



Title	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
Author(s)	神崎, 舞
Citation	演劇学論叢. 2010, 11, p. 420-438
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97470
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ロベル・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

はじめに

カナダのケベック・シティ出身の演出家で劇作家、そして俳優のロベル・ルパージュ (Robert Lepage, 1957-) は、ハンス・クリスチヤン・アンデルセン (Hans Christian Andersen, 1805-75) の生誕二百周年を記念する作品の制作を依頼された。その結果生まれた一人芝居『アンデルセン・プロジェクト』(The Andersen Project)⁽¹⁾ は、二〇〇五年二月にケベック・シティのシアトル・デュ・トリダンにてフランス語で初演され、同年五月には、その英語版がアンデルセンの生誕地デンマークで上演された。以来、フランスやスペイン、そしてドイツなどで、フランス語あるいは英語で上演が重ねられてきた。二〇〇六年には、日本での上演にあたり俳優白井晃が起用され、松岡和子による日本語訳が用いられた。⁽²⁾ これによって、言葉の壁を越えて作品のテーマと物語を日本の観客に明確に伝えることができたと考えられる。

アンデルセンは一五六もの童話を生み出した作家として世界

的に有名で、デンマークの国民的ヒーローとして子供だけではなく大人にも愛されている。アメリカの俳優ダニー・ケイ主演のミュージカル映画『ハンス・クリスチヤン・アンデルセン』⁽³⁾ も、子供たちに囲まれてユーモアを交えて物語を歌い聞かせるアンデルセンを描いており、彼が人々に愛されていたというイメージを強調している。このような肯定的なイメージのあるアンデルセンにルパージュは共感できず、作品制作の依頼を当初は辞退したところ⁽⁴⁾。ところが、ジャッキー・ウォルシュレガー (Jackie Wulschlagner) によるアンデルセンの伝記 *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller* (2000) を読み、アンデルセンが人気者というイメージに反して、ルパージュ同様苦悩を抱えていたことを知り、制作を引き受けることになった。⁽⁵⁾

そこでルパージュは、アンデルセンの公的なイメージではなく、むしろその裏に潜む暗い影の部分に焦点をあてた。そして、アンデルセンという実在の人物と、彼の童話『木の精ドリアーデ』(一八六八) 及び『影法師』(一八四七) の登場人物、さらにルパージュが作り上げた架空の人物であるフレデリック、アル

ノー、ラシドという二人を巧みに絡み合わせる」とによつて、
重層的な構造を持つ『アンデルセン・プロジェクト』を作り上
げた。その結果、この作品からはアンデルセンだけでなく、ル
バージュの自伝的要素も読み取ることができる。そこで本稿で
は、アンデルセンが抱えていた言語的、芸術的、そして性的苦
惱に注目し、彼の隠蔽された自己が『アンデルセン・プロジェ
クト』の舞台上でいかに表象されているか、またその結果それ
らがルバージュ自身の問題を反映したものになつてゐるかにつ
いて考察したい。

一 言語的苦惱

『アンデルセン・プロジェクト』は、モントリオールからやつ
て來た作詞家フレデリックがオペラ座の観客に挨拶するところ
から始まり、劇中劇の様相を呈する。その挨拶の内容はパリ・
オペラ座のスタッフによるストライキで、当初予定していた
プッチーニ作曲の『ラ・ボエーム』の上演がキャンセルとなつ
たため、代わりに自分とオペラ座の支配人、そしてモロッコ系
移民の三人が登場する現代の物語に置き換えるといふものであ
る。この時、スクリーン上にフレデリックの顔がクローズ・アッ
プされ、そこにオペラ座の客席の映像が重ね合わせられる。フ
レデリックは、実際に客席にいる観客には背を向けて、スクリー
ンに向かって語り続ける。演劇作品の中で映像を用いるのはル

バージュの常套手段であり、俳優の顔をクローズ・アップする
映画的手法は『ドラゴンズ・トリロジー』(The Dragons' Trilogy, 1985) や『太田川七つの流れ』(The Seven Streams of the River Ota, 1994) そして『バスカーズ・オペラ』(The Busker's Opera, 2004) などでも用いられている。『アンデルセ
ン・プロジェクト』の冒頭場面は、フレデリックがオペラ
座の観客に語つてゐるという設定だが、オペラ座の観客は実際
にルバージュの『アンデルセン・プロジェクト』を観てゐる観
客と重なる。また劇中の『アンデルセン・プロジェクト』につ
いて語り始めるフレデリックは、子供たちに物語を語り聞かせ
ていたアンデルセンや、この作品を作り演じるルバージュとも
重なる。

挨拶を終えたルバージュ扮するフレデリックは、その場で黒
いフードつきのジャケットを羽織つてラシドに変身する。ラシ
ドは、今は何も映し出されていないスクリーンの右半分にアン
デルセンの肖像画をスプレーで描き始める。スクリーンの左半
分には『アンデルセン・プロジェクト』とタイトルが表示され、
ラシドがラップ音楽に合わせて描いている間、実際にこの作品
に関わった人物のクレジットが表示される。描き終えたラシド
が、アンデルセンの肖像画の下に描き足す自身のサインは R
とその左に R を反転させて合わせたような形 (図) となつてゐる。
つまりこのサインの R は、ラシド (Rashid) のイニシャルであ
ると同時に、ルバージュの名前であるロバート (Robert) のイ

ニシャルである。またRを反転させた文字（兎）は、この作品が人物の裏側、つまり隠された自己を描くことを暗示していると解釈できる。このように、プロローグではアンデルセンと登場人物、そしてルバージュが重層的に描かれることを予告している。

アンデルセンは一見、生まれつき作家としての才能に恵まれていたように思われるが、実は言語上の悩みを抱えていた。コペンハーゲンで自作の詩を知人の前で朗読する際、「私のフュエン地方の発音をからかうために聞いている人もあった」と記しているように、アンデルセンは自身の訛りに引け目を感じていた。しかし、アンデルセンが言語的に周縁に位置していたのは、単に訛りがあるからだけではなかった。ヴォルシュレガーベ「アンデルセンほど恵まれず、満足な教育を受けられなかつた作家は他にいなかつた」と指摘するほど、アンデルセンには教養がなかつた。そのことを心配した王立劇場の支配人ヨナス・コリーンの援助によって一八二二年に文法学校に入学することになるが、入学後すぐ、六歳年下のクラスメイトよりも遙かに知識量が劣っていることを痛感する。「ラテン語はほとんど分からず、幾何学に至つてはまったく理解できなかつた上、地理の授業では、デンマークの地図上でコペンハーゲンがどこに位置するのかを指示することも」できなかつた。「最後までラテン語や、綴り方を習得できず、周囲よりもかなり遅れて受けた正統な文法の教育に馴染めなかつた」という。「古典の勉強は

