

# 《S/N》（1994）における「作者」の凝集と拡散

竹 田 恵 子

お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科

『人間文化創成科学論叢』第15巻（2012年）

2013年3月発行 抜刷

## 《S/N》(1994)における「作者」の凝集と拡散

竹田 恵子\*

### Diffusive author(s), cohesive author: Analysis of *S/N* (1994)

TAKEDA Keiko

#### Abstract

This study indicates the ways in which various aspects of the author(s) are brought forth in Dumb type's performance art, the *S/N* production. Previous research has suggested a non-hierarchical organization of Dumb type and the absence of a "privileged author" in Dumb type's collaborative work, *S/N*.

However, the results that I have investigated from member's interviews on the creative process of *S/N* along with my analysis of the recorded images of *S/N*, indicate a different aspect of the author(s). First, *S/N* was created through, so to speak, the collective ideas of the members of Dumb type. Further, *S/N* has at least nine quotations from previous performances, installations, and printed writings, besides the work-in-progress technique. Explicating one of the "author functions" as given by Michel Foucault, each text has plural subjects of the author.

However, it has been revealed from members' interviews that Teiji Furuhashi had a decision-making role in selecting the members' ideas within the performance.

Since then, *S/N* has had plural subjects of creation; however, Furuhashi is one of the subjects of creation along with the "privileged author." *S/N* has plural authors (diffusive authors) yet at the same time, it has a "privileged author," Teiji Furuhashi (cohesive author).

Keywords: *S/N*, Teiji furuhashi, Dumb type, author, performance

#### 1. はじめに

本稿は、芸術家集団ダムタイプ (dumb type) によるパフォーマンス《S/N》<sup>1</sup>における「作者」の様相についての論考である。パフォーマンス《S/N》は「S/Nプロジェクト」としてインスタレーションやCD等のマルチメディア的な展開を行ったプロジェクトの一部である。パフォーマンスの再演は現在に至るまでなされていないが、《S/N》舞台記録映像はダムタイプの高谷史郎氏が編集し、早稲田大学演劇博物館主催の展覧会関連上映会等、いくつもの場で既に一般公開されている (2012年12月現在)。しかし、本稿はあくまで、舞台でのパフォーマンス《S/N》創作と上演時における作者の様相を、上演記録映像、当時の記録やインタビューから明らかにしたものである。

特権的な単一の個人という作者概念に対する批判は、さまざまな論者によって語られてきたが、本稿ではとくに、作者の機能について論じたミシェル・フーコーの議論を参考にする。また、作者が近代美学にあるような単一の個人ではないとし、複数性や拡散性を指摘する論考を参考とした。ダムタイプは現在まで、ヒエラルキーの

---

キーワード：S/N、古橋悌二、ダムタイプ、作者、パフォーマンス

\*平成19年度生 比較社会文化学専攻

ある組織形態の拒否やコラボレーションという創作手法から、特権的な単一の個人としての作者が不在であるというふうに述べられてきた<sup>2</sup> (ダムタイプ 2000: 124; 今川・川田 2009; 熊倉 2000: 119-133; 小山田 2000)。しかし、新たな《S/N》創作過程に関するインタビューと引用についての分析から、現在までの認識とは異なった作者に関する様相が明らかになってきた。そのような作者の在り方がどのようなものであるのか、さらにわたしはこの論考で示してみたい。

## 2. ダムタイプの組織に関する先行の議論

ダムタイプが注目される1980年代後半以前も、ロシア・アヴァンギャルドやフルクサスの活動など、集团的創作の例は数多く見受けられる。90年代前半は、『美術手帖』(91年2月号)で「コラボレーティブ・アート」の特集が組まれたり、慶應アートセンターが刊行するブックレットに「コラボレーション特集」(1995年12月)が組まれたりと、芸術家の集团的創作に対する興味が高まっていた時期である。ダムタイプのコラボレーションに注目した論考は、2件存在するほか、インタビュー、対談が行われている。

