

ドライサー『天才と呼ばれた男』の虚構

村山淳彦

芸術家としては拙劣きわまると評されるドライサーの作品のなかでも、『天才と呼ばれた男』はもっとも悪評高い作品である。たしかにこれはできがよいとはいいがたい。⁽¹⁾ドライサーを擁護した批評家たちでも、『天才と呼ばれた男』だけは弁護のしようがないという態度をとる者が少なくない。欠点は明瞭である。悪文の特徴とされる欠陥をほとんどすべて含んでいる上に、創作技巧の面から見ても、普通禁物とされる書き方をしている。たとえば、人物の行動を描写するかわりに心理を説明する。視点が一貫しない。登場人物が多すぎる上に、重要でない人物にまで不必要な解説を加えて物語の流れを中断している。どう見ても結構のととのった小説とはいえない。

このような欠点は、多かれ少なかれドライサーの作品すべてに共通して見られるが、『天才と呼ばれた男』でそれがとりわけおぞましいものとして取沙汰されるのは、この小説の主人公ユージン・ウィトラが作者をモデルにした人物であるために、作者の自己憐愍や自己弁護が作品中に充満していて、この小説を不快なものにしていると考えられたからである。このことをマシーセンは、「根本的な難点は、ここでドライサーが書いた小説があまりにも自伝に近すぎて、どうしても釣合いのとれた見方から評価することができない、⁽²⁾ということにあった」と述べている。

『天才と呼ばれた男』が自伝小説であるとはよくいわれる。その場合自伝小説という言葉で理解されている内容は、作家の生い立ちを書くのに架空の人名を用いたり、無定形としか見えないような実人生を小説らしい結構のそなわった物語に仕立てたり、そのために若干の虚構を用いたりしてできあがった作品ということであろう。しかしあらゆる著作には書き手の性格が否応なくしみこむ。書き手の性格がその人の生い立ちと切り離しがたく結びついているものであれば、とりわけ小説には、それが自伝小説であろうがあるまいが、作家の自伝性が孕まれざるをえない。自伝小説というものとその他の小説との自伝性の濃淡の差は、ただ程度の問題でしかなくなる。ドライサ

ーの場合、『天才と呼ばれた男』に先行する四つの小説の主人公であるキャリー、ジェニー、クーパーウッドには、ドライサーの姉たちや富豪ヤーキーズといった、それぞれ作者自身とは異なる実在の人物をモデルとしてかなり明確に指し示せるとしても、各登場人物にドライサーの投影が見られることも多くの研究者によって指摘されてきた。他方ユージンのモデルはドライサー自身だといっても、それがどの程度にまでそうなのかということは問題として残る。実姉たちの経歴を中心にして自分の家族の物語を書いたドライサーが、『天才と呼ばれた男』で今度は自分自身の物語を書いたという受取り方が強く、また当時文学の伝記的研究が盛んであったせいでもあると思われるが、ドライサーを自伝的作家ときめてかかる傾向が広まったために、ユージンの物語はドライサーの自伝としてしか読まれなくなったということがありはすまいか。

『天才と呼ばれた男』だけを題材にして博士論文をものしたオルダニは、これが自伝小説であるという一般に広く認められている見方を疑ってかかり、そこから一歩距離をおいたところにまず立場を定めた上で論を立てている。

「事実」というものに強く執着していたにしろ、ドライサーは『天才と呼ばれた男』を小説家として書いたのであり、自分自身や他人の経験から素材を自由に借りてはきたもののその素材に改良を加え、実際に起きたことを利用しながらも出来事の⁽³⁾枠にとらわれずにそのなかに潜む劇的可能性を開示して見せた。

このような構えをとることによってオルダニは、『天才と呼ばれた男』の虚構性を見定めるのみならず、主人公ユージンと作家ドライサーとの間に横たわる距離を測り、作品の基本的に正確な読み方を示しえたのである。オルダニは、その博士論文の中核をなすと思われる箇所⁽³⁾で次のように述べている。

ドライサーが現実からとった生の題材を、虚構を作るという自分の目的に合わせてたえず変形したという事実⁽³⁾に留意するならば、『天才と呼ばれた男』がいくつかの虚構的要素で見えすいた粉飾をこらした自伝であり、最悪の場合は自己正当化の試み、最良の場合でも自己憐愍の実演でしかないという、ほとんど全員一致で承認されている見解も、かなり割り引いて受取らざるをえなくなる。これまでどの批評家も、『天才と呼ばれた男』をめぐる自伝と芸術という複雑な問題を十分に考えてみたことがなく、これがドライサーの自我像をあつかった小説かもしれないとすら示唆できる者もいなかった。ここに描かれているのは理想化された自我であろうか。「ドライサー氏の描いた“天才”を模範として真似るように読者を誘うつもりで用

いられた仕掛けは、この話のなかにひとつもない」というウィリアム・マリオン・リーディの評価が正しいとすれば、これが理想像であるはずはない。ジョゼフ・S. アウエルバッハの見方によれば、ドライサー自身がウィトラを、卑怯者、下司、ろくでなしとみなしていたのである。それではこれは彼の実像であらうか。だがウィトラの人生はドライサーの人生とは異なる。ドライサーの実体験のなかには、生家の貧困、父親の宗教的狂信、母親の死というような人格形成上独特な影響を及ぼした要素が含まれていた。さらに自己憐愍に駆られた「自伝作家」ならば、自分の醜い容貌、教会付属学校で受けた教育にたいする憤懣、親不孝な兄姉たち、家具販売店集金員として犯した横領罪、神経症にかかり療養所暮らしをした経験、他のリアリスト作家たちに援助の手をさしのべた事実などを書きもらしたりはしなかったであろう。ウィトラについていえば、彼のもっとも激しい感情をかきたてたいくつかの場面——たとえばアンジュラの妊娠を知ったときの怒りや、彼女の死に臨んだときの悲しみの場面——は、ドライサーの人生には一度も起きなかったような出来事(4)を描いている。

ここに見られるのは、作品と作家の伝記的事実との間の合致を探すよりも、むしろその差異に注目し、その差異をもたらした根源に存在し、活動しているにちがいない作家の想像力、世界像、劇的構成感覚を重視する姿勢である。オルダニは、『天才と呼ばれた男』全編にわたってユージンに関する設定とドライサーの伝記的事実との差異を詳細に記述しているけれども、その差異が生じる所以、その差異の有する意味を推論することまではしていない。本稿は、『天才と呼ばれた男』をドライサーの伝記と照合せながら要約した上で、その伝記的事実と異なる虚構の部分をいくつか選んで、それが単に虚構であるとか、劇的可能性を開示しているとかと指摘するだけにとどまらずに、その虚構の意味、劇としての構成の具体的な内容を究明しようとするものであり、そうすることによってオルダニが示唆した方向にむかって『天才と呼ばれた男』のより全面的な解釈へ接近しようとする試みである。

1

『天才と呼ばれた男』は三部からなっているが、第Ⅰ部「青春」はユージンの十代から結婚にいたるまでの時期を描いている。この小説の冒頭も、それまでドライサーの小説がいずれもそうであったように、時空を明示限定する文章で始められている。

この物語は、イリノイ州アレグザンドリアの町で、1884年から1889年までの時期、つまりこの地域の人口がほぼ1万であった頃に始まる。(T. G., p. 9.)

