

新アッシリア時代の浮彫り《ティル・トゥーバの戦い》 におけるエジプト美術影響説の検討

渡 辺 千香子

は じ め に

紀元前7世紀の浮彫り《ティル・トゥーバの戦い》は、新アッシリア時代の王アッシュルバニパル（前668～631年）の治世に制作された浮彫りで、前653年にアッシリア軍とエラム軍がウライ河ほとりのティル・トゥーバで戦った歴史的事件〔Grayson 1991: 147–154〕を主題として扱っている。浮彫りはニネヴェの南西宮殿から発見され、現在は大英博物館（ロンドン）に收藏される。1999年に発表されたケーリンの論文 *Ein assyrisches Bildexperiment nach ägyptischem Vorbild: zu Planung und Ausführung der "Schlacht am Ulai"* は、この浮彫りがエジプト美術の影響を強く受けて制作されていることを主張し、中でもエジプトの浮彫り《カデシュの戦い》に影響を受けて制作された「実験作」であったと結論づけている。この論では、物語絵画の表現技法の観点から《ティル・トゥーバの戦い》と《カデシュの戦い》の両作品を分析し、ケーリンの唱えるエジプト影響説について検討する。

I アッシリア浮彫り《ティル・トゥーバの戦い》について

現存する《ティル・トゥーバの戦い》浮彫りは、南西宮殿第33室から出土し、隣接する第30室へ通じる入り口を挟んで、その左右に設置されていた壁面装飾浮彫りの左半分の部分（石板1–3：下段）を形成していたとされる〔Barnett, et al. 1998: plates 286–299; 渡辺千香子 2000: 図87, 377〕¹⁾。浮彫りに使われている石材は、化石を含む特殊な石灰岩で、これはアッシュルバニパルの祖父センナケリブが、トルコ南東部のニプル山（ジズレ近郊のジュディ・ダー）から持ち帰った「ピンドゥ石」であることが知られる〔Curtis & Reade 1995: 72–77, nos. 20–22〕。浮彫りの主題は、エラム軍に対するアッシリア軍の勝利であり、画面にはアッシリアの兵士たちが、敗退するエラム兵たちを画面右手のウライ河の方向に追い詰めていく情景が描かれている。その中に、エラム王テウンマンとその息子タンマリトゥ

1) ニネヴェの北宮殿I室にも、《ティル・トゥーバの戦い》と同じ主題を描いた浮彫りがあったことが知られる〔Barnett 1976: plates XXIV–XXVI〕。

が敗走し、やがてアッシリア兵に捕らえられ、斬首された後、その首がアッシリアに向けて運ばれていくまでのエピソードが、段階を追って展開される（図1-3）。この技法は「異時同図法」と呼ばれ、連続して流れる時間のなかで、異なる瞬間に生じた出来事を、同じひとつの画面のなかに表現する物語絵画の技法として知られる [Watanabe 2004: 103-114;

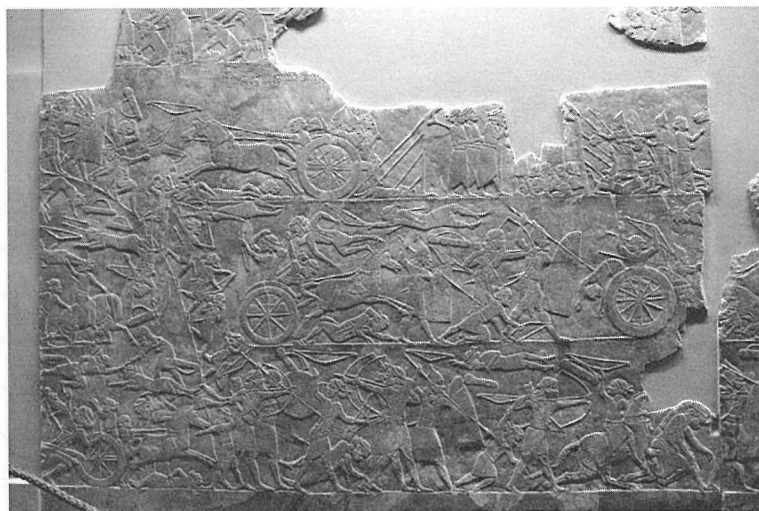


図1 《ティル・トゥーバの戦い》紀元前660-650年頃 ニネヴェ 南西宮殿第33室出土
大英博物館 (BM ANE 124801 a) (撮影：筆者)

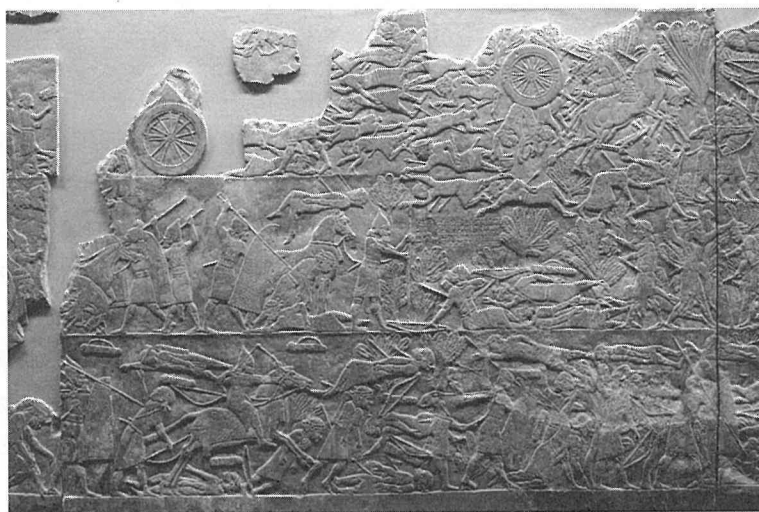


図2 《ティル・トゥーバの戦い》紀元前660-650年頃 ニネヴェ 南西宮殿第33室出土
大英博物館 (BM ANE 124801 b) (撮影：筆者)



