

アティスの眠り

オペラと「夢」について

荒木 善太

オルペウスは、愛するエウリュディケをとりもどすために冥界に降りてゆく。彼は、この目的を為し遂げるための手段、道具を1つだけもっている。音楽である。音楽は神を屈服させるものである。つまり音楽は死そのものに立ち向かうことができる。[...] 音楽は、聖なる「他者」への懇願に変わる。それはみずからの祈りと嘆きを直接「他者」へと向ける。そして最終的には、「他者」はそれを拒むことができない。「他者」はそれを聞き入れ、慈悲を示さなければならない。[...] 悲嘆が構造的に行き着く先は、ハッピー・エンディングである。音楽の力が上述したようなものであるならば、それは最終的に、みずからの求める慈悲を引き出し、愛を目覚めさせるものでなければならない¹。

「音楽が愛の糧であるならば」

16世紀末、古代の音楽劇の復元の試みとともに誕生した「オペラ」と呼ばれるジャンルと神話のオルペウスの物語の親和的な関係について述べながら、ムラデン・ドラーは「オペラの最初の200年間には、事実上、不幸なエンディングは存在しない²」と述べている。ドラーによれば、初期のオペラにおいて、神話に由来する悲劇の物語は、「天から降臨した神が慈悲を示し、死者を甦らせ、愛を不滅のものに変える³」といった形で、「リエート・フィーネ」となるように書きかえられる必要があったのであり、オペラの舞台では、たとえばシャルパンティエの『オルフェの冥府下り』（1686-87頃。台本作者不詳）のように、オルペウスが後ろを振り返って再びエウリュディケを失う周知のくだりは省略されるか、あるいはグルックの『オルフェオとエウリディーチェ』（1762）のように、慈悲深い神がエウリュディケを蘇生させる

¹ Mladen Dolar, « If music be the food of love », *Opera's Second Death*, New York / London, Routledge, 2002, pp. 8-16. (『オペラは二度死ぬ』, 青土社, 2003, pp. 27-39, (中山徹訳). ドラーの引用は原則としてこの訳によるが、文脈に照らして一部の表現を改めた)

² *Ibid.*, p. 16. (邦訳 p. 39)

³ *Ibid.* (同 p.40)

ことで、オルペウスが犯した過ちが埋め合わされることになる。オペラとは、端的に言えば、オルペウスの神話から、「愛する者の死」および（音楽あるいは愛の力による）「慈悲の獲得」という2つの要素を骨子として取り出した、「試練と救済」の物語として誕生したものだ。

オペラにおける「幸福な結末」は、それが構造的なものである点で、たとえばこのジャンルの成立より少し前の、ルネサンス期の叙事詩に見られる予期せぬ運命の好転——オペラの物語がしばしば原典として用いていた作者の1人であるタッソが「ペリペテイア」*peripeteia* と呼んだもの——を思わせるが⁴、音楽劇における物語の構造を、1つの時代の嗜好（ここでは16世紀後半の新プラトン主義）や、あるいは純然たる筋の展開の観点からのみ説明しようとするのは適切ではないだろう。冒頭に引いたドラーの所論は、いささか図式的なものであるとはいえ、オペラの物語の構造が、音楽そのものに内在する原理的な要素と不可分の関係にあることを示しているようにみえる。

ドラーが指摘するように、神話の冥府下りの物語とともに始まったオペラは、その後の2世紀の間に、モーツァルトの『魔笛』（1791）をはじめとする数多くの変奏を生んでいる（『魔笛』のタミーノは、堅琴をフルートに持ちかえた「もう1人のオルペウス」にほかならない）。17世紀半ば以降、ルイージ・ロッシの『オルフェオ』をはじめとするイタリア・オペラの導入を経て、「音楽悲劇」という独自のジャンルを生んだフランスにおいても事情は同じで、リュリとキノーの『カドミュスとエルミオーヌ』（1673）を嚆矢とする無数の作例に、オルペウスの物語とよく似た「試練と救済」の構造を認めることができる。カドミュスはもとより、愛する女性との叶わぬ恋に絶望して自害しようとする『ロラン』（1685）のメドールも、魔法の矢を手にして冬の王国という隠喩的な冥府に赴く『北風の神』（1763）のアバリスも、その意味ではオルペウスの末裔と言ってよい。リュリの最初のオペラとラモーの最後の音楽悲劇を隔てるほぼ1世紀の間、「音楽による悲劇」は、その呼称とは裏腹に、最終的な「救済」にいたる予定調和的な構造を一貫して反復していたのである。

⁴ たとえば「叙事詩に最もふさわしい結末は幸福な結末 *il fine felice* である」とするタッソの一節（『英雄詩に関する序説』（1594））を引きながら、メニエルは、叙事詩における神の役割について、「神は人間たちの行動に絶えず注意を払っているわけではないが、時として最後の瞬間に介入し、奇跡を起こすことで物語を大団円に導く」（Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, p. 434.）と述べている。

