

# 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 —

妻 端

はじめに

本稿は戦前戦中における紙芝居の展開を捉えるなかで、とりわけ、教育紙芝居と街頭紙芝居の関わりあいを明らかにするのが目的である。昭和初年に起きた形式的変化と流行が紙芝居に対する社会的な関心を募り、児童文芸や宗教の伝導そして校外教育の方法として紙芝居を利用する動きがあらわれた。そこで、最も活発な議論と活動を見せたのが、いわゆる教育紙芝居の運動であった。そもそも紙芝居は、深刻な不況によって大量の失業者が生じた当時の東京で、彼らの生活の手段として急増していくのだったが、それを

「街頭紙芝居」という領域として固い込みつづけられてきたものが「教育紙芝居」であり、そこで、その創出の過程と戦中における「教育紙芝居」への転化には、この国の近代化の一面が見て取れる。ここで教育紙芝居の創出過程とその認識について考えようとした背景には次のような理由がある。これまで筆者は、折に触れ紙芝居

と絵とき、のぞきからくりといった前近代的カタゴリーとの系譜上のみを問われた経験がある。しかし、歴史的には文化的なカタゴリーどうしをその構成要素の部分的な類似のみを根拠に比較することは、研究者が恣意で対象を拡張していく場合に見られることが多い。一定の領域を「教育紙芝居」や「街頭紙芝居」と呼ぶに至るまでには然るべきプロセスがあり、その過程を批判的に検討することが恣意的な拡張を免れつつ、比較対象に迫つて行ける方法だと考える。「民俗」が「近代」の側から名づけられ、切り取られていったように、「街頭紙芝居」は戦前戦中の一部教育者の働きによつて転倒されていった。その過程がすなわち「教育紙芝居」の創出過程でもあった。

前半では、昭和初年における紙芝居の流行と紙芝居業者のあり方を取り上げるが、その理由は、後半で考察する教育紙芝居の運動において、「生活手段」であるが故に「低俗」とされた、当時の紙芝居の実態を正確に捉えておきたいからである。なお、本稿は戦前戦中の紙芝居の展開とそのおかれ文脈に関する研究であり、いず

れの紙芝居もそのテクストを直接取り上げることはしない。

## 一、昭和初年の変化と流行

そもそも「紙芝居」とは、紙でできた人形の芝居の呼び名であった。それは一〇〇～二〇センチほどの紙の両面に人物の動きを描き、

竹串に刺して舞台箱のなかで操って、歌舞伎まがいの劇を演じて見せるものだった。その起源は定かではないが、明治の頃ははじめに「うつし絵」と呼ばれていて、名所の祭礼や縁日でのぞきからくり、地獄極楽の細工人形などと並んで小屋がけで興行していた。現存の資料や文献などから推察できる劇の内容は西遊記、水滸伝、忠臣蔵、<sup>(1)</sup>石川五右衛門、黒田騒動、かさね伝説などといったものである。

明治三十年代から関東大震災の頃まで、この紙芝居の規模はほんのわずかなものであった。当時は、「栗田某」という親分とその四人の子分が深川から千住大橋に跨る一帯を縄張りとしており、東京全域でも七、八人しか上演者がいなかった。「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状態であった。徒弟制や製作と上演の未分化な形態は、その上演技術のむずかしさによるものと考えられる。しかし、関東大震災の前後に「戸川」や「美登利家」といった新興の組織があらわれ、人形と上演が簡素化すると同時に、「燎原の火のごとき勢い」で東京中に流行しだしたのである（昭和六年十一月二十日付都新聞「紙芝居の咄（一）」【今井 1934：32-34、東京社会局 1935：8】）。

ところが、昭和五年、映画のカットにも似た絵を一枚一枚引き抜きながら話を聞かせるという形態が現れ、たちまち東京中で流行りだした。なんといってもその火付け役となつたのは、押川春浪の怪奇冒險小説がヒントになつたといふ「黄金バット」である。「黄金バット」を世に送り、一世を風靡した絵書きはそのいきさつをこのように述べている。

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、あつた時それを決定的にしたものには『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）であつた。〔『黄金バット』を一筆者注〕封切つた日の人気はすばらしかつた。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ばを席卷していったのである。昭和六年未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 1947：12）。

紙芝居『黄金バット』の流行ぶりは、当時それを間近でみていた紙芝居の回想からもうかがえる。「場所で顔を合はせても『黄金バット』の演出者は傲慢で非禮式であった。他は違うかなないと

こそそそ引き上げた。そして「黄金バット」は何處へ行つても黒山で、只見の（飴を賣はない）子は拍子木で頭を殴られた】【進藤1935・82】。そして、都新聞の調べでは、昭和六年十二月までに東京市内で貸元二十四ヶ所、所属会員（売人）八〇〇人を数えるほどに膨れ上がっていき、そのうちの2ヶ所だけが従来の人形と画面形式の両方を製作し、上演していた（昭和六年十二月五日付「紙芝居の咄（十一）」<sup>(2)</sup>）。

