

# Dos Passos の 戦 争

## —— 処 理 と 認 識 ——

上 西 哲 雄

John Dos Passos (1896 - 1970) の最初の2つの小説<sup>1</sup> *One Man's Initiation — 1917* (1920) と *Three Soldiers* (1921) を読むと、些細なようだが目を引かずには措かない共通点に気付く。2つながらにして小説の流れが途中で折れ曲っていることである。前者においては、冒頭より各章とも断片的な情景の連鎖で成立していたのが、8章からの各章はひとつの章にひとつのエピソードという構成になる。一方、後者においては、4章までは3人の主人公の視点を次々と繰り出して軍隊の様子を描いていたのが、5章・6章と視点はひとりに絞られ舞台はパリに移る。この2つの小説に見られる屈折が何か共通した特質を示しているのかいないのか、示しているとすればそれは何であろうか。

*One Man's Initiation — 1917* と *Three Soldiers* の明らかな共通点は勿論戦争を描いた小説であるという点である。特に *Three Soldiers* はその出版直後、新しい世代の戦争小説として賛否相乱れる激しい議論をもたらすと共に、1920年代の戦争を素材とする多くの小説の先駆けとなった。従ってこれら2作を戦争を描く小説として認めることに異議を唱える批評家、研究者は殆んどいなかった。しかし、逆にこの2作における戦争の扱いを重視する者も意外に少い。そもそも戦争小説というジャンルが曖昧であることに加えて、1920年代の多くの作家が代表作としてであれ何であれ、次々と戦争小説なるものを物していったため Dos Passos の影が薄くなったという事実も見逃せない。しかし、更に注目すべきことは Dos Passos 以外の同時代、同世代の作家達がこの後戦争をその視野から外していても、Dos Passos は決してこだわりを捨てなかったという事実である。後の第1次大戦時を扱った代表作のひとつ *Nineteen Nineteen* (1932) はもとより、10冊を越える小説のいずれにおいても戦争の影が消え去ることは無い。本稿においては、Dos Passos の小説群の中における戦争

の扱われ方を概観することにより、Dos Passosにとって戦争とは何であったのかを考えてみたい。それは冒頭提示した初期2作に見られる屈折の問題に対する答であると共に、Dos Passosの文学が孕む問題の示唆につながるものと思う。

Dos Passosの文学に対する評価は既に述べたようにデヴュー当時から好悪両面が交錯していたが、1930年代に発表された*U.S.A.* 3部作(*The 42nd Parallel* [1930], *Nineteen Nineteen* [1932], *The Big Money* [1936])を最後に低下、もしくは無視に向った。その理由はいろいろと考えられようが、Dos Passosの作品自体*U.S.A.*までの作品群とそれ以降のものとの間に、種々の点で違いがあることは明らかなようだ。われわれの当面の関心事である戦争の扱い方についてもこの時期を境に変化が見られる。ひと言で言えば後期の作品においては戦争を正面から扱うことをやめてしまうのである。既に述べたように全作品を通じてDos Passosの小説から戦争が姿を消すことは無いのだが、例えば*One Man's Initiation—1917*, *Three Soldiers*, *Nineteen Nineteen*のように戦争がその世界の中心に据えられることは無い。この事実はDos Passosの戦争に対するある認識への到達を反映しているものと考えられる。従って本稿ではまず後期の作品群の中に明らかとなったその認識を探り、逆に初期作品に向って溯るという道筋をとりたい。

## I

Dos Passosの戦争にこだわりつつも戦争を正面から扱うことを避けるという態度の背後には、そもそも戦争というものは表現可能なのだろうかという疑問を見ることができる。Dos Passosの生前発表された最後の小説 *Midcentury* (1961)にはこの疑問を端的に示した箇所がある。第2次世界大戦の帰還兵 Terry Bryant が後に彼の妻となる女性 Tasha と心を通わせようと焦る場面である。彼は戦時中に沖縄で体験した日本の特攻隊による体当たり攻撃が如何に恐しいものであったかを語り続ける。

... He wanted her to see it as he'd seen it, but he couldn't find the words. ...

He had hold of her hand now. He was afraid if he stopped talking she would pull her hand back. ... He hadn't meant to tell her about the rehabilitation center for fear she'd think he was a nut, but he

couldn't stop talking, he had to explain how Okinawa broke him all up and he went on and on.<sup>2</sup>

ここに述べられているのはTerry Bryantの戦争体験に対する恐怖とTashaへの理解の要求だけではない。彼の恐怖は沖縄での体験そのものよりも、彼がその結果起ったと理解する神経障害であることが見てとれる。恐怖は過去にその根を持つとはいえ、現在なお彼を脅かすものである。過去を単に過去のものとする回想を語って聞かせているのではなく、現在孤独の中に抱えている恐怖を少しでも軽減するためにその恐怖を理解できれば共有してもらいたいという強い要求がそこにはある。そういう女性（窮極的には家庭）を獲得することが彼にとって当面その戦争の恐怖から抜け出す手段である。

引用にあるように、この時点でTerry Bryantは自分が見て来たように、体験したようにTashaにも見えて欲しいと思うが、Dos Passosは十分な表現を彼に許しはしない。Terryは言葉が見つからず焦るばかりである。小説の冒頭Terry Bryantが理由もなく弟に喧嘩を仕掛ける姿が描かれる。Terryはこれを戦争の後遺症と判断してリハビリテーション・センターに行くのだが、彼の弟に対する感情には明らかに帰還兵としての自分を誤解しているという苛立ちがある。又、Tashaとの結婚の後Terryが組合の中で不利な立場に追い込まれていく過程ではリハビリテーション・センター入所の経験が彼に対する偏見となって事態を悪化させる。ここでも体験を理解してもらえないことに悩まされる。一方、先の引用で彼が持っていた恐怖——現在の中で彼を脅かす過去の戦争体験——も彼を見逃しはしない。上で述べた組合の中での決定的な敗北や彼の独占資本との闘いの中での死の結末は、いずれも彼の喧嘩早い性格から来ており、読者は冒頭の弟との喧嘩を想起せざるを得ない。Terryの物語を貫くこうした意志疎通困難と戦争体験に根差した恐怖への苛立ちが先の引用のTerryの描写に集約されている。<sup>3</sup>

