

痕跡としての日常

——『グレート・ギャツビー』における
マートル・ウィルソンについて——

坂 根 隆 広

1. はじめに

F・スコット・フィッツジェラルド (F. Scott Fitzgerald) の『グレート・ギャツビー』 (*The Great Gatsby*, 1925) の第4章で、ギャツビーの自動車に乗ってニューヨークに向かう語り手ニックは、灰の谷を通りかかるとき、マートルが給油の仕事にいそしむ姿を目にする。

He wouldn't say another word. His correctness grew on him as we neared the city. We passed Port Roosevelt, where there was a glimpse of red-belted ocean-going ships, and sped along a cobbled slum lined with the dark, undeserted saloons of the faded-gilt nineteen-hundreds. Then the valley of ashes opened out on both sides of us, and I had a glimpse of Mrs. Wilson straining at the garage pump with panting vitality as we went by.⁽¹⁾

このマートルの姿は、小説中に唯一出てくる、彼女の日常的な姿だといえる。第2章でニックが彼女と出会うときは、トムと一緒にいるため、そこで描かれるのは不貞を働く妻としてのマートルである。次にマートルが出てくるのが、上に引用した給油する姿で、さらにその次にニックが目撃するとき、マートルはウィルソンによって部屋に幽閉された状態にある。そして最後にニ

ックがマートルを目撃するとき、彼女は毛布に包まれた死体になっている。

このような構成になっているからこそ、最初に引用した場面で、ふとかいまみえるマートルの姿が、いかにも日常的で牧歌的な姿にうつり、逆にその様子が、第2章でのマートルの様子 of 非日常性を浮き彫りにする。理屈としては、彼女にとって不倫もまた日常化しているということではできるかもしれないが、給油姿の描写は、これこそがマートルの日常であり、不倫はあくまで非日常であるという印象を強めている。

車窓の風景の一コマをなすマートルの姿は、それが彼女の日常的な仕事の姿である、という以外にほとんど何も意味しないようにみえるかもしれない。しかしまさに日常的な労働の姿であるがゆえに、その一瞬の光景は、この作品において特別な位置を占めてくる。これまでの研究で十分に掘りさげられてきたとはいいがたい⁽²⁾、この光景の意義を、できるかぎり正確かつ多角的に把握することを本稿はめざす。

あらかじめ結論を先取りしておけば、マートルの給油姿は、作品全体を流れる写真的表象と連動しながら、上流中産階級的な日常を生きるニックが、働く女性の肉体労働をいかにとらえ(られ)るのか、という問題を喚起する。ニックは—あるいは作者は、といってもいいだろうが—その姿に、肉体的官能性、労働と、自然の生命力の結合を見出すと同時に、その表象の否認を試みる。マートルの身体に、語り手および作者は自らの認識の地平をこえた過剰な何かを感知するということだ。そうして否認された結合は、ニックの生きる日常を背後から規定する無意識となる。車窓からの一瞬の風景が有する射程の広さを多少なりとも明らかにしてみたい。

2. 労働と日常

給油をするマートルはもしかしたら、他者の移動のために給油をしながらも、自分はそのにとどまるほかない自らの境遇を呪っているかもしれないし、トムとの時間を待ち望んでいるかもしれない。だが上の引用における“with

panting vitality”という表現は、そういった不満を感じさせない、充足した労働の印象を与える。

この“panting vitality”という表現については、あとで戻ってくる。まず検討してみたいのは、マートルが実践するような、生命力にあふれた肉体労働こそが、いわゆる日常生活というものの本当の姿である、あるいは本当の姿であるべきだ、という感覚を読者が必然的に抱いてしまうような構造を小説が有しているのではないか、という可能性だ。

Lois Tyson も指摘するとおり (155)、マートルのエネルギッシュな肉体労働がまず対比的に喚起するのは、第2章の冒頭で描かれる灰の谷の風景だろう。

This is a valley of ashes—a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and, finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air. Occasionally a line of grey cars crawls along an invisible track, gives out a ghastly creak, and comes to rest, and immediately the ash-grey men swarm up with leaden spades and stir up an impenetrable cloud, which screens their obscure operations from your sight. (23)

人間の形をとるものの、崩れ落ちそうな「灰」の様子は、それが労働であるかどうかともわからない程度に不可視化され、引用に続くエックルバーグ博士の看板とも呼応しつつ、ゴシック的・幽霊的といってい描写になっており、そこには日常的なりアリズムの感覚がない。彼らの活動をリアリズムでは描かないことこそが、この作品が潔く告白する、階級と表象をめぐる限界であるともいえよう。

灰の谷の灰をかぶらない例外的存在としてマートルはこの作品に登場するわ

けだが、おぼろげな輪郭しかあらわにしない灰の谷における活動を前提にするからこそ、車でさっと通りすぎるだけで視界に入ってくる彼女のエネルギッシュな労働が、いきいきとした日常的リアリズムの感覚をかもしたのだと考えられる。

他方でマートルの夫であるジョージだが、彼の仕事の中心はおそらくは車の売買であり、最初の登場の場面でトムに車をいつ売ってくれるのかと尋ねる。

“Hello, Wilson, old man,” said Tom, slapping him jovially on the shoulder. “How’s business?”

“I can’t complain,” answered Wilson unconvincingly. “When are you going to sell me that car?”

“Next week; I’ve got my man working on it now.”

“Works pretty slow, don’t he?”

“No, he doesn’t,” said Tom coldly. “And if you feel that way about it, maybe I’d better sell it somewhere else after all.”

