

遺影前史

—— 19世紀日本における死者の像 ——

高 橋 倫 夫

1. はじめに

旧家を訪れると、座敷の長押に額に入った写真が飾られているのを目にすることがある。この家に暮した先祖の像だろう。最近の写真はカラーだが多くはモノクロで、古いものは画像も鮮明でないが、どこことなく容貌が似通っていて、彼らが血のつながった一族であると納得させられる。紋付羽織で写る老人たちに交じって、中には20代と思われる若者の写真があり、軍服姿で撮影されている者もいる。こうした遺影写真の発生については、後述のようにいくつかの研究があるが、日清戦争と日露戦争で一般民衆に大量の戦死者が生じ、「戦死した息子の肖像を座敷に飾ることが、このころから始まる」⁽¹⁾ (木下直之) など、明治以後の戦争が遺影普及の契機とされることが多い。

明治の戦争が遺影の広がるきっかけとなったことは、おそらく間違いないだろう。しかしそのころ先例もなく、急に死者像が受け入れられるようになったのだろうか。それ以前、たとえば幕末から明治初年の写真、さらにそれ以前の江戸時代後期の肖像画等によって、死者を追慕することはなかったのだろうか。遺影写真や死者の像についての先行研究は決して多くないが、日清戦争など明治の戦争以前、遺影普及以前の時代との関連についてはあまりふれられることがない。本研究は、そうした“遺影以前”の時代において、どのような心理や死生観に基づいて死者の像が作られ受け入れられていたのか、後の遺影写真につながる点はないのか、等を検討しようとするものである。従って、遺影写真普及に先立つ時代、つまり江戸時代後期から明治時代前期が主な対象となる。

ここで簡単に、遺影写真をめぐる先行研究を整理しておきたい。

まず何人かの論者により、日清・日露の戦争が、遺影の広がりで大きな役割を果たしたことが指摘されている。柏木博は日清戦争・日露戦争を契機として、戦争参加者や戦死者の写真が大量に各種媒体に掲載された事実について述べる⁽²⁾。また木下直之は前述のように、両戦争により

(1) 木下直之『美術という見世物 油絵茶屋の時代』平凡社、1993年、212頁。

(2) 柏木博『肖像のなかの権力 近代日本のグラフィズムを読む』平凡社 (イメージ・リーディング叢書)、1987年、145-146頁。

戦死者の肖像が飾られるようになったとするが、それは「天皇を眺める同じ視線に支えられて、始めて可能になったはずだ」という。つまり「天皇の肖像が眺められるものとなるにつれ…天皇のために死んだ男の肖像もまた、眺めるに値するものとなった」という⁽³⁾。山田慎也は岩手県宮守村長泉寺に奉納された絵額に題材をとり、日清戦争から日露戦争にかけて、絵額から遺影へと転換したことを指摘し、戦死者は名誉の戦死者として顕彰されることになったと述べる⁽⁴⁾。このように遺影の広がりについては、日清・日露戦争を契機とすることが強調され、明治以後の近代国家成立と関連づけて論じられる傾向がある。

葬儀など正式の儀式での遺影使用については、いくつかの調査研究がある。最初期のものとしては、明治34（1901）年の福沢諭吉の葬儀で、遺影が用いられたことを思わせる記録があるが、どのような像であったかは明らかでないという⁽⁵⁾。その後大正の終わり頃から、葬儀の祭壇に故人の写真を飾ることが行われ、東京では大正12（1923）年に小島写真館が始めたと言われる⁽⁶⁾。名古屋の葬儀会社の社史『一柳葬具本店創業百年史』によると、葬儀の場面に遺影写真がはじめて登場するのは大正11（1922）年という⁽⁷⁾。地方に目を向けると、新潟県村上市で昭和14（1939）年に開業した写真館店主への聞き取り調査によれば、ほぼどこでも葬儀に写真を用いるようになったのは日米開戦以降のことという⁽⁸⁾。こうしたことから、大正後期から昭和前期にかけて葬儀での遺影使用が一般に普及し始めたと思われる。

前述のように岩手県内陸部では江戸末期から明治にかけて、死者を描く供養絵額が作られ寺院に奉納されていたが、これらはのちに肖像画や写真に取って代わられたことが指摘されている⁽⁹⁾。絵額では個別の故人が描かれ、現世との連続性が意識され日常の描写があるなど、後述の死者肖像画と似通う部分もあり興味深い。ただ奉納された写真は、他地域で成立した形式が移入されたものであり、絵額自体を遺影の直接の先行事例とすることは難しい面がある。

ここで“遺影”という語の過去の使用例について見ておきたい。古くは陶淵明の詩に「往燕無

(3) 木下直之、前掲書、212頁。

(4) 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、2006年3月、300-301頁。さらに、山田慎也「亡き人を想う——遺影の誕生」、国立歴史民俗博物館編『異界談義』角川書店、2002年 も参照のこと。

(5) 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、2011年11月、152頁。

(6) 鈴木岩弓「写真が語る現代人の絆」『いま、この日本の家族 絆のゆくえ』弘文堂、平成22年、78-79頁。

(7) 矢野敬一『慰霊・追悼・顕彰の近代』吉川弘文館、2006年、140-141頁。

(8) 同上、140-141頁。

(9) 供養絵額については、下記を参照のこと。遠野市立博物館『供養絵額：残された家族の願い 遠野市立博物館第43回特別展』、2001年8月。山田慎也、前掲論文（2002年、2006年）。三宅翔士「日本美術における死者の肖像：死絵・供養絵額を中心に」『国学院大学大学院紀要：文学研究科 45』2013年、271-294頁。三宅翔士「『遺影』に見る死者表象の研究：岩手県下の供養絵額を中心に」『鹿島美術財団年報』第34号別冊、2016年、246-256頁。

遺影」(立ち去る燕はかげをもとどめず)⁽¹⁰⁾という表現があり、日本でも死者像以外を指すために使用した例が江戸時代に見られる。日本で死者の像を意味する古い例としては、儒者・漢学者である大槻磐溪(1801-1878)の1847年作と思われる漢詩があり、亡父の遺像を壁に掛けて(挂遺像於壁)ながめ、「拭涙拝遺影」(涙を拭い遺影を拝す)と書かれている⁽¹¹⁾。死者の像を指した最古のケースと断定はできないが、少なくとも近世末には故人像(ここでは掛軸の画だろう)を“遺影”と称した例のあることがわかる。その後も使用例はあるが、死者像という意味ではない。「其の身は武士風の遺影を留めたり」(明治26年)⁽¹²⁾といった人物評、あるいは「往昔の光景は、一つも遺影無し」(明治27年)⁽¹³⁾「(名勝象潟が)残光遺影を偲ばしむる」(明治42年)⁽¹⁴⁾など風景描写であり、遺されたものといった一般的な意味で使われている。

