

環太平洋的視点からみた舞踊の上肢動作

— シンポジウム報告「アジアの舞踊と身体文化」—

波照間 永子（明治大学） 金 采嫻（韓南大学校） 三田 徳明（学習院大学）

Upper-limb movement of Dancing from the Pacific Rim perspective:
A report on the symposium of “Dance and Body Culture in Asia”

Nagako HATERUMA Chaewon KIM Noriaki MITA

はじめに

2013年11月、東海大学高輪キャンパスにて開催された第24回学会大会に於いて「アジアの舞踊と身体文化」と題するシンポジウムが行われた。

同シンポジウムは、日本、琉球（沖縄）、中国、朝鮮（韓国）、ヴェトナムといったアジア各地の舞踊の「上肢動作」を対象とした報告であった。周知のとおりアジアを含む環太平洋地域の舞踊は、上肢動作を主たる表現メディアとする。そのため、個々の地域の舞踊の上肢動作に着目した研究の蓄積はかなりの量にのぼるが、地域間の「比較」という観点からのアプローチは決して多くない。

例えば、琉球舞踊にも「コネリ手」と呼ばれる「手関節・指関節の屈伸をともなう前腕の回旋動作」があり、その動作特性については本誌16巻他に報告した[HATERUMA 2000；波照間 2010]。芸能学の三隅治雄は、「コネリ手」と類似する技法を持つ舞踊が、インド・ミャンマー・カンボジア・タイ・インドネシア・中国・韓国・奄美を北限とする日本本土にも分布していると指摘し、これらの地域を「コネリ手文化圏」と称した[三隅 1986：224]。この見解に対し、本田安次は、「日本本土にはそれが果たしてないのかどうか。また、変化した形で行われていないかどうか、その検討も必要である」と示唆している[1983：183-184]。さらに矢野輝雄は「この技法は東アジアの広範囲にわたってみられる」と述べ[矢野 1994：84]、「コネリ手」に類似する上肢動作のアジア的広がりを指摘した。ロマックス（LOMAX）らは、ラバン（LABAN）の理論をもとに分析指標を作成し、世界の民族舞踊を（Primitive Pacific, Polynesia, Africa, Asia, Europe, Amerindia）に分類した。その結果「アジア地域の舞踊は一つ一つの指を分化して使い三次元運動を行う」[LOMAX；BARTINEFF；PAULAY 1968：265・1972]としている。

分布域の多少の違いはあるものの、前腕の回旋や手指の屈伸を運動要素に持つ舞踊はアジアだけでなく、太平洋地域にも分布している。例えば、ポリネシアのトンガの舞踊は、前腕の回旋と手指による運動が主たる要素であるとするケプラーの報告[KAEPPLER 1972]があり、同様の運動要素は広くポリネシアやメラネシア地域の舞踊にもみられる。あるいは、インド北西部に起源をもつ移動型民族によってもたらされたフラメンコなども、類似する手の動きを持つ。これらの地域の手指表現を、その動作特性と表現内容から比較検討すると、環太平洋地域におけるおのおのの舞踊の位置付けが将来的には可能になるだろう。同地域の研究者との共同研究が待たれるところである。

本シンポジウムの企画が、他の専門家を交えた環太平洋地域の“比較舞踊研究”へとつながることを期待し、ここに概要を報告する。（文責：波照間）

シンポジウムは「基調報告」と「特別企画：研究報告2件とワークショップ2件」の二部で構成された。概要は次の通りである。

1. 基調報告「ヴェトナム・チャムの民族舞踊と林邑楽舞楽」

三田徳明（学習院大学）

2010年11月、私はVietnam Institute of Culture and Arts Studies (VICAS) の要請を受け、現代チャム族民族舞踊と日本雅楽が内包する「林邑楽舞楽」の比較研究のための現地調査に参加した。調査団は日本の音楽学者を中心とするメンバー構成だった。

