

『偉大なるギャツビー』, その逐字相的側面

高橋 哲 徳*

GG by FF: A Literal Phase Perspective

Tetsunori TAKAHASHI*

Abstract

F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby*, in general, has been considered as the combination of the novel of manners with the romance. It is true when we read it from a traditional viewpoint, noting its realistic descriptions of American society and culture in 1920s and romantic binary oppositions of present-past, reality-dream, and so on. However, there is always an aspect that cannot be captured clearly by traditional readings, which is, in the case of *The Great Gatsby*, formalistic, or symbolistic and modernistic. In this essay, we examine the aspect, the Literal Phase, to use the term of Northrop Frye, and show another path to the core of the work.

Key words: *The Great Gatsby*, Northrop Frye, the Literal Phase, irony

1

ノースロップ・フライは、『批評の解剖』の第二エッセイで、そこで彼が「象徴」と呼ぶ批評における分析単位の差異に基づいて、文学を五つの相に分類している¹。逐字相、記述相、形式相、神話相、神秘相というこれらの相は、それぞれ、象徴主義、自然主義・リアリズム、ルネサンス・新古典主義、そして最後の二者はロマンスと神話に対応するものとして提出されており、文学作品の個別的特質から、集合的、全体的特質へ向けて整理されている。

これらのうち逐字相と記述相は文学的「象徴」の両極を指し示す。逐字相が詩の言語という作品内部への強い求心的関心によって特徴づけられるのに対して、記述相は作品の外部世界との反映関係を築く遠心的傾向をその特質としている。両者の姿勢の間には明確な対照があり、これら二つの相によって文学作品は、たとえば、象徴主義と自然主義という対極的な二つの傾向に

分類されることになる。他方、形式相は両者を折衷的に統合する。それは、記述相的な自然の模倣という行為に、「典型・範例」という人工的概念を組み合わせることによって、詩の相対的独立性を確保する。そこでは詩は外界を映すものではあるのだが、その内在的な原理に基づいて、自律性を確保しつつ映すのである。

神話相において文学批評に統合の原理が導入され、ジャンルと慣習の問題系が扱われる。そこでは一篇の詩は、独立した個物としてでも、外界との鏡像的反映関係においてでもなく、他の詩との関連において創造されることが説かれる。逐字相と記述相の統合を説く形式相の段階においてさえも独立した対象として扱われていた詩は、ここで初めてそれが属するカテゴリー全体との関連において考察され、「原型」の概念によって集合的に分析される。

そして、最後の神秘相において詩は根源的な統一性を付与される。その「象徴」が「単子(モナド)」であることが示しているように、神秘相的批評は、詩を個物であると同時に全体であり、「全文学の小宇宙、全的言語秩序の個別的顕示」

平成16年12月17日受理

* 総合教育センター・講師

(AC, 121)であるものとして分析する。そこでは、「すべての詩はあたかも詩の全てのイメージが単一の普遍体に包含されているかのように生まれてくる。同一性は類似ないし相似の正反対であり、完全な同一性は斉一性でもなければ、まして単調性でもなく、多様なものの統一である」(AC, 125)という創造のヴィジョンが主張されている。最初の二つの相における個物としての詩は、三番目の形式相において統合の契機を与えられ、神話相において文学のジャンル・慣習の世界の中に包含された後、神秘相において、個物のままでありながら、同時に、根源的かつ決定的に中心化され全体化されるのである。

これら五つの相は、象徴主義と神話を両極とする軸上にそれぞれに対応する代表的文学を持ちながらも、個々の文学作品を独占的に定義づけるわけではない。最も顕著な特質に基づいてある作品の相を判定することはできるが、実際はむしろ、他のエッセイにおいても示唆されているように、個々の文学作品は複数の相（あるいは様式、ジャンル）の混合体として理解したほうがよいだろう²。

けれども、他方において、文学的「象徴」を分類することは、文学作品の分析を条件づけ限定しているものを明らかにする。われわれの読解は、一般的に、暗黙のうちに何らかの先入観によって制限されやすいものだと考えてよい。たとえば、アメリカ小説をその独自性を強調しつつ考察する際には、われわれはその「ロマンス」としての特質を強調しながら考察を進める。つまり、イギリス小説の持つ写実性と蓋然性よりも、プロットの構成の単純さや大胆さ、ストーリーの重視、道徳的問題の二元論的図式化とその解決における超越性の導入などをその特質として挙げ、結果として、「ノヴェル」と「ロマンス」の混合体として、アメリカン・ルネサンスからポストモダニズムに至るアメリカ小説を特徴づけている³。こうした読解は、フライの分類に従えば、その記述相と神話相を前景化したアメリカ小説の理解であり、そこでは他の相に特

徴的な要素が閑却される。複数の要素の混合体として作品を理解しようとする試みは、その複数性を常に余すところなく解き明かすわけではなく、しばしばある枠組みの中に作品を押し込むことになりがちである。それゆえ、文学の内部あるいは外部にどれほど確実な根拠を持つものだとしても、われわれが行う読解の諸前提は繰り返し再考されるべきだろう。

F・S・フィッツジェラルドの『偉大なるギャツビー』⁴（以下『ギャツビー』）を読む場合も例外ではない。たとえば、リチャード・チェイスはこの作品を風俗小説とロマンスの混合体として——リアリズム的な風俗描写と、二元論的概念枠に基づいて構築されたロマンス的要素の混合体として——理解している⁵。事実、この作品の1920年代アメリカの文化的、社会的特質の描写に対して記述相的な関心を寄せることには、十分な根拠があるだろう。また、過去と現在、幻想と現実などの二元論的対立軸に沿った道徳的解釈を促す、いわゆる「アメリカの夢」の概念が形成するコンテクストを無視したまま『ギャツビー』を読むことも困難である。

