

F. S. Fitzgerald 論

——方法に関する問題点を中心として——

松 山 信 直

I

I'm restless. My whole generation is restless. I'm sick of a system where the richest man gets the most beautiful girl if he wants her, where the artist without an income has to sell his talents to a button manufacturer. ... Even if, deep in my heart, I thought we were all blind atoms in a world as limited as a stroke of a pendulum, I and my sort would struggle against tradition; try, at least, to displace old cants with new ones.①

This Side of Paradise の終り近くで、その主人公 Amory Blaine はこのように叫んだ。古い伝統に反抗しようとする Amory の姿勢は、たとえ、特定のイデオロギーに走らなくても、多くの Fitzgerald の作中人物に共通した人生態度である。それはまた、第一次大戦前後に抬頭した新しい世代の姿勢でもあった。Fitzgerald は更に次のように書いている。

Here was a new generation, shouting the old cries, learning the old creeds, through a revery of long days and nights; destined finally to go out into that dirty gray turmoil to follow love and pride; a new generation dedicated more than the last to the fear of poverty and the worship of success; grown up to find all gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken....②

これは恐らく「新しい世代」の最初のマニフェストであろう。Fitzgerald は単にこの世代を描いたばかりか、自らこの新しい世代を創り出し、その一員として生き、共に滅んだとさえいえるかもしれない。

言うまでもなくこの新しい世代は、旧來の十九世紀的な諸価値を否定する。彼等は等しく一生をコーヒーの匙の数ではかるような *mannerism* と閉鎖主義を捨て、新時代は自分達の手に乗ねられたという意気ごみを抱いて、宗教・道徳・社会基範から趣好・髪型・服装に至る諸々の伝統や基範を否定し、自分達の綱領に従って行動した。従って、この新しい世代の作家達によって書かれた二十年代の文学の特色を最も簡潔に表現すれば、それは Irene Cleaton と Allen Cleaton が指摘した如く、結局、*revolt against Puritanism and Victorianism*^③ と約言できるであろう。彼等の世代に至って様々な、禁じられていた遊び、例えば、ダンス・トランプ遊び・飲酒・放歌の底抜け騒ぎといった快樂が開放的になり、不敬・瀆神の言葉や *Sex* がタブーを解かれた。Fitzgerald の描いた新しい世代の人々の生態も、多分にこの例に洩れない。彼等は何れともあれ、*Puritanism* や *Victorianism* といった言葉が意味した様々な束縛やタブーに反抗する。^④ だが、大切なことは、その反抗は、必ずしも、確固としたイデオロギーや思想的裏付けがあったのではなかったことである。彼等は旧來の伝統と、新しい価値の樹立との間隙の谷間にある空虚さに、身を委ねていたに過ぎないのである。

それにしても、Fitzgerald の描いた新しい世代の人々は独特の *idiosyncrasy* がある。先程ひいた Amory の言葉にも見えているように、Fitzgerald の新し世代は極度に貧困を恐れ、富を憧憬する。また、彼等は自尊心が強く、誇りが高い。都会的洗練は彼等の身上であり、*sophisticate* され、あらゆる点で *gorgeousness* をたのしむという面もある。そして、彼等はいずれも情緒的に繊細であり、感情的に脆く、男は女性的で、むしろ場合によっては女性の方が男性的な面を持っているとさえいえる。Amory Blaine, Anthony Patch, Jay Gatsby, Dick Diver などは、このような Fitzgerald hero の典型である。

第一次大戦前後に抬頭した新しい世代といえば、我々はすぐ Heming-

way を連想する。Fitzgerald と Hemingway は共にこの新しい世代に属し、新しい世代を描いた作家である。だがこの二人が描いた新しい世代の間には、非常に異った、本質的な距たりがある。その距たりは、彼等を描いた作家の世界観に深く根ざしている差である。それは一口にいて Fitzgerald 側に戦争の痕跡がないことといえよう。

Hemingway は衆知のように戦場に出て重傷を負ったが、Fitzgerald は、Princeton 大学在学中に大戦を迎え、軍人として訓練部隊に入ったものの、ヨーロッパに渡らないうちに休戦となって除隊した。Fitzgerald は戦闘を経験するどころか、戦場をも見ないままずっと銃後の社会に留まっていたのである。戦争が Hemingway にとってあくまでも現実であり、彼の体内に傷となって跡を残したの反して、Fitzgerald にとって戦争はいつも何かをへだてて見ているようなものに留った。二人の人生経験内にしめるこの戦争の位置の相違が、二人の描く新しい世代の人々にそのままあらわれてくるのは当然であろう。

即ち、Hemingway の描く新しい世代は、戦争が掲げた理想や、戦争に対して抱いていた idealistic な、また romantic な考えが、実際の戦争によって完全に打ちくだかれたのを経験している。そればかりか、生命の危険を前にした戦場で、彼等は従来の価値や規範・道徳・思想・宗教などを全面的に否定し、甘い感情や感傷を許さない非情を学ぶ。従って、彼等が人生の実質を把握しようとするとき、彼等にのこされたのは、抽象的な言葉で表現される思想や単なる感傷でもなければ、宗教・道徳でもなく、ただ単に、具体的な形をもった客観的存在物と、それ等を知覚する physical な感覚でしかなかった。だが、実はこの具体的な、客観的な、physical なものによって、彼等は自己の完全な崩壊から救われたのである。つまり、具体的なものへの依存から一種の discipline と行動の規範が生れ、それが彼等の生のバックボーンとなったのである。^⑤

これに対して、Fitzgerald の描く新しい世代は、戦争の破壊力と、その

精神的無意味さを左程強く認識していない。というのも、彼等の19世紀的諸価値や観念の否定は、戦争が直接の原因となったのではない。彼等は、既に、戦前から19世紀的なものを否定する傾向を持っていたのである。だがその否定は、必ずしも全面的な、徹底した否定ではなかった。彼等は、尚もロマンチックな心情、美しいものに対する無限の憧れや、よろこびや悲しみに没入して共感する性向を多分に持っている。つまり、彼等は戦争の痕跡を体内に留めず、戦争がもたらした全面的破壊や否定、或は非情の洗礼を受けていない。彼等は戦争から殆んど直接的な影響を受けていない。⑥ 戦争は彼等に間接的な影響を及ぼしたに過ぎないのである。Amoryは友人の一人に向かって次のように言っている。

“I'm not sure that the war itself had any great effect on either you or me—but it certainly ruined the old backgrounds, sort of killed individualism out of our generation.”⑦

戦争は、一面に於ては、Amoryのような若い世代を育ててきた Puritanism や Victorianism を破壊し、romantic egoist⑧が夢みる偉人・大立物といった偶像を倒しはしたが、彼等の内部をくつがえして改造を要求するほどの影響は与えなかった。彼等の背景のみを破壊したに留まるのである。

ただその際彼等が陥った事態は、古い背景の破壊のために彼等が全く宙に浮いてしまったことである。ロマンチックな心情を持ち、美しいものに対する無限の憧れを抱いてはいても、彼等を支えてくれる美の理想はなく、希望や夢を抱いても、彼等に存在すると思えた対象は、実は幻影に過ぎないのである。かくて彼等の得た認識は、作品の表題が示すように、美しい人々は呪われているということであり (*The Beautiful and Damned*)、地上の paradise は真の paradise のこちら側に過ぎず (*This Side of Paradise*)、flapper や philosopher をもって自認する sophisticate した若人達は (*Flappers and Philosophers*) 表面的には陽気でありながら、彼等

には悲しみしかのこされていない (*All the Sad Young Men*) のである。

一方、Hemingway の側では、戦争は個人の内部を完全に改造した。Hemingway の描いた人々は、戦争によって徹底した無の世界——例えば、Our nada who art in nada, nada be thy name thy kingdom nada thy will be nade in nada as it is in nada... にあらわされているような虚無と死の世界^⑨——の洗礼を受け、その無から再出発したのである。