当該調査で音楽学の専門家は「現代チャム音楽は、その使用楽器が中世以降の様式を持っていることから、林邑時代の音楽性はすでに消滅している」と結論付けた。しかし日本雅楽の視点に立つと、現代チャム族の舞踊の中には、日本雅楽の舞踊、特に林邑楽舞楽「抜頭」に固有の動作素と酷似するものが散見された。

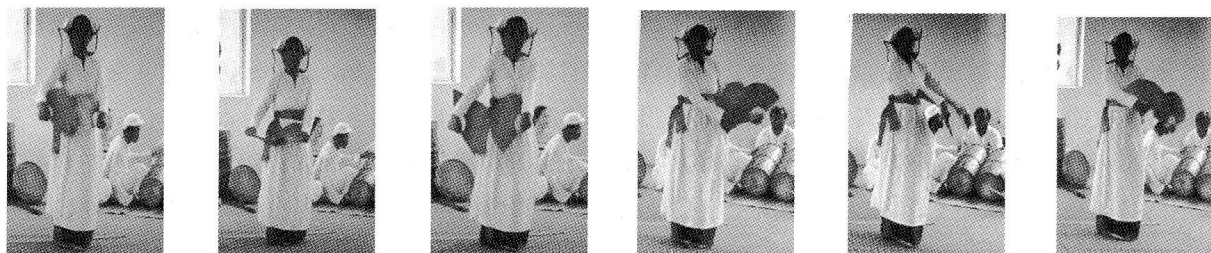


写真1. Folk dance group of Backbin, Tỉnh Bình Thuận' 2010.11.

この舞踊で踊り手は、両腕を左斜め下、および右斜め下の方向に平行に構え、手首を外側～内側～外側へと繰り返し捻り、捻り返すことによって扇子を動かし続ける。

同様な構造を持つ舞踊は他にも見出された。チャム族の宗教儀礼では女性が祭壇前で音楽に合わせ供え物を持って踊る。そこでは記述の例のような左右斜め下方向への腕の移動は見られないものの、供え物を両手に持っている舞人は、手首を外側～内側～外側へと繰り返し捻り、捻り返すという、Backbinのダンスグループで見た動作と同様の動きを反復している。チャムの村で実演者に取材すると、実演者は「この手の動きはチャム舞踊の典型的な動作素の一つだ」と証言した。

これらの手首の特徴的動作は、日本舞楽のうち「林邑楽」として伝承されてきた舞楽「抜頭（ばとう）」の中で象徴的に繰り返し演じられる動作と、まさにそっくりだと言えるものだ。

「抜頭」は8世紀に林邑僧佛哲によって日本に伝えられた林邑楽の代表曲である。

日本雅楽では通常、中国を経由して伝来した南方系の楽曲を「左舞」、朝鮮半島を経由して伝来した北方系の楽曲を「右舞」として分類し、左右の舞は基本動作、伴奏音楽の形態などの点で趣を異にする。しかし「抜頭」は「還城楽」とともに、左舞・右舞両様の舞楽が存在する点で舞楽の原則を逸脱した風変わりな曲だといえる。

そして「抜頭」の舞楽作法は左舞・右舞とも共通しており、（1）林邑乱声（出手舞）（2）当曲（太食調「抜頭」に合わせて舞う）の二部編成から成る。

上記のうち（1）は左舞、右舞とも同じ曲を用いるが、動作は左右の舞で全く異なる。

（2）は左右とも「抜頭」という題名の楽曲を伴奏に用いるが、左舞が「只拍子（2 + 4拍子）」で演奏するのに対して、右舞では「夜多羅拍子（2 + 3拍子）」となる。