しかし、記述相（写実的描写）と神話相（ロマンス的慣習）に加えて、その逐字相に注目することは重要な意味を持つ。なぜなら、『ギャツビー』の場合に限らず、文学作品の逐字相的側面は「詩的表現の基盤」に関わる最も重要な要素だからである。フライはこう言っている、

詩的表現の基盤がアイロニー、すなわち明白な（つまり記述的な）意味を回避する言語パターンであると言う批評家は、少なくとも逐字的水準では、文学経験の実際にはずっと密着しているのである。文学的言語構造は、「言っていること」が「意味していること」と、程度もしくは種類において、常に違っているがゆえにアイロニー的である (AC, 81)。

フライは「明白な（つまり記述的な）意味を回避する」逐字相的言語パターンを文学の特質と

みなしている。この一節をフライの本質主義的文学観を示すものとして批判しても、積極的な意味は無いだろう (事実, 逐字相とは対極的な記述相が一定の文学的意義を持つことを彼は認めている)。むしろ, 逐字相の理解自体を, 「言っていること」と「意味していること」の差異, あるいは言語と指示対象のずれに関する意識として, つまり「言語への関心の集中」として一般化して捉え, それを文学的言語構造に見出しうる根源的な態度の特徴として理解する方がより生産的だろう。その時, 文学作品は, それらが反映するとされる歴史的, 社会的状況や道徳的価値観以前に, その逐字相的側面の吟味によって理解されるべきであることが明らかとなるだろう。

以下においてわれわれは, このような理解に基づいた『ギャツビー』の読解を試みる。実際, この作品の理解にとってその逐字相的側面の検討は不可欠である。その第一の根拠を示そうとする際には, ページを捲るまでもない。そのタイトルを構成する Great と Gatsby の二語は, 二つの G を並置, 反復させる言語パターンを形成しており, 明らかに逐字相的な志向を示している。後に論じるように, 『ギャツビー』を精読する時, こうした逐字相的要素は単なる副次的装飾などではありえず, むしろこの作品の核と密接な関係を持つ言語的操作と見なされるべきものなのだ。

また, この逐字相的視角からは, 主人公を形容する Great の一語も, 彼の同一性を確定するためのものとはみなされず, 真と偽の相反する二項を対置するという純粋にアイロニカルな配慮 (ギャツビーは偉大か否かという判断の宙吊り) に基づいて選択された語として理解されることになる。われわれは「ギャツビーの何が偉大なのか」と問うべきではない。『ギャツビー』における逐字相的修辞の氾濫は, ギャツビーの同一性に関する解釈——それが素朴なものであれサタイア的なものであれ——を無効にするものなのである。

その曖昧性ゆえに, 逐字相的言語構造の意味を記述的に確定することはできない。しかし, われわれの解釈が作品内部のどこで揺れ動くのか, どのような混乱がそこで生起するのかを理解することはできる。そのためには, 『ギャツビー』の語りの逐字相的特質についての考察から始めなければならないのである。

2

われわれは, 逐字相的言語構造の特性としては, 上に挙げたように象徴主義, あるいはモダニズム的な要素——相反する要素の共存, 対位的, 同着語法的, 再帰用法的な言語操作などの形式的, 修辞的特性——ジェイムズ・マクファーレンによるモダニズムの公式を引用すれば, 「どちらも/そして/または/あれか/これか」(both/and and/or either/or) と定式化される一群の技法——を念頭において⁶。このような特性を, 議論を明確にするために, 以下では対置 (対立する二項を並べること), 並置 (等価である二項を並べること), 反復 (同一のあるいは類似した言動が繰り返されること) の技法, そしてその結果としてのアイロニカルな同一性の混乱として理解しながら考察を進めることにしよう。

チェイスが「ロマンスと粗野な力の写実的描写の奇妙な結合」(ANT, 162) と呼んだ二重性を, 『ギャツビー』における細部を列挙しつつ明確化したのは, R・W・ストールマンである。たとえば, 彼は, ウェスト・エッグとイースト・エッグの地理的・文化的対置, ギャツビー邸でのパーティの参加者の名前における言葉遊び, 三角関係の並置, 主人公の運命を決定する致命的な人違いなど, この作品における逐字相的技法に注目している。だが, ニックやギャツビーなどの主要人物に関する道徳的判断を強調するストールマンは, こうした細部についても, 「モラリストであるフィッツジェラルド」による, 秩序や基準となる価値観が失われた同時代の社会

の反映、つまりサタイア的な批判として解釈している⁷。しかし、『ギャツビー』においては、道徳的基準だけが逐字相の脱同一化の効果を免れており、サタイア的、ロマンス的な善悪の二元論が維持されていると考えることはできない。事実、後述するように、ここではその解釈にとって決定的なギャツビーの「夢」や「希望」が成立するための条件自体が、逐字相的に構造化されている。それゆえ、われわれが以下で検討するのは、逐字相的修辭の道徳的意味ではなくその諸形態であり、また、それがこの作品の理解に及ぼす効果である。

