

明治日本の〈写真肖像画〉 ——死者追慕像を中心として

高 橋 倫 夫

“Photo-Portraits” in Meiji Japan: Focusing on Memorial Portraits of the Dead

Michio TAKAHASHI

Abstract

Photography was introduced in Japan at the end of the Edo period, and since the beginning of the Meiji era, portrait paintings using photographs were being made. It is well known that western style painter Horyu Goseda made this type of portraits in cooperation with the photographer Reiji Ezaki, but many unknown painters also painted portraits based on photos (“photo-portraits”) catering to public demand. Most of these paintings were made to remember the dead or for preparing for death while alive. This study, focusing on the “photo-portraits” commissioned by family members or close friends for the remembrance of the dead, investigates the influence of the preceding Edo period portraits and their relations with other photographic representations, and considers the characteristics of this kind of portraits, the motives behind the commissions, and the reason for using photos. When making portraits, painters more or less copied photos exactly rather than looking at them for reference. These portraits not only embodied the desire to preserve figures of the dead—a desire inherited from the attitudes of acceptance in the Edo period—but also reflected the ordinary feeling at the time that photographs could reproduce everything accurately and faithfully. In the case of the portraits, facial features of the sitters were depicted precisely, but their surroundings were insufficiently depicted and personal belongings representing their taste, hobby, and livelihood were rarely depicted. And these portraits shared characteristics with identification photos and photographs of the deceased placed on funeral altars. In this way, these “photo-portraits” inherited the function of the Edo portrait paintings and had features similar to other photographs. This study discusses the unique characteristics of the “photo-portraits” in the Meiji era, the period immediately after the introduction of photography in Japan.

はじめに

明治22年（1889）1月22日、東京上野の料亭・清凌亭で、小野梓（1852-1886）の追善会が行われた。小野は東京専門学校（現在の早稲田大学）の“建学の母”とよばれる法学者だが、明治19年（1886）に数え年35歳の若さで亡くなっている。この会に先立ち、小野の記念碑を故郷の土佐宿毛に建てるため、生前親密だった人々による寄付が行われた。思ったより多くの額が集まったため、その残金で洋画家五姓田芳柳（二世）に肖像画制作を依頼し、東京専門学校に寄贈することになった⁽¹⁾。

この肖像画は、現在は早稲田大学會津八一記念博物館に所蔵されている、二世五姓田芳柳作の油彩画《小野

(1) 以上は、『讀賣新聞』、明治22年（1889）1月24日、朝刊、2頁の記事内容に若干の情報を補足したものである。

梓肖像》(1889年、【図1】)と思われる。だがこの追善会の3年前に既にこの世を去っている彼の肖像を、画家はどうやって描いたのだろうか。小野は生前に肖像を撮影しているようで、小川一眞撮影という写真が掲載されている資料【図2】⁽²⁾を見ると、服装は洋服になっているが、油彩画と、眼鏡、髪形、ひげ、顔の向きなどそっくりである。二世芳柳は、この写真を見て描いたと考えて間違いないだろう。

このように、写真を元にして肖像画、とくにこの小野梓のように故人の像を作成することは、明治時代などには決して稀でなかった。本稿で論じようとするのは、こうした写真を元にした肖像画(とくに死者の像)の興味深い性格である。

写真から肖像を制作することは、明治初期から行われていて、初代五姓田芳柳の工房では、注文を受け写真を元に油彩画肖像を制作している。また、洋画家の横山松三郎は、印画紙の表面の被膜を剥がし、その裏から油絵具によって彩色した“写真油絵”を考案している。こうした美術史上に登場する画家によるものだけでなく、無名の画家により写真を元にした肖像画が数多く作られていた。

これらの肖像画を見ていると、ときに、無理やり写真を絵にしたような異様さを感じることもある。それは、今日考えるリアルさ・写実性とはやや異質のものである。写真を“元にする”“参考・題材にする”というよりも、写真のように人物像とくに顔貌を表現すること、写真に肖像を近づけることに関心があったようにさえ思われる。そして、なぜ“写真のように”と当時の人々は考えたのか、という疑問がわいてくる。

本研究の目的は、こうした写真を元にしたと思われる肖像画——本稿では仮に〈写真肖像画〉と呼ぶ——について、作られた肖像画の特徴、写真を用いて作成した動機や意図、前後の時代との関連などを考察することである。ここで注目するのは、独立した芸術作品として作られた肖像画ではなく、画家たちが西洋画吸収のなかで写真に関心を抱き利用した過程でもない。むしろ、死者追慕等の目的で、家族など像主に近い人々(生前に本人の場合もある)の注文で多くは無名の画家により作られた画である。

様々な文化圏で人物、とくに死者を表象することが行われてきたが、具象的な像で示すことが必ずしも一般的なわけではない。日本でも、依代や位牌などの“もの”に死者の霊が宿ると考えられることがあり、像による表象は、ある意味で特殊なものである。具象的な像か否か、どのような像であるかは、ある時代や文化圏において、その成員が彼らの人格、他者や帰属集団との関わり、自分たちの生死等をどう捉えているかといった意識を反映している。わが国でも江戸時代後半から、以前論じたように⁽³⁾、庶民の間でも死者肖像画を作るこ



【図1】(左)
二世五姓田芳柳 《小野梓肖像》 1889年 (早稲田大学
會津八一記念博物館所蔵)



【図2】(右)
小川一眞 《小野梓肖像》
(永田新之允『小野梓』富山
房、1897年)

(2) 永田新之允『小野梓』富山房、1897年、口絵。

(3) 高橋倫夫「遺影前史——19世紀日本における死者の像——」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第69輯、2024年。

とが多くなった。そして写真導入後、明治初年から、本稿で取り上げる写真を元にした肖像画が作成される。これは近世以来の死者追慕像を受け継ぐものではあるが、写真の登場や維新以後の社会変動といった新たな要因もあり、その表現に変化が生じている。本研究では前時代の肖像との比較を行い、その差異や特徴を探ることにより、当時の人々の意識の変化を明らかにしたいと考えている。

木下直之は“写真画”や“擬写真”という言葉を用いて、幕末明治の写真と絵画の関わりについて論じている⁽⁴⁾。佐藤守弘はこの“擬写真”という言葉をもとに、写真を元にした肖像画を分析している⁽⁵⁾。“擬写真”とは写真に擬える、似せるという、こうした絵画の性格を捉えた巧みな表現と言えるが、本稿では、写真を元にした肖像画であることを明確にするため、上記のように〈写真肖像画〉と呼ぶことにする。またこの後、第3章で先行研究にふれる中で、両氏の研究に言及することにする。

