

紙芝居の形式の成立過程

菅 舞香

Historical Progress on Kamishibai Formalism

Maika Kan

Abstract

Statuses and behaviors of Street Kamishibai and Educational Kamishibai along their history seems contradict each other. However, there are many exceptional cases. Although many people had been denying values of Street Kamishibai, producers of Educational Kamishibai firmly kept trusting Street Kamishibai's appealing strength for children, and learnt from it to produce better Educational Kamishibai. On the other hand, Street Kamishibai in turn borrowed genuine forms of Educational Kamishibai such as backside notes, and changed its own styles along its history. It can be concluded that the current formalisms of Kamishibai have been established in its growing history through resonance of influences between both Kamishibai styles, Street and Educational ones.

Keywords: Educational Kamishibai, Street Kamishibai, Backside Notes, Conspicuous Illustration, Large Sized

1. はじめに

筆者は、スクーリング講義「言葉」において、表現教育としての紙芝居を取り上げている。紙芝居は、保育・幼児教育の場で、「絵本や物語などに親しみ、興味をもって聞き、想像する楽しさを味わう¹」ための教材・教具として、絵本とともに重要な役割を果たす。講義では、グループワークとして実際に紙芝居を制作、実演してもらうが、学生たちからは、ストーリー構成から場面割り、絵を描くときのコツ、さらには演じるときの注意点など、絵本と異なる紙芝居ならではの特徴があることを知り、紙芝居の奥深さに触れられたと好評を得ている。

紙芝居は、「芝居」であるので、物語は会話を積み重ねる形で進み、地の文は短いほうがよいとされる（堀尾,2015：92）。また、遠くの観客にもわかりやすいように、絵は明瞭簡潔に、「遠目がきく」必要がある（久保,2015：102）。このような紙芝居の形式的特徴は、明治、大正と縁日の芝居小屋や街頭を中心として演じられた立絵の紙芝居が、昭和期に平絵の紙芝居として形を変え発展していく中で出来上がったものである。本稿では、昭和初期から昭和30年代にかけて子どもたちに絶大な人気を博した街頭紙芝居と、その人気ぶりに着目して創作された教育紙芝居の発展史とともに、今日的な紙芝居の形式が成立する過程について論じる。

2. 街頭紙芝居の題材と絵

紙に描いた絵をめくことで物語が展開する現在のような紙芝居が最初に作られたのは、1930（昭和5）年のことである。平らな紙に描かれたことから平絵という。それまで紙芝居と呼ばれていたのは、切り抜かれた絵に竹串をつけて演じられた紙人形芝居で、平絵に対して立絵といわれた。立絵の題材が主として歌舞伎からだったところを、平絵は正義のヒーロー「黄金バット」のように、子どもたちに親しみやすい内容を取り入れたため、急速に人気を広めた。誕生から10年後の1940（昭和10）年、東京市社会局によって行われた「紙芝居に関する調査²」によると、その題材は、活劇（冒険物、幕末物、捕え物など）、悲劇（継母と継子の葛藤、孝子美談、少女哀話など）、漫画（滑稽物）の三つに大別され、特に中心となったのは「黄金バット」に代表される活劇であった（東京市役所編,1935:13-14）。

平絵を上演する紙芝居業者は、街頭に出て日に数か所を渡り歩き、見物料の代わりに飴を売って収入を得た。このような営業方法は、立絵の頃から続くものであった。紙芝居業者は、貸元と呼ばれる紙芝居の制作と配給を担う組織の会員となり、毎日その日に上演する作品を賃料を払って借り受ける。翌日には新しい作品と交換し、売り上げの中から新たに賃料を支払う。これもまた、立絵の営業形態を踏襲している。以下、紙芝居業者によって街頭で上演される紙芝居を、街頭紙芝居とする。

街頭紙芝居の制作は貸元によって行われるが、貸元はまずストーリーを用意し、契約した画家に表書きの絵を描いてもらう。画家には、見世物や活動写真の看板描きであった者、中には美術学校の学生もいた（石山,2008:49）。街頭紙芝居の絵はすべて手描きであり、1作品1点しか作られない。会員である紙芝居業者は、会員歴の長いものから順に新作を借りる権利が与えられる。一つの作品が貸元の全会員に渡ると、今度は地方の会員へと回った。1955年7月26日の『朝日新聞』記事によると、東京から横浜、千葉、埼玉、静岡と東海道を下り、途中補修を繰り返しながら2年ほどかけて関門トンネルに到達、九州を回った後は、再び東京に戻り、東北、北海道へ渡ったとある³。

