



Title	戦時下における教育紙芝居の上演現場 : 口頭芸と国家の関係をめぐる一考察
Author(s)	真鍋, 昌賢
Citation	待兼山論叢. 日本学篇. 1998, 32, p. 1-24
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/56552">https://hdl.handle.net/11094/56552</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 戦時下における教育紙芝居の上演現場

— 口頭芸と国家の関係をめぐる一考察 —

真鍋 昌賢

はじめに

近年の口承文芸研究では、昔話や語り物に関して、パフォーマンス、口演の場、あるいは演者の声などへの注目が高まりつつある。<sup>1)</sup> また日本に先んじて、アメリカにおけるフォークロア研究では、一九七〇年代以降、パフォーマンスは、さまざまなストーリーテリングを分析する際の基本的な要素であり続けている。ストーリーテリングを「コミュニケーションとしての出来事 (communicative event)」としてとらえ、フィールドワークを通じてそれを記述、分析してゆくことにより、多くの成果が積み重ねられてきた。パフォーマンスの現場では、コンテキストに応じた語り手の臨機応変な作話のプロセスがあり、同一演者の同一演目であっても、まったく同質のコミュニケーションを引き起こすことはない。また、一回一回の物語の口演現場は、演者と観客の身体の社会性を確認したり、あるいは更新したりする、儀礼的な空間であるとも言えるだろう。

本稿の意図はそうしたパフォーマンスへの関心を、歴史的かつ政治的なコンテクストにおかれた口頭芸にもちこむことにある。口頭芸が、イデオロギー状況や、メディア状況を背景に、知識人の手で発見され、理論化される過程を手がかりとして、戦時下におけるパフォーマンスの現場と国民国家の関係について考察してみたい。焦点は、一九三〇年代中頃から、徐々に形成されてゆく「教育紙芝居」である。教育紙芝居では、紙芝居の製作と上演に関する理論化が進められた。それは、例えば「ただもう陶然とした二十人ばかりの子供達が肩を波うたせ、息を殺して画面を見つめていた」とか、「もう子供達の眼の色が違って仕舞う」とか、「語る人と聴く人の間に、こんなにもピタリ呼吸の合った場面を、どこの講堂や教室でも未だかつて見たことが無い」<sup>②</sup>などと描写されるような紙芝居の持つ力を、メッセージの伝達に利用するためであった。本稿の関心に即して〈教材化〉という過程を定義するならば、それは教育的メッセージを効果的に伝えるために、上演現場のコミュニケーションを理論化、言説化する試みである。観客にとつての上演時間の連続性と、上演の盛り上がりクライマックスを獲得するためには、上演論さらにはそれを支える製作論が必要であった。教育的なメッセージを効果的に伝えるために、「最大の相互関係maximan interaction」<sup>③</sup>とでも換言できるような演者と観客の関係を、いかに作り出すかが問題にされていたと言えるだろう。

以下ではまず、教育紙芝居と国策の密接な関係を示し、次に、国策言説には回収しきれない、上演現場での出来事について示してゆく。それにより、勃興期である戦時下において、教育紙芝居というジャンルにもたらされた、位相を異にする二つの方向性を示し、そのジャンルに内包されていた矛盾を明らかにしてみたい。具体的には、教育紙芝居を担う代表的な機関であった日本教育紙芝居協会に所属した、二人の知識人の紙芝居観を対照させること

になる。

紙芝居は、ある枚数（一般的には十枚から二十枚）の絵を順に見せ、それに従い物語を口演する芸である。紙芝居は上演（口演）することによって、はじめて芸として成り立つ。紙芝居の魅力の大きな割合が絵にあることは言うまでもないが、物語を管理するのは、やはり演者である。そういった意味で、紙芝居は「口頭」芸であるといえる。口頭性・視覚性さらには皮膚感覚的に感じる雰囲気、それらが上演現場を構成する不可分な要素であることを意識化するうえで、紙芝居は格好の素材である。

### 一 国策と紙芝居

紙芝居は、一九三〇年（昭和五）頃から、都市部の街頭を中心に行われた職業的な口頭芸である。収入は、鉛筆の駄菓子を販売することによって得られた。しだいに紙芝居は、布教、教育、保育などの手段として見いだされてゆく。紙芝居史においては、職業として行われる紙芝居と、教育として行われるそれとを区別して、前者を街頭紙芝居と呼び、後者を教育紙芝居と呼んでいる。<sup>④</sup> 両者は併存してゆくのだが、教育紙芝居の製作方法、演技方法、将来の方向性などについては様々な論者により研究された。<sup>⑤</sup> 教育紙芝居を推進する者たちは、街頭紙芝居の筋、絵、口演技術を、概ね否定することで、教育紙芝居の可能性を論じた。<sup>⑥</sup> 当時の代表的な、教育紙芝居を推進する団体である「日本教育紙芝居協会」は、一九三八年（昭和十三）に、前身団体を継承するかたちで設立された。一九四〇年（昭和十五）以降、近衛文麿内閣のもとに展開される「新体制」のもとでは、文化の各ジャンル毎につくられる「国策協力」団体への一元的な統合が進む。日本教育紙芝居協会もその例に漏れず、一九四二年（昭和十七）

一月より、機関誌のタイトルを『教育紙芝居』から『紙芝居』に改め、国策色を強めてゆく。<sup>⑦</sup>情報局芸能課に所属する千賀彰は、紙芝居が、「商業主義の機構」の下に営まれているのではなく、隣組や学校で行われるようになったことを理由に挙げ、紙芝居が他の芸能に比べて「切替が速やかに」行われたと述べている。国策協力に関しては、芝居・舞踊・浪曲など他の芸能一般に比べると、相対的に自発的とみなされた。<sup>⑧</sup>では、なぜ「教材化」によつて国策化が「速やかに」進んだのか。街頭紙芝居との比較のもとに整理しておきたい。

