

# 野外劇としての『嵐が丘』—その特徴と可能性

関戸 冬彦

## *Wuthering Heights* as Outside Theater Performance —Features and Possibilities

SEKIDO Fuyuhiko

The main purpose of this paper is to introduce and examine the features and possibilities of *Wuthering Heights* as Outside Theater Performance, which was performed in October, 2022 at Ikebukuro in Tokyo. First, the general information will be introduced and then, previous studies for *Wuthering Heights* as literature will be examined to clarify the points to be discussed. Finally, *Wuthering Heights* as Outside Theater Performance will be discussed based on previous studies and its features and possibilities will be revealed.

### はじめに

本稿は2022年10月に池袋西口公園にて東京芸術祭のプログラムのひとつとして行われた野外劇『嵐が丘』、原作はエミリ・ブロンテが書いたイギリス小説、に関する紹介、報告、批評などを含めた観劇レポートであるのと同時に、今回の野外劇によって明らかになったであろう新たな『嵐が丘』の解釈と、そして野外劇としての可能性について、言及を試みるものである。よって本稿はいわゆる従来の『嵐が丘』批評、つまり文学作品/小説というテキストのみ、を対象としているわけではないことを予め断っておく。

### 1 野外劇『嵐が丘』の概要

まずは野外劇『嵐が丘』の概要について触れておきたい。本作品は東京芸術祭のプログラムの一環として2022年10月17日から26日までの10日間、全9回公演（10月24日は当初より休演日として設定）行われたものである<sup>1</sup>。演出はカ

ンパニーデラシネラの主宰である小野寺修二、俳優は役者歴40年の片桐はいりを含む15名で、2022年1月からオーディションのエントリーが始まり、2次審査を経たのちに4月にはプレ稽古、9月からは本稽古を行っての上演であった<sup>2</sup>。場所は池袋西口公園野外劇場で、一応常設舞台は劇場内に設置されているが今回の野外劇はそこを舞台とするわけではなく、舞台の前に広がっている円形の広場を円形劇場に見立てて行われた。よって観客席は360度に渡り、一応正面とされるファーストエリア180度分と背面にあたるエンドエリア180度分に分けられていた<sup>3</sup>。俳優たちはその円形劇場を縦横無尽に使い、時に叫び、時に全力で走り、熱演する。劇であるのでもちろん俳優にはそれぞれのセリフがあるのだが、小野寺がパンフレットに寄せたプログラムディレクターズコメントで「今回の「嵐が丘」登場人物は、驚くほど「意味」で動いていない。言葉や意味に落とし込めない理不尽に突き動かされている。一人の人間は想像以上に多面的で、その化け物のようなエネルギーを視覚化してみたいと思った。」と寄せているように、俳優たちには動き、具体的にはマイム的要素やダンスなど、が多用されており、セリフの掛け合いによって大部分が成り立っているいわゆる「演劇」とは一線を画している。作品内の詳細な場面については後述するが、このような構成になっているので通りすがりの人々がその様子をふと目に留めて思わず立ち止まったり、あるいはそのまま俳優たちの動きや劇に魅了されその場で最後まで観劇していったりと広く池袋西口という場に開かれた舞台でもあった。

野外であるだけに当然天候にも左右される。条件としては小雨決行、荒天中止としていたものの、公演中幸いにも中止には一度もならなかったが小雨のときも数日あり、その際の観客は雨合羽などを着て観劇する一幕もあった<sup>4</sup>。また、全公演開演時間は17時となっていたので、天気の良い日には夕焼け空と相まって始まり、終了時にはすっかり夜になっているという野外ならではの自

- 
- 1 [野外劇『嵐が丘』 | 東京芸術祭 2022 \(tokyo-festival.jp\)](https://tokyo-festival.jp/)
  - 2 [東京芸術祭2022野外劇「嵐が丘」演出 小野寺修二 出演者オーディションのお知らせ | 東京芸術祭2021 \(tokyo-festival.jp\)](https://tokyo-festival.jp/)
  - 3 執筆者は数回観劇に訪れ、エンドエリア、ファーストエリアのいずれでも観劇した。また、椅子席と座布団席があり、後者は前者の前にて地面に座る形態であった。両エリアの配置図はこちらを参照。[野外劇『嵐が丘』 - カンパニーデラシネラ \(derashinera.jp\)](https://derashinera.jp/)
  - 4 小野寺によると雨の日用の演出があったという。たとえば、各々の俳優が使用しているヘッドセットマイクは雨に弱いので、その際は拡声器を用いることにしていたという。

