

〔論文〕

「幽霊の家賃」における黒い案内人

松 井 一 馬

- 〈目 次〉 (1) 伝統的評価と作中のアリュージョン
(2) テクストの決定不能性
(3) ベリンダのもたらす「黒さ」

1864年に短編「過ちの悲劇 “A Tragedy of Error”」でデビューしたヘンリー・ジェームズにとって、最初の十年余りは作家としての習作期にあたる。主題や技法の研鑽を続けながら、フランスの自然主義文学者たちとの交流と決別を経て、1870年代後半、イギリスへの完全な移住とともに、ようやく『アメリカ人 *The American*』(1877) や「デイジー・ミラー “Daisy Miller”」(1878) によって作家としてのスタイルと確固とした地位を手に入れるのだ。

ジェームズが最初に「超自然現象もの」を手がけたのは、まさにこの習作期であった。1868年の「ある古衣装のロマンス “The Romance of Certain Old Clothes”」と「ド・グレイ あるロマンス “De Grey: A Romance”」, 74年の「ヴァレリーの最期 “The Last of the Valerii”」, そして76年の「幽霊の家賃 “Ghostly Rental”」の四作がそれにあたる。その後十数年間「超常現象もの」の執筆は途絶えるが、1890年代になって堰を切ったように多作されるようになり、「国際関係もの」「芸術家もの」と並ぶジェームズの主要テーマの一つと見なされるようになるのである。『ねじの回転 *The Turn of the Screw*』(1898)をはじめ「にぎやかな街角 “The Jolly Corner”」(1908)「密林の野獣 “The Beast in the Jungle”」(1903) など、1890年代以降の「超常現象もの」には作家を代表するような作品も多く、様々な観点から論じられ続けてきたことは改めて言うまでもない。

それに比べ、初期の「超常現象もの」作品になかなか批評の目が向けられてこなかった理由は明白である。単純に作品としての強度に欠けるのだ。習作期の作品なのだから当然ではあるだろうが、ゴシック・ロマンスの伝統に則った物語構成といい、複雑さのほとんどない人物造形といい、後年の卓越した「巨匠 “The Master”」の作品と比べれば、どうにも未熟という印象がつきまとう。しかし、それは必ずしも論じるに値しないということではない。未熟だからこそ、後年のジェームズならば重層的なテキストの襞で覆い隠してしまったであろう要素も、表に現れているとも言えるのだ。

本稿が目的とするのは、こうした批評的視点の偏りゆえに見過ごされてき

た作品に新たな光を投げかけることだ。具体的には、1876年の「幽霊の家賃」を曖昧性と人種性の観点から読み直すのである。この作品には、後年の「超常現象もの」にも共通する特質が見られるのに加え、黒人女性の使用人という、他のジェイムズ作品ではまず見られない存在も登場する。伝統的なジェイムズ批評が見落としてきた彼女に着目することは、ジェイムズ作品の幽霊が持つ人種性の考察に大いに資するものとなるだろう。近年、人種性という観点はジェイムズ研究の一つの方向性として定着しているが、本稿はそこに新たな視座を提供するものである。

(1) 伝統的評価と作中のアリュージョン

「幽霊の家賃」は語り手による回想という形で語られる。ハーバード大学に通う神学生である語り手は、町外れの人気のない屋敷が幽霊屋敷に違いないと考え観察していると、退役軍人らしき老人が礼をして屋敷の内に入るのを目撃する。後日その老人、ダイヤモンド大尉と出会った語り手は、幽霊の実在について話し合う。街の事情通ミス・デボラによれば、大尉はかつて自分の意に沿わぬ相手を恋人とした娘を家から追い出し、死に追いやったという。それ以来現れるようになった娘の幽霊に家は占拠され、生活の術を失った大尉は、幽霊から三か月ごとに支払われる家賃で細々と暮らしているとのことだった。語り手が見たのは、大尉の集金の様子だったのだ。再び大尉と語らった後、語り手は集金日を見計らって大尉を待ち伏せし、彼の許可のもと屋敷内に入り込む。そして屋内を探検する最中、階上に幽霊と思しきボールをかぶった黒い影を目撃したのだった。次の集金日、老人の黒人使用人ベリンドに呼び出された語り手は、死の床にある老人から集金の代行を依頼される。屋敷を訪れ再び黒い影と対峙した語り手だったが、それは幽霊ではなく、生きた大尉の娘だった。彼女は大尉を罰するため、二十年にもわたって幽霊のふりをし続けてきたのだ。語り手が家賃を手に出ていこうとしたとき、娘は悲鳴をあげ、大尉の幽霊を見たときと怯える。語り手は彼女に父親の病