図3 《ティル・トゥーバの戦い》紀元前660-650年頃 ニネヴェ 南西宮殿第33室出土
大英博物館 (BM ANE 124801 c) (撮影：筆者)

idem 2006: 83-106]。

《ティル・トゥーバの戦い》の地勢的特徴は、画面左手の丘陵（ティル・トゥーバ）と、画面右端のウライ河によって示される。その間に広がる空間は、上下3段に分けられ、各レベルは水平方向の線で表示されている。この線は通常、上下遠近法による空間の奥行きレベルを表し、観る者に近い空間は画面の下に描かれ、画面の上方に移行するにつれ、観る者から遠く離れた空間であることを示す。この3段階に分けられた空間の中に、エラム兵とアッシリア兵が入り乱れる戦いの情景が展開され、アッシリア兵がエラム兵を画面右手のウライ河へ徐々に追い詰めていく様子が表現されている。エラム王テウンマンとその息子タンマリトゥに関するエピソードは、その情景の中段と上段の中に組み込まれている。

両者の物語は、画面中央部の上段に始まる。そこでは、テウンマンとタンマリトゥが壊れた戦車から投げ出され、その下敷きになっている情景が描かれる（図4）。王とその息子は身体を極端に折り曲げ、両手足を宙に投げ出す姿で表現され、テウンマンの王冠は落下して、はげ上がった額の特徴をあらわにしている。浮彫りの銘文を記録した粘土板文書の中には、この情景が次のように説明される。

エラム王テウンマンは激しい戦闘で負傷し、生き延びるために森の中へ逃走し、隠れた。
王の乗り物である戦車の「ブブートゥ」²⁾が破損し、彼の上に転倒した [Weidner 1932-

2) 「ブブートゥ (*bubātu*)」とは、戦車の踏み台の下に位置する枠組み側面の二つの部品と推測されている [CAD 2: 302-302, under *bubātu* B]。



図4 《ティル・トゥーバの戦い》（第一場面）戦車から投げ出されたエラム王テウンマン（左）とタンマリトゥ（右）（撮影：筆者）



図5 《ティル・トゥーバの戦い》（第二場面）負傷して逃げるテウンマンとタンマリトゥ（撮影：筆者）

33: 178-179, no. 7 ; Gerardi 1988: 11, 18-21]。

この右斜め下の場面には、背中に矢を受けた王が、息子のタンマリトゥに手を引かれて、急いで逃げようとしている情景が描かれている（図5）。ここで二人が右方向へ向かう姿は、

画面の中に右向きの流れを作り出す。一方で、タンマリトゥは右へ進みながらも、後方を振り返り、右手を上げて、画面左手に描かれたこの直前の出来事を指し示している。この身振りは、現在起きている出来事の「原因」へと観る者の視線を導く「ナラティブ・シグナル」の機能を果たしている [Clausberg 1984: 11-21]。同時に、タンマリトゥの右方向への動きは、これから物語が発展していく方向へと観る者を導く働きをしている。すなわち、この図像は密接に関わりあう「過去」「現在」「未来」という、三つの時間の間の橋渡しをしており、現実の世界では起こり得ない、物語絵画特有の表現方法として知られる。

第3番目の場面では、王と息子は武装したアッシリア兵に包囲され、タンマリトゥが弓を引き絞って抵抗する中、テウンマンはその傍らに跪く（図6）。この上部の銘文では、画面の状況が説明される。

絶望したテウンマンは、息子に「弓をとれ」と言った [Gerardi 1988: 30, slab 3]。

第4番目の場面では、棍棒で頭を打たれて処刑されるタンマリトゥの姿が描かれ、首を切られたタンマリトゥの死体が、父王テウンマンの上に横たわる（図7）。この描写は、タンマリトゥが首を切られる前と後の状態を、あわせてひとつの画面に描き出したもので、非常にユニークな異時同図の手法が適用されている。テウンマンの方は地面に押さえつけられ、今にも首を刎ねられようとしている。この情景の上部には、やや長めの銘文が刻まれ、ここまでの出来事が要約して語られる。

エラムの王テウンマンは激しい戦闘で負傷した。彼の長男のタンマリトゥが彼の手を取り、生き延びるため、逃亡した。彼らは森の中に隠れた。アッシュル神とイシュタ

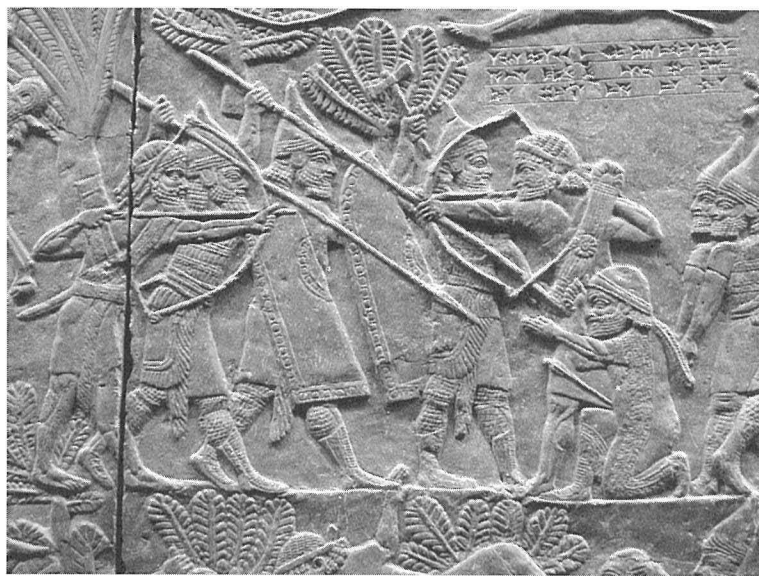


図6 《ティル・トゥーバの戦い》（第三場面）アッシリア兵に包囲されたテウンマンとタンマリトゥ（撮影：筆者）



図7 《ティル・トゥーバの戦い》(第四場面) テウンマンとタンマリトゥの処刑
(撮影：筆者)

ル神の督励により、私は彼らを殺した。私は彼らの首を互いの面前で切り落とした
[Weidner 1932-33: 180-181, no. 9 ; Gerardi 1988: 31, slab 3]。