ダムタイプのメンバーであった小山田徹の論考には、ピラミッド型の組織形態を避け、特定のリーダーを持たず照明や舞台美術などの各役割が可能な限りの合議を試みる、ダムタイプの特殊な組織形態が示されている(小山田 2000)。今川・川田の論考では、ダムタイプが影響力のある創造物や運動を生み出してきた理由に、コラボレーションに重きを置いた独自のプロデューススタイルを指摘し、その特徴として ①「人々が交差する流動体組織であること」②「メンバー同士の上下関係がない」③「情報を密に共有・交換するシステム」の3点を挙げている。今川・川田は、このようなダムタイプの組織形態をジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリの共著『千のプラトー』における、「リゾームモデル」をあてはめている。リゾームモデルは、特権的な中心を持たず、特定の道筋とは無関係の接合が生成される、開放的な空間である(今川・川田 2009)。

これらの議論から浮かび上がるダムタイプの組織形態には、ヒエラルキーや、特権的な単一の個人としての作者が存在しないかのようなものである。年少の者でも意見を受け入れられやすいといったことや、給与がどのメンバーでも同等であるといった事実について述べるなら(ダムタイプ 2000: 124)、それらの指摘はある一面では確かなものである。

しかしヒエラルキーがなく、特権的な単一の個人としての作者が存在しないような集团的創作が実現されていたという言明には、ひとつの疑問が立ち上がる。それは、「役割」として生じてなくとも、また言語化されていなくとも、何かを決定する際には必ず、覇権を持つかのような諸主体があらわれる可能性があるということだ。あるいはその覇権は、一人のメンバーにとどまらないかもしれない。これは、一見ヒエラルキーのない組織であっても同様である。それを押し隠してしまったとき、ピラミッド型の構造組織形態よりも強い閉鎖性を持ってしまう場合もあるだろう。

このような疑問から、筆者はさらに詳細に、《S/N》における作者の様相について、テキストの分析と作品創作過程の両面から調査を行う。《S/N》が創作された90年代には既に特権的な単一の個人である作者の概念に対しては疑義がつきつけられて久しかった。そういった作者概念の流れについて整理しつつ、本稿で使用するフーコーの作者概念について説明を行う。そしてそれから、《S/N》の創作過程とテキストの分析を行いながら、作者の様相について明らかにしていく。

## 3. 作者に関する先行の議論

特権的な個人の作者に対する疑義の契機のひとつに、ロラン・バルトの「作者の死」が挙げられる。バルトは以下のように語る。

「作者というのは、おそらくわれわれの社会によって生みだされた近代の登場人物である。われわれの社会が中世から抜け出し、イギリスの経験主義、フランスの合理主義、宗教改革の個人的信仰を知り、個人の威信、あるいはもっと高尚に言えば、《人格》の威信を発見するにつれて生み出されたのだ」(Barthes 1968

=1979 : 80)

ゆえに、近代における「作者」概念はひとつの特権化された「《人格》」を前提とするが、バルトはそのような「作者」が独占的に支配する領域が作品であるとみなす考え方に抗する。

「作者は作品の父であり、所有者 (propriétaire) であるとみなされる。それゆえ、文学の科学は、作者の原稿や表明された意図を尊重するように教え、社会は、作品に対する作者の関係の合法性を要請する。(それが《著作権 droit d'auteur》であるが、実をいうとこれは、大革命のときにはじめて真に合法化されたのだから、最近のことである)」(Barthes 1971=1979 : 99)

バルトは、作品の読みを読者に託し、可能性を開いた。ここで「作者」概念は部分的に相対化されたのである。本稿でとくに参考とするのは、つぎに紹介するミシェル・フーコーである。フーコーは、作者を機能として捉え、その機能を4種類に分類した。フーコーにとって作者とは「ある言説をその産出者へと自然発生的に帰属せしめることによって定義されるのではなく、特殊で複雑な一連の操作によって定義される」(Foucault 1969=1990 : 50) のものである。それは「純粹かつ単純にある現実の個人に送り返すのではなく、複数の自己、分類を異にする個人が占有しにやってくることのできる複数の立場=主体」(Foucault 1969=1990 : 50) を同時に成立させることによって成り立つのである。

つぎに、フーコーの考えた作者の4機能について説明する。ただし、機能としての作者は、あらゆる言説について普遍的かつ恒常的に作用するものではないことをここに言い添えておく。