デンマーク社会を支配していた官僚や学者たちに評価された優れた教育の象徴⁽¹⁰⁾」であつたので、ラテン語ができず、綴り方さえ生涯身につけることがなかつたアンデルセンは、言語教育の環境の中で周縁に置かれ、孤独感を味わつたと考えられる。

現在でこそ、アンデルセンの作品は多くの人々に親しまれているが、教養のなさゆえに、彼の作家としての道は決して平坦なものではなかつた。「厳格で誇張した情趣を要した」当時の文学作品とは異なり、アンデルセンは「ありのままの、洗練されていないデンマーク語」で「あえて率直でくだけた」表現を用いた。これは、古典を学ぶことに苦労したアンデルセンの学生時代のトラウマと、あらゆる階層の人々に理解してもらいたいという願いからだと考えられる。しかし当初、アンデルセンの作品は斬新すぎて下品であると見なされた。さらに当時は、子供向けの作品にも「堅苦しく、教育的な」ものが期待されていたので、古典的な童話の約束事に縛られず、自由な発想から作られたアンデルセンの作品は、道徳の欠如が指摘された。アンデルセンは、作品の素朴さによつて次第に大人から子供まで幅広い層の読者を獲得したものの、そこに至るまでに幾度となく批判による挫折を経験したのである。

このようなアンデルセンの言語的問題を、『アンデルセン・プロジェクト』では登場人物に反映させている。ケベックから的新参者である作詞家フレデリックの場合、パリという文化の中心都市での滞在が、ケベコワ（ケベック人）として抱えている

彼の言語の問題を浮き彫りにする。フレデリックは、パリ・オペラ座での上演予定のアンデルセン童話『木の精ドリアード』をもとにした子供向けオペラの作詞をするために、友人のディエイエに借りたアパートへと赴く。ディエイエは薬物中毒のリハビリでモントリオールに滞在するため、フレデリックとアパートを一時的に交換したのである。ところがペットショップ(pet shop)の上だと思っていたディエイエのアパートは、覗き部屋(peep shop)の上にあることが判明する。peepをpetと聞き違えたことによって生じたこの誤解が、言語による幸先の悪さを暗示する。さらにフレデリックは、官僚的でフランス中心に物事を考えるオペラ座の支配人アルノーと馬が合わない。この二人の関係には、初めから暗雲の兆しが見られる。アルノーがフレデリックにオペラのプロジェクトについて話す場面では、オペラ座の外観が映ったスクリーンの前で、フレデリックに見立てた観客に向かって、矢継ぎ早にフランス語交じりの英語で話し続ける。バンクーバーで上演された際、その訛りと話す速度ゆえに、アルノーの話についていくのは難しいと指摘した劇評があつたほどである。⁽¹³⁾

カレン・フリッカーは『アンデルセン・プロジェクト』の英語版とフランス語版を比較して、使用言語の観点から英語版を批判している。フランス語版は、フレデリックがケベコワ・フレンチを話す一方、アルノーはパリジャン・フレンチを話すことで、ケベックとフランスの言語間におけるライバル関係をフ

れるケベコワの俗語は、かつてモントリオールのイーストエンドに住む労働者階級の人々が話す方言を指したことから「フランス語の誤った語法」と見なされた。そのためケベコワが言語的にフランスからも、また英語圏カナダからも長年周縁に置かれ、劣等感を抱えていることは明らかである。

しかしフリックカーが指摘するように、英語版ではフレデリックの母語は英語なのか、あるいはフランス語のかがあいまいとなることは確かである。このことは、ルパージュがバイリンガルの家庭で育ち、二言語の狭間に位置していると感じてきたことを思い出させる。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、ルパージュと妹はケベコワ・フレンチで話すという環境で育つ。^[17]ケベック州で英仏両公用語を話せる人の比率はカナダの中で最も高く、一九七一年には一七・六パーセントであったのに対し、二〇〇六年には四〇・六パーセントと増加している。しかし家庭で使用する言語は、二〇〇六年でも八一・八パーセントがフランス語なので、ルパージュの家庭のように家の中で英仏両方を用いることはめずらしかった。英語圏への対立意識が根強く、フランス語を保護することと、民族的アイデンティティを守ってきたケベックで、英語が常に身近にあり流暢に話すこともできるルパージュについて、言語による帰属意識はあいまいなものにならざるを得なかつた。そのため「主流のフランス文化と英国文化の間に位置し、どちら

にも帰属していない⁽¹⁸⁾」という孤立した意識をルパージュは持ち続けていたようである。ルパージュが『月の向こう側』(The Far Side of the Moon, 2000) や『アンデルセン・プロジェクト』のようないつの作品にフランス語版と英語版の両方を作つたり、『ムーラン・ド・トロジー』(1985) や『リップ・シンク』(LipSync, 2007) のように作品の中に複数の言語を用いたりするのは、二つの公用語を持ち、多くの移民を受け入れているカナダの演出家というだけではなく、彼自身が置かれていた環境をも反映していると考えられる。つまり、民族的アイデンティティのあいまいさが表れている英語版のフレデリックの方が、ルパージュとの類似点がより強く感じられる。

『アンデルセン・プロジェクト』の主要人物のもう一人であるラシドは、フレデリック以上に言語的に孤立している。彼はモロッコ系の移民で、フレデリックのアパートの真下にあるアルノー行きつけの覗き部屋で働き、グラフィティ・アーティストと称して公共の場に落書きをしている。彼の言語的孤独は、上演中ひと言も話さない」として顕著に表現されている。二〇〇五年十一月にパリで上演されるまでは、ラシドに話せる場面があつたが、ラシドを演じるルパージュの話すマグレブ・アクセントが本物らしくないとパリの観客が気づくことを考慮して、ラシドが話す場面を削除したという。⁽¹⁹⁾以降ラシドは、覗き部屋の掃除をしたり、壁にグラフィティを描いたりする時も終始無言である。他の人物と会話をしているという設定でも、

