

【研究論文】

ロベール・ルパージュ 『太田川七つの流れ』
における女性の表象

L'image de la femme dans *Les Sept Branches de la rivière Ota* de Robert Lepage

神崎 舞
KANZAKI Mai

Résumé

Les femmes dans l'œuvre de Robert Lepage (né en 1957), metteur en scène et auteur dramatique québécois, sont souvent décrites comme des victimes blessées, tant physiquement que psychologiquement. L'une d'elles, par exemple, est devenue aveugle à cause de la bombe atomique, une autre, victime de persécutions, a été traumatisée et une troisième est socialement et économiquement défavorisée. Certaines mettent fin à leur vie parce qu'elles n'ont plus de quoi vivre. Cela nous rappelle l'expression de *collective victim* qui désigne la mentalité canadienne dans *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* de l'écrivaine Margaret Atwood.

Cependant, les femmes que Lepage représente dans *Les Sept Branches de la rivière Ota* (1994) ne sont pas de simples victimes, ce sont des survivantes. Dès lors, elles se distinguent nettement des victimes qui sont observées par Atwood.

La mort de la femme dans *Les Sept Branches de la rivière Ota* n'est donc pas tant une fin qu'un point de départ pour une renaissance. C'est sa découverte de Hiroshima qui a inspiré à Lepage la volonté de survivre. Les femmes dans *Les Sept Branches de la rivière Ota* représentent les Québécois qui survivent culturellement. Nous examinerons comment Lepage représente la mentalité québécoise dans les années 1990 au travers des descriptions de ces femmes survivantes.

キーワード：ロベール・ルパージュ、『太田川七つの流れ』、ケバック演劇、女性の表象、サバイバル

Mots-clés : Robert Lepage, *Les Sept Branches de la rivière Ota*, Théâtre québécois, Réprésentation femmes, Survivance

はじめに

カナダを代表する演出家であり劇作家でもあるロバール・ルパージュ (Robert Lepage, 1957-) の作品に描かれる女性は、抗えない外圧により肉体的・精神的に傷ついた「犠牲者」の役割を担うことが多い。たとえば、被爆し盲目となった女性や、迫害などによるトラウマを抱える女性、さらには社会的・経済的に恵まれない女性などである。そして、生きる術^{すべ}を失い、命を絶つ者もいる。この点において、彼女たちは小説家マーガレット・アトウッド (Margaret Atwood) がカナダ人のメンタリティとして主張した「集団的な犠牲者」 (Atwood, 2012, p. 31)¹に通底する極めて「カナダ的」な登場人物であるといえる。

しかしながら、ルパージュが描く女性には、往々にして希望が垣間見られる。とりわけ『太田川七つの流れ』 (*Les Sept Branches de la rivière Ota*, 1994) に登場する女性は、単なる「犠牲者」に甘んじることはない。むしろ彼女たちは逞しく生き残ろうとし、その姿には力強ささえ感じられる。したがって、生き残ることだけに終始し、結局は力尽きるアトウッドの「犠牲者」とは一線を画している。それゆえに『太田川七つの流れ』における女性の死は人生の終着点ではなく、むしろ再生に向けた出発点として機能している。

ルパージュの多くの作品にはケベコワが登場するが、『太田川七つの流れ』では特に女性の表象に、文化的に生き残ろうとするケベコワの生き様が読み取れる。そこで本論では、『太田川七つの流れ』に描かれる犠牲者としての女性の積極的な生き残りへの希求に、ルパージュが1990年代のケベコワのメンタリティを重ねていることを明らかにしたい。

1. ルパージュ作品における犠牲者

アトウッドは、カナダ文学の特徴をまとめた著書『サバイバル — 現代カナダ文学入門』 (*Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*) で、「カナダ文学には犠牲者が豊富に出てくる」 (Atwood, 2012, p. 36) と指摘している。アトウッドによれば、厳しい自然や先住民、さらに隣国のアメリカ合衆国の文化的侵略からカナダ人が「生き残ること」は極めて困難を伴うものであり (Atwood, 2012, pp. 27-28)、「生き残ることへの執着心は生き残らないという

