

『グレート・ギャツビー』における 水平方向と垂直方向の〈混乱〉

千代田 夏夫*

(2017年10月24日 受理)

Horizontal and Vertical Confusion in *The Great Gatsby*

CHIYODA Natsuo

要約

F. スコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald, 1896-1940) の代表作『グレート・ギャツビー』(The Great Gatsby, 1925) における時系列の混乱については Thomas A. Pendleton, *I'm Sorry about the Clock: Chronology, Composition, and Narrative Technique in The Great Gatsby* (1993) や平石貴樹『『かれらは不注意な人たちだった』——『偉大なギャツビー』再考』(上・下) (1997) などの論考に詳しいが、本稿は小説全体を覆う、より大きなアナクロニズムのテーマに、水平および垂直方向のテキスト上のモチーフ群の分析を併せて統合・考察したものである。モダニズム作家のフィッツジェラルドが、合衆国成立や英国入植以前までも射程に入れた北アメリカ大陸の歴史に対する鋭敏な意識にもとづいて、第一次世界大戦後の〈享樂の1920年代〉をいかに作家特有の「ダブル・ヴィジョン」をもって伶俐に観察し本作の創造にまで至ったかを考察した。

キーワード: アメリカ文学、フィッツジェラルド、モダニズム

1. 水平方向の軸

F. スコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald, 1896-1940) の代表作『グレート・ギャツビー』(*The Great Gatsby*, 1925) は、アメリカ文化の象徴的アイコンとして文学研究のみならず多くの人文系学問分野において扱われるテキストであるが、本稿ではさまざまな切り口が可能な本作を、水平および垂直方向における「ずれ」「違和」というテーマで論じたい。

* 鹿児島大学教育学系 准教授

まず二章、トムと愛人マートルのニューヨークのアパートの室内描写¹に注目したい。「小さいリビング」「小さい食堂」「小さい寝室」と small の語が連呼される狭いアパートに「全くもって大きすぎる (entirely too large)」家具を入れているがゆえに、人々は移動のたびによりめき躓いてしまう。壁に飾ってある唯一の「拡大されすぎた (over-enlarged)」写真は、はじめぼんやりした岩の上の一羽の雌鶏の像と見えるが、適切な「距離 (at from a distance) をもって」(20) 眺めて、初めてボンネットをかぶった女性の写真と分かる。つづいて五章では、「霧がなければあなたの家が湾越しに見える、一晩中燃え続ける棧橋の終わりの緑の灯があなたでした」と言った途端に、「自身の発したその言葉に自ら取り込まれてしまう (absorbed in what he had just said)」ギャツビーの姿が確認できる。

“If it wasn’t for the mist we could see your home across the bay,” said Gatsby. “You always have a green light that burns all night at the end of your dock.”

Daisy put her arm through his abruptly, but he seemed absorbed in what he had just said. Possibly it had occurred to him that the colossal significance of that light had now vanished forever. Compared to the great distance that had separated him from Daisy it had seemed very near to her, almost touching her. It had seemed as close as a star to the moon. Now it was again a green light on a dock. His count of enchanted objects had diminished by one. (60, underline mine)

宿願だったデージーとの再会を果たした今、ギャツビーにとっての「その灯の巨大な意義 (the colossal significance) は今や永遠に潰えてしまったのかもしれない」(60) とニックは観察する。デージーから彼を隔てていた「途方もない距離 (the great distance)」に比べれば、今やデージーは「とても近くに (very near)」「ほとんど触れんばかりに (almost touching)」にいるわけであるが、その状態でもう一度彼女は湾を隔てた向こう側の「棧橋の灯」になってしまった。この場面はこの小説において、物理的な距離感と心理的な距離感の乖離が呈示される決定的な瞬間であると思われる。それは作品全体を貫く、若き日のギャツビーが感じていた「現実の非現実性 (the unreality of reality)」(63) に、密接に繋がるものであろう。

