

ヘラクレスに象徴されるルイ14世¹

榎本 恵子

序論

ヴォルテールによって偉大なる世紀と命名された17世紀を統治した絶対君主、ルイ14世（1638－1715）は太陽王の異名を持っていた。

14歳の時に太陽神アポロンに扮して踊り、後に築くヴェルサイユ宮殿には、自身のシンボルであるアポロンのモチーフが至る所に見受けられる。宮殿から庭園を臨むと、中央にまっすぐ伸びた運河の先にはアポロンの戦車の泉水がある。東にある宮殿に向かう戦車に乗るアポロンの顔は昇る朝日に照らされ、沈む夕日でアポロン頭上には後光が差している。シャルル・ペローが晩年に、「ヴェルサイユのグロットの建設を御下命になったとき、陛下が紋章として地球を下にした太陽を『衆に適するにたれり』の銘句とともに採用され、ヴェルサイユの装飾物のほとんどが太陽神神話やアポロン神話からとられた²」と記しているように、ルイ14世は自らを太陽神としてプロデュースした。

しかし1643年から1715年まで73年在位した国王を象徴するイメージは太陽神に限らない。国王のイメージは国内向け、対外的と国を挙げての問題である。「当時のヨーロッパにおいて外交術はフランスの外交官によって完全に支配されていた³」ことを考えると周到に練られていたことが想像できる。また構造化された国家として伝説となった「ルイ14世」は現存する様々な文書、回想録から読み解こうとする

¹ 本研究は大妻女子大学戦略的個人研究費（S2919）の助成を受けたものである。

² Charles Perrault, *Mémoires*, éd. de P. Bonnefon, 1909, rééd., par Macula, Paris, 1993. 中島智章『図説 ヴェルサイユ宮殿 太陽王ルイ14世とブルボン王朝の建築遺産』河出河出書房新社、2008、p. 73参照。

³ イヴ＝マリー・ベルセ『真実のルイ14世 神話から歴史へ』阿河雄二郎他訳、昭和堂、2008、p. 118。

研究がなされている⁴。

本稿では、国王のイメージの「製作」からルイ14世のイメージの「製作」を整理し、アポロン以外のルイ14世の持つイメージとその意味を考察する。そして、ルイ14世の婚礼のために創作されたオペラ『恋するヘラクレス』*Ercole Amante* (1662) とルイ14世をジュピター⁵として創作されたヘラクレス⁶誕生物語『アンフィトリオン』*Amphitryon* (1668) から、ルイ14世のヘラクレスによって象徴されるイメージを浮き彫りにしたい。

I. 国王のイメージの製作

「国王のイメージは王国のイメージである⁷」とはクリスチアン・ビエの言葉であるが、国王のイメージはまさしくその王国が持つ意味、国家の概念のイメージである。それは国王の鏡でなければならない。

そのプロデュースの仕方は、主にメディアの力を使って為される⁸。国王を、親王族やそれぞれの領地に権力を持つ貴族たち、国民、及び対外的にイメージし、作り上げていくためにはまず視覚的イメージが必要である。それらは肖像画と彫像、そしてその流布版としての版画、タペストリー、メダル、絵画、記念碑やメダルなどに刻まれる銘句が挙げられる。またバリ入場祭などの式典の時などにその象徴は演出される。そこに提供される第一の役割は、国王を誉めたたえ称賛することである。象徴は雄弁な権力を持つ神々であり、英雄となる。そして理想の国王と国家を

⁴ イヴ＝マリー・ベルセ『真実のルイ14世』前掲書。中島智章『ヴェルサイユ宮殿 太陽王ルイ14世とブルボン王朝の建築遺産』前掲書。ピーター・パーク『ルイ14世 作られる太陽王』石井三記訳、名古屋大学出版社、2008。佐々木 真『ルイ14世期の戦争と芸術―生みだされる王権のイメージ』作品社、2016。林田伸一『ルイ14世とリシュリユー―絶対王政をつくった君主と宰相』山川出版社、2016。

⁵ フランス語ではジュピテルだが、本稿ではジュピターに統一する。

⁶ フランス語ではエルキュールだが、本稿ではヘラクレスと統一する。

⁷ Christian Biet, « Les monstres aux pieds d'Hercule. Ambiguïté et enjeux des entrées royales ou l'encomiastique peut-elle casser les baroques ? », *XVII^e siècle*, no. 212, 53^e, 2001, p. 391.