一つめは、「署名/作者名」である。作者名は、通常固有名詞と同等に扱えるものではない。さまざまな言説に対して「若干数のテキストを集め直すこと、限定すること、いくつかのテキストを除去すること、あるテキスト群を他のテキスト群に対立せしめること」、そして「そうして集められたテキストを相互に関連づける」(Foucault 1969=1990 : 34-35) ことを可能にするという役割をもつ。したがってある言説がある作者名を載いているという事実は、それらの言説が「一定の仕方では受け取られ、一定の文化内で一定の身分をあたえられてしるべき言葉」(Foucault 1969=1990 : 35) であるということを示している。

二つめは、「所有関係 le report d'appropriation」である。フーコーは「ある作者による書物とかテキストはまず第一に <sup>アプロプリエーション</sup> 所有の対象物です。それらの依存する所有形式はかなり独特な型のもの」(Foucault 1969=1990 : 37) と述べる。これは具体的には「著作権や作者と出版社との関係や、復刻・転載権などについて」の「厳密な規則」(Foucault 1969=1990 : 38) という形をとってたちあられるものである。

三つめは、「帰属関係 le report d'attribution」である。

「なるほど作者とは、語られたこと、または書かれたものが帰属せしめられるその人ではある。しかし、帰属は一その作者のことを知っている場合でさえも一複雑でしかも正当だと認められることのめったにない批評的操作の結果なのである」(Foucault 1969=1990 : 12)

フーコーが述べるには、ある言説がある作者に帰属させられるのは近代批評によってである。いわば、批評などのテキストについて(傍点部筆者)語るテキスト外の言説が、そのようなテキストの帰属関係を決定する装置となっていると筆者は判断した。

四つめは、「作者の位置」である。テキストは、つねにそれ自体のなかに作者へと送り返す若干数の記号をもっている。具体的には、「ある語り手による物語とかたちをとった小説では、一人称代名詞、直接法現在、時間的・空間的な位置決定の記号はけっして正確には作者にも、彼が現に書いている時点にも彼の書くという動作そのものにも送り返しはしない」(Foucault 1969=1990 : 47-48)。たとえば、小説のなかで主人公が「わたしは〜」と語ることは、その物語を記している時間・空間での現実の作者が語ることに必ずしも一致するわけではない。これらの複数の自己はひとつの自己が他方の自己を犠牲にするようなかたちではなく、同時に作用するというのである。

音楽学者の増田聡は、ミシェル・フーコーを参考にしながら、近代音楽美学の「作者」概念が、単一の個人に回帰する傾向を批判している。楽譜メディアではなく、録音メディアに依拠し、音楽産業内の重層的な生産過程を経て制作され、複雑な所有権に服するポピュラー音楽の「作者」概念は、楽譜に示されるもの＝作品、楽譜制作者＝作者といった単層の作品―作者概念に回収されることはないとする(増田 2005:195)。ポピュラー音楽の「作者」概念は、①DJによるリミックスなどのメディア・テクノロジーの介入、②広告音楽のタイアップなどの文化産業の活動(音楽産業)、そして単純に「作者」の創作的個性を反映した「作品」の所有権を「作者」に対して保証するものではない法的な取り決め(著作権法)によって拡散するというのである。

また、音楽学者の永原恵三が、柴田南雄の合唱作品であるシアター・ピースについて分析した論文が参考になる。柴田の合唱作品は、民俗芸能・社寺芸能などの音楽を採譜し、それらを演奏者が即興的に組み合わせて構成される。

柴田の合唱作品において、柴田は西洋の近代的個人を前提とする特権的な作曲者の姿から離れ、ある「無名性」(永原 1998:42;永原 2012:132)を獲得する。これは主体としての作曲者が存在しないという意味ではない。柴田とはある音楽を生成するための仕掛けをほどこす存在であるといえよう。ゆえに、柴田南雄のシアター・ピースでは、作曲者とともに演奏者もいわばひとつの単なる主体として「共に」存在し、音楽の生成に参与しながら存在することができるのである(永原 2012:135)。

#### 4. 《S/N》創作過程に関する調査から

《S/N》における作者を論じる際に、前節において示したようなフーコーや増田、永原、榎木の作者の複数性や拡散性、あるいは無名性についての議論は有用である。一連の議論は、作者が特権的な単一の個人であるということ否定し、あるいは新しい作者性について論じているものだからである。しかし、筆者の疑問は、果たして本当に《S/N》における作者の様相が、先行の論考のようなものであったのかどうかである。筆者は、《S/N》出演者のブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏(以下ブブ氏と記す)にインタビュー<sup>3</sup>を実施したほか、筆者以外が行ったダムタイプメンバーに対する諸インタビューを参考にした。また創作関連資料を調査した。

