

尾崎士郎『人生劇場』（残侠篇）のアダプテーション

——昭和戦前期の諸相——

関

肇

尾崎士郎の連作長篇小説『人生劇場』のなかで、「残侠篇」（続々人生劇場 残侠篇）を以下略記する）は特異な位置を占めている。「残侠篇」は、「青春篇」（都新聞 一九三三・三・一八〜八・三〇）、「愛欲篇」（同、一九三四・一一・二二〜一九三五・五・九）に続き、一九三六年五月一七日から二月三十一日まで『都新聞』に連載された。ようやく小説そのものの評価が高まるとともに、「青春篇」が演劇や映画にアダプテーションされ、幅広い大衆的な人気を獲得しつつあった時期のことである。ここでは「青春篇」から登場していた吉良常という侠客が中心人物となって物語が展開していくが、作者の尾崎士郎は「吉良常」がこの長篇の大きな骨格を示すやうな存在になることを、執筆直前においては夢にも考えてゐなかつた」（『人生劇場余談』『東西英雄論』所収、一九五三・一、小説朝日社）という。

〔…〕最初の意図では吉良常の存在は唯、横須賀村のある雰囲気を出すための道具立の一つとして役立たせようとしただけのことである。それが意外なところまで発展し、もはや作者の構想をはなれて吉良常の動きは全篇を通じて抜くべからざるものになつてきた。これは単なる偶然ではなく吉良常の生命力が虚構の世界に必然的な

立場を築きあげてしまつたからである。この意外な人物のために作者は外篇ともいふべき残侠篇を完成しなければならなくなつてきた。

起筆前の構想にはなかつた發展をもたらし、個性的な脇役として登場していた侠客の吉良常が中心人物へとせり出した「残侠篇」は、確かに『人生劇場』の全体からすれば「外篇」と呼ぶべき位置にある。ただし、「小説といふものは一つの「生き物」だと思つてゐる」、「作品それ自体は勝手に作者をはなれ、氣随氣ままに動いてゆく場合さへあるのである」（同前）という尾崎士郎の持論からすれば、もつとも「生き物」としての小説のあり方を体现したものであるともいえるだろう。同時にそれは、『人生劇場』の一般読者や演劇や映画の観客などの受容によつて吉良常の人氣が高まつたことも関わつてゐるだろう。

「残侠篇」は新聞連載が完結する前後に、早くも竹村書房から単行本『人生劇場 残侠篇』上下二巻として刊行された（上巻「一九三六・一二」、下巻「一九三七・二」）。その上巻の巻頭に掲げられた「凡例」には、次のように記されている。

続々人生劇場、残侠篇はある意味で「吉良常篇」といふべきものである。しかし、作者はこれによつて市井任侠の徒の生活を描き出さうとしたのではなく、もつとも高調した愛情形式としての義理人情を見究めやうとしたのである。すくなくとも今日の日本においては義理人情はもつとも低い生活感情と結びついてゐるが、作者はこれを当然さうあるべき一つの高さにまで追ひつめたつもりである。吉良常の人間性が義理人情におさまるときよりもむしろこれを踏み越えやうとするときに独自の存在を示してくるのはそれだけ彼が純粹な人生認識に立ちかへるが故である。だが彼の悲劇は常にこれを踏み越えやうとして踏み越えることのできないところにあるとも言

へやう。

ここでは「残侠篇」が、決して「市井任侠の徒の生活を描き出さうとした」小説ではないことが断られている。その全体を貫くモチーフは「義理人情」であるが、それは「もつとも低い生活感情と結びついてゐる」ような通俗的な意味での「義理人情」ではなく、「吉良常の人間性」は、「むしろこれを踏み越えやうとするときに独自の存在を示してくる」という。「もつとも高調した愛情形式としての義理人情」ともあるが、では「義理人情」を「当然さうあるべき一つの高さにまで追ひつめ」とは、いったいどのようなことなのか。

「残侠篇」の新聞連載が完結して三ヶ月後、尾崎士郎が「如何に生活すべきか」〔東京日日新聞〕一九三七・三・一七―二一〕において、「固形した觀念としての「義理人情」——例へば、今日の通俗娯楽文学の中に支配力をもつてゐる市井遊侠の徒の生活をつらぬく道義感だけが義理人情なのではない。義理人情は民衆が日常的認識の中において生活をまもるためにつくりあげた感情の限界である」と主張しているように、彼の「義理人情」への関心は、「民衆生活の日常的常識にちかづかうとする感情」にもとづいている。「文学者の意欲が強権のつくりあげた道徳——いひかへると生活の制約に対して反逆的な構へを示すことは当然であるが、しかし、さうであればあるほどますます民衆生活の日常感と結びつく」ことが求められる。その民衆の日常的な生活感情を支えているのが、「義理人情」にほかならないというのである。

そして注意したいのは、尾崎が「生活をまもるためにつくりあげた感情の限界である」という「義理人情」をそのまま肯定するのではなく、「われれはすでに「俗衆」といふ言葉によつてしりぞけてゐた漠然たる雰囲気の中から俗情を超越した高邁なる想念を探り出さねばならぬ」と主張していることである。続いて「自然にあふれ出した水が

堰をやぶつて氾濫するやうに、生活を支へるための限界をやぶつて動きだすときにはじめて民衆の正義感がうち立てられる」といい、さらに「民衆の心の底ふかくかくされてゐる感情は衆俗道德の限界の中にあつて、しかも絶えずその限界を踏み越えようとしてゐる」とあるとおり、「衆俗道德」としての「義理人情」を越えたところにこそ、より高次のモラルを見出すことができる。おそらく前述の「凡例」にある「もつとも高調した愛情形式としての義理人情」とは、そのように世俗的な「感情の限界」を破つて動き出す、「民衆の正義感」という「俗情を超越した高邁なる想念」を意味するものといえるだろう。⁽¹⁾

『人生劇場』の版權は、やがて竹村書房から新潮社に移り、「残侠篇」は上下巻を一冊に合本した「決定版」が一九三七年一〇月に刊行され、順調に版を重ねていく。⁽²⁾が、その人氣は小説だけにとどまらず、演劇や映画をはじめとして、講談、浪花節、ラジオ放送劇など、多様なジャンルにアダプテーションされることになる。とりわけ映画においては、「残侠篇」は「青春篇」以上に繰り返し映画化され、原作を離れた自由な改変も行われている。原作においては派生的な「外篇」であるはずの「残侠篇」が、『人生劇場』のアダプテーションにおける中心的な位置を占めているのである。

その多様にアダプテーションされた「残侠篇」の中には、原作者が小説で描こうとした世界とは大きく隔たるものもある。今日、尾崎士郎の『人生劇場』のイメージには、任侠の物語というイメージが少なからずつきまとうが、それは「残侠篇」の受容のあり方に由来すると考えられる。しかし、尾崎のいうように小説が「生き物」であるとするなら、それに新しい生命力をもたらすアダプテーションの役割を検討することも必要だろう。「残侠篇」のアダプテーションは、現在にいたるまで長らく行われているが、ここでは昭和戦前期のあり方について、原作との距離を測りながら考察していきたい。

裸座の「続々人生劇場（吉良常残侠篇）」

『人生劇場』の「残侠篇」を最初に演劇化したのは、裸座という若手新派の研究劇団である。裸座は、伊井蓉峰、河合武雄、喜多村緑郎らの東京新派に属する研究生や大部屋俳優たちによって一九三一年八月に結成され、翌年から年一、二回の試演を行っていた。その第一〇回の中心演目として取りあげたのが「残侠篇」であり、一九三七年四月二七、二八日の二日間、築地小劇場で上演された。おりしも上演初日には、井上正夫一座の明治座における新派男女優合同四月興行の「人生劇場」（青春篇）が千秋楽を迎えようとしていた。また「青春篇」は、これより先に新築地劇団が上演し、日活多摩川による映画化で大きな話題を呼んでもいた。しかしそれらとは別に、原作が完結してまもない「残侠篇」をいち早く演劇化したところに、裸座同人たちの若々しい意欲がうかがえる。ただし、演劇化されたのは原作の前半部分であり、単行本『人生劇場 残侠篇』の上巻に相当する。

このときの上演プログラムに、尾崎士郎は「『続々人生劇場』上演に際して」という巻頭言を掲げている。そこには、「人生劇場」、「残侠篇」上巻を「裸座」でやりたいといふ意嚮があるといふことを都新聞社の上泉編輯次長から伝えられたのはよほど前であるが、劇壇の消息に疎い私は正直なところ「裸座」の組織、内容についてはほとんど知るところがなかった。私は上泉君を信頼してゐるので一切同君に任せておいたところ、松竹の小出英男君が来訪せられ、明日の新派を旨とす「裸座」の抱負を聞いて必ずしも私が無縁の徒でないことをかんじた。残侠篇の劇化はいろいろな意味で非常に困難なものと思はれるが私は裸座の諸君に対して尠からぬ期待を持つてゐる」とある。新派の向上発展を目指す若手たちの試みに理解を示し、原作者としてあれこれ注文をつけたりせず、「残侠篇」を自由に演劇化することを認めたのである。

脚色したのは裸座を主宰する松竹文芸部員の小出英男で、「続々人生劇場（吉良常残俠篇）」と題する六幕の構成とし、演出は松居松翁の息子の松居挑多郎、舞台装置は新人の伊藤寿一が担当した⁽³⁾。上演にあたっては、初日の一日前までに警視庁に台本を提出して検閲を受けることが義務づけられていたが、その検閲台本に付された「梗概」を以下に掲げておく。

