

紙芝居文化の動向Ⅲ

諸橋精光の超大型紙芝居と紙芝居芸術観

塚原 成幸

Trends in Kamishibai Culture Ⅲ

Seikō Morohashi's Views on Giant Kamishibai and the Art of Kamishibai

Shigeyuki TSUKAHARA

要旨

通常、紙芝居は絵と文によって構成され、寸法はB4判サイズの紙を横にした大きさに近いとされる。そんな中、大型版の紙芝居（横130cm×縦90cm）をつくり続けている人物が存在する。それが、新潟県在住の諸橋精光（以後、諸橋）である。諸橋が制作する紙芝居は超大型紙芝居と呼ばれ、寸法が通常の紙芝居と異なるのみならず、進行に合わせた効果音の挿入、場面に応じた音楽を新たに作曲し演奏するなど、唯一無二の公演スタイルで観客を魅了してきた。本稿では、諸橋が取り組んできた超大型紙芝居とはどのような紙芝居なのか、さらに独自のスタイルで公演を続けてきた諸橋の紙芝居芸術観について諸橋自身の語りを中心に検討、考察した。

キーワード：紙芝居・児童文化・舞台表現・描画表現・パフォーマンス

1. はじめに

紙芝居は日本発祥の文化財として一世紀近くの歴史をもつメディアである。草創期は主に児童や幼児を対象として発展してきたが、近年は高齢者との親和性の高さが介護現場でも認識され、対象は大人にまで拡大している。

加太（1991）は、「原則的には絵と、演者がしゃべる一話す部分とが組み合わせられて、紙芝居は成立している。」と述べた。こういった紙芝居の魅力を遺憾なく発揮した実演を行っているのが、新潟県長岡市に在住する諸橋である。諸橋は、千手観音・千蔵院（真言宗豊山派／新潟県長岡市）の住職として多忙な日々を過ごしつつ、1983年（昭和58年）より自作の紙芝居を超大型紙芝居と命名し、制作と公演活動を行ってきた。諸橋が行う超大型紙芝居の公演は、実演に使用される紙芝居の大きさ（横130cm、縦90cm）は勿論のこと、入念に練られた脚本、臨場感を高めるために挿入される効果音、そして観客の心を揺さぶるオリジナル曲の使用など、多くの要素において比類なき公演スタイルを確立している。

紙芝居について堀尾（1972）は、「紙芝居は絵本とはまったくちがう。芝居である。」と述べた。諸橋が取り組む紙芝居制作や実演活動は、堀尾（1972）が主張した「紙芝居は芝居である」を具現化する実践の一つと言えるのではないか。

本稿は紙芝居作家として異色の経歴を持つ諸橋の聴き取りを基に、超大型紙芝居の制作過程や諸橋の紙芝居観、紙芝居の芸術的な価値について論考する。

2. 諸橋精光が制作した超大型紙芝居

超大型紙芝居とは、諸橋が自作の紙芝居を呼ぶときに命名した紙芝居群のことである。しかし、命

名した諸橋自身も超大型はやや言い過ぎと認識している。実際、石山（2008）によって編纂された『紙芝居文化史』によれば、「1937年（昭和12年）には、東京日比谷公園で開催された花祭り大会にて縦2.7m、横3.67mほどの大型紙芝居が実演された」とあるので、諸橋が制作する紙芝居が超大型か否かの判断は難しい。しかし、通常の紙芝居が横38.2cm×縦26.4cm程度であることを考慮すれば、諸橋が制作している横130cm×縦90cmの紙芝居は通常版の紙芝居と比較しても大型であり、超大型紙芝居という命名は過言ではない。

諸橋が今日までに発表した超大型紙芝居は合計23作品である。（他に通常サイズの紙芝居が、1997年～2017年の間に12点制作されている）以下、制作年と題名をまとめた。

（画と脚本は全て諸橋によるもの）

図. 『諸橋精光 超大型紙芝居制作年表』

<諸橋のメモを基に著者作成>

発表順	制作年（西暦）	年号	タイトル	場面数	備考（出典等）	出版
1	1983年	昭和58年	地獄に行った五平	18	絵本「地獄」より	
2	1984年	昭和59年	象とのら犬	25	ジャータカ物語	
3	1985年	昭和60年	タカ取りの権作	20	今昔物語集16・6話	
4	1986年	昭和61年	村の地蔵	27	原作/宇野浩二	
5	1987年	昭和62年	山伏石	29	岩手県民話	平成元年 童心社（24場面）
6	1988年	昭和63年	茂吉のねこ	25	秋田民話、原作/松谷みよ子	平成6年 童心社（24場面）
7	1989年	平成元年	かんおけ長者	25	埼玉県民話	
8	1990年	平成2年	なめとこ山のくま	31	原作/宮沢賢治	平成5年 童心社（32場面）
9	1991年	平成3年	あらしのうみのゆうれい	16	原作/小泉八雲 「漂流」より	平成3年 童心社
10	1993年	平成5年	鬼のつば	28	今昔物語より	平成8年 童心社
11	1994年	平成6年	あき寺のばけもの	17	再話/西本鶏介	平成6年 童心社（16場面）
12	1997年	平成9年	モチモチの木	23	原作/斎藤隆介	平成13年 すずき出版
13	1997年	平成9年	りゅうのなみだ	16	日本仏教保育協会（編集）	平成9年 すずき出版
14	2003年	平成15年	こがねの舟	26	原作/あまみきみこ	
15	2003年	平成15年	村の地蔵（リニューアル版）	28	原作/宇野浩二	
16	2004年	平成16年	ごんぎつね	26	原作/新美南吉	平成17年 すずき出版（24場面）
17	2006年	平成18年	くもの糸	18	原作/芥川龍之介	平成19年 すずき出版
18	2009年	平成21年	水仙月の四日*	32	原作/宮沢賢治	平成23年 すずき出版
19	2010年	平成22年	小僧さんの地獄めぐり	28	原作/諸橋精光	平成22年 すずき出版
20	2016年	平成28年	月夜とめがね	19	原作/小川未明	平成31年 すずき出版
21	2018年	平成30年	注文の多い料理店	22	原作/宮沢賢治	平成31年 すずき出版
22	2018年	平成30年	セロひきのゴーシュ	28	原作/宮沢賢治	平成31年 すずき出版
23	2020年	令和2年	やまなし	24	原作/宮沢賢治	

* 2010年に修正を行った作品

3. 諸橋精光の生活史

超大型紙芝居の成立ちや特徴を検討する時、制作者である諸橋の生育歴や経験や深く関係していると筆者は考えた。僧侶である諸橋がなぜ紙芝居制作をするようになったのか、以下、諸橋の語りを基に生活史をまとめた。

