

NY、中西部、ロスト・ジェネレーション — *The Great Gatsby*の空間と時代—

高橋 美知子

Abstract

Although F. Scott Fitzgerald is regarded as one of the representative writers of the Lost Generation, his masterpiece, *The Great Gatsby* (1925), does not seem to depict the mentality and the "expatriate" lifestyle of the generation as directly as Ernest Hemingway's *The Sun Also Rises* (1926) does. The novel certainly captures the flamboyant atmosphere of the "Jazz Age," but how is the distinctive quality, the "lost" sense, of the generation reflected in *The Great Gatsby*? Focusing on Nick Carraway's migrations from the middle-west to the east, then again to the middle-west, this paper explores the "lost-generation-ness" in Nick, and also attempts to foresee the lives of Nick, and the generation, thereafter.

1. はじめに

ロスト・ジェネレーションとは、端的に定義をすれば「1890年代後半に生まれ、第一次世界大戦時に青年期を迎えた若者たちで、戦争体験によって既成の価値観に不信感を抱き、新しい生き方を求めて国籍離脱者となり、ヨーロッパ、特にパリに渡った一群の若者たちを指す」ことは(英米文化学会 194)、よく知られた事実である。ロスト・ジェネレーションの代表作家としては、アーネスト・ヘミングウェイ (Ernest Hemingway) やマルコム・カウリー (Malcolm Cowley) と並び、スコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald) の名前が挙げられる。しかし、ヘミングウェイが "You are all a lost generation." というガートルード・スタイン (Gertrude Stein) の言葉をエピグラフに記した *The Sun Also Rises* (1926) を、そしてカウリーがロスト・ジェネレーションのキーワードともなる「国籍離脱者」と意を同じくする「亡命者」をそのタイトルに冠する *Exile's Return* (1934) を書いて、第一次世界大戦後

の若者たちの精神的・肉体的彷徨を鮮烈に描いたのに比べると、フィッツジェラルドの代表作である *The Great Gatsby* (1925) は、一見、ロスト・ジェネレーションの風俗や精神性をそれほど直接的に描き出していないように見える。しかし、主人公ギャツビーに、ロスト・ジェネレーションという言葉がおおよそ似合わない、ロマンティズムに裏打ちされた一途さがある一方で、語り手ニックには、終戦直後に彼らの世代が体験した精神的葛藤と幻滅が認められる。本論文では、ニックの中西部から東部へ、そして再び中西部への移動を軸としながら、ギャツビーとニックの世界に描かれる終戦直後の若者の心理を分析する。

2. 1920年代とニューヨーク

ロスト・ジェネレーションの作家たちが台頭してきた1920年代は、フィッツジェラルドによる「ジャズ・エイジ」の命名に相応しく、第一次世界大戦後の好景気の高揚感に覆われ、アメリカ全土が発展と変革を遂げた時代であり、そ

の様子はフレデリック・ルイス・アレン (Frederick Lewis Allen) の *Only Yesterday* (1931) に鮮明に記録されている。*Only Yesterday* は「1919年の5月」、「クリーブランドかボストンかシアトルかバルティモア」あたりに住む若い「スミス夫妻」の朝食の様子から始まり、彼らのごく平凡な一日、つまり平均的アメリカ人の日常の中に、その後10年間で矢継ぎ早に起こる劇的な変化を描き出していく。*Exile's Return* においてカウリーが、彼らの世代は「既に確立した価値観とこれから作られねばならない価値観との過渡期に位置していた」と書いているように (9)、1920年代は、戦前から始まった価値観と社会生活の変化が最も加速した時代であった。

アレンが著書の冒頭部の舞台を「クリーブランドかボストンかシアトルかバルティモア」に設定したのは、それら地方都市に住む人々がいわゆる当時の「平均的アメリカ人」であったからである。既に1890年にはフロンティアの消滅が宣言され、同じ年にアメリカは世界一の工業国としての地位を獲得していたが (笹田7)、1920年の国勢調査では、アメリカの都市人口が初めて農村人口を上回ったことが発表され (上西 287-8)、アメリカ全体が農村の時代から都市の時代への転換を本格的に迎えていた。ではその当時、アメリカの都市文化の中心であり、*The Great Gatsby*でも重要な舞台となるニューヨーク・シティは、どのような様相を呈していたのであろうか。

1920年代、ニューヨークの人口は増大していたが、マンハッタン人口は1910年をピークに1920年から減少に転じている。中心部では移民の流入が増大し、白人中流階級は *The Great Gatsby* の登場人物がそうであるように、ブルックリン、ブロンクス、クイーンズといった郊外に居を構える傾向にあった。人口流出が始まったニューヨークの中心部、マンハッタンにおい

てどのような変化が起こっていたかは、以下の引用文に明らかである。

この時期のアメリカの都市は、郊外化現象と並行して別の大きな変化を示している。アメリカでは19世紀末以来のブーム的な企業合併を通じて企業が巨大化し、本社機能が製造、販売の現場から独立した存在として分離し始めた。そうした本社機能は情報、サービスの得易い大都市に集中し、同時にこうした本社機能の集中と相乗効果を生み出しながら、情報・サービス産業が大都市に繁栄するようになる。加えて、この時期のアメリカ産業の国際化の進展が、海外へのアクセスの容易な大都市への本社機能や情報・サービス産業の集中に拍車をかけた。

