

「狂乱の場」：オペラにおける精神疾患の表現

松本 直美*

Key Words 【キーワード】 オペラ (opera), 狂乱の場 (mad scene), ランメルムーアのルチア (Lucia di Lammermoor), オスペダーレ (ospedale), 定型主題 (topos)

抄録：オペラにおいて「狂気」が表現された例としてドニゼッティの《ランメルムーアのルチア》など19世紀半ばに制作された作品が著名である。しかし、実際は、「狂気」はオペラがその創世期から擁していた定型主題であった。本稿は17世紀から19世紀までの、特にイタリアのオペラにおいて狂気の表現がどのように発展してきたか、そしてそれが精神疾患に対する当時の社会的文化的見解にどのように結びついているかを歴史的に追うものである。その中で、「オペラにおける狂乱」の定義づけの問題点に迫り、ルチアの例をはじめとした「オペラで狂乱する登場人物＝女性」という単純化された図式について注意を喚起する。

はじめに

「彼女は簡素な白い衣裳に身を包み、髪を振り乱している。蒼白な顔が彼女を生者ではなく幽霊であるかのように見せている。表情を失った眼差し、痙攣するような動き、邪悪な笑み、全てが彼女は正気を失っただけでなく瀕死の状態にあることを示している。」²⁾ (図1参照)。

これはドニゼッティ作曲のオペラ《ランメルムーアのルチア》(1835年)^{注1)}中のルチアの「狂乱の場」について、台本作者カンマラーノが与えたト書きである。恋人との仲を引き裂かれ、政略結婚を強いられたルチアは婚礼の夜に正気

を失い、花婿を殺害して血に染まった姿で舞台に現れ、超絶技巧を駆使した「狂乱の場」を歌う。私たちが「オペラでの精神疾患の表現」と聞いて脳裏に浮かべるのはまさにこういったイメージだろう。ルチアをはじめとし、狂乱を題材にしたオペラは特に19世紀に流行したと通常考えられている。表1に19世紀イタリア、フランスの「狂乱オペラ」をまとめてみたが、興味深いことにこれらの作品で狂気に陥るのは全て女性登場人物である。しかし、狂乱オペラいうものは本当に19世紀の産物なのだろうか？また、オペラで正気を失うのは女性だけののだろうか？本稿ではまずこの二つの疑問に解答しながら、オペラにおいて狂気がどのように表現されて来たかを特にイタリアの作品を例として歴史的に

注1) 本稿で示す作品の年代は断りがない限り、初演年を指す。

表1 ○

作曲者	作品名	初演年	狂乱する登場人物
ベッリーニ	海賊	1827	イモジェン♀
ドニゼッティ	アンナ・ボレーナ (アン・ブーリン)	1830	アンナ♀
ドニゼッティ	ラメルムーアのルチア	1835	ルチア♀
ベッリーニ	ピューリタン	1835	エルヴィラ
ドニゼッティ	マリア・パディッラ	1841	マリア♀
ドニゼッティ	シャモニーのリンダ	1842	リンダ♀
ヴェルディ	マクベス	1847	マクベス夫人♀
マイヤベーア	ディノラー	1859	ディノラー♀
トーマ	ハムレット	1868	オフィーリア♀



図1 「ルチア」狂乱の場を演じるジェニー・リンド(1820-1887)。© Victoria and Albert Museum, London

追っていきたい。

● 狂乱のオペラとその「伝統」

端的にいうとオペラにおける「狂乱」は19世紀に突然流行したのではなく、オペラがその創世期から擁していた定型主題の一つであった。17世紀イタリアに限ってもモンテヴェルディ作曲《狂気を偽ったリコロリ》(1627年)、P・A・ヅィアーニ作曲《ロードペトとダミラの運命》(1657年)、A・スカララッティ作曲《狂乱のデイドーネ》(1695年)など、50本程にも上る狂乱

