

景観デザイナー，フィッツジェラルドと
水辺の風景

——半具象化された理想世界へのいざない——

山路 雅也

景観デザイナー、フィッツジェラルドと 水辺の風景

——半具象化された理想世界へのいざない——

山路 雅也

序 三つの水辺の風景

T・S・エリオット (T. S. Eliot) をして「ヘンリー・ジェイムス以来アメリカ小説が前進した第一歩」⁽¹⁾と言わしめた、F・スコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald) による長編第三作、『偉大なるギャツビー』(The Great Gatsby, 1925)。ジャズ・エイジ (Jazz Age) という未曾有の繁栄の時代、黄金色の時流の追い風に乗るパーティに明け暮れ、シャンパンの酔いも醒めやらぬまま、目も眩むほどの高額の報酬を手に入れるべく、時代の求めに応じ、玉石混交の感の否めぬ短編を次から次へと書き飛ばしたフィッツジェラルド。そんな作者もこの作品を書き上げることで、「若き奇才から一人前の芸術家」⁽²⁾へと変貌を遂げることになる。

このアメリカ文学史上不朽の名作と言うべき『偉大なるギャツビー』を思うとき、これを愛して止まぬ数多くの読者の脳裏に真っ先に浮かび上る場面とは、一体如何なるものであろうか。

それは、扇情的なジャズの響きに合わせてフラッパーの可憐なドレスが翻った、あのギャツビー邸での贅を凝らしたパーティの場面であろうか。それとも咽ぶ様ないきれの中、デイジー (Daisy Buchanan) を巡って、主人公ギャツビー (Jay Gatsby) とトム (Tom Buchanan) との間で息詰まる様な攻防戦が繰り広げられた、あのプラザ・ホテルのスイートの場面か。はたまたエクルバーグ博士 (Doctor T. J. Eckleburg) の巨眼の不断の監視の下、「灰色の妖怪」(p.126)⁽³⁾が蠢いていた「灰の谷」(valley of ashes) でのあの惨劇の場面であろうか。

いずれも見事な筆致に支えられた極めて印象的な場面であるが、本論ではギャツビー及び語り手のニック (Nick Carraway) が、海や川を挟んで対岸を遠望する場面、換言するならば、そこに立ち現れる水辺の風景に注

目してみたい。

この対岸を遠望する場面は、作者により三度⁽⁴⁾作中に織り込まれている。当然、水辺の風景もまた作中で三度立ち現れることになり、それは即ち作者フィッツジェラルドによる、三つの水辺の風景の構築を意味することになる。作者による風景の構築——フィッツジェラルドは、『偉大なるギャツビー』において景観デザイナーとしての任に当たっていたのである。

本論ではこの三つの水辺の風景を考察し、その構築に託された真意を探ってゆきたい。

I 水辺の風景、その構図と景観現象

1 水辺の風景——その構図(前景・主景・点景)

三つの水辺の風景のうち最初のは、まず第一章において立ち現れる。イースト・エッグ(East Egg)はデイジーとトムのブキャナン夫妻宅で歓待を受けたニックが、夫妻宅を辞去してウエスト・エッグ(West Egg)の自宅に辿り着いた場面がそれである。ここで彼はウエスト・エッグの地より、まだこの頃は面識のなかった隣人ギャツビーの視線にいぎなわれるまま、「かたちばかりの入江の向こうに」(p. 8)対岸のイースト・エッグを遠望することになる。

…ウエスト・エッグの自宅に着くとぼくは車庫に車を入れ、庭にほっぼらかしにしていた芝刈り機の上に、暫し腰を下ろした。…一匹の猫の影が月明りのうちに揺らめいたので、それを見ようと頭をそちらに向けると、ぼくはその場に自分が独りではないことに気付いたのだ——50ヤードほど離れたところに、一人の人物が隣の邸宅の影から姿を現すと、ポケットに両手を突っ込んで立ったまま銀砂の如き星々を眺めていた。その落ち着いた身ぶりのこなし、そして芝生をしっかりと踏まえて立つ様子からぼくは、彼こそがギャツビー氏その人に違いないと思った。どうやら彼は、その地の天空に占める己が領域を確認しに出てきたらしい。

