

故人の肖像とは何かをめぐって

A Study on the Meaning of Portraits of the Deceased

長島 聡子

NAGASHIMA Satoko

キーワード：遺影、肖像画、イメージ

Keywords : mourning photography, portrait, image studies

What is the meaning of the portraits and photographs of the deceased? This paper tries to go deeper into the question of what is the act of “making images of dead people” by understanding, on the one hand, the background in which photographs of the deceased were usually used in Japan and, on the other hand, by analyzing the role played by those portraits of the deceased.

1. はじめに

2018年、すでに他界した人物の肖像画を制作する機会を得たことで、故人のアイデンティティについて考えることがコンピュータグラフィックスによる自身の作品制作の根底を支えるテーマとなっている。もともとは友人や家族をモデルに、彼らの手書きの文字をシルクスクリーン版にして肖像画を描いていた。そういった作品¹とは異なる意識で、自身の「家族の死」にたむけた遺影写真を制作したことが、「故人を肖像画にする」という活動へ展開することへの後押しとなったと振り返ることができる。当時、身内の死という悲しみのなか、葬式までに完成させなければならぬという時間制限のなかで、「遺影とはどうあるべきか」といった問いをもちながらコンピュータ画面と向きあっていたと記憶している。そのような遺影写真の制作と、故人の肖像画に共通する「今は亡き人を描く」という行為にはどのような意味があるのだろうか。そこには、単なる追悼の意だけにとどまらない、「遺影」が担う肖像写真としての役割や意義があると感じている。今回の研究ノートでは、「遺影とは何か」という疑問点に立ち、「故人の肖像」について考察してみたい。

2. 遺影とは何か

故人の在りし日の姿を写した一枚の写真が、葬儀業者の写真制作部などを通して、中間色系の抽象的な背景と喪服姿などに合成され、黒縁に額装される形式が一般的な遺影写真の形式である。

「遺影」という言葉については、1970年『廣辞苑』以降に発行された辞書や辞典に「故人の肖像・写真」と定義さ

れていることから、「真影」などという語が「遺影」へと変化した可能性にふれる福岡真紀の記述²がある。



図1 功道居士葬送図 (1889) 国立歴史民俗博物館所蔵

日本において遺影と呼ばれるようになった死者の肖像写真が、どのように日本社会に定着したのかについては山田慎也による絵巻や絵額による絵画から写真への変遷を捉えた研究³がある。国立歴史民俗博物館には江戸後期から明治期にかけて制作されたとされる3つの葬列絵巻が所蔵されている。絵巻はおもに葬儀の記録として描かれていると解釈できる内容で、死者を墓地または火葬場まで運ぶ「葬列」と呼ばれる行列のあり様や葬儀の参列者などが描かれた「功道居士葬送図 (1889)」(図1) などがある。江戸時代に比較的裕福であった家の葬式帳には、葬列を組むときの役割分担が記載されたものもあり、賑々しく華美化志向があったとされる葬列は、大坂や江戸といった都市部に限らず、16世紀前半を起点とし「家」制度の成立とともに長い年月をかけ広く日本社会に浸透したとされる⁴。



図2 岩手県遠野市上郷町曹源寺供養絵額 遠野市立博物館所蔵

また岩手県中央部の寺院には「供養絵額」と呼ばれる大型の絵馬上の板絵を奉納する習慣があった⁵。江戸時代末期から死者の供養のために描かれたとされる絵額は、死者の来世の理想の姿が浮世絵風に描かれている。(図2)

これらの絵画的表現は、「遺影」としてわたしたちが目にしていない肖像写真とは隔たりがあると言える。しかしながら遺影写真の先駆けと考えられる「葬儀写真集」なるものが、葬儀の記録だけでなく、故人への追悼の意として作成されていたならば、絵巻や絵額という媒体で描かれた葬

