

ゼフィレリ版映画『ロミオとジュリエット』

逢見 明久

序

フランコ・ゼフィレリの映画『ロミオとジュリエット』（1968）は、DVDが普及する現在でも性別・世代を問わず世界各地で親しまれている*1。シェイクスピアの原作もまた数多くの言語に翻訳されて、世界各国で上演されている。ゼフィレリはその理由を原作に備わる言語を超えた物語性と考えて、ロンドンでの『ロミオとジュリエット』の舞台演出（1960）に光明を見いだした。ゼフィレリの『ロミオとジュリエット』の特色の一つはロミオとジュリエットの若さとされている*2。若さという点では、マキューシオやティボ

*1 *The Internet Movie Database*によると、11,853名の会員がゼフィレリの映画版『ロミオとジュリエット』を評価し、全体の27.9%が10点満点をつけ、16.5%が9点、22.2%が8点をつけている。つまり66.6%が8点以上をつけていることになる。また年齢層毎に評価の平均値を調べると、18歳以下は8.2点、18歳から29歳は7.8点、30歳から44歳が7.6点、45歳以上は8.2点となり、男女比では若干女性の方が高得点をつける傾向にある。（2010年3月24日12時現在）

*2 バズ・ラーマンの『ロミオ+ジュリエット』（1996）のレオナルド・デカプリオとクレア・デーンズが演じるロミオとジュリエットと比べても、ゼフィレリ版のレナード・ホワイティングとオリヴィア・ハッセーはあどけなさすら感じる。ジョージ・キューカー版（1936）の44歳のレズリー・ハワードと36歳のノーマ・シアラーと比べると格段の差で、より写実的で、原作の年齢設定に近いことがわかる。キューカー版のロミオとジュリエットの年齢が原作からかけ離れている点については、ロミオとジュリエットの役は高度な朗誦技術を要求されるためにベテラン俳優が演ずる慣習があったことを考慮に入れなければならない。

ルト、それにベンヴェリオも含まれる。これらの登場人物を思い悩む若者としてとらえているゼフィレリの映画『ロミオとジュリエット』は、まさに青年群像劇と呼べるだろう。

ゼフィレリの『ロミオとジュリエット』では、4人もの若者たちが死に追いやられることになる。なぜ4人は死ななければならなかったのか。ゼフィレリは、『ロミオとジュリエット』の舞台と映画を手がけることになった1960年代を、「若者たちが冷戦の脅威のあとで、愛と優しさに基づく新世界を築きあげた」時代と呼んでいる。ゼフィレリは、そうした時代の気風を感じ取り、愛の理想に燃える若き聖フランチェスコを主人公にした映画『ブラザー・サン・シスター・ムーン』(1973)を撮っている。映画『ロミオとジュリエット』における4人の若者の死と「愛と優しさに基づく新世界観」に関連性があるとすれば、それはどのような形で表れるのか。もし芸術作品に創造者の気質が表れるのなら、舞台や映画の演出を芸術家の創造と同列に扱えるのなら、ゼフィレリ版映画『ロミオとジュリエット』には他ならぬゼフィレリ的な気質が見いだせるはずである。本論はゼフィレリの映画『ロミオとジュリエット』の根底にある演出家ゼフィレリの世界観を考察するものである。

I. 舞台芸術家としての理念

ゼフィレリによる『ロミオとジュリエット』の舞台公演がロンドンで実現する経緯は、1959年末にさかのぼる。当時世界的オペラ演出家として認められていたゼフィレリはロンドンのロイヤル・オペラハウスで『カヴァレリア・ルスティカーナ』と『道化師』を二本立てで新演出を手がけていた(Zeffirelli 155)。オールドヴィック座総支配人マイケル・ベントールがこの舞台を気に入る、ゼフィレリに『ロミオとジュリエット』の演出を打診することになる(Zeffirelli 156)。しかしゼフィレリはこの申し出に幾分気後れしていた。ゼフィレリはイタリア語でさえ『ロミオとジュリエット』を演出した経験がなく、シェイクスピアのお膝元のロンドンでの舞台演出に、イタリア人の自分

が、シェイクスピアの庇護者たちを前にして、その冒すべからざる神聖な韻文を英語で再現することに疑問と恐れを抱いていたからである (Zeffirelli 156)。ベントールはゼフィレリと粘り強く交渉し、自身の構想を明かして、ついにゼフィレリの懸念を払拭する。ゼフィレリは当時のことを次のように述懐している。