「1884年から1889年まで」という時代の指定の仕方には、おそらくユージンがアレグザンドリア（架空の町）で過した最後の数年間という意味がこめられており、したがってユージンが大都会にあこがれてシカゴへ出奔したのは1889年のことであったと考えてよいであろう。そのときユージンはほぼ18歳であったと同定できるから、逆算すればユージンの生年は1871年ということになり、ドライサーの生年と一致する。もっともドライサーが、自立しようという企図を抱いて、という意味でユージンと似た形で、シカゴへ出たのは1887年、ドライサー16歳のときのことであった。とにかく1889年をユージンがアレグザンドリアから出発したときと理解すれば、ユージンのその後の経歴もドライサーの経歴と年代上大体一致することになるので、この解釈の妥当性は高いと思われる。しかし「1884年から1889年まで」という表現には、それまでの小説の冒頭での時代設定が一点の曖昧さも残さない明確なものであったのに比べて、時期の指定に多少幅と含みもたされていることは、注意しておかなければならない。この表現は、文字通りに理解すれば、それによって示された期間のアレグザンドリアにおけるユージンの生活を語るところから物語が始められるということの意味しているとも受取れようが、「1884年」というのがユージンにとっていかなる意味をもった年であるのかははっきりせず、せいぜい「早くも彼が12歳のときに、ユージンは実業に向いていないということに父親は気づき始めていた」(T. G., p. 13) というくだりがあるだけで、彼が人物として小説に登場してくるときはすでに「17歳」(T. G., p. 13) とされているのである。つまりいずれにしても、「1884年から1889年まで」という時期の指定は、見かけの明確さに反して物語のどの時点をさすのかははっきりしないのである。これは、10年後の『アメリカの悲劇』には明確な時代の指定がないことのかすかな前触れをなし、虚構によって人間の状況をより普遍的な様相において描くという水準へドライサーが接近したことを示すものかもしれない。

小説の冒頭部における事実と虚構の顕著な差はウィトラ家の経済状態である。ユージンの父トマス・ジェファソン・ウィトラは、「もっとも有名で一番よく売れているミシン会社のその地方における代理店を経営しているミシン販売修理業者」で、「貧乏では全然なく——あるいは少なくともみずからを貧乏とは考えていなかった、と同時に金持ちともいえなかった」(T. G., p. 9.) と述べられている。この家庭は、「その性格と構成から見て、典型的にアメリカ的で中西部のとみなしえた」(loc. cit.) こ

とが強調されている。父親の名前がトマス・ジェフソンとなっているのも、アメリカ的であることをあらわす寓意であることは明白である。貧困な少年時代を送ったドイツ人移民の子ドライサー自身の生い立ちとは異なり、ユー진은アメリカの中心ととらえられた中西部の安定した典型的アメリカ人の中産階級の家庭で、大した苦勞も知らずに育ったとされており、ドライサーの小説中の登場人物としては、キャリーやジェニーよりもクーパーウッドの生い立ちに近いといえる。

ユー진이家庭の保護のもとに甘んじないで、家業を受け継ぐという道を父親の期待にそむいてしりぞけ、シカゴへ発っていくのは、大都会へのあこがれというロマンチックな衝動にしたがったためとされる。この点も、兄や姉たちの不行跡のために田舎町で肩身のせまい思いをするのがいやだっただけでなく、貧乏な家計を助けるため口減らしと自活の必要に迫られて家族から離れざるをえなかったドライサーのシカゴ行の否定的側面が取り込まれていない点において、ドライサーの伝記と異なっている。シカゴでユー진은、自活の道をさぐりながらいろいろな仕事を試みたあげく、新聞の世界に入る。この経路は大体ドライサーの経験と合致する。ただし大きなちがいは、ドライサーが記者になったのに対して、ユー진은報道挿絵画家になる点である。

ユー진은、新聞挿絵画家として腕をあげながら、シカゴからニューヨークへ転出し、ニューヨークではついに雑誌の挿絵の注文がとれるようになって、自由業者としての画家になれる。この経路も、新聞記者から雑誌の自由寄稿家（フリーランサー）へ転身したドライサーの経歴に、文筆と画筆のちがいがあがるもの、大体平行している。

他方ユー진의女性遍歴が語られ、小学校教師アンジェラ・ブルーと長い婚約期間を経て、その間さんざん動揺したあげくとうとう結婚するところで第Ⅰ部が終る。この経過も、ドライサー自身の女性関係や、サリー・ホワイトとの結婚の経験が土台になっている。

第Ⅱ部「闘争」に入るとユー진은、画家として認められはじめたのも束の間、結婚後スランプにおちいると同時に、女性関係のもつれから因襲的な妻アンジェラとたえずいさかいを起こすようになる。そのあげくユー진은健康をそこね、画業を放棄して肉体労働に従事した後、芸術家としてよりは出版社のアート・ディレクターや編集者として、処世術にたけた経営者になって才覚をあらわし、やがてひとかどの成功者に成りあがる。この部におけるユー진의経歴は、画家として挫折する前にバリでしばらく暮らしたことになる点でドライサーの経歴と大きく異なることを除けば、結婚および『シスター・キャリー』出版後に精神的危機に瀕し、肉体労働によっ

て立ち直ってから婦人雑誌の編集長という実務家としての成功をおさめたドライサーの1907年頃までの経歴に重なる。

第Ⅲ部「叛逆」は、ユージンがスザンヌ・デールと出会う時期から始まり、この若い娘にすっかり熱中した末に出版社での地位を失い、アンジェラとの家庭生活も完全に崩壊する過程をたどる。それは、実務家としての成功を投げうち、愛がなくても世間体だけは保っていたアンジェラとの結婚生活にも見切りをつけて、一切の欺瞞を排して自己の欲求に忠実に生きようと決断した上での行為と描かれており、因襲的な世間への叛逆ととらえられている。しかしその結果は、スザンヌとの仲を彼女の母親による介入によって割かれ、アンジェラが出産の際に死ぬことに終り、ユージンは人生の苦悩を改めて思い知る。小説は、ユージンがこの苦悩と折合いをつけるべく思想的遍歴を重ねる姿を追いかけた上で、彼が芸術家として再起しようと決意する場面で終わっている。この第Ⅲ部は、ドライサーが18歳にも満たぬ娘セルマ・カドリッップに恋をしてパタリック社編集長の地位を失った後、『ジェニー・ゲルハート』の発表により作家として再出発した経過の小説的表現ともみなしうが、この部分を彼の実人生と比較してみるともっとも大きなちがいで目立つのは、妻君の運命である。ドライサーは妻サリーと別居するにいたったものの、サリーは出産もしなければ死にもしなかったからである。

