



|              |   |
|--------------|---|
| Title        | 蘇るポストヒューマン・バートルビー：ドン・デリーロの『ボディ・アーティスト』を導きの糸として                                      |
| Author(s)    | 渡邊, 克昭  |
| Citation     | 大阪大学英米研究. 2020, 44, p. 31-59  |
| Version Type | VoR   |
| URL          | <a href="https://hdl.handle.net/11094/99443">https://hdl.handle.net/11094/99443</a> |
| rights       |   |
| Note         |   |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 蘇るポストヒューマン・バートルビー ードン・デリーロの『ボディ・アーティスト』を導きの糸として—

渡邊 克昭

"I don't know whether the bird you are holding is dead or alive,  
but what I do know is that it is in your hands. It is in your hand."  
(Toni Morrison 10-11)

## はじめに

ハーマン・メルヴィルの短編小説の中で、「バートルビー」ほど、専門家でなくとも何らかの議論を提起してみたいという抑え難い衝動を引き起こす作品もない。その原因をなしているのは、言わずと知れた “I would prefer not to” という書写人の鉄壁とも思える常套句のスピーチ・アクトであることは改めて指摘するまでもないだろう。本稿では、ジャック・デリダ、ジル・ドゥルーズ、ジョルジョ・アガンベンといった現代思想家たちが、いかにこの作品を受容してきたかを俯瞰したうえで、ドン・デリーロのノヴェラ、『ボディ・アーティスト』(2001年)を導きの糸として、この問題作を21世紀の現在から逆照射し、ポストヒューマンという視座より新たな読みの可能性を追求してみたい。

時代も場所も異にするこれらの二つの小説は、インター・テクスチュアルな視点を交えてこれまで詳細に比較検討されたことはほとんどない。だが両作は互いに目配せしてエールを交換するかのように、テクストの細部において共振する部分を少なからず含みもつ。本稿では、参照先のないバートルビーとミスター・タトルに共通する孤児性、亡靈性、機械のごときコピー

性、拒食性といった事象をまず検証したのち、無為の「異言」により、然りでも否でもない不分明の中間領域を拓く彼らのスピーチ・アクトを、非文法性、独創言語、トートロジー、時間などといった論点から考察する。こうした分析を通じて、“host/hostess” と “hostage” が織りなす「歓待」がいかにメルヴィルの語り手の “humanity” を脱構築し、<sup>剥き出しの生</sup> *zoe* のごとき書写人が post-anthropocentric な文脈において、どのような潜在力をもってポストヒューマンとして蘇るのかを明らかにしたい。

### 食を拒む捨て子たち—「青白きコピースト」の到来

バートルビーとタトルの共通性を考察する際、まずもって浮上するのは、“hermitage” (“Bartleby,” 646) のごとき自らの居場所に巣籠もりする彼らが、グーロバリズムや資本主義とは無縁の絶対的な孤児であることであろう。バートルビーが、“incurably forlorn (642)、“miserable friendlessness and loneliness” (651)、“this forlornest of mankind” (654) などと再三形容され、孤独の極みであることが強調されているように、『ボディ・アーティスト』における異邦人、ミスター・タトルもまた、次のように寄る辺なく無防備極まる存在としてローレンの前に立ち現れる。“How could such a surplus of vulnerability find itself alone in the world? Because it is made that way. Because it is vulnerable. Because it is alone. Or you see him upside down, the way the eye sees before the mind intervenes” (BA, 96). 脳が網膜に映った写像を処理する以前の上下逆転の “proto figure” を思わせるタトルは、実際のところローレンによって見出され、拾われた「捨て子」と言ってよい。

She [Lauren] looked at him [Tuttle].

“Tell me. You’ve been here how long?”

He didn’t raise his head. There was something so strange about him that she heard her words hang in the room, predictable and trite. She felt no fear.

He had a foundling quality – lost and found – and she was, she guessed, the finder. (43)

語り手とめぐり合うのがたかも必然的な運命であったかのように、バートルビーが法律事務所に “advent” (636) したように、タトルもまた、海辺の借家に一人で暮らすローレンのもとへ夫の自殺後、避け難い亡靈のように到来する。ここで興味深いのは、日曜日にテナントを占拠しているところを語り手に目撃されたバートルビーさながら、寄る辺なきタトルもまた、しどけない下着姿で発見されたことである。 “[T]he apparition of Bartleby appeared, in his shirt sleeves, and otherwise in a strangely tattered dishabille, saying quietly that he was sorry, but he was deeply engaged just then, and – preferred not admitting me at present” (“Bartleby,” 650）と、描写される書写人と同じく、タトルもまたそこを居住空間とし、つい先ほど微睡みから目覚めたばかりであるかのように、剥き出しの姿でローレンに発見される。

“She found him the next day in a small bedroom off the large empty room at the far end of the hall on the third floor. He was smallish and fine-bodied and at first she thought he was a kid, sandy-haired and roused from deep sleep, or medicated maybe. He sat on the edge of the bed in his underwear. In the first seconds she thought he was inevitable.” (BA, 41)

さらにここで注目すべきは、彼らが、自らの捨い手が間借りしている事務所や海辺の屋敷に取り憑く一方で、奇しくも共通して奇妙なメディア性を身体に帯びているということである。すなわち、彼らはとともに、一見機械のように正確で反復的なコピー性を具有している。バートルビーがこの法律事務所において語り手の信頼を勝ち取った第一の理由は、退屈極まりない法律文書の複写という彼の仕事ぶりが、迅速かつ無謬であったからに他ならない。食や酒との関係が断ち切れないターキーやニッパーズなど、同僚の気紛れな

仕事ぶりとは対照的に、当初バートルビーは、書類に飢えた機械が紙を貪り食うがごとく、猛烈な勢いで昼夜分かたず、無味乾燥な文書の複写をこなしていく。

At first Bartleby did an extraordinary quantity of writing. As if long famishing for something to copy, he seemed to gorge himself on my documents. There was no pause for digestion. He ran a day and night line, copying by sun-light and by candle-light. I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically. (642)

このように、脇目もふらず仕事をこなす有能な AI ロボットさながら、高いパフォーマンスを発揮するバートルビーは、利に聰い語り手にとっては、ランニング・コストが低い格好の “valuable acquisition” (649) であり、彼はたちどころに雇用主の信頼を勝ち取ってしまう。

ところが、バートルビーの食に関する関心は極めて低く、ジンジャーナット以外、食べ物をほとんど口にしなくなった彼は、やがて故障した機械のように活動を停止してしまう。そして、最終的に「墓場」と呼ばれる刑務所に収監された彼は、語り手が差し入れ屋に向かっていみじくも “[He] [l]ives without dining” (671) と答えたように、文字通り「剥き出しの生」としての生命すら維持できず、「もの食わぬ人」として死に赴く。

一方、『ボディ・アーティスト』の稀人、タトルの場合はどうであろう。彼のメディア性は、ローレンと映画監督だった夫レイが生前その館で交わしていた会話の断片を、淀みなく二人の声色でコピーし、再生できるところにある。“[P]allid copyist” (652) と叙述されるバートルビーさながら、青白き声の模倣者、タトルもまた食が細くなり、やがてほとんど何も食べなくなる。さらに彼の拒食は、彼に食を促すローレン自身へも伝染していく。

Then he stopped eating. She sat him down at the table and fed him by hand. She urged and teased. He took some food, then less. She tried force-feeding him but he rejected most of it passively, head averted, or took it in and let it dribble out, let it dangle or spew.

