

家族写真と家族アルバムの変容

——イメージのデジタル化をめぐる記憶と記録——

馬 場 伸 彦

On the Change of Family Photograph and Family Album: Changes in Memory Associated with Digitization of Images

BABA Nobuhiko

Abstract : Family album is a medium that imagines people's relationships and forms family discourse. The family album is a substitute for memories in which various times of family are interlaced. Therefore, losing family album means losing connection with family history. Also ambiguating the meaning and reason for existence of family members. In this thesis, consider the role of 'family photograph' which is representative of everyday photographic acts and the role of "family album" which is a matter that edited it.

Key Words : family photograph, family album, images, memory

要約 : 家族アルバムは、人々の関係を画像化し、家族のディスコースを形成するメディアである。家族アルバムは、記憶の代わりであり、そこには家族の多様な時間が織り重なっている。従って家族アルバムを失うことは、家族の歴史と繋がりを失うことを意味し、家族の意味と存在理由を曖昧にしてしまうだろう。本論では、日常的な写真行為の代表である「家族写真」の実践と、それをまとめた冊子体である「家族アルバム」の役割を考察する。

キーワード : 家族写真, 家族アルバム, イメージ, 記憶

はじめに

本論の目的は、日常的な写真行為である「家族写真 (Family photograph)」の実践と、それをまとめた冊子体である「家族アルバム (Family album)」の役割、ならびに意味を考察することにある。

まずは「家族アルバム」がいかなるものであるかを考えてみたい。「家族アルバム」は、その家族にとって大切であった出来事や記念日を、ページをめくる行為を通じて、「いま・ここ」において「語りうるもの」として現前させていく。それは単なる記録ではなく、「かつて・どこか」における記憶の代理表象でもある。

家族アルバムに貼りこまれた「家族写真」には、写真館の写真技師によって撮影されたものや、簡便なカメラの登場によって個人的に撮影されたスナップ写真など、さまざまな種類がある。しかし被写体が厳密に家族に限っているわけではない。名もなき人々の家族アルバムを見てみると、家族だけでなく、親戚、友人、仕事がらみの人間関係、学校の同級生などが集められ、丁寧に貼り込まれている。

家族アルバムに残されている写真は、家族と家族に関わりのあった人々の生きられた痕跡なのである。家族アルバムが複数ページを有する冊子体という形式をとることは、それがひとつの歴史=物語として、つまり書物のように読まれることが前提となっている。いわば家族の過去を回想する「年代記」のような役割を家族アルバム

は担うのである。

しかしそうした「家族アルバム」は(いささか大げさな言い回しになるが)、今では絶滅の危機に瀕している。現在の写真行為はきわめて個人的な行為となった。写真館の写真師という第三者を介した家族写真は簡便なカメラの普及と共に、結婚式や成人式といった特別な記念写真を除いて減っている。とりわけスマートフォンで写真を撮り、SNSなどにアップすることが常態となると、家族写真はハードディスクやメモリ媒体のなかに、あるいはSNSサーバーへ蓄積されるようになり、あらためて家族アルバムという形式にまとめられることがなくなったのである。

アマチュアが撮る写真のほとんどは、プリントされることはなく、未整理のまま、情報として記憶媒体やクラウドのなかで蓄積されている。物質性に依存しない記憶媒体のなかで、家族はひとつの集合として表象するのではなく、不連続な出来事として、まさしくデジタル的に断片化しているのである。このことによって、結果的に、家族の絆や関係性を確認する機会が減ったと言えるだろう。写真そのものは簡便になったためむしろ増えているのだが、多くの写真は、家族という小集団の集合的記憶として回収されることがなくなりつつあるのだ。

写真表現の側面からみれば、家族写真の価値はけっして高いものではない。また骨董的な価値もよほど有名な人物の写真でない限りたいしたものではない。しかし、家族写真と家族アルバムの存在価値は、写真表現とは別のところにある。

家族アルバムは、人々の関係を図像化し、家族のディスコースを形成するメディアでもある。家族アルバムそのものが記憶を代理し、そこには家族という構成員の多様な時間の痕跡が織り重なっている。だから家族アルバムを失うことは、家族の歴史と繋がりを失うことであり、家族の意味と存在理由を曖昧にしてしまうのである。家族の記憶を代理的に表象する記憶装置であることに家族アルバムの存在価値があるのだ。

