

家畜の顔・ヒトではないものの顔

—ユダヤ＝キリスト教における動物の「顔」についての一試論—

柳澤田実

0. はじめに：動物の「顔」へのアプローチ方法について

エマニュエル・レヴィナスは「顔」を自らの倫理の中心に据えた。もとよりこの「顔」は身体的部位として実在する顔面などではない。レヴィナスは、私たちが対面する相手を殺させなくする何か、私たちがその対峙した相手に対して責任を負わざるをえなくさせ、また応答せざるをえなくさせる何かを「顔」という言葉で呼んだのであった。レヴィナスによれば、人間には、「汝殺すなかれ」と命令してくる「顔」がある。これは確かに人間の権利を尊重するための拠り所になる何かかもしれない。レヴィナスのこの前提を認めた場合に、次に問われるべきなのは、果たして動物には「顔」があるのか、という問題である。レヴィナスは、動物の「顔」について、インタビューにおいてできえ遂に明言することはなかった⁽¹⁾。確かにこの問いには、率直な回答を与えることが難しい。レヴィナスが述べたような、傷つきやすさ（ヴルネラビリティ）の顕現である「顔」、すなわち「汝殺すなかれ」と表明する「顔」は、他者を能動的に対象化・構成し、また認識できないものを存在しないと考えざるをえないデカルト、カント的な他者理解に対抗するための概念、すなわち自己を無限に凌駕し、自己に絶えず自己の生存を訴えかける「他者」を指示するために用いられた概念である。私たちが「動物」にこうした「顔」を認めるということは、ただちに「動物」との関わりを倫理的な文脈において捉えることを意味し、「動物」への暴力や殺傷を途方もない罪責において見出すことに繋がる。それゆえにこそ、「動物」への暴力を、その肉を日々篡奪するという仕方自身自身の生存の条件に組み込んでいる私たちは、レヴィナスと同様に、この問いに対しては口ごもらざるをえないのである。

ジャック・デリダは、最晩年に、レヴィナスが残したこの動物の「顔」という問題に取り組んだことで知られている。デリダの議論の十全な検討については、講義録の出版を待たなければならないのが現状であるが、さしあたって私たちは *l'animal que donc je suis* (1999) でその議論の大筋は知ることができる。デリダは動物に人間と全

(1) エマニュエル・レヴィナス『倫理と無限』西山雄二訳、ちくま学芸文庫、2010年。

く同様の「顔」を見いだすことには困難を示しながらも、動物には「顔」と同様に傷つきやすさが賭けられた「頭」があると述べ、動物との出会いを、他者によって人間としての自らが限界づけられる「アポカリプティックな」体験として描き出す。デリダは動物を「私たちよりも先に来たもの」とも述べている。一匹の猫と裸の状態出会ったときの羞恥心から始まる、根源的な動物の倫理に関するデリダの議論は、極めて詩的であり、かつ魅力的である。しかし、彼が差し出した諸概念は、結局のところは、自己を基軸に「他者」としての「動物」を認識することの不可能性や限界をさまざまな表現で指し示しているに過ぎず、「動物」という「他者」特有の倫理を積極的には構成できていないとも言える⁽²⁾。

動物に人間と同様の「顔」を求めることはやはり不可能なのだろうか。たとえ不可能だとしても、この不可能性にセンチメンタルに留まるべきではないだろう。すなわち、動物もまた他の人間やロボット同様に何を考えているのか分からないという意味では、等しく自己と対置されるべき他我であるが、同じような他我論のアポリアにすべてを帰着させるのではなく、動物がどのような仕方で倫理的な「他者」として現れるのかについて、丁寧に検討する必要があるだろう。また、このような新たなパースペクティブにおいて、改めて「動物」という「他者」の「顔」について思考するためには、動物と人間との関わり方自体を、一旦レヴィナス・デリダ的なく到来する他者>自己を成立せしめる他者>という独我論を反転させた図式を離れて、相互影響のプロセスを重視する観点を含めて考察し直す必要があるように思われる。このような観点の導入に有効と思われるのは、ドミニク・レステルのような進化論的アプローチの接合である。「動物」は、明らかに人間が、同族種の他の人間と関わるのとは異なる仕方で関わっている他者である。すなわち「動物」とは、「家畜化 (domestication)」に代表される営為を通じて、互いの種としての生態まで変更するような仕方で、関わり続けている他者に他ならない。デリダが挙げた猫は、ペットという用途以外では「家畜化」されることなく、人間と共生することに成功した例外的な動物であるが⁽³⁾、人間と共生する哺乳類のほとんどは「家畜化」のプロセスを経てきた。ただ単に動物を殺して食べているという単純な話ではなく、ヒトは動物を自身の生活のためにその毛皮や肉や油などを十全に利用するために家畜化し、人工的に養殖し、ヒトの関与なしにはもはやうまく生きられない動物を作り出した。このように動物と関わることは当然人間の側にも、リアリスティックな変容をもたらしている。動物と人間はまさに渾然一体となって進化してきたのだ。

