

上方歌舞伎における京と大坂

——役者絵を手掛かりとして——

北川 博子

天保の改革以前の上方役者絵を考証する場合、上演地が大坂なのか京なのかを迷うことがある。それは、この頃の上方では、役者と劇場との一年契約が成立せず、役者は一年の間を京や大坂を行き来し、同演目の同役を演ずることが多いからである。

この場合、大坂と京との上演の間隔は短く、絵師の画風だけでは考証しきれない。また、二枚、三枚続きなどに複数の役者が描かれている場合でも、一座引越興行では、やはり、上演地の区別ができないのである。

このような「迷い」が生ずる原因は、役者絵の持つ情報量の乏しさにある。基本的な役者絵には、芝居の一場面に役名と役者名が付されているだけである。もちろん「情報量の乏しさ」とは研究する立場からのもので、当時の人々にとっては逆に「不

必要」なものであるうし、第一、我々に便利な文字情報が多ければ多いほど、「絵」としての価値は下がってしまうものである。江戸のように改印の制度がなかった上方役者絵の考証は、絵師の画風、落款などを考慮に入れながら、画面に記された情報と役割番付や絵尺し、評判記などの上演資料を照らし合わせて進めていく。上方役者絵が、「京及び大坂で版行された役者絵」である以上、上演地域も当然、この二都を視野に入れなければならぬことになる。ただし、京と大坂では版行された役者絵の質や量が異なっている。京は大坂に比べて出版された量が極めて少なく、また、合羽摺が多い京では、錦絵の役者絵はさらに少ない出版例となる。そこで、本稿では、大坂で出版された役者絵を通して、当時の上方歌舞伎を考察することとする。

基本的な役者絵には、高札や道標などに意匠的に書かれたものを除いて、上演地の記載が無いのが通例である。しかし、上演地が明確に記載されている役者絵がないわけではない。それは、上方の役者が地方歌舞伎に出動した折の役者絵である。江戸では原則的に江戸の大芝居のものが版行されていたのに対し、上方では大芝居のみならず、中々芝居、子供芝居のものも版行され、地域も地方にまで及ぶ。これは、この頃の役者が京と大坂だけではなく、旅芝居にも多く出勤していた実状を反映しているのである。次に地方興行の一例を挙げてみよう。なお、紙数の都合上、図版掲載は一部に限ったが、所収図録名『甲南女子大学図書館所蔵 上方錦絵図録』は「甲南」、「上方役者絵集成」は「池田」と略記」と作品番号をそれぞれの末尾に付したので、参照にされたい。

- (1) 文政五年三月 金沢川上 近江源氏先陣館 図版1
 「加賀金沢川上芝居於て大当」 「三浦之助 中村鶴助」
 大坂彦国画 利倉屋新兵衛板 甲南170
 (2) 文政五年六月 兵庫 源平布引滝



図版1 甲南女子大学図書館蔵

- 「実盛 中村歌右衛門」 「兵庫ノ芝居に於るて大当り」
 彦国画 本屋清七板 甲南172
 (3) 文政五年六月 宮島 ひらかな盛衰記
 「樋口ノ次良 市川蝦十郎」 芸州宮しま芝居におゐて大当り
 春好齋北洲画 利倉屋新兵衛・井筒屋伝兵衛板 甲南173
 (4) 文政七年二月 萩 楠柯話
 ① 「赤根半七 坂東重太郎」 「萩芝居におひて相勤申候」 「御目
 みへの有かたさに猶御ひるきを希奉りて うれしくも朝日をか
 むや春の旅 岩子」
 浪花国広画 天満屋喜兵衛板
 ② 「三かつ 藤川友吉」 「萩芝居におひて相勤申候」

浪花歌国画 天満屋喜兵衛板

甲南 270

(5) 文政七年三月 名古屋清寿院 越前三国夫婦塚

「色々の花もあれとも深見草 なにはヒイキ蓬中」「尾州清寿院芝居におゐて」「玉矢新兵衛 尾上美雀」

芝国画 本屋清七板

甲南 276

(6) 文政八年九月 堺大寺 義経千本桜

「堺大寺芝居におゐて」「左藤忠信 中村歌右エ門」
寿陽堂とし国画

甲南 350

右の役者絵はほんの一例で、京都・江戸・大坂の三都に次いで歌舞伎が盛んであった名古屋のものはもちろん、金沢、堺、奈良、兵庫、明石、萩、宮島など、西日本を中心に様々な地域のものを見出すことができる。これらの役者絵を版行する第一の目的は、当地で販売することであつたらしい。それは、絵師や版元に殊更「浪花」など、大坂を強調する単語が添えられているものがあることから推測される。もちろん、これらの役者絵は地方だけではなく、上方で留守を守る品員へ対しても販売されていたと思われる。

