

## 日本の音楽教育に於ける身体表現のあり方

—— 明治期の唱歌遊戯を中心として；舞踊と音楽の関係についての考察 ——

The Physical Movements in the Japanese Music Education  
— On the Singing Games in the Meiji Era ; the Discussion about the  
Relationship between Dance and Music —

今 井 民 子\*・笹 森 建 英\*

Tamiko IMAI

Takefusa SASAMORI

### 論 文 要 旨

音楽教育において、「身体表現」はリズム教育の効果的方法として、欠かすことのできない重要なものであると考えられている。小学校学習指導要領の表現の項目には「拍の流れやフレーズを感じ取って、演奏したり身体表現したりすること」（1～4学年）、「拍の流れやフレーズを感じ取って、強弱や速度の変化に応じた演奏をしたり、身体表現をしたりすること」（5、6学年）とうたわれている。また1、2学年の鑑賞の項目においても、教材は「日常の活動や経験に関連して親しみやすく、身体反応の快さを感じ取ることができる楽曲」とある（小学校学習指導要領、傍点筆者）。しかし、現在の音楽教育では、このような身体表現が十分生かされているとはいえず、教材や指導点の点で検討を要する点が少なくない。その原因の一つは、明治の唱歌遊戯以来、20世紀のダルクローズ、オルフに至るまで、日本のリズム教育が外来のものを拠りどころとしたことにある。本稿は、明治後期の唱歌遊戯の特質と問題点をさぐり、また、日本のわらべ歌のリズム、日本舞踊の表現にも目を向けた上で、舞踊と音楽の関係について美学的、民族音楽学的考察を加えたものである。

#### I. 明治後期の唱歌遊戯

##### 1. 遊戯の位置づけ

唱歌遊戯の創始者、伊沢修二は明治8年、その教育的意義について次のように述べている。「唱歌は精神に快楽を與え運動は支體に爽快を與ふ、此二者は教育上、並び行はれて偏廢すべからざるものとす。而して運動に數種あり、方今體操を以て、一般必行のものと定む、然れ共、年齢幼弱筋骨軟柔の幼生を激動せしむるは、其害却て少なからずと、是れ有名諸家の説なり、故に今下等小学の教科に遊戯を設く」（倉橋、PP.279－280）。このことは、遊戯が実施当初より体操の代用科目として位置づけられていたことを示している。

体操は明治14年、修身、読書、習字、算術とともに正課となって以来、日清、日露戦争に向かう強力な国家主義を背景にますます重視されるようになった。徒手体操や軍事訓練を目的とした兵式体操と並んで、遊戯は体操科の一種目として行われた。はじめ尋常科1、2年の低学

\* 弘前大学教育学部音楽科教室  
Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

年のみを対象としたが、次第にマンネリ化した徒手体操にとって代り、明治33年には必修の課目となり、すべての学年に実施されるに至った。

坪井玄道が「小学科1正課として、整然施行すべきものにして、偶遊戲の運動ヲ試みんと欲スルモノアルモ據リテ以テ模範トスベキ適當ノ著書ナク空ク望ヲ絶ツニ至ルハ體育上ノ缺典ト云フベシ、欧米諸書の抄訳、本邦の習俗に適するものを蒐集して編成せるものに係れり」と述べているように(戸外遊戲法、序文)、遊戲の多くは欧米の遊戲書を模範として考案された。同時に遊戲に関する系統的研究も進み、明治30年代には数多くの遊戲指導書が出版された。また、この唱歌遊戲が、「唱歌と連絡を保ち従って他諸教科と関連せしめ、得るを以て尤も妙味有益なる遊戲とす」とあるように(国定小学読本唱歌適用遊戲法、上、尋常科用、緒言)、修身、国語と教材内容上の関連を密接に保ちながら、合科教育の一環として行われたことは、この教育法に対する関心が高まっている現在、極めて興味深い。

## 2. 遊戲の目的

当時の指導書の一つは、遊戲の効用を次のように説いている。「夫れ体操は運動の規則整然たるものにして、所謂体育の法律たり、故に比較的に自由を束縛す、然るに遊戲は兒童の自由を容れらるるを以て彼等は進んで、遊戲をなしあらん限りの力を盡し、心身共に充分に愉快に活動をなす、それ、遊戲が体操に勝れる第一なり、尚其過程に於て、或は勇氣、忍耐、勤勉、決断、頓智工風の才、用心の注意等あらゆる心的作用の必要に迫らしむるは第二なり、故に兒童の最も幼稚には遊戲を以て其運動の全部を填充するの得策なるを知るべし」(鳥居・武田他、P.18)。遊戲行為における子どもの自発性を重視し、肉体と精神の陶冶を目的に、これを教育に適用しようとする考えは、明治初期の伊沢修二と同様に、フレーベルの遊戲論を継承したものである(明治初期の唱歌遊戲については今井論文参照)。

さらに別の指導書では、「又能く事を敏捷にし協同和衷の思想を涵養し剛毅忍耐快活服従等の良習を養成するの効あり則ち不良の行為を未發に防ぎ能く自他を博愛するの思想を惹起し規律を遵守して傲腹自慢の悪弊を匡し客気の激情を抑止して喧嘩争鬭、他凌等の悪性を去て其操行を信義従順に其志気を活發爽快にせしむるの方法は遊戲を措て他に求むべからず」、「遊戲を爲すに當り兒童は温順なるを要す高聲を發し或は粗暴なる舉動を爲せば爲めに混雜紛擾を來し各兒皆愉快を失ふべし遊戲中主要の戲役にして各兒何れも是を得んと欲するものあらん斯の如き場合に於て若し某兒にして其主要の役を棄て、平易の役を取らざるを得ざる際には勉めて不平の舉動なく心意より愉快に爲さしむべし是れ恰も成人の社会ともし事実なり成人の社会に於ては総ての人皆長上となる能はず而して低き地位を取るもの静かに其地位に安んじ如何なる境遇に際しても勤めて其分を盡し居れば其人実に謹直にして且つ尊敬すべきに到るべし」とあり、倫理性、社会性の育成が強調されている。また「遊戲は又た想像力を養成するに特効あるものとす兒童は已れを禽鳥動物樹木花草或は士農等に擬し種々の想像をなすを喜ぶものなり是れ兒童をして一層精密に萬物を觀察せしむるの補助となり且一層高尚なる事物を思考するに適するに至らしむるものなり去れば當時者は種々の遊戲を考案して兒童の想像力を養成するは欠くべからざる務なり」では、自然、社会の認識が説かれる(実験詳説遊戲唱歌大成、緒論)。

これらを整理すると、当時想定された遊戲の教育的効果は次のようになるだろう。即ち、肉体的には、手足の訓練と敏捷性、巧緻性、反射能力などが、また感覚的には、聴覚、触覚(目かくしをした物あて遊びなど)、視覚(かくれんぼなどの物探し)の諸感覚が養われる。精神的

