

【研究論文】

ロベール・ルパージュ作品における映像術
Fonctions et usages de l'image
dans l'œuvre de Robert Lepage

神崎 舞
KANZAKI Mai

Résumé

À partir des années 1960, le théâtre québécois a commencé à suivre la voie de l'indépendance par rapport à la scène française, en adoptant le joual (le français parlé au Québec) comme sa langue d'expression, par exemple. Dans un deuxième temps de son évolution, il s'est mis à inventer de nouveaux langages scéniques qui transcendent les barrières proprement linguistiques et qui s'appuient sur les ressorts de stimulation audio-visuelle, à travers la gestuelle, l'image, l'éclairage, ou la musique. Aussi Robert Lepage (né en 1957), l'un des plus grands metteurs en scène du théâtre mondial, en intégrant ces éléments dans son art, et surtout l'usage de l'image, contribue-t-il bel et bien au développement du théâtre québécois contemporain. Il est par ailleurs l'un des metteurs en scène représentant le Québec, et crée toujours aussi activement sur la scène nationale et internationale.

L'image a, dans l'œuvre de Lepage, pour fonction de présenter aux yeux du spectateur ce qui lui reste invisible sur la scène. Par exemple, le spectateur a accès à ce que regarde le personnage, grâce à la projection en image de ce qui apparaît aux yeux de celui-ci suivant son point de vue. Il en résulte un renversement du rapport entre le regardant et le regardé. Dans certains cas, Lepage fait projeter sur un écran l'image de ce qu'un personnage est en train de voir, alors qu'il n'y a pas d'acteur sur scène. Ainsi, l'image en soi acquière-t-elle une sorte de subjectivité et devient-elle un personnage à part entière dans le théâtre de Lepage. Il en est de même pour l'image projetée sur l'écran, qui semble produire davantage d'effet visuel qu'un acteur. En effet, dans l'œuvre de Lepage, l'image ne se limite pas à une fonction illustratrice,

mais joue un rôle essentiel à la narration. On peut dire qu'en utilisant des points de vue multiples à l'aide de l'image, Lepage invite les spectateurs à prendre conscience de l'existence de l'autre.

Nous examinerons comment Lepage apporte de nouveaux points de vue par l'usage de l'image, sur trois corpus tirés de son œuvre : *Elseneur* (1995), *La Face cachée de la Lune* (2000) et *Le Projet Andersen* (2005).

キーワード：ロベール・ルパージュ、映像、ケベック演劇

Mots-clés : Robert Lepage, Image, Théâtre québécois

はじめに

現代ケベック演劇史は、大きく2つの時代に分けることができる。1つは、1960年代以降、フランス演劇からの自立を求め、「ケベックらしさ」を表現するために、ジュアル（ケベックのフランス語）を用いるようになった時代である。2つ目は1980年代以降、英語やフランス語、あるいはジュアルなどの言葉の壁を超える新たな表現手段、すなわち身体表象、映像、照明、音楽といった視覚や聴覚に訴えるものを盛んに取り入れるようになった時代である。後者の流れを牽引してきたのが、演出家ロベール・ルパージュ（Robert Lepage, 1957-）である。彼は新たな表現手段として視聴覚的要素を積極的に取り入れ、とりわけ映像の使用において卓越している。

ルパージュの映像の特徴の1つは、観客には本来見えないものを呈示する機能を持っていることである。たとえば、登場人物の目に映っているものを映像化する。それによって、観客はその人物と視線を共有することになる。この場合、映像が俳優よりもその存在感を増大させることが可能となっている。

すなわちルパージュの映像は、舞台背景のような補助的な役割に留まるものではなく、俳優と同等、あるいはそれ以上の働きを担うものである。そして映像によって登場人物の視点を呈示することは、ルパージュが関心を抱いているケベコワとしてのアイデンティティの問題と深く関わるものである。このことを映像の使い方が特に顕著な一人芝居『エルシノア』（*Elseneur*, 1995）、『月の向こう側』（*La Face cachée de la Lune*, 2000）そして『アンデルセン・プロジェクト』（*Le Projet Andersen*, 2005）を具体例として検証したい。

1. 言語に代わる手段を求めて

1.1. 1980年代以降のケベック演劇

前述の現代ケベック演劇史における2つ目の特徴である、1980年代の新しい潮流の背景には、まず社会的要因として、2度に渡る主権／連合をめぐる州民投票の否決がある。このことはケベコワたちに自分たちのアイデンティティを問い直すきっかけを与えると同時に、演劇においては新たな表現手段を探求する契機にもなった。言語に代わる表現手段の模索に対して、ルパージュは「少なくとも70年代は、言葉があまりにも政治に染まっていたので、政治以外のメッセージを伝えるため言葉を用いない演劇に」向かった(Lepage and Eyre, 2002, p. 281)と当時を振り返っている。

