

〈論文〉

## 商業演劇としての「俄」とドラマ性

——佐賀俄・筑紫美主子劇団を中心に——

中野正昭

### 要約

主に西日本で上演される民俗芸能の「俄」は、地域共同体のメンバーが他のメンバーを相手に演じる奉納芸・祝福芸である。昭和以降、一部の俄は演者や劇団の職業化が進み、通常商業演劇と大差のない「商業俄」となった。本来、民俗芸能の俄は地域共同体のメンバーが演じる素人性や、当意即妙な言葉の掛け合いによる即興性を本質とするが、商業俄では職業俳優がこれを演じ、上演台本を用いて笑いをとるようになった。そして民俗芸能の俄が商業演劇の俄へと展開する際に新たに獲得したもののひとつがドラマ性である。即興性とはおよそ相容れない性質のドラマ性は、演劇が不特定多数の人々を観客としてまとめあげる上で重要な要素である。商業俄である佐賀俄・筑紫美主子劇団の場合、俄劇団の組織化、職業化、興行化、そしてドラマ性の獲得は、商業演劇ならではの内的発展の他、第二次世界大戦中の慰問公演や検閲といった外部の影響が大きく作用した。つまり筑紫美主子劇団は、一方では民俗芸能の俄から遠ざかりつつ、他方では商業俄としての性格を確立したのである。本論文では、佐賀俄・筑紫美主子劇団を取り上げ、演劇における重要な要素であるドラマ性に注目しながら、演劇——特に商業演劇としての俄の特徴について考察する。

### キーワード

俄 商業俄 商業演劇 喜劇 ドラマ性

### はじめに

本論文では、佐賀俄の筑紫美主子劇団とその舞台に注目し、民俗芸能の俄とは異なる商業演劇としての俄(以下、商業俄)のドラマ性について考察する。

俄とは、語源の「にわか」から伺えるように、街頭や宴席などで即興的に演じられる寸劇のことで、江戸中期頃に西日本を中心に素人が演じる奉祝芸能として定着したとされる。この民俗芸能としての俄は、現在もいくつかの地域で継承されており、お祭りなどの神事や祝い事の際に地域住民が演じ、それを同じ地域住民が観て楽しみ、金銭的な報酬は授受しないのが基本である。

これに対し、昭和初期には俄を専門とする演者や劇団が登場し、通常の演劇興行と変わらない商業俄

---

なかの まさあき：淑徳大学 人文学部 教授

を上演するようになった。職業俳優の手による商業俄は、俄の素人性を備えておらず、また予め用意した台本を使用するので即興性も希薄だ。観客も同じ地域住民に限定されず、他県で巡業興行を行うことも珍しくない。その点では商業俄は一般の喜劇と大差ない。

民俗芸能の俄が狭い範囲の地域共同体の芸能であるのに対し、商業俄は広範な観客を相手とする演劇へと発展したとすることができる。そして俄を演劇として捉えた場合、問題となってくるもののひとつがドラマ性である。一般にドラマ性は台本や筋立てによって示されるが、即興性を本質とする民俗芸能の俄に於いてドラマ性は重要視されず、これと反対に広範な観客を相手とする商業俄に於いてドラマ性は興行的に必要不可欠な要素となった。果たして商業俄は、民俗芸能から商業演劇へと発展することによって、どのようなドラマ性を獲得し、代わりにどのような要素を失ったのだろうか。また、一般の喜劇とは異なる商業俄の「俄らしさ」はどこにあるのだろうか。

これまで俄は民俗芸能研究をはじめ、郷土文化研究、地域文化研究の対象として盛んに研究されてきたが、本論文では商業俄とドラマ性の関係を中心に演劇学の観点から論じることとする。以下、佐賀俄の概要、商業俄としての佐賀俄の代表である筑紫美主子及びその劇団の経歴と特徴を確認し、最後に商業俄のドラマ性について考察を加える。なお筑紫美主子とその劇団の活動期間は長期に及ぶため、本論文では商業俄としての特殊性が明確な昭和戦時期から1960年代頃までを中心に取り上げることとする。

## 1. 佐賀俄——民俗芸能の俄と商業演劇の俄

九州地方は俄が盛んな地方で、民俗芸能としての俄と商業俄の両方を持つものに「博多俄」「肥後俄」「佐賀俄」がある<sup>1</sup>。このうち佐賀俄は最も成立が遅く、佐賀藩士の堤主礼範房『雨中廻登幾』（文化8(1811)年)に、博多経由で伝わった可能性が記されている。

