

《稲妻を持つアレクサンドロス》とエフェソスのアルテミス神殿

——肖像表現と設置場所に関する一考察

中村 友代

はじめに

プリニウスの『博物誌』によると、アペレスはアレクサンドロス大王（在位期：前336～323年、以下アレクサンドロス）の公的な肖像画を描くことが許された唯一の画家であった⁶⁾。アペレスが描いたアレクサンドロスの肖像画のうち、その名が最も良く知られている作品の一つは《稲妻を持つアレクサンドロス（アレクサンドロス・ケラウノフォロス）》である。本作について、プリニウスは以下のように記述している。「アペレスはまた、エフェソスのアルテミスの神殿にある、アレクサンドロス大王が稲妻を捉えている絵を金貨20タラントで描いた。その指は画面の表面から突き出ているように、稲妻は絵から飛び出ているように見える。読者は、このすべての効果が四つの色だけでつくり出されたものであることを思いささねばならない。この絵の代金は金貨で、枚数ではなく重さによって定められた」⁷⁾。

残念ながら本作は既に失われてしまっているが、プリニウスの記述だけでなく、後述するようにポンペイの壁画や《ネイソスの彫玉》など関係性が指摘される作例が知られており、本作が後世に影響力のあった作品であること、また本作のアレクサンドロスの肖像には明らかな神格化が認められることから、アレクサンドロスの肖像作品の中でも重要な位置づけにある。Stewartもまた本作について、ギリシア美術史において最も有名な肖像であり、最も議論を起こす肖像と位置付けている⁸⁾。

ところが本作については、画家アペレスがなぜこのような絵画を制作したのか、いつ、誰が、何のために本作を注文したのか、そしてアレクサンドロスはどのような姿で表されていたのかなど、多くの疑問が残されたままになっている。とりわけ、本作がアルテミスの神殿に設置されたという記録は興味深く思われる。ギリシア神話において、稲妻はゼウスのアトリビュートであった。それにもかかわらず、何故アルテミスを奉る神殿に、稲妻を持ったアレクサンドロスの肖像画が設置されたのだろうか。この点について、従来の先行研究では十分に考察がなされてこなかった。しかしその理由は、本作が制作された意図を考察する上でも重要であるように思われる。

そこで本稿では、《稲妻を持つアレクサンドロス》の肖像表現と設置場所について考察を試みる。

1. 画家アペレス—作風およびアレクサンドロスとの関係性

本節では画家アペレスについて情報を整理し、彼がこのような作品を制作するに至った背景について考察する。イオニアのコロフォンで生まれたアペレスは、その後シキュオン、エフェソス、ロドス島、コス島など各地

を訪れ、様々な芸術家たちと交歓し作品を制作した⁹⁾。プリニウスは、アペレスが第112オリンピック紀（前332–329年）に活躍し精力的に絵画を制作したことを伝えている¹⁰⁾。アレクサンドロスとアペレスの関係は、王と画家の関係でありながら非常に懇意な間柄であった¹¹⁾。アペレスは数えきれないほどのアレクサンドロスとフィリッポスの作品を描いたと伝えられ¹²⁾、おそらくマケドニアの宮廷にも仕えていたと考えられる。

そのほかにアペレスが制作した作品として、《エフェソスのアルテミス神官であるメガビュゾスの行列》、《馬に乗り戦いに急ぐクレイトス》などが知られている¹³⁾。さらにまた、アペレスは様々な稲妻をも描いた。プリニウスによれば、それらは「雷鳴 (thunder)、雷光 (lightning)、雷電 (thunderbolt) で、それぞれブロンテ、アストラベ、ケラウノボリアというギリシア語の題名で知られている」¹⁴⁾。しかし残念ながら、これらの作品はすべて失われてしまっている。

次にアペレスの絵画技法についても整理しておきたい¹⁵⁾。アペレスは絵画を制作する際、四種類の絵の具しか用いなかったという。プリニウスによればその四色とは白、黄、赤、黒であり、それぞれ白はメリヌム (melinum)、黄土色はアッティカの軟泥 (Attic sil)、赤はポントスのシノピス (Pontic sinopis)、黒は油煙 (黒炭, atramentum) であった¹⁶⁾。この技法は四色画法と呼ばれ、アペレスだけでなくアエティオンやニコマコスら当時の一部の画家たちが採用していた。またアペレスはハイライトによる明暗表現を考案し、絵画における短縮法の発展に大きく貢献した画家でもあった¹⁷⁾。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の表現に特筆され、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。青柳氏はヴェルギナで発見されたフレスコ画《狩猟画》に表されている、後ろ向きで騎乗する人物の表現が、こうしたアペレスの遺産の継承から生まれたものと推測する (図1)¹⁸⁾。さらに青柳氏も言及しているように、この短縮法はポンペイから発見された、アレクサンドロスとダレイオスの戦闘場面を表した《アレクサンドロス・モザイク》に登場する馬にも見られ、モザイク画上の馬はヴェルギナのフレスコ画よりもさらに大胆な後ろ向きで表されている (図2)。《アレクサンドロス・モザイク》は前4世紀に制作された絵画に基づいて制作されたと考えられており、この原画の制作者については分かっていない。しかしこのモザイクにはこれら四色画法やハイライトによる明暗法、あるいはまた短縮法といったアペレスに特徴づけられる技法が認められることから、Morenoは彼がこのモザイクの原画を制作したのではないかと推測している¹⁹⁾。

最後にもう一つ、プリニウスによるアペレスの技法に

図1. 《狩獵図》(部分)

前4世紀頃、ヴェルギナ第二王墓、ヴェルギナ博物館

図2. 《アレクサンドロス・モザイク》(部分)

前100年頃(前300年頃の原作に基づく)ナポリ、国立考古博物館

関する重要な記述を取り上げる。それは絵を仕上げた際、表面にワニスを薄く塗る技術に関する伝承についてである⁽¹⁵⁾。その優れた技術は他の誰も真似することが出来ず、ワニスの薄さは作品に触れるほど近づかなければ気づかないほどであった。アペレスのワニスは色彩を引き立たせ、あるいは鮮やか過ぎる色彩に適度な薄暗さを与えた。またそれだけでなく、このワニスによって埃や汚れからも作品を保護したという。