には、協力心、社会性、従順さ、判断力、勇気、忍耐力、想像力、思考力、観察力、注意力が育成され、さらに自然や社会に関する諸知識が啓発される。

但し、遊戯教育の究極の目的は、フレーベルと日本の場合とでは大いに異なる。フレーベルが神の認識とその信仰を説く宗教的色彩の強いものであったのに対し、日本ののは強力な国家主義と儒教的道徳を教えるものであった。唱歌遊戯は、このような思想を体の動きを通して、より徹底して理解させるために行われたものである。国家への忠義心を鼓舞し、士気を高揚させる軍歌の遊戯は、その著しい例といえよう。＜軍艦＞では、「四肢ヲ運動シテ身体ノ發育ヲ完全ナラシメ併セテ海軍思想ヲ養成スルニ在リ」と教育目的が明記されている（実験幼年遊戯、後編、P.10、譜1参照）。

### 3. 遊戯の種類

当時、学校において行われていた遊戯には、唱歌遊戯（動作遊戯、表情遊戯、表出遊戯ともいう）の他に行進遊戯、競争遊戯がある。唱歌遊戯が歌いながら動作をするのに対し、行進遊戯は、普通歌詞のない音楽を伴奏とする。唱歌遊戯と行進遊戯は、フレーベルの「表現遊戯」

（＜風車＞など）と、隊列で行進する「行進遊戯」を各々受け継ぐものであるが、後者は、明治中期に欧米から紹介された西欧的ダンスに吸収されていった。この中には、円形、渦形、十字形、方形などの整然とした幾何学形を描きながら行進するものや、社交ダンスの一種で、4組の男女が相互に向かい合う方舞（コチロン、カドリール、ランサース、カレドニアンなど）がある。明治18年、坪井玄道によって紹介された欧米の行進遊戯は、主に女学校を中心に行われたが、尋常科にもかなり取り入れられている。

また競争遊戯は、勝敗を目的とする団体競技を意味し、鬼遊びと各種の競争競技（徒競走、障害物、二人三脚などの走るもの、輪投げ、玉入れなどの投げるもの、旗運び、玉運びなどの運搬するもの、棒引や綱引などの引張るもの、旗倒し、騎馬戦などの奪うものなど）がある。他にテニス、バスケット、ベースボール、フットボールなどの球技も含まれる。

一般に遊戯は勝敗の意味合いが強いが、日本では幼児の舞踊のイメージと強く結びついている。このことは、日本における唱歌遊戯の特殊な発展ぶりを物語っているといえよう。

### 4. 唱歌遊戯の特徴

遊戯指導書を検討した結果、明らかになった明治後期の唱歌遊戯の特徴は次のようなものである。その第一は、鬼遊びのようなゲームを楽しむものが数多く見られることである。明治初期の＜猫と鼠＞、＜盲鬼＞に加えて、歌と追かけ鬼、物当てを組み合わせたものや、通りやんせ型のくぐり鬼なども各種現われた。その多くは、当時の遊戯研究の代表者、白井規矩郎の手になるものである。

一例として＜花摘み＞を紹介する（最新幼稚園遊戯法、P.39、譜2参照）。遊び方は以下のとおりである。まず鬼役の狐に向かい、残りの子どもが誘う（狐さん、ちょいとおいで、お花をつみに行きませう）。狐はこれに応えず寝るまねをする（茶畑でひるねして、それからあとでまゐります）。残りの子どもは花摘みの動作をし、後半は耳に人差指をからめる（げんげつまう花もつまう、ことしのげんげはようさいた、耳にまいてスッポンポン、もひとつまいてスッポンポン）。次に狐が仲間に加わる（おもしろい花摘みじや、わたしもいっしょにお仲間）。狐は円の中で、他の子どもは一周しながら前述の花摘みと耳に人差指を巻く動作をする。最後に狐

を誘い出し、歌の終りで追かけ鬼となる（狐さん花あげよか、ほしくばこゝまでお出でなさい）。花摘みの部分はわらべ歌の旋法で歌われ、歌詞、動作ともわらべ歌の〈今年のぼたん〉（お耳をからげてスッポンボン）によく似ており、伝統的なわらべ歌を取り入れたものといえる。

しかし、このような楽しい鬼遊びがある一方、唱歌とゲームの結びつきにあまり必然性のないものも少なからずあった。これは、唱歌の途中や終りで合図し、ゲームを開始するもので、後に続くゲームは球入れ競争や戦争競技など、純然たる競争遊戯になっている（三井、小学適用遊戯全書に諸例がある）。ここでは、わらべ歌のような歌とゲームの有機的關係はもはや失われており、前歌は、ゲームを盛り上げるために必ずしも必要なものではなくなっている。

第二の特徴は、歌詞を忠実に表現する写實的な動作で、これは、日本舞踊の「アテ振り」の影響とも考えられる。しかもその動作表現はパターン化されたものであり、それは主に手の表現に見られる。例えば動物の場合、犬などは胸前で両手をそろえる、鳥、蝶などは両手を広げて羽ばたきを表わし、また指を指すポーズは、対象を強調したり、月や山などの遠方のものを表わし、手や指で円を作ると日の丸や月、太陽などを、また手を額にかざして遠くを見る動作は、天、空、山、月などを意味する。抽象的な内容に関しては、指を順に折ると、年月の長さや豊かさを、手を胸に置くと情緒、感情表現を、また両手を前方から上方へ、更に左右に開く（あるいは、片手で半円を描く）動作は、広大なもの、あるいは夜明けを表わす。

また、手の表現で最も多く見られるのは、両手を前方や上方または水平にする動きで、これは、力強さ、攻撃、喜びを象徴的に表わす。他に手を耳にかざす「聞く」、こぶしを耳の下にあてて「眠る」、手を上下する「招く」などの日常の諸動作も多く見られる。

次に足の表現には、歩行、足踏み、跳躍、歩行、ポーズのために踏み出すステップなどがあるが、手に較べて歌詞との関連はあまり密接ではない。更に手、足とも動作表現の困難な場合は、拍手、歩行、足踏みが多く見られる。

ここで唱歌遊戯の例として〈花咲爺〉をみてみよう（図1）。隊形は一行または二列円形に並ぶ。1.「うらははたけで」で、左手腰、右手は肩ごしに後方を指し足踏み、2.「ぼちがなく」で、左手はそのまま、右足を一步後に引き、体を右に傾けて右手を耳にあて聞く動作、3.「しようじきじいさん」で円中心に向って四歩前進、4.「ほったれば」で左足後に引き、両手鉤をもつ形で二回上下し掘る動作、5.「おほぼん」は頭上で左右の親指と人差指で輪をつくり、6.「こぼんが」は、各手の親指と人差指で輪をつくり、7.「ざくざくざくざく」で、両手を頭上で前後に動かしながら四歩後退して終る（中川）。