静かな革命によって1960年代から70年代のケベックでは、ナショナリズムの高まりが顕著になり、ケベコワとしてのアイデンティティを希求する動きが強くなる。その動向は演劇にも反映され、たとえばミシェル・トランプレ(Michel Tremblay)の『義姉妹』(*Les Belles-Sœurs*, 1968)、『いつまでも君に、マリー＝ルー』(*À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, 1971)、『ホザンナ』(*Hosanna*, 1973)などの作品に色濃く描かれている。トランプレは「私は真に政治的な演劇を望んでいるが、政治的な演劇というのがつまらないこともわかっている。私が寓話を書くのはそのためだ」(“Michel Tremblay,” 1978)と述べている。トランプレが政治に関心を寄せてきたことを考えると、当時の自由党大臣ルネ・レヴェック(René Levesque)がケベック党を結成した1968年に、『義姉妹』が初演されたことは象徴的である。『義姉妹』は、ケベックの労働者階級の生活をジュアルを用いてユーモラスに描き、「新しいケベックの演劇(ヌーヴォー・テアトル・ケベコワ, *le nouveau théâtre québécois*)」の流れを築いたと考えられている(Moss, 2009, pp. 612-613)。パリのフランス語で書かれることが主流であった当時、ジュアルを劇作に用いることは革新的であった。それはケベコワのアイデンティティを端的に示すもので、演劇研究者シャンタル・エベール(Chantal Hébert)は「伝統的な演劇モデル、特にフランスのモデルから距離を置きたいという願望」の表れであると指摘している(1995, p. 31)。

ところが1980年代になると、ケベックでは「主権・連合」構想をめぐる州民投票の否決によりケベコワとしてのアイデンティティを希求する熱が一端冷めた。これは演劇にも影響をもたらし、これまで、集団としてのフラン

ス系カナダ人の「民族の単一性」を描いてきたのに対し、1980年代には民族の「異種混交性」を描く動きが見られるようになる (Moss, p. 625)。その結果、個人のアイデンティティを探求する内省的な作品が多く生み出される。同時に、女性 (フェミニズム)、同性愛者、移民、そして先住民の台頭によって、多様な視点を提供するようになる (Moss, pp. 620-628)。ルパージュの作品もまた例外ではない。もちろん、突如としてこのような作品が登場したわけではない。たとえば、上述したトランブレもすでに、マイノリティの立場から、従来焦点が当てられることのなかった人々を積極的に作品の中心人物として描いている。ジェーン・モス (Jane Moss) は「トランブレの世界は、不幸せな主婦、信心深い未婚女性、安っぽいナイトクラブ芸人、ドラッグ・クイーン、機能障害の家族、酔っ払い、そして狂人で満ちている」 (p. 613) と指摘している。つまりトランブレは、その後のマイノリティ登場の基礎を築くことにも大きく貢献した1人と考えられる。

内省的な作品やマイノリティの台頭に加え、1980年代以降は、演劇形式における実験性が顕著になる。この頃の演劇を形容する「実験演劇」 (Hébert, p. 37) は、それまでの言語中心であった演劇に革新をもたらした。照明やパフォーマンス、そして映像や音楽など視覚・聴覚に訴える手段を駆使し、言語以外の多分野の要素を演劇に取り入れることで、演出も「異種混交」の様相を呈した。

さらに言語自体も、単に意味伝達的手段として用いられるのではなく、その音楽性が追求されたのである (Girard, 1995, pp. 158-159)。演劇研究者ジル・ジラルド (Gille Girard) は、テアトル・ユビュ (Théâtre Ubu) が『メルツ・オペラ』 (*Merz Opéra*, 1987) のプロローグで、いくつかの言語で数字を同時に列挙し、内容のない造語に基づいた音楽的な間奏曲を演奏したことを挙げ、スピーチを音楽の楽譜へと変えたと述べている。さらにこのような特徴が、カルボンヌ 14 (Carbone 14) の創設者で演出家ジル・マウー (Gilles Maheu) の『ハムレット・マシーン』 (*Hamlet-Machine*, 1987) におけるフランス語、英語、そしてドイツ語の同時並列や、ルパージュの初期作品『ドラゴンズ・トリロジー』 (*La Trilogie des dragons*, 1985) におけるフランス語、英語、中国語を同時に発話する場面に継承されていると指摘している。

これらの作品は、言語で意味を伝達するのではなく、ある種の記号を観客に投げかける。そのため、象徴性の高い作品となり、観客の存在も重要な要素となる (Girard, 1995, pp. 161-162)。つまり、それまで以上に舞台と観客の

繋がりが強固なものとなり、積極的な観客参加が促されるのである。その結果、観客は受け身的な状態から脱却し、想像力を駆使することで、作品の意味生成を担うことが求められるようになる。