さて、地方歌舞伎の役者絵と同様な形式で、「京」という地名が明記された役者絵も実は存在しているのである。次に一例

を挙げてみよう。

(7) 文政七年七月 京北 夏祭浪花鑑

「つり舟の三ふ 玉しま磯之丞 市川団蔵」「京四条北側芝居於るて大当りく」

浪花芝国画 秋田屋惣八・未詳版元板

甲南 286

(8) 文政九年三月 京南 絵本太功記

「京四条南側芝居におゐて」「鈴木保市 嵐芳三郎」

多喜川国画

大坂版元天満屋喜兵衛板

甲南 380

(9) 文政九年七月 京北 仮名手本忠臣蔵

「京都四条北側芝居にて」「寺岡平右衛門 嵐橋三郎」

画登軒春芝画

利倉屋新兵衛・未詳版元板

甲南 409

これらの役者絵にある「京」という地名が、地方歌舞伎のもののように、記載されているのが原則なのか、それとも、たまたま記載されたものなのかが問題である。「たまたま」記載されていたものならば、考証の時に生ずる上演地の「迷い」は解消されない。

これに対する疑問を解決するために、次の作品を考察してみたい。

(10) 文政六年十一月 京北 けいせい稚児淵

「京四条北側芝居におゐて」「石川五右衛門 中村歌右三門」

芦幸画 本屋清七・泉理板

甲南256

図版2

芦ゆきの画風から、この作品は文政中期のものとは認めがたい。落款はもちろんのこと、少し荒い筆致は文化期のものである。実際この作品は、文化十四年正月、角の芝居上演の「けいせい稚児淵」のものを再利用、「京四条北側芝居におゐて」と埋木して版行したものである。

このような埋木の例は他にもある。



図版2 甲南女子大学図書館蔵

(11) 文政七年九月 角 鎌倉三代記

① 「佐々木四郎高綱 中村歌右衛門」

春好齋北洲画 本屋清七板

② 「三浦之助 市川団藏」

寿好堂よし国画 本屋清七板

甲南299

①に「京都芝居におゐて」と埋木して文政十一年七月の京北側の芝居上演時に再利用したもの（池田・一卷176）が確認されている。

さらに、次の作品を考察してみたい。

(12) 文政八年十一月 京北 伊賀越乗掛合羽

図版3

① 「池添孫八 中村歌七」「渡辺しづま 小川吉太郎」

春好門人春曙齋北頂画 天満屋喜兵衛板

② 「京都四条北側芝居におゐて 古今大当」「唐木政右衛門

中村歌右衛門」

春好門人春曙齋北頂画 利倉屋新兵衛板 池田・二巻185

この作品は、文政七年閏八月、大坂角の芝居上演の役者絵に、「京都四条北側芝居におゐて 古今大当」と埋木して版行した

図版 3 阪急学園池田文庫蔵

ものである。しかし、渡辺しづま役は京都では市川市蔵で、小川吉太郎は文政七年時の配役のままである。江戸では、人気演目の役者絵は顔の部分を埋木などですげ替えて、再利用する例が多いようであるが、(12)の作品の場合、配役の変更に対する考慮はなく、上演地への配慮のみが見受けられるのである。

右の様な例からも、大坂の版元が大坂と京の上演とを明確に区別する意図を持っていたということが判明する。つまり、大坂の版元にとっては、京の上演は地方歌舞伎と同じ扱いで、原則的には、地名を明記していたわけである。

以上の考察から、上方役者絵を考証する場合、京のものには地名があることが原則なので、地名の記載のない、極基本的な作品は、大坂での上演と判断すべきであるということがわかる。ただし、「原則的に」といったように、例外も見受けられる。

(13) 文政七年七月 京北 夏祭浪花鑑

「つり船ノ三ふ 市川団蔵」「徳兵衛女房たつ 中村三光」

芦ゆき画

甲南 285

右の作品については、地名の記載がないにも関わらず、大坂において、団蔵と三光が三婦とたつ役を演じている上演を見出

すことはできない。この頃の大芝居の上演資料については、役割番付の整理が進んでおり、また、評判記でも確実に役者の足跡を追うことができるので、この作品を(7)と同じ京の上演に取材したものとしか判断し得なかつた。

