

“Thou Art First Entitled to My Tale”
——*Pierre; Or, the Ambiguities*における女性とナラティヴ

藤原あゆみ

序

Herman Melville の第 7 長篇 *Pierre; Or, the Ambiguities* (1852、以下『ピエール』) は、メルヴィルのキャリアに修復不可能な傷をつけた作品として悪名高い。主人公ピエールが姉と思しき女性イザベルと結婚し、かつての婚約者ルーシーも加わった奇妙な共同生活を送るという重婚的なプロットや、ピエールとその母の近親相姦的な関係のために、出版当時、ごく一部の好意的といえる例外を除き、多くの書評が『ピエール』を「不自然」かつ「不健全」な問題作として退け、その逆風たるや、“HERMAN MELVILLE CRAZY” のキャプションを冠した記事まで現れる始末であった¹。

大著 *Moby-Dick* (1851) の出版から間髪入れず、一気呵成に『ピエール』を書き上げたメルヴィルはしかし、この新作が必ずや大衆に広く受け入れられるだろうことを想定し、その娯楽作品としての価値を自負していたのみならず²、大衆受けとは相反しがちな文学的価値を兼ね備えていることを確信してもいた。というのもメルヴィルは、『白鯨』執筆後に Nathaniel Hawthorne へ宛てた手紙で吐露するとおり、「リヴァイアサン」たる『白鯨』を超えるような「クラーケン」的作品をすぐにも著さねばならないという抑えがたい衝動に突き動かされて『ピエール』に着手したのであって³、その衝動が成功の自信とともに満たされつつあることは、ホーソーンの妻 Sophia への手紙で次のように明かされている。

It really amazed me that you should find any satisfaction in that book [*Moby-Dick*]. It is true that some *men* have said they were pleased with it, but you are the only *woman*—for as a general thing, women have small taste for the sea. But, then, since you, with your spiritualizing nature, see more things than other people, and by the same process, refine all you see, so that they are not the same things that other people see, but things which while you think you but humbly discover them, you do in fact create them for yourself. [...] But, My Dear Lady, I shall not again send you a bowl of salt water. The next chalice I shall commend, will be a rural bowl of milk. (Melville, *Letters* 146; 強調原文)

この手紙は従来、『ピエール』を「ひと鉢の田園風ミルク」と形容している箇所注目されてきたが、ここで紙幅を割いて引用したのは、メルヴィル自身によるメルヴィル文学の正しい読み方の講義とも呼べる点で注目に値するからであり、ひいては『ピエール』の望ましい読み方を、いわば有能な読者代表のソファイアに要請しているようにも捉えられるからである。つまり『ピエール』の読者は、作者が「ひと鉢の田園風ミルク」の中に忍ばせた「他の人々には見えないもの」——吟味なしには汲みとれないサブテキスト——を、「慎ましくも見つけ出し」、「自らそれを創り出す」作業を求められているのではないか。

メルヴィルがホーソーンの妻ソファイアへと『ピエール』読解の要領を発信していることは、彼が本作において試みた文学的実験と深く結びついているように思われる。その試みとは、端的に言えば、イザベルやルーシーら女性キャラクターを主軸としたプロット展開を指す。メルヴィルが従来の海洋冒険譚的な作風を離れ、女性キャラクターに焦点を当てた背景には、19世紀中葉のアメリカにおいて、小説読者層の大部分を占めていた女性たちの好奇心に訴えかける必要があったというプラクティカルな事情も間違いなく存在した。しかし、メルヴィルがソファイアという女性読者の解釈の力を頼ってこのような私信をしたためたのは、『ピエール』が、家庭小説や感傷小説の単なるパロディとしてではなく、男性作家である彼が女性とテキストとの接続点においていかなる文学的成功を収めうるか、という真摯な試みとして認知されることを希求したからではないか。実際、本作のプロットの大きな転換点となり、主人公を新たな局面へと誘うのは、のちに詳しく見るとおり、女性によるテキストおよびナラティブなのである。

先に言及したクラーケンとしての『ピエール』と、女性キャラクターが小説そのものに対して持ちうる強大な影響を結びつける糸口として、以下の指摘を挙げておこう。八木敏雄によると、「近親相姦のリビドーは、あの幻獣クラーケンさながらに、テキストのいたるところに潜伏し、徘徊し、出没し、妙なことに、テキストそのものを食らいつくす構えなのである」(236)。名家の一人息子という安泰を棄て、姉イザベルによって墮落することをも辞さないピエールの姿に鑑みれば、この指摘は正しく、『ピエール』におけるクラーケンをファム・ファタル的女性（イザベル）の官能性と同定することに不自然はない。そしてその官能性は、いわゆる“author-hero”であるピエールの墮落の所以となり、「作者」たる「主人公」ピエールが挫折した作品とともに死ぬ時、小説『ピエール』もまた破滅的な結末を迎える。この文脈においてイザベルは——プロットの分岐点となる重要なテキストの創造者であるにも関わらず——ピエールとメルヴィル双方のテキストの破壊者としての側面だけを前景化されることとなる。

しかし本稿では、『ピエール』をクラーケンたらしめている要因を女性キャラクターに絞りつつも、その存在意義をファム・ファタルや、ダーク／フェアといった旧概念から切り離れたうえで、より能動的な側面に光を当ててみたい。すなわち、未だシンボリズムに基づいて分析されがちな『ピエール』の女性キャラクターを、彼女たちのテ

クスト及び発話が小説全体にもたらす有機的な作用へと視点を移して捉えなおすことで、本作における女性像の立体化を試みる。というのも、『ピエール』の女性表象に関する先行研究の多くは、女性たちとの関係性を通じて、主人公ピエールに内面化された作家としての苦悩や男性性の不安などの葛藤をあぶり出すといった、いわば彼女たちを鏡像としてのみ定位するものであったからだ⁴。この文脈において、女性たちの存在意義は常に、主人公の自我に一方的な影響を及ぼす装置の域を出ない。両者は、性や自我をめぐる支配と従属のせめぎ合いの中に抗いがたく固定化されたままである。この緊張関係を超越して、その外部にメルヴィルが企図したであろう男女間の相互作用的な共感力、想像力を読みとることこそ、メルヴィルが初めて本格的な女性キャラクターを創り出した意義を考察する上で有益な作業ではないか。そもそもメルヴィルは、Elizabeth Schultz と Haskell Springer によれば、18 世紀末から 19 世紀初頭に活躍したフェミニストの先駆とも称される Madame de Staël を尊敬していたし、彼自身と交流のあった Catherine Maria Sedgwick らの存在に深く感化されており (4)、自ら女性作家との間に築いた書き手／読み手の相互関係にインスピレーションを受けてもいたのだから。

上記の議論を踏まえて、本稿では、テキストとナラティヴの発信者としての女性、そしてその受信者としてのピエールという、共感を基盤とした双方向の関係性を可能とするディスコースを読み解きながら『ピエール』にみるジェンダーの問題系を整理してゆく。そのためにまず、イザベルのナラティヴを本作のダイナミクスとして再検討する作業から始めたい。次に、そのナラティヴにおいて、精神病院への言及が、父権的抑圧を象徴する装置として機能していることを確認する。最終的には、これらを踏まえた上で、本作品にみる沈黙とその意義を代弁するエージェンシーの諸相を考察することとなるだろう。

1. “An Unraveled Plot”

アサイラム・オートバイオグラフィー

——精神病院体験記とイザベル・ナラティヴ

イザベルは、ピエールの父グレンディニング氏が外国人女性と不倫関係を結んだ際の子である。それゆえ彼女は社会の周縁へと追いやられ、常に放浪の生活を強いられてきた。イザベルがピエールと初めて対面を果たす夜、彼女は 2 章分にわたって自らの声でその生い立ちを物語る。Robert Miles はイザベルの語りについて、“It is, rather, a discontinuous series of images whose meaning escapes her; as her memory is fragmentary, so is her identity” (13) と指摘し、イザベルの語りもアイデンティティも不安定なものにすぎないと断定した。果たしてそうだろうか。確かに読者は、イザベルが断片的に語る過去の真偽を見極める術を持たないが、ここで重要なのは、メルヴィルがイザベルに 2 章にも及ぶ、いわばオーラルなオートバイオグラフィーの特権を与えていることではないか。Wyn Kelley は『ピエール』を主人公のバイオグラフィーとみ

なし、傑出した人物の栄光ではなく、個人のいかにも人間的な苦悩が主題とされている点にメルヴィルの独自性を見出しているが（“*Pierre, Life History*” 86-88）、小説全体が主人公のバイオグラフィーというスタイルをとって書かれる時、そして、だからこそ主人公が三人称の語り手の視点から描かれる時、その中に主人公ではない人物のオートバイオグラフィーが差し挟まれるという構造は、極めて特異であるというほかないだろう。

このイレギュラーな事態への気づきを促すかのように語り手は、ピエールとイザベルの対面ののちに “In her life there was an unraveled plot; and he felt that unraveled it would eternally remain to him” と述べる。これは、イザベルの「ある錯綜したプロット」の真相がピエールに明かされることは永久にないという、知ることの欲望を阻む断言であるかに見えながら、イザベルの過去が一種の「プロット」として物語化されていることを示しており、ひいては、彼女の語りを精読する必要性をほのめかしている。だが同時に、イザベルの物語が小説とは区別されねばならないことをも、メルヴィルは示唆してみせる。このことを確認すべく、もう少々先まで引用しておく。

Like all youths, Pierre had conned his novel-lessons; had read more novels than most persons of his years; but their false, inverted attempts at systematizing eternally unsystemizable elements; their audacious, intermeddling impotency, in trying to unravel, and spread out, and classify, the more thin than gossamer threads which make up the complex web of life; these things over Pierre had no power now. (Melville, *Pierre* 141)