プリニウスが絶賛するこの画家の技法を、しかしプルタルコスには気に入らなかったようである。彼は以下のように、彼が描いたアレクサンドロスの肖像について批判している。「アペレスはアレクサンドロスに稲妻を持っている姿で描いたが、顔色をそのままには描かず、灰色に薄汚く描いた。しかし彼は色白で、特に胸と顔ではその白さに赤みがさしていたと言われている」⁽¹⁶⁾。ここで言及されている作品は《稲妻を持つアレクサンドロス》であると思われる。このプルタルコスの記述は、一般にワニスの塗布に因るものであると考えられている。プルタルコスは、アペレスが意図した視覚効果や保存への配慮よりも、アレクサンドロスの色白を表すほうが良いと考えていたようだ。しかしアペレスの技術力から考えて、彼の絵画が観者が気になるほど暗かったとは考えにくく、Stewartはその原因を経年劣化や汚れによるものと推測している⁽¹⁷⁾。そしてアレクサンドロスの手と、その手に捉えられた稲妻は、アペレスが得意とした強い短縮遠近法とハイライトの表現によって輝くように描かれ、まるで画面から飛び出しているように見えたのだろう。

以上のように、アペレスはアレクサンドロスと非常に

近い間柄であっただけでなく、その技術のために王の肖像制作を任された画家であった。《稲妻を持つアレクサンドロス》に関するわずかな記録からでさえ、本作はアペレスの様々な技術を結集して制作されたことが窺える。

2. 制作年代に関する先行研究

先行研究において、失われた《稲妻を持つアレクサンドロス》をアペレスに注文したのは、一般にアレクサンドロスであったと考えられている。この注文主に関する考察については、本稿第4節において取り扱う。一方で、本作の制作年代については研究者の間でも意見が分かれている。Pollittはプリニウスの記述から、本作にはアレクサンドロスの超人的な資質が強調されていることを重要視し、アペレスが、神性を伴うアレクサンドロスの肖像が重要な政治的テーマの一つとして高まっていた時期、つまりアレクサンドロスの統治期の晩年にのみ活躍していたと推測している⁽¹⁸⁾。アレクサンドロスは東方遠征を通じて、異民族の政治、文化、芸術あるいはまた宗教に触れたことによって、自身の肖像に対する概念とその表現もまた変化させていったと考えられている。その一つの大きな契機として考えられているのは、前331年のエジプトにあるシーワ・オアシスのアモン神殿への訪問である。アモン神殿を訪問したアレクサンドロスは、自分が神の息子であるという神託を受け⁽¹⁹⁾、これ以降自身を神の系譜に連なる特別な存在として振る舞い、また美術においてもそのように表現されるようになっていっ

た。すなわちPollittは、少なくとも本作がアモン神殿で神託を受けて以降に描かれた可能性を示唆している。Bieberもまた同様の理由から、神格化されたアレクサンドロスの肖像は前330年以前には年代づけられないと述べている⁽²⁰⁾。

さらにStewartもまた、本作がガウガメラでの戦いの後、おそらく前330年のペルセポリスに滞在していた頃に制作が注文され、そしてアレクサンドロスが死ぬ前に完成していただろうと推測する⁽²¹⁾。彼は遠く離れたエフェソスにこのような絵画を設置させた点についても、既にアレクサンドロスが広く神として認知されていたことから、影響はなかっただろうとみなしている。

プリニウスもアペレスの活躍期を前332年以降と記述しており、アモン神殿で神託を受けた前331年以後に最も活躍したと考えるのは不自然なことではない。しかし一方で、プリニウスはまたアペレスが数えきれないほどアレクサンドロスとフィリッポスを描いたことにも言及しており、アペレスがアレクサンドロス個人にというよりもマケドニアの宮廷に仕えて制作を行っていたことが推測される。すなわち彼の活躍時期は、必ずしもアレクサンドロスの晩年に限定することは出来ない。

一方青柳氏は、本作が前334年に起こったグラニコスの会戦後、アレクサンドロスがエフェソスを訪れた際に制作されたと推測する⁽²²⁾。確かにアレクサンドロスがエフェソスを訪れたのはこの前334年の一度だけであり、この都市に滞在した際に神殿を訪問し、そこに設置する絵画を注文したと考えることは自然である。

Morenoもまた、本作が前334年に制作されたと考えている⁽²³⁾。彼の推測によれば、アペレスはアレクサンドロスの東方遠征に同行し、共にエフェソスへ入城した。そして主君の命により、エフェソスに滞在している間に《稲妻を持つアレクサンドロス》制作をしたと考える。アッリアノスはアレクサンドロスがエフェソスに入城した際、アルテミスに犠牲を捧げ麾下部隊の盛大な観閲式を行ったことを伝えており、Morenoはこの式典をアペレスの描いた《エフェソスのアルテミス神官であるメガビュゾスの行進》に関連付けている⁽²⁴⁾。

Cohenは、アペレスがエフェソスに住んでいたことが知られていること、そしてそのためにエフェソスには彼の家もあっただろうと推測し、彼がいつでもエフェソスで絵画の制作をすることが出来ただろうと述べているが、アペレスがアレクサンドロスの東方遠征に随行したかどうかは明確には分からない点を指摘している⁽²⁵⁾。確かにアペレスが東方遠征に随行したことを明記した文献は一つもないが、しかしそのことは、アレクサンドロスがエフェソスを訪れた際にこの地でアペレスに自身の肖像の制作を依頼したという推測を否定するものではない。またアペレスがエフェソスに住んでいたことだけでなく、

《エフェソスのアルテミス神官であるメガビュゾスの行列》という作品を制作したという記録は、彼とエフェソスとの関係性を示唆している。

本作には神格化されたアレクサンドロスの肖像が表されていたことは明らかである。そしてこの点を根拠に、本作の制作年代をアレクサンドロスのアモン神殿への訪問以後に位置づける研究者も少なくない。しかし果たして神格化されたアレクサンドロスの肖像は、アモン神殿への訪問以降にしか制作され得なかったのだろうか。

