The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	岸田理生の劇中に用いられる「待つ女」の表象の分析：戯曲『宵待草』、『恋　其之弐』、『三人姉妹』を手掛かりに
Author(s)	岡田，蕗子
Citation	演劇学論叢. 2023, 22, p. 195-208
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/96495
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

岸田理生の劇中に用いられる「待つ女」の表象の分析

―戯曲『宵待草』、『恋　其之弐』、『三人姉妹』を手掛かりに

岡田　蕗子

一　はじめに

劇作家・岸田理生は一九七四年に演劇実験室天井桟敷に入団して劇作を始めて以降、二〇〇三年に逝去するまで、多数の戯曲を生み出した。それらの戯曲の特徴のひとつに、「家」や「母」、「血」などのモチーフが繰り返し用いられる点がある。それらが各戯曲の中で担う役割は異なるものの、比喩として機能した際には共通する問題意識を提示する。本稿では、そのようなモチーフの一つである「待つ女」を取り上げる。

「待つ女」は岸田の初期戯曲『夢に見られた男』（一九七七年初演）の中で既に用いられている。そして、一九八〇年代には『宵待草』（一九八四年初演）や『恋　其之壱』（一九八五年初演）、『恋　其之弐』（一九八六年初演）など、いくつもの戯曲の中で用いられる。さらに、一九九〇年代になっても『三人姉妹』（一九九七年初演）の中などで「待つ女」のモチーフは見受けられる。

そのような「待つ女」は、日本文学の中で繰り返し用いられてきたモチーフでもある。平安時代に藤原道綱母が書いた『蜻蛉日記』には、夫の通いを待つ女の想いが描き込まれているし、紀有常女が在原業平を待つ『井筒』や、夫の帰りを待つ妻を描く『砧』など、能楽の中にも数多くの「待つ女」が描かれる。また、太宰治の『待つ』や三島由紀夫の『サド侯爵夫人』などの近現代文学の中にも「待つ女」は登場する。

また、「女」という制限を外して「待つ」モチーフと広くとらえると、ベケットの『ゴドーを待ちながら』が一九五六年に翻訳されて以降、その反響の中で日本の演劇界で「待つ」モチーフが頻繁に取り上げられるようになった。

岸田はどのような「待つ女」を描き、それはどのような問題意識と繋がっていたのだろうか。本稿では岸田の諸戯

曲の中から『宵待草』と『恋　其之弐』と『三人姉妹』の三作品を取り上げ、そこに書かれた「待つ女」の表象を分析する。あわせて、岸田以外の作家の作品中の「待つ女」の表象を巡る論考を検討し、岸田の視点を同時代的な文化環境の中で捉えることも試みる。

二　待つことの能動性への着目―『宵待草』

『宵待草』は、プロローグを含めた一一場面で構成され、「きのうの夏の夜の十時の五分前」に出かけたきり戻ってこない男を待ち続ける「待つ女」を描いた話である。物語の舞台は現実的な時空間の設定が無い暗黒で、劇は縫物をしている「女」がうたたねから目覚めた時点から始まり、女のもとに、「女学生」や女の夫だと自称する「男1」や男1の忘れ物を女に届けに来た「男2」が現れることで話が展開していく。劇は、女を母と呼ぶ「妊婦」が登場することで大きく展開する。妊婦の言葉に導かれて、女は関東大震災と二・二六事件、第二次世界大戦という三つの出来事が既に起こったことを認識し、女の時間が動き出した時点で、劇は終わる。このように、本作は待つ女に焦点を当て、待つことを主題にした劇と言える。[1]

「待つ」ことにも様々に種類があるだろうが、本作ではどのような「待つ」が描かれていたのだろうか。本作の「待つ」に関して、主役の女を演じた富田三千代は岸田から「この待つは、いろいろな想いが待つ間に膨らんでいくことだから、『能動的な待つ』なのよ」[2]と説明を受けたという。演出の和田喜夫も「この作品を書かれた時に岸田さんが言ったのは、『能動的に待つ』ことを描きたかったという言葉でした」[3]と述べている。岸田は「待つ」行為の中でも、能動的に待つことを描こうとしていたという。

では、「能動的な待つ」は劇の中でどのように描かれているのだろうか。富田の言葉からは女の内面的な動きが能動的であるということが想定されていることがわかる。そういう内面を描きたいがために、本作の舞台は女の精神世界を可視化したような抽象世界になっているのだろう。そのような内面の能動性は、どのように表現されているのだろうか。