Hemingway も Fitzgerald も共に、いわゆる Lost Generation の作家である。だが、それぞれの Lostness の程度を比較してみれば、戦争から直接の影響を受けた Hemingway の方がはるかに Lostness の度合いが大きいことは明らかである。しかし、その Lostness からの再出発の可能性は、古いものを徹底的に否定した Hemingway に早く訪れた。Fitzgerald には、再出発の起点となるよりどころがなかったからである。

Hemingway の描いた人々は、自分の身に及ぼされた戦争の余韻の内で、個人的な生の可能性を見極める individualism に向った。彼等にとって、人間とは常に死との対比の許で生存する絶対唯一無二の生命体であり、人間の生存の窮極は、末端が死に連なっている暴力の世界を生きぬいて、常に死とストレスの線を生を実感することにあるという人生態度を学んだのである。従って、そのような人生観にあっては、社会は本質的に必要でなかった。Hemingway の諸人物が、アメリカ社会という彼等自身のゲゼルシャフト的な社会を必要とせず、フランス・スペイン・イタリア等の異国で、同好の小人数のグループ内に住んだのは当然といえる。彼等の expatriation の本質はこの individualism にある。^⑩

これに反し、Fitzgerald の諸人物にはそういう意味での individualism はない。第一、他人の死を目撃することがあっても、その死は彼等にとっては自己や生の終末としての死とは感じられない。生の意味や自己認識は対外関係によって得られるに過ぎない。つまり、彼等は人間存在の基本的条件を求めて実存問題にまで入り込むような深みを持っていない。彼等は

対人関係や対社会関係によってのみ自己の存在を規定し、確認しようとするのである。

このことは、二人の描いた新しい世代の特色の一つ、大胆な男女関係をとりあげても明らかであろう。Hemingway の場合、肉体は人生の真実を把握する際のギリギリの拠点であったため、非常に physical な愛の描写、別の言葉でいえば、露骨な sex の描写が、ある人物のギリギリの生き方として描かれる。一方、Fitzgerald にあっては、sex はあくまでも社会的行為として、社会的な観点から見られている。それ故、Fitzgerald には、厳密な意味での sex、即ち、physical な欲望描写を見ることはできない。男女の関係は、一人の人間のギリギリの生き方としてではなく、社会的交際という相対的な生き方として描かれるのである。

このように、Fitzgerald の描いた新しい世代が、戦争の影響を、個人としての生命の追求という点で受けとらずに、戦争を古い背景の破壊者として、社会とのつながりの許で受けとったことは、Hemingway と非常に異なる結果を生んだ。つまり、Fitzgerald は生の悲劇性の認識という点では Hemingway に一歩ゆずるとしても、第一次大戦後のアメリカ社会を描くという点で、Hemingway のなし得なかった社会風俗の核心をえぐる貢献をしているのである。Fitzgerald の描いた新しい世代は、その生き方や、感情・趣好などで、20年代のアメリカ社会の空気を如実に伝えているからである。^⑩

註

1. *This Side of Paradise* (New York: Charles Scribner's Sons, 1920), pp. 298-300.
2. *Idid.*, p.304.
3. Irene and Allen Cleaton, *Books and Battles* (Boston: Houghton Mifflin, 1937), p. 3.
4. 殊に *The Beautiful and Damned* (1922) 中の、Anthony Patch の祖父 Adam J. Patch はこの puritanism や victorianism の caricature である。

5. R. P. Warren が最初に指摘し (“Hemingway,” first published in *KR*, IX, later reappeared in *Literary Opinion in America*, ed. M. D. Zabel [New York: Harper & Bros, 1951], p. 445.), 後に Philip Young が展開した (*Ernest Hemingway* [New York: Rinehart, c 1952], pp. 28-50) Hemingway の code は、世界や人生の核心と考えられていた神や哲学を喪失した人間が生きようとする際の際のよりどころとなる code である。
6. *This Side of Paradise* の Amory も、*The Beautiful and Damned* の Anthony も共に兵隊になったが、欧州に渡らないうちに休戦になって除隊し、全然戦争を経験していない。また軍人であったことですら、彼等に重大な変化をもたらしたとはいえない。*The Great Gatsby* の Gatsby は兵隊として渡欧したが、彼にとって意味があったのは戦場の経験ではなくて、アメリカにいなかったことである。その間に恋人 Daisy が他の男と結婚したからである。*Tender is the Night* の Dick も兵隊として欧州におもむき、欧州で除隊したが、戦争や戦場からの影響は殆んどうけていない。
7. *This Side of Paradise*, p. 228.
8. *This Side of Paradise* はもと Romantic Egoist という表題で起稿し、後に大きく訂正された。Romantic Egoist は *This Side of Paradise* の第一部の表題となっている。
9. E. Hemingway, “A Clean, Well-lighted Place,” *The First Forty-nine Stories* (London: Jonathan Cape, 1956), p. 355.
10. Hemingway の作品の中で、作中人物がいわばゲゼルシャフト的な社会を必要としている、或はその必要を意識している作品は、あることはある。最も素朴な形では *To Have and Have Not* がそうである。この作品の主人公 Harry が死の直前に得た認識——“One man alone ain't got. No man alone now... No matter how a man alone ain't got no bloody chance.” He shut his eyes. It had taken him a long time to get it out and it had taken him all of his life to learn it. (Chap. 9)——はゲゼルシャフト的社会的必要性のはじめての認識である。次で、*The Fifth Column* の Philip に於て、自己の属するゲゼルシャフトの世界への奉仕がはじめて描かれた。Nick Adams のいう “separate peace” (*In Our Time*, Chapter 6) や、それを具体化した *A Farewell to Arms* などの individualism に徹底した作品と、この三十年代の二つの作品を較べてみると、作品のイデオロギーは言うまでもなく、自分が一員であるゲゼルシャフト的社会的社会に対する作中人物の意識は極めて明確になっている。この社会意識と現代の英雄たるにふさわしい personal integrity の結びつきは、*For Whom The Bell Tolls* の Jordan に至ってはじめて社会的視野をもった

hero を生み出した。だが Jordan ですら、個人の可能性を求める individualism をすてていない。彼は生の可能性の探求を橋の爆破という困難な任務に見出しているのであって、決してイデオロギーのためにこの任務に参加したのではない。

Hemingway の其後の作品では、individualism は再びゲゼルシャフト的社會と没交渉になっている。

11. この章及び以下の各章に於ける伝記的諸事実は A. Mizener, *The Far Side of Paradise* (A Vintage Book, 1959) に依る。

II

Fitzgerald の初期の作品、ことに *This Side of Paradise* 及び *The Beautiful and Damned* の二つの長篇が、アメリカ社會に於ける新しい世代の生態をたくみに描いていることは疑いをいれない。*This Side of Paradise* についてある批評家が「この作品はさまざまな欠陥があり、借りものがあるにしても、そのエネルギー、その正直、その自己確信のために作品は定着した。この作品は新しい世代の声でしゃべったのである。彼と同時代の青年はその声を自らの声とみとめ、大人たちはその声に耳を傾けた」^① と評した如く、Fitzgerald はこれ等の作品に、この時代に生きる自己の感情の一切を卒直に投入したといえる。これ等の作品の主人公のモデルが彼自身であり、彼自身の経験が、それに伴う感情と共にかなり忠実に描き込まれているため、^② 作者が主人公に親近感を抱き、作中人物の一喜一憂に同情を惜しまなかったのは当然であろう。そして、そういう作者との近さのために、新しい世代の声がより強く実感をもり上げたともいえる。

この特色は、作品中の個々のシーンや、いくつかのシーンからなるエピソードに於て特に著しい。例えば、*This Side of Paradise* の中のいくつかの恋愛のエピソードや、Amory が大学を再訪するシーン、或は、*The*