ぼくは彼に声を掛けようと思った。…が、そうはしなかった。というのも、彼は自分が独りで満足しているのだという気配をふいに漂わせたからだ——彼は奇妙にも暗い海に向かって両手を差し延べると、身をうち慄わせたのだ。ぼくは彼から遠く離れてはいたけれども、それは間違

いなく見て取れた。ぼくはおもわず海の方を見た——と、そこには棧橋の突端とおぼしき緑色の灯が一つ、遠く微かに明滅するばかりで、それ以外は何も見えなかった。もう一度ギャツビーの姿を探すと、彼はもう姿を消してしまっていた。こうしてぼくは、さんざめく夜の中に再び独りになったのだった。(p. 20)

引用の「緑色の灯」とは周知の通り、イースト・エッグはブキャナン邸の棧橋に点る灯である。初夏のロング・アイランドの星空の下、ウエスト・エッグの地より対岸のイースト・エッグを遠望するギャツビーとニック。そしてそんな彼らとイースト・エッグの間で、「三角形の銀鱗」(p. 39)の如くに甘美に揺らめく月影を湛えながら横たわる「海峡」の水面。

前景として配される水面(「海峡」と、その前景の向こうに置き据えられた主景たる大地(イースト・エッグ)、そして点景としてそこに描き込まれる、その主景を水面の向こうに遠望する人物(ギャツビー、ニック)。ここに、以上の様な前景、主景、点景から構成される水辺の風景が立ち現れることになる。

この水辺の風景の現出は、ここだけに止どまらない。それは更にあと二回立ち現れるのだ。

第四章でニックはギャツビーの駆る「豊麗なクリーム色」の「豪華な車」(p. 51)でニューヨークへと向かうが、その途上でもこの水辺の風景は立ち現れている。

大鉄橋を渡ると、大梁の間から差し込む陽光は、絶えず往来の車に当たっては煌らめき飛散する。川の向こう側では、汚れに染まぬ金の願いを託して建てられたものの如くに、街が純白の角砂糖の山よろしくその姿を浮かび上がらせている。クイーンズポロ橋から眺めるニューヨークは、いつだって初めて見る街という印象を与え、それは、世界中のあらゆる神秘や美をぼくらの胸に想起させて止まぬのだ。(pp. 54-55)

クイーンズポロ橋よりイースト・リヴァーの川面を挟んで対岸の街並を遠望するニック。ここに先述の水辺の風景の構図を見て取ることは容易な筈だ。ここでも前景としての水面(イースト・リヴァーの川面)が配され、その向こうに主景としての大地(ニューヨークはマンハッタンの街並)が

置かれている。そしてそれを車中から遠望する点景としての人物(ニック)が描かれ、ここに第一章のものと基本的にはほぼ同じ構図の水辺の風景が立ち上がることになる。

更に作者は、執拗にも念を押すかの様に、最後にもう一度、最終の第九章においてこの水辺の風景を現出させることになる。ニックがギャツビーの死後、主を失って静まり返ったギャツビー邸を独り訪れる、結末近くの場面がそれである。

崇高且つ清冽なる美の横溢するこの詩的な場面が、先に触れた第一章の水辺の風景をそっくりそのまま踏襲したものであることは、次の引用を見れば直ぐ様見て取れよう。但し予め注目すべき点を指摘しておくならば、ここで点景として機能するニックはこの第九章の水辺の風景における主景の遠望を通じて、第一章のそれでギャツビーが遠望していたに違いない主景の詳細を、今は亡き彼に代わって物語るのである。ギャツビーの非業の死を契機に東部社会の、そして金銭物質至上主義の20年代アメリカ社会の「歪な特質」(p. 137)を感知し、それを糾弾すべく「ギャツビーと結束」(p. 129)したニックは、その「結束」を更に固め、この場面でギャツビーとのヴィジョンの共有を果たすことになるのだ。

清秋の月の光を浴びつつ独りギャツビー邸の敷地を「ぶらぶらと浜辺の方へと歩いて行き、砂浜の上に長々と寝そべ」(p. 140)ると、「海峡」の向こうの対岸に目を遣るニック。こうして前景(「海峡」の水面)、主景(対岸のイースト・エッグ)、点景(主景を遠望するニック)が出揃い、ギャツビーの不在を除けば第一章の水辺の風景と寸分違わぬ構図が完成する。するとやがて最後の水辺の風景の場面が、ロング・アイランドの秋の宵の中、幕を開けることになる。