意思にとってかわってしまう」(Atwood, p. 30)。その結果、カナダ文学の登場人物の多くは、命を落とすか、あるいはかろうじて生き残るに過ぎないという。アトウッドが具体例として挙げている外圧のみならず、ルパージュの作品には病の犠牲や社会の因習などが引き起こす精神的な苦悩などの犠牲となる人物が男女を問わずしばしば描かれている。ことに男性の登場人物は、生き残ることへの強い欲望や執着心が希薄で、まさにアトウッドの指摘する「犠牲者」である。

たとえば『太田川七つの流れ』に登場するエイズに罹患したジェフリーは、アムステルダムにやって来て自ら安楽死を選択する。七字英輔が、安楽死は「矜持を保つために自死を遂げること」であり、「生への執着や欲望を断ち切ること」であると述べているように(七字、1996、p. 48)、ジェフリーは生への執着を捨ててしまう。また『ポリグラフ』(*Polygraphe*, 1996)に登場するフランソワは、ポリグラフ検査を受けることを強要された経験が心理的トラウマとなり、薬物に依存するようになる。その結果、終幕で線路に飛び込んで自ら命を絶つ。さらに、一人芝居の『アンデルセン・プロジェクト』(*Le Projet Andersen*, 2005)では、童話作家として著名なハンス・クリスチャン・アンデルセン(Hans Christian Andersen)に、モンリオールからパリにやって来た作詞家のフレデリック、オペラ座の支配人のアルノー、そしてモロッコ系移民のラシドが重ね合わさるように描かれ、それぞれが芸術的、性的、言語的苦悩を抱えており²、明るい未来への希望が見出せない。『アンデルセン・プロジェクト』は、フレデリックのアパートの部屋が燃えて、スクリーンに映し出された彼の顔が炎に包まれて幕を閉じる。

一方、女性の登場人物もまた、肉体的・精神的に傷ついているという点においては、少なからず「犠牲者」を彷彿とさせる。たとえば、『ドラゴンズ・トリロジー』(*La Trilogie des dragons*, 1985)に登場するケベコワのジャンヌは、政略結婚を強いられた上に、乳癌を患い自ら命を絶つ。本作のスピノフ作品である『ブルー・ドラゴン』(*Le Dragon bleu*, 2008)に登場する中国人女性シャオリンは、若く才能に溢れたアーティストであるが、経済的に恵まれずアーティストとして生計を立てていくことが困難な状況にある。挙句の果てに、アート・ギャラリーの所有者であるケベコワのピエールとの間に子供まで生まれ、芸術家への道が閉ざされる危機的状況に陥る。また、声をテーマにした9時間に渡る大作『リップシンク』(*Lipsynch*, 2007)に登場するルーベというニカラグア人女性は、弱冠15歳で人身売買の犠牲となり、

自らの意思に反して、ドイツで売春婦となる。その環境から逃がれるため、フランクフルトからモントリオールへと向かう飛行機の中で、泣き叫ぶ幼子を腕に抱えたまま命を落とす。

しかしながら、このような女性の犠牲者の場合、その立場を脱する可能性が暗示されているため、単なる「犠牲者」とは言い難い。ジャンヌは命を絶つものの、芸者としての自尊心に満ちたユカリという女性と重ねて描かれているし、『ブルー・ドラゴン』では結末でシャオリンの芸術家としての再起の可能性が提示されている。また、『リップシンク』ではアダという人物が、ルーベの生きた証を示す救世主的な存在として描かれている。このように、生き残る術が示唆されている女性には、「生き残ることへの執着心」が、アトウッドが主張する「生き残らないという意味にとってかわってしまう」ことはない。そしてその姿勢は、とりわけ『太田川七つの流れ』に描かれる戦争の犠牲となった女性においては顕著である。さらに、彼女たちに活力を与えているのが、「異文化との出会い」である点は特筆すべきである。

2. 異文化との出会い

『太田川七つの流れ』は7幕から構成されており、上演時間は7時間以上に及ぶ大作である。時代は1945年から1997年までに設定され、広島からニューヨーク、そしてアムステルダムなどを舞台に、時空を越えて展開していく。広島に始まり広島で終わる本作は、異文化の中でも、特に日本文化に対するルパージュの関心の高さを示す作品である。この作品は、ルパージュが1993年に初めて広島を訪れた際、原爆を投下された街が戦後の荒廃から見事に復興していることを目の当たりにし、そこに生命力と再生力を見出したことに着想を得ている (Fricker, 1996, p. v)。このことは、「もし広島が死と破壊の都市であるならば、それは再生と生き残りの都市でもある」(Lepage and Ex Machina, 1996, p. 1) と登場人物が語る場面で物語が始まることから明らかである。

