

# 「らしくない」が自然になる時

## —平田オリザが登場するまで—

外国語学部 国際文化交流学科 3年

山田 美紀

### 問題の所在 翻訳文化としての「新劇」

#### 第一章 「新劇」の歴史

#### 第二章 演劇のことばにおけるコミュニケーションの「ずれ」

#### 第三章 「現代口語演劇」とは

#### 結 論

### 問題の所在—翻訳文化としての「新劇」—

「演劇」と聞いてイメージするものは何だろうか。歌舞伎、能、または大衆演劇といったものであろうか。或いは、小さな劇団による活動を思い浮かべられるだろうか。しかし、演劇と聞いて私たちがイメージするものは全て「新劇」に分類され、実はまだ、たった100年足らずの歴史なのである。「新劇」とは西洋の近代演劇に影響を受けた「新しい演劇」という意味で名付けられ、20世紀の始め頃に西洋から日本に輸入されてきた。歌舞伎や能は「新劇」に対して「旧劇」に分類されることもあるが、現在ではこのような呼称はあまり使われなくなってきている。

「新劇」は西洋からの輸入品なので、現地で演じられれば違和感はないかもしれないが、それが日本に持ち込まれ、西洋で上演されていた脚本を日本語に直訳し、そのまま日本人が演じたとしたらどうだろうか。例えば、ヨーロッパの貴族を演じたとしたら、煌びやかな衣装を身に纏い、普段、街では見かけないような派手な化粧をし、仰々しい髪を被り、私たち日本人の日常とはかけ離れた舞台設定の下、生活の中では絶対に言わないような台詞を大袈裟な仕草で俳優たちが発するのである。言ってみれば、「わざとらしい」のである。

このように感じたのには訳がある。日本の現代演劇界で今最も注目されている劇作家・演出家の

平田オリザが作・演出を務める演劇を東京都の劇場にある「こまばアゴラ劇場」で観劇してきたことがきっかけだ。その際、一貫して変わらない舞台設定の下、俳優たちが繰り広げる見たことのない演劇スタイルから、不思議な感覚に囚われた。というのも、俳優たちは普段私たちが会話をするような話し方で、且つ演劇らしくない他愛もない会話をしながら、劇を進めていくのである。この「演劇らしくない」という感覚は日常会話口調の台詞回しと出会った経験がなかったことから生まれてくるものであろう。しかし、平田オリザが創り出す世界では、彼の劇を初めて観劇した時に感じた「演劇らしくない」という感覚が「自然」な演出に繋がるのである。本論ではこの逆説的事態を論じていく。

そこで第一章では、「新劇」が日本に入ってきた歴史をおさらいする。第二章では、J・L・オースティンの「言語行為論」に触れて、コミュニケーションのあり方について考察し、台詞における「言っていること」と、それを言うことによって「意味すること」との「ずれ」を解き明かし、第三章では、「新劇」の長い歴史の到達点としての平田オリザが提唱する、日本語の特質を踏まえた「現代口語演劇」の特徴を分析していく。

### 第一章 一新劇の歴史—

日本の「新劇」の歴史を語る上で、まず始めに時代区分をしておきたい。歌舞伎研究の第一人者で、早稲田大学の「演劇博物館」の館長も務めた河竹登志夫の『演劇概論』によれば、日本の「新劇」の歴史を次のように区分している<sup>(1)</sup>。

しかし、これらの現象（日本の演劇の世界では

様々な形態が共存しているということ―引用者注)を巨視的にみて、西洋の近代演劇ないし近代主義の移入と、それに影響された結果としての日本演劇の近代化、現代化の歩みとしてとらえるとき、近代一〇〇年の演劇史はまず三つの時期に大別できると思われる。第一期は改良演劇時代(一八六八―一九〇七頃)、第二期は小劇場的近代劇主流時代(一九〇七頃―一五五頃)、第三期は現代演劇模索時代(一九五五―現在)である。