紙芝居の製作者と上演者の増加は、当然ながら世間の注目を集めた。当時の新聞には、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で話して子供を笑わせよう」とし、非常に色の強い蕪雜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」るというような業者の「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<sup>(4)</sup>。そして、後者は陸軍省新聞班が「富士会」という製作者を招いて、「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【内山・野村1937・13】。

## 一、職業としての紙芝居

昭和初年に起きた紙芝居の変化と流行すなわち製作者および上演者の急増は、以上のように児童に及ぼす悪影響を問題視する立場と、紙芝居を合理的に利用しようとする立場とによる世論を生むきつか

けとなつた。しかし、この時点では未だいわゆる知識人や専門家たちが、紙芝居という媒体の利用に積極的に取り組むといった動きは見られない。それより先に製作者や上演者の実態の把握に乗り出したのは警視庁や東京市であった。ここでは、警視庁と東京市の調査における意図や内容から、昭和初年頃に紙芝居業者が急増した背景とその生活史的な側面について検討してみたい。

警視庁が紙芝居に関する調査を行つたのは昭和八年のことである。九月二十日付で警視庁は東京市下の紙芝居製作所の名称、所属画工の数と画工料、売子（売人）の数と居住地、販売品、持ち場の数と収入高、学歴と前職などを調べるように市下の各警察署に依頼した。その結果、市内には九十三ヶ所の製作所と一二六五人の売子が存在し、五十三ヶ所の製作所が専属の画工を抱えていることが明瞭になつた【今井、前掲：48-60】。それは、同六年の都新聞の調査における規模を遥かに上回る結果であつた。

一方の東京市社会局が、「日本画劇教育協会」という団体に所属する十五ヶ所の貸元を対象に、いつそう綿密な調査を行つたのは翌九年末のことであつた。とりわけ、紙芝居業者が急増した背景を知る上で重要なことは、この調査の結果明らかになつた売人の前職のあり方である。東京市社会局の売人にに対する調査は、貸元十五ヶ所に所属する一八三七人全員に調査票を配布して前職の他、性別および年齢、居住地、就業年月、教育程度、絵の借賃、ネタの仕入値、営業場所と時間、一日の営業回数などを調べるというものだった。そこで、回答のあつた五六五人のうちの一割強が、従来の人形形式

の頃から紙芝居業に従事していたのであり、そのことから東京市は

彼らにとつて「紙芝居は立派な職業であり、正当な労働であ」と

いうような積極的な位置付けをしている。また、八割弱の前職は「小商人、職工、職人が大部分で」、「大体は、不況に依る小商工業者の没落せるものであ」った。この事実も、「一つの新職業としての紙芝居営業の内容並びに従業者の就業の概況をも捉えんとし」た東京

市の意図に添う結果であった【東京市社会局、前掲・凡例、43-44】。  
い)のように東京市が紙芝居を一種の職業として積極的に捉えようとするのは、前年の警視庁の調査を紙芝居業者を取り締まるために用意されたものと考えたからと思われる。前年に警視庁が紙芝居業者

の調査に踏み込んだきっかけは、「昭和八年頃一二の赤化思想を取り入れたものが現はれなどして、昭和八年九月五日の内務省の保

安課長会議で問題となつたからであつたが【内山・野村、前掲・71】一方の東京市が「現在の紙芝居は、その内容に於いて、或は

飴其の他に於いて不都合と思はれる節は殆ど見当たらな」と結論したのは【東京市社会局、前掲・47】、紙芝居が子どもに悪影響をおよぼすという世論もさることながら、やはり警視庁の取り締まりを警戒していたからに違いない。

この紙芝居営業は、大抵の街頭営業が許可営業であるに拘わらず之は警視庁で未だ公然と許可していないのである。だから警視庁に於て、この紙芝居が児童教育上不適当であり且交通取締上不都合であると認めたが最後、この商売は訳なく弾圧されてしまふのであって、いに業者の深甚な悩みが存在する【東京

市社会局、前掲・37】

東京市が警視庁に紙芝居を許可営業とするように要求したのは、それなりの根拠があつてのことだ。つまり、昭和五年七月、当時の警視総監丸山鶴吉が町会を通じて警察に届け出るだけで臨時露店の新設を許可すると決め、その結果、東京市内外に一七一ヶ所の臨時露店が許可され、その規模は道路八三二八間、営業人員一六四九三人にも上つたのである。但し、それはあくまで失業救済が目的であつたため、テキヤや既存の露店組合には新設許可を断然禁じていた。(5)また、東京市社会局が『紙芝居に関する調査』を刊行した昭和十年には『職業紹介所就職者調査①』(三月)、『職業紹介所就職者調査②』、『紙屑拾い(バタヤ)の調査』(七月)といつた一連の調査結果が刊行されており、い)からも東京市の紙芝居への着目がその生業としての側面にあつたことが理解できる。

