
慶應義塾大学アート・センター 年報23

2 0 1 5 / 2 0 1 6

ANNUAL REPORT 23

Keio University Art Center

慶應義塾大学アート・センター年報（2015／2016）第23号



目次

序文

ごあいさつ [内藤 正人]	6
------------------	---

催事

講演会・シンポジウム

PSi2015 TOHOKU 国際パフォーマンス・スタディーズ学会 2015 東北大会	7
文化による地域創生～北東北からの報告 平成 27 年度文化庁 大学を活用した文化芸術推進事業	9
常盤武彦 × 井上智 フォト&ミュージック・セッション 「ジム・ホールと、その影響下にあるコンテンポラリー・ジャズ・ギタリストの肖像」 油井正一アーカイヴ研究会 拡張するジャズ：特別編	10
慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード—建築特別公開日 慶應義塾三田キャンパス 1951：ノグチ・ルールの誕生をめぐって	11
没後 30 年 土方巽を語ること VI	13
アムバルワリア祭 V 西脇順三郎と井筒俊彦—ことばの世界	14

上演

新入生歓迎行事 大野慶人 舞踏公演「花と鳥 内部と外部」	15
新入生歓迎行事 ゲキ×シネの世界「髑髏城の七人」	16
舞踏交流・海外ダンサーシリーズ vol.2 世界から B U T O H がやってくる！	17

展覧会

SHOW-CASE project No.3 大竹伸朗 時憶／フィードバック：Time Memory/ Feedback	18
---	----

教育

アート・アーカイヴ特殊講義／アート・アーカイヴ特殊講義演習	20
-------------------------------	----

アーカイヴ

アート・アーカイヴの実践	22
--------------	----

アート・スペース

同時代の眼 V プリンキー・パレルモ	27
同時代の眼 V プリンキー・パレルモ	28
慶應義塾と戦争 III 慶應義塾の昭和二十年展	28
文学部古文書室展 III 幕末を記録する—二条家文書の世界	29
センチュリー文化財団寄託品展覧会 元和優武 400 年 太平の美—書物に見る江戸前期の文化	29
慶應義塾大学文学部創設 125 年記念展示	30
アート・アーカイヴ資料展 XIII 東京ビエンナーレ '70 再び	31

研究

研究会

「感の生成」研究会	43
アーカイヴの思想研究会	44

油井正一アーカイヴ研究会 拡張するジャズ：講義編	46
プロジェクト	
ARCMA 2015	
平成 27 年度 文化庁メディア芸術所蔵情報等整備事業 メディアアート分野 慶應義塾大学アート・センター担当事業	48
平成 27 年度 文化庁 大学を活用した文化芸術推進事業	
アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業	51
平成 27 年度文化庁メディア芸術アーカイヴ推進支援事業	
戦後日本メディアアートの記録写真・記録音源・記録映像のレコード化、デジタル化及びリポジトリ調査	53
文部科学省 スーパーグローバル大学創成支援事業	55
慶應義塾所蔵作品調査・保存活動	57
記録・資料	
受入資料	74
資料貸出	77
刊行物／図書資料統計	81
活動記録	83
会議	86
人事	87
所員研究・教育活動業績	88
所員・職員名簿	93
英文案内	94
慶應義塾大学アート・センター関連法規	96
論考	
劇団雲版『マクベス』（1972 年）における土方巽振付の魔女について [小菅隼人]	108
How should we read <i>Hokuetsu seppu</i> ? ——『北越雪譜』をどう読むか（発表記録） [津田真弓]	118
Overview of Hijikata Tatsumi's life work – from the Dance of Darkness to the Emacinated Body [森下 隆]	127
『鎌鼬』再考——田代、1965/2016 [森山 緑]	136
Hijikata Tatsumi around 1980: Beyond the Walls of Asbestos-studio [本間 友]	145

Contents

Preface

Introduction [Masato NAITO]	6
--------------------------------	---

Events

Lectures / Symposium

Performance Studies international(PSi) 2015, Fluid States Conference in TOHOKU	7
The Regional Revitalization and the Cultural Activities ~ Reports from Northern- Notheast	
Program for the Promotion of Culture and Art by Utilizing University for the fiscal year 2015	9
Music, Photos & Talk Session by Takehiko Tokiwa & Satoshi Inoue: "Portrait of Contemporary Jazz Guitarists---Jim Hall and his followers"	
Yui Shoichi Archive Seminar, Expanding Jazz: Special Issue	10
Keio University Mita Campus Architecture Open Day	
Keio University Mita Campus in 1951: The Birth of Noguchi Room	11
The 30th Anniversary of Hijikata Tatsumi's death: Talking together about Hijikata Tatsumi VI	13
Ambarvalia V: Nishiwaki Junzaburo and Izutsu Toshihiko	14

Performances

Ohno Yoshito Butoh performance, FLOWER AND BIRD/INSIDE AND OUTSIDE	15
The World of Theatrical Cinema:"Dokurojo no Shichinin" in <i>Geki × Shine</i>	16
Butoh Exchange International Dancers Series Vol. 2 Butoh is coming from around the world	17

Exhibition

SHOW-CASE project No. 3: Shinro Ohtake "Time Memory/ Feedback"	18
--	----

Courses

Colloquium: Archival Research/Seminar: Archival Research	20
--	----

Archives

Art Archives	22
--------------	----

Art Space

Contemporary Eyes V Blinky Palermo	28
Keio and World War II, Part 3 KEIO 1945	28
The World of Paleography III	
Recording the Late Edo period: NIJO Family Documents	29
Treasures from Century Cultural Foundation	
The Art at Peace: Early Edo Culture thorough Books	29
Faculty of Letters 125th Anniversary Exhibition	
The Words of Master and Pupil: Junzaburo Nishiwaki and Toshihiko Izutsu	30
Introduction to Archives XIII Tokyo Biennale '70, Revisited	31

Studies

Research Group for "SENSE" Conception and Its Growth in Human Beings	43
Research Group on Archival Minds	44
Yui Shoichi Archive Seminar, Expanding Jazz: Lectures	46

Projects

Archives of Media and Art: ARCMA Project 2015	48
Program for the Promotion of Culture and Art by Utilizing University for the fiscal year 2015, The Agency for Cultural Affairs Systematic Training and Methodology in Arts Management Education	51
Project for the Promotion of Archives of Media Art 2015, Supported by Agency for Cultural Affairs Government of Japan : Locating, Cataloging and Digitizing the Resources of Media Art in Postwar Japan	53
MEXT Top Global University Project at Keio University	55

Documentation and Registration of the Arts Collection of Keio University	57
--	----

Records and Data

New Acquisitions	74
Loans	77
Publications/Books Data Statistics	81
Reports of Activities	83
Meetings	86
Personal Affairs	87
Educational and Research Performance of Members	88
Staff	93
English Introductions to KUAC	94
Rules	96

Essays

Hijikata Tatsumi's Three Witches in <i>Macbeth</i> (1972) [Hayato KOSUGE]	108
How should we read <i>Hokuetsu seppu</i> ? [Mayumi TSUDA]	118
Overview of Hijikata Tatsumi's life work – from the Dance of Darkness to the Emacinated ody [Takashi MORISHITA]	127
Rethinking of " <i>KAMAITACHI</i> ", Tashiro 1965/2016. [Midori MORIYAMA]	136
Hijikata Tatsumi around 1980: Beyond the Walls of Asbestos-studio [Yu HOMMA]	145

ごあいさつ

所 長 内藤 正人

慶應義塾大学アート・センターのこの一年の活動を振り返る、23冊目の年報をお届けいたします。

ここ数年、我々がアート・センターは大学経営側の要請もあり、競争的外部資金の獲得を非常に活発におこなってまいりました。公募される各種の研究や諸事業について、文科省、文化庁、さらには地方自治体や民間などによる複数のプロジェクトを受託することによって、幸いにも未来へとつながる実のある成果を積み重ね、そして発信をすることができたようです。しかもそれらは、研究所本来の研究・普及活動などの平常業務と並行して実施されたという重要な事実があり、それらはひとえに、関係するすべての活動に対して積極的姿勢を崩さない所員のみなさんの、不断の努力のうえに成立しているものと考えています。

受託研究・事業については無論今後も鋭意継続してまいります。同時にこれからしばらくは、近年拡大の一途を辿ってきた諸業務を一旦整理・集約し、本来の業務の見直しを図りつつ足場を固める時期でもある、と感じています。アート・センターではもっとも重要なアーカイヴ、およびミュージアム活動の安定的な継続こそは長年にわたる課題であり、決して派手さはなくとも、地道でかつ堅実な歩みが求められる、という所期のタスクを、いまあらためて反芻しています。大学のスーパーグローバル事業など、世界規模での新たな協業、発信がさまざまな形で求められるなかで、つぎの数年間の活動へ向けて、アート・センターは再び広大な海原に新たに船出をしていく所存です。

引き続き、皆様方のご支援、ご協力を、重ねてお願い申し上げる次第です。

催事／講演会・シンポジウム

PSi2015 TOHOKU

国際パフォーマンス・スタディーズ学会 2015 東北大会

2015年8月28日（金）～9月1日（火）

青森県立美術館

主催：慶應義塾大学アート・センター、青森県立美術館

共催：日本演劇学会

運営：PSi2015 TOHOKU 実行委員会（青森県立美術館、
慶應義塾大学アート・センター）

協力：PSi・青森・フリンジ実行委員会、慶應義塾大学デジ
タルメディア・コンテンツ統合研究センター

PSi 国際パフォーマンス・スタディーズ学会の初めての日本開催であった。これまで、アート・センターの土方巽アーカイヴのグループ「ポートフォリオ BUTOH」（代表・小菅隼人）で、海外で行われている PSi の学会に参加してきたことで、日本開催の主催者としての役割を担うこととなった。

本年の学会は、この1年で世界十数カ国で連続的に開催する初のケースで実施されている。それぞれの成果を受け継ぎながら、開催地でのテーマをもって学会が開催された。日本では東北・青森を舞台に、「Beyond Contamination Corporeality, Spirituality, and Pilgrimage けがれを超えて：パフォーマンスと東北（身体・霊性・巡礼）」をテーマとして、今日の世界でのパフォーマンスの課題と可能性を問いかけることで実施した。

土方巽や寺山修司をはじめ、東北はすぐれた舞台芸術家を輩出し、歴史ある多彩な民俗芸能とともに、舞台芸術の宝庫である。東京を離れて遠隔地での開催ということで、運営にあたっては難しいこともあったが、東北をテーマに東北で開催することの意義は大きく、パフォーマンスの学会にふさわしい環境であったことも確かであった。

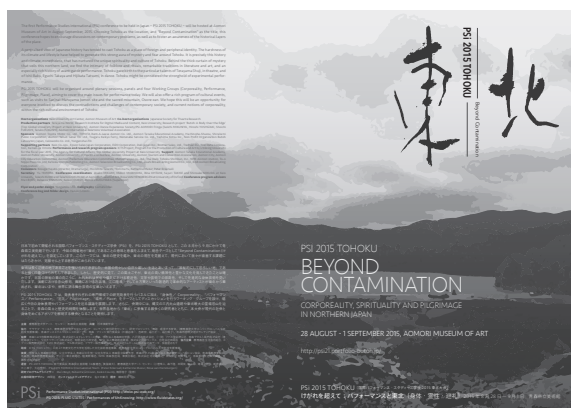
学会発表者の公募の締切りは2015年の3月だったが、事前の応募は百数十人を数え、その多くは海外からで、外国人研究者の日本開催に対する関心の高さが目立った。

学会は、恐山ツアーから始まった。恐山ツアーは、当初、予定していた以上に外国人に歓迎され、予定に倍する参加者を見た。

翌29日、学会会場となった青森県立美術館でのレジストレーションも順調で、オープニングのセレモニーが行われた。前回の開催地のショーパフォーマンスがあり、本開催地を代表して小菅隼人にエールが贈られた。

続いて、2本の基調講演（マリリン・アイヴィー、森下隆）が続き、さらにワーキンググループのイントロダクションが行われた。夕方には、美術館内ホールで青森の民俗儀礼や宗教儀礼、津軽三味線の公演が行われ、参加者に東北の生活と芸能の雰囲気を感じてもらった。さらに夜は、美術館近くの縄文遺跡、三内丸山遺跡でウェルカムパーティーを催し、青森来訪を歓迎するとともに、東北の長い歴史と文化を紹介することができた。

翌30日は本格的に研究発表が始まった、午前の基調講演（奥脇嵩大）とパネル・セッション1、午後のパネル・セッション2、そしてワーキング・グループのディスカッションが行われた。夜はホールで舞踏公演。地元青森在住の雪雄子のほか、工藤丈輝、点滅の3人の舞踏家によるセッションがあり、



パンフレット表紙

フィナーレでは観客席から大きな喝采があった。

つづく 31 日も、午前、午後とパネル・セッション 3 と 4 が行われ、引き続きワーキング・グループの 2 日目が行われた。なかでも、舞踏のセッションには、多くの研究者やダンサーが集まり、熱心な討議が行われたことは印象に残った。

夜は、青森駅近くのわ・らっせでクロージング・パーティーを開催。ツアーや研究発表で親しくなった参加者の楽しい会話やはじけるような笑い声が、会場のあちこちに起こって、青森での P*Si* の成功を祝った。

ついで、9 月 1 日は学会の最終日。ワーキング・グループの報告やクロージング・リマークがあり、この成果を次の開催地に伝えることを約して、惜しみつつ散会した。

この午後には、前日の舞踏公演に出演した工藤丈輝による舞踏ワークショップが行われ、多くの受講生が集まり、国際的な舞踏人気を示した。

学会参加者は約 150 人。基調講演や舞踏公演は、一般市民にも公開したので、200 人ばかりの参加者を得て、盛況裡に P*Si*2015TOHOKU を終えることができた。

いろんな参加者から素晴らしい学会だったとお褒めの言葉をいただいた。準備段階から実質的に運営に従事したアート・センターの本間友はじめスタッフや、運営に協力してくれた舞踏研究グループ PORCH の苦労も並大抵ではなかった。

また、学会と連携して、美術館内では常設展の一環として「土方巽・舞踏の世界」展を開催し、広い展示室に展示された土方巽の舞踏資料を学会参加者にも見ていただき、土方巽の舞踏への理解を促すことができた。

さらに学会開催に合わせて、P*Si*・青森・フリンジとして、青森市内での舞踏公演、ダンスパフォーマンスが行われた。昼間は、地元青森の舞踏家福士正一を中心に、青森市中、街頭でのパフォーマンスが行われ、市民を巻き込んだイベントとなった。夜には、市内のブラックボックスを会場に、外国人ダンサーも含め舞踏公演が行われ、青森では通常は見られない観客を集めることとなった。

今回の学会では、地元青森の舞踏グループ、そして多くの大学や企業、諸機関の後援、協賛があって、学会を実施し成功をえることができた。

合わせて日本での開催によって、国際学会 P*Si* が日本の研究者やダンサー、演劇人にも広く知られるところとなったことも意義ある成果であろう。

(記=森下)



研究発表



恐山ツアー

催事／講演会・シンポジウム

文化による地域創生

～北東北からの報告

平成 27 年度 文化庁 大学を活用した

文化芸術推進事業

トークセッション 2015

地方・地域における文化芸術活動と大学

2015 年 10 月 15 日 (木)

三田キャンパス 313 教室

主催：慶應義塾大学アート・センター

講師

福士 正一

青森・舞踏家

三浦 賢翁

秋田・大龍寺住職



催事チラシと現地（青森・秋田）の新聞記事

* 青森／主催事業

PSi2015 TOHOKU 国際パフォーマンス・スタディーズ学会

PSi・青森・フリンジ

2015 年 8 月 28 日～9 月 1 日

青森市 青森県立美術館

* 秋田／協力事業

土方巽メモリアル 30 DANCE EXPERIENCE WORLD in 秋田「男鹿で土方巽に出会う」

8 月 19 日～27 日

秋田・男鹿市 大龍寺、旧加茂青砂小学校

2015 年の 8 月から 9 月にかけて青森において、アート・センターの主催で PSi2015TOHOKU（国際パフォーマンス・スタディーズ学会）を開催した。日本では初の開催で、海外から多くの研究者が集い成功裡に終了することができた。

この学会開催の準備にあたり、開催場所となった青森県立美術館とともに、たいへんお世話になったのが、青森の舞踏家福士正一さんだった。福士さんは「公務する舞踏家」として有名で、青森での文化活動の担い手としても貴重な存在である。オーガナイザーとしての力を学会開催のために果たしていただき、さらに、学会内でのイベントや、学会開催に合わせた PSi・青森・フリンジの実施にも尽力していただいた。

一方、同年 8 月に、アート・センターとの協働によって、土方巽記念秋田舞踏会の舞踏イベントが、秋田・男鹿市で実施された。舞踏のワークショップを中心に、舞踏公演や男鹿の芸能などが多彩に行われたが、その会場となったのが、男鹿の大龍寺であった。

禅宗の名刹大龍寺は、寺院のあり方や寺院の活動についての住職の考えもあって、これまでさまざまな文化・芸術活動の場となってきた。この活動を推進されているのが、住職の三浦賢翁さんである。ワークショップには 25 人ばかりの外国人の参加があったが、三浦さんは普段から外国人との交流を盛んにされていて、同寺でのイベントもスムーズに行うことができた。

このセッションは、そのお二人をお招きしての講演と討議とした。講師のお話は、それぞれの体験を踏まえて具体的な活動の紹介とともに、活動につながる理念やコンセプトを話題にされた。

地域と密接につながる活動でありながら、地域を越えてありうべき文化活動の指針を示されていて、私たちの今後の活動や計画の指標ともなる意義深いものだった。

参加者は約 35 名で、文化資源の活用に関心のある人、企業と地域の文化との接点を求めている人、舞踏をどう現場で活かすかに関心のある人など、さまざまな人が参加された。講師の体験談にだれもが共感されたようで、活発な質問や意見が交わされ、今後の展開を促す意見やアイデアも出て、有意義なセッションになった。

今回は東北から講師を招いてのセッションだったが、アート・センターが今後、地域とどのように協働できるのか、地域にどう支援すべきかを考えて、提案型の事業展開を推進する契機にもなったであろう。

(記＝森下)

催事／講演会・シンポジウム

常盤武彦 × 井上智
フォト&ミュージック・セッション
「ジム・ホールと、その影響下にある
コンテンポラリー・ジャズ・ギタリス
トの肖像」
油井正一アーカイヴ研究会
拡張するジャズ：特別編

第1部

常盤武彦 × 井上智 フォト&ミュージック・セッション
導入・糸川麻里生

第2部

ミニコンサート
井上 智 (g) 金子 健 (b)

(曲目)

All The Things You Are (井上ソロ)
My Funny Valentine
Waltz New
Alone Together
Bun Bun Takita
赤とんぼ Red Dragon Fly (with 佐々木優花 fl)

2013年12月10日、ジャズギターの巨人、ジム・ホール氏が惜しまれながら世を去った。ニューヨークで活動し、ホール氏と親交があったギタリストの井上智氏と写真家の常盤武彦氏が、常盤氏の写真、井上氏の演奏をまじえながら、コンテンポラリー・ギターの系譜と現在のニューヨーク・ジャズシーンについて語り合った。

2013年11月、ジム・ホールの最後の公演となったジャズ・アット・ザ・リンカーン・センターでの画像に始まり、自宅におけるジム・ホールの姿をじっくり捉えた写真、その中でホール氏が穏やかな目にときおり見せる鋭い表情。そして、ブルーノート・ニューヨークでのジム・ホールを追悼するギタリストたちが集結したライブ。その中には井上氏の姿もあった。

常盤氏は本学法学部に学び、単位をほぼ取得しながら中退している。1986年にライトミュージックソサイエティ(以下、「ライト」)のモントレー・ジャズ・フェスティバル遠征にカメラマンとして随行し、そのままニューヨークまで旅行したのがこの業界に入るきっかけとなったという。また、常盤氏とビッグバンド作曲家マリア・シュナイダー氏は1993年からの付き合いになるが、近年の「ライト」は同氏の作品を好んで演奏しており、シュナイダー氏もしばしば塾生たちに助言をあたえていることなども話題とされた。

トークの部の後半は、現在ニューヨークの最前線で活躍するジャズ・ギタリストのうち、特にホール氏の影響を受けたプレーヤーたちが紹介され、そのスタイルが分析された。チャーリー・クリスチャンによって創始されたモダン・ジャズ・ギターは、ウェス・モンゴメリーとジム・ホールに引き継がれたが、ホールはより「空間」を感じさせるヴォイシングに個性と魅力を発揮した、というのが、常盤氏、井上氏の一一致した見解であった。ジョン・アバークロンビー、ビル・フリーゼル、マイク・スターン、パット・メセニー、ジュリアン・レージ、そして井上智など、ホールの系統に連なる多くのコンテンポラリー・ギタリストたちが紹介された。それは後期のマイルス・デイヴィスが好み、「エレクトリック・マイルス」を支えたギターのスタイルでもあった。

トークの後は、ベーシストの金子健氏に加わっていただき、井上氏がホールから受け継いだスタイルが鮮やかに表現されるナンバーが演奏された。アンコールにはフルーティストの佐々木優花にも「サプライズ」で加わっていただき、大盛況の一夜となった。(記=糸川)

催事／講演会・シンポジウム

慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード ——建築特別公開日

2015年11月27日（金）～28日（土）11:00～16:00

慶應義塾大学三田キャンパス

慶應義塾三田キャンパス 1951： ノグチ・ルームの誕生をめぐって

2015年11月28日（土）13:30～16:00

慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎 7F 475 教室

参加者：421 名

慶應義塾の建築プロジェクトの一環として、本年度は、学内建築の見学イベント「慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード——建築特別公開日」およびそれに連動するシンポジウム「慶應義塾三田キャンパス 1951：ノグチ・ルームの誕生をめぐって」を開催した（「慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード」は科学研究費助成事業「大学における『アート・リソース』の活用に関する総合的研究」の、「慶應義塾三田キャンパス 1951」は戦略的研究基盤形成支援事業「文化財コンテンツのデジタル表象環境に関する統合的研究」の助成を受けて開催された）。

慶應義塾大学アート・センターはこれまでも、シンポジウムや展覧会の開催に合わせて、建築見学会を開催してきた。いずれの見学会も好評を得て、継続的開催を望む声も多く寄せられたが、一方で建築リテラシーの向上という目的からすると不十分な点もあった。これらのイベントは、アート・センターの研究員が建築解説をするガイド・ツアー形式の見学会であることから、参加人数を把握・制限するために、事前申込み制を取っている。しかし、事前申込みが必要なイベントには、すでに対象に一定の関心を持っている層が申し込むことがもっぱらである。つまり、これらのイベントは、すでに文化財としての建築に興味を持ち、一定の建築リテラシーを持つ層への情報提供という面では機能しているが、いわば「文化財としての建築を発見していない」層には働きかけることができないのである。

そこで今回の企画では、偶発的な関心を実際の見学に結びつけることを念頭に、特定の時間帯に実施するツアーではなく、ある程度幅のある日程・時間の中で、アート・センターが制作した「三田キャンパス建築マップ」を手にも、見学者が自由に建築を見学するという方法を採用した。今回は実験的な開催ということで、見学期間を2日間とした。

また、見学会に連動して、九州産業大学の富田英夫氏、同志社大学の越前俊也氏、学内研究所であるデジタルメディア・コンテンツ統合研究センターの石川尋代氏を迎え、ノグチ・ルームを巡るシンポジウム「慶應義塾三田キャンパス 1951」を開催した。このシンポジウムでは、慶應義塾の建築プロジェクトについての紹介、DMC 研究センターが開発する新しいデータベース「MoSaIC」のデモンストレーションが行われるとともに、2015年3月～4月にアート・スペースで開催した展覧会「アート・アーカイヴ資料展 XII『ノグチルーム再び』」の成果を元にした議論が行われた。シンポジウム後にはノグチ・ルームへの見学が行われ、まさにシン

ボジウムの議論の対象となった場で、引き続き熱心な質疑を
交わす姿がみられた。(記＝本間)

公開対象建築物

・ 演説館（外部および内部）

〔竣工〕 1875 年 5 月

〔構造〕 木造 2 階建、寄棟造棧瓦葺屋根

〔延床面積〕 192.16 m²

・ 旧ノグチ・ルーム（外部および内部）

【第二研究室】

〔設計〕 谷口吉郎

〔竣工〕 1951 年

〔構造〕 鉄筋コンクリート造、2 階建

〔延床面積〕 1,050 m²

【2005 年移築】

〔移築設計〕 隈研吾 〔庭園 デザイン〕 Michel Desvigne

・ 塾監局（外部のみ）

〔設計〕 曾禰中條建築事務所

〔竣工〕 1926 年

〔構造〕 鉄筋コンクリート造、3 階地下 1 階建

〔延床面積〕 2,455.38 m²

・ 旧図書館（外部とエントランスホール、階段（途中まで））

〔設計〕 曾禰中條建築事務所

〔竣工〕 1912 年

〔構造〕 煉瓦造、2 階地下 1 階館、
一部鉄骨鉄筋コンクリート造

〔延床面積〕 3,562.1 m²（現在）

・ 第一校舎（初日は外部のみ、2 日目は内部の一部ルートも見学可）

〔設計〕 曾禰中條建築事務所

〔竣工〕 1937 年

〔構造〕 鉄骨鉄筋コンクリート造、3 階地下 1 階建

〔延床面積〕 5,672.13 m²（現在）

・ 図書館（外部のみ）

〔設計〕 槇文彦

〔竣工〕 1981 年

〔構造〕 鉄骨鉄筋コンクリート造、地上 7 階地下 5 階建

〔延床面積〕 15,188 m²

・ 大学院棟（外部のみ）

〔設計〕 槇文彦

〔竣工〕 1985 年

〔構造〕 鉄骨鉄筋コンクリート造、地上 9 階、地下 2 階建

〔延床面積〕 8,787 m²

催事／講演会・シンポジウム

没後 30 年 土方巽を語ることVI

2016 年 1 月 21 日 (木)

三田キャンパス 東館 6 階 G-sec Lab

龍生院

2016 年 1 月 20 日 (水)

三田キャンパス ノグチ・ルーム

主催：慶應義塾大学アート・センター

企画：慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ

ゲスト

谷川俊太郎

詩人



催事チラシ

恒例の「土方巽を語ること」を「没後 30 年・VI」として、土方の命日に開催することができた。今年は特に没後 30 年の節目の年で、例年よりも多くの人に参加していただき、会場に用意した席は埋まり、賑やかになった。もはや、参加者の多くも土方巽に出会うことがなかった人たちで、この催しに初めて参加される人も目立った。

今年は語る会に先立ち、大学隣の真言宗の寺院、龍生院で毎月 21 日に行われる護摩焚きに合わせて、舞踏のパフォーマンスが参入する特別イベントを実施した。点滅さんによる舞踏は、昼間の早い時間にもかかわらず、多くの人がつめかけ、本堂は満員の盛況だった。点滅さんの舞踏に加えて、龍生院の僧侶にと特別参加の僧侶 4 人による読経と声明、太鼓があり、充実したイベントになった。

語る会は、今年は長時間になったが、早くから三々五々集まり、自由に発言していただき、交流の場をつくることができた。土方巽をよく知る石井満隆さん、大須賀勇さん、さらに海外からの参加者も発言して活気ある時間となった。また、鈴木靖子さんのパフォーマンスもあって、座が盛り上がり、ゲストの時間を迎えた。

今回のゲストとして、詩人の谷川俊太郎さんをお招きした。谷川さんは、1960 年代に土方巽の活動に関わり、1970 年の大阪万博でのみどり館で上映された映像「誕生」の脚本を書かれ、土方巽が出演することに尽力された。「誕生」の映像の上映に始まり、谷川さんに当時のことを思い起こしていただきながら、土方巽との思い出を語っていただいた。

さらに、会場からのいくつかの質問にもユーモアをもって答えられ会場を沸かし、特に詩人としての飄々たる生き方のくだりは、参加者に感銘を与えるものだった。スピーチの後には、参加者は詩人のファンとなり、写真撮影や著書へのサインを求めたが、気さくに時間を割いて応えていただいた。

さらに、「土方巽を語ること」の拡大版として、1 月 20 日に、1950 年代から 60 年代にかけてのモダンダンスをめぐる 20 世紀舞踊研究会第 1 回「1950 年代舞踊／批評とメディア」を開催した。ゲストスピーカーとして、本学のバレエ研究会の中心メンバーだった山野博大さん、うらわまことさんをお招きした。

ダンス批評のベテランであるお二人のお話は、慶應大学にとっても、広くダンス界にとっても貴重な内容で、今後も継続して行うべきと思われた。この研究会は、土方巽の舞踏の源流を探る試みでもあり、ミッシング・ポイントのような 1950 年代末から 60 年代初期にかけての土方巽に関わる資料の発掘が期待できる。

(記＝森下)

催事／講演会・シンポジウム

アムバルワリア祭Ⅴ 西脇順三郎と井筒俊彦 ——ことばの世界

2016年1月23日（土）

三田キャンパス・北館ホール

主催：慶應義塾大学アート・センター

共催：慶應義塾大学文学部、慶應義塾大学藝文学会

講師

若松英輔

批評家

坂上 弘

作家

野村喜和夫

詩人

高橋 勇

慶應義塾大学教授

司会

新倉俊一

訪問所員、明治学院大学名誉教授

2016年1月23日（土曜日）に北館ホールにて開催され、昨年を上回る140名ほどの来場者があった。西脇研究の第一人者である新倉俊一先生による導入コメントののち、文学部の高橋勇先生が「文学部の西脇と井筒」について話された。2015年12月の文学部創設125周年記念展示をオーガナイズされた高橋先生の、「内部の者から見た二人の巨星」の視点は、参加者の皆さまにも新鮮に映ったことだろう。詩人の野村喜和夫氏は、「神秘と諧謔」をキーワードに西脇と井筒の言語世界を自在に逍遙し、朗読も交えての語りであった。2011年に『井筒俊彦—叡知の哲学』（慶應義塾大学出版会）を世に出し、巨大な知性と深く向き合ってきた若松英輔氏のご講演は、やわらかな語り口でありながらも、井筒俊彦という偉大な存在の核心をわたしたちに示してくださった。続く坂上弘氏もまた、井筒の残した膨大な資料と真摯に向き合い、全集にまとめあげた出版人としてのお立場から、わたしたちの伺いしれないご苦労やエピソードをお話くださった。例年より時間を長く設定して開催したが、またたく間に時間が過ぎてしまい、名残惜しさのうちに終幕となった。

終了後、ファカルティでの懇親会には多くの方々にご参集いただき、研究者や出版社、詩人の方々等と意見交換ができ、アーカイヴ活動の広報的側面と、研究例会での議論の成果発信の場ともなった（本年度は、文学部創設125年展の関連催事として組み込んでいただき、文学部および藝文学会よりご協力いただいた）。例年通り、西脇順三郎の生誕地である新潟県小千谷市からは小千谷市立図書館内にある西脇順三郎記念室より2名の方が来られ、資料を所蔵する機関同士での意見交換ができた。
(記＝森山)

催事／上演

新入生歓迎行事

大野慶人舞踏公演「花と鳥 内部と外部」

2015年4月24日（金）

日吉キャンパス・来往舎イベントテラス

主催：慶應義塾大学アート・センター

慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会
(HAPP)

企画：ポートフォリオ BUTOH

出演者
大野 慶人



催事チラシ



踊る大野慶人

撮影：小野塚誠

慶應義塾大学 2015 年新入生歓迎行事として、大野慶人舞踏公演「花と鳥 ～内部と外部」が、4月24日（金）に慶應義塾大学日吉キャンパスの来往舎で行われた。

大野慶人は、土方巽とともに初期から舞踏を担い、現在も舞踏界を代表する舞踏家である。最初の新入生歓迎行事として 20 年前に、父である大野一雄とともに参加されていた。

大野慶人は、年を重ねた今日、その舞踏活動はますます盛んで、舞踏への情熱は衰えることがない。穏やかな表現と洗練された動きは、大野一雄と土方巽を師として舞踏を継承しつつも、独特の舞踏へと円熟味を増しているだけに、期待も大きい。

公演当日は、早くから舞踏ファンと大野慶人ファンが集まり、定刻より早くに開場した。日が落ちて、公演開始時間の頃には、客席は観客で埋まり、 Horizont となるガラス壁の向こうには木々の緑が映えて、静かに大野慶人の登場を待った。例年のように学外の舞踏ファンが多かったが、新入生と思われる学生や高校生も目立っていた。

公演は全6場。大野慶人独特の硬質な動きも見せれば、ユーモアもあるダンスに叙情的でしっとりとした踊りもある。長い人生の楽しみや哀しみを吐露するかのような時間。細江英公の映像作品「へそと原爆」の上映をはさんで、約1時間と少し、アンコールでは「大野一雄人形」の踊りも登場した。こうして、新入生歓迎行事として、初めての大野慶人の舞踏公演は、観客に感銘を与えて終了した。アンケートでも、「衝撃で言葉にできません」、「愛にみちていた」、「素晴らしい、魂の舞踏でした」、「全体が奇蹟である」、「大野一雄を思い出した」などと好評だった。

「初めて舞踏を見た」や「大学でこのような舞踏が見られるとは」、「緑を背景とした会場がよかった」といった声もあり、この恒例の舞踏公演が、多くの人に迎えられている学内行事になっていると、あらためて知るところとなった。

照明・音響は曾我傑が担当した。

（記＝森下）

催事／上演

新入生歓迎行事

ゲキ×シネの世界「髑髏城の七人」

開催日時：5月19日（火）17：00～20：45

開催場所：日吉キャンパス協生館 藤原洋記念ホール

主催：教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）、
アートセンター

共催：デジタルメディア・コンテンツ統合研究センター

トークセッション・ゲスト

細川 展裕

株式会社ヴィレッチ代表取締役会長

司会

小菅 隼人

所員、理工学部教授／教養研究センター所長

従来の「記録」映像とは異なる臨場感とライブ性を持つ受容形態として、メットオペラ、シネマ歌舞伎、ナショナルシアターライブなどが浸透しつつあるが、この日本での草分けが劇団新感線（株式会社ヴィレッチ）のゲキ×シネであり、このたび新入生歓迎行事としてライブイベントを実施することになった。当日は、ヴィレッチ代表取締役会長細川展裕氏と小菅隼人とのトークセッションに続き、『髑髏城の七人』が上映され、100人ほどの観客がゲキ×シネの世界を堪能した。ゲキ×シネの目的と成果、ゲキ×シネと実際の舞台映像との比較、実際の舞台体験とゲキ×シネ体験との差、などを巡るトークや400インチのスクリーンと音響効果により、ライブ性とメディアの関連を考える上で有意義な上映会になった。（記＝小菅）



新入生歓迎行事 ゲキ×シネの世界「髑髏城の七人」上映会
慶應義塾大学（日吉） 2015年5月

催事／公演

舞踏交流・海外ダンサーシリーズ vol.2

世界から BUTOH がやってくる！

2015 年 8 月 18 日・20 日

三田キャンパス ノグチ・ルームほか

主催：舞踏交流・海外ダンサーシリーズ実行委員会

運営：POHRC

企画：森下隆（土方巽アーカイヴ）

出演者

SU-EN

ドミニク BB

カタジナ・パストウシャック

玉野黄市・玉野弘子



催事チラシ

港区文化芸術活動サポート事業助成事業として、2013 年 12 月に続いて、第 2 回目を開催した。

今回は、前回に続いて、スウェーデンから SU-EN さんとイギリスからドミニク BB さん、そしてポーランドのカタジナ・パストウシャックさん、アメリカから玉野黄市・玉野弘子さんを招聘して、公演とワークショップを行っていただいた。

会場は前回に続いて、ノグチ・ルームを公演会場とした。同じ会場だが、SU-EN さんとドミニク BB さんは前回とはガラリと異なる作品をみせてくれた。芦川羊子のもとで舞踏を学んだ SU-EN さんは、ようやく土方巽由来の舞踏譜に接近する踊りを発表された。一方、ドミニク BB さんは、舞踏を始めて年数は少ないが成長著しいダンサーである。今回は前回とは異なり、動きを抑制し内面がにじみ出る踊りを発表し、ダンサーとしての転換を示した。

カタジナさんは、土方巽の舞踏をテーマに博士論文を書くほどに舞踏に傾倒しているダンサー。見事な構成と迫力ある動きで見る者を圧倒し、ポーランドの舞踏の強い影響を印象づけた。

玉野黄市と玉野弘子は、土方巽から直接に教えを受けたベテランの舞踏家である。土方死して 29 年、ベテランの二人は、手練の踊りで感動を与えてくれた。弘子は、苦しかった稽古の日々を懐古しつつ、今では楽しく踊っているというが、それが踊りに豊かな味わいを与えている。

これまで舞踏を見ていないという観客もかなりいた。大きな公演ではなく、気楽に舞踏を見て、踊ることの意味にも触れてもらえれば、このイベントは成功である。

世界で舞踏が行われ、世界から舞踏家が来日している。舞踏は確実に世界に広がっている。海外では、なぜ日本では舞踏はポピュラーではないのか、とよく問われる。日本でも身近に接してもらうことが大事とあらためて認識させられた。

公演にあわせて、各舞踏家によるワークショップも開催した。自ら体を動かして、舞踏を体験し、舞踏に親しく接近して体得する絶好の機会の提供である。（記＝森下）

催事／展覧会

SHOW-CASE project

No.3 大竹伸朗

時憶／フィードバック：Time Memory/ Feedback

2015年11月27日（金）～2016年1月29日（金）

主催：慶應義塾大学アート・センター

助成：平成27年度文化庁 大学を活用した文化芸術推進事業

平成25年度にプロトタイプ展示を行って開始したショーケース・プロジェクトは満を持し、今年度で第4回目を迎えた。ショーケース・プロジェクトとはその名にある通り、展示ケースを利用した展示企画であるが、展示ケースひとつと印刷物のみの内容に、通常の展示室ではない日常的な場所で展示構成されるというミニマルな制約が特徴となるプロジェクトである。決められた展示ケースのサイズは44センチ角でアクリル部分の高さが100センチ、全体の高さは192センチ。この展示とセットとなっている印刷物は、仕上がった大きさはA4、表紙にはあらかじめ設定されたフォーマットと記載事項・記載方法のルールがある。それらを遵守さえすれば場所や作品制作において、アーティストは自由に振舞うことを許される。展示ケースをどのように利用するか、どこに据え置くのか、あるいは印刷物の内容、配布方法もアーティストに任されている。このような限定された条件のもとにある表現の場は、作家それぞれに固有のさまざまな様相をむしろ浮き彫りにするのである。

今年度は世界をまたにかけ活躍する、日本を代表する美術家、大竹伸朗氏に依頼をした。

尚、このプロジェクトは平成27年度文化庁 大学を活用した文化芸術推進事業「アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業」の一環として実施された。

氏のアトリエのある愛媛県宇和島にて制作された当作品「時憶／フィードバック：Time Memory/Feedback」は、クレートに入れアート・センターに届けられた。作品のケースへの設営は、アーティストの監視下のもとに行い、自身の手によって現場で最終的にかたちを整えられている。

展示ケースの中に鎮座し、時折回転するターン・テーブルがまず目を惹きつける。ターン・テーブルから一本の棒が上方に伸びている。それがつながった先には鉄を組んだ浮遊する厚い層をなしたアサンブラージュがあり、展示ケース内の上部をこれでもかと占有している。アサンブラージュに含まれるものは、写真の断片、チラシや印刷物、メモ書きなどの紙を細長く裂いたもの、糸、布、ギターの弦、外国の切手、そして宇和島産のくず真珠など、さまざま。アサンブラージュの中心から降りる金属の線に繋がっている針金を曲げてかたち造られた人型は、両面にびっしりとスクラップがなされた37枚のレコードの重なりの上に乗せられ、盤の回転に合わせてユニークに「踊る」。一定方向に回るレコード盤の上で、人型はあらぬ方向に跳ねたり、アサンブラージュの一



部をその身に絡ませたりするなど即興パフォーマンスを繰り返し、期間中は常に異なった姿で鑑賞者をでむかえていた。

印刷物に関しても作品と同様、大竹氏らしさが光り、質量ともに重厚で力のこもったものができあがった。作品内のレコードは展示の都合上、一番上で回転する盤面以外は目にするできないが、印刷物には実際のレコードの張り込み37枚全てのA/B面が記載され、鑑賞者の目を楽しませてくれると同時に、作品の記録としても十分に足るものとなっている。現在、アーティストは自身の作品のカタログを2穴バインダーに閉じ込めるリーフ状の形式で制作しているが、今

回のプロジェクト作品の印刷物も、それに準じたものとなっている。

会期中12月4日には大竹氏と旧知の仲にある『新潮』の編集長、矢野優氏を招いてのトーク・ショーを開催した。矢野氏は自身の学生時代から大竹氏作品を見ており、また執筆活動も協働する間柄であるため、アーティストをよく知る人物として、大竹氏の広く深い魅力を引き出した。本プロジェクトにおける作品の着想や制作経緯、大竹氏の美術作品の源泉のひとつともいえる音楽の存在など、作家への理解を深める得難い時間となった。
(記＝堀口)



アート・アーカイヴ特殊講義（春学期）
アート・アーカイヴ特殊講義・演習（秋学期）
アート・センター設置講座（2007 年度～）

渡部 葉子

専任所員（キュレーター）／教授

上崎 千

所員、講師（非常勤）

森山 緑（秋学期）

所員、講師（非常勤）

春学期：問題設定（アーカイヴと芸術作品）

芸術を構成する様々な事象を〈アーカイヴ〉の問いとして扱う本講座の射程には、アーカイヴという知の在り方そのものへの方法論的な関心が含まれている。アーカイヴとは何か。いかにしてアーカイヴは可能となるのか。アーカイヴはなにと異なり、また何とどう似ているのか。システムとしての言語（言語化することの諸可能性）と物理的な資料体とのあいだで実現される知のカルトグラフィを、芸術学における非ミュージアム的な範疇として捉えつつ、本講座はアート・アーカイヴをめぐる問いの束と「芸術作品とは何か」という根源的な問いとの接続を試す。アーカイヴを形成する思考／アーカイヴに内在する思考としてのいわば〈アーカイヴ的思考〉の所在を、然るべき芸術作品への視座の内に求めること——本講座の課題は、そのような〈思考〉の類推的かつ外延的な質の探求であり、アーカイヴモデルもとしての芸術作品の分析である。

各回のテーマ

第1回 アーカイヴと芸術作品（導入と問題設定）

第2回 分類について（オルデンバーグ）

第3回 一覧化について（エルンスト）

第4回 断片について（カフカ）

第5回 反復について（ケージ、ラウシェンバーグ）

第6回 時間について（マティス）

第7回 レイアウトについて（ナウマン、ベケット）

第8回 余白について（アコンチ、ルシェー）

第9回 場所（site/nonsite）について（スミッソン）

第10回 非永続性

第11回 証言／証人について

第12回 「コラージュ」と「モンタージュ」

第13回 歴史的唯物論、あるいは選択（淘汰 selection）について

第14回 アーカイヴと出来事

その他 まとめ（秋学期に向けた問題の再設定）

主な参考文献（講義中に講読されたテキスト）

ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」（1931 年）

久保哲司訳。（『ベンヤミン・コレクション1 ——近代の意味』（浅井健二郎編）ちくま学芸文庫、1995 年）

ヴァルター・ベンヤミン「模倣の能力について」（1933 年）

内村博信訳。（『ベンヤミン・コレクション2 ——エッセイの

思想』)

ヴァルター・ベンヤミン「エードゥアルト・フックス——蒐集家と歴史家」(1937年)

浅井健二郎訳、同上書所収

ホルヘ・ルイス・ボルヘス「ジョン・ウィルキンズの分析言語」『続審問』(1952年)

中村健二訳(岩波文庫、2009年)所収

モーリス・メルロ＝ポンティ「間接的言語と沈黙の声——ジャン＝ポール・サルトルに」(1952/60年)

栗津則雄訳『メルロ＝ポンティ・コレクション4——間接的言語と沈黙の声』木田元編(みすず書房、2002年)所収

クロード・レヴィ＝ストロース『野生の思考』(1962年)

大橋倍夫訳(みすず書房、1976年)

ミシェル・フーコー『言葉と物——人文科学の考古学』(1966年)

渡辺一民・佐々木明訳(新潮社、1974年)

ロラン・バルト「作者の死」(1967年)

花輪光沢『物語の構造分析』(みすず書房、1979年)所収

ミシェル・フーコー「汚辱に塗れた人々の生」(1977年)

丹生谷貴志訳『フーコー・コレクション6——生政治・統治』

小林康夫・松浦寿輝・石田英敬編(ちくま学芸文庫、2006年)所収

ジャック・デリダ『アーカイヴの病——フロイトの印象』(1995年)

福本修訳(法政大学出版局、2010年)

ジョルジョ・アガンベン『アウシュヴィッツの残りのもの——アルシーヴと証人』(1998年)

上村忠男・廣石正和訳(月曜社、2001年)

アライダ・アスマン『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』(1999年)

安川晴基訳(水声社、2007年)

ジョルジョ・ディディ＝ユベルマン『残存するイメージ——アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』(2002年)

竹内孝宏・水野千依訳(人文書院、2005年)

ジョルジョ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎとられた四枚の写真』(2003年)

橋本一径訳(平凡社、2006年)

秋学期 問題の再設定

秋学期は慶應義塾大学アート・センターのアーカイヴに所蔵されている各種資料体に直接アクセスし、〈アーカイヴ的思考〉の、より個別的・具体的な事例を見ていく。秋学期に扱われる問題群(テーマ群)は、資料体の編成プロセスにおける物理的＝形式的な「腑分け」に際してアーカイヴが準拠する単位、すなわち「分類群」の単位で用意されている。アーカイヴ的な分類群の内包(分類概念、属性)と、その外延(属性値)との諸関係を、事例を観察しつつ確認していく。

各回のテーマ

第1回 アーカイヴとはなにか(再導入)

第2回 料体とアーカイヴそれ自体(内容と容器のあいだの空隙)

第3回 資料の単一性、複数性、交換(不)可能性

第4回 アーカイヴと個人文書(personal papers)

第5回 アーカイヴと書簡＝郵便物(correspondence-postal matter)

第6回 アーカイヴと印刷物(printed matter, printed ephemera)

第7回 アーカイヴと写真(photographs)

第8回 アーカイヴとクリッピング(clippings)

第9回 アーカイヴと様々な媒材(non-paper materials)

第10回 アーカイヴとその他(種々雑多なもの miscellaneous)

第11回 アーカイヴと芸術作品

から第14回

各期末にレポートを提出してもらった。課題は「アーカイヴと芸術作品」と設定し、学生自身の研究領域に引きつけてアーカイヴ的思考やアーカイヴ・モデル構築、講義で扱ったテキスト等を参照し考察をする。春・秋学期を通じて考察する本レポートによって、アート・アーカイヴの理解と問題のありかを学生が認識することになるだろう。(記＝森山)

アーカイヴ

土方巽アーカイヴ 瀧口修造アーカイヴ ノグチ・ルーム・アーカイヴ (「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む)

油井正一アーカイヴ 西脇順三郎アーカイヴ

慶應義塾大学アート・センターのアーカイヴでは、資料について研究関
心をお持ちの方の利用申し込みを受け付けています（事前予約制）。

開室日

土方巽アーカイヴ：火・水・木 曜日

瀧口修造アーカイヴ：木曜日

ノグチ・ルーム アーカイヴ：木・金 曜日

油井正一アーカイヴ：月曜日

西脇順三郎アーカイヴ：水曜日

開室時間

12：30～17：00

アート・センターでは大学の研究機関として、1998 年度より学内外の研究助成を受けつつ「研究アーカイヴ」の実践的構築作業を進めており、所管資料の公開、寄託資料の資源化などに取り組んでいる。

アート・センターのアーカイヴ活動も継続して 10 年余りを過ぎ、また、2006 年度以降、それまで既に研究利用に開かれていた土方アーカイヴに続いて他のアーカイヴも順次研究公開を実現し、その存在が研究者等に認知されるようになってきた。また、近年ではアーカイヴに関する関心の高まりを受けてシンポジウム等にスタッフが参画する機会も多い。日本の現代美術に対する関心の広がりを受けて、もともと海外からの来訪者が多かった舞踏関係に留まらず、国際的な研究の環境の中で利用される状況を迎えている。更に、美術館等で開催される展覧会に所管資料が展示される機会が増加しており、海外も含め今年も資料貸出による協力を行った（貸出に関するページ参照）。

これまでも取り組んできた資料の収集および整理、データベースの構築と公開を継続的に行うと共に、アート・センターで醸成されてきた芸術関連資料のアーカイヴ（アート・アーカイヴ）に関する知見を設置講座の形で、学校教育の中で生かしている（2007 年度より。講義の該当ページ参照）。

また、これまでも毎年開催してきたアート・アーカイヴ資料展は展示施設の運営を担うに伴い、収蔵資料の展示という意味合いで常設展示的な役割を担っている。特に 2013 年 10 月に指定を受けて博物館相当施設となり、所管資料展示の充実には欠かせない。

以下に、アーカイヴ全体としての活動および、各アーカイヴの今年度の活動を報告する。

アーカイヴ全体としての試み

A. 収蔵資料データベースの開発

2016 年度中の全面リプレースを目指して、アート・センターが所管するアーカイヴの資料を一元的に管理する収蔵資料データベースの開発に着手した。本年度は、各アーカイヴの担当者との議論を元に、メタデータ・スキーマの設定、目録規則の整備等を進めるとともに、アーカイヴにおけるワークフローについての検討を行い、データベースに必要な機能の洗い出しを行った。

B. 展示・催事

南別館 1 階の慶應義塾大学アート・スペースにて、西脇順三郎アーカイヴの資料を出品した「モノがたる文学部 資料

にみる人文学研究／師弟の言葉 西脇順三郎と井筒俊彦」およびアート・アーカイヴ資料展 XIII「東京ビエンナーレ'70 再び」を開催した。展覧会の報告は、慶應義塾大学アート・スペースの活動報告を参照のこと（27 頁）。また、アーカイヴの活動の成果発表として下記の催事が開催された。

- 4 月 24 日 大野慶人舞踏公演「花と鳥 内部と外部」
- 6 月 6 日～ 土方巽の芸術——DANCE EXPERIENCE か
- 9 月 13 日 ら DANCE METHOD へ（青森県立美術館での展覧会）
- 8 月 28 日～ PSi 2015 TOHOKU けがれを超えて：パ
- 9 月 1 日 フォーマンスと東北（身体・霊性・巡礼）
- 8 月 28 日～ パネルセッション：「Ecology of Butoh（舞踏
- 9 月 1 日 の生態学）」「Performance Archives（パフォーマンス・アーカイヴ）」
- 10 月 15 日 地方・地域における文化芸術活動と大学「文化による地域創生：北東北からの報告」
- 10 月 26 日 常盤武彦 × 井上智 フォト&ミュージック・セッション「ジム・ホールと、その影響下にあるコンテンポラリー・ジャズ・ギタリストの肖像」
- 11 月 27 日 慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード——建築特別公開日
- 11 月 28 日 文化装置としてのアーカイヴ構築
- 11 月 28 日 慶應義塾三田キャンパス 1951：ノグチ・ルームの誕生をめぐって
- 1 月 21 日 没後 30 年 土方巽をかたこと VI
- 1 月 23 日 アムバルワリア祭 V 「西脇順三郎と井筒俊彦 ことばの世界」

C. 外部資金によるプロジェクト推進

アーカイヴでは 2015 年度、その活動の一部を「文化庁 大学を活用した文化芸術推進事業」「文部科学省 私立大学戦略的研究基盤形成支援事業」「文部科学省 スーパーグローバル大学創成支援事業」「文化庁 メディア芸術デジタルアーカイブ事業」の支援を受けて行った。各事業での取り組みについては、事業毎の活動報告を参照のこと（51 頁～56 頁）。

（記＝本間）

1. 土方巽アーカイヴ

A. アーカイヴ活動

〔公開〕

今期も、外国人来訪者が目立った。2015 年 8 月に青森で

PSi2015 TOHOKU（国際パフォーマンス・スタディーズ学会）が開催されたため、学会参加に合わせて来日した舞踏研究者や舞踏ダンサーも訪れた。海外での舞踏研究は、確実に広がりを見せ、今期もアジア圏の研究者の来訪が目立った。

海外から資料の提供を求める要請があいついだ。出版や論文での利用が増えていて、著作権者への確認や使用料の有無などで、対応に時間が取られつつある。また、土方巽の舞踏についての取材・インタビューの希望も相次いだ。また、アート・センターの施設を利用しての、外部の舞踏関係者へのインタビューや調査も行われた。

土方巽の「舞踏譜」の閲覧希望が増加した。土方巽の手稿だけに、一次資料で生々しく、挑戦したい欲求にかられることだろう。舞踏譜の公開をどのように行うのがいいのか、具体的に検討する必要がある。