さらにルパージュは、広島を流れる太田川の支流に、戦後建設された陰橋と陽橋が、男女の生殖器官を象徴しているとの逸話に強い関心を示し、夜に上空から眺めると、橋の上を往来する車のライトが、精液の流れを象徴しているようであったと振り返っている (Charest, 1995, pp. 104-105)。つまり、彼が陰橋と陽橋から得たイメージは、再生や新たな生命の誕生を印象づけるものであった。ルパージュは「私が広島で聞いた逸話の多くは、誘惑、美、そ

して生命に関するものであった。それが生き残るという本能と、多くの命を生産する要素としてのセクシュアリティに焦点を当てた理由である」と述べている (Charest, p. 105)。さらに、『太田川七つの流れ』について以下のように続けている。

もしあなたが生命と、生き残って子孫を残そうという本能を示したいなら、死を通してそれらに近づかなければならない。『太田川七つの流れ』はもっぱらこの対比を中心としている。今世紀において、原爆ほど死や無、そして荒廃を表すものはない。しかしながら同時に、それはとても生き生きとした極めて官能的な舞台を作るインスピレーションを与えてくれた。私の作品に繰り返し現れる死や自殺は、時が経つにつれ生へと我々を導くという逆の効果を生み出したのである。死が非常に大きな重要性を持つ文脈において、生き残る本能を有したものだけが、真に際立つのだ。(Charest, p. 105)

ここから、原爆の「犠牲」となった広島を、力強い「生き残り」の象徴として捉えていることが理解できる。

『太田川七つの流れ』は、視覚的な表象や、壮大な物語ゆえに高く評価された作品ではあるものの、批判も少なくなかった。中でも、演出家の川村毅はこの作品には「オリエンタリズム」が表象されており、それが現在の日本に関する誤ったイメージを流布させると懸念を露わにしている (川村、1997、pp. 11-12)。批評家の渡辺淳は、表象される日本文化は「もっぱら古くて、コンヴェンショナルで形式的」であり「しかもその扱いが浅くてエキゾチックな水準にとどまって」いると手厳しく指摘している (渡辺、1995、pp. 56-57)。その結果、「広島体験の痛み、あるいはアウシュヴィッツ体験の苦しみ」が十分に伝わらず、「こと男女関係の描写も、意外と通俗、月並みなものには失望した」と述べている。このような否定的な意見の要因の1つは『太田川七つの流れ』の女性の表象に、西洋から見た日本人女性のステレオタイプである『蝶々夫人』 (*Madame Butterfly*, 1904) のモチーフが、直接的あるいは間接的に繰り返し用いられていることにあると考えられる。

『太田川七つの流れ』において、蝶々夫人を思わせる女性は、第1幕に登場するノゾミに代表される。被爆したノゾミの犠牲者としての立場は、アメリカ軍の兵士であるルークとの出会いによってさらに強調される。戦後の荒

廃を写真に記録するために広島にやって来たルークは、ノゾミと関係を持つが、彼女を残してアメリカに帰ってしまう。その後、ノゾミにはルークとの間に子供ができたことが明らかとなる。まさに『蝶々夫人』である。カレン・フリッカー（Karen Fricker）も、ルパージュの蝶々夫人を想起させる登場人物は、「白人男性」の視点から描いたオリエンタリズムと結びつけられ、その場面の感動を損ねる可能性がある」と述べている（Fricker, 2020, p. 136）。しかし、ジェニファー・ハーヴィ（Jennifer Harvie）は『太田川七つの流れ』が「オリエンタリズムの特徴を示している」ものの、「国を越えた結びつきを探究する機能も果たしている」と（Harvie, 2000, pp. 123-124）、その肯定的な側面を指摘している。