状を伝えることを約束し、大尉の住まいに向かうが、大尉はすでに亡くなっていた。その夜、娘のいた屋敷が燃え上がる。父親の幽霊に怯えた際に、彼女が蠟燭を取り落としてしまっていたのだろう。翌日、約束した通り大尉の死を伝える手紙を携えて屋敷を訪れた語り手だったが、そこに残っていたのは瓦礫のみだった。

このようなプロットを持つ「幽霊の家賃」だが、初期作品の例に漏れず批評家からの評価は低い。実際、*A Henry James Encyclopedia*の著者 Robert L. Gale は “‘The Ghostly Rental’ is James’s weakest ghost story, the only value of it may lie in what the rather weak-minded narrator learns: Abstract studies must be tempered by observation of reality” (Gale 255) と辛辣な評を述べているし、ジェームズ自身も失敗を自覚していたのだろう。初出となる *Scribner’s Monthly* への掲載以降は、生前に再出版されることはなく、NY 版全集にも収録されなかった。

批評家たちは概して、ジェームズがこの作品での試みに失敗しているとなしている。例えば T. J. Lustig はジェームズの「超常現象もの」全体を通観しながら、この作品をはじめとする初期作品において、作家がホーソンやバルザックの体現するロマンスの伝統からの逸脱を図りながらも達成できず、その課題を1890年代以降の作品へと引き継いでいったことを指摘している。実際、先の大まかなプロットからも一目瞭然なように、この作品は典型的なゴシック・ロマンスの枠組みに従って書かれており、古い屋敷とその崩壊やベールを被った女性といったモチーフには、ポーの「アッシャー家の崩壊 “The Fall of the House of Usher”」(1839) やホーソンの『ブライズデール・ロマンス *The Blithedale Romance*』(1852) といった、ゴシック・ロマンスの先駆者の作品がすぐに思い浮かぶだろう。

これに留まらず、より直接的にイメージを流用されているのが E. T. A. ホフマンである。ダイヤモンド大尉の姿を初めて見たとき、語り手は「ホフマンの物語の一つから抜け出たかのようだ “He might have been a figure out of one of Hoffmann’s tales”」(“Ghostly Rental” 56) と描写するのだ。また、

このドイツの幻想文学作家への比喩と明らかに対比して、語り手はフランスの自然科学者・哲学者に擬せられている。

I had in my pocket a small volume of Pascal's "Thoughts," on the fly-leaf of which were written my name and address. I took it out and offered it to my old friend. "Pray keep this little book," I said. "It is one I am very fond of, and it will tell you something about me." (71)

このように、大尉に名を問われた語り手は自己紹介代わりに愛読書であるパスカルの『パンセ』を手渡すのである。

絵画や文学などへのアリュージョンはジェイムズ作品においてよく見られるが、この「幽霊の家賃」ではそれが特に多く、しかも人物造形に直結するような形で言及されるのが特徴的である。作品の冒頭からして、語り手が学生時代にハーバード出身の神学者ウィリアム・エラリー・チャニング（1780-1842）の愛読者であったこと（"during my college term I had been an admiring reader of Dr. Channing"）、室内にドイツの宗教画家ヨハン・フリードリヒ・オーファーベック（1789-1869）とフランスの宗教画家アリ・シェフェール（1795-1858）の絵を掛けていたこと（"I hung prints from Overbeck and Ary Scheffer on the walls"）が語られるのだ（49）。また、ダイヤモンド大尉に対しても、先のホフマンに加えて「その頭はどことなくアンドリュー・ジャクソンの肖像画を思わせた "His head reminded me, vaguely, of the portraits of Andrew Jackson"」（55）と述べられている。他にも、黒人使用人ベリンダに先導されて大尉の住まいに赴く際に、語り手が「エチオピア人奴隷に先導されて裏門に向かう『アラビアン・ナイト』の登場人物」を連想する場面もある（"She assented deferentially, and in a few moments I was following her along the sunny streets, feeling very much like a personage in the Arabian Nights, led to a postern gate by an Ethiopian slave"）（78）。