〈写真肖像画〉の分析にあたっては、写真以前の、近世死者追慕画との比較を意識してその特徴を検討する。前時代との関係や相違については、これまであまり論じられたことがなかったが、制作動機も似通った直前の事例であり、継承する面と写真の導入により変化した面があると想定される。また、画像自体の分析というよりは、その制作の背景、つまり発注の動機、社会状況、当時の写真受容動向などに注目する。こうした肖像は、無名画家の手になる一般人を描いたものも多く、子孫が個人的に所有している例がほとんどで、散逸したり未公開であることが稀でない。しかし、一部の地方博物館による地元の肖像画を集めた企画展図録、初期の洋画・写真関連の展覧会図録等に該当する作例があり、これらを参照した。また発注の動機や背景を明らかにするために、明治期の新聞記事・広告、社会風俗に関する文献、初期洋画資料などを調査した。なお元となった写真は現存しないことが多く、制作の状況を示す文字資料も通常は存在しないため、以下では、おそらく写真を元にしていただろうとの判断により事例に含めたものがあることを付け加えておく。

以下、順に第1章では〈写真肖像画〉に先行する近世後期の死者追慕像について述べる。第2章では、〈写真肖像画〉の概略や事例、制作・発注の状況等について検討する。第3章では先行研究を取り上げるとともに、“生の痕跡”としての写真・〈写真肖像画〉について分析する。第4章ではこれらをふまえて〈写真肖像画〉を特徴づける点について考察する。

1 江戸時代後期の肖像画

江戸時代後期の日本では、上記のように、庶民の間でも、死者の、あるいは死を予期して近親者の、肖像を作ることが行われていた。多くは富裕な町人や村役人層の農民とその家族の像だが、生前を思わせる像主の姿が宗教的な文脈を離れて描かれている。

【図3】《萬屋久兵衛像》⁽⁶⁾はその一例で、像主は日光街道幸手宿で旅館業を営んでいたという。嘉永3年（1850）8月に死亡、記されている日付は12月であるから死後100日ほど後の制作になる。特徴的な風貌が捉えられ、前には果物の入った鉢があり茶碗を手にし、喫茶する様子が描かれている。

こうした江戸時代後期の庶民肖像画は死者追慕のために制作されたものが多いと考えられるが、宗教的な表象（仏具や文言など）は無いことが大半で、来世を思わせる表現もない。描かれているのは故人の姿と生前の生活を思わせるもの（上記の場合は茶菓）であり、生前の姿の再現に大きな関心が向け



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

(4) 木下直之『写真画論 写真と絵画の結婚』岩波書店、1996年。

(5) 佐藤守弘「痕跡と記憶——遺影写真論」『藝術論究』第29編、帝塚山学院大学美学美術史研究室、2002年。同「擬写真論——肖像写真の転生」『美術フォーラム21』第20号、醍醐書房、2009年。同「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、神戸大学芸術学研究室、2013年。

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

られている。

紀州藩藩校教師の妻だった川合小梅（1804-1889）は、画家として制作を続けながら日記を書き残しているが、この中には何件か知人から依頼を受けて死者の像を描いたことが記されている。安政6年（1859）、夫のいとこ梅本^{あさきつ}浅橋の死亡に際しては、遺された妻から「何とぞ浅橋の生像をかいてやり被^{くだされ}下よ」と懇願されている⁽⁷⁾。「生像」とは生きているときの姿の画像ということだろうが、写真以前の死者追慕像の制作に際しても、生前の姿の再現という欲求があったことがうかがえる。

『横濱奇談』⁽⁸⁾（文久2-3年（1862-63）刊⁽⁹⁾）では、写真鏡（カメラ）について紹介し、「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。また洋画家高橋由一は「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」「自己の決心より子孫の為に遺伝し置かざるへ[か]らす」⁽¹⁰⁾（年代不明）と述べ生前に油絵で像を描いておくよう薦め、「鏡影（注：写真による像）は数十年の後消痕の憂有之」⁽¹¹⁾（明治2年）として、当時の写真にはない油絵の耐久性を訴える。これらからは、近世後期には庶民でも子孫に残すため肖像を描かせる者があったこと、そうした画が新たに西洋からもたらされた写真や油絵により変わりつつあったことがわかる。そして由一が主張するのはあくまで油絵の耐久性であることからわかるように、像を残すという目的のためには、写真がきわめて有効な手段であると認識されて来た様子もうかがえる。このように近世の肖像画を継承しながら、明治以後〈写真肖像画〉は制作されていく。

2 〈写真肖像画〉の誕生と展開

写真を元にした肖像画はいつから作られていたのか。明治6年（1873）頃、初代五姓田芳柳は、写真をもとに絹地に外国人向けの肖像画制作を行っていた⁽¹²⁾。日本人の肖像も明治前期から作られていて、初代芳柳は明治11年（1878）から写真師の江崎礼二と組んで広く一般の需めに応じ⁽¹³⁾、同15年（1882）には肖像画の注文生産を請け負う光彩舎を設立している⁽¹⁴⁾。芳柳は浅草奥山の江崎の支店を出張所とし、写真のない人は同所で写し、費用は「芳柳翁^{わきま}が辨へられる」⁽¹⁵⁾というのだから、写真を元に肖像画を作ることが前提になっている一種の業務提携と言える。江崎は写真館を持ち、芳柳も弟子とともに工房方式で制作しており、組織的・商業的に撮影と肖像作成が行われていた。

ここで〈写真肖像画〉の実例を見てみたい。【図4】《大場^{のぶちか}信愛肖像》の像主（1846-1899）は彦根藩世田谷領の最後の代官で、明治以後は世田谷村（現東京都世田谷区）の初代村長を務めた人物である⁽¹⁶⁾。明治5年撮影という洋装の写真も残されているが⁽¹⁷⁾、髪形や顔の向きなどが若干異なり、この写真を元にしたとまでは断定できない。紋付羽織で正装した像主が正座し、斜め前を向いている全身像で、【図3】のような江戸時代の肖像でもよく見られる形式だが、〈写真肖像画〉でもひとつの定型になっている。【図5】は初代五姓田芳柳の作だが、像主の女性については不明である。写真は現存しないが、服装とくらべて顔はかなり精細に描かれている。

(7) 川合小梅、志賀裕春・村田静子校訂『小梅日記 1』平凡社、1974年、172頁。

(8) 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：2025年11月22日）。

(9) 刊行年は 近藤尚子「美那登能波奈横濱奇談」、文化女子大学『図書館だより』150、2010年6月、3頁 による。

(10) 青木茂編『高橋由一油画史料』中央公論美術出版、1984年、264頁。

(11) 同上、216頁。

(12) 平木政次『明治初期洋画壇回顧』日本エッチング研究所出版部、1936年、10頁。

(13) 平木政次「明治時代（自叙伝）」『エッチング』No32、1935年6月（『エッチング 復刻版』臨川書店、1991年、376-377頁 による）。

(14) 神奈川県立歴史博物館・岡山市立美術館編『五姓田のすべて：近代絵画への架け橋 特別展』神奈川県立歴史博物館、2008年、244頁。

(15) 『讀賣新聞』、明治17年（1884）6月12日、朝刊、2頁。

(16) 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、53-54頁。

(17) 同上、54頁。



【図4】（左）《大場信愛肖像》 絹本油彩 明治時代前期（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）



