

〔研究ノート〕

## 戯曲「沓掛時次郎」における義理と人情

佐藤 明

## 序 章

「義理と人情」について考える場合、まず念頭に置いておかなければならない幾つかの問題がある。一つは「義理」と「人情」が基本的には対立する概念であるのか、あるいは互いに補完し合う概念であるのかという点である。これにともなう問題になるのは、「義理」・「人情」の語の定義である。「義理」についても「人」として当然なすべきこととして「義理」から「本心とは反するが世のしがらみの中で、仕方なしにする義理」というものもある。「人情」についても、肯定的に用いられることが多いように思うが、「人情にほだされる」とか「人情に流される」といった場合は、否定的な意味合（あるいはある種の後めたさ）が含まれるように感じる。

二つには「義理」にせよ「人情」にせよ、あるいは「義理と人情」にせよ、時代によって状況によって当然意味合が異なってくる点である。例えば井原西鶴の『武家義理物語』の中の「義理」は江戸前期の武士社会の中の「義理」であるし、近松門左衛門の作品の中に出てくる「義理」や「人情」は、主に町人特に大商家という社会の中での「義理」であり「人情」であろう。一方、今日の映画や芝居の「任侠もの」で扱う「義

理」や「人情」は、映画や芝居が作り上げた架空の「任侠」世界の「義理」であり「人情」である。例えば「国定忠治」や「清水次郎長」は実在の人物ではあるが、その物語の多くは講談師や浪曲師や劇作家達、あるいはそれらの聴衆・観衆が作り上げたものであり、恐らくそこには彼らのあこがれの対象としての「義理」や「人情」が描かれている。西鶴の描いた「義理」は武士の世界のものであり、近松の「義理」は大家の商家のものであり、講談や浪曲の中に描かれている「義理」は庶民のあるいは大衆の世界のものであろう。

こう考えていくと「義理」や「人情」について普遍・共通の概念規定などは、とても不可能なように思える。そこである支点（例えばある時代のある状況のある出来事というような）を定めて考えてみる他はない。本稿では長谷川伸の戯曲「沓掛時次郎」を支点にしてみようと思う。つまりこの作品の中に描かれている「義理」と「人情」を支点（定義）として、様々の問題を考えていこうというわけである。「沓掛時次郎」をとりあげたのは何も新しい試みではなく、今まででも「義理」と「人情」を扱った著作の中でしばしば用いられたものであり、いわば常套の方法である。しかし、それだけにこの作品が「義理」と「人情」の本質の一面を的確に描いているということになる。しかも「劇的」・「戯曲的」にである。歴史的事実ではなく「架空」の出来事を描いた作品をとりあげたのは、この問題を考えるに当って「架空」という設定が重要な意味を持つからである。

## 第一章 沓掛時次郎

「沓掛時次郎」は昭和三（一九二八）年、長谷川伸数え年四十五歳の

時の作である。なおこの「沓掛時次郎」は、その後芝居あるいは映画で幾度も上演され、それぞれの作品によって幾らかずつ脚色がなされている。時に脚色の印象が強く、原作を超える効果を挙げている場合もあり、あたかもその脚色も原作にもあるのではと思ひこんでしまうような所もある。ともあれまず最初に原作に忠実にこの作品のあらましを見ておきたい。

### 〔序幕〕

博徒六ツ田の三蔵は中ノ川一家の跡目であったが、親分が召捕になつた。身内は散つて、今は三蔵一人が中ノ川一家を名乗っている。反対派の親分が圧迫を加え、今夜は三蔵の命を狙つて三蔵の家に博徒が差し向けられた。

三蔵の家では、三蔵・女房おきぬ・倅せがれ太郎吉の親子三人が旅支度をしている。敵方の博徒は三人（大野木の百助・苦屋の半太郎・磯目の鎌吉）であるが、さらに旅人沓掛時次郎を助つ人として連れてくる。三蔵は三人の博徒とよく戦い、かすり疵を負わして追つ払う。三日前にこの一家に草鞋を脱いだだけの時次郎は、三蔵と仁義をかわし一宿一飯の恩義として怨みつらみもない三蔵を一騎打ちの勝負で斬り、三蔵に深手を負わせる。博徒三人が女房子供まで手にかけてしようとすると、時次郎が渡世の約束ごとに反するとして、二人の命を守り三人を斬り立て追つ払う（この直後、三蔵が磯目の鎌吉を斬り殺す）。いまわの際に三蔵は、女房子供を「頼む」と言い遣し、命果てるのである。