確かに、ルパージュが『蝶々夫人』に興味を抱くのは、オリエンタリズムというよりも、それが「西洋と東洋の出会い」を描いているからであり（Lepage, 2011）、「他者」である東洋人女性が、ルパージュにとってはアイデンティティを探究するのに有効な手段となり得るからである。実際、ルパージュの作品には、登場人物が文化的背景を異にする「他者」との出会いを通して自己を見出す様がしばしば描かれている。「紋切り型の表現」となり、オリエンタリズムになることを認めながらも（Lepage, 2011）、なおかつルパージュが『蝶々夫人』のモチーフにこだわるのは、人種的にマイノリティである女性に「犠牲者」としての役割を担わせるためである。それによって、支配／被支配という二項対立の構造を明確に示した上で、被支配者側にかつての植民地としてのカナダや、英語圏の中に浮かぶ孤島としてのフランス語圏ケベックを重ねる目的がある。カナダも、そしてケベックも、支配的権力により傷つき、劣等感を抱き続けてきた歴史があるからだ。

このことは、『太田川七つの流れ』の第5幕において顕著である。ここでは、1970年に大阪で開催された万国博覧会でカナダの文化を紹介する一環として、ケベックの劇団が、かつての宗主国フランスの劇作家ジョルジュ・フェドー（Georges Feydeau）の『マクシム亭の婦人』（*La Dame de chez Maxim*, 1899）を上演する。その中で出演したケベコワの女優であるソフィーが上演後に、カナダの外交官であるウォルター対して、次のように怒りを露わにする様子が描かれている。

あなたは外交官でしょう…。説明してよ。フランスの演出家をモントリオールに連れて来て、フレンチ・アクセントのフランス語を強要し、フ

ランス劇を演じさせるなんて。しかもそれを、カナダを代表するものとして大阪の万博で展示するなんて、どうしてそんなことをするの。私たちが植民地化されているってことなのね。(Lepage and Ex Machina, 1996, pp. 87-88)

カナダの文化を代表するものとして、フランスの演出家が手掛けたフランスの劇作家による作品を、かつての宗主国のフランス語で紹介せざるを得ない状況は、カナダの、とりわけケベックの演劇文化における自立と成熟が未だ十分になされていないことに対する痛烈な揶揄である。1970年に開催された万国博覧会を描いた場面で、このようなケベックにおける文化表象の現状に対する苛立ちや、文化的「生き残り」に対する希求が暗示されている点は、ケベコワのメンタリティを考察する上で興味深い。

3. ケベコワのメンタリティ

小畑精和は、アトウッドの「生き残り」が「ケベック文学に関してもある程度有効」であるとしながらも（小畑、2003、p. 347）、ケベックにおける「生き残りの哲学」について次のように指摘している。そこにはカトリック教会の影響があるという。

ケベックにおいて、カトリック教会は、農村に止まり、禁欲的な生活を送り、信仰にすがることによって、イギリス人支配下で、精神的にイギリス人に勝り、救済が得られると説いていた。この考えは「生き残りの哲学」と呼ばれ、フランス系住民を精神的に支えてきた一方、近代的自我の解放を拒んでもいた。（小畑、2003、p. 187）

政治的に敗北したケベックの人々にとって、カトリック教会が広めた「生き残りの哲学」は、「生き残る」ための支柱として機能した。しかし同時に、信仰への依存はケベックの自立を阻むものでもあったのである。ジェラルド・ブッシュャール（Gérard Bouchard）も「生き残りのパラダイム」と名づけて、ケベック社会が「保守的で自己防衛的な方向」へと進んだ結果、「カトリック教会が集合体の支配的な位置を占めるように」なったと指摘している（ブッシュャール、2007、p. 72）。「生き残れるかどうか絶えず不安」を抱えた「脆弱な社会」であるケベックは（ブッシュャール、p. 94）、「政治への道と経済への