“I don’t mean that,” explained Wilson quickly. “I just meant—”
(25)

上のようなやりとりこそが、ジョージの日常的な仕事の風景だと考えられるが、この場面が示すのは、彼の仕事は、トムという金持ちとのあいだの過酷なヒエラルキーによって規定されているということだ。トムがマートルとニューヨークで出会う約束をする、その踏み台として描かれるという意味で、ジョージの仕事はトムの遊びの手段として搾取されている、ともいえる。物語の構成上、トムとマートルの不倫という非日常の風景のなかにジョージの日常は組みこまれてしまっている。

こうしてみると、給油をするマートルの姿は、この作品で描かれるほとんど唯一とあっていい、充実を感じさせる日常的な肉体労働であるといえるわけだが、その姿はまた、視野をさらに広げれば、ニックやギャツビーが従事する知

的労働とも対比されている。

証券会社で働くニックが、自分の日常的な仕事や、キャリアのための勉強について、第3章で説明するところがある。その描写をヒントに、上西哲雄は、知識を身につけて証券業界の高みにのぼろうとするニックが、「チームワーク」を重視する形態へと移行しつつある金融業のなかで孤独と憂鬱を経験していることを鋭く推測したうえで、そのような移行を、大量生産体制における分業の優位と結びつけている⁽³⁾。

他方で、貧しい農夫の息子という自らの出自を捨てたギャツビーは、学費を捻出するために彼が従事する大学での「用務員の仕事」(janitor's work)を軽蔑して湖に行き(99)、そこでダン・コーディーと出会う。戦争から帰国後は、違法に債券を扱うという、ニックの仕事を裏返したような知的労働に従事して、電話で遠距離の仲間と仕事をしながら、莫大な富を手にしたと考えられ、おそらくその仕事はニックのそれとは異なり冒険的なものであったと想像できる。けれどもその仕事は、まさに裏稼業であるために、ニックが体現する日常的なりアリズムの表象の枠外に位置している⁽⁴⁾。葬式に仕事仲間が誰も来ないという結末は、彼の仕事が最終的には、ニックの仕事と同様、深い孤独をもたらしたことを印象づける。

以上のように見た場合、灰の谷の人々やジョージだけではなく、ニックやギャツビーも含め、合理化と管理化の進む資本主義社会の進展のなかで、自らの労働や仕事から疎外されることを余儀なくされる人物が描かれるこの小説において、マートルがエネルギーに給油をする姿は鮮烈な意義を帯びてくるといえる。

伝統的なマルクス主義批評では、労働者の搾取の上に成り立つ資本主義社会において、労働者は自らの労働から疎外され、そうすることで充実した日常から疎外されていることが強調される。それはそれでナイーヴな見方かもしれないが、しかし小説の構造上、マートルが給油をする姿は、下層階級から上流中産階級の人物を含め、まさにこの小説のほかの人物が生きていることのできない、充実した日常として浮かびあがってくる。

第2章では何かに追われるように消費をする人物として登場し、最後は愛人の妻に車で轢かれてその妻は罪に問われないという意味で、マートル自身が、階級社会・消費社会の最たる犠牲者だともいえるわけだが、だからこそこの給油の場面に、つかの間の日常が感じられ、それは、この夏にニックが目撃した唯一のユートピックな瞬間であるようにすら思えてくる。

3. マートルと写真的表象

以上のように考えるならば、マートルの日常が伝えるのは、十全たる意味での日常というものは、この小説空間のどこにもなく、そこにあるのは資本主義社会によって生みだされた日常（ニック）と非日常（ギャツビー）というウソの対立であり、彼女の給油の様子を描いてしまうニックは、そのことに感じているのだと結論できそうだが、そのようにストレートな結論を許さないのが、優れた小説のつねでもある。

ここで問題なのは、車から見える一瞬のマートルの姿にそこまでの意味を見出すことができるのか、ということではない。問題は、このマートルに以上のような意味を見出すことができるのか、ということ、この作品自体が明確かつ多元的に問題化している、という点にある。

その問題化は端的に、この場面が、車から一瞬見える風景としてしか描かれない、という点に集約される。語り手と作者は、マートルの労働をたしかに描いた。しかし一瞬しか描かなかった。この事実をどのようにとらえるべきか、という問いに集約される。

一方では、この瞬間性こそが、つまり最初の引用にあるように、それが“glimpse”でしかないということが、マートルの姿の日常性を保証する。ニックとギャツビーが乗る自動車が通りすぎた瞬間に、彼女が給油をしているという偶然性は、それが普段の光景だからこそ、そのときもかいまみえたにちがいないという、反復性を読者に類推させる。車からの風景として、移動者・旅行者の視点からとらえられることで、その姿が日常の姿であるという読者の感

覚はさらに強められる。

しかし他方では、たった一瞬しか出てこない彼女の姿をもって、それを彼女の日常であるとみなすのは恣意的な解釈である、という見方も十分に成り立つ。偶然通りすぎたということの、まさにその偶然性を重視するならば、このマートルの姿を日常とみなすのは暴力的な一般化ということになろう。

自動車との関係における偶然性、日常性、瞬間性という問題は、この小説全体を貫く問題であり、特にマートルの事故において劇的なかたちで表象されるともいえようが、本稿の文脈においてより一層重要なのは、瞬間性や偶然性という問題と、写真をめぐる表象との親和性である。