⁸ ピーター・パークは著書『作られる太陽王 ルイ14世』の中でルイ14世を中心にどのように国王が一国のイメージとして作られていくかを分析しているが、それはルイ14世に限らず、すべての国家、他の国王にも当てはまることである。

演出したスタイルは威厳と壮大さを以て表される⁹。

勝利の表現として選ばれるのは古代ローマである。「都市への王の入場式は、一般に古代ローマの凱旋式をモデルにして」おり、「町の中心部に統治者のイメージを刻み込む」目的として王の騎馬像が作られる。その姿は「一般に、古代ローマ風の鎧かぶと姿」であった¹⁰。そしてイメージの象徴として選ばれる対象のアレゴリーを含むこととなる¹¹。

古典古代の神々、女神たち、英雄たちは道徳的な美点と関係づけられている。—マルスは勇氣に、ミネルヴァは英知に、ヘラクレスは力強さになどである。「勝利」は背中に翼のある女性のかたちをとり、「豊饒」は豊饒の角を持つ女性の姿で現された。フランスとスペインのような王国、またパリとブザンソンのような都市もまた、女性（時折、地域のコスチュームを着て）の姿で表現され、地方、川は老人の姿を取った。アレゴリーの読解は、同時代人にとってさえも、いつも簡単というわけではなかったが、文学的な、また絵画的な謎への関心は当時の趣味の一部をなしていた¹²。

国王がこれらの寓意的な人物とともに描かれることで、「芸術家は表面上見えにくい出来事、たとえば王の親政の決断のような出来事を表現¹³」することを可能にした。ルイ14世に至っては、「ルーヴル、ヴェルサイユ、チュイルリー、そのほかの王の宮殿における神話上の一群の絵はまた、寓意的に読まれるように描かれ¹⁴」た。歴史的英雄においても、そこにそれぞれが持つ偉業のアレゴリーがある¹⁵。選ばれた歴史上の人物の多くは、アレクサンドル大王、シーザーなどである。また、

⁹ 前掲書、p. 37.

¹⁰ ピーター・パーク、同上、p. 31.

¹¹ 前掲書、p. 39, *sq.*

¹² 前掲書、p. 40.

¹³ 同上。

¹⁴ 同上。

¹⁵ 前掲書、p. 42.

神々の中では軍神マルス、ジュピター、サトゥルヌス¹⁶、勇敢なペルセウス、半神から神格化されたヘラクレスとして表現される。時には聖書のダヴィドや他の聖人たちも象徴として描かれることもある。

アンリ 4 世、ルイ 13 世の表象

半神ヘラクレスは戦争で猛々しく活躍した勇敢な覇者としてすでにフランソワ 1 世（1515–1547）、アンリ 2 世（1519–1559）のイメージとして表現されていたが、ブルボン朝になり、アンリ 4 世（1553–1610）、ルイ 13 世（1601–1643）、そしてルイ 14 世へと続いていった¹⁷。

アンリ 4 世はローマ風の鎧かぶと姿に、ペガサスに乗るペルセウスの姿で1600年にパリに入場した。ある時はヘラクレスの父である大神ジュピターとして鷲と雷を手にして現れた。またある時は、地球を担ぐアトラスとして、顔はアンリ 4 世の顔をして棍棒と獅子の皮を持つ「ゴーロワのヘラクレス」と称される姿で表現される。

ルイ 13 世は父アンリ 4 世と同様、ヘラクレスあるいはジュピターの姿に象徴された。ペルセウス、カエサル、そしてアレクサンドル大王になぞらえられていた。しかしもはや人では足りなかったのであろう。時に半神ヘラクレスとして、時にヘラクレスの息子として、あるいはその父、雷を手にしたジュピターの姿として描かれた。彼らは罪深いものを罰し、焼き尽くす光を表す太陽神、アポロンあるいはフェビウスとともに軍事的ディスクールに有効であったからである¹⁸。そしてまたルイ 13 世は後に、すでに聖王ルイ（ルイ 9 世、1214–1270）のエンブレムとして知られていたアポロンにもなぞらえられたこともあった¹⁹。

ヘラクレスと国王

ヘラクレスは特に、次の三点から、国王のイメージを象徴するものとして最適とされてきた。まず、その出生である。ジュピターはすでにフランス国王を表象して

¹⁶ サトゥルヌスはクロノスと同一視されるが、国王の象徴とするにはその残忍さによって敬遠されることがある。

¹⁷ Christian Biet, *ibid.*, p. 384–386.

¹⁸ Christian Biet, *id.*, p. 389.

¹⁹ *Ibid.*, p. 387.

おり、その大神と貞淑で徳高いアルクメーンとの息子である。半神ヘラクレスは後にオリュンポスにあげられ、神格化され、ヘラの娘ヘーベと結婚し、神々とともに過ごす。また、ヘラクレスの克服した12の功業は勇敢な国王の資質を明確に表している。ヴァロワ朝以降ヘラクレスが統治者のアレゴリーとして用いられたその伝統はブルボン朝の統治者としても引き続いた。覇者の足元に踏みつけられるヒュドラは政治的、宗教的敵を表した²⁰。

