

幼児の表現活動における音楽「教材」と造形「教材」に関する研究ノート

鷲野 彰子* ・ 櫻井 国芳**

要旨 創造力や個性、コミュニケーション力がより求められている昨今だが、これらは全て表現活動と密接に結びついている。保育や幼児教育の場において、予めアウトプットの方法が固定された技能のみを子どもに強制することなく、個々で模索・創造し得るようなものにするにはどのような方法があるであろうか。本稿では、音楽と造形の活動（技法）それぞれの視点から、特に効果的であると考えられる活動（技法）を選び、それぞれの教育方法を考察した。

音楽活動からはリトミックについて、その創始者であるダルクローズの理念や教育方法と現在日本で行われているリトミックの差異及び問題点について考察した。造形活動からは、既成のものを組み合わせて創造するコラージュ、そして既成のものからイメージを得て新しいものを創造するフロッターージュの技法について考察した。これら全てに共通するのは、五感を伴った体感、創造性、即興性である。

キーワード 音楽表現、造形表現、幼児、リトミック、コラージュ、フロッターージュ

はじめに

保育者養成機関において、学生に「表現」についての指導を行う際、何を指導するのか、という点において、また、どのように指導するのか、という点においても、それを指導する教員の選択肢は無数にある、とあって差し支えないであろう。

「表現」とは、自己を「表現」することであり、また自己表現を通して他者とコミュニケーションを図る行為といえる。岡本夏木は、「表

現」を「認知」と対比させ、認知が「知識の体系を『自分の内に』創り上げてゆく」機能の総称であるのに対し、表現は「自己の『内なるもの』を何らかの働きを媒体として『外へ』表すこと」としており¹⁾、「外界や対象を、その中にある可能性としての記号関係において発見し、理解してゆく過程である」認知に対し、そうした認知の際の「制約を超えてゆこうとする営み」、つまり「自分の力による新しい記号関係、つまり新しい『意味』の創造にかかわる」のが表現だ、と説明している²⁾。現代の社会に

* 福岡県立大学人間社会学部・准教授

** 福岡県立大学人間社会学部・准教授

においては「既成のコードによってできている記号同士を、これも前もって決められているルールに基づいて処理する」情報処理が重視されるが、そうした社会にあるからこそ、社会に生きる子どもたちにとっては表現活動が重要であり、予めアウトプットの方法が固定された、技能のみを子どもに強制することのないよう注意を払うべきだ、と警鐘を鳴らしている³⁾。

だが、そうした社会に生きているのは、近い将来に保育者となる学生自身も同様であり、まずは彼ら自身が、人にとっての「表現」の意味合いやその重要性を再認識する必要がある。その必要性は、「創造(想像)力」、「個性」、「コミュニケーション」といった表現と密接に関わる語が、現在の日本社会に欠如している、と問題視されている内容にぴったりと重なることから理解できよう。

本稿では、まず子どもたちのもつ潜在的な表現(あるいは表出)欲求について、音楽と造形それぞれの側面から考察したのち、本題である、子どもの「表現」を支え、育むことができる具体的な活動(技法)のあり方について、音楽的側面と造形的側面それぞれから考察したい。音楽的側面についてはリトミック活動を、造形的側面については、2種類の現代絵画の技法(コラージュとフロッタージュ)を例に考えたい。

1. 幼児のもつ「表出」としての潜在的表現欲求

表現活動とは、自己を表現し、他者から受け止められる、あるいは他者が表現したものを受け止める、いわば自己と他者のキャッチボールのような交流の中においてこそ成立し得る。だ

