

# 昭和期戦前における印牧季雄の児童舞踊論に関する一考察

—音楽と動作の関係性に着目して—

戸 江 真 以

(本講座大学院博士課程後期在学)

## Jidobuyo in Suelo Kanemaki's Writing in the Showa Period before the War: The Relationship between Music and Movement

Mai TOE

### Abstract

“Jidobuyo” is a form of children’s physical expression with music that flourished in Japan from the Taisho period to the Showa period. While “yugi” is dance for children that has been inherited from the Meiji period. The term “jidobuyo” was used instead of “yugi” by Suelo Kanemaki (1899–1983) who was considered a leader in the development of jidobuyo as an institution. Kanemaki placed great importance on the relationship between music and movement, and wrote about the notion in detail, enabling the concept to be examined from a historical perspective. The current study aimed to examine Kanemaki’s theory, focusing on the relationship between music and the movement involved in jidobuyo. The results suggest, this concept was developed at the historical transition of children’s physical expression. Kanemaki’s book, *Gakko Buyo Riron yori Sosaku e* (“School dance: from theory to practice”) was the main subject of this study. This text was selected for study because it was written after studying abroad, enabling an analysis of the source of Kanemaki’s theories and the process by which the distinctive theory of dance was developed by incorporating foreign conceptions of dance. Specifically, Kanemaki’s statements on the relationship between music and movement were analyzed in detail. This analysis revealed three main findings: Kanemaki’s ideal dance movements involved (1) choreography at the core of music; (2) avoiding enumeration of poses that suggested the meaning of words in music; and (3) expressing the mood of words in music. These viewpoints were historically significant for two reasons. First, Kanemaki’s theory led children’s physical expression to be more artistic and more emotional. Second, this theory played an important role in establishing the pairing of rhythmical movements and music.

### 1 研究の背景と目的

児童舞踊は、大正期から昭和期にかけて興った音楽をともなう子どもの身体表現である。児童舞踊という呼称は、印牧季雄（1899-1983）を中心とする舞踊家たちが、「遊戯」に代わる文言として用いたものである<sup>1)</sup>。

印牧は、1899（明治 32）年に石川県に生まれ、1917（大正 6）年より舞踊を学び始める。1919（大正 8）年に、児童舞踊の理論および実際の研究と指導を行う目的で、印牧バロー研究会を設立する。その後、私立中央音楽学校講師、朝鮮九頭龍女学校教諭を経て、1930（昭和 5）年に大連市の小中学校教員を対象とした講義の講師として招聘される。1931（昭和 6）年には、ドイツへ留学して研鑽を積む。そこで、ノイエ・タンツ（モダン・ダンス）をマリー・ヴィクマン<sup>2)</sup>に師事した。印牧がノイエ・タンツをドイツで学んで日本に持ち帰ったことは、児童舞踊界に大きな影響を与えることとなる。戦争の激化により、一時舞

踊活動を中止するが、1948（昭和23）年には、全日本児童舞踊家連盟の初代会長に就任する。東京新聞舞踊コンクールの審査員を1939（昭和14）年から1967（昭和42）年にかけて務め、1970（昭和45）年、「舞踊界多年の功績」が評価され、藍綬褒賞を受賞する。1983（昭和58）年にその生涯を閉じている<sup>3)</sup>。

印牧は、児童舞踊界の中心的人物であり、児童舞踊の変遷を語るうえで、避けられない人物である。講習会や出版物を通して、教育現場に児童舞踊を普及させるべく精力的な活動をした人物であり、その理論と実際は、学校における舞踊やダンス、幼稚園でのお遊戯に影響を与えたのではないかと考えられる。また、印牧は、「舞踊と音楽との間には、不可離な最も深い関係のある事は、吾人はくどく解いた（ママ）」（1933, pp.177-178）という言葉に表れているように、音楽と舞踊の関連を重要視し、それについて事細かに述べていることから、音楽と身体表現の歴史的変遷を辿るうえで重要な視点を得られると推測する。