ルイ13世はアンリ4世と同様ローマ風の鎧かぶとをつけていた。戦場の足元に獅子の皮、ゴールの雄鶏を踏みつけたヘラクレスとして描かれた。かつらをつけた顔はルイ13世そのものである。最たるものとしては、口ひげを付け、髪を長くなびかせた裸身に、足元の獅子と七つの首を持つヒュドラを打ちのめそうと棍棒を振りかざしたヘラクレスが有名である。これは『アンリ4世治世のゴールの歴史』*Historiarum galliae ab excessu Henrici IV* 第18巻の中扉にルイ13世のアレゴリーとして描かれた。ルイ13世の崩御した1643年、トゥールーズの高等法院長によってルイ14世に上梓されることとなった。1610年のアンリ4世の死から1629年のアレスの和議、政治上のプロテスタント敗北までを書き綴ったフランス史である。カトリック連盟の勝利者アンリ4世をヒュドラに勝つアルシード（ヘラクレス）として描いた主題が、1620年以降再びユグノーの反乱に立ち向かう後継者ルイ13世に引き継がれた。そして歴代の国王に冠されたヘラクレス神話はルイ14世に受け継がれていった。

II. ルイ14世のイメージの製作

ルイ14世に至ってその国王のイメージの製作は出生の時からすでに始まっていた。アンヌ・ドートリッシュがルイ13世のもとに嫁いってから23年目にして誕生したルイ14世を奇跡と呼び、洗礼名は「ルイ・ディユドネ（神の賜物）」Louis-Dieudonnéと授けられた。そして5歳で国王の座についたルイは1643年からすでに

²⁰ Pierre Wachenheim, « Une espece de langage qui doit être commun entre plusieurs personnes, & qui est fondé sur un usage reçu, & sur l'intelligence des livres de Medailles » : l'allégorie dans les révoltes religieuses et politiques en Europe, au XVII^e siècle », /s la dir. de Tiphaine Gaumy, *Images & révoltes dans le livre et l'estampe (XIV^e-milieu du XVIII^e siècle)*, 2016, p. 261.

「青い地に金のゆりの花を散らした王のマントを羽織り、そしてまた、彼の前任者であるフランス王アンリ三世が1578年に創設した聖霊騎士団の首飾り章をかけた姿²¹」で描かれた。

フロンドの乱が静まった1654年には、「フロンドを象徴する打倒された戦士を踏みつけて立っている」ルイ14世の像が作られたが、同年、バレエ『ペレウスとテティス』*Ballet des Noces de Pélée et de Thétis*では「大蛇のピュトン（混乱のもう一つの象徴）を退治するアポロン（王の別称）²²」が宮廷で演じられた。ルイガリュリの創作バレエ『夜の王のバレ』*Ballet royal de la Nuit*で初めてアポロンに扮して踊った2年後のことであり、この頃からルイが太陽王として象徴されるだけでなく、自らアポロンを具現した統治者としてプロデュースし始めたと言ってよいだろう。

ルイ14世は「王国の諸法律の上に立ち、個人を法律の働きから免除する力を持っているがゆえに、絶対君主²³」とみなされていた。しかし「彼は神の法、自然の法または諸国民の法〔国際法〕より上にあるとは考えられていなかった²⁴」ためにイメージを作ることが必要であった。

一般的にルイ14世は、尊厳があり、光り輝き（太陽と同じく）、揺らぐことのない、開明的で気前がよくて、素晴らしくて、ハンサムで、英雄的で、傑出した、不滅で、無敵で、正しく、勤勉で、寛大で、物惜しみしなくて、信心深く、勝ち誇り、警戒怠ることのない、そして賢明であると叙述された。一言で言えば、かれは「偉大」であった。この「偉大（grand）」という形容詞は1671年に公式に採用された。「ルイ大王（LOUIS LE GRAND）」は、小文字の文章の中でもしばしば大文字で書かれた²⁵。

²¹ ピーター・パーク、前掲書、p. 58.

²² 前掲書、p. 59.

²³ 同上。

²⁴ 同上。

²⁵ 前掲書、p. 49. 著書では縦書きのため漢数字が用いられているが、本稿では算用数字で引用する。

ルイ14世のイメージを構築したのは、まずマザランを始めとするブレーンたちの演出と言ってよいだろう。芸術方面に明るいと同時に芸術の政治的使い方を心得ていたマザランに倣い、彼の死後もシャプランやコルベールたちによって、優れた才能を持つ芸術家、作家、学者が集められた。シャプランがコルベールに依頼されて提出した「王の事業の輝きを保持するための」芸術の使用に関する報告書には文学、詩、歴史、頌徳文に関する優れた文人およそ90名をリストアップし、彼らの長所と短所及び国王にプラスになる人物かどうかのコメントを含む資料を作り、メダル、タペストリー、フレスコ画、版画、ピラミッド、円柱、騎馬像、巨像、凱旋門、大理石やブロンズ製の胸像などのメディアを扱うことが記されていたという²⁶。