新聞記事データベース(朝日、読売)のなかで、明確に故人の肖像写真を指す最初の例は昭和3年「手向けの救療 生けるが如く遺影を揚げて」という記事⁽¹⁵⁾で、故九条武子の遺影を掲げて歳末慰問をしたというものである。これ以前は故人の写真を指す場合でも“遺影”という語が使われたケースは見当たらなかった。こうしたことから“遺影”の語は、江戸末期に故人像という意味での使用例はあるものの、その後はむしろ他義での使用が目につき、死者の写真という意味でもっぱら使われるのは、昭和初期以降の可能性があると思われる。

以上を踏まえて、本論文では遺影写真が現われる前の時代における肖像画など死者の像について検討するとともに、写真への展開、そうした像が作成・受容された背景や死生観などについて論じていく。

2. 江戸時代後期の肖像画

わが国でも古来、多くの肖像が制作されてきた。物故者の像に限って仮に分類してみると、第一に有力あるいは創始的な祖先を描いた像や、歴代の藩主や当主を描いた像などがある。それらはしばしば忌日などで定期的に展覧され、家系の由緒や正統性を確認することとなった。例えば、冷泉家では歴代の御影は元日祭(旧暦元日)と御影祭(歴代当主の祥月命日)に掛けられたという⁽¹⁶⁾。第二に、禅宗の頂相のように、祖師や宗教指導者の像を制作し、信仰や学問上の系譜を

(10) 鈴木虎雄 訳注、小川環樹 解題『陶淵明詩解』平凡社(東洋文庫)、1991年、99-100頁。

(11) 大槻磐溪『寧静閣 1-4集』、早稲田大学中央図書館古書資料庫、
https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/he16/he16_03302/he16_03302_0013/he16_03302_0013.pdf (最終アクセス: 2023年10月9日) の18頁目。

(12) 徳富蘇峰「吉田松陰」『明治文学全集34巻 徳富蘇峰集』筑摩書房、1974年、243頁。

(13) 岡倉天心「支那の美術」『明治文学全集38巻 岡倉天心集』筑摩書房、1968年、369頁。

(14) 浅田江村「秋田大観」『太陽』博文館、第15巻第12号(明治42年9月1日)、181頁。国立国語研究所(2023)『日本語歴史コーパス』<https://clrd.ninjal.ac.jp/chj/> (2023年10月5日確認) にはこの『太陽』以外に使用例はない。

(15) 『読売新聞』、1928(昭和3)年12月15日、朝刊、4頁。

示そうとしたものもある。これは作例も多く、わが国の肖像の多くを占めるものとなっている。

近世後期にも多くの死者の像が描かれているが、その中には、上記の2種とはやや異なるものが見られる。それらは確かに祖先を描いてはいるが、有力な祖先というよりは像主を身近でよく知る子孫の依頼による像であり、死者の顕彰——そうした目的が全く無いとは言えないにせよ——というよりは死者を追悼する像である。こうした像は死後に制作されたり、生前から準備されたりした。しかも像主や発注者は高位の武士や貴族など支配階級というよりも、上層とはいえ農民・商人なども多かった。以下で見ていくのは、このようなタイプの死者の肖像である。

江戸後期の肖像画と言えば谷文晁や渡辺崋山などの作品がある。例えば文晁の《木村兼葭堂像》(享和2(1802)年、大阪歴史博物館所蔵)は、像主と交友のあった文晁が生前のスケッチをもとに、遺族からの依頼により没後2か月目に描いたとされ、死後追慕像と言えるだろう。こうした文人たちの交流のなかで作られた像とは別に、一般庶民が、どのような家族の像を作成し、受容していたのかを見ていきたい。

ちなみに、死者個人を追慕するために像が作られたという記録は古くから存在し、近世後期に新たに出現したわけではない。極めて古い例としては、『古今著聞集』巻一三に、^{ともひら}具平親王(964-1009)が亡くなった最愛の女官(雑仕)と、二人の間の子の三人での在りし日の家族像を描かせたという話がある⁽¹⁷⁾。足利義満の側近だった飛鳥井^{あすかい}(藤原^{まさより}雅縁(1358-1428)は、義満の死後、その像を掲げて「たゞ有しながらの御おも影。うつしかへたるやうに見えさせ給へば。」⁽¹⁸⁾(在りし日の面影をそのまま写したようだ)と記している。他にも記録はあるが、実作品が確認できないケースがほとんどで、時代的にも離れている。比較的近い時代のものとしては、戦国時代以後近世初期にかけて、上層武士の妻や母など女性供養像が数多く作られている⁽¹⁹⁾。なぜこの時期に女性像が多く現われたかは興味深い問題ではあるが、近世後期の肖像との関連は明らかでない。このように死者追慕像は以前から存在し、突発的に出現したわけではないと言えるが、ここではさらに前の時代に遡ることはせず、遺影写真の一つ前の時代である江戸後期以降に対象を絞るものとする。

では近世後期の死者追悼像の実例を見ていきたい。これらは作品として美術史的に注目されることもなく、私的なもので家庭内に所蔵されていたためか、埋没・散逸したものも多いと思われる

(16) 冷泉為人「冷泉家の御影」『冷泉家の至宝』展覧会図録、NHK、1997年、157-161頁。以下も参照のこと
佐藤守弘「痕跡と記憶——遺影写真論——」『芸術論究(帝塚山学院大学)』29 2002年、47頁。

(17) 橘成季 著、永積安明・島田勇雄 校注「古今著聞集」『日本古典文学大系 84』岩波書店、1966年、365-366頁。
以下も参照のこと 宮島新一『肖像画』吉川弘文館、平成6年、17-18頁。