### 三、貸元と売人の集中分布

一般に紙芝居の貸元と売人とその営業場所は、都市の一定地域に集中するという傾向がある。そうした傾向も紙芝居が生業として成り立つてゐることを考える上で重要な現象の一つだ。そこで、昭和十三年、當時東京にあつた貸元の大部分を買収して設立された、「大日本画劇株式会社」の立地のあり方から紙芝居業の地域的分布の特徴を捉えてみたい。こうした組織の存在はそれ自体が非常に稀なことだが、今回それについては触れない。

大日本画劇株式会社は、「資本金二十万円、昭和十二年十一月一日十五日の登記である。買取貸元十六社（中略）で十三系統の封切配給所を設け」ていた。それは小規模な貸元の開業資金が大体三百円から五百円だった当時の水準からすれば桁外れの規模であった【永松 1948：14-15】。この買取資本の大半は明治製菓が出資したものであり、理由は大日本画劇株式会社に菓子販売を「特約委託」したからだつた【永松、前掲：15、内山 1939：58】。大日本画劇株式会社は、「昭和十三年一月三河島八丁目博善社のほとりに本社の事務所をおいて営業を開始し」たが【永松、前掲：14】、そこは「京成電車町屋駅の近く、通称藍染川にそつた場末の貧民街の一角」にあって【加太 1971：118】、東京市社会局が調べた結果に照らし合わせると、貸元と会員（売人）との営業場所が最も密接していた土地の中だったのである【東京市社会局、前掲：42】。

紙芝居業では毎日絵の交換と飴などのネタの仕入れが行われるため、売人は貸元または支部と呼ばれる又貸しのところに毎日寄らなければならぬ。一般に紙芝居は、一日に数カ所を自転車で回つて、三ないし四種類の物語を一巻ずつ続きで上演するのであり、統きで上演するためには貸元または支部ごとに絵の使用順が守られていなければならない。もし絵の循環が滞れば、次に使う者がその日数の分稼業できないので、貸元によつては独自に嚴重な罰則を設けて循環を維持していた。そこで、売人たちは自宅から自転車で通える範囲内にある貸元または支部の絵を使う場合が多かつた。

（）に示した表は、紙芝居の売人が貸元または支部の近くに集中

するところの現象の具体例である。これは昭和三十一年の東京紙芝居組合葛飾支部に関する資料から、「吉田支部」に所属する売人全員の住所を抜粋したものが【浅井 1989：129-130】、やいでの、大半の売人が支部長の所在の近くから集まつてきており、やいに、十八人中四人が支部長と同居していたことがわかる。複数の売人が支部長のところに住み込むと云うことは、昭和二十九三十年代の現場では希な例ではない。それは彼らが様々な職業を転々としながら断続的に稼働していたからだ。かつて東京の江戸川区で支部を経営したある人物は、紙芝居業者のそうした側面を「夜鳴きそば」に例えていた。

昭和十二年当時、大日本画劇株式会社が荒川区三河島に立地した

氏名	住所	氏名	住所
吉田秀夫*	下小松町1221	佐藤誠一	下小松町1254
岡本和彦	下小松町1221	増田義一	下小松町1101
福田榮太郎	下小松町1221	種瀬光雄	上平井町2-716
大塚長男	下小松町1221	宍戸勤栄	下平井町648
青山健太郎	下小松町1221	岩崎勘司	平井仲町43
鈴木金之助	下小松町874	佐藤清太郎	江戸川区東小松川町4-1458
辻野 宏	下小松町874	井上 保	江戸川区西小松川町4-1641
平山松雄	下小松町874	綿引 勇	江戸川区小松川町2-1070
下沢賢一	下小松町1076	齊藤正雄	江戸川区小松川町2-1038
菊池治郎	下小松町1076		

\*支部経営者

のは、いうまでもなく買収した貸元の既存の売人を維持するためだつたが、それと同時に、いわゆる都市下層の多い地域ほど新たに売人を獲得できる可能性が高いからだつたと考えれる。貸元が積極的に売人を獲得しようとしていたことは、昭和二十八年五月当時、