Dos Passosのこのような、表現に対する強い欲求の対象化は1950年代に発表された3作、*Chosen Country* (1951)、*Most Likely to Succeed* (1954)、*The Great Days* (1958)と比較すると際立って見える。この3作はいずれも回想をその形式の中に取り入れているという点で共通している。*Chosen Country*は若い男女の出会いから結ばれるまでを扱ったものであるが、それを忘れる程登場人物とその一家の過去の記録及び主人公の回想が全体を占

めている。*Most Likely to Succeed* は米国演劇・映画界に生きる主人公が過去及びごく近い過去（2・3日、あるいはその日）を他人に話して聞かせる語りが全編にわたってちりばめられている。最後の*The Great Days* は下り坂のフリー・ジャーナリストが若い恋人とキューバに渡り仕事と家庭（恋人と結ばれることによって）の建て直しを模索する物語であるが、その筋立てと折り重なるように行う回想が大きな部分を占めている。3作とも主人公の回想を描くという意味で回想そのものを対象化しているが、回想という行為そのものはさして問題になっていないし、回想することの必然性も今ひとつ伝わってこない。回想の内容についても、現代社会においては回想に向えば世界大戦がその視野に入ることは間違いないのだが、*Midcentury* のTerryの場合のように彼が現に生きている現在の中で抜き差しならないものとしては語られていない。

*Chosen Country* は歴史的記録と主人公 Jay Pignatelliの回想を通じて Jay が米国を自ら選びとった国（“chosen country”）とする過程が、JayとヒロインLulieとが結ばれる過程と重ね合わされて結末のクライマックスを迎えるという構成になっている。Lulieとの結合（家庭の獲得）を感じた瞬間、Jayは心の中に“He wanted to be telling Lulie ... the yearning of a man ... for the country of his choice...”<sup>4</sup>を感じる。しかし、読者はそこにJayの語ることへの欲求の必然性を何ら感じない。Jayは特にLulie に対して語る努力をするわけでもなく、引続き夢想到に耽る。<sup>5</sup>むしろ作者の肉声が不協和を作り出しながら響きただけである。*Most Likely to Succeed*は主人公Jed Morrisが大西洋航路の船上で知り合った女性テニス・プレイヤーに自身の過去を語るところから始まる。そしてその後は多くの部分が夜妻にその日の出来事を語るという形で物語が進み、妻に去られた後はガールフレンドに話相手を求める。Jedの話すことへの執着の強さは確かに描かれており、又話す内容が遠い過去ではなくて極めて近い過去であるところに、彼の存在の浅薄さ、危うさを読者に感じさせる効果を上げている。しかし、逆にそれが又、Jedの存在が現代社会の本質にどこまで迫っているのか曖昧にしている点も否めない。ブロードウェイやハリウッドといった特別な世界に限られた問題ではないという必然性がどこからも伝わってこない。Jedの“We live in a silly time. Morality has lost all meaning ... I learned that during the war.”<sup>6</sup>という言葉もJed自身と共にただ表面を滑っていくだけである。*The Great Days*の回想は冒頭主人公Roland LancasterがMiamiで落ち合った若いガールフレンドElsaに語っ

て聞かせるところから始まる。ここでは語らなければならない理由が明示される。“He must kindle that feeling in her, the feeling of great days.”<sup>7</sup>しかし、話が進むに連れて2人の間の交感はずしもしっくりとはいかず、RolandのElsa に対する語りは途切れ勝ちとなり、いつしか彼自身の内部での回想となる。回想が自閉的となるに連れ回想の中身も第2次大戦を頂点とするジャーナリストとしての全盛時代(“great days”)から、スキャンダルに苦しめられ、友人、妻に先立たれ、仕事の上でも時代遅れとなるなど下り坂へと向う様子が描かれる。このように回想に語られる過去における下降とキューバの現在における下降とが符合させられているとは言え、有機的な結びつきを示すには至っていない。Elsa への回想の語りが何故不可能になっていくのかが回想そのものとの関係において明らかにされていないためである。Terry Bryantのように過去を語る困難さがそのまま現在を生きる困難さにつながるという時間の帯の両端を結びつける作業がここには無い。

以上見たように*Midcentury* 程の手際の良さこそ感じられないが、1950年代の3作がいずれも現代社会に切り込む方法として、本来過去に遡る手段である回想を用いたことは注目に値するだろう。そこには表現という現在の行為の中に現代社会と戦争が取り込まれ対象化される契機が含まれているからである。戦争が表現可能かという疑問がここに明確になったと言ってよいだろう。それは次に見るように*District of Columbia* 3部作(1952) (*Adventures of a Young Man* [1939], *Number One* [1943], *The Grand Design* [1949]) と比較すればより明らかである。

一方、これまで扱った4作において主人公達が回想に向ったのはいずれにおいても多かれ少かれ人間との結びつき、即ちhomeを獲得するためであった。このhomeの喪失感と希求に現代社会における人間の本質的問題を見る態度は、*District of Columbia* において初めて鮮明なものとなった。このような現代社会の核心の明確化は、現代社会の中に沈み込んで姿を隠す戦争をとらえる鉤のような役割を果たすと共に、後期作品群から*Manhattan Transter* (1925), *U.S.A.* (1937) に見られるような流動感、スピード感、といったような動的な魅力を奪うことになった。

