代錯誤 (anachronistic)」と化した 1920 年代のアメリカと深い由縁のあるこの小説のキャラクターが、同時代に抗うような前代の価値を標榜したならば、作者はそれを ironical な「風刺 (caricature)」として描かざるをえないだろう。そうした作者の視線はトミーにだけ向けられているのではない。ディックもまたその視線の対象である。

こうした時代状況を生み出した最大の要因は第 1 次大戦だったが、戦争を作品の中にどのように取り込むかに、フィッツジェラルドの作家としての特性が出ている。この点について、Meredith は次のように言う。

In general, Fitzgerald's writing about war follows three distinct approaches, representing the trauma of three different conflicts: the American Civil War, World War I, and medieval combat. Fitzgerald used World War I to leverage realism against his instinctual Romanticism and to articulate the tragic role of the Romantic in the modern world. (Meredith 165)

根っからの「ロマン主義的傾向 (Romanticism)」を抑え「リアリズム (realism)」を強化し、現代における「ロマン主義者 (Romantic)」の悲劇的役割をはっきりと表現するために、作者は第 1 次大戦を利用したのである。こうした明確な自覚に基づいて、作者は作品のキャラクター造形に当たった。したがって、作者本来の志向がこのような苦しい歪曲を経ているための影響が、キャラクターたちの屈折や微妙な陰影となって表出することも当然であろう。作品に現れた大戦の具体的な描写については、今回は詳述する余裕がない。要点のみ言うならば、broken universe をもたらした大戦を、取り返し不能な絶対的過去として、作者は「追悼する (elegize) ¹⁾」だけである。

キャラクターのひとりであるトミーに表出されたこうした屈折の最も端的な例が、「決闘」だと言えるだろう。既述のように、broken universe である時代に、前代の遺物たる「決闘」を、トミーはマックスコとの間に演じたのである。マックスコは、トミーとの決闘に至る過程で、社会主義者でありソヴィエトロシアへの共感を表明した人物である。社会主義は第 1 次大戦後の世界の思想や価値の潮流を代表するひとつである。これに共鳴し、これを自らの思想信条とする知識階級も少なくなかった。作家マックスコもそのひとりである。その

ような前提で人物を見るマックスコは、トミーがソヴィエトと戦いたいと言うのを聞き、トミーを「馬鹿」と判断してしまう。この判断の甘さがその後のふたりの関係をこじらせ、決闘につながる。決闘は、一方のマックスコが酒に酔った状態で行われたが、介添人も型どおりに立て、決闘として成立したといえる。撃ち合う時の双方間の距離が大きすぎたため、もう一発撃つことをトミーは望んだが、エイブに諫められ納得したトミーは、やはり型どおりにマックスコに一礼して決闘は終わった。描写と記述の仕方しだいで、この「決闘」という題材は作品を生かしも殺しそうですが、作者はこれを何とか生かそうとして、細部に至るまでゆるがせにすることなく、「写実主義 (realism)」に則った描写に徹するのである。筆者は作者のこの努力の結果を成功と判定したい。その判断の根拠は、決闘の一方の当事者であるマックスコの変貌である。

マックスコの変化はディックの視点で語られる。ディックは、父の葬儀のために単身アメリカに帰国してその後ヨーロッパに戻る際の船内でマックスコに出会った。

Indeed, his success was founded psychologically upon his duel with Tommy Barban, upon the basis of which, as it withered in his memory, he had created, afresh, a new self-respect. (205)

トミーとの決闘を経験したことが精神的な土台となってマックスコの作家としての成功はもたらされたが、その土台の根本は決闘の生んだ「自尊心 (self-respect)」である。時代錯誤なものであろうと、また自ら求めたのでもなく不注意から巻き込まれたため事から生じた偶然に過ぎないのに、この事件はマックスコに自信を与えたのである。なぜそうなるのか。考えられる原因は broken universe の不毛さであろう。古い価値の崩壊の後に何があるのか。探しても何も見つからない。偶然からではあったが、頼るべきものは、参照すべきものは過去にあったのである。