道が閉ざされていたので、文化の中にネイションを構築すること、つまりナショナルな国家ではなく、文化的アイデンティティを追求するしかなかった」という (p. 119)。しかしながら、第二次世界大戦後には、「依存関係から自立と自己肯定への移行 (あるいは、借り物の文化から自分自身の刻印を押した文化への移行)」（ブッシャル、p. 182）が見られるようになる。ケベック文学においてもその影響は顕著で、「一九七〇年代とそれに続く二十年間に、テーマ、ジャンル、着想の爆発的多様化」が生じ、文学界では「異国趣味、冒険、『移動』文学、SF、エロティシズム、ローカルなもの、一般的なものなど、要するに何でもあり」（ブッシャル、p. 185）の状態となる。ブッシャルが演劇において、ルパージュの名前を最初に挙げている点は示唆的である。この頃の特徴として、「知識人の言説における混合あるいは融合」がもたらされ (p. 185)、「もはや純粹でないことを恐れなくなった」ことは (p. 186)、まさにルパージュの作品に当てはまる。ブッシャルによれば、「ケベックのフランス語系文化は、二十世紀後半に、生き残りのパラダイムとそれを支えていた社会文化的環境から離脱した」結果、「目覚ましい発展を遂げた」という (p. 199)。つまり、新たな意味においてケベック文化は「生き残り」を果たしてきたのである。

このようなケベック文化における変化をも、ルパージュは日本に重ねている (Lepage, 2011)。日本の西洋との出会いは、典型的なオリエンタリズムの構造を生み出す一方で、少なからず恩恵をももたらした。確かに、日本が鎖国を行っていた当時、西洋文化を締め出しながらも、『蝶々夫人』の舞台になった長崎では、オランダと中国との貿易が続けられ、それらの文化が享受されていたという事実がある。このことをルパージュは「我々がアイデンティティや文化について語る時に、非常に興味深い事実」として、カナダ、とりわけケベックと重ねている (Lepage, 2011)。彼によれば、ケベックはフランス語を固守することで「外部から非常に閉ざされた社会」でありながら、異文化から必要なものを取り入れるという点において、まさに日本と「同じことをしている」のだ。確かにケベックは、英語圏カナダやアメリカ文化を脅威とする一方で、意識的あるいは無意識的にそれらを取り入れることで、他のフランス語圏と異なる文化を作り上げてきた。

また、ケベックの自立を妨げてきたという負の側面を担いながらも、フランス文化の影響もまた、カナダにおけるケベック文化に特異性を与え、ケベックとしてのアイデンティティを形成する上で重要な役割を担っていること

も確かである。山出裕子は「ケベック州政府によるフランス系文化保護のための一貫した態度は、多民族社会に対してカナダがアメリカとは異なる文化姿勢をもっていることを諸外国にアピールする結果になっていることもまた事実である」と指摘している（山出、2009、pp. 88-89）。加えて、「言語と言語、文化と文化が衝突する」ことが「新しい文化の創造性を意味して」おり、「ケベック文化の価値を高めている」のだ（山出、2009、p. 89）。異文化を取り入れることでケベック文化としての独自性が形成され、「生き残り」に繋がっているという視点は、『太田川七つの流れ』に描かれる女性に色濃く象徴されている。

4. 「生き残る」女性

4.1. 積極的な生への執着

すでに述べたように、『太田川七つの流れ』に登場するノゾミは被爆者であり、そしてルークの一夜の情事の相手であるという点で、「西洋」の「犠牲者」であるといえる。しかしながらノゾミは、タバコを嗜み、アメリカの週刊誌『ライフ』を見せながら、夫から習ったという英語でルークと会話する様から、アメリカ文化を享受していることがわかる。大塚由美子が「犠牲者の立場を超えることができるのは、悪いのは権力者であり、自分は無実な犠牲者であるという考え方を止めた時である」と述べているように（大塚、2011、p. 156）、原爆による「犠牲者」であるノゾミは、アメリカという「権力者」の文化に対する嫌悪を示したり、自らをその「犠牲者」と見なしたりはしていない。さらにアトウッドは、「カナダの作家は必ず不釣合なほどの時間をかけて、彼らの小説の主人公が必ず死ぬか失敗するようにしむけ」ており、「失敗が唯一の『正統な』結末」になると述べているが（Atwood, 2012, p. 30）、ノゾミは肉体的にも精神的にも「西洋」に傷つけられるものの、蝶々夫人のように、自ら命を絶って犠牲となることはない。