まず河竹の言う、改良演劇時代(1868―1907頃)はその名の通り、歌舞伎の「改良」の時代である<sup>(2)</sup>。なぜ能や狂言ではなく、歌舞伎なのか。それは政治との関わりが大きい。改良演劇時代の始まりは明治維新が起こった1868年である。幕藩体制が崩壊し天皇中心の中央集権体制が形成され、封建社会から資本主義社会へと移行した。つまり武士の時代から天皇の時代へと変遷したのである。そのため武家社会の伝統であった能・狂言は時代から忘れ去られ、多くの人々に当時支持されていた歌舞伎を、となったのである。

問題なのは、この歌舞伎の変革は内部から興ったのではなく、政府の干渉によって始まったことだ。歌舞伎は庶民のものであったのにも関わらず、である。政府の指示はというと、卑猥で残酷な表現を控え、皇道思想を根本とし、忠孝・勇武・貞節をテーマとすることであった。この時点で歌舞伎は、庶民に親しまれた娯楽の役割を失っている。その具体的な改良点について、平田オリザは『演劇のことは』で、「まず何よりも脚本の改良が課題となった」と述べた上で3つの項目を立て、次のように説明している。一つ目は「主人公を一人に絞り、理性に基づいた首尾一貫した行動を取らせること」、二つ目は「主人公は、不義、不正などをはたらかないようにする」、そして三つ目は「物語の説明的な台詞を廃し、会話態の台詞だけによる脚本を作ること」である<sup>(3)</sup>。

また、政府の基本方針に沿った上記のような歌舞伎の「改良」は、脚本そのものに留まらず、興行制度、劇場建築、新作や演出の各方面での革新を求めていった。これを率先して行ったのが興行師十二世守田勘弥である。1872(明治五年)に、

辺鄙な浅草裏の猿若町から、東京のど真ん中の新富町へ「守田座」を移転させ、そこに椅子とテーブルを外国人客用に設置し、まもなく劇場名を「新富座」と改称した。その後劇場を更に拡大させ、洋式化が進んでガス燈を全館に設置し、陸海軍の軍楽隊によって作者や俳優全て洋服で立礼の開場式を行うなど近代化(西洋化)を実現させた。しかし、1879(明治十二)年、外国人俳優を混用した新作が失敗に終わり、守田勘弥の改革劇は終焉を迎える。

一方政府は欧化改良主義の一環として、演劇の欧化を推進し、1886(明治十九)年に末松謙澄を中心とし、外山正一、矢田部良吉、穂積陳重、依田学海、福地桜痴、伊藤博文首相、井上馨外相らを会員とした「演劇改良会」を組織した。しかし、この組織の人物らは、かつて歌舞伎を支えた庶民ではなく、学者と政治家であるということが問題なのだ。同会は完全洋風の劇場建設を第一目的とし、女形をやめて女性の役は女性に演じさせること、登場人物の動作や感情といった地の文を語る「チョボ」や、劇場内で飲食物を売り歩く「中売り」を廃止すること、夜間興行や、江戸の戯作者ではなく近代の文学者の戯曲を採用すること、そして俳優の品位を向上させることなどを主張した。しかし、一方では、それは伝統の良さを台無しにする無謀な案だとして、坪内逍遙、高田半峰、森鷗外らの反論により1888年(明治二十一年)の伊藤内閣崩壊と共に、「演劇改良会」は解体した。

改良会の理念はその後、帝国劇場の建設、文学的戯曲の出現などの面に反映され、日本の演劇の近代化(西洋化)をもたらした。過去の演劇の遺産を全否定し、歌舞伎の改良を試みることを目的とした組織は、改良会の後にも相次いで設立されたが、どれも庶民に親しまれてきた歌舞伎のイメージとはかけ離れた、高踏的な内容で業績は振るわず、すぐに消滅していった。

その後、壮士角藤定憲が、1888年(明治二十一年)「大日本壮士改良演劇界」を創設し、壮士芝居が派生した。壮士芝居というのは、歌舞伎の知識については全くと言っていい程素人で、職業的政治活動家の壮士たちが、自由民権運動の一環として始めたことからこの名が付いた。そして、この

