

Title	オズ・エイジの罅 : ギャツビー以後の大富豪像
Sub Title	Echoes of the Oz Age : gatsby, hearst, stahr
Author	巽, 孝之(Tatsumi, Takayuki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1998
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.75, (1998. 12) ,p.258(123)- 276(105)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	山本晶教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00750001-0276

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

オズ・エイジの罅

——ギャツビー以後の大富豪像——

巽 孝之

ジャズ・エイジの旗手スコット・フィッツジェラルド Francis Scott Fitzgerald (1896-1940) の『ザ・グレート・ギャツビー』 *The Great Gatsby* (1925) がアメリカ文学史上の正典たりうる理由のひとつを、今日、それが無数の歴史的断片が錯綜する百科全書的テキストである点に求めるのは決して難しくない。たしかに本書は、前世紀末のゴールドラッシュから1920年代初頭におよぶ期間にとどまらず、イザヤ書の反エジプト感情に連なる「能天気な連中」“careless people”の性格造型から、ヴァイキング時代を連想させずにはおかない「北欧人種」“Nordics”の優越思想、そしてベンジャミン・フランクリンを意識した「誓」“General Resolves”が象徴するプロテスタンティズムと資本主義の結節点に至るまで、同時代を超えたアメリカ史の成り立ちを複合的に証言する。ジャズ・エイジを痛烈に意識しながら同時代を超えようと苦闘した作家の痕跡が、テキストの随所に散乱する。

だが、20世紀末の視点からふりかえるなら、皮肉にも、フィッツジェラルドは彼以後の表現者によってその限界を克服されることによってのみ、文学史的存在たりえているのが判明しよう。文学作品内部に刷り込まれた歴史意識を読み取るのはひとつの批評尺度ではあるが、しかし同時に、歴史が文学作品を超えていく可能性に対しても、わたしたちは目をつぶるわけにはいかない。『白鯨』のように先見性にみちた「新しさ」がたえず再発見される正典が存在する一方で、『ギャツビー』のように、今日では正当化しようもない「懐かしさ」を露呈することによってのみ価値づけられ

る正典も存在するのだから。

たとえば、ギャツビーの大富豪の人間像に見られる圧倒的な古さを、ここで指摘しておいてもよい。ロマンティック・エゴイストといえども聞こえがよくても、いやしくも大富豪であれば、仮に恋人デージーの運転する車が轢き逃げを行なったなら、いったいどうしてすぐさま警察を抱き込みトムの愛人マートル・ウィルソンの夫の方へ先手を打っておかなかったのか。この小説では、闇商売に関わるギャツビーのところへしきりに電話がかかってくるし、ギャツビーには人を殺したという噂までついてまわっているのだから、それならそうした喚起力豊かなサブプロットすべてを伏線として活かせば、電話一本で邪魔な人間を始末してしまうという結末もじゅうぶん考えられたはずだ。にもかかわらずギャツビーにそれができず、そうしたハードボイルド的解決が本質的にフィッツジェラルド的物語学に反するのは、いまだに大富豪という個人の主体が自らの欲望に沿って対象を所有するという素朴な近代的二項対立が、本書のロマンティズムを無傷のまま温存しているからである。ウォルター・ベン・マイケルズはかつてフランク・ノリスやシオドア・ドライサーを分析しながら個人ならぬ法人組織が人格をもってしまふ「コーポレート・フィクション法 人 小 説」のジャンルを構想したが、そうした自然主義文学時代を潜り抜けながら、とりわけドライサーへ敬意を払いながらも、フィッツジェラルドはなおも「法人小説」以前のパラダイムから脱却していない。もちろんいまでは、『ギャツビー』をT. S. エリオットの『荒地』と比較検討する研究としてはリサ・オードホイの論文など枚挙にいとまがないものの、ギャツビーという人格自体は、まだじゅうぶんに「個性滅却理論」をマスターする教育的余裕のなかったモダニスト以前の過去の遺物として、今日のわたしたちの眼には映る。もちろん、そうした前時代的パラダイムへのノスタルジアをかきたてる部分こそ『ギャツビー』という名の小説の逆説的な魅力であることは、いったん認めておかななくてはならない。

1. アメリカ大富豪の主体変容

とはいえ、『ギャツビー』においてフィッツジェラルドが未完成のまま残したパラダイムを、以後の視点から完成させるような、言い換えれば20世紀後半まで生き延びる新しいパラダイムとして甦らせるような文学史の実験がのちに行なわれていくのだから、話は一筋縄ではいかない。わたしはかねがね、トマス・ピンチョンが1967年に発表した第二長編『競売ナンバー49の叫び』（以下『49』）を読むたびに、フィッツジェラルドの『ギャツビー』を連想してやまなかったが、そのゆえんというのは、べつだんピンチョンがフィッツジェラルドを敬愛していたという伝記的事実にとどまらず、まさしくそこでは、ポスト・ギャツビーとも見なせる大富豪ピアス・インヴェラリティの肖像が、彼の恋人エディパ・マースとのラヴロマンスとからめて語られているからである。