以上『天才と呼ばれた男』全編について作者の伝記的事実との比較を大雑把に述べたが、その結果作品における設定と作者の伝記とのちがいがいくつあることを明らかにできた。そのなかでも、次の三点がもっとも重要な差異として注目される。第一点は、ユージンが生まれ育った家庭が貧困ではなかったこと、第二点は、ユージンが画家であって作家ではなかったこと、第三点は、妻アンジェラが出産するとともにそのために死ぬことである。これら三点にわたる差異について、以下それぞれの意味を考察してみたい。

2

ドライサーの自伝においては幼少年期の貧困がいわば原体験として作家形成の核をなすものと把握されているのに、ユージンの生い立ちにこの要素が欠けているのはどういうわけか。ユージンの生い立ちとドライサーの生い立ちとがいかにちがっているかという問題については、すでにオルダニによる詳細な記述があるので、それをここで紹介するのは省略するが、このちがいが作者の構想にしたがう意図的な作行為によっ

て生じたものであることに疑問の余地はない。問題は、どのような意図、構想にしたがってユージンの生い立ちがドライサーのよりもはるかに恵まれたものに設定されたのか、ということであり、それはオルダニが示唆しているように単に「ロマンチックにするため⁽⁵⁾」というだけではすまされない。

ユージンは、シカゴで自活の努力をするときに経済的困窮を経験するが、それも実家から援助を受けることを潔しとせず、みずから選んだ境遇の結果であった。

彼は家を出たとき、これから自立していこうと決心していた。どうにかして給料をもらい、少なくとも暮らしていけるようになりたかった。家に便りを書くときに、うまくやっていますとやってやりたかった。トランクが届き、母からのやさしい手紙が届き、おかねがいくらか届いたが、おかねは送り返した。それはわずか10ドルだったが、はじめからこんなものを受取るのは彼の意に染まなかった。彼は自活しなければならぬと思ったし、とにかく試してみたかったのだ。(T. G., p. 40.)

キャリーやジュニーがとる行動は、貧乏のための困窮や貧乏への恐怖が強制力のようなものとして働き、そうするよりほかにしかたがなかったものとして描かれ、そこに行動の必然性が貧困によって裏打ちされるという考え方が垣間見えていた。それに比べて、ユージンにはそういう意味での貧困の問題はない。その結果ユージンが成功めざしてあくせくすることには、貧乏だから仕方がないといえるような弁解の余地が残されていない。というよりも、ユージンの出世欲、金銭欲は、貧困への恐怖から逃れようとして盲目的に追求するようになった衝動ではなく、むしろ自由な境地から自覚的に選ばれた目標に到達しようとする努力なのである。ユージンの生家が安定した中流階級に属すると設定しているのは、オルダニの指摘するように『天才と呼ばれた男』の作家が「自己憐愍に駆られた〈自伝作家〉」でなかったことを証しているだけでなく、ユージンの追求した目標が自由意志によって選択されたということをはっきりさせるために必要な伏線であった。

ユージンが成功の夢にとりつかれたのは、環境のせいではなく、彼の生来の気質のためであったと説明される。彼は元来官能的な人間である。

彼は何よりもまず余り強靱ではなかったし、ふさがちで、かなりの程度に芸術家めいた気質の持ち主であった。(T. G., p. 11.)

その彼がシカゴで自立の道をさぐりながら最終的に思い定めた画家という職業は、彼

自身の美への憧憬を満足させると同時に成功の夢を実現しうる道である、と彼は素朴に信じたのである。

この西部の魂は、美術のすばらしさに接してある程度燃え立った。国民の生活にはこういうたぐいのものがきわめて乏しかった——この分野で事をなすとげ、より洗練された雰囲気の中かで生活していける人々の名声は、偉大なものであった。パリに行けたら！ あの都のどこかすばらしいアトリエで画学生になれたら！ あるいはミュンヘンやローマでもいい。ヨーロッパ芸術の至宝の特徴——芸術家居住区での生活——に通じることができたら——これはちょっとしたものだ。多くの未熟な青年男女の胸中には、凡庸な人々の群から脱け出したいという途方もない願望といってもよいような気持がうずいていた。芸術家気質を気取り、芸術家風の装いをそれが当時かくあるべしと思われていたとおりにすることができたら。洗練された、なかばけだるいような、なかば無頓着そうな態度を身につけられたら。アトリエでまいをして、道徳に関してかなり自由に振舞い、並の人間とはそりが合わない気風を養なう——そんな風に振舞ったり、なれたりしたら、すごいぞ。もちろん芸術制作もしなければならぬ。結局偉大な絵を描いたり、高尚な彫刻を作ったりするのが役目だから。でもそうしている間に、芸術家らしい生活を送ることができるし、送らなければならないのだ。そして、それこそ美しく、すてきで、自由な生活だ。(T. G., p. 50-51.)

この引用箇所は、大部分自由間接話法からなっている。つまりこれらの言葉は、ユージンの内面でのつぶやきと理解されるべきである。『天才と呼ばれた男』に限らずドライサーの作品にはこの種の自由間接話法が多いのであるが、そのことにこれまでの研究者は十分に考慮を払っていない憾みがある。その原因の一端は、ドライサーの自由間接話法の用い方がまさに「自由」であって、どの部分が間接話法なのかははっきりしないということにあると思われる。上の引用においても、冒頭の一文は明白にユージンを外側から観察する客観的視点からの判断を述べているのに対して、次の一文は、客観的叙述なのか、ユージンの感想なのか、はっきりしない。上に示したのはひとつの試訳であり、もしかしたら「……この分野で事をなすとげ、より洗練された雰囲気の中かで生活していける人々があんなに有名になっているなんてすてきだな」とでも訳すべきなのかもしれない。しかしその次の文以降がユージンの主観的感想であることは疑問の余地がない。だがそのすぐ後には、「多くの未熟な青年男女の胸中には、うんぬん」というような、ユージンの視点からの叙述ではありえない高みから見下す

ような表現が、何のことわりもなく混入してきたかと思うと、引用の後半は再びまぎれもない間接話法に戻っている。その間接話法のなかにも、厳密に言えばユージンのものでありえないような語彙が用いられているのだが、それは、本来舌足らずの物言いしかできない人物の内面の気分をいわば代弁するのがドライサー独特の自由間接話法である以上、やむをえないことである。しかも厄介なことには、ドライサーが自分の代弁している登場人物の精神の限界、欠陥をわきまえており、またそれを地の文ではっきり指摘しながら、他方ではその登場人物の内面の声を伝えるときにはその気持に共感しており、その分だけ登場人物に対する批判が帳消しされているのである。その結果よく注意しないで読むと、低級な精神の持ち主である登場人物と作者とが区別できなくなって、たとえば多くの批評家が犯したように、ユージンの欠点即作者の欠点とする立場から『天才と呼ばれた男』を批判する誤ちを犯してしまう。

