

アンドロイドは平田オリザの夢を見るか1

—平田オリザとロボット演劇—

三宅昭良

はじめに

昨今、ロボットが流行している。いや、「流行」とよぶのは適切でないかもしれない。これまでとちがい、今回のそれは一時的盛隆で終わることなく、ロボットが生活の一部となり、日常風景のなかに溶け込み、あるいは住環境の主要な構成要素となったり、人生におけるかけがえのないパートナーとなったりする時代をむかえそうだからである。それどころか、あのホーキングをはじめ、科学者のなかにはロボットが人間を支配する恐れを警告するものまでいる¹。少し前まではSFのなかの空想未来だったものが、すぐそこまで迫っているということである。

演劇の世界でもこの流れをいち早くとらえ、舞台制作に取り入れた人物がいる。平田オリザである。2008年11月にロボット演劇《働く私》を発表すると、10年8月に《森の奥》のロボット版を制作し、同年10月以来アンドロイド演劇《さようなら》を何度か改訂しながら発表し、12年10月にはアンドロイド版《三人姉妹》、14年10月には《変身》を上演した。そして2015年の秋には《さようなら》の映画版を発表して、2人ないし3人しか登場しない演劇版を映画向けに改変している。

本論ではこのような活動を展開中の平田オリザの演劇観とこれまでの活動を分析し、二回に分けてロボット演劇、アンドロイド演劇の意味と意義について考えてみる。今回はロボット演劇の第一作《働く私》までを論じることにする。次回はアンドロイド演劇《さようなら》、アンドロイド版《三人姉妹》、アンドロイド演劇《変身》をとりあげるつもりである。

1. 現代口語演劇

現代日本の演劇界において、平田オリザほど毀誉褒貶の激しい演出家もいないのではないだろうか²。「役者は将棋の駒」だとか、「役者は交換可能」だとか、俳優の人格を否定するような発言をしたり、「主義主張の演劇を否定し、世界をダイレクトに描写する演劇を」目指すだとか(『仕事1』、89、28)、「ぼくまでが近代演

劇、ぼくからが現代演劇) (『駒場から』、11)などと大言壮語を吹いたり、若いころは意図的に物議を醸して注目を集める戦略をとったふしがある。相当背伸びをして無理をしていたのかもしれない、討論会での発言など、その場しのぎの浅薄な発言と論理の混乱に陥っている³。

それはともかく、ここで彼の経歴を簡単に記しておくのも無駄ではないだろう。平田オリザは1983年、国際基督教大学在学中に「青年団」を結成し、演劇活動をはじめた。当初は野田秀樹の「夢の遊眠社」に衝撃を受け、亜流のような芝居作りをしていたが(『リアル』、9、17)、1988年あたりから独自の世界を見出し、94年には代表作となる《東京ノート》を初演し、翌年、同作で岸田戯曲賞を獲得する。その作風は宮沢章夫、岩松了、太田省吾などととも「静かな演劇」と呼ばれ、後続の戯曲家、演出家に多くの影響を与えた。このキャッチフレーズは90年代の日本の演劇の代名詞にもなった。87年には東大駒場前のアゴラ劇場の経営を引き継ぎ、東京における活動の拠点とした。同時に、積極的に地方公演をおこない、各地でワークショップや高校における演劇教育に取り組み、その継続的な活動が都会と地方の両方に固定的ファンを生み出した。平田は(それが良いかどうかは別にして)日本でもっとも集客力があり、企画力と資金獲得の力をもつ指折りの演劇人であり、そのことは、まったく異なる演劇観をもつ鈴木忠志が「舞台芸術財団演劇人会議」の理事長職を平田に託した一事にも如実にあらわれている⁴。桜美林大学や大阪大学などで教鞭をとったのも、ひとつには演劇教育を観客創出につなげる彼のこうした活動の一部でもあるだろう。現在は東京藝術大学に移籍している。

先ほどふれたように平田の演劇は「静かな演劇」の代表とされる。彼を含めて90年代の演劇は野田秀樹や鴻上尚史、東由多加などに対するアンチテーゼであった。汗を飛び散らせて激しく動き、大きな声で速射砲のように早口で台詞をまくし立て、青春の讃歌、あるいは青春の虚無を謳いあげる「激しく騒々しい」演劇とは対照的に、「静かな演劇」は淡々とした日常を淡々と「再現」する。スポットライトの目まぐるしい切り替わりもなければ、音響もきわめて抑制的である。とりわけ平田の舞台はほとんど照明に変化はなく、音響効果の使われることはほとんど皆無といっているほどである。大げさで不自然な舞台ではなく、日常生活の中にある「リアル」なものを追求するのが平田の演劇である。

このような平田演劇の特徴を語るとき、かならず言及されるのが彼の提唱した「現代口語演劇」という考え方である。彼の初期における代表的散文である「現代口語演劇のために」を要約すると、平田は「主義主張の演劇を否定し、世界をダイレクトに描写する演劇」、「行為ではなく状態を描く演劇」を目指す。そのために現代口

語の日本語を分析する。その結果、現代の日本語は 1)ニュートラルな助動詞を使用し、2)助詞の重要度が増加しており、3)ストレスによる強調ではなく、倒置による強調の伝達がおこなわれている。彼はこのように解析する。平田の考えでは、現代社会の人間関係は従来の敬語では捕捉できないほど複雑化しており、そのため、かえって尊敬表現・謙譲表現が後退して丁寧語表現が支配的になっている。そうやって作り出される「ニュートラル」な表現とは、人間関係の複雑さから等分の距離をとった回避の姿勢の反映である。そしてその単純化をおぎなうために語尾の助詞が微妙な表意表現・感情表現を担っていると平田は主張する。また、これまでの演劇教科書は、台詞を発話する際、強調したい箇所ストレスを置いて発音するよう指導してきたが、日常われわれは倒置によって強調点を伝達していると分析する⁵。これからの演劇はこうした現代口語日本語の特徴に即して作られるべきであるとし、実際、ある意味では平田はその線で舞台づくりに励んできた。

「ある意味では」というのは、上記のように説明すると、平田の演劇は現実の忠実な「再現」を目指しているように聞こえてしまうが⁶、これまで幾人かの批評家が指摘するとおり⁷、彼の舞台はけっしてそうではないからである。我々は彼の舞台ほどに「ニュートラル」に会話をしてはいないし、彼の理論とは異なり、相当程度、尊敬語も謙譲語も使っている。むしろ「させていただく」などという奇妙な謙譲表現が蔓延していることに内心苛立っているくらいではないだろうか。つまり平田は理論においても舞台においても現実をデフォルメしているのである。だから彼の作り出す世界は現実とはちがい大変平板であり、登場人物たちはどこかよそよそしく、誰もかれもが同じような言葉を同じ速さ、感情の抑制された同じような平板な抑揚で話す。表面はともかく、心の奥ではつねに他人と衝突することを回避しようと考えているかのようであり、他人の領分に触れることを過度に恐れるあまり、お互いがおたがいを遠巻きにするような心理が揺曳している。平田の台詞に頻出する倒置の表現も同じである。それは強調点を伝達するというよりも、相手とのごちない距離の取り方がうみ出す心の揺れの反映のように感じられる。このように、平田の描く世界は現実のどこにもなく、彼の舞台にしかない特異な世界である。