*District of Columbia* 3部作において戦争とhomeの2つの磁気を帯びた極によって最も翻弄されるのは3部作中2作目*Number One*の主人公Tyler Spotswoodである。Tylerのこの役割は彼の弟Glenn Spotswoodの物語で

ある第1作目 *Adventures of a Young Man* の中で彼が最初に姿を現わす時に予兆されている。第1次世界大戦の帰還兵として帰国した Tyler が Glenn に戦友 Jerry Evans を紹介すると、Evans は次のように述べる。

“We’re goin’ to stick together on this side until all these goddam em-buquays who’ve been polishing their asses on swivel chairs get it into their heads that us doughboys thought a war for ’em. Ain’t that so, Toby?”<sup>8</sup>

ここにはまず home への反発が潜んでいる。この時点で Evans が何をどの程度知っているか定かではないが、読者は Tyler, Glenn の父親 Herbut Spotswood 氏が反戦主義者であり、第1次世界大戦への米国の参戦に反対してコロンビア大学の職を追われ一家が経済的に窮地に陥っていることを知っている。又、父親が基本的に子供に対する愛情を持っていないこと、母親の愛情は弟に偏っていることが示唆されている。更には次作 *Number One* の結末近くでの Tyler の回想から両親の愛情の欠如が如何に彼を癒し難く傷つけたかが明らかとなる。この Tyler が戦友 Evans の口を借りて「回転椅子に尻を擦り付けてびびかにしていた兵隊逃れの畜生ども」と言い放つ時、これは明らかに父親に向けられたものであると同時に、彼を戦場に向わせたものが home への反発であることは容易に推測できる。Evans の言葉通りこの後 Tyler は在郷軍人の右翼組織に近づき、南部の扇動政治家の秘書となってしまいが、こうした道筋も home への反発に端を発する延長線上にあるものと言えよう。このように、Tyler の従軍が home への反発であると共に一方で、新たな home を求める行動であった点も見逃せない。Jerry Evans は上の場面でも Tyler にとって極めて親しい友人であることが示されているが、3作を通じて Tyler は彼との関係を大切にする。又、従軍の延長線上にある南部の扇動政治家の秘書職を疑問を感じながらも放棄しないのはその政治家の思想への共鳴よりも個人的魅力によるものであり、home を求めるものである。以上のような home への反発と希求は又、このように戦争と絡み合いながら行われるだけではなく、Tyler の世界そのものが戦争にすっぽり覆われ全てがその中で進む形となっている。ひとつには、次章で触れるように Dos Passos は戦争を象徴するものとして drunk という状態を度々用いるが、Tyler は先に引用した登場場面から *District of Columbia* 全体における彼の最後の場面まで酒と離れることは無く、肉体的にも障害を受け始める。次に、今ひとつ

は Tyler の最後の場面が登場の場面と呼応して戦争の枠組を作り上げる点である。酒に溺れた生活から足を洗って海軍に志願することを父に伝える場面である。

“Dad,” he was saying. “I wanted you to know. The confusion’s over, no more bottlework. I’m enlisting in the Navy.”

(*Adventures of a Young Man*, p. 372.)

この言葉の前提として父の政治的立場が第2次世界大戦を前にして強力な戦争推進論者に変っていることがあり、Tyler が父に和解を求めていることは本文から明らかである。即ち home を求めて兵役志願をするわけである。home への反発により参加した戦争からの帰還に始まり、home への希求による参加への決意で終わるというのが Tyler の物語の構造となっている。因みに父親は “That’s your business” (p.372) と Tyler を拒否し、Tyler は再び酒の中に沈んでいってしまう。

*District of Columbia* は第1次世界大戦と第2次世界大戦に挟まれた時期を舞台の中心に置き、戦争を小説の前景から消した。前景には当時の米国社会を置きその問題を追求していったわけであるが、背景から流れ出し癌細胞のように黒々と重苦しく膨れ上がって遂には米国を再び戦争に駆り立てて行く何かが消え去りはしなかった。Tyler Spotswood が体内に抱え込んでしまい苦しんだものがその癌細胞であり、Dos Passos が戦争と現代社会に共通して見たものであったのだろう。この癌細胞を前景から消しつつそのシルエットを浮き上がらせる手段として Dos Passos は home を導入したのだが、これがその後彼の文学にとって両刃の剣となったことは既に指摘した通りである。

## II

*District of Columbia* とは逆にその直前の3部作 *U.S.A.* (*The 42nd Parallel* [1930], *Nineteen Nineteen* [1932], *The Big Money* [1936]) にとって戦争は無視することのできない重要なテーマであるが、戦闘シーンのような戦争を正面から扱った部分は殆んど無い。第1次世界大戦の前線における戦闘に最も近いシーンは *Nineteen Nineteen* の中で、Richard (Dick) Savage が volunteer ambulance driver として戦闘の中を3日間休まず救急車を走らせたということを述べるパラグラフがひとつあるだけである。<sup>9</sup> 更に第1作目

