

梅野井秀男と関西新派の周辺・再説

後藤隆基（立教大学）

【要旨】

1930年代、大阪・角座に拠点を構えていた関西新派は、松竹の白井松次郎に見出された女形の梅野井秀男（1905?～1973?）を中心に人気を博した。しかしながら、梅野井については、従来の研究ではつぶさに検討されてこなかった。瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男」全3回（『演劇界』1984年9～11月）が備わるが、

梅野井自身の回想（安部豊「初春関西の芝居見物」『演芸画報』1934年2月）によれば、広島で生まれて5歳で役者になり、旅回りをしたあと、名古屋での興行中に新橋演舞場社長の川村徳太郎に見出されて新橋演舞場に出演。紆余曲折を経て、白井松次郎の手引きで大阪道頓堀にたどり着いたという。

梅野井秀男という女形は、いつ、どのように生まれ、いかに新派というジャンルの一角を占めたのか。本発表では、梅野井が中央劇壇に進出する契機となった名古屋時代（1932年6～9月）に焦点を当て、その実態と同時代劇壇における位置づけを検討してみたい。

キーワード：新派、関西、梅野井秀男、1930年代

1. はじめに

1930年代、大阪道頓堀の角座に拠点を構えた劇団「関西新派」は、松竹の白井松次郎に見出された女形の梅野井秀男（1906～1973）を領袖に一世を風靡したが、梅野井や関西新派については、従来の演劇研究で看過されてきた。それは、たとえば、1936（昭和11）年12月、東京の歌舞伎座で関西新派を観た初代喜多村緑郎が「梅野井、といふのはやつぱり檜舞台の代物ではない」¹と断じたように〈二流〉の印象が強かったためでもあろう。活動の場が関西中心だったこと、戦時下から戦後にかけての凋落や不遇、晩年の消息不明な点なども無関係ではあるまい。いつしか姿を消し、歴史に埋もれてしまった数多の人びとのなかに梅野井秀男という女形も佇立している。

しかし、いつときにもせよ、道頓堀を熱狂させたことに少なからぬ言及はあり、その背景として大阪という場の特性も無視できない問題である。

梅野井秀男が、劇壇における地歩を固めた昭和初期。梅野井の、ジャンルとしての〈関西新派〉（広義としての関西における新派）という枠組みを視座とした事蹟については、拙稿「昭和初期の関西新派と梅野井秀男という女形」（細井尚子編『「東アジアにおける舞台性大衆娯楽のグローバル化を巡って」論文集』立教大学アジア地域研究所、2023年3月）で概観を試みた。しかし、あくまでも調査・研究の入り口に立ったにすぎず、検討すべき課題は山積している。また、梅野井の唯一まとまった評伝として、瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男」全3回（『演劇界』1984年9月～11月）が備わるが、出自や生涯、具体的な芸態などにかんして、不分明の事柄があまりに多い。

梅野井秀男という女形は、いつ、どのように生まれ、いかなる過程を経て、新派というジャンルの一角を占めるにいたったのか。本稿では、前稿を土台としながら、記述の重複を恐れずに情報の整理と補足をおこない、梅野井の実態と同時代劇壇における位置づけを改めて検討してみたい。

2. 瀬川與志による評伝の検討——出自と幼少期

梅野井秀男の生涯を知るうえで、今日もっとも参考になるのは、瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男」全3回（前出）である。この瀬川なる人物は、梅野井と面識があり、比較的近いところにいた記者などの可能性が高い²。一例を挙げれば、関西新派が瓦解し、松竹から離れた梅野井が大阪の鶴橋で自身の一座を旗揚げしたときに「わざわざさがして行」（「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（下）」

¹ 喜多村緑郎『新派名優喜多村緑郎日記』第3巻、八木書店、2011年、175頁。1936年12月13日条。

² マキノプロダクションで脚本を担当していた瀬川與志と同一人物か。瀬川與志『マキノプロダクション・事始』（白川書院、1977）を参照。そうだとすると、梅野井との関係などは今後の調査を期す。

『演劇界』1984年11月)き、梅野井から直接話を聞いているようなのだ。

そこで、本稿では瀬川による梅野井秀男論を素材に検証し、梅野井の実態に迫る足がかりとしたい。梅野井の出自についてとくに詳しく記されているのは、連載2回目(『演劇界』1984年10月)である。以下、前掲した拙稿と重複する部分もあるが、改めて梅野井の幼少期をたどってみよう。

梅野井秀男の実父は、大阪・御霊文楽座の人形遣い、吉田玉七とされる。母は広島花街の名妓で土地の顔役の妾だったが、寿座(小網町)に巡業に来ていた玉七を見染め、二人のあいだにうまれたのが、のちの梅野井秀男である。瀬川は生年月日を記していないが、杉岡文楽編『俳優大鑑』(歌舞伎書房、1936年、176頁)によれば、梅野井は1906(明治40)年12月26日生まれ。この頃、吉田玉七を名のっていた文楽座の人形遣いは不明³。

いわば罪の子の誕生に玉七は窮地に追い込まれるが、長年彼の最良だった赤木清太郎という小網町在の袋物職人の夫婦が子どもを引き取り、養子に迎えた。赤木夫妻の恩に報いるため、梅野井は生涯、本名を赤木秀男⁴としていたという。

実父玉七から踊りの手ほどきを受け、千代千兵衛という芸名がついて、わずか五歳何カ月かで色物一座の座長の子として楽屋に出入りしていた秀男は、十二歳で梅里香司の芸名で、改めて朝鮮から満州地方を地盤に巡業する新派劇団の上置きになって行く先々で人気が出ていた。／吉田興行社と専属契約を結んだ秀男の梅里香司は、まず芦辺劇場で人気を呼んでいた久保田清一座へ別看板の美貌の娘形というキャッチフレーズで加入した。これがすぐ客評判を呼んだ。⁵

のちに梅野井は『演芸画報』の編集者、安部豊に対して「広島で生れて五歳で役者になりましてから旅から旅を廻つて」(安部豊「^{初春}関西の芝居見物」『演芸画報』1934年2月)いたと語っており、瀬川の記述と概ね符合する。

さて、この梅里香司に目をつけたのが、景山言兵衛⁶という興行師。九州で剣劇の梅沢昇一座を育てあげ、浅草の常打ち劇団として成功に導いた実績をもつ景山⁷が、梅里を引き抜いて「梅乃井秀雄」⁸と名を改めて一座を持たせ、自身の養子にしたらしい。

³ 二代目吉田玉造が若年時に玉七を名のっていたが、1889年に二代目玉助を襲名。1906年に二代目玉造を襲名し、翌1907年に没している。後述のように、梅野井秀男は幼少期に「実父玉七から踊りの手ほどきを受け」(瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男(中)」『演劇界』1984年10月)たというから、その場合、計算が合わない。今後の調査を期す。

⁴ 日本演劇協会編『演劇年鑑(昭和十八年版)』(東宝書店、1943年)によれば、本名は「赤木秀雄」。

⁵ 瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男(中)」前出。

⁶ 瀬川與志は「景山権兵衛」としているが、『美術と趣味』(1937年11月)に掲載された梅野井秀男との連名の広告には「景山言兵衛」とあり、本稿では後者をとった。

⁷ 瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男(上)」『演劇界』1984年9月。

⁸ 瀬川與志は「梅野井秀男」としているが、1932年6月以降の名古屋巡業時には「梅乃井秀雄」を名のっており(1932年6月12日付『新愛知』朝刊の広告等)、それを新橋演舞場の川村徳太郎が「梅野井秀

おそらく 10 代後半から 20 代前半であったろう。そのあたりの経緯について、瀬川は「別の機会に譲る」⁹と留保したものの続稿はない。

ともあれ、これを端緒に景山言兵衛のもとで梅野井秀男（梅乃井秀雄）一座が始動。九州で巡業を重ねて人気を得たのち、1932（昭和 7）年 6 月に「突如現る女形界の巨星梅乃井秀雄一座¹⁰」（6 月 12 日付『新愛知』朝刊の「演芸案内」広告）という惹句を掲げて名古屋に登場したのだった¹¹。瀬川は、梅野井の名古屋時代にまったくふれていないが、この名古屋での興行によって、梅野井は、東京進出という一大転機を迎えることになる。

ただし、梅野井の出自と幼少期にかんして、瀬川の記述といささか異なる説もある。すなわち、同時代紙には以下のように記されている。

広島生れで誕生の時に父を亡ひ、五歳の時に京城の親戚へ貰はれたが、彼の生家は興行師で土地の花柳界にあつたのと、幼少の時から友達も女の子ばかりでお人形様ごっこや、飯事をして遊んだ内気な天性が彼を「女らしく」した第一歩で、京城に来てから芝居心がある処から龍山の芝居で『寺子屋』の小太郎に借りられたのが初舞台で、川上貞奴が朝鮮で『うしほ』を出した際には富弥役に借りられその後種々な劇団に投じて廿年、様々な苦勞をしつくし、或る時は活動の声色弁士に身を落し「女の声」で得た給料で自分の劇団の軍用金を作つたりした〔略〕
（無署名「どんな髪も自由に結ぶ 川村社長が掘出した女形」『読売新聞』1932 年 11 月 22 日）

