慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	1.土方巽アーカイヴ「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」におけるドキュメンテーションについて(I ジェネティック・アーカイヴ・エンジンの方法論,ジェネティック・アーカイヴ・エンジン : デジタルの森で踊る土方巽)
Sub Title	
Author	柳井, 康弘(Yanai, Yasuhiro)
Publisher	
Publication year	2000
Jtitle	Booklet Vol.6, (2000.) ,p.12- 26
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000006-04394200

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

1. 土方巽アーカイヴ「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」におけるドキュメンテーションについて

柳 井 康 弘

1）慶應義塾大学アート・センターと「土方巽アーカイヴ」

慶應義塾大学アート・センター（以下、アート・センター）は1993年の設立以来、研究機関の立場から現代社会における文化的感性の所在とその可能性についてさまざまな研究・実践活動を展開してきた。詩人吉増剛造と写真家荒木経惟による「詩をめぐるコラボレーション」(1994)、民俗学と写真をテーマにした「芳賀日出男展」(1995)、音楽と教育の可能性を追求するワークショップ「ランドゥーガ」シリーズ（1997）など、アート・センターの企画はつねに美術、音楽、演劇、文学など一般的ジャンルの垣根を取りはらい、諸領域を「横断（トランス）」する複合的活動に注目してきたといえる[★1]。

一方アート・センターでは、設立当初よりその活動の一つとして現代芸術に関する「研究アーカイヴ」の構築にも関心を寄せてきた。そもそも「アーカイヴ」とは、ある特定の主題に関するドキュメント（一次資料）を収集・保存・管理する機関を意味するが、アート・センターにおけるアーカイヴ活動はさらに一歩踏み込んで、研究文献（二次資料）の収集・蓄積と研究情報検索の具体化に重点をおいた「研究アーカイヴ」の構築を目指している[★2]。この関心を具体化する最初の試みとして我々は、土方巽夫人である元藤燁子氏の全面的なご支援を得て土方巽記念資料館（アスベスト館）に遺された資料の一部を寄託していただき、1998年４月より「土方巽アーカイヴ」として本格的な活動を開始した[★3]。

秋田出身の舞踏家土方巽(1928-1986)(**図１**)は、1959年の衝撃のデビュー作〈禁色〉以来、〈あんま〉(1963)、〈バラ色ダンス〉(1965)、〈肉体の叛乱〉(1968) など前衛的な身体表現を特徴とするダンス・パフォーマンスを通じて、いわゆる「暗黒舞踏」と呼ばれるジャンルを創始した異色のアーティストである。とくに1972年11月に上演された《四季のための二十七晩》は、秋田の風土を色濃く反映したきわめて日本的な舞台世界を観衆に示し、興

図1　土方巽：〈肉体の叛乱〉(1968) より （撮影：中谷忠雄）

行的にも27日間のロングランで観客動員数8,500人を記録するなど、いまなお舞踏における伝説的公演として語り継がれている[★4]。

また土方は、作家の三島由紀夫、澁澤龍彦、詩人の瀧口修造、画家の中西夏之、池田満寿夫、デザイナーの田中一光、横尾忠則、写真家の細江英公、映像作家の飯村隆彦など、分野の異なるアーティストたちと幅広く交友し、舞踏公演、詩画集、写真集、映画などさまざまな形でコラボレーションを展開したことでも知られる[★5]。このように我が国の現代芸術を代表するアーティストたちとのコラボレーションを通じて生み出された土方巽の舞踏は、たんなるパフォーミング・アートの領域には収まらない「横断性（トランス）」を特徴としており、この点においてアート・センターの「研究アーカイヴ」のパイロット・モデルとして最適の素材であるといえる。

身体表現の世界にまったく新しい表現方法を提示した土方巽の活動は、「BUTOH」という用語が世界的に定着していることからも明らかなように

今や世界的規模での研究対象となっており、その結果土方や舞踏について学ぶため日本を訪れる外国のダンサーや研究者が後を絶たない。こうした要望に対応するためアート・センターでは、土方巽記念資料館（アスベスト館）より寄託された土方巽および舞踏に関する資料を、慶應義塾大学という総合大学の利点を生かし、芸術学、理工学、図書館情報学など諸専攻の研究者の協力を得た「ユニヴァーシティー・アーカイヴ」としてデジタル・データベース化し、将来はインターネットを通じて土方巽および舞踏に関する世界的規模の情報発信地となることを目指している。