（2021年6月27日と28日、諸橋が住職を務める長岡市の千蔵院で聴き取りを実施）

（1）紙芝居画家・作家 諸橋精光の経歴

超大型紙芝居を制作しているのは前述した通り、千蔵院住職の諸橋である。諸橋は、1954年（昭和29年）、1月1日、新潟県長岡市に誕生。長岡市立千手小学校、長岡市立南中学校、新潟県立長岡高校に進学。高校卒業まで長岡市内で過ごした後、本格的に美術を学ぶために上京した。

上京後は、豊島区にあるすいどーばた美術学院を経て、国立市にある創形美術学校で美術を学んだ。その後、大正大学仏教学部で仏教について学んだ後、千蔵院の副住職となった。〈写真1 参照〉

また、1982年からは超大型紙芝居の前身となる、仏教説話絵本の制作を開始し、翌1983年から現在に至るまで超大型紙芝居の制作を行ってきた。(文中太字、被取材者の語り)



〈写真1〉千蔵院本堂

きょうだいは、男、男、女の3人で、私は長男です。1954年(昭和29年)に生まれたのですが、この辺りは空襲を受けて、焼け野原になった場所です。戦後は、食べていく方法もなく両親も大変だったし、私が小さい頃は貧しかったです。焼け跡に仮本堂を建てた後も檀家さんは少なく、私の父は中学校の先生をしながら家族を養ってくれました。

長岡市のホームページによると、長岡空襲は1945年(昭和20年)8月1日午後10時30分に米国のB29爆撃機による焼夷弾の投下によって始まり、1時間40分に及ぶ空襲で、市街地の八割が焼け野原となったとされている。空襲から十年も経過していない1954年に誕生した諸橋は、戦争の傷跡を家庭内の貧しさから実感した。

幼少期の記憶ですが、私はとにかく病弱でした。そして、覇気のない子でした。小学校にいても学校で毎日寝ているような状態で、帰宅した後も、人が野球したり縄跳びしたりしているのをただ見るだけで、帰ってくれば座布団を出して寝転んでいるような子どもでした。

精力的に超大型紙芝居を制作してきた諸橋の姿から、容易には想像することができない幼少期の姿である。自身の記憶では消極的な毎日を過ごしていたという諸橋に転機が訪れたのは、小学校四年生の時であった。

小学校四年生の頃、母が漢方薬の名医っていう人のところに連れていってくれたんです。そこで漢方薬をもらってきて、飲み始めたんです。そうしたら、一週間くらいで、あちこちが痒くなって、やがて全身が痒くなってかさぶただけになって苦しかったことはよく覚えています。薬を飲み始めて半年くらい経った時、急にかさぶたがポロポロ取れました。やがて、ゆで卵の殻が剥かれたみたいになるっとなつて、きれいな肌が出てきました。そうしたら、今まで雲か霧に覆われていた感じだった頭の中が、すっきりと晴れた感じになって、それまでとはまるで違う人間になれたような感じでいろいろなことに積極的になれました。

諸橋の記憶は小学校五年生以降、鮮明になっていく。自身が語っている通り、五年生を境に諸橋の好奇心は一気に開花していった。絵を描くことは元々好きであったが、健康状態が良好になることで絵に対する情熱も一気に高まっていった。

絵はもともと好きでした。例えば釘一本あれば地面に絵が描けるとか、家がそろばん教室をやっていたから、黒板とチョークがあれば絵をずっと描いていられるとかはありました。体質改善が上手くいって、いろんなことにやる気が出てきた時、やっぱり絵を描きたいと思いました。真っ先にやろうと

思ったのが、長編の絵物語づくりとか、漫画を描くことでした。私の父方の祖父も母方の祖父も父も絵が好きでしたから血筋は関係しているかもしれません。

体調が整ったことで、諸橋の意欲は飛躍的に向上していった。それは単に絵を描くだけでなく、身近にある様々な活動に対しても共通していた。

中学になってからは絵だけじゃなくて、バレーボールをやったりして、運動にも夢中になりました。昼間は運動して、帰宅したら寝る間を惜しんで、漫画を描くという生活でした。漫画を描き始めたのは小学校六年生からです。でも、それだけでは飽き足らず、叔母からもらったウクレレで音を出しては音符を書くみたいなこともしていました。下手でもいいから、自分でオリジナルを作りたいタイプだったのだと思います。

体と心の状態が整っていく中、諸橋の感性は日々研ぎ澄まされ、後に開始される創作活動の糧になっていったのではないだろうか。

他の人の作品は今も昔もあまり見ない方だと思います。でも、たまたま中学生のころ妹が読んでいた「少女フレンド」に大和和紀という作家のデビュー作が掲載されていて、それに衝撃を受けました。短いストーリーでしたが、話の面白さ、構成の上手さは秀逸でした。自分がやりたいのはこんな世界だと思いました。別に恋愛ものが描きたいというわけではなかったんだけど、大和和紀のデビュー作のような作品を描きたいという思いがありました。その思いは、今も紙芝居づくりにもずっと流れ続けていると思います。

大和和紀¹⁾の漫画にふれたことで諸橋が探求したいと思う作風が明確になっていった。高校に入学し、一時はバレーボール部に所属していた諸橋であったが、高校二年生になると美術への情熱が高まり、美術部に移籍した。美術部の顧問が画家だったことや神奈川県横浜市に在住していた叔母の知人に東京芸術大学卒で油絵を教えている人がいたことから、高校の長期休みを利用してデッサンを学ぶようになった。

叔母さんのところに泊まりながら、芸大出の先生のアトリエに通ってました。すごく描く力のある先生だったから、そこでデッサンの勉強をしていたら面白くなってしょうがないんです。それで力をつけることもできたし、自分の絵もどんどん変わっていったし、そんなこともあって美大に行きたいと考えるようになりました。

進学校の生徒であった諸橋は東京芸術大学を目指したが、受験では成果を上げることができず浪人生となった。現役受験も含め、三度にわたり受験したものの、志望校への入学は叶わなかった。

当時は芸大しか頭になくて、そうこうしているうちに絵の力も勢いもだんだんなくなっていき、二浪の時はけっきょくどこも受かりませんでした。でも、どうしても絵の勉強がしたくて、国立市にあった創形美術学校に入学しました。入学後は受験から解放されたので、まあ楽しく絵を描いてました。美術学校の頃はとにかく何でも新鮮に感じました。紙芝居には出会わなかったけど、唐十郎の演劇や

様々な戯曲との出会いがありました。

東京で様々な文化活動にふれ、諸橋は作家としての感性を磨いていった。演劇に関心ある友人との出会いや人形劇経験者との交流もあったことから、自ら人形劇上演にも携わった。

とにかく人形が動くということと、そこにしゃべりがあること、伝えたいことがあることが面白かった。私はそれほど深い表現ができるほどはやらなかったけど、なんか夢中になって脚本を書いたり、人形を作ったり、動かしたりしていたのがとにかく楽しかった記憶はあります。