She began to eat less herself. She looked at him and didn't want to eat. He ate next to nothing for three days running and she ate little more. It was suitable in a way. It was what she hadn't thought of on her own. (94)

まさに “Eat like a bird” とも言うべきバートルビーとタトルのこうした拒食傾向は、類い稀な複製能力を有する彼らの無機質的な機械性を物語っているよりも、むしろ逆に、彼らが紛うことのない生命をもった存在でありながら、マシンとも接合可能な neutral な生のインターフェイスとして存在していることを鮮やかに浮き彫りにしている。言い換えれば彼らは、これまでの humanity の範疇を逸脱し、未知の地平において勃興しつつある新たな人間として、テクストに密かに紛れ込んでいるのである。

### 「異言」の potential—「独創人」の誕生

以上見てきたように、バートルビーとタトルの共通性、すなわち孤児性と無防備な身体性、並びに彼らの一見機械的とも見紛う模倣性を確認したうえで、ここからは彼らのスピーチ・アクトに焦点を絞って、現代思想家たちの考察の軌跡を辿りつつ<sup>2</sup>、この二つの小説が共有する彼らの発話の特徴を炙り出してみたい。まずはデリダに注目してみよう。彼は、『死を与える』において、神に命じられるまま息子のイサクを捧げたアブラハムを引き合いに出し、バートルビーに言及している。“The modality of this repeated utterance that says nothing, promises nothing, neither refuses or accepts anything, the tense of this singularly insignificant statement reminds one of a nonlanguage or a secret language. Is it not as if Bartleby were also speaking ‘in tongues’?” (*The Gift of*

*Death*, 75) デリダによれば、このように何も語ったり約束したりせず、拒絶も応諾もせずに反復される “I would prefer not to” という言い回しは、非－言語、もしくは秘密の言語を思わせる。バートルビーはあたかも「異言で語っている」のではないかと、彼は問いかける。

この点をめぐってドゥルーズは、「バートルビー、または決まり文句」において、「行く先を荒らし、蹂躪し、通った後には草一本残らない」(70) 書写人が、言語的に参照点をもたない断絶された存在であり、かの有名なあの文句が、正真正銘の非文法的なるものとして機能していると、次のように指摘している。

... Bartleby has invented a new logic, *a logic of preference*, which is enough to undermine the presuppositions of language as a whole. [...] it severs language from all reference, in accordance with Bartleby's absolute vocation, *to be a man without references*, someone who appears suddenly and then disappears, without reference to himself or anything else. This is why, despite its conventional appearance, the formula functions as a veritable agrammaticality. (73-74)

バートルビーに「意思の虚無」“a nothingness of the will” (71) を見るドゥルーズが洞察するところによれば、自分自身にも他者に対しても基準をもつことなく、突如として現れ、姿を消すバートルビーの常套句は、好ましいものもそうでないものも同じく無慈悲に排除する。しかもその破壊的な決まり文句は、参照点の喪失をもたらすとともに、両者の間に広がり続ける不分明の領域を開き、こうした不確かな領域をさらに拡張し続ける。

The formula is devastating because it eliminates the preferable just as mercilessly as any nonpreferred. It not only abolishes the term it refers to, and that it rejects, but also abolishes the other term it seemed to preserve, and that be-

comes impossible. In fact, it renders them indistinct: it hollows out an ever expanding zone of indiscernibility or indetermination between some nonpreferred activities and a preferable activity. All particularity, all reference is abolished. (71)

こうした宙吊りの言語使用についてドゥルーズは、メルヴィルは言語のなかに一種の外国語を穿っていると述べている。その意味するところは、次の引用が示すように、“inhuman”もしくは“superhuman”としか呼びようのない存在のみがなし得る独創的な言語の創造に他ならない。「言語活動全体を沈黙に向き合わせ、沈黙のなかへと転倒させる」(72) バートルビーの定式が究極的に行き着くところにドゥルーズが幻視するのはいったい何であろうか？それはまさしく、言語活動の全体を巻き込んで逃走させ、限界にまで押しやり、その〈外部〉を発見する言語ならざる言語なのである。

Melville invents a foreign language that runs beneath English and carries it off: it is the OUTLANDISH or Deterritorialized, the language of the Whale. Whence the interest of studies of *Moby Dick* that are based on Numbers and Letters, and their cryptic meaning, to set free at least a skeleton of the inhuman or superhuman originary language. It is as if three operations were linked together: a certain treatment of language; the result of this treatment, which tends to constitute an original language within language; and the effect, which is to sweep up language in its entirety, sending it into flight, pushing it to its very limit in order to discover its Outside, silence or music. (72)

このように言語の中にさらなる秘密の言語を穿つメルヴィルの作中人物の言語使用には、外部や沈黙や音楽へと通じる回路が紛うことなく開かれているというドゥルーズの指摘は、タトルとの共通性を論じるうえでも注目に値

する。というのも、「神の言葉」かもしれないこうした「非人間的または超人的独創言語」の創造こそが、「生成変化の可能性、新しい人間の可能性を刻印」した「独創人」の誕生をもたらすからである。確かにバートルビーは、大都会で押しつぶされ、機械化された男かもしれない。だが、ドゥルーズによれば、“an Original”もしくは“No One”(74)と目されるこうした奇矯な人物にしか、未来の、新しい世界の〈人間〉の出現は期待できないのである。“... one expects, perhaps, the emergence of the Man of the Future or New World Man. [...] In Bartleby's case, might not his relation with the attorney be equally mysterious, and in turn mark the possibility of a becoming, of a new man?”(74)

このように“a new man”として、既成の言語を言語たらしめている揃をいとも容易く無化してしまうバートルビーの言語は、唯一無二の独創言語の痕跡、もしくはその投影であってみれば、それを沈黙や音楽へと極限まで拡張した彼の前には、そこから未来の、新しい世界の〈人間〉が出現する可能性に満ちた地平が広がっている。であればこそ「独創人」、バートルビーは、ドゥルーズが敷衍するように、環境の影響を受けるどころか、逆に周囲に向けて、創世記において物事の始まりを照らしていた明かりを思わせる青白い光を投げかけるのである。

