

# ロミオとジュリエット変容

すず き くにお  
鈴 木 国 男

## はじめに

『ロミオとジュリエット』は、シェイクスピア作品の中でもとりわけ人気の高いもののひとつであり、その上演、およびそれに関する研究・批評は膨大なものであろう。その中で、近年特に多くの観客と話題を集めているのが、ジェラルド・ブレスギルヴィック作のミュージカル『Roméo et Juliette』である。2001年1月にパリで初演。その後17ヶ国で上演されているという。日本でも、2010年7月に大阪の梅田芸術劇場メインホールにおいて、宝塚歌劇団星組により上演されたのを皮切りに、人気演目として定着し、2012年10月には、東京渋谷のシアター・オーブ開場記念公演の一環として、オリジナル・フランス版の引っ越し公演も実現した。本稿では、2011年1月宝塚大劇場における雪組公演を対象に、上演分析を試みる。<sup>(1)</sup>

## 【第一幕】

### 〔序〕

幕が上がると、薄紅色の衣装をまとった女役ダンサー「愛」がせり上がり踊り始める。序詞のナレーションが流れる中、背後から黒い衣装の男役ダンサー「死」が現われてデュエットとなる。「死」はフランス版においては白い衣装の女性ダンサーが演じ、「愛」は宝塚版のみに登場する。「愛」と「死」は、折々舞台上に現われては象徴的な意味合いを添え、時には舞台進行に関わっていく。

### 〔第1場 ヴェローナの広場〕

キャピュレット、モンタギュー両家の若者たちが登場し、「愛」「死」とともに踊る。シェイクスピアの原作においては、密度の高い出来事が次々と起こり、劇的な展開の末に幕切れに至るものの、実際に劇中に流れる時間は非常に短いことが夙に指摘されているが、こ

の上演においては、ミュージカルとしても音楽の比重がかなり高い構成になっている上、第一幕の終わりと第二幕の始まりが、同じ場面でつながれていることもあり、連続した、ほとんど一日の出来事のような作りになっている。屋外の場面においても、昼光を感じさせる照明は用いられず、本来は日曜の早朝であるはずのこの場面も、全体に暗い光の中で展開する。<sup>(2)</sup>

若者たちのダンスは葛藤を表現するものの、乱闘というまでには至らず、程なく大公が登場して、両家の確執について述べる。キャピュレット夫妻・モンタギュー夫妻が登場するのはその後であり、血なまぐさい乱闘の様子は表現されず、両家の当主とティボルト、ベンヴォーリオ、マキューシオらの紹介の後に、大公が戒めを残して去る。

〔第2場 ヴェローナ市街〕

一同が退場した後、上手にモンタギュー夫人とベンヴォーリオ・マキューシオ、下手にキャピュレット夫人とティボルトが立ち、それぞれに「憎しみ」を歌う。中央には「死」が位置する。この町に生まれた者は、幼少の頃から憎しみに捉われていることが強調されるが、実際には、大公とその兵士たち、ロレンス神父以外の登場人物はすべていずれかの家に関わる者たちであり、キャピュレットは赤、モンタギューは青の衣装で区別されている。従って、舞台上すなわちヴェローナの町は、赤か青かいずれかの人物群に色分けされ、それが交じり合う時は常に緊張をはらむ。つまり、かろうじて局外に立っている大公と神父（幾分モンタギュー寄りだが）以外は、中立のない二項対立の世界が、すなわちヴェローナに他ならない。そこにさらに「愛」と「死」という対立概念が介在するという、ある意味では単純な構成の舞台である。

しかしながら、「赤」「青」それぞれの陣営内部にも人間模様は存在し、とりわけ「赤」のキャピュレット家内部に、より複雑な事情がある。ここにはシェイクスピアの原作にはない要素も付け加えられており、それがこの作品を解釈する鍵ともなっている。この場で示されているその一端は、すなわち跡継ぎのない（ジュリエットもその夫となるべき男性もそれに擬せられていない）キャピュレット家を守護するのがティボルトの役割であり、そのために強く「憎しみ」を植え付けられ遅く成長した男性として描かれている。キャピュレット家を守るために戦う相手はモンタギューに他ならないのだから、ティボルトの存在意義はモンタギューを憎むことにある。こうした人物像の単純化が随所に見られることが、この作品の特徴のひとつであろう。