印牧に関する主な先行研究として、畦山（1998, 1999）があげられる。畦山（1998）は、童心をテーマに雑誌『赤い鳥』を検討し、印牧によって昭和15年と昭和25年に振付られた「七つの子」を比較し、「歌詞を個々の単語として捉えるか、総合的なフレーズとして捉えるかという点で大きな違いがあり、それは振り付けの中に見られる生活至上主義の影響である」（p.234）と指摘している。また、畦山（1999）では、印牧と土川の論を解釈することを通して、童謡運動期の「生活化」について論じている。

上記以外の児童舞踊に関する歴史的変遷を扱った主な先行研究に、雨ヶ崎（1990）、田中（1982, 1983, 1985, 1988）があげられる。雨ヶ崎（1990）は、明治期から昭和期戦後までの児童舞踊を俯瞰し、文化的な側面から児童舞踊を検討している。また、田中の一連の研究は、全日本児童舞踊協会のメンバーであった賀来琢磨や丸岡嶺等を取り上げ、その作品を整理した。また、児童舞踊コンクールの変遷を明らかにし、その意義を見出している。

上記の先行研究をふまえ、本研究では、印牧の児童舞踊における音楽と動作の関係性を検討し、その理念が子どもの身体表現の歴史的変遷の中でどのように位置付けられるかを明らかにすることを目的とする。印牧は、同時期に活躍した土川とともに初等教育唱歌研究会主催の音楽講習会にて遊戯の講師を務める<sup>4)</sup>等、学校教育に関わる活動をする一方で、舞踊コンクールに携わるなど学校教育外で児童舞踊の芸術的発展に貢献している。印牧の理念を検討することを通じて、幼児期や児童期における身体をともなった音楽活動のあり方に示唆を得ることができると考える。

研究対象とするのは、『学校舞踊 理論より創造へ』（1933）を中心とする印牧の戦前の著作物や作品である。本著書を中心に取り上げたのは、印牧の単著であることが第一にあげられる。印牧は、他にも児童舞踊の理論を著した著作を出版しているが、共著のものがほとんどである。単著を取り上げることによって、印牧独自の見解がより明確に検討できると考えた。また、留学後間もないころに書かれた著書であり、海外の舞踊を受容しつつ独自の舞踊論を展開していくための原点が見られるのではないかと推察する。

## 2 大正期から昭和期戦前における遊戯教育の諸相

大正期は、海外から新教育が輸入され、児童中心主義が興り、教育界が大きく変動した時期である。芸術の分野におけるその象徴としてあげられるのが、1918（大正7）年に発刊された『赤い鳥』であり、この時唱歌に取って代わって童謡が興隆する。

大正期から昭和初期に遊戯教育界を牽引していたのが土川五郎である。土川は、律動遊戯と表情遊戯を提唱した人物として知られ、当時の遊戯教育界の重鎮であった。彼は、小学校の校長をしていた<sup>5)</sup>ころに、「子どもたちの遊戯があまりにも形式的でリズム感を欠き、歌詞に合せて大人の身振りを模倣させるものだけのもの」であったことに気付き、「生き生きとしてしかもリズム感にあふれ、美的でしかも教育的に価値ある遊戯」を目指した<sup>6)</sup>。

大沼（2007, p.25）は、土川の歴史的意義について次の2点をあげている。1つは、この時期の児童舞踊の出現により、児童舞踊の理念と土川の理念に共通する部分があり、「遊戯」と「児童舞踊」が混同されて、「おゆうぎ」の概念が形作られたということである（同上）。もう一つは、「明治期の理知に傾いた教育のアンチテーゼ」として、内的なものへ目を向けている点である（同上）。

一方、印牧は「遊戯」という言葉が単に遊び戯れるという意味に捉えられることを懸念し、それに代わる音楽をともなう子どもの身体表現を指すものとして「児童舞踊」の文言を用いている<sup>7)</sup>。しかし、内的

なもの、即ち感情に目を向けている点は、土川と一致している。それは、印牧がドイツで学んだ「ノイエ・タンツ」にもみられる。

この時期ドイツの「ノイエ・タンツ」(新しき舞踊, モダン・ダンス)が、印牧によって輸入され、遊戯や児童舞踊に大きな影響を及ぼしたとされる<sup>8)</sup>。このダンスの特徴は、「緊張と弛緩とが、動作と動作の間において、力学的技法を力説している」<sup>9)</sup>ことである。また、従来の形式ばった舞踊と違って、個性の尊重や自然美、さらには表現そのものが自由になった<sup>10)</sup>。