青成瓢吉は漸々文壇に足を入れる事が出来たもの、愛人の小岸照代は女流中堅作家として文壇を闊歩してゐるのにいつまでも芽の出ぬ事を焦慮し愛人とも別れてしまふ。一方瓢吉一家に心から尽してゐる吉良の常吉は「やぐざ」の飛車角がその情人故の殺人から逃げて来るのを親切にしてやつたりして、その自首したあと飛車角の情人おとよを魔窟から救ひ出してやらうとするがその時はおとよは別の宮川と云ふ男を愛してゐるのであきらめる。瓢吉は初恋の女お袖と久々にめぐり会ひ、直ぐに又別れて上海へ立つ。

また、同じく検閲台本によれば、全六幕の場割は次のようになっている。

第一幕 青成瓢吉の住居

第二幕 全 瓢吉の住居

1. 翌朝

2. 想ひ出

3. 夕暮

第三幕 砂村の運河のほとり

第四幕 玉ノ井銘酒屋「鱧野」の二階

第五幕 再び瓢吉の住居

第六幕 再び「鱧野」の二階

第一幕は、上海から数年ぶりで帰った吉良常が、東京大森の青成瓢吉のもとを訪ね、奈良平を刺殺して逃げ込んできた飛車角と遭遇するところからはじまる。続く第二幕には、瓢吉と吉良常が再会をはたした後、暗転による回想シーンとして、瓢吉と小岸照代の同棲生活が破綻していく一コマが挿入されている。第三幕は、飛車角がおとよと別れて自首する場面となり、第四幕には、おとよとお袖の酌婦への転落、黒馬先生とお袖の出会い、おとよと宮川の関わりが展開し、第五幕では、再建社の谷水社長の支援により、瓢吉が長篇小説の執筆を期して上海に行くことを決意するまでが演じられる。そして最後の第六幕は、瓢吉とお袖とのつかの間の対面から暗転して、おとよが宮川と飛車角との板挟みに苦しむ中、吉良常が現れておとよを玉ノ井から救い出そうとする場面となる。そこでの吉良常は、おとよが他の男に惚れていることを察し、「俺にやいつまでたつても色恋のことはよく判らねえや」と呟く。おとよは泣き出し、隣の部屋でその話を聞いていた宮川が頭をたれ、吉良常がその場を立ち去ろうとするところで幕を閉じる。

この裸座の「続々人生劇場」劇は、まだ無名の若手新派による二日間だけの研究的な試演であり、ほとんど世評にのぼることはなかった。当時の舞台の様子を伝える記録としては、わずかに船山馨の「裸座に就いての覚書——特に第十回公演に關聯して——」（『演劇新論』一九三七・六）があるにすぎないが、いくつかの戯曲を書き、裸座文芸部の一員でもあった船山は、そこに忌憚のない感想を記している。

築地小劇場の会場は、「座席のない人達が両側の細い通路に寿し詰になつて未だ入り切れない人達は扉といふ扉から半ば場外にはみ出して居るといふ相変らず満員」の盛況を呈していた。しかし、「あの二日間劇場に氾濫した観客の果して何れだけが青年であつたかといふことが淡い失望と共に思ひ起される」と船山はいう。なぜなら「裸座が若いヂエネレーションの支持に薄いといふことは（中略）裸座の内容が真理に対する良心と熱情を生きる人びとにとつて、全く無意味なものであることを意味する」ものであり、「演劇それ自体として既に存在の理由が薄いこと」になるからである。さらに脚色について、次のように批判する。

〔…〕小出さんのこの脚色はひどく断片的な感じである。人物の出し入れに就いても何か雑然としたものが感ぜられる。例へば二幕目に顔を出して瓢吉の精神に大きな動揺を与へてゐる小岸照代はそれつきり消えて了ふし、お袖は四幕目にならないと出て来ない。しかも勿論意識的に省略されたのは違ひないが、それにしても瓢吉に就いては書かれなすぎる憾みがある。為に劇の焦点は分裂して、時には飛車角の出入であり、時には瓢吉、照代間の愛情のギャップであり、時にはおとよと宮川の恋愛問題であり、亦時にはお袖の感傷であつたりして、それ等を通じての全幕を一貫した劇の感情が見出しにくかつたことは残念であつた。（中略）もつと焦点を狭げめて深く突込んだ方が良かったのぢやないかと考へる。

確かに小出英男の脚色は、全体としての一貫性が不足し、劇の焦点が分裂しているといわざるを得ない。おそらくその大きな要因は、原作の前半部分だけを演劇化したことにより、中心となるべき吉良常にこれといった見せ場を設定できなかつたことにあるだろう。その一方で、瓢吉が恋人であつた小岸照代との同棲生活の葛藤と離別を経て、再

建社の谷水社長の勧めにより文壇進出をかけて上海に旅立つまでが展開されるが、大きく動いていく瓢吉の境涯には明らかに飛躍がある。これより後の演劇や映画においては、小岸照代や谷水社長はまったく登場せず、瓢吉はあくまで脇役として配されることになるが、裸座の場合には、見せ場の少ない吉良常を補うかたちで、瓢吉に関する展開が設定され、かえってそれが劇の焦点を分裂させる結果になってしまったのである。

さらに、演出や俳優たちの演技にも課題が残った。「野村〔幸太郎〕君の吉良常、長井〔猛〕君の飛車角は共に力一杯などところを見せて呉れたが、野村君には吉良常の昔を偲ばせる迫力が少く不足してゐた。それよりも困つたのは殆んど此の二人切りで為される第一幕のスローテムポである。演出者の注意も足りなかつたのだとは思ふが、何せ間といふのは芝居を中断することを云ふのではない。心すべきである」、「倉原〔生郎〕君の瓢吉は少し弱々し過ぎたし、神經質すぎた」などと船山は批判している。

このように裸座の試演は、脚色や演出にも俳優の演技にも少なからず問題があり、十分な成果をあげるにはいたらなかつた。プログラムには、次回のレパトリーとして「続々人生劇場」下巻（吉良常残侠篇）が挙げられ、同年一〇月末に築地小劇場での上演が予定されていたが、まもなく裸座は新派の御曹司たちが結成した未明座に合流したため、それも実現しないままとなった。

原作「残侠篇」は、多様で個性豊かなキャラクターによつて複雑に入り組んだ物語が織りなされている。それを劇化することの難しさを裸座の試演は指し示している。その演劇としての「残侠篇」が最初に成功をおさめるのは、翌々月に有楽座で上演された新国劇においてである。では、それにはどのような特質があるのだろうか。

新国劇の「人生劇場「吉良常」篇」

新国劇の有楽座における上演は、「人生劇場「吉良常」篇」と題して、一九三七年六月二日から二十七日まで行われた。この年、新国劇は創立二〇周年を迎えている。創立者の澤田正二郎が一九二九年三月に没した後、一時は劇団の存続さえ危ぶまれる窮地に立たされる。しかし、島田正吾と辰巳柳太郎の二枚看板による路線を打ち出したのが人氣を得て、再び隆盛を見るにいたり、確固たる地歩を築きつつあった。有楽座には前年六月に初出演し、「一本刀土俵入」ほかで好成績を収め、これが一年ぶりの興行となる。

「人生劇場「吉良常」篇」は、三幕五場で構成されている。脚色は、『人生劇場』に登場する吹岡早雄のモデルで、劇作家・随筆家として知られる高田保が担当した。演出は『都新聞』文化部長で劇作家でもある上泉秀信、舞台装置は新国劇主幹の濱田右二朗による。原作者の尾崎士郎は、有楽座の筋書に「「人生劇場」の上演について」というコメントを寄せ、「脚色者の高田君と演出者の上泉君とは共に青春篇執筆当時から的人生劇場関係者で、特に高田君は青春篇の中で明かに作者が意識した上でモデル配役中の登場人物として其風采を借用してゐる。その高田君が脚色されるといふことには感慨のおさへがたきものがある」と述べている。

高田保と新国劇との関係は、関東大震災前にはじまる。高田は早稲田大学を卒業後、映画雑誌の記者を経て、一九二二年、浅草の公園劇場や常盤座、金龍館などを経営する常盤興行の文芸部に入る。同年一〇月から翌年にかけて、新国劇が常盤興行と契約を結び、公園劇場に出演するようになる。高田はその企画や宣伝、劇壇関係者との交渉などに関わった。これより先、高田と新国劇の澤田正二郎とは、学生時代から旧知の間柄でもあった。一九一四年三月、松井須磨子と衝突して芸術座を脱退した澤田は、翌月には画家の鍋井克之らが結成した美術劇場に合流し、有楽座で

第一回公演（一九二四・四・二九～五・五）を行うが、高田もこの劇団に参加していた。美術劇場の活動は失敗に終わり、澤田は秋田雨雀らの結成した新時代劇協会などを経て、やがて新国劇を旗揚げする。はじめ関西を中心に活動していた新国劇は、一九二一年に東京進出を果たし、明治座における「大菩薩峠」の上演で大きな成功をおさめる。その翌年から浅草の公園劇場を常打ち興行の拠点とすることにより、新国劇と高田保とが結びつくことになるのである。