Beautiful and Damned 中のいくつかのパーティのシーン、更に、後年
に出版された *Tender Is The Night* の Rosemary の登場するリヴィエ
ラのエピソードなど、いずれをとっても、細部にまで行きとどいた観察と
心理の動きの微妙な陰影が、作中人物の身振りや言葉の端々にまで表現さ
れていて、よろこびとあせり、陽気と不安、豊饒と不毛、成功と悲嘆の両
極端を同時的に生きている人々の感情の断面を見事にさらけ出している。
キメの細かい描写によって、一つのシーンやエピソード中で新しい世代の
感情の断面を描き出すことにかけては、Fitzgerald はすぐれた技倆を持っ
ているといわねばならない。

だが、このようなキメの細かいシーンやエピソードはどのように生れて来
たのだろうか。Fitzgerald の Notebook 中に次のような断章が残されて
いる。

After all, any given moment has its value; it can be questioned in the
light of after-events, but the moment remains. The young Prince in velvet
gathered in lovely domesticity around the queen amid the hush of rich
draperies may presently grow up to be Pedro the Cruel or Charles the
Mad, but the moment of beauty was there.③

Fitzgerald の作品中のエピソードやシーンは、ここに述べている「如何
なる所定の瞬間にもある価値」、「美の瞬間」を、そのシチュエーションと
共に再現しようとしたものである。彼の作品が、前述のように、「新しい
世代の声でしゃべっている」と感じられたのは、新しい世代の人々が感じ
とったこの「瞬間」が見事に個々のシーンやエピソードに定着されたから
に外ならない。

この「瞬間」の定着にもっとも貢献したのは彼の style である。

彼が文字を正しく綴れず、文法上の誤りをよく犯したのは伝説的である
が、④ それにも拘らず、彼は見事な散文を書く能力を持っていた。「Fitz-
gerald は言葉を全く耳でもてあそんだが、彼のフルーツは決していやし
くはなかった。彼は優雅な、生き生きした散文を書く本能を持っていた」

と親友 Edmund Wilson は指摘している。^⑤ また Alfred Kazin の表現を
 できれば, Fitzgerald の文体は prismatic だという。^⑥ だが, Fitzgerald の
 文体には, 彼が好んだ musical comedy についていった彼自身の言葉が
 そっくりそのままあてはまるように思える。

Musical comedy is fun—I suppose more “fun” than anything else a
 literary person can put their talents to and it always has an air of glamor
 around it…^⑦

Fitzgerald の文体の特色はこの glamor である。例えば, 次の一節の
 如きはその典型的な例であろう。

The night mist fell. From the moon it rolled, clustered about the spires
 and towers, and then settled below them, so that the dreaming peaks were
 still in lofty aspiration toward the sky. Figures that dotted the day like
 ants now brushed along as shadowy ghosts, in and out of the foreground.
 The Gothic halls and cloisters were infinitely more mysterious as they loomed
 suddenly out of the darkness, outlined each by myriad faint squares of yellow
 light. Indefinitely from somewhere a bell boomed the quarter-hour, and
 Amory, pausing by the sun-dial, stretched himself out full length on the
 damp grass. The cool bathed his eyes and slowed the flight of time—time
 that had crept so insidiously through the lazy April afternoons, seemed so
 intangible in the long spring twilights. Evening after evening the senior
 singing had drifted over the campus in melancholy beauty, and through the
 shell of his undergraduate consciousness had broken a deep and reverent
 devotion to the gray walls and Gothic peaks and all they symbolized as
 warehouses of dead ages.

The tower that in view of his window sprang upward, grew into a
 spire, yearning higher until its uppermost tip was half invisible against the
 morning skies, gave him the first sense of the transiency and unimportance
 of the campus figures except as holders of the apostolic succession. He
 liked knowing that Gothic architecture, with its upward trend, was peculiarly
 appropriate to universities, and the idea became personal to him.^⑧

この文体の優雅さ, 活潑さ, 多彩さは, 「美の瞬間」を感じとる Fitz-
 gerald の豪華な感情の流れの glamor がそっくりそのまま文字によって

固定されたものに他ならない。

だがこの文体は、彼の方法の必然的結果であった。Fitzgerald は思想、或は哲学的思索に基いて文章を書く作家ではない。彼に深い人生哲学を期待することはできない。Amory の古い伝統への反抗にしても、*The Beautiful and Damned* の Anthony の虚無的生活態度にしても、いわば、ポーズであって、思想的に到達した結論ではない。Amory が *This Side of Paradise* の終近くで示す社会主義への共鳴も、かりものの域を出ていない。彼等の思想的貧困は作者の思想的貧困を裏返しにしたものに過ぎない。Fitzgerald は、あくまでも、自分の emotion, sentiment, feeling といった情緒面に固執して、自分の感じた感情や情緒を作品という型で定着させようとした作家である。従って、彼がとった方法は、描こうとする対象を第三者的な眼で眺めて客観的に提示する方法ではなくて、対象を自己の感情で彩って描く方法であった。つまり、Hemingway が自分の感情を抑えて対象を客観的に表現する——そこには、行動や事件といった physical な感覚で知覚できるもののみを描いて、自分がその行動や事件に対して感じた情緒や感情を、読者の心中に直接ひき起そうとする意図があったのだが^⑨——のに反して、Fitzgerald にあっては、Emerson 風の表現をかれれば、Me と Not Me の境界が失われているのである。彼の文体は、このような方法の必然的結果として、彼自身の感情の多彩さと躍動の表現となり、彼の感情の豪華さ gorgeousness とその妖しい魅力 glamor をたたえるのである。

しかしながら、この文体にあらわれた彼の方法のうちに、彼の文学の特色と欠陥が同居しているといって差支えないであろう。というのは、一方では、the moment of beauty をとらえる彼の多彩な、豪華な感情を通して、新しい時代——即ち、第一次大戦後の狂騒的な20年代——の息吹が見事に伝えられたが、同時に、自己の感情を完全に抑制し切れないところから、感傷におぼれたり、特定の人物や事件に異常に愛著するという欠陥が

作品にあらわれたのである。

This Side of Paradise と *The Beautiful and Damned* は、そういう意味で、たしかに新しい時代に生きる新しい世代の生活感情を伝えてはいるが、必ずしもすぐれた作品とは言い難い。というのは、いずれも、構成がルースで、テーマの把握が明確を欠くからである。例えば、*This Side of Paradise* 中の Amory のいくつかの恋愛事件は、先にのべたように、それだけをとり出したならば、すぐれたエピソードであって、青春の夢と悲しさが織りなす抒情性にあふれた短篇ともなり得るが、^⑩ 個として作品全体の中に収められてみると、トーンとテーマの上で作品全体との調和を欠いているし、また、結末近くの Amory の自己認識は唐突であって、James Joyce の *A Portrait of the Artist as a Young Man* に見られるような、一貫した自意識展開の結末となっていない。一方、*The Beautiful and Damned* は、*This Side of Paradise* よりは構成の上ではるかままとまりがあるが、それでも、主人公 Anthony の生き方に対する作者の態度、ことにパーティを盛んに開いて無為の日を送る Anthony の生活態度に対する作者の見解はあいまいであって、^⑪ 美しい人々は damned だとするこの作品のテーマの倫理的な意味が明確にされていない。

たしかにこれ等の作品では、作者の personal な感情の一切が卒直に、誠実に表現されているのだが、その誠実さがこれ等の作品の芸術的価値を増すというのではない。むしろ、作者が自己の感情や観念に忠実であろうとして、かえって自己の投影である作中人物や出来事にまきこまれ、その意義を明確に把握し得ていないといえる。