2011年3月11日に起きた東日本大地震において、被災して泥まみれになり、画像を失いつつあった家族写真と家族アルバムを洗浄して復元するボランティア・プロジェクトが研究機関や企業などから数多く立ち上がった。家や家族を失った人々が最初に探し求めたのは家族写真であった。写真関連企業では、富士フィルムが専門的な知識と経験を生かして、写真救済のための継続的な取り組みを行った。富士フィルムは、写真救済プロジェクトを通して次のような感想をホームページに記した。

被災地の写真洗浄現場を訪ね、多くの汚れたアルバムを見る中で、古いアルバムや集合写真、成人式の写真などに記録された多くの笑顔にふれるたびに、写真は10年、20年経ってさらに価値が高まること、また、日本には豊かな写真文化があることを再確認しました。その一方で、私たちがとてもショックに思ったことがありました。ひとつは、大量に集められたアルバムや写真の中に、ここ10年間の写真がほとんどない、ということです。デジカメの普及に伴い、多くの皆さんが写真をプリントしなくなったということが明白になりました。そしてそれは、プリントすることの価値をお伝えしきれていなかった私たちメーカーの責任もあると感じています。今回被災地では、メモリーカードやパソコンはほとんど回収されず、回収されても写真データの再生は、ほとんど出来なかったということです。写真文化とともに成長してきた私たち富士フィルムは、いまいちど、写真をプリントしてアルバムでのこしていくことの大切さについて、真剣に向き合いたいと思います。(富士フィルム「写真救済プロジェクト」ホームページより)¹⁾

家族アルバムに、家族という構成員の生きられた痕跡が包含されているが、写真行為のデジタル化にともないプリントすることが著しく減少し、その結果、復元の可能性を奪った。言い換えれば、家族をめぐる出来事の集合的記憶がデジタル化によって喪失されたのである。批評家の多木浩二は、家族アルバムとは家族の拠り所である「もうひとつの家」だという。

かつては家に結びついていた記憶の意味が、そんなかたちに変形したときにも保たれるというのは信じられないかもしれない。しかし驚くべきことに、ある年の台風でマイホームを失った人びとのうち、アルバムを流失し

1) 富士フィルム「写真救済プロジェクト」<http://fujifilm.jp/support/fukkoshien/about/2016.12.25>

たことを残念に思った人がもっとも多かったという調査結果がある。それは、家と記憶の亀裂を別の面から見なおす必要を感じさせる。このエピソードでは、アルバムは明らかに生きることの意味の次元を構成している。たしかに、もはや建物は記憶に充満しているものでもなければ、住むことの意味において人びとに働きかけるものでもなくなったが、人間は個人史によって自分を確かめるという心理を欠いては生きられないことを示しているようである²⁾。

1 家族アルバム／家族写真

家族写真ならびに家族アルバムの歴史は、写真の発明とほとんど同時期に始まったといってよい。最初期の写真技術であるダゲレオタイプが普及し始める19世紀中葉では、家族の肖像画の代わりにカメラという機械装置による肖像写真や家族写真が数多く撮られている。ダゲレオタイプの写真には、聖母子像を模倣した母と子や、妻、夫など様々な肖像写真があるが、いずれも絵画表現による肖像画＝カンヴァーション・ピース (conversation piece) がイメージの原泉となっている。一回の撮影で一枚しか残せないダゲレオタイプは「記憶を持つ鏡」といわれ、大切な人の生 (存在) を極めてリアルな映像で再現し、写真によるカンヴァーション・ピースとして家族の絆を形象化し、定型化を促したのである。

家族の姿を「そうであった」と残すことが家族写真を撮る目的であったのだから、とりわけ子供の死はダゲレオタイプに残すべき重要な「記念写真」となった。壁にかけて眺める肖像画とはちがって、手にとって携帯できるダゲレオタイプの写真は、その人が存在したこと、生きていたことを客観的に明証するばかりか、同時に、忘却からそれを救うのである。ダゲレオタイプの精巧な映像は、永遠に残すことができるまさしく「記憶」なのである。(図1)

さて、日本における家族写真の普及も西欧とそれほど変わりはない。幕末以降から写真館を構えて肖像写真を撮影してきた写真師によって撮られ、長崎の上野彦馬や江戸の下岡蓮杖らは職業写真家として多くの家族写真を残している。構図としては、欧米の写真師が生み出した肖像写真や絵画表現のカンヴァーション・ピースを踏襲したものとなっている。