まず、テキスト重視の演劇作品にあるような「台本」および、《S/N》の創作過程について調査した結果、《S/N》に言語中心の演劇で使用されるような通常の「台本」は存在しないことが明らかとなった。ただし、出演者は、自分が出演する部分の台詞が書いてある紙を一人ひとりが持っていたようだ。ブブ氏は、《S/N》において言語、音楽、舞台装置、照明、人物の動きは等価であったことを強調する(ブブ氏へのインタビュー、2011年4月13日)。例えば、シーン5の具体的な創作は以下のようになされた。まず、アレックスとブブ氏の振り付けが自分たち二人によってなされた。それに対して、アレックスとブブ氏が発する台詞も自分たちで考えてくるよう、古橋は頼んだ。しかし後日、試しに書いた台詞を見て古橋は「違う」という表情をしたという。結局、アレックスの台詞は古橋が考えたものが採用となったようである。そして台詞は改稿を重ね、練り上げられていった(ブブ氏へのインタビュー、2011年4月13日)。

つまり、パフォーマンス上演時には、どのような段取りで、どのような発話を行うかについてはほぼ決定されており、最終的に使用されるテキストの選定には古橋が強く関与していることになる。

まとめると、作品のための最初のアイデアは、ダムタイプメンバー全員が持ち寄るものの、それらを使用するか否か、またはどの順番で提示するかにおける、最終的な決定権は古橋にあったと語られていたことが判明した。古橋はダムタイプのミーティングで提示されたアイデアのみを採用していたわけではないようだ。京都市丸太町にあるクラブ・メトロ等で行われるドラッグ・クィーンのショー、つまりダムタイプとしてではない活動のなかで諸メンバーが提示したものが採用されることもあった。実は、古橋梯二が創作における中心的存在であったことが、以上の創作過程のインタビューにおいて語られている。また、以下の高谷氏(ダムタイプメンバー)のインタビューから、《S/N》では古橋の中心性が一段と強くなっていたことがうかがえる。

「それまでも、梯二さんじゃない人がディレクションをやってるにしても、なんか音楽を作っているから、最終的なところで、テイジさんが、まあ、中心じゃないんですけど、ほんとにヘンシンの(ママ:筆者註)

な中心があったというか、ど真ん中に梯二さんがディレクターとしては居ずに、みんながやってるんだけど、梯二さんが横からコントロールしていたような感じだけど、それが、S/Nでは、梯二さんが真ん中に、来ちゃった、っていうのが、それまでとは違うかなっていうのが。もう梯二さんが真ん中に居て、真ん中のことをやると、やらしてくれ、って梯二さんが言って。その方がすっきりすると、僕は最初聞いた時に思いましたけどね」（高谷史郎氏へのインタビュー、2010年<sup>4</sup>）

高谷氏は、《S/N》以前のコラボレーションによる創作においても古橋が「コントロール」していたような感じであったから、《S/N》において古橋が「中心となってやらせてくれ」と述べたときに「その方がすっきりする」と思ったとまで述べている。

ブ氏は、《S/N》創作における古橋の役割行為を「サンプリング」と端的に表現した（ブ氏へのインタビュー、2010年11月25日）。「サンプリング」という言葉は、一般にDJが既存の音楽の一部をつなぎ合わせるダンス音楽実践を指し、一般に1970年代半ばのニューヨーク、ブロンクス地区を起源とする（増田 2005：14-15）。さらに、現代美術の分野でも美術評論家の榎木野衣が、著書『シミュレーションイズム』にて上記の音楽実践から「サンプリング/カットアップ/パロディ」という概念を取りだし、ポストモダン的な現代美術の実践の解説のために使用している。「サンプリング/カットアップ/パロディ」は各々「引用/コラージュ/パロディ」と対置され、モダニズム的な「主体」と「作品」を前提とせずに使用される（榎木 2001）。

《S/N》創作において、榎木が述べたような「サンプリング」の概念で語ることももちろんできる。しかし、異なるレベルで、「サンプリング」概念との違いも認められるのである。「主体」や「作者」の特権性を否定した榎木の「サンプリング」概念とは異なり、《S/N》における創作においては古橋という特権的な「作者」がある程度呼び込まれているからである。しかし、このときの「作者」とはいったいどのような意味での「作者」なのであろうか。

