

# 光との語り

——遺影写真を観ることについての一考察——

内野博子

はじめに

一年ほど前に父が他界したこともあって、遺影への関心がいま高まっている。この機会に、写真を観ることの問題として論じてみたい。

考えてみると、情報過多の現代において、遺影ほど心静かに長く眺める写真はないように思える。そもそも撮っても見返すことさえない写真もあるなかで、顔写真ないし人物写真というのは比較的まじまじと見てしまうものだろう。といってもスナップショットや証明写真もそれほど深く見入ることはない。鼯眞のアーティスト写真（ミュージシャンやタレントなどのオフィシャルな宣材写真のこと。略称「アー写」）やアクリル・スタンド（近年流行しているタレントグッズの一種で、タレントの写真が印刷された小さな人形型アクリル板のこと。略称「アクスタ」）などは、まさに現代のアイコン的なもの<sup>1)</sup>として、携帯したり壁に飾ったりして、折に触れて何度も見るだろうから、これら身近な写真のなかでは見る密度は高そうだ。それを〈観る〉と呼ぶとして、なお遺影は別格と思われる。理由は、写真を前にして、心のなかか声に出してかにかかわらず、その中の人——死者<sup>2)</sup>——と語り合う振る舞いを、あるいはその語り合いが成り立つような意識空間の移動を、伴う写真経験だからである。

\*

少し前に横顔の遺影との出会いがあった。それはこれまでの遺影を見る経験とは大きく異なるものだった。これまでは遺影を見ると、まずその顔立ちを眺め、確かにその人らしい顔であると受けとめて、そしてフレームの中か

らこちらを見ている故人と心のなかで語らうように向き合ってきたと思う。けれどもこの遺影は画面から少し奥に座っていてそれなりの遠さがあり、そして横を向いていた。生前に自ら選んだものと聞いている。フレーム内には故人しか居ないが、背景からして、故人を弔い偲ぶ人たちのなかには、それがいつのどこかを知っている人もいるだろうし、実際その場に居合わせていた人たちもいるだろう、そのような仕事中の写真。その場に居る長年の仕事仲間を静かに見つめる故人の姿。その日その時の現実を辿ることができるような一枚。そういう遺影であった。もしこの写真が、ほかの写真とともにアルバムのなかで出会う一枚だったなら、その時期その人が仕事に打ち込んでいる姿の一つとして眺めたであろう、現実のワンシーンとして<sup>3)</sup>。きっと周りの声や音も聴こえてきたはずだ。しかしそれが遺影として選ばれ、儀礼を経ていくなかで、〈いつのどこで〉が薄れていき、画中の故人の視線がその場のその先ではなく、何か写真フレームの外へと向けられていくような、その視線とともにわたしの視線も同じほうを向いていくような、なんとも不思議な意識の切り替わりが、その遺影を見るたびに起きる。この異質な遺影との出会いによって、むしろ、より一般的な——遺影の前で死者と語らうような——遺影経験とはどのような経験であるのか、それを考えさせられた。

そこで本稿は、遺影写真を前にした死者との語らいがどのように成り立つのか、これを主題とする。その先で、この横顔遺影の変則性に思いを馳せることにする。

## 一、〈痕跡〉としての遺影写真

遺影写真とは何か。「遺影」をまず総合辞書検索<sup>4)</sup>で引くと、論述式や長文のものは出てこず、一般的な中辞典級の辞書にごく短文で「故人の写真や肖像画」とある<sup>5)</sup>。次に『日本宗教史のキーワード 近代主義を超えて』という本を手にとると「遺影写真」の項目があり、冒頭部に次のような定義が記されている。「遺影とは、(1) 肖像であり、(2) その像主は既に死去していて、(3) その像主に特別な感情を持つ人がその哀悼の意を何らかのかたちで

表明している、という三つの条件を充たしているもの<sup>6)</sup>。この項目の執筆者佐藤守弘は写真論を専門とする視覚文化研究者であり、ここでの記述は写真のメディア的特性を踏まえた、かつ日本的遺影を想定した遺影論となっている。そこで本稿では、佐藤の遺影についての考え方を理解するところから出発することにする。