唱歌遊戯の第三の特徴は、欧米の行進遊戯の影響である。前にも述べたように、行進遊戯は、本来楽器の伴奏だけで行うものであったが、唱歌遊戯の中にも次第に取り入れられるようになり、今までにない新しい動きが見られる。〈春がきた〉と〈村祭り〉を例に見てみよう（図2、3、新定文部省発刊尋常小学唱歌適用遊戯）。

〈春がきた〉は二列円形、内、外円が向き合う。1.「春がきた春がきた」で、内、外円とも手を腰にとり、お互いの右側を通して弧を描きながら三歩進み、再び向き合う。ここで、内、外円は位置を交換したことになる、これを「セット」という。後半の「春がきた」で元の位置にもどる。2.「どこにきた」で、内円は左向き、外円は右向きになり、円にそって二列とも三歩進み、三歩もどる。この三歩前進、後退の動きを「フォア・エンド・バック」という。3.「山にきた里にきた」で互いに向き合った二人は、各々の右手をとり左に廻り、後半で左手をとり右に廻りもとにもどる。この二人で互いの手をとり廻るのを「ターン」という。4.「野にもき

た」では、内、外円は向き合って同じ方向に「側方後置歩」で拍手しながら進む。「側方後置歩」とは、まず左足を出し、次に右足を左足の後に引きつける新しいステップである。なお拍手は奇数拍のみ、偶数拍は手を腰にとり、これを交互に行う。

一方、＜村祭＞は、整然とした幾何学的隊形をとる。二番歌詞は1.「年も豊年満作で」で、向き合った二列①、②が三步進み、退く（この間③、④列は足踏み）。2.「村は総出の大祭」で、今度は③、④列が前進、後退する（①、②列は足踏み）。3.「どんどんひゃらら」は二回の足踏み、「どんひゃらら」は更に急速な足踏み、4.「夜までにぎわふ宮の森」では、各列手をつないで「バランス」を行う。「バランス」とは、右に一步出して左足を引きつけ、次に左に一步出して右足を引きつけ、左右交互に移動するものをいう。続く三番歌詞では1.「治まる御代に神様の」で、各列は右端が軸となって点線のように列変形を行う。この時、右端のものだけ足踏み、他は対する列に向かって三步進み退く。次のフレーズは、同じ列変形を逆方向で行う。3.「どんどんひゃらら」の足踏みを経て、4.「聞いても心が勇み立つ」で、各列は手をつないで右方向に「ギャロップ」する。

### 5. 唱歌遊戯の問題点

先に述べた明治後期の唱歌遊戯の三つの特徴、即ちゲームとの積極的結びつき、歌詞を忠実に表現しようとする写実的動作、欧米の行進遊戯の影響は、明治初期の唱歌遊戯にもすでに見られた特徴といえよう。しかし、ゲームを取り入れた唱歌遊戯は、単に唱歌と競技を無意味に結びつけて、歌と遊びの有機関係を失ったものも少なくなかった。また形態を動作で表現した遊戯は、細かい写実表現に重点が置かれ、同時にパターン化の著しいものとなった。一方、初期には二列で歩行するだけであった行進遊戯は、新しい隊形や動きを取り入れて著しく欧米化した。これらの複数技巧化した唱歌遊戯が、子どもにとって果して適当であったかどうかは大いに疑問である。

さらに唱歌遊戯の大きな問題点は、歌の音楽的流れと動きの関係が合致していないことである。＜春がきた＞、＜村祭＞のような西欧化した行進遊戯が、四または八小節単位の規則的フレーズに従って動作がつけられており、比較的動きが整理されているのに対し、歌詞を忠実に表現した唱歌遊戯には、この不自然な関係が目立つ。＜紅葉＞を例にとってみよう（図4、新定文部省発刊尋常小学唱歌適用遊戯）。

例えば、7.「山のふもとの」では、「山の」でかかとを上げもとにもどり、「ふもとの」でしゃがみ、最後に起立するが、音楽の流れからは、「山のふも」と「との」とを各々四拍で動く方がむしろ自然である。この音楽的フレーズと動きの不一致は、「山」「ふもと」といった歌詞を主体に動きをあてはめたために生じたことで、このような歌詞中心の写実的動作は、音楽の自然な流れを分断する危険性をもっている。

次に一つの動作を行う速度について考えてみよう。1.「秋の夕日に」では、右手を上げて右足で三回床を打ち、左でも同じことをするので、一拍一動作である。次の2.「照る山紅葉」も八歩前進するので一拍一動作。続く3.「濃いも薄いも」では、①で手を上方、右へ一步、②で左足をつけ手をもどし、③④でさらに足だけ一步移動するので二拍一動作となり、ここで動作の速度が変わる。次の4.「数ある中に」では、右、左で各々三回づつ拍手するので一拍一動作にもどる。しかし、次の5.「松をいろどる」では、「松を」で手を前に右に一步踏み出し、「いろ」で左足をつけ、手をもどし、「どる」で左でも同じことを行うので、再び二拍一動作になる。

6.「楓や鳶は」は八歩歩行、再び一拍一動作にもどるが、7.「山のふもとに」と8.「裾模様」でゆっくりした動作となる。このように一つの動作の速度が一定していないことは、動きが速くなったり緩慢になったりして、やはり音楽の流れを妨げる結果となっている。

ここで、日本伝統の歌遊びであるわらべ歌の動作について考えてみよう。足の動きの中で、まず歩行としては、輪遊びの手をつないで輪になって歩き、円の中央に向かって前進、行退するもの、＜花いちもんめ＞のように、二列が向かい合って交互に前進、後退をくり返すもの、また関所遊びのかけ足、さらに＜いもむしごろごろ＞のようにしゃがんで歩くものなどがある。一方跳躍には、図形とび、足じゃんけんなどの片足や両足の跳躍、なわとびの跳躍などがある。また手の動作には、鬼きめのような対象を順に指していくもの、お手合わせのように、ジェスチャーやじゃんけんをまじえながら相手の手を規則的に打つものなどがある。

このようにわらべ歌の動きの基本は、単純な動作の反復であり、歌と動きの不一致も少ない。これに対し、当時の唱歌遊戯は、子どもにはかなり難しいものだったといえよう。事実、指導者の多くに、唱歌と動作は各々、別々のグループが分担して行うよう指示があることから、これは明らかである。新しいリズム教育としての身体表現を考える上で、従来の唱歌遊戯の問題点を検討し、日本伝統のわらべ歌における歌遊びの原理も考慮する必要があるだろう。

## II 舞踊と音楽の関係についての考察

### 1 舞踊の特質

ランガーによると舞踊は「能動的な力の仮象であり、ダイナミックなイメージ」である（ランガー P.6）

死の苦しみを表現するのに、臨終の病人を劇場に運んで来て見せ、断末魔の叫びを鑑賞させる者はいまい。感情の表現、それ自体が芸術の表現ではないとランガーは次の様に指摘する。「泣き叫ぶ赤ん坊は、自分の感情をどの音楽家よりもはるかに多く解放する。だが、私達は赤ん坊の泣き声を聞きに音楽ホールに入場はしないのである。（中略）私達は、自己＝表出を欲するものではない」（ランガー P.29）