身支度をきっちりと整え、その人物を象徴するような小道具を配し、夫を支える貞淑な妻が側に立っている。夫婦に加えて、息子や娘が加わる集合写真も多く、それらは近代家族の権力関係を表象するのだが、個人の肖像や母子写真なども数多く撮られている。このあたりも西欧の家族写真を軌範としたのであろう。

写真は記憶を物質的に可視化する。それは、直裁的に機械的に描出するため、忘却に抗う最も有効な手段となり得る。語り得ない家族の感情を織り込んで生成した肖像写真は、ロラン・バルトの母親の写真のように過ぎ去った時間と「それはかつてあった」という存在性を追認し、確信させる³⁾。

家族写真の歴史の中で、留意すべきは、写真装置の変化が、家族写真の形式に影響を及ぼしたということである。1888年ジョージ・イーストマン社によるロールフィルムが装填できるカメラが発表されると、カメラが家庭の内部に入り込むようになり、家族写真がアマチュア写真家によっておびただしく撮られるようになる。

手持ち撮影が可能な簡便なカメラは、家族と家族構成員の日常や記念日、忘れてはならない思い出の瞬間をスナップするのに都合がよかった。社会学者のピエール・ブルデューは、「子供たちの写真を撮るということは、彼らの幼児期の年代記作家となることであり、彼らにかつてそうであった姿を遺産として残すことになる」と述べている。カメラを所有した家父長たる父親は、家族における専属の肖像画家となったのである⁴⁾。

写真師という第三者を介さないことで、家族写真には独特の親密さやそれを暗示する距離が画像に現れるようになった。資料(図2)にみられるように、家族アルバムには、かしまった写真館的な肖像写真に並んでプライベートが露出した写真が同居するようになる。形式的ではない個人によるスナップ写真は、写真にリアリテ



図1 “Sleeping Beauty: Memorial Photography in America” Stanley.B. Burns Twelevetrees Press, 1990より転載

2) 多木浩二『生きられた家』青土社1993年3月、205ページ

3) ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚え書き』みすず書房、1985年

4) ピエール・ブルデュー『写真論 その社会的効用』法政大学出版局、1990年3月、37ページ

をつくりだし、そのことは結果的に「過去の存在」をより強く意識させるものとなる。

しかし、家庭用ビデオカメラが浸透しはじめる1980年代になると、家族写真を撮る機会は次第に少なくなっていく。オートマチック機能の搭載によってより簡便に写真を撮ることが可能となっていたが、それとは別に家族の成長記録や運動家を家庭用ビデオカメラで撮影する行為が増えていったのである。カメラの所有者が家父長である父親であるため、また機械を扱う者が男性であったために、この嗜好性の変化は家族アルバムの存在理由をも奪っていったのかもしれない。

家族写真の撮影者として中心的な役割を果たしてきた父親たちは、家族アルバムに貼ることが可能な静止画像を残すことをやめて、再生装置と電力に依存する新しいメディアに家族の出来事の記憶を蓄えていったのである。

そしてスマホが普及した現在、家族写真を撮る行為は、それまで中心的な役割を果たしていたメカ好きの父親から、家族それぞれの感覚的、個人的な日常行為へと移っていった。さらに、かつての写真館で撮る家族写真に見られた様式性は希薄となり、個人の興味と関心が前景化した即物的な、いわゆる「写メ」といわれる日常写真が主流となっていったのである。



図2 「家族アルバム」年代不詳 個人蔵

2 冊子体としての家族アルバム

家族アルバムに貼られた写真には、概ね3つの種類に分けることができる。①肖像写真(本人、家族、友人など)、②記念写真(節句、通過儀礼、卒業、結婚、旅行など)、③日常写真(庭、ペット、団欒の様子など)である。

これらの写真は、思い出として後に残しておくために撮られたものだが、アルバムとして纏められることによって、家族や家族と関わり合いのある人々の間で回覧されるメディアとなる。

家族アルバムが、複数のページを持った冊子体であることは重要である。戦前におけるほとんどの家族アルバムは、黒無地の台紙の複数ページを有し、表紙には装飾が施され格調高い造本となっている。なかには蛇腹折りのものもあるが、いずれも貼り込まれる台紙のページ数は予め決まっており、大抵の場合、後から付け足すことはできない。この紙幅の限定性が、家族アルバムの空間を規定すると同時に、そこに時間概念を胚胎させていくのである。