アッシュルバニパルが「彼らの首を互いの面前で切り落とした」と述べているように、画面には父王の上に、息子の首なし死体が横たわる情景が描かれ、まさに文字通り「互いの面前」で処刑が行われたことが明らかになる。また、画面におけるこの場面の位置に注目すると、この第4の場面はこれ以前の場面よりもやや低い位置に下がってきており、ちょうど上段と中段の間に位置していることがわかる(図3)。この場面の位置が低くなっていることは、物語が上段から中段へと続いていくことを示唆し、観る者の視線をストーリーの進む方向へと導く役割を果たしている³⁾。これを裏付けるように、その右側には二人のアシリア兵が描かれている。二人はともに腰をかがめながら、一人はテウンマンの首を切ろうとしており、もう一人は地面に落ちたテウンマンの王冠と矢筒を拾おうとしている(図8)。二人とも上半身を倒して左下を向く姿勢をとることによって、画面の左下方向を指し示すナラティブ・シグナルとして機能し、これにより観る者の目は画面中段へと導かれていく。そこ

3) 従来の研究では、銘文と浮彫りの対応から、ここまで4場面の物語の連続性については知られていたが、この先に続きがあることは認識されずにいた。唯一、ラッセルはその可能性を指摘したが、タンマリトゥの首をテウンマンのものと誤認し、二人の首がそれぞれ別個に運ばれていることまで確認するに至っていない [Reade 1979: 96-101, 107; Kaelin 1999: 14-25 (Register II : Szenen 24, 30); Russell 1999: 172-174, fig. 57]。

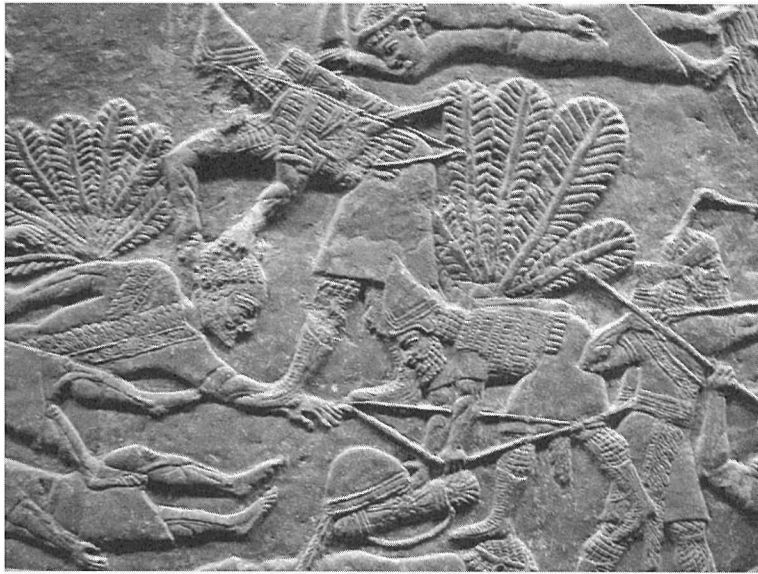


図8 《ティル・トゥーバの戦い》腰をかがめた二人のアッシリア兵士（撮影：筆者）



図9 《ティル・トゥーバの戦い》（第五場面）テウンマンの首を掲げるアッシリア兵（撮影：筆者）

には、左方向へ進むアッシリア兵が描かれ、手にはテウンマンの頭部をかかっている（図9）。その先には、もう一人のアッシリア兵が同様に首をかかげながら歩く姿が描かれており、首は、テウンマンに先立って処刑された、タンマリトゥのものであることが確認される（図10）。



図10 《ティル・トゥーバの戦い》(第六場面) タンマリトゥの首を掲げるアッシリア兵
(撮影：筆者)



図11 《ティル・トゥーバの戦い》(第七場面：上段) テウンマンとタンマリトゥの首
の検分 (撮影：筆者)

この後、テウンマンとタンマリトゥの首は、画面上段に描かれたアッシリア軍の基地にもたらされ、二人の首は首塚の後ろに控える捕虜のエラム人たちによって検分される(図11)。この左側に描かれた次の場面では、アッシリア兵がエラムの戦車に乗り、テウンマンの首を



図12 《ティル・トゥーバの戦い》(第八場面) アッシリアへ輸送されるテウンマンの首
(撮影：筆者)

誇らしげにかかげた姿でアッシリアへと出発する(図12)。一連のエピソードはここで一段落し、この最後の場面には以下のような銘文が刻まれている。

戦闘のさなか、私の軍隊の一兵卒が切り落としたエラム王テウンマンの頭部。(私に)朗報を届けるため、彼らは急いで(首を)アッシリアに向けて送った [Gerardi 1988: 29, slab 1]。

最後の二つの場面は、画面の中段から上段に移行して表現され、上下遠近法の原則に従えば、これはより遠くの空間で生じている出来事を意味することになる。画面左手では、テウンマンの首が、エラムのティル・トゥーバからアッシリアへ送られていくため、この場面は、観る者から遠く離れた空間へ去りつつあることを示している。このように、テウンマンとタンマリトゥのたどった運命を描いた物語は、はじめに上段中程から右斜め下へ向かって流れる。これは上下遠近法の視点から見れば、次第にカメラがクローズアップしながら被写体に近づいていくような効果を生み出す。その後、2人の首は、観る者に比較的近い空間を右から左へと移動し、最後に再び上段の遠い空間へと戻り、画面の左方向へと退出していく(図13)。このように、テウンマンとタンマリトゥのエピソードは、時間の経過とともに、浮彫りの上段と中段に示される空間の奥行きの間を移動しながら展開され、エラム王テウンマンは合計7回にわたって繰り返し登場する。従来の研究において、このような物語叙述方式は、「活動写真的物語法 (Kinematographische Erzählungsform)」[Unger 1933: 123-133] や「コマ割り漫画的效果 (strip-cartoon effect)」[Reade 1979: 52-110] と呼ばれてきた。一方、美学・美術史の領域では、19世紀末にヴィックホフが、視覚芸術に可能とされる3

