

大正期から昭和初期における遊戯・リズム活動

— 戸倉ハル・高森ふじを中心に —

Game and Rhythm activity from Taisho period to early Showa period

— Focusing on Tokura Haru and Takamori Fuji —

谷村宏子*・門脇早穂**

Abstract

Idea of child centered education entered Japan from Taisho to Showa era, and many children's songs were composed during this time due to the "Akaitori undo". Nursery school education started to value children's identity, and to implement basic physical expression methods such as running freely, walking, jumping, or stomping, in dance activities. Elementary school education positioned dance activities as part of the physical education program, and Tokura Haru, who started working at the Tokyo furitu dairoku koto jogakko in 1924 demonstrated this method from the standpoint of dancing. In Showa, Tokura invented methods for dance activities together with Kobayashi Tsuyae and began to expand the information publically through numerous publications.

Takamori Fuji studied and practiced nursery school education based on Christian philosophy. She started working from 1914 as a professor at the nursery school department at Ranbasu jogakuin, and demonstrated methodology using rhythm as part of nursery school education, from the standpoint of a music. Thus, this paper compared and analyzed the ideals and methods of Tokura and Takamori's dance and rhythm activities. As the result, the study discovered that both Tokura and Takamori saw children's spontaneous actions in the physical expressions in dancing and rhythmic activities, and incorporated activities that demand cooperation with others and thus have moral effect on children. Regarding the choice of music, the study discovered that while Tokura used children's songs and pursued movements that fit the lyrics, Takamori introduced short cheerful songs and music from America and let the children think of the movements.

キーワード：遊戯・リズム活動、戸倉ハル、高森ふじ

はじめに

遊戯は本来、子どもの主体性を理念においた保育内容である。とくに音楽を伴った遊戯は、明治期より唱歌遊戯と呼ばれ、音楽と体育の観点から考えられた。まず、明治8年(1875)年に、伊澤修二(1851~1917)がフレーベルの運動遊戯は子どもの教育に効果的であると示したことが発端といえる。この流れは大きく分けて、東京女子師範学校(現：お茶の水女子大学)を中心とする官公立幼稚園、および、キリスト教の布教を目指した米国人宣教師や幼児教育研究者の考えに基づく私立幼稚園の中で継承されてきた。明治期の保育項目では、「遊戯」と

して位置付けられ、子どもが自由に遊ぶ遊戯とは別に、音楽に合わせた身体表現を唱歌遊戯として日々の保育に中で行われていた。

大正期には、東京女子師範学校を中心としたフレーベル会による発刊雑誌『婦人と子ども』に、遊戯の曲〈桃太郎〉などが紹介された。中でも土川五郎(1871~1947)は律動遊戯で知られているが、以前から行われていた教師が子どもに身体の動きを指導する「あて振り」と異なり、子どもの興味に沿った内容の遊戯が創作された。これらは、国内の小学校や幼稚園で多く用いられるようになった。また同時期に、お茶の水女子大学でダンスを教えていた戸倉ハル(1896~1968)は幼児の遊戯(ダンス)を考

* Hiroko TANIMURA 教育学部教授

** Sakiko KADOWAKI 園田学園女子大学助教

案し、多くの幼稚園で遊戯・体操・ダンスという形で普及させた。戸倉と音楽の専門家小林つや江(1901~1987)によって創作された幼児のための体操の代表作に「はとぼっぼ体操」や「カタネット遊戯」などがある。官公立幼稚園では、土川、戸倉をはじめとする遊戯の研究者たちが、日本人の作曲による歌に、身体表現を考案した遊戯を行っていたのである。

一方、米国の宣教師や幼児教育家により開園し、キリスト教の理念に基づいた保育を行う幼稚園が、明治初期から創設された。その一部の幼稚園では、歌詞を伴わない外国曲に身体表現をつける「リズム」という保育項目が存在していた。例えば、長崎の活水女学校附属幼稚園の教諭であった高森ふじ(1877~1969)は、米国から赴任してきたフルトンの影響を受け、スキップなどの動きを行う「リズム」の時間を明治40年頃から設けていたのである。高森の弾くピアノに合わせて子どもたちが伸び伸びと、身体を動かしたという記録がある¹⁾。高森は、音楽、保育、英語を専門的に学んでいたことから、この3つの観点から幼児のリズム活動について考えていた。

本稿では、大正期から昭和期にかけて官公立幼稚園の保育における幼児の遊戯(体操)を率いた戸倉ハルの遊戯と、明治期からキリスト教幼稚園においてリズム活動を推進した高森ふじの保育理念、および保育方法の共通点と相違点を比較する。それらを踏まえて、当時のリズム(遊戯)がどのように捉えられていたのかを考察する。

I. リズムの定義

まず、「リズム」という言葉の定義を整理する。リズムという用語の起源は古代ギリシャ語に始まり、音楽においては時間の中で形成される音楽の形や姿を意味するようになった²⁾。

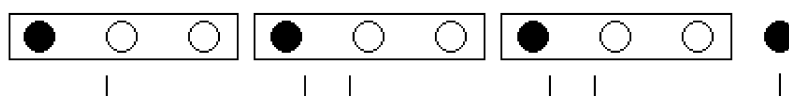
リズムの定義は、時代や音楽ジャンルによって様々な解釈なされており、便宜的に「リズム」という用語を用いる傾向もある。そこで本論文では、戦