このような進化論的観点に基づき、現在活発に研究と執筆を行っているドミニク・

(2) Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, 2006.

(3) ロベール・ドロール『動物の歴史』桃木暁子訳、みすず書房、1998年、373頁。

レステルは、*Les origines animales de la culture* (2001) において、狩猟、家畜化といった共存のなかで、人間と動物には双方向的な生成変化が生じてきたと結論づけている。その意味で、「動物の文化」とはまさしく「人間の文化」にほかならない。自然科学的・生態学的な動物観察もまた同様であり、レステルは、観察者が動物の観察によって変容することを認めるのみならず、動物もまた観察されることによって変化を被ることを積極的に捉える。動物はその意味で決して一方的な観察対象ではなく、自ら環境のなかの情報を解釈し変容する解釈者として想定されている。レステルはこのような複数の解釈者によって成り立つ双方向性を前提に、動物にアプローチすることを「双構築主義的 (bi-constructivism) アプローチ」と命名している⁽⁴⁾。

レステルが述べていることはある意味当たり前のこととも言えるのだが、私たちが今改めて、動物の「顔」について思考を進めるためには、彼が示した「双構築主義的アプローチ」は大いに参考になるように思われる。その理由を二つ挙げておきたい。第一に、経験科学的知見に立脚するレステルの議論は、より実在論的な仕方で、他者としての動物の「顔」の顕現の可能性と不可能性について思考することを可能にするからである。第二に、レステルの議論を応用するならば、生物に関する生態学的記録のみならず、動物を描いた文学や絵画なども、人間と動物の双構築の痕跡として解読する可能性が開かれると予想されるからである。レステルは、人間と動物の双方向的生成変化＝双構築をドゥルーズ＝ガタリの「動物に成ること (devenir animal)」と結びつけ、進化の過程において、動物は「人間になり」、人間は「動物になってきた」と述べる。ドゥルーズ＝ガタリがこのく動物への生成変化にD・H・ロレンスなどの文学者を含めていることを考えるならば、通常フィクションや何らかのイメージの再現前化とみなされる作品もまた、このような双構築のプロセスの記録として捉え直され得るのではないだろうか。つまりレステルの議論を展開させることによって、私たちは、絵画を描くことを、単なるイメージの再現前化ではなく、描くものと描かれるもの同士の双構築の記録として捉えられるようになるということだ。このようなアプローチの妥当性自体を検討するために、本稿では、動物の中でも、とりわけ人間との双構築を長き年月に渡って実現してきた羊という家畜の頭部を、正面から作品化しているメナシュ・カディシュマンの作品を解読する。彼の作品において羊の「顔」がいかなる仕方で発見されていくか、そのプロセスを可能な限り再構成した上で、最後に再び絵画を双構築の記録として解読することの是非についても考えてみたい。

(4) Dominique Lestel, *Les Origines Animales de la Culture*, Flammarion, 2001.

1. ユダヤ・キリスト教における羊の表象：「イサクの犠牲」

メナシュ・カディシュマンは、1932年にテル・アビブで生まれた。建国以前からイスラエルには、志のある移住者たちが建設したキブツ（集産主義的共同体）が存在していたが、カディシュマンは数あるキブツの一つで1950年から53年にかけて羊飼いをしていた。1948年に独立宣言をしたイスラエルではあるが、この年から1973年まで四回に分けて中東戦争が起こる。カディシュマンは、端的に自分の生涯の記憶に常に戦争が存在していたことを認めている。戦争と羊。この二つが彼の作品を理解するために常に参照される二つの事象である。

このように書くとカディシュマンはイスラエルで独自に絵画制作をしていたマージナルなアーティストのようであるが、決してそうではない。1947年から54年の間にイスラエルで彫刻について学んだカディシュマンは、1959年から60年にかけてロンドン芸術大学のセント・マーティンズ・スクールでアンソニー・カロらと共に学び、その後70年までロンドンにて制作活動を行い、72年に再びテル・アビブに戻るまでの間、ニューヨークにも渡って制作や発表を行っている。いわゆるコンテンポラリー・アートの文脈のなかで、カディシュマンは、抽象的・幾何学的彫刻の制作から出発し、1978年にヴェネツィア・ビエンナーレで生きた羊によるインスタレーション