ラシドは舞台上に現れず、フレデリックやアルノーが舞台袖に向かつて話しかけたり、電話したりすることで、観客にラシドの存在を想像させる。このようにケベコワのフレデリックと、言葉を発することのないモロッコ系移民ラシドは言語的にマイノリティーである。そのため、両者を通して、アンデルセン及びケベコワが抱える言語の問題を読み取ることができる。

二 芸術的苦惱

アンデルセンは童話作家として有名だが、実は舞台俳優になりたくて生地オーデンセからコペンハーゲンへ行ったことはあまり知られていない。何としても舞台に立ちたかったアンデルセンは、自身の才能を認め援助してくれるパトロンを必死に探し、劇場支配人を始め舞台関係者の門を手当たり次第に叩いた。彼の姿は周囲の人々にからかわれるほどであり、ヴァルシュレガーによれば、写真の中のアンデルセンは「異なる生物」のように見え、それはまるで「他のヒナたちの中にいた、醜いアヒルの子」⁽²¹⁾のようだと述べている。アンデルセンもまた自身の外見の醜さを意識していたようだが、容姿や教養だけでなく、唯一誇れる美声も変声期を迎えると一変し、歌のレッスンを受けることさえ出来なくなつた。⁽²²⁾彼を舞台俳優に育てようというパトロンはもはや見つからず、舞台俳優への道はあつけなく閉ざされたのである。

『アンデルセン・プロジェクト』では、同様の悩みを抱えているフレデリックを登場させている。モントリオール出身といふだけでなく、普段はポップ・ミュージックの作詞を手がけているフレデリックにとって、パリ・オペラ座の作品に関わることはアーティストとして大きな挑戦である。しかしアルノーは芸術的価値よりもむしろ、文化事業の政治面を重視する実利主義的人物であり、このことがフレデリックを結果的に苦しめることとなる。すでに触れた場面であるが、フレデリックがオペラ座前のカフェでアルノーに初めて出会った時、アルノーはフレデリックに新作オペラ制作の裏側を暴露する。アルノーによれば、ヨーロッパ議会から毎年、ヨーロッパの他国と共同制作するための資金が支給されるという。オペラ座はパートナーであるイングリッシュ・ナショナル・オペラと組み、青少年育成のための新作オペラに当初ベケットの作品を扱う予定であった。しかし、スカンジナビアの人々を近年考慮していなかつたことと、デンマークを再加入させたいという議会の意図を汲んで、アンデルセンにしたという。数あるアンデルセン作品の中でも『木の精ドリアーデ』を題材に選んだのは、パリを舞台としていることと、フランス語での上演をイングリッシュ・ナショナル・オペラに許可させる口実とするためだと述べる。このようなプロジェクトの企画の背景を聞いたフレデリックの反応は、観客の想像に委ねられている。しかし立て続けに話すアルノーから、フレデリックが話に口を挟めなかつたことは容易に想像

できる。パリに来てすぐに聞かされた制作の裏話に、このプロジエクトに対する期待が削がれたことは間違いない。

畠違いの場所に来てしまったフレデリックは、それでも名声を得たいがためにオペラ制作に関わる。しかし、「木の精ドリーゼ」を題材にすることに難色を示しているイングリッシュ・ナショナル・オペラを説得するため、アルノーの代わりに参加したコペンハーゲンでの会議で、フレデリックの進退は決定的となる。この会議でフレデリックは彼自身がどのように『木の精ドリーゼ』を解釈したのかを語る。彼はこの作品のテーマは「性」であり、作中にはさまざまなメタファーを読み取ることができるとして述べる。実際にアンデルセンが『木の精ドリーゼ』を執筆中に自慰の記録をつけていたことを例に挙げ、アンデルセンにとって物語を書くことと、自慰はどうちらも想像力を刺激させる点において共通すると語る。これを聞いた会議の参加者たちは、子供向けオペラの歌詞に、性的な内容が含まれるのではないかと危惧し、会議は気まずいまま幕を閉じる。

この会議の後、場面はオーデンセのアンデルセン博物館へと移る。デンマークにやつて来る前の電話でのやりとりで、アルノーがフレデリックにこの博物館を訪れるのを勧めていたので、この場面ではフレデリックが展示を見ていることが想定されている。舞台上にはスツーケースやロープなどが置かれており、「展示七番、アンデルセンのスツーケース」と女性の声がナレーションとして聞こえてくる。一八三二年から旅行に夢中

となり生涯に五十回も旅行をしたアンデルセンは、滞在するホテルが火事になるのを恐れて荷物には常にロープを忍ばせていたというエピソードが語られる。次に「展示八番、イエニー・リンド」という声とともに、ルパージュ扮するアンデルセンが現れ、イエニーに見立てたマネキンと踊る場面が続く。この場面に登場するアンデルセンは、黒いシルクハットを被り、フロツクコートに身を包み、白い手袋をはめた手には杖を持つてるので、晩年のアンデルセンのようである。しかし、色素欠乏症であるフレデリックと同様に、肩までの長さの白髪なので、フレデリックがアンデルセンを演じているように見える。踊り終えた後マネキンのイエニーは舞台上手に去り、一人になつたアンデルセンは、舞台上でジャケットを羽織つてフレデリックとなり、スツーケースの上に座る。アンデルセンからフレデリックへのこの変身が、アンデルセンの物語をフレデリックの物語で表象することを可能にしている。つまり、旅を好んだアンデルセンは今まさに旅をしているフレデリックだし、イエニーに拒絶されたアンデルセンは、恋人とも上手くいかず、会議でも思うように事が運ばなかつたフレデリックなのだ。

ルバージュがアンデルセンからフレデリックに変わり、展示されているスツーケースの上に座ると、汽車が走り出す音が聞こえ、背景のスクリーンには、電車の線路と外の風景が映写される。飛行機会社のストライキのために、コペンハーゲンから汽車で帰ることとなつたフレデリックは、汽車の中でラシドに