民俗芸能としての佐賀俄の発祥とされるのは、佐賀県小城市牛津町の「牛津俄」で、文政期の1820年代から乙宮社の奉祝儀礼として俄が奉じられたとされる。一時は、現在の新宿、本町、中町、立町、西町の5町で俄の競演が行われるほど盛んだったが、現在は行われてはいない。

また、俄以外の芝居そのものに関しても、佐賀は周辺の県よりも定着が遅かった。たとえば『佐賀県諸芝居興業願』（明治9(1876)年)に素人劇団の興行願いを見ることができるが、同時代の博多や肥後に比べるとその数は少なく、約1/20しかない。佐賀の商業劇団で記録に残っているものとしては、大正末に佐賀市西魚町で煮豆卸業を営む田代熊一(明治21(1888)年—昭和6(1931)年)が一座を旗揚げし、佐賀県内を巡業したのが最も古いとされる<sup>2</sup>。この一座からは後に佐賀の芸能に名を残す伊東栄城、三浦キメ、高良ハル、小野善一、石崎卯一らの演者を輩出した。なかでも石崎は戦後に「葉がくれ劇団」を組織し、筑紫美主子劇団と共に佐賀の商業俄を盛り上げた。筑紫美主子の夫の古賀儀一もこの田代熊一一座の出身である。

2

佐賀で芸能の定着が遅れた理由として考えられているのが、肥後国佐賀鍋島藩士の山本常朝が著した『葉隠』（正徳6(1716)年)の影響だ。『葉隠』は、作家の三島由紀夫が同書の一説「武士道といふは死ぬ事と見付けたり」を武士道精神の心得として高く評価したことで知られる書だが、この中に「芸能上手といわれるは馬鹿風なり」との言葉があり、この影響が佐賀の武士から農民まで広く伝わり、芸能の定着化を拒む風土が根付いたとされる。

## 2. 筑紫美主子とその劇団<sup>3</sup>

### 2-1. 筑紫美主子の生い立ち

筑紫美主子(大正10(1921)ー平成25(2013))【図1】は佐賀俄の第一人者とされ、九州では博多俄の二代目・博多淡海(昭和5(1930)ー昭和56(1981))、肥後俄のぼってん荒川(昭和12(1937)ー平成18(2006))と並んで九州俄の大家として知られている。昭和37(1962)年に東京浅草の常盤座へ進出して成功を収め、昭和39(1964)年まで常盤座で定期興行を行った他、1970から80年代に掛けては、地方大衆演劇の女座長であることや後述する生い立ちがマスコミに注目され、新聞雑誌やテレビに度々出演するようになり、全国的にも知られるようになった。大衆演劇の世界では女剣劇を除いて女座長は珍しく、特に笑いを売りにする演劇ジャンルでの女座長としては先駆的存在だといえる。また商業俄では二代目・博多淡海、ぼってん荒川が芸能一家の出だったのに対し、筑紫美主子は素人出身で、さらに前者の二人がお婆さん役を得意としたのに対し、美主子は禿のお爺さん役を得意とした点でも特異な存在だ。筑紫美主子の成功以降、佐賀の商業俄は女性が男性に扮することが主流となったが、演劇の異性装は、男性演者が女性に扮することが多く、女性演者が男性に扮するのは、日本では宝塚歌劇や少年役以外では珍しい。



【図1】素顔の筑紫美主子  
(大塚省吾『筑紫美主子の世界』より)

筑紫美主子こと本名「古賀梅子」は、大正10(1921)年、北海道旭川に白系ロシア人の父と日本人の母のもとに生まれ、3歳の時に遠縁で佐賀市柳町の庭師の古賀佐一、ルイ夫妻の養女となった。

梅子は、当時の言葉を用いれば〈混血児〉で、その容姿も髪が金髪に近い栗毛、目の色も青く、周囲からは差別やいじめの対象になりやすかった。そのため将来を案じた養母は、4歳の時から梅子に佐賀検番師範・深山ランのもとで京舞を習わせ芸事を身につけさせた。

