

立絵紙芝居制作のための覚書

林 延哉*

(2010年11月30日受理)

Notes on the Tachie-Kamishibai Producing

Nobuya HAYASHI*

(Received November 30, 2010)

はじめに

佐々木ら（2005）の中で佐々木靖章は、自らが企画し開講した紙芝居をテーマとする授業について、「現代における「語り」の復活、再生を考える中で、紙芝居に注目」したこと、しかし、当時紙芝居の語り手として活躍していた演技者の「「語り」の躍動する姿」を欠き、「聞き手を泣かせることが自らの技量と質の高さだと誤解している」かのような演技に落胆し紙芝居の授業を組み立てる構想を断念したこと、その後20年を経た2004年に至ってついに、紙芝居に関する授業が実現したことなど、その経緯について述べている。この論文では、2004年度、2005年度に開講された当該授業の概要が述べられているが、それは群馬県立土屋文明記念文学館の主任学芸員（当時）石山幸弘と版画家・絵本作家・紙芝居作家である野村たかあきに佐々木を加えた、紙芝居についての講義と作品の制作を行うものであった。

2005年度には、上述の土屋文明記念文学館において、受講学生の有志によってオリジナルの立絵紙芝居の上演も行っている。立絵紙芝居の制作と実演はこの時に始まったようだが、翌2006年度には、同じく土屋文明記念文学館の夏休み中の企画展である桃太郎展にちなんで、受講生の自作の桃太郎をテーマとした立絵紙芝居の上演が行われた。中でも「鬼峠の桃」は上演時間20分を越える「大作」であった。

「児童文学概論」、「児童文学研究法」として開講されたこの授業は、講師の都合や非常勤枠の縮小により、現在では石山による講義を中心とした授業が「子どもアート論」として隔年開講で行われるまでに縮小してしまっていたが、他方で、紙芝居の制作と実演を中心とした、学生主体の授業が2005年以降現在まで、教育学部情報文化課程の専門科目「子ども文化プロジェクト」として継続している。

子ども文化プロジェクトでは、紙芝居を立絵・平絵を問わず制作し、先述の土屋文明文学記念

*茨城大学教育学部社会臨床研究室（〒310-8512 水戸市文京 2-1-1；College of Education, Ibaraki University, Mito 310-8512 Japan）。

文学館以外にも、大学近隣の保育所、地域のイベントなど、機会あるごとに実演してきている。2010年には町田市民文学館ことばらんどや前橋市内でNPO法人によって運営されている遊園地るなばあくでの実演も行った。

ところで、こうした実演を繰り返す中で、はたして立絵紙芝居とは何なのか、どのようなものであればそれは立絵紙芝居となるのか、という疑問も浮かんできた。とりわけ、立絵紙芝居から派生したペープサートとの違いなど、出自が同じであるだけに、答えが見出しにくい。特に子ども文化プロジェクトで制作、実演してきているものは、一方で昭和初期に廃れてしまった立絵紙芝居の復活実演を行なうという意識で行っているが、他方、当時行われていた演目や上演方法をそのまま「復元」しているわけではなく、現代の若者が現代の子ども達に向けて実演する作品を制作し、実演している。

もちろん、紙芝居の制作、実演については、多くの人が様々な立場からいろいろな見解を表明しているが、それらは飽く迄それぞれの論者の見解であって、それらに制作、実演が縛られるものではない。立絵紙芝居も、串に絵を貼りつけて作った紙人形を表へ裏へと返しながら舞台の中で芝居を演じるものという以上の縛りや制限は、原則的には不要である。

が、そうであっても、やはり、立絵紙芝居の制作、実演に際して配視しておいてもよい幾つかの事項があると筆者は考える。本論文は、そうした事項についての覚書であり、今後の授業の中で実際に制作、実演に当たっている学生との議論の際の資料とすることを企図している。

立絵紙芝居の歴史

立絵紙芝居の歴史を、主に石山（2008）を参考に辿ってみたい。

現在の紙芝居（平絵紙芝居）の源流とされる立絵紙芝居の誕生は、1800年代初頭より庶民の娯楽として親しまれてきた写し絵が、1896年（明治29年）に映画（無声映画）が輸入されることで人気を奪われ廃れたことがきっかけとなっている。

写し絵は、舞台の上に高さ1m×幅4mほどの和紙で出来たスクリーンを張り、このスクリーンの裏側から風呂と呼ばれる幻燈器を使って人物等の映像を投影させるもので、通常6台ほどの風呂を使って演じられた幻燈の一種である。幻燈のフィルムは種板と呼ばれた、ガラス板に直接絵を描き彩色したもので、演じ手は風呂を一人一台持ち、スクリーンから遠ざけたり近づけたり、あるいは右左に動かしたりして、映像を変化させた。また種板には仕掛けがされていて、この仕掛けを用いることでアニメーションを実現していた（広瀬・矢牧2002）。