連絡し、到着が遅れるため、ディディエから預かっている犬の

ファニーの世話を頼む。ファニーには服用している薬があるの

で、それを飲ませるようランドに伝えるが、電話を切つてか

らその薬の瓶が自分のポケットの中に入っていることに気づく。

会議で上手くいかなかつたこともあり、苛立つたフレデリック

は瓶の中の薬を試しに飲んでみる。すると音楽が聞こえ始め、

スクリーンに映し出された風景が加速していく。ナイト・クラ

ブのように点滅する光がフレデリックを照らし、スクリーン上

に映し出されていた外の風景はサイケデリックなイメージへと

変化する。カナダのノヴァ・スコシア州出身の歌手サラ・マク

ラクランが歌う“Sweet Surrender”に合わせてフレデリックが

激しく踊り出すので、彼が幻覚状態にあることがわかる。フレ

デリックが歌詞を口ずさむため、一見彼が歌っているかのよう

にも見える“Sweet Surrender”は、フレデリックの気持ちを代
弁する。歌われる歌詞は以下の通りである。

「全く意味がない。私の過去は冷え切つていて」という歌詞からは、
フレデリックの絶望感が垣間見られ、「最後の一線を越えて」も
う戻れないと、会議での孤立を恨めしく思つてゐることが理解で
きる。さらに、「私が身を委ねられるもの」は「甘い降伏」だけ
と歌詞は続き、希望を胸にケベックからパリにやつて来たフレデ
リックの夢が破れ、ドラッグがフレデリックの憂さ晴らしとなつ
てゐることを暗示する。

フレデリックが踊り狂つた後、点滅する光が消えると同時に
音楽も止み、「木の精ドリアーヌ」の物語へと場面が移る。こ
こでは、ドリアーヌの住処である木が田舎からパリへと移され、
彼女がついに人間の姿となるというエピソードが小さな人形を
用いて表現される。この田舎からパリへの移動は、オーデンセ
からパリへやつて来たアンデルセン及び、モントリオールから
パリへやつて来たフレデリックを想起させる。二〇〇六年二月
にロンドンで上演されたものでは、この場面の後、焦点はアル
ノーへと移り、アルノーがパリ・オペラ座のバックステージで
イングリッシュ・ナショナル・オペラのスタッフであるナイジエ
ルにコペンハーゲンで開かれた会議について電話で聞く場面、
さらに覗き部屋で娘イゾルデからの電話を受ける場面が続く。²⁵⁾

私を故郷から追い払つた

甘い、甘い降伏

それだけが私が身を委ねられるもの²⁶⁾

それはあまり意味がない
全く意味がない
私の過去は冷え切つている
私は最後の一線を越えてしまい
そこから戻ることができない
信じて進んできた歩みが
私を裏切り

つまり、フレデリックの場面の次にドリアーデの場面、そしてアルノーの場面へと転換する。その後またフレデリックへと焦点を戻して、「パリの大専門精神分析医院」の場面となる。しかしバンクーバー版では、ドリアーデの物語を語る場面のすぐ後にアルノーの話に移るのではなく、まず「パリの大専門精神分析医院」の場面となる。そのため、フレデリックが踊り狂つた理由が薬物を摂取したためであること、そしてファニーが飼い主であるディディエと同様に薬物中毒であることが、観客により分かりやすい形で呈示されるようになつていて。

このように上演後も作品に変化を加えるワーク・イン・プロゲレスという手法を探っているルパージュの作品は、あえて未完のまま上演を繰り返すことで完成へと近づけるので、初期の頃は混沌としている。しかしひルパージュは、作品の制作において混沌とした状態の必要性を指摘しており、混沌からこそ生き生きとした柔軟な秩序ある作品が生まれると述べている。⁽²⁵⁾つまり、何度も再考を重ねることで次第に洗練されたものへと作り上げていくのである。『アンデルセン・プロジェクト』も一見単なるエピソードの連なりのように見えるかも知れない。しかし場面の順序の入れ替えも考え方られた末の変更であることが先述の例から理解できる。

コベンハーゲンの会議後、フレデリックは原稿をアルノーに提出するが、一週間経つても返事が来ないために気を揉む。そこで彼は思い切つてアルノーに電話をかけてみる。自分の原稿

がアルノーの気に入らなかつたのではないかと案じていたフレデリックの予想に反し、アルノーは原稿内容を快諾しフレデリックを喜ばせる。しかし、ナイジェルとの電話の場面で語られるように、実はこの時すでにアルノーはモントリオール・オペラの代わりに、アメリカのメトロポリタン・オペラに制作を依頼し、フレデリックをプロジェクトから外して、ブロードウェイの作詞家に替えようともぐろんでいたのである。カナダドルで話を進めていたのだが、アメリカドルだったと言うことで、穩便に断りの方法を考えていたアルノーだが、事実は予期せぬ形で露呈する。アルノーが覗き部屋に忘れた鞄をラシドが見つけてフレデリックに預けたことにより、フレデリックは鞄の中に封の切られていない自分の原稿を見つけ、アルノーが原稿を一度も読んでいなかつたことを知る。つまり、フレデリックは騙されていただけでなく、アーティストとしての存在価値を一度も正に認められていないなかつたのである。その上フレデリックは、メトロポリタン・オペラやイングリッシュ・ナショナル・オペラ、そしてデンマークの関係者との手紙までも見つけ、アルノーの魂胆をすべて知つてしまつ。つまり、フレデリックはケベコワ・アーティストとしてパリで名声を得ようと賭けに出たものの、メトロポリタン・オペラに代表されるアメリカに敗北するのである。このエピソードは、ケベックとパリ及び、カナダとアメリカのライバル関係、そして大国アメリカには勝つことができないカナダの現状を映し出している。そのため、フ

レディックはアーティストとしてだけでなく、ケベコワとして、そしてカナダ人として敗北感に苛まれる。

仕事も失い、モントリオールにいる恋人も友人に取られたフレディックは疲れ切つて、アパートに戻つてから何時間も眠ってしまう。焦げくさい臭いで目が覚めると、部屋は煙と燃え上る炎に包まれていた。プロローグ同様、客席に背を向けてこの経緯を語るフレディックの顔がスクリーンに大写しとなる。

そして、フレディックの顔の映像に炎の映像が重ね合わされる。これは、文字通りフレディックが炎に包まれているよう見えますが、同時に、解雇され恋人を失つた彼の怒りを象徴しているとも考えられる。燃えさかる炎の中、フレディックはファニーを動物病院に預けていたことを思い出し、ファニーだけでも助かったことに安堵する。そして、「強い欲望や野心を持った人間は必ず罰を受け、動物だけが子供を作り、幸せに暮らすのだ」と述べる。この台詞からは、パリへ希望を持ってやつて来たフレディックの敗北感と、彼の性的不能を暗示している。ここで作品は終わるので、フレディックの運命は定かではない。この後、幕は下りずルバージュは舞台に残つたまま観客の方を向き、冒頭で流れたラップ音楽が再び流れ、カーテンコールとなる。そのため、『アンデルセン・プロジェクト』を語つたのはフレディックであつたと同時に、ルバージュ自身でもあつたとの印象を観客により強く与えるものになつていて。