### 〔二幕目〕

中山道熊谷宿裏通り。時次郎はおきぬと太郎吉を連れて旅をしている。場面は酔漢が太郎吉に絡んでいるところへ時次郎・おきぬが来あわせる

ところとなる。時次郎は博徒から足を洗い、おきぬの三味線に合わせて、追分節を唄つて門付をしている。この幕では筋の上での展開というよりも、時次郎がおきぬ親子に尽くしている様子、三人の貧しい有様、おきぬが三蔵の子を宿している事などが、主に時次郎とおきぬの会話等によつて描写されている。

### 〔大話〕（第一場・第二場）

二幕目と同じ宿の安泊りで、おきぬはお産の床についている。お産の金にも困っている時次郎は、その宿の亭主から一日博徒の喧嘩の助っ人をすれば一両の金が入ると聞き引受ける。おきぬには追分を唄いに行くと言つて出て行くが、おきぬにはこれが永久の別れになる予感がある。時次郎は喧嘩場で大野木・苦屋（序幕で登場）らとも戦いを交え、充分な活躍をする。しかし、その留守中におきぬは「時さんに逢いたい」との言葉を遺して、生まれてくる子供と共に死んでしまう。

### 〔大話〕（第三場・第四場）

おきぬの初七日を済ませると、時次郎は太郎吉を連れて旅立つ。第四場、宿外れの路傍。おきぬの骨箱を置いて、旅の足をとめている二人の所へ大野木・苦屋の二人が時次郎の命を狙つてやってくる。敵の刀を奪い博徒二人に斬りかかろうとする時次郎に、太郎吉が「斬っちゃ厭だ」と取り付くのを見て思ひ返し、宿を振り返りつつ再び旅立っている。

粗筋は以上のようになるが、後の映画・芝居等で脚色がなされているところもあるので、その傾向のあらましを簡単に述べておきたい。

三蔵がいまわの際に女房・子供を時次郎に頼む場面の原文は次のよう

になっている。

### 三 蔵 信州の人。

時次郎 おう。いうことがあるんなら遠慮なくいっておくんさい。引受けやすでござんす。

三 蔵 た、た、頼む。(おきぬ太郎吉を指さし、柄杓を取落として倒れ伏す。母子は抱きついて泣く)

三蔵はここで命果てるのであるが、三蔵の最後の言葉は、僅かに「信州の人、た、た、頼む。」とあるだけである。後の芝居や映画では、三蔵のこの言葉が、もっと具体的にすることがある。まず時次郎を男と見込んだことを述べた上で、女房・子供を敵の手から守り、然るべき落ち着き先に着けるように、さらにはおきぬのお腹の中にいる子供の出産を見届けてくれるように等ということが、いまわの際の三蔵の口から語られる。原作のこの場面では、女房と子供がこの場に居合わせているが、脚色によっては三蔵が女房と子供をこの場面の少し前に旅立たせて、事が片づいた後、例えば村外れの水車小屋で待ち合わせる約束になっているという設定をとっていたりしている。こういう設定をとる第一の理由は、三蔵が時次郎を男と見込み、時次郎へ事をわけて説明するのに女房・子供が不在の方が都合がよく自然で効果的だということであろう。約束の場所になかなか現れない三蔵を探して、女房・子供が三蔵の家に引き返して、三蔵が倒れ死んでいるところへとりすがる場面も印象的である。さらに側にいる時次郎が三蔵を殺したのは自分であり、三蔵さんから二人のことに付いて頼まれていたことを親子に告げる。すると女房のおきぬが夫の敵と時次郎に斬りかかるが、時次郎がその刀を制する、あるいは覚悟を決めて座っている時次郎に後からおきぬが斬ろうとしている