前期同様の指摘を繰り返しておく。さまざまな調査・研究のあり方への対応として、資料閲覧や資料提供のあり方、土方アーカイヴの場の活用の仕方を見直す必要がある。「アーカイヴ」の役割や責務を再考するか、「アーカイヴ」を超えた機関を設置することが求められているよう。

〔資料整理〕

・未整理の「舞踏譜」の整理とデータ作成を進めた。「舞踏譜」と見なししているものには、大きく分けてスクラップブックの舞踏譜とシートスタイルの舞踏譜があるが、前期に続いて、今期もシートスタイルの舞踏譜（スクリプトシート）を整理した。データ作成にあたっては、主に以下の 6 種の作業があるが、徐々に進捗させている。

1. スクリプトシートの内容入力作業
2. Firemaker Pro を使用した舞踏譜のデータ化作業
3. 参照されている作品（主に絵画）を特定するための情報整理作業
4. スクリプトシートに記述されている単語の抽出作業
5. スクリプトシートに登場する芸術家の一覧表作成の作業
6. スクリプトシートの年代を特定する上で手がかりとなりうる情報の収集作業

上記作業の詳細な内容は、「年報」22 号に掲載した論考「土方巽の未公開＜舞踏譜＞のデータ化、その手順——スクリプトシートの公開に向けて」を参照されたい。2014 年度中の作業で、内容入力ほぼは達成されているが、リスト化や調査に関わる作業は、手法や内容を検討しながら継続している。

・書簡類の整理はすでに進捗していたが、公開するまでには至っていない。書簡の収集作業は継続して行われるべきである。また、元藤燐子所蔵の資料整理を行い、書籍・雑誌のり

ストアップを行い、写真や書簡の整理に入った。

B. 海外活動

今期は土方巽の展示は海外ではなかったが、2016 年に入って、来期に開催される予定の2つの展覧会の準備に追われた。

「PROVOKE」展に土方巽アーカイヴより出品。巡回展の出品・展示に際してクーリエが求められたので、最初の展覧会開催地ウィーンに森山緑が派遣された。

C. 動きのアーカイヴ

山本萌の舞踏ノート「正面の衣裳」の英語版“COSTUME EN FACE : A PRIMER OF DARKNESS FOR YOUNG BOYS AND GIRLS”が刊行されたことと、『土方巽 舞踏譜の舞踏——記号の創造、方法の発見』（2010 年刊行）の英語訳本“HIJIKATA TATSUMI'S NOTATIONAL BUTOH—AN INNOVATIONAL METHOD FOR BUTOH CREATION”（Mutsumi and Jeff Horning 訳）を刊行し、国際学会 PSi2015 TOHOKU やアーカイヴ来訪者に提供してきたことで、土方巽の「舞踏譜」への関心が高まった。それもあって、「動き」の撮影映像の調査を希望する研究者の声が出てきた。この映像をどのように調査・研究に生かすかを急ぎ考える必要がある。

D. 研究会

2015 年度は「土方巽 最後の言葉」の研究会を実施することができなかった。これまでの成果を生かすためにも継続する必要がある。

2015 年 8 月に秋田県男鹿市で開催した POHC によるワークショップに指導者として来日、参加された SU-EN さんより、これまで公開されなかった舞踏譜が紹介された。2016 年 7 月にケンブリッジ大学で開催されるワークショップでも、SU-EN さんが保持している舞踏譜がさらに公開され、これまでの舞踏譜と比較検討して討議されることになっている。

「土方巽を語ること VI」の開催に合わせて、「20 世紀舞踊研究会」の第 1 回を開催した。ゲストにうらわまことさん、山野博大さんを招いて、1950 年代の慶應大学のバレエ研究会の実際を語っていただいた。また、本研究会は舞踏が生まれた時期の土方巽をめぐる資料の発掘を目指している。今後、研究会を継続し、広く関係者に声をかけて、当時のダンス界の状況や資料収集に努めたい。

E. 展示

青森県立美術館での国際学会 PSi2015 TOHOKU の開催に合わせて、同館で常設展として「土方巽・舞踏の世界」展が開催された。広い展示室に土方巽の舞踏の歴史を伝える構成による展示を実施した。6 月初めから、学会終了後の 9 月半ばまでの開催で、学会参加者はもちろん、夏期期間中に同館を訪れた多くの人に見ていただくことができた。（記＝森下）

2. 瀧口修造アーカイヴ

瀧口修造アーカイヴではこの数年来進めている資料リスト作成を継続して行った。とりわけ今年度は、おおまかな分類に留まっていた写真資料の整理を進めた。従来、「作品写真」と「催事写真」「その他」に分類されていた写真を、最新の研究結果や展覧会図録などから情報を取得し、主に「その他」に収められていた写真を「催事」と「作品」へ再整理を行った。その過程では、これまで年代不詳であった写真の、年代特定や推定をほぼ全写真資料に対して行うことができた。物理的にも、新たな写真専用バインダーにファイリングし、ボックスに収めるとともに、写り込んでいる人物や撮影場所の特定等、細かい注記情報を付したリストも再度作成することができた。また、一部ネガフィルム、ポジフィルム資料があるが、これは整理が未着手であることから、次年度の課題としたい。現在稼働している Web 上での検索においては、書簡、印刷物、写真（一部）のみ検索可能であるが、新たなデータベース構築に備え手帳類や書籍、雑誌等のサムネイル作成を進めている。

例年通り、本年度も国内で開催される展覧会への調査協力・資料貸出しに応じた（各展覧会への貸出資料については 77 頁を参照。）

(1)「Yoko Ono: One Woman Show, 1960-1971」展（ニューヨーク近代美術館：2015 年 5 月 17 日－9 月 7 日）

(2)「パウル・クレー だれにもないしょ。」展（宇都宮美術館：2015 年 7 月 5 日－9 月 6 日、兵庫県立美術館：2015 年 9 月 19 日－11 月 23 日）（展覧会図録用データの貸出）

(3)「時代の共鳴者 辻井喬・瀧口修造と 20 世紀美術——セゾン現代美術館コレクションから——」展（富山県立近代美術館：2015 年 12 月 1 日－2016 年 1 月 17 日）

(4)「オノ・ヨーコ 私の窓から」展（東京都現代美術館、2015 年 11 月 8 日－2016 年 2 月 14 日）

* 寄贈関係

山形県米沢市上杉博物館で開催された「生誕 100 年 浜田浜雄展～造形の遊技場～」(2015 年 12 月 5 日－2016 年 1 月 24 日)

に伴い、上杉博物館が所蔵している瀧口修造筆の書簡類が存在することが判明した。アート・センターには浜田浜雄筆・瀧口修造宛の書簡を所蔵していることから、上杉博物館と覚書を取り交わし、関連の書簡複写物を双方で保管することとした。上杉博物館学芸員の遠藤友紀氏の仲介により上杉博物館からは瀧口綾子発信のものを含む、葉書 15 点、封書 15 点、計 30 点の複写物をいただき、アート・センターからは浜田浜雄より瀧口修造および綾子宛て書簡の複写物を差し上げた。遠藤学芸員からは、瀧口筆の書簡を書き起こしたものも併せていただき、こうした資料は瀧口研究および戦後の日本美術研究にとって利活用されるべき資料であるので、今後とも他機関とのこうした連携を深めていくように努めたい。

また、戦後の前衛芸術資料のコレクションをされている西山輝夫氏より、瀧口修造および綾子から西山氏に宛てた書簡（および、一部榎本和子氏から西山氏への書簡）が寄贈された。本件は、平成 27 年度メディア芸術アーカイブ推進事業において西山氏ご所蔵資料を借用させていただいたことから実現したものである。

2015 年 7 月 4 日には、瀧口修造資料を所蔵する関連機関の担当者と、現在の著作権継承者である河村様をアート・センターにお迎えして瀧口修造資料とアーカイヴ、また資料や作品をめぐる今後の活動等につき、情報共有と意見交換を行った。出席者は下記の通りである。河村様ご夫妻、富山県立近代美術館・杉野秀樹様、多摩美術大学・恩蔵昇様、東京都現代美術館・成澤みずき様 慶應義塾大学・笠井裕之教授、アート・センター 渡部葉子、上崎千、森山緑。

（記＝森山）

3. ノグチ・ルーム・アーカイヴ（「慶應義塾の建築」プロジェクトを含む）

ノグチ・ルーム・アーカイヴは、三田キャンパス内の第二研究室（谷口吉郎設計、1951 年竣工、2003 年解体）の談話室として計画されイサム・ノグチがデザインを担当した「新萬來舎」（通称「ノグチ・ルーム」）とそれに付随する庭園、および 3 点の彫刻作品を中心とした研究アーカイヴである。また、建築関係のアーカイヴとして 2008 年度より「慶應義塾の建築」プロジェクトを立ち上げ、慶應義塾の建築に関わる情報収集、記録写真撮影などを行っている。

今年度の活動としては、ノグチ・ルームに関しては通常のアーカイヴ活動に加え、戦略的研究基盤形成支援事業「文化財コンテンツのデジタル表象環境に関する統合的研究」の助成を受けてシンポジウム「慶應義塾三田キャンパス 1951：

ノグチ・ルームの誕生をめぐる」を開催した（詳しくは 11 頁参照）。後述の「慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード——建築特別公開日」に関連して開催されたこのシンポジウムには九州産業大学の富田英夫氏、同志社大学の越前俊也氏、学内研究所であるデジタルメディア・コンテンツ統合研究センターの石川尋代氏を迎え、前年度の「アート・アーカイヴ資料展 XII『ノグチ・ルーム再び』」の成果をもとに議論が行われた。特にノグチ・ルームがあった「旧萬來舎」においてノグチ・ルームを成立させることになった谷口吉郎とイサム・ノグチとの関わりやモダニズム建築に焦点が当てられた。さらに建築を含めた文化財の記憶・記録にという問題設定のもと、DMC 研究センターが開発する新しいデータベース「MoSaIC」の紹介とデモンストレーションが行われた。

「慶應義塾の建築」に関わる活動としては、科学研究費助成事業「大学における『アート・リソース』の活用に関する総合的研究」の助成により、「慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナード——建築特別公開日」を開催した（詳しくは 11 頁参照）。これまでもノグチ・ルーム・アーカイヴの活動として建築ガイドツアーを行ってきたが、これは主として、文化財としての建築にもともと興味を持つ固定層に働きかけることしかできないため、偶発的な関心を実際の見学に結びつけることを念頭に、特定の時間帯に実施するツアーではなく、ある程度幅のある日程・時間の中で、アート・センターが制作した「三田キャンパス建築マップ」を手に、見学者が自由に建築を見学するという方法を採用した。これにはのべ 421 名の参加者を数えることとなった。

また、去年に引き続き、「文化財コンテンツのデジタル表象環境に関する統合的研究」（平成 26 年度 私立大学戦略的研究基盤形成支援事業）において「『慶應の建築』サブプロジェクト」として建築の調査および図面のデジタル化に取り組んだ。図面のデジタル化に関しては、文化財としての価値の高い建築物の図面から優先して行っており、大部分はデジタル化を終えたと考えられる。以降はこうした活動と並行して、建築のデータベースを作成してアーカイヴ化する作業を行う予定である。

図面調査を行いデジタル化した建物（撮影枚数合計 204 枚）

天現寺：幼稚園

信濃町：基礎医学東校舎

日吉：第一校舎、第二校舎、第三校舎、寄宿舎

三田：第三研究室、四号館、旧五号館、通信教育部、体育会本部、塾監局、その他校舎図面

また、昨年度に引き続き、建築物の撮影も実施した。撮影対象は、基本的に学内建築を対象としているが、慶應義塾と関係の深い谷口吉郎などの建築物の解体等に際しては配慮することとし機会を逃さず撮影することに取り組んだ。撮影はこれまでも一貫して当プロジェクトの撮影を行っている新良太氏に依頼した。

建築撮影：信濃町臨床講堂（9月23日）、白梅寮（12月1日）
ホテルオークラ（6月1-2、18日ほか）＊谷口吉郎
建築であり、取り壊しのため撮影

建築調査に関しては、文部省科学研究費補助金の支援を得て、広島および神戸に出張した。広島では丹下健三による広島平和記念資料館をはじめとした平和記念公園を中心にモダニズム建築を調査した。ここにはイサム・ノグチによる橋がかかっており、さらに同時代の重要な建築家である丹下健三の建築を調査することができた。また、有名建築家による建築物をキャンパス内に多数所有する慶應義塾大学の建築プロジェクトが重視するキャンパスデザインという観点から、キャンパス内の建築のほとんどに村野藤吾が関わった甲南女子大学を調査した。

また、美術品運用委員会が管轄する美術品管理データベースの構築をアート・センターが担当して行っているが、建築に関してもそのデータベースに含めることとし、データの整備に取り組んでいる。

（記＝新倉）

4. 油井正一アーカイヴ

油井正一アーカイヴでは、資料調査に対応するほか、昨年に引き続き、公開研究会「拡張するジャズ：講義編」を定期的に開講した（研究会の報告：46頁）。また、コロンビア大学音楽図書館（Columbia University Gabe M. Wiener Music & Arts Library）と覚え書きを取り交わし、油井正一アーカイヴが所管する音声テープのうち382本のデジタル化ファイルの複製を、音楽図書館に寄託し、コロンビア大学の学生および研究者の利用に供することとなった。油井アーカイヴに調査に訪れた研究者によって、油井正一の残したカセットテープに、アメリカで知られていないジャズ・ミュージシャンのインタビュー音源が含まれていることがこの寄託のきっかけとなったが、コロンビア大学音楽図書館は、ジャズおよびポップ音楽の研究者の利用が非常に多く、今後、国際的な研究コンテクトの中で油井正一の資料が活用されてゆくことが期待さ

れる。

（記＝本間）

5. 西脇順三郎アーカイヴ

本年度も新倉俊一氏（明治学院大学名誉教授、慶應義塾大学アート・センター訪問所員）を中心に任意の西脇順三郎研究会を計6回開催した。各会、発表担当者は以下の通りである。第22回2015年4月20日（中村剛彦）、第23回5月18日（笠井裕之）、第24回9月14日（久村亮介）、第25回10月19日（杉本徹）、第26回11月16日（山腰亮介）、第27回2016年2月15日（笠井裕之）。

2016年1月には、西脇順三郎の生誕日の近辺で毎年開催している「アムバルワリア祭」を本年度も開催した（報告は14頁を参照）。テーマを「西脇順三郎と井筒俊彦——ことばの世界」とし、新倉俊一氏のモデレートによりシンポジウムを行った。登壇者は、若松英輔氏（評論家）、野村喜和夫氏（詩人）、坂上弘氏（作家）、高橋勇氏（文学部教授）であった。この催事は2015年12月2日－12月18日まで、慶應義塾図書館（新館展示室）およびアート・スペースで開催された「文学部創設125年記念展示 師弟のことば 西脇順三郎と井筒俊彦」の関連催事として本年度は文学部と藝文学会の協力も得ることができた。なお、本展覧会は文学部教授でアート・センター所員である高橋勇先生が担当され、アーカイヴからも資料を出品した。

2016年1月16日には、BSN新潟放送においてテレビ番組「にいがた偉人伝 西脇順三郎」が放映された。このために、BSN制作チームが2015年9月から10月にかけてアート・センターに来られ、新倉俊一氏への取材を含め、アーカイヴ資料の調査、撮影を行った。

（記＝森山）

アート・スペース

慶應義塾大学アート・スペース

2011 年秋に三田キャンパス南別館 1 階に慶應義塾大学アート・スペースが設置されて 5 年目を迎え、今年は計 124 日の展示日数で 6 本展覧会を開催した。アート・スペースでは、アート・センター企画による展覧会の他、学内の他研究所との共催展示などに取り組んでいる。また、今年は慶應義塾大学文学部創設 125 年にあたることから、当初予定に付け加えて文学部、図書館と共催で記念展示を開催した（「モノがたる文学部 資料にみる人文学研究／師弟のことば 西脇順三郎と井筒俊彦」展）。

展示施設も含めた慶應義塾大学アート・センター全体は、東京都教育委員会より、博物館法に定める博物館に相当する施設としての指定を受けており（2013 年 10 月 2 日付）、博物館としての活動に加え、博物館法施行規則が定める学芸員資格取得のための博物館学実習の場として、重要な教育的側面を担っている。

本年は、昨年に引き続き、学内他研究所との共催する研究展示として 3 展覧会を開催した。4 回目を数えるセンチュリー文化財団寄託品展覧会（斯道文庫）、3 回目となる文学部古文书室の資料展および福澤研究センター「慶應義塾と戦争」アーカイヴ・プロジェクトの企画展である。また、現代美術を紹介するシリーズ「同時代の眼」の第 5 回展を開催した。

常設展示に準ずる所蔵資料を使用したアート・アーカイヴ資料展としては、1970 年の第 10 回日本国際美術展（通称 東京ビエンナーレ）を検証する展覧会を実施した。この展覧会は、展示の会場構成についての資料調査の成果を、会場模型や調査に用いた写真など、いわば研究資料を用いて構成した展示であったが、研究所らしい意欲的な企画として良い反響を得ることができた。

また、西脇順三郎アーカイヴからも資料を出品した文学部創設 125 年展については、展覧会翌月に開催したアーカイヴ主催のシンポジウム「アムバルワリア祭 V『西脇順三郎と井筒俊彦 ことばの世界』」と内容的に連動させることができた。一つ一つの展覧会を単独の催事として終わらせるのではなく、アート・センターの、あるいは塾内他研究所等の研究成果と連関させながら展開すれば、大学におけるダイナミックな研究の有り様をよりよく示すことにつながるだろう。

また、今年度は、センチュリー文化財団寄託品展覧会、福澤研究センター展覧会、文学部 125 年展と、年間の 6 展覧会のうち実に半分の 3 展覧会が、アート・スペースと図書館展示室の両会場を使つての開催であった。いずれの展示室も規模的には非常に小さいため、ある程度の規模の展覧会を開催する場合、おのずと 2 会場を使用することが求められる。こ



同時代の眼 V ブリンキー・パレルモ
写真撮影：村越 桂（株式会社カロワークス）

れまでは、その都度図書館と日程を調整してきたが、今後、共同開催の時期などについてあらかじめの見通しを立てることによって、広報や関連企画の面での連携を強化していきたいと考えている。

124日開館という数字は土日が休みとなる大学の展示施設としては、長期休暇以外はほとんど常に開館している展示日数であり、展覧会間の作業日もかなりタイトな中で運営している。アート・センターの通常業務や催事を行いながら恒常的に展示を行い、図書館との2会場展示の場合には図書館の展示への援助も行っているため、恒常的に人手不足の中での展覧会運営を強いられている状況であると言える。博物館相当施設の指定を受け、内部努力を続け、展覧会内容はさらなる充実を図っているが、質を保ちながら年間5～6本の展覧会をコンスタントに続けて行くためには今後、人的予算的な措置が望まれるところである。

1. 同時代の眼Ⅴ ブリンキー・パレルモ

2015年5月11日(月)～6月26日(金)

現代美術を紹介するシリーズ企画「同時代の眼」の最終回として「ブリンキー・パレルモ」展を実施した。

このシリーズは、大学という新しい時代を担う世代が学ぶ場において、同時代のアーティストたちが、今をどう生き、世界をどう捉えているか、ということを通しで紹介しようとする展示企画である。これまで、4回の展示を行い、ハミッシュ・フルトン(2011年)、スタンリー・ブラウンとダニエル・ビュレン(2012年)、ブルース・マクレーン(2013年)、イミ・クネーベル(2014年)を展示、紹介してきた。これまでは存命の作家たちを取り上げてきたが、最終回である第5回には彼等と同世代ながら33歳で早逝したパレルモを取り上げた。

ブリンキー・パレルモ(Blinky Palermo 1943-77)は昨年展示したイミ・クネーベルと同様、旧東ドイツに生まれ、後に西側に移った経歴をもち、デュッセルドルフのヨーゼフ・ボイスの下で学んだ。彼もクネーベル同様、ボイスの強い刺激を受けながら、その影響下に埋没するとなく、独自の作品展開をした作家である。今回は、5点の作品(うち1点は5枚組版画)を展示した。初期の素描から、代表的なマルチプルまで点数は少ないながら、バラエティに富んだ作品のラインアップとなった。また、5点で展示する展示空間は緊張感をもった緊密な空間が醸成され、来館者にも好評であった。展示作品の1点《黒い箱》は数多くのマルチプルが知られている作品であるが、今回、展覧会にあたっての調査の過程で、

オリジナル作品と判明し、しかも2点あるオリジナルの第1作ということがわかった。展覧会を開催するということによって研究上の重要な事項が判明することは多く、今回のこの発見も展覧会調査を行ったからこそその成果といえよう。

パレルモの作品が5点とは言え、まとまって展示されることは少なく、展覧会当初から予想以上に多くの観客が来場した。昨年度のクネーベル展のアンケートでも作家名をあげてパレルモの展示を望む声が複数寄せられていたが、それを証明するように、パレルモの展示であることを知って、開催を心待ちにして来場してくれた来館者もいた。展示初期から美術専門家やアーティストの来場が目立ちそのような方達の口コミによる宣伝効果もあったと考えられる。

アンケートの感想などから、展示は来館者には概ね好評、高評価であった。また、今回の展示だけでなく、「同時代の眼」シリーズ全体に対する評価も頂き、5回で終了せずに継続して欲しいという声も多くみられた。今回、作品だけによる緊密な展示空間を確保するために、キャプション等を一切壁に掲出しなかったが、この点に関しては、高く評価する声も多かったものの、一方壁解説を希望する声もあった。展示に関しては常に100パーセントの支持を得ることは不可能であるが、批判的な声にも耳を傾ける必要がある。今回はこのような声を予想して、作品の配置図に作品データを記入した参照図を会場で随時参照できるように用意した。更に例年同様、冊子には作品リストと会場写真が用意され、こちらを参照すると作品のデータが判るようになっている。また、今回とくに配布冊子への高い評価を頂き、例年以上に会場内で冊子を熟読する観客が多かったことも印象的であった。展示会場での来館者の滞在時間がこれまでに比して長いことも今回の展示の特徴であり、展示空間を味わってくれる観客が多かった証しだと言えよう。

5回のシリーズを通して来館してくれた方もあり、また、今回の展示で初めて来場し、過去の冊子を希望される方も何人もいた。シリーズとして展開する中で、展示室の存在を知ってもらうことにもある程度効果を上げることができたと同時に、今回、パレルモを取り上げることによって、新しい観客層を獲得したということでもあると思う。前述したようにこのシリーズの継続を望む声も多いことから、今後も、何かの形で現代美術の展示を継続し、来館者の寄せてくれた期待に応えることが望ましいと考えられる。(記=渡部)

2. 慶應義塾と戦争Ⅲ 慶應義塾の昭和二十年展

2015年6月1日(月)～8月6日(木)

本展は、2013年夏に福澤研究センターにおいて始動した「慶應義塾と戦争」アーカイブ・プロジェクトの活動の一環で、学徒出陣70年を念頭にした同年12月の「慶應義塾の昭和十八年」展、特攻70年を念頭にした「残されたモノ、ことば、人々」展に続く内容として、慶應義塾図書館新館（三田メディアセンター）内展示室と同時開催された。

今回は「慶應義塾の昭和二十年」と題し、いわゆる「終戦」前後の、慶應義塾と塾生・塾員に焦点を当てた。

展示内容は、例年同様にこの時代の慶應や学徒兵、特攻などに関する一定の評価を提示することを目的とせず、当事者の状況・心理を示す資料を丁寧に提示することを主眼とした。また展示資料は、福澤研究センターの近年の調査で存在が明らかになったもので構成した。

図書館展示室（第1会場）では、まず、「第1章：空襲」として、最大の空襲罹災校と称される慶應義塾の空襲に関する多様な資料を展示した。「第2章：戦死」では、昨年に引き続き特攻関連の資料を中心に戦死者及び生還者の戦争体験に関する資料を展示した。「第3章：終戦」では、玉音放送を前後して180度の価値の転換を遂げた時代の中での慶應義塾の様子を伝える資料を展示した。また章立てとは別に特別出品として、まとまった寄贈があった真珠湾攻撃に出撃した塾員に関する展示コーナーを設けた。展示資料件数58件であった。

アート・スペース（第2会場）では、「第4章：疎開」として幼稚舎の疎开学園に関する資料を展示、「第5章：動員」では、学徒勤労動員及び戦時下の教職員に関する資料を展示した。また「第6章：占領」では、占領下の時代、とりわけ日吉キャンパスの米軍による接収に関する資料を展示した。展示資料件数65件であった。

来場者数は第1会場約12,000人（自動カウンター、オープンキャンパスを挿んだため特に激増）、第2会場約1,500人（会場監視によるカウント）であった。また、会期中に6回、公式のギャラリートークを行い、多数の来場者があった。会期中に複数の報道があり、特に第1会場の戦死に関する展示中、回天特攻により戦死した塚本太郎の音声展示が多く取り上げられた。また第2会場においては幼稚舎生の疎開中の葉書を113枚壁面展示した工夫や、戦後間もない時期の映像資料の反響が大きかった。

今回は第1会場が2か月、第2会場が1か月で2会場間の会期のズレが生じた一方で、ギャラリートークを土曜日に設定することで、2回にわたり土曜日の実質的な開館が実現できた。

なお、本展示は、3回シリーズの第3回と銘打っており、「慶應義塾と戦争」アーカイブ・プロジェクトの展示としては最後となった。（記＝都倉武之、福澤研究センター）

3. 文学部古文書室展Ⅲ 幕末を記録する—二条家文書の世界 2015年10月5日（月）～10月23日（金）

一昨年、初めて開催した文学部古文書室展Ⅰでは、「野村兼太郎収集資料の世界」として、古文書室所蔵史料の中心を占める農村関係文書を主体とした展示会を、昨年の文学部古文書室展Ⅱでは、「『武』を記録する」として、武家関係文書を中心に展示会を行った。

今回は、五摂家の一角を占め、天皇の即位儀礼のひとつである即位灌頂の秘儀を代々執行するとともに、幕末期には公武合体派公家として独特な役割を演じた二条家の文書を中心に、公家文書の展示会を開催した。

家臣たちにより毎日書き継がれてきた役務上の日記、家政にかかわる記録（冊子類）約1,300冊と、その他の一紙類約1,000点など都合2,300点ほどになり、時代的には文化文政期以降、幕末から明治初頭のもものが大部分を占める古文書室所蔵の二条家文書の中から、今回は、「幕末を記録する」というサブタイトルを付け、幕末期に二条家が果たした役割を象徴するような出来事に関連史料を展示したほか、二条邸の場所の変遷を示す絵図等も併せて公開した。

二条家文書の古文書室古文書検索システムへの登録と、既撮影分の画像表示を開始するために、そのデモビデオを会場で流したほか、文書が作成された時間の流れを視覚的に感じてもらうために、日記を山積みにする展示方法を試みた。元禄期の京絵図については、若干傾斜を付けた展示ケースを特別に作成して、完全に展開した状態での展示も併せて試み、来場者から好意的な反応を得ることができた。

（記＝文学部古文書室）

4. センチュリー文化財団寄託品展覧会 元和偃武400年 太平の美—書物に見る江戸前期の文化

2015年11月4日（水）～11月27日（金）

慶長20年（元和元年1615）豊臣家の滅亡により、戦国の世は名実ともに終焉した。この平和の到来を「元和偃武」と呼んだ。「偃武」とは、武器を偃（ふ）せて庫に収めることで、『書経』に由来する言葉である。そこにも「偃武修文」とあるよう、武の時代が終われば文の時代が始まるのは世の常であった。織豊政権時代にも安土桃山文化が大輪の華を咲かせたが、どこか退廃的で刹那的な香りのするものであった。徳

川の世になってからの文化は、豪華さは前代に劣るものではあるが、その良い部分を受け継ぎつつ、これを健康的で落ち着きある美しさへ昇華させたものであると言えるのではないだろうか。2015年は、元和偃武から400年に当たる。これを記念して、「偃武」以降の、学問や芸術を身につける「修文」の有様を、ほぼ17世紀に該当する江戸前期の書物を中心に展示した。

第1会場では、「大阪の陣」の当事者や関係者の筆跡と関連史料と共に、この時代の文化的雰囲気を伝える絵画や装飾的な書物を、第2会場では、この時代の書物の美しさと面白さを伝える、特徴ある版本と公家と大名旧蔵の写本を並べて展示した。特に、第1会場では、野上記念法政大学能楽研究所の御協力により、日本印刷史上最も美しい版本とされる「光悦謡本」と、表紙の美しい松平伊豆守家旧蔵と伝えられる謡本の写本を出品いただいた。

以下は展示に関して斯道文庫教員から寄せられた反省点などである。

開催形態について

- ・昨年に引き続いて図書館展示室との2会場での開催であったが、DMに各会場の地図を入れた他、図書館展示室にも会場案内の壁面パネルを設置したので、場所の分かりにくさに関する苦情は格段に減った。
- ・会場を一箇所にまとめて欲しいとの要望があったが、その他にも、開催時間を共通にして欲しいとの意見もあった。誤解がないように閉室時間に差があることを、会場案内パネルに注記する必要がある。
- ・今回も11月13日の斯道文庫講演会の開催に合わせて、閉室時間を18時まで延長し、講演会終了後に来聴者の多数を会場に誘導することが出来た。

設営について

- ・キャプション及び解説文については、昨年度同様、アート・センターで製作した。キャプションの文字が小さいとの苦情が多数寄せられた。来館者には高齢者の方が多く、保存のため照度を落としているためと考えられ、配慮が必要であろう。
- ・翻字が欲しいという意見が目立った。すべては難しいが、目玉となる作品だけでも付すようにする必要がある。

来館者について

- ・外部への広報活動を積極的に行っているため、来館者は増加傾向であり、今回は初めて500名を超えた。
- ・図書館展示室の入室者数は1,995名（学外者253名を含む）

で、昨年よりの増加数は、ほぼ学外からの来場者数に等しい。アート・スペースの増加数についても同様の傾向が認められそうであり、広報活動の成果と考えられる。

- ・2回の公式ギャラリートークの他に、臨時に幾度かこれを行った他、女子高・湘南藤沢高等部・中部生など内部校生を対象としても行ったが、やはりその参加者は満足度が高くなるという傾向を確認出来た。今後も積極的にギャラリートークを行っていくべきであり、比較的来場者の少ない日時に会場でワークショップを企画するなど、新たな試みも検討したい。

リーフレットについて

- ・リーフレット今年度はA5縦型で製作した。無料配布であるので、毎回評判は良いが、特に表紙デザインが展示会のイメージにぴったりだと好評であった。
- ・最終的に問題はなかったが、図書館展示室だけで938部も配布したので、会期中に不足する可能性があった。今後ますます来館者の増加も予想されるので、発行部数を増やすことを真剣に考えたい。（記＝佐々木孝浩、斯道文庫）

5. 慶應義塾大学文学部創設125年記念展示

【第一会場】「モノがたる文学部 資料にみる人文学研究」

【第二会場】「師弟のことば 西脇順三郎と井筒俊彦」

2015年12月2日（水）～12月18日（金）

2015年は、1890年に慶應義塾が大学部文学科を設置して125年目にあたり、これを記念して文学部では様々なイベントを開催した。2015年を締めくくったのが文学部主催の二つの展示である。新図書館一階展示室では「モノがたる文学部 資料にみる人文学研究」と題し、学部内の各専攻・部門がそれぞれゆかりの貴重資料を展示して、文学部の多様性を目に見える形で示した。一方アート・スペースにおいては、同年に制定された二つの学術賞にその名を冠する知的巨星、西脇順三郎と井筒俊彦にスポットライトを当て、この師弟の学問的関係性を、文学部という視点から再構成することとなった。

西脇に関しては主としてアート・センターの西脇アーカイヴから、井筒については主に図書館貴重書室から、それぞれ草稿・書籍等の資料を借り、西脇から井筒にいたる流れを見やすい形で展示を構築している。まず、これまでたびたび光を当てられてきた「詩人・画家」としての西脇ではなく、英文学研究者であり文学部の教員であった西脇の業績を明らかにするべく、授業の準備ノートや論文の草稿、英詩の訳稿などを中心に紹介した。また、その「ことば」への探究心が

詩と学問との融合といった形で現れた「ギリシア語と漢語の比較研究」についても触れ、井筒に関する展示への橋渡しとしている。

展示の後半は、この西脇を「生涯の師」と仰いだ井筒の、師に対する思いをつづった草稿を皮切りに、今度は言語学者・哲学者である井筒の業績を、西脇と関連させつつ提示した。担当科目「言語学概論」の聴講ノートや、言語、文化に関する論考の草稿などを通じ、言語への深い関心、広い学問的視座、「ことば」の紡ぐイメージの世界に対する鋭い感覚など、分野は違えど井筒が西脇にいかにも多くを負っていたかを明らかにしている。

数点の写真を展示するにあたっては、図書館のみならず井筒豊子氏、慶應義塾大学出版会や小千谷市立図書館、また井筒が多年にわたり参加していたスイスのエラノス会議の事務局とも連携を取ることができ、今後の活動にも益するところ大であった。

展示スペースの一角には、書棚を置いて西脇・井筒の全集・選集を手にとれるような形で展示した上、来場者がゆっくりとそれらを鑑賞できるようテーブルと椅子を設置したところ、会場の雰囲気が穏やかになったのみならず、来場者からも極めて好評であった。アンケート回収にも一定の効果があったのではなかろうか。

会期初頭の12月5日には、本来は閉室日であるが、井筒の直弟子である鈴木孝夫名誉教授と関係者を数名招待し、一時間ものあいだ井筒の思い出などを語っていただいた。大変ご満足いただけた様子で、企画側としても胸をなでおろした次第である。

今回の展示にあたっては、西脇アーカイヴ資料のさらなる整備の必要性を痛感した。より精密かつ使いやすい目録の作成のみならず、西脇の関係者をご存命のうちに資料のご寄付を呼びかけるなど、近年中にすべきこともまだあるものと思われ、引き続き展示等のイベントを企画するとともに、それに付随した広報活動に関しても考えていきたい。

(記＝高橋勇、文学部)

6. アート・アーカイヴ資料展XIII 東京ビエンナーレ '70 再び

2016年2月22日(月)～3月25日(金)

慶應義塾大学アート・センターでは、専用の展示施設慶應義塾大学アート・スペースが誕生する以前の2006年から毎年、所管するアーカイヴ資料を展示、紹介する展覧会を実施してきた。13回目を迎える今年度の展覧会では、アート・

センターがこれまで保管しつつも、なかなか利用する機会を見出せなかった「東京ビエンナーレ」アーカイヴの資料を用いた展示がなされた。

「東京ビエンナーレ」とは1952年に毎日新聞社によって創設された「日本国際美術展」の通称であり、この展覧会が隔年で開催されることになっていたためにビエンナーレと呼ばれている。しかし「東京ビエンナーレ」として最も有名かつ重要なのは、第10回展である。1970年に開催されたこの展覧会には、日本の展覧会としては新しい試みがいくつも盛り込まれており、特筆すべき点として、全体をひとりのコミッショナー統括するシステムを採用したということが挙げられる。コミッショナーに選出されたのは批評家の中原佑介で、彼には展覧会のコンセプト提出から出品作家選定までが任せられ、実際彼はそのために開催前年に渡欧している。彼は展覧会テーマ(そして展覧会名)として「人間と物質(の間) between Man and Matter」を掲げ、現代社会に生きる人間とそれを取り巻く物質との関わり合いを問題意識として共有する作家を外国人27人と日本人13人、計40人集め、展覧会を開催した。こうしたシステムと、そこに集った最先端の作家たちの存在から、この第10回展はその前年の1969年から1970年にかけて開催された、「態度がかたちになるとき」展などの現代美術の形成において重要な役割をはたした一連の展覧会の系列に連なることになり、国内外から高い評価を得るとともに、現在まで研究の対象となっている。

この1970年の東京ビエンナーレにおいて重要であると考えられるのは、40人の作家中29人までもが、実際の展示会場である東京都美術館(岡田信一郎設計による初代都美術館)に足を運び、そこでの作家自身の経験をもとに作品が制作されているという点である。中原はのちにこのような制作態度を「臨場主義」と名付けている。芸術作品とはいえ物質であることに変わりはなく、空間から独立して存在することはありえないし、人間が芸術作品＝物質と出会うのもまた空間においてであることを考えれば、「臨場主義」とは、さまざまな物質を用いて作られた作品と場所とが切り離すことのできない関係を持っているということの自覚であった、と中原は述べている。作品と美術館が相互に関連し合い、現場の状況を加味して制作された作品によって、美術館の性格は単なる作品の展示場から「強調」の場所、体験の場所へと変貌するのであり、そこに訪れる鑑賞者に提供されるのもその体験に他ならないのである。

このように第10回東京ビエンナーレでは、展覧会を支える屋台骨として、「空間」が非常に重要な位置を占めていること

がわかる。すでに述べたように、この展覧会はこれまで国内外から高い評価を得、さまざまな研究が行われてきたにもかかわらず、大部分は展覧会のシステムやテーマの独自性、作家個人を対象とした研究であるように思われる。しかし、作品が置かれた空間が重要であったこの展覧会についての研究である以上、空間の問題を避けて通ることはできないであろう。

こうした問題意識のもと、アート・センターでは所管する第10回東京ビエンナーレ資料を調査した。この調査はもとより単年度で完結する類のものではなく、今後も複数年にわたって継続される予定である。本年度は、空間が重要な意義を持っていたことに留意し、開催当時、1970年の東京都美術館の館内で、誰の作品がどの部屋に置いてあったかを検証することを最大の目的として資料を精査した。これは東京ビエンナーレの研究史においてはじめての試みであり、今後の研究の基礎となるべきものである。アーカイヴ資料展XIII「東京ビエンナーレ'70再び」は、まさにこの調査によって得られた知見を広く世に問うことを目的に開催された展覧会にはかならない。ここで提出された作品配置は最終的なものではなく、これから修正を経ていくことになるだろうが、批判も含めて、作品の配置という点に関する自覚的な議論を惹起する役割を与えられている。

作品位置を確認するためには、写真資料を用いた。第10回東京ビエンナーレは当時の日本における特異性ゆえに、新聞や雑誌などの記事が多く、参考になったが、幸いにして、慶應義塾大学アート・センターでは東京ビエンナーレ'70の主催である毎日新聞社側の担当者であった峯村敏明氏から寄託された資料をある程度まとまって所管しているため、東京ビエンナーレ'70が開催された当時から現在に至るまでの雑誌記事や書籍などがすでに存在している。したがって、開催当時に盛んに批評が掲載された各雑誌の記事及び写真をそれほど苦労することなく網羅できた。また、展覧会に際して制作されたビエンナーレの記録集も、我々の作業の大きな助けになったことは言うまでもない。峯村資料には展覧会の公式カメラマンである大辻清司や原榮三郎の写真も含まれていて調査に活用されたが、大辻による写真は記録集に用いられた以外にも大量に残されていて、同じ写真に写っている作品同士の位置関係、また部屋の開口部の位置などを勘案して作品の配置を導き出した。

展覧会の展示にあたっては、峯村資料その他からオリジナルの写真を40人の作家それぞれにつき一枚選んで展示室の壁に貼り、その下に大辻による写真フィルムを拡大印刷したものを縦に並べて貼付した。これによって展示室の壁をほと

んど写真資料が覆うことになり、検証作業の手順を、鑑賞者を取り囲む資料が自ら語る構造になっている。また、今回の展覧会の中心となるのが、作品が配置された当時の東京都美術館2階部分を縮小再現した模型である。これは平面図を印刷した板上に、アクリルによる部屋の間仕切りと、各作品を配置した立体的な作りになっている。これによって鑑賞者は、作品配置場所検証の結果を視覚的に、一目で概観できるようになった。作品模型は移動可能なので、新たな事実が判明した場合には動かすことができる。来場者に対してはさらに、この模型と同じ作品配置の平面図を別紙で配布しており、2次元・3次元の双方で調査結果を閲覧に供している。

無料で配布される展覧会冊子には、第10回東京ビエンナーレにおける「臨場主義」の意味や検証作業の手順・結果を記した論考（新倉慎右「場に望みて——東京ビエンナーレ'70作品設置場所検証」）や、出品作家のひとりリチャード・セラを場との関連から論じた論考（大前美由希「ここにいること hereness の諸相——1970年、第10回東京ビエンナーレとリチャード・セラ」）、コミッショナー制などの点で共通する「態度がかたちになるとき」展と東京ビエンナーレを比較した論考（渡部葉子「展覧会を問う展覧会——東京ビエンナーレ'70」）が収録されている。これらの論考により、東京ビエンナーレの成り立ちや意義、そしてそこにおける「臨場主義」に代表されるような場の問題の重要性などが論じられていて、充実した冊子となった。さらに冊子には東京ビエンナーレ開催時の作品配置再現図（図1）が掲載されている。写真の調査から、幾つかの作品には展覧会開催後に移動があったことがわかっているが（図2）、冊子の図と会場配布図または模型を見比べることで、移動の軌跡が把握できるだろう。

今回の展覧会では20代、30代といった比較的若い世代が来場数の半分以上を占めていることが興味深く、これらの世代が現代美術に対して関心が高いことがうかがわれる。またアンケート結果から、回答者のほとんどが、アーカイヴの資料を研究し、その結果を展覧会のかたちで公表することの意義を、この展覧会によって認識してくれていたことに対して喜びを感じると同時に、これ以降も継続的にこの種の試みを実施していく必要性を改めて実感した。こうしたことから今回のアート・アーカイヴ資料展XIII「東京ビエンナーレ'70再び」は、東京ビエンナーレそのものにとってもだけでなく、アート・センターのアーカイヴ運営にとっても重要な展示であったといえよう。（記＝新倉）

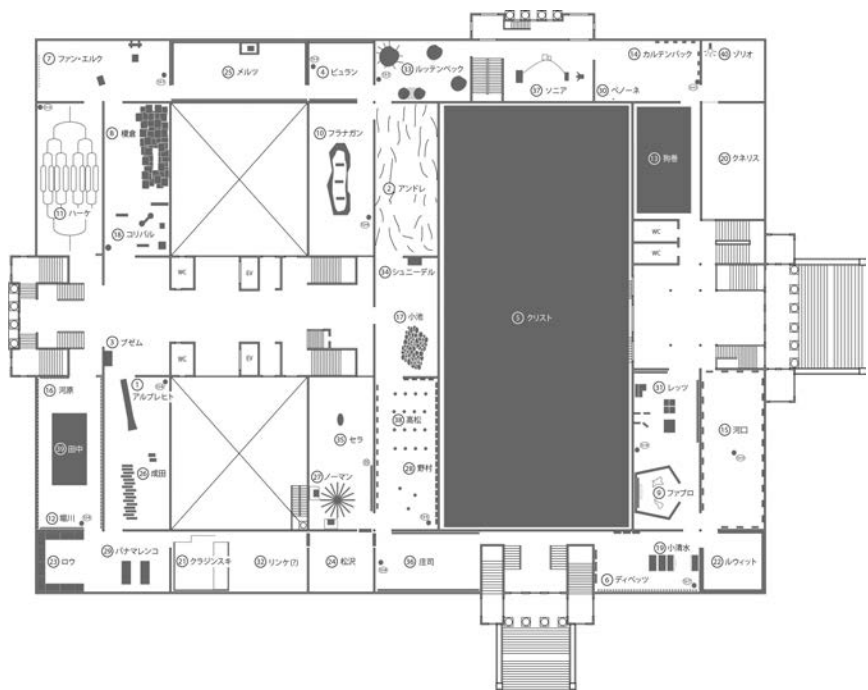


図1 調査によって明らかになった展覧会開催時の作品配置図

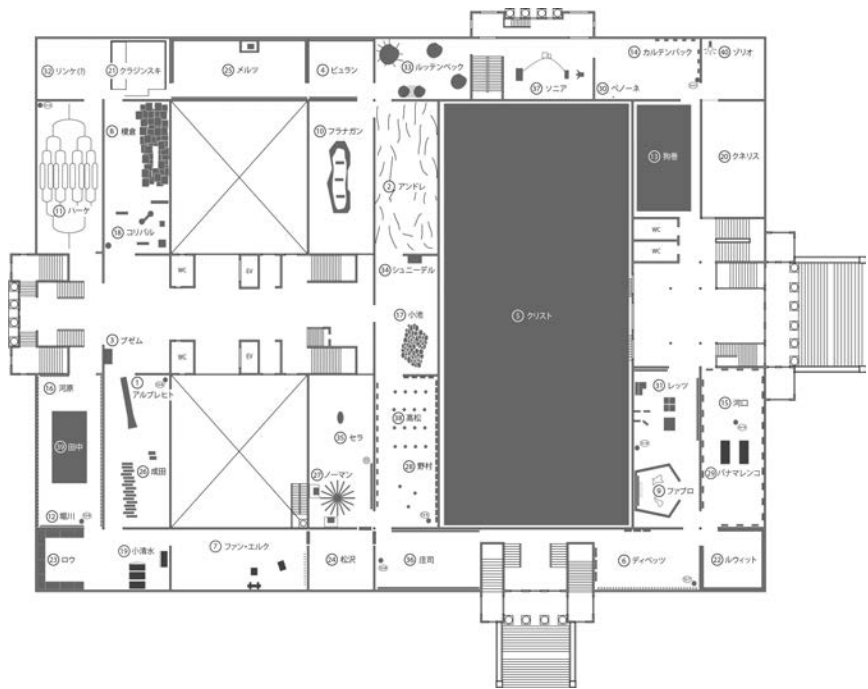


図2 作品移動後の最終配置図 (⑦、⑱、㉑、㉘、㉚)

開催記録

1. 同時代の眼Ⅴ ブリンキー・パレルモ

日時：2015年5月11日（月）－6月26日（金）[土・日・祝日休館]

11:00－17:00（開館日数35日）

主催：慶應義塾大学アート・センター

協力：ヒロセコレクション、かんらん舎

入場者数：594名

作成印刷物：ポスター（A2）・DM ハガキ・リーフレット（B5 冊子）（制作：本間友／編集：渡部葉子、
新倉慎右、森山緑、本間友）

担当：渡部葉子、新倉慎右、本間友



リーフレット

No.	作品名		制作年	素材・技法	寸法（cm）
1	海辺にて	At Sea (Am Meer)	1966	鉛筆、紙（台紙に貼付）	29.6 × 21
2	無題	Untitled (Ohne Titel)	1967	黄色と青色の厚紙、 鉛筆	コラージュ 48 × 48、 台紙 ca. 60 × 60
3	黒い箱	Black Box (Schwarzer Kasten)	1968	綿布に彩色、木、 ファイバーボード	15 × 15 × 5
4	灰色の円盤	Gray Disk (Graue Scheibe)	1970	綿布に彩色、木	13.5 × 26.5 × 2
5	5つのミニアチュール	Five Minatures (Fünf Miniaturen)	1972	プレス版画	各 40 × 27

* No. 1、3、4 はヒロセコレクション所蔵、No. 2、5 は個人蔵である。

2. 慶應義塾と戦争Ⅲ 慶應義塾の昭和二十年展

日時・会場：第1会場「空襲、戦死、終戦」慶應義塾図書館（新館）展示室

2015年6月1日（月）－8月6日（木）[日・祝日休館] 平日 9:00－18:20、土曜 9:00－16:50

第2会場「疎開、動員、占領」慶應義塾大学アート・スペース

2015年7月1日（水）－31日（金）[土・日・祝日閉館] 10:00－17:00

主催：慶應義塾福澤研究センター、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館

入場者数：第1会場 12,000名、第2会場 1,500名

作成印刷物：ポスター（A2）・DM ハガキ・チラシ（A4）・リーフレット（B5 冊子）（編集：慶應義
塾福澤研究センター「慶應義塾と戦争」アーカイブ・プロジェクト（都倉武之））

担当：渡部葉子、新倉慎右



リーフレット

	作品名	制作年	所蔵
《4. 疎開》			
B-P01	疎開出発時の集合写真	昭和19年8月25日	小泉妙氏寄贈
B-P02	修善寺前での集合写真	（昭和19－20年）	幼稚舎蔵
B-P03	疎開中の写真（修善寺、宿舎での幼稚舎生）	（昭和19－20年）	幼稚舎蔵
B-P04	疎開中の写真（修善寺、出征遺家族の援農作業か）	昭和19年	幼稚舎蔵
B-P05	疎開中の写真（修善寺、下狩野村国民学校の児童と）	（昭和19－20年）	幼稚舎蔵
B-P06	疎開中の写真（木造、整列する幼稚舎生）	昭和20年	幼稚舎蔵
B-01	疎開中の幼稚舎生の差出・受信した葉書	昭和19年8月－ 20年10月	鈴木光雄氏蔵、林恭弘氏蔵 幼稚舎蔵、福澤研究センター蔵
B-02	疎開中に使用したパレット		林恭弘氏蔵

B-03	疎開幼稚園生の画（修善寺街道・岩垂和彦）	（昭和 19 - 20 年）	幼稚園蔵
B-04	疎開幼稚園生の画（修善寺・尾関全彦）	（昭和 19 - 20 年）	幼稚園蔵
B-05	疎開幼稚園生の画（津軽平野・田中稀一郎）	昭和 20 年	幼稚園蔵
B-06	疎開幼稚園生の画（岩木山と民家・富田恭弘）	昭和 20 年	幼稚園蔵
B-07	疎開引率教員の画「達磨山遠足 吉田先生」（小堺徹）	昭和 20 年 5 月	幼稚園蔵
B-08	疎開引率教員の画「木造にて道路脇溝の清掃」（小堺徹）	昭和 20 年 8 月	幼稚園蔵
B-09	日課表	（昭和 19 - 20 年）	幼稚園蔵
B-10	食事日誌（第三学寮）	昭和 19 年 8 月 25 日 - 20 年 3 月 31 日	幼稚園蔵
B-11	涵翠閣（あさば旅館）の貼り紙	昭和 20 年 3 月 10 日	林恭弘氏蔵
B-12	疎開学園に持参した図書		幼稚園蔵（山田文庫）
B-13	疎開学園で使用したバリカン・鋏・刷毛		幼稚園蔵
B-14	吉田小五郎宛柳宗悦書簡	昭和 20 年 4 月末日	
B-15	寮生生活誌（木造中学校寄宿舎）	昭和 20 年 7 月 2 日 - 10 月 20 日	幼稚園蔵

《5. 動員》

B-P07	勤労働員中の大学学部学生	（昭和 19 年 2 月頃）	故伊藤政寛氏提供
B-16	勤労働員に関する手帳（藤林敬三）	昭和 20 年	藤林茂夫氏寄贈
B-17	勤労働員身分証と腕章（須田暁）	（昭和 19 - 20 年）	須田伸一氏寄贈
B-18	勤労働員証明書と腕章（吉田正太郎）	（昭和 19 - 20 年）	吉田正太郎氏寄贈
B-19	五島岩四郎壮行の辞（報国隊横浜護謄隊気賀健三）	昭和 19 年 9 月 14 日	五島雅子氏寄贈
B-20	診断書の送付を求める手紙（林茂美）	昭和 19 年 5 月 3 日（消印）	林信行氏寄贈
B-21	アルバム（五島岩四郎）	昭和 19 年 1 月	五島雅子氏寄贈
B-22	藤林敬三宛小泉信三書簡	昭和 19 年 5 月 13 日	藤林茂夫氏寄贈
B-23	退職願（及川恒忠）	昭和 19 年 12 月 22 日	山本登美子氏寄贈
B-24	及川恒忠宛小泉信三書簡	昭和 20 年 1 月 17 日	山本登美子氏寄贈
B-25	学事振興資金交付者一覧	昭和 18 年	
B-26	農学部資料	昭和 18 年	
B-27	文学部教授会記録	昭和 19 年 9 月 16 日条	
B-28	井筒俊彦の召集解除を求める申請書草稿	昭和 20 年 5 月	

《6. 占領》

B-P08	三田山上で昭和天皇を迎える塾生	昭和 22 年 5 月 24 日	
B-29	ダンスパーティーチケット	昭和 22 年 5 月 17 日	三村亮平氏寄贈
B-30	慶應義塾大学復興資金募集ダンスパーティー入場券 （播州慶應三田会）	昭和 22 年 9 月 27 日	山内慶太氏蔵
B-31	アルバム（五島岩四郎）	昭和 22 年 10 月 5 日	五島雅子氏寄贈
B-32	慶應義塾寄附保険証	昭和 25 年 5 月 10 日	山内慶太氏蔵
B-33	慶應義塾債券	昭和 25 年 7 月 11 日	一色昭吾氏寄贈
B-34	英字新聞『三田キャムパス』16 号（日吉返還記念号）	昭和 24 年 9 月	近藤久男氏寄贈
B-35	『ハイスクールニュース』創刊号	昭和 23 年 6 月 5 日	佐々木明氏寄贈
B-36	『慶應ジャーナル』創刊号	昭和 22 年 6 月 1 日	
B-P09	接收中の日吉での米兵	（昭和 22、3 年頃）	William Stewart 氏提供
B-P10	接收中の日吉での米兵集合写真	（昭和 22、3 年頃）	William Stewart 氏提供