今村楯夫は、このマートルの給油場面について、それは写真家のマッキーに「[ジョージ・B・ウィルソンとガソリン・ポンプ]を撮ることをトムが皮肉まじりに勧めた芸術写真の一コマの変奏として、マートルの実生活における実像をあらわにしている場面である」と、説得的に指摘しているが、この議論には一定の補足および留保が必要である(70-71)。第2章におけるパーティーの場面で、トムはこの発言をする—“You’ll [Myrtle will] give McKee a letter of introduction to your husband, so he can do some studies of him.’ His [Tom’s] lips moved silently for a moment as he invented. ‘George B. Wilson at the Gasoline Pump, or something like that” (33)。Lawrence Jay Dessner は、このタイトルは、当時の写真家が成功するための基本でもあった「美的リアリズム」を彷彿させると論じている(181)。マッキーという、「芸術方面」(“artistic game”)に携わると自称する写真家にあつらえ向きのものとして、上流階級のトムが考えだす写真は、美学化あるいはステレオタイプ化された労働の表象として提示されている(*Gatsby* 30)。ジョージとマートル、という違いは無視すべきではないが⁽⁵⁾、トムによって考案された、架空の写真の題名と、瞬間的にとらえられたマートルの給油姿のあからさまな類似は、後者の実像性に疑問符を突きつける。

この小説において、写真による表象が多くの場合、歪曲を含んでいることは、これまでの批評によってもつとに指摘されてきたが⁽⁶⁾、それがマートル

との関係で明白に提示されるのが、ジョーダンをトムの妻と勘違いしているマートルの顔に様々な感情が表出するのを、「ゆっくりと現像される写真に物が浮かびあがってくる」のにニックがたとえる場面だ。

In one of the windows over the garage the curtains had been moved aside a little, and Myrtle Wilson was peering down at the car. So engrossed was she that she had no consciousness of being observed, and one emotion after another crept into her face like objects into a slowly developing picture. Her expression was curiously familiar—it was an expression I had often seen on women’s faces, but on Myrtle Wilson’s face it seemed purposeless and inexplicable until I realized that her eyes, wide with jealous terror, were fixed not on Tom, but on Jordan Baker, whom she took to be his wife. (124-125)

結果的にこの勘違いによってマートルは死ぬわけだから、写真の比喩をとおして語られる視界のゆがみは、彼女にとって致命的なものである⁽⁷⁾。Robert Berman は、ここでのマートルの表情が、サイレント映画における女性の表情の描き方と類似していると指摘する (148-149)。写真の比喩が用いられてはいるが、たしかにこのクローズアップと表情の動きは、映画的であるといったほうがしっくりくる面もある。Berman はさらに、当時のサイレント映画は、しばしばその観客の主体である、労働階級の女性 (working girls) を主人公とし、そうした女性が金持ちの男性と結婚して社会的上昇を果たすドラマを創造したことを指摘したうえで、トムの隣に妻が乗っていると勘違いするマートルは、社会的上昇を描く映画と現実の乖離を味わっていると論じる (150-151)。

Berman の読みは説得的であるように思うが、本稿の文脈において特に示唆的なのは、上の描写における “on women’s faces” の「女性たち」を、映画のなかの女性だとする解釈だ—“When Nick says that ‘it was an expression

I had often seen on women's faces,' we are left to ponder how many frantic women he has in his orderly life seen—or how many movies about them” (148). Berman の論を前提にしたとき、このニックの表現があらためて想起させるのは、マートルが登場する場面である。そこでは彼女の肉体性を示すのに、“she carried her surplus flesh sensuously as some women can” という表現が使われている (25)。マートルを決定的に特徴づける特性を示すのに、ほかの女性、という読者の通念、もしくはステレオタイプにニックは頼るわけだが、これはほかには代えがたい個性が強調されるデージーには見られないものだ。ジョーダン・ベイカーをニックは雑誌のグラビア写真で見かけた人物として認識するが、それは匿名性というよりは、「君はあのジョーダン・ベイカーか」というかたちで (“Oh—you're *Jordan Baker*”), ジョーダンの固有性を強調する方向に働いている (18)。

以上から推測されるのは、ニックはマートルという労働階級の官能的な女性を描くにあたって、映画や写真という大衆的なメディアで表象されるイメージを頼りにしているのではないか、ということだ。マートルは映画やセレブリティの世界に魅せられているが、そのマートルを描く語り手および作者の視線そのものが、当時の大衆映画の枠組みに規定されているようだ。第2章のパーティーで、マッキー夫妻で交わされる、被写体としてのマートルについての会話がここで思い出される – “If Chester could only get you [Myrtle] in that pose I [Mrs. McKee] think he could make something of it” (31). ここで のやりとりは、マートルを写真による表象という枠組みに収めようとする、あるいはそのような表象の枠組みでしか彼女をとらえられないという、ニックおよび作者の自意識を表現しているように思われる。

第2章における、服装を着替えただけで、彼女のパーソナリティが変化したようだという有名な叙述も、それ自体重要ではあるものの⁽⁸⁾、いかにも社会的な解釈を誘発するという意味では定型的な描写だともいえる (30)。ニックあるいは作者には、そもそもマートルのパーソナリティをうまく描けないという意識があるために、服装でパーソナリティが変わってしまうという設定

になった、という説明も成り立つかもしれない。そこでは、彼女の過剰な肉体的性を強調しつつも、同時に社会学的な一般性の枠内でしかマートルを表現できない、という逆説的ともいえる事態が起きているようだ。

