

都市を描いたものとしてのドス・パソス

——『マンハッタン・トランスファー』再考——

上岡伸雄

I

「政治的」な作家と言われたことが、作家ドス・パソスにとって幸であったのか不幸であったのか。確かに1930年代という急進的な時代、彼の『U.S.A.』は社会告発の文学として好意的に迎えられ、彼は同時代の批評家からその時代のスポークスマンとして圧倒的な支持を得た。しかしその後、ドス・パソスが『U.S.A.』で描いた時代が遠去かり、同時代の批評家が姿を消していくにつれ、彼の作品は徐々に読まれなくなってしまった。これは、特に彼の最高傑作とされた『U.S.A.』の特殊性・難解性にもよる。新聞記事の断片を集めた「ニュースリール」や、意識の流れの手法を使った自伝的な「カメラ・アイ」、同時代の著名人を扱った「伝記」などは、文学上の実験として重要とされただけではない。ドス・パソスと時代を共有した読者にとっては、自己の生きた時代の雰囲気伝えるものとして、一種の喜びや郷愁の念をもって迎えられたことであろう。こうして、ドス・パソスは、彼らにとっての代弁者となり得たわけである。しかし、今日の読者に同じ効果を期待することはできない。彼と時代を共有した人々が減り、特に「ニュースリール」など注釈抜きに読めなくなってしまった今日、『U.S.A.』はその読みにくさのために敬遠されてしまう。そして、最高傑作とされる『U.S.A.』への敬遠が、ドス・パソス全体への敬遠につながっているのではないだろうか。

この論文では、通常『U.S.A.』への習作として片付けられがちな『マンハッタン・トランスファー』（以下『マンハッタン』と略する）を「都市小説」として（政治から切り離して）評価しなおすことにより、ドス・パソス再評価への布石としたい。時代を描くことを目的とした小説は、しばしば「社会告発」「社会諷刺」として同時代には力をもつが、その時代が過ぎると力を失いがちである。そして、今日『U.S.A.』が頻している危機もまさにそれなのである。それに対し、

ある小説が都市の姿を生き生きと伝えているとすれば、それがあつた時代のある一都市のことに過ぎなくても、時代を超えた力を持ち得るのではないか。人口の都市への流入、都市の爆発的肥大化がますます進んでいる現代、都市の問題というのは、人類共通のものとなっているはずだ。いや、現代に限らず、「農村」対「都市」、つまりは「行動規範をもつ共同体」対「はぐれ者の集まった無秩序な大都会」といったテーマは古くから人類が関わってきたものだと思う。したがって、もしある都市の姿を印象的に描き、読者の胸に鮮明に刻み込むことに成功しているのなら、その小説は普遍的な力を持ち得るはずである。そして、『U.S.A.』はともかく、『マンハッタン』はその域にまで達していると私には思われるのだ。ディケンズのロンドン、ジョイスのダブリンがもつ生々しい像を、ドス・パソスが『マンハッタン』で描いたニューヨークももっている — このように考えて私は『マンハッタン』を再評価していきたい。

II

誤解を受けないように断わっておくと、私はただ都市さえ描けていれば、その作品を傑作だと主張するものではない。そこに住む登場人物たちの生への深い考察や理解がなくてはならないし、またそうでなければ、都市が本当に描けているとも言えないであろう。では、ドス・パソスの場合はどうであろうか？ 彼は登場人物たちの内面への考察を全く行なわない。しかし、読者はそれを作品の欠点としては感じないだろう。作者が意図したのは、人々が何か大きな力によって支配され、個々の意志を無視されて、機械的に振り回される姿を描くことなのである。つまり、ドス・パソスは、人間の内面を描くということより、人間の外面の行動を機械的に描くことにより、彼らを支配する「大きな力」に迫ろうとしているのだ。したがって、ドス・パソスが個々の人物の内面を無視しても、それは決して人物への理解に乏しいためではなく、その「大きな力」をより強大に見せるという効果を狙っているからなのである。しかし、逆に、もしその「大きな力」への迫り方が不十分であったなら、読者はそれを作品の欠点として感じてしまうだろう。そして、彼の作品の登場人物たちを振り回す「大きな力」とは何かを考えてみた場合、そこに「社会の変動」といった時間的要素のみならず、「都市」という空間的要素が大きく作用していると思われるのだ。したがって、ドス・パソス作品において都市が描かれるということは、作品の構成上絶対必要なことに思われてくるのである。では、ドス・パソス作品の登場人物の行動や運命がどのよう

