

石賀直之

Naoyuki ISHIGA

幼児期における材料を用いた造形行為に内在する
リズムに関する一考察

A Study on Rhythm in Expressions Using Materials in Early Childhood

本稿は幼児における造形行為とリズムの関連をより明らかにしようとする試みである。高度情報化社会において子どもの取り巻く環境の変化とともに子どもの表現の在り方が大きく変容しようとしている。このような社会情勢の中、子どもの身体感覚の喪失がより加速される懸念がある。幼少期から画面を見る機会が多い現代人は、見ること、聞くこと、触ることといった身体感覚が別個に分断されていることに慣れており、「遍在する感性」がデフォルト化する危惧を孕む。このように個別化された遍在する感性の時代、言わば“身体的な共有感覚をなくした現代”においては、子どもが豊かな身体感覚を共有する表現そのものが貴重な体験であり、あらゆる身体感覚を統合的に駆使する表現活動の重要性はますます増していくと考えられる。

本研究の目指すところは、子どもひとりひとりに内在する豊かな表現性を造形、音楽、身体表現等の領域による分割以前の渾然とした表現として捉え、その価値を明らかにしていくことである。子どもの内在する表現要求から表出される表現は、表現手段としての領域が前提でないが故に領域横断的かつ混在的しており、区別しがたいことが多い。対義的というならば、明快に区別できる場合はむしろ保育者の領域に従った提案に端を発していることが少なくない。

以上を踏まえ、幼児の持つ表現性の本質に迫っていくために、そのアプローチとして幼児が表現する際に生じる内在的なリズムに着目していくこととする。リズムを表現の核とする仮説は、学究の果てに辿り着いたのではなくむしろ素朴な偶感であり、これまで多くの幼児期の子どもたちの造形活動を研究してきた筆者の経験則に基づく所思に拠るものである。

研究成果として、幼児が素材を扱う行為の中に一定の特徴的なリズムが存在することが明らかになった。特に直接的に拍に結び付かなくとも、材料との関わりは多くの時間がリズム的であり、それは子どもが素材と一体化し、変化させ、それを感受し、次の表現へと繋がっていく“連続性の中にある更新”であるという視点が得られたことは大いなる前進であった。

また、表現において緊張と解放の中に拍子とリズムが存在することが顕現されたのは、それ自体が幼児期の子どもがものに関わるその過程において重要な標に成り得る可能性の発見でもあり、今

後に向けての成果と言える。また、そのリズムが素材の特性と呼応し、よりダイナミズムのある身体的造形表現を生み出している可能性についても確認することができた。取り扱う素材特性に関しては、収縮性や滑らかさがある材料や用具はより子どもに内在するリズムを導きやすいのではないかと思われる。今後の研究で実証的に明らかにしていきたいと考える。

1. 目的

本稿は幼児における造形行為とリズムの関連をより明らかにしようとする試みである。筆者は幼児期の造形活動及び学童期の造形遊びを研究射程としているが、児童期、とりわけ幼児期においては、造形的な表現、身体的な表現、音楽的な表現が根源的に一体化された表現活動が行われる場面に数多く遭遇してきた。しかしながら、高度情報化社会においては子どもの取り巻く環境の変化とともに子どもの表現の在り方が大きく変容しようとしている。とりわけデジタルを中心とした非接触社会の推進とともにICT教育及びGIGAスクール構想などオンライン教育を基盤に置いた新しい教育構造の構築が進行することは予想に難くない。このような社会情勢の中、子どもの身体感覚の喪失がより加速される懸念がある。幼少期から画面を見る機会が多い現代人は、見ること、聞くこと、触ることといった身体感覚が別個に分断されていることに慣れており、「遍在する感性」がデフォルト化する危惧を孕む。このように個別化された遍在する感性の時代、言わば“身体的な共有感覚をなくした現代”においては、子どもが豊かな身体感覚を共有する表現そのものが貴重な体験であり、あらゆる身体感覚を統合的に駆使する表現活動の重要性はますます増していくと考えられる。

本研究の目指すところは、子どもひとりひとりに内在する豊かな表現性を造形、音楽、身体表現等の領域による分割以前の渾然とした表現として捉え、その価値を明らかにしていくことである。この考えは幼稚園教育要領に示された5領域の一つである表現領域の考え方と合致しているものである。幼稚園教育要領解説においては、文言として以下のように示されている。

幼児は、感じたり、考えたりしたことを身振りや動作、顔の表情や声など自分の身体そのものの動きに託したり、音や形、色などを仲立ちにしたりするなどして、自分なりの方法で表現している。その表現は、言葉、身体による演技、造形などに分化した単独の方法でなされるというより、例えば、絵を描きながらその内容に関連したイメージを言葉や動作で表現するなど、それらを取り混ぜた未分化な方法でなされることが多い。¹

このように幼児期においては、造形、音楽、身体表現といった領域が前提にあるのではなく、幼児の内面にある表現の発露の方法として造形的表現、音楽的表現、身体的表現があるとしている。子どもの内在する表現要求から表出される表現は、表現手段としての領域が前提でないが故に領域横断的かつ混在的しており、区別しがたいことが多い。対義的にいうならば、明快に区別できる場合はむしろ保育者の領域に従った提案に端を発していることが少なくない。