本稿では土方巽アーカイヴの活動報告の一つとして、土方巽および舞踏に関する資料のアウトラインとその特性について説明し、アート・センターにおいて芸術情報に対応するため開発中である「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」によるドキュメンテーションの方法について詳しく紹介したい。

2）資料コーパスの概観と分類

本アーカイヴが対象とする資料は、土方の活動拠点であったアスベスト館に遺された土方巽および彼が創始した「暗黒舞踏」に関する書籍、遺稿、公演資料、写真・映像資料、「舞踏譜」などであり、その総数はおよそ10,000点におよぶ（**表1**）。

このうち最も大きなウエイトを占めているのは図書（B）・雑誌（Z）・新聞（N）などの書籍類である。これらは土方の生前の蔵書から、土方自身の著作、舞台評や芸術論など土方について言及されたもの、土方の死後になって何らかの理由でアスベスト館へ寄贈されたものまで、さまざまな性格の資料が混在している。土方巽アーカイヴでは研究アーカイヴとしての性格上、これらの書籍類の中から研究者が必要とする論文・記事を選別・整理・蓄積し、各文献からキーワードを抽出して検索の便を図ることをまず第一の基本作業としている。

写真資料（F）・映像資料（V）は、形が残らないパフォーミング・アートに属する舞踏にとって、身体表現を視覚的に記録した最も重要な資料であ

表1　土方巽アーカイヴの資料コーパス概観

資料形態（分類記号）	点数（概算）
図書（B）・雑誌（Z）	5,000
新聞記事（N）	250
原稿（M）・画稿類（D）	50
ポスター、チラシ、チケット（E）	250
写真資料（F）	4,000
映像資料（V）	150
音声資料（S）	100
計	約 9,800

る。現在、写真資料は、アスベスト館に遺されたものを中心に、本アーカイヴの趣旨にご賛同いただいた写真家の中谷忠雄、小野塚誠両氏の資料を加え整理作業を進行中である。また映像資料は写真に比べて点数は少ないが、〈バラ色ダンス〉(撮影：飯村隆彦)、〈肉体の叛乱〉(撮影：中村宏)、〈疱譚瘡〉(撮影：大内田圭弥) など土方の舞台を記録した貴重な動画をはじめ、映画作品「へそと原爆」(監督：細江英公) や「1000年刻みの日時計」(監督：小川伸介)、さらにNHKで放映された舞踏に関する特集番組なども含まれており、舞踏に限らずパフォーマーや役者としても活躍した土方の幅広い活動をうかがい知ることができる。さらに講義、講演、インタビュー、ワークショップなどにおける土方の発言を記録した音声資料 (S) も残されている。これらは紙焼き、ネガ、ポジ、8ミリ・フィルム、ビデオ・テープ、カセット・テープなど、さまざまな形式のメディアに記録され今日にいたっている。

各公演ごとに用意されたチラシ、ポスター、パンフレット、チケットなど公演資料 (E) は、公演の宣伝を目的として制作された一過性資料 (いわゆる「灰色文献」) に属するものであるが、今日舞踏研究を行う際の有用な情報源の一つである。それと同時に、これらの制作には加納光於 (**図2**)、田中一光 (**図3**)、横尾忠則などのアーティストが参加しており、我が国1960～70年代の現代芸術を考える上でも重要なコレクションとなっている。

さらに舞踏における特殊な作舞や振付の方法を記した「舞踏譜」と呼ばれる画稿資料 (D)、原稿・草稿などの言語資料 (M) が本アーカイヴの中核を占めている。「舞踏譜」(**図4**)とは、音楽における楽譜のように万国に共通する体系的記号とは異なり、それぞれの舞踏家が踊りの段取りや細かい注意点などを書きためて自己流に工夫したものの総称である[★6]。土方巽は

図2　加納光於〈土方巽DANCE EXPERIENCEの会〉チラシ(1961)

図3　田中一光〈静かな家〉ポスター (1973)

図4　土方巽〈なだれ飴〉のための舞踏譜（1972）より

表2　アスベスト館所蔵「舞踏譜」リスト

	タイトル
1	なだれ飴
2	花
3	鳥：鴫
4	神経
5	光
6	光：流星
7	壁石
8	材質編：フォートリエ
9	人物編：材質のある人物
10	動物編：牛・馬・変な動物
11	ダビンチ
12	ピカソの人物
13	乞食・花子マチエル
14	舞台ヒント：サーカス
15	スクラップブック青
16	スクラップブック黄色