話を平田の演劇哲学にもう一度もどすならば、これまでの演劇は「真・善・美の価値観の押しつけ」であり、主義主張を伝達するための道具にすぎなかった。これからの演劇はいかなる主義主張からも解放されて、「世界をダイレクトに提示する」ものでなければならない、と彼は考える(『仕事 1』28)。つまり、主義主張は世界をゆがめて認識するというわけである。しかし主義主張からはなれば、世界をゆがめずに見ることができるだろうか。内野の言葉でいえば、「透明」になるのだろうか

か(内野、141,142)。これは大問題であるが、平田に丁寧な説明はない。ともかく、平田は世界をいかに客観的に見せるか、主観の世界を客観的それに擬装するか、それが演劇の課題だと主張する。「世界をダイレクトに提示する」とは、そういうことでなければならないはずだ。しかし、じつは平田の議論は別の水準にある。

2. 現代口語演劇の由来と構造

平田は「真・善・美」などと普遍的で客観的な議論を装うが、彼が「主義主張」という言葉で意味するのは、戦前から新劇へと受け継がれた社会主義リアリズムのことなのである。「現代口語演劇のために」において、平田は近代思想の認識論を背景にした主義主張の芸術は演劇において「社会主義リアリズム」の形をとったと議論する(『仕事1』、23-25)。そして単純なリアリズムこそ否定されたが、それは形をかえて黒テント、唐十郎、鈴木忠志などのアングラ演劇に、もしかすると別役実にまでつながる流れであるかもしれない。共産党との関係はなくなったが、彼らの思想の基盤にはサルトルがあったと平田は見ている(『演劇のことば』、152-56)。一言でいえば、彼が排除したかったのは、そういう政治色なのである。しかしそれでは平田は満足ではない。脱政治は野田秀樹など 80 年代の小劇場ブームがなしとげていたからである。

もうひとつ平田が嫌いな——というより、乗り越えるべき対象に設定した——のは、80年代の「熱狂」^{バトス}的要素である。だから彼は赤テントや東京キッド、野田演劇などに見られる傾向を、「少年ジャンプみたいな演劇」、「愛と勇気と友情を謳う演劇」といって揶揄し、「夢やロマンや一時の熱狂」を「夾雑物」と呼ぶ⁸。そして観客全体の一体的な共感はいらない、必要なのは作り手と受け手の一対一の世界の共有である、と語る(『仕事2』、28)。こうしてあからさまな政治色と熱狂的共感を否定したところに成立するのが、平田オリザの「静かな演劇」である。それは「主義主張」から解放されて「混沌を混沌のままに記述」し、「夢やロマンや一時の熱狂」といった「夾雑物を排除して表現の解像度を高めていく」(『仕事2』、66)。「表現の解像度を高めるために」分析し、舞台化されるべきものが、平田によれば、現代口語の日本語なのである。

では、平田のいう「ダイレクトに提示」された世界とはどのようなものか、彼の作劇法を少しくわしく観てみよう。彼が何よりも回避したいのは説明的な不自然さである。たとえば、劇の冒頭から登場人物が自分は何者であり、いかなる状況にあるか、そのためどんな感情を抱いているかと語るのは不自然きわまりない。そうしたことを避けるために、平田は劇に二重の構造を与える。すなわち、歴史、戦争、

大事件といった大状況と家族、恋愛、仕事といった小状況を配置し、舞台を両者が出会い交差する「セミパブリックな空間」(『演劇入門』、52)に設定する。そこで人々はめまぐるしく出入りし、いない人間の噂話をくりひろげる。古典劇では人の出入りは「知の落差」を発生させる手段であり、この「知の落差」が劇の筋を押し進める推進力の役目を果たすが、平田演劇では人の出入りは話題の抑制と中断、あらたな噂話の生起をよびおこす。こうした展開によって大状況に関する断片的な情報を与えられ、観客は「行為ではなく状態(=大状況と小状況)」を理解する。

「セミパブリックな空間」で交わされる会話はひどく表層的である。台詞は極端に短く、ときに重なる。聞き返し、あいづち、間投詞が多用される。説明はざこざなく、にもかかわらず相手は奇妙にすぐ納得する。あるいは何かを呑みこんで「あいづち」をうつ。大小様々な話題が等価に扱われ、重要なテーマであっても焦点化を避け、気散じする会話とともにスライドする。たとえば《南島俘虜記》では、女性捕虜・穂積の妊娠が明らかとなる。捕虜の間でこのようなことは禁じられているから本来なら大きなテーマになるはずであるが、そうはならないで終わる。父親は佐々木か、吉井かと話題になるが、豚の子か?という冗談にスライドして、消えてゆくのである。ことほどさように、平田演劇で支配的なのは事の大小に応じた価値判断ではなく、松本いうところの現代口語の「会話の文法」(松本、27)なのである。

そうして焦点化せずにスライドする話題は、いっばうで観客の期待の地平を形成しながら、他方でその地平を裏切るように物語的収斂を排除すると松本は論ずる⁹。確かにそういう芝居も多いのだが、大状況が登場人物の生活に浸潤し、物語を形成している場合も少なくない。たとえば《ソウル市民》では、篠崎商店の当主の弟で居候的存在の慎二が帝政末期のロシアへ亡命しようとしていることが判明し、そこにいたるまでの劇中における彼のさまざまな言動の背後を照らし出す。また、劇の終盤には、いささか唐突に、かつ呑気なムードのなかで、長男と朝鮮人の女中の駆け落ちが出来る。《東京ノート》は、ひとつの主筋とふたつの脇筋、すなわち、秋山家二男夫妻の離婚の進行を主筋として、今は卒論に忙しい女子大学生が彼女の高校時代の家庭教師と再会する話、それに若い女性・三橋の遺産相続と絵画寄贈の話のふたつの脇筋を、それぞれたがいに独立したかたちで交互に呈示する。大変緩慢とではあるが、三つともそれなりの進展がみられる。そしてこの三つの同時並行の物語から、ゆっくりと欧州戦争に関与する日本の矛盾が浮びあがってくる。

3. 関係性の演劇と非・在の私

こうした平田オリザの作劇法を中西理は「関係性の演劇」と卓抜な命名でとらえる。中西のいう「関係性の演劇」とは、「登場人物の関係性をそれぞれの会話を通じて提示することで、その設定の背後に隠蔽された構造を浮かび上がらせるという仕掛けをもった演劇」のことである¹⁰。このように中西がいうとき、彼が念頭においているのは《ソウル市民》である。1909年、ソウルで文房具商を営み、財を成した「進歩的」日本人家族の居間が舞台である。彼らとそこで働く日本人女中たち、朝鮮人の女中たちが交わす会話から、彼らが無自覚にも染まっている差別意識があぶり出される仕掛けである。「背後に隠蔽された構造」とは、この差別意識、そしてそれを支えかつ隠蔽する日本による朝鮮支配にほかならない。

《東京ノート》にも同様のことが言える。この群像会話劇から浮かびあがるのは、戦争に対する国民の合意形成をうながさないまま平和維持軍に参加する日本の政治姿勢である。その一方で日本は戦争の両当事者に武器を売る軍需産業で潤っている。そして戦争につけこんでヨーロッパ絵画の疎開先を引き受け、これを展示する。これらは拝金主義の極限的姿として暗示される。若い女性三橋の遺産相続と絵画寄贈の話に三橋の弁護士と美術館との裏取引が仄めかされ、友人の斉藤が弁護士のやり取りを注視する姿がえがかれるのは、この文脈においてである。