注目すべきは、左抜頭の（1）と、右抜頭の（2）に類出する動作である。

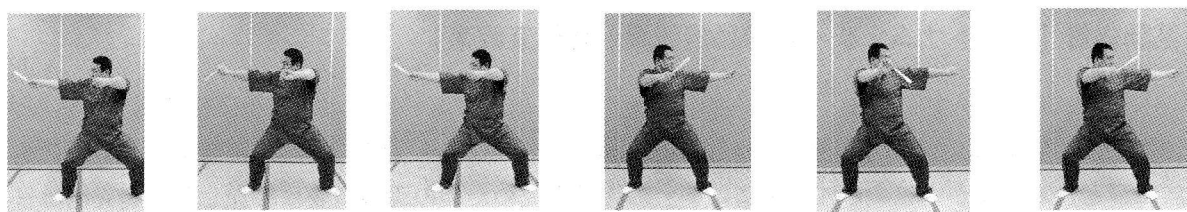


写真2. 左舞「抜頭」の出手の反復動作'

左抜頭では、(1) 出手の舞動作は11分33秒 続くが、そのうち7分04秒は手首を捻る動作の繰り返しである。また右抜頭では(2) 当曲において、同様の動作が繰り返され、その割合は当曲全体の22%に当たる。

こうした手首などを「捻る」動きのことを舞楽では「伎呂利(ぎろり)」といい、さまざまな舞演目に散見されるものだが、ここで指摘している「両腕をほぼ平行にしながら左右方向に向けて交互に手を捻り、捻り返す動き」は「抜頭」固有の動作であり、他の舞楽演目には一切見られない。しかもリズムも動作も著しく異なる左抜頭・右抜頭両様の舞の中に共通に見出される事実は注目すべきであろう。

もちろんチャム民族舞踊と林邑楽舞楽「抜頭」における共通の動作素の存在について、これらを「林邑から日本への伝播」ではなく、「夫々の場所で自然発生したものの偶然の一致だ」とする見方も確かにあり得よう。

しかしながら、左右の両様の舞が存在する「抜頭」に於いて、その双方に当該舞曲でしか使われない特殊な手首の動作が頻発し、しかもその動作がチャム舞踊の特徴的動作素の一つと合致しているという動かし難い事実がある以上、これを単なる「偶然の一致」と片づけるべきではないと思われる。引き続き調査を続けて行きたいと考える。

(三田 [2013: 8-9] を修正転載)

2. 特別企画：研究報告

「琉韓身体文化の比較 —近代の舞踊にみる“手巾”の象徴性と技法—」

第二部では、琉球・韓国双方の「手巾」(手拭い)を用いた舞踊をとりあげ、その象徴性と技法の特性を報告した。

2-1. 沖縄の「^{そうおど}雑踊り」にみる“手巾”の象徴性と技法

波照間永子(明治大学) 実演協力: 志田真木(琉球舞踊 重踊流)

近代期の舞踊—雑踊り(沖縄)と新舞踊(韓国)—に焦点を当て、共通の小道具“手巾”を用いた技法の比較を試みた。「雑踊り」とは、王朝で楽舞を奏していた士族らが生計を得るべく、上演する場を民間の芝居小屋に移して創作した作品の総称で、庶民の日常を主題とした作品が多い。なかでも、遊女や百姓の娘らの恋心や情愛を表現した演目では、“手巾(ていさじ)”が多用され、「雑踊り」を代表する小道具となっている。そこで本研究では、“手巾”そのものが何を象徴するかを先行研究から辿るとともに、雑踊りの主要な演目「加那ヨー」「花風」「むんじゅる」において“手巾”がどのように用いられ何を表現するのかを、舞踊技法の動作特性と表現特性の両面から考察した。結果は次の通りである。

①“手巾”の語源と二つの意味

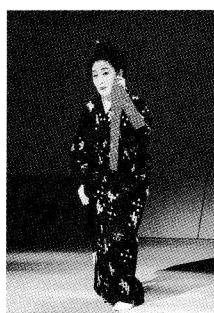
“手巾”は現在では手拭の意に解される。日本の古語〈たへさき〉(布類の総称)を語源としそれが変化したとする説もある。〈サージ〉という語は裂地を意味する。兄弟が旅に出るとき安全を願い姉妹が織り持参させた「姉妹手巾〈うみないていさじ〉」と、愛する男性のために、女の想いを“手巾”に託して織り贈った「想いの手巾〈うむいぬていさじ〉」(「情の手巾」とも呼ばれる)がある。前者の「姉妹手巾」は、姉妹の霊力が兄弟を守護するという「オナリ神」信仰を基底に、その霊力を一枚の布に織りこんだものである[大城 1983: 839]。