その後、浅草の公園劇場は関東大震災で焼失し、新国劇は同じく常盤興行の経営する赤坂の演伎座に活動の拠点を移す。一九二五年一月の演伎座公演では、高田が脚色した「富士に立つ影 裾野篇」（白井喬二原作）九幕一五場を六時間間の通し狂言として上演している。また、翌年一月の邦楽座における興行では、一番目の演目に高田の一幕物の戯曲「天岩戸」（『新小説』一九二四・九）が選ばれているが、やがて高田は新国劇から遠ざかる。当時盛んだった左翼的な新興演劇に打ちこんでいくのである。一九二九年五月、高田は新築地劇団の旗揚げ興行に、「生ける人形」（片岡鉄兵原作）一六場を脚色したのをはじめとして、次々とプロレタリア演劇の脚色や演出を手がけている。この間、同年八月には、新国劇の帝国劇場での公演に「刀を抜いて」（岡本一平原作）三幕九場の脚色・演出も行っているが、おそらくそれは澤田正二郎の急逝により解散の危機に瀕した新国劇を支援しようとしたものだろう。しかし翌年、高田は共産党シンパの疑いで検挙され、転向してしばらく演劇から離れることを余儀なくされる。『東京日日新聞』の社友として迎えられた高田が、随筆や評論などを執筆して活躍するかたわら、再び新国劇の仕事に取り組んでいくのは一九三六年秋からである。新国劇創立二〇周年公演（一九三七年三月）が東京劇場で行われたとき、高田は夏目漱石の「坊っちゃん」を脚色している。新国劇の正式な劇団員にはならなかったが、「以後、彼は、新国劇のために「人生劇場」をはじめ「日本人」、「日本の合奏」、「万骨の春」、「八十八年目の太陽」、「麦と兵隊」、「土と兵隊」と創作、脚色、演出と劇団の真価を發揮するような作品を次々に発表して新国劇の黄金時代をつくった⁷⁾」のである。なかでも『人生劇場』の演劇化

は、その脚色が高田の代表作となるとともに、「月形半平太」や「国定忠次」など、激しい立ち回りを中心とする時代劇を得意としていた新国劇にとつても、「新国劇現代劇の一新境地を拓いたもの」⁸⁾とされ、戦後も繰り返し上演をみる当たり狂言となつていく。

高田保の脚色した「人生劇場「吉良常」篇」に特徴的なのは、原作を大胆に換骨奪胎してアレンジし、登場人物の台詞も自由に創作していることにあるだろう。上演のタイトルを「残侠篇」としなかったのも、そのことと関わっている。多くの登場人物と複雑な出来事を描いた長篇の原作を、高田はわずか三幕五場に組み立ててみせた。その場割を次に掲げる。

第一幕 (一)三州吉良港、福泉寺々内(大正十四年春)

(二)東京、砂村、運河のほとり(同年夏)

第二幕 (一)浅草裏そば屋内(昭和五年冬の午下り)

(二)上州前橋刑務所裏門前(昭和六年晩春の日の朝まだし)

第三幕 三州宮崎海岸観月ホテルの二階(昭和六年夏の黄昏とき)

第一幕第一場は、原作の「残侠篇」ではなく、「愛欲篇」の終盤にある出来事を取り込み、それを大幅に作りかえている。一五年ぶりで上海から三州吉良に帰った老侠客の吉良常は、吉良の仁吉と大旦那の青成瓢太郎の墓参りをし、電報で呼び寄せた青成瓢吉もやって来る。そこに旅廻り一座の呑み込み半助とお袖が現れ、合点の龍と三平に因縁をつけられているのを吉良常が救う。その場を吉良常と瓢吉が去りかけ、吉良の仁吉の墓参りに行く飛車角とおと

よにすれ違い、次の舞台へと転じていく。それ以降も、原作を大きく改編しながら、飛車角の奈良平殺し、宮川との関係に苦しみおとよ、飛車角が刑務所を出る場面などが、吉良常を軸にして展開し、瓢吉たちに見守られて大往生を遂げるまでが演じられる。

少ない幕数にまとめるため、冒頭の場面からもうかがえるように、ここでは偶然性が多用されている。その不自然さにもかかわらず、それぞれの場面を生彩のあるものにしていくのが、登場人物たちの歯切れのいい台詞である。

たとえば、東京の砂村を舞台とする第一幕第二場では、小金一家と丈徳一家の決闘が繰り広げられた後、飛車角だけが残って小金の投げたピストルを探している。そこに吉良常が黒馬先生とともに通りかかり、飛車角と言葉を交わしている、奈良平が現れて飛車角と言い争いになる。飛車角は咄嗟にピストルの引き金を引き、奈良平が倒れる。ここでは錯綜した出来事が、かなり強引にひとつの場面に圧縮され、偶然に偶然が重ねられている。しかし、続いて示される飛車角と吉良常との小気味よい台詞のやり取りが、その場の情景を引き締めしていく。

飛車角 失礼いたしやした。

吉良常 おやんなすつたね？

飛車角 男の生きて行くハズミつていふもんでさあ。

吉良常 うむ、い、お言葉だ。おやんなせえ、人間やりてえだけの事をやるより外に道のねえもんだ……何とか

仰有つたつけね、小山……？

飛車角 角太郎でござんす。飛車角といやあわかります。

「男の生きて行くハズミつていふもんでさあ」という飛車角の台詞は、原作では、奈良平を殺した飛車角が大森の瓢吉の家に逃げ込み、居合わせた吉良常に事情を明かす場面に、「ついでもの、機みでやつつけちまつたんですよ」とあるのに対応する。それを聞いた吉良常は、「さうですかい、——」と「感慨をこめた声で呟く(第二一回「無告者」三)。一方の高田保の脚色においては、その二人の会話が、飛車角が奈良平を殺した直後の緊張感のある生々しい現場で交わされる。しかも、一回的な行為としての「もの、機み」ではなく、「男の生きて行くハズミ」という、張りつめた飛車角の生きる姿勢そのものを言いあらわす台詞へと置き換えられている。

「はずみ(機み)」という言葉は、原作において俠客の真義にもとる裏切り行為を働いた奈良平を飛車角が刺殺する場面に、「鎧どほしが力のはづみで突き刺さるときのぶすつといふ音をきくと彼はもう意識の限界をうしなつてゐた。殺してやらうといふほどハツキリした気もちではない。むしろ手がひとりでに動いたといふ方が此場合一層適切であらう」(第一八回「序章」一八)とあるとおり、「意識の限界」をこえて感情がもつとも高まり、身体がおのずから動いていく作用を意味する。そうした張りつめた感情のおもむくままに咄嗟にとる行動は、「残侠篇」を貫くモチーフである、「義理人情」をこえた高次のモラルとしての「民衆の正義感」につながるものと考えられる。それが高田保の脚色では端的に捉え返され、飛車角の少しも悪びれない放胆な台詞に託して表現されるのである。

しかもこのときの飛車角の台詞は、大詰において死ぬ間際の吉良常が想起するかたちでもう一度繰り返えされることになる。吉良常は瓢吉に向かって、「飛車角が人を殺したときに……セリフをいやあがつたつけ。男の生きて行く機みでさあつてね。……人間、機みで色恋もすりや人も殺す。物の機みほど恐ろしいものはねえつていふが、こゝだと思ふ時分に立ちすくんちやいけねえ。殺すときにや一思ひに殺すんだ。さうなんだ、やらうと思ふときには一思ひですぜ」と言い聞かせる。ここでの吉良常の言葉のうち、飛車角の台詞を反復する前半部分は、脚色にしかない創作

だが、それが付加されることによって、「物の機みほど恐ろしいものはねえつていふが」以下の原作を踏まえた後半部分が強化され、より効果的に生きてくる。

こうした巧みな台詞の加工や創作は、第二幕第一場にも見出せる。場面は浅草のそば屋で、玉ノ井に淪落したおとよがお袖と一緒に宮川を待っている。同じ店に吉良常と黒馬先生が現れ、吉良常とおとよが出会うことになる。ここでも偶然性が目につくが、おとよの台詞にも注意したい。飛車角と宮川との間を揺れ動く苦しい胸のうちを、おとよは威勢のいい啖呵とともに吐露する。

おとよ 厭だ。……ねえ、ちよいと、憚りさんだが女つていふものはね、一人の男にめったく惚れ過ぎてればこそ、外の男にも惚れるもんなんだよ。わかるか、おたんちん。

おそで この人、酔っぱらってますから。

吉良常 心配しなさんな、女の人からいはれたんぢや決して腹は立ちやしねえ……それよりもこの年寄りには、本当のところ、判らねえから尋きてえんだ。……一人の男に惚れてればこそ外の男にも惚れるつていふのは、一体どんな事なんだね？

おとよ やり切れないんだよ。惚れて惚れて惚れ抜いてる男が監獄へ行つちまつたら、生きてる空はないぢやないか、あ、じれつたい。

(いきなり、銚子を床へ叩きつける)

おとよと吉良常のここでのやり取りは、すべて脚色で新しく創作されたものである。原作では、玉ノ井にいるおと

よを訪ねた吉良常が、彼女の遠回しな口ぶりからそれとなく事情を察していく。飛車角のことを強く思えばこそ宮川に惹かれずにはいない、そのおとよの屈折した心情については、地の文において、「彼女の胸は飛車角の幻像で埋まつてゐる。——彼女の前に坐つてゐる男は宮川ながしと呼ぶ若造ではない。浅く解釈すれば飛車角の思ひ出の中に心を沈めることのできる相手に何の批判もなしにひきよせられてゆくのである。突拍子もない変化ではなくて極めて自然な心の動きであつた。もう一步突つ込んで彼女の心理を追究すれば、あと七年間、こんな生活の中で飛車角を待つてゐる気もちの苦しさと比べたら唯、生理的にひきつけられるだけでも宮川に心をまかせてしまふ方がどんなに張合いがあるか知れないのである」(第一二二回「抜穴」八)と語られている。それに対して脚色では、原作の複雑にもつれたおとよの葛藤と焦燥が、激しい感情をむき出しにした台詞と身ぶりへと置き換えられ、鮮やかに示されている。