が、どうしても斬ることが出来ない場面であることもある(あるいはこの両方のシーンが前後して共にある場合もある)。大きな舞台では原作に近い形で上演されることもあるが、一般的には、特に小演劇(いわゆる大衆演劇)では以上のように新たな脚色を加えて上演されることが多い。時間や役者の人数の関係で全ての幕を上演する訳には行かず、役者の具体的な科白によって状況を説明する必要があるためもあるが、なによりここが役者の芸の見せ所であり、客により身近な小演劇の場合この方がはるかに印象的であるからであろう。

「沓掛時次郎」の場合、いうまでもなく「序幕」が、物語の展開において不可欠な要素であるが、その結末に当り同様に不可欠な部分が「大詰」の(第一場)・(第二場)である。先ほどの要約をもう一度引用しておきたい。

#### 〔大詰〕(第一場・第二場)

二幕目と同じ宿の安泊りで、おきぬはお産の床についている。お産の金にも困っている時次郎は、その宿の亭主から一日博徒の喧嘩の助っ人をすれば一両の金が入ると聞き引き受ける。おきぬには追分を唄いに行くと出て行くが、おきぬにはこれが永久の別れになる予感がする。時次郎は喧嘩場で大野木・苦屋(序幕で登場)らとも戦いを交え、充分な活躍をする。しかし、その留守中におきぬは「時さんに逢いたい」との言葉を遺して、生まれてくる子供と共に死んでしまう。

実は傍線部、「しかし、その留守中におきぬは「時さんに逢いたい」との言葉を遺して、生まれてくる子供と共に死んでしまう。」の部分は劇の場面としてはなく、「大詰」(第三場)の登場人物の会話の中で示されている。(第三場)は、おきぬの初七日を済ませた次の日、土地の親分

で先の喧嘩の時の雇い主であった八丁徳が、時次郎が泊まっていた安宿へ訪ねて来る場面である。時次郎はこれより少し前に太郎吉を連れて旅立っている。宿の安兵衛・おろく夫婦が八丁徳に向かって時次郎のことをしみじみと回想風に語っている場面である。

安兵衛 (前略) おきぬさんは亭主でも情夫でもねえ時さんの世話になって、生んだ赤ん坊と共に死んじまった。親分、おきぬという人はね、夜明けまでは、自分の気一つでもがきにもがいて生きていた。なあ婆さん。

おろく (何ともいえず泣いている)

安兵衛 だけど、時さんが喧嘩の場から矢のように飛んで帰ってきた時は、冷たくなっていたつけ。

おろく 息を引き取るまで、時さんに逢いたい、時さんは帰ってきてくれるかしらと、いい続けていましたよ。

原作ではこのようであるが、おきぬが心を残して死んで行く愁嘆場、僅かに遅れて時次郎が駆けつける場面は、今ではほとんどの場合、舞台上で上演されているようである。特に小演劇では、この場面が見せ場となっているといつてよいほどである。

なお〔二幕目〕、あるいは〔大詰〕の(第四場)は、話としての展開が全くないわけではないが、主に「道行」的なものである。〔大詰〕の(第四場)の方は最後にこれがあることにより、劇全体にすがすがしさを醸し出す効果がある。また〔二幕目〕については、後の演劇や映画ではほとんどのものが何らかの形でこの部分に様々の演出をしたり挿話を持ってきたりして、原作に色を添えている。筋の展開の上では重要ではなく、それぞれについて特に傾向を考察するといった性格のものでもない。し

かしたただ一つ重要なことは、この部分に限ったことではないけれども、時次郎とおきぬの微妙な気持ち、あるいは気持ちの変化がそれぞれに表現されていることである。原作で、全体を通して二人の恋愛的感情が明らかに示されていると思われる箇所は次に挙げる僅か三箇所である。

