

能動と受動の狭間で：
『グレート・ギャッツビー』における語り手の揺らぎ

諏訪部浩一

I

F・スコット・フィッツジェラルドの代表作『グレート・ギャッツビー』(1925)の成功の要因を考えてみようとするとき、ニック・キャラウェイという語り手の存在は極めて大きいものといえるだろう。この語り手を設定することにより、この作品はジェイ・ギャッツビーを中心とした夢の喪失の物語というメイン・プロットばかりでなく、イニシエーション・ノヴェル、中西部と東部との対比といった膨らみを与えられている。その効果をもっと目に見える形で確認するためには、短編「冬の夢」(1922)をこの長編と重ね合わせるようにして読んでみればいい。このしばしば『グレート・ギャッツビー』との関連を言及される短編は、確かにその発表された時期から容易に想像されるように数年後に出版される長編のキックボードとなるような主題とモチーフを持ち、¹ またロマンティックな装いをしているものの、こと語りの問題に関してはその主題が全知の語り手、主人公の独白といった形式で単純に展開されているために、読者が興をそがれるということが起こり得るのである。²

あるいはまた、『グレート・ギャッツビー』を『楽園のこちら側』(1920)と『美しく呪われた人々』(1922)という、それぞれ全知の語り手によって語られる2つの長編と比較してみても、その成功の理由の1つがニックという語り手の設定にあることは確認されるだろう。³ フィッツジェラルド自身、『グレート・ギャッツビー』の校正中に“I’m tired of being the author of *This Side of Paradise* and I want to start over”⁴ と語っている。この彼の言葉は、『楽園のこちら側』の出版によって彼が旗手となったいわゆる「ジャズ・エイジ」を相対化する視点を、少なくとも『グレート・ギャッツビー』の執筆中には彼が得ていることを示唆しているといえるが、そのような彼の資質、エドモンド・ウィルスンが“Fitzgerald is romantic, but also cynical about romance”⁵ と指摘したようなフィッツジェラルドの特性は、主人公の行動を単に観察するばかりでなく、それを屈折した形をした物語として読者に伝える語り手を得たときに最も高い芸術的効果をあげることが出来たのである。

そしてそのような役割を担っている語り手が、物語の展開に際しても主要な役割を担う登場人物となっていたとしても不思議ではない。その上、しばしばニックはギャッツビーとは直接の関係がない場面においても我々の前に姿を現すのである。しかも興味深いことに、そうした現象に関しては語り手のニック自身が念を押しさえす。例えば、初めて出席したギャッツビーのパーティーの叙述の直後に、ニッ

クはわざわざ次のように述べているのである。

Reading over what I have written so far I see I have given the impression that the events of three nights several weeks apart were all that absorbed me. On the contrary they were merely casual events in a crowded summer and, until much later, they absorbed me infinitely less than my personal affairs.⁶

このように、語り手のニックはギャツビーの物語の中に巧みに自らの物語を織り込んでいくのであり、そうした彼の自意識は“the history of the summer really begins on the evening I drove over there to have dinner with the Tom Buchanans” (10) と述べている箇所などにも見出せるだろう。もしニックがこの物語をギャツビーの物語としてのみ提示しようとしているのならば、“the history of the summer” は例えばかつてのギャツビーとデイジーとの出会いに始まるとされるはずではないだろうか。このようにして、この作品の成功の大きな要因の1つであるニックという語り手が物語を語る姿にひとたび目をやってみると、作品の題名にこそギャツビーの名が冠せられてはいるものの、この物語がギャツビーについてのものなのか、それともニックについてのものなのかはにわかには断じ難くなってくるのである。⁷

けれども、語り手のニックが登場人物としての自らの姿を絶えず物語に登場させ続けているとしても、やはりこの物語の主人公は一応ギャツビーであるのだろうと我々が感じさせられてしまうことも確かである。そしてそれは1つには、おそらくギャツビーのデイジーに対する情熱の大きさが、いかにもフィッツジェラルドという作者に相応しいロマンティックな雰囲気を作り出すことから来る印象である。⁸ 実際、従来のフィッツジェラルドに対する批評のメインストリームは、ここであげたような「フィッツジェラルドという作者」という伝記的背景に関するものと「ロマンティックな雰囲気」という文化的（例えばアメリカという土地）・歴史的（例えばジャズ・エイジという時代）なコンテクストに関するものによって形成されているといえるが、⁹ その2つを包括的に論じようとする結果、上に述べたような印象を与えるギャツビーが批評家の食指を動かす存在となっているのであろう。

しかしながら、ギャツビーがこの物語の主人公的な人物となっている理由はそうした絶対的なものであると同時に相対的なものでもある。ここで注目してみたいのは、我々がギャツビーの姿を目にするときに、そうしたギャツビーの傍らで話を聞き、求められればその要求に従うニックの姿というものを否応なく視野に入れているということである。つまり、デイジーという夢の象徴を得るために文字通り動き回っているギャツビーのそばにいるニックは、自ら積極的に動くことはほとんどなく、絶えずいわば「受動的」な態度をとっているのであり、この2人の行動様式の相違がニックよりもギャツビーを物語の主人公的な人物としているのである。しかし、そうはいくものの語り手という役割を担っている以上、この物語は

基本的にはそうしたニックの目に映る範囲が中心となって展開していくことになる。換言すれば、『グレート・ギャッツビー』という作品においては、受動的な人物のまわりで物語が展開していくという図式が存在するのである。

勿論この小説が1人称小説であるということを思えば、こうした図式は程度の差はあっても前景化されていると考えることは出来るであろう。けれども我々がニックという語り手の存在をこの作品の成功の大きな理由の1つとしてあげる以上、彼が決まって物語が展開する場に居合わせることを、単なる語り手の特権として片付けてしまうのはいささか単純に過ぎるように思われる。そこで本論においては、そうした図式を1人称小説一般の語り手の特権としてではなく、ニックという受動的な登場人物が語り手となって物語を語ろうとする際に必然的に生じた現象だと考えてみたい。そしてこのようなアプローチはまず、ギャッツビーを取り上げて論じてきた従来の批評の列に我々をいったんは連ならせてくれるだろう。というのも、我々がニックの姿勢を「受動的」であると考えるのは、それがギャッツビーの「能動的」な姿勢と対照的であるからであり、それゆえにニックの受動的な姿勢を考察しようとするのは、自ずからギャッツビーの能動的な姿勢を理解する一助となるはずであるからである。ただし、我々のアプローチはそれと同時に、この「能動／受動」という枠組みを提示しているのが語り手としてのニックであるということに注目し続けるという点において、そうした批評自体を相対化する視点を提供してくれるといえるだろう。一体どうしてニックは自らをわざわざ物語に登場させておきながら、ギャッツビーを神話的なまでに能動的な人物として提示することによって主人公の座を譲ってしまうのだろうか。

このようなニックの語り方を、彼が自分を脇役にまわし、その自分の姿をギャッツビーの能動的な姿勢を描くためのいわば装置として用いていると考え、そういった語り手としての姿勢が、登場人物としての受動的な姿勢と首尾一貫しているのだと了解することも出来るように思われる。しかし、我々は既にこのギャッツビーの物語の中に自らの物語を織り込もうとする、語り手としてのニックの自意識を目にしているはずである。そしてこのことを想起することによって、ニックがそうした首尾一貫した受動性を見せれば見せるほど、彼以外の登場人物達の姿勢というものが、彼の受動的な姿勢を描くための装置であるようにも思えてくるのである。このように考えてみると、ニックという語り手は、ギャッツビーの能動的な姿勢を夢の喪失というロマンティックな物語として美しく語る一方で、自らの受動的な姿勢をその物語に書き込まなければならない何らかの必然性を抱えているとみなすことが出来るだろう。そしてこの「必然性」は、ニックが語るギャッツビーの物語が美しいものになっているがゆえに、その分だけ強いものであることがわかる。そうであるとすれば、ニックにとって自らの受動的な姿勢とは、必ずしも自らが選択した姿勢であるばかりでなく、強いられた姿勢でもあると考えるべきなのではないだろうか。

