

唱歌遊戯作品における身体表現の史的変遷 - 明治～昭和前期の作品事例分析 -

A Historical Process of the Body Expression in Plays and Songs Works for Young Children - Analysis on Works of Showa from Meiji era -

名須川 知子*

Tomoko NASUKAWA

The purpose of this study is to clarify the characteristics of plays and songs works produced since late 19th century to mid-1960s by focusing on the expressiveness of body movements regarding their ideals and contents, besides casting light on the role and significance they played on the body expression education of our country. Plays and Songs used to be practiced since around 1876 when the kindergarten systems was introduced till mid-1960s. But, their contents have not yet been fully analyzed ; and, at present they are put under the category of "expression" in nursing, where plays are hardly practiced. Works used as reference materials for this study are the play guidebooks on plays and songs used at the turn of the century, the collection of play works by Goro Tsuchikawa in early 20th century, and the collection of play works by Haru Tokura in mid-1920s to mid-1960s.

For the method of study, their ideals about plays were collated, and play works referred to in these collections were extracted and were analyzed mainly from the viewpoint of expressiveness of body movement. In other words, regarding around the turn of the century, themes of works, characteristics of "gesture" movements by body movement, and methods of composition of works by movement were studied. For the characteristic of expression of body movement on plays and songs, translated plays used in the 19th century were plays and songs mainly comprising assigned gestures, and plays mainly consisting of walking; and, gestures mostly comprised of finely moving hands without shaking the body, and rhythms of movement also kept time with music. Later around the turn of the century, texts turned more didactic and patriotic contents, but no changes is observed in the kinds of movement or rhythm throughout whole this stage. This same trend is kept until early 20th century when the art education movement started to gain momentum.

キーワード：唱歌遊戯作品 身体表現 史的変遷 幼児

Key words : plays and songs works, body expression, historical process, young children

1. 唱歌遊戯の史的変遷の概要

(1) 明治期の唱歌遊戯

はじめての唱歌遊戯は、明治9年11月わが国初の幼稚園である東京女子師範学校で行われた。この頃は、唱歌遊戯の導入・翻訳期である。遊戯が保育内容として初めてわが国に紹介されたのは、明治7年の文部省雑誌第27号である。そこには、「幼稚園演習方法ノ注解」として、アメリカ視察の報告である「幼稚園の説、その他」の中で「風車、水車、游魚、農夫」等の遊戯方法が紹介されている。また当時わが国では、伊澤修二が明治7年の愛知師範学校長時代に、下等小学校で唱歌遊戯を実施することを「唱歌遊戯ヲ興スノ件」で述べ、実践例として、「椿、胡蝶、鼠」を提示している。⁽¹⁾

このような諸外国の視察報告や、わが国での実践に加えて、その後輸入書の翻訳もなされた。中でも、ドイツのフレーベルの幼稚園思想における保育内容としての唱歌遊戯が大いに参考となった。明治初年に欧米から持ち

寄られた保育文献の中で唱歌遊戯に関するものは、明治10年～12年に翻訳された、Johann & Barta Ronge著、桑田親五訳『幼稚園（おさなごのその）』（1～3巻）⁽²⁾及び明治10年に翻訳された、Adolf Douai著、関信三訳『幼稚園記』（1～4巻）⁽³⁾である。この4巻は、Mrs. Horace Mann & E.P. Peabody著であり、『幼稚園記附録』として抄訳された⁽⁴⁾。これらは、いずれもフレーベル主義の継承である幼稚園教育理論及び方法が示され、具体的な唱歌遊戯も紹介されている。しかし、保育内容の唱歌遊戯は、歌詞と遊戯方法だけが抄訳されており、原書にある楽譜は全て削除されている。従って、わが国の唱歌遊戯題材は、殆どが翻訳から採用されていく。しかし、当時実際にわが国の幼稚園でなされた遊戯は、幼児に適合するよう当時の保母によって作りかえられたものであると言われている。すなわち、当時の保母による『保育唱歌』にその影響が垣間見られるように、遊戯の題材は、「風車、遊魚、家鳩」等その影響がみられるが、曲は雅楽調

* 兵庫教育大学第1部（幼年教育講座）

平成13年10月22日受理

で、古謡といわれるゆっくりした動作で遊戯がなされていた⁽⁵⁾。

明治20年代になると、唱歌遊戯は生成・発展期を迎える。つまり、この時期には、ようやくわが国の保育内容に受容、摂取した形で遊戯が取り扱われる。明治20年代の唱歌遊戯に関する著書5冊に見られるものは、「風車、水車、蝶々、蛙、雀、門」等であり、これらは明治期全般を通して長く教材として残るのである。当時の唱歌遊戯に関する代表的著書として、大村芳樹『音楽之枝折(下)』を挙げることができる。この本の初版は、明治20年であるが、明治27年に改正され、さらに2年後の明治29年に『改正増補音楽之枝折』として再版されている⁽⁶⁾。その間に、初版の「車、蝶、盲鬼、對舞」に加え、「門、鼠、雀、民草、櫻、池の鯉、兄弟妹、汽車」等、その作品数は40に増加している。いずれも幼稚園児、小学生1、2年対象に行われることが適当とされ、その理由として「六、七歳ノ児童ニアリテハ筋骨未ダ充分ナル發育ヲ為サズ随ヒテ身体ノ各部軟弱ナリ。(中略)體操ヲ課スルニ至リテハ害アリトモ決シテ益ナシ」⁽⁷⁾のように体操よりも軽度なものとして適当であること、又唱歌に合わせることで「此等ノ幼年生徒ニアリテハ専ラ唱歌ニ伴ヒテ運動ヲナスヲ愉快トス」⁽⁸⁾のように、年少児にとっては大変楽しいことであるとされている。具体的な遊戯方法は、例えば「風車」では、円陣の中に8人の子どもが十字に手を組み、風車を模して雅楽調の唱歌に合わせて歩く方法や、「ここなる門」では、唱歌の拍子に合わせて2人の子どもでつくった門を通り抜けるという内容である。その殆どが歌詞の変化の如何によらず、同じ隊形で歩くことが繰り返される。また、題材の特徴として、明治29年版では、「軍隊遊び」のような戦争題材が加えられていく。さらに、勸学、友好などの徳目的、教訓的な内容も時代を経るにつれ、見られるようになる。