B-P11	接收中の日吉の銀杏並木	(昭和 22、3 年頃)	William Stewart 氏提供
B-P12	接收中の日吉のロータリー	(昭和 22、3 年頃)	William Stewart 氏提供
B-37	1 セントコイン (日吉出土)		文学部民族学考古学研究室保管
B-38	日吉返還を求める陳情書と回答	昭和 21 年 12 月 23 日	
B-39	慶應義塾第一・第二高等学校設計図	昭和 23 年 9 月	
B-40	米軍兵舎配置図	昭和 24 年 7 月	
B-41	マッカーサーと塾長の会見記録	昭和 24 年 7 月 14 日	
B-42	アルバム (日吉返還行事)	昭和 24 年 10 月 1 日、 11 月 6 日	
B-43	日吉返還の鍵	昭和 24 年 10 月 1 日	
B-P13	日吉キャンパス全景	(昭和 28 年頃)	

《軍学徒一割制限と昭和 24 年卒業生》

B-44	文部省通牒「大学入学ニ関スル件」	昭和 21 年 2 月 22 日	
B-45	陸軍士官学校出身の塾生のアルバム (堀山久生)	昭和 22 年 5 月 24 日	堀山久生氏蔵
B-46	陸軍予科士官学校教科書『本邦史教程』	昭和 16 年 3 月	堀山久生氏蔵
B-47	昭和 24 年法律学科卒業生写真	昭和 24 年 3 月 20 日	堀山久生氏蔵
B-48	昭和 24 年三田会会報最終号	平成 25 年	石川忠氏寄贈

《映像資料》

B-M01	映画「創立九十周年慶應義塾記念祭」	昭和 22 年	
B-M02	映画「力を合せて」	(昭和 24 年)	
B-M03	映画「日吉」	昭和 25 年	
B-M04	記録映像 (大講堂取り壊し)	昭和 32 年	

* 所蔵記載なし及び寄贈記載の資料は、慶應義塾福澤研究センターの所蔵である。

3. 文学部古文書室展 III 幕末を記録する一二条家文書の世界

日時：2015 年 10 月 5 日 (月) - 10 月 23 日 (金) [土・日・祝日休館] 10:00 - 17:00

※ 金曜は 19:00 まで延長開館

主催：慶應義塾大学文学部古文書室、慶應義塾大学アート・センター

協力：慶應義塾大学三田メディアセンター、同志社大学歴史資料館、京都教育大学教育資料館まなびの森ミュージアム

入場者数：434 名

作成印刷物：ポスター (A2)・DM ハガキ・カレンダー (解説：文学部古文書室/編集：新倉慎右、本間友)

担当：柳田利夫、倉田敬子、重田麻紀、山本昌子、須藤遼、久光翔、木野涼介 (以上古文書室)、渡部葉子、新倉慎右



リーフレット

No.	作品名	形態	年代	法量 (cm)
1	御側日記	縦帳	弘化 3 (1846) 年～安政 6 (1859) 年	23.0 × 16.6
2	雑日記	縦帳	天保 14 (1843) 年～安政 3 (1856) 年	23.2 × 16.4
3	御用申送日記	横半	文政 7 (1824) 年～天保 9 (1838) 年	24.3 × 17.2
4	日記	縦帳	安政 7 (1860) 年 1 月～文久 3 (1863) 年 12 月	23.0 × 16.7

5	銅駝坊日記記・二条家記	縦帳	明治6(1873)年1月～明治7(1874)年12月	24.0 × 16.6
6	煎紙屈書留	縦帳	安政3(1856)年1月～安政5(1858)年12月	23.3 × 16.6
7	御給禄調帳・御扶持方調帳(合冊)	縦帳	嘉永5(1852)年1月～万延元(1860)年12月	24.2 × 17.2
8	御進物御往來留	横帳	嘉永7(1854)年1月～安政4(1857)年12月	33.2 × 11.6
9	元方金銀出納帳	横帳	安政4(1857)年1月～安政6(1859)年12月	33.1 × 11.8
10	金銀引渡帳	横半	安政4(1857)年7月～安政6(1859)年12月	17.3 × 12.2
11	銭出入勘定帳	縦帳	安政4(1857)年1月～安政6(1859)年12月	23.1 × 16.7
12	御側日記(和宮内親王宣下)	縦帳	文久元(1861)年4月19日	22.8 × 16.4
13	御側日記(和宮降嫁)	縦帳	文久元(1861)年10月18日	22.8 × 16.6
14	元方金銀出納帳(和宮降嫁)	横帳	文久元(1861)年10月18日	11.5 × 34.8
15	御側日記(家茂二条邸訪問)	縦帳	元治元(1864)年3月28日	23.1 × 16.6
16	御側日記(蛤御門の変)	縦帳	元治元(1864)年7月19日	23.0 × 16.6
17	御側日記(条約勅許)	縦帳	慶應元(1865)年9月25日	23.1 × 16.2
	御側日記	縦帳	安政4(1857)年閏5月17日	23.1 × 16.5
18	御用申送日記(命助御家来列召加)	横半	安政4(1857)年閏5月17日	24.3 × 17.2
	雑日記	縦帳	安政4(1857)年閏5月17日	23.2 × 16.4
19	御家来列御館入御出入等願書親類書 申渡御請書等留(命助親類書)	縦帳	安政4(1857)年閏5月16/17日	23.8 × 17.1
	駄賃帳並船切手渡留	横帳	安政4(1857)年閏5月17日	35.1 × 12.6
	毎日金銀引渡帳	横半	安政4(1857)年閏5月17日	17.7 × 12.1
	御側日記	縦帳	安政5(1858)年5月15日	22.9 × 16.2
20	雑日記(命助永御暇)	縦帳	安政5(1858)年5月15日	23.0 × 16.7
21	元禄京師大絵図	地図	元禄14(1701)年頃	201.5 × 305.5
22	中古京師内外地図(写)	地図	原本:寛延3(1750)年初夏	102.5 × 117.0
23	増補再板京大絵図(乾)北山ヨリ南 三条迄	地図	寛保元(1741)年(延享3(1746)年)	93.0 × 125.0
24	雲上明覧(下)	刊本	安政3(1856)年	15.8 × 11.1

4. センチュリー文化財団寄託品展覧会 元和偃武 400 年 太平の美―書物に見る江戸前期の文化

日時：2015年11月4日(水)～11月27日(金)

第1会場 慶應義塾図書館 平日9:00～18:20、土曜9:00～16:50 [日・祝日、11/20、11/21 休館]

第2会場 慶應義塾大学アート・スペース 平日10:00～17:00 [土・日・祝日、11/20 休館]

主催：慶應義塾大学付属研究所斯道文庫、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾図書館

協力：野上記念法政大学能楽研究所

入場者数：第1会場 約1,995名(うち学外者253名) 第2会場 520名

作成印刷物：ポスター(A2)・DMハガキ・リーフレット(B5冊子)(解説：一戸渉、堀川貴司、佐々

木孝浩(以上斯道文庫)、宮本主造(能楽研究所)/編集：新倉慎右、本間友)

担当：一戸渉、堀川貴司、佐々木孝浩(以上斯道文庫)、渡部葉子、新倉慎右



リーフレット

No.	作品名	員数・形態	制作年等	寸法	所蔵
1	豊臣秀頼筆住吉神号	1 幅			センチュリー文化財団寄託品
2	徳川秀忠書状	1 幅			センチュリー文化財団寄託品
3	伝俵屋宗達筆源氏物語橋姫図	1 幅			センチュリー文化財団寄託品
4	伝岩佐又兵衛筆朧月夜内侍図	1 幅			センチュリー文化財団寄託品

5	大仏鐘並樓之図	1 紙	〔江戸〕刊	センチュリー文化財団寄託品
6	御年譜略	5 巻 1 冊	〔江戸前期〕写	センチュリー文化財団寄託品
7	慶元通鑑	4 巻 4 冊	〔江戸中期〕写	センチュリー文化財団寄託品
8	持明院基定筆和歌短冊	1 幅	36 × 5.6cm	センチュリー文化財団寄託品
9	踊尽草紙絵巻	1 軸	〔江戸前期〕写	センチュリー文化財団寄託品
10	片桐且元書状	1 幅		センチュリー文化財団寄託品
11	文英清韓添状	1 幅		センチュリー文化財団寄託品
12	徳川家康筆和歌短冊	1 枚		センチュリー文化財団寄託品
13	角倉素庵書状	1 幅		センチュリー文化財団寄託品
14	本阿弥光悦筆木版竹下絵和歌巻断簡	1 幅		センチュリー文化財団寄託品
15	海士・鸚鵡小町・春日龍神・摂待 光悦謡本（色替り本）	4 帖	〔慶長〕頃刊古活字	法政大学能楽研究所蔵
16	鸚鵡小町・景清・竜田・楊貴妃	4 帖	〔慶長〕頃写	法政大学能楽研究所蔵
17	自由斎家伝之鉄砲秘術 数通之抄并薬種調合之極位	1 軸	慶長 17 年（1612） 津田重次写	センチュリー文化財団寄託品
18	寛永八年卯月十日賦山何連歌	1 軸	〔寛永 8 年（1631）〕写	センチュリー文化財団寄託品
19	平治物語	存巻 8 改装 1 軸	〔江戸前期〕写 奈良絵本	センチュリー文化財団寄託品
20	菅家文草	12 巻 5 冊	〔近世初〕写	センチュリー文化財団寄託品
21	元亨釈書	20 巻 10 冊	元和 3 年（1617）刊 古活字	センチュリー文化財団寄託品
22	尤草紙	2 巻 2 冊	寛永 11 年（1634）刊	センチュリー文化財団寄託品
23	歌仙金玉抄	2 巻 2 冊	天和 3 年（1683）刊	センチュリー文化財団寄託品
24	のきは	1 帖 綴葉装	元和 6 年（1620）頃刊	センチュリー文化財団寄託品
25	後拾遺和歌集	20 巻 2 帖 綴葉装	〔江戸初前期〕写	センチュリー文化財団寄託品
26	三十六人歌合・中古三十六人歌合 新三十六人歌合	1 帖 綴葉装	〔江戸前期〕写	センチュリー文化財団寄託品
27	和漢朗詠集	2 巻 2 帖 綴葉装	〔江戸前中期〕写	センチュリー文化財団寄託品
28	長秋詠草抜書	1 軸	烏丸光広写	センチュリー文化財団寄託品
29	遊女色紙手鑑	1 帖 折帖	〔江戸前期〕写	センチュリー文化財団寄託品
30	金葉和歌集	10 巻 1 帖 綴葉装	〔江戸前期〕写	センチュリー文化財団寄託品
31	六百番歌合	4 冊	〔江戸初期〕写	センチュリー文化財団寄託品
32	徒然草	2 巻 2 冊	〔江戸初期〕写	センチュリー文化財団寄託品
33	善隣国宝記	1 冊	〔江戸前期〕写	センチュリー文化財団寄託品

5. 慶應義塾大学文学部創設 125 年記念展示

日時：2015 年 12 月 2 日（水）－12 月 18 日（金）

第 1 会場「モノがたる文学部 資料にみる人文学研究」慶應義塾図書館（新館）展示室

平日 9:00－18:20（最終日のみ 17 時閉室） 土曜 9:00－16:50 〔日・祝日休館〕

第 2 会場「師弟のことば 西脇順三郎と井筒俊彦」慶應義塾大学アート・スペース

平日 10:00－17:00 〔土・日・祝日休館〕

主催：慶應義塾大学文学部、慶應義塾大学アート・センター

入場者数：第一会場 4,002 名 第二会場 518 名

作成印刷物：ポスター（A2）・DM ハガキ・リーフレット（B5 冊子）（制作：佐々木葉月／



リーフレット

編集：慶應義塾大学文学部創設 125 年記念事業実行委員会、新倉慎右、森山緑）

担当：渡部葉子、森山緑、新倉慎右

第2会場			
作者名	タイトル	書名・出版元・制作年・出版年	所蔵
西脇 順三郎	「海潮音」『海』 自筆原稿	1979 年 6 月	慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「雑曲ソネット歌」 自筆原稿		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「四つの四重奏曲」 自筆原稿		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「パーシ・ビッシ・シエリの自然愛と宗教」 散文原稿		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「パーシ・ビッシ・シエリの自然愛と宗教」 初校		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「旅人かへらず」 詩草稿ノート		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「荒地」 抄訳ノート		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「漢語・Greek 研究」 ノート	1957 年	慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「Chinese and Greek 研究 1967 / 二月」 ノート	1967 年	慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「Literature」 ノート		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「European Lit.」 ノート		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	「文学概論 vol 1」 ノート		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	スクラップブック		慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	『ヨーロッパ文学』 初版	第一書房、1933 年	慶應義塾大学アート・センター
西脇 順三郎	『旅人かへらず』 初版	東京出版、1947 年	慶應義塾図書館
西脇 順三郎	『エリオット詩集』 初版	新潮社、1968 年	慶應義塾図書館
西脇 順三郎	『シェイクスピア』 5	筑摩書房、1966 年	慶應義塾図書館
西脇 順三郎	『ギリシア語と漢語の比較研究ノート』	西脇順三郎先生の米寿を祝う会、 1982 年	慶應義塾大学英文学研究室
西脇 順三郎	『定本 西脇順三郎全集』	筑摩書房、1993-94 年	慶應義塾図書館
西脇 順三郎	『西脇順三郎コレクション』	慶應義塾大学出版会、2007 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「意識と本質」 後記 草稿	1982 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	『意味の深みへ』 あとがき 草稿	1980 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「意味分節理論と空海」 草稿	1985 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「文化と言語アラヤ識」 草稿	1984 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	『叡知の台座』 まえがき 草稿	1985 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「気づく 詩と哲学の起点」 草稿	1986 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「東西文化の交流」 草稿	1973 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「三田春秋 5 月 正師を求めて」 草稿	1980 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「三田春秋 6 月 師と朋友」 草稿	1980 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「言語学概論」(村上博子筆記)	1951 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「言語学概論」(村上博子筆記)	1952 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「言語学」(村上博子筆記)	1953 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「言語学」(村上博子筆記)	1954 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「言語学」(村上博子筆記)	1955 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「言語学概論」(江藤淳筆記)	1955 年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「言語学概論」(山川方夫筆記)		個人蔵

井筒 俊彦	「追憶 西脇順三郎に学ぶ」	『英語青年』1982年10月1日	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「西脇先生と言語学と私」	『回想の西脇順三郎』1984年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「追憶」	『回想の厨川文夫』1979年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「東西文化の交流」	『三田評論』1973年2月	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「三田春秋5月 正師を求めて」	『三田評論』1980年5月	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「三田春秋6月 師と朋友」	『三田評論』1980年6月	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「幻影の人 池田彌三郎を憶う」	『中央公論』1983年2月特大号	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「意味分節理論と空海」	『思想』1985年2月	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	「気づく 詩と哲学の起点」	『思想』1987年1月	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	『意識と本質』	岩波書店、1983年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	『意味の深みへ』	岩波書店、1985年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	『叡知の台座』	岩波書店、1986年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	『井筒俊彦著作集』	中央公論社、1991年	慶應義塾図書館
井筒 俊彦	『井筒俊彦全集』	慶應義塾大学出版会、2014-15年	慶應義塾図書館

6. アート・アーカイヴ資料展XIII 東京ビエンナーレ '70 再び

日時：2016年2月22日（月）－3月25日（金）

平日10:00－17:00〔土・日・祝日休館〕

※3月21日〔月〕－3月25日〔金〕は18:00まで特別開室

主催：慶應義塾大学アート・センター

入場者数：341名

作成印刷物：ポスター（A2）・DMハガキ・リーフレット（B5冊子）（執筆：渡部葉子、新倉慎右、

大前美由希／編集：本間友、新倉慎右）

担当：渡部葉子、新倉慎右



リーフレット

*形状はすべて写真

No.	作家	撮影者	所蔵
1	ディートリッヒ・アルブレヒト	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
2	カール・アンドレ	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
3	ブゼム	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
4	ダニエル・ビュラン	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
5	クリスト	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
6	ヤン・ディベッツ	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
7	ヘル・ファン・エルク	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
8	榎倉 康二	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
9	ルチアーノ・ファプロ	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
10	バリー・フラナガン	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
11	ハンス・ハーケ	大辻清司	慶應義塾大学アート・センター寄託
12	堀川 紀夫	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
13	狗巻 賢二	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
14	ステイーブン＝ジェームズ・カルテンバック	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
15	河口 龍夫	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
16	河原 温	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
17	小池 一誠	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
18	スタニスラフ・コリバル	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託

19	小清水 漸	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
20	ヤニス・クネリス	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
21	エドワード・グラジンスキ	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
22	ソル・ルウィット	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
23	ルロフ・ロウ	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
24	松沢 宥	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
25	マリオ・メルツ	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
26	成田 克彦	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
27	ブルース・ノーマン	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
28	野村 仁	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
29	パナマレンコ	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
30	ジュゼッペ・ペノーネ	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
31	マルクス・レッツ	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
32	クラウス・リンケ	安齋重男	慶應義塾大学アート・センター寄託
33	ライナー・ルッテンベック	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
34	ジャン＝フレデリック・シュニーデル	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
35	リチャード・セラ	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）
36	庄司 達	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
37	ケイス・ソニヤ	大辻清司 原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託 慶應義塾大学アート・センター寄託
38	高松 次郎	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
39	田中 信太郎	原榮三郎	慶應義塾大学アート・センター寄託
40	ジルベルト・ゾリオ	大辻清司	個人蔵（東京パブリッシングハウス協力）

「感の生成」研究会

本研究会は文化と教育を結ぶ実践と理論の新しい方向性を、慶應義塾一貫校の教師、教育学者、美術館教育研究者、美術館学芸員、音楽療法士、精神医学者、ドイツの研究者らと検討する研究会である。

研究会の最近の活動はヴァーチャル教育ミュージアム「デジタル世界図絵」の制作を中心としている。これは、「自己像と家族像と世界像の形成を助ける感性教育」を目標に、まずは幼稚舎生を対象とするプロジェクト（「家族のタカラモノ」）として始まった。この数年は、大学生の「モノ」の記憶を介して家族像と自己像形成を助ける手法の開発を行っている。具体的には、慶應義塾大学学部生とその家族を対象に、記憶に残るモノの収集とネット上での展示（パスワードをかけ非公開）を行い、1)「モノ」がどのように自己形成プロセスを促進したか、2) 自己形成プロセスにおけるモノとのかかわりの想起がどのように自己像形成に寄与するのか、この二点を解明しようとしてきた。

2015年度の活動は、2014年度に制作した「デジタル世界図絵」を4月に東京芸術大学大学院美術教育専攻での公開研究会から始まった。そこで得られた批判や改善点を考慮しながら、画面とテーマ（展示における企画テーマ）をシンプルにすることが取り決められ、年度テーマが「モノで語る自分史」に定められた。その後、7月、1月、2月に研究分担者や研究協力者と研究討議や研究会を経て検討され、3月18日にお披露目の会を行った。ヴァーチャル教育ミュージアム「デジタル世界図絵」制作を通して、自己形成のプロセスで必要な反省的に自己像と他者像を形成するための「ミュージアムという手法」の枠組みが確立されたと言える。

「感の生成研究会」は2015年度で活動を終え、川畑秀明所員を中心とする新しい研究会に引き継がれるが、この「ミュージアムという手法」を学校現場でも使用できる手法へさらに洗練させていきたいと考えている。最後に、この研究会の中心メンバーだった岩田史朗中等部教諭、坂部由紀子中等部教諭、後藤文子文学部准教授、阪上正巳国立音大教授、岡崎香奈神戸大学教授には特に感謝申し上げたい。

（担当／記＝眞壁）

アーカイヴの思想研究会

本研究会の発足は2008年7月である。慶應義塾大学アート・センターの各アーカイヴ関係者と同大学独文学専攻の研究者が、「アーカイヴ構築という作業の思想的意義を考える」ことを目的として、月例の読書会と勉強会、年に何度かのシンポジウム等を開催し続けている。以後、ヴァルター・ベンヤミン、ミシェル・フーコー、アライダ・アスマン、エルンスト・R・クルツィウス、ゲーテ、白川静、クロード・レヴィ＝ストロースといった著述家のテキストを読み進めつつ、文学、美学、美術史、建築学、メディア学、筆跡学といったジャンルの参加者によって、それぞれの専門の立場から「アーカイヴ」という装置にアプローチする発表も行われてきた。2010年以降は、外部への認知もかなり広がり、研究者はもとより、政治家、作家、ジャーナリスト、さらには一般の参加者も見られるようになり、アーカイヴという社会的装置およびアーカイヴ的な思考というものに対する関心の高まりを感じている。

2012年から2013年にかけては、中心メンバーが海外での研究を行うことになったため、各自がそれぞれの研究拠点において活動を継続した。座長役でもある糸川麻里生はドイツ各地の歴史的な劇場と教会の音響構造を測定する研究プロジェクトに参加し、ドイツ南部バーデンビュルテンベルク州内の12世紀の教会を中心に調査を行った。教会建築に記録された、ドイツ語圏における初期修道会運動から宗教改革を経て近代にいたる精神史が、幾度もの改築を経た教会建築にまさにアーカイヴ的な形で蓄積されている様子を、多角度からリサーチしたものである。さらに、その空間内の言語音声と音楽の反響を分析することで、それぞれの時代のコミュニケーションの方法まで歴史的かつ科学的に探求が可能となる。本格的なアウトプットは、なお数年の作業を待たねばなるまいが、「アーカイヴ的思考」による学際的な文化記憶研究の可能性は広がり続けている。また、同じくドイツのベルリンで研究を続けている遠藤浩介は、筆跡学の研究者でもあるゲオルク・ヴィッテ教授のもとで筆跡アーカイヴの研究を続けている。遠藤は2014年もドイツで研究を続ける予定だが、筆跡あるいは文字というきわめて興味深い対象において見出されるアーカイヴ的思考が、本研究会の活動と合流する日が待たれる。

日本国内でも、2015年までアートセンターのアーカイヴ関連事業の中核を担ってきた上崎千がアーカイヴ論の講義も担当しながら、かねてより取り組んでいるヴァルター・ベンヤミンを出発点とした政治的かつ美学的なアーカイヴ論研究を深めている。

そのような状況を踏まえつつ、本研究会は、2014 年からは「アーカイヴの形態学研究会」と名称を改め、活動も新たな段階に入った。すでに、マテリアルの蒐集、分類、整理、そしてアーカイヴ化（資料化）にまつわる独特の歴史哲学的議論の基礎は築かれた。歴史が産出され、保証される場としてのアーカイヴは、決定的に政治的な装置であり、公的機関としてのアーカイヴだけでなく、私的なアーカイヴやユニヴァーシティ・アーカイヴにもまた歴史産出装置としての権力機能が備わっている。それを社会の中でどう位置付けていくかは、我々は今後も議論し続けていこう。しかし、他方、「アーカイヴ化」されるマテリアルはゴミと見分けがつかない物体からデジタル電子信号まで、じつに多岐に亘るようになってきた。今後のアーカイヴ論はこのような多様なマテリアルをどのようにアーカイヴ化して、歴史と知を生み出していくかという議論になるだろう。その際、手がかりとなるのは（まだ、意味も概念も生まれていないのが“マテリアル”の段階だとすれば）、「かたち」であろうと我々は考えた。マテリアルの形、さらにそれをアーカイヴ化するときのアーカイヴの「かたち」が問題となる。その「かたち」をどう見出していったらいいのか。それは、実践的な問いであると同時に、人間は何のために歴史と知を生み出していくのかという最大限に大きな問いでもある。

「アーカイヴの形態学研究会」は、そのような問題の射程をもって、丸二年の活動を経た。メインの活動である読書会では、現在ベルリン市の大学・博物館・図書館・諸アーカイヴ等を連結しての総合知プロジェクトの中心人物として注目されているホルスト・ブレーデカンプの『モナドの窓』を読みながら、議論を重ねている。また、このことを契機として、ブレーデカンプの日本における翻訳者である濱中春の参加も得て、議論に深みが加わった。

本年度の催事として特記すべきこととしては、当センターアーツ・マネージメント部門の活動の一環として、通例の研究会を「文化装置としてのアーカイヴ構築」として一般にも公開し、11 月から1 月にかけて4 回の「公開講座」を行ったことも挙げられる。様々な業界から、熱心な参加者の方々が参加され、「アーカイヴ」という問題が現代においてホット・イシューであることをあらためて感じさせられた。

諸々のメディアや装置を連結させての汎知学的プロジェクトは、まさにライブニッツ的な営為であることにあらためて気づく。大学にアート・センターがあり、諸アーカイヴがあることの意味を幾度もあらたにとらえ直しながら、新段階の活動を続けてゆきたい。

（担当／記＝条川）

油井正一アーカイヴ 研究会 拡張するジャズ：講義編

当研究会は、2013 年度から始まった「公開研究会」という形で継続されている。油井正一アーカイヴは、大学等に所属する狭義の研究者だけでなく、むしろ「在野」のジャズマニア、オーディオマニアの人々からの関心を集めている。そもそも、わが国におけるジャズ史研究も、「ファン」「マニア」と呼ばれる人々によって蓄積されてきた部分が多い。そういう状況を鑑みて、本研究会は油井正一の教え子のひとりであるジャズ評論家中川ヨウ氏（アート・センター訪問研究員）の講義を「基調講演」とし、それを承けて参加者が自由にジャズ史について意見を交わし合うというスタイルが構想された。

中川氏の講義は、基本的にニューオーリンズにおけるジャズの発祥から、年代記的にジャズの重要なスタイリストを紹介する形で進んでいるが、今期からは現在活躍しているコンテンポラリーなミュージシャンの考察も開始した。今後は1年に2度ほど、コンテンポラリーな音楽家を取り上げることを計画している。

【今年度の活動】

拡張するジャズ：講義編 SPRING2015

テーマ：「レスター・ヤング研究」

日時：6月12日（金）19：00～20：30

講師：中川ヨウ

その繊細な音色と華麗なプレイで一世を風靡したレスター・ヤングだが、チャーリー・パーカーなど、その後のきわめて強烈なインパクトを持ったジャズ・サクソフォンのスタイリストたちの陰となり、歴史の中では意外なほど強い存在感を持つてはいないのかもしれない。しかし、「パーカー以前」のサクソフォンプレーヤーとして、やはりヤングほど重要なプレーヤーはいない。彼はどのような存在だったのか、音楽の歴史に何を残したのか、再論した。

拡張するジャズ：講義編 SPRING2015

テーマ：「チャーリー・クリスチャン研究」

日時：8月7日（金）19：00～20：30

講師：中川ヨウ

ジャズに本格的にエレクトリック・ギターを導入したイノベーター、チャーリー・クリスチャン。電気ギターとアンプという、まったく新しい楽器をどのようにジャズの発展の中に組み入れていったのか。ヨーロッパで活動したジャンゴ・ラインハルトや、同時期の他の楽器奏者たちのジャズ演奏と

も比較しながら、クリスチャンのスタイル、音色、そして音楽全体のコンセプトがどのように出来上がっていったのかを考察した。

拡張するジャズ：講義編 SPRING2016

3月22日（火）19：00～20：30

テーマ「菊地成孔、マイルスを語り切る」

講師：菊地成孔 モデレーター：中川ヨウ

自身大きな成功を収めているジャズミュージシャンであり、大谷能生氏との共著『M/D』でもマイルス・デイビスを語り、話題を呼んだ菊地成孔氏に「帝王」の存在を音楽を再論していただいた。ジャズに留まらず、20世紀音楽最大のイノベーターとも言われるマイルスの音楽は、じつは「パクリ（＝引用＝オマージュ）」がきわめて多用されている点に菊地氏は注目した。つねに「他者のスタイル」を取り入れることで、衝撃的なまでのオリジナリティーを生み出していったマイルスの「逆説」について論じられた。

拡張するジャズ：講義編・特別編 Photo x Music Session

日時：10月26日（月）19：00～20：30

写真家：常盤武彦 × ギタリスト：井上智

フォトトークとミニコンサート

本塾に学んだニューヨーク在住のジャズ写真家常盤武彦氏と、同じくニューヨークで長く活躍するギタリスト井上智氏のフォトトークとミニコンサートが開催された。詳細は10頁。

（担当／記＝糸川）

ARCMA 2015

平成 27 年度 文化庁メディア芸術所蔵情報等整備事業

メディアアート分野

慶應義塾大学アート・センター担当事業

1. 事業概要

文化庁メディア芸術所蔵情報等整備事業の実施分野は、マンガ、アニメ、ゲーム、メディアアートの計4分野であり、慶應義塾大学アート・センターは本事業におけるメディアアート分野を担当した。

慶應義塾大学アート・センターでは、当該事業の呼称を ARCMA (Archives of Media and Art) とし、2015 年 7 月より 11 月までの間、Web データベースの実装準備を行い、また 2015 年 8 月上旬より 2015 年 2 月までの間、漸次的なデータの入力及びメタデータ・スキーマの構築に従事した。

2. 事業の目的と成果

2-1. Web データベースの実装

2015 年度は、昨年度までの懸案であった Web データベースの実装のため、凸版印刷株式会社、及び ICG との協力体制のもと、当該データを表示する Web ページの構造・インターフェース等のデザインに従事した（メディア芸術データベース メディアアート分野のページ <https://mediaarts-db.jp/ma/>）。当該ページの実装に向けては、他分野における検索スタイルとの連携を考慮しつつ、メディアアート分野特有のスタイルにも留意した。特に、メディアアート分野コーディネーターである上崎千による発案として、単一のデータが検索結果として提示されるような Web データベースとは異なり、利用者が検索結果の「催事」や「人的要素」から、派生・発展的に他催事や人物の情報へ視点を促すことを意図している。そのため、検索結果のデータは、ダイレクトな単一情報として提示されるのではなく、時系列的に列置される催事群の中に存在する情報として、視覚的に捉えられる形を目指している。さらに、会場や人的要素等のキーワードのクリックによる再検索等、関連情報を辿るための提示スタイルと、情報の蓄積のためのデータ入力作業に苦心した。

課題点として、一望性を重視することによるページ読み込みの負荷があり、情報量や視覚的效果とのバランス調整に苦慮した。また、属性値のない項目であるアスタリスク（*）入力や、空白欄の表示の問題、Work・Agent といった背景文字の在り方、検索ワードのマークなどの課題が、データ入力を担当したスタッフから指摘された。当該の課題への対処として、冗長なセルの削除や折りたたみ収納、文字色・背景の試行錯誤、検索ワードの強調表示対応などを凸版印刷・ICG の各担当者と協議した。ページ読み込み負荷への対策として、催事の基本情報と詳細情報のページを分けることで、各ページの読み込み負荷を減少し、詳細な情報に個別にアクセ

スし易くしている。また、日本語・英語の表記を併存させるなど、日本語を母語としない利用者の利便性も考慮した工夫を行っているが、より見やすく・利用しやすくするためのインターフェースの改善は、より多くの部分で必要であると考えている。

2-2. データ入力

本年度のデータ入力の成果としては、新規登録レコードとして、催事基本情報（A 階層）を 1,022 件、催事詳細情報（B 階層、C 階層）を 11,852 件、合計 12,874 件の入力を行った。また、既に入力されている催事データの更新として、催事基



図1 メディア芸術データベース メディアアート分野の Web ページ
上記は、検索語「土方」による検索結果における、基本情報ページ



図2 同ページ、同検索結果の詳細情報ページ

本情報（A 階層）を 3,692 件、催事詳細情報（B 階層、C 階層）を 35,462 件、合計 39,118 件の入力を行った。新規・更新データの件数をカウントすると、51,992 件にのぼる。当該のデータは、1950 年代から現代に至るメディアアート関連の催事データとして、有意なりソースになると考えている。

2-3. 有識者会議の実施

本年度の有識者会議は「有識者ワーキンググループ」の名称のもと、西澤徹夫氏（建築家／西澤徹夫建築事務所）、三輪健仁氏（キュレーター／東京国立近代美術館）、森大志郎氏（グラフィックデザイナー）をお招きし、東京国立近代美術館 1F 企画展示室他において平成 27 年 12 月 12 日に実施した。

東京国立近代美術館で開催された「Re: play 1972/2015」展は、アプローチ・基本的な問題設定において、慶應義塾大学アート・センターが近年取り組んでいるアーカイブ事業、データベース設計・構築事業と多くの共通点を有する。そのため本会議においては、本展のキュレーション、印刷物デザイン、展示デザインをそれぞれ担当されたお三方に、企画展示の現場において、企画・構想から本展が開催に至るまでの様々なプロセスについてお話を伺い、慶應義塾大学アート・センターで作成しているデータベースについてもご意見を伺った。

3. 事業総括

昨年度までの「文化庁メディア芸術デジタルアーカイブ事業」の一部として、また本年度は本事業の連携事業である「メディア芸術アーカイブ推進事業」においてお預かりしている中嶋興氏の写真資料、西山輝夫氏のスクラップブック資料、手塚一郎氏の映像資料等から、データベースへ登録可能な催事情報の抽出を行った。特に中嶋興氏の写真資料のような直接的な一次資料から得られた 71 件の催事情報が登録されている点で、本事業のデータベースは希少なものであると言える。

本年度事業の内容については、「ARCMA 2015 Report」として、報告がまとめられた。当該の報告は、将来的な Web 公開や、実装された Web データベースとの連携・相互参照を視野に入れ、PDF ファイル形式で作成された。当該の報告において、Web において実現が困難な拡大・縮小可能性を有する、データベースの一望性の概念形状提示がなされている。

本年度事業において実装された Web データベースは、ユー

ザーの検索利用のみならず、今後のデータ入力者にとっても使いやすく・分かりやすいインターフェースの改善が求められることが課題として残る。しかし、これまで類例の少ない、1950 年代以降の日本のメディアアートに関わる催事情報について、Web 上のデータベースにおいて検索が可能となる基盤を提示できたことは、有意なことである。（記＝國本）

平成 27 年度 文化庁 大学を活用した 文化芸術推進事業

アーツ・マネジメント教育の総合的・ 体系的確立とその方法論による人材養成事業

平成 25 年度・26 年度に引き続き、慶應義塾大学アート・センターは、文化庁の補助事業「大学を活用した文化芸術推進事業」に採択され、「アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業」を実施した。平成 27 年度は過去 2 年の事業、日本のアーツ・マネジメント教育についての情報の客観的な整理とあり方の検討を行った上で、アーツ・マネジメント教育の歴史化および体系化に取り組んだ。また、人材育成事業を実施し、今後の教育の可能性を検討した。

具体的には、①アーツ・マネジメント基礎講座、②美術品の公共利用の方法に対するニーズを持つ企業や病院、学校などの組織の担当者に対する教育（企業内アトリソースを活かす実践講座）、③芸術関連資料の利活用に重要な役割を果たすアーカイヴのマネジメントに関する検討及び教育（文化装置としてのアーカイヴ構築とアート・アーカイヴ・マネジメント）、④地域と連携した文化事業の実施を担う人材の育成（地域連携と文化事業）を実施した。

①アーツ・マネジメント基礎講座では事業全体の教育プログラムの基礎を支えるものとして最も基本となる内容を中心に講義を行い、理念的・分析的な思考ができる社会科学の下地を持つアーツ・マネージャーの育成を目指した。国際的に標準的なアーツ・マネジメントの姿と基本理念を受講生に理解していただくことを目標とした。この基礎講座によって、アーツ・マネジメントを専門的に学んだことがない受講生に正しい知識を提供できた。

②美術品の公共利用の方法に対するニーズを持つ企業や病院、学校などの組織の担当者に対する教育では、「企業内アトリソースを活かす実践講座」を開講した。博物館相当施設を有し、これまで小規模ながら数多くの展覧会を開催してきた慶應義塾大学アート・センターの実績を活かし、非芸術系組織内で美術品を扱う立場にある方に向けて、その扱い方と活用に関する実践講座を開講した。また、この講座の実践的なケース・スタディとして、特定の展示室を持たず、場所的な制約を受けない展示である「SHOW-CASE project No.3 大竹伸朗」を開催した。本講座の受講生には、実際に美術品や資料を扱う立場の方のみならず、管理職の方も含まれており、前者に対しては担当者に対するノウハウの提供といった実践的な教育、後者に対しては将来的な活用を検討している潜在層の掘り起しの二つの側面で成果があったと考えられる。アート・センターの事業では前例のない、企業をはじめ非芸術系組織を対象とする講座であったが、意欲的な受講生と熱心な後援者並びに関係者の協力を得て、美術品活用のた

めの手がかりを提供できた。

③芸術関連資料の利活用に重要な役割を果たすアーカイヴのマネジメントに関する検討及び教育では、第一の試みとして、アート・アーカイヴ・マネジメント教育のカリキュラム開発を目指し、アーカイヴ構築の思想的・社会的意義、様々な素材から資料体を構築する具体的なノウハウを取り上げた基礎的実習を目的に、「文化装置としてのアーカイヴ構築とアート・アーカイヴ・マネジメント」と銘打った講座を2回執り行った。その2回目では、当センターが定期的に催している「アーカイヴの形態学研究会」を一般公開する形をとった。公開制となったことで通常の参加者である研究者に加え、アーティスト、ビジネスマン、ライターなどの多彩な顔ぶれを得た。第二には、「アート・アーカイヴ・マネジメント ワーキンググループ Distribution」を計4回開催した。アーカイヴにおいて、資料情報の流通や公開にいかに関わり、資料の活用を後押しするのか、つまりは「マネジメント」という切り口からアーカイヴの社会的・文化的意義や効果に関する考察や長期的運用を可能にする方法の検討を目的とした。

④地域と連携した文化事業の実施を担う人材の育成としては、地域連携と文化事業を実施した。まず青森市において大学と地域の文化団体が連携して公演や映画上映などをオーガナイズした。外国人訪問者を含め多くの観客を動員し、同時に国際交流を果たすことができた意義は非常に大きい。また、秋田と東京のふたつの地にまたいで開催された講座においては、アート・センターの文化資源をもとにした協働事業の紹介、討議をし、これまでの経験を更に前進させるべく新たな国際交流や協働を促すことができた。

今年度のプロジェクトの総括、活動記録として、『平成27年度文化庁大学を活用した文化芸術推進事業「アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業」全体報告書』並びに、項目②「企業内アトリソースを活かす実践講座」と「SHOW-CASE project No.3 大竹伸朗」をまとめた報告書を発行している。 (記=堀口)



平成 27 年度 文化庁 メディア芸術 アーカイブ推進支援事業

戦後日本メディアアートの記録写真・ 記録音源・記録映像のレコード化、デ ジタル化及びリポジトリ調査

本事業は、戦後 70 年を経て今日の「メディア芸術祭」へと至る日本のメディアアートについて、その歴史的パースペクティヴを、作品そのものによってではなく、記録写真・記録音源・記録映像のレコード化・デジタル化によって再構成するという枠組みの元を実施された。

複合的な形式による表現やインターメディア、電算機や仮設的な装置を伴う表現など、メディアアートの作品には本質的に非永続的な表現が多く見られ、その姿が、過去の記録資料のなかに間接的にのみと留まっている事例も少なくない。戦後日本の前衛芸術への国際的な関心が高まる近年、その大きな潮流であるメディアアートについて、現存する作品と、現存せず記録によってのみ語られる作品を、アーカイブ的な蓄積・活用形態のモデルを用いて一覧化し、提示することが必要とされている。

この枠組みのもと、本年度は、現代に至る日本のメディアアートの歴史的文脈を示す資料体を対象に、「美術館・博物館等関連機関での展示等への展開の可能性」、「研究における需要」、「海外における認知度と需要」を判断の基準とし、作業対象として手塚一郎氏ビデオ・インフォメーション・センター（VIC）資料、実験工房関連資料、日本万国博覧会関連資料を選定した。そして、今後の展開に向けた基礎作業として、リポジトリ調査、文献調査、アーカイヴ構築モデルの検討、メタデータ（基本情報）の作成、一部のデジタル化を実施した。各活動の概略は以下の通りである。

1. 手塚一郎氏ビデオ・インフォメーション・センター （VIC）資料：基礎調査と DB レコード作成、及びビデオ テープ群のデジタル化

1972 年頃に活動を開始したグループ VIC（Video Information Center）が作成したビデオテープ群の全内訳を調査、あわせてテープの整理を実施した。また、「文化庁メディア芸術データベース」のメタデータ・スキーマに沿ったレコード作成に着手、一部のテープについてはデジタル化を実施した。

2. 実験工房関連資料：写真資料を中心とするアーカイヴ構 築とメディアアートのリポジトリ調査モデルの検討

日本におけるメディアアートの先駆例である実験工房に関連する資料について、瀧口修造旧蔵写真を中心としたアーカイヴ構築を行うとともに、実験工房資料をケースとしたリポジトリ調査モデルの検討を行った。

3. 大阪万博（EXPO'70）のドキュメンテーション：みどり館とベプシ館

戦後日本の前衛芸術の総決算であり、日本のメディアアート史上重要な位置を占める 1970 年日本万国博覧会を対象に、みどり館とベプシ館の活動に焦点をあて、イベント全体の調査、資料の所在調査および試行的デジタル化を実施した。加えて、みどり館の活動に関して、メディアアートの文脈における現状の位置づけを把握するため、国内外の文献調査を実施した。

（記＝本間）

文部科学省

スーパーグローバル大学創成支援事業

2014年9月、慶應義塾大学が「文部科学省 スーパーグローバル大学創成支援事業」に採択された。この採択をうけ、アート・センターは昨年度より、研究・教育コンテンツの国際的競争力と、「慶應義塾の窓」としての活動実績を生かし、海外の研究の現場に直結した国際的教育・研究プログラムを開発し、研究交流を促進するための諸企画を提案している。2015年に実施した企画は下記の通りである。

1. 「舞踏」研究に関する研究成果の国際発表：

舞踏：越境する身体（Butoh : A Body Over the Edge）

アート・センターでは、土方巽アーカイヴを中心に、舞踏研究について世界の研究をリードする活動が行われており、国際的にも大きな注目を集めている。これらの研究は、論文発表のほか、学内外で開催される学会等におけるパネルディスカッションやパフォーマンス等を通じ、成果として発表されているが、現状、成果発表の多くが国内向けの、日本語による発表にとどまっており、アート・センターの研究活動に寄せられている国際的な関心に十分に応えているとはいえない。

そこで本年度は、アート・センターが企画、運営を実施する Performance Studies international (PSi：国際パフォーマンス・スタディーズ学会) の日本初の研究大会「PSi 2015 TOHOKU－けがれを超えて：パフォーマンスと東北（身体・霊性・巡礼）」において、舞踏をテーマとするパネルセッションを実施するとともに、これまでの舞踏研究の成果を踏まえた展示を企画することによって、アート・センターの舞踏研究の成果を、各国から集まるパフォーマンス研究領域の研究者に対し、効果的に発信することを目論みた。

1. 舞踏研究に関する展示／モバイル・アーカイヴの実施 ・展覧会「土方巽の芸術－DANCE EXPERIENCE から DANCE METHOD へ」の開催

カンファレンス開催期間を含む2015年6月6日～9月13日の期間、青森県立美術館にて、アート・センターの土方巽アーカイヴが所蔵する舞踏資料を出品して展覧会を開催した。
・モバイル・アーカイヴ

カンファレンス会場内に、土方巽アーカイヴの研究成果・研究資料を公開するセクションを開設した。土方巽アーカイヴの担当者が、オンサイトでの議論や調査に対応することにより、世界でも例が少ない現代パフォーマンス・アーカイヴの一翼を担うアート・センターの、先進的なパフォーマンス・アーカイヴ拠点としての成果を示した。

2. パネルセッション「舞踏の生態学」「パフォーマンス・アーカイヴ」の開催

舞踏研究をリードする研究者を中心に人選を行い、土方巽アーカイヴのモデレーションのもと11名のキーノートおよび発表から構成されるパネルセッションを実施した。

登壇者：Takashi Morishita (Keio University Art Center), Karen Shimakawa (NYU Tisch School Of The Arts), Joshua Chambers-Leston (Northwestern University), Jow-Jiun Gong (Tainan University Of The Arts), Meng-Hsun Lu (National Cheng Kung University), Debra Levine (NYU Abu Dhabi), Jasmine Robertson (University of Sydney), Mariko Miyagawa (University of Tokyo), Jonathan W. Marshall (University Of Otago), Katja Centonze (Waseda University), YU HOMMA (Keio University Art Center)

2. 研究活動および成果のオンライン発信：成果に関する調査、公開用コンテンツ作成および発信

アート・センターでは、2014年度に、スーパーグローバル大学事業の支援を得て、海外からの関心に応え、研究の活動と成果を国際的にいっそう発信する方途を探るためのワーキング・グループを組織した。その結果、現行の取組に関する問題として、下記の2点が指摘された。

(1) 研究成果のオンライン化・バイリンガル化が不十分であること

研究成果を記録したコンテンツ（紀要、展覧会カタログ、シンポジウム記録集など）がオンライン化されておらず、海外から成果を参照できない状態にある。またバイリンガル化（英語版作成）についても、タイトルのみ英文が提供されている場合があるが、おおむね不十分である。

(2) 研究成果の活用状況および研究の国際化の状況が可視化されていないこと

アート・センターの研究成果、とりわけ舞踏研究に関する研究成果は、美術・芸術の領域にとどまらず、社会学や教育学等の研究者から、学際的な参照、利用がなされている。しかし、成果発表が書籍や論文などのテキスト媒体にとどまらず、映像やパフォーマンスなどの特殊な形態をとっていることも影響して、これらの成果の活用状況が現在、適切に調査・蓄積されていない。

また、アート・センターが主催する展覧会・ワークショップ・シンポジウム等の研究催事には、留学生や短期滞在研究

者等からなる海外研究者が多く参加している。しかし、これらの国際的な研究交流の状況もまた、適切な状況の把握および調査が行われておらず、国際的な研究活動のあり様が可視化されていない。

そこで、本年度の事業では、アート・センター発の研究成果をオンライン化およびバイリンガル化することに加え、とりわけ研究成果の活用状況および研究の国際化の状況に関する調査とデータベース化を力強く推進することにより、アート・センターに蓄積された研究成果の国際的発信力向上に取り組んだ。具体的な実施内容は下記の通りである。

1. ワーキング・グループ

検討の対象となったトピック：

- ・大学、研究所、美術館における情報発信の目的、対象、内容
- ・運用面で想定される課題
- ・ウェブサイト利用者の目的、傾向、ニーズ（Google Analyticsの分析に基づく）
- ・ウェブサイトでの情報発信手法および必要とされるデザイン

2. 既存の研究成果のデジタル化・バイリンガル化とオンライン発信に向けた準備

現在、日本語・紙ベースで発行されている年報、展覧会カタログ、作品調査記録などの研究成果の一覧化、およびデジタル化・バイリンガル化の状況調査を実施した。

3. 研究成果の活用状況および研究の国際化の状況に関する調査・データベース作成および発信

アート・センターの所管する資料および研究成果の国内外における活用状況の調査およびデータベース化を実施した。加えて、アート・センターの研究活動（シンポジウム、出版等）への海外研究者の参加状況を調査し、データベースに搭載した。

（記＝本間）

慶應義塾所蔵作品調査・保存活動

1. 藺村雪嶺《中井芳楠像》の修復
2. 三田キャンパス野外彫刻洗浄保存処置
 - 2-1. 朝倉文夫《平和来》
 - 2-2. 朝倉文夫《小山内薫胸像》
 - 2-3. 柴田佳石《福澤諭吉胸像》
 - 2-4. 菊池一雄《青年》
 - 2-5. イサム・ノグチ《無》
3. 日吉キャンパス野外彫刻洗浄保存処置
 - 3-1. 吉田三郎《平沼亮三胸像》
 - 3-2. 朝倉文夫《藤山雷太胸像》
 - 3-3. 山名常人《福澤諭吉胸像》
4. 矢上キャンパス野外彫刻洗浄保存処置
 - 國方林三《藤原銀次郎胸像》
5. 普通部野外彫刻洗浄保存処置
 - 岩田健《かたつむり》
6. 中等部野外彫刻洗浄保存処置
 - 6-1. 堀信二《今宮新胸像》
 - 6-2. 《ユニコーン像》
7. 志木高野外彫刻洗浄保存処置・修復
 - 7-1. 《松永安左衛門胸像》
 - 7-2. 峯孝《牧童》
 - 7-3. 大熊氏廣《福澤諭吉像》
8. ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置

アート・センターでは研究活動の一つとして、慶應義塾が所有する美術品や建築物の調査およびそれらの保存修復に関する助言や指導を行ってきた。博物館相当施設認定を受けて、この点に関しても更に充実した活動を目指している。所蔵美術品のメンテナンスに関しては、平成14年4月に発足した「慶應義塾美術品管理運用委員会」で、所蔵美術品のメンテナンスを中心に対処してきたが、アート・センターにおいて、その基礎となる作品に関するデータ整備も進めてきた。現在、作品に関するデータの整備および学内での情報共有化を目指してデータ・ベース構築に取り組んでいる。所蔵美術品のメンテナンスに関しては、例年通り委員会において修復・保存処置の必要な美術品の選定が行われ、選定された美術品はアート・センターを通じて専門家に作業を依頼するプロセスがとられた。今年度8件の修復・保存作業が実施されたので、以下に各美術品の概要と修復家による報告を掲載する。

1. 藺村雪嶺《中井芳楠像》の修復

本作品は長らくメディア・センターの所管下にありながらその存在が知られることが希であった一群の美術品・資料類のうちの1点である。メディア・センターの呼びかけの下、管財部、福澤研究センター、アート・センターで図書館旧館に保管されてきた絵画等の調査を2013年秋に行い、美術品相当と考えられる作品等について保存活用を促すべく修復活用の検討がなされた。但し、この調査の対象作品はいずれも埃等の面からかなり劣悪な保存状態となっており、活用のためには保存修復処置が必要であった。本作品は絵具層の浮き上がりや剥落が認められた上、支持体は木枠から広範囲に外れ、たわみや変形が著しく、作品本来の姿を損なう状況であったため、アート・センターを通じて専門家に依頼し、修復保存処置を施した。

作者の藺村雪嶺（生没年不詳）は、本名を宗太郎といい、和歌山市中の表具師の家に生まれ、明治11、12年頃、東京に出て某学校で高等教育を受け、図画、数学を専攻した。同30年頃、湊通り丁及び廣道あたりに住まいし、和歌山師範学校で数学および図書を担任した。その傍ら「小学毛筆画帖」等を著した。同32、33年頃から、和歌山墨林会画家の一員として長く在籍し、毎回出品を怠らなかった。キャンパス裏面に「明治三十二年六月中瀬／藺村雪嶺写」と墨書された「山県有朋像」の存在が確認出来、本作と通じる。

中井芳楠（1853～1903）は、嘉永6年に和歌山市鍛冶町に生まれた紀州藩士で、明治5年慶應義塾に入学、卒業後、英

語教師として、大阪慶應義塾等で教鞭をとり、和歌山自修学校の校長を経て、慶應義塾の教員となった。同13年に横浜正金銀行に転じ、同23年ロンドン支店長となり、日清戦後の賠償金の受領と日本への送金を任せられ、またロンドン市場での日本の軍事公債などの売り出しに功績を挙げ、勲五等正六位に叙せられた。また、渡英中の南方熊楠の世話をしたことでも知られる。同36年2月9日に没した。翌年に、慶應義塾は、その功績を記念するとともに、後進を助けるために、経済財政に関する書籍を購入し、故中井芳楠氏記念文庫を設置した。本作品は、この記念文庫設置にともない、図書館に飾られていたと推測される。制作を依頼されたのは、芳楠と同郷の蘭村雪嶺であるが、裏面には「明治三十六年八月下旬/蘭村雪嶺写」と墨書されており、没後間もなく、芳楠の肖像写真（福澤研究センター所蔵）を元にして制作されたことが判明する。

[中井芳楠および記念文庫に関する解説は、福澤研究センター都倉武之氏のご教示による]。

[文献]『紀州郷土芸術家小伝』貴志康親編・発行、昭和5年。『慶應義塾学報』明治36年2月、同37年3月。『福澤論吉事典』福澤論吉事典編集委員会編、平成22年。『慶應義塾出身名流列伝』三田商業研究会編、明治42年。

保存修復作業記録

2015年11月30日 修復研究所21・渡邊郁夫

＊担当者 渡邊郁夫

＊修復期間 2013年～2015年11月

●作品

作者＝蘭村雪嶺

作品＝中井芳楠像

制作年＝1903年（明治36年）

材質・技法＝油絵具、キャンバス

寸法＝73.0×57.6×2.3cm（厚み）

●処置前の状態

- ・絵具層：剥落や浮き上がりが、顔面や衣服の部分、背景に認められ、全面に汚れがついている。浮き上がりの周囲の絵具層は固着が良好でなく、接着処置が必要な状態である。
- ・支持体：麻布のキャンバスである。支持体は右辺や下辺など木枠から広範囲に外れているところがあり、その周辺はたわみや変形が著しい。このため、支持体の変形修正が必要であったが、作品の耳の部分が狭く修正する際の引っ張