劇の展開上、女は来訪者を受け入れる側であり、一見女の側が能動的に何かアクションを起こすということはないように考えられる。しかし、視点を変えて待つ側を主体として捉え返すと、来客を迎える行為は能動性が無いと成立しない行為でもある。さらに、女のもとに何者が来訪しても、女は待つことを能動的に選択し、「待つ女」としての自己同一性を揺らがされることはない。そしてその様子

は、時間を巡る対話の中で描かれる。

例えば、第二場では学校を抜け出して女を見物に来た女学生が、女を狂人と捉え、「その気違いは三十九年前の八月十五日に、フラリと家を出て行ったきり、今日もまだ帰ってこない男を待っているの」と述べる。さらに、「その女のね、家の中では、きのうもきょうも、それから多分、明日もあさっても、いつも時間は夜の十時五分なのよ、オバさん」と、女の待つ行為を揶揄する。しかし、女学生の言葉は女には伝わらず、女は女学生の方が狂人だと捉え、「あなたの気持、わかるような気がします。三十九年も待っていたら、気違いになるのも無理はないわ、かわいそうに、かわいそうに、ね」と女学生を慰める。他者からの「狂人」という認定は、「待つ女」だという女の自意識を崩さない。[4]

第五場では女と男1の時間認識の差が浮き彫りになる。最初は女のもとに来訪した男1を夫として家に迎え入れるのだが、男1が「二十年と一ト月と八日前、結婚式があった。俺はその帰り道にふっと行方不明になって、ようやく戻って来た」[5]と語ったことで、女は自分の時間認識と男の時間認識のずれを知り、男を夫ではないと判断する。もし、男1の時間認識を受け入れるならば、男1は夫となり、女は夫を得るのだが、女はそうせずに、自分の時間認識を尊重して「待つ女」で居続けることを選ぶ。

女の時間は、第一〇場で「あんたの時間」だと語る「妊婦」が出てくることで動きだす。

妊婦　あたしは、あんたの時間。六十五年の時間。あんたの男が出て行ってから、今日までの時間。私の名前は時間。……そうでしょう、母さん。

女　……六十五年……

妊婦　いろんなことがあったわ。

女　……

妊婦　できごとが、起きてはやんだ。

女　……

妊婦　あんたは、それを知っていた筈よ、母さん。

女　五分よ、たった五分。

妊婦　六十五年を五分の中に閉じこめて、あんたは待つことを楽しんでいたのよ。[6]

この場面で女は初めて相手の意見を受け入れ、自分の時間認識の停滞を認める。「あんたの時間」という言葉からは、妊婦は女の写し鏡のような存在としても捉えられるだろう。そのような、女が見ないふりをしてきた「時間」に導かれるように、関東大震災、二・二六事件、第二次世界大

戦という様々な出来事を認識していく。それは劇の最後に、女の時間が本格的に動きだすことに繋がっていく。

このように、女は他者の介入を能動的に拒絶し、待つことを選択し、「待つ女」としての自己を保持する。その一方で、自分自身の時間が訪問してきた際には、その時間に背を押されるように時間認識を変える。このように、この劇の時間認識の主導権は「女」が取り続け、待つことも待たないことも、能動的に決めていく様子が示される。

実際の舞台では、富田の身体の在り方が、女の能動的な待つ姿を示していたようである。一九八六年三月の渋谷ジアンジアンでの上演を観た佐々木幹朗は、作品のテーマを「永遠に帰ってこない男を待ち続ける女であって、その待つことの時間をどのように舞台の上で見せるか、ということ」だと捉え「この時間をあやつる焦点の位置にいるのは、富田三千代の『若い』老婆であって、彼女はしなやかに自らの押しと引きを演じていた」と述べる。[7] 富田の身体的な若さと老いの表現が共存する様子が印象的な舞台であったようだ。

富田は、演出の和田に「この女は多分夜中も寝ないでずっと起きて待ってんだろうな。まばたきしないんだよ」と言われたことを参考にしながら、舞台上でまばたきをせずに、涙や鼻水を流しながら「待つ女」を演じたという。時間が経過すると自動的に身体が行うはずのまばたきが行われない目は、時間の経過に逆らい続ける意志を観客に感じさせるだろう。それと同時に、時間の経過に従って流れ出てしまう涙や鼻水は、舞台上の身体が時間の経過から逃れられない生物であることを観客に意識させるだろう。時間に逆らう俳優の意思と、時間に従ってしまう俳優の身体の間にある葛藤が、舞台上に「能動的な待つ女」の存在感を可視化したのかもしれない。