岸辺の大邸宅は今や大抵が閉鎖され、海峡に行くフェリー・ボートのぼんやりとした光以外、灯は殆ど見えなかった。そして月が高くなるにつれ、どうしても良い家々はその光の内に溶けだし消え失せると、かつてオランダの船乗り達の目の前で花開いたこの島の昔の姿——新世界の瑞々しい緑の胸が、ぼくの前にも次第に立ち現れてきたのだ。…この大陸を目の前にしたとき、人は束の間、恍惚として息を呑んだに違いない。そして驚異を希求する己が想いを充足してくれるものと、歴史上最後の対面を済ませた彼は、自分では理解もしなければ望みもしなかった美的

瞑想に引き込まれたのだ。

そしてそこに腰を下ろし、この古の未知なる世界に想いを馳せているとぼくは、ギャツビーが初めてデイジーの棧橋の突端にあの緑色の灯を見つけたときの彼の驚嘆の念に思い至ったのであった。(p. 140-141)

点景としてその任に当たるべく、前景の「海峡」の水面向こうに主景の対岸を遠望するニック。すると彼の目の前で、「かつてオランダの船乗り達の目の前で花開いたこの島の昔の姿」が、月明りの中、ゆらゆらと幻出することになる。そしてニックは、正しくこのヴィジョンに、即ちこの「古の未知なる世界」(それを前にした者に「束の間、恍惚として息を呑ませた「新世界の瑞々しい緑の胸」)に「想いを馳せ」ることで、「デイジーの棧橋の突端にあの緑色の灯を見つけたとき」、その胸に「驚嘆の念」沸き起こしたであろう、ギャツビーのヴィジョンに「思い至」るのである。

ニックが果たすギャツビーとのヴィジョンの共有——我々はここで、先に引いた第一章の水辺の風景の場面において、「緑色の灯」が点する主景の対岸を遠望したギャツビーが、「独りで満足しているのだという気配をふいに漂わせ…身をうち慄わせ」ていたことを、今一度思い返したい。第一章の水辺の風景で、身をうち慄わせる程強烈な満足感に浸りつつギャツビーが捉えていた主景とは、一個の「緑色の灯」が瞬く単なる対岸の地ではなかったのだ。それはこの第九章において、ニックのヴィジョンを通じ、「驚異を希求する己が想いを充足して」止まない「新世界の瑞々しい緑の胸」という具体相を与えられ、今やギャツビーが沈む冥府の深き淵より浮かび上がるのである。第九章の水辺の風景においてニックは、第一章のそれで点景の任に当たったギャツビーが捉えていたに違いない主景の具体相を、時空を超えた遠大なるスケールのもと、アメリカ揺籃期にまで溯り捉え直すのである。

2 水辺の風景——その景観現象(変容する主景)

前景(水面)、主景(水面向こうに据えられた大地)、そして点景(主景を前景越しに遠望する人物)により構成される水辺の風景。次にこの風景の景観現象を考えてみたい。

第一章、四章、九章に示される、先に引いた三つの水辺の風景における主景に注目するならば、そこに共通する景観現象を窺うことは難くなかる

う。三つの水辺の風景においてその主景はどれも、点景として描かれる人物のヴィジョンの内で変容を遂げているのだ。

第一章の水辺の風景において、ブキャナン邸の建つ対岸がその主景に据えられるとき、それを遠望するギャツピーのヴィジョンの内でこの地は、単に「緑色の灯」の点る「雅やかなイースト・エッグの白亜の殿堂」(p. 8)が鎮座する土地から、「身をうち慄わせ」る程強烈な「満足」を彼に与える何ものかへと変容を遂げていた。そしてこの何ものかの具体相がニックのヴィジョンを通じ、「かつてオランダの船乗り達の目の前で花開いたこの島の昔の姿」として、第九章で明示されていたことは、先述の通りである。