図版1 メナシュ・カディシュマン「イサクの犠牲II」、1986～87年、オクラホマ・アート・インスティテュート蔵（写真は聖ヨハネ大聖堂（ニューヨーク）前でのインスタレーション）



図版2 メナシュ・カディシュマン「犠牲」、1983年、個人蔵

ンを行ったことから大きく展開する。本稿で注目する羊の表象は、このインスタレーション以降登場するのであるが、特に注目したいのは旧約聖書「創世記」第22章のエピソードを描いた「イサクの犠牲」である(図版1)(図版2)。この「イサクの犠牲」と呼ばれるエピソードで、雄羊はイサクの身代わりの犠牲者として登場する。



図版3 「イサクの犠牲」、518～527年、ベトアルファ・シナゴーク蔵、イスラエル

これらの作品の特異性を理解するために、西洋美術史における「イサクの犠牲」の作例を確認することとしよう。まずカディシュマンも共有していると思われるユダヤの伝統的理解を示したものとして、ベトアルファのシナゴークの床モザイクから始める。図版3は6世紀のモザイクである。モザイクには、ロバを連れたアブラハムの従者、中央の上には神の介入を示す手が配置され、右側にイサクを殺しバーベキューのように火にくべようとしているアブラハムが配置されている。本稿が注目する雄羊は、木に繋がれて中央におり、赤ん坊のようなイサクよりも大きな存在感を誇っている。紀元前八千年という新石器時代に既に人間によって家畜化されていた羊は、「創世記」が成立する紀元前一〇世紀から五世紀の間には神に捧げるホロコースト(燔祭)の対象となるべき「清い動物」として定着していた。このことは「創世記」第三章のカインとアベルのエピソードで暗示され、続く第八章で、洪水以降の最初の神への感謝として明記された上で、「レヴィ記」において詳述される。

創世記 8:20 ノアは主のために祭壇を築いた。そしてすべての清い家畜と清い鳥のうちから取り、焼き尽くす献げ物として祭壇の上にささげた。8:21 主は宥めの香りをかいで、御心に言われた。「人に対して大地を呪うことは二度とすまい。人が心に思うことは、幼いときから悪いのだ。わたしは、この度したように生き物をことごとく打つことは、二度とすまい。8:22 地の続くかぎり、種蒔きも刈り入れも／寒さも暑さも、夏も冬も／昼も夜も、やむことはない。

谷泰によれば、最も重要な宝物を神に所属するものとして捧げるという意味を持つ、こうした動物犠牲における尊い羊という理解は、人間の肉食に対する考えとも深く関係している。「創世記」(8:21)にあるように、この洪水の後、神は「人が心に思うこ

とは、幼いときから悪いのだ」という認識を持ち、こうした妥協的認識から肉食が認められたと谷は解釈する。「創世記」(1:30)にあるように、原初の楽園、エデンの園では、肉食は存在していない⁽⁵⁾。罪を犯して楽園を追放された邪な人間に対して、肉食はいたしかたなく認められたということだ。谷は、人間中心主義との烙印を押される旧約思想においても、動物を殺すことへの呵責が見出されるという事実をこうしたテキストから引き出し、このような罪責の自覚は、家畜を殺さずとも動物食資源を得ることができる乳利用が始まった後に、菜食を理想とするイデオロギーと同時に発生していったと考えている⁽⁶⁾。以上の議論をふまえるならば、上述のモザイク画に確認される雄羊のイサクに勝る存在感は、旧約聖書に示されている清い動物としての認識や動物犠牲への呵責が背景となっていると予想される。

身代わりの雄羊は、初期キリスト教美術の石棺彫刻においては、イサクと対照的に配置され、また中世の写本においても、多少脇役に押しやられてはいるが、イサクと同じくらいの大きさに描かれていることが多い。これらの作例においては、アブラハムと神の使いによって演じられる信仰の試練を巡るドラマこそが中心であって、イサクと羊は二次的な位置づけになっていると解されよう。ルネサンス期になると、アブラハムと神の使いのドラマは一層中心化し、イサクの顔も伏せられた作例が増える。1513年のラファエロの天井画では最早雄羊は描かれていない(図版4)。ルネサンスから十九世紀ま