岸田は『宵待草』で、「待つ女」側の視点から物語を紡ぎ、女が待つ行為を能動的に選択する様子を通して、待つことの能動性を描いた。ただし劇の結末を女の時間が動き出す場面で締めていることから、待ち続けること自体に対しては、必ずしも肯定的であるとはいえない様子がうかがえる。次に、待つ時間が終わった時点から話が始まる『恋 其之弐』を取り上げ、待つ時間の終わった後に、岸田が何を想定していたのかを探る。

三　共同体を維持するという「待つ」役割からの解放―『恋　其之弐』

『恋　其之弐』は、東京の下町の洲崎で暮らす人々を描いた『恋』三部作の二作目にあたり、一九八六年に和田喜

夫の演出で、富山県の利賀山房で初演された。物語は、第二次世界大戦の敗戦直後の長屋を舞台に展開し、そこに暮らす「はる」「なつ」「あき」「ふゆ」という名前の四人の女たちが、戦地に行った夫の帰りを待つ姿で始まる。戦後の女たちの状況は、戦中に夫の戦死報告を受けたり、新たな恋に落ちたりすることを通して戦前から変化している。だが、戦後の長屋に四人の男たちが来訪すると、女たちは彼らに自分たちの夫「ハルヲ」「ナツヲ」「アキヲ」「フユヲ」の名前を付け、日常生活を始めようとする。そして、そのような状態の中で、次第に男女両者の違和感が増していく。さらに、洲崎の遊廓で亡くなった娼婦の娘「ないこ」が訪れて長屋の共同体を揺らがせ、最後には、従来の夫婦関係と無関係に全員が一つの食卓を囲み、「おまえ」「あんた」と呼び合い、食事を続ける様子で、劇は終わる。

このように、劇では戦後の下町の長屋で暮らす「待つ女」たちの待つ時間が終わり、男たちが戻ってきた後の共同体の在り方が描かれる。戦中に夫が死んでも恋に落ちても家に居た女たちにとって「待つこと」は役割となり、待つ役割は長屋の共同体を維持することに繋がった。

劇は女たちの私的な会話で始まるが、そこでは「待つこと」への違和感も語られる。例えば、女七が「帰ってきて欲しいのかしら?」と問うと、女八は「待ってるのかしら?」と言葉を加える。[8] このように、『恋　其之弐』には、女たちが待つ間に得た「待つ女」という役割への疑いの視点がある。

その視点を持ちつつも、劇が始まると長屋に来訪した四人の男たちを、女たちは「夫」として「家」に迎え入れ、戦中に欠如した「夫」の位置を埋める。しかし、迎え入れられた男たちも、次第に女たちの待つ様子に違和感を持つようになる。例えば、第八場ではアキヲが「つまり、だ。女たちが待っていたことはわかるんだよ」と言うと、ハルヲは「だが、どうもね、どうも私は待たれていた、という実感がわかないんだよ」と続ける。さらにアキヲは「つまりだ、あいつらは何というか、とりとめもなく待っていたんじゃないか、という気がするんだよ」とまとめる。[9]

男たちは第一〇場で、その疑念を女たちに伝える。女たちは待っていたというが、ナツヲは「待つことに恋していたんだよ」と切り返し、両者の認識の食い違いは可視化されていく。すると、ようやく女たちは自分達が「夫」として迎え入れた男たちに対して「何だか、あんたが余分のような気がする」と、違和感を口にする。[10]

ナツヲが「待つことに恋していた」のだと指摘するように、女たちの恋は生身の相手が隣に居ない恋であり、女の内面で完結する点で、精神的なものである。渡辺保は劇評

の中で、待つうちに女たちが抱いた「恋」について言及した後、「その女の想いが孤閨という事実とともにほとんど待つという同意語に近い」と「恋」と「待つこと」とを同置し、「『恋』はもはや一つの観念であった」と、劇中の「恋」の特殊性を指摘する。[11]

女たちは、戦争が終わった後もその観念を大切にし、戦中の長屋の共同体を支えた「待つ―待たれる」構造を維持した。そして、来訪した「男」を「夫」として共同体に迎え入れ、その構造を戦後に引き継ごうとしたのである。