が幼児の成長過程において、そうした「表現」の段階に入る前には「表出」の時期が存在する。この「表出」は、幼児のもつ潜在的表現欲求による行為といえる。

1-1 幼児のもつ潜在的な音楽的表現欲求

歌唱は幼児の行う音楽的表現行為のひとつといえるが、その最初期における子どもの「歌う」という行為は「表出」的行為といえる。南曜子は「子どもが歌うことの源」⁴⁾の中で、乳児期から幼児初期にかけての子どもの歌う行為について言及している。この非常に興味深い論文には、乳児期における母親に同調する形で歌う行為から、「幼児初期に普遍的に見られる特異な歌行動」を取る段階までが、事例を挙げて示されている。以下、この論文を参考に、幼児のもつ潜在的な音楽的行為としての「歌う」行為について考えてみたい。

南による論文では、「自分が歌おうとする旋律を独力で想起」できない7ヶ月に入ったばかりの乳児が、母親の歌いかけに同調させる形で「つられて歌いはじめ」るが、その1ヶ月後には「自力で歌おうとする試みがあらわれ」、11ヶ月に入ると「直前に母親の歌がなくても自力で歌い始める」、という事例が示されている。さらに、「誰の耳にも子どもが歌を歌っているのがわかるようになる」2歳頃から4歳頃には「自発的なつくり歌行動」が観察される、として、その「つくり歌」について4つの特徴を挙げている。その4つの特徴とは、つくり歌を歌う目的が「持続させる」ため⁵⁾であること、「歌の終わり方についてはほとんど興味を示さない」⁶⁾こと、「おとなから報酬を受けて強化されたり、歌の質がおとなによってコントロールされることはない」⁷⁾こと、「言語習得期にあ

たる幼児前期にあらわれる一過性の現象⁸⁾であること、といった特徴である。つまり、他者との交流のためではなく、言語習得のために話し続けるツールとしてこの歌う行為がなされており、この時期の歌う行為は表現ではなく、表出といえる。

1-2 幼児のもつ潜在的な造形的表現欲求

幼児のもつ潜在的な造形的表現欲求を示すものとしては、線画行為をあげることができる。鬼丸吉弘は、「自分にとって異質の外的世界が存在する限り、生きて行く為に人間はこの外的世界にはたらきかけ、外なる世界を自己の意に沿う様従えさせるか、それが不可能ならば少なくともそれとの宥和をはからなくてはならぬ。それは(中略)生命ある者に生まれついた本能に属している⁹⁾」と述べ、いかなる年齢の人間にもそうした本能があるものの、とりわけ幼児の線画行為にそれが現れていることを指摘している。つまり、そうした幼児の線画行為というものは、大人に対する模倣衝動の所産ではなく、必然的に出現すべき性質にあり、自立的で自己発生的な起源をもつ、というのである。

例えば、曇りガラスの上に指をあてて動かし、その痕跡で遊んだり、降り積もった雪面に手形や足形をつけて遊ぶ、といった行為は、人間が生来もっている未知の世界に対する自己の働きかけを示した行為といえよう。それは単に無地の面に印をつけるといった試みに終始するだけでなく、人間を取り巻くあらゆる環境に働きかけ、緊密な関係をもって生きていく、という行為の現れといえる。

2. 幼児の「表現」活動を支える「教材」

幼児は、潜在的な欲求により「表出」する時期を経て、自己の表現を受け止める他者を意識した「表現」を始める。このときの、受け手の受容的で共感的な態度がいかに重要であるかについては、『幼稚園教育要領』第2章「ねらい及び内容」の「表現」領域の留意事項にも示されているとおりである¹⁰⁾。

ここでは、そうした幼児の「表現」を支える、あるいは育てる教材がどのようなものであるか、について、音楽と造形双方の視点から考えてみたい。この『幼稚園教育要領』の「表現」領域には、8項目の教育内容が示されている¹¹⁾。そこでは、幼児の感受性、創造性、表現力の育成が求められており、さらにそれらを楽しむ心を育てることが求められている。また、表現したい事象をどこから取り入れるかについては、「生活の場」、「様々な出来事の中」のほか、素材に親しむことや音楽や楽器に親しむこと、といったような保育者から幼児に意識的に働きかけが可能な内容も含まれる。ここでは、幼児の表現を育むために保育者が意識的に準備することのできる「教材」について、考えてみたい。その際、幼児の「表現」を育てるために有効であると考えられる「教材(素材やテクニックを含む)」を、その「教材」の特性を元に検討する。