ルイ14世のイメージの作り方

サン・シモン公爵はルイ14世ほど「自分のことば、自分の微笑、自分の一瞥の売り方」を知っているものはいないと断言していたという²⁷。それは、ルイ14世が誕生のその時からメディア向けにそのイメージを製作、構築されてきたこと、また、アンヌ・ドートリッシュの摂政時代に宮廷の中で貴族たちとともに過ごしながらか観察してきた賜である。

また、ルイ14世は「意識して王の役割²⁸」を演じた。ピーター・バークによると、国王のイメージを表象する「表現＝上演（représentation）」という言葉の主要な意味の一つは「パフォーマンス」である。二つ目は、「そこにはないものを心なり、記憶なりに思い浮かべさせるイメージ」である。そして「表現する（représenter）」ということは「代表する（représenter）」ことであり、「誰かの代わりをする」ことも意味すると定義づけている²⁹。

パフォーマンスとは、ルイ14世がヴァイオリンを弾き、踊りの名手であったことで踊ることで絶対君主制を確立したというアポストリデスの論を確証している。ルイ自身が象徴を体現しているからだ。先にあげた「夜の王のバレ」でアポロンに扮

²⁶ 前掲書、p. 72.

²⁷ 前掲書、p. 14.

²⁸ 前掲書、p. 15.

²⁹ 前掲書、p. 14.

して踊ったこと、フロンドの反逆者たちをアポロンにかしづくものとして踊らせるという演出は視覚的にも、その場にいた者たちの精神的にもルイ14世の勝利をゆるぎないものとして映った。そのほか、1643年の即位式のためのパリ入場式、1654年の聖別戴冠式、1660年の結婚式後のパリへの王と王妃の入場式がある。

そこにはないものの代わりとしてのイメージは、ルイ14世の事蹟や栄光を讃えるメダルやタペストリー、版画が国内外に流布したこと、また、ヴェルサイユ宮殿を作り居を構えたことにより、宮廷が移動しなくなった代わりに、主要都市の広場に騎馬像を立てたことを意味する。パリのヴィクトワール広場の騎馬像、サン・ドニ門、サン・マルタン門もルイの凱旋を記念する建造物である。金銀、金とその他の鎖のついたもの、つかないものを含めた外国に贈られたメダルやルイ金貨は1666年から1719年の間に、191種類、6136個に及ぶ³⁰。そのほか国王の肖像画も国王と同じとみなされていた。

そして何かを代表するとは、ルイが表象された歴史的英雄、神話の登場人物を挙げられる。まず太陽神アポロンである。1662年、王太子の誕生³¹を祝うチュイリー宮での騎馬パレードでルイ14世はローマ皇帝に扮し、手に持つ盾に「地球を照らす太陽の図柄³²」を描かせた。これが自らのシンボルとして太陽を掲げた最初である。けれども、ルイ14世のアレゴリーは太陽王の異名が語るアポロンだけではなかった。

歴史上の過去の担い手として聖王ルイと同一視され、聖王ルイとして彫刻や絵画に表された³³。フランス最初のキリスト教の王クロヴィスやシャルルマーニュ³⁴、キリストとさえ同一視された。政治理論的側面からみれば、国王は国を統治する神の代理人としてのイメージがあり、よき羊飼いとして口ひげを生やし長い髪をした羊飼いとして描かれた³⁵。またル・ブランの絵画やラシーヌの『アレクサンドル大王』*Alexandre le Grand* (1665) の若き征服者アレクサンドル大王に象徴されるこ

³⁰ 佐々木 真、前掲書、付表3「外国に贈呈されたメダル」p. 451-457.

³¹ 1661年11月1日誕生。

³² 林田伸一、前掲書、p. 68.

³³ ピーター・パーク、前掲書、p. 42.

³⁴ 前掲書、p. 44.

³⁵ 同上。

とを好んだ。神話の登場人物としては、ルイ14世はアポロンだけでなく、ジュピターであり、ネプチューンであり、ヘラクレスであった。

ルイ14世、自ら表象「する」

そして「表現する (représenter)」にはもう一つ「演じる」という意味があることを忘れてはいけない。サン＝シモン公爵はルイ14世の宮廷を芝居や舞台と呼んでおり³⁶、王の崩御に際し、彼の生涯を壮大なスペクタクルと表現した³⁷。「劇場国家³⁸」あるいは「儀式的劇場³⁹」という表現はルイ14世の治世を表すのにふさわしい表現である。

宮廷に集う貴族たちは、様々な儀式に参列し、国王への忠誠を示すことが名誉と富をつかむために必要になり、音楽、バレエ、演劇が好きな国王に倣って芸術を嗜むことを自身に課すようになった。ルイ14世は起床から就寝まであらゆる儀礼を定め、彼自身の生活を人前に晒す「舞台」とし、彼自身とその居城ヴェルサイユすべてを揺るぎない権力を保持するための演出をした。宮廷が国王としての権威を高めるために有効であることを理解していたからである。それは彼を取り巻く貴族たちへの牽制であり、諸外国へのメッセージであり、彼が支配する国民へのパフォーマンスであった。「知性と理性ある人々に向けて語られる拳固よりも、普通の一般大衆の間では身体表現による印象のほうがより大きなインパクトを持つ⁴⁰」からである。