こうした、ある意味で人物造形を露骨に他の芸術作品に頼るようなアリュ

ージョンがこの作品に未熟さを感じる一因であることは否めないが、そこにもジェイムズの企図があることを指摘するのが Adeline R. Tintner である。彼女は、1876年から77年にかけてのジェイムズの諸作品にホフマンの影響が強く見られることを踏まえ、「幽霊の家賃」においてジェイムズが、作中冒頭でドイツとフランスの画家を並べたように、超常現象に対する見解という形でホフマンとパスカルというドイツとフランスの文人を連結させ、ドイツ的なロマン主義とフランス的な理性主義の融合を試みていると論じている。もっとも Lustig 同様に Tintner も、この時点ではその試みは実を結ばず後年の作品に引き継がれたと結論づけており、やはりこの作品を失敗作と見なしていること⁽¹⁾に変わりはないのだが。ともあれ、Lustig にせよ Tintner にせよ、後年のジェイムズ作品で結実する試みをこの作品に見出しているのは意義深い。

(2) テクストの決定不能性

後年の作品の先駆けとして「幽霊の家賃」を読むのであれば、確かにこの作品には後の作品と共通する要素をいくつも見つけ出せる。例えば、古い家の中を探検するうちに超常的存在と遭遇するというプロットには「にぎやかな街角」、他者のプライバシーに踏み入ってその秘密を暴くことに夢中になる語り手には「アスパンの恋文 “The Aspern Papers”」(1888) (をはじめとする多くのジェイムズ作品)、屋敷が燃え落ちる結末に『ポイントンの蒐集品 *The Spoils of Poynton*』(1897)、といった具合に、あちこちで後年の作品が連想されるのだ。その中でも特に強調しておきたいのは、この作品における語り手の信頼性の問題である。

この物語はケンブリッジの町外れにある屋敷を発見したことから始まるが、その際の語り手は、“Then [the red light of the sunset] died away, and left the place more intensely somber. At this moment, I said to myself with the accent of profound conviction — ‘The house is simply haunted!’” (52)

と、夕暮れ時の印象から直感的に、根拠らしい根拠もなく、そこが幽霊屋敷であると決めつけている。こうした極めて断定的かつ独善的な語り手の態度には、『聖なる泉 *The Sacred Fount*』（1901）が連想されるだろう。この作品ではたまたまその家がダイヤモンド大尉の娘の「幽霊」が住まう屋敷で語り手の印象が的中したわけだが、それがただの妄想に終われば、屋敷内の吸血鬼を探りだそうとして右往左往したあげく「あなたは狂っている」と他の登場人物に断定される『聖なる泉』の語り手となる。この初期作品からすでに、ジェームズの「信頼できない語り手」が顔を覗かせているのだ。

さらに、語り手の信頼性を疑い始めれば、ダイヤモンド大尉の娘の実在性すらも覚束ないものとなる。幽霊であったはずの彼女が実は生きており幽霊を演じていた、と発覚するのがこの物語のクライマックスであるが、そもそも大尉の娘が幽霊であるというのも、またそれが実は生きた人間であるというのも、あくまで語り手が受けた印象でしかない。まず、最初の「幽霊」との遭遇は以下のように語られている。

Two white hands appeared in the dark perpendicular mass, ... Here they were pressed together, over the region of the face, and then they were removed, and the face was disclosed. It was dim, white, strange, in every way ghostly. (76)

このように、暗い屋敷の中で黒い影が露わにした顔を、語り手は「あらゆる点で幽霊のものだった “in every way ghostly”」と述べているが、何をもちってそう考えたのかは全く示されない。これに対して、二度目の遭遇、すなわちその「幽霊」が実は人間であると明らかになる際の描写はこのようなのだ。

The figure advanced; it seemed to be that of a tall woman, dressed in vaporous black crape. As it drew near, I saw that it had a perfectly human face, though it looked extremely pale and sad. ... I drew a long breath, I gave

a sort of cry, for what I saw before me was not a disembodied spirit, but a beautiful woman, an audacious actress. (83)