(4) 船上での再会——生きていたトミー

ディックとニコルとの離反がいよいよ決定的になりつつあるとき、ニース湾に浮かぶゴールディングの船上で、ニコルとトミーは4年ぶりに再会する。これはディックとローズマリーのローマでの再会と同様に必然性がない。作者の偶然の利用の典型例である。まだしもローズマリーのローマ滞在には女優であるゆえの映画撮影という理由があったが、トミーにはそういうものはない。風来坊のようにニコルとディックの前に現れた。以前にミュン

ヘンでディックと再会したときもそうだった。確かに、ロシア革命後の混乱という国情故にロシアを出国したチリチェフ侯爵の存在があり、彼と行動を共にしたという理由はあったのだが、なぜトミーが侯爵と関係を結び、負傷し、ミュンヘンに至りつuitたのかに関しては一切の説明がない。物語において、トミーについては常にその行動の結果のみが描かれる。そして、その結果を生み出した歴史的事情の大枠だけは示されるのだが、その歴史的事情にトミーが関与するに至った契機や動因といったものは明らかにされない。トミーが風のまにまに漂う風来坊のように感じられる由縁である。

トミーの物語中の役割は、いわばトリックスターである。それは物語の中心的な秩序に属さず、秩序が体现するイデオロギーを支持しない。仮に支持するように見えることがあるにしても、それは見かけ、あるいは見せかけであり、結果的に中心的秩序の表皮を剥いで中身を暴露することになる。

船上パーティー後、トミーがディック夫妻の家に泊った翌日以降は、物語の語りの視点は完全にニコルのそれへと移行する。その後の展開の必然的帰結と言うべき、トミーとディックとの「対決 (showdown 307)」は、ロマン主義の作家ならば、これをドラマの中核としてもっと熱く、劇的に語ったであろうと想像できるが、そうはなっていない。その理由の一端は、先にも見たような、作者のリアリズム志向にある。もう少し細かく言えば、フィッツジェラルドの風俗作家、あるいは風物誌家としての一面に負うといってもよい。

トミーとディックとの対決は、それを型どおりに表現するならば、ツールドフランスを背景として描かれているとするのが普通であろう。確かに、その有名な自転車レースは背景には違いないのだが、むしろ、対決の白熱化に水を差すような機能を果たしている。恰好の舞台整って宿敵同士がいざ立ち合いとはいかず、血気に逸るトミーの太刀裁きを、巡回のサイクリストたちが南仏に巻き起こすさざ波が鈍らせてしまう。この事態の準備に加勢したのが、ふたりが対面している店に闖入してきた怪しい新聞売りである。この男がトミーの氣勢をそぎ、ついには激昂させて、トミーは男を追い出すまでにいたる。このとき突然、ディックはそれが4年前にパリで出くわしたのと同じ男であることを思い出すのである。店を追われていく男にディックは声をかける。

“When does the Tour de France get here?” he called after him.

“Any minute now, Buddy.” (309)

人はどんな時にどんな場所に生きようとも、また、その時と場所での生が必然であるか、

偶然であるかに関わらず、ある歴史的文化的背景の中で、あるいは、特定の風俗の中で生きる。さらに、関係を持つ人間についても自分で選べるとは限らない。そうした生きる際の制限は、文学表現において、劇的効果の増進を図るにはマイナスの要因となることが多いだろう。自分とは独立して存在する他者への考慮が、劇的展開の推進力たる自我の自在な発動を制御するからである。この場面でのトミーは「ひと悶着起こすことを望んでいた(310)」が、ディックと新聞売りの応答が呼び水となったように現れた自転車乗りたちの行列と、地元の見物客たちとが織りなす潮騒のような風景が、トミーのそうした意欲に水を差しているように見える。あるいはこうも言えるかもしれない。歴史的文化的状況がもたらした風景の中にあっては、それがいかなるものであろうと、それを宿命として受け止め、その中で自分に応分の役目を果たさなければならない。見知らぬ自転車乗りたちと地元民が織りなす風景はディックやトミーの運命と直接の関係はない。しかし彼らの運命はこの風景の中で決せざるをえない、決することが正当である。そのような、キャラクターたちの置かれた状況の必然化というべき強い衝動が、フィッツジェラルドに作動し、彼の意味はディックに託された。それが上記のディックと新聞売りのささやかな対話である。新聞売りに声をかける前に、ディックが4年前にこの男に会ったことを思い出すのは些事のように見えるが、重要である。この記憶の覚醒が、新聞売りにキャラクターとしての重量を与え、風景の必然化に貢献するのである。