修理前(表)



修理前(裏)



修理後(表)



修理後(裏)

りが出来ないため、耳を補強する必要がある。

- ・木枠：深刻な損傷がないため、使用することができる。
- ・額縁：下辺の一部が欠損しているため、修理が必要である。

●保存処置事項及び内容

1. 写真撮影：修復前の状態をデジタルカメラで撮影記録を行った。
2. 調査：修復前の状態を調査し、修復方針を検討した。
3. 浮き上がり接着：破損部・剥落部周縁の絵具層の浮き上がり箇所へ膠水（10％）を差し入れ、緩衝材としてシリコンシートをあてがい、電気鋺を使用し、加温・加圧して接着を行った。
4. 耳補強：带状に裁った麻布の長辺部の一片の織りをほぐし、薄く削いだ部分を画布の側面裏にあてがい、BEVA371 フィルムシートを接着剤として使用して接着し、耳補強とした。
5. 仮張り変形修正：可動式木枠に作品を仮張りし、画布の変形や張りの状態を見ながら徐々に張りとを与え、変形修正を行った。変形が残る箇所は、加湿・加温・加圧して修正した。
6. 裏面の木枠清掃・殺菌：裏面に付着・堆積していた埃等を電気クリーナーで吸引した後、エタノール水を含ませたウエスで汚れを除去した。
7. 画面洗浄：希アンモニア水溶液を綿棒に含ませ、画面全体の汚れを除去した。
8. 充填整形：絵具層が剥落し欠損している箇所に、ボロニャ石膏と膠水を練り合わせた充填剤を詰め、周囲のマチエールと合うように塑形した。
9. 防黴・殺菌ワニス塗布：画面に、チアベンタゾール（TBZ）を溶解したダンマルワニスを塗布した。
10. 補彩：充填箇所・擦傷等に修復用アクリル樹脂絵具を使用し、補彩を施した。
11. 画面保護ワニス塗布：画面の保護と艶の調整にダンマルワニスを塗布した。
12. くさび新調：紛失したくさびを新調した。
13. 額修復：額の欠損部を復元した。汚れを除去し、がたつきを修正した。
14. 額装：裏面に、裏蓋（ポリカーボネート板）を設置した。
15. 写真撮影：修復後の作品をデジタルカメラで撮影し画像記録を残した。

●修復後の所見

本作品は汚れが多く付着していたことと、支持体が木枠か

ら外れたことによって生じた著しい変形により、鑑賞出来ないばかりではなく、保存の観点からも安全に管理することが難しい状態であった。今回の修復では、まず、絵具層の浮き上がりを接着した上で支持体の変形修正を行った。この修正は支持体を木枠から外し、作品より大きめの可動式枠に仮張りし、時間をかけて徐々に引っ張り画面を平らにすることであるが、本作品の変形があまりに著しいため修正には数ヶ月を要した。その間にも変形した形に固まっていた絵具層が、少しずつの引っ張りにも関わらず剥離してしまう場面があった。その時は、時間をおかずに接着し安定させた。このように、本作品の修復作業は長い時間を要し、かつ、慎重な作業であった。現在は、不安定な絵具層は固着している状態であり、移動や展示、保管に遜色ない。しかし、長時間において変形したままの状態が続いていた作品であるため、絵具層の固着が弱くなっており今後も浮き上がりが生じる可能性が否めないため、時々点検することが望ましい。



絵具層の浮き上がりを膠水にて接着した

2. 三田キャンパス野外彫刻洗浄保存処置

三田キャンパスに設置されている3点の野外彫刻に関しては、2001年度に朝倉文夫《平和来》、柴田佳石《福澤諭吉胸像》について、2003年度、2005年度、2007年度にはこの2点に、朝倉文夫《小山内薫胸像》を加えた3点について、洗浄保存処置を実施している。2009年度には、2008年度に野外に設置された菊池一雄《青年》を加えた全4点について洗浄保存処置を行った（本年報9号41-46頁、11号61-65頁、13号41-43頁、15号70-71頁、17号89-91頁、19号41-44頁参照、作品詳細情報については同書11号および9号47-49頁、16号68-69頁を参照のこと）。2013年度には、イサム・ノグチ《無》を加えた5点の洗浄保存処置を行った（本年報21号、55-58頁）。今年度は、再び作品表面に汚損が認められたため、上記5点

について、アート・センターを通じて専門家による洗浄保存処置を行った。

保存修復作業記録

2016年5月10日 ブロンズスタジオ・黒川弘毅

＊作業期間 2016年1月26日

＊作業者 黒川弘毅、篠崎未来、遠藤啓祐

2-1. 朝倉文夫《平和来》

●作品

作者＝朝倉文夫

作品名＝平和来

材質＝ブロンズ

制作年＝1952年

寸法＝185×58×57cm

●作業前の状態

- ・表面の状態：2013年度の作業時と比較して、顕著な変化は認められないが、ワックス塗膜下で淡青色のさびが僅かに進行していると推定される。撥水性は良好に維持されていた。
- ・鳥の排泄物：付着が見られた。
- ・人為的キズ・落書きの箇所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：地山クラックから白色の析出物は見られない。
- ・破損・欠失箇所：なし。
- ・変形箇所：なし。
- ・その他の異常：認められない。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

作業前と比較して、顕著な変化は認められない。

制作年 = 1953 年

寸法 = 96 × 88 × 44 cm

2-2. 朝倉文夫《小山内薫胸像》

●作品

作者 = 朝倉文夫

作品名 = 小山内薫胸像

材質 = ブロンズ

制作年 = 1958 年

寸法 = 70 × 50 × 37 cm

●作業前の状態

- ・表面の状態：2013 年度の作業時と比較して、顕著な変化は認められない。撥水性は良好に維持されていた。
- ・鳥の排泄物：痕跡が見られた。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。
- ・破損・欠失個所：なし。
- ・変形個所：なし。
- ・その他の異常：認められない。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

作業前と比較して、顕著な変化は認められない。

2-3. 柴田佳石《福澤諭吉胸像》

●作品

作者 = 柴田佳石

作品名 = 福澤諭吉胸像

材質 = ブロンズ

●作業前の状態

- ・表面の状態：ワックスの喪失部分が斑紋となり、撥水性の減退がみられた。
- ・鳥の排泄物：痕跡が見られた。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。
- ・破損・欠失個所：なし。
- ・変形個所：なし。
- ・その他の異常：台石目地からカルシウムの析出がみられる。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

着色の調整を図りながら保護剤のワックスを塗布し、撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

ワックスの喪失による斑紋が払拭され、良好な撥水性が復元した。

2-4. 菊池一雄《青年》

●作品

作者 = 菊池一雄

作品名 = 青年

材質 = ブロンズ

制作年 = 1948 年

寸法 = 173 × 40 × 35 cm

●作業前の状態

- ・表面の状態：2013 年度の作業時と比較して、顕著な変化

は認められない。撥水性の減退が認められた。

- ・鳥の排泄物：なし。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。
- ・破損・欠失個所：なし。
- ・変形個所：なし。
- ・その他の異常：認められない。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

作業前と比較して、顕著な変化は認められない。

2-5. イサム・ノグチ《無》

●作品

作者＝イサム・ノグチ

作品名＝無

材質＝石膏原型 / モルタル・コンクリート

制作年＝1951年頃

寸法＝高さ 22.9 cm

●作業前の状態

- ・表面の状態：降水の流水路に沿って、黒味を帯びた沈着物が条痕状の縞模様を形成している。
表層浮き上がり個所に充填したエポキシ樹脂は、黄変が顕著であるが堅牢に保たれていた。
修復後に生じたと推定される表層の浮き上がり個所は北側と南東側に顕著であり、拡大している可能性がある。表層の剥落は認められなかった。
降水の流水路に黒色の堆積物が条痕状に形成され、北側に藍藻類が発生していた。（これらが顕著に目立っていたが、表層の浮き上がり箇所が水の凍結により剥落することが懸念さ

れたため、今回は洗浄を行わなかった。）

- ・鳥の排泄物：なし。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・破損・欠失個所：なし。
- ・その他の異常：顕著なものは認められない。
- ・固定状態：良好。



条痕の様子

●保存上の留意事項

隙間に侵入した水の凍結が表層の浮き上がりを促進している可能性がある。表層の剥落を防止するため、浮き上がりの隙間に樹脂の注入を検討する。

3. 日吉キャンパス野外彫刻洗浄保存処置

日吉キャンパスに設置されている3点の野外彫刻に関しては、2008年度に洗浄保存処置および、着色調整保存処置を行った（作品の詳細、保存処置内容については本年報16号69-73頁参照）。本年度は、再び作品表面に汚損が認められたため、上記3点について、アート・センターを通じて専門家による洗浄保存処置を行った。

保存修復作業記録

2016年5月10日 ブロンズスタジオ・黒川弘毅

*作業期間 2016年1月27日

*作業者 黒川弘毅、篠崎未来、遠藤啓祐

3-1. 吉田三郎《平沼亮三胸像》

●作品

作者＝吉田三郎

作品名＝平沼亮三胸像

材質・技法＝ブロンズ（鑄造方法：真土型鑄造法）

制作年＝1955年

設置年＝1955年3月29日

記名＝台座背面の彫り込み銘文中

慶応義塾体育会寄贈（全国協議団体の平沼亮三への贈与を受けて）

●作業前の状態

・表面の状態：ワックスの喪失部分に淡青色の斑紋が生じ、

撥水性の減退・喪失がみられた。

・鳥の排泄物：付着が見られた。

・人為的キズ・落書きの個所：なし。

・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。

・内部からの噴出・析出物：なし。

・破損・欠失個所：なし。

・変形個所：なし。

・その他の異常：認められない。

・固定状態：良好。

●作業の基本方針

着色の調整を図りながら保護剤のワックスを塗布し、撥水性を維持する。

●作業内容

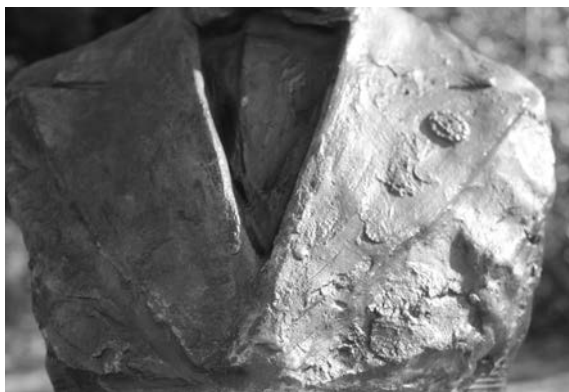
1. 洗浄作業



ワックス劣化箇所（作業前）



洗浄



ワックス劣化箇所（作業後）



ワックス塗布

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、色調を調整した後、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

ワックス喪失箇所の斑紋が目立たなくなり、穏やかな光沢と良好な撥水性が復元した。

3-2. 朝倉文夫《藤山雷太胸像》

●作品

作者＝朝倉文夫

作品名＝藤山雷太胸像

材質・技法＝ブロンズ

記名＝モノグラム 背面に刻字

●作業前の状態

- ・表面の状態：ワックスの喪失部分に淡青色の斑紋が生じ、撥水性の減退・喪失がみられた。
- ・鳥の排泄物：なし。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。
- ・破損・欠失個所：なし。
- ・変形個所：なし。
- ・その他の異常：認められない。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

着色の調整を図りながら保護剤のワックスを塗布し、撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、色調を調整した後、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

ワックス喪失箇所の斑紋が目立たなくなり、穏やかな光沢と良好な撥水性が復元した。

3-3. 山名常人《福澤諭吉胸像》

●作品

作者＝山名常人

作品名＝福澤諭吉胸像

材質・技法＝ブロンズ

寸法＝高さ約 1.2m

記名＝作品背面「一九八五 常人作」

商工学校同窓会、工業学校同窓会、
中等部特別第1回第2回卒業生 寄贈

●作業前の状態

- ・表面の状態：ワックスの喪失が進行し、撥水性の減退・喪失がみられた。
- ・着色に用いられた塗料の劣化が進行し、右目下瞼の鑄造欠陥を樹脂で補修した箇所が見えるようになった。
- ・鳥の排泄物：痕跡が見られた。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。
- ・破損・欠失個所：なし。
- ・その他の異常：認められない。
- ・変形個所：なし。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、色調を調整した後、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

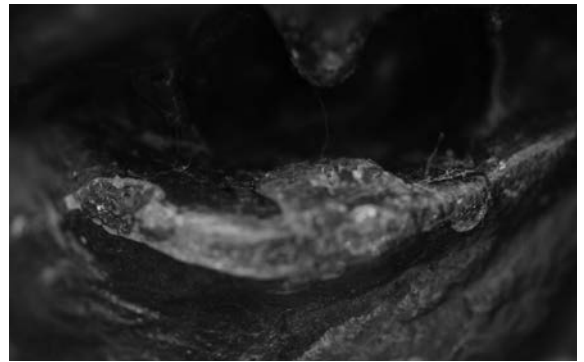
使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

穏やかな光沢と良好な撥水性が復元した。



樹脂による補修箇所



樹脂による補修箇所



洗浄



ワックス塗布

4. 矢上キャンパス野外彫刻洗浄保存処置

矢上キャンパス 25 棟学事課南側広場に設置されている、國方林三《藤原銀次郎胸像》は、長年風雨にさらされ、汚損が確認されたため、アート・センターを通じて専門家による洗浄保存処置を行った。

藤原銀次郎は、福澤の指導を直接受け、三井銀行を経て、富岡製糸場、王子製紙の支配人となり、王子製紙の事業拡大を主導、「製紙王」の異名を取った。昭和 13 年、私財を投じて日吉キャンパスに藤原工業大学を設立、理工学部の前身となった。

本作品は、昭和 25 年に工学部の開設 10 年を記念して正式に発足した工学部同窓会の依頼により、彫刻家國方林三が制作したものである。当時工学部は小金井にあり、像は正面玄関広場に設置されていた。

〔文献〕 大澤輝嘉「藤原銀次郎と理工学部」『三田評論』no.42、慶應義塾発行、2010 年 1 月。大澤輝嘉「藤原銀次郎と理工学部」『三田評論』no.44、慶應義塾発行、2010 年 3 月。「第 9 回矢上キャンパスの銅像」『慶應義塾大学理工学メデ

ィアセンターニュース』no.1671、慶應義塾大学理工学メディアセンター発行、2013 年 4 月。

保存修復作業記録

2016 年 5 月 10 日 ブロンズスタジオ・黒川弘毅

＊作業期間 2016 年 1 月 27 日

＊作業者 黒川弘毅、篠崎未来、遠藤啓祐

●作品

作者＝國方林三

作品名＝藤原銀次郎胸像

材質・技法＝ブロンズ

制作年＝1950 年（昭和 25 年）

●作業前の状態

・表面の状態：2006 年頃に塗布されたと推定される塗料の劣化が緩やかに進行しているが、人工的で単調な着色が保



作業前



作業後



洗浄

たれている。

- ・鳥の排泄物：なし。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。
- ・破損・欠失個所：なし。
- ・その他の異常：認められない。
- ・変形個所：なし。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

洗浄だけを施し、保護剤のワックスを塗布しない。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果

作業前と比較して、顕著な変化は認められない。

●保存上の留意事項

塗料の劣化を待ち、自然な古びへの移行を期待する。

5. 普通部野外彫刻洗浄保存処置

岩田健《かたつむり》は、普通部校舎脇に設置されていたが、設置状況が危険であるため、2006年度に、洗浄保存処

置を施し、校舎前植え込みに移動して設置した（本年報14号57-59頁）。今年度は、アート・センターを通じて専門家による状態確認と洗浄保存処置を行った。

保存修復作業記録

2016年5月10日 ブロンズスタジオ・黒川弘毅

*作業期間 2016年1月27日

*作業者 黒川弘毅、篠崎未来、遠藤啓祐

●作品

作者＝岩田健

作品名＝かたつむり

材質・技法＝ブロンズ

記名＝「岩」のモノグラム 地山背面に刻字

●作業前の状態

- ・表面の状態：ワックスの喪失部分に淡青色の斑紋が生じ、撥水性の減退・喪失がみられた。淡青色さびには緑色への変化が観察され、安定したさびへの転換が進行していると推定される。
- ・鳥の排泄物：痕跡が見られた。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。
- ・破損・欠失個所：なし。



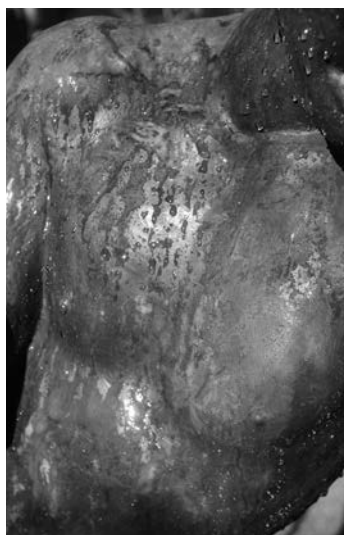
作業前



作業後



発錆



撥水性



洗浄

- ・変形箇所：なし。
- ・その他の異常：認められない。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

保護剤のワックスを加熱塗布して着色を調整し、撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に加熱塗布し、色調を調整した後、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

ワックス喪失箇所の斑紋が目立たなくなり、穏やかな光沢と良好な撥水性が復元した。

6. 中部部野外彫刻洗浄保存処置

中部部に設置されている堀信二《今宮新胸像》は、2012年度に、洗浄保存措置を施した（作品の詳細、保存処置内容については本年報20号48-50頁参照）。2点の《ユニコーン像》は、2013年度に、修復保存処置を施した（作品の詳細、保存処置内容については本年報21号52-55頁参照）。本年度は、上記3点について、アート・センターを通じて専門家による状態観察と洗浄を行った。

保存修復作業記録

2016年5月10日 プロンズスタジオ・黒川弘毅

*作業期間 2016年1月26日

*作業者 黒川弘毅、篠崎未来、遠藤啓祐

6-1. 堀信二《今宮新胸像》

●作品

作者＝堀信二

作品名＝今宮新胸像

材質・技法＝ブロンズ

制作年＝1977年

●作業前の状態

- ・表面の状態：ワックスの喪失部分が斑紋となり、撥水性の減退がみられた。
- ・鳥の排泄物：痕跡が見られた。
- ・人為的キズ・落書きの箇所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。
- ・破損・欠失箇所：なし。
- ・変形箇所：なし。
- ・その他：台石目地からのカルシウムの析出がみられた。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

ワックスの喪失による斑紋が払拭され、良好な撥水性が復元した。

6-2. 《ユニコーン像》

●作品

作者＝不明

作品＝ユニコーン像 [1]

材質・技法＝セメント

制作年＝1924年頃（関東大震災後）

寸法＝高さ約135cm

- ・表面の状態：樹脂含浸が施されて以後、骨材は堅牢に定着していて脱落は観察されなかった。亀裂の充填材は良好に保たれ裂開箇所は見られなかった。
- ・鳥の排泄物：なし。
- ・人為的キズ・落書きの箇所：なし。
- ・破損・欠失箇所：なし。
- ・その他の異常：銘板の裏打ちに用いられている木材の合板が腐り、ステンレス製の表装が脱落しかけていた。
- ・固定状態：良好。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果

作業前と比較して、顕著な変化は認められない。

●作品

作者＝不明〔復元：三浦大和〕

作品＝ユニコーン像 [2]

材質・技法＝セメント

制作年＝1978年頃（関東大震災後）

寸法＝高さ約135cm



ユニコーン 1
銘板の脱落

- ・表面の状態：手足などの突出部、輪郭の凸部に骨材の浮き上がり・脱落が見られる。顕著な亀裂は見られなかった。昆虫の営巣が多くみられた。
- ・鳥の排泄物：なし。
- ・人為的キズ・落書き：なし。
- ・破損・欠失箇所：なし。
- ・その他の異常：顕著なものは認められない。
- ・固定状態：良好。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

●作業結果

作業前と比較して、顕著な変化は認められない。

●保存上の留意事項

骨材の脱落を防止するため、樹脂の含浸を検討する。

7. 志木高野外彫刻洗浄保存処置

志木高等学校に設置されている3点の野外彫刻のうち《松永安左エ門胸像》は、2009年度に着色補整・保存処置・作品固定を行い（作品の詳細、保存処置内容については、本年報17号88-89頁参照）、峯孝《牧童》、大熊氏廣《福澤諭吉像》は、2008年度に修復および、着色補整・保存処置を施した（作品の詳細、保存処置内容については、本年報16号73-75頁参照）。

今年度は、アート・センターを通じて専門家により、《松永安左エ門胸像》の状態観察と洗浄を行い、峯孝《牧童》については、状態観察と洗浄に加えて、脱落した銘板を固定した。大熊氏廣《福澤諭吉像》は、清掃と予備調査を実施した。



ユニコーン 1
洗浄

保存修復作業記録

2016年5月10日 ブロンズスタジオ・黒川弘毅

*作業期間 2016年1月28日

銘板固定は2016年1月28日～2月27日

*作業者 黒川弘毅、篠崎未来、遠藤啓祐
(有)石歩・大野春夫（銘板設置）

7-1. 《松永安左エ門胸像》

●作品

作品名＝松永安左エ門胸像



ユニコーン 2 昆虫の営巣

材質・技法＝ブロンズ

制作年＝1944年（但し原像の制作年、ブロンズ鑄造は後年と考えられる）

寸法＝高さ 75 cm

●作業前の状態

- ・表面の状態：ワックスの喪失が進行し、撥水性の減退・喪失がみられた。
- ・鳥の排泄物：付着が見られた。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。
- ・破損・欠失個所：なし。
- ・その他の異常：認められない。
- ・変形個所：なし。
- ・固定状態：良好。

●作業の基本方針

保護剤を更新して撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に塗布し、色調を調整した後、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

穏やかな光沢と良好な撥水性が復元した。

7-2. 峯孝《牧童》

●作品

作者＝峯孝

作品名＝牧童

材質・技法＝ブロンズ

獣医畜産専門学校卒業生寄贈

洗浄保存処置作業

●作業前の状態

- ・表面の状態：ワックスの喪失部分に淡青色の斑紋が生じ、撥水性の減退・喪失がみられた。淡青色さびには緑色への

変化が観察され、安定したさびへの転換が進行していると推定される。

- ・鳥の排泄物：付着が見られた。
- ・人為的キズ・落書きの個所：なし。
- ・ピンホール（鬆）・穴・亀裂：顕著なものは認められない。
- ・内部からの噴出・析出物：なし。



作業前



作業後



鳥の排泄物付着

- ・破損・欠失箇所：なし。
- ・変形箇所：なし。
- ・その他の異常：「創立 125 周年記念」銘板は、裏打ちの木製合板が腐り台石から脱落していた。
- ・固定状態：上記銘板を除き良好。

●作業の基本方針

保護剤のワックスを加熱塗布して着色を調整し、撥水性を維持する。

●作業内容

1. 洗浄作業

非イオン系洗剤を用いて洗浄した。

2. 保護剤塗布作業

蜜蝋を全体に加熱塗布し、色調を調整した後、輪郭にメリハリが出るように光沢を調整した。

使用材料 蜜蝋、リグロイン

●作業結果

ワックス喪失箇所の斑紋が目立たなくなり、穏やかな光沢と良好な撥水性が復元した。

銘板固定作業

●作業前の状態

「創立 125 周年記念」銘板は、裏打ちの木製合板が腐り台石から脱落していた。



修理前



修理後

銘板は真鍮製で、エッチングによる凸文字を含む肉厚は 1.7mm であった。銘板には下部に変形が見られた。裏打ちの木製合板は 12mm と推定される。石への固定は鉄製アンカーボルト 4 本とエポキシ樹脂が使用されていた。

●作業の基本方針

ステンレス製固定金具を作成し、これに銘板をネジ留めにより装着して台石に固定する。

銘板には伸びの塑性変形が生じている。文字を損なう恐れがあるため、変形箇所の矯正は行わない。

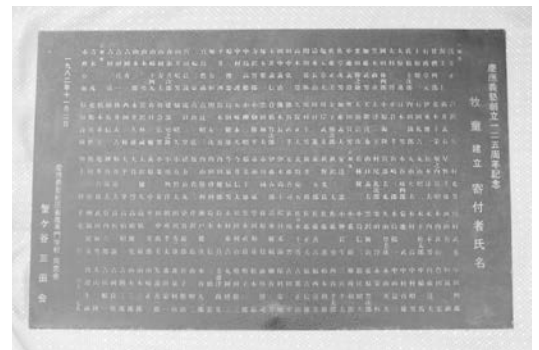
●作業内容

1. ステンレス製固定金具作成

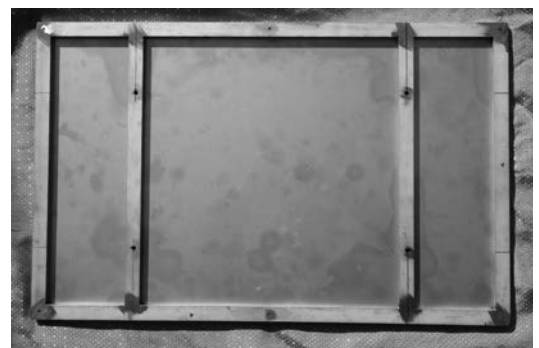
薄い真鍮版の変形を防止するバックアップ板材と平板剤の枠、アンカーボルト 4 本を設けた固定金具を作成する。材料はステンレス (SUS304) を使用する。

2. 銘板固定作業

銘板が設置される台石の凹みの底面と側面を、固定金具に



銘板表面(修理前)



固定金具装着後の銘板裏面

合わせて切削し調整した。

新たなアンカー穴を穿孔して、銘板を装着した固定金具をエポキシ樹脂で台石に固定した。

●作業結果

銘板は台石に堅牢に固定された。

7-3. 大熊氏廣《福澤諭吉像》

●作品

作品名＝福澤諭吉像

作者＝大熊氏廣

材質・技法＝ブロンズ

制作年＝1893年（明治26年）

寸法＝118×112×90cm

●作業の基本方針

像表面を観察清掃して、今後に予定される本格的調査のための予備調査を行った。本格的調査では門形を用いて作品を吊り上げ、ブロンズ像の内側を観察する。今回は吊り上げのための表面観察と吊り上げ方法の検討を行った。

（本作品は鈴木長吉の鑄造工房で鑄造されたと推定される。本格的調査では、像の美術史的調査とともに、鑄造技術の解明が重要な目的の一つとなる。）



全景

●作業内容

1. 表面の観察清掃

刷毛を用いて表面の埃を除去しながら、クラックや分銅パーツの接合箇所などを観察した。

8. ノグチ・ルーム（萬來舎）の保存修復処置

三田キャンパスで長らく「ノグチ・ルーム」と呼ばれてきた第二研究室談話室は、建築家谷口吉郎と彫刻家イサム・ノグチのコラボレーションによって創造された空間であり、1951年8月に竣工した。南館新築に伴う第二研究室解体という事態を受けて、庭へ広がる空間を伴った地上の談話室は、2004年南館3階ルーフ・テラスという全く異なった立地に、建築家隈研吾、景観設計家ミシェル・デヴィーニュの手を経て新しい形で移築された。2007年度に家具に加えて室内床面等を集中的に修復・保存処置を施した（本年報15号、65-69頁参照）。その後、室内環境の改善につとめ、週1回の定期的な清掃および空調稼働を行ってきた。また、床面の定期メンテナンスとして1年に1度、秋に油性床用ワックス塗布を学校校舎の通常メンテナンスの範囲で行っている。更に、2011年度に家具に専用カバーを設置するとともに、紫外線カット・フィルムを全窓面に設置した（本年報19号、44頁参照）。特に家具カバーと紫外線フィルムの設置により保存状態は飛躍的に改善された。

昨年度は、テーブルの傷、腰掛けの背もたれの一部弛みなどが見られたため、その修復処置を施すとともに、衝立裏部分のケアを行った。今年度は、昨年度の修復箇所の確認を中心に、部屋全体の点検を行い、腰掛けと丸椅子に一部新しい損傷が確認されたので修復処置を施した。

状態調査記録

2016年4月22日 修復研究所21・宮崎安章

*作業日 2016年2月16日

*担当者 宮崎安章

●調査結果

2016年2月16日に三田キャンパス第二研究室「新萬來舎／ノグチ・ルーム」の状態調査を行った。2015年3月18日に修復を行った箇所を中心に部屋全体の点検を行った。特に直射日光があたり劣化箇所が顕著であった《テーブル》《腰掛（小）》《座敷の敷物》の他に《丸椅子》《茶托》の観察も行った。

紫外線カットフィルムを窓ガラスに貼ったことによる有害

紫外線の遮蔽効果はあり、劣化の進行は抑えられている。しかし、直射日光があたることによる、表面温度の上昇や遮蔽しきれない紫外線による、ワニス層の劣化は多少あったため、エレミ樹脂を調合したマスチック樹脂ワニスを塗布した。

また継続的に室内の空調や各家具にかけたカバーの効果も大きいと考え、今後も実施することを推奨する。《腰掛（小）》は、背もたれの正面向かって一番左側の支柱が接しているイ草縄が破損して外れている箇所がある。使用時に背もたれに寄りかかり、支柱に挟まっている箇所に負荷がかかり破損したと考える。

《丸椅子》は、座の縁（周囲）や脚底に、以前に無かった欠損がある。座の欠損はカバー布を取り外す際に起こった可能性があり、脚底の欠損は使用した際に出来たと考える。《茶托》は大きな損傷はなかった。

奥の座敷に敷かれている敷物も、直射日光があたっている箇所も以前のような、表皮が剥がれる箇所は無かった。床も清掃を行い、定期的にワックスを塗布しているが、入口付近に粘着テープを除去した際に出来たワックスの剥落した痕跡があり、暖炉付近にも擦って出来たワックスの剥落した痕跡が筋状に多数ある。

衝立の足下などにも表面が擦れて剥落した箇所が多数ある。

背もたれの破損したイ草縄は、真鍮製の小さい釘で止めて今回は応急処置を行った。

これからの修復について、《丸椅子》の破損箇所は接着等の処置を行い、脚底に保護のために貼ったフェルトが剥がれているので損傷を処置した後に新しいものに交換する。

今回の損傷は《テーブル》は経年で起こったものであるが、《腰掛（小）》《丸椅子》《床》などは、人為的な損傷であり、注意をはらって行動すれば防げた可能性のある損傷である。今後、使用に関しては細心の注意を払わなければならない。

直射日光があたる《テーブル》《腰掛（小）》《座敷の敷物》表面の変化や劣化があるか経過観察を続け、必要に応じて修復処置を行う。

ノグチ・ルームを使用し続ける場合は、保護カバー布の取り外しや座り方、移動時の引きずりなど、各家具の取り扱い

について憂慮し使用することを要望する。床などに粘着テープ等は貼らないことを希望するが、使用しなければならない場合は、粘着力の弱いもの等、適切な材料を選択して使用して欲しい。

紫外線カットフィルムは貼って一定の効果は得られているが、常に直射日光があたっている状態は保存上良いことではないため、少しでも遮光できるものを設置することを提案する。



イ草縄の修理



丸椅子の剥落

受入資料（寄贈）

●土方巽アーカイヴ

1. Eden Peretta, O Soldano Nu（図書、ポルトガル語）
寄贈者：Eden Perett
2. NHK「あさイチ」（番組 DVD）
寄贈者：NHK エデュケーショナル
3. インタビュー ここから ダンサー田中泯（番組 DVD）
寄贈者：NHK 甲府放送局
4. 赤瀬川原平の芸術原論展（図録、2冊）
寄贈者：千葉市美術館ほか
5. Jonathan Caudillo Lozano, Cuerpo, crueldad y diferencia en la danza *butoh*, Tatsumi Hijikata y Ko Murobushi（博士論文、スペイン語）
寄贈者：Jonathan Caudillo Lozano
6. Simone Orinska, buto（ラトビア語、図書）
寄贈者：Simone Orinsku
7. 河村悟『舞踏、まさにそれゆえに、土方巽』（図書）
寄贈者：河村悟
8. TH トーキングヘッズ叢書 No.64（雑誌）
寄贈者：アトリエサード
9. 「ACT 藝術観點」秋季号 No.64（雑誌）
寄贈者：国立台南藝術大学
10. 「季刊ダンスワーク 71」2015 年秋号（雑誌）
寄贈者：ダンスワーク舎
11. 赤瀬川原平『世の中は偶然に満ちている』（図書）
寄贈者：筑摩書房
12. 赤瀬川原平『赤瀬川原平漫画大全』（図書）
寄贈者：河出書房新社
13. Tanya Calamoneri, BECOMING NOTHING TO BECOME SOMETHING : METHODS OF PERFORMER TRAINING IN HIJIKATA TATSUMI DANCE（博士論文、英語）
寄贈者：Tanya Calamoneri
14. 三上賀代『増補改訂 器としての身体』（図書）
寄贈者：三上賀代
15. Katarzyna Julia Pastuszek, ANKOKU BUTO HIJIKATA TATSUMI EGO TEATR CIALA-W-KRYZYSIE（博士論文・図書、ポーランド語）
寄贈者：Katarzyna Julia Pastuszek
16. 「ACT 藝術観點」冬季号 No.65（雑誌、中国語）

寄贈者：国立台南藝術大学

17. Jonathan Caudillo Lozano, Cuerpo, crueldad y diferencia en la danza *butoh* una mirada filosófica（図書、スペイン語）
寄贈者：Jonathan Caudillo Lozano
18. 鶴岡善久『シュルレアリスム、その外へ』（図書）
寄贈者：鶴岡善久
19. NHK 静岡、「継承される舞踏 土方巽 没後 30 年」（番組 DVD）
寄贈者：NHK 静岡放送局
20. 秋田朝日放送「鎌鼬 50 年後の残像」（番組 DVD）
寄贈者：秋田朝日放送
21. 秋田朝日放送「没後 30 年 土方巽に寄せる思い」（番組 DVD）
寄贈者：秋田朝日放送
22. Allana G. Lindgren, Stephen Ross, The Modanist World（図書、英語）
寄贈者：Stephen Ross
23. 鈴木信一「即興ダンスにおけるカップリングと動作選択可能性拡大・自己治癒に関する研究」（博士論文）
寄贈者：鈴木信一
24. 「舞台芸術 19」Autumn 2015（雑誌）
寄贈者：京都造形芸術大学舞台芸術センター
25. Shao Yun Hsu, From “Camera Obscura” to “Camera Lucida” : “Body like a receptacle” and The Feminine Tone of Tatsumi Hijikata Ankoku Butoh（修士論文、英語）
寄贈者：Shao Yun Hsu
26. NHK「SWITCH インタビュー 達人達」VOL.87（番組 DVD）
寄贈者：NHK
27. Yukiko Murata, SIGNES, SYMBOLES & REPRESENTATIONS DES CORPS FEMININS DAN LE “YAMERU MAIHIME” de HIJIKATA TATSUMI（論文、フランス語）
寄贈者：Yukiko Murata
28. 「ダンサーズ」Vol.42 2016 JANUARY
寄贈者：安田敬
29. 「みすず」9 月号（2015 年、雑誌）
寄贈者：みすず書房
30. 「みすず」10 月号（2015 年、雑誌）
寄贈者：みすず書房
31. 「みすず」11 月号（2015 年、雑誌）
寄贈者：みすず書房

32. 「みすず」12月号（2015年、雑誌）

寄贈者：みすず書房

33. 「みすず」3月号（2016年、雑誌）

寄贈者：みすず書房

34. PROVOKE（図録、英語）

寄贈者：STEIDL ほか

35. 「典藏 今藝術」FEB/2015（雑誌、中国語）

寄贈者：典藏雜誌社

36. うらわまこと『私たちの松尾明美——焼け跡に輝いたバレリーナ——』（図書）

寄贈者：うらわまこと

37. 四谷シモン『人形作家』（図書）

寄贈者：四谷シモン

38. Tate Modern, PERFORMANCES FOR CAMERA（図録、英語）

寄贈者：菅原多喜夫

●瀧口修造アーカイヴ

2015. 6

『ST氏の手紙』

寄贈者：中江嘉男・上野紀子

2015. 7

『パウル・クレー だれにもないしょ。』（展覧会図録）

寄贈者：読売新聞社

2015. 8

小林真結「小山田二郎の昭和20年代——タケミヤ画廊個展・団体展出品作にみる画風展開」『府中市美術館 研究紀要』第19号

寄贈者：府中市美術館

2015. 11

『オノ・ヨーコ 私の窓から』（展覧会図録）

寄贈者：東京都現代美術館

『YOKO ONO：FROM MY WINDOW』（展覧会ポストカード）

寄贈者：NADiFF

2015. 12

『生誕100年 浜田浜雄展 造形の遊技場』（展覧会図録）

寄贈者：山形県米沢市上杉博物館

2016. 1

『時代の共鳴者 辻井喬・瀧口修造と20世紀美術 ——セゾン美術館コレクションから——』（展覧会図録）

寄贈者：富山県立近代美術館

『コレクショントリコレクション VOL.2 エーリッヒ・ブ

ラウアー《ソロモンの箴言より》』（展覧会図録）

寄贈者：DIC 川村記念美術館

『五木田 智央 TMOO GOKITA THE GREAT CIRCUS』

（展覧会図録）

寄贈者：DIC 川村記念美術館

『スサノヲの到来——いのち、いかり、いのり』（展覧会図録）

寄贈者：DIC 川村記念美術館

『ムルロ工房と20世紀の巨匠たち パリが愛したリトグラフ』（展覧会図録）

寄贈者：DIC 川村記念美術館

2016. 3

『画家の詩、詩人の絵 絵は詩のごとく、詩は絵のごとく』（展覧会図録）

寄贈者：匿名

『岡上淑子 フォト・コラージュ——夢のしずく——』

（展覧会図録）

寄贈者：匿名

『はるかな旅 岡上淑子作品集』

寄贈者：匿名

『扉の国のチコ』

寄贈者：匿名

『サム・フランシス展』（展覧会印刷物）

寄贈者：大前美由希

『南画廊'75年展』（展覧会図録）

寄贈者：大前美由希

『飯田善國展』（展覧会印刷物）

寄贈者：大前美由希

『中西夏之展』（展覧会図録）

寄贈者：大前美由希

『ヴォルス展』（展覧会図録）

寄贈者：大前美由希

『Shuzo Ktdai From of Experiment and Imagination』（展覧会図録）

寄贈者：渡部葉子

『美術は語られる——評論家・中原佑介の眼』（展覧会リーフレット）

寄贈者：渡部葉子

『アジアコレクション100 福岡アジア美術館 所蔵品選』（図録）

寄贈者：福岡アジア美術館

『とやま文学』

寄贈者：土渕信彦

『YOKO ONO ONE WOMAN SHOW 1960-1971』（展覧会図録）

寄贈者：Museum of Modern Art, New York

●西脇順三郎アーカイヴ

2015. 4

『現代詩手帖』第58巻第4号、2015年4月号

寄贈者：思潮社

2015. 11

『鳥たちのように私は語った—池田満寿夫対談集』

寄贈者：杉本徹

『シリーズ私の講義Ⅰ西脇順三郎集』

寄贈者：杉本徹

『ヴィットリア・コロナのための素描 新倉俊一詩集』

寄贈者：新倉俊一

『ヘレニカ』

寄贈者：新倉俊一

2016. 1

『三田文学』No.124、2016年冬季号

寄贈者：三田文学

『時代の共鳴者 辻井喬・瀧口修造と20世紀美術』

（展覧会図録）

寄贈者：富山県立近代美術館

朗読CD「ISHIZAKA KOJI & MITABUNGAKU」（朗読CD）

寄贈者：三田文学

「にいがた偉人伝 西脇順三郎」（映像DVD）

寄贈者：新潟放送BSN

2016. 3

『現代詩手帖』第59巻第4号、2016年4月号

寄贈者：思潮社

資料貸出

土方巽アーカイヴ

●貸出先 許韶芸

目的：雑誌「美育」（台湾）

貸出日：2015 年 4 月 1 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真					
	肉体の叛乱	中谷忠雄	データ	1968 年	1 点
	アスベスト館稽古		データ	1972 年	1 点

●貸出先 NHK 甲府放送局

目的：TV 番組「インタビュー ここから 田中泯さん」

貸出日：2015 年 4 月 3 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真					
	肉体の叛乱	中谷忠雄	データ	1968 年	2 点

●貸出先 NHK エデュケーショナル

目的：TV 番組「あさイチ」

貸出日：2015 年 4 月 16 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真					
	肉体の叛乱	中谷忠雄	データ	1968 年	1 点

●貸出先 青森県立美術館

目的：展覧会「土方巽の世界」展

貸出日：2015 年 6 月 2 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
展示品一式					

●貸出先 日本オーラル・ヒストリー学会

目的：研究論文 ケイトリン・コーカー「危うい肉体に出会う」

貸出日：2015 年 7 月 24 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真					
	疱瘡譚	小野塚誠	データ	1972 年	1 点
	なだれ飴	鳥居良禪	データ	1972 年	1 点
	静かな家	小野塚誠	データ	1973 年	1 点
	嘘つく盲目の少女	小野塚誠	データ	1975 年	1 点
	正面の衣裳		データ	1976 年	1 点
	陽物神譚		データ	1973 年	1 点
	ショーの稽古		データ	1963 年頃	1 点
	ショーの指導	中谷忠雄	データ	1970 年頃	1 点
	スペース・カプセル（案内ハガキ）		データ	1970 年	3 点
	小林嵯峨のショーの稽古		データ	1970 年	1 点

●貸出先 Natasha Lishetich

目的：“Interdisciplinary Performance”（Palgrave）

貸出日：2015 年 7 月 27 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真	肉体の叛乱	鳥居良禅	データ	1968 年	1 点

●貸出先 読売新聞秋田支局

目的：新聞記事「鎌鼬美術館」

貸出日：2015 年 8 月 17 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真	鎌鼬	細江英公	データ	1965 年	3 点
	『鎌鼬』記念	細江英公	データ	1969 年	1 点

●貸出先 Duwayne Lawler

目的：研究資料

貸出日：2015 年 11 月 3 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
映像	動きのアーカイヴ Extra V.		DVD	2011 年	1 点
	正面の衣裳		DVD	1976 年	1 点

●貸出先 秋田朝日放送

目的：TV 番組「鎌鼬 50 年後の残像」

貸出日：2015 年 11 月 15 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真	鎌鼬	細江英公	データ	1965 年	4 点
映像	疱瘡譚	大内田圭弥	DVD	1972 年	1 点

●貸出先 河出書房新社

目的：『土方巽全集』（新装版）

貸出日：2015 年 11 月 19 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真	肉体の叛乱	中谷忠雄	データ	1968 年	1 点
	稽古場の土方巽	吉野章郎	データ	1970 年	1 点
	鎌鼬	細江英公	データ	1965 年	1 点
	卑弥呼	吉田ルイ子	データ	1973 年	1 点

●貸出先 朝日新聞横手支局

目的：新聞記事「鎌鼬の里 土方巽の足跡を」

貸出日：2015 年 11 月 23 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真	鎌鼬	細江英公	データ	1965 年	1 点

●貸出先 NHK 秋田放送局

目的：TV ニュース「D のこまち」

貸出日：2015 年 12 月 6 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真					
	静かな家	小野塚誠	データ	1973 年	3 点
	玉野黄市と土方巽		データ	1975 年	1 点
	稽古場の土方巽	吉野章郎	データ	1970 年	1 点
	玉野を指導する土方	細江英公	データ	1972 年	1 点
	アスベスト館記念	細江英公	データ	1972 年	1 点

●貸出先 秋田魁新報

目的：新聞記事「正月特集・暗黒舞踏の創始者土方巽 没後 30 年」

貸出日：2015 年 12 月 23 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真					
	禁色		データ	1959 年	1 点
	肉体の叛乱	長谷川六	データ	1968 年	1 点
	疱瘡譚	鳥居良禪	データ	1972 年	1 点
	稽古場の土方巽	関根薫	データ	1970 年	1 点
	鎌鼬	細江英公	データ	1965 年	1 点
	骨餓身峠死人葛	細江英公	データ	1970 年	1 点

●貸出先 土曜美術社

目的：雑誌記事「土方巽没後三十年と秋田での活動」

貸出日：2015 年 12 月 26 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真					
	「鎌鼬」記念	細江英公	データ	1969 年	1 点
	疱瘡譚	鳥居良禪	データ	1972 年	1 点

●貸出先 NHK 静岡放送局

目的：TV ニュース番組

貸出日：2016 年 1 月 22 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
映像					
	疱瘡譚	大内田圭弥	DVD	1972 年	1 点
写真					
	禁色		データ	1959 年	1 点
	肉体の叛乱	中谷忠雄	データ	1968 年	1 点
	疱瘡譚	鳥居良禪	データ	1972 年	1 点
	稽古場の土方巽	吉野章郎	データ	1970 年	1 点
	舞踏行脚の土方巽	増田大輔	データ	1985 年	1 点

●貸出先 秋田朝日放送

目的：TV 番組トレタテ「没後 30 年 土方巽に寄せる思い」

貸出日：2016 年 1 月 23 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
映像	誕生		DVD	1970 年	1 点
	疱瘡譚	大内田圭弥	DVD	1972 年	1 点
	土方巽葬儀		DVD	1986 年	1 点

●貸出先 とりふね舞踏舎

目的：“THE BODY AS A VESSEL”

貸出日：2016 年 1 月 27 日

種別	資料名等	作者	技法	制作年	員数
写真	禁色		データ	1959 年	1 点
	あんま	丹野章	データ	1963 年	1 点
	あんま	吉岡康弘	データ	1963 年	1 点
	バラ色ダンス		データ	1965 年	1 点
	背中・中西夏之	中谷忠雄	データ	1967 年	1 点
	肉体の叛乱	中谷忠雄	データ	1968 年	2 点
	疱瘡譚	鳥居良禅	データ	1972 年	1 点
	ギバサン	山崎博	データ	1972 年	1 点
	静かな家	小野塚誠	データ	1973 年	1 点
	東北歌舞伎	神山貞次郎	データ	1985 年	1 点
	稽古場の土方巽	吉野章郎	データ	1970 年	1 点
	舞踏行脚の土方巽	増田大輔	データ	1985 年	1 点

瀧口修造アーカイヴ

●貸出先：ニューヨーク近代美術館

目的：「Yoko Ono」展のため

貸出日：2015 年 4 月 12 日

資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
「小野洋子作品発表会」(草月会館ホール) 案内状		印刷物・もやし付	1962 年	1 点

●貸出先：読売新聞東京本社

目的：「パウル・クレー だれにも ないしょ。」展カタログ

貸出日：2015 年 6 月 18 日

種別	資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真					
	瀧口修造肖像写真 (欧州旅行)	東野芳明	データ	1958 年	1 点

●貸出先：富山県立近代美術館

目的：「時代の共鳴者 辻井喬・瀧口修造と 20 世紀美術—セゾン現代美術館コレクションから—」展のため

貸出日：2015 年 11 月 19 日

種別	資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真					
	瀧口修造 東京—パリの機内	東野芳明	データ	1958 年	1 点
	ルーチョ・フォンタナのアトリエ	瀧口修造	データ	1958 年	1 点
	パリ近郊アルクイユ/サム・フランシスのアトリエ	瀧口修造	データ	1958 年	1 点

●貸出先：東京都歴史文化財団 東京都現代美術館

目的：「オノ・ヨーコ 私の窓から」展のため

貸出日：2015 年 9 月 24 日

資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
「小野洋子作品発表会」(草月会館ホール) 案内状		印刷物・もやし付	1962 年	1 点
「タッチ・ポエム」(内科画廊) 案内状		印刷物	1964 年	1 点
「戦争は終わりだ・・・それは君次第！」ポスター		印刷物	1969 年	1 点
「WAR IS OVER!」ポスター		印刷物	1969 年	1 点
「ウォーター・イベントとウォーター・トーク」案内状		印刷物	1971 年	1 点

草月寄託資料

●貸出先：東京都歴史文化財団 東京都現代美術館

目的：「オノ・ヨーコ 私の窓から」展のため

貸出日：2015 年 9 月 24 日

資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
「ケージ テュードア演奏会」(東京文化会館) プログラム		印刷物	1962 年	1 点
「白南準作品発表会」(草月会館ホール) プログラム		印刷物	1964 年	1 点
「白南準作品発表会」(草月会館ホール) 案内状		印刷物	1964 年	1 点
「小野洋子さよなら演奏会」(草月会館ホール) 案内状		印刷物	1964 年	1 点
「小野洋子さよなら演奏会」(草月会館ホール) チケット		印刷物	1964 年	1 点

西脇順三郎アーカイヴ

●貸出先：名古屋短期大学 太田昌孝

目的：「西脇順三郎生誕 120 年 聖地をたずねて」（新潟日報）に掲載のため

貸出日：2015 年 9 月 7 日

種別	資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	慶應義塾大学三田キャンパス	新良太	データ		1 点

●貸出先：BSN 新潟放送

目的：「にいがた偉人伝」（2016 年 1 月 16 日放送）、同番組録画 DVD

貸出日：2015 年 11 月 30 日

種別	資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
映像	ある日の西脇順三郎 1976 年 9 月 19 日	飯田善國	DVD	1976 年	1 点
	西脇順三郎 最終講義	慶應義塾大学出版会	CD	2011 年	2 点
	自作朗読音声データ「宝石の眠り」ほか	西脇順三郎	CD	1975 年	1 点

●貸出先：三田文学

目的：「三田文学」124 号（2016 年 1 月 10 日）

貸出日：2015 年 11 月 30 日

種別	資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
写真	西脇順三郎（多摩川べりを散歩する西脇）	川辺信一	データ		1 点
	西脇順三郎（影向寺、詩碑の前で）	久我雅紹	データ		1 点

峯村敏明文書

●貸出先：東京都歴史文化財団 東京都現代美術館

目的：「オノ・ヨーコ 私の窓から」展のため

貸出日：2015 年 9 月 24 日

種別	資料名等	作者	技法・素材・形状等	制作年	員数
	「映像表現 '72」（京都市美術館）カタログ		印刷物	1972 年	1 点

刊行物

● ARTLET

『ARTLET』44号

〈FEATURE ARTICLES〉 ライブ×メディア—演劇と映像の関係性をめぐって

- ・劇団☆新感線とゲキ×シネの「ライブ性」をめぐって（金沢尚信×小菅隼人）
- ・パフォーマティヴな現実の中で～ライブ一元論（岡原正幸）
- ・スクリーンでロンドンの演劇を（狩野良規）

INFORMATION

- ・活動報告
- ・アート・スペース展示 今後の開催予定
- ・慶應義塾大学アート・センター刊行物のご案内

12 頁、2015 年 9 月 30 日発行

編集＝内藤正人・糸川麻里生・渡部葉子・小菅隼人・鈴木都美子

『ARTLET』45号

〈FEATURE ARTICLES〉 アートと企業活動の、現在

- ・アートを通じた CSR の可能性（梅津光弘）
- ・アートと企業について（クラシック音楽と住友生命）（濱本信樹）
- ・美術館と企業にできること—対話による美術鑑賞教育支援—（吉井有紀）

〈TOPICS〉

- ・所員随想 『美を科学的に追求するとはどういうことか』（川畑秀明）
- ・活躍する先輩 『静かな光』（赤川薫）

INFORMATION

- ・活動報告

8 頁、2016 年 3 月 31 日発行

編集＝内藤正人・糸川麻里生・渡部葉子・小菅隼人・徳永聡子

● Booklet

『Booklet』24

美術と批評

〈目次〉

はじめに（渡部葉子）

I. 25 時の美術と批評（峯村敏明）

II. ポスト・モダン批評と言語の牢獄（沢山遼）

III. 批評家ボードレール—享受者への意識—（遠山公一）

IV. コンセプチュアル・アートが生まれるとき—ローレンス・ウィーナーの『ステイトメンツ』（平野千枝子）

V. 河原温《浴室》シリーズについて（南雄介）

VI. 英文要旨

81 頁、2016 年 3 月 31 日発行

編集＝渡部葉子（本巻担当）/ 内藤正人・糸川麻里生・小菅隼人・後藤文子・徳永聡子

表紙デザイン＝サイトラヒデユキ

● 慶應義塾大学アート・センター年報

『慶應義塾大学アート・センター年報』第 22 号

163 頁、2015 年 4 月 5 日発行

● その他

『平成 27 年度 文化庁 大学を活用した文化芸術推進事業「アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業」全体報告書』

26 頁、2016 年 3 月 24 日発行

発行＝慶應義塾大学アート・センター

『平成 27 年度 文化庁 大学を活用した文化芸術推進事業「アーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論による人材養成事業」報告書』

