

松本和也著

『平田オリザ

〈静かな演劇〉という方法』

後藤 隆基

平田オリザは、一九九〇年代の日本の小劇場演劇シーンに劇団「青年団」を率いて登場し、いわゆる「静かな演劇」の旗手として、現代演劇を牽引してきた劇作家・演出家である。高校の演劇部を題材にした小説『幕が上がる』（二〇一二年）が、ももいろクローバーZの主演で映画化（二〇一四年、本広克行監督）され、その名を耳にしたことのある人も多いだろう。

本書は、平田オリザの演劇創作の方法論について論じ、そこから〈現代演劇〉の総体をも射程に入れた一書である。

現代演劇を研究することの困難は、批評や研究の蓄積が少なく、一回性かつ現在進行形の表現を追いかけて劇場に足を運ぶこととの金銭的、体力的負担といった諸因があるという。その点、著者は観劇を楽しみと

して享受する延長で現代演劇に関する考察を深めてきたため、そうした困難を感じなかったともいう（はじめに）。

しかし、わけても平田オリザを研究対象に設定することは別種の困難を伴うように思われる。それは平田が、現代演劇のつくり手としては珍しく、みずからの演劇をつくるための技術や方法論について明確に言語化していることに拠る。

たとえば、平田の代表的著作の一つである『演劇入門』（講談社現代新書、一九九八年）は「演劇を技術として語る習慣が少ない日本の演劇界の現状に対して、多少なりとも異を唱えたいという気持ち」から「これまで言語化されることが少なかった演劇の技術、劇作の技術を、できるだけ解りやすい言葉で書き記」したものであった。同書以前／以後にも、平田はさまざまな時期や場所で、そのときどきの方法論を饒舌に語り続けてきた。近年には、映画監督の想田和弘が、平田オリザと青年団に密着したドキュメンタリー映画『演劇1』（二〇一二年）と『演劇2』（同前）を公開し、平田の創作現場の幕内を垣間見ることができる。

いふなれば、平田オリザ自身が作品（実践）とともにその理論的枠組みを提示し続けてきたわけで、だからこそ平田演劇の諸相が他者によって論理的かつ体系的に論じられた本書の意義はこのほか大きい。

本書は、個別の作品分析を通して平田演劇の「一貫した方法論」を見だし、一九九〇年代以降、現在に至る活動を串刺しにしたところに一つの特徴がある。議論のポイントは「他者・関係・いかに見えるか」であり、ここに本書の目的意識も方法論も集約される（六頁）。多様なレベルの関係性の中に成立する〈演劇〉を論じる上で、本書を貫くこれらの鍵言葉は、戯曲の読解だけでなく、上演の場そのものに着目して平田演劇の「方法」を記述するための至極正当な手続きである。それは平田戯曲自体が、ドラマの問題や「現代口語演劇」と呼ばれる言語的要素にくわえ、演出・上演的要素を深く内包するためでもあるのだが、本書では、同時代評を丹念に探索、紹介することで舞台が（いかに見えていたか）を検討し、そこから平田が（いかに見せているか）という議論が、他ならぬ演劇研究として展開されている。

本書の目次は以下のとおりである。

はじめに

第一章 様式としての〈静かな演劇〉

——平田オリザ・青年団の方法論

第二章 “日常”を演劇にかえる方法論

——青年団『東京ノート』

第三章 見えないものを見る——青年団

『ソウル市民』

第四章 こえていこうとすること——日

韓共同制作『その河をこえて、五月』

第五章 “溝から橋”へ——青年団国際

演劇交流プロジェクト『別れの唄』

第六章 ロボット演劇プロジェクトの射

程——ロボット版『森の奥』からアン

ドロイド版『三人姉妹』へ

第七章 “ポスト平田オリザ”の展開

——岡田利規『三月の5日間』の言葉

と身体

平田オリザ略年譜／平田オリザ参考文獻

初出一覧／あとがき／索引(人名・作品名)

第一～三章は、一九九〇年代の平田オリザおよび青年団について論じられる。まず本書の導入となる第一章では、一九

九〇年代の小劇場演劇シーンの見取り図を素描した上で、平田演劇の戦略的な方法、その理論的枠組みが手際よく整理される。

平田自身の『現代口語演劇のために』(晩聲社、一九九五年)などを援用しながら、戯曲の作劇法、俳優の身体性、劇団としての集団性といった面から、平田の〈静かな演劇〉の特徴を明らかにし、宮沢章夫、岩