この記事の内容と瀬川説は微妙な重なりとずれがある。それらを対照し、個別具体的な事柄を実証していくことで、梅野井の歩みが見えてくるのではないか。たとえば、諸説あるなかでも「五歳」という年齢が何かしらのターニングポイントになっている。くわえて、瀬川説の「十二歳で梅里香司の芸名で、改めて朝鮮から満州地方を地盤に巡業する新派劇団の上置きになつた」と話と、上に引いた『読売新聞』記事における京城での初舞台や川上貞奴との共演等のエピソードは関連がありそう。そうした調査を通して、単に日本国内の〈地方〉という問題にとどまらず、1920～20 年代の東アジア文化圏にひろがる日本演劇の水脈をたどることができるかもしれない。

男」と改めさせたというから（無署名「どんな髪も自由に結ぶ 川村社長が掘出した女形」『読売新聞』1932 年 11 月 22 日）、景山のもとにきた当初は「梅乃井秀雄」であったと考えられる。

⁹ 瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（中）」前出。

¹⁰ 国立劇場調査養成部調査資料課近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表 名古屋篇』第 16 巻（八木書店、2022 年）にも紹介されている。

¹¹ 名古屋時代のラインナップ等については、拙稿「昭和初期の関西新派と梅野井秀男という女形」（細井尚子編『「東アジアにおける舞台性大衆娯楽のグローバル化を巡って」論文集』立教大学アジア地域研究所、2023 年 3 月）でふれている。詳細については今後の調査を期す。

3. 見出された梅野井秀男——東京進出と前進座への参加

梅野井が「先年名古屋で演てゐるところを新橋演舞場の社長さんと新橋の河辰中さんに見出されて演舞場に出たので御座います」（安部豊「^{初春}関西の芝居見物」『演芸画報』1934年2月）と語ったように、彼の役者人生で大きな転回点となったのは、地方巡業中の名古屋で新橋演舞場社長の川村徳太郎に見いだされたことであろう。

芸妓屋の河辰中の兄にあたる桑名の人が、この梅野井を古くから最良で、川村に推薦した処、その前から幸四郎の支配人堀倉吉氏から梅野井の話を聞いてゐた川村社長、名古屋で公演中の梅野井の舞台をわざ／＼見に行き、芸者役で色っぽい処に惚れ込み、芸者を抱へるやうに連れ帰り前進座に詰め込んだ訳。（無署名「どんな髪も自由に結ぶ 川村社長が掘出した女形」前出）

上の記事によれば、川村徳太郎は、新橋で知られた芸妓屋の河辰中や七代目松本幸四郎の番頭で興行師だった堀倉吉¹²らを通じて、あらかじめ梅野井の評判を知っており、名古屋へ足を運んでいた。川村の手で新橋演舞場と専属契約を結んだ梅野井は、前進座創立2周年興行（新橋演舞場、1932年11月）に特別加入し¹³、東京デビューを果たすこととなる。このとき梅野井の舞台を初めて観た村松梢風は、以下のように述べている。

此の時すでに梅野井のあらゆる価値は決定してしまつた。賞讃する者は極度に賞讃し、排斥する人は口を極めて罵倒するといふ結果だつた。つまり、彼の長所も短所も遺憾なく發揮し、或ひは曝露してしまつたといふ点に於て、むしろ痛快なくらい個性を發揮し得たと云つていい。（「梅野井秀男論」『演芸画報』1933年4月）

梢風は「技巧を超越した、本質的に女性になり切る女形であ」り、「あの肉体から発散する異常なる色情的感覚」をもって「大多数の看客を一と眼で魅了した原因は主として其処にあるのだ。と同時に、一部の劇通をして顰蹙せしめた理由も其処にある」（同前）とつづける。具体的な例を挙げると『マダム X』（仲木貞一作・演出）の蘭子が「旅館で湯上りの化粧、結髪までやり、女の仕科を長襦袢に着物をじだらくに引か

¹² 安藤鶴夫『巷談本牧亭』（桃源社、1963年）に「古い芝居の興行師で、七代目・幸四郎を持ては日本中を巡業した男である」とあり、1950年1月に三越名人会をはじめた。

¹³ のちに渥美清太郎が「伊勢路をうろついていたのを、演舞場の川村徳太郎が拾い出して前進座に加え、それから大阪へ行つて、一足とびの人気者になった。それだけの腕はたしかにあったが、この人がまた色気満々で、しかも大酒呑みだった」（「おんながた」、内外タイムス社編『粹人酔筆続』日本出版共同株式会社、1953年、194頁）と回想している。

けた姿で曲線をふんだんに出すのが見もの、たゞ余り仕科をしすぎる癖があり亀松の女中相手の身の上話では殊にひどく、また長々しくもある。先づ珍しい俳優の一人と云へる」(小林「前進座 新橋演舞場見物 弱さが不足の「人間飢餓」」『読売新聞』1932年11月20日夕刊)といった具合に、女性を表現するうえでの濃やかな動きが、良くも悪くも目についた。

梅野井は翌月も新橋演舞場で前進座(12月1日初日)に参加。さらに二代目市川小太夫の新興座に参加して、江戸川乱歩原作の『陰獣』(小納戸容脚色、早瀬亘演出、12月11日初日)で、ヒロインかつ真犯人の小山田静子を演じて好評を博す¹⁴。

昨年〔1932年—引用者注〕の暮、前進座と組んで彗星の如く現れたるものに、梅野井秀男あり、とても女になりきつて居る。五体からエロを発散すると云ふ評判であつた。前進座の時にも梅野井の評判に引かされて見物に出かけた。小太夫の新興劇に居残つたので、又二度見物した。今度見えたら又出かけてみよう。

(下村宏『非常時漫談』四條書房、1933年)

東京での梅野井秀男にかんする批評を総括すると、女性を表現する巧さと蠱惑的なエロティシズムを現出する身体性によるキツチュな芸態が注目を集め、ファンやリピーターを獲得していった様子がうかがえる。東京以前からレパトリーであったらしい『マダムX』の蘭子、田村西男が梅野井のために書き下ろした前進座での『女の選んだ道』の女髪結、そして『陰獣』の小山田静子のように、上述したような自身の特質が際立つ演目に恵まれていたといえるだろう。

その後、梅野井は浅草公園劇場での「常盤新劇団」旗揚げ興行(1933年7月13日初日)に主演する。当時の広告に「日本一の名女形・至芸／梅野井秀男一座」(『読売新聞』1933年7月13日夕刊)なる惹句で喧伝され、泉鏡花原作『滝の白糸』(服部秀脚色、伊藤晴雨舞台装置)などを演じている。

さらに松竹からの依頼を受け、前進座の大阪・浪花座興行(1933年8月)にも帯同。瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男(上)」(『演劇界』1984年9月)が、前進座の大阪初出演への特別加入という地点から書き起こされているように、このことが、梅野井が道頓堀で人気を獲得するうえでの踏切板となった。

しかし、新橋演舞場と専属契約を結んでいたにもかかわらず、梅野井が無断で浅草や大阪の舞台に出たことが川村徳太郎の怒りを買ひ、それがために「新橋演舞場と松竹との間に紛擾を生じさせ暫く九州地方を廻」(安部豊「^{初春}関西の芝居見物」前出)る羽目になった。「専属はありがたいが、年二三度では一座の者も困」(同前)る、というのが梅野井の理屈ではあったが、以後、1938(昭和13)年に川村徳太郎と和解して

¹⁴ 拙稿「昭和初期の関西新派と梅野井秀男という女形」(前出)で紹介している。

再び新橋演舞場の専属となるまで¹⁵、大阪に拠点を構えることになる。

このように、前進座への特別加入を契機に、梅野井は大阪劇壇における地歩を固めていくのだが、それを決定づけたのが「関西新派」の結成である。

4. 関西新派の結成と展開

道頓堀で頭角を現す梅野井に注目したのが、松竹の白井松次郎だった。白井は、梅野井を軸に据えた新たな一座を組織した。これが関西新派である。角座を拠点に活動を展開した劇団としての関西新派のはじまりは、1934 年 1 月の角座興行と措定することができる。梅野井をはじめ、新派や新劇、映画など多彩な出自をもつ俳優陣——都築文男、山口俊雄、汐見洋、五月信子、瀧蓮子らが新たな一座を組織した恰好であった。なかでも、新派草創期から児島文衛や初代村田正雄に師事し、喜多村緑郎や小織桂一郎らの成美団に所属していた都築文男は別格だった。1924（大正 13）年に都築は「関西新派劇」を結成し、座長となっているが¹⁶、同年 6 月末に成美団が松竹と「絶縁」したという報道があるから¹⁷、関西新派劇への流れは、その影響もあったにちがいない。

そんな都築が梅野井と双璧となるのだが、井上正夫門下で新声劇などの新派やマキノ・プロダクションなど映画でも活動した山口俊雄¹⁸、築地小劇場設立に参加し、劇団新東京から劇団東京を経て P.C.L 映画製作所に所属したばかりの汐見洋¹⁹、新劇、新派（主に関西）、映画で活躍し、高橋義信と近代座を結成していた五月信子、築地小劇場を経て築地座に参加した瀧蓮子……など、まさに「混成旅団劇」（安部豊「^{初春}関西の芝居見物」前出）の呼称が相応しい多彩な座組であり、そこに期待が寄せられていた。