興味深いことに、イザベルの「錯綜したプロット」に思いを馳せていたピエールは突如、比較対象として従来の小説を引き合いに出し、その浅薄さに対する批判へと思考を転じてゆく。「人生の複雑な巣を織りなす、蜘蛛の糸よりもかすかな糸」を「解明しようとする」通俗的な小説のあり方は「虚偽」でしかないとピエールは悟る。実人生の様々な事象は、作品としての体裁を重視する小説のように理路整然と運びえないのだ⁵。こうして、イザベルが口頭で再現を試みる身の上話は、通俗小説と比較され、より価値あるテキストとして重要性を帯びてくるのである。そして留意しておくべきは、イザベル自身が “enigma” であるというよりも、“the essential and unavoidable mystery of her history itself”こそがピエールの行動を誘発する “wonderful enigmas” (138) であることだ。イザベルは謎めいたダーク・レディという象徴的存在ではなく、自らの「歴史」を持ち、それを語るオートバイオグラフィーの行為主体として立ち現れてくる。遡ればこの主体性は、イザベル自身の言葉によって、語り始める前に予め提示されていた。イザベルは、自身のバックグラウンドを語ろうとするピエールを遮って、“Nay, Pierre, that [narrating one’s history] is my office; thou art first entitled to my

tale...” (114) と宣言し、ナラティヴの権利を自ら担保していたのである。

こうして性急に語り出すイザベルだが、断片的な記憶にのみ頼っている点で、一見して均質的に思われるナラティヴの中に突如、記憶が細部にわたって再現される転換点が訪れることは強調に値するだろう。それは、素性不明の老夫婦と暮らした家を出たのち彼女が何者かに連れてこられた “another house” (118) に関する描写であるが、イザベルが語りを進めるにつれ、この「もう一つの家」が実は精神病院であったことが明らかになっていく。ここで、一つの仮説を立ててみたい。先に論じたオートバイオグラフィーとしてのイザベル・ナラティヴと、入念に描写される精神病院での体験とを相互参照する時、“asylum autobiography” という文学ジャンルの視点から、彼女の語りを『ピエール』のダイナミクスとして再読することができるのではないか。というのも、『ピエール』が男性中心主義社会に対するピエールの、およびメルヴィルの抵抗であるという解釈はしばしばなされてきたが⁶、このアサイラム・オートバイオグラフィーの形式が、父権的な権力と精神病院の構造とが連動しながら弱者を抑圧していることを暴露するディスコースを用いるものである以上、イザベルの語りが精神病院での体験にとりわけ比重を傾けていることは、イザベル側からの抵抗と見なすことができるからだ。

アサイラム・オートバイオグラフィーとは、不当にも精神病院へと収監された女性たちが自らの体験を書き著し、父権制の暴力を世に告発するとともに、自己の主体性を主張する文学ジャンルであり、一般的には Elizabeth Packard の *The Prisoner's Hidden Life; Or, Insane Asylums Unveiled* (1867) がこのジャンルの先駆とされ、Lydia Smith や Clarissa Lathrop など 19 世紀末の女性自伝作家が続き、さらには F. Scott Fitzgerald の妻 Zelda もこの系譜を引き継ぐと考えられている⁷。パッカード自身がそうであったように、19 世紀アメリカでは、夫の申し出さえあれば、妻たる女性は狂気と診断されずとも合法的に精神病院に送られてしまったのである (Packard 42)。『ピエール』が書かれたのはパッカードの自伝よりも 15 年を遡るが、ここではメルヴィルが、虐げられた女性が自身に課された拘束を打破する過程を描く手段として、精神病院という装置をいち早く取り入れていたことを重視したい。メルヴィルが 13 歳で父 Allan を精神錯乱の末に亡くしていることや、母 Maria が鬱を患っていたことはよく知られた事実であるし、姪にいたってはブルーミングデイル・アサイラムに入院させられており (Torrey and Miller 232-34)、メルヴィルにとって精神病院の存在が日常的な脅威であったことは想像に難くないだろう。

とはいえ、ここで注意しておくべきは、イザベルが精神疾患のために収監されていたわけではないということだ。イザベルは身寄りのない孤児として、狂人たちと十把一絡げに閉じ込められてしまうのである。孤児と狂人を隔てずに収容するという、人権を顧みないシステムは現代から見て想像もつかないが、19 世紀半ばに差しかかるアメリカでは、精神病院におけるこうした放埒きわまりない事態が社会問題となっていた。社会活動家 Dorothea Dix は、手ひどく扱われる精神病院患者たちの人権を求めたロビー活動に従事するかたわら、ニューヨーク州内の精神病院を回って見聞した劣悪な環境を報

告書 *Memorial, to the Honorable the Legislature of the State of New York* (1844) にまとめて出版した。ディックスによると、それらの精神病院では孤児や捨てられた子どもたちが、狂人や精神薄弱者たちとともに収容されており、彼女はこの事実をイタリクスによって強調しながら、精神病院における非人道的な収容法を問題視している(48)。

イザベルがこの劣悪な環境を忍ばねばならなかったのは、彼女が孤児であったからだが、さらにその原因を突き詰めれば、他でもないピエールの父がイザベルの母たる女性と不倫関係を結んだことと——この行為じたいは理想的な家父長体制を敷くグレンディニンガー族からの逸脱であるが——結局はグレンディニンガー家当主であり続ける安泰を選び、再び父権的権力の庇護下へと戻っていったことが浮かび上がってくる。このようなグレンディニンガー氏の行動が作中で実際に明示されているわけではなくとも、イザベルのアサイラム体験を知ったのちピエールが以下のような心境に至っていることから、グレンディニンガー氏のイザベルに対する認知の拒否(=父権的暴力)は、パッカードらのアサイラム・オートバイオグラフィーに見るように、精神病院という権力機構と共犯関係にあることが明らかになってくる。

This episode [of the asylum] in her life, above all other things, was most cruelly suggestive to him, as possibly involving his father in the privy to a thing, at which Pierre's inmost soul fainted with amazement and abhorrence. Here the helplessness of all further light, and the eternal impossibility of logically exonerating his dead father, in his own mind, from the liability to this, and many other of the blackest self-insinuated suppositions; all of this came over Pierre with a power so infernal and intense, that it could only have proceeded from the unretarded malice of the Evil One himself. (*Pierre* 138)

イザベルの語りの中で、ピエールの心を最も激しく突き動かすのがこの精神病院でのエピソードであることはすなわち、ピエールが父の父権的暴力にまつわる真相を確かめる術を与えられずにおかれる一方、精神病院での体験こそが、そのような真相が存在する可能性を提示する「錯綜したプロット」(“unraveled plot”)の指示対象だということを示唆している。このように考えると、“unraveled plot”のフレーズは「錯綜したプロット」を意味するのみならず、“unraveled”を動詞“unravel”の過去分詞形ととることによって、「明らかにされたプロット」を含意しているように見えてくる。さらに言えば“plot”を「策略」の意とみる時、二つのプロット——父権制の庇護下に回帰することで安泰を得ようというグレンディニンガー氏の「策略」、その誤謬をナラティブによって暴こうとするイザベルの「戦略」——の存在が、読者の目前に「明らかにされ」るのである。

かくしてイザベルの精神病院体験記は、ピエールの中で神格化された父親像を打ち砕き、彼がサドル・メドウズという父権的な世界の放棄を決意する最も直接的な原因として機能する。精神病院に送られ、教育も受けられずリテラシー獲得の機会も奪われていたイザベルが、まさにそのトラウマティックな体験を主体的に利用しながら、小説そのものの推進力をひそかに担っている、すなわち作中のオートバイオグラフィーのみならず、小説全体の“authorship”をも二重に獲得しているという逆説は、序論で言及した、女性とテキストの接点において男性作家である自身が何を成しうるか、というメルヴィルの文学的実験の一環に定位することができるだろう。一見して被害者性を前景化された弱者に思われる人物が、実はその被害者性こそを自己表現の手段へと昇華し、社会の病理を暴露するという構造は、短篇“The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids”（1855）における、都市で享楽に耽る知識人階級の独身男性たちと、発話の機会を完全に奪われた製紙工場の女性労働者たちとの対比にも引き継がれてゆく。メルヴィルは製紙のプロセスを描写する際“pen/penis metaphor”を反復し、男性の加害者性・女性の被害者性を強調しているが（Thomas 423）、“bachelors”の一人である語り手が紙を仕入れるために工場を訪れていることから、読者は、男性知識人たちのペンを手にする特権が、工場の女性労働者たちの存在を基盤としてこそ成立しているという、鋭いアイロニーを読みとることができる。一切の言葉を発さず、一様に青白い無表情な顔で労働に従事する女性たちのあまりに徹底した沈黙は、消極的に「沈黙させられている」というよりも、積極的に「沈黙することを選んでいる」ようにも思われ、パフォーマティヴに男性中心主義への批判を体現しているとも読めるのである。精神病院に閉じ込められたイザベル、工場に閉じ込められた女性労働者たちにみる「監禁」と被害者性の裏に隠された「抵抗」のテーマは、1850年代のメルヴィルが、男性中心主義と搾取される女性との緊張関係を社会背景から切り出し、かつその関係性における両者の力学を攪乱してみせるのに適切なレトリックであったと言えるだろう。

2. 戦略としてのアサイラム・オートバイオグラフィー

前節で確認したようにメルヴィルは、イザベルを狂人としてではなく、父権制の被害者として精神病院と結びつけ、のちのアサイラム・オートバイオグラフィー文学がとることとなる構造をいち早く『ピエール』に応用した。本節では、イザベルのアサイラム・オートバイオグラフィーの内容を具体的に取り上げ、時代的に最も『ピエール』と近接しているパッカードのテキスト、*Modern Persecution: Or, Insane Asylums Unveiled*（1873）⁸を参照しながら、メルヴィル／イザベルの戦略をより詳しく見てみたい。

まず、イザベルが精神病院について語る部分の最も顕著な特徴として、記憶の正確さが挙げられる。精神病院に収容される前の体験——素性も分からぬ老夫婦のもとでの生活や、海を渡った際のおぼろげな記憶——を頼りに展開されるイザベルの語りには、

“seem” が幾度も用いられ、彼女自身 “[B]ut it is all bewildering to me; and so you must not start at me, for I can not but talk *wildly* upon so *wild* a theme” (*Pierre* 115; 強調筆者)、もしくは “Now the wide and vacant blurrings of my early life thicken in my mind” (117) と、記憶の不正確さを承知するようピエールにことわっている。特に前者で立て続けに繰り返される “wildly” および “wild” にいたっては、自らの語りが「狂気じみて」いるように聞こえるかもしれない、という自認さえほのめかしているだろう⁹。しかし、自分がいわば「信頼できない語り手」であるかのようなイザベルの態度は、精神病院の記憶を語るにあたって一変する。イザベルは、“My next memory which I think I can in some degree rely upon, was yet another house...” と述べ、「ある程度は」と正確さの度合いを留保してはいるものの、「信頼できる記憶」として、精神病院での体験を語り始めるのである（イザベルが収容された時点でリテラシーを獲得しておらず、体験をそのつど正確に記録する手段を持たなかったことに鑑みれば、この留保もやむを得ない）。ここで、終始ピエールにとって信頼できない語り手であったイザベルは、精神病院での過去を持ちながらも「狂気じみて」などいない、信頼に足る記憶の再現者へと変貌するのだ。彼女は “The house *must have been* in some lowland” (118; 強調筆者) というように、精神病院の位置をきわめて正しく把握しているし、この施設がアメリカ国内であったことも請け合っている¹⁰。そして彼女の語りから “seem” の多用は消え去り、“I saw...” や “I heard...” (119-20) といった知覚動詞が多用されるようになり、彼女が実際に見聞きした確かな事実として、精神病院の内部が描出されてゆく。