壮士芝居を世に広めていったのが、川上音二郎である。音二郎は「書生芝居」を名乗り、1891年（明治二十四年）大阪の堺で一座を旗揚げし、『経国美談』、『板垣君遭難実記』、『オッペケペー』、そして戦争劇『壮絶快絶日清戦争』などを演目とした。『板垣君遭難実記』は、板垣退助が演説会場で暴漢に襲われたときに、「板垣死すとも自由は死せず」と言い放ったという場面を再現するもので、当時大成功を収め、この台詞を後世に伝える程の影響力を持った。こうして壮士芝居は、もはや「歌舞伎の改良」という項目を忘れ、国策推進や戦意高揚のための演劇として急成長するが、後に演劇の持つプロパガンダ（政治宣伝）の能力に気付いた政府によって弾圧されることになる。

そうした中で音二郎一座は、海外進出を果たし、その際、海外の演劇に触れた音二郎は、急遽自分の妻で芸者上がりの川上貞奴を女優に仕立て上げ、ここに日本初の本格的な女優が誕生した。帰国後、音二郎は女優の養成所を開いたり、新しい演劇のジャンルとして1903年（明治三十六年）、「正劇」を創設したりした。正劇とは、シェイクスピアの『オセロ』や『ハムレット』といった戯曲を明治時代の日本に翻案した劇のことで、西洋の劇を「善」とし、それまでの劇を「悪」とする姿勢が、この名から見て取れる。これこそが現在の「新劇」の源流なのである。

河竹登志夫の言う第二期は小劇場の近代劇主流時代（1907頃—55頃）で、西洋近代劇が怒涛のように流入し、近代思想の目まぐるしい変遷と共に紆余曲折を経る。この時代は、1906年（明治三十九年）の「文芸協会」の創立によって開幕する。「文芸協会」は当初、大隈重信を会長とし、早稲田大学の前身である東京専門学校で文学科を開設した坪内逍遙、この文学科の二期生の島村抱月らによって発足した。「文芸協会」は当初、演劇だけではなく美術や文学も含めた多くの分野で革新を目指していたが、ここから演劇一筋を目標とし、「文芸協会」発足当初から「国劇」（＝国民演劇）の創設を夢見ていた逍遙の改革劇が始まる。それ以後を演劇史では「後期文芸協会」の時代と呼ぶ。

それは、単に西洋の演劇を輸入するのではなく、日本の伝統演劇、特に歌舞伎の良さ、その音楽性、

舞踊の美点を取り入れた「国劇」の創設であった。それまでは世襲に近かった俳優という職業を、シェイクスピア戯曲の分析や翻訳をする中、日本で最初に全作品を完訳した逍遙は、教育と訓練によって育てる俳優養成機関を設けた。しかしそこには、逍遙のシェイクスピア解釈のみこそ存在したが、教育の方法論など何一つ確立しておらず、歌舞伎俳優ではなく、素人同然の男女をたった二年程の訓練で舞台に上げてしまうという、無謀な計画であった。その無謀さと、劇団内の恋愛問題が絡み、「文芸協会」はあっけなく解散した。

一方、「後期文芸協会」の創立と同じ1909年（明治四十二年）に、小山内薫と二世市川左団次が「自然主義」の思想の下、「自由劇場」を創立した。1906年（明治三十九）にヨーロッパに渡った左団次は、欧州の劇場のシステムを学び、帰国後に歌舞伎界の興行制度の欧化に乗り出す。切符を全て劇場で売り出すこと、椅子席を完備すること、日本で初めての会員制の劇団にすることなどが改革内容として挙げられる。しかし、外側ばかりに気を取られて、肝心の演劇は、「自然主義」を掲げながらも、歌舞伎の伝統に縛られ、女性の役は女形が演じて女優は存在しないというリアリズムとは程遠いものであった。更にその演劇の台詞は、日本語の自然な会話口調を逸脱した翻訳調の堅苦しいもので、正に「わざとらしい」ものであった。