諸橋は学生時代も紙芝居に出会っていない。しかし、様々な演劇に触れ、脚本を読み、人形などの造形活動に夢中になっていることから、既に紙芝居作家としての素養を身に付けつつあるとは容易に想像できる。五年間美術の世界に浸りきっていた諸橋であったが、寺の後継者として仏教と向き合う日も近くなった。

そろそろ時間切れだということになって、それから四年間は寺を継ぐために仏教の大学に行って勉強をしました。今から考えると父親にはえらく学費をかけてもらったと思います。でも、その頃は仏教の勉強は程ほどにしておいて、あと四年間、東京で絵が描けるぞって感じだったと思います。ところが、いざ仏教の勉強を始めたら、それがまた面白かったんです。すごく面白くて、今度はそっちにはまってしまいました。

在京は九年間におよんだが、諸橋は東京での生活で紙芝居に出会うことはなかった。その後、諸橋は27歳の時に長岡に帰郷した。しかし、美術と仏教に強い関心を持ち、東京で刺激的な日々を過ごしてきた諸橋にとって、それは本意とは言い難いものであった。

正直、当時は渋々戻ってきた感じでした。でも、長い間いろんな勉強をさせてもらって、絵にしても仏教にしてもテーマが大きいし、いずれにしても自分が面白いと感じるもの、そういう材料をたくさん持って帰ってこれたことは幸せでした。でも、それらをすぐに活かせるかといったら、お寺の生活とは相いれないことがたくさんあって、当時は四苦八苦しました。

帰郷した諸橋の葛藤がうかがえる。副住職として自分は何をすべきなのか、身についた力をどのように檀家や地域に還元すべきなのか、諸橋は自問自答を繰り返しながら、絵画制作と僧職の両立を模索していく。また、28歳の時に武蔵野美術大学出身の香也子と結婚した。そんな中、美術と仏教を結びつける諸橋ならではの取り組みが始まった。

このお寺は参詣寺で、毎月17日が縁日です。その日は毎月お参りする人が多いんです。ある時、参詣者に向けて仏教の行事や教えを楽しく、わかりやすく解説するような冊子があったらいいんじゃないかと思いました。そこで、小さな読み物に絵を描いた小冊子を施本として発行することにしました。

これが、超大型紙芝居の前身となる仏教説話絵本である。堀尾（1991）は、「(前略)たとえば善と悪といった抽象的な価値も、紙芝居やお話でなら、わかりやすく、おもしろく、楽しく見聞きをしな

がら、心のなかにひたひたと入っていきます。」と述べている。内容理解を促進させるために読み物を活用しようと考えた諸橋の見立ては的確な判断であった。

実際にやってみたら、絵と言葉が響き合うことの新鮮な発見がありました。そして、こうやってペラっとめくると物語と絵が展開するというのが面白いなっていました。これは言葉だけではできない、絵だけではできない、互いが補完し合いながら、響き合いながら展開する、そこが面白いんです。

その後、仏教説話絵本の制作が諸橋にとって重要な仕事の一つとして発展していった。毎月の縁日に合わせて発行することになった読み物は、仏教にちなんだ豆知識（合掌の意味など）や行事の由来が紹介され、好評を得ていった。〈写真2参照〉

しかし、回を重ねていくうちに紹介する題材が尽き始めた。それを打破するきっかけになったのが、全42冊の仏教説話体系（鈴木出版刊）との出会いである。



〈写真2〉説話絵本

連続して10作とか20作とかやっているとネタがなくなりました。そんな時に仏教説話体系を見つけました。この本に書かれている膨大な説話を題材にして、毎月冊子を出すというのを25年くらいやりました。全部で300冊くらいになります。これはやりがいがあったけど、月に一冊つくるのってとにかく大変なんです。でも、つい最近まで作り続けてきたので、私にとってはお寺でしてきた大切な仕事だったと思います。まあ、自分に課した基本のルーティンみたいな感じですね。絵描きとして、お寺の人間として、毎日行う筋トレみたいなものだったと思います。

東京から長岡に戻り、なにげなく始めた冊子づくり。しかし、これが紙芝居作家としての基礎を養っていったのだ。千蔵院で副住職として日課をこなしつつ、仏教説話絵本を制作し始めた諸橋は、もう一つの行事に取り組み始めた。それが、毎年八月十日に開催されるこども祭である。こども祭りのプログラムを考える中で諸橋は妻の香也子と相談し、紙芝居制作に取り組むことになった。

1983年だったと思います。こども祭を開催するようになって二年目でした。子どもが300人も集まるのだから、楽しみながら仏法を伝える方法はないか、女房と話し合いました。たくさん子どもが来るから見やすさを考えて作ったのが超大型紙芝居です。最初に誕生したのが、『地獄にいった五平』です。でも紙芝居を作ろうと思ったのは偶然です。初めは畳10畳くらいのパネルに地獄絵を描いて、絵解きをしようと考えていました。でもそんなに大きいものだ後片付けも大変だということで、バラバラにできる紙芝居がいいんじゃないかということになって、紙芝居づくりが始まりました。

諸橋の創作意欲を一貫して支えてきたのが「面白そうだ」という直感である。しかし、「紙芝居がいいんじゃないか」というひらめきがあったからこそ、紙芝居制作は開始され、超大型紙芝居という独自のジャンルが開拓されたのである。さらに、紙芝居制作に使用する画材についても諸橋のひらめきが冴えることになる。

何に描こうかと考えた時、まずベニヤ板を考えました。でも、ベニヤは重すぎるので、電気屋さん

行って冷蔵庫用の大きい段ボールを譲ってもらおうと思って、あちこちの電気屋さんに行きました。でも、ちょうどいいタイミングで段ボールが手に入るわけもなく、手に入れることが難しいことがわかりました。そんな時、檀家さんの月参りに行ったら、たまたま段ボール工場が家の前にあったので工場の人に聞いてみたんです。そうしたら、一枚 100 円くらいでできるんじゃないかなということ、ダンボールに描くことにしました。

諸橋の紙芝居と言えば、段ボールの凹凸を活かした独特な質感が特徴である。その特徴が偶然に近い形で始まったとはわかには信じがたいが、こうして超大型紙芝居の素材が見いだされた。さらに諸橋の紙芝居に欠かすことができない素材が彩色に使われるネオカラー²⁾である。

ネオカラーって泥絵具ですから、もともとは顔料系の安い絵具です。あの絵具の魅力というのは、被覆力と言って下のモノを覆い隠す力があって、普通の絵具だと透けてしまうものもこれだと全く透けない。塗ればガラッと変わる、それだけ色が強いということなんだけど、その強い色をクラフトの色に塗った時の感動というのは、半端じゃないんです。色が一気に出てくるというか、広がっていく感じとにかく魅せられました。だから、他の選択肢はなかったし、他の絵具を混ぜて使うということも考えなかったです。