このふたつの作品についての比較研究は決して多くはないものの、チャールズ・バクスターは1981年の論文で、ギャツビーが自分の愛する対象を所有しようと試みるも失敗に終わる一方、インヴェラリティが自分の欲望する対象を所有しながらもさいごには自分自身が自己の所有物の内部に呑み込まれてしまった運命を、鋭く対照させている。いささか図式的にまとめるなら、ギャツビーとデイジーのパーティは二〇年代で終わるけれども、『49』という小説はいきなりヒロインであるエディパ・マースが「ホーム・パーティから帰って来た」場面から始まり、以後の彼女は、自分に遺言を残した元愛人インヴェラリティ本人の毘へどんどんはまりこんでゆくのだ。ヒーローはもうすでに死んでおり、ヒロインはパーティから帰って来る——その意味でも、『ギャツビー』と『ロット49』を読み比べるならば、むしろ前者の終わったところから後者が新たな物語を紡ぎ出し補完しようとしたいきさつが見えてくるだろう。

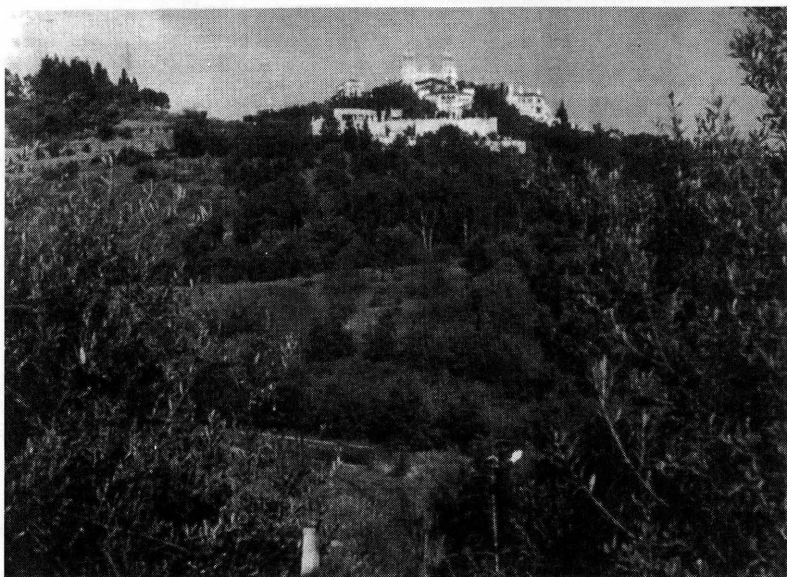
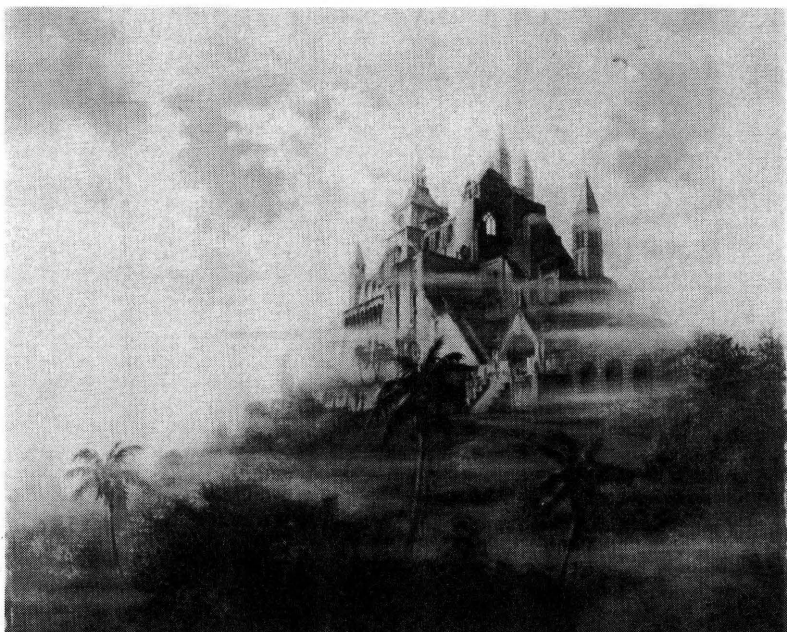
この比較対照は、ふたつのテキストが40年以上も隔たっているのを考えるならやや唐突に見えるかもしれないが、にもかかわらず、たとえばギャツビー以後のアメリカ的大富豪の典型として、新聞王ウィリアム・ランド