図版4 ラファエロ・サンティ「イサクの犠牲」、1513～14年、ヘリオドロスの間天井画、バチカン美術館蔵



図版5 レンブラント・ファン・レイン「イサクの犠牲」、1635年、エルミタージュ美術館蔵

(5) 「神は言われた。『見よ、全地に生える、種を持つ草と種を持つ実をつける木を、すべてあなたたちに与えよう。それがあなたたちの食べ物となる。1:30 地の獣、空の鳥、地を這うものなど、すべて命あるものにはあらゆる青草を食べさせよう。』そのようになった。』

(6) 谷泰著『神・人・家畜：牧畜文化と聖書世界』平凡社、1997年。

での作例を概観すると、雄羊にはもはや極めて脇役的な役割しか与えられず、先のラファエロの作品のように最初から描かれない作例も多数見受けられる。雄羊は描かれていたとしても、そっぽを向き背景と一体化している。たとえば有名なレンブラントの作品に顕著である、刃を振り上げるアブラハムとそれを寸でのところで止める神の使いを下からあおるように描くという構図は、16世紀以降定型化する（図版5）。このようなアブラハムと天使に見出されるダイナミックな身体表現は、「イサクの犠牲」の物語が、アブラハムという人間の実存的苦悩と救済の物語として一義的に、またこのように言って良ければ人間中心的に解されるようになったことの証のようにも思われる。要するに、犠牲の雄羊の図像に賭けられた他者の生命を屠ることへの罪責性は、16世紀以降の作例にはもはや見出されない。

バロック時代の「イサクの犠牲」の作例の中で例外的に雄羊を重視しているのは、カラヴァッジョの作品である。1601年の「イサクの犠牲」では、泣き叫ぶ（この表情もまた異例である）イサクの顔の上に折り重なるように雄羊がぬっと顔を突き出しており、他に類例のないほど、身代わりの犠牲の論理は強調されている。カラヴァッジョにおける両者の連関の強調が決して偶然ではないことは、最近「洗礼者ヨハネ」ではなく「解放されたイサク」であるとの解釈が有力になった、同じく1601年の作品が証明してくれる（図版6）⁽⁷⁾。本作品において、犠牲にならずにすんだイサクは、仰向けになったいささか官能的な姿勢で雄羊を抱きよせており、ここでも両者の顔は重ねあわされている。いずれの作品においても雄羊の頭部は、胴体と独立に光を浴び、強調されており、あたかも次の瞬間首をかき切られる運命を予め示しているかのようにも見える⁽⁸⁾。同時にこの「解放されたイサク」については、曖昧な微笑みをたたえたイサクの眼差しを受けることで観者がアブラハムと自己同一化する、一種の装置として機能している点も重要である。

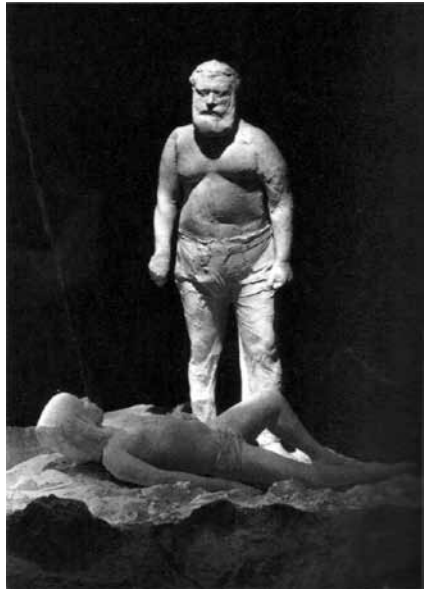


図版6 カラヴァッジョ「解放されたイサク（洗礼者ヨハネ）」、1601年、カピトリノー美術館蔵

(7) 宮下規久朗著『カラヴァッジョ：聖性とヴィジョン』名古屋大学出版会、2004年。C.Rudolf and S.F.Ostrow, "Issac laughing", *Art History*, vol.24, 2001, pp.646-681.