取り上げるのは、一九四〇年（昭和十五）に、松永健哉によつて記された『教育紙芝居講座』<sup>⑨</sup>である。数ある教育紙芝居に関する著書の中で、この著書に焦点をしぼる理由は三つある。一つは、「近衛新体制」がとえられた直後に出版されており、大政翼賛運動及び「新体制」をふまえたこの時点での教育紙芝居理論の概括をつかめるということ、次に、当時の教育紙芝居の理念と方法論を、体系的にとらえており、「戦中紙芝居ブームのよいテキストになった」とみなされていること、<sup>⑩</sup>さらに松永が、日本教育紙芝居協会を当初から支えた中心的人物の一人だったことである。

国策と結びついた一つ目の理由は、街頭紙芝居のテキスト群を利用するのではなく、否定することにより、新たなテキストを作つていったことが挙げられる。松永は街頭紙芝居の「テーマ」や「残忍性」、「露骨な継子虐待」といった要素を問題であると言う。また、「無駄のない筋の構成」が紙芝居には必要であるとし、人気のあるシリーズは、どんどん筋がのび、百巻以上も続くような「徒らな冗漫さ」があるとも述べる。さらに、絵の色彩は『「あくだい」の一言につきる』<sup>⑪</sup>という。松永は、「日本教育紙芝居協会活動一覽」の中で、協会が扱う教育紙芝居を、内容と利用目的から国体・国策・教化・行事・ニュース・教材・文化・名作・大陸工作・娯楽・輸出という十一の

ジャンルに分類している<sup>⑫</sup>。また、松永は「銃後の力」などの自身の作品をモデルにしつつ、脚本の作り方における最初の場面・最後の場面・作品の長さなどの要素を説明している<sup>⑬</sup>。

次に挙げるのは、上演技術に関わる要素である。それは、筋書きを文字として固定したこと、演技方のマニュアル化が進んだことである<sup>⑭</sup>。松永は『教育紙芝居講座』の「第二版序」において「自分が長年かかって築き上げた製作や実演の技術」として「脚本の形式」や「舞台の新家特許」とともに「絵の裏に台詞を順送りに書くこと」を挙げている<sup>⑮</sup>。松永の考案以前に、順送りに書く方法がまったくなかったかどうかは詳らかではないが、筋書きの固定が、教育紙芝居の中で培われてきた方法であることは間違いない。戦時下の教育紙芝居においては、固定された筋書きを守ることが原則とみなされてゆく<sup>⑯</sup>。従って、「自由実演」の是非は、教育紙芝居の実演において論点の一つでもあった<sup>⑰</sup>。また実演において、松永が重要と見なしたのは、技術に先立つ演者の精神であった。その上で、上演技術として、まず適切な上演空間のつくり方を示した。さらに素人と玄人の差として紙芝居の「めぐり方（筆者注・抜き方）」と「めぐりに伴う言葉の連続の問題」を挙げて、失敗して観衆の緊張をときれさせぬように練習をつむことを指導している。そして、松永は「声色」や「説明の調子」についても言及している。一般的に教育紙芝居の立場からは、街頭紙芝居の声色や節回しを、浪花節調とか活弁調と揶揄した<sup>⑱</sup>。精神面、めぐり方、声は、上演現場のマニュアル化において、他の論者にも共有された論じるべき要素であった。

三つ目に挙げるのは、印刷・複製されたことである。街頭紙芝居において、肉筆による一つの作品は、演者の手から手へ、巡業するかのごとく各地を巡る<sup>⑲</sup>。つまり、街頭紙芝居を観る子供たちは、一般的に一つの作品を繰り返し観ることは希であったことが分かる。作品と観客を結ぶ関係が量産される速度は、印刷された紙芝居と比して

限度があった。一九四二年（昭和十七）からは、朝日新聞社の資本によって設立された日本教育画劇が、協会の教育紙芝居を発行してゆく。これによって販売には、一層の拍車がかかってゆく。そして「実演の仕方」は、絵の裏に筋書きとともに印刷され、普及していくのである。

《教材化》に際して、紙芝居の上演現場のあり方を支える生産及び流通の回路は、再編成されていた。そのような状況において、「いつでもどこでもだれでもやれる」というスローガンとともに、観客となる対象は大人にまで拡張していった。<sup>20</sup>紙芝居のもつ上演現場の一体感・盛り上がりが必要としつつも、併存していた街頭紙芝居を利用するのではなく、否定することによって、教育紙芝居は、急速に、国策と密接な関係を結んでいったのである。

## 二 国策の「オブラート」あるいは「胃散」としての紙芝居

では、国策推進の立場から教育紙芝居はどのように認識されたのか。まず、ここで取り上げるのは大政翼賛会文化動員部の編集したパンフレット『勤労芸能指導資料 正しい勤労芸能』である。この手引書は、一九四四年（昭和十九）九月に改訂された勤労芸能会指導要綱が掲載されているため、それ以降に発行されたと考えられる。大政翼賛会では、「現下の時局にふさわしい正しい勤労芸能の指導、指針が必要と思われる」という考えのもとに「勤労芸能研究会」を運営し、「極めて啓蒙的な指針書」を編むに至ったという。本パンフレットには、芸能の現場の運営の仕方、演目のあり方について詳述されていく。芸能には「他より持ち込み与える」職業的なものと「働く者自らの手でつくりうみだす」素人的なものとがあり、後者がここでの指導の対象となっている。<sup>21</sup>素人芸能は、農村、工場、隣組といった社会集団毎に解説され、それらの集団内部に演じる場が内包され、勤労と有機的に結びつくこ