たしかに上の引用に見られるユージンの憧憬は、素朴といえば素朴、聞いている方が気恥しくなるような卑俗な願望である。だがこれは、アメリカ国民の低い文化水準への反動かもしれないとは示唆されているものの、貧乏への反動ではなく、ユージンの生来の性格が自然に展開した結果選ばれた目標として描かれているのである。それは、芸術の追求と漁色と世間的に成功して富と名声を手に入れることとの間に、おめでたいことに少しの矛盾も見出さない男にとって、まっすぐな一筋の道の終着点に見えた。

『天才と呼ばれた男』は、ユージンが抱いたこの野望をとげることができるかどうかの実験の記録ともみなしうる。芸術と女と富を三位一体として追求することは、クーパーウッドもとりつかれた夢であったが、ユージンの望みはクーパーウッドのよりもかなり小さいものであるにもかかわらず、それを実現する困難は、ユージンには乗り越えがたく大きなものと描かれる。その困難は、外部に存在する障害であるよりも、三つのものへの欲望が互いに矛盾し合うことにあるということが明らかにされていく。つまり、金持ちになりたいと思えば、世間の因習にしたがわねばならず、因習にしたがえば一夫一婦制を遵守し、浮気を控えて多情家（ヴァラエティスト）であることをやめねばならず、一夫一婦制の枠に閉じこめられれば芸術制作ができなくなる、という悪循環を彼はたどることになる。結婚後のスランプを脱して立直るときにユージンが得た認識は、次のようなものであった。

もしも富を手に入れようとするならば、たくましく、ひたむきで、ゆるぎない決意をもって、節制に努めなければならないし、富を維持していくときも同じ態度でむ

かわなければならぬのだ。うかうかしてはいられない。さもなければ自分がいまおちいつている状態、つまりくよくよと思ひ悩むセンチメンタリスト——心も体も病んだ人間——になってしまうのがおちだ。(T. G., p. 394.)

その結果彼はしばらくの間少なくとも外見では漁色をつつしむようになる。また芸術についてもこれを思い切る。

何故芸術家になることを思いわずらわなければいけないのか。芸術家がうまくやっていけたためしがあるか。後世の人々が認めてくれたって、いま自動車に乗れるか。彼は、デュラが階級的優越性——たとえ貧しくとも芸術家であることの榮譽——について語ったことを思い出して、微笑した。貧乏なんて糞くらえ！ 後世の人々なんて悪魔にでも食われろ！ おれはいま生きたいんだ——後世の人々に認められるために生きたくなんかない。(T. G., p. 440.)

結局ユージンが最初に抱いた企図は、金持ちになるということ一本にしぼられざるをえないのである。

この小説は、ユージンが若い頃に抱いた野心が金もうけによる出世というみみっちい欲望に矮小化していく過程を追うことによって、この矮小化を迫る因襲的世間、つまりアメリカ社会の狭量を批判するところにひとつの眼目がある。ユージンに対して因習を代表する存在であるアンジェラの父親は、アメリカ的な価値の体現者として描き出される。

ユージンは、自分の州と自分の国について抱いている彼の見方の大きさを好ましく思った。この男は、土地にしばりつけられたけちな農夫ではなく、言葉の大きな意味での農民——土地をいつくしみながら耕作にたずさわる人間——州と国を愛するアメリカ人だった。(T. G., p. 121.)

そしてユージンの内部にもこの種のアメリカ主義に共感してしまう部分がある。

ユージンはほほえんだ。これは美しい。これが人生のあるべき姿だ——健康、したたかさ、善良、思いやり、単純さからなる人生。彼は、ジョサムのように、健全で、温かで、清潔で、強靱な男になりたいと思った。(loc. cit.)

もちろんこれは、ユージンの弱点なのである。ユージンの挫折は、この弱点に起因し、彼の企図のなかに金銭と社会的地位と名声ではかられる成功の夢を組み入れたために、

出会うことになったものである。彼の企図のなかにそれを内部から腐食する病原菌のようなアメリカ主義の潜入を許したが故に、ユージンはそこにつけこまれてアンジェラと結婚し、金もうけにあくせくする破目におちいった。そうすることによってひとかどの成功をおさめても、満足することのできない自己を見出して、ユージンはようやくアメリカ社会の因習に反逆しなければならないことに気づくのである。

ユージンのたどった軌跡は、みずから立てたナイーブな憧憬にもとづく企図が、現実の社会の抵抗にあって実現が困難になったとき一旦目標を立て直したときに誤まった方向を選んでしまい、そこから脱け出して正しい方向へ向き直るために多大の苦しみをなめることになったというものである。したがって小説の構想がこのようなものであったとすれば、ユージンの生い立ちが貧乏な環境であることは不必要だけでなく、むしろ青年期まではかなり自由な選択ができる状態、つまりドライサー自身の生い立ちよりもはるかに恵まれた環境に育った人間として、主人公を設定する必要があったであろう。主人公の生い立ちに関するこのような虚構は、芸術と恋愛という二つの方面における自由と、俗物精神が支配的なアメリカ社会との対立葛藤を描くことが、この作品で作者の意図したテーマのひとつであることを証し立てている。

3

ユージンが作家でなく画家と設定されているのは、単に自伝作家の偽装ではなく、もっと積極的な意図がこめられている。その意図とは、アメリカ社会における芸術家の問題をあつかうときに画家を主人公にすることによって、アメリカ美術における新興勢力としてのリアリズム絵画に対する連帯を表明しつつ、美術界のみならず文学を含めてアメリカ文化全体に同様の傾向が台頭するのを助長し、その発展のために乗り越えなければならないいくつかの問題を解明することをこの小説のねらいとしたことである。

ドライサーと美術の関係については、フランス人アルナヴォンによる第二次大戦中の論文を嚆矢として、クワイアットやモアーズなどによって考究が深められてきた。⁽⁶⁾ それらの諸論考によって明らかにされたように、ドライサーはごく早い頃から美術に深い関心を持ち、世紀末から1910年代にかけて画家たちと交際していたのみならず、世紀末フリーランサーをしていた時期には一種の美術評論家として活躍さえしていた。彼は自由寄稿家として種々の雑誌記事を書いたが、余り重要でないと彼自身が考えたにちがいないような探訪記事のたぐいには筆名を用いたのに対して、美術に関する記

