



Title	Fitzgerald のターニング・ポイント : The Vegetable の存在価値
Author(s)	橋, 幸子
Citation	Osaka Literary Review. 2005, 44, p. 39-51
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/25303
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Fitzgerald のターニング・ポイント： *The Vegetable* の存在価値

橋 幸子

The Vegetable; or from President to Postman (1923) は、F. Scott Fitzgerald がプロの作家として発表した唯一の戯曲である。合衆国大統領になるよりも一介の郵便配達人になることに幸せを感じる男、Jerry Frost を主人公にしたこの三幕喜劇の主眼は、アメリカ社会に浸透していた成功物語への風刺に置かれている。Fitzgerald 研究において本作品に言及される場合 — その頻度は著しく少ないので — 主に取り上げられるのは作品の内容ではなく、この戯曲の上演が大失敗に終わったという事実の方である。¹ 劇作家としての成功に大いに自信を持っていた Fitzgerald は、この不成功によって精神的・経済的に大きなダメージを受けた。しかし上演の失敗は、形式的な面で、彼の作品に良い転機をもたらすことになる。本作品よりも前に執筆された二つの長編小説の中で些か唐突に登場していた戯曲風の場面は以後の長編では姿を消し、また、風俗作家という汚名返上のためにこの時期取りくんでいた社会風刺を織り交ぜたファンタジー、彼には不向きな「第二の手法」もこれ以降は放棄されている。Fitzgerald のキャリアにおける この戯曲の存在意義を、推敲を重ねながら無駄な部分を省いて作品を創り上げる技量を彼に収得させたこと、すなわち、冗長な *The Beautiful and Damned* (1922) から完成度の高い *The Great Gatsby* (1925) へと至るための「理想的な訓練」(Scribner xx) の機会を作家に与えたことだと結論づける向きもある。本論の目的は、形式だけではなく思想的にも、*The Vegetable* が作者のターニング・ポイントになっていると示すことだ。物語に内包されている他の作品と関連したテーマに焦点を当てながら、戯曲であること、² そして主人公夫妻が魅力のない平

凡な男女であることから、Fitzgerald の作品群では異色の存在であるように見える本作品に新たな位置づけを与えてみたい。

物語の始まりは 1920 年、第 29 代大統領となるハーディングが共和党の大統領候補に選出される日の夜に時代設定されている。凡庸な一市民であった主人公 Jerry Frost は第一幕の終わりで突然大統領候補に選出される。第二幕では大統領となった彼の周りで様々な騒動が巻き起こり、結果として彼は罷免されることになる。その後第三幕が始まると、第一幕の終わりから第二幕までの部分は密造酒で酩酊した Jerry の夢である可能性が示唆され、実際には彼は一週間ほど行方不明になっていることが判明するのだが、最終的に彼は昔から望んでいた郵便配達員になって姿を現す。三幕の間に舞台は Frost 家の居間から大統領官邸へ、そして再び Frost 家へと移る。まずは第一幕の冒頭、Frost 家の居間の描写を見てみよう。

This is the "living" room of Jerry Frost's house. It is evening. The room (and, by implication, the house) is small and stuffy — it's an awful bother to raise these old-fashioned windows; some of them stick, and besides it's extravagant to let in much cold air, here in the middle of March. I can't say much for the furniture, either. Some of it's instalment stuff, imitation leather with the grain painted on as an after-effect, and some of it's dingily, depressingly old. . . And three dead but shamefully unburied clocks stare eyelessly before them from their perches around the walls.

