

死児の写真を撮るといふこと

——メキシコ・死児写真の事例から——

小林 杏

一章 本稿の目的

本稿は、一九世紀後半から二〇世紀後半にメキシコで撮影されていた、「死児の写真」の分析を通して、写真というメディアがその普及過程においてどのように受容され、いかなる社会的機能を果たしていたのかを検討する研究の一部であり、メキシコの一写真家の事例を検証するものである。死児の写真が撮影されたことの社会・文化・宗教的背景と、それが家族にとって果たしていた機能を明らかにすることを目的とする。

死児の写真は、写真が発明された一八三九年直後から世界各地で撮影された、死者の写真の一形態といふことができる。現在のようにカメラが家庭に普及しておらず、写真家に依頼しなくては写真を撮ることができなかった時代である。死者の写真は、亡くなった人物の家族により写真家に依頼され、写真館や、通夜が行われる死者の家などで撮影されていた。こうした写真は「死後写真」(post-

mortem photography)と呼ばれる。撮影された地域は、ヨーロッパ・アメリカ・ラテンアメリカと極めて広く、撮影された期間も写真発明直後から二〇世紀後半までと長期にわたっている。

死後写真に関する研究としては、アメリカの視覚文化人類学者、ジェイ・ルービーの研究があげられる。その著書『Secure the Shadow: Death and Photography in America』において、ルービーは、アメリカの死後写真を取り上げ、アメリカ社会における写真と死の関係について論じている (Ruby 1999)。また、本稿のテーマであるメキシコの死後写真の一形態「死児写真」に関しては、本稿でも参照するメキシコのアート史家グティエラ・アセベスや、ルス・デリア・エルモシジョの調査及び論考がある (Acceves 1988a, 1988b, Ilmosilio 2001)。とくにアセベスは、メキシコにおける死後写真を支えた「小天使信仰」と関わる死児の葬儀形態に関する精密な調査を行い、また、自身が所有する死後写真による展覧会を開くなど、メキシコにおける死後写真研究の中心的役割を担っている。彼の研究は美術史的観点と関心に基づいたものであり、特に、死者

の肖像画という一八世紀の絵画の伝統や現代絵画との関連の中に死児のイメージを位置づける研究を行っている。

筆者は二〇〇四年から継続的にメキシコでの写真資料の収集と調査を行ってきた。筆者の関心は、なぜ当時メキシコの人々が「死者」の写真、とくに「死児」の写真撮影したのか？ということである。なぜ、彼らはわが子の死後の姿を写真に残したのか。そして、そのことは彼らにとって、どのように機能していたのだろうか。それは、写真というメディアがある社会に浸透していく過程で、どのような文化的・社会的インパクトを生み出し、人々の生活を変えていったのかということを検討する、メディア論視点に基づく関心である。このような視点は、先行する死児写真研究には欠けてきた視点であると言いうことができるだろう。

この課題に取り組むためには、彼らが当時置かれていた社会状況、家族のあり方、写真及び、写真というメディア体験とのかかわり方、そして死のあり方や追悼の形式といった様々な要因を理解する必要がある。本稿では死児写真の背景を整理し、さらに、死児写真を撮る、ということがメキシコの人々にとっていかなる機能を果たしていたのかを検討する。

二章では、死児写真の背景にある、「小天使信仰」から、死児写真における宗教性を検討する。三章では、死児写真を撮影した家族の階層に焦点を当て、彼らの属する階層や社会的背景と、写真というメディアがいかに彼らの生活に浸透したのかを検討する。四章で

はそれまでの分析をふまえ、写真が、「小天使信仰」とそのための宗教的儀礼とかかわることによって貧しい人々の生活に浸透したという仮説を検証する。そして、その結果撮られた「死児写真」が果たした機能を、「小天使信仰」とのかかわりという宗教的側面と、「写真」がもたらす「家族」としてのふるまいという「写真というメディア体験」の両側面から分析・検討する。

二章 死児写真と小天使信仰

二― 小天使としての死児

死児写真は、メキシコにおける死児観「小天使信仰」と深い関わりを持つ。「小天使信仰」とは、子どもは穢れがなく、死ぬとそのまま天国に昇り「小天使」(アンヘリート)になる、という信仰である。この思想はイベリア半島経由のカトリックの思想に基づき、ラテンアメリカ各地で、祝祭として行われる死児の葬送儀礼を形成した。死児写真では、多くの死児がこの小天使信仰による葬送儀礼にちなんだ、「小天使」や「聖人」「聖母」などの服装をしている。

図1、2は、メキシコ合衆国グアナファト州の州都であるグアナファトで、ロムアルド・ガルシアによって一九一〇年前後に撮影された、死児とその家族の写真である(写真ごとの詳細な撮影年は不明)。本稿では、このガルシアによる死児写真を事例としてとりあげ、グアナファトにおいてどのように死児写真が撮影されたのかを

検証する。ガルシアは、一八八〇年代に写真家としての活動を始めた。一八八七年以降は自分のスタジオを開き、おもに肖像写真家として活動した。彼は、町の人々の肖像写真に加え、多くの「死児」の写真を撮影した。現在、五三枚のデータが筆者の手元にある。死児の写真には、死児だけが写っているものと、図1や図2のように、家族と死児が写っているものがある。また、地域によっては大人の死者の死後写真が残っている場合もあるが、グアナファトではほとんど見られず、ガルシアが撮影したのは子どもの死者の写真のみである。

図1では母親らしき女性、図2では父親らしき男性が、白い服を着た死児（女児）を抱いて椅子に座り、まっすぐにカメラを見つめている。図1、2の死児は、いずれも白い服を着て、頭には白い花を飾っている。図1の死児は、頭から上半身までを白いマントで覆われている。図2の死児は、腰にひもを巻いており、やはり体は白



図1

いマントのような布で覆われ、足も白い布でくるまれている。図1の死児は手首を白いリボンで結ばれ、手を祈るように組んでいる。図2の死児は、やはり祈るように組んだ手に、