こういった欠陥は、見方によっては、作者が若く未熟であった故の欠陥といえるかもしれないし、枝葉末端の技巧の問題と考えられるかもしれないけれども、1934年に出版された *Tender Is the Night* ですら、物語の perspective が明徹さを欠き、特定の人物や特定の事件が極度に強調され、テーマの展開と物語の進展のテンポに乱れがある等の欠陥を有しているこ

とを思い合せると、^⑩ この問題は、一概に未熟とか末端的な問題として葬ることはできない。というのは、この問題は、根本的には彼の方法上の問題、創作態度に関する疑問をはらんでいるからである。

Fitzgerald は Notebook の中で次のようなことを書き残している。

When I like men I want to be like them—I want to lose the outer qualities that give me my individuality and be like them. I don't want the man; I want to absorb into myself all the qualities that make him attractive and leave him out. I cling to my own innards.^⑪

つまり、Fitzgerald はある好ましい人に出会うとその人の魅力に自分を同化しようとするが、その際、彼は自分を完全にすてきれずに、自分の思想・感情、或は趣味・嗜好といった自分の内臓に執着して相手をひきよせるというのである。これはもちろん、作中人物や女性についていった言葉ではないが、I cling to my own innards. という態度は彼の文体や創作態度に通じ、殊に作中人物の処理方法についていえることである。例えば、*The Great Gatsby* は Fitzgerald が作中人物と detach することに成功した数少ない作品の一つであるが、この作品の Gatsby についてすら彼は自らこう告白している。

I never at any one time saw him clear myself—for he started out as one man I knew and then changed into myself—the amalgam was never complete in my mind.^⑫

この言葉が示すように、Fitzgerald はモデルが自分である時はいうまでもなく、第三者である時でさえ、自分の innards に固執して、いつの間にか対象を自分にひきよせてしまっているのである。先にふれた個々のシーンやエピソードに生かされた moment of beauty は、実は、彼の innards への執着をあらわしているのである。個々のシーンのキメの細かさが作品全体に生かされない限り、換言すれば、個々のシーンのそれぞれの意味と価値を律する perspective が確立されない限り、そのキメの細かさは、作品全体が表現するテーマや物語が展開するリズムにとって、不協

和な効果をあげるに留まる。Fitzgerald はある人が *Tender Is The Night* について “coarsen the texture” と助言したことを作者として非難しているが、^⑥ 上記の観点から考えるならば、この助言は当を得ていると思える。この助言は、作品全体が表現している意味と、その意味に対してキメの細かい個々のシーンやエピソードが貢献している機能とのズレを暗示しているからである。

要するに、Fitzgerald の自己の innards への執着が、作中に於て客観的 perspective を歪ませ、いわゆる artistic detachment を失わせているのである。従って、ここにいかにして個々の対象をはっきりみるかという問題、換言すれば、対象の輪廓と意義を充分に明確にし得るように、いかに detach して、perspective を保って対象を見るかという視点の問題と、自分の体験として sense of involvement とか sense of immersion の濃い対象を、芸術作品という全体性と統一を要求する form の中でいかに客観的に表現するかという表現の問題が起ってくるのである。

勿論、この問題は Fitzgerald に限られた問題ではない。すべての作家は、全体性と統一を要求する form によって表現を試みるのであって、作家は自分の内的世界という主観を、いかに作品として客観化するかという芸術創造の基本問題と常に取り組んでいるのである。けれども、Fitzgerald の場合、特に自己の innards への執着が強く、またそれほど素材と作者の距たりが近いために、先に述べたような欠陥を暴露しているのであるから、innards の客観化、いかにして detach して perspective を保つかという問題は特に重要になってくるのである。

だが、結論から先に言えば、Fitzgerald は決して感傷に流された凡庸な作家ではなかった。彼は若干の作品に於て自己の innards を見事に客観化し、彼の繊細な都会的洗練さと glamor にあふれた感情で彩った新しい時代の絵図を、統一ある構造に組立てて描くことに成功しているのである。

註

1. Malcolm Cowley, Introduction to *The Stories of F. Scott Fitzgerald* (New York: Charles Scribner's Sons, c 1951), p. ix.
2. Fitzgerald は *This Side of Paradise* について, "In *This Side of Paradise* I wrote about a love affair that was still bleeding as fresh as the skin wound on a haemophile." (Letter to Frances Turnbull, Nov. 9, 1938, quoted in A. Mizener, *The Far Side of Paradise*, p. 68.) といっている。また *The Beautiful and Damned* では, 第二巻第二章 "Symposium" の中の駅頭での会話中で語られている虚無思想は, その当時彼が考えていたことをそっくり述べたものだと Edmund Wilson に書き送っている。(Fitzgerald, *The Crack-Up*, ed. Edmund Wilson [A New Direction Paperbook, 1956], p. 256.)
3. *The Crack-Up*, p. 198.
4. M. J. Bruccoli の調べによれば, *This Side of Paradise* の 1920 年の初版と 1954 年の版を比較すると, 次のような結果がでたという。

1) 書名・著者名の誤綴の訂正	10
2) 人名・地名の誤綴の訂正	5
3) 他の綴・用法上の誤りの訂正	10
4) 不注意な校正及び他の誤りの訂正	3
5) 他の誤りの訂正	3
6) 誤りでないものの改訂	4

 ("A Collation of F. Scott Fitzgerald's *This Side of Paradise*," *Studies in Bibliography*, vol. ix, 1957.)

The Crack Up に収められた Notebook 中では Fitzgerald は Hemingway を屢々 Hemmingway と綴っている。

5. Edmund Wilson, "Fitzgerald before *The Great Gatsby*," *F. Scott Fitzgerald; The Man and His Work*, ed. A. Kazin (Cleveland: The World Publishing Co., c 1951), p. 79.
6. A. Kazin, *On Native Ground* (A Doubleday Anchor Book, c 1956), p. 246.
7. Letter to Frances Scott Fitzgerald, April 27, 1940. (*The Crack Up*, p. 292)
8. *This Side of Paradise*, pp. 59-60.
9. Hemingway はこのことを次のように書いている。

I found the greatest difficulty...was to put down what really happened in action; what the actual things were which produced the emotion that you experienced.... The real thing, the sequence of motion and fact which

made the emotion... was beyond me and I was working very hard to try to get it...

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them.

(*Death in the Afternoon* [New York: Charles Scribner's Sons, c 1932], pp. 2 & 192.

10. 事実、この恋愛事件のいくつかは、この作品にさき立って短篇として発表された。例えば、Bk I, Chap 2 中の “Babes in the Woods” は、はじめ *Nassau Literary Magazine* (May, 1917) に発表され、後に *Smart Set* (September, 1919) にも発表された。また、Bk II, Chap 1 の “The Debutante” も、はじめ *Nassau Literary Magazine* に、次で *Smart Set* (Nov., 1919) に掲載された。
11. *The Beautiful and Damned* の主人公 Anthony とその妻 Gloria は、Anthony の祖父 Adam J. Patch にあらわされている puritanism と victorianism に反抗する champion である。人生は無意味だと考えるこの二人——Gloria は “There's only one lesson to be learned from life, any way.... That there's no lesson to be learned from life.” (*The Beautiful and Damned* [New York: Charles Scribner's Sons, 1922], p. 255.) といっている。——は無為と怠惰の日を重ねたあげくには、金につまんで、あらゆるみにくさを露出する。性格崩壊の寸前まで来た Anthony は、長らく争ってきた祖父の遺産相続の裁判に勝って、富豪として欧州に向う。だが Anthony は、 “Things are sweeter when they're lost. I know—because once I wanted something and got it. It was the only thing I ever wanted badly.... And when I got it it turned to dust in my hands.” (p. 341) と述べた言葉を忘れたかのように、欧州に向う船上で、 “It was a hard fight, but I didn't give up and I came through.” (p. 449) と述懐する。しかしながら、この作品の plot の展開の上からは、この述懐には何等真実のひびきはない。彼は切り抜けようとする積極的な努力を何一つしていない。裁判に勝ったのも努力の結果ではない。無為と怠惰の日を重ね、もろさを暴露してきた彼は、たとえ巨万の富を得ても決して勝者ではない。しかも、祖父の遺産が、上述の彼の言葉のように、彼の手中で dust に帰さないとは誰も断言し得ない。彼の父 Adam Ulysses Patch が欧州旅行の途中で死んだという事実は、Anthony の運命を予測するかの如くである。Fitzgerald の意図がどこにあ