もちろん、このような視聴覚言語を含む作品は、現代演劇において決してめずらしいことではない。たとえば、ルパージュ作品との類似性が指摘される舞台美術家で演出家でもあるチェコのジョセフ・スボボダ (Josef Svoboda) が挙げられる¹。確かにスボボダの作品には、俳優の動きに呼応する映像が取り入れられているし、ニューヨークを拠点に活動している実験演劇集団ウースター・グループ (The Wooster Group) も、映像を積極的に作品の中で使用してきた。しかし、ケベックにおいてこのような作品が登場した背景に、ケベックの社会環境及び、意味伝達のための言語中心であった 1980 年代以前のケベック演劇に対する反動があったことを考えるならば、ルパージュ作品における映像使用の意義は、他の演出家のそれと同一視することはできない。

1.2. ルパージュが映像使用に至った背景

以上のようなケベック演劇を取り巻く環境に加えて、ルパージュが視覚効果を取り入れた実験的な演劇へと傾倒していった背景に、3つの理由、すなわち彼の言語的環境、異文化への興味、そして映画への興味がある。まず第1に、ケベックにおいてアイデンティティが問題となる際に、しばしば取り上げられるのは言語である。しかしルパージュにとって、言語は必ずしもアイデンティティの拠り所にはならなかった。その理由の1つが、ルパージュの家庭環境にある。ルパージュには英語圏からの養子である兄と姉、そして実の妹がおり、バイリンガルである両親のもと、兄と姉は英語を話し、ルパージュと妹はフランス語で話すという環境で育った (Dundjerović, 2007, p. 5)。アイデンティティの中核にフランス語を据えてきたケベックだが、ルパージュは英語とフランス語の両方が常に共存していた家庭に育ったため、彼の言語的帰属意識は曖昧なものであった。

このような言語環境に育ったルパージュは、初期の頃から言語以外の表現を模索してきた。ルパージュが演劇の訓練を受けたのは、ケベック・シティの演劇芸術コンセルヴァトワールである。ここで彼が大きな影響を受けたのは、マルク・ドレ (Marc Doré) の授業である。フランスの演劇教育者で身体訓練における実験を重ねたジャック・ルコック (Jaques Lecoq) のもとで

学んだドレは、ルパージュに「身体、空間、そして身の回りにある物を用いたテクニクの探求」を促した (Dundjerović, 2009, p. 9)。ルパージュ研究者アレクサンダー・ダンジェロヴィチ (Aleksandar Saša Dundjerović) は、ルコックのテクニクでルパージュに最も影響を与えたのは、「即興の動きと日常の観察」であると指摘している。つまり、言語以外のものによって作り出される表現方法を学んだのである。

第2に、旅と異文化への関心により、ルパージュの視点は以前にも増してケベックの外へと向くようになる。オタワのナショナル・アーツセンターで4年間 (1989-1993) 芸術監督を務めたことに加え、海外での滞在が度重なり、一時ルパージュはケベックでの居住資格を失うほどであった (Charest, 1999, p. 7)。演劇研究者ジェームズ・ブンズリ (James Bunzli) は、「旅はいつもルパージュ作品の中心にあるが、作品の主となる物語、主題、そしてメタファーの構成要素としても機能する」(1999, p. 86) と述べている。旅を続けることで、異文化に触れ、確かにその経験は少なからずルパージュの作品に影響を与えている。たとえば、『ドラゴンズ・トリロジー』のスピンのオフ作品『ブルー・ドラゴン』 (*Le Dragon bleu*, 2008) は中国を舞台とし、『太田川七つの流れ』 (*Les Septs Branches de la rivière Ota*, 1994) や『エオンナガタ』 (*Eonnagata*, 2009) は日本文化から着想を得て制作され、作品の中で「旅」は重要なモチーフとなっている。ルパージュにとって、旅を通して国境を越えることは、すなわち言語という境界を越えることを意味し、言語以外の表現手段への傾倒をより強めたと考えられる。

本論で分析対象とするルパージュの「映像」とは、演劇やオペラ、さらにサーカスを含む舞台芸術という枠組みの中で、スクリーンや舞台装置に、録画・ライブを問わず、映写される画像を意味する。第3にルパージュが映像を舞台上に取り入れるようになった理由として、彼自身の映画に対する興味がある。ルパージュは、ケベックを代表する映画監督のひとりドゥニ・アルカン (Denys Arcand) の『モンリオールのジーザス』 (*Jésus de Montréal*, 1989) と『スターダム』 (*Stardom*, 2000) に俳優として出演した。そしてルパージュ自身もこれまでに、6本の映画の監督を務めている。1994年に自身のカンパニー「エクス・マキナ」 (*Ex Machina*) を設立以降、演劇やオペラ、そしてサーカスとジャンルを問わず映像を積極的に取り入れるようになった背景には、このような映画との深い関わりがある。