舞踊で表現されるのは、「リズム、関係、危機、乱れ、複雑さ、豊かさ」に関する「観念」であるとランガーは指摘し、さらに続けて、感情すなわち主観的存在も構造を持ち、「それは経験されるだけでなく、思い浮かべ、考察し、想像し、シンボルとして表現できるものである」と規定する（ランガー P.9）

事象を舞踊が表現できる根拠を列举してみよう。

#### 1 時間の経過と共に変化する現象

1-1 変化する現象のテンポ、リズムを時間の経過における身体運動のテンポ、リズムの変化に連合させる。岩石が崩落下のスピードが速くなる。水流の様態など。

1-2 事象の時間の経過と共に変化するエネルギーを身体エネルギーに置換する。強弱の力動感。

1-3 時間の経過と共に変化する運動現象の空間的变化（上下左右等）を身体運動へ置換する。

2 自然界の形象を体の形象に置換する。ポーズ。

3 社会的事象や日常の身体運動を再現、模倣する。葬送の重い足取り。マイム。

- 4 事象をシンボル化して、身体の形、身体運動のシンボルを用いて表現する。
- 5 標題を用いる。

これらは、群舞によるフォーメーション、衣装、採り物、装置、照明等の補助を得て表現される。

音楽における音画技法は自然音などを模倣、描写し、標題音楽の手段ともするが、すべての音楽行為の根底に音画技法があるわけではない。また、音楽の「意味」が、それらを根底に置いているわけでも、それに還元できるわけでもない。意識下にどれだけ、生理的な行為のリズムがあり、相関関係があるだろうか。心理学、生理学の面から研究しても、明確な証明は困難である。たとえば、押鏡篤の肉体行為の楽譜、それに基づく楽曲分析はどれだけの妥当性を持っているか疑問である（押鏡）。

同様に、表現の根底にあると思われる上記の5項目も、総合されパターン化されることがあっても、舞踊の意味はそのレベルに留まるものではない。「音楽的構成が多くの文学的な意味によって乱されたりくもらされたりするときは、模倣は悪となる」（ランガー P.123）とランガーが指摘するのと同じく、舞踊にそれ以外の意味が色濃く混入する時、模倣は作品の拙劣さを露呈させるだろう。評価の基準を次の3点に置くことが出来る。(1)単なる模倣・模写に堕さず、舞踊としての価値が高いか、(2)描写を用いる芸術的意図、(3)それらのテクニックの巧拙。

人は現実をそのままに認識しているのではなく、存在しない真ならざる物を見ている、「だから、形を歪める鏡の方が現実在即している」と舞踊家ガデスは語る（山口 P.46）。

## 2 「身体反応の快さを感じとらせる」ことについて

音刺激に対する身体運動の条件付け、訓練によって条件反射を形成させることは可能である。しかし、メトロノームの音に対して唾液を出す犬の行為にどれだけ芸術性を見出せるだろうか。指導要領で課す「身体反応の快さを感じとらせる」根拠と、方法、目的は何であろう。

音楽に対する身体反応がすべての人間に共通するものがあるのか、純粋に文化的であるのか、判断は困難である。アフリカの音楽を深く研究したメリアム Merriam も次の様に記す。「西洋の行進曲を西洋人が聞いた場合とアフリカ人が聞いた場合とでは、異なった生理的效果を生むであろうと予測はできても、はたして、実際になんらかの効果をアフリカ人にもたらすかについて、依然としてはっきりしていない。またアフリカ音楽がアフリカ人に与える生理的效果についても同様である。その現象が人間本来のものであるのか、あるいは文化的なものであるのかという点に関しても、また、異なるアフリカ音楽は異なった効果をアフリカ人にもたらすかという点に関しても、資料が存在しないのである。」（メリアム PP. 143-144）。

神話・夢・妄想・昔話の中に見られる表象は生得的・普遍的に形成されるとして、「祖型 archetype」の概念をケレーニイ Kerenyi が提示する（田村 P.393）。言語学者であるイワーノフは、「祖型」に関連して、ある種の視覚的比喩は先天的なものであり、日常の「かたち」の中にも見ることができ、時計や眼鏡のような丸や四角を通常作りだすと述べる（山口 P. 214）。

しかし、多くの事柄は文化的に規制されている。純粋に人間性そのものの露呈であるかのように見える精神病患者の行為にも、文化的な要因が影響している。「患者も一種の演技者であり、たとえ精神的な障害があるとしても、彼はある種の計算をしている」と山口昌男は述べ、江戸時代から近年までみられた「狐憑き」の行動パターンは、現在すっかり抜け落ちてしまったと指摘する（山口 P. 216）。四つんばいになりピョンと跳ねる狐憑きの娘から、狐を下ろした

と云うイタコ（盲目の巫女）がまだ青森県には健在である。トランス状態になり、ホトケが憑依しているイタコにしても、語り出し、唱える旋律は日本音楽に共通するペントニックの枠を逸脱しないのである。イタコの旋律形については既に笹森が5つのタイプがあることを指摘している（笹森 P. 53）。

ホール Hall やバードホイステル Birdwhistell はプロクセミックス proxemics, カイニシックス kinesics の概念を用いて、日常のしぐさも文化的に規定されていることを強調する。空間的行為には文化ごとに一定の秩序があり、その知覚、形成には文化固有のコードがある。言語と非言語の伝達行為が文化である、と彼らの主張を要約することができよう（Hall, Birdwhistell）。

上述した「事象を舞踊が表現できる根拠」の第3項「日常の身体運動の再現・模倣」に関して述べる。民族の違いによる、武術、労働形態、宗教儀礼が、その民族の舞踊を特徴づけているとの指摘が多くなされる（野村）。古武道に於ける剣道の足捌きを能に窺うことができる。単に身体運動の類似性のみならず、表現する意味内容も関連し合う。霊が憑依して踊り、悪霊・わざわいを祓うために踊り、非日常的な身体運動が展開される。採り物舞などでは武技の錬磨となり、アクロバティックな技術の訓練となる。舞踊はまた、娯楽であり、盆踊りでは配偶者を選択する場にもなる。

### 3 音楽と舞踊の関係

音楽と舞踊は密接に関連し合う。踊りに制約される要素を音楽面で数え上げることが出来るように、音楽に規制される舞踊の面も多くある。一例を挙げれば、音楽における持続する拍節リズムは時間を均一に分節 articulate し、舞踊のリズムを規制する。

舞踊に用いられる音楽には、舞踊劇に応じて作曲されたバレエ音楽、作曲家が舞曲としては意図しなかった楽曲もあり、ワルツ、ポルカ、マズルカ等、もともと舞踊と一体になって形成された楽曲もある。

