

## 上方歌舞伎にみる立役と実悪の位置付け

—— 初代中山新九郎を中心に ——

四 本 奈 央

### 要 旨

江戸中期、とりわけ宝暦から明和にかけての上方歌舞伎界では、「実悪」を演じる役者が観客の人気を独占していた。初代中村歌右衛門を始めとする、多くの実悪役者が台頭した背景には、「謀反人劇」の確立が挙げられる。狂言作者の初世並木正三は、作品中に徹底した悪事を貫く役柄を設定し、御家騒動物の展開にいくつもの山場を持たせた。やがて、正三劇における実悪の役割は、御家を乗っ取る悪家老などのレベルにとどまらず、世界征服を目論むまでに成長を遂げる。明和に入ると、実悪を主人公として描いた作品も上演され、「主人公＝立役」と意識付けられてきた上方歌舞伎の有り様に、変化がもたらされた。

一方、実悪が注目されていた宝暦期において、立役の役者達もまた、時代の流れと共にそのあり方を少しずつ変化させていき、「新たな立役」としての地位を確立していた事が想定されるのである。では、立役と実悪は、従来の型からどのような変化を遂げ、それぞれの位置付けを確立していったのだろうか。

これらの事を考察する上で、稿者は初代中山新九郎を中心とする上方の役者の動向に着目した。元禄期の立役と実悪は、それぞれに「見せる芸」として開花した。やがて、享保期に入ると実悪の進化は停滞し、一方の立役は初代姉川新四郎の確立した「男伊達芸」が台頭する。「男伊達芸」は初代中山新九郎に継承され、上方歌舞伎の中核を担うようになる。本稿では、この新九郎の芸に目を留めた並木正三の作品中において、宝暦期の「謀反人劇」の礎が築かれ、やがて「実悪像」の大成に繋がった事を明らかにした。

キーワード：立役、実悪、並木正三、謀反人劇、初代中山新九郎

(2006年10月11日論文受理, 2006年12月1日採録決定 『都市文化研究』編集委員会)

### はじめに

元禄時代、大きな隆盛期を迎えた上方歌舞伎は、享保期を経てやがてその人気に翳りを見せ始める。延享から寛延にかけて、浄瑠璃が上方の興行界を席卷<sup>1)</sup>した事も歌舞伎低迷の一端を担っていた。歌舞伎は独自の世界を見失い、浄瑠璃の人気にあやかる形を取り始める。宝暦期

の歌舞伎は、浄瑠璃の影響を大きく受けながらの幕開けとなった。この頃、大坂竹本座で上演された『菅原伝授手習鑑』(延享三年八月二十一日初演)、『義経千本桜』(延享四年十一月十六日初演)、『仮名手本忠臣蔵』(寛延元年八月十四日初演)等の当り作は、こぞって歌舞伎化され、辛うじて芝居興行を維持していたと言えよう。

このような、浄瑠璃優勢の状況から脱した契機としては、やはり狂言作者の初世並木正三（1730～1773）の出現が大きい。正三が初めて大芝居へ出勤した寛延元年<sup>2)</sup>は、上方歌舞伎界にとって最も厳しい年でもあった。京・大坂の俳優陣は新旧交代の時期を迎え、スター的存在の役者にも恵まれなかった。しかしながら一方で、それは作者優位の新たな歌舞伎を生み出すきっかけともなったのである。宝暦三年十二月十八日の二の替『けいせい天羽衣』<sup>3)</sup>で、正三は狂言作者としての地位を不動のものとする。本作が大当りを取った背景として、謀反人劇の確立が挙げられる。正三は、従来には見られなかった「徹底した悪人」を作品中に描いた。そして、その正三劇に数多く出演したのが初代中村歌右衛門（1714～1791）であった。歌右衛門は平敵から実悪へと転身した役者で、正三との出会いによって実悪として開花<sup>4)</sup>している。正三が描いた謀反人劇を、歌右衛門は舞台上において見事に体現した。正三と歌右衛門という、作者と役者の密接な繋がり<sup>5)</sup>によって実悪像は確立され、上方歌舞伎界は再び活気を取り戻したのである。

役者評判記において、「実悪」という役柄の部立てが初めて確認出来るのは、元禄十四年正月刊行の『役者略請状』江戸之巻である。江戸の立役、山中平九郎がその開山と言われており、鳥越文蔵氏によって役柄についての詳細な考証<sup>6)</sup>がなされている。一方、上方における実悪の創始は、初代片岡仁左衛門（1656～1715）であろう。鳥越氏は、実悪について「その性格は敵役と実事・荒事などの立役の芸がミックスされているということがわかる」と述べられている。同じ実悪であっても、江戸と上方ではその成り立ちは微妙に内容を異にするが、実悪の根底に「荒事」の芸が影響しているという事は確かに言えるのではないだろうか。上原輝男氏の論考<sup>7)</sup>にも「実悪の悪は、道徳的意識と結びつくことは二の次で、荒事を不可欠の要因としている」とあり、岩井真実氏も「少なくとも元禄年間、江戸の役者に限らず、公家悪あるいは荒事と関係づけて実悪を考える傾向があった」と論じられている<sup>8)</sup>。元禄期における実悪は、従来「正義の所作」として演じられてきた

荒事の形態を、悪に転じて表現するというレベルの役柄として認知されていたと思われる。このような実悪の性格が、如何なる変遷を経て、宝暦期にみられる正三劇の中の謀反人に成長していったのであろうか。

稿者は、実悪の有り様の変化の過程において、「男伊達芸」の流れを汲む立役の役者達が大きく介在していた事を推察する。中でも、立役の初代中山新九郎（1702～1775）は、宝暦期の実悪像形成に欠かせない役者として挙げられよう。中山新九郎は、初代姉川新四郎から「男伊達芸」の正式な後継者として選ばれた。享保期以降、停滞していた実悪に代わって、新九郎を中心とする立役が上方歌舞伎の中核を担うようになり、その「実悪がかりな立役」は次第に立役と実悪の差別化を曖昧にしていた。そして、中山新九郎の芸は、宝暦期の「謀反人劇」を確立した狂言作者並木正三の目に留まり、実悪像の礎となっていたものと考察する<sup>9)</sup>。本稿では、元禄期以降、立役と実悪が密接に関わり合いながら、如何なる経緯を経て、互いの位置付けを確立していったのかを検証していく。

## 元禄歌舞伎にみる立役と実悪

元禄歌舞伎を時代区分で考える時、浄瑠璃の竹本義太夫の活動開始期である貞享元年から宝永七年とするのが一般的<sup>10)</sup>である。上方において、最初の歌舞伎隆盛期を迎えるのがこの元禄時代で、浄瑠璃作者の近松門左衛門を京の都万太夫座が迎え入れ、歌舞伎にも初の専属作者が誕生した。しかしながら、この時代においてはまだ「役者芸を生かす為の脚本作り」という枠組みから抜け出せてはおらず、作品の内容以上に、役者の芸を如何にして際立たせるかに作者の手腕がかかっていた。また、元禄期における役柄の位置付けとしては、圧倒的に立役の役者が人気であった。一方の実悪は、元禄期前半にはまだその名は見られず、敵役の範疇にとどめられていた事がわかる。以下、当期の立役・実悪の役柄の内容について確認していく。