なお、《S/N》創作の同時代には、集団的創作、コラボレーションという手法が注目されていた側面があったことは既に述べた。1994年12月に熊倉敬聡が、ダムタイプのコラボレーションに注目し、古橋梯二と小山田徹にインタビューを実行している。しかし小山田と古橋の回答からは、集団的な創作を行う要因として、思想や芸術の時代的な背景を意識していたということに確証は持てない。ダムタイプの、コラボレーションの特質が以下にみるように、「関西という土地柄」という要因に回収されているからだ<sup>5</sup>（熊倉・古橋・小山田 2000）。

そこで筆者は、《S/N》において具体的・記述的に「どのように」作者が存在しているのかを述べることにしたい。筆者は、《S/N》における「作者」は一方で拡散すると同時に、それとは異なった次元において凝集するのではないだろうか考える。

## 5. 《S/N》における「作者」の様相

ここで筆者は「作者」を機能としてみるフーコーの議論を受け継いだ形で論じる。《S/N》における古橋の位置づけや作者についても、さらに細かく分節化できるに違いない。ひとまず先に述べたフーコーの述べる作者の4つの機能に沿って、議論を展開していきたい。

一つめの「作者名」は、《S/N》のパフォーマンスについては「ダムタイプ」といわれる。

二つめの「所有関係」においては、《S/N》上演権あるいは著作権の話になるだろう。この問題については、芸術家集団ダムタイプメンバーの一部が中心となって立ち上げた有限会社ダムタイプと東京都写真美術館が重要な役割を果たすと考えられるが、未調査であるため本稿では詳しく扱わない<sup>6</sup>。

三つめの「帰属関係」は、本稿で特に重要な機能である。「帰属関係」は、作品のテキスト外の装置、たとえば近代批評などにより、テキストがどのような「作者」に帰属するのか決定づけられる。つまりテキストの産出に寄与したことを、テキスト外の装置によって指し示されている作者ということである。《S/N》は、初演当時は、特権的な個人ではなく、ダムタイプとしての集団がテキストの創出に寄与していたことが強調されていた。しかしその後、得られたインタビューや明らかとなった創作過程から、古橋に「帰属関係」の重心があったことが推察できる。使用する台詞やパフォーマンスを選定し、組み上げる最終的な決定権は古橋にあったからである。

増田は「帰属とは、作品の産出に貢献した無数の人々の中から、作品にとって本質的な貢献とそうではない貢献を弁別し、前者を成した者を名指す契機である」（増田 2005：190）と述べるが、つまり、ここでは「作者」の機能における「帰属関係」の中心が「ダムタイプ」から「古橋梯二」に移行しているのである。作者の機能が古橋に凝集していく現象があったといえる。

四つめの「作者」の機能である「テキスト内の作者の位置」である。フーコーは人称代名詞や時と場所の副詞、動詞の活用によって「現実の作者とは異なった位置に「作者」が送り返されると述べる（Foucault 1969=1990：47）。フーコー自身は一人の人物によって書かれたひとつのテキスト内にも複数の主体が存在すると述べているのである。フーコーは、「作者を現実の作家の側に探すのも、虚構の発話者の側に探すのも同様に誤りでしょう」と述べる。なぜなら、機能としての作者は「この分裂そのもののなかで—この分裂と距離のなかで作用する」（Foucault 1969=1990：48）からである。

ここから詳細に、《S/N》のテキスト内の作者について考えていく。筆者は、はじめに、《S/N》に過去のパフォーマンスや文筆家の文章が引用されていることに注目した（図1参照）。調査には『シアターアーツ』に収録されたダムタイプによる《S/N》台本「パフォーマンス/テキスト#1」を参考にさせていただいた。

それらのテキストはそのまま引用されることもあれば、改変されて表現される場合もある。現在判明しているもののうち、テキストがそのまま引用されているものとしては、ミシェル・フーコーの「性の様式としての友情について」（邦訳では『同性愛と生存の美学』所収）、ポーラ・A・トライクラー「意味の伝染病」（邦訳『エイズなんてこわくない』所収）など4つのテキストが存在する。また、改変されて用いられているものは、カレン・フィンレーのパフォーマンス《欲望の恒常的状态》、ティム・ミラーの《My Queer Body》、古橋梯二やブブ・ドラ・マドレーヌの過去のパフォーマンスなど5つ存在する<sup>7</sup>。これらのテキストの引用のされ方についての詳細な論考は別稿に譲る。