このように児童中心主義が起こったことを起点に、ジャック＝ダルクロワのリトミック、ドイツのノイエ・タンツ等の影響が相俟って、内面に目を向けた自由な表現への機運が高まり、土川の律動的表情遊戯や印牧の児童舞踊に代表されるような我が国独自の作品が次々と形作られていったのである。

### 3 印牧の振付に関する言説

印牧は、歌詞と振付の関係について、詳細に論じている。まず、歌詞の説明的表現に関して、これは、日本舞踊から受け継がれてきたもので、古来よりの表現であることが指摘されている。説明的表現とは、「例へば、東の(右手指差す) 山の端に(山を両手で形容する) 三ヶ月さまが(右手をかざして見る) 出ました(一寸合掌して拝む真似をする)」(印牧 1933, pp.204-205)といったような、歌詞に出てくるものや動作を一言一句忠実に再現しようとしたものである。印牧は、以下のように説明している。

在来の日本舞踊は、主として物語り風な、ドラマチックな歌詞が多く使用せられて居たし、大体日本音楽は、この文学的の要素が主体である為か、文学的表現の発達を遂げて来た。例へば、立つとあれば立ち、座るとあれば座る、雨が降るとあれば傘をさし、と云ふ風に一つ一つが身振式の表現を採って居た、つまり芝居のセリフに所作を付けた様なものであった。(同上, p.203)

以上のように、印牧は日本舞踊の振りは、文学を主体として形づくられてきたと認識している。しかし、音楽と動作の連動を第一に掲げている印牧にとって、いわばポーズを並べたような振りは児童舞踊にはそぐわないことの方が多いとしている。

劇的舞踊(歌詞のあるもの)(後節で述べるが)等では舞踊其のもの劇的であるから、此の方法もよいが、一般の児童のものとしては、大いに考へねばならぬ。

日本舞踊の長所もあるが、只一般的に之等が、舞踊であると速断して居る迷を、捨て、頂き度いのである。(中略)著者は、さきに音楽のリズムを忠実に表現したものが舞踊であると解いた。(中略)而し既にして、出来て居る曲に対して、(或は使用して)振付をする場合、(振付に適當か不適當かを定めて)には、即ち音楽の持つ気持、曲想を表現し、音楽を主としなくてはならない。(同上, pp.203-204)

では、なぜ日本舞踊式の振りには、問題があるのだろうか。印牧は、具体例をあげて、以下のように説明している。

「君が代」を例に採る。(中略)これを舞踊にしたと仮定する。莊嚴なる、歌詞歌曲から来る表現でなければならぬ。仮に、この「君が代」を歌詞の説明的身振にして見たならば恐らく不可能で、莊嚴、嚴肅な気持ちをあらはす事が大難事だと思ふ。故に歌詞の説明的身振表現は如何に、詩全体の気持、曲の気持と矛盾するかが判明するであらう。(同上, pp.206-207)

歌詞の説明的動作は、「詩全体の気持、曲の気持」がないがしろにされる、すなわち曲のもつ感じが充分に表現できないという。また、舞踊教育の意義に「リズム生活の指導」をあげていることから、歌詩の内容を一言一句再現しては、結果的に詩や音楽のリズムを欠いた動作になりやすいことも懸念材料であったに違いない。

この問題を回避し、音楽を主体とした振りを付けるためには、「先ず歌詞を十分鑑賞して作者の立場を想

像しなければならぬ。勿論前述した如く、歌詞に忠実なる曲は之を表現して居る。(若し歌詞に不忠実なる曲があったら、これは極力避けねば(ママ)ならぬ。)次に其の曲に就いて、心ゆくまで味って見なければならぬ。次に歌詞と曲との気持ちを合せて鑑賞して両者の渾一な相から演繹して、一つの心持を産みだすのである。」(同上, p.208)と述べている。なぜ歌詞を味わうことから始めるのかというと、「即ち作曲家が歌詞の生命に触れて得た感銘をもとにして曲の構成を呼び、アクセントを考へメロディーを附し作曲表現上の技巧を加へると同様の意味で、振付者もまた、歌詞歌曲の渾一な相から正確なる切実な感銘乃至印象を得て、振付上の構想を築き完成せねばならぬ」(同上, p.209)からである。