このように説明すると、これは平田版「社会主義リアリズム」あるいは平田版「ヒューマニズム」の演劇ではないかと見えてくるだろう。実際その通りである。平田は多作なのですべてがそうだというわけではないが、一部の作品群は確実に左翼的スタンスに基づいている。

このような「関係性の演劇」の、その背後にあるのは、「内面をもつ個人としての全人的存在である人間を否定して」、「いわば複数の関係性を束ねる結節点のようなもの」として人間を見る平田独特の人間観であると中西は指摘する¹¹。しかし、この分析は不十分ではないかと思われる。「関係性の演劇」が語る二重構造に対応していないからだ。むしろ内野の論ずる「非・在の私」のほうが、平田の人間観をより的確にとらえているのではないだろうか。

「非・在の私」について、内野はこう述べている。それは「日常性の「私」としか呼べないような、概念でも実体でもない、だが確固とした秩序を持つ、ある種の感覚の束からなる日常との関係性のなかで構成された無意識の集合体のような、非・在の「私」と名づけたくなるような何かである、と(内野、109)。つづけて彼は「それはひどく反動的・保守的で、通俗的でもある。ぼくたちはつねづねそれを隠蔽するか、変容させようと努力を重ねている。それが制度として組織され・・・大衆と

なったときに、初めてその存在が逆説的に確認されるような「私」であると語る(内野、109)。

ここでの内野の説明は、じつは野田演劇を論ずるための準備として日本の戦後演劇史を語る文脈で出てきたものであって、「非-在の私」は平田劇を論じた概念装置ではない。しかし、中西が語る「関係性の結節点」としての「私」を平田演劇の二重構造に即応するように仕立て直せば、まさしくこうなると思う。いいかえると、普段は人々の無意識のなかに潜在しているが、「世間」という形をとったときに初めて「私」が姿をあらわすという二重の構造である。平田劇は「登場人物の関係性をそれぞれの会話を通じて提示する」ことで、会話が「隠蔽された構造」にふれようとすると、焦点化を回避し、気散じと転換によって迂回する。たとえば、《東京ノート》の次の会話などはその一例である。

祐二 ああ。・・・お姉さんも忙しいですか？
 登喜子 え、学校はかわんないわよ、いつも。
 祐二 ああ、そうですか。
 登喜子 難民の子は増えたけど、また。
 祐二 ああ、大変ですね、どこも。
 登喜子 子供は同じよ。
 祐二 ああ、
 登喜子 好恵さん、今日由美さんと一緒なんでしょう。
 祐二 えあ、たぶん。何か、一緒に買い物するとか言っていましたから。
 (『東京ノート/S 高原から』47・48 頁)

ヨーロッパでの戦争は日本にも難民の増加をもたらしていることがふたりの会話に浮上する。しかし大きな問題をとらえるこの端緒は「大変ですね、どこも」というきわめて日本的な社交辞令的ねぎらいの言葉にくるまれてしまい、「子供は同じよ」というその浅薄なねぎらいの言葉につりあった「世間的」受け答えで締めくくられる。あとは大状況とかかわりのない日常の瑣事に話題は転換するのである。しかも、ここに引用した会話自体、戦争特需に沸く日本企業への「世間の風当たり」をふざけ半分に語る兄弟たちの会話の直後の気散じの会話なのである。

平田劇の登場人物はこのような「世間としての私」を無意識に抱え込んだ空虚な存在である。空虚な存在は「世間としての私」でうつつすらと満たされているといってもいい。平田劇がえがくのは、こういう人間の群像である。「群像」をえがけば、

それだけこの見えにくい「私」が見えやすくなる（かならず見える、とはかぎらないが）。「関係性の演劇」が「非-在の私」なる人間観に支えられるとき、それは知らず知らずのうちに自らを均質化へと方向づける人々の日常を適切に描く好適な手段となる。いうまでもなく、劇が外部と内部の二重構造をとっていると、こうした二重構造をあぶり出しやすくなる。そこで必要とされる役者の演技は、感情を極端に抑制した所作と（ときにはまるで内面を欠いたかに見えるほどに）ニュートラルな発語、「自然な」発語でなければならなくなる。ただ、外部と内部の二重構造をとっているにもかかわらず、「隠蔽された構造」が浮上しない劇もある。それらは「日常的な会話を通じて関係性」を提示するレベルにとどまりがちで、深みに欠けるということになる。《S 高原から》はそのような例のひとつであろう。逆に、あまりに見えすぎても、あざとく単純だと感じられる。たとえば、《ソウル市民 1919》や《ソウル市民昭和望郷編》がそれに当たる。前者は三・一運動の当日の篠崎家の居間から朝鮮人女中が一人もいなくなる過程を緩慢にしかし着実に描いてゆくが、結末は相当早い段階で見えてしまう。後者は 1929 年の世界恐慌の直前という設定が、人物たちの台詞をアイロニーの逆光で照射するが、「会話の文法」と「気散じの技法」がその強度を減じている。

では、ロボット演劇、アンドロイド演劇ではどうか。それらと現代口語演劇の特徴、非-在の私、セミパブリックな空間などはいかなる関係になるのか。そうした議論をはじめる前に、われわれは平田オリザの演技論について一瞥しておかねばならない。それは彼のロボット/アンドロイド演劇と密接な関係にあるからである。

4. 平田の俳優論・演技論

演劇スタイルとして、社会主義リアリズムとロマン主義的小劇場を否定したのと同様に、平田オリザは俳優論では「何度でも新鮮に、演技のたびに役を生きる」ことを目指したスタニスラフスキー・システムを仮想敵に設定する。役者に内面はいらない、「役者は等価であり、交換可能だ」（『仕事 1』、85,100）、「役者は私にとって将棋の駒にすぎない」（同上、89）というような過激な言辞で注目を集めるいっぽうで、平田は『演技と演出』のような啓蒙書を書いて、スタニスラフスキーを引き合いに出しながら自己の演技論・演出論をていねいに、わかりやすく説明する。

ここで平田がおこなうのは、過度の単純化と否定である。まず、スタニスラフスキーを神格化する集団とそこでの多様な解釈の分枝と競争を指摘する。しかし他にもさまざまな演技論があることにはほとんど言及しない。さすがにブレヒトの異化効果には数ページ後で触れているものの¹²、たとえばゴードン・クレイグの「超人

形論」のような演技論もあることは紹介しない¹³。さらにはジョゼフ・チェイキン
の俳優トレーニングのようにスタニスラフスキーを拒否した演技論の存在にも言及
しない¹⁴。むろん啓蒙書という性格もあるだろうが、彼が演技について語るとき、
どの著作においても、自分と同じようにスタニスラフスキーを否定する演技論、あ
るいはそれに依拠しない演技論が多々あることに言及しない。そのようにして、ス
タニスラフスキーを相対化しないで、その演技論を否定する。すなわち、「私
にとって俳優の内面は、ひとつの参考要素に過ぎない」といい、「上辺だけの演技で
もまったくかまわない」といい、「極端に言えば、伝統芸能の世界では、悲しい気持
ちを作って涙を流すのは二流の演者のやることで、「ああ、早くの飲みに行きたいな
あ」と思いながら、涙を流して観客を感動させるのが一流なわけです」と語るので
ある（『演技と演出』、185・87）。これはディドロの「俳優逆説」に大変近い考えで
ある。

