

ヴェルギナ第2王墓「狩猟図」に関する考察

Interpretation of the Hunt Painting of the Tomb II at Vergina

中 村 友 代

はじめに

ギリシア北部マケドニア地方にあるヴェルギナ（古代名アイガイ）は、前7世紀から前5世紀末まで古代マケドニア王国の中心地であった（図1）。首都機能がペラに移った後も、ヴェルギナは祭儀の拠点や王族の埋葬地として重要な役割を持ち続けた。テッサロニキ大学教授アンズロニコス（Andronicos, M. 1919～1992年）は、1977年から1978年にかけてこの地で調査を行ない、巨大な墳丘（the Great Tumulus）の下からマケドニア式墳墓四基と英雄廟の基壇を発見した（図2）¹。そのうち第2墓は、ギリシア神殿を模したファサード上部に、狩猟場面を表した大壁画（図3・図4、以下「狩猟図」）を伴っていた²。この「狩猟図」は、当時のマケドニア美術がいかに高度な水準に達していたかを実証するだけでなく、古代ギリシアの大絵画作例が一点も残っていない今日において、前4世紀のギリシア絵画の様式や技法を伝える貴重な資料でもある。

第2墓は未盗掘であったことが幸いし、保存状態が良く副葬品も手つかずのまま残っていた。墓室からは二体の人骨が発見され、遺体の埋葬状況や墳墓の規模、建築構造、そして副葬品の豪華さなどから、アンズロニコスは彼らをアレクサンドロス大王（以下「アレクサンドロス」、在位、前336～323年）の父フィリッポス2世（在位、前360/359～336年）とその妻クレオパトラであると発表し、大きな反響を呼んだ。以降被葬者はフィリッポス2世とクレオパトラとする説が通説となっているが、実際は確固たる証拠がなく、現在まで30年以上議論が続いている³。

このように、第2墓は発見当初から被葬者に関する議論が盛んに行なわれてきた一方、墓の入口を飾る「狩猟図」については、その価値が広く認められているものの、損傷が著しいこともあり、作品自体への考察が未だ十分になされているとは言えない。

本稿では、2014年夏に行なった目視調査に基づき本作の現状についてまとめ、先行研究における問題の所在を整理する⁴。また「獅子狩り」のモチーフに着目し、本作の制作年代や表現に込められた意図について、考察を試みたい。

第2墓「狩猟図」について

第2墓はヴォールト天井の主室（4.46m×4.46m×5.3m）と前室（3.36m×4.46m）の二室から成る典型的なマケドニア式墳墓である⁵。主室部分の屋根には大量の日干し煉瓦が積み上げられており、ここからも武器や馬具、黄金の葉冠の一部などが発見された。主室からは様々な種類の金属製品、武具一式、金と銀で出来たディアデム（diadem）⁶、象牙製肖像の断片、そして長椅子の残骸の下から、深紅の布に包まれた男性の人骨と葉冠を納めた黄金のラルナクス（骨

箱)などが発見された⁷。前室からは、様々な金属製の装飾品、“Macedonian Star”と呼ばれる星の紋様が刻印された大量のメダル、黄金のバックル、長さの異なる脛当や、金と銅の合金で作られたゴリュトス(弓矢入れ)などの武具、金糸が織り込まれた深紅の布に包まれた女性の人骨と、ディアデムを納めた黄金のラルナクスなどが発見されている⁸。このように前室からは興味深い副葬品が数多く発見され、また部屋は例外的に広く、さらに内壁の漆喰が主室よりも丁寧に塗られていた。この漆喰の塗り方の違いが意図的なのか、あるいは施工された時期の差によって起こったのかは不明であるが、ともかく前室の建造に際しては入念な配慮が見られ、重要な人物が埋葬されたと考えられる。しかし一方で、納められた武具は不揃で、また日常生活に用いる金属製品や女性用の装身具も一切発見されていない。こうした杜撰とも言える埋葬が、被葬者を特定しようとする研究者たちを悩ませている。

ファサードには大理石の扉が設置されている。扉の両脇にはドーリス式の半円柱が、そして壁面の両端には半角柱が浮彫装飾として表されている。アーキトレヴ下の白く簡素な両側の壁には、壁柱と並行して大きな亀裂が走っている。アーキトレヴの上には鮮やかな青色で彩色されたトリグリフと、装飾のない白いメトープが交互に配されている。さらにその上には、赤と青を交互に用いた帯状の彩色部分とコーニスに挟まれるように、「狩猟図」の壁画が配置されている。コーニスは上に行くにつれて全長が長く、上に広がるように作られている。白い簡素な部分の上に、角柱の柱頭部分と同じ赤と青を交互に用いた彩色装飾が再び繰り返され、さらにわずかな白い部分を挟み、青地に白色で、パルメットとロータスを組み合わせた植物文様の装飾帯が描かれている。一番上には細い赤一色の装飾帯が配置されているが、この部分と植物文様を伴う青い部分は損傷が激しく、ほとんど両端にしか残っていない。こうした建築上の特徴は、ファサードがギリシアの神殿を模していることを示している(図3)。

「狩猟図」は縦1.16m、横5.56mにわたるフレスコ画である。墓を覆っていた土が小石を多量に含んでいたため、それらが長い年月をかけて表面全体を粒状に傷つけ、顔料はひどく剥落してしまった。また上枠の赤い色彩が流れ落ち、画面上部にはいく筋もの細く赤い線が伝っている。かつては白い石灰漆喰を下地に、黒、赤、青、そしてこれらを混ぜ合わせて作られた豊かな色彩が用いられていたが、それも年々退色が進んでいる⁹。

画面では10人の男性が大きく4つのグループに分かれ、それぞれ鹿、猪、獅子、熊の狩りに興じている。作品の損傷が激しいため、細部を把握するためには描き起こし図に頼らなければならない(図4)。両側には岩が配され、人物の後景には木々が描かれている。画面手前にも石が転がり、狩りは森の中で行われていることが分かる。左端の岩の間から、一頭の鹿が画面の枠外に向かって飛び出している。下半身は茂みか岩に隠れて見えないが、背中に刺さった槍を確認することが出来る。その下では一人の人物が、二頭目の鹿を捕らえている。細部をほとんど確認することは出来ないが、男性は鹿のあごに手をかけ、押さえられた鹿は後ろへのけぞって体を横たえている。その喉元には槍と思しき細い棒が突き刺さっている。左下の鹿が折り曲げた足の間に、わずかに木の根元を見ることが出来る。一頭の犬が臀部をこちらに向けて、鹿の背に噛み付いているようだが、これもまたほとんど剥落してしまっている。鹿を押さえる人物は、逃げようとするもう一頭の鹿とは反対に、画面内側に視線を向けている。