第一幕から第二幕にかけて、吉良常はどちらかという狂言廻しのな役割を演じているが、三州宮崎海岸の観月ホテルを舞台とする第三幕にいたつて一転し、すべてが吉良常を中心に動いていく。夏の夜、遠くに祭り囃子が聞こえるという設定で、吉良常の部屋にはいくつもの祭り提灯が吊られている。瓢吉や飛車角、お袖やおとよ、黒馬先生、合点の龍、肘鉄などが一堂に会する中、吉良常は陽気な死に際をみせる。そして最後に決め台詞が用意されている。「大旦那……ほら、あの通りですぜ、お囃子が聞えやせうが……吉良の常吉のおまつりでさあ」——そう言い終えるとともに吉良常は息を引きとるのである。この終幕の設定や台詞も、やはり原作との隔たりは大きい。しかし、原作で「人間死に際だけを大切にしろ」(第一六一回「惑星」九)という大旦那の言葉をひたすら守り抜いて死んでいく吉良常の意気地は、脚色でもその最後の決め台詞に明らかにかがうことができる。

高田保脚色の台本を読んだ尾崎士郎は、「作者の描き得なかつたものが、彼の手によつて補足され、みごとに高田保の「人生劇場」をつくりあげられてゐることを知つて、感嘆之を久しふした」(「人生劇場・残侠篇」『新国劇』一九三七・

六)と賞讃を惜しまなかった。また、脚色の妙について劇評家の水木京太は、「これは手際がいいとか纏め方がうまくいとかの技巧的なことでなく、原作を全く自分の物にし、血の通ふ戯曲を創り出したからである。警句や機知がそれだけ遊離してゐず、人物の生活から作者自身の詩の世界から生れて来るから、見物の心の底まで愉ませることが出来た。職人仕事の多い脚色物の中で、これは珍重すべき佳品であり、今度の成功も一にこの台本の力に因ることを強調したい」(六月の劇評 洋服姿の俠客 新国劇の人生劇場)『東京朝日新聞』一九三七・六・一五と評している。

「人生劇場「吉良常」篇」初演の配役は、吉良常に島田正吾、飛車角に辰巳柳太郎が扮し、瓢吉には秋月正夫、お袖を二葉早苗、おとよを長島丸子、宮川を小川虎之助、黒馬先生を野村清一郎が演じた。なお、このときの番組編成は三本立てで、一番目に山本有三作「坂崎出羽守」四幕五場、二番目に「次郎長外伝傳荒神山」一幕二場、三番目が「人生劇場」となっていた。澤田正二郎の時代から定番の演目となつている「荒神山」は、神田伯山の講談にもとづき、任侠に生きる吉良の仁吉の男ぶりと博徒たちの決闘の場面で知られる。「人生劇場」への序曲として生まれ、島田が吉良の仁吉、辰巳が次郎長一家の大政になり、得意の立ち回りをみせた。

当時の劇評では、「坂崎出羽守」と「荒神山」を不出来としつつも、「人生劇場」に関して、「尾崎士郎氏の作、高田保君の脚色、上泉秀信君の演出、濱田右二朗君の装置と島田の「吉良常」と三拍子も四拍子も揃つて今月舞台中最高峰を行く見事さを示してゐる。辰巳の飛車角、野村の黒馬先生、二葉のおそで、長島のおとよそれ／＼印象に残る演技である」(新国劇 有楽座六月興行)『二六新報』一九三七・六・二二)というように高く評価するものが多かった。なかでも衆目の一致するところとなつたのは、島田正吾が吉良常をみごとに演じたことである。

尾崎士郎は、「吉良常になつた島田君に、最大の敬意と感謝をさげたい、(中略)吉良常の島田君にはまつたく頭が下つた、といふのは吉良常の性格をあれまで掘下げてくれる人はさうザラにゐないと思ふ」(感謝を捧げたい島田の

「吉良常」新国劇 最近の傑作「人生劇場」／原作者が大感激「東京日日新聞」一九三七・六・九夕刊」と述べ、「青春篇」を映画化した内田吐夢も、「新国劇の俳優はいい、実にいい、ことに吉良常になつた島田君など、お礼をいひ度ひ位だ、観て居て、その眼の置きどころに敬服した、腹から芝居をして居るからなんだらう。／第三幕のあの長丁場を、蒲団の上に坐り切りで、あれだけに演りこなせる俳優は、さうザラにはあるまい、面白えぢやありませんか」とシヤガレ声で哄笑し乍ら死んで行つても、少しも悲く思はせない、それで居て勘所の違つたところで充分泣かせて居る。脚色、演出の力もさること乍ら、芸も深い、吉良常を知つて居る、それでなければあの味は出せまい」（「人生劇場」観た假——原作に惚れて惚れない強身）『都新聞』一九三七・六・一五」と絶讃している。水木京太も前述の劇評で、「島田の吉良常はコオル天服で出て来る老侠客だが、やりてえだけのことをやつて死んで行く、狷介で仁義に生きる姿を見事に演じてゐる」と評した。

一般観客の人氣も高く、初日から連日大入満員の活況を呈した。澤田正二郎が理想とした「半歩、半歩。片歩を民衆の趣味におき片歩を次のよりよき芸術に進める」（『蛙の放送』一九二七・二、人文会出版部）という「演劇半歩主義」の教えを受け継ぐ新国劇は、つねに大衆からインテリまで幅広い観客層に支持されることを企図していたが、まさにその狙いどおり、「人生劇場「吉良常」篇」は、「インテリも喜び大衆も嬉しがり（尤も頗る得な材料だ）三方四方大よしで、新国劇には持つて来い」（常磐信次「井上八重子对新国劇」『演芸画報』一九三七・七）の演目となつたのである。

では、一般の観客たちはどのような反応を示したのだろうか。新国劇の機関誌に寄せられたファンからの投書には、その一端がうかがうことができる（「読者室」『新国劇』一九三七・九、傍線引用者）。

吉良常篇とある如く、このやくざを主人公として島田が出演してる。いはゞ現代やくざ仁義といふ所である。そ

れだけに我々近代生活と遠くかけ離れたところがあるが、どこかスピリットがあり、それが全篇を包む魅力となる。誠に現代に欠けたある物を提供し、意地も張りもない現代サラリーマンに、清涼剤たる得る作とも云へる。島田もこゝに至つて始めて役を得た。度々手がける老け役であるが流石堂に入つて来た。黙つて居つても無気味な、妻さが出せる様になつた。(谷口祐光「新国劇々評」)

大旦那あ、お祭りのお囃子が聞えますませ。吉良の常吉様のお祭りできあ、意気に生き意気に死せし吉良常臨終の言葉切々として胸を打つ。『角の奴、い、科白を云ひやがつたつけなあ、男の生きて行くはづみでさあ——つてねえ』嗚呼人生意気に感じては誰か成否をあげつらふや。(中略) 目をとげれば、立ち舞ふ埃、砕け散る六月の白き光の街の騒音、天外にとび去りて彼の声胸に迫る、『男の生きて行くはづみでさあ』あの言葉を吉良常はあの世まで持つて行つたに違ひない。／忘れ難き哉！ 人生劇場。吉良常の島田か、島田の吉良常か、島田さんに限らない感謝を捧げて止まない、御健闘を祈る。(東京 T「緑風独語」)

これらの新国劇ファンたちは、吉良常になりきつた島田の演技力を讃えるだけでなく、劇中の吉良常の生き方そのものに感動し、その「スピリット」や「意気」に強く魅了されていることが分かる。しかも重要なのは、彼らがこの演劇をたんなる暇つぶしの娯楽としてではなく、自分を鼓舞するための活力になつたと受けとめていることである。傍線部にあるように、観客たちは現実社会の「意地も張りもない現代サラリーマン」のあり方や、「立ち舞ふ埃」「街の騒音」にまみれた日常生活を批判的に捉えている。当時は日中戦争に突入する直前にあたり、軍事的な総動員体制がますます強化され、政治的にも経済的にも先行きが不透明となり、社会全体に息苦しさや満ちあふれていた。その

見通しのきかない時勢に流されずに生きることが困難な状況だからこそ、俠客として生き抜いた吉良常の「スピリット」が「清涼剤」となり、その「臨終の言葉切々として胸を打つ」という深い共感を観客たちにもたらしただけではないだろうか。

なお、有楽座における「人生劇場「吉良常」篇」の成功の勢いに乗った新国劇は、翌月には新橋演舞場で「人生劇場（青春篇）」を上演している。中学を卒業した青成瓢吉が上京して稲門大学に入り、学校改革の運動とお袖との恋愛に没頭する中、瓢太郎の死の知らせを受けて帰郷するまでを、上泉秀信が三幕五場に脚色・演出した¹⁰。主な配役は、瓢吉を島田正吾、夏村を辰巳柳太郎、お袖は「吉良常篇」と同じく二葉早苗、黒馬先生の野村清一郎も変わらず、瓢太郎にはベテランの金井謹之助が扮した。

