

舞台芸術アーカイブズの編成記述に関する考察 — 慶應義塾大学アート・センター土方巽アーカイヴを事例に —

垣 田 みずき

【要 旨】

日本における舞台芸術のアーカイブズのなかでも、慶應義塾大学アート・センターの土方巽アーカイヴは、最も充実した資料群の保存・管理、利活用に供する機関の一つである。本稿では、同アーカイヴが所蔵する舞踏家・土方巽関係資料について、アーカイブズ学における編成記述の考え方の導入を試み、そのなかで、舞台芸術のアーカイブズ構築におけるアーカイブズ学の編成記述の手法の意義や舞台芸術のアーカイブズ特有の注意点について考察した。

編成記述については、まず公的活動と私的活動を区別したうえで、これらとは別に「創作活動」というシリーズを設けた。公的活動は「公演活動」と「公演以外の公的活動」、および土方が活動拠点としていたアスベスト館にあった資料（「アスベスト館」）でそれぞれシリーズを設置し、シリーズ「公演活動」については主だった公演活動をサブ・シリーズとして設定した。シリーズ「創作活動」、「私的活動」については、形態別にサブ・シリーズを設定した。

判明したことは以下の三点である。まず、アーカイブズ学的な編成記述の考え方は未整理の資料（難解な資料）も含めた資料の全体像の把握に役立つということである。それから舞台芸術アーカイブズの編成記述においては、作品の生成過程に注目したシリーズ設定が必要であること、および活動（公演活動）のスパンが比較的短いことに留意すべきであるということである。

【目 次】

はじめに

1. 舞台芸術アーカイブズについて

- (1) 日本の現状
- (2) 慶應義塾大学アート・センターおよび「土方巽アーカイヴ」の概要

2. 土方巽について

- (1) 経 歴
- (2) アーカイブズ資料

3. 資料分析と編成記述

- (1) 「土方巽アーカイヴ」での編成記述
- (2) アーカイブズ学の考え方に則った編成記述

4. 考察

(1) 土方巽アーカイヴにおいて、そもそも編成記述は不要？

(2) 舞台芸術アーカイブズ特有の考え方

おわりに

はじめに

日本の舞台芸術アーカイブズは、現在ほとんど機能していない。資料を所蔵していても公開まで結びついていないところが大半で、研究者は、個人的なコネクションを辿って資料に到達するしかないのが現状である。一方で、2015年12月には早稲田大学坪内博士記念演劇博物館にて「舞台芸術のアーカイブをめぐる」と題したシンポジウムが開催され、2016年度には同館で舞台記録映像の保存・管理に関するさまざまな事業が実施されるなど、近年舞台芸術アーカイブズの構築はホットな話題となってきた。そんななか、いち早く充実した資料群の整理・保管・公開を行い、数多くの研究者の利用に供してきたのが、慶應義塾大学アート・センター「土方巽アーカイヴ」である。本稿では、同アーカイヴ所蔵の資料を事例に、舞台芸術アーカイブズの編成記述について考察する。

編成記述は、保存されている資料の全体を簡潔に整理・把握し、求める資料へのアクセスを容易にするため、アーカイブズにとって非常に重要な作業である。しかし図書館の分類法のように、機械的に適用できる規則のようなものがあるわけではない。このことは舞台芸術アーカイブズの構築においても同様である。では、舞台芸術関連の資料群はどのような性質・内容を持ち、そこでの編成記述のやり方としてどのようなものが考え得るだろうか。

現段階では、(土方巽アーカイヴを含む)舞台芸術のアーカイブズとアーカイブズ学との交流があるようには思われない。本稿では、この両者を対話させてみることを通して、舞台芸術のアーカイブズ構築に向けた有益な考え方を導き出すことを目指す。

1. 舞台芸術アーカイブズについて

(1) 日本の現状

日本における舞台芸術アーカイブズは、未だ確立からは程遠い状況にあると言ってよい。資料はテレビの放送局や劇場、大学その他の研究機関、芸術家やその関係者といった個人がそれぞれ保持しており、アーカイブズに対する意識の高さもまちまちである。アーカイブズ構築に取り組んでいる組織でも、権利問題が主な障害となり公開までたどり着けているところは極めて少ない¹⁾。土方巽アーカイヴ以外の、日本の代表的な舞台芸術のアーカイブズとしては、早

1) 内野儀による2008年時点での分析は以下の通りである(筆者による要約)。

NHK(日本放送協会)ではテレビ放映用に舞台を収録する慣習があるため膨大な量の資料を所有していると考えられる。公開する方向に進んではいるが、著作権の問題などにより研究者が利用できるまでには至っておらず、当分そうなる見込みもない。CS衛星の放送局であるシアター・テレビジョンも、小劇場演劇やコンテンポラリーダンスを中心に多数の映像記録を保持していると考

稲田大学坪内博士記念演劇博物館（1928年設立）がまず挙げられる。そのほかには、青山学院大学の劇評のアーカイブ（「ACL現代演劇批評アーカイブ」〈2014年HP開設〉）やセゾン文化財団によるセミナー／ワークショップ「ダンスアーカイブの手法」（2014年）などの取り組みがある。しかし結論としては、繰り返しになるが、たとえ沢山の資料を保存・管理していても、それらを整理した上で、公開し、一般の利用者が直接アクセスできるところまで整備されている例は極めて少ない。

そもそも「アーカイブ（ズ）」という言葉の使い方もさまざまで、アーカイブズ学における「アーカイブズ」とは意味合いが異なる場合もある。例えば、「にしすがも創造舎」²⁾は事務所のある建物内の、舞台芸術を含むアート関連の書籍や雑誌などを誰でも閲覧できるようにしたスペースを「舞台芸術アーカイブ」と呼んでいる。

関連して、「アーカイブ」「アーカイブズ」「アーカイブス」「アーカイヴ」「アーカイヴズ」「アーカイヴス」というように少しずつ異なる呼び名が世間一般に使用されているが、舞台芸術界隈では「アーカイヴ」「アーカイブ」といった複数形にしない形での呼び名が目立つ。

本稿ではアーカイブズ学の考え方に従い、固有名詞や引用部分を除き、「個人や、個人の集合体である組織体が、その活動のなかで特定の目的をもって何らかの媒体に記録した一時的な情報のうち、法的、業務的な価値や歴史的、文化的な価値のゆえに情報資源として永続的に保存されているもの、あるいは保存されるべきもの」（＝「記録資料」）、および「記録資料を収集、整理、保存し公開利用に供する機関ないし施設」を指す言葉として「アーカイブズ」という名称を用いる³⁾。

舞台芸術アーカイブズに関する先行研究としては、主に映像資料を対象に、欧米での取り組みを先駆的な例とした調査や、それに関連した「デジタル・アーカイヴ」の構築に関する論文⁴⁾があり、これらは演劇学、芸術学、表象文化論といった領域での研究に資することを念頭においている。またモーション・キャプチャなどのデジタル技術を用いた、動きの記録の研

えられる。また新国立劇場の映像資料室には同劇場で上演された演目や市販の映像記録があるが、アーカイヴとしてはまったく不十分である。また1970年代以降はビデオによる映像記録が、関係者個人が所蔵する形で大量に残っているが、その多くは磁気テープによる記録である可能性が高く劣化や散逸の恐れがあるため、何らかの対策が必要だが、そうした対策を講じる力は弱い。