イザベルが図る信憑性の定着は、アサイラム・オートバイオグラフィーに不可欠な要素の一つに数えられるだろう。Mary Elene Wood は、パッカー드의自伝について、“By presenting her journal as a record of fact, she tries to separate her work from the ‘insane’ woman whose credibility as a witness would be questioned by her mid-nineteenth-century audience” (26) と指摘する。たとえ狂気の症状がなくとも、精神病院に入れられていたという事実によって世間的にレッテルを貼られた人物の語りは、正確な記録としての信憑性を保証されなければ、狂人の妄言として処理されるにすぎない。パッカードはまず、テキストそのものに踏み込む前に、イントロダクションで自身の語りが安定した知的基盤の上に成り立っていることを証明すると同時に、彼女を “insane” と断罪した夫の行動の不合理を露呈し、監禁の不当さを強調してみせる。具体的に言うと、施設から解放されたのちパッカードは、彼女が “insane” である根拠として、彼女のラディカルな宗教観が綴られたノートを奪った夫からノートを取り戻すため、不動産売却の書類にサインをするという交換条件を提示し、夫はこの条件をのむ。パッカードはオートバイオグラフィー以前の段階ですでに、彼女が “insane” であるため何ら責任能力がないとかねてから訴えてきた夫が、私利のためなら容易く主張をひるがえす、“perjury” (xiii) すら厭わない人物であることを読者に印象づけることで、“a striking illustration of the legal disabilities of the insane and married women,

both of which are caused by the legalized use of an autocratic power” (xxxii)、つまり施設内部で行われる抑圧の実態を暴く態勢を整えるのである。

では、語り手としての自身の信頼性を基盤としたイザベルの目、そしてパッカードの目を通して、彼女たちが置かれていた精神病院での状況はいかに描かれているのか。以下はイザベルのナラティヴからの抜粋である。

Some of its occupants departed; some changed from smiles to tears; some went moping all the day; some grew as savages and outrageous, and were dragged below by dumb-like men into deep places, that I knew nothing of, but dismal sounds came through the lower floor, groans and clanking fallings, as of iron in straw. (*Pierre* 119)

ここでイザベルは様々な狂人たちを目の当たりにするのみならず、彼らが「口も利かぬ男たちに地下深くへと連れて行かれ」、実際にそこで何が行われているかは知らずとも、「陰鬱な物音」や「うめき声」、「藁の中に鉄が落ちるようなガチャガチャという落下音」を耳にすることで、患者への治療と称した虐待が行われていたであろうことを察知する。19世紀中頃は、アメリカの精神病院において、患者への人道的な治療を理念とするメソッドであった“moral treatment”が、身体的な拘束を含む厳格な治療法“custodial care”へと移行していった時期であった(Caplan 49)。そしてイザベルが閉じ込められていたのも、間違いなくこの“custodial care”方針をとる施設であっただろう。「藁の中に鉄が落ちる音」のフレーズも、その内容が明示されることはないものの、注目すべき細部である。ディックスの報告書の中で、粗末な藁のベッドや、患者を寝台に拘束する収容法が非人道的であるとして批判されていることから(8-10)、藁と鎖は当時の精神病院のイメージを想起させるのに効果的な記号として用いられていると言える。イザベルの語りは、聴覚で察した迫害の様子を、聞き手(読み手)であるピエールと『ピエール』読者に対して視覚化してみせ、自らの記憶をより鮮明な形で追体験させるように仕向けているのだ。

Philip J. Egan は、イザベルの物語の音楽性に注目し、彼女を“Romantic artist-philosopher”(106-7)と定義しているが、彼女の語りが記憶を想像力によって補完し、読者を自身の視点に引き込みつつ過去の共有を可能にする点においても、きわめてクリエイティブであることを付言しておいてよいだろう。過去の再現を目的としたナラティヴは、常に時間性を読者に対して触知可能なものとして開き、その連続性の中で書き手のアイデンティティ(もしくはその変動)を捉えうるものでなくてはならないからである¹¹。このことは、『ピエール』を主人公のバイオグラフィーとして読む時、グレンディング家の栄光と没落という歴史の連続性においてこそ、主人公の自我の変遷が浮き彫りにされてゆく枠組みが設けられていることにも当てはまる。

さらにイザベルは、彼女自身がいかなる扱いを受けていたかについても詳述している。

とりわけ次の引用には、精神病院と父権的抑圧との共犯関係が顕著に表れている。

I was lodged up-stairs in a little room; there was hardly any furniture in the room; sometimes I wished to go out of it; but the door was locked. Sometimes the people came and took me out of the room, into a much larger and very long room, and here I would collectively see many of the other people of the house, who seemed likewise brought from distant and separate chambers. (*Pierre* 120)

間隔を空けずに反復される“room”や“house”および“chambers”は、いずれも被収容者たちの環境の閉鎖性を強調しながら、一方で、この施設を一つの抑圧的な「家」として再定位してみせる。社会背景を補足しておく、19世紀半ばから後半にかけて、精神病院の規模が大きくなるにつれ、組織全体を効率的に統轄すべく、院長に権力を集中化した父権的なヒエラルキーが施設内部に導入された（Wood 6-7）。イザベルが目撃した「他の人々に対して権力を持っている人たち」（*Pierre* 120）というのは、院長および、その権力を分与され、ヒエラルキーの絶対化に加担する看守たちを指していると考えられるだろう。イザベルは、狭く家具のない部屋に監禁され¹²、「家」の中を自由に移動することはできず、看守と思しき人物に強いられて、規定された領域へと連れて行かれ、再び閉じ込められる。精神病院における「家」と「規定された領域」は、男性中心主義に基づく“separate spheres”によって固定化された家庭のイメージに結びつくのである。このように考えると、イザベルがピエールと「結婚」したのちに住まうアパートは、精神病院における閉鎖性ときわめて対照的な空間性を提示していることが見えてくる。イザベルとピエール、そして姦通の罪でサドル・メドウズを追われ、イザベルに連れられてきたデリー——彼女については次節で詳しく論じることになる——の部屋は、3部屋がひと続きに並んでおり、イザベルはこの空間を自由に行き来してみせる。経済的困窮のためにみすばらしくこそあれ、父権的な抑圧の影響下でないこのアパートは、デリーの部屋で起こした火の熱を、煙突を通すことによって3人がそれぞれの部屋で分け合うという開放的な場であった（*Pierre* 297）。3つの部屋の互惠的かつ連続的な配置は、ピエールが逸脱的な結婚によって築いた新たな家庭が、“separate spheres”を設けないリベラルな関係性のもとに成り立っていることの証左であると捉えられるだろう。

パッカードもまた、自他双方に加えられる暴力をグラフィックに再現していく。例えば、“The Attendant Who Abused Me”と題された16章では、作者自身が常に拘束具の脅威によって行動を抑制されていたこと（152）、他の女性に対する虐待に抗議したかどで鍵のかかった部屋に監禁されたことが明かされる（154）。さらには、33章“Mrs. Cheneworth’s Suicide”において、看守の手で日常的に行われる肉体的虐待に耐えかね、自殺を図った女性の悲劇が語られる（このような事態が実際に起きていたこ

とから、先に引いたイザベルのナラティヴに現れる“coffin”も、不当な暴力の末に命を落とすこととなった被収容者の存在を暗示していると考えられる)。パッカードの場合も、施設内部での空間の移動または固定を重視し、父権的なヒエラルキーの問題と連動させて描いていることは特筆すべきであろう。パッカードも自殺した女性も、比較のおだやかな扱いを受けていたと言える病棟から、“the Worst” (114) あるいは “the lowest ward” (235) と呼ばれる病棟へと強制的に移動させられたのち、院長およびその影響下にある看守たちから虐待を受けるようになるのである。パッカードが移動させられる際、院長が自ら彼女の部屋を詮索し、かつて彼女から奪った手記の複写を暴き出そうとする。いわば、ヒエラルキーの頂点に立つ院長としての権威 (authority) を振るってパッカードから書くことの権利 (authorship) を完全に奪い去ろうとするこの行為は、女性に沈黙と服従を強いる父権的な暴力そのものである。しかしパッカードは、鏡の板の裏に複写を隠すことによって、院長の試みを挫折させることに成功する (115)。こうして彼女は、父権的な空間の中で、限定的であるとはいえ、自身の主体性を委託しておくにふさわしい抑圧から自由な場所を確保することで、強いられた沈黙に抗ってみせるのだ。

イザベルやパッカードが晒されてきた精神病院の抑圧的な環境を整理しておくために、Michel Foucault からの引用を挙げておく。17 世紀ヨーロッパに登場し始めたアサイラムに関してフーコーは、「〈一般施療院〉は、医療施設ではないのである。むしろそれは、裁判所とは別個に、しかも既存の権力機構アンティテとならんで、決定し、裁定し、施行するところの、なかば司法的な組織、行政上の一種の本体である」(69) と述べ、治療施設の実態が国家的な抑圧と暴力の温床に他ならないことを指摘した。そしてこの国家的な権力と直結したアサイラムのあり方は、時と場所を隔ててはいるが、イザベルやパッカードが収容されていた施設にも該当する。ヨーロッパに次いで、アメリカに精神病院が建設され始めた 17 世紀以降、この施設は常に国家的な権力と連動しながら弱者を収容し、規律の遵守、あるいは労働力の確保といった社会全体の利益を目指してきた。むしろ精神病院には男性の被収容者もいたが、“insane” とみなされるのは圧倒的に女性が多く¹³、その背景には、社会規範を維持すべく、男性中心主義的な方針に従わない女性という厄介な存在を手っ取り早く閉じ込めてしまおうとする暗黙の潮流があったのである。パッカードが院長に対し、直訴状の形式をとる 13 章で “You seem to regard insanity as a crime!—a capital crime!—to be punished with death, by slow torture” (121) と激しい憤りを見せ、施設が精神疾患の治療の場などではなく、患者を犯罪者として懲罰を加える刑務所と化していることを糾弾している点にも、フーコーが問題視した権力機構としてのアサイラムとの共通項が確認できる。