### 〔二幕目〕

時次郎 (前略) (太郎吉の頭を撫で) 桜の花が咲く頃に、お前に弟か妹が出来るんだぜ。死んだちゃんの子だからお前に似て可愛いだろうよ。

太郎吉 おらあ知ってるよ。

時次郎 知ってるのか。隙さねえ子だぞ。

太郎吉 赤ん坊が小父さんの子だといいいんだけど。そうすりゃ小父さんなんていわねえや。おとっちゃんといえらあ。

おきぬ (急所を突かれて狼狽し) まあ、この子は。悪いことばかりいつて。

時次郎 (笑い紛らせ) おきぬさん、冗談は抜きにして、稼ごう。(後略)

### 〔大詰〕(第三場)

おろく 息を引き取るまで、時さんに逢いたい、時さんは帰ってきてくれるかしらと、いい続けていましたよ。

### 〔大詰〕(第四場)

太郎吉 (前略) ああ、おいら、おっちゃんに逢いてえや。

時次郎 もっともだ。俺も逢いてえ、逢って一ト言、日頃思ってたことが打明けてえが——未来永劫、もうおきぬさんにや逢えねえのだ。

しかし、これだけでもちろん原作者も時次郎とおきぬとの恋情を描写する意識があったことは充分に伺える。先に、ある演出では、夫を殺されたおきぬが時次郎に斬りかかる場面があることを言ったが、憎しみから愛情に変化するおきぬの気持ち表現するにはこの方が効果的であろう。なお言うまでもなく、後の芝居や映画になったものも含め、時次郎とおきぬの恋はプラトニックなものである。

後の演出を含めて「沓掛時次郎」の本質をまとめてみると、「義理」によつて三蔵を斬るがその女房・子供を命をかけて守り、お産の費用を稼ぐため喧嘩の助っ人に出るが帰ってきた時は遅かったこと、それに時次郎とおきぬの微妙な恋情がテーマであると言つてよい。中にはこれから逸脱したもの、この戯曲をもとに別の展開をしたもの、他の芝居と混交したものの、本質は同じでも時代や人物設定を大幅に換えたものもあるではあるが、これらはこの場合は考察の対象からはずしても問題はなからう。

## 第二章 義理と人情

表題は「義理と人情」としたが、ここでは「沓掛時次郎」に出てくる思想的な問題を考えることを主眼としている。思想と言つても、時次郎がどういう思想を持っていたとか、作者がどういう思想を持ってこの戯曲を書いたかとかいうのではない。「沓掛時次郎」について何故この戯曲が受け入れられたか、時次郎のどういう行動どういう気持ち共感を喚んだか、そのことはどういう背景・基盤に基づいているのか、さらに言えばその奥にどのような人生観があり、どのような倫理感があつたのかということである。

まず、確認しておかなければならないことは、時次郎の身分である。旅人ということは「アウトロー」を前提としている。また同時に「自由人」である。「自由人」という意味は、養うべき妻子・親を持たない（あるいはいたとしても消息不明か絶縁状態である）ことと、自分の意志でついた親分は別として、自分の意志以外の要素で従う主人（例えば世襲的な武士社会での主君、あるいは自分の意志ではその組織を離脱することが実質不可能な場合の上位者）がおらず、それを長とする組織からは何等の圧迫は受けないということである（自分の意志でついた親分ということであれば、原則としてその状態を解消することは自由意志ということになる）。しかし、現実社会では、たとえ形を換えてもこのような意味の「自由人」はまず存在しないし、存在するとしても極めて特殊な場合であろう。とすると逆にいえば、このような何物にもとらわれない立場の人物を存在させることによって、彼の言動を通してある真実（特殊なものであるかもしれないが）を純粋な形で物語らせることができるということになるであろう。

「沓掛時次郎」に出てくる「義理」は、一つは「一宿一飯」の恩義から三蔵を斬るといふ、その親分に対する「義理」である。さらの三蔵の妻子を守つたといふことは、女子供を斬らないといふ「掟」を守つたといふ点では「義理」ではあるが、人としての心から発する当然の気持ちに従つたといふ点においては「人情」の部類に属する。というよりもこの場合「義理」と「人情」（人としての気持ち）とが矛盾なく結びつく、あるいは表裏の関係にあるのであつて、あえて「人情」といふ語をこの場合に使うのはむしろ奇異な気がするぐらいである。少なくとも時次郎が三蔵の妻子を守るといふ行為は二つの相反する考えに引き裂かれ、そこに葛藤を生じるといった性格のものではない。

