

# 山田耕筈の舞踊教育から見た 「教師の身体」についての一考察

－大正期における文化学院の実践を手がかりに－

高 野 暁 子\*

## 要 旨

山田耕筈（1886-1965年）は、有名な作曲家であり、日本初のオーケストラの指揮者として知られる。彼は、西村伊作（1884-1963年）を創始者とする女子中等教育機関文化学院において、1921年から1923年まで、舞踊の教師をしていた。彼の授業は、「音楽及び舞踊」とされ、芸術教育と体操を兼ねるものであった。文化学院では、芸術と体育は共に女子にとっての教養であり、そこで山田は、音楽と舞踊を融合させた「舞踊詩」という新しいジャンルを生徒たちに教えたのである。

授業では、山田と生徒は話し合いを通じて、従来の教育や家庭の習慣を批判し、その上で新たな舞踊を模索していた。

山田は、生徒の無意識的な運動に舞踊の原型を見ていて、その動きを自分の身体で表してみせていた。そして生徒は、彼の踊りを見て模倣するのであった。

教師は、生徒と従来の教育との間に生じる葛藤を映す鏡となって、彼女たちの表現を導き出していた。

## 1 はじめに

本論の課題は、大正期の舞踊教育を参照して「教師の身体」を主題化し、その役割を考察することである。そのなかでもとりわけ、大正期から昭和期にかけて活躍した音楽家山田耕筈<sup>1</sup>（1886 - 1965年）の舞踊教育に目を向けてみたい。

授業のような教育の場面を想定したとき、教育は何よりもまず教師と生徒との具体的な活動だと見なせる。その活動は、双方の身体から生じる。それならば、身体を介した関わりにこそ教育の源泉があるに違いない。その上で、教師の役割とは何かを具体的に考えていく。

これは、教師の役割を予め特定してそこからあるべき教師像を描くのと違う。そうではなく、人の成長や発達に主体的に関わっていった教師の記述を参照して、教師の身体は何をなしてきたのかを検討していくことを目指している。

身体を教育学の主題とすることは、決して目新しい試みではない。「講座」や「全集」、あるいは「叢書」という名称がついた教育学のシリーズを概観すると、身体が独立した一

---

\* 文学部 現代英語学科 講師

巻となっている場合もあれば、各巻の主題に応じて身体が取り上げられる場合もある。こうした状況のなかで、なぜあえて教師の身体を考察の対象とするのか。そしてなぜ山田耕笹の舞踊教育なのか。本題に入る前にこの点を説明していく必要がある。

## 2 教育学における教師の身体の見方と山田耕笹の位置づけ

教育学において身体を論じるとき、たいていは子ども、もしくは生徒に焦点を当てていて、教師を自覚的に取り上げようとしていない。身体論的な教育論で見ていくと、例えば、1960年代を代表する教育学シリーズ「岩波講座現代教育学」のなかにある『身体と教育<sup>2</sup>』（1962年）や「現代教育研究」の『健康教育<sup>3</sup>』（1969年）、1970年代に刊行された「講座日本の学力」の『身体と技術<sup>4</sup>』（1979年）、「教育学講座」の『健康と身体<sup>5</sup>の教育』（1979年）などは、タイトルからも窺えるように、身体<sup>5</sup>の健康や運動を主題とするが、対象は生徒である。

1980年代刊行の「岩波講座教育の方法」にある『からだと教育<sup>6</sup>』（1987年）には、教師の身体が主題となっている研究が認められるが、それが問題関心として共有され、後に引き継がれているとは言えない。1990年代以降も、「講座学校」『学校文化という磁場<sup>7</sup>』（1996年）、「岩波講座現代の教育—危機と改革」『授業と学習の転換<sup>8</sup>』『共生の教育<sup>9</sup>』（1998年）、「教育学年報」の『個性という幻想<sup>10</sup>』（1995年）、「ジェンダーと教育<sup>11</sup>」（1999年）、「リーディングス日本の教育と社会」『子どもと性<sup>12</sup>』（2007年）、「ジェンダーと教育<sup>13</sup>」（2009年）、「講座教育実践と教育学の再生」『学校と学力を問い直す<sup>14</sup>』（2014年）といった教育学シリーズは刊行されているものの、教師の身体を強調する研究は少ない。

教師を主題化している教師論ではどうだろうか。先に挙げた教育学シリーズ以外に目を転じると、例えば「岩波講座教育」の『日本の教師<sup>15</sup>』（1952年）は生徒に対する教師の姿を論じてはいるが、身体<sup>16</sup>の視点は明確ではない。明治期以降の教育論をまとめた「近代日本教育論集」の『教師像の展開<sup>16</sup>』（1973年）でも、やはり直接的な主題とはなっていない。この傾向は後年も同様で、「講座教師教育学」の『教師として生きる—教師の力量形成とその支援を考える—<sup>17</sup>』（2002年）には教師の健康に関する研究はあるが、全体としては数が少ないし、「講座教育実践と教育学の再生」の『教育実践と教師—その困難と希望<sup>18</sup>』（2013年）、「岩波講座教育—変革への展望」の『学びの専門家としての教師<sup>19</sup>』（2016年）でも身体は主題として明確に位置づけられてはいない。教師論は多数あるが、教師と身体を結びつけようとする視点が少ないという研究動向が窺える。