彼の視線の先には、鑑賞者に背を向けて馬を操る男性が表されている。この人物は比較的状态

が良く残っている。身体には何も身につけていないが、黄色いブーツらしきものを履いている。左手で手綱を操って馬を御し、馬は後ろ脚で立ち上がり、右後方に身体をねじっている。男性の右腕は手前に強く引いて曲げられ、その手には槍の一部が認められる。標的は傷を負って逃げようとする雌鹿に違いない。彼の背中と左太ももにはハイライトが入れられ、また短縮法が用いられることによって、観る者を絵画の中へと引き込む。騎馬の人物は彼を含めて三人表されているが、いずれも馬は後ろ脚で立ち上がり、また人物は槍を構えており、あたかも同じ構図で表されたモチーフが、角度を変えて何度も画面に登場しているようだ¹⁰。背中を向ける人物の右側には、葉が生い茂った木が立っている。発見当時の写真資料によれば、この木はリボンで飾られていた。また木の幹には、赤いマントやベルトを身に着けた人物像を描いた絵が取り付けられていた。恐らく奉納板 (pinax) が描かれていたと考えられる。今日ではこれらを壁画上で確認することはほとんど不可能である。この木のさらに右側、背を向けて槍を水平に構える人物の右後方には四角柱が立っており、上には三本の像のような物体が載っている。四角柱は淡い色と遠近法を用いて描かれ、狩りに興じる人々の後景に設置されていることが分かる。この柱と木の装飾によって、場面は人工的に演出された空間であることが示唆されている。三本の棒状の物体は鼎の足とも考えられることから、鼎、そして奉納板が描かれていたとすれば、この狩猟は聖域で行なわれているのかもしれない¹¹。

木と四角柱の間には、裸体と思われる男性が、右側で展開する猪狩りのグループに参加している。槍を水平に構え、身体をひねって左から右へと移動させており、私たちの視線も右方向へ導かれる。大きく開いた足元には白い犬がいる。白い犬の右手前、四角柱の前景には黒い塊が描かれており、これは描き起こし図によると横たわった犬である。発見当時の写真で確認すると、腹部の辺りにわずかな赤い色彩が認められ、この狩猟がいかに困難で危険なものかを伺わせる。地面に倒れこむ猪に、左から裸体の男性がそれぞれの手に持った二本の槍を刺そうとしている。左腕には褐色の布が巻きつけられており、これは狩猟を行なう際の伝統的なスタイルであった¹²。猪の頭部は剥落し、その表情を伺うことは出来ない。猪の右前脚には黄色い犬が、そして喉元を後方から白い犬が攻撃している。猪狩りのグループ後方には、少なくとも二本の枯木が淡い色で描かれている。

画面中央には、馬に乗って槍を構えた若い男性が表されている。ディアデムを被り目立って表されていることから、アレクサンドロスと考えられている。馬の脚の部分は剥落が激しいものの、人物は良く残っている。右手に振り上げた槍を構え、やや離れたところにいる画面右側の獅子に投げつけようとしている。紫色の衣装を身に着け¹³、脛まであるブーツらしきものを履いている。狙いを定める仕草は、ポンペイで発見された《アレクサンドロス・モザイク》(図5)を連想させる。両側に配された木々が、彼と他の人物とを隔てており、彼が重要な人物であることが分かる。描き起こし図によれば、彼の後景には山が描かれていた。それも今日、目視で確認することは出来ない。

画面右側では、最も参加者が多い獅子狩りが行なわれている。獅子の左側では、マントをまとい、布製の帽子を被った男性が槍を構えている。帽子は紫色で、カウシア (kausia) と考えられている。ゆったりとしたマントには、赤褐色が良く残っている。顔の部分は剥落し、表情を伺うことは出来ない。彼の槍先は今にも獲物の首元に届きそうである。また彼の足元には大きな白い

犬が、楕円形の岩を飛び越えるように描かれている。獅子の左後方には、別の男性が斧を振り上げ、身体をねじって力を溜めている。彼の右側には、褐色のマントが翻っている。獅子は濃い茶色だが、下半身は影になっており、ほとんど黒色に近い。獅子は身体を左方向に向け、大きく首をひねって右後方を見上げている。前脚を出した獅子の足元には、押さえつけられた猟犬がいる。もう一頭の猟犬が、右手前から獅子に攻撃を加えている。その犬は臀部を手前に向け、獅子の腹部に噛み付いている。地面にはいくつもの石が転がり、画面に殺伐とした印象を与えている。獅子の後景には葉の生い茂った木々が表されているが、今日ではその青緑色の顔料が黒っぽく変色し、細部は確認出来ない。

獅子の下腹部辺りに、馬の左前脚が確認出来る。発見時の写真によれば、馬の身体は獅子にのしかかるように両前脚を上げ、鼻を膨らませて口を開き、頭部を右側に向けている。獅子に接近し、頭上から攻撃を加えようとしている馬上の男性は、フィリッポス2世と考えられている。残念ながら損傷が激しく、彼の姿を正確に捉えるのは困難である。描き起こし図によれば、彼は登場人物の中で唯一有髭の壮年男性である。しかしその表情は剥落して見えにくいばかりか、馬の頭部に隠れてしまっている。彼の黄土色の槍が、急な角度で左下に向けられていることが分かる。馬の首元から下に向け、サンダルを履いた男性の左足が描かれている。馬の頭部の右側には、風をはらんで膨らんだ紫色の衣装の一部が見える。彼については後述するが、髭や登場人物の中で最も高い位置に配された構図、そして獅子の視線が向けられていることなどから、この人物は画面中央の若い男性とともに重要な人物であると思われる。

最後のグループに属する、もう一人のカウシアをかぶっていると思われる人物は、比較的良く残っている。彼は左で展開する獅子狩りグループの人々とは対照的に、身体を開いて空間を大きく占めている。茶褐色のマントを右肩で留め、左腕にかけて身体前方に垂らしている。ブーツを履いているように見えるが、その他には何も身に着けていない。右手に槍を持ち、身体右側に重心をかけながら、画面右上方を見上げている。