松了ら同世代の演劇人と台詞の文体を比較することでその独自性を炙りだしていく。そうした中で「虚構^{フィクション}演劇」という言葉

がくり返し用いられることに注意しておきたい。著者は〈演劇は虚構である〉という前提を設定し、その「虚構」が、歴史や日常といった「リアル」(＝現実)とどのよう

に切り結びうるのかを問うている。そうした視角は本書の基底をなすものであり、平田の〈静かな演劇〉が「一見“日常”のリアルな再現」にも映じる戯曲・演技に、再

現(＝代理^{レプリカ}・代補)の透明性を疑う批評的なまなざし(四六頁)を孕むという指摘にも通じる本書の「方法論」である。

第一章の議論を具体的な作品分析によって検証した第二章では、岸田國土戯曲賞受賞作の『東京ノート』(一九九四年初演)

をとりあげる。同作は、初演時から十年後の二〇〇四年という近未来、フェルメール展を開催している東京の美術館のロビーを舞台とする一幕物である。美術館という場自体のもつ性質、ヨーロッパの戦火から疎開してきたフェルメールの絵画や、その作画法(カメラ・オブスクーラ)等を梃子に〈見ること〉という主題を読みとり、平田演劇の特質について「日常」をそのまま舞台にあげるのではなく、観客が「リアル」な“日常”と感受し得る形態に変換^{トランス}した上で、虚構^{フィクション}演劇として提示する(八〇頁)ものとまとめている。

第三章では『東京ノート』と共に「戦争(状態)という背景が登場人物たちの“日常”を異化する読解コードとして仕掛けられ」(三二頁)ている『ソウル市民』(一九八九年初演)を論じる。同作は日韓併合の前年(一九〇九年)のソウルで文房具店を営む在朝日本人一家の居間を舞台とする群像劇であり、ここでは「見えないものを見る」という視角によって植民者の日常(＝「小文字の歴史」)から植民地問題(＝「大文字の歴史」)を浮かびあがらせる様を分析する。「虚構^{フィクション}演劇」が「歴史」と

切り結ぶことで生まれた『ソウル市民』は、上演を通して、現代の観客に日韓関係をめぐる過去／現在の重層性を考える契機をも与えていくことが示唆される。

『東京ノート』と『ソウル市民』に関する議論からは、平田演劇において東京（日本）は、常に他国を視野に入れながら相対化されるものであると気づかされる。続く第四章と第五章でも同様だが、それら二篇は二〇〇〇年代の平田オリザが「静かな演劇」を応用、発展させたという「多言語・多文化演劇」をめぐる考察である。

『ソウル市民』における日韓関係というモチーフの展開形でもある『その河をこえて、五月』（二〇〇二年初演）は、韓国の作家・演出家との共同執筆・共同演出で制作され、キャストにも日本人俳優と韓国人俳優が配された。漢江の畔にかつて日本人が植えた桜の下、日本人と韓国人それぞれのグループが花見をするだけの話だが、第四章では、日本人、韓国人、在日韓国人、日本語を学ぶ韓国人といった登場人物たちが、日本人（語）／韓国人（語）という重層的な〈境界〉を背景にコミュニケーションを試みる中で〈越境〉を志向しながら

も、アイデンティティの「迷子」になると整理される。その上で「グローバルゼーション」とそれに併走する各種文化理論などとも共振しながら、内容（テーマ）・上演形態双方において「境界をめぐる迷子たちの花見」として成立をみた多言語・多文化演劇」（二二三頁）の達成と指摘する。そうした戯曲レベルの分析にくわえて重要なのは、現代を生きる俳優によって演じられ、それを観客がみるということに重きを置いた考察である。俳優と観客の身体の共振によって、机上のものではない多文化共生の困難と〈越境〉のための方が、劇場Ⅱ「現実世界」にひらかれていく。観客からのまなざしが演劇を成立せしめる要件であることを自覚的にとりこむ平田演劇の方法論を評価する本書の議論は演劇表現の有効性を示すものともいえよう。

『その河をこえて、五月』を端緒とする「多言語・多文化演劇」が新たな局面を迎えるのが、日本（語／人）とフランス（語／人）の交差する『別れの唄』（二〇〇七年初演）である。国際結婚をして日本に嫁いだフランス人女性の通夜の晩、日本人とフランス人が一堂に会し、日仏二か国の言