東京都葛飾区にあつた「ともだち会」（金町）、「新日本画劇社」（堀切町）、「彗星画劇」（堀切町）といふ三つの貸元が、中国からの引揚者を収容した「足立寮」を訪れた時の様子を見ればわかる。その日三つの貸元は合同で「帰国歓迎紙芝居慰問隊」というものを結成し、紙芝居の上演を行つた。しかし、それが売人を獲得するための勧誘であったことは、当日配られたビラとその後の経過から読み取ることが出来る。ビラには「この仕事によつて莫大な金もうけは出来ません。しかしながら帰国者の皆様の中で私共紙芝居の道に生き様と云う方が有るならば吾々は喜んでご相談申上げます。又実地に御指導致し生活の立つ様におしみなく御協力します」といつており、当分「実地指導資金」の援助も惜しまないという呼びかけに、帰国者のなかからさつそく入会者が出てゐる（新日本画社本社「新日本ニュース」No.5、1953.1発行、ガリ版）。

紙芝居業者の地域的分布に関して、さらに加えておくべきことは、全国的な広がりのなかではいわゆる都市下層や炭坑町の炭住街そして漁村に集中しており、それ以外の農山村ではあまり見られないということである。一方でこのことは、観客である子どもの小遣いあるいは親の収入や家計のあり方とのかかわりで考えるべき問題でもある。

紙芝居が流行し、世間の関心が高まるなか、昭和十年頃には当時の児童文芸やキリスト教伝導そして校外教育に紙芝居を利用しようという動きがあらわれてきた。それぞれ「新興紙芝居」「福音紙芝居」「教育紙芝居」と呼ばれたが、そのいずれの生成過程にも以上で見てきた職業としての紙芝居との深い関わりが見られる【久野1933、今井1934、松永1936a】。以下では、とりわけ、教育紙芝居の運動における中心的人物の働きを取り上げ、「教育紙芝居」と「街頭紙芝居」という命名と認識のプロセス、さらに、教育紙芝居の運動の戦中における展開と限界について考える。教育紙芝居を取り上げるのは、当時もつとも活発な議論と活動がなされたという理由だけでなく、戦争の遂行と深く関わるなかで「教化紙芝居」へ転化していくたという事実を重要視したいからだ。

教育紙芝居に関する議論、製作と普及の組織化においてもつとも中心的な働きをした人物は松永健哉である。彼は昭和八年六月、東京大セツルメント児童部のなかに児童問題研究会を組織したが、その会誌である『児童問題研究』（同年七月創刊）の内容にはこの頃からすでに紙芝居に注目していたことが窺える<sup>(6)</sup>。松永が紙芝居に着目したのは、いわゆる「校外教育」という観点からだつた。昭和九年に東京帝大を卒業して尋常小学校の教師となつた松永が、校外教育に紙芝居を利用するための理論化と実践の媒体としたのは、同

#### 四、街頭紙芝居と教育紙芝居

十年一月に戸塚廉を中心にして創刊された『生活学校』（池袋児童の村小学校生活教育研究会編集）という雑誌であった。それは戸塚が自らの「生活教育」の思想を全国に普及する目的で発行したものだつたが、そこで、「校外」と「生活」という教育理念は、昭和初年頃の児童文化の運動が「児童教化」の活動を重視したこと、すなわち、当時のプロレタリア文学運動が政治や労働運動の延長として児童の組織化（「ビオニール」）をばかり、大人の側の価値観と目的意識を強要していた傾向に対し、方向転換をもたらそうとしたという点で一脈相承るものであった。それは、児童文化における専門家による児童の組織化から、子ども自らによる文化創造への転換を意味する。

【谷口 1986：125-128】<sup>(7)</sup>

そのためには校外教育と生活教育の運動は、学校における国家の制度的な教育に抵抗して、子どもの「日常」に迫り、なおかつそれを捉えるための「教育技術」（松永）を必要としたが、そこで、両者が独自に編み出したものが教育紙芝居と生活緩方であった。生活緩方は、子どもに生活を表現させ、生活を自覚化させて、子ども自らが生活への認識を深めるという目的論的意味と、教師が子ども及びその社会を理解する手だてであるという方法論的意味を、同時に持つものであった【谷口 1993：9-10】。ところで、松永の教育紙芝居においては、子どもの自治という目的と、紙芝居という手段の本質とが齟齬を来してしまい、そうした矛盾が戦中に「教化紙芝居」へ転化してしまったところの原因にもなっている。そのことは生活緩方における、子どもの日常生活と文章表現の関係と比較されるべき問