な形で都市と関わっているか、まず『U.S.A.』から考えてみたい。

『U.S.A.』の登場人物のほとんどは破滅してしまう。ジョー・ウィリアムズや「お嬢さん」と呼ばれるアン・エリザベス・トレントは戦争に振り回されて死に到り、イヴリンは精神的頹廢のあげく自殺、ベン・コンプトンは党から追放されて労働運動に挫折する。成功者も同様で、出世の道を登りつめたJ・W・ムアハウスは心臓麻痺で余命いくばくもなく、スターの座を獲得したマーゴ・ダウリングにも没落が迫っている。その上、これからまさに成功の道を駆け上がろうという二人の男にも破滅が訪れ、あるいは暗示される。チャーリー・アンダソンとディック・サヴェジである。作者はまるで成功することが悪だと信じているかのようになり、この二人にも破滅をもたらす。アルフレッド・ケイジンの言葉を借りれば、彼らが成功に近づけば近づくほど、社会という「機械」は「彼らをあまりに急速に回転させ」、「彼らの首を締め始め」たのである。¹そして、この作品はこうした「機械のリズム」を生き生きと感じさせるようにできている。²

しかし、ここではチャーリーとディックを他の人物と別に考えてみたい。ほとんどの人物の活躍の場が都市であることは間違いのないのだが、特にこの二人の場合、その破滅と都市とが深く関わっているように思われるからだ。彼らはドライサーが描くような成功への夢に挫折する人物ではないし、ジョー・ウィリアムズのように社会の変動（特に戦争）に運命を狂わされる男とも違う。彼らは社会の変動のリズムに合わせて生きているのだし、彼らには成功が約束されている。それなのに、彼らは自ら酒や女に溺れ、破滅—いや、自滅—していくのである。彼らを自滅に追いやるものは何なのだろう。社会という「機械」の抑圧によるものとはどうも思えない。なぜなら、彼らは戦争や軍隊といったもっと厳しい抑圧の下で活躍してきたからだ。チャーリーは戦争中撃墜王だったし、ディックも野戦衛生隊に飛び込み、本国に強制送還された後も、あえて軍隊に戻っている。その後、ディックはムアハウスと知り合い、魅了されて、彼らと働くことを考え始めるが、この戦争中から休戦直後あたりが、ディックの最も生き生きとした時期と言えよう。それが、さほど抑圧のない平時に社会に出ると、二人は自ら進んで破滅へと向かう。ということは、彼らを破滅に追い込むのは抑圧というより、逆に自由による目標の喪失のためではないかと思われてくるのである。

フランシス・H・ゲルファントは、その卓抜な都市小説論『アメリカの都市小説』で、現代人の分裂の原因を抑圧より自由に求めている。以前のようなコミュニティでは「行動の規準があって、それを外れた行動をおこせば、激しい非難を受け、

社会的に追放されるようなことさえある。しかし、都市では気まぐれな衝動や、ふつうなら忌避されるような衝動も、小さなコミュニティでは考えられないほど放任されている³。こうして、都市には各地から異端者が集まり、都市はますます制約も統一もない混沌とした様相を呈してくる。そのため、都市に住んでいる人々は、制約のない分、逆に目標が定まらず、無軌道な行動をとってしまったりするのである。

ここで、ソール・ペローの描いた『宙ぶらりんの男』の主人公ジョセフを思い出してもらいたい。大都会シカゴに住む彼は、入隊までの期間、自由に時間を使えるにもかかわらず、かえって目標をもてず、いらいらして、無為に毎日を過ごしている。ある日、ジョセフは画家の友人から手紙をもらい、彼の生活をうらやましく思う。

彼にはコミュニティがある。僕にはこの六面体の部屋だけだ。そして、善は真空の中で成し遂げられるのではなく、他者と共同し、愛に伴われて達成される。僕の場合、この部屋に孤立し、疎外され、疑い深くなっている。目標の中に見出すのは開けた世界ではなく、閉ざされた、絶望的な牢獄なのだ⁴。