諸橋が描く紙芝居の原画を見れば、発色の強いネオカラーの特性を遺憾なく発揮していることがわかる。ネオカラーは短期野外用絵具であり、通常はイベントや、POP 広告、舞台装飾、看板などに使用されることが多い画材である。

この絵具は暴れ馬みたいなのところがあって、塗るというより、格闘しているとか言いようがありません。とにかく、思い通りにならない絵具です。だから逆に思いがけないことが向こうからやって来てくれるような感覚はあります。本気になって格闘しないとそこにたどり着けないんだけど、やっていると、手繰り寄せたぞ、みたいな感動があって、毎回仕上がる度にそんな面白さを味わっています。

こうして、自分に合う表現方法と画材を発見した諸橋は、1983 年から紙芝居制作に画家・作家としての活路を見出し、次々に紙芝居制作を手掛けていった。諸橋は今日まで 39 年間、紙芝居制作に携わってきたが、この間、紙芝居制作を行う上で強い影響を与えた人物との出会いもあった。それが、紙芝居実演を専門にしていた右手和子³⁾（以後、右手）である。諸橋と右手の出会いは諸橋の記憶では、1985 年（昭和 60 年）か 1986 年（昭和 61 年）となっている。きっかけは、現在も新潟県内を中心に紙芝居の実演を行っている今井和江が二人を引き合わせた。

今井さんが右手先生と面識があって、一緒にお寺に来てくれました。その時、先生が私の紙芝居を見て、とても感心してくださったのは覚えています。とにかく活力のある紙芝居だと言ってくださいました。それから、東京の日比谷図書館で開催された全国手作り紙芝居まつり（現在は全国紙芝居まつり）で『山伏石』を初めて先生が演じてくださいました。

右手は幼少期より街頭紙芝居の草創期から演者として活躍した父・右手悟浄の影響を受けて紙芝居に対する造詣を深めていった。その後、ラジオやテレビの声優として活躍しながら、全国で紙芝居実

演を行った。また、後進の育成に努めたことによって、高橋五山賞⁵⁾特別賞を1985年に受賞した。右手は、長年の経験と天賦の才能を活かして至高の紙芝居実演家と言われた人物である。右手との出会いを通して諸橋の創作意欲は飛躍的に発展していった。

最初の頃、仏教説話でやっていたのが、だんだん児童文学に変わっていったのは、右手先生との出会いが影響しています。右手先生の実演からすごく絵の細かいところまで意識して表現されていることがわかって、自分の絵には表現としての深さが足りないと感じました。右手先生に語ってもらえるようなお話は何だろうと思ったところから、児童文学に入っていました。最初の『なめとこ山のくま』は完全にそうです。

諸橋は右手と出会ったことで紙芝居が秘めた表現の奥深さや芸術性に圧倒された。さらにもう一人、紙芝居づくりに没頭する過程で影響を受けた人物がいる。それが、紙芝居作家であり、宮沢賢治研究家として多大な実績を持つ堀尾青史⁴⁾（以後、堀尾）であった。

『なめとこ山のくま』をつくろうと思ったきっかけは堀尾先生に最晩年にお会いする機会があったからです。堀尾先生は、宮沢賢治の研究家でもあったし、紙芝居脚本の巨匠でもあるので、いろいろ教えていただきたいと思っていました。先生のご指導はとにかく面白かったです。宮沢賢治のことも紙芝居のことも知り尽くしている人だからこそその視点がいくつもあって、感動しまくりました。

こども祭の目玉として紙芝居制作を始めた諸橋であったが、右手や堀尾との関係性が整ったことで創作活動に対する姿勢も徐々に変化していった。そんな中、1990年（平成2年）に『なめとこ山のくま』が完成する。（1993年、平成5年には童心社より出版）諸橋は八作目となるこの作品で第31回高橋五山賞を受賞。紙芝居画家・作家として確かな評価を得ることになった。

しかし、1992年（平成4年）に高橋五山賞を受賞し、順調に紙芝居づくりが進行しているように映る諸橋にも様々な苦悩や限界を感じるがあった。

紙芝居づくりという意味では、まず、昭和62年に作った『山伏石』の時に転機があったように思います。紙芝居を始めてしばらくは漫画っぽい絵を描いていました。でもある出版社の編集者から「こどもに媚びているよ」という指摘をもらいました。かなりショックを受けました。自分では媚びているつもりはなかったんだけど、子どもだから漫画というステレオタイプの考えは無意識にあったのかもしれない。そこで制作に行き詰ってしまいました。本当にどうしたらいいか分からなかった。いろいろ考えた結果、風景画を油絵で描くときにみたいに普通に描いてみようと思うようになりました。子どもだから、漫画っぽくしようとかはやめて、自分が絵描きとして普通に絵を描くように描いてみて、それでだめならしょうがないと考え方を切り替えて描いたのが、『山伏石』です。でも、考え方は定まったのですが、その頃は描きこめてなくて、今振り返ってもいろいろ甘い部分がありました。

諸橋は1983年（昭和58年）から1991年（平成3年）までの九年間、毎年新作の紙芝居を発表している。しかし、制作過程において葛藤することも多かった。

そのうち、『モチモチの木』作るあたりから、もっとカチッと描きこめるようになっていきました。

右手先生の語りに合わせようと思ったら、ぼやっとした感じじゃ堪えられないぞって思いました。そして描きこむために絵と格闘するという感じがより強くなりました。そうしたことで絵の表現も深くなった気がするし、画材の使い方もこの辺りからマスターできたように思います。だから、私の作品は『山伏石』で少し変化があって、『モチモチの木』大きく変わった気はしています。

諸橋の描写は特徴的な構図からも分かるように、緻密に細部まで描画されているのが特色である。〈写真3参照〉

多種多様に表現されてきた諸橋作品も様々な変遷をたどり進化を遂げていったのである。その後も定期的に各地に伝わる民話や児童文学を基に作品を作り続けていく諸橋であったが、2011年、作家として創作意欲を失う最大の危機に直面する。



それが、紙芝居の語り手として長年タッグを組んできた紙芝居実演家・右手和子の死去である。〈写真3〉もちもちの木 (1997) 鈴木出版

2011年ごろ、右手先生がお亡くなりになってからはやる気もなくなって、しばらく作らなくなりました。住職になった忙しさもあったと思いますが、やはり目標を失った感じはありました。

右手は2011年11月17日に脳梗塞のため、84歳で逝去した。『山伏石』から『小僧さんの地獄めぐり』に至るまで24年間、メインの語り手として全幅の信頼を寄せていた右手の存在を失うことは諸橋にとって最大の試練であり、危機であった。

私の紙芝居は右手先生によって息吹が吹き込まれるという感覚でやってきました。それは、一生懸命に作っておけば、最後にはごほうびがついてくるんだって感じです。

諸橋にとって右手は作品を昇華させるために不可欠な存在であった。右手が自分の作品をどのように実演するのか、「とにかく右手の実演を観てみたい」という素朴な思いが諸橋の創作意欲をかき立て、作品づくりの原動力につながっていたことは明らかである。