2-1 幼児の音楽表現の「教材」としてのリトミック

リトミックは幼児教育・保育活動でしばしば活用されている「教材」のひとつである。「良いリズム」を意味する「リトミック」は、エミール・ジャック＝ダルクローズ(Émile Jaques-Dalcroze, 1865-1950)によって創案されたが、

彼がそうした教育の必要性を感じたのは、音楽大学における学生らの「心の耳（内的聴覚）」をもたずに音楽を演奏したり書いたりする様子に気がついたからであり¹²⁾、また「聴覚の教育」の不在と、音楽の勉強の「総合的な教育」の欠如に気がついたことに因る¹³⁾。彼は「演奏したり楽譜に書いたりする前に、まず音の響きを聞くことを、解釈しようとする前に考えてみることを、子供たちに教える」¹⁴⁾ 必要性を感じ、また「音楽的感覚を完全に身体的組織のうちに発達させる」¹⁵⁾ べく、リトミックの教育を考案した。さらに、「理解する頭と実行する肉体とが、素早く連絡を取るようにすることが必要」¹⁶⁾ であると考え、「動作の着想とその実現との間に失われる時間を減少させる」べく、「即興による学習」についても重視した。それゆえ、ダルクローズのリトミックは「リトミック（動き）、キーボードの即興演奏（近頃では他の楽器にも広がっている）、歌ったり演奏したり動いたりすることを通しての聴覚の訓練、の三つの柱」¹⁷⁾ で構成されている。

だが、日本の幼児教育や保育の場で一般的に行われているリトミックは、この創始者の考えとは性質の異なるものとなっているか、あるいはその性質の一部のみが反映されたものといえるだろう。リトミック活動はしばしば、音楽を用いて身体を動かす活動、即時運動、リズム感を鍛えるトレーニング、と捉えられていることが多いのが現状であり、その意味で、先の3つの柱のうち、最初の「リトミック（動き）」の一部を取り扱っているに過ぎない、と言わざるを得ない。

ダルクローズの意図と日本の幼児教育や保育現場で行われているリトミックの傾向に差異があるのは、ダルクローズがその方法論を残さな

かったことに起因する、といえるだろう。それというのも、ダルクローズ自身、そのあり方について、実験を繰り返しながら模索し続けていたからであり、彼はその間行ってきた研究について、「統一原理で再構築しようという最初に抱いていた意図を放棄し」、彼の「研究の歩みの、模索の、また過誤の記録」のみを残し、そこから「教育の専門家たちがもう一度自らたどって見られること」が有益、と考えたからである¹⁸⁾。彼は「一番大切なことは、音楽を理解し、音楽をつくっている要素を通して、音楽的成長の道を見つけることで、個々の教師に対して、ダルクローズはいつも、彼の考え方を発展させて、各々のクラスにあてはめてほしいと望んで」¹⁹⁾ いた。

彼はまず、「聴く力」を育てる必要性と、「音楽的感覚はからだ全体の筋肉と神経の働きにより高まる」ことから、「耳で聴く音楽リズムに身体的に反応」させるリトミックを、実験を繰り返して、築きあげた²⁰⁾。この「合理的で決定的な音楽教育体系方法」²¹⁾ が完成したと彼が感じたのは束の間で、すぐにこの方法でうまくいくのはごく僅かに過ぎないことに気がつき、結局、「運動力と聴力、音のハーモニーと時価のハーモニー、時間とエネルギー、強弱と空間、音楽と性格、音楽と気質、音楽芸術と舞踏芸術」の間の関係について詳しく研究することになる²²⁾。