ルフ・ハーストをモデルにオーソン・ウェルズが監督した1941年の映画『市民ケーン』*Citizen Kane*をはさんでみれば、のちにアメリカの表も裏も買収し所有するピアス・インヴェラリティのような不動産王がいったいどうして登場してきたのかが、いっそうわかりやすくなるはずだ。それはアメリカ大富豪の主体がロマンティックな個人から自然主義的な法人へ、ひいては所有主体と所有対象の区別、メディアとメディア操作者の区別が困難を窮めるような——あたかもレメディオス・バロの「大地のマントを織り紡ぐ」の構図を地で行くような——ポストモダン・ネットワーク人格へと、段階的なパラダイム・シフトを経ながら徐々に変身を遂げてきたことを物語る。

しかし、フィッツジェラルド個人の生きた時代の文化史を一瞥してみれば、じつのところ『ギャツビー』そのものが出版された1925年の時点において、いま述べてきたようなパラダイム・シフトの萌芽を認めることができよう。大富豪のギャツビーの具体的なモデルとしては、当時の著名密売人マックス・ガーラックが想定されている。だが、ここで留意したいのは、彼を育てたのが、1875年以来、ネヴァダ州の銀山やユーコン川の金山などで巨万の富を獲得していくゴールドラッシュ時代の寵児ダン・コーディだったことだ。したがって、ギャツビーがコーディのもとで働いていた期間に吸収したのは、19世紀末ゴールドラッシュのパラダイムにほかならない。ゆえに、彼はダイジーへの愛を貫くためにコーディとのホモソーシャルな関係を保ち、だからこそ遺産相続権さえ与えられていたのだというクイア・リーディングも大いに可能だが、しかしここではその点は詮索すまい。むしろ強調しておきたいのは、まさしくフィッツジェラルドが『ギャツビー』を出版した1925年以降に、じつは再び東海岸から西海岸へ人々が殺到するきっかけ、いわばロバート・スクラーのいうハリウッド・ゴールドラッシュとも呼べる動きが確実になることだ。いわゆるゴールドラッシュが自然の中の資源を発掘する運動だったとするなら、ハリウッド・ゴールドラッシュは映画という文化を第二の自然とみなし、役者たちという才能自身を天然資源として搾取していく運動にほかならない。

ここで、アン・ダグラスが1995年に出版した『恐るべき誠実——多民族都市マンハッタン』をひもとくなら、最初の映画産業はニューヨークが中心であり、その覇権は1920年代に至るまで維持されていたことがわかる。ハリウッドへの移動は1910年代ごろから見られ始めるものの、サイレント時代の巨匠デイヴィッド・グリフィスは「カネと才能は東海岸にある」ということで1919年には西海岸から帰ってきているし、少なくとも20年代末までは、アメリカ映画の24パーセントはニューヨークのスタジオで撮影されていた。当時は、いったんブロードウェイで演劇化された作品が、次の年にはたちまち映画化されるという手続きが取られていたのである。『ギャツビー』も例外ではなく、1926年にはオーウェン・デイヴィスによるブロードウェイ舞台化に続き、サイレント映画も製作されている。ところが、まさしく同じ26年にトーキーが開発され、27年に実用化されてからというもの、ブロードウェイの役者たちがそれまで以上にハリウッドで働くチャンスが増す。そう、映画の危機を憂えるワーナー・ブラザースが巨費を投じた世界初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』（1927）が空前のヒットを記録したのだ。同社は当時、たったひとつの劇場しか所有していなかったが、この成功によって30年までに一挙に700もの劇場を所有することになる。このメディア革命がもたらした映画産業の悲喜劇を巧みに主題化したのが、アメリカン・ミュージカルの聖典『雨に唄えば』（1952）であった。

だからこそ、あくまでゴールドラッシュの影響下で東海岸を舞台にした『ギャツビー』のあとに、フィッツジェラルドはハリウッド・ゴールドラッシュ以後の西海岸に注目して『ラスト・タイクーン』*The Love of the Last Tycoon*を書かなければならなくなったのである。しかし作家の宿命なのか、この最後の長編は1940年暮れの段階で、作家急逝という事故により、再び未完成のまま中断してしまう。つまり、1925年の『ギャツビー』から34年の『夜はやさし』*Tender is the Night*、それに遺稿となる『ラスト・タイクーン』への道程は、19世紀末的ゴールドラッシュから20世紀的ハリウッド・ゴールドラッシュへの転換期であり、まさにその過程にお