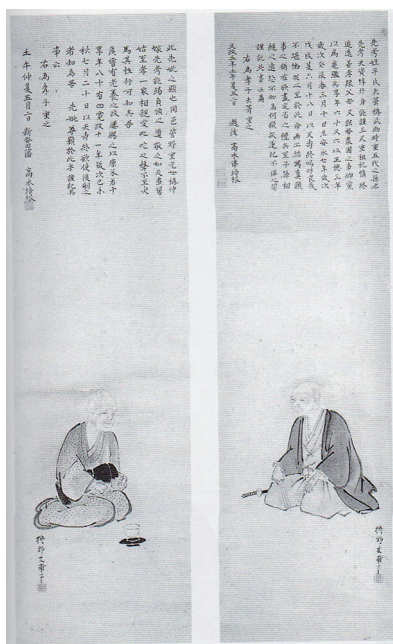
(18) 藤原雅縁「鹿苑院殿をいためる辞」『群書類従 第二十九輯』続群書類従完成会、平成3年(訂正3版)、386頁。以下も参照のこと 新谷尚紀『日本人の葬儀』紀伊國屋書店、1992年、205頁。

(19) 成瀬不二雄『日本肖像画史 ——奈良時代から幕末まで、特に近世の女性・幼童像を中心として——』中央公論美術出版、平成16年、66-81頁。

る。しかし地方の博物館・美術館の図録の中にそれらしい事例を見つけることができた。とはいえ、像主の名前や没年、制作年、制作の経緯などがわかるものは少ない。ここで取り上げたのは、詞書などからそれらがある程度わかり、死者追慕のために作られたと推定できるものである。死蔵されたまま、あるいはすでに失われた像も多いと思われ、ここから全体像を論じることは難しいが、以下にいくつか事例を見ていきたい。

《矢葺武助夫妻像》⁽²⁰⁾（【図1】）は福島市に残る篤農家の像である。ここで夫は安永7（1778）年享年66で没、妻は寛政11（1799）年享年84で没したと述べられ、文政5（1822）年の日付が記されている。両名の死後かなり時間がたってからの制作だが、子である矢葺重之が、亡くなった哀しみに堪えず（不堪慟哭）、絵師に命じて写實的に描かせた（命画工描寫眞）等と書かれている。夫は羽織で脇差を傍らに置き、妻の前には茶のみ茶碗が置かれている。

《佐藤弥源治像》⁽²¹⁾（【図2】）の像主はかなり若い。万延元（1860）年に享年19で没したと記さ



【図1】《矢葺武助夫妻像》 文政5（1822）年 福島（福島県立博物館『肖像に見る福島を築いた人々 顔とすがたの人物誌 企画展展示解説図録』、2001年）



【図2】《佐藤弥源治像》 万延元（1860）年 没 喜多方（福島県立博物館『肖像に見る福島を築いた人々 顔とすがたの人物誌 企画展展示解説図録』、2001年）

(20) 編集・発行 福島県立博物館『平成13（2001）年度 第2回企画展 肖像に見る福島を築いた人々 顔とすがたの人物誌 企画展展示解説図録』、2001年、109頁。本作には狩野友甫筆と記されており、表絵師の根岸御行松狩野家には狩野友甫という人物がいるものの、宝暦11または12年（1761または1762年）没とされ、この画像の制作年代とは時代が合わない。

(21) 福島県立博物館、前掲書（2001年）、113頁。

れ、兄に子がなかったため家業の酒造業を継いだが、急な病で亡くなったという。画の発注者名は記されていないが、おそらく夭折を惜しんだ身近な親族だろう。手に香合を持ち、背後には茶道具が見え、日常の一端がうかがえる。

《飯田安之丞吉延肖像画》⁽²²⁾（【図3】）に描かれた飯田安之丞（1794-1849）は用賀村（現東京都世田谷区）名主であり、妻ユウ（1794-1873）のものと対で肖像画が残されている。画には、安政2（1855）年の安之丞七回忌の三日前に子の飯田武善が描かせたと記されている。この時点で妻ユウは存命中だが、安之丞の冥福を祈るため年忌に合わせて作らせたと思われる。

他にも年忌に合わせて肖像を制作することはあったようだ。大蔵村（現東京都世田谷区）名主である石井春翁（1743-1816）と房（1748-1828）夫妻像⁽²³⁾は、既に存在した手本となる原画を元に天保5（1834）年に模写作成されたとされるが、この年は妻房の七回忌にあたる。発注者は兩名の孫である石井至純である。

《萬屋久兵衛像》⁽²⁴⁾（【図4】）の像主は、日光街道幸手宿で旅館業を営んでいた。嘉永3（1850）年8月に死亡、記されている日付は12月であるから死亡して100日ほど後（百箇日に合わせてか）の制作になる。個性的な風貌が捉えられ、前には果物らしきものが置かれ茶碗を手にし、喫茶する様子が描かれる。



【図3】《飯田安之丞吉延肖像画》 安政2（1855）年 用賀村（現東京都世田谷区）
（世田谷区立郷土資料館『平成三十年度特別展 江戸・明治の肖像画 ―世田谷ゆかりの人物を中心に―』、2018年）

(22) 世田谷区立郷土資料館『平成三十年度特別展 江戸・明治の肖像画 ―世田谷ゆかりの人物を中心に―』、2018年、98-101頁。

(23) 同上、73-75頁。

(24) 埼玉県立博物館『特別展「さいたまの肖像」図録』、1976年、13頁。



【図4】《萬屋久兵衛像》 嘉永3（1850）年 幸手（埼玉県立博物館『特別展「さいたまの肖像」図録』、1976年）



【図5】《しけ図》（栗村志計像） 塩川町（現福島県喜多方市）（福島県立博物館『生の中の死 企画展展示解説図録』、1999年）

子が親の像を残すだけでなく、親が若死した子の像を作ることもある。《しけ図》（【図5】）⁽²⁵⁾は塩川町（現福島県喜多方市）に現存し、卯年とあるのみで制作年・没年も記載がないが、詞書は父の以敬によるものである。これによると、娘の「しけ」は臨終のとき次のように語ったという——かつて親が病に伏し「たのみすくなく」なったとき「みづから（自ら）の命をもつて親にかわらん事」を神に願ったところ日を経て平癒した、と。この話に深く感動した父は「画師をたのみて其姿を絵か、せ其事をしるす」と書いている。彼女は煙管を手にし、前には煙草盆が置かれており、生前煙草を好んだことがうかがえる。

煙草に限らず、像主の日常を思わせる行為や小道具が描かれることも多い。《飯塚伊賀七像》⁽²⁶⁾に描かれた伊賀七（1762-1836）は筑波郡新町村（現茨城県つくば市）の名主で、「からくり伊賀七」として発明家としても知られていた。彼の像は死後の弘化2（1845）年に「孝子丁卯司」（娘婿という）により作成されたと記されている。机に向かう伊賀七の前には、硯や紙が置かれ執筆中であることが示され、筆筒には数本の筆とともに孔雀の羽根のようなものが立てられており、