立絵紙芝居誕生が語られる時、必ず登場するのは落語家三遊亭圓朝の弟子の新さんである。師匠が新さんに落語を諦めさせ勤めた仕事が玩具用刷り絵師で、当時一般化していた切り抜き人形絵を竹串に張り付ける遊戯に便乗し、「西遊記」「忠臣蔵」など木版刷り絵を制作し販売したのが1887年（明治20年）頃のことであり、その後写し絵の種板を描くようになる。写し絵は1890年（明治23年）頃には寄席で大きな人気を得るようになっていた。新さんも絵師として活躍したが、1896年（明治29年）に映画が輸入され、翌1897年には東京等での上映が始まる。これをきっかけに写し絵の衰退が始まることになる。

1899年（明治32年）頃、写し絵の衰退によって新さんは失業、その折り、興行師の丸山善太

郎が新さんの絵に着目し、立絵紙芝居を考案した。立絵紙芝居は当初「写し絵」を名乗り、寄席の前座で興行するが不評、祭礼縁日の小屋掛け興行に切り替えて行われるようになった。

1901年（明治34年）頃になると、小型の舞台を担いで街頭で実演を行う者が現れるようになる。当時の紙芝居屋は紙芝居の貸し元と親分子分の契りを交わすようなテキ屋的な経営で新規参入は制限されていた（紙芝居屋は貸し元から紙芝居を借りて演じていた）。そのため、紙芝居屋は極少数であったという。

題目の代表は「西遊記」であった。今井（1934）によれば「孫悟空にあらざれば、紙芝居にあらずといつた位繰返し、到る所でやられたものらしい」という。今井は「石堂丸」「中将姫」「鍋島猫騷動」「佐倉宗五郎」「岩見重太郎」「壺坂靈験記」「悟空八界」「日清戦役」「本所七不思議」「自雷也」「猿飛佐助」などの名前を挙げている。歌舞伎にちなんだものが多く、大人向けのものが多かったという。

当時の紙芝居屋は、和服の着流し、半天に角帯、裾をつまんで股引を見せ白足袋に草履を履き、豆絞りの手ぬぐいを吉原かぶりしていたという。当時はこの装束は粋なものと呼ばれていて、演目が歌舞伎にちなんだものが多いこともあって「歌舞伎屋さん」とも呼ばれていたという。

大正期に入ると義理人情を主題とする歌舞伎調が欧風文化におされたこともあって紙芝居は衰退するが、1923年（大正12年）の関東大震災後、子ども向けの娯楽として復活する。

震災後の立絵紙芝居の流行により、縁日祭礼以外で木戸銭を徴収する小屋掛け興行を無許可で行った場合取り締まりの対象となると警察官から威圧されるということも起き始める。1924年（大正13年）になると、警察の干渉を避けるために、見料を徴収するのではなく飴を売って代金を得るという方式が考え出され定着していくことになる。

1926年にはカガミ方式（後述）が考案され、実演が容易になり紙芝居屋が増大する。

1929年（昭和4年）、浅草区菊屋橋警察署管内で、交通・衛生・教育上の問題として立絵紙芝居が取り締まりの対象とされるようになる。立絵紙芝居の禁止を申し渡された後藤時蔵は、紙人形ではなく絵を見せそれを解説するというやり方を使って飴を売る方法を考案し、1930年（昭和5年）、平絵紙芝居第1作品「魔法の御殿」を完成させる。その後、10月には「黒バット」、そして11月には「黄金バット」が封切られ、平絵紙芝居時代の到来となる。折しも、前年の世界恐慌の影響で、日本でも失業者が増大しつつある時期だった。

1930年11月には、立絵紙芝居と平絵紙芝居の対立から、浅草の神社の境内にて立絵紙芝居と平絵紙芝居の競演が行われた。平絵紙芝居は後藤時蔵が「黄金バット」を、立絵紙芝居は後藤の師匠格でもあった村尾光雄による「吸血鬼」を演じた（村尾の立絵はカガミを用いたものだった）。その日は無料で紙芝居が行われ、いずれが多くのお客を集めるかで競われた。結果は圧倒的な平絵紙芝居の優勢であった。この時の後藤に対する村尾の弁を加太こうじは次のように紹介している。

「負けたよ。なるほど、絵話の人気はたいしたものだ。これからの紙芝居は、セリフばかりのお芝居調の紙芝居じゃなくて、お前さんのやっている活動の弁士式の説明がつく絵話になる。よし、おれもここで、きれいさっぱりカガミも人形も、みどり屋の幹部も捨てて、お前さんの絵を使わせてもらおう、蟻友会の会員になるよ、おれも入会させてくれ」（加太2004, p.36）

こうして立絵紙芝居は平絵紙芝居の登場によって急速に廃れていくことになった。

現存する立絵紙芝居資料

現在、立絵紙芝居の人形・舞台等が、埼玉県立博物館、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に所蔵されている。また、江戸東京博物館の映像ライブラリーには、杉山芳之助による立絵紙芝居「猿飛佐助 化物退治の巻」「西遊記 通天河の巻」が収蔵されている。埼玉県立博物館のものは三田村佳子によって、早大演劇博物館のものは姜竣によって、それぞれその内容が報告されている（三田村 1992; 姜竣 1997）。ここではこれらの論文によって、衰退以前の立絵紙芝居がどのようなものであったのかを見ておく。

