

「手遊び歌」がもつ「心のふるさと」

—我が国の保育に「手遊び歌」が用いられる理由を探って—

"Hometown of the Heart" of "Hand Play Song"
—Searching for the Reason Why "Hand Play Songs" Are Used for Childcare in Japan—

持田京子
(こども学科 准教授)

要旨 It was found from the questionnaires of trainees and childcare workers that "hand-playing songs" are often used for group childcare in Japan. As a result of exploring the reason from the history and musical structure of "hand play song", the existence of hand play song as "hometown of the heart" was found.

【キーワード：地域連携授業・歴史的背景・子どもの姿】

I はじめに

「手遊び歌」は家庭や地域において、古くから伝承されていて、かつては『お手合わせ』と呼ばれていた。上笙一郎(1972)は、『お手合わせ』は遊びを目的とするものとして、わらべ唄の種類の一つとして分類しており、¹⁾いつごろからあった遊びか不明ですが、天保2年(1832)に書かれた小寺玉晃の『尾張童謡集』にすでに記録されていますから、江戸時代には広く知られていた²⁾と述べている。この遊びは手を打ち合わせるといふ動作が基本であり、以前は手先の器用な女の子の遊びとされており、少し大きくなると、様々な動作を創って歌いながら遊んだとされている。また、上笙一郎(1972)は、「それに適合しさえすればどんな唄でもさしつかえなく、明治期にはお手玉唄や毬つき唄、大正期以降には文部省唱歌『桃太郎』『茶摘み』『汽車』『おぼろ月夜』などが転用されていた」と述べている。こういった手合わせ唄は、国の風土によって内容には差があるものの、世界各地にあったようである。

最近の手遊び歌に関する研究を、CINII(国立科学研究所)より調べると、2018年以降の研究では、「保育活動(教材も含む)」から捉えたもの³⁾「保育実習等、保育者養成」から捉えたもの^{4) 5)}^{6) 7)}「児童文化など文化」から捉えたもの^{8) 9)}「言葉」の視点から捉えたもの^{10) 11) 12)}「算数」の視点から捉えたもの^{13) 14)}「音楽」の視点から捉え

たもの^{15) 16)}「幼児の発達」の視点から捉えたもの¹⁷⁾「手遊び歌の課題」に関するもの¹⁸⁾などがあり、内容は集団保育現場における「手遊び歌」に関するものが多く、保育現場で「手遊び歌」が多く用いられていることが示唆された。

そこで、保育所実習に行ったS短期大学2年生に、保育者が一日に「手遊び」を行う回数のアンケート調査を行ったところ【表9】、3歳未満児は3回程度、3歳以上児では2回程度行うという回答が得られた。また幼稚園責任実習を行った同2年生に、15日間で「手遊び歌」を行った合計回数のアンケート【表10】では、行わなかったのは6人のみで、最も多い学生は30回以上実践したことが分かった。学生が実習させて頂く際に、園から「手遊びをやってください」と課題を頂くことも多かったと聞く。また、幼稚園や保育園現場の保育者33人に、どの程度「手遊び歌」を用いているかのアンケートを行ったところ【表11・表12】、3歳未満児の担当者8人においてはほぼ毎日1回～3回程度使う、3歳児以上には、あまり使わない6人、1週間に数回10人、毎日7人、という結果になった。

さらに昨今では、「手遊び歌」がネットでも多く配信されている。2020年現在、Googleで我が国の「手遊び歌」の動画を調べると、151,000件の配信があり、これらのほとんどが保育関係の手遊び歌であった。また現場の保育者に「手遊び歌」

を知る手段について聞いた結果【表 13】では、ネットやYouTubeが71%，研修が21%，先輩からが15%，本を見るが5パーセントであった。これらのことより保育現場で「手遊び歌」が多く使われていることが分かった。

では、我が国の集団保育では「手遊び歌」がいつ頃から用いられ、なぜ現在もこのように多く用いられているのだろうか。そこで本研究では「手遊び歌」の歴史とその構造に焦点をあてることで、保育における「手遊び歌」が持つ特質を明らかにし、それらを紐解くことを目的とする。

上笙一郎(1972)は「手遊び歌(お手合わせ)」をわらべ唄の遊び唄の一つとして分類している¹⁾。笠井キミ子ら(2015)¹⁹⁾は、『保育教育における手遊び歌の一考察』⁷⁾において「手遊び歌とは何かをまとめると、現代版「わらべうた」になるのではない」「生活の中で歌われた言葉や環境のものが、生活環境の変化、文化の変化に伴い、対応しやすいものとして残ったものとみる。」と述べ、岩井正弘の分類を基に「手遊び歌を身体遊び歌の一つ」としている。また、落合美知子(2010)は、わらべ歌を、「子どもが自ら歌い、または、大人に歌ってもらいながら、伝承してきた歌」²⁰⁾と定義づけ、小泉文夫の分類を基に「わらべ歌」の中でも手指を使って遊ぶものを「お手合わせ」としている。これらの考え方を基に、本論文における「手遊び歌」を以下のように定義する。

「手遊び歌」の定義

伝承された「お手合わせ」を含むもので、手を使う動作を基本とする身体遊び歌

II 研究方法

1. 集団保育における「手遊び歌」の歴史
2. 我が国の手遊び歌の音楽的構造とその変化
3. 保育における「手遊び歌」が持つ特質

1. 集団保育における「手遊び歌」の歴史

海外で保育者が「手遊び歌」を集団保育現場で用い始めた時期を探ると、Friedrich Wilhelm August Fröbel, フレーベル(1782 - 1852)が、設立した幼稚園で、母や保育者のための手引きとして57の詩と絵画と音楽から構成されている“Mutter-und Koselieder”(1844)『母の歌と遊戯の歌』を著したものがあ

は、「それぞれの詩に描かれた神秘的な絵は、リッヒ・ウンゲル(Friedrich Unger, 1811-1858)による銅版画で、フレーベルの詩の内容に関連した絵、上部には遊戯をあらわす手遊びの絵が描かれている」と記している。これらの遊戯歌はフレーベルに依頼された音楽教師ローベト・コール(Robert Kohl, 1813-1881)が44曲のメロディ楽譜を作曲して出版した。

したがって、この時代に既にドイツでは、幼児教育の視点からの「身体遊び歌」の一つとして「手遊び歌」の詩と楽譜が作られ、それらが実践されていた。その内容は世間や日常的な人への感謝などの、生活の中の教えが根底にあり、題材は、生活の中にあり子どもが感じ取れる馴染みのあるものになっていた。「母の歌愛撫の歌」²¹⁾に記載の題名は「子どもとお月さま」「無邪気な姉妹」「お菓子作り」「足をバタバタ」「大工さん」「チクタク」「草刈り」「味の歌」「匂いの歌」などで、身近にあるものを子どもが身体から感じ、精神的なものを自己の外に形作ることを、母親や保育者が一緒に味わいながら支えることを目標としていた。その中の「手遊び歌」である『なつかしいおばあさんとおかあさん』は、5本の指を家族に準えて遊ぶ指遊びで、現在の我が国で行っている『おはなしゆびさん』の手遊び歌と内容も類似している。谷村宏子(2019)²¹⁾は、フレーベルの考え方は、身体遊び歌も含めてアメリカにいち早く取り入れられ、アメリカを通して日本に伝えられてきたと述べている。日本では桑田親五訳『幼稚園』(1876)の中で、遊び歌として「鳩巢」「風車」など10個の身体遊戯が紹介されているが、内容は難しいものであり、手遊び歌として用いられたかは不明である。