家族アルバムにおける一枚一枚の写真は、「残すべき出来事」「残すべき肖像」という個人の判断によって選び出されたものである。家族の歴史的時間の経過に従って並べられているように思われるが、物理的に紙幅が限られているために、それに合わせるよう事後的に編集せざるをえないのである。学校を卒業した時、嫁ぐ時など、人生の節目に家族アルバムは編集されることが多いが、その都度、家族アルバムは再構築されるのが普通である。

複数ページを持つ冊子体である家族アルバムであるから、写真の受容は、一覽的ではなく、線形的なものとなる。すなわち、ページを順にめくるといふ受容の行為が、その家族が経験した歴史的時間をゆっくりと巻き戻していくのである。出来事を記録した写真の一枚一枚が、あたかも時系列に関連づけられているように感覚されるのは、冊子体であることの効果である。

気をつけたいのは、大抵の家族アルバムは家族の歴史が積み重なるように徐々にページが加わっていくわけではないということだ。ほとんどの家族アルバムはある一定の限定されたページで成立している。したがって、なんらかの契機や意図によって事後的にまとめられることが多い。たとえば、女学校を卒業した時、結婚して嫁ぐ時などの節目に、私的な関係者の内部でアルバムにまとめられ、受け継がれていく。(図3)

アルバムをまとめ上げる者の意図は、個別の写真ではなく、群としてのまとまりのなかにあらわれる。何かを選ぶためには、何かを捨象しなければ、限定された紙幅のなかに収まりきらないのだ。たとえば、学友の肖像写真がレイアウトされる場合、最も敬愛し親しい人物が自身の写真に寄り添うように配置される。1ページに複数写真を配置し、全体の構成にも気を配る。このように家族アルバムには、写真と写真との間には何らかの関係性が考慮されているのだ。つまり、一枚の写真ではなく、連続したイメージ群となっていることで家族という共同



図3 「家族アルバム」年代不詳 個人蔵

体の一貫性のある過去と意味が形成されるのである。こうして家族アルバムは、家族の正史となり、歴史＝物語の証言者となるのだ。

3 「見えるもの」と「語りうるもの」

では、家族写真や家族アルバムをその家族以外の人が見ることに、どのような意味があるのだろうか。またその他者は家族アルバムの何に対して興味を抱き、どのような反応をするのだろうか。

実際のところ、見知らぬ人の家族アルバムであっても、なかなか興味深いものである。覗き見趣味的な好奇心も否定できないが、けっしてそればかりではないように思われる。他者から見た家族写真の意味を考えるために、ここでは「見えるもの」と「語りうるもの」という概念から分析してみたい。

考察にあたり、ひとつの映画を参照例として挙げてみよう。ロビン・ウィリアムズが写真現像サービスの店員を演じた映画『ワン・アワー・フォト』（邦題『ストーカー』2002年アメリカ映画）では、アマチュア写真家が撮ったスナップ写真の本質が見事に語られている。冒頭のシーンで主人公の男は次のように独白する。

“家族写真は笑顔にあふれている。誕生祝い、ウエディング、休日、子供の誕生パーティー。写真は幸せな瞬間の思い出だ。アルバムを見ると喜びいっぱいの楽しい人生が広がっている。悲劇の影もない。忘れ去りたい写真は1枚も見当たらない”（邦題『ストーカー』2002年アメリカ映画より）

主人公の男は現像したスナップ写真を通じて見知らぬ夫婦の私生活を覗き見ていた。新婚旅行の様子、子供が生まれた時の様子、誕生日を祝う場面など、現像に出された写真によって夫婦のプライバシーの全てを男は知ることになる。男は彼らの家族写真を余分にプリントして、自宅の壁一面に貼り付けていた。そして自身の家族アルバムを見ているかのように親密な眼差しを向け、あたかも彼ら家族の一員であるかのような妄想を抱き孤独を癒やしていたのである。次第に男の思いはエスカレートし、ついには彼らの現実の私生活にまで入り込んでいく。