白い花束を握っている。手首は結ばれているようにも見えるが、明らかではない。細部の違いはあるものの、基本的には、二人とも、共通の形式に基づいた服装をしていると言えるだろう。

この服装は、女児が亡くなった際に通夜で用いられる服装の一つで、「無原罪の御宿り」（“Purísima Concepción” または “Immaculada Concepción”）をあらわす服装である。メキシコの伝統的な葬送儀礼においては、子どもが亡くなった場合、代父母がその葬儀のための衣装を用意した。天使をあらわす白い服や、晴れ着の場合もあるが、聖母マリアや聖人をあらわす服装をさせたものが、死児写真には多くみられる。いかなる基準によって衣装を決めたのかは明らかではないが、子どもの守護聖人にちなんだ服装をさせることによって聖人の加護を求めたということもありうるだろう。また、聖人や聖母の服装をさせる、ということには、子どもに、「人間」でありながら「聖なるもの」となった「聖人」や「聖母」



図2

をなぞっわせることで、子どもが「天使」という「聖なるもの」へ転身するという信仰を強化する機能を推測



図3

できる。

「無原罪の御宿り」をあらわす服装は、聖母マリアをあらわす服装の一つである。「無原罪の御宿り」とは、聖母マリアが懐胎した時から原罪を

まぬがれたというローマ・カトリックの教義である。この信仰はスペイン・南米地域で特に信者を集め、一八五四年、教皇ピウス九世の大勅書によって公式に認められた。

この形式では、死児は白い服に青または白のマントを着る。もっとも正式な形では、聖母マリアを模して、マントには紙で作られた小さな星がつけられ、やはり紙で作られた三日月が足元に置かれる(図3参照)。頭にはオレンジの花の花輪をかぶる。オレンジの花はカトリック文化において「純潔」をあらわす花とされており、それゆえ、聖母マリアの肖像にもよく用いられる花である (Vergson 1966: 35)。他にも子どもの葬儀においては、聖母マリアをあらわすバラや白百合、聖書にも登場するナルド^(s)の花が多用される (Acceves 1988b: 24)。

「無原罪の御宿り」をあらわす服装は、死児写真の中にもっとも多くみられる服装である。一般的に、子どもが亡くなった場合、女の子は聖母マリアをあらわす服装、男児の場合はイエス・キリスト

や、キリストの父親である聖ホセの衣装などをさせるといわれている。聖母をあらわす形式としては他に「悲しみの聖母」(“Virgen de los Dolores”)という服装がある。これは深い紫色の服とマントを身につけるものである。図4は、この衣装を身につけた死児の写真である。金色と思われる光沢のある紙でできた冠のような飾りを頭につけ、マントの縁は同じ色で縁どられている。エルモシヨによれば、「悲しみの聖母」と呼ばれる聖母への信仰は、植民地時代のグアナファトで盛んになったものである。毎年復活祭前の四旬節において、「聖金曜日」の一週間前に行われるこの聖母の祝日には、各家庭や鉾山にも祭壇が作られ、ミサが行われた (Hermosillo 2001: 108)。



図4

一方、男児の場合、イエス・キリストをあらわす形式の服装が多くみられるが、その代表的なものが図5に見られる「キリストの聖なる心臓」(“Sagrado Corazón De Jesus”)である。これは、白い服に赤いマント、キリストの心臓をあらわすイバラと十字架のついた心臓のモチーフが死児の胸に着けられるものである。キリストの心臓は、人間であり神であるイエス・キリ

ストのシンボルとして崇拜されるものであるが、エルモシジョによるとこの信仰はグアナファトでは一八七五年以降にあらわれたものだという (Hermosillo 2001: 128)。他にもイエス・キリストをあらわす形式として「ナサレノ」または「われらが父、イエス」(“Nazareno”または“Nuestro Padre Jesús”)、キリストの父である聖ヨセフをあらわす「サン・ホセ」(聖ヨセフ) (“Señor San José”)、イエズス会の創設者である聖イグナチオをあらわす「サン・イグナシオ・デ・ロヨラ」(“San Ignacio de Loyola”)、聖ミカエルをあらわす「サン・ミゲル」(“San Miguel”)などが男児の服装として見られるが、詳細は割愛する。ここで確認したいことは、死児たちの多くが小天使、あるいは聖母や聖人をあらわす服装をさせられたということである。死児の写真は、「天使の通夜」のために衣装を着せられた死児たちの写真なのである。



図 5

図1から5はいずれもスタジオで撮影された写真であるために通夜の様子は分らないが、家で撮影された写真を見ると、死児が花に囲まれて寝かされるなど、「天使の通夜」の様子を垣間見ることができる(図6)。図1から6では、いずれの死児も、頭に花の輪、または

紙の冠をかぶっている。これは、「天使の通夜」におけるある儀式とかかわっている。その儀式とは「戴冠」とよばれるものである。

メキシコにおける死児の葬送儀礼についての調査を行ったグティエレ・アセベスによれば、子どもの死に対する準備は、まず両親が代父母を呼ぶことから始まる (Acceves 1988a: 84)。彼らは亡くなった子どものための衣装を用意し、葬儀に関わる支出を請負うのだが、彼らにはもうひとつ大きな役割がある。それは、通夜の中で行われるこの「戴冠」の儀式を行うことである。「戴冠」は通夜の中でもっとも大切な部分で、聖母マリアの「被昇天」に由来している。これは聖母の被昇天が成就したのちに、天国の女王としてのマリアに、天の神あるいはキリストが冠を授けるというもので、『聖書』にはないがヤコブ・デ・ウォラギネの『黄金伝説』に記されたエピソードである。聖母マリアは原罪から解放されているため聖母の「死」は「死」ではなく「被昇天」と呼ばれ、天上の神の国に女王として迎えられる。子どもは穢れがなくまっすぐに天国に昇ることができる、という信仰から、死児は聖母マリアに重ねられるのだ。「戴冠」の儀式とは、代父母が、冠を子どもの頭に載せるもので、その瞬間