イギリスの集団保育における「手遊び歌」に目を向けると、英語圏諸国に伝承されている、母親の膝の上や友だちとの遊びの中で、口誦によって伝承されてきた童謡や歌謡の総称である「マザーグース」の中に「手合わせ歌」がある。藤野紀男(1985)の「マザーグースの英国」⁽²³⁾によると、マザーグースは国王、地域の伝説、謎解き、歴史、身近な人など様々な対象の歌となっている。その中にスキンシップして遊ぶ「手合わせ歌(例 豆がゆあつい Pease porridge hot・わたしのおかあさんは My mother said that I never should)」

や「指遊び歌（例イーニーミーニーマイニーモー Eeny, meeny, miny, mo インテリミンテリ キュータリコーン）」²⁴⁾も含まれていて、現在もイギリスの生活や子育て、集団保育の中に継承されている。瀬谷元子（2006）²⁵⁾はマザーグースは「日本のわらべ唄と比較すると、ジャンルがもっと広く、多様であり、遊び歌、子守唄だけでなく一略一大人も子どもも楽しめる」「民衆の生きていく知恵などがこめられている」と述べている。イギリスの集団保育においても、手遊び歌などが用いられていたことが分かる。1892年出版の『幼稚園唱歌』92曲の中で「マザーグース」訳第五十「きらきら」第五十一「我子猫を愛す」の掲載があったことを藤野紀男（1987）²⁶⁾は述べており「Twinkle, twinkle, little star きらきら」は現在も手遊びとしても子どもたちに歌い継がれている。

我が国の「手遊び歌」について、上笙一郎（1972）は、『お手合わせ』は「わらべ唄」の分類の一つであり、集団的な遊びを基盤としているため、本格的な成立は天保2年に書かれた小寺玉晃の『尾張童遊集』にすでに記録されているため、江戸時代後期には広く知られていた」と²⁷⁾述べる。集団保育における「手遊び歌」の歴史に目を向けると、明治9年に東京女子師範学校附属幼稚園が開園すると、明治10（1877）年から明治15（1882）年にかけて、日本初の「保育並遊戯唱歌（保育唱歌）」が作成された。上笙一郎（1975）²⁸⁾はその内容について、保母たちは宮内省雅楽部の伶人と力を合わせて唱歌を作ったものの、詩句は文語体であり、メロディはゆっくりとした雅楽旋律で、子どもには難しいものであったと述べている。この頃アメリカに派遣されて音楽を学んだ伊沢修二（1851－1917）の提言で、ボストンからメーソンを招集し、和洋折衷の音楽を目指したため、西欧追従の傾向の中で近代化が進んだが、幼児には難しく、江戸時代から伝わってきた「お手合わせ」などの身体性を含むものは、当時の学校教育や幼児教育の中では、影を潜めていたという。

その後それらを改善し、滝廉太郎（1879-1903）は、子どもが馴染める歌を目指し、東くめ（註25）鈴木毅一（註26）、佐佐木信綱（註27）の作品を収め、子どもが歌いやすい話し言葉や口語体の歌詞に、既成のものではなく、新し

く創作した曲を入れて『幼稚園唱歌』（1901 明治34、商社書店 発行）を編集した。田村、石原、納所らが作った「桃太郎」や「金太郎」などの昔話や伝説からの、言文一致の唱歌は、幼児がくちずさむことができ、子どもたちからも「手遊び歌」として用いられ、今でも伝承されている。またこれらの唱歌はヨナ抜き音階（注1）の単旋律であったが、初めてピアノ（オルガン）伴奏が付けられた歌の「お正月」「水遊び」などは、四季を彩り子どもたちに親しまれ、身体性も伴って今日まで歌い継がれている。東くめ作詞、滝廉太郎作曲の「はとぼっぼ」「雪やこんこん」なども生活と共にある歌として、親しまれている。このように、唱歌が集団生活の中であって子どもと共にある中で、昔から子どもの遊びの中で伝承されてきた「手遊び歌」が、学校教育の中で新しい形として成立し始めたといえるだろう。

大正中期に「赤い鳥」「金の星」「童話」といった童謡運動がおこり、我が国に近代的な児童観に基づく「童謡」が成立した。その中で北原白秋はわらべ唄の復興と、危機感を常に持ち、20年に及ぶ期間「わらべ唄」の収集を刊行した。現在、わらべ唄は系譜的に近代童謡に発展していく一方で、そのままの形でも伝承され、その中にある「手遊び歌」も同様であると考えられる。

しかし、上笙一郎（1972）は、当時のわらべ唄観は〈わらべ唄-田園-素朴〉だったが、一般の市民階層のあいだでは〈わらべ唄-田舎-野卑〉という文脈で見えていた²⁹⁾と述べている。この時代、中流家庭では、日本のわらべ唄は子どもたちに教えないが、西欧文化崇拜は一貫しているため、ヨーロッパ諸国やアメリカのわらべ唄は許容していたため、「ロンドン橋落ちた」などの「遊び歌」や「むすんでひらいて」の曲の歌詞に「見渡せば、あおやなぎ」や「アニー・ローリー」の曲に「書き流せる、筆のあやに」などを入れて歌うといった、西欧文化の流れに傾倒する教育色も濃かったという³⁰⁾。これらの「西洋音楽至上主義」は保育現場のオルガンやピアノ使用などにも伴い、「手遊び歌」の考え方にも後に影響を与えていると考えられる。

1942年（昭和17）に、童話作家の川崎大治が、農繁期の忙しい時期の10日間、りんご畑の番小屋に設けた「村の保育所」の保育に参加した

【表7】手遊び歌の移り変わり(図 持田)

	江戸時代	明治時代	大正時代	昭和時代	平成時代	令和時代
契機	西洋文化の導入		マスメディアから		ネット社会から	
供与	地域集団的な遊びの中で ⇒ 学校教育の中で (唱歌 ⇒ 童謡) ⇒ 幼稚園・保育園で目的的使用					
媒介	子ども同士 旅芸人		本・楽譜		ラジオ、テレビ放送・保育者 ⇒ インターネットで (ユーチューブ)	
音楽	日本音楽 民謡・都節 ⇒		西洋ヨナ抜き音階の流れ (滝廉太郎) ⇒		西洋7音階の流れ ⇒	
題材	周囲の人物や殿様など・昔ばなし ⇒		⇒ 周囲のもの・人物・ヒーロー ⇒		アニメ・キャラクター	

様子を上笙一郎(1975)は述べており、その時参加した子どもへ「何が面白かったか」のアンケートでは³¹⁾「おやまのおやまのたぬき」「むすんでひらいて」「やまのおやまのたぬき」「むすんでひらいて」「ひらいたひらいたれんげ」「おとぎれっしゃ」などが児紙芝居と共にあがっている。これらの多くは「手遊び歌」も含んでおり、この時代には農村保育や集団保育において、「手遊び歌」が積極的に使われ、子どもたちにも親しまれ、生活の中にもあったと考えられる。

この頃、日本のリズム教育の草分けである小林宗作(1893-1963)は、自分の身体を知り、自分で身体をコントロールする重要性を述べている。山下郁子(2017)は、小林宗作の教えを「宗作が願ったことは、仲間と共に暮らす生活の中での共振である」⁽³²⁾と述べ、「総合リズム教育」の実践方法を身体性から伝え、「おちゃらかほい」などの「手遊び歌」を紹介している。小林は「手遊び歌」においても、保育者側から一方的に供与する、という形に警鐘を鳴らし、子どもたちが生活や遊びの中で自ら互いに呼吸を整えてリズムを楽しむことの重要性を伝えている。

その後、テレビやマスメディアの発展により、「手遊び歌」は人を介してではなく、メディアを通して広まっていく。1978年(昭和53)の「こおろぎ'73」のユニットによるレコードが、NHKでの「おかあさんといっしょ」で、『おべんとうばこ』の手遊び歌(作詞:香山美子,作曲:小森昭宏)として放映され、全国の保育所や幼稚園に広がったように、子どもの「手遊び歌」との出会いはテレビを介することも多くなり、保育者もそれらの多くを取り入れていったと考えられる。その内容は次第に、放映されているキャラクターやアニメの人気者に関するものが使われるようになって