Michael swept away my fears. He explained that what they wanted was simply what I'd done with *Cavalleria Rusticana*, to bring to the production the feel of Italy, not the Victorian interpretation that still dominated the English stages but something truly Mediterranean: not heavy carved furniture and velvet drapes, but sunlight on a fountain, wine and olives and garlic. New, different, real, young. Put like that it made some sense for me to do it and I agreed. (Zeffirelli 156-7)

ゼフィレリは『ロミオとジュリエット』の演出の構想を練る過程で、当時支配的だったヴィクトリア朝演劇の伝統に疑問を呈するようになる。一つにはシェイクスピアの不滅の韻文の朗誦法と、二つ目にロミオとジュリエットの配役が朗誦法の技術に熟達しているベテラン俳優に割り当てられる傾向である (Zeffirelli 162)。ゼフィレリは『ロミオとジュリエット』が世界各国で翻訳されてもなお親しまれていることに触れて、詩としての意義を超えた物語性に目を向け、テキストを大胆に刈り込み、ロミオとジュリエット役に当時新人の若いジョン・ストライドとジュディ・デンチを起用し、写実的な演出を試みている。

『ロミオとジュリエット』の舞台における写実主義は、これが最初ではない。1935年から'36年のジョン・ギールグッド演出によるロンドンのニューシアターでの公演で、ロミオとマキューシオ役をギールグッドとローレンス・オリヴィエが交代で演じ、好対照な両者の演技が評判となった。ギールグッド

ドは伝統的朗誦法を重んじたのに対して、オリヴィエは等身大の人間を演じることを心がけた。オリヴィエは当時のギールグッドとの共演を次のように振り返っている。

I've always thought that we were the reverses of the same coin, perhaps...the top half John, all spirituality, all beauty, all abstract things; and myself as all earth blood, humanity...when I was playing Romeo I was carrying a torch, I was trying to sell realism in Shakespeare. I believed in it with my whole soul and I believe that Johnny was not doing that enough. I thought he was paying attention—to the exclusion of the earth—to all music, all lyricism, and I was for the other side of the coin. I dived for that. (Hayman, *Gielgud*, 97)

ニューシアター公演の期間中、ゼフィレリはまだ12歳から13歳であり、またこの頃に渡英した事実はないので、この公演からの直接的影響は認められない。オリヴィエの存在を知るのは、1945年の映画『ヘンリー五世』であり、このとき演劇の道へ進むことを直感している(Zeffirelli 61)のは興味深い。オリヴィエは序詞役など様々な声を演じて、ゼフィレリの映画『ロミオとジュリエット』に協力し、これ以後もゼフィレリの手がけたテレビ・シリーズ映画『ナザレのイエス』に出演するなど、公私ともに親しい関係を築いている(Zeffirelli 257)。オリヴィエとゼフィレリが共有する演劇観は登場人物を等身大の生きた人間として描きだすことであり、それこそが二人の写実主義の本質であった。二人の演劇人が映画という媒体を好んでいることも、二人が芸術家として同じ意識を共有していることを暗示している。

ゼフィレリは舞台演出家として自身の演劇観とそのルーツを次のように語っている。

Theatre is not like a painting, which hangs on a wall and only has to be restored from time to time; theatre is still alive and depends on the people who work in it, who must have a culture broad enough to comprehend and reinterpret for their generation what the original author intended. I suppose that in some ways I am the last standard-bearer of a great craft and tradition which I inherited from people like Serafin and Visconti. If so, then I am proud of it. (Zeffirelli 341)

ゼフィレリは、作者の意図を同時代の人々に伝えるためには、もの珍しいだけの博物館の展示物のようにガラス越しの手の届かない標本ではなく、人々にとってより身近で手に触れることのできるほどの実在感を持った生きた舞台にしなければならないとの信念を持っている。「生きた舞台」とは、作者の思い描いた等身大の人々とその人々が住む世界を再現することが基本となり、作品世界と現代との共通点を炙り出してゆく舞台を指している。こうした写實的演出のアプローチは、世界的なオペラ演出家ルキーノ・ヴィスコンティから、オペラ音楽の伝統は指揮者テューリオ・セラフィンから受け継いでいる。ゼフィレリはオペラの伝統の最後の継承者を自負し、オペラ音楽という大いなる流れの一部になったことを誇りにしている。しかし連綿と続くオペラの伝統に帰属することの悦びの背景には、高慢な権威主義は微塵もない。前衛的な演出に野心を燃やすこともない。ゼフィレリは舞台芸術家として、一部の知識人のためにではなく、より幅広い層の人々のためにオペラを開放することを心がけている (Zeffirelli 341)。そのために舞台で機能しうる限りにおいて単純明快な解釈を心がけていると語っている (Zeffirelli 262)。

