

すべては紙芝居から始まった

——加太こうじ『紙芝居昭和史』（立風書房・一九七一年）

村田裕和

『ゲゲゲの鬼太郎』が、戦前に大流行

した紙芝居『墓場奇太郎』^{ハカバキタロー}（伊藤正実作・辰

巳恵洋画）にヒントを得て生み出されたも

のだからということ私は本書で初めて知った。戦地から復員した水木しげるは、神

戸でアパート経営の傍ら紙芝居画家となつて糊口をしのいでいたのだ。同じ頃、

紙芝居業界のトップの座に君臨していたのが加太こうじ（一九一八―一九八八）である。

江戸末期から明治にかけて説教節と幻

燈が結合した見世物があり、そこから派生した「写し絵」（動く幻燈）が紙芝居の

直接のルーツという。これがやがて、個人で巡回しながら紙人形をつかう芝居へ

と発展した（これを「立絵紙芝居」と称した）。さらにそれが昭和五年頃になって、自転

車で回りながら十数枚の絵を順に説明する

という「絵物語紙芝居」のスタイルへ

と変化したのである。

「説明者」と呼ばれる紙芝居屋は、画家や作家をたばねる貸し元に賃料を払つて絵を借りる。昭和の恐慌が、元手不要・

特技不要の「説明者」へと失業者を押しやつたのである。冒険活劇『黄金バット』

（鈴木一郎作・永松武雄画）の大ヒットがその流れを後押しした。

この草創期に、十四歳の少年加太こうじは家計を助けるために絵を描き始めた。

一回分（二日分）を「一卷」といい、続き

ものであれば、何十巻、ときには百巻をこえるが、これらはほぼ毎日封切られ

る（新しい巻が貸し出される）。印刷紙芝居も

後に出現したが、基本はすべて肉筆である。画家が一日に描き上げるのが一卷だ

と、新規採用可能な説明者は一日一人である。貸し出し中の巻が増えれば、その

分貸し元の収入が増える。画家には、安定的量産が求められた。

活劇ものの場合だと一卷は十四枚である。加太は一枚二銭、台本料二銭こみで一巻三十銭、これを毎日仕上げるところからスタートした。これで家計は大いに

助かったという。

＊

ストーリー漫画やアニメーション映画

が、日本でこれほど独自の発展を遂げたのはなぜか。手塚治虫らの登場やテレビ

の普及も、その理由の一つだろう。だが天才の出現だけで「大衆メディア」は生

まれない。まして機械や設備がいくら整備されても、発信される情報が受け手の

「見たい」「聞きたい」という欲望と合致しなければ、それらはガラクタに等しい。

また、「コマ」で表現されるストーリー

漫画の絵は、きわめて抽象度が高く、省略、象徴、モンタージュは常套手段である。こうした物語を読解するためには、

さまざまな約束ごとに対する暗黙の了解が求められる。制作者と受容者の双方に、

こうした約束ことが共有され、そこに適当な題材が与えられてこそ、「大衆メディア」は大衆的に機能するのだ。漫画もアニメも、一日に完成されたのではない。

水木しげるも、白土三平も、紙芝居に親しみ、紙芝居を描くことによってそれらを学んだ。手塚治虫にも小学生の頃に描いたとされる紙芝居の習作が見つっている。紙芝居は、戦後の漫画やアニメに必要とされたメディア・リテラシーを「国民的」に育んだ史上最大の街頭型大衆メディアだった。

さかのぼれば、江戸時代の合巻や、明治以降の日刊新聞も、大正・昭和期の大衆雑誌も、そうしたリテラシーの培養にあずかって力あったことは間違いない。しかし何よりも街頭紙芝居は、子供たちの日常生活の行動パターンに組み込まれていたという点で他に類を見ない。毎日、続き物の新しい話が届けられるのだ。しかもそれは、飴菓子などの「味覚」と結合されたメディア体験だった。日課のように「続き物」を享受する文化がここに

成立する。制作者や説明者の勤勉さ、聞きに来る子供たちの勤勉さ。ひよっとすると、明治以来の近代教育システムこそが紙芝居を可能ならしめたのかもしれない。いずれにせよ、紙芝居なくして戦後の漫画・アニメの隆盛はなかったであろう。

＊

加太こうじは、昭和七年から三十五年まで、二十八年間を紙芝居画家・台本作者として暮らした。それはほぼそのまま街頭紙芝居の盛衰と重なっている。その前半は十五年戦争の時代であり、後半は占領から六〇年安保へ、冷戦構造の固定化のなかで日米同盟が強化されていった時代である。