ここでも語り手は、黒い影の顔を見ただけでそれが「完全な人間の顔をしている “it had a perfectly human face”」と断定している。幽霊だと決めつけたのも、人間だと思いついたのも、ただ顔から受けた印象でしかないのだ。ならば、最初の判断は誤りで、二度目の判断が正しい、と果たして言い切れるだろうか。確かに二度目の遭遇の際には言葉も交わし、人間だと断定した後でそのペールを剥いでもいるので、幽霊ではなく生きた人間らしくはあるが、それも結局は語り手がそう語っているだけである。いみじくも、語り手自身、最初に遭遇した「幽霊」が本物だったのか否か思い巡らす中で、「偽物の幽霊であっても信じていれば本物の幽霊と同じだけのことを実行できるかもしれない “a sham ghost that one accepted might do as much execution as a real ghost”」(77)と述べている。ならば、「偽物の人間であっても信じていれば本物の人間と同じだけのことを実行できるかもしれない」とも言えるだろう。結局のところ、大尉の娘が本当に幽霊であったのか、人間であったのか、それどころか、語り手が本当に「大尉の娘」なる存在と遭遇したのかどうかすら、決定することはできないし、それを論じることにもさしたる意味はない。ただ、「実際は何があったのか」がどこまでも曖昧であることが、ジェイムズ作品の一つの大きな特性であることを思い起こせば、それで十分であろう。

曖昧性というならば、語り手の信頼性や大尉の娘の実在性を認めたとしても、この作品には「実際は何があったのか」が曖昧で不可解な点がいくつも見出せる。例えば、娘が目撃したのが大尉の幽霊だったのか否か、である。語り手に家賃を渡して部屋を出た後、悲鳴を上げた娘は「父が！父が！」と叫ぶが、確認しようとする語り手に「白づくめで、シャツを着ています。父ではありません！」と続ける（“‘My father — my father!’ ... I stepped forward to go out, but she seized my arm. ‘He is in white,’ she cried, ‘in his shirt.

It's not he!'”) (84). しかしその直後には、再び「私は父の幽霊を見てしまった！ “I have seen his ghost!”」(84)と言を翻している。加えて言えば、語り手は彼女の悲鳴を聞いただけで一緒に何かを目撃したわけではなく、幽霊を見たというのも彼女がそう主張するのみである。その後「長年の愚かな行為への罰なのね！ “It's the punishment of my long folly!”」(84)という言葉が続くことを思えば、Edmund Wilson を今さら持ち出さずとも、それが彼女の罪の意識が生んだ幻覚だったのか実際に父の幽霊だったのか、決定できる者はいまい。幽霊の実在性が見る者の認識へと帰着されているという点で、この作品は『ねじの回転』に先駆けているのだ。⁽²⁾

もう一つ、大尉の娘の結婚の有無も曖昧である。家で逢瀬する娘と若者にダイヤモンド大尉が激昂した際、その若者は彼女が自分の妻であると叫ぶが、娘はそれを否定する (“The young man cried that she was his wife, and he asked her if it was true. She said, No!”) (66). にもかかわらず、大尉に娘ともども追い出された若者が残した書置きには、彼女が自分の妻であると書かれている (“On the table was a note from the young man ... repeating the assurance that she was his own wife”) (66).⁽³⁾ また、語り手に夫について尋ねられた娘は、「夫はいないし、夫を持ったこともない」と答えている (“‘And where is your husband?’ I asked. ‘I have no husband — I have never had a husband’”) (85). 娘が件の若者と結婚したのかしなかったのかは、不明瞭のまま置き去りにされるのだ。

そして、娘の結婚の不明瞭さは、物語の根幹を成す部分の不明瞭さに拍車をかける。すなわち、彼女はどのようにやって家賃を払ってきたのか、という点である。大尉は二十年間支払われ続けてきた家賃が三か月ごとに133ドルだとはっきり述べているが、19世紀という時代に、結婚していない、つまりは夫の財力にも頼れない女性が、それだけの金額を調達し続けられるものだろうか？⁽⁴⁾ しかもミス・デボラによれば、その金は良貨の金貨と銀貨で、かつ娘の死んだ(とされる)年以前のもので支払われてきた、というのだ (“And in what coin does the ghost pay?” “In good American gold and silver. It has only

this peculiarity — that the pieces are all dated before the young girl's death”) (67). どう考えても、二十年間これを実行し続けるのは現実的に不可能であろう。