(上)『主民ケーン』におけるザナドゥの全景の書き割りの原画。マリオ・ラリ
ナガのマットペインティング

(下) ザナドゥのモデルとなったハーストの邸宅サンシメオン

いてアメリカ大富豪の肖像も、成金ジェイ・ギャツビーから映画界の立役者モンロー・スターへと変貌せざるをえなかった。ギャツビーはけっきょく多くのモノを所有しながらも人間に関してはデージーという女性たったひとりさえ所有しきれないのだが、他方、モンロー・スターは「多くの映画的能力を所有して使っていく」ことのできる黒幕にはかならない。

いうまでもなくこうした大物映画プロデューサーの基本的なモデルは、フィッツジェラルド本人が複雑な感情をもって接したMGMの大物アーヴィング・グラント・サルバーグであるが、しかし本書では、ジェイ・ゴードルやヴァンダービルト、カーネギー、アスターら伝統的な大富豪が批判的に語られている一方で、先に触れた新聞王ハーストについては好意的な言及がなされているのは、注目に値しよう。「ミッキーマウス殺害さる！ ランドルフ・ハースト中国に宣戦布告！」“Micky Mouse Murdered! Randolph Hearst declares war on China!”（ケンブリッジ版79）。というのも、のちにオーソン・ウェルズが『市民ケーン』*Citizen Kane*を撮影する時、ケーンの城のような豪邸ザナドゥーをデザインするのにヒントを得たのは、*Fortune* 誌1931年5月号に紹介されたハースト本人のサンシメオンの大邸宅であり、同じ雑誌をフィッツジェラルド自身が目にした可能性は決して低くないからだ。しかも、新聞王ハーストは1927年、リンドバーグが大西洋単独飛行に成功したさい、それを映画にするべくMGMと契約までしていたし、1904年以来——とうとう夢は果たせなかったとはいうものの——何度となく大統領候補にのぼってきた人物である。新聞にせよ映画にせよ、メディアこそが20世紀の自然な資源になることを信じたハーストのヴィジョンは、映画脚本家や俳優たちをも映画産業の資源にすぎないと割り切るサルバーグ転じてはモンロー・スターのヴィジョンと、この時代、絶妙に共振してやまない。新聞と映画を制する者こそがメディアの帝王であり、アメリカ全体を所有して操作する限りなく大統領に近いビッグマリオンであるという、以後の時代において自然化していく認識へ到達するまで、フィッツジェラルドはあと一步というところに迫っている。しかし、そのイメージに最もふさわしい物語が実現するのは、フィッツジ

ェラルドの『ラスト・タイクーン』そのものというよりは、皮肉にも彼の没後ほんの一年して発表されたオーソン・ウェルズの映画『市民ケーン』であった。

2. デイジーは何を読むか

このように1940年代の視点からふりかえってみると、『ギャツビー』の価値観はいかにも古色蒼然としていることが改めて了解されるが、にもかかわらず、ひょっとしたら少なくともものちの『ラスト・タイクーン』にまで発展していくのではないかと思われる要素が埋め込まれていることは、見逃がせない。ひとつのヒントは、『ギャツビー』のデイジーから『夜はやさし』のニコル・ウォーレン、そして『ラスト・タイクーン』では語り手を演ずるセシリア・ブレイディーへと至るプロセスにおいて、フィッツジェラルドがいわゆる女性の視点を強調とする物語学へははっきりと傾斜してきており、それにつれて大富豪のイメージも時代遅れのものから時代にふさわしいものへと明確に書き替えられていった経緯にある。その過程で着目すべきは、女性の視点人物の役割が強まれば強まるほど大富豪の輪郭がいっそうはっきり見えてくるという一点だろう。逆にいえば、いまひとつ明快な主体性描写に欠けるデイジーにしても、仮に彼女の視点に積極的に立ってみるなら、じつはもうひとつの『ギャツビー』ができあがるかもしれない。それによって、世紀末ゴールドラッシュから今世紀ハリウッド・ゴールドラッシュへのパラダイム・シフトを決定する条件が、いっそうはっきりするかもしれない。

そう考えるのも、昨今のフィッツジェラルド批評において、ウォルター・ベン・マイケルズ1995年の『我らのアメリカ』で示された新歴史主義的読解が刺激的だったからである。マイケルズは同書で、デイジーの夫トム・ブキャナンの読書歴に注目し、彼がゴダードの『有色人種帝国の勃興』*The Rise of the Colored Empire* を名著と呼んでいることから驚くべき推理を展開して、みごとにもうひとつの『ギャツビー』をもたらした。同書が、実在したロスロップ・ストダードの『白人優越社会を脅かす有色