ったかは別としても、Anthony の結末の述べは、ただアイロニカルなひびきしか伝えない。Fitzgerald は Anthony の生き方を否定し切れず、さりとて、全面的に肯定しようとするのでもない。人生は無意味のように思える、だが、どう生きるのか、そういう作者の疑問が、曖昧な形のままで、きらびやかな生活の光彩への憧れと奇妙に混っているのがこの作品である。

12. *Tender is the Night* は 1934 年に初版が出た。この版では、物語は Riviera にやってきた Rosemary という映画女優が Dick Diver 夫妻に会うところから始り、第二部では、物語は過去にさかのぼって、Dick が精神病患者だった Nicole と結婚したいきさつを語り、第一部で描かれた Rosemary が Diver 夫妻の身边で経験した異常な雰囲気の原因が明らかにされる。つまり、Nicole の病気がまだ完全に治り切らず、発作が起ったのである。この時間系列の倒置は、一面ではサスペンスを生んではいるが、後半部での物語の展開との連関の上で、また、テーマの上で副次的な人物である Rosemary をあまりにも強調しすぎる結果となり、Rosemary の観点を通して Diver 夫妻を描こうとした意図がぼやけ、作品の焦点が曖昧になっている。恐らくそのためであろう、Fitzgerald はこの物語を出来事の発生順に置きかえようとする計画をのこして死んだ。この計画は Edmund Wilson によって 1951 年に実現されて第二版が出版され、Nicole の回復に伴う Dick の性格の崩壊というテーマが明確にあとづけられることになった。この二版にある細部の欠陥——例えば、Tomy と Nicole の関係がむき出しになってサスペンスを失っていることや、Dick が Riviera を去る際に切る十字が pathetic な意味を持たないことなど——は作者が自ら改訂の手を下していないのであるから止むを得ないとしても、それでも尚、Rosemary や Riviera に集った一群の人々の生活描写が強調され、Dick の性格崩壊が進展していくにつれ、その例証となるエピソードがくどくどしい。そのため、作品全体としては、テーマの展開と物語の進展のテンポに乱れが生じている。

Fitzgerald はこの作品に於ても、*This Side of Paradise* や *The Beautiful and Damned* に於けると同様に、自分の経験と感情をふんだんに描き込んだ。つまり、Fitzgerald はこの作品に於て、自分達夫妻の Riviera での生活や、妻の分裂症や、彼自身の精神生活の荒廃といった私生活を再経験し、Hollywood で仕事をした際に知り合って大いに心をひかれた女性をモデルにして Rosemary を描いた。換言すれば、この作品の素材は、いずれも作者が強く心を惹かれたものばかりであった訳である。従って、この作品は、Fitzgerald の生涯を背景にして読むと、妙に読者の共感を呼ぶ魅力をもっている。だが、作者の伝記を離れて眺めてみると、Fitzgerald はこの作品でも、上述のように特定の人物や出来事に執着して detachment を失い、客観的 perspective を損うという初期の作

品で犯したのと同じ誤を犯している。

13. *The Crack-Up*, p. 169.
14. Letter to John P. Bishop, *ibid.*, p. 271.
15. Letter to Edmund Wilson, *ibid.*, p. 278.

III

Fitzgerald が自己の innards の客観化に成功し、対象を detach して perspective を正しく保って眺めている場合には二つの場合があった。その一つは contrast を効果的に用いた場合である。

Fitzgerald の作品には、長篇、短篇を含めて contrast が屢々使われている。その contrast の構成要素は個々の作品によって異なるけれども、一般的に言って、何か明るい、陽気な、にぎやかな感じを与えるものと、反対に、何か暗い、pessimistic なものとの contrast である場合が多い。*This Side of Paradise* や *The Beautiful and Damned* に於てさえも contrast は多く用いられているが、あまり効果的ではなく、また、作品の構造としてもとり入れられていない。contrast が効果的に使われている作品では、その contrast の度合が著しいのはいうまでもなく、対照されている二つのものの関係が単なるメカニスティクな並列ではなく、極めてはっきりした価値判断を構成している。しかも、その価値判断はほとんど倫理的なものであって、Fitzgerald は amoral な、また immoral な題材を多く扱いつつも、本質的には極めて道徳的な作家であることが知られるのである。そして、それと同時に、contrast は事物の表裏をくまなく見る、巾広く深い洞察のあらわれともなっている。そのような効果的な contrast を構造として持っている作品として、初期の短篇中では“May Day”をあげることができよう。

この短篇は1919年の May Day、即ち5月1日の New York を舞台として、当時の様々な type の人物を 7~8 人登場させ、その人々が互にからみ合う episode の集大成のような、短篇としていたはへん複雑ともいえる plot を展開する。Yale の卒業生で、楽天的な成金の Philip という男を、その同級生で人生の敗北者である Gordon が訪れて金を無心するところから物語は始り、Philip がうかれ騒ぎをしている間に失意の Gordon が自殺するという結末に至るまでの間に、Gordon のかつての恋人 Edith、Gordon を悩まし苦しめるだけの現在の恋人、Edith の escort としてパーティに来た Yale の学生 Peter、一方が背が高く、片方は低い二人の復員軍人、Edith の兄で社会主義者の新聞記者 Henry などの対照的な人物が登場し、互に何等かの形でからみあって事件を起したり、互に関連のある出来事に遭遇したりする。

So during all this time [*i.e.*, the post-war period] there were many adventures that happened in the great city, and of these, several—or perhaps one—are here set down.①

と作者が言っているように、これ等の対照的な人物と出来事は、1919年5月1日の New York の極端から極端に及ぶ思想的・感情的な断面を contrast によって見事にとらえたものであった。

この作品中のある人物や事件が、Fitzgerald の体験に基いていることは伝記に明らかである。だが、この作者の体験は、作中では作者の個人的な感情の纏綿をたち切って、作品の全体性という枠内に見事にはめこまれて再構成されている。例えば、その一例を成金の Philip と学生の Peter の二人がクローク・ルームの扉につけてある “In” と “Out” という札をはずして胸につけ、Mr. In と Mr. Out になって遊ぶエピソードにとってみよう。これは作者が酔って友人と実際に行った事実に基いている。この事実は、正しく moment of beauty であったのだが、作品の中では単なる遊びであるばかりでなく、社会主義的な新聞社に群衆が押しかけた際

に Edith の兄の足を折った男、すなわち、復員軍人の一人が逮捕される光景と対照され、更には、敗北者 Gordon のみじめさと彼の自殺とも対照されて、人生の悲しみや憤りに無関心で無責任な傍観者の遊びという意味が与えられている。

But to Mr. In and Mr. Out this event [of arresting the soldier who had broken the leg of Edith's brother] was merely a particolored iridescent segment of a whirring, spinning world.

They heard loud voices; they saw the stout man spring; the picture suddenly blurred.