とが求められた。『正しい勤労芸能』には、「観客の導き方」が示されたり、「模範」となるような芸能会の運営理念やプログラム編成の実例が随時挙げられている。つまり、このパンフレットには、翼賛会が理想とした芸能会のモデルが示されているのである。

「観衆の導き方」は「国民の導き方」につながるとして、上演現場での注意事項が述べられている。「普通の集会」に比べて、芸能会では、「観衆の態度や気持ち」が、成功／失敗に重大な影響を持つ。例えば、次のような事例を挙げている。素人俳優に向かって「いよう、色男！」と野次がとび、観衆がドット笑い、俳優はあがつてしまつて台詞を言うことができなくなつてしまつた。司会者が「皆緊張してもらいたい」とでも言うのと、会場はしらけて、「所期の効果を達成することができないのは必定」である。ほおつておくと「あつちからもこつちからも卑猥な野次」が飛び出しかねない。「会場の気分が変な方向へそれ出すと、雪達磨が転げ出した時のように、アツと思つ間に飛んでもない芸能会が出来上がつてしまふ。といつて司会者が無理にそれを押しとどめようとする、観衆が固くなり、それにつれて舞台まで固くなり、味も素気もない」芸能会になるので、「ここの呼吸が実に難しい」といふ。地域、職域の相違によつて観衆の質が違うので決定的な方針を立てるのは難しいとしつつ、「観衆指導係」を置くという案が示されている。無方針で座らせると、観衆がどやどやと流れ込み、普段おとなしい人でもやじをとばしたくなるので「観衆指導係」は座らせ方を決め、観衆に混じつて座り、司会者と協力しつゝ観衆を導くのだといふ。<sup>②</sup>

勤労芸能会の模範例の中で、紙芝居に対する言及としては、例えば松永の作品が挙げられている。例えば、ある隣組の「模範町会長の芸能談義」には、



実は貯蓄の割当が多い月など、ただ今月は二倍とか三倍とか言わずに、組内の人に貯蓄に対する関心を深めておくことです。最近では紙芝居で「爪文字」というのがありますが、前線の兵隊さんが、壮烈な戦死の直前に、血潮にまみれた文字で、岩壁に「ひこうき」と書いたというような筋のものなどを見せる。それを見るとみんな泣いて感激をする。前線へ一機でも多くという気が湧き上る。そこで貯蓄の割当などに対する小さな不平もけしとんでみんなが頑張る勇気が出て来ます<sup>23)</sup>

と述べられている。また、香川県安田村での、翼賛壮年団による敬老会の番組には、「銃後の力」が組み込まれている<sup>24)</sup>。

手引書では、個別の芸能の意義が述べられてゆくのだが、演劇・指人形・幻灯・音楽・厚生舞踊などとともに、紙芝居も取り上げられている。紙芝居の解説を行っているのは、日本教育紙芝居協会の庶務幹事であった宗教学者の佐木秋夫であった。ここで強調されているのは、紙芝居が小集団を前にしてその機能を発揮する、ということである。小集団とは「五十人前後から百人くらい」までのつどい」を指す。「移動演劇や大規模な芸能大会との機械的な結びつきは危険」であり、「末端小集団のなかの常時艇身」が根本にある理念であるという。また、「昼休みや寮のひととき、随時の和楽会の一刻や常会の前後の十五分など」において、「機動性」を発揮すべきと述べる。また、紙芝居は情緒を通じてうったえてかけてくる場合が多く、「動く掛け図」として分かりやすく理解させる場合も少なくない」ので、「直接的な啓蒙媒体としても働きうる」と述べられている。佐木は、そのような紙芝居を「オブラートだけではなく消化を助ける胃散でもある」と比喩している。さらに、画よりも先に脚本を作ることや、

生々しい声色を使うと、「実演だけが作品を離れて飛び出して来」るので、「表現を殺して想像力を活かすという紙芝居の特徴にそむ」くこと、などの紙芝居の作り方、実演の仕方についての注意事項が述べられている。<sup>25)</sup>

紙芝居の国策化といっても、それは大政翼賛会や情報局の言説のみで展開する過程ではない。日本教育紙芝居協会の機関誌である「紙芝居」誌上では、戦時下における国策遂行の手段としての紙芝居を、どのように位置づけるかについて、しばしば議論されてゆく。協会の中心的な会員、軍・情報局・大政翼賛会などの所属者、さらには地方会員や一般読者が、それぞれの立場から紙芝居への認識や期待について述べている。本稿では、雑誌「紙芝居」を、協会が、教育紙芝居の理念と実践を国家機関の期待との間で折衝し、認識してゆく場であったととらえたい。ここでもしばしば、「オブラート」や「胃散」という比喻と同調する認識が、情報局芸能課や陸軍省報道部に所属する者の発言からうかがえる。その中では、むしろ「面白くない」とか「御説教のようである」という評価を危惧し、国策メッセージがあらさまにならない表現方法を紙芝居に求めたり、指導者が「慰安」と「指導」をはっきり分けて「用いる際には、「軍から来たのか、民間から盛り上がったのか分からぬように」すべきであり、当時頻繁に出版されていた委嘱作品という「権威をつけたがる」のは考えものなので、「売れるものなら、なるべく陸軍省などという肩書きは使いたくない」と述べられたりもした。<sup>27)</sup> また、「飛行機増産」、「少年兵募集」、「食料増産」など、戦況に応じて生じてくるであろう「重点」を、その都度取り込んでいくようにという要請が述べられる際に、具体例として「爪文字」を評価しながら、「飛行機増産」を焦点とした場合の意見が述べられたりもした。どんな職業の者でも「飛行機工場に飛び込む」、というような直接的な表現をせず、「各々がその職域に奉公しなければならぬことを歌って」、それが「他の面を昂揚し」、最終的に「飛行機増産が昂まる」べきであり、「最後の二頁か三