以上を踏まえ、幼児の持つ表現性の本質に迫っていくために、そのアプローチとして幼児が表現する際に生じる内在的なリズムに着目していくこととする。リズムを表現の核とする仮説は、学究の果てに辿り着いたのではなくむしろ素朴な偶感であり、これまで多くの幼児期の子どもたちの造形活動を研究してきた筆者の経験則に基づく所思に拠るものである。

写真1、2の様子は筆者が幼稚園で行った造形活動の一コマである。活動内容は新聞紙を支持体に絵の具でフィンガーペインティングを行ったものである。子どもたちはそれぞれ絵の具の感触を確かめながら新聞紙に“ペインティング”していた



写真1



写真2

ののだが、ある時を境に机をバンバンと音をたてて叩き出し、その行為が共有のリズムとして教室全体に広がっていった。この2枚の写真からは判別しづらいのだが、4名の子どもの揃った手の動きが一斉であることは見て取れる。この瞬間は“ペインティング”ではなく“リズム打ち”であった。しかし、その行為はわずか数十秒で消失し、今度は子どもたち自身の手が支持体となり着彩が施されていった。このようなことは特例ではなく極めて日常的に頻出するという事実は幼児教育に携わるものなら首肯できるものであろう。

筆者は幼児期及び児童期の造形表現を領域とした研究者であるが、器楽演奏の指導者でもある。筆者自身の表現のベクトルでもある音楽と造形という二領域から複眼的に幼児の造形表現を捉えようと、幼児期における造形行為には上記のような身体表現におけるダンスや器楽演奏の際に見られる身体ムーブメントに近似している場面が多いことに気づいた。

そして、この身体表現、造形表現、音楽表現に通底するなんらかの共通項とは身体に内在するリズムではないかという仮説に至った。

リズムに関する研究は教育学から脳科学の分野に至るまで幅広く存在するが、本研究においては幼児期の造形表現にみられるリズム的表現の分析及び素材の関係について明らかにしていく。リズム研究の基礎理念としてクラークスのリズム論をベースに考察していくこととする。クラークスのリズム論を基盤に論を展開していくのは、クラークスが「拍子」と「リズム」の関係を明確に示していることが挙げられる。また、内在するリズムをリズム的生命世界と示している点にある。以上により本研究における根元的な造形表現に内在するリズムとの関係を考察する上でクラークスのリズム論は本研究において非常に有効であると判断したからである。

研究方法としてまずリズム教育が現代的価値としてどのように捉えられているか領域横断的に俯瞰して捉えた後、クラークスのリズム論の分析を行う。そして、幼児の造形活動の際に表出されるリズムが表現行為及び造形素材のもつ特性とどのように相互関連しているかについて造形行為を分析的に捉え、検討していく。

2. リズム教育の歴史及び現在

リズムはダンスを中心とした身体表現の分野および音楽表現の分野で中心的に研究がされていると思われがちであるが、様々な分野で研究の俎に乗っており、現象学を基にした自然諸科学の実証的研究の一環として様々な知見及び解釈が重ねられてきている。難波正明は、このようにリズムが重層かつ多層的な意味を持つのは、リズムが人間にとって根元的な意味を持つものであることを示唆すると指摘している。²ここではリズム研究がどのような分野で研究されているか概観的に確認しておく。我々にとってリズムは心に直接働きかける魅力を持っていることは経験的に感じている事実である。リズムを教育的視点で取り入れられている歴史は古く、ルソーの「エミール」の中に生活の中で身近に音楽やリズムを学んでいる様子が示されている。³また、リトミックを提唱したジャック＝ダルクローズは、音楽において、最も強烈に感覚に訴え、生命に最も密接に結びつく要素というのは、リズムであり、動きであるとし、身体表現を媒介としたリズム教育が落ち着きや内省力、集中力、精神的な柔軟性、社会性などが身につくと指摘している。⁴これは身体の動きが「感覚-神経組織-脳」と直結していることを基礎理論としており、科学的根拠に基づいていることは注目すべき点である。

脳科学の分野では、麓正樹が、セロトニン神経がリズム性運動によって活性化するという特徴に注目して実験を行い、ガムを噛む、足を揺るといった単調なリズム性運動が被験者の活気や不安に関係する心理状態、主観的な痛みを改善すると指摘しており、リズム教育の価値が科学的にも立証されつつある。⁵

3. リズムと拍子

リズムについて考える際に、必ず拍子の問題が眼前に立ち上がる。多くの音楽には一定の拍子が提示され、その楽曲の枠組みとして固定されている。その枠組みは強固で、ひとたび音楽を聴けばそのBPMを意識せざるを得ない。その価値を強調した楽曲が行進曲であり、ワルツ等のダンス音楽である。造形表現の場合、ライブペインティ

ングなどのパフォーマンスではライブ演奏に合わせて描くといった手法はもはや一般的ではあるが、音楽が造形表現に不可欠なものか、と言えばそうではない。幼児の場合、活動の切り替えで歌を歌ったりするなど音楽が生活の中に入っているのは日本においては一般的である。しかし、ここでの音楽の取り扱いが価値というより子どもが楽しさを感じるためや集中するためといったところに力点が置かれている。つまり、音楽に内在する拍子は造形表現においてその価値を高めるところには至っていないと言える。それでは造形表現の中にあるリズムとはどのような位置づけで規定していけばよいのだろうか。その手がかりとして「リズム」と「拍子」の音楽的關係について確認しておく。