実際に国王が舞台で登場人物を踊ることは、ルイ14世自身が神話や歴史的英雄を具現したことを意味している。だからこそルイ14世が踊りをやめた時、絶対君主制は確立し、揺るぎないものとなっていたということが出来るのだ。ルイ14世

³⁶ Saint-Simon, *Mémoires*, 1983-8, pp. 714, 781, 857, etc. 前掲書、p. 12 参照。

³⁷ H. de Quiéran de Beaujeu, *Oraison funèbre de Louis XIV*, 1715, p. 48 ; E. Mongin, *Oraison funèbre de Louis le Grand*, 1716, p. 3, 前掲書、p. 12 参照。

³⁸ この概念はアメリカの人類学者クリフォード・ギアツによって提唱された。C. Geertz, *Negara : the Theater State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton, NJ, 1980. 前掲書、p. 12.

³⁹ J. C. Lunig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Policum*, 2 vols, Leipzig, 1719-20, 同上。

⁴⁰ 同上。

が最後に踊ったのは1670年、モリエールの喜劇『豪勢な恋人たち』*Les Amants magnifiques*である。33歳になった国王は体力的に衰えてきて以前のように踊ることができなくなっていたからと言われている。実際そうであったろうと考えられるが、やはり、国王が踊る必要がなくなったとも言えるのだ。それはルイ14世が何ものかを表象するのではなく、自らが自らを演出し、表象する神話となること選ぶからである。

ルイ14世、自らが表象に「なる」

1660年から親政を始めたルイは自らを主張するためのプロデュースをした。1662年から1664年にかけて外交攻勢に力を注いだルイ14世はその年、建築途中のヴェルサイユ宮殿で「魔法の島の悦楽」を開き、その煌びやかな祝祭は国王の絶対的な権力を示した。1667年からのフランドル戦争の翌年「国王の大いなる楽しみ」として二度目の祝祭を催した。表向きはフランドル戦争終結のためにスペインとの間に締結されたエクス・ラ・シャペルの講和条約を祝い、国王留守の宮廷を活気づけるためであった。1672年から78年のオランダ戦役の時は1674年に「ヴェルサイユの愉しみ」を催した。ルイ14世は対外的にその栄光の高みへと進んだが、祝祭自体は以前の二つの祝祭に比べて精彩が欠けていた。上演芝居も再演が多く、バロック的な幻想の世界から、古典主義の要求する「真実らしさ」によって演劇の真実性が以前以上に意識されるようになった時代の推移による価値観の変化によるものだ。驚異的な驚き、移ろいやすい不確かさを覆い隠す華美がなくなってきたのである。ヴェルサイユにおける最後の大祝祭となった「ヴェルサイユの愉しみ」において、ルイ14世のオランダ戦役の勝利は戦勝楯などで表現され、それは「ライン川渡河を描いた金色の浅浮彫り、『神秘的な』、言い換えると、視覚的な『なぞかけ』の装飾、たとえば、ヘラクレス（「陛下の無敵の力と行動の壮大さ」を象徴している）、ミネルヴァ（王の英知を表している）、ドラゴン（ねたみの象徴）、そしてもちろん、太陽を含む装飾がありルイの栄光のしるしとしてオベリスク⁴¹」もあった。

そして1677年、ヴェルサイユへの定住計画が正式に発表されたあと、大きな祝祭

⁴¹ 前掲書、p. 111-113.

がおこなわれることはなかった。祝祭という非日常の幻想的な舞台を作るのではなく、ヴェルサイユ宮殿が劇場となった現実の舞台が繰り広げられることになった。それを裏付けるかのように、ヴェルサイユ宮殿には、ルイ14世の存在を刻みづけるかのような、国王をイメージしたさまざまな彫刻、絵画、天井画が準備されている。明らかな変化は、グランド・ギャラリー（現在の「鏡の間」）に飾られる予定であったヘラクレスをモチーフにしたルイ14世の栄光の主題が、国王自身の事蹟の表現へと変わったことであろう。神話に典拠すること、つまり寓意に頼ることを止め、国王自身が神話となることを決意したのである。

象徴するということ、比較するということは、実物は象徴されるものより小さいものでなければならない。表象するものが大きければ大きいほど、実物を偉大に見せてくれるからだ。つまり、半神ヘラクレスになぞらえられるなら、国王は英雄の持つイメージがもたらす偉大な印象を得るが、そのイメージより小さくあらねばならない。ヘラクレスに似せたものであるからだ。けれども、国王は借りものの器より劣りながら、それを上回らねばならない。歴史的英雄アレクサンドロス大王から神話の英雄ペルセウスでなければならなかったように、ヘラクレスは半神から、神へと神格化されたものでなければならない。そしてさらにその父ジュピターでなければならない。