興味深いことに、『太田川七つの流れ』の戯曲には、ノゾミが登場する第1幕の各場面に「hibakusha」という小見出しがつけられているのだが、「hibakusha」の説明として、原爆の「犠牲者」(victim)ではなく、「生存者」(survivor) (Lepage and Ex Machina, 1996, p. 2) と注が付されている点も特筆に値する。また、ノゾミがルークと関係を持ったことで子供を授かることは、彼女の「生」が継承されていることを強調する。このことは、ノゾミとルークの出会いが第1幕に描かれているが、第2幕からは2人の息子のその後の

人生が描写されていることからわかる。『蝶々夫人』のように、日本人女性の死で大団円になるのではなく、ノゾミとルークの出会いと別れは、あくまで物語の始まりに過ぎないのである。つまり「西洋」を象徴するルークとの出会いこそが、ノゾミに「生き残る」ことを可能にさせるのだ。彼女の名前が「ノゾミ」であることは、七字が指摘するように、「文字通り、破壊された世界への再生への希望が仮託されている」といえる（七字、1996、p. 50）。

被爆したにも関わらず、生命力を強く印象づける人物はノゾミだけではない。ハナコもまた、原爆によって盲目になったが、それにも関わらず翻訳家として活動し、夫に先立たれた後も逞しく生きる女性として描かれている。たとえば、息子のピエールが彼女のもとを訪ねてきて、父親の部屋を貸した理由が金銭を工面するためだと知り、「どうして教えてくれなかったの？ 僕が用意してあげたのに。僕はあなたの息子だよ」（Lepage and Ex Machina, 1996, p. 128）と問いただす場面が挙げられる。するとハナコは「頼りたくないの。お父さんに会う前は自分でやりくりしていたのだから」と答える。さらにハナコは友人のウォルターが、ひとりだと孤独だろうから東京で一緒に過ごさないかと提案するのに対し、出版する本の仕事があるからと、申し出を断る場面からも強く印象づけられる。そして、第7幕では彼女の60歳の誕生日会が開かれる場面が描かれ、ハナコはそこにウォルターを招待する。誕生日会は、その名の通り誕生したことを祝うものであるため、彼女の生きることに對する積極的な態度が暗示されている。

このことは、チェコ出身のユダヤ人女性であるヤナにも当てはまる。強制収容所に入れられた彼女もまた戦争の犠牲者なのだが、生命力と、トラウマを克服する精神力を有した人物として描かれている。「鏡」と題された第4幕では、第二次世界大戦中の1943年にテレジンの強制収容所で、ヤナは初潮を迎え、子供から大人への身体的な成長を遂げる。同時に、運良く生き延びることからも、その生命力が際立つ。

しかしながら、ヤナは強制収容所での体験により、大きなトラウマを抱えることになる。1995年の広島に舞台を移した第6幕で、還暦を過ぎたヤナが、ウォルターの妻パトリシアのインタビューを受ける場面があり、ここでヤナは、「鏡に映る自分の姿を見ることができませんでした。なぜならそれは苦しみ悩み過ぎていたからです」（Lepage and Ex Machina, 1996, p. 105）と、かつての自分自身の様子を振り返り、つらい過去を吐露する。しかしながら、禪との出会いによって、「人生で初めての静けさ」を得ることができ、彼女

は徐々に過去のトラウマから解放されていく。そして、広島に「荒廃の代わりに美を」、また原爆ドームに「プラハを見出した」と語る (Lepage and Ex Machina, p. 106)。原爆ドームはチェコの建築家であるヤン・レツェルによって建てられた建造物であることから、戦争の被害を受けながらも、その骨組みを残した原爆ドームに、同じく戦争を辛うじて生き延びた経験を持つヤナが自分自身を重ねて見たのである。インタビューの中でヤナは原爆ドームについて以下のように述べている。

爆心地で唯一残った建物なので、日本人はそれを戦争のシンボルとして保存しました。(中略) この空っぽの骨組みは、私自身なのです。私の幻影や、ユダヤ人である私の肩にのしかかっていたあらゆる過去…。そして私の居場所が、この広島だと分かったのです。(Lepage and Ex Machina, p. 106)

ヤナは強制収容所での経験により精神的な傷を負うが、「生き残り」の手段を異文化である禅に、そして広島に見出したのである。『太田川七つの流れ』に描かれるのは、可視的な身体的「生き残り」だけではなく、精神的なものも含まれている。