G. W. クーパーと L. B. マイヤーは音楽の時間的組織づけについて、「パルス」と「拍子」、そして「リズム」という三つの基本的な様態を区別している。「パルス」(pulse)は時間の連続体に均等な単位を刻んでいくものであるとし、連続をなしている全てのパルスは定義の上からすると正確に同一であるとしている⁶クーパーとメイヤーは、「パルス」を、時計のカチカチ音や列車の線路の上を通過する時の音を例に、人間の心の性質として一定の持続時間を持つわかりやすい単位にまとめたりするとしている。と規定する。さらに「拍子」については規則的に再起するアクセントとアクセントの間のパルスの数を測定することである、としている。このアクセントは意思であり、意識されたものであるとし、構築性のあるものである。「リズム」は一つかそれ以上のアクセントをつけられない拍が一つのアクセントづけられた拍との関係でグループにされるやり方として示されている。グレゴリオス聖歌を例に規則的な拍子がなくともリズムは存在しうるとし、拍子からの独立を示している。⁷しかしながら拍子の組織づけがリズムに影響しないわけではない、としており、リズムのもつ多義性を指摘している。

ダンスにおいては拍子及びリズムがより明確に外骨格化されている。ダンスとリズムは造形とリズムの關係とは比較にならないほど密接である。音楽を感じてダンスすることを“リズムにのって踊る”という表現がされるが、“拍子にのって踊る”と表現されることはない。その点について宮本香織は、

リズムにのるとは単に音楽が流れている中で体

を動かすことではないものであり、動きとしてまとまりあるゲシュタルトであることはもちろん、「音楽のリズム」と「動きのリズム」とが一体化したまとまりあるゲシュタルトとして捉えられるということが求められる。⁸

と指摘し、一つのまとまりとしての身体の動きの重要性を示している。これは意識化された拍子が存在しつつそれを分解的にとらえるのではなくまとまりのあるゲシュタルトとして獲得することの重要性を示している。これはダンスに限らず器楽演奏にも当てはまると言えよう。

しかしながら、造形表現の場合においては、器楽演奏同様モノを取り扱うにも関わらず、その表現行為に外骨格化されたリズムは多くの場合存在しない。これは造形表現がリズムに乗って表現することが目的ではなく、多くは視覚的または触覚的变化によってその行為が決定されているからに他ならない。それでは造形表現においてリズムはどのように存在しているのであろうか。樋口桂子は身体のあり方とリズムの關係について以下のように示している。

生活様式は言語のアクセントをつくる。それは個人的な次元での身体感覚に留まらず、その言語を用いる人々の身体の動きや所作・動作をつくり、それをそこに生きる人々の全体に付す。生のスタイルは人の行動をかたどり、身体のリズムと言語のリズムを形成する。⁹

と示し、文化的背景をも包含した身体運動とリズムの關係の深さを示している。

4. 文化による身体とリズムの關係

人間の行う行為には環境及び固有の文化により規定される側面がある。樋口によると、日本における“拍の頭を揃えて打ち抜くリズム”の取り方は、稲作の作業行程にあるお互い共有しつつ力を発揮する動きであると指摘し、行為から生まれる拍子感覚について説明している。良例として鎌を振り下ろすことから生まれたリズム感覚を挙げているが、この動きは「リズム的な断絶」があり、キレはよいが直線的であると指摘している。¹⁰

それに対し、狩猟生活を基軸とした民族は、俊

敏に動くことが重要であり、いつ何時にでも全方位に瞬発力を持って動くことが求められる。この瞬発性を携えた全方位に働く粘りのある動きは自ずと連続的な循環性を維持する動きとリズムを創出する。ブラックミュージックの拍子感覚はいわゆるアフタービートであり、連続的で円運動のような循環性を保っている。この点について七類誠一郎は黒人リズム感の特徴として体幹でビートを刻み、例としてクラップは体幹から発せられた波が肩を通して肘、手首、そして手のひらへ伝わり最終的に両手が合わさり音を出すというプロセスであると指摘している。¹¹これは日本の手拍子が手という末端器官から発せられるため断続的であることとの差を示している。また、樋口はバロックダンスの予備動作としてプリエがあることを指摘し、スムーズなムーブマンのため筋肉のタメをつくり弾ける時を待つ一連の運動を凝縮した合図であることを示し¹²、ブラックミュージック同様連続的な循環性を希求していることがわかる。それとは対照的に間合いを取ることに長けている日本人のリズム感覚は一本締めなどの瞬間的な共有には優れており、外国文化で育った人にとって魔法のように息が揃うと驚嘆されることも少なくない。

5. クラーゲスによるリズム論からみる 内在するリズムの存在

クラーゲスは、リズムと身体の関係性を地域性およびそこに生まれる文化性に由来する以前のより根源的なものであるとし、われわれの世界に存在するリズム概念を様々な現象の中に見出している。それは昼と夜、潮の満ち干き、月の満ち欠けや四季の変遷、植物、動物の成長身体運動まで含まれる。¹³さらに、クラーゲスは、従来我々はリズム研究をしていると信じてきたが、実は拍子を研究していた、と指摘し、リズム研究の本質について立脚地点の正しさについて問い直すべき命題を示している。

一般的に混同されやすい拍子 (Takt) とリズム (Rhythmus) についてクラーゲスは明確に区別しており、拍子は「同一のものの反復」であり、リズムは「類似するものの更新」¹⁴であるとしている。筆者はここに造形表現に内在するリズムの突破口を見出す。同様の指摘として難波正明は、