然の演出も加わる日もあった。さらに、本公演のフライヤーには「嵐が丘 ー今、喧噪と雑踏の中、完全円形舞台で現代に立ち上がる！」との謳い文句にもあるように、街中であるがゆえの喧噪、具体的には近隣のビルのネオンの明かりや人々の声、通りすがりの緊急車両や夜の商売と思しき宣伝カーなどの外遊など騒音が時に、あるいは繰り返し、当たり前のように飛び込んで聞こえ、そうした状況をものともせずに行進された劇であったことも今回の舞台の特徴のひとつであったろう。

セリフに関しては、原作を『嵐が丘（上）（下）』光文社古典新訳文庫（小野寺健訳）と明記しているところもあり、その訳にかなり忠実に沿って作られている<sup>5</sup>。上演時間は70分だったので無論、物語的に端折ってある箇所も複数あるが、だからといって物語の進行が全くわからないというわけではない。これは後述するように事前知識、情報としてどの程度原作を知っているかどうかにも関わることではあるが、いわゆるストーリーとしては70分で原作の最初の場面、ロックウッドがやって来る、から始まり、最終場面、ヒースクリフが死を遂げる場面、まで網羅されるような構成になっていた<sup>6</sup>。

## 2 文学作品『嵐が丘』の先行研究

さて、今回の野外劇『嵐が丘』の特徴を浮き彫りにするにあたり、やはり文学作品としての『嵐が丘』批評にも先行研究として若干触れておきたい。とはいえ文学作品『嵐が丘』に関する著作物、論文などはありすぎるくらい数多あるわけで、また、『嵐が丘』の映画やミュージカルに関する論考もあり<sup>7</sup>、そうしたものを全てこの場において吟味、検討、参照するのは無理がある<sup>8</sup>。よって本稿では廣野由美子が2015年に出版した『謎解き「嵐が丘」』を中心に参照し、同書で取り上げられている論点をいくつか取り上げることで文学作品としての先行研究を把握し、作品理解に努めたい。そしてその後、野外劇『嵐が丘』がいかなる解釈の役割を果たしているかについて言及する。

5 その点は鴻巣友季子訳のものを読み比べてみるとよくわかる。

6 映画（たとえば1939年のワイラー版）や舞台によっては第一世代のキャサリンの死で終わりを迎えるものもあるが、野外劇『嵐が丘』は最後まで組み込んでいた。

7 たとえば、兼中裕美の論文「2011年の日本語ミュージカル『嵐が丘』」など。

8 なお執筆者はアメリカ文学が専門であり、イギリス文学の王道である『嵐が丘』を論じるにいささか気も引けるのだが、本稿ではあくまで舞台と文学作品とをつなぐ担い手として試みることをお許しいただきたい。

廣野によると、『嵐が丘』は、謎に満ちた小説であるゆえに読者を魅了してやまない(廣野、15)のものであり、「[「ストーリー」として見るならば、この小説は、二軒の家を乗っ取った男ヒースクリフの一代記であると「解釈」することができる」(19)という。プロットに関しては「大筋としては、物語がほぼ終わりに達した段階から始まり、過去に遡って語るという配列方法が取られている。これは<推理小説>のプロットの形態に似ている」(20)と指摘する。語り手に関しては「物語の傍観者であるロックウッドやネリーたちもまた、決して没我的存在ではなく、自分たちがひとつの中心であることを主張している」(22)と述べ、さらに「ロックウッドは、ストーリーがほぼ終わりかけた段階で見聞したわずかな情報を別とすれば、ネリーから直接聞いたことしか知らない。ネリーも、ストーリーの中心人物たちをつねに同座しているわけではない」(25)と指摘し、その立ち位置を明らかにする。このように語り手が複数いて、その物語を読者は第三者的に読む、聞くことになるわけだが、先に「謎」という言葉があったように、このような仕掛けそのもの、廣野の言葉を用いるなら「物語の「構造」の奇抜さが、物語内容を複雑にし、「謎」を仕掛ける土台になっているのである」(22-23)ということになる。そういう意味では『嵐が丘』は決して単純な分類や位置づけを許さない作品」(38)というのもこの時点ですでにうなずける。