まず、埼玉県立博物館に所蔵されているものであるが、資料総数 1161 点、内容は立絵・舞台道具・運搬用具となっている。立絵は 1152 枚、演目としては 13 の演目がまとまった形で残っている。舞台道具は舞台・幕・拍子木・太鼓・ドラとなっている。運搬道具は立ち絵を入れて運ぶ箱である。舞台は間口が約 79cm、高さ約 49cm、奥行きが約 8cm で、街頭で持ち運んで実演するのに用いられたものと考えられている。職人の手による本格的な作りで、正面の上下に格子を取り、実際の舞台は 71×20cm のサイズになっている。幕は歌舞伎に用いられる定式幕で、背景は黒幕である。立ち絵の寸法は立ち姿で 14～15cm、下に 5cm ほどの竹串が出ている。最小で 9cm、最大で 17cm 程度である。背景については 8～10cm×18～20cm となっている。

1 場面を用いられる立ち絵の枚数は、8.4～8.5 枚、多いもので 10.6 枚程度になっているという。

背景画は、建物や調度品、風景等で、舞台の上・下に横長につけるものもある。背景は人物に較べて小さめで人物を引き立たせている。遠近感を出す工夫や、一部をくりぬいて、覗かせる、くぐらせるといった動作を可能にしているものもある。一部を稼働させて、ドアの開け閉め等が出来るようにしてあるものもある。

人物は身体に較べて頭が大きめに作られていて、白地に墨で輪郭を描き、多色を用いて彩色されている。背景画に片面使用が多いのに対して人物は両面使用が多い。背景・人物を含めた立ち絵全体の 6～8 割強が両面使用されている。

立ち絵の一部をくりぬいて別の立ち絵を差し込み、その絵を動かすことで動作を表現できるようにした「二重」の立ち絵もある。顔の向きの変化、表情の変化、鏡に顔が映る、水が流れる等さまざまな動きの表現に用いられている。

鳴り物も歌舞伎の下座音楽のものから取り入れられているが、演じながら鳴らすために太鼓、どらといった打楽器のみになっている。

演目としては歌舞伎から取り入れられたものが多く残されている。が、先述の通り最も代表的な演目は「西遊記」であり、これは、大人から子どもへの観客の変化と、絵を反転させて瞬時に変化させるという立絵の特色が、格闘や変身の多い「西遊記」に合っていたことを、要因として三田村は指摘している。

ところで、三田村は、写し絵が立絵紙芝居になった時点で、背景色が黒である必然性はなくなっただけなのにも関わらず、立絵紙芝居が最後まで黒い背景を捨てなかった点に関して、黒という色のシンボル性を指摘している。

写し絵は幻燈であるので、暗い場所で行われる。黒いスクリーンに光による映像が映し出される。紙人形で写し絵を再現しようとした立絵紙芝居は黒いスクリーンの中に登場人物が浮かび上がる

光景を再現するために当然の如く黒い背景を使用したのであろうが、背景が黒である必然性が失われていたのも事実であろう。現に、次に見るカガミ方式の立絵紙芝居では、背景画が用いられていた形跡がある。

にも関わらず黒い背景が使われ続けたことについて三田村は、黒は赤とともに境界に関わるものであり、境界、他界への通路を現す、また歌舞伎において黒は「無」「闇」「夜」などを表現する、この黒のシンボル性が歌舞伎から写し絵に引き継がれ、立絵紙芝居もまたこの黒のシンボル性を引き継いでいるとする。立絵紙芝居から平絵紙芝居への移行は、このシンボル性の画期でもあったとしている。

次に早大演劇博物館のものであるが、10作品1709点の立絵と舞台、背景、台本が所蔵されている。舞台は、1926年（大正15年／昭和元年）に考案されたカガミ方式のものである。1923年の関東大震災後、東京下町を中心に立絵紙芝居が流行するが、このカガミ方式によって実演が容易になり紙芝居業者が増大することになる。が、1930年（昭和5年）には平絵紙芝居が考案され、大ヒット作「黄金バット」が封切られる。立絵紙芝居は急速に衰退していくことになる。簡便な実演方式を求めた変化として立絵紙芝居から平絵紙芝居への変化を見るならば、カガミ方式の立絵紙芝居は、両者の間で一時栄えた方式である。

カガミ方式の立絵紙芝居は、人形を舞台にあいた穴に突き刺して立てるのではなく、舞台の底面に寝かせ、それを鏡を使って観客に見せる。演者が人形の表面を見ながら操作できるので、従来の立絵紙芝居に較べて操作がかなり容易になる（従来の立絵紙芝居の場合、演者は客が見ている人形面の裏側を見て操作することになる）。