のちに松竹新喜劇のスターになる藤山寛美も、1935（昭和 10）年 1 月の角座、関西新派の『人斬供養』（瀬川春郎昨）で子役として正式な初舞台を踏んだという²⁰。寛美の父が新派俳優の藤山秋美であり、寛美という芸名の名づけ親が花柳章太郎だったことも知られている（なお、子役として起用したのは都築文男であり、寛美は都築に師事した²¹）。

この年の年間回顧記事は、関西新派について以下のように記している。

¹⁵ 無署名「七年前の古証文復活 梅野井 演舞場専属に」『読売新聞』1938 年 7 月 22 日夕刊。

¹⁶ 『日本人名大辞典』（講談社、2003 年）の「都築文男」の項。

¹⁷ 無署名「成美団が松竹と絶縁」『読売新聞』1924 年 7 月 2 日。

¹⁸ 『日本映画俳優全集 男優編』（キネマ旬報社、1979 年）の「山口俊雄」の項。

¹⁹ 『日本人名大辞典』（同前）、『日本映画俳優全集 男優篇』（同前）の「汐見洋」の項。

²⁰ 三田純市「藤山寛美・笑いのエッセンス」（『現代』1976 年 1 月）では、藤山寛美はそれより以前の 4 歳頃、名古屋を拠点に活動していた新派俳優の父・藤山秋美を訪ねた際に、秋美の意向で『侠艶録』の劇中劇「重の井子別れ」で初めて舞台に立ったという寛美の直話が紹介されている。国立劇場調査養成部調査資料課近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表 大阪篇』第 8 卷（八木書店、1993 年）も参照。

²¹ 関西新派における都築文男の重要性については、大川達雄「道頓堀 5 座（22）関西新派」（『朝日新聞』1985 年 8 月 13 日朝刊）の藤山寛美の直話も参照されたい。

正しくは何と云ふのかしらないが一般にかう〔関西新派と一引用者注〕呼ばれてゐる一座が今年の正月角座に生れ、同じ俳優で同じ小屋で今年一年中大入を続けたと云ふ新記録、一座の人々は誰が座頭かしらないが梅野井秀男、山口俊雄、中田正造、都築文男、笈川武夫、瀧蓮子、進藤英太郎と云ふ人々、出し物の特徴は梅野井ものが毎回一つあるだけで只の新派、持ち味は大衆読物そのまゝで兎に角一ヶ月休んだだけで、此長期興行、まアはたから見れば奇蹟である。これが興行道の常道かもしれないが。

（升屋治三郎「関西劇壇の回顧」『芸術殿』1934年12月）

正式な命名のタイミングは詳らかでないが、先述した「混成旅団劇」は、徐々に「関西新派」の呼称が一般へ流布していったとおもわれる。重言ながら、その支柱的役割を担ったのが、梅野井秀男だった。梅野井は道頓堀で多くの支持を集めたが、ことに村松梢風は梅野井を非常に最良にし、興行があれば大阪、京都、神戸にも足しげく通い、時には「長谷川伸や土師清二を向うに廻して、ある宴会の席上で議論を闘はすこと数時間に及んだ」（藤妻浩平「大阪見聞記」『文藝春秋』1935年7月）こともあったという。

また、当時の関西新派および梅野井秀男の位置をたしかめる上で看過できないのが、六代目尾上菊五郎が私費を投じて開設（1930年）した日本俳優学校の附属劇団——日本俳優学校劇団との合同公演である。日本俳優学校劇団が大阪での初公演（大阪歌舞伎座、1935年12月）を実現したのち、翌年6月に第2回公演を角座でおこなうにあたって課された条件が、劇団の単独でなく、関西新派との合同という形だったようだ²²。筋書に掲載された角座側の「口上」を引く。

関西唯一の新派劇団と、尾上菊五郎の俳優学校劇団との協同出演！ 関西新派は創立既に三年の夏を迎へる人気劇団、今度は三ヶ月振りの帰阪公演であり、俳優学校は校長尾上菊五郎をはじめ、斯界の権威者達によつて、芸術創造の基礎的訓練を修めた若人達の集ひです。両々相俟つて、六月劇壇に颯爽澆刺の気を注入する唯一の新陣容です。²³

渥美清太郎は、当時の状況について以下のように述べている。

昼夜二回で、双方が一つづゝ出し物をするのだが、梅野井のほうが中心だったことはいうまでもない。いま〔1950年時点—引用者注〕梅野井は田舎まわりに凋落

²² 渥美清太郎『六代目菊五郎評伝』（富山房、1950年）および同『芝居五十年』（時事通信社、1956年）を参照した。

²³ 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第8巻、前出、572頁。

してしまつたが、その頃は「雪之丞変化」で当てゝ、道頓堀の人気をしょつていた。俳優学校劇団もそこへ乗じて、うまい企画さえ立てたなら、新しいものゝ育つ大阪のことだから、新国劇式に物になつたにちがいないのだが、指導者なり監督なり演出者なりとして附いて行つた人に、それだけの考えも度胸もなかつたので、こゝでも宙ブラリンの存在になつてしまつた。(渥美清太郎『六代目菊五郎評伝』富山房、1950年、236頁)

渥美はまた「梅野井のほうはむろん新派一点張りだし、俳優学校のほうは、現代劇や翻訳物ならこなせるが、新派の芸などはわからないから、合同といつても梅野井といっしょにやることはできない。〔中略〕梅野井との取合せ上、俳優学校のほうは髻物を要求されるのだが、本格的な歌舞伎はむろんできない。やむなく綺堂物などの新歌舞伎でごまかす」(『芝居五十年』時事通信社、1956年、142頁)と指摘する。さらに彼らは、6月から7月にかけて3回の合同公演をつづけるが、俳優学校劇団側と梅野井とのあいだに十分なコミュニケーションがとれていなかった。それを知った渥美が両者の間を取り持とうとしたが、結局劇団の大阪公演は失敗に終わり、学校じたいも1936(昭和11)年で閉校となってしまう。そんな中で渥美が梅野井について「芸は少し臭い代りに、たまらないほど色気のある女形」(『芝居五十年』前出、143頁)と評しており、やはり当時の大阪を代表する位置づけにあったことは留意しておきたい。

かように順風満帆にみえた梅野井であるが、瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男(中)」(『演劇界』1984年10月)によれば、1937(昭和12)年に異変が起きたという。同年3月²⁴、大阪歌舞伎座で東京新派による「新派創立五十年祭」(2日～26日)が催され、それにあわせて角座でも同様の興行をおこなった(2月1日～23日)。とくに、吉屋信子の新聞連載小説「良人の貞操」(『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』1936年10月～1937年4月)を両者が揃って舞台化し、東京は川村花菱が脚色して初代水谷八重子が主演、関西は中井泰孝が脚色して梅野井秀男が主演するという東西競演が実現した。世評は梅野井に軍配を上げたものの、角座の「口上」に梅野井が出ることを拒否し、以来、挙動がひどく我儘になった、というのである。

その後も角座では関西新派の興行がおこなわれていくのだが、1937(昭和12)年10月8日付『大阪毎日新聞』には「過去四ケ年間、道頓堀角座で根強い地盤を持つてゐた梅野井秀男、都築文男、中田正造らの「関西新派」も座員の不統制と上演脚本のマンネリズムから去る九月興行〔9月17日～27日〕を最後として一時休演の形式で解散工作に入つた」という記事が載った²⁵。楓井金之助編『昭和十四年版国民年鑑』(国民新聞社、1938年)の1937年12月20日の記事として、以下の記載がある。

²⁴ 瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男(中)」(『演劇界』1984年10月)には「2月」とあるが、『近代歌舞伎年表 大阪篇』第8巻(前出、614、616頁)によれば、3月の誤り。

²⁵ 引用は『近代歌舞伎年表 大阪篇』第8巻(前出、638頁)に拠る。

梅野井秀男等を中心とした関西新派は今秋笈川武夫、寺田靖夫等の脱退によつて解散したが今度梅野井を中心とする関西新派を形成し、新春角座に拠つて更生の旗挙げをする事に決定、その陣容に辻野良一と中田正造外新顔六名が馳せ参ずることになった。

そして、12月31日初日、角座に関西新派が帰ってくる（1938年1月16日千穂楽）²⁶。団員の入れ替えによつて劇団の再生を図り、梅野井の存在感が増したとみることもできよう。第二次関西新派への転換とでもいうべきだろうか。1月19日初日の興行では、映画界を引退した川田芳子らが新加入²⁷。梅野井は「関西新派のスターとして道頓堀の人気を独占し、名実共に「西の花柳章太郎」として、たまに来阪する本物の花柳章太郎をも圧倒するほどの素晴らしい勢ひ」（北林透馬「浅草へ来た梅野井秀男」『演芸画報』1938年9月）と評されるほどに声価を高めていくのである。

一方で、同年9月の角座は「新旧合同」と称して、嵐吉三郎、中村成太郎、阪東寿之助ら歌舞伎俳優、松竹キネマの栗島すみ子ら映画俳優が関西新派とともに舞台に立ち、口上には「新劇団創立に何卒絶大の御後援の程お願い申上ます」²⁸とある。翌月以降もこの新旧大合同劇が継続するが、そこに梅野井の名はなく、河合武雄門下の女形として知られた若宮里路が配役されているから、梅野井の代わりであつたろうか。10月興行から藤山寛美が子役として屢々クレジットされるようになるのも見逃せない²⁹。さらに11月には市川小太夫と市松延見子を新たに迎え³⁰、12月からは梅野井秀男がひさしぶりに参加し³¹、ますます勢いを盛んにしていった。