(3: 下線引用者)

家全体の象徴であるこの居間は、"'living' room" という名とは正反対のイメージを喚起する。さらにこの後にはダンディズムやギブソン・ガールなど、1920 年代以前の流行を映し出した写真がこの部屋の壁を埋め尽くしていることが一ページ近くにわたって延々と説明されていく。"old" や "old-

"fashioned" という語で描写されるこの部屋は、過去を累積した空間であり、比喩的な意味でも "stuffy"、外部である現代社会からの風通しが悪いのだ。この日、Jerry は会社で性格分析を受けさせられたと彼の妻 Charlotte に話すのだが、二人とも 1920 年の社会では大流行していた分析というものが何なのか全く理解していない。二年後に出版される *The Great Gatsby* で、現在を否定し過去に固執する Gatsby がかつての恋人 Daisy と再会する場面だけ部屋の時計が "defunct"、止まっているという描写が意図的に挿入されていることを考慮すれば、Frost 家の居間に置かれている止まったままの三つの時計も、この家に住む Jerry と Charlotte、そして彼の父 Dada の三人が現代からは後れを取っていることを暗示していると考えられる。

第一幕での Jerry の職業は、資本主義経済の発展とともに巨大化していく鉄道会社の事務員である。彼は会社で出世をするよう責め立てるため妻と言い争いをし、その口論は彼女が優勢に進めていたのだが、彼が自分の経済的支配力を持ち出した途端に Charlotte は反論できなくなる。

JERRY. That's right. I'm only a fifty-dollar-a-week clerk. But you're only a thirty-dollar-a-week wife.

CHARLOTTE. Oh, I am, am I?

JERRY. I made a big mistake when I married you.

CHARLOTTE. Stop talking like that! I wish you were dead — dead and buried — cremated! Then I could have some fun.

JERRY. Where — in the poorhouse?

CHARLOTTE. That's where I'd be, I know. (16-17)

社会が資本主義に移行したヴィクトリア朝時代には、外での労働は男性の領域であり、女性の領域は家庭の中という領域分離が確立していた。引用部の Jerry の最初の言葉が、専業主婦である妻の仕事、家事を換金性のある労働として捉えるような進歩的な考えを表しているのではないことは明白である。

彼は具体的な数字を持ち出すことで単に彼女が自分よりも劣った存在だと主張したいだけなのだ。自分が居なければ救貧院行きだと言うことで、いかに薄給であろうとも彼の経済力に依存しなければ女性である彼女は生きていけないということを彼はここで確認しているにすぎない。

マルクス主義フェミニストである Heidi Hartman は、資本主義社会における家父長制を、物質的基盤を有する一連の男性間のヒエラルキー的な組織であると定義している。従来ヒエラルキーのトップは組織内の年長の男性によって占められるのが常であり、Frost 家でも Jerry は父 Dada を自分より上位の存在だと位置づけ、Dada の方もそれを当然視する。南北戦争という歴史的大事に参加した過去の偉功とその恩給による収入が、息子夫婦を「薄暗く、はるかに高い位置から見下す」ような彼の態度を支える土台となっている(18)。この旧世代の父権を象徴する人物が奇妙な発言を繰り返し、常に聖書を探してうろつき回ること、さらには八十八歳という高齢にもかかわらず "Dada" という幼児的呼称が与えられていることからわかるように、作中では明らかに父権的存在は戯画化されている。それにもかかわらず、Frost 家の中では彼は威厳を維持しており、Jerry は彼を「聖書の権威」だと呼んで過剰なまでの敬意を露わにし、第二幕で自分が大統領となった際には彼を国家の経済を管理するトップの座、財務長官に位置づける。財務長官となった Dada が「金持ちが神の国にはいるのは、らくだが針の穴を通るよりも難しい」という聖書中のイエスの言葉に従って勝手に財務省に残っていた金を全て使い切ってしまった時でも、Frost 夫妻は Dada を非難することはなく、Jerry は "he's a very religious man" と相変わらず Dada の信仰心を尊重することさえ口にする(98)。

Dada の権威を面と向かって揶揄することができるのは、Charlotte の妹 Doris だけだ。Frost 家の外部である現代社会の代表者、典型的なフラッパーである彼女は自分が閉鎖的なこの家と「広い外の世界との唯一の接点」であることを自認している(23)。彼女は Frost 家を訪れてすぐに「冒涜的にも」

Dada を "old dumb-bell" と呼び、Frost 夫妻にショックを与える(28)。第二幕で Dada が国家資産を使い切ったことが発覚した場面では、父なる彼の御言葉、自分が金を無くしてしまうことによって国民は皆救済されるという彼の独善的なパトーナリズムは現代的な Doris には通用せず、彼女は Dada を狂人だと一蹴する。

DORIS. The — old — dumb — bell! I take back what I said about your not being really crazy. . . . Yes, Dada, you're a poached egg. It's all right. I'll send for the lunatic-asylum wagon.