た。それらの流れが、昨今ではSNSやユーチューブなどの影響が大きくなっていると考えられる。

2. 我が国の「手遊び歌」の音楽的構造と変化

我が国の「手遊び歌の構造」とその変化を小泉文夫(1927-1983)の「日本の音」を基に検討し、古くから伝わってきた「手遊び歌」にはどのような構造があるのかを、歴史的変化と共に考察する。

【表1】狭い音階からの考察

	題名	音構成	始音 終止音
①	♪さよならあんころもち	2音	へ(F)・ト(G)
②	♪かみさまのいうとおり	連続3音	ト(G)・へ(F)・変イ(As)
③	♪おせんべやけたかな	連測3音	へ(F)・ト(G)・変イ(As)の3音
④	♪あがりめ、さがりめ	3音	ホ(E)・ト(G)・イ(A)

(曲出展『日本の音』³⁸⁾『わらべうた』³⁹⁾『うたのえほんはない・ちもんめ』³⁴⁾参照)

1) 音階

◎せまい音階³³⁾

小泉文夫は日本の旋律の特徴として、狭い幅でも立派な音階になると述べている。(終止音は、二つの音の旋律ならば必ず上の音で終止する。連続した3つの音からなる旋律は真ん中の音で終止する)これらをいくつかの歌から検討してみると、狭い音階でも、きれいな音の並びになることが分かる。それらの音の幅は、生まれた赤ちゃんの泣き声であるイ(A)の音に近いものである。そして短い音の幅の最終音はどの「手遊び歌」でも同じであり、例えば①「さよなら あんころもち またきなこ」の「こ」では、終止音が前の「の」の音より一つ上の高さであり、終止音は前の音より高くなるのである。④「あがりめ、さがりめ」では、

前半の「あがりめ、さがりめ」はずっとイ(A)の音であり、後半になると動き、最後の2音の連続で「ねこのめ」は「の」よりも「め」が上に上がり終止する。この音の幅が歌いやすく、その戯れがなんとも心地よく、無意識にもこの繰り返しを味わうのだろう。小泉の述べるように、2音や3音だけでも、我が国独自の立派な音階をなして、母親の語り掛けや身体遊びの中でも古くからこれらの音が使われてきたと考えられる。

◎ ヨナ抜き音階³⁵⁾

小泉文夫は、明治時代の音楽教育や民謡に(ドレミファソラシドを、ヒフミヨイムナヤと呼んでいたことから)ヨ(F)とシ(H)を抜いた音階を「ヨナ抜き音階」と呼び、表3のように5音ヨナ抜き音階の「手遊び歌」が現在も用いられている。この時代から、日本独自の音階が西洋と混ざり合ってきていると考えられ、興味深く、今後も研究が求められる。

【表2】ヨナ抜き5音音階

	題名	拍子	音階と音域
①	♪ 桃太郎	2/4	ヨナ抜き長音階(ハ長調)
②	♪ 茶摘み	2/4	ヨナ抜き長音階(ハ長調)
③	♪ うさぎとかめ	2/4	ヨナ抜き長音階(ハ長調)

(曲出展『うたのえほんはないちもんめ』³⁴⁾参照)

例えば①「桃太郎」は、昔から歌い継がれているが、その経緯で音やリズムが変化して、明るいものになっている。またこれらのように「手遊び歌」の題材は、伝説の英雄や昔話も用いられていることが分かる。

◎ テトラコルドの音階(2つの核音に挟まれた音階の枠)の決まり³⁶⁾

小泉文夫は「子どものわらべうたでも、ふつうは核音を二個持つ音域をしめる。これは完全4度になっていることが多く、これらが組み合わさっていることもある」と述べている。またわらべうたには「民謡のテトラコルド」「都節のテトラコルド」「雅楽の中の音階の律のテトラコルド」「琉球のテトラコルド」など4種があり、それらは接読して広がることもある、と述べている。これらを以下の「わらべ歌」や「手遊び歌」から見てみる。

「手遊び歌」の③「げんこつやまのたぬきさん」には、日本独自の「民謡」の音の流れがあり、「民謡」の基本的な音階が用いられている。また④の「通リゃんせ」では、「ここはどこかのほそ

みちじゃ」で「都節」の音階調に変化する。⑤の「ひらいた、ひらいた」では「いつのまにかつばんだ」が終止で「都節」に変化し、⑥の「ずいずいずっころばし」でも「ぬけたらどんどこしょ」から「都節」調になっている。このように短い音階の中にも我が国の独自性のある、民謡や都節などがあり、「手遊び歌」の中にも、日本の音の流れが自然に流れていることが分かる。

【表3】テトラコルドⅠ「民謡」Ⅱ「都節」Ⅲ「雅楽音階」Ⅳ「琉球」

中間音の位置により、テトラコルドⅠ(短3度) テトラコルドⅡ(短2度) テトラコルドⅢ(長2度) テトラコルドⅣ(長3度)

	題名とテトラコルドの種類	・音階の幅 ・核音の幅	・核音 ・中間音
①	♪ おおさむこさむ Ⅰ「民謡」	完全4度 短3度	ニ(D)・ト(G) へ(F)
②	♪ てるてるぼうず Ⅰ「民謡」	完全4度 短3度	ホ(E)・ラ(A) ト(G)
③	♪ げんこつやまのたぬきさん Ⅰ「民謡」	完全4度 短3度	ニ(D)・ト(G) へ(F)
④	♪ 通リゃんせ (前半)Ⅰ民謡 (中間)Ⅱ都節	完全4度 前半 短3度 中間 短2度	前半・核音(D)(G)中間音(F) 後半・核音(G)(C) 中間音(A)
⑤	♪ ひらいたひらいた (前半)Ⅰ民謡 (終止)Ⅱ都節	完全4度 前半 短3度 終止 短2度	前半・核音(D)・(G) 中間音(F) 終止・核音(G)(F) 中間音(As)
⑥	♪ ずいずいずっころばし (前半) 短い幅の音階 (中間Ⅰ)「都節」	短い幅の音階 中間Ⅰ 完全4度 短2度	前半(A)(C) 中間Ⅰ(E)(A) 核音(F)

(曲出展『日本の音』³³⁾『わらべうた』³⁰⁾『うたのえほんはないちもんめ』³⁴⁾参照)

◎ 西洋音楽「7音階」を取り入れた「手遊び歌」

【表4】西洋音階の7音階の「手遊び歌」

	題名 曲の国	拍子	調	音階と音域
①	むすんでひらいて フランス	4/4	ハ長調 Cdur	1オクターブ 最終音は主音
②	いとまきまき デンマーク民謡	4/4	ハ長調 Cdur	1オクターブ 最終音は主音
③	♪手をたたきましよう チェコスロバキア民謡	4/4	ハ長調 Cdur	1オクターブ 最終音は主音
④	きらきらばし フランス民謡	4/4	ハ長調 Cdur	ド〜ラ 最終音は主音

(曲出展『日本の音』³³⁾『わらべうた』³⁰⁾『うたのえほんはないちもんめ』³⁴⁾参照)

西洋音楽を取り入れた「手遊び歌」は最終音は主音で終止し、7音階であるため音の幅も広い。4拍子が多く1拍目に音価があり、リズムは最後まで同じ拍で整っていて、軽快に繰り返されるものである。また「手をたたきましょう」「むすんでひらいて」などもピアノと一緒に繰り返されることが多い。これらは西洋音階の枠組みの中に入りしており、現在の「手遊び歌」も、下記のように西洋音楽の枠組みの中に入り込んでいると考えられる。