いずれにしろ大学や研究機関も含め、小規模な組織でできることには限界があり、内容や質の偏りをなくすには国立または地方自治体レベルの予算規模と専門職員数を要する。

（参考：内野儀「舞台芸術の映像アーカイヴについて—日本とアメリカ合衆国の事例から」（河合祥一郎ほか『現代舞台芸術の映像資料デジタル・アーカイヴ構築に向けて』〈平成16年度～19年度科学研究費補助金（基盤研究（B））研究成果報告書〉、2008年）

- 2) 2004年に開設された東京・西巣鴨にある廃校舎を再利用したアート・スペース（2016年12月閉館）。例年秋に東京都豊島区で開催される国際舞台芸術祭「フェスティバル／トーキョー」の運営も行っている。同「アーカイブ」については、<http://archives.anj.or.jp/index.html>（最終閲覧日：2017年9月1日）を参照した。
- 3) 本稿での「アーカイブズ」の定義にあたっては、安藤正人・青山英幸（編著）『記録資料の管理と文書館』（北海道大学図書刊行会、1996年、2頁）、および国文学研究資料館（編）『アーカイブズの科学（上）』（柏書房、2003年、2頁）を参照した。
- 4) 赤間亮「立命館大学アート・リサーチセンター（ARC）—時間芸術とデジタルアーカイブ—」（『情報管理』42（11）、2000年、934-941頁）、三宅茜巳・持田宗周「演劇文化のデジタル・アーカイブ開発における課題：デジタル・アーキビスト養成の実践例」（アーキビストの養成、日本教育情報学会第22回年会）、年会論文集、2006年、22、226-227頁など。

究⁵⁾ などがある。

上述したように舞台芸術関連のアーカイブズ機関は日本にいくつか存在するが、なかでも本稿で取り上げる慶應義塾大学アート・センターの「土方巽アーカイヴ」は、日本の舞台芸術アーカイブズのなかで最も充実した資料群で、公開・利用に向け最も整備の進んでいる例の一つである。そしてこれは土方巽という芸術家の個人アーカイブズとしてとらえることができる。振付家、演出家や演者の個人名に焦点が当てられやすい今日の舞台芸術シーンにあっては、個人アーカイブズという形での保存・公開は非常に有用であろうから⁶⁾、個人アーカイブズとしての分析を舞台芸術アーカイブズ全体について敷衍することもある程度は可能であろう。

(2) 慶應義塾大学アート・センターおよび「土方巽アーカイヴ」の概要

慶應義塾大学アート・センターは、1993年、東京・三田に設立された。一次資料の収集・保管だけでなく、研究活動およびその成果（二次資料）の収集や情報化に重点を置く「研究アーカイヴ」であることを特徴とする。4つの個人アーカイヴ（土方巽・瀧口修造・イサムノグチ・油井正一）をもち、土方巽アーカイヴは1998年に設立された。同アーカイヴは土方巽記念資料館（旧称「アスベスト館」、東京・目黒）から数多くの一次資料の寄託を受けたことで本格的な活動を開始した。舞台写真を中心に、チラシ、ポスター、チケット、ビデオやフィルムの映像資料、そして土方のインタビューや講演記録などの音声資料などを所蔵している。なかでも特徴的な資料として、土方やその弟子らがスクラップブックやノートなどに様々な絵画（雑誌の切り抜き）や写真を貼り付け、言葉を書き込んで作成された「舞踏譜」がある。

目録に相当するものは存在しているが、紙媒体でもオンラインでも公開はされていない。2017年現在オンラインで閲覧できるのは各公演の関連資料（チケット、チラシ、パンフレットなど）の画像のみで、HPサイト「HIJIKATA Portas Labyrinth」⁷⁾において、土方の1959年の公演『禁色』以降の舞踏公演や出演映画のポスターを軸に公演についての解説も同時に見ることができる。

アーカイブズとしての活動だけでなく、シンポジウム、展覧会、イベント、ワークショップなどを開催している。さらに、国際パフォーマンス・スタディーズ学会（PSi）にも参加するなど活動の幅は広く、国内のみならず海外のアーティストや研究者との交流が盛んである。

アーカイブズ構築に関しては、土方巽アーカイヴの森下隆氏⁸⁾によれば⁹⁾、「ジェネティック・アーカイヴ」として、研究をしながらアーカイヴを拡充していくという姿勢が一番の特徴であ

5) 八村広三郎「モーショキャプチャプロジェクト—舞踏のデジタルアーカイブ」(京都アート・エンタテインメント創成研究2003年度報告書、2004年)、曾我麻佐子・海野敏・平山素子「モーショナーカイブと3DCGを用いたコンテンポラリーダンスの創作実験」(『映像情報メディア学会誌』Vol. 66, No. 12, 2012年、J539-545頁)など。

6) ドイツの例だが、舞踏家ピナ・バウシュのアーカイブズも個人アーカイブズとしてとらえられる。専用の施設が設立され、保存管理の行き届いた先進的な事例の一つである。

7) http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/portas/performance/RCA_TH_EP7.html (最終閲覧日: 2017年9月1日)。

8) 土方がかつてアスベスト館を拠点に活動していた時代から、土方関連資料の保管に携わってきた人物である。

9) 2016年9月に実施した筆者による口頭インタビューでの発言。

る。これは完成された作品のみ見るのではなく、その生成過程に重点を置き、その解明に役立つためにアーカイブズ構築を行う、という考え方である。「通常のデータ記述に加え、芸術作品の創造過程を明らかにする情報を積極的にデータ化しデータベースに取り込んでいくこと」、「情報提供の仕方（インターフェース）に工夫をこらし、（…）つねにユーザーの創造的思考を刺激する感性的な場として機能すること」、新たな研究成果を「積極的にアーカイブへフィードバックすることによりアーカイブ自体が「ジェネティック」に成長していくシステムを構築すること」¹⁰⁾の3点が、ポイントとして挙げられる。具体的には、作者、題名、制作年などといった「基本的データ」に加えて、「作品を構成するモチーフの出典に関する情報」（例えば「〇〇の絵画からの引用」など）、「制作依頼に関するエピソード」、「その後の作品に対する影響」¹¹⁾といった情報を入れ込んでいくことになる。

このような作品の生成過程を跡付けるようなアーカイブズの構築の試みは海外にも例がない、と土方アーカイブ設立に関わった前田富士男氏は述べている¹²⁾。

こうした文脈で、土方異アーカイブは近年まで「舞踏譜」の研究に力を入れていた。舞踏譜は土方の作品および思想形成を跡付けるための手がかりとして最も重要視されている。具体的な作業としては、舞踏譜のなかに出てくるモチーフを抽出・整理したうえで言及されている芸術作品を特定し、切り抜きの出典を突きとめたうえで、目録の中にその情報を入れている。この研究成果を取り入れた目録は、土方異アーカイブ内のPC端末にて閲覧することができる。

2. 土方異について

(1) 経歴

1928年秋田県生まれ。「舞踏(butoh)」と呼ばれる独自の身体性をもつ舞踊ジャンルを確立し、日本および世界の舞踊シーン、芸術シーンに絶大な影響を及ぼす。三島由紀夫や澁澤龍彦などの知識人・文化人や大野一雄や細江英公といったさまざまな分野のアーティストとの交流が深く、随筆や評論などの執筆活動も行った。1950年から1985年まで公演活動を行い、1986年に死去した。