頁を増産に結びつけて強調する」のだという。<sup>28</sup>

このように、国策を浸透させる上での教育紙芝居のあるべき姿に対して、「紙芝居」誌上では国策性／娯楽性・芸術性というコードに基づいて、議論がかわされていたことが分かる。教育紙芝居は国策を強調しつつも、両面を保つことが求められ、両者をいかに操作するかが問題になっていったと言えるだろう。「勤労芸能」という言葉が用いられてゆくように、国家機関は、「増産」のための労力が芸能に走ることに警戒を示しつつ、芸能あるいは娯楽の場を、「勤労」の場のなかに内包することを理想とした。そうした「勤労」の場をはじめとする統後の様々な「末端小集団」において、教育紙芝居は、国策遂行を期待された。

教育紙芝居が培った声や語調、抜き方といった演じ方は、統後での言動モデルを浸透させるために、現場で突発的な出来事が生起する可能性を低め、上演現場の時間の連続性を維持し、演者と観客の間に結ばれる一体感、充実感を掌握するための手段になった。そのような意図は、程度の差こそあれ、国策を旨とする紙芝居全体に共通していたといつてよい。

本章では、国家機関の理想とした上演現場のモデルを示してきた。しかしそれだけでは、戦時下における教育紙芝居の上演現場を描写したことにはならない。教育紙芝居は、増産、少国民育成などのテーマに準拠しつつも、国策言説には回収しきれない側面をもっていた。

### 三 上演現場におけるコミュニケーション——川崎大治の紙芝居とその上演——

『カガシノクンショウ』は面白いらしい、笑ってくれる。ただお爺さんはあの立派なカガシには合点が行かぬ

本章では、一人の童話作家の残した実践記録をもとに、紙芝居の利用方法と上演現場の一端を示し、演者を上演にかりたてるコミュニケーションの魅力に近づいてみたい。とり挙げるのは、童話作家・川崎大治の紙芝居とその上演現場の記述である。川崎の記述をとりあげる意義は、上演時のみならず上演後にまで及ぶ、つぶさな観察眼にある。ここでは、川崎の記述を手がかりとして、紙芝居の上演現場で起こりうる出来事を確認したい。

村芝居がなくなり、さらに「巡回映画なんかは、お目に掛ったことがない」人々が住む村、紙芝居を見たことのない子供のいる村などであった。持参したのは、「カカシノクンショウ」、「コグマノボウケン」、「銃後の力」などであった。この報告には、教育紙芝居が「娯楽に飢えた」子供や大人に歓迎されたことや、何がうけ、何がうけなかったのかについての自己分析などが記されている。<sup>20)</sup>

図1 『カカシノクンショウ』4枚目

物らしく、「あれは何ちあろきア。」と息子をつかまえて聞いて居る。爆笑である。  
「ありやア、カガシキア。へえ。」又爆笑である (図1)。<sup>20)</sup>

演者の予期しない、このような上演現場におけるハプニングは、大政翼賛会の理想からすると、敬遠される出来事であったことは先に述べたとおりである。しかし実際には、それは場を盛り上げる出来事であり、観客が演目に対する興味を得るきっかけでもある。この報告者は、子供会や日曜学校で、さらには軍事掩護や社会事業の場で紙芝居を上演するグループの一人であるという。この報告に記されている訪問先は、数年前に芝居が来たきりで、後は一年に一度映画が来るだけといった村や、盆踊りや

川崎はプロレタリア児童文学・童話の作家として活動を始め、弾圧、検束されたのち、農繁期に、期間限定で設けられる季節保育所（以下農繁保育所）で、保育の実践活動に精力を注いだ。川崎は、一九三六年（昭和十一）に訪れた秋田県朝日村を皮切りに、埼玉県下や神奈川県下などの村々で農繁期の保育に参加してゆく。農繁保育所での実践報告は幾つかの著作にまとめられた。<sup>31</sup>それらには、保育所の運営の仕方、保育案の立て方、遊具の作り方など、実践に基づいた報告がなされており、保育の手段の中でも紙芝居に多くの紙面が割かれている。一九三九年（昭和十四）以降、川崎は、教育紙芝居を次々に発表し、戦中に発行されたその数は、三十数巻にのぼった。それらの中には既存の童話を脚色したものもあったが、ほとんどが創作だった。川崎の作品の特徴は、子供たちの欲求をくみあげてつくられることだったという。<sup>32</sup>川崎の作品は、日本教育紙芝居協会から出版されてゆく。大人向けの作品が、徐々に増加していくなかで、協会にとつて川崎は、数少ない保育紙芝居の作家の一人であり、その主軸であった。また、川崎の紙芝居の「活用方法」は、標準演出・語り合いへの誘導・言語訓練・遊戯をする・体操遊び・お芝居ごっこ・絵を書く・手技・社会的活用と多岐にわたっている。<sup>33</sup>以下で示す「奥秩父無住の寺の一夜」は、夕刻より、大人も含めた観客に対して上演した際の報告記事である。川崎の活用方法の中では、保育現場にとどまらない「社会的活用」の一例ということになる。

川崎は、奥秩父にある大瀧村上中尾の児童寄宿舎で、親もとを離れて暮らす子供たちと一緒に生活をしてきた。一週間ほど過ごしたある日、川崎は紙芝居を上演する。大人達は子供たちから、しばしば川崎の紙芝居のことを聞かされていたようで、「何ともしれぬ心ひかれる思いがあった」のだという。最初集まっていた客は大人が四、五人、子供が三十人ほどであった。有り合わせの道具で舞台を作り、効果音を出す小道具として、大太鼓と猿回し用

