

紙芝居の変化と生産構造の変容

Conflicts between Continuity and Displacement in Japanese Kamishibai

姜 竣

- ①素材と問い
- ②立絵から平絵へ
- ③鏡の紙芝居
- ④タクヅケとウラガキ
- ⑤絵と声、絵と文字
結びに代えて

【論文要旨】

これまで筆者は、紙芝居という素材を民俗学の研究対象にする上で、いくつかの困難にぶつかってきた。それは、紙芝居が風俗であって民俗ではないとか、定本柳田集の索引にその項目はあるとかいような難儀をぶつけられたことである。理由は、紙芝居という実践が変化しやすく、いわゆる民俗社会とは馴染みのうすい領域だからだろう。民俗学が変化という事象を捉えられないのは、歴史の同一性（伝承）の把握を学の使命としてきたからであり、また、柳田の分類を再生産（記述）するなかで民俗という事象は実体視されてきた。しかし、柳田がトラディションの訳語を伝統ではなく伝承としたのは、対象の変化しつつ構造化する側面を重視するための工夫であった。

本論文は、明治30～昭和10年代の紙芝居における実践が、変化しつつ構造化するあり方を問題にする。絵話（平絵）の出現による紙人形芝居（立絵）の後退は、従来の生産における製作と使用の未分化な形態や徒弟制が解体する過程と並行して行われた。そこで、鏡を用いた紙芝居のような変形も見られる。そして、平絵の生産における文字（ウラガキ）の介入が、製作者と熟練の説明者（タクヅケ係り）の間に軋轢を生じさせていた。それは画面構成に対する、上演時の音声言語と製作時の文字との矛盾に由来するものであった。

以上の記述と議論を通じて、筆者は媒体の変化を組織的分化という観点から捉える。または、組織論的な矛盾が媒体の革新や導入をもたらすとも考える。そこで、媒体をめぐる矛盾とその解消が、当の媒体が透明になっていくプロセスであり、その過程こそが生産者と受容者における、実践と知識が変化しつつ構造化するあり方なのである。

キーワード：紙芝居、伝承、媒体、矛盾、透明

①……………素材と問い

飴を売り、絵を見せながら話を聞かせる紙芝居は、昭和初年に東京を中心として流行りだしたものである。その火つけ役はなんといっても、「黄金バット」を主人公にした一連の物語であった。しかし、戦後紙芝居がさらに全国的な広がりで行われるなかでは、「ジャングルボーイ」「少年イーグル」「ライオン児」という類の人気に圧されて、少し息継ぎをしていた。けれども、そのキャラクターは時に「ライオン児」を危機から救う「バットおじさん」、時には「少年イーグル」の敵として登場し、まだまだ意地を見せていた。一連の『ジャングルボーイ』では、それが星条旗のマントをひるがえす正義の神となり、悪役「銀バット」を相手に一戦を交える場面も見られる。目まぐるしいほどにあらゆるキャラクターを使いまわしていく紙芝居では、それら少年たちが果たして主人公なのかという疑問すら生じるのである。

紙芝居における物語と絵の形態（内形）、その流布の仕組みについてはすでに論じている⁽¹⁾。しかし、戦後街頭でいろいろな「黄金バット」を見たという人でも、当初その絵の大きさがハガキ大でしかなかったという事実を知る者はいないだろう。そのハガキ大のものは絵描きの遺族が今も十数枚を所蔵している。筆者がその存在を知ったのは、昭和20年代から東京で紙芝居業を営んでいる人を通じてであったが、とあるテレビ局が遺族から借りてきてその実演を頼まれた時は慌ててしまったという。大きさもさることながら、戦後の紙芝居では一般化していた「ウラガキ」、すなわち絵の裏に場面の説明を書いたものが、そこには一切なかったからである。

このように紙芝居の形式（外形）は複雑に変化してきており、それは生産者の組織や製作過程の分化とも密接にかかわっている。とくに根本的な変化は明治30～昭和10年代において、絵話（平絵）の出現によって紙人形芝居（立絵）が後退し、ウラガキの介入が製作者と熟練の説明者（タクヅケ係）との間に矛盾を生じさせていたことである。本論はそれらのいきさつを記述し、意味を論じることが目的である。その動機は、これまでの紙芝居研究にはそれに関する記述が不十分であるという理由だけではない。一方で、従来民俗学が同一性の歴史あるいは歴史の連続性の探究に固執するあまり、変化し変容する事象に関する議論を怠っていたからである。仮に民俗学の使命がその探究であるとしても、同一性や連続性はその前提するところで差異化との矛盾が惹起する変化を包摂しえなければ、偏頗になってしまう。そうなれば、各々の場の現実と向き合おうとする調査方法（民俗誌）と、連続性という学の目的との矛盾は決して解消されないだろう。現実の調査現場で変化しないものなどひとつもないのである。それとも、柳田の民俗の分類ひいては彼の著作集の索引に上らない対象は研究できないと言い続けるのか。そこで、変化という事象をいかに民俗学的に捉えるか。

物品の変化は、当然のことながら生産者の実践と知識の内容が変わっていく上で重要なきっかけになる。しかし、物品の変化がすなわちそれらの変容であるかのように捉える場合が多いが、その弁証法的な関係は決して自明なことではない。確かに、何事においても物品の変化はその生産および再生産の歴史的発展にとって根本的な問題である。しかし、その過程にはその介入を拒否する態度ないし言説もあり得れば、さらに身体のような暗黙の次元に起る変容をいかに捉えるべきかと

いう問題もあるわけであり、むしろ、後の問題群こそが民俗学の取り組むべき課題ではなかろうか。

〔レイヴ+ウェンガー 1993：99-105〕

そのような考えに従って、物品の変化と生産者における実践、知識の変容との結びつきを明らかにするには、組織的または製作過程の分化を見ていくのが有効である。その方法は、物品の介入を拒否する「言い分」をアクセスポイントとして、組織内の矛盾に着目するのである。たとえば、芸道の徒弟制におけるメディアの変化と、実践および知識の変容に関する議論での方法がそれである。

〔福島 1995：49-51〕⁽²⁾

さらに、他方では新たな物品や媒体の介入と拒否によって惹起される矛盾が、いかに持続ないし解消されるかを問題にしなければならないだろう。その過程で組織の分化も進んでいく。

たとえば、ちょっと突飛な例だが、紙幣や切手のデザインである。ぼくらは新しい紙幣や切手が発行されたりすると、感触からデザインにいたるまでいろいろと点検し、勝手な評価を試みたりもする。しかしいちどスムーズに流通し始めると、もうそのように対象視しない。いや逆に、対象視されたりしないことが、視覚における紙幣や切手の流通のスムーズさの保証なのである。紙幣や切手は見られないことによってメディアとしての活性を保証される、といえるかもしれない。つまり目ざわりであってはならないし、どのようなデザインや感触のものであっても、それを目ざわりだとか手ざわりの抵抗として受容しない習いが、紙幣や切手という制度を制度として成立させている、ぼくらの知覚の体制であるわけだろう〔石子 1970：12〕

そして、この新しい紙幣や切手の受容過程のように、やがて当の物品や媒体は透明なものになっていく。そのプロセスの解明は、紙芝居研究においては観客論の主題に他ならない。