しかし、瀬川興志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（下）」（『演劇界』1984年11月）の記すところによれば、1940（昭和15）年1月興行の最中、若宮里路とのあいだに問題が起き、梅野井は舞台上で失態を晒す羽目に。それが白井松次郎の逆鱗にふれ、謹慎処分を受けたらしい。たしかに、翌月から梅野井の名は消えるが、同年6月の中座における新旧合同劇で再び登場し³²、以降この一座は角座から中座に拠点を移した。

が、同年9月興行を最後に梅野井の名はまたしても消えてしまう。1941（昭和16）年2月の中座、新旧合同劇が「劇団新体制を目指して陣容一新、内容強化を遂げ」³³たとき、梅野井はそこにいない。同年5月から角座に戻った新旧合同劇には梅野井も帰

²⁶ 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第8巻、前出、653頁。

²⁷ 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第8巻、前出、659頁。

²⁸ 引用は『近代歌舞伎年表 大阪篇』（第8巻、前出、696頁）に拠る。

²⁹ 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第8巻、前出、697頁。

³⁰ 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第8巻、前出、705頁。

³¹ 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第8巻、前出、711頁。

³² 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第9巻、八木書店、1994年、85頁。

³³ 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第9巻、前出、127頁。

り、舞台に立つ機会もあるが、同年 10 月の中座で新旧合同劇が「厚生劇」と改名し、「座員一同は更に演劇報国の決意を新たに致し内容充実の劇団として御目見得いたす事」³⁴となる。関西新派とその周辺から展開していった演劇にも戦争の色が濃厚に現れていく。以降、厚生劇の舞台にも時折、梅野井の姿がちらつくものの、もはや劇団の支柱的存在ではなくなっていたとおもわれる。

関西新派という劇団の実質的な終焉はいま詳らかにしえないが、日本演劇協会編『演劇年鑑（昭和十八年版）』（東宝書店、1943 年）の梅野井の項には「梅野井秀男劇団座長」とあり、戦時下の梅野井は自身の劇団を率いていたことがわかる。また、映画俳優の市川男女助と組んで、ミスワカナ・玉松一郎や平和ラッパ・日佐丸らの漫才とともにショウに出ていたともいわれる³⁵。

5. 結びにかえて

戦後の梅野井は、往時の栄光からは遠く離れた日々を送っていたようだ。

昔九州で一緒だった役者や弟子たちの間を廻り、大阪や兵庫県下の寄席まがいの小さい劇場を拾うように打って廻っていた。尼ヶ崎の劇場では、半身不随で言語障害を起して、寝たまま養父景山を特別にライトバンをチャーターして劇場から劇場へ運びながら、『男の花道』や『雪之丞変化』で楽屋泊りの本意ない役者ぐらしをつづけていたが、景山の死後は、養母とも別れ、専ら、新世界から飛田の元赤線地帯などを住いに、ヒロポンを追いかけるからだになっていた。（瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（下）」『演劇界』1984 年 11 月）

上に引いた記述が、具体的にいつ頃の出来事かは定かでない。しかし、1950 年代に「今は九州あたりで、悲惨な旅興行をつづけているらしい」（渥美清太郎「おんながた」、内外タイムス社編『粹人酔筆続』日本出版共同株式会社、1953 年）だの、「小倉市香春口四丁目杉山方で花柳三五郎に就き舞踊の稽古をするとの記事が、新九州と新関西の記事になったのが、師走に入ってからのことだ」（高谷伸「現代の歌舞伎俳優」を一見して）『演劇界』1956 年 2 月）だのと、九州に移って細々と活動している様子が垣間見えるものの、評判は芳しくなかった。

1973（昭和 48）年に 68 歳で世を去ったといわれるが³⁶、晩年は華やかなりし関西新派の時代と比すれば懸隔甚だしいものであったと想像される。

梅野井秀男にとって、東京や大阪はもちろん、九州、名古屋など地方をめぐる

³⁴ 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第 9 巻、前出、164 頁。

³⁵ 瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（下）」『演劇界』1984 年 11 月。

³⁶ 瀬川與志「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（下）」前出。

た時間の変転は、いかなる道だったのか。1930年代における栄光の実態と、その前後の苦境を明らかにしていくことが、梅野井秀男論の確立につながることはいうまでもない。

梅野井ばかりではない。関西新派やその周辺で複合的な「新派」なるジャンル編成の基盤をなし、人気を涵養した大阪道頓堀という場——新派と旧派（歌舞伎）が合同し、諸ジャンルが混淆することの珍しくない土壌において、どんな俳優、どんな一座（劇団）が、どんな演目を上演していたのか。さらには各時代の九州、名古屋なども含めて、具体的な群小劇団や個別の俳優の動向にかんしては研究の目が届いていないのが現状である。

本稿では、梅野井秀男と関西新派をひとつの素材に設定したが、歴史の表にあらわれる俳優や劇団さえも総体がみえない状況に鑑み、今後踏査していくべきは、小さく単純な事実をひとつひとつ積み重ねていくことだろう。そのうえで鳥瞰図をしめしつつ、個別の事例を検討する方途を摸索していきたい。

主要参考文献

- 渥美清太郎『六代目菊五郎評伝』、富山房、1950 年
- 同「おんながた」、内外タイムス社編『粋人酔筆続』、日本出版共同株式会社、1953 年
- 同『芝居五十年』、時事通信社、1956 年
- 安部豊「^{初春} 関西の芝居見物」、『演芸画報』、演芸画報社、1934 年 2 月
- 安藤鶴夫『巷談本牧亭』、桃源社、1963 年
- 大川達雄「道頓堀 5 座 (22) 関西新派」、『朝日新聞』1985 年 8 月 13 日朝刊
- 楓井金之助編『昭和十四年版国民年鑑』、国民新聞社、1938 年
- 北林透馬「浅草へ来た梅野井秀男」、『演芸画報』、演芸画報社、1938 年 9 月
- 喜多村緑郎『^{新派名優} 喜多村緑郎日記』第 3 巻、八木書店、2011 年
- キネマ旬報社編『日本映画俳優全集 男優編』、キネマ旬報社、1979 年
- 国立劇場調査養成部調査資料課近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表 大阪篇』第 8 巻、八木書店、1993 年
- 同編『近代歌舞伎年表 名古屋篇』第 16 巻、八木書店、2022 年
- 後藤隆基「昭和初期の関西新派と梅野井秀男という女形」、細井尚子編『「東アジアにおける舞台性大衆娯楽のグローカル化を巡って」論文集』、立教大学アジア地域研究所、2023 年 3 月
- 下村宏『非常時漫談』、四條書房、1933 年
- 杉岡文楽編『俳優大鑑』、歌舞伎書房、1936 年
- 瀬川與志『マキノプロダクション・事始』、白川書院、1977 年
- 同「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男 (上)」、『演劇界』、演劇出版社、1984 年 9 月
- 同「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男 (中)」、『演劇界』、演劇出版社、1984 年 10 月
- 同「天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男 (下)」、『演劇界』、演劇出版社、1984 年 11 月
- 高谷伸「「現代の歌舞伎俳優」を一見して」、『演劇界』、演劇出版社、1956 年 2 月
- 日本演劇協会編『演劇年鑑 (昭和十八年版)』、東宝書店、1943 年
- 藤妻浩平「大阪見聞記」、『文藝春秋』、文藝春秋社、1935 年 7 月
- 升屋治三郎「関西劇壇の回顧」、『芸術殿』、四條書房、1934 年 12 月
- 三田純市「藤山寛美・笑いのエッセンス」、『現代』、講談社、1976 年 1 月
- 村松梢風「梅野井秀男論」、『演芸画報』、演芸画報社、1933 年 4 月

梅野井秀男與關西新派的周邊・再論

後藤隆基（立教大學）

【摘要】

1930 年代，在大阪角座建立據點的關西新派，以松竹的白井松次郎所發現的女形（旦角）梅野井秀男（1905？～1973？）為中心博得了觀眾的喜愛。然而，在關於梅野井的過往研究成果中，並未對其進行深入探討。雖然瀨川與誌在其文章《天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男》（全三回、刊於《演劇界》1984 年 9～11 月）中有相關資料，但遺憾的是，梅野井秀男的出身、生平和藝術風格等方面多有未釐清之處。

根據梅野井自己的回憶（見安部豐「初春關西的戲劇觀賞」、《演藝畫報》1934 年 2 月），他在廣島出生，5 歲時成為演員，參加巡回演出後，於名古屋演出時被新橋演舞場的社長川村德太郎發掘，併在新橋演舞場表演。經過一番周折，在白井松次郎的指引下，來到了大阪道頓堀。

關於梅野井秀男這位女形演員，是何時以及如何被塑造的，如何在新派中佔據一席之地的？本文將聚焦梅野井進入中央劇壇的契機，即名古屋時代（1932 年 6～9 月），探討其實際狀況及在當時劇壇的定位。