いかにも繁栄の20年代アメリカらしい豪壮な邸宅を擁する土地から、アメリカ揺籃期の「オランダの船乗り達の目の前で花開いたこの島の昔の姿」へと変容を遂げる、主景たる対岸のイースト・エッグ。前景(水面)の向こうに据えられると、点景(それを遠望する人物)のヴィジョンの内で変容を遂げる主景——この景観現象は、第四章の水辺の風景にもしっかりと組み込まれている。

ニューヨーク——金儲けの為には手段を選ばず、「1919年のワールド・シリーズの試合を買収」までしたユダヤ人「相場師」(p. 58) ウルフシェイム(Meyer Wolfshiem)が暗躍する街。そんな「金がドアを開けさせ、人間関係を樹立する世界」⁽⁵⁾も、第四章の水辺の風景において前景の水面の向こうに主景として据えられ点景の人物により遠望されると、惣ち変容を遂げることになる。クイーンズポロ橋より川向こうを遠望するニックの前に立ち現れるマンハッタンの街並、それは、守銭奴達が日夜しのぎを削る「世界の金融の中心地」⁽⁶⁾から、「世界中のあらゆる神秘や美」を一杯に湛えた「汚れに染まぬ…純白の角砂糖の山」の如き無垢なる世界へと変容を遂げ、彼の目に映り始めるのである。

II 集団表象としての水辺の風景

前景、主景、点景から成る構図、そしてその構図の完成に伴う、主景の変容という景観現象。こうした特質を明らかにすることで、フィッツジェラルドは一体何をこの水辺の風景に付与しようと目論んだのであろうか。

中村良夫は風景論の立場から、「特定の文化集団に固有の歴史・習慣・

好みなどの複合した、「風景現象」⁽⁷⁾を次の様に捉えている。

特定の社会集団あるいは特定の文化圏内で暮らしている人びとのあいだには、ある種の風景的イメージが共有されているのがふつうである。ちなみに、日本人の社会では、「浄土」とか「桃源郷」といえば、細かいことは知らなくても、おおよその風景的印象は思い浮かべることができる。…こうした共通の風景的イメージとその名称を媒介にして人びとは、その共同体の生活空間のこみ入ったことがらについて想念を交わし、語り合って、たがいに結びつけられる。したがってそれは、特定の集団内で通じることばのような性格を持っている。これを、社会学者のことばづかいにならって、「風景の集団表象」とよぼう。⁽⁸⁾

前景、主景、点景から成る特定の構図の完成に伴って、或るときにはアメリカ揺籃期の「この島の昔の姿」に、また或るときには「世界中のあらゆる神秘や美」を湛えた無垢なる「純白の角砂糖の山」の如き世界へと、点景のヴィジョンの内でのその姿を変幻自在に変容してみせた主景。そんな水辺の風景の特質を明示することによりフィッツジェラルドは、この風景に、「特定の社会集団あるいは特定の文化圏内で暮らしている人びとのあいだ」で「共有」される「ある種の風景的イメージ」としての機能を、即ち「特定の集団内で通じることば」とでも言うべき、アメリカという一つの集団で流通する集団表象としての機能を付与しようとしたのではあるまいか。

我々はその証左の一端を、ユダヤ系女流詩人エマ・ラザラス (Emma Lazarus) のソネット「新たなる巨人」 (“The New Colossus,” 1883) の内に得ることになる。アメリカ独立百周年を祝賀すべくフランスより贈られ、1886年10月28日ニューヨーク港のリバティ島でその除幕式が執り行なわれた「自由の女神」像。ラザラスの「新たなる巨人」は、右手に松明を掲げ、左手には独立宣言を抱えた、この大西洋を見据える全長46メートルの巨像が直立する台座に刻み込まれた。

制圧の身構えに海を跨いだ
かのロードス島の巨人像とは異なり、
われらの波洗う日没の門に立つは

大いなる女，松明をかかげ，炎には
 稲妻を閉じ込めた，その名も
 故郷喪失者の母。そのかがり火は
 全世界を招いて輝き，穏やかな目は
 双子都市を繋ぐ架け橋の港を望む。