〈適切な距離感がとれないこと〉、それは時間軸においては、自分が生きている時代との齟齬つまり〈時代錯誤=アナクロニズム〉のかたちをとる²。ギャツビーとデージーの五年ぶりの再会の物語というのが物語の軸を成すゆえに、まず大前提に、五年という時間軸での距離が

¹ 川島はマリオ・プラッツ (Mario Praz, 1896-1982) を引きながら「ヴィクトリア朝末期、室内が精神美学の領域に達した」点を指摘しながらシャーロック・ホームズの室内をそのゴシック論で論じる (川島 88)。『ギャツビー』の設定年代においても人々の価値規範はヴィクトリア朝のそれであったことを考えあわせておきたい。1920年代米国の性規範等については、Seidman 参照のこと。

² 「アナクロニズム (anachronism)」の語をテキスト中に用いつつそれを物語枠に大々的に用いたフィッツジェラルド作品としては「ベンジャミン・バトンの奇妙なケース」(“The Curious Case of Benjamin Button,” 1922) がまず挙げられよう。モダニズム文学における「遅れ (lateness)」「モダニストの遅さ (modernist lateness)」、アナクロニズムについては Caselli がジュナ・バーンズ (Djuna Barnes, 1892-1982) やリチャード・ブルース・ニュージェント (Richard Bruce Nugent, 1906-87) 作品をテキストに議論を展開している (Caselli, 114:116:118)。

前提として設定されている。この適切な距離感のとれないこと、時代錯誤ゆえの悲劇、という読み方が、この小説を語る一つの説明となろう。

2. 生殖とグロテスク

六章の最後、ギャツビーとデイジーの初めてのキスが描かれる印象的な場面をみてみたい。

His heart beat faster and faster as Daisy's white face came up to his own. He knew that when he kissed this girl, and forever wed his unutterable visions to her perishable breath, his mind would never romp again like the mind of God...Then he kissed her. At his lips' touch she blossomed for him like a flower and the incarnation was complete. (71)

ここでデイジーは「花のように開いて (blossomed like a flower)」いるが、この花のイメージは決して清らかな清純に繋がるものではなく、「腐りやすい息 (her perishable breath)」「受肉 (incarnation)」の語とともに、むしろグロテスクな、生殖器としてのイメージが強い。それは七章においてギャツビーの眼前にブキャナン夫妻の娘パミーが現れたときのギャツビーの対応 “Afterwards he kept looking at the child with surprise. I don't think he had ever really believed in its existence before” (74)、「『それ』の存在を考えたことなどつゆなかった」にも繋がってゆく。すなわち、子供の存在・生殖は、ギャツビーにとってはまさしく想定外、考えが及ばない次元の出来事だったのである。七章のこの辺りから「ロマンチック」なギャツビーは現実には飲み込まれ始める。

八章最後でニックは、「死の直前のギャツビーは薔薇とはこんなにグロテスクなものだったのかと気付いたに違いない」(103) とギャツビーの胸中を推し量る。

If that was true he must have felt that he had lost the old warm world, paid a high price for living too long with a single dream. He must have looked at an unfamiliar sky through frightening leaves and shivered as he found what a grotesque thing a rose is and how raw the sunlight was upon the scarcely created grass. A new world, material without being real, where poor ghosts, breathing dreams like air, drifted fortuitously about...like that ashen, fantastic figure gliding towards him through the amorphous trees. (103, underline mine)

本作では薔薇が第一章トムの邸の庭の描写やニックがデイジーに突如「あなたは絶対的な薔薇ね」と決め付けられる段等々において重要なモチーフとなるが、薔薇に代表される花・植物のイメージは、“This is a valley of ashes—a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and chimneys and rising smoke and, finally, with a transcendent effort, of ash-grey men who move dimly and already crumbling through the powdery air” (16) と、二章冒頭において不毛な灰の谷が有機