しばらくじっとして何も作らなかったのですが、2016年頃、もう超大型紙芝居は打ち止めにしようと思いました。それで最後の作品にしようと思って『月夜とめがね』『注文の多い料理店』『セロひきのゴーシュ』の三作品をつくりました。前からやりたかったけれど難しいので手をつけずにいたお話ばかりです。これらを思い残すことがないように思いきってつくろうとしました。しかし、『セロひきのゴーシュ』を作っていく中で、若い音楽家や作曲家と出会い、彼らのみずみずしい感性にふれ、また彼らが紙芝居を低く見ることなく、心から楽しんで作曲し、演奏する姿に接して、自分の新たな意欲がわいてくるのを感じました。それでさらに新しく制作したのが最新作の『やまなし』になります。

2018年(平成30年)に『セロひきのゴーシュ』は制作された。この作品を通して、新たな音楽家との出会いが生まれ、諸橋は、紙芝居と音楽の融合という新たなテーマを見出した。諸橋の超大型紙芝居はこれからも超大型音楽紙芝居という新ジャンルで継続する可能性を秘めている。

4. 超大型紙芝居の特徴

ここまで躊躇なく超大型紙芝居について論じてきたが、あらためて特徴について諸橋の説明を基にまとめた。

（1）寸法と画材について

諸橋が制作する紙芝居はその大きさに最大の特徴がある。

まず、紙芝居の画のサイズは横 130 cm、縦 90 cm で統一されている。

＜写真4参照＞

使用する画材として、台紙はダンボールが使用され、表面はクラフト地、裏面は白地、厚さは通常Aフルートと呼ばれる約5mmの厚さのものが用いられている。また、描画を行う時はクラフトの面にネオカラーで彩色をしている。ネオカラーは、屋外用絵具として、各種のイベントや舞台装飾、看板向けの絵具として広く使用されている素材である。



＜写真4＞超大型紙芝居と諸橋

（2）題材、原作について

諸橋は、前掲（図、『諸橋精光 超大型紙芝居制作年表 参照』）した通り、1983年から2020年までの37年間に23作の超大型紙芝居を制作した。その中で完全オリジナル版の作品は、2010年（平成22年）に制作された『小僧さんの地獄めぐり』のみである。諸橋の超大型紙芝居を年代別に分類すれば、前半期（1983年～2003年）の20年間は仏教説話的な要素の強い作品が多い。その多くは、仏教説話体系（鈴木出版刊）や仏教にまつわる民話を題材にしている。僧侶としての立場を鑑みれば諸橋が仏法を伝えるための方法として紙芝居を選び、仏教説話から題材を選択したことに違和感はない。後半期（2004年～現在）に関しては、新見南吉や宮沢賢治といった著名な作家の児童文学が選ばれている。諸橋の超大型紙芝居の多くは原作者が別に存在しているが、描画と脚本に関しては全て諸橋自身によるものである。

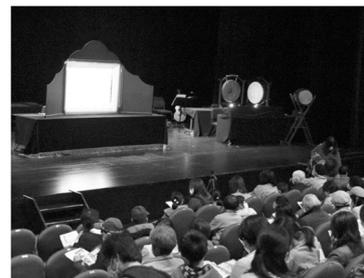
（3）音楽や小道具について

試的な要素をもって紙芝居に音楽を入れることは他の実演においても散見されるものの、諸橋のように、場面や登場人物の心理状況に応じた効果音や曲を作曲してまで挿入している事例はそう多くはない。諸橋は一作目より寺が所有する鳴り物を使って実演を行ってきた。紙芝居実演時の効果音や曲の有無に関しては反論を含めて様々な意見が存在する。しかし、加太（1991）は、「紙芝居には、こうやらなければならないという原則はほとんどない。」としている。加太の指摘から判断しても諸橋の取り組みは紙芝居実演のあり方に対して一石を投じる役目を担っている。

超大型紙芝居実演に使用されている小道具は以下の通りである。

＜写真5参照＞

- ・超大型紙芝居用舞台（閉扉時横 155 cm、縦 115 cm、奥行き 17 cm
開扉時横 310 cm、縦 160 cm、奥行き 17 cm）
- ・鳴り物（胴長太鼓、平太鼓、大銅鑼、小銅鑼、法螺貝、妙鉢）
- ・ギター（2021年に行われた公演では他にクラリネット、チェロ追加された）



＜写真5＞超大型紙芝居の舞台セット

さらに劇場で実演が行われる場合は、舞台装置として照明、黒幕、語り手用のマイクなども使用される。搬入出の時は、トラックかバンを使用（乗用車での運搬は不可能）。諸橋は搬入出の大変さを考慮すると現在の大きさが再演可能なものとしては限界だと考えている。

5. 超大型紙芝居の制作方法

諸橋が手掛けてきた超大型紙芝居には独自の制作過程が存在する。

以下、超大型紙芝居が完成するまでの過程を諸橋の語りよりまとめた。

(1) 原作の選定と調整（区切り）

私は原作をもとにした紙芝居の制作にあたって、まず原作の文を区切ってみることから始めます。その時、予想される絵を思い浮かべながら、その絵に収まるべき内容ごとに区切ります。決して文章量で均等に割ることはしません。場面数に合わせることもしません。初めから場面数が頭にあると、紙芝居の生命である紙芝居としての面白さが生まれ出る邪魔になると考えるからです。場面数が多くなろうとも、とりあえずは頭に思い浮かぶ絵に従って区切っていきます。そのため、長文が一場面収まることもあるし、たった一行の文が何場面になることもあります。

(2) 全体のプラン図づくり

次に、その区切りに沿って、各場面の内容をたった一言であらわした言葉と、その簡単な絵（おおよその構図）を一枚の紙に全部を並べて描いてみます。全体のプラン図です。これを2～3回繰り返すとだいたいの紙芝居の構図が見えてきます。余分な場面はここでほぼ削除されます。この時点で、この紙芝居が面白いものになるかならないか、自信をもって本制作に入れるかどうかをだいたいわかります。私はここまでで制作の90%がもう終わったと思っています。そしてここまでがどんな紙芝居になるかを楽しめるわくわくした時間です。残りの10%、ここからが苦しい時間です。