『恋　其之弐』の特徴は、そのような観念が揺さぶられ、長屋の共同体の解体に繋がっていく点にある。その揺さぶりは、長屋に暮らしていた娼婦を母に持つ娘「ないこ」によって行われる。例えば、第一一場で「あき」が「ここには私たちに見合った恋があるのだから」と述べて長屋の共同体の中で同じ夫婦関係を続けようとした時に、「ないこ」は、そのような恋は偽物であると言い、「夫と名づけた男たちとの出来事を忘れまいとして思い出をくり返しているだけ」と指摘をして「恋」を探すように述べる。[12]「夫と名づけた男たち」とあるように、この戯曲の中で「男」は女によって「夫」の役割を担わされているだけで、本当に夫であるかは明確ではない。次の引用の傍線部にあるように、そのような「男」は、「ないこ」の誘導に従い「男」ではなく「一人の《俺》」となる。それは女も同様であり、男も女も既存の社会の中で自分達自身を規定するものを捨てる。

ないこ　恋を。恋は、探されるために埋もれているのだから。男たちは一人の男になり、女たちは一人の女になり、言葉を忘れる。探すのよ。見つけるのよ。私が埋めた、恋の種子をね。さあ、見せてあげる。眼を覚すのよ。出てきて。

叫ぶと床下から、一人の男が踊り出てくる。脱走兵である。なだれこんでくる音楽。
脱走兵は胞子をまきちらして、踊り、次第に男たち、女たちを共感呪術的な催眠舞踏に引き込んでゆく。そして、夏の夜の狂騒の中で、男たちは一人の〈俺〉に女たちは一人の〈私〉になってゆくのである。[13]（傍線は筆者による）

ここで踊り出てくる「脱走兵」は、劇中幾度か「夫」や「妻」の背後に姿を現し、気配を示す存在である。「脱走兵」とは、自分の意思で軍隊という共同体から抜けた人物であり、体制に囚われない存在とも解釈できるだろう。そ

の存在に背を押されるように、登場人物たちは長屋共同体を支えた「夫」や「妻」といった役割を捨て、「俺」や「私」という役割のない人間に変化していく。そしてそこには「待つ―待たれる」構造も無い。

劇の本編は、この狂騒の場面で終わるが、最後にエピローグがあり、それは「茶袱台を取り巻いて、全員が箸と茶碗を持ち、食事している」[14]という卜書で始まる。通常茶袱台とは、一家の居間に一つあって、その周囲を家族もしくは家族に類する関係の人が囲むものと言えるだろう。その茶袱台を劇の登場人物全員で囲む姿は、登場人物たちが各自の家庭内での役を捨て、一つの新しい共同体の中の一人になっている様子のようにも見える。渡辺保は、劇評の中で本作を「恋を通して共同体の存立を問うところにまで至っている」[15]と分析するが、まさにそのように、この劇の結末では、戦前から戦中、戦後に継続してきた共同体から人が抜け出して個人となり、新たな関係を紡ぐ発端に居る様子が示されるのである。

『恋　其之弐』で、「待つ女」たちは、待つ時間の中で恋を観念化し、待ち人の位置に「男」を当てはめることで戦後にも戦前と同様の長屋の関係性を築こうとした。しかし、いくつかの要因が重なることで、「待つ女」たちは自分の内面の違和感に気づき、長屋共同体には亀裂が入る。岸田は『宵待草』の最後で「待つ女」である「女」の時間が動きだす様子を描いたが、『恋　其之弐』でも、女たちが待つ役割から抜け出ることで、共同体が壊れ、女も男も個人に戻る様子が描かれていく。

『宵待草』と『恋　其之弐』を通して、岸田の「待つ女」の特徴を検討してきた。これらの特徴は、岸田の他の戯曲の中にも散見する。次に、岸田の創作歴の終盤にあたる九〇年代の作品『三人姉妹』を取り上げる。九〇年代は岸田が戯曲の翻案を多く行った時期であるが、その翻案の特徴は、岸田がこれまでこだわってきたモチーフを用いつつ、大胆に原作を岸田の世界観の中で組み替えることである。では、岸田はどのようにチェーホフの『三人姉妹』を組み替え、どう「待つ女」を描いたのだろうか。

四　「父が不在の家」を支える「待つ女」の戦後
―『三人姉妹』

『三人姉妹』はチェーホフの『三人姉妹』の翻案作品である[16]。劇は一六場で構成されており、敗戦の日を境に、日本の田舎の家に疎開していた三人姉妹の状況が変化する様子が描かれる。「長女」は敗戦後も「三人姉妹の家」を継続させようとするが、「次女」は戦地に行った恋人の戻り

を待つために東京に行き、「三女」は戦地からの復員兵「テラ」と出会って家を出ていく。そして最後には、長女も家の終わりを受け入れて舞台から去っていく。このように、敗戦を機に、田舎で継続してきた「三人姉妹の家」が変化する様子を描く。