的なイメージで描写される箇所にも明らかなように、グロテスク性との親和性を強めてゆくのである。グロテスク性と有機性のつながりに留意したい。生殖はグロテスクであり、「自身のプラトンの概念 / 出産 (his Platonic conception of himself)」(63) によって「生まれてきた」ようなギャツビーには耐えがたい現象・概念であったのだろう。そもそも作品冒頭において、“...it is what preyed on Gatsby, what foul dust floated in the wake of his dreams that temporarily closed out my interest in the abortive sorrows and short-winded elations of men”、ここでニックが口にする“abortive sorrows” (4) であるが、abortive とは語源的に流産・早産のことであり、最初からギャツビーないしこの小説には「生殖」というものが想定されていないのである。

3. ポーとアンダソン

ここで二人の作家を議論に呼び込みたい。一人はリアリズムとモダニズムのかけ橋となったと評されることも多いシャーウッド・アンダソン (Sherwood Anderson, 1876-1941) である。彼もまた多くのモダニスト同様ガートルード・スタイン (Gertrude Stein, 1874-1946) のサロンに出入りし、フィッツジェラルド始めロスト・ジェネレーションの作家たちの兄貴分ともなった作家であった。その代表作『ワインズバーグ、オハイオ』(*Winesburg, Ohio*, 1919) の冒頭に置かれる「グロテスクなるものの書 (“The Book of the Grotesque”)」の一節を見てみたい。

It was the truths that made the people grotesques...It was his notion that the moment one of the people took one of the truths to himself, called it his truth, and tried to live his life by it, he became a grotesque and the truth he embraced became a falsehood. (*Winesburg, Ohio*, 24)

「人々をグロテスク (grotesques) にするのは数々の真実 (the truths) だった。一つの真実を選び取りそれによって生きようとするとき彼はグロテスクとなり、その真実は虚偽となったのだ」(24) という記述は、ギャツビーのプラトンの概念による自身の受胎が読者に語られる際の “the truth was” (63) というニックの語り口に加え、四章と六章における以下の描写にも通じるように思われる。

“I’ll tell you the God’s truth.” His right hand suddenly ordered divine retribution. “I am the son of some wealthy people in the Middle West—all dead now. I was brought up in America but educated at Oxford, because all my ancestors have been educated there for many years. It is my family tradition.” (42)

The truth was that Jay Gatsby of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. He was a son of God...So he invented just the sort of Jay Gatsby that seventeen-year-old boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end. (63)

“‘I’ll tell you God’s truth’” (42) と自らの虚偽の歴史を朗々と語り上げ、“‘Just tell him the truth—that you never loved him—and it’s all wiped out for ever’” (84) と、自分とのロマンスの絶対性の告白をデイジーに迫るギャツビーの姿には、「真実」を巡ってグロテスク性を増してゆくアンダソンの作中人物らの姿が重なるように思われる。

アメリカ文学史をさらに遡れば、グロテスクの語と最も親和性が高いのは何と言っても19世紀前半のエドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe, 1809-49) であろう。ポーの詩を幼少時から父親に読んで聞かされ、意識的に作品に取り込んだフィッツジェラルドであってみれば、「ポー-アンダスン-フィッツジェラルド」という構図を考えることも可能であろう³。ギャツビーの、出産に代表される性のリアリティに怯む態度は、ポーの性的不安—それゆえに13歳年下の従妹ヴァージニアと結婚した—のそれにも繋がるかもしれない。フィッツジェラルドのグロテスクとポーのグロテスクは同延長線上にあると措定することも可能であろう。

Even when the east excited me most, even when I was most keenly aware of its superiority to the bored, sprawling, swollen towns beyond the Ohio, with their interminable inquisitions which spared only the children and the very old—even then it had always for me a quality of distortion. West Egg, especially, still figures in my more fantastic dreams. I see it as a night scene by El Greco: a hundred houses, at once conventional and grotesque, crouching under a sullen, overhanging sky and a lusterless moon. (112, underline mine)