【図5】（右）初代五姓田芳柳《白勢刀自肖像》（部分） 絹本着色 明治18年（1885）（神奈川県立歴史博物館・岡山県立美術館編『五姓田のすべて：近代絵画への架け橋 特別展』 神奈川県立歴史博物館、2008年）



【図6】（左）《川本幸民像》 絹本着色（日本学士院蔵、WIKIMEDIA COMMONS による <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:川本幸民.jpg> 最終アクセス：2025年11月22日）



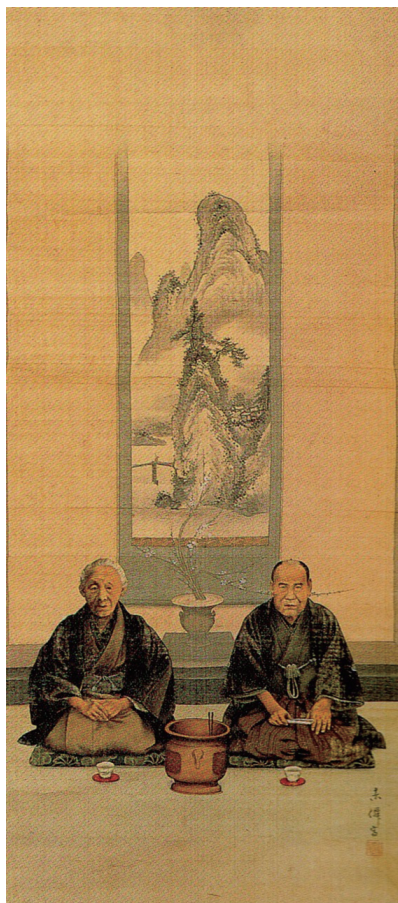
【図7】（右）下岡蓮杖《裕軒先生（川本幸民）像》 アルビュメン・プリント（横浜美術館学芸部編『幕末・明治の横浜展』 横浜美術館、2000年）

【図6】の川本幸民（号は裕軒、1810-1871）は幕末・維新期の蘭学者である。【図7】の下岡蓮杖撮影の肖像写真⁽¹⁸⁾と構図・表情・髪形等もほぼ同じであり、この写真が元になっていると言える。

これらを見て気づくように、顔貌は精緻で細かな特徴までとらえられている。その印象はもちろん伝統的な日本の肖像とは違うが、顔貌の細かさが際立つという点では、後々多く描かれる洋画の肖像とも異なっている。また油彩だけでなく絹地の日本画風のもの、コンテ・木炭画もあり、技法は様々である。【図8】のような夫妻像も散見される。夫妻像は江戸時代から存在するが、正面から描いている点が異なり、顔は嵌め込んだかのようなものである。座敷で掛軸の前に坐しているが、どこことなく慣れ親しんだ自宅といった親和性が感じられず、背景や調度は画家の設定したものかもしれない。他の作例もあわせて見ると、全般に人物が中心でそれ以外のものが描かれることは少なく、個々の作品の違いも大きくない。また【図1】や【図6】のように、写真が現存する場合、顔やポーズについては写真とよく似ている。

次に、新聞に掲載された広告から、こうした肖像画の特徴、発注方式、注文動機などを探してみたい。明治中期には“写真を元に肖像画を作成する”とうたった広告が、新聞紙上に頻出する。早い時期では明治16年（1883）に河久保正名なる人物が「油畫肖像寫正」という広告⁽¹⁹⁾で「寫眞影御送付にて妨害し」と記している

(18) 横浜美術館学芸部編『幕末・明治の横浜展』 横浜美術館、2000年、100頁。



【図8】 東僊 《須田佐太郎・ナミ夫妻像》 絹本着色 明治時代中期（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）

から、写真を送れば油絵肖像を作成してくれる、というのであろう。価格は「半身大判金五圓全小判三圓半」とある。同19年（1886）の俸給表によると、警視庁巡查・看守の月給は「六圓以上十圓以下」陸軍歩兵少尉「二十二圓」大尉一等「五十二圓」⁽²⁰⁾だから、庶民には高額としても、中流以上の階層には手の届く値段である。前記のように同15年（1882）には初代芳柳が写真家の江崎礼二と光彩舎を設立しているから、この頃から全般的に商業ベースの制作が本格化したのだろう。他社の広告でも、顧客が写真を送れば肖像画を送り返す、といった内容が述べられており、直接の写生は行わず写真だけで制作し返送する、という手順が一般化していたようだ。

同29年（1896）のある広告には、「寫眞ハ變色するもの故長く保存して之を子孫に傳ふこと能はず」「滅後数百年の裔孫に自己生前の眞相を知らしむる」「寫眞と毫も違はず」とある⁽²¹⁾。同34年（1901）の広告では、「小き寫眞を随意の大型に寫眞と少も違はず不變色書寫す」と書かれている⁽²²⁾。これらでは、写真と少しも違わないこと、変色や小画面という写真の欠点がないこと、子孫に生前の姿を伝えることが可能であること、などを訴えている。こうした文言からは彼らの肖像画のセールスポイントが何であったかがわかるが、とくに「寫眞と違はず」つまり写真と同じであることが強調されている点が注目される。

当時、肖像画に限らず、洋画家が写真を用いて制作する例が少なかった⁽²³⁾。彼らは迫真的な描写のために写真を参照したが、写真使用を隠していないにしても、必ずしも公言しているわけではない。それに対し、広告では写真どおりの絵であることが大きなメリットとして宣伝されている。写真を参考に新たな絵画を創作するのではなく、当時の写真の欠点を補いつつ写真のように肖像画を作成するもの、それが〈写真肖像画〉だったのである。

完成品の様式や形態も多彩であり、広告からは油彩・水彩・墨絵など和洋各種の手法で制作し、額縁・掛軸など顧客の好みに応じた納品が行われていたことがわかる。

上記に“子孫に伝える”という意味の文言があるが、明治17年（1884）の広告にも「七十歳以上在世半額」⁽²⁴⁾と書かれ、先述の高橋由一の言葉もあり、近世から明治に至るまで、死にそなえて肖像を作ることが継続して行われていたことがわかる。その後も日露戦争中の明治38年（1905）には、『朝日新聞』だけで5社もの広告が確認できる。出征軍人の家族などからの注文を期待したもので、「出征将士の御家族は必ず御一讀を賜へ」⁽²⁵⁾「忠魂紀念軍人肖像畫調製」⁽²⁶⁾「戦病死者及遺族の分は半額」⁽²⁷⁾などといった文言がある。価格「金一圓」という広告もあり⁽²⁸⁾、値段も下がり大衆化しているようだ。これに先立つ日清戦争の開戦直後には、戦地