②日常衣料製作の延長としての“手巾”

この一枚の布に託された信仰の背景には何があるのか。紡績は糸作りから機織りまで大変手間のかかる仕事であり女性が担う主たる生業の一つであった。“手巾”は芭蕉や苧麻、木綿などの着物を織った残りの経に、色糸を用いて文様を織り出す、女性の日常衣料製作の延長でつくられた布であった。このような織り手の日常の延長にある「念」のこもった労力の積み重ねが信仰へと繋がり[東村 2012: 58]、“手巾”の象徴性を支えていると考えられる。

③“手巾”を用いた舞踊技法の特性

対象とした三演目では細長く折りたたんだ“手巾”を、左右いずれかの肩にかけておくのが基本であり、時折、肩にかけた“手巾”を手にとり前方および斜め前方に挙上する。高さは丹田の位置から額やこめかみの高さまでの移動域である。“手巾”は両上肢で扱う型と、左右いずれかの上肢で扱う型があるが、総じて左上肢が多用され、しばしば前腕の回旋と手関節の屈曲(掌屈)・伸展(背屈)をともなう(表1)。これと同期する歌詞は「手巾」「情」等、前述した「想いの手巾」「情の手巾」の呼称との共通性が認められた。また、一方の上肢によって操作される“手巾”は、左右に振ったり、天に向かって振り上げることはなく「自然に垂らす」のが特徴的である。



雑踊り「花風」

“手巾”を左手で掴み前方に挙上する。左右に振ったり、振り上げることなく自然に「垂らす」



雑踊り「加那ヨ一」

“手巾”を使わないときは左右いずれかの肩にかけておく

写真提供：琉球舞踊 重踊流

「左上肢優位/布を垂らす」という特性は、昨年度発表した宮廷舞踊の袖の表現と類似する。宮廷舞踊では、左袖の長い袂を自然に垂らし、そこに想いをこめるという特徴がみられた。古語「袖垂れ」や袖に関する民間伝承には、垂らした左袖に呪的意味が内含されていた[波照間永吉 1983]。雑踊りの“手巾”の表現も「袖垂れ」と同じく「垂らす布」に特別な意味が付与されているのではないか。日本古代の「袖振り」や「領布(ひれ)振り」が、女性が男性に向かって航海安全の祈りや別離の情を込めた行為であったとする点[東村 2012: 53]を踏まえ、沖縄舞踊にみる「垂らす」行為の意味を再考したい。

表1.「雑踊り」における“手巾”を用いる技法の主な例

手巾を使用する上肢(左右)	手巾の扱い (手巾は細く折りたたむ)	上肢動作の概略 上肢挙上位置(高さ・方向)・前腕・手関節	対応する歌詞 「演目名」	キーワード
両上肢	手巾の両端を左右の手で持つ	上肢挙上位置〈右：頭上・右斜め前方、左：胸の高さ・左斜め前方〉 前腕〈左右：回内位のまま〉 手関節〈左右：掌屈―背屈の反復〉	情呉らな 「加那ヨー」	情 呉らな
左上肢	手巾を二つに折り、山を左手で持ち垂らす	右肩から手巾をとる→ 上肢挙上位置〈左：みぞおち・前方で手巾保持、右：「コネリ手」みぞおち・左斜め前方→右斜め前方〉 前腕〈左：やや回内位保持、右：回外―回内の反復〉 手関節〈左：Neutral、右：背屈―掌屈の反復〉 →右手で手巾とり右肩にかける	手巾布立てて 「加那ヨー」	手巾 布立て
	手巾を二つに折り、左手で手巾の山を持ち両端を自然に垂らす	左肩から手巾をとる→ 上肢挙上位置〈左：丹田前・前方→額前・前方→体側に下ろす〉*右上肢は体側におろしたまま 前腕〈左：回外→回内→回外→Neutral〉 手関節〈左：Neutral→背屈→掌屈→Neutral〉	手巾持ち上げれば 「花風」	手巾 持ち上げ
右上肢	手巾を二つに折り、右手で手巾の山を持ち両端を自然に垂らす	右肩から手巾をとる→ 上肢挙上位置〈右：こめかみ・右斜め前方→体側に下ろす〉*左上肢は手を左腰に添えたまま 前腕〈右：回内《大》―回内《小》―回内《大》反復→Neutral〉 手関節〈右：橈屈―背屈―尺屈―掌屈の反復〉	手巾呉てぬすが 「加那ヨー」	手巾 呉て