肖像の肖の字が似るという字義をもつことから、肖像は、絵画でも写真でも、指示対象と類似関係にあるイメージ（像）である。だがその似姿の真正性——本当に似ているのか、どれくらい似ているのか——を証明する仕方が絵画と写真とは異なる。絵画では像主のことを実際に知っているなどイメージの外の情報が必要であるが、写真の場合は写真であること自体が真正性を保証している<sup>7)</sup>。それは、写真が撮影時の自然の光を直接記録する画像であり、原因と結果とが物理的に（あるいは人為的ではなく機械的に）結ばれているので、似ていることの正しさのみならず実在に関する証拠性を保証していると考えられているからである。このような指示対象とその画像との関係の仕方を区別する考え方は、写真論の文脈ではパースの記号論における記号とその指示対象との関係性の分類に依拠することが多い。ごく簡単にパースの記号分類を述べておくと、指示対象と似ている関係の記号（イメージ）を「アイコン（アイコン）」（類似記号）、物理的な関係を結ぶ記号を「インデックス」（指標記号）、慣習や約束事において関係する記号を「シンボル」（象徴記号）、とする分類である<sup>8)</sup>。これら三つの関係性に照らすと、肖像画は像主に対してアイコンであるが肖像写真はアイコンでありインデックスでもある、ということになる。以上は写真論において広く共有された基礎的知識といえよう<sup>9)</sup>。佐藤はこれを前提に、肖像写真の像主の実在から直接かたどられていることを読み取らせる記号「インデックス」を〈痕跡〉と捉え直して、遺影との語らいの構造を考察していく。

写真は〈痕跡〉であり、その写真という〈跡〉がその元の実在者を指し示すという言い方では「インデックス」の言い換えでしかないが、遺影写真を考える場合には、この言い換えがさらなる意味を含ませる。佐藤の遺影写真の第二の条件〈像主が既に死去していること〉は、〈痕跡〉である肖像写真が、単なる撮られた〈跡〉から死者の痕跡という〈特別な跡〉に転じている

ことを意味するものと解釈できる。というのも、佐藤はこの〈特別さ〉を引き出すように、アンドレ・バザンの写真論から、《聖遺物》であるトリノの聖骸布とのアナロジーによって写真の特性が論じられた箇所を、援用しているからである<sup>10)</sup>。佐藤は新たに「エデッサのマンディリオン」と呼ばれる聖顔布伝説など別の例をもあげて、キリストの顔が転写された布（物質）に霊力が宿るのみならず、その二次的なものでさえ触ることや観ることによって霊力が感染すると考えられていることを、ジェームズ・フレイザーらの関連諸論<sup>11)</sup>から確認したうえで、自らの考えを次のように提示している。

聖顔布と写真には共通点がある。写真もまた、その技術が本来的に備えているインデックス的な性質のゆえに、故人の生の痕跡たる身分を付与される。すなわち遺影写真とは、死者と生者が、視覚と触覚の絡み合いによって触れ合う場であり、いわばあの世とこの世の距離を超えたコミュニケーションのメディアなのである。<sup>12)</sup>

佐藤は遺影写真が写真固有のメディア性に媒介された肖像であることを前提に、アンドレ・バザンの写真論からとくに《聖遺物》に関する議論の敷衍を試み、写真的〈痕跡〉が単なる実在の証拠以上に豊かに語り出すその構造を掴んでいる。この〈遺影との語らい〉の考え方の特徴は、死者を神や仏などの超越者とみなすことが暗黙の前提となっていることである。これが上で述べた——単なる肖像写真が死者の痕跡という〈特別な跡〉に転じている——ことの実質である。日本では、死者は仏の身分に転ずるとされる「成仏」という仏教の言葉が広く知られているから、遺影のなかの故人を仏として眺めることを想定することは穏当といえよう。

以上の理解に照らし、本稿冒頭で述べたわたしの遺影経験について振り返ろう。遺影写真の受容は二段階に分析できる。一段階目は遺影を故人その人として認識しその顔立ちに生前の面影を重ね合わせる段階。まさに「アイコン＝インデックス」画像として受容する段階である。これを土台に二段階目〈故人との語らい〉の場ないし空間が生じてくる。そこで問おう。果たしてわたしは遺影のなかの故人を成仏した者として眺めていただろうか。そう問うとき、また別の考えが浮かんでもくる。語らいが次々と湧いてくるほどの親