叙事演劇的な劇構造を持っており、劇中の時間の流れを操作する「フラッパー」が狂言回しのように劇を展開させる。例えば、フラッパーが三人姉妹の物語の進行を止めると、同時代の様々な立場の人の様子がわかる場面が挟み込まれる。東京の復員兵やフラッパーの暮らし、田舎の待つ女たちや小間使いたちの暮らし、そして復員兵が回想する南の戦線の記憶などが示され、それらが姉妹の物語に註釈を付ける役割を果たす。

内容や劇構造は大幅に変えられているが、「父を亡くした三人姉妹の家の物語」という大きな枠組みは引き継がれている。この翻案方針には、岸田が「父親の不在」と「家」というモチーフを自身の創作の中で重視していた点が関連すると考えられる。

岸田の戯曲には、劇作の師でもあった寺山修司からの影響[17]があり、その寺山は戦後の日本社会を主人や父親を頂点とした「家族の三角形」のモチーフで比喩的に書いた。そして、「父親の不在っていうか、主人の不在っていうふうなものは、一つの時代的な特色だと思ってる」と述べ、「天皇制が崩壊した時に、主人とか父親を頂点とした「家族の三角形」が崩壊した」と敗戦後の日本の状況を、父親や主人が不在の家という比喩で語る[18]。その影響下にあった岸田にとっても、父が不在の家は、敗戦後の日本社会を描くための重要なモチーフとなった。岸田は、原作の『三人姉妹』にある「父が不在の家」という状況設定を引き継ぐことで、原作の枠を残しつつ、自分の手法で再構築して日本の社会を描こうとした。

では、具体的に「待つ女」はどう描かれているのだろうか。劇中で「待つ女」という言葉は、下線部のように第三幕の「フラッパー」の言葉と下書きで使われる。第三幕は、三人姉妹の物語の中では、「長女」が、東京に行くと言う「次女」を止め、戦地に行った恋人は田舎で待てば良いと説得をする場面である。その「長女」の言葉を受けて、「フラッパー」が次の引用部の傍線部のように、『三人姉妹』の時間を止めて、待つ女たちの語りを挟み込む。

フラッパー　ほら、見て。待つ女たち。

《三人姉妹》の時間は停止し、待つ女たちが現れて来る。

待つ女たちは、口々に言う。

闇は　鳥を生んで　石を産んで　花を生む。
朝になれば　闇は陽に溶け、消える。
起き出したものたちは、肩を叩き、動きはじめる。
楽しい地上の宴に　太陽の響き。いつそれが聴こえるのかわからぬまま、私たちは待っている。[19]

（傍線・波線は筆者による）

このように、待つ女たちの語りが長女の言葉の次に入ることで、「長女」の人物造型には「待つ女」のイメージが重なっていく。そしてそれは、波線部のように、「生み出す」という役割と関連付けられるものであった。

まず、「待つ女」のイメージが重ねられている「長女」はどういう存在なのだろうか。彼女は、父親が決めた男と結婚し、その男が戦地で亡くなった戦争未亡人である。そのような彼女は第四場で夫のことは好きでも嫌いでもなかったと言いながらも「祝言をあげて、三日後の出征。一カ月後の戦死。夫が死んでから、私、夢を見るようになったわ。時計の夢。一秒一秒が恋を刻んでゆくの。夫は、死んだ、と言うのにね」と語る。長女はまた、「夫には顔がないの。顔なし男に恋をして暗闇の中を漂うばかり」とも言う。待つ相手が婚姻を結んだ本人かどうかは長女にとっては問題ではなく、待つ間に自分の心中に「恋」が生まれたことが問題なのである。このような相手不在のまま「恋」を生み出した「長女」は、『恋　其之弐』の女たちと類似の存在と言えるだろう。[20]

しかし、「長女」の過去から考えると「待つ女」である必然性はあっても、「生む」存在である必然性はない。現実的に考える場合、婚姻が必ず出産につながるとは限らないからである。それゆえ、「待つ女」が生む存在の要素と関連付けられることには、「待つ女」が「象徴としての母」と重ね合わせられている可能性が推測できる。岸田は、先述したように「父が不在の家」の比喩で象徴的に戦後の日本を描いたが、同様に、社会の中で婚姻関係を結んだ女が家を継続させるために出産を使命のように担わされたことを援用して、「母」の比喩で歴史や国家の継続性を描く。それゆえ「母」が「生む」ことと象徴的に関連付けられ、父が不在の家を支える場合が多い。しかし三人姉妹の家では「長女」が家を支えているため、「母」を連想させるイメージと共に表現されているという事だと考えられる。