の *The 42nd Parallel*, 及び *Nineteen Nineteen* で登場する人物は第1次世界大戦の勃発・米国の参戦に促されるように大挙してヨーロッパに流れ込んで行くのだが、前線で戦う兵士は皆無に近く、赤十字の公報担当かせいぜい救急車の運転手、兵士になっても後方の司令部付きである。この点を屈折した形で一層強調しているのは Charley Anderson の扱い方である。わざわざ *The 42nd Parallel* の最後にその名を冠した Narrative を与えて紹介し兵士として従軍させ、*The Big Money* においては冒頭から撃墜王の帰還兵として登場させ主要な人物として扱っているにもかかわらず、*Nineteen Nineteen* では自らの名をタイトルとする部分を持たせないばかりか、殆んどその姿すら現わすことを許さない。最後に、*Nineteen Nineteen* の Camera Eye (29) から (42) までのうちで (37) までは戦争中の出来事を描いたものだが、戦闘シーンが無いだけではなくて、むしろ戦場や戦闘からの隔絶感をその内容とするものばかりである。戦争を正面から扱うことを Dos Passos は意図的に避けていると考えてもそれ程不自然ではない。

しかし、*Nineteen Nineteen* を読み進むと至る所に潜む戦争の影を視野の中から消し去ることはできない。このような印象が Dos Passos によって導入された小説形式によるものであることは言うまでもない。*U.S.A.* は断片の集積である。Newsreel, Camera Eye, Biography, Narrative (あるいは Fictional Narrative) の4つの形式にまず分かれ、次にそれぞれが更に細かく分かれる。Newsreel は言うまでもなく、ニュースの見出し、記事の断片、宣伝文句、流行歌の寄せ集めであり、Camera Eye は意識、回想、あるいは光景の断片の連鎖であり、Biography は事実、発言、イメージを示す語句の集積であり、Narrative においては12人の主人公の何ら必然性を見出すことのできない行動と思考の連なりである。ひとつひとつの断片を見れば戦争にどこか遠くで関連するような残滓がこびり付いているだけである。しかし全体を見れば確かに大きな存在として戦争の影が映っている。そこにあるのはモザイク・ガラス、複眼レンズを通して見るもどかしさである。この形式をどう解釈するにせよ、この断片の集合の並べ方をどう読み取ろうとも、まずもって確かに醸し出す印象は混乱、無秩序、自由である。そこに *U.S.A.* の形式の本質があると共に、その形式を通してのみ見えるものとして戦争は描かれていると言えるだろう。

戦争を扱う方法として Dos Passos がこうした形式を採用するのには言うまでもなく戦争そのものが秩序を無視するもの(“whorehouse,” “madhouse”



(*U. S. A. : Nineteen Nineteen*, pp. 98, 187))という認識がある。そしてこの無秩序が drunk のイメージにつながる。*District of Columbia* の中で Tyler が酒に溺れてしまうことについては既に触れたが、概して各主人公達はそれぞれの作品の中で社会に押し潰されながら、深酒にはまり込んでいくようだ。既に取り上げた人物では *Most Likely to Succeed* の Jed, *The Great Days* の Roland がそれに当る。一方、戦争の中での飲酒はそれによって身を滅ぼすということはないようだ。戦争を正面から扱った *One Man's Initiation—1917*, *Three Soldiers*, 回想の中で戦争体験を大きく扱った *Chosen Country* の各登場人物はどれ程深酒に耽ってもそれが彼らの運命の破滅とは直接結びつくことがない。戦争そのものの drunk な状態は人間ひとりひとりの drunk などすっぱり飲み込んでしまう。因みに、“big money”即ち現代社会を体現する人物である J. W. Moorehouse や Farrell は一切飲まない。彼らの drunk は飲酒という人間的なレベルを越えている。<sup>10</sup>

人間にとって drunk なものとしての戦争と現代社会との関係は Narrative の中の主人公のうち戦争から社会に帰って来る Charley Anderson と Richard Savage の復帰に象徴的に表現されている。Charley は drunk から抜け出すようにして失敗し、Dick (Richard) は drunk を生きようとして生き残るという点で対照的でもある。*The Big Money* は戦後 Charley がヨーロッパからの帰国の船の中で二日酔いの頭を抱えて目を覚す場面が始まる。この drunk から抜け出すことが彼にとって新しい社会の中で早く自分自身を確立することであり、彼は “mustn't drink too much” (*U.S.A. : The Big Money*, p.15) と自分に言い聞かせる。自分自身を確立することは、後期作品群の中に既に見たように home の獲得である。帰国の船上で知り合った Paul & Eveline Johnson 夫妻を訪れて、Charley は戦争が本当に終わるといことが彼にとってどういうことかを述べる。

“You two and the baby all nicely set with a place to live and a glass of wine and everything. . . . Makes me feel the war's over. . . . What I've got to do is crack down an' get to work.”

( p. 64)

しかし、事業は成功するものの home を獲得することのできない Charley は結局 drunk に戻る。ニューヨークでの事業のパートナーだった Joe Askew に度々飲