送についても抑えておく必要があると捉えられる。

葬式の費用や借り入れた道具、香典帖などの帳面記録とは異なり、葬式を写真で記録した「葬儀写真集」の存在は、明治期から確認されている。山田は、その制作意図に死者の追悼だけでなく葬儀過程の記録という役割があったとして、絵巻と写真集、両者の類似性をみている。また、明治期から昭和初期までの葬儀写真集を分析し、その創世期である明治には写真付近に記載されていた撮影説明文である「キャプション」が、大正期になると記載されなくなる過程に着目し、生前の一コマとして登場していた肖像写真から、いつ撮影されたのかという時間表記がなくなることで、故人そのものを表彰する「遺影」となっていた可能性が論じられている（図3）。



図3 明菅真月大姉葬儀写真帖（1911）国立歴史民俗博物館所蔵

特定の宗教宗派による形式をとらない無宗教葬⁶においては位牌や棺に代わる唯一の死者の表象として重視されるようになり、近現代の葬儀において死者の表象として欠かせない存在となった遺影だが、一方で日本の葬礼文化の遷り変わりを憂う声もある。民俗学者の新谷尚紀は、かつては直接見た死者の「死に顔」から捉えられていた人間の死の厳粛さや現実味について、葬祭産業（フューネラル・インダストリー）の発展で祭壇や遺影写真が一般化したことにより、死者を霊魂的なものから「個」として扱うことで、「死霊畏怖」や「死穢忌避」といった観念が希薄化してきているとし⁷、「葬儀の商品化」とも感じとれる現代の葬儀の状況に警鐘を鳴らしている。

そういった声が傍流であるかのように、遺影写真は写真技術の普及とともに日本社会に定着することとなる。山田がその契機と論じる出来事とは、明治天皇崩御をうけた大喪であった。明治後期、日清戦争、日露戦争の戦没者が公葬されその肖像写真がマスメディアに登場する背景にも言及した上で、生前の御真影として全国に下付されていた明治天皇の肖像⁸が、複数の大喪写真集に複製されたことで、それ以降、死者の表象としての遺影写真が浸透したとする。

葬儀写真集の肖像写真には、いつどこで撮影された写真であるかなどの記載や、存命中の姿や、病床の姿など、複数枚の肖像写真が掲載されているのに対して、明治天皇の大喪写真集では、基本的に同じ肖像イメージが用いられた。時間性を帯びない神格化された御真影が、総体的な人格表

象の機能をもったとして、以降の黒枠⁹に額装された遺影による「死者の記号性」に影響した可能性を、山田は論じている。

芸術学的見地から遺影写真を論じる佐藤守弘は、肖像写真の像主が死亡した途端、遺影となる資格を有することから、人物を写した肖像写真のすべてに「遺影」としての潜勢的性質があること¹⁰を述べる。現代においては、複数の写真や映像を用いた遺影も登場し、今後も画像加工やメディア再生技術の発達によって、その形式は多様化し続けることが予想される。高齢化社会の日本においては、遺影を作らないという選択肢はもはや無いに等しいといえるほど、葬送文化のみならず日常生活にまで浸透していると推察できる。

3. デジタル写真のインデックス性

写真メディアの特性から遺影を捉えることで、不在の他者とのコミュニケーションを行うメディアとしての可能性を論じる佐藤は、諸外国における遺影的表象にみられるような、写真を基にした肖像絵画を「擬写真」と定義づけている。「擬写真」とは、写真を忠実に絵画化した香港やベトナムの絵師による肖像画や、写真に直接加筆した19世紀ブラジル北東部の農村地域でみられた彩色写真「レトラトス・ピントドス」（図4）¹¹など、絵画の体裁をとりつつ写真的な身分を主張するものとされる。これらは、絵画化されることによるアイコン的側面と、写真の指示対象との同一性によるインデックス的側面の二重性があることについて論じられている。すでに他界した人物の肖像画であると同時に、存命中の「かつてカメラの前にいた」ことをしめす写真の要素をもつ「擬写真」は、死者の記号性をアイコンとしてインデックスとして二重に主張するものであるとする。「記号（sign）」「対象（object）」「解釈項（interpretant）」としてとらえられる記号（誰かに対して何かをある点において代表する認識可能対象）の3つの三分類の「記号と対象の関係性」からアイコン（それ自身対象の性質を持つ）、インデックス（対象と実在の関係を持つ）、シンボル（解釈項によって対象と関係を持つ）という記号の区分を想定するチャールズ・サンダース・パースの記号論（Semiotics）に基づく論である¹²。