『三人姉妹』の中で、「待つ女」は、待つ中で観念としての「恋」を醸成させた戦争未亡人であり、かつ、母として象徴的に「家／国家」を再生産する役割を期待されている

存在として描かれていると言えるだろう。

「次女」も恋人を待つ人物だが、「待つ女」ではなく「待つ妻」のイメージが重ね合わせられる。例えば、第七場は「次女が呟いている。その背後にいる待つ妻たち」という ト書で始まり、俳優の立ち位置で次女と待つ妻たちの台詞には、待つ女たちの台詞にあるような「生む」ことへの言及はない。次女の「半分、涼しく、半分、暖かい秋。静かに身を寄せ合っていた私たち」[21]という言葉にあるような、恋人を自分の半身と捉える表現が続く。

『三人姉妹』の中では、長女も次女も待っている存在ではあるが、両者は「待つ女」と「待つ妻」として明確に書き分けられている。そして、「待つ女」と書かれた場合には先述したような、待つ中で観念としての「恋」を醸成させ、母として「生む」ことと関係を持つ存在である、という特徴があり、それは、今までの岸田の戯曲の中の「待つ女」の特徴と共通する。例えば、『宵待草』では「女」は母と呼ばれていたし、『恋　其之弐』でも子供に関する言及があった。

岸田はチェーホフの『三人姉妹』を、日本の戦後の田舎の家を巡る話に翻案し、そこで暮らす女たちを描いた。その家を支える存在は「待つ女／長女」であり、彼女は家の一部として戦後も家を守ろうとする。しかし、「フラッパー」が姉妹の物語に亀裂を入れて同時代の様子を見せることで、徐々にその内面は変化する。そして長女は「家」の終わりを認識する。

例えば、第一一場で、長女は次のように呟く。

長女　海の幸　山の幸　ここ…
　ここの停車場に着いた時
　みんなは　やさしかった
　軍靴の響きは　無く
　穏やかな人々　穏やかな時間
　春　夏　秋　冬　刻は経ち
　戦争が終わらなければ　家は続いた
　戦争が終わらなければ《三人姉妹》の　家は続いた[22]（傍線は著者による）

長女のつぶやきの中に「戦争が終わらなければ　家は続いた」とあるが、通常の家であれば、戦争で途絶えることがあっても、戦争が終わって途絶えることは珍しいように思う。『三人姉妹』で描かれる家は、戦争があるからこそ継続する家、大日本帝国の象徴という意味合いを含んだ家と解釈をすることも可能かもしれない。

以上のように、岸田はチェーホフの『三人姉妹』から「父が不在の家」という枠組みを利用して、共同体と個人の関係性を描いた。ほぼ岸田の世界観の中に再編されているため、チェーホフの戯曲とは無関係に見えるが、劇が日常や女性を描く点は共通しているともいえる。浦雅春が「チェーホフの芝居には事件らしい事件はほとんど起こらない。（略）舞台で描かれるのは坦々とした日常生活の流れ」[23]だと説明するように、チェーホフの戯曲では事件は観客から隠されているが、同様に岸田の『三人姉妹』も劇中に大きな事件は描かれない。『宵待草』で「女」が待つ時間の間に関東大震災と二・二六事件と第二次世界大戦が終わってしまっていたように、劇中で象徴的に家の中に居る「待つ女」の見えない場所で事件はおきるからである。チェーホフの戯曲の日常性を置き換えるには、岸田の場合は「待つ女」のモチーフが最適であったといえるかもしれない。

五　「待つ女」のモチーフが生まれた文化環境

最後に、「待つ女」を描いた岸田の創作の背景を推察し、それを同時代の文化的環境の中で捉えることを試みたい。そこで、『宵待草』を巡る富田三千代の回想の中に登場した岸田の言葉の中で、「能動的に待つ」ことと「膨らむ」ことが関連付けられていた点に着目をしたい。もちろんこれは富田の記憶の中の岸田の発言であり、当時の岸田の発言そのものではないが、この関連付け方は岸田の阿呆像への拘りを想起させる。

岸田の創作の上で重要なモチーフの一つに「阿呆」がある。岸田の「阿呆」への関心は、演劇実験室天井桟敷に所属していた時期に、舞台『阿呆船』を作るために行った議論の中から読み取ることができる。この議論の中で、寺山修司は、一九六〇年代の闘争の時代にアンダーグラウンド演劇が日常生活の周辺部から日常生活を活性化させる社会性・政治性を持った「阿呆」を量産したが、一九七〇年代にはアンダーグラウンド演劇自体が体制社会にとりこまれて補完物化した点を問題提起し、阿呆をどう描くかを劇団員に問いかけた[24]。