後の西洋音楽を扱うため、その基準としてクーパーとマイヤーのリズム論³⁾を参照する。

クーパーとマイヤーが考えるリズムを説明するには、パルス、拍、拍子について知る必要がある。パルスは、時計の秒針の音のような規則正しい時間の刻みのことを言い、連続した刺激が等間隔で生じる特徴を持つ。そこにアクセントや音の強弱は存在せず、このパルスが拍子やリズムの基底となる。拍は、パルスがアクセント(●)と非アクセント(○)によって成立する。ここでのアクセントとは、強い音という意味の「ストレス」ではなく、意図的に目立たされた刺激を指す。つまり、アクセントは音量や音の高低に影響されるものではなく、音楽的脈略の中で心理的に強いものと意味する。次に、拍子は、アクセント(●)と非アクセント(○)が周期的にあらわれ、3拍子の場合、例としてアクセント1つに非アクセント2つ(●○○)という形が繰り返される。

そしてリズムは、アクセント(●)と非アクセント(○)の組み合わせが、グルーピングされることによって成立する。クーパーとマイヤーによるとグルーピングという用語は、音色や音量が類似しているものや時間や音高が近接しているもの同士が、人間の諸感覚によってリズムにパターン化されることで生まれるとしている⁴⁾。譜例1はリズムを示しており、を小節の区切り、┌───┐はグルーピングを表している。今回示した例は、規則的な拍子のあるものを小節線に関係なくグルーピングしたもので、┌───┐内の(○○●)が心理的にまとまったグルーピングとしている。譜例1はリズムを示しており、□を小節の区切り、┌───┐はグルーピングを表している。今回示した例は、規則的な拍子のあるものを小節線に関係なくグルーピングしたもので、┌───┐内の(○○●)が心理的にまとまったグルーピングとしている。

これまで、クーパーとマイヤーのリズム論について説明したが、戸倉らが活躍し始めた昭和前期には、まだ彼らの理論は発表されていなかった。当時、多くの音楽家や教師が学んでいた西洋音楽にお



譜例1 グルーピングされたリズム

いて、「リズム」概念の形成に影響を与えたのは、フランスの教育者であり音楽理論家であった、ダンノーゼル、アドルフ＝レオポルド・(Danhauser, Adolphe-Léopold 1835～1896)であった。ダンノーゼルは、音高と時間は音楽の重要な要素と位置づけた上で、リズムはある楽節の時間域を形づくるものとした⁵⁾。つまりリズムは、旋律が付かなくともフレーズを感じることができるものなのである。

他に当時の日本の音楽教育家に目を向けると、井上武士(1894～1974)は、リズムは「音の長短が拍子に乗って動く形式」⁶⁾と説明している。これは、リズムには必ず拍子があり、その拍子が音の長短を整理しているという考えで、ダンノーゼルの考えを引き継ぐものであった。次に保育においてリズム活動が歴史的にどのように位置づけられてきたのか概観する。

II. 保育における「リズム」の位置づけ

身体表現活動「リズム」は、一部の幼稚園で明治期から行われていたものの、正式に保育項目となったのは、昭和23(1948)年の文部省施行「保育要領」においてである。「リズム」が導入された経緯は、連合軍最高司令部民間情報教育局 CIE で文部省の「教育要領」「保育要領」作成に有力なアドバイザーであった米国人の H.ヘファナンが示した資料に“Rhythms”の翻訳が、「音楽に合わせての舞踊や遊戯、即ち音楽の語る所に従って走ったり、歩いたり、跳ねたり、大きく足踏みしたりすること」⁷⁾と示されていたことに基づく。同席していた文部省初等教育課長の坂元彦太郎(1904-1995)が、これまでの教師主導の遊戯を一新するために保育項目名を変更したいという気持ちが強く、「もうリズムという言葉を日本語にしてもよい時代になったのではありませんか」⁸⁾と述べ、「リズム」が採択された。同席していた倉橋惣三は、リズムは音楽の一要素ではないかという疑問を呈したが、坂元は音楽に合わせて伸び伸びと身体を動かすという意味であり、これまでのあて振りを一新するために提案したのである。

明治期からすでにリズム活動を取り入れていたキリスト教主義の幼稚園では、リズムの教育的価値が明確に示されていた。それらを示す先行研究として、持田が広島女学校附属幼稚園における「遊戯唱歌」の楽曲を分析している⁹⁾。一方、小山の研究によると、京阪神の公立幼稚園教諭が集まる京阪神聯

合保育会の研修会では、遊戯に関する交流会が頻繁にもたれていたことが明らかになっている¹⁰⁾。このように明治・大正期から唱歌に合わせた遊戯、およびリズム活動は、保姆にとって関心の強い保育項目であったことがわかる。