ディックのここでの働きはそれだけにとどまらない。この対決に至るまでの背景として床屋が使われていることも見逃せない。それはリヴィエラでのダイバー夫妻にとって、日常生活のルーティーンのうち最も分かりやすい例であろう。ニコルのディックからの自立という物語の山場で、散髪という最高に俗なる日常茶飯事を対照させる。髪を切り終わっていないニコルを伴い、そり残した髭がそのままの顔でディックは、トミーとの会見に臨むのである。最も劇的な展開が期待される可能性を秘めた要素と、逆に最もありふれた家常茶飯事が混在して始まった会見は、うまく噛みあわないちぐはぐなものとなる。「ひと悶着 (row 310)」を望むトミーに対し、ディックの応対は冷静である。ディックの言い分に理があることを認めたトミーは渋りながらも妥協し、会見は、以下のようなふたりの対照的な発言で終わる。

“Let it be understood that from this moment,” he said, “I stand in the position of Nicole’s protector until details can be arranged. And I shall hold you strictly accountable for any abuse of the fact that you continue to inhabit the same house.”

“I never did go in for making love to dry loins,” said Dick. (310)

前者はトミーの発言であり、いわば法廷弁論のごとく、自分と相手の立場を厳密に規定することを目指す宣言となっている。それに応じた後者の言葉は、前者とはおよそ形式を異にし、むしろ前者と同じ土俵に立つことを拒否しようとする明確な意志を示す、極めて口語的で idiomatic な表現である。

ふたりの立場を、近代に成立した2つの主権国家間の関係になぞらえてみよう²。ここでトミーが示した妥協案に対し、ディックは当然もうひとつの主権国家にふさわしい同種の用語を以って回答しなければならないはずだが、ディックはそれを敢えて行わない。broken universe と規定された現代は、主権国家間の礼譲というべき国際法に基く秩序が壊れた時代であり、古き良き時代をある意味で体現するトミーの言葉に対し、同じ近代的言辭で応じることはできない。heroism が近代のひとつの指標であるならば、heroic な言葉はもはや現代の状況を反映していないのであり、そうした疑似 heroism に対しては、その表皮の下に隠れて在る生の現実に即した言葉で答えることが適切となる。2者間のこのような言辭のギャップがディックの言葉に強烈なアイロニーを与えることになる。“dry loins” という「強い (strong) ³」表現には、乾いているどころか、干からびきって荒涼とした現代の状況が暗示されている。ディックとトミーの両人は、絶望的な現代を描くための相互に補完的な好一對として働いている。その結果は、現状を変えるような積極的な価値の提示には至らないのだが、あくまで自分の存在の主張を譲らない頑固さを感じさせる。

二人のキャラクターの頑固さは作者にも共有されるものである。作者は、heroic な言動に傾斜しようとするトミーを牽制し、ディックに対決での主導権を与え、小説家としての地金を誇示するかのように、ツールドフランスという当地の風物を配し、あくまでその背景の中にふたりの対決を置くのである。対決の前置きとして、床屋でのルーティーンからの展開を選んだのも、同様の小説的配慮への固執から生じている。この点において、ディックのキャラクターとしての意思表示は、作者の小説家としての意思表示と通底している。ひとことで言えば、それは自我の貫徹である。