(19) [広告] 東京麹町区 河久保正名『讀賣新聞』、明治16年（1883）5月10日、朝刊、4頁。

(20) 内閣記録局編『明治戦官沿革表 別冊付録（明治百年史叢書）』原書房、1979年、76-77頁（巡查・看守）、70頁（陸軍大尉・少尉）。

(21) [広告] 京橋区 周弘社『朝日新聞』、明治29年（1896）12月3日、東京朝刊、6頁。

(22) [広告] 東京神田 堀肖像畫館『朝日新聞』、明治34年（1901）1月17日、東京朝刊、8頁。

(23) 例えば 木下直之、前掲『写真画論』のほか、同「日本美術の19世紀—写真と絵画の間で起こったこと」、兵庫県立近代美術館『日本美術の19世紀』兵庫県立近代美術館、1990年、97頁 等に例があげられている。

(24) [広告] 河久保正名『讀賣新聞』、明治17年（1884）5月8日、朝刊、4頁。

(25) [広告] 三有社製畫部『朝日新聞』、明治37年（1904）10月12日、東京朝刊、4頁。

(26) [広告] 公論社『朝日新聞』、明治38年（1905）5月6日、東京朝刊、1頁。

(27) [広告] 玉影堂『朝日新聞』、明治39年（1906）5月2日、東京朝刊、5頁。

に赴くことを予期して写真を撮影する者が多く「各寫眞店ハ非常の繁忙を極め居れり」という記事がある⁽²⁹⁾。木下直之は日清・日露戦争で「民衆の間に大量の戦死者」が生じ、「戦死した息子の肖像を座敷に飾ること」が始まったと指摘している⁽³⁰⁾。ただ日清戦争より日露戦争の死者ははるかに多かったうえ、両戦争を隔てる10年間に写真撮影はさらに一般化し、手元に写真のある出征者家族も増え、日露戦争期には肖像画作成も大きな進展を見せたと考えられる。このように〈写真肖像画〉は、死者を思って、あるいは死を予期して制作されたことが多かったことがわかる。

〈写真肖像画〉が江戸時代の肖像画から受け継いだものには、【図4】のように姿勢や構図などもあるが、それだけでなく、死者追慕や親族による死後の受容を目的として作られたものが少なくなかったこと、そのため生前の姿の再現を目指していることがあると言える。

3 生の痕跡

〈写真肖像画〉そのものをテーマとした研究はほとんどないが、初期洋画研究の中で、写真を利用し肖像画を描いたことが指摘されている⁽³¹⁾。青木茂は高橋由一を例にあげ、当時は写真から写して肖像画を作成することが一般的であったとして⁽³²⁾、この頃の写真と絵画の密接な関係を指摘している。また絹地に洋風の陰影をほどこして写真を元に描いた「横浜絵」については詳しく紹介されており⁽³³⁾、初代芳柳や由一が写真を元に追悼肖像画を制作したことも指摘されている⁽³⁴⁾。木下直之は前記のように『写真画論』で写真伝来直後の幕末・明治初期における、写真と絵画の関わりについて幅広く検討している。同書からは、当時の画家たちが写真の迫真性にひかれ、いかにして自らの絵画に取り込もうと試みたかがうかがえ、肖像画に限らず彼らが写真という新たな技術に接してどう考え、対処したかを知ることができる。

こうした諸研究からは初期洋画で写真が大きな役割を果し、実際に写真を元に肖像画・追悼画が描かれていたことがわかる。しかし画家（制作者）の側からの考察が中心で、〈写真肖像画〉の発注者・受容者たちが何をどう求めたかについてはさほどふれられておらず、近世の追慕肖像画との関連についても詳しく検討されていない。

一方で佐藤守弘は前述のように“擬写真”と呼んで写真を元にした肖像画を取り上げている。そして自身の手元にある掛軸《西川家中興像》が、「像主たちの死からしばらく経ってから制作され」、この絵とともにあった名刺判写真を元にして描かれたのは疑いがないと考える⁽³⁵⁾。〈写真肖像画〉に相当するこの《西川家中興像》を出発点にして、佐藤は“擬写真”である肖像画について考察していく。

佐藤は別の論文で「写真もまた、その技術が本来的に具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」⁽³⁶⁾と述べ、「生の痕跡」が遺されていることに写真とくに遺影の重要な意味を見出す。ここでは、インデックスという言葉からもわかるようにC. S. パースの記号論が前提となっているが、像の真正性は「写真のインデックス性」により保証されると述べる⁽³⁷⁾。つまり写真では像主の姿が「インデックス的」に、そのまま物理的に写されており、それが「生の痕跡」になっているということになる。木下直之

(28) [広告] 延年肖像畫會『朝日新聞』、明治38年（1905）1月30日、東京朝刊、1頁。

(29) 『讀賣新聞』、明治27（1894）年8月7日、3頁。

(30) 木下直之『美術という見世物 油絵茶屋の時代』講談社（講談社学術文庫）、2010年、241頁。

(31) 早いものでは 朝日晁「開港時の横浜における初期洋画と写真の関連」、早稲田大学美術史学会『美術史研究』第8号、1971年3月 がある。

(32) 青木茂「油絵初学明治五年——「花魁図」をめぐる——」『油絵初学』筑摩書房、1987年。

(33) 横浜美術館学芸部編『幕末・明治の横浜展 新しい視覚と表象』横浜美術館、2000年 に収録の下記を参照のこと。猿渡紀代子「横浜で交錯した東西の視覚と表現」、柏木智雄「横浜絵と洋風表現」「油絵」。

(34) 下記にも当時の写真と絵画の関係について言及がある。横田洋一「明治洋画と五姓田義松の居場所」、神奈川県立博物館『明治の宮廷画家——五姓田義松』神奈川県文化財協会、1986年。鍵岡正謹「五姓田芳柳の洋風画」、神奈川県立歴史博物館・岡山県立美術館編集『特別展 五姓田のすべて—近代絵画への架け橋—』神奈川県立歴史博物館・岡山県立美術館、2008年。

(35) 佐藤守弘、前掲「擬写真論」、109-110頁。

(36) 佐藤守弘、前掲「遺影と擬写真」、59頁。

(37) 佐藤守弘、前掲「痕跡と記憶」、41頁。

も、写真にふれて間もない当時の人々にとって、写真の画像は「写真家の目と脳を経由しない」から、「肖像写真の場合はその人そのものに見えた」⁽³⁸⁾と書く。さらに佐藤は、バザン⁽³⁹⁾やバルトを参照して、「生の痕跡」である写真について述べる⁽⁴⁰⁾。バルトによれば、写真は「事物がかつてそこにあったことを決して否定できない」もので、《それは＝かつて＝あった》ことを示す⁽⁴¹⁾。このように「生の痕跡」として写真を捉えることは、そのまま〈写真肖像画〉を作ろうとした動機にもつながる。