〔波照間; 志田 2013 : 13〕の表1を修正

2-2. 韓国の新舞踊にみる“スゴン”の象徴性と技法

金采嫻（韓南大学校） 金怜姫（韓国チュム批評家協会） 田銀子（成均館大学校）

近代期以後に形成された韓国の新舞踊で主な小道具として愛用されたのが“スゴン（手巾）”である。“スゴン”を用いて「スゴン舞」、「立舞」、「サルプリチュム」、「散調」などの作品が発表され、今も舞い継がれている。

韓国の新舞踊は、広義の意味では近代期以後踊られた伝統舞踊以外のすべての舞踊を称する。しかし、一つのジャンル概念として確立した新舞踊は、1930年代半ばごろからモダンダンスの技法の下に舞台化された韓国舞踊を指す〔金怜姫 2013 : 40〕。分析作品としては、近代期に舞踊界を代表した韓成俊（ハンソンジュン）系列の韓英淑流「サルプリチュム」と崔承喜系列の金白峰流「散調」を対象に映像分析を行った。結果は以下の通りである。

①韓国の新舞踊における“スゴン”の象徴性

韓国舞踊で使われる“スゴン”の種類は作品ごとに多様である。妓生らが踊るために袖の中に入れておいたことあれば、巫女らが祭儀で巫具として使用することもあった。だが、近代時期に舞踊は舞台化され、その過程で様々な形と多様な意味を持つものに発展した〔朴吉美 1998 : 23〕。そのため“スゴン”の意味と機能は一言では言えない。しかし共通して言えるのは、“スゴン”はハン（恨）とノク（魂）、サル（煞）自体を象徴しており、踊る者の心を描き出す形象体かあるいはその対象または本質になるということである。

②韓英淑流「サルプリチュム」と金白峰流「散調」における“スゴン”の技法

韓英淑流「サルプリチュム」の技法

(1) 両上肢を使う型としては、「スゴン」を持ち上げる動作がある。一方の端を下に垂らしたり、地に落

としたりした“スゴン”を両上肢で持ち上げながら曲に乗るものの、踊り手の可憐な心が対象化した可哀相な魂を象徴する“スゴン”を慰めるようにそっと持ち上げる。

- (2) 左右いずれかの上肢を使う型には、〈X字型に大きく回す〉、〈肩に乗せてあやす〉、〈“スゴン”垂らし〉がある。前者は小刻みに後ろ歩きしつつ行う動作で、“スゴン”は気ぜわしい気持ちや状況、または煩悩する心情を振り払う表現である。〈肩に乗せてあやす〉動作は、“スゴン”を肩に乗せかけては呼吸を取りながらあやす動作で、悲しみや恨みをあやし、苦を耐える心情の表現か対象化された可憐な魂を象徴する。最後は右手で“スゴン”の端を掴んで残りを下に垂らし、情的に呼吸を取る動きで、祈りや解冤を求める切実な心を表現する。