題であるが（次節）、ひとまずいでは、教育紙芝居が生成する辺りのプロセスにこだわり、上で見てきた職業としての紙芝居との関係を明らかにしたい。

松永がはじめて「教育紙芝居」という名称を用いたのは、管見の限りでは昭和十年頃、以下のような文脈においてであった。

豊島師範で『母の新聞』主催の紙芝居研究会があつたので、都下各貸元から派遣された、言わば選手格の街頭紙芝居業者十人程の中にまじつて、私も、自分の舞台と絵で実演をやつた。本誌の読者の中にもそこに出席されていた方がいるかも知れない。これは確かに現在に於ける街頭紙芝居の最高水準を示すものであつたが、しかし正直言って、私はそこから殆ど何等の積極的なものをも学ぶことが出来なかつた。寧ろ私自身としては、内容的にも技術的にも、自分の実演に優越を感じていいくと思つたのである。現在紙芝居は、街頭のものばかりでなく、謂ゆる教育紙芝居と銘打つたものも相当ある【松永 1935：30】。この時松永は『自治会』といふ自作の紙芝居を、自製の照明付舞台で人形を併用し、二重絵の手法を取り入れて上演した【松永 1940：49】。そして、彼が紙芝居業者に混じつて実演をしたことは、自分が担当する学級（尋常小学校五年男子）に週に一度紙芝居の小父さんを呼んできて、学級自治会のお金（街の半額）を払つて上演してもらつた後、批評会を行い、記録を積み重ねていたことの延長線上にあつた。そこで、彼は単に紙芝居を子供に禁止するのではなく、「逆用」するプロセスを辿つたのである【松永 1936a：5】。そして、

その「逆用」は以下のように「教育紙芝居」と「街頭紙芝居」とを対比させ、後者が「生活手段」であるがゆえに「低俗」であるという認識を梃子にしていた。

教育紙芝居という名称は、街頭紙芝居と対応させられている。

街頭紙芝居の低俗さにも拘らず、紙芝居そのものの本質的な良さに着目して、教育者・宗教者等の手によって、学校紙芝居・伝導紙芝居等が研究・実践されたのに初まるものである。(中略)街頭紙芝居が業者の生活手段として取り上げられて居り、一方教育紙芝居は、紙芝居のヒントを前者に負ひながらも、その発展の過程はむしろそれと相対立する如きものであり、理論的・技術的にも殆ど前者に負っていない。むしろ如何にしてそれを否定し去るかに大きな努力が払われている【松永 1940: 47】

そいで、松永の街頭紙芝居に対する理論的・技術的な否定は、主にその「冗漫」な筋運びに向けられた。

一題材で百巻、二百巻などはぞらにあり、中には八百巻にも及んで、同一児童が尋常一年の時から観初めて、三年生になつてもまだ終らないという有様である。他のあらゆる芸術と同様、無駄のない筋の構成が紙芝居に取つても重要な要件であるのに、右のような結果、筋は徒らに冗漫となり、その冗漫を救うために、アルバスからナイアガラ、成層圏から海底、というようにでたらめな筋の運びが生れて來たのである。【松永 1940: 39】

しかし、先述したように「生活」こそが街頭紙芝居という実践の第

一義であるばかりでなく、さらに、冗漫なすじは街頭紙芝居という表現の本質によるものなのである。

つまり、街頭紙芝居では物語があらかじめ文字で書かれてテクスト化することではなく、話しのすじだけを作るという仕事をなわち作者は成り立ちにくい。そこで、話のすじは製作者、絵描き、上演者たちの間で、その場その場で口頭で紡ぎ出されるのである。

僕が絵を描き始めた頃ですが業者や製作者の口伝によつて、或

る少年を崖から突き落として切りにしようじゃないかといつて列車が走つて来る果たしてどうなるかという様な程度で原稿をもらうのであって、その日その日の思いつきだけで、五十巻だろうが百巻だろうが続きます。ですから話の発端があり展開なり解決があるということでなしに、どこまでも延ばして行く【日本紙芝居協会 1948: 2】

その日その日の思いつきには、当然ながら上演および受容の過程が反映されてこよう。街頭紙芝居の製作、上演、受容の過程では、すじの一貫性や物語の全貌は問題視されない。そこで、話の筋を延ばしていくための「つと統きで見る」との楽しみが生まれてくるのである。<sup>(8)</sup>

学校の教師たちに「街頭のバチルス」とまで非難された紙芝居は、昭和十年を過ると、「我国児童文化運動の最前線に最も最も強力な武器として更生（価値転倒）し来つた【浅井 1936: 22】。それは、松永健哉が校外教育の手段として成立させた教育紙芝居が、「教育技術」（松永 1936a）として確固たる地位を築いていった結果に他ならぬ。しかしながら、日中戦争がいよいよ全面戦争の様相を呈した昭和十二年、国民精神総動員運動が閣議決定を受け、翌十三年には国民総動員法が公布されるに至つて、松永の教育紙芝居の運動は曰まぐるしい組織変更とともにその質が大きくなつていくのであつた。