DADA. I've been working in the dark. I thought it best.

DORIS. You needn't tell us all the disgusting details. . . . (91)

Doris は発狂して幼児化した人物に対応するように Dada に語りかけ、彼の権威を完全に卑小化する。さらに、Dada は女性に金を貢いだに違いないと考える彼女は、"working in the dark"、「密かに事を進めていた」という彼の言葉を「暗がりで（その女性との密事に）精を出していた」とずらして解釈することによって意味するものと意味されることを乖離させて父の言葉の重みを無効にし、彼の神聖な行為を「嫌悪感を催させる」ような淫らなものへと変えてしまう。

旧世代の父権的存在をフラッパーが嘲笑するという構図は、初期の Fitzgerald 作品に頻出している。この作品が従来のものと異なっているのは、フラッパー自身にもはっきりと批判の目が向けられている点だ。Fitzgerald が *The Vegetable* の執筆に着手したのは 1922 年の初頭である。フラッパーの女王と呼ばれた彼の妻 Zelda が *Metropolitan Magazine* に発表したエッセイ、"Eulogy on the Flapper" (1922) で述べているように、初期のフラッパーがヴィクトリア朝時代の「女らしさ」の規範に基づく従順さや性的抑圧に対する個人の反抗を目的とした、"philosophy" に基づいた存在であったのに対

して、時代が進み、すでにその目的が達成されたこの時期では、フラッパーであることは "game" となってしまった。Doris に対する描写には、目的意識を失い、単なる流行となったこの時期のフラッパーの存在に対する皮肉が込められている。

She's nice and slender and dressed in an astonishingly close burlesque of the current fashions. . . In her mind, morals, and manners she is a fairly capable imitation of the current moving-picture girl, with overtones of some of the year's débutantes whom she sees down-town. (22)

他者志向や他者の模倣という動向は、フラッパーだけに限らず、消費文化に席巻された 20 年代の社会全体に蔓延していた風潮である。第一次世界大戦後、アイデンティティの拡散と内面の空虚さを抱えた人々にとって、マスメディアが提供する理想的な形を模倣し、追従することは強迫観念のようなものになっていた。消費文化を扇動したマスメディアの代表格は新しい文化の「公式アート」とも目される広告である。この時期の広告では、人々の思考ではなく感覚に訴えて欲望を反射的に駆り立てようという目的で、過剰なまでの視覚的インパクトが重視されていた。第二幕の舞台となる大統領官邸は Frost 家の外の世界、20 年代の現代世界である。その現代性は、この時代の広告のイメージがそのまま用いられた冒頭の舞台描写で強調されている。この場所が White House であることを視覚的にアピールするため、"a white brick wall" "white vines and flowers" "a beautiful white tree" "a white table and chairs" "two white kittens" "a white fox-terrier puppy" "a white broom" "an absolutely white bone" "a white cigar" と、無生物から動植物にいたるあらゆるもののが "white" で統一され、門の上には大統領となった Jerry の名前が電飾で記された巨大な看板が掲げられている (56-58)。広告のイメージで始まった第二幕は、20 年代大衆文化の最たるものであるジャズが演奏される中、Frost 一家と Doris が官邸から立ち去るという形で幕を閉じる。1920 年

代がジャズ・エイジと呼ばれるほどに隆盛したジャズ、その花形楽器であるサクソフォーンと伝統的なヴァイオリンを比較して、Fredric Jameson は前者者がそのまま現代的傾向を表象するものだと指摘している。