オハイオ川を境とした中西部の町と比較して東部の町を「グロテスク」と記す箇所は、『ワインズバーグ、オハイオ』との連関を思わせて興味深い。東部の属性を「ゆがみ (distortion)」としている部分も、本稿のテーマである〈距離感のズレと混乱〉に直結するものとして捉えられよう。“Most of those reports were a nightmare—grotesque, circumstantial, eager and untrue” (104) に記されるように、マートルのひき逃げ事件を伝える記事そのものもグロテスクなものであった。

4. 旧 (世界) / 新 (世界)

七章あたりからギャツビーが現実に飲み込まれ始めるさまが顕著になると先に述べたが、これは小説終盤に向かってしきりにギャツビーの側が—正確にはそれをおもんばかりのニックが—懐古傾向を強めてゆくことと連動する。

And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware

³ 千代田「ポーとフィッツジェラルド—美女をめぐる屹立と倒壊—」参照。

of the old island here that flowered once for Dutch sailor's eyes—a fresh, green breast of the new world...And as I sat there brooding on the old unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of daisy's dock. (115, underline mine)

八章で「古く温かい世界 (the old warm world)」(103) をなくしてしまったと感じていたに違いないと死んだギャツビーの胸中を推測するニックは、最終盤、ギャツビーの地所を“the old island here” “the old unknown world” (115) と記す。『ギャツビー』におけるこのような新旧の二項対立においては、基本的に〈古さ=善〉〈新しさ=悪〉である。

A brewer had built [Gatsby's enormous house] it early in the “period craze” a decade before, and there was a story that he's agreed to pay five years' taxes on all the neighboring cottages if the owners would have their roofs thatched with straw. Perhaps their refusal took the heart out of his plan to Found a Family—he went into an immediate decline. (57)

ギャツビー邸の元の持ち主は「懐古ブーム (period craze)」の中、時代錯誤的に五年間税を肩代わりする代わりに周囲の家の屋根を藁で葺く話をもちかけたのであった。七章“I've heard of making a garage out of a stable,” Tom was saying to Gatsby, “but I'm the first man who ever made a stable out of a garage” (75)、「厩をガレージにする奴はいてもガレージを厩にしたのは俺が初めてだ」というトムの台詞にも懐古傾向は明らかである。あるいは「成金 ([n]ewly rich people)」とギャツビーをさげすむトムの両者の間には、〈いつからの金持ちであるか〉という問題が横たわる。そして“I wonder where in the devil he met Daisy. By God, I may be old-fashioned in my ideas, but women run around too much these days to suit me” (66)、ここでトムは自分を「古めかしいかもしれないが」(66) と考えの〈古さ〉にまで優越の根拠を求めるのである。また車が象徴的なモチーフとして用いられる本作においてヒーローギャツビーの殺人を犯すジョージ・ウィルソンの道行きは「徒歩」であるという、物語の時系列におけるその「逆行」は、よく知られている⁴。そして新旧の対比は新世界アメリカ旧世界ヨーロッパの対比とアナロジーをなしてゆく。一章冒頭においてウェスト・エッグに越してきたばかりのニックは道を尋ねられることによってウェスト・エッグないし東部への帰属意識を高めるがその際には“a pathfinder” “an original settler” (4) という、十九世紀以前の開拓者のイメージを想起させる語が用いられる。そしてこの「開拓」は西部から東部という史実とは逆のパロディ性を示すのである。最終盤、英国入植以前の十七世紀、オランダの商社の水夫の眼差しを“the old island here that flowered once for Dutch sailor's eyes—a fresh, green breast of the new world” (115) とニックが思う場面を併せて確認したい。