「文芸協会」や「自由劇場」の後にも、自然主義・リアリズムを掲げ様々な演劇集団が生まれたが、どれも西洋の演劇の外側ばかりを真似て、日本の文化伝統を改めて振り返ることは殆どなされなかった。

第三期は現代演劇模索時代（1955—現在）である。すなわち超近代化への志向の中で、日本の伝統的な演劇と西洋の現代演劇が検討され、新しい日本演劇確立の基調が模索されている時代だと河竹は言う。また日本の現代演劇評論家を代表する扇田昭彦は、著書『日本の現代演劇』の中で、現代演劇模索時代に当たる時代を、小劇場運動の始まりから解説している<sup>(4)</sup>。

この時代の始まりは、若い劇作家、演出家たちが率いる小劇場系の劇団が中心となって、それまでの「新劇」を批判し、現代劇の新しいかたちを

求めた「小劇場運動」が起こり、その劇団による小劇場演劇が誕生したことである。この小劇場演劇は、アンダーグラウンド演劇、略してアングラ演劇と呼ばれた。「アングラ」には「いかがわしい」という雰囲気が込められている。その所以は、小劇場運動の象徴的存在と言われた唐十郎率いる「状況劇場」の、人間の心の奥底にある醜さをテーマとした演劇にある。例えば『月笛お仙』は、西洋演劇に感化されたお高い印象の「新劇」とは趣を異にして、日常的な現実の底からせり上がる愛憎劇となっている。かつての「新劇」と対立し続けたこの小劇場運動は、80年代までの約二十年間続いた。

バブル期の華やかな浮揚感の中、日本の現代演劇には、舞台を「近未来」に移したSF的な世界を描くといった新しい風が吹き込んだ。しかしバブルが崩壊した90年代は、例えば野田秀樹のような饒舌に捲し立てる騒々しい演劇とは打って変わり、反作用として「静かな演劇」が生まれた。もっと演劇を基本から考え直し、豊かさを取り戻そうという動きだ。

この動きには三つの流れがある。一つ目は、古典志向の流れだ。新劇や商業演劇のみならず、実験性の強いオリジナル劇路線を辿ってきた小劇場的劇団も、シェイクスピアやチェーホフといった古典劇を手掛けるようになった。二つ目は、物語回帰の流れである。巧みに仕組まれた筋立てを用いて観客の興味を繋ぐウェルメイド路線もその一つである。また、歴史性と社会批判性が濃く、日本の現実に向き合おうという路線もある。そして三つ目は、大袈裟で芝居がかった演技を排し、日常をリアルに描こうとする「静かな演劇」という流れだ。ここには劇作家の岩松了、「遊園地再生事業団」を主宰する劇作家・演出家・作家の宮沢章夫、劇団「青年団」を率いる平田オリザ（第三章で詳しく述べる）、そして劇作家・演出家の長谷川孝治などが挙げられると扇田明彦はその著『日本の現代演劇』で述べている。

## 第二章 一演劇のことばにおけるコミュニケーションの「ずれ」一

「静かな演劇」においては登場人物同士の「対話」

が殊の外重視される。こうした対話によって成り立つ演劇のことばを考える上で、J・L・オースティンによって提唱された「言語行為論」が重要な意味を持ってくる。オースティンの言語行為論について『語用論キーターム事典』では次のように説明している<sup>(5)</sup>。

オースティンは発話は意味だけでなく発語内の力を持つことを指摘した。さらに、その本（オースティン著『言語と行為』—引用者注）の中で、オースティンは、物事を遂行する発話である遂行文（performative）と、単に状況を記述するだけの発話である事実確認文（constative）の区別を導入することが可能であることを示した。

オースティンがここで言う遂行文と事実確認文は別のものではなく、一つの文の中でしばしば同居するのである。オースティンはその著書『言語と行為』において、具体的な事例について例文を次のように示して説明している<sup>(6)</sup>。

「私は、この船を『エリザベス女王号』と命名する。（I name this ship the Queen Elizabeth.）」  
—ただし、船首に瓶をたたきつけながら言われた場合。