ただし、次の作品については、疑問が残る。

(14) 文政十年九月 京因幡業師 月雪花吾妻錦絵

① 「けいせい かつお こせ」 「九変化所作事 坂東賽助相勅申候」

むめ国画 本屋清七板

② 「福助 あま 源太」 「九変化所作事 坂東賽助相勅申候」

とし国画 本屋清七板

甲南58

「九変化」とあるので、三枚組の一枚が欠けたものかと思われるが、この作品には地名の記載がない。原則に従うと、大坂での上演ということになるが、それを裏付ける資料を現時点では見出すことができず、番付の存在する京の上演とせざるを得なかつた。ただし、京の番付には「あま」の役名がない。しかも次のような理由で、(13)の作品と同じように考えることに多少の躊躇がある。江戸役者である坂東賽助は、この頃上方の中々

芝居で活躍していた。江戸では、大芝居と小芝居の区別は厳しく、大芝居の役者は決して小芝居へは出演せず、結果、小芝居の役者絵が存在しなかつたようである。しかし、江戸の若手の役者達が上方へ登った折には、修行の場として、積極的に中々芝居へ出勤していた。この頃の中々芝居の役者は大芝居と同様に、京と大坂を行き来し、同演目の同役を演じている場合が多い。しかも、中々芝居の上演資料は、大芝居のもの比べて遙かに少なく、整理も進んでいない。また、役者の動向を追うことのできる評判記も原則として大芝居の役者の劇評である。このように、中々芝居の役者を追うにはかなりの困難が伴い、今後、新たな資料の出現により、(14)の作品の上演地が、大坂に変更される可能性は十分にある。ただし、その時でも、上演年に関してはそれ程誤差がないと思われる。

(13) のような、若干の例外や不安はあるものの、原則的な上演地の表記については明らかになかつたかと思う。つまり、大坂から版行されている役者絵については、地名の記載のないものは原則大坂上演のものと思ふべきであろう。そういった点では、日本の「上方絵」という呼称よりも、欧米で使われる「Osaka Prints」の方が、ある種の得ていると言えるかもしれない。

それでは、このような上演地を区別する意識は、大坂の版元だけにあったものだろうか。それを探るために、三代目中村松江の口上図を二種見ておきたいと思う。松江は女形としては、最も多く役者絵に描かれた人気役者であった。天保四年には、女形の大名跡中村富十郎を襲名して、二代目となり、ますます活躍していくことになる。この松江は生涯何度か江戸へ下っているが、上方へ戻ってきた際に、蟲貞への口上を行い、それが次のような錦絵として残っているのである。

⑤ 文政六年十一月 京北 口上

図版 4

「江戸登り 中村松江」「京四条北側芝居におゐるて」「御目見へ口上 中村歌右衛門引合セ口上は略ス」「高ふはムリ升れどた々今様の申上られ升たる口上にしたがひ升て 一寸申上りやうにムリ升 まづは久々にて御旦那様はじめいづれも御きげんうるはしきおかほを拜し升て有がたふ存升 さて私事はさく年より江戸をもてへ下り しばらくかの地にをき升て相つとめをり升たるところ おかげを持升て打つゞき御評ばんよく 此



図版 4 甲南女子大学図書館蔵

度めでたふ御なごり狂言相つとめ 故郷をさして立かへり升るおりから 兄歌右衛門をはじめあまたの役者衆中 御当地にて御めみへいたされ升るよし これぞ願ふてもなきさいわひと一座の義を相たのみ升て かよふな有がたひおめみへをいたし升るやうにムリ升 したがひ升て御みやげ狂言と任り升て ぶつゝかながら檀の浦兜軍記 あこやの役を相つとめ升やうにムリ升 是又御見ぐるしくムリ升ふなれども 御ひいきとり立と思しめし御かんにん下され升て御らんの程を希ひ奉り升 口上は御たいくつ たゞかへすくも御ひいき之程すみからすみまでずいとねがい奉り升」「常盤なる昔の名には呼はれてもいたら

ぬ芸のまた若みとり 松穂亭三光

寿好堂よし国画 天満屋喜兵衛・有原堂忠兵衛板 甲南255

この作品には、「京四条北側芝居におゐて」と地名が明記されており、京における口上であることは疑いない。版行年も、絵師であるよし国の画風、そして、松江の帰坂時期と口上中の「檀の浦兜軍記 あこやの役を相つとめ」といった文言から、文政六年と容易に考証できる。これと次の口上図を比較見当してみたい。