日本に写真が持ち込まれて以来、カメラは「印影鏡」「印象鏡」「直写影鏡」「写象器」、湿版写真は「撮形術」「留影鏡」「写真鏡」「捉影画」など様々な言葉で呼ばれたという⁽⁴²⁾。これらの言葉を見ると、当時の人々が、写真は外界の事物、とくに“影”すなわち人の姿をそのままに印し写し留め捉えるものと受け止めていたことがわかる。

写真を元にした肖像画は「オリジナルのイメージが写真であることが受容者に明らかに伝わるように描くという行為」⁽⁴³⁾で、「絵画でありながら写真を擬装」⁽⁴⁴⁾するものだった。まさに「擬写真のメッセージ」とは「ここに描かれているのは写真である」ということ⁽⁴⁵⁾なのである。すなわち、迫真的表現を求めて写真を参考にした、あるいはその結果として写真のように描かれた、というよりは、まさに写真に擬え、似せることを目的とした絵画である。ではなぜ擬装する必要があったのか。よく知られているように、明治天皇の“御真影”が元々はキヨッソーネが描いた肖像画でありながら、写真として頒布されたが、それは「通用させる」ためには「人びとがたしかに天皇を撮ったと信じる“写真”である必要があった」(多木浩二)⁽⁴⁶⁾からだ。写真であることで、確かに像主の姿を写し出していると見なされ、画像の信頼性を高めたのである。上述の広告のなかで「寫眞と違はず」といった言葉が現れるのも、写真こそが人物の姿を間違いなく写し出し、再現しているという見方が人々の間に浸透し、そう信じられ、真実性が保証されると考えられたからだ。写真を元にしたことを少しも隠していない肖像画からは、こうした表現を求めた当時の人々の見方が浮かび上がってくる。

しかし「生の痕跡」として写真や〈写真肖像画〉が捉えられていたと考えるのは妥当としても、もう少し掘り下げて考える必要がある。

ロラン・バルトが言うように、写真を見てわれわれは《それは＝かつて＝あった》とを感じる。しかしバルトは、写真は「彼らがそこにいたという事実」⁽⁴⁷⁾を示し「日付は写真の一部」⁽⁴⁸⁾であり「その対象が写真に写っているその場所にあったということをも指定する」⁽⁴⁹⁾と述べている。『明るい部屋』の原点にあるのが、死んだ母がまだ少女の頃に温室で写した写真であるように、彼の考える「かつて」とは、漠然とした過去ではなく、特定の時点・場所での被写体を念頭においている。またパースは写真を指標記号(インデックス)に分類するに際して、スナップをあげているが⁽⁵⁰⁾、スナップ写真も特定の時点・場所における被写体を周囲の状況とともに写し撮ったものである。

それに対して〈写真肖像画〉では、撮影の場や像主を取り囲むものは除かれ、指示対象との物理的な対応関係を示すのは像主の姿とくに顔貌だけである。あらゆる写真は特定の時点・場所で撮られたものだが、〈写真肖像画〉に撮影の時間空間を示すものは見られない。初期の肖像写真は写真館で撮られたものが多かったから、

(38) 木下直之、前掲『写真画論』、65頁。

(39) アンドレ・バザン「映画映像の存在論」『映画とは何か(上)』、野崎歓・大原宣久・谷本道昭訳、岩波書店(岩波文庫)、2015年。

(40) 佐藤守弘、前掲「遺影と擬写真」、55-56頁。

(41) ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1985年、93-94頁。

(42) 木下直之、前掲「日本美術の19世紀—写真と絵画の間で起こったこと」、43頁。

(43) 佐藤守弘、前掲「擬写真論」、110頁。

(44) 佐藤守弘、前掲「遺影と擬写真」、62頁。

(45) 佐藤守弘、前掲「擬写真論」、114頁。

(46) 多木浩二『天皇の肖像』岩波書店(岩波現代文庫)、2002年、191頁。

(47) バルト、前掲書、103頁。

(48) バルト、前掲書、104頁。

(49) バルト、前掲書、140頁。

(50) C. S. パース『パース著作集2 記号学』、内田種臣編訳、勁草書房、1986年、35頁。

撮影の状況を示す特徴的なものが写り込むことはあまりなかっただろう。しかしそうした理由だけでなく、その場の様子を示すものが無いことで、像は特定の時点に撮影した特定の人の追憶を呼び起こすものではなく、多くの人に向けられ得るものになる。〈写真肖像画〉は生前の顔が留められているという意味ではインデックス的なのだが、写真から写し取られているのはいつ撮られたとも知れぬ顔貌に限られ、《それは＝かつて＝あった》という言葉で示されるような撮影の時点や状況を表わすものは見られない。インデックスと言っても、多くのものが画面から除かれ、画家の手を経て完成品となったものなのである。こうしたことから、スナップ的な写真を念頭においたバルト等の言説を、〈写真肖像画〉にそのまま適用するのは必ずしも適当でないと言えることができる。

以上のように、先行研究において、これまで近世肖像画との関連についてはあまりふれられていないこと、洋画家など制作者の側からの検討が中心であること、また《それは＝かつて＝あった》やインデックス等の見方をそのまま適用するには注意が必要であることを指摘した。次章では近世の肖像画との比較を行いながら、〈写真肖像画〉について考察していくが、とくに撮影の時点や状況を示すものが無い点については、次章でもう一度言及することにする。

4 写真と肖像画

4-1 〈小道具〉の不在

江戸時代後期に描かれた肖像と、〈写真肖像画〉を比べたとき、気になる差異がある。それは、後者では像を取り巻く物品＝〈小道具〉が少なくなり、人物像だけが単独で描かれる例が多くなることである。また元の写真が残っている場合、【図1】と【図2】、【図6】と【図7】のようにポーズや髪形などもよく似ていて、顔貌はとくに細かく描写されていることがわかる。

まず比較のために、江戸時代の肖像で【図3】のように、茶菓など故人の生前の嗜好を彷彿とさせる〈小道具〉が描かれている例を見ていきたい。

【図9】《遠藤猪野右衛門唯重貴休像》は洋風画家の亜欧堂田善の作であり、像主は白河藩の大庄屋という⁵¹⁾。顔を写実的に描こうという意図はうかがえるが、一方で像主の横には書見台、背後には机・筆・硯、積み重ねられた書物が見え、学問を好んだ人物像がうかがえる。また立て掛けた琴、碁盤らしきものもあり、その多彩な趣味も示されている。

【図10】《飯塚伊賀七像》(広瀬^{しゅうたく}周度筆、弘化2年(1845))の飯塚伊賀七(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」と呼ばれ発明家として知られていた⁵²⁾。これは娘の依頼で没後に作られた遺像であり、伊賀七は硯や紙が置かれた机に向かい、発明家として構想を練っている様子にも見える。筆筒には孔雀の羽根のようなものが立てられ、珍奇なものを手元に置いた人物像がうかがえる。

【図11】《亀田鵬斎像》⁵³⁾の像主(1752-1826)は文人で書家としても知られていた。背後と前面には酒杯があり、酒好きだったことがうかがえる。書物に腕をかけ、勉学中というよりはくつろいだ様子である。酒肴が入っているらしい鉢も見え、鉢には箸が置かれまさに飲酒中といった雰囲気である。