②……………立絵から平絵へ

そもそも「紙芝居」とは、縁日や祭礼で境内に小屋を張って上演する、人形の芝居のことであった。人形は10～15センチほどの紙の両面に、人物の動きを描いて下部の中心に竹串を刺す。それを舞台箱の底の穴に立てたり、手で操って歌舞伎まがいの劇を演じて見せるのである。観客は小屋の入口で見料を払い、焼印の木札をもらって中に入ることができる。明治の頃、それは「うつし絵」と呼ばれていたが、関東大震災の前後に生産者が増加する過程で「紙芝居」という名称が定着したと考えられる。ところが、昭和初年、四角い紙に絵を描いた形式が現れ、両者が併存するようになると、人形の方を「立絵」、絵の方を「平絵」または「絵話」と呼んで区別した。昭和10年頃を過ぎると立絵の製作と上演はほとんど衰退し、「紙芝居」はもっぱら後者の名称となった。

ここでは、紙芝居の以上のような変化を生産者の動きに即して概観してみたい。というのも、当時の事情を把握できる資料は全体に乏しく、その上に断片的である。そこで、明治30～昭和10年代にかけて立絵を生産していた一人の人物の動きに焦点を絞り、断片的な事実の間になるべく関連を持たせつつ把握しようとした（表1）。

大河内元三郎が紙芝居を始めたのは明治32年頃のこと、未だ「うつし絵」とよばれていた時期であった（表1 No2）。その頃の生産者の規模はほんのわずかなものであり、「栗田某」と大河内を含む4人の「子分」が深川から千住大橋に跨る一帯を縄張りとし、東京全域で生産者が7、8人

表1 大河内元三郎の紙芝居生産年表

No.	年 月	出 来 事	調査の経緯	典 拠
1	明治元	大河内元三郎生まれる	(本表 No. 6 参照)	①昭和 29 年 3 月 30 日付読売新聞「私のコレクション/うつし絵/森田好學さん」②〔永井 1982, pp. 167-170〕
2	明治 32 頃	栗田某の「弟子」となって「うつし絵」を始める。他にも栗田某という「親分」には、善さん、末政幸三郎、川名今朝吉という三人の「弟子」がいた	川名に対する今井よねの聞き書き(昭和 8 年 11 月)	〔今井 1934, p. 28〕
3	大正年間	「時は大正(中略)所は本所の川通りに大河内よぶ爺さんは二人の俵に絵を描かし多くの子分をもち、我こそ紙芝居の大御所なるぞと、一族郎党に、孫悟空の旗印をひるがえし、大東京をかけまぐらせたり」	浅輪次郎「業界戦国時代」「いとう会ニュース」No. 3, 昭和 28 年	〔加古 a No. 25, p. 18〕
4	昭和 6	「大河内(本所)会員 4, 50 人 絵代 3 巻 30 銭(立絵絵咄し両方)」	伊藤晴雨が都新聞の依頼で紙芝居に関する調査を行い(昭和 6 年), その結果は 18 回に渡って都新聞誌上に連載された。左は、当時東京市内に存在した生産者組織を調べ、その名称、会員数、貸し出しの形態を記したなかからである	昭和 6 年 12 月 5 日付都新聞「紙芝居の咄(十一)/紙芝居の団体」
5	昭和 8	大河内は本年 67 才で、いまだに立絵の紙芝居をやっている	大河内に対する今井よねの聞き書き(昭和 8 年 11 月)	〔今井よね紙芝居の実際〕昭和 9 年, 基督教出版社, p. 30
6	不明	向島吾嬬町に在住	立絵に関心を持った森田好學が、操り人形師の九代結城孫三郎と講師師悟道県円玉の協力で紹介で大河内に出会う	読売新聞(本表 No. 1①に同じ)〔永井, 本表 No. 1②に同じ〕
7	昭和 9 末	「新さん」の描いた立絵「石童丸」を所蔵し、立絵をやっている	東京市社会局が紙芝居に関する調査を行い、翌 10 年にその結果をまとめた(①)。早大卒業後、東京市建設局に勤めていた森田好學が(②③), No. 6 以来の大河内との交流を踏まえて①の編集に関わり、紙芝居の歴史に関する森田の意見がそれに反映された(③)	①〔東京市社会局 1935, p. 7〕 ②〔永井, 本表 No. 1②に同じ〕 ③杉山芳之助「東京都歴史民俗資料所在調査カード」(昭和 58 年 10 月 8 日, 東京都生活文化局)
8	昭和 11	浅草松屋裏の大黒屋で「写絵・うつし絵(立ち絵)」の鑑賞会で実演	森田好學が主催した	〔永井, 本表 No. 1②に同じ〕
9	不明	「石童丸」「黒田騒動」「渋谷伴五郎」等 70~80 種約 3 千枚の立絵とその他舞台、拍子木等を森田好學に譲る		読売新聞(本表 No. 1①に同じ)
10	昭和 19	川崎福三郎なる人物が大河内が製作し使用した立絵を早稲田大学演劇博物館に寄贈	筆者調べ(平成 7 年)	〔姜 1997〕
11	不明	森田好學所蔵分のうち、約一千枚が埼玉県立博物館にわたる		〔三田村 1992〕
12	昭和 58	大河内→森田好學→森田の妻→杉山へ譲られてきた立絵の中に、「かさね」という題名の劇があり、その封筒に「一幕もの」と記されてある	筆者調べ(平成 7 年)	杉山(本表 No. 7③)に同じ

しか存在しなかった。栗田某らの他は、皆一人で人形の製作と上演をするような未分業の形態であった。ところが、関東大震災の前後に「戸川」「美登利家」といった新興の組織があらわれ、立絵が「燎原の火のごとき勢い」で東京中に流行りだした。そうした動きのなかで大河内は自ら立絵を製作し、上演する組織の経営者になっていったのである（No 3）。〔今井 1934, p.28-35, 東京市社会局 1935, p.7-9, 昭和6年11月25日付都新聞〕

「美登利家」（下谷龍泉寺町）は大正14年1月、零落れた旅役者の榊原五郎が同志6人と結成した組織である。美登利家は、震災直前に戸川正之助が組織した「戸川」とともに、立絵の賃料を高く設定する代わりに（1日15銭）、誰でも自由に使用できるようにした。自由にといたのは、栗田の組織では賃料が安い代わりに（1日2銭）、入門時に子分たちに30円の「入門束脩」を、時々種々の名目で30～50円の「御用金」を課していたからである。〔昭和7年6月20日付東京日日新聞、今井 1934, p.29, 34, 東京市社会局 1935, p.8〕

この当たりの変化が震災後に立絵の上演者が増加する背景になったと同時に、その増加がその後の生産者組織の分裂を促すきっかけとなった。つまり、美登利家の番頭を勤めていた高瀬嘉吉が新たに「高瀬画劇協会」（下谷龍泉寺町）を組織し、昭和4年11月には高瀬画劇協会を脱退した田中次郎、後藤時蔵という上演者たちが「蟻友会」（下谷坂本町）を組織した。そこで、いよいよ平絵が出現するのである。〔今井 1934, p.35-36, 東京市社会局 1935, p.10, 加古年代未詳 a p.19, 年代未詳 b p.9, 加太 1971, p.32-34〕