このように、印牧は、歌詞の説明的動作は児童舞踊の振りに相応しくないとしながらも、歌詞を楽曲理解や振付の第一の手掛かりと位置付けていることがわかる。その根拠は、作曲は歌詞をもとになされていることを前提としていることにある。

印牧は、清水かつら詩、弘田龍太郎作曲の《靴が鳴る》に関して、「曲中には如何にも楽しげな(トントントン)と云ふ明るい上品なリズムが流れて居る。であるから、嬉々として戯れる子供の野辺を散歩する情景を表現すればよい。」(同上, pp.210-211),「一つ一つ『歌を歌へば』で口に手を当てる事や『靴がなる』で靴を見る事はない。全体の気持ちを表現せねばならぬのである。」(同上, p.211)と、述べている。歌詞や曲想から得る感情に寄り添った表現を理想としていることがわかる。

音楽と歌詞、振付に関する言説を検討した結果、印牧が理想とする振付を以下のようにまとめることができる。

- ①振付をする際には、音楽を主体とすること。
- ②児童舞踊(音楽劇は除く)において、歌詞の説明的動作の羅列は避けること。
- ③歌詞の気分を全体的に表現すること。

#### 4 印牧作品の検討

上記の3つを観点として、印牧作品を検討したい。今回取り上げたのは、清水かつら詩、草川信作曲《あんよの歌》に印牧が振り付けた作品である。

譜例1 あんよの歌<sup>11)</sup>

あ ん よ の う た

清 水 かつら 歌  
草 川 信 曲

無 邪 気 に

あ ん よ は じゃ う ず こ ろ ふ は お へ た  
あ ん よ は じゃ う ず こ ろ ふ は お へ た

マ カ ゲ コ ヤ ブ ヨ チ ヨ チ ア ン ヨ  
こ や ま を こ え て よ ち よ ち あ ん よ  
チャ ブ チャ ブ カ ハ ノ オ フ チ ヲ ア ン ヨ

シ タ キ リ ス ズ メ オ シ タ ハ イ カ ガ  
う さ ぎ に か つ た か め さ ん ど ち ら  
ド ン ブ ラ モ モ ハ オ ホ モ モ ロ モ モ

表1 印牧による《あんよの歌》振付<sup>12)</sup>

歌詞 (呼間)	動作
前奏 2 小節 (4)	各生正面向になり、互に肘の辺に左手をかけ、顔を見合わせて柔く頭を振り乍ら、 <u>柔く優しく四度相手を叩く。</u>
前奏 2 小節 (4)	<u>同じ要領で反対の相手と行う。</u>
あんよはじょうず (4)	1 生 2 生向合って、 1 生...上体を前にまげて、体下部で拍手し乍ら右足を 1 歩退け—2 呼間— <u>同じ要領で左足を退け、同じく拍手 1 度</u> 2 生...立膝をして、両手を膝に乗せ、 <u>頭を左右にまげ乍ら右足から 2 歩—(1 歩は 2 呼間) 前</u> に出る。
ころぶは おへた (4)	<u>同じ要領で、1 生 2 生反対に行う。</u>
山かげ こやぶ (4)	その場に足踏を 4 度して、 <u>同時に頭を上下に振り</u> 、両手を握って左手の手を右手で 4 度叩く。
よちよちあんよ (4)	両股を少し開く様にして、 <u>体を左右に少し振り</u> 、 <u>幼児の歩く様にして 4 歩前進</u> 、 <u>又は自分の位置を右に 4 歩で回る。</u>
したきりすずめ (4)	1, 2 生向合って <u>足踏</u> をし乍ら、体前で <u>拍手 2 度</u> 、次に相手と <u>拍手 2 度</u> 。
おしたは いかが (4)	<u>拍手 (体前に) 2 度</u> し乍ら、右足より 2 歩後退。 次に (1 と) と <u>2 回拍手速く</u> して、次に 1 寸跳んで両足を開き両手を万歳の様に開く。