詳しくは末尾の年譜を参照されたいが、出演、振付、演出などの形で携わった、100を超える公演活動のなかで主要なものとしては、「禁色」（1959年）、「あんま」（1963年）、「バラ色ダンス」（1965年）、「肉体の叛乱」（1968年）、「四季のための二十七晩」（1972年）などが挙げられる。また1952年以降は東京・目黒に「アスベスト館」という活動拠点を得て、自身および弟子たちの稽古場、作業場としていた。1970年には「幻獣社」、1974年には「白桃房」という、弟子たちを中心としたグループを組織し、公演活動を続けた。

10) 柳井康弘「土方異アーカイブ「ジェネティック・アーカイブ・エンジンにおけるドキュメンテーションについて」」（慶應義塾大学アート・センター（編）『慶應義塾大学アート・センター／ブックレット06 ジェネティック・アーカイブ・エンジン—デジタルの森で踊る土方異』慶應義塾大学アート・センター、2000年、12-26頁）、18頁。

11) 柳井前掲論文、22頁。

12) 前田富士男「土方異を再構築する—慶應義塾大学アート・センターによる研究アーカイブ・システムの開発」（財団法人セゾン文化財団ニューズレター『viewpoint』第14号、2000年）。

(2) アーカイブズ資料

土方巽関連資料の所在は、土方巽アーカイヴと個人の2種類に分かれると言ってよい。人にものを与えるのが好きだった土方本人の性格もあり、資料は広範な交友範囲のうちに散逸している。そのなかで土方が1952年以降活動拠点にしていた「アスベスト館」(のちに「土方巽記念資料館」、2003年廃館)にはまとまった資料が残存しており、土方巽アーカイヴがアスベスト館にあった資料を引き継いだ。その後も土方夫人である元藤燐子氏や写真家中谷忠雄氏、小野塚誠氏ら交流のあったアーティスト、小林嵯峨氏、和栗由紀夫氏ら弟子たちから寄贈を受けているため、規模としては土方巽アーカイヴが最大と考えられる。しかし個人所蔵のものもいまだ多く、なかでも高弟の一人であった芦川羊子氏は膨大な量を所有している。

また土方巽アーカイヴの所蔵する資料でも、公開されているものはすべて東京都港区・三田の慶応義塾大学アート・センター内にあるが、大型のものや未整理のもの、アート・センターの保存庫(三田のほかには日吉にもある)に収まりきれないものは山梨県大月市にある倉庫で保管されている。大月の倉庫は、森下氏がNPOを立ち上げ、アート・センターとは別個に管理している。

本稿ではこれらのうち、土方巽アーカイヴが東京・三田の慶応義塾大学アート・センター内で管理している資料を扱う。

土方巽アーカイヴが所蔵する資料は、土方巽や舞踏に関する書籍、遺稿、公演資料(チラシ、ポスター、パンフレット、チケットなど)、写真・映像資料、舞踏譜などの一次資料と、研究論文、舞踏関連の雑誌といった二次資料に分けられる。本稿で扱う、一次資料の概算は、設立直後の2000年時点では、図書・雑誌5,000点、新聞記事250点、原稿・画稿類50点¹³⁾、ポスター、チラシ、チケット250点、写真資料4,000点、映像資料150点、音声資料100点の計9,800点であった¹⁴⁾。

ただし写真資料(公演の記録写真)については、中谷忠雄氏、小野塚誠氏ら写真家の協力を得て徐々に数を増やし、2010年時点で10,000点を超えている。映像資料は元藤燐子氏が精力的に収集していたもので、1960年代の舞台公演は8ミリフィルム、1972年以降は16ミリフィルム、またそれ以降のアスベスト館での公演はビデオの形で残っている。さらに土方のドキュメンタリー3~4本、出演した劇映画10本以上を含む。音響資料としては、土方の使用した音楽がオープンリールのテープで大量に残されていたが、現在はカセットテープやMD、CDの形で保管されている¹⁵⁾。

収集の方針としては、舞踏に関係のあるものを優先的に集めてはいるが、舞踏と直接関係のない活動に関する資料も含まれている。しかし土方が上京する以前の、例えば少年期の私的な資料(小中学校の通信簿など)や、公演に関する事務書類(領収書など、制作のプロセスで発生するはずの書類)は無いに等しい。土方の関係者が会社を設立し、キャバレーを営んでいたときの登記書類やダンサーのプロマイド写真といったキャバレー用宣材がわずかに保管されているのみである。

13) 「舞踏譜」は画稿類に含まれる。

14) 柳井前掲論文。

15) 国際交流基金2010「アーティストインタビュー: 森下隆 アーカイヴが語る土方巽と舞踏」(http://www.performingarts.jp/J/art_interview/1008/1.html (最終閲覧日: 2017年9月1日))。

特徴的な資料としては、先にもふれた「舞踏譜」が真っ先に挙げられる。舞踏譜は土方の作品や思想を形成するうえで影響を受けたものについての直接的な手がかりとなるため、特に重視されている。

「舞踏譜」は形態から以下の2種類に分けられる。

- ① スクラップブック（16冊）：主に美術雑誌から切り抜いた絵画作品を貼り、余白に作舞用のメモを書いたノート。動きの原理についてのメモや動きの名称、切り抜きのどこをどう使うか、衣装はどうするか、といった内容が見られる。台本の代わりとなるようなもの。
- ② スクリプトシート（全255組、2677面）：こちらも舞踏作品の制作や演出のためのメモや台本に相当するが、ノートではなく1枚1枚紙に書かれ、ホチキス留めされていたもの。