早大演劇博物館に所蔵されている立絵は、従来のものと変わらず、横6～9cm×高さ11～14cm程度のもので、串の部分の長さは6cm程度になっている。所蔵品中、たとえば「アラジンと不思議なランプ」の場合、絵は全て片面のみに描かれている。

また、早大演劇博物館の所蔵品には、背景画も存在している。背景画には黒一色のものもあり、姜はこれを幕間に使ったのではないかと推測しているが、従来の立絵紙芝居の背景が黒であることを考えれば、やはり芝居の最中の背景として用いたのではないかという推測も成り立つだろう。

ところで、元群馬県立土屋文明記念文学館専門員の石山幸弘は、カガミ方式の立ち絵舞台を再現してみたところ、観客の位置取りによって鏡に映って見える部分が大きく異なり、正しい人形芝居の場面が見られるのは、鏡に正対したかなり狭い範囲の観客だけであり、ここにもカガミ方式の限界があったのではないかとしている（本人談）。筆者も再現されたカガミ方式の舞台を実見したが、確かに斜め方向からだ鏡の半分には舞台の側面の壁が映ってしまい演じられている全貌を見ることができなかった。

立絵紙芝居とペープサート

立絵紙芝居に類似したものにペープサートがある。

ペープサートはもともと、その創案者である永柴孝堂が、立絵紙芝居をヒントに生み出したものである。

永柴は、ペープサートを明治期の写し絵、立絵紙芝居と続く流れの上に位置づけているが、と

りわけ縁日・祭礼での小屋掛け興行から、街頭の飴売りへと変わった後の立絵紙芝居について、「内容は実にひどいものでした。西遊記などはまだよいほうとして、亡霊化物怪談、やくざ物、エログロばかりで、それに演出話術も、ごく低俗な巻舌の口調でした」「それが堂々と町の児童文化財？であったわけですから、ただあきれほかなかったといえましょう」（永柴 1973, p.19）、「内容は講談物が多く、怪奇、残酷、エログロ、それはそれはヒドイモノばかりで、およそ児童文化とは遠く、非教育的なものばかりでした。しかし、子どもたちの間では、絶対の人気がありました」（永柴ほか 1980, p.5）と評している。

永柴は、ペープサートは立絵紙芝居によく似ているが、感覚、原理、内容はまったく違うとしている。

立絵紙芝居は、人形絵が大人趣味の錦絵風、人形にさまざまな仕掛けが施され、その人形を器用に扱って表現する、主に歌舞伎調で、職人芸である、一方のペープサートは、明るく軽快な人形の動きが命で、人形絵も子どもの好む明解なマンガ調で、新鮮に童話を語るもの、としている（永柴ほか 1980, p.5）。また、立絵紙芝居は「静」ペープサートは「動」のムードとも評し、「たいせつなことは、古い感覚から早く離れて、進んでいく時代とともに、新鮮な正しい文化を創造していく努力だ」（永柴 1973, p.20）と、ペープサートが「新しい感覚の児童文化財」（永柴 1973, p.19）であることを強調している。

永柴はペープサートの人形の形態や動かし方、舞台の用い方等を整理している（永柴 1973; 永柴ほか 1980）。人形は基本人形・活動人形・景画・活動景画・特殊人形に分類されるが、立絵紙芝居独自の反転による動作の表現を行う人形は活動人形、いわゆる「二重」のような人形にしかけが含まれるものは特殊人形に分類される。基本人形は表裏に同じ人物や動物の向きが反対になっている絵が描かれているものを言う。ペープサートは、立絵紙芝居が写し絵から引き継ごうとした、パッと変わる変化や人物の動作の表現にはそれほどこだわりを持っていないと言える。

舞台についても、手に持っていない際に人形を立たせるという機能に重点があり、簡素な舞台で十分としている。

立絵紙芝居は、とりわけ小屋掛け興行の頃は歌舞伎の舞台を模した重厚な作りの舞台を用い、街頭に出るようになってからも肩に担げる程度の舞台を使い続けている。ペープサートでは、永柴が「ギニョール式」と呼ぶ演出方法の場合は、ついたての陰に演者が隠れ、ついたての上から人形を出して操作する。この場合は、所謂舞台は使用しないことになる。

また、専用の舞台を使う際に、舞台のバックに幕をつける場合は白（あるいは淡い色）を指定し、黒は絶対に避けるように指示している。同様に人形の絵の周囲の余白も白を指定している。「人形画をうきださせるといふつもりで、バックを黒にするという考えもありますが、これは全く正反対で、拓本のように、絵がくぼんでみえてしまいます。それよりもっと悪いという理由は、黒いバックの人形画の「感じ」の問題です。人形全体が、暗い、陰鬱なムードで、とても童話のセンスではありません」（永柴 1973, p.34）というのが理由である。