4.2. 創造的な「犠牲者」へ

以上のように、『太田川七つの流れ』に描かれる「犠牲者」としての女性は、アトウッドが『サバイバル』の中で示した典型的なカナダの作品に描かれる「犠牲者」としての立場を抜け出し、生き残ることに執着心を持った人物となっている。しかし、アトウッド自身もこのような立場を想定していないわけではない。

アトウッドは「犠牲者の立場」を4つに分類し、第1の立場を「自分が犠牲者であることを否定すること」、第2の立場を「自分が犠牲者であるという事実を認めるが、これを運命の仕業・神の御心・生物学上の要請（例えば女性の場合）・歴史によって定められた必然性・無意識・他の一般的で強大な概念などによって説明すること」、第3の立場を「自分が犠牲者であるという事実を認めるが、その役割が避けられないものだという前提は甘受せず拒否すること」、さらに第4の立場を「犠牲者ではなくて創造的な者であること」と分類し (Atwood, 2012, pp. 32-35)、第1から第3の立場はすべて、

犠牲者であることに変わりはないが、第4の立場になると、もはや「犠牲者としての立場ではなくて、全く犠牲者になったことがない者、あるいは以前犠牲者だった者としての立場」と主張している。

アトウッドが『サバイバル』の中で挙げるカナダの作品に登場する人物は、第1から第3の立場に当てはまるものが多い。それは実例として挙げている作品が、1930年から1970年代初めのものであり、第4の立場は、比較的新しい作品に当てはまる特徴であることに起因すると考えられる。だからこそ、アトウッドも第4の立場は、「結局実現性の乏しいものを感じられるかもしれない」(Atwood, 2012, p. 37)と吐露するに留めている。『太田川七つの流れ』に描かれる女性は、あえて言うならば、この第4の立場に当てはまる。この作品でルパージュが描く女性は、自らが置かれている現状に向きあわず、運命や外的な圧力のせいにして囚われたままになることはない。むしろ、自己と対峙して現状を受け入れ、自身の生命力を子に託すことで継承していく人物や、自らの力で立ち上がろうとする人物を描いている。ルパージュは、作品を通して身体的・精神的に傷ついた女性がいかにして生き残り、肯定的な方向へと舵を切ることができるのかというその術に焦点を当てていると考えられる。そして注目すべきは「生き残る」ための手段が、「異文化との接触」という点である。

『太田川七つの流れ』の第1幕でルークが広島にやって来る場面は、彼が小舟に乗って、宮島の鳥居をくぐる様子が、スクリーンに映し出された風景と、スクリーンの後ろにいる俳優のシルエットによって表象される。この鳥居は、ルークが船に乗り込み、広島を去るエピローグでも使われ、ルパージュ自身が広島での滞在を終えて自国のカナダに戻る様子と重なる。同時に、それは単なる帰還ではなく、新たな船出であることも示唆している。

おわりに

アトウッドは『サバイバル』において「カナダの中心的なシンボル」である「生き残ること」が、フランス系カナダ人にとっては「文化的に生き残ることを意味するようになった」と指摘しているが (Atwood, 2012, p. 27)、このことは『サバイバル』の出版から20年以上経った『太田川七つの流れ』においても読み取ることができる。ルパージュが自身のカンパニーであるエクス・マキナを設立したのは、1994年のことである。そしてケベックにおいて、再び主権/連合をめぐる州民投票が行われるのは、その翌年の1995年

である。カナダという連邦の傘下で、ケベコワとしていかに「生き残る」ことができるのか、そして自身のカンパニーを立ち上げて、いかにケベックの文化を牽引していくような存在になれるのか。当時のケベックにとって、そしてルパージュにとって、文化的な生き残りが大きな課題であったことは間違いない。実際ルパージュは、ケベックが「文化的に成熟していない」ために、「迷い子のよう」と述べている（ルパージュ、1995、p. 12）。そのため広島を通して見た生命力や再生力に、ケベックの閉鎖的な社会を異文化に対してより開かれたものにする原動力を見出し、ケベックのあるべき姿の構築を求めたと考えられる。小畑は、1960年代に撤廃された差別的移民制限や、1970年代以降に顕著となる有色人種の移民の増加ゆえに、アトウッドの『サバイバル』の更新の必要性を示唆しているが（小畑、2003、p. 63）、まさにルパージュの作品には、その可能性を読み取ることができる。なぜなら『太田川七つの流れ』の女性の表象に力強さが備わっており、そこに、異文化と接し、それを取り入れながら独自の文化を培おうとするケベコワのメンタリティが反映されているからである。