図 6

紙の冠をかぶっている。これは、「天使の通夜」におけるある儀式とかかわっている。その儀式とは「戴冠」とよばれるものである。メキシコにおける死児の葬送儀礼についての調査を行ったグティエレ・アセベスによれば、子どもの死に対する準備は、まず両親が代父母を呼ぶことから始まる (Acceves 1988a: 84)。彼らは亡くなった子どものための衣装を用意し、葬儀に関わる支出を請負うのだが、彼らにはもうひとつ大きな役割がある。それは、通夜の中で行われるこの「戴冠」の儀式を行うことである。「戴冠」は通夜の中でもっとも大切な部分で、聖母マリアの「被昇天」に由来している。これは聖母の被昇天が成就したのちに、天国の女王としてのマリアに、天の神あるいはキリストが冠を授けるというもので、『聖書』にはないがヤコブ・デ・ウォラギネの『黄金伝説』に記されたエピソードである。聖母マリアは原罪から解放されているため聖母の「死」は「死」ではなく「被昇天」と呼ばれ、天上の神の国に女王として迎えられる。子どもは穢れがなくまっすぐに天国に昇ることができる、という信仰から、死児は聖母マリアに重ねられるのだ。「戴冠」の儀式とは、代父母が、冠を子どもの頭に載せるもので、その瞬間

に花火が上げられ、子どもの死と戴冠を知らせる (Acceves 1988a: 81)。

子どものための通夜には、近隣の人々が集まり、家族と共に遺体を囲んだ。家族は集った人々にパンやカフェ・デ・オジャ(メキシコ式コーヒー)、カフェ・コン・テキラ(テキーラ入りコーヒー)などをふるまう。また、楽団が呼ばれ、音楽が演奏されることもある。基本的には、子どもには穢れがないため、大人の死者のような穢れを清めるミサは行われない。通夜の間に唱えられる唯一の祈りは、聖母マリアを称える賛美の祈りのみである。こうして、死児の「穢れのなさ」はその衣装や通夜の儀礼において強調され、子どもの死を「天使への転換」へと演出する。

翌日、墓地へ運ばれるために遺体は白い棺におさめられる。これは子どもの死者独特の伝統である。墓地までの道は、花を持った子どもたちや楽団が囲む形で音楽を伴う。墓地について棺が土の中に下ろされると、まず代父がつかみの土を投げ入れ、その瞬間に、楽団はメキシコで最も一般的な別れの歌である「つばめ(ラ・ゴロンドリナ)」などを演奏する。墓地で子どものために捧げられる唯一の祈りは「小天使の出発」といわれるものであるが、地方によっては出発前の家で、または葬儀の最後に行われる「祝福(パラビエネス)」という儀式が知られている。祈祷者または楽団の一人が子どもの役を演じ、その家、家族、両親などに別れを告げる、という儀式である。ここでは、天国への天使の提供者となった母親への慰

めが強調される。死児は聖母マリアと同じく無垢な存在とされたが、同時に、やはり穢れなく天に召されるという点からしばしば「イエス・キリスト」にも重ねられ、その結果、死児の母親が「イエス・キリストの母」、つまり、聖母マリアに重ねられる。この一連の儀式によって、子どもの死は子どもの天使化としてとらえなおされる。子どもは天使として、残された家族と神の仲介役という役割を担うことになる (Acceves 1988a: 81)。

二二 死児写真と小天使信仰の関係

子どもの通夜と葬儀はこうして、家族、代父母、近隣の人々というコミュニティの中で宗教的な儀礼として行われた。そのことにより、子どもの死は子どもの天使化へととらえなおされ、そのとらえなおしがコミュニティ全体で共有された。

子どもの死を「天使化」へととらえなおさせる小天使信仰は、子どもの喪失に苦しむ人々を慰めるものだった (Irmosillo 2001: 45)。アセベスは、当時メキシコでは、胃腸炎や肺炎により、二一〇〇人中三〇〇人の子どもが幼児のうちに亡くなっていたと述べている (Acceves 1988a: 85)。また、エルモシジョによれば、一九〇〇年に洗礼を受けた子どもの数(子どもの数とほぼ同数と考えられる)は一六四〇人、同年に死亡が記録されている子どもは男児二三〇人、女児一八八人の合計四一八人だったというデータを示している (Irmosillo 2001: 52-57)。罪から救われた子どもが昇天して

天使になるという小天使信仰は、メキシコの貧しい人々がしばしば直面した子どもの死の苦しみを緩和させる役割を果たしていたのである。⁽¹⁵⁾

そうだとするならば、天使としてあらわされた死児の写真は、まるでその「天使化」を証拠だてるためのイメージのようにも思われる。子どもを天使としてあらわした写真を手にすることで、彼らは、子どもが天使になったという信仰をより強めることになったのではないだろうか。

メキシコ写真史を研究するオリビエ・ドゥブロワによれば、写真というメディアはメキシコ社会に浸透する過程で、「家庭の祭壇の、聖人の絵やろうそく、香り良いハーブなどのあいだに居場所を見つけた」(Dubrois 2001: 27)という。撮影された死児の写真がどのように保管されていたか、二〇世紀初頭について、直接言及した確実な資料は見つかっていない。しかし、やはりグアナファトで活動していた写真家ルティーロ・パティニーニ⁽¹⁶⁾に関する研究を行う写真家グスタボ・ロベスによれば、グアナファト周辺の農村では、死児写真は聖人の絵やカードとともに、家の中の壁などに飾られることも多かったという(小林二〇〇五: 三三九)。仮にドゥブロワが述べたように、家庭内の祭壇に飾られていたとすれば、それは聖人の絵と共に神聖なものとして眺められ、子どもが天使になったという信仰を強める役割をしていたと考えることもできるだろう。