元禄期、立役には大きく分類して二つの系統が生まれた。一つ目は「やつし方」の立役、二

つ目は「実方」の立役である。前者の「やつし」とは、身分ある者が零落し、町人や職人に姿を替える事を言う。そのやつした姿で見せる演技をやつし事、やつし事を得意とする役者をやつし方と呼んだ。やつし事の先駆者としては、初代の嵐三右衛門（1635～1690）がいる。三右衛門は、煙草切や鍛冶屋などの職人の所作を見せるやつしと、傾城買いのやつしの二つを創始したと言われる。役者評判記の原型とされる『野良立役舞臺大鏡』<sup>11)</sup>には、次のような記述が見られる。

- 一 やつし事上上吉類なしとりわけぬれのやつしかをつき目つきにうつす事どうもいわれずうつるぞや…（後略）
- 一 手のしらき諸職人のものまね上手や何もさま御ぞんしの通たばこ切かづらゆいたゝみさしかぢやその外前―いたされししよさ事かず多し…（後略）

三右衛門が、傾城買いのやつしと職人のやつしの両方に秀でていた事が示されている。この二系統の「やつし芸」をそれぞれに継承し、人気を博したのが二代目大和屋甚兵衛（1652～1704）と初代坂田藤十郎（1647～1709）であった。大和屋甚兵衛は職人の所作に精通しながらも、半道方に近いような滑稽味あふれた独自の芸を盛り込んで観客を沸かせた。当時の立役は、嵐三右衛門や大和屋甚兵衛のように職人にやつす芸の方が一般的であった。そのような中で、濡れ事のやつし芸を極めた役者が初代坂田藤十郎である。藤十郎は、延宝六年二月初演の『夕霧名残の正月』において、名妓夕霧の恋人で商家の勘当息子、藤屋伊左衛門を演じて大当りを取った。以来、夕霧狂言は藤十郎の当たり役となる。藤十郎もまた、三右衛門創始の傾城買いに新たな独自の芸を盛り込む事に成功した。それは、座ったままで身振り手振りを交えながら、傾城との恋物語を語る「居狂言」というスタイルである。この「居狂言」は観客の目に斬新なイメージを与え、藤十郎の立役としての地位を確固たるものとした。『野良關相撲』<sup>12)</sup>の藤十郎評には次のように述べられている。

…いふもおろかや坂田殿傾城かいの第一花とちりゆく嵐よりはまだすぐれて見所多く今のよの随一此人の上有まじ…（中略）…元来哥舞妓のはじまり遠からねば覺えたる 狂言とも多き中に嵐三右がたばこや衆道時雨の傘なんどゝいひほのめかせし狂言よりはじめてやつし事多しといへども思ひ入身ぶりせりふのてにはたゞ此藤どの一人上々希有最上の妙香華なり…

一つ目の傍線部にある「花とちりゆく嵐より…」とは、恐らく初代嵐三右衛門を指しているであろう。傾城買いを創始した三右衛門よりも、今では藤十郎の方が優れていると評されている。さらに二つ目の傍線部にあるように、やつし芸には様々な種類があるが、「居狂言」を売りにしたやつしの演じ手は、藤十郎を置いて他にはいないと述べられている。元禄期中頃の時点で、既に「やつし方」の主流が職人のやつしから傾城買いのやつしへと移行していた事が考えられる。そして、傾城買いのやつしが人気を博した理由としては、ひとえに初代坂田藤十郎の功績に拠るところが大きいのである。

元禄期におけるもう一方の立役として、「実方」が挙げられる。こちらは実事や武道事を得意とし、御家の忠臣などに扮する役どころが多いのが特徴である。すなわち、やつし方の立役が世話場を中心に活躍するとすれば、実方の立役は時代物を中心に活躍していたと言えよう。元禄期の上方における実方の第一人者は、やはり荒木与次兵衛（1637～？）に他ならない。大坂芝居で長く座本を務めた荒木与次兵衛は、嵐三右衛門とは対照的な芸風で人気を二分していた。

…武道のつめひらき上手にて手をいゑものなり一とせ非人かたき打の狂言にてかねももうけ手をいの上もいよ―しれたればげだい非人にて…

『野良立役舞臺大鏡』によると、与次兵衛は『非人敵討』という作品に主演し、その時の手負いの所作が大変上手との評判を取った。深手を負いながら苦痛に耐える与次兵衛の演技は、大坂

の辛抱立役や男伊達芸の創始へと繋がったのである。

以上、「やつし方」と「実方」の二系統に分類されていた元禄期の上方歌舞伎について、それぞれに代表される役者を通じて立役の有り様を概観した。元禄期における上方歌舞伎の立役を考える時、それは初代坂田藤十郎のやつし芸に集約されるだろう。しかし、傾城買いに代表される「やつし」は、藤十郎の芸風を継承出来る役者に恵まれず、宝永六年の藤十郎の逝去と共に衰退していく。反面、「実方」の立役は、元禄期後半から享保期にかけて、その勢力を増大し始めるのである。

立役の「やつし方」が衰えを見せ始めた元禄期後半に、初めて「実悪」という役柄が誕生する。上方における実悪の創始は、初代片岡仁左衛門（1656～1715）からとされている<sup>13)</sup>。評判記では、元禄十四年三月刊行の『役者万石船』<sup>14)</sup>まで敵役之部の巻頭に納まっていた仁左衛門が、元禄十五年三月刊行の『役者二挺三味線』大坂之巻<sup>15)</sup>において、実悪之部に登場している事がわかる。勿論、上方において「実悪」という部立てが評判記に出るのも、これが初めてである。

元禄十四年から十五年にかけての大坂芝居は、四座が興行していた。その一つが仁左衛門座本で、顔見世の立役には瀧岡彦右衛門と小佐川十右衛門が出演している。演目は、『能登守教経』と切狂言『宿無團七七年忌』<sup>16)</sup>である。この切狂言は、三年前の元禄十一年顔見世で、やはり切狂言として『團七』<sup>17)</sup>を上演したものの続編となっている。一寸徳兵衛を演じた瀧岡彦右衛門や釣船三婦を演じた小佐川十右衛門よりも、團七を演じた片岡仁左衛門の方が、二者と比して年齢もかなり上であり、評判記の格付けを考慮しても役者としての人気も上であった事は確かだが、物語の構成上は三人の侠客が同列に主役であった。三人は、それぞれの芸を『團七』の舞台上で見せたのであろう。瀧岡彦右衛門は、「難波のきゝ役者実事計にあらず、やつしめきたる事もせらるゝ…」と評されているように、「やつし方」を継承した立役の一人である。その勢いが失われつつあった「やつし方」だが、彦右衛門のような若手役者の中にも、やつし芸

を維持しようとする傾向はまだ残っていたのだろう。一方の小佐川十右衛門は「此人実事の名人あら事よし…」とあり、「実方」の立役であった事がわかる。小佐川十右衛門は、元禄十一年上演の『團七』で釣船三婦役を務めた荒木与次兵衛が逝去した為、『七年忌』では後を受けての出演となった。この事からも、十右衛門が「実方」の正統な後継者であった事が推察される。そして、実悪の片岡仁左衛門は次のように評されている。