そこで本論においては、ニックの受動的な姿勢がこの物語においていかに特権的

な身振りとして現れているかということ为例証したうえで、彼の受動性について2つのレベルにおいて考えていくことにする。1つには、登場人物としてのニックの受動的な姿勢が物語の展開という点でどのような機能を果たしているかということであり、もう1つには語り手としてのニックがそうした自らの受動的な姿勢をどのように提示しているかということである。そしてこの2つの問題は、さらに2つの疑問に我々を直面させることになる。まず、ニックの受動的な姿勢が物語中で何らかの機能を担うなら、それを果たして受動的と呼ぶことが出来るのかという疑問。そして、そもそも自分の受動的な姿勢を物語として「提示する」という行為はとも受動的なものとはいえないはずであり、それゆえに登場人物としてのニックと語り手としてのニックの間には自らの受動的な姿勢に対する意識の違いがあるのではないかという疑問である。だとすれば、そうした疑問を生じさせるニックの姿勢を「受動的」とであると単純に定義することは出来ないということになるであろうが、本論においては便宜上、ニックの姿勢をとりあえず「受動的」と称しておいたうえで彼のそうした姿勢に潜んでいる矛盾がどのような形で顕在化するのか、また、それがいかに彼をこの物語の語り手に相応しい人物としているのかということ考察していくことにしたい。

II

物語の冒頭、ニックはやや自意識の強い語り手として読者の前に登場する。父親の“just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had” (5) という助言を肝に銘じ、その結果変わった人物達と触れあうことになったという彼は、そうした関係について“Most of the confidences were unsought” (5) と説明している。つまり、彼らが自分に与えてくれる信頼は、ニックが自分で求めたものではなく、あくまでも相手の方から自分に与えられたものだ、と語っているのである。そしてこうした叙述が冒頭に置かれていることからもうかがえるように、以下、彼の人間関係はやはり彼にとっては積極的に築いていくものではなく、受動の姿勢を保ちながら形成されていくということが明らかになっていく。例えばトムとの関係は彼らの大学時代に“while we were never intimate I always had the impression that he approved of me and wanted me to like him with some harsh, defiant wistfulness of his own” (11-12) というようにトムの方から歩み寄ってきたものとされているのであるし、また、いどこでありかつ友人の妻であるデイジーとの関係も、トムが“Daisy's furious because you haven't called up” (78) といっているように、ニックの方から積極的に接触を持とうとはしていないようである。マートルとウィルスンの夫婦にもトムが“I want you to meet my girl” (28) と主張してニックを列車から引きずりおろして無理矢理引きあわせているのであるし、そもそも誰もが行きたがるギャツビーのパーティーに彼が顔を出したのも、“I had been actually invited” (45) とわざわざ断っているように、招待を受けたためなのである。ジョーダンやウルフシームとの接触も、そもそもは人の手を通して紹介されたものであるということも記憶にとどめて

おくべきであろう。

こういったニックの対人関係における受動的な姿勢は、作品中で数回示唆される彼の女性関係においても同様である。¹⁰ “I liked to . . . pick out romantic women from the crowd and imagine that in a few minutes I was going to enter into their lives, and no one would ever know or disapprove” (61) と想像の世界においては積極的に振る舞うニックであるが、現実世界においては恋愛関係を結んだ職場の同僚の女性とは “her brother began throwing mean looks in my direction” (61) という消極的な理由で “when she went on her vacation in July I let it blow quietly away” (61) というようにあっさり別れてしまい、彼が東部に出てくる（逃げ出してくる）原因の1つともなった田舎の女性との関係も、ジョーダンとの関係が進むまではなかなか断ち切る決心がつかないでいる。そしてそのジョーダンとの関係にしてもその関係を進めていこうとするのは彼女の方である。“I hate careless people. That’s why I like you” (63) とジョーダンが胸の内を語ることによって “she had deliberately shifted our relations, and for a moment I thought I loved her” (63) とニックは感じるのであるし、また、“Unlike Gatsby and Tom Buchanan I had no girl whose disembodied face floated along the dark cornices and blinding signs and so I drew up the girl beside me, tightening my arms. Her wan scornful mouth smiled and so I drew her up again, closer, this time to my face” (85) という箇所にしても、一見したところニックが能動的に行動しているように思われるものの、その情熱に駆られたように見える行動はおそらくはこの直前にジョーダンの口からギャッツビーとデイジーとのロマンティックな関係についての話を聞かされたことに触発されたものであろうし、この叙述自体、彼がギャッツビーやトムが相手にするような女性とは縁がないために、「身近な女」であるジョーダンとの関係を一種妥協的に選択したということを示唆するものとなっている。物語の終わり近くにおいて “I’m five years too old to lie to myself and call it honor” (186) という言葉がニックの口から出るのも、ジョーダンとの関係がそうした受動的なものであったことに起因するといえるのではないだろうか。

こうして見てきたようなニックの対人関係における受動性を我々が意識させられてしまうのは、彼が語り手であることを我々が意識しつつ物語を読み進めるためであることは明らかであろうが、そうした彼の受動性がしばしばその出身地と結び付けられて語られているということを思えば、彼の受動性はこの物語における東部と中西部との対比という問題を展開させる機能を果たしていると考えることが出来るだろう。例えば、“I am slow thinking and full of interior rules that act as brakes on my desires” (63-64) と弁解するように読者に提示されるニックの自己分析した受動的な姿勢は、“the bored, sprawling, swollen towns beyond the Ohio, with their interminable inquisitions which spared only the children and the very old” (184-85) という、周囲が絶えず詮索してくるような彼の出身地の影響がもたらしたものであることが示唆されるのである。しかしながら、いくらニックが自分のことを “I am one of the few honest people that I have ever known” (64) というように正直者と呼んだとしても、その彼がこうし

た中西部＝受動的といった単純な一般化をおこなってしまうとき、彼はそうした単純な図式を我々に信じ込ませることによって自らの受動性を正当化しようとしている姿を脆くも露呈させてしまう。¹¹ より具体的な例としては、そのようなニックの姿は物語の冒頭の、トムの家における場面の叙述に見出すことが出来る。

Sometimes she [Daisy] and Miss Baker talked at once, unobtrusively and with a bantering inconsequence that was never quite chatter, that was as cool as their white dresses and their impersonal eyes in the absence of all desire. They were here—and they accepted Tom and me, making only a polite pleasant effort to entertain or to be entertained. They knew that presently dinner would be over and casually put away. It was sharply different from the West where an evening was hurried from phase to phase toward its close in a continually disappointed anticipation or else in sheer nervous dread of the moment itself.