38 頁、2016 年 3 月 7 日発行

発行＝慶應義塾大学アート・センター

* 展覧会関連刊行物については「慶應義塾大学アート・スペース」のセクション（27 頁）を参照。

図書資料統計

	本年度登録数	総所蔵数
和書（冊）	48	1859
洋書（冊）	2	436
逐次刊行物（タイトル数）	4	255
AV 資料	12	2106

2016 年 3 月 31 日現在

活動記録

1. 主催

●新入生歓迎行事 / 大野慶人 舞踏公演「花と鳥—内部と外部」

日時：2015 年 4 月 24 日（金）18:15 -

場所：慶應義塾大学 日吉キャンパス 来往舎イベントテラス

出演：大野慶人（舞踏家）

入場者数：200 名

主催：慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）、アート・センター

協力：大野一雄舞踏研究所、有限会社かんだ、NPO 法人舞踏創造資源、ポートフォリオ BUTOH、慶應義塾大学デジタルメディア・コンテンツ統合研究センター

企画：ポートフォリオ BUTOH

作成印刷物：ポスター（B3）、チラシ（B5）

担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）、森下隆（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師（非常勤））

●新入生歓迎行事 ゲキ×シネの世界「髑髏城の七人」

日時：2015 年 5 月 19 日（火）17:00 - 20:45

場所：慶應義塾大学 日吉キャンパス 協生館 藤原洋記念ホール

出演：トークセッション・ゲスト 細川展裕（株式会社ヴィレッジ代表取締役会長）

司会：小菅隼人（所員、理工学部教授）

入場者数：100 名

主催：慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会（HAPP）、アート・センター

共催：デジタルメディア・コンテンツ統合研究センター

作成印刷物：チラシ（A4）、

担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）

●舞踏交流・海外ダンサーシリーズ vol.2 世界から BUTOH がやってくる！

日時：2015 年 8 月 18 日（火）19:00 -

2015 年 8 月 20 日（木）19:00 -

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム

出演：SU-EN、玉野黄市、玉野弘子、ドミニク BB、カタジナ・パストゥシャック

入場者数：8/18 80 名、8/20 70 名

主催：舞踏交流・海外ダンサーシリーズ実行委員会

企画：森下隆（土方巽アーカイヴ）

運営：POHRC

作成印刷物：チラシ（A4 変形）

担当：森下隆（所員、講師（非常勤））

●PSi2015 TOHOKU 国際パフォーマンス・スタディーズ学会 2015 東北大会

日時：2015 年 8 月 28 日（金）- 9 月 1 日（火）

場所：青森県立美術館他

参加者数：延べ 700 名

主催：慶應義塾大学アート・センター、青森県立美術館

共催：日本演劇学会

運営：PSi2015 TOHOKU 実行委員会

作成印刷物：ポスター（A2）、チラシ（A3 2つ折）、プログラム（A4 変型冊子）他

担当：小菅隼人（所員、理工学部教授）、森下隆（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師（非常勤））

●常盤武彦 × 井上智 フォト&ミュージック・セッション「ジム・ホールと、その影響下にあるコンテンポラリー・ジャズ・ギタリストの肖像」油井正一アーカイヴ研究会「拡張するジャズ」 Photo × Music Session 写真家・常盤武彦×ギタリスト・井上智 トークとミニコンサート

日時：2015 年 10 月 26 日（月）19:30 -

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 北館ホール

登壇者／出演者：常盤武彦、井上智、金子健

入場者数：100 名

企画：糸川麻里生（副所長、文学部教授）

担当：糸川麻里生（副所長、文学部教授）、本間友（所員、講師（非常勤））

●アーツ・マネジメント実習講座①

企業内アトリソースを活かす実践講座

日時：10 月 7 日（水）13:00 - 18:00

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6 階 G-SEC Lab 南別館アート・センター、アート・スペース

講師：小林弘長（富士ゼロックス株式会社 総務部 文書統括グループ）、吉井有紀（公益財団法人損保ジャパン日本興亜美術財団 教育普及担当）、中村聡（なかむらそうクリニック）

ク院長、東京都済生会中央病院 顧問)、有元利彦 (HIGURE 17-15 cas contemporary art studio)、梅津光弘 (商学部准教授)

進行: 渡部葉子 (専任所員 (キュレーター)、教授)

受講者数: 11 名

助成: 平成 27 年度文化庁大学を活用した文化芸術推進事業
作成印刷物: チラシ (A4)

担当: 渡部葉子 (専任所員 (キュレーター)、教授)、橋本まゆ (所員、講師 (非常勤))

●アーツ・マネジメント実習講座②

文化装置としてのアーカイヴ構築

日時: 第 1 回 2015 年 12 月 18 日 (金) 17:00 - 19:00

第 2 回 2016 年 1 月 28 日 (木) 15:00 - 18:00

場所: 慶應義塾大学三田キャンパス 南館 4 階ミーティング
ルーム

講師: 糸川麻里生 (慶應義塾大学文学部 教授/アート・セン
ター 副所長)、上崎千 (慶應義塾大学アート・センター
所員)

ゲスト: 久山雄甫 (神戸大学文学部 講師)

受講者数: 12 月 18 日 - 10 名 1 月 28 日 - 12 名

助成: 平成 27 年度文化庁大学を活用した文化芸術推進事業

●アート・アーカイヴ・マネジメントワーキンググループ Distribution

日時: ディスカッション 1: アーカイヴ間の連携

2016 年 1 月 19 日 (火)

ディスカッション 2: 視聴覚資料の活用と権利保護

2016 年 2 月 23 日 (火)

ディスカッション 3: 企業における芸術関連資料の活
用と発信 2016 年 2 月 24 日 (水)

ディスカッション 4: 総括

2016 年 3 月 9 日 (水)

場所: 慶應義塾大学アート・センター

メンバー: 中澤一雄 (株式会社高島屋 美術部 顧問)、橋川英規
(東京文化財研究所)、株式会社フォーカスシステ
ムズ (長谷川、西山、橋)、本間友 (慶應義塾大学ア
ート・センター 所員)

助成: 平成 27 年度文化庁大学を活用した文化芸術推進事業

●アーツ・マネジメント実習講座③

地域連携と文化事業 (地方における芸術芸能フェスティバル)

青森の民俗/芸能

舞踏公演 Three Dancers ~次の時代へ

特別上映: 寺山修司の実験映画

工藤丈輝 舞踏ワークショップ

青森フリンジ公演

日時: 2015 年 8 月 28 日 (金)、29 日 (土)、30 日 (日)、9 月
1 日 (火)

場所: 青森市内、青森県立美術館、ブラック・ボックス

登壇者: 森下隆 (慶應義塾大学アート・センター 所員)、工藤
丈輝 (舞踏家)

受講者数: 590 名 (全 9 回)

秋田講座 「記念講演とリサイタルの夕べ」

日時: 2015 年 10 月 10 日 (土) 18:00 - 20:00

場所: 秋田市にぎわい交流館 AU・3F ミュージック工房①

受講者数: 70 名

東京講座 「文化による地域創生~北東北からの報告」

日時: 2015 年 10 月 15 日 (木) 19:00

場所: 慶應義塾大学三田キャンパス

登壇者: 森下隆 (慶應義塾大学アート・センター 所員)、福士
正一 (舞踏家)、三浦賢翁 (大竜寺住職)

受講者数: 38 名

助成: 平成 27 年度文化庁大学を活用した文化芸術推進事業

●アーツ・マネジメント基礎講座

日時: 第 1 回 10 月 29 日 (木)、第 2 回 11 月 5 日 (木)、
第 3 回 11 月 12 日 (木) 19:00 - 21:00

場所: 慶應義塾大学三田キャンパス 大学院棟 1F312 教室

講師: 中尾 知彦 (文学部准教授) (第 1 ~ 3 回)、朝倉 由希 (静
岡文化芸術大学非常勤講師/静岡文化芸術大学文化・芸術
研究センター共同研究員) (第 3 回)

受講者数: 第 1 回・15 名、第 2 回・16 名、第 3 回・6 名

助成: 平成 27 年度文化庁大学を活用した文化芸術推進事業

担当: 渡部葉子 (専任所員 (キュレーター)、教授)、橋本まゆ (所
員、講師 (非常勤))

●慶應義塾三田キャンパス 建築プロムナードー建築特別公 開日

日時: 11 月 27 日 (金)、28 日 (土) 11:00 - 16:00

場所: 慶應義塾大学三田キャンパス

助成: 平成 27 - 29 年度 科学研究費補助金基盤研究 (A) 大
学における「アート・リソース」の活用に関する総合
的研究

入場者数：38 名

作成印刷物：案内パンフレット（A4 2つ折）、チラシ（A5）

担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、本間友（所員、講師（非常勤））

●慶應義塾の建築プロジェクト シンポジウム

慶應義塾三田キャンパス 1951：ノグチ・ルールの誕生をめぐって

日時：2015 年 11 月 28 日 13:30 - 16:00

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎 7F 475 教室

出演：富田英夫（九州産業大学）、越前俊也（同志社大学）、石川尋代（慶應義塾大学 DMC 研究センター）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、本間友（所員、講師（非常勤））

入場者数：40 名

助成：文部科学省 戦略的研究基盤形成支援事業「文化財コンテンツのデジタル表象環境に関する統合的研究」

作成印刷物：ポスター（A2）、チラシ（A4）、リーフレット（A4 2つ折）

担当：本間友（所員、講師（非常勤））、渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）

●SHOW-CASE project No.3 トーク・イベント「最近の活動について」

日時：2015 年 12 月 4 日（金）19:00 - 20:30

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 大学院棟 1F 313 教室

出演：大竹伸朗（美術家）、矢野優（『新潮』編集長）、渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）

入場者数：66 名

助成：平成 27 年度文化庁大学を活用した文化芸術推進事業

担当：渡部葉子（専任所員（キュレーター）、教授）、橋本まゆ（所員、講師（非常勤））

●没後 30 年 土方巽を語ること VI

・20 世紀舞踊研究会 第 1 回「1950 年代舞踊／批評とメディア」

日時：2016 年 1 月 20 日（水）18:30 - 20:30

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム

出演：うらわまこと、山野博大、吉田悠樹彦

入場者数：40 名

・没後 30 年 土方巽を語ること VII

日時：2016 年 1 月 21 日（木）16:00 - 21:00

場所：慶應義塾大学三田キャンパス 東館 6 階 G-Sec Lab.

出演：谷川俊太郎

土方巽命日・護摩焚き（声明・読経）＋舞踏（三田高野山弘法寺 龍生院 本堂）

入場者数：180 名

主催：慶應義塾大学アート・センター、ポートフォリオ BUTOH

企画：慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴ

協力：NPO 法人舞踏創造資源

作成印刷物：葉書（大判）

担当：森下隆（所員、講師（非常勤））、本間友（所員、講師（非常勤））、森山緑（所員、講師（非常勤））

●アムバルワリア祭 V 西脇順三郎と井筒俊彦 —ことばの世界

日時：2016 年 1 月 23 日（土）14:00 - 17:00

場所：慶應義塾大学 三田キャンパス 北館ホール

出演：新倉 俊一（明治学院大学名誉教授）／若松 英輔（批評家）／坂上 弘（作家、慶應義塾大学出版会会長）／野村 喜和夫（詩人）／高橋 勇（文学部教授）

入場者数：150 名

共催：慶應義塾大学文学部、慶應義塾大学藝文学会

作成印刷物：チラシ（A4 変形）、葉書（大判）、リーフレット（A4/2 折）

担当：森山緑（所員、講師（非常勤））

会 議

2015 年

● 5 月 28 日（木）第 1 回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

『慶應義塾大学アート・センター年報』（以下『年報』）22 号、
『Booklet』24 号、『ARTLET』44 号の編集経過報告。

キュレーター、アーカイヴ、アート・スペース展示について
報告。

● 7 月 16 日（木）第 2 回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

所長、副所長、運営委員、顧問、所員、訪問所員の人事報告。
『年報』22 号刊行。『Booklet』24 号、『ARTLET』44 号編集
経過報告。

キュレーター、アーカイヴ、アート・スペース展示について
報告。

■ 7 月 16 日（木）第 1 回（通算 47 回）運営委員会開催

〔審議・報告事項〕

所長、副所長、運営委員、顧問、所員、訪問所員人事の承認。
2015 年度事業報告。『年報』22 号刊行。

● 11 月 26 日（木）第 3 回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

2016 年度予算案承認。渡部葉子君の 2016 年度文学部授業科
目担当を承認。2016 年度設置講座について報告。

事業企画案「アムバルワリア祭 V 西脇順三郎と井筒俊彦
ことばの世界」, 「没後 30 年 土方巽を語ること VI」承認。
『年報』23 号、『Booklet』24 号、『ARTLET』45 号編集経過
報告。

キュレーター、アーカイヴ、アート・スペース展示について
報告。

● 1 月 21 日（木）第 4 回所内会議開催

〔審議・報告事項〕

事業企画「19 世紀の音楽受容」「新入生歓迎行事 大野慶人
舞踏公演」、承認。

副所長、運営委員、所員、訪問所員、講師（非常勤）委嘱の
人事報告。

2015 年度設置講座の内容報告。

『年報』23 号、『Booklet』24 号、『ARTLET』45 号編集経過
報告。

キュレーター、アーカイヴ、アート・スペース展示について
報告。

2016 年度会議日程について報告。感の融合研究会発足の報
告。

■ 1 月 21 日（木）第 2 回（通算 47 回）運営委員会開催

〔審議・報告事項〕

副所長、運営委員、所員、訪問所員、講師（非常勤）人事の
承認。

2016 年度予算承認。アート・スペース展示予定承認。

2015 年度設置講座、2015 年度事業、寄贈資料の報告。

人 事

就任	運営委員	松浦 良充
		岩谷 十郎
		榊原 研互
		小松 浩子
		杉本 芳一
	兼担所員	福田 弥
		徳永 聡子
		川畑 秀明
		(以上 2015 年 10 月 1 日)
退任	運営委員	関根 謙
		大石 裕
		金子 隆
		太田喜久子
		望月 真弓
		(以上 2015 年 9 月 30 日)
		有末 賢
		渡部 葉子
		(以上 2016 年 3 月 31 日)
	兼担所員	西川 尚生
		(以上 2015 年 9 月 30 日)
		渡部 葉子
		鈴木 秀樹
		(以上 2016 年 3 月 31 日)
	兼任所員	上崎 千
		(以上 2016 年 3 月 31 日)

所員研究・教育活動業績

(2015 年 4 月 1 日—2016 年 3 月 31 日)

凡例＝本記録は、所員・訪問所員による研究・教育活動の成果として公表され、印刷・電子媒体において氏名が表記された業績の一覧である。経常的な研究・教育活動は含まない。記載は、①単行図書、②論文（逐次・一過性刊行物）、③学会研究会発表、④翻訳（単行図書・逐次刊行物収録）、⑤事典辞書類分担執筆、⑥書評・展評・上演評、⑦解題・小論・記事、⑧展覧会・公演（企画・開催・運営・編集）、⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ（企画・制作・運営・司会）、⑩情報システム・データベース構築、⑪制作品。なお、本記録の掲載内容は、所員・訪問所員の投稿にもとづく。

●所員

内藤 正人（所長）

②論文

「勝川春章の浮世絵美人画——その魅力を探る」、『美の友』77、MOA 美術館、2015 年 4 月、1-6 頁。

「勝川春章と美人画——役者似顔絵の先にあるもの」、『勝川春章と肉筆美人画——〈みやび〉の女性像』、出光美術館、2016 年 2 月、4-9 頁。

③学会・研究会発表

Harbingers of Modernity: Objective Portrayal of Women in Ukiyo-e, Images of Women in the Age of Mechanical Reproduction: Print Culture in Early Modern and Modern Japan, Leiden University, 2015/09/16

⑥書評・展評・上演評

「勝川春章展に寄せて 若き日に役者絵、壮年で美人画」、『読売新聞』文化面、2016/03/17

⑦解題・小論・記事

「北斎の師 17 歳若かった？ 江戸の浮世絵師勝川春章」、『朝日新聞』社会面、2016/02/10

「遅咲きの通説覆す新資料 葛飾北斎の師 勝川春章」、『読売新聞』文化面、2016/02/11「浮世絵を変えた勝川春章 後進の写楽、歌麿、北斎に影響」、『聖教新聞』文化面、2016/02/16

「奇才・歌川国芳 アイデア自在」、『朝日新聞』文化面、2016/03/30

⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

「うき世の変遷」、第 17 回国際浮世絵学会春季大会・学会賞受賞記念講演、法政大学、2015/06/07

「歌川広重の生涯と作品」、藤枝市郷土博物館「東海道浮世絵展」講演会、2015/06/20

「浮世絵の「黒」——絵画と版画の色使い」、慶應義塾大学日吉キャンパス公開講座「色と紋様の世界」、2015/10/10

「林修の浮世絵大名画 ミステリー SP」、BS-TBS、2015/10/16

「浮世絵と同時代の支援者たち」、城西国際大学水田美術館「水田コレクション浮世絵美人競」講演会、2015/10/17

「浮世絵における春画の位置」、美術史学会東支部大会シンポジウム「美術史研究における春画の位置」、早稲田大学、2015/11/09

「鍋木清方と浮世絵美人画」、鎌倉市鍋木清方記念美術館・美術講演会、2015/11/16

「夢の江戸美人画 傑作 10 選」（『日曜美術館』）、NHK、2016/01/10

糸川 麻里生（副所長）

①論文

「モナドロジーの生命論的展開 ——ユクスキュルのゲーテ受容について」、『モルフォロギア』37 号、ナカニシヤ出版、2015 年 10 月、100-123 頁。

「ゲーテとベンヤミンの翻訳論と『世界文学』の理念——1970 年代日本における受容をめぐる」、『藝文研究』109 号、181-193 頁。

③学会・研究会発表

Der, Pacific Rim' als radioaktive Zone. Zur Aktualität des Godzilla-Mythos.: シンポジウム” Poetiken des Pazifiks”、ベルリン日独センター、2015 年 7 月 24 日。

後藤 文子

②論文

「流動する近代デザイン——ヴィルヘルム・オストヴァルトともう一つの「ディー・ブリュッケ（橋）」」、『慶應義塾大学アート・センター年報』第 22 号（2014/2015）、慶應義塾大学アート・センター、2015 年 4 月 5 日、106-115 頁

渡部 葉子（教授／キュレーター）

②論文

・「[研究ノート] イサム・ノグチの慶應義塾三田キャンパス来訪について」『慶應義塾大学アート・センター 年報』22

号、2015年4月、148-152頁

- ・「パレルモ・断章」『同時代の眼Ⅴ「プリンキー・パレルモ」』（展覧会冊子）、慶應義塾大学アート・センター、2015年5月、6-17頁
- ・「展覧会を問う展覧会——東京ビエンナーレ'70」『アート・アーカイヴ資料展 XIII「東京ビエンナーレ'70 再び」』（展覧会冊子）、慶應義塾大学アート・センター、2016年2月、39-46頁

⑧展覧会・公演

- ・同時代の眼Ⅴ「同時代の眼Ⅴ プリンキー・パレルモ」(展覧会、企画・運営)、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学アート・スペース、2015年5月11日-6月26日。
- ・アート・アーカイヴ資料展 XII「東京ビエンナーレ'70 再び」(展覧会、企画・運営)、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学アート・スペース、2016年2月22日-3月25日。
- ・SHOW-CASE project No.3「大竹伸朗 時憶／フィードバック」(展示プロジェクト、企画・運営)、慶應義塾大学アート・センター、2015年11月27日-2016年1月29日。

⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

- ・慶應義塾の建築プロジェクト シンポジウム「慶應義塾三田キャンパス 1951：ノグチ・ルームの誕生をめぐって」(シンポジウム、企画・運営・司会・登壇)、慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学三田キャンパス 南校舎 7F 475教室、2015年11月28日

小菅 隼人

②論文

1. 「パフォーマンス研究の可能性と DMC：PSi #21 Fluid States 2015 Tohoku の概要とその意義」、『DMC 研究紀要』、3巻1号、慶應義塾大学デジタル・メディア統合研究センター、33-57頁、2016年3月28日。

③学会研究会発表

2. “Closing Roundtable Discussion: Performance Studies: Encounters, Engagements and Encumbrances”, PSi#21 Philippines: On Tilted Earth: Performance, Disaster, Resilience in Archipelagic Space, 2015/11/08, University of Philippines Diliman.
3. “Performances and the National Trauma: How Are Artists To Respond to Large-scale Disaster and Its Aftermath?”, PSi#21 Philippines: On Tilted Earth: Performance, Disaster, Resilience in Archipelagic Space, 2015/11/06, University of De

La Salle University, Manila.

4. “Hijikata Tatsumi’s Butoh Body and the Hidden Power of Democracy”, FIRT/IFTR International Federation for Theatre Research 2015, Hyderabad, India, 2015/07/08, University of Hyderabad.

⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

5. 「ライブ×メディア—演劇と映像の関係性をめぐって」、企画司会、日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会シンポジウム、2015/12/19、成城大学。
6. 「劇団新感線とゲキ×シネの「ライブ性」をめぐって」、対談、『Artlet』、第44号、2-6、2015/09/30。
7. PSi #21 Fluid States 2015 Tohoku: Beyond Contamination: Corporeality, Spirituality and Pilgrimage in Northern Japan, 企画代表、2015/08/28-2015/09/01、青森県立美術館及び恐山菩提寺。
8. International Symposium on the Spirituality and Performativity of Tohoku「国際研究集会 東北の精神性とパフォーマンス性」、企画代表、2015/08/26、慶應義塾大学三田キャンパス。
9. 「演劇の公共性を考える」、シンポジウム、2015年日本演劇学会全国大会、2015/06/21、桜美林大学。
10. 「演劇と公共性オープニングセッション」、講演、2015年日本演劇学会全国大会、桜美林大学、2015/06/20。
11. 「ゲキ×シネの世界『髑髏城の七人』」、対談、慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会 (HAPP) 藤原洋記念ホール、2015/05/19。
12. 「鈴木美穂〈憑依のダイナミックス：演劇論としてのキャリル・チャーチル『小鳥が口一杯』〉」、書評、『西洋比較演劇研究』Vol.14 合評会 日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会 (成城大学)、2015/05/16。
13. 「PSi #21 Fluid States 2015 Tohoku の開催について」、講演、日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会 (成城大学)、2015/04/11。
14. 「新入生歓迎行事 大野慶人舞踏公演〈花と鳥：内部と外部〉」、企画、慶應義塾大学教養研究センター日吉行事企画委員会 (HAPP)、慶應義塾大学日吉キャンパス来往舎イベントテラス、2015/04/24。

笠井 裕之

②論文

「ジャン・コクトー『地獄の機械』の生成論的研究に向けて——執筆過程と現存する草稿の検証」、『教養論叢』137

号、慶應義塾大学法学研究会、2016年2月、101-142頁。
「ジャン・コクトー『地獄の機械』の生成論的研究に向けて——エディション・クリティックの試み(1)」、『慶應義塾大学日吉紀要フランス語フランス文学』62号、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2016年3月、85-188頁。

④翻訳

アラン・ジュフロワ(詩)、桐村茜(版画)『質問』(フランス語と日本語による詩画集: Alain JOUFFROY, Akañé KIRIMURA, *Questions* の日本語訳部分)、Robert et Lydie Dutrou éditeurs, Paris、2015年5月。

⑦解題・小論・記事

「櫻井美智子と柚木浩一の近作によせて[英訳: To and from recent works by Michiko Sakurai and Koichi Somaki]」、『内庭は鏡を降りていく／外庭に鍵を置く——櫻井美智子、柚木浩一 新作展』(展覧会冊子)、Base Gallery、2015年6月、1頁。

⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

「西脇順三郎の『失われた時』第Ⅲ部について」(研究会発表)、第23回西脇順三郎研究会、慶應義塾大学アート・センター、2015年5月18日。

「西脇順三郎のマラルメ翻訳について」(研究会発表)、第27回西脇順三郎研究会、慶應義塾大学アート・センター、2016年2月15日。

森下 隆

②論文

「[アーカイヴ・イン・プログレス] 土方巽の未公開＜舞踏譜＞のデータ化、その手順——スクリプトシートの公開に向けて」、共著者・木村優子、岩本晏奈、『慶應義塾大学アート・センター 年報(2014/2015) 第22号』、慶應義塾大学アート・センター、2015年4月、116-130頁

③学会研究発表

“Hijikata Tatsumi’s Butoh – a trip exploring its origin”, Plenary Session, PSi2015 TOHOKU, 青森県立美術館, 29 August 2015

⑦解題・小論・記事

「続・不世出の舞踏家 土方巽 秋田から世界へ」、『秋田魁新報』、秋田魁新報社、2015年4月—2016年3月(毎土曜日、継続中)

「土方巽の秋田——イノセントの舞踏家」、『週刊アキタ』、週刊秋田社、2015年10月16日

⑧展覧会・公演

「土方巽記念秋田舞踏会 [土方巽メモリアル 30] 「DANCE EXPERIENCE WORLD in 秋田 男鹿で土方巽に出会う」(公演、ワークショップ、朗読劇)、企画・運営、男鹿・大龍寺、旧男鹿市立加茂青砂小学校、2015年8月20日～27日
「舞踏交流・海外ダンサーシリーズ Vol.2 世界から舞踏がやってくる」(公演、ワークショップ、シンポジウム)、企画・制作・運営、慶應義塾大学三田キャンパス・ノグチルーム、ドイツ文化会館、港区立三田いきいきプラザ、港区立豊岡いきいきプラザ、2015年8月17日～20日、9月3日
「土方巽・舞踏の世界」展、企画・構成、青森県立美術館(常設展)、2015年6月6日～9月14日

⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

トークセッション 2015「文化による地域創生～北東北からの報告」、地方・地域における文化芸術活動と大学、企画・制作・運営、慶應義塾大学三田キャンパス、2015年10月15日

「土方巽を語ることⅥ」、ゲスト・谷川俊太郎、密教護摩焚き+舞踏、企画・制作・運営、慶應義塾大学三田キャンパス G-Sec、龍生院、2016年1月21日

20世紀舞踊研究会第1回「1950年代舞踊／批評とメディア」、企画・制作・運営、慶應義塾大学三田キャンパス、2016年1月20日

橋本 まゆ

②論文

「慶應義塾図書館所蔵ヨネ・ノグチ関係書簡の調査——イサム・ノグチへの言及を求めて」、『慶應義塾大学アート・センター年報』22号、2015年4月、141-147頁。

⑦解題・小論・記事

ジャナック・ビマーニ「SIGGRAPH Asia 2015 レポート(4): VR・ARの技術とツールがもたらす遠隔コラボレーション——“Virtual Experiences in Reality : JackIn Head”」(英文和訳)、CGWORLD.JP、2015年11月27日。

ジャナック・ビマーニ「連載 Virtual Experiences in Reality 第1回: “Scope+: A Stereoscopic Video See-Through Augmented Reality Microscope”」(英文和訳)、CGWORLD.JP、2016年1月5日。

⑧展覧会・公演

SHOW-CASE project No.3 大竹伸朗「時憶／フィードバック: Time Memory / Feedback」(展示プロジェクト、運営)、慶應義塾大学アート・センター、2015年11月27日-2016年1月29日。

⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

「企業内アートリソースを活かす実践講座」(企画・運営)
慶應義塾大学三田キャンパス東館 6 階 G-SEC Lab、2015
年 10 月 7 日。

平成 27 年度文化庁大学を活用した文化芸術推進事業「ア
ーツ・マネジメント教育の総合的・体系的確立とその方法論
による人材養成事業」(企画・運営)

本間 友

②論文

本間友「アーカイヴにおけるレファレンス事例の共有化：
研究来歴 (Research Provenance) 蓄積・活用の試み」、『大
学図書館研究』、104 号 (査読中)。

本間友「[プロジェクト・ノート] 研究所とウェブサイト
(後編)：研究成果発信プラットフォームとしてのウェブサ
イト」、『慶應義塾大学アート・センター年報 22』、慶應義
塾大学アート・センター、2015 年 3 月。

③学会・研究会発表

本間友「Researching Research Provenance: Documentation
of Research History at Performance Archives」、PSi 2015
TOHOKU、青森県立美術館、2015 年 8 月。

④シンポジウム・講演会・ワークショップ・放送情報コンテ
ンツ

PSi 2015 TOHOKU: Beyond Contamination--Corporeality,
Spirituality and Pilgrimage in Northern Japan (PSi#21 FLUID
STATES - Performances of UnKnowing), Aomori Museum of
Art, August - September 2015.

本間友「慶應義塾の建築プロジェクト：ユニバーシティ・
ミュージアム／アーカイヴの縮図として」、シンポジウム
「慶應義塾三田キャンパス 1951：ノグチ・ルームの誕生を
めぐって」、慶應義塾大学三田キャンパス、2015 年 11 月。

森山 緑

②論文

「動物を『踊る』こと、動物に『なる』こと——土方巽の『舞
踏譜』から」『慶應義塾大学アート・センター年報』22 号、
2015 年 4 月、131-140 頁。

⑦解題・小論・記事

「毎小きらきらミュージアム」『毎日小学生新聞』2015 年 4
月から 2016 年 3 月。
『第 5 回文化庁エデュケーター研修中間課題報告集』文化
庁、2015 年 12 月。

『ユニヴァーシティ・アート・リソース研究Ⅰ』「大学にお
ける「アート・リソース」の活用に関する総合的研究 (科
学研究費補助金基盤研究 (A)) 平成 27 年度報告書、2016 年
3 月 25 日、72-80 頁。

⑧展覧会・公演

国際パフォーマンス・スタディーズ学会 (学会運営)、2015
年 8 月 28 日 - 9 月 1 日、於：青森県立美術館。

「太平の美 書物に見る江戸前期の文化」中学生を対象と
した教育普及ワークショップ (企画・運営)、慶應義塾大学
アート・スペース、2015 年 11 月 16 日。

「建築プロムナード——建築特別公開日」教育普及用アン
ケート実施、2015 年 11 月 27-28 日。

「文学部創設 125 周年記念展示 師弟のこぼれ 西脇順三
郎と井筒俊彦」(展覧会企画、冊子編集)、2015 年 12 月

「PROVOKE: Protest and Performance」展、アルベルティ
ナ美術館 (ウィーン)、(展示設営) 2016 年 1 月 18 日 - 22 日。

⑨講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

アート・イン・キャンパス 講座「アート&サイエンス
——進化論のインパクト」慶應義塾大学三田キャンパス、
社中交歓萬来舎、2015 年 6 月 17 日。

瀧口修造アーカイヴ 「オリーブ忌の集い」2015 年 7 月 4
日 (土) 慶應義塾大学アート・センター (企画、運営)。

BSN 新潟放送「にいがた 偉人伝」西脇順三郎」2015 年
11 月 - 12 月 (取材、資料提供)、放送日 2016 年 1 月 16 日。

アムバルワリア祭 V「西脇順三郎と井筒俊彦 こぼれの世
界」慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール、(シンポジウ
ム企画、運営) 2016 年 1 月 23 日 (土)。

西脇順三郎研究会、第 22 回 2015 年 4 月 20 日、第 23 回 5
月 18 日、第 24 回 9 月 14 日、第 25 回 10 月 19 日、第 26
回 11 月 16 日、第 27 回 2016 年 2 月 15 日 (運営)。

●訪問所員等

新倉 俊一

①単行図書

『ヴィットリア・コロンナのための素描』(トリトン社、
2015 年 8 月)

『王朝その他の詩篇』(トリトン社、2016 年 1 月)

②論文

「西脇先生と詩人の帽子」(『三田文学』124 号、2016 年 2 月 1
日)。

⑦解題・小論・記事

「西脇ルネッサンス」新倉俊一、杉本 徹 (『現代詩手帖』

2015 年 4 月号)

「新しいことを書くために」新倉俊一、鶴山裕司 (『文学金魚』

2016 年、2 月 1 日および 3 月 1 日)

⑨ 講演会・ワークショップ・放送・情報コンテンツ

アムバルワリア祭Ⅴ「西脇順三郎と井筒俊彦—ことばの世界」(慶応義塾大学三田校舎北館ホール、2016 年 1 月 23 日)

司会：新倉俊一、講師：高橋 勇、野村喜和夫、若松英輔、坂上 弘。

「西脇順三郎について—詩と永遠」(明治学院大学キリスト教研究所、2015 年 7 月 14 日)。

西脇順三郎研究会、第 22 回 2015 年 4 月 20 日、第 23 回 5 月 18 日、第 24 回 9 月 14 日、第 25 回 10 月 19 日、第 26 回 11 月 16 日、第 27 回 2016 年 2 月 15 日 (主宰)。

所員・職員名簿

2016年3月31日現在

所長 内藤 正人★

副所長 糸川麻里生★

運営委員

松浦 良充	中村 慎助
岩谷 十郎	榊原 研互
岡野 栄之	青山藤詞郎
河添 健	村井 純
小松 浩子	杉本 芳一
有末 賢	小町谷尚子
高山 正也	金子 啓明

顧問

西村 太良	鷺見 洋一
渡部 葉子★	(教授／キュレーター)

専任所員

兼担所員

後藤 文子	眞壁 宏幹★
高橋 勇	中尾 知彦
福田 弥	徳永 聡子
川畑 秀明	池田 幸弘★
津田 眞弓	笠井 裕之★
大和田俊之	小菅 隼人
小熊 英二	小林 博人
坂部由紀子★	鈴木 秀樹
森下 隆	上崎 千
橋本 まゆ	本間 友
森山 緑	

兼任所員

訪問所員

南條 史生	佐藤 允彦
藤崎 康	田中 淳一
新見 隆	ブルース ペアード
中島 恵	前田富士男
石井 達朗	大谷 能生
菊地 成孔	加藤 弘子
新倉 俊一	松澤 慶信
光田 由里	中川 ヨウ
湯浅 譲二	

事務主任（兼）大久保栄一

職員

山口 中	加藤 千明
------	-------

STAFF

March 31, 2016

Director

NAITO, Masato★

Vice-Director

KUMEKAWA, Mario★

Advisory Committee

MATSUURA, Yoshimitsu	NAKAMURA, Shinsuke
IWATANI, Juro	SAKAKIBARA, Kengo
OKANO, Hideyuki	AOYAMA, Tojiro
KAWAZOE, Takeshi	MURAI, Jun
KOMATSU, Hiroko	SUGIMOTO, Yoshikazu
ARISUE, Ken	KOMACHIYA, Naoko
TAKAYAMA, Masaya	KANEKO, Hiroaki

Counselors

NISHIMURA, Taro SUMI, Yoichi

Professor (Curator)

WATANABE, Yohko★

Research Fellow

GOTO, Fumiko	MAKABE, Hiromoto★
TAKAHASHI, Isamu	NAKAO, Tomohiko
FUKUDA, Wataru	TOKUNAGA, Satoko
KAWABATA, Hideaki	IKEDA, Yukihiro★
TSUDA, Mayumi	KASAI, Hiroyuki★
OHWADA, Toshiyuki	KOSUGE, Hayato
OGUMA, Eiji	KOBAYASHI, Hiroto
SAKABE, Yukiko★	SUZUKI, Hideki
MORISHITA, Takashi	UESAKI, Sen
HASHIMOTO, Mayu	HOMMA, Yu
MORIYAMA, Midori	

Visiting Committee Members

NANJO, Fumio	SATO, Masahiko
FUJISAKI, Ko	TANAKA, Junichi
NIIMI, Takashi	BAIRD, Bruce
NAKAJIMA, Megumi	MAEDA, Fujio
ISHII, Tatsuo	OHTANI, Norio
KIKUCHI, Naruyoshi	KATO, Hiroko
NIKURA, Toshikazu	MATSUZAWA, Yoshinobu
MITSDA, Yuri	NAKAGAWA, You
YUASA, Joji	

Chief Administrator

OKUBO, Eiichi

Assistants

YAMAGUCHI, Ataru	KATO, Chiaki
------------------	--------------

★は運営委員を兼ねる

★Additinal post of Advisory Committee

KEIO UNIVERSITY ART CENTER

Keio University Art Center was founded in 1993 to explore the new possibilities developing in the relationship between the arts and contemporary society. Now that Japan has become such an affluent nation, there is a strong need to foster cultural and artistic sensitivity and appreciation while supporting a wide variety of art-related activities. We are just beginning to realize the enormous impact that cultural and artistic activities have on the economy and their unique ability to contribute to the development of international friendship. As a vital part of today's social structure, the arts are capable of acting as a motive force behind a wide range of social developments.

Nonetheless, the systematic exploration of the relationship between art and society has just begun. To promote artistic activities and related research, it will be necessary to integrate knowledge about the arts with a solid understanding of fields such as economics, public administration, law, and information science. It will further be necessary to structure new artistic paradigms that can serve as a repository for human sensitivity and dignity. To be able to do this, new partnerships must be formed not only among artists and artistic organizations, but also among universities, research centers, public administrative bodies, corporations, nonprofit organizations, foundations, and individual citizens. In order for these members of the social infrastructure to fulfill their respective roles, mutual cooperation and close communication will be of special importance.

In 1991, Keio University became the first Japanese university to offer classes in arts management and in artistic productions, thus emerging as a leader among universities in responding to current social conditions. The Research Center for the Arts and Arts Administration at Keio University is an ideal setting for studying artistic activity in contemporary society. The Center conducts theoretical research into the meaning of artistic activity and, while remaining an integral part of Keio University, freely explores artistic activities outside its walls. As an academic hub of arts-related information, the Center aims to contribute to the nurturing of cultural and artistic sensitivity.

Based on the fundamental precepts described above, the Center will engage in the

following types of activities.

- 1) Research and educational activities for nurturing cultural and artistic sensitivity
 1. Social and educational activities, staged both on and off campus, that seek to involve the local community
- 2) Planning and execution of art-related surveys and research
 1. Research into arts documentation
 2. Development of educational policies for museums and other cultural facilities
- 3) Research and education related to arts management
 1. The hosting of arts management research conferences and lectures for workers and students as well as the drafting of research reports
 2. The storage of educational materials and reference sources pertaining to arts management for use in lectures and research conferences
- 4) The planning and hosting of arts-related exhibitions and symposia
 1. The planning and hosting of exhibitions and other events
 2. Staging lectures, concerts, and various art performances
- 5) Guidance on the collection, storage, and maintenance of artwork
 1. Survey of art objects owned by Keio University
 2. Documentation and registration of artwork
 3. Suggestions on the collection of art objects at Keio University
- 6) The execution of commissioned projects and the promotion of joint activities with related organizations
 1. The planning, proposal, drafting, and execution of social programs for training staff members on how to research fundamental concepts in culture and the arts. These programs will be carried out jointly with outside organizations. In addition, the Center will do its utmost to support independent artistic activities.
- 7) Other activities
 1. The editing and publication of newsletters and other materials
 2. The creation of a database that lists staff members involved in artistic activities

慶應義塾大学アート・センター規程

(設置)

第1条 慶應義塾大学に、慶應義塾大学アート・センター（以下「センター」という。）を置く。

(目的)

第2条 センターは、現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動の発展に寄与することを目指し、諸学協同の立場から理論的追究ならびに実践的活動を行うことを目的とする。

(事業)

第3条 センターは、前条の目的を達成するために次の事業を行う。

- 1 文化的・芸術的感性の醸成に関する研究・教育活動
- 2 芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施
- 3 アート・マネジメントに関する研究、教育および実践
- 4 学内における芸術関連の公演および展示などの企画ならびに開催
- 5 芸術作品および芸術関連諸資料の収蔵・保存・調査・普及に関する実践、教育、助言ならびに指導
- 6 学外の関連機関との協同プロジェクトおよび委託・受託事業の推進
- 7 センターの目的達成のために必要なその他の事業

(組織)

第4条 ① センターに、次の教職員を置く。

- 1 所長 1名
 - 2 副所長 若干名
 - 3 所員 若干名
 - 4 職員 若干名
- ② 所長はセンターを代表し、その業務を統括する。
- ③ 副所長は所長を補佐し、所長事故あるときはその職務を代行する。
- ④ 所員は専任所員、または兼担所員、兼任所員、訪問所員とし、センターの目的達成のために必要な職務を行う。なお、専任所員は有期の大学教員とする。また、訪問所員は慶應義塾大学外の関連機関もしくは団体に所属する者、あるいは顕著な業績や活動が認められた者とする。
- ⑤ 所員のうち1名は、学芸員資格とそれに基づく実務経験を有する者とする。専任所員はキュレーターを兼務する。
- ⑥ 職員は別に定める規程に基づきそれぞれの職務を担当する。

(顧問)

第5条 センターは、必要に応じ顧問を置くことができる。

(運営委員会)

第6条 ① センターに、運営委員会を置く。

② 運営委員会は、次の者をもって構成する。

- 1 所長
 - 2 副所長
 - 3 大学各学部長
 - 4 大学学部所属する専任教員のうちから所長が委嘱した者 若干名
 - 5 第4条第5項に定める専任所員
 - 6 その他所長が必要と認めた者 若干名
- ③ 運営委員会の委員長には、所長が当たる。委員長は運営委員会の議長となる。
- ④ 運営委員会は、次の事項を審議する。
- 1 センターの運営に関する事項
 - 2 センターの事業計画に関する事項
 - 3 センターの人事に関する事項
 - 4 その他必要と認める事項
- ⑤ 第2項第4号および第6号に定める委員の任期は2年とし、重任を妨げない。

(所内会議)

第7条 ① センターの日常業務にかかわる事項を審議するため、運営委員会の下に所内会議を置く。

② 所内会議は、所長、副所長および所長が必要と認めた者 若干名をもって構成する。

(教職員等の任免)

第8条 ① センターの教職員の任免は、次の各号による。

- 1 所長は、運営委員会の推薦に基づき、大学評議会の議を経て塾長が任命する。
 - 2 副所長は、所長の申請に基づき塾長が任命する。
 - 3 所員は、所長の申請に基づき塾長が任命する。ただし、専任所員は、運営委員会の推薦に基づき、大学評議会の議を経て塾長が任命する。
 - 4 顧問は、所長の申請に基づき塾長が委嘱する。
- ② 所長、副所長、兼担所員および兼任所員の任期は2年とし、重任を妨げない。ただし、任期の途中で退任した場合、後任者の任期は前任者の残任期間とする。
- ③ 前項の定めにかかわらず、センターの特定の事業のために一定期間協力する兼担所員または兼任所員（若干名）の任期は2年未満とすることができる。
- ④ 顧問および訪問所員の任期は原則として1年以内とする。

(経理)

第9条 センターの経理は、「慶應義塾経理規程（昭和46年2月15日制定）」の定めるところによる。

(規程の改廃)

第10条 この規程の改廃は、運営委員会の審議に基づき、大学評議会の議を経て塾長が決定する。

附 則（平成24年3月7日）

この規程は、平成24年4月1日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター 基本運営方針および事業概要

設置目的

慶應義塾大学アート・センターは、現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動の発展に寄与することを目指し、諸学協同の立場から理論的追究ならびに実践的活動を行うことを目的とします。

基本運営方針

慶應義塾大学アート・センターは、平成5（1993）年に開設された大学附属の研究センターです。慶應義塾の歴史と伝統が培ってきた学芸の土壌とさまざまな学問領域の成果を総合する立場から、現代社会における芸術活動の役割をめぐって、理論研究と実践活動をひろく展開しています。

1. 知を拓く

慶應義塾大学アート・センターは、文化・芸術的感性の醸成と諸芸術活動に寄与することを目指していますが、総合大学としての幅広い観点から、その実現に取り組みます。その意味で、新しい観点や領域に挑戦していく開拓的な活動を支持します。また、研究成果や知財を学生や一貫校生はもとより、広くパブリックに開示し、文化・芸術的な活動を通じて社会と切り結ぶ役割を果たすことを目指します。

所管資料等を公開する展示活動をはじめ、講演会・講座、公演などを実施するとともに、所管資料の閲覧公開も学内に留まらず広く実施します。また、アート・マネジメントを国内で先行的に取り上げ、先行的に研究を行い、自治体等との協働も行うなど、学問の領域を拓くとともに、地域にも拓いた活動を実践していきます。

2. 知を蓄える

知を拓く活動の基盤として、それを支える知の蓄積が不可欠となります。調査、研究はもとより、知的資源の蓄積としての芸術資料の収集、保存、管理も重要な任務として行っています。更に、アーカイブ事業を通して、知の蓄積と将来への保全また新しい芸術活動への資源としての利用に貢献します。

3. 知を育む

大学という教育機関に所属する立場から、教育的な活動にも力をいれます。独自の設置科目を設け、新しい人材の育成

を目指すとともに、博物館学教育の一翼を担います。また、一貫校を有する慶應義塾の特色を生かし、各種ワークショップなどの実践に取り組み、若年期からの文化・芸術的感性を刺激することに取り組みます。

事業内容

芸術関連の講演・ワークショップ・展示などの企画・開催

文化的・芸術的感性の醸成をめざすアート・センターの催しは、上演を伴う講演、領域横断的なシンポジウム、詩人と異分野アーティストとの共演、身体表現系のワークショップ、インスタレーションを含む展示など、多様性と先端性が特色です。そのほとんどが学生に開放され、参加費無料を原則としています。

また、小学校から高校までの塾内一貫教育校の生徒を対象としたワークショップなどを通じて世代横断的活動を実現するとともに、教職員、卒業生、さらには地域の住民や一般市民に対しても広く参加を呼びかけています。

慶應義塾大学アート・スペースの運営

慶應義塾大学南別館1階の展示専用スペース「慶應義塾大学アート・スペース」（2011年9月開設）で開催する展覧会を企画・運営しています。アート・スペースは一般公開されています。

アーカイブの構築

現代芸術および慶應義塾所管の文化財に関するアーカイブを構築しています。資料の静態的分類・整理作業にとどまらず、芸術における創造プロセス解明を目指す「ジェネティック・アーカイブ」、特定の主題に関する研究成果を収集・蓄積する「研究アーカイブ」を基本的な理念として、アーカイブの構築と運用を行っています。アーカイブ資料は学内にとどまらず研究目的の利用に広く開かれています。また、毎年アーカイブ資料展を開催し、広く公開する機会としています。

芸術関連の調査および研究の企画ならびに実施

所員やキュレーターが中心となり、外部の専門家の協力を仰ぎながら、特定のテーマについて長期あるいは短期の研究集会を開催し、その成果をシンポジウムや出版の形で発表しています。

慶應義塾の文化財管理

慶應義塾が所管する美術品や建築物の調査・研究、関連資料整備を行います。一部を実際に所管管理するだけでなく、所管外の文化財についても保全管理、修復等に関する助言や指導を行っています。

アート・マネジメントに関する研究、教育および実践

慶應義塾大学教職員と学生、および学外者を対象とした連続講座や、内外の研究者、アート・マネージャー、公益法人担当者を招いての教育研究会等を開催しています。また、自治体等との協働に取り組んでいます。

出版広報活動

事業報告を中心とした『年報』、テーマ特集形式の紀要『Booklet』（年1回）、ニュース・レターの『ARTLET』（年2回）を刊行しています。また、慶應義塾大学アート・スペースでの展覧会については、図録冊子を刊行しています。ほかに、研究会の成果を小規模の冊子にまとめたり、展示やシンポジウムの折に、図録や資料集も随時刊行しています。

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集方針

資料の収集は、以下の範囲において考える

1. 戦後の日本の芸術に関わる資料
2. アート・アーカイヴに関わる資料
3. アート・センターで実施する事業や研究に関連する資料
4. 博物館学教育に資する資料
5. 慶應義塾に関連する芸術関係資料
6. 慶應義塾所蔵作品等でアート・センターでの収蔵が相応しいと判断される資料
7. その他、アート・センターで所蔵しない場合、当該資料に重篤な問題や棄損が発生すると判断される芸術資料。（但し、この場合は寄託等を視野にいれ相応しい受入方法を検討するものとする。）

付記：

慶應義塾大学アート・センターは現代社会における文化的・芸術的感性の醸成と諸芸術活動の発展に寄与することを目指して設立されたことに鑑み、その基本的射程を戦後芸術としている。また、芸術系アーカイヴへの研究的・実践的取り組みはアート・センターの特徴的先駆的活動であり、その実践に関わる資料が収集の柱となっている。同時に大学の研究機関として、一時的に緊急的であれ避難させなければ散逸棄損の危機に瀕している芸術資料に対して、可能な範囲でシェルターの役割を果たす可能性を保持したい考えである。

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領

平成 25 年 2 月 1 日

(趣旨)

第 1 条 この要領は、慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）のアート・センター規程第 3 条第 4 項および第 5 項に定める業務（以下「展示・収蔵等業務」という。）の実施について必要な事項を定めるものとする。

(用語の定義)

第 2 条 この要領において、芸術資料とは、アート・センターが収蔵し、又は収蔵しようとする芸術作品、アーカイブ資料、その他芸術に関連する資料、図書等のことをいう。

(展示・収蔵等業務の内容)

第 3 条 アート・センターは、展示・収蔵等業務に関して、次に掲げる業務を行うものとする。

- (1) 芸術資料の収集に関する業務
- (2) 芸術資料の整理、記録、保管等に関する業務
- (3) 慶應義塾大学アート・スペース等における芸術資料の展示に関する業務

2 慶應義塾大学アート・スペースの運用に関しては別途これを定める

(芸術資料の情報の収集・調査)

第 4 条 アート・センターは、別紙「慶應義塾大学アート・センター 芸術資料収集方針」（以下「収集方針」という。）に従い、アート・センターが収蔵の対象とする芸術資料に関する情報を積極的に収集する。

2 1 の情報に基づき、アート・センターは、その情報内容の確認、芸術資料の所有者等の譲渡、寄贈等の意向の確認等収集に際して必要となる事項について調査・折衝する。

(受贈等に係る業務)

第 5 条 アート・センターは、アート・センターに対する芸術資料の寄贈又は寄託（以下「寄贈等」という。）の申出があった場合において、次に掲げる業務を行うものとする。

- (1) 寄贈等の申出に基づく芸術資料の調査・折衝
- (2) 寄贈書又は寄託書の受領および寄贈証書又は寄託証書の交付
- (3) その他「慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託美術資料取扱要領」に指示される寄贈等に必要とされる業務

(整理、記録及び保管等に係る業務)

第 6 条 アート・センターは、芸術資料の分類整理、記録及び保管に関して、次の業務を行うものとする。

- (1) 芸術資料の分類整理及び記録の作成
- (2) 芸術資料の保管
- (3) 芸術資料の貸出し及び撮影許可

(芸術資料の定期診断・修復)

第 7 条 アート・センターは、芸術資料について、計画的に保存状態・破損状況等の診断をしなければならない。

2 アート・センターは、1 の診断に基づき、必要に応じて適切な修復を行うものとする。

(芸術資料の貸出し及び掲載許可)

第 8 条 アート・センターは、アート・センターが所有する芸術資料等の第三者への貸出し及び掲載許可を行うことができる。

2 1 の実施に係わる貸出し及び掲載許可の手続き等は、「慶應義塾大学アート・センター芸術資料貸出要綱」に基づき取り扱うものとする。

(芸術資料の展示に係る業務)

第 9 条 アート・センターは、第 3 条 (3) に定める業務に関し、次に掲げる業務を行うものとする。

- (1) 展示芸術資料及び展示場の管理及び保全
- (2) 展示及び展示替えに係わる調査、計画及び実施
- (3) 芸術資料の借用及び返却に係わる業務

(職員及び職務)

第 10 条 展示・収蔵等業務には、アート・センター規程第 4 条第 3 項に定める専任所員（以下「専任所員」という。）があたる。

2 展示・収蔵等業務の実施上、特に必要があると認めるとき、アート・センター所長（以下「所長」という。）は、アート・センター所員に展示・収蔵等業務への従事を命じることができる。

3 3 に基づき展示・収蔵等業務に従事する所員は、学芸員資格を有する者とする。

(その他)

第 11 条 その他芸術資料の収集及び保管等に関して、この要領に定めがない事項については、専任所員と所長の協議の上定めるものとする。

附 則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

慶應義塾大学アート・センター 寄贈 寄託芸術資料取扱要領

平成 25 年 2 月 1 日

(目的)

第 1 この要領は、慶應義塾大学アート・センターにおける芸術資料の寄贈寄託に関し、必要な事項を定めることを目的とする。

(受託)

第 2 美術資料の所有者（以下「所有者」という。）から寄贈または寄託の申入れがあったときは、この要領の定めるところにより、アート・センターは、これを受贈または受託することができる。

2 受贈受託することができる芸術資料は、「慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集方針」に適合する資料とする。

(寄贈寄託申請書の提出)

第 3 所有者は、芸術資料を寄贈寄託しようとするときは、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託申請書（別記第 1 号様式。以下「寄贈寄託申請書」という。）を慶應義塾大学アート・センター所長（以下「所長」という。）へ提出することとする。

(了承)

第 4 所長は、寄贈寄託申請書を受理し第 2 2 に適合する芸術資料であり寄贈寄託を適当と認めるときは、慶應義塾大学アート・センター運営委員会に諮問し、了承を得るものとする。また、所長は受贈・受託する資料に応じて、慶應義塾大学美術品運用委員会への諮問、担当理事との協議を行うことができる。

