

Title	紙芝居における演技
Author(s)	寺崎, 恵子
Citation	聖学院大学論叢,21(3) : 63-77
URL	http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/repos/modules/xoonips/detail.php?item_id=919
Rights	

聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

紙芝居における演技

寺 崎 恵 子

Aspects of Kamishibai Performance

Keiko TERASAKI

This essay explores the characteristics of performance of Kamishibai, or picture-card-shows, which have two contrastive forms: one prototypical and the other remodeled as it were. In the early Showa period, Kamishibai originated among cheap sweets peddlers, who acted out a story with hand-drawn picture cards in the street. It was long before Kamishibai became a popular entertainment with children. Later on, Kamishibai was remodeled into a tool for communication in the classroom. Teachers told children a story illustrated with printed picture cards. This study examines the variants of dramaturgy of Kamishibai performance. The prototypical form had no script, the performance being mostly impromptu, arising from a rough story which had been transmitted orally by a person who had both created the story and lent it to a performer. The remodeled version has a script, which necessitates plain speaking and performable narration by the performer.

Key words: Kamishibai performance, dramaturgy, entertaining and interesting, performance

はじめに

紙芝居は、絵とことばとで構成されたものである。現在、児童文化財として、教育メディアの機能をもつものとして把握されている⁽¹⁾。けれども紙芝居は、娯楽性と教育性とをあわせもつものとして、その草創期以来、両面価値を含みながら、人々に親しまれてきた。

紙芝居作家の堀尾青史は「紙芝居と絵本は、同じように絵とことば（文）を主体にしながら、ずいぶんちがいます」（堀尾, 1991, p.10）と言う。紙芝居は、絵本のように、絵とことばとによる複合的表現である。けれども、紙芝居を見たり聞いたりしてたのしむのは、観衆、つまり観賞者集団であって、読者ではない。また、作者の制作意図や作品の内容を伝えるのは、実演者という第三者であって、読み手ではない。実演者は、作者の意図を感じつつ同時に観衆の観賞を意識しつつ、両

紙芝居における演技

者の中に立つて自らの^{パフォーマンス}実演を創出する。紙芝居作品は、実演の場にあつてはじめて生きている物になる。したがって、紙芝居には、実演という演技が不可欠である。それは、脚本の記述を基にして、「語り」と「せりふ」とから成るドラマ（堀尾, 同上, p.12）として口演する技と静止した画面に動きをもたらし見せる技との複合にある。ここに、紙芝居と絵本との相違点がある。実演者の身体や声の演技に教育的媒体の機能が見出されて、紙芝居は現在の形態へと変化してきたのである。

現在の紙芝居は、いわゆる街頭紙芝居を原型としつつも改変が加えられた形態である。街頭紙芝居は、その創始のときから教育的媒体機能をもつものとして制作されてはいない。紙芝居は、1930年5月に公開された「魔法の御殿」と題する作品がその始まりであり、瞬く間に盛況となった。後藤時蔵（作者）と永松武雄（画家）は、絵とことばとの複合による実演が人々の関心をひきつけて飴売りの際の販売促進に効果的であることを見出して、平絵スタイルの紙芝居をつくり出した。紙芝居は、人々を呼び込んで人々を楽しませる街頭パフォーマンスとして生まれ、広まったのである⁽²⁾。こうした娯楽としての紙芝居は⁽³⁾やがて、伝道用に、学校等の教材用に、そして国策の宣伝用にと活用法が考案され、「魔法の御殿」が生まれた後5年ほどで、飴売りの手段としての紙芝居とは別のスタイルが具体化された。それが印刷紙芝居であり、「福音紙芝居」、「教育紙芝居」、「幼稚園紙芝居」、「国策紙芝居」となった。街頭紙芝居がもっている通俗性や伝播性といった特質を有用性へと向けてゆくことで、紙芝居は、街頭パフォーマンスの領域から派生して、「面白くて爲になる児童の純正にして妥當な娯楽」（東京市, 1998, p.47）に発展することへ志向した。この過程において、街頭紙芝居は、飴売りの不衛生さに加えて、作品内容が荒唐無稽であるとして、また、実演が浪花節調や活弁調であるとして、その低俗性が払拭された。紙芝居のアンビヴァレンスは、こうした発展過程によるものである。

街頭紙芝居から派生した印刷紙芝居も、作品が絵とことばから成り、実演があつて作品が成り立つという紙芝居の特性を保持している。けれども、形態については印刷紙芝居と街頭紙芝居とのあいだに相違点がある。それは、後者が肉筆画であり裏書（脚本）をほとんどもたないことに対して、前者は、印刷画の裏面に脚本が印刷されていることである。裏書が無いものから有るものへという紙芝居形態の変化は、紙芝居実演にも変化をもたらしたと考えられる。絵とことばとが複合する実演は、紙芝居作品と観衆との間にあつて、紙芝居作品の観賞を生み出している。紙芝居の教育的媒体機能は、こうした実演にあると考えることができる。そこで本稿は、紙芝居に特有の実演の技（演技）について、紙芝居形態の変化をふまえながらその技のありようを明らかにする。そのために、まず、現在の紙芝居実演形態の把握状況を明らかにする。次に、街頭紙芝居の実演形態を把握する。そして、紙芝居における演技の特質を考察して把握することにする。

1. 紙芝居の実演形態

初めて紙芝居を実演する者にとって、ひとつの不安がある。絵本の読み聞かせと紙芝居の実演とは似ているようで違うにもかかわらず、実際にどのように演じたらよいかわからないからである。紙芝居実演のありようを把握するために、ここでは、右手和子、松井紀子、清水美智子の論を読み解きながら、それぞれの特徴を明らかにすることにしている。3名の論者とも、作品の性格によって実演のあり方が異なることを示している。右手と松井は、紙芝居作品のタイプを2つに、そして清水は、タイプを3つに分けて考えている。