これらの研究を経て、ダルクローズが最終的にリトミックについてどのような考え方をもっていたか、については、既に高齢になっていた彼から直接指導を受けたバンドゥレスパーが、彼女の著書『リトミック教育のための原理と指針：ダルクローズのリトミック』に著している。

その内容は次のようなものである。「リト

ミックのレッスンでは、教師がピアノを即興演奏し、生徒はそれを聴き、自分自身の身体の体重移動を使って、空間の中を動き、音楽に対応する。その際、音楽の要素を細分化したダルクローズ・サブジェクト²³⁾と呼ばれる要素を、「Follow²⁴⁾」、「Quick Response²⁵⁾」、「Canon²⁶⁾」、「Plastique Anime²⁷⁾」の、4つの基本的なプロセスを通して学ぶ。こうしたプロセスを経て、「音楽を多面的に捉え、強いては深く理解する」²⁸⁾。さらに、音楽そのものを教育するのみならず、「音楽を通しての教育」として、社会性やイマジネーション、創造性を育む²⁹⁾。

つまり、ダルクローズの意図するリトミック活動では、指導する側それぞれの感性に委ねられている部分が大きく、またその活動の目指す目標も多岐にわたる。それに加えて、指導者側にも即興演奏を含めた即興の要素が求められる。なぜならリトミック活動は、指導する側と受け手（保育におけるリトミックの場合は、保育者と幼児）双方によって作り出される活動であり、音楽を「聴く」行為や即興演奏を指導するには、指導する側にそれらの力や意識が備わっている必要があるためである。

それゆえ、保育士や幼稚園教諭の養成機関において、学生らにリトミックを指導する際には、「どのように指導するのか」という方法論のみでなく、それを考案したダルクローズの理念と彼の行った実験の軌跡や事例それぞれについて考え、それをさらに近い将来、指導者となる学生らが独自に、そして即興的に展開できる力を身につけさせることが必要といえる。

2-2 幼児の造形表現の「教材」としてのコラージュとフロッタージュ

1972年発刊の『保母養成専門教科目教授内容ソースブック』（厚生省児童家庭局）や1991年発刊の「保母養成教科目の概要（例示）」（全国保母養成協議会、『保母養成資料集』第5号）には、構成的表現やモダン・テクニクによる平面表現や平面構成が取り上げられているが、その中には、貼絵やスクラッチのほか、フロッタージュ³⁰⁾、デカルコマニー³¹⁾のような技法が含まれている。これらは、シュールレアリストらが好んで用いた技法であるが、これらの中で紹介されているのは、当然のことながら、学生が高度な表現による完成品を目指した技術を習得するといった目的からではない。あくまでも、保育現場での子どもたちの遊び・活動における指導者・援助者の視点に立ったものといえる。ここでは、貼絵（より広義に捉えるとコラージュと考えられることから、ここではコラージュとする）とフロッタージュについて、その特性と、それらが幼児の「表現」の中で用いられる意義について考察したい。

コラージュは、ピカソ（Pablo Picasso, 1881-1973）やブラック（Georges Braque, 1882-1963）らが始めたパピエ・コレの技法であり、フランス語で「糊付け」を意味する言葉である。印刷物や拾い集めた「既成品」を用い、それを調和するように、あるいは意外な組み合わせを創出するようアレンジし、固定観念を打破した新しい視覚言語を創り上げる、といったことがこの技法を用いて行われる。

他方、フロッタージュは、エルンストによって発案されたこすり出しの技法であるが、木の葉や硬貨、紐などテクスチャーのある面に薄紙を置き、線画用の画材などで表面をこすり、そ

のテクスチャーのパターンを写し出す、という方法をとる。フロッタージュは素材の感触が目に見えるように写し取られ、それをを用いることができるところに面白さがある。

これらの技法には、イメージの転用という共通点があり、前者が「既成品」の組み合わせにより新しいイメージを創り上げる技法であるのに対し、後者は既成のテクスチャー等を他のものに見立てたりすることで新しいイメージを創り上げる技法といえる。