關鍵詞：新派、關西、梅野井秀男、1930 年代

一、序論

1930 年代，以大阪道頓堀的角座為據點的「關西新派」劇團，雖曾由松竹的白井松次郎發掘的女形（男旦）梅野井秀男（1906～1973）為領袖風靡一時，但梅野井和關西新派卻在至今為止的戲劇研究中受到忽視。這或許是因為它們給人留下了強烈的「二流」印象，例如初代喜多村綠郎在 1936 年 12 月，於東京歌舞伎座觀畢關西新派時所斷言的那般：「此位梅野井，果真不是檜舞台（一流劇場）的傢伙」¹。而其活動地區以關西為中心、自第二次世界大戰期間至戰後的凋零和不遇，以及晚年的消息不明等，也應該與此有關。在不知何時會失去蹤跡、埋沒於歷史的眾多人物裡，梅野井秀男這位女形也佇立其中。

然而，儘管只有一時，他們令道頓堀陷入狂熱之事也曾多被提及，並且大阪作為其背景，此一場域之特性亦是無法忽視的問題。

梅野井秀男在昭和初期於劇壇站穩了腳跟。筆者在拙作中，²試圖概觀了梅野井以作為戲劇流派的「關西新派」（廣義上所指在關西的新派）之結構為視角的事蹟。不過，那也僅僅是站到了調查、研究的入口處，應當探討的課題仍是堆積如山。另外，雖已具有梅野井唯一完整的評傳——瀨川與志的〈天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男〉全三回（《演劇界》，1984 年 9 月～11 月），但關於其出身、生平和具體的藝術形態等，依然存在太多不明確的事情。

梅野井秀男這位女形是何時、如何誕生的？他歷經了怎樣的過程，以至於佔據了新派這個流派的一角？本文將以先前的論文為基礎，不畏懼重複記述地進行資訊的整理與補足，希望嘗試重新探討梅野井的實際狀態，以及他在同時代劇壇上的地位。

二、瀨川與志所著評傳之探討——出身與幼年時期

在了解梅野井秀男的生平方面，現在最有參考價值的是瀨川與志的〈天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男〉全三回（前述）。此名為瀨川之人物，很有可能是與梅野井見過面，曾在離他較近的地方待過的記者等。³舉例而言，在關西新派瓦解後，梅野井離開松竹，並於大阪鶴橋揚旗創立自己的劇團之時，瀨川似乎是「特地前往找尋」梅野井，⁴並直接聽到了他的講述。

因此，本文希望以瀨川的梅野井秀男論為素材進行考證，將之作為逼近梅野井實際狀態的立足點。對梅野井的出身有特別詳細記述之處，是在連載的第二回（《演劇界》，

¹ 喜多村綠郎：《新派名優 喜多村綠郎日記》第 3 卷（東京：八木書店，2011 年）。頁 175，1936 年 12 月 13 日條列處。

² 後藤隆基：〈昭和初期的關西新派與女形「梅野井秀男」〉，細井尚子編《「東亞大眾藝術型態的全球在地化新思維」論文集》（東京：立教大學亞洲地域研究所，2023 年 3 月）。

³ 與在牧野製作公司擔任編劇的瀨川與志是否為同一人物？參照自瀨川與志《牧野製作公司・開端》（白川書院，1977）。若假定是如此，針對此人與梅野井的關係等部分，便期待今後的調查。

⁴ 瀨川與志：〈天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（下）〉，《演劇界》（1984 年 11 月），演劇出版社。

1984 年 10 月)。以下雖也有與前述之拙作重複的部分，不過還是試著重新追溯梅野井的幼年時期。

梅野井秀男的生父被認為是大阪・御靈文樂座的傀儡師吉田玉七。其母親雖然是廣島花街的名妓，也是當地權勢人物的妾室，但她對來到壽座（小網町）巡演的玉七一見鐘情，於兩人間誕生的即是後來的梅野井秀男。瀨川雖沒有記載到梅野井的出生年月日，不過根據《俳優大鑑》⁵記載，梅野井出生於 1906（明治 40）年 12 月 26 日。在此時期，以吉田玉七作稱的文樂座傀儡師身份並不明確。⁶

罪惡之子的誕生，可說是令玉七被逼入了窘境，然而多年來一直身為其後援者的小網町袋物匠人赤木清太郎夫婦將孩子收作了養子。據說為了報答赤木夫妻的恩情，梅野井一生都使用赤木秀男作為他的本名。⁷

秀男接受來自父親玉七的舞蹈啟蒙，取千代千兵衛為藝名，年僅五歲幾個月便作為色物（雜耍表演）一座（團）的座長之子出入舞台後台。這樣的他在十二歲時，又改以梅里香司之藝名，重新成為以朝鮮和滿洲地區作為巡演據點之新派劇團的特邀主演，於所到之處都具有了人氣。／與吉田興行社簽訂專屬合約後，梅里香司首先以別樣招牌美貌之娘形作為宣傳標語，加入了在蘆邊劇場博得人氣的久保田清一座。這很快就引發了觀眾的好評。⁸

梅野井後來對《演藝畫報》的編輯安部豐如此講述，「我在廣島出生，從五歲成為演員後，便不斷巡迴各地演出」，⁹此與瀨川的記述大致相符。

接著，是一位名為景山言兵衛的演出經理看中了這位梅里香司。¹⁰景山曾於九州培育出劍劇的梅澤昇一座，具有帶領此座作為淺草的常演劇團邁向成功的功績。¹¹據聞這樣的景山挖角了梅里，將他改名為「梅野井秀雄」¹²，並讓他擁有了一個劇團，把他當作自己的養子。而這可能是梅里十歲後半至二十歲前半之間的情況，關於這部分的經過，

⁵ 歌舞伎書房，1936 年，頁 176。

⁶ 第二代吉田玉造年輕時曾以玉七作稱，但在 1889 年襲名為第二代玉助。1906 年，他襲名為第二代玉造，並於隔年（1907 年）逝世。如同後述所提，梅野井秀男在幼年時期「接受來自生父玉七的舞蹈啟蒙」（瀨川與志〈天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（中）〉《演劇界》，演劇出版社，1984 年 10 月），因此在這樣的情況下，時間計算並不相合。期待今後的調查。

⁷ 若根據日本演劇協會所編之《演劇年鑑（昭和十八年版）》（東寶書店，1943 年），其本名為「赤木秀雄」。

⁸ 前揭瀨川與志，1984 年 10 月。

⁹ 安部豐：〈初春 關西觀劇〉，《演藝畫報》（1934 年 2 月號），演藝畫報社。

¹⁰ 瀨川與志雖然記作「景山權兵衛」，但《美術與趣味》（1937 年 11 月）所登載的梅野井秀男聯名廣告中記有「景山言兵衛」，本文取用了後者。

¹¹ 瀨川與志：〈天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（上）〉《演劇界》（1984 年 9 月），演劇出版社。

¹² 瀨川與志雖然記作「梅野井秀男」，但在 1932 年 6 月以後的名古屋巡演時，他以「梅乃井秀雄」自報為名（1932 年 6 月 12 日《新愛知》早報的廣告等），據說是新橋演舞場的川村德太郎將之改為「梅野井秀男」（無署名，〈無論何種髮型皆能自由結綁 川村社長發掘出的女形〉，《讀賣新聞》，1932 年 11 月 22 日），因此可推想出梅野井當初來到景山下時，應為「梅乃井秀雄」。

瀨川雖以「留待別的機會再談」¹³進行保留，然而並無後續文稿。

不論如何，以此作為線索開端，梅野井秀男（梅乃井秀雄）的劇團在景山言兵衛的手下開始活動。在九州反覆巡演而獲得人氣後，1932 年 6 月，他們打著「突然出現的女形界巨星 梅乃井秀雄一座」¹⁴的標語於名古屋登場。¹⁵瀨川雖完全沒有觸及到梅野井在名古屋的時期，但正是因為在名古屋的演出，梅野井才迎來了進軍東京的一大轉機。

不過，關於梅野井的出身和幼年時期，也存在與瀨川的記述稍具差異的說法。換言之，在同時代的報紙中有著以下記載。

生於廣島，誕生時亡失了父親，五歲時雖被京城（首爾）的親戚領去，但他的原生家庭是興行師（舉辦商業性表演的人）、處在當地的花柳界，且自幼時起，他的朋友也盡都是女孩子，會玩玩偶、扮家家遊戲等，此般靦腆的天性是使他變得「像女人」的第一步。來到京城後，因他抱有對戲劇的興趣之心，被在龍山演出《寺子屋》的劇團借以飾演了小太郎，此為其首次登台。當川上貞奴在朝鮮演出《潮》時，他被借以飾演了富彌一角，此後，他投入各種各樣的劇團，二十年來嚐盡艱苦，有時還淪為活動寫真（無聲電影）的聲色（模仿聲音、說話方式）辯士（解說員），將藉「女聲」所賺得的薪資用來籌備自身劇團資金（略）¹⁶