フレディックだけでなくラシドもまた、自身の作品が認めら

れないでの、アーティストとして孤立している。フレディックとアルノーがオペラについて打ち合わせをする一方、ラシドは木や電車の駅構内の壁にグラフィティを描く。この対比は、芸術の都である美しいパリの裏にはラシドのように貧しく才能が認められない多くの移民や芸術家が住んでいることを暗示する。実際ルバージュは、ラシドを通してこの闇の部分を伝えたかったと述べている。⁽²⁾『アンデルセン・プロジェクト』では、フレディックとアルノー、そしてラシドといった現代を生きる登場人物のエピソードに挿入される形で『木の精ドリアーデ』の物語が五場面に分けて語られ、現実的な物語と幻想的な物語が対比的に呈示されている。これもまたパリの明暗を強調している。一方ルバージュは、『木の精ドリアーデ』の中にもパリの闇を見出している。ドリアーデが華やかなパリに心躍らせて一八六七年に開催された万博を見学する光景を『アンデルセン・プロジェクト』では、当時のパリ万博を描いた絵をスクリーンに映し出し、その前でドレスを着たルバージュ扮するドリアーデが客席に背を向けて舞台の右手から左手へ行つたり来たりすることで表現している。生身の俳優が演じるドリアーデと、スクリーンに映された絵の中の万博を楽しむ大衆を対峙させることで、ドリアーデが彼らと同化していないことが強調され、彼女が人間ではなく妖精であることが暗示される。万博を楽しむ一方で、童話のドリアーデは下水道に入つてねずみと会話し、パリの華やかなイメージとはかけ離れた闇の世界を目の当たり

にする。⁽²⁸⁾ フードの付いた黒いジャケットを着たラシドはまるで『木の精ドリアーデ』に登場する地下で暮らすネズミのようである。また、ネズミが出そうな暗い覗き部屋で働いているといふこと、ラシドとネズミのイメージを結びつけていふ。

ラシドは一度も言葉を発することはないが、フレデリックが“Sweet Surrender”を通して自らの思いを表したように、フランスのラップ・グループK.D.Dが歌う「Qui Tu Es? (お前は誰だ?)」というフランス語のラップが、社会から疎外されたラシドの怒りを表現している。このラップは、ラシドがスクリーンにアンデルセンの肖像画を描くプロローグで流れる。“Qui Tu Es?”というタイトルは、観客がラシドに対し最初に持つ疑問でもある。つまり、「このグラフィティ・アーティストは誰なのか」、そして「彼はスクリーン上に誰を描いているのか」という疑問である。ラップは、無職のアフリカ系アメリカ人の若者たちによって生み出された「政治・社会批判の音楽」であるといふことも示唆的である。実際、“Qui Tu Es?”の中にも「俺のリズムはアッパーカット、俺の詩はお前を打ち破る⁽²⁹⁾」と音楽を武器とした攻撃的なフレーズが含まれている。この歌詞の中では「お前」に対して「俺」は嫌悪感をあらわにしており、「お前は俺を、俺もお前を嫌っている」とい、「殴り合おう。お前の記章とピストルを示せ。俺の一撃が、お前の手当てになるだろう」という。「成功のために諂う必要はない。俺は役人という肩書きではなく人を選んだ」というフレーズからも、「お前」

は役人や官僚など社会の上層部に属する人々であり、彼らへの批判と捉えることができる。自身では上手く表現できないが、移民として、そしてグラフィティ・アーティストとして社会からだけ者にされたことに対するラシドの怒りは歌詞の主人公「俺」と重ねることで読み取ることができる。

ラシドは「メトロ」の場面でも自らの存在を主張している。この場面では、ラシドが駅構内で“INVALIDES”（廃兵院）という駅名の下にスプレーで“mais pas sans valeur”（価値がないわけではない）とフランス語で書きつける。“INVALIDES”は「障害者」という意味もあるので、ラシドは自分自身や自身の作品が「価値がないわけではない」と訴えているように見える。興味深いことに、この「メトロ」の直前にはオペラ座の大広間でアルノーが精神科医のヴァンサンに電話をかける場面がある。この場面で、アルノーはヴァンサンに覗き部屋の虜となる悪癖がまたぶり返していることを告げ、診察を頼む。なぜなら、覗き部屋の上にあるフレデリックのアパートを訪ねて以来、アルノーは覗き部屋に通いつめてしまい、まさに彼の生活に悪影響が及んでいるのである。アルノーはこの悪癖の再発のために、妻が自分のもとを去るだけでなく、子供にも会えなくなることを危惧している。この後に「メトロ」の場面が続くので、「価値がないわけではない」というグラフィティは、覗き部屋に溺れていても、自分には「価値がないわけではない」というアルノーの主張とも解釈することができる。

ルパージュも今でこそ、アンデルセン生誕記念の催しやニューヨークのメトロポリタン・オペラなどの作品制作を頼まれ国際的な名声を得ているが、そこには至る道のりは挫折の繰り返しであった。舞台芸術コンセルバトワールの学生時代には、表現力の欠如をしばしば指摘され、「感情のない演技」⁽³²⁾と批判された。なぜなら当時のコンセルバトワールでは、役の感情を分かりやすく表現する伝統的な手法による演技が求められたからである。⁽³³⁾卒業後、同級生のほとんどはプロの劇団に入団したが、ルパージュと、後に彼とともにテアトル・フムムム (Théâtre Humain...) を立ち上げるリシャール・フレシェットだけが、教師の求める演技ができなかつたため、どの劇団にも入ることができなかつた。⁽³⁴⁾後にスイスの演出家であるアラン・クナップによつて、ルパージュの「控えめで制御された」演技が認められるまで、ルパージュは俳優として劣等感を持ち続けていた。つまり「価値がないわけではない」と主張するラシードとアルノーに、ルパージュ自身の自己弁護を読み取ることができる。