(25) 編集・発行 福島県立博物館『1999年度 第3回企画展 生の中の死 企画展展示解説図録』1999年、78頁 ならびに 福島県立博物館、前掲書（2001年）、152頁・166頁。

(26) 茨城県立歴史館『肖像画の魅力 歴史を見つめた眼差し 平成23年度特別展』、2012年、33頁。

発明家らしく珍奇なものを好んだ人物像がうかがえる。

作例は死後家族の依頼によるものが多いが、後世のため、生前に本人自ら残そうとした例もあることに注意したい。備中中津の医師・和田義卿は、京都滞在中に画家司馬江漢と知り合い、肖像を依頼している（《和田義卿像》⁽²⁷⁾）。この像には文化9（1812）年の義卿の自賛があり、「をのれ（己）はさして深くもめてぬ（愛でぬ）道なれとも名たるぬし（主）の画にて姿を子孫の世に残し置まほしかたらひ（語らひ）ければ心よく請引て速にものしあたへ（与へ）られし」（私はさほど絵画に深い造詣はないが、名のある方の画でこの姿を子孫の世に残しておきたい言ったところ、快く引き受けすぐに描いてくれた）、と記されている。像主は短冊を手に座る姿で描かれており、短冊が何を意味するか明らかでないが、俳諧などの趣味があったのかもしれない。子孫に残すため、著名な画家である江漢と知り合ったのを好機として、制作を依頼したのだろう。

こうした例から特徴的な点をいくつかあげておきたい。まず像主は庶民といっても名主など村役人クラスの農民、または富裕な町人（およびその家族）が多く、年忌などを機に作成したケースもみられる。発注者は直接故人を知る親族または像主本人であり、漠然と遠い祖先を思い描いているわけではない。

服装は紋付羽織の正装がほとんどで、正座し、当時の多くの肖像と同じように、斜め前を向くことが多い。煙草を手にする、茶を飲むなど日常的な姿や小道具・調度が描かれ、飯塚伊賀七のように机に向かう様子のこともある。その一方で仏教的な要素は乏しい。数珠を持つ、合掌するなどのポーズをとる例、「南無妙法蓮華経」の題目や「南無阿弥陀仏」の名号などが書かれた例はあまりない⁽²⁸⁾。こうしたことから、依頼者にとって馴染みのある像主生前の日常の姿が、宗教的な文脈を離れて描かれていると言えるだろう。

こうした死者像の受容の実態について、文献記録は多くない。現在のように葬儀で使われるものではなく、年忌を機に作られることはあっても、法要で掲げることはあまりなかったのかもしれない。記録が少ないことは、これらの像が私的な追慕の場で用いられたことを示唆するのかもしれないが、以下ではその限られた資料を見ていきたい。

早い例としては、本居宣長は遺書（寛政12（1800）年）の中で、毎年祥月に像掛物（自分の肖像の掛軸）を掛けるよう指示している。そのときは日頃使っていた小机を置き、霊牌や季節の花を立てるものとし、また毎年門弟が集まり歌会を催しその折にも像掛物を飾るよう指示している⁽²⁹⁾。「像掛物」とは、寛政2年に宣長61歳のときに描いた自画像であるという⁽³⁰⁾。

(27) 佐賀県美術館 編集・発行『企画展 近世の肖像画展（図録）』、1991年、104頁。

(28) 例えば『福田岡右衛門・とめ像』（世田谷区立郷土資料館、前掲書、90頁）は天保6（1835）年作成で両者とも存命中の像であるが、妻とめは数珠を手にし、後日追加された賛には天保7年に両名が上京し東本願寺で落髪したことが記されている。しかし知り得た範囲では、こうした仏教的要素が含まれる例は多くない。

(29) 本居宣長「遺言書」『本居宣長全集（増訂再版）第九』吉川弘文館、1927年、803-809頁。

松浦静山（1760-1841）の『甲子夜話』では、道すがら聞いたとして次のような話が紹介されている。

武州鳩谷の三枝と云者 … 近ごろ母を失ひたれば、今年上京して、七条左京と云ふ仏工に頼みて、母の肖像を造らしめ、これを負ふて大和、紀伊の辺を遍歴し、富士講を勧めありく … 旅舎に宿する時も、朝夕母の像に向ひて、在すが如く定省し、旅食を己と同じく言つけて木像に供え、生るに異ることなし⁽³¹⁾

「武州鳩谷の三枝」とは、富士講を女性にも広めた人物として知られる小谷三志（1766-1841）と思われる。ここでの「肖像」は彫像（木像）であるが、彼は遍歴中も肌身離さず持ち歩き、生きているかのように（「在すが如く」）孝養を尽くし、食事も与えていたというのである。

三志の逸話を記した静山自身も、反対の多かった政策実現に功のあった家臣2名の死後、その肖像掛軸を作成し、それを見て「信に二臣に逢が如し」と思っていたが、火事で焼失し「悲むべき哉」と嘆いている⁽³²⁾。明治以後になるが、大和国の中村直三なる者は、母が長年伊勢神宮参拝を願いながら果たさなかつたので、木像を造らせて自ら背負い明治9年参拝を果たした。「父母の木像に仕ふること実に世に在りし日の如し」⁽³³⁾であったという⁽³⁴⁾。

角田忠行『葬事略記』（江戸末期初刊、明治3年再刊）には、「人乃子たらむ者。父母のよはひ（齢）五六十歳にも至らば。その肖像を寫し、或は歌にても詩にても得意のものを書せ置くべし」⁽³⁵⁾と書かれている。本書は明治初年の神葬祭運動で影響力のあった葬儀手引書であり、必ずしも当時の一般的な状況を示すものではないかもしれないが、また本書中で葬儀など儀礼で像を掲げること等を求めているわけでもない。しかし両親が一定の年齢に達したならば、肖像を作っておくようにと薦めているのは興味深い。

本居宣長や和田義卿もそうだが、遺族ではなく、本人が生前から自らの像を残す意志をもって準備した例も多かった。国学者で下総国松沢村の名主でもあった宮負定雄（1797-1858）は著書『民家要術』で農民の心得について多様な面から語っている。そのなかで「己が像を画きて掛物