ルパージュが監督を務めた映画のうち、『ポリグラフ』 (*Polygraphe*, 1996)、

『ノー』(Nô, 1998)、『月の向こう側』(La Face cachée de la Lune, 2003)は、ルパージュの演劇作品を映画化したものである。ここからも明らかなように、ルパージュは長年、演劇と映画の関係を考えてきた。「今日の演劇にはあまり希望がなく、映画が今向かっている方向も同様である」(Dundjerovic, 2003, p. 5)と両表現形式の限界を認め、演劇と映画の間にこそ「芸術という形が存在する」と指摘している。そして演劇と映画の間に存在する芸術を模索する場として、ルパージュは演劇を選択する。なぜなら、映画と異なり、上演後も作品に修正を加える「ワーク・イン・プログレス」²という手法を採ることで、演劇では実験を繰り返し行えることと、観客の直接的な反応を取り入れることができるからだと考えられる。

2. ルパージュ作品における映像

初期の頃から、言語以外の表現手段を模索していたルパージュにとって、映像は恰好の材料であった。ルパージュ作品で、本格的に映像が取り入れられるようになったのは、『ニードルズ・アンド・オピウム』(Les Aiguilles et l'opium, 1991)以降であると指摘されている(Giesekam, p. 223)。つまり1990年代以降であるが、今やルパージュの作品といえば、その巧みに操られた映像がしばしば注目されるため、ルパージュには、「映像の魔術師(magicien des images)」(Fouquet, 2005, p. 7)という代名詞がつけられている。また、ライブ・パフォーマンスとテクノロジーを混在させた作品を、ダンジェロヴィチは「テクノ・アン・セーヌ(“techno en scene”)」(Dundjerović, 2007, p. 180)と名づけている。

しかし、演劇の伝統を重んじる批評家からは、視覚に訴えるルパージュ作品は単なる言語軽視や、過度なテクノロジー依存などと批判されてきた。言葉を中心とした演劇に慣れ親しんだ観客にとって、ルパージュの作品は、それまでの演劇に対する固定観念に反していたため、容易には受け入れられなかったと考えられる。

それは特に、ルパージュが詩的なシェイクスピア作品を演じる時に顕著であった。ルパージュは、これまでシェイクスピア作品の演出を頻繁に手掛けてきた。『夏の夜の夢』(Le Songe d'une nuit d'été, 1992)によって、ルパージュがロンドンのロイヤル・ナショナル・シアターでシェイクスピアを上演した最初の北米演出家となったことは特筆に値する。その後も、『ロミオとジュリエット』(Romeo & Juliette, 1989)、さらにシェイクスピア・サイクル

(*Le Cycle Shakespeare*, 1992) の『マクベス』(*Macbeth*)、『コリオレイナス』(*Coriolan*)、『テンペスト』(*La Tempête*)、そして『ハムレット』から着想を得た一人芝居『エルシノア』と、これまでに6作品を上演してきた。近年、『テンペスト』を先住民の居留地やメトロポリタンオペラで演出をしたことから明らかなように、シェイクスピア作品の演出は、ルパージュのライフワークといっても過言ではない。映像を使用したことによる批判は、特に『エルシノア』を上演した時に顕著であった。映像を豊富に取り入れたこの作品は、まずルパージュが主演を務めたフランス語版が作られ、その後、俳優ピーター・ダーリング(Peter Darling)が引き継ぐことで、英語版が制作された。本来、戯曲そのままを上演しようとする4時間を超える『ハムレット』を、『エルシノア』では約1時間半にまとめ、物語の順序も、決してシェイクスピアの戯曲通りではなく、『ハムレット』のコラージュのような作品となっている。そのため、ルパージュはタイトルを『ハムレット』とせずに『エルシノア』としたと述べている(“Platform Papers”)。

『ハムレット』の上演では、復讐というテーマや、ハムレットの狂気に焦点が置かれることが多い。しかし、ルパージュが惹かれたのは『ハムレット』における「登場人物間の近親相姦的な性質」(Charest, 1995, p. 202)である。ルパージュは、『ハムレット』に見られるこのテーマが我々に「社会全体の、あるいは特定の環境の近親相姦的な性質」を問いかけると考えている。つまり『ハムレット』の近親相姦的なテーマに、閉鎖的なケベックの社会を重ねているのである。また、ルパージュは「一人芝居では、完全に他のテーマを排除して、特定のテーマを深く探求できる。そこでは、公的な出来事は関係ない。しかし、ひとりですべての登場人物を演じるがゆえに近親相姦や精神分裂病といったテーマを具現化できる。私がオフィーリアを演じる時は、ハムレットやガートルードが少しずつ含まれる」(Lavender, 2001, p. 110)と述べている。『エルシノア』を、一人芝居にし、舞台上にフレームを設置して、敢えて限られた空間で上演することにより空間の閉鎖性を表し、近親相姦というテーマと自己の内面の探求を可能にしている。さらにこのテーマは、俳優の分身を作り出す映像の補助的役割によって、強調されている。

この他にも、ルパージュの映像には、他の演出家たちが舞台で使うように、観客の見える範囲を拡張したり、物語を展開させたりするための補助的役割を担うものも少なくない。ルパージュの映像の特徴として、まず映画のように俳優の顔を拡大して映写するクローズアップの手法が挙げられる³。クロ