しかし、黒い背景こそが、写し絵からの命脈を保つ立絵紙芝居の特徴であり（三田村 1992）、背景が黒であっても必ずしも人形絵が沈んで見えるとは限らないことも考えれば、永柴が黒の否定にこだわるのは、写し絵あるいは歌舞伎を引き継ぐ立絵紙芝居とペープサートとを差別化するためであろう。実際、永柴ほか（1980）では背景が黒の作品も紹介されている。

ペープサートは戦後に生み出されたものだが、新しい時代に相応しい児童文化財たらしめる意向が強く、ストーリー、絵柄から演出方法に至るまで、保育場面での使用を志向している。いわば、平絵紙芝居における街頭紙芝居に対する教育紙芝居が、立絵紙芝居に対するペープサートの位置づけと言えるであろう。

街頭紙芝居の特色

立絵紙芝居は、寄席から小屋掛け、そして街頭へとその演じる場所を変えてきた。立絵紙芝居に変わるものとして生み出された平絵紙芝居は、誕生の時から街頭が舞台であった。その後街頭紙芝居を批判する形でいわゆる教育紙芝居が生み出され、紙芝居が演じられる場所は、街頭と屋内に二分される様になるのだが、街頭紙芝居と教育紙芝居との違いは、単に上演場所の違いのみではなく、製作者の意図、演技者の役割、観衆に要求される鑑賞の態度など、紙芝居にまつわる全般的な事項の違いを含んでいる。

佐々木が当初計画した紙芝居に関する授業を断念するに至ったのも、佐々木のイメージする紙芝居が街頭紙芝居であったのに対して、彼が触れ得た当時の紙芝居実演の現状が教育紙芝居的であったことへの落胆によるものと言える。永柴による立絵紙芝居に対する批判は、教育紙芝居の側が街頭紙芝居に対してなしたものと内容的には同様のものである。

街頭紙芝居の魅力が語られる時、それは単に紙芝居の絵の美しさや物語の面白さだけで語られるわけではない。

紙芝居の思い出は紙芝居屋のおっちゃん（おばさんもいた）の印象と切り離すことができない。失業者や復員兵から紙芝居屋になる人が多かったので、その粗末な身なりが生活の重さを子ども心に印象づけた。紙芝居屋から子どもが受け取ったのは、語られる物語と共に「下積みの人生の匂い」だった。子どもが生活者としての大人に出会う場として紙芝居があった。（鈴木 2007, p.108）

紙芝居のおじさんの「声」は、外の空間で子どもを楽しませる「声」である。女人演劇における演者と観客の空間の共有の如きものや見終わった後の余韻など紙芝居になくてもいい。子どもは、飴を舐めながら紙芝居を見終われば、その場を離れて、次の空間（例えば遊びの空間）に移動する。紙芝居のことは忘れ、「紙芝居のおじさん」の「声」も消える。しかし、次の日、同じ場所、同じ頃の時間に拍子木が鳴れば、昨日までの紙芝居の場面を思い出し、続きを待つ（佐々木ら 2005, p.72）

こうした言葉から伺われるのは、街頭紙芝居の魅力が、「場」に存在しており、その場は、紙芝居の演者、観客としての子ども、そして紙芝居によって構成されているということである。鈴木（2005）は、体験者達の言葉をまとめ、街頭紙芝居の魅力を（1）紙芝居のストーリーのおもしろさ、（2）紙芝居屋の語りのおもしろさ、（3）紙芝居屋のおじさんの人間味、（4）貧乏人同士の心の通い合いの場、（5）仲間内の共同体験の場、としている（鈴木 2005, p.10）。

鈴木は、紙芝居の魅力として「読み込み」「読み替え」を強調する。

紙芝居の魅力は「題材の俗悪性」「〈読み込み〉しやすいメディアの特性」「見る見ないは自分の勝手」にある。〈読み込み〉とは、自分の必要に応じて、あるいは自分の都合のいいように物語を再創造することを指す。（鈴木 2005, p.33）

「俗悪な内容」は子どもの必要に対応しており、「世間から蔑視される紙芝居屋」は権威の押し付けがないゆえに子どもの自由な〈読み込み〉を許す寛容さがあった。紙芝居屋や仲間に向かって自己の〈読み込み〉を主張するまぜ返しやツッコミの楽しみもあった。

悪影響を受ける被害者として子どもを見るのではなくて、〈読み込み〉の主体として子どもをとらえるなら、「俗悪紙芝居」や「紙芝居屋のおじさん」の持つ意味や子どもにとっての必要性が異なる色合いで浮かび上がってくるだろう。」（鈴木 2005, p.34）

紙芝居は絵と筋書きだけでは半製品であり、演者の語りと観客の反応によって完成品となる。演者のアドリブ、演者と観客の掛け合いが演劇としての紙芝居を生む。「お涙頂戴」の筋書きが、演者と観客の再創造によって「涙を拭う」物語として展開するのは、そのためだ。演者による紙芝居の〈読み替え〉もまた再創造だ。紙芝居は演者の語りによって大胆な〈読み替え〉ができるメディアだ。（鈴木 2005, p.40-41）