弟子が増え始めた1970年代より、スクラップ・ブックやノートに画集・美術雑誌から切り抜いた古今東西の絵画図版を貼付し、それに思いつく限りのアイデアを書き込んで作品、衣装、舞台装置などのイメージ・ソースとして活用し、またこのスクラップ・ブックの絵画を弟子たちに示して、自身の思い描く踊りのイメージを共有することにより振り付けを行ったという。こうした独自の作舞方法から生まれた「舞踏譜」は、いわゆる「舞踏の様式化」を生み出す端緒となっただけでなく、演じる者の内面の問題など舞踏のためのあらゆる考察が土方の隠喩・暗喩に富んだ詩的言語で記されていることから、土方舞踏における創造の根幹を解説するための最重要資料と考えられる。現在本アーカイヴでは土方巽記念資料館に所蔵される

「舞踏譜」16点(**表2**)の全ページをデジタル化し研究資料として提供する準備を進めている。

3) 土方巽の全活動に関するデータの整備

これら形態別に分類された各資料を体系的に整理するためには、土方の全活動に関するデータを整備しその基本軸として機能するデータ、美術におけるカタログ・レゾネ（作品総目録）に相当するものを作成する必要がある。このデータ作成は、年譜や公演ポスター、チラシなどの情報をもとに土方巽の関わったすべての活動を網羅した詳細なデータを完成するという非常に根気のいる作業である。現在土方巽アーカイヴでは、アスベスト館において長年資料整理にあたってこられた森下隆氏の研究協力を得てこの作業を進めているが、ここでまず問題となったのは、舞踏作品の上演における《公演》と〈作品〉の関係をどう定義し、どちらを基本軸として採用するかということであった。たとえば土方巽のデビュー作は1959年5月に行われた全日本芸術舞踊協会主催《第6回新人舞踊公演》において発表された〈禁色〉といわれているが、暫定版の年譜によればそれ以前の1954年9月《安藤三子舞踊公演》（日比谷公会堂）において「土方九日生」を名乗り初舞台を踏んでいる[★7]。さらにこの他にもエキストラとしていくつかの公演に出演していることが判明しているが、この場合の活動をどう捉えるのか。あるいは土方は1960年10月に行われた公演《第2回6人のアバンギャルド：650 EXPERIENCEの会》（第一生命ホール）において舞踏作品〈聖侯爵〉を発表しているが、この公演は土方の他に黛敏郎、東松照明、寺山修司ら5人が参加しそれぞれ音楽、映画などを発表したグループ企画であり[★8]、土方が後に弟子たちとともに企画する単独の舞踏公演とは明らかに性格が異なっている。また〈禁色〉のように同一の作品が時と構成をかえて再演される場合もあるし[★9]、公演によっては《四季のための二十七晩》のように1公演が5作品から構成されるもの[★10]から〈バラ色ダンス〉のように1公演に1作品を上演するケースのものまで、その形態はさまざまである。こうした問題についてスタッフによる入念なディスカッションをくり返した結果、上演活動の最小単位である「作品」の方が基本軸としてより適切であるとの結論にいたった。そこで本アーカイヴでは、土方の活動の基本軸として作品（W）を採用し、作品単位でデータを整備することとした。また公演（R）はあくまで「作品@公演」という関係のように、ある作品がその公演において上演されたことを示す付属情報にとどめることとした[★11]。

4)「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」におけるアーカイヴ・デザイン

以上考察してきたように、土方巽および舞踏に関する資料群はその形態において多様かつ複雑な集成であるが、アート・センターではこれらの各

資料のもつ意味合いを損なうことなく土方の活動を再構成するため、「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」と名づけられた独自のアーカイヴ・システムによる芸術情報に適したデータベースの開発を試みている。このシステムは完成された芸術作品についてのみならず、「ジェネティック」すなわちその生成過程についても重点を置いたアーカイヴ・システムを設計することにより、芸術作品の創造過程が解明されうるような感性的研究環境を実現しようとするものである。