こうした変化の恩恵をもっとも大きく受けたのが、言うまでもなくアメリカ最大の都市ニューヨークである。その中で、19世紀末以来の企業合併の主導権を握り、第一次世界大戦後にはアメリカの債務国から債権国への転換を背景に世界の金融センターにのし上がったのが、ニューヨークのビジネスの中心、ウォール街である。(上西 293)

1920年代のマンハッタン中心部は、居住人口が減少する一方で、企業本社が集中する「世界の金融センター」として、実体のない巨万の富が売買される街へと成長していった。つまり、人が住んでいたところに空洞が生まれ、その空白は急成長するビジネスによって埋められていたのである。17世紀の入植、そして18世紀末の西漸運動と、アメリカの成長が常に領土の拡張と人口の流入を伴っていたことを考えれば、20世紀初頭におけるこの都市型成長は、アメリカが迎えた新しい時代の一つの特徴であったと言える。

3. ニックの見るニューヨーク

*The Great Gatsby*の語り手であるニック・キャラウェイ (Nick Carraway) は、ニューヨーク郊外であるウエストエッグに住み、中心部へ電車で通い、おそらくウォール街にある証券会社で仕事を始めたばかりの青年であり、いわば1920年代のニューヨーク居住者、ひいて言えばアメリカ都市生活者を、典型的に体現した存在である。ニックは、大戦から帰還した時、中西部が余りに退屈に思え、東部に移住することを決意した、と述べている。¹

成長しつづけるアメリカ経済の上昇気流に乗るようにニューヨークに出てきて間もないニックの眼に、マンハッタンは次のように映る。

We drove over to Fifth Avenue, so warm and soft, almost pastoral, on the summer Sunday afternoon that I wouldn't have been surprised to see a great flock of white sheep turn the corner. (25)

五番街に、その商業的な華やかさとはおよそそぐわな「牧歌的」な雰囲気を読み取るニックの視線には、これから先ニューヨークで待ち受ける未来に対する漠然とした、しかし明るい期待が見て取れる。カウリーの著書に出てくる、終戦とともにグリニッチ・ヴィレッジに移住した芸術家志望の若者たち、いずれその多くが国籍離脱者としてヨーロッパへ渡ることとなる若者たちと同様、ニックも「1920年代における長い冒険」を求めていたに違いない (Cowley 5)。しかし、彼らがウエストエッグからマンハッタンに向かう途中で通過した「灰の谷」の陰鬱さが既に予兆していたように、ニューヨークは「暖かく」も「柔らかく」もなく、ましてや「牧歌的」でなどありえない現実に、ニックはわずか数ヶ月のうちに気づかされることになる。

隣人であるジェイ・ギャツビー (Jay Gatsby)

との出会いをきっかけに、ニックは従妹のデイジー (Daisy) が、かつてはギャツビーの恋人であったこと、そして、デイジーがニックのイェール大学の同窓生である富豪のトム・ビュキャナン (Tom Buchanan) の妻となった後も、ただひたすら失った過去をデイジーと共にやり直すことをギャツビーが願っていることを知る。そしてそのギャツビーの夢が、ビュキャナン夫妻の前に砕け散るのを、ニックは目の当たりにする。ギャツビーが死の直前に見た庭の光景を、ニックは次のように思い描く。

He [Gatsby] must have looked up 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. (126)

「見慣れぬ空」、「恐ろしい木の葉」、「(グロテスクな)バラ」、「生々しく冷たい太陽光」、「もとの姿を殆ど残していない芝生」、そこには牧歌的とは対照的な光景が広がっている。そのような不気味な光景を眺めながらジョージ・ウィルソン (George Wilson) の銃弾にギャツビーが倒れた後、ニックは周囲の人々が抱える「歪み」を次々と目撃し、ギャツビーが死を前にして垣間見た、彼らを取り巻く世界の真の姿に気づく。

デイジーの運転する車がマートル・ウィルソン (Myrtle Wilson) をひき殺した事故の夜、トムとデイジーは、キッチンで「共に何かをたくらんでいるように」見え (113)、彼らはウィルソンをギャツビー殺害へといざなう。ニックの恋人となりつつあったジョーダン・ベイカー (Jordan Baker) は、まるで事故などなかったかのように振る舞い、夏の間中ギャツビーのパーティーに群がった人々は、「ふくろうめがねの男 (Owl Eyes)」を除いては誰一人彼の葬式に

姿を現さない。長らくギャツビーの家に滞在していたクリップスプリンガー (Klipspringer) は、ギャツビーの葬式よりもピクニックを優先し、ギャツビーを「一から作り上げた」と豪語するマイヤー・ウルフシェイム (Meyer Wolfsheim) でさえ、「友情は死んでからではなく、生きているうちに示すことにいたしましょう」と言葉を濁しながら (134)、ギャツビーを切り捨てる。ニックを何よりも動揺させるのは、後日、五番街で偶然出会ったトムの態度である。彼は愛人であったマートルの死に対し、紋切り型の自己憐憫に浸ってみせ、その直後、何ごともなかったように宝石店の中に入っていく。

「灰の谷」に住む修理工夫婦が相次いで死亡したことも、ニューヨーク中の人々を受け入れたパーティーのホストであるギャツビーの死も、まるでニック以外のほとんど誰にも、何の影響も与えないかのようなのである。ニックは、ギャツビーの華麗なる世界を支えていたものは、愚かなほどにまっすぐなギャツビーのデイジーへの憧れだけであり、それ以外は「彼の夢の周囲に浮かぶゴミのようなもの」であったことを悟る (6)。ニューヨークに出てきてすぐのニックの眼には、暖かく牧歌的に見えた光景の下で進んでいた都市の空洞化が象徴するように、ニックは彼を取り巻く世界が、倫理的足場、精神的足場を失った、自分勝手な自己保身の合理性が支配するグロテスクな世界であることに、ギャツビーの死を通じて気づくのだ。