II. 映画版

(1) 序詞の場面

映画は朝靄の懐深く包まれたヴェローナの遠景から始まり、ロミオとジュリエットの出会いの主題曲とともに静かに導入される。優しい静かな調べに促されるように、有名な序詞の言葉が悲哀を帯びた声で穏やかに伝えられ背景に重なる。原作の序詞は14行からなるソネット形式だが、映画版では9行目以降は刈り込まれている。ソネットは規則的な脚韻を踏み、言葉の音楽性を強調する。9行目以降はソネット形式を維持するために必要であり、情報としては重複する内容と観客への呼びかけが含まれている。原作の序詞は音楽的要素と情報としての言葉の役割が調和して成り立っているといえる。ゼフィレリの映画版においては、伴奏曲により音楽的要素を確保し、ソネット形式の制約から言葉の役割を解放し、音楽と言葉の調和を図っている。また、序詞は刈り込まれた分だけ伝達内容が端的になり、自然な語りで効果的に観客に訴える力を得ている。

序詞に割り当てられた場面のシークエンスは、3段階に構成されている。最初にヴェローナの遠景、次に太陽の大写し、そして広場への移動である。ヴェローナが朝靄に包まれていることに関しては、ヴェローナはアディジェ川沿いに発展した城塞都市として考えれば、現地の気候風土を踏まえた写実主義的演出といえる。

ロミオとジュリエットの悲恋の舞台となるヴェローナ全体が朝靄に包まれている点においては、舞台の演出を踏襲したものであるが、写実主義的演出とは別の見方も可能である。序詞はすでに過ぎ去った事柄を伝えるという役割を持っている。つまり舞台は過去の再現であり、結果はすでに決定しており、結末は変えようがないという現実を観客に認識させる役割である。これにより悲劇的效果が得られる。悲劇において重要な要素は、いかに観客を作品世界に導き、ヒーローやヒロインに共感しやすい状況を準備するかにかか

っている。ローレンス・オリヴィエが声を演じる序詞は、観客にとっては匿名の人物であり、素性も知らない声の持ち主が語るロミオとジュリエットの悲劇の顛末は、声の持ち主がすでにこの世にいない二人の思い出として語る設定を暗示している。朝靄はおぼろげな記憶を象徴し、朝陽の大写しは記憶を再現して過去を整理しようと努める理性的意志を暗示している。やがてカメラは人影まばらな早朝のヴェローナの広場に移り、序詞の語りが終わる頃、ヴェローナの広場は様々な人々で賑わう色鮮やかな日曜日の市場に変容する。二つの朝の風景の間には、時間の隙間がある。これは何を意味しているのだろうか。

この二つの朝の風景を、時系列的に同じ一日の出来事としてとらえるか、陰鬱な雰囲気漂う朝とまばゆいほどの光に満ちた日曜の朝を別の日としてとらえるか、2通りの見方がある。後者の解釈なら、陰鬱な朝は現在を、光溢れる朝は過去としてとらえることが可能である。これは原作における序詞の役割とも共通している。映画版では、序詞にあたる機能は、フラッシュバックの手法を用いているとの見方もできる。

(2) 暴動に至るまでの経緯

1幕1場には両家の諍いが暴動に発展する経緯が描かれている。ゼフィレリは小競り合いの発端を演出する際に、周囲の市民の反応を巧みに盛り込んでいる。キャピュレットの従者がモンタギュー家の従者に因縁をつけて騒動を引き起こすくだりは原作にもあるが、ゼフィレリは市民の眼差しや態度を映像として提示することにより、モンタギュー家とキャピュレット家に対するヴェローナ市民の評価を暗示している。まず、キャピュレットの3人の従者たちの登場の仕方は、キャピュレット一族のヴェローナでの横暴ぶりを象徴している。3人が市場を訪れたのは、用を言いつかつてのことではなく、単なる暇つぶしである。ゼフィレリは3人を登場させるとき、グレゴリーの“The quarrel is between our masters and us their men.”(I.i.18-19)で始め

る。原作の1幕1場冒頭のサムソンとグレゴリーの会話に含まれる卑猥な表現は刈り込まれているが、一連のやり取りは二人の精神年齢の低さが強調されている部分でもある。ゼフィレリは刈り込んだ言葉を、次のように映像で補完している。ゼフィレリは、高笑いする3人の足許の映像から導入し、先頭を歩くサムソンが無益に犬を蹴り飛ばす様子をとらえる。これに対しぐさま非難の声があがるが、サムソンは反感を買っても意に介さないならず者として描かれている。3人が足許の映像から導入されているのは、他者に共感する思考力の欠如を暗示するものであり、また高笑いは思い上がりを表している。一方、モンタギュー家の従者たちは家のために買い物に訪れ、市場で働く市民に敬意を払い、市民からも尊敬されている。モンタギュー家の従者たちが礼儀を重んじるタイプだからこそ、キャピュレット家の従者たちの傍若無人ぶりが際立つ演出といえる。