また、視覚のみでなく、触覚をはじめとした五感をより実感しながら活動することができる、という点にも共通点がある。コラージュとフロッタージュの技法双方において、創作する際には異なる素材・材料の材質感（テクスチャー）を否が応でも感じ取ることであろう。視覚と他の感覚器官について、中村雄二郎は、著書『共通感覚論』³²⁾の中で次のことを指摘している。つまり、私たちは物との距離、空間、物の大きさを視覚の働きによって把握すると考えがちであるが、実は眼や瞳孔の筋肉の働きが、私たちの心に距離の遠近の概念や空間の広さ狭さの概念、物の大小の概念（＝感覚印象）をもたらすのであって、これらは厳密には視覚の対象というよりは触覚に属するものである、と述べている。さらに、18世紀フランスの哲学者コンディヤックによる「眼は触覚によってのみ教え込まれる」³³⁾という発言を引用し、触覚はそれ自身で外部の対象を判断する唯一の感覚である、と結論づけている。それゆえ、コラージュにせよ、フロッタージュにせよ、質感を伴う素材・材料を使用する「教材」の使用は、幼児が視覚以外の感覚から情報を得ながら表現できる点において、イメージや概念の経験が乏しい幼児にとっては大きな手がかりとなる。

3. まとめ

これまで、幼児の音楽的表現の「教材」としてリトミックの為す役割を、造形的表現のための「教材」としてコラージュとフロッタージュの技法の為す役割を、それぞれ考察してきた。音楽と造形という違いはあるものの、これらにはいくつかの共通点が確認できた。

一つは、身体的な体験を通して対象を獲得することが必然となる点である。これらの教材では、音やリズムを、色や形を、単に概念として捉えたり、認知するのではなく、幼児が五感を伴った体性感覚を用いること、つまり体感することが重視される。そうした体験こそが、漠然と「聞く」のではなく「聴く」こと、また漠然と「見る」のではなく「視る」ことを可能にし、能動的かつ具体的な知覚となって³⁴⁾、人の中に蓄積され、これが表現（アウトプット）のための材料となる。

また、創造性を発揮するのに適した教材という点においても共通している。これらはいずれも、枠組みのみを与え、その手法・技法の中で幼児が自由に表現することができる教材といえる。

さらに、先述の『幼児期：子どもは世界をどうつかむか』の中で岡本夏木は、表現には即興性と制約が密接に絡む、ことについても言及しているが³⁵⁾、まさにそれらについても、これらの教材には顕著に含有されている。岡本は、子どもが「先生や親の質問にどう答えるかにしても、それは単なる受け身の反応でなく、その場全体の雰囲気とそれまでの文脈の判断をしながら、自分の言い方（談話）をそこで構成してゆかねば」ならないことから、「即興的であるだけに、自分の持てる力をどう短時間のうちに集

中できるかというところから、幼児の表現活動は出発することになる³⁶⁾と述べており、さらに、「表現が活性化されるのは、なんらかの形で、制約や矛盾があるような状況において³⁷⁾である、とも述べている。リトミックにおける即興性と制約はその場の状況に応じて即座に反応する必要のある時間的な制約が強いのに対し、コラージュやフロッタージュの即興性と制約は、創造する手段としての物理的制約であり、偶然性・即興性がこれら技法に期待される効果となる。いずれも想像力を駆使して、制約と対峙しながら即興性を発揮する必要がある。