この激動の時代に、紙芝居は徹底して庶民の子供たちの芸術であった。大正期には「民衆芸術」という言葉が注目され、その後のプロレタリア文化運動でも芸術を介して民衆に働きかけることが目指された。プロレタリア作家や演劇人はもともと活発に運動を展開したが、思想宣伝

を徹底しようとするれば、当然「早期教育」が必要になる。そこで少年向けの雑誌「少年戦旗」がわずかに発行された。主として労働者向けであったが、人形劇も行われている。そう考えると、路上の大衆メディア「紙芝居」こそ、イデオロギー闘争の主戦場にふさわしかったはずだ。^①何しろ昭和十三年四月まで台本検閲もなかったのだから、これを見逃す手はない。

しかし、紙芝居がようやく本格化したのは、プロレタリア文化運動が衰退に向かう昭和五年以降のことだった。この時差が文化運動とのすれ違いを生んだ。

周知の通り、プロレタリア文化運動の中心にいたのは左翼知識人たちだった。とりわけ理論的指導者となった人々の教養は、庶民のそれと乖離していた。裏を返せば、庶民的文化圏からいったん我が身を引きはがすことが、指導者としての自己卓越化を意味した。貧農の子でありながら、就学のチャンスを活かし、油絵を描き、志賀直哉を敬愛する左翼作家となった小林多喜二は、その好例である。

彼らとて、庶民の文化を深く理解し、庶民の心にメッセージを届ける方法を模索し続けた（壁新聞の試みもその一つだった）わけだ。しかし、理論家たちの議論はいつも高等で、その実践は知識人たちの芸術形式をほとんど崩すことができなかった。

文学でいえば、それはたとえば蔵原惟人の「芸術大衆化論」における「荒唐無稽」の排除であり、またそれは、「作者」の人格によって作品の真実性が保証される作者主義（人格主義）の徹底である。志賀直哉の『小僧の神様』から多喜二の『党生活者』まで、その流れは一直線だ。

彼らの心にもう少し街角を見回す余裕があれば、地下生活者となった多喜二が、紙芝居説明者に身をやつしながら、東京はおろか全国をオルグして回る、そんな「未来」もあつただろうに。

＊

話は飛ぶが、紙芝居は既存のさまざまな大衆メディアからの流れをくんでいる。本書を読むとそのことがよく分かる。絵物語形式に落ち着くまでの経緯は先述し

たが、付言すれば、紙芝居は絵や動きを観客に見せる見世物の系譜に連なっているという点が重要である。絵を説明するために物語があるのであって、その反対ではない。

加太の言葉によれば、絵物語紙芝居は、「場面転換が映画のように自由でスピーディ」（二七頁）だったことが人気が出た理由だという。紙芝居は、語り物であると同時に、近代の視覚芸術でもあつたのである。それはちょうど活動弁士と映画フィルムとの関係に置き換えられるだろう。当時庶民の娯楽となつていた映画を十数枚の絵に縮めたものが紙芝居だと考えてみれば『黄金バット』の前身の『黒バット』という紙芝居が、『ジゴマ』（明治末に大流行した映画）もどきの怪盗ものだったというのもうなずける。

絵が主であるといっても、語る内容がなければ紙芝居は成立しない。加太がすぐれた絵描き兼作者になれたのは、「押川春浪やその亜流の冒険小説や、吉川英治の『神州天馬俠』などを読んでいた」

からでもあつた。紙芝居には、大衆文芸のエッセンスがつまっている。

加太は、古い大衆文芸から現在の紙芝居に共通する作風として、「コケオドシのハッタリのおもしろさや、因果物の見世物的なおもしろさをねらうところ」（八九頁）があると指摘している。これら「草双紙的荒唐無稽」は「目的意識的」に取り入れられたのではない。「極端な場合は血みどろな錦絵が好きだから、それを絵描きに描いてもらいたいというだけ」の理由で台本を作った作者もいるく



『紙芝居昭和史』（口絵より）

らいだという。多くの場合、制作者たちの無意識的な「教養」の発露と、子供たちの趣味志向によって物語ができあがっていたわけである。

たとえば『ハカバキタロー』は、姑にいびり殺された嫁が、妊娠したまま土に埋められて、その死骸から生まれ出た子供が姑に復讐するという物語であった。こうした物語には、加太の言うように、時世に対する漠然とした庶民の「うらみ」が反映しているのかもしれない。こうした「うらみ」物と『黄金バット』的冒険活劇は、ともに大衆の願望を映す鏡として表裏一体の関係にあった。