しかし、死児写真が撮影どのように受容されていたのかを考える

ためには、死児をめぐる「信仰」だけではなく、写真というメディアと当時の人々のかかわりについて検討しなくてはならない。次章では、これらの写真を手にすることになった死児の家族の階層に着目し、当時彼らが置かれていた社会的状況と、彼らの写真とのかかわりを検討する。

三章 「家族の写真」における階層特性

三― 下層階級における写真の受容と「死児写真」

本稿で扱っている死児写真を撮影したロムアルド・ガルシアは、幅広い階層の人々の肖像を撮影した写真家である。彼のスタジオでは、死児ではなく生きている子どもを含めたいわゆる「家族写真」も多く撮影された。「家族写真」(ファミリー・フォト)とは、「家庭や家族の記念のために撮った写真を総称」(上野ほか一九九一: 三七七)するものである。この定義においては、「死児写真」もまた「家族写真」であるが、本稿では、「家族写真」という用語は、死者ではなく生きている家族の写真を指すものとする。本節では、ともに家族にまつわる写真である「家族写真」と「死児写真」を比較・検討することで、当時のそれぞれの文化的背景の差異と、死児写真の特異性をあぶりだすことを試みる。

ガルシアのスタジオで撮影された「家族写真」と比較しながら死児の写真を見ると、死児と写っている家族には、貧しい身なり

をした人々が多いことに気付かされる。⁽¹⁵⁾たとえば、図1の女性は、チェック柄のはいた長いスカートに白っぽい襟なしブラウスを身につけ、黒っぽいショールを巻いている。足元ははっきりは見えないが、黒い靴を履いている。これは当時下層階級の女性たちの服装として最も一般的な服装であり、このショールは、「レボソ」という、先住民系の女性の服装に特徴的なものである (Hermosillo 2001: 98)。死児と写真に写っている女性には、同じくレボソを用いている先住民系の顔立ちの女性が多く見られる。

図2の男性は、シャツに、「バンタロン・チャロ」という田舎風のスポン、「ワラチェ」という革のサンダルといういでたちである。ワラチェは、死児写真の中の男性によく見られ、農民に特徴的な履物である。この男性は服装から、農業労働者と考えられる。

図7は、坑夫と思われる父親が亡くなった女兒を抱いている写真である。この写真では死児は聖人や聖母の衣装ではなく、白い晴れ



図7

を着せられ、白いソックスを履いている。首からは十字架がかけられている。父親は胸当てスポン、シャツ、ジャケットを身につけ、靴を履

いている。シャツとこの「胸当てスポン」という服装は、当時のグアナファトの坑夫に一般的なものである。死児写真に写っている家族は、農業労働者や坑夫など、下層階級の家族が中心であることが分かる。

ガルシアが写真スタジオを開いた一八八七年当時、メキシコは一八七六年から始まったポリフィリオ・ディアス政権下で、大きな経済発展を迎えていた。ディアス政権時代は、メキシコの独立後初の長期安定政権であり、メキシコ連邦政府が独立後はじめて全国を實質的に統括した時代である (国本二〇〇二: 二二〇)。

ディアス時代のメキシコは、欧米の制度と技術の積極的な導入により、近代化をなしたとげた。鉄道網が全国に広がり、地下資源が開発され、工業が発達し、砂糖・綿花・コーヒー・サイザル麻などを生産する大規模なプランテーションが出現した。二〇世紀初頭の石油資源開発によりメキシコはロシア・アメリカ合衆国と並ぶ三大石油生産国となり、その富は、首都をはじめとする主要都市の社会基盤の近代化に向けられた (国本二〇〇二: 二二一)。

国本は、「中でも最も劇的な変化を経験したのが中産階級、すなわち中間層であった」と述べる。「中間層」とは、「大土地所有者・鉱山所有者・商業資本家などからなる上流階級と、零細農民および労働者からなる下層階級の中間に位置する層」を指し、植民地時代には、植民地統治機関の中級以下の役人、カトリック教会の教会位中級以下の聖職者、中・下級将校、医者、法律家、知識人などを指

していたが、ディアス時代には、「急速な経済発展と都市の成長によって技術者、事務職、教師などホワイトカラー人口が急増したことから、新興の都市中間層が生まれた」（国本二〇〇二：二四〇）。

グアナファトもまた、州都として急激な発展を遂げた都市である。一八八二年には初めての鉄道が開通し、周辺都市との交易が活発となり、急激な経済発展を遂げた。グアナファト近郊のラ・ルス、ラヤス、メヤド、バレンシアナなどの銀鉱山が、グアナファトの経済を支えていた。当時のグアナファト社会では、外国人を中心とした鉱山所有者、大農園主などが政治家とともに支配階級を占めていた（Hermosillo 2001: 18）。さらに、炭鉱の専門技師、教師、弁護士などが新興中産階級として、中間層に参入した。

しかし、ディアス政権下の経済発展は、豊かな新興中間層を生み出すと同時に、階層間の格差を押し広げる結果にもなっていた。一八八六年には大規模な農園が四〇ほども作られ、農民たちを支配し、搾取することになる（Hermosillo 2001: 20）。プランテーションによる農民支配の一形態として、「ティエンダ・デ・ラヤ」という農園内の商店での付け払い制度をあげることができる。農園主たちは給料の前渡しや付け払い制度により、労働者を常に負債を抱えた状態に置き、拘束していたのだ。

また、やはり厳しい環境に置かれていたのが鉱山で働く坑夫たちだった。鉱山での労働では、労働者は三つの階層に振り分けられる。現場監督、機械の操縦者らは、より高い賃金を得ていた。技術の認