この作品の曖昧性、両義性、決定不能性はここに集約されると言っても過言ではない。語り手が暴いたように大尉の娘が実は幽霊のふりを続けていただけであるのなら、彼女が二十年間家賃を払い続けてきたというのはあまりに現実性がない。かと言って、語り手の信頼性を疑い彼女が実際には存在していないと考えるのなら、支払われ続けてきた家賃は一体何だったのか、ということになる（何しろ大尉は現実にもその家賃に頼って生活してきたのだ）。ミス・デボラは「物質と心霊の奇妙な混合ね！ “It's a strange mixture of matter and spirit!”」(67) と言うが、家賃の物質性は、大尉の娘の「幽霊」という非現実性をあらかじめ否定しているにも拘わらず、生きた人間としての彼女の現実性をも同時に否定してしまっているのである。

さらにこの二律背反性は、作品自体が抱えるアンビバレンスに直結してもいる。明らかにゴシック・ロマンスとして、つまりは「怪談」、読者に恐怖を与える物語として書かれているながら、その中心となるのは「幽霊が家賃を払って家に居座っている」という事態なのである。これを聞いて恐怖を感じる人間がどれだけいるだろうか。事実、語り手自身、ミス・デボラから話を聞いた時には思わず「笑ってしまい、同時に身震いもした “I laughed at this recital, but I confess I shuddered, too”」(67) と述べている。恐ろしい話なのか笑い話なのか、それすらも両義的で決定不能であるのが、この「幽霊の家賃」という作品なのだ。

(3) ベリンドのものたらす「黒さ」

曖昧性、決定不能性こそが、この作品の最も大きな特質であり、近年の批評においてもこの点が常に基調とされている。決して多いとは言えないそれらの研究の中で、最も有益なのは Anna Despotopoulou によるフェミニズム

批評に基づいた論であろう。⁽⁵⁾ 彼女はフロイトを援用してジェームズの幽霊を家に侵入し境界を曖昧化する「不気味 uncanny」な存在と読み解きながら、それがヴィクトリア朝後半の女性像と連動していることを分析する。すなわち、一方では「家庭の天使」として private な空間に留まることを、他方ではコンダクト・ブックなどによって public な領域に出ることを強えられる、という二律背反によって当時の女性が抱えていた「不気味さ uncanniness」を、ジェームズの幽霊作品につきものの「謎めいた／不可解な mysterious」女性が反映しているのだ。「幽霊の家賃」においては、不可解な過去が大尉の娘の「不気味さ」を形作り、それによって彼女は大尉の「家庭 household」から離れたが、しかし「不気味」な幽霊であっても当時の文化的枠組みである「家庭の天使」の義務から完全には逸脱できず、家賃という形で父親を世話し続けねばならなかったのである。⁽⁶⁾ 語り手が彼女のベールを剥ぎ取り大尉の幽霊が現れる結末が、彼女が「不気味さ」を剥奪されると同時に、「幽霊」として保持してきた家の権利をも再び父に奪われたことを示している、というその指摘は非常に示唆的である。⁽⁷⁾

だが、女性史的観点から「幽霊の家賃」の時代性を明らかにするこの Despotopoulou による極めて有意義な論考においても、そしてこれまでのどの批評家による分析においても、見過ごされてきた存在がいる。すなわち、大尉の黒人使用人ベリンダである。

本論の冒頭でも述べたように、ジェームズ作品において黒人の使用人が登場するのは非常に珍しい。もっとも、それは人種偏見というよりもヨーロッパやアメリカ北部の都市を舞台とする彼の大半の作品における必然性の薄さが大きな要因であろう。そもそも父親が熱心な奴隷制反対論者であり、また交友関係も北部の知的エリートやヨーロッパの知識人層で占められていたジェームズにとって、黒人の使用人は決して身近な存在ではなかったはずだ。

そのせいもあるのか、ベリンダの描写は実に平板で、当時のステレオタイプそのものである。

Before me stood an elderly negress with her head bound in a scarlet turban, and a white handkerchief folded across her bosom... she had that air of supreme gravity and decency which aged persons of her race so often wear... she held up a little book. It was the copy of Pascal's "Thoughts" that I had given to Captain Diamond.