“You make me feel uncivilized, Daisy,” I confessed on my second glass of corky but rather impressive claret. “Can’t you talk about crops or something?” (16-17)

このいささか長くなった引用文は、まず決して好ましいとはいえない東部のイメージが提示されており、それだけでもニックがデイジーやジョーダンのように “making only a polite pleasant effort to entertain or to be entertained” といった振る舞いをする事が出来ないということの根拠となっていよいよ思われる。しかし、ニックが彼女達といると自分が “uncivilized” であるように感じられると “confess” することが出来るのは、そうした東部のイメージが “It was sharply different from the West” というように中西部と対比されることによって補強されたうえでのことなのである。語り手のニックがこのような手順を踏んでいるのは、そうしないと彼自身の台詞もまた、デイジーやジョーダンと同様に単に言葉を操っていることの結果だと思われるかもしれないということを懸念しているからではないだろうか。だからこそ彼は自分が中西部の人間であることを示唆することによって、洗練された人々に対して自分が受動的な姿勢を保っているということを我々に認めさせようとするのである。そうであるとすれば、ここにおいて語り手としてのニックが自分の台詞をいくら “confess” した、「正直な」ものであると述べようとしても、そうした努力の背後にはやはり彼が自らの行動を出身地に帰するものとしようとしていることが感じられてしまうのである。

我々は上にあげたようなニックの姿を発見したとき、物語を語っていくに際して絶えず自己正当化をおこない続けているという意味において、彼のことを「信頼出来ない語り手」と呼ぶことによって安心してしまいがちである。¹² しかしながら、「信頼出来ない語り手」という役割を担うべき語り手としては、このあまりに単純に一般化された図式の提示の仕方はいかにもお粗末というべきではないだろうか。自ら選択したはずの受動的な姿勢に対して非常に陳腐な言い訳をせざるを得ないと

いうこと。このようなニックの語り口の中に、我々はこの後説法からなる物語を語りつつある時点における、自分自身の受動的な姿勢に対する彼の評価の「揺らぎ」を感じる事が出来るのであり、その点に関しては本論の後半で論じることにする。その揺らぎが何処から来たものなのかということに関する理解は、彼が物語を通して外面的にはどのような行動をとっていったのかということを観察していくことによって得られるように思われる。というのも、上に見たようにニックという語り手が「信頼出来ない語り手」としてさえ信頼出来ないということであれば、物語を語る時点における彼が物語中で生じる事件に関して我々に与えてくれる内面の反応は、必然的にその揺らぎを積み重ねて提示するだけにとどまるしかないからであるし、¹³ さらに実際、彼の受動性は人間関係にその典型を見てきたような内面のものだけではなく、外面としての行動として我々の前に現れているからである。

III

『グレート・ギャッツビー』という物語は、中西部から都会へ出てきたニックが、様々な経験をしたのちに再び中西部へと戻り、そこでこの物語を書いているという設定になっている。こうしたニックの田舎から都会へ、そしてまた田舎へ、という動きは洗練された都会の生活への憧れと幻滅、という彼の感情に即した行動と一般にみなされ得るだろうし、また特に異議を挟むべき問題点もないように見える。けれどもひとたびニックの受動性に着目したものにとっては、例えば彼の“The fact that gossip had published the banns was one of the reasons I had come east” (24) といった独白を簡単に読みとばすわけにはいかなくなる。一体彼の行動はどこまでが彼の積極的な意志によるものなのであろうか。実際物語を読み進めていくと、とりわけその前半部においては彼が能動的に振る舞っていることがほとんどないことに驚かされる。例えばニックがギャッツビーの家の隣に住むようになったのは“when a young man at the office suggested that we take a house together in a commuting town it sounded like a great idea. He found the house” (7-8) というように会社の同僚の行動によるものであるし、しかもその同僚は物語にとって都合のいいことに転職してしまう。また、第1節で引用した“the history of the summer really begins on the evening I drove over there to have dinner with the Tom Buchanans” (10) という「歴史」の発端にしても、ニックがトムの家の晩餐に「招かれ」て行ったことは明らかであろう。以下において、いささか前節と重複するがそうした事例を列挙してみると、ニックはトムに強引に誘われてマートルやウィルスンと顔を合わせ、さらにはアパートにまで連れていかれる(第2章)。彼がギャッツビーのパーティーに出かけるのは招待されたためである(第3章)。彼はギャッツビーに誘われてニューヨークまで車で行きウルフシームと会い、ジョーダンの口を通してデイジーをお茶に招くように頼まれる(第4章)。お茶のあと、デイジーとともに彼はギャッツビーの屋敷へと招かれる(第5章)。ギャッツビーのパーティーにデイジーが来た夜、彼はギャッツビーに頼まれて遅くまで残っている(第6章)。ギャッツビーから電話がかかってきて、一緒に

デイジーの家に昼食をとりに行くように頼まれる（第7章）、というように物語の展開のほとんどが、ニックが「誘われる」・「頼まれる」という形で始まっているのである。

こうして東部への上京から、プラザ・ホテルにおけるギャッツビーとトムとの「対決」に至るまでの主要なエピソードのほとんどがニックの受動的態度を契機にして展開されていくことを考えれば、彼の受動性そのものが物語を展開させる機能を果たしているのではないかという推論を立てることがひとまずは可能であろう。実際、この物語の登場人物達は、席を外そうとするニックに向かって奇妙なまでにその場にいることを強いるのである。トムとマートルと一緒にアパートへ向かう途中、ニックが同行を断ろうとするやいなや “‘No, you don’t,’ interposed Tom quickly” (32) とトムがその申し出を却下するし、デイジーと再会を果たしたギャッツビーがニックに彼らと共にいてもらいたがるというも “perhaps my presence made them feel more satisfactorily alone” (99) というように一応の説明は与えられているものの奇妙な話である。¹⁴そして極めつけはプラザ・ホテルでの場面である。“At this point Jordan and I tried to go but Tom and Gatsby insisted with competitive firmness that we remain” (138) という彼らの行為は、あたかもニックが「引きとめられる」という「儀式」があってはじめて彼らの物語が展開することを許されるかのようなのではないか。既に本論の冒頭で触れておいた通り、これをニックが語り手であるがための特権的必然であると即断すべきではない。というのも、この物語においてはしばしばニックは「全知」的な語り手として、知るはずのない場面をも叙述させてみせているからであり、その点に関してはロン・ノイハウスが “*Gatsby begins with first person narration, but Fitzgerald will not accept the limitation of this self-imposed restriction and constantly strains towards an ‘omniscient I’ through diction, flashback, and reconstructed events*”¹⁵ と簡潔に指摘している通りである。ニックの受動性が物語を展開させる機能を持ち、それゆえに彼が語り手として相応しい人物になっているのであって、その逆、つまり彼が語り手であるがゆえにそうした特権的立場にいるのではない、という点は極めて重要な問題であるがそれは論を進めるうちに明らかとなっていくであろう。ここではもう少し彼の受動性が物語を展開させる機能を担っているということについて検証してみたい。

上に述べてきたように物語の前半におけるニックの行動は、ほとんどが受動的なものに終始している。そしてそうした受動性が物語を展開させていることは、わずかに見られるニックの能動的に見える行動を考慮することでより明らかとなるであろう。前節で見たような中西部出身ということに帰せられている内的な要因のために、彼が能動的な行動に出ることはほとんどないのであるが、彼の数少ない一見能動的と思われる行動は、強調されるどころか、物語の展開には結び付いていないのである。ニックが初めてギャッツビーのパーティーに出席したとき、彼は隣人でもあるホストのギャッツビーを捜して歩き回るが、その労は報われることはなく、彼がそうした努力を放棄したのち、ギャッツビーの方から彼は話しかけられること

となる。これを典型的な例として、ニックがギャッツビーに対して働きかける行為はいずれも物語を展開させないで終わってしまう。ニューヨークでギャッツビーとともに昼食をとったあと、彼はトムを介してギャッツビーとトムを引き合わせようとするが、ギャッツビーはいつの間にか姿を消してしまうし、またギャッツビーの家でパーティーが行われなくなったために様子を見に行ったときも、やはり彼には会えずじまいである。ジョーダンとの仲が深くなり、ギャッツビーとの接触がしばらく絶たれていたのち彼がギャッツビーの屋敷に出かけていったときがほとんど唯一の例外であるが、その叙述は以下のようになされている。

... finally I went over to his house one Sunday afternoon. I hadn't been there two minutes when somebody brought Tom Buchanan in for a drink. I was startled, naturally, but the really surprising thing was that it hadn't happened before. (107)