こうした「自我の貫徹」は、別稿⁴でも指摘したように、最終章でのディックの在り方と描き方にも見られるポイントである。最終章でのディックの落魄した姿にしばしば付与される没落とか崩壊などの評価は、描写の視点や分量だけを基準として割り出した、いわば物理的印象が読者にもたらす錯覚である。ディックはアメリカに帰国した後も自立して生活しているのだが、その生活の内実がそれまで同様の話法や密度で描かれていないために、物語中のディックの重量が低下していることは事実である。しかし、それは表現されていないだけのことであり、彼の生が厳然として存在していることは、この必要最小限の

描写によって反って鮮明に示されているといえるだろう。作者の立場から言えば、ニコルの独立だけでこの物語を完結させなかった作者の意図を読みとることが可能だろう。ニコルとの出会いから彼女の自立までの支援という、ディックの当面の任務の完了とともに、この物語は一応の終結を迎えるが、ディックの生はそれで終わりではないことを示すのが最終章の役割であり、それはまた、小説家としての作者の立場を宣明するものでもある。

上述のような、フィッツジェラルドの小説家としての自己宣明は、声高に主張されているのではなく、描法、分量いずれにおいても控えめに暗示されているだけである。しかしそれは、ディックの頑固な自我に見合うように、相当な一徹さを持っている。では、その自我の貫徹の結果はどうだったのか。次に、それを検討したい。

(5) 愛されたいけど愛せない

ディックの自我の実現は、一貫して他者との関係の中で追及されている。ディックの人間関係のための実践哲学は、別稿⁵でも述べたように、以下のようなものである。

His love for Nicole and Rosemary, his friendship with Abe North, with Tommy Barban in the broken universe of the war's ending—in such contacts the personalities had seemed to press up so close to him that he became the personality itself—there seemed some necessity of taking all or nothing; it was as if for the remainder of his life he was condemned to carry with him the egos of certain people, early met and early loved, and to be only as complete as they were complete themselves. There was some element of loneliness involved—so easy to be loved—so hard to love. (245)

この中で、他者との関係の在り方を決定づける要諦は、関係を通じての「自我 (ego)」の「完全化 (complete)」である。言い換えれば、女性や友人との関係を通して、ディックの自我が complete になったのか、それとも incomplete⁶ なままにとどまったのかを問うことが、自我の貫徹の判定基準となる。しかし、その判断は必ずしも易しいものとは言えない。なぜなら、評価の対象となる局面をどこに取るかに応じて、その判断が変化するからである。ディックは、自我の満足の基準と考えられるものを以下のように語っている。

He got up and, as he absorbed the situation, his self-knowledge assured him that he would

undertake to deal with it—the old fatal pleasingness, the old forceful charm, swept back with its cry of “Use me!” He would have to go fix this thing that he didn’t care a damn about, because it had early become a habit to be loved, perhaps from the moment when he had realized that he was the last hope of a decaying clan. On an almost parallel occasion, back in Dohmler’s clinic on the Zurichsee, realizing this power, he had made his choice, chosen Ophelia, chosen the sweet poison and drunk it. Wanting above all to be brave and kind, he had wanted, even more than that, to be loved. So it had been. So it would ever be, he saw, simultaneously with the slow archaic tinkle from the phone box as he rang off. (302)

その基となる欲求として、「勇敢であること (to be brave)」と「親身であること (to be kind)」があるが、その2つを超越するものとして「愛されること (to be loved)」がある。この最後の欲求を満足させるために、ディックは他者の自我の完全化を図る。他者の自我の完全化の達成を評価の基準とするならば、これが達成された時に、ディックの自我も完全化することになる。しかし、このことは、その達成時にディックがその対象たる他者を愛するかどうかとは別問題である。「愛される」ために他者に取り入ることは「簡単 (so easy to be loved)」なことだが、「愛することは難しい (so hard to love)」。