一方、三蔵から「頼む」と言われ、彼の意を汲んだ以後の時次郎の行

動についてはどうであろうか。既に述べたように「頼む」の一語に、多くの意味が込められている。「(万事)宜しく頼む」ということである。しかし、もしこの三蔵の「頼む」の言葉がなかったとしても、三蔵が言葉を残さずに死んで行ったとしても、以後の時次郎はやはり同様の行動をとったのではないだろうか。「頼む」の語があれば、それはいわば「義理」であるが、なければそれは自発的な行動であり人としてのやむにやまれぬ気持ちということ。「人情」ということになりはしまいか。つまりこの場合も「義理」と「人情」が自然に結びついており、「義理」とか「人情」とかを問題にするまでもないほどである(この場合「義理」と「人情」が、互いに補完し合う概念となり、「義理人情」と連ねた用法に近いものとなる)。

これは時次郎が「自由人」という立場にあるからである。自分の意志に反する他者からの圧迫がない状態では、「義理」と「人情」は抵触しないし、ごく自然に表裏一体のものになるといふことであろう。戯曲「沓掛時次郎」の舞台は架空に近い現実を想定しており、特殊な状態である。しかし、現実はそのではない。組織とか家族とかの様々ながらみがある。組織の「義理」と自然な気持ちの発露としての「人情」は、常に抵触しているといってもよい。「義理」と「人情」が、しばしば「公私」の関係で説明されるのは、このことによるのである。

一方、時次郎は渡世人であるが、この場合は三蔵に向けられた刺客でもある。「任侠」の特殊な形態が「刺客」である(司馬遷の『史記』に「游侠列伝」と「刺客列伝」があるが、この二つを読み比べればこのことが理解できる)。長谷川伸の描く渡世人は「瞼の母」や「一本刀土俵入」に見られるように常に自らを恥じており、後めたさを持つて存在である。渡世人であったり刺客であったり、「悪」の主人公を持ち出しているのはどういう意図であろうか。これは長谷川伸に限らず、いわゆる

大衆的な芸能においては渡世人はもとより盗賊や殺し屋を主人公にしたものは、実に数多く存在する。大衆的な芸能において人格者を主人公にすることはあっても、聖人的な人物を主人公にすることはむしろ少ないように思われる。宗教と密接に関わっている「説教(経)」や「節談説教」には恐らくこのようなものも存在したであろう。この間の歴史的事情は「説教(経)」や「節談説教」から始まって、講談・落語・浪曲等に至るまでの芸能史の上で考えなければならぬことであり、とても筆者の取り扱える問題ではない。ただ大衆芸能を仮に宗教と分離させて、あるいは宗教と分離した以後のものを考えたとすると、「悪」の主人公を登場させることによつて聴衆の後めたさといったようなものを主人公が背負うという意味を持つと言えるのではなからうか。現実においては恐らく全ての人間が、意識の程度は異なる「悪」の要素(「引け目」とか「原罪」の意識)を持っているであろう。「悪」の主人公を彼らのそのような意識を共有するものとして、ある意味での分身として親しい存在と感ずるのではなからうか。それは聖人よりは遙かに身近な存在である。むしろ聖人の登場は偽善的な匂いがするであろう。大衆という言葉を安易に使うことははばかられるが、仮に教育や立場により「立前」と「本音」を使い分けるのが支配者階級であり、彼らに支配されるのが大衆であるとする、「立前」と「本音」の使い分けから生じたのが、礼儀作法でありレトリックであり、さらには文化ということが言えるのではあるまいか。大衆はこれらの文化からはやや遠いところにある一方で、「立前」と「本音」を使い分けるといふことがないという点では純朴であり善良であるが、目先の欲に惑わされたり小悪については頓着しないという面も持っているであろう(例えば宮本百合子の『貧しき人々の群れ』には十六・七歳の少女が見た貧しき農村の人々を通して以上述べたことが見事に描写されている)。大衆芸能が「悪」の主人公を登場させても、多