死児の写真を撮るといふこと

められた熟練労働者、電気技師、大工などがそれにつづいた。そしてそれ以外の多くの労働者は、非常に少ない賃金で、日々、死と隣り合わせの危険な仕事についていた。毎日一二時間から一四時間、祝日の休みもなく働いており、さらに女性や子どもはそれ以上に少ない賃金でやはり鉱山で働いていた（Hermosillo 2001: 20-1）。死児写真には、こうした鉱山労働者や、農業労働者らしき人物が多くみられる。また、エルモシヨが一九九八年に行った、死児写真に関するインタビューにおいて、グアナファト在住のアウレア・ゴルディジョ・ヴェダ・デ・ヘルナンデスという女性（一九〇八年生まれ。インタビュー当時九〇歳）やマリアという女性（一九二一年生まれ。インタビュー当時七七歳）は、自身が子どもを亡くし、その写真を撮った体験を振り返り、死児の写真は一貧しい人々が撮っていた「金持ちの人々は撮っていない」と述べており（Hermosillo 2001: 68, 77）、死児写真は下層階級の人々を中心に撮られていたと考えられる。確かに、ヨーロッパやアメリカでは、ダゲレオタイプ時代から死後写真が撮影されていたが、メキシコでは見つかっていない。写真が大衆化したカルテ・ド・ヴィジット時代以降から撮影されるようになったと考えられ、これも、死児の写真が、ダゲレオタイプを所有したような富裕層ではなく、写真が大衆化して始めて写真を撮るようになった、下層階級の人々の文化であることの傍証と言えるだろう。

逆にいえば、下層階級の人々にとっては、死児写真以外の家族写

真を撮ることは一般的ではなかった、ということでもある。この時期、ガルシアのスタジオでは多くの写真が撮られていた。中には下層階級と思われる農夫や坑夫がひとりですべての写真もある。しかし、下層階級の子どもが写っている写真や家族写真はほとんど見つからない。彼らにとって写真は日常的に撮るものではなく、また、撮ったとしても、家族や子どもを撮影するものではなかったのである。

三―二 中間層における写真の受容と「家族写真」

一方、この時代に経済的な成長を遂げた新興中間層の人々は、みづからの経済的成功と社会的な地位を顕示する自己や望ましい家族のイメージを求め、ガルシアの写真スタジオにやってきた。「ブルジョアたちの、ヨーロッパ風のスタイルと、偉大な人物の肖像のような全身像(full-length)による自らの肖像を手にしたいという欲求を、写



図 8

真ほど満たすものはなかった一のだ (Canales 1980: 20)。ガルシアのスタジオではそんな新興中間層の人々の写真が多く撮影された。そこには子ども

もの姿もあり、また、着飾った子どもだけを撮影した写真もある。

写真技術の進歩も、こうした写真の大衆化を支えていた。一八五〇年代になると、イギリスのフレデリック・スコット・アーチャーにより発表されたコロジオン湿板法(ダゲレオタイプに匹敵する精密さに複製可能性を持ち合わせた)、そしてフランスのアンドレ・アドルフ・ウジェーヌ・ディズレリにより発明されたカルテ・ド・ヴィジット(carte de visite)(名刺判写真)といった技術の進歩により、写真の価格は下落し、広い階層に普及していくことになった。とくにカルテ・ド・ヴィジットは、一枚のネガから八―十二枚の写真を作ることができ、写真の価格を大幅にさげることになった。

このような写真技術の進歩による価格の下落と、ディアス政権下での経済的成長と社会の変化により、ガルシアのスタジオには、自らの写真を求める人々が押し寄せることになったのである。富裕層や新興中産階級の人々は、人生の節目となるイベントに、写真を撮る



図 9

ようになり (Canales 1980: 31)。ガルシアの写真には、結婚式や初洗礼の際に撮影されたとと思われる写真も見ることができ (図 10 参照)。

当時、写真館にやつ

てくる中産階級の人々は、経済的成功や名誉をあらわすものとしての写真を求めていた。このことはメキシコだけではなく、ヨーロッパの写真ブームにおいても、同じである。西村清和は、一八六〇年代のフランスにおける肖像写真ブームについて、新興の中産階級は「かつての肖像画が帯びていた威信をみずからにひきうけ、そのようなものとして自己を見えるようにする」ことを求めていたと述べている（西村 一九九七・一九一）。新興中産階級の人々は、かつて肖像画によって富裕層のみが所有していた「肖像」を持つことを一つのステータスとし、肖像写真の中には望ましい自分の姿を、家族写真の中には望ましい家族の姿を求めたのだ。



図10

「写真を撮る」というこの新しい体験そのものも、彼らにとって意味のある体験だったと推察できる。彼らはカメラの前で、望ましい自分にふさわしい「堂々とした」「立派な」姿や「優雅な」「美しい」姿を見せようと試みる。ひとつの家族として、カメラの前に集まり、家族としてのまとまりをそこに作り出す。それは、写真登場以前には「肖像」と縁遠かった人々が決して体験することのなかったものである。カメラの前でそのようにふる

まうこと、そのイメージを手にすることが、「家族」という意識や「中産階級の市民」という意識をより強化する契機にもなったと考えることができる。スナップ写真が存在しなかった当時、写真は、人々の日常の「自然」なようすをとらえるようなものではありえなかった。写真はそこの中に、日常とは異なる、しかしより望ましいイメージを実現するものだった。写真のこの機能が、中間層における家族写真を形成したのだ。

三―三 写真普及期における写真へのハビトゥスの獲得

死児を抱いた家族の写真を見るとき、もっとも我々に強い印象を与えるのは、その家族の身振りや表情ではないだろうか。図1から3では、母親または父親は、まっすぐにカメラを見つめている。その顔は無表情に近いまじめなもので、悲しみをことさらに表現する表情には見られない。また、子どもを腕に抱いてはいるものの、そのポーズは、子どもを強く抱きしめる、顔のそばに抱きあげるなど、子どもとの親密さを表現するポーズでもない。むしろ、親たちと死児のあいだには、ある種の距離が感じられる。

さらに図8では、子どもは無造作に母親の片手に抱きかかえられている。片方の手はだらりとたれ、自分の首で支えることのできない頭が、母親の胸の上で傾いている。ここで我々が違和感を抱くのは、この母親が、あまりにも無造作に死児を抱いているということそのものではない。我々に違和感を与えるのは、「写真を撮る」瞬