を主題にしたオペラが制作されている。そしてこれは「伝統」となって発展していく。

オペラにおける狂気の表現が「伝統」に大きく依存していることは、冒頭で紹介したルチアの例からも判る。彼女の狂気は視覚的には「白い衣裳, 乱れた髪」で表現されていたが、この手法はカンマラーノやドニゼッティの創作ではなく、おそらくシェークスピアの《ハムレット》に登場するオフィーリアに起源があると考えられるのだ。シェークスピアは狂ったオフィーリアは「リュートを抱き, 乱れた髪を肩にかけて」現れると表し⁵⁾, 衣裳の色までは指定していない。だが, 18世紀以降, オフィーリアは「白い衣裳, 乱れた髪」で舞台上に登場するようになる。この定型表現は1827年, パリでオフィーリアを演じたハリエット・スミスソン^{注2)}によって決定的となり(図2), それがルチアをはじめオペラで正気を失う女性像の原型となったのである。

先程, 17世紀だけで50本ほどの狂乱オペラが書かれたと述べたが, その75%程が男性登場人物が狂うケース, 女性が狂うのは残り25%程である。男性の方が頻度が高いのは, オペラという芸術がギリシャ演劇を復興するという理念の下に誕生したという背景を考えると当然かもしれない。ギリシャ悲劇では狂気は雄々しい戦

注2) 1800-1854。後にベルリオーズの最初の妻となったアイルランド出身の著名女優。



図2 オフィーリアを演じるハリエット・スミスソン。
© Victoria and Albert Museum, London

さの場面で発現することが多いからである。女性の狂気の描写が重要になるのは、後述するようにローマ時代まで待たねばならない。

以下、オペラにおける狂気の表現を、男性登場人物の場合と女性登場人物の場合に分けて考察していきたい。

● 男性登場人物の狂乱

先程ギリシャ悲劇について触れたが、この他にもオペラにおける男性登場人物の狂気の表現に強く影響を与えた文学がある。アリオストの叙事詩《狂えるオルランド》(初版1516年)である。これは、タッソの《エルサレム解放》(初版1581年)と並んでもっとも頻繁にオペラの原作となった作品で、《狂えるオルランド》から生まれたオペラは100本以上に上る。作品の中心は十字軍の戦士、オルランドが失恋したショックで正気を失うことにあるが、長大な作品中にはこれ以外の逸話も多数含まれており、100本を超える「オルランドオペラ」の中には周辺逸話を主題に変えたものも含まれている。

アリオストの原作ではオルランドの狂乱は暴力的なものとして描写されている。彼の錯乱は先ず、鎧と服を脱ぎ捨てて素裸になって徘徊す

るところから始まる。「素裸で徘徊する姿」は中世以来の狂乱の定型表現方法である。その後オルランドは羊飼いたちを理由なく殺戮し、既に死んでいる自分の馬と農夫のロバを交換しようとして止められたために農夫を切り殺すといった行為をするのだが、そういった残虐な場面はオペラには登場しない。というのはオペラが、ローマ時代の詩人ホラティウスの理論に則って、殺傷を舞台で見せることを禁忌としているからである。そのため、17世紀の「オルランドオペラ」ではオルランドの狂乱は喜劇的に描かれる。例えばボラローロ作曲のオペラ《愛と義務》(1696年)では錯乱したジェルナンドが舞台上で椅子を引きずり回す場面が出てくるが、これは《狂乱のオルランド》で農夫に出会う前のオルランドが死んだ馬を引きずっていることのパロディーであり、笑いを誘うものであろう。

このように狂気を喜劇的に描写することが普通だったため、当時のオペラ制作者たちは主役男性には不相当だと考えたらしく、狂気はもっぱら副次的な登場人物がコミックリリーフとして展開するものという形が定着した。1643年にカヴァッリ作曲の《エジスト》のタイトルロールに正気を失う場面があったときには、台本作者がわざわざ「批評家は狂乱は主役男性には不相当だと言うだろうが、これは私の判断ではなく某重要人物が無理強いしたためである」と言い訳している程である⁴⁾。

エジスト以外の正気を失う主役男性が登場するのは、狂気が悲劇的なものとして表現されるようになる17世紀後半以降ことである。例えばパリアルディのオペラ《狂乱のカリギュラ》(1672年)は悪名高いローマ皇帝カリギュラを主役とし、その錯乱をシリアスに、邪悪なものとして描いている。