平田によれば、これまでの演劇論は演技の根拠を「個人の主体性」においてきた。
近代演劇の発語の根拠は心理にあったし、60・80年代の日本のアングラ演劇、小劇
場運動も心理や理性に代えて「肉体」、「無意識」を根拠とした点で、それまでと変
わりないと彼は考える。「人間は、そんなに主体的に喋るわけではない」、「私たちは、
主体的に喋っていると同時に、環境によって喋らされている」と平田はいう（『演技
と演出』、132・33）。この人間観は、先にとりあげて論じた二重構造、「非-在の私」、
「世間としての私」の二重構造に通底するものである。平田はここで「環境」とし
て、「相手が自分の言っていることをどれくらい理解しているか」、「部屋の大きさ」、
「聞き手の数」、「外部からの騒音」などを挙げて、そうしたことを潜在意識で気に
しながら話していると指摘する（同上）。しかし「どれくらい理解しているか」のな
かには「どれくらい同意してくれるか」という要素が当然含まれるだろうし、目の
前の話し相手とのあいだには共通の参照枠として「世間」がうっすらと漂っている
ことだろう。もちろん、彼はこのようなことは言っていないが、この記述が平田と
親和的であることは誰しも理解するのではないだろうか。

この発話の根拠を俳優に当てはめれば、最大の「環境」は相手役だが、ほかにも
「舞台美術、照明、衣装」など、さまざまなものが絡みあって「一つの台詞を発語
する条件」を形成している、と平田はいう（同上、134）。すなわち、平田の舞台は
こうした舞台上のあらゆるものによって張りめぐらされた環境の網目のなかにおいて
発せられる台詞と所作の集合体なのである。

したがって平田は積極的に「演技」しようとする役者をきらう。役者はほうって
おけば「演技」しようとするので、不自然で過剰な演技になる。したがって、上記

のような「喋らされる環境」を意識化して、台詞への意識の集中を周囲の事物に「分散」することを俳優に要求する。そうすると不自然に入っていた肩の力が抜け、自然な発語になると平田はいう（『仕事1』、68-71）。役者はかかった負荷に対して不自由を感じるのだが、周囲にはそれがニュートラルな台詞として、自然に聞こえるという（『演技と演出』、72-74）。

5. アフォーダンスの演技論

こうした平田の演技観・演劇観にアフォーダンスの研究者が関心を示して、演出過程を報告していて興味深い。それによると、平田の演技指導の特徴は、徹底した反復練習にあり、そのなかで全体に対する指示はわずか2%、個別的に俳優たちに出された指示は98%であったという（後安、29）。ただし指示は一人の役者に連続的に集中することはほとんどなく、舞台上の俳優を一巡するかのごとく、次々にちがう役者に指示を出してゆくのだという。つまり研究者の分析によれば、彼は何か問題が生じたとき、それを個別の俳優の責任としているのではなく、「俳優全員の運動の相互作用の総体問題」（後安、30）ととらえているのである。

平田の演出で特徴的なのは、たとえば一つの台詞の後半を別の人物に配分しなおすなどして、俳優が「同時に反応すべきモノを広範囲に配置し、行為の組み立てに役立つ多くの手がかりを俳優に与えている」点にある。つまり彼が「俳優に求めていることは」、「それまでの行為の軌道のなかでとりたてて気づけなかったもののアフォーダンスにいかに関づくか」ということである（後安、32）。これは意識の分散による演技をアフォーダンスの視点から言い換えたものに他ならない。

平田が出す指示内容の大半は、研究によれば、発語のタイミングの早い遅い、「声の大きさ、ピッチ、トーン」などの台詞回しである（後安、29）。さらには、平田によると、彼が指示を出すタイミングの最低単位は0.5秒であり、そして2秒単位の指示はありえないという（佐々木正人、46-47）。それ以上に短い修正は平田には知覚できないので無意味であり、また、2秒以上の修正は役者にちがう意識を要求するに等しく、根本的な変更を迫ることになるから、というのである（同上、46-47）。ということは、つまり、平田が台詞と台詞の「間」を詰めたりのぼしたり指示して調整する間隔は「0.5秒、1秒、1.5秒」ということになる。ある俳優に「1.5秒ずらして」と指示すると、「大雑把な指示ですね」とやりこめられた（？）ことさえあるという（同上、47）。したがって、ほとんどの指示は「0.5秒か1秒」の間隔の修正だということになる。また、役者は平田よりも相手役のタイミングの狂いに敏感で、1/3秒ずれていても（平田には分からないが）彼らには分かるものだという（同

上、46)。ただし、なぜそのタイミングなのか、0.5秒前なのか後ろなのかは平田にしかわからない、したがって全体をどう形作ればいいのかを分かっているのは平田だけということになる。これを彼はある「完成値」を決めると表現し、「そこまでは劇作家の仕事だ」(同上、50)という¹⁵⁾。

以上、平田の演技論についてここまでの議論をまとめながら、さらにいくつかつけ加えておこう。第一に、平田は役者に同時に複数の事物に意識を分散しながら演技し、発語することを要求する。行為や発語に心理的意味づけをすることはなく、むしろ、台詞のタイミングによって、いわば役者の外側から台詞のかたちを決めてゆく。そうすることによって平田は不自然さの源泉である俳優の「演技する欲求」を回避し、彼の頭のなかにある劇世界を舞台上に再現しようと試みる。

第二に、俳優は意識を分散されるが、「高い集中力」を要求される。同時に複数のものに気を配りながら、「体の各パーツのはきちんと制御されている状態」を保ちつつ(『演技と演出』、74)、発語のタイミングを計らねばならないからである。そしてそのタイミングは相手役との関係のなかで体に染み込ませる態のものであるということだ。でなければ、演出の平田よりも精密に「間」を感知できるようにはならないだろう。そうやって平田は俳優に精密な演技を要求することで、偶然の入りこむ余地を排除し、俳優が演技に新鮮さを感じることを担保するのだ(同上、68-69)。戯曲について「表現の解像度を高めていく」と平田は語ったが、それは演技についてもあてはまる言葉である。

第三に、個々の演技を舞台上のあらゆる事物との関数ととらえる平田は、劇全体のパターンとハーモニーを構成することに努め、しかし全体的問題の修正を個々の俳優の個別具体的な所作と発語の補正によって解決しようと演出指示を出す。反復される練習の大半は、彼の好きなことばでいえば、演出と役者と台本の「摺り合わせ」の過程である。そうやってかれは舞台の「表現の解像度を高めていく」。

そして最後に、人間だから当たり前であるが、平田にも感知の限界があり、0.5秒より短いズレは彼にはわからないということである。そして俳優もしばらく稽古しないと感覚にズレを生じてしまうので、本番中でも稽古しないと、つまり平田のチェックが入らないと、劇全体が崩壊するという(佐々木正人、47-48)。人間だから当たり前だが、ここに人間による演劇の限界がある。人間の限界。では、人間でなかったら。ロボットとアンドロイドの演劇ならば、どうなるか。われわれはようやく平田オリザのロボット演劇、アンドロイド演劇について検討する準備がととのった。次の2つの節では最初のロボット演劇《働く私》をとりあげ、平田演劇の特徴、彼の演技論をどう反映しているか、どう新展開させているか、(あるいは、いな