確かに、教育方法学や教育工学には、教師の身体について一定の蓄積がある。最も代表的なのは、斎藤孝の『教師＝身体という技術—構え・感知力・技法<sup>20</sup>』だろう。斎藤は、教師の身体を教育方法の基礎に置く立場から数々の研究を発表してきており、先に見た教育学シリーズにも幾つか記載されている。そうした成果をまとめた上述の書籍は1997年刊行だが、2000年代になると、大和真希子「教師の身体に関する一考察—非言語コミュニケーションに関する研究レビューから—<sup>21</sup>」（2012年）や西洋子「保育者の身体性<sup>22</sup>」（2001年）といった授業研究、保育学研究の蓄積がある。これらは、教師の内なる経験の記述や授業記録・分析を通して、教師の振る舞い、教師が持つ影響力、教師と生徒の関係性を追究している。だが、そういった視点は子どもの身体ほどにはなされてはいないのが現状である。

しかも、研究の少なさが影響しているのか、教師の身体論は「子どもに反応する身体」を教育的価値として予め定めている傾向があり、十分に議論が進んでいるとは言い難い。

こうした動向を踏まえたとき、指摘されるのは、実は教師は教育に参与する主体として具体的に捉えられていないのではないのか、ということである。研究の数から言っても、生徒の身体ほど関心を持たれていないのは確かであろう。だが、教育に教える存在と教えられる存在がいる限り、教師の身体を不問にすることはあまり現実的ではない。学校の授業に即して言えば、教育はまずは教師の授業案や教材の準備から始まり、教師のはたらきかけが授業の流れを左右していく。たとえそれが生徒の発達や彼らの過去の言動から考えられたものであっても、準備して進めていく主体は教師である。そして、生徒と同様に教師もまた身体として存在するということを念頭に置くならば、生徒に目を向けるだけでなく、教育の起点となって生徒に関わっていく教師の身体を主題化する視点が必要となる。そうしなければ、教師は教育する存在でありながら、その営みの主体になりにくいという矛盾をはらむことになるだろう<sup>23</sup>。

そのように言うのは、生徒の主体性を強調し、なおかつ教師も生徒も身体を意識しやすい授業が、困難な状態を抱えてしまうのではないかと思われるからである。その一例に、舞踊教育を挙げることができる。

日本の学校における舞踊教育は、戦後「ダンス」の名称で体育科の表現領域に位置づけられている。わけでも、「創作ダンス」は子どもの創造性を主眼とする分野として中心的な役割を担ってきた。ところが、このダンスは指導のしづらい教師泣かせの側面を持つ。学習内容が不明瞭で、「何を教えたらいのかわからない」といった声が教師のなかから上がってくるという<sup>24</sup>。

この原因の一つに、生徒の自主創造性の強調と教える教師との矛盾があると言ってよい。戦後の「ダンス」をめぐるのは、踊りの技能よりもつくる体験に教育的価値があるとされ、同時に既存の踊りを教えることや教師による動きの指導を極力後退させようという経緯があった<sup>25</sup>。戦後の学校ダンス論を見てみると、体育科教師や舞踊家たちによる授業研究があるものの、その授業のなかにいるはずの教師が前面に出てきていない。少なくとも、踊る教師が出てこない。極端な例かもしれないが、大人が用意した踊りを教えることを「教師中心主義」だとして徹底的に退けようとする意見もあった<sup>26</sup>。もちろん、ステップの練習などの基礎訓練を重視する立場もあったが、戦後の学校ダンスの展開は、教師が手本として踊って見せることを否定する一方で、子どもの自主創造性を好意的に受け止め、強調していく傾向があったように思う。この傾向が、学校ダンスの扱いにくさに大きく影響していることは、容易に考えられることである。1998年より本格的に導入された「リズムダンス」が、創作ダンスとは別種のダンスであるにもかかわらず、基礎訓練か子どもの創作・即興かで意見がわかれている<sup>27</sup>のも、一部には学習主体としての生徒の重視と、教える主体としての教師の不問があるからだろう。

戦後の学校ダンスをこのように図式化したとき改めて問われてくるのは、学習する主体の重視がいつでもそのまま教師の不問や不在につながっていたのかどうか、である。そもそも、生徒の主体性や創造性を自覚して教育を行おうという潮流が生まれた当初の教師は、どのように授業を展開していたのだろうか。

ここで山田を取り上げるのは、彼が創作ダンスの源流とも言える、大正期のモダンダンスの基礎をつくった人物だという点にある。『からたちの花』、『赤とんぼ』などの童謡作曲者として知られ、日本初の本格的なオーケストラ指揮者でもある山田は、舞踊家（舞踊研究家・舞踊創作者）という顔を持つ。とりわけ初期の活動は、「舞踊詩」と名づけられた作品群の創作と発表であった。舞踊詩とは、山田と、日本モダンダンスの草分けとされる秋田出身の舞踊家石井漠（1886 - 1962年）が名付けた舞踊の一種であり、「詩情」を身体運動化したものである。山田は、石井の協力のもと、この作品群を音楽と舞踊との調和として表現しようとした。既に音楽史や舞踊史では、大正モダニズムの一環として彼らの業績が位置づけられ、作品の分析や創作者である山田に影響を与えた人物・芸術分野の特定が進められている<sup>28</sup>。

だが、それ以上に注目されるのは、彼自身が舞踊教師であり、学校で授業を受け持っていた経歴にある。山田は、大正十（1921）年に東京駿河台にて女子中等教育機関として始まった「文化学院」で、わずかな期間ではあるものの、舞踊教育を担当していた。造形芸術を中心に多様な分野で活動した西村伊作（1884 - 1963年）を設立者とする文化学院は、大正新教育の担い手とされ、当時の学校改革運動の一端に位置づけられている。当時の高等女学校に対する批判的観点から各種学校となり、教員養成制度とは馴染みがない芸術家や文学者を教師にした、異色の学校である<sup>29</sup>。『東京の各種学校』に記載されている学院の史料によると、山田の担当した科目は「音楽及び舞踊」で創立当初から大正十二（1923）年までの間、2週間に1度授業を行っていたという<sup>30</sup>。山田自身この活動を、「舞踊詩の新しい試み」とも「舞踊教育」とも言っている。