また梅子の自宅の裏手には佐賀県最大だった佐賀劇場があり、劇場主の娘の晃江が梅子と年が近かったことから仲良くなり、梅子が晃江に踊りを教え、晃江はそのお礼に梅子を劇場の客席や楽屋に自由に出入りできるようになった。劇場に居心地の良さを感じた梅子は、舞台裏の手伝いや楽屋のお使いをしてお駄賃をもらうなどしたという。因みに、晃江には17歳上の姉・波儔江がいたが、名子役として九州で知られた波儔江は成長して女役者「中山延見子」(のち市松延見子)を名乗って関西で一座を構えるようになり、19歳で東京の目黒雅叙園や大阪・新歌舞伎座の経営で知られる興行師の松尾國三と結婚した。筑紫美主子という芸名は波儔江の子役時代の芸名の一つ「筑紫延見子」に因むものだ。

この京舞と佐賀劇場が後に女優となる梅子の下地を作った。

梅子の養父の佐一は造園業を営んでいたため家は比較的裕福だったが、梅子が小学生の時、佐一の家を寄せ居ていた叔父夫婦が四人の子供を残して失踪したため、佐一たちは子供たちを引き取り面倒をみることになった。12歳の時には、佐一が保証人をしていた人物の借金を被って破産した。こうして一家は貧しい生活を強いられるようになった。

佐賀高等小学校に進学した梅子は、家計を支えるために学校に籍を残し市内の綿ネル工場で働き始めたが、養母が過労で急死したため退職し、家事を一手に引き受けることになった。しかし、この頃

から祭りや祝い事の余興でみせる踊りの巧さを見込まれた梅子は、女子青年団などから頼まれて踊りの指導や振付をして謝礼を受け取ることが多くなり、また近所の喫茶店からは、購入した蓄音器に合わせて週一で踊りの披露を任されるなど、舞踊で収入を得るようになった。梅子が最初の芸名「古賀美州子」(のち筑紫美州子、筑紫美主子。以下、本稿では筑紫美主子で統一)を名乗ったのもこの時期だ。昭和13(1938)年には、大和紡績佐賀工場の女子工員500人や地元のデパート玉屋からも踊りの指導を頼まれるようになり、それなりの月収を得ていたと言う。これは美主子の踊りの確かさと、国の厚生運動によって舞踊指導の需要が急速に高まっていたことを教えてくれる。

## 2-2. 後藤道雄とにわか研究会

昭和15(1940)年、19歳の美主子は20歳上の古賀儀一と結婚した。儀一は元役所勤めだったが、芝居好きが高じて先述の田代熊一座に身を投じ、俳優名「市川団之助」を名乗るちょっと変わった男だった。役人時代から、儀一は地元の小児科医・後藤道雄が指導する「にわか研究会」のメンバーだったが、同研究会には石崎卯一も参加していて、これが後の筑紫美主子劇団結成のひとつの呼び水となった。

後藤について、美主子の評伝を書いた作家の森崎和江はつぎのように記している。

後藤道雄は三味線もひけばにわかも演じてみせる洒脱な医師で、遊郭に居つづけて、ここから自宅の診察室に通うようなことをした。梧桐知秋というペンネームで、にわかを演じた。[略]にわか研究会は昭和初期の数年間を梧桐知秋が病に倒れるまでつづいたが、一般受けしなかった。研究会に集まっていた男たちは、先生のにわかには理屈っぽくて、ようない、にわかはやっぱり繰出しせりふ[演者の即興的なせりふ]でなからなつまらん、と言った。台本どおり一言一句ちがえぬよう指導したので、にわかを演じた生命である即興的なおかしみが失せるのだった。<sup>4</sup>

にわか研究会は、熊本のラジオ局で梧桐の新作俄『黒路物語』を放送するなど一定の成果を上げつつ、佐賀俄の育成に尽力した。地方の文学や演劇の隆盛によく見られる、町医者や文化人の役割を担い、地元の青年たちの芸術運動を牽引する構図がここにも伺える。

ここで留意したいのは、にわか研究会のメンバーが、元々あった民俗芸能的な俄を基盤として、その上に自分たちの俄を発展させようとしたのではなく、芝居好きが高じて舞台に上がるようになり、その時の手本となる演劇モデルとして俄があった(あるいは、俄しかなかった)ということだ。