Even the words they [the original] utter surpass the general laws of language (presuppositions) as well as the simple particularities of speech, since they are like the vestiges or projections of a unique, original language [*langue*], and bring all of language [*langage*] to the limit of silence and music. There is nothing particular or general about Bartleby: he is an Original. [...] The original, says Melville, is not subject to the influence of his milieu; on the contrary, he throws a livid white light on his surroundings, much like the light that “accompanies the beginning of things in Genesis.” (83)

以上のようなドゥルーズの洞察を踏まえ、アガンベンは、次のようにバートルビーの型通りの言辞が押し開く不分明な領域は、「何かを為すことができる」という potential」と、「何かを為さないことができる」という potential」とのあいだに広がる、弁別不可能な領域に他ならないことを指摘したうえで、具体的な行為を一向に明示しない彼のフレーズそれ自体が自らを絶対化し、自己回帰していると論じている。

As Deleuze suggests, the formula thus opens a zone of indistinction between yes and no, the preferable and the nonpreferable. But also – in the context that interests us – between the potential to be (or do) and the potential not to be (or do). The final “to” that ends Bartleby’s phrase has an anaphoric character, for it does not refer directly to a segment of reality but, rather, to a preceding term from which it draws its only meaning. But here it is as if this anaphora were absolutized to the point of losing all reference, now turning, so to speak, back toward the phrase itself . . . (255)

アレックス・マリーが読み解いたように、potential とは「人が何かを為すことがつねにできるとして、その何かを為すか為さないかはそれとは別の問題」(91) なのである。それゆえ、服従することも拒絶することも拒否し、その作業を引き受け也可能であるが、そうしないほうがいいという好みを示すバートルビーは、いかなる参照点もなく、常に自らの potential にのみ回帰し続ける。そして、こうした potential に満ちた間隙で宙吊りになることによって、彼は、権力の機能を混乱させる絶対的な「『無為力』の指標」(96) となり得るのだ。

結局のところアガンベンによれば、「参照先のない人間」、バートルビーは、あらゆる創造が生じるものとなる無をかたちどる極端な形象であり、また純粹かつ絶対的な potential であるこの無を最も苛烈に要求する。“As a scribe who has stopped writing, Bartleby is the extreme figure of the Nothing

from which all creation derives ; and at the same time, he constitutes the most implacable vindication of this Nothing as pure, absolute potentiality” (253-54). 言い換えれば彼は、書かれることができるという潜在力をもった何も書かれていない「書板」に等しい。“The scrivener has become the writing tablet ; he is now nothing other than his white sheet” (254). であればこそ、「存在」と「非存在」、「感じられるもの」と「知り得るもの」、「言葉」と「事物」などといった、バートルビーをめぐって立ち現れる二項対立の不確な境界線上に垣間見えるのは、色彩を欠いた無の深淵ではなく、可能なるものという輝く螺旋なのである。“What shows itself on the threshold between Being and non-Being, between sensible and intelligible, between word and thing, is not the colorless abyss of the Nothing but the luminous spiral of the possible. To be able is *neither to posit nor to negate*” (257).

### 輪郭を失う言語—時間の種子

では、こうした「独創言語」によって無限の potential を秘めたバートルビーは、言語行為において、『ボディ・アーティスト』のタトルといかなる関係を切り結んでいるのだろうか。端的に言えば、タトルの発話もまた少なからず非文法性に彩られている。バートルビーの常套句、“I would prefer not to” にさしづめ相当するのが、“It is not able” (43) という彼のミステリアスな言辞であろう。ローレンと出会ったタトルは、開口一番このフレーズを口にするが、この言葉は、バートルビーの常套句と同じく、相手の問い合わせを無化するかのように、次のように再度使用される。

“Did you know Rey? Do you know who I mean when I say Rey?”

“It is not able.”

“Try to answer. Please. You see how important it is to me. Talk like him. Say some words.” (65)

この決まり文句の非人称の It は何を指し、何を為すことが able ではないのか。彼が幼子のように口ごもって発する型破りなこの定型文もまた、具体的に何かを措定することも否定することもしない。それは、not の亡靈によつて問い合わせ無慈悲にはぐらかし、然りと否の間隙に分かち難い領域を開く。バートルビーと同じく参照先を欠き、現実を跨いで常に as if へと横滑りしてしまうタイトルは、“He came into the room then, edgingly, in his self-winding way, as if, as if” (78) と描写されるように、撓んだ空間をにじるように滑走する。その結果、ローレンはいつまで経っても、何かを手がかりにして彼の位相を的確に突き止めることができない<sup>3</sup>。“He moved uneasily in space, indoors or out, as if the air had bends and warps. She watched him sidle into the house, walking with a slight shuffle. He feared levitation maybe. She could not stop watching him. It was always as if. He did this or that as if. She needed a reference elsewhere to get him placed” (45). このようなタイトルの口から発せられる “[a]lone by the sea” (48) などといったフレーズは、指示内容が曖昧かつ、断片的、脱文脈的であり、内とも外とも判別し難い宙吊りの闕にローレンを追い込んでいく。そればかりか、問い合わせないと答えない彼の発話には、何にも還元不能な自分のスピーチ・アクトを自ずと前景化してしまうところがある。月さながら青白く変容し続ける彼は、次のように一つの文を通して影のようににじり寄り、あらゆる切り口を示されたそれぞれの単語は、月の様々な別個の位相のように見えてくる。

She whispered, “Tell me something.”

He uncrossed his legs and sat with a hand on each knee, a dummy in a red club chair, his head turned toward her.

“I know how much.” He said, “I know how much this house. Alone by the sea.”

[. . .] Four words only. But he'd placed her in a set of counter-surroundings, of simultaneous insides and outsides. . . .

She knew it was foolish to examine so closely. She was making things up. But this was the effect he had, shadow-inching through a sentence, showing a word in its facets and aspects, words like moons in particular phases. (48)

次に、このように言葉を万華鏡のように変容させ、詩的言語のように異化するタイトルの発話を特徴づけているもう一つの重要なレトリックとして、トートロジーを挙げることができる。彼が唐突に発する “The word for moonlight is moonlight” (82) などといったトートロジカルなレトリックは、ピーター・ボックスウェルが『ポイント・オメガ』(2010年) を中心に考察したように、後期デリーロ文学においては顕著に見られる特質の一つである (Boxall 532)<sup>4</sup>。『ボディ・アーティスト』においても、タイトルが駆使する多様な同義循環は、次のように禅問答ながらローレンを攪乱し続ける。

“If there is another language you speak,” she told him, “say some words.”