紙芝居実演家である右手和子によれば、紙芝居は「別の世界（演劇的な）をつくりだすことができる」（右手, 1991, p.219）。そのため、実演前の準備として、画面裏に書かれている脚本を下読みすることと、紙芝居舞台と幕紙を用意することが挙げられる。紙芝居には2つのタイプがあって、そのひとつは「対話で進める形」の作品、もうひとつは、「ストーリーがしっかり組み立てられたドラマチックな作品」である（右手, 同上, p.218）。前者の場合、その実演は、観衆の声に応じながら観衆とともに実演者も楽しむように演じることであり、観衆に話しかけるときの声の調子や間を工夫して演じることになる（右手, 同上, p.220）。紙芝居作品を介して実演者と観衆との間での対話を紙芝居空間に起こしていくのである。一方、後者の場合、その実演は、脚本に書かれていること（登場人物の様子や話の展開の様子）を実演者が表現^{レプリゼント}することになる。脚本中の会話を、声の「高中低、緩中急、強中弱、明中暗、の組み合わせ」（右手, 同上, p.221）を工夫したせりふを以って、登場人物の状況や気持ちが観衆に伝わるように声で表わす。さらに、脚本中の記述の行間に読みとった話の間を声の調子と画面の抜き方で表わす。間は、息つぎのためだけではなく、作品の場面や状況が変わるときを示すアクセントとして、そして「期待させる間」や「余韻を残す間」として、ドラマを生かすために不可欠だからである（右手, 同上, pp.222-223）。

右手は、紙芝居が演劇性をもつと捉えており、その演劇性を支えるために脚本の下読みを重視している。実演前におこなわれる下読みによって、実演者は実演の声を試行して工夫することができる。そのうえで実演は、「自分だったら手がかりに、照れずに役者の気分を味わって」演じることになる（右手, 同上, p.222）。こうして、紙芝居の実演とは、実演者が脚本から読みとったことを演技に表現して観衆に伝えることであり、「今・ここ」の現実世界とは別次元の世界を演技によって表わし出すことになるのである⁽⁴⁾。

紙芝居作家である松井紀子は、ユニークな紙芝居観をもっている。それは、実演の場という現実の紙芝居空間に、作家の世界が「出てきてひろがる」というものである。紙芝居空間が現実とは別次元の世界となることよりも、「今、ここ」の世界になることを重視している⁽⁵⁾。実演者と観衆とのあいだに、さらに観衆相互間に実際におこるコミュニケーションが実演者と観衆との共感となり、

紙芝居における演技

紙芝居空間にあらわれ出てきた作家の世界への共感を喚起していく（まつい, 1998, p.27, p.29）。紙芝居観賞は、作品の内容へと観衆の情調を寄せ合わせて、作品世界を観衆が自分自身のものとしていく過程となる。こうしたコンセプトをもって、松井は、紙芝居作品のタイプを2つに分ける。ひとつは「作品の構成が作品そのものの中で完結している型」である。もうひとつは「作品の構成が観客の参加を必要とする型」である。

前者の完結型作品の実演では、それぞれの画面裏に記されている脚本が大きな意味をもつ。「演じ手の言葉は、作品の文章を表現」するのである（まつい, 同上, p.27）。実演者の演技は、脚本に書かれていることを実演者の身（声と抜きの動き）で表現して実現化することにある。実演者に必要とされることは、脚本を下読みする段階で作者の構想を作品（脚本）から読みとり、読みとったことの実現化を観衆の状況に応じて行うことにある。下読みとは、脚本の記述を読みながら実演のあり方を試行することでもある。そこに作品の読者でもある実演者による解釈も含まれてくる。紙芝居の演技は、解釈を含みつつ作品世界を現出させる。作品の話の筋は、実演者の声によってストーリーの始点から終点までの線として表わし出され、脚本に示された作品の構成は、改変されることなくそのまま実演の構成となる。紙芝居の観賞は、実演者が表現しているストーリーを観衆も共になぞっていくことになる。これが、実演者と観衆との作品世界への共感となる。

一方、参加型での実演は、「演じ手の言葉（時には動作）によって参加へと呼びかけ」る形態をとる（まつい, 同上, p.29）。脚本に書かれていることの実現が実演者の演技によるとはいえ、実現の様相は、紙芝居空間の状況によりいっそう依存する。脚本中の記述を実演者が実演の場で観衆への呼びかけの声として発したとき、観衆から応答があって実演の場への参加が観衆に起こることで、紙芝居作品が実現してくるのである。参加型の実演は、「今・ここ」の紙芝居空間の状況を読みとることが求められて、実演の即興性が高まる。そこには「言葉や動作のやりとりを楽しんでいるうちに、演じ手が作品の構成から観客を離してしまう」（まつい, 同上, p.59）傾向もあるが、実演者の技は、脚本のことばに基づいた実演にあり、観衆とともに作品世界の現出への参画者となっていくことにある。即興的な演技であっても、それは作品世界から逸脱したものではなく、作品世界のかたちなのである。

松井は、紙芝居の実演が作品世界の共同実現を遂行することにあると考えている。紙芝居空間が「現実の臨場感のあるもの」（まつい, 同上, p.52）となるように作品を現出させる実演は、作品の内容を観衆に一方的に与えたり観衆を一方的に作品世界に引き込んだりするのではない。それは「わたす」（まつい, 同上, p.51）という相互性をもつ実演行為によって、実演者と観衆との共同で作品世界を「今・ここ」の現実につくり出して共有することなのである。実演者は紙芝居舞台の横に立って実演者自身の声を発するのであり、抑揚をつけたり声色を駆使したりして作品世界になりきっている様を見せる必要はない。実演者が自分の演技に嵌って「自分がつくりだした臨場感に酔う」と、作品世界が現実の紙芝居空間に飛び出すことはなく、観衆も実演者とともに作品世界を自分のもの

とすることができなくなるからである（まつい, 同上, p.57）。

紙芝居を実演している清水美智子は、作品の性格を3つに分けて演じ方が異なることを明らかにしている。その1つは、演じ型の物語である。観衆にとって、作品の内容がわかりやすく、子どもたちにも喜ばれることが多い。脚本が会話文を主とした構成となっているので、その実演は、脚本に書かれていることばに基づいてせりふを主とした口演となる。会話文の多さによって、実演者は、役を演じるという意識が強くなり、脚本から読みとった登場人物の気持ちをせりふの声の調子に表現することになる。実演者の立つ位置は、紙芝居舞台の後ろに隠れたところである。この位置に立つと、実演者の顔が観衆に見えにくくなるので、実演者は「役になりきって演じること」が可能であり、「登場人物が話しているという臨場感を演出することができる」（清水, 2007, p.41）。