上記のように、パッカードが書簡体形式をとってアサイラムを告発したことは、彼女のナラティヴの中で書く行為が重要視されていることの証であると言ってよい。ここで、パッカードとイザベル両者のナラティヴにおける書くことの意義を探ってみたい。パッカードは、前述したような “authorship” を手に入れる前、“How I Obtained My

“First Writing Paper”と題された20章で、絶え間ない監視により書く手段を奪われていた自分が、同室の女性のトランクに人知れず入っていた数枚の紙を手に入れ、わずかな紙面を節約しながら、オートバイオグラフィーの基となる事実を書き留めたことを明かしている。書く手段を手に入れた彼女は、抑圧されるのみの“an asylum prisoner”ではなく、“the honest owner of four sheets of paper” (168)として主体的に自己を再定義し、その喜びを表現する。一方、イザベルのアサイラム・オートバイオグラフィーは口頭で語られるものであるが、施設からの解放後、教育を受けたことのない彼女がどのようにリテラシーを獲得したかについて、メルヴィルが引き続き彼女自身の声を通して、紙幅を割いて詳述していることは見逃せない(8章)。パッカーが体験記を記すことができたのと同様、イザベルがピエールに体験記を語りえたこともまた、書く行為に起因している。グレンディニング氏の婚外の子として、イザベルの存在を初めてピエールに知らしめたのは彼女の手紙であり、つまり小説『ピエール』は、Elizabeth Hewittの言葉を借りれば“the aftermath of a seduction plot” (84)と見なすことができる。イザベルの手紙と、それを書くためのリテラシーなくしては、グレンディニング氏による姦通の「後日譚」であるピエールの物語は紡がれえないのだ。

このように考えるならば、イザベルはオートバイオグラファーであるのみならず、作者メルヴィルと小説全体の“authorship”をも共有する立場にいと——手紙をもってピエールのシンパシーに訴えかけた彼女を語り手が“the brisk novelist” (*Pierre* 69)に匹敵すると見なすように——定位しなおすことができる¹⁴。では、イザベルにそのような“authorship”の所有を可能にしたリテラシーがどのように獲得されたのか、そのプロセスを確認していこう。

7年にも及ぼうかという精神病院での生活から解放され、農家——のちにグレンディニング家の領地内に位置することが判明する——に引き取られた時点まで話し終えたイザベルは、“I have had no training of any sort” (122-23)と、一切の教育を受けてこなかったことを打ち明ける。アメリカでは、1820年代からすでに、中流階級のみならず労働者階級の家の娘たちにも教育の機会が開かれるようになっていったにも関わらず、である¹⁵。イザベルが教育の機会を与えられなかったことには、やはり彼女がグレンディニング氏の不義の子であるという事情が絡んでいる。この農家で初めて父であるグレンディニング氏に会うことになるイザベルは、父と会うたび愛情を募らせていき、父の突然の死を嘆く。しかし、これを単なる涙を誘うエピソードとして読むべきではないだろう。イザベルは、父が農家に資金を頻繁に送って、彼女の面倒を見るよう頼み込んでいたことを知るのである(124)。姦通の罪を隠蔽したいはずのグレンディニング氏が、あえてサドル・メドウズ内の農家にイザベルを託し、幾度も会いに行くという危険を冒したのは、彼が死の間際に見せるような¹⁶、娘を認知せずにごろごりしてきたことへの贖罪願望の現れであると同時に、自らの罪の証拠である娘を手の届く範囲において監視し、その秘密を財力によって厳守したいという保身の身振りでもあったのではないか。この仮説は、さながら口止め料を渡されていたかのように、この農家の一家がイザベル

にグレンディニング氏の名を告げようとはしないこと（145-46）によって補強されうるだろう。グレンディニング家の支配下にある限り、グレンディニング氏の不義の子であるイザベルが、パブリックな場に出ていくことは許されないのである。

いわば日陰の身でいることを強えられるイザベルであるが、彼女はマージナリティに甘んじようとせず、積極的に父の名を突き止めようとする。父が落としていったハンカチの中に何らかの文字が刺繍してあるのを見つけたイザベルは、それが自らの出自と直結していることを直感的に悟り、“Now I resolved to learn my letters, and learn to read, in order that *of myself* I might learn the meaning of those faded characters”（146; 強調筆者）と宣言する。特筆すべきは、彼女が他人の知を借りるのではなく、独力で読み書きを習得し、ハンカチの謎を解明しようと試みている点だ。彼女は農夫の妻を「容易く誘導し」（146）、アルファベットを教えてもらうまでに漕ぎつけ、ついには刺繍の文字が「グレンディニング」であることを知る。これは真実の発見であると同時に、無欠であるかのごとくヒエラルキーの頂点に位置するグレンディニング家の “a general genealogical instability”（Dunleavy 66）の告発をも含意する。メルヴィルは、マージナリティを打破し、父権的なヒエラルキーに抵抗する突破口として、主体的なりテラシー獲得のプロセスをイザベルに付与しているのである。

もとより、このプロセスの重要性は、イザベル自身の登場以前、ピエールが受け取る彼女からの手紙によって予め示唆されていた。イザベルは身元を明かす際、“[I]n the eye of the sun, the hand that traces this is thy sister’s”（*Pierre* 63）と記し、手紙を書いている「手」に力点を置いている。この「手」のイメージは、イザベルとピエールが初めて相まみえる夜に、エコーのごとく反復されることとなる。ピエールは、イザベルの手が「とても小さくて滑らかだが、奇妙なほど硬い（“strangely hard”）」ことに驚く。そして、その感触から、「彼女の弟たる自分がこんなにも気楽に暮らしてきたこの世界で、父の娘が、その手による孤独な労働（“the lonely labor of her hands”）によって何とか生計を立ててきた」（113; 強調筆者）ことを感じとり、これまで生きてきたユートピア的世界の裏に、同じ血を分けた姉が弱者として周縁化されてきた事実を見出すのである。労働によって強張り、ピエールにサドル・メドウズの欺瞞を伝えるイザベルの “hand” は、彼女が精神病院でのトラウマティックな過去や、教育も受けられぬ労働の日々といった逆境の末に獲得した “hand” すなわち、「文字、筆跡」の意味をもあぶり出す。そして “a feminine, but irregular hand”（64; 強調筆者）で記されたイザベルのテキストこそ、ピエールがサドル・メドウズの欺瞞から覚醒し、作者メルヴィルと同じく、文学によって社会の誤謬を暴き、“deeper secrets than the Apocalypse”（273）を読者の目前に突きつける道を選びとる発端そのものなのである。「黙示録」“the Apocalypse”の英訳は “the Revelation”であり、ピエールに以下のような “revelation” をもたらした要因こそ、イザベルの語りとテキストであったのだ。

Not immediately, not for a long time, could Pierre fully, or by any

approximation, realize the scene which he had just departed. But the vague revelation was now in him, that the visible world, some of which before had seemed but too common and prosaic to him; and conceivably common and prosaic thing in it, was steeped a million fathoms in a mysteriousness wholly hopeless of solution. First, the enigmatical story of the girl, and the profound sincerity of it, and yet the ever accompanying haziness, obscurity, and almost miraculousness of it;—first, this wonderful story of the girl displaced all commonness and prosaicness from his soul.... (128)

Brian Higgins と Hershel Parker は、小説後半で突如として重点的に描かれ始める作家としてのピエールの苦悩が、小説全体の均整を損なっており、したがって『ピエール』の失敗を招いたと分析する（134-36）。しかし、手紙からオートバイオグラフィーにわたるイザベル・ナラティヴの読者としてピエールを捉えなおす時、後半におけるピエールの変化には、イザベルの“authorship”の影響が色濃く反映されていることが明らかになってくる。ピエールが、最終的には自己を投影した Vivia という名の“author-hero”（*Pierre* 302）による自伝的な作品に取り組む背景には、オートバイオグラファーとして彼の先駆であるイザベルの精神病院体験記が存在しているのである。こうして小説のベクトルじたいを転換してしまうイザベルからピエールへの影響については、次節で詳しく見てゆくこととなる。

3. 屋根裏の足音——沈黙とエージェンシー

これまで、精神病院でのエピソードを基軸としたイザベルのナラティヴが提示する父権的ヒエラルキーへの抵抗の可能性を確認してきた。彼女のパフォーマティヴィティが小説全体の軌道修正をも担っていることはすでに述べたが、これが正しく機能するためには、イザベルのオートバイオグラファーとしての手腕のみならず、その語りを傾聴し、解釈し、共感する正しい読者（受け手）、すなわちピエールの存在が不可欠である。従来の批評史では、作家ピエールの葛藤をメルヴィル自身の文学観の投影と見なす読解が一般とされてきたが、本節では、アサイラム・オートバイオグラフィーの読者としてのピエールに着眼しながら、イザベルのナラティヴと他者のシンパシーとの接点が、いかなる作用をもって小説『ピエール』を、メルヴィル作品の中でも異色なものたらしめているのかを考察してゆく。

まずフォーカスしたいのが、イザベル、ピエールとともにグレンディニング家の支配下から抜け出し、都会での共同生活に加わる女性デリーの存在である。デリーは、イザベルが放浪の末に落ち着いたグレンディニング領地内の農家、アルヴァ家の娘であるが、既婚男性ネッドとの姦通の末に妊娠・流産してしまったことで精神を病み、二階の

小さな部屋に長らく閉じこもってしまう。これまで彼女は、ほとんど批評的関心を集めず、主体的な個人として論じられることがなかった。しかし、本作にみるシンパシーの描かれ方に焦点を絞る時、イザベル・ナラティヴと同時に挿入されるデリーの行動にパフォーマンス的な連動性を見出せること、デリーの苦境に対してピエールが大いに共感していることは看過できない。イザベルの場合に見てきたように、監禁される女性の主体性というテーマに則して本作を再読するならば、デリーに付与された上記の設定から、メルヴィルがデリーをいわゆるフラット・キャラクターとして描いていたわけでは決していないことが想定できるだろう。デリーは、イザベルのように直接的な方法で他者に監禁されているのではないが、グレンディニング家がピエールの父亡き後も維持する父権的抑圧から逃れるべく、公的な場から退き、人目につかぬ密室の中へと自らを監禁せねばならないからである。