昭和十二年三月、松永は教育紙芝居約一千巻の製作と利用組織の確立、児童自らの製作と実演による生活教育の体系化、全国三万の街頭業者改善運動への参加を目標に、日本教育紙芝居連盟を設立した【松永 1937: 40-41】。四月に創刊された機関誌『教育と紙芝居』を媒介に、松永は約三百名の会員に線画豊写刷の紙芝居を供給していた。ところが、翌十三年七月に連盟は帝國少年団協会の協力を得て、日本教育紙芝居協会と改められ【松永 1940: 49】、十一月には新たな機関誌『教育紙芝居』が創刊された（同十七年に『紙芝居』と改題）。同十五年現在、協会は会員三千余名を擁し、主に教育紙芝居の製作と府県主催の講習会を行つていた【松永 1940: 50】。しかし、昭和十六年、児童文化に関わる各種団体の統合体として日本少国民文化協会（創立総会十一月二十三日）が成立すると、日本教育紙芝居協会はその一部会に吸収される【谷口 1986: 131】。

そこで、教育紙芝居の限界とは何か。それは以上のような組織変更とともに「教育紙芝居」へ転化していくことをいう。つまり、そもそも松永の校外教育の理念を実現すべき教育技術として成立了したはずの教育紙芝居が、戦時体制の強化につれて手軽な「文化技術」として、銃後または外地における教化および宣撫の手段と化してしまつたのである。そのことは、松永が主事を勤めた日本教育紙芝居協会の規約および事業を見ればわかる。規約第三条には、教育紙芝居の普及とともに文化国策に積極的の参加をなすことが協会の目的であるとされ、当面の事業として国体紙芝居、国策紙芝居、教化紙芝居、大陸工作紙芝居など一連の宣伝、宣撫を内容とする紙芝居の製作が挙げられている。その他に奉仕事業として傷兵慰問、戦線慰問隊派遣も計画された【谷口 1986: 131】。實際、松永は「銃後の力」「銃後の華」「貯金爺さん」「青少年義勇軍」などの紙芝居を製作し、昭和十三年九月に南支派遣軍報道部員として中国に渡つて紙芝居による宣撫を行つてゐる【谷口 1986: 131】。同十五年の松永の著書には當時の内閣情報局第一課長が序を寄せ、紙芝居を「簡単斬新な文化の豆戦車」と讀えている【松永 1940: 6】。この間の曰まぐるしい組織変更と松永の運動の変質は、確かに戦時の思想統制と物的動員体制によつて否応なくもたらされたと見ることも可能だ。紙芝居に限つても、昭和十三年十月より内務省警保局図書課が教育紙芝居を含む印刷紙芝居に対して規制と内容の指示を与えることとなり（「児童読物改善に関する指示要綱」）【上月 1941: 97-104】、すでにその年の三月から街頭紙芝居までが警視庁

に絵画と説明書の事前検閲を受けていた（「紙芝居業者取締に関する件」）【内山 1939：19-20】。こうした事情があるからだ。しかし、ここで教育紙芝居の教化紙芝居への転化と呼んでいる事態は、以上のような松永と日本教育紙芝居協会の働きに限ったことではなく、一方で当時の教育紙芝居の受容の拡大、すなわち、大政翼賛運動の実践体たる部落会、町内会、隣組などの常会において、教育紙芝居が「和樂」、国策宣伝、娯楽慰安の手段として広く利用されていたという側面をも含んでいる【大阪教育紙芝居連盟 1941】。

## 六、紙芝居と綴方

教育紙芝居がいとも簡単に教化紙芝居へと転化してしまった理由は、そもそも紙芝居という媒体それ自体が松永の校外教育の理念と齟齬するような性質を内包していたからだった。松永の捉える紙芝居の特性は、第一に「大衆性」、すなわち技術的に容易で、経済的には安価であり、時間と空間の制約が少ないということ、第二に「教化性」、すなわち場面を単純明快に表した絵を用い、観客に応じテンポや説明の深浅や」とばを自由に変えることができるということ、第三には「興味性」、すなわち劇的構成をもつ物語が絵を示しながら語られるのでわかりやすく面白いということであった【松永 1940：19-28、谷口 1986：130】。確かにこの特性は、同一の事柄を文章や絵画や音声言語のいずれかを使って単独で表現することを想定して見ると、ある程度納得のいくものである。あるいは、當時

の宗教団体が紙芝居に着目したのも以上のようないくつかの特徴があるといえよう【内田 1939：122-129、谷口 1986：130】。

しかし、松永の捉え方はもっぱら物事を伝達し理解する上での合理的な側面においてであつて<sup>(9)</sup>、そこで、その特性は他方で校外教育が標榜していた子どもたち自らによる文化創造の活動にはそぐわないといふことになる。校外教育が昭和初年頃の「児童教化」の傾向の強かつた児童文化運動に対して、生活教育とともに子ども自らによる文化創造を標榜したことは前節で述べた。従つて、日本教育紙芝居連盟の目標にもある「とく、子どもたち自らが集団で紙芝居を製作し、実演し、批評しあうところに教育的な意義を見いだしてもいた。つまり、物語を作り、絵を描き、舞台を作つて演じるといった総合的な表現活動に集団として取り組むことで、子どもたちは文化創造の主体へと自己を形成し、自治の力を蓄えることができるのである【谷口 1986：130】。にもかかわらず、松永は、自作自演の『自治会』という紙芝居におけるように、子どもの自治を重要視しながらもその必要性を知識としてのみ与えるという、目的と手段との齟齬を来していたのである【谷口 1986：136】。そして、紙芝居という手段が目的化した結果、教化紙芝居への転化が生じた。