(受贈受託書の交付と受贈感謝状贈呈)

第 5 所長は、第 4 で了承された美術資料を受贈受託するときは、慶應義塾大学アート・センター芸術資料受贈受託書（別記第 2 号様式。以下「受贈受託書」という。）を寄贈者寄託者へ交付する。

2 受贈に関しては、慶應義塾大学総務課へ報告し、慶應義塾機関紙上の寄付報告への記載及び塾長名の感謝状を贈呈することができる。

(受託期間)

第 6 受託期間は 2 年間とし、初回については受託書交付の日から 3 度目の 3 月 31 日までとする。ただし、特別の事情があるときは、所長はこれを短縮することができる。

(期間更新)

第 7 所長は、寄託者の承諾を得て、受託期間を更新することができる。

2 寄託者は、寄託期間の更新を希望するときは、慶應義塾

大学アート・センター芸術資料寄託期間更新申請書（別記第 3 号様式。以下「更新申請書」という。）を所長へ提出することとする。

3 所長は、更新申請書を受理し内容が適当と認めるときは、慶應義塾大学アート・センター芸術資料受託期間更新書（別記第 4 号様式。以下「受託更新書」という。）を寄託者へ交付する。

(返還)

第 8 寄託者は、寄託芸術資料の返還を受けようとするときは、原則として返還希望日の 1 か月前までに、慶應義塾大学アート・センター芸術資料返還請求書（別記第 5 号様式。以下「返還請求書」という。）を所長へ提出することとする。

2 所長は、返還請求書を受理し内容が適当と認めるときは、当該寄託芸術資料を返還し、慶應義塾大学アート・センター芸術資料返還通知書（別記第 6 号様式）を寄託者へ交付する。

3 寄託者は、当該寄託芸術資料を受領するときは、慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料受領書（別記第 7 号様式）を所長へ提出することとする。

4 所長は、慶應義塾の都合により寄託芸術資料を寄託者へ返還するときは、返還予定日の 1 か月前までに寄託者へ書面をもって通知することとし、寄託者は、返還予定日まですみやかに当該寄託芸術資料の引渡しを受けるものとする。

(経費の負担)

第 9 寄贈寄託芸術資料の搬入又は返還に要する荷造り及び運搬等にかかる経費は、原則として慶應義塾がこれを負担する。

(芸術資料の保管)

第 10 所長は、寄託芸術資料を慶應大学アート・センター所蔵の芸術資料と同一に安全かつ良好な状態で保管しなければならない。

(芸術資料の展示等)

第 11 所長は、寄託芸術資料について展示を行うことができる。

2 所長は、寄託芸術資料について撮影等を行い、その結果を公表することができる。

3 所長は、寄託美術資料について、寄託者の承諾があった場合に限り、第 3 者への貸出し及び掲載許可を行うことができる。

(芸術資料の修復)

第 12 所長は、寄託者の承諾を得た上で、寄託芸術資料の修復を行うことができる。

附 則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

別記
第1号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄贈寄託申請書

作 者 名	
資 料 名	
種 別	
制 作 年	
技法・材質・寸法	
付 属 品	
資料の所 在地	
寄 託 期 間 *	受託された日から 平成 年 月 日まで

* 寄託の場合記入

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第3により、慶應義塾大学アート・センターへの 寄贈／寄託 を申請します。

慶應塾大学アート・センター 所長 様

平成 年 月 日

住 所 :

電 話 :

氏 名 : 印

第3号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新申請書

作 者 名	
資 料 名	
種 別	
制 作 年	
技法・材質・寸法	
付 属 品	
寄託開始年月日	平成 年 月 日
更新後の寄託期間	平成 年 月 日から 平成 年 月 日まで

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第7-2により、慶應義塾大学アート・センターへの寄託の期間更新を申請します。

慶應塾大学アート・センター 所長 様

平成 年 月 日

住 所 :

電 話 :

氏 名 : 印

第2号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料受贈受託書

作 者 名	
資 料 名	
種 別	
制 作 年	
技法・材質・寸法	
付 属 品	
受 託 期 間 *	平成 年 月 日から 平成 年 月 日まで

* 寄託の場合記入

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第5により、慶應義塾大学アート・センターへ 受贈／受託 しました。

様

平成 年 月 日

慶應塾大学アート・センター 所長 印

第4号様式

慶應義塾大学アート・センター芸術資料寄託期間更新書

作 者 名	
資 料 名	
種 別	
制 作 年	
技法・材質・寸法	
付 属 品	
受託開始年月日	平成 年 月 日
更新後の受託期間	平成 年 月 日から 平成 年 月 日まで

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第7-3により、慶應義塾大学アート・センターへの受託期間を更新しました。

様

平成 年 月 日

慶應塾大学アート・センター 所長 印

第5号様式

慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料返還請求書

作 者 名	
資 料 名	
種 別	
制 作 年	
技法・材質・寸法	
付 属 品	
寄託開始年月日	平成 年 月 日
直近の寄託期間	平成 年 月 日から 平成 年 月 日まで
返還希望日	平成 年 月 日

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第8-1により、慶應義塾大学アート・センターへ寄託している美術資料の返還を請求します。

慶應義塾大学アート・センター 所長 様

平成 年 月 日

住 所 :

電 話 :

氏 名 :

印

第6号様式

慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料返還通知書

作 者 名	
資 料 名	
種 別	
制 作 年	
技法・材質・寸法	
付 属 品	
寄託開始年月日	平成 年 月 日
直近の寄託期間	平成 年 月 日から 平成 年 月 日まで
返還日	平成 年 月 日

上記について、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第8-2により、慶應義塾大学アート・センターへ寄託している美術資料を返還します。

様

平成 年 月 日

慶應義塾大学アート・センター 所長

印

第7号様式

慶應義塾大学アート・センター寄託芸術資料受領書

作 者 名	
資 料 名	
種 別	
制 作 年	
技法・材質・寸法	
付 属 品	
寄託開始年月日	平成 年 月 日
直近の寄託期間	平成 年 月 日から 平成 年 月 日まで

*受託書または直近の受託更新書を添付のこと。

上記について、本日、慶應義塾大学アート・センター寄贈寄託芸術資料取扱要領第8-3により受領しました。

慶應義塾大学アート・センター 所長 様

平成 年 月 日

住 所 :

電 話 :

氏 名 :

印

慶應義塾大学アート・センター 芸術資料貸出要綱

平成 25 年 2 月 1 日

(目的)

第 1 この要綱は、慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領第 8 に基づき、慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）で所蔵する芸術資料の貸出に関し、必要な事項を定めることを目的とする。

(貸出承認)

第 2 慶應義塾大学アート・センター所長（以下「所長」という。）は、次の場合に芸術資料の貸出を承認する。なお、第三者から寄託を受けた芸術資料については、寄託者の承諾があった場合に限る。

(1) 国立の博物館、博物館法（昭和 26 年法律第 285 号）第 2 条第 1 項に規定する博物館、同法第 29 条に規定する博物館に相当する施設、国立の図書館、図書館法（昭和 26 年法律第 118 号）第 2 条第 1 項に規定する図書館またはこれらに準ずる施設が申請する場合

(2) その他所長が適当と認める場合

(貸出期間)

第 3 芸術資料の貸出期間は原則として 90 日以内とする。ただし、海外への貸出や国内の巡回展等、所長が特に必要と認める場合はこの限りでない。

2 前項に規定する貸出期間は、当該芸術資料を引き渡した日から起算してその返還を受ける日までの日数により算定する。

(貸出資料の制限)

第 4 貸出を承認する芸術資料の員数は原則として 10 点以内とし、それを越える場合、または全体の陳列予定作品のうち、貸出する芸術資料の員数が 3 割以上を占める場合には、別途協議する。

2 所長は、前項の規定に該当する場合であっても、次の場合は貸出期間または貸出員数を制限し、貸出をしないものとする。

(1) アート・センターの業務に支障をきたす恐れのある場合

(2) 芸術資料の保存上、特に配慮を必要とする場合

(3) 著作権等を侵害する恐れのある場合

(4) その他貸出をすることが適当でないと認められる場合

3 所長は、アート・センターの都合により必要がある場合は、芸術資料の貸出期間中であっても、当該資料の返還を求めることができる。

(貸出手続)

第 5 芸術資料の貸出を受けようとする者（以下「借用者」という。）は、別記第 1 号様式による申請書を所長に提出しなければならない。

2 所長は、適当と判断した場合は、借用者に別記第 2 号様式による承認書を交付する。

3 借用者は、別記第 3 号様式による預り証を提出し、これと引換えに芸術資料を受領する。

4 所長は、芸術資料が返還された時は、これと引換えに預り証を借用者へ返還する。

5 資料画像等の利用に関しては別記第 4 号様式による申請を所長に提出し、第 5 号様式による許可書を交付する。

(貸出条件)

第 6 借用者は、次の各号を守らなければならない。

(1) 使用目的以外での使用をしないこと。

(2) 「慶應義塾大学アート・センター所蔵」あるいは指示された所蔵名を明記すること。他の者の所有に属する芸術資料については当該者所蔵の旨を明記すること。

(3) 芸術資料の荷造り輸送に要する一切の経費は、借用者の負担とする。

(4) 貸出期間中の芸術資料の保管は、借用者の責任とする。借用者は、その芸術資料に対して損害保険を付し、亡失、汚損、き損等のあったときは、賠償の責を負うこと。

(5) 貸出を受けた芸術資料の撮影、模写、印刷物掲載等については、事前に所長の承認を受けなければならない。

(6) その他アート・センターの指示に従うこと。

(撮影模写等の承認)

第 7 所長は、第 6 (5) 号に規定する申し出があった場合、作者の同意のない芸術資料については承認をしない。

附則

この要綱は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

第1号様式

平成 年 月 日

慶應義塾大学アート・センター芸術資料借用申請書

慶應義塾大学アート・センター所長 様

申請者 借用機関住所

借用機関名

代表者名

印

下記のとおり芸術資料の借用を申請します。

借用目的	展覧会名:
陳列のための施設 及び設備概要	
借用期間	平成 年 月 日 ~ 平成 年 月 日
展示期間	平成 年 月 日 ~ 平成 年 月 日
芸術資料	作家名、資料名
	計 点
輸送方法	
借用中の管理方法	
担当者	名前: 所属: 連絡先:
特記事項	

第2号様式

平成 年 月 日

芸術資料貸出承諾書

様

慶應義塾大学アート・センター所長

下記のとおり芸術資料の貸出を承認します。

記

1. 使用目的

2. 貸出期間 平成 年 月 日から
平成 年 月 日まで

3. 内訳

種別	作者名	資料名	摘要

付記

- (1) 使用目的以外での使用をしないこと。
(2) 「慶應義塾大学アート・センター所蔵」あるいは指示された所蔵名を明記すること。他の者の所有に属する作品等については当該者所蔵の旨を明記すること。
(3) 芸術資料の荷造り輸送に要する一切の経費は、借用者の負担とする。
(4) 貸出期間中の芸術資料の保管は、借用者の責任とする。借用者は、その芸術資料に対して損害保険を付し、亡失、汚損、き損等のあったときは、賠償の責を負うこと。
(5) 貸出を受けた芸術資料の撮影、模写、印刷物掲載等については、事前に所長の承認を受けなければならない。
(6) 借用時に本書を提示すること。
(7) その他アート・センターの指示に従うこと。

第3号様式

平成 年 月 日

芸術資料預かり証

慶應義塾大学アート・センター所長 様

申請者 借用機関住所

借用機関名

代表者名

印

ご所蔵の下記作品を借りました。

借用目的	展覧会名:
展示場所	
借用期間	平成 年 月 日 ~ 平成 年 月 日
展示期間	平成 年 月 日 ~ 平成 年 月 日
芸術資料	作家名、資料名
	計 点
担当者	名前: 所属: 連絡先:
特記事項	

第4号様式

資料画像等利用許可申請書

年 月 日

慶應義塾大学アート・センター所長 様

申請者 住 所

氏 名

印

電話番号 () -

資料画像等の利用の許可を受けたいので、次のとおり申請します。

目 的			
利用区分	☐ 掲載・掲出 ☐ 放映 ☐ その他 ()		
成果物	名 称		
	発行部数	形 態	
	発行(公表)日		
	料金・価格	☐ 無料 ☐ 有料 (円)	
	備 考		
利用期間	平成 年 月 日 ~ 平成 年 月 日		
利 用 希 望 資 料			
番号	資 料 名	点数	備 考
備 考			

慶應義塾大学アート・センター 資料貸出・掲載条件

- 1) 貸出を受けた資料画像等は万全の注意をもって取り扱い、使用後すみやかにご返却ください。
2) 貸出された資料は、慶應義塾大学アート・センター（以下当センター）に事前に申請し許可を得た目的に限定し使用を許可します。当センターの承認なく第三者への売却・賃貸、また掲載予定刊行物以外への使用・掲載は、お断りいたします。
3) 撮影者の著作権が存在する資料の掲載にあたっては、この申込書とは別に撮影者の承認をとり、撮影者を記載してください。
4) デュエーブを作成する場合には事前に当センターの許可を得て、使用後はオリジナルとともにご返却ください。
5) 掲載刊行物が発行されましたら、当センターまでご連絡くださいますようお願いいたします。
6) その他、場合に応じて条件を付すことがあります。
上記の条件を承認の上、資料借用を申し込みます。

資料画像等利用許可書

年 月 日

様

慶応義塾大学アート・センター所長

下記の通り、資料画像等の利用を許可します。

目 的			
利用期間	平成 年 月 日 ～ 平成 年 月 日		
利 用 資 料			
番号	資 料 名	点数	備 考
備 考			

慶応義塾大学アート・センター 資料貸出・掲載条件

- 1) 貸出を受けた資料画像等は万全の注意をもって取り扱い、使用後すみやかにご返却ください。
- 2) 貸出された資料は、慶応義塾大学アート・センター（以下当センター）に事前に申請し許可を得た目的に限定し使用を許可します。当センターの承認なく第三者への売却・賃貸、また掲載予定刊行物以外への使用・掲載は、お断りいたします。
- 3) 撮影者の著作権が存在する資料の掲載にあたっては、この申込書とは別に撮影者の承認をとり、撮影者名を記載してください。
備考：
- 4) デュープを作成する場合には事前に当センターの許可を得て、使用後はオリジナルとともにご返却ください。
- 5) 掲載刊行物が発行されましたら、当センターまでご送付くださいますようお願いいたします。
- 6) その他、場合に応じて条件を付することがあります。

慶應義塾大学アート・スペース 運用要領

平成 23 年 9 月 1 日
平成 25 年 2 月 1 日改訂

(目的)

第 1 条 この要領は、慶應義塾大学アート・スペース（以下「アート・スペース」という。）の利用について、必要な事項を定めるものとする。

(設置)

第 2 条 慶應義塾大学アート・センター（以下「アート・センター」という。）に、アート・スペースを置く。

(管理・運営)

第 3 条 アート・センターは、アート・センター規程第 3 条第 4 項および慶應義塾大学アート・センター芸術資料収集・保管及び展示等業務実施要領第 3 条の定めにしたがい、アート・スペースに関する業務を主管する。

(利用内容)

第 4 条 アート・スペースは、教育および学術研究ならびに地域文化発展に寄与するため、塾生および塾教職員、ならびに一般の利用者に供することを目的とした次の活動に用いられる。

- 1 芸術等に関する資料（以下「資料」という。）の展示
- 2 入館者に対する説明、指導および助言
- 3 博物館学教育への協力
- 4 前号に定めるもののほか、アート・センター所長（以下「所長」という。）が必要と認める活動

(開館と休館)

第 5 条 ① 開館時間は、午前 10 時から午後 5 時までとする。
ただし、所長が必要と認めた場合は、この限りではない。
② 休館日は大学が休日と定めた日および資料の収集、展示、保管等の作業のため、開館できないと所長が認めた日とする。

(入館者の遵守事項)

第 6 条 入館者および利用者は、次の事項を守らなければならない。

- 1 秩序を乱し、または風俗を害する行為をしないこと
- 2 施設・備品・資料を損傷し、または汚損、滅失しないこと
- 3 その他、所長が指示すること

(入館の制限)

第 7 条 所長は、入館者が前条の定めに違反し、もしくは違反するおそれがあるとき、または管理上必要があると認めたときは、入館を禁止あるいは制限し、または退館させることができる。

(要領の改廃)

第 10 条 この要領の改廃は、アート・センターの運営委員会を経て、所長が決定する。

附則

この要領は、平成 23 年 9 月 1 日から施行する。

附則

この要領は、平成 25 年 2 月 1 日から施行する。

論考

劇団雲版『マクベス』（1972 年）における土方巽振付の魔女について [小菅隼人]	108
How should we read <i>Hokuetsu seppu</i> ? ——『北越雪譜』をどう読むか（発表記録） [津田真弓]	118
Overview of Hijikata Tatsumi's life work – from the Dance of Darkness to the Emacinated Body [森下 隆]	127
『鎌鼬』再考——田代、1965/2016 [森山 緑]	136
Hijikata Tatsumi around 1980: Beyond the Walls of Asbestos-studio [本間 友]	145

劇団雲版『マクベス』（1972年）における土方巽振付の魔女について*¹

小菅 隼人

所員、理工学部教授

はじめに

ウィリアム・シェイクスピア作『マクベス』は、主君への反逆、運命との対峙、因果応報による悲劇的結末など日本人にとって親しみやすいモチーフであるために、明治18年（1885）の本格的な日本への紹介以来、繰り返し上演されてきた作品である*²。古くは坪内逍遙による評論「『マクベス』評釈の緒言」（1891年）と翻案『牧の方』（1897年）および翻訳（1916年）、森鷗外による翻訳（1913年）、福田恆存による翻訳（1955年）と翻案『明智光秀』（1957年）、木下順二による一連の評論と翻訳（1971年）など、多くの二次創作、翻訳、翻案、評論を生んできた。またそれ故に成功例も多く、日本が最も深く豊かに受容したシェイクスピア作品と言っても過言ではない。特に、『マクベス』を翻案した黒澤明監督映画『蜘蛛巣城』（1957年公開）は、欧米の批評家にも、卓越したシェイクスピア映画化作品として高く評価された*³。

1972年10月、劇団雲は、福田恆存訳、荒川哲生演出の『マクベス』を上演した。この上演においては、土方巽が魔女（Three Witches）の振付を担当している。そしてこの上演は、後に土方の代表作と呼ばれるようになる連続公演『燐機大踏鑑—四季のための二十七晩』のなかの最初の一作である「疱瘡譚」とほぼ同時期である*⁴。この時期までの四年間、土方は、1968年の『土方巽と日本人—肉体の叛乱』（以下『肉体の叛乱』）から「疱瘡譚」まで舞台に立っておらず、また、68年と72年の間に大きく作風を変えたことはよく知られており、その意味で、この振付作品は舞踏研究上きわめて重要な出来事と言っている。また、土方がシェイクスピアと関わる唯一の作品でもある。

先に触れたように、「疱瘡譚」は、土方巽の代表作と呼ばれるまでに大成功を収めた。事実、劇団雲版『マクベス』の舞台写真が掲載された『新劇』の同じ1972年12月号では、「土方巽健在！」と題して、この作品に最大級の賛辞が寄せられている：「暗黒舞踏派の一堂はどうも不振なのではないかという気がしていたが、その教祖土方巽の四年ぶりの公演『燐機大踏鑑—四季のための二十七晩』の連作第一部〈疱瘡譚〉をみて、参った。すごい。土方巽は圧倒的に健在だった。実際、これほど集中力のある肉体に接するのはごくまれな体験である」（23）。また、この公演は、ダンスとしては異例ともいべき観客数を記録した。すなわち、客席数400のアートシアター新宿文化において27日間の全日程を通して総計8500人以上の観客を動員したのである。

しかし他方、劇団雲版『マクベス』は、神山繁と岸田今日子をはじめとする、その話題性に富んだキャストとスタッフ

にも拘わらず、最悪と言っているほどの酷評を得ている。実際、『朝日新聞』は「演技、演出とも平板」（1972年10月14日付夕刊）と記し、『読売新聞』は「薄気味悪さのない『マクベス』」（1972年10月16日付夕刊）と評し、果ては、シェイクスピア学者である大場健治が『テアトロ』誌上に「平凡なマクベスの功罪」と題する評論を書き、「やはり荒川は功をあせり過ぎたといえようがない」（56）と断ずるに至っている。そして、これらの批評においては、土方の振付には勿論、魔女についても殆ど触れられていない。当時反正統的な前衛芸術家としてやはり話題性のあった土方巽にわざわざ振付を依頼し、プログラムの表紙絵（図1）にも三人の魔女の写真が大きく使われていることからわかるように、劇団側の意図として魔女の表現がこの『マクベス』の一つの呼び物として意識されていたにもかかわらずである。「疱瘡譚」の大成功と『マクベス』の大不評、この差はいったい何を意味するのだろうか。

劇団雲版『マクベス』の上演の動画資料が一切存在しない今日においては、その全貌は推測によるしかないが、本論では、土方巽振付による魔女の実態がどのようなものであったのか、そしてこの上演の中での魔女はどのように位置付けられるかという二点について現存資料を通して考察する。

スタッフ・キャスト

公演プログラムによると、現代演劇協会主催、劇団雲第32回公演、『マクベス』（作：ウィリアム・シェイクスピア、翻訳：福田恆存）の公演日程、公演場所、主なスタッフ、キャストは以下のとおりである。

公演日程

東京公演：日経ホール、1972年10月5日から21日（8日、10日休演、11日大妻講堂）。

地方公演：名古屋、新宮、和歌山、金沢、大津、奈良、大阪、高砂、新見、徳島、高知、宇部、福岡、大牟田、唐津、三原、草加、横浜、前橋、藤沢、熊谷、10月25日から12月1日。

スタッフ

演出：荒川哲生。装置：朝倉摂。音楽：武満徹。振付：土方巽。演技コンサルタント：テレンス・ナップ。

キャスト（プログラム登場順）

仲谷昇（ダンカン）、寺泉哲章（マルコム）、神山繁（マクベス）、西本裕行（バンクォー）、石田太郎（マクダフ）、名古屋章（門番）、橋爪功（シートン）、岸田今日子（マ

クベス夫人）、高林由紀子（マクダフ夫人）、新村礼子（魔女1）、津村秀祐（魔女2）、西優一（魔女3）。

この上演は、巡回公演地の多さ、装置の朝倉摂、音楽の武満徹、振付の土方巽などを加えた演出スタッフ陣、また、神山繁のマクベス、岸田今日子のマクベス夫人以下、当時の演劇界の実力派を描えた俳優陣であり、劇団の大きな意気込みが伺える。特に、岸田今日子は、1964年には映画『砂の女』によってブルーリボン助演女優賞を獲得し、1969年には、アニメ『ムーミン』のムーミン役の声優を務めて、個性派女優としての地位を不動のものにしていた。橋爪功がシートンという端役に配されているのは、シートンが常にマクベスに付き従って暗殺を実行し、最後にはマクベスの暗殺をも企むという特殊演出がこの役に付与されたためと思われる。さらに、魔女1のみに女優を配し、魔女2と魔女3に男優を配しているのも、演出家の野心的なキャスティングを感じさせる点である。

1972年の土方巽

1959年5月24日、「禁色」（第一生命ホール）によって、「暗黒舞踏」としての新しい肉体表現に踏み出した土方巽の周りには、大野一雄、大野慶人、笠井叔といったダンサーたちが集まった。さらに、1960年代には、赤瀬川原平、風倉匠、中西夏之、小杉武久、刀根康尚ら多くの前衛美術家や前衛音楽家との交流とコラボレーションから、アンチダンスとしての作品群が生み出された^{*5}。この時期の土方の舞台は、例えば、1963年の「あんま」（草月会館ホール）や1965年の「バラ色ダンス」（千日谷会堂）に見られるように、土俗的な色彩をもちながら、ダダイズム的な発想とシュルレアリスムの手法で構成されていた。そして、「疱瘡譚」とならんで土方の代表作とされる1968年のソロ公演『肉体の叛乱』では、それまでの土方の舞台を象徴するように、荒々しい暴力と倒錯的エロチシズムをもって、新しい芸術としてのインパクトを演劇界に与えることとなる。ここで、あえて類型化すれば、『肉体の叛乱』までの土方の（アンチ）ダンスは、暴力性と破壊性をその性格として、西洋の前衛芸術の流れの中に位置付けられるものである。土方の舞踏は、その出発点からジャン・ジュネの暴力性と聖性に強い影響を受け、暴力と死を主要なモチーフとしているが、それは、「禁色」に先立つ1958年12月、俳優座で上演された劇団人間座・現代舞台芸術協会合同公演において、今井重幸原案・振付・作曲の「埴輪の舞」で振付助手を務め、その中で鶏を絞め殺すという、『肉

体の叛乱』を彷彿とさせるパフォーマンスを行ったことにもすでに表れている^{*6}。

『肉体の叛乱』の後、土方が再び舞台に立つのは、4年後の1972年10月から11月にかけて行われた『四季のための二十七晩』(アートシアター新宿文化)である^{*7}。この公演では、例えば『肉体の叛乱』の最終シーンのキリストの磔刑を連想させる暴力的な動きや、ドレス姿や模造男根をつけた裸体の土方による西洋的で倒錯的なエロチシズムは影をひそめた。対照的に、土方の生まれ故郷である東北地方をイメージさせる風の音、馬の蹄の音、津軽三味線、瞽女の声が舞台に響き、登場人物は、土俗的な衣裳をまとった病者、女郎、あるいは、土俗的なホブゴ布林たちであった。これらは、いずれも社会の中の周辺にあって人間の負性や暗い欲望を象徴する人物たちである。特に、この連続上演の中でも代表作とされる「疱瘡譚」では、場面6において、タイトルにある「疱瘡(=天然痘)」ではなく、明らかにハンセン病を患った初老の男性を土方は自ら演じた^{*8}。言うまでもなく、ハンセン病者は、都会にあっては田舎にあっては、日本社会の偏見から長く苦しい差別を受けた歴史をもっている。土方は、腰布のみをまとい、時には、飯詰の中に放置された赤ん坊のように床に腰を落としつつ四肢を挙げて天を仰ぎ、あるいは、地を舐めるように這いつくばり、「世界の舞踊はまず立つところから始まるが、わたしは立てないところから始めた」(土方巽、I、233)という自らの言葉どおりに、どこか夢見る表情ながら、舞台上に転がって四肢を震わせ、もがきながら立とうとしても立てない老いた病者を演じて見せた^{*9}。土方巽の舞踏表現は、1968年からの四年間で一変したのである。

土方巽の魔女

それでは、土方が振り付けた『マクベス』の中の魔女はどのようなものだったのだろうか。前述したように、この公演の動画は現存せず、また、スチール写真もプログラムと雑誌に掲載された数枚のみである。また、各劇評も殆ど魔女には触れておらず、わずかに前述の大場健治が「魔女の扱いについても同様のことが言える。やはり全体的にみて、すこし騒々しすぎたのではないだろうか」(58)と評しているのみである。その中にあって重要な手がかりとなる証言として、『劇：現代演劇協会機関誌』に掲載された土方自身の談を以下に引用する。

『マクベス』の魔女というと、すぐ何かドロドロしたもの
のを考えがちですが、そういうものよりも、体の中に鍵

のかかる部屋を用意したいと思っています。それはどういう事かというともう日本人をみていると、外国人の方が肉体がなかなかよく動く。やはり日常生活の中で身振りというか、そういったものが多いということです。そういう意味で、鳥になったり、山羊になったり、兎になったり、そういうのをわずかの時間のうちに、チラッチラッとみせていく、蓄えのある老婆をみせていけたらということです。

全体の芝居の中でドロドロしたものがどのように集中されるのかが楽しみです。ただ怪奇的だとか、異様だとかいうものだけに密着しては台本の中のユーモラスで怪奇的なものが失われてしまいます。

魔女たちが眠ったかと思っていると驚いてみたり、自分の体にまた驚くという、ある意味ではいたずらっぽい感じを出したいと考えております。

大事なことは説明過剰にならないように気をつけることです。鳥になっても、それは、ほんの一、二瞬のことで良いので、それからあとは、観客の皆さんに想像する部分を残しておく方が良いのではないのでしょうか。(12-13)

上記引用文中の第一段落において、土方は、大場の「騒々しすぎた」という批評と呼応するように、身振りの多い肉体表現、そして、その内容は鳥や山羊や兎の仕草を瞬間的に挿入してそれを積み重ねていく「蓄えのある老婆」の身体を目指していたことが分かる。さらに、土方の「いたずらっぽい感じを出したい」という表現は、大場の前述の批評の中で「魔女の扱いについても同様のことが言える」と書かれている部分の「同様のこと」が、名古屋章の演じる門番のことであり、その門番の批評では、「名古屋は持ち前の剽軽な味でなんとかこなしていたけれども…」(58)と言っていることと一致する。すなわち、土方の振付が、鳥や山羊や兎などの野山にいる小動物を連想させる剽軽な動きを瞬間的に挟み込んだものと推測できる。

この引用文に表れたもう一つの重要な点として、土方が「ドロドロしたもの」や「怪奇的だとか、異様だとかいうもの」をあまり強調したくないと考えていた事実は注目に値しよう。土方は、1970年前後に、いわゆるカルトムービーに多く出演して、怪奇的で異様なものを演じたり、演出したりする仕事を多く担当しており、演劇界ではそのようなイメージが定着しつつあった。例えば、1969年に、監督の石井輝夫の強い希望で(日本映画カルト倶楽部、63)、映画作品『恐怖奇形人間』に土方は出演し、主人公の父である丈五郎を演じ

た。この映画は、『パノラマ島奇譚』（1926-27年発表）を始め、いくつかの江戸川乱歩作品を原作としているが、脚本では、丈五郎は生まれながらの「奇形」で、無人島に奇形人間の理想郷を作ろうとしているという筋立てである。この際、土方は丈五郎を演じるとともに、弟子たちを動員してこの「理想郷」を演出しているが、異様なものに対する土方の興味が如何なく発揮され、撮影中に土方は、弟子のビショップ山田（山田一平）に、本物の奇形を集めてくるように執拗に要求して、それがどうしても無理な時にのみ、「絶対に駄目なのだね。不可能なのだね」、「全部搜したのだね、全部」と念を押したうえで、それでは偽物でも仕方がないから「作れ」と言ったと、山田は著書の『ダンサー』の中で記している（70）。また、『内外タイムス』は、「東映「ゲテモノ」作戦スタート」（日本映画カルト倶楽部、92-93）というタイトルでこの映画を紹介し、『大阪日日新聞』は、「恥部をこそえぐり出せ：“エロ・グロ”を作り続ける石井監督」（日本映画カルト倶楽部、90-91）という記事を掲載したが、あわせて『大阪日日新聞』は、土方巽の「神様でない限り、エロ・グロごのみは人間の本質。非難に屈せずそれを追求する石井さんはエライし、最高の娯楽映画と思う。あまっちょろいオブラートで包んだ愛情物語なんてみんなニセものだ」（日本映画カルト倶楽部、91）というインタビューを引用している。『マクベス』においても、恐らくは、土方に期待されたのはその種の「ゲテモノ」だったかもしれないが、皮肉なことに、土方自身がすでにそのようなイメージから脱しようとしていたことが『劇：現代演劇協会機関誌』の引用文中にあるの土方の談話からは伺える。

これらを踏まえて最初の問題設定に戻り、土方巽振付の魔女の実態を推測してみたい。舞踏家である和栗由紀夫は、1972年当時、土方の若い弟子の一人であり、「疱瘡譚」にも出演しているが、土方の振付の手伝いのために『マクベス』の稽古に立ち会っている。そして和栗は、『マクベス』の三人の魔女の振付は、「疱瘡譚」の中の「勇婦」にそっくりだったと筆者に述べ、さらに、『マクベス』の魔女の具体的な演出について、あまり思い出せないと言っながら、次のような証言をしている。

役者の方が先生〔土方巽〕から「即興でいいから重く歩いてみてください」と言われ、三人の役者が力んで重さを出そうと踏ん張っていましたが、「面白いですね、力めば力むほど軽くなっていきますね」と説明していました。「一番重いのは何もしないことですよ」。あとは手のしぐさを教えたりしていました。カニの手（人差し指で

カニの甲羅を描き、親指以外の両方の四本の指を脇に付ける）や、ブランコ（指と指をかけてぶらぶらさせる）などです。

まさに、勇婦の動きを彷彿とさせると言っていゝであろゝ。他方、「勇婦」の造型については、郡司正勝は「ことに、前帯姿の田舎女郎たちが、帯を抱え、下駄を鳴らして、女馬のように舞台を下手から上手に横切る構成は印象的だ。白粉にまぶれた芦川羊子の眼は、きつと張っていて、猪首になった姿態は英泉の浮世絵さながらである」（41）と述べ、さらに市川雅は、「勇婦」と瞽女との近親性を指摘しつつその様態について述べている。

「疱瘡譚」で見事なのは芦川羊子、小林嵯峨などが演ずる女郎とも越後の瞽女とも定かでない人物である。（中略）瞽女は三人で寄り添うようにして「葛の葉」などを歌っていた。その後も二回は見たが、寄り添う方が寸分変わらず同じであった。観客やいい寄る男への警戒心がこのような型に凝固したのだろう。そういえば、彼女達は常に胸を引き肩をいからせている。そしてまた一緒に歩く時は盲目のせいもあるが、集団防衛をしているかのようにたがいにつかまって歩いている。（中略）だからといって芦川の異常に肩を張り、あごを前につき出し、完全に腰を落とした舞踊を瞽女を演じたとはいいたくない。（54）

「疱瘡譚」で意識された、盲目の身体、寄り添う身体、肩をいからせ、顎を突き出し、完全に腰を落とした姿態が、恐らくはこの魔女の造型に最も近いものだったのではあるまいか。プログラム表紙（図1）、不鮮明ながら魔女を振り付ける土方の写真（図2）、「疱瘡譚」の「勇婦」たちの写真（図3）に表れた姿態を比べてもこの推測は十分成り立つものと思われる。

「疱瘡譚」の姿態には材源が存在する。一つは歌川国芳の浮世絵、もう一つは老婆の姿態である。歌川国芳の浮世絵については、「勇婦」の一人である小林嵯峨が「跳ねている馬の手綱を女が下駄でガツと押さえている絵ですが、それに先生の東北の原風景をかぶせているんですね。東北では下駄を履いて歩くとキシキシと軋むんだと言っていました」（33）と回想するように、肩をいからせた「近江勇婦お兼」（図4）の姿が参照された。実際、この浮世絵に表れた勇婦お兼の姿は、先に引用した郡司の証言（41）に一致する。但し、



図1



図2

ここでの勇婦お兼は、海津の宿の遊女で、荒馬の手綱の端を下駄先で踏みつける怪力の美女である。これとは対照的ながら、郡司は土方の「古典」として老婆の姿勢を指摘して、それが芦川羊子によって見事に表現されていると記している。

彼の古典のその一つは、どうしても爺さんではなく、婆さんの姿勢にある。しかも、東北の腰の曲がったお婆さんの立ち小便の姿勢とおなじく確固たる不動の「型」にある。それは抜群の力倆をみせる芦川羊子に移されて



図3



図4

見事に開花している。(中略)道端で、まえこごみになったお婆さんが、ワニ足になって、着物の裾を、落ちないように尻の上にたくし上げるたしかさ、そして両膝に両手をおき、用をたしたあと、拭いた紙片が、尾骶骨の先にひっついて、その股間を通りすぎる風のたしかな空間、それはまことに日本の老婆の典型的な、涙の凍るような地球上の古典なのだとおもうのだが、土方の「型」には、そこに迫る肉体がある。(41)

『マクベス』プログラムの表紙写真(図1)をみても、「立小便の姿勢」はともかく、それは明らかに郡司の言う老婆の姿勢であり、長い指が魔女としての性格を表現しながらも、いわゆる奇形、奇態といったものではない。恐らくは、三人の魔女は、「疱瘡譚」の勇婦に、郡司の言う老婆としての外

見と姿勢を加えたものと推測して大きな間違いはないのではないか。そうであれば、『マクベス』の上演台本が示すパンクォーの以下の科白とぴったりと一致する。

何だあれは、ひねこびた姿形、気違いじみたなりふり、どう見ても、この世のものとは思われぬ、が確かに大地の上に？おい、生きているのか？人の言葉が通じるのか？どうやら解るらしいな、そうしてひびわれた指をめいめい皺だらけの唇にあてているのを見ると。うむ、女らしいな、それにしても、そのひげ、女とも言いかねるが。(8)

確かに、魔女たちが、若い怪力美人の勇婦ではなく、性別が曖昧にされた老婆であると解釈されたことは、この公演の三人の魔女の配役が、一人が女優、二人が男優というように全体として男女の性を曖昧にされている点にも表れている。また、長い指、皺、そして髭にいたるまでこの科白に忠実である様子が写真から伺える。

失敗作としての劇団雲版『マクベス』

後に土方の代表作となる程までに、舞踏としては斬新な魔女表現だったにもかかわらず、「はじめに」で述べたように、劇団雲の『マクベス』はこの上なく不評であった。その原因は『朝日新聞』が次のように指摘する「平板な舞台」にあった。

劇団雲の『マクベス』(荒川哲生演出)は、最もオーソドックスな上演を意識したものであろうが、演技、演出ともに平板で、感銘度は薄い。(中略)この公演パンフレットで、訳者で劇団リーダーの福田恆存は「古典は現代化の必要ありや」として、「新演出や現代化など必要としない古典の姿」を説いているが、オーソドックスな上演ということは工夫を欠いた平板な舞台を意味するのではあってはなるまい。

また、尾崎宏次は、『読売新聞』評で、「悲劇には恐怖がつきものである。…その薄気味悪さが今度の舞台にはない」、「舞台全体に渦巻くものは、どうもすべてが小粒で、せわしない。この恐怖のなかから人間を読みとれないせいであろう」と記している。さらに、神山繁と荒川哲生の挑戦的な試みに理解を示す大場健治でさえも、「…それが結局は演劇的な高揚を欠いた失敗に終わったとしても、その貴重な意図だ

けは是非とも確認されなくてはならないだろう」(56)と、もはやこの上演が確定的な失敗作であることを前提に論を進めている。

この失敗の原因が、マクベスという主人公の解釈、そして、それを基にしたマクベスの世界のイメージ造型にあったことは、劇評からも明らかである。すなわち、『マクベス』が現実的で平凡な一般人の悲劇として解釈され、土方の魔女を含めて、世間から期待された「工夫」を施した表現や、人物の「偉大な」造型が見られず、それ故、批評家を含めて観客の期待が大きく裏切られたと感じられたことが、この「平板」という酷評になって表れたと考えられる。例えば、『朝日新聞』評は、マクベスという人間像を、伝統的な解釈である「想像力に富んだ鋭敏な男」としてよりは、「野心は盛んだが…平凡で単純な武将」とした点に演出上の特色があるとしているし、大場は主演の神山繁の談として次のような引用から評論を起こしている。

マクベス役の神山繁は、朝日新聞の夕刊で、今度の公演を前にして次のようにその抱負を語っていた。——自分の考えているマクベスは、想像力がなく、迷信深い、ごく平凡な將軍という解釈である。彼はただおのれの価値だけを信じていて、魔女の予言を強引にその行動に組みこんでいき、そこに悲劇がおこる。こういうシンプルなマクベスが自分にはぴったりなのだ、云々。——(56)

これを受けて大場は、その意義を古典の権威化と現代化に対する「二つのプロテスト」という点から論じた後で、それでもシェイクスピアの原典としての『マクベス』の科白が、このような解釈とは決定的に相入れないことを主張する：「やはり、『マクベス』は、まず第一に偉大な詩の劇であると思うのだ。想像力を欠いた平凡なマクベスということでは、どうしても無理な切り捨てを伴うのではないだろうか」(57)。大場の言うように、マクベスが、その内面の想像力においてこそ偉大な人物であり、それがマクベスという人物を詩的にし、魅力の源泉となるという解釈は、A・C・ブラッドレー以降の定説である^{*10}。大場の主張を筆者なりに再解釈すれば、マクベスもそれを取り巻く世界も、平凡な日常レベルに存在するものではなく、主人公は内面の想像力において圧倒的に偉大な人物であり、それ故、マクベスの内面を通して表れた劇世界は、シェイクスピアの詩の力(=科白)によって現出した特殊な世界と見えなければならないということである。

岸田今日子のマクベス夫人も、神山のマクベスほどではないが好評価には程遠く、岸田の自伝である『あかり合わせがはじまる』の年譜にも入っていない。マクベス同様に、科白と解釈の不整合に起因して、舞台上の人物造型に成功しなかった結果によるものであろうことは、1989年の山崎努、三田和代主演の『マクベス』のプログラムへの岸田の寄稿文に表れている。

だれでもたいてい、マクベス夫人は面白い、いい役だというけれど、わたしにはその面白さがよくわからなかった。「朗々とやる芝居」みたいのがいやだと思い始めていた頃だから、もしわたしがマクベス夫人の立場だったらとか考えたりして稽古してみた。でも、あまりもいろんな意味でエネルギーが足りなくて、わたしは156センチしかないのに、170センチあればと思うようになっては、もうおしまいだ。(22)

この回想からは、劇人物を現実の人物に置き換えての具体的な造型と内面の再現が、シェイクスピアの科白が与える人物像と合致しないことへの岸田のもどかしさが伝わってくる。マクベスに比べてより「現実的」と言われるマクベス夫人でさえも、一般の人物を遥かに超えた象徴性があることは演出の荒川との対談の中で大庭みな子が「私ども女から見ますと実に女の心臓と女の肉体を持った女らしい女なんですネ。男のためにはどんなことでもする、といった本能的な欲望のかたまりの女のなまなましさがあがる」(『劇：現代演劇協会機関紙』4頁)と述べる通りである。但し、マクベスの偉大さが、その内面的想像力に在るのに対し、マクベス夫人の場合は、外面的肉体性に在るということである。そして、皮肉なことに、「…平凡なマクベスに対置されたために、本来夫にくらべて現実的な肉付けを施されていたはずのマクベス夫人の方が、逆に想像力に富んだ魅力的な女性として提出されてしまった…」(大場、57)のために、「演技の上でマクベスはマクベス夫人に圧倒されてしまっている」(大場、57)という状況になった。結果として、『マクベス』の壮大な宇宙像は、神山マクベスの熱演の次元に、小さく、あまりに小さくまとまりすぎてしまった」(大場、56-7)と評されることになる。

土方巽振付の魔女の意味

前節で述べたように、『マクベス』の芸術的価値が、主人公の内面の詩的価値に負うものであるとすれば、魔女の存在

意義もまた主人公の内面世界に負っている。ブラッドレーは、魔女の予言がマクベスのいる世界で意味を持つのは、それがマクベスの心の中で膨らみ、彼自身が新たな意味付けをして自分の行動の拠り所とするからだと述べる。したがって、魔女の予言は、マクベスが対峙しなければならない「危険な状況」に過ぎない*¹¹。すなわち、魔女は、マクベスを外側から動かす力ではなく、マクベス自身の内側にある想像力によって膨らまされ、行動の動機となる単なる「状況」なのであり、マクベスとマクベスに共感する観客にとってのみ意味を持つということになる。言い換えれば、「マクベスはその鋭敏な想像力をおして罪の恐怖に参与」し、「宇宙のドラマを実感」(大場、57)するが、観客は、そのマクベスの内面に共感することで、彼の恐怖を共有する。これを魔女に当て嵌めるならば、魔女は、マクベスと言う人物の内面によって膨らまされ、彼の内面を通して観客に受容される時に、朦朧とした霧の中に浮かび上がる薄気味の悪い存在になるのだ。黒澤明は、魔女(=物の怪の老婆)の造型において謡曲「黒塚」を参照したが、『マクベス』の魔女は、例えば、



図5

奥州安達ヶ原の山姥、そして、その絵画的表象である月岡芳年の「奥州安達が原の一つの家」(図5)に描かれているような「背が高く、長い髪をもち、肌の色は透き通るほどに白く、眼光鋭く、口は耳まで裂けている」(「山姥」、『世界大百科事典』)のような異形の容態を必ずしも要求するものでない*¹²。しかしそれは、イメージとしてマクベスという人物の内面中で膨らまされ、文字通り「魔女」として形成され得るだけの象徴性をもった演劇の実体でなければならない。

一方、舞踏家としての土方の芸術表現は、他者の想像力を刺激するための象徴的契機ではなく、そこにそのものとして存在する肉体である。市川雅によれば、土方はひたすら「なる」ことを志向する。

「舞踏というのは西瓜みたいなもんですよ」と彼がいうのは決してやぶからぼうな詩的な表現ではない。“なる”ことに賭けて舞踏するとなれば、輪郭のはっきりしたものとしての西瓜を土方はうらやみ、西瓜になりたいとさえ思うのは必然的な論理である。“なる”こと以外にないのだ、西瓜を表現するなどということなどあり得ようはずはない。土方は癲患者を、西瓜を“なる”という一点から見ている。(52)

土方の魔女たちは、言語(=科白)を発する演劇の実体としての肉体ではなく、科白をも含めてそこに実在する肉体だったのではないだろうか。『新劇』の批評が、「瘡瘡譚」の場面6を次のように批評した言葉は、芦川羊子、小林嵯峨、仁村桃子らの演じた「勇婦」にも当て嵌まるだろうし、『マクベス』の魔女で土方が振り付けようとしたものと大きく変わらないはずである。

演劇の観客も役者も、本当の意味での「肉体」の魅力を見失い、言語=せりふに支えられた肉体を「肉体」の輝きととりちがえているかにみえる現在、土方巽の貧しい「肉体」は、言葉もなく、マイムでもない素の肉体が、それだけでどれだけ豊かな「物語」を描きえるかを、ほとんど極限的に示してみせたのである。(23)

もし魔女たちの科白がシェイクスピアの思惑通りにマクベスの内面で膨らませて表現されず、他方、魔女たちの肉体そのものが、『マクベス』という演劇世界では意味を持ち得なかったとすれば、仮に三人の魔女が「瘡瘡譚」の「勇婦」と同様の高みにあった表現であったとしても、それがその場で

現実の肉体としての存在感を持てば持つほど、注目されることはなかったであろう。何故なら、『マクベス』の観客は、ひたすらマクベスを通した魔女を見たいと望んでいたからである。

結語

魔女は、近代における亡霊と異なり、潜在意識の外在化ではなく、また中世の物語とも異なり、シンボルやアレゴリーでもなく、客観的にそこに存在する実在の老婆たちであるが、同時に、マクベスの想像力を通して怪奇・異様なものとして主観的に再創造される存在である。そして柄谷行人を援用するなら、それはマクベスという近代人の「意味という病」の産物なのである。

王になるという魔女の予言は、「運で王になれるものなら、手をくださなくても、向こうから舞いこまぬでもあるまい」と、マクベスに考えさせる。(中略) 魔女の役割はただこれだけである。むしろ魔女はいてもいなくてもいい。シェイクスピアは冒頭に、ほんやりとしたマクベスという男を登場させる必要があったのである。マクベスは耐えがたいような倦怠を感じる。だが、このような男にだけ、魔女の予言が意味をもつのである。リチャード三世ならせせら笑ってすませたであろう。(27-28)

したがって「意味に憑かれた人間」としてのマクベスも、そして、マクベスという視点を通して劇世界を見る観客も、魔女の主体そのものを見ようとはしない。まさにその意味で、マクベスの肥大した意識も、マクベスを通して意味づけを行う観客の意識もまた近代的である。それに対して、荒川哲生の演出意図は、マクベスの意識ではなく、マクベスの肉体と行動だけを近代の普通人にしようとした。しかし、そのことによって、逆説的に、魔女を再創造するマクベスの巨大な近代的意識の世界そのものが失われてしまったと言えるだろう。そして他方、土方巽の芸術は、魔女に実在の肉体と動きを与えようとしたのではあるまいか。『マクベス』の観客は、外見的には貧弱で、政治的、経済的、社会的には無価値ながらも、“圧倒的にそこにいる人間としての肉体”のみを持った三人の魔女の価値を見出せなかった。見出せるような演出ではなかったし、そもそも、作品そのものが、観客と魔女が直接的な関係を構築できるような構造を持っていなかったのである。しかし、殆ど時をおかず、土方巽の観客は、「瘡

瘡譚」においてその圧倒的な存在感と「集中力のある肉体」に気づいて衝撃を受けることになるのである。

図版リスト

図1：『劇団雲 32 回公演：マクベス』、プログラム表紙。
劇団雲は 1975 年に解散し、その上部団体である現代演劇協会は 2013 年に解散したため、解散時の現代演劇協会理事長である福田逸氏に掲載の許可を求めた。福田逸氏のご厚意に感謝します。

図2：『劇：現代演劇協会機関誌』、不鮮明ながら魔女を振り付ける土方の写真。図1と同様、福田逸氏のご厚意による。

図3：『瘡瘡譚』の「勇婦」たち。慶應義塾大学アート・センター、土方巽アーカイブ提供。

図4：歌川国芳、「近江勇婦お兼」。画像提供：東京国立博物館、<http://www.tnm.jp/>。

図5：月岡芳年、「奥州安達が原一つ家の図」。画像提供：東京国立博物館、<http://www.tnm.jp/>。

参考文献（アルファベット順）

Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. 2nd ed. London: Macmillan, 1905. Print.

「演技、演出とも平板：劇団『雲』の『マクベス』」、『朝日新聞』夕刊、1972 年 10 月 14 日。出版物。

藤瀬恭子、「魔女と山姥・『マクベス』映画における魔女の様々な表象」、『東京理科大学紀要』、32（1999）：93-106 頁。出版物。

『劇団雲 32 回公演上演台本：マクベス』、現代演劇協会、1972 年、早稲田大学演劇博物館蔵。出版物。

『劇団雲 32 回公演：マクベス』、劇団雲第 32 回公演プログラム、現代演劇協会、1972 年。出版物。

『劇：現代演劇協会機関誌』、現代演劇協会、第 40 号（1972）。出版物。

郡司正勝、「死という古典舞踏」、慶應義塾大学アート・センター編、『四季のための二十七晩』、慶應義塾大学アート・センター、1998 年、39-41 頁。出版物。

土方巽、『土方巽全集』、種村季弘、鶴岡善久、元藤燐子編、I、II、河出書房新社、1998 年。出版物。

「土方巽健在！」、『新劇』、236 号、1972 年 12 月号：23 頁。出版物。

市川雅、「燐儀大踏鑑」、慶應義塾大学アート・センター編、

『四季のための二十七晩』、慶應義塾大学アート・センター、1998 年、52-57 頁。出版物。

柄谷行人、『意味という病』、河出書房、1979 年。出版物。
川崎市岡本太郎美術館、慶應義塾大学アート・センター

編、『土方巽の舞踏—肉体のシュルレアリスム、身体

のオントロジー』、慶應義塾大学出版会、2004 年。出版物。

慶應義塾大学アート・センター編、『四季のための二十七晩』、慶應義塾大学アート・センター、1998 年。出版物。

——、『肉体の叛乱—舞踏 1968 / 存在のセミオロジー』、慶應義塾大学アート・センター、2009 年。出版物。
岸田今日子、「シェイクスピアは女嫌い？」、『マクベス』

公演プログラム』、公演プログラム、セゾン劇場、1989 年、22 頁。出版物。

——、『岸田今日子：あかり合わせがはじまる』、日本図書センター、2012 年。出版物。

小林嵯峨、「大舞台に立つ」、慶應義塾大学アート・センター編、『四季のための二十七晩』、慶應義塾大学アート・センター、1998 年、30-35 頁。出版物。

日本映画カルト倶楽部、『日本映画カルト全集 I：江戸川乱歩全集恐怖奇形人間』、ワイズ出版、1995 年。出版物。

大場健治、「平凡なマクベスの功罪」、『テアトロ』、357 号、1972 年 12 月号：56-58 頁。出版物。

尾崎宏次、「薄気味悪さのない『マクベス』—劇団・雲—」、『読売新聞』夕刊、1972 年 10 月 16 日。出版物。

リチー、ドナルド (Donald Richie) 著、三木宮彦訳、『増補黒澤明の映画』、現代教養文庫、社会思想社、1991 年。出版物。

佐々木隆、「日本における『マクベス』」、『武蔵野短期大学研究紀要』、第 12 輯（1998）：89-98 頁。出版物。

和栗由紀夫、筆者宛電子メール、2016 年 3 月 16 日。

山田一平、『ダンサー』、太田出版、1992 年。出版物。

「山姥」、『改訂新版、世界大百科事典』、平凡社、2007 年。出版物。

『財団法人現代演劇協会創立二十周年記念アルバム』、財団法人現代演劇協会、1983 年。出版物。

〔付記〕本研究の遂行にあたっては、平成 28 年度科学研究費助成事業「舞踏の独自性を解明するための比較演劇学的研究」（課題番号 16K02326）による助成を受けた。

註

* 1 本稿の原案は、2014 年 8 月 1 日、University of Warwick (英

- 国) で開催された International Federation for Theatre Research (IFTR) に お い て、“Shakespeare with Butoh: Hijikata Tatsumi's Choreography of *Macbeth* (1972)” というタイトルで発表された。但し、その後の調査と研究によって内容と結論は別のものとなっている。
- * 2 日本における『マクベス』の移入については、佐々木隆を参照した。
- * 3 例えばドナルド・リチー (Donald Richie) は、「…彼〔黒澤明〕がここ〔蜘蛛巣城〕で創り出したものは実は、均衡、円熟、統一性、緻密さであり、その出来ばえのみごとさは、完成が黒澤にとって何を意味するかを知っていてさえ、思わず讃嘆せずにはいられない」(326) と述べる。
- * 4 「疱瘡譚」の映像は、土方巽出演の舞踏作品が完全収録されている唯一の映像であり、現在、NPO 法人舞踏創造資源が管理し、慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴに保存されている。この映像は、二日目の1972年10月26日に収録されたものである。
- * 5 但し、土方が初めて「暗黒舞踊派」を名乗るのは、1961年9月3日『土方巽 DANCE EXPERIENCE の会』(第一生命ホール) である。
- * 6 土方巽の舞踏活動については、『土方巽の舞踏一肉体のシュルレアリスム、身体のアントロポロジー』、174-187頁の年表を参照した。
- * 7 『四季のための二十七晩』については、主として、慶應義塾大学アート・センター編、『四季のための二十七晩』を参照した。
- * 8 但し、郡司正勝は、この造型に「道成寺」を連想し、「老巫女」の「なまめかしさ」を見出している。(40)
- * 9 土方巽、『土方巽全集』I 巻所収の『美貌の青空』、「人を泣かせるようなからだの入れ換えが、私達の先祖から伝わっている。」の中の記述である。「いずめ」(=飯詰) への言及もこの文章の中にある (232)。
- * 10 A. C. Bradley: “So long as Macbeth's imagination is active, we watch him fascinated; we feel suspense, horror, awe; in which are latent, also, admiration and sympathy. But so soon as it is quiescent these feelings vanish. He is no longer ‘infirm of purpose’: he becomes domineering, even brutal, or he becomes a cool pitiless hypocrite” (356).
- * 11 “The prophecies of the Witches are presented simply as dangerous circumstances with which Macbeth has to deal: they are dramatically on the same level as the story of the Ghost in Hamlet, or the falsehoods told by Iago to Othello” (343).