ただし、後藤の指導した俄が所謂俄の特徴を有しているかと言うと疑問がある。俄の最も顕著な特徴は即興性にあり、通常は口立てか、簡単な台本だけで芝居にしたが、引用にもあるように、後藤の場合は自ら台本を執筆し、その台本通りのセリフや演技を演者に要求した。つまり後藤は、方言や笑いで俄としての要素を担保しつつも、実際には一般的な演劇運動と同じ方法で俄を展開しようとしたのである。

好意的に解釈すれば、商業俄としての佐賀俄は、民俗芸能的な基盤が希薄だったところに、大正～昭和初期の新劇をはじめとする演劇運動に刺激された地方の知識人と若者が集ってその下地を作るといえる。ある意味で近代演劇的な展開があったといえる。しかし、否定的に解釈すれば、これは地方の知識人が近代的視点で民俗芸能を改良改善した結果、民俗芸能としての特殊性を壊していった——俄に限らず民俗芸能史にありがちな出来事——だということもできるだろう。佐賀の商業俄がこうした近代演劇と民俗芸能の交錯から誕生したのは興味深い。

さて、後藤の死後も元になわか研究会のメンバーは上演活動をつづけ、旅廻りの一座に加わったり、祭

や遊樂で自作の佐賀俄を披露した。美主子が儀一と親しくなったのも、そうした余興を通じてのことだった。

### 2-3. 慰問公演による商業俄の需要増大と劇団旗揚げ

結婚した昭和15(1940)年の11月、古賀儀一と筑紫美主子は佐賀県庁が派遣する演芸慰問団に参加、北支班として最前線に派遣され、日本舞踊と俄を披露した。そして北支慰問で俄の観客需要に確信を得た慰問団のメンバーは、帰国後、儀一を中心に報告慰問の劇団「新興会」(太夫元は儀一を含む男優3名、座長は美主子)<sup>5</sup>を旗揚げるも、佐賀では声がかからず、熊本、長崎で慰問公演を行って解散した。つづいて商業俄専門の「筑紫美州子劇団」(太夫元は儀一、座員11名)を旗揚げし、長崎で初興行を行った。この時、美主子は人手不足から、初めて俄で男役(禿のお爺さん役)を演じた【図2】。筑紫美州子劇団は、昭和19(1944)年に、福岡で空襲にあい一時解散するも、昭和20(1945)年に再結成(のち「筑紫美主子劇団」に改称。以下、本稿では筑紫美主子劇団で統一)し、福岡県粕屋郡の掛け小屋で初興行を行った。以後昭和27(1952)年まで福岡県内(農村部、炭鉱町が中心)だけで巡業を行った。

ここで注目したいことが3つある。1つ目は、筑紫美主子の佐賀俄が戦時期の慰問公演を通じて職業化したということである。そしてこの動きは、佐賀俄だけでなく、博多俄や肥後俄も同じだった。たとえば博多俄の場合、大工職人の木村平三郎が昭和初期に俄師(本業を持ったまま、副業として祭りや祝い事で俄をやったり、一座を率いる)に転身し、博多淡海劇団を旗揚げしたが、基本的に劇団の収入は俄に対する花代などであって、本格的に観劇料を取って興行を始めるのは戦中からのことだ。観客にとって俄は、祭事などで無償で提供されるものであって、金銭を払って観るものではなかった。博多淡海劇団のように専門化・職業化した商業俄の動きがありながらも、それがなかなか軌道に乗らなかった理由がこの観劇料の問題だった。一方、慰問公演の場合は、慰問団を派遣する自治体が費用を持つので、演者側に経済的心配は無かった。そして人々が他の演芸や芝居同様に俄に拍手喝采する状況を見た演者達は、商業俄の需要を確信し、俄の職業化と興行化を進めていったのだった。

2つ目は、筑紫美主子劇団が女座長だということである。女座長は、一座が俄の他に美主子の日本舞踊を売りにしたこと、また混血児である美主子の容姿が良くも悪くも観客の注目を集めやすかったことから決まった。民俗芸能としての俄の演者は、奉祝芸能という性格もあって、男性に限定されることが多い。商業俄の場合も、博多俄、肥後俄の一座はいずれも男性が座長であり、女座長は民俗芸能の基盤が弱い佐賀俄ならではの特徴だといえる。