昭和五年四月、蟻友会同人によって試みられた『お伽の御殿』（後藤時蔵作・永松武雄絵）が現在見られる様式の紙芝居の一番最初のものである。これに続く同型式の諸作品が、売人達の危ぐに反して当時の児童の好尚に合致し、徐々に地歩を固めつゝあった時、それを決定的にしたものは『黄金バット』（鈴木一郎作・永松武雄絵）である。そうして、その序曲ともいえる作品は『怪盗バット』（田中次郎作・永松武雄絵）であった。…（『黄金バット』を一筆者注）封切った日の人気はすばらしかった。蟻友会所属の売人の売上は五倍にはね上がり、他会所属の売人のしょぼを席卷していったのである。昭和六年末頃まで旧来の立絵の牙城を守っていた「みどり屋」「高瀬」などの貸元も遂にこの絵話紙芝居にかぶとをぬぎ紙芝居は新様式に統一され、それにつれて内容も四谷怪談、西遊記等の旧劇調から映画的な現代風のものに変せんしていった」〔永松 1947, p.12〕

立絵から平絵への転換を決定的なものにしたという『黄金バット』の流行は、当時間近で眺めていたある紙芝居屋の回想から、その様子がうかがえる。「場所^{しよば}で顔を合はせても『黄金バット』の演出者は傲慢で非禮式であった。他は逆もかなはないとこそこそ引き上げた。そして『黄金バット』は何處へ行っても黒山で、只見の（飴を買はない）子は拍子木で頭を殴られ」た〔進藤 1935, p.82〕。都新聞の調べによると、平絵の生産規模は昭和6年12月までに東京市内で製作者24カ所、使用者800人を数えるほどに膨れ上がっていき、そのうち「大河内」「戸川」の2カ所だけは立絵と平絵の両方を貸し出していた（表1 No 4）。そして、同11年の「写し絵・うつし絵（立絵）」の観賞会は（No 8）、研究とも風流ともいふべき視線に晒され、立絵の生産がそれまでとは違った局面を迎えたことを示している。

③……………鏡の紙芝居

これまで筆者が調べた立絵は、一定の数の人形をひとまとめにして手製の厚い封筒に入れ、封筒の表に劇の題名と、「幕」または「号」という単位で区切った一連の番号を記してあるものが多い。封筒一つ当たりの立絵の数は、少ない場合で5～6枚、多い場合で13～14枚であり、大河内の残したそれもこの例に漏れない（表1 No 9～12）。つまり、一つの「幕」または「号」が連続する長い物語の一回分の上演、あるいは一つの物語（No 12）を構成していたと考えられる。しかし、封筒にその「幕」や「号」の人形数が記してある僅かな例を除いて、ほとんどの場合が封筒のなかに立絵を無造作に入れてあるだけである。そこで、立絵は物語の内容と各場面での人形の動きを熟知していなければ、上演（もしくはその再現）が大変むずかしい。[姜 1997]

立絵の上演は、人形を舞台箱の底面と垂直に立てて動かしたり、底面の穴に差ししておくもので、串はそのために必要なのである。観客からみた舞台の奥は黒幕が引いてあって、上演者はその後ろから手を入れて取っ替え引っ替えしながら、同時に何本もの人形を操るのだが、太鼓や銅鑼、拍子木といった鳴り物まで全部一人でやっていた。[杉山 1982, p. 51]

実際、早大演劇博物館所蔵の『西遊記ヒダ』という立絵を使って、人形の動きを想定してみよう（図1～2）。ここでは、孫悟空とその敵が対決する場面を想定する。素手の孫悟空（図1の上段中央）と刀を振り上げた相手（図1の下段右）が向かい合って構えた状態から、まず前者を180度回転させて如意棒を振り上げた状態（図2の上段中央）にして、相手（図1の下段右）に当たらせると、今度はそれが180度回転して首が飛ぶ（図2の下段右）、というような一連の動きが想定できる。1と2の人形が一枚の表と裏であることは、図1と図2の写真でその形状を比べればわかる。こうした立絵は、一人で上演ができるようになるまで半年以上を要したという[東京市社会局 1935, p. 7-8]。

ところが、立絵の中には以上と明らかに構造の違った形式が存在する。それは、人形を背景の描かれた絵の上に重ね、鏡に写してみせるところに大きな特徴がある。

お社の階段横の丘の下に黒いテント張りの二十人も入れれば満員になるような小さな小屋がしつらえられた。呼び込みが身ぶり手ぶり威勢よく子どもたちに声をかけて、そこは何か特別な趣を持っていた。木戸銭は、その頃の子どもの小遣いではちょっと高い、二銭か三銭であったという。（中略）小屋の中は真っ暗で、舞台の中だけ白い光がはねていた。舞台は黒い布で囲まれ目の高さのところに幅十糎くらいの横木があって、舞台の底で動かす人形が客席からは見えないようになっていた。舞台正面に鏡が少し前に傾けてあり、舞台の底に置かれた背景の上に、遣り手が鏡の裏から紙人形を横に寝かせて並べ、横に動かして演目を演じた」[久保庭 1984, p. 9-10]

昭和4年頃、浅草の「お富士さん」というお社の縁日で見ることが出来たというこの紙芝居は、立絵の上演と受容のあり方によく似ていながら、舞台の構造が明らかに違う。くり返していうように、いわゆる立絵は舞台の底と垂直に立てて操ったり、底の穴に刺すものである。そのために舞台箱の底には、無数の穴をあけた板が渡してある[三田村 1992, p. 34]。しかし、鏡の紙芝居は舞台箱の一番下に背景画面をおき、透明なガラスを挟んだ上に、舞台の底面と水平になるように人形を寝かせ

図1 立絵『西遊記ヒダ』の人形1

図2 立絵『西遊記ヒダ』の人形2

ておくというものである(図3)⁽³⁾。人形はすべて片面のみしか描かれていない。この構造によって上演者は場面を見下ろしながら操作することが可能になる。そして、それを観客の視線から見て45度くらい下向きになっている鏡に写し出すのである。ただし、この種の人形は鏡に反射した時に左右が反転するので、予め製作時にそれを計算しなければならない。[姜 1997]

いわゆる立絵と鏡を用いた紙芝居は、観客にもはっきりとその違いが意識された。

私達はこんな紙芝居を縁日、祭礼のテントの中で、又、舞台を自転車の荷受けに付けて来る街頭の紙芝居屋で、しょっちゅう見た。小学校三・四年生、昭和五・六年頃までだ。だから紙芝居というのは此のようなものだばかり思っていた。出し物は、テントでは必ず西遊記、街頭では毎日のことだから西遊記の他にレパートリーも増え、水滸伝の武松の仇討ちとか五郎正宗、高田の馬場、近藤勇、等々を見た記憶がある。ところが、ところがだ、ある日、いつもの紙芝居屋の舞台の幕が上ると、正面には大きな鏡が立っていて、紙人形は舞台の下に平らに置かれ、それに写っているのだ。「な～んだ」「つまらない」隔靴搔痒、何となく物足りない、じれったい、索漠としたものが湧き上ってきた。「あれじゃずるいよ」私達は、それまで紙芝居というもの、それなりの一つの面白い芸だと思っていた。だけど、うしろから人形を操らず、下に置いて鏡に写して見せる安直さにはがっかりした」[杉山 1988, p.9-11]