踊られる舞曲を演奏する時、舞踊を体験している演奏家の方がよりよい演奏をするとは限らない。舞踊に適合するリズムを音として作り出す筋肉は、踊りに用いる筋肉ではないからである。伴奏ピアニストは、時間の中で変化する視覚的な運動、形象に敏感に反応し、それらを予測し、運動を導く運指法をマスターしているのである。キャラクターダンス、宮廷舞踊のように舞踊と一体であった機能的音楽を理解するために、踊りを体験することはなんら音楽家たりとも妨げにはならない。しかし、舞曲からその機能が開放された作品は音楽的論理が優先し、舞踊の桎梏から解放放たれている。ショパンのマズルカの一つとして本来の土俗的舞曲そのものではない。同様に、舞踊も音楽の首枷から開放される努力をして来た。

イサドラ・ダンカン Isadora Duncan は音楽から舞踊が開放されなければならないと主張した者の一人である（邦 PP.152-153）。「身体で舞台の動きの大綱が定まるとき音楽は消え去る傾向があるのです。私は動きの論理というもの、踊り手の魂の高揚に最も関心があり、音楽はそれに添えられるものと考えているのです」。上記は、舞踊が舞踊独自の表現論理があるとの、ガデスの指摘である（山口 P.52）。

音楽は音楽の、舞踊には舞踊の論理・法則性がある。音楽を「演奏したり身体反応したりすること」と日本の学習指導要領が教師、児童に命ずるのはいかなる根拠と目的があるのだろうか。



指揮の真似をさせる者がいる。指揮者の身体運動はサインと、表現伝達としてある。テンポ、リズム、アーティキュレーション、ダイナミックス、切っ掛けなどが指示され、そして総合的に、解釈が奏者に伝達される。音を先取りしたサインであり、発せられた音に対する後からの反応ではない。

曲名や標題、歌詞に依り「アテ振り」をする者もいる。明治期になされた唱歌遊戯の評価はすでに述べたが、さらに根本的な問題については後述する。

ただし、音楽と舞踊が密接に一体となっている現象も中には存在する。民族芸能の獅子踊では、獅子が腹にくくりつけた太鼓を叩く音と、叩く動作が同等に重要な意味を持ち、オカシコが叩く鉦は、叩く動作に重要な意味がある。山車の屋台の上で奏でる太鼓の撥さばきは、腕の動作を見せるべく様式化している。

このように、舞踊から音楽へ接近する方法がある。例えば、しぐさとして床を踏み鳴らす、その音を素材として音楽を構成するのである。群舞で、舞踊家にそれぞれ異なった発音体を身にまかせ、身体運動が導き出す音をあらかじめ予測し、それを構成して作曲するのである。踊り手と音楽の融合である。筆者(笹森)の作品の一つ<おとずれ>(1972年)がそれであった(前田みつ子舞踊団, 前田みつ子ダンスリサイタル 於: 厚生年金ホール)。戦後のハプニングやイベント、数年前のパフォーマンスも同様な試みをしている。

総合的な芸術をめざすために行う舞踊と音楽、演劇は共に手を携えて芸術行為を遂行することが可能である。ただし、異なった芸術どうしの真の融合は困難であろう、「芸術には幸せな結婚はなく、ただ巧みな強姦があるだけである」と、悲観的な意見をランガーは述べている(ランガー P.103)。

#### 4 日本における舞踊

明治期になりダンスは「舞踊」と云う熟語で呼ぶようになった。舞、踊り、振り、所作、景事、しぐさ、遊びは、日本語における広義のダンスが意味する語である。舞と踊りの語を取ってみても其の意味するもの、歴史、内容が異なる。舞楽、神楽、延年、幸若、猿楽、能、風流、歌舞伎、小歌舞、など数多い。民俗芸能の殆どが踊りを含んでいる。すなわち、神楽、能舞、田楽、獅子舞、獅子踊り、剣舞、鳥舞、駒踊り、太刀振り、七つ道具、虫送り、盆踊り、手踊り、餅搗き踊り、等々。それらの個々の演目を数え上げれば際限がない。邦は郷土舞踊の語を用い、その特質を次のようにのべる。「盆踊りも一見フォーク・ダンスに似ているがしかし本質的には全然別のものである(中略)もともと盆の折りに亡者の霊を弔い慰める宗教的な踊りであり、円の踊りと直線の踊りの二つの部分からなっているのが、円の踊りの部分だけが残ったものである。」(邦 P.57)。この種の舞踊は日本人の精神生活を現わし、フォーク・ダンスと本質的に別であると邦は理解している。ちなみに、上記の盆踊りの「直線の踊り」に関し、黒石市でこれが踊られたと云う記述があるが、誤認である。行進時は踊らず音楽のみを奏し、辻とか、新仏が出た家の前、墓で踊るのが古い形であった。

日本舞踊を西洋のダンスと比較して、種々の特質を人々は指摘する。たとえば蘆原英了は以下の様に数え上げる。振りとパ・パス、声楽と器楽、上半身と下半身、地上的 en l'air と空中的 à terre、内向的と遠心的、閉鎖と開放、女性的と男性的、現実的と非現実的など。「極端ないい方であって、必ずしも正確であるといえないが、それでもだいたい方向はまちがっていない」と蘆原は弁明する(蘆原 PP.572—573)。しかし、日本人が日本舞踊の特色として考えたい内容

は上記の対比で分かるものの、客観的には、西洋のダンスの特色として数えられたすべてが、日本の芸能の中で踊られる舞踊に見ることができる。一方、日本的と数え上げられたものの特質も西洋のダンスに見られるのは当然である。たとえばパに対するジェスト geste も西洋の作舞で重要な要素である。

いわゆる日本舞踊といわれるものの代表的な流派の名取の数は1976年では、花柳15000、藤間9750、若柳8050、西川7500、坂東3500、諸流20100となっている。諸流の数は170におよぶ（藤田 P.35）。

ここで、これらの流派によって行われる日本舞踊の特色と考えられている振りについて考察してみる。以下は三隅治雄の解説である。

#### <娘道成寺>

手拭で前を隠す＝女性らしさ

手拭を口づけするように吸う＝色気

右手で「あなた」左手で「あたし」を示し指を結び合わす＝末は一緒になりたい気持ち

#### <名護屋帯>

踵での足踏み＝来ない男をじれて恨む

胸ぐらをつかむ＝相手に口説く

目で追う＝男が帰った悲しみにひたる

胸に手を当てる＝幻想であった男の姿を思い浮かべ、つれなさを恨む（三隅 P.18, P.139）。

これら表現に対する評価は後述する。

### 5 童戯

もし、日本の伝統的な童戯から学ぶとすればいかなる種類の遊戯があるだろうか。身近な津軽地方のものから検出してみる。季節による遊びを春、夏、秋、冬の遊び；春夏秋冬の遊び；四季を通じての遊びに分類して、斎藤正は129種目をあげている（斎藤 PP.1～8）。その中から、動作自体を遊びとするものを取り出してみる。筆者（笹森）の経験を思い起こし、補いながら記す。