しさを想う場合、遺影のなかの故人との語らいは、死者でありながら生きてもいる、そのようななか説明のつかない者との間で成り立っているのではないだろうか、と。そこではかの〈特別さ〉のことは忘れてしまい、かといって生前に引き戻そうとするような現実への拒みでもない、また別の新たな関係が遺影との間に結ばれるような、そのような語らい空間が現出しているのではないだろうか。そうだとするならば、そのとき遺影は〈特別な跡〉としてではなく、また別の捉え方を要請する在り方をしているだろう。その場合、「あの世とこの世の距離を超えたコミュニケーションのメディア」ではなく、何と捉えられることになるだろうか。考察の道筋のこの分岐は、おそらく死者と生者との生前の関係性に左右される分岐であると思われる。そこで遺影写真の考察にこの〈関係性〉の観点を新たに加えよう。その後で遺影写真の第三の条件〈その像主に特別な感情を持つ人がその哀悼の意を何らかのかたちで表明していること〉に戻ることにする。

## 二、〈親しさ〉のある故人との語らいについて——文学者たちに学ぶ

故人について語ることにに関して、その資格の有り無しについて論じたものがある。文学者平野啓一郎の『私とは何か「個人」から「分人」へ』のなかの短い一節「死者について語ること」である<sup>13)</sup>。それはとりもなおさず故人との生前の関係性に関して考察するものである。

この著作は、平野が小説『ドーン』のなかで提唱した「分人主義」という人間観について、この思想そのものをも読みたいという読者のリクエストに応じて、そのエッセンスを論述した新書形態の本である。「分人」とは、現在日本で人間の単位として一般的である「個人=individual（もうこれ以上分けられない）」に対して「dividual（分けられる）」の在り方をしていることを表す平野の造語である。「分人」には大きく三つの括りがある。広く常識的な社交の関係を結び結ぶ「社会的な分人」、自分が所属している諸々の共同体各々との間で関係を結ぶ「グループ向けの分人」、そして「特定の相手に向けた分

人」の三つである。この三つ目は前二者のなかから最終的に生まれる分人であり、すべての人とそうなるわけではない、運や相性などにも左右されて分人化に成功したものである。平野のこの人間観は、人は相手次第で自分のなかの様々な顔が引き出されてくる、という誰にでも日常的に身に覚えのある経験に根差した考え方であり、一人の中には他者との間で分け持って成立している多様な分人が、社会生活のなかでそれぞれ生成・消滅・拡大・縮小しながら、集合しているという人間像を捉えたものである。

「死者について語ること」その資格を持つ者は、言うまでもなく上の「特定の相手に向けた分人」を相手との間で分け持っている者のことであるが、ではなぜ、そうであると死者を語ることの暴力性や空虚さを乗り越えられると言えるのか。平野はそれについての考えを、大江健三郎の『取り替え子 チェンジリング』と大江との対談の時に大江自身が述べた言葉とを「分人」概念から読み解くことで、打ち出している。『取り替え子 チェンジリング』の序章では、主人公が古いカセットレコーダーのヘッドフォンで自殺した旧知の友の声を聴きながらその録音された声を相手に対話して過ごすこと数箇月、という日々が綴られている。まさに〈死者との語らい〉である。作中録音された友の言葉が次々書き連ねられているのだが、その声の主が大江自身の旧知の友のことであることは、おそらく、読者皆が知るところである。そこで平野は、対談において、率直に死者を語ることの暴力性について大江に問うている。大江はそれを受けとめながらも、年代の軸を加えて次のように返している。

ところが、僕のように、これだけ年とってから友人に死なれる場合は、文章を書くことによって次第次第に、その死んだ友人を自分の中に取り込んでしまうんです。あるいは、自分がその死んだ友人という他人の中に入り込んでいくんです。そして、むしろその死者と自分との関係があいまいなものになってくる。非常に主観的な関係に、相手を取り込んでしまう感じ。その点で、暴力的といえば、死んだ友人のことを書くことぐらい暴力的なことはいんです。しかしそれをやっちゃっている。

しかも、それを書きながら、長年小説を書いてきた人間として、僕は個人として客観性の豊かな人間ではないけれども、文章を書くことにおいて、あるいは文章を書き直すことにおいて、文学的客観性とでもいったいいものは

技術のように持っている。それを文学を実践するうちにつくり出してきた。つまり文章を書くこと自体の力によって、死んだ他人に客観性を与えることができるという気持ちもあるわけなんです。<sup>14)</sup>