誰がこの物語の主人公であるかについても様々な議論がある。たとえば、「神学的に解釈すると、『嵐が丘』はひとりの人間の絶対者となろうとした「許されざる者」キャサリンの物語であると読み解ける」(72)というのも可能だろう。あるいは、ヒースクリフとキャサリンの関係をドッベルゲンガー(第二の自我)と考えるなら、「ドッベルゲンガーである彼が、最後によりやく主体に追いつき合体を遂げるに至って事切れたというふうには解釈できる」(99)とも言えよう。こうした分身的な考え方は「[「私はヒースクリフ」というキャサリンの言葉の謎は、二人が互いに分身であるとする、確かに解ける」(101)ことで明らかになる<sup>9</sup>。そう考えるとヒースクリフとキャサリンの関係性こそが物語の主な内容のようにも思われるが、作品全体を俯瞰的に見てみると必ずしもそれだけに限定されるわけではない。というのも、物語全体の時間の流れを考えるならば「第一世代と第二世代の物語が一八年を基本の周期として、均整を保ちつつ構成されている」(114)ことを踏まえ、「これはたんなる偶然の

9 ジャンルは全く異なるが中島みゆきの楽曲「二隻の舟」のイメージとも重なる。

一致というよりも、構成上の法則性として注目すべきもの」(115)と言えるからだ。換言するなら『嵐が丘』においては、反復と淘汰を繰り返しながら流動する「時間」の厳然たる流れそのものが、作品の背後でストーリーを支配する決定的な要素になっている」(125) わけで、『嵐が丘』は、このような非情な「時間」の流れに抗って「永遠」の魂の合一を果たそうとした人間の執念と挑戦を描いた作品である」(128)と廣野は作品の核心に迫っている。

作品中、様々なアイテムが象徴的に使われている<sup>10</sup>のだが、その際たるものは窓であろう。廣野は「生と死、動と静、超と俗、霊界と現世など、二つの異質な世界を隔てる境界として、「窓」がこの小説のなかで繰り返し描かれていることは明らかである」(145)と述べ、「窓に<分離>の機能があるとすれば、逆に「窓を開ける」という行為は、境界を取り払うこと、つまり<融合>を意味することになる」(146)と指摘する。事実、それは冒頭の場面からすでに始まっている。具体的には、「ロックウッドが最初に嵐が丘屋敷を訪ねたとき、扉や門や窓などはみな嚴重に閉ざされている。彼はこれらの入り口を通過して、一步一步未知の世界へ侵入して行く」(150) わけで、窓の重要性はこの冒頭からしても見過ごすことができない。

つぎに、声に着目してみると、「この物語はいわゆる「多声的物語」である」(159)と同時に『嵐が丘』は、ことに「語られていない」空白部分の多い作品」(185)であるという。これは先の語り手の問題と通じており、後述する小野寺の演出とも密接につながっている部分でもある。また、翻案する際に物語のどこまでを取り込むかも大きな課題となるが、廣野は第一世代、第二世代という言葉を用いながら、「エミリが第一世代物語で作品を終わらせず、それに続く新しい世代の物語を書き綴ったのは、非情な「時間」の流れに人間がいかにかに抗うかというテーマを、ひとつの世代より大きなスケールで捉えて追及するためであった」(192)と結論づけ、さらに「第二世代物語は、鏡に映った虚像のように、第一世代物語を逆方向に映し出した世界である」(199)と述べている。つまり、第一世代、具体的にはヒースクリフとキャサリン、のみが主な物語で第二世代はオマケのように決して考えてはいない。逆にむしろ後者の重要性を「第二世代は、ヒースクリフがいかにかにして迷妄から覚めるかを示すために仕組まれた長い挿話、いわば劇中劇として位置づけることができる」(208)と述べ、また「第二世代物語は、ヒースクリフにとって、象徴的な意味で「鏡