このように、彼は自由をかえって牢獄のように感じている。したがって、軍隊に入ることが逆に解放のように感じられるのだ — 「もう、これでおのれに責任があると見られなくていい。ありがたいことだ。すべて人まかせ、自分で決めるわずらわしさが無い。自由は放棄したのだ。」⁵ このように、ジョセフはチャーリーとディックの逆を行っている。チャーリーとディックは軍隊で活躍し、自由の身になって自滅したが、ジョセフは自由という牢獄から逃れるために軍隊に入るのだ。したがって、世代の大分異なるこの二人の小説家が、似たタイプの「自由の刑に処せられた」都会人を描いていると言えるだろう。しかし、ゲルファントも認めるように、『U. S. A.』は厳密に言えば都市小説ではない — つまり、都市自体はあまり描かれていない。⁶ 都会人、というか、都市により運命を左右される人物を描きながら、都市そのものはあまり描かれていないということを、不足として感じてしまうのは私だけだろうか。

『マンハッタン』にもチャーリーやディックに似た人物が登場する。作者の分身とも言えるジミー・ハーフである。彼の次の言葉は、都会に生きる状況をよく表わしていると言えるだろう。

「僕の問題は、自分で何を望んでいるか決められないということなんだ。だから、僕の動きは円環状となり、どうしようもなく、ひどく情け無いものになってしまう」

「僕の一番したいのは、この町〔ニューヨーク〕から逃げ出すことだと思うよ」

「でも、それにはどちらの方向に踏み出したらいいのかわからなくてはいけないよ」⁷

このように、ニューヨークにいる間は目標が定まらず、円環状の行動をとっていたジミーは、第一次世界大戦に高揚する — 「くそ、従軍記者の職が手に入らないかなあ」(p.228)。 それに対し、「私だって赤十字看護婦として戦争に行くかもしれないわ」(p.228)と答えるエレンも戦争に興奮しており、二人はその高揚した状態で、戦地で結ばれる。しかし、ひとたび平和が訪れ、高揚感が冷めると、二人の関係は崩壊し、ジミーは再び円環状の動きをとるしかなくなる。そして、小説の最後では、マンハッタンを脱出するのである。

もう少しゲルファントを引用すると、「都会生活においてもともと存在している価値体系の矛盾が精神分裂をもたらし、人間の行動は直線的な進歩をとるかわりに、でたらめで円環状のものとなる」⁸ ことがあるという。これは、都市の巨大な経済組織と、その物質主義が、個人の無能感、無名感を募らせるためでもある。したがって、チャーリー、ディック、ジミーのように、価値体系の単純な軍隊では活躍してきた男たちが、平時に都会に出ると、その巨大さ、握みどころの無さゆえに目標を見失い、自滅していく。ディックの職業が広告であり、チャーリーの没落のきっかけが株であったことを思い出して欲しい。広告と株、どちらも資本主義社会の象徴のようなもので、大^{ビッグマネー}金を生むこともあるが、実質的には何も生産しない、実体のないビジネスである。こうしたビジネスに携わっているために、彼らは何かを生み出しているという実感を握めず、無能感を募らせていたのではないか。そして、そういう状態から逃れるために、ジミーはマンハッタンから脱出したのである。

しかし、大都会マンハッタンが、ジミーの精神的混乱の大きな要素であることは、ジミー自身の言葉 — 「僕が一番したいのはこの町から逃げ出すことだと思うよ」 — を聞かずとも、わかるのではないだろうか。作品を読み進むうちに、マンハッタンの巨大な、握みどころのない姿が、まるでひとつの物体のように、不気味に浮かび上がって来るからだ。このように恐ろしい都市の姿を、ドス・パソスは特に各章のエピグラフで、印象主義風に、客観的に描写している。例えば