「古き大陸よ，汝は由緒ある栄華を守りゆけ」
 開かぬ唇でかの女は叫ぶ，「汝において倦み，
 貧しく，自由の息をもとめる者たちの群れを，
 汝の賑わいの岸辺に打ち捨てられし敗惨の者，
 嵐に追われ，家なき者たちをわがもとへ送りつけよ，
 われは黄金の扉のかたえにわが灯を掲げよう」。(9)

「ジャズ・エイジ」に先立つこと凡そ40年の19世紀後半に書かれたソネット「新たなる巨人」。だが，既にそこにはあの水辺の風景が立ち現れていたことを，我々は見落としてはならぬであろう。ここには前景たる水面（大西洋）も，主景たる水面の向こうの大地（「波洗う日没の門」の据え付けられた，巨像の佇むアメリカの大地）も，そしてそんな主景を遠望する点景たる人物（詩人がそのヴィジョンを代弁する，「古き大陸」の「自由の息をもとめる者たち」）も全て揃っている。こうしてあの水辺の風景と同じ構図が完成するに至って，やはりあの景観現象が誘発され，主景の変容が生起することになる。「オランダの船乗りたち」の末裔とでも言うべき，新天地アメリカを目指し「古き大陸」を後にしてきた人々のヴィジョンの中で，水面の向こうの主景たるアメリカの大地は，眩い「黄金の扉」を与えられる。そしてそこに佇む「自由の女神」像は，鋼鉄製の骨組みを持った青銅の巨像から慈愛に満ちた「故郷喪失者の母」へとその姿を変え，それが掲げる松明には「稲妻が封じ込め」られ，燦然と「全世界を招いて輝き」だすのである。

享樂と遊蕩に極彩色に彩られた「ジャズ・エイジ」を活写した作家と，19世紀後半のアメリカで「ユダヤ人の庇護者」として「ユダヤの歴史と文化を謳」⁽¹⁰⁾いあげた女流詩人。活躍した時代も異なれば作風も異なるこの二人の作品に，図らずも水辺の風景は立ち現れていたのである。それは取りも直さずこの風景が，「特定の社会集団あるいは特定の文化圏内で暮

らしている人びとのあいだ」で「共有」される「ある種の風景的イメージ」として、換言すれば、アメリカという「特定の集団内で通じることば」（「風景の集団表象」）として、機能していることの証しとは言えまいか。

1820年代から1920年代にかけてのアメリカへの移民流入数は、約3千8百万人にも及んでいる。⁽¹¹⁾ 19世紀半ばにその数を爆発的に伸ばしたアイルランド系の人々であれ、20世紀初頭に怒濤の如く流入してきた東欧や南欧の人々であれ、新天地アメリカを目指し大西洋を渡った「すべての弾む心と見開かれた目にとって」、潮の飛沫の向こうに「最初に出会ったアメリカなるものの存在は実に感動的な光景であ」ったに違ひなく、その邂逅の「畏敬に満ちた瞬間とそこに込められた無限の祝福の記憶は忘れ難いものであり、子供たちに語り継ぐべきもの」として、その脳裏に深く刻み込まれたという。⁽¹²⁾

前景としての水面の向こうに主景として据えられた「最初に出会ったアメリカなるものの存在」。それは点景としてそれを遠望する3千8百万人の移民のヴィジョンの中で、「畏敬に満ちた瞬間」を醸し出し「無限の祝福」を投げ掛けて止まぬものへと変容を遂げていたのだ。そこに立ち現れていたもの、それは前景、主景、点景から成る構図の完成が誘発する、主景の変容という景観現象を伴った「実に感動的な光景」、即ち、少々大仰な言い方をすれば、アメリカを目指し大西洋を渡った移民の数と同じだけの3千8百万通りのあの水辺の風景に他なるまい。それは、「忘れ難いものであり、子供たちに語り継ぐべきもの」として、つまり、アメリカという「特定の社会集団」に流通する集団表象として、時を超えて連綿と共有され続けてきたのである。

Ⅲ 半具象化された理想世界——生成されるアメリカ

アメリカという「特定の社会集団内で通じることば」——集団表象としての水辺の風景。我々はこの「ことば」をいかに読み解くべきなのか。次にこの水辺の風景の内に生成されるものの究明に取り組みたい。