間であるにもかかわらず、このように無造作に子どもを抱き、子どもがもはや自分の力で体を支えることができない状態であることがあらわになるような写真を撮影した、ということである。もし我々が同じ状況で写真を撮るのであれば、子どもの顔がカメラに向くように、できるだけ美しく写るようにと心がけ、自身も写真に撮られたい自分の姿にふさわしい「身振り」をするのではないだろうか。この母親の様子からは、そうした写真に撮られるということがにまっわる「身振り」をいまだ獲得していないということが読み取れるのだ。

本章一節で確認したように、下層階級の人々にとって写真を撮るということは日常的なことではなかった。しかし、死児写真における彼らの硬い表情や態度を、彼らが貧しいがゆえに写真に不慣れで撮られるべき「身振り」を体得していなかった、ということだけでは、説明できない。なぜなら、先に述べた中産階級の家族写真や肖像写真を見ても、そこには笑顔のないこわばった表情やまじめな表情がなっぴ、堅苦しいポーズをとっている人々を見ることができからである。

図10は、同じくガルスシアのスタジオで撮影された結婚の記念写真らしき男女の写真である。女性は椅子に座り、カメラよりもやや下向きに視線を向けている。男性は、その椅子に手をかけて傍らに立つが寄り添うという立ち方ではなく、二人の間には距離が広がっている。男性の視線はどこか斜め前方を向いている。その顔には微笑み

もなく、きまじめな、硬い表情であり、女性の顔は不機嫌そうである。

もう一枚、次は中産階級による家族写真を見てみよう。図9は三人の子どもと父親の写真である。父親は威厳ある態度で椅子に座り、娘を膝の間に立たせ、カメラを見ている。娘たちは父親に寄り添いながらも硬い、緊張した面持ちである。父親の脇に立った息子は、息をつめたような直立不動の姿勢で、カメラを下から強く見つめている。

日本の家族写真を歴史的に分析した善本裕子は、明治初期の家族写真について、被写体となっている人々の撮られ方が「板に付いていない」という点を指摘している。明治中期以降の写真と比較した場合、その差が明らかになる。善本は言う。

「たとえば、写っている人が、視線を自然にカメラに寄せ、写真に撮られるにふさわしい自然な表情でカメラを見つめること。家族がより近く寄り添い、時には触れ合いながら、自然に集団としてのまとまった構図を作り出すこと。(…)カメラが切り取るであろう想像上の枠の中に自然に自らを収め、家族としての一体性を体現できること、それは、おそらく明治初年にはまだ存在せず、この時期までに一定の範囲―階層的にも空間的にも―人々の間に普及した、新しい身振りなのであろう。」(善本二〇〇二：九三)

善本は、「身体性のレベルにまで及んで人に獲得され、無意識的に身振りや感覚を産出する性向としての文化」としてブルデューのハビトゥスをあげ、家族写真をめぐるハビトゥスが、明治前半の日本社会で形成されつつあったと指摘する（善本二〇〇二：九三）。

同じように、メキシコでもこの時代、まさに写真を撮られるということに関するハビトゥスが形成され、普及する過程にあったといふことができるだろう。ガルシアの写真には笑顔の被写体は一人もいないが、それでも、優雅なポーズや堂々とした威厳をたたえたポーズで肖像写真におさまっている被写体もいる。自身が望むような姿で写るように、写真に撮られること。そのための「身振り」が、当時、徐々に獲得されつつあったのだ。

四章 死児写真を撮るということ

四―「死児写真」の特異性

我々が目にする彼らの硬い表情やポーズは、写真を撮られるための身振りを獲得する以前の人々の身振りとしては、中産階級の人々のそれと同質のものである。加えて、そのポーズや構図は、いわゆる「家族写真」と共通しているということも指摘できる。椅子に堂々と腰掛けた父親に母親が寄り添って立つ、あるいはまわりに子どもが立つという構図や、子どもを抱いた母親が椅子に座り、そのまわりに兄姉が並ぶ、または、父親が椅子の背に手をかけて傍らに立つ、

という構図は、死児写真にも、家族写真にも共通するものだ。

ポーズや構図は写真家の指示であったということも十分想像できるが、しかし、結果的に撮影された写真の形式からいえば、死児写真は、写真を撮ることが初めてであるような貧しい階層の人々が、写真館で「家族写真」を撮影する、という文化に参入した瞬間であるとも考えることができるだろう。

それは一見、新興中産階級の「家族写真」と同じように、写真の中に「望ましい家族」を写そうとしているようにも見える。しかしそこには決定的な違いがある。「死児」がいることである。死児は、もはや撮影者の意図も、家族の意図も汲むことのない、断絶した存在である。家族がいかに自分と死児との「家族」らしさを演出しようとも、その意図が死児に届くことはない。死児は図8のように、おそらく家族の意図を超えたところで、自らの死を露呈してしまう。実際、硬くこわばった顔や見開いた目の目つき、反った体つきなどから、死児はしばしばその「死」をあらわにする（小林二〇〇五：五三―五）。

肖像写真や家族写真が、「望ましい姿」の実現を求められていた一方、死児写真には、死児という断絶した存在が写ることによって、撮る者の意図が届かない、「望ましき」からはみ出る部分が生じてしまう。写真の中の死児の姿には、時には死相や死後硬直の様子などがありありと見えてしまっている場合もある。望ましい家族のイメージを実現するための家族写真のあり方から考えると、それは写

すべきではない、望ましくない姿なのではないだろうか。

では、なぜ下層階級の人々はそのような写真を撮影したのだろうか。次節ではその点を検討し、彼らにとって死児写真を撮ることがどのような機能を果たしていたのかを考察する。

四―二 死児写真が果たした機能

当時、写真は大衆化したとはいえ、下層階級の人々が日常的に写真を撮っていたわけではなかった。例えばカナレスは、当時の下層階級の人々が、富裕層や中産階級の人々と同じように日常的に写真を撮ることはできなかったが、せめて一枚でもと欲しがった、と述べている (Canales 1986: 31)。日々の暮らしにも事欠くような貧しい生活をしていた人々にとって、写真は、富裕層や新興中間層の人々にとってのように、身近なものではなかっただろう。