「人間存在に対してリズムが担っている意味合いを解き明かそうとするものであり、「リズムとは何か」を問い続けること自体が持つ意義を今日の我々に伝えてくれるのである。」¹⁵

と示し、クラーゲスの着眼点にリズムの本質を見出そうとしている。

クラーゲスのリズム論にみる造形行為に内在するリズムとの関連について考察していく。まず確認しておきたいことは、クラーゲスは、リズムは現象の時間性だけではなく、空間の現象性との関連についても言及している点である。クラーゲスは現象における時間性的リズム的分節化は常に同時に現象の空間性的リズム的分節であり、逆もまた同じであると指摘している。¹⁶この空間の現象性に着目している点が造形行為とリズムの深い関係を示している。

写真3は知的障害者施設における造形教室でのスポンジローラーを使ったポスターカラーによる描画の一場面である。この施設では定期的に利用者の興味関心に基づき造形表現を行う教室を開催している。A氏は40代男性であるが、ほぼ毎回この教室に参加している。この日の日常的に歌うことなど今まで一度もなかったA氏がローラーを使って着色している時鼻歌を歌い始め、施設の人を驚かせた、というエピソードやクリエイティブグロウス¹⁷に在籍するダン・ミラーのペンワークはまるで指揮者のタクトのようであり、彼のペンをリズムカルに動かす様子は造形表現に内在するリズムや音楽性の存在を強く想起させるものである。

両者の挙措及び描くストロークに共通しているのはその軌跡が連続的であることである。これら



写真3

は曲折模様の視覚的表現が空間的リズムであると同時に時間的リズムであり、この二つを結束させるものは運動体験である。そこにはグリットの役目を負う拍子めいたものは時折見受けられるが一定ではなく、表現する者の情動により自在に変化していくのだが、その動きは常にリズムカルであり、音楽的運動性を想起させるのに充分である。しかしながら、これらの表現はリズム的に表現しよう、もしくはリズムそのものを表現しようという明確な意思のもとと表されているとは言い難い。少なくとも明確な意思がなければこれらの表現は生み出されることはない、という論理は成立し難い。この場合のリズムは無意識下において生み出されたリズムである。その様子をクラークスは以下のような表現で説明している。

精神的行為が行われていることを体験している拍子の体験は目覚めさせ覚醒を維持する。それに対してリズム体験は、もしそれが実際いわば意識の下部で経過するなら、それが優勢になればなるほどあらゆる緊張が緩みそしてそれゆえにとりわけ(!)睡眠状態に導くことになるものであろう。¹⁸

我々はあらゆる現象に心を奪われ没入していき、その対象は個人によって様々である。しかしながら、クラークスはその沈潜する世界の中に「リズム的生命世界」を見出し、その混沌とした世界にリズムの本質があると指摘する。前出のA氏がローラーワークの最中鼻歌を歌い始めたのは、没入するその表現世界の中に無意識に見出し、触れたリズム的生命世界であったのだらうと推測する。クラークスはリズム的生命世界から現実世界に戻る様子を以下のように示している。A氏の表現においても没入した様子から我に返る様子はまさに以下の通りであった。

生命の担い手が体験の中に「吸い込まれている」、その中に完全に「没入している」、完全に「沈潜している」、そして生命の波が静まった後に初めて「ふたたびわれに返った」と言葉がわれわれに判断させるとき、言葉はそのとおりのことを意味しているのである。¹⁹

ここでリズムと拍子(タクト)の関係を今一度明らかにする必要がある。クラークスによると、

拍子体験は我々を覚醒させ、その覚醒を保つことに対し、リズム体験は緊張を解いて夢見心地にさせる、としている。これは、拍子は明快にその意図を継続させ拘束することに対し、リズム体験はより混濁の未分化の領域へとそのベクトルを向かわせているということである。それではリズムと拍子は相容れない対の関係であり、どちらかが放逐されるのかといえばそうではない。クラークスはリズムと拍子は人間の中で融合しようとしているものであり、運動の持続性がリズムとして体験されるためには拍子に加わらなければならないとしている。²⁰リズムと拍子の違いに関しては、拍子は同一者の反復であるのに対し、リズムは類似者の再帰であるというアナロジーを示しつつ、反復と更新の違いを端的に表現している。クラークスは、我々は生命の誕生から死に至る一連の連関である存在で、そのものが類似性再帰であると指摘する。²¹それに留まらず我々は潮の干満、月相などの自然現象と同じ運動性を持っており、それが周期的更新であり、我々に内在するリズム的生命であるとしている。さらに拍子同様、物質には制約があり、その抑制的限界を対照とした自由または解放こそ我々がリズム的生命を再認識する標となり得ると示す。この制約からの解放が拍子とリズムの関係を示す鍵となりうるのであれば、幼児期の造形表現から見出すことができるリズムには大きな意味が存在する可能性が浮上する。

6. リズム的生命と幼児造形との関連

幼児期の造形の過程は知覚と表現を通して自身及び世界を把握するプロセスである。幼児は対象に「触る」というプロセスから何かを見つけ、何かをすることで「成る」ことへと向かっていく。この「触る」ことを海野は「異界との接点」と示し、触れっぱなしになる時、「異界と溶け合っ一体化」と述べている。²²さらに、幼児は身体や手を動かすことで異界の接点を再確認し、物に包まれている位相で捉え直すとは指摘する。この捉え直しこそ自己理解の迂回的到達であり、人間の仕方であると言える。