2つめは、語り型の物語であり、内容の深さが作品の持ち味となっている。脚本は、会話文が抑えられて地の文が多くなっているため、実演者には、感情移入が難しい説明調の記述を実演の声につくりあげていくことが求められる（清水, 同上, p.43）。実演者の立つ位置は紙芝居舞台の横である。この位置に立つと作品と観衆とを客観的にとらえることができるので、実演は、演技を見せようとせずむしろ淡々と説明するような「語る」手法をとって、内容を観衆に伝えることになる。観賞は「ドラマに籠められた文学的意図を推し量っていく」というかたちになる（清水, 同上, p.41）。

3つめは、問いかけ型である。紙芝居の観賞経験が少ない観衆を対象としている作品が多く、実演者による問いかけと観賞者の応答から成る紙芝居空間になる。脚本は、会話文と登場人物からの問いかけ文とで構成されている。後者の問いかけ文については、脚本に書かれている文体にとらわれずに、観賞の状況に応じて実演者が自身の文体に換えることができる（清水, 同上, p.41）。実演者は、話し手として、つまり「演じ手でも語り手でもない」状態であって（清水, 同上, p.41）、応答との間合いを実演の場で感じ取りながら自らの口演をつくる。観衆からの応答の内容は、脚本内に想定されているわけではないため、実演者は想定外の応答にも答えることが可能である。紙芝居舞台は、「話し手の表情による誘導からほどよく切り離す効果」をもつ（清水, 同上, p.41）。そのため、舞台を使用しない場合もある。この場合、実演者は、作品画面の裏の位置に立って登場人物が話しているように演じることができる。また、脚本の問いかけ文を換えた場合には、舞台の横に立って観衆に直接問いかけるようにして演じることもできる⁽⁶⁾。

清水は、3つのタイプのうち前者2タイプを「物語」としており、3つめの「問いかけ」タイプを「教育教材」としている。問いかけと応答によるコミュニケーションが繰り返される空間において、紙芝居作品は実演者と観衆との間にあって媒介性をもつ教材として機能することが指摘されている。また、作品の性格の違いによって、その実演は、「演じる」（第一タイプ）、「語る」（第二タイプ）、「話す」（第三タイプ）と説明されている。

三者によって示された作品のタイプと実演のあり方の相関関係を見ると、右手と松井が「ドラマチックな作品」、「完結型」としていたものを、清水は「物語」として、また、「対話で進める形」、「参

加型」としていたものを、清水は「問いかけ型」としてとらえていることがわかる。実演が「演じる」形態となるものは、作品（脚本）が会話文を多用して構成されているので、登場人物の様子を実演の声で表現することになる。また、実演が「語る」形態となるものは、作品（脚本）が地の文を多用して構成されているので、実演の声には感情移入が求められず、話の筋を観衆に伝えることが求められる。そして「話す」形態となるものは、紙芝居空間に実演者と観衆とのコミュニケーションを起こしてゆくことが求められる。いずれの作品タイプであっても、実演は、脚本に書かれていることに準拠している。三者が紙芝居空間の特質にとらえている「臨場感」は、この準拠の度合いが実演のあり方にあらわれることで、紙芝居空間の現実性の相違として捉えられているといえる。

2. 街頭紙芝居⁽⁷⁾の実演形態

紙芝居の実演は、もともと、屋外での飴売りの販促手段としておこなわれたものである。街頭紙芝居の業界は、不況による失業者救済のための新しい職業とみられていて（鈴木, 2005, p.17）⁽⁸⁾、売人（実演者）に就くにあたって前職業はあまり関係なかった。また、紙芝居が立絵⁽⁹⁾から平絵になったことで実演の技が簡易化したため、熟練した実演者でなくても紙芝居を演じることができた。当初「絵話」として構想されていた紙芝居（平絵）は、観衆に小さな画面⁽¹⁰⁾を見せながら、次々にことばを加えてゆくという実演形態から始まった。「説明」とよばれたその実演は、画面の抜き方が様々であり⁽¹¹⁾、紙芝居舞台の使用も様々であった⁽¹²⁾。街頭紙芝居は、画面操作を実演の技としてとらえる必要を小さく見ていたのではないかと推察される。紙人形の操作に口演を加えるという難易度の高い紙芝居（立絵）の技から解放された紙芝居（平絵）の実演は、観衆に目を向けて観衆の状況を見ながら受けを狙って、声による演技が可能になってくる。実演の簡易化だけではなく、実演形態も立絵とは異質のものとなったのである。また、街頭紙芝居は裏書をもたないので、実演者が絵の裏面を見て演じる必要もない。これは、印刷紙芝居の実演形態との相違点である。

街頭紙芝居の「説明」は映画説明（活弁）に似ていると認識されていた⁽¹³⁾。複数枚の画面を次々に変えて「説明」を加えてゆく紙芝居の演技は、たしかに、映画説明の方法を取り入れたかのように思われる。けれども、前職が映画説明者だった者は少なく、元映画説明者から紙芝居実演者に技が伝えられたとは考えにくい⁽¹⁴⁾。街頭紙芝居と印刷紙芝居の両方の制作に携わった加太こうじは、活弁と「説明」との相違点を明らかにしている。

「映画説明は画面の展開と伴奏音楽の調子に合わせてしゃべる芸で、画面が動かなくて伴奏がない紙芝居のように、のべつ幕なしという感じでしゃべるのとはちがう」（加太, 1992, p.135）のであり、「映画を生かすやり方で、必要な文句だけをしゃべるのではなくて、伴奏音楽のない、ざわついている街頭での紙芝居のしゃべり方」（加太, 同上, p.136）があった。紙芝居の「説明」は、画面を次々と見せながら休みなくしゃべるものであったのだ。活弁は、画面情景を伴奏音楽で表現することが