以上の点、つまり、概念でなく身体的に五感を用いて体験できる点、幼児の創造性をその中で発揮できる点、即興性と制約の要素をもつ点において、リトミックやコラージュ、フロッタージュという活動・技法は、幼児の「表現」を育てる教材として非常に有効な特性を備えているといえる。ただし、当然のことながら、教師・保育者自身がそれらの点を意識している必要があり、そうした教師・保育者を養成する機関においても、単に活動や技法を教授するのではなく、学生ら自らがそうした特性や重要性を実感・体験できるような講義を行う必要がある。本研究ノートでは、幼児の「表現」を育むためには何が必要で、どのような教材を用いることが考えられるか、について考察したが、今後、そうした指導を教師・保育者となる学生らが身につけるには、どのような講義が効果的であるかについても検証していきたい。

注

- 1) 岡本夏木, 2005, 『幼児期：子どもは世界をどうつかむか』, 東京：岩波書店, 123.
- 2) 岡本夏木, 2005, 124.
- 3) 岡本夏木, 2005, 124-125.
- 4) 南曜子, 2002, 「子どもが歌うことの源」川端有子, 戸苺恭紀, 難波博孝編『子どもの文化を学ぶ人のために』東京：世界思想社, 238-253.
- 5) 南は事例をあげ、2歳児であっても、またそれよりも成長した3歳4ヶ月の幼児であっても、つくり歌が「ことばの意味的な側面より、イントネーション、リズム、音韻などの韻律的な側面に対する興味で成り立っている」とし、そうした発語に起因して「乳児期は歌行動を起こすことに意識が向けられていたのに対し」、「幼児期は、起こした歌行動をいかに長く持続するか意識が集中していると思われる」と結論づけている。(南, 2002: 243)
- 6) 歌の終わり方への無関心さについて、南は「要するに音楽形式上の要求から終わるのではなく、子ども自身の歌いたいという衝動が消えて終わる」と説明している。(南, 2002: 245)
- 7) 南は「褒められてますます歌う」ことや「教育によって質が向上する」ものではないとしており、おとなが「共感的」あるいは「教育的」に介入するのは「歌をつくることに専念しているときの子どもは自分のイメージの世界に没入して充足した時空間をつくっている」のを遮ることにほかならないと述べている。(南, 2002: 245)
- 8) それを裏付けるものとして、南はこのつくり歌行動が「1歳半から3歳半頃までの言語習得期に集中的にあらわれる」ことを指摘している。(南, 2002: 246)
- 9) 鬼丸吉弘, 1981, 『児童画のロゴス』, 東京：勁草書房, 18.
- 10) 幼稚園教育要領第2章「ねらい及び内容」中の「表現」項目の「3 内容の取り扱い」には、「(2) 幼児の自己表現は素朴な形で行われることが多いので、教師はそのような表現を受容し、幼児自身の表現しよう

とする意欲を受け止めて、幼児が生活の中で幼児らしい様々な表現を楽しむことができるようにすること」と記載されているほか、(1)においても、「豊かな感性は、自然などの身近な環境と十分にかかわる中で美しいもの、優れたもの、心を動かす出来事などに出会い、そこから得た感動を他の幼児や教師と共有し、様々に表現することを通して養われるようにすること」とあるように、受け手のあり方の重要性が言及されている。

- 11) 具体的には、「(1) 生活の中で様々な音、形、色、手触り、動きなどに気付いたり、感じたりするなどで楽しむ。(2) 生活の中で美しいものや心を動かす出来事に触れ、イメージを豊かにする。(3) 様々な出来事の中で、感動したことを伝え合う楽しさを味わう。(4) 感じたこと、考えたことなどを音や動きなどで表現したり、自由にかいたり、つくったりなどする。(5) いろいろな素材に親しみ、工夫して遊ぶ。(6) 音楽に親しみ、歌を歌ったり、簡単なリズム楽器を使ったりなどする楽しさを味わう。(7) かいたり、つくったりすることを楽しみ、遊びに使ったり、飾ったりなどする。(8) 自分のイメージを動きや言葉などで表現したり、演じて遊んだりするなどの楽しさを味わう。」の8項目である。
- 12) エミール・ジャック＝ダルクローズ、板野平監修、山本昌男訳、『リズムと音楽と教育』東京：全音楽譜出版社、viii.
- 13) クレル＝リズ・デュトワ＝カルリエ、板野平訳、1977、「リトミックの創始者ジャック＝ダルクローズ」『作曲家・リトミック創始者エミール・ジャック＝ダルクローズ』東京：全音楽譜出版社、297-328.
- 14) 同上、298.
- 15) 同上、328.
- 16) 同上、322.
- 17) エリザベス・バンドゥレスパー、石丸由理訳、2012、『リトミック教育のための原理と指針：ダル