①6 文化十四年一月 角 口上

図版5

「乍憚御目見江口上」「江戸登り 中村松江」「常盤木の名も相生の高砂の高ふはムリ升れど五葉しやを蒙り升て千代と是より口上を以て申上奉り升 誠に私事先年より御江戸表江罷越升たる所 御ひるきの御陰に寄升て 浜の松風音たえず 御評判に預り いか計難有仕合に奉存升 然レ共元来御当所根生の私ゆゑ 彼方に相勤おり升る内にも 兎角上ミ方なつかしく 古郷恋しき磯馴松 落葉とつもる思ひかときき升て 色も十かへり新参のさかへ久しきひさしくのお目見へを仕升る かよふな悦ばしい義はムリ升ぬ 定て御町中どなた様にも暫くあづまのか



図版5 甲南女子大学図書館蔵

たに執行致升たる事故 芸のしうちもふかみどり今一トしほの色増てもどるであるふと思召もムリ升ふなれども 中々未熟の私 やはり下地の枝ぶりのくせはうさらぬ曲り松 まがりながらのお目見へゆゑ 子の日の小松末長ふひく手あまたの御ひるきのかわらぬ色を住の江の岸の姫松 すみからすみ迄連理のつらりつと志賀から崎のひとつ松 ひとへにねがひたてまつり升「はつ雪やめぐみうれしき松の花」

国広画 綿屋喜兵衛板

甲南26

①6の口上図には、地名の記載がない。そこで、先に検証し

た原則に従うと、大坂での口上ということになる。しかし、何故文化十四年の版行といえるのか。それは、絵師岡広の画風と松江の容貌からの考証なのである。文化末年頃の岡広の画風には未だ堅さがみられる。そして、文化頃の松江を役者絵の中に見ていくと、大変細面に描かれている。これは、上方絵だけでなく、松江が文化十四年に上方へ戻るまでの、江戸での役者絵に顕著に現れる特徴である。それが、文政に入るとやや丸みを帯びた描線で描かれるようになる。これらのことから、文化末年に松江が江戸から大坂へ戻った時の口上であると推定し得るのである。

さて、これら二種の口上を比較してみよう。(15)の口上には、「故郷をさして立かへり升るおりから 兄歌右衛門をはじめあまたの役者衆中 御当地にて御めみへいたされ升るよし これぞ願ふてもなきさいわひと 一座の義を相たのみ升て」とある。つまり、故郷大坂を目指していた松江が、京の顔見世興行に出動していた中村歌右衛門一座と合流した、というのである。ここで、松江は大坂を「故郷」といい、京を「御当地」と区別している。漠然と「上方」と一纏めにし、また、一年の間に何度も往復する京と大坂であっても、役者の中には、明確な区別があったわけである。当然といえば当然のことながら、大坂出身

の松江にとっては、江戸から帰ったとはいえ、京は故郷大坂へ戻る「途中」の場所なのである。それが(16)の口上になると「元来御当所根生の私ゆる」と言い、「故郷大坂」を意識した挨拶となっている。

役者絵を版行していた版元のみならず、役者の意識の中にも、京と大坂を区別する気持ちがあったことが右の二種の口上図から見取ることができるのである。

(三)

さらに、興行の側面からも京と大坂の問題を考察したい。そのために、三代目中村歌右衛門が、一世一代の興行を行った前後の動向に目を向けて見たいと思う。

歌右衛門は、文化文政期の上方を代表する役者であったが、病と足の怪我の悪化から文政八年三月、角の芝居において一世一代の興行を行う。この年度の歌右衛門の動向を役割番付と評判記、役者絵などの資料によって追ってみよう。

文政八年正月十四日より、大坂角の芝居において二の特狂言「傾城百万国」、大切所作事「日本新玉九尾化」の幕が開く。この興行は評判もよく大入りが続いたが、持病と江戸で痛めた

足の怪我の悪化を理由に、仕方なく同月晦日切にて休みになった。この頃このような休演が重なり、役者を続けることに不安を持った周囲との相談の結果、歌右衛門の引退が決まり、二月八日には一世一代の興行を行う旨の口上看板が出た。やや体調が回復した歌右衛門は、同月十七日から再び二の替狂言へ出勤している。ただし、体力の必要な丸変化の所作事を勤めるため、「傾城百万国」の高橋作十郎役を市川助十郎と小川吉太郎にスゲさせて、三十日まで勤めたのであった。この頃には一世一代に際しての摺物を作製している。