(30) 松本滋「本居宣長の遺言について——「遺言書」にあらわれた宣長の思想と心理」『宗教研究』193、1967年12月、5頁。

(31) 松浦静山『甲子夜話3』平凡社（東洋文庫）、1977年、171-172頁。

(32) 松浦静山『甲子夜話5』平凡社（東洋文庫）、1978年、71-72頁。

(33) 大林雄也『大日本産業事蹟1』平凡社（東洋文庫）、1987年、32頁。

(34) この中村直三や小谷三志の場合、いずれも親の木像を伴い参詣等を行っている。像をいわば死者の身代わりとして携え訪れているのであり、画像を見て在りし日を偲ぶという態度とはやや異なるものも感じられ、別途検討が必要と思われる。

(35) 角田忠行「葬事略記」小泉吉永解題『江戸時代庶民文庫 84 祭祀（葬祭）』大空社出版、2020年、107頁。以下も参照のこと 芳賀登『葬儀の歴史〈増訂版〉』雄山閣出版、平成3年、187-191頁。

に製い、その掛物を一幅ずつ子孫に銘々配り置きて、祭らせる積りなり」⁽³⁶⁾（自分の像を描いて掛軸にして、それを一幅ずつ子孫に配り、祀らせるつもりだ）と書いている。

生前に自ら像を残す場合は、遺族による死後の制作と必ずしも同じ意図とは言えないだろう。彼らは、像を残すことにより生者の世界と何らかのつながりを死後も保とうとしたのではないだろうか。たとえば上記の宮負定雄は名主だったが、一家の主人として家業や農地の行く末を案じ、子孫に対して、こちらからも見ているぞと叱咤する意図があったかもしれない。像主には上層市民も多く、江戸時代後期の経済的發展の中で、ある程度の財産を蓄え豊かになった者もいただろう。その資産が確実に守られ継承されることは大きな関心だったはずで、行く末を見届けたいと思う気持ちを子孫に伝える役割を肖像に委ねたとも考えられる。

《安島帯刀像稿》^{あじまたてわき}（大洗町幕末と明治の博物館所蔵）は、衣服などは線描だけの画稿である。像主は安政の大獄で切腹を命じられた水戸藩家老の安島帯刀（1812-1859）で、彼は切腹前に自身の姿を子孫のために描き残したと言われ、本作（未完成）はこの自画像を元にしている⁽³⁷⁾。安島は死の直前に自らの手で像を残すことにより、存命中の活動や理念、志半ばに終わった無念などを後世に伝えようとしたとも思える。

だがそうした具体的な理由ばかりではないかもしれない。死者はその像を見られるたびに生者の記憶の中に現れ、甦り、しばし生者と共に過ごす。死を遠くない将来のこととして意識する人は、生者の世界とつながりが続くことに期待をかけるだろう。像はそのための、生者の記憶を喚起する死者と生者の接点として作られ、それを生前から準備することで、人々は死を意識しながらも心理的な安心を得ようとしたと考えることもできるだろう。

文献に記された像がどのようなものであったかは、残された例から想像するしかない。しかし死者を象徴する“物”あるいは死者が還り来る依代ではなく、写実性という点では必ずしも十分でなくとも、当事者にとっては死者その人を彷彿とさせる像だったのではないだろうか。記録や実作例を見ると、少なくとも江戸時代後期においては、視覚イメージで死者の生前の姿をとどめようとする意識が、一般民衆の間でもある程度浸透していたこと、像は死後遺族が発注するだけでなく、生前から準備する例もあったことがわかる。画像には宗教的要素が乏しく、現世の嗜好を思わせる茶や煙草が描かれ、遺族は「在りし日」のようにその像に接していたのだろう。それは来世というよりは生前の姿を、何らかの形で再現しようとする意識のあらわれだったように思われる。

(36) 宮負定雄「民家要術」、山住正己・中江和恵 編『子育ての書 3』平凡社（東洋文庫）、1976年、76頁。

(37) 茨城県立歴史館、前掲書、88頁。

3. 写真の到来と普及

19世紀なかばには日本にも写真が到来し、この新しいメディアは広く関心を集め、人物像も当初から撮影対象となっていた。前述のように、写真が遺影として広く普及し、葬儀で祭壇に置かれるのはだいぶ後のことだが、生前の姿を残すことを目的として早い時期から利用されていたように思われる。

菊苑老人なる人物による『横濱奇談』⁽³⁸⁾は、開港直後の横浜の風俗等を描写した書物であり、出版年は記載されていないものの、文久2-3（1862-63）年の刊と考えられている⁽³⁹⁾。筆者はここで写真鏡（カメラ）について紹介した上で、「我国の人も存生の内に絵師に命じて我画像を写し懸物などにして子孫に伝へなどする輩もあればそれらには此写真鏡を用ゐなばいささかも違ひなくして可なるべし」と書いている⁽⁴⁰⁾。この文からは、当時、子孫に残すために画像を描かせる者が稀でなかったことがわかるが、その一方で、写真が絵に取って代わる可能性についても言及されている。

写真家・下岡蓮杖（1823-1914）の回顧談を山口オ一郎が口述筆記した『写真事歴』（出版は明治27（1894）年）によると、生麦の変（文久2（1862）年）のとき「時に諸藩の士死を決して出戦せんとする者、父に記念せんため、武具を装ひ長槍を提げ来て写真するもの多し。」⁽⁴¹⁾とあり、撮影のため数多くが蓮杖の写真館を訪れたという。死を覚悟した武士たちが自分の写真を家族に残そうとしたのである。この逸話について石井研堂はのちに「當時の志士には、實に、寫眞を死後の形見とする者有りしが如し」⁽⁴²⁾とコメントしている。他にも『写真事歴』には、「信州の人某、遙かに蓮杖の名を聞き、老父を轎に乗せ来て撮影を求む」⁽⁴³⁾という逸話が紹介されている。年代は明示されていないが、前後の記述からすればおそらく文久2（1862）年以降の幕末だろう。この人は老いた父の像を撮るためにわざわざ信州から横浜を訪れたのである。「蓮杖大に喜び懇に待遇し、其父子を撮影した」という。

やや時代が下がるが明治9（1876）年の『讀賣新聞』には、次のような記事が掲載されている。東京本所の人力車夫は母が病気になり「所詮母ハ助かるまいと醫師にいはれて力をおとして少しの隙に寫眞師の家へゆき錢は有りませんが云々の次第ゆゑどうか母の寫眞を生て居るうち取つて

(38) 菊苑老人『横濱奇談』錦港堂。「国文学資料館 近代書誌・近代画像データベース」による。<https://school.nijl.ac.jp/kindai/SUMI/SUMI-00092.html#1>（最終アクセス：2023年7月15日）。