では写真は、下層階級の人々の生活にどのように浸透していたのだろうか。彼らの間で家族写真や肖像写真が一般的に撮られるようになる以前に死児写真が撮影されるようになったことは注目に値する。このことから考えられるのは、写真の、宗教的儀礼との結びつきである。一章で述べたように、死児写真には小天使信仰が深くかかわっている。下層階級の人々にとって写真は、小天使信仰と、小天使としての子どもの通夜・葬儀という宗教的儀礼に結びついた形で浸透したということが言えるだろう。つまり、死児写真は生きている子どもの写真とは異なる宗教的背景を持っていたのである

る。

一方、中産階級の人々は、子どもが生きている時から写真を撮る機会に恵まれていた。ガルシアの写真には、美しく着飾った子ども、あるいは幼いきょうだいだけで撮られた子どもの肖像写真を見ることが出来る。一方、下層階級の人々は経済的な理由から、子どもの写真を持つことができなかった。子どもが死ぬというできごとがあつてはじめて、家族で写真を撮ったのである。

しかし、「子どもの写真を持っていた」ということは、「子どもの死後の写真を撮らなかった」ということを必ずしも説明するものではない。子どもの写真を持っていたとしても、死後の写真を撮ることは可能だったはずだ。生前の写真があるから必要としなかった、という考え方もできるだろう。しかし、彼らはすでに、人生の様々なできごとを写真に撮るようになっていた。たとえ生前の写真があつても、さらに子どもの死という大きなできごとにおいて写真を撮ったとしても不思議ではない。やはり、あえて撮らなかった、と考えることが可能である。

死児写真を撮った多くの下層階級の人々は、中産階級の人々があえて写真に撮らなかった、記念しなかったものを、写真に撮り、記念した、と言える。それは写真が儀礼と結びつくことによって可能になったことである。

すでに一章でも述べたように、「小天使」信仰は、たびたび起こる子どもの死の悲しみを緩和する働きを果たしていた。貧しい生活

の中にある人々は、子どもを亡くす確率も、都市の富裕層や中間層以上に高かったと推測できる。また、小天使信仰そのものも、都市外の農村地域などでより強くその信仰が持たれていた。人々は、子どもの死を子どもの「小天使化」、そして天使になった子どもが、自分たち家族をも救ってくれる、という、自分たちの救いの約束と考えることで、子どもの死というできごとを、受け入れていた。その儀礼と結びつくことで、死児写真は可能になっていたのである。

死児写真は写真の中に「小天使」としての子どもの姿を見せ続ける。それは、子どもの死というできごと、つまり、子どもが天使になり、自分の救いの約束を得たできごとを記念するものだったのだ。

しかし、死児写真の果たした機能は、小天使信仰を強化することだけではない。写真は、死児写真を撮る家族に、中間層の人々が家族写真を撮影した際と同じように、「家族」として写真を撮るという新しい体験を与えた。死児と写真を撮ることは、はじめてカメラの前で「家族」としてふるまうことでもあった。

また、ともに撮影されるのが死んだ子どもであるということには、生前の子どもの写真とは異なる意味がある。彼らは、死んだ子どもを抱いて「家族」としてカメラの前に立つことで、死児を、死んでしまっただけの子どもがまだ自分の「家族」であるものとして表現することになる。それは「天使の通夜」において、死児が「小天使」へと意味を変えていくことへの最後の抗いでもあるように思われる。子どもは死んだ、しかしまだこの子は自分の子どもなのである。こう

して撮られた死児写真は、そのイメージの中に、子どもの死を「救い」へと変えた子どもの小天使化という信仰と、家族としての死児の姿をあらわすものになったのである。

「家族写真」の型を用い、一見、生前に撮ることのできなかった「家族写真」を、子どもの死後に実現したかのように見える死児写真は、じつは、生前の子どもの写真の代理ではなく、死児の写真だからこそ果たす機能をもっていた。それは、子どもの死の悲しみを慰め、その意味を変えることである。そして、天使としての死児をあらわしながらも、同時に「まだ自分の子どもである」ものとして死児をあらわす。死児写真の中には、そのような、家族の、相反する二つの振る舞いが実現されているのだ。

死児写真を撮影した家族は、生前の子どもの写真を撮ることができなかったために、その「代理」として死後の写真を撮ったわけではない。写真は小天使信仰という信仰と、そのための宗教的儀礼とかわかることで貧しい人々の生活に浸透した。そしてそのことにより可能となった「死児の写真」には、より積極的に、「死児」の写真であるからこそ働く機能があったということができるのである。それはまさに、小天使となることにより死を克服する死児の姿を写し出すとともに、子どもの死というできごとに対し、死児をわが子としてあらわし、とどめるといふ家族の抵抗を実現するイメージだったのである。

五章 小括

以上、死児写真はいかにして撮影されたのか、そして、死児の写真を撮ることは家族にとってどんな機能を果たしていたのか、という問いに答えるために、ガルシアの写真をとりあげ、検討してきた。二〇世紀初頭、大きな変化を迎えていたメキシコ社会において、写真がいかに広まり、受け入れられていたのか。そして、貧しい労働者の家族に撮られた死児写真は、中産階級の家族写真と共通する「型」を用いながら、死児写真独自の機能を果たしていたということを検討した。

死児写真は、家族が写っているという意味では「家族の写真」である。しかし、写真が率直に写し出す子どもの姿は、「望ましい」家族の枠を超え、その「死」をあらわにする。それでも彼らが死児の写真を撮り続けることを可能にしたのは、写真の儀礼とのかかわりであり、写真は宗教的儀礼と結びつく中で、子どもの死を、子どもの小天使化と自身の救いの約束というできごととして、立ち上げざるからなのである。そして同時に、死児を家族写真的な形式で写真におさめることで、死児は死んではいるが「わが子」としてあらわされる。この、相反するともいえる二つの家族の振る舞いが一枚の写真に実現されていることが、死児写真が持つ不可思議な印象を生み出しているのではないだろうか。それは、信仰と儀礼により子どもの死を受容しながらも、それに抵抗するかのように子を表現す