人種の波の高揚』*The Rising Tide of Color against White World-Supremacy* (1920) をもじったものであることは、ケンブリッジ版『ギャツビー』編者マシュー・ブルコリもすでに指摘するところである。しかしマイケルズは、同書で二ヶ所だけ行なわれるストダードへの言及を重視することで、トムが比喩的に多数派、ギャツビーが比喩的に少数派として扱われているという構図を暴き出す。これは、ふつう典型的なラヴロマンスと見られるテキストの盲点を突きながら、いわばトムによる『ギャツビー』の可能性を創り出す優れた批評的洞察であり、こんごのフィッツジェラルド文化研究においては決して避けて通れまい。

だが、マイケルズの『ギャツビー』論を読めば読むほど、仮にトムによる『ギャツビー』が成り立つなら、果たしてデイジーによる『ギャツビー』はいったいどのようなかたちを採るのか、という疑問が湧くのもまた、事実である。のちに『夜はやさし』のニコラなどは、自分の読書歴として、デュ・モーリエ1894年のピグマリオン小説『トリルビー』を暗示し



“A Mad Tea-Party”

ゼルダの筆になる『不思議の国のアリス』

てみせているわけだから、デイジーの場合にしても、彼女の主体形成に関わるかたちでテキストの表面下に沈殿した読書歴があったであろうことは、まちがいない。以下、テキストにはまったく書かれていないデイジーの読者反応論的文脈を、やや飛躍的に推測してみたいと思う。

ひとまずデイジーにフィッツジェラルド夫人ゼルダを投影してみれば、彼女が好んだであろう文学ジャンルが、いわゆる願望充足型のファンタジーであった可能性はきわめて高い。ゼルダは彼女自身が残したイラストレーションからも知られるように、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』を熟読していたが、その耽溺ぶりは、ジェイン・リヴィングストンもいうように、「ほとんど自分とアリスとを同一視するほどだった」（エレノア・ラナハン編『ゼルダ——絵で見るその生涯』1996年）。

しかし、まったく同時に、たとえばブロードウェイにあれだけ通曉していたスコット・フィッツジェラルド自身のことを考えると、当時のアメリカ人なら必ず一読するか舞台上演を見るかしており、わざわざ言及するまでもないテキストもあったのではないかと想定するのが自然だろう。するとたとえば、フィッツジェラルドの『ノートブックス』にも言及のあるライマン・フランク・ボーム1900年の童話『オズの魔法使い』*The Wizard of Oz*などは、デイジーの主体形成に内部に刷り込まれていたかもしれないテキストのひとつとして見逃せない。

暴走する龍巻に吞まれカンザスから魔法の国オズへ飛ばされたドロシーを主人公に、彼女の愛犬トトや脳のないかかし、心臓のないブリキのきこり、臆病ライオンなど楽しいキャラクターが無数に登場する『オズ』は児童文学の傑作として人気を博し、1903年にはブロードウェイ・ミュージカルとして初演され、39年にはジュディ・ガーランド主演で映画化が成り、オズの国は名曲「虹の彼方に」とともに現代アメリカ人の心の故郷となる。そのことは、以後のポストモダン小説においてトマス・ピンチオンやステイーヴ・エリクソン、ジェフ・ライマンらの中にオズへの濃厚なるオマージュが見出されることから、一目瞭然だろう。昨今では、主演女優ジュディ・ガーランドの実人生上のスキャンダルと彼女の映画的ペルソ



左が『オズの魔法使い』初演でかかし役を演じるフレッド・ストーン

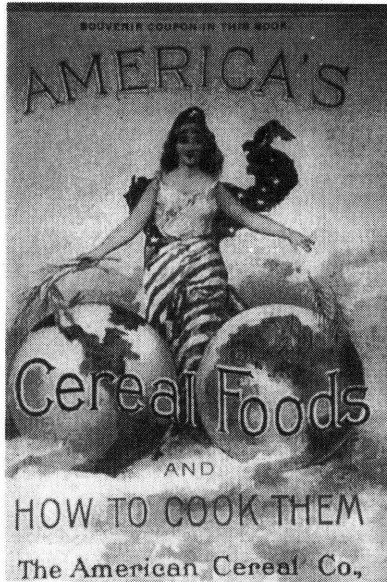
ナの双方が、誰よりも抑圧されるゲイの同情と関心と呼んできたという、多文化時代ならではの「もうひとつのオズ文化史」まで形成されている。