(8) 私たちはここでカラヴァッジョの作品に頻繁に見出される斬首という主題を想起せざるを得ないのだが、この点は今後の調査課題としたい。

大変興味深いことに、カディシュマンの作品は、彼以前の「イサクの犠牲」の作例において、唯一の例外的表現であるカラヴァッジョの「解放されたイサク」に、モチーフとその配置において類似している。カディシュマンの作品でも、「解放されたイサク」と同様、アブラハムと神の使いが描かれていない。作中には、イサクと雄羊のみが存在している。しかも、イサクと雄羊はその立場を逆転しつつ、完全に一体化しているのだ。表裏一体となった暴力の犠牲者のみがそこにいる。本作において、通常は三者あるいは四者で構成されてきた「イサクの犠牲」のドラマは、対照的な二者関係へと厳しく還元されている。二者関係への切り詰めは、カディシュマンに直接影響を与えたとされる二〇



図版7 ジョージ・シーガル「イサクを犠牲にするアブラハム」、1973年、テルアビブ美術館蔵

世紀の作例、ジョージ・シーガルの1970年代の作品にも見られる（作品7）。しかし、シーガルが選んだのは雄羊とイサクではなく、アブラハムとイサクであった。超越的存在である神の使いを消し、シーガルは、旧約の物語を、息子と息子の死に対して無力な父親による現代のドラマとして再構成した。カディシュマンはこのシーガルの作品を知りつつ新たな解釈を提示したと考えられる。雄羊の頭部をイサクの身体（おそらくは屍だろう）と結合させ、作品の中心に据えた、カディシュマンの解釈とは、はたしてどのようなものなのだろうか。

2. 羊の顔に出会うまで

雄羊とイサクのみで構成されたカディシュマンの「イサクの犠牲」（1982、85、87年）は、カディシュマン自身によっても解説されている。「イサクの犠牲について」という1987年の文章において、彼は、イサクの犠牲の物語は、自分自身にとって「抽象的（abstract）」なシンボルではなく、自分や自分の子供たちの自伝にほかならないと述べている⁽⁹⁾。この文章で明示されているカディシュマンの解釈は、旧約由来の物語をラディカルに脱神聖化している。すなわちカディシュマンによれば、神とは若者を戦争へと行かせる国家であり、アブラハムとは子供を戦争に行かせることに同

(9) Menashe Kadishman, "On the Sacrifice of Isaac", Jacob Baal-Teshuva ed., *Menashe Kadishman*, Prestel, 2008, p.120.



図版 8 メナシュ・カディシュマン「プロメテウス」、1993 年、ハラミュージアムアーク蔵



図版 9 メナシュ・カディシュマン「死んだ兵士を食べる犬」、1985 年、大英博物館蔵

意せざるを得ない父親であり、イサクは若き戦士である。この現実の物語において神の使いによる仲裁は入らない。そして「食欲さ (raven)」がイサクの無垢に勝利し、君臨する。死体をも食うハゲワシ (vulture) に相当するのが「イサクの犠牲」における雄羊なのだとカディシュマンは述べている。このような動物像は、ハゲワシによって体を食べられる「プロメテウス」を描いた彫刻作品（図版 8）や犬が死体を食べている「悲しみの谷」のエスキス（下絵）（図版 9）においても見出される。しかし、「イサクの犠牲」の雄羊の頭部は、完全に正面を向いているがゆえに観者への眼差しを持つように見え、その点で、横向きのハゲワシや犬と大きく異なっている。端的に言って観者を見据えるかのような雄羊の「頭部」はあたかも人の「顔」のように見える。

カディシュマンがこの「顔」のように見える「頭部」をどのように構想し、また描くに至ったのか、そのプロセスを再構成してみたい。検討すべき資料として、カディシュマンが一連の彫刻作品「イサクの犠牲」の構成を決定するために描いたドローイングが存在している。残念なことに一点を除き、制作年代が分からないため、完全にカディシュマンの思考の流れを時系列的に再構成することはできないのだが、カディシュマンの公式ウェブサイトに掲載されている順序に準拠しながら、最終的に 1983 年のドローイング（図版 2）に収斂するまでのプロセスを推測することとしよう。

公式ウェブサイトに従うならば、一つ目の作品は 1983 年の作品（図版 2）である。しかし、先にも述べたように、彫刻作品の下絵とも言える本作は最終形とみなされるべきだろう。続く二つ目の作品（図版 10）は、アブラハムや天使も含めた伝統的な

人物構成で描かれているが、イサクは既に胸を刺されており、その顔は黒く塗りつぶされ表情も分からない。天使とアブラハムの顔にも、イサクほどではないにしても、黒い影がかぶせられている。雄羊はというと、人間たちの所業に全く関心を示さず、草を食んでいる。目は白抜きであるが、はっきりとしている。雄羊以外にも雌羊のシルエットや鳥が二羽描かれているが、彼らには顔がない。三つ目の作品