もぐら追い＝シタラを結んだ藁紐を引きずり何人かが行列で歩く。唱え言葉。

尻あげ＝走る。両腕で糸を操る。

しょうぶ打ち＝手にしょうぶをたばねたショウブを持ち地面を叩く。唱え言葉。

輪回し＝タガなどのわをTの字の木を付けた柄で回し走る。

ネブタ＝灯籠を捧げ持ち歩く。歌。

茄子ちょうちん＝茄子で作ったお化け提灯を持って夜に歩く。

松葉針＝松の葉を持って人を刺す。刺されまいと逃げ歩く。唱え言葉「おらさあだればジカモカ刺さる」。

十方八方＝歩行。

くぐりコ＝二人が両手を上に上げ手を組み行進し、お互いの手をくぐり向きを変える。「タボコタボコきじないタボコ鳥ネかへねでおだまサカせるササドくぐれ、くぐれ」と歌い、「くぐれ」の所でくぐる。

かげぶつおっこ（影踏み）＝月の光の下での影踏み鬼ごっこ。

雪踏み＝足踏み。

ベンジャ＝スケート。

がらんちょ（竹馬）＝竹馬での歩行，重心のバランス。

オツツケテコ＝おしくらまんじゅう。

源平合戦（鉢巻きとり）＝肩車，組打ち。

おつき鍋＝両手の牽引，歩行，バランス。

鬼遊び，下駄とり，ことり，陣とり，手繋ぎ＝歩行。

鯉の滝登り＝腕の運動，身体の伸縮。

石蹴り＝蹴る，跳ねる。

唐籠＝腕の運動，飛びおり。

ぎっこんばったん＝背に負う。

石投げ（水切り）＝平たい石を水面すれすれに投げる。波紋の数で事物を占った。

石弓＝左手で弓を持ち，右手でゴム紐を強く引き，狙いをさだめて撃つ。

イチヨウの実＝穴に実を投げ入れる。多く入れたものが勝ち。

松風＝四角い板に2つ穴を開け糸を通し，両手で持って回して音を出す。

栗コ＝栗の中を抉り取り，紐を付けて空中を回す。ヒョウヒョウと音がする。

ずぐり＝腕の運動。

釘刺し，コギ打ち＝釘または棒を地面になげて突き刺す。相手はそれに向けて突き刺し，倒す。

倒した釘は自分の物になる。

こば打ち（こっぱ返し）＝手で相手の手を打つ。

ユリの花コ＝両手の手のひら，指先でユリの花が袋になるまで揉む。

柁おこし（竹きり）＝竹の短い棒を4本以上もって，片手で投げ，振りなど。

あやこ（お手玉）＝アクロバットの的な手の動作。仕草。

とりげ（あやとり）＝指の運動。

とびまり（紙風船）＝手の突きあげ。

羽根突き＝はご板で羽根を突く。

毬突き＝手，腕，足の運動，ジェスチュア。

手焙り＝炉の火に手をかざし，手をひっくり返し，手で食べる真似をする。

ガロロ＝手を組み，人差し指を鳥のくちばしのようにしてイチヨウの実をついばみ，組んだ手の  
中に入れる。

貝さらい＝貝の殻でイチヨウの実をさらう。

物真似＝ジェスチュアと鳥，獣の鳴き真似。

手真似＝「一兵衛さんがイモ切て」などに仕草をつける。

キツネ・狩人・庄屋＝仕種をしながらのじゃんけん。さんさんコン，さんさんドン，さんさん  
ザアエの掛け声。

にらめじょこ，鼻・鼻＝顔の表情

これらを要約すると

- (1) 歩行，走行，跳躍
- (2) 腕・手の運動
- (3) 組み打ち

- (4) 指の細かい動き
- (5) 身振り
- (6) 顔の表情等である。

「身振り」では、＜キツネ・狩人・庄屋＞、＜物真似＞、＜毬突き＞がある。＜毬付き＞で、毬を突きながら、「コメトーギー」<sup>1</sup>と歌い、米をとぐ仕草を何回か繰り返す。膝つき、紅付け（頬紅）、髪解ぎ、いちようがえし、かねつけ（おはぐろつけ）、袖振りなどが行われる（これは大畑町での収録例である）。毬を突くのを困難にする動作をしなくてはならない。身体運動の器用さをためす面白さが意図されている。歌詞の中にも「あれ見っさいな」など注意をそらす言葉があったり、拍節のグルーピングが不規則だったりするものは、みなこの効果を意図している。

上記の遊戯のなかで舞踊的なのは＜くぐりこ＞である。著者の斎藤は「秋の日を浴びて、女の子がふたり向きあって、いく組も、いく組も両手を上にあげて、手を組み行進する。日に輝いて美しい。この遊びはまことに優美でかわいらしい」と描写している（斎藤 P.40）。

日本の伝統的な童戯を体育の授業に採用する試みは早くから行われていた。可児徳の『競技と遊戯』（1919）では、日本の遊戯として24種目をあげている。

遊びとスポーツの差異をアンリオ Henriot は以下のように述べる。「遊びからスポーツへの推移のしるしとなるものは規則（règle）から決着（règlement）への移行であり、偶発的な出会いが組織だった競争に替えられることであろう。（中略）スポーツにおいては、現実的時間の計測が重要で、また、ほとんどの場合に本質的なものとして介入して来る。遊びがくりひろげられる図式のなかでは、出発点にそのような時間計測の原理は設定されていない」（アンリオ P.45, P.55）。

渡辺護は遊戯を芸術と比較しその種々の特質を『芸術学』で述べている。そのなかで重要と思われる遊戯の特質をあげると、行うものと見るものと分裂、作品を生み出さない、純粋な消費の機会、現実離脱の浮遊性、最も自己目的的などである、（渡辺 PP.178-203）。

## 6 考察

以上の事から、音楽教育の身体表現については次のことを考慮しなくてはならない。

- (1) 「外来のものを拠り所とした」ことについて

「ある特定の条件がある特定のタイプの演劇の型をつくりだすのです。自然発生的であり、必然的に。そしてそこから二百マイル離れた場所でそれを模倣しようとしても、それは偽りであり、また必要でもありません。」演出家のブルック Bruck の言である（山口 P.66）。

西洋音楽、西洋にルーツをもつダンスも単なる一地域の文化でしかなかった。それを、一つの特異な文化として受容するのではなく、人間に普遍的な音楽として、舞踊として受容したところに日本における混乱と恥辱が生じた。邦も痛切にこの状況を憂い「西洋的なもの、これは西洋人の歴史的伝統的生活と深く結びついたものである。西洋が世界の一部としてでなく、西洋そのものが一つの世界であった時にでき上がったものである。」「古典バレエは、日本人にとってはまったく新しく、前衛的でした。この新しさは主観的なもので何らの客観性もっていない。しかし、この主観的新鮮感がすべてを支配したから矛盾と混乱が起きたのである」と述べる（邦 P.189, 187）。政治・経済的に西洋が世界そのものであると考えた西洋人が文化を輸出し、後進国と考えられた国々が受容していった歴史は、音楽の分野ばかりではなかったの