- (1) 演者の〈読み替え〉(2) 観客の〈読み込み〉(声にできれば、まぜ返し、突っ込みとなる)
- (3) 作品批判の自由な発言の三点が、メディアとしての紙芝居の双方性を支える条件（鈴木 2005, p.92）

多少引用を重ねすぎたが、こうした紙芝居に対する演者による再創造（読み替え）、あるいは観客による読み込み、そしてそうした読み替えや読み込みを現実化している具体的な実演の場での、子どもの突っ込みと演者の突っ込み返し、すなわち豊かなインタラクション、コミュニケーションを持ったストリートパフォーマンスとして街頭紙芝居の魅力を語っている。

鈴木が演者と観客の対等性、元の物語にとらわれない読み込みや読み替えを重視するのは、街頭紙芝居を批判することで生まれた教育紙芝居が、結果的には国策宣伝、戦意昂揚を目的とした国策紙芝居となっていくこと、教育紙芝居の創始者である今井よね、松永健哉、高橋五山らが、当初の意向はともかく、結果的に国策紙芝居の作り手となり、戦争推進の旗振り役を演じた（鈴木 2005, p.58）という事実を見据えている故と思われる。

「紙芝居は下品だ」「絵が芸術的でない、教育的でない」「紙芝居屋は堕落した職業だ」という意見のあるなかで紙芝居の宣伝力を見出し伝道紙芝居を作った今井、紙芝居の子どもへ与える影響からその教化力に着目し教材としての紙芝居を作り出した松永、絵本雑誌の編集者で紙芝居の保育教材としての可能性に着目した高橋五山。彼らが生み出した紙芝居には「印刷発行という製作方法（大量生産が可能）」「宣伝・強化という目的」「大人を購入者とする（街頭紙芝居は子どもが自らの小遣いを使って見る）」という共通する特徴があった。この特色が国策宣伝のための思想統

制メディアとして着目されたと鈴木は言う（鈴木 2005, p58）。

鈴木は街頭紙芝居と国策紙芝居を幾つかの観点から比較した表を作成している（鈴木 2005, p.69）。そこから幾つかを挙げてみると、街頭紙芝居は、小学生が自分の小遣いを飴代にして、自らの自由意志で集まり、飴を食べながら気ままに見るものであり、演者と観客との関係は双方向的で、子どもの混ぜ返しあり、演者のアドリブありで演じられ、演者は紙芝居舞台の右側に立って、観客を見ながら語るものである。一方の国策紙芝居は、町内会や職場の集会、教室などの室内で行われる見料無料の上演会に大人を中心とした大衆が動員され、上意下達の単方向性の芝居を正しい姿勢で静かに見ることが要求されるものであり、そこには観客の突っ込みも混ぜ返しもなく、演者は、紙芝居舞台の後ろに隠れて、朗読調で脚本通りに読み進めていくものである。

紙芝居の舞台に隠れるのは、観客の目を絵に集中させるためである。現在、隠れるまでの演じ方は少ないかもしれないが、舞台の後ろに位置して（これは、紙芝居の裏側に書かれている台本を読むためには仕方のない位置取りではあるが）、紙芝居に観客の目を集中させようとする実演方法は普通に行われているものである。「良い姿勢で、静かに鑑賞しましょう」という観客に求められる態度は、そこで上演されることが、観客にとって心動かされるべき、あるいは学ぶべき重要なことが含まれているという上演者側の教化的信念に基づいている。それが上意下達の単方向性の関係となる。そこで演じられる紙芝居にはそうした「正しい」ことが書かれているために、語りは脚本通りに読むことになり、語り手の個性やアドリブが入る余地はない。そこでの紙芝居はあらゆる批判を受け付けけない完全無欠のテキストとして扱われる。こうした国策紙芝居の特色は教育紙芝居がそもそも持っていたものである。

鈴木が紹介しているが、1938年に松永が大島長三郎を担いで創設した日本教育紙芝居協会の創設メンバーであり、後に協会の運営の中心を担うことになった佐木秋夫は、戦後、国策紙芝居の流通について語る中で、それを「教育紙芝居」と呼んでいる（鈴木 2005, p.64）。当事の教育紙芝居を担う者にとって、教育紙芝居が当時の国策を「教育」する、まさに「教育紙芝居」であったということである。

鈴木が街頭紙芝居に見出そうとするのは、演者、観客が共にテキストに対して読み替え、読み込みを行い、突っ込み合い得る場としての紙芝居である。テキストに対する自由な批判とその共有が、ダイナミックな楽しさを生み出し、上意下達の思想統制・教化へと巻き込まれそうになる時の歯止めともなる可能性がある。