日本のモダンダンスの源流をつくった山田が教師活動をしていたということは、教育史にとっても、教師の身体を主題とする本論にとっても魅力的である。

ところが、この山田の経歴は、これまでほとんど取り上げられてこなかったらしい。山田の舞踊教育を正面から論じた数少ない研究者である平沢信康は、「初期文化学院における舞踊教育実践について—山田耕筈による『舞踊詩』の試み—<sup>31</sup>」なる論文において、文化学院での実践が「研究の死角」になっていたと指摘する。児童舞踊史研究においても言及されず、音楽研究家が主として行っている山田の人物研究でも史実が欠落しているという。ここからは、近代日本芸術教育研究の不十分さや、音楽史と舞踊史の乖離という重要な課題が窺えて興味深い。

平沢は、20世紀前後の欧米身体運動文化の動向から、文化学院における山田の実践を検討し、舞踊が「近代的自我の確立」や「人間性の開発」になりうることを明らかにしているが、本論は、授業における山田の身体に焦点を当てつつ、彼が教師としてどのような考えを持ち、どのような実践を行ったかを検討していくことにしたい。以下では、まず文化学院の史料から山田の姿を確認する。その上で、舞踊教育をめぐる山田の記述を取り上げ、そこに描かれている彼の身体を通して、教師の役割を抽出してみたい。

### 3 文化学院の一場面

山田は踊る舞踊教師であったのだろうか。舞踊を担当しているからといって、授業中生徒の前で積極的に踊ったと即断することはできない。ここでは、山田の教師としての身体

を明らかにするための予備的な考察をしておこう。

ここに、文化学院における山田の実践の模様を撮影した写真がある（写真1）。チュニック風のコスチュームを身に着けている少女たちが文化学院の生徒で、右端に写っているのが山田である。この頃の山田は、平沢によれば「音楽家として国際的にも名声を博し、我が国洋楽界の指導者としての地位を不動のものとしていた<sup>32</sup>」。30代半ばの姿である。彼らの後方には、学院の創設者である西村たちがいたらしい。写真のタイトルには、「体操がわりのリトミック＝ダンス」とある。文化学院には体操の授業がなく、山田の担当科目が芸術教育兼体操となっていたのだが、そこでの舞踊はリトミックだと理解されていた。西村も、彼の遠縁に当たる舞踊家の玉置眞吉（1885 - 1970年）も、山田の科目をリトミックだと言っている<sup>33</sup>。



写真1 西村伊作と與謝野晶子たち展編集委員会編  
『西村伊作と與謝野晶子たち』（文化学院60周年記念展）  
文化学院資料室、1982年、35頁より転載

スイス生まれの音楽教育家エミール・ジャック＝ダルクローズ（1865 - 1927年）が音楽の拍子とリズムを身体の運動で表現する手法であるリトミックを始めたのが1900年頃、ドレスデン郊外のヘレラウにて学校をつくったのが1911年である。日本では歌舞伎役者である二代目市川左団次（1880 - 1940年）が1907年にロンドンの俳優学校で学んだことが知られている。山田は1910年から1913年にかけてドイツに留学しているが、その間にダルクローズの学校を見学しており、音楽と舞踊的な身体運動の調和を目指すその手法に大きな刺激を受けたという<sup>34</sup>。

当時のヨーロッパでは近代舞踊革命と呼ばれる芸術運動が起り、伝統的な古典バレエに反旗を翻した新しい舞踊が盛んになりつつあった。山田は留学中にリトミックのほか、「モダンダンスの母」と呼ばれるアメリカ出身の舞踊家イサドラ・ダンカン（1877-1927年）からもインスピレーションを受け、自身の著作などで彼女に言及している<sup>35</sup>。写真にある生徒たちのコスチュームは、ダンカンが舞台上で身につけていたギリシア風のチュニックに



似通っており、山田が教育において彼女をモデルにしていたことを窺わせる。平沢の解説によると、文化学院での山田の教育は、ダルクローズとダンカンの影響下にあった。

当時一部の雑誌や新聞に取り上げられるほど斬新で華やかな生徒たちから目を転じると、やはり存在感があるのは、黒い水着風コスチュームを身につけて生徒に混じっている山田である。身体の線がよくわかりそうなその姿は、音楽を指導するというよりは、確かに踊ることを意識したものとも言えるかもしれない。実際、山田は石井と舞踊研究をしているときは、四肢があらわれる黒い練習着を用いていたようで、その様子は写真に記録されて現在も残っているし（写真2）、山田・石井兩人も著作などで同じようなことを述べている<sup>36</sup>。文化学院の写真に写っているのは、それと同じ型だと見て間違いないだろう。ここから、山田の「踊る人」としての姿を見ることはたやすい。

だが、視点を「踊る教師」に限定したとき、その姿の意味合いはどうなるだろうか。例えば、ダルクローズは、学校の生徒に義務づけられていたという練習着<sup>37</sup>を自分でも身につけて踊っていたのだろうか。このことを考えるにあたって注目されるのが、山名淳が参照しているドイツの音楽教育研究者クーグラの指摘である<sup>38</sup>。それによると、ダルクローズは運動する生徒たちから距離を置いてグランドピアノに向かい、指導していたという。リトミックは、音楽を捉え表現し創作する能力を、感覚器官や筋肉を通して養う。そこで教師は、土台となる音楽を演奏し、音を感知して動く生徒を指導するのである。