I. 夢の告知

リュリとキノーの4作目の「音楽悲劇」となる『アティス』（1676）は、たとえばパーセルの『ディドーとアイネイアース』（1688頃）などと並んで、初期のオペラが上に概観した構造を逸脱する比較的稀な作例の1つである。事実この物語では、主人公は錯乱の末に恋人を刺し殺し、自らも命を絶ってその姿を常緑の松の木に変える。2人の恋人が舞台の上で非業の死を遂げる『アティス』は、愛し合う者たちの試練に救済がもたらされないまま幕が下りるといふ点で、最初の「反オペラ」と言ってよいかもしれない。

第1幕、物語の冒頭で示されるアティスとサンガリッドの悲恋は、一見したところ、このジャンルの定型を踏襲するものであるようにみえる。すなわち2人は互いの心のうちを知らないまま密かに想いを寄せていたが、サンガリッドはフリギアの王セレスヌに嫁ぐ定めがあり、やがて互いの想いを知った2人は皮肉な運命を嘆く。『アティス』の第1幕が提示する2人の恋人の悲運は、それ自体としては初期のオペラにおける無数の類型の1つにすぎず、特段の予備知識なしに『アティス』の舞台に接した観客は、同じリュリとキノーによる『カドミュスとエルミオーヌ』の場合と同様、2人の恋人が与えられた試練を乗り越え、最後には救済がもたらされる物語を予想するだろう。実際、カドミュスとエルミオーヌが女神パラス（ミネルウァ）の助力を頼んだように、アティスとサンガリッドは、セレスヌと後者の結婚を免れるために女神シベール（キュベレ）の力にすがろうとする。だが、2つの音楽悲劇が相似的な展開を示すのはここまでである。『アティス』の第2幕、シベールは自らに仕える大祭司にアティスを選ぶ意図をセレスヌに伝え、セレスヌは友に与えられた栄誉を喜ぶが、シベールは腹心のメリスにアティスに恋い焦がれる胸の内を明かす（II-3）。情念の物語としての『アティス』が描くのは、人間に対する女神の恋なのであり、シベールの登場は、アティスとサンガリッドの悲恋が「リエート・フィーネ」にいたる道筋を事実上閉ざすことになる。

お決まりの「試練と救済」のパターンをなぞるようにみえた物語は、こうして、「オペラ」というジャンルにおける別種の論理の存在を明らかにする。物語の進行とともに、アティスとサンガリッドの恋は舞台の背景に追いやられるが、一方で女神シベールの人間への恋も成就することはない（アティスはシベールを愛していない）。愛の神は、ここではアティスにもシベールにも荷担しない。そもそも、このオペラでは愛の神は舞台に登場せず、物語の進行には直接介入しないが、アティスとシベールがともにその愛の対象を失

うのは、この2人が、愛の神が統べる「恋の掟」に従おうとしなかったからである（アティスは恋に無関心を装い、シベールにとって「愛の神の名は無縁のものと思われていた」⁵。）言いかえれば、初期のオペラでしばしば救済者としての役割を担う愛の神が、ここでは目に見えない存在のまま、復讐の神にその役割を変えていることになる。

キノーがこのオペラの下敷きにした神話の「アッティス」は、もともとは女神と美貌の少年の恋物語である。プリュギアの森に暮らすアッティスは見目麗しい姿で女神キュベレを虜にする。キュベレはアッティスを自分の神殿の番人にし、「いつまでも少年のままにいるように」命じるが、アッティスは森の精サガリディスと通じ、女神を裏切る。キュベレが森の木を切り刻んでサガリディスを殺すと、気の触れたアッティスは自ら去勢して女神を欺いた罪を悔いる（オウィディウス『祭暦』第4巻222-232）⁶。つまり、オウィディウスの原話では女神に愛された少年の背信の物語だったものを、キノーは話の順序を入れ替えてアッティスと森の精の悲恋を先に置き、女神の愛を一種の横恋慕に仕立てたことになる。『アティス』の物語が示す屈折した展開は、一方では「試練と救済」、他方では「背信と懲罰」という、ともに神話に由来する2つの類型を接ぎ木した結果生まれたものだった。

「キノーの音楽悲劇のなかでも最もラシーヌ的なもの⁷」とも評される『アティス』は、実際、物語の半ば過ぎまで、おおよそオペラらしくない展開を迎える。アティスは、愛する人を救うために黄泉の国に下るわけでもないし、カドミュスのように魔物と対決するわけでもない。このオペラが見かけ上の恋物語を離れ、ル・ブランのいう「不規則なもの⁸」——すなわちジャン・ルーセのいう「バロック⁹」——に向かって横滑りを始めるのは、第3幕の後半、アティスが眠りに落ち、夢の神によって女神の愛を告げられる場面からである（III-4）。

⁵ Philippe Quinault, *Atys*, édition critique avec introduction et notes par Stéphane Bassinet, Genève, Droz, 1992, p. 83. (以下 *Atys* と略)

⁶ Ovide, *Les Fastes*, texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling, Les Belles Lettres, t. II, 2011, p. 10.