その問いに応える形で、岸田は「阿呆の方からは働きかける機能というものがない[25]」ような、静的な存在だと答えた。その一方で、阿呆を「自分の中でだけ非常に多様な叙事を生きられる存在」であり、「数が増えていくことによっておこる恐怖っていうのを一個の存在の中にも兼ね備えている種族[26]」であるとも述べ、静的な存在の内部に能動性が秘められているような存在として定めた。静かな中に

動的なものを秘めるという部分で、「阿呆」は、富田の回想の中に登場した「待つ間に膨らむ」、「能動的な待つ」状態にある「女」と共通項を持つ。「待つ女」は、岸田の考える「阿呆」のひとつの在り方とも言えるかもしれない。[27]

このような「待つ女」の能動性への眼差しは、古典的な「待つ女」の表象に異なる光を当てる試みとも捉えうる。例えば、演出の和田は、岸田の待つ女への関心を古典作品と関連付け、「待つ女、というと能の『砧』がありますが、悲しさ、侘しさの対象として描かれることが殆どですが、その点への異議として岸田さんは描かれたように思います」[28]と分析している。

岸田が「待つ女」を描く時期は一九七〇年代末から始まるが、少し前から、古典的な「待つ女」の表象の捉え返しが、現代短歌の領域を中心に生じていた。その動きを先導した歌人、馬場あき子は、一九六九年に刊行された歌集『無限花序』の後書きで、「待つ」という姿勢に関して「日本の女が伝統的に持った姿勢でありますが、それはきわめて消極的に見えながら、激しい内燃を秘め、意外な強ささえ持っていたのではないでしょうか」[29]と述べる。待つ女の内面に「激しさ」や「強さ」があることを指摘した馬場の眼差しは、「待つ女」の能動性に着目をした岸田の眼差しと類似していると言えるだろう。

馬場の待つ様子を捉えた歌は、一九六〇年安保の直後から編まれ始める。歌人の阿木津英は、そのような馬場の眼差しを「六〇年安保闘争や労働組合運動や、政治闘争に関わって敗北せざるを得なかったもの、挫折せざるを得なかったもの――男女に関わらず――の、屈辱と怒りと、またひそかに恨みつつ待ちこたえようとする執念と、そのようなものの比喩としても《待つ》というテーマを展開する」[30]とも分析をする。

岸田の「待つ」と馬場の「待つ」を関連付ける史料は現段階では無いが、岸田の「阿呆」への関心が寺山の六〇年安保後の文化状況への問題提起から生じ、馬場の「待つ女」を巡る表現の営みが六〇年安保や他の闘争での敗北に一つの源を持っていたことは、同時代的な現象として注目に値するのではないだろうか。もちろん、岸田と馬場の創作の時期は全く同じというわけではないが、文化を捉える上では大きく同時代と捉えうる範疇かもしれない。また、当時は各分野が垣根を越えて交流を行う時期であり、馬場は舞台芸術の創作に携わっていたし、寺山も短歌を詠んだ。人的交流は思想の営みの土壌を培ったに違いない。岸田の「待つ女」のモチーフへの着目は、一九六〇年安保を経て形成された同時代的な文化環境の中から生まれたとも言えるのかもしれない。

六　おわりに

本稿では、「待つ女」の表象を分析し、岸田の問題意識を探った。岸田は『宵待草』では待つ女の側から待つことを描き、その能動性を示した。『恋　其之弐』では敗戦後の長屋を舞台に、戦中の待つ時間が培った観念としての恋と共同体の関係を描き、人々が共同体の担い手から個人に戻る様子を示した。最後の『三人姉妹』では、「待つ女」である長女が支えた家が敗戦を契機に変化する様子を捉えた。

三作品に共通するものは「待つ女」が主体に据えられた点である。岸田は日本文学で馴染みの類型的表象の「待つ女」を使いつつ、劇展開の中でその印象を変えた。このような表現は岸田の劇の特徴として認識・評価されていく。例えば池内靖子は一九八四年初演の『糸地獄』を「どのように女たちの『抑圧された声と物語を復権』できるか、その演劇的表現の可能性が模索されているといえる[31]」と分析するが、この戯曲の素材の一つは実は『宵待草』であり、『宵待草』の女の延長線上に『糸地獄』の女たちは居る。『宵待草』での類型的表象の読み替えは、『糸地獄』が持つ批評性へとつながったと言えるだろう。