“Say some words.”

“Say some words. Doesn’t matter if I can’t understand.”

“Say some words to say some words.”

“All right. Be a Zen master, you little creep. How do you know what I said to my husband? Where were you? Were you here, somewhere, listening? My voice. It sounded word for word. Tell me about this.” (55)

「A は A」、「A か A ではないかのどちらか」、「A ならば A」、「A のときは A」、「A だから A」、「A なものは A」など、堂々めぐりのトートロジーには様々なパターンが見られるが、ウイトゲンシュタインが『論理哲学論考』において考察したように、それは常に真であるがゆえに、一見無意味に見える。にもかかわらずトートロジーは、他のレトリックが到底なし得ないかたちで、自己反復による自己抹消を通じて、無限の真空性を自らの内奥に呼び込むことで、自らの自明性を脱構築してしまう。

言い換えればそれは、特定の文脈において前者の A と後者の A の間に相互に生じる奇妙な共鳴と打ち消し合いの相互作用を通して、自らの自明性に風穴を開け、全く新たな現実の断面を沈黙のうちに開示することができる。トートロジーは、真空があらゆるものを呼び込むがごとく、無限に全体に対して開かれているからこそ、見かけとは裏腹に、いかなるかたちにおいても一つの現実に繋ぎ止められることはない。このようにして、一見自己抹消的に見えるこの捨て身のレトリックは、自らを空洞化することによって、まさに逆説的に、行き止まりのアポリアから豊穣な potential を育むマトリクスとなり得る。だからこそ、時の流れを敢えて滞留させ、鳥の轉りのように変奏された反復を前景化する同義循環は、“Stop time, or stretch it out, or open it up” (107) というローレンのボディー・アートの創作原理に多大な影響を与えることになるのである。

こうして人間が慣れ親しんだ直線的、計量的時間を無化し、potential に対して開かれているという意味において、錯時的なタトルのトートロジカルな言辞は、常にゆっくりと鷹揚に発せられるバートルビーの定型文と同じ効果を生み出している。アガンベンが論じたように、バートルビーの戦略はトートロジーのそれと通底しており、いかなる問いをも虚無へとスライドさせる彼の決め台詞は、タトルのスピーチ・アクトと同じく、可能性の全体的な回復を志向する。

He [Bartleby] holds strictly to the Aristotelian statement that the tautology “it-will-occur-or-it-will-not-occur” is necessarily true as a whole, beyond the taking place of either of the two possibilities. Bartleby’s experiment concerns precisely the place of this truth; it has to do exclusively with the occurrence of a potentiality as such, that is, something that can both be and not be. [...] Bartleby calls the past into question, recalling it not simply to redeem what was, to make it exist again but, more precisely, to consign it once again to potentiality, to the indifferent truth of the tautology. “I would prefer not

to" is the *restitutio in integrum* of possibility, which keeps possibility suspended between occurrence and nonoccurrence, between the capacity to be and the capacity not to be. (Agamben 266-67)

トートロジーの戦略をめぐって、このような共通性が見られるとはいえ、確かにタトルはバートルピーよりも饒舌ではある。だが、物語性が欠如した「ここでもあり、かしこでもある」別種の時間を生きているタトルは、存在することができることと、存在しないことができることの中間の potential に満ちた複数の時間相に通じている点で、紛れもなくバートルピーの末裔だと考えられる。

Maybe this man experiences another kind of reality where he is here and there, before and after, and he moves from one to the other shatteringly, in a state of collapse, minus an identity, a language, a way to enjoy the savor of the honey-coated toast she watches him eat.

She thought maybe he lived in a kind of time that had no narrative quality. What else did she think? (64-65)

バートルピーの語り手は、物語の冒頭、彼の伝記を書こうにも難渋を極めると告白したが、タトルの出自もまた不明である。時として次のように詩的とも思える言表を口走るタトルは、過去も未来も越境し、deep time<sup>5</sup> の撓みの間を事も無げに去来することができる。“Coming and going I am leaving. I will go and come. Leaving has come to me. We all, shall all, will all be left. Because I am here and where. And I will go or not or never. And I have seen what I will see. If I am where I will be. Because nothing comes between me” (74). 彼は、まさに時間というものがそうであるように、メタファーを通してしか表象することができない。だが、バートルピーの語り手が世俗的な日にちや時間の経過に敏感だったのとは対照的に、ローレンはタトルの通時的な物語性

の欠如に寛容であり、song や chant のように意味が必ずしも前景化されない無時間的な彼の声に敢えて身を委ねようとする。『マクベス』にも登場する「時間の種子」さながら、「どの種子が育ち、どの種子が育たぬか」(1幕3場) 分からないまま、時を駆けるこの正体不明の人物にローレンは魅せられ、崇高にして分節不可能な彼のリトルネロに次第に同化していく<sup>6</sup>。

だが、あたかもガートルード・スタインの詩における反復を想起させる彼のリトルネロから立ち現れてくる地平は、言葉が輪郭を失い、やがては空疎にして官能的な調べや沈黙へと変容を遂げる境界領域に他ならない。ローレンは、そうした恐怖と驚愕が入り混じった不穏にして魅惑的な臨界点に、恍惚として自らが佇んでいることを次のように自覚している。

He sat pale and still. She watched him. It was pure chant, transparent, or was he saying something to her? She felt an elation that made it hard for her to listen carefully. Was he telling her what it is like to be him, to live in his body and mind? She tried to hear this but could not. The words ran on, sensuous and empty, and she wanted him to laugh with her, to follow her out of herself. This is the point, yes, this is the stir of true amazement. And some terror at the edge, or fear of believing, some displacement of self, but this is the point, this is the wedge into ecstasy, the old deep meaning of the word, your eyes rolling upward in your skull. (75)

もはや人間ではなく、未だ動物でもない彼の轡りをローレンは模倣し、時の経過を痛々しいまでに遅らせた一人芝居、『ボディ・タイム』において反復することになるわけだが、彼女とて最初から彼を無条件に受け入れたわけではなかった。「バートルビー」の語り手同様、彼女は、自らが統べる領域に不意に立ち現れた、この神聖にして呪われた「ホモ・サケル」の身体を警察や精神病院などの施設に委ねることによって、生政治を行使することを幾度

となく夢想する。確かにタトルは、バートルビーが最終的に収容された「墓場」で事切れるのとは対照的に、人知れず姿をくらましてしまう。とはいっても、彼らの保護者を自認する “host/hostess” が、亡靈のごとく居座る占有者によって存在基盤を揺るがされ、やがては彼らによって囚われる hostage へと変貌を余儀なくされるという点において、二つの物語は限りなく共振し続ける。