考えてみれば、深々と階級が社会を分断するこの小説世界において、証券業での仕事という上流中産階級の日常を生きるニックに、マートルのような存在の日常を把握することなど原理的に不可能であり、そのような断絶の認識こそが、語り手ニックだけではなく、あくまで基本的にはトムとの関係におけるマートルを、つまり非日常を生きるマートルを描くことに決めた作家のなかにもあったと考えられる。

さらに蛇足を承知でいえば、実像と虚像のあいだ、具体と抽象のあいだで揺れるマートルという問題は、事故で胸を引き裂かれた彼女の身体の描写にもつきまとう。この場面について懸念を示した編集者のパーキンズに対して、作者がその必要性を主張したことはよく知られている⁽⁹⁾。マートルの引き裂かれた胸の象徴性や、それがミカエリスという移民によってブラウスを破られて確認される、といったことの意義は様々に論じられてきたが、それはいいかえると、彼女の死体のグラフィックな描写は鮮烈ながらも、同時に（間接的に伝達されるイメージであるという性質も手伝って）象徴性や意味に回収されうる抽象性を多分に有しており、ニックにとっても作者にとっても生々しさを欠いているからこそ、それはある冷静さをもって描かれたのだと推測できる。

4. 労働・官能・熱

以上のような、この作品で強調される写真的表象の歪曲とマートルとの深い関連にかんがみると、マートルの給油の場面を、彼女の日常を描いたものとして特権化することは難しくなる。その姿は、ニックの語りを介することで歪みを含んだ虚像であり、労働についてのステレオタイプで糊塗されたイメージにすぎないと、作品における写真のロジックは主張してくるからだ。

しかし、今村の言葉を借りれば、彼女の給油姿が「マートルの実生活におけ

る実像」であるという印象は、写真という枠組みの危険性を前提としても、簡単には消えない。労働の美学化に作品が意識的であるからこそ、マートルの風景の実像性がかえって信憑性を帯びてくる、といえるかもしれないが、その説明は理に落ちる感をいなめない。

写真的表象をめぐる作品の深い懷疑を前提にしてもなお消えない、給油をする様子がマートルの日常的な実像であるという感覚はどこからくるのか。それを解き明かすヒントは、この場面が生まれた、小説執筆上の背景にあるかもしれない。

実は、トムとマートルが開くパーティーが描かれる第2章は、草稿では、四番目の章として構想され、ギャツビーとニックがニューヨークに行く第4章は、その前の、三番目の章として構想されていた⁽¹⁰⁾。草稿段階では、ギャツビーとニックが、運転手が運転する自動車でニューヨークに向かうときに、ガソリンを入れるために、運転手がウィルソンの修理工場に立ち寄り、そこでニックはマートルと初めて出会うという流れになっている。長くなるが、重要なところなので引用したい。

We stopped in front of a small garage on the edge of the ashheap and at the sound of the melodious horn the anemic shadow of a man sauntered into sight and stared hollow-eyed at the car from the shelter of the open door.

“Twenty gallons, please,” said Gatsby’s chauffeur threateningly, “Think we stop for—’mire the view?”

At this sarcasm a woman issued from the garage, pushed carelessly past the man as though she were walking through a ghost and coming up to us repeated “Twenty gallons?” in a low, thoughtful voice. The husband remained in the doorway; I noticed that a white ashen dust veiled his dark suit and his shoes and his yellow hair as indeed it veiled everything in the neighborhood—except the woman, whose

[~~blue dress was fresh and who~~] gave off a panting vitality as she strained at the handle of the pump. She was a hot, nearly middle-aged woman, carrying a little fat sensuously as some women can. She looked at us both in turn flush in the eye and wet her lips as she waited for the chauffeur to give change.

“Its [sic] hot,” I said [sic]

“Hot?” she answered, smiling slowly.

As we drove away I looked back and saw that she was gazing after us, her hands on the gasoline tank her chin resting plumply on her hands. (*An Edition of the Manuscript* 43；削除箇所は *Autograph Manuscript* により補足)

まず注目したいのは、草稿において、マートルの“vitality”は、給油という仕事を行う身体のエネルギーを指すものとして最初に言及され、その“panting vitality”が、おそらくは、そこに続く“hot”という熱、暑さの連想に直結して、彼女の“sensuous”な官能性を喚起する、ということだ。この官能性への言及は、ひるがえって“pump”という言葉が持つ性的なニュアンスを明るみにし、幽霊的な夫に代わって給油をするという行為の、ファリックでアグレッシブなエロティシズムを浮き彫りする。その身体的具体性は、“as some women can”という表現に付随する抽象性を凌駕しているといっている。

そのこととの関連で注目すべきは、先ほど指摘した“hot”というマートルについての形容を引きずるかたちで、ニックが“Its hot”といっている、マートルが“Hot?”と聞き返すという、微妙なエロティシズムを帯びたやりとりが展開されることだ。実は、草稿ではマートルと「熱」はより明確かつ密接に結びついていた。草稿においてトムとニックが彼女と出会う場面では、マートルは“a hot woman”とまず描写され、同じ段落で燃焼のイメージが（完成版にも残ったように）付与される—“there was a rare vitality about her as

though the nerves of her body were continually smouldering” (*An Edition of the Manuscript* 56). さらに示唆的な場面が⁸、三番目の章で描かれる。