【表5】最近の西洋音階の7音階の「手遊び歌」

	題名 曲の国	拍子	調	音階と音域予想
①	♪「かみなりどんがやってきた」	4/4	ハ長調 Cdur	(G) ソ〜ミ (E) 最終音は主音
②	♪「ペンギンマークの百貨店」	4/4	ハ長調 Cdur	G) ソ〜ミ (E) 最終音は主音
③	♪「わにの家族」	2/4	ヘ長調 Fdur	ド〜ファ 最終音は主音
④	♪「さかながはねた」	4/4	ハ長調 Cdur	(G) ソ〜ミ (E) 最終音は主音

中川 ひろたか (著), あおき ひろえ「かみなりどんがやってきた」世界文化社 2014、注：調は設定の音で異なる可能性がある

イギリスのマザーグースの「手遊び歌」の、『まめがゆあつ』²⁴⁾ から「音階」をみると、ヘ長調で、音域は完全4度であり優しい音が使われているが、ヨナ抜き長音階ではなく、西洋独自の7音階である。「豆がゆ」の手遊び歌は、西洋音階の中に生きている。また指遊び歌「このゆび コブタマーケット」では、音域は1オクターブで、軽快な長調の4拍子で、イギリスのマーケットを明るい音調とリズムが自然にイギリスの子どもたちに入っていくのだろう。わらべ歌の音階を調べてみると、短い簡潔な歌でも、その国独自の楽式があり、伝統音楽と馴染みがある。

2) リズム³⁷⁾

小泉文夫 (1927-1983) は、リズムには何らかの規則性があり、その単位は「拍」であるが、日本音楽は「不等拍」や「拍の伸縮」という現象が著しいと述べる。また、時間的に制約を受けない「無拍のリズム」もあるという。日本音楽の基本リズムの二拍子では、強拍(表)は1拍目、弱拍(裏)は2拍目とは限らないように、楽譜にどう書くか、というのではなく、まとまりを示すフレーズが問題になるという。身体運動の「縄跳び」のような制約が少ない「まりつき」などは、子

もの遊びは何拍子でもかまわないもっと自由さがあると述べる。また、3拍で1小節になる3拍子は、日本の音楽に極めて少ないという。以下「わらべ歌」のリズムを検討する。

【表6】わらべ歌のリズムを持つ遊び歌

①	♪『たなばたのかみさん』 オニあそび歌 はじめは2/4拍子だったものが、後半は4/4拍子である。後半は自由に「ウリヤナスビデキントル」と唱え、それがまとまりになっている。
②	♪『おてらのおしょうさん』 手遊び歌 「おてらのおしょうさんがかぼちゃの」は2拍子であり「たねを」は3拍子で「まきました」は2拍子である。これらは全体として話のリズムができていてまとまり感を示している。
③	♪『あんたがたどこさ』 まりつき歌 はじめの2節「あんたがたどこさ、ひごさ」は2/4拍子であるが、その後の「くまもとさ、くまもとどこさ」は3/4拍子である。全て問と答えで自由にリズムがあり、まとまり感もある。
④	♪『あめがふってくる』 羽生市で伝わる子守唄 「あめがふってくる、にわのまわりはぬれる、せなかじゃ」2拍子「がきやなく」3拍子だがまとまる。
⑤	♪『かごめ、かごめ』 遊び歌 音価の違い 同じ言葉でも、1回目の「かーごめ」の言葉と2回目の「かごめー」の言葉に音価のかかり具合が違い、リズムが違う。前のカゴメが、あとのカゴメに対応し、全体的にはまとまり感がある。
⑥	♪『ひらいたひらいた』 遊び歌 問と答えのフレーズ フレーズの間で問と答えがあり、リズムは違うがまとまり感はある。この前後の対応が日本音楽では重要となる。

(曲出展『日本の音』³³⁾ 『わらべうた』³⁰⁾ 『うたのえほんはないちもんめ』³⁴⁾ 参照)

例えば「かーごめ、かごめ」の繰り返しでも音価のかかり具合が違い、1回目は始めの「か」2回目は終わりの「め」かに音価がかかり、音を伸ばしている。小泉文夫 (1927-1983) は「日本のリズムを構成している最も重要な要素」としてわらべ歌などにも見られるが、その、要素は強、弱ではなく、前拍、後拍、といったようなもので、一拍がいつも一定の長さではなく、伸び縮みするものでありそれらには単に強弱ではない意味が込められており、デリケートである」と述べる。

また『せっせーせーのよいよいよい』の「お手合わせ」は、我が国独自の民謡のテトラコルド音階であると述べる。

「手遊び歌 おてらのおしょうさん」においてみると、リズムの拍にこだわりがあるというよりも、言葉と共にリズムを創る、というように進んでいる。音の音価『お寺の和尚さん』は語り掛けであり、お話しであり、「は一ながさいたらじゃんけんぽん」というユーモアある経過を呼吸を合わ

せて自由に創るリズムの余裕があり、楽しめる。その要素は「強」「弱」だけでなく「前拍」「後拍」といったものがあり、この音価のかかり具合や、無拍と有拍の堺のリズムが我が国の「手遊び歌」の特徴であろう。

また「手遊び歌」『せっせーせーのよいよいよい』の「お手合わせ」は、我が国独自の「民謡のテトラコルド（音階の枠）」であるが、次に入るリズムが『ももたろう』でも『げんこつやま』でも「せっせーせー」と互いにリズムを合わせる「導入」の役割をしている。拍子の拍を合わせるというよりも、暗黙の了解の中で、「リズムを合わせましょう」という内なるやさしさのリズムがみええると考えられ、日本独自である。そういった、時間や空間も「手遊び歌においても大切な伝統であり、文化の継承である」と考える。

「手遊び歌」に使われているリズムは、日本独自の間合いや音価によって、リズムが変化していた。また幼児においては、相手によってその長さが違うなど、人と共に主体的に楽しむリズムであった。これらを西洋の音楽を使った「手遊び歌」と比較すると、西洋音楽を使った「手遊び歌」は分かりやすい拍を刻んでおり、その枠の中にきれいに当てはめて楽しめるものであり、速度も速いものが多く「わらべ歌」のリズムとは違いが見られる。

3) 楽式³⁸⁾

楽式は、フレーズのつなぎ方の法則であり、曲全体の構造を捉える法則の視点がある。リズムは何らかの形で時間的な規則性がみられるものである。楽式は拍節が結合されてフレーズを構成する。

その要素は「出発感」「連続感」「段落感（終止感）」であると小泉文夫はいう。

それらの楽式を下記の【表7】にある羽生市に伝わる「手遊び歌」に類似する「お手玉唄」⁽³⁹⁾から見てみることにする。無論、楽式といっても「わらべ歌」は短く、特に「遊び歌」は、実践するものの呼吸や、動きや言葉も伴ってくる。

この歌は、羽生市の醤油屋さんの生活の様子を歌っており、はじめは2拍子「あれみーさい」の家に対する注目のフレーズではじまり、様子を語る繰り返しの中リズムのフレーズで期待感が高まる。そして、少しリズムが変わった、醤油屋さんの家の中の様子の展開があり、最後は「おしんてもとがおもしろい」「おもしろい」でリズムが変わり、2拍子だが4拍子調になり、完結している。（参照表7）小泉文夫は「結句の「終止感」を強調するために、全体の音の長さを2倍、4倍、さらに8倍にすることもある。この技巧を拡大といい」と述べているがこの「お手玉唄」の完結は、長さを2倍に強調して使われている。