明治30年代からは、唱歌遊戯に関する出版物が46冊と増加し、遊戯作品数も206作品となる。特に、明治34～5年を中心に作品が次々につくられ、「お月様、桃太郎、カラス」のような作品は、以後多くの著書に重ねて見られる⁽⁹⁾。この頃の遊戯題材は「いかなる題目が最も幼児の興味を惹起するに適して居るか」という点を考慮し、「幼児の経験界に適切たるべき事(中略)、自然界の現象、日常身近な鳥獣魚類、花葉の美はしき」⁽¹⁰⁾等を題材に適当であるとしているように、自然への美しいものへの配慮がされている。反面、「必勝曲」「いでや兵士」「軍艦」等の戦争に関する題材も増え始める。また、「忠孝」のように、題材は雀であっても、その歌詞の内容は忠君愛国の精神が盛り込まれているものもある。また、明治後期には、徳目的、忠君愛国の歌詞が多くなり、唱歌遊戯の中に当時の教育的な意図を組み込もうとした様子がわかる。

以上のように、明治初期に翻訳動作から始まった唱歌遊戯は、時代を経るにつれ、わが国独自の遊戯教材の開発が行われ、それに伴い幼児の興味関心に沿った題材による作品が教師によって創作されていくのである。一方、身体の動きは拍子に合わせた拍節的なものである。すなわち、身体の動きは具体的な日常動作のあて振りの他、行進による隊形変化が多く、多くの行進遊戯のステップが紹介される。このように、唱歌の歌詞は時代の影響を受け、徳目的、忠君愛国の精神が多く見られるようになり、歌詞が明治の教育的意図を受け大きく変化していったことに比べ、身体の動きは拍節的で変化はみられなかった。また、明治以前から存在している「わらべうた」は殆ど教材として採り上げられなかった。ここでは、わらべうたが子どもの遊びの中で生まれ、歌も動きも自然に結びついた遊戯としての価値は見出されなかったのである。しかし、唱歌遊戯がたとえ、型のある形式化されたものであっても、創作された作品のなかには教師の熱意が感じられ、また、子どもたちが手をとって一緒に歌を歌いながら共感して動く楽しさは、計り知れないものであると思われる。

(2) 大正・昭和前期の土川五郎の律動、表情遊戯

この時期には、世界的に新教育運動が盛んとなり、新しい息吹は唱歌遊戯にも大いなる影響を与えている。幼稚園も全国的に拡大増加し、勢いの増してきた時期であった。倉橋惣三による子どもの自発性と遊び中心、誘導保育論に代表してみられるように、幼児の個々人の興味を中心として生活の中に題材を求めようとする姿勢が見られる。このような児童中心主義から『コドモノクニ』の童謡及びその歌に振り付けられた遊戯が創られ、土川五郎の「律動的表情遊戯」が提唱される⁽¹¹⁾。従って、この時期は、童謡唱歌・律動遊戯期である。土川の遊戯は、「感情を基礎としたる遊戯」を野口雨情の作詞や、中山晋平らの作曲により律動的な表情遊戯を創出したのである。このような童謡は、それまでの国民教化主義的学校唱歌とは異なり、伝承的自然感覚の世界をもち、情緒的な歌であった。この時期は、これまでの遺産を受け継ぎながら童謡運動の影響による叙情的で穏やかな感情をあらわすようなメロディーを備え、動き方も曲線的なゆったりした動きがみられ、号令的な拍子から解放された、新しい動きの気配が時代の息吹の一端を感じさせるのである。

土川は、大正4年から大正12年にわたり、雑誌『幼児の教育』の中で、従来の唱歌遊戯を刷新して、音楽を伴う遊戯である『律動遊戯』及び『表情遊戯』という名称を使用している。ここでは、まず、身体の各部に均等な筋肉を思う存分使い、大きな動きを中心にする、さらに、運動感覚から情緒を惹起すること、また、歌の意

味が自然と動作にあらわれるように、よい気持ちで動けること、従って幼児にふさわしい歌詞と曲で大人ではなく、幼児が関心をもつように、ということで動きそのものを中心とした作品をつくることを心がけている。そこには、リズムが大きな要素を占める。大正7年には、リズムは自然から生まれてきたものであり、そのリズムが幼児の筋肉を振動させ、さらに幼児に愉快的感情を与えるものである、と述べている。同じく音楽も幼児の心霊を通じて身体に及ぼすものであり、その効果は計り知れないと述べている。また、動きに伴う感情については、「律動的表情遊戯」の中で、動きの振りに表情がかかわるものであり、まず、感情の身体に及ぼす影響として、動くことで快感、愉快を感じ、また、音楽によっても快感を得、さらに運動によっても快感を得るとしている。これらは、リズムと動きの一致からも快感を得るものだとしている。つまり、従来の唱歌遊戯のような、歌詞にとらわれた振りや題材そのものから受ける感動を顧慮しない動作を批判している。教師は、子どもが表現したらどのような振りや形式になるかよく考え、踊っているものが快く感じる動きをつくるべきであると主張している⁽¹²⁾。

この理論は、大正13年から昭和9年には、教育と芸術の関連性まで広がるが、安易に芸術にとびつくのではなく、教育という網でこして作品を子どもに与えることの必要性を述べている。そして、ただ子どもが面白いからその動きを取り入れるのではなく、教師として合理的根拠をもった遊戯の選択の必要性と、子供の心理、子供の表情が基礎となるべきものを提言している。土川は、当時流行していた童謡について大人がつくった感傷的なものと、本来子どもの心を歌っているものが混乱した状況について批判している。また、舞踊家と教育者の相違として、教育者は、責任ある態度で遊戯を与え、教育的意図を考えていくべきであると述べている。つまり、幼児の心と体にあった作品として、原始的で直線的な太い線によるようなもの、また幼児が簡単に出来るもので童心の純粋性をもち、しかも動きとしては、荒削の彫刻のようなものがふさわしいと提言している。また、音楽と動きの関連性にも充分注意を払うべきであり、同じリズムのものと、リズムの違うものとの区別やそれらを動きの違いであらわすように、リズムと動きを連動させる必要性を述べている。さらに、音の高さや動きの移動による運動や動いていて心地よい伴奏音についても述べている。土川の活動の最盛期は昭和7年頃であった。それ以後は、遊戯内容にも規制がされ、従来のように自らの主張を述べることは難しくなるとされている。このような中、昭和10年から昭和15年には、幼児の生活全体が遊びであり、幼児は風の子で大いに戸外遊びを行うよう奨励され、そこでこそ子どもは抵抗力を養うのであり、遊戯では、子どもの年齢の特性を生かして、模倣的、戯曲