ダルクローズの教育方法についてはさらなる検証が必要になろうが、リトミック教師ダルクローズの、「生徒と一緒に踊らない」側面を垣間見ることができるのではないだろうか。こうしたことを踏まえると、練習着に身を包んで生徒に混じる山田の姿が改めて注目される。山田は、舞踊研究のときと同じように、授業で踊った可能性がある。

次では、山田自身の記述に目を向けてみよう。西村らがリトミックだと言った「音楽及び舞踊」とは実際どのように行われたのか。授業の流れから、山田の教育方法や、その背後にある教育的な意図を窺うことが可能になる。

#### 4 山田が語る授業の流れ

山田の舞踊教育は、彼の舞台芸術の作風とその土台にある舞踊思想と一緒に見ていかなければ、その核心がつかめない。煩雑になるようだが、教育について言及している文書とともに、彼の舞踊関連の文書とプログラムノートとを合わせて取り上げていこう。

そこで鍵となるのが「葛藤」である。だが、一口に葛藤といっても様々な場合がある。例えば心理学では、個々人の内にある心的葛藤や個人間・集団間の関係的な葛藤に目を向



写真2 日本楽劇協会『この道—山田耕筰伝記』恵雅堂出版、1982年、61頁より転載

けるだろう。だが、ここではもっと範囲を広げて考えてみたい。山田の舞踊思想において挙げなければならないのは、言葉と舞踊の葛藤、社会と個人の葛藤、さらには世代をめぐる葛藤である。

例えば山田は、大正十二（1923）年八月に執筆され、翌年に雑誌『女性』にて掲載された「私のいふ藝術教育」において、自身の授業実践について次のような試みを紹介している。

私ははじめて口を開く。そして舞踊とはどういふものかを児童らにきき訊す。私は児童の答へのうちに、いつも、得難いモチーフを発見する。私はそのモチーフを鍵として、従来の教育や、家庭の習慣などによつて開かうともがきながら開き得ないで悩んでゐる児童の心の扉をあける<sup>39</sup>。

これを山田は「舞踊に就いての考察」と呼ぶ。教師による問いと生徒による答えによって進められる、言葉を通した考察の時間である。実はこの前に、教師と生徒の「気合ひ」の醸成<sup>40</sup>という一種の呼吸法が取り入れられている。周知のように、呼吸は生命をつかさどる不随意運動であると同時に自らの意志によってコントロールできる随意運動でもあり、宇宙の「気」とも関連するコスモロジ的な身体運動である。山田の「気合ひ」の醸成は、身体を主題とする本論にとって非常に重要な行程であるが、ここではそれを掘り下げることはできない。洋の東西をまたいだ呼吸法をめぐる文化史の視点が必要であるし、山田が声楽や指揮法を学んだ音楽家であるという経歴を考慮することが求められる。

では、「舞踊に就いての考察」に戻ろう。上述の引用部分を見ると、山田が行おうとしているのは、舞踊そのものを言語で明らかにする理論的な考察ではないらしい。そうではなく、舞踊について語る生徒の方に関心を向け、彼女たちが置かれている状況を追求している。

山田が想定しているのは、生徒たちを取り巻く社会的な環境、従来の教育や家庭の習慣にからめとられ、もがきながらも解放されずにいる彼女たちの姿である。大人の側の要請にぶつかりながらも結局抑圧されてしまう子どもの葛藤や苦悩だと言ってもよい。

山田は、そうした内なる感情を、まずは生徒たちの語りから見出そうとしていた。それは彼にとって、「得難い」もの、その場にいる生徒たちでしか発せられない大切な「モチーフ」である。山田は、生徒一人ひとりがその場で発する内容を重視し、それを授業に活かそうとしていた。つまり、授業展開の糸口は教師の側ではなく、生徒たちの表出の方にある。

山田のように、既存の教育が子どもに悪影響を及ぼすとみなす立場は、当時の新教育や大正芸術運動の主導者たちと共有できる側面を持つ。例えば、夏目漱石の門下生で近代日本の児童文学の流れをつくった鈴木三重吉（1882—1936年）主宰の『赤い鳥』が、その創刊号にて、当時の子ども向けの読物を「下劣極まるもの」で、「子供の真純を侵害しつつある」と激しく批判し、芸術として価値のある童話や童謡を提唱した<sup>41</sup>ことはよく知られている。

山田の実践で注目されるのは、従来の教育あるいは家庭の習慣と生徒とを対立的に捉えた上で、その対立から引き起こされる苦悩そのものを授業の中であぶり出そうという発想である。山田は、例えば従来の教育を否定して生徒に触れさせないようにするとか、流布しているもののかわりに「芸術性が高いもの」を用意して生徒に与えるといったやり方で、

授業を進めるのではなかった。教育あるいは習慣との間に生じる対立の中で生徒が抱え込んでしまう葛藤を、「舞踊とはどういふものか」をめぐる問答を通して、何とかこじ開けようとしている。

だが、山田の舞踊思想によれば、言葉による考察は、本当の意味で彼女たちの葛藤や苦悩を明らかにできない。山田は、言葉の力を信じ切っていないのである。それどころか、舞踊詩創作時の山田には、言葉の表現に対する一種の疑いのようなものがあった。例えば、山田は自身が好んで朗読していた日本語の詩を作曲するとき、その詩が持つ美しい響きを音楽に表すことができなかったという苦い体験をしている<sup>42</sup>。音楽劇のように、文字で書かれた台本から物語の進行、音楽、身体運動をつくり出すことも至難の技で、山田は劇ジャンルへの創作意欲を持ちつつも、なかなか理想に近づけない状態でいたことを随想で告白している<sup>43</sup>。