の小太鼓を寺から借りた。夜八時、いよいよ開演である。川崎が担いで持ってきた作品は、『楠木正成（大楠公）』『五人の庄屋』『金太郎さん角力の巻（きんたろうさん）』『カカシノクンショウ』『オサルノラッパ』『小猿ノ恩ガエシ』『コグマノボウケン』『太郎熊次郎熊』『不思議な見世物小屋』『熊さん学校』といった十編の教育紙芝居であった。

この中から、川崎は五作品を選んで上演する。まずは『楠木正成』<sup>35</sup>である。「桜井の駅の別れが済んで、戦いの場面に入り、水がなくて正季の馬のたおれるあたり」から物語のやま場に入った。正成が群がる敵の中に、再び分け入ったときの「生も、死も、恐れも何もない。ただ四方八面鬼神のように……。間（間）やがて息をつく」ときという台詞のあたり（図2）になると、大人も子供も、「シーンとして咳ばらい一つ聞えない」。「死をもって道を行うものが云々——」のあたりになると、あちらこちらに鼻をすすする音が聞える。川崎は「眼がしらをふいているおばあさん。戦地にいる息子が孫のことを思い出したのかしら。はげしい時代に共通する人の心——」と推察している。川崎は「演出を終えて舞台の横にたつたが、しばらくはヒソソリしていて手を叩くものもない」。川崎も「涙ぐましくなり、静かに眼をふさ」いだ。すると「嵐のような拍手」がおこった。

次に川崎は、「子供も多ぜいいるので『金太郎さん角力の巻』<sup>36</sup>を上演する。それは「前とは凡そ正反対ののびやかな幼児もの」であった。ところが、「実際に演出してみると、幼児どころか爺さん婆さんを含めた大人が喜んで、底力のある明るい声で笑い出した」。なかでも、猿たちが木の上から「山の小母さんのうちに、赤ちゃんがうま

れたよーう」と次ぎつぎに呼んで知らせていくところ」や、「金太郎の一行が一本橋を渡るところに大喜び」した(図3)。それは、橋を渡る場面を「ハイシ・ドウドウ・ハイドウドウ」という言葉の繰り返しと画面の左右の動きだけで表現したことが効果的だったからだという。「単純きわまりない妙味が、自分ながらやっついてとても楽しい」と、川崎は述べる。もしこれが「金太郎さんの一行は、いま谷間の一本橋にさしかかったのであります。御らんなさい。うれしそうな猿を先頭にして、金太郎さんと兎さんたちが、橋を渡っていきます」というような「平面的な」説明では、いかに詳しく述べられようとも「見るものの童心を、はつち潑刺とゆすぶることはむづかしい」のだという。

時刻が九時半になり、次の物語にとりかかろうとする頃になって、ようやく「お客さんがどんどん見え」たので、川崎は「惜しい」と思った。三本目に選んだのは、「大好きで方々の村で何べんか演じた」ことのある『五人の庄屋』<sup>37</sup>であった。この作品は「勤労奉仕の実践」がテーマであり、奉行が庄屋に示す「役目柄の厳しさ」や、庄屋が工事の際に、率先して立ち会い協力する「ような「温かい行動」は、「いまの時代に対しても大きな教を垂れている」という。四本目は『太郎熊次郎熊』<sup>38</sup>であった。これにとりかかろうとする頃には時刻は十時を過ぎていた。低学年の生徒は、眠くなってきたので目の周りに唾をぬって舞台をにらんでいた。幼児たちの

図4『不思議な見世物小屋』2枚目

図3『金太郎さん角力の巻(きんたろうさん)』12枚目(再版・注35参照)

なかには軽いいびきをかいて眠っている者もいた。五本目は、この物語の続編『不思議な見世物小屋』<sup>39</sup>であった。

この冒頭の見世物小屋の場面(図4)で、はじめて川崎は大太鼓を使った。それは、音響効果をむやみに使うとかえって効果がなくなるからだだった。小太鼓を「トロン・トン・トン、トロン・トン・トン」と猿回しを演じるように叩いた。すると、「いやはや、満場大喜び。子供はわめく、赤子は叫ぶ。大人までが手を叩く」という状態だった。ところが、次郎熊が見世物小屋のおりの中で「山の生活を思い出すあたり」や、「太郎熊と次郎熊がめぐりあう(注・再会する)あたり」(図5)では「今度は、しんみりしてしまつて、中にはすすり泣きしているものもある」。川崎は「大人と子供との胸を同時に打つ高い童話的要素の芸術境というものを発見」し、「涙と笑いが交互的に作用しながら筋を發展させていく」紙芝居をもっと研究したいと思った。最後には、「太郎熊次郎熊」の完結編である『熊さん学校』<sup>40</sup>を上演した。ラストシーン(図6)を演じた時のことは次のように記されている。

熊の集団とお爺さんが、春の大自然の美しさの中で、勤労と、食料増産に喜ぶ踊りの楽しい場面となつて、今度は、大太鼓を囃にあわせて賑やかに叩く。いや、すっかりいい気持である。笑いと拍手が大きくひろがる。太鼓はますます高調する。余りいい気持なので、とうとう私は、太鼓のバチをもつたまお客さんの前へ踊り出

図5 『不思議な見世物小屋』12枚目

図6 『熊さん学校』18枚目



してしまった。いつのまにか熊の住家も、古寺も、演出者も、見物衆も、そんな境界線はすっかりとりはらわれていたのである。

川崎は観客の構成を考慮して、大人向けと子供向け、さらにはどちらにも迎え入れられるとおぼしき作品をとりあわせている。さらには、物語の盛り上がる部分を理解しつつ上演するという、経験に基づいた実演感覚がうかがえる。

この夜、用意しておきながらも上演しなかった作品は、すべて川崎の作品である。それらをはじめとする紙芝居が保育に利用され、子供たちに受け入れられる様子は、詳細に、具体的な物語や場面をとりあげつつ、著書『村の保育』や『戦時保育』の中に記されている。