を改めて認識する。何を未来の我々の文化として選択するのかは、価値観、社会思想にかかわっている。

(2) 「アテ振り」について

「唱歌遊戯」では日本舞踊の「アテ振り」的技法を用いるが、丸＝月または太陽、耳に手をかざす＝聞く、など稚拙で即物的な記号の域を出ていなかったことはすでに指摘した。もし、個々の振りのすべてがコード化され、モース符号の様に概念伝達に供されると、手話と異なることがなくなる。人々は身体障害者が用いる手話を鑑賞しない。舞踊が目的とするのは、そうした日常のしぐさや写実的な挙動自体の伝達ではない。先に考察した日本舞踊の例では、日常のしぐさを用いながらも、その型を洗練して、様式化し、背後に女らしさ、官能的で濃艶な美、やるせない思いを表現する。

(3) わらべ歌・童戯・民俗芸能について

音楽の授業にわらべ歌、童戯を取り入れるのであれば、遊戯自体として取り入れるのが望ましい。発声法は頭声の発声ではなく、平均律によらない旋律で歌うことが肝要である。遊びの特質を、スポーツ、芸術、労働などとの対比で、明確に認識して児童に課す必要があろう。伝統的な芸能、踊り、音楽、遊戯は、一般に、それぞれの種目により、音楽と身体運動が独自に結びついている。その儘に行うのが自然である。その場合、地域性と宗教が問題となる。小社会集団は、排他的独自性を持ち、その地域単位は学区と一致しない。信仰を抜きにしては成立しない多くの芸能を、公教育では強制できないからである。

(4) 身体運動と音楽とについて

音に反応する運動神経を開発することによって、結果として、音その物に対する認識を鋭敏にすることは或る程度出来るであろう。これはダルクローズ Dalcroze の考え方の基本であった。しかし、すべての運動神経が、音に対する反応として条件付けられるとは限らない。超技巧を要するリストのピアノ曲、パガニーニのヴァイオリン曲を、運動選手が運指以外の運動の練習量によって、奏せる根拠は何処にもない。また、運動神経の開発がそのまま、音楽の理解へと進むわけでもない。音楽教育のための身体反応、身体表現は理論的にも成立しない。徒労に終わるのみである。

日本の学校教育に教科として欠落していたのが演劇であり舞踊、日本音楽であった。先に指摘した日本舞踊の流派の数、家元、師匠の数の多さは学校教育が独占しなかったことも一つの原因であっただろう。

舞踊が教育上、必要であることは誰しも否定しない。しかし、教科が設けられていないからといって、音楽科に責任を負わすのは場違いである。「身体表現」を指導しなければならない時、教師は、身体で行う「表現」の本質を認識し、自らが舞踊家とならなければならない。音楽的にいくばかの効果があるとしても、そのための「身体表現」と位置づけるのに無理があるのは前述の考察で明らかである。

美そのものではなく、運動機能・健康・体力を目的とする体育教科に移管するのも問題がある。合科にするのであっても、先ず舞踊を独自の教科として設けることが先決である。それが不可能であるのなら、すべてを公教育外の舞踊教師、地域の伝統芸能の活動に委ねるべきである。

---

図1 &lt;花咲爺&gt;

一列又は二列円形

## 1. うらのはたけで

左手腰右手肩ごし  
に後方さす  
軽く足ぶみ



## 2. ぼちがなく

左手そのまま右足  
一步後方に引き  
体右傾右手を  
耳にあて聞く形



## 3. しょうじきじいさん

円中心に向いて  
四歩前進



## 4. ほったれば

左足後にひく  
両手くわもつ  
形で二回  
上下する



## 5. おおばん



頭上に左右の親指と  
人差指で輪をつくる

## 6. こばんが



各手親指人差指で  
輪をつくる

## 7. ざくざくざくざく

頭上の両手、前後  
に動かしつつ四歩  
後退

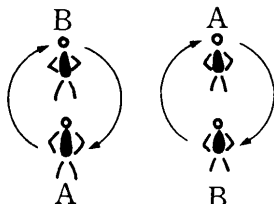


図2 &lt;春がきた&gt;

二列円形、内円と外円 向き合う

## 1. 春がきた春がきた

内円外円とも手を  
腰にとる。お互いの右側  
を通り位置交かん  
後半もともにもどる  
「セット」という



## 2. どこにきた



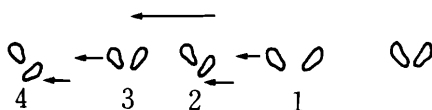
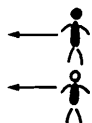
内円、外円、手腰、外円右向  
内円左向、円にそって三歩  
前進後退し向きあう

## 3. 山にきた里にきた

内円外円向きあい  
互の右手とり旋回  
後半左手とりもとに  
もどる「ターン」  
という



## 4. 野にもきた



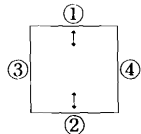
外円右側方へ内円左側方へ、側方後置歩で  
進む、奇数のとき拍手、偶数のとき手、腰

## 花咲爺



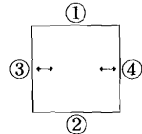
図3 <村祭> 四列 矩形 互いに向き合う

1. (二番) 年も豊年満作で



①②列三步前進，後退  
(③④列足踏)

2. 村は総出の大祭

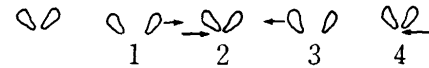


③④列三步前進後退  
(①②列足踏)

3. どんどんひやららどんひやらら  
どんどんひやららどんひやらら

どんどんひやららで二回足踏  
どんひやららで急速足踏

4. 夜までにぎわふ宮の森



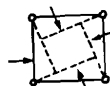
「バランス」という 各列手つなぎで行う

1. (三番) 治まる御代に神様の



各列右端軸となり足踏  
他は対する列に向って三步前進後退  
列変形する

2. めぐみ仰ぐや村祭

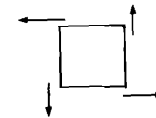


各列左端軸となり  
列変形

3. どんどんひやららどんひやらら  
どんどんひやららどんひやらら

同じ

4. 聞いても心が勇み立つ



各列手をつなぎ右方に「ギャロップ」する

図4 <紅葉> 一列円形

1. 秋の夕日に

右手上へ上体後方にそり  
右斜上方みる  
右足右斜前方にて  
床を三回打つ  
次に左方で同じ動作

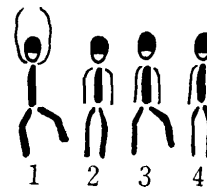


2. 照る山紅葉

右向し円にそって  
八歩前進

3. 濃いも薄いも

両手上方に右足横  
に一步手下ろし  
左足つける 足だけ  
更に右へ一步進める  
次に左方へ同じ  
動作



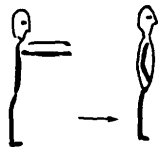
4. 数ある中に

上体右に向け  
両手拍手三回  
次に左方で同じ  
動作



5. 松をいろどる

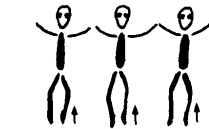
両手前方肩の高さ  
右足右横へ一步  
左足つけると共に  
手をおろす  
次に左方で同じ  
動作