*

マンガを著しく愛した思想家鶴見俊輔は、『忍者武芸帳』『カムイ伝』の白土三平を論じる中で、紙芝居について次のように書いている。なお、白土は加太こうじのもとで紙芝居画家として働いていた経歴を持っている。

紙芝居は、街のおじさんである説明

者が、街角にあつまる常連のこどもたちを前にしてものがたりをするものである。来ているこどもの表情によって、絵をめくる速度もかえてゆくだろう。作品のうけかたに応じて、作品の順序をかえたり、だしものをかえたりするし、その評判は、すぐに、作家のところにもどってゆく。読者・作者共同体が、これほどはつきり見える芸術様式は、現代ではめずらしい。

『漫画の戦後思想』(一九七三年)⁽³⁾

鶴見俊輔は、人間の歴史全体を俯瞰したとき、近代をのぞくほとんどすべての時代において、「物語」は〈読者・作者共同体〉によって創造されてきたという。「物語」はその作り手・語り手が必要とするが、読者・観客は、その作者・話者の創造力を鼓舞し、そこに方向性を与える。白土三平の土台には、こうした「集団の芸術」⁽⁴⁾に対する洞察があったのだ。紙芝居は、観客に応じて説明者が臨機応変に演じる一回性の「芸」(芝居)であり、

それとともに、ペンヤミンのいう「複製技術時代の芸術」としての要素もあわせもっていた。両者の衝突の中から生み出された形式が「絵物語紙芝居」だったのであり、その起爆剤は昭和恐慌だった。

*

だとすれば、左翼的なものと紙芝居との接触もまた、必然的な因果の糸で結ばれていたと言える。考えてみれば、白土三平が、プロレタリア美術家の岡本唐貴(亡くなった多喜二の枕頭にも座っていた)の息子だったこともかすかなつながりだろうし、弾圧された左翼系美術家が、画家や説明者の中に「何人か」(七二頁)いたという事実も偶然ではない。昭和八年頃に『順番』というヒット作(農民の子が剣で悪人に復讐する物語)を書いた松井光義は、三・一五事件で検挙された経験を持っていた。

しかし何よりも、加太こうじ自身が、マルクス主義文献をよく読み、自作にソビエト・ロシアのモンタージュ理論を応用しようとするほどの(左翼)芸術家だった

た。彼は最初クレシヨフを学び、後には
ブドフキンとエイゼンシュテインの理論
を応用して「紙芝居モンタージュの方法」
(二〇二頁)を考案している。

さらに加太は、「大日本画劇株式会社
争議」で、作家画家の代表として会社と
闘い、昭和十五年！にストを勝利に導い
た。この時は、『黄金バット』の画家永
松武雄と組み、前記の松井が二百円をカ
ンパしたという。

加太は、「十五、六歳の頃に、プロレタ
リア小説をたくさん読んだ」影響で、一
度で良いから「ストライキを切実にやり
たくて」、そのために「内心ひそかにス
トライキを計画」(二六一頁)していたの
だ。このとき、加太の念頭には、貴司山
治の『ゴー・ストップ』(一九三〇年)の
ような冒険活劇があったのかもしれない。
翼賛会やGHQを相手取っての著者の活
躍は、出来すぎていてにわかに信じがた
いが、これも紙芝居風の演出だと思えば
楽しく読める。

右のストライキに関わった群像は、戦

後の「紙芝居作家画家連盟」に再集結し、
加太は紙芝居流通機構のボスとなって戦
後の紙芝居全盛期を築いていく。水木し
げるが加太に出会ったのはこの頃だ。水木
は一卷仕上げるのに二日か三日「かかっ
たと解説に書いている。一方、加太は組
織の仕事もしながら、「毎日六十枚ほど
の線描だけの絵を描いて、それに四百字
詰用紙十五枚ぐらいに当る各巻の台本」
を書くほどになっていた。

見方を変えれば本書は、著者の自伝的
英雄伝なのである。しかし、ヒーローも
また大衆の願望や無意識の現れである。
ここに描かれていたのは、証言を残すこ
となく消えていった無数の画家・作者・
説明者たちの象徴としての「加太こう
じ」であり、同時にそれは、「集団の芸術」
としての紙芝居そのものだったというべ
きではなからうか。