ニックを取り巻く世界が人間味に欠けたものであることは、作品のごく始めの部分、初めてニックがビュキャナン家に招かれた夕食の場で既に暗示されている。取りとめがなく、感情のこもらない会話を続けるデイジーとジョーダンを見て、ニックは「君たちを見ていて、自分が洗練されていない気がするよ」と言っている (13)。この時点で、彼は彼女らの世界に早く馴染むことを願っているようにも見える。しかし、

ギャツビーの死後ニューヨークに背を向けるニックの心に浮かび上がるのはむしろ、とりとめもない会話を続けるデイジーたちの「人間味のない眼差し」であったのではないだろうか (13)。この「人間味のない眼差し」は、直後に現れる、灰の谷に掲げられた看板のDr. エックルバーグ (Dr. Eckleburg) の色あせた眼差しと同一化し、ニューヨークと深く結びついた空虚さを暗示する。

自分を取り巻く世界の空虚さ、人間性の欠如に気づいたニックは、洗練されていない世界 (= 中西部) への退却を決意することになる。ロスト・ジェネレーションの若者たちの多くが、グリニッチ・ヴィレッジでの生活にほどなく幻滅し、「より洗練された」ヨーロッパへと渡っていった行為と、ニックが中西部へ退却する行為は、行先の選択という点においていわば対照的でありながら、その根本にある感情は、「今いる世界への幻滅」という点で共通していることに注目しなければならないだろう。

4. ギャツビーの夢を砕くもの

しかし、ニックが中西部に戻ることは、果たしてどの程度彼にとっての救いとなるのであろうか。この問いに答えるためには、まずギャツビーの悲劇を引き起こした要因について考察する必要がある。

*The Great Gatsby*のプロットで中心となるのはデイジーの存在である。ギャツビーは彼女を追って東部に出てきたのであり、ニックがギャツビーに関わるのも彼女ゆえであり、いわばデイジーは、登場人物たちを相互に結び付ける核を形成する。ヘンリー・アダムズ (Henry Adams) は "The Dynamo and the Virgin" (1900) において、人々を結びつけ合う女性像としての聖母マリアを次のように描いた。

Symbol or energy, the Virgin had acted as the greatest force the Western world ever felt, and had drawn man's activities to herself more strongly than any other power, natural or supernatural, had ever done.... (1075)

「人間のすべての行為を何よりも強くその身に引き付ける」存在としての聖母マリアが、どこかしら*The Great Gatsby*におけるデイジーの立場を想起させるのは決して偶然ではなく、デイジー、つまりヒナギクは「聖母マリアと処女性、無垢の象徴」であり（フリース163）、デイジーが、聖母マリアのイメージを持って描かれていることはアーネスト・ロックリッジ（Ernest Lockridge）を始めとする批評家が指摘している。

デイジーとの過去をやり直すことのみを願って、無一文の退役軍人からウエストエッグの大富豪にまで上り詰めたギャツビーにとって、彼女はまさしく信仰の対象とも言える存在である。ウエストエッグの海辺から対岸を見つめるギャツビーの視線の先に、唯一輝いていたビュキャナン家の緑の光が象徴するように、ルイヴィルの夜に初めて彼女にキスをした時から、ギャツビーの目にはデイジーしか映っておらず、彼女こそが彼の全ての行為の原動力だったのである。² ギャツビーの視線を通じ、デイジーは聖母マリアとしてのイメージを増幅させていく。しかし、デイジーは決して聖母ではない。彼女は魅力的な女性ではあるが、軽薄で、未熟で、娘に対しても母親としての役割を十分果たしているようには見えないし、「処女性」も「無垢」も彼女には無縁である。読者には明らかなこの現実を、ギャツビーは受け入れようとはしない。聖母としてのデイジーは、ギャツビーの視点を通じてのみ存在しうるものであり、そこにギャツビーの悲劇の萌芽がある。

*The Great Gatsby*は、聖母のイメージを持つデイジーが、キラキラと輝きながら暴走する自動車でマートル・ウィルソンをひき殺し、ひいては無慈悲にギャツビーを死へ追いやる過程をクライマックスとする物語である。この聖母から悪夢的存在への移行は、アダムズの「ダイナモと聖母」と奇妙に符合する。彼はテクノロジーが生んだ「悪夢」である自動車の、更なる後継物であるダイナモ（発電機）を見て、人々の信仰対象が聖母マリアから機械へと変貌するであろう20世紀を予測した。静かに回転しながら延々とエネルギーを生み出しつづけるダイナモの圧倒的パワーに気おされながら、アダムズはダイナモの力は人々を一つにまとめるのではなく、ぶつかり合い、拡散させていくであろう、とその暴力性を感じ取った（1067）。

リチャード・リーハン（Richard Lehan）は、アダムズが予想した聖母マリアからダイナモへの信仰対象の移行は、ロマンティックな時代が終わり、時代が「力の領域」へと移行したことを示すのだと論じ（110-1）、*The Great Gatsby*において、「トムは新しい力の領域を具象化」する存在であるとしている（112）。デイジーが「聖母」と「悪夢」を同時に体現するのを補足するかのよう、トムは暴力性を象徴する。トムは、登場の場面から「強大な力（enormous power, enormous leverage）」と結び付けられており（9）、ニューヨークのアパートでマートルの鼻の骨を折るような暴力性を垣間見せる。そのトムとデイジーが、お互いの利益のためにキッチンで手を取り合った時、ギャツビーの人生は最終的な崩壊に向けて加速し始める。