先に挙げたペープサートが、街頭紙芝居における教育紙芝居のような意味を立絵紙芝居に対して持っているとするならば、立絵紙芝居は、その内容においても実演のあり方においても、街頭紙芝居的な特質をより積極的に意識してもよいのではないだろうか。もちろん平絵紙芝居に比べて、複数の人形が舞台の中で動作し演技するという形式は、より演者と観客とを隔て、演者を演じる側に、観客を鑑賞する側に位置づける構造であり、また演者に求められる技術もより操作に専念することが求められるという特徴から言えば、演者と観客との双方向的なコミュニケーションといったものを確保するためには困難が伴うということも事実ではあろう。

まとめにかえて

立絵紙芝居の特徴のひとつは、その出自、歴史から見ると、歌舞伎を中心とした題目と演出が挙げられる。立絵紙芝居にとって変わった平絵紙芝居の特徴は、(1) 実演テンポが速い、(2) 脚本材料が自由、(3) 絵の描法が映画的手法になり変化に富んでいた（石山 2008）ことであった。日本の旧来からの歌舞伎的な題材と、海外の物語からも着想を得ていく多様な題材の取り方の違い、舞台的な演出と映画的な演出との違いがそこには見られ、多様な着想と映画の演出とが観客を獲得した、ということである。言い換えるならば、伝統的な題材と芝居の演出が立絵紙芝居の特徴であったと言える。

現代において立絵紙芝居を行う際には、それを「再現」として行う場合には、歌舞伎的題材とセリフ回しということも重要なポイントかもしれない。例えば2010年7月24日～9月5日にかけて横浜市歴史博物館で行われた企画展「大紙芝居展 よみがえる昭和の街頭文化」の中で実演された飯田豊一による立絵紙芝居「ご存知白井権八・鈴ヶ森の場」（8月20・21日、語り飯田豊一、人形操作佐倉真亜子）は、こうした「再現」の一例と言えるかもしれない。氏は多くの別名を使って作家、編集者などとして活躍しているが、話芸の研究と実演を行う蛙の会でも活動をしていて、歌舞伎の演目などにも明るい。また、1930年浅草生まれで、かつて実際に街頭で行われていた立絵紙芝居を見た経験もあるという。そうした点からは往時の立絵紙芝居にかなり近い形の「再現」とも伺われるが、一方では語りと人形操作を別の人物が担当している点は、少なくとも街頭での立絵紙芝居とは異なっているし（杉山芳之助の実演は、語りと人形操作の両方を一人で行っている）、人形も操作しやすいように当時の立絵とはかなり異なった構造になっている。そのため、回転による変化が付けにくくなっているようで、人形の変化はもっぱら人形に組み込まれたギミックによっていた。また、「白井権八」という演目も、筆者も含めてある年代以降になってくると、決して「ご存知」のものではない。

歌舞伎調のセリフ回しや題材が、当時の大人、そして子どもにもポピュラーであったものだとするならば、現代においては現代の大人、そして子どもにとってポピュラーな題材、そしてセリフ回しを用いていくことも立絵紙芝居の復活実演としては、ありうべき選択肢ではないかと思われる。

現存する立絵紙芝居の資料から、当時の舞台の大きさ、人形の大きさ、絵の描かれ方、人形に動きを持たせるために組み込まれたギミックなどは確認することができる。大正末には操作を容易にすべく考案されたカガミ方式の舞台の演出方法もうかがい知ることができる。

ところで、カガミ方式は、立絵紙芝居の普及に一役買ったわけだが、回転による変化を利用せず、背景画の上に紙人形を寝かせるように演ずるとなれば、それは既に立絵紙芝居よりも平絵紙芝居に接近している。そして、平絵紙芝居に比べて、場面転換のスピーディーさや構図・アングルの取り方の自由さにおいて、平絵紙芝居に劣っている。

今あらためて立絵紙芝居を実演するとすれば、やはり、舞台の構造としては、立絵を穴にさして立てる方式を採用すべきであろう。

舞台の枠は、そこが芝居の空間であることを際立たせるために重要なものであり、加えて、そ

の異界性、別の場所へ誘うものであることを際立たせるために、黒い背景もまた、立絵紙芝居の要素として重視すべきであろう。

人形の大きさについては、舞台の可搬性を考慮すると、自ずと舞台の大きさに規定されて決まって来る。余りに大きな人形だと、回転にも不都合が生じる。

写し絵のアニメーションの再現を目論んだ回転や二重による絵の変化は、立絵紙芝居の演出における最も重要な要素である。間口と奥行きが限定された舞台と、大きさ、素材が限定された紙人形を使っていかに面白い芝居を演出するか、という課題において、様々なギミックを用いたケレン味のある演出は重要である。舞台、人形に組み込むギミックの開発は立絵紙芝居制作の重要な要素である。

ちなみに、このことは筆者らが担当する授業での経験からも確認できる。

授業内で制作した立絵紙芝居において、登場人物が逆上がりをするシーンで、当初の制作者は、鉄棒に貼り付けた人形に取り付けた糸を操作することで、人形に逆上りを演技させた。