また、街頭紙芝居の絵の一番の特徴は、原色使いの派手な彩色にあった。これはしばしば、その奇抜な内容と相まって、街頭紙芝居は子どもたちに悪影響であると批判される要因の一つとなったが、先の東京市社会局の調査書は次のように指摘している。

毒々しい位に刺激が強く、部屋の中で見ると頭が痛くなる。けれども紙芝居の絵は部屋の中で見ると可きものではなくて、街頭で見ると可きものである。即ち紙芝居の絵は、空漠たる原っぱや、薄暗い路地で、百人近い子供を相手に見せるのである。故に付近の景色や雑踏からはっきりと子供を紙芝居の世界に引入れる必要からでも現在のような極彩色な絵が要求されるのである（東京市役所編,1935:25）。

街頭紙芝居の派手な彩色は、青空のもと遠くからでもよく見え、子どもたちを魅了した。1932（昭和7）年から1960（昭和35）年までの長きに渡って紙芝居画家として第一線で

活躍した加太こうじは俯瞰や大写しを多用したり、画面における人物の存在をはっきりさせるために、背景を省略して描くなどの工夫をしたと記している（加太,1971：231）。

観客の目に届きやすいという観点で言えば、大きさもまた重要である。街頭紙芝居が登場した初期の作品は、小版と呼ばれるはがきをやや大きくした程度のものであったが、1932（昭和7）年には倍の大きさの合版（現在のB5判）になり、1934（昭和9）年頃にはさらに倍の合同版と呼ばれるものが規格版として定着した（東京市役所編,1935：24，石山,2008：46）。前出の加太は、画面が倍になると画稿料もまた1作品2円50銭に引き上げられ、生活が急に楽になったと述懐する（加太,1971：95）。



街頭紙芝居の拡大化

東京市役所編『紙芝居に関する調査』より抜粋

3. 教育紙芝居の題材と絵

街頭紙芝居の子どもたちへの人気に早くから注目し、キリスト教布教活動に取り入れた人物に今井よねがいる。今井は、1932（昭和7）年、自身の脚本で紙芝居「ダビデ伝」を試作し、日曜学校で実演を開始する。紙芝居の活用に手ごたえを感じた今井は、翌年には「紙芝居刊行会」を設立し、彩色印刷による紙芝居の出版にこぎつけた。題材は、聖書物語から採った。

今井に遅れること3年、絵本や絵雑誌の出版社を経営していた高橋五山は、幼稚園・保育所への販売を目的に、紙芝居「赤ツキンチャン」を刊行した。これは幼稚園紙芝居シリーズとして、「花咲ぢぢい」「長靴をはいた猫」など、合わせて20作品が出版された。題材は、外国童話や昔話の名作から得られた。

高橋は、ディズニー絵本を参考にして、絵の輪郭線を太くした。遠くからでもよく見えるようにという配慮からであった。作品によって、絵に影絵の手法を使ったり、音楽を取り入れたり、幼児に向けた紙芝居として多くの実験的試みがなされた。三澤（2013）は、観客である幼児を巻き込みながら参加させるという「観客参加型紙芝居」を初めて作った

のは高橋であると指摘している。

また、街頭紙芝居と違い屋内で上演されることを前提として、淡い色合いの彩色に心掛けた（石山,2008：63）。高橋のこの配慮には、教育界はもとより、社会一般に根強く広がる「下品」「俗悪」「不衛生」という街頭紙芝居への批判が影響していた。その評に引きずられる形で、当初高橋の幼稚園紙芝居シリーズの売れ行きは芳しくなかった。高橋は、紙芝居には子供を引き付ける底知れない魅力があると信じ、自伝文において「紙芝居の改善、こりゃおもしろいぞ、有意義な仕事だ、（中略）生涯をかけてもと決心した」とつぶっている。