この記憶にいくらか後からの洗練化した認識が含まれるとしても、いわゆる立絵と鏡に写し出すものとの間には大きな違いがある。それは、背景画というフレームの効果にかかわる問題である。背景となる何枚もの画面が人形を製作し上演する過程で、物語を分節する「枠」となるのである。

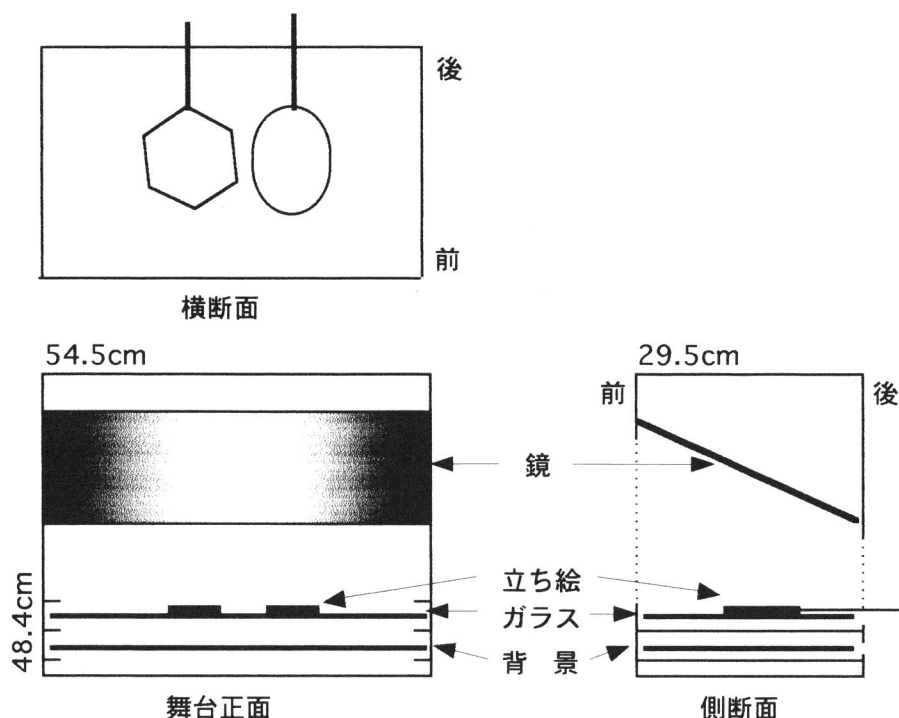


図3 鏡をつけた舞台の構造

鏡に写し出す場合の人形が片面のみしか描かれないのは、製作時に背景画を「枠」として、人形の向きや大きさなどが自ずと決まるからであり、いわばそのフレームのなかで画面の一部として構成されるのである。そこで、いわゆる立絵と違い、鏡の紙芝居はちょうどパズルの要領で今の筆者にもある程度場面の再現は可能である。

紙芝居の諸形式を比較する際に、フレームの有無やその質が本質的な要素である理由は、それが画面構成を通じて上演者の語りに結びつく問題だからである。フレームの効用がさらに顕著な平絵を例に、画面構成と語りの関係を検証してみよう。平絵は「巻」と「枚」または「場面」という単位に分節され、絵一枚ごとにそれと分かる番号が記してある。したがって、バラバラにされた場合でも容易に番号順に並べ替えることができる。さらに、絵描きが上演時に舞台箱から絵が引き抜かれる方向を予め計算し、画面構成をすることがある。つまり、前の絵が引き抜かれるにつれ、後の絵が徐々に現われる時、引き抜かれる方向と物語の時間的継起が対応するように登場人物や出来事を画面上に構成するのである。

④……………タクヅケとウラガキ

昭和5年に蟻友会で作られた『黄金バット』の流行で、紙芝居の生産が平絵に転換したことはすでに述べた。ところで、当初その絵の大きさは、わずかにハガキ大のものでしかなかったという事実がある。永松健夫（昭和36年没）が描いたハガキ大の平絵を、その遺族が今も所蔵しているが、そこには題名を書いた表紙、巻や場面を区別した番号の記入がない。その後の平絵のように裏に台詞が書かれていないために登場人物の名前も分からない。しかし、複数の場面で「黄金バット」が登場してくることは確かであるが、その画面構成は案外あっさりとしている。それから『黄金バット』は、同6年に蟻友会から別れて設立した「話の日本社」という組織で、「中版」とよばれるB5大の大きさになった[永松 1947, p.12]。

紙芝居の絵も、その創始当時は極めて簡略なもので、背景は画用紙の生地のみであり、彩色にしても至極簡単に一色をさっと一刷けしたような極めてちやちなものであったのである。そして用紙の大きさも全紙十五分の一位の小さいものであったから、索漠とした街頭で、少し離れるとこんな絵は判然見えなかったろうと思われる。それが昭和七年二月頃、所謂合版と称せられる全紙六分の一の大きさになって始めて現在の絵の如き体裁を備えるようになった。即ち背景も絵具を用い、人物や小道具類も夫々彩色して稍綺麗になったのである。…次いで昭和九年五月頃、現在用いている合同版と称する全紙四分の一の大きさになったのである。尤も現在はこの合同版と先の合版とが両方共使われている」[東京市社会局 1935, p.24]

おそらく、ここでいう合版は中版と同じB5大の大きさであり、その大きさの絵には舞台箱の横ではなく上から引き抜くための、「10 厘位の抜上げ用の貼紙」が一枚一枚につけてあるものもあった[昭和33年8月1日付「カエルのニュース」第25号、紙芝居カエルの会発行（ガリ版）]。そこで、通常舞台箱を自転車の荷台に載せ、横に引き抜きながら上演する昭和20～30年代とは、舞台の構造や上演のあり方、観客の規模などが違っていたことが考えられる。

画面の大きさが変わるということは、当然、ひとつの生産者組織のなかで舞台箱の大きさも変え

なければならないということを意味する。平絵の生産者組織は、「貸元カシモト」または「絵元エモト」とよばれる経営者が絵描きを抱えて絵を製作し、使用者を組織して貸し出すものと、二次的に絵の又貸しをする「支部シブ」というものによって構成される。二次的といったのは、支部で絵の製作は一切行われないう意味であり、支部に対して貸元の組織を「本部」と呼ぶ。そこで、本部や支部には使用者のために舞台箱と自転車を多く用意しておくが、それでもなお、自前の舞台箱を拵えていた使用者が他の貸元へ移ったり、複数の貸元から絵を借りて組み合わせたりする場合には、それらの絵の大きさが一定していなければならない。合同版は戦後の大きさと同じB4大をいうが、おそらくその命名は、貸元⁽⁴⁾どうしが絵の大きさの一定化をはかる必要があったことと何らかのかかわりがあると思われる。

だが、この時期、平絵の生産構造にとっていっそう根本的な変化がもたらされる。つまり、製作時の絵の裏に手書きで台詞を入れるという習慣が始まったのである。この「ウラガキ」という工程が始まる以前、絵の説明は製作者から使用者、使用者から使用者へ次々口頭で伝えられており、現場ではそれを「タクツケ」または「絵をツケる」といった[東京市社会局 1935, p.29]。永松の残したハガキ大の平絵に、ウラガキは一切入っていない。