⁴ なお「ジョージ (George)」の原義「農夫」にも注意したい。

ここでニックの眼差しがアメリカという国家の建国に繋がる英国入植、それ以前にまで遡っていることに注意したい。作家としてのフィッツジェラルドの特徴として「二重の視線 (double vision)」というものがある。諏訪部は「フィッツジェラルドはロマンティックであるが、ロマンスに対してシニカルでもある」というエドモンド・ウィルソンの言葉を引いてこの「ダブル・ヴィジョン」を説明するが（諏訪部 127）、対象に耽溺しつつも、同時に、その没頭する自身の姿を非常に冷静な冷めた目で見ているという作家の態度・作風のことである。英国入植以前の北アメリカ大陸ではスペイン、スウェーデン、オランダなどが覇権を争った。スウェーデンに勝利したオランダも今度は英国に敗し、その英国が次は独立軍に負けて合衆国が誕生する。しかしその後も十九世紀半ばの南北戦争という「内戦 (the C/civil W/war)」でアメリカは南北に分断され、そこでまた勝者北部敗者南部という二分法が生じる。北アメリカ大陸においては勝者敗者を巡って、限りない入れ子構造が歴史上見られたのである。そしてこのスウェーデン、オランダ、英国、南部北部という国々ないし地域のモチーフは例えばスウェーデン系移民、舞台としての南部の町等々のかたちで、多くのフィッツジェラルド作品において頻出する。勝者もいつかは敗者になるという無常観がフィッツジェラルドに相対的な歴史観を抱かせ、それが今日彼の文学的特徴とされる「二重の視線」を生み出した一因ではないか。もちろん他にもアイルランド移民の母方の系譜と南部の名門であった父方の系譜のせめぎ合いという面もあったことには留意する必要があるだろう (Holman 53-54)。そして無常観・相対的とはいいつつも、そのような態度はどうしても判官びいき、敗者びいきに至ってしまう。フィッツジェラルドが南北戦争における敗者「南部」に肩入れを行っていたことは多くの作品に顕著であり、フィッツジェラルドはその敗者びいきを〈敗北／失敗の美学〉にまで高めたといえるのである。それが上述の、古さを善とし新しさを悪とする態度にも現れているのではないだろうか。

5. 垂直方向の軸

二章のアパートの場面の確認から物理的な距離や新旧の時間軸の隔たりを見てきたが、それらを水平方向の〈距離感のズレ〉とするならば、『ギャツビー』では垂直方向の「距離感のズレ」も生じている。

六章の最初ではギャツビーが貧しい両親を実の親とは認めず、自身を「神の子」とであると認識していた旨が語られるが、同じ六章の最後ではそれに対応するかのようになり、もう一度「神」とギャツビーとの構図が示される。

Out of the corner if his eye Gatsby saw that the blocks of the sidewalks really formed a ladder and mounted to a secret place above the trees—he could climb to it, if he climbed alone, and once there he could suck on the pap of life, gulp down the income parable milk of wonder. (71)

五年前、もし一人であるならば、並木の上に広がる天上世界へと「上りゆく (mount)」ための「は

しご (ladder)」を「上る (climb)」ことが出来たという描写である。しかし六章における、デージーとの最初のキスの描写でも確認できるように、ギャツビーは地上のデージーと、彼女の「腐りやすい息」を受け入れるキスによって、「受肉」し、地上に留まる死すべきな存在となった。ここでは climb, mount, ladder, above 等の語によって明らかに垂直方向の軸が前景化される。そして本来自身は天上に属するものであるとの自意識をもち、そこに自己の存在価値のすべてをかけていたギャツビーが、「腐りやすい女の息」を吹き込まれることで地上の「肉」となったことで、歯車はずれ始めるのである。

もちろんより平明な例として、五年前、初めてギャツビーとデージーが出会ったときの、二人の階級の差も垂直方向のズレないし違和として重要なものである。ギャツビーが最初は軍服を着ていたがゆえに、その階級差を隠蔽出来たという点にも留意したい。しかし結局「食糧雑貨の店の店員が勝手口に商品を持ってきたのでない限り」(84) というトムの言に明らかなように、階層の差が、恋愛の成就を五年前も五年後も、阻む一因となってゆく。