キャピュレットの従者たちがモンタギューの従者に因縁をつけるとき、モンタギューの従者は一旦は挑発をかわして努めて穏便に事態を納めよとする。しかしキャピュレットの従者が執拗に追い回し、故意にモンタギューの年老いた従者を負傷させ、そのことが発端で小競り合いが始まってしまう。ゼフィレリは、一部始終を注視する様々な市民の様子を映像に織り込んでいる。両者の小競り合いは、圧倒的にキャピュレット側が劣勢になる。ゼフィレリの演出では、市民の大半はモンタギュー側に加勢するからである。このことから大多数の市民がキャピュレットの従者の横暴に反感を抱いている演出上の設定が読み取れる。

若きベンヴォリオが小競り合いの仲裁に入ったときに、加勢した市民が即座に耳を貸すのは、信用のあるモンタギュー家の人間の言葉だからとも考えられる。この場面において、ゼフィレリは、3幕1場でロミオがティボルトとマキューシオに呼びかける言葉 “The Prince hath forbid this bandying in Verona streets.” (III.i.86-87) をベンヴォリオに言わせる。領主の布告を訴えることも怒りに我を忘れた市民たちを思いとどまらせる要因となっている。ベンヴォリオの言葉として追加された部分は、両家の諍いはすでにヴェ

ローナの治安に悪影響を及ぼすほどの深刻な段階に至っていることを強調するものであるが、ベンヴォリオの模範的市民ぶりを印象づけ、それと好対照のティボルトの悪漢ぶりを印象づける。

ベンヴォリオの説得で一時は消えかけた火種が、ティボルト率いる一味の加勢により暴動へと発展し、街中に飛び火する様は、かつて内乱と戦争に分断された母国の惨状に悩んだゼフィレリの記憶が滲んでおり、社会秩序の脆さがリアルに描かれている。ベンヴォリオは憎悪に燃えるティボルトとともに目を合わせずに、仲裁の協力を求める。この演出は、憎悪に恐れをなすベンヴォリオの、半ば逃げ腰の心理を描いたものである。きれい事では憎悪を抑えることはできないことを、ベンヴォリオ自身承知している。ベンヴォリオの表情を通じて、ゼフィレリは憎悪が論理の通じない領域にあることを示している。

こうして日曜日の朝の市場に居合わせた人々は否応なしに混乱の渦に巻き込まれる。乳飲み子を抱えて逃げ惑う母親、店を荒らされる露天商など翻弄される人々が映し出され、平穏な生活を踏みにじる暴力の狂気性が強調される。領主エスカラスが馬で駆けつけるのは混乱の極みに達したときであるが、高らかなラッパと、地を踏みならず蹄の音が広場に響き渡るとき、キャピュレット一族は我に返り、一目散に教会の前階段に駆け寄る。強者に媚び、弱者を見下すキャピュレット一族の体質が露わになる場面である。

暴動が沈静化した街路では負傷者が横たわり手当を受けている。ゼフィレリは負傷した若者を看護するモンタギュー夫人の姿を観客に示す。モンタギュー夫妻の物腰は穏やかである。しかしかにモンタギュー家が名家であり、キャピュレットの挑発が事の発端であったにせよ、損害を受けた市民たちの目には、キャピュレットもモンタギューも同罪である。ゼフィレリ版では、いかなる争い事も無益さと愚かさがつきまとうことが強調されている。

(3) 二人の若者の死

3幕1場、ロミオはティボルト殺害後に「運命の慰み者」と自らの身の上を嘆く。『ロミオとジュリエット』が悲劇へ傾斜する直接のきっかけはロミオとジュリエットの恋愛ではなく、マキューシオとティボルトの死である。『ロミオとジュリエット』の悲劇としての本質は禍の連鎖にあり、いわば状況の悲劇なのである。二人の恋人のみならず、マキューシオとティボルトも状況の犠牲者といえる。しかしロミオとジュリエットの死とマキューシオとティボルトの死とは状況の性質は異なっている。前者は人智を越えた運命の悪戯だが、マキューシオとティボルトの死の場合は必ずしも運命は影響していない。マキューシオとティボルトはなぜ死ななければならないのか。ゼフィレリがそれぞれの死の状況をどのように描いているのか調べてみる。