図4 Retratos Pintados, Yossi Milo Gallery, New York

福岡は、中江兆民の『一年有半』『続一年有半』（1901）における言説と挿入された肖像写真を読み解く。葬式ではなく「告別式」という形式で初めて葬送をおこなったとされる中江は、無神無霊魂論者として独自の死生観を提唱し、葬儀をしないことを遺言していた。また墓を建てることをよしとせず、祭祀には遺骨を家に置き、写真や油絵を祀ればよいという要望が記される。実際には仏教的儀礼を除いた告別式が行われたのだが、そのような故人の意向と遺族や友人の想いと隔たりについて、遺された生者がとるべき態度とは、あるべき姿とはいったい何か。福岡は、生者が死者を現実とは異なる「理想」の世界に位置付け、その希望にそって故人を記憶する一役を担うものとして遺影写真の存在をみている。死者の影象¹³を前に、死者でなく生者としてあたかもまだ生きているかのように夢見を続けることを批判する中江の言説をとりあげている。そして、肖像写真や肖像画の像主に同一性あるいはインデックス性を前提としない故人の捉え方、すなわち被写体である像主の背景にある多様な歴史的文化的文脈に目を向けることの重要性を説く。遺影や擬写真が持つ礼拝の対象としての偶像「アイコン」的役割とは異なり、死者を死後もなお、ただ一人の人間としてアイデンティティを認証することへ繋がるような、死との対峙のあり方の可能性を説く福岡の言説は注目すべきである。

写真のインデックス性について、パースの記号論から、印画紙に焼き付けられた写真とデジタル写真とではインデックス性が喪失すると論じる小倉健太郎による写真の定義をみてみたい。「写真は、足跡や指紋などと同じように、対象との（光子を介した）物理的接触によって作られるもの¹⁴」であるが、デジタル操作でだれもが安易に作りだせる画像（Computer Generated Image）はコンピュータ画面をキャプチャしたものである場合もあることから現実の光景であるとはいえない。パースの「インデックスは、対象によって影響を受けている限り、必然的にその対象と共通したある質をもつ」という写真に内在したインデックスの機能が、両者の画像生成のプロセスの隔りから「奪われる」ことになり、アイコンとしての機能のみが保持されうるとしている。

あくまでも写真という最終の支持体にこだわって長期的に隠密に作成されたとされる明治天皇の御真影に立ち戻ってみると、写真撮影機が実際に捉えた光子は肖像画である平面であって、立体的な人物の存在ではない。神道を背景にもつ「御真影」と、日本においては仏教的アイコンの要素を持ちうる「遺影」には、被写体が只人であるのか神仏であるのかという面で、肖像が担い、佩びる意味は容易に論じ分けられない。しかしながら、写真のインデックス性を活用して、天皇の表象性すなわち「アイコン」としての像のみが抽出されたと捉えられる明治天皇の御真影から、そのような要素を「遺影」にも重ねてみることができるのである。

4. おわりに

かつてペンヤミンは写真の礼拝的価値が展示的価値によって消え去ろうとしていると案じた。そして像の礼拝価値の最後の砦として「人間の顔」をあげている¹⁵。すでに

亡くなってしまった愛する人の姿から思い出を礼拝することに、複製技術の最後のオーラをみているのである。つまり芸術作品の「いま、ここ」にある唯一無二のオーラ（アウラ）は、写真技術による複製により、さらにはデジタル写真の発展により、被写体である人物が持つ「その人がかつてそこにいた」というオーラを写している場合に限っては消滅しない、と言い換えることができる。パースのいった、写真技術によってどのような技法でイメージが生成されるのかを知っている前提において、現像された写真がインデックス性あるいは同一性を持つと同じように、デジタル写真であっても、その画像がどのようにしてレンダリングされたのかという背景を知っている場合においてはインデックス性を保持できるといえる。ピクセルの集まりでゼロから作られたコンピュータグラフィックスによるデジタル画像の肖像であっても、参照された実在する人物が存在し、その人物と画像とのあいだに因果関係をみることができれば、パースの定義づけた画像の記号としてのアイコン的機能のみならず、画像が何かを指し示すようなインデックス性も存在しうる。