とはいえ、ティボルトが必ずしも一筋縄ではいかないような人物にも思われるのは、叔母すなわちキャピュレット夫人とのただならぬ関係が、すでにこの場でも示唆されていることにも表れていると見ることもできるだろう。その実、ティボルトの心を占めているのは実はジュリエットなのであり、ティボルトは娘に対する母性をほとんど感じさせない女

ざかりの叔母によって、心に憎しみを、肉体に欲望を植え付けられたロボットのような存在とも受け取れるのである。

〔第3場 キャピュレット家の内外〕

原作同様、息子を案ずるモンタギューの依頼を受けたベンヴォーリオの前にロミオが登場する(上手花道からのせり上がり)。一方、キャピュレット家のバルコニーにはジュリエットが姿を現わす。この場は互に関わりのない同時進行であり、中間で「愛」が踊る。ジュリエットは自ら16歳であることを明かし、ロミオの年齢は定かでないものの、やはり10代の少年と見るのが自然な風情である。やがて現われるベンヴォーリオの言葉を待つまでもなく、ロミオは恋に恋する若者であり、ジュリエットも同様である。登場の場面から、二人は離れた場所でそれぞれの心情を歌いながらも、見事なハーモニーのデュエットを聞かせるのである。「ヴェローナ中の娘を袖にしてきた」と言われ、自らも「何もしなくても女たちが追いかけてくる。遊びなら何人かと付き合った。」と言いながらも、結局「空しいだけ」と告白せずにはいられない。家柄や容姿は申し分ないながらも、まだ何も知らない初心な子供なのである。

多少の分別はあるベンヴォーリオや早熟なマキューシオなど、一族の仲間たちの中で、とりわけ愛されてはいるものの、実は背伸びして後を追いかけている最年少の坊や。シェイクスピアが描き大人の俳優が演じたロミオ、内向的ではあっても当時の名門の子弟にふさわしい感覚や振る舞いを身につけた青年としてのロミオとは異なるものの、むしろ日本人一般が漠然と「ロミオ」という人物に抱くイメージを、宝塚歌劇は素直に表現しているのではないだろうか。けがれない美しい若者、それにふさわしい乙女。彼らはやがて出会うことを知っていて、そして出会ってしまう。無意識のうちにそういう人物像を期待する我々は、その先入観ゆえに、原作に接すると時に裏切られたという故のない感想を抱き、宝塚的なロミオとジュリエット像を希求しているのではないだろうか。そうであれば、この舞台こそが我々にとって満点の答なのである。

〔第4場 キャピュレット家のホール〕

パリス伯爵が現われ、ジュリエットとの結婚を申し込む。パリスはかなり戯画化されていて、ヴェローナの町の争いに巻き込まれて命を落とす若者の一人であるという意味づけは失われている。事実、ロミオとの決闘もない。しかし、ここで大切なことは、パリスの言葉によって、原作では名門の金満家ながら貴族としては描かれていないキャピュレット家が、ここでは貴族であり当主がキャピュレット卿と呼ばれている(モンタギューも同様)一方で、代々の借金に苦しめられているという前提が明らかにされることである。すなわち、ジュリエットとパリスの結婚によってキャピュレットが得るものは、家格の上昇ではなく財政危機からの救済というより切実なものであり、ジュリエットを嫁として他家に片

付けて婿の財産によって借金を解消し、跡目はティボルトに継がせるというのがキャピュレット夫妻の目論見なのである。

そうならば、おとなしいロミオを当主に戴くことになるモンタギューに対して、かなり有利な体勢に持ち込むことができる、という説明までではないものの、原作にはない相当に現実的・打算的な動機の提示とみなすことができよう。現世における権力と享楽をあからさまに追及するキャピュレット卿と、愛情のない結婚に徹底して割り切った態度を示しつつ、結局は夫の戦略に同調するために、ティボルトに対しては男女の道の手ほどきをしつつ闘争心を植え付け、ジュリエットに対してはいささかの母性も示さず、やはり政略の道具として用いようとするキャピュレット夫人は、極めて現代的な「大人」の一典型と考えられるだろう。

これには当然ティボルトが反発を示す。それがジュリエットに対する恋情の素直な告白を呼ぶ。だがそれは「従妹との結婚は禁じられている」という条件がティボルト自身の口から明示されることによって絶対的に否定され、本人にも観客にも、その鬱屈が確認されるのである。折しも、ジュリエットの佇むバルコニーの隣から、キャピュレット夫人がティボルトに真紅の薔薇の花を一輪投げ落とす。むろん性的なメッセージであろう。だが、この場のティボルトがそれを受け入れるはずもなく、直ちに投げ返す。言うまでもなく、後に自室のバルコニーでジュリエットがロミオに渡し、結婚承諾の印として翌日乳母を通じてジュリエットに返される薔薇へ対照的な伏線である。夫人は何と投げ返された薔薇を、パリス伯爵からの贈り物の花束に混ぜてしまう。これがロミオに渡される薔薇ならば面白いのだが、それは深読みが過ぎるようで、純愛の薔薇はもっと淡い色合いのものが用いられることになる。