的な遊戯を導入することを勧めている。また、音楽と子供について、ダルクロワズを引用し、音楽が高尚で性情を涵養するものであるならば、大いに其の音楽を利用することや、リズムによってこそ子供の身体が動くのであり、心とからだはリズムで動くものであることを強調している。また、童謡についても、それは、童心を歌ったものであり、子供が歌った「純なもの」、「高尚なもの」を芸術から教育に利用することを提言している。さらに、音楽と動きの相互作用についても、音楽を伴う遊戯の重要性を述べ、それは、感情教育であり、決して見せるためではなく、幼児自身が楽しむ遊戯でなくてはならないとしている。

(3) 戸倉ハルの唱歌遊戯⁽¹³⁾

戸倉ハルは、土川五郎の活躍した昭和初期には、すでに『唱歌遊戯』という遊戯集を出版しており、また、先行研究によると、土川五郎の影響も受けていたとされている。戸倉の言説には、土川の名前はあられないが、土川が昭和4年から15年まで全国的な講習会を行っていたことや、昭和10年までは、同じく東京女子師範学校で倉橋と親交のあった状況からも、土川の遊戯教育にふれ、見ることがあったと思われる。戸倉は、昭和2年には、唱歌遊戯の名称を「童謡遊戯」とも述べ、「童謡は純な子供の自然観照から産み出された一つの詩であるとするならば、童謡遊戯はその純な詩に沿って意味づけられた一つの物語である」と述べていた。しかし、作品の紹介が多くなるに従って「唱歌遊戯」というように名称を変更していく。その名称は、戦後「ダンス」へと継続されていく。

昭和前期の戸倉の子供観は、子供の本能としての自動性、有動性、活動性を生かし、子供の自発性や模倣的本能を大いに用いてより伸ばすことこそが「真の教育的使命」であるとしている。その中で、唱歌遊戯については、「唱歌に伴なふ表現的動作によって」、「全身の発育と健康の助長、快活な精神の育成」をめざすべきであると、それこそが唱歌遊戯の目的であるとしている。最近の遊戯の振り、動きについて「技巧に凝りすぎる」「子供の表現が少なく、やらせている」「手足の運動が細かく、むづかしい」といった批判を繰り返して述べている。そして、本来の遊戯については、荒っぽくて細やかな表情はできなくても、強く大きい表現こそがのぞまれるとしている。さらに作品の性質として、「無邪気で」「快活で」「優しい感情をこめたもの」といったものを旨とすることを示唆している。

彼女は、表現の技術について、「技術に拘泥しないように」「真の活動性を失わないように」とし、そのためには、「動作は卒直にあまり技巧をこらさないように」と注意を促している。そして、幼児にとってふさわしい

遊戯は、「あくまでも無邪気に快活に而も優しい感情をこめて行わせる」ものであり、その原点を「遊び」にしている。すなわち、「無心に遊ぶ子供等の表現に見入る」と述べ、「遊戯の動作は誰が考え出すよりも、誰が作り出すよりも、子供等の自由表現に待つべきもの」のように述べている。幼児の表現は「遊戯はもっと粗朴で簡単で、一刀彫の様であり度い、もっと子供の自由表現の余地を」という昭和8年に倉橋から指摘されたことを引用し心に染み入った言葉としている。

戦後は、「教育指導要綱」に行進遊戯、唱歌遊戯からダンスという名称に変化し、そのダンスの一般的説明として、ダンスとは、「心に内在するリズムを創造的に自己表現したもの」であり、身体を素材としたものがダンスになるとしている。戸倉は、肉体の美的感覚をもって律動化したものがダンスであるということから、「からだの作文」と呼んでいる。一方、幼児においては、「遊戯、遊び、リズム遊戯」はいずれもダンスであるとしている。すなわち、表現を主として、それをリズムカルに取り扱うものであり、幼児の動きは未分化であるからこそ表現対象を如実に扱うような直接表現がふさわしいとしている。むしろ、幼児には、心と身体に合ったダンスを与えるように「遊び」と呼ぶことがふさわしい、と述べている。つまり幼児にとっては、「生活の大半が遊び」であり、遊びから題材を見出し、これを、リズムカルに整理することであるとしている⁽¹⁴⁾。

ここで幼児とリズムについては、生活の中のリズムである「鬼ごっこ」「まりつき」「なわとび」など遊びとリズムの関連に着目し、幼児が歌いながら遊び、遊びながら歌う姿こそが自然にリズムを体得する方法であるとしている。すなわち、ままごとのリズムは静かな細かなリズムであり、まりつきのリズムは活動的で、はずんだリズムというように、遊びそれぞれにそのもののリズムをもっているのである。また、幼児は体を通して音楽を聞いているのであり、音楽に合わせて動く振りは、遊びの動作をリズムカルに運ぶための詞、曲であるとしている。従って、簡単な遊びや、日常生活からの取材による題材

選択、わらべうたこそが、言葉の中に自然にリズムがつき、抑揚ができて歌になっていくといった子どもの心を素直にそのまま歌っているうたであるとしている。

幼児の動きについては、子供はうごくものの表現を好み、「そのものの様子を端的にあらわす」ことや、「その動きを大きくする」こと、「繰り返したくなるような楽しさ」こそ工夫すべき点であるとしている。さて、既成作品と創作の意味についてもふれている。戸倉は、創作について、それは、難しく、内在するリズムの表現であるからこそ生命を感じなければならないとしているが、創作をするにしても「基礎的な身体」「基本的な練習」の必要性を強調している。それは、すなわち、表現技術の習得であり、「創作はまず模倣から」であり、既成の作品に依る指導によって心を一層高め、創作するための養分として既成作品を学習する必要があることを述べている。

2. 遊戯作品による身体表現の比較

ここでは、明治期の唱歌遊戯、大正期の土川作品、昭和期の戸倉作品に共通する題材作品を取り上げ、身体表現の変遷を作品事例によって示す。代表事例として、(1) 作品「蝶々」、(2) 作品「凧」、(3) 作品「桃太郎」である。(1) の蝶々は、歌曲は異なるが、各時代にその主題によって作品がつけられている。(2) の凧は、「たこ」「たこのうた」という題名でも作品化されている。歌曲は異なるが各時代共通の主題となっている。また、明治期の「たこ」の唱歌を昭和期の戸倉も使用してリズム遊戯を創作しているので、歌曲が共通な作品における身体表現の差異を検討した。(3) の桃太郎は、各時代に共通した題材であり、桃太郎の昔話を基底にした作品である。