事は例外なく本名で書いている。その結果美術評論の分野で一応の声名を得たらしく、アメリカ19世紀後半の重要な画家ジョージ・インネスの死後、その遺産管理人によって指定伝記作家に選ばれ、インネス伝の原稿を完成させたと伝えられるが、その原稿は何かの事情で出版されないまま紛失⁽⁷⁾してしまった。また、ドライサーの著書『12人の男』のなかの一編「W. L. S.」は、世紀末に活躍した挿絵画家ウィリアム・ルイス・ソタグ2世(1869~1898)のことであり、この人物スケッチに述べられているところにしたがえば、ドライサーは事物の見方についてこの画家から多くのことを教わった。ドライサーは、新聞雑誌の世界に出入りしたあいだに、当時写真を十分に製版できない印刷術の制約から今日よりも重要な地位を占めていた挿絵画家たちとの交際の機会は多かったが、彼らジャーナリズムにおける挿絵画家たちこそアメリカ新興美術運動の中心勢力であった。

当時のアメリカ美術界における「お上品な伝統」をになっていたのは、ニューヨークのナショナル・アカデミー・オブ・デザイン⁽⁸⁾の画風であった。それはサロン化した翰林院風特有の画風、ミドル・クラスの肖像画、生活光景、バルビゾン派に真似た風景画などに見られる画風である。これに対して、アメリカの都会の庶民生活に題材をとるジャーナリズム出身の画家たちは反発していた。『天才と呼ばれた男』のなかでも、ナショナル・アカデミー(“N. A.”)出の教師に対する両面感情が数箇所で見られる。この反感がついに表面化したのは、1908年ニューヨークで開催された「八人組」(ジ・エイト)展である。これは前年ウィリアム・グラッケンズ、ジョージ・ルクス、エヴェレット・シンの作品が学院によって出品を拒否され、ロバート・ヘンライが審査員を解任されたことに対抗して開催されたもので、アメリカ独立美術展(アンデバンダン)の最初のものとなるが、八人組とは上記四人に、ジョン・スローン、モーリス・ブレンダーガスト、アーネスト・ローソン、アーサー・B. デイヴィスを加えた画家たちのことである。このうちロバート・ヘンライは、フィラデルフィアのペンシルヴェニア・アカデミー・オブ・ザ・ファイン・アーツの教師であり、頭目的な存在であった。彼はエマソンニホイットマン流の思想家でもあり、グラッケンズ、ルクス、シン、スローンがフィラデルフィアで新聞挿絵画家をしていた頃彼らと交わって新しい絵画運動を形成しはじめたのである。ブレンダーガストやデイヴィスはむしろ後期印象派に属するとみなしうるので、八人組全体をひとつの画風に代表させることはできないが、新聞出身の画家たちが産業社会の大都会に新しく出現した多数の生活情景を題材に取りあげ、粗野ながらも躍動する現実を描いたことによって「炭穀缶派(アッシュキャン・スクール)」と呼ばれて、これが八人組の画風であるか

のごとくに理解されたのも事実であった。⁽⁸⁾

ドライサーは、八人組のうちグラッケンズ、シン、スローンなどの挿絵画家たちとは以前から知り合いであったし、ヘンライについては八人組登場以前に新しいアメリカ美術の中心人物として紹介する雑誌記事を書いたこともあった。⁽⁹⁾ドライサーのヨーロッパ旅行記『四十歳の旅人』に挿絵を描いたのはグラッケンズであった。⁽¹⁰⁾ドライサーにとって「炭殻缶派」の帰趨は他人事でなかったにちがいない。八人組展が開催された頃ドライサーは高給取りの編集長としてアメリカ出版界の因習に追従しながら、かげでは『ボヘミアン』という題の反逆的な小雑誌を経営もするという二重生活を送っていたのであり、八人組がキュビズムなどを含むヨーロッパ新美術を紹介してアカデミズムによく衝撃を与えることのできた「アーモリー・ショー」と呼ばれる展覧会を主催した頃には、ドライサーも面従腹反の術策を投げ棄てて作家としての再出発の道へ踏み出していた。その底には、ドライサーをも八人組をも包みこんだ「ニューヨーク・リトル・ルネサンス」と呼ばれる、短命ながらも清新の意気にあふれる文化革新運動の存在があった。ドライサーが『シスター・キャリー』後の挫折を乗り越えて1910年代に作家として再起できたのも、この新興文化に励まされたからにちがいない。『天才と呼ばれた男』のなかでユージンの炭殻缶派風の絵をめぐる美術界で起った論争を描いている場面について、マシーセンは次のように述べている。

ドライサーが論争における争点を劇化するときを示している鋭敏さに注目すれば、彼が新しい画家たちのなかにこのように強力な味方を見出したことによって、どれほど心強く思ったかということがよくわかる。⁽¹¹⁾

このような経緯を考慮に入れるならば、ユージンを画家として描き出すためにドライサーはエヴェレット・シンをモデルに使ったという一種定説のようになった見方が、限定的な意味しかもたないとみなさざるをえない。ドライサー自身がシンをユージンのモデルであると認めたとしても、⁽¹²⁾シン自身がユージンの作品とアトリエの様子はシン⁽¹³⁾の作品とアトリエを借りていると主張したとしても、問題はそれだけで片付きはしない。とりわけ小説中数箇所においてユージンの作品が叙述されるのを読めば、ユージンの絵がシンの絵にもとづいてだけ考えられているとはけしていえない。ユージンの作品が問題になるときは、そのモデルがシンと断定できないことは数人の批評家も認めている。たとえばブルックスはこういっている。

ユージンの作品を叙述するにあたってドライサーが念頭においたのはエヴェレッ

ト・シンであった……、もっともジョン・スローンやグラッケンズやルクスや、サ
ンドイッチマン、ベンチに腰かける浮浪者、蒸気を吐いている消防自動車、暴風雨
に打たれている灯のともったレストラン街、などを描いた彼らの画布を想起させる
場合の方が多⁽¹⁴⁾いのだが。

また、アルナヴォンは、ユージンのモデルがジョージ・ルクスであったとするある美
術史家の意見を紹介した上で、それに異議をさしはさんでいる。

しかし「人生の断面」を捉えようというルクスの考え方は、いわゆる炭殻缶派に属
する大多数の画家の特徴でもある。実のところは、ほぼ1910年頃のアメリカ絵画
におけるいくつかの潮流——印象派の影響、アメリカの光景の重視、一見卑小な題
材の選択、それにとりわけ翰林院風の芸術への反対——がウィトラという総合され
た人物のなかに合流しているといえるかもしれない。新旧間の闘争をたたかっていた
人々は、古参兵ロバート・ヘンライ、スローン、ペローズ、グラッケンズ、その
他一群の、気質においてさまざまな人間を含んでいたから、ルクスとウィトラを余
りにも同一視して見ることはまちがいであ⁽¹⁵⁾ろう。