る振る舞いである。筆者は、小天使の儀礼や信仰が、子どもの死という苦しみを和らげる働きを持っていたと二章二節で述べた。しかし、死児の写真を見ると、そこには死児を天使からわが子へ引き戻すような身振りが見てとれる。それは、写真を撮るという新たなメディア体験によって可能になったつかのまの引き戻しであり、それを通して彼らはわが子の小天使化という、死の在り方への受容と抵抗を、一身に示しているのである。

注

- (1) アンヘリート (angelito) とは、天使という意味の単語 *angel* に *ito* という接尾語をつけたものである。
- (2) 彼の作品は現在、グアナファト州州立アロンディガ・デ・グラナディア美術館に収蔵されている。筆者は二〇〇三年以降継続的に同美術館を訪れ、資料の提供を受けている。
- (3) 筆者の二〇〇八年度の調査では、サカテカス州フレスニージョで、一〇〇枚ほどの死後写真のコレクションを発見した(個人蔵)。そこには大人の子の死後写真が多く含まれている。地域による特色や形式の違いも含め、今後さらなる調査が必要である。
- (4) カトリックの伝統において洗礼の際に立ち会う名づけ親。
- (5) 白い服の場合、洗礼服を利用している場合も多い。洗礼服が着られるほど小さいうちに亡くなったということである。
- (6) 甘松香。新約聖書(ヨハネ二二:三、マルコ一四:三)において、マリアがイエス・キリストの足を拭くために使用する。
- (7) 成功を祝う祝辞を意味するスペイン語「*parabién*」の複数形である。
- (8) 小天使信仰はラテンアメリカの各地で見られる。ナンシー・シェパー・ヒューズは、ブラジルにおける小天使信仰について、子どもを亡くした母

親へのインタビューを通じてその社会的機能を分析している (Schoper-hughes, 1992)。

- (9) 洗礼を受けずに亡くなった子どもは「リンボ」という場所をさまよう昇天できないとされていたため、子どもが生まれるとできるだけ早く洗礼を授けるのが一般的であったためである。

- (10) 子どもの死を祝祭こととらえる儀礼は現代ではほとんど見られなくなっている。近代化とともに子どもの死亡率が低下し、また家族が近代家族化していくことで、子どもの死の意味付けが変化した結果と考えられる。ただし、祝祭は行われぬが今でも子どもの葬儀は大人の葬儀とは異なる形式を持ち、亡くなった子どもは「小天使」と呼ばれるなど、「小天使信仰」そのものは残っている。

- (11) ルティエロ・パティニーヨ (一八八〇—一九六二) は一九二〇年から一九五〇年頃までグアナファトで活動した写真家である。詳細は小林 (二〇〇五) および「*Cuartaesquiza: revista de fotógrafos*」(1997, Mexico: *cuartoscuro*) を参照。

- (12) 引用文献の上野他一九九一では見出しとして「家庭写真」が採用されているが、家庭写真、家族写真ともに「ファミリー・フォト」の訳語である。

- (13) Canales 1980を参照。

- (14) 一八七六—一九一一年の間、ポリフィリオ・ディアスが政権を握っていた。

- (15) 西村によれば、肖像画の歴史においては全身像はもともとは聖人像に限られていた。一五〇〇年以降に富裕な権力者であるパトロンの肖像画にもちいられるようになり、一八世紀になっても、国王や貴族や著名な文化人など、公的なアイコンとして遇されるべき一種の英雄にふさわしいもの、とされていた(西村一九九七:九〇)。全身像の肖像にはそのような権威があり、新興中産階級の人々は、権威ある形式での自身の肖像を求めたのだ。(16) ヨーロッパでは一八六〇年代に一大写真ブームを迎え、フランスではカルテ・ド・ヴィジットは「一〇〇万人のための肖像画」と呼ばれた(伊

藤一九九二:六六)。

引用文献

- Acceves, Gutierre, 1988a, "Imágenes de la Inocencia Eterna" (trans.) Roberto Tejeda and Eliot Weinberger, *Alles de Mexico*, 15: 82-90.
- 1988b, *Transito de Angelitos: Iconografía Funeraria Infantil, mexico*: Museo Nacional de San Carlos.
- Canales, Claudia, 1998, *Romualdo García*, Guanajuato: Ediciones la Llama.
- Debroise, Olivier, 2001, *Mexican Style: A History of Photography in Mexico* (trans.) Stella de Sa Rego, Austin: University of Texas Press.
- Ferguson, George, 1966, *Signs and Symbols in Christian Art: With illustrations from Paintings from the Renaissance*, Oxford: Oxford University.
- Hermosillo, Luz Delia Garcia, 2001, *El Retrato de Angelitos*, Guanajuato: Presidencia Municipal de Guanajuato.
- 伊藤俊治, 一九九二『写真史』朝日出版社。
- 国元伊代, 二〇〇二『メキシコの歴史』新評論。
- 小林杏, 二〇〇五, 「死児写真をめぐる考察: 写真における『出逢い』と『めぐみ』」早稲田大学文学研究科二〇〇五年度修士論文
- 西村清和, 一九九七『視線の物語・写真の哲学』講談社。
- Ruby, Jay, 1999, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, Cambridge: The MIT Press.
- Schoper-hughes, Nancy, 1992, *Death without Weeping: the Violence of Everydaylife in Brazil*, Berkeley: University of California Press.
- 上野千鶴子・佐伯恪五郎・等々力国香・佐藤正治・高石泰次・藤田直道, 一九九一, 「家庭写真」『写真用語辞典』日本カメラ社。
- 善本裕子, 二〇〇二, 「大正初期の新聞紙面にみる家族写真」松山東雲女子大学人文科紀要一〇巻: 九一—一〇一。