- * 12 特に『マクベス』の魔女と月岡芳年に関する山姥の表象については、藤瀬恭子を参照した。

How should we read *Hokuetsu seppu*? ——『北越雪譜』をどう読むか（発表記録）

津田 眞弓

所員、経済学部教授

*本稿は、2016年3月4日、プリンストン大学に於いて「Between Manuscript and Print」と題された日本の書物史に関する国際会議で報告したものである。

日本語と英語が使用できる国際研究発表会において、おのおのの言語を使うグループの間に大きな溝があるのが現状である。それは、研究や論文・発表の方法や構造が大きく違うため、両者はお互いの成果発表について一定の理解をするものの、常に相容れないものとして距離をおいてしまっている。筆者は2014年度の塾派遣留学中の経験で、言語そのものより英語圏の人々が理解しやすい構造の方が重要だと学んだ。今回はそれを踏まえ、発表言語は日本語で、発表の構成やスライドを英語式にした。ささやかな気遣いのつもりだったが、当日思いがけなく多くの英語圏の人々から、さまざまな熱意ある言葉を頂戴した。今後、日本語での研究成果をいかに海外に発信するかを問われていくだろうが、それを考える端緒として、当日の発表をここに記す。

以下、英語の部分は、聴衆に示したスライドである。

写本と板本というテーマで、『北越雪譜』をとりあげます。

御存じのとおり、『北越雪譜』は、越後の豪雪を描いた本です。

天保八、1837年に初編が、同十二年に二編が刊行されました。初編が刊行後たちまち大評判になり、今日においても広くその名が広く知られています。この本が貴重なのは、内容だけでなく、制作過程を知ることができる書簡が大量に残されている所にあります。刊行された板本を、その記録としてまとめられた書簡（手書きのテキスト、「山東京山書簡集」図1）^{*1}によって分析すると、また違った姿が見えてきます。

この話をしようと思いついたのは、昨年、『北越雪譜』で

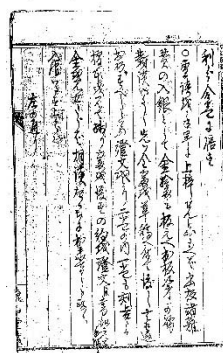


図1 『山東京山書簡集』
鈴木牧之記念館蔵

博士号を書くため日本に来た留学生に出会ったからです。私は教えを請いに来た彼と出会ってすぐに、彼の論文計画を打ち砕いてしまいました。何故ならば、彼が出版された『北越雪譜』の文章を書いた人物が、越後の文人、鈴木牧之だと無邪気に信じていたからです。

「作者」とは何かというのは、なかなか一筋縄にいかない問題です。例えば、私の専門の草双紙で言えば、役者の名前で出された合巻のほとんどが、代作者が執筆していることで知られています。また出資者や身分の高い人が、作者とされることもあります。実は、近代において『北越雪譜』に触れた言説の多くが、この留学生と同じく誤認していることが多数あります。

ではこの本における牧之の役割が何か。それは原案者です。例えば宮栄二が『図説「北越雪譜」事典』*2で解説するように、牧之が寛政期に出版を思い立って最初に山東京伝に出版を依頼してから、曲亭馬琴、岡田玉山、鈴木芙蓉、再び馬琴と転々と相手を変え、最終的に文政の末に、京伝の弟、京山に落ちつきました。この間、牧之の立場は材料を提供する原案者でした。つまり、刊行された本の作者は、鈴木牧之以外の名前が出る予定だったのです。

京山が依頼を引き受けて数年経った天保五年、家が火災にあった京山は、再三出版を要請する牧之に対し、彼の収入源である合巻の仕事を休む代わりに、原稿料をもらおうと提案し、自分を作者の座から降ろしました。———ということが、「山東京山書簡集」から見えてきます。

Introduction 1 『北越雪譜』 *Hokuetsu seppu*

- ◆ *Hokuetsu seppu* by Suzuki Bokushi describes the 'snow country' of Echigo province.
- ◆ Volume 1 was published in 1837 (Tenpō 8) and Volume 2 in 1842. It was an immediate best seller.
- ◆ It took Bokushi 40 years to get this work published, finally accomplishing it with the help of Santō Kyōzan.
- ◆ The process leading up to its publication can be seen in the letters of Kyōzan to Bokushi (*Santō Kyōzan shokanshū*).
- ◆ The published version rewritten by Kyōzan is significantly different from Bokushi's original manuscript. 'My shoddy rewriting of your work will disgrace your name.' (*Santō Kyōzan shokanshū*, Sep 1835)

「拙文の代筆に尊名を穢す」(牧之宛京山書簡、天保六年九月)

京山の書簡を見ると、「拙文の代筆に尊名を穢す」*3とか、

いくつでも京山が全文をリライトしたこと、またそれだけでなく、本の構成も、牧之名義の漢詩も京山の手になることがわかります。京山が言うように、牧之が生産した越後の名物を、京山が料理人のように、江戸や上方の人々にも口に合うように献立を考えて料理して振る舞うことに等しいのです。

つまり、一般に牧之のものとして思われている文章は全て京山の手になっているのです。

これは、板本を見れば一目瞭然です。この本の情報を載せる見返しには、作者と言われる牧之より大きいのが「刪定」者の京山です(図2)。少なくとも制作していた人々の認識では、京山が書いた本だったことがわかります。何故こんな誤認が行われてきたのでしょうか。

原因その1。先ほどの役者の合巻のように、江戸時代の常識が通じる頃には、文章をなしたのが京山だとある程度推せられたようですが、やがて『北越雪譜』自体が忘れられてしまいます。近代で再評価をしたのが、昭和初期の気象学者や民俗学など、江戸文芸の常識に馴染みがない人々でした。その結果、昭和初期の岩波文庫の収録から1980年代の地元越後での基礎研究整備に至るまで、文学とは別の世界の人々が強い関心を寄せ、結果として近代日本の常識に従った見解が積み上げられてきました。

原因その2。この原因の一つには、牧之が書いた原稿がほとんど残っていないことがあります。僅かに残った部分には、絵には符合するところがありますが、文章は本とは重なっていません*4。したがって、これまで、板本の文章から牧之の手書きの原稿を透かし見るということがなされてきました。しかし、それは不可能です。結局、京山書いたものを牧之の文章とみなして鑑賞することが続いてしまったのです。



図2 『北越雪譜』初編見返し、架蔵
右下に一番大きく山東京山の名前が入る。

Introduction 2 『北越雪譜』とは何か？

What is *Hokuetsu seppu*?

- ◆ The published version of *Hokuetsu seppu* is different from the original manuscript.
- ◆ *Hokuetsu seppu* is quite different from its popular image as a collection of literary essays and jottings by a provincial man of letters.
 - * Bokushi was the draftsman of the published version, but Kyōzan created the structure and rewrote the text.
 - * Kyōzan sent requests to Bokushi to supply more information on subjects that he considered to be lacking in the original.
 - * It was successful because it was created as a ‘product’ for the market by an Edo writer of popular *gesaku* fiction who knew what would sell.
 - * In more recent times, it has been viewed as a work of topography, natural history, and folklore, but it was originally created as a work of literature (*yomimono*) to be read and enjoyed.

ここまでのことをまとめましょう。

- 『北越雪譜』の作者として知られている鈴木牧之が書いたもとの原稿と、出版された『北越雪譜』の文章は全く別のものである。
 - 『北越雪譜』は、一般にイメージされる、地方の文人が書いた素朴な随筆では全くない。何故ならば——
 - * 出版された『北越雪譜』に関していえば、牧之は原案者。構成、全文のリライトを行ったのは山東京山。出版化の構想そのものが、京山によっている。京山の構想に足りない項目は牧之に要請して、情報を集めさせている。
 - * 江戸の戯作者が売れることを考えて、市場経済の商品として作り、成功した作品である。
 - * 近代以降は地誌、博物学、民俗学の書と扱われるが、当代では、文学（読み物）として作られている。
- 牧之の文章を期待している人には、京山が作ったという事実は受け入れ難いかもしれません。もちろん私は、牧之の偉業を貶めるつもり全くありません。彼の長年の努力と熱意が、このベストセラーを産んだのには違いないのです。けれど、今は失われた『北越雪譜』の原稿を知ることができません。知り得ない牧之の文章を論じるより、せっかく出版過程がわかる珍しい本なのです。どのようにまとめられたのか、出版された本の意味を考えるべきなのではないでしょうか。今あ

る資料で確実に語れることを、まずは押さえようというわけです。

前置きが長くなりました。以下が今日の目的です。

Objective この話がめざすところ

1. To show how *Hokuetsu seppu* was created as a product for the marketplace. This is possible due to the unique record that remains of how it was produced.
2. To gain a correct understanding of *Hokuetsu seppu* as a valuable source of information about the Edo period by understanding the role played by Kyōzan as the mediator between the original draft and the published version.

1、珍しく制作過程が残されている『北越雪譜』を通して、商品としての本づくりをしていた制作者の考えを知る。

2、写本と版本の間にある制作者の役割を把握し、江戸時代を知るための資料として、『北越雪譜』を正しくとらえなおす。

それからこれが今日の流れです。

Agenda 本日の次第

1. Kyōzan's strategy
2. Representation and expression in *Hokuetsu seppu*
3. The structure of *Hokuetsu seppu*
4. What is *Hokuetsu seppu*?

1、京山の作戦。2、『北越雪譜』の表現について。3、『北越雪譜』の構造について。4、『北越雪譜』とは何か。

京山の作戦

Kyōzan's strategy 1 京山の作戦

- ◆ When *Hokuetsu seppu* was finally published after 40 years of unsuccessful attempts, it was expressly designed to appeal to the readership of the day. The aim was that it should be purchased like a *kusazōshi* rather than circulated in a lending library like a *yomihon*.

'If we avoid burdening the publisher with too many costs and keep the price of the book down, then more people will buy it. It should be a popular souvenir for people to buy and take with them when they travel west from Edo.' (Sep 1835)

では、京山がどのような作戦をとったのかを考えましょう。それには、なぜ四十年近くも出版ができなかったのかを考える必要があります。それまで携わった人々は、牧之の希

望に従って、『江戸名所図会』のような大がかりなものを目指していました。十冊もの分量になれば、制作コストがかかり、板元の経済的リスクが増加しますし、執筆者の負担が大きくなります。そこに一番の問題がありました。

出版を引き受けた時、牧之と同じ歳で六十歳を越えていた京山は、牧之の熱意を一番真摯に受け止めていました。プロの彼自身もまた、長年考証随筆の出版を果たせていなかったからです。二人の年齢を自覚していた京山は、ワンチャンスに賭け、失敗ができない、売れる本を作る、という至上命題を前に導き出したのが、現在ある初編の姿です。

「書肆のもののいりをかるくいたし、本の値段も安くせば、持本にととのふ人もあらん。また西国すじのみやげものなどにもよかるべし」*⁵と、京山は牧之に作戦を披露しています。

全国への土産物にする。これは、貸本で主に流通していた読本ではなく、江戸土産の代表だった浮世絵や草双紙と同じ発想です。ヒットすれば大部でも買ってもらえます。まずはたくさんの人に買ってもらう。そのために、分量を三冊まで縮小して、印象的な雪の話に特化して人々の目を引いたのです。まさに、インパクト・ファクトを計算したのです。

Kyōzan's strategy 2 京山の作戦

◆ The structure of Book One of Volume 1 with its focus on snow developed from Kyōzan's suggestion for producing the work as a *gōkan* (lit. 'bound books').

'My idea is as follows:

– a description and picture of steps taken in preparation for the snow

– snow begins to fall'

(Oct 1829, in which Kyōzan lists his proposed chapters for the book)

京山は、草双紙の流行の変わり目に、雪の世界を紹介する合巻の制作を考えた事がありました。雪の降り始めに雪をふせぐ支度をする、雪の降り始め——など、文政十二年の書簡に、その詳しい構想が載っています*⁶。それは図会物を望んだ牧之によって否定されましたが、出版された『北越雪譜』初編では、明らかにその時の構想が下敷きになっています。

草双紙はこの当時、最大の発行部数と発行点数を誇っていました。京山には、その発想に従えば売れるという確信があったのでしょうか。制限された分量でいかに情趣豊かに知識を伝えるか。これは合巻専門の作者京山が得意としたことです*⁷。

Kyōzan's strategy 3 京山の作戦

◆ The aim was to produce a quality book with universal appeal.

'I have written it in a style somewhere between kanbun and wabun. Too colloquial a style would make it vulgar, like something by Jippensha Ikku, but too refined a style would put people off and it wouldn't sell well. So I'm feeling my way as I go along.' (Oct 1835)

京山は、普遍性のある、品格のある読み物を目指しました。

「雪譜の文章は漢文ともつかず、和文ともつかず、中くらいの所にてしるせり。むげに俗文にては、一九が作のやうにていやらしく、又立ち上がりたる文にては、俗へおちずしてうれかたあしし、かれこれをおもひばかりて筆をとりたる也。」と、天保六年十月二十六日の書簡にあります*⁸。

出版を引き受けていた時代の馬琴も、文章の心づもりとして、「その時々の人気を考え、雅俗の読者の気に入るようにしなければならない」*⁹ということを牧之に書き送っていましたが、恐らく京山の方が、より幅広い層を狙ったものと思われます。平易にして情報量と、情趣がある文章というのが、当時の板元にも認められた彼の資質でした。

では、時間のゆるす限り、京山が具体的にどのように『北越雪譜』を制作したかをみましょう。

『北越雪譜』の表現

Representation and expression – vagueness and generality 表現：臈化

◆ *Hokuetsu seppu* contains no maps.

* Kyokutei Bakin had originally suggested a map at the beginning of the book.

* There are no explanations of place names in the opening chapter.

◆ By depicting snow using the leading scientific knowledge of the day and commenting '*Snow in Holland is the same as this*', the work emphasises its universal nature.

◆ The opening chapter depicts a scene of great snowfall that transcends time and place.

表現から見ていきましょう。表現には「臈化」——おぼろげにするということがうまく使われています。その最たるものがこれから挙げる二点です。

一つは、地図です。なんと、『北越雪譜』が地誌に分類さ

れることもあるにもかかわらず、冒頭に地図がありません。橘崑崙の『北越奇談』には冒頭に地図が載っていますし、馬琴には冒頭に地図を載せる構想がありました。さらに言えば、地名の説明も冒頭ではなく、第六条目によりやうでています。

では、地図のかわりに何を置いたかといえは、当時最先端の科学で雪の結晶をとらえた、古河藩主土井利位・家老鷹見忠常による『雪華図譜』から引用した雪の結晶図です(図3)。

結晶図には、「オランダの雪もこれにおなじ」とあり、雪という自然現象が持つ普遍性を示しています。この普遍性こそが、本作が多くの人々の共感を得る仕掛けになっています。

読者は物語の場所が日本のどこかということより先に、牧之がいる豪雪の世界へ連れて行かれます。最初に知識より、牧之という語り部の体感を伝えたのです。

Representation and expression – the role of the narrator 表現：牧之

◆ The narrator 'Bokushi' in the text is not the same as the real-life Suzuki Bokushi.

- * Personal information about Suzuki Bokushi is excluded from the text. 'Bokushi', the narrator, appears merely as an old man from the north of Echigo who wants the world to know about his 'snow country'.

- * By excluding personal information about 'Bokushi', his experience represents all those who live in the 'snow country'.

◆ The narrator 'Bokushi' acts as a spokesperson for a group of provincial literary men.

- * In each of the three books of Volume 1, seven acquaintances of Bokushi appear and put forward various topics.

- * In *The list of the literary men of Echigo* who would probably have celebrated the publication of *Hokuetsu seppu* are many names of those who assisted with the work. (『越後国文人鑑』*Echigo no kuni bunjinkagami* March 1836)

もう一つが、語り部である牧之の情報が排除されていることです。普通、作者を紹介する時には職業などを書きますが、この作においてはただ雪の世界を弘めたいと願う老人として存在します。読者は牧之の体験や伝聞を通じて、豪雪を体感するのですが、この語り部の言葉は、牧之一人に留まらない地元の人共通の体験に裏打ちされており、そこに普遍性、あ

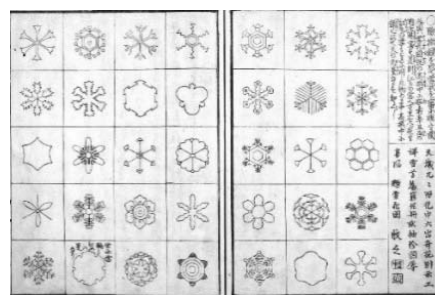


図3 『北越雪譜』初編上巻 三丁裏・四丁表 架蔵

るいは共同性といったものが生じています。これはかなり意識的に行われていると言っていいでしょう。例えば、『北越雪譜』の初編では、牧之の知人が各巻七人ずつ話題を提供しています。その形は二編にも続きます。

越後では、初編刊行を祝して、「越後文人かがみ」と題した文人番付表が作られています*10。牧之にはたくさんの文人仲間がいて、情報を提供するだけでなく、京山が書いた文章を共に点検する人もいました。つまり、作中の「牧之」はそうした地域の仲間を代表する語り部でもあるのです。

『北越雪譜』の構造

The structure of *Hokuetsu seppu* 1 – a spotlight on snow

構造：雪を印象づける

◆ The first book of Volume 1 with its focus on snow is structured as follows:

- * The 22 chapters are arranged in groups according to theme.
- * They contain an explanation of snow and a chronological description from the first snowfall through to avalanches.
- * The most striking descriptions are reserved for the final chapters of each group.

次に構造をみましょう。

実は、地誌を期待して読んでいる近代の読者は、ランダムにいろいろなことが書かれているという印象を受けています。図鑑や教科書のような構造を期待しているからです。

しかし、文学だということを念頭におけば、構造は明快です。全部の章が雪との関わりをもっており、かなり工夫をしているのがみてとれます。

まず、話題は内容ごとにまとめることができ、全部で四つのグループで構成されています。

Group themes

1. What is snow?
2. Snow begins to fall.
3. Snow piles up.
4. Life and death in the 'snow country'.
 - i) The unimaginable disasters brought about by snow e.g. floods.
 - ii) The man saved by a bear.
 - iii) The young couple who perish in a blizzard and the baby who survives.
 - iv) Avalanches

Group 4 contains chapters of factual information and narrative chapters where the main focus is on people.

具体的には、第1グループで雪とは何かを博物学的に語り、第2グループで越後に雪が降り、第3グループで大量の雪に人々が降り籠められ、「雪中に籠もりいて朝夕をなすものは、人と熊と犬猫也」*¹¹と、作品世界の舞台設定が完了します(図4)。第4グループでは、その時点から雪崩がおきるまでの間に、豪雪とその中に残された生命の群像、——すなわち生と死にまつわる話が、三つ提供されます。この部分の特徴は、前半に博物学的な話をおき、グループの最終に人に焦点をあてた物語を配置しています。雪国の想像を絶する現象を心に染みさせる工夫でしょう。

物語の配置にも工夫がなされています。絶望的な量の雪に苦勞する人々の話の後に置かれるのは、洪水の話。目の前にある押しつぶされる恐怖をかきたてる雪ではなく、突然想像しえない鉄砲水が家々を襲うのです。雪に堰き止められた水の怖さを知らない暖国の読者を驚かせる巧妙な配置です。

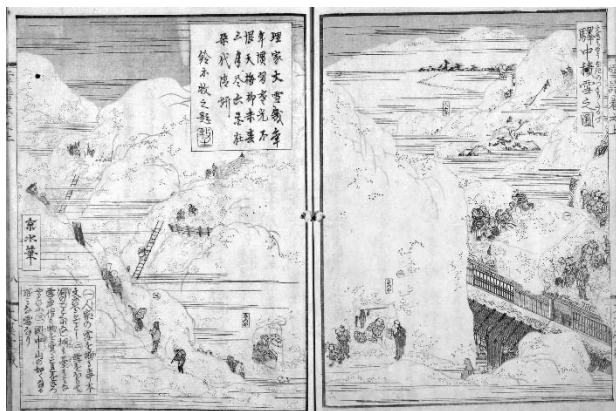


図4 『北越雪譜』初編上巻 七丁裏・八丁表、架蔵

その後は悲劇を続かせず、「熊人をたすく」と、熊の体温に守られて生還する男の温かい話。そして最後には、吹雪の中で死ぬ若夫婦と、その胸に守られて生き抜いた赤子の話が置かれ、雪の中の生と死を取り上げた上巻のテーマを鮮やかに描き出します。いかに本作が雪を印象づけるために、緻密な計算のもとに構成されているのがわかります。

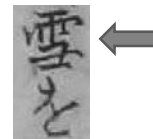
The structure of *Hokuetsu seppu* 2 – counting references to snow 雪の文字数

- ◆ Counting the number of times that the word 'snow' appears in Volume 1 reveals the focus placed on it in the first book.

Book One: 309

Book Two: 100

Book Three: 71



- * In this way, *Hokuetsu seppu* presents itself as a description of the 'snow country' not only by means of its illustrations but also by its text.

さて、その雪ですが、この作品分析で最も私が自慢に思う結果をご紹介します。それは、作中の「雪」の文字を数えた結果です。数えたら、この作品の本質がわかりました。

初編における「雪」の文字数は、上巻、309。中巻、100。下巻、71。

いかに冒頭で雪の世界に引き入れようとしたかがわかります。さらにこの雪の数の減少は、各巻で取り上げられる主要要素、すなわち、語られる対象の変化に対応しています。

The structure of *Hokuetsu seppu* 3 – a change of focus 主要要素の変化

- ◆ The decreasing word count for 'snow' prepares us for a change in the focus of the work.

Book One: The great snow in Shiozawa (Bokushi's hometown).

Book Two: *Chijimi* (a type of crepe linen that is laid out and bleached in the snow).

'This is only produced in Uonuma County where I live'
(Book Two, Echigo chijimi)

Book Three: Salmon (a fish not restricted to Echigo).

'Surely salmon could be cultivated even in provinces where there aren't any? If it was successful, it would be good for the whole country.' (Book Three, The Life Cycle of Salmon)

- ◆ In this way the focus widens:
Shiozawa→Uonuma→other regions→the whole country
- ◆ Kyōzan requested information from Bokushi about the economic benefit to the region of increased production and also added information from his own research.
'I want to write about how much time and labour is required to produce chijimi, and to show that the costs are relatively low compared with the price of the finished cloth.' (Dec 1834)

各巻の主要素は以下の通りです。上巻は、牧之の住む塩沢の豪雪。中巻は、名産の縮。下巻は、名産の鮭。

縮が「我住魚沼郡一郡にかぎれる産物」*¹²であるのに対し、鮭は北の方ならば各地でとれます。地元から外へと視界が広がりました。さらに「鮭無き国」にも養殖が可能ではないか、それができれば「国益ともならんかし」*¹³という文章で明らかのように、初編の視点は、塩沢→魚沼郡→他の地域、そして全国へと動いていくのです。

果たして全国に目を向ける意味は何でしょう。本作は何を訴えたかったのでしょうか。豪雪地帯の壮絶さ、雪の神秘さを伝えることは勿論ですが、それ以上の意図が見られます。それは殖産による地域振興に寄与したいという目論見です。

縮といえば、牧之は仲買業者でもありました。京山の手紙に「ちぢみに織り上る迄には何程の手かづ人力をついやすと云事を記し、これでは一反の価にくらべて安いものと思わせたし」(天保五年十二月十六日)*¹⁴とあって、京山がリクエストして、牧之に塩沢の縮に関する情報を書かせています。

さらに鮭に関しては、京山自らが考証を加えています。牧之の知識が、京山の目論見に比して足りなかったのでしょうか。京山が、いかにこの構造を大切にしたいかがわかります。

京山がこの作で示したのは、自分たちの産業に誇りを持つこと。自分たちだけでなく、全国の人役に立ちたいと考えること。想像を絶する厳しい自然の中で暮らしている人々のこうした姿勢が、各藩で経済の立て直しや振興を余儀なくされていた人々の心に響いて時代の要請に叶い、大ヒットにつながったのだと思います。

The structure of *Hokuetsu seppu* 4 - Volume 2

二編の意味

- ◆ Volume 1 contrasts the harsh reality of the 'snow country' with more romantic perceptions from classical literature and warmer regions, and emphasises the physical and psychological distance between the two areas. However,

Volume 2, written after the success of Volume 1, emphasises the connections between Echigo and Edo.

- ◆ Nearly half of the chapters in Volume 2 are unrelated to snow. Some of these topics were included in Bokushi's original draft e.g. turtle fossils.
- ◆ In Volume 1, all thoughts, opinions and research are attributed to 'Bokushi'. In Volume 2, however, Kyōzan occasionally uses his own narrative voice in the guise of 'Momoki' to emphasise the connections between Echigo and Edo.

また、この初編の最後に全国に向けた視点があることがとても重要です。なぜなら、雪を鮮烈に人々に印象づけるために、初編では、豪雪の降る雪国とそれ以外の地域——特に、江戸や上方といった文化的先進地域との違いを強調し、距離感を打ち出したのですが、初編の大成功を踏まえた二編では、江戸と越後で大量の情報を交換して作り上げたこの作品を象徴するかのよう、江戸との呼応や連帯感が打ち出されていくからです。

牧之の文章で雪の世界を知りたい近代の読者は、二編で京山が「百樹曰」とコメントをつけることに激しい嫌悪を覚え、また雪以外の章段が48%もあるから二編を質が劣化したものと判定します*¹⁵。

もうおわかりのように、京山は作中に自分を出したいと思えば、初編からそうできたわけです。「百樹曰」と、二編であえて自分が出て行く形をとったのは、それなりの理由がありました。彼が出る場面は、江戸との連帯感や、越後の文化的水準を江戸に等しいと証明しにいくためにある箇所です。

そして雪の情報の不足。本当に情報が不足していたのでしょうか？それは、再三引用してきた牧之が出板の記録として残した『山東京山書簡集』のみならず、同様の目的で編纂された文政初期の書簡を綴じた『滝澤馬琴書簡集』を読めばこれも真偽がわかります。牧之はもともと、地元で大切にされてきた珍しいものや遺跡に興味があって、それを入れるのが夢だったのです。京山はそれもうまく構造にあてはめました。

二編は、雪の正月——即ち春の初めから、雪が降り始める豊穡の秋までを扱います。当然のことながら雪国にも雪のない短い夏が存在し、雪以外の話は主としてそこに配置されています。雪のことが書かれていないのではなく、書くべき場所に書いたのです。『北越雪譜』の中では、そうして季節がめぐり、物語が円環していきます。

改めてこの評判の悪い二編を考えてみましょう。現代語訳版や英訳版では、意味がないとばかりに京山のコメントや、雪に関わらない話題の情報提供者の部分を排除したりしますが^{*16}、実はここにこそ、二編の重要な意味があります。何故なら、その出版を支えた文人仲間が、存命・物故にかかわらず登場するからです。一種楽屋落ちの形ではありますが、みなで協力した作に当人たちの名前を記すことこそ、彼らにとって意義があったのでしょうか。ここにあらわれるように、もはや『北越雪譜』は牧之や京山という個人を越えた時代の産物なのです。

If we focus only on snow when we read *Hokuetsu seppu*, we fail not only to grasp Kyōzan's intentions, but also those of Bokushi, the original draftsman.

以上、これまで近代的な読者が読んできたように、雪ばかりに目を向けていると、制作事情から容易に推察できるこの本の本質を見失うということも、確認しておきたいと思えます。京山の意図のみならず、牧之の意図も見誤るのです。

Conclusion 『北越雪譜』とは何か？

What is the published version of *Hokuetsu seppu*?

- ◆ The published version of *Hokuetsu seppu* is different from the original manuscript that was written by Suzuki Bokushi. The latter was written with no regard to the publishing market and has now been lost. One should bear in mind this distinction when discussing the work.
- ◆ The published version was created through the voluminous exchange of information between Echigo, where it was produced, and Edo, where it was 'processed'.
- ◆ It was created as a product for the Edo literary market that was subject to government regulation.
- ◆ It was adapted to meet the needs and tastes of the time in order to secure the widest possible readership.
- ◆ It is a product of its time rather than merely a work by the two individuals, Bokushi and Kyōzan. By examining it from various perspectives, we can learn much about Edo in the late Tenpō period.

さて、最後にこれまでの話をまとめてみましょう。

出版された『北越雪譜』とは何か？

- 出版された『北越雪譜』は、出版事情を考慮せず鈴木牧之が書いた失われた原稿と同じではない。よって、二つ

を混同して語るべきではない。

- 生産地の越後と、加工地の江戸で大量の情報をやりとりして制作した。
- 江戸文芸の様式で、幕府に出板を統制されていた近世市場経済の商品として製作されている。
- 制作者は狙って時代の要請に適合させ広範な読者を得た。
- 牧之や京山という個人を越えた時代の産物。

出板統制に対する警戒は、今回の発表では時間がないため割愛しましたが、出版する以上それは常に意識されていました。

『北越雪譜』は当代においてどのような本だったか、多角的に検討されるべきでしょう。天保末期の江戸がどのような時代だったかを知る多くの知見が得られるはずです。これを今後の見通しとします。ご静聴、ありがとうございました。

付記：

スライド翻訳：Mary Anketell

この発表は、以下の拙稿に基づいて行なった。参考資料に關しても詳細な記載があるので、参照されたい。

津田真弓「『北越雪譜』は雪をいかに描いたか」（鈴木健一編『天空の文学史—雲・雪・風・雨』、三弥井書店、2015年）

註

- * 1 翻刻が宮栄二ほか編『鈴木牧之全集』下（中央公論社、1983年）に載る。以下、本発表における京山書簡と『北越雪譜』本文は同書より引用。
- * 2 宮栄二監修、角川書店、1982年。
- * 3 「山東京山書簡集」天保六年九月二十四日付書簡（『鈴木牧之全集』下所収、329頁）
- * 4 『越後雪譜圖説』（牧之草稿の写し、多和文庫蔵）
- * 5 同天保六年九月十五日付書簡（同、327-328頁）
- * 6 同文政十二年十月二十一日付書簡（同、288頁）
- * 7 津田真弓『江戸絵本の匠 山東京山』（新典社、2005年）
- * 8 同天保六年十月二十六日付書簡（同、339頁）
- * 9 「滝沢馬琴書簡集」文政元年二月三十日付書簡（『鈴木牧之全集』下所収、201頁）
- * 10 図108『新潟県史』通史編5（新潟県、1986年、576-577頁の間に折込）
- * 11 『北越雪譜』『〇雪蟄』（『鈴木牧之全集』上所収、36頁）
- * 12 『北越雪譜』『〇越後縮』（同、68頁）

-
- * 13 『北越雪譜』『〇鮭の始終』（同、110 頁）
 - * 14 「山東京山書簡集」天保五年十二月十六日付書簡（『鈴木牧之全集』下所収、315 頁）
 - * 15 益田勝美「解説」（岩波文庫『北越雪譜』改版、1978 年、346 頁）、井上慶隆「解題」（『鈴木牧之全集』下所収、410 頁）など。
 - * 16 英 訳 本 は、*Snow country tales : life in the other Japan*, translated by Jeffrey Hunter with Rose Lesser ; introduction by Anne Walthall, Weatherhill, NY, 1986。現代語訳本は、池内紀訳『北越雪譜』（地球人ライブラリー、小学館、1997 年）。

Overview of Hijikata Tatsumi's life work – from the Dance of Darkness to the Emacinated Body

森下 隆

所員、講師（非常勤）

The Russian Ballet dancer Vaslav Nijinsky and the Japanese Butoh dancer Hijikata Tatsumi could be recognized as the male dancers representative of 20th century world dance history.

Nijinsky's <Afternoon of a Faun> was first performed in Paris on May 29, 1912. It was a short piece of only 12 minutes, with no leaps, but it was praised and also detested as a scandalous work. However, this performance became a legend of Russian ballet.

On the other hand, <Forbidden Colors> (*Kinjiki*) the piece that Hijikata first performed on May 24, 1959 was also a short piece of about 15 minutes, and it also aroused censure and was met with criticism. However, rather than adding a new page to dance history, this <Forbidden Colors> (*Kinjiki*) was the beginning of building a bridge between Japanese performing arts and the world. It was also the birth of the legend of *Ankoku Butoh*.

These two undeniably genius dancers Nijinsky and Hijikata, armed with their flesh, defied modernity, in which the intellect is constructed upon speculation and then lays down the law. They revolutionized the world's concept of dance.

1. A New Dance, towards the Creation of the Dance of Darkness

In the late 1950s, a dancer named Hijikata Tatsumi^{*1} aimed for a new dance expression and commenced his bitter struggle. Although he excelled in physical ability and was full of an aggressive spirit, he was not yet recognized as a dancer.

However, he searched for an expression that was not yet visible, and he ultimately opened a new horizon for dance through his avant-garde and experimental expression and performance. It was the dawn of Butoh, which began under the name of Dance of Darkness.

50 years have passed since then, and Butoh has shown an inconceivable expansion. It is globalization more than anything else. When Butoh was first performed in Paris^{*2} and began garnering attention in 1978, it was received enthusiastically in Europe as a new dance form from the 1980s, and now it has spread all over the world and been established as one wave of performing arts.

This Butoh is a new dance that was born on a small island floating in the far east of the ocean, however this paper will outline the history of how Butoh began and how it took shape,

by tracing the path of its creator Hijikata Tatsumi's lifework.

Japan is geographically the terminal of the eastern world, and has endlessly taken in ideologies and cultures, institutions and lifestyles that were brought from far away in the sea. Then, it refined the imported ideas and features so that they would become the original culture and institutions of Japan. These are too numerous to count, including ancient characters (Chinese Kanji) and religion (Buddhism) as well as modern political and social institutions. The fields of the arts and literature are no exception.

Hijikata, who was born in the first half of the 20th century^{*3}, also received the ideologies and words, literature and artistic expression brought from the West, out of which some things assimilated with Hijikata's body, and some things pierced his intellect. There was a variety of baptized Western ideology and expression when Hijikata was in his 20s and 30s.

There was existentialism, which was for standing face to face with the world and life, and there was expressionism that would be the ideological base of expression. There was modern dance (*Neue Tanz*) that cultivated dance technique, spanish dance, jazz dance, classical ballet, and furthermore surrealism which became the technique of Butoh, dadaism that manifested the avant-garde spirit, and French literature that gave birth to the stage works' motifs and themes.

While being influenced by these Western ideologies and arts, Hijikata went on to create and practice a dance that was completely different than the modern dance or classical ballet that entered Japan from the West. As with all other avant-garde expression, Butoh also began from denial and creation. First, I'd like to sketch the birth of Butoh while looking at the activities and life of Hijikata from the end of the 1950s to the beginning of the 1960s.

Hijikata Tatsumi was born in the Japanese Northeastern region of Akita prefecture in 1928. The hard lifestyle and labor of this rural area covered in snow in the winter, along with the body and gestures born from there, had a large influence on Hijikata's Butoh.

After taking lessons in *Neue Tanz* as the first form of dance he learned^{*4}, while working at a company in Akita city for only one year, he left for the capitol Tokyo. He was 20 years old at that time.

Tokyo was in burnt ruins from the bombardment by the

American military at the end of World War 2, and it still had not recovered when Hijikata moved to Tokyo. Hijikata was no more than a provincial young man who was unknown and poor. He has been walking around with his empty stomach in Tokyo where was in burnt ruins.

In his 20s Hijikata spent a financially difficult lifestyle while coming and going between Tokyo and his hometown Akita. He was living while moving from friends' houses and cheap lodging, but he did not lose his passion and his dream of becoming a dancer.

In Tokyo, he became familiar with American culture, such as films and music, and he had hopes of becoming a jazz dancer. However, he was not a big success as a jazz dancer, though some critique evaluated Hijikata highly as a jazz dancer.

Also, he was not satisfied with modern dance, he found acquiring classical ballet difficult, and he thus fought bitterly in search of a dance that had not been seen yet.

Before he took the name Hijikata Tatsumi, he also had a time when he appeared under the stage name Hijikata Genet. The name Genet originates from the Jean Genet who became famous as the French thief-author. Hijikata felt sympathy with Genet's station in life and also empathized with Genet's literature. It was also a period where he was leaning towards French literature and away from American culture.

It was at the end of the 1950s that Hijikata was finally able to make a dance piece that was his style. However, its performance was also banned, as it had dangerous choreography and a scene in which a chicken is strangled onstage. At the same time, that sort of thing is certainly the sprouting forth of Butoh.

Hijikata's lifestyle in cheap lodgings definitely did not last long, but what he experienced there became an important moment for the creation of Butoh. It is the starting point of Hijikata's Butoh.

This severe struggle against his life led him to the "Butoh". It was before he got the dancer name "Hijikata Tatsumi" and the new dance expression.

These cheap lodgings were built along an area that is in a belt formation along a small river called Furu-kawa River. The Furu-kawa River runs in between the high-class residential districts of Azabu, Shirokane, and Mita. These are central districts in Tokyo, where the embassies of each country are established, boasting wide stretches of land.

It can be said that living on these cheap lodgings built along the river were the most meager of lifestyles in Tokyo at the time. Many of the people living there were day laborers, and their daily lives were spent in a very small space, a living area of about one tatami mat (about 0.88m by 1.76m). He has living his desperate life staying at cheap lodging and getting methamphetamine poisoning.

Hijikata likened his own life to the life of Jean Genet. The young Genet, who was sent to a reformatory school, had run away, stolen repeatedly, become a vagabond, and been sold as a male prostitute. However, Genet saved himself through literature, and he was able to transform vice and immorality, sacrilege and depravity into holy things. Hijikata certainly empathized with this. When Genet prefers vice, Hijikata also prefers and affirms vice.

Soon came the performance of <Forbidden Colors> (*Kinjiki*), which was introduced at the beginning of this paper. <Forbidden Colors> (*Kinjiki*) was a small piece, but as it deviated from the style of modern dance's expressions and themes in Japan until that time, it possessed the magma to become the epicenter's very core.

While being influenced by these Western ideologies and arts, furthermore, the idea of "Art informel" and the way of "musique concrete" to make dance pieces^{*5}, Hijikata went on to create and practice a dance that was completely different than the modern dance or classical ballet that entered Japan from the West. As all other avant-garde expression, Butoh also began from denial and creation.

The piece's theme was homosexuality. The stage was dark, and the dancers' movements could not be seen well, and dance probably wasn't taking place at all. There were only the moaning voices of the two performers, Hijikata Tatsumi and Ohno Yoshito. Then, a chicken appeared onstage. There were audience members who stood up from their seats and left the theater just from the performance onstage in which Hijikata strangled a chicken to death.

The piece's title <Forbidden Colors> (*Kinjiki*) was taken from the title of a novel by Mishima Yukio, who was already a popular author at that time. Since homosexuality, which they expressed on stage as dance, was also a theme of the novel, Mishima Yukio took interest in it, visited the studio, and instantly became a fan of Hijikata^{*6}. After that, this became a big

push for Hijikata's career.

In whatever case, making homosexuality the theme of a dance piece was unthinkable for the modern dance scene in Japan at the time, so it became a very sensational thing. Hijikata expressed the time in which he had lived by making a piece with homosexuality and sacrifice as its themes, so he finally, or rather out of necessity, became separated from the modern dance world.

In this way, he named the innovative dance that he spearheaded the Dance of Darkness, and he began presenting pieces that drew near the core of human existence with expression that was at times humorous, and at times violent.

It was from the end of the 1950s to the beginning of the 1960s.

2. From Experimental Dance to the Rebellion of the Body

After the first performance of <Forbidden Colors> (*Kinjiki*), Hijikata Tatsumi went down the path of the avant-garde and showed his own original dance. In the next year, 1960, he started his first recital, called Hijikata Tatsumi Dance Experience. Mishima Yukio also wrote a text praising Hijikata's dance of darkness as a "dance of crisis".

It is a small work, but with the pieces <The Flowers> (*Hanatachi*) and <Seed> (*Shushi*), the dance featured shrunken bodies and minimized movements, aiming to send the spirit down into a deep place inside the flesh. While making the body into an objet, he tried to express the flesh by using the flesh itself, without subordinating the dancer's carnal bodies to external concepts.

Also, he made works inspired by French nonconformist literature like Marquis de Sade, Lautreamont, and Genet. He had the much older Ohno Kazuo play Genet and choreographed that role. After that, Hijikata and Ohno Kazuo worked closely together in building Butoh.

What Hijikata was thinking about at that time, the thing that makes the core of Butoh, or rather what we should call the matrix of it, is expressed well in his writing <To Prison> (*Keimusho e*)^{*7}. Hijikata states that "I see the archetype of dance in the walk of a convict on death row" while citing the words of thinkers like Nietzsche, Sartre, and Georges Bataille.

"A human who is not walking but who is being made to walk; a human who is not living but is being made to live; a

human who is not dying but is being made to die.... Even though it is total passivity, human's natural primordial vitality paradoxically arises in this total passivity."

In this way, he plotted the overturning of existing concepts of dance through experimental dance. Dancers like Ohno Kazuo, Ohno Yoshito, and Kasai Akira empathized with Hijikata's ideology and expression, as well as his artistic works, and they became involved in the experimental activities of Hijikata's dance.

Also, in the 1960s, he gave birth to masterpieces that should be called dance as anti-art, or anti-dance, through collaborations and exchange with many avant-garde artists and musicians. The happening-like stage pieces of 1963's <<Masseur>> (*Anma*) and 1965's <<Rose-Colored Dance>> (*Barairo Dance*) were constructed by a surrealistic technique and Dadaistic way of thinking while having a folk feeling to it. These pieces unfolded Hijikata's peculiar world.

At that time, "Happening" was brought from New York by Yoko Ono. However a true happener was already in Japan. Hijikata Tatsumi himself was the embodiment of "happening" that Susan Sontag had defined^{*8}. Hijikata became an unparalleled happener by his acts as art that combined the terror peculiar to Antonin Artaud and the wonders as the essence of surrealism.

In addition to the male Butoh dancers, such as Ohno Kazuo, Kasai Akira, Ohno Yoshito, as well as Ishii Mitsutaka and Tamano Koichi, in his studio called Asbestos kan, female Butoh dancers such as Takai Tomiko, Ashikawa Yoko, and Nakajima Natsu joined in, and aroused power just like Storm and Stress in the last half of 1960s. Together with these dancers, he presented notable pieces like <Tomato> (*Tomato*) and <Emotion in Metaphysics> (*Keijijougaku*) one after another.

Then, in his 1968 solo piece <Hijikata Tatsumi and the Japanese- Rebellion of the Body> (*Hijikata Tatsumi to Nihonjin-Nikutai no Hanran*)^{*9} he turned a full audience into a crucible of excitement with the wild violence and eroticism of this scandalous piece. Hijikata Tatsumi's flesh boasted an overwhelming presence, and it was like he carried the summit of Butoh until that moment even higher.

Also, there was the handing out of a text^{*10} that should be called a manifest, and in it Hijikata's supporter Tanemura Suehiro writes the following vehement words: "Atrocities are

always led by dance which is a rebellion of the flesh. Is the following paradox impossible: that is, perhaps the point of ignition for the Russian revolution was in Nijinsky's flesh and not in Lenin's brain. All revolt is dance. Thus, all dance, as long as it is dance, is revolt."

Hijikata's art of the flesh was the extreme right wing of underground art, which was being promoted as performing arts in Japan at that time.

<Rebellion of the Body> enhanced Hijikata's reputation, but on the other hand it could not evade criticism. While there were people who felt empathy and excitement at Hijikata's provocative and haughty appearance on stage, there were people who could not hide their feelings of repugnance and repulsion.

However, from Hijikata's perspective, he executed the rebellion of the body called Butoh together with the practice of Butoh called the <Rebellion of the Body>. By expressing the homosexuality and androgyny that Jean Genet practiced and Antonin Artaud dreamed of, and furthermore by his strange costumes and anarchy on stage, he also made <Rebellion of the Body> into a passion play of salvation and a verse of vice, like Genet's literature.

Then, this performance became a culmination of Hijikata's Butoh in the 1960s, at the same time that it brought an end to the Ankoku Butoh that started with Genet.

Coincidentally, in Japan there was a rising up of the left-wing anti-establishment movement who cried out against the Vietnam War and opposed existing authority such as the state and government. There were often clashes in the streets between young people and the riot police. Hijikata himself did not demonstrate a political message, but the young people of this political season perhaps saw that Butoh took the flesh as a weapon and were drawn to Hijikata Tatsumi's Butoh.

As <Rebellion of the Body> gathered a large audience, Hijikata and his Butoh became so well known that it left the category of the avant-garde, and after that, he became very active in other fields besides Butoh performances, such as appearing in several theatrical movies, making guest appearances in stage shows, and choreographing and composing dance shows.

Butoh was being featured often in media, such as magazines and newspapers, as a cultural phenomenon, and from the small world of dance it claimed its place in the wide world of art by

attracting the interest and gaining the support of many intellectuals and cultural figures.

After that, Hijikata Tatsumi and Kasai Akira each began to develop their own dance activities, and young people aiming to become Butoh dancers gathered around these two. These youth were not always people with dance experience. Although they had not received dance training up until that point, these young people had a high level of intellect and a desire for expression and thus aspired to be Butoh dancers.

Furthermore, in the beginning of the 1970s when Maro Akaji, Murobushi Ko, and Amagatsu Ushio, among others, formed Dairakudakan as a Butoh company and began performance activities^{*11}, Butoh had a big wave of popularity and went on to gather many Butoh fans. Around this time, although it had been called Ankoku Butoh, the word "Ankoku" was dropped, and it acquired the name "Butoh."

3. The Development of Butoh- A Butoh that Cannot Stand

The photography collection *Kamaitachi* was published in 1969, the year after the performance of <Rebellion of the Body>. This photography collection is a compilation of mostly photographs Hosoe Eiko took of Hijikata in his rural hometown Akita. Hijikata almost never went back to Akita after the death of his mother and father, but he chose a rice field in Akita as the place to be photographed by Hosoe, and the photo shoot took place in Akita and other places from 1965 to 1968.

The undertaking of this photo shoot will later be the impetus for what was called the "Return to Japan" or "Return to Northeastern Japan" regarding his stage expression.

It's quite obvious from looking at the photography collection, but Hijikata has short hair in some pictures and long hair in others. In between the two times they went to Akita, Hijikata let his hair grow, and after that kept his hair long like a woman's. Then, he began wearing kimono daily, and not western clothes, as if he was trying to also match his clothes with his hair.

In the next year, 1970, there was an event that shocked the Japanese people. It was Mishima's suicide (a ritual suicide by disembowelling himself and then being decapitated). It was the sudden suicide of the author who was a supporter of and sympathizer with Hijikata's Butoh. Then, on the day of Mishima's suicide^{*12}, he completed what would become a

posthumous novel, *The Decay of the Angel* (*Tenningsui*). Hijikata's idea of Butoh was influenced by Misima's suicide and especially its last novel.

Entering the 1970s, Hijikata Tatsumi aimed for the reconstruction of his Butoh. Young people who wished to be Butoh dancers had gathered at his studio, Asbestos Studio (*Asbestos kan*). With them, he headed towards the creation of a new Butoh, once again. What did Hijikata do to bring to the Butoh stage these youth who were completely inexperienced in dance technique?

Hijikata gave unsparing workout to them using "Butoh-fu" (Butoh notation) that Hijikata had been creating at that time.

The core of Hijikata's theory of Butoh at the time was that by "scrutinizing the carnal body earnestly and not giving dance techniques or methods from the outside," there would be an "encounter with something in the body that has gone astray"^{*13}. With this encounter, dance is born.

there would be an "encounter with something in the body that has gone astray." With this encounter, dance is born.

In the fall of 1972, Hijikata stood on the Butoh stage after a four-year absence. They held the long-awaited performance <<Twenty-Seven Nights for Four Seasons>> (*Siki no Tame no nijuu-nanaban*)^{*14}.

As the title suggests, it was staged for twenty-seven consecutive days. Partly because of this being the first time he stood onstage in four years, it was a performance with a full audience day after day. It was a monumental performance for the Butoh dancer Hijikata Tatsumi and for Japanese Butoh because Hijikata's Butoh, which was considered as underground dance, avant-garde and suspicious, gathered such a large audience^{*15}.

Audience members watched the new Butoh with their eyes wide open. The violent and coarse movement, as well as the perverted eroticism that was seen in <Rebellion of the Body> had completely vanished.

On the occasion of the beginning of the performance, Hijikata had named it <Tohoku Kabuki>^{*16} as catchphrase of the new piece. Those who had been fans of Butoh until then had a sense of incongruity towards these keywords that arouse images of an anti-city, classical theater.

Even so, on the actual stage, the sound of the wind reverberated, the sound of cow hoofs clattered, the traditional stringed instrument from Northeastern Japan Tsugaru Shamisen

resounded, and the voices of the blind female singers called Goze who had drifted through the Northeastern region rang in the theater.

Then, the characters appearing onstage were the sick, the elderly, and prostitutes.

Along with the folk costumes and settings, characters that took on the negative properties of society were played on stage. After <Rebellion of the Body> Hijikata made the emaciation of the flesh and physical disabilities a motif of his Butoh and thought on them as his main themes. Mishima's last work *The Decay of the Angel* was parallel in that he noticed ruin as the essence of the flesh, as weakening and ugliness of the flesh were this work's theme.

Speaking of the actual style of the body performed on stage, they open both legs, stand on their toes, and lower their bodies. They lower their center of gravity and dance. It is what is called *Ganimata*. It is a posture that is made by a body that has been hurt through many years of agricultural labor. The female Butoh dancers move about in that impossible posture.

Also, Hijikata himself lowers his body to the floor, or rather he dances as if he is crawling about on the floor. Just as he states, "The world's dance starts from standing, but I started from not being able to stand" ^{*17}, he rolls on stage, makes his four limbs tremble, and gradually brings movement into his body ^{*18}.

Audience members watched the new Butoh with their eyes wide open.

He brought a movement and physical posture to dance that was in contrast to ballet, in which the body is oriented towards the ceiling. However, it is not the case that Butoh is a Japanese traditional dance. In the 1970s, Hijikata created a new expression of Butoh, and newly developed Butoh's technique and method. The Butoh that was based on that new method later became designated as "Notational Butoh".

It's characteristic is that the method is precise, and the Butoh is made of strict choreography that does not allow for improvisation.

In this way, Hijikata's new pieces coupled fresh movement based on skillful choreography together with the use of surrealistic and splendid music, stimulated the audience's senses, and brought a sense of wonder that was unknown until now from Butoh as a performing art. Along with garnering great

praise, Hijikata's new Butoh also became one reference for the Butoh to come afterwards.