小説のなかで記述されているユージンの絵をもっと具体的に検討してみれば、シン
の絵にもとづいていると思われるものはむしろ少ないことがわかる。たとえば『芝居
のはねた後で』と題されたもの (*T. G.*, p. 232.) などは、劇場とかサーカスなどの
華やかな世界や、そこに集まってくる人々の生態に関心があった画家シンのものらし
い。シンの画題と様式は、醜いもののなかに美を発見しようとした炭殻缶派の本領に
通じるものというよりは、とくに後期になるにつれて「ロココ復古調⁽¹⁶⁾」と評されるほ
どはっきりしてきたように、装飾性に傾いたものであった。したがって、もっと荒々
しい題材と筆致を特徴とし、都市の裏面を執拗に注視した炭殻缶派本流ともいべき
位置にある、ジョン・スローンやジョージ・ルクスやジョージ・ペローズの作品の方
が、ユージンの絵に近いと思われる。たとえば、終業時の「6時が過ぎて、街路にあ
ふれ出てきたイーストサイドの婦人労働者の大群を描く」 (*T. G.*, p. 110.) 『6時』
(*T. G.*, p. 219.) と題されたユージンの絵は、同じ題の絵がスローンにあるし、「子
どもたちがうじゃうじゃいて、貧弱な手押車、ひたむきに歩いたり押合ったりしてい
る群集の見える、イーストサイドの街路に面した、むき出しの騒々しい壁」 (*T. G.*,
p. 230.) となれば、ジョージ・ペローズの『絶壁に住む人々』という絵が思い出され、
「三台の機関車が並んで大きな貨物操車場へ入ってくる情景で、機関車の煙がまるで

高い灰白色の羽飾りのようにそびえ立っている」(T. G., p. 231.) 絵は、ルクスの『ハイブリッジの機関車庫』を思わせる。

ユージンの絵すべてについて実在の画家の作品との照合ができるわけではないが、ユージンの作品のなかでも画商シャルル氏目を引いた重要な絵は、まぎれもなくそのモデルを同定できる。それは、「吹雪の五番街の絵で、おんぼろの見すばらしい馬車がやせて手入れの行届かない骨ばった馬たちに引かれている……」(T. G., p. 227.) ありさまを描いたものであるが、その原型はアルフレッド・スティーグリッツの有名な写真である。これは、モアーズによれば、スティーグリッツが1893年に撮った写真⁽¹⁷⁾であって、これと同類の作品からなる写真集『ニューヨークの小景集』は1897年に出版された。スティーグリッツといえば、アメリカ美術におけるモダニズムの指導者として有名な写真芸術家であるが、彼の世紀の変わり目における作品は、炭殻缶派の好んだのと同じ題材を多く取りあげていたのである。それらはニューヨークの、とりわけ雨や雪の日の街頭、高架鉄道、マンハッタンと対岸を結ぶフェリー、操車場内の蒸気機関車などである。雨や雪という悪天候を好んだのは、ヘンライ以降の炭殻缶派にも共通するが、それは悪天候がもたらす明暗のコントラストや人馬の姿勢のおもしろさなどといった形式面だけでなく、そこににじみ出ざるをえない都会の憂愁、厳しい現実などといった情趣や想念が芸術家の興味を誘うからであろう。

とにかく作品から見る限り、ユージンのモデルは、エヴェレット・シンに限定できないどころでなく、炭殻缶派とも限ることができず、むしろ当時の新しい感性を複合した架空の存在とでもいうほかはないと思われる。この新しい感性については、アルナヴォンがみごとにいいあてている。

大都会をさまよう孤独な観察者の憂愁にみちた観照という、いかにもドライサー的なテーマがここではじめて登場してくる。ここから湧きおこるのは、『シスター・キャリー』や『新聞記者時代』におけるシカゴとか、『天才と呼ばれた男』におけるニューヨークなどのような大都会にはじめて接した「原子論的に分離された」個人の、この上ない孤独感である。こういう気分を描き出したことが、おそらくドライサーのもっとも独創的な創造のひとつである。⁽¹⁸⁾

近代都市の喧騒のただなかの孤独な群集、疎外されて匿名化した個人の脱力感と、それと奇妙に対照的な、周囲の狂躁に感染した熱病のような興奮——このテーマの発見こそは、現代諸芸術の出発点をなすものであり、19世紀には植民地的農業国家であったアメリカの商人、投機家、地主に基盤をおく貴族的知識階級の文化が、都市生活

者たるサラリーマン、労働者に基盤をおく20世紀の新しい型の知識人、自由業者たちの文化へ転換するときの重要な梃子になった。

ドライサーがユージンを画家として設定したのは、自伝作家が仮面をつけたとか、知人の画家から道具立てを借りたとかという便宜的な方策とだけみなすわけにはいかず、芸術における新しい精神を表現するためには、19世紀末から1910年代初頭にかけて劇的に出現した新しい美術に仮託する方が有利であると判断したからであろう。事実美術と文学という異なる分野両方にこの新しい息吹きが共通して感じとれると、ドライサーが考えていたことは明白である。ユージンが描いた『6時』という絵は、スローンの同名の絵を下敷きにしてはいるだけでなく、ドライサー自身が同様の題材で同じく「6時」と題した文章を書いており、後に『大都会の色彩』の一章として使っている⁽¹⁹⁾のである。そしてまさにこの『大都会の色彩』というスケッチ集こそ、彼が炭殻缶派に親近な感性をもっていたことを明白に示している。ユージンが新聞社に勤めていた頃、挿絵を描いただけでなく、記事も書いたときにも、文学と美術との交流が示唆されている。

ユージンの文章の魅力は、心に色彩と詩情をたたえていながら論理と事実嗜好にも欠けることなく、そのおかげで彼の書くものには安定感があることであった。彼は事物の由来を知り、人生の現況に論評を加えることを好んだ。彼は、あちこちの公園や、グース・アイランドや、刑務所や、その他気に入ったことなら何でも書いた。

だが彼のほんとうの情熱は美術にむかった。こちらの方が彼にとって少しばかりあつかいやすい——手っ取り早い——媒体であった。ときどきあることについて言葉で述べてからそれを実際に描くというやり方ができたらと考えて興を覚えた。それはすばらしい特権のように思われたし、平凡なことを劇的なものへと変えてみせるということを考えて悦に入っていた。彼にとっては何事も劇的であった——街頭の馬車、高い建物、街燈、何でもすべてがである。(T. G., p. 89.)