這篇報導的內容與瀨川的說法有微妙的重疊和偏差。透過將它們進行對比，並逐步證實具體的事項，應該就能漸漸看清梅野井的歷史脈絡。舉例而言，即便存有諸多說法，但「五歲」這個年齡似乎都在其中成為了某種轉折點。此外，在瀨川的說法裡提及的「十二歲時，又改以梅里香司之藝名，重新成為以朝鮮和滿洲地區作為巡演據點之新派劇團的特邀主演」這段話，與上方所引用《讀賣新聞》報導中記載梅野井在京城的首次登台、和川上貞奴的合演等軼事似有關聯。通過這樣的研究，也許能夠不單單停留於日本國內的「地方」的問題，還得以追溯至 1920 年～20 世紀於東亞文化圈中擴展的日本演劇的發展脈絡。

三、被發掘的梅野井秀男——進往東京與參加前進座

如同梅野井所講述的：「過去在名古屋演出時，我受到新橋演舞場的總經理及新橋的河辰中先生發掘，因而登台於演舞場」¹⁷，應該就是在進行各地巡演的名古屋被新橋演舞場總經理川村德太郎發掘一事，成了他演員生涯中的重大轉捩點。

¹³ 前揭瀨川與志，1984 年 10 月。

¹⁴ 6 月 12 日《新愛知》早報的〈演藝指南〉廣告。國立劇場調查養成部調查資料課近代歌舞伎年表編纂室編著的《近代歌舞伎年表 名古屋篇》第 16 卷（八木書店，2022 年）中也有介紹。

¹⁵ 關於名古屋時代的演出陣容名單等，在前揭拙作中也有觸及。相關詳細訊息還期待今後的調查。

¹⁶ 無署名：〈無論何種髮型皆能自由結綁 川村社長發掘出的女形〉，《讀賣新聞》（1932 年 11 月 22 日）。

¹⁷ 前揭安部豐，1934 年。

藝妓屋河辰中的兄長是桑名人，他老早就是這位梅野井的支持者。在他剛向川村推薦梅野井後不久，之前就已從幸四郎的經理人堀倉吉先生那兒聽說梅野井之事的川村總經理便特地前往觀看了梅野井於名古屋公演中的舞台演出，迷上他飾演的藝妓妖媚之處，遂如雇傭藝妓般將他帶回，就這樣塞入了前進座。¹⁸

根據上面的報導，川村德太郎是透過新橋著名的藝妓屋河辰中，以及第七代松本幸四郎的總管，同時亦為興行師的堀倉吉等人，¹⁹預先知曉了梅野井的評價，才前往了名古屋。藉川村之手與新橋演舞場簽訂專屬合約的梅野井，特別加入了前進座創立兩周年的演出（新橋演舞場，1932 年 11 月），²⁰並以此完成了在東京的出道。當時初次觀看梅野井舞台演出的村松梢風，敘述如下。

此時已經決定了梅野井的各種價值。結果是讚賞者給予極度讚賞，排斥者則窮盡口舌地批評。也就是說，他的長處和短處皆毫無遺憾地進行發揮，或者說曝露，就這一點，反倒可以說是幾近痛快地發揮了他的個性。²¹

梢風接續表示，「他是個超越技巧、從本質上完全成為女性的女形」，帶著「從那副肉體散發出的異樣情色感」，「他之所以能讓大多數觀眾一眼便沈迷，其原因主要便在於此。同時，讓部分戲劇通感到不快而雙眉緊蹙的理由也在於此」。²²舉具體例子來說，比如《X 夫人》（仲木貞一編劇、導演）中的蘭子「連在旅館泡湯後的化妝、束髮也做了出來，值得一看的是其展現女性之舉止，透過慵懶地將和服披至長襦袢（和服內衣）上的風姿來大量顯露曲線。只是他有過度表現姿態的習慣，尤其在以龜松的侍女身世的一段中格外嚴重，還顯得冗長。可稱其為珍奇的演員之一」²³，從所述狀況來看，梅野井在表現女性形象這方面上的濃烈動作，無論好壞皆引人注目。

次月，梅野井也在新橋演舞場參加了前進座演出（12 月 1 日首演）。並且，他還參加了第二代市川小太夫的新興座，於江戶川亂步原作的《陰獸》（小納戶容改編，早瀨亘導演，12 月 11 日首演）中飾演女主角兼真兇的小山田靜子，並博得了好評。²⁴

去年（1932 年，筆者注）的年末，與前進座合作、如彗星般出現的就是梅野井秀

¹⁸ 前揭無署名，1932 年。

¹⁹ 在安藤鶴夫的《巷談本牧亭》（桃源社，1963 年）中寫有「他是位古老戲劇的演出經理，而在有了第七代幸四郎後，他是巡演了全日本的男人」，在 1950 年 1 月時，他開始了三月名人會。

²⁰ 後來渥美清太郎回想道：「演舞場的川村德太郎將當時徘徊於伊勢路的他拾選而出，並把他加入前進座，之後他前往大阪，一躍成了當紅人物。此人雖確實具有這般程度的手腕，卻又滿具情色氣息，而且還是位酒徒。」（〈女形〉，內外 Times 社編著《雅士醉筆續》，日本出版共同股份有限公司，1953 年，頁 149）

²¹ 村松梢風：〈梅野井秀男論〉，《演藝畫報》（1933 年 4 月），演藝畫報社。

²² 同註 21。

²³ 小林：〈前進座 新橋演舞場觀戲 弱度不足的「人間飢餓」〉，《讀賣新聞》（1932 年 11 月 20 日夕刊）。

²⁴ 前揭拙作中有此部分介紹。

男，此人相當徹底地成為了女性。評論稱其自全身散發出色情氣息。梅野井在前進座時，我也是被他的評價吸引而前去觀賞的。由於他留在小太夫的新興劇中演出，所以我又二度進行了觀賞。若下回還能看到的話，再前往一見吧。²⁵

總結關於在東京的梅野井秀男的評論，可以窺探出他是藉由對女性的巧妙表現，以及顯現蠱惑的情色身體性所呈現出的庸俗而受到矚目，並且獲得了粉絲及回頭客。在梅野井來東京前似乎就已經是常備劇目的《X 夫人》中的蘭子、田村西男為梅野井新寫並於前進座演出的《女人挑選的道路》中的女髮結（梳髮），以及《陰獸》中的小山田静子——就如這些角色一般，梅野井或許可以說是受惠於上述這類凸顯其自身特質的劇目。

之後，梅野井在「常盤新劇團」於淺草公園劇場的創團演出（1933 年 7 月 13 日首演）中擔任主演。在當時的廣告裡，他被冠以「日本第一的名女形・至藝／梅野井秀男一座」（《讀賣新聞》1933 年 7 月 13 日夕刊）的標語進行了宣傳，並演出了泉鏡花寫作的《瀧白絲》（服部秀改編，伊藤晴雨負責舞台裝置）等作品。

接著，梅野井接受松竹的委託，也偕同參與了前進座在大阪浪花座的演出（1933 年 8 月）。正如瀨川與志的〈天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（上）〉（《演劇界》1984 年 9 月）是由梅野井特別加入前進座的初次大阪公演開始起筆那般，這件事成了梅野井在道頓堀獲得人氣的起跳板。

然而，儘管梅野井與新橋演舞場簽訂了專屬契約，他卻仍然未經許可，擅自登上淺草和大阪的舞台，這惹來了川村德太郎的憤怒，他也因此落到了「新橋演舞場與松竹間產生紛爭，暫於九州地方進行巡演」²⁶的地步。即便梅野井的理由是「專屬雖令人感激，但一年只有兩、三次的演出，也會令劇團成員感到困擾」²⁷，不過此後一直到 1938（昭和 13）年與川村德太郎和解並再次成為新橋演舞場的專屬之前，²⁸他都在大阪設立據點。如上所述，以特別加入前進座為契機，梅野井於大阪劇壇鞏固了地位，然而決定這些的是「關西新派」的成立。

四、關西新派的成立與開展

在道頓堀嶄露頭角的梅野井，吸引了松竹的白井松次郎的注意。白井組織了以梅野井為核心的新劇團，此即關西新派。作為以角座為據點展開活動的劇團，關西新派的起始可假定為 1934 年 1 月在角座的演出。以梅野井為首，具有新派、話劇、電影等多彩出身的演員陣容——都築文男、山口俊雄、汐見洋、五月信子、瀧蓮子等人組織成了新的劇團。其中尤以都築文男為別具一格，他從新派草創期開始師從兒島文衛和初代村田正雄，曾隸屬於喜多村綠郎和小織桂一郎等人的成美團。都築於 1924（大正 13）年成立

²⁵ 下村宏：《非常時漫談》（東京：四條書房，1933 年）。

²⁶ 前掲安部豐，1934 年。

²⁷ 前掲安部豐，1934 年。

²⁸ 無署名：〈七年前的古契據復活 梅野井 成為演舞場專屬〉，《讀賣新聞》（1938 年 7 月 22 日夕刊）。

「關西新派劇」並成為了團長，²⁹不過在同年 6 月底，因有報導記載成美團與松竹「絕緣」³⁰，這對他走向關西新派劇之流向無疑有所影響。

這樣的都築雖然和梅野井成為了雙璧，不過在此之外，也有像是在井上正夫的門下，於新聲劇等新派、牧野製作公司等電影中都有過活動的山口俊雄；³¹參加了築地小劇場的創立，從劇團新東京歷經劇團東京，最後加入了 P.C.L 電影製片廠的汐見洋；³²活躍於新劇、新派（主要在關西）和電影中，並與高橋義信一同成立了近代座的五月信子；經歷築地小劇場後參加了築地座的瀧蓮子……等人，此般多彩的劇團演員構成與「混成旅團劇」³³的稱號完全相配，人們也對此寄與了期待。