次章では、失われた《稲妻を持つアレクサンドロス》において、アレクサンドロスがどのような姿で表されていたのかについて、関連作品との比較を通じて考察を試みたい。

3. 《稲妻を持つアレクサンドロス》と関連作品の比較

《稲妻を持つアレクサンドロス》には、ゼウスの稲妻を手を持つアレクサンドロスの姿が表されていた。しかし記録からはそれ以上の詳細を知ることは出来ない。本章ではアレクサンドロスとゼウスとの密接な関係性が示されている肖像作品として知られる、ポンペイで発見された壁画《ゼウスとしてのアレクサンドロス》(図3)および《ネイソスの彫玉》(図4)への考察を通して、失われた《稲妻を持つアレクサンドロス》の像容を推測してみたい。

《稲妻を持つアレクサンドロス》は、かつて彫刻家フェイディアスによって制作され、オリュンピアのゼウス神殿に安置されていた《稲妻を持つゼウス(ゼウス・ケラウノフォロス)》を基にして、アペレスによって描かれたと考えられている⁽²⁶⁾。しかし《稲妻を持つアレクサンドロス》だけでなく《稲妻を持つゼウス》もまた、既に失われてしまっている。現在、このフェイディアスのゼウス像を手本として描かれた《稲妻を持つアレクサンドロス》の姿を私たちに伝えてくれる作品と考えられているのは、ポンペイの家の壁に描かれた《ゼウスとしてのアレクサンドロス》である。

本作はポンペイの有名な邸宅の一つ、通称「ウエツィイの家」のトリクリニウムの西壁に、後1世紀に描かれたと考えられている⁽²⁷⁾。壁画では一人の若者が玉座に腰かけ、右腕を上げて王笏を持ち、左手には植物の束のような形で表された稲妻を抱えている。右足は足置き台に乗せ、一方左足は足置き台から半歩踏み出すように手前に表されており、右足に対して太い輪郭と鮮やかな色彩で明瞭に描かれた左足は、画面から浮き出ているように見える。髪はやや長い巻き毛で表され、顔は面長で口を堅く結び、画面に向かって右上方を見やっている。この像容はアレクサンドロスの肖像作品によく見られる身体的特徴を示しており、彼は現在一般にアレクサンドロス

と同定されている。上半身は何も身に着けず、腰から下にはゆったりとした赤紫色の布を巻き、サンダルを履いている。玉座は黄金製なのか、黄土色一色で塗られ、豪華な装飾が施されている。全体的に精密には描き込まれておらず、素早い筆致で描かれている。本作を描いた画家あるいは注文主の名前は分かっていないが⁽²⁸⁾、その主題だけでなく四色画法や褐色の肌の人物表現等は、本作の原画がアペレスの手による可能性を示唆している。

ゼウスとアレクサンドロスの密接な関係性を連想させる他の肖像として知られているのは、《ネイソスの彫玉》である。本作については制作者や制作年等不明な点が多くあるものの、研究者たちは本作にもまたアレクサンドロスの肖像が表されていることを認めている。Bieberは、アレクサンドロスが前324年に自身を神であるとギリシア人たちに認めるよう命じたこと、またこれを受けてコリントスの人々がゼウスに似せたアレクサンドロスの彫像を神殿に設立したことが伝えられていることから⁽²⁹⁾、この像が《ネイソスの彫玉》の図像の手本になったのではないかと推測している⁽³⁰⁾。

《ネイソスの彫玉》は、現在エルミタージュ美術館に所蔵されている赤瑪瑙の彫玉である⁽³¹⁾。本作の原作の図像は、画家アペレスや彫刻家リュシッポスと共にアレクサンドロスに仕え、彼の公的な肖像を制作したことで知られる彫刻家ピュルゴテレスによって制作されたと考えられている。

このアレクサンドロスと思しき裸体の男性は、右手で稲妻を掲げ、左手には剣の鞘を握っている⁽³²⁾。左腕にはアイギスを絡め、頭にはタイニアないしリボンを巻いているが、その他には何も身に着けていない。彼の髪は巻き毛ながらも短く、顔立ちはほっそりしていて、大きな鼻と尖った顎が目立っている。口は大きく唇も厚ぼったく、その像容はポンペイの壁画に表されたアレクサンドロスとは異なっている。さらに彼については身体の大きさと比較して、顔と両手が大きく表されている点に興味深い。これは単に制作者の技量によるものなのか、あるいは意図的に顔と両手を強調して表そうとしたのかもしれない。右手に握られた稲妻の下には「ネイソスの」という意味のギリシア語が刻まれている。この名前がいつの時点で刻まれたかは定かではないが、注文主、あるいはある時点で本作を所有していた持ち主の名前と考えられている。画面左下にはその文字を見上げるように鷲が表されている。右奥には内側が見えるように盾が置かれている。稲妻と鷲はゼウスのアトリビュートであり、アイギスと盾は戦の女神アテナを想起させる。しかし、そもそもアイギスはゼウスのアトリビュートであった。ホメロスはアイギスについて、「そのアイギスは全面毛の総に蔽われ、てらてらと輝いて見るも怖ろしく、鍛冶の神ヘパイストスが、戦士らを威嚇すべくゼウスに献じ

図3. 《ゼウスとしてのアレクサンドロス》
(前4世紀の原作に基づく) 後1世紀、
ウェッティの家、ナポリ、ポンペイ出土

図4. 《ネイソスの彫玉》
前4-3世紀後半、高さ4.5cm、
サンクトペテルブルグ、エルミタージュ美術館

たもの」と記している⁽³³⁾。Bieberは鷲とアイギスが採用されている、つまりアレクサンドロスの神格化が認められることから、本作の図像が前330年以前に作られてはなかっただろうと述べている⁽³⁴⁾。

Pollittもまた、本作においてアレクサンドロスが盾を

脇に置き剣を鞘に納めゼウスのアトリビュートである稲妻を手を取っていることから、とりわけこの王の神性が強調されているとし、この表現はピュルゴテレスがアペレスと共にアレクサンドロスの統治期の晩年に彼に仕えていたためになされたものであると推測する⁽³⁵⁾。