(1) 「蝶々」の各時代の作品における身体表現の比較

図1の明治期の作品「蝶々」は、全員で円形になり、2人組で蝶々を形づくる。また、蝶々が会おうと目礼してまわる。さらに、曲が終わったときに、蝶がさわった

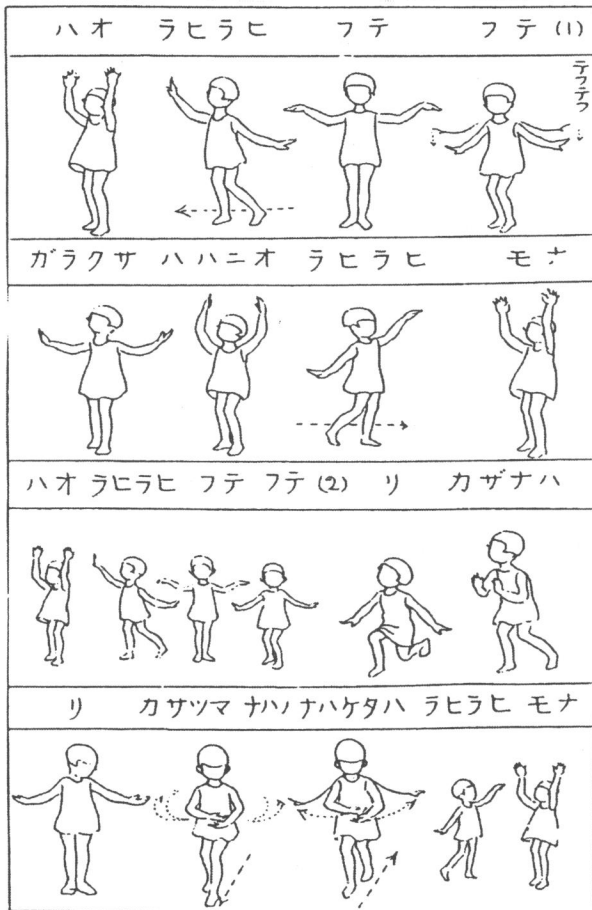
図1. 蝶 (明治20年) 二人組になって移動する (明治20年『音楽之技折 (大村芳樹) 5~6頁』)



花の名前を問う。花役の子供は、それに答え、その花がよいにおいがすれば交代できる。身体表現としては、二人組の形が「蝶々」を表象している。

図2の昭和前期の土川作品では、両腕をやわらかく動かし、蝶々の羽をあらわしたり、サクラやナノハナを両腕で大きく表そうとしている。それは、2拍子の曲にあわせて振り付けられており、テンポも速く、身体の上

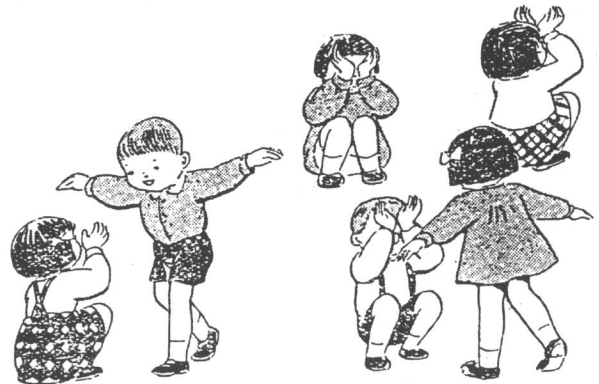
図2.テフテフ(昭和7年)遊戯
(昭和7年『幼児の教育』第32巻第3号(土川五郎)72~76頁)



運動も含まれているが、やや細切れのような動きとなっている。振りを行う際の視線も細かく指示されている。

図3の昭和期の戸倉作品では、二人組で自由隊形で開始される。一回目は、一人が「蝶々」の役となり、それ以外の幼児は、お花になる。蝶が花にとまったら、花役の幼児は蝶々になって飛ぶ振りをする。曲のフレーズにそって16の蝶々が出る。二回目は全員が蝶々になって「とまれ」の箇所です3回拍手する動きをフレーズ毎に繰り返す。ここでは、一回目のお花は子どもの「自由表現」として自分の動きで表現する。二回目の蝶々も各自自分のイメージで動く。このようにリズム遊戯の中に自由感がある。大きな動きで空間移動も大きく、動きも簡単にすぐ出来る振りであり、蝶々の振りも特別な指示がな

図3.ちょうちょう(昭和24年)リズム遊戯
(昭和24年『一ねんせい音楽とリズム遊戯』
(戸倉ハル/小林つや江)31~43頁)



いため、幼児は各自のイメージする蝶々を表現することが可能である。

以上、「蝶々」を主題とした明治期の形式は、昭和の戸倉作品にも見出されるが、明治期に比較し、身体表現の自由性が意識的に行われ、また、音楽とのかかわりもフレーズ感や拍子感を育成しようとする意図が振りの中に見られる。昭和前期の蝶々は、身体表現で丁寧にあらわし、蝶々のやさしい動きを身体で感知させようとしているところに特色が見られるが、振りが細かく、技巧的なところがある。

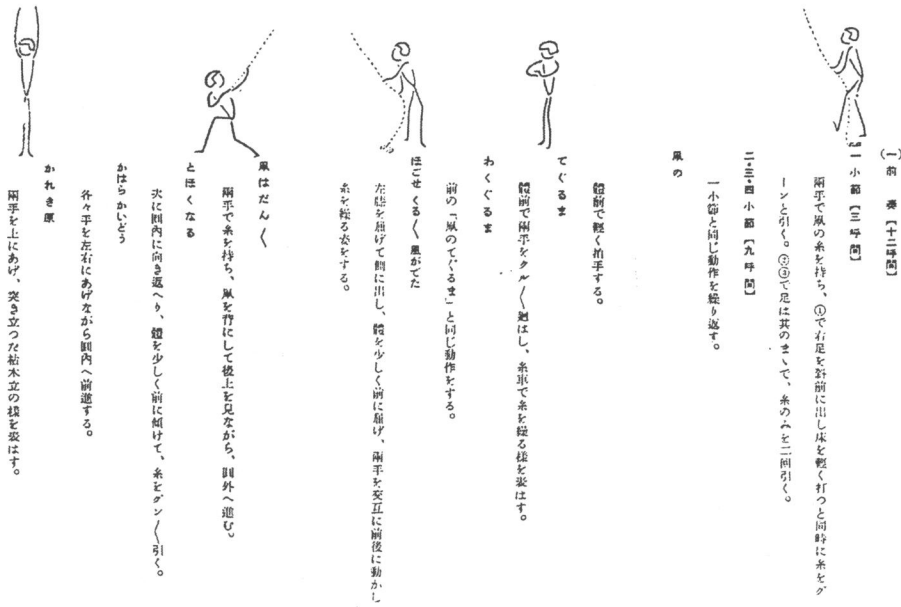
(2)「凧」の各時代の作品における身体表現の比較

明治期の作品は図示はされていないが、説明書きによると、両腕を上にあおいで、実際の凧を上にあがらせるようなジェスチャーをする。その他は、歩く、行進という内容で構成されている。「ひらひらさせて」では、「両手を前後に振る」といった動きで歌詞に沿った「あて振り」となっている。運動としては、躯幹の変化しない動きである。