作中におけるトムやデイジーは、リーハンが言うように、「ロマンティックなものの消滅を引き起こす究極的根源」であることに間違いはない（136）。しかし、*The Great Gatsby*におけるギャツビーの破滅を、「ギャツビー対トムとデイジー」という構図に閉じ込めてしまうこ

とは、この小説の奥行きをいささか狭めてしまおうと考えられる。フィッツジェラルドのテキストはしばしば単純な二項対立を否定し、それは "double vision" として彼の文学の特質をなす。オスヴァルト・シュペングラー (Oswald Spengler) は、『西洋の没落』(1918)において、機械の隆盛にはファウスト的人間の消滅が伴うと論じた。力の領域を表すトムと、ロマンティックな可能性を信じつづけたギャツビーの関係は、シュペングラーのこの指摘と見事に重なり合う。³ しかし、例えばテキストの冒頭部で、ギャツビーはニックにより、「一万マイルも先の地震を記録する複雑な機械」に例えられているし (6)、ギャツビーが週末ごとに主催するパーティーの舞台裏には、執事の指がボタンを押すだけで30分に200個ものオレンジを絞る機械が登場する (33)。この二つの例からわかるのは、作品のロマンティックな側面を一身に体現するギャツビーでさえ、決して近代西洋文明を象徴する機械類と無関係な存在ではないこと、トムと同じようにギャツビーもまた否応なく近代化の波、合理化の波に乗っているということである。すなわち、ギャツビーの夢の崩壊を引き起こす力は、外部からだけでなく内側からも忍び寄っていたと言うことが出来る。

それでは、その内側からの崩壊はどのように進んでいったのであろうか。ギャツビーのロマンティックな性質を一番よく表しているのは、ニックによる次の描写である。

The truth was that Jay Gatsby, of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. He was a son of a God—a phrase which, if it means anything, means just that—and he must be about His Father's business, the service of a vast, vulgar and meretricious beauty. (76-7)

ここには、自分自身を創りだし、理想とする神を創りだし、その神に限りなく近づいていこうとするギャツビーの、超絶主義的とも言える姿勢がある。もしデイジー・フェイ (Daisy Fay) との出会いがなければ、あるいは彼は、生涯を「巨大で下品でけばけばしい美」、世俗的な富や名声を追い求めることに捧げたのかもしれない。

しかし、デイジーに初めてキスをした時、ギャツビーは「彼の心がもう二度と、神のように天翔ることが出来ない」と気づく (86)。その時彼は、17歳で広げた大いなる翼を折りたたみ、デイジーと共に暮らす決意をするのだ。上流階級の娘であるデイジーとの結婚は、ノース・ダコタのジェームズ・ギャッツ (James Gatz) 時代から見れば、ダン・コウディ (Dan Cody) との生活を経て辿りついた、満足のいく着地点に思えただろう。しかし、彼はヨーロッパへと派兵され、彼が戻ってきた時にはデイジーは富豪のトムと結婚し、ルイヴィルの町を去っていた。一度は手にしたはずの夢が再び自らの手からすり抜けていったことを知った時、遠い世界に失われたデイジーにたどり着くため、彼は再び翼を広げたのである。

その時点で、ギャツビーの奉仕すべき対象は、「父なる神」からデイジー・ビュキャナンへと変わり、富や名声は、目的でなく手段となる。そして自身の中で聖母化されたデイジーにとらわれてしまったところに、ギャツビーの悲劇があった。彼は世俗的な成功の代わりに、既に失われた「聖杯探求」に人生を捧げることとなるのである (117)。

ニックの度重なる忠告さえ受け入れず、ギャツビーは最後まで迷いを見せない。⁴ 大戦から戻って来た他の多くの若者達と違い、彼は根を張るための土壌を求めてさまよわない。なぜなら彼は「自分自身に関する理想主義的な観念から生まれ出た」のであり、根を張る土壌を必要としない人間であるからだ。自分の求めるもの

を手にするまで、疲れを知らず前進し続けるそのひたむきな姿勢は、殉教者のそれに近いものでさえあり、作品のタイトルに"The Great"を冠するに相応しい、ギャツビーの卓越したロマンティズムがそこにある。しかしそのロマンティズムは、皮肉なことにギャツビーを崩壊へと導いていく。

レオ・マルクス (Leo Marx) はギャツビーの悲劇は「夢と現実を区別できなかったことにあった」、と指摘している (363)。ギャツビーの悲劇の原因は、東部の生活によるデイジーの墮落にあったのではなく、ギャツビーが現実の世界で生き延びるのに不可欠な合理的判断を、徹底的に否定したことにあった。彼を取り巻く世界では、彼の徹底したロマンティズムは、もはや嘲笑の対象としてしか存在を許されなかったにもかかわらず。トムとデイジーは確かにギャツビーを最終的に死へと追い込んだ存在であるが、ギャツビーの夢の崩壊は、そのずっと以前から始まっていたと言えるだろう。

5. 変わりゆく中西部

— *The Great Gatsby* と "The Diamond as Big as Ritz"