ここでニックは突然トムがやってきたこと、そして今までにこうしたことが起こらなかったことに対して驚いているが、より驚くべきことは、ニック自身の能動的行為がこれほどまでに速く受動的なものへと変化してしまっているということである。いや、ニックの受動性が物語を展開させていく様を見てきた我々にとっては、むしろこうしたことは予測してしかるべき事態であるのかも知れない。トムがギャッツビーの家を訪れるという物語の展開を引き起こすためには、ニックがその場において訪問される、という受動的な状況が必要とされるのである。

こうして見てきたように、ニックという語り手は、前節で確認したような、対人関係に顕著にうかがうことが出来る、中西部と東部との対比を浮かび上がらせるという役割をも果たす彼自身の内面においても、また、本節で考察した、物語を展開させるといういわば外的な面においても、首尾一貫して受動的な姿勢を保ち続けているように見える。しかしながら、前節の終わりで指摘したように、我々は既に語り手ニックの自らの受動的な姿勢に対する評価の揺らぎを感じ取っていたはずである。そうであるとすれば、登場人物としてのニックが自らの受動的な姿勢をこれほどまでに執拗に維持していることを考えると、その受動的な姿勢に対する評価を揺らがせるものとはおそらく「受動的」な姿勢と対置される「能動的」な姿勢であるという予想が立てられるだろう。そして実際、ギャッツビーとの仲が深まり、物語がクライマックスに近づいていくにつれて、ニックの姿勢に変化が見られ出すのである。それではこうした物語の展開とニックの受動から能動への態度の変化はどういった関係にあるというべきなのだろうか。

IV

デイジーが訪れたパーティーのあと、意気消沈したギャッツビーに向かってニックが“‘I wouldn't ask too much of her,’ I ventured. ‘You can't repeat the past’” (116) と諭そうとする場面がある。この場面が引用される場合、それはこのあとに続くギャッ

ツビーの有名な台詞に言及するのが通例であるが、ここではむしろニックの “I ventured” という能動的な姿勢に注目してみたい。というのも、このニックの発言は彼のほとんど最初の能動的な行為だからであり、受動的な態度を常とした彼にとっては、こうした多少なりとも他人の行動に首を突っ込むような身振りは文字通り “venture” 的な行為であったに違いない。にもかかわらず、この台詞と前後するようにして、ニックはそれまでの受動的な態度に変化を見せはじめ、能動的にギャッツビーのために動き出しはじめるのである。具体的には、既にあげたようにパーティーが開かれなくなったためにギャッツビーの家の様子を窺いに行ったことをはじめとして、彼はしばしばギャッツビーの家を訪れるようになる。また、マートルの事件のあとで心配してデージーの家の側に身を潜めているギャッツビーのために、トムとデージーの様子を窺いに行く。さらに第8章の冒頭、事件から一夜明けた朝に彼がギャッツビーを訪れて2人で一緒に煙草を捜す場面なども印象的であるし、ギャッツビーが撃たれた日の “I drove from the station directly to Gatsby’s house and my rushing anxiously up the front step was the first thing that alarmed anyone” (169) という箇所などは、あれほどまでに他人から誘われることを契機として行動に移っていた人物の行動とは思えないほどに能動的である。そしてギャッツビーの死後のニックの奮闘ぶりも勿論能動的なものである。

From the moment I telephoned news of the catastrophe to West Egg Village, every surmise about him, and every practical question, was referred to me. At first I was surprised and confused; then as he lay in his house and didn’t move or breathe or speak hour upon hour it grew upon me that I was responsible, because no one else was interested (172)

ここで注目すべきことは勿論、ニックの受動的な態度が能動的なものへと変化していくということである。我々は前節において既にニックの能動的行為が受動的なものへと変わっていった例を見ているが、この場面においてはまさにその逆のことが起こっているのである。以上見てきたような例はいずれも、ニックが内面的にも外面的にも能動的な姿勢をとるようになったことを示しているといえるだろう。

こうしたニックという主要人物の態度の変化が物語にもたらす効果の1つは、その変化によって物語に劇的效果が与えられるということである。彼の受動から能動、静から動への変化は、ギャッツビーとトムとの対決、マートルの事故とギャッツビーの殺害という物語のクライマックスへの展開とほぼ平行するようにして生じる現象であり、あたかも引き絞られた矢が放たれるような緊張感を物語に与えるものとなっている。そしてまた、我々はニックが執拗なまでに受動の姿勢を保っていたことを知っているために、彼の能動的行為それ自体がしばしば感動的なものとして目に映るようになっており、そのことが収束に向かう物語にとって好都合であることもいうまでもない。例えば既に言及したニックとギャッツビーと一緒に煙草を捜す場面

であるが、この場面が美しいものとなっているのは紛れもなく、受動的であり続けたニックがギャッツビーとともに能動的な行為をしているためなのである。そして同様の効果が最も巧みに用いられているのは以下の場面であろう。

We shook hands and I started away. Just before I reached the hedge I remembered something and turned around.

“They’re a rotten crowd,” I shouted, across the lawn. “You’re worth the whole damn bunch put together.” (161-62)

この場面において我々を感動させるものは、ニックの台詞自体ではない。わざわざ足をとめて振り返って語る、という彼の能動的な身振りこそがこの台詞に劇的效果を与え、我々の心に訴えかけるものとしているのだ。そしてこうした能動性が劇的效果をもたらしているのは、それまでの徹底した受動的な姿勢があってこそだという点はいくら強調してもし過ぎることはないのである。

しかしながら、我々はここでもう1つ別の視点からこの問題を考えるべきであろう。つまり、我々がこうしていったんはニックの受動から能動への身振りの変化に感動させられたとしても、物語を振り返って語っている彼が自らの変化を感動的なものとして語り得てしまうということ自体がここで問われなければならないのである。上に見てきたような受動から能動への劇的な変化をもたらしたものは一体何だったのだろうか。自らの受動的な姿勢に関してはその出身地というものを理由にして正当化をおこなおうとした語り手は、一体何を理由としてその能動的な姿勢を感動的なものとして描くという身振りを正当化しようとしているのだろうか。あるいは、彼にその能動的な姿勢を感動的なものとして描くことを正当化してくれるものこそが、自らの受動的な姿勢に対する評価の揺らぎを生み出しているものなのではないのだろうか。勿論この身振りの変化は、直接には何よりもニックの受動的な姿勢が物語を展開させる機能を担っているために彼自身が事件の渦中に深く巻き込まれてしまったことに由来するのであるが、そうはいくもののニックの能動的行為のほとんどがギャッツビーとの関連でなされているだけに、その変化の原因がギャッツビーとの関係にあると考えておくことも必要だろう。かくして我々はやはり、既に論じ尽くされてきたはずのこの2人の関係について考察することになる。ただし我々がそうするのは、単にその2人の関係が物語の主題と関連するからではない。物語の構造が我々にそうすることを要求するためなのである。

V

前節の冒頭で我々は、ニックの受動から能動への変化の発端として、彼がギャッツビーに向かって“You can’t repeat the past”とあえて語る(“ventured”)場面を指摘した。その直前にはこのような叙述がある。

He wanted nothing less of Daisy than that she should go to Tom and say: "I never loved you." After she had obliterated three years with that sentence they could decide upon the more practical measures to be taken. One of them was that, after she was free, they were to go back to Louisville and be married from her house—just as if it were five years ago.