#### 〔第5場 ジュリエットの居室〕

母親と乳母による、いかにも大人の論理による政略結婚の勧めと、それに反発するジュリエット。これはありきたりの対立ということもできるが、生まれてこのかた16年間、親に逆らったことがないという素直な箱入り娘の唯一の願望が、愛する人と結婚することであり、パリスとの結婚のお膳立てのために仕組まれた舞踏会で、愛する人と出会うことを願うのも彼女の立場に立てば不自然なことではない。結果として、初めて会うパリスがその人であっても構わないのだし（つまりごく普通の見合い結婚である）、そんな出会いなどないと悟るのも一つの成長であろう。

だが、その出会いが「実現」してしまう。しばらく経てみれば、それはただの勘違いかも知れないし、ごく平凡な「出会い」として日常生活に結実していったかも知れない。しかし、誰もその結果を見届ける暇もないうちに展開し完結してしまうのが、シェイクスピアが描いたこの恋愛悲劇なのである。しかしミュージカル『ロミオとジュリエット』に

は、まだまだ現代的な伏線が仕込まれている。

〔第6場 ヴェローナ市街〕

ここでモンタギュー側の若者たちが「世界の王」を歌う。雲の上にいる世界の王たち、すなわち権力者＝大人は、実は自分たちを恐れている。自分たちの王は自分たちに他ならない。要するに世代間の闘争宣言である。今ここにはキャピュレット側の人間はいない。だから大人たちの利益のために強いられたい対立も憎しみも必要ない。軛を外された若者たちは、素直に自由を謳歌しようとする。大人の作った枠組みに反抗するのは、どの世界でも若者の特性であり、それがあってこそ成長もあり、健全な世代交代もある。だが、ヴェローナの若者たちを縛っている枠組みは、残酷な憎しみの連鎖である。ここに現代の世界に対する痛烈な皮肉を読み取ることはできないだろうか。無邪気に生を、そして愛を謳歌する彼らの背後に「死」が忍び寄る。大人たちのエゴイズムのために、彼らは自分自身の王であることも、やがて真のこの世の王になることも阻まれるのだ。

一時の「自由」を許された若者たちは、「冒険」へと足を踏み入れる。キャピュレットの仮面舞踏会に乗り込もうというのだ。それしきの「自由」すら「仮面」の下でしか許されない、という悲しみに彼らは気づいていない。観客もまた、この時点ではそれに気づかないかもしれない。「仮面」などという道具を用いて欲望を遂げようとするのは、様々なしがらみに捉われた、そして肉体の衰えを自覚した「大人」のやることであり、素顔素裸で行動して輝くのが若者であるはずなのに。

「そういう遊びはしない」というロミオこそ、若者の中でも唯一憎しみの連鎖から免れている存在であろう。モンタギューの跡取りであるがゆえに、かえって台風の目の中にあるようなものか、あるいは天与の性格の故か。それだけではない。やはり初心な優等生という面は否定できないだろう。それでも友達とは一緒にいたい。同じことをしたい。だからマキューシオが馬鹿なことをしないように「付き合う」のではなく「付き添う」などという優等生らしい野暮な言い訳をしながら、結局は行動を共にするのである。

だが、その直後、一人になったロミオは、「死」を背にして「僕は怖い」と歌うのである。なぜここでロミオは「死ぬのが怖い」などと口にするのであろう。存在の不安、やがて起こる悲劇の予感、そんな紋切り型の解釈は、なにやらそぐわない。そのように演出し、演じ、受け取るという定石に我々はつい嵌ってしまいがちであるが、ロミオに見えている「いつか来る終わり」とは、憎しみの連鎖に結局は絡めとられてしまう自分たちの未来、その拳句に、いつか親たちのように「世界の王」を気取って若者たちを使囃しながら、実は最も存在の不安に苛まれ、それを紛らわすために憎悪や欲望に身を委ねる「大人」になってしまうこと、若しくは、それ以前に友と別れ、最も拠り所とするものを失ってしまう、そのことに対する漠然とした不安なのではないか。憎しみにも刹那の自由にも身を委ねず、