筆者は以前、別稿⁷で、愛することが困難である原因について、相手と自分の置かれた局面によって、愛を相手に示すための行動の選択肢がひとつではなく複数存在することに求めた。しかし、別の原因として、愛することの評価は、愛する本人の自我、または主観に求めざるを得ないことも挙げられるだろう。相手に愛されるために選ばれた行為が、相手を真に愛する行為であるかどうかの判断は、愛をどう定義するかに応じて変化する。さらに、その愛の定義を相手がどう受け取るかという別の問題もある。ディックにとって、愛することの難しさは最後まで解決のつかない問題だったように見える。彼は、それよりも自分に身についた長年の習性というべき「愛される」欲求に忠実だった。作者フィッツジェラルドは、ディックのその抜き難い習性にあくまでも随伴したようである。作者は、最終章での零落したディックの映像や、トミーとの対決の場面での言動に、その習性を印象深く刻み込んだだけではない。陰悪な関係にあったメアリー・ノースとシブリー・ビアーズが留置場からの救出を求めた時にさえも、何を措いても駆けつけるディックを描くのである。この事件はディックとニコルとの離別が決定的になった直後のことであり、物語の展開からすれば不必要な場面といえる。それでもこの場面を書かないではすまされない何かが作者にはある。それこそ、おそらくは小説家としての矜持であり、その立場への固執の表明であろう。

(6) 結論

この論における分析の主対象であるトミーとディックとの行動を検討してきた結果、明らかになってきたのは、ディックの行動規範の根本にある自我の「完全化 (completion)」と「不完全 (incompletion)」の問題である。対人関係において、相手の自我を完全化する限りにおいて自己の自我も完全化する、というのがディックの自我の様態である。そのための手立ては、相手の要求を受け入れ、それを満足させることである。その手段の発動の原動力は、ディックに根強く在る「愛されたい」という欲求である。その欲求は、相手を「愛する」ことよりも上位にある。ディックは結局、一貫して前者に忠実に従い、後者については不問に付しているように見える。それがもたらすものは「孤独 (loneliness 245)」であるが、ディックはそれを宿命として甘受している。相手の要求には全面的に応えるが、その結果が自分にもたらす事態については問わないという、ある意味で決然たる態度が最も明確に見えるのが、ニコルへの対応であった。相手を愛せるかどうかという純然たる自己の感情の問題に限れば、これは救われることを全く期待できない行動パターンである。ディックは、自分は救われないことを知りつつ、むしろニコルへの愛を継続する願望がありながらもそれに抗って、ニコルとの離別を選んだが、それは、ニコルの望むことに応えることによって、自らの「愛されたい」欲求を満たすための選択だったと言える。これによってニコルの自我が完全化し、同時にディックの自我も完全化したと言えるだろう。しかしそれは、現実的には、離別のもたらす「孤独」を伴う「敗北 (defeat)⁸」とすら言えるような厳しい事態にディックを追い込んだのである。

では、トミーについてはどうだろうか。おそらく彼には、第1次大戦後の broken universe を生き抜くためのひとつの典型としての役割が付与されている。「決闘」を身に帯するほどの反現代性と一所不住の無頼とを兼ねたトミーには、戦前的＝近代的普遍的価値である「勇気 (to be brave)」や「親切 (to be kind)」を奉ずるディックにも通ずる、ロマン主義的な傾向が刻印されている。その意味で、トミーはディックの兄弟であると言え、似た者同士がニコルをめぐる争い、苦労しながらも終点にたどり着き、ニコルはディックからトミーへの「転移⁹」を完了したのである。このことをディックの自我の哲学の観点から言えば、トミーとニコルとの結合は、ニコルの自我の完全化だけではなく、同時に、トミーの自我の完全化をも達成したのであり、したがって、それはディックの自我の完全化を意味することになる。それは、ニコルとトミーの要望に応じたという意味で「愛されたい」欲求の充足であり、「愛する」欲求の放棄である。しかし、ニコルを「愛する」欲求はこの時点で、