以上を踏まえ、リズム的生命と造形活動、とりわけ幼児期における材料との関わりとの親和性について考察する。人間が行う行為は人間の有り様として顕現されていくものであり、幼児がものと

関わり行為することは人間の有り様として自己を認識していくプロセスである。海野は幼児の材料との関わりについて「ものが心に住み着き、心が物に住み着くことは、〈もの〉と〈心〉と〈身〉の互いの憑依である」²³とし、幼児がものと触れることは〈溶ける〉ことと同義であると示している。さらに、心は何かになろうとしているという人の原義に従い、成るとは緊張であり、溶けるとは弛緩であると指摘する。海野は泥んこ遊びを例に子どもの心象を以下のように解きほぐしている。

どろんこは、一度触ったら、子どもを捉えて絶対に離さない。その場では決して消えない汚れとして、彼にまわりつく。消そうとして拭けば拭くほど状態は悪くなる。「えい！しょうがない、どうせ汚れたなのだから、もっとやっちゃえ！」子どもはもともと泥に溶け込み、引き込まれていく素地を持っているのに加えて、この開き直りは禁止を破るエキセントリックさの味付けをする。泥の感触はヌラヌラベとべとと子どもの生理に感応してくっつき、引き込み、子どもを捉え続けることとなる。²⁴

このように海野は泥が子どもを捉えて離さないのはそのやわらかさであるとし、溶けるためにはやわらかさが必要であり、幼児期のものとの出会いは柔らかいものに柔らかく出会うべきであると指摘している。素材の特性において、没入し、沈潜する中で弛緩を獲得する身体性を誘発するメディアウムとして〈ものの柔らかさ〉という在り方は重要な意味を持つ。柔らかいものに柔らかく出会う中で打ち寄せる波のリズムのように身体は弛緩を感じていく。行為の中で子どもはふと我に返り、意識した中でそのものを「成るもの」として捉え、確かな振る舞いとして行為していく。このように幼児はものとの関わり行為することで没入と意識の間を往復していく。幼児は没入し溶けている時そこにリズム的生命を無意識下で感じている。この空間的かつ時間的なリズム文節を子どもの有り様で捉え、検証していく中でその本質的価値に迫りたい。

7. 実践分析

これまでリズムの本質的理解を深めていくとともに造形表現に内在するリズムについて考察してきた。次に具体的な幼児の造形行為とリズムの関連について実践分析を行い考察していく。

7-1. 研究方法

●対象及び方法

国内外の幼児期の子どもが様々な質感の材料を用いて造形的に遊ぶ行為を固定カメラ2台及びハンディカメラ2台により20分間動画記録し、15秒ごとにセグメント分割する。筆者及び打楽器奏者、ピアノ奏者がそれぞれセグメント毎に画面上で確認できる子供の表現の中で以下の因子のどれに当てはまるか測定する。

因子1)行為の中に一定の拍子を確認できる。

因子2)行為の中に一定の拍子は確認できないが、動きの中にまとまりのあるリズムを確認できる。

因子3)行為の中に拍子及びリズム的行為を確認できない。

抽出後、それぞれの結果についてデータを分析し、検討する。

ケース1)「絵の具」フィンガーペインティングから見られる顕在化するリズム

[対象]

C保育園の幼児(2歳~6歳)61名

[方法]

ポスターカラー4色(赤、青、緑、黄色)に小麦粉を混ぜたフィンガーペインティング用絵の具30ℓを使用して様々な造形行為を行う。活動に際し、自由な雰囲気でも思いついたことが自由にできるような雰囲気づくりをする。

[結果]

テーブルに敷き詰められたビニールの上に撒かれた絵の具の滑る感じを何度も確認しながら探求するように手を動かして行った。時折拍子を感じ



写真4

させる動きがみられるが、継続せず、10秒ほどでその動きは終了した。リズムに乗った動きは頻出しているが、一定のテンポではなく自由律であると同時にゲシュタルト的であることが多く、リズムは感じるが、音楽的リズムと判断するまでには至らない行為が多く見られた。(写真4)

[考察]

絵の具と子どもの間にあるリズムを論じる前に絵の具と子どもとの関係について明らかにしたい。海野は幼児の行うフィンガーペインティングについて以下のように述べている。

ドロドロ、ベトベトしたものを掻き回し撫で回す感触が呼び覚ますのは、緊張とは反対の、身も心もほぐれ溶けていく体感である。²⁵

海野が述べているように子どもたちの行為は絵の具を使った描画にはほとんどならず、ビニール上の絵の具の手触りや自己の身体になすりつけた時の感じや見えの変化を確認するなどの行為を繰り返していた。その様子は材料と一体化しく溶けていく様子のように見える。しかしながら、子どもは溶けてばかりもいられず、そこに自身の意味や象徴を確認すべく意図的に同じ動きを繰り返してみたりするなどの行為を試す。子どもはその痕跡の中に自身の確からしさを見つけながら絵の