1 景観デザイナー、フィッツジェラルド

小林亨は、「優れた僧や文人墨客、そして画家が、自分の理想とする世

界を絵画や庭園などのかたちを借りて具象化すること」⁽¹³⁾を踏まえ、そこに軸足を据えてその景観論を展開する。それに先立ち彼はまず、その分析方法を明らかにする。

…操作的景観論の立場からは、作庭家や画家が与えられた空間や画面の中に、どのような風景を構想し具体的にどのようにそれを構築するか、という点にとりわけ強い関心を寄せる。言うまでもなく彼らの所作が景観デザインと根本的に同質だからである。分析するには、作庭家や画家を景観デザイナーとして置き換え、空間や画面で展開する一連の方法と手法を景観のデザインとして読み解く必要がある。解釈には、作者の生い立ちや人となりなどから推し量る領域と作品自体を通して知り得る領域とがある。人物に属する特質はその人の構想力を支える豊かな土壌であり、作品は具体的手法の宝庫とみなすことができる。⁽¹⁴⁾

小林の指摘通り、作庭家の夢窓国師や小堀遠州、画家の安藤広重ら偉大な先達の「所作」が「景観デザインと根本的に同質」ならば、水辺の風景を構築した作家フィッツジェラルドの「所作」もまたそう捉えられて然るべきであろう。我々もこれ以後は、フィッツジェラルドを「景観デザイナーとして置き換え、空間や画面で展開する一連の方法と手法を景観のデザインとして読み解」き、彼の水辺の風景の内に生成されるものに迫りたい。

2 半具象化された理想世界の生成

景観デザイナー、フィッツジェラルドが、水辺の風景の構築において用いた「方法と手法」として注目すべきは、やはり先述したこの風景の構図及び景観現象であろう。

主景たる大地とそれを遠望する点景たる人物との間には、絶えず前景の水面が介在していた筈だ。それ故にこの構図において点景である人物は、主景を遠望するばかりで決してそこへの到達は叶わない。そして主景は介在する前景により到達を阻止されつつも、確と現前し続けている。この構図が映し出すもの、それは、主景が現前しつつも点景の人物がそこへの到達を踏み止どめられる情況、即ち差し控えられた到達——既遂の留保と言えよう。そして既遂が留保されこの構図が完成されるに及んで、その景観

現象（点景のヴィジョンの内での主景の変容）が誘発されていたのである。

既遂の留保とそれに誘発される点景のヴィジョンの内での主景の変容——こうした構図と景観現象から、フィッツジェラルドは水辺の風景の内に一体何を生成しようというのか。彼はギャツビーの助けを借りることで、それを詩的に謳い上げ顯示してみせる。

若き頃より「夜、ベッドに入ると奇怪幻妖極まりない想念が憑依し…その脳裏で言語に絶する絢爛豪華な世界が繰り広げられ」（p. 77）ていたギャツビー。彼は、「はげ口」を求めて「絶えず猛り狂」う（p. 77）この「言うに言われぬ己が理想」を持って余し制御しきれずにいた。だが彼の「理想」は、遂にその「はげ口」を見出すことになる。デイジーという「実在する驚異の存在」（p. 72）、即ち「現前の具体像」⁽¹⁵⁾を、それは授けられたのだ。だが、この「現前の具体像」を巡り、ギャツビーは岐路に立たされることになる。

目の端からギャツビーは、歩道のブロックが本当に梯子へとその姿を変えると、木々の上の人知れぬところまで延びて行くのが見えた——もし独りで行くなれば、そこまで登って行けるだろう、そして一旦そこに辿り着いてしまえば、生命の乳房を口に含んで、比類なき驚異の乳を存分に飲むことが叶うであろう。

デイジーの白い顔が自分の顔に近付くにつれ、彼の胸の鼓動はどんどん速まっていった。この娘に接吻し、言うに言われぬ己が理想を彼女の儂い呼気に永遠に結び付けてしまったら、その心は神のその如く二度と躍動しないことは彼には分かっていた。それ故に彼は、星に打ちつけられた音叉に一瞬耳を傾けつつ待ってみたのだ。それから彼は彼女に接吻した。彼の唇に触れ、彼女が一輪の花の如くに開花すると、具象化は完了したのだった。（pp. 86-87）

