

興行からみた博多俄の展開——旦那芸と商業演劇——

中野正昭（淑徳大学）

【要旨】

本稿は、明治～昭和期の九州博多の演劇興行の展開を中心に、「博多俄」（博多仁和加）が興行物としての形態を整えていった過程とそこで浮上した課題を考察する。一般に演劇興行といえば劇場、劇団、興行会社・興行主の三つが組み合わさって行われるが、近代の日本にあってそうした興行制度が整っていたのは東京や関西など一部の都市部であり、地方部では未発達だったり、独自の発展をみせた地域も多かった。九州最大の商業都市である福岡県の博多地区もそのひとつで、博多では明治以降大劇場が建設され、演劇興行が盛んになるが、これらを取り仕切ったのは必ずしも玄人の劇場主や興行主ではなく、地域の演劇好きの商工人たちだった。また博多の民俗芸能「博多俄」もまず裕福な商工人たちの旦那芸として発展し、その一部が昭和になって通常の劇団の形態をもつ商業演劇へと転じた。しかし「大阪俄」から曾我廼家喜劇が誕生したことを誇りにする大阪と異なり、長い間「俄」を旦那芸、すなわち非営利的な知的遊戯として享受する傾向の強かった博多では、新しく台頭した商業俄は、喜劇としての完成度は高いが、俄の生命である即興性を失い、観客に媚びたものとして低く見る者が少なくなかった。こうした商業俄を低く見る言説は現在もあり、博多俄の場合、民俗芸能から近代的な商業演劇への展開は、必ずしも肯定的なものではなかったといえる。その点で、戦後盛んとなる「博多仁和加振興会」等の組織は、旦那芸と商業俄の相克の結果だということができるだろう。

キーワード：博多俄、旦那芸、商業演劇、興行

1. はじめに 地方からみた日本演劇の近代化と興行

日本演劇の近代化に関する研究は、「近代劇」「近代演劇」と称される演劇の形態や作品の内容、それを上演した劇団や人物については長い蓄積があるが、一方で演劇をめぐる環境についてはまだ十分とはいえない状況だった。そんな中、興行研究では、従来の松竹・東宝による大劇場系の大資本興行会社以外の、小芝居や地方興行についての研究が近年盛んになりつつある。

本稿は、九州福岡県博多の民俗芸能「博多俄」（福岡市指定無形民俗文化財としては「博多仁和加」の表記が登録されているが、本発表では一般的な「俄」の表記で統一する）が明治大正期にたどった商業演劇への展開を検証し、地方に於ける演劇興行の展開とその特殊性について考察する。また、博多俄の商業演劇への歩み寄りが、現在では否定的な歴史として捉えられている理由についても考察を加えることにしたい。

2. 博多俄の歴史と特徴

俄は民間演芸の一種で、中世に民俗芸能として発展し、近世から明治期にかけて全国的に広まったとされる。2、3人の演者が簡単な掛け合いことば（方言）で話を進め、最後は「落とし」と称されることば遊びで終わるのが普通だ。

俄の種類も様々で、演者の数と役割で分けると、一人で演じる「一人俄」、二人（複数）で演じる「掛け合い俄」、借り物にかけて演じる「借物俄」、その場でお題をもらって演じる「即席俄」、芝居に準じた構成の「段物俄」がある。俄を演じる空間で分けると「座敷俄」、町を流していく「流し俄」、商店をまわり求めに応じて俄をみせる「所望俄」となる。いずれの場合も簡単な衣装や鬘（ボテ鬘）を使用するのが一般的だとされる。

多くの地域の俄は、江戸末から明治頃にかけて、演者の人数が増え、演劇形式を整えるようになっていった。なかでも明治37（1904）年に、歌舞伎の大部屋役者だった曾我廼家五郎・十郎が、大阪俄を改良した「曾我廼家兄弟劇」（曾我廼家喜劇）を旗揚げし、商業演劇としての喜劇の確立に成功すると、他の地域でも俄の商業演劇化が見られるようになった。

博多俄をはじめとする福岡博多の諸芸能については、郷土史研究家の井上精三（1901 - 1988）の著作が詳しい¹。以下、井上の著作をもとに博多俄の歴史と特徴をまとめてみよう。

博多俄の起源は諸説あり、黒田如水・長政父子が播磨国一宮・伊和大明神の「悪口

¹ 井上精三（1901-1988）は、福岡県博多下西町（現福岡市博多区）の商家に生まれた。西南学院高等学部（現西南学院大学）卒業後、NHKに入局、各地の放送局で勤務した後、1956年に弘前放送局長を退職した。退職後は郷土史研究者として活動した。

祭」を移入して藩政に資する手立てとしたことに始まるとする説や寛永年間に藩侯黒田忠之公の頃に始まったとする説などがあるが、遅くとも天保期（1830-1844）には7月の盂蘭盆会で俄が演じられていたとされる。博多では盆踊りの習慣がないため、これに代わる芸能として俄が奉納されたと考えられている。

博多俄の特徴は、商業都市博多らしく演者が商人・職人だったこと、彼らの内輪の遊びの「旦那芸」として定着したこと、俄の形式として短い言葉のやり取りに風刺・批判を込めた「一口俄」が主流だということ、演じるにあたっては「半面」【図1】をつけることである。半面は紙で作った簡易的な面で、これをつけることで演者にはトボケタ味が備わり、道化による言葉あそびや所作を笑いに転嫁する効果がある。また半面の匿名性が、俄を演じる商人・職人の世相風刺や体制批判を鋭いものにしたとされる。

幕末頃から一口俄に加えて掛合俄が演じられるようになり、即興的なものよりは事前に口合わせをして、大勢に披露する形態に進化した。明治27（1894）年の日清戦争以降は好景気の影響で俄の需要が高まり、盆以外の祝い事や商店の開店などで演じられるようになった。俄を演じる時は、ひとつの俄だけでなく複数を演じるのが常なので、この頃は一口俄、掛合俄、さらに段物俄など複数の俄で演目を構成するようになった。奉納芸能から日常的な娯楽物へと拡大した形だ【図2】。

そして明治30年代になると、後述のように博多で次々と劇場が新設されると同時に、俄好きが集まって「組」と呼ばれる一種の劇団のようなものをつくり、劇場で俄を演じるようになった。複数の「組」が競い合うように俄を演じる活況は日露戦争頃までつづいたが、大正期になると、それまでの素人に代わって、曾我廼家喜劇を真似て職業俄師となる者が登場するようになり、昭和期には生田徳兵衛、博多淡海など商業劇団を旗揚げするまでになった。

3. 「組」の登場と博多俄の黄金時代

博多俄の黄金時代は、日清戦争から日露戦争の間の明治30年代、俄好きが様々な「組」を結成した時代だとするのが定説だ。井上精三によれば、「組」時代の俄は次のような様子だった。

盆前になると、組のものは集まって簡単な打ち合せ、稽古をすまし、盆になると三味線、太鼓、鐘のおはやし道具から、背景、引幕をもって大商店などの、間口のひろい家に上がりこみ、一つ二つのにわかをやりさらに次の知り合いのところで、順次、演じてまわった。適当な家がないときには、町の四ッ角などに、近所から借りてきた臼の上に、板を並べて舞台とすりょうなこともあった。