もう一点は、家の中で待つ時間から女たちを解放するという劇の展開である。岸田が用いる家のモチーフは国家の比喩である場合が多く、家の中で待つ女という表象は、国家を支える存在という意味を示唆する。今回取り上げた「待つ女」は、みな戦時下に待つ役割を担い、戦後も役割から離れがたくなった者たちである。劇を通して、岸田はそのような女たちの時を動かして待つ時間を終わらせ、個人として人生を歩みだす様子を描いた。

このような共通項をもつ「待つ女」を描くことは、共同体と個人の関係性を描くことへと繋がっており、それは国家と個人の関係性を巡る問題意識のもとで行われた表現活動であった。本論の最後では同時代の「待つ女」への眼差しと併せて岸田の「待つ女」を捉え、岸田の問題意識を同時代性の中に置くことを試みたが、限定的なものに留まっている。日本の文学や戯曲の中にはまだ多くの「待つ女」が描かれており、それらを併せて検討することも必要なことだが、その点は今後の課題としたい。

注

(1) 戯曲は既刊の戯曲集には収録されていないため、本稿では宗方駿氏保管の一九八六年に再演された際の上演台本を参照する。

(2) 二〇二二年八月六日にＺＯＯＭで聞き取りを行った。本稿で使われている富田の発言はこの聞き取り時のものである。ま

た、本稿で用いられている富田三千代、和田喜夫の聞き取りは京都芸術大学 特別制作研究費助成の助成で行った。

(3) 二〇二二年一〇月二四日にＺＯＯＭで聞き取りを行った。本稿で使われている和田の発言はこの聞き取り時のものである。

(4) 本段落中の引用は、岸田理生『宵待草』上演台本、七―八頁。より。

(5) 同書、二十四―二十五頁。

(6) 同書、五十七頁。

(7) 本一文の中の引用は、佐々木幹朗「小品の凝縮力」『新劇』白水社、一九八六年六月号、二六頁。より。

(8) 本一文中の引用は、岸田理生『恋』而立書房、一九九二年、八九―九〇頁。より。

(9) 本段落中の引用は、同書、一四一頁。より。

(10) 本段落中の引用は、同書、一六二―一六三頁。より。

(11) 本段落中の引用は渡辺保「恋　其之弐」『新劇』白水社、一九八六年十一月号、三五頁。より。

(12) 本一文中の引用は、岸田理生『恋』先掲、一七一頁。より。

(13) 同書、一七二頁。

(14) 同書、一七三頁。

(15) 渡辺保「恋　其之弐」先掲、三五頁。

(16) 戯曲は既刊の戯曲集には収録されていないため、本稿では岸田の実家に保管されていた上演台本を参照する。

(17) この点に関しては、拙書『岸田理生の劇世界―アングラから国境を越える演劇へ―』大阪大学出版会、二〇二一年、一四五―一四七頁で論じている。

(18) 本一文中の引用は、寺山修司「寺山修司―「私」を撃つ」扇田昭彦（編）『劇的ルネッサンス』リブロポート、一九八三年、一二―一三頁。より。

(19) 岸田理生『三人姉妹』上演台本、四―五頁。

(20) 本段落中の引用は、同書、六頁。より。

(21) 同書、一四頁。

(22) 同書、一七頁。

(23) 浦雅春『チェーホフ』岩波新書、二〇〇四年、一七五頁。

(24) 寺山修司・岸田理生・小竹信節・浅井隆・樋口隆之・森崎偏陸「白夜討論　阿呆たちは故郷をめざす」『地下演劇』天井桟敷「地下演劇」編集委員会、一一号、一九七七年、四〇頁。

(25) 同書、四二―四三頁。

(26) 同書、四二―四三頁。

(27) 岸田の阿呆観に関しては、拙著『岸田理生の劇世界』前掲、第一章第二節で論じている。

(28) 二〇二二年一〇月二六日に和田よりメール経由で送られてきた補足文章より。

(29) 馬場あき子『馬場あき子全集第一巻　歌集一』三一書房、一九九五年、三三一頁。

(30) 阿木津英「女歌と女歌論議の時代―七〇年代から八〇年代前半まで」『新編　日本のフェミニズム一一　フェミニズム文学批評』岩波書店、二〇〇九年、二八〇頁。

(31) 池内靖子「『糸地獄』における対抗的語りと身体性―「母殺し」を超えて」『第二次　シアターアーツ』ＡＩＣＴ日本センター、通巻二八号、二〇〇六年、五九頁。