いか) について検討しよう。

6. 《働く私》の演技論

平田オリザは 2015 年 12 月現在、六作のロボット/アンドロイド演劇をつくっている¹⁶。その第一の特徴は、多くの論者が指摘するとおり¹⁷、ロボットはロボットを、アンドロイドはアンドロイドを演ずる点にある。たとえばカレル・チャペックの『R.U.R.』は人間がロボットを演ずるし、多くの SF 映画も人間がアンドロイドを演ずるが、平田演劇はそうではない。また、ロボット/アンドロイド演劇という言葉からロボット/アンドロイドが人間を演ずると想像する人もいるだろうが、それもちがう。こうした演劇や映画のテーマはおのずと人間とロボット/アンドロイドの境界線をめぐるものとなり、その点では平田劇も共通するのだが、彼の舞台では、そのことよりもむしろ別のテーマが前景化する。つまり、平田の舞台はロボットにロボットを演じさせ、アンドロイドにアンドロイドを演じさせることで、演技とは何かを問う、メタ演技論的な演劇なのである。

第一作、《働く私》はそのことを如実に示している。大阪大学のロボット研究者・石黒浩と共同で制作したこの小さな作品は、一組の若い夫婦とロボット 2 台の短い舞台である。話の中心は「夫・祐治」の引きこもりと「男ロボット・タケオ」の引きこもりである。しかし「引きこもり」そのものが深められることはなく、ただ状況として引きこもっていることが分かるだけである。というよりも、この芝居は生活の背景をほとんどすべて捨象しており、若い夫婦はどこに住んでいてどうやって生計を立てているのか、ロボットを使う必要はどこにあるのかなど、何も明らかにしない。童話かおとぎ話のような作りである。また、奇妙に「人間的な」ロボットと接するにもかかわらず、若い夫婦は自己の人間性を揺さぶられることも悩むこともなく、状況のなかで淡々と生きている。作者の焦点はそのようなことにはなく、むしろ、平田演劇におなじみのぎこちない会話を通じて、役柄としてのロボットの、以下に記すような独特の「人間味のある」設定を浮かびあがらせることにある、といえるだろう。だとすれば、これもまた、「行為ではなく状態を描く」演劇のひとつである。

そうではあるが、舞台の設定は、平田演劇によく見られる「セミパブリックな空間」ではない。主人の居間を舞台にして、そこで使用人としてのロボットと会話を交わすというのは、『ソウル市民』シリーズと類似の設定であるが、後者に見られる大状況に当たるものを《働く私》は欠いている。舞台上で話されるのはいわゆる「現代口語」であるが、パブリックとプライベートが出会うことはない。したがって、

「非・在の私」、「世間としての私」が浮びあがるということもない。そうした平田演劇の持ち味の一部を犠牲にして彼がここで集中したのは、ロボットによる「演技」だったのである。以下にくわしく見てみよう。

まず、ロボットAのタケオは「働きたくない」といって、働かない。それだけではなく、気晴らしの散歩なども気がすすまない。対照的に、ロボットBの桃子はよく働き、料理の腕もたしかで有能なお手伝いロボットである。しかしロボットは「人間には気を遣うようにできて」いるが、「ロボット同士」では「そうプログラムされていない」ので(『ロボット演劇』、43)、タケオの前で自分の有能さを無遠慮に示しすぎて、タケオをいたたまれない気持ちにってしまう。四人の会話はとりとめのめないものも含め、働く、あるいは働かないということを遠巻きにするような会話が大半となり、そのなかでロボットの判断能力と会話能力があぶり出される。

たとえばタケオは、それまでの会話と関係のない話題が急に出てきたとき「どうしてそんなこと聞くんですか」と尋ねるものと分かっているが、その知識を適切に使いこなせない。メタレベルの判断ができないのだ。そのいっぽうで、ロボットは人間のために働くのが「仕事だ」といったあとに、「私が言うのも、なんですが」とつけ加えることができたりもする。あるいは「妻」で女主人の郁恵に買い物に誘われても意欲をせせない点について、タケオは「すみません」と謝ったりする。また、「女ロボット」の桃子は郁恵に「そっとしておく」と「ほっておく」のちがいを尋ね、結果、「そおっと、ほっておきます」などとユーモラスなことをいう。

つまり、このロボットは「意欲」という「内面」をもつと設定されている。しかも自分に「意欲のない」ことを認識し、かつそのことに対し「よくないこと」と道徳的な判断をくだしている。これはロボット工学においてもっとも実現のむずかしい最高度の知能レベルであり、現在の技術ではまったく不可能なことである¹⁸。平田はこの芝居にとりかかる前からそのことをよく分かっていたと見えて、戯曲を書くにあたって石黒浩に了解をとっている¹⁹。平田のロボット演劇が目指す演技の本質は、ひとえにここにある。つまり、現在のロボットに可能なことをプログラミングして舞台上でやらせてみても、それでは展示会場でのデモンストレーションとならんら選ぶところがなく、演技とはいえない。今のロボットでは不可能なことを「あたかもできているかのように見せる」ことで、初めてロボットは演技しているといえる。ロボットにロボットを演じさせ、アンドロイドにアンドロイドを「演じさせる」とは、そういうことであり、それ以外にありえない。平田はそう考えていたはずだ。別言すれば、高度な知能と判断能力をもつにもかかわらず十分に使いこなせない、そしてそのことにとまどう。働くようにつくられたはずなのに、働きたくな

いと否定形の意欲をしめす。こうして、あたかもないはずの「内面」があるかのよう
に「見せる」ことは、(今の!) ロボットにしかできない「演技」なのである。

そればかりではない。故意か偶然か、ないはずの「内面」は、あるはずもない「内
面」へと、いわば押しさげられている。すなわち、演技をするロボット、三菱重工
の **wakamaru** は、いかにもロボット然とした外観である²⁰。身長 100cm で子供っ
ぽい顔をしており、背中にはランドセルを背負ったような設えになっており、愛く
るしい。上半身こそ人間を模しているが、下半身は鏡餅を重ねたようなロングスカ
ートの仕立てである。そのなかに車輪を隠しており、滑るように移動する。前面下
部に複数のセンサーがついており、障害物を避けて動く。頭と胴体はプラスチック
を思わせる黄色い色をしており、腕のほとんどはメタル製であることを告げている。
手首から先はミトン型で自由度ゼロである。動きはパントマイムと人形浄瑠璃の様
式化された身振りや動きをロボットの自由度に合わせてプログラミングしたという
『ロボット演劇』、20、62)。また、ロボットの声は意図的に電子的な音、機械的
な音質の声にしたという(同 77)。一見して、このような外観のロボットに「内面」
などあるはずもないと誰もが思うはずである。

高度な知能と判断能力に比して、この低級というかユーモラスというか愛嬌のある
外見は、しかしその高度な判断能力を必ずしも十分には使いこなせないという設
定に奇妙にマッチしている。不完全さに悩む台詞と、困ったり申し訳なさそうにし
たりするしぐさの愛らしさとが好適なタイミングで同調するので、そこにある種の
「内面」があるかのようにたしかに「見える」。一見ロボット然とした外見が、かえ
って平田いうところの「内面」があるかのように見せている。