【図2】舞台『他人の子』で中年男性に扮した筑紫美主子

(NHKドキュメンタリー『悲しすぎて笑う～佐賀にわか筑紫美主子の世界～』1986年9月15日放送より)

3つ目は、筑紫美主子劇団が「佐賀俄」の看板を掲げながらも、実際には佐賀で興行をしていないということだ。最初の報告慰問団「新興会」は、自治体の予算不足を理由に佐賀県内での公演は実現せず、全て近県での活動となっている。つづく筑紫美州子劇団も同様で、佐賀で初めて興行をするのは、旗揚げから実に10年後の昭和27(1952)年、佐賀劇場でのことだ。その後、筑紫美主子劇団は佐賀での興行数を増やしていくが、それでも活動の中心は佐賀以外の九州近県で、美主子が喘息を悪化させた昭和39(1964)年以降は福岡県二丈町「玄海温泉センター」での住み込みの定期公演と、大分県別府市「ケープラクテンチ」の正月公演が拠点となった。筑紫美主子劇団は佐賀弁を用いることに強いこだわりを持ち、俄の持つ地域性に劇団のアイデンティティを置いているが、その佐賀弁が同じ佐賀市民との間で共同体意識を高めるのではなく、劇団が他県に向かって自分たちのアイデンティティをアピールする形で専ら機能したのは皮肉である。

### 3. 商業俄のドラマ性

#### 3-1. 台本

これまで見てきたように、商業俄としての佐賀俄の成立は、民俗芸能の俄が時代を経て自然と職業化・興行化したのではなく、戦時期特有の状況が関係した。このことが佐賀俄のドラマ性に様々な影響を与えている。

まず佐賀俄のドラマ性を考える上で重要なものに台本がある。通常、俄は台本を使わず口稽古だけで本番の舞台に立つ。上演時間も10～15分程度と短いものが多い。しかし商業俄の興行は、一般の大衆演劇の興行と同様の演目構成(芝居、舞踊、芝居の三本)で、切り狂言で上演される俄も芝居と同じように30～60分程度の長さがある。通常の俄に比べ倍以上の長さだ。筑紫美主子劇団の場合、時代によって多少の違いはあるものの、次のような手順で台本を作成した<sup>6</sup>。

まず、台本担当が簡単な筋台本を執筆する。次に、口立て稽古でセリフ等を追加しながら話を膨らます。最後に、完成した話を改めて台本に書き起こし、全員で覚え直す。

先述のように、商業的な佐賀俄の成立は後藤道雄の台本を用いた指導に負うところが大きく、戦時期・占領統治期は当局の事前台本検閲<sup>7</sup>があったため台本を作成する必要があった。筑紫美主子劇団では古賀儀一が殆どの台本を書き、上記のような台本作成、台本と口立ての往復による稽古というやや変則的な方法をとっていたようだ。

検閲のあった頃は台本と一字一句変わらないように演じる必要があり、さらに美主子の回想によれば、警察の臨監があった際には俄特有のまくし立てるような早口のセリフや佐賀弁(同じ九州内でも福岡、長崎では意味が分かりづらい)も制限されたと言う<sup>8</sup>。

6 つまり、筑紫美主子劇団の俄の場合、旗揚げ当初から台本に従ってセリフや演技を行う訓練がある程度出来ており、俄の特徴である即興性や、速いスピードでテンポ良く進む掛け合いのセリフは優位ではなかったと考えられる。俄として捉えた場合、これはマイナス要素が大きいように思われるが、商業演劇として捉えると、台本の存在は作品のレパートリーを増やし舞台水準の向上にも繋がるので、興行の安定に役立つプラスの要素の方が大きかったと思われる。

#### 3-2. 言葉の笑いと所作の笑い

俄の笑いは、言葉遊びを使ったものが多い。言葉による機知の笑いが俄の笑いだということもできる<sup>9</sup>。筑紫美主子劇団の場合も、俄らしい駄洒落等の言葉遊びが作品に盛り込まれているが、それと同