そもそも松永はメディアの存在を強烈に客体視し、合理的に理解していた節がある。それは教育における「目的觀」を強調したなかの次のような辺りを読めばよくわかる。「同じ形式の技術を用いながらも、しかも尚結果する本質は正反対のものでさえ有りうるのはその形式に盛る精神の問題、つまり、教育目的觀の相違である」

【松永 1936b:30】。いゝした客体視または合理的理解のもと、教育紙芝居における目的と手段との齟齬を解消しえず、あたかも透明な媒体であるかのように扱つてしまつた。そこに教化紙芝居へ転化した本質的な原因がある。

そのことは、大正末から戦前戦中にかけての綴方の運動が様々な議論と実践を重ねていたことといかにも対照的である。従来の国語科綴方における、漢文調の美文や子どもの現実から遠い実用文に対する、芦田恵之助の批判に始まつた日本の綴方運動は、鈴木三重吉における芸術性の高い写生文の推賞すなわち「赤い鳥アリズム」、「綴方生活」（一九二九～三七年）同人らによる生活綴方の運動を経験するなかで様々な方法が試みられた。とくに、昭和初年頃の生活綴方における「調べた（る）綴方」では、今和次郎の考現学の手法や「観て来てかく綴り方」などのように、綴る作業によつて現実を意識化するための、さらに媒介的な方法まで試みられてゐたのである【谷口 1993: 9-51】。こうした事実は、綴方（文字と文）が生活の現実と生活者の認識（知識）とを結びつけるために、複雑なプロセスを必要とした事情を示しているが、それに比べて松永にとって紙芝居は、あまりにも透明なメディア（であるか）のように扱われてしまつていた。

おわりに

本稿では、昭和初年の東京で都市下層の人々の生業として急増し

ていた紙芝居が、校外教育という当時の革新的な教育理念のもとで、教育紙芝居というものに転倒していくプロセスと、さらに、戦中にそれが教化紙芝居へ転化してしまつた原因を探つた。

松永健哉の教育紙芝居のみならず、大正デモクラシーという時代の状況に支えられ、児童中心主義の立場にあつた「新興紙芝居」（久野龍太郎）や、キリスト教の伝導のために考案された「福音紙芝居」（今井よね）のいずれの場合も、その創出過程では紙芝居における生活という側面が批判ないし議論的となつてゐた。そこで、唯一今井よねだけは、やや目のつけ所が違つてゐた。今井よねは、日曜学校に來ていて子どもたちが拍子木の音を聞くと紙芝居の方へ散つていってしまうことから聖書の紙芝居化を思いついたが、福音紙芝居を作り上げていく過程では複数の貸元に聞き書きを行つて、紙芝居の成り行きと実情をよく把握しようとした。そして、彼女は紙芝居の面白さが毎日続きでやるところにあると気づき、福音紙芝居の一部を近所（深川）の貸元に所属する画工に描いてもらつて、教育紙芝居の運動を近代日本のメディア史のなかに位置づけるなら、明治二十九三十年代を境にした音読から黙読への移行が（前田愛 1993）、その後の漢語の乱用や戦前の教育における擬古文の暗唱の強制などに見られる「とく一筋縄にはいかなくなつた状況のなかで（塚本学 1993）、絵と話し言葉を連繋させることで学校の文字教育の脱中心化をはかつたのが、すなわち教育紙芝居運動であると見

ることができよう。そこで、現実と表現との結びつきをいつそう合

理的、科学的に関連づけようとしたという意味では、教育紙芝居と

生活紙方の両運動は共通していた。しかし、教化紙芝居へ転化して

しまった原因である、松永の紙芝居に対する合理主義的な理解は、

生活紙方を押し進めた教師たちに見られるような、現実と文章表現

を結びつけるための様々な試みに比べて、あまりにも平板で、屈折したるものであった。

〔注〕  
(1) この人形紙芝居の形式と上演の形態、上演者組織に関しては、

拙稿【1996】を参照。

(2) 紙芝居における形式的な変化と組織および上演技法の変容については別稿を用意している(執筆中)、『国立歴史民俗博物館研究報告』二〇〇〇年九月刊行予定)。

(3) 昭和七年五月二十日付東京朝日新聞「街の可憐な芸術／紙芝居を問題にする／子供への素晴らしい魅力あれは放置されてよいのか」という記事での「連合婦人会」関係者の発言だが、そこには他に大富小学校校長、大塚市民館長の紙芝居に対する非難が載っている。