ーズアップによる映像は、俳優の微細な動きや表情を拡大する。たとえば『太田川七つの流れ』において、広島で僧となったチェコ出身のヤナ・チャベックがインタビューを受ける場面では、彼女のクローズアップ映像が映し出される。これにより客席からは見えにくいヤナの表情をより明確に伝えることが可能になる。あるいは、ケベック・シティのアブラハム平原（『月の向こう側』）、パリのオペラ座（『アンデルセン・プロジェクト』、上海の街並み（『ブルー・ドラゴン』）、海や火山（『トーテム』 *Totem*, 2008）などをスクリーンないしは舞台装置に映写することで、観客は同じ場所にいながら、一瞬にして舞台となる場所を目の当たりにすることができる。

またルパージュは、俳優の身体の動きに合わせて映像をシンクロナイズさせる手法をしばしば用いる。たとえば『ニードルズ・アンド・オピウム』には、登場人物の生身の胸部がスクリーンの枠外に、また胸部より下はスクリーンに映し出されるという合成場面が挿入されている。つまり俳優の身体を、半分は生身で、もう半分は映像化されたもので表象するのである。スクリーン上の映像という2次元の「作品」から生身の身体の一部が飛び出して、右手に受話器を抱えて電話する一方で、スクリーン内に留まった左手にはトランペットを抱えたさまが観客に呈示される。『ニードルズ・アンド・オピウム』は、ジャン・コクトー (Jean Cocteau) やマイルス・デイヴィス (Miles Davis)、さらにルパージュ自身の実人生と彼らの作品を描いているので、この表象は彼らの日常生活と芸術作品の対比となっている。また、ルパージュ演出によるメトロポリタンオペラの『ラインの黄金』 (*Das Rheingold*, 2010) には、24枚の巨大なパネルに映し出された映像が歌手の動きに合わせて動く場面がしばしば挿入されている。たとえば、ライン河の底に住む3人の乙女が歌う冒頭では、彼女たちが歌うと、水中の気泡が生じる様がパネルに映し出される。これにより、水中の情景がより視覚的に表象されている。俳優の動きに合わせて映像が動く手法は、『ニーベルングの指環』 (*Der Ring des Nibelungen*, 2010-2012) 4部作すべてに見られるだけではない。同じくメトロポリタンオペラで、ルパージュが演出を手掛けた『ファウストの劫罰』 (*La Damnation de Faust*, 2008) の中でマルグリッドによるアリアの場面や、ラスヴェガス常設劇場で上演されているシルク・ドゥ・ソレイユの『カー』 (*KÀ*, 2004) の見せ場の1つである戦闘場面などにも見られる。このように、生身の身体によるパフォーマンスと映像のシンクロナイズは、生身の俳優や舞台装置では困難な表現を可能にすると同時に、表現媒体の差異により、視覚的

な「ずれ」を生み出す。

3. 映像化される視線

上述の補助的な機能に加え、ルパージュ作品における映像の最も特徴的な使い方は、本来客席にいる観客には体験できない異なる視線を取り入れることにある。たとえば2000年に初演された『月の向こう側』での映像である。『月の向こう側』は、博士号取得を目指すうだつの上がない学生フィリップと、花形の天気予報士アンドレという対照的な兄弟の確執が和解に至るまでを、彼らがリアルタイムで経験したアメリカとソ連の冷戦に重ね合わせて描いた一人芝居である。『月の向こう側』というタイトルが示すように、本来「見えないもの」を「見せる」ことが作品の趣旨である。そのため、「見る」という行為そのものを考察させる工夫が随所に見られる。中でも顕著な例として、第19場で医者が幼少期のフィリップの目を診察する場面が挙げられる（写真1）。



写真1 『月の向こう側』 撮影: Sophie Grenier

ある朝、フィリップが頭痛と右目の奥に圧迫感を覚えたことから、心配した母親が病院に連れて行く。この場面で医者は俳優によって演じられ、患者のフィリップは、細長いアイロン台を立てることによって表象される。医者背後には、まるでのぞき穴のように、フィリップの目から見た医者のクローズアップが、ライブ映像として円形のスクリーン上に映し出される。この映像を通して、観客はフィリップが見ているものを疑似体験でき、アイロン台

という無機質な物で見立てられているにも関わらず、フィリップは生身の登場人物以上に存在感を持つ。さらに、生身の身体を有した医者と、フィリップの目に映ったスクリーン上の医者が並列されるため、映像は鏡のような役割を果たし、円形のスクリーンに映し出された医者は、まるでもうひとりの医者、すなわち分身のように見える。その結果、舞台上で医者は、生身の身体と映像に映し出された身体に引き裂かれるのである。