これらでは、趣味・嗜好や生業を示す物品＝〈小道具〉が像主のまわりに描かれている。江戸時代の肖像画でも、数からいえば人物だけが描かれているものも多いが、何かしら物品を手にしていたり、周囲や背後に描かれている例も目につく。こうした写真のない時代の肖像では、顔貌だけでなく、生前の嗜好や〈小道具〉もふくめて総合的に像主を表現しようとする意図が感じられる。

これに対して〈写真肖像画〉では、像主の姿がぼつんと描かれ、顔貌は精緻に描写されているが、〈小道具〉はないものが多い。構図も単純で人物以外はあまり描かれていない。江戸時代の肖像画も人物だけを画いた例

51) 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』福島県立博物館、2001年、108頁。

52) 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。

53) 埼玉県立博物館、前掲書、21頁。



【図9】 亜欧堂田善 《遠藤猪野右衛門唯重貴休像》 江戸時代後期（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）



【図10】（左） 広瀬周度 《飯塚伊賀七像》 弘化2年（1845）（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）



【図11】（右） 《亀田鵬斎像》 江戸時代中期-後期（埼玉県立博物館『特別展「さいたまの肖像」図録』、1976年）

は多く、必ず〈小道具〉があるというわけではないし、〈写真肖像画〉から完全に〈小道具〉が姿を消したわけでもない。しかし〈写真肖像画〉では、上記のような数多くの物品に囲まれた例は見当たらないし、〈小道具〉のある作例自体が少ない。

高階秀爾はエミール・シニョル作《ベルリオーズの肖像》（1830年）⁵⁴が、他の音楽家の肖像と違って、楽譜も楽器も持っていないことに注目する。そして画家が音楽家というよりも「一人の人間としてのベルリオーズを描き出そうとして」おり、彼の「個人的相貌と性格を表現することに心を向けている」とする⁵⁵。明治期に〈写真肖像画〉を発注・制作した人たちに、「一人の人間」としての「個人的相貌と性格」を表現しようと

⁵⁴ 1832年とする資料もある。

⁵⁵ 高階秀爾『肖像画論 モーツァルトの肖像をめぐる15章』青土社、2010年、59頁。

いう意図があったかどうかは疑問だし、西洋絵画と安易に結びつけることもできない。しかし、どちらも〈小道具〉ではなく像主の姿や顔が画の中心を占める点は似ている。

山田慎也は、岩手県で江戸時代末期から作られていた供養絵額を例にあげ、そこにはかつて「商売や習い事など生前の属性が絵に反映されて」いたが、写真の出現によって「プリコラージュのスペースを排除」し、「あくまでも生前の現身を強調⁵⁶⁾」するようになったと述べる⁵⁶⁾。このように「プリコラージュのスペース」や〈小道具〉が無くなり、人物像が前面に出てくることの背景にあるものは何なのだろうか。

4-2 写真の普及と肖像画

伝統的に日本の肖像画は限られた親族知人以外の目にふれることは少なく、「年忌以外には巻いてしまわれ…もともと人の目に曝される性格のものではなかった」(宮島新一)⁵⁷⁾とされる。また、日本においては、権力者の肖像は「政治的メッセージ性や自己を見せようとする像主の意志」を欠き、「多くの肖像が像主自身の注文によるのではなく、その死後に個人的な追慕や家族的供養の目的で作られ、その享受もきわめて限定された私的な回路のなかでおこなわれた」(森田義之)⁵⁸⁾という。

江戸時代の庶民肖像画でも、主たる受容者である像主の親族や知人に、その人(像主)らしい、何かしらその人を思わせる点がある、と受け止められることが重要だったのであり、親しい者の解釈と理解に依存していたのではないだろうか。時代は遡るが、室町時代末のある肖像を例にあげ、宮島新一は「画像を眼にした親族はたとえ十分に似ていなくても満足したことと思う」と述べ「肖像画は思い出す縁になればそれで用が足りた」と書く⁵⁹⁾。近世の死者追慕画の多くも、「思い出す縁^{よすが}」であることが大切で、〈小道具〉はそれにふさわしい物を選ばれたのではないか。

〈小道具〉は像主の趣味や嗜好・生活習慣などを示し、その生活の細部をうかがわせるものである。〈小道具〉を見て像主への感情をかきたてられるのは、生前の様子を知る身近な家族や知人に限られるだろう。それに対して〈写真肖像画〉では、像主は〈小道具〉の意味を理解する特定の社会関係を離れて、そのむき出しの姿を示している。おもに顔貌の類似により像主を示し、中心にあるのはその姿である。

写真が元になっているとはいえ画家が手で描くものだから、〈小道具〉を付け足すことは可能なのに、実際に描き加えられることは少ない。当時の写真の多くが、写真館の決まった背景や調度のなかで撮られ、それをそのまま絵画にしたせいかもしれない。前述の広告にあるように、写真を送って肖像画を送り返すという、発注者と制作者の意思疎通が取りにくい発注形式のせいかもしれない。また写真を“擬装”している以上、雑多な物が並ぶ光景は、現実には存在しがたい不自然なものを受け止められただろう。だが、〈小道具〉の比重が減った理由はそうしたことだけだろうか。

ここで、明治の写真をめぐる状況を見てみたい。

これまでも、日清・日露戦争以後、戦死者など一般人の写真がメディアに掲載されたことが指摘されてきた⁶⁰⁾。写真を元にしたと思われる肖像は明治20年代には登場しているが、写真に限定すれば、東京主要紙の網版写真初出は日露戦争開戦の同37年(1904)頃であり⁶¹⁾、一般人の写真や肖像掲載はこの頃から急増している。

しかしそれ以前から、写真は戦死者に限らず、人々の容貌を多数に広めるものだった。明治28年(1895)、冒頭の追善会の6年後、今度は小野梓の「十週年會」が東京専門学校大講堂で開かれた⁶²⁾。「壇の最も高き處

⁵⁶⁾ 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、45頁。

⁵⁷⁾ 宮島新一『肖像画の視線』吉川弘文館、1996年、213頁。

⁵⁸⁾ 森田義之「ヨーロッパにおける「王」の肖像—イコノグラフィと機能」、村重寧執筆・編集『日本の美術387 天皇と家の肖像』至文堂、1998年、85-86頁。

⁵⁹⁾ 宮島新一、前掲書、126頁。

⁶⁰⁾ 例えば 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 である。

⁶¹⁾ 小林弘忠『新聞報道と顔写真 写真のウソとマコト』中央公論社(中公新書)、1998年、55頁。

に同校の所蔵に係るの油畫の肖像をかけ」というのは、【図1】の油彩画だろう。それだけでなく「席上にて鮮明なる寫眞版肖像」を「來會者一堂に頒ち」とあることに注目したい。これは「氏が愛兒を膝に抱ける」寫眞版肖像というのだから、【図2】の写真ではないだろうが、來場者には小野の肖像写真が配られたというのである。写真は見るだけでなく、各自が持ち帰り、所有することもできたわけだ。