「恋人」を探し求める純粹で敏感なロミオだけが感じることのできる真実であり、それ故の「怖さ」なのではないだろうか。

〔第7場 舞踏会〕

ここでは、赤も青もなく、全員の衣装が白一色である。仮面の下での匿名性・中立性の表現であろうか。全体の照明が暗くカラフルであるだけに、白いシルエットの群舞と、その中に散りばめられた人間模様は見応えがある。注目すべきは、ロミオとジュリエットの出会いが、偶然仮面を外して顔を合わせた時には起こらず、無理やり踊ろうとするパリスを引き離し、仮面を着けたままで対面する瞬間に、照明が落ち、向かい合った二人だけが浮かび上がり、中間に「愛」が立つという形で表現されることである。「マスクの下の瞳の輝き」と「マスクの奥の声の響き」だけで二人は身動きもできないほどの衝撃に打たれ、「天使の歌」を聞くのである。プラトニックといえばプラトニック。これこそ「神」が導く「愛の奇跡」。これを信ずる心を持たない人間は、決して宝塚歌劇を愛することはないであろう。従って、この先これを前提としない議論は、ことこの作品に関しては完全に無効である。

この成り行きを見て逆上したティボルトが、しかし宴果てた後ひとりで歌う「本当の俺じゃない」は哀切を極める。ロミオとジュリエットは確かに選ばれた者かもしれない。しかしティボルトもまた名門の優れた若者のはずである。選ばれなかった者が、大人たちに弄ばれ、自己否定に陥っていく。いや選ばれた者も、選ばれなかった者も、それぞれの形で自己実現を阻まれるのが、ヴェローナ、すなわち今日の世界なのである。「世界の王」というアイロニーが痛烈に響く。

〔第8場 バルコニー〕〔第9場 ロレンス神父の庵〕〔第10場 ヴェローナ街頭〕

選ばれた二人、そしてそれぞれの唯一の相談相手が、ほんのいつとき幸福の幻想を見る。この幻想に酔えない者も、また宝塚歌劇の観客とはいえないだろう。ところでこれは原作からしてそうなのであるが、聖職者であるロレンス神父に係累がないのは当然として、乳母もまた、夫とも子供とも死別した人間である。直接に血のつながりのない人間だけが、親身になって若者の将来を考えるとこのも、ヴェローナという町の歪みの象徴かもしれない。しかしまた、血縁でないだけに、どこか打算的で親としての本能に欠ける恨みなしとしない。生みの母ならその縁談が娘に真の幸せをもたらすかどうか、直感的にわかるものだというが。しかし、ここでは神父の持ついかがわしさ、乳母の滑稽さが（いずれも原作では計算された面白さだが）抑制されていることには率直な好感を感じる。

そして何より、乳母がジュリエットの幸せを願う歌は感動的である。思えば、ジュリエットに乳を与えたというからには、キャピュレット夫人とさして変わらぬ女ざかり。しかし、夫も子供も既に亡く、ジュリエットがこうして成人し妻となった後には、果たして身の置

き所があるかどうか定かではない。しかし今は、ジュリエットにとって母とも姉とも親友ともいえるコンフィダントにとっても、人生で最も幸せな短い時間であるはずだ。自らの来し方行く末も実は十分にわきまえた彼女は、この時ばかりは「よき大人」として二人を見守っている。そのことが十分に表現されない『ロミオとジュリエット』にはやはり不満が残る。その点で、この乳母は秀逸といってよいだろう。そして「エメ」の歌の中、神父、乳母、そして「愛」と「死」が見つめる中で、二人は神の名のもとに結婚の秘蹟を授けられる。

## 【第二幕】

第一幕における考察によって、宝塚版『ロミオとジュリエット』の特徴は、かなり明確になったと思われるので、後半は逐次的に場を追うのではなく、重要な要素について検討を加えていくことにする。

元になっているフランス版もそうなのだが、原作との最も大きな差異は、ロミオとジュリエットの結婚が、ヴェローナ中の人々に（パリスを除いて）たちどころに知れ渡ってしまうという点であろう。キャピュレット側の若者の一人が教会で目撃したということになっているが、婚礼の様子を覗き見したとは考えにくいので、おそらく仲睦まじく聖堂から出てきて神父から祝福を受けている様子などを状況証拠として判断されたものと思われる。いずれにしても二人の結婚は事実であり、ロミオもあえてそれを隠したり否定したりはしない。だが、「結婚」は原作においては実に重大な意味を持っていたはずである。<sup>(3)</sup>