### “Humanity” という名の陥穰

以上を確認した上で、話をもう一度「バートルビー」に戻し、語り手が彼によっていかに精神的に「重荷」 “millstone” (657) を背負い、囚われ人となっていくかを検証していくことにしよう。そのとき鍵となるが、語り手が自分の行動を語る際、しばしばアリオリに用いる “human”、“humanity” という言葉である。初めてあの台詞を浴びせられた語り手は、もしバートルビーにごく普通の人間らしい感情や素振りがあったなら、自分は激情に駆られ、事務所から彼を叩き出していただろうにと、次のように述懐している。 “Not a wrinkle of agitation rippled him. Had there been the least uneasiness, anger, impatience or impertinence in his manner; in other words, had there been any thing ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him from the premises” (643). 逆に言えばこのことは、バートルビーが人間離れした “non-human” であるがゆえに、“humanity” 溢れる語り手は、雅量をもって彼の変人ぶりを不間にし、彼を啓蒙する物語を自己満足的に紡ぎ続けることを意味する。 “Here I can cheaply purchase a delicious self-approval. To befriend Bartleby; to humor him in his strange willfulness, will cost me little or nothing, while I lay up in my soul what will eventually prove a sweet morsel for my conscience” (647). このような語り手の心情が如実に示すように彼らは、書写人にかこつけて、ほとんど元手をかけることなく、自らの良心を満たす “humanity” という甘美な物語を易々と手に入れたのである。

しかしながら、そのような彼の不遜な眼差しにもかかわらず、バートルビーの懲懃にして無頓着な物腰によって、語り手は心を揺り動され、あっさりと武装解除されることになる。“With any other man I should have flown outright into a dreadful passion, scorned all further words, and thrust him ignominiously from my presence. But there was something about Bartleby that not only strangely disarmed me, but in a wonderful manner touched and disconcerted me” (644). その一方で語り手は、道理をわきまえない使用人の受け身の抵抗に対して自分が無性に苛立ちを覚え、攻撃的になってしまふことも認めている。その際、言い訳として持ち出されるのが、またしても「人間のさが」という便利な物語に他ならない。“Nothing so aggravates an earnest person as a passive resistance. If the individual so resisted be of a not inhumane temper, and the resisting one perfectly harmless in his passivity; then, in the better moods of the former, he will endeavor charitably to construe to his imagination what proves impossible to be solved by his judgment” (646-47). かく告白する語り手によれば、彼は欠点を孕んだ“human creature” (650) であればこそ、感情に左右もされるが、相手を思いやる慈悲の心を抱くことができるわけである。

ところが、このように自らを人間味あふれる“human creature”として措定する彼の麗しき物語は、日曜日にテナントの法律事務所に立ち寄り、そこに平然と居座った青白く死人のような使用人から入室を拒絶されたとき綻び始める。ここで見逃してはならないのは、動転してすごすごと自分の事務所から退散した語り手が、自分の不甲斐なさを叙述するにあたって、はじめて“unmanned” という、いささか大仰な言葉を用いていることである。

Now, the utterly unsurmised appearance of Bartleby, tenanting my law-chambers of a Sunday morning, with his cadaverously gentlemanly *nonchalance*, yet withal firm and self-possessed, had such a strange effect upon me, that incontinently I slunk away from my own door, and did as desired. But not without sundry twinges of impotent rebellion against the mild effrontery

of this unaccountable scrivener. Indeed, it was his wonderful mildness chiefly, which not only disarmed me, but unmanned me, as it were. For I consider that one, for the time, is a sort of unmanned when he tranquilly permits his hired clerk to dictate to him, and order him away from his own premises. (650)

“Disarmed” の延長線上にあるこの “unmanned” という言葉は、直前の文に見られる “impotent rebellion” という表現と相まって、「意気地なしにする」、「男らしさを失わせる」といった去勢化、脱ジェンダー化を想起させるのみならず、「人間性を削がれて」、自分がもはや人間でも非人間でもない neutral な三人称と化してしまったのではないかという存在的な不安をも物語っているように思われる。バートルビーの “nonchalance” に戦慄を覚えた語り手は、理不尽な使用人に強く出られない不甲斐ない雇用主として、自分がこれまで拠り所としてきた “common humanity” から疎外され、その彼方に広がる人知を超えた不気味な荒野に置き去りにされたことに気づいたのである。

だからこそ逆に彼は、次のようにメランコリックに、「アダムの息子たち」というキリスト教的隣人愛の立場から、自分たちが人類共通の絆で結ばれていることを、ことさら強調し始める。“For the first time in my life a feeling of overpowering stinging melancholy seized me. Before, I had never experienced aught but a not-unpleasing sadness. The bond of a common humanity now drew me irresistibly to gloom. A fraternal melancholy! For both I and Bartleby were sons of Adam” (651-52). このように彼は、キリスト教的な友愛に依拠しつつ、バートルビーを寄る辺のない不憫な存在として、自らが操作可能な物語の中に回収しようと躍起になる。にもかかわらず、死装束姿を思わせる彼を幻視した語り手の不安は払拭されることなく、書写人の “pallid haughtiness” (653) を前にして、彼は自らの物語が破綻をきたしたことを悟る。再び教会へ行く語り手の気力が萎えてしまったのは、まさにこのために他ならない。

### Host(ess)/Hostage—反転する「歓待」

この時点では語り手は、軒を貸したホストでありながら、バートルビーの虜となっているわけだが、その兆しは、くだんの彼の常套句が、ニッパーズやターキーのみならず、語り手にも感染したときに既に発現している。バートルビーを宥めたり、挑発したり、無視したり、彼の退去を目論むべく、語り手が自己陶酔的に繰り出す“humanity”に彩られた彌縫策が、ことごとく失敗に終わるという事実は、書写人による語り手の“hostage”化、逆占有化を雄弁に物語っている。その後ようやく彼に対して最後通牒を突きつけた語り手は、憐憫の情と殺意に満ちた苛立ちの両極を振り子のように揺れ動き、事の成り行きに一喜一憂する。このように身動きの取れなくなった語り手を尻目にバートルビーは、沈黙を保ったまま“hermitage”に立て籠もり、死に向かって限りなく自らを無化し続ける。