実悪の開山、京大坂に此人程に荒事をする兵なし、第一思入よし…<sup>18)</sup>

傍線部にあるように、「荒事」は従来江戸歌舞伎で創始されたお家芸で、舞台で見得を切るその所作が見せ場として設定された。その江戸の「荒事」がかった手強い所作を見せる上方の役者は、仁左衛門の他にはいないと述べられている。立役と同様に実悪もまた、役者の芸を生かす事を最大の目的としていた事が推定される<sup>19)</sup>。仁左衛門の大きく見開かれた鋭い眼光と、荒々しさを以て悪を表現する事こそが、元禄期における「実悪」だったのではないだろうか。『宿無團七七年忌』は、二系統の立役と、初めて登場した実悪が同じ舞台上で競演したという点においても、非常に興味深い演目であったと言えよう。

## 享保期の歌舞伎にみる立役と実悪

享保から寛延頃までの三十五年余りを、上方における享保歌舞伎の括りで捉える<sup>20)</sup>。元禄期において創始された「やつし方」は「和事師」に、「実方」は「実事師」となって受け継がれた。和事師の立役として活躍した役者には、京の初代大和山甚左衛門（1677～1721）がいる。彼は、和事芸の象徴と言われる「紙子」を坂田藤十郎から譲り受けた。しかし、前述したようにやつし芸は廃退の一途を辿っており、和事師への評価は極めて厳しい時代に突入していた。同じくやつしの立役であった、大坂の三代目嵐三右衛門（1697～1754）の評に次のような記述

がみえる<sup>21)</sup>。

…近年やはらかなはだをはなれて、実事の門へ、いたいお足をふみこみ給ふは、御無分別、大和山殿しなれてより、やはらかな事をして、當りをとらるゝ役人なければ…

傍線部にあるように、大和山甚左衛門の和事を最後に、やつし芸で當りを取れる役者はいなくなっていた。対照的に実事師の立役は、忠臣を誓う家老役といった、時代物作品において最も重要な場面を担うようになる。中でも初代沢村長十郎(1676～1734)は、実事師として大変な人気を博し、その地位を確立したと言われている。

…ほんにまてば甘露のひよりありと、むかしから申ますが、此二三年都の諸見物、今年はのぼらるゝ、来年はのぼらるゝと、待やこがれてござんしたに、時来つて此度の御のぼり、雨待をりの夕立、うるほふて来る澤むらさま…

『役者三蓋笠』<sup>22)</sup>によると、長く大坂芝居に身を置いていた長十郎の久々の京上りで、待ちかねていた観客達が賑わっている様子が窺える。享保期に入って、立役の有り様は確実に和事から実事へと移行し、「御家騒動物に登場する実直な忠臣」といった役割が立役の担うところとなった。そして、実事師が立役の中核として定着した享保五年頃、実事師の中からさらに分化が行われ、新たな系統の立役が誕生する。それが「男伊達芸」を主とする役者達である。男伊達を演じる立役の台頭は、停滞していた上方の歌舞伎界において、注目すべき事象であった。主に大坂出身の役者陣で構成されていた事や、粗暴でありながらも義理を重んじるという俠客的な資質を持つ事から、元禄期の荒木与次兵衛の流れを汲んでいる事がわかる。この男伊達を演じる役者達が、やがて享保期における立役の中心に据えられる事となる。

「男伊達芸」で、上方を席卷したのが初代姉川新四郎(1685～1749)である。新四郎の芸風は、やつし事の女々しさを完全に排除し、短

気で暴力的な荒々しさと義理人情を併せ持った新しい立役像を生み出した。享保七年十一月廿日に京の榊山小四郎座へ上った新四郎は、大坂芝居で既に大成功を収めていた『男模様二枚雛形』の黒舟忠右衛門を演じた<sup>23)</sup>。この時の評判が、『役者春空酒』<sup>24)</sup>に挙げられている。

…あつはれ難波で名をとられし程あつて、爰元の見物衆も我をおつてござる、十四年以前寅ノ霜月二嵐座へ初て出られ、江戸下りとの御ひらふにて、顔見せ狂言ひな形長者に、からう時五郎となられ、悪をかねたる實事より、日々に御出世…

傍線部にあるように、「悪をかねたる實事」という言葉から、享保期に生まれた男伊達芸の中に、後の「実悪」の萌芽を感じ取る事が出来る。新四郎は、自身の芸の継承者として、初代中山新九郎(1702～1775)に黒舟頭巾を譲っている。これは、新四郎の得意とした黒舟忠右衛門が、侠客の扮装の時に使用していた頭巾の事である。黒船頭巾を受け継いだ中山新九郎については、後で詳しく述べる事とする。

では、享保期に入ってからの実悪はどのような位置付けとなっていたのだろうか。享保期には、京・大坂共に大物の出現がみられなかった。京芝居では、元禄期に人気を誇った藤川武左衛門(1632～1729)が引き続き実悪を担っていたが、「當春より御病氣故御出なく、二の替りもお休みゆへ藝評なし…」や、「…一兩年御足がいたむよしにて、はたらき御心に任せぬそふな所を…」とあるように、高齢の為に舞台に立つ事がおぼつかなくなっていた。武左衛門は享保七年を最後に一線を退き、同十四年に没する。また、大坂芝居の実悪役者としては桐野谷権十郎(?～1731)の名が挙げられよう。桐野谷権十郎は、正徳三年前後から姉川新四郎と同座し、以来大坂芝居内において座替えを行う時でも、両者は共に移動している事が確認出来る。享保九年以降は京と大坂に分かれ、権十郎も立役を演じるようになるが、それまでは長らく名コンビの立役と実悪として認識されていた事が窺える。根拠としては、享保二年の一年間だけ、新四郎が澤村宗十郎座、権十郎が嵐

五三郎座へ抱えられた事があるのだが、新四郎の評判<sup>25)</sup>がその一例として挙げられるだろう。

申ノ年中三十郎座不當りにござつたれ共此人  
と権十郎殿とはとかくよいと申した

この時の新四郎の相手は、敵役の佐川文蔵であった。それにも関わらず、別座に所属していた権十郎との組み合わせが良いと評されているのである。この事からも、両者のコンビが既に定着していた事がわかる。しかし、当期の実悪は、平敵と大差の無い役どころが多かった。立役と実悪の絡みにおいても、圧倒的に実悪が押さえ込まれていた事は否めない。正徳五年に嵐三十郎座で、『清和源氏懐中筆』が上演された折の新四郎と権十郎の絡みについて、『役者我身寶』<sup>26)</sup>には次のようにある。

…姉川殿と切むすび、とつてふせられせなかのこぶを立わられ、だんのいひわけして実に立かへり、切腹せんといはるゝ所さりとては打ついてどふも、切に姉川殿の口ぐるまにのせられ我悪を打あけらるゝ所迄始終大出来…