"And she doesn't understand," he said despairingly. "She used to be able to understand..." (116)

ニックの受動性がこのようなギャッツビーの告白を引き出しているということを確認しておいたうえで、¹⁶ 我々はここではニックの能動的行動を引き出したこの告白が、ギャッツビーのほとんど荒唐無稽ともいふべき希望についてのものであることに注目したい。勿論冷静に考えてみればギャッツビーのこうした願望が実現不可能であることは明らかなはずである。そして、それが明白に不可能であるためにギャッツビーの行動は極めて能動的なものにならざるを得ないのだが、その能動性が不毛であることもやはり明らかなのである。とりわけ、自意識が強く、受動を旨とするニックのような人物にとってはその能動性に付随する不毛さ、危険さはいっそう強く意識されることになるであろう。けれども、結果としてニックがギャッツビーに惹かれていくのはその能動性ゆえなのであり、この本質的に相矛盾するはずの受動と能動との間の緊張をはらんだ葛藤を自らのうちに抱えつつ物語を語ろうとする語り手としてのニックの姿勢が物語をドラマティックに展開させているのである。¹⁷ それではそうした変化を生じさせるギャッツビーの能動性とは一体どのようなものなのであろうか。

通例能動的な行動とは、物語においては外的世界における対象への働きかけであり、その点に関してはギャッツビーのデイジーに対する働きかけと、トムのマートルに対するものやジョーダンのニックに対するものとは同種の能動的行動であるように思われる。しかしギャッツビーの場合のみがニックの心に訴えかけるのは、トムやジョーダンの場合は彼らの恋人に対する認識というものが現実に根ざしたものであるのに対し、ギャッツビーにとってはその働きかける対象は外的世界において現実に存在するデイジーという女性よりはむしろギャッツビー自身の心の中にある美化された幻想であるからなのだ。つまり、ギャッツビーの能動性は、基本的にはそれが結び付くはずの外的世界に働きかけていないのであり、そのことは最初のパーティの終わりのところでニックがギャッツビーの姿を見て“A sudden emptiness seemed to flow now from the windows and the great doors, endowing with complete isolation the figure of the host who stood on the porch, his hand up in a formal gesture of farewell” (60) という感想を抱いているように、ギャッツビーが決して社会的な人間ではないことからわかるだろう。¹⁸ そしてまさにその点においてギャッツビーの能動性は他の登場人物に見られる能動性¹⁹ とは性質を異にしているのである。²⁰ ニックが惹かれていくのはギャッツビーの能動性のそうした面であり、それゆえに彼のギャッツビー

に対する感情はアンビヴァレントなものになっているのである。

本論の冒頭に記したように、我々はニックの姿勢をとりあえず受動的と呼ぶことにして論を進めてきた。しかし受動というものは能動というものに対置されたときにはじめて受動と呼ばれ得るものであり、その意味で登場人物としてのニックはおそらくは自らの受動的な身振りの正当化をそうした対置される能動的な行動を否定することによっておこなっているのであるが、ここで彼は自らの行動の判断基準となるはずの能動的な身振りが性質を異にする2通りの形に分裂してしまっていることを目にするようになる。そうであるとすれば、基準が揺らいでしまった以上、それを抛り所にするニックの自らの受動的な姿勢に対する評価も揺らがざるを得なくなるはずである。例えば、“No—Gatsby turned out all right at the end” (6) という物語の冒頭でのNickの台詞は、“Gatsby who represented everything for which I have an unaffected scorn” (6) とあいまって、彼のギャッツビーに対する複雑な感情は勿論のこと、彼の自らの受動的な姿勢に対する評価の揺らぎが極めてよく現れている箇所である。外的世界への働きかけは、しばしば外的世界にいい印象を与えようとする「演技」という形を取って作品に現れてくるのであるが、その「演技」というものがニックが食傷することとなった東部の「虚偽」や「墮落」に極めて近いものであることは明らかであろう。そして表面に現れている「演技」としてのギャッツビーの能動的な身振りは他の登場人物達のものときほど異なるものではあり得ない。つまり、ニックがギャッツビーの「演技」としての能動性にしか目を向けていなければ彼自身の行動の判断基準は揺らぐこともなく、従って物語の初期の段階においては彼はギャッツビーに対しても受動的な姿勢を守っているのである。こうした論議を踏まえて考えれば、我々は上に述べてきたようなギャッツビーと他の登場人物達の能動性の相違という問題を、いったんギャッツビー自身の内面と外面の能動性の相違という問題に置き換えて、それとニックの語りがどのような関係にあるかということを考えていくことが出来るだろう。

そしてここで急いで思い出しておかねばならないのは、ニック自身が純粹に自らが語るような「中西部的」な人物であって「演技」しないということではなく、彼が自分に関しては極めて「信頼できない語り手」であろうとしつつ、その役割を上手く演じきることに失敗しているということである。我々がしばしば問題としてきたこのニックの語り口の「揺らぎ」は、彼がギャッツビーの内面の能動性に気付いてしまったあとで、それ以前の一見したところ外的世界への働きかけに見える「演技」する姿の中に、他ならぬ自分自身の「演技」する姿を読み込んでしまったことに起因するものなのではないだろうか。そしてニックの「演技」する姿、つまり外的世界にいい印象を与えようとする身振りがどういった形態を取っているかといえば、我々が本論でつぶさに観察してきたような受動的な姿勢に他ならないのである。彼の受動的な姿勢が周囲の人間にとって好ましいものとならなければ、一体どのようにしてこれほどまでにその姿勢が物語を展開させていくことが可能となるであろうか。実際ニックという登場人物は物語の前半部において、自分からは積極的に他

者に働きかけているようには見えないにもかかわらず、どういうわけか周囲の人間から何事かを「誘われる」・「頼まれる」という自分の立場に極めて心地よく収まっているように思われる。その心地よさを保つために彼はジョーダンの誘いを受けてから田舎に残してきた女性との関係を断つのであるし、また頼まれてしまえば決して道徳的であるとはいえない難いギャッツビーとデイジーの再会の手引きの役も演じてしまうのである。

だから結局のところ、能動的な行為を外的世界への働きかけと考えるならば、ニックの受動的な姿勢も自意識の強い彼にとっては精一杯の能動的な身振りであったとみなすべきなのかもしれないが、その身振りは常にその正当性を他者に委ねているという点において無責任であり利己的である。²¹ この小説がイニシエーション・ノヴェルと呼ばれ得るとすれば、それはニックが華やかな東部社会の陰に隠れた虚偽や墮落といったものに気付いたときではなく、彼自身の受動的な身振りもまた虚偽を含んだ「演技」なのだということに彼が気付いたときでなくてはならないのである。ギャッツビーが自分の経歴を偽ろうとするときの「演技」に失敗している姿を見て笑いをこらえるのに苦労し、ギャッツビーが警官に見せたカードのことを“The picture of Oxford?” (73) とかなり皮肉な口調で尋ねているニックの姿は、彼がその受動的な身振りを「演技」として選択していることを示しているといっていいたいだろう。しかし物語中のニックはギャッツビーの拙い「演技」を笑うことが出来ても、物語を語ろうとする際のニックにはもはやそうすることは出来ない。繰り返しになるが、我々が第Ⅱ節で指摘したニックの自らの受動的な態度に対する評価の揺らぎは、彼がこのことに気付いてしまったために生じたものではないのだろうか。それゆえに彼は「信頼できない語り手」という役割を演じることが出来なくなってしまっているものであり、だからこそ彼は自らの身振りの受動から能動への変化をことさら感動的な物語に仕立て上げなければならなかったのである。ただしそのためにはまず、彼は自分の内面の能動性を正当化してくれるものをギャッツビーの中に見出さなければならぬだろう。