III 考察

我が国の「手遊び歌」の「歴史」と「音楽的構造」を辿ると、時代の流れに伴い、「手遊び歌」に以下に示す3つの大きな契機があった。

1. 歴史から見る3つの変化

時代の流れに伴い、環境は変化するが、「手遊び歌」における環境にも3つの大きな契機があることが見出された。

1) 明治時代に西洋文化が政府により積極的に取り入れられ、音楽の教科書や園の保育などでも用いられたことにより、日本の伝統的な「わらべ唄」の流れは変わり、「手遊び歌」も「日本の民

【表7】羽生市に伝わるお手玉唄から楽式

♪	「あれみーさい」羽生市のお手玉唄 ³⁹⁾ (羽生市のミネ醤油屋の様子を歌ったもの)
歌詞	アレ 見さい 向う 見さい 醤油屋さんの家づくり 石建てで かわら屋根 そばで おしんがお茶わかす おしん てもとがおもしろい おもしろい
この歌は、羽生市の醤油屋さんの生活の様子を歌っており、はじめは、語り調子「あれみーさい」ではじまり、最後は「おしんてもとがおもしろい」「おもしろい」でリズムが変わり、ゆっくりとした4拍子調になり、完結する。	
アレ 見さい	「出発感」
醤油屋さんの風景を見る	「連続感」
お茶わかす、お店の様子	「段落感」
てもとがおもしろい	終止
お手玉をしながら、これを味わい、自分の進み具合が分かり、また店を見て入ったような気分になり、地元の慈しむ気持ちも育つだろう。『羽生昔がたり』より参照	

「あれみーさい」羽生市南のお手玉歌



謡」の流れをひくものから、西洋の音階の流れをひくものへと変わっていった。

2) 戦後、高度成長期の時代を迎え、ピアノなどの西洋音楽が花形となった。その結果、日本独自の伝統音楽は影が薄くなり、ラジオやテレビ等のマスメディアによる「手遊び歌」も西洋音楽の音程やリズムが主流となり、保育の「手遊び歌」もそれらを取り入れられた。国の地域に「遊び歌」が減少し、口頭伝承の担い手である地域の子どもの数も減少していった。

3) 近年はネット社会になり、いつでもどこでも「手遊び歌」がユーチューブなどで見られるようになった。保育者もそれらを取り入れて【表 13】子どもたちに供与している。また園でも活動が忙しく、他に魅力的な遊びがあるため、「手遊び歌」を皆で自主的に楽しむ姿は【表 16】少なくなっているため、以下のようなことがみえた。

①子ども集団による供与（子ども同士）の変化
⇒現在子どもたちは忙しく縦割り関係も少なくなっている。また【表 10】のように園の遊びの中でも、子ども同士で「手遊び歌」をすることがあまり見られなくなる。

②旅芸人や紙芝居屋さんによる供与からの変化
⇒現在は、旅芸人や紙芝居さんの代わりに、子どもたちはテレビやユーチューブで「手遊び歌」に接している。大人が見せたり選ぶことが多いが種類が多く戸惑うこともある。

③地域社会による供与の変化
⇒以前は子どもたちが自然に集まり、地域の中で

も女の子を中心に自由に遊ばれていた。

⇒現在は、園、児童センター、子育て支援センターなどで、指導者と一緒に行えるが、参加する子どもは限られる。地域で子どもが「手遊び歌」に接し、供与される機会が減ってきたため、家族や保育者がその役割を担うことへ移行している。そのため、その役割の多くは、園の保育者が果たすようになっているといえるだろう。

このように「手遊び歌」は、時代の背景と共に移り変わっていることが分かった。しかし、どのような大きな波の中にあっても、保育者は「手遊び歌」を作り、用いて過ごしている。現在においても【表 9・表 10・表 11・表 12】に見られるように、保育現場で保育者や実習生は積極的に取り入れ、実践している。過去と音楽構成は違っても「手遊び歌」は広がりつつある。なぜ「手遊び歌」がこのように現在も保育の中で用いられているのだろうか。さらに探してみると、以下のようなことが考えられた。

2. 「手遊び歌」が用いられる理由

理由1 その地域で生きてきたものだから

「手遊び歌」の歴史を調べたところ、「手遊び歌」には、子どもたちから語り継がれてきた歴史があった。それらは、形を変えながらも現在まで伝承されている。これらのことを、羽生市に伝わる「お手玉唄」の「あれみーさい」からみると、昔から日本のどの家庭にも「醤油」がおりてあり、醤油は馴染み深いものである。その匂いや味、

香り、などは、それぞれの個の諸感覚の中に幼い頃から入っていると考えられる。この時代にあって、羽生の町中にある醤油工場が子どもたちにとって身近で、親しみがあるもので、自然に「お手玉唄」が創られ、伝承されてきたのだろう。

江戸時代では子どもの地域での遊びの中で、地域性が変化して伝承されたものもある。例えば「青山土手から」という手遊び歌が北海道に移入されて「函館土手から」になったり、「丸山土手から（関東）」「東土手山（愛知県碧海郡）」⁴⁰⁾などに変化しながら、それぞれの地元で伝わってきたと浅野健二（1988）は述べている。その後、全国で共通の同一の「文部省唱歌」が政府により選ばれラジオ放送が始まると、地域の独自性を残しつつ、全国共通の手遊び歌も増えた。「指遊び」の「ずいずいずっころばし」⁴¹⁾なども、リズムカルな曲調が好まれて教科書用わらべ唄となり全国共通となる。第二次世界大戦後は近代化が一層進み、テレビの普及などによって、視覚的にも「手遊び歌」を見て育つ子どもが多くなっているが、それらの持つ民族性は未だにその中に生きていると考えられる。

学生へのアンケートから検討すると、実習前で入学後直ぐの大学生 38 名に「覚えている手遊び歌」をあげてもらったところ、【表 15】にあるように考え、思い出して多くを上げた。中には友達同士で行い、懐かしむ者もいた。このように、「我が国の民族性と共に」伝承され、親や保育者や友達がその背後に見えるからこそ、次世代にも自然に伝え、語り継ぐことができるのだろう。

山根章宏（1979）は、「羊毛文化史」で『マザーグース』の『バアバア、ブラック、シープ Baa, Baa, Brack, Sheep』を取り上げて、「この歌は英国で古くから伝わっている歌であるが、英国人は羊に慣れていて、ウールは身近にあるため、幼児は幼い頃からウールを身に着けている実感を味わっている。」⁴⁰⁾と述べる。羊の毛の温かさ、感触、におい、羊の泣き声、かわいらしさは、五感で感じられ羊と共に育ってきた子どもたちにとって「心のよりどころ」でもあるのだろう。英国の子どもにとってウールを着ることは、羊と共にいることであり、羊を身に着けることである。日本人は農耕民族であり、日本の古代の絵画や彫刻などにもほとんど羊は見当たらないが、

西欧の文化には絵画、美術にも羊が入り込んでいて、そこには民族性があるという。「マザーグース」の歌の一つ一つが英国の生活の中で生まれ、子どもたちがそれらを育み親しんできたように、我が国の「手遊び歌」も我が国の生活の中でそのとき、そのとき、育み、親しまれてきたものであることを忘れてはならない。

例えば【表 15】で「学生」の多くが覚えていた「お寺のおしょうさん」の手遊び歌は、身近にお寺があり、和尚さんがかぼちゃの種を植える、という何ともユーモラスな内容だが、子どもたちが、視覚的ににとって、近くにあるお寺や、畑のかぼちゃは馴染みがあり、我が国の独自の文化がみえるものである。地域によっては「東京タワーにぶつかった」という語句が付け加えられたりしている。これらは、幼い頃から体験してきた、お話や地元で見たものや絵本で見たもの等の全ての体験の積み重ねがあるからこそ、言葉や民族調の音と共に、より心に染み入る。