冒頭において、語り手ニック・キャラウェイは、彼自身の性格の特徴として「物事を断定的に割り切ってしまう傾向を挙げている (GG, 5)。一見すると寛容の徳を説いているかにみえるこの一節は、この作品が伝達するモラルよりも、彼の語りの修辭的特性をより良く示している。彼の父親の忠告——「ひとを批判したいような気持ちが起きた場合にはだ、この世の中の人々がみんなおまえと同じように恵まれているわけではないということを、ちょっと思いだしてみるのだ」(GG, 5)——の影響は、彼の道徳的判断のみならず、彼の語りの修辭に対して決定的意味を持つ。なぜなら、以後の物語においてニックは、ここで自己と他者という二項を対置したような言語操作として、人物や事物を対置し並置すること、そしてその結果として、発言や出来事、描写の意味を一元化し「断定的に割り切ってしまうことを執拗に回避し続けるからである。

たとえば、上の一節の直後に現れる学生時代の回想においては、「性格が尋常な人間」であるニックに「異常な性格の持ち主」である友人が強い執着を示したと語られる。これを(後のギャツビーやその他の主要人物たちとの関係を暗示しつつ)彼の性格を説明する事例として道徳的に理解することも可能である。だが、われわれが目にするのはその逐字的側面、つまりここでも二つの正反対のものを対置する修辭的操作が

行われているということである。

もちろん、このような二元論的概念操作は、『ギャツビー』の神話相的側面、つまりそのロマンス的要素を示すものとみなすこともできる。特に父の忠告のエピソードに道徳的含意が濃厚であることはそうした理解を強く促す。しかし、そこから彼の語りが故郷から東部へ来るまでの話へと進み、続いて「潑刺たる世界の中心」ニュー・ヨークと「蕭条たる宇宙の果て」中西部が対置されることによって、道徳的概念の対置が地理的な対置へと移動する時、その理解は逐字相の方へと向かって確実に動き出すことになるだろう。その時、ニックと彼の父や大伯父との同一視——前者とは卒業した大学が同じであり、後者とは容貌が類似している——も (GG, 7)、彼らを同一化するのではなく、ニックという人物の独立性を曖昧にし、彼の同一性を二重化する逐字相的細部とみなされる。

事実、こうした理解は、伯父が「替え玉」を使って(つまり自己を二重化して)南北戦争従軍を回避したこと、ニックの職業選択が知人たちのその反復であり、選んだ職業が証券業であったこと(債権などの売り買いは、実際の物品ではなく、その「替え玉」の交換に他ならない)などによって支持されうるものである。二つの要素を並置、対置し、反復することと、そしてその逐字相的修辭の効果として同一性、独立性、独自性などの統一的、一元的な要素を曖昧にすることにおいて、ニックは奇妙に首尾一貫している。各要素に複数の理解を纏わせながら語りを進めていくに際して、彼は、ロマンス的二元論の要請にではなく、逐字相的な要請により忠実なのだ。

したがって、こうした逐字相的コンテクストにおいて、ウェスト・エッグとイースト・エッグという二つの島の対置が導入されても、われわれはそこに過剰に道徳的な意味を読み込む必要はない。それらの島を眺める「鷗」とそこに生きる「翼なきもの」の対照性と、両者が二つの島の間に見出す「類似」と「相違」という概

念の対置を認識しつつ、これら二つの島がこの物語における、事実と虚構いずれとしての同一性も欠いた、だがそれゆえに逐字相的に必然的な空間設定であることを確認すればよいのである。

これらの逐字相的要素は、ニックのブキャナン邸訪問によって物語が開始されてからは一層その密度と速度を増していく。「その人間を知っているとはおよそ言えぬ二人の友達」というブキャナン夫妻に関する短い説明は、この都市の物語にふさわしい人間関係の希薄さの記述相的＝写実的表現でありながらも、逐字相的コンテキストにおいては、未知と既知という対立的要素の混合体として彼らを二重化する機能を果たしていることに、われわれの注意を引きつける。そこで、後の物語において素朴なまでに男性的に振舞うトム・ブキャナンの「横柄」で「好戦的」な男性的内面が、「女性的なしゃれた乗馬服」で包まれていると描写されていても、それが意外なことであると言うことはできないだろう。

もちろん、ここでも二重性の修辞の効果は、作中人物の性格的、心理的要素以外のものに対しても及んでいる。「前は石油業者のドメインのものだった」というトムの言葉により、邸の起源である建築者、所有権者としての彼の独立性が奪われる。庭に広がる芝生は「家の中にまで入り込んでくる感じ」と記述され、カーテンをはためかせながら家の内部と外部を吹きぬける微風と共に、家屋とそれが建つ大地とを混ぜ合わせ、それぞれの空間的自立性を動揺させる。同時に、ニックが案内された部屋が大きく開け放たれたフランス窓によって「脆く囲まれている」ことも、内部と外部の空間的同一性を脅かす。たとえば、この逐字相的揺らぎを押し留めるかのように、部屋の中に巨大な寝椅子が置かれていたとしても、それが一瞬ほのめかす「少しも動かぬただ一つのもの」としての反逐字相的な実質は、その上に並置され「繫留気球にでものったみたいに浮かんでいる」二人の女性が纏う衣装

のように「小刻みにふるえる」ことになるだろう。この一節に垣間見られる微かな比喻表現——「海を渡る風」のような微風が、カーテンを「青白い旗のよう」に揺らす——も、対象の物質的实在性を高めるのではなく、むしろその内的充実の欠如を強調することに貢献するのだ（GG, 12）。