この映画では、男にとっての理想的な家族イメージが他者の家族写真から選択され、モノとして所有されていることが語られている。写真による事物の代理所有はフェティシズム的の欲望に結びつくものだが、写真イメージによる経験と男の妄想の境界が曖昧になっている状況は興味深い。男は理想的な家族イメージに自身の役割を重ね合わせ、想像上で家族構成員の一人となり、孤独で空虚な人生の隙間を埋めようとする。写真は他者の体験を

視覚的に追体験できるメディアであるからだ。

私たちの家族写真はどうかろう。本棚やキャビネットの引き出しの中に眠っている家族アルバムを取り出してみてほしい。お宮参り、七五三、入学式、卒業式、成人式、結婚式、家族旅行など、そこにあるのは「幸福な家族の思い出」ばかりである。苦しかった思い出や悲しい出来事を示す証拠などはどこにも見当たらない。人生の節目や家族にとって特別な日に記念として家族写真は撮られるが、悲劇や苦しみなどは家族アルバムから丁寧に排除されていることに気づくはずだ。

それらの家族写真に「見えるもの」は、共示（コノテーション）として「これは家族の肖像である」「これは家族旅行の記念写真である」といったように、コードによって解読されるものである。「語りうるもの」とは、コードのないメッセージとしての家族写真から解読されるものである。では何が解読されるのだろうか。

写真家がコンタクトシートから「成功」と思われるコマを選ぶように、アマチュア写真家が家族写真を選ぶ場合でも、家族のつながりや歴史の連続性に配慮された、幸福な記憶にふさわしい「成功した」写真だけが峻別されている。また、家族写真は「幸福な家族の思い出」を視覚的に記述したものに他ならないが、「幸福な家族の思い出」といっても、それらはけっして出来事の記録、いわばドキュメンタリー的な瞬間を写したものではない。それは家族における出来事が、「大切であった」と主張できる証拠品であり、記録というよりもむしろ「演出された光景」なのである。

見知らぬ家族写真であっても、それを見たとき強い関心を引き起こすのは、「語りうるもの」を、「見えるもの」を通じて発見しようとする強い参与性にある。「語りうるもの」とするために人々は、それにふさわしい演出を与えてしまうのである。家族写真の馴染みのある図像は、たとえ見知らぬ家族であったとしても、親しみを覚えるものにちがいない。演出がコノテーションを生み出すのであり、それが幸福な記憶の証であるのだから、なおさら強く作用する。だからロビン・ウィリアムズが演じた男のように、他人の家族写真を覗き込んだり、所有したりすることで、家族の歴史＝物語の登場人物の一人になったような気分になったとしても不思議ではない。他者の家族写真に「見えるもの」は、私たち自身が失いたくないと願う、理想とする家族の絆でもあるのだ。

4 紋切り型のポーズ

実際のところ、家族写真の被写体は似たり寄ったりのポーズで撮影されている。写真館で撮影された構図は紋切り型で、どこの写真館で撮ったとしても大差ない。そもそもポーズとは、「静止」とつながる言葉であるが、自由に描ける絵画とはちがって、装置に依存した写真は、本質的に静止（ポーズ）を被写体に要求する。他方、写真家はファインダーに体良く収まるようなアングルと構図を予め考えなくてはならない。写真を撮る者は、最良の結果が得られたと感覚されるまで何度もシャッターを押す。私たちは家族写真を何度も撮らされているうちに望ましいポーズの定型を身体化させていったのかもしれない。ロラン・バルトによれば、「自分がカメラを通して眺められていると感じるやいなや、事態は一変する。私はしきりに《ポーズをとり》、またたくまに自分のもう一つの肉体をつくりあげ、前もって自分を映像に変身させる」⁵⁾のである。

このことは、写真になる前にイメージがコントロールされていることを意味している。カメラの前で身体は、望ましい肖像へと操作されるのである。とりわけ旅行の記念写真では、「旅行写真はかくあるべき」という集合的記憶から汲み上げられ、被写体である本人はそれに合わせてカメラの前に立つことになる。撮る者と撮られる者の共同作業によって一枚の理想的な記念写真ができあがる。だから、観光スポットを背景に、電車や自動車などの前に、私たちは似たり寄ったりのポーズをとって写真に収まろうとするのである。イギリスの写真家マーティン・パーの写真集「Small World」(2007)を見てみよう。彼は、ピサの斜塔やピラミッドなどの有名な観光地を前にして、観光客がどのようなポーズをとって写真におさまるのかを第三者的な視点から撮影した。世界中の人が同じポーズを取るという滑稽な現象は、記念写真においてイメージの反復が無意識に行われていることを示している。