デイジーと接吻し「己が理想を彼女の儂い呼気に永遠に結び付け」、その「理想」を彼女という「具体像」に完全に「具象化」してしまうならば、彼の「理想」は現実（デイジーという「実在する驚異の存在」）という足枷を嵌められ、その成育は終息してしまう。そうなれば「その心は神のその如く二度と躍動」することが叶わなくなることが分かっていたギャツビーは、「己が理想」の完全なる「具象化」の回避を試みるのだ。彼は二

人の顔がすんでのことに触れようとしたそのとき、「星に打ちつけられた音叉に一瞬耳を傾け」と接吻を寸前で差し控えてしまうのである。デイジーという「実在する驚異の存在」を眼前にしながら寸前で差し控えられる接吻——これは、水辺の風景の構図に映し出されていた既遂の留保（差し控えられた到達）に他なるまい。

ギャツビーが既遂を留保し、水辺の風景の構図と同様の状況を成立させるとどうなるか。デイジーへの接吻を寸前で差し控えること、それは、ギャツビーの「理想」に彼女という「現前の具体像」を確と与えつつも、両者の完全なる一体化（「具体像」への「理想」の完全なる「具象化」）を回避すること、即ち「具体像」への「理想」の半具象化に他ならない。こうして半具象化されたギャツビーの「理想」は、「現前の具体像」という実存する足場を与えられるが故に絵空事に墮することもなければ、また、それとの完全なる「具象化」は免れているが故に、現実という足枷を嵌められその成育を阻止されることもない。それは、完全なる「具象化」を免れ半具象化されるに至り、星空の彼方のあの「人知れぬところ」で、デイジーという「現前の具体像」の「生命の乳房」から「比類なき驚異の乳」を供せられ、それを糧に有限なる現実を尻目に無限に膨らみ続けることが叶うのだ。そして「現前の具体像」を糧に「理想」が無限に膨らみゆくこの様こそが、水辺の風景の景観現象（点景のヴィジョンの内での主景の変容）に他ならず、それを目の当たりした者の「心は神のその如く」に「躍動」するのである。

ここに及んで、景観デザイナー、フィッツジェラルドが水辺の風景の内に生成していたものが明らかになろう。その構図及び景観現象を通じてこの風景の内に生成されていたもの、それは、既遂の留保を叶えることで——フィッツジェラルドの詳細な伝記を記したレヴォ (André Le Vot) の言葉を借りれば、「表面的な完遂により、既に終わってしまったこととして過去の領域に葬り去られることのない、揺るぎない厳然たる現今」⁽¹⁶⁾への残留を叶えることで——初めて存続し得る、「理想」が確固たる「現前の具体像」を保有しつつも、それへの完全なる「具象化」の回避を確と保証される世界、即ち現実の視覚世界の枠組みを与えられた心象世界たる、半具象化された理想世界と言えよう。それは、あくまでも「現前の具体像」への半具象化を基底とすることで、「理想」が現実に関わりなく近付きながら、最後まで「理想」のまま踏み止まり得る希有な世界なのである。

3 移民吸引力としての半具象化された理想世界——アメリカの生成

半具象化された理想世界——現実に関わりなく近付きながらもそれへの完全なる「具象化」を免れ、「理想」が「理想」のままにいられる世界。そんな世界がその内で生成されていた水辺の風景が、アメリカという「特定の社会集団内で通じることば」（アメリカで流通する集団表象）としての機能を付与されていたのは先述の通りである。水辺の風景がアメリカで流通する集団表象となり得たのは、その「ことば」の語る意味（水辺の風景の内で生成されていた半具象化された理想世界）が、数多の人々をアメリカへと引きつけて止まなかった、その余りに強力な吸引力に他ならぬからではなかろうか。

マイケル・クラウス (Michael Kraus) は、アメリカの移民の歴史を振り返り次の様に回顧する。

アメリカの移住物語には、神話と真実が混在している。真実は、新世界での探求に破れた時の、胸も張り裂けんばかりの悲しみであり、適度な成功を成し遂げた満足感であり、さらには、輝くばかりの大成功である。けれども、旧世界の人々にとっては、神話は成功や失敗よりも大なるものであった。なぜなら、それは新たな約束の地に、人間の新しい秩序を創造することにほかならなかったからである。⁽¹⁷⁾