ところがそのような膠着した状況にあって、語り手は、次のような突拍子もない提案を行う。“[W]ill you go home with me now – not to my office, but my dwelling – and remain there till we can conclude upon some convenient arrangement for you at our leisure? Come, let us start now, right away” (667). バートルビーを自分より長く生き永らえる魔物“incubus”(663)呼ばわりしていた語り手であるが、彼は事務所を“home”として占拠してきた書写人を見放そうとした次の瞬間、唐突にも自分の“home”に招き入れようと持ちかけたのである。この起死回生の方策によって彼は夢魔を私的領域に召喚し、「歓待」しようと目論んだに等しい。そもそも履行不可能な無条件の「歓待」のアポリアを前景化するように、この案もたちどころに拒絶されると、語り手はそのまま自宅に戻ることなく、ホームレスさながら馬車住まいを始める。彼にとってこの逃避行は、語源的に同根の“host”と“hostage”が逆転してはじめて可能となる、幻の「歓待」の代償行為だったと考えられる。

では、このような「歓待」というモチーフは、『ボディ・アーティスト』においては、いかなる変奏がなされているのだろうか。既に論じたように、透明で混じり気のない鳥の囀りを思わせるタイトルの声に惹かれていくローレンは、そこに自分を否応なく何処かへと誘う安らぎを感じる。「バトルビー」の語り手同様、“hostess”であるはずのローレンもまた、“Who invites who in?” (100) という彼女の言葉通り、どちらがどちらを召喚し、占有することによって “hostage” と化していくのか、にわかには判別し難い状況に陥っている。このときタイトルは、次のように全く別種の文化の中に身を置き、いかなる物語にも回収されない純然たる剥き出しの時間そのものと化している。“Time is the only narrative that matters. It stretches events and makes it possible for us to suffer and come out of it and see death happen and come out of it. But not for him. He is in another structure, another culture, where time is something like itself, sheer and bare, empty of shelter” (92).

当初ローレンが冗談めかして、サイバースペースから抜け出たような存在、もしくは「かどわかされたエイリアン」(83) に喩えたタイトルは、もはや「自分がいったい何者か自分でもわからないような人間」“Like a man anonymous to himself” (95) へと変容を遂げ、さらには「人間の限界を侵犯する」“He violates the limits of the human” (100) 駒致不可能な存在として、彼女を翻弄し続ける。ところが、小鳥のように華奢でありながら、ポストヒューマン的な *deep time* と親和性をもつタイトルに対して、ローレンは、バトルビーに取り憑かれたあの語り手同様、ほとんど死を暗示するほどの愛着を感じるようになる。“She looked at him. Poor bastard. She watched him with all the intensity of the first moments and hours but there was something in her look that felt different now, a deathly devotion almost” (95). その結果、読者は、第六章の結末で、あたかも彼の声を模倣するかのように「異言」で語るローレンの姿を垣間見ることになる。彼の失踪後再び電話に出るようになったローレンは、最初は留守電の合成音のような脱ジェンダー化した *neutral* な声色で話すが、やがては “a dry piping sound, hollow-bodies, like a bird

humming on her tongue” (101) によって応答するようになる。ローレンが、脱ジェンダー化/脱人間化されたタイトルの声と同調し始めるこの瞬間こそ、彼女が、いかなる書き込みをも許す零度の身体として蘇った瞬間に他ならない。こうして彼の「異言」を自らの身体に取り込んだローレンもまた、彼女自身が “I am Lauren. But less and less” (117) と告白するように、知らず知らずのうちに “human” としての輪郭を喪失し、“non-human” へと変貌を余儀なくされていく。

掌の中の小鳥—密かに芽吹く “grass-seed”

このように錯綜する身体性を通じて “host/hostess” と “hostage”、“human” と “non-human” が symbiotic に接合される稀有な瞬間は「バートルビー」においては、果たして用意されているのだろうか。その際、着目したいのが、語り手が「墓場」にて書写人と最後の邂逅を果たす次の場面である。

The yard was entirely quiet. It was not accessible to the common prisoners. The surrounding walls, of amazing thickness, kept off all sounds behind them. The Egyptian character of the masonry weighed upon me with its gloom. But a soft imprisoned turf grew under foot. The heart of the eternal pyramids, it seemed, wherein, by some strange magic, through the clefts, grass-seed, dropped by birds, had sprung.

Strangely huddled at the base of the wall, his knees drawn up, and lying on his side, his head touching the cold stones, I saw the wasted Bartleby. But nothing stirred. I paused ; then went close up to him ; stooped over, and saw that his dim eyes were open ; otherwise he seemed profoundly sleeping. Something prompted me to touch him. I felt his hand, when a tingling shiver ran up my arm and down my spine to my feet. (671)

引用の第二段落の下線を施した最後の文において、バートルビーの姿を認めた語り手は、胎児のように身を丸めて静かに横たわる彼の手に何かに突き動かされるように触れ、電撃のような身震いが身体を貫く。この戦慄に満ちた接触こそ、まさに語り手が *untouchable* であった彼に身体的に感應する極限の瞬間なのだが、それに先立つ第一段落において、下線を施した情景描写がさり気なく挿入されている。エジプト様式の重々しい「墓場」の壁に囲まれ、さらにその内奥に密封されたそのささやかな空き地は、そこがパストラル空間であることを暗示するかのように、足元に柔らかな芝が生えている。それについて語り手は、外界から隔絶された「永遠のピラミッドの内奥に、小鳥が裂け目を通して落とした草の種が何か不思議な力が働いて芽吹いたかのようだ」(671) と述べている。

ここで『ボディ・アーティスト』においてローレンが、庭の小鳥たちの目に人間がいかに映っているかを気にかけ、彼らの営みに頻繁に言及していたことを想い起こしてみよう。と言うのも、「バートルビー」のテクストにも密かに紛れ込んだ鳥が散種した “grass-seed” の意義が、それによってより明確に浮かび上がるからである。この矮小なパストラル空間は、掌の中の小鳥のごとく生死の狭間に身を横たえるバートルビーに手向けられた弔いの草木の謂であると同時に、さらなるダイナミックな意義を孕んでいる。この描写によって前景化されるのは、小鳥が墓石の隙間に偶然「配達」した種子から、生命の郵便が芽吹いたという生成のダイナミズムに他ならない。

だとすると、まさに「墓場」の内奥で “grass-seed” が密かに芽吹くという叙述は、そのすぐ後に続く語り手の不確かな後日談、すなわち、バートルビーがワシントンの郵便局で「配達」不能郵便、すなわち *dead letters* の処理係だったという噂をめぐる次のような語り手の悲嘆を、脱構築するメッセージを予め提示していたことになる。

When I think over this rumor, hardly can I express the emotions which seize me. Dead letters! does it not sound like dead men? Conceive a man by nature

and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames? For by the cart-load they are annually burned. Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring :— the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave ; a bank-note sent in swiftest charity :— he whom it would relieve, nor eats nor hungers anymore ; pardon for those who died despairing ; hope for those who died unhoping ; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death.