III. 戸倉ハルによる踊りの観点からみたリズム教育

1. 戸倉の経歴

戸倉ハルは、明治29(1896)年、香川県生まれで、大正5(1916)年に東京女子高等師範学校(臨時教員養成所)に入学し、大正7(1918)年に高知県師範学校教諭となった。大正11(1922)年に東京女子師範学校研究科(体育)に入学し、大正13(1924)年に東京府立第六高等女学校に奉職する。その後、講習会にて遊戯作品を発表した。この頃に子どもの遊戯や歌について研究していた戸倉ハルは、後に遊戯やダンスの著書を多数執筆している。幼児の遊戯に関する主な著書として『うたとあそび』や『子どものうたとリズムあそび』等がある。戸倉と共に日本における子どもの音楽リズム教育を躍進させた小林つや江は戸倉について、「特に幼児の『あそび』には素晴らしい情熱を持っていて、幼児の発達段階に合った創作をしていました」¹¹⁾と述べている。このように戸倉は、子どもでもすぐに理解できる表現や動作を取り入れ、曲に合わせて簡単な遊戯を行う遊戯を戦前から考案していた。昭和13(1938)年に東京女高師の教授に、昭和29(1954)年に日本女子体育連盟結成し会長に就任する。昭和30(1955)年にお茶の水女子大学教授となり、昭和37(1968)年に退職後、日本女子体育短期大学教授となる。昭和43(1968)年9月永眠¹²⁾。

2. リズムを用いたダンス

戸倉は、日常生活で欠かすことができない「歩く」「走る」「跳ぶ(スキップ等も含む)」などの基礎的な動きについて、幼児の頃から遊びを通し楽しみながら習得する必要があると説いている¹³⁾。そのため基本的な動きとして、簡単な歌曲やピアノによる和音に合わせて練習することを提案し、またそれらの活動は、幼児期から取り組むことが重要としている¹⁴⁾。そこでは、教師によって音楽や歌のリズムに導かれて自然に身体を動かすことを基盤とし、振りに心情を込められるよう簡単な動きであることが

求められている。戸倉は、このような遊戯の繰り返しを行うことで、誰かが作るのではなく、子どもの自由で自然な表現へと導くことができるとしている¹⁵⁾。

堀合は、戸倉のいう「幼児の創造性を培うあそび」について次のように述べている。

幼児の生活全体が創造の世界です。幼児が生活したり、あそんだりしている所に音楽があり、リズムがあり、リズムのある所、幼児の生活があるのです。(略)生活の中で幼児が直接に表現したり、あそんだりしているうちに体の中にリズム感ができて来て体全体がリズムカルな動きになるように培われてゆくように考えられています¹⁶⁾。

戸倉は幼児の生活や遊びの中にリズムがあり、その中で身体全体を通してリズムカルな動きが培われると説いている。とくに幼児が創造性を培うことができるあそびの重要性を指摘している。これは、ダンスにおいても、幼児が自ら動きを考えだすことを推奨していたことがわかる。また戸倉は、音楽を身に付けるには、身体を通すことが必要であると説いている¹⁷⁾。音楽の題材には、雨・雪・星等の自然現象、花や木等の植物、鳥、馬、かたつむり等の動物、子どもの生活や遊び等の曲が挙げられている。これらは、子どもたちが日々の中で見たり聞いたり、実際に行う出来事、また想像することが出来る事柄が中心で、具体的な身体の動きで表すことができるようになっていく。

戸倉の創作による幼児のダンスは多数あるが、中でも大正期から昭和期にかけて活躍した倉橋惣三が作詞(服部正作曲)した歌にも身体表現のあり方を示しており、興味深い。戸倉と倉橋は昭和8(1933)年当時、東京女高師の同僚であり、幼児教育における交流が行われていた。倉橋が作詞した唱歌の中に、〈まがりかど〉〈ばったみつけた〉があり、〈ばったみつけた〉の歌詞及び遊戯の方法は次の図1の通りである。

ここで戸倉は、ばったの最初の振りを「両手を後ろに伸ばし、腰をおろして両手を少し動かして」と、その型を提示しているものの、方法は「自由に表現する」「すきな方(かた)にかけ足で」と示すように、子どもたち全員に決められた動きを要求するのではなく、子どもの自由な思いを大切にしていることがわかる。このように、戸倉がこれまでの遊戯からの脱

(歌詞)「ばったみつけた くさのなか」
(方法)ばったは、両手を後ろに伸ばし、腰をおろして両手を少し動かして自由に表現する。この時、ばったをとる人は拍手する。(下線は筆者による)

(歌詞)「ぱっと とんで いっちゃった」
(方法)ばったはみんな、すきな方(かた)にかけ足でにげる。ぱったとりは、それを見ている。

図1 唱歌〈ばったみつけた〉の歌詞と遊戯の方法¹⁸⁾

却を図っていた旨が読み取れる部分である。今回、戸倉作品の中でも振りの形が「自由に」といった子ども達の裁量に任されている内容について整理した結果、「自由な」といった言葉やそれに準じた「任意に」「思い思いに」「随意に」等の言葉が全14冊にみられた。そこで、その用語がどのような名詞に付されているのか分析した結果、①方向性、②表現、③隊形に付されていた。その他、その内容をあらわしている用語として、④自由にする、⑤まかせ、⑥すきなものになる、⑦工夫する、⑧考える、⑨創作する、がみられた。

これらの用語は例として、きのこ、どんぐり、落ち葉といった植物の表現の場合に示されている。ちょうちょうや花に至っては、表現が子どもの自由に任せられており、振りの方法や動きの指定はない。しかし、二羽の小鳥が出てくる場面は、「話をする様子を工夫させる」というように、子どもが想像を膨らませやすいというような声掛けの工夫を示している。また、ひよこのおうちの場面では、「みんなに工夫させる」のように集団で考えることにも言及している。