第2部の第1章は「朝はアレン街を走る始発の高架列車でガタガタと音をたてる」(p.129)で始まる。そして、高架線の梁、紙ふぶき、猫、南京虫などが羅列され、それらに囲まれて生きる人間たちは、ベッドの中で動めいて(“stir”)いる。また、第3部第3章のエピグラフでは、ツチボタルのような列車、くもの巣のような橋、上下するエレベーター、大きなビルディング、フェリーや蒸気船などが並べられ、人間たちは「ダウントウンの背の高いビルから、樹液のように流れ出(“drain”)始める」(p.305)。言葉の羅列が都市の無秩序な、混沌とした様子を生き生きと伝えると同時に、人間が列車や橋といった物体と全く同じように扱われているのもわかる。都市の一要素として、全く感情をもたぬかのように、人間たちは「動めい」たり、「流れ出」たりしている。こうした描写がエピグラフのみならず、全篇にあふれているので、読者は『マンハッタン』を読むと、都会の茫漠とした姿が目には浮かぶようになる。そして、それと同時に、そこに住む人間の卑少さ、無意味さをいやというほど思い知らされることになるのである。

しかし、『U.S.A.』を読んでいても、これほどまで鮮やかに都市の姿が浮かび上がって来ないのではないか。『U.S.A.』においては、舞台が都市に定まるのも第3部『ビッグ・マネー』のみであるし、「物語」の部分では、人物の外面の行動を追うばかりで、都市そのものはあまり描写されない。したがって、チャーリーやディックの破滅の理由が、今ひとつ読者には納得できないのではないだろうか。

III

『U.S.A.』が『マンハッタン』の手法を発展させているために、後者が前者の準備と思われがちであるが、読み比べたときの両者の全体的な印象は、かなり異なっているように思われる。私の勝手な印象に過ぎないのだが、『マンハッタン』が空間芸術のように感じられるのに対し、『U.S.A.』は時間芸術のように感じられる。つまり、『マンハッタン』が絵画のようにニューヨークという大都会を映し出そうとしているのに対し、『U.S.A.』は音楽のように合衆国全体の変動のリズムを刻んでいるように思われるのだ。時間の流れの感覚という点は『マンハッタン』にはまだ乏しく、それよりも平面的なキャンヴァスに様々な都市のイメージをカラージュし、一枚の絵画として仕上げたかのように思われる。こうして我々の目の前に現われた都市の像は、その巨大さ、恐ろしさで、我々を呑み込んでしまいそうだ。それに対し、『U.S.A.』の方には時間の流れが強く感じられる。

ジャズ・バンドに喩えるなら、「物語」の部分が主旋律を奏でるサクスカトラペンペットで、「ニュースリール」、「伝記」などがリズムを刻むリズム・セクション — ドラムスとベース — である。こうして、社会の変動のリズムは、リズム・セクションにより堅実に刻まれていく。そして、「物語」に登場する様々な人物が、その激しいリズムの中を生き抜こうとするのだが、中にはジョー・ウィリアムズのように、リズムに合わせられず、破滅していくものも出るわけなのである。

このように、『マンハッタン』と『U.S.A.』には大きな相違があるのだから、同じ土俵の上で比較し、前者を後者のための習作であると決めつけるのは、あまり適切ではないのではないか。確かに、『マンハッタン』に表われる新聞記事の抜粋が『U.S.A.』では「ニュースリール」として独立し、主要人物の物語は「物語」として独立した。そして、こうして独立させることにより、『U.S.A.』独特のリズム感を生み、「時代を描く」という点では進歩したと言えるであろう。しかし、その反面、『マンハッタン』の絵画的な効果が『U.S.A.』では薄れたという、マイナスの面もあるように思う。時代の雰囲気伝える、変動のリズムを響かせる、こういった点では確かに『U.S.A.』の方が上であり、そのため、同時代の批評家の絶讃を博した。しかし、都市を描く、特に都市の絵画的なイメージを喚起するという点では、『マンハッタン』の方が大きく勝っていると思われるのである。