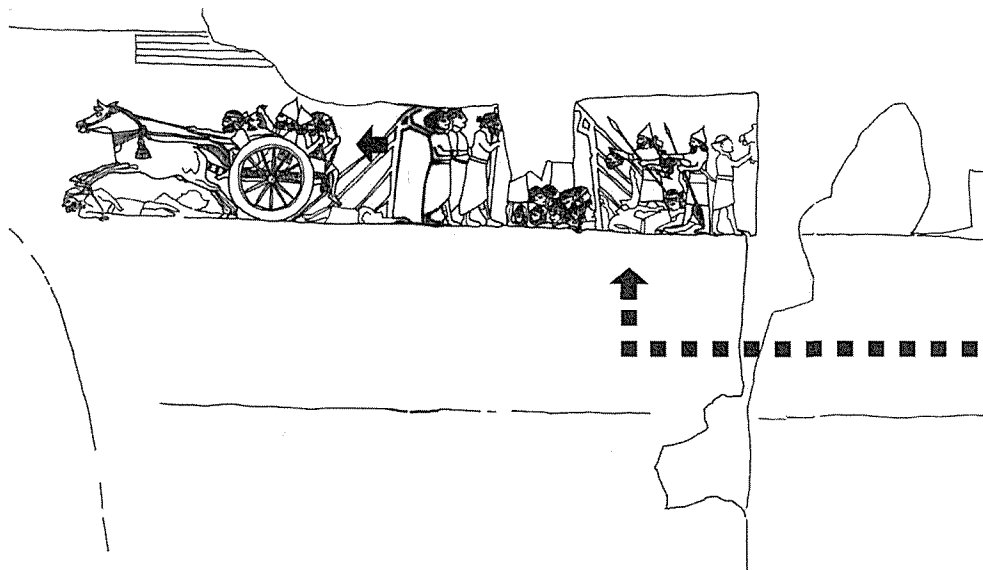
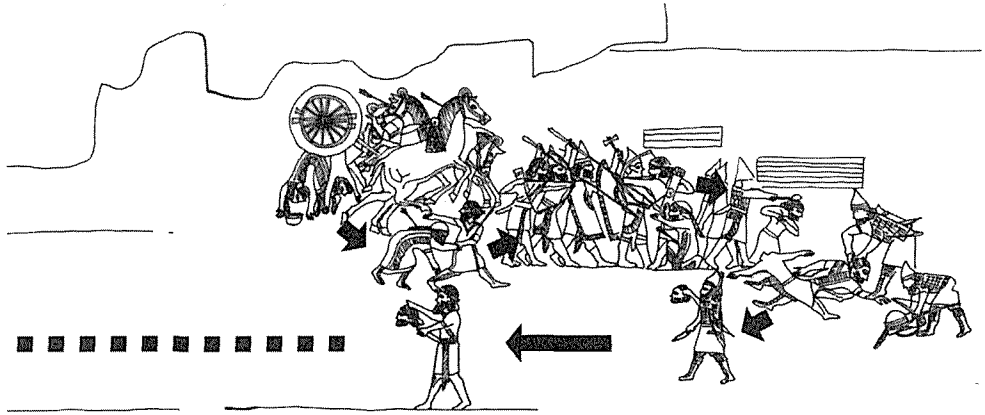


図 13 《ティル・トゥーバの戦い》

種類の物語の描写方式を提示しているが、《ティル・トゥーバの戦い》に特徴的な表現方法は、その中の「連続する様式 (der kontinuierende Stil)」[Wickhoff 1912: 30] に該当する。後にヴァイツマンは、ヴィックホフの名称をより一般的な用語に置き換え、「連続する様式」は「複合場面のサイクルによる描写方法 (the cyclic method)」[Weitzmann 1947: 12-36] と呼び替えられている。《ティル・トゥーバの戦い》浮彫りにおいて、繰り返し表現される各々の場面は、物語の展開を明示する重要な瞬間として描かれている。そこでは、比較的短い時間のなかで、互いに密接に結びついた場面を展開する「連続する動作」[Welliver 1977: 40-58] の技法が駆使され、また観る者の視線をひとつの場面から次の場面へと導くために、登場人物にある特定の身ぶりや動作をとらせるナラティブ・シグナルの技法が意識的に取り入れられている。《ティル・トゥーバの戦い》はこのような視覚的技法を駆使した作品として、おそらく美術史上もっとも古い物語絵画の作例と位置づけられよう。

II エジプト美術影響説について

《ティル・トゥーバの戦い》について、ケーリンはこの浮彫りに見られる革新的な表現上の特徴を、エジプトのラムセス2世の時代に制作された《カデシュの戦い》浮彫りからの影響とみなす見解を示した。この研究でケーリンが主張する「革新的な特徴」は二種類に分類され、それらは「絵画的要素」と「物語絵画の構図」として整理されている [Kaelin 1999: 66-75]。はじめに、「絵画的要素」としてケーリンが取り上げたモチーフは、1) 河に追い詰められていく敵兵、2) 死体や馬や武器の浮かぶ河、3) 同じ戦車を引く馬が互いに向



エピソードの展開図（作図：筆者）

かい合うように交差する場面，4）戦闘における混乱，5）アッシリア側に象徴される「秩序」とエラム側に象徴される「カオス」のコントラスト，とされる。ケーリンは，これらのモチーフが，エジプトの《カデシュの戦い》に，共通して描かれていることを指摘し，中でも「交差する馬」のモチーフ（図4）と「アッシリアの秩序と敵のカオスのコントラスト」については，アッシリア美術の中で，全く前例のない新しい表現であることを主張する。次に，「物語絵画の構図」として，ケーリンは水平方向のラインによって画面を分ける描写方法に注目する。従来のアッシリア美術では，ひとつの空間にひとつの瞬間が表現されるのが常であったが，この浮彫りでは，異なる場所や異なる瞬間に生じた物語を表現するために，区分された画面が使われており，この点がユニークな特徴とみなされている。さらにケーリンは，《ティル・トゥーバの戦い》の注目すべき特徴として，ひとつひとつの場面が，時間の経過と無関係に画面に詰め込まれているため，観る者がストーリーの展開を順序立てて追うことが難しいと主張するが，これは著者が浮彫りの中段における展開を見落としていたために陥った誤りである。そして，このような特徴を従来のアッシリア美術の流れの中に位置づけることには無理があるとし，この浮彫りがエジプト美術の影響を強く受けて制作されたと主張する。すなわち，紀元前663年にアッシュルバニパルの軍隊がテーベを侵略した際，そこで目にした《カデシュの戦い》の図に芸術的な影響を受け，それがアッシリア美術に新しい表現方法をもたらす結果になったと結論づけている。