図版 10 メナシュ・カディシュマン「犠牲 2」、年代不明、所蔵不明（公式 HP から転載）

（図版 11）は、イサクと雄羊のみで構成され、雄羊がイサクを見下ろしつつ正面を向いており、図版 2 に近い。しかし、二者の身体は合体しておらず、イサクの手足は硬直しており、表情も明らかに苦悶の表情をしている。カディシュマンはこのドローイングを元にしたアクリル絵画も数点描いている。四つ目（図版 12）の作品は、背中を見せ振り向いたポーズのアブラハムが中心に配置されている。左半分の背景には墓地が描かれ、うっすら羊の群れが描かれているがほとんど存在感はない。ナイフを掲げたアブラハムの顔は、何者か（おそらく天の使い）の手によって半分覆われている。顔を覆う手から片目だけが



図版 11 メナシュ・カディシュマン「犠牲 3」、年代不明、所蔵不明（公式 HP から転載）

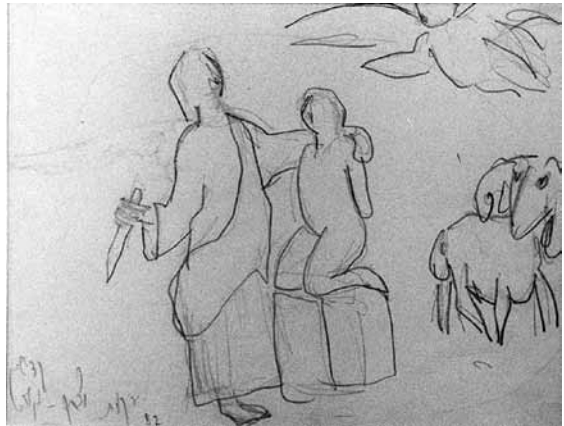
のぞき、眼差しは手の持ち主を見ているように描かれている。アブラハムの右にいるイサクは白目で口を開け、明らかに死体のようである。五つ目の作品（図版 13）は、登場人物を伝統的な仕方配置しており、また七つのドローイングのなかで唯一イサクが存命であるという点で、印象的である。これ以外の描画が全て死んでしまった後のイサクを描いていることを考慮するならば、この作品は時間的に最も先行する場面を描いたものであり、その意味でも注目に値する。完全に白抜きになり身体についてもほとんど細部を描かれていないアブラハム、イサク、天使と、三者に比べて明らかに強い筆圧で描かれ、また明確にある表情を持った雄羊とのコントラストは際立って

いる。カディシュマンは、雄羊に振り向いたポーズを取らせ、これもドローイング中唯一はっきりと雄羊の黒眼を描くことによって、彼が人間たちを見ているという事実を強調している。後続すると思われる六点目、七点目の作品はそれぞれ、二点目と四点目のヴァリエーションと考えられ、特筆すべき点としては、アブラハムと天使、とりわけアブラハムの顔がますます強い線でかき消され、顔そのものが線の集積と化していることが挙げられる。

最終形態と目される図版 2 も含め、以上七点の素描を今一度眺めるならば、最も時間的に先行している図版 13 の重要性が際立つ。図版 10 にあるようにおそらくは無関心に草を食べていた雄羊がこの瞬間眼差しを獲得し、その眼差しを人間たちに向けている。雄羊は、基本的には人間たちが神と繰り広げている劇的なドラマとは無関係の第三者であったが、雄羊が眼差しを向けたその瞬間に、出来事は第三者である雄羊の視点から再構成されるのである。このドローイングが、雄羊の視点から構成されているように、観る者に知覚させるのは、雄羊以外の登場人物が「顔」を失い、いわば一切の個別性をはく奪されていることによるだろう。この雄羊以外の者の顔の喪失は、雄羊の眼差しを強調するという表現上の工夫に尽きるものではないと筆者は推測する。つまり雄羊に目を描き入れた後に、カディシュマンは、人間に顔を描きこむことがもはやできなかったのではないか。これは単なる恣意的な解釈ではなく、先にも確認したように、それ以外の作品において、一貫してアブラハムとイサクの顔がはっきり描かれていないという事実と符号している。おそらく、この五つ目の作品（図版 13）は、殺されるはずであった身代わりの雄羊が顔を獲得し、生き残るはずであった人間が顔を失う決定的な瞬間を描いている。以上のような描画を通じた探究のプロセスがあって、初めて死んだイサ