では、『マンハッタン』の都市風景の客観的描写に当たる部分は、『U.S.A.』には全く無いのだろうか？ 無私で客観的とされる「カメラ・アイ」は違うのだろうか？ しかし、「カメラ・アイ」を通読してみれば、それが全く違うことに気づくだろう。マルカム・カウリーは「カメラ・アイ」のことを「物語全体で欠けている『内向性』を補うためにドス・パソスによって採用された手法」⁹と言っているが、これは正しい。「カメラ・アイ」は作者のパーソナルな体験に基づいた「意識の流れ」であり、そのため、その視点はかなり限られた場所しか注目しない。第1部『北緯42度線』のカメラの目は子供の目であり、作者の少年時代の体験に基づいているため、全体的に牧歌的で、古き良き時代への郷愁が感じられる。そして、描写される対象はかなり局所的（田舎が多い）で、都市はあまり扱われず、社会の変動とも隔絶した感がある。第2部『1919年』の「カメラ・アイ」は戦争のためずっとヨーロッパにいる。この部分では、社会の変動の真只中にいるわけだが、その分、「物語」の登場人物の体験と重なる部分も多く（なぜな

ら、ディック・サヴェジの体験なども、かなり作者自身のものに基づいているため)、となると、やはり「カメラ・アイ」の意義は「内向性」に尽きてしまっているようだ。例えば、ジェノバ付近でアメリカのタンカーが燃えている「カメラ・アイ」(33)のシーンは、ディックの箇所(p.499)¹⁰と、ジョー・ウィリアムズの箇所(pp.530-31)にも登場するが、このエピソードが「カメラ・アイ」でも繰り返される意義は今ひとつはっきりしない。同じエピソードを、「内面から見る」ということ以上の意味はないように思われるのである。第3部『ビッグ・マネー』に入ると、「カメラ・アイ」は、労働運動に飛び込んだ「私」の個人的体験談の色が濃くなり、特に、サッコ＝ヴァンゼッティ事件への怒りから、作者の個人的感情をあらわにしてしまう。「カメラ・アイ」(46)の「私もまたウォルト・ホイットマンだ」や、(50)の有名な「よろしい、我々は二つの国民だ」など、客観的なはずのカメラの目が進んで自己主張をしてしまうのである。このように、「カメラ・アイ」は都市の風景を描写するという役をあまり負わないし、時代の変動のリズムを伝えるという点でも、「ニュースリール」や「伝記」ほどの効果を上げていない。とすると、「カメラ・アイ」の役割はどうも「内向性」のみになってしまうようなのである。

ゲルファントは『マンハッタン』の都市描写に当たるものを、『U.S.A.』では「伝記」に求めている。つまり、『マンハッタン』で使用した、都市の様々な象徴に相当するのが伝記で扱われた人物たちであるとして、次のように言うのだ。

摩天楼やローラーコースターと違って、これらの人物は情感というものを生み出し、それに焦点が明確となるから、象徴としても生き生きとした存在になる。『マンハッタン・トランスファー』では、ドス・パソスは明らかに象徴によって審美的な形態を生み出すという可能性に心を奪われていたが、『U.S.A.』においては、審美的な事物よりも、時代を象徴的に表わす人物の方がはるかに大きな比重をもっている。つまり、彼らはドス・パソスの本質的な社会的信条をずばりと表現する存在である。¹¹

しかし、この文章そのものが、『U.S.A.』に都市の描写があまりなく、審美的効果が薄れたことを認めた形になっていないだろうか。伝記の人物たちが象徴しているのは「時代」であり、ひいては作者の「社会的信条」であって、都市ではないのだ。つまり、『マンハッタン』の主人公が都市だとするなら、『U.S.A.』の主人公は時代であり、この二つの作品を同じ都市小説として優劣をつけることに無理があったのである。非情で摺みどころのない都市が主人公だからこそ、それ

を表わすのに摩天楼やローラーコースターといった情感をもたぬものが非常に効果的に使われているのが『マンハッタン』であるのに対し、流動する時代が主人公であるからこそ、その時代の主役たちが効果的に使われているのが『U.S.A.』なのである。そして、その結果『U.S.A.』の方には作者の「社会的信条」が表われすぎ、この小説を「社会告発の書」としてしまった — このことが『U.S.A.』の1930年代における人気と、現在の不人気の大きな原因であることは繰り返し述べたとおりである。

このように、都市を描くという点では大きく勝っているにもかかわらず、『マンハッタン』は『U.S.A.』への習作という地位に甘んじてきた。これは、30年代の（特に左翼系の）批評家たちが、ドス・パソスを時代のスポークスマンとして選び、その『U.S.A.』を社会告発の書として絶賛した余波が、今だに尾を引いているためではないか。1942年に発表されたアルフレッド・ケイジンの論文でも、『マンハッタン』は「『U.S.A.』への準備に過ぎない」と言われ、次のように断罪される。