じくらい多いのが所作による笑いだ。なかでも道化役のおどけたポーズや、奇妙な動作で観客の爆笑を誘うところは、俄というよりは喜劇と言った方が相応しく思われる。

日本の喜劇は、明治初年の関西地方で、鶴屋団十郎・団九郎の「大阪二〇加一座」、二代目東玉・三代目茶楽の「改良俄」などの俄の職業劇団が誕生し、これらを受けて明治37(1904)年に大阪の曾我廼家五郎・十郎のコンビが「曾我廼家喜劇」を興したのが、名称と内容のいずれも最初だとされている。その意味では、所作による笑いの多い筑紫美主子劇団の佐賀俄とその他の喜劇の線引きは容易ではない。筑紫美主子劇団が、自分たちを喜劇ではなく俄と名乗る理由は、おそらく俄独自の「おとし」(落ち)と方言による所が大きいと考えられる。

### 3-3. 人情喜劇的なドラマ展開と俄的なおとし

通常、俄は「おとし」と呼ばれる掛け言葉の言葉落ちで終わる。筑紫美主子劇団の場合も、一部に例外はあるものの、大半の作品が言葉のおとしで終わる。

たとえば初期の代表作『他人の子』二幕(古賀儀一作)【図3】は、妻が孕んだ他人の子をそれと知らずに成人まで育てた植木職人の文さんが、真実を知って妻と娘を追い出すという展開で、鶏がアヒルの卵を自分の卵と思って温めることに擬えた物語だ。お人好しの文さんがその人の良さ故に騙されるといふちょっと悲劇的なところもあり、全体的には人情喜劇的な内容だが、おとしで俄らしい落ちがつく。物語の最後は再び文さんと妻娘は元の家族に収まり、次のような文さんのセリフで幕となる。

文さん 旦那さん〔娘の実の父親の質屋の旦那〕手ば上げておくんなさい。〔略〕我が愛するかあちゃんが腹の中きゃア入れとった子じゃっけん。何の憎かるう。私が作りきらんとば、あなちゃア作って頂じゃア、ほんにお骨折りでござんした。

旦那 よろしゅうたのむけんのまい。

文さん 私も腹立ちまぎれに内乱ばおこした。そいばってん、ゆうと考えてみっぎにゃア私しゃ、ねがにわとりじゃっけん。

(おとし) 内乱はおこさじい、鶏卵(帰らん)で治めていっちょこう——<sup>10</sup>

「内乱」に対する「鶏卵」の音の響き、「鶏卵」と「<sup>けえ</sup>帰らん」を掛けた俄らしいおとしだ。ここで注目したのは、『他人の子』では、このおとしが必ずしも常にある訳ではなかったということだ。筆者の調査では、『他人の子』は以下の計5つの脚本・映像を確認することができた。



【図3】舞台『他人の子』の場面。

左・妻、中央・文さん、右・娘

- ① 「にわか『他人の子』(古賀儀一作)」、雑誌『佐賀郷土』昭和36(1961)年7月号。
- ② パンフレット『筑紫美主子劇団初興行』名古屋・宝生座、昭和37(1962)年4月。同パンフレットには『他人の子』の梗概ではなく脚本が掲載されている。
- ③ 福岡博編『筑紫美主子 佐賀にわか』ふるさと社、昭和51(1976)年。
- ④ NHK『悲しすぎて笑う 佐賀にわか女座長の半生』昭和61(1986)年放送、昭和63(1988)年にビデオ発売。
- ⑤ Youtube『筑紫美主子 佐賀にわか』『筑紫美主子 佐賀にわか(後編)』2002年頃の舞台のテレビ放送を録画したもの<sup>1)</sup>。

上に引用したおとしは③所収の台本による。このうち年代の古い①②には引用の「(おとし)」以下の部分がなく、旦那のセリフで幕となる。他にも、①②では、文さんが妻娘を追い出す理由として、今では先妻と死に別れて独身となった旦那のもとに妻娘を戻すことで、年頃の娘に良縁を結ばせたいという親心も描かれている。人情喜劇的なドラマ展開が強調された終幕だ。

③⑤は、一部のセリフに違いはあるものの、ほぼ同内容で、おとしも同じだ。また文さんの親心は描かれていない。

俄におとしは必要だが、芝居として見た場合の『他人の子』の最後におとしが必要かと問われれば、観客の多くは「なくてもよい」と答えるのではないだろうか。おとしが有ることで『他人の子』はかろうじて喜劇ではなく俄として成立していると言うことができる。