ところが、『オズ』と『ギャツビー』の関連については、わたしの知限り、かつて大井浩二が1985年の『フロンティアのゆくえ』の中で、「エメラルド・シティ」と「緑の灯」の相似からほとんど直観的に『ギャツビー』から『オズ』を類推しているのが、唯一の考察だった。じっさいのところ、フィッツジェラルドは少なくとも2回、『オズ』およびその舞台化について言及しているのだから、その直観はあまりにも正しい。具体的には、フィッツジェラルドは1903年、すなわち彼が7歳の時に初演された『オズの魔法使い』においてかかし役を演じて大成功を収めたアクロバット俳優フレッド・ストーン（1873～1959年）のことを記しているのであり、物語自体にも相当馴染んでいたことが窺われる。「フレッド・ストーン『オズ』での演技が醸し出す笑いはそうとう神経に触ったが、しかしそれこそはひとつの世代全体が神経過敏になっていくきっかけだった」“The laugh generated by Fred Stone’s I’m so nervous in the Wizard of Oz justified a whole generation into cultivating nerves.”（『ノートブックス』#1292）。じっさいふりかえてみれば、『オズ』の主人公である孤児ドロシーは、いったんは大魔法使いの支配するオズの国へ飛ばされそこでの夢と大冒険を楽しみながら、けっきょくは「何とんでもおうちがいちばん」“There’s no place like home!”という39年映画版の台詞に象徴されるように、エムおばさんの待つカンザスの自宅へ帰っていく。夢の国には行きたいが、しかしけっきょく夢が現実を脅かすようであれば、迷わず家庭を選ぶ……という表面的なプラグマティズムに限っても、これはデージー・ブキャナンの人生を彷彿とさせてやむところがない。

ちなみに、作家ボーム本人は1904年に『オズの夢の国』を出版した時、対象とする読者をその当時でドロシーと同じ7歳前後の少女に、すなわち1896～8年生まれれの少女に定めている。フィッツジェラルドは1896年生まれであるから、性差こそ男性であるものの、ボームが対象としたドロシーと同年齢の少女にきわめて近い。しかも、『ギャツビー』は1922年が舞台

であり、登場人物の年齢を計算すると、ギャツビー本人が31〜2歳だから1890年ごろの生まれ、デージーは23歳だから1899年ごろの生まれで、どちらかというフィッツジェラルドの年齢はギャツビーよりもデージーのほうに近いことがわかる。してみると、ここで問題になるのは、ではフィッツジェラルドとも、はたまたデージーとも大差ないドロシー独自の世代というのがあるとしたら、それはじつのところ1920年の女子選挙権を初めて経験する世代、すなわちスチュアート・カルヴァーによれば婦人参政権論者とフラッパーのちょうど中間に位置する世代にあたることだ。

だからこそ『オズ』シリーズは、人間の少女が人形など非生物とのあいだに交流を結ぶ描写によって、きちんとした大人の女性へ成長することを薦めると同時に、自分の肉体に与えられた生物学的な性別を必ずしも自然なものとは見ないこと、自分の肉体を何か別のものと捉え直すことをも教える。しかもボームは著名なショーウィンドウ理論家であったから、いくらオズの夢の国がデパートのようであったとしても、そこに住む者たちを決してカンザスの田舎へ連れて帰りはしないという展開によって、ショーウィンドウ内部の商品はあくまでそれ自体として見るのを楽しめばよいという消費資本主義文化の教訓を与える。その背後には、もちろん1879年、オズの魔法使いのモデルとも目されるトマス・エジソンが白熱電球を発明して以来、とりわけ82年以降、それまでのアーク灯とは比べものにならないほど眩い街灯が都市全体をおおいはじめ、光と色とガラスの乱反射する消費主義が商品の実体よりも実体に瞬間の^{エフ}瞬間の^{エム}蠢惑^ラを与える効果のほうを優先させ、あくまで消費者的欲望をかきたてる時空間が生まれたという文化史的文脈があった。エジソンの科学技術の魔法がいかにアバンダンス全盛の資本主義社会において自然化していくか、まさしくその歴史がここには目撃される。そして、具体的にこうしたアバンダンスを彩る20世紀初頭の広告群へ目をやるならば、そこではあたかもオズ症候群と共振するかのよう^に、19世紀的な強い神話的女性像が囲い込まれ、むしろ神々自身ではないが福音の使徒でありいっさいの性的喚起力を欠いたドロシー的な少女たちが、シリアルやコーンのポスターを飾るようになる。ジャクソン・リア





The cheaper brands pay him more profit on each package, but do not sell so fast.

Nor do they make satisfied customers.

When the dealer takes corn flakes home himself he takes home Kellogg's.

That's worth remembering.

"Don't merely say 'Corn Flakes'—say 'Kellogg's, Please.'"