(3) 脚本書き

全体のプラン図をもとに脚本を書いてみます。次にその脚本をもとにB5の紙にラフスケッチを描きます。この時点で構図をいろいろ考えます。全部ではないですが、いくつかの場面で構図に悩むということが必ず出てきます。その時は上から見たり、下から見たり、アップ、ロング、さまざまな構図を試してみます。そしてそれらの試作のどれがいいかは、ラフスケッチに抜きを入れて演じてみるとだいたい答えが見えてきます。また演じることによって脚本も大きく修正されていきます。ラフスケッチの試作、脚本の修正、演じてみる、これを繰り返して紙芝居構図は練上がっていきます。私はここまでが制作の95%だと思っています。この段階で紙芝居としての面白さがどこにあるのかはつきりします。その紙芝居としての面白さとは何かは一言では説明できませんが、私の場合、絵と言葉と抜きが一体となった何か勢いのようなものだと思っています。そしてそれが、残り5%の本描きのきつい作業を支えるモチベーションとなるのです。

(4) 本描き

こうしてようやく本描きに入ります。場面数によりませんが、半年から一年以上かかり、制作期間のほとんどを占めます。大きなダンボール紙にネオカラーで描く作業は体全体を使います。初めのうちは体や感覚が慣れずに苦しいのですが、私の経験だとだいたい二ヶ月我慢すると調子が出てきます。手

順としては、ダンボール紙のクラフトの面に鉛筆で当たりを付け、茶を少し加えたネオカラーの黒(私はベースカラーと呼んでいます)で線描きします。次に彩色するのですが、ネオカラーの色は強くて派手なのでそのままだと軽薄で浅い感じにしかありません。そこで私はベースカラーをガサガサと塗って全体を汚して絵を壊してしまいます。そこからまた新たに色を加えて描き起こす。これを繰り返して絵を深めていきます。どこで終わりになるかわからないような描き方なので、格闘するという言い方になってしまうのです。

(5) 加筆・調整

本描きがほぼ終了すると、お寺の50畳の大広間に全部並べて、全体を見ながら加筆・調整を繰り返します。超大型紙芝居の全画面をいっぺんに見ることが出来る場所を持っているのはお寺ならではの事だと思っています。

(6) プレ実演

次に仕上がった画面に語りを入れて演じてみます。この段階でたいてい脚本が大幅に修正されます。やはり仕上がった超大型の画面と小さなラフスケッチとは絵の威力が違うので言葉の調整が必要となります。このあたりはもう楽しい時間です。自分の絵が語りと交錯することによって150%にも200%にも広がるような喜びがあります。

(7) 音響効果挿入、完成

最後に効果音や音楽を交えて演じてみます。その間合いによってさらにまた脚本が修正され、これで完成となります。

超大型紙芝居の基となる原作の選定(1)以降、幾度かの修正を経て完成(7)するまでの過程は以上の通りである。諸橋の語りから超大型紙芝居の制作は周到に準備され、正確に手順を追って進行しているようにも感じるが、実際には何度も調整・加筆が繰り返され、作品が練り上げられている。また、繊細なタッチと大胆なストロークが持ち味の諸橋作品における本描き(4)の割合が5%の割合であるとしている点には驚きを隠せない。しかし、同時にその5%が最大の難関であることも推測することができる。多くの時間を費やす本描き作業だが、作品の中には2018年(平成30年)に制作した『セロひきのゴーシュ』のように五回程度手直しを要した作品もある。

さらに諸橋が最も重要であり、やりがいを感じていることとして認識しているのが実演(6)ということも語りから判断することができる。いずれにしても超大型紙芝居の制作過程を知ることで、いかに諸橋が心血を注いで紙芝居づくりに取り組んでいるかが明らかになった。

6. 諸橋が紙芝居づくりで留意していること(傍点は筆者が選択して加筆)

(1) 『原作に真正面からぶつかっていく』

脚本やおはなしづくりという点では原作を脚色していることがほとんどなので、原作から何をつかんだのか、紙芝居じゃないといけない表現というか、紙芝居ならではの力強い展開ができるかにこだわります。原作に真正面からぶつかる感覚を大切にしています。

真正面からぶつかるという表現からわかるように、諸橋が原作に対して最大限の敬意を払って

ることが伝わってくる。原作を精読し、紙芝居ならではの表現について熟考している様子がうかがえる。

私の紙芝居は、大半の人が迫力あると言ってくれます。まあ、絵の迫力については自分でも力を込めてぶつかるようにしているのでわかるのですが、本当は絵だけではないと思っています。では、言葉かという私はそんなに自由に言葉を使えるわけではない。私の作品に力強さがあるとしたら、それは、言葉と絵の組み合わせ、紙芝居独自の組み合わせの成せる技です。

言葉と絵の組み合わせ、ここに紙芝居独自の特徴があると諸橋は考えてきた。紙芝居の特徴について川崎（1972）は、「子どもは、お話が大すきだ。そして、また、絵がとてもすきだ。このすきなお話と絵が一つになって、しかも、お芝居をする。こんなすばらしいことは、いくら世の中が進んだからといって、そうざらにはあるものではない。」と述べた。つまり、言葉と絵が密接に作用しあいながら作られるのが紙芝居であり、言葉と絵の組み合わせを尊重する姿勢が諸橋の基本的な制作スタイルなのである。

つまり、紙芝居というのは言葉と絵で成り立つというのが大原則であって、片方だけでは成立し得ない。紙芝居をつくるということは、言葉も使い、絵も使い、そして両者の響き合いの中でストーリーが進行するというのが全てです。

諸橋が絵と脚本を一人で担当する理由がこの言葉から感じ取れる。さらに諸橋は描画方法についても独自の価値観を持っている。

（2）『明確なコントラストこそ、紙芝居の生命線』

紙芝居にとってのインパクトは何かというと様々な強烈なコントラストの存在だと思います。納得できる作品は、何かしら明確なコントラストがあるものです。お話の本質を表すコントラストがはっきりすると構成が明確になるんです。構成が明確になると、構図が明確になり、絵そのものが明確になってきて、なんだかわからないけど観ている人を分かってしまう腕力が出てくるんです。それは計算して作るではありません。とにかく細かく精魂込めて作っていくと、コントラストが明確になっていく過程が自分でもよくわかります。そうすると絵も言葉も収まるところに収まっていく不思議な感覚があって、話がよく分からなくても明確なコントラストがあることで作品が展開していくんです。

コントラストとは通常、対比や対照と解釈されており、特に色彩の明暗の差異を意味している。作品の中にある様々な対比がはっきりとすることで言葉と絵が織りなす紙芝居特有のハーモニーが創出されると諸橋は考えている。

コントラストこそ、紙芝居の生命線です。作品のインパクトをつくるためにはその裏でものすごく緻密な読み込みと描きこみが必要なんだと思います。一口にコントラストといっても強弱だけでなく、様々なコントラストが大切です。繰り返しだっそうだし、光や影の存在も重要です。