Then they were in an elevator bound skyward.^②

陽気な scene と、悲惨な、厳粛な scene との交錯・対照は、作者が personal な素材から detach し、自分の体験の意味を客観的に明確に把握していることを示すと同時に、作品自体を、陽気な狂乱の Jazz Age にふみこんだ New York の単なる皮相的な風俗描写に終らせずに、陽気な狂乱と紙一重の背後にある情緒的不安定・精神的空虚を衝いた鋭い社会分析にまで深めているといえるのである。

もう一つ、今度は後期の短篇の中から“Babylon Revisited”をとってみよう。“May Day”が20年代の Jazz Age の発端を描いた作品とするならば、“Babylon Revisited”は Jazz Age の終焉とその余燼を描いたということができよう。Jazz Age を遊びのうちに過した主人公 Charlie は、1929年の大恐慌のおとずれ以後二年ばかり離れていたパリに戻って来て、死んだ妻の姉の許にあずけてある娘をひきとろうとする。だが、昔の party 友達が Charlie を誘いに来たため、妻の姉は Charlie がまだ以前の party と浪費にあけくれた生活から完全に抜けでていないと考え、子供を引渡すことを拒否する。Charlie は娘と共に家庭生活を送るたのしみを先にのばされて空しくパリを去って行く。

この作品を構成している contrast の内容は、実質的には、それぞれの

人物が代表している二つの時代——Jazz Age と正常を旨とする堅実な30年代である。既に Jazz Age が1929年の大恐慌のおとずれと共に終りをづけ、新しい30年代を迎えたのに、20年代の Jazz Age 的な、大恐慌以前の馬鹿騒ぎと浪費にあけくれた狂騒の日々を再現しようとしている人々は、作者の言葉をかれば、もはや「過去の亡霊」^③ にすぎない。一方、20年代を馬鹿騒ぎのうちに無為に過すことなくつつましく暮してきた人は、堅実な、落ち着いた30年代にあっては時代の真髓であり、道徳的な模範人として20年代や、その時代に我が世の春を謳歌したあげくに自己を喪失してしまった人々を、鋭く非難する。Charlie という主人公は、空しく過した20年代を回想しながら悔いるが、20年代の浪費と乱行と馬鹿騒ぎのさ中に起った妻の死の道徳的・心理的責任を背負って、30年代の批判を娘の引渡拒否という形で受けるのである。

もちろん、この Charlie の感情の背景には Fitzgerald がいる。名声をほしいままにして、したい限りのことを仕尽した Fitzgerald は1929年の大恐慌以後終りをづげることになった Jazz Age の末期的症状を、私生活の上でも迎えていた。ことに、妻 Zelda との間にはいく度かのいさかいがあり、Zelda は1930年の4月に性格分裂症に陥り、Fitzgerald 自身もこれによって大きな精神的打撃を受けた。1936年にエッセイの形で告白した彼の精神的崩壊 crack-up はもうこの時期から始まりかけていたのかもしれない。^④ そういう Fitzgerald が、忙しく過ぎていった「バラ色でエマノンチックに思えた」^⑤ と自からいつているこの時代を、懐しく思いながらも批判的に回想したことは、“Babylon Revisited” のすぐ後で発表した“Echoes of the Jazz Age” というエッセイでも明らかである。“Babylon Revisited” はそういう Jazz Age の20年代への批判と悔恨を、Charlie をとりまく人物が意味する時代の contrast によって、見事に dramatize した作品である。そしてこの contrast もまた一種の道徳的価値判断を示し、この作品を Jazz Age の余燼を描いた風俗画に留めず、過去をとり戻して

つぐなうことは不可能だという悲劇的認識にまで高めている。

Fitzgerald が作品中で artistic detachment を保ち得た第二の場合は、視点的人物 point of view character を使用した場合である。Point of view character には、普通、二通りの使い方がある。作中人物の一人が作中で語り手、或は、解説者になって、その人物の観点から小説が一人称で語られ、その人物の経験という形で小説が構成される場合と、作中人物の一人が他の人物や事件を見る意識の眼となって、その人物の観点に基づいて小説が三人称で展開する場合とである。Fitzgerald は登場人物の一人を point of view character にして、その人物に物語を語らせる方法をとった。従って、物語はその語り手の観点という限られた視点 restricted point of view から伝達されるから、たとえ作者が語り手の口を通して自分の思想なり感情を直接語っても、それ等は読者にはその語り手である point of view character の思想・感情として伝えられ、作者はいわばその point of view character の陰にかくれるという効果を生む。ここでは *The Great Gatsby* をその例としてとりあげてみよう。

あらゆる点からみて、*The Great Gatsby* は Fitzgerald の作品中で最もすぐれた作品である。その成功の最も大きな原因は、語り手の point of view character を効果的に用いることによって、作者が主人公の係り合っている問題を自分と隔絶して表現することに成功し、作品全体に対する部分の機能を充分認識して作品の構造に統一をもたせ、物語の展開に一貫性を保たせることができたからである。

その意味で、この作品の語り手 Nick Carraway は、この作品の構造と意味の上で重要な人物である。作中の人物や出来事は、Nick が目撃したり、それ等について知るという形で、サスペンスをもち込んで次々と展開し、この事件や人物に対する彼の意識内容——判断や感情や考察——が、この作品の意味を構成して行く。⑩ Nick を抜きにして、Gatsby という主

人公の生涯の表面だけを辿るならば、彼には人妻になった昔の恋人をとり戻そうと、過去は金でとり戻すことができるという夢に生きた愚かな青年に過ぎないかもしれない。しかし、そこに Nick という豊かな感受性と理解力をそなえ、誠実な人間の一人だと自認する人物がいて、^⑧ 途方もない Gatsby の生涯に一段と深い意味を見出すのである。

この作品でも contrast が非常に効果的に使われている。Nick は中西部に生れ育って東部へ出て来た。そこで、彼によって中西部と東部が、他の多くの作品中の contrast と同じく、道徳的に比較対照される。Nick によると中西部は活気はなかったかもしれないが、sophisticate されない、そして頹廢的でない健康さと温かさがあるのに反して、東部は高度に sophisticated され、不誠実で、道徳的に頹廢し、Nick の表現をかれば、「東部は私にとっては常に歪められた性質 a quality of distortion を持っていた」のである。^⑨ Nick のみならず、この作品の主要人物——Gatsby、その昔の恋人 Daisy、Daisy の夫 Tom、ゴルフ選手の Jordan Baker——はすべて中西部の出身であるが、Tom と Daisy は（そして Jordan も）Nick のいう東部の歪められた性質にすっかり染まっていて、不誠実で、道徳的に無責任である。その最もひどい例が、Gatsby の死の直接の原因となった Daisy の事故である。実際には、Daisy が Gatsby の車を運転していた際に人をひき殺して逃げたのだが、Tom は被害者の夫に Daisy がひいたとはいわず、ただ Gatsby が車の持主だと知らせる。それがため Gatsby は逆上した夫によって殺されるのである。

こういう Tom と Daisy の不誠実・頹廢に、Gatsby の清純と非不朽性の世界が対立する。Gatsby はかつて兵隊だった頃 Daisy の心をかち得ていた。だが Gatsby が欧州に渡り、金がなくてアメリカに帰れなかった間に、Daisy は金持の Tom と結婚してしまった。Gatsby は Tom に走った Daisy をとがめず、彼女は常に自分を愛していたと信じ、再び彼女の心をかち得ようと Tom の家近くに引越してくる。たしかに、マリー・

アントワネット風の音楽室や王政復古朝様式のサロンをそなえた Gatsby の豪華な邸宅や、彼のクリーム色の豪華な自動車や、白いフラノの洋服、銀色のワイシャツ、金色のネクタイといういでたちや、妙にもったいぶった話ぶりなどは、一見したところ馬鹿馬鹿しく、滑稽でさえある。しかし、それらは、Daisy をとり戻そうとする Gatsby の夢の世界の構成要素である。Gatsby 自身ですら、本名の James Gatz を Jay Gatsby と改名して、夢の世界の主人公を創り出したのである。彼の夢想は「現実の非現実性」をほめめかし、「世界の岩床は妖精の翼にしかと根をおろしている」ことを彼に約束したという。^⑩ 従って、富を得ようといかに Gatsby がいやしい手練手管をもてあそんでも、そのいやしさは、現実と非現実が転倒した彼の世界にあっては頽廢ではないのである。Daisy に対する彼の態度の一貫して変らぬ誠実さは、夢の世界に対する彼の誠実さのあらわれであり、夢の世界への全面的な自己投入を意味している。