グレンディニング氏からこの父権的な力を引き継ぎ、デリーを糾弾するのはピエールの母メアリーであった。Ellen Weinauerによれば、メアリーは“a kind of phallic dominatrix”としてサドル・メドウズにおけるヒエラルキーの頂点に君臨し、“feme sole authority over her son and his property” (147) の確保に専心する独裁的な人物であると言える。メアリーにとって領地内の父権的な秩序を遵守することは、自らの支配権の遵守に直結する喫緊の課題である。したがって、メアリーの治世においてデリーの姦通はグレンディニング家の栄華を「汚染する」(“pollute” [*Pierre* 96]) 有害なものであるし、デリーとネッドは「殺人者よりも憎悪すべき」(“more detestable than murderers” [100]) 重罪犯として、早急に罰されなくてはならないのである。しかしむろん、メアリーのこの裁定の背後には、ピエールとイザベル、そして読者のみが知りうる神格化されたグレンディニング氏の姦通の罪があるために、メアリーの弾圧的な言葉はアイロニカルにもむしろ無効化され、ピエールに反駁——牧師フォールズグレーヴを介した上での間接的な反駁——を許すこととなる。母メアリーの「嫡出子が非嫡出子を憎むべきかどうか、自分の胸に尋ねてみる」という要請に対し、ピエールは以下のように切り返してみせる。

“My own heart? I will, Madam”—said Pierre, now looking up steadfastly, “[B]ut what do *you* think, Mr. Falsgrave?” letting his glance drop again—“should the one shun the other? should the one refuse his highest sympathy and perfect love for the other, especially if that other be deserted by all the rest of the world? What think you would have been our blessed Savior’s thoughts on such a matter? And what was that he so mildly said to the adulteress?” (101; 強調原文)

ピエールはまず、一度は母に対して返答しようとするも、フォールズグレーヴはどのようにデリーの姦通を裁定するのか、と言って議論の矛先を牧師へと転嫁する。この唐突

な転換の動機には、引用部最後の問いかけ——「主は姦通を犯した女に優しい声で何と言われたのだったか」——が密接に関わっているだろう。この質問は、『ヨハネの福音書』8章2節から11節に描かれるエピソードを指している。姦通の罪でパリサイ派の人々の前に引きずり出された女性が、イエスの「この中で罪を犯したことの無い者だけがこの女に石を投げよ」という説法によって石投げの刑から救われるというものだ。ピエールの問いに答えるならば、イエスは姦通を犯した女性に「私はあなたを罪に定めない。行きなさい。もうこれからは罪を犯してはならない」と告げ、彼女を罪から解放したのである。すなわちピエールは、牧師というこの上なくふさわしい証人を味方につけた上で、聖書という絶対的な証拠を提示しながら、デリーを無罪と見なす自らの正当性を主張していることになる。

デリーを擁護すべく、このようなキリスト教的ディスコースを用いたピエールの戦略を考察するにあたり、姦通の逸脱性を近代文学のダイナミクスと捉えた Tony Tanner の論考を参照しておきたい。タナーは、『ヨハネの福音書』からピエールが言及したのと同じエピソードを取り上げ、次のように指摘する。

He [Christ] cuts across the impersonal prescriptions of the law with a personal statement to those who would like to see the law impersonally applied. That is, he relocates the obligations of judgment and punishment within those who regard themselves as the spokesman of society. In doing so he makes law problematical. [...] Christ refuses to look and, initially, refuses to talk. That is, he refuses to participate in this purely specular attitude to the woman and to discuss her as a category. By doing this he restores the full existential reality to the situation that society seeks to deny. By treating the woman as spectacle and category, the representatives of society attempt to alienate her from her own being and to separate themselves from her by adopting the role of being the community from which the woman by her offense has isolated herself. Christ refuses to participate in their discourse, and when he does speak it is to them directly. This has two effects. It thrusts them back into their own interiority (they are “convicted by their own *conscience*”), and it dissolves the group identity within which they have concealed themselves (they go out “one by one” as individuals, having arrived as “scribes and Pharisees”). (21; 強調原文)

キリストは、この女性を姦通者に類型化し、個人としての側面を捨象する人々への参与を拒絶しながら、「罪なき者だけがこの女性に石を投げよ」すなわち「すべての者が罪を犯しているので誰にも石を投げる権利などない」という言葉によって、「社会の代表

者」たる人々へと、内省的に法と罰の効力を振り向けている。したがって、裁く者と裁かれる者の間の固着した形勢が攪乱され、従来その社会を規定してきた法が矛盾をはらんでいることが露呈されてゆき、最終的には、絶対的な法のもとに結束していた「社会の代表者」集団は瓦解して、それぞれに罪を抱えた単一の個人へと還元されるのである。

タナーの分析に見るような現象はピエールの場合にも確認できる。「姦通者」というカテゴリーに執着し、デリーとその子どもまでも非人間化するメアリーの言動に対してピエールは、母子が置かれた悲惨な境遇に言及し、デリーの「姦通者」以外の側面、個人としての側面への注意を喚起する。これを受け、あくまで頑迷なメアリーは聖書に基づいて罪を犯したデリーの子までも呪われるべきだと主張するが、ここでピエールに共鳴するかのように、フォールズグレーヴが “But Madam, that does not mean, that the *community* is in any way to take the infamy of the children into *their own voluntary hands*, as the conscious delegated stewards of God’s inscrutable dispensations” (*Pierre* 100; 強調筆者) と声を上げ、メアリーに反論することは興味深い。教会という集団的規律の象徴を背負うはずのフォールズグレーヴが、「集団」がデリーの子どもの「その気ままな手」の中で裁くことに異議を申し立てるのだから。ピエールは牧師というフォールズグレーヴの立場を利用することで自らの主張の正当性を証明し、かつ、フォールズグレーヴのシンパシーに訴えかけることで、コミュニティを統轄する集団的な正しさの概念からフォールズグレーヴを切り離し、デリーという個人に共感可能な個人として彼を再定位してみせるのである。この文脈に照らせば、フォールズグレーヴの容姿にピエールとの共通点が強調されているのは¹⁷、デリーへのシンパシーを共有する者どうしとして両者を呼応させるためのメルヴィルの意匠だったと考えることも可能ではないか。

言うまでもなく、このようなピエールのデリー擁護の背景には、イザベルの手紙によって明かされたグレンディニング氏の罪と、それに付随するイザベルの私生児としての過去が根差している。イザベルのテキストは、父たる男性に捨てられた母子が直面する憂き目を想像し、共感しうるような心理的土台をピエールに提供することで、彼女自身のみならず、不可視化されたデリーの境遇をも照らし出す二重の機能を果たしているのである。この二重性は、デリーがもの言わぬ弱者として描かれるにすぎないという解釈に一石を投じる¹⁸。というのも、ここで提起したいのは、一見してその解釈不可能性を反復的に印象づけるかのようなデリーの「足音」が、実はイザベルの語りとパフォーマティヴに連動することで、失われた（あるいはもとより与えられていない）彼女自身の声を回復する手段となっている、という解釈可能性であるからだ。メルヴィルは、著名なエッセイ “Hawthorne and His Mosses” (1850) の中で、優れた文学における不可視性——直接的には描かれないものと言い換えることもできる——が、実は作者の意図に直結するサブテキストとして機能しうることをすでに看破し、自身の目標として掲げていた。作者が「描いたこと」よりもむしろ「描かなかったこと」に “the great Art of Telling the Truth” (Melville, “Hawthorne and His Mosses” 244) を見出しうる

ようなテキストを重視するメルヴィルの文学観に則れば、次のような仮説を立ててよいだろう。従来、デリーが批評的関心を集めてこなかったことは、その登場頻度および発話の少なさにも起因してはいるが、注目すべきは、彼女が不在であるために単純に不可視化されているという表層的な設定ではない。むしろ不在であるからこそ、ピエールとイザベルからのシンパシーによって——ヒエラルキー化された現実世界においてではなくとも——テキストのレベルにおいて、デリーは主体的な行為者として再び可視化される、という逆説こそ、本稿で取り上げたいメルヴィルの“the great Art of Telling the Truth”なのだ。

では、それが具体的にどのようなプロセスを辿るのか、以下の議論で確認してゆく。まず、イザベルがその謎に包まれた過去をピエールに語ろうかというまさにその瞬間、ピエールが“a soft, slow, sad, to-and-fro, meditative stepping on the floor above”を耳にすることに着目したい。ここでピエールの注意はイザベルの過去だけでなく、その姿が見えないにも関わらず、デリーにも引きつけられることとなる。語り手が“[T]hat same soft, slow, sad, to-and-fro, meditative, and most melancholy stepping, was again and again audible in the silent room” (*Pierre* 114; 強調筆者)と述べるように、デリーはもはや“silent”な部屋の中にいながら、沈黙とは対照的に“audible”な主体として存在している。さらには、イザベルのナラティヴを“gushing grapes” (118)のごとく、より鮮烈に印象づけるのもまた、デリーの足音である。メルヴィル作品における葡萄のモチーフの文学的重要性は、例えば後期の長篇詩 *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876) に登場するホーソーン的人物ヴァイン (Vine) の名や、あるいはホーソーンの *Twice-Told Tales* (1837) に対する称賛の中で、メルヴィルがホーソーンを葡萄の蔓に、そしてその文才を果汁に喩えていることに見出せる (大島、「メルヴィルとホーソーン」221)。こうして、終始イザベル・ナラティヴと互恵的に連動しながら、デリーはピエールの聴覚に訴えかけることでその存在を示し続けるのである。

ここでデリーを認知するのはピエールであると同時に、小説外部に位置する読者でもあるわけだが、メルヴィルが後者に対して、インターテクスチュアルな手法を用いながらデリーを認知するよう、そしてその沈黙の意義を捉えなおすよう促していることを指摘しておきたい。19世紀中葉という時代背景の中で、女性と監禁のテーマと、階上の密室から響く物音とを並置してみる時、ある文学作品を想起してもよいのではないか。Charlotte Brontë の *Jane Eyre* (1847) である。『ジェイン・エア』は1848年にアメリカで出版され、友人でもあった出版業者 Evert Duyckinck に高く評価されたことで、メルヴィルはその成功を認識していたし、彼自身の蔵書に『ジェイン・エア』があったことも記録に残っている (Parker 55)。この事実を念頭に置きながら、階上の足音と階下のナラティヴを共鳴させるデリー／イザベルの関係性を、『ジェイン・エア』中の、屋根裏で物音を立て続けるバーサ／階下で葛藤するジェインのそれと接続してみたい。