さて、これらの過去のテキストやパフォーマンスからの引用は、ダムタイプのメンバーが考案したパフォーマンスやテキストと同列に並べられている。したがって、《S/N》テキスト内には、引用/改変されて引用されたテキスト内の主体も含まれるはずである。フーコーは、例えば「数学論文の序文で語る自己—そして論文作成の状況を指摘する自己」と「証明過程において語り、「私は結論する」とか「私は仮定する」という形式の下に現れる自己」、そして「みずから行う証明行為の意味、遭遇した障害、得られた結果、なおも提起される問題を述べるために語る自己」という3つの自己がありえると述べる（Foucault 1969=1990：48-49）。しかし、文の一部のみ引用/改変されて引用される場合、3つよりは少ないかもしれない。ここでは厳密に主体が何個かということとは考えないこととするが、《S/N》には先に述べたように、9つの引用や改変したうえでの引用があり、このほかにも、ダムタイプのメンバーもテキストの作成に参加した。したがって少なくとも9+創作に参加したダムタイプメンバーの人数が、テキスト内の主体の数となる。しかも、ダムタイプは「ワーク・イン・プログレス」という手法を取っていたために、台本は改変されることもある。ゆえに、時間軸にそって、テキスト内のそれらの複数の主体は拡散していくことになる。

つぎに、《S/N》は小説や論文ではなく、テキストを繰り返し発話するパフォーマンスであるところにも注目しなければならないだろう。つまり、ここには①テキスト内にある諸主体と、②テキストを発話する諸主体が存在する。

話をわかりやすくするために、シーン5についてさらに検討してみたい。例えば、アレックスの「わたしはあなたの性に依存しない。自分の性を発明するのだ」というテキストをパフォーマンスにおいて発話した場合、①テキスト内にある「わたし」という主体は、前述したように拡散して存在する。つまり、テキスト作成に寄与した古橋、アレックス、ブブの3名—もちろん主として古橋が寄与したのだが—×テキストの改稿回数だけ存在するわけである。

さらにテキストを発話するアレックスという主体＝「わたし」について考えてみる。つまり、書かれたテキスト内とは別に、そのテキストを発話する主体が存在すると考えられるのだ。それらの発話主体は、毎回の発話を通して同じであるということにはならない。オースティンの言語行為論を援用して、発話行為について述べたジュディス・バトラーによると、むしろ発話（行為）を通じて主体なるものが生成されていくのである。ゆえに、発話主体は発話行為のたびごとに更新されて、変容していくであろう（Butler 1990=1999）。

これまでの説明を、《S/N》全体に敷衍させてみよう、まず、①テキスト内の主体に関してである。少なくとも引用／改変されて引用されたテキストにおける主体＋台本を考案した可能性のあるダムタイプのメンバー数は存在すると考えられる。さらに②パフォーマーとしての主体が、発話行為の度に更新されることを考えれば、歴大な数にのぼってしまう。①と②の関係はどうなるであろうか。①のテキスト内の主体と②のパフォーマーとしての主体が同一の場合もあれば、異なる場合もあるであろうから、正確な数はここでは特定不可能である。よって、フーコーの言う四つめの「作者」の機能は《S/N》の場合、もっとも「作者」の機能が拡散する契機となる。

ここでいったんまとめておこう。筆者がここまで述べてきた作者の凝集と拡散は、フーコーの述べる「機能としての作者」の議論に沿ったものである。この作者は、近代的な特権性を持つものとしては示されていない。いわば作品の生産に関与した諸主体のひとつとしてある。しかし著者は、さらに作者の特権性も《S/N》には呼び込まれていることを指摘したい。古橋梯二のことである。3.にて記した《S/N》の創作過程において、高谷氏がインタビューで述べた言葉を思い起こしていただきたい。古橋が各パフォーマンスやテキストの選定において最終的決定権を持っているということは、作者としての特権性を付与されているということである。筆者が実施したインタビューにおいても、《S/N》創作において常に古橋が中心的に語られていた。