また、戸倉は子どもに音楽を感得させるには、まずリズムからという考えを持っており、日ごろ音楽を聴いていると自然と体が左右や前後に動いたりすることからも、リズムは理解しやすいと述べている¹⁹⁾。さらに戸倉は、音楽で使用する感覚に強弱、長短、速度、高低、音色の5つを挙げ、その中でも強弱、長短、速度はリズムに関係するとしている²⁰⁾。戸倉は強弱について、例として時計の振り子の音を挙げ、チクタクチクタクという音は譜例2のように強弱に聞こえるとしている。その理由に「わたした

ちの心に、この機械的なリズムを快い2拍子のリズムとして感得しているからでありましょう²¹⁾と述べている。譜例2を、前述したクーパーとマイヤーのリズム論に当てはめると、アクセント(●)と非アクセント(○)が規則的に周期的にあらわれる特徴を持っている(譜例3)。つまり、2拍子ということに加え、人間の諸感覚によって「 」のようにグルーピングされているといえることから、戸倉は単純な音の中にもリズムを意識していたことがわかる。

このようにリズムに注目していた戸倉は、身体の動きもリズムとの関係があるとした。例として、曲の音の高さや強弱と動きとの関係音の跳躍がある場合は一步を大きく生き生きと表現し、音が弱くなる場合は足音や動きを忍びやかに表すと挙げている²²⁾。また、子どもたちが、〈まりつき〉、〈かごめ〉、〈あんたがたどこさ〉等の遊びを楽しんで行えるのは、リズムがあるからだ指摘している²³⁾。前述した通りそれらの遊びには必ず「歩く」「走る」「跳ぶ(スキップ等も含む)」があり、さらにリズムにメロディーや歌詞がつくことで、より楽しさが倍増するのである。

戸倉作品の〈あそびましょ〉のリズムは付点が多く使用され、幼児が躍動的に表現できるよう工夫されている。ここでは、二人組になった子どもは両手を身体の前で組み合い、好きな方へスキップする。最初の「型」は一応、決まっているものの、子どもたちが自由に表現できる余地も残している。名須川は、最初に「型」を学ぶことの効用として、次の3点をあげている²⁴⁾。①型を学ぶことは、表現する方法を学ぶことであり、より柔軟な身体の動きを生み出すことが可能になる。②子供はある程度の方法を知ることによって、そこから自分なりの創意工夫する意欲をもつ。③自分の使ったことのない身体の筋肉運動を通して、自分たちが遊びの中で自然に味

わっていた感情の追体験をすることが可能になる。これらは、保育者が子どもに教育的意図をもった心情体験を、身体の動きを通して教示する方法である。型から入ることで、日頃の生活の中では子ども自らが使うことがない筋肉を動かすことで柔軟な身体をつくり、さらにそこから子どもが考え出した動きを創ることにつながることを戸倉は示唆している。

3. 出版物

戸倉が小林と共著で出版しているうたと遊戯の本は30冊以上ある。主な書籍としては、昭和2(1927)年に目黒書店から出版した『唱歌遊戯』、昭和24(1949)年に河出書房から小林と共著で『リズムの指導』、昭和42(1967)年から43(1968)年にかけて、ひかりのくにから、『子どものうたとリズムあそび』シリーズ『花の巻』『月の巻』『雪の巻』の3巻、昭和50(1975)年には小林と共著で『うたとあそび第1集、第2集』、昭和56(1981)年にはひかりのくにから『子どものうたとリズムあそび』をはじめ、小学校を対象とした『こどものゲーム』『戸倉ハル学校ダンス名作集1.2.3』等である。特に幼児を対象とした書籍に限定してみると、どの本にも歌とピアノ伴奏、歌い方、あそびの方法や取扱いの注意などが詳細に記されている。また、戸倉作詞、作曲小林により創作された曲が数曲掲載されている。

例えば『うたとあそび第1集』には、〈あそびましょ〉〈さようなら〉〈あひる〉〈じゃんけんあそび〉の4曲がある。〈あひる〉の曲は、二長調、四分の二拍子、16小節、速度♩=92、音域一点ニ〜一点ロの6度で、構成音は、ニ、ホ、嬰ヘ、イ、ロの4・7抜き音階の5声音階である。つまり、子どもにとって歌いやすい音域と音程でできていることがわかる。また、うたい方として次のような記述がみられる。「1. 全体として、リズムミカルに、かわい

歌詞
チクタク チクタク

譜例2 時計の振り子の音

歌詞
チクタク チクタク

● ○ ● ○

譜例3 譜例2をグルーピングしたもの

あひる
作詞 戸倉ハル
作曲 小林つや江

かわい、い、い、ね。よちよちあひるさん。
あひるさん。
かわい、い、い、ね。よちよちあひるさん。
あひるさん。

譜例4 楽譜〈あひる〉

くうたう。『あひるさん』はよびかけるように。2. 『よちよち』の『よ』にアクセントをつけてうたうと、二拍子のリズムがはっきりしてくるので、うたひやすくなる。²⁵⁾というふうに歌い方に注意を払うことで、動作が機敏になることがわかる。

さらに「あそび」として、準備、方法、指導の過程、取扱の注意があり、それぞれ詳細に示されている。とくに、取扱の注意には、「あひるの表現は一定せず、子供に考えさせて行われる。リズム通り歩かせると面白い²⁶⁾とあり、子どもの主体性を大切にしたい保育方法が示されている。