ギャッツビーの外面に現れている「演技」としての能動的な行動がニックにとって好ましいものとはなり得ないということは上に述べた通りであるが、彼の受動的な身振りが物語を展開させていくにつれて、彼はギャッツビーの外的世界に働きかけないという意味で他の人々とは違う、「演技」ではないいわば内面の能動性を知るようになる。そして物語の後半においてニックがギャッツビーのために能動的に振る舞っていることを思えば、ギャッツビーとの交友を通してニック自身の内に秘められた能動性が刺激を受けたと同時に、彼にその身振りを許す根拠が与えられたと考えることが出来るであろう。さらにいえば、ギャッツビーがニックに不毛であるがゆえに彼が周到に避けていたはずの能動的な姿勢をとることを正当化してくれるということは、彼らの出会いの場面で既に予告されているのである。第Ⅲ節において我々はニックの能動的な身振りが物語を展開させないということ为例証したが、その際の我々の目的の1つは、そうした能動性の不毛さというべきものがニックに

受動的な姿勢をとらせていることを強調することであった。彼ら2人の最初の出会いの場面もその箇所であげた例の1つであったのだが、ニックがパーティーでギャッツビーを探し回るといふ能動的な行為が不毛な結果に終わったあとの場面で、ギャッツビーはその有名な微笑みをニックに与える。

He smiled understandingly—much more than understandingly. It was one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five times in life. . . . It understood you just so far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey. (52-53)

ニックがギャッツビーを空しく探し回ったことをギャッツビーが知っていたとは思えないが、そしてその微笑みはすぐに消えてしまうものでしかなかったのだが、それでもニックにしてみれば、その不毛な能動的行為がこの微笑みによって報われたように思えたのではないだろうか。我々がこうしたいささか強引な推測を押し進めてみたいのは、この場面が先にニックの能動的な身振りが最も効果的に用いられていると述べた場面と対応しているからである。その場面とはニックが生きているギャッツビーと最後に過ごしたときのものであったのだが、その際の彼の能動的な身振りに対してギャッツビーは“First he nodded politely, and then his face broke into that radiant and understanding smile, as if we'd been in ecstatic cahoots on that fact all the time” (162) というように、やはりその微笑みを与えているのである。

不毛であるはずのニックの能動的な身振りは、ギャッツビーのこの微笑みによって報いられる。それはギャッツビーの不毛であるはずの能動的な身振りがデージーによってしか報いられないという状況とパラレルである。このことはニックとギャッツビーの能動性が似通った性質を持っているということをも示唆しているといえるだろう。²² 例えば我々が第Ⅱ節で引用した箇所において見たような、想像の世界では積極的に振る舞っていたニックの姿をここでもう一度想起することも出来る。そしてこのように考えてみると、我々はニックのギャッツビーに対するときだけに見せる能動性を理解することが出来るだろう。つまり、ニックにとってのギャッツビーはギャッツビーにとってのデージーに他ならないのだ。²³ しかしその能動性は、ギャッツビーの微笑みがニックにとっていかにその正当化の根拠となるものであったとしても、結局は求める対象が決して手に入ることがないために不毛なものであることは既に述べた通りである。ギャッツビーの悲劇は彼がそれを理解しようとしなかったために生じたのだ。しかしニックはもう1人のギャッツビーになることは許されない。彼にその能動性につきまとう危険性を再認識させるために、ギャッツビーは殺されなければならなかったのである。

VI

このようにしてギャッツビーはデイジーを失い、ニックはギャッツビーを失う。彼らの能動性は報われることはなかったのである。よしんばニックがその点を理解するためにはギャッツビーが殺されるだけでは不十分であったとしても、ギャッツビーの死後のニックの“I wanted to get somebody for him” (172) という能動的な奮闘ぶりがやはり不毛な結果に終わってしまうことは明らかであり、“Nobody came” (182) と寂しげに語るニックは、能動的行為の行き着く果ての不毛性を嫌というほど理解させられてしまうのである。そしてギャッツビーとは異なり、ニックはこれからもまだ生き続けなくてはならない。絶えず受動の姿勢を保っていた彼がその内面に潜む能動性を刺激されたのちに、再びその能動性を棄てざるを得ないという状況は極めて悲劇的であるが、しかもそれは二重の意味で悲劇的なのである。というのは、前節において示唆したように、ギャッツビーとの交友を通して自らの内面の能動性を意識してしまった今となっては、ニックはかつての自分の受動的な姿勢がいかにかそれ自体欺瞞的なものであるかということに気付いてしまっているからである。

物語の語り手としてのニックが自らの受動的な姿勢を正当化しようとして中西部＝受動的という単純な図式を読者に信じ込ませようとしており、それと同時にそうした彼の語り口が自らの受動的な姿勢を彼自身が正当化しきれていないということとを露呈しているということは既に指摘したが、物語の登場人物としてのニックにその受動的な姿勢を正当化させていた最も大きな存在はジョーダンだろう。ジョーダンが“I hate careless people. That’s why I like you” (63) と述べるとき、おそらく彼女が評価しているのはニックの受動的な「演技」する姿ということであるだろうし、そうした彼女の彼に対する評価が彼をして彼女に近づけさせたことも確かであろう。しかしここで問題となるのは、語り手としてのニックがその“careless”という言葉に道徳的な意味合いを与えようとしているということである。上に引用した台詞の少し前に“Jordan Baker instinctively avoided clever shrewd men and now I saw that this was because she felt safer on a plane where any divergence from a code would be thought impossible” (63) という叙述がある。語り手ニックが自分が careless でないということと都会人の「演技」する姿とはかけ離れた正直者の美德として提示したがっていることは明らかであり、だからニックは物語の最後で“*They were careless people, Tom and Daisy*” (187) という感想を抱くことが自分には可能だと思っているようである。けれども彼はその一方でジョーダンの“I met another bad driver, didn’t I?” (186) という言葉を否定することが出来ない。この語り手ニックの明らかな矛盾ないし力業を我々はやはり彼の語り口の揺らぎとみなしたいと思う。その矛盾を何とか正当化しようとして彼に出来ることはせいぜい“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” (184) というように、あからさまに一般化された東部にその責任を押し付けることぐらいなのだから。

そしてまた、ジョーダンとの別れを決意するニックの姿には、彼にそうした語り口の揺らぎを生じさせる状況がよく現れている。

There was one thing to be done before I left, an awkward, unpleasant thing that perhaps had better have been let alone. But I wanted to leave things in order and not just trust that obliging and indifferent sea to sweep my refuse away. I saw Jordan Baker and talked over and around what had happened to us together and what had happened afterward to me, and she lay perfectly still listening in a big chair. (185)

以前のニックであればあえてジョーダンに会おうとはせず黙って姿を消したと思われるが、ここでは彼は“perhaps had better have been let alone”とは思いつつも能動的に振る舞おうとする。彼は受動の身振りを保つべきであると考えながら、それとは全く逆の行動をしているのだ。つまり、率直な言い方をすれば、彼はどう振る舞うべきかわからなくなってしまっているのである。しかし彼の必死の思いでなされた能動的行為が、やはり報われることはないことはニックの話を書くジョーダンの“lay perfectly still”という姿に現れている通りなのである。

こうして能動性の不毛さを思い知らされて中西部に戻ろうとするニックの前に、最後にトムが登場する。トムは最後まで能動性を決して失うことのない人物であり、実際この場面においても“he saw me and walked back holding out his hand” (186) というように、わざわざ戻ってきて手を差し出すという非常に能動的な身振りを我々の前に示している。この場面の叙述は決して長くはないが、物語全体におけるニックの姿勢の推移がはっきりと現れている箇所だといえるだろう。まず、能動的なトムの姿を目にしたニックは“I slowed up to avoid overtaking him” (186) というように、トム（的能動性）に対して受動的な姿勢をとろうとする。そして恐らくはギャッツビー（的能動性）のために、ニックはトムとの握手をいったんは拒もうとする。しかし、このギャッツビーのためにトムとの握手を拒むという能動的な身振りは、トムがギャッツビーの死に対して“what he had done was, to him, entirely justified” (187) というように全く疚しさを感じていないことによって、結局不毛なものになってしまうのである。ニックの“I felt suddenly as though I were talking to a child” (188) という言葉に色濃く滲み出ている徒労感は、自らの能動性の正当性に全く疑いの念を抱かないトムという人物に対する評価とともに、そのようなトムの前にギャッツビーの能動性がいかに無力であったかという認識から生じているのである。だから結局、ニックは差し出されたトムの手を、諦めとともに受動的に握り返すしかないのである。