両者の共演している作品の大半が、上述のような「新四郎の知略によってやり込められる権十郎」の描写となっている。権十郎は悪行を發揮する間も無く、新四郎に打擲されて実に戻るという設定である。評判記で見ると限りではあるが、実悪の権十郎が善か悪か曖昧なままの役どころで納まっているのに対して、立役の新四郎の方が「悪」を彷彿とさせる場面が極めて多い。「男伊達芸」の第一人者であった立役の姉川新四郎と、その新四郎と長く同座した実悪の桐野谷権十郎の動向を追っていくと、享保期における実悪は、まだ立役の支配下にあった事がわかる。「和事」を主とする立役が消えて「実事」の時代となり、さらにそこから分化が行われ「男伊達芸」を得意とする立役が誕生した。その新たな立役と実悪が対立した時、力関係において立役に軍配が上がっているという流れが考えられよう。では、享保期における立役と実悪は、次の宝暦期においてどのような発展を遂げたのだ

ろうか。

## 宝暦期の立役の位置付け

宝暦期に入り、立役の役どころは「実事師」に完全に一本化されていく。歌舞伎低迷と言われた宝暦期前半から隆盛を取り戻した後半にかけて、上方では特に四人の立役が活躍した。初代中村十蔵（1694～1770）、初代三榎大五郎（1718～1780）、初代中山新九郎、初代中山文七（1732～1813）である。中村十蔵は、長く京・大坂芝居において座本をつとめた名実事師である。その事跡について、『役者懐相性』<sup>27)</sup>に次のような記述がみられる。

…式拾九年いぜん午霜月、当津金子吉左衛門座へ、京都より桐野谷古権十良と、同道にて始めて下られ、此地にて段々と仕上、別而享保十八丑ノ霜月より座本に成、則此芝居二而三年櫓を上ケ、其後は外の座を勤られた事もあれど、去年迄凡十四年の大夫本、近比此人程座本の続しはまれ也、是御鬘屑のつよき印…

享保十八年霜月とは、『旭松黄金帳』の上演を指すと思われる。その詳細は知られていないが、評判記によると大変な当りを取ったらしい。以来、十四年近くの間、十蔵は続けて座本を務めるという偉業を成し遂げた。続く初代三榎大五郎もまた、姉川新四郎亡き後の大坂芝居を支えた立役の一人である。『役者艶庭訓』<sup>28)</sup>には、

…とかくお気がみじかい、新四殿古人になられし後も、大五郎といふ一騎当前があればこそ、今に道頓堀の賑ひ、げにも此人なからましかは…

とあり、短気で粗暴な男伊達を得意とした新四郎の、薫陶を受けた役者として挙げられよう。初代中山文七は活動時期が少し下るが、宝暦期の上方歌舞伎の大成に最も活躍した立役である。文七は、初代中山新九郎の養子であり、やはり「男伊達芸」を色濃く受け継いだ

立役であった。

…去戌四月十五日より、姉川菊八座へ出勤にて、夏祭り浪花鑑に団七九郎兵へ役大当りにて大坂三郷町中はいふに及ばず、京の御ひいき方迄御下りなされ大入を取れ、…

『役者巡炭』<sup>29)</sup>では、なかなか京上りをしない文七に痺れを切らした鬮貞が、大坂まで見物に来ていた様子が示されている。また、明和三年には新九郎の当り役である『夏祭浪花鑑』<sup>30)</sup>の団七九郎兵衛を演じている事から、文七が若くして父親から「男伊達」の芸を継承していた事が推察される。この「芸の継承」について考える時、姉川新四郎から正統な後継者として黒船頭巾を送られ、さらにそれを「家の芸」として息子の中山文七に継承した初代中山新九郎について、詳しく検証していく必要があるだろう。新九郎を含む、上記した四人の立役は、いずれも大坂芝居を拠点にしていたという共通点がある。この事は、大坂出身の役者達で創始された「男伊達」が、宝暦期における「立役」の基盤となっていた事を示唆しているものと考えられる。一方、享保期の実悪に関しては、前述したように際だった役者に恵まれず、どちらかと言えば役者の風貌や所作で荒々しさを表現するという元禄期の「実悪像」を引っぱっていた。このような状況下において、宝暦期の「実悪優位」の環境がいきなり整ったと考えるには、些か無理があると稿者は考える。また、「立役」の初代中山新九郎を、「実悪」と分類するケースがまま見られるが、実際に新九郎が実悪を務めた時期はごく短く、実悪役者と称されるほどの回数では無いのである。それにも関わらず、新九郎の中に実悪的な資質が認められるとすれば、それは如何なる経緯で成立したのだろうか。

## 初代中山新九郎と周辺の動向

初代中山新九郎の名が大芝居において初めて見られるのは、享保八年十一月十二日顔見世の『忠徳双葉松』からである。『役者辰曆藝品定』<sup>31)</sup>の評判には「若手にはよほどなざるゝ

…」とあり、幸先の良いデビューであったらしい。新九郎は、初代姉川新四郎から「男伊達芸」を継承したが、延享元年にその象徴である「黒船頭巾」を受け取るまでの両者の関係は決して密接なものではなく、逆に同座していた時期の方が数えるほどなのである。では何故、数多い立役の中で新四郎は新九郎を後継者として選んだのだろうか。単純に新九郎の芸風が、自身と似通っていたという見方も出来るし、年齢の限界の時期に、たまたま新九郎との出会いがあったのかもしれない。しかし、その背景には役者間の複雑な人間関係が介在していた事が考えられるのである。

二三年は尻もためず、稲光のごとく、難波でちら〜、京でちら〜となされ、ふみしめてもなされぬ人を、巻頭に置くゝはあぶない、桐の谷殿は、此人のやうに尻がるに、一年の中にひよい〜と飛あるきはなされぬ、…

姉川新四郎は大坂芝居を中心に活動したが、『役者美男盡』<sup>32)</sup>の評判にもあるように、京芝居へも頻繁に訪れては短期間だけの所属を繰り返した。それに対して、二つ目の傍線部に上がっている桐野谷権十郎は、大坂芝居にどっしりと根をおろしての役者活動を貫いた。両者は享保三年頃より同座するようになり、立役の新四郎と実悪の権十郎のコンビで名を馳せた。享保五年の顔見世『花館千曳鶴』や、享保六年十一月一日の顔見世『黄金の龍頭魚』などで共演し、両者の詰め合いが物語中最大の見せ場となった。しかし、享保七年に新四郎と権十郎がコンビを解消して各々京芝居へ上ると、権十郎は実悪から立役へと転身する。それについての経緯は判然としないが、以来両者は立役としての評判を競い合う事となる。中山新九郎が大芝居へ出勤するようになったのは、ちょうどこの過渡期の頃であった。

…今當世の風にかなふた、名人といふは姉川殿に、きはまつたせうこは近年旅から、京大坂のしぼるへ出る立役に、姉川殿風をまねばぬ人はない…



『役者春空酒』の評判にもあるように、享保期において新四郎の芸を意識しない立役はいなかった事がわかる。当然ながら新九郎も、自身の演技の中に「男伊達」を取り入れていた事は間違いない。ところが、実際に新九郎と新四郎が同座するのは享保末頃になってからである。それに相反するかのように、新九郎が大坂芝居に立って間もない頃から、十数年にわたって同座した立役が桐野谷権十郎であった。京上りを契機に立役に転身した権十郎だったが、京芝居で当りを取る事が出来ず、翌年には大坂へ戻る。以来、大坂芝居の中で権十郎が座替えを行えば、新九郎も必ず同じ座へ移動している事が確認出来る。享保十年十一月十二日、山本京四郎座初演の『寶来山姁松』において、十平次という役で出演した新九郎の評には、次のように記されている。