※史料をもとに筆者が作成した。囲み線部分は、歌詞の説明的動作、下線部分は、拍にのった動作である。

まず、①に関して、拍にのった動作が大部分を占めていることがわかる。叩く、拍手をする、歩く、足踏み、頭を振るといった動作を基本拍に従って振付けている。最後のみ基本拍を分割した速い拍手で変化を付け、作品全体を締めくくっている。②については、歌詞の説明的動作が振付けられているのは 1 箇所だけで、その他は歌詞との直接的な関連はみられない。例えば、「山かげ こやぶ」のところで山を示すような動作は付けられておらず、「したきりすずめ」で鳥を表す動作はみられない。そうした歌詞の説明的動作を極力避けることで、③の「無邪気に可愛く」<sup>13)</sup>という気分を全体的に表現しようとしていることが窺える。説明的動作は「よちよちあんよ」の 1 箇所のみであり、歌詞の主題を効果的に強調して表現している。

## 5 考察

明治期からの子どもの身体表現の歴史の変遷を辿っていくうえで、昭和期戦前における印牧の理論がどのように位置付けられるのか 2 点指摘する。

1 つ目は、印牧の理論が子どもの身体表現をより芸術的、精神的なものへと導いていったことである。明治期における子どもの身体表現は、歌詞の意味をそのまま表すことで、世の中の事物について学ぶことが目的とされていた<sup>14)</sup>。そのような知識偏重型教育への反省から大正期の童謡舞踊時代を経て、昭和期に入るとより子どもの心に寄り添った表現が目指されるようになった。印牧も児童舞踊家として、子どもの身体表現を芸術的なものへ高めると同時に、子ども本位の舞踊のあり方を模索し、歌詞の意味をそのまま表現するのではなく、楽曲のもつ気分を身体を通して感じられるような振付を広めるに至ったのである。

2 つ目は、教育家土川とともに律動的な身体表現の確立に貢献したことである。先述した大沼 (2007) にあるように、遊戯と児童舞踊の理念は共通しているところが多く、ポーズの羅列を避け、音楽を主体とした律動的な動きを推奨していることもその 1 つである。土川だけでもその影響力は大きなものであったと考えられるが、印牧の功績も見逃すことができない。印牧の存在によって、今なお児童舞踊の研究機関が存在し、その理念が受け継がれていることがそのことを証明している。

## 注

- 1) 全日本児童舞踊協会編著 (2004)『日本の子どものダンスの歴史—児童舞踊 100 年史』全日本児童舞踊協会, p.25。
- 2) マリー・ヴィクマン (1886-1973) は、「ドイツのダンサー, 振付家, 教師, ヨーロッパのモダン・ダンスの中心的な先駆者。1911 年, ヘレラウ＝ドレスデンでダルクローズに学び始め, 13 年からは, ミュンヘンとチューリッヒでラバンに師事し, 彼の助手になる。」(デブラ・クレイン, ジュディス・マックレル/赤尾雄人他訳 (2010)『オックスフォード バレエ ダンス事典』平凡社, pp.63-64)。
- 3) 印牧の詳しい生涯については, 全日本児童舞踊協会編 (1977)『児童舞踊 70 年史』全日本児童舞踊協会, pp.183-185 及び全日本児童舞踊協会 (2004)『日本の子どものダンスの歴史—児童舞踊 100 年史』全日本児童舞踊協会, pp.118-123 を参照されたい。
- 4) 「第二次世界大戦以前より幼稚園のダンス講習は, 古くは印牧季雄が大正 12 (1923) 年, 初等教育唱歌研究会主催による音楽講習会に, 土川五郎, 真島睦美とともに遊戯の講師として参加している」(前掲書 1), p.85) とある。
- 5) 1903 年, 32 歳の頃に四ツ谷第一小学校長, 1910 年, 39 歳の頃に麴町小学校長兼麴町幼稚園長に着任している (水野 1971)。
- 6) 前掲書 1), p.108。
- 7) 同前書, p.25。
- 8) 同前書, p.73。
- 9) 同前書, p.74。
- 10) 同上。
- 11) 日本児童音楽協会 (1932)『音楽と遊戯』第 3 巻第 1 号 京文社, p.39。
- 12) 日本児童音楽協会 (1932)『音楽と遊戯』第 3 巻第 7 号 京文社, pp.74-77。  
前掲書 8)にも印牧による振付が掲載されているが, 著書『学校舞踊 理論より創造へ』により近い時期の作品を検討するために, 当該書に掲載されている作品を取り上げた。しかし, 楽譜は前掲書 8)の方が鮮明であったため, これを掲載した。
- 13) 前掲書 12), p.74。
- 14) 例えば, 幼児教育者の東基吉は, 子どもの身体表現を「楽器若しくは唱歌に伴って其意味を発表する遊戯」(1904, p.60) と捉えている。