まずマキューシオの死を考えてみる。マキューシオはティボルトの剣により受けた傷がもとで亡くなる。ゼフィレリ版の場合、マキューシオの死は事故として演出される。出だしではマキューシオとティボルトは互いに多少の反感を覚えていても、明確な憎悪もしくは殺意までには至っていないことがわかる。二人は悪ふざけの延長で決闘ごっこに興じているにすぎないからである。それではなぜ、決闘ごっこが本気になったのか。それは二人の決闘ごっこを娯楽として囃し立て、焚きつける周囲の声のためである。ことにティボルトの人物造形は青年特有の虚勢が顕著であり、周囲の目に敏感で体面を保つことに心を囚われている。マキューシオに道化にされ、周囲の笑いものにされたとき、怒りに我を忘れて、とっさに放った切っ先がマキューシオに致命傷を与えてしまうのだ。ゼフィレリはこのときマキューシオを傷つけた直後のティボルトの表情を大写しにして、その戸惑いを強調し、ティボルトのマキューシオへの殺意を否定する。これはティボルトの見栄と小心ゆえの悲劇との見方もできるだろうが、問題は周囲で決闘ごっこをおもしろ半分囃し立てた見物人の無責任さである。この場面はゼフィレリの映画版では以下のように脚色されている。

ROMEO Gentle Mercutio, put thy rapier up!

MERCUTIO Leave us!

BYSTANDER #1 Leave us. Away, you coward! Go hang thyself.

BYSTANDER #2 Cut his hair, Tybalt!

BYSTANDER #3 Make haste, Tybalt! We cannot wait all day.

BYSTANDER #4 Mother's baby's dropped his sword!

ROMEO Tybalt, no! Gentlemen, restrain! Mercutio, come!

[*Tybalt stabs Mercutio under Romeo's arm.*]

CAPULETS Be gone! Fly, Tybalt. Away!

次にティボルト殺害については、ロミオによる復讐心が殺害の動機との見方もできるだろう。しかし原作ではティボルトが再び戻ってきてロミオに闘いを挑んで返り討ちになる筋書きになっている。原作のティボルトの死は自業自得といわざるを得ない。ゼフィレリのティボルトは現場に引き返すことなく、あとを追ってきた怒れるロミオと対決することになる。ゼフィレリのロミオは丸腰で、このとき素手で殴りかかっている。この行為には明確な殺意を認めることはできない。ロミオは闇雲に拳を振り上げるが、明らかに暴力沙汰には不向きで、ティボルトに軽くあしらわれる。ロミオの劣勢は返り討ちが必定の展開である。にもかかわらず、結果としてティボルトがロミオに殺害されるのはなぜか。ティボルトは、ロミオが防御のためにとっさに出した剣をかわせず、自滅する。それはモンタギュー家とキャピュレット家の支持者たちが二人の武装を手伝い、危険な決闘へと駆り立てたからである。両家の支持者たちはロミオとティボルトの無様なもつれ合いに見かねて手を貸したつもりでいるのだろうが、しかし自分たちの敵意と憎悪をロミオとティボルトに背負わせて、決着がつくまで二人に切り結ばせたのだ。決闘とは直接の関係のない第三者たちの介入によって、ティボルトは命を落とし、ロミオは殺人罪に問われることになる。ゼフィレリはロミオもティボルトも周囲に翻弄された犠牲者として扱っている。マキューシオとティボルトの死の

連鎖は人災であり、周囲の思慮の欠如が悲劇の連鎖を引き起こしている。それは防ぐことができたはずであり、この二人の若者の死を防ぐことができたなら、運命の悪戯がロミオとジュリエットには及ぶことはなかった。誰一人死ぬことはなかったのだ。それだけにロミオとジュリエットの死が痛ましい。

(4) エスカラスの怒り

ロミオとジュリエットの死の痛ましさが極まるのは、二人が亡くなる瞬間ではない。ゼフィレリは5幕3場における二人の恋人の死に続く部分の大半を刈り込んでいる。原作では二人の死の直後にエスカラスや両家の関係者が物々しく入場するが、ゼフィレリは時間的な制約から解放されている映画の利点を活かし、5幕3場を時間的に2分割し、その後半を葬儀の場に仕立てている。