さて、一世一代の演目は、「寿式三」「風流叢猿」「義経腰越状」「彦山権現誓助剣」「一谷嫩軍記」で、三月六日が初日であった。当代第一の人気役者の引退興行である。道頓堀の賑わいは相当なもので、いろは茶屋は暖簾や提灯のみならず、お茶子の前垂れまでも揃いにし、芝居の表方や勘定場、その他業屋方の皆々も、更には、出入りの者までが揃いの着物を着た。これらは全て歌右衛門の張り込みで、「さすがは大立者」と皆が感心したという。興行自体も大入りで、「一世一代」と明記した役者絵が数多く版行されている。歌右衛門は、「義経腰越状」の三の口で鬨斗目に麻模様の袴姿で、同座の役者や門弟達と舞台へ登場、一世一代の口上を行った。この時の口上の文言は、

春好斎北洲の描く役者絵（甲南326）で読むことができるが、その中に「イヤ／＼あれはあのやうに一世一代して又二三年の内に出るで有ふと思召御方もムリ升ふが 中々大坂へは出升ぬ たびへは式三年も参るつもりでムリ升 又々出るやうなさやう なみじゆくな私でもムリ升ん」とあり、固い決意を轟貫へ表明したのであった。これは、一世一代が、実は客寄せのための「嘘」ではないか、と訝っていた人々へ対する弁明だったのであろう。しかし、この興行中にも歌右衛門の病が起こり、三月十七日から休演せざるを得なくなった。全快の様子が見えた四月二日から「寿式三」を取って「姫小松子の日遊」の看板を出し、十一日から再び幕を開けたのである。この興行も大入大繁盛で、四月晦日を千秋楽として、日出度く浪花の舞台納めとなった。しかし、この「一世一代」は口上にもあるように、あくまでも大坂でのことで、歌右衛門はこの後、五月には京の四条北側芝居に登り、大坂の二の替に出した「傾城百万国」と切狂言「堂島救人浜」へ出演している。芦ゆき描く、この時の口上図（池田・一卷239）も残っており、そこには大坂での一世一代について、「誠に私儀当春以来大坂表にて芸等相勤升処 毎々病氣に取合相休候へ共 少々快よく相成ますれば出勤仕升を 親類弟子とも大キにいたはりくれ 夫てはからだかたまらぬと申 大

阪芝居は此狂言限に御暇乞いたすべしとのすゝめゆへ皆／＼の言葉に随ひ 大阪表芝居義は先以御暇乞芸相勤 名も加賀や市兵へと相改申候」と述べている。この口上は、引き続き京でも一世一代をするのではないかと心配する鼻眞の心配を払拭する意図もあつたのであろう。しかし、大坂では引退し、名も素人の加賀屋市兵衛と改めた歌右衛門が、続く口上で「然ル処御当地様御義は是迄も年来格別に御鼻眞被為成下 冥加至極難有奉存升に付 御機嫌御窺申上度当芝居へ不相替不調法成芸等相勤入御覧升」と述べているのである。つまり、少なくともこの時点では京で引退する意志は全くなかつたようである。いつもと変わらぬお取り立てを願っているのである。

その後、九月二十一日初日の堺大寺芝居の「義経千本桜」に出演、(6)の役者絵はこの時のものである。この興行途中に「御殿場」を抜き、「姫小松子の日遊」を付けて続演した。

そして、この年の暮れの顔見世には、再び京へ登り、「伊賀越乗掛合羽」に出動して大当りをとっている。この時の役者絵が、前年の役者絵に地名を埋木してた版行した(12)の作品である。続いて、文政九年の正月、二月も同じく京北側芝居へ出動、三月には堺宿院芝居へ下っている。

さて、この後の歌右衛門は、一世一代の興行から僅か一年余

りしか経っていない大坂中の芝居の益替の舞台へと立つことになる。再勤を待ち望んでいた北辺の鼻眞から「此人かけ」という歌が贈られ、大変流行したという。これへのお返しの意味を込めてか、歌右衛門からは「ねち梅」という歌開きがなされた。この歌詞は管見の限り、二種の役者絵に載っており、他に薄物の流行歌としても売り出されたようである。早稲田大学演劇博物館所蔵の『許多脚色帖』に貼られている。次に挙げるのは、梅国画の役者絵である。