もちろん町人の道楽にすぎないので、報酬はうけない。しかし、にわかを見せて

もらった方の中には、それではすまぬ気もするので、ほんの少しの祝儀を包んだものもあったが、金に困らないひとたちのこととて、それを私しするものもなく、また分配するものもなく、つぎのにわか費用に当てるぐらいのものであった。このような人たちが、演ずる芸だけに、職業的な役者がやるのとは違って、どこかに上品さがあり、しかも陽気で芸好きで、生れつき滑稽かいぎやくを、身につけたような博多ッ児が、趣向をこらして演ずるにわかに、悪いはずがなく、そのうえ演者が見物人より智性の高いひとただけに寸鉄人を刺す皮肉、ギャグは大向こうのかっさいを博するにじゅうぶんであった。²

博多俄の演者は商人・職人だったので、通常、「組」の名称は鬼若組、竹田屋組、吉井屋組など博多を代表する商店の主人の名前や屋号を冠したもの、麩屋組、畳屋組、川丈組（川丈旅館・川丈座の経営者・長尾磯吉が組長）など職業に因んで名づけられた【図 3】。井上はじめ多くの郷土史研究家は、博多俄の真髄は、経済的に豊かな商人・職人が主体となった素人の道楽という側面、それゆえ観る者に媚びない旦那芸の知的で批判精神あふれる面白さが発揮された点にあると指摘する。

他の地域の俄に比べて、確かに博多俄は諷刺・批判精神を自らの信条としていたところがあつたようだ。たとえば、「組」は同業種の商人・職人の集まりだったため、人々は俄を通して政治に意見することがあつた。大正 5（1916）年、福岡市は市政刷新を巡り刷新会のデモ隊が市議会議員の家々に直接抗議に訪れるほどの盛り上がりを見せたが、「組」の人々も両陣営に分かれ俄でこれらを応援した。当時父が市議会議員だった井上精三は、次のように回想を記している。

仁和加の組も政友、民政の色わけがあつた。刷新会の呼びかけで民政びいきの仁和加の組が市政刷新仁和加大会を明治座で開いた。泉組、麩屋組、畳屋組、石平組、革新組（この組は田中音次郎が組織したが直ぐに解散している）が出演、各組趣向をこらして、辛らつな諷刺で市長をはじめ政友議員連を片つぱしから槍玉にあげた。当時わたしの家には「ハツ」という大きな犬がいた。それが仁和加の題材となつて父も皮肉られた。臨監席には数名の警官がいて諷刺が行き過ぎると中止を叫んだ。ともかく博多仁和加の面目をいかんなくあらわした会であつた。

3

博多俄と大正デモクラシーが見事に共鳴しあつたエピソードである。民俗芸能としての博多俄の諷刺・批判の精神が、決して形骸化することなく、生きた芸能として人々の意思表明の機能を担っていたことがわかる。

² 井上精三『博多風俗史 芸能編』積文館、1975 年、70 頁。

³ 井上精三『にわか今昔談義』博多仁和加振興会、1957 年、71 頁。

また井上によれば、明治大正期に博多俄が人気を確かなものにした理由のひとつは「歌舞伎から早く脱却した」ことにあったという。

もちろん歌舞伎好きの博多ッ児であり、歌舞伎ものをとり扱ったにわかもかなりあったが、大阪俄が歌舞伎のくすぐりや、大げさな物まねばかりやって、大阪人にあかれてしまったのを見抜いた博多のひとたちは、歌舞伎に関係ない独特の筋や、組み立てで評判をとった。⁴

芝居風の段物俄よりもあっさりとした一口俄を好む博多の人々は、歌舞伎のセリフ回しや身振りを俄がさらに誇張して笑いを取ろうとするのをそれほど面白いとは思わなかったようだ。たとえば、九州劇場、大博劇場を経営した武田与吉の孫・武田政子（1911-2003）は、子供の頃の思い出として、大正8（1919）年5月に九州劇場で片岡仁左衛門が『名工柿右衛門』（榎本虎彦作）を上演して好評を博したのを受け、8月に泉組がパロディの俄を演じた時の印象をこう回想している。

役者も揃っているし、大詰めの窯場など柿右衛門そのままの道具で、最後の落はたしか「何が何とやらして半死半生（半鐘）になっとる」だったと思うが、どうも芝居につき過ぎて、大がかりの割に面白くなかった。⁵

曾我廼家喜劇が大阪俄を喜劇へと発展させ、商業演劇化に成功したのに対し、博多俄は組織的にも内容的にも本格的な演劇とは一線を画すものとして受け止められたのがわかる。

とはいえ、博多俄の場合も、大正期になると娯楽物としての俄の需要拡大に応じて、俄を本職とする職業俄師が登場するようになった。彼らは俄の看板のまま商業喜劇団を組織した。

後述のように、こうした博多俄の商業演劇化の背景には、博多と北部九州地区で急速に劇場建設が進んだことがあった。一方、多くの商人・職人は、博多の近代都市化が進むにしたがって本職が忙しくなり、「組」から離れるようになった。井上は、大正10（1921）年の保険局主催「簡易保険加入者招待博多仁和加大会」を、素人俄の最後の大きな催しだとし、以後は職業俄が主流になったとしている。

井上は、職業俄師について

〔盆以外の〕時期はずれのにわかも、博多のにわか師達は、生まれつき好きな道であり、最初はせいぜい出掛けしたが、だんだん需要が多くなってくると、だいた

⁴ 前掲『にわか今昔談義』、71頁。

⁵ 狩野啓子、岩井眞實編『芝居小屋から 武田政子の博多演劇史』海鳥社、2018年、171頁。

いが道楽ではじめたことでもあり、にわかをやらねば喰べていけない人たちではなかっただけに、少々うるさくなってきた。そのうえ世間もせち辛くなってきた。本職の商売も、のんきにして金もうけができる、昔のような時代も過ぎてしまったので、時期はずれのにわか出演を好まない人が多くなってきた。

しかし、にわかの需要は増加する一方なので、明治の終りごろから、自分の本来の職業を放棄して、にわかばかりをやる人が必要となった。すなわち職業にわか師である。〔略〕なかには、心からにわかが好きで、有利な自分の本職を投げうったものもいたが、多くは、本職の収入が少ない職人や、小商人が職業にわか師となった。⁶

と、日露戦争後の経済格差拡大を指摘している。職業俄師が、井上の言うように「本職の収入が少ない職人や、小商人」が多かったかは検証の必要があるが、それはひとまず置くことにしよう。ここでは、素人の旦那芸を玄人の商業演劇の上位に置こうとする博多俄独特の眼差し、職業俄師や商業俄へのある種の蔑視を伺うことができることを確認したい。

博多の職業俄師は、三代つづいた博多淡海の芸名が「淡海節」で有名な志賀廼家淡海に与えられたものだったことからわかるように、大阪俄をはじめとする他県の商業喜劇の影響を強く受けていた。これもまた一部の博多の人にとっては、職業俄師に対する不快感につながったのだろう。事実、二代目・博多淡海（1930-1981）は昭和50（1975）年に松竹に迎えられ、関西進出と全国進出を果たしたが、博多では必ずしも商業演劇の一ジャンルを担うほどの人気はなかったと言われている。淡海は、松竹入りに際して博多淡海劇団を解散し、まず松竹新喜劇で藤山寛美の名相手役を務め、次いで角座を本拠地とする松竹新喜劇座の座長となったが、これもまた一芸人の活躍としては大きな躍進だが、穿った見方をすれば、劇団や博多俄そのものには商業化し全国的な存在になるほどの魅力はなかったと考えることができるだろう。