シェイクスピアがこの作品を書いたのは、王妃と離婚するためにローマ教皇庁と決別し英国国教会を打ち建てたヘンリー8世の娘エリザベス1世の治世下であった。それでも、いやそれだけに、「結婚」の意味は作者にとっても観客にとっても明らかであり、取り立てた説明も要しなかったことだろう。ところが、現在でもカトリック人口が多数とされるフランスにおいて作られたミュージカルでは、いやそうである上に大革命の歴史を持ち、現職の大統領が、かつて大統領候補であった同志の夫人と離婚し、別な女性を公式なパートナーとしており、事実婚に対する法的な保護も手厚い現代のフランスであればというべきなのか、いずれにしても「結婚」に対する扱いは極めて現代的である。結婚制度に関してはフランスよりはるかに保守的ではあるが、キリスト教文化の影響が薄い日本人の観客にとっては、むしろことさらに問題意識を持たずに通過してしまう要素なのかもしれない。

だが、先にも述べたように、選ばれた主人公としてのロミオとジュリエット、そしてその二人と緊密であると同時に特殊な関係にある神父と乳母の二人だけが（神以外では）結婚について知っているという状態のまま二人が死に至ることには、やはり特別な意味がある。ロミオとジュリエットは、単に惹かれあい愛し合っているだけでなく、結婚という絆

によって結び付けられながら、それを公に認められることなく、そしてその最期に至るまであまりにもアイロニカルな行き違いに弄ばれつつ死んでいくことに悲劇性があり、純粋さがあるのだ。どんなに深い愛も、結婚という制度によって公にされることにより、客観的な視線にさらされることになり、当事者同士も客観的に互いを、そして自分を意識せざるを得なくなる。そこから「生活」が生まれ、常に第三者との関わりを余儀なくされる。そのことによって愛は成熟し、あるいは破綻する。その暇すら与えられなかったのが、ロミオとジュリエットの悲劇の本質なのではないだろうか。

また、キリスト教的観点から見れば、神によって結ばれた男女は決して別れることはできず、重婚は大罪である。それ故、ロレンス神父は聖職者の特権によって二人を秘密裡に結婚させ、それを切り札として両家の和解という非現実的な離れ業を演じようとし、聖職者の責任においてそれを放棄することができず秘薬というこれまた魔術的な手段に手を染めざるを得なくなるのである。従って、神父が二人を裏切ることになるのは、ロミオにあてた手紙がアクシデントによって届かなかったという不可抗力によってではなく、逸早く墓所に駆けつけて二人を守護しなかった怠慢によるものとも考えることもできるだろう。パリスとの結婚を勧めた瞬間に、ジュリエットが汚らわしいものとして乳母を見放すのは言うまでもない。

結婚に対してあまりにも醒めた態度をあからさまにするキャピュレット夫人にしても、ジュリエットの為を思えばとはいえ軽率に重婚を勧める乳母にしても、我々は単に現代的でありきたりな「大人の」態度と受け止め、「純粋」なジュリエットを追い詰める要素としてのみ考えがちであるが、それではジュリエットが「子供」であることを裏付けるに過ぎない。そうではなくて、「夫」に対して忠実であろうとし、「神」に対する罪を恐れるジュリエットの「必死」の思いに心を向けるべきであろう。そこから目を背けさせる「現代化」に幻惑されると、ティボルトを弄ぶ「悪女」の魅力すら失った平凡なキャピュレット夫人しか残らなくなる。

ともあれ、フランス版（そして宝塚版）の『ロミオとジュリエット』においては、結婚の事実を暴かれたロミオは、他者の視線にさらされて「天使の歌」が聞こえなくなった普通の男になってしまう。そればかりではなく彼は「裏切者」となり、かつての予感通り友を失って孤立する。ここにもう一人、心のジュリエットを失ってやはり孤立したティボルトが現われる。

後半における、もう一つの重大要素が、ロミオとティボルトの決闘の動機である。<sup>(4)</sup>常に剣を携え状況によっては命をかけて名譽を守る覚悟をどこかに持っている一人前の名門の男、という点ではロミオもティボルトも選ぶところはない、というのが原作の前提のはずである。それとは別の人物造形がなされているのが宝塚版である、ということは前半の



考察の通りである。従って、原作においては、ティボルトの戦う相手は終始一貫してロミオであり、たとえ行き違いの故であっても果し合いから逃れたロミオはティボルトにとって許すべからざる敵なのである。