6. 系図

ギャツビーには四人の父親がいる。すなわち生物学的父、生まれ変わったジェイ・ギャツビーを育て上げたダン・コーディ、ギャツビーの認識上の父たる「神」、そしてギャツビーの死後「俺があいつをつくった」「俺が無一物からあいつを育て上げたんだ、泥溝のなかから」(109) とニックに述べるウルフシャイムの四人であるが、わけでもギャツビーを「つくった」ウルフシャイムのこの “I raised him up out of nothing” (109) という言には、垂直方向の線が強く立ち上がる。そもそもこの小説は語り手ニックが冒頭から我が家は三代にわたって云々と述べるころから、ギャツビーが「僕の先祖 (my ancestors)」は「ずっと長い間 (for many years)」英国で教育を受けることになっているのだという「我が家の伝統 (my family tradition)」(42) と履歴をでっちあげるところまで、「系譜」という垂直方向のモチーフが、「良い古さ」を保証する担保となっている。「家のならい」というモチーフが、ニックにおいてもギャツビーにおいても繰り返されていることに注意しておきたい。

系譜という視座を得て、ここで改めてこの作品を見てみると、「家」を現わす二つの語すなわち house と family が充溢し、かつ巧妙に峻別されていることが分かる。

My family have been prominent, well-to-do people in this Middle Western city for three generations. The Carraways are something of a clan, and we have a tradition that we'd descended from the Dukes of Buccleuch, but the actual founder of my line was my grandfather's brother... (4)

上記の、ニックが冒頭で自らの出自を語る部分、デージーが冗談半分に夕食会で語る「おいえの秘密 (a family secret)」(11)、四章のギャツビー語る / 騙るところの「我が家の伝統」(42)、あるいは五章ギャツビーとの再会たるニック家でのお茶会に、なぜひとりで来なくてはならな

かったのかと問うデイジーにニックが「ラックラント城の秘密でね (That's the secret of Castle Rackrent)」(55) と答える部分—既訳では皆「おいえの事情」等の語に訳されている—などは皆、縦軸の系譜のモチーフを前景化する。そもそも『ラックレント城』(Castle Rackrent, 1800) とは、十九世紀アイルランドの女性作家マライア・エッジワース (Maria Edgeworth 1768-1849) の、ラックラント一族の没落を描く系譜小説、「いわゆる『大きな館』小説の原型」「いわゆる回想録小説 (memoir-novel)」であり「最初の地域小説 (regional novel)」「最初の系図小説 (saga novel)」なのである。(大嶋 319, 323)。

七章、“...Nowadays people begin by sneering at family life and family institutions, and next they'll throw everything overboard and have intermarriage between black and white” (83) と、トムがギャツビーへのあてつけに、昨今の「乱れた風潮」を嘆く箇所でも、「雑婚 (intermarriage)」の語による生殖再生産のイメージを伴いながら、垂直方向を想起させる family の語が繰り返される。これらは皆「家系」ないし「家族」にかかわることであり、生殖をグロテスクなものとして避ける「プラトニックな」ギャツビーないし『ギャツビー』全体にとっては、縁の薄いものなのである。