語／俳優によって対話が構成される。

第五章でも前章同様、戯曲読解と客席の反応もふまえた上演分析がなされ、戯曲を追うだけではわかりえない「メタ日仏比較文化論」の様相が丹念に読み解かれる。客席も含めた劇場空間のひろがり、異文化コミュニケーションのずれから生じる「笑い」の根拠となり、他者発見と自己発見の物語へと観客を誘う。そして『その河をこえて、五月』における日韓関係という「歴史」を背景とするものとは異なる視角から異文化間に横たわる「溝」を顕在化し、わかりあうこと——相互理解という〈架橋〉の可能性を見いだしていく。

著者が設定した「他者」の「関係」は、いかに見えるか」という視座がより先鋭的な形で表出されたのが、ロボットやジェミニノイドと人間の俳優が共演する作品群である。平田オリザと大阪大学との協働による、世界初の試みはしかし、かならずしも演劇界で華々しい注目を集めたとは言いがたく、一種の「キワモノ」的な印象で受け止められたきらいもある（むしろ個別的な評価はなされているが）。

とはいえ、近代演劇がテクノロジーの発

展（照明、音響、装置等）とともに進化を遂げてきたことに鑑みれば、時代の最先端であるロボットやジェミノイドを採り入れた演劇の創出は必然だったともいえよう。第六章はこの問題を概括し、ロボットからジェミノイドへの変遷を整理した上で、

ここに新奇性だけでない平田演劇の「一貫した方法論」を読みとり、作品系譜の中に位置づける意欲的な考察である。内面がない（はずの）ロボットが、あたかも内面をもっているようにふるまう（ように見える）こと。舞台上の演者間（ここではロボットと俳優）の関係、そしてそれを見る観客との関係——見る側と見られる（見せる）側の相互性によって成立する舞台のありようは、演劇の一回性、人間存在の意味などをめぐる議論はらみつつ平田演劇の極北を示すものであった。

このように、平田オリザが確立してきた方法は、次世代（他者）にいかにか継承されるのか。その一事例として、岡田利規の『三月の5日間』（二〇〇四年初演）をとりあげたのが、第七章である。平田の「現代口語演劇」を変奏した岡田の「超リアル日本語」は、演劇（戯曲）における新たな

文体の発明といつてよく、言葉とリンクする身体表現とともに高く評価された。

イラク戦争の最中、渋谷のラブホテルで情事に耽る男女を中心とする若者たちのまなざしを通して〈戦争〉を描いた『三月の5日間』を、本書では岡田独自の言葉／身体の問題から精緻に分析しているが、劇中に描かれる〈戦争〉と現代日本人の距離感に関して、平田オリザの『東京ノート』との比較にも少し踏みこんだ議論も読んでみたかった、という気がする。平田が『東京ノート』で設定した近未来の舞台時間である二〇〇四年に『三月の5日間』が初演されたことに鑑みれば、この十年という時間が、現代演劇地図において、どのような視角となりうるのか。章題の「ポスト平田オリザ」の展開^①を考える上でも興味深い問題であるように思われる。

最後に、平田オリザと「他者」との関係（性）について、蛇足ながら若干述べる。平田が劇場内の地歩を固めていく中で、青年団以外への作品提供の機会があったが、たとえば文学座に書き下ろした『月がとつても蒼いから』（一九九七年初演）、『風をつめたき櫻かなー久保田万太郎作品集よ

り』（二〇〇八年初演）、『麦の穂の揺れる穂先に』（二〇一〇年初演）などの作品をどう考えるか。〈新劇〉の流れをくむ劇団・俳優の演技・演出を前提とする劇作の「方法」について、本書の著者であればどう読み解いていくだろうか。あるいは同世代の松田正隆が書いた『月の岬』（一九九七年初演）を演出した際の「方法」等々。これらも平田オリザと「他者」との出会いであり、平田演劇の方法論の確立過程を考える際のヒントになるかもしれない。また平田戯曲はしばしば近代文学作品が下地となっているが、気鋭の文学研究者である著者による、そうした視覚からの平田論も今後の展開として期待したくなる。

いずれにせよ、帯の惹句にあるように本書は文字どおりの「初のオリザ論！」であり、平田オリザ研究の端緒となるばかりではなく、二十世紀末から二十一世紀初期の日本演劇を考えるための指標となる。こうした研究・批評の蓄積が、現代演劇研究の地平を切り拓いていくにちがいない。

（二〇一五年一月 彩流社 二二九頁 二五〇〇円＋税）

①ごとうりゆうき 本学教育研究コーディネーター）