もしポンペイの《ゼウスとしてのアレクサンドロス》あるいは《ネイソスの彫玉》が《稲妻を持つアレクサンドロス》の肖像を手本としているならば、《稲妻を持つアレクサンドロス》は稲妻とそれを持つ手が描かれていたことから、全身像で表されていたと考えられる。しかしポンペイの壁画では、アレクサンドロスは玉座に腰かけており、一方《ネイソスの彫玉》においては立像で表されている。両作品は全く異なる姿勢で表されていることから、姿勢について関連作例からこれ以上推測することは難しい。Pollittはポンペイの壁画を重要視し、《稲妻を持つアレクサンドロス》もまた玉座に座っていたと推測する⁽³⁶⁾。一方Ridgwayは、古代ギリシアにおいて肖像を制作する際座像で表す習慣はなかったと述べている⁽³⁷⁾。しかしもし彼の肖像が「神」として表されていたらば、立像あるいは座像のどちらの姿で表されたことも可能だろう。

さらに《稲妻を持つアレクサンドロス》は、ポンペイの壁画や《ネイソスの彫玉》と同様にゼウスの姿を思わせる裸体あるいは半裸体で表されていたのではないかと推測される。しかし従来の先行研究が指摘するように、本作がもしアモン神殿の訪問後に制作されたとするならば、その姿はこの時期のアレクサンドロスの肖像としてふさわしくないように思われる。何故ならアモン神殿訪問後、同年の前331年に行われたガウガメラの会戦で勝利した後、アレクサンドロスは自身を「アジアの王」と宣言し、その後東方の衣装や跪拝礼といったペルシア風の宮廷儀礼を積極的に採用しようと試みるようになるからである。Collinsは、アレクサンドロスと同時代に生き、彼の言動を見聞きした著述家たちによる言説を根拠に、彼がペルシア征服以降新しいアジアの王としての衣装を確立させることに強い関心を持っていたことを指摘している⁽³⁸⁾。もしポンペイの壁画や《ネイソスの彫玉》が失われた《稲妻を持つアレクサンドロス》の像容を伝えているならば、その像容にはいずれもギリシアの神ゼウスとの関連性が強く示されており、「アジアの王」となったアレクサンドロスの肖像表現としてはふさわしくないのではないだろうか。

4. 注文主と制作年代に関する考察

プリニウスの記述によれば、《稲妻を持つアレクサンドロス》は「金貨20タラント」で描かれたという。この金額について、Stewartは興味深い試算を行っている。

彼によれば、20タラントはおよそ518キロ分の金貨に相当し、神殿を一つ建造するのに十分な金額であった⁽³⁹⁾。またアッリアノスによれば、アレクサンドロスがマケドニア王に即位した際父王フィリッポス二世から受け継いだ国庫にあったのは60タラントほどであったことから⁽⁴⁰⁾、本作がいかに高額であったかが窺われる。

また、この絵画にかかった金額の付け方も興味深い。プリニウスは「この絵の代金は金貨で、枚数ではなく重さによって確定された」と述べている⁽⁴¹⁾。先行研究においてこの解釈には差異があり、Morenoは20タラントの金貨が絵の表面を覆うのに十分な量の金額であったと推定している⁽⁴²⁾。Stewartは絵の大きさ、つまり絵の寸法が基準になっている可能性も示唆している。すなわち、その絵の幅、高さ、外周などから相当する金に換算しただろうと考える⁽⁴³⁾。Stewartによれば、もしこの金額が絵の表面を覆う量とするならば、20タラントの金貨はスタテル硬貨にしておよそ6万枚、この量は19あるいは20メートル四方の面積を覆うことが出来、幅3メートル、高さ6メートル強の大きさの絵画が推定可能だという。

エフェソスのアルテミス神殿に設置するアレクサンドロスの肖像画に、これほどの大金を支払えた注文主とは誰だったのだろうか。プリニウスの記述から候補として考えられるのは、エフェソスの市民たち、アルテミス神殿の聖職者たち、あるいは肖像のモデルであるアレクサンドロス本人である。ここからはエフェソスのアルテミス神殿に起こった歴史的事件を踏まえながら、本作の注文主あるいはまた制作年代について考察を試みたい。

前356年、エフェソスのアルテミス神殿は放火の被害に遭った。その一連のエピソードは、地理学者で歴史家でもあったストラボンが詳しく伝えている⁽⁴⁴⁾。彼によると前356年、ケルシプロンによって建造されたエフェソスのアルテミス神殿は、ヘロストラトスによって放火された。そして偶然にも、アルテミス神殿が炎上した日はアレクサンドロスが生まれた日であったという。プルタルコスはこの事件について、アルテミス女神がアレクサンドロスのお産にかかりきりであったために（つまりアルテミス女神の注意が逸れていたために）起こった、と述べたマグネシアのヘゲシアスの言葉を引用している⁽⁴⁵⁾。

その後前334年に、アレクサンドロスは東方遠征を開始した。アジアへ上陸した後グラニコスの会戦でペルシア軍に勝利し、そしてその後すぐにエフェソスを訪れた。これらはすべて同じ年のうちに起こった。なお、アレクサンドロスがエフェソスを訪れたのはこの一回だけである。アッリアノスによれば、アレクサンドロスはエフェソスに入ると、彼を支持したために都市を追われていた追放者たちを帰国復権させ、また寡頭制支配を解体して民主制を導入した。さらにペルシアに納めていた貢税を、

アルテミス女神のために献納するように命じたという⁽⁴⁶⁾。

新しい支配者となったアレクサンドロスのために、エフェソスの市民が絵画を注文したとは考えられるだろうか。現実的に考えて、それは極めて困難であったと言える。何故ならストラボンの記録によれば、アレクサンドロスがエフェソスを訪問した際、火事から22年も経っていないながら、アルテミス神殿は未だひどく荒廃していたからである。それはすなわちエフェソスが都市のシンボルともいえるアルテミス神殿を、長く再建することが出来ない経済状況にあったことを示している。当時アルテミス神殿は銀行としての機能も備えており、加えて数多くの奉納物が納められていたが、それらもおそらく火事によって焼失してしまったのだろう。