4. 博多の劇場と興行

井上の文章にみられた、職業俄師や商業俄への蔑視はどこから来ているのだろうか。ひとつには、商業都市である博多では、経済的に恵まれなかった商人・職人の職業俄師への転身が、正業からの転落と受け止められたと考えられる。博多俄は旦那衆の遊びだからこそ精神的な余裕がうかがえ、楽しめるのであり、それを本職とすれば当然ながら客に媚びることになり、笑いも低俗的になるという、すなわち旦那衆を知識人、商業俄師を職業人とみなし、民俗芸能の商業化を大衆化として批判的に捉えた考えだ。

この他に、明治期の博多を含む北部九州の劇場・興行と勢力図の変化も大きく影響

⁶ 井上精三『博多にわか読本』葦書房、1987年、47頁。

したと思われる。おそらく、この劇場・興行を巡る勢力図の変化が、ひとつめの大衆化への批判的な眼差しを形成した背後にあったと思われる。

近代の博多の劇場と興行については、近年、狩野啓子、岩井眞實編『芝居小屋から武田政子の博多演劇史』、岩井眞實『近代博多興行史——地方から中央を照射する——』が刊行され具体的な詳細が明らかになってきた。以下、これら先行研究をもとに明治・大正期の博多の劇場・興行から俄の動きを追ってみよう。

江戸時代の博多には、常設の芝居小屋はひとつもなく、興行はすべて仮設の掛小屋で行われた。博多の常設の興行施設の最初は、万延元(1860)年に大乘寺境内に設けられた宝玉舎だとされる。ただし宝玉舎の経営は必ずしも安定せず、明治 7(1874)年に遊郭・柳町へ移動、翌年に集客が少なくてさらに東中洲へ移動した。次に明治期の博多の主な劇場・寄席を記してみる。

明治 11(1878)年 集観舎が櫛田神社前に開設。

明治 15(1882)年 安楽舎が中土居に開場。宝玉舎が栄楽舎へ改称。

明治 17(1884)年 教楽舎が御供所町に開場。

明治 30(1897)年 栄楽舎が大改築して明治座へ改称。

明治 32(1899)年 雄鷹座が片土居町に開場。

明治 37(1903)年 川丈座と寿座が東中洲に開場。

明治 43(1909)年 相生座が相生町で開設。博多座が東公園に開場。

明治 45(1911)年 光明座が蓮池町、九州劇場が東中洲に開場。九州劇場は九州地域で最初に「劇場」を名乗った建物で、内部は純和式だったが、外観は洋風だった。

日清戦争(1894-1895)以後の好況にのせて劇場建設が進んだのがわかる。劇場は博多の裕福な商人・職人が共同で出資・運営するのが通例で、経営者も彼らの中から任された。たとえば教楽舎、明治座、寿座の興行に部分的に携わり、九州劇場では経営にも大きく関わった武田与吉(1856-1927)の場合、元は農作とそれを売りさばく問屋を兼ねた半農半商だったが、芝居好きが高じて、商売で知り合った東京・関西の興行師と自ら交渉して一座を博多に招く役割をするようになった。

博多の興行は東京・関西とは異なる独自の方法だった。明治期の博多にはプロの興行師はおらず、裕福で芝居好きの商人・職人の旦那衆が共同で資金を出し合って興行した。博多の場合、所謂ヤクザが興行に手を出すようになるのは、遊郭関係者が劇場経営に携わるようになった明治 37(1904)年開場の寿座あたりからだという⁷。

その頃の博多の興行法というものは、まず請元というのがあって、芝居ごとに株を募り、株の金を出す方は、その代わりとして「おすべり」(座席)を貰う(当

⁷ 岩井眞實『近代博多興行史——地方から中央を照射する』文化資源社、2022 年、20 頁。

時の座席は四人一枱が単位である)。そしてその芝居が運良く大当たりでもすると、株の金が戻ってきて、ただで芝居を楽しんだことになる。もしまた芝居がはずれて損をしたと言っても、出した金が戻って来ないというだけで、それ以上の損は請元が引き受けることになっていったという。もともと芝居好きの金のあるものが元手を出し合って好きな芝居を呼ぶという形のもので、その中でも特にそんなことの好きな者や、本物の興行師が請元になるのであろうが、初めは好きで世話を焼いた旦那衆がだんだん半玄人の興行師になっていくこともある訳である。

8

「請元」は個人の場合もあれば、共同の場合もあったが、いずれも商人・職人がその役目を務めた。

さらに明治期までの博多には地元の一座もなかった。したがって、常設の劇場を次々と建設しても、そこでの興行数には限界があり——興行数が少ないからこそ、素人が興行を取り仕切る請元方式が可能だった——その穴埋めとして歌舞伎以外の新演劇の巡業や地元の俄の需要が高まったのだった。

つまり博多では、俄だけでなく劇場や興行といった面でも、商人・職人ら芝居好きの素人が道楽で手掛けるのが通常であり、それを商業都市らしく旦那遊びの美学として人々が共有する土壌と伝統があったのである。そしてこうした明治期の博多の劇場・興行の進展にある意味で水を差す形となったのが、日清戦争後の北部九州炭鉱地域の発展だった。

5. 北部九州炭鉱地域の発展

博多にやや遅れて急速に劇場数を増やしたのが、北部九州の炭鉱地域である。特に北九州・筑豊地域では、明治 20 年まで常設劇場はひとつもなかったが、日清戦争以後は鉄鉱・石炭の需要増加を受けて、次々と常設劇場を新設していった。岩井の調査によれば、明治 20 年代後半から 30 年代にかけて、久留米、直方、馬関（下関）、小倉、大牟田などの地域で少なくとも 23 の常設劇場が開場している。

興味深いのは、これらの劇場の多くが、博多に勝るとも劣らない、最新設備を持つ大劇場だったということだ。たとえば、明治 27（1894）年開場の若松・旭座は舞台面や客席面だけでなく、防災設備・避難経路の確保、コレラ等感染症対策として衛生面への配慮の点でまさに近代劇場に相応しいものだった⁹。また明治 32（1899）年開場

⁸ 前掲『芝居小屋から 武田政子の博多演劇史』、28-29 頁。

⁹ 前掲『近代博多興行史』、143-147 頁。岩井は「明治一五年二月、東京で公表された劇場取締規則が、演劇万般について網羅的で、強いて言うならば風俗面に重きを置いているのに対し、〔同年 9 月施行の〕大阪〔の劇場取締規則〕ではコレラ対策と防災対策が強調されている感がある」とし、「九州において近代的劇場を構想するとき、まず範とすべきは大阪の劇場であろう」と指摘している。

の直方・日若座は、着工から竣工まで約一年、総工費三万円余をかけた、当時九州最大の劇場で、九州で初めて芝居茶屋（井筒屋、柳屋、常盤屋、桜屋）を設置した。芝居茶屋ができたことで、日若座は遠方の観客の来場を期待することができた¹⁰。

新しく劇場が開場しても、興行を埋める劇団不足は北九州・筑豊地域も博多と同じだが、これを解決したのが鉄道敷設による交通機関網の発展だった。九州で最初の鉄道は、民営の九州鉄道が明治 22（1889）年に開通した博多～久留米間だった。次いで明治 24（1892）年には博多～門司間が開通した。これにより博多は南方と東方への鉄道ルートを得た。その後九州鉄道は筑豊炭田や唐津炭田内を運行する私鉄を買収し、明治 31（1898）年には門司港～長崎間を開通させ、北部九州の産炭地を東西に結ぶよう網の目状に路線を張り巡らせた。そして明治 40（1907）年、鉄道国有法により九州鉄道が国有化されると、路線はさらに延長され、門司～鹿児島間が開通し、九州の南北が鉄道でつながった。この結果、九州内の巡業ルートは大きく変わることになった。