理由 2 日本音やリズムが根底にあるから

「手遊び歌」の音やリズムを検討したところ、日本独自の音階やリズムの多くが、「手遊び歌」に見いだされた。昨今では学生や若い保育者たちは、ネットで「手遊び歌」を検索することが多くなり、地域性は薄れてきたものの、「手遊び歌」の持つ民謡調の音や音の幅、優しいリズムは我が国独自のものが多い。これらの音の高さ、リズムは祖父や祖母や両親も知っている。そこに「懐かしさ」と共に、受け継がれた民族を感じるのではないだろうか。

大学 1 年生が「過去に経験した手遊び」で多くを上げたものは、2 人以上で楽しむ「手遊び歌」が多かった。「2 人手遊び歌」は互いにリズムを合わせることであり、人とつながる感覚いい経験と共に、楽しい経験として身体の中に入るのだろう。中村雄二郎（1993）は人との関係性によって、諸感覚を通じて人同士が互いにリズムを感じることを「共振」という言葉で表している。中村は人の持つリズムの根源性に着目し、リズムの根源性同士が人とつながる重要性を述べている。幼児が人と共に合わせるリズムは正確なビートを刻んでもおらず、原始的ともいえるだろうが、その体験を子どもが求めていると考えられる。

赤ちゃんが眠るときに、母親に「トントン」とリズムを合わせてもらったように、幼児が人と音やリズムを合わせる経験の繰り返しは、人との関係性を味わうことの心地よさや実感に繋がるから、記憶に残るのではないだろうか。子どもたちは「皆と一緒に音やリズムを感じる」「皆と一緒に音やリズムを合わせる」に期待しているのである。生活の中でそれらが息づくのが楽しいのである。「手遊び歌」の内容を、保育者と一緒に音やリズムを合わせることが、喜びなのだろう。友だちと音やリズムを合わせることで、「ああ〇〇ちゃんと同じ」と感じるのが幸せなのだろう。そして自分の中に息づいている我が国の音やリズムを「手遊び歌」から感じ、友だちの音やリズムを共有することで育っていくのだろう。

理由3 「手遊び歌」言葉とそれに伴う身体性の面白さを伝えたいから

さらに「手遊び歌」は言葉を伴うものがほとんどである。その中で「ヒーロー」があったり「昔話」があったり「ゲーム」があったりと、その言葉を子どもは身体性と共に楽しむ。例をあげれば「三匹の子ぶた」「アンパンマンのおでかけ」「小さな庭」などたくさんのストーリー性があるもの。また「だるまさん、だるまさん」「ウルトラマン」「やきいも」「八百屋のお店」などゲーム性があるものもある。それらは言葉とそのイメージと共に五感を味わい、そこから身体性を伴い、自分のものになっていく。また伝承されたものでは「ずいずいづっころばし」「おせんべやけたかな」など「オノマトペ」を感じられるものが多くある。これらを子どものリズムで、ゆったりと繰り返し味わうことで、言葉にかかる音価を感じたり、日本語の「言葉」にしかない美しさや面白さに出会い、味わうことができる。

筆者が「げんこつやまのたぬきさん」を1歳7か月の男児が習得する様子を観察したところ⁽⁴⁴⁾「手遊び歌」の「げんこつやまのたぬきさん」では「げんこつ」を作って見せたり、「ねんねして」は自分から横になって寝てみせた。子どもはうれしさや喜びを味わいながら「手遊び歌」の言葉を身体性と共に取り入れて、人に見てもらって嬉しいことがわかった。

以上保育現場で「手遊び歌」が多く取り入れら

れている理由を探究することで、「手遊び歌」にはその歴史や音楽構造があり、それらを通して、その「自、人とつながる共振や五感を言葉と共に味わうことができることが分かった。現場で、保育者が「手遊び歌」を大切なものとして考えていること、子どもが「手遊び歌」を楽しみ活動と感じていることが分かり、その理由を推察することができた。

3. 語り継がれる手遊び歌

80代（5人）、70代（7人）、60代（8人）の女性12人、男性8人の計20人（出身地域は東北、関西、関東、四国、九州各地）に「手遊び歌」に関するインタビューを「茶摘み」を例に挙げて聞き取りをしたところ、『かみさまのいうとおり3』『お手玉遊び6』『茶摘み7』『桃太郎6』『まりつき遊び・あんたがたどこさ4』『おちゃらか5』『げんこつやま5』『みかんの花が咲いている4』などの回答があった。また男性からは『じゃんけん遊びの軍艦2』もあった。「手遊び歌」は時代を超えて、我が国の多くの人たちから、受け継がれてきた。

例えば、多くの人が覚えている『茶摘み』は1911年（明治44年）に刊行された『尋常小学唱歌 第3学年用』に掲載されており、文部省唱歌として、現代まで続き、「手遊び歌」として継承されている。『尋常小学唱歌』第1学年用1911年（明治44年）に刊行された中に『桃太郎』や『浦島太郎』があり、音階やリズムは違うものの、歌い継がれ「手遊び歌」として伝えられている。「このように学校や保育現場で経験した「手遊び歌」は明治時代から、集団保育の中で使われ、遊びの中にも入りこみ、知らないうちに継承されてきているのである。大人が覚えていた手遊び歌は、教育や遊びや家の中で友達と繰り返し遊んだものだった。

【表16】にあるように、現在は保育者が多くの「手遊び歌」を行っても、子どもたちによって、遊びの中で「手遊び歌」を行うことが減少していると考えられる。それらの理由としては「多くの手遊び歌を供与しすぎる」「ほかの刺激ある遊びが多い」「保育者自身が、子ども同士で行うことを考えていない」などが推測できる。学生は【表17】の様に、子どもが「手遊び歌」を実践すること

で、「歌の楽しみ」「人と共有する楽しみ」「イメージを持つ」など様々な学びや喜びが得られると考えている。また学生が実習で実践することで【表 18-19】のように、学生自身にも多くの学びがあると考えている。

我が国には古くからある桜やタンポポが身近にあり、それらが親や子どもたちの心の中に入っていて、学生の中にも入っている。そして、焼き芋の匂いや唐揚げの味も多くの人の心に入っているだろう。それらは大人から引き継がれ、子どもに伝承されている。過去に「わらべ唄」が子どもたちの遊びの中で自然に果たしてきた役割の多くが「手遊び歌」として保育者によって実践されている。その中で子どもは、民族性や共振性や諸感覚を味わい、言葉と共に遊び育っている。

上笙一郎（1975）は「手遊び歌」も含めた「わらべ唄」を「心のふるさと」⁴⁵⁾と述べている。また、落合美知子（2010）は「わらべ唄」は生き続

【資料】 アンケート結果

【表 9】 保育園実習で保育者が行った「手遊び歌」の平均回数

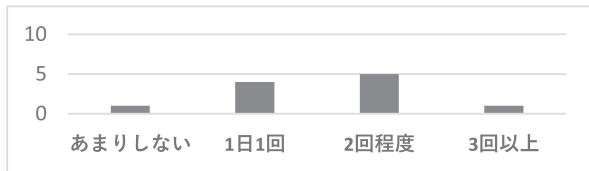
回数	0	1	2	3	4	5	6	7	8
0～2 歳	20	23	16	16	4	7	2	2	1
3～5 歳	13	35	23	3	4	4	1	1	2

保育園現場では「手遊び歌」が多く用いられているが、「手遊び歌」を保育者がおおよそ、1 日の中で 1～2 回暗い実践する園

【表 10】 15 日間(3 週間)の実習で行った「手遊び歌」の平均回数(回答 98 人)