Schwarzenbergは、本作が前334年にアレクサンドロスがエフェソスを訪れたことを記念して、アルテミス神殿の神官として知られていたメガビュゾスによって注文されたと考える⁽⁴⁷⁾。しかし当時の政治的な状況を鑑みれば、彼を注文主と想定することも難しいように思われる。エフェソスはアレクサンドロスがグラニコスの会戦の後に訪問するまで、敵対するアケメネス朝ペルシア帝国の支配を受けていた。プルタルコス、エフェソスにはペルシア帝国で神官階級に属するマゴス僧がおり、彼らが宗教だけでなく政治においても強い権限を持っていたことを伝えている⁽⁴⁸⁾。メガビュゾスについてはストラボンが彼を去勢された神官として伝えており⁽⁴⁹⁾、そしてアペレスの絵画の題名からも分かる通り、行進を行うほどに権力を持っていた。つまりエフェソスのアルテミス神殿は荒廃していた一方で、エフェソスでは少なくともグラニコスの会戦でペルシアが敗北するまで、彼らマゴス僧がアルテミス神殿の神官として少なからぬ権力を持っていたのであった。彼らがアレクサンドロスからどのような扱いを受けたのかは明らかではないが、敵国の王アレクサンドロスのために、しかもギリシアの神ゼウスのアトリビュートを持った彼の肖像を注文するというのは、考えにくいように思われる。何故ならグラニコスの会戦でダレイオス軍が敗戦し、エフェソスの支配権がアレクサンドロスに移ったとはいえ、未だペルシア帝国は健在だったからである。

ストラボンの記述によれば、アレクサンドロスは荒廃したアルテミス神殿に対して、エフェソスの市民にこの神殿にかかる費用を今までも、そしてこれからも全額負担すると申し出た。ただしその条件として、自分が神殿の施主だという銘辞を刻んで欲しいと求めた。エフェソスの人々にとっては魅力的な申し出であったが、しかし彼らはこの王の申し出を断った。神殿荒らしや略奪を(行った金を)基にしてまで神殿を再建したという評判を得たくなかったからであったという。ストラボンの証言が事実であったと仮定するならば、エフェソスの人々

はアルテミス神殿にアレクサンドロスの名前を刻むことに強い抵抗を示したことは間違いない。彼らは敬虔な信仰心から彼の申し出を断ったのだろうか。筆者はここに、未だ強い影響力を持っていたであろうマゴス僧たち、ひいては彼らの母国ペルシア帝国を意識した政治的判断があったのではないかと推測する。

なお、アレクサンドロスからの申し出を断る際にエフェソスの市民が述べた言葉は、彼がエフェソスの人々からどのように見られていたのか、あるいはまたアレクサンドロスがこの時期自身をどのように考えていたかについて知る上で重要である。エフェソスのとある勇敢な市民は、アレクサンドロスにこう述べた。「神の身で神々に建物を造営して奉納するのは、(神である王に)ふさわしくない」⁽⁵⁰⁾。ストラボンはこのように述べた市民を称賛している。エフェソスの市民の言葉からは、この時期アレクサンドロスが人々からすでに神として扱われていたことが推測される。同時にこの台詞は、明らかにエフェソスの市民が申し出を断るにあたりアレクサンドロスに配慮して述べた世辞であると思われるものの、アレクサンドロスが自身を神と扱われることを拒否せず、少なからず自認していたことも分かる。ストラボンの記述が正しいならば、このやり取りはアモン神殿の神託を授かった前331年より前の出来事でありながら、既にアレクサンドロスが神性を伴う自身の肖像を表した可能性をも示唆している。

結局、アルテミス神殿の再建にはエフェソス市民が一人一人の財産を持ち寄り、かつての神殿の円柱をも処分して建築費に充てて再建費用を捻出したと伝えられている⁽⁵¹⁾。このエピソードは、エフェソスの人々の保守的でしかし信心深く慎み深い国民性を称賛するための逸話と推測される。神殿再建の費用の出資者が誰であったかは記録に残っていないが、しかし総合的に考えて、出資者はアレクサンドロスであったと考える方が自然であると筆者は考える。そしてこれに際し、《稲妻を持つアレクサンドロス》の絵画もまたアレクサンドロス自身によって注文されたに違いない。何故なら金銭的な困難さだけではなく、アレクサンドロスの名を神殿に刻むことを拒んだエフェソスの人々が、ましてやゼウスの稲妻を持った彼の姿を飾ったとは考えられないからである。そのような絵を飾ることが出来たのは、神殿の再建費用も絵画の費用もアレクサンドロスが負担すればこそ可能だっただろう。エフェソスの人々は神殿が再建され、おそらく巨大なアレクサンドロスの肖像画が飾られるのを目にし、支配者がダレイオスからアレクサンドロスへと移行したことをことさら実感したに違いない。グラニコスの戦果を見れば、彼らが今やアレクサンドロスへ恭順の意を示すべきなのは明らかであった。

以上の考察から、《稲妻を持つアレクサンドロス》の

注文主は、従来考えられてきたようにアレクサンドロスであったと考えられる。しかしまた筆者は、アペレスが主君から本作の制作を命じられたのは前334年、グラニコスの会戦後にアレクサンドロスがエフェソスを訪問した時だったのではないかと推測する。本作はこれほど莫大な費用をかけたのだから、当然注文主であるアレクサンドロスの意向を強く反映し、その構図や表現には大いに配慮がなされたに違いない。さらにまた本作の制作は、アルテミス神殿再建にも密接に関係していたように思われる。

とはいえそれでも、アレクサンドロスもすぐにはアペレスへの支払いや神殿の再建費用をすぐに用意することは出来なかつただろう。アレクサンドロスがエフェソスを訪問した時期はグラニコスの会戦直後であり、そしてまた同じく極めて高額であったと考えられるブロンズ彫像群《グラニコス・モニュメント》の制作を注文した直後と考えられることから、アレクサンドロス側も資金に余裕がなかったことを想定し得るだろう。Stewartもペルシアの財宝を獲得するまでは、《グラニコス・モニュメント》にかかる費用の支払いは出来なかつただろうと推測していることから⁶²⁾、《稲妻を持つアレクサンドロス》の代金は、《グラニコス・モニュメント》の代金と共にペルシアの財宝を獲得した後で支払われたと考え得る。ではなぜこれほどの経済的負担を負いながらも、アレクサンドロスはエフェソスのアルテミス神殿にこのような絵画を飾ろうとしたのだろうか。