10 たとえば、「本は野蛮とは反対の「文化」を象徴している」(廣野、234)など。

の世界」であった」(217)と指摘している。さらに、廣野は兩世代を対比的に見て「第一世代物語が、楽園から追放された大人の原始的・神話的なファンタジーであるとするならば、第二世代物語は、子供が大人へと成長してゆく新しいタイプのファンタジーだ」(237)と述べる。その上で兩世代に跨って登場するヒースクリフに関しては「他の巣を横取りする習性をもつ鳥に譬えられた余所者ヒースクリフが、二軒の家を乗っ取ること。これが、『嵐が丘』の物語のオリジナリティを形成する不可欠の要素のひとつであることは、確かだろう」(241)とその重要性について言及している。

最後に、作品全体を貫いている謎に関しては「謎を解くためにテキストから証拠を拾い上げてゆくと、にわかには作品の一断面が鮮やかに浮かび上がってくる瞬間に、私たちは遭遇する。『嵐が丘』の謎とは、そういう性質のものである」(298)とし、それは幾重にも連なるものであることを指摘している。また、「『嵐が丘』は、謎解きへと駆り立てる磁力において比類ない小説であるばかりでなく、答えのない謎を解くことの意義を私たちに確信させてくれる作品でもある。この「誘引力」の本質が何であるかが、『嵐が丘』の最大の謎であると言えよう」(301-302)と結び、その魅力を力説する。なお、その謎のひとつでもあるヒースクリフの死、あるいは作品における死の意味に関しては「エミリにとって「死」とは、肉体が朽ちて大地と合一することであり、それによって永遠の一部と化すことを意味したのである」(155)と述べるのと同時に、「それ<sup>11</sup>は、失われた根源的世界への憧れを追及して、やがて死のなかでそれが回復されるという物語なのである」(230)と言及し、死が物理的ないし肉体的な死のみを意味するのではなく、むしろそこに生との対比の中での意味づけがあることを示唆している<sup>12</sup>。

### 3 野外劇『嵐が丘』の特徴と考察点

ではここからは野外劇『嵐が丘』の特徴を明らかにしていきたい。前項の先行研究でまとめた通り、『嵐が丘』においては語り手や主人公に関して様々な議論があり、それらは作品上の謎として集約される。それらを踏まえた上で、ここでは野外劇『嵐が丘』に関してそこで用いられた声、窓、空間を中心的な

11 ここでは第一世代のことを指す。

12 このような死生観に関しては、たとえばアメリカ文学ではサリンジャーの作品にもそのような考え方が散見されるという考察もある。

視座として各々について述べていく。

### 3.1 声の多様性

野外劇『嵐が丘』では声が多様な形態で導入されている。それは形態、つまり声を届ける媒体、具体的にはハンドマイク、俳優個人がつけるヘッドセットマイク、肉声という感じで場面や人物によって使い分けられている。また、パンフレットを見ればわかるのだが、俳優15名の名前はあっても配役名は一切付されていない<sup>13</sup>。つまり、誰がどの役をやるのかは事前情報としては明かされていないということになる。主要登場人物としてはヒースクリフ、キャサリン、エドガー、イザベラ、キャシー、リントン、そしてネリーらがあり、その点では言うまでもなく作品に忠実ではあるのだが、それぞれ自分が誰であるのか、自ら名乗りはしない。つまり、観客は劇が進む中でそれぞれの名前が誰かに呼ばれていく中でその人間関係が朧げに明らかになっていく形になっている。よって、『嵐が丘』という作品そのものを知らず、また事前情報、知識一切なしに今回の野外劇『嵐が丘』を観劇した場合、その人間関係の複雑さに面食らうかもしれない。また、小説では語り手のひとりであるロックウッドも同じように劇にて冒頭場面から登場するが、最後までロックウッドという名前そのものは言及されない。

上述のように配役が個別に付されていないことと相まって、野外劇『嵐が丘』においてはひとりの俳優がひとりの役だけをやるわけではない。そして声と動きが重なったりもする。たとえば後半、ロックウッドはネリーが語ってきた内容を踏襲して自ら語り出すのだが、その際家を飛び出して姿が見えなくなったキャシーを探す際に「お嬢さ〜ん」と言いながらネリーの言動を踏襲し、舞台内ではロックウッドを演じていた俳優がネリーとして振る舞っている。いみじくもその直前にはネリーとロックウッドが影法師のように重なりながら同じ動きをしたりもする。このように声と身体が重なり、そして入れ替わるものもあれば、イザベラとキャサリンがヒースクリフをめぐる言い争うシーンでは、両役をやっている俳優同士は言い争うかのような緊密な動きを舞台中央で見せるが、言い争う声そのものは外側にいる俳優同士がハンドマイクを通してお互いの想いのこもったセリフをぶつけ合う。つまり、声と身体が分離してい