次第に藝仕上られしと、評判ありしが、此座にて當顔見せのお役を見まして、上りめがめつきりと見へ出ました、此度十平次と云牢人、桐のや殿の風を、似せられはせまいが、よくうつります、…

「権十郎の立役に似せる事は出来ないけれども」という意味合いから推測すると、当時の新九郎の立役像は、新四郎よりも寧ろ権十郎からの影響を大きく受けていたと言えるのではないだろうか。

新四郎と権十郎が共に立役を務めるようになってからは、「立役巻頭」を競い合った。

…去秋の沖の石の二階堂大膳の役大當り、是を似て思ふに、一比のねいり評判は、実にとんとなをられた故角なくるなものに見へました、どふでも実悪がりの藝では、かくへつの當り…

とあるように、権十郎は、本来の実悪としての資質を生かしながら実事を演じる様子が、観客の人気を呼んだ。一方の新四郎は、何度となく黒船がかりの狂言を演じ、「男伊達芸」を家の芸と呼ばせるまでに高めた。さらに、『役者袖香爐』<sup>33)</sup>の描写に着目したい。

…扱當顔見せ唐錦妹背褥に、とゞろき高右衛門となられ、我門前に、あやしき者兩人をとらへ、一人ころし内へいれ、虚病でないかと、見とゞけに来る使者、平馬嘉左衛門にあふて、さいぜん門前にてきつた人の、ゆび二本くひ切り、其血を口にふくみ、病気は吐血との思入できました…

この演目は、享保十一年十一月に京の松嶋兵太郎座で上演された『唐錦妹背褥』であろう。その詳細については未詳だが、新四郎演じる轟高右衛門の描写は、まさしく宝暦期における実悪像に通じるものがある。

そして、享保十五年十一月一日の顔見世『陰陽蔵和合中富』<sup>34)</sup>において、中山新九郎と姉川新四郎は初めて同座する事となる。本作上演にはいくつかの注目すべき事項が挙げられる。一つはやはり新九郎と新四郎の同座、もう一つは新四郎と権十郎の再同座がある。さらに興味深いのは、この再同座に際し、十数年の間「立役」に徹していた権十郎が本来の「実悪」に戻っている事である。かつて、名コンビと謳われた新四郎と権十郎の再共演という名目で、当りを見込んで大々的に打ち出された興行だったのではないだろうか。

…近年実形となられてより、秋霧のやと、評判もしめ—いたし、きのどくにぞんじた所に、此度よりをしはなして、むかしの実悪に腰をすへられ、名人の敵役が蘇生なされた心地して、橋—迄の悦び、ことさらおあいかたの姉川殿と御同座、當年はおもしろいお出あいをば見物いたさふとぞんじ、我等をはじめ諸見物がたも御満足がりてござる…

『役者若見取』<sup>35)</sup>には、大坂の鬮眞達も心待ちにしていた様子が載せられている。

権十郎の薫陶を長らく受けてきた新九郎が、また新たに新四郎とも強い結び付きが出来たとすれば、それは新四郎と権十郎の関係の深さによるところが大きいのではないだろうか。桐野谷権十郎は、新四郎との再同座を最後に享保十六年に没しており、あるいは最期に新九郎の将来を新四郎に託した可能性もあるかもしれない。権十郎没後まもなく、新四郎は大坂を離れて江戸の中村座へ下る事となる。



新四郎、権十郎と同座した岩井半四郎座に残留した新九郎は、長らく評判記に「上上」と評されたままであったが、享保十七年正月刊行の『役者春子満』<sup>36)</sup>以降「上上吉」に出世している事がわかる。『役者初子讀』<sup>37)</sup>においては、次のような記述がみえる。

…誠にふと十三年いぜん卯の霜月に、松嶋兵太座へお上りなされてより、一年もお休みなく、此津にて日々に名を上ケ、此たび始めて座本…

新九郎は、享保十九年十一月一日顔見世の『新館女男礎』<sup>38)</sup>から、初の座本をつとめることになった。新九郎の座本は、元文二年の八月まで約四年間続く事となる。その後、大坂を離れた事の無かった新九郎が元文四年十一月の顔見世より京芝居へ上り、中村糸太郎座に抱えられる。京では新九郎を改め、中山新十郎として活動した。「…若殿あべ蔵太郎をかくまひ置、宝せんぎのためくるはへ入込、男達の藝得物…」と評判<sup>39)</sup>にあるように、新九郎の男伊達芸は京芝居でも受け入れられた。しかしながら、「銀主のもめ事にて、おもはず芝居やみ、五月より嵐小六座を助給ひしが、評あしからず、一年の帰新参…」<sup>40)</sup>となり、大坂芝居へ戻る。寛保元年十一月よりは、中村富十郎、中村新五郎らと共に江戸下りする。元文四年から寛保二年頃にかけて、新九郎はこれまでになく自身の活動範囲を広げた。そして、京・江戸から再び大坂芝居へ戻った新九郎の境遇や演技に、明らかな変化が見え始めるのである。

寛保三年十一月の顔見世から延享元年秋頃までの約一年間、中山新九郎と姉川新四郎は再び同座する事となる。新四郎座本でいくつか共演し、延享元年七月十六日上演の『男達後日鑑』<sup>41)</sup>で、これまで新四郎の十八番であった濡髪長五郎の役を新九郎が演じている事が確認出来る。そして、この上演時に新四郎から新九郎へ「黒船」狂言の頭巾と下駄が譲られた。前述したように、この行為は、新四郎がお家芸にまで高めた「黒船」狂言の後継者として、新九郎を選んだという証しなのである。新四郎には姉川菊蔵という養子があり、菊蔵もまた立役とし

て活躍してただけに、家の芸を新九郎に譲った背景には多くの謎が残されている事も確かである。間もなく新四郎は京芝居へ上り、五年後の寛延二年に没する。「黒船頭巾」の継承は、新九郎を上方歌舞伎における立役の第一人者として認めた事にもなり、「男伊達芸」を極めた役者として理解される事となった。その自信と誇りから来たものなのか、或いは大坂芝居を離れて新境地を開いたからなのかは定かでは無いが、その後の新九郎の演技には変化が見られるようになった。『役者桃埜酒』<sup>42)</sup>には次のようにある。

…中山殿は二ノ替り外題の三好長慶の実敵役、口明ケ非人お山のとら七と成、…(中略) …一大一がらにして咽はよし舞臺はよし、続て実悪に成給はゞ音右衛門殿に負給ふまじ、立役の位とかはり、実悪では上上黒吉…

寛保二年十二月十五日初演の『三好長慶廓聰角』で、とら七実は三好長慶を演じた新九郎は、立役というよりは実悪に組み込まれるべきであると評されている。また、宝暦二年一月二十一日初演の『けいせい菅原織』で、山名太郎を演じた新十郎(新九郎)評<sup>43)</sup>には、次のように記されている。