ギャツビーの死を通じ、大戦後の繁栄の陰に口をあける精神的空虚さを目の当たりにしたニックは、好景気の波に乗るようにしてやってきたニューヨークを去り、故郷に帰る決意をする。*The Great Gatsby* はしばしば、アーサー・マイズナー (Arthur Mizener) の批評にあるように、ニックが「都会的ソフィスティケーションと文化と腐敗を代表する東部」に見切りをつけ、「素朴な道徳を代表する中西部」に戻るのだという「東部対西部」の構造の下で語られる。(野崎101)。⁵

ニックはギャツビーの物語を語る際、しばしば東部対西部の比較を行うが、それはギャツビーの死後、一層顕著になる。「ギャツビーの死後、

東部が僕にとりついていて、そしてそこは、僕の眼では矯正できないくらいに歪んでいた」とニックは言い (137)、その言葉からは、彼にとって、東部が学生時代を過ごした場所であるにもかかわらず、あくまでも異質の場所であり続けていることが伝わってくる。彼が作り出す東部対西部の対比は、次の個所にもっとも顕著に現れる。

I see now that this has been a story of the West, after all — Tom and Gatsby, Daisy and Jordan and I, were all Westerners, and perhaps we possessed some deficiency in common which made us subtly unadaptable to Eastern life. (137)

確かに、*The Great Gatsby* の主要登場人物はほとんどが中西部出身である。ニックの「この話は西部の物語だったということが今はわかる」、「僕達は皆、何か欠陥を持っていて、そのせいで東部に若干適応できないのかもしれない」、という言葉からは、ニックがギャツビーの悲劇を東部が引き起こした問題として捉えており、中西部に戻ることで、東部の腐敗から逃れられるのだと感じていることがわかる。ギャツビーの死の直前、待ち続けたデイジーからの電話がないことを知り、ギャツビーは「住み慣れた暖かい世界を失ったと、そしてたった一つの夢にこだわりすぎて、あまりに高い対価を払うことになったと感じていたに違いない」、とニックは想像しているが (126)、この「住み慣れた暖かい世界」という言葉は、作品冒頭部の、ニックの次の言葉に呼応している。

I enjoyed the counter-raid so thoroughly that I came back restless. Instead of being the warm center of the world the middle-west now seemed like the ragged edge of the

universe—so I decided to go east and learn the bond business. (6 下線は筆者)

第一次大戦は帰国した多くの若者を日常生活から乖離させたが、ニックにとっても、故郷の中西部は「世界の温かな中心である代わりに、宇宙のくたびれきった端っこ」となる。人生の新たな舞台として東部を選んだニックはしかし、ギャツビーの死をきっかけにして、ほんの数ヶ月前はうんざりするほど退屈に思えた中西部が、やはり「暖かい世界」であったと、感じ始めるのである。しかし、東部で倫理的土台の揺らぎを目の当たりにしたニックにとって、果たして中西部は、再び確固たる倫理的足場を与えてくれる場所となりうるのだろうか。

当時の社会に目を向けてみれば、東部の「都会的ソフィスティケーションと腐敗」は、この時代には否応なく中西部にも流れ込んでいる。それはウルフシェイムと同じ世界に身を置くアル・カポネ (Al Capone) が、禁酒法の始まりとともにニューヨークからシカゴへと活動の場を移したことから想像出来るし、ウルフシェイムとギャツビーが属するニューヨークの裏社会とシカゴが深くつながっていることは、ギャツビーのもとにかかってくる電話からも明らかである。もはや、中西部はニックが願うほどには素朴でも牧歌的でもない世界に変貌しつつあった。

フィッツジェラルドの1922年の短編、"The Diamond as Big as Ritz" には、中西部の牧歌的世界の崩壊がブラック・ユーモアを込めて描かれている。これは、南部出身の主人公ジョン・T・アンガー (John T. Unger) が、東部のプレップスクールで知り合ったパーシー・ワシントン (Percy Washington) の実家に招かれる物語である。ブラドック家は中西部の山中にあり、巨大なダイヤモンド上に築かれたその空間は、ジョンの目に当初は神話的といってい

いほどの田園世界に映り、⁶ その景色の描写は、どことなくニックがマンハッタンの街を「牧歌的」と呼んだシーンを髣髴とさせる。しかし、ニックのニューヨークが「牧歌的」とは程遠いことが暴かれるように、物語が進むにつれ、パーシーの祖父と父の手によって作り出された山中の田園風景は、人工的で、外部を徹底的に遮断することでかろうじて成り立っていることが明らかになる。

また、自らを「完璧な処女地」に例え ("Diamond" 197)、19世紀風の上品な純粹さを強調してジョンの心を捉える娘のキスミン (Kismine) も、どこか芝居がかって見え、ジョンがいずれは一家の秘密を守るために殺されることを黙認しようとする残虐さを秘めており、社会生活には適応できない無能さをさらけ出す。ヴェロニカ・マコウスキー (Veronica Makowsky) も指摘するように、"The Diamond as Big as Ritz" から浮かび上がるのは、既に外部から遮断された人工物としてしか存在しえず、更には機械の力に侵略され、自滅へと導かれる田園風景と、同じく人工的に生成された純粹な少女たちのいびつさである。

この短編においてフィッツジェラルドは既に、中西部の田園風景が、幻となりつつあり、その世界がもはや人々にとっての救いとなりえないことを描き出している。再びレオ・マルクスの言葉を借りれば、「東部と西部にかつてあった区別は、すっかり消えてしまって」いるのであり (363-4)、東部と同じくらいに中西部も「牧歌的」にはなりえない現実を、フィッツジェラルドは描いているのだ。