そういった困難からか、山田は舞踊作品のプログラムノートにて、このように言う。

言葉、それは可成り狭い範囲に限られた表現上の手段です。言葉は相互の間に便宜上定められたものです。しかし言葉のない前に幸にも私共は音を持つて居りました。運動を持つて居りました<sup>44</sup>。

「言語」、それは、可成り廣く用ゐられて居る表現の手段であり乍ら、最も表現能力の浅いものでございます。私共は然し幸にも、「言語」の生まれる前から、「音」を持ち「運動」を持つて居りました<sup>45</sup>。

言葉の表現力の貧しさがことさらに強調されている。山田の言語批判は、日本語を母国語とするものが西洋式の作曲法を学んで創作するときに生じる技術的な問題だと言われているが、それでも、言葉が相互に定められた後天的なものであるがゆえに表現力に乏しく、舞踊と音楽が先天的なものであるがゆえに豊穡である、といった対立図式には注目していく必要があるだろう。

言葉を、社会で取り決められた規則や規範に属するものだと見なせば、山田はそれだけでは表せない世界があることを主張しているのだと理解できる。そうすると、山田が授業で取り入れた「舞踊に就いての考察」もまた言葉で行われる以上、生徒の葛藤の本質にはたどり着けない。そもそも、生徒たちが葛藤しているのは、言葉が優位に立つ大人の側の社会規範に対してではないのか。

この点について、もう少し山田の語るところに目を向けてみよう。彼は授業に関する先の記述に続けてこう言っている。

説明の言葉に窮すると、児童はきまつて、それを無意識に、直截的な筋肉の運動に傳へる。私はその瞬間、その児童の不圖現はした運動の波をとり逃さぬやうに、直ちにそれを私の筋肉に移して見る。児童の群は私の運動を凝視してゐる。恰度それは、自分の姿をはじめて鏡にうつし見た驚きに似てゐる。やがて児童らはそれを模倣し出す<sup>46</sup>。



この後、山田は彼女たちの運動のリズムに合わせてピアノを弾き、即興的な舞踊が行われる。生徒の踊りが一段落すると、再び従来の教育について語り合い、それからまた生徒を踊らせる。こうして、山田の授業では、舞踊が展開していく。

山田が説明する一連の流れからすると、舞踊の直接的な原型は、言葉に窮した後に出てくる無意識の運動である。山田が、無意識と舞踊とを結びつけている点に目が行く。ここでは、言葉と舞踊の二分化が、意識と無意識の二分化に照応する。

いくら意識して言葉を尽くしていても、その人の核心部分は決して明らかにされない。人間には、普段ならばなかなか気づけない本質や本音が意識の外に潜んでおり、そのことに無自覚なまま生活している。だが、その隠れた部分は、ふとしたことがきっかけで、突然外に向かって表れてくることがある。山田自身、舞台芸術としての舞踊関連作品を創作するときには、思いつきや「靈感」を大事にしていた<sup>47</sup>。彼は授業中、「舞踊に就いての考察」を進めながら、言葉が行き詰まった末にふと出てくる運動を待っていたに違いない。

舞踊とは、隠れた本質や本音を身体運動化したものなのである。舞踊という運動のなかには言葉だけではわからない人間の潜在的な部分が込められており、受け手に対して強いメッセージ性を持つ。無意識のうちに身体上に表れるため、作為はなく、本人でも気づかない。非言語的メッセージの影響力は、神経生理学や精神医学、あるいは文化人類学などの学問分野で指摘されているが、山田の身体観や舞踊観にも非言語的メッセージに対する信頼のようなものが認められる。「舞踊に就いての考察」から運動への一連の流れは、言葉の世界にいる生徒たちが、無意識に触れることで、言葉以前の世界と再び関係を取り結ぶ行程だと言ってよい。

だが、このように、無意識の運動が表れた時点では、それに気づいているのは、教師の山田だけだと考えられている。いくら無意識の運動に豊かな可能性があったとしても、それを知っているのが教師だけだとしたら、その教育は教師の単なる自己満足に陥ってしまうだろう。無意識の運動は対象化され、自覚化されなければならない。

山田は、自身が生徒の無意識的運動を模倣することで、この課題を解決しようとした。生徒がふと表した運動を取り逃がさないように模倣して踊ってみせることで、これまで捉えようのなかった隠れた部分を視覚化するわけである。授業のなかで、教師の身体が大きな意味を持つのは、まさしくこの場面に他ならない。

教育の場面において模倣は、良くも悪くも子どもが大人のまねをすることを想定して語られることが多いが、山田はその逆を行く。はじめにまねをするのは、教師の方である。教師は生徒を見守り、ふと表れた彼女たちの核心部分を自らの身体で表現する。ただし、これで終わりではない。教師が模倣してみせることで、生徒に自らの深層と対面させる。教師の身体は鏡となって生徒の姿を映し出す。鏡に映った姿を自己の姿だと理解することを、認知科学では「鏡面認知」というが、教師という鏡を通して無意識の姿を理解する認知機能は、いわば鏡面認知の第二の段階といったところだろうか。

もちろん、鏡にたとえられるからといって、教師の模倣は生徒の動きを表面的になぞることではない。無意識の運動は、生徒の言葉にならない葛藤や苦悩の表出である。その抑圧された負の部分が根底にあることを踏まえた上で、模倣は行われなければならないだろう。

山田が追求する葛藤の激しさは、彼の舞踊詩の作風を見ればよくわかる。長きにわたって山田の人物像と業績について検討し、貴重な史料をいくつも掘り起こした音楽研究史家後藤暢子よれば、山田は舞踊詩関連作品を創作している時期、「極限的な状況におかれた人間が苛烈な心的葛藤の末に到達しうる法悦の境地に固執していた<sup>48</sup>」。