ジェネティック・アーカイヴ・エンジンによるアーカイヴ構築においては、次の3つのポイントが重視される。まず資料ドキュメンテーションの段階において、通常のデータ記述に加え、芸術作品の創造過程を明らかにする情報を積極的にデータ化しデータベースに取り込んでいくこと。次にユーザーがアーカイヴを利用する際、その「ジェネティック」な意味合いを把握できるよう情報提供の仕方（インターフェース）に工夫をこらし、アーカイヴ・サービスがたんなる情報提供の場にとどまることなく、つねにユーザーの創造的思考を刺激する感性的な場として機能すること。最後にアーカイヴ利用により新たな研究成果が生まれた場合、この成果を積極的にアーカイヴへフィードバックすることによりアーカイヴ自体が「ジェネティック」に成長していくシステムを構築することである。以上のようなアーカイヴ・デザインのコンセプトをふまえ、本アーカイヴが対象とする舞踏資料のもつ「ジェネティック」な特性について、以下具体的な例をあげながら考察していきたい。

5）横尾忠則〈バラ色ダンス〉ポスター

図5は〈バラ色ダンス〉のために制作されたポスター（105×75cm、シルクスクリーン・紙）である。〈バラ色ダンス〉は土方巽の主演・演出・振付により1965年11月27日・28日に千日谷公会堂にて上演された。共演は大野一雄、大野慶人、石井満隆、笠井叡。舞台美術には中西夏之、加納光於、赤瀬川原平といった最先端の前衛アーティストが参加しており、ポスターは横尾忠則が担当した[★12]。このポスターについて、通常のデータベースにおけるドキュメンテーションを行いデータ化する場合、**表3**のような基本的データを入力することになるであろう。しかし「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」のコンセプトに従ってドキュメンテーションを行うと、このポスターには表3で示した基本的データ以外に、本アーカイヴが重視する「ジェネティック」な要素を明らかにするいくつかの情報が見出せる。

たとえば〈バラ色ダンス〉ポスターは横尾忠則のデザインによるものであるが、ポスター下半分の2つの楕円形窓にコラージュされた肖像のシルエットは、中西夏之がフォンテーヌブロー派絵画〈ガブリエル・デュトレとその姉〉(**図6**)から引用したモティーフを、土方の指示によりさらに横尾が引用して〈バラ色ダンス〉ポスターのデザインに組み込んだものである[★13]。この経緯について中西自身がコメントを加筆した信頼しうる年譜によれば、

図5　横尾忠則〈バラ色ダンス〉ポスター（1965）

表3　〈バラ色ダンス〉ポスターに関する基本的データ

作　者	横尾忠則
題　名	〈バラ色ダンス〉ポスター
制作年	1965
サイズ	105×75(cm)
技法・材質	シルクスクリーン・紙
関係作品	〈バラ色ダンス:A LA MAISON DE M. CIVEÇAWA〉
関係公演	《暗黒舞踏派提携公演:ガルメラ商会謹製》
上演日	1965年11月27日・28日
上演場所	千日谷公会堂
出演者	土方巽、大野一雄、大野慶人、石井満隆、笠井叡
演出者	土方巽
振付け	土方巽
舞台美術	中西夏之、加納光於、赤瀬川原平

1964年
フォンテンブロー派の「ガブリエル・デュトレとその姉」の図版にふれる。同時にピンクと緑の色彩の異質同系性を考えるようになる。「ガブリエル・デュトレ妃姉妹の模写」を制作する。

1965年
4月、土方巽の舞踏に舞台美術の依頼をうけ交流が始まる。…1964年より構想、試作した作品「ピンクの右手と緑の左手」は土方巽の舞踏を経験したのち、1965年に完成。ピンクと緑の色彩が呼吸の問題を提起してくれる。これも舞踏との関係か？★14

また別の年譜には

1965年
11月、暗黒舞踏派提携公演・ガルメラ商会謹製「バラ色ダンス――A LA MAISON DE M. CIVEÇAWA」（演出・振付＝土方巽、於＝千日谷公会堂）の舞台美術、衣装、化粧などを担当し、舞台の背後に数人の後向きの人体立ち姿を、同じく後向きビクターの犬を配置する。土方巽・大野一雄のデュエットのための衣装として、土方の右足をピンク色に、大野の左足を緑色に化粧する。…この時期、色彩について、ピンクと緑を中心に、土方巽と論をかわす★15。

とあり、これらの資料を総合すると、中西夏之が〈ガブリエル・デュトレとその姉〉から着想を得て1964年より構想していた「ピンクと緑の色彩の異質同系性」のイメージは、土方巽によって横尾忠則のポスターの中心的モティーフとして取り入れられ、一方中西は〈バラ色ダンス〉の舞台にこのイメージを導入した後、舞台から受けたインスピレーションをもとに油彩画〈緑の右手とピンクの左手〉（**図7**）を完成させている。ここには一つのモティーフをめぐって相互に影響しあい、それを作品として完成させていった3人のアーティストの「ジェネティック」な関係が浮かび上がっている。