大江のこの発言からは、〈語ること〉における主観性の逃れ難さを前にして、平野が倫理的誠実さを貫こうとするのに対して、それを犯してでも、もう自ら反論することも叶わないその他者を、それでも語ろうとする意欲の強さが読み取られる。大江がこの発言に続いて、客観性を与えるために、「死んだ人間と自分との間の会話をできるだけ克明に思い出すこと、あるいは、もう一回、そういう人間として相手のキャラクターを考えながら、対話としてつくり上げていく(…)」と述べたところは、他界した実在の友は、大江の「文学的客観性」の技術によって、事実から再構成され作品世界の友に昇華されたものになっている、という大江自身の自負とも感じ取れるものがある。その是非はともかくとして、平野はこの対談のち、〈語ること〉における主観性の逃れ難さのなかに備わる客観性について、語る資格を持つ者、何か説得力が出る者といった、故人との関係性を特殊のものに限定することで、この矛盾が超克され得ることを掴むのだが、平野がそのことを実質的に見出すことになるのは、言葉自体が客観的存在であるという観点を導入することによってであった。

言葉というのは、私たちそれぞれが生まれる遥か以前から存在していて、死後、遥か後まで存在し続けている。私たちは、生きている数十年の間、一時的にそれを借りて自分を表現しているに過ぎない。誰から借りるのか？——必ず、他者から。本であろうと、対面の会話であろうと、とにかく、私たちは言葉を自分一人では決して身につけられない。<sup>15)</sup>

親密な者同士であるほど、相手の口癖や考え方をただ知っているだけでなく、会話のなかでその影響を被り合うことになり、自分が語る言葉のなかに相手の言葉が織り込まれていく。その下にはそれぞれに世代間や地域間での分け持ちも横たわっている。このような言葉の混ざり合いは誰もが経験していることであろう。つまり、〈故人について語ること〉における主観性の逃れ難さのなかに備わる客観性について平野が見出したものは、親しい分人同士は互

いの言葉を分け持ち合っている者同士であるから、故人を代弁することが単に主観のなかに閉じられた思い込みのものにはならない可能性が出てくる、という考え方である。平野が言う故人を語る資格の有無は、だから、故人との間で十分に育まれた分人が身の中で生きているか否かであり、それは生前の故人との間で媒介された言葉の濃密さに由来する。〈親しさ〉とは何か。平野なら、さしあたり、それはその人とどれだけ言葉を分かち合っているかだ、と言うだろう。

これに続き平野は、「死者について語ること」の主観による非暴力で非空虚の可能性を探るために、あるいは大江の真意を理解するために、さらなる「客観性」へと踏み込み、以下を述べる。

分人の人格とは、相手とのコミュニケーションが生み出した、一種のパターンだ。こちらがこんなことを言えば、相手がどう反応するか、分人はある程度、知っている。それがいい意味で裏切られ、予想外の反応が返ってくるところが、生きている人間の尊さだが、しかし、ある程度は、知っているのだ。(傍点は著作のもの)<sup>16)</sup>

ここで平野が言う「分人の人格とは、相手とのコミュニケーションが生み出した、一種のパターンだ」からは、言葉が主観の表現の道具というよりも、むしろ彼が言語の自律性をある程度認めているようにも読めてくる。すると、分人同士の片割れが不在となっても、〈語らい〉が自律的に継続する余地が出てくる。平野はこれを、残されたほうの身の中に親しい故人との間の分人が「まだ消滅しきれずに存在している」<sup>17)</sup> という表現で条件づけている。故人との間の分人が身の中に生きているかぎり、人は〈故人と語らう〉ことができる。それが主観の思い込みや妄想などではなく、そのようにして「客観性」が備わるものならば、それは暴力でも虚しい営みでもない。わたしたちが遺影の前で行うことも、これなのであろう。

そう考えると、生前の〈親しい者同士の語らい〉は、〈あなた〉と〈わたし〉のそれというよりは、互いで一つの会話空間を創出した者同士と言い換えることができるのではないだろうか。例えば日常のなかでも、「ちょっと入り込めない空気」や「二人は息が合っている」、「そこに割って入る」という

ような言葉はよく使われるフレーズであるが、人がこれを発言するときというのは、そこに誰かと誰かの間で一つの会話空間があることを肌で感じているときである。単に話自体の腰を折るだけの場合もあるだろうが、「空気」や「息」という言葉が出る場合は、見えないながらその人たち同士のいわゆる「二人の世界」が出来上がっている状態を指しているだろう。この〈世界〉こそ、彼らが二人で創出した会話空間と考えられる。