このようにルパージュはしばしば鏡や映像を用いて分身を作り出す。藤井慎太郎は「鏡には、二分化（私は私と鏡像に分裂する）と二重化（その鏡像は虚像でしかないと同時に私でもある）の機能」があり、「ルパージュの舞台を読み解くには、とりわけ重要な鍵」であると指摘している（2003、p. 6）。鏡や「ビデオ映像」を「鏡の変種」として用いることで、『月の向こう側』では「人生の明暗を分ける」フィリップとアンドレ兄弟を、「光と影のように、地球と月のように、モンリオールとケベック・シティのように、カナダとケベックのように、アメリカとソ連のように、互いを鏡のように映し合う分身」（藤井、p. 6）として表象するのである。

実像と鏡像の間で引き裂かれるのは、登場人物だけではない。映像を用いることによって、観客自身も似た感覚を体験する。医者とフィリップの場面で興味深いのは、映像に映し出された医者の視線は、アイロン台ではなく、観客に向かって点である。つまり、生身の俳優が演じる医者は、アイロン台であるフィリップを見ているが、映像の中の医者は、観客に視線を向けている。したがって舞台を覗いているはずの観客は、映像の中の医者の視線に見られることでフィリップの立場に立つことになる。つまり観客がフィリップとなるのである。『月の向こう側』における医者とフィリップの場面では、映像の中の医者は確かに観客を見ているのだが、舞台上で、生身の俳優が演じる医者の視線は、あくまでアイロン台のフィリップに向かって点である。そのため、観客は自分たちの立ち位置が曖昧になり、自身とアイロン台の間で一種の「ずれ」を感じるのである。

ここで思い出されるのは、ルパージュがしばしば用いる言葉“*décalage*”である。ブンズリはルパージュの考える“*décalage*”について、「主要な動機であり、制作の根本的な手法であり、舞台上及び客席を問わず起こる彼の作品の主要な成果である」（1999、p. 89）と述べている。つまりルパージュ作品においては根幹をなす概念である。本来“*décalage*”は「ずれ」、あるいはそこから派生して「時差」やそれによって生じる「時差ぼけ」を意味する。しか

ルパージュの“*décalage*”は「単なる時差ほけより遥かに多くの意味」(Quoted in Bunzli, p. 90)を含み、「どこにでも存在する」ものとして広義に捉えている。そのためブンズリは、即興による制作手法、断片的な物語構成、象徴的な舞台表象、複数言語の使用など、ルパージュ作品のさまざまな側面に“*décalage*”を読み取ることができると指摘している (Bunzli, pp. 89-95)。“*décalage*”は映像を通して生み出される実像と虚像、さらに観客のアイデンティティの「ずれ」を考える時にも重要な鍵となり得る。

この他に、アイロン台のように登場人物に見立てる小道具さえも用いることなく、映像と俳優の視線の方向で登場人物の存在を観客に想像させる場合もある。たとえば、すでに紹介したハムレットから着想を得た『エルシノア』である。『エルシノア』の中で、ハムレットが友人のローゼンクランツとギルデンスターンを迎えて会話をする場面がある (写真2)。

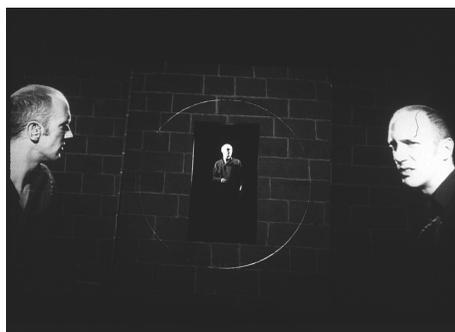


写真2 『エルシノア』 撮影: Claudel Huot

この場面では、ローゼンクランツとギルデンスターンは舞台上に登場しない。ハムレットが舞台中央に立ち、舞台の下手に向かって「ローゼンクランツ」と、上手に向かって「ギルデンスターン」と語りかける。そしてハムレットを演じる俳優の両側に彼の3倍ほどの大きさのスクリーンが1つずつ設置される。スクリーン上にはハムレットの上半身がライブ映像として映し出される。これらは、それぞれローゼンクランツとギルデンスターンから見たハムレットである。ローゼンクランツとギルデンスターンは終始言葉を発することがない。しかし、2人が見ているハムレットを映し出す映像と、ハムレット役を生身の俳優による視線の方向、そしてハムレットの台詞により、舞台上に登場することのないハムレットの友人たちが舞台の上手と下手それぞれ

に存在することが想定される。ローゼンクランツとギルデンスターンは、ハムレットの叔父と母親の命でハムレットを監視する役割を担っているため、それぞれの映像が監視カメラを想起させる点は示唆的である（“Platform Papers”）。