Hijikata held the performance <Quiet House> (*Sizuka na ie*) in the following year, 1973 ^{*19}, and further developed the style that was molded in the previous year. This time, Hijikata stood on stage and remained standing still, performing a dance that only showed subtle movements of his body.

Then, with that year he himself completely quit appearing on stage. After that, he devoted himself to choreographing and making pieces, and those were the days that went towards completing "Notational Butoh."

4. The Butoh of Asbestos Theater

Hijikata, who had quit performing as a dancer, renovated his Asbestos Studio into a small theater and held Butoh performances one after another. He made a company centered on his female dancers and called it Hakutobo, and he presented sixteen pieces from 1974 in the span of three years.

Hijikata usually did not restage the same piece. Several of these 16 pieces were performed in other places, but they were fundamentally staged only once. Basically, he was always presenting new works.

During the 1960s, the works that Hijikata made were centered on the men. Rather, there were many pieces where only the men performed. That was the case, but after Hijikata stopped appearing onstage, the women became the focus of Hijikata's pieces.

Among them, Ashikawa Yoko was the Butoh dancer who stood out. Ashikawa entered Asbestos Studio in 1967, and she endured Hijikata's strict training while living a communal lifestyle with the other apprentices and then became Hijikata's top apprentice a few years later. Many of Hakutobo's sixteen pieces are composed with Ashikawa as the lead role.

The Butoh that Hijikata newly constructed in the 1970s is called "Notational Butoh".

It's characteristic is that the method is precise, and the Butoh is made of strict choreography that does not allow for improvisation. From the beginning of the 1970s, young people who wished to become Butoh dancers gathered at Asbestos Studio. Most of them were youth who did not have any dance experience or technique. It was convenient to use Butoh notation in order to put these young people on stage and make

them dance.

At the core of this method was the development of numerous movements. Then he composed scenes by selecting from these numerous movements and combining them in a chain-like series. Hijikata mostly referred western art works as the source for the creation of those movements^{*20}.

For example, the famous scene from <Story of Smallpox> (*Hosotan*), in which Hijikata himself is performing the dance of a leper, was conceived from the painting of the English painter Francis Bacon. Hijikata was mostly inspired by abstract paintings or the work of surrealist painter's works for the creation of movement.

In any case, Hijikata developed a colossal number of movements, thought to easily surpass three-thousand in number, in the three years of Theater Asbestos^{*21}. The dancers also attained a high level of technique and became able to perform precisely composed movement.

When talking about the creation of works in this period, Hijikata took on all of the roles that dealt with the performance, ranging from the composition of the piece to the direction, choreography, music, lighting and sets. From this process, the music, lighting, and arts of Hijikata's distinctive Butoh were brought into existence, combined with the dance itself, and went on to have a large influence on Butoh afterwards.

However, when he finished the method for Notational Butoh, Hijikata closed Asbestos Studio as a theater. At the end of the year, December 1976, it was shut down while the performance <Lady on a Whale String> (*Geisen jou no okugata*) was garnering a favorable reputation.

Hijikata, who had closed Asbestos Studio, took on writing the autobiographical <Ailing Dancer> (*Yameru Maihime*) in the following year of 1976^{*22}. With this work, Hijikata exhibited his extraordinary ability to make his own world with words, and not just as a Butoh dancer who makes a world with physical expression. Call it the literary style, or the content, but this truly mysterious work is a literary work that should even be called ethnography or a fantasy novel. For Hijikata, it was "Butoh Notation" after all.

Then, in this year, Ohno Kazuo made a comeback in the Butoh world. That memorable piece <Admiring La Argentina> (*La Aruhenchina sho*) was directed by Hijikata and became the base for Ohno Kazuo's Butoh performances

afterwards. Ohno Kazuo made his appearance in the world with this piece, and it spread the name of Butoh throughout the world.

In the next year, 1978, Hijikata's Butoh was introduced to the world for the first time. At the venue for the "MA" exhibition at the Paris Autumn festival, Ashikawa Yoko danced <The Dancer of Darkness> (*Yami no Maihime*)^{*23}. This Butoh, in its first performance of Hijikata Butoh abroad, shocked the people of Paris, and strongly made an impression as Japan's new physical expression. In any case, Butoh entered France.

After that, Hijikata entered a period of silence. He also did not hold Butoh performances. However, when he started holding performances again in 1983, dancers who did not have the master-apprentice relationship with Hijikata until that time stood on stage under Hijikata's direction^{*24}.

In 1985, with the title <<Tohoku Kabuki Plan>> (*Tohoku Kabuki Keikaku*) he was truly energetic in his activities, holding a four-time performance in *Studio 200* as well as performances in Asbestos Studio and local venues. Perhaps it was because they had decided to hold a performance in the newly built Ginza Saison Theater in Tokyo's Ginza in the following year of 1986. As Hijikata himself would make a comeback to the stage, Butoh fans had high expectations from early on.

However, that comeback performance ended as a dream. On January 21, 1986, Hijikata bid farewell to this world, passing away at the age of 57. Lung cancer took the life of this genius dancer, who was still young.

Only one year before this, Hijikata gave a lecture at the Butoh festival that was held in February of 1985, and the subject was <Collection of the Emaciated Body> (*Suijakutai no Saishu*). "The Emaciated Body" was the keyword for the Butoh that Hijikata was aiming for in his late years, and it was a way of existing that became the core of Butoh.

Epilogue

This paper traced the life work of the Butoh dancer Hijikata Tatsumi and took a glimpse at Butoh history. What was Butoh for Hijikata?

In his last years, Hijikata did everything possible to raise Butoh dancers one more time. He explained that learning Butoh is also learning how to live. Dancing Butoh was, namely, living life. Hijikata began to cite that sort of ideology.

Not only Hijikata but also all of Butoh dancers have been thinking as Sisyphus, what is Butoh?

Hijikata also sought the quality of Butoh in all expression and things in creation. While being encompassed in the concept of dance, Butoh is probably an idea that surpasses the field of dance. Hijikata saw Butoh in the ballet of Nijinsky, who was recognized as a genius. <Afternoon of a Faun> was also Butoh. Hijikata imitated Nijinsky's characteristic pose of the faun.

After the death of Hijikata, Butoh continued spreading from France and Germany to neighboring countries, expanding further to North America/ Central and South America, and furthermore penetrating into Asian regions. Entering the 21st century, many foreign people started coming to Japan to learn Butoh, dance researchers began investigating Butoh, and today it is to the point that foreign people also carry Butoh research on their shoulders.

Why is this Butoh, which began in an Eastern country, garnering attention from people all over the world? Perhaps one big reason for this is that it is expressed with a different vector regarding ideology and representation in comparison with Western dance.

The physical movement is shaped by an orientation towards the floor and not the ceiling, as well as slow and delicate movement in contrast with dynamic movement. Not only esteeming a healthy body, youth, or raw energy, Butoh expresses illness, aging, and on top of that, death. At one glance it is the representation of ugliness, but in Butoh, this is accepted as something beautiful.

Butoh, which began with overturning existing concepts, proves that creation makes negation its medium. If we dared to define Butoh, we would have to first list how it is creative, revolutionary, and negative.

Next is expressing the flesh with the flesh itself. It has to be supported by the ideology of not making the flesh an instrument to express an idea. It is not the beautiful, indomitable flesh. Rather, it is an acknowledgement of the unproductive and nonfunctional flesh, which is considered as negative in modern society.

Then there is the fact that the dancers spirit (soul) is in contact with the root of existence.

In this way, when Butoh is no longer expression, there comes a moment when Butoh transcends Butoh itself. It is

paradoxical, but Butoh becomes Butoh when Butoh is no longer Butoh.

Notes

- * 1 The dancer name Hijikata Tatsumi went out in the world in 1958.
- * 2 Murobushi Ko performed on January 1978 in Paris and Ashikawa Yoko performed her dance as Hijikata's dancer for "Ma-ten", exhibition of space and time, at the Decorative Museum in Paris on October 1978.
- * 3 Hijikata was born in 1928 in Akita, northerneast Japan.
- * 4 Hijikata's first teacher of dance was Masumura Katsuko who was one of pupil of Eguchi Takaya.
- * 5 Both of them were imported from France to Japan as new style of artistic expression in the last half of 1950s.
- * 6 Hijikata met Mishima at Asbestos-kan immediately after <Forbidden Colors> performance in 1959. Mishima saw the rehearsal of <Forbidden Colors> and published his article praising Hijikata's dance in the art magazine *Geijyutsu Shincho*, July 1959.
- * 7 Hijikata Tatsumi, *Hijikata Tatsumi Zensyu1* (Hijikata Tatsumi Complete Worka Vol.1) pp.197-203. First serialized in Mita Bungaku (*Mita Literature*), January 1961.
- * 8 Susan Sontag, "Happnings: an art of radical juxtaposition", in *Against Interpretation* (1962).
- * 9 This can be seen in the documentary film of <Rebellion of the Body>.
- * 10 This text was originated in Tanemura's review about Hosoe Eikoh's photo exhibition "The tremendous tragic Comedy" in 1965.
- * 11 Dairakudakan was established in 1972.
- * 12 the day was 25 November.
- * 13 These Hijikata's words were seen in the some articles, for example *I am a body being* in *Ushio*, October 1969 and *A demon dancing on the dark stage*, in *Mainichi gurafu*, 2 February 1970.
- * 14 This performances were for twenty seven days from 25 October to 20 November.
- * 15 The number of audiences amounts to about 8,500.
- * 16 Butoh performance for the First Time in Four Years: The Founder of the Avant-Garde, Hijikata Tatsumi, *Asahi Shimbun*. 15 October 1972.
- * 17 *ibid.*

-
- *18 This can be seen in the documentary film of <Story of Smallpox> (*Hosotan*).
 - *19 The venue was Seibu theatre (Seibu gekijo) just opened and Hijikata performance was one of opening of the new theatre.
 - *20 We can find many art pieces that Hijikata referred in the fourteen scrapbooks in existing.
 - *21 In addition to the scrapbooks a huge number of Scriptsheets over two thousands remain. As to Hijikata's Scriptsheets, please refer to *Hijikata's Unlisted Butoh Notations, the Data Processing: For Opening to the Public of the Scriptsheets* in *Annual Report 22*, Keio University Art Center, April 2015
 - *22 <Ailing Dancer> had been publishing serially in the theater magazine *Shingeki* from Spring 1977 to March 1978. After serialization <Ailing Dancer> was issued in book form by Hakusuisha.
 - *23 Performances for two weeks for "MA: Espace-Temps du Japon" held at the Decoratif Museum.
 - *24 One of those people was Tanaka Min, who afterwards took the name <Love Butoh School> (*Ren-Ai Butoh Ha*) in 1984 and became active as a Butoh dancer.

本稿は、中国で刊行された冊子『土方巽的舞蹈』（2011年）に掲載された論考「土方巽と舞蹈—戦後日本から世界へ」の英語訳（ケイトリン・コーカー訳）をベースに、韓国で刊行された冊子 *Hijikata Tatsumi / glossolalia*（2016年）に寄稿した論考 *Hijikata Tatsumi and Butoh : Body, creation and Beyond Butoh* を加えて新たに構成した。あわせて、新たに註を作成した。

『鎌鼬』再考 ——田代、1965/2016

森山 緑

所員、講師（非常勤）

はじめに

2016年1月、オーストリア・ウィーンのアールペルティナ美術館では、日本の写真家たちの展覧会「Provoke: Protest and Performance」展が開幕した。この展覧会はその後、スイスのヴィンタートゥール、フランス・パリ、米国のシカゴへと巡回する国際展である*1。同時期にロンドンのテイト・モダンでは、「Performing for the camera」と題する展覧会が開催された。この二つの展覧会の企画趣旨は異なるものだが、どちらの会場にも細江英公の作品《鎌鼬》が展示されている。これまでも国内外の展覧会で《鎌鼬》は幾度も紹介されてきたが、1969年に刊行されたこの写真集は21世紀の今日において、ますます注目を集めていることが伺える。

細江英公が舞踏家・土方巽を被写体に撮影した写真集『鎌鼬』（初版）は、全40点の白黒写真から構成され、序文を瀧口修造が寄せ、三好豊一郎の詩、造本は田中一光という、稀有なアーティスト・ブックとなった。普及版ではドナルド・キーンの随筆、高橋陸郎の文章、そして初版には収録されていない8点の写真が新たに加えられ表紙にはローマ字でPHOTOGRAPHS EIKOH HOSOE PERFORMANCE TATSUMI HIJIKATAと記されている。[fig.1] 普通、写真集というのは写真家の制作物であるから、「写真家誰それの、何とかいう写真集」となる。ところがテイト・モダンでのクレジット表記も上述のように細江と土方のダブル・クレジットであり、本書が写真家と舞踏家の二つの個性が反応しあうことで創出された作品であることを示している*2。

本稿では、『鎌鼬』の概要を述べたあと、『鎌鼬』成立のプロセスを跡づけ、主たる撮影地である秋田県羽後町田代での調査および地域の方々へのインタビューについて報告する。その上で、これら田代で撮影された写真群が今日的な意義をわれわれに示していることを指摘したい。

『鎌鼬』とは

細江は自らの作品を「主観的ドキュメンタリー」と呼ぶ。『鎌鼬』撮影の目的は主に二つあった。ひとつは「土方巽が生まれ育った秋田へ帰ったときこそ本当の土方巽の姿が撮れるのではないか」と予感したこと。いまひとつには、自身の「記憶」を「記録」することが可能ではないかと直感したこと、である*3。1959年に土方の処女作「禁色」の上演を見て以来、細江は土方を被写体に多くの写真を撮影してきた。しかし、故郷秋田に複雑な思いを抱いている土方の、舞踏作品の中に、土方の踊りの原点のようなものをすでに薄らと予感していた細江は、秋田の土地でこそ、「ほんとうの土方巽」を見



fig. 1 『鎌鼬』普及版 表紙。



fig. 3 細江英公 『鎌鼬』より 稲架の上の土方巽



fig. 2 細江英公 「土方巽 コンタクト帳1」(撮影：村松桂)



fig. 4 細江英公 『鎌鼬』より 小昼(こびる)の人たちと

ることができるのではないかと考えていたのだ。さらに、自身の経験が加わる。同じ東北の、山形県米沢市で生まれた細江は、生後まもなく東京へと移り、成人までを東京の下町で過ごす。ところが戦争中、疎開で赴いたのは米沢市であった。12歳の多感な年ごろの細江少年の心に深く刻まれた東北の地での生活。それを、戦後の復興と目覚ましい都市開発の中でふと記憶の淵から呼び覚ましたのは、やはり東北の匂いをさせていた土方の舞踏を体験したからではなかっただろうか。いずれにせよ細江も土方と同様に、焼け野原の東京が徐々に戦災の記憶を薄れさせていく時代にあつて、「自らの原点を求めて」東北へと向かったのであつた^{*4}。

『鎌鼬』に収められている写真が撮影されたのは、後述する秋田県の田代のほか、筑波山麓、巢鴨のとげぬき地蔵、目黒不動尊、柴又などである。しかしながら『鎌鼬』の主たる作品といえは田代で撮影された写真であろう。そこでは何よりも土方が走り、跳躍し、道化を演じて住民を巻き込みながら不可思議な空間を作り出しているからだ。細江が田代で撮影したフィルムは40数本におよび、そのコンタクトプリントは他の撮影地のものと同様にスクラップ帖に貼られ保管されている。[fig.2] 筑波で撮影された写真は田代と同じく、日本の「農」あるいは「里山」風景の中の土方巽を写しているが、両者には決定的な違いがある。田代の田んぼには、「稲架（はさ）」が林立しており、土方は稲架のある空間で自在に、軽やかに、楽し気に踊っているのである。

写真の構図においても非常に特徴的であり、『鎌鼬』の代表的なイメージとしてさまざまな展覧会ポスター等で使用されてきた一枚を見てみよう。[fig.3] 左上方より右斜め下に向かって稲架の直線が黒々と6本の筋を描いている。稲架の先端に、背中を丸め虚空を見つめて座る土方の姿が映し出される。下部の山の黒々とした稜線と、上部から何やら下に向かってややもやとした濃いねずみ色の不穏な雲が垂れ下がってくる空が呼応して、縦長の画面を引き締めているこの写真は、田代の典型的な田んぼの風景がこの瞬間に一つの芸術へと昇華した現場を定着させているように思える。

横尾忠則が制作したポスター《土方巽と日本人》にもこの写真は用いられた。シルエットになった土方と稲架は、舞踏のメルクマールである「肉体の叛乱」への役割を果たし、土方の舞踏史においても象徴的な図像として記憶されることになった^{*5}。鎌鼬の写真は、撮影に赴いた二人の行為そのものが、土方のその後の舞踏作品へ影響を及ぼしたと言われるが、写真に定着されたイメージそれ自体が人々の記憶に強く残され、土方の舞踏の一つのアイコンとなっているようであ

る。なぜなら、それが土方の生地、秋田で撮影され、彼が幼い頃にすでに「舞踏であつた」と感じていた「いづめ」や「イタチ」が身近に存在する農村の風景が、「稲架」に象徴され刻印されているからなのである^{*6}。

『鎌鼬』成立まで

1965年9月25日。細江と土方は、秋田県羽後町へ向かった。まずは土方の父、隆蔵の実家であるのか、親戚の家であるのか不明だが、ある民家の「門をくぐって家の中を覗いたりした」。しかし誰も居なかったため、田代へ行くということになり細江はついていったという^{*7}。今から思えば、ちょうど稲刈りが終わり、これから稲架に稲をかけようかというタイミングであり、前述した写真に見られるような、稲架が格子に組まれた状態、なおかつまだ稲がかけられていない状態というのは、この時期にしか見られないものである^{*8}。

田代ではいったいどのようにして人々に声をかけたのだろうか。現在であれば通報されかねない不審者が二人、いきなり田んぼに降り立って撮影を始める。遠巻きに見ていた人々が、あれよあれよという間に舞踏家の創出する空間へと巻き込まれていったと思われる。しかし、写真を見れば一目瞭然であるように、人々はそのハプニングを半ば楽しみ、面白がっているようにも見える。[fig.4] このことは当然ながら土方がこの土地を出自とするからであろう。そして収穫を終えた安堵と充足感のなかで、田代の人々がある種の祝祭的気分を持っていた時期と重なった、奇跡的な時間であつたこともその一因であると考えられる。

細江はその後、1968年にかけて土方を被写体に東京や筑波で撮影を継続する。そして銀座のニコンサロンにおいて個展「とてつもなく悲劇的な喜劇 日本の舞踏家：天才〈土方巽〉主演写真劇場」を開いた。まもなく、これらの写真を写真集にまとめようという話になり、タイトルを決める段になったとき、伝聞では土方が「鎌鼬！」と叫んだのだとされている^{*9}。

「鎌鼬」とは、巷間に伝承されてきた一つの自然現象あるいは妖怪などと言われている。江戸時代中期の文献にもそれは現れており、『鎌鼬（普及版）』に文を寄せた高橋睦郎はたとえば『和漢三才図絵』（絵入百科事典、1713年刊）を引用している。「蝦夷松前に臘月厳寒、しかも晴天に凶風あり、行人、これに逢ふ者、卒然として倒仆し、その頭面あるいは手足に五六寸ばかり創を被る。俗にこれを“鎌へたち”といふ。しかれども死に至る者なし。」また、明治期以降にも多くの文献に鎌鼬は現れ、『越後伝説四十七不思議解』には、こうある。



fig. 6 細江英公 『鎌鼬』より 蔵の中の土方巽



fig. 5 細江英公 『鎌鼬』の芸術選奨文部大臣賞受賞記念パーティの記念写真



fig. 7 細江英公 映画《へそと原爆》(1960年、11分)

「一に『構太刀』とも書く。西蒲原郡弥彦山と國上山の間、黒坂と云ふ所にて躓き倒るゝものは、必ず此の奇禍に逢ふ。其他國中何處となく、湿地或は、古川筋などを歩行し、突然腰下に傷を受く、其の痕の敢て痛まさるものなり*¹⁰。」北海道や東北地方で伝承されていた「鎌鼬」であるが、最近までその名は伝えられていたようである。筆者が田代で取材したところ、現在 40 代後半の男性は小学生の頃、遊びの中で「鎌鼬」の名を使用していたという*¹¹。

いずれにしても写真集『鎌鼬』は思潮社から 1969 年 11 月に出版された。前述したように序文は瀧口修造が寄せている。土方の依頼あつてのことであろう。土方は 1960 年の記念すべき初りサイタルに際して、チラシの文章を瀧口に書いてもらっている。彼らの出会いは画家である水谷勇夫が土方に瀧口を紹介したのだが、25 歳上であり、当時美術界の新しい動向を欧米と日本の両面からつぶさに観察、批評を行い、戦後の前衛芸術家たちから厚い信頼を得ていた瀧口のことを、土方は父のように敬愛していたのであった。写真集は翌 1970 年に芸術選奨文部大臣賞を受賞し、その記念パーティの写真には、モーニングを着用しかしこまった様子で立つ土方の姿がある。隣りには、椅子に腰掛けた瀧口が写っている。[fig.5]

細江の仕事のなかで『薔薇刑』（三島由紀夫を被写体とした写真集、1963 年、集英社）について重要な位置を占めることとなった『鎌鼬』はその後、復刻版（2005 年）海外向け英語版（2005 年）普及版（2009 年）と、再々にわたり出版された。そして、細江の展覧会を始めとして国内外の数々の展覧会でも『鎌鼬』の写真が紹介され、称賛されている。

『鎌鼬』その後、ふたたび田代へ

秋田県羽後町田代の自然とそこに生活する人々は、『鎌鼬』にとって、土方とともに主役である。1991 年春、雪解けの頃、秋田市立千秋美術館で開催された土方異展（「風のメタモルフォーゼ（変容）～土方異展」）に際し、細江は田代でかつて写真のモデルとなってくれた人々と再会できないかと、町や美術館を通じて打診した。「あの時の非礼を詫び、お礼を言いたい」と思ったのだ。千秋美術館での講演会に、細江は土方の夫人である元藤燐子と出かけ、その機会に田代の人々に再会することができた。当時の新聞記事には、「細江氏を町を挙げて歓迎」し、「故・土方異の思い出に浸る」とある*¹²。『鎌鼬』に写っている大部分にあたる 20 名の名前と所在が判明し、26 年ぶりに訪れた田代には、10 人ほどが当時も田代に住んでいた。

一人の男性は「あの時はとんでもないおかしい人が来たと思っていた。写真に写っている人は、いまもみんな生きている。それが素晴らしいと思う」とコメントしている。「生きている」とは字義通り、まだ存命ということであるが、人々にとって写真に写った仲間や家族は、写真を見るたびそこに存在するのであり、土方との思い出が鮮明によみがえり、感動を新たにしていることが記事からも伺える。「突然訪れて、不思議なことをやり出してみんなに笑われた」「ここに木の切り株があり、そこから土方が飛びはねた」など、26 年を経た田代には、鎌鼬の伝承のごとく、土方の影が色濃く残っているのである*¹³。

『鎌鼬』のモデルたちと再会し、町も田代の人々の間にも、この時は町興しの機運が高まり、細江氏と交流を続けながら新たな町興しに結び付けたいという思いがあったようである。この時は有志が「鎌鼬の里の会」を結成した。しかし、継続的な交流は実現しなかった。

元藤燐子は羽後町がたいへん気に入って、西馬音内の盆踊りにも数回訪れている。1998 年には土方の 13 回忌にあわせて秋田市で公演も行い、秋田の風土と土方の舞踏が根源的に結びついていることを誰よりも理解していた。2001 年にはアスベスト館主催による「写真家、細江英公と舞踏家、元藤燐子と共に土方異の故郷『鎌鼬の里』を訪ねる」というワークショップ・ツアーが開催された。この時には写真家志望の方々とともに、細江と元藤は再度、田代に帰還している。元藤が、どれほど土方と秋田との絆を重要と考えていたかが伺われる。

その後、元藤も亡くなり（2003 年）、人々の記憶から『鎌鼬』が薄れかけていたころ、田代の人々の間から『鎌鼬』の里を残そうではないかという案が生まれてくる。

2014 年、国内外の舞踏関係者たちが『鎌鼬』の撮影場所を見に田代にやってきたことがきっかけだった。大型バスから降り立ち、熱心に地元を巡る人々にいちばん驚いたのは、田代の人々であった*¹⁴。『鎌鼬』の里の、あの記憶を残す場を作りたい。その思いが「鎌鼬美術館」計画になる。細江は前回の田代訪問時の約束も忘れておらず、昨年からふたたび盛り上がりを見せている田代の方々に對し、『鎌鼬』の写真を展示する美術館をつくることに賛同の意を表明している。

田代では今年 4 月、NPO 法人鎌鼬の会が結成された。会の仕事は町への働きかけ、町民の方々へのアピール、何よりも『鎌鼬』撮影地に 50 年を経ても存在する、稲架や茅葺き民家の保全と継承がそこに加わる。アート・センターでは、毎年開催している「アート・アーカイヴ資料展」を 2016 年

度に「KAMAITACHI と TASHIRO」展として行い、さらに秋田市立赤れんが郷土館での「秋田の土方巽」展へとつなげる計画である。

記憶の再生

秋田県羽後町田代は、日本各地で見られるごく普通の農村地域である。中心部に大きな郵便局がかつてあった。初代郵便局長となったのはこの地区の旧家である長谷山家の当主で、すぐそばに今は「旧長谷山邸」が残されている。長谷山氏が1998年、この家屋と隣に建つ蔵を町に譲渡した。町は家屋部分を「資料館」として存続させ、蔵には古い民具や資料が残されている。

『鎌鼬』には、この蔵のなかで土方を写した写真がある。太い梁のある薄暗い空間で土方は、潜むようにこちらを眼差している。[fig.6] 実際、この蔵に足を踏み入れてみると、そこここに土方の幻影か亡霊が潜んでいるような気がしてくる。物音も立てずにそおと、こちらを見られているような感覚になるのだ。

それが、あの写真そのままに蔵が保たれていることと、この建物の周囲に広がる田んぼのせいであることに気づくのに、そう時間はかからなかった。

2016年4月末、田代に出向き住民の方々に取材をさせていただいた。「鎌鼬の会」はNPO団体となり、旧長谷山邸の向かい側に建つ茅葺民家「格山」でしばしば会合を持っている彼らは、『鎌鼬』撮影時には幼い子供であった。しかし前述したように、細江や元藤の来訪によって、常に土方巽の『鎌鼬』の記憶は鮮明に、すぐによみがえるのである。

過去の写真や映像を見返したとき、何十年経ていてもすぐにその撮影時のことがよみがえる経験は、誰しものが持っているだろう。自分が撮影者であっても、被写体であっても、われわれはどこか懐かしい気持ちで、シャッターを押した／押された瞬間を思い出し、付随してその時の天候や音や匂いを、思い起こすことができる。田代の人々もむろん、そのような経験を持っているが、いささか異なる点もある。それは、冒頭でも述べたように「土方が居た」からである。

土方が田代の人々の間に降り立ち、座り、神輿に乗ったり、稲架に登った、その空間に、自分の肉親や親しい仲間がいた。そのことが、人々の記憶をよみがえらせる強力な原動力となっているのである。

NPO法人「鎌鼬の会」会長の長谷山信介氏は、旧長谷山邸と蔵の所有者であったが、前述のとおり、それらの建物を町へ譲渡した。鎌鼬美術館設立へ向けてのさまざまなアイデ

アと実践的な取り組みを、会員とともに開始したところである。長谷山氏は、細江英公が土方巽やその他の若い男性を被写体に撮影したフィルム『へそと原爆』を見た感想を筆者に語ってくださった^{*15}。

「この前、『へそと原爆』を見ていて、鶏が海岸で息絶えるシーンがありましたでしょう。あれを見ていて思い出したことがありました。あれは、首を切っていたんですね、そうですね。僕たちが子供の頃はね、鶏の首をこうやってね、3回締めるわけですよ。それは全部、子供の仕事だったんですね。それで、一度おもしろいことがありましてね。首を絞めてそのあと、毛を全部むしって最後に産毛みたいのを焼いてね。そうしたら、絞めたはずの鶏が、毛をむしってしまったあとに生き返った。あのね、毛を全部とられてしまったらね、ニワトリは歩けないんですよ。だから歩けなくて這い回るといかな。それが、あの映像を見てね、思い出しましたね」。

[fig.7]

この場合は、撮影する人でもなく、その映像に写って（参加して）いるものでもないが、やはり関連した自らの記憶がよみがえった例だと言える。とりわけそれが、身近な動物である「鶏」であることと、子供時代の自らの体験が結びついていったのだ。

動物が身近に存在する田代の人々にとって、「鎌鼬」も「イタチ」も親しいものだった。イタチのほかにも、馬、牛、うさぎ、さまざまな動物がいた。土方の舞台には生きた動物がよく用いられていたが、鶏はその中でもとりわけ土方が好んで取り上げた動物である^{*16}。「イタチ」の記憶について語った土方の言葉の中にも、鶏小屋を急襲し、鶏たちをパニックに陥れたすばしこいイタチの所業が出てくる^{*17}。幼少から高校までを過ごした秋田でのさまざまな生活の記憶が、この舞踏家には巣食っているのである。田代での撮影時、屋根から跳躍し野を疾駆し、稲架の上に腰掛け、蔵の棚のなかにひそむように座りこちらを見つめる姿は、土方の肉体がそのままイタチになっていたように見える。

土方はしばしば自らのからだに「姉を住ませている」と述べているが、市川雅も指摘している通り、彼の肉体は「生活との境のない肉体」であり、「前近代」の要素が色濃く滲み出てくるのであった^{*18}。そこには子供時代の鶏やイタチもまた、存在する。

細江と土方が田代へ向かった1965年といえば、東京など大規模都市圏では公害が深刻な問題となり、人口は急激に増加して朝晩の交通ラッシュがひどく、人々は経済システムの網に取り込まれて無意識のうちに疲弊していくような時代で

あった。東京オリンピックが成功裏に幕を閉じた日本は、高度経済成長期へと大きく舵を切っており、戦争の焼け跡も傷跡も都市化の波に徐々に隠されていく時期であった。そうした都市部のただ中で暗黒舞踏を立ち上げた土方と、彼を被写体に写真を撮り始めていた細江は、東北の農村に自身の原点を発見したのだと言ってよい。

田代には、土方が幼少時にも登ったであろう稲架があり、蔵が残り、農に従事する人々が居たのである。スーザン・ソントグが述べたように「写真は時間だけでなく、空間の薄片でもある」のだ^{*19}。『鎌鼬』の撮影地、田代という空間があったこそ、「前衛」と呼ばれた舞踏家と細江が創り出した『鎌鼬』はわれわれに対し、記憶の掘り起しを迫るのである。

細江英公の展覧会「細江英公の写真 1950-2000」図録に寄せた論考のなかで光田由里はこう指摘している。「彼は人間に働きかけ（細江は人間を撮る写真家である）、人を置く状況を作り、そこに発生する事実を撮影してきたのである。（中略）細江の対象は、写真家と被写体の向きあう場に撮影行為と同時に発生するもの、発生させるものにある。^{*20}」

まさに『鎌鼬』の写真に当てはまるような、細江という写真家を的確に言い当てている。「人」これが、田代の人であり、土方異なのであって、田代という「場」に立ち合うことで『鎌鼬』の意味が立ち現れてくるのだと思う。そして50年以上たった今、その写真のなかの風景が単に残されている、のではなくて、人の営み自体がそこにあった、それが土方の存在とともに記録されているからこそ、この写真が力強さを持ち、この21世紀において観る者にも訴えかけてくるのである。

記録の諸相

細江が「記憶を記録」したいと思い、「土方のほんとうの姿を撮る」と考え、土方に連れられるまま田代に赴いた1965年。『鎌鼬』に収められた田代の写真は、今まで述べてきたように、二人の記憶を記録したものになった。と同時に、田代に住む人々や土地の情景もまた、記録された。むろん、単なる記録（ドキュメンタリー的な）写真ではない。これらの状況をまったく知らない人が見ても、極めて芸術性の高い写真であり、被写体の土方と写真家細江の協働によって生み出された奇跡ともいべき写真である。だからこそ『鎌鼬』が今もって国内外で評価されているのだ。

しかし一方で、昨年からの「鎌鼬の会」の活動を知り、実際に現地を訪れ取材をして感じることは、写真がわれわれに示す新たな視座とでもいった側面である。美術史的な言い方

をすればそれは「作品の持つ『機能』」とも言えるかもしれない。ここで写真史をひもとく紙幅の余裕はないが、かつて秋田の農村と人々を被写体にした「秋田の農村シリーズ」という写真があった。1950年代から木村伊兵衛が秋田に入り、そこへ秋田在住の写真家が加わって各地に同道し、一連の「リアリズム写真」と呼ばれる作品を生み出した。この「秋田シリーズ」には、やはり先述した日本の戦後復興と成長期に失われつつあった日本の原風景とそこに暮らす人々を「被写体とその周囲の空間を、みずみずしい鮮度を保ったまま映像として固定させていく木村の能力が、最大限に発揮され^{*21}」ており、それは単なる記録写真ではない、今となつては何かわれわれが失ってしまったものを自覚させてくれる写真でもある。

翻って『鎌鼬』はどうだろうか。田代では撮影された当時のままに稲架があり、蔵があり、人々はそこにかつて土方がまるで『鎌鼬』のごとく出現し風のように去っていったことを楽しい記憶として持っている。さらにこの写真が世界的な評価を受け、土方の舞踏が広がっているのを知り、『鎌鼬』を誇りに思っている。当事者ではないわれわれも、稲架の立つ風景を目の前にしてみれば、この場所が失われてしまうことを憂える。稲架も茅葺き屋根も、実際そこで暮らす人にとっては手間のかかる、面倒でやっかいな作業であり、いうまでもなく高齢化の進む田代でも、その存続は困難をきわめる。しかし『鎌鼬』の写真を契機として、土地の人々の意識は変化しつつある。行政への働きかけも始まった。51年前の写真が、アートとして人々の心に感動や驚きを与えるのと同時に、生活や文化を含む社会全体をどうしていくかという現在から未来までも見据えた課題に対峙させたと言える。

おわりに

かつて田代に降り立った細江や土方が意図もしなかった、写真の持つ力が『鎌鼬』に宿り始めている。時代がめぐり、「循環」や「エコ」「里山存続」などの言葉が日常的に飛びかう現在、記録されたものもつ意味が、新たなフェーズを創出した。農村写真ではなかった『鎌鼬』の写真が、ある力強さをもって迫ってくる。みな、危機感を抱いている。手間のかかる稲架がけが、写真に、横尾のポスターに刻印されている。そして2016年のいまも、同じように稲架が立っている。地中に埋め込まれて立ちつづけている栗の木で作られた稲架、歴史資料館に並べられている民具とは違う、現役で使われつづけている道具たちがそこにあることの意義を『鎌鼬』は示している。

註

- * 1 近年の欧米による日本戦後美術に対する関心の高まりの中、60年代末の日本の社会状況と芸術に焦点をあてた展覧会が企画された。国内外のさまざまな出来事に対する「Protest 抗議行動」「パフォーマンス」「政治」そして「芸術」が複合的に生成しているかのように見える1968年から1969年の写真を中心にした展示コンセプトは、タイトルにある通り1968年に創刊された写真雑誌「Provoke」に由来する。中平卓馬、高梨豊、多木浩二、岡田隆彦によるこの雑誌は3号のみの発刊だったが(2号から森山大道が参加)、特徴的な写真表現(アレ、ブレ、ボケと呼ばれる、従来の記録写真や絵画的写真を否定する表現)やテキストが収録されその後の写真芸術にも影響を与えた。本Provoke展には、慶應義塾大学アート・センターの土方巽アーカイヴからも資料を貸出している。
- * 2 “Performing for the Camera”, 18 February–12 June, 2016. The Eyal Ofer Galleries, Tate Modern, London. 筆者は残念ながら実現していないが、菅原多喜夫氏のご厚意により、現地の展示写真を見せていただいた。50名ほどの写真家のなかでも細江の扱いは別格であり、赤色の壁が設えられた一面に《鎌鼬》の写真が展示されていた。さらに、この展示においては写真家の名前のみならず土方巽の名も表記されており、『芸術新潮』(2016年5月号、160頁)の展評にもそのことが「異例である」と書かれている。
- * 3 細江英公「後書」『鎌鼬』普及版、青幻舎、2009年。
- * 4 この経緯は以下の論考に詳しく記されている。湯沢聡「〈鎌鼬〉—その成立と現在を中心に」『細江英公の写真1950–2000』共同通信社、2000年、224–226頁。
- * 5 森下隆による連載「不世出の舞踏家 土方巽」No.162『秋田魁新報』2016年3月23日。
- * 6 元藤輝子によれば「土方の言葉に『飯詰(えづめ)の歩行』というのがある。」として、かつて子供のときの田んぼの記憶が舞踏の原点であったと述べている。「舞踏 その源泉秋田(上)」『秋田魁新報』1998年5月15日夕刊。この年は土方巽の13回忌に当たる年であり、『土方巽全集』の出版や舞踏公演が相次いで行われた。土方夫人である元藤も、5月30日に秋田で公演を行い、その数か月前の3月18日付同紙にも記事が掲載されている。そこには「世界的に注目されている舞踏の出発点がここ秋田だということを多くの人に知ってほしいし、誇りに思ってもらいたい」と元藤は語っている。
- * 7 註3、前掲書。
- * 8 通常、稲をかける前に稲架の横木が組まれる。それ以外の時期には横木ははずされて、地中に埋められた垂直の縦木だけが残され、冬から春夏を経て次の収穫期になるまで格子の稲架は見ることができない。
- * 9 湯沢聡「〈鎌鼬〉—その成立と現在を中心に」『細江英公の写真1950–2000』展図録、共同通信社、2000年、224頁。
- * 10 中原敬蔵編『越後傳説四十七不思議解』磊磊堂、1908年。国立国会図書館デジタルコレクション (<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/767898> 2016年5月取得)。
- * 11 田代在住の高橋恒悦氏へのインタビューによる(2016年4月)。「小学生のころ、沢村忠の真空飛び膝蹴りを『鎌鼬キック!』と言ったり、赤胴鈴之助の真空切りを『鎌鼬切り!』と呼んでいた」。
- * 12 『秋田魁新報』1991年2月23日朝刊および1991年3月2日夕刊。
- * 13 『秋田魁新報』1991年3月2日夕刊。
- * 14 藤原峰「鎌鼬〜記録としての魅力」『KAMAITACHI と TASHIRO』展図録、慶應義塾大学アート・センター、2016年、13頁。
- * 15 2016年4月28日、羽後町田代にて取材をさせていただいた。『へそと原爆』(1960年制作・モノクロ、監督:細江英公 出演:土方巽ほか)は10分程度の実験映画で、撮影は千葉県の大原の海岸で行なわれた。波打ち際に首を落とされた鶏がのたうちまわるような様子が収録されている。
- * 16 拙稿「動物を『踊る』こと、動物に『なる』こと——土方巽の『舞踏譜』から」『慶應義塾大学アート・センター年報第22号』慶應義塾大学アート・センター、2015年、131–140頁を参照。土方の動物への関心をアーカイヴ資料から跡付けた。
- * 17 『土方巽全集Ⅱ』河出書房新社、2005年(普及版)、144–151頁(1985年11月6日、神戸での講演再録)。
- * 18 市川雅「現代舞踊の状況」『美術手帖』第328号1970年6月、59頁。「土方は「突っ立っている」、が「死体」とは実は土方のことではなく、彼の肉体の中で累々と折り重なって死んでいる血縁のことではないだろうか。これは土方が種々な道具や風景、そして家屋などと境界を曖昧にしている前近代の肉体を所有していることから類推できる。(中略)・・・ここに、彼の舞踏が実生活と一体になり、細江英公の「鎌鼬」のように、田舎に赴く理由がある。生活には日常道具が転がっているし、田舎には前近代の残存物が見出し得よう。前近代の肉体は道具や物、納戸の暗がりなどとの境界を失い、物の中に没し去ることによって秘か

に情念を解き放つのである。」

- *19 スーザン・ソントグ著、近藤耕人訳『写真論』晶文社、1979年（初版）、（2013年39刷）、30頁。
- *20 光田由里「写真のありか——細江英公 オリジナル・プリントとミニグラフ」『細江英公の写真 1950-2000』展図録、共同通信社、2000年、227-231頁。
- *21 飯沢耕太郎「帽子と地べた—木村伊兵衛とその時代」『日本の写真家 8 木村伊兵衛』岩波書店、1998年、5-6頁。

Hijikata Tatsumi around 1980: Beyond the Walls of Asbestos-studio

Yu Homma

Research fellow
Keio University Art Center

In this paper, I would like to focus on the activity of Hijikata Tatsumi (土方巽, 1928–1986) in the late 1970s and 1980s, a topic which remain comparatively untouched by researchers until now^{★1}.

This neglect is mainly due to the fact that there are not yet enough documents available from the period, and also because Hijikata's activity during this time was less flamboyant than it had been in the 1960s and 1970s.

However, research directed at this later period is just as important as studies of earlier stages of his work, because this is the time when Hijikata dismantled and restructured his Butoh.

The precise way in which this restructuring occurred, and to what end it intended, remain unclear, however, those works and words by Hijikata which are left to us, may still offer some clear indication of the present state of Butoh beyond Japan, beyond theatre, and even beyond dance.

Here I would like to outline Hijikata's activity around 1980 and suggest a way of approaching the butoh which he would go on to present.

1. Hijikata and Butoh in the 1970s

In 1968, Hijikata choreographed and danced 'Rebellion of the Body (肉体の叛乱)', which marked the culmination of his endeavors of the 1960s. In the following decade, he continued to renew and develop his Butoh in his studio Asbestos-studio (アスベスト館) [fig. 1].



[fig. 1] 1-2. Hijikata choreographing dancers for Twenty-seven Nights for Four seasons.



Left: [fig. 1] 1-1. Wiping the floor of Asbestos-studio [Photo: Fujimori Hideo]



Right: [fig. 2] Asbestos-theatre, the entrance

At this time, Asbestos-studio was a confined space where Hijikata and his disciples lived together and devoted themselves to Butoh^{★2}. And it was here that Hijikata invented his 'Notational Butoh (舞踏譜の舞踏)', an unprecedented and surprisingly elaborate method of creating and performing Butoh^{★3}. And, when Hijikata presented his performances, the audience would also be locked inside the studio.

In 1974, Hijikata founded 'Asbestos-theatre (シアター・アスベスト)' within the studio – a very small space that would fill to the brim with excited audience members [fig. 2]. The theatre housed a number of significant performance series, particularly those of the all-female group Hakutobo (白桃房).

Only two years later, in 1976, the theatre was “sealed,” according to Hijikata, because of the complaints from the neighbours. After closing the theatre, Hijikata took a sudden step away from the dance scene, and from 1977 to 1982, his activities remain little known.

What is known, however, is that in 1977, he started writing 'La danseuse malade (病める舞姫)', a richly complex and multi-tiered text with autobiographical overtones [fig. 3].

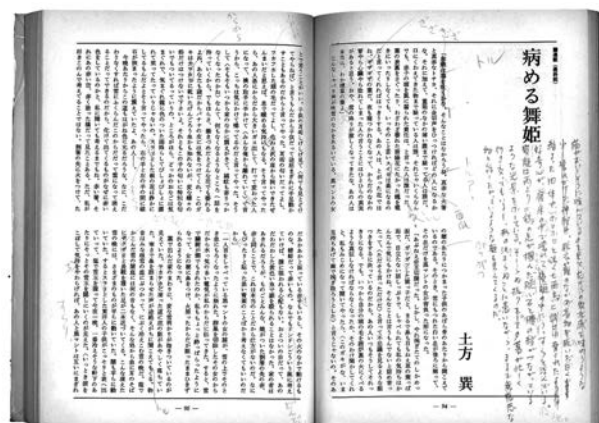
He stopped directing performances himself, and instead choreographed and produced other dancers' performances, most importantly, 'Admiring La Argentina (ラ・アルヘンチーナ頌)' by Ono Kazuo (大野一雄, 1906–2010), and 'Danseuse des ténèbres: 14 nights for Louvre Palace (闇の舞姫十二態——ルーヴル宮のための十四晩)' for Ashikawa Yoko (芦川羊子).

These two works are notable because the first marked the relaunch of Ono in the dance world, and the second was the first Butoh performance produced by Hijikata to be performed outside of Japan.

Although each of these activities is highly significant, the overall impression from these years is rather muted by comparison to the vibrancy of 1975, in which he produced 7 new performances. Some feared that this reduced output would mark the end of Hijikata's presence on the butoh scene.

But then, on a chilly winter day in January 1983, Hijikata reappeared to the public in the event 'Hijikata Tatsumi Dance of Darkness, via films, photographs and talks (土方巽暗黒舞踏「映像構成と談話による」)'. This reappearance was termed 'an incident' by the critic Nakamura Fumiaki (中村文昭).

Sealing the performance series in Asbestos-studio, Hijikata



[fig. 3] "La danseuse malade" *shingeki*, July 1977, Hakusasha

kept silence for almost seven years. Could that have been the end of Hijikata's activity? Butoh well-known, but Hijikata still a nobody? And then, just as such murmurs began, this event was an incident which occurred to launch the year of '83 [...]. Each slide, each fragment of film, the sounds, the music – a maelstrom, which was itself a kind of resurrection of the body, as a rose in full bloom, a testament to the power of existence ...

(Nakamura Fumiaki, 'Persistent battle of life', in Nippon Dokusyo Shinbun, 1983^{★4})

There is still no clear explanation why Hijikata retreated from the dance scene, and then decided to return. It is not possible to extract a single answer, but one possible reason is that after 1980, butoh went international.

Ono presented 'Admiring La Argentina' at Nancy International Theatre Festival to great success, and other Butoh companies such as Ariadone (アリアドネの会), and Sankaijuku (山海塾) were also becoming well-known in Europe. By contrast, Hijikata's works remained largely unknown. Another reason might be that this period saw a generational shift in dancers practicing butoh. Dancers who had not known Hijikata directly started to perform butoh from 1970 onwards.

2. Hijikata in the 1980s

After the alarming apparition in 1983, Hijikata went on to producing Butoh performances at Studio 200 (スタジオ 200) and taught workshops at Asbestos-studio. It seems that he was



[fig. 4] Flyer for Tohoku Kabuki Plan, 1985

trying to dismantle and restructure the ‘circumscribed’ Butoh of earlier decades. He vaguely implied his plan in remarks and writings. For example, in the flyer for Tohoku Kabuki Plan (東北歌舞伎計画) at Studio 200, he writes:

This Butoh series, beginning in March, is a part of important ‘constructions’ carried out at Asbestos-studio. […] We can not cut corners in this groundwork, which knocks ash pillars one by one into the wilderness of Butoh. (Hijikata Tatsumi, in the flyer for Tohoku Kabuki Plan [fig. 4])^{★5}

This change was also observed by some critics who had attended Hijikata’s performances since the 1960s, but exactly what that change was remained difficult to locate. As Goda Nario (合田成男) suggests in his review of the the performances at PLAN-B:

The audaciously expansive scale [of the performances] seems to be totally different from the works in the Hakutobo period, when Hijikata dedicated himself to the quest for the essence of Butoh and circumscribed the works severely […] I’m inclined to think that this ‘disclosure’ is the conclusion Hijikata reached after the 5-year-silence and indicates the future to which butoh turns.

(Goda Nario, ‘Conclusion of Hijikata Tatsumi after his 5-year-silence: PLAN-B performance series’, ON STAGE shinbun, 1983^{★6})



[fig. 5] Flyer for Hakutobo Butoh Class

And in an article of 1985, Goda 合田 expressed his uncertainty:

Ankoku Butoh, or rather Butoh in the mind of its founder Hijikata Tatsumi, appears to be changing now. The direction is, however, not clear yet.

(Goda Nario, Twelve Butoh verbs, Gendaishi Techo, May 1985^{★7})

In order to reveal Hijikata’s intention, it is necessary to carefully analyse the performances at Studio 200 and collect evidence from those concerned. At this point I would like to introduce a piece of ongoing research concerning Hijikata Tatsumi’s Butoh Course (土方巽舞踏講座) in the 1980s, which can offer an important clue to unraveling Hijikata’s new butoh.

Hijikata Tatsumi’s Butoh Course was started in 1984. Possibly Hijikata held the class 6 times in total.

1. 1984 August: Eating watermelon meeting
2. 1984 October to November
3. 1985 March
4. 1985: June
5. 1985: July to August
6. 1985: November

The course was open to everyone, and there were even students who had no intention of becoming dancers. This was a new development in the 1980s. Hijikata also hosted Butoh

courses in the 1970s, but the main purpose of these was rather to gather disciples, who were usually expected to board at Asbestos-studio, and required to focus solely on Butoh [fig.5].

This new course, however, was not only for the purpose of recruitment, and its content and mode of teaching also differed. There is no time to explain these differences in detail here, but to pursue what Hijikata intended to do in this course is very important.

Examining fragmentary documents left by the students, It seems that what they learned from Hijikata carries a strong relationship with the current state of Butoh. That is to say, students accepted Butoh taught by Hijikata as a serious reflection on one's body and mind, going, in a sense, beyond the borders of dance.

In order to stimulate research on this course and the period of 1980s, the Hijikata Tatsumi archive organised a seminar series named 'Hijikata Tatsumi: The Last Words (土方巽研究会 土方巽最後の言葉)'. There the archive collected documents and interviews from the workshop students, and invited researchers to discuss what was proposed by Hijikata in the classes.

What Hijikata wanted to create around the 1980s still remains undiscovered. But I would like to emphasise that an investigation into this period is of vital importance for drawing up a history of Butoh, which connect the past and the present.

It is certainly the case that the 80s butoh and the current state of butoh share much in common in the way that butoh in both periods seem to expand beyond Japan, beyond expected modes of theatre, and beyond the confines of dance.

註

- ★1 Naomi Inata introduced the activities of Hijikata in this period, based on interviews she carried out, in her book: 稲田奈緒美『土方巽 絶後の身体』日本放送出版協会、2008年、pp. 498-578.
- ★2 About the life at Asbestos-studio, see ケイトリン・コーカー「舞踏の肉体：現代日本における舞踏家たちの日常実践と共同生活」、『人文学報』京都大学人文科学研究所、2015年、pp. 80-85.
- ★3 About Hijikata's new method, see Takashi Morishita, *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh: An Innovative Method for Butoh Creation*, Keio University Art Center, 2015.

★4 Original text: 「アスベスト館連続公演の封印。七年近くの沈黙。土方の活動はもうないのではないか？舞踏は知ってるけど土方さんて誰？などという声が巷にながれかけていたときだけに、あの会は八三年幕開きの事件であった。…スライド一枚一枚、映画の一断片、音響、音楽の渦それ自体が見事なまで完備な肉体の薇蓄として蘇生し、現存の力として自己主張していた…」

中村文昭「断えざる生の闘争」日本読書新聞、1983年

★5 Original text: 「3月を皮切りにスタートするこの舞踏シリーズは、アスベスト館における重要な“工事”の一つとも言えます。この基礎工事からはいっさい手を抜くことができません。舞踏の原野に灰柱を一本一本ぶちこんでゆく作業ですから。」土方巽、東北歌舞伎計画フライヤーの文章。

★6 Original text: 「この大胆に開いたスケールは、数年前の厳しく閉じ、情景を一つ一つ完結しながら、一直線に舞踏の軸を求めて歩いた白桃房時代と、がらり性質を異にするもののように思われる。[…] PLAN-Bの開いた空間を考慮して、この開いた方へ、というのが彼の五年間の沈黙の結論であり、土方舞踏の今後の方向のようにも思われる。」

合田成男「土方巽五年間の沈黙の結論 PLAN-B 連続公演」オン・ステージ新聞、1983年。

★7 Original text: 「暗黒舞踏は、というよりその主宰者土方巽のなかで舞踏は、いま、変わりつつあるようだ。未だ、その方向は明確ではない。」

合田成男「舞踏の動詞 12」現代詩手帖、1985年5月。

* This article is based on the presentation conveyed at Performance Studies international conference 2013, Stanford University.

※本論考は2013年、スタンフォード大学（アメリカ、パロアルト）で開催された Performance Studies international（国際パフォーマンス・スタディーズ学会）にて筆者が行った発表を元に、図版・註を追加して構成した。

慶應義塾大学アート・センター年報（2015／2016）第 23 号

Annual Report No. 23（2015／2016）

2016 年 7 月 1 日発行

編集・発行＝慶應義塾大学アート・センター

〒108-8345 東京都港区三田 2-15-45

Keio University Art Center

2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo, 108-8345

TEL：03-5427-1621 FAX：03-5427-1620

印刷・製本＝日本ハイコム株式会社

ISSN 1342-8888

慶	應	義	塾	大	学		
ア	ー	ト	・	セ	ン	タ	ー

KEIO UNIVERSITY ART CENTER