……『マンハッタン・トランスファー』の文体とテクニクにおける達成は、妙にはっきりせず、ぼやけている。この本は、ドス・パソス自身の混乱したガス燈で、ゆらゆら揺らいでいるように思われる。……この本は、都市の情景のすべての色がめちゃくちゃに塗りつぶされ、すべての輪郭がごたませにされた、へそ曲りの審美的幾何学書のようにであった。『マンハッタン・トランスファー』で読者が見たものは、広大な都市の図柄では全くなく、巨大さに没入したいという欲求である。¹²

こうした批判の言葉はしかし、私には批判に響かない。ここで批判のために使われた言葉はみな都市自体の特徴を表わしたものと感じられるからだ。「はっきりせず、ぼやけている」とか、「めちゃくちゃに塗りつぶされ」たり、「ごたませにされている」様子は、ドス・パソス自身の混乱のためではなく、都市の混乱した状態を、文体やテクニクを通じてそのまま表現しようとした結果ではないのか。そして、その結果、この小説は読者を都市の巨大さへ没入させるような効果を上げているのではないか。ケイジンは「二年後のサッコ＝ヴァンゼッティ事件が、『U.S.A.』の基盤となるアメリカ資本主義社会への敵意を結晶させたのと同じように、『マンハッタン・トランスファー』の実験的形式……は『U.S.A.』の素晴らしく独創的なテクニクへとつながることになる」と言っている

(1948年のマニーの論文も同じような見解をとっている)¹³が、サッコ＝ヴァンゼッティ事件への怒りがカメラの目を曇らせ、自己主張に走らせてしまったことは否定できないだろう。確かに、『U.S.A.』で発展されたテクニックが時代の変動のリズムを刻むことに大きく役立ったのは前に述べたとおりだが、同時に、『U.S.A.』を過剰に社会告発に走らせ、時代を超える力を弱まらせたとも言えるはずである。

こうした批評家たちの傾向を受け継いだためか、「都市小説」として『マンハッタン』を大きく扱ったゲルフアントまでが、この作品を『U.S.A.』への習作として片付けてしまい、『U.S.A.』のことを「より大きな枠組の中に、生活様式としての都市の形態がもっとも良く表現されているもののひとつ」¹⁴と言う。しかし、彼女が専ら扱うのは『マンハッタン』の方であり、『U.S.A.』の方は「厳密に言えば都市小説ではない」と言って簡単にしか触れない。ではいったいどういう風に『U.S.A.』が都市形態を表現しているというのだろうか？ この点について、彼女の『U.S.A.』論は説得力のある説明をしてきていない。引用した「伝記」に関する論と同様に、彼女の説明は結局、『U.S.A.』が都市ではなく時代を描こうとした小説だということを納得させてくれるだけなのである。このように、『U.S.A.』ばかりもてはやされたことが、今日ドス・パソス作品が文学としてよりも歴史的ドキュメントとしてばかり見られるようになった原因でもあろう。そのため、彼の『マンハッタン』における審美的達成は専ら無視されてしまうことになったのである。この傾向は、1980年秋に*Modern Fiction Studies* (Purdue University) がドス・パソス特集 (Vol. 26, No. 3) を組んだときにも、あまり変化がなかったようだ。そこに寄せられた論文も、あくまで『U.S.A.』を中心としてその周囲を探るものばかりで、『マンハッタン』を文学的完成品と見るものは全くなかったのである。

IV

ドス・パソスは都市を見事に描き得た作家と言えらるだろう。とはいえ、彼が描く都市は、例えばニュー・ Yorker 派の作家が描きそうな都市 — そこに住む人々を活気づけ、創造力を喚起するような有機的な都市 — とは大分違っている。彼が描くのは、そこに住む人々の個々の意志を認めず、円環状の行動を余儀無くさせるような、非情で無機的な都市なのである。そこでは、人と人の間隔が狭い分、かえってコミュニケーションがなく、人々はただそろそろと動めいたり、流れ出