〈親しさ〉とは何か。以上、二人の文学者たちに学んだことを踏まえて、ここで一つ答えを出すならば、それは、他の関係性と比べて繋がりがより濃密であるというよりは、互いで一つの会話空間を創出しその中に互いが入り込む、という他と質的に違う関係性なのではないだろうか。その会話空間とは、実質的には、既存の言語体系全体のなかからお互いの生に則して借り合った——二人でカスタマイズした——言語構造の小世界である。こう言語化してみると、そのような振る舞いは、個別の共同体ないし公の集団のなかでは当たり前であるように思われる。だが公私の区別という軸を据えると、私同士の場合は自明とは言えなくなってくる。それは「公私混同」という言葉が含意しているとおりである。公と私とでは何が違うのか。それは公の場合はたいてい既存の言説空間に後から参入し適応していくが、私同士は出会い、そして少しずつ互いで会話空間——〈言葉が話し出す〉場——を創設する、その育みの過程を互いで共有する点である。おそらくそのような会話空間は二人にとってかけがえのない宝物である。話が弾むことは日常のなかでなんでもないようできて誰とでも起こることではないからだ。自然に話せている間柄ほどそのことを忘れていくものだ。まさに自然に言葉自体が交わされていくその場を楽しんでいるからだ。そのことを鮮明に自覚する契機こそ、いっばうが他界した時であろう。そのときはじめて残されたほうは真にその会話空間が他では代え難いものであったことを知る。

〈親しさのある故人との語り〉とは何か。それは、生前互いで育み合った言語構造体がそこに潜在する構造的運動以上にはもう生成変化しない、そのなかで繰り返される言葉を聴くようにその空間に身を置きに行くことである。

### 三、 遺影を観るといふこと——〈語らい空間〉を開かせる写真のリアリティ

残される問題は、遺影の前でどのようにしてその〈語らい空間〉に入っていくことになるのか、その契機についてである。わたしたちは遺影をどのように観て、そして故人が親しい関係の場合、そこから何をきっかけに、かの〈語らい空間〉へと意識の移行を起こすのだろうか。本節ではこれを考察する。

まず、わたしたちは遺影をどのように観ることになるのか。この問題への取り組みには対象側の考察が要る。そもそも遺影写真は初めから遺影であるわけではない。生前のスナップショットや肖像写真のなかから一枚が選ばれ儀礼の手続きを経てはじめて遺影写真となるのである。この点に関して佐藤は、遺影写真の第三の条件〈その像主に特別な感情を持つ人がその哀悼の意を何らかのかたちで表明していること〉の説明において、その「表明」を主に「遺影化の儀礼」として捉え、儀礼の行為によって一枚の写真が遺影となることについて論じている。

選ばれた写真は、額装をされ、黒いリボンを掛けられ、仏壇の近くや長押の上など適当な場所に祀られるというのが、おそらくは日本における一般的な儀礼であろう。こうした一連の儀礼の過程を経て、単なる肖像写真は、はじめて「遺影」という身分を付与されるのである。そうした遺影写真からは、写真メディアにつきものの複製性、複数性は隠蔽され、ただ一点のものとなり、礼拝的価値を獲得するのである。<sup>18)</sup>

この箇所注目すべきは、対象としての遺影写真が、額装されるなどの外観の整備によってそれとみなされるだけでなく、一つの写真が礼拝価値をも有する唯一的な存在に変わると考えられている点である。この転化の構造は、おそらくは葬儀や供養で墓石や位牌に霊力が宿るとされる各々の儀礼行為を経ている事実に対する人々の信頼によるものであり、考え方としては、上述した第二の条件のバザンの痕跡構造の延長上にあるものと確認できる。つま

り、遺影写真に見出された礼拝価値は、儀礼についての知識——眼前の対象と既知の意味との記号的な取り結び——によるものであり、その知識に影響された心理作用の結果であると言える。こうした一般の宗教的営みとしての遺影との向き合いが、遺影という対象への知識ないし記号作用を契機に死者（超越者）にアクセスすることであるとするならば、〈親しさのある故人との語らい〉が起こる場合の向き合いは、対象への何を契機にあの〈語らい空間〉へと移行すると言えるだろうか。