狂気の描写が喜劇的なものから悲劇的なものへ変わったのは、一つには、17世紀後半にそれまで悲喜劇要素が混在していたオペラから喜劇的要素を取り除き、筋としてもっと辻褃の合うものにしようという文芸的な動きがあったこと

と関連している。その結果の一つとして、18世紀に書かれた「オランダオペラ」(D・スカラッチの《オランダ、狂気の嫉妬心》(1711年)、ヴィヴァルディの《狂乱のオランダ》(1727年)、ヘンデルの《オランダ》(1733年)など)は全てオランダを主演とし、その狂気を真摯に描いている。19世紀に入っても男性による真摯な狂乱の場の伝統は続き、例えばドニゼッティの《聖ドミンゴ島の狂人》(1833年)では妻の不貞に遭遇し正気を失うカルデニオが主演となっている。

17世紀半ば以降、歴史上の逸話を題材にしたオペラが増えたとき、政治的な理由から狂気を偽る男性キャラクターが登場するようになった。例えばM・A・ツィアーニ作曲の《ウリッセの偽りの狂気》(1696年)などである。彼らは狂気を装い、それに見合った症状を舞台上で展開するが、聴衆は彼らが「本当は正気を失っていない」ことを知っているのである。こういった「偽りの狂気」は劇作法上、例えばドニゼッティのオペラ《トルクァート・タッソ》(1833年)などにも通じるところがある。これは前述のルネッサンス詩人タッソの生涯を題材にしたオペラで、公爵の妹と恋に落ちたタッソは狂人のレッテルを貼られて幽閉される。登場人物はタッソの言動を全て疾患の症状だと見なすが、タッソ本人と聴衆は前述の「偽の狂気」の場合と同様、彼が本当は正気であることを知っている訳である。

● 女性登場人物の狂気

文学史上、女性の狂気を描いた最初の重要な例はローマ時代のウェルギリウスの《アエネーイス》中のダイドーだろう。恋人アエネーイスが去るのを嘆く余り正気を失い、薪の火に生きながら身を投じて自殺を遂げる女性である。このように、ギリシャ悲劇における男性たちが「神の怒りに触れて正気を失う」のに対して、ローマ文学の女性たちは「愛し過ぎたため」に正気を失う。こういったローマの女性たちを主人公に

した17世紀のオペラがある。モンテヴェルディの《アリアンナ》(1608年)、パーセルの《ダイドーとエネアス》(1688年?)、シャルパンティエの《メデー》(1693年)などだが、しかしこれらは彼女たちを精神疾患患者として表現していない。シャルパンティエのメデーは狂女というよりは魔女だし、アリアンナとダイドーは悲しみのどん底にいるものの精神の均衡を失ったとは言い難い。17世紀のオペラ中、ローマ時代の原作に忠実に、主人公が狂うのはパラヴィチーノの《狂乱のディドネ》(1686年)だけであろう。ここでのディドネは鏡に映った自分の姿をそうとは認識できず、別の人間だと思い込んで悲痛な対話を展開し、観る者、聴く者の涙を誘う。

だが、ローマ時代の女性たちと同様、オペラの舞台の女性たちが正気を失う場合(それが「本当」のものであっても「偽り」のものであっても)原因は常に恋愛のもつれである。女性の狂気も、17世紀半ばまでは喜劇的に表現され、同世紀後半に悲劇的へと転換していくのだが、男性の場合と違い、主演女性が笑いの対象になっても問題は無かったらしく、かなりの数の喜劇的に狂乱するヒロインが存在する。彼女らの狂乱の場の原型は16世紀に発展したイタリアの即興劇、コメディア・デル・アルテに見出すことが出来る。これはコメディアがオペラの創成と初期の発展に大きく影響を与えたため、ラッツィと呼ばれるコメディアの定型技法のいくつかがオペラに継承されている。その一つに物の名前を早口で羅列し、「カタログ」を口上するというものがある。狂気とは関係ないが、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》(1787年)の「カタログの歌」はこの最も著名な例だろう。17世紀にはこのカタログの技法が狂乱の場面で現れる。例えば、サクラーティのオペラ《偽の狂女》(1641年)では主演デイダミアが、その偽の狂乱の中でギリシャ神話に出てくる怪物や鳥の名前のカタログを口上する。