金白峰流「散調」の技法

- (1) 両上肢を用いる型として、〈広げ上げ〉と〈広げ振り〉がある。前者は本来の清明なる我が心を象徴する“スゴン”を広げ抱く表現であり、後者は悲しみと絶望に落ちた我が心を振り払うことによって喜びを求める表現を意味する。
- (2) 左右いずれかの上肢を用いる型として、〈肩に乗せすかす〉と〈振り払い〉があり右上肢で行う。前者は悲しみと絶望に落ちた我自身をすかし慰める表現であり、後者はこのような苦しみから脱け出そうとするもがきで、虚空に向かって 厄払いするような意味を持つといえる。



新舞踊「散調」

右上肢を挙上しスゴンを振り払う



新舞踊「散調」

右肩にスゴンを乗せすかす

写真提供：金采嫻

②“スゴン”を用いた新舞踊作品における技法の特徴

韓国の新舞踊に見る“スゴン”の技法は、〈両上肢型〉と〈片上肢型〉に分けられる。前者における“スゴン”は、本来の自分自身、または可憐な魂を象徴し、“スゴン”を虚空（こくう）に大きく振り上げる動作は、悲しみと絶望を取り除くことを意味する。後者の〈片上肢型〉における“スゴン”は心の中の絡み合っている影を忍耐して担いでいく意味、または悲しみ、苦しみ、絶望感を晴らす意味を表す象徴物として用いられている。とりわけ金白峰流「散調」においては、悲しみと絶望に落ちた心の傷を振り払い、再び清い心を回復する祈りのもがきを表現しており、“我が心に始まり、我が心に回帰する凝集された我自身の‘告白の場’‘求道の場’”[金白峰 1983] という哲学が含まれている。（金采嫻；金怜姫；田 [2013：13-14] を修正転載）

2-3. 比較研究の試み ―近代の舞踊にみる“手巾”の象徴性と技法―

以上、琉球舞踊と韓国舞踊のそれぞれの報告を、抄録の縮約を引用することで紹介した。紙面が限られているため、本稿では概要を記すのみとしたが、いずれ詳細をまとめて公表する予定である。未だ研究の途上ではあるが、現段階における比較の結果を、中間報告として記したい。

「雑踊り」（琉球）と「新舞踊」（韓国）はともに、王朝が崩壊し日本に組み込まれた時代に誕生したジャ

ンルである。いずれも一般大衆を観客とする舞踊であるが、韓国「新舞踊」のほうは日本統治下に持ち込まれたモダンダンスの影響を強く受け展開したという点に大きな違いがある。

これら同時代に誕生した舞踊において重要な役割を果たしたのが“手巾”、いわゆる「布」である。そしてこの「布」を織る仕事は主として女性によって担われた。琉球の“手巾”は日常衣料製作の延長として作られ、芭蕉、苧麻、木綿など、しっかりとした素材でできている。一方、韓国の場合も琉球と同じく布の製作は主に女性の仕事であったが、舞踊で使われる“スゴン”は絹を素材とし、別名トレーシング・クロス“Tracing Cloth”と呼ばれるほど薄く柔らかく、そして軽い。このような「布」そのものの素材の違いも舞踊技法の相違をもたらす要因の一つといえよう。

①“手巾”・“スゴン”そのものの象徴性

琉球には「姉妹手巾〈うみないていさじ〉」と「想いの手巾〈うむいぬていさじ〉」の二種がある。前者は、姉妹の霊力が兄弟を守護するという「オナリ神」信仰を基底に、その霊力を「布」に織り込んだもので、兄弟が旅に出るとき姉妹から贈られた祈りの象徴である。後者「想いの手巾」は、女性が織り愛する男性へ贈った。いわゆる、女性の想い（愛情）を伝えるアイテムであった。琉球の“手巾”は、女性が時間と労力をかけて織った布であり、女性の男性に対する「祈り」や「想い」を象徴し、最終的には男性に渡すことを目的としていたという三つの特徴を持つ。

韓国の“スゴン”は、巫女が巫具として祭儀のなかで使用したこと由来し、妓生が踊るために袖の中に入れていたりしたとされる。近代期に舞台舞踊化される過程で、“スゴン”は多様な形と機能を担うようになった。そのため、“スゴン”の象徴性も多義的で一様ではないが、基底には、ハン（恨）とノク（魂）、サル（煞）自体を象徴し、踊り手自身の心を描き出す形象体か自分の心を託す対象を意味する。