ケーリンの説は，これまで本格的に取り上げられることの少なかった，アッシリア美術におけるエジプト美術の直接的な影響について，図像の比較から丹念な検証作業を行っている点で高く評価される。アッシリア軍は軍事遠征に出かける際，書記や芸術家を同行させ，遠

征の記録をとらせていたことが知られる。それゆえ、テーベを占領した時にも、エジプト美術における物語絵画の傑作として誉れ高い《カデシュの戦い》の浮彫りをアッシリアの芸術家が目にし、そこから新鮮な刺激を受けた可能性は十分に考えられる。しかしその一方で、《ティル・トゥーバの戦い》の制作にあたって、この芸術的刺激が、具体的にどのような形で反映されているのかという点については、さらに検証する必要がある [Watanabe (forthcoming)]。また、ケーリンが《ティル・トゥーバの戦い》におけるエジプト美術の影響として挙げた特徴についても、再検討すべき点があり、以下、これらの点について詳しく考察していくこととする。

Ⅲ アッシリア軍のエジプト遠征

アッシュルバニパルの治世に、アッシリアはエジプトを二度にわたって侵略した [Grayson 1991: 143-145]。一度目は紀元前 667 年で、この時は先王エサルハドンによってメンフィスに配備されていたアッシリアの駐屯部隊が、エジプト王タハルカ率いる軍に攻撃され、メンフィスが占拠されたため、遠征軍が派遣された。この軍事遠征でアッシリアはタハルカの反乱を制圧し、メンフィスの支配権を取り戻した。しかし、その四年後の紀元前 663 年に、アッシリアは再び反乱制圧のためメンフィスに出兵し、この時は兵を上エジプトにまで進め、テーベを占領するに至った⁴⁾。当時アッシリア軍が目にする可能性のあった《カデシュの戦い》浮彫りについては、その作例が複数存在しており、アビュドス、カルナク、ルクソール、ラメセウム、アブ・シンベルなどに残された作品がよく知られる [Kantor 1957: 50-51; Groenewegen-Frankfort 1951: 131-138; Faulkner 1958; Goedicke 1966]。中でも、ルクソール神殿の塔門に彫られている作品と、ラメセス 2 世の葬祭殿であるラメセウムにある作例とは、どちらもアッシリア軍が占領したテーベにあった浮彫りとして注目値する⁵⁾。

《カデシュの戦い》は、紀元前 1274 年、ラメセス 2 世率いるエジプト軍が、シリアの都市カデシュにおいて、ヒッタイト軍と戦火を交わした歴史的事件を表現した作品である。この浮彫りは、構図の上から、「野営地の場面」と「戦闘の場面」という二つのユニットに分けられ、それぞれの場面には、異なる時間に生じた複数のエピソードが表現されている。浮彫りの基本的な構図は、ルクソールの神殿塔門およびラメセウムの作品とで共通している⁶⁾。

4) この時の反乱は、タハルカの甥タンタマニが、アッシリアからメンフィスを奪回しようとして起こしたものである。

5) 現存する作例の中で、アビュドス、カルナク、ルクソール神殿西壁にあるものは失われたり、破損したり、あるいはその上に他の彫刻が重ねて彫られている。アブ・シンベルについては、アッシリア軍はナイル河のテーベよりも南には兵を進めていないことから検証の対象とはならない。

6) ルクソールの浮彫りの制作年代は 1280 年頃、ラメセウムの作品は 1288 年頃に制作されたと考えられている [Wreszinski 1935: Tafeln 81-106]。

IV 《カデシュの戦い》：野営地の場面

野営地の場面の浮彫りには、盾を並べて築いた横長の四角い駐留地が描かれ、その中央に、王の宿舎とみられる長方形のテントが表現される（図14）。その左側には、玉座に座って片手を前に差し出すラムセス2世の姿が大きく描かれているが、この場面は、実際にはその右側の野営地中央のテントにいる王の姿を表しているものと考えられる。王の下には、捕らえられた二人のヒッタイトのスパイが拷問を受け、ヒッタイト軍が既にカデシュの北東部に迫っている事実を白状させられている（図15）。そして、この情報が王のもとに即座に届けられていることは、王の前で右手を差し出す従者のジェスチャーから明らかとなる。一方で、ヒッタイト軍によるエジプト軍野営地急襲の場面は、四角い駐留地の左上方を斜めに横切る形で描かれている（図16）。この突然の攻撃は、野営地に混乱を引き起こし、左上部の一角では白兵戦が展開する。しかしながら、この一角を除いた駐留地の他の部分では、何事もなかったかのように兵士たちが日常の仕事に従事している。したがって、画面右下の部分に描かれているのは、ヒッタイトの急襲に先立つ状況であると考えられる。また、この場面の右上端に描かれているのは、「ナアルン隊」と呼ばれるエジプト側の精鋭隊で、彼らは危機的状況に陥ったファラオを救出した勢力として知られている [Schulman 1962: 47-53]。

この野営地の場面に描かれているエピソードを、事件が生じた順に整理すると、1) ヒッタイトの二人のスパイの拘束、2) スパイから引き出された情報のファラオへの伝達、3)



図14 《カデシュの戦い》野営地の場面 紀元前1280年頃 ルクソール [Wreszinski 1935: Tafel 81]