実際、諸橋が制作した紙芝居を観劇するか、手にすれば理解できることだが、諸橋作品の最大の特

徴は展開の緩急のつけ方とドラマ性の有無にあるといってもよい。この点について、久保（1991）は「『ドラマ性』の活性化のためには、なんといっても、モチーフやテーマやストーリーの確立と選択とが、優先されることはいまさらいうまでもないことだが、それをいかに脚本化するか、そのドラマツルギー（作劇術・脚本化）が大きな意味をもつはずである。」と述べた。このドラマツルギー（劇作法）が有効に作用していることで諸橋作品の臨場感・疾走感がつくりだされるのではないか。さらに諸橋が紙芝居制作を行う上で重要視している考え方がもう一つある。

（3）『とにかく好きなだけ描いてみる』

制作の時、私が大事にしているのは、先に場面数を決めないことです。一般的に出版社と作る場合は枚数の制約がありますが、私はそういうことはしません。とにかく何場面になろうと好きなだけ描いてみる。私の場合、先に場面数を決めるとだいたいつまらなくなってしまう。自分で枠の中で収めようという心理が働くのかもしれませんが。だからこそ、場面数に制約をつけず、湯水のように場面を使うような作り方があってもいいと思っています。自分ではくどいなと思うことがあっても、ここをやりたいんだ、描きたいんだというところは一度、徹底的に描くようにしています。

諸橋が現在までに制作した23作品の平均枚数は25枚である。通常8枚から16枚程度で構成される印刷紙芝居と比較しても枚数が多いことがわかる。伝えたいことがあり、そのためには好きなだけ描くという姿勢によって超大型紙芝居の重厚感が担保されているのだ。加太（1991）は、紙芝居づくりの原則としてしゃべる時間について次のように述べている。「（前略）一枚二十秒以下、五秒でもかまわない。一枚の絵については短い方がいい。一枚で一分間もしゃべると、絵が変わらないから、受け手の側はあきてしまう。一枚の絵で一分間もしゃべる台本を作る人は、紙芝居作りの素人といってよい。」とした。つまり、場面の数を先に限定しない諸橋の作画スタイルは加太の考えに合致している。

7. 諸橋精光の紙芝居芸術観（傍点は筆者が選択して加筆）

（1）『紙芝居は舞台芸術としての価値がある』

自分の絵が芸術的だとは思っていません。むしろ品のない絵だなとは思いますが。人によっては街頭紙芝居風だと言われます。そんな絵でも実際に紙芝居を劇場のステージに設置して、照明をあてて、そこに語りや生の音楽が入ると、絵と言葉と音が調和してものすごく豊かな空間が出来上がるように感じます。それは、演劇、映画、テレビとも違うし、紙芝居じゃないとできないものだと思います。

諸橋は定期的に自作の超大型紙芝居を用いて、劇場での観劇会を計画してきた。観劇会には毎回多くの観客が来場し、諸橋が作り出す劇的な空間に魅了されている。

紙芝居はよく他の活字文化と比較して、文化的にも下層の娯楽みたいに言われますが、私はそんなことはないと思っています。これはこれで純粋に面白いぞっていう手ごたえは感じているんです。ただ、自分の絵や表現がそこまでとどりにつけているかというのは別で、いつも自分の力の無さを嘆きながらやっています。ただ、紙芝居そのものの魅力というのは、十分に舞台芸術としての価値と可能性があるとは思っています。

紙芝居の芸術性について阿部（2011）は、「（前略）紙芝居が絵本や物語と最も違う点は芝居である

ということです。つまり、演劇の一つのジャンルであることが基盤なのです。」と述べた。諸橋は紙芝居実演を通して、紙芝居が持っている強い演劇性を感じ取り、自らの作品制作に活かしてきたのである。さらに紙芝居特有の展開及び進行方法、抜きを理解することが紙芝居制作には欠かすことができないと語っている。

(2) 『紙芝居は抜いてみればわかる』

紙芝居の場合、身体性という表現が合っているかはわからないけど、抜きという動作があります。体を使って表現する方法として、抜きの重要性というのは、もっと認められていいと思います。私は初めに漫画を描いていて、それから美術の勉強が必要だと感じました。また上からでも下からでもどの角度からでもどんなアングルでも描けるようになりたかったからデッサンも学びました。そうしてきたことで、描くときにアップで描く、ロングで描く、下から描く、真上から描く、斜めから描く、描こうとすればあらゆる角度から描けるようになったのですが、その中のどれが正解かはよくわからないんです。ところが、何枚か重ねて紙芝居を引いてみると、だいたい答えがわかっちゃう。抜くことで、何が間違いかはすぐにわかります。あの不思議さはいったいなんだろうといつも思います。つまり、抜いてみればわかるというのが紙芝居なんだと思います。言葉がどこまで必要なのかとか、ここまでは説明はいらぬとか、逆にこの時にこの言葉がほしいなど、抜くという動作をすることではつきりします。場面の転換がことばを連れてくるみたいなことが起こるんです。

紙芝居の抜きについて、右手(1991)は、「動くはずのない画のなかの人物や物を動いているように見せたり、緩急のぬきかたひとつで、アクセントをつけドラマを盛りあげていくのが、「ぬく」、「動かす」、のテクニックです。」と述べた。諸橋は紙芝居特有の抜きの技術を紙芝居づくりの中で体得していったのである。

(3) 『紙芝居のセオリーは守りたい』

私の中では、超大型紙芝居と銘打っていますが、紙芝居の様式というかセオリーは外してないと思っています。超大型の場合、紙芝居の舞台は箱じゃないから、抜きは右からでも左からでも上からでも自由自在にできます。でもやっていくうちにだんだん紙芝居のセオリーはそのまま守った方がいいなと思うようになりました。セオリーに背いて意外性に走ってもあまり意味がないということがわかりました。紙芝居というのは、限られた制約の中でやった方が安心して観れるし、意味があるように思います。だから今は何とか驚かせてやろうみたいなのは無くなりました。意外性を求めたものを邪道とは思わないけど、頑張るところはそこじゃないだろうと思います。

長年にわたる紙芝居制作の中で様々な葛藤や試行錯誤を繰り返す中で、諸橋の作品は修練され、現在のスタイルを獲得していったのである。

堀尾先生がつくった作品やそれを演じた右手先生の実演を思い出すと、紙芝居の世界は本当に深いんだと思います。奥深い芸術だと思う作品がたくさんあります。短い間合いの中にいろんなものが凝縮されていて、紙芝居の感動は深くて大きいと思います。あの域まではとてもいけないとは思いますが、紙芝居の歴史には偉大な先人たちの高い極みの作品があったんだということは誇りにしていいし、自分の目標にもなるし、ありがたいことです。

紙芝居作家の堀尾、実演家の右手との出会いから多くのことを学んだ諸橋は、紙芝居をつくり続けることで紙芝居文化を支え、先達の英知と努力に報いろうとしているのかもしれない。