もう一つ具体的な例をあげてみたい。それは〈バラ色ダンス〉ポスターのデザインが横尾に依頼されたエピソードについてである。当初〈バラ色ダンス〉ポスターのデザインは田中一光に依頼されたものであった。しかし田中は自分のモダンな描線ではこのポスターにふさわしくないと判断し、当時29才であった横尾忠則を土方に紹介したという★16。土方の舞台を一度も見たことがなかった横尾は、とりあえず土方と会って話をしてみることにした。その際の体験について横尾自身はこう語っている。

図6　フォンテーヌブロー派〈ガブリエル・デュトレとその姉〉
(16世紀末) ルーヴル美術館蔵

図7　中西夏之〈緑の右手とピンクの左手〉(1965)

土方巽との会話はまるで死霊と話をしているようだった。異なった二つの次元の人間同士の会話で、ぼくには彼の話の一部さえも理解できなかった。田中一光が引き受けなかった意味がわかるような気がした。しかしぼくは土方巽という異界を垣間見て、ぼくの中にも異界が存在していることに初めて気づいた。土方巽は水が枯れたポンプに流す誘い水であった★17。

こうして生み出された〈バラ色ダンス〉ポスターは、その後の状況劇場

(**図8**)や天井桟敷(**図9**)など一連のアングラ劇団ポスターを通じて定着していく横尾のサイケデリックな作風を示す最初の作品となった。今日「横尾調」と称されるこの独特の作風が、土方巽とのコラボレーションを出発点としているということは、芸術作品の創造過程を解明する上で非常に興味深い事実である。この点について横尾自身が以下のように証言している。

> そうしてできたポスターが、「バラ色ダンス」だった。土方巽の誘い水がぼくの無意識に直接流れ込んだ。彼の無意識とぼくの無意識が溶け合ってできあがった突然変異のポスターである。この作品によってぼくの様式はこの日を境に一変した。昨日と今日では世界が違って見えた。この作品によってぼくは自分に目覚めた[★18]。

以上のように〈バラ色ダンス〉ポスターには、タイトルやサイズ、材質・技法など資料の物理的特徴を表現した基本的情報以外に、作品を構成するモティーフの出典に関する情報（中西夏之の絵画からの引用）、制作依頼に関するエピソード（田中一光からの紹介）、その後の作品に対する影響（横尾調の最初の作例）など、作品の創造過程を明らかにする「ジェネティック」な情報が存在しているのである。

6）半構造データ・モデルの採用

芸術作品（art）は人間の行為によって（artificially）完成したものであるから、物理的・精神的の両面においてさまざまな要素が複雑にからみ合って成立している。それゆえ、ある作品を構成するイメージやモティーフ

図8　横尾忠則　状況劇場〈腰巻きお仙〉ポスター（1966）

図9　横尾忠則〈天井桟敷・定期会員募集〉ポスター（1967）

を詳細に分析し、関連する他の資料・テキストを参照することによってさまざまな作品創造に関する「ジェネティック」な情報を引き出すことができる。アート・センターの研究アーカイヴでは、こうした芸術特有の「ジェネティック」な情報に重点をおいたドキュメンテーションを行い、それらを積極的にデータベースに取り込み、対象とする資料を「ジェネティック」に再構成しうるデータベースを構築することが最大の目的である。しかしある作品の内容に深く立ち入ったドキュメンテーションを行い、得られた情報を従来のデータベースの方法で実現しようとすると、技術的な問題から限界があるといえる。このことは、我が国1960・70年代のさまざまな分野の前衛アーティストたちを巻き込んで、ムーブメントの中心的役割を演じた暗黒舞踏に関する資料であればなおさらのことであろう。

作品の創造過程を明らかにする「ジェネティック」な情報が得られたとして、これを従来のデータベースの方法で格納しようとすると、次のような問題が発生する。まず従来の方法では、最初に各データの構造を分析しそれに従ってデータベース全体の厳密なフィールド定義を行わなければならない。その際「作者」、「タイトル」、「制作年」、「サイズ」など各資料の基本的データについては従来通り簡単に設定可能であるが、我々が重視する「ジェネティック」なデータについて同じように設定することは必ずしも容易ではない。なぜなら資料の内容に深く立ち入ることによって得られる「ジェネティック」な情報を簡単な数値として表現することは難しく、それを正確に記述するためにはどうしてもテキストに近い形式になってしまうからである。