前述のようにこういった喜劇的な狂乱の表現は徐々に廃れ、代わって主流となる悲劇的な狂



図3 ウィリアム・ホガース、銅版画《放蕩一代記》より「ベドラム」シーン。© Victoria and Albert Museum, London

乱の場が、バイジェットの《愛に狂ったニーナ》(1789年)などを経てさらに発展し、ついには冒頭で論じた《ルチア》のような作品をもって19世紀に結実するのである。

● 社会の変化とオペラにおける美学的コンセプトの変遷

以上のように、オペラにおける狂気の描写は17世紀後半頃に美学的な転換を迎え、喜劇的なものから悲劇的なものに変化した。これは精神疾患というものに対する社会的な見解が変化し始めたことの一種の象徴とみることができる。ルネサンス期、ローマ、ジェノヴァ、ボローニャ、ナポリ、ヴェネツィアといった都市国家では「不治の病人のためのオスペダレ」と呼ばれる施設が存在していた。これらは元来、梅毒患者などを収容する施設であったが、徐々に、重度の皮膚病や精神疾患といった、治療が困難でかつ人に忌み嫌われる症状を持つ者をも収容するようになっていった。治療らしい治療も行わず、監禁した精神疾患患者を見世物のように一般に公開し、入場料の形で寄付を募ることもあったらしい³⁾。似通った施設、慣習はヨーロッパの他の大都市にもみられ、ロンドンのベツレヘム病院(通称ベドラム)は名高い。図3は18世紀の



図4 Musica Antica Rotherhitheによる《オスペダレ》のシーン。©Annika Derksen

ベドラムを風刺するホガースの銅版画である。こういった非人道的な当時の精神疾患治療を風刺したオペラがある。正に《オスペダレ》(1640年代?)と題されたこの作品は、様々な理由から正気を失った患者たちが医者診察を仰ぐものの医者の狙いは金儲けだけにあったという粗筋である^{注3)}。この作品は長く忘れられていたが近年、筆者の校訂譜に基づいてロンドンで復興上演された(図4)。興味深いことにこの作品では当時の精神疾患治療法の一部が垣間見られる。下剤による胃腸の洗浄、ひよこ豆による食餌療法、尿検査、さらには頭部の殴打などである。

18世紀後半以降、より人道的かつ効果的な治療方法が模索されるようになり、ヴィンチェンゾ・キアルージ(1759~1820)らがその課程で大きな貢献を果たした。その結果、オスペダレのような施設は徐々に姿を消すことになった。しかしながら、19世紀に入ってもオペラの世界では旧態依然の「患者を監禁し、見世物にする施設」を舞台にした作品が現れ続ける。ドニゼッティの《たくらみのための狂気》(1830年)、フィオラヴァンティの《パドヴァ研修から戻ったブルチネッラ》(1837年)、A・ペーリの《ベドラム訪問》(1839年)などである。つまり

注3) 作曲者不明。台本作者はローマ出身で最後には神聖ローマ帝国皇帝に仕えたA・アッパーティ(1667年没)である。

オペラ作品はそれが制作された時代を表す鏡であるだけでなく、すでに廃れてしまった過去の風習をトボスとして再現することができるのである。

オペラの人物描写の変遷は、人々が「自己」をいかに理解し、精神疾患をいかにそれと関連づけたかの反映でもあった。イタリア語では正気を失うことを *fuori di se* (自分自身から抜け出す) と表現するが、17世紀における狂気は、まさしく自己から抜け出して別の何者かになることだった。前述のパラヴィチーノの「ディドネ」が示すように、その時代の登場人物たちは狂乱の場においてそれまでの人物設定にはそぐわない(さらに筋とも無関係の)言動を繰り返す。しかし18世紀以降のオペラで主流となる狂気は、「心理学的に崩壊した自分自身」である。そしてこの、いわば断片化した自己の表現が聴衆の共感を呼び起こすのである。