8. これからの創作活動

2021年4月18日と19日に長岡市で開催された「もろはしせいこう 超大型紙芝居の世界 vol.2」には、ホールの座席を埋め尽くす観客が来場した。〈写真6参照〉



〈写真6〉 会場に集まった観客

そこでは、過去に発表された紙芝居3作と諸橋自身が最後にたどり着いたという超大型音楽紙芝居2作の合計5作が上演

された。超大型紙芝居は舞台照明によって鮮やかさを増し、情感豊かな語りと音楽や効果音によって最高のコンディションの中での公演となった。

私のイメージでは音楽がつくことによって絵は広がり、観る人々をもっともっと遠くまで連れてってくれるという感じがあります。作曲家が話していたんだけど、なんだか訳のわからない世界を表現することが音楽は得意って言っていました。それが音楽の抽象性というか、なんだか捉えどころのない世界を表現する面白さだと思います。絵の場合、つくる紙芝居はどうしても具象的な世界です。抽象と具象、その両者が合致することでお互いが威力を発揮し合えるというのが魅力だと思っています。やはり紙芝居は面白いです。

諸橋の超大型紙芝居は絵と言葉、そして音楽とを融合させ新たなフェーズに深化している。

9. おわりに

本稿は独創的な手法と並外れた奮励によって創作・発表されてきた諸橋精光の超大型紙芝居について考察を行い、超大型紙芝居を制作する諸橋精光の生活史や紙芝居制作時の留意点、さらに今後の展望について記述したものである。本稿により渾身の力を振り絞って取り組んできた諸橋の創作活動を伝えるには限界がある。また、超大型紙芝居が紙芝居文化の発展にどのように寄与してきたのかについては今後も継続的かつ慎重な検討が必要であるが、本研究により、以下のことを確認した。

(1) 超大型紙芝居が制作された背景について

約40年間、紙芝居制作にかかわってきた諸橋精光がどのような経験を経て紙芝居づくりを行うようになったのか、諸橋の生活史を回想しながら検討した。幼い頃から描画制作に関心が高かった諸橋は、上京したことをきっかけに美術教育を五年間受けた。その後、大学で仏教を専攻し、27歳の時に千蔵院（長岡市）の副住職として僧職に従事した。また、寺院のこども祭りに紙芝居を取り入れようと考え、手探りの中で紙芝居制作を始めた。紙芝居が大型化した理由は、たくさんの子どもに観てもらうためであった。

(2) 超大型紙芝居の体裁について

超大型紙芝居の体裁は以下の通りである。紙芝居の絵は横130cm、縦90cmのダンボールに描かれ、使用される絵具は、舞台装飾などに多用されているネオカラーである。また、紙芝居の描画のみならず、脚本や演出（作品によっては作曲も追加される）も諸橋自身が担当している。さらに、実演時に

はお寺の鳴り物を使った効果音も挿入される。鳴り物に使用されるのは、胴長太鼓、平太鼓、大銅鑼、小銅鑼、法螺貝、妙鉢などである。超大型紙芝居は出版社によってサイズを小型化して印刷・販売されることもあるが、超大型紙芝居のオリジナル版は一点ものである。

(3) 超大型紙芝居があたえる紙芝居文化への影響

通常 40 人から 50 人程度を対象とする紙芝居であるが、超大型紙芝居は 300 名規模で鑑賞できるように創意工夫された公演形態である。超大型紙芝居は、絵と言葉、音楽の効果を最大限まで高めようとする画期的な取り組みであり、舞台芸術としての多角的な価値を内在している。また、超大型紙芝居から今後の紙芝居制作や紙芝居実演に対する多くの示唆を得ることが可能であると考えられる。さらに、諸橋が紙芝居文化に与えた影響については、今後も注視していく必要がある。

なお、本稿の中でも検討した紙芝居制作と実演に求められる芸術性については、引き続き研究課題としたい。

注

¹⁾大和和紀 1966 年『どろぼう天使』で第 5 回講談社新人漫画賞佳作に入選してデビュー。代表作は『はいからさんが通る』など多数。

²⁾ネオカラー <https://www.turner.co.jp/brand/neocolour/neocolour/>

³⁾右手和子 声優、紙芝居実演家。東京都出身。1985 年、高橋五山賞特別賞を受賞。2011 年 11 月死去。84 歳。

⁴⁾堀尾青史 日本の紙芝居作家、児童文学作家。宮沢賢治の研究者としても知られ、第一回宮沢賢治賞を受賞。

⁵⁾高橋五山賞 幼年紙芝居の創始者と言われる高橋五山の紙芝居活動の業績が顕彰され、1962 年に制定。各年度の出版紙芝居から選考された年間優秀作に与えられる紙芝居唯一の賞。<https://zenkoshu.com/> (閲覧日：2021 年 12 月 20 日)

引用文献

- ・加太こうじ (1991) 絵によるモンタージュ 阿部明子、上地ちづ子、堀尾青史／共編『心をつなぐ紙芝居』童心社 p. 38
- ・堀尾正史 (1972) 紙芝居のドラマツルギー 子どもの文化研究所編『紙芝居 創造と教育性』童心社 p. 110
- ・石山幸弘 (2008) 『紙芝居文化史』萌文書林 p. 71
- ・堀尾青史 (1991) 美しい心を育てるために 阿部明子、上地ちづ子、堀尾青史／共編『心をつなぐ紙芝居』童心社 p. 13
- ・加太こうじ (1991) 前掲書 p. 42
- ・川崎大治 (1972) 紙芝居のふしぎな魅力 子どもの文化研究所編『紙芝居 創造と教育性』童心社 p. 7
- ・久保雅男 (1991) 「絵による芝居」のための絵画 阿部明子、上地ちづ子、堀尾青史／共編『心をつなぐ紙芝居』童心社 p. 46

- ・加太こうじ（1991）前掲書 p. 42
- ・阿部明子（2011）保育・幼児教育と紙芝居の本質 子どもの文化研究所編『紙芝居-子ども・文化・保育』一声社 p. 132
- ・右手和子（1991）心をこめて演じましょう 阿部明子、上地ちづ子、堀尾青史／共編『心をつなぐ紙芝居』童心社 p. 224

SUMMARY

Trends in Kamishibai Culture III

Seikō Morohashi's Views on Giant Kamishibai and the Art of Kamishibai

In April 2021, a giant kamishibai was performed in the city of Nagaoka in Niigata Prefecture. Giant kamishibai are characterized by dynamic drawings that are 130 cm wide and 90 cm high. The author is Seikō Morohashi, a priest of Senzoin Temple in Nagaoka City.

Giant kamishibai is not simply oversized. It incorporates various forms of staging that increase the effectiveness of the kamishibai presentation, including the performance of original songs and the insertion of sound effects matched to the narrator, manipulation of the kamishibai, and story development.

Drawing on the narrative of kamishibai author Seikō Morohashi, who has contributed to kamishibai culture with his own unique methods for roughly 40 years, this paper examines Morohashi's own life history and the characteristics and artistic merit of giant kamishibai.

Keywords: Kamishibai, children's culture, dramatic expression, expression through drawing, performance