元々、博多は九州における興行の中心地で、大阪など九州外からやって来た一座は、博多を中心に久留米、長崎、熊本へと巡業するが常だった。しかし北九州・筑豊地域に最新の大劇場が開場し、九州を東西・南北につなぐ鉄道網が完成すると、一座のなかには博多を迂回して九州の炭鉱地域を巡業するところがあった。岩井の調査では、明治 30 年代には、市川右団次一座や中村福助一座など人気一座が、小倉、直方、馬関などから長崎、鹿児島を巡り、遂に博多入りしなかったという¹¹。博多は、北部九州だけでなく、九州全体で興行の中心地という地位を失ったのである。

6. 博多俄の商業演劇化の功罪

北九州・筑豊地域の劇場と興行が活性化するに従い、当然ながら博多の職業俄師やその俄劇団も、博多以外での巡業ルートを開拓するようになった。この時、商業演劇としての体制を整えていった俄劇団は、博多俄の重要な特徴を手放していった。

ひとつ目は、一口俄の持つあっさりとした軽快な形式から、演劇的な構成とドラマを備えた喜劇への変化だ。これは必ずしも一口俄に拘りのない巡業先の観客を相手にする上で当然のことだったといえる。

二つ目は、大阪喜劇の影響を反映して、内容がドタバタ喜劇や人情喜劇に近くなり、旦那芸が誇りとする風刺・批判が希薄となったことだ。これも興行として集客を優先する上では当然のことなのだが、結果として芸風が一口俄だけでなく博多俄そのものから遠ざかってしまった。

三つ目は、半面の使用を止めたことだ。「いつも不快に感じられるのは半面抜きの

¹⁰ 前掲『近代博多興行史』、143-149 頁。

¹¹ 前掲『近代博多興行史』、147-151 頁。

仁和加である¹²⁾」と、半面への愛着を隠さない井上は商業俄が半面を使用しない事情をこう説明している。

芝居も笑いを強調するためには、その直前に十分な憂いをもつてくるのがより効果的である。大阪喜劇はよくこの手をつかつたもので、涙を誘って突飛な所作やせりふでどつと笑わせる。観客は眼に涙をたたえて笑いこけるのである。幼稚であるがもつと効果的な笑いの起こし方である。これを仁和加でやろうとすると半面では憂いを効かすことができない。半面そのものが、おかし味のあふれたものだけに、観客はちつとも泣いてくれず、半面抜きの仁和加ほど効果はあがらなかった。これがため間部組などは劇場で公演の場合、博多仁和加とはうたっているが、昼間は半面抜きで演じ、夜だけ半面をつけて演じたこともあった。〔中略〕半面をつけない、白粉をぬつた博多仁和加は郷土の芸術を恥かしむるものとして、一部の博多っ児の反感を買った。¹³⁾

半面は博多俄独自のもので、同じ九州の佐賀俄や肥後俄でも用いはいしなかった。博多俄が喜劇化し、博多以外での巡業が定着するにつれて、半面をつけない博多俄は増えていった【図4】。半面は、素人が素顔を隠して遊びや諷刺・批判に徹することを可能にするアイテムであると同時に、博多俄と他の俄を区別し、さらに博多俄と喜劇とを区別する外形的アイデンティティの拠り所でもあった。

半面抜きの博多俄に過度の不快感をもつ井上や博多っ児は、単に半面を使用しないこと自体に腹を立てていたのではなく、おそらくはそこに劇場・興行の中心地としての博多の凋落を見て取っていたのだろう。実のところ博多俄の商業演劇化は、演劇興行の問題だけでなく、伝統ある商業都市の博多が、日本の近代化の過程で、かつて格下と見ていた北九州・筑豊地域にその地位を奪われた証でもあったのである。

7. むすびに

郷土の民俗芸能が劇場へ進出し、大勢の観客を獲得し、出し物の対価として観劇料を得る商業演劇へと展開することは一見すると好ましい発展のように思われる。特に俄の場合は、大阪俄から曾我廼家喜劇が誕生し、日本の近代喜劇の祖となったことが発展史の印象を強くさせる。しかし、少なくとも博多俄の場合、俄の職業化・商業演劇化は決して肯定すべき事柄ばかりではなかった。素人であり経済的にも恵まれた商人・職人が旦那芸として披露する、その観る者に媚びない非商業性と知的余技としての精神性が、娯楽的芸能である俄に独自の高い評価を与えることにつながっていた。

¹²⁾ 前掲『にわか今昔談義』、85 頁。

¹³⁾ 前掲『にわか今昔談義』、80-81 頁。

これは日本演劇の近代化を考える上で、地方が中央と同じ理想を共有していた訳ではないことを改めて教えてくれる。

その後の博多俄について簡単に記しておこう。昭和戦時期、職業俄師や商業俄劇団は慰問公演などの公的需要もあって大正期に勝る活況をみせるが、終戦後は、多くの演芸同様に、映画とテレビの隆盛に圧されて徐々に人気を失っていった。もっともこれは博多俄だけの話ではなく、舞台での喜劇全体に共通する出来事だった。

職業俄師や商業俄劇団に代わって、博多の人々の間で人気が復活したのが、昔ながらの一口俄だった。きっかけは 1950 年代年に NHK が放送開始した地方番組『にわかクラブ』だとされる。次いでこの番組の好評を受けて地元の西日本新聞、フクニチ新聞、朝日新聞が「にわか欄」を設けて読者の投稿を募るようになった。そして昭和 32（1957）年には、井上精三『にわか今昔談義』刊行を実現するために「二〇か煎餅東雲堂」社長の高木勝太郎が発行人となり、発行所として古い俄の保存と振興を目的に「博多仁和加振興会」が設立された。この振興会を基に市民の俄団体が結成され、現在は 7 団体が所属している¹⁴。振興会主催の俄には 5 月の博多どんたく、7 月の山笠奉納仁和加、8 月の博多盆仁和加大会の他に「にわかライブ」等々があり、俄好きの博多っ子が自作の一口俄を披露したり、お題をもらって即興俄を演じている。博多俄は、商人・職人の旦那芸から一般市民が自作自演する民俗芸能へと、演者の幅を広げ、素人ならではの機知と道楽に回帰したとすることができるだろう。



図 1 博多俄で用いられる紙製の半面

¹⁴ 松岡薫『俄を演じる人々——娯楽と即興の民俗芸能』森話社、2021 年、62 頁。



図2 屋外の仮設舞台での俄の様子（井上精三『にわか今昔談義』より）



図3 半面をつけた組俄「間部組」の舞台。間部組は「中央堂町の間部房吉」が座長をつとめ、座員の多さや人気の高さの点で、商業俄への転換を促した組俄のひとつ（井上精三『にわか今昔談義』より）



図 4 半面をつけた俄と芝居を組み合わせた商業俄の舞台。博多以外の興行では、全員が半面を着けずに喜劇風に博多俄を演じた。(井上精三『にわか今昔談義』より)

主要参考文献

- 井上精三『にわか今昔談義』博多仁和加振興会、1957 年
井上精三『博多風俗史 芸能編』積文館、1975 年
井上精三『博多にわか読本』葦書房、1987 年
岩井眞實『近代博多興行史——地方から中央を照射する』文化資源社、2022 年
早稲田大学演劇博物館編『演劇百科大事典』第 4 巻、平凡社、1961 年
小田部博美『博多風土記』海鳥社、1969 年
狩野啓子、岩井眞實編『芝居小屋から 武田政子の博多演劇史』海鳥社、2018 年
国劇向上会編『芸能辞典』東京堂出版、1953 年
竹田秋楼『博多物語——附博多情史』金文堂書店、1920 年
松岡薫『俄を演じる人々 娯楽と即興の民俗芸能』森話社、2021 年

本研究は JSPS 科研費 JP22K00135 の助成を受けたものです。

This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Number JP 22K00135.