それでは、*The Great Gatsby*における中西部への言及にはどのようなものがあるのだろうか。作中に、ニックがクリスマスに学校から帰省する際の列車の旅の回想がある。ニックは、それを「僕中西部に関する最も鮮やかな記憶」と呼ぶ (136)。

When we pulled out into the winter night and the real snow, our snow, began to stretch out beside us and twinkle against the windows, and the dim lights of small Wisconsin stations moved by, a sharp wild brace came suddenly into the air. We drew in deep breaths of it as we walked back from dinner through the cold vestibules, unutterably aware of our identity with this country for one strange hour before we melted indistinguishably into it again. (137)

ニックはここで、故郷との一体感を語り、更にそれに続く部分では、「僕は、その一部なのだ (I am part of that)」と、現在形を用いて自身のルーツとしての中西部を確認している。しかし、上記の引用に続く部分でニックが描き出す中西部は、若き日の帰省列車の興奮、凍った夜の街灯や櫓の鈴の音、窓の明かりが雪の上に落とすヒイラギのクリスマスリース、といった、美化された断片的な記憶に過ぎない。

ニックが語る夕闇に包まれた冬の中西部は、一枚の絵のように美しいイメージを読者の脳裏に呼び起こす。しかし、その直後でニックが東部のイメージを重ねあわせるエル・グレコの絵、光沢のない月の下、4人の男性が酔いつぶれた女性を名前もわからぬまま間違った家へと運ぶ姿を描いた絵も、同じく夜の風景を描いているのであり、2つのイメージを一続きの絵として見なすことさえ出来るように思われる。ここに見られるニックの中西部への感情は、おそらくカウリーの言う「確かさを感じられた子ども時代への郷愁」に過ぎない (9)。次の引用に見られるように、アメリカ人にとって、過去への、あるいは牧歌的世界への憧れは、普遍的なものとも言える。

アメリカが工業化し、都会化し、現代化すればするほど、過去への憧れも増す。田園的、あるいは牧歌的世界など、実はどこにも存在せず、ましてその再現など不可能なことを現代人は知っている。ニューイングランドへの移住者、大草原の開拓者、さらに西へ向かう幌馬車隊が描いた夢は、にもかかわらず人々をひきつける。(岡田 166)

しかし現代はおろか、20年代においてさえ、ニックが帰属したいと願う牧歌的な中西部は、既に過去のものとなっているのだ。

ここで再び、カウリーを引用すれば、戦争から帰還した彼らの世代にとって、アメリカでの生活は「歓びと彩りに欠け、すっかり統一化され、けげげげしく、非創造的で、富と機械の崇拜に熱中している」ように感じられたのである (77 下線は筆者)。もはや、若い世代の精神的土台の揺らぎと、彼らを取り巻く状況への不信心は、「東部」「中西部」といった地域にとどまらず、アメリカ全土に広がっていたと言える。

それでは、「国籍離脱者」たちがそうしたように、ハロルド・スターンズ (Harold Stearns) の言う「偽善と抑圧の国」アメリカを離れることが問題の解決に結びつくのかと言えば、決してそうではない。アメリカを離れ、精神的よりどこを求めてヨーロッパに渡った多くの若者が、1929年の株式市場の崩壊と時を前後してアメリカに戻ってきたことから、ヨーロッパが彼らにとって定住の地となりえなかったことは明らかであるし、フィッツジェラルドの長編、*Tender Is the Night* (1934) には、ヨーロッパ社会の中においてさえ、アメリカの資本主義と墮落を象徴するようなニコール・ウォレン (Nicole Warren) に翻弄され、食い潰され、抜け殻のようにアメリカへと戻っていくディック・ダイヴァー (Dick Diver) の姿が描かれている。株式市場の崩壊後もヨーロッパに留まっ

たスターズは、後に自叙伝*A Street I Know* (1935) で自身の身の上を嘆くことになる。

つまりニックが東部（あるいはアメリカ）を抜け出しても、根本的な解決にはならないのである。彼が直面した価値観の揺らぎは、土地を移って解決されるほど単純な問題ではない。そして、実はニック自身、そのことに気づきかけてもいる。それが示されるのは、前述した五番街でのニックとトムとの再会（決別）シーンである。ニックはここで、トムたちと自分の間に横たわる、倫理観の深い溝をはっきりと認識し、トムが東部の世界を受け入れ、そこに溶け込んでいることを知る。彼は、トムやデージーと自分が、東部に適応できない「欠陥」を共有していないことに気づくのである。

これは、中西部へ戻ることで自らを救おうとする、ニックの決意の根本を揺るがしかねない事実である。このシーンは、*The Great Gatsby* のテキストに「東部対西部」の対比と同じくらい深く刻み込まれた、「金と腐敗」の問題を浮き彫りにする。そうでありながら、結局ニックは東部対西部の構図にギャッビーの悲劇を帰結させるかのように、故郷へと戻っていく。彼は、オールドリッチの持つ金と特権が、彼らの「欠陥」を補うのだと、彼らに「人間味のない眼差し」を与え、東部の倫理観の欠如した世界に溶け込ませるのだ、と考えたのかもしれない。いずれにせよ、自らが直面する問題の背後に潜む複雑さを感じ取りつつも、彼はあくまでも中西部に希望をつなぐのである。