Ah Bartleby! Ah humanity! (672)

デリダの郵便論をここで改めて持ち出すまでもなく、「旅」を全うできないdead lettersが日々滞留する郵便空間は、起こり得たかもしれない幻の現実の種をそれ自体の中にしている。それらは、幽冥界をさまよう亡靈ながら、不安定な郵便空間において、いつの日か蘇る potentialを秘めている。バートルビーは、まさにこうした郵便的不安がもたらす錯綜する剥き出しの時間相の淵に常に佇んできたわけだが、そこは、“human”と“non-human”が分節されることなく、時間の種子として共存してきた deep time の地平でもあったのである。

“Ah Bartleby! Ah humanity!”—宙吊りの結句

このことを念頭に置き、語り手がテクストの闇へと消える前に発した“Ah Bartleby! Ah humanity!”という結句について考察してみよう。その“humanity”とは、非人間的な仕事によって人間性を喪失したバートルビーの“humanity”なのか、それとも彼を憐れむ語り手の“humanity”なのか、あるいは届かぬ手紙に託された諸々の送り手たちの“humanity”なのか、どの解釈にも収斂しない曖昧さを孕んでいる。そうしたもどかしさを虚空に投

げ出すかのようなこの詠嘆は、それ自体参照点を欠き、表象不可能な何かを模索するメタ記号として、“humanity”の臨界点に宙吊りにされているかのようである。

だが少なくとも言えることは、永遠の沈黙を前にした語り手のこの絶句が、完璧な人間精神の普遍的属性を理想とするヒューマニズム言説の終焉を図らずも暗示していることである。彼が消滅する間際に揺らぐのは、啓蒙主義、人道主義理念に基づく〈人間性〉の象徴としての〈人間〉、すなわち、揺るぎない理性と自信に裏打ちされた人文主義的男性主体に他ならない。こうした超越的な形而上の概念としての人間中心主義が歴史的・文化的構築物としてのイデオロギーであってみれば、死<sup>ヒューマニティ</sup>壁<sup>デッド・ウォール</sup>を前にして発せられたかのような語り手の嘆きは、皮肉にもそのような狭義の“humanity”的<sup>ヒューマニズム</sup>の限界を露呈している。と同時にそれはまた、アガンベン流に言えば、「動物性と人間性とのあいだで還元されぬままに引き裂かれ張り詰めているこの身体をめぐるアポリア」(『開かれ』, 25)をも鮮やかに炙り出してもいる。

ステファン・ハブレチャーが論じているように、「クリティカル・ポストヒューマニズム」が脱構築的にヒューマニズムのうちに宿り(7)、post-human<sup>ヒューマニスト</sup>的<sup>ヒューマニズム</sup>というよりも post-humanist<sup>ヒューマニズム</sup>的であるとすれば、啓蒙主義的ヒューマニスト的価値観に依拠せざるを得なかったウォール・ストリートの語り手は、まさに身をもってヒューマニズムの限界を提示したという意味において、少なからず逆説的な役割を果たしたのである。生物学的な有機体と、有機体が組み込まれている情報の循環の間に有意な区別をつけることは難しい(Hayles 35)。現在、post-humanism<sup>ヒューマニズム</sup>は、もはや不回避的に相互浸透し続ける両者のインターフェイスをなす新たな存在のありようを示すものとして提起されてきた。それはまた、「人間を非人間と和解させ」(Deleuze 84)、これまで human の範疇から排除されてきたものと折り合いをつけることをも含意している。それゆえそこには、これまで「人間」化される過程で抑圧されたあらゆる他者、亡靈、怪物、動物が、かつての human と相互依存的に組み込まれ、復権を果たすことになる(Herbrechter 9)。こうした意味において

剥き出しの生で、*zoe*のごとく脆いバートルビーは、『ボディ・アーティスト』の出版年をもって始まる21世紀のpost-anthropocentricな文脈において、何にも還元不可能な potential を秘めたポストヒューマンとして不死鳥のごとく蘇るのである<sup>7</sup>。

### Coda—踊り場の止まり木

以上の議論を踏まえ、最後に二つの小説が密かに縁を結ぶささやかな場面を指摘して、本稿の結びとしたい。それは、バートルビーが占拠した事務所の階段の「踊り場」、すなわち landing の手すりに居座り続けていたという事実をめぐるものである。語り手は、自らがそこで目撃した彼の姿を、次のように述懐している。

Going up stairs to my old haunt, there was Bartleby silently sitting upon the banister at the landing.

“What are you doing here, Bartleby?” said I.

“Sitting upon the banister,” he mildly replies. (666)

さながらタトルのように、語り手の質問を紋切り型の応答で押し戻すバートルビーが最後に乗り上げた「踊り場」は、ヒューマンからポストヒューマンへの移行の landing の場であるとともに、二つの作品の読者をさらなる思考へと促す「踊り場」としても機能しているように思える。

というのも、階段の「踊り場」は、次のように『ボディ・アーティスト』においても、ポストヒューマン的他者、タトルが失踪した後、彼を慈しむローレンにとって重要なトポスをなしているからである。“She climbed the stairs, touching the top of the newel when she reached the landing. This was something she always did because she had to . . .” (113). 彼女は、一人取り残された屋敷の階段を昇るたびに必ず親柱を掌で包み込み、その感触を慈しむ

ようにして、異界へと消えた亡靈の幻影を追い求める。“... because this is what would happen when she returned, running her hand over shags of sea moss and knowing she would mount the stairs, touching the top of the newel at the landing, and walk down the hall into his time (115). この「踊り場」を通るたびに、ローレンが親柱に手を触れて、廊下を下って入っていく時間は、紛れもなくタトルの時間であり、亡き夫レイの時間である。彼女は姿を消したタトルの chant に耳を澄ませつつ、亡靈の時間へと滑り込むべく、儀式のように階段の親柱を愛撫する。

“She stepped slowly through the rooms, knowing it would happen like this, as chant, a man’s chanted voice, his, and it paced her way up the stairs and measured the flex of her hand on the newel. Being here has come to me. Because it was lonely, the coast in this season, and because she had to touch the newel every time (120-21).