從興行看博多俄的發展——旦那藝與商業戲劇——

中野正昭（淑德大學）

【摘要】

本論文以明治至昭和時期九州博多的戲劇興行¹的開展為中心，考察「博多俄」作為商業興行的形成過程以及湧現出的問題。一般來說，戲劇興行通常由劇場、劇團、興行公司／主辦方這三個元素組成，在近代日本，只有在東京和關西等地的部分大城市才有這種興行制度，在地方上這一制度並不完善，展示了獨自發展的地區也很多。九州最大的商業城市福岡縣的博多地區正是其中之一。明治時代以來，博多地區興建了大劇場，戲劇興行逐漸開始繁榮。然而，這些戲劇興行的主導者並非專業的劇院經營者或興行負責人，而是當地熱衷於戲劇的工商界人士。此外，博多地區的民俗藝術「博多俄」最初作為富裕工商階層的旦那藝（業餘表演）開始發展，其中一部分在昭和時代轉變為具有常規劇團形式的商業戲劇。然而，與從「大阪俄」中誕生的曾我廼家喜劇而自豪的大阪不同，在長期以來將「俄」作為旦那藝，即非營利性智力遊戲享受的傾向很強的博多地區，新興的商業俄雖然作為喜劇的完成度很高，但失去了作為俄本質的即興性，將其視為諂媚觀眾之低級形式的人不在少數。這種對商業俄的貶低言論在博多地區延續至今。對於博多俄來說，從民俗藝術到近代商業戲劇的轉變，可以說並不都是被贊成和肯定的。因此，可以認為戰後興起的「博多俄振興會」等組織是「旦那藝」與商業俄之間相互對抗的結果。

關鍵詞：博多俄、旦那藝、商業戲劇、興行

¹ 舉辦商業性表演。

引言 從地方看日本戲劇的近代化和興行

在日本戲劇近代化的相關研究中，被稱為「近代劇」、「近代戲劇」的戲劇形態、作品內容，以及上演這些戲劇的劇團和人物，都有長期累積的研究成果；但是對這些戲劇相關環境的研究，仍然相對不足。在此情況下，除了以往對松竹、東寶等擁有在大劇場裡之大資本興行公司的研究之外，近年來針對在小芝居（較通俗、隨便的戲）以及在大都市以外的地方之興行研究也逐漸興起。

本論文將追溯至明治大正時期，驗證九州福岡縣博多的民俗藝能「博多俄」（雖然在福岡市指定無形民俗文化財中，以「博多仁和加」的名字登錄，本論文統一以一般常用的「俄」表示）往商業戲劇的發展，並考察「俄」在地方上的戲劇興行發展，以及其特殊性。此外，也將考察博多俄對商業戲劇的妥協，現在仍然被視為負面歷史的原因。

一、博多俄的歷史和特徵

俄是一種民間演藝，作為民俗藝能據說起源於日本中世時代，並於近世（江戶時代）-明治時期傳播到全國各地。通常以 2、3 名演員用簡單的對話（方言）進行，最後以「落とし（Otoshi）」結束的語言遊戲。

俄的種類也有很多，以演員的數量和角色分配區分，有一人演出的「一人俄」、兩人（複數）演出的「掛合（交互）俄」、透過借助物品演出的「借物俄」、當場才拿到演出題目的「即席俄」，以及類似戲劇構成的「段物俄」。以俄的演出空間區分，則有「座敷俄」、流動在城鎮中的「流し（Nagashi）俄」，以及拜訪商店，並且能夠滿足商店需求而演出的「所望俄」。不管是哪一種，一般都使用簡單的衣裝和 Bote 髻（Kadura）（紙製假髮）。

從江戶末年至明治時期，許多地區的俄增加了演員人數，逐漸變成了戲劇形式。尤其是明治 37 年（1904 年），曾是歌舞伎跑龍套的曾我廼家五郎・十郎，創辦了改良大阪俄的「曾我廼家兄弟劇」，成功地確立了作為商業戲劇的喜劇，其他的地區也開始出現俄的商業戲劇化。

關於以博多俄為首的，福岡博多地區的諸多藝能，鄉土史研究家井上精三（1901-1988）的著作中有詳細的描述。²以下根據井上的著作，整理了博多俄的歷史和特徵。

博多俄的起源有很多種說法，其中之一認為起源於黑田如水、黑田長政父子將播磨國一宮，伊和大明神的「惡口祭」引入，並以此作為資助藩政的手段；也有一說起源於寬永年間，藩侯黑田忠之公的時代；不過最遲在天保時期（1830-1844），就已經有俄在 7 月的盂蘭盆節中上演的紀錄。由於博多沒有跳盂蘭盆會舞的習慣，俄可以作為替代藝能

² 井上精三（1901-1988），出生於福岡縣博多下西町（現在的福岡市博多區）的商家。畢業於西南學院高等學部（現在的西南學院大學）後，進入 NHK，在各地的電視台工作，1956 年以弘前電視台台長的身份退休。退休後成為鄉土史研究學者。

奉獻。

博多俄的特徵有以下幾點：如同博多商業都市的名號，演員都是商人和匠人；博多俄作為商人和匠人的內部娛樂「旦那藝」而固定下來；在簡短對話中加入諷刺、批評的「一口俄」是主流；演出時戴著「半面」（圖 1）。半面是紙做的簡易面具，演員戴上之後會散發滑稽的感覺，能夠把小丑的戲言和動作轉換成笑料。而半面的匿名性，也讓演出俄的商人和匠人能夠尖銳地進行社會諷刺和體制批判。

從幕末時期開始，一口俄之外，掛合俄也開始上演，並且從即興演出進化成在表演前事先對好內容，之後再在大眾面前演出的型態。明治 27 年（1894 年）日清戰爭以後，受到景氣好轉的影響，俄的需求也變多，俄也會在盂蘭盆節以外的節日或商店開業等場合進行演出。由於演出俄的時候，通常不只一個俄，而是複數的俄一起演出，因此這時候的劇目由一口俄、掛和俄，甚至是段物俄等等複數的俄組成。從奉獻藝能發展到日常娛樂的形式（圖 2）。

到了明治 30 年代，如後文所述，在博多相繼地新建劇場的同時，喜歡俄的人們組成稱作「組」的劇團形式，開始在劇場演出俄。複數的「組」彼此競爭演出俄，這樣蓬勃發展的景況一直持續到日俄戰爭左右。到了大正時期，模仿曾我廼家喜劇的職業俄師登場，取代了一直以來的素人演出，昭和時期更有生田德兵衛、博多淡海等等的商業劇團開始嶄露頭角。

二、「組」的登場與博多俄的黃金時代

博多俄的黃金時代，一般認定於日清戰爭到日俄戰爭之間的明治 30 年代，喜歡俄的人們結成各式各樣的「組」。根據井上精三，「組」時代的俄如下所述：

在盂蘭盆節前夕，組的人們聚集並簡單地洽談內容後排練。而到了盂蘭盆節，他們便帶著三味線、太鼓、鐘等樂器，還有背景、布幕，到大型商店等門面寬廣的家中上演一齣或兩齣的俄，接著再到熟人家，依次巡迴演出。沒有適當的家屋時，也會在街角之類的地方，在向附近人家借來的白上面鋪木板當作舞台。