13 座席の配置図同様、俳優の名前に関してはこちらを参照。[野外劇『嵐が丘』 -カンパニーデラシネラ \(derashinera.jp\)](http://www.derashinera.jp)

ることで場面に独特な緊迫感を生み出している。また、ヒースクリフは後述するがヒースクリフを演じている俳優はほぼ自分でそのセリフを発しない。もちろん、ヒースクリフのセリフはたくさんあるのだが、その声は本人ではなく別な者に託されているのである。その別な者とは片桐はいりであることが多いのだが、片桐はほかにも死ぬ間際のキャサリンの声にも入り込んでおり、それはいわば観客がそれぞれの俳優の内面に感情移入し、あたかも自分がそれを体験しているかの如くを演じているようにも見える<sup>14</sup>。

ほかにも、冒頭の場面でロックウッドが訪ねた屋敷の人々の関係を把握しきれず戸惑う場面での「義理の娘」というセリフはその場にいる全員が肉声で唱えるなど、声ひとつとっても伝える媒体の違いを含め、趣向が凝らされている。そういう意味では、先に引用した廣野のいう「多声的物語」を立体化したものであり、その多様性は文字のみで書かれた小説以上にリアルに立ち現れていたわけで、こうした声へのこだわりは今回の野外劇の特筆すべき点であったといえる。

### 3.2 窓

つぎに、今回の野外劇では窓越しに会話するという場面が複数回登場している。その窓は、俳優たちが1本の角材を持ち、複数人が集まることで窓枠を作り、そこからのぞき込む、あるいは乗り出す、といった演出が施されている。たとえば冒頭、ロックウッドがドアを叩いて中に入れてくれとけしかけると、片桐はその角材で作られた窓から身を乗り出して応対する<sup>15</sup>。このような角材を用いる場面はほかにも複数あり、特徴のひとつに数えてよい。また、キャサリンが死に瀕して幻覚のようなものを見る場面では、ベッドの上で寝間着姿でいるキャサリンのとなりに片桐も上がり込み、窓の向こうに「嵐が丘が見える！」と叫ぶシーンがある。前項で廣野が「『窓』がこの小説のなかで繰り返し描かれている」(145)と指摘している部分を引用したが、野外劇でもその窓の重要性は十分に反映されていた。

14 片桐はまた、冒頭でジョウゼフの役も兼ね、「来たところへけえんな」と言ったりもするが、これが誰のことなのかは原作を読んだことのある者にしかわからないだろう。

15 これもおそらくジョウゼフの役だろう。また、ドアを叩く効果音もかなり大きな音であった。



### 3.3 空間/場所/土地

空間に関しては、円形劇場の特徴を活かした劇、そして舞台設営であることは前述した。それに加え、池袋西口という場所、土地も活かされているのもさらなる特徴である。その最たる例は片桐はいりの存在で、片桐の役柄は元々の文学作品『嵐が丘』にはない。そもそも片桐は『嵐が丘』内のみ登場する存在として設定されているのではない。片桐扮するその風貌は路上生活者のようでもあり、開演10分前には歩行器を押しながら劇場の外側を一周し、その日の気分でアドリブ的に歌を歌い、場内外の観客を魅了する。それに対して観客から拍手も起きれば笑いも起き、ある種の前説的な要素を孕む。そうこうしているうちに俳優たちが舞台袖からそれとなく現れて場内に入り、マイムやダンスといった身体表現をしながら野外劇は開演する。片桐はこの野外劇そのものを観劇している観客のひとりを演じると同時に、この池袋西口という場で暮らす者の体でのセリフがあったり<sup>16</sup>、そこから突然物語の中に入り込みヒースクリフのセリフを担当しだしたりもする。つまり、片桐に付された役割というのは池袋という場と『嵐が丘』という物語の舞台とをつなぐ、あるいは両方を行き来できる、そんな不思議で自由自在な存在なのである<sup>17</sup>。