● 音楽の役割

ここまで私たちは台本研究からオペラの狂気を論じてきた。オペラでは音楽が重要不可欠要素であるにもかかわらず、である。しかし、音楽からオペラの狂乱表現を検証するには大きな問題がある。一つには、初期のオペラは音楽が現存する例に限られるという事もあるのだが、より根源的に、純粋に音楽的な方法のみで狂乱という「逸脱」を表現すること自体に困難があるからなのである。「逸脱」は「規範」が成立して初めて可能になるものであるが、規範となるべき書法が未だ確立途上にある17世紀のオペラにおいて「逸脱」が表現しにくいということは理解に足りるところだろう。しかし、「規範」が既に完成しているはずの19世紀のオペラにおいても「狂乱の場」の音楽と、それ以外の音楽にこれという決定的な音楽的な相違がない。ルチアをはじめ19世紀の狂乱の場は、レチタティーヴォに始まり、ゆったりした速度の抒情的なアリア(カンタービレ)、他の登場人物たちとの短い絡みを経て、コロラトゥーラ装飾音を

駆使する早い速度のアリア(カバレッタ)で終息する。が、このレチタティーヴォ〜カンタービレ〜カバレッタという構成は当時の定型そのもので、つまり、「狂乱の場の音楽」に限定されるものではない。実際、音楽語法で逸脱を表現しようとした試みは、その時代ではまずみられることのない8分の5拍子を使用したヘンデルの《オルランド》の狂乱の場くらいではないだろうか。こういった例の希少さはもしかすると音楽のあり方そのものに起因しているのかもしれない。モーツァルトは父親への手紙の中で、オペラ《後宮からの逃走》(1782年)中のオスミンが激怒する場面に触れ「ここでオスミンは尋常でなく激怒しているが、音楽は音楽であることから逸脱してはいけない、音楽はどのような場合でも耳を汚すようなものであってはならない」と書いているのだが¹⁾、同様に「狂乱の場」においても「音楽は美しくなければならなかった」のではないだろうか。しかし、「狂乱の音楽」も「正気の音楽」と大差はないということは必ずしもマイナスではない。音楽を、狂気という人間の極限の表現として説得力あるものにならしめるのに、それを演唱する歌手が大きく貢献することが出来るということだからである。

● 結論にかえて

以上みて来たように、「狂気」はオペラがその歴史を通して培ってきた定型主題の一つであった。そしてそこでの狂気の「症状」は演劇、文学などオペラの創成と発展に影響を与えた分野に影響をうけつつ伝統として慣習として確立されて来た。つまり、オペラの狂気は写実主義に基づくものではなく、一見ナンセンスに見えるケースもある。例えばモーツァルトの《偽の女庭師》(1775年)は仲違いした恋人たちが唐突に正気を失って狂乱の場を展開し、それが収束するや仲直りしてハッピーエンドという脈絡を欠くものだが、オペラが培ってきた慣習のエッセンスのみを繋げたものと理解することが出来る。

そして、オペラの狂乱は決して女性に限るものではない。女性の狂気ばかりが取り沙汰されてきた原因の一つにはフロイトらのヒステリー理論が、ステレオタイプの拡散に一役買っていたことも考えられよう。オペラにおける狂気中、もしも性差があるとしたら、男性の狂気は一時的で、症状から回復した際には以前にも増して強いパーソナリティーを示す例が多いのに対して、狂気に陥る女性は常にやや不安定な心理状態を提示していることが多いという点だろうか。

オペラにおける狂気は、医学的に正確に症状を描写したものではない。しかし、力量のある歌手が的確な演奏解釈をするとき、私たちはそ

の登場人物の行為と心理に深く共感し、狂乱の場は強い説得力をもって私たちの心の琴線に触れるものとなり得るのである。

文献

- 1) Anderson E (Ed) : The Letters of Mozart and his family, 3rd edition. Macmillan, London, p769, 1988
- 2) Cammarano S : Lucia di Lammermoor. Esansia, Naples, p29, 1835
- 3) Catapano VD : Le reali case de' matti nel regno di Napoli. Liguori, Naples, p27, 1986
- 4) Faustini G : L'Egisto, favola drammatica musicale. P Miloco, Venice, p3, 1643
- 5) Shakespeare W : The Tragical Historie of Hamlet [Q1]. Trundell, London, p43, 1603

*

*

*