クローズのリトミック』、東京：ドレミ楽譜出版社、11.

- 18) エミール・ジャック＝ダルクローズ、板野平監修、山本昌男訳、2003、『リズムと音楽と教育』東京：全音楽譜出版社、x.
- 19) バンドゥレスパー、2012、117-118.
- 20) ダルクローズ、2003、viii-ix.
- 21) 同上、viii.
- 22) 同上、viii-ix.
- 23) ダルクローズ・サブジェクトの内容として、ここでは次のようなものが挙げられている。「現実の音楽に存在するテンポ、拍、拍を細分化したものの、リズムパターン、アクセント、フレーズ、拍子、変拍子、不等拍子、サイレンス、複合リズム、音楽形式…等々の基本的な身体表現をはじめとして、アナクルーシス・クルーシス・メタクルーシス、フレージング、シンコペーション、縮小・拡大、複合リズム、拍子、カノン、2対3・3対4などのリズム、補足リズム、3/4拍子と6/8拍子の変換…」(バンドゥレスパー、2012、119.)
- 24) 「Follow」の意味は、「音楽の流れと同時に自然な運動で、音楽に従う」こと。(バンドゥレスパー、2012、119.)
- 25) 「Quick Response」の意味は、「音楽へのすばやい対応」。(バンドゥレスパー、2012、119.)
- 26) 「Canon」の意味は、「一定の間隔を置いて音楽を追いかけて再現する」こと。(バンドゥレスパー、2012、119.)
- 27) 「Plastique Anime」の意味は、「音楽を目で見える表現に仕上げる」こと。(バンドゥレスパー、2012、120.)
- 28) バンドゥレスパー、2012、119-120.
- 29) バンドゥレスパー、2012、42-43. それゆえ、バンドゥレスパーは、リトミックの「カリキュラムの手引き」に、「社会性」、「イマジネーション」、「創造性」

の項目と、その具体的な指導上の留意点を示している。
(バンドゥレスパー, 2012, 44-59.)

- 30) フロッタージュ (Frottage) は、こすり出しといわれ、シュールレアリストに好んで用いられた表現方法の一つであり、エルンスト (Max Ernst, 1891-1976) によって発案された。
- 31) デカルコマニー (Decalcomanie) は、ドミンゲス (Oscar Dominguez, 1906-1957) によって発案された転写する技法で、これもシュールレアリストに好んで用いられた。
- 32) 中村雄二郎, 1979, 『共通感覚論：知の組みかえのために』, 東京：岩波書店, 99-104.
- 33) 中村, 1979 : 106. 中村はここで、コンディヤックが「見る」と「視る」を区別し、「視るとは触覚に、とくに手の運動に導かれて視ること」であることについても言及している。
- 34) 中村も、「知覚は外界からの感覚刺激を受けとること＝受動であるとふつう考えられている。けれども、現実の知覚というのは、空間のなかでの、運動をともなった知覚、時間の持続のなかでの知覚である。そういうものとしてすでに能動性をもっている。具体的な知覚は、記憶の深層に蔵された意味を選びわけて想い出す働き、つまり能動的な意味賦与の働きを含んでいる」と述べている。(中村, 1979 : 112)
- 35) 岡本, 2005 : 136-39.
- 36) 同上, 136-37.
- 37) 同上, 137.