このように、それまでの街頭紙芝居に対して、教育、宗教、思想等、何らかの教えを広める目的で作られたものを教育紙芝居という。一点肉筆画の街頭紙芝居と違い、多くが出版制度に乗った印刷紙芝居であるという特色がある。印刷紙芝居には、一つの作品を一度に広く多くの場所で上演できるという利点がある。教育紙芝居の大きさについて見ると、やはり開始当時は様々なサイズで試されたが、次第に標準型ができあがり街頭紙芝居と同程度になった。

4. 紙芝居の裏書き

街頭紙芝居は1作品で終わる単発ものでなく、物語が佳境に近づくと、「あとは明日のお楽しみ」のきめ台詞で続きが翌日に渡るシリーズものであることが特徴だった。子どもたちは続きを楽しみに翌日も顔を出す。このようにして、観客の反応を逐一伺いながら制作側は、シリーズの長短や、ストーリー展開を決定していった。受けの良いものは、シリーズが終了した後も、子どもたちからのリクエストがあるので、続編として登場した。街頭紙芝居の制作は、画家が次に上演する作品の絵を2、3日分ずつ貸元に納めるという一種の自転車操業であったが、だからこそ観客の声に瞬時に反応できたといえる。

紙芝居の台本にあたる裏書きについて見てみると、誕生当時、街頭紙芝居に台詞や地の文といったきちんとした台本は存在していなかった。物語の内容は、紙芝居業者から紙芝居業者へと口移しで伝えられた。貸元での毎日のシリーズ作品の交換の際に行われ、口上を述べるという意のテキヤ用語から「タクヅケ」と呼ばれた。裏書きには何も書かれていない場合が多く、台詞まわしは紙芝居業者の裁量に任され、それぞれ腕の見せ所であった。そのため、街頭紙芝居の台本は、絵を見ればストーリーが分かるように作られていた（加太,1971：39）。作品が地方へ渡る際は、口伝えができないので、絵で内容を判断するか、またはその時初めて台本が書き加えられた。

この街頭紙芝居独自の口上の授受システムは、1938（昭和13）年、紙芝居が警視庁の検閲の対象となったことで終わりを告げた。通牒「紙芝居業者取締ニ関スル件」には、「絵画及び説明書ヲ警視庁ニ提出シ検閲ヲ受クルコト」とあり、台本の裏書きが義務付けられた。これは街頭紙芝居の制作を大きく変えた。紙芝居画家の加太は、以下のように記している。

それまでは悪玉はわるい顔に描かないと善玉とまちがえられるおそれがあったが、台本をつければそういうまちがいは生じない。それで人物設定を複雑にすることができる。また、場面が飛躍すると、台本なしでは何がなんだかわからなくなるが、台本があれば、どんな飛躍も場面転換も可能だから、さまざまなモンタージュがおこなえる（加太,1971：139）。

ただ、現在の紙芝居のように、表の絵の裏に次の1枚の台本を書き、演じる際には手元を見れば観客のしている絵の台本が読めるという手法はこの時とられていなかった。表紙の裏に、作品全体の台本がまとめて書かれ、検印が押された。

一方、教育紙芝居は開始当初から裏書きが記されていた。台本が1枚1枚裏面に順送りに印刷されていたのも同じである（加太,1971：144）。幼稚園紙芝居シリーズの高橋は、「（絵を）さっと抜く」、「半分まで抜く」などの紙芝居の抜きを考案し、台本とともに裏面に記している。

警視庁の検閲の対象となったのは、教育紙芝居もまた同じである。キリスト教布教紙芝居の今井も、1941（昭和16）年以降、国策紙芝居を手掛けた（昭和館監修,2012：29）。高橋は、1943（昭和18）年に軍人援護紙芝居競演会一等入選作として、「ガンバレ コスズメ」を出版している。教育紙芝居が、国策紙芝居制作を通して戦争に加担した影響は大きい。学校教育への紙芝居活用を模索していた松永健哉は、活動に賛同した全国の教師らとともに、1937（昭和12）年、青少年の健全育成を目的とした「日本教育紙芝居連盟」を発足、会は翌年に「日本教育紙芝居協会」へと発展拡大して、国策宣伝のための紙芝居を量産した。