ウラガキを施すようになったのは、終戦直後に「絵物語」というジャンルを開いて有名となった山川惣治が、昭和7年の秋に開業した「そうじ映画社」が最初といわれる。この貸元は山川が兄弟で経営し、絵も描いていた組織だが、ウラガキを試みたのは同9年頃のことであった。そこで、ウラガキが必要になった理由として、一つに、絵を市内各地や地方へ貸し出したらタクがつけられず「いい加減なタク」でやっていたということ、二つには、当時そうじ映画社には複数の「タク付係」がおり、彼らは絵代の免除という特惠を受けていたが、ウラガキによってその経済的負担を解決しようという狙いがあったということが挙げられた。[日本紙芝居協会 1948, p.3, 永松 1947, p.13]

しかし、タクツケからウラガキへの置換は滑らかにいったわけでもなかった。ウラガキの内容あるいはそうしたあり方を非難する者がいたのである。

どうして裏書が始めたかという、経済的なことがある。そうじでは最初松井さんがいる時分でも書いていない。そうするとタク付係が六人ぐらいいました。社の大幹部がタク付をする。又次の第一支部には若干のタク付係がいるし、絵代の免除というのが非常に多くて経済的に大きな負担であったのです。それを松井さんが一人裏書をすればいいことになる。そこで、元映画の説明者なんか「こんな裏書は駄目だ。我々のタクでやったらもっと効果的に生かす」とかいって、相当非難したんです[日本紙芝居協会 1948, p.3]

ここでウラガキを非難したのは、文脈からするとタク付係の一人であろう。社の大幹部であるとは、単純に貸元への加入が早くて、絵の使用順が上位であるということの意味するが、しかし、絵代の免除はタクツケの技能はもとより、組織での製作者と使用者の力学を表象する事象かも知れない。当時は、「説明者が巾をきかして、製作者が鼻息を窺いながらやってお」り、でなければ製作者が「どなりこまれ」たり使用者の「集団脱退」という騒ぎになったのである[日本紙芝居協会 1948, p.3]。してみると、この批判は、製作者側がウラガキを通じて絵の説明、すなわち解釈を占有するということに対する、危機感ないし不満の吐露と考えるべきである。

他方、それが元映画の説明者すなわち活動写真の弁士の苦情となれば、タクの熟練者である故に

ウラガキが実際の上演過程でなんらかの違和感や不都合を生じさせていたということも考えうる。そこで、次節では、昭和 20～30 年代当時の平絵をテキストに、製作時のウラガキがその後の使用の過程で複雑に書き直されていった理由を分析し、その製作者と上演者における画面構成を捉える視線の違いを明らかにしたい。なぜならその違いは先述した非難におけるような、タクヅケとウラガキの矛盾と関係しているからである。

⑤……………絵と声、絵と文字

平絵の製作は、昭和 30 年代初めから半ば頃にかけて、全国的な規模で中止された。その時点で多くの貸元は、絵の大半を破棄してしまったという。平絵は原版のまま貸し出され、全国各地の支部で使われるので、再び本部に返されるまでに 5～6 年がかかる場合もある。そこで、絵の耐久性のために裏に厚い台紙を貼り、表にはニスを塗ってある。廃業時に「トラック数台分」もの絵を燃やすのは、実に変な作業だったらしい。しかし、中には本部や地方を含む支部の会員が、絵を譲り受けてその後も紙芝居を続けるという場合があった。各地に現存する平絵は、主に、昭和 20～30 年代に製作し使用したものを貸元自らが所有しているもの、譲渡や売却で何人もの手に渡ってから現在に至るもの、それらの中から博物館や図書館に寄贈されたものなどなどである。とりわけ、所有者が変わっていった場合には、もとのウラガキを書き直して利用したものが多く、ここに取りあげたテキストもそうした例の一つである（図 4）。

この『黒百合城』という紙芝居は、大阪市西成区にあった「富士会」という貸元が、昭和 20 年代後半から 30 年代初めの間に製作したものである。そもそも富士会は五島金之輔、明の兄弟が昭

図 4 『黒百合城』のウラガキと書き直し

和初年に東京で開業した貸元であった。戦前から市内はもちろん他県にまで支部を組織し、手広く絵を貸し出していた。終戦直後弟の明は大阪で「富士会本部」の名義で製作と貸し出しをした。一方で東京では、昭和6年頃から富士会で話の筋を作っていたという伊藤正美が五島の妹と結婚し、貸元を継いだ。と同時に、名称を「画劇文化社」と改めた。今の所有者は、昭和20年代終わり頃から東京で紙芝居業を営んでいる人であるが、現在彼は、富士会と画劇文化社を含めて昭和20～30年代当時東京、埼玉、名古屋にあった複数の貸元が製作した紙芝居を多数所有している。しかし、彼自身かつてそれらの本部やその支部に所属したことはない。それらの絵は、以前茨城県水戸市で使われていたものが、いったんは昔の同業者の手に渡ってから、彼が買い取ったものである。すると、水戸で使っていた人は、先述した貸元の水戸所在の支部に関係した者である可能性が高い。この『黒百合城』は、大阪で製作し使用した後、画劇文化社を通じて関東の方に貸し出されていたものと考えられる。そこで、このテキストは少なくとも三度所有者が変わり、その過程でウラガキが書き直されていったわけである。

その様子を細かく見てみよう(図4)。「黒百合城」は全部で31巻作られ、各巻はともに表紙を含めて10枚ある。ここに示したものは、完結の第31巻の第2枚目、すなわち、その巻の最初の場面に関するウラガキである。街頭の実演では、舞台箱に表紙から10枚までを重ねてはめておき、順々に見せながら横から抜いていく。そこで、このテキストは第一枚目の表紙の裏面であり、上演者はそれを抜いて舞台箱の後ろにおいて、第二枚目すなわち第一場面の絵を見せる際に同時に見ていくのである。その中身は、製作時に施したウラガキ(黒の太字)とは別に、新たな台詞(左右両端の赤い太字)を書き加え、すべての漢字によみがな(赤い細字のカタカナと黒い細字のひらがな)を振り、登場人物の名字を消し(赤い二重線)、会話文の前に登場人物の名前で見出し(黒い細字)をつけてあるというものである。書き加えの台詞(右端下)からもとのウラガキの間に(7行目)延ばしてある破線は、新しい台詞を挿入する位置とともに、もとのウラガキを飛ばして省略する部分を示している。

なぜこのように書き直す必要があったろうか。逆にいえば、書き直すことでどのような効果が狙えたのだろうか。一連の場面に関する製作時のウラガキとその後の書き直しを比較対照し、両者における画面構成との対応の違いを分析すれば、その理由が分かる(表2)。そして、画面を捉える視線のあり方における両者の違いは、前節で見てきたウラガキ(製作過程)とタクツケ(上演過程)の矛盾を考える上で役立つのである。その際、書き直しの方はその内容や筆跡、方法を綿密に調べ、同一人物のものと同定できる部分のみで再構成した。

ここで取り上げる一連の場面は、『黒百合城』のちょうどクライマックスに相当する部分のものである。この紙芝居は、黒百合城の後継者をめぐる陰謀にまつわる話であり、主な登場人物は城主丹羽左近太夫、その一人娘で後継者の月姫、一番家老月形主水、月形の息子で剛胆な若侍の源太郎(般若面の怪剣士の正体)と、城主の弟藤五郎、悪家臣久米川大膳、大膳の手先の安宅郷右衛門などなどである。藤五郎を後継者に推す悪家臣久米川大膳の一派が、月姫をさらって城主争奪を狙うが、月姫の身代わりとなる小雪、月姫の危機を救う七之助、悪人たちを退治する般若面の怪剣士の活躍によって月姫は無事父左近太夫に返され、完結を迎えるという内容である。