また「ブーローニュの森」の場面でも、登場人物の隠蔽された自己⁽³⁵⁾が象徴的に示される。ブーローニュの森にやつて来たアンデルセンは杖で、彼のイニシャルであるアルファベットの“A”を赤く木に彫りつける。アンデルセンが木の後ろに姿を消すと、今度はラシードが現れ、その“A”を黒のスプレーでなぞり、黒の円に囲まれた④にする。④はアナーキストの頭文字であり、黒はそのシンボルカラーである。このアナーキーのシンボルは「Anarchy is order; government is civil war (アナーキーは秩序である。政府は内乱である)」⁽³⁶⁾と、一八四八年にブルードンによつて打ち立てられたスローガンに由来する。⁽³⁷⁾つまり、円はアルファベットの“O”を表し、それは“order”的略で、アルファベットの“A”は“anarchy”を表す。この場面は社会から疎外されたラシードの怒りと、後にラシードの逮捕がパリの「み収集作業組合のストライキの引き金となり、その影響でオペラ座での『ラ・ボエーム』の公演を中止に追い込む騒動へ発展する」という政治的に混沌とした状態も暗示している。さらに、アンデルセンのような名声を手に入れた人物の背後には、ラシードのような人物もいることを対照的に示していると同時に、アンデルセンの知られざるアナーキー的な側面を、ラシードを通して暴露していくとも考えられる。そしてラシードが木の後ろに姿を隠すと、アルノーが現れるので、 “A”はアルノーの名前のイニシャルでもあることが理解できる。

物たちを、「矛盾に満ち歪曲された自己のイメージ」を呈示する「虚像を作り出す鏡の館」に例えている。⁽³⁶⁾ そして、断片的な自己によって「ルパージュは社会的に作られた自己」と本当の自己とのバランスを保つてゐる」と分析している。⁽³⁷⁾ つまり複数の登場人物を通して断片的な自己を表象することで、アイデンティティの複雑性を表してゐるのである。

三 性的苦悩

『アンデルセン・プロジェクト』は、これまでのルパージュ作品の中で性的な問題を最も直接的に扱つたものである。それは、アンデルセンの性的苦悩にルパージュが共感したことが『アンデルセン・プロジェクト』制作のきっかけとなつたことに起因している。アンデルセンは、保守的な上流や中流階級の人々に憚り、両性に恋心を抱くという、性的に屈折していた自己を隠し続けていたため、作り上げた自己とのズレに悩まされていた。⁽³⁸⁾

「舞台上では一人なので、セクシユアリティに関して話すのであれば、それは孤独なセクシユアリティについて語ることになる」とルパージュが述べているように、『アンデルセン・プロジェクト』では、アンデルセン、フレデリック、そしてアルノーの孤独なセクシュアリティが表象されている。特にアンデルセンのセクシュアリティは、プロローグでラシードがスクリーンに象

アンデルセンの肖像画を描いた後、それにつけて加えた落書きに象

徴されている。肖像画の頭に一本の赤い角、目には黒のサングラス、心臓部には大きな赤いハートマーク、そして男性性器をつけ加える。角は男性らしさ、⁽⁴⁰⁾ 黒いサングラスで光を遮断することは、アンデルセンの隠蔽された闇を、さらにハートマークは恋多きアンデルセンを、そして男性性器はセクシュアリティを象徴すると考えられる。つまりプロローグで『アンデルセン・プロジェクト』がアンデルセンの公的なイメージとは異なる、隠蔽された性を暴くことを予告している。

アンデルセンが経験した数々の報われない恋の中から、ルパージュが取り上げたのはスウェーデンのソプラノ歌手イエニー・リンドへの片思いのエピソードである。内気なアンデルセンは、イエニーに自らの恋心を伝えることができず、彼らはプラトニックな友人関係のままであつた。⁽⁴¹⁾ しかし、アンデルセンはイエニーに会つた日の日記に、次のような自慰の記録をつけていた。

九月二〇日

今朝四時半に税関にて、イエニーに別れを告げて、手紙を渡した。彼女は手紙を理解してくれるに違いない。私は愛している！
…夜、オтель・アングルテールにて。官能的。⁽⁴²⁾
不機嫌だ！—情熱的。⁽⁴³⁾

アンデルセンは、想像の中でイエニーに対する性的欲望を発散し

ていたのである。一人のプラトニックに終わった関係は『アンデルセン・プロジェクト』の中で、マネキンをイエニーに想定することで表現されている。この場面では、アンデルセンとマネキンがグリーグ作曲の「バイオリンとピアノのためのソナタ 第一番『長調』」に合わせて踊るのだが、アンデルセンは、ブラウス、スカート、アンダースカート、コルセットの順で、マネキンの服を一枚一枚脱がせていく。意のままにマネキンを操るアンデルセンは、現実では決して叶わなかつた欲望を発散している。すべて

の服を脱がされたマネキンはその胴体だけがあらわになる。敢えて顔と手足のないマネキンを用いることで、肉体のみが強調され、アンデルセンの満たされることのない性的欲求が表現されている。

晩年、パリの売春宿に取り憑かれていたアンデルセンは、『木の精ドリアーデ』で自身の孤独なセクシユアリティを表現している。⁽⁴³⁾二八歳の時に初めてパリを訪れた際、アンデルセンはパリを「最も淫らな都市」⁽⁴⁴⁾として嫌悪をあらわにしていたが、六一歳になつた時には、パリこそがセクシユアリティを探求できる場となつた。ただし、パリで女性と性交渉を持つたということではない。売春宿を訪れて、娼婦が服を脱ぐのをじつと見

るだけであつたが、アンデルセンにとって、売春宿を訪れたことは女性との関係では「最も積極的な行動」⁽⁴⁵⁾であり、彼的好奇心を搔き立てた。アンデルセンは性的な満足感の欠如を、作家としての偉業でなくさめようとした。そこでパリに着想を得た『木の精ドリアーデ』を書き始め、二年間に及ぶ創作中に、パ

リの売春宿をさらに三度訪れたという。売春宿での経験がアンデルセンの創作意欲に火を点けたので、ヴォルシュレガードは「性と創造力が結びついた」と分析している。

さらにヴォルシュレガードによると『木の精ドリアーデ』の主人公ドリアーデが、命と引き換えにパリに行く決心をするのは、性的欲求を満たすためにパリへ行くアンデルセンと重なるとい⁽⁴⁶⁾う。ドリアーデは次のように願う。