できて、弁士の説明が絶えず続いたわけではない。それに比べて紙芝居では、鳴り物の音は「説明」を補完するのであって¹⁵⁾、画面情景の説明は声・ことばでおこなわれた。この「説明」のあり方は、現在の印刷紙芝居実演には見られないものである。「のべつ幕なしという感じでしゃべる」ことを求めるような記述をもつ脚本もない。ただひとつ、印刷紙芝居のなかで街頭紙芝居の雰囲気を残してつくられた作品に、加太こうじ作・絵『ダイヤのひかり』全3巻（童心社）がある。その第1巻第1画面の裏書を見てみると次のようになっている。

〔連続冒険空想科学大活劇、ダイヤのひかり、その一、空とぶジゴマの巻。〕

三十五億円の 大きな ダイヤモンドをめぐる、どろぼうの ジゴマと、少年探偵バットと、そして ミチルという 女の子の おはなしです。

ミチルは、第二編め、ここで ごらんに入れる、空とぶジゴマの巻の つづきの、科学探偵少年バットの巻から できます。 （表紙の説明）

さて それでは かみしばいを はじめましょう。 （声をいちだんと強める）

左はジゴマ、右はバット。そして まんなかに ひかっているのが、三十五億円のダイヤモンド、きいろくて 白っぽく ひかっています。三十五億円と いうと、百円の チョコレートが 三千五百万個も 買えるし、大きな ビルディングが 一けんたてられる ね だんです。〕

1画面を見せている間にこれだけのことば数を聞かせてゆくには、かなり速く話すことが求められる。こうした「説明」のあり方は、街頭紙芝居が裏書をもたないものであったことによると考えられる¹⁶⁾。作品のストーリーは、その粗筋がタクツケで、つまり紙芝居を借りる際に前使用者である売人や貸元からの口伝であった。制作時でも、大まかな筋を貸元から聞いて画家がそれに絵をつける方法であって、脚本が整った形であったわけではなかった¹⁷⁾。1日に1巻制作されて次々と貸し出されるので、裏書をつける時間や裏書を下読みして練習する時間など、制作者にも実演者にも無い。しかも、「読んで説明すると子供が「この小父さんは下手なんだ」と馬鹿にして東京では商売にならない」（東京市、1998, p.29）。売人（実演者）は、借りてきたばかりの巻を観衆に見せながら、耳で聞いた大筋をもとにして即興的に話を加えながら画面をつないで早口で話すのである。

「説明」の声は、屋外のざわめきのなかでの声であった。スピーカーもない状況でざわついているなかでも観衆に届くようにしゃべる声は、「天下三大悪声（活動写真の弁士、浪花節語り、露天大道で物を売るテキヤ）」の特徴である「声がたくきこえるダミ声」であった。ところが、そのダミ声は、スピーカー使用とレコード化によって、素声（自分の本来の声）へと質が変化した（加太、1992, p.134）。街頭紙芝居の声も多様であっただろうが、そのなかに「勝丸調」と特徴づけられる声がある。名説明者とされた鈴木勝丸¹⁸⁾の声である。それは、「失業者が食うためにしていた紙芝居屋とは、まったくちがうといえる」（加太、1992, p.136）声であった。勝丸の「説明」は、レコード紙芝居において開発されたものである¹⁹⁾。レコード化された声は、屋内での声であり、調整され

紙芝居における演技

た声である。休みなくしゃべる彼の声・ことばは、落語や講談の声・ことばとは異なる「なめらかで透明な感じだったので重みに欠け」る声であった（加太, 1992, p.136）。紙芝居実演の声は、当時の状況に応じて「悪声」よりも人気のある素声を選ばれていったと推察される。街頭紙芝居の口演は、教育紙芝居の側から「浪花節調とか活弁調と揶揄」されたものであった（眞鍋, 1998, p.5）。けれども、レコード化を経験した声が「説明」の声のなかにあったという事実から、多様な声に対して補正効果をもたらす定型化がおこっていたと考えることができる。

街頭紙芝居実演の技は、立絵の実演や現在の紙芝居実演に比べると、画面操作よりも口演の方であったといえる。絵にことばを加えていく実演は、脚本をもたず口伝による粗筋をもとにして実演の場で即興的に生み出されてゆくという声の演技であった。特定の実演方法が画定されていたわけではなく、毎日繰り返される実演経験から、「説明」という紙芝居実演スタイルを、実演者それぞれが創り出していったのである。こうして、飴を売る際の人を集めるための手段として考え出された紙芝居実演は、手段であることを抜け出して、観衆を楽しませることへと発展していった⁽²⁰⁾。揶揄や非難があっても、街頭紙芝居は、観衆に受け入れられ、観衆を楽しませる実演の技を追究していったのである。

3. 口演という演技

現代の紙芝居と創始期の街頭紙芝居とを比較すると、実演形態に違いがあることがわかる。両者とも絵とことばとの複合的パフォーマンスであるとはいえ、脚本の有無は両者の相違点である。この相違点が実演形態の違いとして、とくに紙芝居実演のことばのありよう、つまり、言語行為の相違にあらわれると考えられる。現代の印刷紙芝居の場合、ことばには、各画面裏に書かれた脚本のことばと実演者の声で表わされることばとの2つがあって、それらの2種の声・ことばの複合が実演となる。一方、街頭紙芝居におけることばには、タクヅケのことばと実演者の声で表わされることばの2つがあって、これらも複合的に起こる。印刷紙芝居と街頭紙芝居との相違は、複合的な声・ことばの内実の相違にあると考えられる。ここでは、紙芝居の言語行為について「演技する声」としてその特性を明らかにしている佐々木靖章らによる研究を参照しながら、紙芝居の声・ことばについて考察して、紙芝居における演技の特質を把握する。

佐々木は、紙芝居の「演技する声」の特質を、もともと物売りの声であったことと素人の声であることに捉えている。街頭紙芝居実演の声は、「近世から続く「物売り」「振り売り」の系譜を継ぐ」、飴売りの声であった（佐々木, 2005, p.71）。その声には、人々を呼び集めてその場に留まらせ、人々を観衆にする技が必要である。口上も含めて⁽²¹⁾実演者それぞれに特有の声・ことばが観衆との相互関係からつくり出された。紙芝居の声は、「売声」のために編み出された独特の口調、言葉の綾、全身を使って表現する「演技する声」である（佐々木, 同上, p.72）。連日の実演において実演者の