(39) 近藤尚子「美那登能波奈横濱奇談」、文化学園図書館『図書館だより』150、2010年6月、3頁。

(40) 菊苑老人、前掲書、18丁ウ。一部の漢字・かなを修正し、ふりがなを削除した。

(41) 山口オ一郎「写真事歴」、青木茂・酒井忠康 校注『日本近代思想大系 17』岩波書店、1989年、279頁。

(42) 明治文化研究会 編輯『明治文化全集 別巻 明治事物起原』日本評論社、1969年（春陽堂昭和19年刊の複製）、964頁。

(43) 山口オ一郎、前掲書、279頁。

置たいと地へ頭をすりつけるほどに頼んだ」ところ写真師は快諾、間もなく母は死ぬが「其後もその寫眞を出して生て居る時の通りに好きな物を備へて大切にしています」という⁽⁴⁴⁾。車夫という下層の都市生活民にも、家族の生前の姿を残そうという意識が広がっていたことがわかる。

明治初年には写真ばかりでなく洋画も普及し始めるが、洋画家は、像を残すには写真より自らのメディアの方が適切であると主張し対抗意識を見せる。洋画家高橋由一は「鏡影（注：写真による像）は数十年の後消痕の憂有之」⁽⁴⁵⁾（明治2年）として、「鏡影」よりも油絵の方が耐久性があると主張する⁽⁴⁶⁾。また由一は「子弟にして孝養の志あるものは 父兄の在世中乞得て油絵肖像画を整理し置かざるへからす 又父兄たるもの 自己の決心より子孫の為に遺伝し置かざるへ[か] らす」⁽⁴⁷⁾（年代不明）とも述べ、本人自ら、あるいは子供は、生きているうちに油絵で像を描いておくよう薦めている。これらはすでに像を残すことができる程度行われていることを前提とした発言だろう。

このようにして撮影された写真はどのようなものだったか。死後に残すためと明確に記されているわけではないが、江川太右衛門なる人物の像（明治8（1875）年、【図6】）⁽⁴⁸⁾は、その一例かもしれない。像主は紋付羽織の正装ではあるが、画面には煙草盆らしき物が見え、左手に懐中煙草入れと煙管入れをもち、日頃の様子を彷彿とさせる姿である。裏面には「文化九壬申十一月十日出生」「明治八年第四月六十二歳八ヶ月撮影」と出生および撮影の時点が手書きで記されており、当時としては高齢の60歳を過ぎ、本人もしくは親族の意向により撮影したのかもしれない。写真館で撮影したのか、カーベットのような敷物の上に座している。紋付羽織を着て正座し、視線は向かって左に向け、手には煙管を持つなど前出の



【図6】《肖像 江川太右衛門》江戸東京博物館所蔵、明治8（1875）年

(44) 『讀賣新聞』、明治9（1876）年3月10日、朝刊、1頁。

(45) 青木茂 編『高橋由一油画史料』中央公論美術出版、昭和59年、216頁。

(46) 以下も参照のこと 木下直之『写真画論 写真と絵画の結婚』岩波書店（岩波 近代日本の美術4）、1996年、69頁。

(47) 青木茂、前掲書、264頁。

(48) 《肖像 江川太右衛門》江戸東京博物館所蔵、明治8（1875）年。本写真の台紙裏面には「内田九一製」との印字があるが、九一自身は明治8年2月に死亡しており、台紙に手書きで記された「明治八年第四月」に撮影することは不可能である。しかし写真館は九一の死後も存続しており、台紙についても「明治二十四年（一八九〇）の写真で写真台紙裏側に「東京横浜内田九一製」…と判のあるものがある」（森重和雄『幕末・明治の写真師列伝』雄山閣、2019年、237頁）とされ死後も使用されていたようだ。従って九一以外の誰かが撮影し、従来の台紙を利用した可能性が考えられる。

江戸時代の肖像画との共通点も見える。

こうした一連の事例から、幕末から明治初年において、像を残すための手段として、写真が急速に、比較的スムーズに受け入れられていったことが窺える。そこには生前の姿を画像に留めようとする、前時代の江戸時代後期の死者像を受け継ぐものが感じられる。佐藤守弘は遺影について、写真のインデックス性に支えられた指示対象とのつながりを指摘しているが⁽⁴⁹⁾、写真を見る者は、特定の日時にそのときの衣服や持物のままで写る像を見て、撮影された死者が現前しているかのように一層つよく感じたことだろう。写真は容貌だけでなく周囲の環境や服装所持品もそのまま写しとることが可能であり、生前像を残すための恰好の手段として、大きな抵抗なく人々に受けとめられて行ったように思われる。

その後も死を意識して写真を残そうとした例が見られる。明治10年代には写真館の競争激化を反映してか、高齢者の撮影を無料にするという告知が見られるが、写真館側の言葉として「其子が親の死んだ跡で形見にする様に」⁽⁵⁰⁾あるいは「子孫へ遺しおくとかいふ事にて」⁽⁵¹⁾50歳以上は無料等と述べられており、高齢者の写真を撮っておくことが浸透しつつあったようだ。さらに日清戦争の開戦直後には、生麦事件時の蓮杖の写真館と同じく、軍人が撮影のため各写真店に殺到したようだ。『讀賣新聞』には「何時出兵の命に接するやも計られずとて撮影して知己親戚に頒^{わか}つ者非常に多く為めに各寫眞店ハ非常の繁忙を極め居れり」⁽⁵²⁾と報じられている。さらに時代が進むと、出征前に写真館で撮るのが通常のこととなるだろう。このように、死を意識して像を残すことは、江戸時代の肖像画や幕末・明治初年の写真以後も継続して行われていたと考えられる。

近世の肖像には、葬儀で掲げられたという事例は見あたらず、儀式用というより私的追慕の対象だった可能性が高い。また、遺影が葬儀に登場する以前から、仏壇に写真を置くなど家庭内の私的な利用がなされていたようだ。日露戦争中には出征した海軍兵曹の娘が、仏壇に父の写真を安置し食事や菓子を供えていたという記事がある⁽⁵³⁾。既に写真を仏壇に置くことが行われていたわけで、これは葬儀での遺影が一般化するよりも早い⁽⁵⁴⁾。遺影というと葬儀で祭壇に飾られる写真が思い浮かぶが、歴史的に見ると、むしろプライベートな受容が早くから大きな部分を占めてきたのではないかとと思われる。

(49) 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（神戸大学）』9、2013年3月、61-62頁。遺影写真のインデックス性については 佐藤守弘、前掲論文（2002年）も参照のこと。