例えば川崎は、紙芝居から「無限に楽しい遊戯が生まれてきた」ことを説明している。東北のある保育所で、『オサルノラップ』<sup>④</sup>を上演したとき、そこでは物真似が盛んになりだしたという。子供たちは、「ラップ売りのお爺さんを、木のうえから見つけたお猿の三吉の動作」(図7)や、「劇中のお猿のように、右手を口にあててとび歩く」動作を真似たり、台詞に調子をつけて歌ったりした。「それは、明らかに子供たちが、紙芝居を遊戯として、自分たちの世界に、自分たちでとり入れて生活している」からだと言う。<sup>④</sup>「紙芝居の説明以上の独創を加え」る様子は、『カカシノクンショウ』や『コグマノボウケン』についても述べられている。<sup>④</sup>また川崎は、紙芝居中の歌がで

たらしめな節付けでうたわれることを見て、リズムを用いた言葉遊びの発案へと至る。脚本から切り取られて歌われることは、「川崎が脚本を書くときには夢にも思わなかったこと」<sup>44</sup>だと言う。さらに、歌ではない脚本中の一言までも、節を付けて歌うのにも驚いたと言う。

川崎が、紙芝居の活用方法として強調するのは、上演を契機とした、その後の保育の展開である。紙芝居には、多くの動物が登場する。その動物たちを見たこときのことや、家で飼っている様子などについて、上演中や上演後に語り合う中から、子供の知能や、性質、平常の生活状態」あるいは、「子供の一家の様子、村の様子」などを把握してゆくのだという。<sup>45</sup>川崎の保育や紙芝居の実践には、上演にまつわる出来事の観察が還元されていた。こうした紙芝居を通じて切り開かれてゆく、保育現場でのコミュニケーションが可能になったのは、川崎が比較的柔軟な上演現場のあり方を想定していたからだと考えられる。川崎は「裏に書いてある説明を読みながら、一枚、一枚めくっていく普通のやり方」を「標準演出」としつつ、多様な〈変奏〉を試みてゆく。例えば、何度上演してもうけるような紙芝居を実演する際、自分の立ち位置を舞台の後の隠れた場所や、舞台の横の見える場所にしたリ、さらには子供と会話をしながら進めていったり、というようにである。時には、子供たちに上演させたりもする。カタカナの読める子供が「舞台の後ろにかくれて、大きな声で上手に読んでいく」<sup>46</sup>途中で、「さしこみを抜きながら」という演技の手引きまでうっかり読んでしまい、「わあっと小さな子供達に笑われるのも愛敬である」と川崎は言う。<sup>47</sup>また、時には紙芝居の一場面を見せて、登場する兎を折り紙でおらせたりもした。

また、川崎の脚本製作に対する考えは、国策色の強い紙芝居が製作される際のそれとは、異なるものだった。川崎は紙芝居脚本の特色として「自作の内容を表現する絵を、先ず自分の空想の中に描き、それを土台として、現在

紙芝居の裏に印刷してあるような説明や台詞を生み出していく」ことを挙げている。<sup>48</sup>「少国民文化」としての紙芝居のあり方を討論する誌上座談会においては、心理描写や自然描写の点で童話とは異なり、紙芝居では「絵でそれが出て居れば書かなくても宜い」という川崎と、「現在段階の到達点」として、絵を付属と見なし、脚本を中心に置くという松永との意見の相違が読み取れる。<sup>49</sup>

両者の製作方法、上演方法はどちらも教育紙芝居の可能性を開拓した理論である。しかし、国策との親縁な関係が強調されるか否かという点においては大きな差を生んだ。川崎は、農繁保育所という場において、子供を観客の中心にすえていた。それによって、銃後の生産活動を支えるという社会過程に準拠した活動を行いながらも、相対的にはあるが、紙芝居の上演と国策との距離をコントロールできる上演現場をもつことができた。また、共同体の内部で生活をとにもする方法を積極的に取り入れることにより、紙芝居のテキストが子供たちの身体性のもとにとりこまれ、〈演じられてゆく〉可能性を見いだしていた。子供たち、あるいは大人たちの笑いや泣き、また予期しないハプニングを目の当たりにするなかで。川崎は、紙芝居の上演時及び上演後のコミュニケーションを、自らの紙芝居活用方法に、常にフィードバックできたのである。

### おわりに

国策推進の立場からの口頭芸への期待、演者をかりたてる演じたいという欲求、観客が上演から得る意味は重なりつつも、つねにずれをもつ。国策推進の立場からすると、娯楽としてのパフォーマンズの現場は、効果的な「国民」再生産回路の末端部分でありながら、瞬時に逸脱する危険性をもった、統御すべき場だった。総力戦化という

社会過程において、教育紙芝居というジャンルでは、上演コミュニケーションの覇権をめぐる期待がせめぎあっていた。教育紙芝居の上演現場には、コミュニケーションの流動性と、それを統御する視線とが共存していたのである。

演者の成功／失敗をめぐる反省的な思考や実演感覚のなかに、観客の要求と社会的な視線の折衝をみきわめ、さらには、それらが文化・社会の変容とどのように関わっていくのかを追うことは、口頭芸の社会的な研究ともいえる課題である。それは、口承文芸研究が「民俗」や「伝承」の消失をなげくのではなく、研究対象を開拓してゆくことにつながってゆく。ひいては、近代日本において、ポピュラーな文化のもつ口頭性・視覚性が権力と出会い、掌握されてゆく過程と、それが同時に孕んでいくせめぎあいを論じる上で、貴重ながかりとなるはずである。