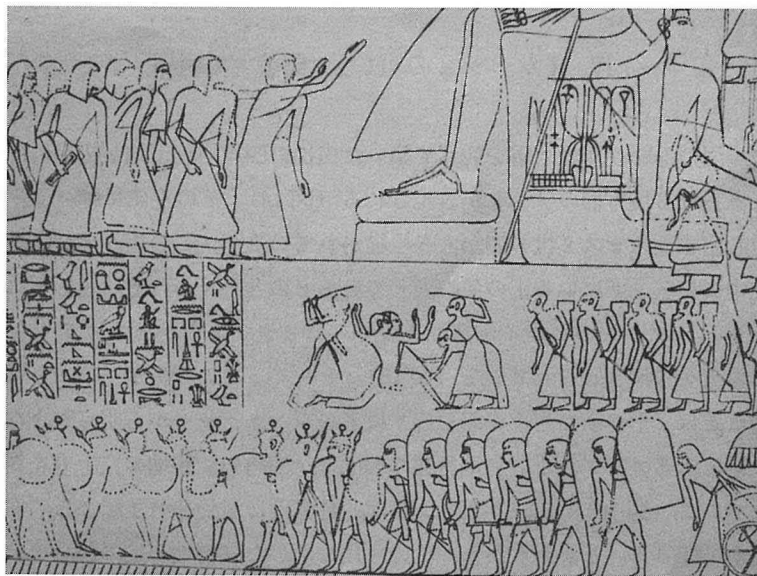


図15 《カデシュの戦い》拷問を受けるヒッタイトのスパイ（画面中央部分）[Wreszinski 1935: Tafel 82]

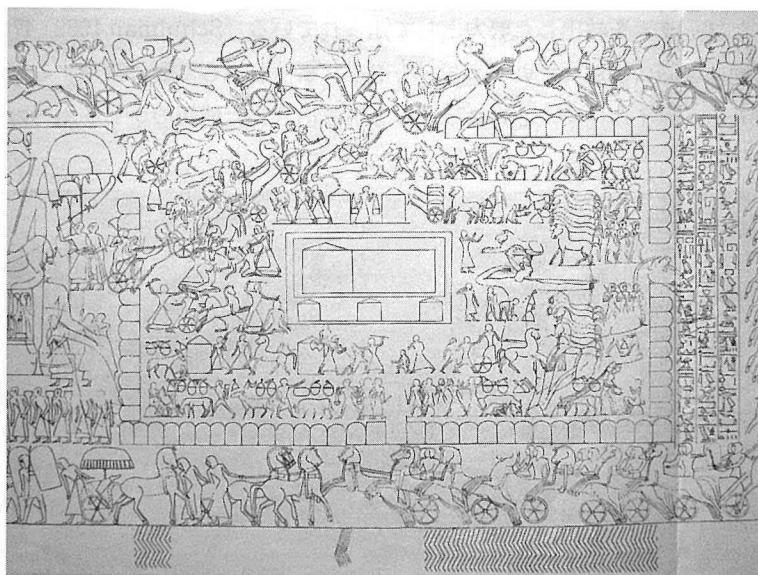


図16 《カデシュの戦い》ヒッタイト軍の急襲とナアルン隊の到着 [Wreszinski 1935: Tafel 82]

ヒッタイト軍による野営地の急襲，4）危機一髪で到着した「ナアルン隊」，となる。しかし，果たしてこの浮彫りを初めて見た者が，予備知識を持つことなしに，ここに描かれている出来事の顛末を理解することができるだろうか。それは極めて難しいように思われる。なぜなら，この浮彫りには，絵画を読み解くために，観る者を導くナラティブ・シグナルが，

どこにも示されていないからである。この画面のように、ストーリーの展開に重要な複数のエピソードを、順序に関係なくひとつの画面に詰め込む物語叙述方式は、ヴィックホフの用語で「完結する様式 (der komplettierende Stil)」ないしは「詰め込む様式⁷⁾」[Wickhoff 1912: 30], またヴァイツマンの用語では「同時的な描写方法 (the simultaneous method)」[Weitzmann 1947: 12-36] と分類される [Stansbury-O'Donnell 1999: 1-4]。ここから、エジプトの《カデシュの戦い》浮彫りは、典型的な「連続する様式」の技法で表現された《ティル・トゥーバの戦い》とは、異なる原理に基づいた物語絵画の構図をとっていることが明らかとなる。

V 《カデシュの戦い》：戦闘の場面

《カデシュの戦い》を構成するもう一方の場面には、戦闘の情景が描かれる (図 17)。ここにも、戦車上から弓を引き絞るラムセス 2 世の姿が、ひととき大きく描かれている。地勢的特徴を表す要素として、オロンテス河が都市カデシュの周囲を取り囲むように流れ、河の流れは画面を斜めに横切っている。河はカデシュの町の左側で一段と幅広くなり、そこにはヒッタイト兵たちの死体や馬、負傷した兵士などが浮かんでいる (図 18)。この場面が《ティル・トゥーバの戦い》に描かれたウライ河の情景に酷似している点については、よく

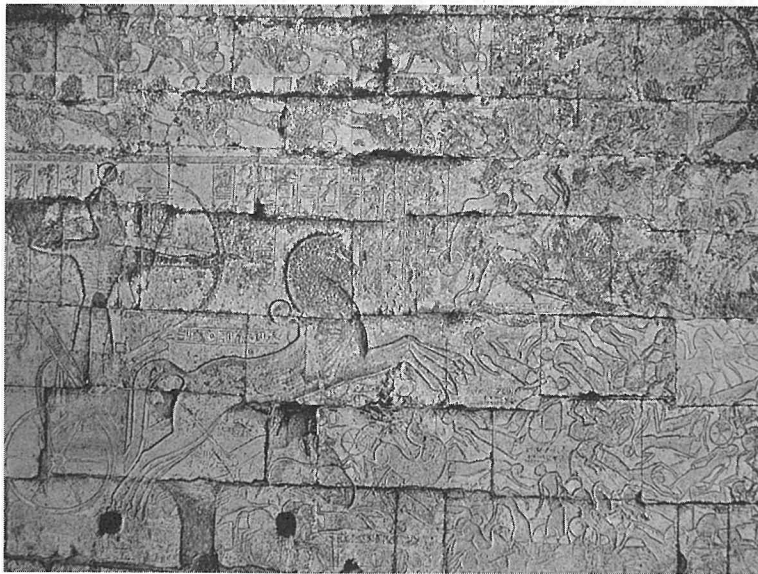


図 17 《カデシュの戦い》戦闘の場面 紀元前 1288 年頃 ラメセウム [Wreszinski 1935: Tafel 100]