There was a window above us which opened into the glaring noon of Broadway and from it a square beam, smoky with motes of dust, fell through upon [sic] the table where Tom had just been sitting. It brought out the plump faded bird that slept upon his companion’s hat and the cheap rings that glittered nervously upon her bulbous fingers. As I instinctively began to move toward the door she glanced around with a conscious, defiant movement of her shoulder and her face met the smoky beam. It seemed to be a face without skin, so close lust mounted to its surface until she and the beam were one and she partook blowzily of the same vital heat. I had seen her once before—she had given us gasoline in the garage beside the ashheaps that morning. (*An Edition of the Manuscript* 49)

これは、ニックがウルフシームと出会ったあと、同じ場所でトムと遭遇し、彼と話して振り返るとギャツビーがいない、というところに続く描写で、完成版では削除された一節だ。ここでの幽霊的な要素も重要だが⁽¹¹⁾、それにしても、熱の問題を考えるうえで興味深い描写である。彼女の顔に現れた「肉欲」(lust)と、窓から差しこむ陽光が一体化し、マートルは“vital heat”を食べるとも、あるいはそれを陽光と共有するととれる描写になっており、ここでの“vital”という表現は、彼女を特徴づける“vitality”と連続的だといっている。

小説をとおして、マートルが“vitality”と結びつけられる背後には、vitalism、すなわち、主にベルクソンの哲学を経由してモダニストにも大きなインパクトを与えたとされる生氣論的な言説の影響が指摘されてきたが⁽¹²⁾、ここでわかるのは、自然の力としての熱や暑さと、マートルのセクシュアルな生命

力を類推的にとらえ、その“heat”こそが「ガソリンを与える」という想像力が作家に働いていたということだ。

つまり草稿の場面における“**Its hot**”というニックの発言は文字どおり、夏の暑さと同時に、マートルの官能性を指示しているといえる。ここでの彼女の“**vitality**”は、給油をする、という行為とともに立ち上がってくることを思い出すとき、そこで描かれているのは、労働と、セクシュアリティ、そして夏の暑さを生みだす自然のエネルギーが混然と一体化した姿であることがわかる。そのエネルギーはおそらく、ガソリンという車の動力源とも類推的にとらえられているだろう。

マートルの事故死は“**vitality**”の放出として描かれ、死体になるとは熱を奪われることであることを強調するがごとく、その死体は、「暑い夜に体が冷えているかのように」(as though she suffered from a chill in the hot night) 毛布にくるまれていると表現される(138)。上流階級の人間が、あるいはこの小説そのものがといってもいいのかもしれないが、自動車を介した暴力によって抑圧を試みるのは、以上のような、労働、官能、(夏の暑さと通底する)自然と生命の力、そしてガソリンという車の動力の、マートルの身体におけるダイナミックな交錯、互いを活発化させる交錯だといえないか。

5. ニックの日常と「生々しさ」の根拠

ここからはさらに妄想じみた読みになってくるが、以上の考察から、にわかにはきわだってくる場面がある。第7章の最初で、ニックが列車に乗る場面だ。全体としてニックにとっての非日常を描いた物語のなかにも当然ながら一定のグラデーションがあるわけだが、とりわけ日常度を強く感じる描写として、この場面がある。第7章はギャツビーとトムの対立にくわえて、ひき逃げの事故まで起きるといって、長くて劇的な章なので、最初はゆっくりと入って緩急をつけたい、という作者の意図も見え隠れするところだ。再び長くなるが、議論の都合上、全体を引用したい。

The next day was broiling, almost the last, certainly the warmest, of the summer. As my train emerged from the tunnel into sunlight, only the hot whistles of the National Biscuit Company broke the simmering hush at noon. The straw seats of the car hovered on the edge of combustion; the woman next to me perspired delicately for a while into her white shirtwaist, and then, as her newspaper dampened under her fingers, lapsed despairingly into deep heat with a desolate cry. Her pocket-book slapped to the floor.

“Oh, my!” she gasped.

I picked it up with a weary bend and handed it back to her, holding it at arm’s length and by the extreme tip of the corners to indicate that I had no designs upon it—but every one near by, including the woman, suspected me just the same.

“Hot!” said the conductor to familiar faces. “Some weather! . . . Hot! . . . Hot! . . . Hot! . . . Is it hot enough for you? Is it hot? Is it . . . ?”

My commutation ticket came back to me with a dark stain from his hand. That any one should care in this heat whose flushed lips he kissed, whose head made damp the pajama pocket over his heart!

. . . Through the hall of the Buchanans’ house blew a faint wind, carrying the sound of the telephone bell out to Gatsby and me as we waited at the door.

“The master’s body!” roared the butler into the mouthpiece. “I’m sorry, madame, but we can’t furnish it—it’s far too hot to touch this noon!”

What he really said was: “Yes . . . Yes . . . I’ll see.”

He set down the receiver and came toward us, glistening slightly, to take our stiff straw hats.

“Madame expects you in the salon!” he cried, needlessly indicating

the direction. In this heat every extra gesture was an affront to the common store of life. (114-115 省略符号は原文)

暑い夏のなかでも一番暑い夏、と、例外性、非日常性を強調してしまうニックだが、それに続く電車での描写はたしかに、日常的といえるものだ。この描写に関しては、阿部公彦が興味深い解釈を提供している。汗に濡れた手が新聞を湿らせ、また、ハンドバッグの端をつまむといった描写から、「手の触感」がクローズアップされ、そこから、「官能の気配—もっといって性と性の匂い—のようなものが濃厚に立ち上がって」くるわけだが、その背景にあるのは、「ギャツビーとデイジーとの関係」だと阿部は喝破したうえで、このような、「卑近で、不潔でさえあるような、でも身近で、肉感的で、エロティックで、つまり私たちが現実的と思うような生理的な事実」は、ギャツビーについてはほとんど書かれたいと論じる (103)。そしてこの小説の小説らしさを支えるのは、現実感のない嘘っぽい言葉で満ちているギャツビーの物語ではなく、「脇役のくせに、やけに生々しい感触をこちらに伝えてくる」ニックのような人物であるとする (104)。