白んだ早朝の教会前の広場に喪服を纏った市民が集まるなか、ロミオとジュリエットの亡骸を運ぶ葬列が入場する。近衛兵たちの馬の嘶きと石畳を踏みしめるわずかな音が広場に響き渡り、その場の重い静寂が強調される。ロミオとジュリエットの亡骸は並んで教会の前階段へと運ばれる。モンタギュー一族とキャピュレット一族が共に並び若くして散った二人の合同葬儀を執り行う設定である。これはダ・ポルト以来、バンデッロ、そしてブルックを経由してシェイクスピアが踏襲した設定である。二人は自殺者なので密葬となる可能性もあったはずであるが、ヴェローナが合同葬儀という選択肢をとったのはなぜだろうか。ゼフィレリはこの疑問にたいする回答として、5幕3場後半の場面にエスカラスの9行の言葉のみ残してすべて刈り込んでいる。その演出のねらいの一つには、沈黙という言葉によって喪に服し悲しみに沈んだヴェローナの人々の心を表現することもあるだろう。沈黙のなかエスカラスは静かに語りかける。

Where be these enemies? Capulet, Montague,
 See what a scourge is laid upon your hate,
 That heaven finds means to kill your joys with love;
 And I, for winking at your discords, too,
 Have lost a brace of kinsmen. All are punished. (V.iii.291-5)

ゼフィレリのエスカラスはさらにこのあと“**All are punished.**”を繰り返す。最初の“**All are punished.**”は自身と両家に向けたものである。そして2度目は目を見開き、前に歩み出て、教会前に参集した喪服姿の市民に向けて力の限り叫ぶ。エスカラスの訴えは、悔恨ゆえの怒りに満ちている。カメラはこのとき、目を伏せて、うな垂れる市民たちの表情をとらえる。市民たちは黙して、エスカラスからの戒めを胸に刻む。カメラは息子と娘を喪いベールを纏った二人の母親をとらえ、喪失感を強調する。エスカラスは言葉を発したあとも、しばし憎しみの愚かさを論ずかのように人々を見つめ続ける。やがてエスカラスは人々の反省を見届けたかのように、そよ風の音すら聞こえる静寂のなか、衣擦れの音をさせて、無言で教会のなかへと向かう。エスカラスの呼びかけに応えるかのように、両家の葬列者は互いに悲しみを共有し、和解する。ラストシーンの伴奏曲のナレーションはヴェローナの人々の悲しみを代弁し、観客に他者への共感と認め合うことの大切さを呼びかけている。ロミオとジュリエットが密葬になるとすれば、二人を罪人と扱うときだろう。しかしそうはならなかったのは、エスカラスが二人の若い恋人の死をヴェローナに平和をもたらすための犠牲ととらえているからである。この考え方は、キリストの贖罪を連想させ、そして二人の復活も予感させる。二人の復活とは、語り継がれる物語の永遠性に託された愛と平和のへの祈りである。

(5) 調和の精神

キャピュレット夫妻とモンタギュー夫妻の家庭は対照的である。モンタギュー夫妻は連れ立つ場面が多く、所作や言葉に相互の信頼関係が読み取れ、夫婦仲睦まじい印象を受ける。一方キャピュレット夫妻はあまり良好な関係とはいえない。キャピュレットの視点で中庭を挟んでキャピュレット夫人を映し出すショットは、耳障りな不協和音を背景に伴い、物理的空間としての中庭に両者の心の隔たりとしての含みを持たせる。このようなキャピュレット夫妻の夫婦関係は、従者への教育にも影響している。一方モンタギュー夫妻の夫婦関係は、露天商に対する従者の礼儀正しさが物語っている。この演出にはゼフィレリの社会観が表れているようである。つまり社会秩序の基礎は個々の家庭の状態が様々な形で影響するという考え方である。もしキャピュレット夫妻が円満なら、キャピュレット家の従者たちが荒れることもなかったかもしれない。ゼフィレリは家庭円満は社会的に調和をもたらしようという可能性を提示しているのかもしれない。

ゼフィレリはキャピュレット夫妻の不和や、ティボルトのロミオに対する敵意など、仮面舞踏会の場面での不協和音を演出する。しかしそれは仮面舞踏会の調和の精神を強調するためである。ゼフィレリは仮面舞踏会でモレスカという輪舞^{*3}を盛り込んでいる。このダンスは笛の音に合わせて男女が鈴