画面右端では岩の間（目視では確認できないが、洞穴があるらしい）から一頭の熊が、折れた槍を咥え、画面内側に向かって飛び出している¹⁴。熊の腹部には槍が刺さっている。画面右端では、平皿のような特徴的な帽子をかぶり、マントを羽織った人物が右方向に向かって歩いている。美術史研究者のコーエンによると、画面右下の茶色い塊は動物の一部であり、手に網を構えたこの人物は、それを捕獲しようとしている¹⁵。前かがみになって画面右端をにらむ彼の表情は、実物と描き起こし図とはまるで異なった印象を受ける。彼は黒に近い濃い色のマントを身に付け、灰褐色の衣を身につけている。履物は身につけているが、ブーツかサンダルかは判別がつかない。しかし左の人物とまったく対照的な様子は興味深い。左の人物は身体を左方向に傾け、また肌の色が白く、マントは身につけるがむき出しの部分も多い。一方右端の人物は画面右方向へ屈んでおり、また岩陰にいてもあってか、肌の色も衣装も暗い色で彩色されている。

画面両端の構図は左右対称に整えられている。すなわち左端では上部で鹿が枠外を向き、下部で人間が画面内側に視線を向けている。一方右端では上部で熊が画面内側を向き、下部で人間が枠外に向かって移動している。両端に配置された岩々は、まるで舞台の書割のようである。本作は画面の構図、登場人物の視線やしぐさ、その全体が注意深く計算されて描かれている。しかし、画面全体の統一感、物語の連続性には十分な配慮がなされておらず、個々のグループは、そ

れぞれ独立した物語を持っているように思われる。とりわけ中央の若者の位置は、画面中央で目立つことに注意が払われ、獅子狩りに参加するにはあまりに離れすぎている。画家にとっては、構図全体のバランスよりも、中央の若者が目立つことのほうが重要だったに違いない。

目視調査の結果、改めて本作の劣化が進んでいることが明らかになった。とりわけ両脇の岩々や木々の葉の部分に用いられた濃い緑の色彩は黒っぽく変色し、岩の間を駆ける動物たちや、獅子に右上から槍を振り下ろそうとする馬上の人物を目視で確認することは困難である。しかし今なお、動物たちの生き生きとした筋肉の動き、人々の繊細な表情などから伺われる画家の高い技術には目を見張るものがある。今後より一層手厚い保護が望まれる。

「狩獵図」を取り巻く諸問題

1. 描かれた人物

古代世界では、被葬者が権力者である場合、葬礼美術の主題にはとりわけ「戦闘場面」と「狩獵場面」が好まれた。こうした主題は、被葬者が実際後世に残る偉業を成し遂げた出来事を表しているかは問題でなく、被葬者の心身の強靱さ、勇敢さ、あるいはまた権威を演出し、誇示するために効果的であったからである。このため本作もまた、被葬者による狩獵場面が描かれていると考えられてきた。本作に描かれた人物の解釈には、第2墓の被葬者が密接に関連していることは間違いない。それでは、この墳墓に関係する人物とは誰だろうか。

墳墓を覆う巨大な遺丘は、前270年頃アンティゴノス朝マケドニアの王アンティゴノス2世ゴナタス（在位、前276～239年）によって造られたとされる¹⁶。その下から発見された墳墓のうち、最も小さい第1墓は、ハデスによるペルセフォネの略奪場面を描いた壁画を伴っていたことから、「ペルセフォネの墓」と称されている¹⁷。この墓はすでに盗掘され、被葬者の特定につながる手がかりはほとんど残されていなかったが、墓室には男性、女性、そして胎児、あるいは新生児のものと思われる三人の人骨が残っていた。彼らがフィリッポス2世と妻クレオパトラ、及びその子どもである可能性も指摘されたが、史料と合致しない点も多く、今日では特定されないままになっている。

第3墓は第2墓と同様に、未盗掘の状態で見つかった¹⁸。主室から13～16歳頃の少年の骨が発見され、被葬者は前310年にマケドニア王カッサンドロス（在位、前305～297年）によって殺害されたアレクサンドロスの実子アレクサンドロス4世（在位、前323～311/310年）と考えられたため、第3墓は「王子の墓」と呼ばれる。少年の骨は銀製のヒュドリアに納められ、ヒュドリアには黄金の葉冠が載せられていた。

第4墓は盗掘による損傷がひどく、基壇や円柱の一部しか残っていないため、被葬者の特定はほぼ不可能である。しかし他の墳墓と同様、重要な人物が埋葬されていた可能性は十分にある。

第2墓の被葬者は、フィリッポス2世と妻クレオパトラと一般に考えられている（以下「フィリッポス説」）。もう一方で多くの研究者たちの支持を集めているのが、被葬者をアレクサンドロスの異母兄弟であったフィリッポス3世アッリダイオス（在位、前323～317年）とその妻アデア＝エウリュディケと見なす説である（以下「アッリダイオス説」）。本稿でこの議論を詳しく取り上げることは控えるが、いずれにせよ被葬者がマケドニアの王族であるという見解は、研究者た

ちの間で一致している¹⁹。第2墓の年代は諸説あるものの、建築構造や出土品の年代などを手がかりに、前4世紀後半に造られたことが認められており、また主室から出土した人骨は、35～55歳の男性、前室から出土した人骨は20～30歳の女性のものであった。以上の条件に該当するのは、前336年に46歳で暗殺されたフィリッポス2世、そして前317年にアレクサンドロスの母オリュンピアスによって40/41歳で殺害された、フィリッポス3世アッリダイオスの二人に絞られる。アンズロニコスをはじめとする、フィリッポス説を支持する多くの研究者たちは、フィリッポスとアレクサンドロスの肖像を含むと考えられる象牙製の肖像群や、武具などの出土品²⁰、屋根の上に積み上げられていた煉瓦を含む、燃え残った残骸などを根拠に挙げる²¹。歴史研究者の澤田典子氏は、人骨の遺存状態や、とりわけ前室の特異性に着目し、部屋の広さや内壁の丁寧な漆喰の仕上がり、また通例埋葬品置き場である前室にも埋葬が行なわれている点、さらに前室と主室の埋葬の時間差などを根拠に、フィリッポス2世埋葬後に殺害された妻クレオパトラは、フィリッポスの墓に追葬されたという記録に合致すると述べ、フィリッポス説を支持する²²。他方アッリダイオス説を支持する研究者たちは、フィリッポスの埋葬時期に定められた出土品の年代、ディアデムなどの出土品や絵画に見られるオリエントからの影響などを根拠に挙げる²³。パラギアはアッリダイオス説を支持する代表的な美術史研究者である。彼女の最大の根拠は、人工的な獵場で馬に乗って行なわれる狩猟というオリエントに特徴的な方法による狩猟が描かれている点である。アレクサンドロスは、父フィリッポスが暗殺されると速やかに父王の埋葬を執り行ない、その後東方遠征に出発すると、二度とマケドニアには戻らなかった²⁴。すなわち埋葬はアレクサンドロスの東方遠征後、ペルシアの文化がマケドニアに好意的、かつ積極的に採用されて以降の時代になされたと考えられる。歴史研究者の森谷公俊氏もまた、前室の埋葬は夫に代わって実権を握った軍人王妃アデア＝エウリュディケにこそふさわしく、また主室の豪華な副葬品も、王家の守護者という役割をアピールしようとするカッサンドロスの意図にふさわしいと考え、同様にアッリダイオス説を支持する²⁵。