5. 《稲妻を持つアレクサンドロス》一肖像表現と設置場所に関する考察

そもそも《稲妻を持つアレクサンドロス》という主題は、エフェソスのアルテミス神殿に些かふさわしくないように思われる。なぜアルテミス神殿を飾る絵画でありながら、アレクサンドロスは明らかにゼウスのアトリビュートである稲妻を持つ姿で表されたのだろうか。エフェソスのアルテミス神殿とアレクサンドロスの浅からぬ関係性は、アレクサンドロスの誕生日に神殿が炎上したエピソードからも窺われる。自身の誕生にまつわるこの神殿の本尊アルテミス女神との関連性を示したとしても不思議ではない⁶³⁾。

筆者は本作において、アルテミス神殿あるいはエフェソスと彼との関係性よりも、前334年のグラニコスの会戦におけるペルシアに対する初めての勝利を記念することが重要であったと考える。Stewartは本作の制作時期をガウガメラの会戦後、前330年にアジアの王を宣言した頃に推定しているものの、彼もまた、本作が制作された意図はおそらくペルシア征服を記念するためであったと推測している⁶⁴⁾。しかし本作に推測される裸体ある

いは半裸体で、ゼウスの稲妻を持って表された肖像表現が、既に原画は失われているために関連作品から推測するしかないとはいえ、直後に「アジアの王」を宣言したアレクサンドロスの肖像としてはふさわしくないように思われることは、既に述べた通りである。

以上から本作の肖像は、グラニコスの会戦で勝利を記念して制作されたと考えられる。本作はギリシアの神ゼウスの神性を伴った王が征服に来たことを視覚的に示した、ペルシアおよびペルシアの被征服国に向けて発せられたメッセージだったのではないだろうか。

この西方から遠征して来た新しい支配者としてのメッセージを効果的に発信するためには、アルテミス女神との関係性を示すのでは脆弱であったに違いない。アルテミスはギリシア神話に登場する女神としても良く知られているが、アジア・中近東地域、すなわちペルシア帝国内においても、キュベレ信仰とも結びつき広く信仰されていた⁶⁵⁾。とりわけエフェソスのアルテミス女神は、ギリシアやマケドニアで親しまれるアルテミスとは像容が大きく異なっており、エフェソスのアルテミスは多数の乳房を持ちキュベレ冠を被る姿で表され、その像容は特に豊穡多産を司る性質が強調されている(図5)。このようにエフェソスのアルテミスとの関連性を示すことは、ペルシア帝国滅亡後にアレクサンドロスが行った東方の文化や慣習の積極的な採用という観点では有益であったであろうが、しかしグラニコスの会戦直後であり、未だペルシア帝国の征服が道半ばであったこの時期においてはまだ必要性が低かったように思われる。それよりもこの時重要だったのは、軍隊を率いて征服にやってきた、

図5. 《エフェソスのアルテミス像》
後1世紀、セルチュク、エフェソス考古学博物館

強いマケドニアの王としてのイメージを発信することであったと筆者は推測する。

このような背景から、注文主アレクサンドロスと画家アペレスは、アルテミスではなくゼウスを選択したのではないだろうか。ゼウスとの関係性を示すことはマケドニアの王として、またペルシア帝国を倒すべく設立されたコリントス同盟の盟主権および東征統帥権を持つ將軍として⁶⁶⁾、その権力と軍事的・政治的な強さを示すために極めて有効だっただろう。Pollittもまた当時この絵画を見た人々が、アレクサンドロスをゼウスの息子としてだけでなく、ゼウスの力を揮って世界を支配していると感じただろうと述べている⁶⁷⁾。そしてまた、死すべき運命にある一人の人間に神のアトリビュートを持たせて表すという極めて大胆な表現を保守的なエフェソスの人々が考案したとは考え難く、ゼウスの神性を伴う神格化されたアレクサンドロスの肖像は、彼の意向によってこそなされたに違いない。

そしてこのようなアレクサンドロスの姿を発信させる起点として、エフェソスのアルテミス神殿はふさわしい場所であったように思われる。プルタルコスによると、アレクサンドロスが生まれた日であり、同時にアルテミス神殿が炎上した日、「当時エフェソスにいたマゴス僧たちは皆、神殿の災難は別の災難の前兆だと考えて頭を打ち、この日アジアに神罰と大いなる災)禍が生まれてしまったと叫びながら走り回った」という⁶⁸⁾。このエピソードは誇張された表現がなされていると思われるが、グラニコスの会戦において、強大な軍事力を持つペルシア帝国に対し初めてながら圧倒的な勝利を収めた後⁶⁹⁾、間もなくエフェソスへ現れた新たな支配者の姿を見て、そしてまたゼウスの稲妻を持つ神格化された彼の肖像を目にし、エフェソスをはじめペルシア帝国の領土内にいた人々は、エフェソス神殿の炎上を想起し新たな支配者の到来を強く実感したに違いない。すなわち、アレクサンドロスがギリシアの神ゼウスとしての神格化表現がなされた自身の肖像をエフェソスに設置する機会として、グラニコスの会戦での勝利の直後は極めて効果的であったと考えられるのである。

さらに本作への考察に関する先行研究においてはこれまで指摘されていないが、ゼウスとの強い関連性を美術上に示そうとする試みは、既にアレクサンドロスの父フィリッポス二世が実践していたことをここで指摘したい。

Schultzはフィリッポス二世が発行するまで、それまでのマケドニアの硬貨にはゼウスが表されないこと、そしてフィリッポス二世が発行した硬貨にはゼウスの頭部が表されること、またそのうちのいくつかの種類においては、ゼウスの髪形の中にわずかながらアナストレーの存在が確認されることを挙げ(アナストレーは、アレクサンドロスのアトリビュートの一つとして知られる)、フィ