(50) 『讀賣新聞』、明治11（1878）年1月4日、朝刊、2頁。

(51) 『郵便報知』、明治12（1879）年11月18日（新聞集成明治編年史編纂會 編纂『新聞集成明治編年史 第四巻』林泉社、昭和15年限定再版、130頁による）。また『朝日新聞』、明治16（1883）年1月14日、大阪朝刊、3頁では大阪高麗橋の写真館は70歳以上無料としている。

(52) 『讀賣新聞』、明治27（1894）年8月7日、朝刊、3頁。

(53) 『東京朝日新聞』、明治37（1904）年3月25日、朝刊、5頁。この軍人は出征しただけで戦死したわけではないが、娘は仏壇に写真を置いていた。

(54) 本稿第1節を参照。

4. 死者の行方

では、こうした“生きているときのよう”に”死者の姿を残そうとする態度の背景にあるのは、どのような他界観・死生観だったのだろうか。

本居宣長はもちろん国学の大家であり、前述の宮負定雄^{みやおひ}や角田忠行も国学者で平田篤胤の門弟である。国学者の名前がいくつか現われるなかで、注目されるのは篤胤の主著であり彼の他界観を示すとされる『靈能真柱』^{たまのみはしら}(⁵⁵)（文化10（1813）年刊）である。

同書で彼は「人の魂は、すべて黄泉に帰くてふ説^{こと}も、このたぐひの謬^{まちがひ}りにぞありける」（147、括弧内は引用文献中のページ数、以下同様）「人死にて、その魂^{たま}も骸^{なきがら}とともに、いはゆる黄泉に帰くとせるは、漢籍の説」（148）として、人は死ぬと黄泉国という他界に行くという説を非難する。この点に関しては師宣長の「死ぬれば、皆この黄泉^{よみのくに}国に往く^ゆ」という考えさえも「委しく考へられざりしゆゑの非説^{ひがこと}」（150）として退ける。では死ねばどこに行くのかというと「此国土の人の死にて、その魂^{たま}の行方は、何処ぞと云ふに、常盤^{いずこ}にこの国土^{とことわ}に居る^お」（166）と述べる。すなわち、死後も人の魂はこの国土のうちに永遠に留まるといのである。そしてその死後の世界は「此 顕国^{このうつしくに}をおきて、別に一処あるにもあらず、直ちにこの顕国^{こと}の内いづこにも有なれども、幽冥^{ひとところ}にして、現世^{うつつしよ}とは隔たり見え^{へだ}ず」（166）とされ、われわれが生きる現世のうちのどこかにあり、異なるものではないと主張し、「幽冥^{おのおのそれぞれ}も、各々某々に、衣食住の道もそなはりて、この顕世^{さま}の状ぞかし」（167）と述べ、現世とさほど変わらない生活であると思い描かれている。

興味深いのは、死後の世界（冥府）からは「人のしわざのよく見ゆめる」のに対し、現世^{うつつし}（顕世）からは死後の世界を見ることはできない（「その幽冥を見ることあたはず」）として（166-167）、“見える”こと、視覚的なことを強調している点である。篤胤はこの状態を喩えて、暗い場所^{くらきかた}（闇方）からは明るい場所^{あかきかた}（明方）がよく見えるのに対して、明るい場所からは暗い場所は見えないようなものだ、という。これは見えないとしても絶対的に不可視なのではなく、条件が整えば見える状態であり、見えるものと見えないものの間に明確な差異を認めない態度ともいえる。彼にとっては、「見える」ことにより現世と冥府はつながれていたのかもしれない。

こうした篤胤の主張からは、現世を重視する死生観が見てとれるが、それはこの世と隔絶した来世（たとえば浄土）を考える他界観とは異質なものである。死者はまったく手の届かない別世界ではなく、現世の延長上のどこかに存在し、死者は生前と変わらない姿で、生者の様子を死後も見ている。こちらからは見えないものの、彼らは常に身近にいる——これらは、確たる根拠に基づく主張というよりも、篤胤の願望のようにさえ見える⁽⁵⁶⁾。

(55) 引用は 平田篤胤『靈の真柱』岩波書店（岩波文庫）、1998年 による。

(56) 下記では『靈能真柱』成立と篤胤の妻の死との関連を指摘している。芳賀登『国学の人びと（日本人の行動と思想 42）』評論社、昭和50年、101-102頁。

幕末にかけて篤胤とその門人の影響力は大きく、「草莽の国学」⁽⁵⁷⁾という言葉もあるように、指導的地位にある農民・町人などの間に平田国学は広く浸透していた。とはいえ篤胤の思想の直接的な影響により、死者の像が作られたとまでは言えないだろう。しかし近世日本における現世中心的な発想や他界観を表わすひとつの重要な事例として、彼の著作を捉えることは可能だろう。

こうした他界観は、篤胤やその門人だけではなく、一般民衆の間にもある程度受け入れられていたのだろうか。ここで思い浮かぶのが、『先祖の話』⁽⁵⁸⁾の柳田國男である。柳田は日本人一般が遠い古代から保持してきた観念として、死後の霊の行方について述べる。「日本人の死後の観念、すなわち霊は永久にこの国土のうちに留まって、そう遠方へは行ってしまわないという信仰が、おそらくは世の始めから、少なくとも今日まで、かなり根強くまだ持ち続けられている」(61、括弧内は『先祖の話』引用文献中のページ数、以下同様)「死してもこの国の中に、霊は留まって遠くへは行かぬ」(166)などを書く。また「たとえ肉体は朽ちて跡なくなってしまうとしても、なおこの国土との縁は断たず、毎年日を定めて子孫の家と行き通り、幼い者のだんだんに世に出て働く様子を見たいと思っていたろう」(71)「顕幽二界の交通が繁く、単に春秋の定期的の祭だけでなしに、いずれか一方のみの心ざしによって、招き招かれることがさまで困難でない」(166)といった記述も見られる。

篤胤の柳田への影響についてはすでに指摘が多い⁽⁵⁹⁾が、死後の霊は遠方ではなく、生者の住む国土と近いところにいると見る点、さらに、生者と死者のつながりは死後も断たれるわけではないと見る点において、柳田は篤胤の他界観とよく似た主張を展開し、それが日本人の間に広く受け入れられてきたと考える。

このように柳田は、上記の祖先観を日本人が太古からもつものと漠然と考えるのに対して、佐藤弘夫はより詳細かつ通史的に検討し、中世に広く信じられた浄土観念などの他界観が次第に縮小し、近世に大きく変貌していく状況について論じる⁽⁶⁰⁾。