図版 12 メナシュ・カディシュマン「犠牲 4」、年代不明、所蔵不明（公式 HP から転載）



図版 13 メナシュ・カディシュマン「犠牲 5」、年代不明、所蔵不明（公式 HP から転載）

クとそれを無関心に見つめる雄羊が一体となった最終形態が成立しうるのではないか。エドワード・フライは、カディシュマンが示したイサクと雄羊の逆転を「意識を持たない動物 (unconscious animal)」の勝利、あるいは「人間の意識に対する動物的実存の勝利 (triumphs of animal existence over human consciousness)」と表現している⁽¹⁰⁾。

3. 素描・触知・動物になること

以上で確認したプロセスを、単なる雄羊への感情移入によるイメージの探索のみならず、カディシュマンが「雄羊になる」プロセスとして捉え直すことは果たして可能だろうか。このことを考える上で、カディシュマンが「イサクの犠牲」を素描するという触知的な行為によって、雄羊の眼差しと人間の顔の消失にたどり着いたことは重要だと思われる。デリダは『盲者の記憶』において、素描が根本的に盲者による他者認識・即ち触覚的な他者認識であることを主張した⁽¹¹⁾。デリダが示した見解を、より実在論的に展開する可能性を探るために、ここで生態心理学者である佐々木正人による素描に関する議論を参考してみたい。佐々木によれば、初めて顔を描くように命じられた子供は、「はじめから意図して顔を描くことはできな」い。何度も線を走らせていく内に、「自分が偶然つくりだした行為の軌跡が、なにかをあらわしていることに気がつく」。そこで初めて描いたものに「顔」という名をつけるのだという。その意味で、「描画とはからだがつくりだす記号と対話する、ひとつの『みため』活動である」⁽¹²⁾。もちろんこれは落書きを始めたばかりの子供に見出される事実であって、予め与えられた表象や記号に大いに規定される大人の描画はこのようなものではない。何らかの表象・プラン・レイアウトを決めて、大人は描き始める。正統な美術教育を経ているカディシュマンもまたそうであろう。しかしながら、それでもなお、描くことが「偶然」によって支配されている、思いがけない何かとの「対話的行為」であることもまた事実である。この思いがけない何かがあるからこそ、素描はデリダが述べたように他者性（および無意識）との邂逅の場ともなりうる。

「イサクの犠牲」を幾度も描いたカディッシュマンは、その都度、少しずつ設定を変えて描くことで、複数のプロセスを経て、図版2に示されたような一つの定型に到達したと予想される。五つ目のドローイング（図版13）を思い出されたい。隅から描く困難さを考えれば、おそらくカディシュマンは、最初に、いわゆる伝統的な登場

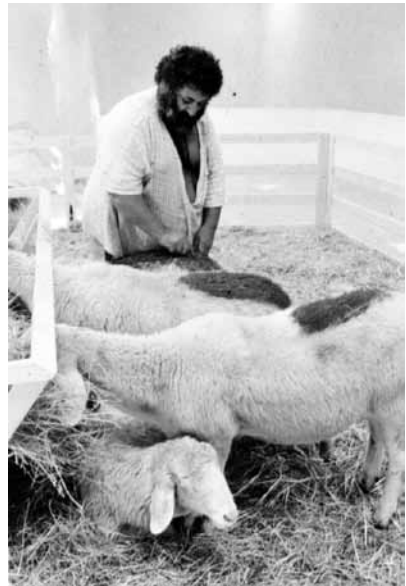
(10) Edward F. Fry, "Kadishman, Myth, and Modernity", *Menashe Kadishman*, pp.88-89.

(11) ジャック・デリダ『盲者の記憶——自画像およびその他の廃墟』鶴飼哲訳、みすず書房、1998年。

(12) 佐々木正人著『からだ：認識の原点』東京大学出版会、1987年、160頁。

人物であるアブラハム・祭壇の上のイサク・天使のシルエットを配置しただろう。そして隅に、画布ぎりぎりに雄羊を描き、強めの線で振り返っている身体の四肢と頭部を描き、眼を描き入れる。その瞬間、雄羊の「顔」が顕現し、描画行為をそこで終えるという決断が下されたのではないか。つまり、未完成のままに残されたアブラハム・イサク・天の使いの形象こそが、雄羊の「顔」の顕現という倫理的事態がこの素描において生じたことの何よりの証拠だと考えられるのである。