なるほど従来のデータベースにおいて「ジェネティック」な情報を格納するには、たとえば「注記」のようなフィールドを設定し、そこに簡単なテキストを入力することによって処理することが考えられる。しかしこの場合にも、入力された各データはそれぞれがもつ属性の微妙なニュアンスを無視して「基本的データ以外のデータ」として一括して扱われることになるので、たとえばそれが「影響関係」に関するデータなのか、「作者のコメント」に属するデータなのか識別することができず、検索する場合にもその差異が十分生かされないであろう。この対策として「注記」のフィールドをいくつかの「ジェネティック」な属性に分けて入力する方法も考えられる。しかしこの方法を採用した場合、資料によっては該当するデータが一つも存在しないケースや、逆に100個のデータが存在するケースが起こりうる可能性も考えられ、結果的に全データが入りきらなかったり、あるいは空のフィールドばかりの無駄の多いデータベースとなる危険がある。「注記」というフィールドがもつ特性について武蔵野美術大学美術資料図書館でポスター整理を担当された小野寺玲子氏は、以下のように述べている。

> 注記　とにかく必要と思うデータはここへ　なくては困るが　頼りすぎは禁物

2万件以上のレコードすべてに使える必要十分で普遍的なデータフォーマットを作るのは不可能である。不用意なフィールドの定義を細分化するとほとんど意味のない空欄のデータを持つレコードが増えてしまう結果を招く。従って検索の手助けになりそうなデータはすべてここに残すことになり、様々な種類のデータが入る★19。

こうした従来のデータベースにおける不都合に対応するため土方巽アーカイヴでは、「半構造データ・モデル(semi structured data model)」という新しいデータベース構築の技術を採用し、「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」を具体化している。半構造データ・モデルは、データ自身がそれぞれ構造を持つことができる（自己記述的）ので、データベースを構築する際にデータベース全体のフィールド定義を厳密に設定することなくデータベースを立ち上げることができる。また途中であるデータに情報の追加や削除の必要が生じた場合には、他のデータの構造定義を修正することなくデータごとに情報の追加・削除を行うことができるので、本アーカイヴの対象とする舞踏のような不均一な情報に対して、柔軟に対応できる★20。

これを〈バラ色ダンス〉ポスターの例に即して考えると、まず基本的データを入力後それぞれのデータに「作者」、「タイトル」、「制作年」、「サイズ」などのラベルをつけて格納する。次に「中西夏之からのモティーフ引用」、「田中一光からの仕事の紹介」など「ジェネティック」な情報についても同様にその見出しとなる言葉、たとえば「モティーフ」、「依頼の経緯」などのラベルをつけて格納することになる。また研究が進むにつれ新たな事実が発見されデータに追加や訂正の必要が生じた場合、たとえば横尾自身が土方との邂逅について語ったコメントがデータとして新たに加わる場合には、「作者のコメント」というラベルをつけてこのポスターのデータに加えることになる。このようにあらかじめデータの書き換えを前提としたアーカイヴの構築に適した半構造データ・モデルを採用することにより、「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」のコンセプトを生かしたデータベースの構築が技術的に可能となるのである。

7）まとめ

以上のようにアート・センターでは、多様かつ複雑な資料の集成である土方巽および舞踏に関する資料群に対し「ジェネティック」な情報に重点をおいたドキュメンテーションを行い、その意味合いを損なうことなく再構成するためのシステム「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」を開発している。「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」はまた、技術的には半構造データ・モデルを採用することによって、新たに発見される研究成果をフィードバックすることによってアーカイヴ自体が「ジェネティック」に成長していく新しいシステムでもある。

土方巽の活動の本質は、つねに制度化されることを拒絶し既成の枠組み

を次々と破壊してそこから逸脱していくことであった。一方でデータベースの構築とは、一定のルールに従ってある事象を標準化し、それらを型にあてはめていく作業である。こうした点から見ると、土方巽の活動をデータベース化しようとする作業は、いわば出発点から二律背反の矛盾をはらんだ試みであるといえる。