…此役は先年逸風殿、舎丸殿、江戸にては魚楽殿などいたされしげい故、よほどいたされにくからふと、何方でも噂申しておりました、やはり本実をなされませ、此度のお役では実悪の部へ入て評いたそふと存ました所に、去方よりお望二付、やはり立役で評致しました…

傍線部一つ目の「逸風、舎丸、魚楽」とは歌舞伎役者の俳名を示しており、藤川平九郎を始め、いずれも実悪役者として名を馳せた人物である。その実悪役者が演じてきた山名太郎の役を、立役の新九郎が演じた。この事は、宝暦期に入って、立役と実悪の区別化が非常に曖昧になっていた事を顕す事例と言えよう。

そして、双方の位置付けの曖昧さは、宝暦期中頃にはさらに顕著になって来る。『役者一向

一心』<sup>44)</sup>の新九郎評は、以下の通りである。

…此度一蝶殿仕内実悪也、さすれば実悪の部へ出しそふな物、やはり立役へ出したはいかに。成程御尤の御尋、此度一蝶殿役実悪といへば実悪、立役といへば立役、畢竟鬼一が古主の仇をむくはん為のむほんにて、あながち悪の仕内なし、…

一蝶とは新九郎の俳名で、これは宝暦十一年正月十五日初演の『霧太郎天狗酒?』<sup>45)</sup>において霧太郎を演じた時の評である。立役とも実悪とも取れる役どころは、新九郎の芸評には特に多く見られる。それは、新九郎の「立役像」が構築される過程において、初代姉川新四郎から継承した「男伊達芸」に加え、実悪から立役へと転身した初代桐野谷権十郎と長く同座した経緯も大きく関与しているものと思われる。さらには、狂言作者の初世並木正三が登場した事によって、宝暦期における上方歌舞伎のあり方そのものが大きく変化を遂げる事となった。

## 作品にみる立役と実悪の描写

並木正三は、上方を中心に活動した狂言作者である。正三作品に数多く出演した役者に、実悪の初代中村歌右衛門がいる。正三が台頭する以前の「実悪」は、悪事を画策して御家乗っ取りを企むが、どこかに必ず隙を作って立役に正体を見顕されてしまう。そして、最後は呆気なく改心するという流れが常であった。この流れの場合、立役の役柄を創り上げる事は比較的容易である。「勸善懲悪」を行う、従来の「忠実な家老」という立場で充分成り立つからである。しかし、正三の描いた「実悪像」とは、「徹底した謀反人」という設定だった。隙など微塵も感じさせず、極悪非道で計算高い役柄は、観る者を震撼とさせる凄みがあった。御家乗っ取りにとどまらず、ついには世界征服するほどのスケールの大きい悪人を提示したのである。しかし、上述した従来の実悪像から、急激にスケールの大きな悪人が誕生したというよりは、既に確立していた当期の立役に倣う形で、それに匹

敵する「実悪」を創造したとは考えられないだろうか。これまで、新九郎の評判を中心に立役の演技について辿ってきた。さらに詳細な内容を確認する為に、正三の作品中から立役と実悪の描写を追っていく。

『天竺徳兵衛聞書往来』<sup>45)</sup>は、宝暦七年一月二日に大坂の大西芝居で初演された。三好長慶改め赤松則祐には実悪の桐山紋治、天竺徳兵衛には立役の中山新九郎が務めた。

(徳兵衛) エ、嬉しや一へ。我蝦蟇の妙術を以て日本を覆し、唐・高麗を随がへ、我念願を晴らさんと此土へ渡り、蝦蟇の妙術をもつて草薙の御剣を奪い取り、將軍義輝も手にかけた。なれども我尊む蝦蟇の妙術。日本の威勢に恐れ、此身は禁庭へ入込事叶わず。是を防ぐには、辰の年辰の刻に出生の男、又子の年子の刻に誕生の男。此兩人の眼を抉り、犠に供ゆれば治する法有。是迄無念の年月を送りおつたに、今汝親子が臍の尾を見て儀の年に合しは、我大望成就すべき前触。エ、忝ひ。是より大内へ入込、天子・三公・月卿雲客、忝くぼつ降し、我本意を遂げん。ア、ラ嬉しやナア。(則祐) ナ、何と。(徳兵衛) いらざる將軍職を望もふより、大国の為に命を捨ルを有難いと、くたばつてしまおう。(則祐) ム、さ言ふ汝は。(徳兵衛改め四郎) 天草にて討死したる高麗の家臣正林賢が倅。世にこぞつて、七草四郎といふは身が事じやわい。(則祐) 扱は汝が。ト言ふ内、四郎、則祐が首を討、眼をくりぬき、同緑丸が首を取、眼をくりぬき、香炉に入れくゆらし、(四郎) アラ嬉しや。此年月の大願成就。忝ひ。

中入りの場での、赤松則祐と天竺徳兵衛の描写である。將軍義輝の家宝を盗んだ三好長慶は、実は謀反人赤松則祐の仮の名で、船頭に身を替えた手下の天竺徳兵衛を使って御家乗っ取りを狙う。しかし、細川勝元の軍勢に謀反を阻止され、則祐の一子緑丸は討たれる。逃げ切れずに自害を決めた則祐は、徳兵衛に自分達の恨みを晴らすように説くが、則祐と緑丸の眼を生贄に差し出せば妙術を手に入れられると知った徳兵

衛は則祐を殺す。両者の描写を見る限り、新九郎演じる天竺徳兵衛は、赤松則祐を封じ込める実事師であるどころか、謀反人を凌駕する悪事を行っている。身内の仇討ちを本来の目的としている為に、立役として設定されたのであろうが、内容的には実悪に相応する役柄であった事は一目瞭然である。また、妙術やそれに纏わる干支の描写<sup>46)</sup>は、正三作品には欠かせない特色として挙げられる。

さらに四年を経た宝暦十一年一月十五日、『霧太郎天狗酒醺』<sup>47)</sup>が初演された。宝暦八年から十二年まで、正三は大坂角の芝居、中山文七座の座付作者として執筆している。文七は新九郎の養子であり、正三の作品にも端役の頃から出演している事から、文七親子のたつての希望で正三に作品依頼していた可能性もあるのではないだろうか。『霧太郎天狗酒醺』はこの時期の一作として、やはり大当たりを取っている。非人道鉄改め公暁に、実悪の三桝大五郎が立ち、霧太郎に立役の新九郎が立った。

(霧太郎) 一人では中一討たれぬ。本望とげさせてやらふ。味方に付ケ。(公暁) そふ言ふそちわ。(霧太郎) 大千世界を羽に乗せ、日本を魔界になさんと渡たる、大唐の善界が子孫、霧太郎と言ふは我事じやわいやい。(公暁) ヤア。(霧太郎) 我旗下に付くや。いかに。(公暁) 望所の徒党。旗下に加れば。(霧太郎) 功によつて、一つの術も授けてくれう。(公暁) 敵実朝が首、討いでおこふか。ト霧太郎、公暁が肩先の傷を見て(霧太郎) まさしく此傷に食ひ入りしは、万年に近き亀の甲。(公暁) コリヤ最前手裏剣に打ち込し櫛の残り折れ。皮肉に入たよな。(霧太郎) 其方が生れ月日は。(公暁) 建久六年庚申、則申の刻の誕生。(霧太郎) 忝ない。ト公暁が肩口を切て取る。(公暁) これは。(霧太郎) 我術に情なきは高位を恐れ、狗寶の身。源家の重宝に近寄る事叶ず。是を修するには、万年近き亀の甲、申の歳の申の刻の誕生の男子の生血、二色を以て行のふ術有。是さへあれば、源氏の重宝恐れもなし。奪ひ取つて本懐を達する時節到来。エ、、、、、嬉しやな。