かの〈語らい空間〉を客観的に捉えることに関して、本稿では第三者が二人の関係性を肌身で感じたときの言葉遣いについて言及した。「ちょっと入り込めない空気」や「二人は息が合っている」である。そこで、この〈空気〉や〈息〉を〈移行〉の契機を探る手がかりとしてみよう。なぜなら、残された者にとって、その〈空気〉のなかに自らが入ることこそが、〈語らい空間〉に身を置きにいくことだからである。では、ここで言う〈空気〉とは何のことなのだろうか。日本語には、その場を包み込む見えない何かについて、「香り」や「風」などととも「雰囲気」という言葉がある。雰の字を『字通』で引き、そのうち対象に関する意味合いを取り出してみると、雰のなかの分の字に「分散するもの」の意、訓義に「きり」、「きりふる」、「ふりしきるさま」、「雨や雪のふりしきるさま」などの意味があると記されている。「雰囲気」には、「気分」という意味のほか、対象についての意味もあり、「天体、とくに地球をとりまく気体」とある（『日本国語大辞典』）。これら対象に関する言葉を手がかりに「ちょっと入り込めない空気」の意味するところの説明を試みるならば、分散する粒で満ちている空間のなかに、その場だけ違った配列があり、第三者がそれを繊細に感受している、などと言語化することくらいはできそうである。この観点から考えると、その違った〈空気〉は、向かい合う当の二人にとっては慣れ親しみのある配列であるだろう。そのトータルな〈空気〉ないし〈気配〉の配列を視覚的性質だけに絞って言語化してみるならば、例えば、相手の肌や髪の色、瞳の輝き、目元の皺や表情筋の動くさまなど、会話のなかでいつも見ているそれら細部は、それ独特の光の振る舞い（対象からの反射）となって自分の視覚に次々と届いてくる、慣れ親しみのあるその配列である、と言える。第三者が〈空気〉として感受するも

のは、もちろん、光の配列の独特さのことではない。そうではなく、〈慣れ親しみ〉のほうである。その〈慣れ親しみ〉の配列は二人以外には開かれていないような状態であると考えられる。これは視覚化されない何かであるから客観的に取り出して指し示すことはできないが、例えば誰かを称して「澆刺とした」と形容するときや、場の雰囲気のことを「凜とした」、「張り詰めた」などと形容することがあるように、同じように「慣れ親しみのある」という言葉で形容することになる、何かほかとは異質となっている状態（配列）が、そこには有ると示すことはできる。

この捉え方からすると、写真の原語が photo-graph（光で書いたもの）であるとおりに、写真画面に定着したものは被写体から放たれた光の配列であるから、遺影からの〈語らい空間〉への意識の移行は、長年対面で——肉眼で——見てきた親しき友の光の配列を遺影写真のなかに認めるときである、と考えることができるのではないだろうか。そのように考えてみると、この捉え方は一般化が可能であることにも気づく。つまり、実在の光の振る舞いは完全に自然の摂理に則っているから、人が写真のなかにその普遍的な光の配列を見出したとき、被写体は何であれ、その人は写真のなかにリアリティを見出すことになる、という捉え方だ<sup>19)</sup>。アンドレ・バザンは写真のリアリティを写真の生成過程についての知識への信頼と捉えたが<sup>20)</sup>、ここで導かれたそれは、わたしたち自身が肉眼で捉えてきた光の振る舞いについての経験と画像のなかの光の配列との一致ないし近接性を視認することによるものである。前者を〈知性的リアリティ〉と呼ぶならば、後者は〈感性的リアリティ〉となるだろう。両者の考え方の違いは、本稿第一節の終盤に〈分岐〉という捉え方で分かれた二つであり、それは互いを排除するものではなく、おそらく写真ごとに観る者のなかに暗に想定される〈関係性〉に左右される二つであると考えられる。親しい故人の遺影やそれに準ずる写真の場合、被写体を包む光の振る舞いについての経験が観る者の内面のなかに色濃く蓄積していることから、それと写真に刻まれた光の配列とを重ね合わせることが起きやすいということである。遺影の前で〈親しさのある故人との語らい〉が起こる場合、何が契機となっているのか。以上の考察から、その〈移行〉の契機は、遺影写真を観る者の視覚の焦点がそこに刻まれた光の配列に合わり、〈感性