當然，這些只不過是市民們的業餘愛好罷了，並不會收取報酬。然而也有觀眾覺得不好意思而包少量禮金，不過因為表演者通常不為金錢所困，所以這些禮金不會被私藏，也不會被分配，只會拿來當作下一場俄演出的費用。

這些人們演出的俄，與職業演員的演出不同，不僅散發出優雅的氣質，並且開朗、喜好藝術。擁有與生俱來的滑稽感和幽默的博多人，集結創意演出的俄不可能會不好看，再加上也有演員們有著比觀眾還要高的知性，精闢的諷刺和笑點輕易地就能博得滿堂喝采。³

³ 井上精三：《博多風俗史 藝能編》（福岡：積文館，1975 年）。頁 70。

由於博多俄的演員是商人和匠人，通常「組」的名稱會冠以代表博多的商店的老闆名字或商號，如鬼若組、竹田屋組、吉井屋組等等，或是像麩屋組、疊屋組、川丈組（川丈旅館、川丈座的經營者長尾磯吉為組長）等等，以職業來命名（圖3）。以井上為首的許多鄉土史研究家指出，博多俄的精髓在於以經濟富裕的商人和匠人為主導的素人業餘愛好這一特點，因此不需刻意討好觀眾的旦那藝，能夠發揮知性且深具批判精神的幽默。

和其他地區的俄相比，博多俄確實將諷刺、批判精神當成自身的信條。例如，由於「組」是同業商人和匠人的組成，人們會透過俄來對政治表達意見。大正5年（1916年），圍繞著福岡市的市政改革，革新會的遊行隊伍直接前往市議會議員的家家戶戶進行抗議，氣氛非常地熱烈，「組」的人們也分成兩派，用俄支持各自的陣營。當時父親是市議會議員的井上精三，如下記錄他的回憶：

仁和加的組也有政友和民政的分歧。在革新會的招呼下，親民政派的仁和加的組在明治座開設了市政革新仁和加大會。泉組、鉄屋組、疊屋組、石平組、革新組（這個組是田中音次郎組織的，不過立刻就解散了）進行演出，各組集結創意，用辛辣的諷刺片甲不留地攻擊了以市長為首的政友議員們。當時我家有一隻名叫「ハツ（Hatsu）」的大型犬，他也成為仁和加的題材，連同父親一起被嘲弄了。臨監席上有數名警官，在諷刺太超過時會喊停演出。總之，那是充分地展現了博多仁和加面貌的大會。⁴

這是博多俄和大正民主完美共鳴的故事。作為民俗藝能，博多俄的諷刺和批判精神決非僵化之物，而是生生不息的藝能形式，乘載了人們表達想法的機能。

另外，根據井上的研究，在明治大正時期，博多俄之所以確實地受到歡迎的理由之一是「早早地擺脫了歌舞伎」這點。

當然，有喜歡歌舞伎的博多人，也有相當多汲取部分歌舞伎的俄存在。不過，大阪人對大阪俄只會做歌舞伎的笑點和誇張地模仿感到厭煩，而博多的人們看穿了這點，以與歌舞伎不相關的獨特流派和構成，贏得了口碑。⁵

比起戲劇風格的段物俄，更喜歡爽快的一口俄的博多人們，似乎認為模仿歌舞伎台詞和身段、試圖爭取更誇張笑點的俄，並沒有那麼有趣。例如，經營九州劇場和大博劇場の武田與吉的孫女，武田政子（1911-2003），回想起兒時的記憶：大正8年（1919年）5月第十一代片岡仁左衛門在九州劇場演出《名工柿右衛門》（榎本虎彦作）獲得好評，8月時泉組演出戲仿的俄，對此她這樣回憶：

⁴ 井上精三：《俄の古今談話》（福岡：博多仁和加振興會，1957年）。頁71。

⁵ 前掲3。頁71。

演員們都到齊了，也使用了和柿右衛門大結局的窯場等一樣的道具，最後的結尾好像是「不管怎麼做都是半死半生了（日文「半生」和「半鐘」同音，半鐘為掛設在消防塔上的小吊鐘，用以通知附近居民火警）」這樣，覺得太過戲劇化了，大費周章卻不怎麼有趣。⁶

對比曾我廼家喜劇讓大阪俄朝喜劇發展，成功地商業戲劇化，博多俄不論是在組織上或是內容上，都被視為與正統的戲劇有一線之隔。

雖說如此，博多俄到了大正時期，為了應對娛樂的大量需求，以俄作為本業的職業俄師也登場了。他們以俄的招牌組織起商業喜劇團。

如後文所述，博多俄商業戲劇化的背景，是博多和北九州地區劇場建設迅速發展。另一方面，隨著博多朝近代都市的發展，許多商人和匠人的本業也更加忙碌，因而離開「組」。根據井上的研究，大正 10 年（1921 年）保險局主辦的「簡易保險加入者招待博多仁和加大會」，是素人俄的最後一個大型活動，在那之後職業俄成為了主流。

井上針對職業俄師這樣敘述：

在淡季（盂蘭盆節之外）時期的俄，由於博多的俄師（演員）們是天性喜歡這項職業，並且從最初充其量的出門演出，到需求變多了之後，以業餘愛好開始做起，並非不演出就無法溫飽，因此變得挑惕和講究。再加上社會變得艱難，本業的商業買賣也不再像過去一樣可以輕鬆地賺到錢，許多人開始不喜歡在淡季演出的俄。不過，另一方面由於對俄的需求增加，明治末年開始，放棄本業只演出俄的人們變成必要的存在，即職業俄師。（略）在這之中，雖然也有人打從心底喜歡俄，甚至放棄了有利可圖的本業，但是大部分還是本業收入較少或小商人們，成為了職業俄師。⁷

井上指出日俄戰爭後貧富差距擴大的現象。雖然職業俄師是否如井上所說的，以「本業收入較少或小商人們」為多數，還有待驗證，姑且先將這一點放置。在此想要確認的是，博多俄以獨特的眼光，將素人的旦那藝放到專業的商業劇場裡較高的地位，卻對職業俄師和商業俄存在某種蔑視。

如同傳承了三代的博多淡海的藝名，是因《淡海節》而聞名的志賀廼家淡海所贈與的，博多的職業俄師受了以大阪俄為首的其他縣市商業喜劇的強烈影響。這也可能導致一部份的博多人對職業俄師感到不愉快。事實上，儘管第二代博多淡海（1930-1981）在昭和 50 年（1975 年）被邀請進入松竹公司，成就了他在關西和全國的活躍，據說在博

⁶ 狩野啓子、岩井眞實編：《從劇場出發 武田政子の博多戲劇史（原文：從芝居小屋から 武田政子の博多演劇史）》（福岡：海鳥社，2018 年）。頁 171。

⁷ 井上精三：《博多俄讀本（原文：博多にわか読本）》（福岡：葦書房，1987 年）。頁 47。

多卻並非作為商業戲劇這個劇種中的第一把交椅一樣受到歡迎。淡海在進入松竹時解散了博多淡海劇團，首先擔任松竹新喜劇名角藤山寬美的著名對手，接著擔任了以角座作為基地的松竹新喜劇座的座長。這對於一個藝人來說是很大的活躍和進步，但是若深入分析，可以說劇團和博多俄本身的商業化，並沒有足以成為全國性娛樂的魅力。