このような教材から昭和初期の戸倉は、同僚倉橋の影響もあり保育者が子どもの動作を誘導するためにはどのような歌や歌い方が必要かを考えた内容であるといえるだろう。

IV. 高森ふじによる保育の観点からみたリズム教育の価値

1. 高森の経歴

高森ふじは、明治10(1877)年に熊本県に生まれ、活水女学校の英語科と音楽科を卒業した後に、附属幼稚園で主任保育士を担っていた。高森は当時の幼稚園における唱歌が難しい言葉でできていることに疑問をもち、英語と音楽に堪能であったことを活かして、明治40(1907)年からマザーグースの歌を日本語訳にして子どもたちと歌うという当時としては画期的な保育を行っていた。表的な歌に〈手をたたきませう〉〈日本の旗〉〈Marching Song〉〈猫と犬〉〈Christmas Greeting〉〈毬遊び〉等がある。

その後高森は、大正3(1914)年から3年間、米国コロンビア大学幼稚園師範科で進歩的な教育思想を打ち立てたジョン・デューイ(John Dewey)やパティ・スミス・ヒル(Patty Smith Hill)らの授業を受け、M.A(マスター・オブ・アーツ)の称号を受けた。帰国後、大正10(1921)年から大阪のランバス女学院保育部教授に就任、その後、聖和大学において、保姆を目指す学生たちにフレーベルを中心とした保育原理を説き、音楽教育にも力を注いだ。

留学の中では、米国で進歩主義教育を唱えたデューイやヒルから進歩的な保育方法を直接学んできたものの、保育の本質はフレーベルの理念に依拠するという考えを変えるものではなかった。昭和49(1969)年に永眠。

2. リズム教育

高森が就任したランバス女学院の前身は、広島女学校保姆師範科である。本校において、明治期からスキップをリズムとして取り入れたのはマコーレーであり、当時の記録には次のような記述がみられる。

珍しい白エプロン姿の子どもたちが、マコーレーのピアノに合わせてスキップをする情景は、「世界一愛らしい幼稚園」という評判のもとになったという。彼女はまた子どもの歌にも目をむけ、難解な歌詞や歌にくい曲をやめて、楽しく歌えるように工夫した²⁹⁾。

さらに現在、“Happy Birthday to You”として知られている誕生日を祝う歌の原曲は、パティ・ヒル姉妹(姉のミルドレッド・J・ヒル(Mildred J. Hill)と妹のパティ・スミス・ヒル(Patty Smith Hill))が作詞・作曲した“Good Morning to All”という曲である。それを高森が、〈お早う先生〉という替え歌にし、保育の中でおじぎをしながら歌いつつスキップすることを教えていたのである。実際の楽譜と原曲の歌詞は譜例5の通りである。

当時、米国から輸入された曲は、従来の幼稚園で用いられている歌に比べると生き生きとしたリズムの曲であり、子どもの躍動性や興味に沿っていたといえる。

活水女学校附属幼稚園赴任時代の高森は外に出かける機会が多く、ピアノを音楽の専門教師に依頼し



原曲 Good Morning to All の歌詞

Good morning to you,

Good morning to you,

Good morning, dear children,

譜例5 楽譜〈お早う先生〉と原曲〈Good Morning to All〉

ていた。ところが、幼稚園の子どもたちは女史の顔を見るなり『先生のピアノでないと歩けません』と訴えたという。高森が「この子どものことばは、リズム活動のためのピアノ伴奏は子どもの能力に合わせながら、しかも、音楽を正しく理解していけるように弾かなければならないことを意味するのですよ。」³⁰⁾と発言したように、リズム活動における伴奏について子どもの発達に合わせることの大切さを主張していたのである。つまり、子どもを中心とした保育を実践していたことが明らかである。

リズム経験の価値について、高森が翻訳したソーンの『幼児の音楽』には、次の5項目が挙げられている³¹⁾。

- 一. リズム活動に対する子供の興味を養ふ。
- 二. 賢明に立案されたリズム運動を通し筋肉統制され、発達する機会を興へる。
- 三. リズム活動は独創的自己発表の満足な形式であることを子供が自覚するやうに助力する。
- 四. リズム活動を通して後年の音楽又は文学の修業のために必要な基礎となる準備をする。
- 五. 団体の経験に加はる事によりて社会的習慣の必要な発達に備える。

ここではリズム活動の価値として、身体で物事をあらわすことにより子どもの物事に対する興味がさらに深くなるという、表現への意欲を啓発することにつながるが示されている。また、子ども自身による創作発表は、子どもにとって満足感を覚える事につながるという子どもの意識改革を揺さぶるものであるといえる。さらに、筋肉を発達させる機会であるという身体能力の発達にも関連するものである。音楽や文学の基礎知識を得ることにつながることは、認知発達を促すものであることを示唆してい

る。団体で行うリズム活動は、社会性の発達を促すと言及している。このように、多くの意義がリズム活動の中で明確にされていることがわかる。

以上の価値を踏まえたうえで、高森は子どもの音楽経験に折込まれているあらゆる要素の中で、リズムが一番大きな力を持っていると指摘している。その理由として、「①リズムに対する興味は原始的なものであり、あらゆる民族の中に非常に根深いものであること。②音楽のリズムは或る種の筋肉活動を呼び起こし子供の興味をそそるものであること。(略) 近来、特にこのリズムによる教育は人間発達上、極めて重要なものである。」という記述が当時の学生ノートに見られる。①のリズム論は哲学的な考え方であり、個々の民族によって異なるリズムが太古から存在することを示している。②は、音楽のリズムは人の心に訴えかけ、それを身体であらわすことを小さい子どもの時から心地よく感じるものであり、リズムによる教育は子どもが発達する上で、欠かせないことを示している。