7) 加藤哲弘による邦訳 [クラウスベルク 2000]。



図18 《カデシュの戦い》都市カデシュとオロンテス河 [Wreszinski 1935: Tafel 105]

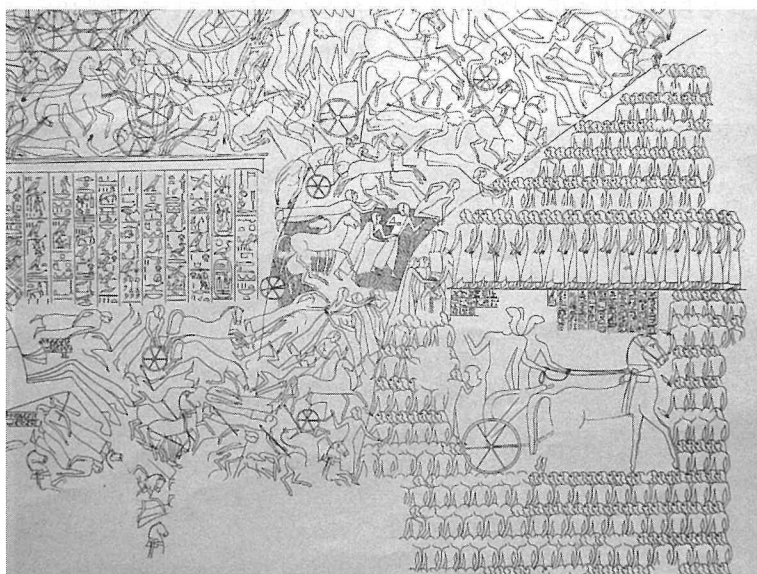


図19 《カデシュの戦い》退却するヒッタイト王 [Wreszinski 1935: Tafel 96 a]

指摘されるところである [Kaelin 1999: 82-84; Feldman 2004: 144-145]。オロンテス河をはさんで画面の右手には、ヒッタイト王ムワタリが歩兵隊と戦車部隊に囲まれており（図19）、王の上部に刻まれた銘文には、ヒッタイト王が次のように描写される。

王（ファラオ）を恐れて、振り返りながら立ち（去る）ハッティのみじめな支配者 [Gaballa

1976: 118] [Gardiner 1960]。

ガバラによれば、エジプト美術における物語絵画の表現は、この《カデシュの戦い》をもって頂点に達したとされ、この浮彫りがエジプト美術史の中で達成した成果は、以下の二点にまとめられる。それは第一に、オロンテス河の描写に代表されるような特定の地勢の特徴の表現を成し遂げたことであり、第二に、圧倒されるような戦闘の情景をパノラマ的に描き出したことである [Gaballa 1976: 113-119]。このような特色はアッシリアの《ティル・トゥーバの戦い》にも共通して見出すことができ、ケーリンが主張するように、エジプトの《カデシュの戦い》から何らかの芸術的影響を受けたことは、確かに可能性の高いことだと考えられる。

しかしながら、ケーリンがその根拠として掲げるいくつかの点には、少々問題があるように思われる。第一に、それぞれの物語絵画の表現技法について言えば、両者の間には明確な違いが存在する。すなわちエジプトの《カデシュの戦い》は、「完結する様式」ないしは「同時的な描写方法」によって表現されているが、そこでは、ストーリーが展開する順序について、観る者に指示が与えられることなく、あらゆるエピソードがあたかも同時に生じているかのように、同じ画面の中に詰め込まれて表現されている。一方でアッシリアの《ティル・トゥーバの戦い》は、典型的な「連続する様式」の技法に従って表現されており、ストーリー展開の順序は、プロタゴニストの動きによって示されるばかりでなく、画面の要所ごとに置かれた特定の人物の身振りや姿勢によって、物語の進行方向が示されている。このように、ナラティブ・シグナルを場面の要所に設定することにより、そこで語らせようとする主要な物語展開の枠組み、すなわち、エラム王テウンマンに関するエピソードを、その背景の混乱した戦闘情景から強調させ、浮き上がらせようとする工夫が凝らされていることが明らかになる。

ケーリンは、《ティル・トゥーバの戦い》には「ひとつひとつの場面が、時間の経過に従って進展することなく、あまりに多くの出来事が詰め込まれているために、ストーリーの展開を容易に追うことができない」と述べているが、これはいうまでもなく、この浮彫り図の展開が、上段から中段を経由して再び上段に戻るという、全体の流れを見落としていたために生じた誤見である。この浮彫りの最大の特徴である「連続する様式」を的確に評価していない点において、ケーリンの説は見直される必要があろう。

結 論

紀元前7世紀のアッシュルバニパルの時代には、より緊密に結びついた瞬間ごとのストーリーを扱う異時同図の技法が発達した。そこでは、物語は比較的短い時間の中で生じ、限られた空間の中で完結する。《ティル・トゥーバの戦い》浮彫りには、エジプト美術から受けた芸術的刺激により、新しい視点を導入しようとした形跡がうかがわれる。それは戦闘情景

をパノラマ的に描き出すことによって達成される臨場感と、アッシリア美術に伝統的な上下遠近法とを統合することによって成し遂げられた。また、その中で語られる主要なエピソードには、ナラティブ・シグナルを駆使した「連続する様式」というフレームワークが適用され、その部分は周囲の情景から強調されるよう配慮されている。このように《ティル・トゥーバの戦い》に使われている技法と、そこで実現されている時間と空間の表現を考察すると、この作品を単なるエジプト影響下の「実験作」とみなすことには、かなり問題があるように思われる。