[T]he rise of the saxophone, in that commercial music which replaces the older folk art of the masses, has symbolic value: for with its vibration, the oscillation back and forth in place, supersedes the soaring of the violin as an embodiment of subjective excitement in the modern age, and a metallic sound . . . replaces the living warmth of the older instrument, which expressed life, where the newer one merely simulates it. (Jameson 15)

Doris は退場する際、このジャズのリズムとどうしても歩調が合ってしまう：
"As she leaves she tries desperately to walk out of step with the music and avoid the suggestion of the marching. The attempt is not altogether successful" (112)。ここでは、皮相な模倣によって流行ばかりを追い求める彼女が、主体的な行為を選択できなくなっていることが批判的に暗示されていると考えられる。

最初から現代的な Doris と過去に固執する Dada の様子は最後まで変わることはないのだが、Jerry と Charlotte は、第二幕で現代世界の洗礼を受けた後、第三幕に登場する時には第一幕とは別人のようになる。第二幕の最後で二人が官邸から立ち去る時の描写には、第三幕でのそれぞれの変化に呼応する比喩的な意味が付与されている。

行方不明とされていた Jerry は、自他共に認める有能な郵便配達人となつて家に戻ってくるが、外的にも内面的にもそれまでの彼の特徴を無くしてしまっているため、Doris も Charlotte もそれが Jerry だと最後まで気づかない。第三幕の冒頭で Doris は Charlotte に、Jerry が家を出たのは自分と同じような現代的精神に目覚めたからだと主張する。

DORIS. . . This marriage business is all right for narrow-minded people, but I like to be where I can throw over a fella when it gets to be necessary.

CHARLOTTE. If you had Jerry you wouldn't feel that way.

DORIS. Why, can't you see, Charlotte, that's the way Jerry must have felt? (129)

結婚制度に囚われずに身軽でいたいという Doris の主張は、資本主義の産物とされるスキゾフレニアの行動原理に通じるものである。人間の行動パターンをパラノ型とスキゾ型の二つに分類した場合、会社や家庭や国家など特定の場所に妄想的に執着し、常に一定方向のコースを先へ上へと進んでいく、前近代的な父権制の産物であるパラノイア（偏執症）に対して、スキゾフレニア（分裂症）はコードからの逸脱、定型化したもののからの逃走を図るのだとされている。確かに Jerry は上昇志向をもつよう彼を駆り立てる妻と彼にとっては権威であり続ける父がいる家庭から逃走し、社会的成功とは無縁で、一所に留まることなく移動し続ける郵便配達人として生きることに深い満足を覚えている。

しかし、逃走の途上にあっても彼はまだ伝統的な価値観を完全に払拭したわけではない。ここで第二幕の最後で官邸を後にする Jerry の描写を見てみよう。

JERRY. . . [Glancing around, his eye falls on the "Special Tree." He goes over and pulls it up by the roots.] This was given to me by some natives. That sign's mine, too. I had it invented. (112)

自分の名前が電飾で記された看板とネイティブ・アメリカンから贈呈された木、現代的なものと由緒あるものという相対する二つのものに愛着を示しながら第二幕の舞台から去る彼の様子は、現代的な生き方を実践しながらも旧来の価値観にも依存せずにはいられない第三幕での彼の状態を予兆している。

郵便配達人となった Jerry は、自分にはこの仕事の天賦の才があること、そして郵便配達人はみな神によって選ばれた "angels" のような存在なのだとという考えを披露する(133)。彼の仕事に対する考え方は、20年代のアメリカで働く男性たちに大いに支持された Bruce Barton の主張を連想させるものだ。主要広告会社の創立者として、また高級雑誌のジャーナリストとして消費のイデオロギーを確立した Barton は、経済の発展を扇動しながらも、それが個人のアイデンティティに与える打撃を危惧していた。キリストを現代的に解釈することで有名になった Barton だが、新しい経済の代弁者であり批判者であるという相反する立場の不安定さは、彼を伝統的なプロテスタンティズムへと回帰させることになる。