ALWAYS READY


That's the great thing about Kellogg's. It saves the housewife countless steps. An open package, a few bowls and a pitcher of milk or cream, and breakfast is ready. And it's a satisfying breakfast, too.

It can be served with fruit in many delicious combinations for variety.

Always heat for a moment in an open oven to restore crispness.

H. K. Kellogg





The SWEET HEART
-- OF THE CORN --

1900年代、シリアルのパスターを飾るドロシー的な少女たち

ーズは、ここに消費資本主義に付随する非現実化傾向を見出すが、それはとりもなおさず、あまりにも通俗的と見られたオズの世界が同時代の本質を最も効率的に掬い取るテキストだったことを意味するし、そのことはさらにサイモン・パッテンが1909年の著作『生産とクライマックス』において、フロイトを独自に解釈しながら、欲望や願望こそが生物学的進化のみならず経済学的進化さえもたらすのだとする、奇妙奇天烈な仮説にもつながっていく。

その意味で、仮にデイジーがドロシーとほぼ同世代の少女として成長したのであれば、そして当時のケログを初めとする広告表象に親しんでいたのであれば、彼女がオズの国の物語を通して同時代の資本主義力学を動かすファンタジーをまんべんなく共有し、ひいてはのちに幼兒的なフェティシズムを大人の合理的思考へ変換する方法論をも知らず知らずのうちに培ったのではないかと考えるのは、あながち的はずれではあるまい。

3. もうひとつのネイチャー・ライティング

その意味で、わたしは『ギャツビー』の結末でギャツビーを見棄てるデイジーを、けっきょくは物質文明に毒された俗物だったと片づける読み方には、必ずしも賛成できないのである。というのも、彼女が欲したのは、まさしく『オズ』のドロシーが欲したのと同じ魔法の国のショーウィンドウできらめく商品の幻惑だったのであり、ショーウィンドウから無理やり外へ出されてアウラを失った商品の幻滅ではないからだ。デイジーが最も消費したかった物語は、ギャツビーが所有する色とりどりのシャツの幻惑であって、トムとの訣別を強引に迫り結婚生活の歴史まで改竄させようとする小市民の幻滅ではありえなかった。だからこそ、プラザホテルでの痴話喧嘩の最中、デイジーがギャツビーに「あなたの要求は大きすぎる！」“Oh, you want too much!” (103) と叫ぶ文脈が意味をもつ。デイジーがドロシーだとすれば、彼女にとってギャツビーはあくまでオズの大魔法使いを演じ続けるべきだった。それを放棄したギャツビーは、仮に自動車事故がなかったとしても、先見の明のない人物として、いずれはデイジーに

見棄てられる定めであったろう。というのも、まさしく彼女がオズの＝ポスト・エジソンの物語を通して培った消費者的ファンタジーこそは、人工が自然となり、映画と新聞とが全アメリカの現実を生産していくメディア時代最大の駆動力となりえたからである。最後のロマンティック・エゴイストであるギャツビーにとって、デージーはおそらく最後の黄金郷であり「支配すべき自然」だったはずだが、逆にデージーが見ていたのはそれよりも新しい時代のパラダイム、すなわち消費資本主義的視線によって人工をつぎつぎと自然へ変貌させてしまうような「自然としてのメディア」だったのではないだろうか。

ニック・キャラウェイは本書の結末で「かつてオランダの船乗りたちの眼に花のごとく映ったこの島の昔の姿——新世界の初々しい緑の胸 “a fresh, green breast of the newworld” ——が、徐々に、ぼくの眼にも浮かんできた」（140）と語るけれども、これは歴史的には1609年の秋、オランダ東インド会社に雇われた英国人ヘンリー・ハドソン率いるハーフ・ムーン号の一等航海士ロバート・ジュエツトが、ニューヨーク湾から今日マンハッタンこの丘の島に「貴金属の眠る崖と草萌ゆる田園」“a Cliffe, that looked...as though it were either Copper, or Silver Myne...and the other places...greene as grasse...”（Juet 36）を観察したことを指す。植民地時代からアメリカ最大の財宝はそこに眠る自然資源であり、そこに人々が一獲千金の夢を見てゴールドラッシュ・ナラティブの原型が生まれてくるのだが、しかしいっぽう、ポスト・ギャツビーの論理においては、まったく逆に一獲千金を成し遂げた大富豪本人がさらにもうひとつの自然な資源として所有され再利用されるだろう。

その意味でこそ、『ラスト・タイクーン』というまさしく未完成の遺稿の結末では、モンロー・スターを乗せた飛行機が墜落し、その現場に居合わせた子供たちが大富豪の所持品を掠め取っていくという展開がメモされていたのが、興味深い。かつてギャツビー以前の正統的ロマン主義者ヘンリー・デイヴィッド・ソローは『ケープ・コッド』（1861）の中で、クジラの死骸を初めとする漂着物を巧みに拾っては再利用していく漂着物拾い