先に述べたように、チェイスは、その「ロマンス」としての側面を指摘しながら、他方で、この物語の背景として描かれるアメリカ社会と、そこに生きる人々の写実的な描写のゆえに、フィッツジェラルドを「風俗小説家」(a novelist of manners) と見なした。第一章の以下の場面などは、その最適の例と言えるだろう。にもかかわらず、上で述べた逐字相的な修辞特性は、『ギャツビー』における写実的描写によって損なわれることはない。むしろそこでは、記述相的な写実性や現実性は、逐字相的コンテキストと意味深い緊張関係をさらに強めていく。

デイジー・ブキャナンとジョーダン・ベイカーが、その第一の例である。ニックの姿を認めたかもしれないが「それらしい気配すら見せない」曖昧な素振りで、「ほとんどそれとわからぬくらいに」頭をさげるジョーダンの描写が二重性の修辞の産物であることは明らかだろう。さらにデイジーに関する一連の細部がある。寝椅子から起き上がろうとする自己の姿を自ら笑う自己二重化（この自己二重化の笑いは、彼女自身を可愛く見せようとする意図を隠し持つものなのだから、二重に二重化されている）、隠されたしかし見え透いた目的を持つ小声、「憂いを含んで愛らしい」(sad and lovely) と対立的に修飾されるその表情。これらは全て、シニカルで偽善的ですらあり、同時にある種の男性にとっては極めて魅力的な、フィッツジェラルド的女性像の写実的表現でありながら、その効果は逐字相的修辞と密接に結びついている（GG, 13）。

そして、会話が開始された後は、風俗小説的な写実性との間の緊張を孕みつつ、二重性の修辞はさらに活性化されていく。まず、ニックに

よるデージーへの軽口めいた世辞——シカゴ中の人々が彼女の不在を嘆いている——がある。それが世辞であるからには、その文字通りの意味の否定を内に含む、二重化された言語構造を持つものであり、そこに記述的意味伝達の意図は無く、相手を喜ばせるためのものでしかないのは当然だろう。続いて、ニックに職業を尋ねたトムが、ニックの返答に「知らんな」と答えることによって（不遜にもそれを意図することなく）、文字通りの記述的意味を超えて、ニックに不快感を与える。さらにその後、「東部におちつけばそのうちわかるよ」と返すニックへのトムの発言（「東部にちゃんと落ち着くよ」）も、単なる事実の言明ではなく、彼が一瞬視線を送った妻に対する命令として働くことになる。それに誘われて初めて口を開いたジョーダンが発する模範的な当て擦りの一言（ニックの世辞と同様に明白に二重化された言語構造を持つ）は、トムからデージーへとその標的を変えながら渡っていく（GG, 14-15）。

この状況の露骨さに躊躇しながらも、われわれはここでJ・L・オースティンを参照しないわけにはいかない⁸。彼による「コンスタティヴ」と「パフォーマンスティヴ」の区別に従えば、ここに現れた一群の発言は、物語中の人物の間ばかりでなく読者の側での解釈の反響も含めて、ことごとくパフォーマンスとしての機能を果たしている。それらの発言は、一義的意味を越えて、その発言の受け手に何らかの反応を促すために発せられているのである。

そして、このようなパフォーマンスな発言においては、「言っていること」と「意味していること」の間に乖離があるのだから、先のフライの引用にもある通り、それらは必然的に逐字相的、アイロニー的な言語構造を持つことになる。トムが部屋に流れ込む風を遮った程度では、この作品の意味作用の乱反射を止めることはできないのだ。

ジョーダンの言動に対して、飲み物全体と底のひと雫という量的対立を比喩的に結合しつつ

トムが漏らす「あんたっていう人は、どうやって目的を達成するのか、ぼくにはてんで謎だねえ」（“How you ever get anything done is beyond me.”）という婉曲的な感嘆の表明は、あたかも語りの逐字相的厳密さにも向けられているかのようである。実際、続くジョーダンの外見の描写には、彼女を「若い士官候補生」に喩える比喩が紛れ込み、その表情の中にニックに対する関心と虚無的無関心という対立物が同居することになるだろう（GG, 15）。

かくして、多種多様な対置、並置、反復が散りばめられ、その逐字相的、求心的なコンテキストが（記述相的、遠心的描写との緊張を孕みつつ）十全に張り巡らされた後に、初めて主人公の名前が導入される。だが、逐字相的要請は、ここから彼をめぐる言説が、その同一性の確定へ向けて収斂していくことを、もちろん許しはしない。慎ましくも彼のラスト・ネームのみが会話の中にきらめくのは一瞬のことであり、それがギャツビーのファースト・ネームを尋ねるデージーの文字通りの（記述的な）疑問文という、逐字相的コンテキストからの特権的逸脱を誘発しはする。だが、そのコンテキストの整合性には無意識なまま、それ以上の逸脱を禁じる機能を果たしながら「命令的に」（imperatively）ニックを促すトムの身振りは、彼女たちに対しても「命令」というパフォーマンスとしての機能し、二人は「すんなりと物憂げに」という形容詞によって同程度に慎ましく曖昧に修飾されながら、夕食の席へと移動していくことになる（GG, 16）。

この場面の転換もまた事態に変化をもたらすものとはなりえない。むしろ、ヴェランダに出た直後のデージーの言葉は、その反復の純粋性ゆえに、逐字相的修辭が形成してきたコンテキストにとっては完全に理想的なものとなるだろう。