このいささか恣意的な仮説を根拠づけるために、「イサクの犠牲」を制作する前に、あるいは同時進行で取り組んでいた作品についても検討しておこう。カディシュマンが最初に羊を自覚的に作品化したのは、先にも述べたように 1978 年のヴェネツィア・ビエンナーレのインスタレーションである。それまで抽象的な彫刻を制作していたカディシュマンは、それまでの作風とは一転、生きている羊の群れを、ビエンナーレで飼育するという作品を展示した（図版 14）。彼は、かつての生業であった羊飼いとなり、展示の会期中、羊の世話をして人々に見せた。このインスタレーションが契機となり、カディシュマンは羊の写真を使ったシルクスクリーンの版画や、その写真を元にした羊の肖像画を、主にアクリル絵の具で描き始める。これらの作品は多くの場合、イスラエルの失われた過去へのノスタルジーと結び付けられたり、自然の賛美とみなされたりと、ロマンティックに解釈されてきた。しかし、今回筆者が注目したいのは、これらの作品に見出される触知的性格である。カディシュマンは、インスタレーションにおいて多くの羊飼いが行うのと同様に、生きた羊たちに鮮やかな青や黄の塗料でマーキングをした。このマーキングという触覚的な関わりこそが、カディシュマンと羊との関わりであり、まさに両者の双構築の場となっていると筆者は予想する。ピエール・レスターニは、ヴェネツィアのインスタレーション以降膨大に制作され続けている羊の頭部のイメージ（図版 15）を、「肖像」ではなくマーキングという観点から捉えることを提案している⁽¹³⁾。確かにこれらの作品はペインティング＝彩色画としてみると、様々な画法を闇雲に試した習作群のようであり、彫刻と同じ完成度に到達した作品とは



図版 14 メナシュ・カディシュマン「羊プロジェクト」、1978年、ヴェネツィア・ビエンナーレでのパフォーマンス

(13) Pierre Restany, "From Mark to Mark, an Ariadne's Clew", *Menashe Kadishman*, p.56.

言い難い。ミニマルなフォルムに切り詰められた彫刻作品に対して、彼の彩色画はあまりにも過剰で、エモーショナルだ。しかし、このマーキングという羊との触覚的な関わりの反復があってこそ、カディシュマンは初めて「羊になる」のだろう。その意味で、これらのアクリル・ペインティングは、先の素描と同様に、あるいはより直接的な羊との関わりの再現という意味では素描以上に、彼が「羊になり」、羊の眼差しで世界を再構成するために不可欠な営為であったと推測される。また同時に、マーキングとは、自分の所有する羊を支配し、統括するためのものであり、羊はそうされることでますます訓育されるという意味では、ある種の暴力を含んでいることにも留意すべきだろう。カディシュマンの作品が一見牧歌的かつロマンティックなようでありながら、自然にはありえないような激しい色彩で描かれるのは、こうしたマーキングの暴力性とも決して無縁ではないように思われる。



図版 15 メナシュ・カディシュマン
「羊の頭」、1980年代、作家蔵

4. おわりに：踏みしだかれる顔なき顔

かくしてマーキングを反復し続けるカディシュマンの作品において、眼差しは常に羊のものになる。その結果、人間の「顔」は消失する。カディシュマンが、1997年から99年にかけて制作した「シャルシェット（落ち葉）」という作品は、この羊への「生成変化」を（ある種できすぎなほどに）顕著に示している（図版16）。この作品は、眼と鼻と口という最小限の顔の構成要素をくり抜かれた丸い銅板によって構成されている。ベルリンのユダヤ博物館にも展示されているこの作品では、部屋などの特定の空間にこの銅板が敷き詰められ、鑑賞者はその上を歩きまわるように指示されている（図版17）。この「落ち葉」という作品は、明らかに死んだイサクのデスマスクの発展形態である。これらはもはや「顔」とは言えない顔であるからこそ、「落ち葉」と呼ばれるのであり、鑑賞者はその顔を眺めるのではなく、踏みしだくように勧められるのだ。そして、しきつめられた空虚な顔を踏む時、私たちは、イサクの上に入った「羊になる」。この作品が、羊を描き、マークし、いわば羊との双構築を通じて「羊になり続ける」カディッシュマンによる、畏怖すべき到達点であるのは間違いがない。



図版 16 メナシュ・カディシュマン「シャルシェット（落ち葉）」、1997～99年、部分



図版 17 メナシュ・カディシュマン「シャルシェット（落ち葉）」、1997～99年、ジュリー・M・キャラリー蔵