平たくいえば、日常の側にあるニックが、生理的な感触の描写をとおして小説のリアリズムを支える、ということであり、たしかにここには、ギャツビーをめぐる事件のさなかにも、ニックが自分自身の日常を生きているという感触がある。

しかしここでの一連の描写には同時に、マートルの身体を思わせる記述が多くあることも見逃せない。電車のなかで女性と至近距離にあるというシチュエーションが、トムとマートルの出会いを連想させるだけではなく、燃焼 (combustion) への言及は直接的にマートルを想起させ、さらに、列車の女性が彼女の“white shirtwaist”に「汗を流す」(perspired) という描写は、マートルの死を確認すべく引き裂かれる、“her shirtwaist, still damp with perspiration” と明確に呼応している (137)。

続いて、車掌が“Hot!”とくりかえし、その暑さは、ニックに男女の性愛

の問題を想起させる。ブキャナンの家で鳴りひびいている電話は、ジョージからかかってきているものと思われるが、ジョーダンには、あれはマートルからの電話ではないかと、あとでニックにささやく。主人の「死体」への言及は、ギャツビーの死体もさることながら、続く描写の“it”が死体を指すかのように読める結果、「あまりに熱くて触れられない死体」を喚起する。それは、暑いなかでも「冷えて」いるから毛布に包まれているよう、という先に引用したマートルの死体の描写を逆照射しているようにみえる。同じような逆照射が、“the common store of life”という、やはり生氣論的な表現と、マートルの死体の描写における、彼女のなかに「蓄積」(stored)されていた“tremendous vitality”が吐きだされた、という描写とのあいだで作用していることは、間違いないだろう(137)。

阿部が述べるように、ここではニックがとらえる生々しい現実の感触が伝えられるのだが、同時にマートルの官能性や身体性を思わせる描写が目立つ。第2章で出てきたかと思うと、次は一瞬の給油姿や窓の向こうの描写、最後には胸を引き裂かれた死体としてしか登場することのかわない、マートルの官能的な身体こそが、ニックが日常で感じる「生々しさ」をひそかに形成しつつも、しかしそれ自体としては決して名指されずにあくまで背後からつきまとうしかないものとして、存在しているのではないか。

だがそれを指摘するだけでは、日常生活が実は性的な欲望や無意識によって規定されているという、通俗的な意味でのフロイト的知見を述べたにすぎないともいえる。ここで注目すべきは、“Hot!”とくりかえす車掌からニックが、その車掌の手の汗で、“dark stain”のついた切符を受け取るという細部である。この場面全体における手と汗のじととした「生々しい」感触は、新聞を濡らす女性の指にくわえて、車掌の指による“stain”によって形成されている。ここでニックはすぐさま、暑さを性的問題に直結させるが、そのときこの“dark stain”が忘却されるようにみえる。別言すれば、この場面における「手」の感触をめぐる生々しさは、女性の汗がかもした官能性と、車掌の労働する手の痕跡の二つに分裂し、後者はすぐさま抑圧されるように思われる。

ここでいまいちど気になってくるのが、“The master’s body!”というニックの聞き違いである。ここでは、熱すぎて触れられないという、死体への接触を（執事が）拒むような表現となっているが、それはミカエリスがマートルの死体の痕跡を忌み嫌う場面と共振する。彼女の死体は毛布によって二重にくるまれているわけだが、それでも血液が染みでるのは防げない—“He didn’t like to go into the garage, because the work bench was stained where the body had been lying, so he moved uncomfortably around the office—he knew every object in it before morning—and from time to time sat down beside Wilson trying to keep him more quiet” (157). ここで気をつけたいのは、死体が横たわっていたのが、“work bench”であることがわざわざ言及されている点である。

もちろん、それは自然な描写ともいえる。ソファーに横たわるのではなく、工場というなかばパブリックで荒涼とした空間で、衆目にさらされるのが、マートルの過酷な宿命でもある。しかしそれでも、ミカエリスが“work bench”と“stain”が結びついたところを避けるというのは、象徴的に思える。マートルの事故の描写で、彼女の血液が“dark blood”と表現されていることから (137), ここでミカエリスは“dark stain”を忌避しているという連想が働くとすれば、それは車掌の手が切符に残す「しみ」と通じる何かだととらえることも不自然ではないだろう。より正確には、ミカエリスは、マートルの引き裂かれた胸から流れでる血液が修理工場の“work”と結びつくときにできるしみに、つまり女性のセクシュアリティの痕跡が労働の道具と結びつくときに、何か「生々しい」ものを感じて工場のなかに入ることすらできないのではないか。

この小説に出てくるもう一つの“stain”が、トムに殴られて流血するマートルが必死でタペストリーを守ろうとする際に暗示されるものであることも、この文脈において理解されるべきかもしれない—“the despairing figure [Myrtle] on the couch, [was] bleeding fluently, and trying to spread a copy of *Town Tattle* over the tapestry scenes of Versailles” (37). 「しみ」