「狩猟図」において議論される人物の一人は、画面中央で馬を操り、獅子に槍を投げようとする若者である。被葬者をフィリッポスとみなす研究者たちによって、中央の若者はアレクサンドロスと考えられている。二人目は画面中最も高い位置に表されており、獅子の右上から槍を振り下ろしている人物である。彼は登場人物中唯一有髭であることから、被葬者のフィリッポスと考えられている。フレスコ画上の青年はアレクサンドロスの身体的特徴をまったく備えていないとは言え、彼と《アレクサンドロス・モザイク》上で馬を操りながら槍を構える、アレクサンドロスと考えられている青年との仕草の類似は看過出来ない(図5)²⁶。

一方アッリダイオス説を支持する研究者たちは、有髭の人物をフィリッポスではなくアッリダイオスと見なす。アッリダイオスはフィリッポスと同様有髭であっただけでなく²⁷、名前にフィリッポスを冠していることから分かるように、意図的に父フィリッポスを連想させる演出に腐心し、王位の正当な後継者あることを視覚的に示そうとしていた。またアッリダイオス説によれば、画面中央の若者はカッサンドロスと考えられる。前316年、カッサンドロスはオリュンピアスによって殺されたアッリダイオスとその妻アデア＝エウリュディケを、アイガイに手厚く葬ったと伝えられる²⁸。このように被葬者は、勇敢に獅子を狩る先王とともに表されることで、自分が彼のために立派な埋葬を行なったことを視覚的に証明し、王位の後継者である正当性を

示そうとしたと考えられる。さらにアレクサンドロスが亡くなると、王位を争う後継者たちは美術においてアレクサンドロスと同じ構図やしぐさ、時には似た容貌で表されることを好んだ。アレクサンドロスに姿を重ねることで、アレクサンドロスの権威にあやかろうとしたためである。このためカッサンドロスがアレクサンドロスの表現によく見られるような容貌、あるいは構図で表されても不自然ではない²⁹。

被葬者がフィリッポス、あるいはアッリダイオスであり、かつ本作に登場しているならば、唯一有髭の人物が彼らに該当する。画面中最も高い位置に表されていることや、獅子と視線を交えていることなどから、彼の姿は明らかに目立って表されており、重要な人物であることは間違いない。しかし大変興味深いことに、彼の上半身は馬と重なりほとんど隠されている。被葬者をこのように表現する例は、筆者の知る限り他にない。むしろ彼よりも被葬者にふさわしい表現がなされているのは、中央の若者である。中央の若者は画面の中央に配置され、両脇に配された木々に区切られて非常に目立っている。また画面左から右に向かい、武器を構えて馬を走らせる姿は、右手に構えた武器を振り上げることで顔や身体を鑑賞者に開き、その容貌が良く見えるように配慮された構図であり、建築装飾だけでなく墓碑などにも頻繁に見られる被葬者像である。しかし中央に配された若者が被葬者の姿であるとは考えにくい。何故なら出土した人骨とフリーズ上の若者の容貌において、明らかに年齢が一致しないからである。このような理由から、中央の若者は被葬者ではなく、正当な後継者の義務としての埋葬を執り行なったアレクサンドロス、あるいはカッサンドロスと考えられる。

その他の解釈として、歴史研究者のボルザは、本作が実在の人物を描いているのではないという見方を示している³⁰。アンズロニコスは、先に挙げた二人以外の登場人物を宮廷の近習とみなす³¹。パラギアは右端の網を持った男に着目し、彼が特徴的な帽子を被っている点、肌の色が他の人物よりもやや濃いことなどから、アレクサンドロスの妻でアレクサンドロス四世の実母であるロクサネや、同じく彼の妻の一人バルシネの血縁者を含む、東方出身者である可能性を指摘し、さらに中央の若者と獅子の間に立つカウシアを被った男性を、カッサンドロスとする可能性も示唆している³²。このように登場人物にはいくつもの名前が候補に挙げられてきたが、いずれも決定的な根拠に乏しい。

2. 場面解釈

本作の場面は、今日特定の場所を示しているのではないとする見解が一般的である。手がかりは木を飾っていたリボンと奉納板、そして特徴的な形状の四角柱だけである。これらは狩猟が人工的に整えられた空間で行なわれていることを示唆しており、聖域である可能性も考えられる。恐らく多くの研究者が認めるように、本作に描かれている場所は獵場（paradeisos）であろう³³。しかし、マケドニアにおいて狩猟が行なわれたということは分かっているものの、その場所が特定されている獵場は一つも無い³⁴。また遠征中はアジアの領土にいくつもの獵場があったことから、マケドニアの外で行なわれた狩猟である可能性も否定できない³⁵。アッリダイオス説を支持するパラギアは、知的障害を患っていたアッリダイオスが現実には狩猟や戦闘に参加した可能性は低いとし、「彼の墳墓を飾る戦いの場面に（現実の場面を表している）期待すべきではない」と述べており、場面は画家による意図的な演出であるとも考えられる³⁶。