これまで見てきたように、イザベルはかつて自らも精神病院という父権的な閉鎖空間に閉じ込められており、解放後、監禁をやむなくされるデリーという自己投影的な存在と居を同じくしている。女性と監禁のテーマを『ジェイン・エア』に転移してみる時、Sandra Gilbert と Susan Gubar 的な、いわゆる「屋根裏の狂女」たるバーサが第一に想起されるが、主人公ジェイン自身も、かつては監禁される身であったことを看過してはならないだろう。孤児ジェインはリード家に引き取られ、父権的な秩序を重んじる一家に冷遇される。ある時ジェインは、長男に暴力を振るわれたことに対し、正当防衛的に反撃したため、“the red-room” (Brontë 11) と呼ばれる部屋に閉じ込められ、“Alas! yes: no jail was ever more secure” (12; 強調筆者) と嘆く。語り手である成長したジェインは、当時を振り返りながら、“the red-room” が彼女にとって「牢獄」に等しいことを強調するのである。ギルバートとグーバーは、この “the red-room” のエピソードを、作品全体を貫く “enclosure and escape” のモチーフの縮図として重視している (341)。自らの過去を主体的に語るジェインのナラティヴが、監禁の経験を起点としていること、さらにはこの小説が、当初 *Jane Eyre: An Autobiography* という副題を冠していたことに鑑みれば、イザベルを、ジェインの系譜を引き継ぐ自伝作家的ヒロインと見なすことに不自然はないだろう。

デリーの足音が聴覚的にピエールおよび読者に訴えかけ、自身の存在を示すことは前述したとおりであるが、そのパフォーマティヴな機能をより深く掘り下げるにあたって、ジェイン／バーサの関係性の考察が有効である。ジェインが屋根裏の物音の正体、つまりバーサの存在を正しく認知することは 26 章まで待たねばならないが、彼女はソーンフィールド邸に越してきて間もない 11 章で、初めてバーサの笑い声を耳にする。特筆すべきは、ジェインがバーサの奇声に “preternatural” な異質性のみならず、“tragic” (Brontë 130) な響きをも感じとり、シンパシーすら覚えていることだ。そして直後の 12 章において、屋敷での生活に満足していたはずのジェインは唐突に、屋敷と外界の境に思いを馳せながら、“I longed for a power of vision which might overpass that limit; which might reach the busy world, towns, regions full of life I had heard of but never seen” (132) と、あたかも自分が再び監禁されているかのように自由を求める。あるいは、“Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel” (132-33) と述べつつ、感受性における男女平等論を、“separate spheres” の概念を批判しながら展開してみせる。副題が示すとおり、この小説のナラティヴはジェインによる「オートバイオグラフィー」であるので、12 章における女性の「解放」に関するジェインの訴えは、狂気を発症したバーサが監禁され沈黙させられていた、という真相を既知事項として踏まえた上で、現在の時点において「オートバイオグラフィー」を書いているジェインのものであり、したがって、一見して唐突に思われるこのモードの変調は必然であると同時に、ジェインとバーサの相互連関性を暗示するサブテキストとして機能する。

興味深いことにジェインは、作中の時点においても真相を知るや、バーサを擁護する

姿勢を示している。それも、バーサの存在が発覚したことにより、自らとロチェスターとの結婚が挙式当日に破談となった時に、である。バーサの狂暴性を批判するロチェスターに対し、ジェインは “[Y]ou are inexorable for that unfortunate lady: you speak of her with hate—with vindictive antipathy. It is cruel—she cannot help being mad” (384) と反駁してみせるのだ。ギルバートとグーバーは、屋根裏に閉じ込められ、「前後に行ったり来たり走り回る」(Brontë 370) バーサを、ジェインが精神的苦痛を和らげるべく、やはり「前後に行ったり来たり歩き回る」(132) 姿と重ね合わせ、バーサがジェインの抑圧された欲望を体現するエージェントである可能性を指摘した (Gilbert and Gubar 361)。これに付言しておきたいのは、ジェインとバーサが互恵的にエージェンシーを共有しているということだ。ジェインもまた、バーサの語ることへの欲望と、語りたいが語る声を持たないというディレンマを、ロチェスターへの反駁と、オートバイオグラフィーによる語り直しの中で体現しているからである。そして二人の暗黙の結びつきは、結婚の破綻のショックを（一時的にはあれ）凌駕するほどに実は強固なものであり、ジェインはバーサを狂人にカテゴライズすることなく、あくまで「あの不幸な婦人」という個人として認識しているのである。

こうした双方向的なエージェンシーが結ぶ関係は、イザベルとデリーにも等しく当てはまると言ってよい。デリーの足音がイザベルの語りに対し、聴覚的效果を備えた装置として機能することで「果汁ほとばしる葡萄のような」雄弁性を付与した一方、イザベルもまた——語れないバーサに代わって語るジェインのように——デリーの苦悩を代弁している。8章でイザベルは、居を転々としてきた身の上を語りながら、奇妙にもその内容の主軸をデリーの知られざる悲劇へと転換してみせる。自分とピエールが姉弟だと確信するにいたるプロセスという、イザベル自身の人生の、そして小説じたいのプロットの基軸となる、二重に重要性をはらむエピソードを語っていたにも関わらず、である。イザベルの身の上に関して次々と質問を重ねるピエールに対し、イザベルは “Listen. I felt very dreary here; poor, dear Dely—thou must have heard something of her story—a most sorrowful house, Pierre. Hark! that is her seldom pausing pacing thou hearest from the floor above” と、唐突に「可哀想な愛おしいデリー」の物語を「聞け」と要請し、さらには、ピエールが聴覚で感じとっていたデリーの存在を確認させるかのごとく、「滅多に止むことのない階上からの足音」へと彼の意識を向けさせている。こうしてデリーの物語を傾聴するオーディエンスとしてピエールを位置づけたのち、イザベルは、デリーが一家の恥さらしとして両親にさえ疎まれていること、心労のため食事と睡眠もとっていないこと、また、デリーが姦通によって身ごもった子を死産し、その遺体をイザベル自らとりあげて埋葬してやったことを明かしてゆく。イザベルは、コミュニティによって、不敬にも姦通を犯したとのみ平面的に認識されてきたデリーの境遇を立体化し、「最も哀れな物語」としてピエールに提示することで、ピエールに殴られた (“smit” [Pierre 155]) に等しい衝撃を与え、沈黙に徹するデリーの背後にも語られずにいる物語、しかし語られるべき物語が潜んでいたことをあぶり出すので

ある。

かくして、ジェインおよびイザベルは、語ることのできない女性たちに代わって語り、沈黙する彼女たちを狂人や姦通者といった、社会的に周縁化されたカテゴリーへと乱暴に当てはめることを拒む。ここで言及しておきたいのは、ジェイン・イザベル両者の場合とも、その語りがはらむ権力転覆的な雄弁性が、“tongue”の語を介して強調されていることだ。たとえばジェインは、孤児である自分を虐げるリード夫人——夫亡きあとも父権主義を信条とし、その権力を引き継ぐかのように横柄に振る舞う——の理不尽さに対し、“What would Uncle Reed say to you, if he were alive?”と、臆面もなく夫人の逆鱗に触れる言葉を投げつけるのだが、語り手としてのジェインはこの無鉄砲さに関して、“I say scarcely voluntary, for it seemed as if my tongue pronounced words without my will consenting to their utterance: something spoke out of me over which I have no control” (Brontë 28; 強調筆者)と説明を加えている。「自分でも制御できない何かが、私の内から言葉となってあふれ出た」のは、頭で理解しているはずの、自らのマージナリティやそれを強いる規範に従わねばならないという義務感を、不当な抑圧への憤怒と、父権的ヒエラルキーの縮図たるリード家から読みとった社会的誤謬に対する目覚めとが転覆した、という力学の逆転が起こったからである。こうしたジェインの憤りは、もはや思考とは切り離された身体の一部である“tongue”が不随意的に反応する形で噴出している点において、感情というよりも情動の領域に位置づけることができるだろう。

思考や感情に先立つ情動反応としての“tongue”の不随意性は、興味深いことにイザベルにも見てとれる。イザベルは、“[W]hen I speak, think forth from the tongue, speech being sometimes before the thought; so, often, my own tongue teaches me new things” (*Pierre* 123; 強調筆者)と、虐げられてきた半生の中で常に“tongue”が彼女の意思に先行し、発話を促してきたことを明らかにする。ジェインと同様、イザベルにとって、抑圧の中で語ることは、意図した上で行われるだけの冷静さを伴う行為というよりもむしろ、どうにも抗いがたい切迫した必要性ないしは欲望に駆られて反射的に繰り出される防衛機制に近いものだと言えよう。したがって“tongue”の語は、両者の雄弁性を象徴すると同時に、ひとえに感情として回収されえない情動の発露としての身体反応を表している、と読める。語られずにおけない物語を語らねばならないという強い欲求が、ジェインを、そしてイザベルを突き動かしているのである。さらには、「いつも私自身の舌が私に新しいことを教えてくれる」とイザベル自ら述べていることは、イザベルが沈黙させられる状況に甘んじてきたところか、小説内部では描かれていない時点——ピエールに出会う以前の苦難の日々——においても、実は積極的に声を発し、そのことによって、教育の機会を持たずとも、精神病院での抑圧などにより奪われていた自我を回復してきたことを示しているだろう。そこに足りなかったのはイザベルの主体性ではなく、共感可能性を持ったオーディエンス、ピエールの存在だったのだ。