3. 出版物

大正4(1915)年に、広島女学校保姆師範科では『遊戯唱歌』を出版している。これは、リズム教育に関心を示した保育科の学生たちの手書きにより、米国の曲や歌を翻訳して一冊の本にまとめられたものである。「おそらく日本で初めてのリズム・ゲームの本であった」³²⁾とされ、ここには讚美歌はじめ〈お早う〉〈蝶〉などの歌が15曲、リズム及遊戯27曲が収められている。全てに伴奏譜が書かれ、当時の女学生たちは音楽理論についても学んでいたことがわかる。リズム及遊戯の前半14曲には、スキップ、マーチ、ケンケン等があり、「リズム」としては、〈ガボット〉〈農夫のおどり〉等の外国曲がある。後半の13曲には〈庭に出てあそばん〉〈音楽師(現在で

表1 高森ふじが翻訳した歌

| | | | |
|----------------|----------|------------------|----------|
| 小さいお庭 | へ長調：2/4 | 鳩 | へ長調：3/8 |
| よく囁めよ | 変ホ長調：4/4 | 指の歌 | ハ長調：4/4 |
| 休め | へ長調：4/4 | どこですか？ | ハ長調：4/4 |
| 手をたたきませう | ニ長調：2/4 | てまりがまわる | ニ長調：2/4 |
| デンデン虫 | ニ長調：4/4 | 拇指ねむれ | へ長調：6/8 |
| お早う | へ長調：3/4 | 指の歌 | へ長調：4/4 |
| タンポポ | ニ長調：3/4 | 大キクナレヨ* | ト長調：2/4 |
| 廻旋台 | ハ長調：4/4 | 時計 | 変ホ長調：4/4 |
| 果物箱 | ト長調：3/4 | お早う | ハ長調：3/4 |
| 水車 | 変ロ長調：4/4 | English May Game | ト長調：6/8 |
| お早う先生 | ト長調：3/4 | | |
| 野菊 | 変ホ長調：2/4 | この花は何？ | ハ長調：4/4 |
| あそべ | へ長調：4/4 | 帆かけ舟 | 変ロ長調：2/4 |
| The Kings Lond | ハ長調：4/4 | I SEE YOU | ハ長調：4/4 |
| Good Morning | ト長調：3/4 | ねずみ | ト長調：4/4 |

*《大キクナレヨ》は、大阪市保育会編の「幼稚園律動遊戯曲譜集」にも掲載されている。

は山の音楽家)等、役割を交代するゲームや模倣遊戯を行う曲が紹介されている。いずれの曲も子どもに馴染みやすいリズムで、遊び方も簡単に書いてあるので保育者にとって実践しやすく、現在も保育の中で使用されている曲もある。

高森はランバス女学校教授に就任した後、広島女学校時代のこれらの曲中の音符の記載の誤りなどを訂正したうえで、新たに『幼児の歌』としてまとめ、学生に指導していた。昭和8(1932)年には、保育部3年卒業生の手書きによる『子供の歌』が、大阪府社会事業連盟から刊行された。そこには、高森が編曲や替え歌を行った多くの曲が掲載されている。その一つの遊び歌〈手をたたきませう〉の遊び方として、子どもの好きなように動作をさせるという記述があり、遊戯とは異なる。高森が、海外の歌を日本語に翻訳した曲は、表1の通りである。今回は、曲名、調、拍子のみを記載する。

これらの曲を概観すると、ハ長調、へ長調、ト長調の数がほぼ同数で、ニ長調、変ホ長調、変ロ長調が続く。多くの種類の調がみられることから、当時の保育者にはピアノを弾く際の技術が求められたといえるだろう。拍子については4/4が最も多く、2/4拍子と3/4が次に続くが、6/8拍子や3/8拍子等の躍動的な拍子も含まれている。現代のように音楽があふれている時代と異なる大正期の音楽的環境から考えると、多岐にわたる調子や拍子の音楽を保育に中で提供する保育者自身に、相当な努力が必要であったと考えられる。

また高森は、帰国後にヒルの弟子で音楽家でもある Alice G. THORN の『幼児の音楽』²⁷⁾を伴きみ子と共訳出版した。さらに、1917年にヒルが記した“The Kindergarten and First Grade”²⁸⁾の訳本を、高森は昭和10(1935)年に「幼稚園及低学年の行為課程=コンダクトカリキュラム」として、ランバス女学院より出版した。ここには、保育および小学校低学年のカリキュラムをはじめ保育全般の実践とその背景にある理論が示されている。

V. 戸倉と高森の考えるリズムを中心とした保育の共通点と相違点

これまで、戸倉と高森の提案した曲と遊戯・リズム教育についての考え方を述べた。そこで、同時代に保育においてリズムを体感することの大切さを説いた両者の共通した考え、また相違点についてまとめる。