的リアリティ)を身の中に掴んだときである、と言える。

\*

考察の最後にこれを明らかにしよう。〈親しさのある故人の遺影写真〉とは何か。それは語らう友の面影を幾重にも重ねた光の束である。写真は一つの瞬間しかとらえないのに、なぜそう言えるのか。それは、慣れ親しんだ光の配列は、言葉を分かち合った者同士の会話空間が自ら語り出すのと同様に、残された者が観るたびに、自ら幾重にも重なって動き出すと考えられるからである。こう着地してみると、〈親しさのある故人の遺影写真〉の在り方ないし受容形態は、肖像画の構造と重なり合っただけに見える。この観点もアンドレ・バザンと共通し、やはり考え方の道は分かれる。その概略だけ記すならば、バザンは肖像画も肖像写真も、死に抗う目的においては同じだが、肖像画がモデル(像主)の外観の類似性の追究に傾くことを契機に目的から離れていくのに対し、写真は目的を果たしていると考えている<sup>21)</sup>。本稿ではこの考え方に像主との関係性の観点を加えているので、捉え方は次のようになる。肖像画が、像主の实在の一瞬間の外観ではなく、その人の人生を総合したところの姿を描き出したものであることと同じように、〈親しさのある故人の遺影写真〉の場合には、残された者との関係において、实在の幾瞬間もの光の配列が移ろい混ざり合いながら映じてくる。だから、〈親しさのある故人の遺影写真〉は、むしろ肖像画と共通しているところがあるのである。もちろん、絵画と写真との媒体構造の違いは大きく、像の重層性ないし運動性の構造は全く異なっていると思われる。この点については別の機会に考察を深めたい。

## おわりに

冒頭でも述べたように、本稿における遺影写真についての考察は、横顔遺影の変則性とその推進力となって展開したものである。考察中にわたしのなかで何度も比較点として浮上した主要な要素は三つ、顔の向き、背景、そして額装や祭壇に置かれているなどの写真を観る環境のことであった。この横顔

遺影は、肖像画像の典型的な構図——正面胸像で未規定背景——のどちらも満たしていない。シーンからして、会話するようなシチュエーションでもなければ、距離も遠く、さらに横を向いている。これは〈語らい〉の拒絶を意味しているのだろうか。

遺影を前にした〈故人との語らい〉は、本稿二節で考察したように、生きている者同士のそれとは構造が異なっている。平野が述べているように、二人で分かち合った言葉のパターンが、「いい意味で裏切られ、予想外の反応が返ってくるところが、生きている人間の尊さ」であり、いっぽうが他界すれば、そのような更新が生じなくなるというのが、〈故人との語らい〉の本性である。そうであるならば、この横顔遺影は、更新が生じないその語らいを拒んでいるのかもしれない。そのかわりに、視線で誘う。像主が視線の先は何を見据えているかは、この写真が遺影となったのちには計り知れないものとなったが、計り知れないからこそ、残された者のなかでそのヴィジョンが更新され続けることになる。こういうことが、典型を前提に変則的なものが語り出す、その一つの仕方として見えてくる。

## 註

- 1) 「アイコン」(icon) は、ギリシャ語の「エイコーン」(肖像・似姿) を語源としキリスト教における聖像を意味する語であるが、時代や文化に応じて様々な意味合いで用いられていく語でもある。ここでの「現代のアイコン的なもの」は、概ね下に示した星野の用語解説の「ポップ・アイコン」に該当すると同時に写真画像としてはパース記号論の類似記号としてのアイコン(アイコン)とも関係している。「アイコン Icon」、星野太、ARTWORDS、<https://artscape.jp/artword/5590/> (2025年9月14日閲覧)。
- 2) 本稿では、他界した人のことを「死者」や「故人」という語で表しているが、前者は一般化して捉える場面で、後者は特定の人が想定されるときに、それぞれ用いることにしている。
- 3) 写真を「現実のワンシーンとして」受けとめるという見方は、パースの記号論のインデックス(指標記号)の作用として考えることが写真論では一般化している。写真画像のアイコン性とインデックス性については、続く第一節で確認する。
- 4) ジャパンナレッジ Lib。