これらは土方の頭のなかのイメージ、アイデアなどが散漫に記されたもので、外部の人間がその内容を読み解くのは非常に困難な代物である。

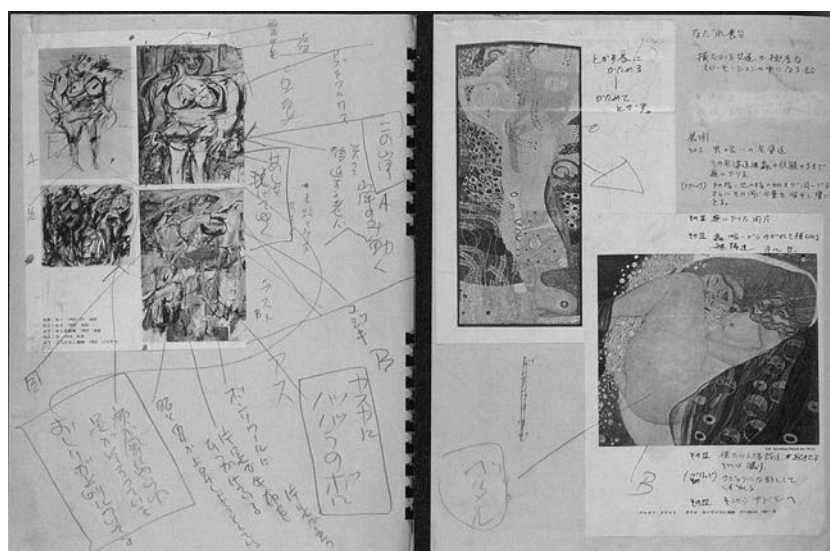


図1-1 スクラップブック「なだれ雨」より¹⁶⁾

16) 森下隆『土方巽 舞踏譜の舞踏—記号の創造、方法の発見』（慶應義塾大学アート・センター、2015年、66頁）。

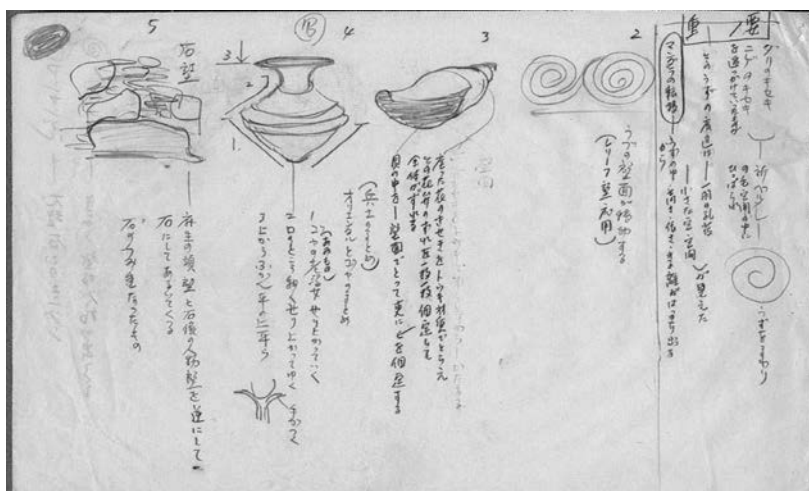


図1-2 スクリプトシート¹⁷⁾

舞踏譜には、「土方巽が弟子たちに与えた言葉の集合体」として、稽古中の土方の言葉を弟子たちが書き留めたものも含まれる。土方は1,200～1,300の「動き」一つ一つに名称を付け、これらを組み合わせることで作品を創ったが、これらのノートには動きの名称や注釈のようなものが見られる。ただし土方の言葉は、西洋の「ダンス・ノーテーション」のように誰もがすぐに動きを再現できるよう体系化、図式化されたものではない。詩的で難解な表現が多く、再現できるのは土方から直接それらの動きを習った弟子のみである（そこで土方巽アーカイヴでは、「動きのアーカイヴ」として、各「動き」を弟子たちに再現してもらい、それを映像記録として残す作業も行っている）。

このような内容をもつ舞踏譜は、「土方の創造のプロセスや方法論がそのまま示された貴重な資料」¹⁸⁾として、舞踏研究のうえで非常に重要なものとされる。

3. 資料分析と編成記述

(1) 「土方巽アーカイヴ」での編成記述

目録に相当するものは「写真」「エフェメラ（印刷物）」「舞踏譜」「書簡」「映像」の5つについて作成されている。土方巽アーカイヴでは「編成記述」の階層構造の考え方が意識されているわけではないが、このように形態別に5つのシリーズが設定されているととらえることができる。さらに各シリーズについてアイテムの一覧を作成し、形態ごとに異なる記述項目を設定している、という見方が可能である。

利用者が検索する際にはこの一覧を用い、一覧でアイテムを「詳細・画像」表示すれば詳細情報と画像を閲覧できる。この一覧はオンラインで公開されておらず、紙媒体化もなされていないが、土方巽アーカイヴを訪問すれば閲覧できる。また「写真」「エフェメラ（印刷物）」「舞

17) 森下前掲書、71頁。

18) 国際交流基金前掲記事、森下隆氏の発言。

踏譜」についてはいわゆるフリーワード検索が可能であり、任意の語句を入力すればそれを登録情報に含むアイテムがヒットする仕組みになっており、利便性が高い。

サブ・シリーズ以下も、明文化されてはいないが、実際に土方アーカイブの保管庫にて物理的にどのように保管されているかがおおむね対応すると考えてよいだろう。以下、現行の保管状況をシリーズごとに示す。次頁の図2をあわせて参照されたい。

写真：基本的に、演目およびシーンごとに分けて保管。さらにアイテムはシーン名と写真家の名前を併記した付箋紙をつけ、ビニールの袋に分けている。寄託数の多い中谷忠雄氏のコレクションは「中谷コレクション」として保管されている。

印刷物：年代および演目ごとに分けられている。アイテムは演目ごとにまとめて中性紙の封筒に入れている。大判ポスターはマップケースに保管されている。

書簡：はがきと封書で別々に保管。どちらも、さらに年代ごとに分けられている。アイテムには消印の日付と差出人名が併記された付箋紙がつけられている。はがきはビニールのレフィルに、封書は封筒と中身をまとめて中性紙の封筒に入れている。

舞踏譜：「スクラップブック」と「スクリプトシート」の2つに分けて保管。スクラップブックは表紙に記載されたタイトルをそのまま箱に表記している。スクリプトシートは元々ホチキスで留めてあったものを外し、ビニールの袋に小分けにしている。現段階では年代も演目もわからないものが大半であり、出てきた順に便宜的に番号をつけ、紙の右端のワードを仮タイトルとして登録、管理している。

映像：公開しているものはHDDにデータ化して保存されている。「ドキュメンタリー・劇映画」と「舞台記録映像」の2つに分かれる。

要するに、形態別のシリーズ設定の後、「写真」「映像」については基本的に公演ごとのサブ・シリーズが設定されている。「写真」についてはシーン名と写真家名を並列させたサブ・サブ・シリーズをもつと考えるとよいだろう。「舞踏譜」はどの公演のために作成されたかが不明なものが大半であることから、ひとまず「スクラップブック」と「スクリプトシート」の形態別に分けられている。「印刷物」「書簡」については年代ごとのサブ・シリーズ、さらに「印刷物」については公演ごとにサブ・サブ・シリーズが設定されている、と捉えることができる。

目録の作成されている、以上5つのカテゴリー（シリーズ）のほかに、未整理のものも存在する。内訳は、白着物などの舞台衣装、掛け軸やふいご、幕などといったオブジェ（約10点）やドロイング、新聞雑誌記事の切り抜き、台本、公演芳名帳、レコードなどである。また公演に使われた音楽や、土方による舞踏に関する講演の音声などをMDやCDに記録したのもも保存している。元藤燐子氏所蔵の資料（段ボール約4個分）はアスベスト館にあったもので、新聞記事の切り抜き、印刷物、手稿、雑誌のコピーや、雑誌、週刊誌、写真集、交流のあったアーティストの個展カタログなどを含む。これとは別に、元藤氏所蔵の書籍のなかで土方が使った可能性のあるものが土方異アーカイブにある¹⁹⁾。