これは、物事の状況を単に陳述しているのではなく、この発言によって新しい状況を作り出しているのである。つまり、船を命名するということは、命名を行うように任命された人が、適切な「時」と「場所」で、「この船を…と命名する」という言葉を言うだけでなく、同時に命名するという「行為」（performance）を行っているということだ。

また、オースティンは、発話によって行われる可能性のある行為を3つに分類できるとした。それらは「発語行為」、「発語内行為」、「発語媒介行為」である。これら3つの用語については『語用論キーターム事典』において次のように説明されている。「発語行為」とは「特定の意味を持った特定の文・句・語を言うという行為のこと」であり、「発語内行為」とは「約束、要求、言明、警告、賭けのように、発話をする際に行われる行為」、更に「発語



媒介行為」とは「発話によってある効果を生み出す行為」である。そして同書は、これら3つの働きを同時に示す次のような例文を挙げている<sup>(7)</sup>。

Did you know there's a traffic warden coming down this side of the street?

(通りのこちら側には、駐車違反監視員が取り締まりにやってくるのをご存じでした?)

これは、この文を言うという「発語行為」によって、警告するという「発語内行為」を行い、聞き手に車を移動させるという「発語媒介行為」を行っているという例文である。もし聞き手が発語内に込められた話し手の警告の意味を理解せず、単に「事実」(constative)を知っているか知らないかという質問文と捉えたとしたら、話し手と聞き手のコミュニケーションは成立したとは言えないのである。

このように、我々が発する言葉には、事実確認的(constative)な意味だけではなく、遂行的(performative)な意味が内包されているのである。つまり、言っていることと、それを言うことで何を意図しているかが一致するとは限らず、そこには「ずれ」が存在するのである。この「ずれ」は意識的であれ、無意識的であれ、言葉には必ず生じる。つまり、分かる人には分かり、分からない人には分からないのである。そのため、私たちが演劇のことはを考えると、言葉は表面的な意味をそのまま伝達すると考えてはいけなないのだ。例えば平田オリザは、演劇のことはの中に、そうした「ずれ」を積極的に見出し、取り入れ、自身のワークショップで、次のような例文を用いて説明している<sup>(8)</sup>。

「お母さん、お母さん、今日、僕、宿題やっていかなかったんだけど、田中先生、全然怒んなかったんだよ」

これは、学校から嬉しそうに走って帰ってきた小学校一年生くらいの子どもが、親に言ったという設定の下に示された例文である。この子は親に何と言って欲しいのか、そして本当に伝えたいこ

とは何だろうか。ここでの最大のポイントは、「嬉しそうに走って帰ってきた」というところであると平田は述べている。「宿題をやらなかったのに、怒られなくて儲かった」ということを親に伝えたい、素直でない小学校一年生はあまりいない。この子が走って帰ってきてまで伝えなかったこと、それは「田中先生は優しい」、「田中先生が大好き」という気持ちだろうと平田は述べる。

つまり、「現代口語演劇」とはオースティンの言う、遂行文(performative)と事実確認文(constative)は一つの文の中で同居し、且つ、「発語行為」によって生じた「発語内行為」、更にその先の「発語媒介行為」の3つの項目が揃わなければ、コミュニケーションは成立したとは言えないという理論を巧みに応用しながら、演劇空間を演出する。そこに平田の演劇の秘密がある。

### 第三章 — 「現代口語演劇」とは—

演劇・文化に過度な華やかさと浮揚感を与えたバブル期を経て、その流れに対する反作用が90年代に生まれた。それは、演劇を基本から再考・再構築し、演劇の豊かさを回復しようとする動きである。その動きの一つとして、「静かな演劇」が挙げられる。

「静かな演劇」とは、現実的で抑制の効いた演技をし、日常的な時間の中で展開される演劇のことであり、平田オリザはここに位置づけられる。平田は自身の演劇論として「現代口語演劇」を掲げ、95年に『東京ノート』で岸田國士戯曲賞を受賞した。では、わざとらしくない、そして、演劇らしくない平田オリザの「現代口語演劇」とはどのようなものだろうか。