身に刻印されていく声・ことばが各実演者に特有の声として、演技にあらわれる。その声・ことばは、観衆としての人々の身にも記憶として残った。このような肉声の技が、街頭紙芝居の「演技する声」には不可欠だったのである²²。また、紙芝居の「演技する声」は「芸術性を極めんとする「声」ではない」、「素人のように振る舞う」声（佐々木、同上、p.72）である。街頭紙芝居は、ひとつの作品が一日限りで、屋外で実演された。その声・ことばは、脚本を下読みして繰り返し練り上げられた声とは異質である。作品の筋や作品構成のあり方、そして紙芝居の声・ことばが実演者の身の内で反芻されることもほとんどない。ひとたび実演が終われば、ひとつの作品は実演者の元を離れてゆき、その声・ことばは再演されることなく、振り返られることなく、そして文字に記録されることなく、残らずに消えてゆく。つまり、他を典拠として自らを創り出すことが起こりにくい声・ことばなのである。「説明」の声・ことばは、「個性を丸出しにして演技」する声であり（佐々木、同上、p.72）、「気取らず、声色も身振り手振りもほとんど用いず、素朴な演技」の声である（佐々木、同上、p.73）。「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はなくてもいい」（佐々木、同上、p.72）。佐々木は、紙芝居の「演技する声」が劇場演劇の声とは異質であることを示して、紙芝居の「演技する声」の可能性を追究しようとしているのである。

紙芝居の「演技する声」には、実演者が引き受けた話から実演の場で演じ出す話への^{トランスポジション}変換が起こっていて、それが実演のあり方にあらわれると考えられる。街頭紙芝居の声・ことばは、タクヅケのことばと実演のことばとの複合である。この複合的な声・ことばは、実演者の発声状況においてゆるい基盤をもっていて、改変可能な状態にある。実演者が引き受けた話は、口伝されて実演者に記憶されている粗筋であって、脆弱な構造をもつからである。実演の声・ことばに対して、作品の話の筋や構成に確実に従った言語行為が求められることはない。実演者は、引き受けた話をもとにしながら、観衆の状況に応じることへ「演技する声」の重心をおいて、実演の場での話へと変換する。引き受けた話と実演での話との関係は遊動的であり、声・ことばの変換の度合いは緩やかさをもつ。こうした声・ことばは、〈はなし〉性の強いものであるといえる。〈はなし〉は素朴であり、直接的であり、「しばしば内容の真偽や話者の意図の誠実不誠実に無記な行為である」（坂部、2008、p.38、p.40）である。つまり、〈はなし〉は「放し」であり「離し」であり、そして「端無し」なのである。かつて、100巻を越えて制作され実演された作品も多かった街頭紙芝居は、際限なく膨らんだり脱線したりして筋が通らない話になることも多く、荒唐無稽であるとして批判された。けれども、そもそも「話す」ということは離れてゆくこと、つまり、それは「軽い」という意味と関係してくる」のであり、「軽い、捨てる、放すということ」にもなる（郡司、1977、p.6）。街頭紙芝居の声・ことばは、話に迫真性をもたせる必要もなく、作品の構成や内容を観衆に印象づけるように確実に伝える必要もなく、軽やかに放されてゆく「演技する声」、つまり〈はなし〉の声・ことばである。その声が発せられるとき、観衆になっている人々は、一日のうちのほんのひとときのたのしみとして紙芝居空間に浸って遊んだ。それは「日常性を解放するということ」（郡司、同上、

p.6) にもなっていたのである。

一方、印刷紙芝居の実演では、街頭紙芝居とは異なる「演技する声」があらわれる。街頭紙芝居とは発声と発話の状況が違うからである。印刷紙芝居は、画面裏の脚本に書かれていることを読めば、誰にでもどこでも実演が可能な仕組みになっている。その声・ことばは、脚本のことばと実演のことばとの複合である。実演者が引き受けた話は、下読みの段階で、すでに話の始点と終点が明確であり話の筋が確立されている作品（脚本）を、読者でもある実演者が読み受けたものであり、作品の構成のみならず作者の意図もあわせて読み受けたものである。その話に解釈を加えて、実演者は、実演の場での観衆を想定した「演技する声」へと変換して話を再構成する²³。せりふの部分を登場人物が話しているような声にしてみたり、話の内容を伝えるような声にしてみたりして、「演技する声」を試作するのである。その下読み段階で組み立てられた声・ことばを、実演者は実演の場における「演技する声」・ことばへとさらに変換して、観衆の状況に応じて話を再構成する。実演者が引き受けた話は、このように二段階にわたって変換されて、紙芝居空間の「演技する声」による話へと練り上げられる。こうしてみると、印刷紙芝居の場合、脚本中の話の筋や構成から離れて実演者が紙芝居空間での話を改作することは、「演技する声」・ことばが脚本に書かれていることを基盤としている限り、ほとんど不可能である。特に、「完結型」（松井）や「物語」（清水）の場合、「演技する声」には、実演状況よりも脚本に書かれていることばのほうに依拠する傾向がより強く表れる。そうした「演技する声」を、清水は「演じる」あるいは「語る」としていた。「演じる」や「語る」は、〈はなし〉よりも〈かたり〉に近くなると考えられる。〈かたり〉は〈ふり〉の一種として考えられ、「目前日常の効用の世界を離れ超出」すること（坂部、同上、p.51, p.53）がおこる。その言語行為は、「二重化的超出ないし二重化的統合」のあらわれ（坂部、同上、p.48）である。〈かたり〉は〈はなし〉に比べて「（二重化的）統合、反省、屈折の度合い」が高くなる（坂部、同上、p.38）。紙芝居作品の下読みから実演への過程において、実演者には〈ふり〉へと声・ことばをまとめあげようとするのが起こると考えられる。こうした二段階にわたる声・ことばの変換は、〈はなし〉よりも変換の度合いが大きい〈かたり〉となってくる。「演技する声」は声・ことばの二重変換を経て、〈かたり〉に統合される声・ことばなのである。