大正期の土川作品は、図示はないが、跳躍を含んだ躍動感溢れる動きで構成されている。左右の手、指、足や視線の方向といった細かい指示がされており、動きを覚えるのに繰り返し練習する必要がある。さらに歌詞の一節毎に振りが附されているため、動きの流れとしては細切れになる可能性がある。

図4の昭和6年の戸倉作品は、いかにも凧そのものがあるような動きが振りになっている。例えば、はじめの「両手で凧の糸を持ち」では、その糸があたかもあるような感じで振りが付けられている。また、「左膝を屈げて」の動きは、動きを躯幹からもってくるような大きな動きとなっている。これは、2番になると全身の動きとなって続く。風の表現も腕を振ること、「滑らかに側から下ろす」ことであらわされ、腕で風を起こして、風の様子をあらわす。また、全員で「枯木立」の様子を円心

図4.たこ（昭和6年）の遊戯（昭和6年『最新學校唱歌遊戯』（戸倉ハル）24～28頁）



に集まって両手をあげて示している。ここでの全体の構成は、初めの2フレーズは1～3番まで同じ動きが繰り返されており、動きを覚え易いものになっていると思われる。

図5の昭和24年の戸倉作品は、一人が凧になり、もう一人が凧の糸をひっぱる人（凧をあげる人）となる。その役が1フレーズ毎に交代する。2番では、凧役の子どもはもっと自由に動く。その時もう一人はその様子を見て拍手する。ここでの注意書きには、元気でのびのびと曲にあわせた動きを、凧のイメージをもっておこなわせたいとする意図が見られる。また、凧の形も、各自の思った凧を表現できるように配慮されており、そこには表現の自発性が認められる。

以上作品「凧」の比較より、明治期の身体表現の特性として、行進をして、少し凧の様子をするようなあて

図5.たこのうた（昭和24年）リズム遊戯
 （昭和24年『一ねんせいの音楽とリズム遊戯』
 （戸倉ハル／小林つや江）165～174頁）



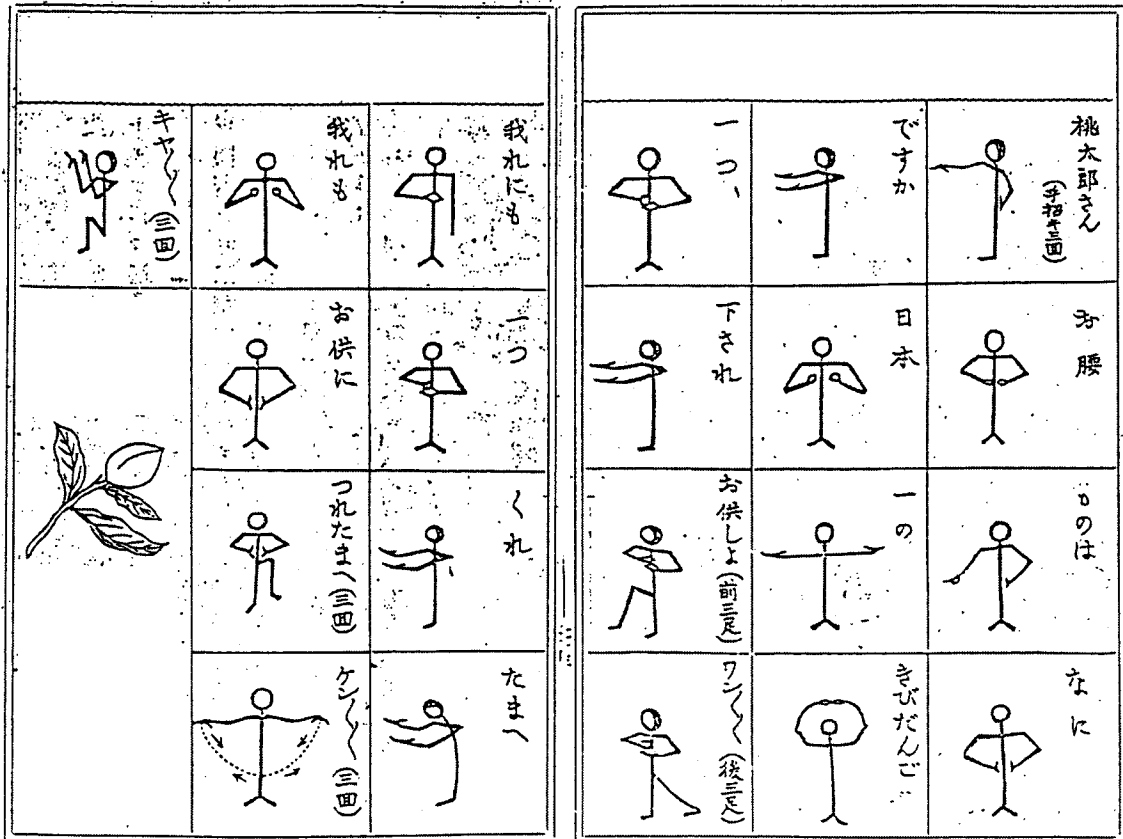
振りのなものが主であるが、大正期の土川作品は凧そのものになってリアルに丁寧な表現を細かく規定していることがわかる。さらに、昭和6年の戸倉作品は、同じ歌詞のところは同じ動きを繰り返しながら全身を使った凧あげの様子をあらわしているが、さらに昭和24年の戸倉作品は、子どもがそれぞれ好きな凧のイメージをもって、その形を自由に表現しながらも、曲のフレーズにのった動きで凧遊びを身体全体で表現している。このように、遊戯作品はある程度のルールを含みながら、その表現のテーマの部分は幼児のイメージを存分に発揮させるように構成されており、統一した方法の中にもそれぞれの個性が生かされるようにつくられていることがわかる。

(3)「桃太郎」の各時代の作品における身体表現の比較
 桃太郎は、わが国の昔話によるもので、各時代に共通した主題で作品がつくられている。

図6の明治期の作品の前半は、桃太郎に声をかけるところから、黍団子の表現、さらにそれを求める動きのように大半がジェスチャーで振りが付けられ、歌詞の「あて振り」である。作品の後半は、雉の動き、猿の動きを模倣している振りである。それらの身体の動きは歌詞にあわせて一拍一動作であり、動きのリズムは拍節的である。