このようなロボットの「演技」が、前2節でみてきた平田の演技観と同質のもの
であることは、いうまでもないだろう²¹。「外面」と「内面」の一致などにこだわら
ない演技、悲しい演技で役者が悲しいと感じる必要はない、悲しく見えること、さ
らに言えば「悲しさ以外のものに見えないこと」(『仕事1』、74)こそが現代演劇
の枢要であると彼は宣言した。役者に内面はいらない、役など生きずとも演技はで
きる、と訴えてきた平田は、日常生活において無意識のうちに周囲の事物から受け
ている影響を意識化し、意識を分散させる演技を役者に要求してきたが、それは人
間の役者に対するプログラミングだといえよう。別言すれば、無骨なロボット
wakamaru の「演技」は、「外面」と「内面」の不一致を基本とする平田の演技論
の究極的な姿なのである。

実際、平田は次のような《働く私》のラストシーンに多くの観客が涙したことを
もって、スタニスラフスキーは間違っていたと証明した、と語る。

ロボB 夕焼け、眺めてきたら、

ロボA (ロボットBを見て)え？

ロボB きれい、だったんだろう？

ロボA (頭を下げる)・・・でも、いいや、

・・・

ロボB (顔を、少し斜めに客席の方に向ける)

どうして？

ロボA (下手方向を見る)・・・

ロボB え、どうして？

・・・

ロボA あれは、誰かと、一緒に見るから、

いいらしいんだ。

ロボB そうかな。

ロボA 1人で見るときでも、誰かと一緒

に見たときのことを、思い出すから、

美しいんだ。

ロボB (ロボットAを見る)そうかな？

ロボA それ以外に、考えられない。

ロボB ・・・

ロボA 美しいということを、理解するのは、

それ以外に、考えられない。

ロボB そうか、

ロボA でも、僕たちは、そこまで、進化して

いない。

・・・

ロボB (ゆっくりと下手の方を見る)

ロボA (同じ方向を見る)

* ゆっくり照明が落ちる。

(『ロボット演劇』、51)

このセンチメンタルなシーンに観客は泣いたという。それを見て、平田は、「ああ、もう勝ったなという感覚があった」という。ロボットに内面はない、スタニスラフ

スキーは間違っていたと証明できた、それはアインシュタインの相対性理論が実験で証明されたようなものだ、とインタヴューで答えている²²。この平田の言葉を引用して、佐々木敦は、外的な要因の構築だけで内面は表現できることを証明した、この点で、「ロボット演劇」は「現代口語演劇」をより純化させたものであり、「一種の理想型」だと評価する（『即興』、310）。

7. 《働く私》と平田演技論の限界

さて、ここまで筆者の評価を控えたかたちで平田のロボット演劇《働く私》とその根底にある彼の演技論の特徴について解説してきたが、はたして彼のいうとおりだろうか。たしかに「一種の理想型」だという佐々木の評価はある意味で正しい。しかし平田がスタニスラフスキーは間違っていたと無邪気にいうことまで正しいだろうか。観客が泣いたのは事実だろうが、だからといって感動したとは限らない、そう見えただけにすぎないかもしれない、などと平田の口調をまねて意地悪なことをいうつもりはないが、はっきりさせておかねばならないのは、観客が泣いたのはこのセンチメンタルなシーンと芝居の全体、すなわち、20分のあいだに示されたロボット「タケオ」の現在の状況と最後のこのシーンに対してであって、ロボットに「内面」を感じたからではない。むしろ、ロボットに人間ほどの内面が「ない」こと——それがセンチメンタルの意味である——に泣いたのである。

もう一度整理しながら考えよう。**wakamaru**は演技する。役どころはロボットA（タケオ）である。当然ながら、ロボット **wakamaru** に内面はない。戯曲のなかの世界ではロボット（タケオ）は祐治などから「不完全な内面」をもつと考えられている。その様子を見る観客からは「まるで内面があるかのように」感じられなくてはならない。そしてそのことに成功してはいる。では、成功のカギは何か。

一つには、戯曲において、ロボットは不完全な内面をもっていると設定したことである。タケオが引きこもりになっていて、働く「意欲がない」という設定もそのひとつである。ほかに「木星の月の数」は簡単に答えられても、「どうしてそんなこと聞くのですか」といったメタレベルのことはむずかしいということもまた一つである。また、「美しさ」を理解はできても感動できないというの、もうひとつである。ロボット同士の間では「配慮」できないという設定も同様である。こうしたことから観客は「ロボットの孤独」というテーマを感じ取る。戯曲が求めているのは、こういう欠如態であり、消極的要素の表現である。

そして第二に、ロボットは人間に対して気を遣うように設計されていて、一貫して「従」の立場にある。タケオと桃子は祐治と郁恵の投げた言葉に反応するという、

つねに受け身の姿勢でいる。これも上に述べた消極的表現につながる特徴である。こうした戯曲の特徴、ロボットのおかれた設定は、当然のことだが、平田の通常の演劇ときわめて似かよっている。とりわけ「気遣い」と「欠如」から出来る、腫れ物にさわるような会話の進行はほとんどすべての平田劇に通底する特徴である。では、ロボットのほうはどうであったか。**wakamaru**は愛くるしい子供っぽい外見で様式化された動きをする。つまり、人間の動きをリアリスティックに模するのではなく、浄瑠璃人形のように、しかもロボット仕様のアレンジで様式化された動きをする。その声もまたロボット然とした電子音声であった。つまり人間的要素からある程度の距離をとった表現を故意にとらせているのである²³。

こうして子供のように愛くるしいロボットの「気遣い」と「欠如」の相において、「美しさ」に感動できないにもかかわらず、人間の感情を理解しようと努める点において、人間に及ばないいくつかの側面とロボットの非人間的な外見との相乗効果において、観客はそのセンチメンタリズムに涙したのである。観客が人間と「同じ」内面を感じたと感想を述べたとしたら²⁴、それは錯覚である。

平田はロボット演劇の台本を書き上げた時、「これは成功すると思ったので、歴史に名を残すなあと」思ったとおどけて語るが(『ロボット演劇』、17)、外面から内面を感じさせるということでは、文楽の人形や腹話術など、いくつも類例を挙げられる。たとえば中西は、アニメや漫画にリアリティーを感じる人間の表象能力の延長線上にあると論じ、ロボット演劇と初音ミクのリアリティーの同質性を指摘する(中西「平田オリザ」、18)。その意味では、ロボット演劇で示した平田の演技論が人間の普遍的能力に依拠するものであることに間違いはない。

しかし『働く私』のセンチメンタリズムに観客が涙したのは、平田演劇に特有のさまざまな要素と **wakamaru** のロボット然とした外見という特殊条件においてである。そういう特殊な条件下での出来事をもってなにか普遍的なことが証明できたように語るのは、牽強附会のそしりを免れまい。たとえば、マクベスの役を **wakamaru** でできるだろうか。ほかのロボットならできるだろうか。『人形の家』のノラをロボットで演出できるだろうか。人間の役者による演技についても同様である。内面と外面の不一致を前提にして、アフーダンス理論に基づき同時に複数のものに意識を分散させながら、はたしてオセロが演じられるものだろうか。あるいは、これではどうか。平田演出でオペラは可能か。

むしろ、それらは平田の目指す「リアル」なものとは無関係な演劇ジャンルである。だから、このような指摘自体がお門違いだといえるかもしれない。しかし、だとすれば、そういうジャンルでは平田の演出術とはちがったやり方が必要になる。そ

のひとつとして、たとえばスタニスラフスキーはあるのではないだろうか。当然、有効でない場合もあるだろうが、そういう可能性も含めて、演劇の数だけ演技術が必要になるというのが陳腐だが正しい結論であろう。