それに比べて「対話で進める」タイプ（右手）や「参加型」（松井）、そして「問いかけ」タイプ（清水）の場合、「演技する声」は実演の場での状況のほうに拠る傾向があらわれる。その声を清水は「話す」としていた。とはいえ、その「話す」声は、街頭紙芝居にみられた〈はなし〉声とは異質である。なぜなら、「話す」声も、脚本に書かれたことば（文字）を基盤にもつ声であり、脚本に書かれていることばから放れ（離れ）ては成り立たない「演技する声」であるからである。松井が、実演の即興性が脚本から離れたものにならないことを指摘していた通りである。とはいえ、「話す」声・ことばは、「演じる」や「語る」に比べると、実演者に起こる二段階の変換の度合いが小さくなるといえる。脚本に記された声・ことばを実演状況に応じて改変した声・ことばにすること

がわずかに認められているからである。〈ふり〉へと声・ことばが統合されることが弱くなると考えられる。紙芝居の「話す」という「演技する声」は、弱い〈かたり〉であると考えられる。

紙芝居実演の声は、脚本の有無によって、また作品（脚本）の話の形によって、そのありようが異なる。街頭紙芝居は〈はなし〉という声・ことばの重層性を、印刷紙芝居は〈かたり〉という声・ことばの重層性をもっている。こうした声・ことばの変換が起こることによる実演の重層性は、紙芝居における演技の特質なのである。

おわりに

紙芝居は絵とことばから構成される作品であるが、作品成立には^{パフォーマンス}実演が不可欠である。紙芝居の実演、とくに声・ことばのパフォーマンスは、実演の場のありようと作品形態のありようによって異なる様相をもつ。ここに、紙芝居における演技の特質がある。紙芝居の創始型である街頭紙芝居は、屋外を実演の場として、脚本という書かれたことばを持たない。その実演の声は〈はなし〉への指向をもち、軽やかさをもつ「演技する声」であったといえる。その声があったからこそ、たとえば、怖さを感じる場面（批判の対象となった）であっても、観衆が怖さに飲み込まれるよりもむしろ、怖さを感じながらもどこかその怖さを笑っていられるようなことが実演の場に起こっていたのではないだろうか。怖さとの距離が観衆に感じられるような実演の声があったと推察される。だから、子どもたちは、続きの話を聞きに次の日も集まってきたのではないだろうか。その具体的な様相を、紙芝居実演家であり紙芝居研究者でもある鈴木常勝が軽やかに楽しく描き出している。紙芝居の〈はなし〉は、脚本をつけるように義務付けられたり作品の筋や構成が確然としたものにされたりするという固定化とは逆の指向をもっていた。当時の深刻化しつつ社会情勢の重さからも遊離しようとするかのような軽やかさをもっていたと考えられる。それは、一日のうちのほんのひとときの娯楽として紙芝居が親しまれた理由でもある。紙芝居の演技は、素朴な〈はなし〉であったのだ。

このような軽さをもつ紙芝居が、やがて教育的娯楽へと応用されていった。その過程で、紙芝居がもっていた〈はなし〉は、紙芝居の形態の変化とともにその実演の様相を変えていった。

現在の印刷紙芝居は、戦後に発展したものである。屋内を実演の場として、脚本という書かれたことばをもつ。その実演は、書かれていることにもとづいて調整されて練り上げられるものである。作品のタイプ、いいかえれば、作者がつくった話の筋や構成のあり方によって、実演のあり方が異なることを実演者は実演の技としてもっている。その実演の声は、〈かたり〉性への指向をもつ「演技する声」である。作品解釈と表現試行が可能な下読みという行為を経て実演までに二重に変換される過程をもつ声・ことばである。戦後になってつくられた紙芝居は、戦前の街頭紙芝居の批判と否定の上に成り立っているように見える。けれども、実は、街頭紙芝居が完全に排斥されたという

よりもむしろ、紙芝居の特性、長所を生かす試みがなされていたともいえる（上, 山崎, 1974, p.160）。それは、紙芝居の声・ことばである〈はなし〉を生かそうとする試みのなかから新たな紙芝居形態が生み出され、その声・ことばが〈かたり〉性をもつようになった変遷であるといえる。〈はなし〉と〈かたり〉は、観衆をおもしろがらせることの内実に相違をもたらしたのである。

紙芝居の演技する声は、「教育現場において教師が失った「声」の一つ」であり、「現在の日本社会が見失っている「声」」でもあると、佐々木は指摘している（佐々木, 2005, p.72）。「失った」ということは、教育の場において「演技する声」の豊かさがかつてあったということである。紙芝居の演技である〈はなし〉や〈かたり〉を考察することで、「演技する声」・ことばの多様性と重層性を発見することができる。このことからさらに、教育における声・ことばの豊かさを考察する可能性が開けてくるといえる。