実をいうと月姫と小雪は、城主左近太夫が道乃という奉行人に産ませた双児の姉妹であり、その

表2 画面構成に関するウラガキと書き直しの対照

No.	巻1 場面	制作時のウラガキ A	画面構成 B	書き直し C
1	30/9	<p>「おのれ悪人天罰を知れ」</p> <p>馬よりパッと飛び下りざま 怪剣士 の紫電一閃 真向 空竹割りに 郷右衛門を切りさげた 「ウーム」 さしもの郷右衛門も どっと 倒れて行くーッ 黒百合谷の血戦は</p>		<p>「エイッ」「ウーッ」</p> <p>馬よりパッと飛び下りざま怪剣士 の紫電一閃 真向 空竹割りに 郷右衛門を切りさげた 「ウー ム」 さしもの郷右衛門もどっと 倒れて行くーッ 黒百合谷の血戦は</p>
2	31/0	<p>(表紙)</p>		<p>(表紙)</p>
3	31/1	<p>黒百合城 力と頼む安宅郷右エ門が般若面の怪 剣士のために殺されたのを見た悪家 老久米川大善が逃げようとしたが飛 鳥の如く怪剣士はおどろかかった 「卑怯者ッ 天命を知れッ」</p> <p>「えいッ」裂帛の気合もろとも斬 り下す一刀「ウーム」悪人大善は 虚空をつかんでどっと倒れた</p>		<p>「チェーン」 ○○○ 逃げようとする ○○○ 後ろにーッ 危—— 般若の面</p> <p>「えいッ」裂帛の気合もろとも斬 り下す一刀「ウーム」悪人大善は 虚空をつかんでどっと倒れた それを見て色を失った藤五郎はこ れまた踵をかえして逃げようとし たがーッ</p>
4	31/2	<p>それを見て色を失った藤五郎はこれ また踵をかえして逃げようとしたが 「藤五郎！何処え行く」 「あッ…」 目の前に立ったのは城主左京太夫と家 老月形主水とあまたの家臣たちだった 「藤五郎！汝の悪事の数々は判明し たぞ よくぞ大書と組んで黒百合城 を奪おうといたし居ったな」 「ウーム、しまった…」</p>		<p>「藤五郎！何処え行く」 「あッ…」 目の前に立ったのは城主左京太夫 と家老月形主水とあまたの家臣た ちだった 「藤五郎！汝の悪事の数々は判明 したぞ よくぞ大書と組んで黒百 合城を奪おうといたし居ったな」 「ウーム、しまった…」</p>
5	31/3	<p>逃げようとするのを左京太夫は抜 き打ちの一閃… 「えいッ」 「あッウーム」 「悪因 悪果 思い知ったか」 どっと藤五郎は悪の鮮血にまみれ て倒れて行くーッ</p>		<p>「エイッ」</p> <p>と逃げようとするのを左京太夫は 抜き打ちの一閃… 「あッウーム」 「悪因 悪果 思い知ったか」 どっと藤五郎は悪の鮮血にまみれ て倒れて行くーッ</p>
6	31/4	<p>腥風一過 黒百合谷は悪人たちの 醜い鮮血としたいをさらしてもと の静寂にかえった 「父上さま」 月姫は左京太夫にすがりついた 「お姫…無事にいてくれたか」 「父上様」 「母上さまも小雪どのもここに居 られます」 「何 道乃か？」</p>		<p>腥風一過 黒百合谷は悪人たちの 醜い鮮血としたいをさらしてもと の静寂にかえった 「父上さま」 月姫は左京太夫にすがりついた 「お姫…無事にいてくれたか」 「父上様」 「母上さまも小雪どのもここに居 られます」 「何 道乃か？」</p>

ことで道乃は城を追い出されていた。そこで、第30巻では、紆余曲折を経て母道乃の家に匿った月姫を、大膳と郷右衛門たちが追って殺到する。その30巻の最後が、月姫が再び悪党たちに奪われるという危機一髪のところに、どこからともなく般若面の怪剣士が現れて郷右衛門を切り倒すという場面である(表2 Na1)。かわって第31巻では(Na2)、般若面が続いて大膳を倒し(Na3)、駆け付けた左近太夫が(Na4)、弟藤五郎を斬って(Na5)、月姫を救う(Na6)という場面が続く。

いよいよ、製作時のウラガキ(表2 A列)とその後の書き直し(同表C列)を比較対照してみると、次のような違いがあることが分かる。Aのある種の台詞(Na3の点線で囲った以外)をCでは省略し、C独自に台詞(Na1, 3, 5の下線部)を加え、Aの台詞の一部(Na4の網掛)をCでは前の場面(Na3内の網掛)に移してある。これらの変化を画面構成と対応させると、さらに、次のような特徴が指摘できる。なお、街頭の実演で絵は、観客から見て舞台箱の右から左へ引き抜かれていくので、場面が変わる際にそれは右から左へ徐々に開かれるという格好となる。表2で見える場合はそれぞれの画面を右から左へ眺めていけばいい。

第一に、書き直しでは場面の最初に「エイッ」、「チェーン」といったオノマトペを配し、場面が変わる瞬間の速度感が増している。現実の上演で演者は、舞台の右横(観客からみて左横)に並んで、絵を左に振り向きながら観客に向かって説明する。そこで、場面が変わる瞬間すなわち今かかっている絵を右手で左に抜きはじめた時、その裏の右端が上演者に見えると同時に、次の絵すなわち場面の右側が現れるという仕組みになっている。つまり、第31巻の表紙(表2 B Na2)が抜かれ始めると、観客には第一場面(B Na3)の右側が見えはじめると同時に、演者は「チェーン」と叫ぶのである(図4、表2 C Na3)。さらに、この場面の終わりに次の場面の台詞の一部を移すことによって(網掛部分)、観客にこれから実現するであろう出来事への期待を募っている。最後に演者が「ッ」と息をつめると、その期待はいっそう増幅する。

とくにこの場面の書き直しが多い理由は(図4、表2 C Na3)、その画面構成が大変複雑つまり説明すべき情報量が多いからである(表2 B Na3)。書き直しでは、もとのウラガキにあった状況説明の部分を省略して、画面の右端から般若面の後ろに迫る悪党を読み込んでいる。それは、第一の特徴すなわち場面転換の速度を増すという工夫の他に、第二の特徴とも関連することである。

そこで、第二は、書き直した台詞からは画面を右から左へ眺めていくという癖が感じられるという特徴である。第31巻第1場面の書き直しの台詞に従って画面上の視線の動きを捉えてみると、「後ろにーッ」→「斬り下す刀」→「悪人大膳」という格好になり、視線の動きが、すなわち物語の時間の継起と対応していることが分かる。それは、紙芝居の絵が舞台箱の構造によって右から左へ抜かれるために、使用者が視線を画面の右から左へ移しつつ見るからである。それに対して、製作者側が施したウラガキは、状況を説明した冒頭の台詞のあり方から考えると(表2 A Na3の点線囲い以外)、画面全体を開いて見た視線が感じられる。書き直しで般若面の後ろの敵が読み込まれているのは、そうした視線の違いによることである。