⁷ Sylvain Cornic, *L'Enchanteur désenchanté, Quinault et la naissance de l'opéra français*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011, p. 215.

⁸ Antoine-Louis Le Brun, *Théâtre lyrique, avec une préface où l'on traite du Poème de l'Opéra. Et la Réponse à une Epître satyrique contre ce Spectacle*, Pierre Ribou, 1712, pp. 20-24

⁹ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, 1963, p. 234.

(モルペウス) : アティスよ、そなたを呼ぶ榮譽の声を聞くがよい。
シベールに愛される光榮を思うのだ。
幸いなるアティスよ、わが身の至福を愉ぶがよい¹⁰。

この夢による告知は、オウィディウスの原話には見あたらず、キノーがオペラ化に際して付け加えた要素らしい。奏楽に加え、歌唱と舞踊を用いるオペラはもともと夢の演出には適したジャンルであり——たとえば『アティス』では、「眠りの神」は歌い手であると同時に踊り手としても登場する——、リュリがこの場面に添えたスコアは同時代に数多くの模倣を生んでいるが¹¹、眠りと夢は、リュリとキノーの音楽悲劇における1つの定型として、このあと『ロラン』や『アルミード』（1686）でも物語の要所で用いられることになる。

この場合、5幕のオペラの中央に眠りの場が置かれていることには、おそらく作劇上の理由が存在する。リュリあるいはラモーの同時代人にとって、「オペラ」というジャンルを定義していたのは「真実らしさ」を超越した「驚異」の存在だったが——ラモーの音楽悲劇の台本の作者であり、『百科全書』の執筆者でもあったカウザックによれば、「驚異こそはフランス・オペラの根本をなすものである¹²」——、カトリーヌ・キンスレは、一般に音楽悲劇の物語が、舞台の上に現れる驚異のレベルによって前段と後段の2つの部分に分かれ、前者における「ささやかな驚異」と後者における「大いなる驚異」の間に明らかなコントラストが認められる点を指摘している¹³。すなわち音楽悲劇の作劇上の常套は、徐々に劇的緊張を増す漸進的な進行とコントラストの導入にあり、しばしば物語は最初の数幕の間（ささやかな驚異の出現を

¹⁰ *Atys*, p. 91.

¹¹ Piotr Kaminski, *Lully, Rameau et l'opéra baroque français*, Fayard, 2011, p.44.

¹² *Encyclopédie*, article « Enchantement ». Cité in J.-Ch. Laveaux, *Dictionnaire raisonné des difficultés grammaticales et littéraires de la langue française*, Ledentu, t. I, 1822, p. 432.

¹³ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 2006, pp. 231-232.

キンスレは、後段における本来の驚異の出現が、多くの場合、前段におけるささやかな驚異の失敗によって正当化されると述べている。たとえばジェルヴェの『メドゥサ』（1697）では、メドゥサは妖術によってペルセウスを籠絡しようとするが叶わず、ネプトゥヌスの介入を請うことで初めてペルセウスを手中にする（第4幕）。同様にラモーの『イポリットとアリシ』（1733）においても、後段の驚異（ネプトゥヌスによるテーセウスの解放）の発現には、テーセウス自身による企ての挫折を待たなければならない。キンスレによれば、後段における本来の驚異の出来は可能な限り先延ばしにされなければならないが、ローマ悲劇に遡るこの図式は、キノー以降、大方の音楽悲劇によって踏襲されるという。Ibid., p. 231.

除いて) 牧歌劇と大差ない進行を辿る(上述のように、『アティス』の最初の2幕には、ル・ブランやカユザックがオペラの本分とした「驚異」の要素がほとんど見あたらない)。

前段の終わりを示す類型の1つは不吉な神託や夢による告知である。神託や夢は、ここでは後段における驚異の発現を予告しつつ、物語を宙吊りの状態のまま維持する「中間的な場」をなすものであり、『アティス』では、こうした前段と後段をつなぐ中間項としての「夢」がさらに「幸いな夢」と「不吉な夢」に二分され¹⁴、前者から後者への転換が、物語を悲劇的な結末に向かって加速させていくのである。

「もしそなたが、変わらぬ愛でシベールを慕うのでなければ、その報いに、恐ろしい死を覚悟するがよい¹⁵」——女神への永遠の愛を迫る「不吉な夢」の登場とともに、アティスの夢はにわか悪夢の様相を呈し始める。アティスが思わず苦悶の叫びをあげ、眠りから覚めると、目の前にはシベールの姿があつて彼を驚かす(III-5)。

(シベール) : アティスよ、何も怖れることはありません。シベールがそばにいますのでから。

(アティス) : われにもあらず取り乱した姿をお見せしたことをお許してください。夢を見ていたのです...