「現代口語演劇」の理論を一言で言うならば、私たちが通常イメージする大袈裟でわざとらしい言葉とは対極にある、口語体、つまり、普段私たちが日常生活で使う話し言葉で台詞を構成するということだ。平田はその著書『わかりあえないことから』の中で、ある演劇の教科書への違和感を提示する。それは、日本語の特質である語順の自由さと単語を繰り返す表現を無視しているところから来るものだと言及する。

例えば「その、竿を、立てろ」という台詞があるとする。その教科書は、まず、「あの」でも「この」でもなく、「その」を強調するならば「その」に力を込め、「竿」を強調するならば「竿」に、寝かすでも転がすでもなければ「立てろ」に力を込めて台詞を言えば上手く感情表現ができると主張している。しかしそれは、欧米の言語の特質が投影されたものである。

欧米の言語（英語、ドイツ語、ロシア語など）は、一般的に単語の繰り返し表現を嫌うため指示代名詞（例えば it）を使う頻度が高い。しかも強弱アクセントをもって強調を行うため、その影響で先の教科書で述べられている理論は、如何にもわざとらしい感情表現となってしまうのだ。だが、英文を和訳する際、指示代名詞を「それ」といったように、逐一そのまま訳すと、日本語としては煩わしい文になってしまう。しかしながら、そういった日本語の特質を度外視し、西洋近代演劇の輸入を試みた日本人は、わざわざ髪、つけ鼻、派手な化粧と衣装を身に纏い、欧米の言語の表現方法、そしてその特徴的な発語方法までも忠実に模倣したのである。この歪んだ演技法が、二十世紀初頭の日本における近代演劇成立以来、ずっと流布してきた。演劇に対して感じる「わざとらしい」、「芝居臭い」、「芝居がかった」といった感覚は、ここに由来するのである。それに対して日本語は欧米の言語と違い、強調したいものを語頭に持ってきて何度も繰り返して言うという特徴的な表現形式を持っていると平田は述べている。従って先の例文の場合、「竿」を強調したいならば、「竿、竿、竿、竿、その竿立てて」となるのではないかと平田は主張するのである。

さて、ここで先に述べた平田が重要視する話し言葉について詳しく述べていきたい。話し言葉とは話すときに用いる言葉であるため、おしゃべり、演説、スピーチ、教授、対論、対話、会話、独り言、叫び、などといった様々な種類が存在する。優れた戯曲は、これらの話し言葉を縦横に組み合わせ構成されており、シェイクスピアの戯曲の素晴らしさはここにあると平田は主張する。更に、戯曲を書く上で最も重要なのは、「対話」と「会話」を区別することだと指摘する。この「対話」と「会話」の概念を平田はまた「わかりあえないことから」

において次のように規定している<sup>(9)</sup>。

「会話」＝価値観や生活習慣なども近い親しい者同士のおしゃべり。

「対話」＝あまり親しくない人同士の価値観や情報の交換。あるいは親しい人同士でも、価値観が異なるときにおこるその摺りあわせなど。

平田は日本語には「対話」の言語が少ないと指摘する。それは日本社会は、ほぼ同じ価値観や生活習慣を持った人々の集合体である。ムラ社会を基本として構成され、その中で「互いにわかりあう」という前提の下に会話がなされる独自の文化を培ってきたからだと説明する。平田のこの説明に則すと、「会話」には先に述べた「ずれ」があることは想定されていないが、それに対して「対話」は「ずれ」があることを前提とし、その「ずれ」をどうにかして摺り合わせようとなされる行為として捉えられている。つまり「対話」を通してこそ、本当のコミュニケーションが目指されているのである。平田はこの「会話」と「対話」の違いを前提とした戯曲作りをしているのである。