この次元の作者を「機能としての作者（帰属関係）」が凝集していることと混同してはならない。「機能としての作者」が凝集したとしても、その作者とは単に作品生産に参加した諸主体のうちのひとつという位置づけであり、特権性は付与されていない。それに対して、ここでいう作者とはある種の特権性を持つ機能としての作者、古橋梯二である。

## 6. 結び

コラボレーションという創作手法を取るダムタイプには、ヒエラルキーがなく、特権的な単一の個人という作者が存在しないかのように語られてきた。ただし、どのような集団にも、役割化や言語化されることがなくとも、物事の決定権を握る諸主体が存在する可能性はある。そこで、筆者は《S/N》の創作過程調査とテキストの分析を行い、《S/N》による作者の様相を記述的に明らかにすることを試みた。

フーコーによる4つの作者の機能を参考にしながら《S/N》の「作者」について考察した結果、つぎのようなことが明らかになった。《S/N》の「作者」に関しては、特権性を持たない作品産出参与主体／特権性を持つ個人のどちらでもない。実はどちらの側面もあるからである。

《S/N》は各自が持ち寄ったアイデアを創作物に生かす協同的・集团的創作が行われることから、従来の特権的な単一の個人の「作者」概念に対して距離を取っているように語られてきた。しかし筆者の調査の結果、古橋梯二が台詞や部分的なパフォーマンスの選定に関する最終的な決定権を持っていたことから、その「帰属関係」は古橋個人に凝集する傾向にもあることが判明した。

「テキスト内の作者の位置」に関しては、①テキスト内の諸主体：少なくとも引用／改変されて引用されたテキストにおける主体＋台本を考案した可能性のあるダムタイプのメンバー数 ②テキストを発話する（パフォーマンスする）ときの諸主体の乗法となるので、計測不可能なほど歴大な数に拡散する。しかしそれとは異なる次元で、帰属関係において、特権性を持つ機能としての作者が古橋梯二に凝集するという側面も同時に存在した。ここで、古橋は他の諸主体と横並びの、特権性を持たない作品創出に寄与する主体であるのと同時に、特権性を持った主体でもある。

特権性を持つ機能としての作者としての古橋が存在した理由として、ダムタイプ側の意図を仮説として提示することもできるかもしれない。つまり、字義通りの作者の多数性を確保できたとはいえ、そのままでは逆に拡散による等質性に行きあたることに気付き、集団制作によって生み出される異質性・他者性を確保しようとしたということだ。特権性を持つ古橋の異質性・他者性を混入することをもって、集団制作の可能性を開いたということである。このような仮説は十分に考えられる。たが今のところ、ダムタイプや古橋にそのような意図が存在したという言説は確認できていない。今後の課題とする。

また、本稿の結果は《S/N》を分析する際、古橋梯二という主体がおおいに作品創出に参加しているため、ダムタイプという集団というよりは、古橋梯二個人を分析する際の視座として考慮に入れるべきだということを示