最盛期に「全国五万」(二五七頁)とい
われた無名の紙芝居屋たちは、その声だ
けを路上に残して歴史の闇に消えていっ
たのである。

注

(1) 「紙芝居」という言葉を『朝日新聞』の
検索システム「聞蔵Ⅱビジュアル」で
調べてみると、昭和五年以後に数多く
の記事がヒットする。加太こうじが業
界入りした昭和七年には、「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」(五月二十日、朝刊第七面家
庭欄)と題する記事があり、「悪影響」
を非難して取締を求める教育家の談話
が掲載されている。リード文には「最
近ではこの紙芝居を左翼の宣伝に利用
するものまで出て来て」ともある。こ
の後すぐ、教育紙芝居や、陸軍による
愛国紙芝居に関する記事が現れ、街頭
紙芝居がイデオロギー宣伝の重要な装
置として体制側に認知され、取り込ま
れていく様子がうかがえる。

(2) 蔵原惟人「芸術大衆化の問題」『中央
公論』一九三〇年六月。貴司山治の
『ゴー・ストップ』などを、古い封建的・
大衆的形式を用いた「逆宣伝」とする
一方、「過去の芸術」からの「批判的」
な「摂取」は必要だとした。ただし指
針とすべき「プロレタリア・レアリズム」

は、「成程理論としてはむずかしいかも知れない」と書かれている。『日本プロレタリア文学評論集4 蔵原惟人集』（新日本出版社、一九九〇年）参照。

(3) 引用は『鶴見俊輔集』第七卷（筑摩書房、一九九一年）一七三頁。

(4) 同前、一九一頁。なお鶴見は、超越的な「歴史精神の場」に立つ作者（白土）について批判的に言及もしている。

付記

岩波現代文庫版（二〇〇四年、解説水木しげる）を参照した。

■新刊紹介

上田正行編 『台湾愛国婦人』

の研究 ～本文翻刻篇～

高山実佐編 『台湾愛国婦人』

の研究 ～本文篇・研究篇～

愛国婦人会台湾支部の機関誌として明治四十一年十月二十二日に創刊され、大

正五年三月一日発刊の八十八巻（冊）を以て幕を閉じた月刊婦人雑誌の本文翻刻と二年にわたる研究をまとめたもの。同誌は文芸欄が充実し、大正初期の主立った文学者が名を連ねていた。全八十八冊の内、五十二冊分の目次と主要な文芸作

品を収録。研究篇の目次は以下の通り。

「女性のあり方はいかに語られたか——『台湾愛国婦人』の婦人論から」（高山実佐、
「婦人雑誌としての『台湾愛国婦人』」（石川則夫、
「生蕃」と表象された台湾——通俗小説、大衆小説、冒険小説の位相」（上田正行、
「台湾愛国婦人」と花圖——「台湾愛国婦人」の時代および女性像をめぐって」（吉岡真緒、
「真山青果と『台湾愛国婦人』——「苔の花」に見る空白期の試み」（石井祐佳、
「徳田秋声「エリイダと日本の女」について——婦人観とイプセン受容の連関」（斎藤朋登、
「尾島菊子研究における「幼きころ」の意義——主題としての家族と「新しい女」」（三浦穂高、藤



村の「或る男の話」論―「見果てぬ夢」の連鎖（李敏）、「台湾愛国婦人」の特色―作家・画家の寄稿と編集方針を中心に（田中励儀）、「押川春浪と『台湾愛国婦人』」掲載小説の検討を中心に（下岡友加）。

（本文翻刻篇…二〇一四年二月、國學院大學刊、七四七頁、非売品／本文篇・研究篇…二〇一五年二月、國學院大學刊、四四七頁、非売品）

■新刊紹介

安岡健一著 『他者』 たちの農業史 在日朝鮮人・疎開者・ 開拓農民・海外移民』

農民Ⅱ代々その土地に定住している者という農民・農村イメージは、はたして本当なのか？ 在日朝鮮人、疎開者、開拓農民、戦後の海外農業移民といった、従来の農村にとって「よそ者」とされる側から近代日本社会を捉え返す。「日本」の農業研究が周縁化してきたものに目を



向ける画期的試みである。

とりわけ興味深いのは、戦中・戦後に京都府胡麻郷村で開拓に従事した貴司山治を事例として詳細に分析していること。若き日の伊藤純氏の姿も。

「序章」「第一章 日本農村における民族の問題」「第二章 疎開・帰農・戦後開拓―「戦場化」する地域と疎開文化人―」「第三章 「境界」を生きた農民たち―満洲開拓から戦後開拓へ―」「第四章 「他者」となる在外日本人―戦後農地改革と移民―」「第五章 土地に根付こうとする人びと―戦後海外農業移民行政と農民―」終章」で構成。

（二〇一四年二月、京都大学学術出版会刊、三五〇頁、定価四〇〇〇円＋税）