大正期の土川作品は、図示はされていないが説明書がある。それによると、はじめは桃太郎役が桃の中にいる。次に、「生まれた」の箇所では、その桃の中から桃太郎役が飛び出して始める。さらに、「気がやさしくて」では、自分の胸を大きくなで下ろす動きであらわし、「力持ち」は拳を左右の手で打つことによってあらわしている。黍団子も手で丸くすることであらわす。このように、歌詞に沿った感じが出るように、勇ましい感じでは剣を

図6. 桃太郎の身体表現 (明治35年) (明治35年『新編表情遊戯』(高井徳造) 17~24頁)



振る動きをし、宝を積む、あるいは車を曳く様子等を描写的な振りであらわしている。この振りは、明治期の内容よりは、動きが細かくなっており、動きに慣れるまで繰り返す事が必要であると思われる。全体的に動きの表情は豊かになっていると言えるが、指示が細かくなっている。

図7の昭和期の戸倉作品は、曲はその場面の状況をあらわすものとなり、その曲想の中で振りが行われる。歌詞についてはない。その具体的内容として「桃」の表現は、二列縦隊の川の間をまわりながら前後して進んでいく、という動きで桃の流れていく状況をよりわかりやすくあらわしている。また桃を拾った様子も集団で桃を囲む表現であらわしている。これは第二場面の「桃太郎の誕生」でも桃(桃太郎)を囲んだ集団の動き、すなわち、拍手、床を叩く、指さしの動きで誕生の喜びをあらわしている。次に第三場面では、桃太郎を先頭に、勇ましく行進したり、スキップで馬に乗った様子であらわしている。第四場面の小舟で島へ渡る様子は、一列縦隊で舟を漕ぐ様子であらわしている。そこでは、拍手のテンポをかえて段々急いで舟をこいでいく様子であらわしている。第五場面の鬼との戦いは、自由に動き、二人組で互いに打ち合ったり拍手したり、鬼に勝って万歳をする。第六場面では、両掌をひろげて車輪をあらわし宝の車の

表現をしたり、車を引いたり宝を動かしたりするような、脚を左右に大きく開く動きが指示されている。このように、一連のストーリーに沿って、曲と動きが組み合わせられ、また、動きもシンプルでわかりやすく、立つ、座る、全身を大きく動かす、歩く、スキップ、こぐ、引く、押す等の様々な動きが含まれている。なお、第五場面の激しく戦う場面で、イメージを共有した自由な動きが含まれていることは注目に値する。

以上のことから、「桃太郎」という共通の題材でも、時代によって作品における身体表現は変化していることがわかった。つまり、明治期は、歌詞に振りをつけるため、歌詞の動きが説明言語として使用されていることに比べ、大正期の土川作品は、桃太郎の心情をあらわし、そのものになって表現する様子が示されている。しかし、これらは歌詞の感じを内的には表現しているものの、説明的な表現方法であることは否めない。一方、昭和期の戸倉作品は、歌詞のない曲を使用することで、ストーリーに沿った動きの表現となっており、部分的ではあるが、イメージを共有して自由に表現する余地を含んでいる。これは、それまでの単に曲に振りをつけた「おどり」ではなく、音と動きによる総合的な表現となっている点で画期的である。このことは、動きの表現を単に描写的、象徴的なものとして捉える方法から、話しの全体を身体

図7.桃太郎サン（昭和16年）遊戯（昭和16年『幼児の教育』第41巻第11号（戸倉ハル）44～54頁）

1. 桃ガ流レテ来マシタ



2. 桃太郎ガ生マレマシタ



表現であらわそうとする段階へ変化しているといえることができる。さらに、動きが個人で行ったり、集団で表現することで、様々なあらわしが見出されると同時に、動きの空間的変化、リズムの変化のある魅力的な作品となっていることがわかる。

3. 身体表現の特性の史的変遷

以上、代表的な作品を概観しながらそれぞれの時代の身体表現の特性を整理し、表1を作成した。また、表2は、①表現の「テーマ」の変遷、②身体表現の「リズム」の変遷、③動きの隊形等である「動き方」の変遷、④作品中の「振り」の変遷、⑤動きの種類である「運動」の変遷、の5つの特性の観点について示したものである。

これらの結果から、第1に、各年代の遊戯題材の傾向は、明治期は、幼児の生活経験の、主に自然物や自然現象から興味関心のあるものから採られている。明治30年以降には歌詞は教育勅語の精神を盛り込んだ徳目や忠君愛国的なものが織り込まれるようになったが、幼児の身近な生活からの題材という方針も強調され、自然現象の他、花、鳥、虫、また幼児の遊びからの題材も多くなっていった。自然を題材とする傾向は、大正、昭和の土川五郎や戸倉ハルの遊戯でも多くみられる。これは、子供の直接体験を作品に浄化したものと考えられ、土川が主張したように、作品を身体の動きで体験することにより、

品性を高めるという教育的意図を達成出来るとして述べていることも通じることである。戸倉も、子供が振りや歌詞によって心情を追体験することで、その子供のもっている純真な童心というものを磨き、引き出すものであると指摘している。このように大正・昭和期には、子供の生活から出発した作品を作り、子供に与えようとする児童中心の姿勢と、子供の内面を磨くという遊戯作品への期待、そして、身体を動かすことで子供の世界へ直接的な影響を与えようとする事がわかる。

第2にリズムは音楽と動きに関わるが、明治期は歌曲の拍子に即した筋肉感覚としては拍子を刻むといった内容が主流であった。動きのリズムとしては、号令に合わせてできる拍節的なものであった。一方、土川は、リズムを大地に根ざした自然と関連して論じ、その感じももっともよくわかるのが幼児であるとしている。土川の作品はリズムカルな躍動的な動きであり、曲のリズムとの関連性も充分配慮して構成している。さらに、戸倉の作品は、戦前は動きの中の「動的」な用語を使用し、戦後は頻繁に「リズム」の用語を使用している。そして、ダンスとは心に内在するリズムを創造的に自己表現したものであるとし、リズムをダンスの中心として位置付けている。また、それは「律動化」といった言葉でも説明され、幼児にとってふさわしい遊戯は、歌を伴う身体表現を主としたものであり、それをリズムカルに取り扱うこ