あんたたち、一年中で一番日の長い日をいつも待ち受けていながら、うっかり過ごして

しまうことあって？あたしはね、一年中で一番日の長い日をいつも待ち受けていながら、うっかり過ごしてしまうんだ（GG, 16）。

ロマンスと風俗小説の混合体としてこの作品を理解していながらチェイスが見逃した、最も重要な二重性がここにある。デイジーの言葉は、逐字相的な修辞特性を保持しつつ、フィッツジェラルド的女性が持つ特性の最も効果的な写実的描写となっている。彼女の発話自体を拾い上げたこの一節は、そのナイーヴさや稚拙さ、内面的空ろさ、それらが逆説的に獲得する奇妙な魅力などを風俗小説的に活写しながらも、言語構造としては、ほぼ同一の文を反復するという逐字相的技法によって構成されている。このコンテキストにおいては、寝椅子から起き上がろうとしたデイジーの最初の発話における“p-paralyzed”という微かな言い淀みさえも（GG, 13）、彼女の知的レベルを記述的、風俗小説的に示唆するものであると同時に、/p/の音を反復するという純粋に逐字的な要請によるものと見えさえするだろう。フライは、「構造上は、アイロニー神話の中心をなす原理は、ロマンスのパロディと考えるのがいちばんよい」と言っているが（AC, 223）、ロマンス特有の二元性を純粋に逐字相的な修辞の主題として実現し、同時にそれを写実的に機能させる時、フィッツジェラルドの語りが達成するものは、単なるパロディとしての興味の喚起よりもはるかに意義深い。

だが、われわれはまだテーブルを離れるわけにはいかない。デイジーによる、そしてトムへの介入による、それ自身の機能の否定を含む発言——退屈を紛らわす方策を尋ねながらも、その答えを求めないデイジーの疑問文、彼女の小指の怪我にまつわる軽口になり損ねた夫婦間の軽口——の描写の後、ニックは東部と西部の対比へと語りを進める。あらゆる人間的欲望の露呈を回避する「クールな」東部と対極的に、「幻滅」によって特徴づけられる西部は、この段階では特権化も神秘化も被ってはいない。東部がニック

クに対して「幻滅」を与えるのはまだ先のことであり、全ての要素は対置されることによって逐字相的一貫性を維持しながら進み続ける。

反復の主題を暗示するように「2杯目」と慎重に記され、同時にその味までもが複数化されたクラレットを飲みながらニックが「意図せずに」発した一文中の uncivilized という単語が、その意図の不在という否定性としての同一性を奪われ、トムによって「暴力的に」意図せざる意図を与えられる。続いて現れるのは、白人と有色人種の二項を対置しながらトムが語る逐字相的文明論である。白人の没落と有色人種の勃興を白人は黙って見ているべきではないと説くトムの描写は、もちろんここでも、逐字相的な対置の図式を維持しつつ、彼の浅薄でエゴイスティックなキャラクターを記述相的に表現する。議論の途中に差し挟まれるデイジーの発言中の profound の一語の二重化された響きも、それが単純なあてこすりとしてのアイロニー的言説であるがゆえになおさら、トムの発言に、切断ではなく共鳴をもたらすものとなるだろう（GG, 16-17）。

さらにその共鳴は別の並置へと引き継がれる。電話のベルを合図としたかのように、続く数節の間、デイジーがニックに、執事がトムに、ジョーダンが家の中の方へと身をかかめる動作が反復される。そして、これらの隙間を埋めるものも、またしても、執事に関する秘密とは看做しえない秘密、ニックをバラに喩える比喻とは看做しえない比喻（それは同時に、発言者のデイジーにとっては、気分の転換になり損ねた軽口であったろう）という、意味論的、あるいは修辞的同一性を剝奪された言説の連続である。

そこにニックの言葉——「あなたのおっしゃったギャツビー氏というのは、ぼくの隣人でしてね」——が接続される。場を繋ぐためのものであり、またそれ以上にジョーダンの関心を引きつけるためのものであるこの複数化された発言は、けれども、アイロニー的なことに、彼

女に無視された結果そのパフォーマンスな効果を奪われ、文字通りの意味に一元化され、複数性の修辞が形成するコンテキストからの二度目の特権的逸脱となる。しかし、この逸脱自体までもが、逐字相的整合性を維持するかのように、一瞬にして消え去ることによって前回の逸脱の姿を反復し(この二度目の特権的出来事が、前回と同様に、主人公ギャツビーの同一性をめぐる言説の出現と同時に生起していることを偶然と見なす理由はない)、それは「トムにはニュー・ヨークに女がいる」というジョーダンの発言と結びつけられることによって、この作品の中で逐字相的に並置させられる二つの三角関係を暗示することになる。この並置と反復の連鎖に休止が訪れるのは、再び電話のベルが鳴り、再び蠟燭が灯されることによって、別種の反復が達成された時である (GG, 18-19)。

その後、四人の人物たちは、ニックとデージー、トムとジョーダンの二つの二人組として二重に並置され、さらに屋敷の内部と外部に空間的にも並置される。全ての言動が転覆的に機能する夕食の場を通過したニックには、「何もかも素直に信じられなくなった」と語るデージーの言葉も「まやかし」「奸計」と映るため、一連の会話は彼の印象においてことごとく二重化される。彼女の「自嘲的な」笑いも、自身の運命に対する精神的距離と優越を確保できないまま、自己二重化の言説が二重化される逐字相的乱反射の中では空ろに響くしかない (GG, 20-22)。