さらに遡ると、メディアや会合に肖像写真が登場するだいぶ前から、写真は多数の人々の目にふれるもので、その販売も行われていた。明治2年(1869)成島柳北は写真家の内田九一や下岡蓮杖のもとを訪れ「旧知の寫眞を買」⁶³⁾っている。同7-8年(1874-75)ころ齋藤月岑は、肖像写真だけではないだろうが、しばしば写真を買って求めている⁶⁴⁾。服部撫松『東京新繁昌記』(同7年刊)には、写真店店頭で群がり人物写真を眺める人々の様子が書かれている⁶⁵⁾。

このように、写真がもたらされてそう遠くない時期から、人々は、自らが多様な人々の中において、その姿が限られた内々だけではなく、広く大勢の目にさらされる可能性があることを意識せざるを得なかっただろう。〈写真肖像画〉の発注者が、どれほどの範囲の人に見られることを想定していたかはわからない。しかし明治以後多くの日本人が、それまでの身近な人間関係を離れて、より大きな社会との接点を持たざるを得なくなったのは間違いない。上記のように伝統的な日本の肖像画は、像主に近い親族知人が見るもので、広く公開されることはなかった。しかし顔を中心として像主の姿が前面に出ている〈写真肖像画〉は、より広範な他者の視線を受け止めることも可能だったはずだ。

顔貌に注目する傾向は、〈写真肖像画〉以外でも見ることができる。次第に社会生活の中で、個人を特定する手段として、顔写真が用いられるようになる。明治20年代前半から、替え玉受験防止のため、入学試験願書に写真添付が求められる例が出てくる。同23年(1890)には「各認可學校」で「受験願ひを出すと共に本人の寫眞一葉を添ゆる」ことを検討中という⁶⁶⁾。これは「海軍兵學校等にて行ひたる例に倣ひ」というのだから、既に実施済の学校もあったのだろう。同年には代言人試験で⁶⁷⁾、同25年には「府下醫術開業試験」⁶⁸⁾でも顔写真の提出が義務付けられている。治安維持や犯罪取締の目的でも写真は利用され、同24年、「其筋」は「政黨員及び壯士」の写真を収集し始めた⁶⁹⁾。少し後になると、鉄道でのスリ取締のため警察署等にスリの写真を備え付け⁷⁰⁾、宿屋や湯屋には盗賊等の写真が掲示される⁷¹⁾。どれも不正防止や犯罪取締のためというのは興味深い。パスポートに写真が貼られるのは大正6年(1917)以後なので⁷²⁾、上記の写真利用はそれよりも大分早い。いずれの場合も、未知のある人が特定の誰かであるかどうかは、写真と一致しているか否かによって判断される。見知らぬ人が多数集まる試験会場や鉄道では、識別のため顔貌の類似に頼るのが有効だったのだ。

このように肖像写真は市中に溢れて大勢の目にふれ、個人の特定制も写真との一致によって行われるようになっていく。写真を見るこうした眼で〈写真肖像画〉は見られ、像主は広い社会のうちにあり、見知らぬ他人にも見られ得るものと認識されていっただろう。そうしたなかで、他人にはわかりにくい〈小道具〉に囲まれた像よりも、顔貌そのものを肖像写真とよく似た形式で提示する方が、実際に大勢に見られるかどうかは別として、像主を示すにはふさわしいと感じられたのではないか。その背景にはおそらく当時の社会状況や生活圏

62) 「十週年會」については、『讀賣新聞』、明治28年(1895)2月8日、朝刊、3頁 ならびに 同2月11日、朝刊、3頁 による。

63) 成島柳北「航薇日記」、塩田良平編『明治文學全集 4』筑摩書房、1969年、97頁。

64) 齋藤月岑、東京大学史料編纂所編纂『齋藤月岑日記 10』岩波書店、2016年。

65) 服部撫松「東京新繁昌記」、塩田良平編『明治文學全集 4』筑摩書房、1969年、158-159頁。

66) 『讀賣新聞』、明治23年(1890)2月28日、朝刊、2頁。

67) 『讀賣新聞』、明治23年(1890)7月9日、朝刊、1頁。

68) 『讀賣新聞』、明治25年(1892)4月7日、朝刊、2頁。

69) 『讀賣新聞』、明治24年(1891)10月28日、朝刊、2頁。

70) 『讀賣新聞』、明治33年(1900)12月20日、朝刊、3頁。

71) 『讀賣新聞』、明治36年(1903)4月19日、朝刊、1頁。

72) 外務省ホームページによる。https://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/honsho/shiryo/qa/sonota_01.html (最終アクセス: 2025年11月22日)。

の変化があるだろうが、これらの肖像は、掴みどころのない多様で幅広い人々の中に置かれた像主の姿を示している。

〈小道具〉の影が薄くなるといっても、服装は写真と違うものに替えられることもあった。小野梓は和装から洋装になっているし、軍服や礼服で描かれている例も多い。元の写真が確認できないから確かなことは言えないが、出征兵士の場合は撮影時にどんな服装でも、軍服で描かれることが多かったのではないかと推察される。少なくとも戦死後に階級が特進した場合、生前の写真にはあるはずがない、死後の階級章や勲章が付けられたという⁷³⁾。像主はかつてのように、その趣味や日常を彷彿させ、家族らの追慕の念をかき立てる〈小道具〉に囲まれているのではなく、近代国家体制における社会的地位を示す軍服や礼服で描かれる。つまり国家という、より広い社会的文脈での位置づけが意識されていると言える。小野梓も新時代の知識人としては、和装より洋服がふさわしいと考えられたのかもしれない。

最後に、のちの写真遺影を思わせる事例を見ておきたい。【図12】の像主は四倉（現福島県いわき市）の名主頭の家系といい、写真を元にした墨画である⁷⁴⁾。軸装を想定した縦長の画面だが、それを除けば、後年の遺影写真とほとんど変わらない。ここで見られる、半身、正面向き、軍服・スーツ・紋付羽織などフォーマルとされる服装の着用、時空を特定するものや〈小道具〉の不在、といった特徴は、その後写真遺影が一般化してからも、死者の像の定型として踏襲されていったのである。