比して house の方はやはりニックが物語中の物理的な立ち位置を示す、ウェスト・エッグに月八十ドルで借りた「我が家 (my house)」(5) からギャツビー邸まで、一貫して箱モノとしての「家」である。独身のニックの家にはフィンランド人の家政婦が通い (4)、ギャツビー邸には「ほかに家庭 (home) があつたかどうか怪しい」「『下宿人』 (“the boarder”）」(40) のクリップスプリンガーが住み着いている。いずれもロマンティック・ラブ・イデオロギーに則った〈家庭像〉とはかけ離れたさまを呈している。しかも六章冒頭では、“...and there was one persistent story that he didn't live in a house at all, but in a boat that looked like a house and was moved secretly up and down the Long Island shore” (62) の記述に見えるように、ギャツビー邸が実はヨットであつてロングアイランド沿岸を絶えず動いているという噂がささやかれていたという。この水平方向の織り込みに注意したい。そもそもこの「ギャツビーの巨大な邸宅 (Gatsby's enormous house)」(56) は、ある醸造業者が建てたものをギャツビーが購入したものであつた。つまりギャツビーは自身のメトニカルな分身である自身の邸宅⁵とも言える豪邸を、決して自分でゼロから建てたのではなく、既に来上がついていたものを居抜きで買っていたのである。これが明らかになるのは小説全体からみても中盤過ぎ、五章の半ばも過ぎたあたりだが、これが本作構造の巧妙なところで、読者はそこに至るまでに〈セルフメイドマン・ギャツビー〉のイメージを先入見として有するようになっていたので、当然彼の豪邸も彼自身の新築によるものと、往々にして勘違いしがちなのである。六章でもなお、ギャツビーの出自と財力の出どころをいぶかしむトムに「全部自分で作り上げたのよ (he built them up himself)」(70) というデイジーの台詞が、その効果を強めているようである。しかし一章 “...it was a factual imitation

⁵ 「アッシャー家の崩壊」 (“The Fall of the House of the Usher,” 1839) におけるアッシャー邸とその住人の不可分性を参照したい。

of some Hôtel de Ville in Normandy...” (5)、ニックが受けたギャツビー邸の初印象の記述において、その家はノルマンディの市庁舎か何かの精巧な「イミテーション」であるとの描写があり、その家の本質的な不安定さは最初から巧みに示されているのである。八章、ニックがギャツビーと最後に会った場面では“his ancestral home” (98) とある。これは括弧付きの「いわゆる」という意味でも解せられようし語り手ニック自体がギャツビーのセルフメイドマンストーリーに呑み込まれている証左ともとれよう。ともかくもギャツビーの「家 (house)」はオリジナルな彼の創造によるものではなく「金のやりとり」という水平方向の動きで彼の家となったものであり、自身の采配でゼロから建設したという垂直方向のモチーフは、本作を象徴付けるギャツビーの邸宅においては、実は不在なのである。そこに上述のロングアイランド沿岸を往来しているという噂の水平方向のイメージが重なって、本作における house には水平性が強く与えられることとなる。そしてトムとデイジーの住処に関しても事情は同じなのである。

They had spent a year in France for no particular reason, and then drifted here and there unrestfully wherever people plays polo and were rich together. This was a permanent move, said Daisy over the telephone, but I didn't believe it—I had no sight into Daisy's heart, but I felt that Tom would drift on forever... (6)

ブキャナン夫妻は金持ちの浮草であり、ここに越してくるまでは「あちこちを浮遊していた (drifted here and there)」と、水平方向のイメージで語られている。夫妻はイースト・エッグの豪邸に住まいしているもののこれもまた「石油業者ドメイン (Demain, the oil man)」 (9) という、他人が建てた家をそのまま購入したものである。ニックは自分の勤務先を何となく擲揄された意趣返しに夫妻が腰を落ち着けるかどうかと皮肉を述べるが、実際にトム・デイジー夫妻は小説終盤ではフェイドアウトしてってしまう。

この作品が発表された1920年代は未曾有の好景気を背景に、ニューヨーク・マンハッタン島では「摩天楼 (skyscraper)」の建設ラッシュであった。いわゆる〈ニューヨーク、ニューヨーク〉は狭い島で水平方向への拡大には限界があるから、畢竟上へ上へと垂直方向に延びて行かざるを得ない。このような高層ビル建築ラッシュの時代にあって、彼らの住処である house にはどこまでも水平方向のイメージが付される。これは、先ほど新旧の話の際の歴史に照らし合わせれば、そもそもオランダにせよ、英国にせよ、新大陸アメリカの覇権を得るにはとりあえずまずは大西洋を横断しなくてはならなかった、というもう一つの大きな水平方向のモチーフも導かれよう。