どうぞ、わたくしの一生をお取りください。そして、カゲロウの一生の半分をおあたえください——この牢獄からわたくしを救い出して、人間の生命を、人間の幸福を、ほんの短いあいだでもよろしくうございます、お与えください！もしそれがかなえられなければ、ほんの一夜なりと！その上でわたくしの思いあがつた生命欲を、生命のあこがれを罰して、わたくしを打ち倒してくださいませ。わたくしのからである、このみずみずしい若い木を枯らし、切り倒し、灰にして、風に吹き散らしてくださいませ！⁽⁴⁷⁾

このように折つてマロニエの木から出てきた彼女は女性の姿となり、パリの街へと繰り出す。つまり、貞節の象徴ともいえるマロニエの木を捨てて人間になるドリアーデは、一夜限りの欲望を満たすためにパリに行くのである。一夜限りということは『木の精ドリアーデ』の執筆中に売春宿に通つたアンデルセンを想起させ

る。現実には一夜限りの関係すら結ぶことができなかつたアンデルセンの性的欲望は、『木の精ドリアード』の中で充足されたと考えられる。

アンデルセンの性的問題から生じるパリでの孤独は、『アンデルセン・プロジェクト』の登場人物たちも共有している。フレデリックは幼い頃、周囲の子供にいじめられたことがトラウマとなり、子供を欲しがる恋人とは対照的にパイプカットまでして子供を作りたがらなかつたため、モントリオールに住む恋人と疎遠になつてゐる。挙げ句の果てにパリ滞在中、アパートを交換した友人ディディエに恋人を取られてしまう。一方アルノーは、パリで高い地位を獲得しており、言語における劣等感もないため、一見成功者のように見えるが、私生活においてうまくいっているとは言い難い。彼は覗き部屋の虜となつており、フレデリックがディディエに恋人を取られたように、アルノーもまた親友ロマンに妻を奪われてしまふ。さらに、彼は覗き部屋で働いているラシドに、「恋人はいるのか」と質問し、いないとの答えに、「あなたのような体格のがつしりとして立派な男に恋人がいないのか」と驚き、「男の方が好きなのかな」と聞き返す。そうではないことが分かると「それは残念だ」と述べる。つまり、この場面ではアルノーのバイセクシュアリティが暗示されている。

『アンデルセン・プロジェクト』で中心となるセットの一つに横一列に並んだ九つのブースは、覗き部屋として四回、そして電話ボックスとして二回用いられ、上演中計六回も登場するので、観客の脳裏に焼きつく舞台装置である。フレデリックはモントリオールにいる恋人に電話をするために電話ボックスを使い、またアルノーは覗き部屋で孤独な自慰を行うために、このブースを用いる。ルバージュは「パリは最も閉ざされた社会であるため、私は作品の中で一連のブースを用いている。電話ボックスの中で恋人に電話をしている人や、覗き部屋の中にいる人々は皆孤独なのだ」と主張している。つまり、九つのブースは登場人物たちの孤独を視覚的に伝えることに成功している。

アルノーが娘イゾルデの就寝前にアンデルセンの『影法師』を読み聞かせる場面があるが、「影法師」もまたアルノーとアンデルセンの性的あいまいさゆえの悩みを表現するのに使われている。アルノーは始め、物語をただ朗読しているだけだが、次第にイゾルデの枕元にあるランプを用いて、背景のスクリーンに自身の影を映し出して、物語を語ると同時に演じ始める。アンデルセンの『影法師』は、主人公の学者が旅先で自身の影を失うのだが、後でその影が立派な身なりで学者を訪ねて来るという話である。そして、帰国して病気を患つてからというものの、まるで影法師のようになつてしまつた学者を温泉旅行に誘う。次第に影法師の方が主導権を握り始め、旅先でそれは決定となる。温泉で学者とその影法師は王女に会うのだが、影

法師は学者の方が自分の影法師なのだと王女に吹き込む。上手く騙された王女は影法師をすっかり気に入ってしまい、二人は

結婚することになる。そして眞実を伝えようとする学者は王女の手下によつて捕らえられて殺されてしまう。このエピソードはそれを語るアルノーの夫婦関係と、アンデルセンの恋愛関係が上手くいつていふことを想起させる。

スクリーンに映るアルノーの影は實物以上に大きく、『影法師』の学者が自身の影に自己を奪われるよう、アルノーと影の主従関係の逆転を表している。つまり影は、覗き部屋に溺れ、実は男性にも興味があるという知られざる性的劣等感を抱くアルノーを表し、その影が彼の実生活を侵食し始めていることを思わせる。このアルノーの性的劣等感はアンデルセンの性的劣等感でもある。世界的に愛されている有名な童話作家であるという事実と脚色された自伝から、アンデルセンには肯定的なイメージが流布している。しかしながら、名声を得た作家という公的自己とは裏腹に、彼は売春宿に足しげく通い、男性にも恋心を抱いていた。この裏の姿を隠蔽し続けた結果、アンデルセンは本当の自己を見失いかけていたのである。つまり、いずれ影法師に自己を奪われ、社会から抹殺されて完全に孤立してしまうのではないかというアンデルセンの恐怖は、まさにアルノーが共有している感情であり、アルノーによつて表象されてゐる。

おわりに

以上のようにアンデルセンの作品は自伝的要素が強く、主人公の多くはまさに「アンデルセンの分身である」。⁽⁴⁹⁾したがつてアンデルセンの作品からは彼の実生活におけるさまざまな悩みを読み取ることができると同時に、ルパージュは『アンデルセン・プロジェクト』の中で、アンデルセンだけでなく、ルパージュ自身が感じていた苦悩を、登場人物を通して表現しているといえる。このことはルパージュが第一作目の一人芝居である『ニードルズ・アンド・オピウム』(Needles and Opium, 1961) で扱つたマイ尔斯・デイビスやジヤン・コクターも、あくまで自己を表現するための媒体であると述べていることからも明らかである。⁽⁵⁰⁾

ルイ・パトリック・ルルーは、『アンデルセン・プロジェクト』のようすに自伝的な作品はルパージュの一人芝居に限らず、近年のケベック演劇の傾向でもあると述べている。つまり、「現在ケベックの劇作家は、ケベックという概念よりも自分自身に興味を持つていて、総体としてのアイデンティティの呈示から、個人のアイデンティティの探求へと焦点が移つていて」。その結果、共同体は個人の集団となる。⁽⁵¹⁾すなわち「逆説的だが、多くの個人を舞台で表現することで、初期の作品に見られる政治性を含むことなく、共同体のアイデンティティの表現が可能となる」と指摘している。要するに、個人のアイデンティティを