	0 回	1 回	2 回	3 回	4 回	5 回	6 回	7 回
0～7 回 計 49 人	6 人	5 人	6 人	5 人	3 人	14 人	5 人	5 人
8～15 回 計 34 人	8 回	9 回	10 回	11 回	12 回	13 回	14 回	15 回
	7 人	4 人	6 人	0 人	3 人	10 人	4 人	10 人
16～23 回 計 9 人	16 回	17 回	18 回	19 回	20 回	21 回	22 回	23 回
	1 人	2 人	1 人	0 人	5 人	0 人	0 人	0 人
24 回～ 計 6 人	26 回	27 回	28 回	29 回	30 回	31 回～		
	0 人	0 人	0 人	0 人	0 人	1 人		

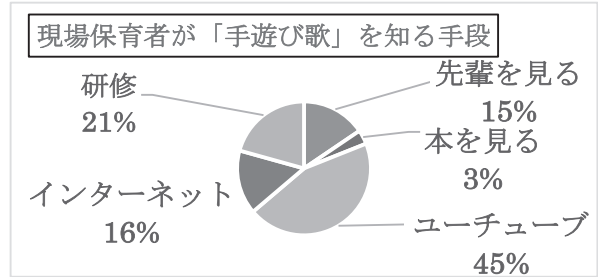
【表 11】 3 歳未満児担任が行う 1 日の「手遊び歌」の平均回数



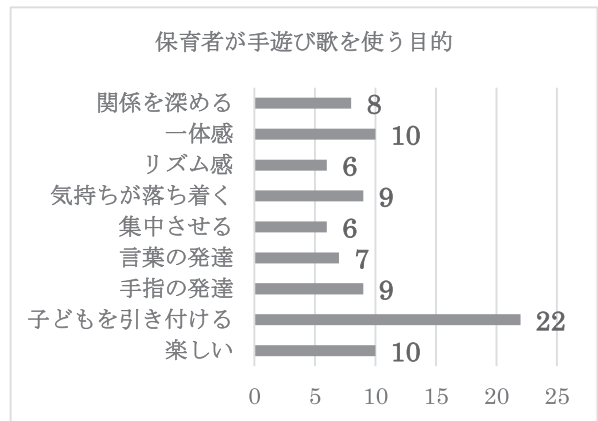
【表 12】 3 歳以上児担任が行う 1 日の「手遊び歌」の平均回数



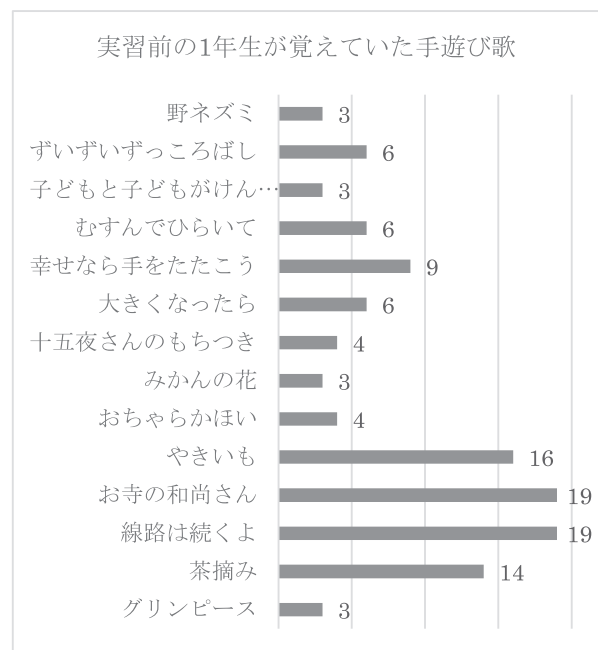
【表 13】 現場の保育者が「手遊び歌」を知る手段



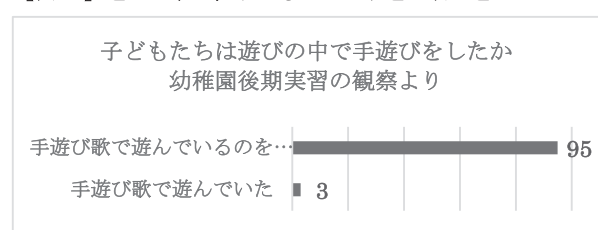
表【14】 現場の保育者が手遊びを使う目的



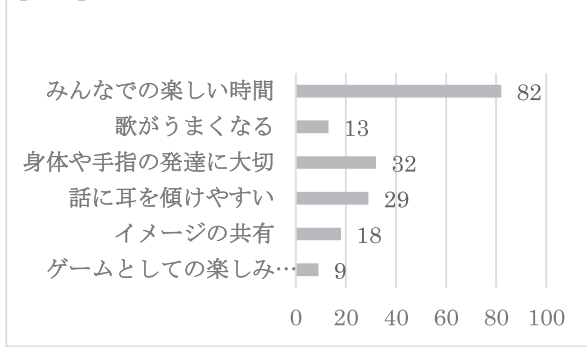
【表 15】 大学 1 年生が覚えていた手遊び歌



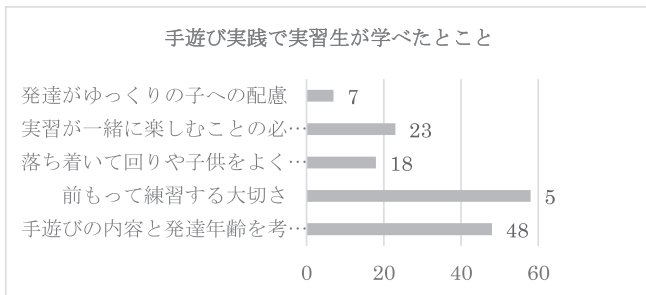
【表 16】 遊びの中で、子どもたちが手遊び歌で遊んでいたか



【表 17】A 手遊び実践で、子どもが学べたと思うこと



【表 18】実習生が幼稚園責任実習「手遊び歌」で学べたこと



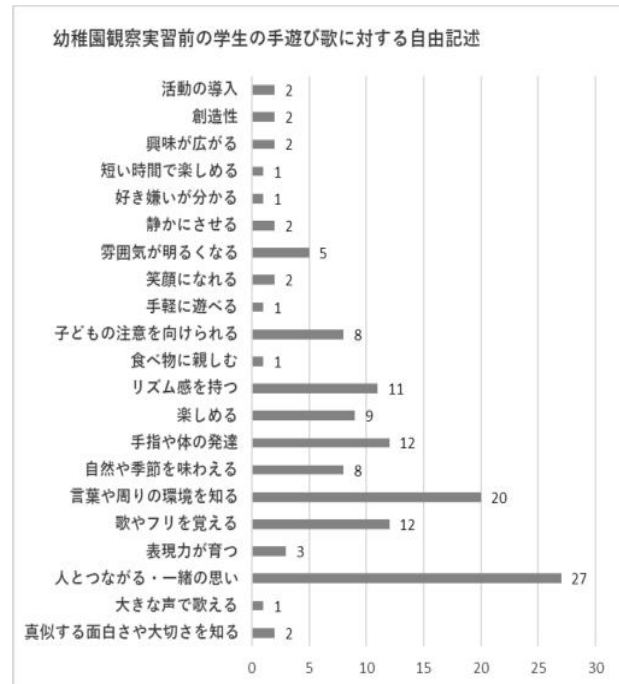
【表 19】幼稚園責任実習で学生が実践した「手遊び歌」

わらべ唄の音階	ヨナ抜き音階	西洋音階	アニメ・キャラクター
いわしの開き・げんこつ山のたぬきさん・ゴマダンゴ・おてらのおしょうさん・	ミックスジューズ・忍者・むすんでひらいて	はじまるよ・ひげ爺さん・三匹のこぶた・わにの家族・ペンギンマークの百貨店・カミナリドン・グーチョキパー・カレーライス・くいしんぼうのゴリラ・パン屋のメロンパン・お弁当バス・棒が一本・やおやさん・ころころたまご・ひげ爺さん(よいしよ) 大きなたまご・金づちトントン・小さい庭-幸せなら手を叩こう・大型バス・キャベツの中から・たまごをボン・たまごたまご・大きくなったら・パンダうさぎコアラ	ディズニー・あんぱん食パン・アンパンマンのおでかけ・ピカチュウ・あんぱん食パン・ウルトラマン