この箇所からは、ドライサーが炭殻缶派を中心とする当時の新しい美術と自分の文学との共通性を十分認識していたことをうかがい知ることができる。この認識があったからこそドライサーは、画家の物語という虚構を書くことができたのである。

アンジェラが女兒を出産するとともに帝王切開の手術のため死亡するという、この

小説のクライマックスの一部をなす筋は、ドライサーの結婚生活の事実と比較した場合まったくの虚構である。ドライサーとサリーの結婚も不幸な成行をたどり、長いあいだいがみ合いと和解を繰返した後、1910年にはほぼ決裂し、1914年つまり『天才と呼ばれた男』発表の前年からは永久に別居した。そのために小説におけるアンジェラの死は、ドライサーの妻に対する願望を充足させる代償行為としての虚構と解釈する向きがこれまで多かった。アンジェラがサリーをモデルにしていることはたしかであり、彼女は真に深い理解力に欠ける保守的、因襲的な女性として描かれているけれども、アンジェラの死を単にドライサーの私的利害に発する恣意的な筋立てとのみは考えられない。この筋立ては、小説のテーマにかかわる構想に連関しているからである。

成功の夢がしみこんだアメリカ社会における芸術家の問題もあつかつてはいるものの、『天才と呼ばれた男』における真に一貫したテーマは、むしろ恋愛と結婚の問題である。それは、やみがたき女性思慕、本人にも制御できない本質的に非合理的な力と理解された性の衝動、非合理的であるが故に反歴史的、刹那的、実存的な性向と、結婚という社会制度、歴史的で長期にわたって維持されなければならない合理的な因習とのあいだの衝突であり、その衝突によって惹起される哲学的、形而上学的観想である。

混沌と秩序との衝突といってもよいこの二つの力のはざまに立つユージンには、どちらか一方を悪とみなしきることができない。

彼は自分の存在の深淵をのぞいてみても、とらえがたく移ろいやすい流れ以外に何も見えなかった。その底の方はとても暗かった。おれは金銭に関する事柄以外の面では正直ではない、と彼は自分にむかっていて、何故だろうかとしばしばあやしんだ。おれは誠実でない。道徳に反している。自分をとりこにするこの美しいものへの愛が世界の他のどんなものよりもはるかに大切で、それを追求するためならば社会で重要なことと認められている他のすべてのものも構ってられない。(中略)

そうこうするうちに彼の二重性のあの別な面があらわれてきて彼の考えを変えてしまった。(中略) 社会には一見秩序があるようでもあるが、どうもそれがうまく機能していないようでもある。(中略) 何故心配することがあるか。御身が大事！ 神経質な良心などに牛耳られてはなるまいぞ。(T. G., pp. 360-1.)

上の引用の前半でユージンは秩序の側に立って混沌を批判しているが、後半では混沌の側から秩序を批判している。そしてどちらにも最終的真実として確信が持ていな

い。ユージンの「二重性」である。

この二重性のためにユージンは、何事においても優柔不断のまま状況に流されるだけである。数多くの恋愛事件のなかでも最大の山場となるスザンヌとの恋愛においてすら、はじめて真の愛に目ざめたといいながら、決定的時点においてユージンは昂揚することができない。

実は、彼女を再び腕のなかに抱いた後にも、しかも彼女の母親の前ですら、ユージンは想像していたほど勝利感を味わうこともなかったし、人生の問題すべてが解決したとも思えなかった。…… (T. G., p. 657.)

この狐疑逡巡のうちにスザンヌのユージンへの恋もさめ、ユージンは気づいてみると失業していた。彼は、秩序にしたがひ、結婚と家庭を維持し、実務家として世間的成功を確保するのに徹することもできなければ、混沌に身をまかせ、恋愛の激情のおもむくまま反俗の姿勢を貫き、芸術に殉ずることもできない。

俗物と反俗の超人との間でたえず動揺するために、所詮小人物でしかないと思われるユージンにも、しかしながら一貫して深まりゆく意識がある。それは悲劇の感覚と、それとは正反対の人生讃美の衝動である。この二つの矛盾した意識のうち、アンジェラ⁽²⁰⁾の死にかかわるのは悲劇の意識である。

悲劇という言葉は、この小説のなかでとりわけ後半部ではしばしばあらわれる。たとえば次のような箇所である。

彼は、ある特定の顔立ちがこのような魔力を発揮できるのはどういふわけか、とときどき不思議の念に打たれた。(中略) この種の魔力に屈することによって自分が悲劇にまきこまれるのに——彼はそういう悲劇についてじっくり考えてみようとはしなかった。(T. G., p. 285.)

ここで悲劇と呼ばれるのは、恋愛の絶頂が終り、男の熱がさめたために男女が共に苦しむようになった状態のことであるが、ユージンが「そういう悲劇についてじっくり考えてみようとはしない」ですませられるのは彼に次のような自己弁護論が用意されているからである。

自然のまさに本質が、貞節の欠如、無遠慮、破壊、変化だというのに、永遠の貞節を誓い、それを守ることなんかできるか。たしかにおれは「名誉で脚が直せるか」と問うた陰鬱なハムレット——力が正義なりと信じ、この世で成功を手に入れるに

は水ももらさぬ謀りごとによらねばならず、倫理などには関係ないと確信している、油断のならないマキアヴェリといったところだが、策略家としてはこの上なくまづいときている。たしかに我欲の無秩序な追求だが、もひとつ酌量してもらいたいことは、おれ自身の心や感情を、あるいは他のもの何ひとつとして、作った張本人は、このおれではないということだ。(T. G., p. 286.)

この考え方は、ユージンが悲劇を見まいとするときに責任のがれをするのに役立っているだけでなく、作者の世界観でもあって、奇妙にもこれが悲劇の必然性を支えてもいる。すなわちユージンの移り気は、彼の恣意によるのではなく、自然の必然に忠実にしたがった結果にすぎず、彼がひきおこす愁嘆場は、個人的な性癖によってもたらされた偶然事ではなく、世界の必然的趨勢の結末としてとらえられることによって悲劇たりうるのである。

だがこのような世界像が悲劇の必然性を支えるというのは、まやかしにすぎない。この小説のなかで悲劇の感覚を喚起するのは、浮気者の弁解に役立つ自然主義の世界像ではなく、むしろユージンに苦しめられる女性の嘆き悲しむ姿である。たとえば彼のほんとうの初恋の人というべきルビー・ケニーの嘆きである。ユージンに捨てられたルビーがシカゴから書き送った手紙には、彼女の痛切な思いが綴られている。

「私は昨夜窓辺に立って通りをながめていました。月が照っていて、あの枯木が風に吹かれて揺れていました。私はむこうの野原にある池に映る月を見ました。それはまるで銀のようでした。ああ、ユージン、私は死にたいわ。」(T. G., p. 104.)

文章はありきたりの感傷的なものだとしても、そこにこめられた真情をさすのがユージンも冷酷に否定することはできず、「あの娘には悲劇に似つかわしい雰囲気があった」(T. G., p. 136.) と思いながら、彼女の思い出を胸のうちにたたむのである。

女が水を見て死を思う図は、ルビーだけでなくアンジェラにも見られる。アンジェラはユージンに迫られて婚前に身を許した後、次のような思いを抱く。

二つの図が彼女の心のなかで交互に、振子のように繰返し浮んできた。ひとつは、結婚式の祭壇と、ユージンが何度も話してくれたとおりの、友人たちが訪問してくるニューヨークのすてきなアトリエとが並んで見える図であった。もうひとつの方は、波ひとつないオクニー湖の青い水底に自分が青ざめてじっとしたまま横たわっている姿であった。そうだ、こうなった以上もしも彼が結婚してくれなかったら、私は死んでしまおう。(T. G., p. 180.)