模索する所である。以前とは異なる形で民族の「アイテム」を浮かび出しえる傾向である。これは『アーネルセン・プロジェクト』によるものである。しかし、ルパート・デルセン・プロジェクトは、単なるルパートの自伝的叙述や、それに伴う観客の共感を示すだけでなく、個人の表象を通してケベックの抱える問題を観客に暗示している。なぜなら、それはないだらけだ。

注

(1) 本論で扱う『アーネルセン・プロジェクト』は、1100件の日本公演がカナダのバンクーバーにある The Vancouver Playhouse Theatre で上演されたものである。1100件は日本公演、110件はカナダ公演である。

(2) 日本公演の際は、井田裕介、アーネルセン・プロジェクトによる日本公演（大河内一郎、白井版）及び白井版（大河内一郎）が上演され、その後兵庫県立芸術文化センター（大河内一郎、大河内一郎）と高知県立美術館（大河内一郎、大河内一郎）で上演された。

(3) Hans Christian Andersen. Dir. Charles Vidor. Perf. Danny Kaye. Samuel Goldwyn Productions, 1985. Videocassette.

(4) Lepage, Robert. "Bedtime Stories." *The Guardian*. Ed. Lyn Gardner. The Guardian, 18 January 2006. Web. 15 August 2009.

(5) Ibid.

(6) アーネルセン・プロジェクトは、『アーネルセン・プロジェクト』 大河内一郎監修文庫、1997年、10月頃。

(7) Wulfschlagar, Jackie. *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller*. London: Penguin, 2000. p.154.

(8) Wulfschlagar, p. 56.

(9) Wulfschlagar, p. 57.

(10) Wulfschlagar, p. 51.

(11) Wulfschlagar, p. 151.

(12) Wulfschlagar, p. 160.

(13) Ledingham, Jo. "Danish Tale Another Sublime Lepage Project." Rev. of *The Andersen Project*, dir. Robert Lepage. The Vancouver Playhouse. *The Vancouver Courier* 9 May 2007. 35. Print.

(14) Fricker, Karen. "Cultural Relativism and Grounded Politics in Robert Lepage's *The Andersen Project*." *Contemporary Theatre Review* 17.2 (2007): 119-41. Web. 25 Oct. 2009. p.121.

(15) 矢頭典枝「カナダの劇場」『ざっくりカナダ』日本カナダ文化情報報紙藝術セミナー（大河内一郎）

(16) Robert, Lucie. "The Language of Theater." *Essays on Modern Quebec Theater*. Ed. Joseph I. Donohoe, Jr. and Jonathan M. Weiss. Michigan: Michigan State UP, 1995. p.115.

(17) Dundjerović, Aleksandar Saša. *The Theatricality of Robert Lepage*. Robert Lepage, p. 160.

(18) 朱頭典枝『前掲書』11111回^o

(19) Dundjerović, p. 7.

(20) Fricker, pp.131-32.

(21) Wullsclager, p.79.

(22) ト・ハ・ル・ニ・ヤ・ハ・ル・ハ・ル・○ 〔ト・ハ・ル・ニ・ヤ・ハ・ル・ハ・ル・〕 大異米和語^o
ミ・波・文・庫^o 1100年 111回^o

(23) Wullsclager, p. 42.

(24) McLachlan, Sarah. "Sweet Surrender." *Sarah McLachlan: Music*. N.p., n.d. Web. 15 August 2009.

西田・大輔『歌謡さざえの煙草代用語』 It doesn't mean much/It doesn't mean anything at all/The life I've left behind me is a cold room/I've crossed the last line/From where I can't return/Where every step I took in faith/Betrayed me/ And led me from my home/And sweet, sweet surrender/Is all that I can give

(25) 1100年11回^oロハズハセーラカハ・ハターハドヒレ^o
大澤の記録映像^oに基づく^o

(26) Charest, p. 84.

(27) ロ・ク・ル・ル・ペ・シ・ル・筆類^oセイ・ハ・タ・シ・ル・ 1100年5回^o
西110回^o バ・ハ・カ・ー・^o

(28) ト・ハ・ル・ヤ・ン・ハ・ハ・ル・○ 「木の精^oコ・ト・ー・^o」『波・文・庫^o ト・ハ・ル・ヤ・ン・ハ・ハ・ル・』 大畑末吉訳、石波文庫、1100年、110-111回^o

(29) 渡辺潤『アイ・ノ・ホ・イ・チ・イ・の音楽』世界思想社、11000年

(30) KDD. Libretto. "Qui Tu Es?" *Une Couleur de Plus au Drepaneau*. Columbia 2000. CD.

(31) Charest, p. 151.

(32) Dundjerović, p. 15.

(33) Charest, p. 134.

(34) Charest, p. 154.

(35) Kinnia, Ruth. *Anarchism: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld, 2005. p. 5.

(36) Bunzl, James. "Autobiography in the House of Mirrors: The Paradox of Identity Reflected in the Solo Shows of Robert Lepage." *Theater sans Frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*. Ed. Joseph I. Donohoe and Jane M. Koustas. Michigan: Michigan State UP, 2000. p. 21.

(37) Bunzl, p. 22.

(38) Wullsclager, p. 277.

(39) Sierz, Aleks. "Lepage on Identity." *Plays International* 21 (2006): 16-17. p. 16.

(40) "Horn." *Dictionary of Symbols and Imagery*. 2nd ed. 1976. Print.

(41) Wullsclager, p. 231.

(42) Wullsclager, p. 219.

(43) Wullsclager, p. 400.

(44) Wullsclager, p. 119.

(45) Wullsclager, p. 395.

(46) Wulfschlager, p. 400.

(47) ト・ハ・ト・ル・ヤ・ハ、ベ・ハ・ベ・「木の精ムリ・ト・ア・ト」『続編 ト・ハ・ト・ル・ヤ・ハ・童話集 七』 大畑末吉訳、北波文庫、1100円、1111-1111。

(48) Sierz, p. 16.

(49) Wulfschlager, p. 173.

(50) 前掲、ローマ・スペーニョル・脚本スケーリング・タクシード。

(51) Leroux, Louis Patrick. "A Nation of Distinct Selves: From Collective Identity to the Individual in Québec Drama." *Canadian Theatre Review* 125 (2006): 62-68, p. 67.