紙芝居の歴史は戦争とともにあったと言ってもよい。街頭紙芝居が誕生した翌年1931年、満州事変が勃発し、日本は戦争体制に入った。子どもたちの紙芝居人気は全国に及んだが、戦況の悪化とともに、疎開で街頭から子どもたちが次第に消えた。収入のより所であった飴も入手困難となり、紙芝居業者は終戦を待たずに経営が成り立たなくなった。街頭紙芝居の人气が再び高まるのは戦後のことである。復員兵を始め、職を失った人々が手軽に始められる仕事として紙芝居業者が増加した。特に1949（昭和24）年、GHQによる検閲が終了して以後は、より自由な表現が可能となった。この頃には裏面に台本を書くスタイルも定着し、教育紙芝居に倣って、表紙にまとめてでなく1枚1枚に裏書きする方法がとられている。しかし、街頭紙芝居の人气は1953年に登場したテレビの台頭で陰りを見せる。経済成長を背景として、工場労働に職替えする紙芝居業者が増え、街頭紙芝居は衰退を余儀なくされた。地域によって違いはあるが、1960年代のことである。

戦後の教育紙芝居界は、その戦争責任への反省からスタートした。「教育紙芝居研究会」を発足して、1952年には長田新編の『原爆の子』を紙芝居にした「平和のちかい」を出版している。

5. おわりに

街頭紙芝居と教育紙芝居の立場や時勢における振る舞いは相反するように見える。しかし、決してそればかりではない。多くの大人が街頭紙芝居を否定する中で、紙芝居の持つ力を信じ、作られてきたのが教育紙芝居である。街頭紙芝居の方でもまた、裏書きの書き方など、教育紙芝居の優れた点を取り入れ、形を変えてきた。現在の紙芝居における形式的特徴は、街頭紙芝居と教育紙芝居がその発展史の中で影響し合いながら確立されたものと言える。

一度に多くの観客の前で上演される紙芝居においては、その絵が分かりやすく遠くの観客にもよく見えるということが基本となる。紙芝居の大きさについて見ると、誕生当時は、はがきを少し大きくした程度のものであったが、次第に倍々と拡大され、合同版と呼ばれるものが標準規格版となった。これは B4 判程度の大きさで、現在最も多く流通している紙芝居と同じである。絵の構図や描き方の工夫としては、背景を省略する、輪郭線を太く強調することなどがなされた。さらに、色づけでは、屋外で演じられることが前提の街頭紙芝居は、原色を基本とした派手なものが目立ったのに対して、屋内で使用されることの多い教育紙芝居では、淡い色彩を意識した彩色が試みられたように、上演場所との関係が指摘できる。

演者の演じやすさもまた、紙芝居の形式に影響を与えた。街頭紙芝居では、当初裏面に台本が書かれていなかったが、1枚抜けば表面の台詞が読めるという現在のスタイルが定着した。それによって、いつでもどこでも誰でもが、制作者の意図通りに上演できるようになった。高橋五山によって導入された「半分まで抜く」といった演出上のポイントを裏書するスタイルは、現在の紙芝居において欠かせないものとなっている。

今後の講義においても、子どもの心を引き付ける紙芝居と「言葉」の表現教育について考えていきたい。

¹ 厚生労働省編（2008）『保育所保育指針』フレーベル館

² 調査は、紙芝居が児童に与える精神的、物質的影響が少なくないことから、児童保護事業の参考のため、また、新職業としての紙芝居営業の内容と従業者の就業の概況を捉えることを目的として行われた。

³ 鈴木（2007：31）より孫引き。

参考文献

石山幸弘（2008）『紙芝居文化史—資料で読み解く紙芝居の歴史』萌文書林

加太こうじ（1971）『紙芝居昭和史』立風書房

久保雅勇（2015）「紙芝居の絵画」子どもの文化研究所編『紙芝居—演じ方のコツと基礎理論のテキスト』一声社

昭和館監修（2012）『紙芝居の世界』メディアパル

鈴木常勝（2007）『紙芝居がやってきた！』河出書房新社

東京市役所編（1935）『紙芝居に関する調査』東京市社会局

堀尾青史（2015）「紙芝居のドラマツルギー（劇作法）」子どもの文化研究所編『紙芝居―
演技方のコツと基礎理論のテキスト』一声社

三澤祐見子（2013）『児童文学と紙芝居～広介・未明・五山を中心に～』武久出版

山本武利（2000）『紙芝居―街角のメディア』吉川弘文館