次の第2場面に関しても、もとのウラガキでは、冒頭で逃げようとする藤五郎の状況説明し、それから左近太夫の台詞が続くのであるから、その視線はいったん画面の左に開いてから右の方に戻るといった格好になる。しかし、書き直しでは、冒頭の状況説明を移すことで、場面の転換とともに左近太夫の台詞から始まっているので、画面上で視線は右から左へ流れるのである。さらに、次の

第3場面に関しても、もとのウラガキは逃げようとする藤五郎の様子を先に捉えているため、視線が左から右へ逆行してしまう。それに対して書き直しは、場面が変わると先に画面右側の左近太夫の抜き打ちがあらわれるのを計算し、冒頭で「エイーッ」という台詞を挿入している。

物語の最も緊張感に溢れ、早いテンポを要する場面で、このように製作者のウラガキと使用者の書き直しにおける視点の違いがあらわれるのである。こうしてウラガキのあり方とそれをめぐる諸事情にこだわる理由は、それが紙芝居の生産における文字の浸透という問題に関わっており、そこで、上演における音声言語や絵柄の変化というような、いっそう実践的な主題とむすびつくからである。

結びに代えて

昭和13年3月より警視庁が行った検閲は、次の内容を骨子としていた。つまり、「紙芝居に使用するべき絵画に説明書正副二部を附し警視庁に提出検閲を受け」、「従業中説明書を携帯し之に相違せる説明をなさざること」という内容である[内山 1939: 17-24]。ということは、第一に、絵だけでは物語の内容が把握し切れず、したがって、あるいは、絵と従業時の説明との結びつきが固定しないということが問題になったことを意味する。第二には、未だこの時点ではさほどウラガキが普及しなかったことを意味するが、その後のウラガキの普及が絵と説明のむすびつきに影響をおよぼしたことはいうまでもない。

紙芝居の絵と説明という問題は、立絵なり平絵の画面構成や語りの巧拙を云々する類の、ナイーブな議論で済まされる事柄では決してない。特定の媒体（製作）に対して一定の説明（上演）が成立するとすれば、むしろ、その結びつきを自明視する前提と透明化の過程を議論すべきである。そこで、本論文は、組織論的な前提すなわち製作と上演をめぐる組織的分化の側面から、形式（外形）的变化の中身を捉えてきた。

つまり、一人で立絵の製作と上演を行う場合、その媒体の透明度はゼロといえるのであり、また、徒弟制組織における製作者の特権性（入門束脩と御用金または縄張り）は、絵描きに関する情報や上演技能といった、媒体の透明度に直結する事柄の専有に由来する。そうした組織論的な矛盾を解消しようとしたところに、鏡の紙芝居や平絵というような媒体の変形や革新が発現し、あるいは組織の分裂が実現するのである。一方で媒体の変化は、ウラガキの導入過程にも見られるように、それ自体が組織の中に矛盾を惹起する。そこで、その矛盾の反復と解消こそが媒体が変化する過程、すなわち透明になっていくプロセスなのである。単純に物品を並べて発展段階とするような議論は、あまりに決定論的または超越論的である。

ウラガキの普及に関しては、第5節でみたように、全国的な規模でそれが一般化していた昭和20年代以降も、画面構成に対する文字と音声言語の矛盾は依然存在した。しかし、昭和10年代以降ウラガキが普及する過程で、従来の絵と音声言語の結びつきは、ゆるやかにまたは急激に変化していったと推測される。詳しい議論は今後の課題に残すが、ウラガキが普及する経緯と時期は、昭和13年の検閲を含めて紙芝居をめぐる社会的な状況の拡大が、その背景にはあった。たとえば、昭和10年代における「教育紙芝居」（印刷紙芝居）の創出と、戦中の「教化紙芝居」への転化がそれである。そうしたなか、昭和12年12月に東京市内の貸元19カ所を買収してできた大日本画劇

株式会社が、警視庁の検閲と同じ13年3月から貸し出しを開始するという異例な事態が起る。これだけ拡大化した組織では、生産の合理化が図られざるをえないだろうが、その異例さは紙芝居の生産本来の下部構造に加え、「国策紙芝居」の刊行というような普遍的な状況を、同時に抱え込んだところにある。

ウラガキによる説明の文字化を含む、紙芝居の生産における普遍化は、その絵柄と音声言語のむすびつきに影響を及ぼしながら、ゆるやかに物語の形態（内形）の変容を引き起こしていたと考えられる。なぜなら、昭和20年代におけるGHQの検閲や都道府県の業者条例を含む、紙芝居をめぐる社会的な状況のさらなる拡大と、それにともなう生産者組織の動態には、東京と大阪や神戸とで一定程度のばらつきがあり、そこで、その差は両地域の間にもみられる、物語および絵柄の形態上の違いとなんらかのかたちに関連している可能性があるからである。ちなみに、かつて東京の生産者の間には、関西の紙芝居は「『エログロ』が多い」、「派手でケバい」、一言でいえば「品がない」というような意見があった。関西地方のそうした特徴は、さらに、紙芝居が戦後日本のマンガ文化とむすびつくなかで、大阪における赤本や劇画の生産に影響した可能性もある。

注

(1)——拙稿[1999]参照。

(2)——ここでは芸道の徒弟制におけるメディアの変化と実践および知識の変容に関する福島真人の議論を踏まえた。福島によれば、芸能における身体的技能の教授および学習過程で、ビデオのような新しいメディアを導入するに際して、例えば、大衆芸能や一部の民俗芸能などは積極的に受け入れようとするのに対して、能のような古典芸能は「能の『魂』」なるものを再現仕切れていない」として反発し、拒否することがあるという。しかし、実をいうと能におけるような反発は、一種の「言語的な戦略」であって能の「魂」それ自体を実体視して捉えるべきではないという。それはたとえば、能における中心的な技能の教授および学習の際に、師匠が弟子に「『形』は学べても『型』は学べない」というのと同じような事態なのである。そこで、ここでいう「形」と「型」の違いは、次のようなことらしい。つまり、「形」とは見て真似なり訓練をすれば到達することのできる「外面的」な技能であるのに対し、「型」とはそうした「形」の単なる模倣を越えて、学習者自らの主体的な動きになってからの次元をいう。但し、その主体的な次元とは、たとえば、日本舞踊である種の所作について「舞う雪を手で取るように」というような「『わざ』言語」によって言明されるのみで、実体視できるものではない。それは外面的な「形」の模倣だけで到達できる領域ではなく、そこで、師匠の家に住み込んで世話をしたりするような長期間にわたる日常的な関係の積み重ねこそが重

要なのだという。このように「型」を捉える背景には、マニュアルや学校式の教授および学習に対する批判が込められている[生田1987, pp. 23-43, 84-91]。従って、福島は、能における中心的な技能の場合でも、師匠は必ずしもその「型」を明確な言葉で明示できるわけではないという。にもかかわらず、「形」は学べても「型」は学べないというような言説を持ち出すのは、師匠が中心的な技能を秘匿し、芸道の徒弟制における権威構造を守ろうとするからだ、というわけである。だからといって、中心的技能がまったく変化しないわけではなく、師匠の権威構造を守るための「積極的秘匿」によって、変化はブラックボックスのなかで制度的に保証されていると見るべきだという。以上の福島と生田の議論は、紙芝居の形式的な変化を組織的分化や製作過程の変容と結び付けて捉えようとする筆者にとって非常に示唆に富むものである。しかし、福島議論では、新しいメディアの導入しない介入に対して積極的な、たとえば大衆芸能や一部の民俗芸能に関する議論があまりなされていない。そこで、本稿はある種のメディアが導入後に透明になっていくプロセスをも捉えようとした。