琉球・韓国ともに巫女・オナリ神信仰や祭祀に関わるアイテムとして“手巾”と“スゴン”が機能していたという点は共通する。異なる点は、琉球の“手巾”が時に別離の情を表現しつつも、女性の愛情の印であるというシンプルな意味を持つのに対し、韓国のスゴンの象徴性は複雑で多義的である。

②“手巾”・“スゴン”を用いた舞踊技法の特性

“手巾”は、細く折りたたみ、左右いずれかの肩にかけた状態を基本とする。また、琉球舞踊のほとんどは歌詞がついており、舞踊の動作は歌詞の内容を象徴する。歌詞に“手巾”という言葉が出ると、それと対応して“手巾”を扱う動作がなされる。左右両方の上肢で行う型と、一方の上肢のみで行う型があるが、総じて左上肢がよく使われる。“手巾”を持った上肢を前方および斜め前方に挙上するが、“手巾”を左右に振ったり、天に向かって振り上げることはなく「自然に垂らす」のを特徴とする。

“スゴン”は、“手巾”のように折りたたむことはない。また、韓国舞踊には歌詞がついていないため、伴奏音楽のリズムを基調に動作を行う。琉球舞踊と同様、両上肢で行う型と、一方の上肢で行う型があるが、右上肢で行う型が多い。スゴンを握みX字を描いたり、スゴンを天高く振り上げたり、振り払ったり、肩にのせてすかすなど、多様な動作が見られる。また、上肢は側方に挙上されることが多い。

「左上肢優位・前方挙上・手巾を垂らす」という琉球舞踊の特徴に対して、韓国舞踊は「右上肢優位・側方挙上・スゴンを振り上げる（払う）」という特徴が顕著に見られた。これらの特徴を生み出す要因について、稿を改めて論じたい。

質疑では、「琉球と韓国に基層となる文化があるのか」「雑踊りは古典舞踊と違い、自由度が高く、踊り手に創作の余地が残されているので慎重に検討すべきである」などの多くのコメントを受けた。これも含め、今後論文にまとめる際に検討していきたい。

3. 琉韓身体文化ワークショップⅡ ―近代の舞踊にみる“手巾”の象徴性と技法―

資料

上記、二つの報告の後、琉球舞踊と韓国舞踊のワークショップを開催した。

前半では、志田真木氏（国指定重要無形文化財＜琉球舞踊＞伝承者）を講師に迎え、雑踊り「花風」の実演を鑑賞した後、参加者と一緒に「加那ヨー」を実習した。後半では、金ボランさん（成均館大学校大学院生）の実演「散調」が披露され、田銀子氏（成均館大学校舞踊学科教授）より「散調」の指導を受けた。田氏は、このワークショップのために「散調」の基本技法を短い曲にまとめて振り付けたという。



琉球舞踊ワークショップ
前列 志田真木氏



韓国舞踊ワークショップ
前列 左：田銀子氏、右：金ボラン氏

以下に参加者のコメントを記す。「舞踊の持つ美しさや心情を一つの布を通して表現することを体験できた。難しく踊りの深さを感じた」「布を使った共通点があったので、より深く両者の違い、そして似た点が体感できた」「理論上の発表のみならず実際に体を動かして生の舞踊で交流できることに他にない魅力があるといえよう」「シャーマニズム、宗教性、舞台芸術、今日の女性の生活レベルなど色々考えさせられた」「動きと呼吸が関わるのがわかった。両方とも足関節の外輪な点が発見であった」「琉球も韓国も途切れない一続きの動きになっているところが特徴的で難しかった」「研究を重ねて行く楽しみを実感して、私もしばらく離れていた研究を続けたいと思った」「西洋のリズムに慣れた身体に異質なリズム感が新鮮であった。日韓ともに東洋という共通のリズムが基底に感じられた。西洋化されたことは単純化されたことであることに気づいた」「アジア全体に共通する表現性が多々あることを実感した。比較地域を広げての研究を望む」「動きの意味を解説しながら指導していただけるとなおいと思った」