具と自身の境界の往還を繰り返していく。その往還が緊張と弛緩の連続であり、そこにリズムが生まれる。

材料の特性も無視できない。小麦粉を混入させた粘性のある絵の具は机上に敷き詰められたビニール上で極めて滑らかに動き、その動きの痕跡を机上に残していく。子どもはその引っ掛かりのない動きの中、当然の帰結として連続的なストロークを生み出していく。写真5～7のシーケンスにおいては拍を意識させるような動きが見られた。このような動きは多くの子どもに頻出していた。これがクラークスの言うところの「拍子はリズムと抗争しながらしかしなおリズムと結びつく」状態であると考えられる。²⁶ しかしながらその動きは延々と続くものではなく、長くても10秒ほどでまた緩やかな動きへと変わっていく。それはつまり「溶ける」と「成る」の繰り返しであり、ここにリズムと拍子との関係性の類似性を見ることができる。

ケース2)「新聞紙」丸めたり握ったりする動きから顕在化されるリズム

[対象]

B幼稚園の幼児(4歳)22名

[方法]

1人2枚程度の新聞紙を使って丸める、破る、包むといった様々な造形行為を行う。活動に際し、自由な雰囲気でも思いついたことが自由にできるような雰囲気づくりをする。

[結果]

探索的な行為が多く見られ、拍子やリズムに相当する動きは多くはなかった。端的に拍子を確認できた行為が見られたのは新聞紙を丸めたり、ひらひらさせたりといった場面であった。特に拍を明確に意識した場面は、新聞紙を丸くしようと



写真5



写真6



写真7



写真8



写真9



図1 力を入れて握って丸めるリズムの採譜

た子どもの動きに対し「みんなでおにぎりつくってみようか」と保育者が声をかけ、さらに「ぎゅっ、ぎゅっ」という保育士の声かけに合わせて新聞紙を丸めている箇所である。この一連のシークエンスにおいて多くの子どもたちが拍頭にアクセントがくる三連のリズムを取っていることが明確に確認できた。(写真8、9)

[考察]

この“新聞紙を丸めておにぎりをつくる動き”はまさに何かに<成る>行為であり、弛緩から緊張に向かう場面である。ここで行為の中に沈み込んでいた拍子が外骨格化してくる。拍子の標を得たムーブメントは拍頭に向かって力を溜めて放出していき、それが多くの子どもたちの動きを活性化していった。

前述の通り、樋口は日本固有のリズム感正拍に捉え動作を整えていき、その力は下方に向かっていると指摘しているが、そのリズム感覚がこの一連のシークエンスから見てとることができる。樋口はこの動きは文化的に形成されたもので、身体のリズム及び言語のリズムを形成し、それが体感となって、筋肉の基本的な動きの原型をつくっていくとしており、その指摘は重要な意味を持っている。²⁷ リズムの取り方は文化によって様々で、一様に同じ動きでリズムをとるわけではない。日本においては打つ手を内向きにしてリズムを取ることが多い。また、指で数を数える時は、「指折り数える」という言葉があるように日本人は指を開いた状態から閉じるようにカウントしていく。日本におけるリズム感覚はこのように下向きにその

ベクトルは向いている。ブラックミュージックはリズムの方向性が上向きに解放されていることは対照的である。

この場合、新聞紙の芯に向かって力を込めるので、日本固有の下向きのベクトルによるリズムの方向性と合致する。また、おにぎりをつくる、というイメージが日本米を握り締めてつくるという日本に伝統的に伝わる文化性も加味されている。保育士が自然に発したオノマトペが三連のリズムであり、なおかつ正拍にアクセントをおいた「ぎゅっ、ぎゅっ」であったことも重要な点である。保育者の発した「おにぎりをつくりましょう、ぎゅっぎゅっ」という声かけは子どもにとって共有するリズム感覚を意識しやすいという意味において理に適った声かけであったと言える。

ケース3) ストレッチ布で遊ぶ子どもの姿から顕在化されるリズム

[対象]

C幼稚園の幼児(4歳)26名

[方法]

非常に高い伸縮性を持つ特殊なストレッチ布を使用し、端の部分を持つところから始め、あとは自由に動かして遊ぶ。活動に際し、自由な雰囲気でも思いついたことが自由にできるような雰囲気づくりをする。

[結果]

子どもたちは握った布が自由に伸縮することがわかると引っ張ったり伸ばしたりを連続的に繰り返していた。子どもが伸びる布に触れた時、その特性に気づくと探索的に引っ張る。引っ張られた布は引っ張られた分だけ収縮しようとする力が働く。子どもはその力に抗しつつ張力を保つか収縮する力に任せて脱力するかのどちらかを選択するのだが、張力を保つには、張力を保つという明確な意図がなければ保つことはできないので、保とうとしなければ自然に収縮に身をまかせることになる。収縮した布と子どもは抵抗感がなくなる故、子どもは布と「溶け合っ一体化」する。そこで再度ストレッチ布を伸ばすことを試み、その素材感覚を確かめる、といった様子がみられていた。しばらくすると、「引っ張っては収縮」という動きを繰り返す姿が見られるようになった。この動き



写真10

は各々の速さやタイミング、回数で行われるため、揃った動きにはならなかった。ストレッチ布はこれら一人一人の動きに呼応するため様々な形状となって子どもの興味を引き出していた。(写真10、11)

[考察]

七類はこのような伸展に力点が置かれる方向性を“動きのリズムの方向性”と呼び、ブラックミュージックの独特な粘りのあるアフタービートの基礎であると指摘している。²⁸ さらにこの弛緩から緊張に切り替わる瞬間に一気に伸ばそうとする予備動作としての一瞬のタメ（時間的保留）が生まれ、弛緩と緊張の連続が見て取れる。同様の意味についてクラークスは抑制から解放という流れの中にリズムが生まれることを指摘し、以下のよう述べている。