バートルビーを慈しむデリーロの読者にとっては、こうしてタトルを慈しむローレンの時間は、バートルビーの時間でもある。「踊り場」にてタトルを想起するローレンの眼差しの向こうには、banister の上に居座り続けるバートルビーの姿が二重写しに浮かび上がるのである。傷ついた小鳥のように行き場を失った彼の「止まり木」である banister という言葉にここで敢えて拘るならば、barrister、すなわち法廷弁護士という語が音声的に異化したこの語は、バートルビーと語り手を意外なかたちで接合するのみならず、彼らをタトルとローレンへも接合する。このように奇しくも二つの小説における「止まり木」が時代を超えて共振することに思いを致すなら、読者は、「踊り場」におけるローレンの親柱への愛撫が、タトルを介したバートルビーへの密かなオマージュであると同時に、あの法律家へのささやかなオマージュでもあったことにも気づくのである。

\* 本稿は、科研基盤研究（C）「21世紀英語文学におけるポストヒューマニズムの思想史的展開－物質としての生命」（課題番号：18K00416）による研究成果の一端として、日本アメリカ文学会関西支部第63回大会、フォーラム（於：龍谷大学、2019年12月14日）「メルヴィルとホイットマンの時代－生誕200年を記念して」において、講師として発表した原稿に加筆したものである。

\*\* 本稿の引用における強調の下線は、すべて筆者による。なお、略号 *BA* は *The-Body Artist* からの引用を示す。

### 注

- 1 筆者の知る限り、「バートルビー」と『ボディ・アーティスト』を比較した本格的な論考としては、タイラー・ケッセルの『アメリカ文学における風景を読む－ドン・デリーロのフィクションにおける外部』（2011年）があるのみである。ケッセルは、主として他者表象の観点から両作品の共通性を分析している。
- 2 「バートルビー」について論じた現代思想家としては、本稿で言及したデリダ、ドゥルーズ、アガンベンに加え、マイケル・ハートとアントニオ・ネグリ（*Empire*, 203-04）、スラヴォイ・ジジェク（『パララックス・ビュー』, 677-83）なども挙げることができよう。また日本において、哲学の立場からメルヴィルの短編を取り上げて考察した論者としては、小泉義之（『ドゥルーズと狂気』における「バートルビー」論）、國分功一郎（『中動態の世界－意思と責任の考古学』における「ビリー・バッド」論）などが参考となる。
- 3 そもそも「ミスター・タトル」という名前自体も、ローレンが高校時代の科学の先生にちなんで彼に付けた渾名に過ぎず、実名は不詳のままである。
- 4 ピーター・ボックスウェルは、世紀転換期以降に発表されたデリーロの作品における晩年のスタイルとしてのトートロジーの性質の変容について次のように述べている。“... the tautology in the postmillennial works feels altogether different: not a turbulent counterforce but a pool of stilled time and stilled thought in the midst of a post-historical calm; not a harbinger of apocalypse but postapocalyptic, posthumous” (540).
- 5 Deep time をめぐるデリーロの関心は、『ポイント・オメガ』へと継承され、postapocalyptic、もしくは posthumous な観点から、さらなるテーマ的発展が見られる（*Point Omega*, 72）。詳しくは、拙著『樂園に死す－アメリカ的想像力と〈死〉のアポリア』第20章「時の砂漠」を参照されたい。
- 6 ローレンは次のように、タトルの発話を “song” もしくは “chant” として捉え、自己を忘れてそれに没入することにより、融通無碍に時と言葉と事物の間を去來

する彼と同化しようとする。“She didn’t know what to call this. She called it singing. He kept it going a while, ongoing, oncoming, and it was song, it was chant. She leaned into him. This was a level that demonstrated he was not closed to inspiration. She felt an easing in her body that drew her down out of laborious thought and into something nearly uncontrollable. She leaned into his voice, laughing. She wanted to chant with him, to fall in and out of time, or words, or things, whatever he was doing, but she only laughed instead” (74).

7 ロージ・ブライドッティは、種を超えて生命を商品化しようとする資本主義への抵抗という観点から、ゾーエとポストヒューマンに通底する親和性について、次のように指摘している。“*Zoe, the non-human, vital force of Life is the transversal entity that allows us to think across previously segregated species, categories and domains. Zoe-centred egalitarianism is the core of a posthuman educational practice that might inspire us to resist the trans-species commodification of Life by advanced capitalism* (*Posthuman Knowledge*, 144).

#### 引用・参考文献

Agamben, Giorgio. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford : Stanford UP, 1999.

Boever, Arne De. “Overhearing Bartleby: Agamben, Melville, and Inoperative Power.” *Parrhesia* 1 (2006) : 142-162.

Boxall, Peter. “A Leap Out of Our Biology: History, Tautology, and Biomatter in Don DeLillo’s Later Fiction.” *Contemporary Literature* 58.4 (Winter 2017) : 526-555.

Braidotti, Rosi. *Posthuman Knowledge*. Cambridge : Polity Press, 2019.

Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco. London : Verso, 1998.

DeLillo, Don. *The Body Artist*. New York : Scribner, 2001.

\_\_\_\_\_. *Point Omega*. New York : Scribner, 2010.

Derrida, Jacques. *The Gift of Death*. Trans. David Wills. Chicago : U of Chicago P, 1995.

\_\_\_\_\_. *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*. Trans. Rachel Bowlby. Stanford : Stanford UP, 2000.

DiPietro, Thomas, ed. *Conversations with Don DeLillo*. Literary Conversations Series. Jackson : U P of Mississippi, 2005.

Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2000.

Herbrechter, Stefan. *Posthumanism: A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Academic, 2013.

Hyles, N. Katherine. *How We Became Posthuman*. Chicago: U of Chicago P, 1999.

Kessel, Tyler. *Reading Landscape in American Literature: The Outside in the Fiction of Don DeLillo*. Amherst: Cambria Press, 2011.

McCall, Dan. *The Silence of Bartleby*. Ithaca: Cornell UP, 1989.

Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia: U of Missouri P, 1996.

Melville, Herman. *Pierre, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd, Sailor*. Ed. Harrison Hayford. New York: Literary Classics of the United States, 1984.

Morrison, Toni. *Toni Morrison: The Nobel Lecture in Literature, 1993*. New York: Knopf, 1993.

アガンベン、ヨルジヨ『開かれ－人間と動物』岡田温司・多賀健太郎訳、平凡社、2004年。

ヴィトゲンシュタイン、ルートヴィヒ『論理哲学論考』野矢茂樹訳、岩波文庫、2003年。

小泉義之『ドゥルーズと狂気』河出書房新社、2014年。

國分功一郎『中動態の世界－意思と責任の考古学』医学書院、2017年。

酒井智宏『トートロジーの意味を構築する－「意味」のない日常言語の意味論』くろしお出版、2012年。

ジジェク、スラヴォイ『パララックス・ビュー』山本耕一訳、作品社、2010年。

ブライドッティ、ロージ『ポストヒューマン－新しい人文学に向けて』門林岳史監訳、大貫菜穂、篠木涼、唄邦弘、福田安佐子、増田展大、松谷容作訳、フィルムアート社、2019年。

マリー、アレックス『現代思想ガイドブック－ヨルジヨ・アガンベン』高桑和巳訳、青土社、2014年。

渡邊克昭『樂園に死す－アメリカ的想像力と〈死〉のアポリア』、大阪大学出版会、2016年。