3. 制作者

本作を制作した画家は分かっていない。そのため関連が示唆される画家について、以下に整理しておきたい。

本作の制作時期に重なる前4世紀半頃に活躍した画家アペレスは、本作に関わった可能性が示唆される。彼はハイライトによる明暗表現を考案し、短縮法の発展に大きく貢献した³⁷。アペレスの優れた技術は、短縮法を駆使した後ろ向きの人物や動物像に特筆され、それらは現実の世界と絵画空間とをつなぐ役割を果たし、見る者を絵画空間の中に誘うものであったという。このような表現は、画面左から二番目の、後ろ向きで騎乗する裸体の人物に見られる³⁸。彼はまた、本作と同様に大胆な短縮法を用いた馬が表されていることなどから、《アレクサンドロス・モザイク》の原画を描いた可能性も指摘されている。彼はアレクサンドロスの肖像画制作を許されていた画家であったことから、宮廷画家として本作の注文を受けるのにふさわしい立場にあった³⁹。

また、第1墓の「ペルセフォネの略奪」壁画を描いた可能性のある、速描きを得意としたニコマコスの弟子フィロクセノスが、アペレスと同様《アレクサンドロス・モザイク》の原画を描いた可能性を指摘されている点も注目に値する⁴⁰。フィロクセノスは、カッサンドロスと同時代に活躍し、クラシック末期からヘレニズム期を生きた画家であった。もし本作の注文主がカッサンドロスであったならば、彼が「狩猟図」を描いたという可能性も決して否定できない。

4. 制作年代

本作の制作年代もまた明らかではない。先述した被葬者論争に即すと、本作はフィリッポスが死亡した時期（前336年頃）か、アッリダイオスが死亡した時期（前317年頃）に制作されたと考えられる。すなわち本作が東方遠征の前に制作されたのか、後に制作されたのかを考慮することが重要であろう。その隔たりはわずか20年ほどであり、正確な制作年代を特定することは困難であるが、先行研究では本作の制作年代をアッリダイオスの死亡時期とする見方が多く、筆者もまたこれに賛同したい。獅子狩りのモチーフをはじめ、猟場、ディアデムなどの表現からも、東方遠征後に制作されたと考えるのがより自然ではないだろうか。この問題については、特に「獅子狩り」のモチーフに焦点を当てて、次章で改めて検討したい。

アレクサンドロスの東方遠征前後における「獅子狩り」

人工的に整えられた猟場での狩猟は、アッシリアの王たちによって、遅くとも前7世紀には行なわれていた⁴¹（図6）。狩猟はアケメネス朝ペルシアの時代に交流のある国々へと伝播し、マケドニアにも普及した。とりわけアレクサンドロスの東方遠征以後は文化の交流が活発化し、遠征から帰還したマケドニア兵たちがその媒体として大きく貢献しただろう。しかしマケドニアにおいては、狩猟がより一般的な行事になってさえ、獅子、あるいは獅子を狩るという行為は、他の動物よりも格別の意味を持っていた。それは画面上で目立って表されている二人が、他の動物ではなく獅子を狙っていることから伺われる。

それではマケドニア美術において、「獅子狩り」の主題はどのような意味を持ち、またアレクサンドロスの東方遠征を経てどのように変遷したのだろうか。第2墓「狩猟図」とほぼ同時期に

制作され、遠征前、遠征後、そしてアレクサンドロス死後の、三つの時代背景が反映していると思われる「獅子狩り」を主題とした作例を考えてみたい。

初めに挙げるのは、ペラで発見されたモザイク画の《獅子狩り》である（図7）。本作は前330～300年頃に制作されたと考えられ、大邸宅「デュオニソスの家」の部屋の床を飾っていた。画面中央には一頭の獅子を表され、二人の男性が両側からそれぞれ攻撃を加えようとしている。恐らくヴェルギナ第2墓「狩獵図」とほぼ同時期に制作され、また同じ「獅子狩り」の主題を採用しているにもかかわらず、しかしその表現はまったく異なっている。とりわけ注目されるのは、モザイク画には人間がほぼ裸体に近い姿で表され、また馬に乗らず対等に（より危険を犯して）獅子と対峙するという、いわゆる古代ギリシアの古典的な英雄観が表出している点である。パラギアによれば、「アルカイック期、クラシック期のギリシア芸術における獅子狩り（の主題）は、ギリシア神話のヘラクレスによるネメアの獅子退治のエピソードに限られていた」⁴²。アレクサンドロスは英雄ヘラクレスを祖先として、またライバルとして強く意識し、自身の肖像にヘラクレスのアトリビュートである獅子の皮を採用していた。古代マケドニア人はヘラクレスの英雄伝説とそのイメージに親しみ、獅子はアレクサンドロスのイメージが定着するまで英雄ヘラクレスを連想させたのである⁴³。

モザイク画が発見された大邸宅は、その規模からほぼ疑いなく高位の人物の家であった。この家の主人は最先端の流行を反映した宮廷美術に触れる機会も多かったに違いない。もしモザイク画が東方への遠征後に制作されたとすると、すでにマケドニアは、アレクサンドロスによってギリシアやペルシアを凌ぐ強国となっていた。古代マケドニア人にとってオリエンタルな芸術趣味を採り入れることは一種の富の顕示であり、また身分や地位をヘラクレスの血統にすがる必要はもはやなく、例えばペルシアの文化を受容することによって、アレクサンドロスの恩恵を端的に示すことが出来ただろう。したがってこのモザイク画は、恐らくアレクサンドロスの東方遠征以前、あるいはまだ遠征が開始されて間もない頃に制作され、「狩獵図」よりも早い時期に完成していたと考えられる。

二つ目の時期の特徴的な作例として挙げたいのは、《クラテロス・モニュメント》である。原作は失われてしまったが、アレクサンドロスを表した騎馬像を含むブロンズ彫像の一部のローマン・コピー（図8）、碑文、そして文献によって存在が伝えられている。プルタルコスによれば、この彫像群は「王の友」と称された側近のクラテロスによって、前330年頃に制作された。プルタルコスは本作について、以下のように伝えている。「この狩獵場面を、クラテロスが獅子、犬、獅子と戦う王、それを援ける自分という構成で青銅像に作らせて、デルフォイに奉納したが、一部はリュシッポス、他はレオカレスの作であった」⁴⁴。また碑文によれば、クラテロスがアレクサンドロスを援けたこの獅子狩りは、シリアの獵場で行なわれた⁴⁵。プルタルコスが伝えるように、本作において獅子と戦っているのはアレクサンドロス、すなわちアレクサンドロスが主役として表されている。しかしそこへアレクサンドロスを援ける自身の姿を表すことにより、クラテロスが自らの権威を視覚的に高めようとした意図が伺える。