④は舞台の一部のみしか収録されてないので、おとしの有無はわからない。

脚本・映像を比べて奇妙に思うのは、年代の古い①②におとしがなく、新しい③⑤におとしがあることである。筑紫美主子劇団が佐賀俄の看板を掲げる以上、最初から『他人の子』におとしがなかったとは考えにくく、おそらくおとしの有り・無しの両方のバージョンがあったと思われる。そして初期の頃の佐賀県外ではおとし無しで上演していたが、時代を経るに従っておとしが必須となったと考えるのが妥当だろう。つまり、劇団の活動が年数を重ね、商業的な佐賀俄が佐賀県内だけでなく、全国的にも知られるようになるに従って、筑紫美主子劇団は喜劇ではなく俄としての要素を強めていったと考えられる。

### 3-4. 方言と地域性

筑紫美主子劇団は佐賀俄の看板通りに佐賀弁に拘ったが、先述のように実際の活動拠点は佐賀県外で、県内での公演も他県に比べて少なかった。検閲のあった頃に他県で公演すると、佐賀弁がわからないとの理由で、臨監する警官から舞台を一時中止させられることも度々だったという<sup>12)</sup>。佐賀弁がわからなかったのは警官だけでなく、観客も同じだろう。興行として見た場合、方言は足枷になることが多かった。

8 筑紫美主子劇団が、機知を重視する俄ではなく、ある意味わかりやすいドラマ性を持つ人情喜劇の要素を強め、おとしを省略して上演することがあったのは、こうした佐賀弁のわかりにくさを克服するための手段だったと思われる。特に言葉遊びに頼るおとしは同じ九州人でも、微妙な方言の違いで理解しづらいものとなる。

また民俗芸能としての俄は、同じ地域共同体のメンバーが演じることに意味を持つが、職業化し、さらに佐賀で公演できない商業的な佐賀俄は、共同体と地域の両方から隔絶していたということができるだろう。

筑紫美主子劇団が人情喜劇的なドラマ性を獲得した理由のひとつは、佐賀弁を維持しつつ、他県でも通用する興行物としての安定性を高めるためだったと考えることができる。そして、筑紫美主子劇団が、



佐賀弁に拘り、自らを俄と自己規定した背景には、興行物として自立するのが難しい地方演劇が、アイデンティティの帰属先として地域性を手放すことができない現実をうかがわせる。

## 終わりに

筑紫美主子劇団の商業俄は、ドラマ性を獲得することで佐賀県外での興行に対応できるよう発展し、その一方で方言に拘ることで俄の地域性にアイデンティティを置きながら活動を維持した。ドラマ性が、商業的な佐賀俄を、地域共同体以外の人々にも開かれたものにしたということができる。

現在、佐賀には民俗芸能としての俄の上演は行われていないが、市民演劇として俄を上演する団体、商業俄の劇団がいくつか存在する。その一つで商業俄の「賑い商 はっぴい♡かむかむ」(いなばゆうこ座長)は、筑紫美主子劇団の伝統を受け継ぎ、女座長を置いている。作品の内容も、博多俄、肥後俄に比べると上演時間の長さ、内容から商業俄の影響が濃く、その意味ではドラマ性が強いことがわかる。

佐賀俄の場合、民俗芸能としての俄の基盤は貧弱だったが、そのことが結果として商業俄のドラマ性を高め、県外での活躍を盛んにし、後に地域共同体の意識を再確認させるような市民演劇の設立を促す逆流現象が起きたと結論付けることができるだろう。

## 参考文献

- 井上清三『にわか今昔談義』博多仁和加振興会、昭和32(1957)年。  
井上清三『博多にわか読本』葦書房、昭和62(1987)年。  
内川秀治『役者バカだよ、人生は博多淡海物語』創思社出版、昭和59(1984)年。  
大塚清吾、写真集『筑紫美主子の世界 佐賀にわか笑いと涙の女座長』凱風社、昭和56(1981)年。  
大塚清吾『梅子の舞 佐賀にわか筑紫美主子』樹花舎、昭和63(1988)年。  
隈本重義『私家版・筑後風土記』葦書房、平成3(1991)年  
佐藤恵理『歌舞伎・俄研究資料編室戸市佐喜浜町俄台本集成』新典社、平成14(2002)年。  
島崎紀晃『筑紫美主子の拍子木たたいて五十年』佐賀新聞社、平成2(1990)年。  
筑紫美主子『旅芸人の唄筑紫美主子自伝』葦書房、昭和56(1981)年。  
福岡博編『筑紫美主子 佐賀にわか』ふるさと社、昭和51(1976)年。  
森崎和江『悲しすぎて笑う女座長筑紫美主子の半生』文春文庫、昭和63(1988)年。