以上は舞台にのせる戯曲と演出・演技術の相性の水準であるが、平田の演出そのものもまたある種の問題を抱えている。佐々木敦によれば、平田は「僕はたぶんそういうリアルな間とかを作ることにに関しては世界有数の技術を持っているので」と語り、「ちょっとプログラミングを変えて見せただけで、全員が納得しましたよ、私が関われば、同じロボットでも格段にリアルになる」と説明する（佐々木敦『即興』、313）。その通りであろう。そしてそこにこそ問題はあつた。つまり、それは職人芸であり、技術にならないのだ。平田の演出術はメソッド化して伝授することが不可能であり、彼の死とともに消えてしまう態のものなのである。別のところで平田はこうも語っている。「いいか、悪いかはみんな見れば分かる。だけどそれをどう作るかは、僕にしかわからない」と。それから、「そうやると、ある形になる、僕がやれば。それ以外の人がやってもならない」とも語る（佐々木正人、49）。平田はよく「なぜそうすればいいか、理屈はわからないけれど、そうすればいいことだけはわかっている」と語るといふ報告もある（石黒、148）。こうした自身の発言はすべて彼の演出術が平田個人の才能と密接に結びついた特殊なものであり、他人には習得しがたいものであることを示している。その意味でも彼の演技論・演出論は平田個人に限定のものである。「ある種の」問題といったのは、こういう意味である。

むしろ、限定的だから価値がないといっているのではない。だから「問題」というのは適切な表現ではないかもしれない。ともかく、筆者のいいたいのは価値判断とは別の水準のことである。つまり、平田の場合、戯曲と演出と求める演技があまりにも完璧に整合的なので、系として閉じてしまっており、他者に対して開かれていない。ゆえに理論化はされていても方法化されてはおらず、結局、肝心なところで平田の才能という個人の神秘にゆきついてしまう。その点では、スタニスラフスキー・システムは（その成否は別として）万人に開かれた方法として俳優訓練法を提唱して世に問うたものである。そして鈴木忠志が正確にも指摘したとおり、スタニスラフスキーの「役を生きる」とは、すぐれた演技をうみ出す「作業仮説」である²⁵。だとすれば、平田の演出術もまた平田演劇においてすぐれた演技をうみ出す作業仮説であるといえよう。ついでにいえば、鈴木メソッドもまたそうした作業仮説のひとつであるにすぎず、平田の演出も含め、演劇にはひとつの方法で解決できないほど多種多様な指向と形態があり、くり返しになるが、それぞれの舞台にふさわしい演出と演技論がある、という陳腐だが当たり前の結論に落ち着くのである。

平田の演技論については以上のとおりだが、ではロボット演劇の可能性についてはどうだろうか。いまのところ、上記のような組み合わせであれば、平田演劇との親和性は非常に高いといっていいただろう。では、ちがう種類の演劇にもロボットは役者として舞台にのぼるだろうか。唐十郎の芝居ではどうだろうか。あるいは大衆演劇のような派手な殺陣のある芝居はどうか。今の技術では、平田演劇のように淡々としてニュートラルな演技と発話、「間」を芝居の中核にすえるスタイルだからこそ、ロボットに入力も可能なのであろう。では、今は困難だとしても、将来、技術が進歩してロボットが人間そっくりの所作が可能となって、そのプログラミングも可能になるとときには、つまり、あらゆる演技表現にロボットが対応可能になるとときには、どうだろうか。そのときはそもそもプログラミングなどという事態ではなくなっているかもしれない。ロボットが本当に「意欲」をもち、「演技したくない」というようなことを言いだしたり、ほうっておけば「演技する欲求」にしたがって過剰な演技をしたりする存在となってしまっているかもしれない。そのときには、演出するのが人間であるとは限らないだろう。そして平田演劇の台詞に対し、「そこ、0.003秒「間」を詰めて」というように電子音声でない声で指示を出しているかもしれない。

注

本論文は2015年6月20日、佐野書院にておこなわれた「芸術と社会」研究会で発表した「アンドロイドは平田オリザの夢を見るか：平田オリザの/とアンドロイド演劇」の前半に基づいている。

1. たとえば、次のサイトを参照。

ホーキング博士「人工知能の進化は人類の終焉を意味する」

http://www.huffingtonpost.jp/2014/12/03/stephen-hawking-ai-spell-the-end-_n_6266236.html

ホーキングのほかにも同様の考えの科学者は少なくない。ジェイムズ・バラッド『人工知能 人類最悪にして最後の発明』（水谷 淳 訳、ダイヤモンド社、2015年）のような本もある。

2. 批判的な批評家として小谷野敦、七字英輔、瀬戸宏、内野儀などがあげられる。これに対し、擁護的論者として日比野啓、横山義志、中西理、佐々木敦、

松本和也などがいる。

3. 座談会「演技のイデオロギー」鴻上尚史/平田オリザ/林卷子/絳秀美/西堂行人/鴻英良 『シアターアーツ』3号 1995年、晩聲社、12・38を参照。平田オリザの混乱した発言については、小谷野敦が「平田オリザにおける「階級」」で指摘するとおりである。

4. この点について、七字英輔は「鈴木が理事長を務める財団法人「舞台芸術財団法人演劇人会議」も、平田が組織する全国にわたる地域とおのネットワークがなければ、その組織化すら難しかったであろう」とし、「行政的手腕において若手で彼[=平田]の右に出る者はいない」と評価する。七字英輔 「鈴木忠志の二律背反」『テアトロ』2000年11月号、カモミール社、56頁を参照。

5. 平田『仕事1』39・58を参照。

6. ところが、平田は「表現を拒否し、再現に徹する」と語り、あたかも自分の（目指している）演劇が現実の正確な再現であるかのごとく語る。主観的世界を客観的それに擬装するのは、彼の舞台ではなく著述である。『仕事1』72頁を参照。

7. たとえば、松本、39・40、佐々木敦、286などを参照。

8. 平田、座談会、15頁、それに平田『演劇のことば』156頁も参照。

9. 松本、27・28頁。本文においては少し批判したが、松本の分析は全体的にとっても手堅い。特に20・32頁を参照。

10. 中西「平田メソッドは初音ミク!?!」110頁。

11. 中西、同上、110・11頁。

12. 『演技と演出』212頁。ブレヒトの演技論については「俳優術の新しい技法に関する短い記述」『今日の世界は演劇によって再現できるか』白水社、1962年、151・65頁、「演劇術の新しい技法」『演劇論』ダヴィッド社、1963年、45・56頁を参照。

13. ゴードン・クレイグの「超人形論」についてはEdward Gordon Craig “The Actor and the Über-marionette”. *On the Art of the Theatre*. London: Routledge, 2009. 27・48を参照。

14. ジョゼフ・チェイキンについては、アリソン・ホッジ編『二十世紀俳優トレーニング』佐藤正紀訳 而立書房、2005年、第8章が有益である。

15. ただし、平田は俳優の個性を無視して台詞を無理強いするわけではない。俳優には不自由な台詞と発語不可能な台詞があり、それは個々の俳優ごとにちがう。したがって、当の台詞が俳優には不可能な台詞だと分かればそれは変更する。平田

は 2 か月の稽古のうち、最初の 1 ヶ月くらいでそういう修正をおこなうという。
(佐々木正人、51)