ルイ14世が自らをプロデュースし始めた親政開始直後の1662年、ルイ14世とスペイン王女マリ・テレーズの結婚を祝ってカヴァッリのオペラ『恋するヘラクレス』が作られた。ルイ14世をヘラクレスと見立てたとされる作品である。1668年には、ルイ14世をジュピターに見たてたヘラクレス誕生物語、モリエールの喜劇『アンフィトリオン』がある。同じヘラクレスを扱った二つの作品から、国王のイメージの推移、ルイ14世のイメージがどのように表現されたのかを検証していきたい。

Ⅲ. 恣意的な選択による偶然のもたらした結果

ルイ14世が親政を開始しようやく国の頂点に君臨した時、スペイン王女マリ・テレーズの結婚を祝ってフランチェスコ・カヴァッリ（Francesco Cavalli、1602-1676）のオペラ『恋するヘラクレス』が上演された。1662年のことである。それから6年後の1668年には、モリエールの『アンフィトリオン』の中でジュピターとして描かれた。

数々の戦役を経たルイ14世がヴェルサイユ宮殿に居を定めることによって生きた神話へと転換していく過渡期にできた作品である。作者が偶然に主題を選択したのかもしれない。あるいは様々な要因が重なっての選択かもしれない。それでも、歴代の国王のイメージとして表象されるヘラクレスの物語が、ルイ14世の治世におけるポイントなる時期と重なるとしたら、そこには恣意的な選択がもたらした必然性があるとは考えられないだろうか。我々はその観点から二つのヘラクレスの作品が映し出すルイ14世のイメージを検証したい。

1. 『恋するヘラクレス』と『アンフィトリオン』

それぞれの作品の中のヘラクレスが象徴するルイ14世のイメージを見ていくために、二つの作品の上演背景と物語の概要をまとめておく。

『恋するヘラクレス』上演背景

『恋するヘラクレス』は本来、1660年のルイ14世の婚礼の席で上演するようにマザランがカヴァッリに依頼したオペラである。しかし、チュイルリー宮殿の機械仕掛けの劇場が完成しなかったことで延期され、翌年のマザランの死によってさらに先延ばしになった。ようやく1662年11月22日、7000人の観客の前で披露された。テクストはバンスラード、オペラの中のバレエ音楽はリュリが担当した。フランス王家の偉大さと尊厳を打ち出した作品に国王や貴族たちのみならず、招待されたすべての諸国の大使、大臣までもがスペクタクルに参加できるように声がかかっていたのである。18あるアントレには「フランス国家」、「価値」「結婚」「愛」「雷」「夢」という寓意的な登場人物のほか、ギリシャ・ローマ神話の神々が踊りに加わり、国王、王妃以下それぞれの役を演じた貴族達の名前が残っている。ルイ14世は第1、第2のアントレで「フランス国家」を、第8のアントレで「プルトン」、第9のアントレで「軍神マルス」、第17のアントレで「太陽」を踊った。

あらすじ

ヘラクレスが捕虜として連れてきたイオレーに恋をし、妻ディアネイラ（ディジャニール）を蔑ろにして結婚しようとする。しかしイオレーはヘラクレスとディアネイラとの間にできた息子ヒュロス（イリュス）と恋仲であった。父の怒りに触れたヒュロスはヘラ（ジュノン）に助けられる。夫の愛を取り戻し、息子の恋を成就させたいと願うディアネイラは、ネッソスからもらった媚薬をヘラクレスの晴れ

着につける。実はネッソスが今際の時にヘラクレスに復讐するためにデアネイラに嘘をつき渡した猛毒で、ヘラクレスはあまりの苦しみに自らに火をつけさせて死ぬ。ヘラによって匿われていたヒュロスが戻り、イオレーと結婚する。天上に昇ったヘラクレスは、ヘラの加護を得、その娘「美の女神」と結婚する。最終幕で、天上に昇り神々の座に連なったヘラクレスが、地上のヘラクレス（ルイ14世）とスペインの美の女神（マリ・テレーズ）と結婚を告知し、それを祝福するかのように七惑星と星々が集まって終わる。

『アンフィトリオン』上演背景

1668年1月13日、バレ・ロワイヤルの舞台にゴンドラに乗って雲の上から現れたジュピターは、同月16日にルイ14世と宮廷人の前に降り立った。モリエールの数ある作品のうち、創作された年に最も多く上演され、成功が長く続いた作品の一つである。大掛かりな機械仕掛けの舞台が人々を魅了した。1630年にジャン・ロトルーJean Rotrouがプラウトゥスの『アンフィトルオ』を翻案して『二人のソジー』*Les Sosies*という題のもとに舞台にかけて以降、フランスの観客を惹きつける芝居であった。四半世紀もの間人々を惹きつけていたこの物語の主題は、瓜二つの「分身」における「取り違い」の喜劇であり、瓜二つの分身に悩まされ、混乱に陥る登場人物に観客は大いなる笑いを見出した。同時に、ルイ14世とモンテスパン夫人との話題とも時期が重なっていたことはさらに話題をさらうこととなった⁴²。