筆者が制作している「疑写真」に類似するデジタル画像の肖像画がアイコン的側面を持つのかインデックス的指標であるのかの考察は今後の課題とするが、明言できることは故人を表現し、故人の姿を模した「媒体（メディア）」であるということである。

「イメージ人類学」という新たな画像研究方法で美術史を読み解くドイツの美術史家ハンス・ベルティンク¹⁶は、葬儀において像（イメージ）が持つ意味を、死者の失われた身体（lost body）として死者の代わりと捉えられる仮想身体（virtual body）、すなわち死者の空白を占めるための人工の身体¹⁷と捉え、可視性を獲得するために体現化された「メディア」とみること、イメージと身体とメディアの密接な相互関係を論じる。われわれの眼に入るすべてのイメージは、見る側である個人のイメージ倉庫のひきだしに新たな場所を見出し、想起されるイメージへと変容（脱身体化）し、さらなる過程で新たに身体化（体現化）するのである。つまり、イメージを認知する過程において、視界内に現れる外的なイメージの支持体メディアと内因性の身体固有のイメージとの交換が起き、今度は身体が自然物としてイメージを捉えるメディアとなって知覚へ翻訳するという。人間は「イメージの場所」であり、イメージのほうが人間の身体を占領しているのだと説き、「人間はみずから産出したイメージを絶えず支配しようと試みるが、」 「イメージを変化させることだけが人間に可能な自由である¹⁸」とする。

遺影写真には、死に対抗するようなかたちで身体を保存しようとしたミイラやデスマスク、現代のエンバーミング（遺体衛星保全）に通ずるような死者の表象としての影、「遺影」という言葉のとおり「影を遺す¹⁹」という意義がある。そのような意義は、肖像画制作にも共通しうる要素であるといえる。

筆者のデジタル肖像画は、故人の死後もなお変容しうるアイデンティティを捉えようとする試みである。そういった主題が作品として観者に知覚されることで、遺影写真が放つ故人の象徴的イメージに影響を与え、そのイメージが

更新あるいは変容され得ることを目指すものといえる。制作の基となる画像が写真である点で、「擬写真」のアイコンの側面とインデックスの側面を併せもちうるデジタルの肖像画については、今後あらためて制作行為を通じた省察からも深めていきたい。

註

- ¹ 筆者がアイデンティティ・ポートレートとよぶグラフィックス作品の制作については、長島聡子：ポートレート制作におけるアイデンティティ論理解の影響、長岡造形大学研究紀要、第18号、46-49頁、2020で紹介している。
- ² 福岡真紀：遺影としての肖像－福沢諭吉と中江兆民の場合－、死生学研究、春号、86-107頁、2004
- ³ 山田慎也：遺影と死者の人格－葬儀写真集における肖像写真の扱いを通して－、国立歴史民俗博物館研究報告、第169集、137-166頁、2011
- ⁴ 木下光生：近世の葬送と墓制、勝田至編：日本葬制史、吉川弘文館、182-202頁、2012
- ⁵ 山田慎也：近代における遺影の成立と死者表象－岩手県宮守村長泉寺の絵額・遺影奉納を通して－、国立歴史民俗博物館研究報告、第132集、287-311頁、2006
- ⁶ 雑誌『SOGI』1990年創刊から2016年休刊まで編集長であった碑文谷創は「95年頃より「密葬」が「家族葬」と名を変えて提唱され、特定の宗教宗派によらない葬儀である無宗教葬が「自由葬」として提唱された」としている。碑文谷創：現代日本の葬送事情（東北文化シンポジウム「死を見つめる心：現代東北の葬送文化」）、東北文化研究室紀要、51巻、42-51頁、2010
- ⁷ 新谷尚紀：お葬式 死と慰霊の日本史、91-95頁、吉川弘文館、2009
- ⁸ 明治天皇の御真影が、直接撮影した写真ではなくイタリア人絵師キョッソーネによる精密肖像画を写真にしたものであったという多木の著作から、大喪写真集で「写真」として複製された御真影について、ここでは「肖像」としている。多木浩二：天皇の肖像（増補版）、148-174頁、岩波書店、2002
- ⁹ 「黒」という喪の色について、白装束や白無垢に代表される古代日本の葬送儀礼の色であった「白」から、西洋の喪の色である「黒」へと、明治から昭和にかけて近代化の中、軍人の葬儀、国葬、大葬における政府による服装「心得」から次第に浸透し変化したとする梅谷知世：近代日本における葬送儀礼の装い－黒の浸透と白の継承－、葬送の装いからみる文化比較、服飾文化共同研究最終報告、4-13頁、2011の論説がある。
しかしながら8世紀に中国の皇帝の喪服「錫衰」が誤解されて伝わったことにより平安時代にかけて喪服が次第に鼠色から黒色へと変化したとする増田美子：平安時代の葬送装束－素服を中心に－、日本家政学会誌51(4)、295-302頁、2000がある。さらに増田：中世の葬儀と喪服－黒から白への回帰－、学習院女子短期大学紀要、第30号、11-31頁、1992において、黒からふたたび白へと喪服が変化した歴史について、天皇中心の公家政権から武家政権への変化とともに禅宗の僧服の白が影響した