(シベール) : どんな夢がそなたを驚かしたのです? 取り乱した訳を話してご覧なさい。

(アティス) : 夢は人を欺くものです。私は夢を信じません。眠りの中でわれわれが覚える喜びや苦痛は、目覚めとともにかき消える幻にすぎないのです。

(シベール) : そんなに夢を莫迦にするものではありません。愛の神がその声を借りることもあるのです。夢の言葉がしばしば人を欺くとしても、夢は時に真実を語ります。そなたが見た夢は私の命によって語ったのです。その言葉を信じなければなりません。

(アティス) : ああ、なんと¹⁶!

¹⁴ 『アティス』第3幕における「幸いな夢」と「不吉な夢」の交替は、対照的な2つの運命の提示という意味で、ラファエロの『騎士の夢』(1504頃)をはじめとする、伝統的な「夢と運命」の図像をオペラの舞台に移したものであるようにもみえる(ラファエロの『騎士の夢』では、画面の中央に描かれた月桂樹の下でローマの軍人スキピオと思われる若者が眠っている。画面は中央の木によって2つの部分に分けられ、右側の女性(ウェヌス)は花を、左側の女性(パラス)は書物と剣を差し出し、「快樂」と「美徳」のいずれかを選ぶよう若者に促している)。

¹⁵ *Alys*, p. 93.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 93-94.

夢から覚めたアティスは、空しい「幻」の名のもとに「夢」という非合理の世界を退ける。アティスによる夢の断罪は、たとえば初期フォンテヌブロー派の画家プリマティッチオの寓意画（『夜明けが夢を追ひ払う』（1544 頃））を想起させるが——プリマティッチオの絵では、有翼の男性の姿で表された「夢」の1人が「欺瞞」を意味する仮面を手にしている——、一方で、「眠りの中で人が覚える喜びや苦痛は、目覚めとともに姿を消す幻にすぎない」というアティスの言葉には、キノーの音楽悲劇の半世紀前に評判を取ったジャン・メレのパストラルの終幕で、アティスと同じように夢から覚めた主人公のモノローグが併しているようにもみえる（『アティス』第3幕でポーベートルが歌う眠りの導入部と同様、『シルヴィ』（1626）の王子フロレスタンは小川のせせらぎの音に誘われて眠りに落ちる）。

（フロレスタン）：おお、かくも好ましい嘘で私の五官を酔わせてくれた愛おしい幻よ、心地よい眠りよ
なぜお前はこの夢をもっと長く見させてくれないのか¹⁷

メレの主人公が見た夢はアティスのそれとは異なる「甘美な夢」とはいえ、夢が五官を欺く「幻」であり、心地よい「嘘」にはかならないという点では、フロレスタンの慨嘆もキノーの主人公の認識と変わらない。だが、メレのパストラルにおける夢 *songe* と虚妄 *mensonge* の結びつきが押韻上の常套にすぎないのに対し、アティスにとっての夢は、理性の一時的な弛緩がもたらした妄念にほかならず、眠りが生み出す「空しい幻影」は、覚醒（悟性の回帰）とともに否定されるものでなければならない¹⁸。アティスの眠りとは、従って「理性の眠り」なのであり、ゴヤの版画集『ロス・スエーニョス（夢）』（1799）の口絵の表題に倣って言えば、「理性の眠りは怪物を生む」のである（ゴヤの版画では、机に俯せになった画家の背後にフクロウやコウモリ、

¹⁷ Jean Mairet, *La Sylvie, tragi-comédie pastorale*, François Targa, 1630, p. 119.

¹⁸ この論理は、たとえばサントンジュの『キルク』（1694）第3幕におけるオデュッセウスの夢のような、『アティス』を模した同時代の作例においても踏襲されている。サントンジュの音楽悲劇では、眠りに落ちたオデュッセウスにポーベートルと「恐ろしい夢」が不吉な運命を告げる。目を覚ましたオデュッセウスはアティスと同様思わず神に助けを乞うが、すぐに我に帰り、夢という「虚ろな幻」に怯えた自分を恥じるのである。

「天よ、どうか我を救い給え／地獄の魔物どもが私の命を脅かす／いや、そうではない、これは虚ろな幻にすぎない／オデュッセウスともあろう者が、夢に怯えるとは！」 Louise-Geneviève de Saintonge, *Circé, tragédie en musique représentée par l'Académie royale de musique*, C. Ballard, 1694, p. 45.