佐藤は、我が国において「死者がこの世を離れて遠い他界に行くという観念の不在」が「専門研究者の学説から一般人の常識までを支配する、圧倒的に巨大な通説」になっているとする。そしてこの「通説」は柳田の見方と基本的部分で一致し、柳田の説は篤胤の思想を踏まえたものであると認める⁽⁶¹⁾。そのうえで、この「通説」を再検討し、古代から中世にかけて拡大した彼岸世界が、中世後期から縮小していったとし、「柳田の祖霊観は、日本列島に一貫して存在する「日本人」のそれを示したのではなく、江戸時代以降に新たに形成される霊魂観を前提として形成

(57) 伊東多三郎『【増補版】草莽の国学』名著出版、昭和57年。

(58) 引用は 柳田國男「先祖の話」『柳田國男全集13』筑摩書房（ちくま文庫）、1990年 による。

(59) たとえば、桜井徳太郎「柳田國男の祖霊観」『新編 霊魂観の系譜』筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2012年、136-196頁。

(60) 佐藤弘夫『死者のゆくえ』岩田書院、2008年。

(61) 同上、15-16頁。

されたもの」⁽⁶²⁾と述べる。

(中世後期から近世初頭にかけて) 往生の対象としての遠い浄土のイメージが色あせ、現世こそが唯一の実態であるという見方が広まっていく。その結果、死者の安穩は遠い浄土への旅立ちではなく、この世界の内部にある墓地に眠り、子孫の定期的な来訪と読経の声を聞くことにあると信じられるようになった。それは逆の言い方をすれば、自分もまた、死後は墓の中から懐かしい人々の生活ぶりを見続けることができるという意識の目覚めにほかならなかった。「草葉の陰で眠る」という近代人が共有する感覚は、こうした世界観の転換を経て、江戸時代以降に徐々に形成された観念だったのである⁽⁶³⁾。

江戸時代後期の死者を生きている頃と変わらぬ姿で描写し眺める態度は、このような「死者がいつまでも身近に留まるという観念」⁽⁶⁴⁾を背景にして、作られ、受容されていたのではないだろうか。死者はすぐそばにいて自分たちを見守っていると考えることが、遺された者たちの安らぎとなるのであり、像はそうした死者の姿を想起させるものだった。見えないながらも身近にいるはずの故人を実感するためには、像が必要だっただろう。その一方で老境に達した者は、死んだ後も生者のそばにいて、何らかのつながりを保ち続けるためにも、自分の像を残そうとしたのではないだろうか。

柳田のいう死者の戻る「子孫の家」とは、多人数からなる農村の「家」のように思えるが、江戸などの大都市には、近世後期からルーツを失った多数の下層庶民が生活していた。西木浩一は「柳田國男が、近代の、村の、永続してきた家の記憶・儀礼をもとに読み取った日本人固有の死生観が、近世都市江戸の諸階層に広く共有されていたとは考えがたい」と述べ、こうした都市生活民が重点を置いたのは「親・夫や妻といった特定人物にたいする追憶主義的供養」だという⁽⁶⁵⁾。様々な職業階層の人々が生前の像を残そうとした背景には、こうした状況があったように思われる。

もはや彼岸を全面的に信じることはできず、現世を重視せざるを得ないなかで、死後の世界は現世の延長線上にあるものとして捉えられた。そして死者は生前と変わらない姿で残され、家族の視線を受け、依然としてそばにいるものと感じられただろう。死者の像の眼差しは、他界から死者が遺された者たちを見る眼差しでもあっただろう。そうした姿勢は写真の導入後も継続し、遺

(62) 同上、182頁。

(63) 同上、209頁。

(64) 同上、18頁。

(65) 西木浩一「江戸の社会と「葬」をめぐる意識——墓制・盆儀礼・「おんぼう」——」『関東近世史研究』第60号、2006年7月、48-49頁。

影が葬儀という公的な儀礼に現われる前から、死者の像は生者の視線を受けるとともに生者を見守り続けていたのではないだろうか。

5. おわりに

これまでの検討から、日本では近世後期から庶民の間でも、死を意識した本人や親族が生前に、あるいは近親者が故人の姿を視覚的にとどめるため死後に、像が作られていたことがわかる。これらには仏教的な要素が乏しく、日常的な生活環境の中での像主の姿を表わすものだった。死者の像は日本独自のものとは言えないが、わが国ではその背景に、篤胤や柳田が指摘した、死者は生者の身近にいるという観念があるのではないかとと思われる。それは近世から明確な形を取り始めた他界観、すなわち来世（彼岸）の観念が後退して現世を最重視し、死者は遠い他界ではなく生者の近くににいるという考えである。

そしてさらに、以下のことが言えるだろう。本人や親族の意思による生前の像制作は、江戸時代の上層市民による肖像画の後、写真到来後も継続した。そこには死後も変わらず生者と死者の結びつきを求める意識があったかもしれない。写真以後、生きているうちに像を作成することはそれまで以上に盛んに行われ、多くの階層で死を念頭において人々の姿を残すために写真が撮影された。生前の姿をそのままに留めるこの新しい装置は、その像を残すには好適であり、比較的抵抗なく受け入れられていった。写真伝来、明治の戦争などを経て写真が次第に普及していく中で、葬儀など儀礼での遺影定着よりはるかに早くから、近世後期の肖像画以来の、死を意識して生前の像（写真）を残し、手元に置くことが行われ継承されていったのである。

生前に像を残すといっても、作成の意味合いは一様ではなかっただろう。戦地に赴く兵士の場合、多くは若く壮健で、死を覚悟しながらも生への思いを強く持っていただろう。自分の痕跡を残し、忘れられたくないという気持ちをもって撮影に臨んだろうし、のちに写真を手にした親族も彼らの思いを感じたに違いない。壮年や老年に達した者が子孫に残す場合、いつまでも親しい人々のそばにいたいという気持ちを像に託しただろう。中にはそれだけでなく、子孫の生活や家産の行く末を見守り、確実に自分の残したものが継承されていることを見届けたいと思う者もいたかもしれない。高齢者の像を子や親族が作る場合は、遠くない将来にやがて来る死に備えようとする意図があっただろう。死後もその像をつうじて、親族は死者と再会することができると考えたかもしれない。そこにあるのは、死を無視したり嫌悪したりするのではなく、誰にでもいずれ訪れる運命として受け止める姿勢だっただろう。このように様々な意図をもって像は作られたが、いずれの場合にも、像をつうじて死後も生者と死者のつながりを保とうとする意思があったのではないと思われる。