アレクサンドロスの死後、権力者たちの思惑は、彼らが制作した「獅子狩り」の表現によく表れているように思われる。中でもシドン（現レバノン）のネクロポリスから発見された《アレクサンドロス石棺》には、フェニキアの一都市を治める王であった墓主を取り巻く、不安定な情勢

が反映されている⁴⁶。《アレクサンドロス石棺》には、獅子狩りを描いた浮彫が表されている(図9)。この石棺もヴェルギナの王墓と同様、被葬者、制作年代、あるいは各面の浮彫がどのような場面を表しているのか、といった様々な問題が明らかではない。しかし画面中央で獅子と対峙する、ペルシア風の衣装を身にまとった人物は、墓主であるシドンの王アブダロニュモス(在位、前332～312年)と一般に考えられている。そして彼の後ろから馬を駆って援けに来る人物は、石棺の浮彫に登場する人物中、唯一ディアデムと思しき金属製の頭飾りを着けていた跡があることから、アレクサンドロスと考えられている⁴⁷。クルティウスによれば、アブダロニュモスは王族の血筋を引きながらも王位争いに参加せず、慎ましく暮らしていた。しかし、その高潔な人柄が認められ、アレクサンドロスによってシドン王に拔擢されたのであった⁴⁸。彼の石棺にこのようなアレクサンドロスの姿が表されているのは、アレクサンドロスとの密接な関係を示すことで、アレクサンドロスの死後、情勢が不安定になった後継者戦争下で自国の庇護を得ようとしたためと考えられる⁴⁹。また、アレクサンドロスよりもアブダロニュモスが前に出て獅子と対決する姿は、彼が得た王権の正当性を誇示しようとしたのだろう。クルティウスは、彼を妬み即位に反対した人々についても言及している⁵⁰。この石棺はわずかな資料から、アブダロニュモスの在位期にあたる前332年から前312年頃に制作されたと考えられているが、筆者は恐らくアレクサンドロスの死後、つまり前323年以降に制作されたのではないかと考える。何故なら墓主がアレクサンドロスを差し置いて獅子と戦う姿で表れることは、アレクサンドロスの存命中には許されなかったはずだからである⁵¹。

第2墓「狩獵図」の獅子狩りグループにおける被葬者と埋葬者の表現は、筆者には《アレクサンドロス石棺》のそれに類似しているように思われる。すなわち、画面に被葬者の存在を必要としながらも、埋葬者(依頼主)のほうが画面の中央を大きく占め、あたかも主役のように表されている。このような表現は、アレクサンドロスの死後、後継者たちが美術表現において必要とした、権力誇示の意図が強く表れている結果と言えよう。

おわりに

このように画面の構図や表現の意図という点を考慮すると、アレクサンドロスのそれよりも、彼の後継者を名乗った権力者たちの芸術との類似が浮かび上がるように思われる。すなわち「狩獵図」の中央に表された若者は、アレクサンドロスよりもカッサンドロスであり、獅子と戦う有鬚の人物は、フィリッポスよりもアッリダイオスである可能性が高いと考える。したがって第2墓「狩獵図」の制作時期も、フィリッポスの死亡時期より20年ほど後の、アッリダイオスの死亡時期がよりふさわしいだろう。これまで本作の制作時期をアッリダイオスの死亡時期とみなす説を支持してきた研究者たちは、その根拠の一つとして、本作に見られるペルシアからの強い影響を指摘してきた。その点については筆者も否定することはない。しかし本作にはペルシアからの影響だけでなく、後継者戦争の時代だからこそ見られる表現もまた指摘されうるのではないだろうか。

[附記]

本稿の古代の文献表記は、Hornblower, S. and Spawforth, A. (eds), *The Oxford Classical Dictionary 3rd ed.*, Oxford, 1996に基づく。また、作品の表記は水田徹編『世界美術大全集 第4巻 ギリシア・クラシックとヘレニズム』1995年に倣う。ただし《アレキサンダー・モザイク》は人名表記を優先し、《アレクサンドロス・モザイク》とする。

本稿では、紀元前の作例や出来事が頻出するため、「紀元前」を「前」と略記した。

本稿は、平成26年度鹿島美術財団「美術に関する調査研究助成」の援助を受けて行なった研究成果の一部です。調査旅行および論文執筆に際しては、帝京大学森谷公俊教授、筑波大学大学院長田年弘教授、そして実践女子大学駒田亜紀子准教授より、多くのご指導を賜りました。お力添えを頂いたすべての皆様に、深く感謝申し上げます。

(註)

- 1 墳丘、及び各墳墓における発見当時の状態や出土品については、Andronicos, M., *Vergina: The Royal Tomb*, Athens, 1984を参照。
- 2 「狩猟図」のある第2墓を含む墳丘は、1993年から地下博物館として一般公開されている。ヴェルギナとその発掘史に関しては、周藤芳幸・澤田典子『古代ギリシア遺跡事典』2004年、144-164頁を参照。
- 3 被葬者論争の研究史に関しては、澤田典子「『フィリポス2世の墓』再考」『古代文化』Vol.63、No.Ⅲ、2011年、39-59頁を参照。
- 4 目視調査は、平成26年度鹿島美術財団「美術に関する調査研究」助成研究（助成研究者中村友代）『古代マケドニアにおけるアレクサンドロス大王の美術について—ヘレニズム時代の葬礼美術への展開とその影響—』に際し行なった。
- 5 Burn, L., *Hellenistic Art from Alexander the Great to Augustus*, London, 2004, 33はマケドニア式墳墓の建築様式について、円柱を有するファサードはギリシアからの影響を、半円筒のヴォールトはペルシア、あるいはメソポタミアからの影響を示唆しており、これらの美術様式がマケドニアにもたらされ、混合した結果生み出された折衷様式であると述べる。また福部信敏『ギリシア美術紀行』1987年、308頁はこうした折衷様式の要因として、マケドニアが当時建築における独自の伝統を欠いていたため、先進諸地方の手本を、それらがもつ地方差や時代差を無視して、同時かつ同等に採り入れたためではないかと推測する。
- 6 ディアダムの定義については、Hornblower (eds) (1996) 460を参照。ディアダムは王笏、紫衣と並んでヘレニズム時代における王権の象徴であった。ディアダムには、アレクサンドロス大王によってアジアの征服者としてのイメージが付与され、後継者戦争では正当な後継者を主張する権力者たちが身に着けた。形状については諸説あり、簡素な白帯を指すこともあれば、本作のように葉冠を指す場合もある。
- 7 主室の出土遺物の詳細は、Andronicos (1984) 119-175を参照。
- 8 前室の出土遺物の詳細は、*ibid.*, 175-197を参照。
- 9 顔料については Filippakis, S. E. (eds), *X-Ray Analysis of Pigments from Vergina, Greece (Second Tomb)*, *Studies in Conservation*, vol.24, No. 2, 1979, 54-58を参照。
- 10 青柳正規「ヘレニズム絵画における騎馬像」『美術史論叢4』1988年、1-20頁は、前脚の両方を高く宙に上げ一瞬の静止状態にある騎馬像を「ヴェルギナ・タイプ」と分類し、このような騎馬像が絵画に