抑制的感情からの自由あるいは解放である。それゆえ情動がリズムを生み出すのではなく、特定の激情、状態、人生段階と結びついてそれに対立する人生段階、状態、激情につきまっていたある種の抑制が脱落することが、リズムを生み出すのである。²⁹

ストレッチ布に対する子どものアプローチは、



写真12



写真11

七類のいう黒人リズムの基礎となる自然な動きをその材料特性をアフォードする形で行っている点は注目に値する。子どもは材料と関わる行為から、その材料特性に合うリズムを創出し、表現する身体性を獲得していくのではないかという仮説を生成することができる。

(写真12)

ケース4) 巨大ポリエチレンシートで遊ぶ子どもの姿から見られる顕在化するリズム

[対象]

A保育園の幼児(2~4歳)20名

[方法]

同素材のポリエチレンシート(養生シート ポリエチレン(HDPE)透明フィルム720cm幅 12000cm長さ)を使用し、端の部分を全員で持つところから始め、あとは自由に遊ぶ。活動に際し、自由な雰囲気と思いついたことが自由にできるような雰囲気づくりをする。

[結果]

前半はシートの端を掴んで上下に動かすことを自身の楽しさとして主体的に行っており、拍子を彷彿とさせるような反復性のあるリズムで動かしていた。(写真13、14)しばらくその動きを楽しんだあとそれぞれが共有されにくい可変性の高い拍子となり、さらに個々が速く動かしたり力を入れたり抜いたりしつつそれぞれ子ども自身のタイミングで楽しむ活動に移行した。その後ポリエチレンシートを破ったり引っ張ったりしながら身につけたりするなどの活動に移行していった。ポリエチレンシートが破れてからの活動においてはリズムを感じさせる活動はほとんど見られなかった。



写真13



写真14

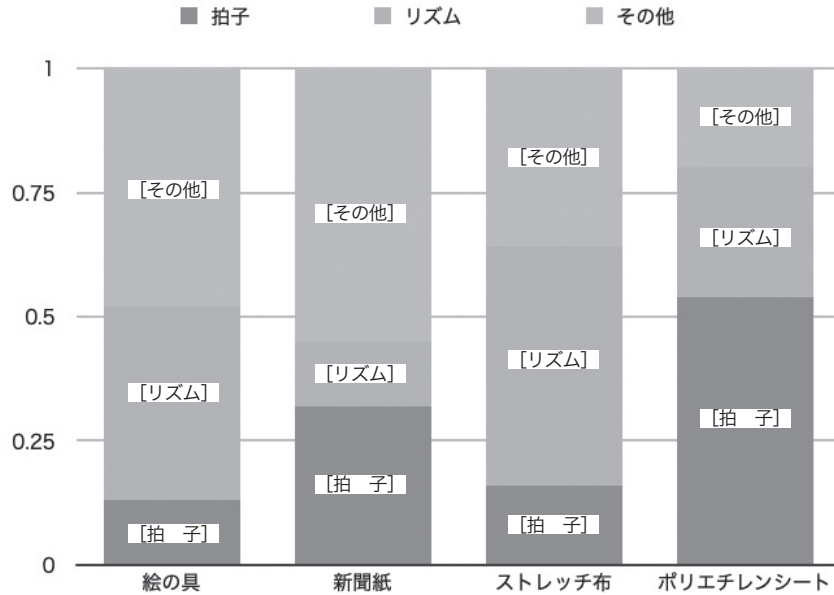


図2 幼児の造形遊びに見られるリズム的行為の比率

拍子) 造形行為の中に一定の拍子を確認することができる。

リズム) 造形行為の中に一定の拍子を確認できないが、動きの中にまとまりのあるリズムを確認することができる。

その他) 造形行為の中に一定の拍子及びリズム的行為を確認することができない。

[考察]

拍子に相当するリズムが多くの頻度で確認することができた。このポリエチレンシートはサイズ及び形状こそケース3で使用したストレッチ布と類似しているがその素材特性には大きな違いがある。ストレッチ布のように引っ張ると素材が伸びるといったいわゆる材料からの応答性がなく、その行為は子どもの側に依存されている。しかし、絵の具等の材料と比較して、<溶ける>感覚が低く、自己と一体化する感覚を持ちにくい。そのためポリエチレンシートを何かに<成ろう>もしくは<成らせよう>とする意思行為が長い時間行われ、その結果長い時間拍子を感じさせる動きを行っていたのではないかと考える。また、さながら水面のさざ波のように動くポリエチレンシートは子どもたちの興味を視覚的にしっかりと捉え、より長くその様子を味わいたいという思いを持ったのではないかと考える。

7-3. まとめ

上記4つの材料を使用した造形遊びにおいて拍子及びリズム行為が確認できた割合を示すと以下のようなになる。

最もリズム的行為が確認された素材はポリエチレンシートであった。それも拍子を感じさせる動きが多くみられ、拍子を感じさせる行為が全体のおおよそ50%を占めていた。これはポリエチレンシートの素材特性が幼児にとって拍子を顕在化させやすいものであったことが理由と考えられる。ポリエチレンシートは造形素材として何かに<成る>ことは難しく可塑性が低い素材であるが、素材特性として応答性が高く幼児の意思行為が反映しやすいことがこの結果を導き出したのだと考えられる。