この「連続する様式」の技法は、アッシュルバニパルの北宮殿 S 室とその上階にあった S' 室の浮彫りに適用されているものの、現存するそれ以外の南西宮殿および北宮殿出土の浮彫りには使われていない。興味深いことに、エジプト美術においても、革新的な物語絵画の技法が発展した時期はごく限られていた。エジプトの物語絵画は、アマルナ時代に急速に発達し、《カデシュの戦い》をもってクライマックスに達したとされる。しかしながら、その後この技法は継続されることなく、代わりに古い因襲的な手法に取って替わられている [Gaballa 1976: 113–119; Kantor 1957: 50–51]。アッシリアの《ティル・トゥーバの戦い》やエジプトの《カデシュの戦い》が達成した物語絵画の表現技法が、それぞれの歴史の中でいかに一時的なものであったにせよ、美術史の観点からは、非常に意義深い、特筆すべき位置を占めていたことに、疑いはない。特に《ティル・トゥーバの戦い》については、これまでメソポタミア美術史の中においても、正当な評価が与えられてきたとはいえ、アッシリア美術が追求した二次元芸術の可能性について、改めて美術史全体の中で見直す必要があると思われる。

[附記]

本稿は 2004 年 3 月にベルリンで開催された第 4 回国際西アジア考古学会 (International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East) において口頭発表した内容に、補足と再検討を加えたものである。この研究を進めるにあたり、関西学院大学教授の加藤哲弘氏、京都大学名誉教授の小野山節氏、国士舘大学教授の前川和也氏、ミュンヘン大学教授の M. ローフ氏、ケンブリッジ大学の K. スペンス博士、元小学館美術編集部の高橋知氏には、貴重なご教示を賜った。この研究は平成 16 年度より大阪学院大学研究助成費の援助を受けて行われた。末筆ながらここに記して謝意を表したい。

参 考 文 献

CAD: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*.

Barnett, R. D. (1976) *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh* (668–627 B.

- C.). London.
- Barnett, R. D., Bleibtreu, E. & Turner, G. (1998) *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh*. London.
- Clausberg, K. (1984) *Die Wiener Genesis: Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*. Frankfurt am Main. [邦訳: カルル・クラウスベルク著 加藤哲弘訳 (2000) 『【ウィーン創世記】絵で読む聖書の物語』三元社]
- Curtis, J. E. & Reade, J. E. (eds.) (1995) *Art and empire: treasures from Assyria in the British Museum*. London. [邦訳: J. E. カーティス, J. E. リード編 渡辺千香子訳 (1996) 『大英博物館 アッシリア大文明展——芸術と帝国』朝日新聞社]
- Faulkner, R. O. (1958) The battle of Kadesh. *Mitteilungen der Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 16, 93–111.
- Gaballa, G. A. (1976) *Narrative in Egyptian art*. Mainz am Rhein.
- Gardiner, A. H. (1960) *The Kadesh inscriptions of Ramesses II*. Oxford.
- Gerardi, P. (1988) Epigraphs and Assyrian palace reliefs: the development of the epigraphic text. *JCS* 40, 1–35.
- Goedicke, H. (1966) Considerations on the Battle of Kadesh. *Journal of Egyptian Archaeology* 52, 71–80.
- Groenewegen-Frankfort, H. A. (1951) *Arrest and movement: space and time in the art of the Ancient Near East*. London.
- Grayson, A. K. (1991) Assyria 668–635 B.C.: the reign of Ashurbanipal. *The Cambridge Ancient History* III (2), (second edition), 142–161, Cambridge.
- Kaelin, O. (1999) *Ein assyrisches Bildexperiment nach ägyptischem Vorbild: zu Planung und Ausführung der "Schlacht am Ulai"*. Münster.
- Kantor, H. J. (1957) Narration in Egyptian art. *AJA* 61, pp. 44–54.
- Reade, J. (1979) Narrative composition in Assyrian sculpture. *Baghdader Mitteilungen* 10, 52–110.
- Russell, J. M. (1999) *The writing on the wall: studies in the architectural context of Late Assyrian palace inscriptions*. Indiana.
- Schulman, A. R. (1962) The N'rn at the Battle of Kadesh. *The Journal of the American Research Center in Egypt* 1, 47–53.
- Stansbury-O'Donnell, M. D. (1999) *Pictorial narrative in ancient Greek art*. Cambridge.
- Unger, E. (1933) Kinematographische Erzählungsform in der altorientalischen Relief- und Rundplastik. *Aus fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur: Festschrift Max Freiherrn von Oppenheim zum 70. Geburtstag*. 127–133, Berlin.
- Watanabe, C. E. (2004) The 'Continuous Style' in the narrative scheme of Assurbanipal's reliefs. *Iraq* LXVI, 103–114.
- Watanabe, C. E. (2006) Pictorial Narrative in Assyrian Art: the 'Continuous Style' applied to

- the battle of Til-Tuba. *KASKAL : Rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico* 3, 83 – 106.
- Watanabe, C. E. (forthcoming) A compositional analysis of the Battle of Til-Tuba. *Proceedings of the 4th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*.
- Weidner, E. F. (1932 – 33) Assyrische Beschreibungen der Kriegs-Reliefs Aššurbânâplis. *Archiv für Orientforschung* 8, 175 – 203.
- Weitzmann, K. (1947) *Illustrations in roll and codex : a study of the origin and method of text illustration*. (2nd printing) Princeton.
- Welliver, W. (1977) Narrative method and narrative form in Masaccio's Tribute Money. *Art Quarterly* (New Series) 1, 40 – 58.
- Wickhoff, F. (1912) *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*, Die Schriften Franz Wickhoffs, hrsg. von Max Dvorák, 3. Band, Berlin.
- Wreszinski, W. (1935) *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte* II, Leipzig.
- 渡辺千香子 (2000) 新アッシリア時代の美術 田辺勝美・松島英子編『世界美術大全集 東洋編 第16巻 西アジア』小学館, 117 – 131.

(大阪学院短期大学)