あらすじ

ジュピターはテーバイの將軍アンフィトリオンの妻アルクメーヌに懸想するが、彼女が貞淑な妻であるためなびかせることは難しい。そこで戦場にいる夫の姿を借りることにする。すべてを虚構の中に収めるために息子メルキュールにもアンフィトリオンの従者ソジーに変装させる。そしてアルクメーヌに不義を犯したと気づかせずに思いを遂げる。最後にジュピターは皆の前で事の成り行きを明かし、ヘラクレスの誕生を告知する。一同はジュピターを称賛する。ジュピターはアンフィトリオンに「お前の家には、数々の喜びに恵まれ、お前の運命をうらやむほどにしてあ

⁴² モンテスパン公爵を寝取られ男として描いたとされる1667年初演のモリエールの『ジョルジュ・ダンダン』はすでに観客たちの前に繰り広げられ成功を収めていた。

げよう」何となればジュピターの言葉は運命の判決なのだからと言う。それを聞いていた従者ソジーは、ジュピター様はかけがえのない名誉をお与えくださったのだから、あとは黙っていよう、と口を閉ざす⁴³。

宮廷社会、恋愛、軍事的な側面の暗喩がちりばめられている。神々の領域を扱うことで、理想化された宮廷を舞台に繰り広げている。それらはルイ14世を映し出している。

2. ヘラクレスからジュピターへ

『恋するヘラクレス』の中ではヘラクレスに象徴される特徴が二点あげられる。まず力の象徴としてのヘラクレスであり、次に恋するヘラクレスである。そして最終幕の天上のヘラクレスから地上のヘラクレス、モリエールのジュピターへと変わるそのイメージの推移は、17世紀的な性格を持つヘラクレスへ、さらにその父ジュピターへと昇華していっているとみることができる。

力の象徴のヘラクレス

まず、力の象徴としてのヘラクレスであるが、これは数々の難題を打ち勝ってきたヘラクレスが登場するところに表れている。第一幕第1場でヘラクレスは、なぜ数多の怪物を倒してきた自分を、愛は馬鹿にするのかと嘆く。イオレーが自分の思いに応えてくれないからである。ヘラクレスは、愛の神をなんと残酷で高慢なのか、なぜ自分の権力に屈さないのかと嘆く。オペラのヘラクレスは今権力を手中に収めたところであった。

ヘラクレスが打ち勝ってきた難題を「フロンドの乱」と捉えれば、慣例より遅くなったとはいえ、1654年に成聖式をランスで執り行い、正式に王位継承をしたルイ14世を表象しているとみることができる。1662年は、1648年のウェストファリア条約、1659年ピレネー条約に続き、1660年スペインの王女との婚姻で、対外的にも権力を得たところであった。それはオペラのプロローグがこの「フランス国家」への称賛から始まっていることから明らかである。「力を表象するヘラクレス」はアンリ4世、ルイ13世と歴代の国王から「ヘラクレス」の象徴を受け継いだ若きルイ

⁴³ 『アンフィトリオン』 第三幕第10場。

14世のイメージである。

恋するヘラクレス

そして「恋するヘラクレス」は、権力を手中に収めたのにもかかわらず、自分が欲する相手には思いを受け止めてもらえず嘆く若き覇者の姿である。イオレーはヘラクレスの息子ヒュロスを愛していたからだ。オペラの中では、ビーナス（ヴェニウス）の協力を得てイオレーに結婚の承諾をさせようとするが、それが無理だと分かるとヘラクレスはイオレーを追放、息子を処刑しようとする。ヘラクレスの残忍なまでの激しい情熱は、「ヴェール・ガラン（好色の王様）」*le Vert Galant*の異名を持つアンリ4世やそのころの野蛮で武骨な戦闘を得意とする宮廷貴族たちを想起させる。覇者は望めばすべてを手中に収められるというイメージである。

ディアネイラという妻がありながら他の女性を愛するヘラクレスはマリ・テレーズと結婚してすぐラ・ヴァリエール嬢という愛妾がいたことをほのめかしていたのか、それとも報われぬ恋に苦しんだマリ・マンチーニをほのめかしていたのか、あるいはルイ14世が多くの愛妾をもつことを予知するものであったか。いずれにしろ、恋の覇者でもある国王のイメージである。

17世紀のヘラクレス

夫の心が戻ることを願ってディアネイラがヘラクレスの晴れ着につけたネッソスの媚薬はヒュドラの猛毒で、ヘラクレスは死ぬ。天にあげられたヘラクレスはようやくヘラの嫉妬の呪縛から解かれ、ヘラの娘「美の女神」と結婚することになる。そして天から姿を現した「偉大な英雄」ヘラクレスは、地上にいるもう一人のヘラクレス、つまりルイ14世が、これからスペインの美の女神と結婚することを告知し、二人を祝福する。

このことは、時代が変わり英雄のあるべき資質が変わったことを物語っている。英雄の定義は変わらないが、新しい英雄は優雅であり、「光り輝き（略）素晴らしくて、ハンサムで、英雄的で、傑出した、不滅で、無敵⁴⁴」とならなければならなかったのだ。サロン文化が発達し、宮廷での優雅な立ち振る舞い、洗練さを伴うことが要求されるようになった。宮廷がヴェルサイユに定住し、宮廷生活が儀式化さ

⁴⁴ ピーター・バーク、前掲書、p. 49.