していると考え。この《S/N》の分析もまた、別稿で示すこととする。

## 参考文献、資料

- バルト, ロラン Barthes, Roland  
1968 “*La mort de l’auteur*”, *Manteria*, V, fin.  
1979 日本語訳「作者の死」『物語の構造分析』花輪, 光 (訳), みすず書房.
- バトラー, ジュディス Butler, Judith  
1990 *Gender Trouble*, Routledge.  
1999 日本語訳『ジェンダー・トラブル』竹村, 和子 (訳), 青土社.
- ダムタイプ dumb type  
1994 「パフォーマンス/テキスト#1」『シアターアーツ』1 東京: 晩成書房: 176-191.  
2000 『メモランダム 古橋梯二』東京: リトルモア.
- フーコー, ミシェル Foucault, Michel  
1969 *Qu’est-ce qu’un auteur*, *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63°.  
1990 日本語訳「作者とは何か?」『作者とは何か? ミシェル・フーコー文学論集1』清水, 徹; 豊崎, 光一 (訳), 東京: 哲学書房.  
1984 *De l’amitié comme mode de vie*, *Dits et écrits 1954-1988*  
1987 日本語訳「生の様式としての友情について」『同性愛と生存の美学』増田, 一夫 (訳), 書房: 8-20.
- 古橋, 梯二; 小山田, 徹; 熊倉, 敬聡  
1995 「21世紀的コラボレーションに向けて—ダムタイプ—」『Booklet』vol.1 慶應アートセンター: 24-38.
- 今川, 弘子; 川田, 隆雄  
2009 「アーティスト集団「ダムタイプ」のプロデューススタイルの研究—リゾーム型組織の創造性—」『PRODUCE TECHNOLOGY vol.1』京田辺: 特定非営利活動法人 プロデュース・テクノロジー開発センター.
- 小山田, 徹  
2000 「ダムタイプ 自己と他者をめぐる考察からコミュニケーションの未来を探る」『情報デザインシリーズvol.6 情報の宇宙と変容する表現』京都: 京都造形芸術大学.
- 熊倉, 敬聡  
2000 「ダムタイプ—愛=交通としての身体へ」『脱芸術/脱資本主義論 来るべき<幸福学>のために』慶應大学出版局: 100-118.
- 増田, 聡  
2005 「<作者>の諸機能—署名・所有・帰属・語りの位置」『その音楽の<作者>とは誰か リミックス・産業・著作権』東京: みすず書房.
- 永原, 恵三  
1998 『音楽の場における共同存在の生成—柴田南雄の合唱作品—』大阪大学博士学位論文.  
2012 『合唱の思考 柴田南雄論の試み』東京: 春秋社.
- 榎木, 野衣  
2001 『増補 シミュレーションイズム』東京: 筑摩書房.
- 竹田, 恵子  
2010 「日本におけるHIV/AIDSの言説と古橋梯二の<手紙>」『人間文化創成科学論叢』12巻: 45-53.
- インタビュー  
ブ・ド・ラ・マドレーヌへのインタビュー, ICレコーダーによる録音, 大阪, 2011年4月13日.  
高谷史郎へのインタビュー, 早稲田大学演劇博物館展覧会『LIFE WITH ART—受け止め、そして渡す人』展示資料の一部から, 2010年.  
ブ・ド・ラ・マドレーヌ, 山田創平へのインタビュー, ICレコーダーによる録音, 大阪, 2009年10月4日.

## 注

- 1 舞台におけるパフォーマンスから離れて、このように記録映像が広く上映されるというメディア状況は、さらに《S/N》の作者概念を異なったものにするだろう。しかし、本稿ではあくまで、舞台でのパフォーマンス創作と上演時の様相を記録映像と当時の記録やインタビューから明らかにしたものである。したがって本稿では古橋の死後の《S/N》に関するメディア状況については対象としていない。この「S/Nプロジェクト」自体の構想は、1992年10月に古橋梯二が友人たちにHIV感染を知らせる前から存在していたが、古橋のHIV感

染の告白により大きく展開することとなった。

- 2 例えば熊倉はつぎのように述べている。「演劇、映像、美術、ダンス、デザイン、建築、コンピューター・プログラミングといった多様な領域にわたるメンバーたちがプロジェクトごとに流動的に交通しあいながら共同制作してゆくその場には、原則的にリーダーは不在であり、従来の舞台芸術集団が往々にして持っていたハイアラーキカルな構造はみられない。しかも、そのコラボレーションはメンバー内のそれにとどまらず、他の表現者（例えばダンサーの黒沢美香やデンマークのパフォーマンス・グループ「ホテル・プロ・フォルマ」などやオーガナイザー・サイドとのコラボレーションにまで及ぶ）」（熊倉 2000：103）。
- 3 筆者はブブ・ド・ラ・マドレーヌ氏に、2008年から継続してインタビューを行わせていただいている。
- 4 本インタビューは、ヴィム・ランシン氏によるインタビューであり、京都精華大学および早稲田大学演劇博物館にて開催された展覧会にてインタビュー映像とテープ起こしテキストが公開された。
- 5 古橋倭二はつぎのように述べる。「東京だと（略）きっと、コラボレーションやろうといっても損得感情とか働いちゃうのかなと。わりと関西だと、「手つどおてー」とかいわれて、手伝いにいくけど（笑）。でもそれは別に面白いからやってるわけで、なんら損得勘定となくて。きっとそれが東京でやると「アーティストとアシスタント」という名目になっちゃうのかなと」
- 6 上演記録映像について、有限会社ダムタイプとWOWOWが共同著作権を持ち、東京都写真美術館が記録映像を管理していることが明らかとなっている。
- 7 過去の作品を引用したことが、インタビューより明らかになっているものの、どこをどのように改変したかどうかを確認できないものが3件存在する。