表1.身体表現の変遷 表の()内は、当時の主な遊戯の使用名称

時代	明治期	大正・昭和前期(土川)	昭和前期(戸倉)	昭和後期(戸倉)
唱歌遊戯	<p>20年代(遊嬉) 翻訳遊戯 曲の拍子で歩く</p> <p>30年代(唱歌遊戯) 作品の増加 幼児の経験による題材 自然からの題材 戦争題材、 歌詞のあて振り 模倣動作、 拍節的な動き、 一拍一動作、二拍一動作</p> <p>40年代(動作遊戯) 国定教科書徳目、 忠君愛国 隊形変化と各種ステップ 模倣動作、 足踏と拍手</p>	<p>(表情遊戯) 歌の感じを、 リズムと音に伴って表現するもの</p> <p>題材 遊び、小動物、 自然からの題材、 登場人物、戦争題材、 生活物からの題材</p> <p>運動 前屈、後屈、跳躍等 大きな動き、 手、足による技巧的な動き、 拍手、足踏、膝の屈伸、 踵をあげる動き リズムカルな運動</p> <p>表現方法 題材の様子 手の位置 視線の方向の指示、 心情は手、手首、掌の動き 実在しないものは 見上げる、指さし</p>	<p>(童謡遊戯・唱歌遊戯)</p> <p>題材 自然現象、 日常の遊び、 動物、虫、 軍事教材</p> <p>運動 躯幹をしなやかに、 手首、掌、両手、 手先、両肘、指の動き 手・腕の動き、 スキップ、ホップ、 駆け足</p> <p>表現方法 事物の様子から感じた様 微細な手、掌の動き 実在しないものを 指さし、見ることで示す。 動きに心情をこめて動く。 曲の長さは32小節程度、 曲と動きの調和。</p>	<p>(うたとあそび)</p> <p>題材 小動物、虫、心情 日常の遊び、わらべうた、 生活の流れの歌</p> <p>運動 技巧的な頭、連手、拍手、 こぶし、両手、両腕、手首の動き 屈む、立ち上がる、 まわるような全身の動き、 跳躍系、</p> <p>表現方法 事物の様子をあらわす手の動き 全身や移動する動きの組み合わせ 実在しないものは、指さし、見る、 両手を使う 13種類の感情・心情を振りで、 感情体験し心持ちに共感 作品の中で創意工夫、 自由な表現ができる余地 音の強弱、リズム、拍子、 テンポ、問答式、曲想</p>
身体表現	<p>描写的、あて振り 模倣動作 歩行による隊形変化、 拍手・足踏中心、 拍節的</p>	<p>単純な動き、 躍動感、 手の技巧的な心情表現、 律動感 絵と童謡と動きの関連性</p>	<p>素朴、簡単、一刀彫、 無邪気、快活 自由表現の余地、 生活と遊び 心情を手の動きに、 子どもの気持ちを作品に、 躍動感</p>	<p>内在するリズムの表現、 からだの作文 美的感覚による律動化、 わらべうた、 遊びのリズム 心情、 作品における創意工夫、 自由表現</p>

唱歌遊戯作品における身体表現の史的変遷

表2.身体表現の変遷

題 材	年代 類別	明治			大正	昭和前期		昭和後期		
		20年	30年	40年	6年	10年		20年	30年	40年
身 体 表 現	テーマ	翻訳物	自然物		遊び			小動物・虫 わらべうた		
	リズム	拍節的			律動的・リズム		躍動感		内在するリズム	
	動き方	隊形変化			絵と童謡と関連		自由表現		創意工夫	創作
	振り		あて振り 模倣動作		描写的		物の様子の表現 実在しないものの表現 手による心情表現		感情表現	自由な表現
運動		歩行		ステップ		躯幹の動き		手の技巧的動き	一刀彫	
		拍手・足踏		身振り		全身				

とであるとしている。戸倉のリズムに対する先見性は、幼児の日常の遊びの中にリズムを見出した点である。幼児は、この自然な生活リズムを身体を通して感じ、体験しているのであるから、そこからリズムを取り出し遊びとしての表現を具体化すること、すなわち作品化することが、幼児にとってふさわしい教材となると述べている。歌曲も、幼児の言葉の自然な旋律とリズムを生かし、先の身体の動きである遊びがリズムカルに運ばれるように歌詞をつくることを明示している。戸倉の作品は、幼児の自然な遊びのリズムに流れを見出し、ひとまとまりの曲にあわせて遊びから見出したリズムの追体験、再体験が出来るように構成されている。

第3に、明治期の表現方法は、その題材を形であらわすような、表象的なものが特徴である。例えば、「蝶々」も二人組で蝶の羽を模して、移動する内容である。土川は、細かい振りの連続で作品を構成しているが、『コドモノクニ』に振り付けられた事例からも、絵と童謡と関連した振りが作成されている。さらに、戸倉の戦後に創作された作品は、子供が自由に考え、工夫するところを多く盛り込んでいた。この「自由に」という言葉は「工夫」「まかせる」「すきなもの」「創作」といった用語であらわされている。すなわち、既成作品でありながら、そこには自由に考える余地が必ず含まれており、このことは無心に遊ぶ幼児の姿や、遊戯の動作は幼児の誰が作り出すよりも子供等の自由表現に待つべきものであるといった戸倉の考えが具現化されている。これは、既成作品と創作との関連の考え方にかかわっている。すなわち、唱歌遊戯がいわゆる作品主義といわれ、お遊戯型として批判を受けている問題がある。戦後、戸倉は、身体の写真であるダンスは創作すべきものであるが、それをいきなり行うことは非常に難しいことであると述べている。すなわち、基礎的な身体をつくり、又基礎的な練習なしには創作は出来ないとしているのである。既成作品を学ぶ意義については、表現技術を習得する意味で、参考として既成作品を練習する事も是非必要な事であるとしている。さらに戸倉は創作はまず模倣からと述べ、創作へ至る前に、模倣から入ることがよいと述べている。戸倉は、創作を否定しているのではなく、むしろ創作のために既成作品の意義を認識しているのである。また、前述したように、作品の中で「自由に」表現する余地を必ず付加し、ある規定のなかであるが創作することを提示しているのである。戸倉は「既成作品」から出発するが、そこにとどまらず、作品をでて、創作への志向性を常に示唆しながら作品をとらえていたのである。

第4に、それらの作品の要素でもある「振り」について述べよう。具体的な動きとしては、明治期の拍手、足踏やあて振りによる描写的な振りから、土川の作品にもみられるように、そのものから感じた印象を振りにあら

わし、手・腕の技巧的な動きで心情をあらわす方法へと変化する。それは、土川作品、戸倉作品共に見られた「実在しないものの表現」を視線や手・指さしの方向性で示す、という方法を生み出すものとなる。また、手の動きによる心情表現も土川作品で若干みられるが、戸倉作品ではさらに多くみられる。戸倉の作品における振りは、手や腕によって細やかな心情をあらわし、その振りは心を伴った動きへと変化する。それは、上記の「自由性」とも関連して、その子供自身が感じた印象を振りに託すことが可能となる。