の連中 (wreckers) の姿に人間普遍の原理を見出したが、フィッツジェラルドが『ギャツビー』から『ラスト・タイクーン』に至る過程で造り出した大富豪は、自らが漂着物であり再利用されるべき自然へと変貌を遂げた。試みに、ソローによる漂着物拾いの描写と、フィッツジェラルドが略奪少年団に関して予定した描写とを併置してみよう。

Though there are wreck masters appointed to look after valuable property which must be advertised, yet undoubtedly a great deal of value is secretly carried off. But are we not all wreckers contriving that some treasure may be washed up on our beach, that we may secure it, and do we not infer the habits of these Nauset and Barnegat wreckers, from the common modes of getting a living? (Henry David Thoreau, *Cape Cod*, Chapter VI)

Simultaneously Jim has found Stahr's briefcase. A briefcase is what he has always wanted and Stahr's briefcase is an excellent piece of leather and some other traveling appurtenances of Stahr's. Things that are notably possessions of wealthy men. (Fitzgerald, *The Love of the Last Tycoon*, lxiii)

仮にテキストは未完成な残骸であっても、フィッツジェラルド最大の課題であった大富豪のイメージは、まさしく搾取される残骸というかたちにとまったからこそ完成を見たのである。ニック・キャラウェイは『ギャツビー』の最後で「この大陸を目前にしたとき、人間は、その驚異を求める欲求を満たしてくれるものとの史上最後の邂逅を経験し、自分では理解も望みもしない美的瞑想に否応なく引き込まれて、つかのま、息を呑んだにちがいない」と述べて、そこにギャツビーの夢を重ね合わせるが、ここで彼がアメリカを凝視するネイチャー・ライティング的な視線と、のちに

『ラスト・タイクーン』のセシリアや略奪少女少女たちがハリウッド大富豪を凝視する視線は、じつはいささかも食い違うことなく、20世紀末の新たな「自然」観へ収束する。

参考文献

- Banta, Martha. "The Three New Yorks: Topographical Narratives and Cultural Texts." *American Literary History* 7. 1 (Spring 1995): 28-54.
- Baxter, Charles. "De-faced America: *The Great Gatsby* and *The Crying for Lot 49*." *Pynchon Notes* #7 (October 1981): 22-37.
- Carringer, Robert L. *The Making of Citizen Kane*. Berkeley: The University of California Press, 1985.
- Culver, Stuart. "Growing Up in OZ." *American Literary History* 8. 4 (Winter 1996): 607-628.
- Douglas, Ann. *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*. New York: FSG, 1995.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. Ed. Matthew Bruccoli. New York: Cambridge UP., 1991.
- . *The Love of the Last Tycoon: a Western*. 1941. Ed. Matthew Bruccoli. New York: Cambridge UP., 1991.
- Juet, Robert. *Juet's Journal: The Voyage of the Half Moon from 4 April to 7 November 1690*. Ed. Robert M. Lunny. The Collection of the New Jersey Historical Society 11. Newark: New Jersey Historical Society, 1959.
- Lears, Jackson. *Fables of Abundance*. New York: Basic Books, 1994.
- Lanahan, Eleanor, ed. *Zelda: an Illustrated Life*. New York: Abrams, 1996.
- Michaels, Walter Benn. *Our America*. Durham: Duke UP., 1995.
- Proctor, Ben. *William Randolph Hearst*. New York: Oxford UP., 1998.
- Pynchon, Thomas. *The Crying for Lot 49*. Philadelphia: Lippincott, 1966.
- Sklar, Robert. *Movie-Made America*. Rev. ed. New York: Vintage, 1994.
- Thoreau, Henry David. *Cape Cod*. 1861. Ed. Robert Sayre. New York: The Library of America, 1985. 以上、邦訳のあるものは概ね参照した。
- 大井浩二『フロンティアのゆくえ』（開文社出版、1985年）。
- 付記・本稿は、1996年12月14日（土）に本塾三田校舎A B会議室で行なわれた日本アメリカ文学会東京支部12月例会シンポジウム「フィッツジェラルド百年——『ザ・グレート・ギャツビー』を読み直す」の発表草

稿「デイジーの知ったこと」をもとに大幅な加筆改稿を試みたものである。当日パネリストとして同席された成蹊大学教授・宮脇俊文（兼司会）、中央大学教授・武藤脩二、翻訳家・青山南の諸氏から賜った有益な意見に深く感謝する。