自らが直面する問題を回避するために、一つの場所から別の場所へ移ることに関しては、*The Sun Also Rises* のジェイク・バーンス (Jake Barnes) に興味深い科白がある。作品のごく最初の部分で、彼は友人のロバート・コーン (Robert Cohn) に向かって次のように述べている。

"...going to another country doesn't make any difference. I've tried all that. You can't get away from yourself by moving from one place to another. There's nothing to that." (Hemingway 11)

パリでの生活に嫌気が差し、南米に行こうと誘うコーンに向かって、ジェイクは土地を移ることで問題は解決しない、と論じている。国籍離脱者であるジェイクの発言としては、いささか矛盾しているようにも感じられるこの科白はしかし、足場を失い、迷いつづけるロスト・ジェネレーションの自警の句として捉えることが出来る。そしてそれは、東部に背を向けて故郷に戻ろうとするニックへ向ける言葉としても、この上なく相応しいと言えるだろう。

6. 帰還の先にあるもの

ニックの故郷への帰還について、リーハンは、「ニックは不思議な、そして皮肉なことに、ギャッビーの理想化された過去の探求を繰り返すことになる。彼の西部への帰還は、もはや存在しない子供時代の理想化された世界への帰還である」と辛らつなコメントを述べている (110)。ロスト・ジェネレーションの多くの若者にとって、ヨーロッパへの逃亡が一時的な刺激でしかありえなかったのと同様、ニックが中西部へ帰ることは、一時的な逃避にはなりえても、根本的な解決にはならない。

物語を語り始める1923年のニックは、バラバラになった倫理的足場を抱えて、それを癒してくれる中西部へ、東部には存在しなかった素朴で、牧歌的で、暖かい世界の待ち受けるはずの中西部へ退却してきたばかりである。物語の冒頭部にあるように、中西部へ帰ってきたばかりのニックは、義憤に駆られ、世間一般が永遠に「倫理的な直立不動状態」であってくれば良いのに、と願っている (5)。彼は、中西部なら

ば「倫理的な直立不動」を許すだけの確固とした足場を与えてくれると信じている（あるいは、信じようとしている）。しかし、彼の理想化された中西部への期待は、おそらく程ないうちに碎かれ、彼は三度、居場所を求め始めることになるだろう。「場所を移っても自分からは逃げ出せない」ことに、ニックはどこかで気づかねばならない。

それから一年後、ニックはギャツビーの物語をこう締めくくる。⁷「だから、我々は流れに逆らいボートを漕ぎ続ける。常に過去へと押し流されつつも」(141)。ギャツビーとの短い出会いの中で、ニックは過去にとらわれつつも前に進もうともがく人間の弱さと美しさを学ぶ。この言葉を語る時、彼は場所を移り続けることが、本当の意味での前進ではないと気づき始めているのかもしれない。「あらゆる道はどこまでも辿っていくときは、ゼロに戻る困難な道である」以上(オールドリッジ 34)、問題を解決してくれる理想郷を求めて場所を移ることは、問題回避にも等しい。厳しい現実を前にして、なお見ない振りをする、それはギャツビーを取り巻く人々の態度に明らかのように、20年代が抱えた恥ずべき特質であった。⁸ 狂騒の20年代、多くの人々が、現実に正面から向き合う代わりに目をそむけた。多くの若者は、狂騒の中で、現実に立ち向かうための足場を見失い、それを与えてくれそうな土地を求め彷徨した。

しかし、理想郷にとらわれるのは、リーハンが看破したように、過去にとらわれることと同義である。豊かな可能性を秘めつつも、過去にとらわれて失墜したギャツビーの悲劇を目撃したニックならばこそ、いつかはその事実気づかねばならないのだ。崩壊したニックの倫理的足場を作り直せるのは、ある特定の場所ではなく、彼自身でしかない。

自己信頼を取り戻すこと、それはあまりにナイーブな解決方法かもしれない。だが、アメリ

カの歴史を見る限り、自己信頼の姿勢は、国の基盤として大きな役割を果たしている。その意味で、最後まで迷うことなく自己の可能性に根ざし続けたギャツビーは、あまりにアメリカ的なヒーロー / アンチヒーローなのである。

若者たちが自己と現実に向き合う決心をし、彼らの失われ、迷った時代が終わる時、アメリカは第一次大戦の精神的傷跡を抜け出し、本当の意味で前進を始めたと言えるかもしれない。多くにとって、そのきっかけを作ったのが20年代の幕切れと同時に襲った大不況であり、その先に待ち受けていたのがもう一つの大戦であったことは大いなる皮肉であったとしか言いようがないとしても、ロスト・ジェネレーションの精神的彷徨が終わった先に、決して歩みを止めない現代アメリカの姿があることに間違いはない。

¹ ヨーロッパ大陸で経験した戦争の興奮ゆえに、帰国後の世界があまりに退屈で色褪せて見えたというロスト・ジェネレーションの特質が、ニックの中にも見て取れる。

² ギャツビーのデイジーへの思慕と聖母マリア信仰の比較については、参考文献に挙げた福屋利信の論文に詳しい。

³ シュベングラーの『西洋の没落』(1918)は、*The Great Gatsby*を執筆中のフィッツジェラルドにも影響を与えたと推測されている。

⁴ ニックは少なくとも二度、ギャツビーに忠告をする。一度目は、トムとデイジーがギャツビーのパーティーを訪れた後、ニックがギャツビーに「彼女にあまり多くを求めない方がいい。過去は繰り返せないのだから」と言い、ギャツビーが「過去はもちろん繰り返せる」、と答える時。二度目は、デイジーがマートルをひき殺した後、ギャツビーの身を案じて一時的に土地を移ることを提案し、ギャツビーに拒否される時。