(17) 文政九年七月頃 見立

図版 6

「中村歌右衛門」「再勤に付新歌調の図」「ねちむめ 笑わんせ
そしらんせ 秋咲梅があるならば 梅玉二度と出やせまひと
ふたとてきかしたは いろ／＼団で吹風の 扇にこまつてあつ
かまし あせと恥とのかき秋から また出るわけをせめてま
あつと 手をつけ節つけて 此三味線で歌右衛もん」

寿暁堂 梅国画 本屋清七板

甲南404

一世一代の口上で「又々出るやうなさやうなみじゆくな私でもムリ升ん」と大見得を張った歌右衛門であつたので、「再勤」には相当の抵抗があつたのだらう。「あせと恥とのかき秋から」



図版 6 甲南女子大学図書館蔵

とある点が興味深いところである。

また、この時には次のような玩具絵も版行された。

⑱ 文政九年七月頃 玩具絵（着せ替え）

図版 7

「新板 中村歌右衛門 再勤 大当り きせかえ姿」「いづれも袖の二すしの所をきりあけ 手を出す也」「本手の内をほりてそれ／＼にもたすへし」「五右衛門」「此刀官兵へにもたす」「ゆあがりすがた」「此団ゆあがりにもたす也」「竹中官兵衛」「此しゆもく五右衛門にもたす」「官兵衛かづら」「兵助のかづら」「かけち兵助にもたす」「地かづら」「石川五右衛門」「寺子屋



図版 7 甲南女子大学図書館蔵

兵助のすがた」

有楽斎画 綿屋喜兵衛板

甲南 400

これは、再勤となる中の芝居の前狂言「木下陰狭間合戦」での石川五右衛門と竹中官兵衛、切狂言「極彩色娘扇」での寺子屋兵助の役を着せ替えの玩具として版行したものである。これらを切り取って、紙の着せ替え人形として遊ぶわけであるが、役者絵の余白部分には、遊び方の解説が施されている。ここには「新板 中村歌右衛門 再勤 大当り きせかえ姿」とあり、

このような玩具絵にも「再動」を待ち望んでいた蝋頁の様子が垣間見えるのである。

文政八年から九年の益替狂言までの歌右衛門の動向を考察してみると、大坂での一世一代と、京や堺へ出演する気持ちには一線を画した気持ちを含み取ることができる。これは、今日でも、襲名興行は都市ごとに行う習慣が残っていることから無理解されよう。

以上、天保の改革以前の役者絵を通して、京と大坂の区別といった観点で上方歌舞伎の様子を考察してきた。冒頭にも述べたが、この頃の上方では、役者と劇場の一年契約が成立せず、それが原因で、役者評判記の従来の形態、つまり、京・江戸・大坂の三巻三冊形式が崩れ、京大坂を纏めて上下二冊にするなど、京と大坂の区別が見えにくくなった時期でもある。しかし、役者絵を版行する版元にしても、役者にしても、興行のあり方にしても、依然二都を区別する意識はあったのである。それでは、これらを区別する根底にあるものは何なのだろうか。それは、各地の蝋頁への配慮であろうと思われる。大坂の版元は、原則大坂での上演に基づいて役者絵を版行していた。京や地方歌舞伎の役者絵は、例外的な商売だったのであろう。今日の我

々から見ると、大坂での役者絵をそのまま他の地域の上演時に販売しても、何の支障もないように思われる。しかし、埋木という安易な方法とはいえ、わざわざその地の地名を入れることで、御当地の蝋頁への挨拶としたのではないだろうか。

これらの意識は、版元だけではなく、役者の中にもあった。松江の口上をみても、故郷大坂の蝋頁を大切にすることを同じ上方とはいえ、他所で出演する挨拶では、自然その内容に異なりが生じている。これは、他所の蝋頁を軽んじるという意味ではない。他所には他所の礼儀があるだけである。

そして、この区別の意識は、実は興行の仕組みにも存在した。評判記は役者ごとの芸評で、役者の一年の動向を見るには便利な資料であるが、京と大坂を単なる上演劇場の違いとしか見ななくなる恐れがある。さらに、この期には京の歌舞伎の独自性が薄れてしまった時期でもあった。それが、今日の我々から京と大坂を区別する意識をなくしてしまったのであろう。

しかし、右のような考察を重ねると、各地の蝋頁と密接に結びついていた役者の姿が窺える。今後は、大坂はもちろんのこと、京を含めた他の地域での上方役者の活躍にも目を向けていきたい。