このときの番組は、吉川英治原作「宮本武蔵」と「人生劇場（青春篇）」の二本立てで、「宮本武蔵」は六幕一〇場からなる長篇であった。そのうちの第一〜四幕を「一刀篇」、第五〜六幕を「二刀篇」と称し、その間に「人生劇場（青春篇）」を挟み込むかたちとなっている。三宅周太郎の劇評に、「かうすれば通し狂言も退屈感が乏しくなるし、中へ入れられた脚本はまた対照上ぐつとまとまった印象を生み出すことになり、「これがため殊に効果をあげたのは「人生劇場」だった。これは「新築地劇団」でやった青春篇に近いが、それより短く要領を得て、終末こそ瓢吉が国へ帰るのみ故物足りない。が、新築地のからだらした脚色よりは多少の不満はあつてもこの方をとる」（『演舞場の新国劇』三月目ながら「案」あり）『東京日日新聞』一九三七・七・九夕刊）とあるように、この「青春篇」もまずまずの出来栄となった。

さらに、新国劇の「人生劇場「吉良常」篇」の圧倒的な評判は、講談やレコード、ラジオ小説など、多様な副産物をもたらしている。まず、講談では神田伯龍（五代目）が、新国劇に刺激されるかたちでその初演の翌月に口演を

行うことになる。対話を中心とする世話講談を得意とした伯龍は、原作が新聞に連載中から熟読して講談化を目論んでいたが、新国劇における島田正吾の演技を見て、尾崎士郎に講談化を願いだした。昔から伯龍のファンだった尾崎は、「実はあれを書きながら、特に喧嘩場などは、君の高座を頭に思ひ浮かべながら書いた位で、他の人では困るが君なら喜んでやらしてあげよう」と快諾を与え、東宝小劇場における伯龍新作発表会で封切りされるのである（『あんなの高座を思ひ乍ら書いた』著者の快諾に弾んで／伯龍「人生劇場」を口演」『都新聞』一九三七・七・一四）。

続いて同年九月には、「人生劇場（残侠篇）」という四枚組のレコードがビクターから発売される。これは高田保が「人生劇場「吉良常」篇」のサワリの部分をレコード用に再編したものであり、飛車角の奈良平殺し、そば屋でのおとよと吉良常の出会い、刑務所を出る飛車角、そして吉良常の臨終が、舞台と同じ新国劇のメンバーによって演じられている。また、ラジオ小説にもなり、翌年一月二八日から三〇日にかけて三日間連続で、「人生劇場 残侠篇」として新国劇の初演をラジオ向けにアレンジして放送され、大当たりとなった。当時のラジオ批評には、「最近の演芸放送中で一番面白かつたものとして一月廿八日から三日間連続放送した新国劇の「人生劇場」を推賞する。島田正吾の吉良常は誠に素晴らしい出来栄であつた。（中略）島田正吾の吉良常は当然本年度のベストテンに推すべき価値あり、若しまたラヂオ賞と云ふものがあつたらこれも島田が獲得したであらう。更に演技のみならず高田保の脚色も非常な出来栄で尾崎士郎の原作に登場する人物を全部網羅し且つその役割を手際よくまとめあげた点これも推賞に値する」（M・M・M「ラヂオ業者の死活問題——ラヂオ匿名月評」『文芸春秋』一九三八・三）とある。

こうして大きな成果をおさめた新国劇について好評を博することになるのが、「残侠篇」の映画へのアダプテーションである。

日活多摩川の「人生劇場 残侠篇」

一九三八年七月一日、日活多摩川撮影所製作の映画「人生劇場 残侠篇」が劇場公開される。監督は「青春篇」の内田吐夢から若手の千葉泰樹へと交代している。新国劇の「人生劇場「吉良常」篇」初演から一年が経過していた。

もともと日活多摩川では、「青春篇」のヒットを受けて、かなり早い段階から「残侠篇」を映画化する予定があった。すでに原作の新聞連載が完結するのを待たずに、「掲載中から日活とのあいだに映画化の相談がまとまり高田君が進んでシナリオを書くことになった。すると、ひきつづいて新国劇から上演の申し込みがありこれも高田保君が引き受けたが、なかなか完成しなかった」¹¹⁾のである。「残侠篇」の映画化が遅れたのは、その新国劇の仕事に打ち込んでいた高田保が、映画のシナリオを書かずじまいだったことが大きな要因だろう。そのうえ、前作「青春篇」を監督した内田吐夢が「続篇の映画化に対して甚だ難色を示してゐること」も事態を複雑化させていた。原作者の尾崎士郎は、そうした内田の意向に一定の理解を示し、「私自身にとつても前篇と同じやうな心境をもつて臨むことができるかどうか疑はしいものがある」(「人生劇場の映画化について」『新潮』一九三六・一一)と記している。おそらく「青春篇」と「残侠篇」に描かれた世界にギャップがあることが、内田に「残侠篇」の映画化をためらわせたのだろう¹²⁾。その行き詰まりを打開するために日活多摩川が起用したのが、専属監督として活躍しはじめていた千葉泰樹であり、彼は吉田二三夫の筆名で脚色も担当している。

千葉泰樹は、一九二七年に阪妻立花ユニバーサル聯合映画に助監督として入社、河合映画に移って監督になり数多くの時代劇を手がけ、富国映画を経て、一九三三年に日活に入社する。¹³⁾ちょうど当時の日活は、無声映画からオール・トーキーへの移行期であり、トーキーの効果を生かすためレコード会社とタイアップして、流行歌を盛んに映画化し

つつあった。その娯楽映画の量産体制を支える現代喜劇の若手監督として、千葉は次第に確かな地歩を築いていく。一九三六年二月に内田吐夢監督による映画「人生劇場」（青春篇）が公開されたとき、同時に映されたのは「あなたと呼べば」だったが、これを監督したのも千葉である。この作品は、前年一〇月にテイチクレコードから発売されたディック・ミネと日活スター星玲子のデュエット「二人は若い」が大ヒットしたのを利用し、歌詞の冒頭を題名に冠したもので、映画では杉狂児と星玲子がコミカルな夫婦を演じて人気を得た。また、同じコンビの主演による「うちの女房にや髭がある」（一九三六・一二）、「あ、それなのに」（一九三七・三）なども主題歌のレコードとともに好評であり、さらに日活がP・C・Lおよび新興キネマと三社で競作して話題を呼んだ菊池寛原作の映画「美しき鷹」（一九三七・一〇、三社同時公開）でも、千葉が監督にあたった（P・C・Lは山本嘉次郎監督、新興キネマは田中重雄監督）。

日活多摩川の「残侠篇」は、前作の「青春篇」から配役を引き継ぎ、青成瓢吉は小杉勇、吉良常は山本礼三郎、お袖を村田知栄子が演じている。そして新しく登場する飛車角には、時代劇の大スターである日活京都の片岡千恵蔵を招き、その第一回の現代劇への出演として注目されることになった。また、日活が「あこがれコンビ」と名づけて売り出した瀧口新太郎と花柳小菊に、それぞれ宮川とおとよの役が配された。

のちの尾崎士郎の回想によれば、「残侠篇」の製作にあたっては、日活多摩川撮影所所長の根岸寛一の計らいにより、「青春篇」の場合と同様に、「多摩河畔の小さな旗亭の二階で、幾回となく小宴を張り、「青野季吉、高田保、大木惇夫、杉山平助という常連のほかに、ときどき、思いがけないゲストとして岩田豊雄（獅子文六）、長田秀雄、岡栄一郎などという年代のちがう先輩たちも加わった」という¹³。根岸寛一は一九三八年六月に日活経営陣の抗争のありを受けて日活多摩川を去り、満州映画協会の理事に招かれているから、その間際のことになる。また、千葉監督の仕事ぶりについて尾崎は、「残侠篇の映画化ほど急ピッチで完成したものはない。これは、青春編の内田君の

場合とくらべて、まったく対蹠的であるが、私はこのときの千葉君の気の入れ方には一種名状することのできないような素晴らしいものがあつたように思う¹⁵とも述べている。

「残侠篇」の撮影は一ヶ月あまりで終了し、フィルム二二巻(二四分)の大作となつた。そのフィルムは失われて現在では確認できないが、ここでは映画「残侠篇」にかかわる紹介文や広告・批評などを参照することによって、その概略をおさえておきたい。¹⁶

映画の冒頭は、やくざが縄張り争いを繰り広げる殺伐とした砂村の情景からはじまる。うらぶれた場末の街に流行歌を売るバイオリン弾きと「枯れすすき」(船頭小唄)の挿入などがあり、小金一家に身を寄せた飛車角とおとよの新所帯のシーンとなる。そこに雨の夜、親分の使いで宮川が迎えに来て、飛車角らが丈徳一家に殴り込みをかけた後、おとよを連れ出した奈良平を飛車角が刺して逃れ、瓢吉の留守中の家で吉良常と出会う場面となる。そしておむね原作にそくして物語が展開し、数年後に吉良常が故郷の三州吉良港を訪れ、瓢吉と飛車角に見守られながら死んでいくまでが描かれる。

ただし、映画「残侠篇」には、原作の設定が改変されている箇所もある。原作では飛車角が奈良平殺しで服役中、おとよは玉ノ井の私娼になつて彼の帰りを待ち続けるが、映画では検閲を顧慮して、おとよの境遇を亀戸の銘酒屋の酌婦へと置き換えている。また、物語の終盤で故郷に帰つた吉良常が病に倒れるのは、原作では宮崎海岸の観月ホテルとされるのに対して、映画では昔の辰巳屋が今は旅館になつている横須賀村の吉良屋においてである。昔の懐かしい辰巳屋と今の吉良屋とを対照させることによつて、時世の移り変わりを浮き彫りにしていくのであり、吉良常は敬慕しつづけた大旦那が自殺した思い出の部屋で、最後まで所持していた金を瓢吉に託し、大旦那の墓を建ててくれるようにと言ひ残して死ぬことになる。さらに、映画のラストも原作とは大きく異なる。吉良常の葬列が田舎道を墓地