ヤマネコといった夜の生き物たちが現れて画家を苛むが、フクロウのうちの1羽は、画家に対して制作を促すかのようにペンホルダーを差し出している)。

ちなみにゴヤの版画は、『アティス』の上演とほぼ同時期にボローニャで出版されていた、ジュゼッペ・マリーア・ミテッリの版画集『夢の中のアルファベート』(1683)の口絵を踏まえたものであることが知られている。雪山行二によれば、ミテッリの版画は、「眠りの神ヒュプノスの息子モルペウスが夢の中に現れて素描の技を伝授した」という画家自身による序文の一節が示すように、「芸術家の創作活動において夢や眠りが果たす役割」を主題にしたものであり、ゴヤの『ロス・スエーニョス』と軌を一にする、「理性を越えたもの」への憧憬が認められる¹⁹。夢を「理性の彼岸」への入口とみなす考え方は『アティス』の同時代にも確かに存在していたが、一方で夢に対するアティスの素っ気ない態度の裏には、「眠りの間、われわれの推論は目覚めている間ほど明証的なものでも完全なものでもない以上、[...]われわれの想念に含まれる真実は、夢の中よりも、目覚めているときに抱く想念において確実に見出されるに相違ない²⁰」とする、デカルトの認識が透けて見えるかもしれない。キノーが描く「反オペラ的な」主人公の姿は、時代の趨勢としての合理思想の戯画でもあったのである。

実際、『アティス』の物語は、狂気が理性を、無分別が分別を踏みにじる皮肉な結末とともに幕を閉じる。オペラの終幕、シベールによって地獄から呼び出された復讐の女神アレクトーは松明の焰を振りかざしてアティスを錯乱に陥れる。アティスはサンガリッドを魔物と見誤って刺し殺すが、シベールは、自身の復讐の仕上げとして、アティスに理性を返すことでその罪を悟らせるのである(V-4)（「アティスよ、そなたの罪を見るがよい。正気を取り戻し、自らの不幸を思い知るのだ」²¹）。

オペラとは結局、本質的に「非合理」に荷担するジャンルである。アティスがオペラにふさわしい主人公でいるのは、「夢」や「狂気」という非合理の領域をさまよっている限りのことにすぎないが、このオペラに登場する事実上ただ1つの「怪物」が錯乱したアティスの妄念の産物であり、舞台の上で視覚化されることがないのはおそらく偶然ではないだろう。『アティス』において、主人公は異形の魔物と戦うことはなかったが、そのかわりに、夢と錯乱の中で「自己」という名のもう1つの魔物と邂逅する。オペラという

¹⁹ 雪山行二、『ゴヤ、ロス・カプリチョス』、二玄社、2001、p. 94.

²⁰ René Descartes, *Discours de la méthode*, Eugène Belin, 1861, p. 37.

²¹ *Atys*, p. 119.

「驚異」の舞台は、その意味では『アティス』において、見出されつつあった「内なる他者」の物語とも重なり合うように見える。

II. 夢の逢瀬

芸術とは今日、神々が立ち去り、王たちが姿を消したあとに折良く登場した新たな宗教、あるいは信仰と言ってもよいだろう。われわれの時代の権力である金銭さえも、手強い好敵手の存在を認めざるをえない。銀行家たちは芸術家でありたいと願っているのだ。たとえ耳が聞こえず、目が見えなくても、あるいはどんな阿呆であっても、金持ちであれば誰もが、ピアノや絵のコレクション、蔵書を持ちたがっている²²。

『19世紀新パリ情景』(1834)

革命によって一旦は国王と神を葬った市民社会において、神の家が美術館(ルーヴル)に、言いかえれば信仰が芸術の崇拝に置きかえられたとすれば、かつての宮廷の役割を引き継いだのは、ルイ・ヴェロンのいう「ブルジョワジーのヴェルサイユ²³」としてのオペラ座である(ヴェロンは七月王制下の1831年から35年まで、パリのオペラ座の支配人の職にあった)。19世紀を通じてそのオペラ座の舞台を席卷したのは「グラン・トペラ」と呼ばれるジャンルだが、『ユダヤの娘』や『悪魔ロベール』の舞台が同時代に対置した夢の光景とは、ゴシックの伽藍が聳え、廃墟と化した修道院が佇むキリスト教中世の姿であり、旧体制の崩壊とともに、神々の物語もオペラの表舞台から姿を消すことになる。

とはいえ、ブルジョワの世紀のオペラにも、往時の音楽悲劇の後裔は存在する。神話は風刺の道具になるからである。オッフェンバックの喜歌劇において、神々の物語は検閲を逃れる口実だったばかりではなく、たとえば『地獄のオルフェ』(1858)では、随所で「冥府下り」にまつわる革命以前のオペラの定型が転用されている。『地獄のオルフェ』の主人公が「世間体」に

²² Félix Piat, *Nouveau tableaux de Paris au XIXe siècle* (1834), cité par Helena Shillony, « Révolutions esthétiques : le peintre et l'écrivain », *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, vol.17, 1990, p. 129.