リッポス二世がゼウスとの密接な関係性を意識して示そうとしていたことを指摘している⁶⁰⁾。またアッリアノスの記述によれば、アレクサンドロスがエフェソスに到着するより先に、アルテミス神殿にはフィリッポス二世の像が既に設置されていたのである⁶¹⁾。この像もまた既に失われ、どのような像容であったのかは分からない。しかし記録ではこの像が神殿内に納められていたこと、フィリッポス二世はアルゲアダイ王族の中ではじめて、一族がゼウスの血統に連なる子孫であることを主張した王であったこと、また彼はマケドニアにおいて自身の「神のような」像を制作したことも知られており、エフェソスの神殿内に飾られたフィリッポス二世の像も、おそらく神性を伴う姿で表されていただろう。アレクサンドロスも父のこうした考え方を王権と共に受け継ぎ、美術上に自身の肖像を表す際にも少なからず意識していたのではないだろうか⁶²⁾。

おわりに

こうしてアレクサンドロスは、エフェソスのアルテミス神殿においてゼウスの神性を伴う新たな支配者として宣言された。Stewartも指摘するように、本作にはペルシアに対する勝利を記念する意図があっただろう。しかしまた《稲妻を持つアレクサンドロス》がこのような肖像表現に至った背景、また本作が前334年にアレクサンドロスがエフェソスに滞在した際に、この都市のアルテミス神殿に飾るために注文されたと考えられる背景には、エフェソスの政治的・経済的状況、東方遠征開始直後という時期、グラニコスの会戦というペルシア帝国に対する初めての劇的な勝利の直後、あるいはまたエフェソスのアルテミスという特異な女神信仰との関係性といった、従来考えられてきたよりも複雑な理由が指摘出来るのではないだろうか。

従来の先行研究において、神格化されたアレクサンドロスの肖像は、アモン神殿の神託を大きな一つきっかけとして表されるようになったと考えられてきた。しかし父フィリッポス二世からの影響を考えれば、アモン神殿へ訪問する以前であっても、アレクサンドロスがゼウスの神性を伴う肖像を制作する可能性は十分にあり得たように思われる。

《稲妻を持つアレクサンドロス》は、ギリシア・マケドニア側の人々にとっては、ゼウスの加護を受けた先王フィリッポス二世の正当な後継者であるマケドニアの君主として、またギリシア・マケドニアの同盟軍を代表しペルシア帝国を倒す全権を委任された將軍として、さらにはアジアの新たな支配者として現れた。一方でペルシア側の人々にとっては、神罰と大いなる災禍として映ったに違いない。

本稿における古代の文献表記は、原則として Hornblower, S. and Spawforth, A. (eds) , The Oxford Classical Dictionary 3rd ed., Oxford, 1996に基づく。

Arrian. Anabasis.

Athenaeus. The deipnosophists.

Diod. Sic. Bibliothek Historike.

Homer. Iliad.

Pausanias, Ελλάδος περιήγησις.

Perseus Digital Library

(<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>) .

Pliny. Naturalis Historia.

Plutarch. Moralia.

——. Vitae Parallelae. Alexander.

Strabo. Geographica..

Andronicos, M. 1984. Vergina: The Royal Tomb, Athens.

Bieber, M. 1964. Alexander the Great in the Greek and Roman art, Chicago.

Cohen, A. 1997. The Alexander Mosaic: Stories of Victory and Defeat, Cambridge.

Collins, A. W. 2012. The Royal Costume and Insignia of Alexander the Great, in: American Journal of Philology, Vol. 133, Number 3, Texas.

Gombrich, E. H. 1976. The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance, New York.

Heckel, W. 2006. Who's who in the Age of Alexander the Great; Prosopography of Alexander's Empire, Malden.

Mingazzini P. 1961. Una copia dell'Alexandros Keraunophoros di Apelle in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. Berlin, 6-17.

Moreno, P. 2001. Apelles: The Alexander Mosaic, Milano.

Pfrommer, M. 2001. Alexander der Grosse: Auf den Spuren eines Mythos, Mainz.

Pollitt, J.J. 1986. Art in the Hellenistic Age, Cambridge.

——. 1990. The Art of Ancient Greece: Sources and Documents, 2nd ed, Cambridge.

Ridgway, B. S. 1990. Hellenistic Sculpture I: The Style of ca. 331-200 B.C, Wisconsin.

Schultz. P. 2007. Leochares' Argead Portraits in the Philippeion in: Schultz. P. and von den Hoff. R., eds., Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context. Cambridge, 205-233.

Schwarzenberg, E. 1975. The Portraiture of Alexander in: Badian. E. ed., Alexandre le Grand: Image et réalité, Fondation Hardt, Entretiens 23, Geneva, 223-67.

Stewart, A. 1993. Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics, California.

Stewart, A. 2014. Art in the Hellenistic World, Cambridge.

青柳正規 1988. 「ヘレニズム絵画における騎馬像」『美術史論叢 4』東京大学文学部美術史研究室、11-20頁。

アッリアノス著/大牟田章訳 2001. 『アレクサンドロス大王東征記 上』岩波文庫。

アテナイオス/柳沼重剛訳 2002. 『食卓の賢人たち 4』西洋古典叢書。

周藤芳幸・澤田典子 2004. 『古代ギリシア遺跡事典』東京堂出版。

ストラボン/飯尾都人訳 1994. 『ギリシア・ローマ世界地誌 III』龍溪書舎。

セラハッティン・エルデムギル/万里子・清水・シャルマン訳 1995. 『エフェソス：遺跡と博物館』Net Turistik Yayınlar.

高津春繁 1960. 『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店。

プルタルコス/森谷公俊訳・註 2017. 『新訳アレクサンドロス大王伝』河出書房新社。

松平千秋訳 1992. 『ホメロス イリアス (下)』岩波文庫。

水田徹編 1995. 『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』小学館。

註

(1) Plin. HN., 7, 125.

(2) Plin. HN., 35, 92-93. 「」内拙訳。

(3) Stewart 1993, 191.

(4) Moreno 2001, 97-124.

(5) Plin. HN., 35, 79-80.

(6) このようなアレクサンドロスとアペレスの関係は、ヘレニズム時代においても王と芸術家の関係性の理想的な手本とされた。Smith 1988, 26-27.