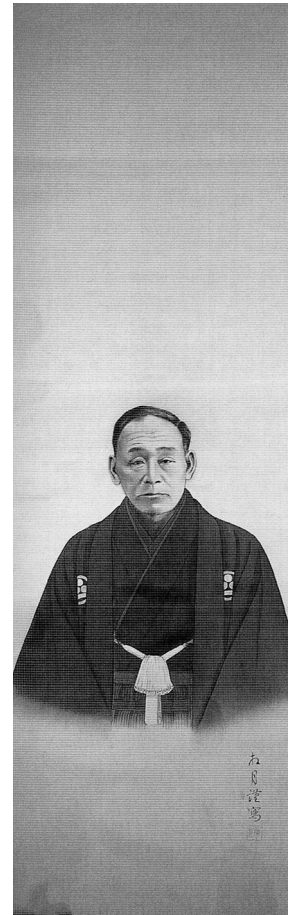
こうして見ると、〈写真肖像画〉の表現が、今日でも目にする遺影や証明写真に近いことに気づく。背景は単純で、像主の身体・顔貌以外のものは最小限にとどめられる。入学試験など個人の特定に写真が用いられるのが、〈写真肖像画〉の普及と歩調を合わせているように見えるのは偶然ではない。どちらにも人物の表象や確認が顔貌によってなされる傾向が表れている。

また、〈写真肖像画〉で〈小道具〉が姿を消すことと、前章でふれた、撮影の時点や状況が描写されないことは、共通の関心に基づいている。どちらも人物像とくに顔貌によって人格やアイデンティティを表現し、属性や取り巻く環境から像主を切り離そうとするものだった。人々は様々なものを剥ぎ取られて、もっぱらそのむき出しの顔を社会にむけて曝すことになるのである。

おわりに

最後にこれまでの事例から得た分析をもとにして、冒頭であげた問題にふれながら、全体を総括していきたい。

まず、〈写真肖像画〉を作ろうとした動機は何だったのか。近世以来、生前の姿をとどめようとする欲求はあったが、前述の『横濱奇談』にもあるように、写真は早くからそれに応えるものと受け止められていた。また写真初期には多くの人々が写真の迫真性に驚き、明治天皇の“御真影”が写真として頒布されたことからわかるように、真実性、忠実精細な再現という点では写真はきわめて優れたものと考えられていた。しかし当時の写真には劣化の懸念やサイズ・色彩上の問題があり、鑑賞や保存のためには絵画で作成することが求められた。そこで写真をそのまま用いるのでも、新たな絵を創作するのでもなく、写真に似せて肖像画を作成する



【図12】 相月 《渡邊直三郎像》
絹本墨画 明治時代後期（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）

73) 小原真史「生と死・公と私・東洋と西洋のあわいで」『時の宙づり——生・写真・死』IZU PHOTO MUSEUM、2010年、222頁。

74) 福島県立博物館、前掲書、135頁、170頁。

こと、「寫眞と違^{たが}はず」、写真と同じように像主を再現する絵画を作成しようとしたのである。

〈写真肖像画〉の表現はある意味で「生の痕跡」と言えるが、一方で、バルトの《それは＝かつて＝あった》といった言葉で示されるような、特定の時点の像主を再現するものというよりは、人物像とくに顔貌を切り取って表わすものだった。写真を元にしながらスナップ写真的なものではなく、撮影時の状況や像主を取り巻くものが無いことに特徴があった。

近世後期の肖像画ではときに像主の趣味嗜好や日常を示す〈小道具〉が付け加えられることがあったのに対して、〈写真肖像画〉ではもっぱら顔貌の一致で像主を示そうとした。それは、家族・近親者など限られた人の追慕のため作られていた肖像画が、より広い文脈の中におかれた像主を描く、多様な人々にも向けられ得るものとなることを示している。その背景には明治以後の生活圏の拡大に伴う社会関係の変化とともに、写真の普及により人々の像が広く拡散する状況があった。このように近世の肖像画から〈写真肖像画〉は、生前の姿を再現する意図を受け継いだが、その表現は大きく異なっていた。

〈小道具〉の喪失と、撮影状況の捨象は、〈写真肖像画〉を特徴づける点であり、切り離して考えることができない。いずれも人物を属性や環境から分離し、主に顔貌により人格やアイデンティティを表現しようとするものだった。ときに〈写真肖像画〉が異様な印象を与えるのは、周囲の状況や持物などが省略・簡略化されるのに対して、顔だけが切り出されとりわけ精細に描かれるアンバランスさに原因がある。そしてこの顔貌に関心を集中する傾向は、遺影写真や証明写真でも見られ、現代にも引き継がれているのである。

本稿では、先行研究ではあまりふれられなかった近世肖像画との関連や相違に言及し、〈小道具〉の消失や顔貌への関心集中に示される変化、後年の遺影や証明写真との関連を指摘した。また当時の広告や写真普及状況をもとに、制作者＝画家ではなく、受容者の視点から〈写真肖像画〉を検討した。さらに“インデックス”やバルトへの言及では十分に論じ尽くせない点にふれ、〈写真肖像画〉にはスナップ的な写真とは異質な面があることを論じた。

〈写真肖像画〉は、生前像を残すという前時代の現世中心的な意識を継承するとともに、顔で個人を示す現代にも続く傾向も持っている。本稿では明治日本に題材をとり、死者表象の歴史において、写真以前と、写真大衆化の時代の間に立つ〈写真肖像画〉がどのような位置づけと性格を持つかを示すことができた。この問題をさらに考察し、公的な場での肖像展観や、顔貌でアイデンティティを示すことの意味をさらに追求するためには、メディアでの肖像掲載など他の事例もふまえ、より幅広い観点から分析する必要があるが、本稿はその出発点となる。

追慕のための役割としては、全体としては相変わらず家族など近親者に向けられることが多かったにしても、前述の小野梓十週年會のように多数を前にしての展示という新たな傾向が現れている。こうした公的な場での展観は、伝統的な日本の肖像画では見られなかったものであり、注目すべき変化と言える。同様の事例をさらに検討しなければならないが、受容形態の変容という意味で今後の課題として取り上げる必要がある。

写真を元にした肖像画が作られたのは、日本だけではない。米国やカナダでも制作されていたし⁽⁷⁵⁾、香港の絵師は写真を拡大して肖像画を作成していた⁽⁷⁶⁾。ベトナムでも写真を元に遺影を作成する「伝神絵」が行われていた⁽⁷⁷⁾。前述の初代芳柳が外国人向けに描いていた絵も、顔は写真を元にし日本風の衣裳を着せた肖像だった。これらはいずれも写真から人物を取り出し別のコンテクストに置くものであり、写真を素材として用いるという、スナップ等とは異質の在り方として、さらなる調査分析が必要である。

このように〈写真肖像画〉は、どこか異様で捉え難い印象を与えるものの、先行・後続の事例の性格を併せもち、旧来の願望と形態、新規の技術と観念が複雑に一体化し、様々な問題を提起しているのである。

(75) Mervyn Ruggles, *Paintings on a Photographic Base*, *Journal of the American Institute for Conservation*, Spring, 1985, Vol. 24, No.2.

(76) John Thomson, *Illustrations of China and its People*, Sampson Low, Marton Low and Searle, 1874.

(77) 港千尋「伝神絵」、小林康夫・松浦寿輝編『表象のディスコース 4』東京大学出版会、2000年。他に 佐藤守弘、前掲「遺影と擬写真」、59-61頁を参照のこと。