日活映画「人生劇場 残侠篇」広告（『読売新聞』1938・6・28夕刊）

へと歩いていくと、旅役者の一行がやって来る。飛車角と瓢吉は、その中にまじっているおとよとお袖にめぐり逢うが、そのまますれ違って映画は終わる。このシーンは、原作にはない場面である。

では、この映画「残侠篇」は、公開当時どのようなプロモーションが行われ、どのような関心を集めたのだろうか。

まず、封切り直前の新聞広告（『読売新聞』一九三八・六・二八夕刊）を見ると、タイトル「人生劇場 残侠篇」の上にあるキャッチコピーに、「奔放の俠血こ、に激して発す世紀の大炬火！ 日活多摩川・新軌軸新講談風文芸超大作」と謳われている。ここに銘打たれた新機軸の「新講談風」とは、知識人層の観客を前提とする芸術性を重視した文芸映画ではなく、大衆向きの娯楽映画であることを示すものだろう。同じ広告に掲げられた予告文にはこうある。

時は大正末年の頃、文化にローマンスの夢華かなりし旦暮。江東に揚る
 俠魂の血煙りと紅灯の明眸脂粉の口説。纏れゆく情炎奇しき残侠一代壯士
 佳人一度去つてまた還へらざる物語。

ここに示唆されているのが、一昔前の東京の場末を舞台として飛車角が巻き込まれるやくざの縄張り争い、飛車角の服役中に花柳の巷に沈淪するおとよ、

その男女二人の愛の曲折と哀切な別れであることは見易いだろう。つまり、映画「残侠篇」の物語は、新国劇のそれが吉良常を中心に構成されていたのとは対照的に、飛車角を軸として展開するのである。もちろん映画でも、吉良常は一本気な飛車角を支え、おとよとの関わりでも重要な役割を果たしていく。しかし、あくまで力点は飛車角に置かれているのであり、配役の筆頭は飛車角役の片岡千恵蔵となっている。その添え書きには、「殺陣に独得の味を有する千恵蔵新らしく真髓を發揮して人の胸を打つ!」、「現代劇第一回出演」とある。広告の「人生劇場 残侠篇」というタイトルを囲んでいる主要人物の写真やイラストでも、右端に大きなアップで飛車角の横顔があしらわれ、それと相對するように左端にやや小さく吉良常の顔がイラスト化されている。そして飛車角の傍には煙草をくゆらすおとよを描き、中央部に酒と煙草に憂き身をやつすお袖、左上に物思わしげな瓢吉の姿が配されている。また、同時上映の時代劇「三味線やくざ」も、やくざ氣質の長唄の名人とその愛人の苦難を情緒たっぷりに描いたものであり、「残侠篇」における飛車角とおとよを思わせる恰好の組み合わせとなっていた。

なお、映画の劇場公開に先行して発売された、テイチクレコードの「へやると思へば どこまでやるさ」という歌い出しで有名な「人生劇場」の主題歌（作詞・佐藤惣之助、作曲・古賀政男、歌・楠木繁夫）は、「烈々たる俠魂を唄った名篇 人生劇場——飛車角の唄——」（『東京朝日新聞』一九三八・七・六夕刊）と広告にあるとおり、飛車角を歌ったものにほかならない。さらに、同じレコードのB面には、もうひとつの主題歌「銀杏がへしで」（作詞・佐藤惣之助、作曲・古賀政男、歌・美ち奴）が収録されているが、歌詞に「へ天下晴れての 女房とよばれ／いつか一度は 丸髻すがた／合せ鏡で 夢見てゐたが／銀杏がへしで つげの櫛」とあるように、それはおとよを歌ったものである。この主題歌について尾崎士郎は、原作者に無断でレコードを製作したことに強く抗議し、「こんな愚劣な作品が仮りにも「人生劇場」といふ名目をもつて売出されてゐることに恥をかんじゃないではゐられぬ」、「低劣聴くに堪へざる作品」（『大波

小波 テイチク暴慢——「人生劇場」の主題歌』『都新聞』一九三八・六・二七」と扱き下ろしている。千葉監督の映画製作には協力的だった尾崎だが、「もつとも低い生活感情と結びついてゐる」(前掲「人生劇場 残侠篇」上巻「凡例」)ものとして否定されるべき「義理人情」を前面に押し出した主題歌には、我慢がならなかったのである。

当時の映画批評家たちの「残侠篇」そのものに関する評価も、必ずしも思わしいものではなかった。たとえば友田純一郎は、「日活は独自のスタアを擁して先づ人生劇場家族合せをつくることに残侠篇映画化の道を見出してゐる。(中略)要領よく尋常の商品映画をこなしてゆくことのうまい監督者は当然残侠の環境にリアリティを賦与するより、配役に頼つて小説の抜書を画面にして行つたのである。勿論、僕の如き人生劇場の愛読者にとつては興味ある家族合せ映画とはなつてゐるのだが、単にその興味だけでは二時間の鑑賞を快よく支へ得るものではなく、この映画の退屈は此処から胚胎してゐるのである」(「各社試写室より 人生劇場・残侠篇」『キネマ旬報』一九三八・七・一)と批判している。さらに滋野辰彦も、「吉良常や飛車角の素朴な正義感と、感情と一致した行動を敢行して悔ひない生活の態度には、現在のわれわれに教へるところも少くないであらう。ただその為には脚色者も監督者も、そして出演者各自もそのことを意識してかからねばならぬ。単純な正義感と、批判を伴はない彼等の性格や行動が、作者の批判を通してわれわれに伝はつて来なければならぬ。さういふ意志がこの映画には無い。どこにも脚色者や演出者の精神が感じられない」(「日本映画批評 人生劇場残侠篇」『キネマ旬報』一九三八・七・一)と評して、映画「青春篇」との落差が大きいことを指摘している。

しかし、なかにはトーキーにおける音響の心理的な使い方に着目する今村太平のように、この映画にすぐれた表現を見出すものもあった(「トーキー的表現」『映画と音楽』一九三八・七)。そこでは、飛車角が刑務所を出て東京に帰る汽車の中で、吉良常におとよと宮川の関係を知らされる場面を例に挙げている。

「それがね。どうせ判るこつたからこゝで思ひきつて言つちまふが。おとよさんだよ」
「え、おとよが。」

飛車角が鸚鵡返へしに「え、なに、おとよ？」と聞くと、画面は列車の外になつてしまひ、おつかぶさるやうに鉄橋の上を走る車輪のゴーゴーといふひびきになる。その音はもはや鉄橋の音ではない。思ひがけない話に仰天した飛車角の驚きの言葉である。さらに、そのつぎには、目まぐるしく交叉する鐵路である。矢のやうに地は飛び、鉄道線路は眩暈のやうに行きちがひ、交りあふ。それは、驚いた男の錯乱である。すべては混乱して矢のごとく過去へ飛んで行つてしまふ。この場面のきわめてトーキー的なカットは注目すべきである。

映像と音響とを統合するモニタージュの手法によつて、音が意味内容をもつ「音の言語化」が生じ、「飛車角の驚きの言葉」として表現されるのである。このほかにも、雨の夜、おとよがやくざの喧嘩に出て行つた飛車角を待つているときに、飛車角の声だけが響く冒頭近くの場面や、飛車角が刑務所で姿の見えないおとよの声を聞く場面などに、「錯覚としての声」を心理的に使つたトーキー的な表現が繰り返しみられるという。多くの映画を手がけてきた千葉の手腕の確かさをうかがわせる。

「新講談風」と銘打つた千葉の演出についても、大衆向きの娯楽映画としての見地からは好意的な評価が目立つ。¹⁷⁾「二六新報」の記者は、「残侠篇」のうらぶれた俠客道を実にしみじみと描き出してゐる、「斯う云ふ「人情」を抉つた作品を扱ふ手腕は大したもので深い場面情調が、この映画で一際佳境を見せその点で「青春篇」を遙かに凌駕してゐると云つてよい」と絶讃している。具体的には、飛車角が丈徳一家に殴り込む場面で、「チャンバラも程よく見せてあくどくなく、ドシヤ降りの土手を凱歌をあげて帰る小金一家、千恵蔵の調子はずれの浪花節も仲々良い気分を

出してゐた」し、吉良常と瓢吉の久しぶりの対面では、「今は年寄つた吉良常が俠客道に対する忘れ切れぬ熱情と小説家になつてゐる瓢吉の「文学」に対する真剣な熱情の対照から新時代の波に滅び行く古きもの、うらぶれし姿がしみりと描き出され」、銘酒屋で働くおとよとお袖は、「酌婦女の人生感も相当出て居り（中略）都合よい偶然の組合せが大部あるが偶然を少しも不自然に感じさせない辺り千葉監督の演出の旨さは賞讃されてよいものがある」と評される。また、吉良常の葬列が旅役者たちとすれ違ふラストシーンも好評で、「水々しい感傷が流れて秀逸」（東京朝日新聞）、「ここに起る人の世の変転極まりない姿、哀愁を描出」（中外商業新報）、「過ぎた時代のやゝ古めかしい感傷に溢れてゐる」（東京日日新聞）、「詩的な雰囲気を感じさせ」る（国民新聞）などとある。