はもっぱらマートルとリンクしているということであり、さらに連想を重ねるならば、マートルのなかの“vitality”が“pump”，つまり「心臓」をとおして活発に「送りだす=pumpする」のは、「血液」にちががなく、暴力の結果としてではあれ、この小説で彼女が流血する場面が二度出てくる背後にはそのようなイメージの暗黙の連鎖があることも推察される。彼女の血液，“dark blood”は、「給油=pumping」という労働と、早い段階で結合していたと考えられる。

前節で、草稿においてニックはマートルの身体に官能と労働との重なりを目撃すると述べた。しかし完成した原稿においてこの場面は失われ、彼女の官能性を示す描写はニックとトムがマートルと最初に出会う場面へと移行し、彼女の給油姿は車窓から一瞬だけかいまみられる風景へと変容した。意図的ではなかったにせよ、結果的にマートルの官能と労働の密な繋がりは断ち切られた。その二つの重なりへの抑圧が、あるいはその抑圧の痕跡が、この小説には随所に埋めこまれているのではないか。

6. おわりに

“panting vitality”とともに給油をするマートルの姿は、草稿段階では、日常的であると同時に、過剰な意味に満ちた描写であった。その意味もまたニックが一方的にみているだけとはいえるだろうが、ここにはニックの語りの範疇をこえた、他者性と直接性のなごりがある。草稿の場面がなくなることで、そこにあった労働とセクシュアリティの強固な結びつきや、暑さをめぐるニックとマートルとの微妙なやりとり、あるいはマートルがこちらを見つめるあいまいな視線といった興味深い要素は失われ、彼女の労働の様子は、元々あった文脈から切りはなされて、文字どおり、スナップショットのように風景化することになった。それは少なからず抑圧的な変更であり、そうして抑圧された労働と官能の重なりは、ニックの日常を規定するべく回帰した。

けれども、マートルの身体における、官能、労働、そして自動車の動力とも

通ずる漲る生命力の密な連関は、一瞬の風景の描写において完全に失われることはなかったともいえる。あらためて彼女の給油の描写をみて気づかされるのは、それが一瞬の“glimpse”である、という事実と、“panting vitality”という表現のあいだにある、微妙な齟齬である。車から見える一瞬の風景という設定のわりには、“panting vitality”という表現は、奇妙にも持続する感覚とともに、性的ともいえるあえぎ（panting）をそばで目撃する、近さの感覚を伝えないか。そこで読者の遠近感のかすかに動揺し、スタティックな表象の枠組みには組みこめない、残余のようなものが生まれ、その残余こそが、これが彼女の実像であるという読者の感覚を根底で支えているように思えてくる。

つまり、マートルの給油姿は、小説では使われずに失われた日常的な場面の痕跡なわけだが、しかし同時に、痕跡であるからこそ奇妙にも現前してくる日常がそこにあるようだ。作家による離れわざともいえる転換をとおしてニックが見ることになった瞬間的な風景は、現実の歪んだ痕跡としての写真、という表象の枠組みを喚起する一方で、その風景は同時に、実物以上に実物をうつし、停止のなかに動きを、過去のなかに現在を、瞬間のなかに持続を、死のなかに生を、遠さのなかに近さをとらえてしまう、逆説と謎に満ちた表象装置としての写真へと変容しているのではないか。そこでニックを暗に襲っているのは、自分が見ているものは、些細な日常の風景でありながら、しかし決定的に非日常的な何かである、おそらくはギャツビーという存在以上に、非日常的な何かであるという、二重の感覚ではないだろうか。

注

- (1) F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925, Scribner, 2004), p.68. 以下、『グレート・ギャツビー』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。また、本稿における引用文中の下線はすべて筆者による。
- (2) たとえば Lois Tyson は、このマートルの姿は、彼女がトムとの結婚によって灰の谷を脱出する未来への憧れを体現するという解釈を提供している（155）。また、E. C. Bufkin は、ギャツビーとマートルの分身性を論じながら、この場面に、自分を誇大広告するギャツビーの話をニックは聞きつつも、その視界はギャツビーの現実的な姿をうつす分身マートルをとらえるというアイロニーを見出す

(521)。本稿はいずれの議論も排除しないものの、あとで触れる今村楯夫の議論と同様に、まずはここにマートルの「実像」をとらえるという解釈が妥当ではないかと考える。

- (3) 上西, pp.9-13 を参照。
- (4) ただしここは、「ニックの意識的な叙述においては」という但し書きが必要かもしれない。森慎一郎は、ギャツピーの裏稼業の実態を読者が正確に推測するための様々な材料を作者が提供していることを、作品の多様な細部から鮮やかに論証している。
- (5) ジョージ・ウィルソンが、トムのためにガソリンを入れる様子も第7章で描かれるものの、彼はそこでマートルを連れて西部へと去ることを決めており、まさに彼の日常が崩れ落ちている場面であると同時に、マートルが幽閉されているからジョージがガソリンを入れていると考えられ、いわゆる日常的な労働がそこで描かれている、というニュアンスは失われている(123)。彼の仕事の中心は車の売買と工場の経営であって、日常の彼は、のちに引用する草稿での場面にあるような、自分は何もせずに、給油は妻に任せてつったっているという、完成した小説からは失われた姿に集約されているように思われる。
- (6) 基本的かつ有益な研究としては、現実と虚構の両方を支えるという、小説における写真の二重の役割を論じた Lawrence Jay Dessner の論考を参照。Laura Barrett は、本作における写真の役割を考察した論考において、「一般的に明確さやリアリズムと結びつけられる写真が、『グレート・ギャツピー』においては不安定性を生み出す装置として機能する」としながら、写真的表象をニックの主観的叙述との関係で論じている(542)。
- (7) Michael North は、窓という枠をとおしてマートルが瞬間的にとらえた場面が「視覚的誤認」を伴う様子は不手際な「スナップショット」を思わせると論じる(113)。ニックもさることながら、マートルの知覚のあり方そのものが、写真的に構成されているといえる。
- (8) 特に以下の描写は、“vitality”と労働の空間(および階級性)との必然的な繋がりを示唆するという意味で本稿において重要である—“The intense vitality that had been so remarkable in the garage was converted into impressive hauteur” (30).
- (9) パーキンズに宛てた手紙でフィッツジェラルドは次のように述べる—“I want Myrtle Wilson’s breast ripped off—its [sic] exactly the thing, I think, and I don’t want to chop up the good scenes by too much tinkering” (A Life in Letters 94).
- (10) ここであえて三番目、四番目と表記しているのは、作者は草稿で第3章を二つ書いているが、その書かれた順番はこれまでの研究で判明しているという事情によ