三、博多的劇場和興行

井上的文章中所述，對於職業俄師和商業俄的蔑視是源於何處呢？其原因之一是，在商業都市的博多裡，經濟狀況不佳的商人和匠人轉行成為的職業俄師，被認為是從正職中跌落下來的。正因為博多俄是老爺們之間的娛樂，因此可以享有精神上的餘裕，若將此作為本職工作，勢必要討好觀眾，笑料也就變得低俗。換言之，這是將老爺們將視為知識分子、商業俄師視為職業演員，這是將民俗藝能的商業化作為大眾化進行批判的想法。

另外在明治時期，包括博多在內的九州北部的劇場、興行，以及勢力範圍的變化，也產生了重大影響。恐怕這個圍繞在劇場、興行的勢力範圍變化，是造成對大眾化的批判眼光，其背後的原因之一。

關於近代的博多劇場和興行，近年來出版了狩野啓子和岩井真實編輯的《以劇場為起點 武田政子的博多戲劇史》、岩井真實的《近代博多興行史——從地方照射到中央——》中有具體且詳細的記載。根據這些先行研究，以下嘗試從明治、大正時期的博多劇場和興行，追溯了俄的發展。

在江戶時代的博多，並沒有任何常設的劇場，所有的興行都在臨時搭建的劇場進行。博多最初的常設興行場館，據說是萬延元年（1860 年）在大乘寺境內建造的寶玉舍。但是寶玉舍的經營並不穩定，在明治 7 年（1874 年）被遷移到遊郭・柳町，然而由於觀眾太少，隔年又被遷移到東中州。接著將介紹明治時期博多的主要劇場和寄席⁸。

明治 11 年（1878 年） 集觀舍在櫛田神社前開幕。

明治 15 年（1882 年） 安樂舍在中土居開幕。寶玉舍改名為榮樂舍。

明治 17 年（1884 年） 教樂舍在御供所町開幕。

明治 30 年（1897 年） 榮樂舍大改建，並改名為明治座。

明治 32 年（1899 年） 雄鷹座在片土居町開幕。

明治 37 年（1903 年） 川丈座和壽座在東中州開幕。

明治 43 年（1909 年） 相生座在相生町、博多座在東公園開幕。

明治 45 年（1911 年） 光明座在蓮池町、九州劇場在東中州開幕。九州劇場是九州地區第一個以「劇場」為名的建築物，內部雖然是純日式，外部是洋式。

⁸ 寄席是指上演落語、講談、浪曲、漫才、太神樂、奇術等大眾藝能的場所。

隨著日清戰爭（1894-1895）以後的繁榮，劇場的建設也在加快。劇場通常由博多富裕的商人和匠人共同出資、營運，經營者也從他們之中委任。例如，部分地參與了教樂舍、明治座、壽座的興行，並且也與九州劇場的經營有著重大關聯的武田與吉（1856-1927），原本是一位農務兼農作物批發商的半農半商，因為非常喜歡演戲，自行與做生意認識的東京、關西的興行師（以興行為職業的人）交涉，起到了邀請劇團來博多的作用。

博多的興行與東京、關西有所不同。明治時期的博多沒有專業的興行師，是由富裕並喜歡戲劇的商人和匠人老爺們共同出資舉辦興行。在博多，所謂的黑道介入興行，據說可能是從明治 37 年（1904 年）開幕的，遊廓相關人員從事劇場經營的壽座開始。⁹

關於那個時候的博多興行方法，首先有一個叫做「請元」的人物，每一場演出都募集股票，購買股票的出資者可以獲得「おすべり（座位）」（當時的座位是四人為一枱）。如果該場演出幸運地大賣時，就會退還股票的金額，出資者等於可以免費享受演出。若是劇目票房不佳，出資者只是損失股票的金額而已，其他的損失會由請元負擔。這是由原本就很喜歡戲劇的有錢人，共同出資邀請心儀劇團上演的形式，而其中特別熱衷於看戲的人，或是真正的興行師，就會擔任請元的角色。不過也有老爺們從一開始熱心的戲迷，到後來逐漸變成半專業的興行師。¹⁰

「請元」既有由一個人的情況，也有共同擔任的情況，不過不論哪一種情況，都是由商人和匠人擔任這個角色。

此外，直到明治時期，博多並沒有任何當地劇團。因此，就算常設的劇場相繼建設，在那裡進行興行的數量依然有限——正是因為興行的數量不多，素人自行負責興行的請元形式才得以實現——而填補缺口的，是增加歌舞伎以外的新戲劇巡演，或是演出當地俄的需求。

換言之，在博多，不只是俄，劇場或興行方面，通常也以喜歡戲劇的商人和匠人之流的素人業餘愛好為主。這種商業都市特有的老爺們的娛樂美學，是人們共同擁有的土壤和傳統。在某種意義上，妨礙明治時期博多劇場和興行發展的，是日清戰爭後北部九州煤礦地區的發展。

四、北部九州炭礦地區的發展

雖然是在相較於博多稍晚的時間點，北部九州炭礦地區也快速地增加了劇場的數量。特別是北九州、筑豐地區，直到明治 20 年為止，都沒有任何的常設劇場，不過在日清戰爭以後，由於對鐵礦和石炭的需求增加，新建設的常設劇場相繼出現。根據岩井的調查，明治 20 年代後半到 30 年代左右，久留米、直方、馬關（下關）、小倉、大牟田等地

⁹ 岩井真實：《近代博多興行史——從地方照射到中央——》（東京：文化資源社，2022 年）。頁 20。

¹⁰ 前掲 5。頁 28-29。

區，至少有 23 個常設劇場開幕。

有趣的是，這些劇場中很多都是不輸博多，擁有最新設備和大舞台的劇場。例如，明治 27 年（1894 年）開幕的若松・旭座，不僅有針對舞台和觀眾席方面的設計，還有防災設備和避難路線的規劃，以及防止感染霍亂疾病對策這樣的衛生考慮，十分符合近代劇場的規格。¹¹另外，在明治 32 年（1899 年）開幕的直方・日若座，從開工到完工費時約一年，總施工費用超過三萬日圓，是當時九州最大的劇場，也是九州第一個設置的劇場茶屋（井筒屋、柳屋、常盤屋、櫻屋）的劇場。由於擁有劇場茶屋，日若座便能期待從更遠的地方前來的觀眾。¹²

就算新的劇場開幕，北九州・筑豐地區也和博多一樣，沒有足夠數量的劇團能夠填滿興行，解決這個問題的，是鋪設鐵道的交通網絡發展。九州最初的鐵道，是民營的九州鐵道在明治 22 年（1899 年）開通的博多～久留米區間。接著是明治 24 年（1892 年）開通的博多～門司間區間，這段路線的開通讓博多南方和東方的鐵道路線得以連接。在那之後，九州鐵道收購了在筑豐炭田和唐津炭田運行的私鐵，在明治 31 年（1898 年）開通了門司港～長崎區間，讓北部九州的碳產地地區連接成一個東西走向的網狀路線。然後在明治 40 年（1907 年），九州鐵道根據鐵道國有法被徵收，路線進一步延伸，門司～鹿兒島區間開通，九州的南北透過鐵路相連。這樣的結果導致九州內的巡演路線發生巨大改變。

原本博多是九州的興行中心地帶，從九州以外大阪等地來的劇團，通常以博多為中心，再到久留米、長崎、熊本巡演。但是當北九州・筑豐地區建設了新劇場，並且連結九州東西南北的鐵路完成，一些劇團開始選擇繞過博多，直接到九州的碳礦地區巡演。根據岩井的調查，在明治 30 年代，市川右團次劇團、中村福助劇團等人氣劇團，從小倉、直方、馬關等地，巡演到長崎、鹿兒島，最終並未進入博多。¹³博多不僅失去了在北九州，而是在整個九州的興行中心地位。