## 映像資料

- ビデオ『NHK特集悲しすぎて笑う』ポニーキャニオン、平成1(1989)年。  
DVD『ご存知佐賀にわか! 筑紫美主子の世界』全13巻、STSサガテレビ、2014年。

\*本論文は日本演劇学会2021年度研究集会に於けるパネル発表「ドラマか非ドラマか?—地域市民演劇としての俄を考える」内での口頭発表「筑紫美主子劇団にみる商業俄のドラマ性」を論文にしたものである。なお論文にするにあたり加筆訂正を行った。

\*本研究はJSPS科研費JP22K00135の助成を受けたものです。

## 注

- 1 九州の俄及び佐賀俄については次の文献を参考とした。井上清三『にわか今昔談義』博多仁和加振興会、昭和32(1957)年。井上清三『博多にわか読本』葦書房、昭和62(1987)年。隈本重義『私家版・筑後風土記』葦書房、平成3(1991)年。福岡博編『筑紫美主子 佐賀にわか』ふるさと社、昭和51(1976)年。

- 2 福岡博「佐賀にわか考」(前掲『筑紫美主子 佐賀にわか』所収)によれば「田代熊一はにわかばかりでなく舞踊の名手でもあった。当時は舞踊、芝居、にわかばかりか何でもやり、これらを組み合わせにして、納涼会などに出演していた」(p.140)とあり、田代が佐賀市内の舞踊師範や芸達者な者を集めた組織的な芸能活動を開始したとある。筑紫美主子の舞踊の師匠である深山ランも田代の一座に度々出演した。芸能の薄い佐賀県内において、俄が舞踊や芝居と同時期に浸透していったことがわかる。
- 3 筑紫美主子については拙稿「筑紫美主子と佐賀にわか——九州にわかにみる地方大衆演劇の興行展開」(『東アジア文化圏の芸態にみる「大衆」～観念・実体・空間～論文集』立教大学アジア地域研究所、2020年3月)で詳しく扱った。
- 4 森崎和江『悲しすぎて笑う 女座長筑紫美主子の半生』文春文庫、昭和63(1988)年、pp.64-65。
- 5 大塚清吾『梅子の舞 佐賀にわか筑紫美主子』樹花舎、昭和63(1988)年、p.263。
- 6 筑紫美主子『旅芸人の唄 筑紫美主子自伝』葦書房、昭和56(1981)年、pp.122-124。前掲・福岡博編『筑紫美主子 佐賀にわか』p.142。
- 7 法令用語としては、「脚本検閲」が正しいが、本稿では多くの劇団が「台本」の語を使用していることから、「台本検閲」とした。前掲・福岡博「佐賀にわか考」によれば、佐賀県では、慰問公演の際には俄の筋立の検閲があり、このため事前に簡単な台本を作成して提出した。また俄を演じるには「技芸者証明書」も必要だった(pp.183-184.)。
- 8 前掲・大塚清吾『梅子の舞 佐賀にわか筑紫美主子』pp.102-104。
- 9 前掲・井上清三『博多にわか読本』によれば「にわかはことばの遊びだけに、地口も漢語よりも、話しことばの方が、よりよい」とし、「よいにわかのおチ」として次の様な博多弁の地口を上げている。厭ない=商売、現われん=洗われん、魚(いを)を取る=祝うとる、ウンそうか=運送か、ええように=栄養に、可笑しくって=お菓子食って、お歳とる=落としとる、今日行く=教育(pp.77-78)。
- 10 前掲・福岡博編『筑紫美主子 佐賀にわか』p.32。前掲・大塚清吾『梅子の舞 佐賀にわか筑紫美主子』、pp.102-104。
- 11 『筑紫美主子 佐賀にわか』<https://www.youtube.com/watch?v=cscrg8AbzdM> 『筑紫美主子 佐賀にわか(後編)』[https://www.youtube.com/watch?v=cIWxpi\\_Z8po](https://www.youtube.com/watch?v=cIWxpi_Z8po) (2021年11月25日閲覧)
- 12 前掲・大塚清吾『梅子の舞 佐賀にわか筑紫美主子』、pp.102-106。