可能性が論じられている。

- ¹⁰ 佐藤守弘：遺影と擬写真－アイコンとインデックスの錯綜－、美学芸術学論集、第9号、54-64頁、2013
- ¹¹ Rosecrans Baldwin, *Retratos Pintados; Martin Parr*, The Morning News, 2010
Yossi Milo Gallery, Article of exhibition 'Retratos Pintados', June 24th-September 18th, 2010
<https://www.yossimilo.com/exhibitions/retr-pint-2010-06>
(最終閲覧日 2021年9月26日)
- ¹² コーネリス・ドヴァール：パースの哲学について本当のことを知りたい人のために、大沢秀介訳、111-140頁、勁草書房、2017
野口良平：アイコン・インデックス・シンボル－概念再定義への試み－、立命館文學、第582号、42-56頁、2004
- ¹³ 中江兆民：続一年有半、96-97頁、博文館、1901にある中江の言葉。「即ち死だ父母又は友人に係る影象を引（ひ）き来て、その夢の間はあたかも直にその生時に父母に逢ひ友人に逢ふが如くに信じて、決して死人としてこれを（く）り遇せぬのが例で有る。」（福岡 前掲論文 99頁）
- ¹⁴ 小倉健太郎：インデックスとしての機能を喪失する写真1.0：C.S. パースに従って、成城美学美術史、第19号、63-81頁、2013
- ¹⁵ ヴァルター・ベンヤミン：技術的複製可能性の時代の芸術作品、山口裕之編訳：ベンヤミン・アンソロジー、310-311頁、河出書房新社、2011
- ¹⁶ 加藤哲弘：イメージ人類学：その可能性と限界、人文論究、64/65巻、119-139頁、2015
- ¹⁷ ベルティンクは、『イメージ人類学』平凡社、2014、第五章「像と死」において、最古の像（イメージ）として紀元前7000年頃の作とされる表面が彩色されたイエリコの髑髏やテル・ラマドの髑髏の立像など死者崇拜の対象であったとされる像（イメージ）らについて、死者の空席を埋め不在を可視化する「代役（ダブル）」としての社会的アイデンティティをみている。
- ¹⁸ 同上書、24-25頁
- ¹⁹ 絵画の起源説とされる古代ギリシャのコリントスの少女の伝説、恋人との別れの前に眠っている彼の影を壁になぞって描いた影絵が絵画の始まりとする逸話がある。ベルティンクは、古代ギリシャの絵画は暗く影絵に近かったことが伝説を生み出す誘因となった可能性を述べつつ、「身体がなければ生まれず、また存在し続けることもできないので、影の現前は身体の現前の目に見える証である。したがって、死に際して、影を像（イメージ）にとどめ、永続的に身体から分離するとすれば、もはやそれは身体が現にそこにあることを示すものではなくなり、そこにあったことを思い出させる痕跡となるだろう。そうして影はもはや生きている人間の重複ではなく、死者の代理として、ただひとりこの世界に残される」とする。同上書、233-245頁