「新たな約束の地に、人間の新しい秩序を創造する」という「神話」。それは「旧世界の人々」にとって、アメリカ社会における成功の歓喜や失敗の悲哀といった、人々が実際にそこに赴いた後の「真実」よりも大きな意味を持つという。こうした「アメリカの移住物語」は、正にアメリカという「特定の集団内で通じることば」（集団表象としての水辺の風景）をもって初めて綴られ得ると言えよう。

大西洋の大海原により旧世界とは遠く隔てられたアメリカの大地。確かにそれは、水辺の風景における主景の様に水面のすぐ向こうに直接遠望されはしない。だが、大西洋の向こうに直視されずとも確と実存することで、やはり既遂の留保（差し控えられた到達）が叶えられればこそ、現前せぬ筈のアメリカの大地もまた「旧世界の人々」にとっての内なる「現前の具体像」として、その理想（そこに「人間の新しい秩序を創造すること」）を存分に膨らませるに足る糧となり得たのだ。そしてそれは、そこを目指す

人々のヴィジョンの中で「新たなる約束の地」へと変容を遂げると、遠く大西洋の向こうから彼らを魅了し、いざない続けたのである。それ故に「神話」は「真実」よりも大きな意味を持つに至ったのであろう。

人々をそこに引きつけて止まなかった強力なアメリカの吸引力、それは、「真実」よりも大きな意味を持つ「神話」を根底で支えるもの、即ちあの水辺の風景で生成されていた、既遂の留保に基づく半具象化された理想世界に他なるまい。数多の人々が目指したアメリカとは、北米大陸に位置する面積 937 万平方キロメートルの広大な連邦共和国などではなかったわけだ。人々は、己がヴィジョンの内に生成される、半具象化された理想世界にいざなわれ、それを目指したのである。

景観デザイナー、フィッツジェラルド。彼はその水辺の風景の構築において、真の意味でのアメリカを生成していたのである。

注

- (1) F. Scott Fitzgerald, *The Crack-up*, ed. Edmund Wilson (New York: New Directions 1956) p. 310.
- (2) Andrew Turnbull, *Scott Fitzgerald* (New York: Charles Scribner's Sons, 1962) p. 149.
- (3) 『偉大なるギャツビー』からの引用は次の版を使用した。F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, ed. Matthew J. Bruccoli (Cambridge University Press, 1991) 本文中の括弧内のページ付けはこの版による。
- (4) 水辺の風景の場面が描かれる第一章、四章、九章以外の章でも、ギャツビーもしくはニックが「海峡」等の水面を望む場面はある。しかし、いずれの場合も水面の描写だけで、水面と対岸の両方が描かれる場面は上記の三か所だけである。
- (5) Richard Lehan, "The Romantic Self and the Uses of Place in the Stories of F. Scott Fitzgerald," in *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, ed. Jackson R. Bryer (The University of Wisconsin Press, 1982) p. 8.
- (6) *Ibid.*, p. 10.
- (7) 中村良夫 『風景学入門』 (中公新書 1982) p. 60.
- (8) *Ibid.*, p. 60.
- (9) ラザラスの「新たなる巨人」の訳は『自由の女神のもとへ』(ジョン・ハイアム著 斎藤眞・阿部齊・古矢旬訳 平凡社 1994) 所収の平石貴樹

訳に拠った。p. 98-99.

- (10) Ibid., p. 100.
- (11) cf. 野村達朗 『民族で読むアメリカ』(講談社現代新書 1998) p. 79.
- (12) 『自由の女神のもとへ』 pp. 102-103.
- (13) 小林亨 『風景の調律』(鹿島出版社 1999) p. 89.
- (14) Ibid., p. 91.
- (15) 『風景学入門』 p. 58.
- (16) André Le Vot, *F. Scott Fitzgerald* (New York: Doubleday and Company, Inc., 1983) p. 166.
- (17) マイケル・クラウス 『アメリカ建国の民』(山岸勝榮・日野寿憲訳 こびあん書房 1990) p. 151.