16. 本論冒頭にも記したが、正確には、平田が制作したロボット/アンドロイド演劇は次のとおりである。1) 《働く私》2008 年 11 月初演。2) ロボット版《森の奥》2010 年 8 月初演。3) 《さようなら》2010 年 10 月初演。4) 《さようなら》ver.2 2012 年 2 月初演。5) アンドロイド版《三人姉妹》2012 年 10 月初演。6) アンドロイド版《変身》2014 年 10 月初演。平田の上演データは『文藝別冊 総特集平田オリザ』河出書房新社、2015 年、巻末の舞台作品年譜に負う。

17. 中西「平田オリザ」17-18、同「平田メソッド」112、松本 164 など。

18. 筆者の理解では、ロボット工学はおおきく三分野に分かれる。ひとつはホンダのアシモのようにロボットの動きの制御を研究・製作する分野である。第二の分野は人工知能の研究であり、思考と感情の人工的な再現を目指す。そして第三の分野はロボットの外見と動作、表情などを人間に近づける研究である。平田オリザがロボット演劇で協働する石黒浩はこの最後の分野の第一人者である。また、第二分野の「チューリング・テスト」やサークル「中国人の部屋」は、知能の有無は外形で判断できるし、外形でしか判断できないという考えにもとづいており、平田の考える演技論と親和的である。

19. 『ロボット演劇』、24 を参照。

20. 『ロボット演劇』60-65、72-81 に詳しいデータが掲載されている。

21. 石黒浩によると、役者たちは平田オリザのロボットに対する「演技指導」にショックを受けたという。ロボットのプログラミングに際して、平田は普段おこなっている役者に対する立ち位置の指示、台詞のタイミングの指示とまったく同じ指示を出していたというのだ。役者たちは「自分たちはロボットか」と思ったという。『ロボット演劇』、55 を参照。

22. 佐々木敦『即興』、310 ; 同「アンドロイドは」、128。

23. wakamaru 制作者の日浦亮太（三菱重工社員）は、wakamaru の合成音声による「一本調子」な話し方と「おおらかに、ゆったりとした」身振り手振りによる演技を的確に描写して、「かなりのハンディを背負った役者」と評している。欠如態としてのロボットという点をよく示した一文である。『ロボット演劇』、77 を参照。

24. 石黒浩によると、「観客皆が人間らしい心を感じた」という。『ロボット演劇』56 を参照。筆者は 2014 年 6 月に再演舞台を観たが、そのようには感じなかった。

25. 鈴木忠志『内角の和』（而立書房、1985年）、特に「演出覚書」（129-50）を参照。「作業仮説」という言葉は148頁に出てくる。

参考文献

平田オリザの著作：

座談会「演技のイデオロギー」 『シアターアーツ』 1995年3号 国際演劇評論家協会日本センター 晩聲社：12-38。

『東京ノート/S高原から』 晩聲社 1995年。

『火宅か修羅か/暗愚小傳』 晩聲社 1996年。

『平田オリザの仕事1 現代口語演劇のために』 晩聲社 1995年。

『平田オリザの仕事2 都市に祝祭はいらない』 晩聲社 1997年。

『演技と演出』（講談社現代新書）講談社 2004年。

『演劇入門』（講談社現代新書）講談社 2004年。

『「リアル」だけが生き延びる』 ウェイツ 2003年。

『演劇のことば』 岩波書店 2004年。

『ロボット演劇』 大阪大学出版会 2010年。

「ロングインタビュー：駒場から世界へ」『文藝別冊 総特集平田オリザ』河出書房新社、2015年：2-27。

舞台の細部を確認するために、下記のDVDを視聴した。

《南島俘虜記》録画：2003年9月30日/アゴラ劇場 紀伊国屋書店 2004年。

《S高原から》録画：2005年7月9日/プルヌスホール 紀伊国屋書店 2006年。

《東京ノート》録画：1998年3月9日/下北沢スズナリ 紀伊国屋書店 2007年。

《ソウル市民》録画：1998年11月26日/シアタートラム 紀伊国屋書店 2008年。

《ソウル市民1919》録画：2006年12月12日/吉祥寺シアター 紀伊国屋書店 2008年。

《ソウル市民昭和望郷編》録画：2000年6月15日/シアタートラム 紀伊国屋書店 2008年。

平田オリザに関する批評：

内野 儀 『メロドラマの逆襲——「私演劇」の80年代』 勁草書房 1996年。

小谷野敦 『能は死ぬほど退屈だ——演劇・文学論集』 論創社 2010年。

後安美紀 「演劇と同時多発会話——劇的時間の作られ方」佐々木正人編『アート/表現する身体——アフォーダンスの現場』東京大学出版会、200年：25-43。

佐々木敦 『即興の解体/懐胎——演奏と演劇のアポリア』 青土社 2011年。

「アンドロイドはロボット演劇の夢を見るか?」『文藝別冊 総特集平田オリザ』 河出書房新社 2015年：126-32。

佐々木正人と平田オリザ 「ディスカッション：芝居も腐りかけが一番いい」佐々木正人編『アート/表現する身体——アフォーダンスの現場』東京大学出版会、200年：44-54。

七字英輔 「平田オリザ——青年団」 『テアトロ』 1992年9月号 カモミール社：42-44。

「生理的言語と身体性——平田オリザの「現代口語演劇をめぐる」『テアトロ』1995年12月号 カモミール社：22-25。

瀬戸 宏 「書評：『現代口語演劇のために——平田オリザの仕事1』」 『シアターアーツ』 1995年II号 国際演劇評論家協会日本センター 晩聲社：178-80。

中西 理 「平田オリザ/初音ミク/ロボット演劇」『シアターアーツ』2013年夏号 国際演劇評論家協会日本センター 晩聲社：15-22。

「平田メソッドは初音ミク!? 関係性の演劇からロボット演劇へ」 『ユリイカ』2013年1月号 青土社：109-15。

日比野啓 「平田オリザ「東京ノート」」『20世紀の戯曲III 現代戯曲の変貌』 日本近代演劇史研究会編 社会評論社 2005年：420-29。

松本和也 『平田オリザ——〈静かな演劇〉という方法』 彩流社 2015年。

山登敬之 「NonfictionNovels33 平田オリザ」『テアトロ』 1995年3月号 カモミール社：94-105。

横山義志 「演劇と平田オリザ」『シアターアーツ』 1997年II号 国際演劇評論家協会日本センター 晩聲社：165-76。

ロボット学に関する文献：

石黒 浩 『どうすれば「人」を創れるか——アンドロイドになった私』 新潮社 2011年。

『ロボットとは何か——人の心を映す鏡』 講談社現代新書 2009年。

喜多村直 『ロボットは心を持つか——サイバー意識論序説』 共立出版 2000年。

久保明教 『ロボットの人類学』 世界思想社 2015 年。

柴田正良 『ロボットの心 7つの哲学物語』 講談社現代新書 2001 年。

瀬名秀明編 『ロボット・オペラ』 光文社 2004 年。

瀬名秀明 『ロボット学論集』 勁草書房 2008 年。

武野純一 『ロボット・意識・心』 日新出版 2004 年。

信原幸弘編 『心の哲学II ロボット編』 勁草書房 2004 年。

桧垣立哉編 『ロボット・身体・テクノロジー——バイオサイエンスの時代における人間の未来』 大阪大学出版会 2013 年。