において出現するのは、前4世紀第3四半期以降とみなす。

11 Palagia, O., 'Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander', in: Bosworth, A. and Baynham, E. (eds), *Alexander the Great in Fact and Fiction*, Oxford, 2000, 193-4は、柱上の三本の物体を鼎の足とみなす。

12 腕にマント、あるいはクラミュスを絡めて戦うスタイルは狩猟者にしばしば見られ、例えば《アレクサンドロス石棺》浮彫「B面 獅子狩り場面」にも登場する。Cohen, A., *Art in the Era of Alexander the Great, Paradigms of Manhood and Their Cultural Traditions*, Cambridge, 2010, 240.

13 高価な赤紫色の染料で染められた布は、古代地中海における神聖と権力の象徴であり、彼が高位の人物であることが分かる。栗田伸子、佐藤育子『興亡の世界史第03巻 通商国家カルタゴ』2009年、164頁。

14 折れ曲がった槍を咥える獐猛な動物のモチーフは、マケドニア王アミュンタス3世が発行した銀貨のデザイン（前393～370/69年）との関連が指摘される。さらにCohen（2010）243は、《アレクサンドロス・モザイク》の画面手前にも同様に折れ曲がった槍が表されている点を指摘する。

15 *Ibid.*, 242.

16 アンティゴノス2世ゴナタスが墳墓を覆うように遺丘を造った理由は、前274～273年にガリア人傭兵たちによって王墓が荒らされた事件があったためと考えられている。澤田典子氏は、さらにアンティゴノス朝を創始した彼にとって、王族の墓を守ろうとする行為に、自己の権力の正当性をアピールする方策としての意図があった可能性も示唆する。澤田（2011）49.

17 アンズロニコスは、この壁画を描いた画家を前4世紀半頃に活躍した画家ニコマコスと見なす。ニコマコスは、その速く的確な描法から「速描きの画家」と称される。Andronicos（1984）86-95. 確かに彼は前340年頃からマケドニアで制作活動を行なっていただけでなく、ペルセフォネを主題とする作品を制作したことが伝えられているが、一方水田編（1995）433はこのように小さな墓室の壁画を巨匠が描いたとは考えられず、恐らく彼の影響を受けた同時代の画家の手によるものとみなしている。

18 第3墓に関しては、Andronicos（1984）198-217を参照。

19 被葬者がマケドニアの王族であることを裏付ける証拠として、第2墓から出土した金銀を含む豪華な副葬品、とりわけ黄金のラルナクス（骨箱）の蓋にあしらわれたマケドニア王家の紋章である“Macedonian Star”の意匠が挙げられる。

20 副葬品には、長さの異なる脛当が含まれていた。フィリッポスは片足に怪我を負っていたことから、アンズロニコスは脛当を彼のものと考え、フィリッポス説の根拠の一つとした。しかし足の怪我は大腿部であったことや、主室に納められていた人骨の脛骨は左右ともほぼ同じ長さだったことが、その後の調査によって明らかになっている。澤田（2011）44.

21 フィリッポスは火葬され、その後アレクサンドロスによってすぐに埋葬された。墓が土中に埋められる際に灰や残骸と一緒に埋めることが可能だったのは、フィリッポスの埋葬に合致する。一方アッリダイオスが殺害されたのは前317年、そしてカッサンドロスにより埋葬されたのは前316年、つまり死亡から埋葬まで約一年を要したことになる。

22 澤田（2011）52-53. 一方アッリダイオスとアデア＝エウリュディケと一緒に埋葬されたため、埋葬に時間差は生じなかったと考えられる。註28も参照。

23 ディアデムがいつ頃からマケドニアの権力者たちによって身につけられていたのかは諸説あるが、ディアデムに王権を象徴する意味が付与されたのは、アレクサンドロスがペルシアの影響を受け、身につけるようになってからと考えられている。註6参照。