註

- (1) 「視聴覚媒体」（乾, 1991, p.16）とする見方もある。なお、教材としての紙芝居については、現在、消耗品扱いとなっている
- (2) 第一作が制作される以前、後藤は、立絵紙芝居を禁止されたため、子供向け雑誌の挿絵を模写して綴じたものを見せながら語って飴売りをしていた。また、永松は、ペン画や墨絵を見せながらの語り（絵斬）をしていた（石山, 2008, pp.37-39）。
- (3) 紙芝居の系譜は、物語絵、絵解き、絵斬、写し絵、覗きからくりなどに求められている。いずれも、絵と言葉とを複合させたパフォーマンスである。三隅治雄は、紙芝居を写し絵とともに「素語り物」に分類している。このなかには、霊語り（託宣・口寄せなど）、説教、絵解き、伝説・昔話、間狂言、講談、落語、物売り口上も含まれている（三隅, 1977, p.241）。
- (4) 紙芝居を演劇的なものとしてみることは右手に限らない。『教育メディア論』でも、紙芝居は「劇的活動」の章で説明されている（上寺, 1991, pp.129-132）。なお、倉橋惣三は、演劇と紙芝居は相違するとした（鬘櫛・種市, 2006）。この点は別の機会に検討したい。
- (5) 松井は、紙芝居との比較から絵本観賞のありようを明らかにしている。それによると、絵本の場合、作品の享受者である読者が「ページをめくる」行為によって「本の中にめぐりこまれるのを感じる」（まつい, 1998, p.20）。読者（絵本を見ている者）は、作品の「主人公に寄りそって、自分がいるという存在感」を味わいながら作品の世界を主人公と共に歩み、主人公に自身を重ねることができる。一方、紙芝居の場合、作品の主人公が現実の紙芝居空間に来ていると感じられる。作品の世界が「現実の空間にいる子どもたちのそばにいる」（まつい, 同上, p.7）と説明されている。
- (6) 実演者が画面（紙芝居舞台）の後に立ち、役になって演じる場合は、実演者が透明度のある〈表現する身体〉をもつことになり、紙芝居空間に同化傾向が生じる。一方、実演者が画面（紙芝居舞台）の横に立ち、役になりきることをせずに演じる場合は、実演者が不透明な〈表現する身体〉をもつことになり、紙芝居空間に異化傾向が生じる（寺崎, 2005, p.7）。
- (7) 街頭紙芝居の名称は、その派生形である教育紙芝居もしくは印刷紙芝居が自らの特性を明白にするための比較対照として教育紙芝居側によってつけられたものである（姜, 2007, p.38）。
- (8) 1935（昭和10）年に刊行された『紙芝居に関する調査』（東京市社会局）にその詳細がある。第一作「魔法の御殿」が世に出てから2年後以降に就業した売人（実演者）の数がかなり多い。調査票回答者565人の前職業は、「小商人、職工、職人が大部分で、映画説明者だった者は案外少く10人である。その外特異な職業と思はれるものは、鑛山技師、電車自動車運転手、官公吏、教員、布教師等」（東京市、

- 1998, pp.43-44) と多岐にわたっていた。そのうち、立絵紙芝居からの転向者は73人であった。売人については、分布状態、性別及年齢、就業年月、教育程度も詳細に調査されている。なお、1933(昭和8)年に内務省も紙芝居業者の実態調査をしている(石山, 2008, p.58)。
- (9) 立絵は1929(昭和4)年秋ごろからその隆盛に衰えが見えはじめた。その原因に紙人形の多さと操作の複雑さがあった。たとえば、1幕に登場人物が5体でそれぞれに10枚の姿態があれば、1幕で50枚・表裏で25体を演じることになる。3幕の作品であれば、その分さらに人形の体数が増える。そのため、次第に体数を減らして「語り」を増やした演じ方になっていた(石山, 2008, p.38)。紙人形の操作に必要な技は、実演者になってすぐに身につくほど容易なものではなかったであろう。
- (10) 草創期の紙芝居は意外にも小さなものだった。第一作「魔法の御殿」は、縦128mm×横257mmほどの大きさであったし、その後大人気となった「黄金バット」は、第一作の倍の大きさ(B5判大ほど)であり、現在の紙芝居に比べると約半分の大きさという小さなものだった。1933(昭和8)年に今井よねが始めた伝道用の印刷紙芝居は、「魔法の御殿」の4倍の大きさ(B4判)であった。現在の紙芝居もほぼその大きさである。印刷紙芝居には、シネスコ型(26cm×53cm)やB4大よりも一回り大きいサイズの作品もある。これらの紙芝居は聖学院大学図書館に所蔵がある。
- (11) 現在の紙芝居は、向かって左側から横に抜く(したがって、画面は向かって右から左へと動いていく)ようにつくられているが、街頭紙芝居には上抜きもあったようである(石山, 2008, p.45)。
- (12) 加太こうじは、1931(昭和6)年の秋ごろ紙芝居舞台を使用した実演(「黄金バット」)を見た、としている(加太, 2004, p.17)が、その年の夏ごろ大人気となった「鞍馬天狗」は紙芝居舞台を使わなかった(石山, 2008, p.48頁)。また、印刷紙芝居を考案した今井よねは、初めのうちは舞台を使わずに絵を抱えて演じていたが、その後、額縁を応用した舞台を使用して演じてみたら、舞台を使った方が「お芝居の気分が出て語る者、聞くものにも興を添へ」としている(今井, 1988, pp.139-141)。
- (13) 「街頭紙芝居の普及は、よく知られているように、トーキーの進出にあおられた失業弁士の生活のためだった」(乾, 1972, p.102)。また、紙芝居の語り方が「活弁調」であったと人々に記憶されている(鈴木, 2005, p.18)。
- (14) ただし、画面制作の手法については、映画の手法をかなり採り入れている。東京市調査にも、「従来の立絵と違って、スピードに富み、映画的存在である為に現代児童の歓迎する所となり」(東京市, 1998, p.10)とある。紙芝居人気理由として、画面の切り替わりの速さと面白さがあげられている。
- (15) 開演時の鳴り物に拍子木が使われていたことはよく知られている。そのほかに、太鼓や鐘、ラッパ、ハーモニカ、手風琴、蓄音機などが実演中にも使われた。「説明中新人物が出たり、格闘等の場合に打鳴らす陰に籠った響きはなかなか効果的である」と東京市の調査にある(東京市, 1998, p.32)。なお、街頭紙芝居の実演家である森下正雄は、せりふを忘れたときに太鼓をたたいている、として観衆の笑いをとっている(森下, 2001)。
- (16) 1938(昭和13)年、警視庁「紙芝居業者取締に関する件」通達によって、裏書をつけることが義務となった。これについて鈴木常勝は、「脚本があれば絵に頼らずにどんな飛躍も場面転換も可能だから、脚本を義務づけた検閲制度は紙芝居の作劇術を向上させた」という見解に異論をとなえている。裏書の義務づけは「紙芝居の自由自在な語り口や演者と観客の掛け合いの楽しさを失わせるものだった」としている(鈴木, 2005, p.30)。
- (17) 貸元は「種々の童話、講談、それから毎日の新聞、雑誌、映画等というものから材料を取って」、「例えば、1、お高僧頭巾の女が夜の街を一人足早に行く、その後より一人の怪人物 2、その女とすれ違いに一人の武士、何か目配せをする。物陰にてそれを見守る例の怪人物 3、会人物が例の女を呼び止める 4、女驚いて振り向く顔(中景：半上身を画面一杯に描く)」(東京市, 1998, p.26)という具合に粗筋を画家に示し、それを画家が13枚ほどの画面に振り分けて描いて一巻とした。
- (18) 彼は、1927(昭和2)年に立絵貸元「島廻家」に弟子入りしており、立絵の実演者であった(石山, 2008, p.36)。つまり、勝丸は、立絵からの転向者である。
- (19) 彼は、1932(昭和7)年ごろに、紙芝居「ダブロット」をレコード紙芝居にしている(加太『昭和史』46-7頁)。その後、1938(昭和13)年に開催された「第1回画劇賞選定紙芝居大会」と「街頭紙芝居コ