ピエールは、いわゆる“author-hero”に焦点を絞ったオートバイオグラフィカルな

小説に挑む作家としての一面のみならず、イザベルによって語られるオートバイオグラフィを、共感をもって傾聴し、解釈し、かつその解釈をデリーという第三者にも援用する点で、不可視化されてきたイザベルの声を可視化する聞き手、すなわちイザベル・ナラティヴの読者としての側面をも備えている。メルヴィル作品における男性キャラクターは基本的に、例えば「乙女たちの地獄」の語り手にみるとおり、女性たちの世界に踏み込むことになっても、シンパシーを抱いたり、彼女らの物語を解釈しようと積極的に努めたりすることはなく、あくまで女性の世界に溶け込むことのできない完全なる他者としてある場合が多い（Hiltner 91）。ところがピエールは、イザベルの手紙と語り接触到以降、自ら女性たちの領域に踏み込んでゆく。さらに言えば、彼女たちとの領域を新たに創り出してさえいる。かくして、語り手としての女性たち——イザベルのみならず、彼女を媒介して自らの物語を伝えるにいたったデリー——と、その受け手であるピエールとの相互関係に照らせば、女性を作品の中心に据える試みがいかなる作用をもたらすか、というメルヴィルの文学的実験の成果を、ひとまずは次のように結論づけることができるのではないか。男性作家であるメルヴィルは、女性という他者の視点から語り、その視点に留まりながら沈黙させられた女性のエージェンシーとして機能するナラティヴを取り入れることで、男女間の双方向的なシンパシーに基づくテキスト解釈の可能性を発展させたのである、と。

結論

これまで確認してきたとおり、『ピエール』においてメルヴィルは、女性と監禁のテーマを取り上げ、その社会的抑圧の中で彼女たちが自らの物語を語りうるまでのプロセスを描いた。むろんこのプロセスは、ことさら全面的に誇張されているわけではなく、たとえば父権的抑圧の象徴として精神病院という装置を用いたり、一見して沈黙している女性に、他の女性の声を媒介とした物語——物語を持つということは、ある虐げられたカテゴリーに一般化されない個人であるということだ——を付与したりと、テキストの表面に現れにくい形で描かれてゆく。こうして、本稿で論じてきたナラティヴの意匠は、いかにも“the great Art of Telling the Truth”を重んじるメルヴィルにふさわしく、作者の大きな関心事をあえて明瞭にせず、いわば読者に向けてひそかにコード化してみせるものであると言える。そして、そのコードを解くために読者に求められているのは、メルヴィルがイザベルやデリーに対しておこなったと同じ身振り、すなわち共感をもって彼女らの物語に向き合うことであろう。

『ピエール』においてキャラクター間の、そして小説外部に位置する作者と読者のシンパシーがより顕著になってくるのは、やはり従来の海洋冒険譚的なメルヴィル作品と異なり、『ピエール』が家庭という、すべての読者が容易に想像しうる日常的な舞台において人間関係が構築されてゆく物語だからである。ここで家庭の問題に関して、ひとつ付け加えるべき点がある。本稿ではイザベルのナラティヴに注目したため割愛したが、

最後に、ピエールと一時は婚約関係にあったルーシーにも言及しておきたい。彼女もまた、女性と監禁のテーマを反復するキャラクターである。むろん、ルーシーはイザベルやデリーのように、精神病院や密室に文字どおり監禁されていたわけではない。とはいえ、清く正しく従順なフェア・メイデンの典型であることを期待される社会的拘束の中に生きてきた彼女は、もしピエールとの結婚が破談にならなかったならば、そのまま「家庭の天使」としての女性像を引き受け、良き母・良き妻であることを要請されながら、“separate spheres” の概念の中に「監禁」され続けたことだろう。しかしルーシーは、イザベルとピエールの結婚を知るや、彼らと一つ屋根の下で暮らすという、フェア・メイデンらしからぬ大胆な決断を下す。興味深いのは、ルーシーがその意思表示を自らの手によるテキスト（手紙）でおこなっていることだ。そしてその内容は、既婚者であるピエールへの強い愛情、困窮するピエールを助けるべく自ら画家として稼ごうという意欲に加え、結びの短い数行の中にエクスクラメーション・マークを4度も性急に繰り返して決意の固さを訴えるという、もはや“female sphere” に拘束される女性のものとは思えない反ジェンダー規範的な情熱と、セクシュアルな積極性に満ちたものである（*Pierre* 311）。ルーシーはこの手紙を書くや（返事を待つこともなく）、間髪入れずにピエールの新居にやってくるので、理屈から言えば、彼女には手紙を書く必要はなかったわけだ。このように考えると、ルーシーの手紙もまた、監禁された女性の解放の手段としての「声」であり、父権制社会という枠組みにおいて女性とテキストを接続するメルヴィルの試みの一環に位置づけることができるだろう。

本稿がとってきたアプローチは端的に言って、批評史の中でも、また19世紀中葉の社会においても声なき弱者と見なされてきた女性たちの声を発掘し、そこにプロットの駆動力を見出す、というものであった。したがって、強固なシンパシーで結ばれていたはずのイザベルとピエール、さらにはルーシーが揃って命を落とす結末や（360）、彼らによって物語を代弁され、その身を保護されていたはずのデリーがピエールたちの逸脱的な結婚生活に反感を覚えて舞台袖にはけていくことは（321）、彼らの互恵的なシンパシーの破綻あるいは敗北というように読めてしまうことは否めない。しかし、ここではこの矛盾した悲劇的な結末を、彼らの敗北として字義どおり受容するのではなく、やはりメルヴィルの“the great Art of Telling the Truth” の信念に沿って解釈してみたいのだ。すなわち、デリーが、イザベルとピエールの結婚がどうやら一般的なものではないと知るや、彼らを罪人だと厳しく糾弾するのは、かつて自らを姦通者として糾弾していた規範が、絶対的な法として、デリーの意識へとトラウマティックに内面化されていたからであり、そこから読みとれるのは、常に回帰してくる父権制の脅威へ向けられたメルヴィルの批判的な眼差しである。

加えて、三人の主要人物の死もまた、単なる挫折というよりも、彼らが築こうとしていたトランスグレッシヴな家庭を崩壊にいたらしめる社会的拘束へのアイロニーと見なすことができる。メルヴィルの描く死は、しばしば「象徴的死」を通して「新たな自己の確立」を求めた末に「字義通りの死」として訪れたり（柴田 10）、「封殺されて非業

の死を遂げる者」に対して与えられる「せめてもの勝利」（大島、『メルヴィル文学に潜む先住民』184）を伴っていたりと、人物の敗北以外に複層的な意味を持つ。確かにピエールは、貴族の御曹司だったかつての自分を棄てるという「象徴的死」を通して、イザベルたち女性との関係性の中に新たな居場所を求め、その果てに「字義通りの死」を迎えた。かつての一切の自我を棄て去り、新境地へと赴く点で、イザベルとルーシーもピエールと同様である。では、本稿の観点に立ったとき、彼らの死にほめかされる「せめてもの勝利」とは何であろうか。それは興味深くも、やはり女性とテクスチュアリティの問題に近接した形で示される。ルーシーは絶命して倒れ込むが、その姿はまるで“a scroll”が巻かれてゆくかのようにだと描写される。「フェア」なルーシーが、その性質（と見なされてきた従順さ）にそぐわぬセクシュアルな情熱を帯びたテキストで自らの人生のプロットを転換したことに鑑みれば、死して「巻物」に喩えられるルーシーにも、読まれるべき物語があるのだということが、彼女の死に様から暗示されていると言えるだろう。また、死を目前にした牢獄でのピエールは、自分の置かれた状況を“Life's last chapter”（*Pierre* 360）と形容してみせる。そして、ピエールの「人生の最終章」を締めくくったのは、胸元に忍ばせた毒薬でピエールと自身の命を絶つイザベルその人であり、さらに言えば、ピエールの「人生の最終章」のみならず、文字どおり小説『ピエール』の「最終章」をも締めくくするのもイザベルである。イザベルが服毒し、牢獄での惨劇に駆けつけた者たちに向かって“All's o'er, and ye know him not!”（362）と言い放ち、すでに倒れたピエールの上に覆いかぶさって死ぬ瞬間に小説は幕切れとなる。イザベルは、本稿の序章で触れたようなテキストの破壊者ではなく、むしろテキストの創造者として立ち現れる。彼女は、グレンディニング家の誤謬を暴くことでプロットを進行させ、死をもってプロットを完結に導くという、メルヴィル自身と対等な特権を有している。

メルヴィルは、“I am more frank with Pierre than the best men are with themselves. I am all unguarded and magnanimous with Pierre; therefore you see his weakness, and therefore only”（108）と、ピエールをありのままに描き、完全無欠の主人公として美化しない方針を作中で宣言していた。ゆえに、ピエールや彼を取り巻く女性たちの行く末も順風満帆というわけにはゆかず、主要人物たちは死なねばならなかった。それでもなお、メルヴィルは最後まで、女性と文学との接続点に新たなナラティブの可能性を期待し、ピエールの死、つまり小説『ピエール』じたいを完成させる最後の一笔をイザベルに託すことに余念がなかった。イザベルがピエールと初めて会った夜、彼女の「義務」であるナラティブに耳を傾けるよう求めた“Thou art first entitled to my tale”（114）という呼びかけは、彼女がオートバイオグラフィーを語り終えてなお、小説の結末にまで影響し続けていたのである。

注

¹ *Boston Post*, *Boston Daily Evening Traveller* および *Washington National Era* が “unnatural” を、*Graham’s Magazine* が “unhealthy” を用いて『ピエール』を形容している (qtd. in Higgins and Parker, *Essays on Pierre* 36, 37)。Church’s *Bizarre for Fireside and Wayside* と *New York Evening Mirror* は双方の形容詞をもって酷評 (44, 45)。中でも *New York Day Book* による “HERMAN MELVILLE CRAZY” (50) は強烈で、『ピエール』論で言及されることも多い。これらの書評から、自らが書くべき真の文学が文壇の潮流と反発してしまうというメルヴィル終生のディレンマが浮き彫りとなる。

² メルヴィルはロンドンの出版業者 Richard Bentley に宛てた手紙の中で、『ピエール』が以前のメルヴィル作品に比べて「まごうことなき新しさ」 (“unquestionable novelty”) を持ち、この上なく「読者うけを計算された」 (“calculated for popularity”) 新作であることを自負している (*Letters* 150)。

³ 1851年11月17日付のホーソーに宛てた手紙の中でメルヴィルは、“So, now, let us add Moby Dick to our blessing, and step from that. Leviathan is not the biggest fish;—I have heard of Krakens” (*Letters* 143) と、執筆への意欲を漲らせている。