24 Just. 11. 2によれば、アレクサンドロスが即位後最初に注意を払ったのは、父の葬儀であった。

- 25 森谷公俊『王妃オリュンピアス アレクサンドロス大王の母』1998年、202-204頁。
- 26 彫刻家リュシッポスの表現で知られるアレクサンドロスの身体的特徴とは、肩辺りまで伸ばした巻毛に前髪を額の中央で分けた髪型、首を左にかしげる癖、目の潤いなどであった。Plut. *Alex.* 10. 4. 本作は損傷が激しいため細部を確認することは容易ではないが、少なくとも髪型にこの特徴は見られない。
- 27 古代マケドニアの成人男性は、戦闘の妨げになるとして慣例的に髭を剃っていたが、アッリダイオスは例外的に髭を伸ばしていた。その理由として、Palagia (2000) 196は、アッリダイオスが王権を主張するためにフィリッポス2世の容貌を真似ようとしていたこと、また彼は知的障害を持っていたため、剃刀の使用が禁止されていた可能性を指摘する。
- 28 森谷 (1998) 201は、カッサンドロスが手厚い埋葬を行なった理由について、以下のように考察している。「オリュンピアスの手で非業の死を遂げた二人をひときわ豪華に埋葬することによって、自分が王家の守り手であることを印象付けようとした。これもまた彼自身の権力を正当化するための格好の手段であった。」
- 29 一方でカッサンドロスがアレクサンドロスを好ましく思っていなかったことも知られている。ギリシアの慣習に親しんでいたカッサンドロスは、東方人たちの跪拝礼を見て嘲笑したため、アレクサンドロスは怒って彼の髪を掴み、壁に頭を打ちつけた。その後カッサンドロスはアレクサンドロスの彫像を見るだけで、恐怖のためにふるえと目まいを起こしたという。Plut. *Alex.* 74.
- 30 Borza, Eugene N., *In the Shadow of Olympus, Emergence of Macedon*, Princeton, 1990, 259はこの場面について、古代マケドニア人たちの狩猟が血気盛んで活力に満ちていたことを表そうとする、いわば誇張された演出がなされているとみなし、登場人物を実際の人物と特定することに疑問を投げかけている。
- 31 マケドニアの近習には、通例マケドニアの王族あるいは貴族階級の青年が採用された。Andronicos (1984) 117. また Anderson, J. K., *Hunting in the Ancient World*, California, 1985, 80は、フリーズ画右端の男性が網を持っていることを挙げ、狩猟に際し成人男性は決して網を使わなかったと指摘し、彼が青年である可能性を支持する。一方 Palagia (2000) 195は、彼らの身に着けている衣装がより壮年男性にふさわしく、史料と一致しないと述べる。
- 32 *Ibid.*, 196-197.
- 33 猟場については Xen. *Cyr.* 1. 4. 5-15が言及している。記述によれば、それは運動場としての機能もあり、野生動物の狩猟は貴族階級の兵士たちの軍事訓練の一部も兼ねていた。猟場は人工的に造られ、獅子だけでなく熊、猪、豹、鹿、羊、驢馬などさまざまな動物たちや、各地で採集された植物が飼育されていた。
- 34 パラギアは、ローマ人がピュドナの戦い後にマケドニアにある狩猟区を発見したとするポリュビオスの記述に言及しつつも、これらは東方遠征後に造られたものであったとみなす。Palagia (2000) 177.
- 35 記録によれば、猟場は少なくともシリア、ベルシア支配下のフェニキア都市シドン、バビロン、ソグディアナ（中央アジア）にもあった。Arr. *Ind.* 40. 4, Arr. 7. 25, Diod. 16. 41. 5, Plut. *Alex.* 40, Curt. VIII. 1. 11-19.
- 36 Palagia (2000) 192. 本文中の（ ）は筆者補足。
- 37 水田編 (1995) 304-312.
- 38 青柳 (1988) 11-12は、「ヴェルギナ・タイプ」に分類される騎馬表現について、その特徴の一つに絵画的表現の豊かさを挙げて多くが大胆な短縮法を駆使している点を指摘し、アペレスはハイライトによる明暗を発明し短縮法の発達に大きく貢献したことから、「本作に描かれた後ろ向きの騎馬像は、アペレスの遺産の継承から生まれた」と述べている。

39 Plut. *Alex.* 4.

40 Plin. 35.110. 1430（中野定雄他訳『博物誌 第三卷』35巻、110節、1430頁）によれば、「彼（ニコマコス）の弟子には、彼の兄弟のアリストン、息子のアリステイデス、そしてエレクトリアのフィロクセノスがいた。この最後の人は、カッサンドロス王のために、アレクサンドロスとダリウスの戦闘が描いてある第一級の絵を制作した。（中略）彼は師匠の迅速性を学んで、ある速記的な描き方を創め、いっそう迅速な手法で制作した」とある。文中で言及されているカッサンドロス王のために描かれた作品が、『アレクサンドロス・モザイク』の原画であったと考えられている。

41 とりわけアッシリア王アッシュルバニパルによる浮彫《帝王ライオン狩り》（前668～631年頃、ロンドン、大英博物館）では、王による狩猟がどのように行なわれていたのかが説明的に描かれている。田辺勝美編『世界美術大全集 東洋編第16巻 西アジア』2000年、126-128、375-377頁によれば、アッシュルバニパル王の獅子狩りは市民も見ることが出来た。また狩猟後には獅子の屍に葡萄酒を注ぐ儀式の様子が表されており、アッシリアの王による狩猟には、宗教的儀式としての側面があったと同時に、王権の理念と深くかわり合った一面があったと考えられている。Anderson (1985) 63-67も参照。

42 Palagia (2000) 178-180.

43 前5世紀初頭頃から、マケドニア王家は祖先をギリシアの英雄伝説に求め、とりわけ英雄ヘラクレスの血統に連なることを喧伝していた。澤田典子「古代マケドニア王国の建国伝説をめぐって」『古代文化』Vol.58、No.Ⅲ、2006年、23-40頁を参照。

44 Plut. *Alex.* 40.

45 アレクサンドロスとクラテロスが参加したシリアの狩猟を伝える碑文については、Stewart, A., *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*, California, 1993, 46, 390-391, T108を参照。

46 《アレクサンドロス石棺》は、古代フェニキア都市シドン近郊の、王族のネクロポリスから発見された。浮彫長辺A面の戦闘場面には、獅子の皮をかぶったアレクサンドロスが表されていることから、発見当初はアレクサンドロスのための石棺と考えられ、『アレクサンドロス石棺』という名称が与えられた。しかし今日では一般に、アレクサンドロスによってシドンの王に任命された、アブダロニュモスの石棺と考えられている。Von Graeve, V., *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*, Berlin, 1970を参照。

47 彼をアレクサンドロスとみなす説は、Hamdy Bey O. and Reinach, T., *Une Necropole Royale & Sidon*, 2 vols. Paris, 1892や Winter, F., Die Sarkophage von Sidon in: *Archäologischer Anzeiger: Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1894をはじめ、多くの研究者たちによって支持されている。一方 Shefold, K. and Seidel, M., *Der Alexander Sarkophag*, Berlin, 1968らは、彼にアレクサンドロスの身体的特徴が見られないため、単なる従者に過ぎないとする。アレクサンドロスの身体的特徴については註26を参照。

48 Curt. IV. 1. 15-26.

49 《アレクサンドロス石棺》におけるアレクサンドロスの図像解釈については、拙稿「《アレクサンドロス石棺》浮彫の図像解釈に関する考察—「大王の戦闘場面」を中心に—」『西洋古典学研究』LXI、2013年、60-72頁を参照。

50 「それに熱狂する人もあれば怒りを表す人もあった。最も裕福な者たちはこぞってアレクサンドロスの側近たちのところへ出かけていって彼の貧しさと身分の低さを非難した」。Curt. IV. 1. 24.

51 クルティウスによれば、アレクサンドロスは自分よりも先に家臣が獲物を仕留めることを嫌った。石棺上の獅子狩りのような表現は、アレクサンドロスの死後にのみ可能だっただろう。Curt. VIII, 1. 14-16.