ところが、ジュリエットと結婚し、しかもそれを公にできないロミオは、本当に男としての資格を失い、仲間を守ることすらできない。それどころか、自分が原因でマキューシオが命を落とすことになり、その結果、自分かティボルトかいずれかが死ななければならない状況を作ってしまう。この背後にも「結婚」の重大性が潜んでいる。軽々しく結婚を公にすることもできず、かといって男を捨てたままでもいられない、というところに抗うことのできない悲劇の歯車が巧みに仕組まれているのである。

一方、「夫婦」として現実世界を生きることになったミュージカルのロミオとジュリエットは、必然的にヴェローナに蔓延する憎悪の連鎖に巻き込まれる。大人たちによって植え付けられた憎悪に引きずられた両家の若者たちは、敵よりも、味方から出た「裏切者」に憤りを募らせる。そのやり場のない怒りは、「公認」の敵と出会った時に一気に噴出する。もはや歯止めをかける理由はない。相手に対する憎悪というよりは、自らに対する怒りに引きずられているようなものだからである。だからマキューシオとティボルトの死は、子供っぽい激情のもたらした、ほとんど物のはずみと言っていいような衝動殺人として描かれる。フランス版の構成は、原作の外形をほぼ忠実になぞりながら、要において大きな改変を加えることにより、原作のドラマツルギーを裏切っても「現代性」を追及するという点では一貫している。

しかし、その枠組をそのまま引き継いだ宝塚版は、そのことによって大きな矛盾を抱え込んでしまったということができないのではないだろうか。宝塚歌劇の主人公にも悪人や罪人は少なくない。だが、彼を悪とみなし罪をとがめるのは、あくまでも外的な要因であり、主人公の内面には揺るぎのない「美」がある。そしてそれは必ず「恋人」か「友」によって理解される。無理解な周囲こそが穢れであり、ヒーローの心映えは泥に咲く蓮の花のように誇り高い。

だから、いかなる理由があっても衝動に身を任せた犯罪はヒーローに似つかわしくない。後半ここまでの展開は、従って宝塚歌劇の場面としては処理しにくいことは明らかであるが、ドラマティックな内容をミュージカルという特性を生かして一気に見せているように思われる。ここで歌われる「僕は怖い」は、前半のそれとうまく対応し、矛盾に満ちた現代に生きる、それもその矛盾とは最も遠いところにいたはずの若者が、どこか周囲の歪からくる不安に苛まれ、結局その予感通り、歪を一身に引き受ける結果となったという表現としては秀逸ではあるが、宝塚歌劇とは別個の地平で創作されたものであることは否めない。

ここであらうじて宝塚歌劇の枠組を支えているのは、やはりジュリエットの首尾一貫性と勇気であろう。そして、衝動に駆られ暴力的な方向に流される若者たちの中で、ひとり理性を取り戻したベンヴォーリオの存在がある。「世界の王」たろうとすることは全くの幻想であり、大人たちの欺瞞の中で、犠牲になったのは若者ばかりであり、その憤りに駆られた彼らは、さらに破滅へと向けて走り続ける。それに気づいたベンヴォーリオが、やはり犠牲者の一人であり今は追放され狂乱の局外にいるロミオに、自らジュリエットの死を伝えようとするのは明確な意志であり、偶然ではなく友情が結果としてロミオを死に導いたとしても、ヒーローとしてのロミオをあるべき運命の軌道に立ち返らせたことは事実である。

「恋人」と「友」によって主人公の座に舞い戻る。これは宝塚歌劇としてはやはり異例の展開と言わざるを得ない。しかし、細い糸一本によって宝塚のドラマツルギーは繋ぎ止められたことになる。だからこそ、原作にもフランス版にもない、死して後のロミオとジュリエットの愛の成就と、「愛」と「死」の合体によるモニュメント化を見て、観客はようやくカタルシスに至るのである。

#### 註

- (1) 作品分析には、雪組公演『ロミオとジュリエット』DVD（2011年1月14日 宝塚大劇場にて収録 宝塚クリエイティブアーツ TCAD-315）を用いた。また、原作の解釈については、河合祥一郎『ロミオとジュリエット』恋に落ちる演劇術（みすず書房 2005）を手引きとし、フランス版に関しては、渡辺芳敬『ロミオとジュリエット幻想』（早稲田大学教育学部学術研究—複合文化学編— 第59号 2011年2月 69-85頁）を参考にした。
- (2) 河合 前掲書 14頁
- (3) 同 103頁
- (4) 同 94-101頁