²³ 「七月革命とはブルジョワジーの勝利にほかならない。勝利に酔うこの階級は君臨し、愉しむことに執心するだろう。オペラ座は彼らのヴェルサイユとなるだろう。彼らは大挙してそこに押し寄せ、亡命した貴族たちと宮廷の後釜に座るだろう」 Louis-Désiré Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. III, Librairie Nouvelle, 1856, p. 104.

引きずられてあの世に向かうのは、グルックの『オルフェオとエウリディーチェ』の主人公が愛の神に鼓舞されて冥界に赴いていたからであり、後者における慈悲深い導き手が、前者では厄介な旅の同伴者にその役割を変える。風刺の芸術としてのオペラ・ブッフとはアナロジーの芸術なのであり、ここでは音楽悲劇のお馴染みの趣向がその意味を変えて引用されるのである²⁴（ただし、神話とそのパロディとの相似的な関係は、実際には見かけほど単純なものとは限らない。たとえば伝統的な「冥府下り」の物語において、主人公を救済する役割を担っていたのは本来は芸術の神アポロンだが、『地獄のオルフェ』でユーリディスの愛人となるアリスト（アリストイオス）——冥界の王プルートが姿を変えたもの——はアポロンの息子だから、オルフェにとってこの妻の愛人は自らの分身に等しい。つまり『地獄のオルフェ』では、アポロンの庇護を受けるべき「2人のオルペウス」が、主人公とその恋敵として登場することになり、神話のパロディとしてのこの喜歌劇は、一方ではホフマンの『悪魔の美酒』（1816）のような、ドッペルゲンガーをめぐるロマン主義の文学とそれほど遠くない構造を備えていることになる）。

かつての音楽悲劇における「冥府下り」の物語を引き継いだのが『地獄のオルフェ』であるとすれば、1864年にヴァリエテ座で初演された『美しきエレヌ』では、ダンクールの『3人の従姉妹』（1700）やヴァトーの「雅な宴」の系譜に連なる「シテール島への巡礼」の物語の中で、神託や夢といった、往時のオペラの常套的な道具立てが利用されている。

喜歌劇『美しきエレヌ』は、よく知られた「パリスの審判」をめぐる後日談の1つである。トロイアの王子パリスは、女神ウェヌスが彼に約束した美女エレヌを手に入れるべく、羊飼いに身をやつしてスパルタに赴く。エレヌはパリスの求愛を拒むが、内心ではパリスに心惹かれている。オペラの第2幕、エレヌは千々に乱れる胸の内を神官カルカスに明かし、夢の中でパリスに逢わせてくれるように求める（II-8）。

（エレヌ）（ベッドに腰掛けて）：カルカス... […] ああ、なんて辛いことでしょう！ 先刻、あの方がいらしたのです。あの方は、そこに、今お前がいる、その場所に座っていたのです。私はあの方を冷淡にあしらいました。彼を

²⁴ 『地獄のオルフェ』をブッフ＝パリジアン劇場で観た当時の観客のうち、所々に挿入されたグルックの旋律に気づいた者は実際にはどのくらいいたのだろうか。『オルフェオとエウリディーチェ』のフランス語版は、ほぼ同時期にベルリオーズによって復元されていたが、リリック座における『オルフェとユーリディス』の再演（1859）は『地獄のオルフェ』の初演の翌年にあたる（ただし、ベルリオーズはこれ以前から、グルックのオペラの一部を自身の演奏会で取り上げていた）。

追い返したのです。ただ、心の中では... [...] 私に心やすらぐような夢を遣わすよう、神々に頼んでおくれ。 [...] ああ、せめて眠ることができたら。せめて夢の中であの人に会うことができたら...

(カルカス) : 王に？

(エレーヌ) : いいえ！

(カルカス) : ではほかの方に？

(エレーヌ) (目を伏せて) : そうですとも、夢でかまわないのです。私をあの方に会わせてくれる、夢だけで。私が避け、そして私が焦がれているあのパリスに！ 私にはその夢が必要なのです。カルカス、その夢を私に寄越すよう約束しておくれ。

(エレーヌはベッドの上に横になる)

(カルカス) : むずかしいご注文で。

(エレーヌ) : いいえ、そんなはずはありません。夢でよいのです、カルカス、夢だけでよいのです...²⁵

やがてエレーヌが眠りにつくくと、カーテンの陰から奴隷に姿を変えたパリスが現れ、カルカスは「これも運命だ」と呟いて立ち去る。パリスはエレーヌが微睡むベッドに近づき、愛する女性の傍らに跪く (II-10)。

(パリス) : (独白) 女神は約束を守った... 王妃と羊飼いは2人きりだ。彼女は私を愛しているだろうか？ この気位の高い王妃は、私を愛してくれるだろうか？ ここには私しかいない... 辺りは夜の闇に閉ざされ、メネラオスはクレタ島にいる。そして私にはウェヌスがついている²⁶。

目を覚ましたエレーヌは、パリスの姿に気づくが、自分が夢を見ているのだと思いこむ。パリスは最初事情を呑みこむことができない。

(エレーヌ) : パリスが私のそばに！

(パリス) : その通り、パリスです。

(エレーヌ) : これは夢に違いないわ...