最後に、作品を構成している身体の運動について述べよう。身体の動きは明治20年頃には歌いながら歩き、二列行進し、加えて拍手、足踏が行われた。従って、歌唱は皆の歩調を合わせるものであり、身体の躯幹は動くことなく拍子に沿った動きが行われた。さらに、明治後期には、模倣的な振りがつけられ、一拍一動作、あるいは二拍一動作のような、歌詞に対応したものがつくられていくようになる。変化の兆しは、大正中期の土川五郎の登場によって起こる。作品事例の分析から、身体の動きは、全身を使い大きな動きで続けられ、またその場での動きの空間的变化や、視線の変化、身体を捻る、前後に屈するような躯幹の変化もみられ、跳躍等の躍動感あふれる動きと、手の動きによる細やかな表情をあらわす動きであることが明らかとなった。

以上、①題材に見られる生活感、遊び、自然からの採取、②拍子的なものから律動感のあるリズムカルな動きに内在するリズムの変化、③表象的な動き方から印象を振りにし、さらに子供自身への自由性を加味したものへ、④心情を伴った振りへの変化、⑤歩行から躯幹の運動へ変容、が明らかとなった。このような身体表現の推移は、外側の器としての「身体の動き」から子供の個々人の内面を加味した「表現」へと変容していく様子をあらわしている。例えば、戸倉作品では、既成作品を習得するものであっても、そこには、「自由」といった内的なその子供の創意工夫が生かされる内容が加味されていく。それは、たとえ既成であっても、その作品を踊る子供にとってはその子らしさを表現できるものである。つまり、形式的なものに生命を吹き込むことができ、その子らしさをあらわすことで振りに生命感をもたせることができるのである。さらに、日常の生活で感じる心情をより明確に作品として身体の動きを通して感得することが出来るのである。

また、身体表現の歩みは必ずしも順調な発展を遂げたものではなかった。つまり、開国以来明治の翻訳移入期から自らが国の風土を題材とした作品が生まれていった後、それまでの堅苦しい形式的な動きの打破を目指した大正期、それは児童中心主義の影響にもあったが、動き自体が活性化し、目の前の子供の生活から出たわが国

独特の気風がみられる作品が生まれた。さらに、その勢いが教材にもあらわれようとした矢先、昭和11年頃からの厳しい統制の中で用語の使用はもちろん、教材の内容まで規制されるようになった。その様子は、書名の変化にも明確にあらわれている。その中で何とか音楽を伴う心情を加味した身体表現を守ろうとした戸倉は高く評価されるものである。さらに、戸倉は戦後、それまでの思いを土台に大きく自らの遊戯を開花させた。一方、大戦直後の文部省の保育内容は、「革ぶくろを新しくすることによって、その中味を一新しようとした」という理由で「音楽リズム」という造語を新生させた⁽¹⁵⁾。戦前の「お遊戯」は旧態依然としてるという批判や⁽¹⁶⁾、それまで保育の中で多くを占めていた心も一体となった身体の律動的な動きは、「実質からいえば、たましいのない、外からわくにはまった『おゆうぎ』であり、『おどり』のまねでしかなかった⁽¹⁷⁾」という言動は、十分な吟味を得て行われたものとは考えられず、むしろそれまで培い、育んできたわが国の保育史上重要である内容をあっさり捨て去ってしまったとも言える。すなわち、音と動きで感知し歌詞の心情を培う教材としての意義や、律動的なリズムカルな身体感覚を通じた既成の作品に自由性を加味する身体表現方法についてさらに検討を行わなくてはならない。今後、幼児の思いを受容し、その表現への過程を尊重した本来の意味の「自分なり」の表現が実現出来るような手立てとして、つまり、現行の幼稚園教育要領の方向性に具体的方法を提示する「作品」としての身体表現の内容開発を試行することが重要であろう。

註

- (1) 「幼稚園演習方法ノ注解」『文部省雑誌』第27號 明治7年12月28日 19～21頁
わが国における「幼稚園」の用語としてはじめて使用されたと言われている。(小川正通『世界の幼児教育』明治図書 1966年 171頁)
- (2) 桑田親五／訳：『幼稚園(上、中、下巻)』文部省発行、明治9年～11年。原著は、Johann & Barta Ronge: "A Practical Guide to the English Kindergarten with Music for the Plays" London 1877 (第10版)である。
- (3) 関 信三／訳：『幼稚園記(全4巻)』東京女子師範学校発行 明治9年。
原著は、Adolf Douai: "The Kindergarten—A Manual for the Introduction of Froebel's System of Primary Education into Public Schools and for use of Mother and Private Teachers" New York E.Steinger 1872である。
- (4) 上掲書(3)の第4巻の『幼稚園記付録』の原著は、Mrs. Horace Mann & Elizabeth P.Peabody: "A Practical Guide to the English Kindergarten with Music for the Plays" New York J.W.Schemerhorn & Co. 1876である。
- (5) 翻訳遊戯については、拙著: "A Study on the Process of Formation of Thought of Plays and Songs in Japan—A History of Changes in Songs and Plays for Young Children—" 『兵庫教育大学研究紀要』 第19巻 第1分冊 1999年に詳述している。
- (6) 大村芳樹: 『音楽之枝折』普及舎 明治20年6月、『遊戯の枝折』大阪三木佐助 明治27年8月、『改正増補 音楽適用遊戯之枝折』三木書店 明治29年がある。
- (7) 大村芳樹: 『改正増補音楽之枝折』三木書店 明治29年 2-3頁
- (8) 大村芳樹: 『音楽之枝折(下)』普及舎 明治20年 1頁
- (9) 前掲書(5) 148頁
- (10) 矢島鐘二: 『唱歌遊戯の友』宝文館 明治38年 4頁
- (11) 拙著: 「大正・昭和前期における土川五郎の表情遊戯に関する研究」『幼年児童教育研究』第12号 兵庫教育大学幼年教育講座 2000年 55頁
- (12) 同上
- (13) 拙著: 「保育内容『表現』の史的変遷—昭和前期・戸倉ハルを中心に—」 『兵庫教育大学研究紀要』第20巻 第1分冊 2000年 121～135頁
- (14) 拙著: 「幼児期の身体表現教育における『定型性』の意味—戸倉ハルの遊戯作品分析を手がかりに—」 『兵庫教育大学研究紀要』第21巻 第1分冊 2001年 75～76頁
- (15) 坂元彦太郎: 『幼児教育の構造』フレーベル館 1964年 29頁
- (16) 大宮真琴、徳丸吉彦: 『幼児と音楽—ゆたかな表現力を育てる—』有斐閣 1985年 147頁
- (17) 前掲書(15) 30頁