*3 Adolph Casa は『ロミオとジュリエット』に関連のあると思われるイタリア由来の3作品を英訳で紹介している。Masuccio Salernitano (c.1410-c.1480)の作では、仮面舞踏会の言及はない。Luigi Da Porto(1485-1529)の作で初めて仮面舞踏会の言及があり、ロミオとジュリエットが踊るダンスを“Torch”あるいは“Capello”として紹介している。作品では踊り手たち全員で輪になって踊り、男女がパートナーを替えながら踊る様子が描かれている。Matteo Bandello (1485-1561)の作でも、仮面舞踏会の記述があり、ロミオとジュリエットが参加する踊りを“a torch-dance”や“a cap-dance”と紹介しており、Bandelloの作品に基づいたArthur Brookeの作では、“torche’s dance”(309)となっている。ZeffirelliがDa Portoを参考にした可能性はある。

を振りならし全体の調和を保ちながら輪を描くように踊るもので、パートナーとなる男女が互いの息づかいを感じ取りながらダンスという共同作業を成し遂げる。この輪舞には全体の調和を重んじながら、個人を尊重する理想の世界観が見いだせる。ダンスは共感心理の賜物であり、敵も味方もない平和な世界観を表現しているのだ。輪舞の円のイメージは、ダンスフロアの意匠にも見られ、ゼフィレリ版の代名詞ともいえるニノ・ロータ作曲の主題歌の場面では、ひとりの若者が床の円模様の中央で歌い、その周りに人々が集い美しい歌に魅了される。主題歌は若い恋の空騒ぎと青春の儂さをテーマにし、愛を抱いて生きることの大切さを訴える。いつの世も人は潜在的に美しいものや、愛を求めている。ゼフィレリの演出する仮面舞踏会は、敵も味方もなく、すべてを許容し、共に手を携えて生きることの大切さを円のイメージによって強調している。

結び. ゼフィレリのイタリアン・カトリズム

ゼフィレリは映画『ブラザー・サン・シスター・ムーン』（1973）で聖フランチェスコの半生を描いたが、自伝においてフランチェスコを、神を暗くとらえる中世的世界観を否定し、田園へと歩み出て自然界のなかに神の摂理を見いだした最初の聖人と讃え、賛美歌をラテン語ではなく母国語のイタリア語で書いて母親から受け継いだプロバンスの民謡（恋の戯れの歌）として歌った点を評価している。神を庶民の身近な存在としたフランチェスコへの共感、ゼフィレリの芸術家としての出発点と共通している。否、価値観の共有を認めたからこそ、フランチェスコを映画の題材に選んだのである。映画『ロミオとジュリエット』の根底にも、ゼフィレリが信じる愛と優しさに基づいた世界観があるのは驚くに値しない。

ゼフィレリは自伝において、トスカーナ地方にある農村ボルゼリ在住の乳母エルシリアとの親交を懐かしんでいる。ゼフィレリは不義の子としてフィレンツェに生まれ、親の名前を名乗れない日陰者として生きなければならな

かった。ゼフィレリは生まれてまもなくフィレンツェから 70 キロ離れたボルゼリの乳母エルシリアに預けられ、2歳まで育てられた。そうした縁もあり、ゼフィレリはエルシリアが亡くなるまでボルゼリで夏を過ごすことになった。ゼフィレリは自伝で 12 歳まで続いたボルゼリでの夏の思い出に触れ、ルネッサンス時代以前から変わらない自然と共に生きる素朴な農民の生活様式に思いをはせ、それを「イタリアン・カトリシズム」(Zeffirelli 255-6)と呼んで心の支えとしている。ゼフィレリは、裸足から伝わる大地の感覚や、一日の時の移ろいと共に様々に表情を変える生活の匂いに触れ、五感を通じて生を実感する術を得た。裕福とはいえないまでも、自然と調和し、その恵みを神の恩寵として感謝しながら生きる村人の姿こそ、ゼフィレリのいうイタリアン・カトリシズムの神髄である。こうした村人の姿は、『ロミオとジュリエット』の庶民の姿に投影されている。1幕1場にあたる教会広場の露天市場の場面で、ゼフィレリは小競り合いを起こすサムソンとグレゴリーの前景に色鮮やかな採れたての野菜を大きな比率で提示する。これは露天商の視点である。露天商はヴェローナ近隣の農民と考えられる。映画の冒頭で映し出される、荷車を牽いた人々がそれを暗示している。ロレンス神父は、初めてスクリーン上に現れるとき、野草を採集しており、その眼前には豊かなトスカーナの自然が広がっている。神父の背後にあるヴェローナの城壁は厳めしく、人間の所有欲と偏狭さの象徴となっている。これに対して、田園風景は城壁の存在によって自由と寛容さの象徴となっている。ゼフィレリのカトリシズムは、自然の営みに範を求める素朴でおおらかな庶民のカトリシズムで、寛容な許しと調和の精神はここから生まれ、愛と平和な世界への希求として表れている。ゼフィレリは自伝において自身の宗教観を説明している。