Far from debasing Jesus into a businessman, Barton sought to transform businessmen into ministers of Christ. It was nonsense, he claimed, to distinguish between "work and *religious work*." Echoing traditional Protestant ideas, Barton was certain Jesus knew that "all business is his father's business. All work is worship. All useful service prayer." ... Neither Barton nor his audience could remain at ease in the emerging consumer culture. Implicitly acknowledging that the older Protestant supernaturalism seemed bankrupt, they still longed for transcendent meaning and purpose in a secularizing society. (Lears 36-37)

Barton が宗教性にこだわっていたのは、牧師である彼の父親の影響によるものであった。現代社会で流動的に生きることを選んだ Jerry ではあるが、まるで彼が「聖書の権威」だと思い続けていた彼の父の考え方を反映させていくかのように、自分の仕事を天によって定められたものだと考えることによって、自己の存在基盤だけでも確保しようとしているのである。

1922年から1923年初頭にかけて作品の改訂を繰り返しながら、Fitzgerald は、現代的な風潮が全世代に広まっていくにつれて父権的価値観が失われて

いくことを徐々に実感するようになっていく。初期段階の原稿では、第二章で財務長官となった Dada が聖書を解読して世界が終わる日を予言し、国家資産を費やして買い占めた棺を国民全員に支給する。人々は Dada の言葉を盲目的に受け入れ、彼を偉大な予言者、"coffin hero" と呼んで熱狂的に支持する (*The Vegetable*, Appendix I, 3-19)。しかし現版では、二幕が始まつてすぐに Dada の存在が現代の人々に受け入れられていないことが明らかにされる。後年、この時期の社会の変化を彼はエッセイの中で次のように述懐している。

May one offer in exhibit the year 1922! That was the peak of the younger generation, for though the Jazz Age continued, it became less and less an affair of youth. . . . By 1923 their elders, tired of watching the carnival with ill-concealed envy, had discovered that young liquor will take the place of young blood, and with a whoop the orgy began. The younger generation was starred no longer. ("Echoes of the Jazz Age" 15)

先行する二つの長編ではいずれもただ享楽的に生きることで旧来の価値観に反抗しようとする青年の姿が描かれているのだが、この作品以降は主役となるのはそうした "younger generation" ではなく、逆に、滅びつつあるその価値観に対する憧憬の念を持った男性たちとなっていく。*The Great Gatsby* の語り手 Nick Carraway も、*Tender Is the Night* (1934) の主人公 Dick Diver も、現代社会のただ中にあってその風潮に流されながらも、同時代の社会ではすでに受け入れられなくなった伝統的な価値観、父の教えを自身の拠り所としている。

一方で、男性優位の父権制下では被支配者の立場におかれている女性たちにとって、その弱体化は支配からの解放につながるものに他ならない。父権制が確固として存在していたヴィクトリア朝期の道徳観では、未婚の女性は性的行為をするべきではない、そもそも女性には性欲がなく、「家庭の天使」

である既婚女性にとって性交とは男性の欲望に迎合した行為、もしくは子供を儲けるための手段にすぎないとされていた。フラッパーはこうした性規範に反発して性の解放を達成する。上の引用で挙げたように、この時期の Fitzgerald は現代的な風潮が年長の世代にも影響を及ぼし始めているのを感じていた。第二幕の最後で「ジャズが盛大に盛り上がっている方へと向かって」(111) 歩いていく Charlotte の姿は、彼女が第三幕では性的な面で現代風に変化することを暗示していると考えられる。第一幕では "now she's thirty and already an old woman" (4) と説明され、「彼女に毎晩訪れる退屈」(17) を緩和させる行為は夫との口論だけという、性行為とは無縁の状態であった彼女だが、第三幕では Jerry に、家に戻る時には避妊具を買ってきてほしいと依頼するようになる。避妊具を用いた、つまり生殖を否定した性交を自ら提案することは、彼女のセクシュアリティの発露であると同時に、自分の身体を自分の意志でコントロールすること、父権制下の女性には剥奪されていた自律性の回復をも示している。