箱モノとしての「家 (house)」とその内に入る内容物としての「家族 (family)」、しかし本作ではギャツビーの実父やトム・デイジーの娘の出現を経てもなお、「家族」というイメージは実に希薄である。アメリカ文学における「〈自己創造の意志が強烈であればあるほど、その人物が建てる house が home でない度合いが強くなる〉という一般則」(柴田82)を柴田は述

べるが、『ギャツビー』ではその house も最後には落書きだらけになってしまう儂いものである。その一方、home と親和性の高い family の方が過剰なまでに終始前面に押し出されている点に特異性があるともいえよう。

7. 垂直のずれと水平のずれの交錯

なぜ family が打ち出されるのか。それはすでに見た「系譜」が family によって担保されるからである。ニック然りトム然りそしてそれを持たないがゆえに熱望してやまなかったギャツビー然り、登場人物たちの—ギャツビーの場合はジェイムズ・ギャッツではなくジェイ・ギャツビーとしての—実質的なアイデンティティの拠り所となるからである。

“I know I’m not very popular. I don’t give big parties. I suppose you’ve got to make your house into a pigsty in order to have any friends—in the modern world.” (83)

しかしその「古き良き時代」への依拠を、登場人物たち自身がその繁栄を享受している「モダン・ワールド (the modern world)」(83)「物質的にしてリアルでない、新しい世界 (a new world, material without being real)」(103)で行うという「矛盾」、つまりはすでに論じた〈時代錯誤〉のゆえに、作中人物らは躓いて混乱してしまうのである。二章マートルとトムの逢瀬の場であるアパートで皆が混乱した距離感に「よろめく (stumble)」(20) ように。本稿冒頭で述べたように、『ギャツビー』のひと夏の物語の設定されている 1922 年—それはフィッツジェラルドにとってリアルタイムの設定であった—は、第一次世界大戦によって全ての価値観が崩れ去った時期である。その奔流の中で、距離感を失って迷子になってしまったのがロスト・ジェネレーションの人々 (1883-1900 年生まれ) であり、彼らは、それでも何かのよるべを手さぐりに求めようとした、その様子が本作を通して痛いほど伝わってくるのである。それが小説の最終行、“So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past” (115) に結実しているともいえよう。そしてその〈迷子の混乱〉が同時に、シャーウッド・アンダスンが予言した「グロテスクなるもの」となって、『ギャツビー』にひとつの結実を見せているようにも思われるのである。

* 本稿は 2014 年 7 月 19 日「世界文学デイジークラス」(於特定非営利活動法人かごしま文化研究所「文学サロン月の舟」)で行われた講演原稿に、大幅な加筆修正を行ったものである。

引用・参考文献

- Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. Penguin Books, 1992.
- Caselli, Daniela. "Literary and Sexual Experimentalism in the Interwar Years." *The Cambridge Companion to American Gay and Lesbian Literature*, edited by Scott Herring, Cambridge UP, 2015. pp. 103-21.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Wordsworth Classics, 2001.
- Holman, C Hugh. "Fitzgerald's Changes on the Southern Belles." *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: New Approaches in Criticism*, edited by Jackson R. Bryer, U of Wisconsin P, 1983, pp. 53-64.
- Seidman, Steven. *Romantic Longings: Love in America, 1830-1980*. Routledge, 1991.
- エッジワース、マライア『ラックレント城』大嶋磨起・大嶋浩訳、開文社出版、2001.
- 川島健「ホームズのロンドンー抑圧されたゴシックー」『比較文学研究』103、2017、84-106.
- 柴田元幸『アメリカ文学のレッスン』講談社現代新書、2000.
- 諏訪部浩一責任編集『アメリカ文学入門』三修社、2013.
- 千代田夏夫「ポーとフィッツジェラルドー美女をめぐる屹立と倒壊ー」『ポー研究』9、2017、25-36.