酒癖を注意されるが、<sup>11</sup>それは結婚を考えていた女性 Dorris との仲が進展せず、home 獲得に悲観的になったことによる飲酒であったし、Askew を裏切りデトロイトの会社に移る契約にサインしてしまうのも Dorris が他の男と結婚したためにやけ酒をあおった勢いによるものであった。興味深いことにはデトロイトに移ると酒が株式投機に変わる。デトロイトで美しい娘と結婚し子供まで儲けるが、出産後は夫婦の仲が冷え切ってしまう Charley は株式投機に夢中になる。<sup>12</sup> ここには home ↔ drunk = 戦争 = 資本主義という図式が成立する。一方、*Nineteen Nineteen* は戦後のパリでパーティーから Dick が頭痛を抱えながら午前3時にホテルへタクシーで帰る文章で終わる。この壮大な戦争小説が幕を閉じる翌朝、*The Big Money* の冒頭の Charley 同様、二日酔いで目を覚す Dick を読者は想像させられる。しかし、Dick にとって真の意味での戦争は、赤十字を離れ志願兵として再度渡欧するため一旦帰国する時に終わっている。その時彼はスペインに行き詩作に耽ることも考えるのだが、気が変わって米国に向う船上の人となる。この時スペイン旅行用に買っておいた携帯用のコンパスを海へ投げ捨てる。コンパスと共に彼は左翼がかった文学青年としての自己も捨て去ることになる。再びヨーロッパに戻ると、J.W. Moorehouse と知り合い、Ann Elizabeth (Daughter) をたぶらかした結果死へと追いやるのである。コンパスを捨てた彼は現代社会の中を泳ぎ渡るのではなく、現代社会そのものになるのだから彼自身が drunk で身を滅ぼすことはない。*The Big Money* の終結近く、彼は J.W. Moorehouse に早晚に取って替ることは間違いない片腕として登場するのである。注目すべきことには *The Big Money* の中で彼は殆んど姿を見せない。彼の名をタイトルとする Narrative は Moorehouse の片腕となった姿を示すひとつだけである。繰り返せばこれは彼自身が “big money” と化していることを示すものであり、J.W. Moorehouse が *Nineteen Nineteen* 及び *The Big Money* に自身の名を冠した Narrative を持たないのと同じ理由によるものであろう。彼らにとって home は真に悩む対象などではなく、悩むことすら public pose であり、public speech に墮してしまっている。ここには home の完全に欠落した戦争 → drunk → 資本主義という図式だけが残る。コンパスを捨てて自ら drunk の中に身を投げ出した人間だけが持つ人生の構造である。

このような、戦争と現代社会を無秩序 (drunk) の中で結びつける構造は、*Nineteen Nineteen* の形式的構成によって支えられている。同書における Narrative の配列は U.S.A. の他の2作の配列と少々趣を異にする。まず、他の

2作に比べて *Nineteen Nineteen* の配列は断片的である。*The 42nd Parallel*, *The Big Money* においては同じタイトルの Narrative が連続して並べられるケースがそれぞれ、5回・4回あるのに対して、*Nineteen Nineteen* は2回だけである。しかも *The 42nd Parallel* の場合には冒頭から Mac の Narrative が7つ連続して続き、*The Big Money* の場合やはり冒頭から Charley の Narrative が4回続く。この結果 *Nineteen Nineteen* は他の2作よりも視点が頻繁に変化する印象を与える。次に、*Nineteen Nineteen* は前半の規則的な流れの部分と後半の停滞の部分から成るのに対して、他の2作は全体として閉じた構成となっている。前者の場合 Narrative の配列は最初から半ば過ぎまで、Joe Williams → Richard Savage → Eveline Hutchins の繰り返しの形で進み、第1次世界大戦の停戦と共にその規則が崩れて無秩序な状態に入るという形をとっている。これに対して、*The 42nd Parallel* は最初に Mac、最後に Charley を配し、その間を Moorehouse, Janey, Eleanore が埋めるという形、*The Big Money* は冒頭の4つの Charley を別にすると、最初と最後を Mary French が占め、中に Charley と Margo の Narrative が散らしてあるという形となっている。最後に、この構成上の特徴を内容に若干からめて見てみると、*The 42nd Parallel* の前後を占める2人と中間部3人との間には性格的にも社会的にも一線が画されている。これは *The Big Money* においても言える。これに対して *Nineteen Nineteen* の前半の規則的な部分の3人はそれぞれ全く異った思考を持ち、異った生き方を送り、ばらばらに動き回る。この規則的運動においては他の2作のように何かある一点に向かって集まっていくということはない。以上から *U.S.A.* 3部作は基本的に無秩序をその本質としながらも、その無秩序に変化を与えることによって戦争を浮き上がらせることに成功している。

*U.S.A.* は Dos Passos にとって戦争を現代社会と切り離して考えることはできないという認識を明確に意識の上に乗せたことを示す作品と言って良いだろう。そのことを彼は戦争も社会も無秩序の汚水だめに放り込んで区別を無くし、一方でその無秩序を操作することによって戦争=社会の等号を表現してみせた。この方法には、方法そのものに対する強い意識が見られるものの、戦争を表現すること自体を対象化する態度が後期の作品群程には見ることができない。もっとも、後期におけるそうした認識の高まりが文学者としての Dos Passos に何をもたらしたかは別途考察を要する問題であろうが。

## III

前節で見たような *Nineteen Nineteen* の前半の規則的流れから後半停滞に変化する構成上の特徴はわれわれを再び冒頭提示した問題、小説の流れの屈折に連れ戻す。 *One Man's Initiation—1917*, *Three Soldiers* のみならず *Nineteen Nineteen* に至るまで戦争を正面から扱った小説に共通する屈折は何を意味するのだろうか。