くは「正直者」である。決して「狡猾者」ではない。「狡猾」は作為のなせる技であり、極論すればその作為とは文化でもある。「立前」と「本音」・「裏」と「表」の使い分けをしない（あるいは出来ない）のが「正直者」ということであるから、この点において「正直者」が大衆芸能において共感を喚び人気を博するということになるのであろう（そして「正直者」は、大体において気が短く、その短気が引き起こした行動が物語の発端となることが多い）。

なお大衆芸能においては、例えば「金」・「死」（ある場合には「女」）が重要な要素を持ち、それらが生の形で示される（例えば、現金を直接授受するとか、財布ごと与えるとか、あるいは主要人物の死際をリアルに描くとか——これによつてその人物の生き方が浮かび上がってくる——）。生の形ということは、それに文化としての装飾がかぶされていないということである。いわゆる純文学や西洋の小説などももちろんこれらのものが重要な要素を占めるが、装飾された形で出てくることが多い。「沓掛時次郎」においては、「金」や「死」が生そのまま表現される。さらに「沓掛時次郎」の場合はおきぬさんが「女」としてではなく、「女性」として神聖化されて描かれていて、作品全体に独特の情緒というか品格というものがあり、すがすがしさを感じる。これが「沓掛時次郎」の魅力であり、大衆演劇の代表作とされる所以であろう。この他にも大衆芸能において家族、特に「母親」とか「兄弟」が重要な要素を占めるが、「沓掛時次郎」の場合、時次郎自身に家族はいないけれども、三蔵一家に時次郎を交えた関係はこれに相当するものである。いうまでもなく命を賭けて弱者を守るといふ義侠心も「沓掛時次郎」の重要なテーマになっている。以上が「沓掛時次郎」の魅力であり、今日に至つてなお減びることのない理由であらう。

## 結びに代えて

冒頭で筆者は戯曲「沓掛時次郎」の中に出てくる「義理」と「人情」を支点（定義）として、他の問題に及びたいとの意のことを述べた。しかし、恐らく筆者は以上の論述で基本的な過ちを犯しているものと思う。それは「沓掛時次郎」の中の「義理」と「人情」を考へるに当たつて、すでに一般の意味での（あるいは筆者が考へる）「義理」なり「人情」の語を使用したことである。さらにそこから出てきた結論としては、「自由人」を想定した場合「義理」と「人情」は矛盾しない表裏一体のものになるといふことであり、これは「義理人情」と連ねて一語のようにして用法的に一致するといふことである。これは「義理」・「人情」を細かく考察して文化史や日本人論として論じた多くの論評に比べれば、いかにも貧弱な結論である。

しかし、この極めて単純なことにもまるで意味がないというわけではない。従来思想を考へる場合、文化としての思想、あるいは支配者階級の思想を考へることが主流であった。例えば江戸時代であれば、儒教中心の思想である。支配者が支配者であるために、あるいは武士が武士であるために、ある特殊な徳目や身につけそれを実践しているという仮想である。特権階級が自分達の特権性を何らかの形で意味づけようとした面もある。そこには偽善的な要素があり、正当性の説明のための説明という面もある。それは本当に生きた思想であろうか。さらにまた思想史は常に、過去から現代にかけて思想の展開があり、ある方向に動いているといふ前提の上に立っている。しかし、そうでない思想もあつても構わないではないか。