娯楽映画の成否は、キャスティングが左右するところも大きい。前作「青春篇」の配役を引き継いだうえ、スター俳優の片岡千恵蔵を新たに擁した「残侠篇」は、その点でもまずまずの出来栄であった。観客の興味の中心となる千恵蔵の飛車角は、「材料が材料だけに余り時代劇と違つては感じない、只鬢かちがないのとメーカーアップの関係で顔は相当違ふ、役は柄にあるし近頃しきりに太い線太い声を用ひるがこれも大体よし」（都新聞）、「颯爽と銀幕を闊歩し役柄を巧に生かし、現代劇進出の第一歩はまづ成功といへる」（東京日日新聞）などと評された。山本礼三郎の吉良常や小杉勇の瓢吉はもとより、脇を固める俳優の演技も総じて評判がよかつた。

千恵蔵が中々良い、（中略）ここでは千恵蔵の個性が活かされ、山本礼三郎の老練と共に殊勲者である。

然し、たとひ活躍はせずとも小杉の演技は益々内面的に磨きがかつて来たし、その他村田知栄子や瀧口や北龍二（小金一家の兄貴分）も好き助演振りである。

花柳は懸命だが唯然しどうしても亀戸の酌婦の「柄」は出てゐない。（東京朝日新聞）

なんと云つても小杉、山本が深い演技を見せ、千恵蔵も亦、旨いものだし、其他高木永二の黒馬先生、山本嘉一の小金も適役、村田知栄子のお袖、花柳小菊のおとよも悪くなく瀧口新太郎の宮川も若さを見せてい、が、脇役に殊に印象に残つた渋い演技は北龍二のやくざ振りが圧巻(二六新報)

こうした新聞メディアなどの世評に後押しされるかたちで、映画「残侠篇」は興行的にも圧倒的な成功を収めている。『千恵蔵初の現代劇、日活多摩川の新企画新講談風文芸映画「人生劇場残侠篇」は今週随一の呼物、期待に違はず日活系は断然頭角を抜いて松竹、東宝、新興をくつと引離して多摩川作品久方振りの凱歌である』(映画館景況調査)『キネマ旬報』一九三八・七・一一)、「此の企画で当たらないわけがない。続映週も好況持続／六月下半―七月上旬期のトップを占める成績」(『国際映画新聞』一九三八・七・二〇)と、その好調ぶりが報じられている。

映画「残侠篇」の成功により、千葉泰樹は日活多摩川における「多年の研鑽が酬いられ一流監督の列に入つた」¹⁸⁾が、翌年には設立されたばかりの南旺映画に移籍、その第一作監督作品として尾崎士郎原作の「空想部落」(一九三九・一二)を製作している。一方、飛車角を好演した片岡千恵蔵は、日活から戦時統合による大映を経て、戦後は東横映画(のち東映)に移り、佐分利信監督の映画「人生劇場」(東映、第一部青春愛欲篇、一九五二・一一、第二部残侠風雲篇、一九五三・二)で再び飛車角を演じることになる。

以後、沢島忠、内田吐夢、加藤泰、深作欣二・佐藤純彌・中島貞夫(合作)と、「残侠篇」は多彩な監督や俳優により度々映画化されていくが、その原型が戦前の日活版にあることは間違いない。

新派劇「人生劇場 吉良常―新版「残侠篇」

映画「残侠篇」が公開された翌々月、もうひとつの演劇へのアダプテーションが行われている。新派の井上正夫が吉良常を演じる「人生劇場 吉良常―新版「残侠篇」」であり、一九三八年九月三日から二七日まで、歌舞伎座で上演された。

新派と新劇の間に行く「中間演劇」を唱え、井上演劇道場（一九三六年四月設立）を率いてきた井上は、この年正月に相手役の岡田嘉子を杉本良吉との樺太越境事件で失っている。その後は、喜多村緑郎、河合武雄、花柳章太郎らの新派の本流に加わり、その中で「中間演劇」を上演するかたちをとっていた。¹⁹歌舞伎座の九月興行も新派大合同であり、三本の演目が組まれている。その一番目が井上を中心とする「中間演劇」の「人生劇場 吉良常―新版「残侠篇」」二幕三場、あとは型通りの新派劇で、二番目は川口松太郎作の幕末期の花柳もの「新橋芸者のはじまり」四場、三番目は吉屋信子原作、川村花菱脚色の「家庭日記」五幕一〇場であった。多幕物の「家庭日記」は、原作（『東京日日新聞』「大阪毎日新聞」一九三八・二・二二―七・一九）の人気を当て込み、松竹と東宝の競作により話題となった映画の公開に先行しての上演である。

「人生劇場 吉良常―新版「残侠篇」」初演は、脚色・演出を村山知義、舞台装置を伊藤熹朔が担当している。検閲台本²⁰によれば、場割は以下のとおり。

第一幕 三州横須賀村の海岸（昭和初年の春の夜）

第二幕 第一場 高輪東善寺の瓢吉の家（前幕から十日ばかりあとの朝）

第二場 三州宮崎海岸「観月ホテル」の二階（同じ年の秋の夜）

この二幕だけで構成された舞台の特徴として、一つは飛車角が登場せず、吉良常と瓢吉の関わりに焦点が絞られていること、もう一つは原作の「青春篇」と「愛欲篇」が部分的に取り込まれていることが挙げられる。その点で、それまでの演劇や映画とは大きく異なっている。

第一幕は、吉良港の海岸で旅廻りの一座が演じる劇中劇の「荒神山」からはじまる。その小屋掛けの劇場の近くを青成瓢吉と夏村大藏が歩いていると、上海帰りの吉良常が人力車でやって来るのに邂逅する。やがて芝居小屋から出てきた呑み込みの半助の窮地を吉良常が救い、合点の龍と三平を撃退する。これは原作の「愛欲篇」にもとづき、新国劇にも似た場面があるが、旅廻りの一座の芝居を劇中劇に仕立てた趣向は新しい。その後、一座の衣裳方にいたお袖と瓢吉の再会があり、二人の思ひ出話として原作の「青春篇」に描かれた瓢吉とお袖の關係が語られる。そして第二幕第一場の瓢吉の家において、吉良常は若旦那の瓢吉が政治をやらす小説家になったことを嘆くが、瓢吉の真剣な意気込みだけは分かってくる。続く第二場の観月ホテルでは、病中の吉良常が、お袖が吉良屋の女将になったことに怒ったり同情したり、駆けつけた瓢吉に大旦那の墓を建てて金を託したりして、瓢吉や夏村、お袖、半助らに見守られながら死んでいく。その胸元に吉良常の書いた小説「松ノ木村の斬込」を見つけ、瓢吉が読みあげるところで幕を閉じる。

ここには、新国劇や映画の「残侠篇」に通じる部分も少なくない。冒頭にある劇中劇は、新国劇の「荒神山」を借用したものであり、結末が吉良常の遺した小説を読みあげて終わるのも新国劇とよく似ている。また、第二幕第一場の終わりには、お袖が瓢吉宅の玄關先まで来て、躊躇した末にそのまま帰っていく場面があり、第二場では吉良常が

死ぬ間際に大旦那の墓を建てることを瓢吉に頼むが、映画「残侠篇」にもこれらに類似するシーンがある。しかし、新国劇の激しい立ち回りが田舎芝居の劇中劇に切り詰められ、飛車角が暴れ回るやくざの縄張り争いやおとよとの恋愛模様などが割愛されて、派手な動きや情感を盛りあげる場面がないからこそ、その分だけ俳優には細やかな演技が求められることになるだろう。このときの配役は、吉良常が井上正夫のほか、瓢吉を山口俊雄、お袖を市川紅梅、夏村を柳永二郎、半助を藤村秀夫が演じている。

歌舞伎座の「人生劇場 吉良常」新版「残侠篇」は、わずかな幕数に組まざるを得なかった制約から、劇作家の関口次郎は、その脚色について、「吉良常だけが中心となり過ぎ、他の人物は殆ど点景的になつてゐて、その単純な構成が、矢張り十分人を惹きつける迄にはいかなかった」と評し、さらに「演出的に見て、序幕なども面白く、二幕目も吉良常の性格を現はす好場面だが、全体としては、嫌味のない纏まつた小品といふ程度に終つたのは残念である」〔九月の劇評②〕『東京朝日新聞』一九三八・九・一七夕刊」と述べているが、三本立ての番組のなかではもつとも高く評価する劇評も多かった。とりわけ興味の焦点となつたのは、井上が吉良常をどのように演じたかである。

役者は遺にみんな相当にいい、まづ井上の吉良常は、脚本以上に、井上自身の持味で、この人間をおもしろくしてみせてゐる と云つて、脚本を決して違つた方向に踏み出してはゐない

芸として巧いのは、高輪の家の瓢吉との件りで「大旦那に惚れてゐる」といつて瓢太郎を思ひ起す「間」の顔の表情、片肌ぬいで瓢吉に迫る所、恨みを云つて泣きながらしんみりする所、この人は動もすると力演の割りに内容の空虚になる欠点もあるが、これには少しもそんな所がなく、すべて充実した迫真的な芸でいい、年輩にも無理がなく、いい出来だ（三宅三郎「井上の吉良常／歌舞伎座のオール新派」『国民新聞』一九三八・九・一〇夕刊）

主役の井上が吉良常の単純な性格を細かい芸で大まかに表現して、頑固な老侠客の倅を彷彿たらしめて、まことによい出来である。観客の心を捉へて刻々と引ずつて行くのは流石に非凡な優である。(伊東「井上の「吉良常」／縮らない「新橋芸者」／歌舞伎座の新派合同劇」『二六新報』一九三八・九・一一)