## 注

- (1) 兵藤裕己は「口承文学総論」(岩波講座日本文学史第16巻口承文学1 岩波書店一九九七)などで、パフォーミングスへの注目を喚起している。また例えば、高木史人は「語りの『声』」(山下宏明編『平家物語 研究と批評』有性堂一九九六)をはじめとした語りの場に関する論文を記している。
- (2) 今井よね『紙芝居の実際』基督教出版社一九三四(復刻版・児童文化叢書34大空社一九八八)、三一―五頁。
- (3) Georges, Robert A. *Toward an Understanding of Storytelling Events*, *Journal of American Folklore* 82: 1969: 313—328. を参照。
- (4) 全体的な紙芝居史については、上地ちづ子『紙芝居の歴史』(久山社一九九七)を参照。
- (5) 内山憲堂・野村正二『紙芝居の教育的研究』(玄林社一九三七)、佐木秋夫『紙芝居』(芸術学院出版部一九四三)、砥上峰次『紙芝居美演講座』(慶文堂書店一九四四) など多数。

- (6) 姜竣は、「教育紙芝居」が「街頭紙芝居」との対比で自己像を結んでいくあり方を指摘している（『民俗』の創出）
- (3) 命名「第49回日本民俗学会年会研究発表要旨」一九九七。
- (7) 上地、前掲書、七二頁。
- (8) (座談会)「紙芝居は敢闘する」『紙芝居』一九四四年新年号、二一三頁。
- (9) 松永健哉「教育紙芝居講座」元宇館一九四〇。
- (10) 堀尾青史・上地ちづ子「教育紙芝居の歴史 明日の子どもに向かつて」(復刻ほるぶの紙芝居黄金期名作選解説)ほるぶ出版一九八四、二〇―二二頁)における堀尾の発言による。
- (11) 松永、前掲書、三八―四一頁。街頭紙芝居の主な内容は、「血湧き肉躍る」物語や時代物、軍事物を含んだ活劇、「継母と継子の葛藤」や少女美談などを描いた悲劇、そして漫画の三種類であった。色づかいは「原色」が中心であった。その理由は「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」ために「付近の風景や雑踏からはつきりと子供を紙芝居の世界に引き入れる必要」があったからである(東京市社会局『紙芝居に関する調査』一九三五(復刻版・大空社一九八八、一三頁及び二五頁)。
- (12) 松永、前掲書、八二頁。
- (13) 同右、八七頁―一九頁。「銃後の力」(日本教育紙芝居協会一九四〇)は、借金を抱えた家族をいたわる「銃後」での美談と、それを支えに、戦地で戦う兵士を描いた物語。「銃後の団結」を訴えている。松永の代表作の一つであり、読み物・芝居・ラジオドラマとしても作られた。
- (14) 街頭紙芝居の「売人」(上演する紙芝居屋本人)は、借り賃を払い、新しい作品や、連続物の続きを借りるために「貸元」宅を訪れる。これを「借換」といい、その際、貸元もしくはその絵を使ったことのある売人から、絵の大略を説明してもらう。絵には「説明書のようなものは全然なく、凡て口伝による」のであり、「地方へ送る時始めて絵の裏に簡単な筋を書く」。「一卷約十二三枚、三巻で凡そ四十枚」を「瞬く間に説明つけるのは驚異」に思えるほどだという(東京市社会局、前掲書、二九―三〇頁)。
- (15) 松永「第二版序」、前掲書一九四一、二頁。
- (16) 観客の整理の仕方、実演者は舞台の背後に隠れる位置に立つこと、実演に必要な態度、「しずかにぬく」「ぬきなが

- ら」といった抜き方の指定などが、「実演の手引」として絵の裏に記された。例としては、櫻本富雄・今野敏彦『紙芝居と戦争』（マルジュ社一九八五、一四一―一七頁）を参照。
- (17) 例えば、松原宏遠「自由実演の問題（二）」（『紙芝居』一九四三年三月号）と鈴木景山「続へのへのもへじ談話」（『紙芝居』一九四三年五月号）には、実演の原則に例外が必要か否かについて意見が述べられている。
- (18) 松永「実演技術篇」、前掲書、一五二―一七八頁。
- (19) 新作は、売人（紙芝居屋）の中の最も古参の者が第一に使用し、順に貸元のもとに集まった会員に回していた。そして、東京で使用済みになった絵は地方支部に送られた（東京市社会局、前掲書、二九頁）。
- (20) 上地ちづ子によると、一九四四年二月時点での、協会製作の紙芝居の数は四三〇以上と推量されるという。また、一九四二年からその時点までに三百点以上が発行された計算になり、七〇パーセントは、大人一般向けになったと伝えられるという（上地、前掲書、七四頁）。
- (21) 大政翼賛会宣伝本部文化動員部副部長・福田清人「序言」大政翼賛会文化動員部「勤労芸能指導資料 正しい勤労芸能」（奥付け無し）、六頁―八頁。
- (22) 「観衆の導き方」同右、三八―四五頁。
- (23) 「隣組と芸能―模範町会長の芸能談義―」同右、三〇頁。「爪文字」（作・松永健哉、画・野々口重、日本教育紙芝居協会一九四三）は陸軍省報道部推薦作品。予備の飛行機をもっていなかった突撃隊が「てんのうへいかばんざいヒコウキヒコウキ」と岩に爪でかいた文字を残して「玉碎」という物語。
- (24) 「付録（一）行事と芸能会」同右、一四八―一五二頁。
- (25) 佐木秋夫「紙芝居について」同右、七八―八八頁。佐木は、日本教育紙芝居協会の中心人物のひとり。
- (26) 高木統他郎「芸術か弾丸か」『紙芝居』一九四四年新年号、一〇頁。
- (27) 山内一郎「斯く要望す」『紙芝居』一九四三年十二月号、八頁。山内は当時、陸軍省報道部に所属する陸軍大尉。
- (28) 同右、六頁及び九頁。
- (29) 村上幸雄「移動児童文化の実践報告」『教育紙芝居』一九四一年十月号、一〇頁。「カカシノクンショウ」（作・川崎大治、画・西正世志、日本教育紙芝居協会一九四〇）は、少年の作ったカカシが、雀やネズミ、そして風に負けずに