⁵ 「東部対西部」と言うときに、西部に中西部を含むかどうかの問題がある。作中でも「中西部のサンフランシスコ」出身というギャツビーの失言が、彼の過去に関する伏線として使われていることから、当時も西部と中西部がはっきりと区別されていたことがわかる。しかし、地理的にはそのとおりだとしても、歴史的に見れば中西部における州の成立は、その多くが19世紀中盤以降(後に中西部と呼ばれる地域をアメリカがフランスから購入したのは1803年)であり、西部の州とそれほど変わらない。この点を考慮すれば、ミシシッピ川をはさんで西と東では、文化的に大きな

隔たりがあったことが推測される。つまり地理的な区分とは別に、文化的には、17世紀以来の伝統を持つ東部と南部、そしてそれ以外の地域という3つの区分が成り立つ。文化的には、東部と南部以外の地域を広く西部というのであり、少なくともフィッツジェラルドは作中に「オハイオより向こう側 (beyond the Ohio)」との表現が出てくることから(137)、そのような意図の下 "West" という単語を用いていることを確認しておく。

⁶ ジョンはブラドック家の庭園を次のように眺めている。John would not have been surprised to see a goat-foot piping his way among the trees or to catch a glimpse of pink nymph-skin and flying yellow hair between the greenest of the green leaves. ("Diamond" 195)

⁷ ニックがニューヨークを去ったのは1922年の秋であり、冒頭の"last autumn"という言葉から(5)、ニックが物語を語り始めるのは1922年の冬から1923年の秋の間のどこかであることがわかる。そして、作品の終盤において、ニックはギャツビーが殺害された日のことを、"After two years I remember the rest of that day"と回想している(127)。このことから、ニックが物語を語り始めてから語り終えるまでに約1年の月日を要したことが推測される。フィッツジェラルドが作品執筆の際にしばしば犯したクロノロジーの混乱の可能性が否定されるわけではないが、本論文は前者の見解に基づいている。Cambridge版テキストのマシュー・J・ブルッコリ (Matthew J. Bruccoli) による "Explanatory Notes" (180) を参照のこと。

⁸ この20年代の特徴を体現するのが、当時のアメリカ大統領、ウォレン・ガマリエル・ハーディング (Warren Gamaliel Harding) である。彼の問題を先送りする態度は、彼を汚職にまみれさせ、彼は「史上最悪の大統領」として名を残すこととなる。

参考文献

- Adams, Henry. *The Education of Henry Adams*. NY: Literary Classics of the United States, 1983. 715-1192.
- Allen, Frederick Lewis. *Only Yesterday: An Informal History of the 1920's*. 1931. NY: Harper Collins. 2000.
- Cowley, Malcolm. *Exile's Return*. 1951. NY: Penguin, 1994.
- Fitzgerald, F. Scott. *Tender Is the Night*. 1934. NY: Penguin, 1986.
- . "The Diamond as Big as Ritz." Ed. Matthew J. Bruccoli. *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*. NY: Charles Scribner's

Sons, 1989. 182-216.

---. *The Great Gatsby*. Ed. Matthew J. Bruccoli. 1925. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Giltrow, Janet and David Stouck. "Pastoral Mode and Language in *The Great Gatsby*." Ed. Jackson R. Bryer. *F. Scott Fitzgerald in the Twenty-First Century*. Tscaloosa: U of Alabama P, 2003. 139-52.

Hemingway, Ernest. *The Sun Also Rises*. 1926. NY: Charles Scribner's Sons, 1970.

Lehan, Richard. *The Great Gatsby: The Limits of Wonder*. NY: Twayne, 1995.

Makowsky Veronica. "Noxious Nostalgia: Fitzgerald, Faulkner, and the Legacy of Plantation Fiction." Ed. Jackson R. Bryer. *F. Scott Fitzgerald in the Twenty-First Century*. Tscaloosa: U of Alabama P, 2003. 190-201.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. 1964. NY: Oxford UP, 2000.

上西哲雄 「ニューヨークとアメリカ小説—郊外化現象と『グレート・ギャツビー』」『アメリカがわかるアメリカ文化の構図』天野雅文、林康次、加藤好文編 松柏社 1996 287-300。

オルドリッジ、W・ジョン 『ロスト・ジェネレーション以後』佐藤亮一訳 荒地出版社 1975。

岡田泰男 「ピューリタンと開拓者」『アメリカ』平石貴樹編 松柏社 2005 141-168。

英米文化学会編 『アメリカ1920年代—ローリング・トゥエンティーズの光と影』金星堂 2004。

笹田直人他 『概説アメリカ文化史』ミネルヴァ書房 2002。

シュペングラー、オスヴァルト 『西洋の没落：

-
- 世界史の形態学の素描（第二巻 世界史的展望）』1918 村松正俊訳 五月書房 1985。
- 野崎孝編 『フィッツジェラルド』1966 研究社 1996。
- 福屋利信 「*The Great Gatsby*における聖母マリア崇拜」 『佛教大学英文学論集 第12号』2003 58-70。
- フリース、アト・ド 『イメージ・シンボル事典』 山下主一郎他訳 大修館書店 1984。

mtakahashi@tc.nagasaki-gaigo.ac.jp