例えば、舞踊詩の典型と言われる大正五（1916）年創作『青い焰』は、手首に蛇のような縄をつけ憔悴しきった男と女が、生き血のごとく赤く塗られた柱をめぐって交差し、引き裂かれ、血を吐いて死ぬ、という物語になっている<sup>49</sup>。この場合、「苛烈な心的葛藤」は男女の執拗なまでの性への情念であり、「心的葛藤の末に到達しうる法悦の境地」は、死による魂の浄化である。山田は、こうした極限にまで追い込まれた人間の葛藤と苦悩を、不協和な音楽と踊り手の身体運動とおどろおどろしい舞台装置や小道具で表現しようとしていたらしい。山田の舞踊詩は、一部楽譜が残されているが、そこには五線譜の上に記された楽器のパートのほか、踊り手の動きがごく簡単ではあるが書き込まれている。『青い焰』で言えば、男女が柱をめぐって動くさまは、「影の如く霊の如く然れ共極めて速かにそれに走りよる」、「身を伏せて正面を見つむ」といった身振りで表すよう指示がある<sup>50</sup>。細かな流れはわからない。言葉では表せない舞踊の世界は、舞踊でなければわからないということだろう。だが、山田が具体的な動きによって、人間の煩悶や情念を表現しようとしていたことはわかる。

言葉が果てた末に出てくる無意識の運動には、このような極限状態がある。それは確かに、表層的な身振りではない。したがって、教師が模倣というやり方ですくい取るのは、人間につきまとう激しい感情を根底に持つ身体運動である。教師は、生徒のそういった葛藤や苦悩を自身の身体で引き取り表していかなければならない。

山田の記述によると、教師の身体によってはじめて対象化された無意識の運動は、生徒によって模倣されていく。踊る教師を鏡にして、今度は意識的に行う。それはつまり、これまで自覚がなかった深層に気づいて、それを舞踊として新たにつくり上げていく行程である。隠れた葛藤をあますところなく身体で映し出す教師の姿を通して、今度は生徒が自分の身体で表す。教師が生徒を模倣し、それを生徒が模倣するのである。こうして、言葉にならない無意識的葛藤は、生徒の舞踊となって再び表される。

だが、ここで教師の踊り手としての役割が終わるわけではない。山田は、生徒が意識的に踊るようになって、自らの運動をやめたわけではなかった。先に名前を挙げた舞踊家の玉置は、山田と石井の練習風景を回想してこう述べている。山田は石井の動きのリズムに合わせてピアノを弾き、ときにはこぶしで鍵盤を叩き、途中で演奏を中断して自ら手の動きや全身の動きを示し、またピアノに戻ることを繰り返していたと<sup>51</sup>。演奏しているときでも、山田は自ら動くことで舞踊の追求を続けていた。

文化学院の授業で言えば、舞踊で表そうとしているものが言葉にならない、自分でも気づかない隠れた部分である以上、動きながら、あるいは演奏しながら、沸き上がったものをさらに意識的にやってみる必要があるだろう。生徒たちの言葉にならない隠れた部分をその場で外に表せるのは、授業で生徒と向かい合い、彼女たちの葛藤や苦悩について追及している教師の他にいない<sup>52</sup>。

なお、舞踊詩は、作品によってピアノ、室内楽、管弦楽の楽譜が残されているが、いず

れも器楽曲である。

## 5 おわりに

欧米の近代舞踊の影響を強く受けた山田の実践は、確かに生徒自身の表現に焦点を当てる内容だった。生徒の深層にある核心部分を舞踊として表すこと、そして即興的な舞踊を行うこと、こういった点から見れば山田の授業は生徒自身の舞踊を主眼とする教育だったと言えるだろう。だが、それは山田の教師としての身体性が希薄であることを意味しない。山田も生徒の前で踊り、その表現を示してみせた。彼の授業において、生徒の主体性の重視と教師の積極的な行為とは矛盾することなく併存していたのだと言える。

山田の舞踊教育は、社会規範への激しい抵抗があるせいか、反社会的な部分を含み持つ。これは、教育に対する反逆ではないのか。教育は、前の世代が築いてきた文化や習慣を伝達する社会化の側面が強い。たとえ、新しいものを作り出したり、個性を尊重したりすることに重きが置かれていても、社会化は教育の重要な機能であると言える。山田は生徒の葛藤や苦悩を明らかにする一方で、社会化という機能については詳らかにしていない。

他方で、これまで受けてきた教育を相対化し、改めて自己表現しなおすといった行為は、文化学院のような中等教育機関だからこそ、可能であったとも考えられる。人間は、思春期と呼ばれるような時期に、幼い頃から蓄積されてきたものと批判的に向き合い、自分でつくりなおす経験が必要だということになるだろうか。思春期という発達の段階に歴史性があることは措くとして、そのような観点から見ると、山田の舞踊教育は、人生において避けて通れない不可欠な活動になる。

いずれにしても、山田は踊る教師であった。その身体は、生徒たちと、これまで受けてきた教育との間に生じた葛藤を視覚化する鏡となって、生徒の前で運動する。既存の教育に向かい合い、格闘している生徒のそばで、それを見守り、気づかない部分を気づかせ、表現を促すことが、その役割であった。