『新・冒険王』という韓国との共同作品がある。そこでは会話はそもそも成立しない。しかし、俳優の表情や、俳優たちの置かれた状況を通して創り出された演劇空間内であれば、たとえ言葉が通じなくても最終的に「対話」は成立すると考えているのである。『新・冒険王』は、日本語を話す日本人と韓国語を話す韓国人の俳優が同じ舞台に立ち、日本で上演される場合は韓国人俳優の台詞のテロップを出し、逆に韓国で上演される場合は日本人俳優の台詞をテロップに出すというものである。

初めはお喋り口調の「ずれ」ばかりの「会話」だが、最終的にはその「ずれ」が綺麗に重なり合い、コミュニケーションが成立するというまさしく「対話」の瞬間が訪れる。これが平田の「現代口語演劇」、そして平田の戯曲の醍醐味だ。

## 結論

日本の「新劇」の歴史は、長く庶民に親しまれてきた歌舞伎の「改良」から始まった。しかし、

それは庶民によるものではなく、政府の干渉によって始まったもので、その改良案は、無謀なものであった。その後も多くの人物が「改良」に名乗り出るも、どれも西洋演劇の外側ばかりを真似た、「わざとらしい」、日本の文化伝統とは断絶したものであった。同じような歴史を何度も繰り返してきた日本の「新劇」は、平田オリザの登場と同時に転機を迎えた。

平田は「現代口語演劇」という独自の演劇理論を掲げて登場した。日本語の特質を踏まえた日常会話口調の台詞回しと、演劇のことばの中の遣り取りの中に「ずれ」を積極的に見出し、その「ずれ」がびったりと重なり合った時に訪れる、束の間のコミュニケーションの「成立」に、小さな喜びを感じさせる「静かな演劇」という方法を創り出した。つまり、筆者が平田の劇を初めて観劇した時「演劇らしくない」が「自然だ」と感じた秘密はここに隠されていたのである。本来、平田オリザを論じるのであればこの「静かな演劇」と平田の戯曲そのものを更に探求するべきであっただろう。だが筆者の勉強不足によって「静かな演劇」の重要性に辿り着いたのはごく最近のことであり、そこまで論ずるには至らなかった。今後、卒業論文を執筆する機会があれば、平田オリザの戯曲は勿論のこと、例えば松本和也著『平田オリザ〈静かな演劇〉という方法』など、その他多数存在するオリザ論に関する文献を踏まえて、更なる追究を推し進めていきたい。

### 註

- (1) 河竹登志夫『演劇概論』（東京大学出版会 2011年版）p.216。
- (2) 以下の叙述は前掲註(1)と平田オリザ『演劇のことば』（岩波書店 2014年）を参考にした。
- (3) 平田オリザ『演劇のことば』（岩波書店 2014年）p.18。
- (4) 以下の叙述は扇田昭彦『日本の現代演劇』（岩波書店 2013年版）を参考にした。
- (5) Nicholas Allott 著 今井邦彦監修 岡田聡宏ほか訳『語用論キータム事典』（開拓社 2014年）p.275。
- (6) J・L・オースティン著 坂本百大訳『言語と行為』（大修館書店 1978年）p.10。
- (7) 前掲註(4) p.276-277。
- (8) 平田オリザ『わかりあえないことから』（講談社 2012年）p.174。
- (9) 前掲註(5) p.95。

### 引用文献

- 河竹登志夫 『演劇概論』（東京大学出版会 2011年）  
扇田昭彦 『日本の現代演劇』（岩波書店 2013年）  
佐和田敬司 『演劇学のキーワード』（ベリかん社 2007年）  
鈴木理映子+編集部『現代演劇』のレッスン 拡がる場、越える表現（フィルムアート社 2016年）

J・L・オースティン著 坂本百大訳

『言語と行為』（大修館書店 1978年）

平田オリザ 『演劇のことば』（岩波書店 2014年）

平田オリザ 『わかりあえないことから』（講談社 2012年）

平田オリザ 『演技と演出』（講談社 2004年）

松本和也 『平田オリザ〈静かな演劇〉という方法』（彩流社 2015年）

Nicholas Allott 著 今井邦彦監修 岡田聡宏ほか訳『語

用論キータム事典』（開拓社 2014年）