"Please, sir," she said, very mildly, "do you know this book?"

"Perfectly," said I, "my name is on the fly-leaf."

"It is your name — no other?"

"I will write my name if you like, and you can compare them," I answered.

She was silent a moment and then, with dignity — "It would be useless, sir," she said, "I can't read." (78)

このように彼女は赤いターバンを頭に巻き、厳かな態度で sir をつけて白人に接する、読み書きのできない、老年の黒人女性である。もちろん、主人に忠実な使用人でもある（"[Captain Diamond's] apartment was humble and scrupulously neat, and I could see that my dusky guide was a faithful servant"）(79)。彼女にいわゆる「マミー mammy」のステレオタイプを見つけ出すのはごく簡単だし、またごく当然でもある。なぜなら、彼女は大尉の娘の代わりに、すなわち白人女性の代わりに「家庭」での労働を引き受ける黒人女性の使用人だからだ。それはまさに19世紀のアメリカにおいて「マミー」が担うべきであった役割なのである。

本来であれば「家庭の天使」と「マミー」は人種という境界線で峻別されており、決して混同されるものでも、同一視されるものでもない。だがこれまで見てきたように、大尉の娘の「幽霊」という曖昧で決定不能な状態は、その境界線すらもぼやけさせずにはおかない。それゆえに彼女の幽霊は「黒さ」を身にまとっているのである。最初に「幽霊」と遭遇した後、語り手は "why had I so easily accepted the sable phantom that waved its hand?" (77) と思いを巡らせるが、この "sable"（黒い）という詩語の使用は非常に

象徴的である。というのも、作中で三度使用されるこの語は、他の二箇所ではベリンダを表す形容詞なのだ。しかも、“[Captain Diamond’s] sable messenger” (78) と彼女を指し示す形容として用いられるばかりか、“the sable Belinda” (85) と、その名に直接連結さえされている。大尉の娘とベリンダは、同じ「黒さ」を帯びているのだ。⁽⁸⁾

いわばダブルとして、この二人は結びついている。大尉が亡くなったのかと語り手に問われて、「今や他のどなたよりも幽霊ですよ！ “He’s as big a ghost as any of them now!”」(86) と答えるベリンダもやはり、娘と同じく大尉が幽霊となったと認識していることも注記しておくべきだろう。そしてこの言葉の後、彼女がどうなったのかは全く語られない。大尉の娘が屋敷を去って姿を消すのと同様に、ベリンダもテキストから消え失せてしまうのだ。それはあたかも、彼女もまた幽霊であったかのようである。

さらに、ベリンダによって黒さを帯びるのは、大尉の娘だけではない。「幽霊の家賃」というテキスト自体も、その曖昧性、決定不能性のうちに、彼女の黒さを抱え込むのである。

語り手が大尉の住まいへと向かう際の描写をもう一度確認しよう。ベリンダに導かれながら、語り手は「エチオピア人奴隷に先導されて裏門に向かう『アラビアン・ナイト』の登場人物のような気持ち “feeling very much like a personage in the Arabian Nights, led to a postern gate by an Ethiopian slave”」(78) になっている。ここで彼女がオリент文学の（南部作家ポーへと直結する）イメージを経由して奴隷として立ち現れるのは、その黒さが大尉のいる場所をアンテベラム期南部へと塗り替えてしまうからだ。語り手が「私の黒い案内人 “my dusky guide”」と呼ぶように、ベリンダは黒さへの先導役であり、この曖昧なテキストに人種性を加えていくのである。

例えば、本作に散りばめられたアリュージョンである。確かに Tintner の言うように、ホフマンとパスカルという対置は、ドイツのロマン主義とフランスの理性主義のメトニミーであろう。だが、ベリンダが指し示すのはその構図から取りこぼされたアンドリュー・ジャクソンとウィリアム・チャニン