おわりに

2012年度に引き続き、比較舞踊学会大会にて発表の場を持てたことは貴重な経験であった。また、今年度はシンポジウムのなかで三田氏の基調報告を拝聴し、環太平洋地域の舞踊の上肢動作を比較する意義を改めて確認した。

会員の皆様、講師の方々、会場を設定していただいた村松香織先生はじめ実行委員の方々と東海大学学生スタッフの皆さんに心よりお礼申し上げます。

付記

本研究は科研費基盤研究 (C) 「舞踊技法の特性と伝承法に関する琉韓身体文化の比較」 (課題番号: 24500713) の2013年度の成果の概要をまとめたものである。また、ワークショップ開催に際して、公益財団法人日韓文化交流基金の助成を得た。記して謝意を表す。

文献

- 波照間永吉 [1983] 「袖垂れ」小考『沖縄文化』20 (1): 66-74.
- HATERUMA, Nagako [2000] 'Characteristics of the "KONERI-TE" hand technique within the movement structure of Okinawan classical dance', *Proceedings of the 21st Biennial Conference in Barcelona*, ICKL: 81-88.
- 波照間永子 [2010] 「沖縄舞踊におけるコネリ手の動作類型」『比較舞踊研究』第16巻: 57-68.
- 波照間永子; 志田真木 [2013] 「沖縄の「雑踊り」にみる“手巾”の象徴性と技法」『比較舞踊学会第24回大会プログラム』: 12-13.
- 東村純子 [2012] 「女性がおくる布—古代の領巾 (ヒレ) と沖縄・八重山諸島の手巾 (ティサージ) —」『万葉古代学研究所年報』第10号: 51-61.
- 本田安次 [1983] 「沖縄の芸能—研究の現状と課題」沖縄県商工労働部観光・文化局文化振興課編『沖縄文化の源流を考えるシンポジウム』「報告7 芸能」, 沖縄県: 183-184.
- KAEPPLER, Adrienne L. [1972] 'Method and theory in analyzing dance structure of Tonga dance', *Ethnomusicology* 16 (2): 173-217.
- 金白峰 [1983] 「舞踊家 金白峰 My Way, My life」『ヨウォン』2月号.
- 金采姫; 金怜姫; 田 [2013] 「韓国の新舞踊にみる“スゴン”の象徴性と技法」『比較舞踊学会第24回大会プログラム』: 13-14.
- 金怜姫 [2013] 「崔承喜新舞踊に対する新しい評価の契機」『公演とレビュー』秋号, 現代美学社.
- LOMAX, A.; BARTINEFF, I.; PAULAY, F. [1968] 'The Choreometris coding book', *Folk song style and culture*, Washington D.C.: American association for the advancement of science: 222-273.
- LOMAX, A.; BARTINEFF, I.; PAULAY, F. [1972] 'Choreometrics: A Method for the Study of Cross-Cultural Pattern in Film', *CORD Research Annual IV*: 35-44.
- 三隅治雄 [1986] 「コネリ手文化圏と沖縄の芸能」法政大学沖縄文化研究所編『沖縄文化の古層を考える: 法政大学第7回国際シンポジウム』, 法政大学出版: 220-240.
- 三田徳明 [2013] 「ヴェトナム・チャム族の舞踊と林邑楽舞楽」『比較舞踊学会第24回大会プログラム』: 8-9.
- 大城志津子 [1983] 「ティサージ」沖縄大百科事典刊行事務局編『沖縄大百科事典』中巻, 沖縄タイムス社: 839.
- 朴吉美 [1998] 「サルブリチュム研究: スゴンの技法による雲気を中心に」釜山大学修士論文.
- 矢野輝雄 [1994] 「琉球古典舞踊にみる文化の重層性」『沖縄県立芸術大学紀要』2: 81-89.