水と死の連想においてアンジェラはルビーに結びつく以上、アンジェラも「悲劇に似つかわしい雰囲気」を漂わせていても不思議ではない。実際アンジェラが妊娠後スザンヌからユージンを取り戻そうとして何度もユージンに訴える場面は、裸体をさらして夫の官能を刺激しようとするグロテスクなまでに痛々しい姿も含めて、読者の同情を誘う。彼女は、結婚や世間体にとらわれる因襲的人物として否定的に描かれているにもかかわらず、作品の後半部では悲劇的人物といってもよいほど苦しみにさいなまれる狂女の図を呈するのである。

アンジェラが悲劇的人物ととらえられるとすれば、アンジェラは、妻サリーに対するドライサーの私情をぶちまける器としてのみ造形されているとは考えられない。それどころか彼女のひたむきさが一種の長怖の念をこめて描かれているのである。これを説明するのに、ドライサーが無意識のうちにサリーに同情していたと伝記研究風に合理化するよりは、たとえ事実がそうであったにしろ、その無意識の同情は虚構を通じてはじめて顕在化したのである以上、アンジェラの死がこの小説を悲劇仕立てにしようとする作者の意図から導き出されてきた着想であると理解し、それを悲劇的な死たらしめるために後半のアンジェラの鬼気迫る描き方が生じたと考える方が作品の仕組みをいいあてていると思われる。

アンジェラの死という虚構は、悲劇的な説得力をかなりもっている。『武器よさらば』の女主人公キャサリンを、「雨中の死」に恐怖を抱くという点で水と死を連想し、しかも出産時に帝王切開で死ぬ女として設定したヘミングウェイは、アンジェラから着想を得てキャサリンを造形したのにちがいない。この説得力によって、あれほどかたくなに悲劇を認めることを拒否していたユージンも、ついに性関係の底に渦巻く悲劇への感覚を呼びさまされることになるのである。

ほとんど3年間を通じて、神経過敏な模索する精神を悩ましそうな、ありとあらゆる迷妄や改心を彼は経験した。クリスチャン・サイエンスをほとんど信じかけたといってもよい状態から、悪魔が世界を支配しているとほとんど信じかけるにいたるまで遍歴を重ねた。プロブディングナグのガルガンチュアともいうべき大道香具師が、あらゆる夢が悲劇に終るようにたばかり、助平や阿呆や汗をかきかきうめいている鈍重な背徳者を見て楽しんでやがる。(T. G., p. 726.)

作者が書きたかったのは、アンジェラの死にいたる苦悩を見てその悲劇性を認めざるをえなくなったユージンが、さらに自分を含めた人間の生の本質的悲劇を悟る、というところまでであったかもしれない。『天才と呼ばれた男』を悲劇と見た場合のその

基本的構造について、ガイスマーは次のように述べている。

この悲劇は、できごとが単一の原因から生じたのみならず、主要登場人物のだれかに事態の責任を帰すこともできないという意味で、古典的な様式に属し、登場人物たちは、まさに自己に忠実であることによって悲劇を生み出してしまった⁽²¹⁾のである。

だがユージンの悲劇の感覚は、十分に劇化されていないので、アンジェラの悲劇のように説得力をもたない。したがってこの作品は、ユージンを主人公とした悲劇として見た場合には、特に結末の部分で混乱を呈しているといわざるをえない。しかしそれでも、この小説が悲劇的構想のもとに書かれているということを作品解釈のための打消しようのない条件として照射するのは、アンジェラの死という虚構の意味であろう。

注

1. 使用したテキストは、Theodore Dreiser, *The 'Genius'* (Cleveland: The World Publishing Co., 1943)。引用箇所は、(T. G., p.~) のように示す。なお本稿中の引用はすべて筆者の試訳による。
2. F. O. Matthiessen, *Theodore Dreiser* (New York: Dell Publishing Co., 1951), p. 159.
3. Louis Joseph Oldani, *A Study of Theodore Dreiser's The 'Genius'* (Unpublished PhD dissertation, University of Pennsylvania, 1972), p. 4.
4. *Ibid.*, p. 51-2.
5. *Ibid.*, p. 19.
6. Cf. Cyrille Arnavon, "Theodore Dreiser and Painting," *American Literature*, 17 (May, 1945). Joseph J. Kwiat, "Dreiser and the Graphic Artist," *American Quarterly*, 3 (summer, 1951). Joseph J. Kwiat, "Dreiser's *The 'Genius'* and Everett Shinn, The 'Ash-Can' Painter," *PMLA*, 67 (March, 1952). Ellen Moers, *Two Dreisers* (New York: Viking Press, 1969).
7. Vrest Orton, *Dreiseriana* (New York: Haskel House Publishers, Ltd., 1973), pp. 11-12. Arnavon, *op. cit.*, p. 117.
8. Cf. Bernard B. Perlman, *The Immortal Eight* (Westport, Conn.: North Light Publishers, 1979); Arthur Frank Wertheim, *The New York Little Renaissance* (New York: New York University Press, 1976).
9. Kwiat, "Dreiser and the Graphic Artist," p. 130; "Dreiser's *The 'Genius'* and Everett Shinn, The 'Ash-Can' Painter," pp. 15-6.
10. Theodore Dreiser, *Traveler At Forty* (New York: The Century Co., 1913)
11. Matthiessen, *op. cit.*, p. 163.
12. Robert H. Elias., *Theodore Dreiser: Apostle of Nature* (New York: Alfred A Knopf,

- 1949), p. 155; Dorothy Dudley, *Forgotten Frontiers* (St. Clair Shores, Mich.: Scholarly Press, Inc., 1972), p. 328.
13. Kwiat, "Dreiser's *The 'Genius'* and Everett Shinn, The 'Ash-Can' Painter," pp. 17-18; Edith Deshazo, *Everett Shinn, 1876-1953* (New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1974), pp. 145-8.
14. V. W. Brooks, *The Confident Years* (New York: Dutton, Co., 1952), pp. 317-8.
15. Arnavon, *op. cit.*, p. 121.
16. Deshazo, *op. cit.*, p. 155.
17. Alfred Stieglitz, *Picturesque Bits of New York and Other Studies* (New York: R. H. Russell, 1897): *cf.* Moers, *op. cit.*, p. 12; Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz* (New York: Aperture, Inc., 1976), p. 94.
18. Arnavon, *op. cit.*, pp. 117-8.
19. Theodore Dreiser, "Six O'Clock", 1910, No. 4. (no date), unpaginated, 2 pp. Republished in *The Color of a Great City* (New York: Boni and Liveright, 1923); *cf.* Donald Pizer, Richard W. Dowell, Frederic E. Rusch, *Theodore Dreiser: A Primary and Secondary Bibliography* (Boston: G. K. Hall & Co., 1975), p. 130.
20. 「人生讃美の衝動」については、本稿のテーマからはずれるので、ここで論じない。
21. Maxwell Geismar, *Rebels and Ancestors: The American Novel, 1890-1915* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1953), p. 335.