據說後來成為松竹新喜劇明星的藤山寬美，也在 1935（昭和 10）年 1 月關西新派於角座上演的《人斬供養》（瀨川春郎編劇）中，作為兒童角色迎來了正式的初次登台。³⁴已知寬美的父親是新派演員藤山秋美，而寬美這一藝名的命名者為花柳章太郎（另外，任用他為孩童角色的人是都築文男，寬美曾經師從於都築）³⁵。

關於關西新派，這一年的年度回顧報導是如下記述的。

雖不曉得正確說法為何，但一般被如此（指關西新派，筆者注）稱呼的劇團，是在今年正月於角座誕生，並以同批演員、同一戲棚創下了今年一年都持續滿座的新記錄。雖不知一團之中以何者為首，但有梅野井秀男、山口俊雄、中田正造、都築文男、笈川武夫、瀧蓮子、進藤英太郎這些人。此團的節目特點只有每次會出現一個梅野井的橋段，他們僅只是個新派，風格就同大眾讀物那般。無論如何，此團只休息了一個月，此長期演出從旁看來就是個奇蹟。雖然這也可能是興行道中的常規。³⁶

雖然正式命名的時間點並不詳細，但普遍認為前述的「混成旅團劇」是慢慢以「關西新派」的稱呼向一般大眾流傳開來。雖為重複講述，但擔任其支柱角色者即是梅野井秀男。梅野井在道頓堀獲得了許多支持，尤其村松梢風非常追捧梅野井，若有演出，他不論大阪、京都、神戶都會頻繁來去，據說有時還會發生「以長谷川伸、土師清二等為

²⁹ 《日本人名大辭典》（講談社，2003 年）的「都築文男」一項。

³⁰ 無署名：〈成美團與松竹絕緣〉，《讀賣新聞》（1924 年 7 月 2 日）。

³¹ 《日本電影演員全集 男優編》（電影旬報社，1979 年）的「山口俊雄」一項。

³² 前掲《日本人名大辭典》、前掲《日本電影演員全集 男演員篇》的「汐見洋」一項。

³³ 前掲安部豐，1934 年。

³⁴ 在那之前，藤山寬美於四歲左右時拜訪了他的父親，也就是以名古屋為據點進行活動的新派演員藤山秋美。當時根據秋美的意向，寬美在《俠豔錄》的劇中劇〈重之井子別〉中首次站上了舞臺。這段寬美的直述被介紹於三田純市的〈藤山寬美・笑之精髓〉（《現代》，1976 年 1 月）中。另外，此處也參照了國立劇場調查養成部調查資料課近代歌舞伎年表編纂室編著的《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷（八木書店，1993 年）。

³⁵ 關於都築文男在關西新派的重要性，希望能參照大川達雄的〈道頓堀 5 座（22）關西新派〉（《朝日新聞》，1985 年 8 月 13 日朝刊）中藤山寬美的直述。

³⁶ 升屋治三郎：〈關西劇壇之回顧〉，《藝術殿》（1934 年 12 月），國劇向上會。

對手，於某宴會上展開長達數小時的論戰」³⁷這樣的事情。

此外，在查明關西新派及梅野井秀男當時所處地位時，不可忽視的是其與六代目尾上菊五郎投入私費開設（1930 年）的日本演員學校附屬劇團——日本演員學校劇團的聯合公演。日本演員學校劇團完成在大阪的首次公演（大阪歌舞伎座，1935 年 12 月）後，隔年 6 月於角座進行第二次公演時，他們被施加的條件似乎是不能採單獨劇團的形式，而要與關西新派合作的形式演出。³⁸以下引用角座登載於節目單上的「開場白」。

關西唯一的新派劇團和尾上菊五郎的演員學校劇團聯合演出！關西新派是自創立起已迎來第三年夏季的人氣劇團，這回是時隔三個月的大阪回歸公演，演員學校則是由校長尾上菊五郎為首的該界權威者們所組建，集合了修習藝術創造之基礎訓練的年輕人們。雙方相輔相成，這將是為六月的劇壇注入颯爽活潑氣息的唯一新陣容。³⁹

關於當時的狀況，渥美清太郎如下敘述。

晝夜共兩場，雙方各上演一場，不過以梅野井為中心一事不言而喻。如今（時間點於 1950 年，筆者注）梅野井雖已落於鄉下一帶巡演的演員，但他那時以《雪之丞變化》取得了成功，並獲得道頓堀的人氣。由於是在培育新事物的大阪，若演員學校劇團當時也能乘此良勢，只要制定得出好企劃，無疑會像新國劇那般成就非凡。然而作為指導者、監督、導演而跟隨劇團之人，並無那種程度的想法及膽量，因此演員學校劇團在這裡也僅成了不上不下的存在。⁴⁰

渥美又指出，「梅野井這邊自然是一味地專注於新派，演員學校這邊則雖可以掌握現代劇或翻譯作品，但並不懂新派的技藝等，因此即便稱作聯合，也無法做到與梅野井一同演出。（中略）在與梅野井的配合上，演員學校雖被要求演出鬚物（結紮髮髻之時代的故事），但當然無法演出正統的歌舞伎。不得已之下，只好用綺堂物等（岡本綺堂等小說家寫的）新歌舞伎蒙混過去」⁴¹。儘管他們將從 6 月至 7 月持續進行三場聯合公演，然而演員學校劇團這邊和梅野井之間卻沒有取得充分溝通。得知此情況的渥美雖然曾試圖於兩者間進行調停，但劇團的大阪公演還是以失敗告終，學校本身也在 1936 年（昭和 11 年）關閉。在此般情形下，渥美對梅野井的評論為「雖說演技有些做作，不過是位具有令人難以自制之情色氣息的女形」⁴²，由此來看，梅野井曾處於當時大阪的

³⁷ 藤妻浩平：〈大阪見聞記〉，《文藝春秋》（1935 年 7 月），文藝春秋社。

³⁸ 此處參照了渥美清太郎的《六代目菊五郎評傳》（富山房，1950 年）及其另一著作《戲劇五十年》（時事通信社，1956 年）。

³⁹ 前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷，頁 572。

⁴⁰ 渥美清太郎：《六代目菊五郎評傳》（東京：富山房，1950 年），頁 236。

⁴¹ 前掲渥美清太郎，1956 年，頁 142。

⁴² 前掲渥美清太郎，1956 年，頁 143。

代表性定位一事，有必要先作留意。

梅野井看似是如此一帆風順，然而根據瀨川與志的記載，⁴³1937（昭和 12）年發生了異變。同年 3 月，⁴⁴東京新派在大阪歌舞伎座舉辦了「新派創立五十年祭」（2 日～26 日），與之相配合地，他們也在角座舉辦了同樣的演出（2 月 1 日～23 日）。特別是吉屋信子的新聞連載小說〈良人的貞操〉⁴⁵被兩邊同時進行了舞台化，東京由川村花菱改編、第一代水谷八重子主演，關西則由中井泰孝改編、梅野井秀男主演，就此實現了東西競演。社會上的評價雖然判定梅野井獲勝，梅野井卻拒絕於角座的「開場白」中出現，據說他的行為在這之後就變得相當任性。

後來，角座雖然還是持續進行關西新派的演出，但在 1937（昭和 12）年 10 月 8 日的《大阪每日新聞》中，刊登了「過去四年間，在道頓堀角座擁有根基堅固之地盤的梅野井秀男、都築文男、中田正造等人的『關西新派』，也將因成員的無法統管及演出劇本的單調僵化而以九月份演出（9 月 17 日～27 日）為最後公演，已採暫時休演的形式開始了解散工作」的報導。⁴⁶根據楓井金之助編纂的《昭和十四年版國民年鑑》⁴⁷中 1937 年 12 月 20 日的報導，有以下記載。

以梅野井秀男等人作為中心的關西新派，雖在今年秋季因著筭川武夫、寺田靖夫等人的退離而解散，但他們這次決定構成以梅野井為中心的關西新派，並於新春時藉角座舉起重生之旗，其陣容除了辻野良一和中田正造外，亦有六名新面孔火速趕來參與其中。

然後在 12 月 31 日的首演這天，關西新派回歸了角座（1938 年 1 月 16 日為公演最終場）。⁴⁸或許也可以認為他們是透過更換團員來謀求劇團的重生，並使梅野井的存在感增強了。這也應該說是朝向第二次關西新派所進行的轉換吧。在首演於 1 月 19 日的公演中，自電影界引退的川田芳子等人新加入了進來。⁴⁹梅野井的聲譽不斷提升，其程度就如同他被評論為「身作關西新派的明星，獨佔了道頓堀的人氣，又作為名副其實的『西邊的花柳章太郎』，具有將偶爾前來大阪的花柳章太郎真身都壓倒之程度的精彩氣勢」那般。⁵⁰

另一方面，同年 9 月的角座以「新舊聯合」為稱，安排嵐吉三郎、中村成太郎、阪東壽之助等歌舞伎演員，松竹電影公司的栗島澄子等電影演員與關西新派一同登臺，且

⁴³ 前掲瀨川與志，1984 年 10 月。

⁴⁴ 前掲瀨川與志（1984 年 10 月）裡雖有「2 月」之記載，但根據前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷（頁 614、616）來看，這是對 3 月的誤記。