かくして物語の幕は閉じられ、ニックは中西部へと戻っていく。そしてこうしたニックの田舎から都会へ、そしてまた田舎へという動きが彼の洗練された都会に対する憧れと幻滅に起因するものであるということは第Ⅲ節でも指摘したように自明のことであるが、その彼の動きが受動から能動、そしてまた受動へという彼の姿勢の変化と呼応していたということも今となっては明らかであろう。そしてニックの

姿勢が物語の始まりと終わりにおいてともに受動的なものであるにせよ、間に挿入された能動の身振りはその2つの受動的な姿勢の間に質的な変化を与えつつ、それ自体も極めて印象的なものとなっている。登場人物としてのニックにとっては自ら選択していたはずの受動的な姿勢は、語り手としてのニックにとっては選択の余地なくとらざるを得ないものとなってしまっている。そして選択の余地がないからこそニックは自らの受動的な姿勢を何とかして正当化しなければならないのだが、その力業をギャッツビーの物語を通しておこなおうとするとき、彼の語り口には揺らぎが生じる。ギャッツビーの物語を夢の喪失の物語として提示するとき、ニックは自らの能動性の喪失の物語を、とらざるを得ない受動的な姿勢を正当化するためばかりでなく、一度はつかみかけたものの結局は手放さざるを得なかった能動的な姿勢それ自体のためにも書き込まずにはいられないからである。さらに、「書き込まずにはいられない」というニックの姿勢自体が彼の語り口の揺らぎを前景化しているといってもいいだろう。中西部に戻ったニックにとって、物語を語るという能動的な行為をしなければならない理由などありはしないのだから。²⁴ それとも、彼が受動的であろうとすると物語が展開するという、この作品において繰り返し現れていた機能がここでも働いているとみなすべきだろうか。いずれにせよ我々にいえることは、この『グレート・ギャッツビー』という作品が、受動の姿勢を保とうとする語り手によって、能動性の虚しさを知りつつ、その虚しさのために語られた物語だということである。だとすれば本論の終わりに引用される箇所は、当然この1文であるべきであろう。“So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past” (189)。この終わりがこの作品にいかにも相応しいのは、そこに受動と能動の身振りが共存しているためなのだから。

註

- ¹ 例えばロジャー・ルイスは“it is not until ‘Winter Dreams’ in 1923 [sic] that Fitzgerald explicitly connects the themes of love and money”と述べている。Matthew J. Bruccoli 編 *New Essays on The Great Gatsby* (Cambridge: Cambridge UP, 1985) に所収の Roger Lewis, “Money, Love and Aspiration in *The Great Gatsby*” の43頁を参照。
- ² 渥美昭夫氏は『グレート・ギャッツビー』と「冬の夢」の語りの問題を比較し、「冬の夢」においては作者が語り手として主人公を上から見下ろしていることの結果として作品が抒情的となっていることを指摘し、さらにその抒情性が多少感傷に流れる傾向があると述べている。野崎孝編『フィッツジェラルド』、20世紀英米文学案内7（東京、研究社、1966年）、148頁参照。
- ³ 例えば *Modern Fiction* シリーズ、Andrew Hook, *F. Scott Fitzgerald* (London: Edward Arnold, 1992) の48頁を参照。
- ⁴ Andrew Turnbull 編 *The Letters of F. Scott Fitzgerald* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1963) より、168頁。
- ⁵ Edmund Wilson, “F. Scott Fitzgerald” の9頁を参照。この論考は *Modern Critical Views* シリーズの Harold Bloom 編 *F. Scott Fitzgerald* (New York: Chelsea House

- Publishers, 1985) に収められている。
- ⁶ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925; Collier Books ed. New York: MacMillan Publishing Company, 1992) より、60-61頁。以下、『グレート・ギャッツビー』からの引用は本書により、頁数を括弧に入れて本文中に示すことにする。
- ⁷ 本論の議論とは視点が異なるものの、例えばデヴィッド・パーカーはこの小説をイギリス文学の伝統と照らしあわせて考察しているが、その論文の中ではイギリス文学における2つの主要なタイプのヒーロー像にギャッツビーとニックのそれぞれがあてはまるものとして論じられている。Modern Critical Interpretations シリーズの Harold Bloom 編 *F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby* (New York: Chelsea House Publishers, 1986) に収められた論文 David Parker, "Two Versions of the Hero" の29頁を参照。
- ⁸ こうした作品の雰囲気在意図されたものであるということは、ギャッツビーとデイジーとの再会が作品全体のちょうど中心部に配されていることなどによっても理解されるだろう。前掲 Bloom 編 *F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby* 所収の Kenneth Eble, "The Structure of *The Great Gatsby*" の6頁を参照。
- ⁹ 『グレート・ギャッツビー』に関する批評史の簡潔な要約としては、Twayne's Masterwork Studies シリーズの Richard Lehan, *The Great Gatsby—The Limits of Wonder* (Boston: Twayne Publishers, 1990) の第3章を参照。
- ¹⁰ スコット・ドナルドソンはニックの女性関係を論じて "It is not surprising that Nick has reached thirty without being married or engaged: he does not reserve judgment, he reserves himself" と評している。Scott Donaldson 編 *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby* (Boston: G. K. Hall, 1984) に収められた論文 Scott Donaldson, "The Trouble with Nick" の133頁を参照。
- ¹¹ ロバート・ルールスタンとヘレン・H・ルールスタンが "So persuasive is Nick that readers as acute as Henry Dan Piper and Milton R. Stern are willing to accept his moral judgments with few reservations" と述べているように、かなり多くの批評家がこうしたニック自身の説明をそのまま受け入れてしまっているのは、ニックが東部の墮落した社会でイニシエーションを果たし、道徳的成長を遂げて中西部に戻ってきてこの物語を語っているという解釈が作者の主張としていかにも相応しそうなためであろうか。例えばE・フレッド・カーライルは the historian としてのニック1、the detached participant としてのニック2、the involved participant としてのニック3という、本論における語り手ニック、受動的ニック、能動的ニックという分類に（少なくとも形式的には）かなり近い分類をおこなっているのだが、その論文ではニックが物語を通して道徳性を獲得したという主張が先に来ているためにニック1の reliability がほとんど疑われることがない。そのニック1がこの物語を語るという行為が物語中で語られるニック2やニック3にどのような影響を与えているか、換言すれば、ニック1がどのような戦略をもってニック2やニック3を提示しようとしているのかということに対する考察を欠いているのである。さらにいえば、この作品に数多く見られるクロノロジカルな面での矛盾がトマス・A・ペンドルトンが驚いているようにほとんど指摘されることがなかったということも、ある程度は批評家達がニックの語りを進んで信じようとしていたことに帰せられるのではないだろうか。上に言及した批評はそれぞれ、ルールスタンは Robert Roulston and Helen H. Roulston, *The Winding Road to West*

Egg: *The Artistic Development of F. Scott Fitzgerald* (London: Associated University Presses, 1995) の161頁を、カーライルは E. Fred Carlisle, “The Triple Vision of Nick Carraway” (*Modern Fiction Studies* 11 [1965]: 351-60) を、ペンドルトンは Thomas A. Pendleton, *I’m Sorry about the Clock: Chronology, Composition, and Narrative Technique in The Great Gatsby* (Selinsgrove: Susquehanna UP, 1993) の117頁を参照。また、ルールスタンの引用文中のパイパーに関してはその *F. Scott Fitzgerald: A Critical Portrait* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965) の107頁を、スターンに関してはその *The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald* (Urbana: U of Illinois P, 1970) の196頁を参照のこと。