このような屈折は3作の中でも後期のもの程明確になっていく。 *One Man's Initiation—1917* の屈折は各章の構成の変化がその基本だが、本質的転換には至っていない。一貫して唯一の主人公である Martin の目を通した戦争を巡る情景、人間の描写、意識の断片が流れるように描かれていく。このような流れが半ばを過ぎた第7章で突然止まり、8章では非番の日に戦争から隔絶した農家の納屋で目を覚ます主人公と戦友の様子を描いたエピソードが1章を成しており、第9章はフランス人兵士達との戦争、社会、革命についての議論で占められ、10章は死んだ兵士のブーツを集めて塹壕の中に靴屋を開く男の話、最後の11章は瀕死の兵士と主人公の会話だけの章となっている。この変化は少し注意深く読めば必ず目を引くものだが、後半の各章を占めるエピソードが本来前半の各章の中に散らされていた断片的なエピソードを拡大してひとつの章を与えたものに過ぎないため、その変化には本質的なものが感じられないし、作者が意図的に作り出したという印象も薄い。これに対して *Three Soldiers* における変化は作為的であり、断絶感は一層強い。この作品の前作に対して際立つ特徴は視点の処理の仕方である。そもそも *Three Soldiers* にはその視点を通して語られる人物が Fuselli, Chrisfield, Andrews と3人いる。1章から4章まではどれと定めず次々と変化する。即ち第1章が3つの視点の混在、2章がFuselliの視点、3章がChrisfieldを中心に一部Andrewsの視点も混じるというもの、4章は逆にAndrewsの視点が中心で一部Chrisfieldも混じるというものである。ところが最後の5章・6章がAndrewsひとりの視点に絞られるところにこの作品の屈折がある。加えてこの視点の変化は軍隊生活という集団的な場から芸術家による抵抗という個人的な場（物理的にも前線からパリに移り、戦争は終戦へと移行する）へという内容的な変化と一致している。*Nineteen Nineteen* の構成上の特徴については既に考察を加えているので繰り返さないが、*Three Soldiers* との比較のポイントをひと言で言えば、視点の処理の仕方、内容の変化のさせ方が

*Nineteen Nineteen* の方が遙かに高度であるということである。そこには Dos Passos がこの変化に期待する効果の大きさが示されていると言えるだろう。初期作品における屈折は彼にとって重要なものとして成長していったことが伺える。

*U.S.A.* において戦闘に近い場面は *Nineteen Nineteen* の中の 1 パラグラフに過ぎないことは既に指摘した通りであるが、初期 2 作においても戦闘場面が多いとは言えない。いずれの作品においても屈折を境にして前半の方が戦争を正面から扱った内容になっており、戦闘はその中に在る。*One Man's Initiation — 1917* の中では主人公が救急車の運転手であることもあって前線で戦闘に参加する場面は皆無であるし、前線に近づくのも全体 11 の章のうち唯ひとつ、6 章だけである。一方の *Three Soldiers* の主人公はいずれも歩兵であるにもかかわらず、全体 6 つの章のうち第 3 章の 2・3 のシーンだけが前線のそれである。戦争を正面から扱う小説を書きながらその中では戦闘場面を直接描かないという Dos Passos のやり方には彼の戦争に対する認識が反映していることは既に述べた通りである。そして、その認識は *U.S.A.* において初めて明確に意識されたとしたが、確かに初期 2 作を見る限り *Nineteen Nineteen* におけるような確固とした戦争を扱う Dos Passos の手を見ることはできない。そこにあるのは戦争を虚心に描こうとすればする程戦闘以外の場所に流れてしまう Dos Passos の目と戦争を戦争自体の中に閉じ込めて描くことは不可能であることに対する彼の直観力だけである。しかし、それがたとえ戦闘以外の、場合によっては戦争以外のエピソードをいくら重ねても単なる拡散しかもたらさないことは *One Man's Initiation — 1917* に見られる通りである。彼はここで更に体裁を変えて後半に独立したエピソードを付け加えたが、屋上屋を重ねる結果となってしまった。*Three Soldiers* の方法が前作を上回っているのは戦争を戦争から解放した点である。前半の戦争の部分に軍隊の非人間性という物語を滑り込ませる一方、後半部分として、その非人間的軍隊組織から終戦後の平和時に軍隊の外のパリ（都市）で追われる物語を付け加えた。いずれにせよ、2 つの作品共に戦争を扱った前半の描き方、そして更に後半部分の付け加えられ方に、既に見たような戦争を表現することが可能だろうかという問題意識の萌芽を見ることができる。そして冒頭来指摘している屈折に技術的な不自然さを見るとすれば、それはそのような問題意識が描けない自己への不満というレベルにとどまっているからであろう。

*One Man's Initiation — 1917*, *Three Soldiers* の後半部分が Dos

Passos の不満足を反映したものであるとすれば、*Nineteen Nineteen* の屈折もそのように考えるべきであろうか。その答は *Manhattan Transfer* (1925) の中に見つけることができる。*Manhattan Transfer* は文字通り戦争を正面から扱わない小説である。舞台を空間的にほぼマンハッタンの中に限ったため戦場を扱うのは無理があるが、時間的にも第1次世界大戦中の大部分の時期が省略されている。全体が3部から成っているが、中心的な登場人物のひとり Jimmy Herf の生活を軸に言うと、第1部と第2部の間に彼の学生時代が、第2部と第3部との間に彼の第1次世界大戦中の渡欧の時期が省略されている。彼の学んだコロンビア大学が空間的にマンハッタンの中にあることを考えると、このような特定の時代の省略は空間的な理由から便宜的に行われたというよりも、それぞれ固有の意味を持っていると考えた方が自然であろう。そして戦争の省略の持つ固有の意味とは、前2作で Dos Passos の不満足の内面となった部分、即ち後半部の試みを更に拡大深化させるために前半部の戦争を扱った部分を消し去るという操作が *Manhattan Transfer* では行われたということである。言うなれば、*Three Soldiers* の4・5章に描かれた終戦後のパリが、戦争を挟んだより広範な時代のニューヨークへと変化したわけである。