しかし、この方法では、舞台の中空に操作者の手が現れてしまうし、その手で遮られて人形が見えにくくなってしまうという欠点があった。

後に、この作品を引き継いだ学生が、ストローを使って鉄棒を作り、この鉄棒の足元を持ってストローを回転させることで貼り付けた人形に逆上りをさせる方法を考案した。この方法だと操作する手元が観客には見えにくい上に、人形自体に触れないために、舞台上の人形の動きは、一見自然に見える一方で、触られていない立絵が逆上りをしていることに気づいた観客には「不思議」を感じさせることに成功した。

当時の絵の描画技法を再現して人形を制作してみることも重要なことであろう。が、同時に、当時の立絵が当時の絵師の技法によって当時の観客に馴染みのある絵柄を描いていたのだとするならば、現代の立絵制作にあたって、現代の技法によって現代に馴染みのある絵柄で人形を作ることも不自然なことではない。この点は永柴が子どもに受けるマンガ調の絵を要求することと似てくるかもしれないが、その際にも、教育的見地や芸術的見地ではなく、何が受けるのかを基本に考えていくことが大切だと思う。今ならばアニメ絵、同人誌的な絵を用いて立絵を作成していくことや、場合によっては実際の写真を加工して人形として用いるなどのアイデアも有効ではないだろうか。映画監督の市川崑は、黒鉄ヒロシの同名のマンガから切り抜いて作った人形を登場人物とした『新選組』という映画を2000年に製作しているが、こうした実験的な試みは、立絵紙芝居においても可能ではないだろうか。

街頭紙芝居を批判して登場した教育紙芝居が国策紙芝居として時の国家の政策の中に取り込まれ、自ら積極的に戦争推進への旗振りを担うに至ったという経緯は、当時の状況を踏まえるならば軽々に批判・非難できるものではない。しかし、それゆえにこそ、鈴木が見出した街頭紙芝居の双方向性、それを支える演者の読み替え、観客の読み込み・ませ返し・突っ込み、作品批判の自由な発言を確保することは重要である。これは立絵紙芝居の制作に関わることではないが、それが実演される時に意識されるべきことである。鈴木は、紙芝居は場であったと言う（「紙芝居は絵の中にあるのではなく、絵と紙芝居屋と下町育ちの子どもたちに囲まれた空間の中に浮かび上

がった，つかのまの劇場だった」（鈴木 2005, p.93）。

その鈴木は，著書の中で，「演じ手と観客が生む場のぬくもり，街角の笑い，作品から発する観客へのメッセージなど，紙芝居の持ち味はよみがえるのか」と問い，「これからの紙芝居がかつての紙芝居屋のように街頭に人の輪，笑いの渦を作ることができるのか。それは新作と新たな演じ手の誕生にかかっている」（鈴木 2007, p.112），「手づくり紙芝居は個人のさまざまな思いを伝えることができる。これまでの紙芝居が荒唐無稽の物語を通じて子どもに勇気やくつろぎを与えたように，これからの紙芝居が，例えば「ナンセンス童話」「奇想天外むかしばなし」「若者必見恋愛紙芝居」「未成年，百年早いよ，艶笑ばなし」「我が人生の物語（ひとこま）」「なつメロ・ミュージカル紙芝居」など，メッセージと遊び心をどっさり盛れば，「対話の広場」である紙芝居の可能性は大きい。「世代をつなぐ紙芝居」「世代ごとの紙芝居」があれば楽しい」（同，p.113）とこれからの紙芝居を展望している。

立絵か平絵かを問わず，それが紙芝居である限り，めざすべき一つの姿である。

引用文献

- 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）．
- 今井よね． 1934.『紙芝居の実際』（基督教出版社）（上笙一郎・富田博之（編）． 1988.「児童文化叢書 34」（大空社），として復刻）．
- 広瀬秀雄・矢牧健太郎． 2002.『図説映像トリック：遊びの百科全書』（河出書房新社）．
- 姜竣． 1997.「演劇博物館所蔵立絵紙芝居について：資料の形態と上演の形態を中心に」『演劇研究』（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館），20, p.183-193.
- 加太こうじ． 2004.『紙芝居昭和史』（岩波書店）（岩波現代文庫．原著は，1971年，立風書房より刊行）．
- 三田村佳子． 1992.「「立ち絵」の技法：当館所蔵資料を中心として」『埼玉県立博物館紀要』，17, p.31-52.
- 永柴孝堂． 1973.『新しい「紙人形劇」教材ペーパーサート脚本集』（ひかりのくに）．
- 永柴孝堂・石原ひとみ・幸田真希・なかのひろたか． 1980.『にんぎょうげきのほん4紙で作る人形劇』（童想舎）．
- 佐々木靖章・野村たかあき・石山幸弘． 2005.「紙芝居の実践指導研究：「演技する声」の問題」『茨城大学教育実践研究』，24, p.59-73.
- 鈴木常勝． 2005.『メディアとしての紙芝居』（久山社）．
- 鈴木常勝． 2007.『紙芝居がやってきた!』（河出書房新社）．