19) ここまで、前掲の論文や書籍のほかに、以下の文献を参照した。

内田まほろ「2. 土方異デジタル・アーカイブのデザイン理論」(『慶應義塾大学アート・センター

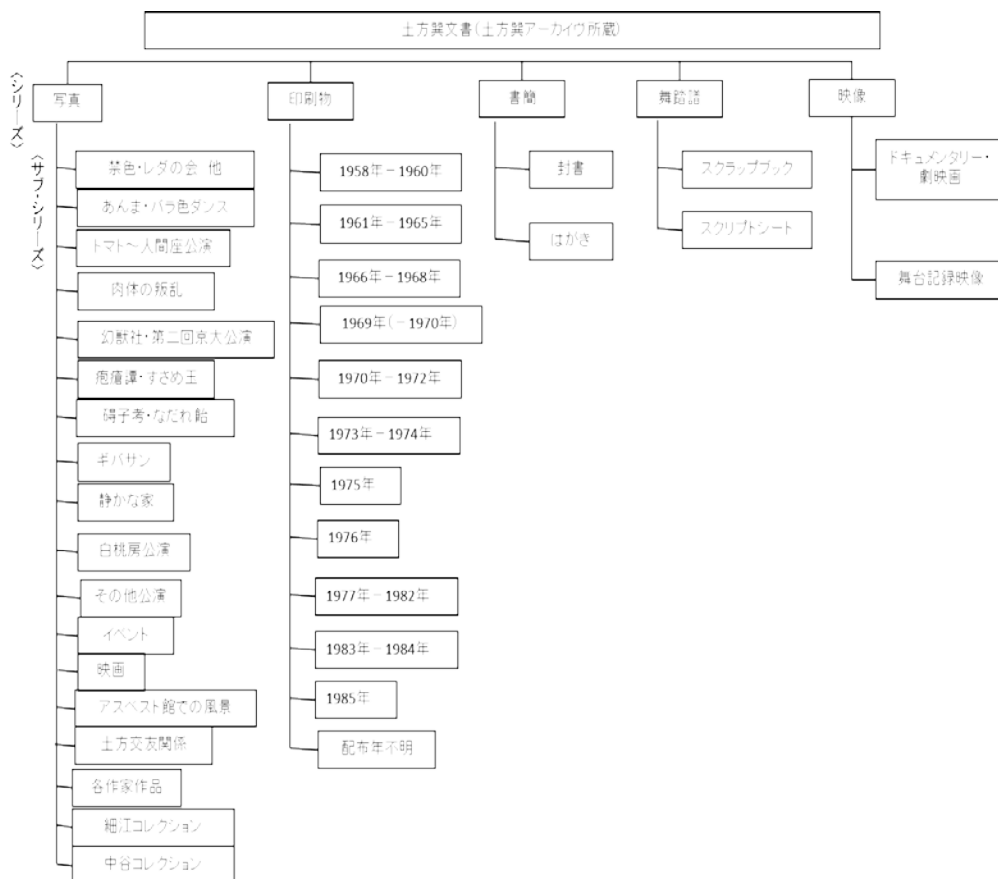


図2 土方巽アーカイヴでの現行の保管形態に則したシリーズ構成 (筆者作成)

(2) アーカイブズ学の考え方に則った編成記述

土方巽アーカイヴとアーカイブズ学での編成記述を比較すると、まず対象の性質が異なる。アーカイブズ学が扱ってきたのは古文書や行政文書が主であり、古文書と行政文書のあいだでもやり方が異なる。

芸術関係の資料とのかかわりでいえば、アートプロジェクトの分野では、アーカイブズ学の

／ブックレット06 ジェネティック・アーカイヴ・エンジン—デジタルの森で踊る土方巽』慶應義塾大学アート・センター、2000年、27-37頁）、内田まほろ「パフォーマンスアート研究におけるデジタルテクノロジーの役割」（『舞踊学』24、2001年、44-46頁）、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 身体のアントロジー』（慶應義塾大学出版会、2004年）、松澤慶信「舞踏アーカイヴの形成に向けて」（慶應義塾大学アート・センター（編）『アート・アーカイヴ—多面体：その現状と未来 記録集』（アート・ドキュメンテーション学会、慶應義塾大学アート・センター、2010年、22-26頁）、森下隆（編著）『写真集 土方巽—肉体の舞踏誌』（勉誠出版、2014年）、森下隆・木村優子・岩本晏奈「[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』（慶應義塾大学アート・センター（編）『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、116-130頁）。

考え方を導入しようという動きがみられる²⁰⁾。しかし、舞台芸術分野、少なくとも土方巽アーカイブはアーカイブズ学との交流があるようにはみえない。

こうした現状を踏まえ、本稿では舞台芸術分野でアーカイブズ学的な考え方が適用できるかどうかを検証するが、土方巽アーカイブの文書群はアーカイブズ学という個人文書の編成記述が最も近いと考えられる。

そこで本稿では、アーカイブズ学的な考え方として、加藤聖文（2014）が示した個人文書の編成記述モデルを参照する。以下、加藤論文の概要を示す。

加藤は、個人文書の基本構造として、社会的役割（時限的な活動）＝パブリックな記録、個人的行為（通時的な活動）＝プライベートな記録の2種類から成ることを前提とし、シリーズの設定を重要視する。やり方としては、「機能＝社会的役割および個人的行為とおきかえて、それらをシリーズとす」²¹⁾。ただ、加藤は日本での編成記述をめぐる議論は、ややもすれば精緻すぎる概念的な議論に傾きがちであるとし、あくまで「利用者が目的とする資料の基本的な性格を把握し、効率よくたどり着くための実用性」²²⁾を議論の第一義とすべきだと述べる。

そこで加藤は、二つの事例を取り上げる。一つは山崎元幹文書、もう一つは鈴木壮六文書である。前者は山崎の勤務した満鉄社内での山崎の役職をシリーズに、サブ・シリーズについては役職に付随する業務の性質を勘案しつつ、役割別・テーマ別・形態別といった複数の項目設定を混合させている。日記や手紙など、役職と関係のない私的な文書については「個人活動」といったシリーズを役職別のシリーズと並列させている。一方後者は、本人の周辺の人物の文書群や、書画や写真といったモノ資料が混在しているケースである。そのため、公的活動に関しては山崎元幹文書と同様だが、シリーズ「個人」では完全に形態別のサブ・シリーズを設定している。また周辺人物の文書群に関しては「家族」シリーズを設定し、人名によってサブ・シリーズが設定されている。そしてサブ・サブ・シリーズは形態別である。

端的に言えば、まずは公的活動か私的活動かを区別し、公的活動については役職及び仕事の内容別に、私的活動については形態別の下位項目を設定している。

加藤のモデルを土方巽文書に適用してみる。経歴＝公演活動を主として、形態別との混合型のシリーズ設定を行うことで現行のカテゴリー設定を活かしつつ、舞踏に関係のない文書、現在未整理の資料の体系付けも可能になると考えられる。以下、図3をあわせて参照されたい。

まず「公的活動」と「私的活動」の区別だが、「公的活動」は舞台公演活動が中心である。他には講演会や「舞踏教室」などのイベントや出演映画関連の活動が含まれる。また活動拠点であったアスベスト館関連の雑多な文書類は、交友関係を示すようなものなどで構成され、公演やイベントなどの資料とは別の機能をもつ。これらを踏まえ、「公演活動」「公演以外の公的活動」「アスベスト館」という3つのシリーズを設定する。

20) 特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター（編集・制作）『P+ARCHIVE アート・アーカイブ ガイドブックβ版』公益財団法人東京都歴史文化財団 東京文化発信プロジェクト室、2011年はその一例である。

21) 加藤聖文「近現代個人文書の特性と編成記述—可変的なシリーズ設定のあり方—」（国文学研究資料館（編）『アーカイブズの構造認識と編成記述』思文閣出版、2014年、181-199頁）、182頁。