グの対置である。特に、ダイヤモンド大尉がジャクソンに例えられることを見落としてはならない。というのも、ジャクソンは自ら大奴隷主として熱心に奴隷制を擁護した、南部出身の元軍人の大統領だったからだ。対して、パスカル同様に語り手が「大学時代に熱心な読者だった“during my college term I had been an admiring reader of Dr. Channing”」（49）というチャニングは、エマソンやソローらの超越主義に影響を与えたその神学思想だけでなく、奴隷制廃止を訴える書籍やパンフレットでも知られていたのだ。このようにしてベリンダは、ダイヤモンド大尉と語り手にアメリカ南部と北部を、奴隷制擁護論と反対論を、そしてアンテベラムとポストベラムをも、体現させるのである。

この二人がたびたび邂逅するのが、マウント・オーバーン墓地であるのも象徴的である。ホフマンとパスカルにとっては、そこは単に靈魂の不滅を語り合うのにふさわしい場所というだけであろう。しかしジャクソンとチャニングにとって、アンテベラム南部とポストベラム北部にとってならば、そこはチャールズ・トーリー（Charles Torrey 1813-46）をはじめとする「地下鉄道 Underground Railroad」の関係者たちが埋葬されている、人種性を十分に含意する場所に姿を変えるのである。

こうした人種的コノテーションをジェイムズが意図していたと言いたいわけではない。何しろ、この短編の執筆から20年後にこの墓地にハリエット・アン・ジェイコブズが埋葬され、さらに90年後に彼女の自伝『ある奴隷少女に起こったこと *Incidents in the Life of a Slave Girl*』（1861）がベストセラーとなって、この墓地の人種的・文学的コノテーションがますます強烈になることなど、知りようもないことなのだから。ただ、ベリンダの黒さとテキストの曖昧性が、テキストの内部と外部という境界すら揺るがして、そうした人種性をテキストに引き寄せていくのである。

今一度、テキストに戻ろう。この作品の曖昧さの中心にいるのは大尉の娘の「幽霊」であり、彼女のベールを剥ぎ取った語り手の行為によってその曖

味性は剝奪され、代わりに大尉の幽霊が出現することになった。ペリンダがテキストにもたらした色は、この場面でも実に象徴的に機能している。何しろ、娘の「幽霊」は「二本の白い手が黒い直立した塊から出てきた“Two white hands appeared in the dark perpendicular mass”」(76)と描かれるように白と黒の混合なのに対し、大尉の幽霊は「白づくめ“He is in white”」(84)なのだ。その白さは、彼がアンドリュー・ジャクソンの、アンテペラム南部の亡霊であることを如実に示している。⁽⁹⁾

父の幽霊を前に娘は逃げ出し、屋敷は明け渡される。だが、ここで見落としてはならないのは、屋敷を捨てたことで、語り手の行為に奪われた黒さを、語り手が最初に遭遇した時の「幽霊」性を、彼女が取り戻していることだ。

She left me with a rapid step, and as she receded into the darkness, resumed, with the dark flowing lines of her drapery, the phantasmal appearance with which she had at first appeared to me. (85)

だから彼女はそのまま姿を消す。白一色の幽霊が占拠した屋敷がたちまちのうちに焼け落ちて瓦礫の山と化してしまうのとは対照的に、暗闇の中へ消えた娘がどこに行ったのか、どうなったのか、生きているのか死んでいるのかもわからないその結末は、彼女が白も黒も包含しうる曖昧性を取り戻したことを意味している。彼女は再び「幽霊」となったのだ。

そして、それこそがまさに、ジェイムズの幽霊なのである。彼らはずっと曖昧で、そしていつも黒さを帯びているのだ。

〔注〕

- (1) “James’s Hoffmann phase, restricted to one year, from 1876 to 1877, represents his unsuccessful attempt to amalgamate German Romanticism with French rationalism. It was a trial run, perhaps, for what he was one day

to achieve in ‘Collaboration,’ in which his ideal vision of the ‘country of art’ is dramatically presented” (Tintner 60). ここで Tintner が成功例として挙げる「共同制作 “Collaboration”」(1892)では、フランス人詩人とドイツ人音楽家が、愛国主義的なフランス夫人の娘との婚約破棄や金銭的な問題を乗り越えてオペラを共同制作し、芸術の力が謳いあげられる。この作品に非現実の存在はまったく登場しないが、「幽霊の家賃」以降途絶えていた「超常現象もの」が多作され始める1890年代の作品である。