先の將軍源頼家の息子である公暁禅師は、現將軍の実朝に追いやられ、書写山に閉じ込められた恨みがあった。その事で、唐からやって来た霧太郎に謀反をそそのかされる大序の場面である。やはり、傍線部にあるように妙術を得るための干支の描写があり、重宝を奪って国を乗っ取るというくだりは『天竺徳兵衛聞書往来』と全く同様である。

明和に入り、中村歌右衛門などが演じる実悪には、この霧太郎の描写のように世界征服を企むレベルの役柄も誕生している。しかし、徹底した「謀反人劇」確立の背景には、中山新九郎を中心とする立役達の、めまぐるしい変遷と発展があった。宝暦期に入り、正三は停滞していた実悪では無く、「男伊達芸」を根底に持つ大坂の立役達に着眼したのである。そして、主君や親の仇討ちという大義名分を持たせながらも、これまでの正攻法では無く、謀反人をも凌駕する卑劣な方法で実悪を追い詰めるという、新たな立役を形成した。並木正三の作品によって完成した立役像は、やがて実悪像の基盤となり、「謀反人劇」において大活躍した「宝暦期の実悪」がついに確立されたのである。

## おわりに

以上、上方における立役と実悪の位置付けについて検討し、新たな見解の可能性を試みた。宝暦期の上方歌舞伎に関する研究は、元禄歌舞伎と比べると未だ十分な考証がなされていないのが現状である。その中でも先ず想起されるのは、狂言作者並木正三の台頭と彼の手によって生まれた「謀反人劇」の確立であろう。実際に、これらの事象は宝暦期における上方歌舞伎の大成に直結する、復興の為の重要な素材であった。一方で、立役は実悪ほどには際立った活躍がみられないという印象が強かった。しかし、当期の立役は宝暦期における「実悪像」の形成に、大きな役割を担っていた事が推察されるのである。

元禄期の坂田藤十郎に代表されるような和事の立役から、次第に実事的な立役が求められるようになり、やがて享保期に入ると、実事の中から「男伊達」を得意とする立役が台頭した。

男伊達芸で一世を風靡したのが姉川新四郎であり、新四郎からその象徴である黒船頭巾を継承したのが、初代の中山新九郎であった。お家芸の「男伊達」を受け継いだ立役の第一人者でありながら、若い時代には実悪から立役に転身した桐野谷権十郎と長く同座し、実悪的な影響も多分に受けていた新九郎は、享保期から宝暦期にかけての「立役」の橋渡しを見事にしてみせたのである。「根底に男伊達芸を残しながらの実悪がかり」という新九郎の芸は、やがて並木正三の手によって新たな「立役像」の確立へと繋がった。

一方、元禄期の初代片岡仁左衛門に始まった上方の実悪は、従前からの研究でも言及されているように、江戸の荒事を取り込んだ「芸としての悪」を舞台上で見せるのが主であったと思われる。元禄期の歌舞伎の有り様そのものが、実悪、立役に関わらず、役者の芸に重きを置いた舞台演出が行われていた事を示している。その傾向は藤川武左衛門や享保期の桐野谷権十郎の時代まで続く。このような実悪の流れから、飛躍的に「謀反人劇」の確立に繋がるような実悪像が形成されたと考える事は非常に困難である。元禄期から享保期にかけて確立された「実悪」は一度終息を迎え、宝暦期において完成された「実悪」は、全く別のルートから発生したものであったと稿者は検証した。それは、初代中山新九郎に代表される、男伊達芸を基盤に持つ「立役」からの影響である。彼らに着眼した並木正三は、実悪としての資質を備えた役者達を、自身の作劇において全く新しい形の立役として生まれ変わらせたのである。正三の描いた立役とは、実悪の企みを凌駕するレベルの悪事を行うというものであった。従来、勧善懲悪型であった立役を、悪には悪で以て懲らしめるといった型の立役へと変化させた。そして、この新たな「立役像」こそが明和以降の「実悪像」の基盤となり、初代中村歌右衛門に代表されるような、かつて無い冷酷で残忍な謀反人が誕生する事となったのではないだろうか。

正三による謀反人劇の確立は、後の近松半二の浄瑠璃へと繋がっていく。正三から半二への影響関係についての考察を深める事は、明和以降の上方演劇史における歌舞伎と浄瑠璃の交流

を解き明かす一助となるであろう。今後は、半二の浄瑠璃に与えた影響も視野に入れながら、正三の手掛けた謀反人劇について更なる検証を進めていきたい。

## 注

1. 『浄瑠璃譜』享和三年刊（『燕石十種』第二所収）大正十六年一月十日発行。
2. 『並木正三一代噺』天明五年刊（『日本庶民文化史料集成』第六卷所収）昭和四十八年発行、三一書房。
3. 『歌舞伎台帳集成』（第九卷所収）昭和六十一年一月三十日発行、勉誠社。
4. 拙稿「並木正三研究－初世中村歌右衛門との関わりから－」（平成十四年三月提出、修士論文）。
5. 内山美樹子氏『並木正三と中村歌右衛門』（『国文学』20. 8号所収）。昭和四十九年六月発行。
6. 鳥越文蔵氏『役柄の分化－元禄時代の推移について－』（『元禄歌舞伎攷』所収）平成三年十月二十一日発行、八木書店。  
\*尚、鳥越氏の論考に準じる形で述べられた中山美和氏「元禄かぶきにおける実悪について」（日本文学研究資料新集9『歌舞伎の世界・美と悪の劇空間』所収）に関しては、山中平九郎を中心に江戸寄りな御論になっている為、上方の有り様にはそのまま流用出来ないものがあると考え、特に参照として挙げる事をしなかった。
7. 上原輝男氏『実悪の本性－悪にかたぶき身が流儀をまなぶべし－』（『國學院雑誌』第85巻11号所収）昭和五十九年十一月発行。
8. 岩井真実氏『実悪考』（『演劇学』第30号所収）昭和平成元年三月発行。
9. 水田かや乃氏『宝暦歌舞伎（上方）』（岩波講座歌舞伎・文楽『歌舞伎の歴史Ⅰ』所収）平成九年十月二十日発行、岩波書店。  
\*水田氏は、「その善ならず悪ならぬ役柄の流れを受けた実悪役者の活躍が、並木正三の謀反人劇に結び付いてくるのである。」と論じられたが、初代中山新九郎が継承した「男伊達芸」はあくまで「立役」の範疇であり、稿者は立役としての新九郎の芸に着目した並木正三が、自身の作劇内において、本格的な「悪」を演じられる立役を形成したものと推察している。
10. 正木ゆみ氏『元禄歌舞伎（上方）』（岩波講座歌舞伎・文楽『歌舞伎の歴史Ⅰ』所収）。
11. 『野良立役舞臺大鏡』貞享四年正月刊（『歌