戸倉、高森の考えの共通点として、2点挙げられる。まず、子どもの自発的活動を促進することを保育の理念とし、自由な表現を重視すること、他者と協力する活動によって道徳的効果があること、が見出された。明治期にも唱歌遊戯は存在したが、教師が考えた動きをそのまま子どもに模倣させるというあて振りが主流であった。その中で戸倉は、ある一定の型は設けるものの動きは子どもにも考えさせるという教育方法は、画期的であったといえるだろう。ただし、どこまで子どもの主体性に任せた保育方法であったかは明確でない。

子どもの思いを大事にしようと考えていた戸倉であったが、書物では身体の動きをある一定の型として詳細に示している。そのため、教則本としてそれらを使用していた保育者は、まずその振り付けを覚えて、子ども達に身体の動きを模倣することを求めた保育と推測できる。つまり、ある程度の動きが決められた中で、子どもの自由な表現をどのように引き出していくかは、保育者次第ということになる。中には、型にはまった動きのままで終わる保育もありえるかもしれない。名須川によると、「戸倉は、幼児期では『創作』という言葉が難解であると考えていたと推測される」³³⁾とある。子どもにとっては無からの創作は難しいため、ある程度、型を決めた中に子どもの自由な考えや感情を発揮できる遊びや生活の中から題材を選び、その中である程度、歌詞に基づきながらも自由な表現を認めることを示唆していることがわかる。一方、高森は子どもの主体性を大切に認めるという教育理念のもと、曲に合わせて子どもから生まれる創造的な表現を大事にした保育といえる。

第2の共通点として、戸倉、高森共に自ら作詞をしている点である。戸倉は自身が創作した歌詞に相応しい動きができるようリズムカルな曲の創作を小林に依頼している。一方、高森は、海外の曲を選択し、子どもが歌いやすいような歌詞に翻訳している。両者ともに、子どもの心情に相応しい歌詞を大切にしていたといえる。

次に相違点についてである。選曲についてみると、戸倉は日本で生まれた童謡に合わせた動きを提供していたのに対して、高森は主に米国の楽しく短い歌やイギリスのマザーグースの曲を紹介していることが明らかになった。戸倉は、〈おともだち〉〈かわいいことり〉〈どんぐり体操〉など、子どもの生活に身近にある素材をもとにした日本の歌を選曲している。外国曲として、ベートーベン作曲〈トルコマーチ〉、オースティン作曲〈人形の夢とめざめ〉などもあるが、これらの曲は長く、幼児が身体表現を行うには困難であるといえるだろう。高森は、〈おはよう先生〉〈手をたたきましょう〉など、原曲は外国の短い曲で、歌詞を表現するというよりは動きの変化を楽しめるような内容が多い。曲のリズムから感じるままに身体を動かすことを考えた高森は、出版物を見る限り戸倉と違い、手足の動きを図で明確にあらわしていない。このことから、保育者

が演奏する音楽のリズムを子どもが聴いて、自ら考え出すという保育を行っていたと考えられる。例えば、スキップの曲を聴いてある子どもが歩いていたとしても、いつの間にか周囲の子どもの様子を見て、自分から理解して挑戦していくという過程を大切にしているのである。ここには、保育者からの訂正を促すような言葉は用いられない。両者の「子どもの主体性を重んじる」という言葉の中にも、戸倉と高森の考え方の差が感じられるのである。

つまり、戸倉のように歌詞の内容を身体で表現する遊戯と、高森のように音楽を感じて自由に身体であらわすリズム表現では、根本的に保育の捉え方の相違があるのではないかと考える。その背景として、教師が指導するという日本的な教育方法と、子どもの主体性を重んじる米国の教育方法の影響があるといえるだろう。

今回、両者の比較を通して、ダンスを中心に小学校から幼児期の子どもの遊戯を考えた戸倉と、音楽と保育という保育者の観点と米国の幼児教育からリズム活動を考えた高森とでは、子どもの主体性を重視するという保育理念においての文言の一致がみられた。しかしながら、その内容を詳細に比較すると、子どもの自由という中にも型の有無があること、歌詞への注目の度合い等の点で違いが見られた。

おわりに

本稿では、大正期から昭和期にかけて主に官公立幼稚園における遊戯指導を行った戸倉と、キリスト教幼稚園に奉職した高森に注目し、身体表現である遊戯・リズム活動について両者の比較・検討を行った。両者の相違点を検討することで、次のような当時の保育者の遊戯・リズム活動の理念および保育方法の一端が明らかになった。

戸倉の遊戯作品は、子どもの経験の追体験として作品が子どもの生活から産出されている。子どもに作品を躍らせるような作品主義ではなく、子どもにまず目を向けて、子どもの中のある遊び、音、動きを見出し、作品として作りあげていった戸倉の創作の姿勢が見出された。また、戸倉作品の分析から振りの動きの特性が明らかになった。型は決められているが、その中に生命を吹き込むのは子ども自身の感情、心情であり、その思いに沿った題材を戸倉は子どもの遊びや生活の中に見出している。また遊び

や生活の中にリズムを発見し、それを振りとして提示したのである。換言すると、リズムは子どもの生命体であり、幼児の動きの躍動感の源である。それは、心と動きが融合されたものであり、それこそが戸倉の振りであった。定型性の中に子ども自らが自由に表現できる余地を残していたのである。

一方、米国の進歩主義教育を学んできた高森は子どもの自主性を促すことを重要視し、音楽に従った動きもあるが、時には子どもの動きに音楽を合わせるというリズム活動を推奨していた。その背景に、フレーベルの思想を忠実に継承しようとする信念ともいべきものがあつた。