6. 楓や鳶は

右向し円に沿って  
八歩前進

7. 山のふもとの



手をつなぎ，上方に  
かかとをあげ，もとにもどる

8. 裾模様



連手のまましゃがみ  
起立

両手側拳左足前  
もとにもどし次に  
右方で同じ動作

戲 遊 歌 唱

艦 軍

(ホ調二拍子)

作 歌 乙 訓  
作 曲 桂 水

1. 2 3 3 | 5. 6 5 | 6 5 6. 1 | 5. 0

マ ス ト ノ ウ ヘ フ ミ ヨ ヤ ミ ヨ

ス イ ラ イ テ イ ゴ グ ン カ ン ゴ

3. 3 3 3 | 5. 3 2 1 | 2 2 2. 2 | 5. 0

カ ー セ ニ ヒ ラ ヒ ラ ナ ビ ク ハ タ

シ<sup>+</sup>ウ コ ウ ス イ ヘ イ カ ン バ ン ニ

5. 5 5 5 | 3. 3 2 2 | 3 2 3. 6 | 5. 0

ア レ コ ソ マ サ ニ ー ニ ツ ボ ン ノ

シ ュ レ ン ノ ウ デ フ ー キ タ ヘ ン ト

5. 5 1 2 | 3. 3 5 5 | 6 6 5. 5 | 1. 0

ブ ュ ウ ノ ヘ ナ フ ー カ ザ リ タ ル

ニ ー シ ヘ ヒ ガ シ ヘ マ ス ト ウ ヘ



## 「花 摘 み」の 譜

一、  
二、  
三、

: 1 1 1 1   2 0   3 3 3 5   2 0   3 3 1 1   2 1 6 6
キツネサ ン チョトオイ デ オハナヲ ツミニー
ちゃばたけ で ひるねし て それから あとでー
オモシロ イ ハナツミ ジャ ワタシモ イツシヨニ
1 2 3 2   1 0 :
ユキマセ ウ
まわりま す
オナカマ へ
1 1 1 1   2 0   1 1 1 1   2 0   2 2 2 2   1 1 1 1
ゲンゲツ マウ ハナモツ マウ コトシノ ゲンゲハ
2 1 2 1   6 -   2 1 1   2 1 2 1   6 1 6
ヨーサイ タ ミ ミ ニ マーイテ スツボン
1 0   2 2 2 1   2 1 2 1   6 1 6   1 0
ボン モ ヒ ト ツ マーイテ スツボン ボン
1 1 1 1   2 0   3 3 3 5   2 0   3 3 1 1
キツネサ ン ハナアゲヨ カ ホシクバ
2 1 6 6   1 2 3 2   1 0
コ、マデ オイデナ サイ

## 文献

蘆原英了

1972『舞踊』平凡社『世界大百科事典』平凡社 vol.26, pp.571-573

アンリオ Henriot, Jacques

1973 Le Jeu 佐藤信夫訳 1974『遊び』白水社

今井民子

1981「フレーベルの歌遊び—その特質と我が国の幼児音楽教育に及ぼした影響について」『音楽教育学』第13号 日本音楽教育学会 pp. 2-13

大阪京都神戸保育会編

1912『最新幼稚園遊戯法』婦人図書出版社

押鐘篤

1977『医師の性科学』学建書院

音楽教育研究協会

1989『学習指導要領音楽』音楽科教育法概説付録資料

可児徳他

1919『競技と遊戯』中文館書店

邦正美

1968『舞踊の文化史』岩波新書694 岩波書店

倉橋惣三, 新庄よし子

1956『日本幼稚園史』フレーベル館

斎藤 正

1974『津軽童戯集』黎明書房

笹森建英

1989「イタコの経文&lt;神寄せ&gt;の原典と変形」弘前大学教育学部紀要 第62号 弘前大学教育学部 pp.43-56

児童体育研究会編

1909『実験動作遊戯』松華堂

児童遊戯研究会編

1901, 1902『実験幼年遊戯, 前, 後編』博報堂

児童遊戯研究会編

1902『新採実験遊戯』博報堂

白井規矩郎

1897『新編遊戯全書』同文館

白井規矩郎

1897『新編遊戯と唱歌』同文館

白井規矩郎

1900『実験詳説遊戯唱歌大成』同文館

白井規矩郎

1900『実験女子遊戯教授書』松邑三松堂

関谷正隆

1912『国定読本唱歌を基盤としたる表出新遊戯法』明誠館書房

全日本児童舞踊家連盟編

1958『児童舞踊五十年史』全音楽譜出版社

高橋忠次郎, 依田直伊

1900『音楽応用女子体育及遊戯法』山海堂書房

田村克巳

1987「しんわ・しんわがく」石川栄吉他編『文化人類学事典』弘文堂 pp.392-393

ダルクローズ Jaques-Dalcroze, Emile

- 『リズムと音楽と教育』板野平訳 1975 全音楽譜出版社  
坪井玄道, 田中盛業編  
1885『戸外遊戯法』金港堂  
東京児童体育研究会編  
1906『国定小学読本唱歌適用遊戯法』博報堂  
東京児童体育研究会編  
1911『新定文部省発刊尋常小学唱歌適用遊戯』博報堂  
鳥居百治, 武田文三郎他  
1904『小学校に於ける体育的自然の遊戯』榊原文盛堂  
中川済  
1903『児童表情遊戯』三育社  
野村雅一・鈴木道子  
1990『身振りと音楽』民俗音楽叢書9 東京書籍株式会社  
バードホイッステル Birdwhistell, Ray L.  
1970 Kinesics and Contest Philadelphia: University of Pennsylvania Press  
藤田洋  
1976『日本舞踊入門』文研出版  
ホール Hall, E. T.  
1966 The Hidden Dimension New York: Doubleday  
三隅治雄  
1987『舞踊・その愛のしぐさ』NHK市民大学10—12月, 日本放送出版協会  
三井秀雄  
1906『小学校適用遊戯全書』民友社  
メリアム Merriam, Allan P.  
1964 The Anthropology of Music Northwestern University Press 藤井知昭他訳1980『音楽人類学』  
音楽之友社  
山口昌男  
1987『身体創造力』岩波書店  
吉田信太  
1902『方舞』共益商社楽器店  
横地捨次郎  
1901『唱歌適用遊戯法Ⅰ』村上書店  
ランガー Langer, Susanne K.  
1957 Problems of Art, Scriber 池上保太, 矢野萬理訳 1967『芸術とは何か』岩波新書641岩波書店  
渡辺 護  
1975『芸術学』東京大学出版会

(1991.12.20受理)