22) 加藤前掲論文、182-183頁。

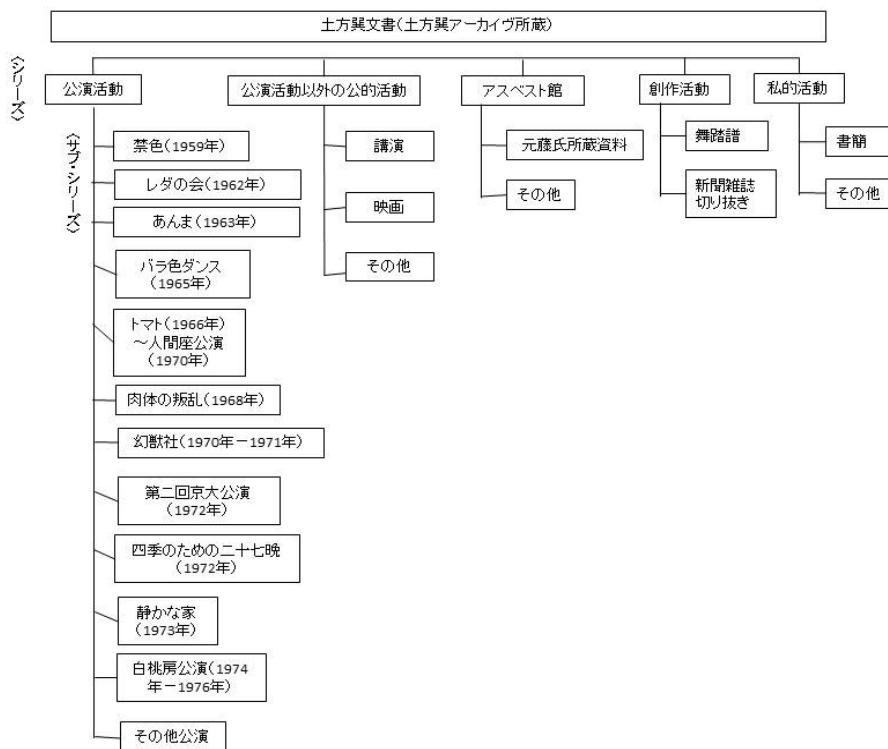


図3 加藤モデルを参照し、筆者が考案したシリーズ構成

シリーズ「公演活動」については、サブ・シリーズとして主な公演名を設定する。印刷物は比較的小規模の公演を含めほぼすべての公演に関する資料が揃っているが、他の形態だと公演によっては資料が乏しいものもある。今回は印刷物に加え写真資料も残っているものを「主な公演」と考え、サブ・シリーズの項目として使用することにした。

それから上記にあてはまらないものを、ひとまず「私的活動」(シリーズ)ととらえて形態別にサブ・シリーズを設定する。土方の場合、「書簡」がこれにあたるだろう。

問題は舞踏譜の扱いである。公演活動と密接に関わっているため私的活動とは言い難いが、一方でどの公演のために作成されたのか不明なものも多く、公演活動ごとに設定したシリーズのなかに入れられるものはわずかである。そのため、「公的活動」「私的活動」のあいだに「創作活動」といったもう一つのシリーズを設定し、「舞踏譜」はこれのサブ・シリーズとする。ここには、現在は未整理段階の(土方による書き込みのある)新聞雑誌の切り抜きなどをサブ・シリーズとして並列することができる。

4. 考 察

(1) 土方巽アーカイヴにおいて、そもそも編成記述は不要？

現在土方巽アーカイヴで「編成記述」という概念は認識されていない。筆者がシリーズ構成として解釈した、形態に基づくカテゴリーは、おそらく単に物理的な保管の都合上そのように

分けられているだけである。確かに、資料の内容把握とは別の問題として、保管の実際態別にまとまりをつくって棚に配置するのは当然である。「編成記述」の作業をことさらに行わなくても、土方巽アーカイブはその機能を保っており、多くの研究者の利用に供してきた。それでは、筆者が本稿で土方巽アーカイブの資料の編成記述について考えるのは無意味なことなのだろうか。

編成記述を行うのは何のためかという、どのような資料があるかを全体的に把握し、望みの資料に早く到達できるようにするためである。アーカイブズ学で扱われる個人文書はその個人がどういう人物か一般にはほとんど知られていない人物であることが多いため、編成記述によりその文書群の基本的性格を端的に表すことがなおさら重要になってくる。これに対し舞台芸術アーカイブズは、「舞台芸術」と枠組みを設定した時点で舞台芸術に関心をもつ人びとに想定される利用者が限定される。また土方のように、専用の機関を設けて保存・管理されるような文書群は、その時点ですでに著名な人物のものであることが多い。そうすると大体的内容に見当をつけた人ばかりが利用することになるのかもしれない。アーカイブを訪問しさえすればすぐにモノに手が届く状態なので、形態だけ把握しておいて、内容に関してはその都度見ればよいという森下氏の主張²³⁾もそれはそれで一理ある。

しかし、だからといって編成記述の作業、およびそれを通した階層構造的な資料群の把握が必要ない、ということにはならないと筆者は考える。

理由は、土方巽アーカイブの例から考えれば、アーカイブズ資料を熟知していない人にも未整理資料の存在をとらえられるようになるからである。現行のやり方では、整理が完了し目録が作成され、検索できる分しか利用者の手が届かない可能性がある（未整理のものを見せてもらうようお願いすれば閲覧できるが）。しかし今回加藤の手法に従って筆者が考案したシリーズ構成をみれば、現段階では未整理とされている元藤氏所蔵資料や新聞雑誌の切り抜きなどの資料も大体的位置づけを把握できるようになる。また土方巽アーカイブでは、舞踏に直接関係のあるものを優先的に整理しているが、一見関係のないものが研究に役立つケースも想定されるため、そうした資料も利用者の視野に入ったほうが手がかりを探る範囲も広がる。このように、土方巽個人の文書の全体像の把握と資料へのアクセスの改善のため、編成記述による階層構造的な把握はなお有効だと筆者は考える。

（2）舞台芸術アーカイブズ特有の考え方

土方巽アーカイブにおけるアーカイブズ構築で最も興味深いのは、「ジェネティック・アーカイブ」の考え方である。芸術作品を研究する際その生成過程に注目する、というのはごく自然な発想であるが、それによりアーカイブズの記述内容も行政文書とは異なってくる。土方の場合特に重視されるのは舞踏譜で、これに出てくるモチーフの同定およびその情報の記述といった近年の研究については上述した通りである。こうした、特定の作品にわかりやすく結実がみられるのではないライフワーク的な性質をもつ文書群については、今回は「創作活動」として新たなシリーズを作成することで対応した²⁴⁾。

23) 2016年9月に実施した筆者による口頭インタビューでの発言に拠る。

24) 関連して、生成過程への注目という点でより先進的な例として、セゾン文化財団によるセミナー

またもう一つ、アーカイブズ学との大きな違いを挙げるならば、それは仕事の内容の性質の違いである。

個人アーカイブズの場合は基本的にその個人の経歴＝役職にまず注目する。土方の場合、(そもそも彼の社会的役割は「舞踏家」として終始一貫していたととらえることもできることから)公演活動を区切りとするのは一つのやり方であろう。しかし、後掲の土方の活動年譜からわかるように、公演活動を中心とする舞台芸術関係の仕事は行政や会社といった組織内での役職と比べると、スパンが非常に短い。そのためシリーズあるいはサブ・シリーズとして設定するにはあまりにも細分化されすぎてしまう恐れがある。その場合、単純に年代ごとで区切るというのも一つの手かもしれない。今回は、土方の公演のなかで比較的多く資料が残っており、かつ主要作品として有名なものをピックアップしたのち、年代を併記することでわかりやすさを期した。

おわりに

ここまでの考察でわかったことは以下の3点である。これらを舞台芸術アーカイブズの構築につなげる方向性を提示して、本稿を締めくりたい。

一点目は、アーカイブズ学の編成記述モデルの適用により、(実務的な問題で)未整理のままになっている資料も含めた、資料の内容の包括的な把握が可能になるということである。だから、舞台芸術アーカイブズにおいても、編成記述による階層構造を考えることは有用な作業である。