ンクール」で一等となり、その「説明」もレコード化された（加太, 2004, p.76）。なお、レコード紙芝居の研究は皆無に近い。

- 20 「営業方法として一時はねたを売らないで有力商店の広告専門にし、人を集める手段として紙芝居を見せる、という風に計算され実行されたこともあるが、そうなるとう売人は結局月給取りのようになり、したがって紙芝居の説明にも身が入らず両者虻蜂取らずの形になって遂に取り止めになったこともある。其の外児童の教育的（或いは修身教科書的）紙芝居のみを製作して失敗した等色々である」（東京市, 1998, p.36）。
- 21 姜は、草野心平の詩「紙芝居の前口上」から、立絵紙芝居の前口上のありようを紹介している（姜, 2007, pp.39-41）。
- 22 紙芝居作家である高橋五山は次のように述べている。「一体なにが、そのように子供を引きつけるのか、どこにそんな魅力を感じさせるのか。食わんがために子供に迎合したこと、飴をしゃぶりながらの見物、それらのことも魅力の一部になったかもしれない。が、紙芝居の魅力は、そんな底の浅いものじゃない。それは、見る、聞くのたのしさにあるのだ。（中略）毎日きてくれるあのおじさんを、子供は待っている。そのおじさんの口からじかに聞くお話、それがたのしいのだ」（上, 山崎, 1974, p.160）。
- 23 紙芝居と同様にテキストに依拠する声として、ストーリーテリングがある。けれども、その声は、紙芝居実演の声とは異質である。ストーリーテリングの声は、「単調に、淡々と語り進め」るものであって「声色を使ったり、登場人物に応じて声を使い分け、身振り手振りを交えるのは邪道」（佐々木, 2005, p.72）とされる声である。それは、「語られる「話」の内容が優先」（佐々木, 同上, p.72）されるストーリーテリングが「話者の解釈を拒絶する」テキスト（既存の話）をもつからである。ストーリーテリングの話し手は、テキストを自身に読み込んで実演の声・ことばへと表現することよりも、テキストから常に一定の距離をとりながら、話をそのまま聞き手に渡していくことを役割としていると考えられる。したがって、話し手の声は「読む」声ではなく、「（聞き手に）届ける」声となる。

参考文献

- 石山幸弘『紙芝居文化史—資料で読み解く紙芝居の歴史—』萌文書林 2008.
- 乾孝「紙芝居の形式」『紙芝居—創造と教育性—』童心社 1972 pp.95-109.
- 乾孝「視聴覚文化のなかの紙芝居」『心をつなぐ紙芝居』童心社 1991 pp.14-21.
- 今井よね『紙芝居の実際』基督教出版社（大空社）1934（1988）.
- 上寺常和「紙芝居」『教育メディア論』（上野辰美編）コレール社 1991 pp.129-132.
- 右手和子「心をこめて演じましょう」『心をつなぐ紙芝居』童心社 1991 pp.218-226.
- 加太こうじ「日本語の達人 3 話す芸、映画の説明、紙芝居、落語」『思想の科学』150号 1992 pp.131-141.
- 加太こうじ『紙芝居昭和史』岩波書店（現代文庫）2004.
- 上笙一郎、山崎朋子『日本の幼稚園—幼稚園教育の歴史—』理論社 1974.
- 姜竣『紙芝居と〈不気味なもの〉たちの近代』青弓社 2007.
- 郡司正勝「話芸とは」『話藝—その系譜と展開—』三一書房 1977 pp.5-12.
- 坂部恵『かたり』弘文堂（筑摩書房）1990（2008）.
- 佐々木靖章 野村たかあき 石山幸弘「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 2005 pp.59-73.
- 清水美智子「紙芝居「演じることと語ること」—紙芝居のもつ特徴と効果を探る—」『名古屋柳城短期大学研究紀要』第29号 2007 pp.39-48.
- 鈴木常勝『メディアとしての紙芝居』久山社 2005.
- 鈴木常勝『紙芝居がやってきた!』河出書房新社 2007.
- 寺崎恵子「紙芝居の空間」『人間発達研究』第27号 2005 pp.1-15.
- 東京市社会局『紙芝居に関する調査』児童文化叢書35 大空社 1935（1998）.

- 鬢櫛久美子 種市純子「保育のなかの紙芝居—倉橋惣三と「紙芝居」の関わりを中心に—」『名古屋柳城短期大学研究紀要』第28号 2006 pp.95-105.
- 堀尾青史「紙芝居のドラマツルギー」『紙芝居—創造と教育性—』童心社 1972 pp.110-132.
- 堀尾青史「美しい心を育てるために」『心をつなぐ紙芝居』童心社 1991 pp.10-13.
- 松井紀子（まついのりこ）『紙芝居—共感のよろこび—』童心社 1998.
- 真鍋昌賢「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—考察—」『待兼山論叢』32（日本学）1998年12月 pp.1-24.
- 三隅治雄「語る・読む・咄す」『話藝—その系譜と展開—』三一書房 1977 pp.241-242.
- 森下正雄「黄金バット（怪タンク出現／怪獣編）」『街頭紙芝居名作篇』キングレコード 2001.