## 謝 辞

本論は、茨城キリスト教大学学術研究センタープロジェクト研究（自由課題研究（個人））の一環として執筆されました。

また、山田耕筰の楽譜を参照するにあたり、日本近代音楽館の皆さまに大変お世話になりました。厚く御礼申し上げます。

- 
- 1 山田は晩年、「耕作」から「耕筰」へと変更している。本論で取り上げるのは「耕作」が使用されていた時期になるが、「耕筰」の表記で統一する。
  - 2 大田堯ほか『身体と教育』（岩波講座現代教育14）岩波書店、1962年
  - 3 菅井準一、平井信義編集主任『健康教育』（現代教育研究15）日本標準テスト研究会、1969年
  - 4 正木健雄ほか『身体と技術』（講座日本の学力8巻）日本標準、1979年
  - 5 江橋慎四郎・高石昌弘『健康と身体教育』（教育学講座14）学習研究社、1979年
  - 6 生田久美子ほか『からだと教育』（岩波講座教育の方法8）岩波書店、1987年
  - 7 堀尾輝久ほか『学校文化という磁場』（講座学校6）柏書房、1996年
  - 8 佐伯胖ほか『授業と学習の転換』（岩波講座現代の教育—危機と改革3）岩波書店、1998年

- 9 佐伯胖ほか『共生の教育』（岩波講座現代の教育—危機と改革5）, 岩波書店, 1998年
- 10 森田尚人ほか『個性という幻想』（教育学年報4）世織書房, 1995年
- 11 藤田英典ほか『ジェンダーと教育』（教育学年報7）世織書房, 1999年
- 12 浅井春夫編著『子どもと性』（リーディングス日本の教育と社会7）日本図書センター, 2007年
- 13 木村涼子編著『ジェンダーと教育』（リーディングス日本の教育と社会16）日本図書センター, 2009年
- 14 教育科学研究会『学力と学校を問い直す』（講座教育実践と教育学の再生3）かもがわ出版, 2014年
- 15 勝田守一ほか『日本の教師』（岩波講座教育第8巻）岩波書店, 1952年
- 16 寺崎昌男編・解説『教師像の展開』（近代日本教育論集6）国土社, 1973年
- 17 日本教師学会編『教師として生きる—教師の力量形成とその支援を考える—』（講座教師教育学3）学文社, 2002年
- 18 教育科学研究会編『教育実践と教師—その困難と希望』（講座教育実践と教育学の再生2）かもがわ出版, 2013年
- 19 佐藤学ほか『学びの専門家としての教師』（岩波講座教育—変革への展望4）岩波書店, 2016年
- 20 齋藤孝『教師=身体という技術—構え・感知力・技化』（教育関係論）世織書房, 1997年
- 21 大和真希子「教師の身体に関する一考察—非言語コミュニケーションに関する研究レビューから—」『福井大学教育地域科学部紀要（教育科学）』3, 2012年, 187-199頁
- 22 西洋子「保育者の身体性」『保育学研究』39巻1号, 2001年, 12-19頁
- 23 「教師の不在」に関わることは、既に教育思想史から指摘がある。「教育関係」の歴史学を展開する宮澤康人は、現代の教育学を「子供も大人もいない教育学」だと指摘し、教育における人間関係が世代間の差違を捨象した水平的な関係になることによる危険性を、文学や人類学の知見を基に論じている。本論は、宮澤が指摘する「教育主体の解体・不在がもたらすアナーキー状況」(207頁)に踏み込むことはできない。だが、教師と生徒の非対称性を捨象し、学びの優位性を強調しつつ教える主体の存在を問わないことへの違和感は、引き受ける必要があると考える。詳細は、宮澤『「教育関係」の歴史人類学—タテ・ヨコ・ナナメの世代間文化の変容—』学文社, 2011年
- 24 寺山由美「舞踊教育における学習内容の検討—特に小学校における『表現』に着目して—」『日本女子体育連盟紀要』22巻, 2005年, 29-38頁, 片岡康子「ダンス文化と教育をつなぐ—ジェンダーを乗り越え, “今”を切り拓くダンス教育—」『舞踊學』第33号, 2010年, 25-28頁, 大橋奈希左「ダンス教育における表現についての一考察—「イメージ」という用語に着目して—」『体育・スポーツ哲学研究』33巻1号, 2011年, 13-25頁
- 25 戦後ダンス論については、近藤英男「戦後ダンス教育論争小史」『体育科教育』第22巻第6号, 1947年, 37-40頁, 松本千代栄「戦後転換期の舞踊教育」『お茶の水女子大学人文科学紀要』第34巻, 1981年, 65-85頁, 太田沙織「戦後日本の体育科におけるダンスの位置づけに関する研究—特に新体育形成期にみるダンスの教育的意義づけを中心に—」『日本体育大学紀要』第39巻第2号, 2009年, 1-11頁, などで論じられている。
- 26 邦正美『教育舞踊—理論と方法論』万有社, 1950年, 198頁
- 27 子どもの自主創造性を重視する立場として、村田芳子編『最新新しいリズムダンス・現代的なリズムのダンス』小学館, 2002年, 中村恭子「ロックのリズムで動く—止まる—」全国ダンス・表現運動授業研究会編『明日からトライ! ダンス授業』大修館書店, 2011年, 94-95頁, 定型運動学習を重視する立場として、内山須美子「ストリートダンスの授業構成に関する研究」『白鷗大学論集』21巻1号, 2007年, 265-291頁, 高田康史・松尾千秋・矢野下美智子「現代的なリズムのダンス授業における学習内容の検討—『ステップ習得学習』と『自由運動学習』の比較を通して—」『広島体育学研究』第40巻, 2014年, 9-29頁, などがある。
- 28 船山隆「山田耕筈の舞踊詩—大正モダニズムの夢と挫折」『音楽芸術』第44巻2号, 1986年, 32-39頁, 甲斐朋江「山田耕筈の『舞踊詩』—題材に現れた山田の自己形成への葛藤と希望—」『音楽学』第42巻2号, 1996年, 111-124頁, 中館栄子「山田耕筈の『舞踊詩』にみるE.J.=ダルクローズの影響—音楽と動きの融合という視点から—」『ダルクローズ音楽教育研究』第30巻, 蒔田裕美「山田耕筈の舞踊創作におけるイサドラ・ダンカンの影響」『法政大学スポーツ健康学研究』10巻, 2019年, 15-22頁
- 29 平沢信康「西村伊作と文化学院—日露戦争後における脱国家意識の成長と大正自由教育—」『教育学研究』50巻4号, 1983年, 21-30頁, 「文化学院における教育改革の営み」寺崎昌男ほか編『近