(パリス) : (傍白) 何だって？

(エレーヌ) : そう、これは先ほどカルカスに頼んだ夢なんだわ...

(パリス) : (傍白) 夢？ そうか、もしこれが夢だということになるのなら...

(エレーヌは起き上がる。パリスは彼女の手を取り、

²⁵ *La Belle Hélène*, opéra bouffe en trois actes, par Henri Meilhac & Ludovic Halévy, musique de Jacques Offenbach, Michel Lévy Frères, 1869, pp.70-72.

²⁶ *Ibid.*, p. 73.

2人は舞台の前に歩み出る²⁷⁾

それが意図されたものかどうかは別として——リュリの音楽悲劇は1770年代には上演が途絶えており²⁸⁾、オッフェンバックの同時代人だったフェリクス・クレマンによれば、「一部の好事家を除き、今日リュリのオペラを知る者はいない²⁹⁾」——、この場面には、上に見た『アティス』第3幕の夢の場面とのある種のアナロジーを認めることができるだろう。どちらの場合も、夢は使者として「遣わされた」ものであり、眠りから覚めた人物が目にするのは、予め夢の中で告げられていた光景だからである。ただし、アティスの場合とは異なり、エレヌにとって夢の中身は自ら望んだものであり、何よりもエレヌの夢は偽りの夢にすぎない。彼女は実際には目覚めているにもかかわらず、自分が夢の中にいると思ひこんでいるのであって、物語の常套とは逆に、ここでは夢と思われたものが現実なのである。

『美しきエレヌ』第2幕のエレヌとパリスの二重唱（「そう、これは夢なのだから…」）は、従って、その見かけの印象の他愛なさとは裏腹に、皮肉な二面性を含んでいる（一方はそれが夢だと信じ、もう一方は夢ではないことを知っている）。

（エレヌ）：天が私に、この素敵なおの夢をくださったのだから、
この甘い愛の夢を
何という幸せ！ 何という喜び！
一筋の光が、私の眠りに慰めを与えてくれた
そう、これは夢なのです
（パリス）：夢なのです！
（エレヌ、パリス）：そう、これは夢なのです、甘い愛の夢！
夜の闇がこの夢に神秘の彩りを添える

²⁷⁾ *Ibid.*, p. 74.

²⁸⁾ 『アティス』の再演は1753年のフォンテヌブローを最後に、20世紀後半まで行われていない。Kaminski, *op.cit.*, p. 43.

²⁹⁾ Félix Clément, *Les Musiciens célèbres* (1868), cité par Cédric Segond-Genovesi, « De la scène à l'écran : Lully au temple de Mémoire », *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 488.

パリ音楽院演奏会協会の首席指揮者だったエドゥアール・デルデヴェスによってリュリの楽譜の校訂と復元が行われるのは1870年代に入ってからであり、デルデヴェスは1873年以降、演奏会協会の演目に度々『アルミード』や『アルセスト』の楽曲の一部を加えている。Jean-Claire Vançon, « Fa dièse ou fa bécarre ? Pour une histoire des usages de Lully en France au XIX^e siècle : les partitions d'Edme-Marie-Ernest Deldevez (1856-1885) », *Ibid.*, p. 392.

昼のことは忘れ、東の間の幸せを味わいましょう
これは夢、甘い愛の夢にすぎないのだから³⁰

「夢」を口実に、2人は昼間の現実には目を瞑って愛の逸楽に浸ろうとする。『美しきエレーヌ』の「偽りの夢」——エレーヌにとっての夢、パリスにとっての現実——は、19世紀後半のこの時代に、夢に対する見方に1つの変化が生じていたことを物語るものであるようにみえる。つまり、現実と夢の間に、言いかえれば理性と非理性、合理と不合理の間に、それまで考えられていたような明確な境界は存在しない、ということである。

精神分析や心理学の対象となる以前に、19世紀において、夢はまず「生理学」の領域に属していた。ユアールの『遊歩者の生理学』（1841）をはじめ、一連の「生理学もの」は世紀半ばには夥しい数の類作を生む流行のジャンルとなっていたが、「夢の生理学」もその1つのカテゴリーとして、ノディエの『夢の国』（1830）やミュッセとスタールの『何処でも、お気に召すままに』（1843）などの奇書を生んでいる。ノディエは『夢の国』で、夢の中の印象が目覚めた後も持続する経験を語っており、ネルヴァル以前に夢を「もう1つの生、別の能力³¹」とする考えを示していたが、『オーレリア』第1部第6節で語られる「夢の変容」はグランヴィルの画題でもあり、グランヴィルは『もう1つの世界』（1844）の挿画で、夢の中の恋人の姿が次々と変容する様を描いていた（「眠りの変容」）。こうした19世紀半ばにおける「夢の生理学」の広範な流行の中にあって、ネルヴァルの『オーレリア』（1855）の特徴をなすのは、「現実の生への夢の流出³²」という形で、夢と現実の相互浸透に光が当てられている点である。