⁴⁵ 《東京日日新聞》、《大阪每日新聞》，1936 年 10 月～1937 年 4 月。

⁴⁶ 此引用是根據前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷，頁 638。

⁴⁷ 國民新聞社，1938 年。

⁴⁸ 前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷，頁 653。

⁴⁹ 前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷，頁 659。

⁵⁰ 北林透馬〈來到淺草的梅野井秀男〉《演藝畫報》，1938 年 9 月。

開場白中有「為了新劇團之創立，懇請給予極大贊助支援」⁵¹的內容。此新舊大聯合劇雖然在次月以後也持續進行著演出，但其中並沒有梅野井的名字，反而是以身為河合武雄門下之女形而聞名的若宮里路被分配到了角色，這是否意味著若宮里路在角色分配上替代了梅野井？另外，自 10 月的演出起，藤山寬美就開始作為孩童角色而屢屢受到列名，這也是無法忽視的。⁵²再加上關西新派於 11 月新迎入了市川小太夫和市松延見子，⁵³12 月開始又有梅野井秀男時隔許久的再次參與，⁵⁴因而他們的氣勢越發地旺盛了起來。

然而，若根據瀨川與志的記載，⁵⁵在 1940（昭和 15）年 1 月的演出之中，梅野井和若宮里路之間發生矛盾，導致梅野井於舞台上當眾失態的窘境。據說此事觸到了白井松次郎的逆鱗，使梅野井遭受停職處分。雖然梅野井的名字從次月起確實消失了，但他在同年 6 月於中座的新舊聯合劇中再度登場，⁵⁶此後這個劇團便將據點從角座轉移到了中座。

即便如此，以同年 9 月的演出作為最後，梅野井的名字又再次消失了。1941（昭和 16）年 2 月，新舊聯合劇在中座「以劇團新體制為目標，完成了陣容翻新、內容強化」⁵⁷時，梅野井並不在其中。雖然梅野井還是有回歸到同年 5 月起返回角座演出的新舊聯合劇裡，也有登台的機會，但在同年 10 月，新舊聯合劇於中座改名為「厚生劇」，並且「團員全體皆重新下定戲劇報國之決心，作為內容充實的劇團再度亮相」⁵⁸。自關西新派及其周邊所開展的戲劇中，也逐漸顯現出濃厚的戰爭色彩。此後，儘管厚生劇的舞台上不時仍會閃現梅野井的身影，不過他已不再是劇團中支柱般的存在。

雖然目前還無法詳細確定關西新派這個劇團實質上的終期，但在日本演劇協會編纂的《演劇年鑑（昭和十八年版）》⁵⁹中，梅野井的項目裡記有「梅野井秀男劇團團長」，由此可知戰爭時期下的梅野井曾經率領過自己的劇團。此外，也有人說他曾與電影演員市川男女助合作，並和 Miss Wakana・玉松一郎、和平喇叭・日佐丸等人的漫才一同出現於表演秀中。

五、代結語

戰後的梅野井，似乎過著遠離往昔榮光的日子。

他往來於過去曾同處九州的演員與弟子們之間，為拾掇在大阪與兵庫縣中類似寄

⁵¹ 此引用是根據於前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷，頁 696。

⁵² 前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷，頁 697。

⁵³ 前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷，頁 705。

⁵⁴ 前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 8 卷，頁 711。

⁵⁵ 前掲瀨川與志，1984 年 11 月。

⁵⁶ 《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 9 卷，（東京：八木書店，1994 年）。頁 85。

⁵⁷ 前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 9 卷，頁 127。

⁵⁸ 前掲《近代歌舞伎年表 大阪篇》第 9 卷，頁 164。

⁵⁹ 東寶書店，1943 年。

席的小型劇場而四處演出、往返巡迴。在尼崎的劇場，他為了因半身不遂而引發語言障礙、臥床不起的養父景山特別包租了輕型貨車，一邊載著他來去於不同劇場，一邊持續在《男人的花道》或《雪之丞變化》等演出中度過泊宿於舞台後臺、非其所願的演員生活。然而，在景山去世後，他便也與養母分別，並一味以新世界至飛田的原紅線地帶等地作為居處，成了副追求冰毒的軀體。⁶⁰

以上引用之記述，還不確定具體是何時發生的事件。不過在1950年代，有「目前在九州附近一帶，似乎正持續著悲慘的巡迴演出」⁶¹、「於小倉市香春口四丁目的杉山家借居，隨花柳三五郎進行舞蹈排練——此報導成為新九州和新關西之報導，是在進入十二月之後的事」⁶²之類的記載，雖然可藉此窺探到梅野井轉移至九州，並零星進行著活動的樣子，然而其風評卻不甚良好。

據說梅野井以68歲之齡於1973（昭和48）年去世，⁶³但其晚年在人們想像中，若與他華麗的關西新派時代相比，實為差異懸殊。

東京、大阪自不必說，其他如巡繞於九州、名古屋等地的時光流變，對梅野井秀男而言是條怎樣的道路呢？逐步釐清梅野井於1930年代中光榮的實際狀態，以及他在此年代前後所處之困境，這與梅野井秀男論的確立無疑有所連繫。

不光只有梅野井。在關西新派及其周邊形成了複合性的「新派」劇種編制的基礎，並涵養了人氣的大阪道頓堀這一場所——在這片新派與舊派（歌舞伎）聯合，各類型混雜而不足為奇的土壤上，曾經有何樣的演員、何樣的一座（劇團）上演過何樣的劇目呢？此外，包含各時代的九州、名古屋等在內，關於具體的眾小型劇團或個別演員的動向，目前還沒有觸及到該領域的研究。

本文雖將梅野井秀男和關西新派設定為一個素材，然而鑑於歷史上有記載的演員、劇團都尚無法觀其整體，今後應當勘查的是將小而簡單的事實逐一收集並積累起來。於此基礎上，筆者希望能在展示鳥瞰圖的同時，摸索出探討個別案例的途徑。

⁶⁰ 前掲瀬川與志，1984年11月。

⁶¹ 渥美清太郎：〈女形〉，内外Times社編著《雅士醉筆續》（東京：日本出版共同股份有限公司，1953年）。

⁶² 高谷伸：〈一見「現代歌舞伎演員」〉，《演劇界》（1956年2月）。

⁶³ 前掲瀬川與志，1984年11月。

主要引用書目

- 渥美清太郎。1950。《六代目菊五郎評傳》。東京：富山房。
- 。1956。《戲劇五十年》。東京：時事通信社。
- 安藤鶴夫。1963。《巷談本牧亭》。東京：桃源社。
- 楓井金之助編。1938。《昭和十四年版國民年鑑》。東京：國民新聞社。
- 喜多村綠郎。2011。《新派名優 喜多村綠郎日記》第3卷。東京：八木書店。
- 電影旬報社編。1979。《日本電影演員全集 男優編》。東京：電影旬報社。
- 國立劇場調查養成部調查資料課近代歌舞伎年表編纂室編。1993。《近代歌舞伎年表 大阪篇》第8卷。東京：八木書店。
- 國立劇場調查養成部調查資料課近代歌舞伎年表編纂室編。2022。《近代歌舞伎年表 名古屋篇》第16卷。東京：八木書店。
- 下村宏。1933。《非常時漫談》。東京：四條書房。
- 杉岡文樂編。1936。《俳優大鑑》。大阪：歌舞伎書房。
- 瀨川與志。1977。《牧野製作公司・事始》。東京：白川書院。
- 日本演劇協會編。1943。《演劇年鑑（昭和十八年版）》。東京：東寶書店。
- 渥美清太郎。1953。〈女形〉。《雅士醉筆續》。
- 後藤隆基。2023。〈昭和初期的關西新派與女形「梅野井秀男」〉。《「東亞大眾藝術型態的全球在地化新思維」論文集》。細井尚子編著。東京：立教大學亞洲地域研究所。
- 安部豐。1934年2月。〈初春 關西觀劇〉。《演藝畫報》。演藝畫報社。
- 北林透馬。1938年9月。〈來到淺草的梅野井秀男〉。《演藝畫報》。演藝畫報社。
- 瀨川與志。1984年9月。〈天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（上）〉。《戲劇界》。東京：演劇出版社。
- 瀨川與志。1984年10月。〈天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（中）〉。《戲劇界》。東京：演劇出版社。
- 瀨川與志。1984年11月。〈天才女形役者盛衰記 巷談・梅野井秀男（下）〉。《戲劇界》。東京：演劇出版社。
- 高谷伸。1956年2月。〈一見「現代歌舞伎演員」〉。《演劇界》。東京：演劇出版社。
- 藤妻浩平。1935年7月。〈大阪見聞記〉。《文藝春秋》。東京：文藝春秋社。
- 升屋治三郎。1934年12月。〈關西劇壇之回顧〉。《藝術殿》。四條書房。
- 三田純市。1976年1月。〈藤山寛美・笑之精髓〉。《現代》。東京：講談社。
- 村松梢風。1933年4月。〈梅野井秀男論〉。《演藝畫報》。東京：演藝畫報社。
- 大川達雄。1985年8月13日。〈道頓堀5座（22）關西新派〉。《朝日新聞》朝刊。