では舞台芸術アーカイブズの編成記述の作業において具体的にどのような点に気を付けるべきか。

それが二点目の、作品の生成過程に注目したシリーズ設定と、三点目の、仕事の性質の違いへの留意である。要するに、舞台芸術関係の仕事において作成される文書には、公演ごとに必ず作成されるもの(印刷物など)と、今回筆者が設定した「創作活動」シリーズに含まれる、ライフワークのような形で創作のために作成されるものがある。前者は公演名を時系列に並べてシリーズを設定し後者はもう一つ別のシリーズを設定する、という対応策を本稿では一案として示した。

日本における舞台芸術アーカイブズ資料の公開が進まないのは、おそらく権利問題が一番の障壁であろう。本稿ではそれを扱うことができなかったが、利用者に配慮したサービスの提供のために編成記述を考える折には、この考察が少しでも役に立つことを願う。

／ワークショップ「ダンスアーカイブの手法」(2014年)が挙げられる。これはアーティスト自身が自分の作品を表すようなモノを箱(「アーカイブ・ボックス」)に詰め、別のアーティストがその箱の中身からインスパイアされた作品を「再創造」する、という試みであった。箱の中身は公演の際に発生した事務書類の類ではなく、衣装や新聞記事、飴玉、その他オブジェといったものであり、コンセプチュアル・アート作品に近い。

ここではむしろ「アーカイブズを次の作品の創造につなげる」ということが重視されており、「先進的」という形容はそういう意味である。

謝 辞

本稿は2016年度アーカイブズ・カレッジ（長期履修コース）修了論文「舞台芸術アーカイブズの編成記述に関する考察」を改稿したものである。執筆にあたり、指導を担当いただいた渡辺浩一教授をはじめとする国文学研究資料館の先生方、職員の皆様には多くの場面で支えていただきました。また慶応義塾大学アート・センターの森下隆様、木村優子様をはじめとするスタッフの皆様の快いご協力・ご助言がなければ本論文は成り立ちませんでした。心より御礼申し上げます。

土方巽略年譜

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 身体のアントロロジー』（慶應義塾大学出版会、2004年）、森下隆（編著）『写真集 土方巽—肉体の舞踏誌』（勉誠出版、2014年）、「土方巽 年譜」<http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/about/chronology.html>（最終閲覧日：2017年9月1日）を参照し、筆者作成。

網掛けは主な出来事・公演として（サブ・）シリーズ設定に使用したもの。

1928年	3月9日	秋田県南秋田郡旭川村泉（現・秋田市保戸野八丁）に生まれる。父・米山隆蔵、母・スガの11人兄弟の10人目（六男・戸籍上は五男）で九日生と名付けられる。
1946年 （18歳）	3月	秋田県立秋田工業学校本科電気科を卒業。
	この頃	秋田製鋼に入社。勤務のかたわら、秋田市にモダン・ダンス研究所を開いていた増村克子（江口隆哉門下）に師事する。ノイエ・タンツ（ドイツ系）のダンスを習得。
1948年 （20歳）	この年	初めて上京。高輪（港区）の正源寺に下宿する。同宿の画家の田中岑と親しくなったことで、美術家、舞踊家、写真家を知る。児童舞踊を教えたり廃品回収の仕事をしたりして、約1年在京する。
1949年 （21歳）	この年	再度、上京。《第一回大野一雄舞踊公演》（神田共立講堂）を見て衝撃を受ける。
1950年 （22歳）	この頃	秋田の旭館（現・秋田市大町六丁目）で友人の網代四郎と〈月の浜辺〉を踊る。また、仲間と演芸チームを結成し、秋田周辺の農村を巡回公演する。
1952年 （24歳）	この年	津田・元藤近代舞踊研究所（津田信敏近代舞踊学校）が目黒区下目黒（現・中町）に元藤燐子により設立される（のちのアスベスト館）。
1953年 （25歳）	この年	安藤三子舞踊研究所に入門。テレビ放送の開始とともに、テレビ・ダンスショー（安藤三子振付）に出演。
	9月13日	《安藤三子ダンシング・ヒールズ特別公演》（日比谷公会堂）の〈鴉〉〈サラダイン・LP〉〈スリル・ジャンクション〉に出演。土方九日生を名乗り初舞台を踏む。〈鴉〉には大野一雄が特別出演し、岡本太郎が装置を担当する。
1957年 （29歳）	12月	武智鉄二作・演出の〈ミュージックコンクレート・娘道成寺〉（砂防会館ホール）に出演。共演・川口秀子、茂山千之丞ほか。暗黒舞踏の出現を予感させる登場。

- 1958年 12月 《劇団人間座・現代舞台芸術協会合同公演》(俳優座劇場)の今井重幸原案・振付・作曲の〈埴輪の舞〉で振付助手を務め、その中の「静と動」の“動”の踊りを作舞し、ソロで踊る。鶏と戯れ転げまわる踊りで、鶏を絞め殺す。この公演で今井重幸の命名により初めて「土方巽」を名乗る。
- 1959年 5月24日 《全日本芸術舞踊協会・第六回新人舞踊公演》(第一生命ホール)で《禁色》を発表。共演・大野慶人。音楽・安田収吾。ジャン・ジュネの男色を主題とし、三島由紀夫の小説の題名を借用した作品。反社会的なテーマと内容で舞踊界に衝撃を与え物議をかもし。三島由紀夫との交友が始まる。
- 9月5日 650EXPERIENCEの会《九月五日六時の会・六人のアヴァンギャルド》(第一生命ホール)に〈禁色〉(二部作・改訂版)を発表する。共演・大野一雄、大野慶人ほか。また若松美黄作品〈アガベの屍臭〉に出演する。他の五人のアヴァンギャルドは、黛敏郎(音楽)、諸井誠(音楽)、金森馨(造型)、若松美黄(舞踊)、ドナルド・リチー(映像)。プログラムに三島由紀夫が「推薦の辞」を寄稿する。
- この年 写真家細江英公を知る。写真集『おとこと女』(1961年刊)としてまとまる撮影を行う。さらに「土方巽に捧げる細江英公写真展」(1960年)の撮影を晴海で行う。
- 1960年 7月23・24日 《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》(第一生命ホール)を開く。初のリサイタル。〈花達〉〈種子〉〈キキ〉〈鳥達〉〈禁色〉〈ディヴィーン抄〉(大野一雄ソロ)〈暗体〉〈DANCE EXPERIENCE 三章〉〈処理場 マルドロオルの歌より抜粋一幕〉を作・演出・振付で発表する。共演・大野一雄、大野慶人、菊池朝之、畠山裕、チャーリー岡村、洪屯包、木村太郎、井出万治郎。美術・水谷勇夫。
- 1961年 9月3日 《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》(第一生命ホール)で〈半陰半陽者の昼下がりの秘儀・参章(・発作によるCROISÉ・半陰半陽者の昼下がりの秘儀・作家の腫物)〉〈砂糖菓子・四章(舌の上の甘い砂糖菓子・そして歯のある器)〉を発表し、演出・振付・出演。共演(体験者)・大野一雄、若松美黄、藤井邦彦、遠藤善久、大野慶人、川名かほる、石井満隆ほか。美術・加納光於、吉村益信、田中不二、音楽・安田収吾。初めて「暗黒舞踊派」を称する。
- 1962年 6月10日 《レダの会発足第一回公演》(アスベスト・ホール)で〈レダ三態〉を作・演出。主演・元藤燐子、台本・矢川澄子、美術・野中ユリ。音楽・刀根康尚、小杉武久。アスベスト館での初めての舞踊公演となる。埴谷雄高が観覧し「胎内瞑想」と名づける。
- 1963年 11月5日 《土方巽DANCE EXPERIENCEの会》(草月会館ホール)《あんまー愛慾を支える劇場の話》を作・演出・振付・出演。共演・大野一雄、大野慶人ほか。美術・風倉匠、赤瀬川原平。音楽・小杉武久。案内状・池田満寿夫、勝井三雄。「暗黒舞踊派結成八周年記念」と称する。ホールの土間に畳を敷き開かれた劇場空間を構成する。土方の作品中、最も前衛芸術的な作品。
- 1965年 11月27・28日 ガルメラ商会謹製《暗黒舞踊派提携記念公演》(千日谷会堂)《バラ色ダンスーA LA MAISON DE M. CIVEÇAWA (澁澤さんの家の方へ)》を演出・振付・出演。共演・大野一雄、大野慶人、石井満隆、笠井叡、玉野黄市ほか。