Nick はこのような Gatsby の世界を Daisy と Tom の世界に対立させる。誠実さという点でのこの二つの世界の対照は、東部と中西部の対照に重なり合い、更にそれを、彼等が住んでいる東エッグ (Daisy と Tom) と西エッグ (Gatsby) との対照が支えている。

Nick は、Gatsby のお伽話的な生活や、過去はとりもどすことができるといふ生活態度に、はじめは滑稽感を抱き、軽蔑さえするが、それにも拘らず、彼は Gatsby の途方もないロマンチックな幻想を賞讃し、Gatsby の「異常な希望の才能」 an extraordinary gift for hope を高く買い、Gatsby の「ロマンチックな心準備」 a romantic readiness を歎賞し、Gatsby の生き方を肯定する。^⑪ それは Gatsby が誠実であったばかりでなく、彼の夢が永遠に希望して止まない無限のエネルギーをたたえ、更に彼の夢とその壊滅がより大きな意味を持っているように思われたからである。

Gatsby の幻想は「実際の Daisy をこえあらゆるものを越えていた」^⑫

と Nick は指摘する。この Nick の解釈が、Gatsby と作者 Fitzgerald を detach していることはいうまでもない。Gatsby の豪華な生活は Fitzgerald が夢みた金持のお伽話かもしれないし、一人の女性に心を捧げる Gatsby の愛は Fitzgerald が考えた愛の理想かもしれない。だが Nick は、そういう豪華な生活や愛より一段と次元の高い意味を、Gatsby の夢に見出すのである。^⑩

この小説は Nick の次のような言葉で結ばれている。

Most of the big shore places were closed now and there were hardly any lights except the shadowy, moving glow of a ferryboat across the Sound. And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes—a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder.

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. He had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night.

Gatsby believed in the green light, the orgiastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter—tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther And one fine morning—

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.^⑪

すなわち、Nick にとってその colossal vitality に眼をみはった Gatsby の夢は「かつて人間の描いた夢の中で、最大の、最後の夢」であるメリ

カ移民の夢に等しいものとされている。第二には、Gatsby のエネルギーシユな夢——或る箇処では「創造して行く情熱を抱き、その中に身を投げ出し、不断に新しいものをつけ加え、彼の行手に浮んでいる美しい羽毛をのこらず使ってその夢を飾りたてた」^④と言われている エネルギーにあふれた夢は、不断に新しさを求め、自然を人間に適応させ、progress の無限の可能性を信じた American dream にもたとえられている。Gatsby はそういう夢が既に喪失したことを知らず、尚も夢の存在と可能性を信じてほろんでいったのである。アメリカ移民の夢は、いわゆる、American dream へと発展した。だが、現代にはもうその夢は存在しない。夢は常に我々の背後へとすぎ去って行って、我々は決してそれをつかむことができないものとなってしまっている。我々の努力や意志の力が不足しているのではなく、現代の夢とは、あとじさりして行ってとり戻すことのできない過去の幻にすぎないのだ。夢がそのようなものにと変質したとは知らず、人間は常に希望を抱いてへさきを川上に向けてボートを漕ぐが、その実、ボートはへさきを川上に向けたまま押し流されているのだ。

このように Nick は Gatsby の生き方に、現代に於ける American dream の喪失と現代の夢の性格を読みとったのである。最後の二つのパラグラフに於て、Nick は Gatsby を超えて現代人について語る。Gatsby believed in the green light... と Gatsby について語った文章は、次の文章では It eluded us then,...tomorrow we will... という具合に「我々」について語り、最後の So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past. というすばらしいイメージの一文に連らなっている。この Gatsby から「我々」へのすりかえは決して不自然でもなければ、論理的飛躍でもない。既に述べたように、Gatsby の夢は「実際の Daisy をこえあらゆるものを越えていた」と Nick によってその象徴的な性格が指摘されているからである。

既にのべたように、この作品を書いている間に、Fitzgerald は自分と

Gatsby がいつの間にか一体となったと告白しているけれども、実際の作品に於ては、Nick の存在によってあくまでも自分の innards を detach することができたといえる。この作品が出版された時、T. S. Eliot が手紙をよせて、「この小説を三回読んだが、この数年間に読んだ英米のどの小説より以上に私の興味をそそり、私を興奮させた」と言い、更に「この小説は H. James 以降のアメリカの小説が歩んだ第一歩のように思える」¹⁶と激賞したのも、この巧な point of view character の使用によって現代の不毛性が見事に描き出されたためだろうと思われる。しかもそれは、Jazz Age が終ることを知らなかった1925年のことである。

Fitzgerald は1940年の12月に死んだ。その年の9月に友人に宛てて新しい小説を書いている旨の手紙を送り、「この小説は、私に残された読者を当惑させ、何等かの形で怒らせるかもしれません。だが、この小説は *The Great Gatsby* と同様に、とにかく意図した限りでは、私から detach されています」¹⁷と書いた。この新しい小説とは *The Last Tycoon* のことで、この作品に於ても point of view character の語り手の意識を通して物語が進展することになっている。不幸なことに、この作品を書き終えないうちに Fitzgerald は死んで、現在我々に残されているのは最初の数章と、作品の残りの断片や計画だけである。それ等を総合しただけでも、この作品は映画企業界の大立物を主人公にして、複雑な機構と内部事情をもつハリウッドという近代産業の中心を内側から描こうとした野心作であることは明らかである。Gatsby が夢よもう一度と願ったように、Fitzgerald も *The Great Gatsby* の成功をもう一度この作品で試みたかったに違いない。というのも、既に一言触れたように、*Tender is the Night* が方法の上で意に充たなかったからである。*The Last Tycoon* で再び point of view character を用いて物語を語らせているのはそのためであろう。*The Great Gatsby* 以降の波瀾に富んだ生活をふり返り、ことに三十年代に入

ってから精神的に荒れた自己を省りみつつ、複雑な感慨をこめて Fitzgerald は娘 Frances Scott Fitzgerald にこう書き送った。

What little I've accomplished has been by the most laborious and uphill work, and I wish now I'd *never* relaxed or looked back—but said at the end of *The Great Gatsby*: I've found my line—from now on this comes first. This is my immediate duty—without this I am nothing.”^⑩

Tender is the Night への不満と精神的崩壊のあとになって、Fitzgerald ははじめてこう言うことができた。だが時は既におそすぎた。それから半年もたたないうちに、未完の *The Last Tycoon* を残して彼は死んだ。

註

1. “May Day,” *The Stories of F. Scott Fitzgerald*, p. 83.
2. *Ibid.*, p. 126.
3. “Babylon Revisited,” *ibid.*, p. 391.
4. “The Crack-Up,” *The Crack Up*, p. 69.
5. “Echoes of the Jazz Age,” *ibid.*, p. 22.
6. Point of view character を用いて物語の視点を限定し、描写を高度に選択的にするという手法を Fitzgerald は Conrad や Henry James から学んだといわれている。しかし、アメリカ小説の伝統では point of view character に物語を語らせ、そうすることによって、その作品の意味を、語られている物語だけのものとせず、語り手にとっても意味のあるものとする、換言すれば、A という事柄を B という point of view character が語る場合、その作品は A という事柄から生れる意味を持つばかりでなく、B という人物によってその意味がほり下げられる、或は、B という point of view character の物語として二重の意味を持ってくる、という作品は、H. James の作品の他にも沢山ある。例えば、Hawthorne の *The Blithedale Romance* がある。この作品の語り手 Miles Coverdale は物語の最後で、実は自分は今語ってきた物語の主人公の一人 Priscilla に恋をしていたのだといて、それまでの物語が、単に Hollingsworth と Zenobia と Priscilla の物語ではなかったことを明らかにする。この作品は必ずしも成功した作品とはいえないが、Melville の *Moby-Dick* では、言うまでもなく、Ishmael という point of view character の語り手が物語を語り、Ahab と白鯨の戦いを Ishmael の経験としての意味をももたせることに成功している。更にさかのぼると、C. B. Brown の *Wieland or the Transformations* の例があ