「沓掛時次郎」の原作は今から七十年前のものであり、そこに当時の大衆の思想の一端が示されている。以後多少の脚色がなされること

あつても、基本的な構成においては変わつてはおらず、思想的に展開したとかいう性格のものでは決してない。さて大衆の思想とはどういうものであろうか。そもそも大衆とは何であらうか。支配者階級と非支配者階級とがあり、非支配者階級を大衆とするのが一番簡便な見方であろうし、一般の意味として使うのなら特に問題はないであろう。長谷川伸が一連の股旅ものを書いた時代は、ごく単純に示せばこのような構造の世界であつたと見てよい。あるいは戦後の時期までは、このような風潮が残存していたであらう。昭和四十年代の中ごろ位までであれば、むしろ国民の大多数が大衆ということで、「大衆」という言葉がごく自然に使われ、「大衆的」という語には「誰でもが気楽に楽しめるよい物」というニュアンスがこもっていたように思う。しかし、現代は少し様子が異なつてゐる。すでに支配者とか非支配者とかいうものは、明確な形では存在しない。そして特権階級というものも、明確な形では存在しない。もし仮に所謂大手企業に勤めている者とか公務員とかがある種の特権階級に近い一面を持つてゐるとしても、それも一代限りである。世襲ではなく交代が可能なのである。よく世論調査等で国民のかんりの割合の人が、自分を「中流」と考えているとの報告を見聞するが、その事がこの間の事情をよく物語つてゐるように思う。現代では「大衆」も「エリート」も消滅しつつあり、そのどちらでもない、あるいはどちらの要素も持つてゐる「中流」が大多数を占めてゐるということであらう。一方で「大衆」という語も生きた語として残つてはおり、例えば大学の「大衆化」などというように使われるが、私にはこのような使い方が奇異に感じられる。それはかつて大学が「エリート」のものであつたのが、「非エリート」化されたという程度の意味で使つてゐるということなのであらう。大学入学ということであれば、義務教育を終えさらに高等学校の教育を終えたことが入学資格であつて、そこで充分な教育を受けて

おり、また生活的にもある程度以上の余裕を持つてゐる。これは決して大衆ではない。

階層社会の中で、貧困とそれに伴う教育の欠如が下層社会の問題として眼に見えており、その状態を認識しあるいは解消しなければならぬということが良識ある人々によつて意識されてゐる。それが長谷川伸の生きた時代前後の状況であつたと見える。つまり「貧困」という共通の敵が視野の中にあり、そこでそれを解消しようとして思想が生まれ、また例えば「プロレタリア」文学として表現されたのであらう。長谷川伸の場合これらの思想や文学との直接の関係は見えないが、「戯曲」等の作品によつて大衆の気持ちを代弁し、それが受け入れられたということであらうか。社会を改革することによつて問題を解決しようとする発想は持たなかつたが、それとは異なつた方法を持つて臨んだのである。

今日では「貧困」という共通の問題が、ほぼ解消され眼に見えなくなつてきてゐる。しかし、そこに新たな問題があるのであるが、それが何であるのか、あまりに複雑な社会になつてゐるため、問題の本質が理解できないというのが今日の状況であらう。その解決の道は容易には見つけられないであらうが、根本に立ち戻つて物事を単純化して考えることに意外に解決の方法があるように思う。過度の情報や過度の教育に伴い、かえつて思いこみや既成概念に因われる面が少なからずある。それを単純化して考えることであらう。長谷川伸の場合、所謂正規の教育を受けていないだけに意外に純粹に世の中を見て、本質を捉えることが出来たという点もあるであらう。

大衆芸能は、今日ではほとんど顧みられない存在であると言つてよい。そこから思想とかなにかを導き出そうとする考えはほとんどなかつたように思う。しかし、今日このようなものを取りあげ、そこに無意識の中にも示されている思想を汲み取り考へていくのも一つの方法ではある



う。それらは「義理」・「人情」とか「封建的」とかいうことで、「前近代」なものとして捨てて顧みられないものとして考えられてきたように思える。しかし、その中から積極的なもの本質的なものを汲み取っていくことは出来ないであろうか。本稿はささやかながら、その糸口を探ろうとしたつもりである。そのため「義理」と「人情」というものを「沓掛時次郎」を通して考えてみた。従来の思想史で取り残したものを收拾して、そこから何かを見つけようとしたつもりである。

なお本稿執筆に当って、長谷川仲についての唯一の専著ともいえる佐藤忠男氏の『長谷川伸論』（昭和五十年、中央公論社）を多く参考にした。これは長谷川仲の生きた時代の精神史を考察した名著である。ママ氏の見解に従い氏の考えをそのまま用いた所もある。大いに気がひけるが、氏が長谷川仲の基本的な研究を確立させていて、まずはその道筋に添って進んで行かなければならないということで御寛恕頂きたい。