れていく前兆である。その後、新しいヘラクレス（ルイ14世）は1666年、ル・ブランの「アレクサンドロス大王」の絵とラシーヌの戯曲『アレクサンドロス大王』の主人公に自分を重ねたが、1668年に、ジュピターとして表象された。

モリエールの『アンフィトリオン』においてジュピターは、神というより、恋する男として描かれている⁴⁵。アルクメーヌに恋愛と夫婦生活は別物であり、恋人のように愛してほしいと願う。恋に悩めるジュピターのため息、言動はヴェルサイユの宮廷貴族風でガラントリーに満ちている。それはジュピターの愛を語る言葉が、アレクサンドラン デカシラヴ十二音綴や十音綴となっているところからもわかる。また、モリエールがかつて『ドン・ジュアン』 *Dom Juan*（1665）のなかで主人公が女性を口説くのに暴力を用いず、さわやかな弁舌で魅了してヴェルサイユの貴族達を写し取っていたが、それは未来の我々の目に映る恋多きルイ14世の姿である。こうして、歴代のフランス国王を象徴したヘラクレスは17世紀の「フランス国家」の求める姿となった。表象された国王はさらに偉大になり半神から神へ神格化されたと言えよう。

結論

この二つのヘラクレス物語は、偶然にもルイ14世が自らをプロデュースし、ヴェルサイユ宮殿が太陽の宮殿に変わりつつあり、国王が神話や過去の英雄のイメージを借りず直接的に彼を表現することによって変わってきた時代の初めと終わりにできた作品である。アポストリデスが「踊る王」が踊らなくなった時、絶対君主制が確立したと言及したその時期と重なっている。

先に、ルイ14世がヴェルサイユの天井画の主題をヘラクレスのモチーフから国王自身へと変わったことを言及した。実はルイ14世は、ずいぶん前からル・ブランに頼み、自らの事蹟をヘラクレスになぞらえた連作をヴェルサイユの宮殿のグランド・ギャラリーの天井画に作るよう依頼していたのだった。最初はアポロンを中心とした主題を考えていたル・ブランは、「フランス国家」を象徴する何かを探そうちに、アンリ4世に遡るヘラクレスをモチーフにすることにした。現存する水彩画

⁴⁵ その結果アンフィトリオンがコキュ（寝取られ男）として描かれることとなった。

の下絵には称賛される国王とヘラクレスの功業が描かれている⁴⁶。ところが、突然主題の変更が告げられた。寓意的なものが排除されオランダ戦役の際の国王の偉業をモチーフとした歴史的題材とすることとなったのだ⁴⁷。1679年のことである。現在グランド・ギャラリーの天井画の一枚には雷撃を持つルイ14世のもとに、「栄光」と「勝利」とともにミネルヴァとヘラクレスが鎮座している⁴⁸。ニコラ・ミアヴァノヴィックはその決定はルイ14世自身の決定である可能性を否定していない⁴⁹。

そして1709年に小城館上部に据えられた大時計は、ルイ14世の像が天から降りてくる「名声」によって月桂冠の冠を戴くからくり時計となっている⁵⁰。文字盤には青地に金色に輝く太陽が中央にある。そして太陽は軍神マルスとヘラクレスに支えられている。ルイ14世が絶対君主制を確立した後、いかに自らを神話にしようとも、ルイ14世のイメージは、その根底に、覇者としての半神ヘラクレスとすべてを照らす日輪アポロンとの神話があることを物語っている。ルイ14世のイメージはかつての栄光のローマ帝国に由来するものでなく、太陽神アポロンをはじめとするギリシア神話なのか。今後もルイ14世の所縁の文学・図像学からイメージの意味を更に広く深く探ることで、17世紀が偉大な世紀であったことを紐解いていきたい。

⁴⁶ Nicolas Milovanovic, *Les Grands décors peints de Louis XIV, esquisses & dessins*, Actes Sud, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 2002, p. 20-25 et p. 42-43.

⁴⁷ 同上。ピーター・バーク、前掲書、p. 177.

⁴⁸ Nicolas Milovanovic, 前掲書、p. 42-43.

⁴⁹ 前掲書、p. 20-25.

⁵⁰ ピーター・バーク、前掲書、p. 29.