る。この作品は、Carwin という腹話術師の邪悪ないたずらによって、Wieland が religious fanaticism に陥り、遂に妻を殺すことを描いた作品で、恐怖感、スリル、サスペンスに富み、超自然的な奇怪な事件が続発する典型的な gothic romance である。この作品では、Clara という Wieland の妹が point of view character の語り手となって、物語を彼女の観点から進める。Clara はたいへん知的で、鋭い洞察力を持つと同時に、鋭敏な感受性を持っていて、彼女の感受性のために恐怖感が一段と高められ、彼女の知性と洞察力によって兄 Wieland の religious fanaticism に鋭い心理分析と批判が加えられ、作者の意図した didactic な意味がほり下げられている。

The Great Gatsby はテーマやトーンの上では非常に異なるが、構造や、point of view character の性格や、point of view character が作品の意味をほり下げる機能を持っているなどの点で、*Wieland* と非常によく似ている。

7. *The Great Gatsby* (Student ed.; New York: Charles Scribner's Sons, c 1953), p. 60. "Every one suspects himself of at least one of the cardinal virtues, and this is mine: I am one of the few honest people that I have ever known."
8. *Ibid.*, p. 177.
9. *Ibid.*, p. 100.
10. *Ibid.*, p. 2.
11. *Ibid.*, p. 97.
12. *The Great Gatsby* の意味は Nick の意識のなかで形成されてくる。Gatsby は他の人の意識には殺人者と映ったり、皇帝の甥とか従弟に見え、ドイツのスパイかとも思われる。だが Nick の回想を辿ることによって、Gatsby のかなり正確な姿が読者に伝えられる。Nick が徐々に、誤を冒しながらも Gatsby の真の人間を知って行った過程に読者がついて行くわけである。E. Wharton は Gatsby の early career が short résumé で与えられていることに反対しているが (*The Crack Up*, p. 309), Nick の Gatsby に関する知識や意識は必ずしも完全である必要はない。その上、判断を下すに必要な材料は充分与えられている。また Fitzgerald 自身、Gatsby と Daisy が再会してから Gatsby の破滅に至るまでのこの二人の間の emotional relation に何等説明を加えなかったのはこの作品の最大の欠陥だと言っているが (*Letter to E. Wilson, The Crack-Up*, p. 271), これについても、Nick は必ずしも Gatsby の思想・感情の総てを知る必要はないといえるであろう。それらはニューヨークでの二人の会話 (7章) や Gatsby の行動によって間接的に語られているからである。

この小説の主人公は Gatsby であるにしても、この小説の意味の構造の中心は

Nick である。Nick の意識が程よく全能でない点にこの小説の鍵がある。それは H. James が *Roderick Hudson* の序文の中で point of view character の意識の描き方についてのべた処と全く一致している。James によれば、視点的人物の意識は、ふつうの人間の意識が外界の事物を反映するのと同様に、鋭さを欠くこともあれば、ぼやけたり、あざむかれたり、うろたえることもあったり、心配したり、いらだったり、誤をおかしたりしながら、しかもその意識面にシチュエーションや、物語の展開を反映し、諸者にそれが通じる程度には明晰であるのだという。 (“Preface to *Roderick Hudson*,” *The Art of the Novel* (New York: Scribner, c 1934), p. 16.)

Gatsby があれほどまで愛した Daisy はただ美しいだけで不誠実な女性であり、そんな女性のために

Then wear the gold hat, if that will move her;

If you can bounce high, bounce for her too,

と献辞に書かれたように、シャツの山をつみあげ、銀色のシャツを着て金色のネクタイをしめる Gatsby は、愚かしさの見本である。その Gatsby を Nick は Gatsby turned out all right at the end. (p. 2.) だと肯定する。その根拠は先のべた、Gatsby の幻想は「実際の Daisy をこえ、あらゆるものをこえていた」という Nick の解釈——Nick の意識に映った Gatsby 像に Nick が下した判断——である。従って読者には Nick の意識・判断・解釈が問題となってくるのである。

13. *The Great Gatsby*, p. 182.

14. *Ibid.*, p. 97.

15. *The Crack Up*, p. 310.

16. To Gerald Murphy, *ibid.*, p. 282.

17. *The Crack Up*, p. 294.

IV

富の光彩にあふれた人生は、恐らく Fitzgerald が生涯をかけて憧憬して止まなかった幻影であろう。1923年から24年にかけて3万6千ドルの収入を得た Fitzgerald は、この富の光彩を垣間見たことであろうし、このこ

とがひとしお彼の幻影をかきたてたことでもあろう。しかし、Hemingwayに誤解されはしたが、^① Fitzgerald は富の正体と富める人々の実体を充分知っていた。“They are different from you and me.”と“The Rich Boy”の語り手が言うとき、本当の金持は常人と異った独自の“norm”に従って独立不羈の行動をとる人物であったが、^② *The Great Gatsby* の Tom や Daisy, *Tender Is The Night* の Baby の如く、彼等はまた富の陰にかくれて道徳責任を回避する、誠実さを喪失した人々でもあった。

金持のこのような二面性が意味しているのは、Fitzgerald の“double vision”である。Arthur Mizener や Malcolm Cowley によれば、Fitzgerald はある出来事にまきこまれていても、その出来事にまきこまれている自分を見つめるもう一つの視点を持っていたという。^③ だが、現実生活に於けるこの“double vision”は、そのままでは文学作品と結びつくことはできない。Double vision を可能にする方法、double vision を表現する手段の開拓が必要であった。Contrast と point of view character は、Fitzgerald にあっては単なる技巧ではなくて、まさにこの double vision を可能にする方法であった。この方法によって Fitzgerald は「新しい世代」に生きる自己の感情を感傷におぼれることなく dramatize することができ、Keats を愛した彼の鋭い感受性は彼の時代の意味の核心、しかもその明暗の二相をもつ核心をとらえて表現することができたのである。

I talk with the authority of failure—Ernest with the authority of success.^④

と書いた言葉に嘘はなかった。たしかに Hemingway は成功した作家であったし、一方 Fitzgerald は失意のうちに死んだ。Jazz Age のよこびと焦燥、成功と悲嘆、狂騒と憂鬱を描きつくし、みずからその両極端を生きた Fitzgerald は、Jazz Age の消滅と共に事実上ほろんだ。けれども、すぐれた作品のほとんどがこの時代のさなかから生まれた彼の文学は、

Jazz Age への感傷と耽溺のギリギリの線で自己を客観視した結晶として、決して failure に留まるものではない。

註

1. *The Snows of Kilimanjaro* に於て Julian という名で言及されている。
2. “The Rick Boy,” *Stories*, pp. 177 & 200.
3. A. Mizener, pp. 64-68 及び M. Cowley, “Third Act and Epilogue,” *F. S. Fitzgerald: The man and His Work*, pp. 148-9.
4. *The Crack-Up*, p. 181.

附記 この小論は、1960年11月26日大阪市立大学に於て開かれた関西アメリカ文学会第五回総会に於て、「F. S. Fitzgerald の問題点」と題して行った講演原稿に加筆したものである。