- 5) 『デジタル大辞泉』、小学館。
- 6) 佐藤守弘、「遺影写真」、『日本宗教史のキーワード 近代主義を超えて』大谷 栄一・菊池暁・永岡崇編著、慶應義塾大学出版会、2018、p. 93。
- 7) この部分の記述について佐藤は、同書 p. 94において「とくに銀塩写真」という限定句を挿入している。この限定が具体的に何を意味するかはそれ以上の記述がないので定かではないが、ここで佐藤が依拠している主な文献が銀塩写真時代に書かれたものである点は、さしあたりその理由となり得る。銀塩写真とデジタル写真との区別は写真の生成二過程（光学過程と定着過程）のうち定着過程の方式の違いを意味するものであるが、佐藤のこの箇所の説明にはパースの記号論が提示されており、写真の真正性が「インデックス」という記号として捉えられている点からすると、デジタル写真となってもその記号は作用し得るとも考えられる。
- 8) チャールズ・サンダース・パース、『記号学』（パース著作集 2）、内田種臣訳、勁草書房、1986、主に第二章（pp. 31-56）。
- 9) 写真のアイコン＝インデックス性については、言葉遣いはいろいろであっても、佐藤のこの「遺影写真」記述の元となっている論文「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』神戸大学文学部芸術学研究室、2013、pp. 54-64.）の「1. 肖像写真の真正性——指示対象との同一性」で概観されているように、20世紀半ば頃から欧米の主要な写真論者たちが言及するところであり、写真の画像的特性としては一般化した知識となっていると言える。例えば1997年出版された一般者向け写真論の一つ『視線の物語・写真の哲学』（講談社選書メチエ106）で著者の西村清和は、第一章第一節に「アイコン＝インデックス」という項目を立てて、これを写真の基礎構造として扱っている。一方で、パース記号論によって写真を理解しすぎる傾向に異議を述べる立場もあり、写真論はその論じ方そのものが常に問われてもいる（前川修「写真の語りにくさ——写真論の現在」、『写真、その語りにくさを超えて』（新記号論叢書〔セミオトポス〕 5）、日本記号学会、2008、pp. 92-109）。
- 10) アンドレ・バザン、「写真映像の存在論」、『映画とは何か（上）』、野崎欽ほか訳、岩波文庫、2015、pp. 16-17及び註記（6）。原書はAndré Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Les Éditions du Cerf, 1975（選集版）。これに関連して、写真のメディア的特性の観点からバザンのこの論考全体を概説したものとして拙稿を記しておく。内野博子、「アンドレ・バザンからケンドール・ウォルトンへ——写真的リアリズムの系譜」、『写真空間 3 特集 レクチャー写真論!』、青弓社、2009、pp. 33-46。こちらは小海永二訳を参考にしている（アンドレ・バザン、『映画とは何かII 映像言語の問題』、小海永二訳、美術出版社、1970。原書はAndré Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma? I. Ontologie et Langage*, Éditions du Cerf,

- 1958)。
- 11) 詳しくは、佐藤、「肖像写真」(前掲書) および「遺影と擬写真——アイコンとインデックスの錯綜」(前掲書)を参照のこと。
  - 12) 佐藤、「遺影と擬写真——アイコンとインデックスの錯綜」、前掲書、p. 58。
  - 13) 平野啓一郎、『私とは何か 「個人」から「分人」へ』、講談社現代新書、2012年、p. 149。この本は、わたしが成城大学文芸学部「WRD II」という授業で2015年度から2024年度までテキストとして学生たちと読んできた本でもある。その間も、刷数を重ねて多くの人に読まれていくようになり、さらには次世代型人間観を描く作品のモデルとして参考にされるケースも出てくるようになってきた。一例として、バーチャル美少女ねむ、『メタバース進化論——仮想現実の荒野に芽吹く「解放」と「創造」の新世界』、技術評論社、2022。
  - 14) 2025年7月14日から平野啓一郎公式サイト内で対談内容を公開している。大江健三郎×平野啓一郎——「今後四十年の文学を想像する」text by：平野啓一郎、[https://k-hirano.com/articles/oekenzaburo\\_dialogue](https://k-hirano.com/articles/oekenzaburo_dialogue) (2025年9月24日閲覧)。もとは平野啓一郎、『ディアローグ』、講談社、2007年、に収録。初出は『群像』2006年10月号。
  - 15) 平野、『私とは何か 「個人」から「分人」へ』、前掲書、p. 151。
  - 16) 平野、同書、pp. 152-153。
  - 17) 平野、同書、p. 152。
  - 18) 佐藤、「遺影写真」、前掲書、p. 96。
  - 19) カメラのレンズは確かに自然の光の配列を歪めるが、レンズは自然の光の振る舞いと対話の積み重ねで開発・改良されていった技術であり、常に自然の摂理の規則性と相関的な働きをするものである。ブレやボケの現象が被写体となった実在世界のそれぞれ運動と距離の差として受容されてきた事実を踏まえるならば、レンズによる光の配列の変動もリアリティの内にある(入っていく)と考えることができる。
  - 20) バザンは存在論的に記述しているので明示的には記してはいないが、彼の議論では、写真のリアリティの受容は、写真の生成過程——人間的介入のない自動的生成——についての知識があることが前提であると言える。
  - 21) アンドレ・バザン、前掲書。