他方、邸の内部空間もこの乱反射を免れることはできない。彼らが中へと戻った時に目にするのは、次のような光景である。

中では、深紅色の部屋に灯りがともってはなやかに輝いていた。長い寝椅子の両端に、トムとミス・ベイカーが腰をかけ、彼女はトムに『サタデー・イブニング・ポスト』を読んでやっていた——聞く者の心をしずめるように、ささやくような言葉が抑揚もなく次から次へと続いていく。彼の靴の上にきらきら

と輝いている電燈の光が、秋の葉を思わず黄色な彼女の髪の毛の上には柔らかに落ちていたが、ミス・ベイカーの腕のしなやかな筋肉がかすかに動いてページがめくられるたびに、それがきらりと紙面を走った (GG, 22)。

このような一節を、風俗小説的な写実性の概念のみに基づく理解とともに、読み流すことはもはや不可能だろう。寝椅子の両端という水平軸上に並置された二人の人物、電燈の灯りを形容する「明るさ」(bright)と「柔らかさ」(dull)という対称的な語句、その光が落ちる場所として垂直に対置された靴と髪の毛、そしてこの二重性の反復の只中に——かつ、靴と頭髮を結ぶ垂直軸の中間の位置である新聞の紙面に——現れる一瞬のきらめき。先のデージーの逐字相的かつ記述相的な発言と同様に、『ギャツビー』のエクリチュールのアイロニー的な美は、描写の写実性に寄り添って輝くのだ。

寝椅子から立ち上がったジョーダンは、シニカルな態度を維持することによって二重性のコンテキストの持続に貢献する。その直後、彼女の同一性に関する言説が浮上しはするが、ニックの記憶はその確定に至るほど確かなものではない。デージーが、この二重性の主題を破壊しようとするかのように、「一つのポート」を使ってジョーダンとニックの仲をとりもつ意思を表明しても、ジョーダンの模範的なまでに二重化された返答が、その小さな試みすらをも打ち砕く。それでもなお二人の仲を取り持ちとうするデージーではあるが、「家庭の雰囲気がある人にとってもいい影響を与える」という彼女の発言も、ブキャナン家の「家庭の雰囲気」の問題へと反射され、トムへの当て擦りという典型的な二重化された言説として逐字相的連鎖に律儀に連なるものとなる。「聞いたことを何でも信じるなよ」というトムの「命令」も、デージーに対してさえ「まやかし」を感知したニックの語りを通してわれわれには、次章以降に明らかになるト

ムとマートルの関係を暗示する安定したサティア的効果よりも、彼らに対するニックの信と不信の間の分裂の深刻さのみを強調するだけだろう。かくして、ニックによる心理的な対置——夫妻の彼自身への関心の受容と拒絶、彼らに対する愛着と反発の共存——が逐字的にも正当に表明されることになる（GG, 22-25）。

そして自宅へ戻ったニックの視点から、あの身振りが描かれる。

月光の中を、一匹の猫の影が通り過ぎた。その姿をとらえようと頭をめぐらしたとき、ぼくは、自分が一人でないことを知った——五十ヤードほど離れた所に、隣の邸宅の影の中からいつの間に出てきたのか、ひとりの男が立っている…これがギャツビーその人であることは明らかだった。…

彼は暗い海にむかって奇妙にも両手をさしのべた。…反射的にぼくは、海のほうを見た——と、そこには、遠く小さく、栈橋の先端とおぼしいあたりに緑色の光が一つ見えただけで、ほかには何も見えなかった。もう一度ギャツビーの姿を探したときには、もう彼は姿を消していた。そしてぼくは、ざわめく闇の中に、ふたたび一人になったのだ（GG, 25-26）。

深夜の自宅前の庭に一人でいたはずのニックであったが、その孤独は即座に並置の逐字相的操作によって破られ、一匹の猫、続いてギャツビーその人とともに共存させられている。さらに、ここでは、猫（の影）、ニック、ギャツビーの三者は、並置される二つの二者（猫とニック、ニックとギャツビー）を形作っていながら、どちらにも双方向的な認知は成立していないのだから、二者でありながらそれぞれが孤立しているという逐字相的に二重化された状況が成立する。加えて、実体を欠いた（猫の）影を追いかけるニックと、（最終的に彼には獲得しえないデイジーの）影を求めて対岸の緑の明かりの方へ

腕を伸ばすギャツビーとが、影とその影を求める者の並置として先の並置に連なる。その後、ニックが一瞬目を離れた間に、「隣の邸宅の影の中から」現れたギャツビーも消えることによって、ニックは影を追い求める者の反復的提示に再度加えられる。

こうした逐字相的な主題の持続を確認した後、ニックは再び一人になり、反復の主題が完成され、それが逐字相的コンテクストの一時的な中断、つまりこの章の終わりを告げることになる。もちろん、これらは全て、模範的なまでに逐字相的に形容される「ざわめく闇」（unquiet darkness）の中で起きることである。

3

これまでわれわれが手にした理解は、『ギャツビー』の第一章を詳細に辿ることによって得られたものであるが、続く第二章からも容易に例を挙げることができる。ウェスト・エッグとニュー・ヨークの対置、「灰の谷」に住む人間でありかつ影である二重化された人々、エクルバーグ博士の看板が喚起するアイロニー的な二重性（彼は人間を見下ろす神であると同時に単なる古ぼけた看板である）（GG, 21-22）、トムがマートルに買い与える二重に二重化された小犬（エアデルであってそうでない、オスでありメスである）（GG, 31-32）、マッキー氏の手になるだまし絵的なマートルの母親の写真、ニックが泥酔したのはこの夜が二度目である（つまり反復としてある）こと（GG, 33）、彼が退屈しのぎに手にとる書物のタイトル『ペテロと呼ばれしシモン』における同一性の混淆（GG, 34）などの一連の細部、そして決定的に重要なニックの逐字相的な認識——「ぼくの心は、尽きることのない人生の種々相に、魅せられると同時に反発も感じながら、部屋の内と外に分裂していた」（GG, 40）。