野外劇最終場面は原作同様ヒースクリフが死んだ後のエピソードで終わる。セリフ的にはキャシーの「そうね、明るくって、陽気と言ってもいいくらいーそう、普段と変わらないみたいなんだけど、ほーんのちょっと興奮してるのよ。粗々しくって嬉しそうなの！」(ブロンテ、385-386)が最後で、俳優らは退場、そこへ片桐が歩行器を押しながら登場しゆっくりとあたりを見回すように円形劇場を横断、その後中央にある噴水から水が吹き出し、片桐も外へと消え、閉幕となる。この最後の場面をどう捉えるかは観客ひとりひとりに委ねられているが<sup>18</sup>、嵐が丘の世界に迷い込んだ片桐がまた元の池袋という場所に戻って

16 ブルーシートをひいた地面に座り、「よっ、大統領！」と劇中の俳優たちに向かって叫んだりする。

17 この点に関しては執筆者が直接小野寺に尋ねて答えていただいたものと、小野寺が10月21日と22日に学生向けに話した内容を執筆者が記録、記憶していたものによる。

18 小野寺は学生たちとの対話において「あの場面/動きはどういう意味なのですか？」的な問いに対し、「君はどう思う？」と返し、その意味づけを正解のようなものとして聞きたいだろうか？といったような問いを発していた。つまりそれは、各々の解釈は各々のものであり、何某かの正解探し観劇の意味ではないという意図なのであろう。なお、小野寺は「最後は幸せを感じられるようなものにしたかった」という意図もあったという。

いくとも考えられ、それはあたかもひとときの夢から覚めた観客の心に吹く一抔の刹那の風のようにも感じられた。ここもまた、今回の池袋西口という場所/土地ならではの演出だったのではないだろうか。

その意味で原作にはない片桐に付された役柄を今一度考えてみるならば、観客側から見ると片桐は俳優であり、劇中の複数の人物の声を担うのと同時に『嵐が丘』という世界を外側から見る目でもある。そう考えると観劇している我々の目の代弁者を担っているとも言える。それは先の去り際の刹那的な感情にも現れているように、かつ先行研究でも確認したが、この物語そのものはロックウッドやネリーが語ったものでその出来事はあくまで彼らが伝え聞いたもの、をさらに伝え聞いているわけで、そうなる物語を聞く者と聞いた世界とはどこまでも別次元であると同時にその世界に入り込むことでその世界を追体験することになる。それはつまり、片桐を客観的に見ることがいつのまにか片桐が見た世界を追体験しているようにもなってくるのではないだろうか。よってこの野外劇『嵐が丘』はそんな文学作品『嵐が丘』が施した元々の複雑さを池袋西口という場所を切り口に立体的に立ち上げたのだと思えてくるのであり、そこに新たな作品解釈へのヒントと可能性を垣間見ることができるのである。

## おわりに

本稿はまず、野外劇『嵐が丘』の概要を説明し、円形劇場という環境での公演、池袋西口という場を踏まえた上での野外劇であったことを紹介した。次に、文学作品『嵐が丘』の論点を廣野由美子の『謎とき「嵐が丘」』を参照しながら先行研究としてまとめた。その上で、野外劇『嵐が丘』の特徴を、特に声、窓、空間を中心的視座に据えながら吟味した。これで明らかになったように、演出の小野寺は文学作品のエッセンスそのものは小野寺健記を基にしたセリフを用いて忠実に再現し、そこに池袋西口という場、またその場と『嵐が丘』の世界をつなぐものとしての役に片桐を置くことで場内外の観客と一体化した、まさに野外劇を創り上げることに成功したと言ってよい。文学作品、またその物語を、特有の世界観を保ったまま一都市の一空間と融合させるというのは実は稀有な試みであったのかもしれない。今回の野外劇『嵐が丘』が再上演されるかどうかはわからないが、2022年10月に池袋西口に立ち現れた『嵐が丘』は、観た者の胸の中で永遠の風に吹かれていることだろう。

参考文献

エミリ・ブロンテ著、『嵐が丘』、小野寺健訳、光文社古典新訳文庫、2010年。

廣野由美子、『謎解き「嵐が丘」』、松籟社、2015年。

東京芸術祭2022 直轄プログラム野外劇『嵐が丘』パンフレット

東京芸術祭2022 直轄プログラム野外劇『嵐が丘』フライヤー