田を守る物語。

- (30) 作・川崎大治、画・西正世志、日本教育画劇株式会社一九四二。迷子になった小熊と、それを助けに来た母熊の姿を見た獵師が、心を動かされ、撃つのをやめるといふ物語。

- (31) 川崎のプロフィールは、上笙一郎・山崎朋子「暗い谷間の農村保育」(『日本の幼稚園』理論社一九六五)、堀尾青史「紙芝居の原作者・ライター・画家たちの肖像」(『復刻はるぶの紙芝居黄金期名作選解説』はるぶ出版一九四) 参照。川崎の著作は、『季節保育所の経営及び其の実態』(産業組合中央会一九四〇)、『村の保育所』(東京講演会出版部一九四二)、『戦時保育所』(学習社一九四四) など。

- (32) 堀尾・上地、前掲対談、二二頁。

- (33) 「保育技術としての多彩な活用面」前掲「村の保育所」、一八九―二二五頁。

- (34) 川崎「奥秩父無住の寺の一夜」『紙芝居』一九四四新年号、一三一―一七頁。同号には「紙芝居活動の組織化 昭和十九年度の実践方針」(二四、二五、二八頁) が掲載され、それに伴い注8、注26に示した記事が載った。

- (35) 「楠正成」とは、「大楠公」(脚本・平林博、画・西正世志、日本教育紙芝居協会一九四一) のことを指す。湊川の合戦を描いた物語。

- (36) 「金太郎さん角力の巻」とは「きんたろうさん」(作・川崎大治、画・西正世志、日本教育画劇株式会社一九四二) のことを指す。一九五七年に背景の色などの一部を変え、童心社から再販された。図3は、再販のもの。川崎が用いた一九四二年版では、金太郎の一行が、さしこみ(注46参照) になっており、右の山から出て来て、左の山へ入ってゆくように演出されていた。

- (37) 作・平林博、画・西正世志(日本教育紙芝居協会一九四一)。「臣民の道」シリーズの一つとして発行された。奉行の反対を押切り、五人の庄屋が灌漑用水工事を強行する。奉行は、期日までに完成しなければ五人を磔刑に処すと宣告する。工事は成功し、磔柱はそのまま燃やされる。そして、村は豊かになるといふ物語(櫻本・今野、前掲書、五三―五四頁)。

- (38) 作・川崎大治、画・宇田川種治(日本教育画劇株式会社一九四二)。三部作の第一部。太郎熊と次郎熊は山で暮らす兄弟であった。次郎熊は、炭焼き小屋のお爺さんに捕えられる。お爺さんは独り暮らしなので、次郎熊を可愛がった。

兄の太郎熊は、弟のために食べ物をもつと、小屋の前まで毎朝運んでやる。お爺さんは貧しく、冬になると自分と次郎熊が食べる物がなくなってくる。そこに町から男がやってきて、次郎熊を幸せにしてやるから譲ってくれと言う。お爺さんは、それを信じて渡す。男は、次郎熊に綱を付け、吹雪の中を引っ張ってゆく。

(39) 作・画ともに同右（日本教育画劇株式会社一九四二）。次郎熊は、見世物小屋で芸をさせられていた。太郎熊は、次郎熊を心配して、お爺さんの小屋を訪れる。お爺さんは太郎熊と幾つもの町を探し、次郎熊を発見する。二匹の熊は山に一目散に逃げる、そして、その後から逃げるお爺さんを、男は追いかける。しかし、二人は熊を捕獲するための穴に落ちてしまう。

(40) 作・画ともに同右（日本教育画劇株式会社一九四二）。男は穴の中で、それまでの自分の行動を反省する。二人は、二匹に助けてもらい脱出する。山では、二匹の頼みを聞いて、お爺さんは熊の学校をつくる。この三部作には、さしこみ（注46参照）がふんだんに使われている。

(41) 作・川崎大治、画・羽室邦彦（日本教育画劇株式会社一九四二）。小猿の三ちゃん、おもちゃのラッパを友達に貸さずに、一人で遊ぶ。そのうちに迷子になるが、ラッパの音をたよりに、母猿が助けに来る。三ちゃんは友達にラッパを貸してあげて、一緒に遊ぶ。

(42) 前掲「保育技術としての多彩な活用面」、二〇六―二二二頁。

(43) 同右、二一五―二一八頁。

(44) 同右、二〇四―二〇五頁。

(45) 同右、一九三―一九八頁。

(46) 絵に付けられた仕掛け。それを抜くと隠れていた絵が現れる。

(47) 前掲「保育技術としての多彩な活用面」、一八九―一九三頁。

(48) 川崎「童話作家の立場から―企画と脚本について―」『少国民文化』一九四二年十月号、七四―七六頁。

(49) 「座談会 紙芝居の芸術性をめぐって」同右、八二―八三頁。

\* 引用文献中の、漢字の旧字体は当用漢字に、旧かなづかいは新かなづかいに、それぞれ出来るだけ改めた。



**謝辞** 本論文を執筆するにあたっては、多くの方々の御協力を頂いた。まず、堀田穰先生からは、度重なるご指導と資料提供をして頂いた。また、上地ちづ子先生からは、ご指導いただく他に、資料提供とともに、資料探しに便宜を図って頂いた。さらに、池田とし子さん、秋山芳英さん、マツダ映画社さんからも貴重な資料を提供して頂いた。この場をかりてお礼申し上げます。

(大学院後期課程学生)