- 代日本における知の配分と国民統合』第一法規出版、1993年、310-328頁
- 30 「新しい教育理念をかかげた各種学校」『東京の各種学校』（都史紀要17）研文社、1968年、192-207頁
- 31 平沢「初期文化学院における舞踊教育実践について—山田耕筰による『舞踊詩』の試み—」『鹿屋体育大学学術研究紀要』第34号、2006年
- 32 平沢注31前掲論文、17頁
- 33 西村伊作「教育を藝術として」『生活を藝術として』文化生活研究会、1924年、247頁、玉置眞吉「山田耕筰とゆう人」『音楽の友』第10巻4月号、1952年、67頁
- 34 山田耕筰「舞踊と私」『近代舞踊の烽火』大正十一（1922）年、後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編『山田耕筰著作全集』第一巻、岩波書店、2001年、10頁 山田の著作からの引用は、特に断りがない限り、『山田耕筰著作全集』（以下『全集』と記す）全三巻からとする。
- 35 代表的なものとしては、山田「イサドラ・ダンカンの藝術」注34前掲書、7-29頁、「舞踊芸術に就いて」52-55頁
- 36 山田「舞踊劇『明闇』」注34前掲書、576頁、石井漠「舞踊家山田耕筰先生」『おどるばか』産業経済新聞社、1955年、29-30頁
- 37 ダルクローズ学院の練習着については、山名淳「リトミックの神殿—教育施設としての祝祭劇場—」『夢幻のドイツ園都市—教育共同体ヘレラウの挑戦—』（MINERVA歴史叢書クロニカ④）ミネルヴァ書房、2006年、126-127頁、において言及されている。
- 38 山名注37前掲書、127頁
- 39 山田「私のいふ藝術教育」『全集』第二巻、475頁
- 40 山田注39前掲書、474-475頁
- 41 鈴木三重吉「『赤い鳥』の標榜語」『赤い鳥』創刊号、1918年、巻頭
- 42 山田「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」『音楽の法悦境』注34前掲書、136-138頁
- 43 山田「総合藝術より融合藝術へ」『音楽の法悦境』注34前掲書、121-125頁
- 44 山田「ボエム」注34前掲書、572頁
- 45 山田「舞踊詩『彼と彼女』他」注34前掲書、580頁
- 46 山田注39前掲書、475頁
- 47 例えば、山田「新作舞踊詩—『野人創造』の演出に就いて」注34前掲書、178-179頁 なお、山田のこの作風を指摘している研究として、蒔田注28前掲論文がある。
- 48 後藤暢子「船山隆・石井眞木両氏の舞踊詩論を読んで」『音楽芸術』第45巻4号、1987年、92頁
- 49 山田「舞踊詩『青い焰』」注34前掲書、587-588頁
- 50 『青い焰』自筆スコアMs. 1107 なお、山田の楽譜資料は、日本近代音楽館に所蔵されている。現存する楽譜の詳細については、甲斐注28前掲論文参照。
- 51 玉置注33前掲随想、67-68頁
- 52 ここまできて気になるのが、無意識という領域を考察の対象にした精神分析と山田の関わりである。だが、今はそれを明らかにすることができない。付言するならば、山田は日本で初めてドイツ表現主義に触れた人であった（後藤「日本における表現主義の受容」『思想』第723号、1984年、152-162頁）。彼の作風には表現主義の影響が色濃くあると指摘されている（船山注28前掲論文）。周知のように、表現主義は、20世紀始めに登場したアヴァンギャルドの系譜に属するが、その系譜には精神分析の影響を受けたシュルレアリスムがある。また山田は、1918年4月に舞踊家伊藤道郎（1892-1961年）が行ったニューヨークのグリニッジ・ビレッジ劇場での公演で、『青い焰』を演奏している。当時のグリニッジ・ビレッジには、多くのアヴァンギャルド芸術家たちが集まり、フロイト主義のサークルもあった。このように見ていくと、山田は精神分析と近いところにいたことがわかる。



A Study of Teacher's Body in Dance Education by Yamada Kousaku:  
Drawing Hints from the practice in the Bunka Gakuin of the Taisho Era

Akiko TAKANO

(College of Literature Department of Contemporary English Lecturer)

Yamada Kousaku (1886-1965) is well known as a famous composer and a conductor of the first Japanese orchestra. He worked in Bunka Gakuin which was founded by Nishimura Isaku (1884-1963) for the secondary education of young women as a dancing teacher from 1921 to 1923.

The lesson which he taught was “music and dance” and combined the education of art and the physical education. In Bunka Gakuin, the art and the physical education were culture for women. He guided a new genre which was harmonized music with dance, himself named “Buyou Shi”(Choreographic Tone Poem)” for female students.

In the lesson, a teacher and students criticized usual education and the habit of the home, besides they found out the new dance. Yamada thought an unconscious motion as the foundation of dance, expressed it by own body. And students imitated dance by teacher.

A teacher became the mirror which reflected conflict came up between students and usual education of, guided dance of students by themselves.