同様の逐字的主題は、その密度を変えながらも、作品全体の中に見出される。もちろん、特

定の言動が複数の解釈を許容することは、文学作品においてはありふれた事柄である。しかし、並置、対置、反復という言語操作のこれほどの横溢の中における解釈の分裂は、風俗小説的、記述相的な豊かさとは別種のより形式主義的な態度の産物として、その意義が確認される必要がある。明らかにここでは量から質への転換が認識されるべきなのである。

この言語構造における複数化、相反する要素の共存、言語表現と意味内容の乖離、意図や志向の両極への分裂が誘発する美、あるいはそうした美の創造を目指す態度を、本来は、「何のために逐字相的操作が持続させられているのか」という問いの中へと押し込むべきではないだろう。フライが指摘しているように、逐字相、つまりアイロニー様式の詩人は形式を作り上げることにのみ関心を集中させているのだから(AC, 40-41)、この問いに対する最も妥当な答えは、「それ自体のために」というものでしかない。

それゆえ、最後にわれわれが、『ギャツビー』のより大きな対立的主題——過去と現在、現在と未来、夢と現実といった二項の対置の形で整理されうる問題——の検討を試みたとしても、もちろん、この検討の目的は、『ギャツビー』のモラルを確定することではなく、そのようなロマンス的諸理想の逐字相的条件を確認することにある。

作品の冒頭でニックは、ギャツビーの「個性」として、「人生の希望に対する高感度の感受性」「希望を見いだす非凡な才能」を指摘するが(GG, 6)、それに呼応しつつ提示されるのが、過去の反復という問題である。かつて失ったダイジーを取り戻そうとする試みの不可能性をニックは指摘するが、ギャツビーはそれを頑なに否定する。

「ぼくなら無理な要求はしないけどな」思いきってぼくはそう言った「過去はくりかえせないよ」

「過去はくりかえせない？」そんなことがあるのかという調子で彼の声は大きくなった「もちろん、くりかえせますよ！」(GG, 116)

『ギャツビー』における「夢」、その神話相的概念図式はこの問題に集約されるといってよいだろう。かつて失ったダイジーをもう一度手に入れることがギャツビーの人生の目的であり、この作品はその顛末を描いているのだから。

言うまでもなく、われわれの現実世界において過去の出来事が反復されることはありえない。けれども、虚構の作品において、ロマンス的な願望充足としても過去の反復が実現されないことは、それとは別問題である。虚構作品には、それが素朴なロマンスであろうと風俗小説とロマンスの混合体であろうと、偶然の出会いやハッピー・エンディングなどが溢れている。もちろん『ギャツビー』にもそうした「美しい迂回路」⁹(H・ジェイムズ)としての細部は見出しうる。では、そこでギャツビーの挫折を不可避なものとするのは何なのだろうか。

第一の解答は、『ギャツビー』におけるロマンス的なものは、パロディの対象として召喚されているというものだろう。フライはこう言っている、

ロマンスの一つの際立った特徴は徹底した上流志向である。…ここでも本物の写実主義はふたたびパロディにその役割を見出す。『偉大なるギャツビー』が、同時代のロマンス的慣習である「サクセス・ストーリー」のパロディになっているように¹⁰。

「宝探し」「探求譚」「サクセス・ストーリー」などにおけるロマンス的諸理想を現実的＝記述相的なコンテキストに移し変えれば、ご都合主義的なプロットや人物造型は脱神秘化され、主人公の運命はより厳しいものとなるだろう。風俗小説とロマンスの混合体として『ギャツビー』を捉えたチェイスの議論も、ほとんど同じ視角か

らこの作品を見ていると言える。

しかし、『ギャツビー』の逐字相的側面を検討してきたわれわれにとっては、別の解釈が可能である。主人公の敗北はこの作品における神話相と記述相の混合によってのみ正当化されるのではなく、逐字相的にも理解可能であり、それは逐字相的修辭の時間性を考えることによって明らかとなるだろう。

前章でみたように、逐字相的修辭は、対置、並置、反復、そしてそれらの効果としての脱同一化としてこの作品に現れる。こうした技法は時間的なずれを含意している。反復については言うまでもなく、対置、並置の場合であっても、言語表現の複数性や曖昧性の理解は、それがどれほど瞬間的なものであっても、同時的ではありえない。他方、ギャツビーの「夢」の実現、つまり過去が現在において繰り返される際の時間性は、必然的に同時的でなければならない。過去を現在において直接的に経験しない限り、ギャツビーの「夢」は叶ったとは言えないだろう。失われたものが彼の前に現前しない限り、それは実現したことにはならないのだ。

かくして、逐字相的要素はロマンス的諸理想の実現の不可能性の指標となる。叙述における二重性の修辭、指示対象の同一性を篡奪する対置、並置、反復という言語構造は、この作品のより拡大された主題の否定的展開をも構造化しているのである。フライはこう言っている、

これまで読んだロマンス物語を、実人生において実現しようとするキホーテは精神異常者であるが、その異常さは特別の文学的興味をかきたてる。精神異常、少なくともあるタイプの精神異常は、自分の人生を想像的投影物と「逐字的に」同一化しようとすることであると定義しても、ほとんど誤りではないとわたしは思う（SS, 178）。