（かんざき まい 同志社大学）

注

- 1 本論での Margaret Atwood の *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* の引用部分の邦訳は、『サバイバル—現代カナダ文学入門』を参照した。
- 2 『アンデルセン・プロジェクト』を芸術的、性的、言語的苦悩という視点で分析した論考は、「ロベール・ルパージュ演出『アンデルセン・プロジェクト』—隠蔽された自己の表象—」（神崎舞（2010）『演劇学論叢』第11号、420～438頁）に詳しい。

参考文献

- アトウッド、マーガレット（1995）『サバイバル—現代カナダ文学入門』加藤裕佳子訳、御茶の水書房。
- Atwood, Margaret (2012) *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, 1972, House of Anansi Press.
- ブラッサール、マリー、ロベール・ルパージュ（1996）『ポリグラフ 嘘発見器 日本語版』松岡和子訳、上演台本。
- ブシャール、ジェラルド（2007）『ケベックの生成と「新世界」—「ネイション」と「アイデンティティ」をめぐる比較史』竹中豊・丹羽卓監修、立花英裕他訳、

彩流社。

Charest, Rémy (1995) *Robert Lepage: Quelques zones de liberté, L'instant même*.

Fricker, Karen (1996) "Introduction," *The Seven Streams of the River Ota*, By Robert Lepage and Ex Machina, Methuen Drama, pp. v-vvi.

— (2020) *Robert Lepage's Original Stage Productions: Making Theatre Global*, Manchester University Press.

Harvie, Jennifer (2000) "Transnationalism, Orientalism, and Cultural Tourism: *La Trilogie des dragons* and *The Seven Streams of the River Ota*," *Theater sans Frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, Eds. Joseph I. Donohoe and Jane M. Koustas, Michigan State University Press, pp. 109-125.

川村毅他 (1997) 「座談会 ポストコロニアル批評と演劇」『シアターアーツ』第8号、4～29頁。

神崎舞 「ロベール・ルパージュ演出『ドラゴンズ・トリロジー』におけるケベコワのアイデンティティの変遷」『カナダ研究年報』第32号、1～17頁。

Lepage, Robert (2007) *Le projet Andersen, L'instant même*.

— (2011) Interview with Mai Kanzaki, Tokyo.

Lepage, Robert and Ex Machina (1996) *The Seven Streams of the River Ota*, Methuen Drama.

Lepage, Robert and Marie Michaud (2011) *The Blue Dragon*, House of Anansi Press.

Lepage, Robert, et al. (2006) *La trilogie des dragons*, Le Coups 400.

ルパージュ、ロベール、串田和美 (1995) 「真夏の夜の対談—『夏の夜の夢』から『HIROSHIMA』へ—」『テアトロ』第633号、8～14頁。

七字英輔 (1996) 「広島は越境する (上) —国境、異文化、性差を超えるルパージュの方法について」『テアトロ』第641号、44～50頁。

— (1996) 「広島は越境する (下) —国境、異文化、性差を超えるルパージュの方法について」『テアトロ』第642号、38～43頁。

小畑精和 (2003) 『ケベック文学研究—フランス系カナダ文学の変容』お茶の水書房。

大塚由美子 (2011) 『マーガレット・アトウッド論—サバイバルの重層性「個人・国家・地球環境」』彩流社。

『プッチーニ 蝶々夫人』(2003) 戸口幸策訳、音楽之友社。

渡辺淳 (1995) 「台詞の節約と混沌の提示 —テアトル・ド・コンプリシテ【ルーシー・キャブルの三つの人生】シアターコクーン【HIROSHIMA—太田川七つの流れ】」『テアトロ』第636号、54～57頁。

山出裕子 (2009) 『ケベックの女性文学—ジェンダー・エクリチュール・エスニシティ』彩流社。