また、主役の演技を助ける脇役たちも、「藤村の半助が上出来だ、僕が毎度いふとほり弱気で善良な役がらは、この人の専売で、(中略)この半助なぞ全くその特徴を發揮して余類がない／山口の瓢吉も、小説を書く人のやうな鋭さはないがわるくない、だが吉良常に迫られた所の意気が不足だ、他に紅梅のお袖や柳の夏村もわるくない」(三宅三郎)などと好評だった。「人生劇場 吉良常—新版「残侠篇」」は、心理的な演技を主体とする「中間演劇」として、前年の新国劇の熱がこもった舞台とは別の演劇化のあり方を示しているのである。

「残侠篇」のアダプテーションとしては、このほかに浅草の常盤座で活動する軽演劇の笑の王国が、「人生劇場「残侠篇」」を上演している(一九三八・七・二九初日)。詳細は明らかでないが、プログラムによれば、「発端」、「砂村の或る場所」、「鱈野の店先」、「前橋刑務所」、「鱈野の店先」、「前橋刑務所裏門」、「瓢吉の場合」、「三州観月ホテル」の八景で構成され、青成瓢吉を森八郎、吉良常を生駒雷遊、お袖を露原千草、飛車角をサトウロクロー、おとよを松宮照枝、宮川を関時男などの顔ぶれだった。「脚色(並演出山田壽夫)も先づ原作に忠実に、登場者達も真面目に取組まうとした」、「笑の王国連中がマツトウに取組んだ「人生劇場」で先づ成功したといへる」(まつとうな芝居 笑の王国)「都新聞」一九三八・八・七)と評されている。さらに、「残侠篇」は浪曲にもアダプテーションされた。飛車角が小金親分を助けて丈徳一家に殴り込みに行く場面を、秩父重剛の脚色、春日井梅鶯の口演により四枚組のレコードにした「人生劇場——飛車角篇——」がポリドールから発売されている(一九三八・一一)。

このように見てくると、小説『人生劇場』『残侠篇』は、実にさまざまなメディアに取りあげられ、それぞれのメディアの特性に応じて多様な作りかえがなされてきたことが分かる。尾崎士郎が「青春篇」を書き起こした当初、たんなる三州横須賀村の雰囲気を出すための点景人物としてしか考えられていなかった吉良常の存在は、物語の進展にしたがって大きなものとなり、「吉良常の生命力が虚構の世界に必然的な立場を築きあげて」（前掲「人生劇場余談」）いくことで「残侠篇」がもたらされた。それは作者の『人生劇場』全体の構想からすれば、その根幹から離れた「外篇」として副次的な位置を占めるにとどまる。しかし、メインストリームからはずれた派生的なものであるがゆえに、それが別のメディアに置き換えられていくとき、原作にこだわらない自由な改変もしやすくなる。それはときとして映画「残侠篇」の主題歌がそうだったように、原作者にとつて不本意なものをもたらしこともあるが、本篇との関わりや、原作に忠実かどうかよりも、虚構の世界における必然性にしたがうことこそが、吉良常という存在の生命力を高めることにつながる。多くのメディアの中で自由な改変が行われていったことによつて、派生的なものであったはずの「残侠篇」は、「青春篇」をしのぐ大きな人気を獲得し、現在にいたる『人生劇場』のイメージを形成していくことになるのである。

注

(1) 同様の「義理人情」に関する見解は、新国劇による「残侠篇」の上演にあたって尾崎士郎が書いた文章にも、以下のように示されている。

義理人情といふものは、底の知れない深さを持つてゐる。通俗小説の世界では、感情の動きに限界を加へやうとするところに、型どおりの悲劇が生れるが、しかし義理人情がわれわれにとつて重要であるのは、むしろ限界を破らうとするところにある。悲劇は始めから予想されてゐるのではなくて、超ゆべからざるものを乗り越えやうとする情熱の中から生れるのだ。この

やうな純粹な生活態度が、今日の現実と正面衝突をしてギリギリのところまで押しつめられてきたときに、義理人情ははじめ姿を整へるとも言へるのである。「人生劇場・残侠篇」「新国劇」一九三七・六)

(「…」残侠篇は俠客心理の動きに味到しやうとした作品ではなくて、現代の俗情の中でこのやうな義理人情がどのやうな高さを示し得るかといふことを追究した作品である。勿論、義理人情は一つの限界を必要とするものではあるが、作者はそれを乗り越えやうとするところにあたらしいモラルをつくりあげやうとした。(中略)そして、私が今度の新国劇に期待する所以のものもまた義理人情のもつ特異さが民衆の心にとどのやうな訴へ方をするかといふところにあることはいふまでもあるまい。

〔「人生劇場」の上演について〕(『東宝』一九三七・六)

(2) 一九三八年七月一六版、同九月二〇版、一九四〇年二月三七版を数える。

(3) 裸座第十回公演は、一番目が「続々人生劇場」六幕で、二番目には「女中あい史」(阿木翁助作)四景、三番目には「海のへ」(小倉衛作)一幕が演じられた。

(4) 早稲田大学演劇博物館所蔵。台本の見返しには、「警視庁／表紙共八拾式枚／一部削除／許可／有効期間・自昭和十二年四月二十一日 至昭和十五年四月二十五日」という検印がある。なお、検閲で「一部削除」の対象となつたのは、第四幕「玉ノ井銘酒屋」「鱒野」の二階にあつた酌婦が店先で客引きをする二箇所の場合で、その台詞がすべて削除された。

(5) 以下、高田保と新国劇との関わりについては、依藤丈夫「解説 高田君と三十年」(『高田保著作集』第一卷所収、一九五三・三、創元社)、野々山三枝「高田保」(『近代文学研究叢書』第七一巻所収、一九九六・一〇、昭和女子大学近代文学研究所)、榎原勝「高田保伝」(一九八二・二、風涛社)などによる。

(6) 依藤丈夫の前掲「解説 高田君と三十年」は、「高田君がその後の新国劇のために本気になつて協力したのは、昭和十一年、三好十郎氏の『斬られの仙太』の演出を引受けてくれたのが再縁でそれ以後である」とし、前掲『近代文学研究叢書』ほかの評伝もこれに倣っているが、新国劇の『斬られの仙太』は、一九三七年五月の新宿第一劇場が初演であり、高田保が新国劇との「再縁」を結んだのは、一九三六年一月一日開演の「国定忠次」(真山青果作)の演出からとなる。

(7) 『新国劇五十年』(一九六七・七、中林出版)。

(8) 依藤丈夫「解説 高田君と三十年」(前掲)。

(9) 尾崎士郎は晩年にいたるまで、文学における「はずみ」というモチーフを重視していた。日本放送協会編「文壇よもやま話」上

卷(一九六一・四、青蛙房)の「尾崎士郎の巻」には、文学と相撲の関係をめぐって、「土俵の上の勝負ッというものは何んていいますかねえ、ひとつの「はずみ」であってねえ……つまり「きっかけ」ですわねえ、そいつを捉かまなければ駄目だということです。ですから、そのきっかけというものは一つの情熱の作用であって、こりゃ人間の持っている意欲がバアッと燃え上がって来る瞬間ってものはね、こいつはその、計画的に出来るもんじゃありませんよ。これが文学の一番最高のもんだと自ら思ってたんです」と述べられている。

(10) 新橋演舞場における「人生劇場(青春篇)」の構成は、プログラムによれば、第一幕「三州吉良・辰巳屋の一室」、第二幕「(一)東京・早稲田大学の校庭、(二)同 荒川堤、(三)同 柳水亭離座敷」、第三幕「同 瓢吉の下宿」となっている。

(11) 尾崎士郎『小説四十六年』(一九六四・五、講談社)。

(12) なお、内田吐夢は後年、東映映画「人生劇場 飛車角と吉良常」(東映、一九六八・一〇)を製作しているが、ここでは回想形式を通して、「青春篇」との接続がはかられている。

(13) 千葉泰樹のプロフィールについては、『キネマ旬報別冊 シナリオ読本』(昭三四・五、キネマ旬報社)、東京国立近代美術館フィルムセンター「NFC CALENDAR」(二〇一四・一一)に拠る。

(14) 注(11)に同じ。

(15) 同前。

(16) 映画「残侠篇」の内容については、主に以下の記事による。

「日本映画紹介 人生劇場 残侠篇」(『キネマ旬報』一九三八・五・二二)

「新映画評判記 人生劇場(残侠篇)」(『都新聞』一九三八・六・二九)

「新映画評(日活映画) 人生劇場(残侠篇)」(『東京朝日新聞』一九三八・六・三〇)

「試写室「人生劇場残侠篇」」(『中外商業新報』一九三八・六・三〇夕刊)

「試写室から 人生劇場」(『残侠篇』(秀作)「二六新報」一九三八・七・二)

「新映画印象 人生劇場 残侠篇」(『万朝報』一九三八・七・二二)

「新映画(日活作品)『人生劇場残侠篇』——千恵蔵現代物進出の第一歩／古き感傷に溢る——」(『東京日日新聞』一九三八・七・

三夕刊)

〔新映画〕人生劇場『残侠篇』（『河北新報』一九三八・七・三夕刊）

〔人生劇場（残侠篇）』（『国民新聞』一九三八・七・五）

（17）以下の引用は、注（16）に掲げた新聞各紙の映画評による。

（18）『日活四十年史』（一九五二・九、日活）。

（19）大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦中篇Ⅱ』（一九九四・一二、白水社）。

（20）早稲田大学演劇博物館所蔵。台本の見返しには、「警視庁／許可／支障ナシ／有効期間：自昭和十三年九月二日 至昭和十六年九月一日」という検印がある。

〔付記〕本研究は、科研費22K00308の助成を受けたものである。