*Manhattan Transfer* において、全体が堂々巡りの停滞感を醸し出す中で戦争は一見時間の流れを示す里程標の役割しか果たしていないかのようなのである。しかし読み進んでみると、全体がゆっくりと、しかし確実に動いていることが、この里程標を過ぎる時読者が感じる仕掛けとなっている。例えば、第3部に入ってすぐに Jimmy Herf のシーンがある。第1次世界大戦が終わりヨーロッパから帰国する彼の乗った船がニューヨーク港に入る。船にはヨーロッパで妻となった Ellen と2人の間にできた子供が一緒にいる。第2部は Ellen が Jimmy の死んだ友人の子を墮ろすシーンで終わっているが、第3部のこのシーンでは既に Jimmy と Ellen との間に微妙な感情の行き違いがある。<sup>14</sup> この感情の行き違いは結末に至るまでの彼らの関係と彼ら各々の行く末を予兆しているがその原因は定かではない。第2部の結末からこのシーンに至るまで2人の間には多くのドラマがあったことを想像させられるが一切が闇の中である。結果だけで過程のない描写は *Manhattan Transfer* の至る所に見られるが、最も大規模に過程を吸い込んでしまったのはこのように戦争である。個々の人間の行動や思考の過程（あるいは必然性）の欠落した世界——これこそ現代社会であり、欠落した部分に知覚できない何かがぼんやりと見える。*Manhattan Transfer* に描かれるヴィジョンはこう

した世界である。そして描かれていない戦争に読者は知覚できない何かの一端を  
かいま見ることになる。

このようなヴィジョンを時間の流れの中で働かせる最善の方法は視点、思考、  
行動、場面等々を、何の必然性もなく突然変えることである。U.S.A. が *Man-*  
*hattan Transfer* を受け継ぎ最も成功しているのはこの方法である。これは  
U.S.A. の至る所にあらゆるレベルで使われているが、*Nineteen Nineteen* にお  
いて指摘した屈折はこの方法を小説全体に適用したのと言えるだろう。直線的  
かつ規則的に進んで来た流れを突然止めて動きを渦巻状に変えることにより、単  
に場面や出来事が変化（戦争→平和）しただけでなく、そこに言いようもなく大  
きな力が働いているを感じさせる。そういう意味で *Nineteen Nineteen* の  
後半部に描かれるパリは *Manhattan Transfer* のニューヨークであって、*Three*  
*Soldiers* のパリとは異なる。そこでは Richard Savage と Eveline Hutchins  
の Narrative に描かれる J. W. Moorehouse のサロンを中心に全てが渦巻状に堂  
々巡りを始める。米国の片田舎から出て来た少女 Daughter は渦巻に近づいて死  
に至り、渦巻を破壊しようと大西洋を隔てた米国の労働運動の中で奮闘する Ben  
Compton は停戦の日に反戦運動の罪で牢に繋がれる。ここでは前半リズムカル  
に進んで来た流れは止まり、*Manhattan Transfer* で描かれたあるインパクトに  
変化し、Moorehouse の澱んだサロンをある方向にゆっくりと確実に運んでいく。

以上から *One Man's Initiation - 1917*, *Three Soldiers*, *Nineteen*  
*Nineteen* が共通して持つ屈折はいずれも戦争を正面から描いたのでは描き切れ  
ないという Dos Passos の認識を反映しているという点で共通していると言え  
るだろう。しかし、この3つの屈折には自ら違いがあって、後期の作品程、戦  
争を如何に描くかは社会を如何に描くかということだとする意識が強くなってい  
くことになる。そしてそれは更に社会の中で戦争を如何に描くかという疑問に成  
長した時、Dos Passos はあるひとつの成長過程を終え、新たなステップを踏み  
出したと言えるだろう。U.S.A. を境とする Dos Passos の本質的な変化をそこ  
に見ることができる。

#### IV

小説の中における Dos Passos の戦争の扱いに注目することが、とりわけ後期  
の小説群にも目を向けた時、Dos Passos の本質に触れること、つまりは Dos

Passos 理解の一助になるのではないかというのが本稿を支える問い掛けであった。その答を見出す試みのために最後にわれわれは Dos Passos が初期作品に示した不満足にならない、Dos Passos の肉声をここに付け加えて結論としよう。

War was the theme of the time. I was in a passion to put down everything, immediately it happened, exactly as I saw it.<sup>15</sup>

*One Man's Initiation—1917, Three Soldiers* 執筆の動機を Dos Passos はこう回想する。この言葉は2つの部分から成っているが、それはそのまま当時の Dos Passos の戦争を描くことに対する態度を示している。ひとつは戦争こそが題材であったということ、今ひとつは、表現方法は戦争の中で起った事実をそのまま書きとめていくということである。戦争こそ題材であるということについては、Dos Passos は第1次大戦が現代社会に対する彼の考え方を大きく変えたことを強調する。それは“afterglow of the peaceful nineteenth century”<sup>16</sup>の中に育った彼らの世代が共通して持つショックだったと振り返る。一方、戦争の中にそれまでの社会を大きく覆すものを見た彼が、表現する手段を事実の描写に求めたのは、純粋に技法上の問題ではなくて、当時の米国の政治情勢に対する彼の強い意識の反映と見るべきであろう。彼にとっての事実(fact)は、いわゆる Wilsonian rhetoric<sup>17</sup>に象徴される政治から流れ出す嘘、情報操作、宣伝といった言葉の歪曲の対極にある、むしろ真実(truth)に近いものである。戦時のヨーロッパから友人に宛てた興奮の手紙の中で“...everything said & written & thought in America about the war is lies.”<sup>18</sup>と Dos Passos は言い切る。逆に彼にとっては戦争の中にこそ事實はあり、その事實は現代社会の事実でもあったわけである。現代社会においては“afterglow of the peaceful nineteenth century”はどう表面を覆い隠そうと、時代の底流にある大きな変化からゆっくりとしかし確実に掛け離れていくものであることを Dos Passos は戦争の中に見たのである。