(3)——縁日や祭りでの上演に使われた立絵の舞台は、たとえば、歌舞伎座を模して立派な屋根を構えた大がかりなもの（高さ約85×横約240cm）であった[東京市社会局 1935, p. 9, 永井啓夫 1982, p. 164]。それに比べ、自転車の荷台に積んで街頭で上演する場合のものは、たとえば、高さ約50×横約90cmのものや、高さ48.6×横

78.7×奥行き7.9 cmのもののように明らかに小さい[東京市社会局 1935, p. 8, 三田村 1992, p. 33]。そして、鏡をつけた舞台(図3)は現在早稲田大学演劇博物館が所蔵するものだが、その大きさ(高さ48.0×横54.5×奥行き29.5cm)から、街頭用であったことは間違いない[姜 1997]。なお、肩に担いで歩く形式の舞台もあり、それは現物が残って居らず、挿絵や写真で見る限り、舞台の四角に足がついて肩掛け用に横棒を付けてある[今井 1934, pp. 32-33]。

(4)——確かに、平絵の出現以来「東京教誨組合」「東京写絵業組合」「童話連合会」などといった、貸元の次元を超えた団結が生じていたことは事実である。さらに昭和7年10月には、その三つの団体を含む19ヶ所の貸元が、前文部政務次官で衆議院議員であった人物を会長に「日本画劇教育協会」を設立したのである[内山・野村 1937, pp. 13-20]。一方でこうした連帯の背景には、当時平絵の流行と生産者の増加が社会的に問題視されたという理由もある。昭和6年の都新聞の調査は先述の通りだが、昭和7年の新聞には紙芝居の内容や衛生上の問

題はさることながら、男女の問題などをかなり際どいところまで話して子供を笑わせようとしたり、非常に色の強い蕪雑な絵を見せてそのグロテスクな有り様を子供の眼に押し付けるといような業者の「ヤリ口」を非難する、一方で「むげに斥けるは認識不足」であり「教育の補助機関として進んでとり入れたい」という賛否両論があらわれていた。そして後者は陸軍省新聞班が「富士会」という貸元を招いて、「山田一等兵」という紙芝居を披露した日の記事からである。さらに、昭和8年に警視庁が、翌年には東京市社会局が紙芝居業の実態の調査に乗り出し、同時期に他方では児童文芸、宗教伝道、校外教育という分野の専門家たちが各々の活動に紙芝居を利用しようとした。その結果、「新興紙芝居」「福音紙芝居」「教育紙芝居」というカテゴリーが現れ、紙芝居は従来とは全く別の文脈に組み込まれていくのである。とくに、当時の革新的な理念を背景とした教育者たちによって創出された教育紙芝居は、戦中に「教化紙芝居」へ転化し、国策を伝える重要なメディアと化した。[姜 2000]

引用文献

- 生田久美子 1987 『「わざ」から知る』東京大学出版会
 石子順造 1970→1989 「マンガ表現の論理と構造」竹内オサム他編『マンガ批評大系』3 平凡社
 今井よね 1934→1988 『紙芝居の実際』大空社
 内山憲尚 1939 『紙芝居精義』東洋図書
 内山憲堂・野村正二 1937 『紙芝居の教育的研究』玄林社
 加古里子 年代未詳 a 「紙芝居の歴史〈3〉」「紙芝居」教育紙芝居研究会(私家版)
 年代未詳 b 「紙芝居の歴史〈5〉」「紙芝居」教育紙芝居研究会(私家版)
 加太こうじ 1971 『紙芝居昭和史』立風書房
 姜 竣 1997 「演劇博物館所蔵立絵紙芝居について」『演劇研究』20 早稲田大学演劇博物館
 1999 「『鬼太郎』物語の誕生と成長—紙芝居とマンガの比較メディア史考」『春秋ばろる』11 パロル舎
 2000 「街頭紙芝居と教育紙芝居—戦前戦中における紙芝居の展開—」『口承文藝研究』23 日本口承文藝学会
 久保庭愛子 1984 「紙人形芝居の鏡」『紙しばい広場』9 子どもの文化研究所
 進藤恒一郎 1935 「紙芝居体験記」『児童』6 月号
 杉浦芳之助 1982 「立絵紙芝居のこと」『母の友』7 月号 福音館書店
 1988 『竹馬』緑の笛豆本第1期 242 集 緑の笛豆本の会
 東京市社会局 1935→1988 『紙芝居に関する調査』大空社
 永井啓夫 1982 「立ち絵の歴史」南博・他編『えとく紙芝居・のぞきからくり・写し絵の世界』白水社
 永松健夫 1947 「黄金バットのころ」『紙芝居』復刊3 日本紙芝居協会
 日本紙芝居協会 1948 「街頭紙芝居プロデューサー打明話」『紙芝居』復刊6 日本紙芝居協会
 福島真人 1995 「序文—身体を社会的に構築する」福島真人編『身体構築学』ひつじ書房
 三田村佳子 1992 「「立絵」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 埼玉県立博物館
 ジーン・レイブ、エティエンヌ・ウェンガー 1993 『状況に埋め込まれた学習』佐伯胖訳 産業図書

(城西国際大学国際文化教育センター)

(2001年2月28日 審査終了受理)

Conflicts between Continuity and Displacement in Japanese *Kamishibai*

KANG Jun

The author of this paper has confronted with several difficulties choosing *kamishibai* (the Japanese picture-card show) as a subject of folkloric study. Difficult problems have been casted such as “*Kamishibai* is not folklore but popular culture.” or “The index of YANAGITA works includes this item or not?” The reason of these problems seems to be that the practice of *kamishibai* changes very easily and its domain is not familiar enough to the folk society. Folklore is almost unable to seize a phenomenon of transition, because its appointed task has been how to grasp the continuity of history (tradition), and in Japan the matter of folklore has been substantialized through the reproduction (description) of YANAGITA’s classification. However, YANAGITA translated the word ‘tradition’ into Japanese ‘*densho*’ instead of ‘*dento*’, because he tried to give importance to the side of changing structurization of the object.

This paper deals with the changing structurization of the practice of *kamishibai* from around 1900 until the end of the second world war. The appearance of the picture-card show pushed away the paper puppet show. It coincided with the dissolving process of undifferentiated conditions between production and application, and it also synchronized with disruption of the apprenticeship. There appeared some types of variation such as the paper puppet show with mirror. The picture-card was accompanied with the script at the back (*uragaki*), which produced friction between makers and experienced narrators (*takuzuke-kakari*). It originated from the conflict between the spoken language on stage and the script under manufacturing.

From the discussion above, the author of this paper considers the transition of a medium as systematic specialization. In other words, systematical conflict produces reform and innovation. Conflict around a medium and its dissolution is the being transparency of a medium, and it is this process how practice and knowledge of producers and receivers is structurized while constantly changing.

key words: the Japanese picture-card show, continuity and displacement, media, conflict, transparency