しかしながら土方が好みのイメージを画集や雑誌から切り抜いてスクラップブックに貼り、それにさまざまテキストを書き込むことによって作られた「舞踏譜」は、ウィンドウを次々と開き、好みの画像やテキストを自由自在にコピーしたり、貼付けたりすることができる今日のパソコンによる作業とどこか共通する要素が見出せる。土方の未亡人元藤燁子氏は本アーカイヴ設立に際して以下のように語った。

> もし土方が今日のパソコンによる作業方法を知ったら、きっと興味をもって自分の活動に積極的に取り入れたことでしょう。

この言葉が暗示しているように、土方巽に関するアーカイヴ構築はデータベースの技術的進歩とアーカイヴ・デザインにおける発想の転換により、矛盾する二つの要素に一致点を見い出そうとする試みでもある。

註

☆1——慶應義塾大学アート・センターの設立および理念については、前田富士男,「アート・センターの開設」,『塾』,1994,p.30-31.、また各種催事の詳細については、『慶應義塾大学アート・センター年報』,vol.1-6.1993-1999.を参照.

☆2——『慶應義塾大学アート・センター年報』,vol.6,1999,p.60.

☆3——石井達朗,「土方巽アーカイヴ開設記念：《四季のための二十七晩》をめぐって」,『ARTLET』,no.11,1999,[p.1-3]、前田富士男,「新しいアーカイヴにむけて」,『ARTLET』no.12,1999,[p4-5].

☆4——慶應義塾大学アート・センター編,『燔犠大踏鑑：四季のための二十七晩』,1998.

☆5——土方巽と美術家たちとのコラボレーションについては、「特集美術の土方巽」,『美術手帖』,1986.5を参照.

☆6——國吉和子,「舞踏譜試論」,『InterComunication』no.29,1999,p80-87.

☆7——前掲註4,『燔犠大踏鑑：四季のための二十七晩』所収「土方巽年譜」p.72.

☆8——前掲註7,「土方巽年譜」,p.73.

☆9——1959年5月の全日本芸術舞踊協会主催《第6回新人舞踊公演》において発表された〈禁色〉は同年9月の公演《650 EXPERIENCEの会》（第一生命ホールにおいて二部作に改訂され再演され、さらに翌1960年7月の《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》（第一生命ホール）においても再演されている（前掲註7,「土方巽年譜」,p.72-73)。

☆10——《四季のための二十七晩》（1972）は、27日間にわたる会期中1作品がそ

れぞれ5・6日ずつ、計5作品が上演された（前掲註4,『燔犠大踏鑑：四季のための二十七晩』,p.67)。

☆11――とはいえポスター、チラシ類は通常各公演ごとに制作されるものなので、「公演」も基本軸としてやはり重要な役割を担っている。最終的には「公演」と「作品」を併存させ、2つを基本軸として各資料を整理していくことが望ましいと思われる.

☆12――前掲註７,「土方巽年譜」,p.73.

☆13―― 萬木康博,「土方巽：肉体の終焉に」,秋田市立千秋美術館,『土方巽展：風のメタモルフォーゼ（変容)』,1991,p.15および池田20世紀美術館,『美術と土方巽展』,1997,p.20.

またこの点について横尾忠則自身は「ガルメラ商会と名付けたダンス・リサイタルのシルクスクリーンのB全ポスターには土方さんの希望で中西夏之の絵（フラゴナールの引用）をイラストレーションとして使うことにした。」と証言している(横尾忠則,「帰りたい天使6」,『流行通信Homme』,1989.7,p.82)

☆14――西武美術館,『中西夏之展：正面の絵　緩やかに　ひらかれゆくとき』,1989所収「中西夏之年譜」,p.150.

☆15――神奈川県立近代美術館,『中西夏之展：着陸と着水　舞踏空間から絵画場へ』,1995所収「年譜」参照。

☆16――『芸術新潮』1998.3,p.45.

☆17――横尾忠則,「突然変異のポスター」,『美術手帖』,1986.5,p.55.

☆18――前掲註17参照.。

☆19――小野寺玲子,「武蔵野美術大学美術資料図書館のポスター整理の方法」,『アート・ドキュメンテーション通信』,no.40,1999.1,p.6-7.

☆20――半構造データ・モデルの技術的な詳しい説明については本書の別の論文「空値とその始末――半構造の設計論」（遠山元道,p.38）を参照。

記：本稿では、公演名は《　》内、作品名は〈　〉内に表記した。

（やない　やすひろ・慶應義塾大学アート・センター・キュレーター）