たりするばかりなのである。このような都市像は、もちろん、ドス・パソス自身が抱いていたものに他ならない。土地を開拓し、土着していったものがアメリカの正統であるとするれば、土地を離れ、都市に流れついたものたちは当然異端者である。そのはぐれ者の集まった都市に、自身もはぐれ者として生きねばならないこと、コミュニティもコミュニケーションも剝奪され、目標ももてずに円環状の動きをとってしまうこと、こうしたことへの恐怖を、ドス・パソスは人一倍もっていたのではないか。そして、その恐怖感から、彼はあの恐ろしいマンハッタン像を創造し得たのだと思う。あのマンハッタンのヴィジュアルなイメージは、彼自身の恐怖感の視覚化と言えるだろう。そして、その恐怖感は、多かれ少なかれ人間誰しもがもつものであろうから、彼の描いたマンハッタンは、時代を超えた力をもつものだと思う。

彼のこの恐怖感は、おそらくは私生児として育った生い立ちに大いに関わりがあることだろう。しかし、ここではそうした伝記的事実には触れず、次のことを指摘するにとどめたい。彼はその後、労働運動に挫折したあとで、アメリカ歴史探求の方向をとり、『トマス・ジェファソンの知性と心情』（1954）、『国を創った人たち』（1957）などを書いていくことになる。これは、共産主義に失望した末の右傾化ではあるが、その底に、異端として、はぐれて生きることへの恐怖がやはりあるような気がしてならない。その結果、土地に根ざした正統的アメリカニズムへの探求につながったのではないだろうか。彼の作品において、都会的なものが悪であり、田舎的なものが善として扱われているのも、多くの批評家が指摘しているとおりである。そして、この都市への恐怖感が、彼の思想の流れにも大いに関わっているのだ。都市を描いたものとしてのドス・パソス——我々はもっと彼のこの面に注目してよいのではないだろうか。

註

1. Alfred Kazin, *On Native Grounds* (New York: Reynal and Hitchcock, 1942; revised, New York: Doubleday, 1956), p. 281.
2. C=E・マニーはこのリズムについて次のように述べている。「ドス・パソスの登場人物たちは自身の内的リズムをもっていない。そのかわりにあるのが、社会的事実による客観的、機械的リズムであり、それが、チャーリー、マーゴ、メアリー・フレンチらが所有することのできない個人的な時間、『生きられた時間』に常にとって代わっているのだ。彼らをその苛酷な展開において駆り立てるのは、社会的時間、外的時間なのだ」

- Claude-Edmonde Magny, *The Age of the American Novel*, trans. Eleanor Hochman (New York: Frederick Ungar, 1972), pp. 126-27.
3. Blanche Houseman Gelfant, *The American City Novel* (Norman: University of Oklahoma Press, 1954), p. 40. なお、この部分はゲルファント自身の言葉ではなく、社会学者ルース・キャヴァンからの引用である。また、訳については、岩元巖氏のもの（研究社出版）にほぼ従っている。
 4. Saul Bellow, *Dangling Man* (New York: Vanguard, 1944), p. 92.
 5. Bellow, p. 191.
 6. Gelfant, *The American City Novel*, p. 166.
 7. Dos Passos, *Manhattan Transfer* (Boston: Houghton Mifflin, 1925), p. 176. ゲルファントもこの部分を引用して「個人の分裂の混乱した、曖昧な感情をまことに明確に述べている」とコメントしている。Gelfant, *The American City Novel*, p. 22.
 8. Gelfant, *The American City Novel*, p. 38.
 9. Malcolm Cowley, "John Dos Passos: The Poet and the World" (1932), rpt. in *Dos Passos: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1974), p. 84.
 10. Dos Passos, *U.S.A.* への引照は Penguin 版による。
 11. Gelfant, *The American City Novel*, p. 171.
 12. Kazin, *On Native Grounds*, p. 274.
 13. Kazin, pp. 273-74. C=E・マニーも「サッコ=ヴァンゼッティ事件が、ドス・バソスのメッセージと芸術の突然の結晶化を引き起こした」と述べている。Magny, *The Age of the American Novel*, p. 109.
 14. Gelfant, *The American City Novel*, p. 166.