生身のハムレットと2つのスクリーンに映し出されたハムレットが並置されるため、映像の中のハムレットは彼の分身に見え、観客は3人のハムレットが同時に舞台上に存在するような感覚に陥る。演劇研究者ルドヴィク・フーク（Ludovic Fouquet）は、この場面を三面鏡に例えている（Fouquet, 2005, p. 168）。また、メディア研究者シルヴィ・ビソネット（Sylvie Bissonette）は「3つの視点から同じ動作を同時に呈示する」この場面を「トリプティック」と表現し、「ハムレットの分裂した人格」を強調していると指摘している（2010, p. 45）。ローゼンクランツとギルデンスターンの不在、そしてそもそも、事の発端が父親の亡霊であることから、この2人の友人もまた、幻影とも考えられる。映像と生身の身体という次元の異なるものによる表象は“décalage”を生み、互いの距離をさらに明確にする。こうすることで、ハムレットの分裂した自己を表象し、彼の内的葛藤を強調しようとしていると考えられる。

『月の向こう側』と同様に、この場面では観客もまた登場人物に見立てられる。ハムレットが上手に向いてギルデンスターンに話しかけている時、映像の中のハムレットの視線は客席に向いているので、観客は一時的にギルデンスターンの立場に立つことになる。同様にハムレットが下手に向かってローゼンクランツに話しかける時、観客はローゼンクランツの立場に置かれる。しかしそれはあくまで映像の中のハムレットの視線が客席に向いているからであって、生身のハムレットの視線は舞台の上手と下手に向いている。ローゼンクランツとギルデンスターンと話す時、生身のハムレットの視線の方向が客席には向いていないという事実によって、観客はまたもや混乱する。観客は2つのスクリーン上の映像の視線によって、ローゼンクランツとギルデンスターンに見なされていると感じながらも、断定できないまま宙吊りの状態にされる。

『エルシノア』や『月の向こう側』以降に制作された一人芝居が『アンデルセン・プロジェクト』である。この作品は、アンデルセンの生誕200周年を記念するために依頼されて作られたものである。ルバージュは、アンデルセンの伝記の中でも、特にジャッキー・ヴォルシュレガー（Jackie

Wullschlager) による伝記 (*Hans Christian Andersen: the Life of a Storyteller*) から着想を得ることで、アンデルセンの公的なイメージではなく、その裏側に隠蔽された「見えない」部分に焦点を当てた。そして、架空の人物であるフレデリックとアルノー、そしてラシドを作り上げ、アンデルセンの童話『木の精ドリアーデ』(1868)と『影法師』(1847)を挿入することで、複数の物語が重層的に絡み合う作品にしている。

『アンデルセン・プロジェクト』は劇中劇の構成になっており、モントリオール出身の作詞家フレデリックが、オペラ座の観客に挨拶する場面から始まる。拍手の音とともに舞台の下手から登場するフレデリックは、パリオペラ座のスタッフによるストライキで、プッチーニ (Giacomo Puccini) の『ラ・ボエーム』(*La Bohème*, 1896) の上演ができなくなってしまった代わりに、自分とオペラ座の支配人、そしてモロッコ系移民の物語を上演すると告げる。舞台上では、フレデリックがこの作品を観ている実際の観客に背を向けて、つまり舞台に置かれたスクリーンに向かって語りかける (写真3)。

スクリーンには、フレデリックの顔が大きく映し出される。それは、スポットライトを浴び、観客を見ているフレデリック、すなわちオペラ座の観客から見たフレデリックである。興味深いのは、その映像にオペラ座の客席が重ね合わされる点である。これはフレデリックから見た客席である。つまりこの場面では、フレデリックと観客という2方向からの異なる視線が、1つのスクリーン上で逢着するのである。そして、そのスクリーンに対峙する生身のフレデリックと、『アンデルセン・プロジェクト』という作品を観ている実際の観客の存在が、さらにその関係性を複雑にする。フレデリックは、オペラ座の観客を見る存在であると同時に、その観客から見られる存在でもある。そしてスクリーンの前に佇む生身のフレデリックは、スクリーン上に映った自分の顔、つまりオペラ座の観客に見られている自分の映像をも見ている。これにより、フレデリックはオペラ座の観客と視線を共有することになる。ルパージュの『アンデルセン・プロジェクト』を観て



写真3『アンデルセン・プロジェクト』
撮影：Érick Labbé

いる実際の観客は、フレデリックの語る『アンデルセン・プロジェクト』という同名の劇中劇を観るという点において、オペラ座の観客と似た存在であることを認識しながらも、交錯するすべての視線を俯瞰する立場に立たされる。したがって、観客は見る行為そのものを再考させられる。