- 風倉匠、城之内元晴らが床屋のパフォーマンス。美術・中西夏之、加納光於、赤瀬川原平。ポスター・横尾忠則。音楽・小杉武久、刀根康尚。中西が案内状を、加納が食べられるパンフレット「砂糖菓子」を制作。
- 1966年 7月16-18日 《暗黒舞踏派解散公演》（紀伊國屋ホール）《性愛恩懲学指南図絵—トマト》を演出・振付・出演。共演・大野一雄、大野慶人、石井満隆、笠井叡ら。風倉匠が椅子を使つてのパフォーマンス。音楽・刀根康尚。ポスター、案内状・野中ユリ。
- 1968年 10月9・10日 《土方巽舞踏公演》（日本青年館）《土方巽と日本人—肉体の叛乱》を演出・振付・出演。美術・中西夏之。衣装、小道具・土井典。ポスター・横尾忠則。土方の完全なソロで暴力性とエロチシズムとユーモアにあふれ、生成にまで昇華された舞台となる。暗黒舞踏派結成十一年記念と称する。
- この年 元藤燐子と結婚（入籍）し元藤姓になる。
- この頃 芦川羊子をはじめ若い弟子たちの入門が増えアスベスト館に寄宿するようになる。土方は弟子たちに、生活が即、舞踏であることを求める。
- 1970年 10-12月 《幻獣社公演》（新宿アート・ビレッジ）〈ギバザ〉を構成・演出・振付。出演・芦川羊子、小林嵯峨ほか。女性の弟子を中心に幻獣社を結成し、アート・ビレッジでの連続公演を開始する。
- 10月2-17日 《劇団人間座公演》（アートシアター新宿文化）〈骨餓身峠死人葛〉に出演。共演・嵯峨美智子。原作・野坂昭如。演出・江田和雄。美術・粟津潔。パンフレットに松山俊太郎が「謎の日本人」を寄稿。
- 1971年 1-12月 《幻獣社公演》（新宿アート・ビレッジ）〈売ラブ〉〈すさめ玉〉などを作・演出・振付。出演・芦川羊子、小林嵯峨、仁村桃子ほか。
- 1972年 1月21-24日 《土方巽播磨大踏鑑・第二回京都公演》（京都大学西部講堂）で〈売ラブ〉〈ギバザ〉〈すさめ玉〉〈残念記〉を構成・演出・振付。
- 10月25日 《播磨大踏鑑第二次暗黒舞踏派結束記念公演・四季のための二十七晩》（アートシアター新宿文化）〈疱瘡譚〉〈すさめ玉〉〈碇子考〉〈なだれ飴〉〈ギバサン〉を作・演出・振付・出演（出演は〈なだれ飴〉を除く）。音楽・木田林松栄、佐藤康和。「鎌鼬」以来の東北回帰を集大成するテーマと内容で「東北歌舞伎」と称した。観客も8500人以上を動員し、舞踏の様式化の端緒ともなる舞踏史上、記念碑的な公演となる。
- 1973年 9月2-16日 《播磨大踏鑑公演 [踊り子フーピーと西武劇場のための十五日間]》（西武劇場）〈静かな家 前篇・後篇〉を作・演出・振付・出演。美術・中西夏之、中村宏。ポスター・田中一光。音楽・佐藤康和。タイトルは吉岡実の同名詩集に拠る。チラシに瀧口修造が「真空の巢へ」を寄稿。自作品の最後の出演となる。
- 10月3-5日 《大駱駝艦・天賦典式》（日本青年館）で磨赤児作・演出〈陽物神譚〉に特別出演。最後の舞台出演となる。
- 1974年 6月4-9日 《白桃房舞踏公演》（新宿アート・ビレッジ）〈白桃凶〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、小林嵯峨、仁村桃子、和栗由紀夫ほか。芦川羊子を中心として白桃房を発足させ、土方は演出と振付に専念する。
- 7月4-10日 《白桃房舞踏公演》（新宿アート・ビレッジ）〈美人と病氣〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、小林嵯峨、仁村桃子、和栗由紀夫ほか。

- 8月1-7日 《白桃房舞踏公演》(新宿アート・ビレッジ)〈日月ボール〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、小林嵯峨、仁村桃子、和栗由紀夫ほか。
- 10月20-30日 《シアター・アスベスト館落成記念・白桃房舞踏公演》(アスベスト館)〈暗黒舞踏蛭びす屋お蝶〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、小林嵯峨、仁村桃子、和栗由紀夫、雨宮光一ほか。
- この秋 アスベスト館を劇場として改装し、白桃房の本拠として連続公演を開始する。この連続公演の実施で、土方の構想する舞踏を構築し錬成することを可能にする。
- 11月23-30日 《アスベスト館続館びらき・白桃房舞踏公演》(アスベスト館)〈サイレン鮭〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、小林嵯峨、仁村桃子、和栗由紀夫ほか。
- 1975年 1月26日 《アスベスト館続々館びらき・土方巽熾儀大踏鑑・白桃房舞踏公演》(アスベスト館)〈ラブソディー・イン「二品屋」〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、仁村桃子、和栗由紀夫ほか。
- (47歳) - 2月2日 《アスベスト館続々館びらき・土方巽熾儀大踏鑑・白桃房舞踏公演》(アスベスト館)〈ラブソディー・イン「二品屋」〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、仁村桃子、和栗由紀夫ほか。
- 1月26日 《アスベスト館続々館びらき・土方巽熾儀大踏鑑・白桃房舞踏公演》(アスベスト館)〈ラブソディー・イン「二品屋」〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、仁村桃子、和栗由紀夫ほか。
- 2月2日 《アスベスト館続々館びらき・土方巽熾儀大踏鑑・白桃房舞踏公演》(アスベスト館)〈ラブソディー・イン「二品屋」〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、仁村桃子、和栗由紀夫ほか。
- 1983年 3月 『病める舞姫』(白水社)を刊行。
- (55歳)
- 1984年 7-10月 「土方巽舞踏講座」(アスベスト館)を毎週日曜日に開講。
- (56歳)
- 1985年 11月 「土方巽舞踏行脚・其ノ一」(神戸・大阪・京都・金沢・名古屋)講演とスライド構成。
- (57歳)
- 11月24日 「一九八五年度土方巽最終舞踏講座 VOLVI」開講。
- 26日
- 12月 《スタジオ200舞踏講座》(スタジオ200)〈東北歌舞伎計画四〉を作・演出・振付。出演・芦川羊子、東北歌舞伎研究会。遺作となる。
- 1986年 1月21日 死去。東京女子医大付属病院にて肝硬変、肝臓がん併発のため。享年57歳。