絵の具と新聞紙はどちらもリズム的行為が50%前後にとどまったが、その内容には大きな違いが見られた。絵の具遊びが拍子を感じないがリズム

的行為を感じる行為が多くを占め、新聞紙遊びは逆に拍子を感じる行為が多くみられる結果となった。絵の具はその素材特性から身も心も溶けていく感覚になり、弛緩の中にリズム的なゲシュタルトを多く生み出したと考えられる。対比的に新聞紙は今回示した素材の中では最も可塑性が高く、何かに<成りやすい>素材である。何かに<成る>行為は極めて意思的な行為であり、その何かに<成る>過程において拍子を感じさせる動きが見られたのは至極自然なことである。この事実は本研究の成果として位置付けるにふさわしいものである。

一定の拍子は確認できないが、動きの中にまとまりのあるリズムを最も多く確認できた素材はストレッチシートであった。ストレッチシートの持つ“伸びては収縮”するその素材特性は再現性が低く、類似的に再帰しようとする動きを導き出す。また、緊張から解放へ向かう抑制から脱落する動きがリズムを生み出すことの証明となる素材特性であると言える。

8. 結語

冒頭に述べたように本研究の目的は子どもひとりひとりに内在する豊かな表現性を造形、音楽、身体表現等の領域による分割以前の渾然とした表現として捉え、その価値を明らかにしていくことであり、その手段としてあらゆる子どもの表現する身体に通底するリズムに着目し、検討を重ねてきた。その結果、幼児が素材を扱う行為の中に一定の特徴的なリズムが存在することが明らかになった。特に直接的に拍に結び付かなくとも、材料との関わりは多くの時間がリズム的であり、それは子どもが素材と一体化し、変化させ、それを感受し、次の表現へと繋がっていく“連続性の中にある更新”であるという視点が得られたことは大いなる前進であった。

また、表現において緊張と解放の中に拍子とリズムが存在することが顕現されたのは、それ自体が幼児期の子どもがものと関わるその過程において重要な標に成り得る可能性の発見でもあり、今後に向けての成果と言える。また、そのリズムが素材の特性と呼応し、よりダイナミズムのある身体的造形表現を生み出している可能性についても確認することができた。取り扱う素材特性に関し

ては、収縮性や滑らかさがある材料や用具はより子どもに内在するリズムを導きやすいのではないかと思われる。今後の研究で実証的に明らかにしていきたいと考える。

※本研究は東京造形大学2018-2019年度教育研究助成金を受けて実施した。

引用及び参考文献

- 1 文部科学省「幼稚園教育要領解説」フレーベル館、2020年、p.23。
- 2 難波正明「リズムと拍子に関する基礎的考察—L. クラーゲスの『リズムの本質』を中心に—」1999 京都女子大学発達教育学部紀要、2017、第13号。
- 3 ジャン・ジャック・ルソー『エミール』下、岩波書店、1964年、p.42。
- 4 エミール・ジャック＝ダルクローズ、山本昌男訳「リズムと音楽と教育」全音楽譜出版社、2016年、p.73。
- 5 麓正樹「リズム性運動による中枢セロトニンレベルの変化が心身に及ぼす影響について」研究課題/領域番号15700448号(2004)。
- 6 G・W・クーパー／L・B・マイヤー、徳丸吉彦／北川純子共訳「新訳 音楽のリズム構造」音楽之友社、p.12。
- 7 同上、p.16。
- 8 宮本香織「動感発生の様相化分析」鹿児島大学教育学部、教育実践総合センター。
- 9 樋口桂子「日本人とリズム感」青土社、2017年、p.40。
- 10 同上、p.43。
- 11 七類誠一郎「黒人リズム感の秘密」都朋社、1999年、p.80。
- 12 9、同上、p.81。
- 13 ルードヴィッヒ・クラークス、平澤伸一・吉増克寛訳「リズムの本質について」うぶすな書院、2011年、p.52。
- 14 同上、p.49。
- 15 12、同上。
- 16 13、同上、p.60。
- 17 クリエイティブグロウス Creative Growth Art Center
カリフォルニア州オークランドに拠点を置く非営利の芸術団体で、発達、精神、身体に障害を持つアーティストにスタジオ、備品、ギャラリースペースを提供しており、数多くのアーティストを輩出している。その中の一人であるダン・ミラー(DAN MILLER)は2017年ベネチアビエンナーレに出品するなど高い評価を受けている。
以下HP <https://creativegrowth.org/artists#/dan-miller/> より抜粋
DAN MILLER Born 1961, Castro Valley, California.
Has practiced at Creative Growth since 1992. Dan Miller's artwork reflects his perceptions. Letters and words are repeatedly overdrawn, often creating ink layered masses, hovering on the page and built up to the point of obliteration or destruction of the ground. Each work contains the written recording of the artist's obsession with objects like light bulbs, electrical sockets, food and the names of cities and people. Dan continues to work in a variety of media, including drawing, painting, ceramics, wood sculpture, printmaking, and other mixed media projects.
- 18 13、同上、p.40。
- 19 13、同上、p.42。
- 20 13、同上、p.47。
- 21 13、同上、p.72。
- 22 海野阿育他「造形の方法」すずき出版、1996年、p.50。
- 23 海野阿育他「造形と子ども・実践編」すずき出版、1996年、p.57。
- 24 同上、p.146。

- 25 22、同上、p.49。
- 26 13、同上、p.88。
- 27 9、同上、p.40。
- 28 11、同上、p.66。
- 29 13、同上、p.95。