Sometimes, when I tell English friends about my religious feelings, they comment ironically on my life-style and make it clear that they think I must be at best a hypocrite and must somehow adjust the teachings of the Church to my liking. But this is not the case. My

private life is what it is, but my religious convictions are unwavering. I believe totally in the teachings of the Church and this means admitting that my way of life is sinful. The Protestant with his conviction that there is nothing between himself and God would find such a situation intolerable and would therefore be forced either to renounce his worldly needs or his Creator. But Catholics believe they have the Church to intercede for them and that the Church, being both Divine and Human, will be forgiving. We Latins have always been able to accommodate the rigours of belief with the needs of the body without forgoing one or the other, and I see no reason for the Church to bend to the easy solution of changing its age-old morality to suit the promiscuity of our day. We can draw comfort from the belief that the sins of the flesh are not mortal sins unless accompanied by violence or corruption. Of course, it helps being Florentine; we were the people who reconciled the Humanism of the classical world with the faith of the Judeo-Christian tradition to create the spirit of the Renaissance. It's hard for other people to realize just how easily we Florentines live with that past in our hearts and minds because it surrounds us in a very real way. To most people, the Renaissance is a few paintings on a gallery wall; to us it is more than an environment - it's an entire culture, a way of life. (Zeffirelli 241-2)

ゼフィレリは芸術の都フィレンツェで生まれ、ミケランジェロやボティチエリリの作品を身近に感じ育った。世の中が様々な価値観に右往左往し、自分を見失っているときも、信仰や芸術の揺るぎない伝統に抱かれて、ゼフィレリ少年は心の平安と客観的な視点を授かった。ゼフィレリは少年時代に、ムッソリーニの全体主義的洗脳教育からの逃げ場所だったサン・マルコ修道

院で、ラ・ピラ教授からフラ・アンジェリコの受胎告知を通じて墮胎の恐ろしさを教えられた。ゼフィレリは受胎告知が神の魂が人間と一体化した瞬間であり、キリスト降誕の、生と死と復活の始まりであると述べているが、この考え方は「神＝生命のサイクル」という概念に通じている。それはいかなる個の命も太古より続く大いなる生命のサイクルを形づくっているという、時間的にも空間的にもスケールの大きい巨視的観点に基づいている。またキリストを人の子としてラ・ピラ教授から説明されたときに、キリストは人の子であるがゆえに人の弱さを理解し、許すとの考えに至ったと述べている。かかる考え方はボルゼリでの夏の経験と融合し、ゼフィレリの愛と平和の精神の核を形づくっている。

ゼフィレリ『ロミオとジュリエット』に鏤められたの円のイメージは、愛と平和の精神の象徴であり、大いなる生命のサイクルの象徴でもある。『ロミオとジュリエット』は教会の広場で始まり、広場で終わる。争いの場面ではその背後にある教会が構図の中心にあり存在感の方が大きく、人の憎しみと敵意の愚かさを説くかのような意図が読み取れる。マキューシオの死から始まりティボルトの死に至る負の連鎖も、教会の広場を起点にして始まり終わる。映画が早朝に始まり早朝に終わるという点にも生命のサイクルへの意識が表れている。物語の終わりは終わりではなく、始まりでもある。それは果てしなく続く生命の営みの象徴なのだ。だからこそゼフィレリの映画『ロミオとジュリエット』は美しい。

Text:

Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. Eds. Jill L. Levenson. Oxford: Oxford UP, 2000.

Works Cited:

- Brooke, Arthur. *Brooke's 'Romeus and Juliet': Being the Original of Shakespeare's 'Romeo and Juliet'*. J. J. Munro ed. London: Chatto, 1908. 23 March 2010
 <<http://www.archive.org/details/brookesromeusjul00broo>>.
- Caso, Adolph, ed. *Romeo and Juliet: Original Text of Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello, and William Shakespeare*. Boston: Dante University of American Press, 1992.
- Hayman, Ronald. *Gielgud*. London: Heinemann, 1971.
- Loehlin, James N., ed. *Shakespeare in Production: Romeo and Juliet*. Cambridge UP: Cambridge, 2002.
- "*Romeo and Juliet*." *The Internet Movie Database*. 25 March 2010
 <<http://www.imdb.com/title/tt0063518/ratings>>.
- Zeffirelli, Franco. *Zeffirelli: the Autobiography of Franco Zeffirelli*. New York: Weidenfeld, 1986.
- Zeffirelli, Franco, dir. *Romeo and Juliet*. Paramount, 1968. DVD. Paramount, 2006.