五、博多俄商業戲劇化的功績與罪過

隨著北九州・筑豐地區劇場和興行的活躍發展，理所當然地，博多的職業俄師和俄劇團，也開始拓展了博多以外的巡演路線。在此時期，擁有成熟的商業戲劇體制的俄劇團，放棄了博多俄重要的特色。

第一點，一口俄從原本爽快、輕快的形式，變成具備戲劇結構和劇情的喜劇。為了迎合不一定喜歡一口俄的巡演地點的觀眾，可以說是必然的改變。

第二點，在大阪喜劇的影響下，內容開始接近鬧喜劇或人情喜劇，而減少了旦那藝

¹¹ 前掲 8。頁 143-147。岩井指出：「明治 15 年 2 月，在東京正式發佈的劇場規範網羅了各項戲劇，若硬要說的話，就是更加注重風俗方面的對策；在大阪（同年 9 月實施的）實施的劇場規範，則有感地強調了霍亂對策和防災對策。」、「在構想九州的近代劇場時，首先遵守的應該是大阪的劇場規範。」

¹² 前掲 8。頁 143-149。

¹³ 前掲 8。頁 147-151。

引以為傲的諷刺和批判。這也是興行以吸引顧客為優先的必然結果，最終俄的風格不僅遠離了一口俄，也遠離了博多俄本身。

第三點，停止使用了半面。「一直讓人覺得不愉快的，就是拿掉半面的仁和加¹⁴」，無法隱藏對半面的喜愛的井上針對商業俄不使用半面這件事，如此說明：

為了強調戲和笑料，在那之前做出足夠的憂愁是很有效果的。大阪喜劇很常利用這個手法，催人落淚後就用突發地動作、台詞引起笑聲。觀眾是含著眼淚笑出來的。是一種雖然幼稚卻很有效果的逗笑手法。但若是在仁和加的表演上使用這個手法，半面是不能引起憂愁的。由於半面本身就帶有滑稽的感覺，觀眾根本不會哭泣，戴著半面的演出不如拿掉半面的演出有效果。因此，間部組等等在進行劇場演出時，也有雖然打著博多仁和加名號，卻在白天拿掉半面演出，只在晚上戴著半面演出的情形。（中略）不戴半面、塗上白粉的博多仁和加，被視為鄉土藝術的恥辱，引起部分博多人的反感。¹⁵

由於半面是博多俄獨有的特色，同樣位於九州的佐賀俄和肥後俄並沒有使用。博多俄喜劇化，並在博多以外的巡演逐漸定型後，不戴半面的博多俄增加了（圖4）。半面作為隱藏素人的真實面容的道具，使表演者能夠貫徹於遊戲、諷刺和批判的同時，不僅能區分博多俄和其他俄，更是進而區分博多俄和喜劇外型身份的依據。

對於不戴半面的博多俄感到過度不悅的井上和博多人們，不僅僅只是因為不戴半面而感到生氣，更可能是因為看到博多作為劇場和興行中心地位的沒落。實際上，博多俄的商業戲劇化，不只是戲劇興行的問題，也是歷史悠久的商業都市博多，在日本近代化的過程中，被地位曾經較為低下的北九州・筑豐地區取代的證明。

結論

鄉土的民俗藝能進入劇場，獲得大量的觀眾，通過演出收費邁向商業戲劇，乍看之下似乎是一種可喜的發展。特別對於俄來說，從大阪俄誕生的曾我廼家喜劇，再到其成為日本近代的喜劇鼻祖，給人留下不斷發展的強烈印象。但至少對博多俄而言，俄的職業化、商業戲劇化並不應全盤肯定。經濟富裕的商人和匠人以素人之姿表演旦那藝，其不迎合觀眾的非商業性、知性的嗜好和精神，使俄作為娛樂藝術獲得獨特的高度評價。這再次表明，在思考日本戲劇近代化時，地方和中央並不總是持有同樣的理想。

接著簡單敘述博多俄的後續發展。昭和戰爭時期，職業俄師和商業俄劇團因慰問公演等政府部門的需求，展現出比大正時期更活躍的盛況；然而在戰後，與許多演藝一樣，受到電影和電視的興盛的衝擊，逐漸失去了人氣。這不只是的博多俄的情況，而是在舞

¹⁴ 前掲3。頁85。

¹⁵ 前掲3。頁80-81。

台上演出的喜劇普遍發生的現象。

取代職業俄師和商業劇團，在博多人之間重新流行的是傳統的一口俄。起初是 1950 年代，NHK 開始播放的地方性節目「俄俱樂部」。隨後，由於該節目受到好評，當地的西日本新聞、福日新聞、朝日新聞在報紙上開設「俄的欄位」募集讀者的投稿。接著在昭和 32 年（1957 年），為了出版井上精三的著書《俄的古今談話》（にわか今昔談義），「二〇か（Niwaka）煎餅東雲堂」的老闆高木勝太郎成為出版人，為了保存和振興舊有的俄，成立了「博多仁和加振興會」出版社。以此振興會為基礎，市民們結成俄團體，目前有 7 個團體加入。¹⁶振興會主辦的俄活動包括 5 月的博多どんたく（Dontaku）慶典、7 月的山笠奉納仁和加、8 月的博多盂蘭盆節仁和加大會，還有「現場俄」等，愛好俄的博多人展示其編創的一口俄，或是當場拿到題目進行即興俄演出。博多俄從商人和匠人的旦那藝，發展到一般市民也能自編自演的民俗藝能，表演者的範圍得以擴大，可以說是回歸於素人獨有的機智和業餘愛好。

¹⁶ 松岡薰：《表演俄的人們——娛樂和即興的民俗藝能》（東京：森話社，2021 年）。頁 62。



圖 1 用於博多俄的紙製半面



圖 2 在室外臨時搭建的舞台上演出俄的樣子（出處：井上精三《俄的古今談話》）



圖 3 帶著半面的組俄「間部組」的演出。間部組由「中央堂町の間部房吉」擔任座長，由於座員很多和高人氣，轉型成為商業俄的俄組之一。（出處：井上精三《俄的古今談話》）



圖 4 帶著半面的俄和戲劇相結合的商業俄的演出。在博多以外的興行，全員都不帶半面以喜劇風格演出博多俄。（出處：井上精三《俄的古今談話》）

主要引用書目

- 井上精三。1957。《にわか今昔談義》。福岡：博多仁和加振興会。
- 井上精三。1975。《博多風俗史 芸能編》。福岡：積文館。
- 井上精三。1987。《博多にわか読本》。福岡：葦書房。
- 岩井眞實。2022。《近代博多興行史——地方から中央を照射する》。東京：文化資源社。
- 早稲田大学演劇博物館編。1961。《演劇百科大事典》第4巻。東京：平凡社。
- 小田部博美。1969。《博多風土記》。福岡：海鳥社。
- 狩野啓子、岩井眞實編。2018。《芝居小屋から 武田政子の博多演劇史》。福岡：海鳥社。
- 国劇向上会編。1953。《芸能辞典》。東京：東京堂出版。
- 竹田秋楼。1920。《博多物語——附博多情史》。福岡：金文堂書店。
- 松岡薫。2021。《俄を演じる人々 娯楽と即興の民俗芸能》。東京：森話社。

本研究接受 JSPS 科研費 JP22K00135 的贊助。

This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Number JP 22K00135.