われわれの世界において、現実と想像物の「逐字的」同一化は不可能であり、その試みは常に

挫折する運命にあり、『ギャツビー』もこうした枠組みの中で展開される物語内容を持つ。だが、そこで結末の必然性を担うのは、記述相的＝写実的要素の脱神秘化の力ではなく、同一化の実現を押し留める逐字相的修辭の効果である¹¹。それは、『ギャツビー』における記述相（風俗小説的側面）あるいは神話相（ロマンス的側面）の不在ではなく、前章で検討した数々の例が示しているように、両者が共に逐字相的に構造化され、条件づけられていることを意味する。

しかし、ここでわれわれはさらなる逐字相的、アイロニー的転換を経験することになる。すなわち、時間的なずれこそがロマンス的諸理想の成立を阻むものだとしても、その不可能性の条件は、逆説的なことに、可能性の条件でもあるのだ。なぜなら、「夢」や「希望」自体が、現実と想像物との「逐字的」一致ではなく、「いまだ」と「すでに」という逐字相的な時間のずれの中でしか成立しえないからである。『ギャツビー』の終結部が示しているのは、この逐字相的逆説構造ではないだろうか。

…ぼくは、そこに座って、ギャツビーが、デイジーの家の棧橋の突端に輝く緑色の灯をはじめて見つけたときの彼の驚きを思い浮かべた。…彼の夢はあまりに身近に見えて、これをつかみそこなうことなどありえないと思われたに違いない。しかし彼の夢は、実はすでに彼の背後になってしまったことを彼は知らなかったのだ。

ギャツビーは、その緑色の光を信じ、ぼくらの進む前を年々先へと後退してゆく興奮に満ちた未来を信じていた。あのときはぼくらの手をすりぬけて逃げて行行った。しかしそれはなんでもない——あすは、もっと速く走り、両腕をもっと先までのぼしてやろう…そして、ある美しい朝に——

こうしてぼくたちは、絶えず過去へ過去へと運び去られながらも、流れにさからう舟のように力のかぎり漕ぎ進んでゆく（GG,

189)。

追い求めていた「夢」に到達していなかったはずのギャツビーは、いつとも知れぬ時点でその「夢」を追い越した。つまり、彼が経験したのは前方にある「夢」と後方にある「夢」だけであり、彼はその「夢」と同時的に在ることはできなかった。しかし、それは彼の個人的な「異常さ」の結果ではない。過去（後方）にある「夢」へと引き戻されるか、あるいは未来（前方）へと遠のく「夢」を追い続けるか。われわれが経験するのは、「夢」のこのような逐字相的な分裂的状况だけなのだから。言い換えれば、ニックの言う「希望を見いだす非凡な才能」とは逐字相的能力に他ならない。「逐字的」な同一性を欠いた、両極的諸要素の永遠の反転を理解する者のみが、「希望」を抱くことができるのである。

注

- 1 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton U. P., 1990)以下このテキストから引用する際は()内にACと略記しページ数を記す。『批評の解剖』海老根宏他訳(法政大学出版局)
 - 2 「様式を区別することを学んだ後、われわれは再びそれらを結びつけることを学ばなければならない」(AC, 50), 「…形式という観点からフィクションを眺めると、四つの主要な流れがからみあっていることがわかる——すなわち小説、ロマンス、告白、アナトミーである。…これらが一つの形式だけに集中することはまれである…」(AC, 312)などの記述を参照。
 - 3 N・ホーソンからJ・バースに至る自身の作品とロマンスとの強い結びつきを明言している作家たち、および、文学批評においてはリチャード・チェイス以来の議論を想起せよ。
 - 4 F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (Scribner, 2003)以下このテキストから引用する際は()内にGGと略記しページ数を記す。『グレート・ギャツビー』(野崎孝訳, 新潮文庫)
 - 5 Richard Chase, *The American Novel and its Tradition* (The Johns Hopkins U. P., 1980)の第八章を参照。以下このテキストから引用する際は()内にANTと略記しページ数を記す。『アメリカ小説とその伝統』待鳥又喜訳(北星堂)
 - 6 James McFarlane, “The Mind of Modernism,” *Modernism* (Penguin Books, 1991) pp. 87-88, ジェイムズ・マクファーレン, 「モダニズムの精神」, 『モダニズム I』(橋本雄一訳, 鳳書房) 所収
 - 7 R.W. Stallman, “Gatsby and the Hole in Time,” *Modern Fiction Studies* (November, 1955) pp. 9-11
 - 8 J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford U. P., 2004) の第一講を参照。J・L・オースティン, 『言語と行為』坂本百大訳(大修館書店)
 - 9 Henry James, “Preface to *The American*,” *The Art of Criticism* (The University of Chicago Press, 1986) p. 279 『『アメリカ人』への序文』, 『ヘンリー・ジェイムズ』(ニュー・ヨーク版)序文集』多田敏男訳(関西大学出版部)所収
 - 10 Frye, *Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Harvard U. P., 1978) p. 161 以下このテキストから引用する際は()内にSSと略記しページ数を記す。『世俗の聖典』中村健二他訳(法政大学出版局)
 - 11 写実的であることが、ロマンス的なものの反転を常に意味するわけではない。実際、いわゆる「大衆小説」のほとんどは、写実的であり、かつロマンス的である。
- *引用に際しては、注に挙げたものを使用あるいは参考にさせていただいた。文脈を勘案した場合など、一部変更した部分もあることをお断りしておく。