る。このあたりの執筆過程の詳細については、内田勉の論考を参照。

- (11) この描写は明白に（ニューヨークのアパートに飾られた）マートルの母の写真の描写と呼応している。マートルが草稿で“bird”と呼ばれるのに対応して、写真のなかの母親をニックは最初「雌鶏」(hen)とみまちがえる(29)。また、母の顔が部屋を「にっこりと見下ろす」(“beamed down”)という表現は(29)、草稿からの引用における「光線」(beam)という表現と重なりあう。マッキーによって作られたこの母親の写真について、ニックは「エクトプラズムのように浮遊していた」(hovered like an ectoplasm)と述べる(30)。マートルの死体についてニックが用いる、口から“vitality”が吐きだされたようだという表現は、女性の霊媒師の口からエクトプラズムが出る様子をとらえた、当時のスピリチュアリズムの写真と似ている(137)。すなわち、美学化の装置としての写真という問題がある一方で、マートルについてはスピリチュアリズム的な写真、あるいは“vitality”と親和的な機械装置としての写真、という別系統の問題が色濃く絡んでいることがわかる。目には見えないはずの“vitality”をとらえて可視化する装置としての写真への関心が作者にあり、それがマートルの給油姿の「写真化」をうながした一因となって、この場面に本稿で述べてきた要素とは別方向から説得力を与えたと考えられる。この点について本稿ではこれ以上に掘りさげる余裕はなく、今後の課題とするほかない。なお、19世紀後半から20世紀前半にかけてのエクトプラズム写真についての、实例を交えた有益な歴史的考察として、Schoonoverによる論考を参照。
- (12) たとえば Walter Raubicheck and Steven Goldleaf, p.303 を参照。なお、“vitality”という語は作中でギャツビーとの関係でも用いられており、厳密にマートルに限られる概念ではないことも付言しておく。それは、夏の暑さの問題がマートルには限定されないと同断である。セクシュアリティと労働と暑さが交錯するのはマートルの身体に限定され、その交錯こそが物語の無意識を構成するというのが本稿の主張である。

Works Cited

Barrett, Laura. “Material Without Being Real’: Photography and the End of Reality in *The Great Gatsby*.” *Studies in the Novel*, vol.30, no.4, 1998, pp.540-557.

Berman, Ronald. *The Great Gatsby and Modern Times*. U of Illinois P, 1996.

Bufkin, E. C. “A Pattern of Parallel and Double: The Function of Myrtle in *The Great Gatsby*.” *MFS*, vol.15, no.4, 1969-1970, pp.517-524.

Dessner, Lawrence Jay. “Photography and *The Great Gatsby*.” *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald’s The Great Gatsby*, edited by Scott Donaldson, G. K.

- Hall, 1984, pp.175-186. Originally published in *Essays in Literature*, vol.6, 1979, pp.79-89.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. Scribner, 2004.
- . *The Great Gatsby: An Edition of the Manuscript*. Edited by James L. W. West III and Don C. Skemer, Cambridge UP, 2018.
- . *The Great Gatsby: Autograph Manuscript*. F. Scott Fitzgerald Papers (C 0187), Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. *Digital Princeton University Library*, https://findingaids.princeton.edu/catalog/C0187_c00019.
- . *A Life in Letters*. Edited by Matthew J. Bruccoli, with the assistance of Judith S. Baughman, Touchstone, 1995.
- North, Michael. *Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word*. Oxford UP, 2005.
- Raubicheck, Walter, and Steven Goldleaf. "Stage and Screen Entertainment." *F. Scott Fitzgerald in Context*, edited by Bryant Mangum, Cambridge UP, 2013, pp.302-310.
- Schoonover, Karl. "Ectoplasms, Evanescence, and Photography." *Art Journal*, vol.62, no.3, 2003, pp.30-41.
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. 2nd ed., Routledge, 2006.
- 阿部公彦『英語的思考を読む』研究社、2014年。
- 今村楯夫「マートル・ウィルソンの悲劇—ギャツビーの影で」『英米文学評論』第48巻、東京女子大学、2002年、55-79頁。
- 上西哲雄「Nick Carrawayの物語—Wall Streetと*The Great Gatsby*」『和光大学人文学部紀要』第27号、1992年、1-15頁。
- 内田勉「*The Great Gatsby* 作品成立過程の考察」『学習院大学文学部研究年報』第55号、2008年、113-135頁。
- 森慎一郎「ギャツビー・ゴネグション—フィッツジェラルド『偉大なギャツビー』をめぐる」『みすず』第46巻、第3号、2004年、18-38頁。