精神的血縁ともいうべきトミーに移譲されたと言える。作者についていえば、「崩壊した世界」に際会して苦闘する存在にふさわしいキャラクター造形を行うために、彼らと同様の苦闘を強いられながらも、強いロマンチックな性向を内に秘めたりアリストタランとして制作に立ち向かった。その成果は、フィッツジェラルドのある意味での分身であるディックに投影されている。

注

1. Meredith はこの点について以下のように述べている。

Fitzgerald's dominant literary instinct was to elegize. To mourn and lament for him were means of coping with the loss that colored the postwar mood; these acts in essence allowed him to accept the new reality of devastation and rupture without giving in to pessimism. (191-200)

フィッツジェラルドにとって、「追悼」はペシミズムに陥らずに大戦後の「喪失 (loss)」に対処する手段であった。

2. ここで筆者は、2つの主権国家間の関係と、トミーとディックとの関係とのアナロジーを論じた。この類比のヒントを、筆者は倉山満から得た。倉山はその著書の中で、「戦争とは拡大された決闘」というクラウゼヴィッツの世界観を引きつつ、2つの世界大戦について「総力戦として戦われた世界大戦により、近代における拡大された決闘としての「戦争」は終焉する (182)」と述べている。近代＝前時代のひとつの象徴としての決闘という概念には一定の有効性があると思われる。
3. Brucoli によれば、フィッツジェラルドは、『テンダー』の改訂版の出版を出版社に納得させるための手紙の中で、次のように書いたという。

"There is not more than one complete sentence that I want to eliminate, one that has offended many people and that I admit is out of Dick's character: 'I never did go in for making love to dry loins.' It is a strong line but definitely offensive." (Brucoli 149-150)

この手紙では、この1文を「多くの人を侮辱し、ディックの性格にも合わない」から「削除 (eliminate)」したいと言っておきながら、結局、フィッツジェラルドは最終的にこの文を残したのである。恐るべき作家魂というべきか。

4. 田村浩一「旅路の涯の薄明かり——ディック・ダイバーの生」(『國學院大學栃木短期大學紀要第五十五号』令和三年所収)。
5. 田村浩一「脇役たちの奮闘——ディックを動かす視線」(『國學院大學栃木短期大學紀要第五十六号』令和四年所収)。
6. ディックの自我の問題の淵源を、彼の学生時代の「無傷であることの代償は不完全にとどまること ("the price of his intactness was incompleteness" 117)」という考えに見る論者もある。Brian Way はこの言葉を採りあげた上で、これを敷衍して「疑いもなく彼は敗北がほとんど避けがたい状況に引き寄せら

れる (“he is undoubtedly attracted by a situation in which defeat is almost inevitable” Way 127)」と論じ、その例として、同僚医師たちの忠告を無視してニコルと結婚したことを挙げている。

7. 田村浩一「ニコル・ダイバーからニコル・ウォレンへ」(『國學院大學栃木短期大學紀要第五十七号』令和五年所収)。
8. 上注6を参照のこと。
9. 上注7に同じ。

引用文献

- Brucoli, Matthew J. *Reader's Companion to F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*. Columbia, South Carolina: Univ. of South Carolina Press, 1996.
- Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*. New York: Scribner, 2003.
- Meredith, James H. “Fitzgerald and War.” *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. Ed. Kirk Curnutt, New York: Oxford University Press, 2004.
- Stamatescu, Ioana. “Self-Construction and Deconstruction through Othering in F. Scott Fitzgerald's *Tender Is the Night*. Implications of the Theme of the Other, Eroticized and Abjected.” *Synergy* Volume 6, no.1 (2010) :63-71.
- Way, Brian *F. Scott Fitzgerald and the Art of Social Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1980.
- 倉山満 『日本人だけが知らない「本当の世界史」』 PHP 文庫、2018.

(英文タイトル: Tommy Barban—Hidden Ego)