おわりに

以上のようにルパージュは、言語以外の表現媒体を効果的に用いることで、言語中心であったそれまでのケベック演劇に革新をもたらし、その後の発展に大きく貢献してきた。彼が言葉の壁を越えて、国際的に受容されてきたのも、多様な表現媒体の中でも映像を駆使したことが挙げられる。しかし、ケベック外での活動が増えてもなお、あるいは増えたからこそ、ルパージュは一貫してケベックにこだわり、ケベコワとしてのアイデンティティの模索を続けている。それが「ルパージュの作品における登場人物は、よく自己発見の旅をしている」(Dundjerović, 2007, p. 54)といわれる所以である。ルパージュの作品では、さまざまな視線を提供する映像の使用によって、自己というものが決して単一ではなく、複数のアイデンティティからなる引き裂かれた存在であることが視覚化されている。生身の俳優と並列された映像により、登場人物に生じた“décalage”は、舞台上に留まらず、映像を通した視線が客席に向けられることで、観客もまた自身の立ち位置における“décalage”を一時的に経験することになる。決して特定の型に納まらず、“décalage”を内包するアイデンティティは、今なお揺らぎを見せるケベコワのアイデンティティにも呼応する。彼のさまざまな作品のテーマとともに、この他者の目を通した像は、アイデンティティの重層性を認識させるものである。

(かんざき まい 大阪芸術大学非常勤講師)

注

- 1 スティーヴ・ディクソン (Dixon, 2007, p. 508) やグレッグ・ギーセカム (Giesekam, 2007, p. 218) などが、ルパージュがスポボダのようであると評している。
- 2 ワーク・イン・プログレスとは、上演を完成と見なさず、上演後も作品に変更を加えて進化させていく手法である。
- 3 グレッグ・ギーセカムの他に、ルドヴィク・フーク (Fouquet, Ludovic, 2005,

pp. 129-157) やダンジェロヴィチ (Dundjerović, *The Theatricality*, 2007, pp. 179-184)、さらにステイーヴ・ディクソン (Dixon, 2007, p. 503) などの研究者がルパージュ作品と映画の類似性を指摘している。

参考文献

- Bissonnette, Sylvie (2010) “Historical Interculturalism in Robert Lepage’s *Elsinore*.” *Contemporary Theatre Review*. 20. 1: 40-55.
- Bunzli, James (1999) “The Geography of Creation: Décalage as Impulse, Process, and Outcome in the Theatre of Robert Lepage.” *The Drama Review*. 43: 79-103.
- Charest, Rémy (1995) *Robert Lepage: Quelques zones de liberté*. Québec: L’instant même.
- . (1999) *Robert Lepage: Connecting Flights*. Trans. Wanda Romer Taylor. New York: Theatre Communications Group.
- Dixon, Steve (2007) “Space, Metamorphosis and Extratemporality in the Theatre of Robert Lepage.” *Contemporary Theatre Review*. 17. 4: 499-515.
- Dundjerović, Aleksandar (2003) *The Cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory*. London: Wallflower.
- . (2007) *The Theatricality of Robert Lepage*. Montreal: McGill-Queen’s UP.
- . (2009) *Robert Lepage*. London and New York: Routledge.
- Fouquet, Ludovic (2005) *Robert Lepage, l’horizon en images*. Québec: L’instant même.
- Fricker, Karen (2008) “Robert Lepage.” *The Routledge Companion to Directors’ Shakespeare*. Ed. John Russell Brown. London and New York: Routledge.
- 藤井慎太郎 (2003) 「ルパージュとその分身『月の向こう側』をめぐって」『月の向こう側』東京公演パンフレット、世田谷パブリックシアター、5-6 頁。
- Gieseckam, Greg (2007) *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Girard, Gille (1995) “Experimental Theater in Quebec: Some Descriptive Terms.” *Essays on Modern Quebec Theater*. Eds. Joseph I. Donohoe Jr. and Jonathan M. Weiss. East Lansing: Michigan State UP, 151-63.
- Hébert, Chantal (1995) “Sounding Board for the Appeals and Dreams of the Québécois Collectivity.” *Essays on Modern Quebec Theater*. Eds. Joseph I. Donohoe Jr. and Jonathan M. Weiss. East Lansing: Michigan State UP, 27-46.
- Hemming, Sarah (1992) “The Watered-Down Version: Robert Lepage’s New National Theatre Production of *A Midsummer Night’s Dream* Brings Shakespeare Down to Earth - It’s Set in a Swamp.” *The Independent*, The Independent, Web, accessed 21 Nov. 2013.
- Lavender, Andy (2001) *Hamlet in Pieces*. New York: Continuum.

- Lepage, Robert, and Richard Eyre. (2002) “Robert Lepage: Robert Lepage in Discussion.” *The Twentieth-Century Performance Reader*. 2nd ed. Eds. Michael Huxley and Noel Witts. London and New York: Routledge, 279-288.
- Moss, Jane (2009) “Drama.” *The Cambridge History of Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 605-628.
- Wullschlager, Jackie (2000) *Hans Christian Andersen: the Life of a Storyteller*. London: Penguin.
- . (1978) “Michel Tremblay: L’enfant Terrible No More.” *CBC Digital Archives*. Canadian Broadcasting Cooperation. Web, accessed 21 Nov. 2013.
- . (n.d.) “Platform Papers: Robert Lepage.” *National Theatre*. The Royal National Theatre. Web, accessed 21 Nov. 2013.