けると述べ「今日、子どもの頃遊んで楽しんだ大人がいることで、わらべ唄は消滅せず生き続ける」⁴⁶⁾ことを述べている。

環境が大きく変化する中でも「手遊び歌」が伝承されているのは、それらが選ばれ、必要とされていることが本研究ではみえてきた。「手遊び歌」が、形を変えたとしても、今の子どもたちにとって、「心のふるさと」になれるように、語り継ぐことが求められていると考える。

【表 20】実習未経験の学生 38 名が考える手遊び歌について



【謝辞】本研究をするにあたり、アンケートにご協力いただいた園の先生方や近隣の皆様方、学生の皆様に心から感謝申し上げます。

引用文献

- 1) 上笙一郎「日本のわらべ唄」三省堂、1972、p6
- 2) 上笙一郎「日本のわらべ唄」 同上 p12
- 3) 目久田純一、越中康治「保育活動に対する幼児の集中力に及ぼす導入としての手遊びの効果」梅花女子大学心理こども学部紀要 = Baika Women's University Research Bulletin — Faculty of Psychology and Children's Studies (8), 1-9, 2018-03-22
- 4) 安藤 千秋「保育者養成音楽表現における手遊びの検討:学 127-143, 2020-03
- 5) 三宅 浩子、早川 純子「保育者に求められる音楽力を培う連携を目指して -- 現場と養成校・協働研修の意義と成果 --」宮崎学園期大学紀要 = Bulletin of Miyazaki Gakuen Junior College (11), 94-106, 2019-03
- 6) 堀 建治、松本 亜香里、小杉 裕子「保育者養成テキストからみる「楽しさ」に関する研究:保育教材としての「手遊び」を中心に」ユマニテク短期大学紀要 = Bulletin of Humanitec Junior College (3), 12-17, 2020-03
- 7) 笠井 キミ子、久原 広幸、坂田 万代、横山 浩平「保育教育における手遊び歌についての一考

- 察」中村学園大学・中村学園大学短期大学部
研究紀要 第47号 2015
- 8) 岩田 遵子「保育文化」としての手遊びの多様性(2) 身体によって形象化された絵描き歌
東京都市大学人間科学部紀要(10), 9-18, 2019-03
 - 9) 鈴木 隆「伝承手遊びの勧め」子ども文化と教育研究 = A study on children's culture and education 1, 11-16, 2018-07
 - 10) 平嶋 慶子「保育内容『言葉』の教材と指導法の研究: 15年間の『言葉』指導の実践とそれ以前の指導の検討(2) 指あそび, 折り紙」鹿児島女子短期大学紀要 = Bulletin of Kagoshima Women's College (56), 37-47, 2019
 - 11) 正司 顯「手遊び, 言葉遊びと紙芝居を組み合わせた保育から子どもたちが学ぶもの」研究紀要(17), 165-173, 2018 八戸学院大学短期大学部研究紀要(48), 1-5, 2019-03-29
 - 12) 高木 友子「小1プロブレムから円滑な接続小学校スタートプログラムにおける読み聞かせの利用について」湘北紀要(40), 83-92, 2019 機関リポジトリ
 - 13) 久米 央也「幼児期における算数的活動を引き出す手遊び歌の研究」近畿数学教育学会会誌 = Journal of Kinki Society of Mathematics Education (31), 15-24, 2018
 - 14) 久米 央也「幼児期における数量・図形の関心, 感覚を高める手遊び歌の研究: 保育者の環境構成と援助のあり方について」滋賀短期大学研究紀要(43), 61-71, 2018
 - 15) 梶間 奈保, 小池 美知子, 居原田 洋子「乳幼児の音楽的コミュニケーション概念の開発: 音楽的発達に関する先行研究を踏まえた手遊び研究の意義」島根県立大学松江キャンパス研究紀要(59), 33-38, 2020
 - 16) 梶間 奈保, 小池 美知子, 居原田 洋子「乳幼児の音楽的コミュニケーション概念の開発: 音楽的発達に関する先行研究を踏まえた手遊び研究の意義」島根県立大学松江キャンパス研究紀要(59), 33-38, 2020
 - 17) 小池 美知子, 安藤 千秋「幼児の発達を促す年齢に応じた手遊び・からだ遊びの検討: 既存の手遊び・からだ遊び及び保育現場の意識に着目して」
松山東雲女子大学人文科学部紀要(29), 31-41, 2020-03-01
 - 18) 長嶺 章子「ソーシャルメディアによる手あそび歌の情報拡散における問題点」植草学園短期大学紀要 21 (0), 17-24, 2020 笠井キミ子 久原広幸 坂田万代 横山浩平
 - 19) 岩井正浩「わらべうた その伝承と創造」音楽之友社 1 1987
 - 20) 鶴野祐介, 落合美知子「わらべうた」研究エイデル研究所 2010, p10
 - 21) 谷村宏子「フレーベルの『母の歌相武の歌』のメロディ受容」関西学院大学, 教育学論及, 第11号 p91, 2019
 - 22) フリードリッヒ・フレーベル, 熊谷 周子(編集), 母の歌と愛撫の歌(日本語)楽譜-1998 ドレミ楽譜出版
 - 23) 藤野紀男「マザー・グースの英国」朝日イブニングニュース社, 1985, 目次
 - 24) 百々佑利子「マザーグースと遊ぶ本, ラボ教育センター, 1986, p57
 - 25) 瀬谷 元子 遊び歌の教材化に関する一考察 - マザーグースの遊び歌を中心に つくば国際短期大学紀要(34), 1-14, 2006-06
 - 26) 藤野紀男「『幼稚園唱歌』とマザーグース初訳」英学史研究 1987 (19) 183 - 191, 1987
 - 27) 上笙一郎「日本のわらべ唄」 同上 p 18
 - 28) 上笙一郎, 山崎朋子「日本の幼稚園」103-104, 光文社文庫, 1975
 - 29) 上笙一郎「文藝論叢 = Literary Arts Selection Of Treatises (8), 32-33 立正女子大学短期大学部文芸科 1971
 - 30) 鶴野祐介, 落合美知子「わらべうた」研究エイデル研究所 2010, p63
 - 31) 上笙一郎, 山崎朋子「日本の幼稚園」p265 同上
 - 32) 青木久子編 山下郁子「身体知としてのリズムと表現」p 43 - 44 青地幼児教育研究所 2018
 - 33) 小泉文夫『日本の音』平凡社 2005, p323
 - 34) ひろのたかこ, にしまひろこ「はないちもんめ」2011, 童話館出版
 - 35) 小泉文夫「日本の音」 同上 p299
 - 36) 小泉文夫「日本の音」 同上 p305
 - 37) 小泉文夫「日本の音」 同上 p327

- 38) 小泉文夫「日本の音」 同上 p343
- 39) 掘越美恵子「羽生昔がたり」羽生市役所広報課 2010, p15
- 40) 山根
- 41) 浅野建二「新講わらべ唄風土記」柳原書院 p267, 2003
- 42) 浅野健二「新講わらべ唄風土記」 同上 p269
- 43) 中村雄二郎(1993): 表現する生命. 青土社, 東京.
- 44) 持田京子「1-2 歳幼児のリズムおよび音楽的発達における共振の重要性」東京福祉大学・大学院紀要 第 1 巻 第 2 号 (p165-171 (2010, 11))
- 45) 上笙一郎「日本のわらべ唄」 同上 p1
- 46) 鵜野祐介, 落合美知子「わらべうた」研究エイデル研究所 2010, p63