『美しきエレーヌ』第2幕のエレーヌとパリスの二重唱では、舞台の上に、図らずもこの夢と現実の相互浸透が生じている。『オーレリア』と同様、ここではすべてが夢と現実との「二重の相」を帯びるが、この両義性は、おそらく意図したものである。オッフェンバックはすでに『地獄のオルフェ』でも、昼が夜に転じ、現実が夢の世界と重なり合う「曖昧な」場面を舞台に乗せているからである（第1幕の後半、ユーリディスが毒蛇に咬まれて命を落とすと、不意に暗闇が辺りを包んで帰宅したオルフェを面食らわせる（I-5）。

³⁰ *La Belle Hélène*, *op.cit.*, pp. 74-75.

³¹ Charles Nodier, *La Combe de l'homme mort : Polichinelle ; L'homme et la fourmi ; Le pays des rêves*, H. Gautier, « Nouvelle bibliothèque populaire », 1895, p. 323.

³² Gérard de Nerval, *Aurélia*, Le Divan, 1928, p. 15.

「3 時にレッスンを終えたばかりなのに、家に帰ったらもう真っ暗だ。まだ夕食も済んでいないのにもう夜食の時間とは！」³³⁾

『美しきエレーヌ』の物語が夢と現実の二重性から引き出そうとしている笑いは、しかしながら『地獄のオルフェ』のそれよりもはるかに教訓的なものである。第2幕の終わりで、エレーヌとパリスの「夢の逢瀬」は、エレーヌの夫メネラオスの不意の帰還によって「現実」へと引き戻される(Ⅱ-11)。夫の姿を見て、エレーヌは初めて自分が夢を見ていたのではなかったことに気づくが(「それでは、これは夢ではなかったのだわ！」³⁴⁾、1週間後、ナウプリアの浜辺に気晴らしに出かけたエレーヌは、彼女の「夢」をめぐるメネラオスの当てこすりに我慢がならない(Ⅲ-3-4)。

(メネラオス) : 「それでは、これは夢ではなかったのだわ！」—— いったいこれはどういう意味なのか、ぜひ教えていただきたいのだが。

(エレーヌ) : (苛々して) ああ！

(メネラオス) : 1週間前、そなたは私にそう言ったのだ。私はその意味がわからず、途方に暮れているというわけだ。

(エレーヌ) : 随分と根気のあることね。

(メネラオス) : いったい何が「夢ではなかった」のかね？

(エレーヌ) : 陛下、私は忘れるためにここに来たのです。海辺を散歩し、気晴らしをするために。それがどうでしょう、あなたのお顔を見ずには、一步も外に出ることすら叶わないとは！ [...] いいでしょう、そんなにお望みなら、お答えしますとも。

[クブレ]

本当に、私に罪はないのです。[...] なぜなら、あの方は素敵な方でした、王の中の王、あのスパルタの王子は。あの方はウェヌスが寄こされたのですよ。それでも私は拒んだのです... たかが夢のせいとそんなに口を叩きになるのなら、それが現実だとしたら何と仰有るおつもりです？

[...] 用心なさい。メネラオス殿。私が運命の仕上げをすることがないように。あなたは夢のために喚きたてた。それなら私は、現実にあなたを嘆かせてさしあげます！³⁵⁾

「夢を嘆く者は、いずれ現実を嘆くことになる」—— 『美しきエレーヌ』の物語がエレーヌの歌に託した教訓とは、夢と現実はずしも相容れないも

³³⁾ Jacques Offenbach, livret de Hector Crémieux, *Orphée aux enfers, opéra bouffon en 2 actes et 4 tableaux*, Michel Lévy Frères, 1858, p. 20.

³⁴⁾ *La Belle Hélène, op.cit.*, p. 77.

³⁵⁾ *Ibid.*, pp. 92-95.

のではなく、互いに相手の姿を映し出すこの2つの世界が、場合によっては相互にその場所を替えかねないということだった。

オッフェンバックの時代、ブッフ=パリジャン劇場やヴァリエテ座の隆盛は、そのままオペラ座の沈滞を意味していた。第二帝政期のパリにおいて、時代を映す鏡としての役割を担っていたのは、音楽アカデミーの正歌劇ではなくオペラ=ブッフの舞台である。17世紀の音楽悲劇が国王とその宮廷に、あるいは18世紀のオペラ=コミックが成立しつつあった市民社会に音楽による肖像を与えていたように、19世紀後半、オッフェンバックの喜歌劇は、現実と夢、昼と夜の境界を取り払い、表裏2つの世界を重ね合わせることで、「近代」という両義性の時代の肖像となったのである。