- 舞伎評判記集成』第一巻所収) 昭和四十七年九月二十日発行, 岩波書店。
12. 『野良關相撲』元禄六年三月刊(『歌舞伎評判記集成』第一巻所収)。
13. 注8前掲論文。  
\* 「従来の研究では, 上方の実悪という藤川武左衛門に注目が集まっていた。ところが, 評判記をみると武左衛門は元禄十四年から十六年頃まで, つまり第一期から第二期へ移る時期を, 公家悪も演じなければ実事も見せていない。…(中略)…上方の「実悪」にとって最も重要な時期が彼の「実悪」においては空白期間であるようなのだ。…」とあり, 岩井氏の論に従う。上方における実悪の創始が藤川武左衛門ではなく, 片岡仁左衛門であった可能性が大きいと稿者は想定する。
14. 『役者万石船』元禄十四年三月刊(『歌舞伎評判記集成』第三巻所収) 昭和四十八年七月二十日発行, 岩波書店。
15. 『役者二挺三味線』元禄十五年三月刊(『歌舞伎評判記集成』第三巻所収)。
16. 『歌舞伎年表』(第一巻) 伊原敏郎, 昭和三十一年八月三十日発行, 岩波書店。
17. 『歌舞伎年表』(第一巻) 所収。
18. 『役者二挺三味線』元禄十五年三月刊。
19. 注8前掲論文。  
\* 上方には大山儀右衛門から小野山宇治右衛門や片岡仁左衛門へとつながるいわば「純粹」敵役の系譜があり, これらが敵役という範疇のなかで相当の人気を得ていた。彼らはやがて元禄十年あたりには江戸の荒事移入の受け皿となる。…(中略)…片岡仁左衛門は荒事を取り入れた代表的な敵役の一人であった。…とあり, 元禄期における上方の実悪像に江戸の「荒事」が組み込まれていた事が想定される。
20. 東晴美氏『享保歌舞伎(上方)』(岩波講座歌舞伎・文楽『歌舞伎の歴史I』所収)。
21. 『役者正月詞』享保十一年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第九巻所収) 昭和五十一年一月二十日発行, 岩波書店。
22. 『役者三蓋笠』享保五年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第七巻所収) 昭和五十年三月二十日発行, 岩波書店。
23. 『歌舞伎年表』(第二巻) 伊原敏郎, 昭和三十二年四月三十日発行, 岩波書店。
24. 『役者春空酒』享保八年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第八巻所収) 昭和五十年八月二十日発行, 岩波書店。
25. 『役者色茶屋』享保二年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第六巻所収) 昭和四十九年十月二十一日発行, 岩波書店。
26. 『役者我身賣』正徳六年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第六巻所収)。
27. 『役者懐相性』宝暦四年正月刊(『歌舞伎評判記集成・第二期』第五巻所収) 平成元年三月六日発行, 岩波書店。
28. 『役者艶庭訓』宝暦二年正月刊(『歌舞伎評判記集成・第二期』第四巻所収) 昭和六十三年十一月七日発行, 岩波書店。
29. 『役者巡炭』明和四年正月刊(『歌舞伎評判記集成・第二期』第八巻所収) 平成二年三月七日発行, 岩波書店。
30. 『浄瑠璃集 上』(『日本古典文学大系』51所収) 昭和三十四年六月五日発行, 岩波書店。
31. 『役者辰曆藝品定』享保九年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第八巻所収)。
32. 『役者美男亥蓋』享保十五年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第十巻所収) 昭和五十一年六月二十一日発行, 岩波書店。
33. 『役者袖香爐』享保十二年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第九巻所収)。
34. 『歌舞伎年表』(第二巻) 所収。
35. 『役者若見取』享保十六年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第十巻所収)。
36. 『役者春子満』享保十七年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第十巻所収)。
37. 『役者初子讀』享保二十年正月刊(『歌舞伎評判記集成』第十巻所収)。
38. 『許多脚色帖』(『日本庶民文化史料集成』第十四巻所収) 昭和五十年十二月三十一日発行, 三一書房。
39. 『役者一会桜』元文五年三月刊(『歌舞伎評判記集成・第二期』第一巻所収) 昭和六十二年十一月六日発行, 岩波書店。
40. 『役者一会桜』元文五年三月刊。
41. 『歌舞伎年表』(第二巻) 所収。
42. 『役者桃埜酒』寛保三年三月刊(『役者評判記集成・第二期』第二巻所収) 昭和六十三年三月七日発行, 岩波書店。
43. 『役者独案内』宝暦二年三月刊(『歌舞伎評判記集成・第二期』第四巻所収)。
44. 『役者一向一心』宝暦十一年三月刊(『歌舞伎評判記集成・第二期』第七巻所収) 平成元年十一月七日発行, 岩波書店。
45. 『歌舞伎台帳集成』(第十四巻所収) 昭和六十二年八月三十日発行, 勉誠社。
46. 諏訪春雄氏『奇想の狂言作者並木正三』(『歌舞伎 研究と批評』7所収) 平成三年六月発行。
47. 『歌舞伎台帳集成』(第十巻所収) 昭和六十一年三月三十日発行, 勉誠社。

## The Position of Tachiyaku and Jitsuaku on Kamigata-Kabuki: the Core of Nakayama-Shinkuro the first

Nao YOTSUMOTO

In Kamigata-Kabuki in the middle of the Edo period, above all from the Horeki to the Meiwa, the actors who played the villain were popular among the audience. As the first case with Nakamura-Utaemon the first, many villainous actors were rising. There was the establishment of Muhonnin-geki as its background. Namiki Shoza the first, who was a Kyougen writer, was setting the role of a villainous criminal and created many climaxes in his family-trouble play. Presently, the role of Jitsuaku in Shoza's work was not remain the rebel that took over the house by the vice feudatory, but grew to a rebel to defeat the country. Enter the Meiwa, the works that Jitsuaku as hero performed. The definition of hero who is Tachiyaku in Kamigata-Kabuki was changed.

On the other side, at the Horeki that Jitsuaku noticed, actors who also play as Tachiyaku had changed their position with the current. I had the assumption that they had established their new position as a new Tachiyaku. So, how was Tachiyaku and Jitsuaku established in their remodelled position from the traditional form?

For consideration of this point, I aimed at the movement of Kamigata-Kabuki's actors, with the core of Nakayama Shinkuro the first.

Tachiyaku and Jitsuaku in the Genroku period blossomed as a show-biz play. Presently into the Kyoto period, Jitsuaku's power stagnated. On the other hand, a Tachiyaku, Otokodate-gei that was established by Anekawa Shinshiro the first, was visiting. Otokodate-gei was succeed by Nakayama Shinkuro the first, and was covered with the core of Kamigata-Kabuki. In this text, I declared that this laid the foundation of Muhonnin-geki in the Horeki period, In the course of time, it connected with the success of Jitsuaku style in Namiki Shoza's work.

Keywords : Tachiyaku, Jitsuaku, Namiki Shoza, Muhonnin-geki,  
Nakayama Shinkuro the first