- ¹² ニックのそうした姿勢を “ambivalent” と形容している論文は枚挙に遑がないだろうが、そのほとんどはそこで判断停止が起こっているようである。例えば、前註に引用したルールスタンにしても、“The point is not that Nick is a scoundrel, a fool, or a liar. It is rather that . . . he can see the merits of people he dislikes and defects of those he likes, and behave with perfectly normal inconsistency” (*The Winding Road to West Egg*, 161) としているのである。また、ルールスタンは前註の引用に見られる “reservations” を表明する批評家の1人としてロバート・W・ストールマンの名をあげているが、ストールマンが “Nick is morally ambivalent not because he does not know right from wrong but rather because he is false to himself, a hypocrite. The Middle West is shown up for what it is by the person who best represents it, Nick Carraway” と述べている様は、ニック自身の「中西部＝正直者」という図式を「中西部＝偽善者」というやはり単純な図式に置き換えたものでしかないのである。また、キース・フレイザーが “It is not unreasonable to suppose that Nick’s readiness to declare his cardinal virtue to be honesty, is deliberately intended to mislead us” としているのは興味深いのだが、そこで扱われるニックの性的嗜好の問題は、それが物語の主題とかかわらないために（つまりニックの物語中での経験と彼が物語を語るという行為を切り離してしまっているために）、本論のアプローチと共通性を持たないのである。我々のアプローチに際しては、おそらくギャッツビーという人間像をあくまでニックの創造とするという見地から論じたデヴィッド・H・リン (David H. Lynn) による Bloom 編の *Gatsby* に “Within and Without: Nick Carraway” というタイトルで収められている論考が最も有益だったように思われる。なお、上に引用したストールマンは Robert W. Stallman, “Gatsby and the Hole in Time” (Harold Bloom 編 *Major Literary Characters of The Gatsby* [New York: Chelsea House, 1991] に収録されている) の58頁を、フレイザーは Keath Fraser, “Another Reading of *The Great Gatsby*” (前掲 Bloom 編 *F. Scott Fitzgerald’s The Great Gatsby* に収録) の68頁をそれぞれ参照のこと。

- ¹³ リチャード・リーハンが「ニックは小説のなかで、内的リアリティを持つ唯一の人物である。この意味においては、われわれはニックのことは分かるが、フィッツジェラルドの他の登場人物たちのことはよく分からない。そして、まず間違いなく、この理由ゆえに、批評家たちは安易にニックを好意的に捕らえたり、あるいはその逆であったりするのだらう」と指摘していることは我々のアプローチの正当性を補強してくれるであろう。引用は前掲 *The Great Gatsby—The Limits of Wonder* の、伊豆大和氏による翻訳書『「偉大なギャッツビー」を読む—夢の限界』（東京、旺史社、1995年）、171頁。

- ¹⁴ ロン・ノイハウスが “when Nick tries to go Fitzgerald attempts a weak justification for

- keeping him there” と指摘していることはもっともだといえるだろう。前掲 Bloom 編、*F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby* に収められた論文 Ron Neuhaus, “Gatsby and the Failure of the Omniscient ‘I’” の53頁を参照。
- ¹⁵ Ron Neuhaus, “Gatsby and the Failure of the Omniscient ‘I’” より、45頁。
- ¹⁶ スティーヴン・マタスンが簡潔な説明として、“Incidents from Gatsby’s childhood are given by Gatsby’s father. The story of Gatsby’s adolescence, adoption by Dan Cody, meeting with Daisy, and war experience is given by Gatsby himself, while Daisy’s point of view is supplied by Jordan. Wolfsheim [sic] gives an account of Gatsby after the war and of his rise in bootlegging, bringing Nick up to the time that his own narrative begins” と述べているように、登場人物達は入れ代わり立ち代わりギャッツビーの経歴に関する欠落部分をニックに語り続ける。上の引用は Stephen Matterson, *The Great Gatsby* (London: Macmillan, 1990) の16頁を参照。
- ¹⁷ リンはこの問題に関し、前掲 “Within and Without: Nick Carraway” において、“Nick’s dilemma is similar to that of narrators in such novels as *Wuthering Heights* and *The Scarlet Letter*, who straddle the traditions of realism and romanticism. . . . Nick’s own form of heroism, when he too becomes a narrator, will be to synthesize these apparently disparate impulses within his vision of general irony” (181) という言い方をしている。
- ¹⁸ アンドルー・フックはこうしたギャッツビーの特徴を “Gatsby is not a social being. What is most striking about him is his isolation in the middle of his own party” と簡潔に指摘している。前掲 Andrew Hook, *F. Scott Fitzgerald* の54頁を参照。
- ¹⁹ その典型的な例をあげるとすればフィッツジェラルドが “I suppose he’s the best character I’ve ever done” と呼び、この小説を “dominant” しているというトムをあげるのが最も妥当ということになるだろう。前註のようなギャッツビーの特徴と、“It is characteristic of Tom, too, that he is forever interrupting people’s conversations—his wife’s, Jordan’s” というようなトムの特徴とは対照的である。引用は、前者は前掲 Turnbull 編 *The Letters of F. Scott Fitzgerald* の173頁、後者は American Authors and Critics シリーズの Milton Hindus, *F. Scott Fitzgerald: An Introduction and Interpretation* (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1968) の39頁を参照のこと。
- ²⁰ ジョン・W・オールドリッジはこうしたギャッツビーの能動性の独特さを “Fitzgerald’s Gatsby is a perfect example of the strongly ‘inner-directed’ type dedicated to the fulfillment of his dream in a society already passing into ‘other-direction’” と指摘している。引用は John W. Aldridge, *In Search of Heresy: American Literature in an Age of Conformity* (1956; New York: Kennikat Press, 1967) の119頁参照。
- ²¹ その例の1つとして、スーザン・パーがニックが東部へとやってきたという行動を “The choice is without risk, for both his aunts and uncles concur with it, and his father agrees to support him for a year” と説明している箇所をあげておくことにする。引用は前掲 Bruccoli 編 *New Essays on The Great Gatsby* 所収の論文 Susan Resneck Parr, “The Idea of Order at West Egg” の73頁参照。
- ²² あるいは、リンが前掲の “Within and Without: Nick Carraway” において “He [Nick] has, in fact, stolen away dream from dreamer [Gatsby], and reshaped it according to the possibilities of his own imagination. . . . when Gatsby’s dream seems most vivid, we discover to what extent both Gatsby and his dream are Nick’s creations” (184) と述べて

いるように、ニックは自分の「演技」する姿をギャツビーに読み込んでしまったように、ここでも彼はギャツビーの中に自らの能動性を読み込んでしまったと考えることも出来るだろう。

- ²³ 同様の指摘はウィリアム・T・スタフォード (William T. Stafford) が *Books Speaking to Books: A Contextual Approach to American Fiction* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1981) においておこなっている (43) が、その議論はニックがギャツビーの経験から自らの能動性を刺激されると同時にその不毛さをも痛感させられるというものではなく、“Nick too believes that not only can one repeat the past; one inevitably has to. . . His view of Gatsby has to be our view of him” (45) というように、ニックのこの物語を語るという行為をいささか極端なものとしているという点で我々の議論とは擦れ違っている。
- ²⁴ リンは前掲 “Within and Without: Nick Carraway” においてこのニックの行為を “The narrative is also the culmination of what Nick has begun by accepting responsibility for Gatsby. By telling the tale Nick assumes a further responsibility: for the dream itself” (186) と指摘している。