- (2) フロイトの精神分析理論に基づいて、「ねじの回転」の幽霊を語り手である家庭教師の性的抑圧が生んだ幻覚と断じた Edmund Wilson の論が、ジェイムズ批評に測り知れない影響を及ぼしたことは改めて言うまでもない。
- (3) これら大尉の過去はミス・デボラによって語られるのだが、このような、当事者以外知りようもなく、また大尉の性格上他人に語ったとも考えにくい事情を、なぜ彼女が詳しく知りえたのかもこの作品の不可解な点である。Sheri Weinstein は大尉の娘がデボラであると考えているようであるが、それはこの点を鑑みてのものかもしれない。ただし、大尉の娘とデボラを同一人と見なす論者は筆者を含め他には見当たらない。
- (4) 消費者物価指数に基づけば、この133ドルという金額は作品の初出年の1876年当時であれば現在の3700ドル弱に相当する。また、語り手が1831年創設のマウント・オーバーン墓地が出来たばかりと述べているので、作中年代を1830年代後半と仮定すれば4100ドル前後に相当する。
- (5) 他に、19世紀後半に隆盛した心霊主義との同時代性に基づき、大尉の娘を霊媒・仲介として物質性／精神性、見えるもの／見えないもの、生者／死者、といった境界が揺るがされ曖昧化されていると論じた Weinstein, クイア批評の立場から James の「幽霊もの」に抑圧されたホモセクシュアルな欲望を読み解きつつ、大尉とその娘を疑似的夫婦、語り手をその疑似的子供として、語り手の罪悪感を両親の性交を目撃した子供に擬する Hoeverler による研究などがある。
- (6) “[E]ven in the form of a ghost, the daughter takes care of her father, sacrificing her own material comfort for his own. ... As a fearful ghost she has not managed to escape the cultural framework, which subjects woman to aesthetic and moral inscriptions like the ones imposed by both father and narrator. (Despotopoulou 86)
- (7) “Once her disguise has been violently taken off and knowledge that had been repressed surfaces, the uncanny effect of the woman is rationalized and forgotten. What is more, almost simultaneously, a real supernatural

- manifestation, the new male ghost of the father, takes possession of the contested house, leaving once again the daughter homeless — her homelessness exposing her liminal position in society. (Despotopoulou 87)
- (8) ポストベラムというこの作品の時代性を踏まえれば、大尉の娘の「借家人 tenant」という立場も、ベリンダとの同一性を強めているだろう。南北戦争後、解放された奴隷たちの多くは「借地農 tenant farmer」となっていたのだ。
- (9) ここでの白一色の大尉と白と黒が混合した娘の対比をベリンダのもたらす人種性と重ね合わせると、「私の生きているうちは彼には許せないことがあるのです “There have been things in my life he could not forgive.”」(85) と娘が言うほどに大尉が激怒した理由が垣間見えてくる。彼女の恋人であった “a young man with whiskers from Boston” (66) は黒人だったのではないだろうか？だとすれば、彼との結婚を彼女が否定しなければならないのも理解できる。

Works Cited

- Despotopoulou, Anna. “Mysterious Tenants : Uncanny Women and the Private or Public Dilemma in the Supernatural Tales.” *Henry James and the Supernatural*, edited by Anna Despotopoulou and Kimberly C. Reed, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 79-95.
- Gale, Robert L. *A Henry James Encyclopedia*. Greenwood, 1989.
- Hoeveler, Diane Long. “Homospectrality in Henry James’s Ghost Stories.” *Henry James and the Supernatural*, pp. 113-36.
- James, Henry. “Ghostly Rental.” *The Complete Tales of Henry James*, edited by Leon Edel, Rupert Hart-Davis, 1962, vol. 4, pp. 49-86.
- Lustig, T. J. *Henry James and the Ghostly*. Cambridge UP, 1994.
- Tintner, Adeline R. *The Cosmopolitan World of Henry James*. Louisiana State UP, 1991.
- Weinstein, Sheri. “Possessive Matters in ‘The Ghostly Rental.’” *The Henry James Review*, vol. 21, 2000, pp. 270-78.