しかし、戦争に対するこうした認識は変化、あるいは成長していく。*One Man's Initiation—1917*の1945年版(*First Encounter*の題で再版)への序文の中で Dos Passos は第2次大戦に従軍する若者と自分の世代との戦争に対する考え方の違いを次のように述べる。



War and oppression in the early years of this century appeared to us like stinking slums in a city that was otherwise beautiful and good to live in, blemishes that skill and courage would remove. To the young men of today these things are inherent deformities of mankind.<sup>19</sup>

“the young men of today” が現実に当時の若者一般の考え方を反映していたかどうかはともかく、この言葉は少くとも当時の Dos Passos の考え方的一端より正確には考え方の変化の自覚を示していたと言えるだろう。戦争や抑圧といったものはもはや外界から侵入して美しい社会を破壊する特別なものでも、能力と勇気によって除くことのできる一時的なものでもないという認識、これが戦争にこだわりつつも正面から扱うことを放棄していったことと対応していることは言うまでもあるまい。そして事実を追求するという若い頃の表現に対する意識は 1928年のソ連旅行時には芽生え始めており、ノートに“‘Let’s stick to fact,’ ... ‘but one man’s fact is another man’s fiction.’”<sup>20</sup>と書きとめている。Dos Passos は同時代を描き続けるという意味で生涯事実に固執し続けた作家であった。しかし表現の形式は変化を止むことが無く、事実を他人に表現することについては一生懐疑的であった。

*Midcentury* の中で表現を渴望し、果し得ずに苦悩する Terry Bryant は Dos Passos 自身であった。

He wanted her to see it as he’d seen it, but he couldn’t find the word.<sup>21</sup>

## 註

1. Dos Passos はハーバード大学在学中に *Harvard Monthly* に幾つかの短編を発表している（最初の小説は“The Almeh”）。*One Man’s Initiation — 1917* は従って、正確には商業出版社から発表したものとして最初の小説ということになる。
2. *Midcentury* (Cambridge, Mass.: Riverside Press, 1961), p. 40.
3. Terry Bryant に対する Dos Passos の扱いと、われわれがそれをどう評価するかという問題は実はより複雑である。Terry が結局 Tasha と結婚し幸福な家庭を築くこと、Terry の死が独占資本との闘いの中で無駄にならずに、人々の回想の中に生きること、Terry の物語における家庭 (home) の問題と回想の問題との複雑さをもたらしている。いずれの問題とも又、Dos Passos の文学全体にとっても別途充分考察すべきものである。従って本稿では今後ともこの2つの点に頻繁に触れることになるが、あく

まで戦争との関連という枠組の中でのみ扱うことになる。本稿で指摘した Terry の物語の側面も本文中で指摘したように引用文に集約される戦争の影の部分に限った扱いであることは言うまでもない。

4. *Chosen Country* (Cambridge, Mass.: Riverside Press, 1951), p. 466.
5. ある解決として家庭 (home) を獲得するというモチーフは先の *Midcentury*. この *Chosen Country* そして *The Grand Design* (1949) に見られる。いずれも home を構成する他のメンバーとの交感が重視されるが具体的にその過程は描かれていない。交感あるいは home 獲得の緊要性がそれぞれ異っている。home の問題は註3の主旨から以上の指摘にとどめる。
6. *Most Likely to Succeed* (New York: Prentice-Hall, 1954), p. 7.
7. *The Great Days* (New York: Popular Library, 1959), p. 11.
8. *Adventures of a Young Man* (New York: Harcourt, 1939), p. 26.  
なお、Toby は Tyler のニックネーム。
9. *U.S.A.: Nineteen Nineteen* (New York: Modern Library, 1938), pp. 188–89.
10. “J.W. [Moorehouse] drawled solemnly... ‘Do you know I never could get much out of drinking, so I gave it up, even before prohibition’”; “‘No thanks, I don’t drink,’ said Farrell” (*U.S.A.: The Big Money* [New York: Modern Library, 1938], pp. 491, 230).
11. Askew が Charley をなじる “. . . For craps’ sake, Charley, remember that the war’s over. ” (*The Big Money*, p. 219) という言葉にも戦争と drunk の結びつきが示されている。
12. “What he enjoyed outside of playing with the kids was buying and selling stocks and talking to Nat [ ニューヨークの証券セールスマン — 引用者 ] over the long-distance ” (*The Big Money*, p. 318.).
13. ここでの home と *District of Columbia* 以降の home との決定的違いは、前者においては確立された home の姿というものが全く存在しないということである。先の引用の Johnson 夫妻も実は全く幸せな家庭など持っておらず、結局離婚に至る。従って home への希求は人生の中での営みとは掛け離れた夢に過ぎない。これも広い意味での drunk に含み込まれてしまうのである。なお、註3参照。
14. *Manhattan Transfer* (Boston: Houghton Mifflin, 1953), pp. 275–76.
15. *The Best Times: An Informal Memoir* (New York: New American Library, 1966), p. 44.
16. “Introduction, 1968” to *One Man’s Initiation—1917* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1968), p. 4.
17. 当時の大統領 Woodrow Wilson は米国を戦争から守る大統領として欧州戦争不介入を旗印に2期目の大統領選を争ったが、当選し就任するとたちまちにして対独宣戦を布告した。
18. Townsend Ludington, ed., *The Fourteenth Chronicle* (Boston: Gambit, 1973), p. 92.

19. "Preface, 1945" to *One Man's Initiation — 1917*, p.36.
20. *The Best Times: An Informal Memoir*, p. 193. なお、このソ連旅行の前年1927年にはメキシコを旅行し、そこで知り合った米国人へのインタビューを通じて *The 42nd Parallel* に結実する材料 (fact) を集め始めることが同書には述べられている。
21. 註2 参照。