(7) Plin. HN., 35, 93.

(8) Plin. HN, 35, 88-97.

(9) Plin. HN., 35, 96. 「」内拙訳。()内は Perseus Digital Libraryによる英訳。

(10) アペレスの四色画法、遠近法そして明暗法といった絵画技法については、Gombrich 1976, 14-18および Moreno 2001, 32-38を参照。

(11) Plin. HN., 35, 50.

(12) 水田徹編 1995, 304-312.

(13) 青柳正規 1988, 12. 第2墓については Andronicos 1984および周藤芳幸・澤田典子 2004年、144-164頁を参照。

(14) Moreno 2001, 29-32.

(15) Plin. HN., 35, 97, Moreno 2001, 35.

(16) Plut. Vit. Alex., 4. 1. プルタルコス/森谷公俊訳・註 2017, 44より引用。プルタルコスはまた自身の別著において、リュシッポスもまたこのアペレスの絵を非難していたことを伝えている。Plut. Mor. De Is. et Os., 24 (Mor. 360D) .

(17) Stewart 1993, 192.

(18) Pollitt 1986, 22.

- (19) Plut. Vit. Alex., 27.
 (20) Bieber 1964, 38.
 (21) Stewart 1993, 195-196.
 (22) 青柳正規 1988, 14-15.
 (23) Moreno 2001, 34-35, 104-108.
 (24) Arr. Anab. 1. 18. 2, Moreno 2001, 104.
 (25) Cohen 1997, 85.
 (26) Mingazzini 1961, Pollitt 1986, 22.
 (27) Schwarzenberg 1975, 263-264, Pollitt 1986, 22-23, Ridgway 1990, 116, Moreno 2001.
 (28) Plin. HN., 35, 118によれば、アベレスは壁にフレスコ画を描かなかった。
 (29) Paus. 5. 25. 1.
 (30) Bieber 1964, 44.
 (31) Bieber 1964, 37-38, Pollitt 1986, 23, Stewart 1993, 5, Stewart 2014, 48-50.
 (32) Schwarzenberg 1975, 262は、本作に表されている立像をアレクサンドロスではなくゼウスと見なす。
 (33) Hom. Il. 15. 300-310. 松平千秋訳 1992, 93頁より引用。
 (34) Bieber 1964, 38は、アモン神殿の訪問以降でなければ、アレクサンドロスの肖像に神格化表現は認められないと考える。註20も併せて参照。
 (35) Pollitt 1986, 23.
 (36) Ibid., 22.
 (37) Ridgway 1990, 113.
 (38) Collins 2012, 371-402.
 (39) Stewart 1993, 192.
 (40) Arr. Anab. 7. 9. 6. しかもアレクサンドロスは父から国庫約60タラントンを受け継いだ際、加えてフィリッポスを作った借金500タラントン、および遠征準備の費用と思われる彼自身が作った借金800タラントンをも背負っていた。
 (41) Plin. HN., 35. 92-93. 「」内拙訳。Perseus Digital Libraryによる補註64は、その重さは板だけでなく、額縁やその他の付属品も含めたものであったらと推測している。
 (42) Moreno 2001, 107.
 (43) Stewart 1993, 193.
 (44) Strabo, Geographica, 14. 1. 22-23.
 (45) Plut. Vit. Alex., 3. 5-6. プルタルコス／森谷公俊訳・註 2017, 36より引用。
 (46) Arr. Anab. 1. 17. 10-12.
 (47) Schwarzenberg 1975, 259-260.
 (48) Plut. Vit. Alex., 3. 7.
 (49) Strabo, 14. 1. 23. メガビュゾスについては Heckel 2006, 158-159も参照。

- (50) Ibid., 14. 1. 23. ストラボン／飯尾都人訳 1994, 293より引用。
 (51) Ibid., 14. 1. 22-23.
 (52) Stewart 1993, 193.
 (53) Athenaeus 12. 537. E-fはアレクサンドロスがしばしば神々や英雄の仮装をしたことを伝えており、時にはアルテミス女神の衣装をまとったという。
 (54) Stewart 2014, 48-49.
 (55) Stewart 1993, 194, セラハッティン・エルデムギル／万里子・清水・シャルマン訳1995, 26-27.
 (56) Arr. Anab. 1. 1.2-3. アッリアノス著／大牟田章訳 2001, 37, 348-349頁。
 (57) Pollitt 1986, 22.
 (58) Plut. Vit. Alex., 3. 7. プルタルコス／森谷公俊訳・註 2017, 36-37より引用。
 (59) Plut. Vit. Alex., 16. 15によれば、ペルシア側の戦死者は歩兵2万人、騎兵2500人と伝えられる。一方アレクサンドロス軍の戦死者は全部で34人、うち9人が歩兵であった。
 (60) Schultz 2007, 218.
 (61) Arr. Anab. 1. 17. 11. アッリアノス著／大牟田章訳 2001, 85には、「(前略)さては神殿にあったピリッポス[二世]の像を引き倒したり、…(後略)」という記述が認められる。
 (62) Diod. Sic. 16. 92. 5. Schwarzenberg 1975, 261-263もまたゼウスとして表されたフィリッポス、さらにこれを継承したゼウスとしてのアレクサンドロスという肖像表現について考察を行い、ゼウスとアレクサンドロスの肖像が美術上でしばしば混同されていることを指摘している。

挿図典拠

- 図1 《狩獵図》(部分) Andronicos 1984, 107, fig. 64.
 図2 《アレクサンドロス・モザイク》(部分) 水田徹編 1995, fig. 218.
 図3 《ゼウスとしてのアレクサンドロス》Pfrommer 2001, 2.
 図4 《ネイソスの彫玉》Pollitt 1986, 23, 図10.
 図5 《エフェソスのアルテミス像》セラハッティン・エルデムギル／万里子・清水・シャルマン訳1995, 13.

[付記]

本研究は、平成29年度科学研究費補助金(若手研究B)の研究課題(課題番号17K13357「硬貨におけるアレクサンドロス大王の肖像研究—異民族への理解と配慮」、研究代表者:中村友代)を受けて行った研究成果の一部である。

(なかむら ともよ)