## 引用・参考文献

- ・雨ヶ崎俊子 (1990)「新児童舞踊運動の文化的意義—児童舞踊の沿革—」『東京女子体育大学紀要』第 25 号, pp.57-64。
- ・畦山恵理子 (1998)「児童舞踊研究—“童心”とナンセンスの感覚—」『お茶の水女子大学人文科学紀要』第 51 巻, pp.221-239。
- ・畦山恵理子 (1999)「児童舞踊研究—童心と『生活化』について—」『お茶の水女子大学人文科学紀要』第 52 巻, pp.237-254。
- ・大沼覚子 (2007)「土川五郎における『遊戯』論の展開とその歴史的意義」『幼児教育史研究』第 2 巻, pp.15-30。
- ・岡田正章・穴戸健夫・水野浩志編 (1971)『保育に生きた人々』風媒社。
- ・川島明子 (2011)「児童舞踊の黎明記における『児童問題』に関する考察—対抗文化としての児童舞踊—」『研究紀要』第 81 号, 日本大学文理学部人文科学研究所, pp.91-103。
- ・川島明子 (2011)『『体験としての児童舞踊』からみえてくる子どもの身体表現とはなにか (1)』『研究紀要』第 82 号, 日本大学文理学部人文科学研究所, pp.45-56。
- ・川島明子 (2010)「児童舞踊の黎明期を支えた榎茂都陸平の舞踊観についての一考察」『研究紀要』第 80 号, 日本大学文理学部人文科学研究所, pp.87-97。

- ・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。
- ・全日本児童舞踊協会編著（1977）『児童舞踊 70 年史』全日本児童舞踊協会。
- ・全日本児童舞踊協会編著（2004）『日本の子どものダンスの歴史—児童舞踊 100 年史』全日本児童舞踊協会。
- ・田中良江（1982）「日本における教育舞踊の歴史—その変遷過程（1）—」『鶴見大学紀要 第3部保育・保健歯科編』第19号, pp.129-140。
- ・田中良江（1983）「日本における教育舞踊の歴史—その変遷過程（2）—児童舞踊」『鶴見大学紀要 第3部保育・保健歯科編』第20号, pp.173-206。
- ・田中良江（1985）「日本における教育舞踊の歴史—その変遷過程（3）児童舞踊Ⅱ—」『鶴見大学紀要 第3部保育・保健歯科編』第22号, pp.121-149。
- ・田中良江（1988）「日本における教育舞踊の歴史—その変遷過程（4）児童舞踊コンクール—」『鶴見大学紀要 第3部保育・保健歯科編』第25号, pp.101-112。
- ・長井覚子（2015）「昭和初期の幼児向け唱歌集に関する一考察—日本教育音楽協会編『エホンシヤウカ』を中心に—」『白梅学園大学・短期大学紀要』第51巻, pp.19-35。
- ・戸江真以（2016）「明治期の唱歌遊戯に関する一考察—『幼稚園唱歌遊戯法』（1902）の検討を中心に—」『音楽文化教育学研究紀要』XXVIII, pp.101-109。
- ・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。

## 第一次史料

- ・印牧季雄（1933）『学校舞踊理論より創作へ』櫻木書房。
- ・日本児童音楽協会（1932）『音楽と遊戯』第3巻第1号 京文社, pp.38-40。
- ・日本児童音楽協会（1932）『音楽と遊戯』第3巻第7号 京文社, pp.74-77。
- ・東基吉（1904）『幼稚園保育法』目黒書店。