本論の中程でも触れたように、初期の目的意識が薄れていくにつれて、若い女性の性的自由は単なる奔放さとして、フラッパースタイルの一つになってしまふ。The Vegetable 以降の長編小説のヒロインは、男性の場合と同様に、若者世代よりも年長の既婚者になる。Daisy Buchanan も Nicole Warren も夫以外の男性と性的関係を持つのだが、Fitzgerald はその行為をフラッパーの放縱さとは違うものとして描いている。彼女たちの行為には、それを突破口として夫の支配から逃れようという目的が備わっている。父親との近親相姦により分裂症となった Tender Is the Night の Nicole は、夫であり自分の担当医でもある Dick の管理から逃れて自我の再生をするためには、変化が、他の男性との「漠然とした精神的ロマンス」などではなく「『情事』そのものの」(Tender Is the Night 290) が必要だと考える。ここにおいてセクシュアリティの回復には、自己実現へのステップという役割が与えられるまでに至るのだ。

The Vegetable 以後、Fitzgerald の父権の扱い方は変わっていく。父権的な価値体系が崩壊しつつあるのを感じてから、彼はそれまでのように徒にその秩序をかき回す若い世代を描くのではなく、それを抛り所として希求する男性とそれに対抗して自己実現を果たそうとする女性、そしてその両者のパワー・バランスを真摯に描き出すようになる。*The Vegetable* には従来の作品と同じような要素も含まれているが、それと同時に、これ以降の長編につながる萌芽も確実に見てとれる。従来言われてきたように本作品にはスラップスティック的な部分が多く、単独で読めば決して優れたものではないが、Fitzgerald の作品全体を視野に入れると、彼のキャリアにおける一つの分岐点として評価できるのではないだろうか。

注

- 1 詳細に関しては、Bloom 24-26; Turnbull 140 参照。
- 2 *The Vegetable* は上演の半年以上前に出版されており、実際に上演されたものと出版されたものには相違点がある。作者は本作品を「読まれるために書かれたもの」と認識しており、出版時の宣伝には"play"ではなく "book of humor"とした方がいいと述べていることもある（Kuehl and Bryer 66）、本論ではこの作品が劇であるということを特に重視してはいない。

Works Cited

- Bruccoli, Matthew J. *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*. 1981. Rev. ed. Columbia: U of South Carolina P, 2002.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Vegetable; or from President to Postman*. 1923. New York: Macmillan, 1976. 作品からの引用は全てこの版に拠り、括弧内に該当の頁数のみを記している。
- . *Tender Is the Night*. 1934. New York: Charles Scribner's Sons, 1996.
- . "Echoes of the Jazz Age." 1931. *The Crack-Up*. Ed. Edmund Wilson. New York: New Directions, 1993. 13-22.
- Fitzgerald, Zelda. "Eulogy on the Flapper." 1922. *The Collected Writings of Zelda Fitzgerald*. Ed. Matthew J. Bruccoli. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1997. 391-3.
- Hartmann, Heidi. "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More

- Progressive Union." *Women and Revolution: A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*. Ed. Lydia Sargent. Montréal: Black Rose, 1981. 1-41.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton U P, 1971.
- Kuehl, John and Jackson R. Bryer, eds. *Dear Scott/Dear Max: The Fitzgerald-Perkins Correspondence*. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.
- Lears, T. J. Jackson. "From Salvation to Self-Realization: Advertising and the Therapeutic Roots of the Consumer Culture, 1880-1930." *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History, 1880-1980*. Ed. Richard Wightman Fox and T. J. Jackson Lears. New York: Pantheon, 1983. 1-38.
- Scribner, Charles, III. Introduction. *The Vegetable*. v-xx.
- Turnbull, Andrew. *Scott Fitzgerald*. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.