⁴ たとえば Wendy Stallard Flory は、イザベルをメルヴィルの “the creative imagination” (124)、すなわちメルヴィルの作家としての情熱の根源と捉えている。また、Ellen Weinauer は、イザベルを、ピエールの自我や男性性を揺るがす脅威と見なしている (150)。

⁵ この姿勢は、遺作 *Billy Budd, Sailor* (1924) に引き継がれている。28章の冒頭で語り手は、“The symmetry of form attainable in pure fiction cannot so readily be achieved in a narration essentially having less to do with fable than with fact. Truth uncompromisingly told will always have its ragged edges; hence the conclusion of such a narration is apt to be less finished than an architectural final” (Melville, *BB* 128) と、そのナラティヴ観を明らかにする。『ビリー・バッド』もまた、主人公のバイオグラフィーの形式をとるがゆえに、一般的な小説のルールに収まることを拒否しているのである。

⁶ 例えば Wyn Kelley は、ピエールが重婚的な “an explicitly nonpatriarchal household” を築こうとすることで男性中心主義に反旗を翻したと分析する (“Domestic Ambiguities” 109)。あるいは Dilek Dilenc は、メルヴィルが『ピエール』を通して、“[A] world of polarized masculinity and femininity and a world of split womanhood is not a place of vitality and creativity, but a world of struggle, agony, defeat, death, and destruction”であることを示してみせたのだと指摘した (392)。

⁷ アサイラム・オートバイオグラフィーの主な批評書である Mary Elene Wood の *The Writing on the Wall: Women’s Autobiography and the Asylum* 参照。

⁸ 第1節で言及したパッカードによる *The Prisoner’s Hidden Life* の増補版。出版は1873年となっているが、書かれている内容は *The Prisoner’s Hidden Life* と同じくパッカードの収容期間1860年から63年までの体験である。

⁹ OED 参照。

wild. 12. a. Not having control of one’s mental faculties; demented, out of one’s wits;

distracted; hence in weakened sense, extremely foolish or unreasonable; holding absurd or fantastic views.

¹⁰ イザベルは精神病院の所在地について “This house I am persuaded was in this country; on this side of the sea” (*Pierre* 118) と断定している。

¹¹ Tonya Blowers の pp. 106-10 参照。

¹² デックスは精神病院の環境の判断基準として、適切な家具の有無を重視しており、家具のない陰鬱な部屋に閉じ込められた女性に対し、大いに憐みを寄せている (25)。

¹³ ウッドによると、院長に父権的な力を一本化する方針となった精神病院において、男性患者は “an infantilized or feminized position in relation to ‘fatherly’ superintendents” (7) に置かれていた。また、狂気と見なされることで男性が “feminize” される現象については、Elaine Showalter の *Female Malady* に詳しい (3-8)。女性は身体的な特徴からヒステリーを起こすものと見なされていたため、狂気＝女性的なものというイメージが広まることとなった。

¹⁴ メルヴィルと視点を共有し、プロットを推進するイザベルの作家性について、本稿との関連で挙げておくべき論考に以下のものが挙げられる。例えば、イザベルとピエールの近親相姦的な関係性の中に、メルヴィル／ピエールの作家としてのオリジナリティを見出し、イザベルを “original authorship” (Silverman 347) もしくは “serious authorship” (356) の担い手と定義する批評があり、プロットの創造者としてイザベルの見直しを図る本稿は、この系譜を引き継ぐものである。あるいは、作家として奮闘するピエールの “authority” が “the crypto-author of this novel” であるイザベルのそれにとって代わられる転覆性の中に、領土拡大や奴隷制を内包しながらデモクラシーを謳歌するアメリカ政治への批判を読みとるアプローチも新しい (Tanokuchi 23)。

¹⁵ Jane Greer の調査によると、1820年代からボストン、マサチューセッツ、ニューヨークなど各地に女子専用のパブリック・スクールが設立され始めた (72)。またサドル・メドウズはニューイングランド地方、特にメルヴィル自身が『ピエール』を執筆したマサチューセッツに位置すると考えられている (Otter 200)。

¹⁶ イザベルの手紙に衝撃を受けたピエールは、死の床に横たわる父が “My daughter!—God! God!—my daughter!” (*Pierre* 70) と讒言を繰り返し、幼心に、いないはずの娘を呼ぶ父の姿を訝っていたことを思い出す。

¹⁷ ピエールとフォールズグレーヴは両者とも容姿端麗とされているが、身体的特徴に以下のような女性性と男性性の融合が付与されている点でも共通していることは興味深い。語り手によれば「ピエールの手は小さく、その襟飾りは白いが、腕は決して華奢ではない」。またピエールは「男らしい腕力と筋肉」を備えている (*Pierre* 17)。これを反復するかのように語り手は、フォールズグレーヴが「優雅でたくましく威厳のある体格」、「男らしい顔つき」を持つ一方、「驚くほど小さな足と、ほとんど幼子のものと言ってよい、繊細かつ雪のように白い手」(98)の持ち主でもあることを詳述している。

¹⁸ デリーに特化した論考はきわめて少ない上、例えば Sharon Talley のように、デリーを「無力かつ、世界の枠組みの中に自らを定義することのできる主体性を持つところか、むしろ沈黙するに留まる」弱者である (78) と見なす批評的傾向が強い。

引用文献

- Blowers, Tonya. “The Textual Contract: Distinguishing Autobiography from the Novel.” *Representing Lives: Women and Auto/biography*, edited by Alison Donnell and Pauline Polkey, St. Martins Press, 2000, pp. 105-16.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Clarendon Press, 1969.
- Caplan, Ruth B. *Psychiatry and the Community in Nineteenth-Century America: The Recurring Concern with the Environment in the Prevention and Treatment of Mental Illness*. Basic Books, 1969.
- Dix, Dorothea. *Memorial, to the Honorable the Legislature of the State of New York*. Albany, 1844.
- Dunleavy, Linda Ellen. *Women’s Place, Women’s Voice: Counter-Narrative in the Fiction of Melville, Dreiser and Faulkner*. University Microfilms International, 1993.
- Egan, Philip J. “Isabel’s Story: The Voice of the Dark Woman in Melville’s *Pierre*.” *ATQ: American Transcendental Quarterly*, vol. 1, no. 2, 1987, pp. 99-110.
- Flory, Wendy Stallard. “Melville and Isabel: The Author and the Woman Within in the ‘Inside Narrative’ of *Pierre*.” *Schultz and Springer*, pp. 121-39.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP, 2000.
- Greer, Jane. *Girls and Literacy in America: Historical Perspectives to the Present*. ABC-CLIO, 2003.
- Hewitt, Elizabeth. *Correspondence and American Literature, 1770-1865*. Cambridge UP, 2004.
- Higgins, Brian and Hershel Parker, editors. *Critical Essays on Herman Melville’s Pierre; Or, the Ambiguities*. G. K. Hall, 1983.
- . “The Flawed Grandeur of Melville’s *Pierre*.” Higgins and Parker, pp. 240-66.
- Hiltner, Judith. “Disquieting Encounters: Male Intrusions/Female Realms in Melville.” *ESQ*, vol. 40, no. 2, 1994, pp. 99-111.
- Kelley, Wyn. “*Pierre*’s Domestic Ambiguities.” *The Cambridge Companion to Herman Melville*, edited by Robert S. Levine, Cambridge UP, 1998, pp. 91-113.
- . “*Pierre*, Life History, and the Obscure.” *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, edited by Robert S. Levine, Cambridge UP, 2004, pp. 85-98.
- Melville, Herman. *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, edited by Harrison Hayford and Merton M. Sealts Jr. U of Chicago P, 1962.
- . “Hawthorne and His Mosses.” *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*, edited by Harrison Hayford et al., Northwestern UP and the Newberry Library, 1989, pp. 239-53.
- . *The Letters of Herman Melville*, edited by Merrell R. Davis and William H. Gilman, Yale UP, 1960.
- . *Pierre; Or, the Ambiguities*. Northwestern UP and the Newberry Library, 1971.

- Miles, Robert. "Tranced Griefs': Melville's *Pierre* and the Origins of the Gothic." *ELH*, vol. 66, no. 1, 1999, pp. 157-77. JSTOR, www.jstor.org/stable/30032066.
- Otter, Samuel. *Melville's Anatomies*. U of California P, 1999.
- Packard, Elizabeth Parsons Ware. *Modern Persecution; Or, Insane Asylums Unveiled*. Amo Press, 1973.
- Parker, Hershel. *Herman Melville: A Biography*. Johns Hopkins UP, 2002.
- Schultz, Elizabeth and Haskell Springer, editors. *Melville and Women*. Kent State UP, 2006.
- . "Melville Writing Women/Women Writing Melville." Schultz and Springer, pp. 3-14.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. Pantheon Books, 1985.
- Silverman, Gillian. "Textual Sentimentalism: Incest and Authorship in *Pierre*." *American Literature*, vol. 74, no. 2, 2002, pp. 345-72.
- Talley, Sharon. *Student Companion to Herman Melville*. Greenwood Press, 2007.
- Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Johns Hopkins UP, 1979.
- Tanokuchi, Shogo. "A Dead Author to Be Resurrected: The Ambiguity of American Democracy in Herman Melville's *Pierre*." *The Journal of the American Literature Society of Japan*, no. 15, 2017, pp. 5-23.
- Thomas, Brook. "The Writer's Procreative Urge in *Pierre*: Fictional Freedom or Convolutes Incest?" *Studies in the NOVEL*, vol. 11, no. 4, 1979, pp. 416-30.
- Torrey, Edwin Fuller and Judy Miller. *The Invisible Plague: The Rise of Mental Illness from 1750 to the Present*. Rutgers UP, 2001.
- Weinauer, Ellen. "Women, Ownership, and Gothic Manhood in *Pierre*." Schultz and Springer, pp. 141-60.
- 大島由起子「メルヴィルとホーソー——『クラレル』と「哀悼詩」にみるヴァイン」、『ロマンスの迷宮——ホーソーに迫る15のまなざし』英宝社、2013年、216-33頁。
- .『メルヴィル文学に潜む先住民——復讐の連鎖か福音か』彩流社、2017年。
- 柴田元幸『アメリカン・ナルシス——メルヴィルからミルハウザーまで』東京大学出版会、2017年。
- フーコー、ミシェル『狂気の歴史——古典主義時代における』田村俣訳、新潮社、1975年。
- 八木敏雄『アメリカン・ゴシックの水脈』研究社、1992年。