昭和初期の子どもに適切な身体表現教材が少なかった時代に、戸倉と高森は子どもが意欲的にリズム活動できる曲やそれを使った身体表現の方法を模索していたといえる。両者は、曲や表現方法に日本的・西洋的といった違いはあるものの、子どもの成長を促す活動に対しての思いは同じであつたといえる。

今後は、子どもの身体表現内容において、子ども自身の内的なものは尊重されるという前提で、保育方法として型ある表現形態を教示することで得られる効果について検証してみる必要があると考える。

【引用文献】

- 1) 平岡節 (1964) 「保育者の語る保育史」『保育楽年報』語る人：高森富士 (元平安女学院教授)・記録者：平岡節 (愛知県立女子大学教授) フレーベル館, p. 2.
- 2) 笠原 潔; 徳丸吉彦 (2007) 『音楽理論の基礎』放送大学教育振興会, p. 135.
- 3) Cooper, Grosvenor W.; Meyer, Leonard B. (1960) *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press. 日本語訳 徳丸吉彦; 北川純子 (2001) 『新訳 音楽のリズム構造』東京: 音楽之友社.
- 4) 前掲載 3) pp. 20-21.
- 5) Danhauser, Adolphe-Léopold (1926) *Théorie de la musique*. (Édition revue et corrigée par Henri Rabaud) Paris: Henri Lemoine. 1933 日本語訳『音楽理論』服部 正 (訳) 好楽社, p. 108.
- 6) 井上武士 (1967) 『音楽教育明治百年史』音楽之友社, p. 172.
- 7) 坂元彦太郎 (2010) 「回想音楽リズム」『戦後保育史第1巻』日本図書センター, p. 435.
- 8) 坂元彦太郎 (1960) 「音楽リズムの成り立ちについて (音楽リズム特集号)」『幼児の教育』フレーベル会, p. 4.
- 9) 持田葉子 (2016) 「広島女学校附属幼稚園における音楽活動について—広島女学校附属幼稚園・保姆師範科編纂「遊戯唱歌」の考察を通して—」聖和短期大学紀要(1), pp. 39-47.
- 10) 小山みずえ (2012) 「新しい遊戯法の導入と『遊戯』研究の展開」『近代日本幼稚園教育実践史の研究』学術出版会, pp. 117-137
- 11) 小林つや江 (1969) 「戸倉先生の思い出 (創作のエピソード)」『幼児の教育』68(1), p. 36.
- 12) 名須川知子 (1999) 「101戸倉ハルの遊戯観に関する研究」『日本保育学会大会研究論文集』(52), p. 204.
- 13) 戸倉ハル; 小林つや江 (1952) 『ハンドカスタのゆうぎ』不味堂書店, p. 6.
- 14) 前掲載13) p. 6.
- 15) 戸倉ハル (1933) 「幼児の心にかへりて」復刻版『幼児の教育』33巻8, 9号, p. 91.
- 16) 堀合文子 (1982) 『創造性を培う歌と曲選集① 戸倉ハル 幼児のダンス傑作集 はとぼっぼ体操』樹協楽社, p. 3.
- 17) 戸倉ハル; 小林つや江 (1949) 『一年生の音楽とリズム遊戯』(復刻版『戦後体育基本資料集』) 教育科学社, p. 1-2.
- 18) 前掲載16) p. 108-109.
- 19) 戸倉ハル; 小林つや江 (1967) 『子どものうたとリズムあそび 花の巻』ひかりのくに株式会社, p. 3.
- 20) 前掲載16) p. 3.
- 21) 前掲載16) p. 4.
- 22) 名須川知子 (2004) 『唱歌遊戯作品における身体表現の変遷』風間書房, p. 210.
- 23) 前掲載16) p. 5.
- 24) 斎藤公子 (1994) 『さくら・さくらんぼのリズムとうた』群羊社.
- 25) 名須川知子 (2001) 「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, pp. 75-86.
- 26) 戸倉ハル・小林つや江共著 (1958) 「うたとあそび第1集」不味堂出版, p. 65.
- 27) アリス・ジー・ソーン著 高森富士子・伴きみ子共訳 (1935) 『幼児の音楽』教文館
- 28) パティ・スミス・ヒル (Patty Simth Hill) 著、高森ふじ訳 (1935) 幼稚園及低学年の行為課程』ランパス出版会
- 29) 聖和保育史刊行委員会 (1985) 『聖和保育史』p. 57.
- 29) 広島女学院幼児教育史刊行委員会 (2006) 『小さき者への大きな愛—広島女学院ゲーンズ幼稚園の歴史とM. クックの貢献・広島女学院創立120周年を記念して—』広島女学院, p. 119.
- 30) 平岡節 (1964) 「保育者の語る保育史」『保育楽年報』語る人：高森富士 (元平安女学院教授)・記録者：平岡節 (愛知県立女子大学教授) フレーベル館, p. 2.
- 31) アリス・ジー・ソーン著、高森富士子・伴きみ子共訳 (1934) 『幼児の音楽』教文館出版部, p. 98. (なお、高森ふじの名が、ここでは富士子と記載されている)
- 32) 聖和保育史刊行委員会 (1985) 『聖和保育史』p. 77.
- 33) 名須川知子 (2000) 「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』(49)2, p. 77.