(4) 昭和七年六月二十日付東京日々新聞「教育の立役者となつた街頭のビエロ紙芝居／陸軍省や教育部でその威力を認め教化運動に採用」での東京市校外教育委員会委員の発言である。

(5) 東京市役所『露店商に関する調査』刊行年不詳。調査期間は

昭和六年七月から十月までである。

(6) 「児童問題研究手引——人形芝居、紙芝居に就いて」『児童問題研究』一九三三年十一・十一月合併号、児童芸術研究部「研究と調査／紙芝居の作り方やり方」『児童問題研究』一九三四年一月号。

(7) 昭和初年の児童文化における児童教化という傾向は、ロシア革命後の世界的な潮流としての社会主義、共産主義の思想のひろまりの中で展開されたプロレタリア文学運動の一翼をなすものだった。そこで、ピオニール(バイオニアの意)はソ連において労働者階級の前衛である党の指導下にある教育組織である。【谷

口 1986: 126,137】

(8) 街頭紙芝居の製作および上演の具体については、昭和初~二十年代の東京、大阪、神戸における、「ハカバキタロー」という紙芝居の流布の仕組みを分析した拙稿「『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—」(『ばらる』第11号、パロル舎)を参照のこと。拙稿では、昭和三十年代の貸本マングをも含む、「鬼太郎」の物語と絵の複雑な展開、そして近年のその原型または贋作をめぐる議論を考察している。一方、教育紙芝居の製作および上演については、日本教育紙芝居協会(昭和十三年七月設立)の機関誌『教育紙芝居』(同十一月創刊、十七年に『紙芝居』に改題)における脚本、画面構成、上演の技術に関する議論と、当時の教育紙芝居テクストを対象に調査研究を進めている。街頭と教育の二つの紙芝居の表現は、前者が音声言語、絵、手書き文字の連繋の上に成り立つてゐるのに對して、後者は

文字（原作者）と画面（画家）とが自律した領域として扱われる、  
という本質的な違いが見られる。そこで、後者では原作と画面構  
成の関係（脚色）をめぐる議論が多く見られるのである。

(9) 紙芝居のこうした特性は校外教育の理念的基礎と符合するも  
のなのである。校外教育は、大人の教育的働きかけもとに過去の  
人類の文化遺産を子どもが受容するという学校教育に対して、物  
と人間に働きかける活動が人間の成長と発達の基礎であるとい  
う集団主義教育の観点に立っていたからだ。集団主義教育は大正  
期の新教育における観念性を批判するマルクス主義の影響下に生  
まれたものであった【谷口 1986: 127,136】。

#### 〔引用文献〕

- 浅井清一 一九八九「紙芝居屋さんどこ行った」同書刊行委員会  
浅井正保 一九三六「紙芝居の組織的活動」『生活学校』十月号  
今井よね 一九三四→一九八八「紙芝居の実際」大空社  
内山憲堂・野村正二 一九三七「紙芝居の教育的研究」玄林社  
内山憲尚 一九三九「紙芝居精義」東洋図書  
大阪教育紙芝居連盟 一九四一「常会と教育紙芝居」同連盟  
加太こうじ 一九七一「紙芝居昭和史」立風書房  
姜 培 一九九六「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—」早稲田大学演劇博物館『演劇研  
究』第二十号  
久野龍太郎 一九三三「紙芝居の作り方」春陽堂  
上月景尊 一九四一「児童図書検閲について」教育科学研究会編

【児童文化・上】西村書店

進藤恒一郎 一九三五「紙芝居体験記」『児童』六月号

塚本 学 一九九三「音読と黙読、八大伝から文書の世界へ」

『月刊百科』364 平凡社

東京市社会局 一九三五→一九八八「紙芝居に関する調査」大空社

永松健夫 一九四七「黄金バットのいろ」『紙芝居』復刊第三号

永松健夫 一九四八「大日本画劇株式会社設立まや」『紙芝居』復  
刊第四号

日本紙芝居協会 一九四八「紙芝居」復刊第六号

前田 愛 一九九三「近代読者の成立」岩波書店

松永健哉 一九三五「紙芝居の製作と実演、児童文化運動の研究

(11) 『生活学校』十一月号

松永健哉 一九三六a「教育の武器としての紙芝居の製作と実演」

扶桑閣

松永健哉 一九三六b「生活の実践のために」『生活学校』六月号

松永健哉 一九三七「日本教育紙芝居連盟」について』『生活学

校』四月号

松永健哉 一九四〇「教育紙芝居講座」元宇館

谷口雅子 一九八六「昭和十年代の児童文化運動—教育紙芝居運動  
を中心として—」『福岡教育大学紀要』第三十六号第一分冊

谷口雅子 一九九三「社会科の基礎」近代文藝社

(かん・じゅん／城西国際大学)