個人が撮影する家族のスナップ写真における類似性は、現代美術家のフィオナ・タンの「VOX POPULI（人々

5) ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』みすず書房、1985年6月、18ページ



図4 フィオナ・タンのプロジェクト「VOX POPULI」より

の声)」というプロジェクトでも確認できる。そこではあたかも撮る者と撮られる者が共同で記念写真のイメージを作り上げているかのようであり、世界共通の言語となっている。(図4)

写真館で撮られた何かの記念の家族写真が構図的にみて極めて紋切り型であるのは、形式が重要であると、撮られる家族が考えているからにはかならない。写真館の写真は、理想的な家族の典型図が複製されたものだ。ここでは撮る者の主張は無用であり、撮られる者たちの関係性が構造となって表象すれば良い。したがって家族アルバムに整理された写真のすべては、演出的に「成功した」擬似的スナップ写真とすることができる。写真館の形式的な写真は、私たちがそれぞれの心のなかに抱いている内的イメージ（良くできた写真）のシミュラクルなのである。

そうした家族写真は皇室の家族写真に典型としてあらわれている。そこには世代を超えた家族が居間に集まり談笑する姿がまるで絵画のように写し出されている。それは日常の様子でありながら、日常ではない。調度品の配置や人の配置は計算されたものであろう。「家族」に対する私たちの理想の姿は、こうした写真を規範とし、一般的な家族においても写真館の写真師によって反復されるのである。

5 歴史＝物語

誕生日や家族旅行で撮られるスナップ写真にしても、気に入らない表情やピンボケ写真は家族アルバムに編集される以前に「失敗写真」として家族アルバムの外側に弾き出される。家族アルバムの編集行為とは、すでに撮り終わった映画から気に入らないシーンを取り除くようなもので、そこには都合の良いものばかりが並ぶことになる。

精神分析家で写真行為を分析するセルジュ・ティスロンは「どんなアルバムにも一貫した記録——それを乱したり脅かしたりする者を除外した記憶——の必要性に縛られているのである」⁶⁾と指摘する。つまりは、「こういう風に見せたい」という私的な感情によって選択された視覚的描写だけを、私たちは結果的に見ているのである。その意味において、家族写真が純粋な記録ではない。だからといって完全に演出された肖像写真でもない。撮られた者の内的な映像と撮る者の意図が一致したものが、家族写真なのである。

社会学者のピエール・ブルデューによれば、家族写真を撮る行為とは「家族崇拜の儀式」だと主張する。

家族写真とは、家族が主体であると共に客体となる一種の家族崇拜の儀式であるからこそ、そしてそれはまた家族集団がそれ自身にもたらしお祭り気分を表現し、しかもそうすることでさらにその気分を強化するからこそ、写真の欲求と写真を撮る欲求（この実践の社会的機能の内化である）とは、その集団が統合、一体化されるにつれ、またその集団がより強い統合の瞬間に直面するにつれ、ますます生き生きと感じられることになる。⁷⁾

冊子体に纏められることで、家族写真は「家族の理想の姿」、「家族の幸福な時間」のインデックスとなる。また、連続した複数ページをもつ冊子体の家族アルバムは、分断された瞬間の画像に時間の奥行きを与えていく。

6) セルジュ・ティスロン『明るい部屋の謎 写真と無意識』人文書院、2001年8月、164ページ

7) ピエール・ブルデュー『写真論 その社会的効用』法政大学出版局、1990年3月、24ページ



図5 「家族アルバム」年代不詳 個人蔵

そして、ページ上の写真の割り付けは、個別の出来事を時間に沿って展開する物語へと変えていく。つまり、家族アルバムは、大衆的な手段による物語の製作方法なのだ。

またブルデューは、「年代記的秩序、すなわち社会的記憶の”理性的秩序”に従って分類された過去の写真画像は、保存されるに値する出来事の思い出を喚起し、伝達する。というのも集団は、過ぎ去った統一の記念碑の内に、統一作用の一要素をみるからであり、あるいは同じことだが、現在の統一の確認をその過去から受け継ぐからである。それゆえ家族アルバムほど儀礼にかなない、心を落ち着かせ、模範的なものはない⁸⁾という。

象徴的事例として1946年から始まるあるフランス人家族の家族アルバムを見てみよう。(図5)表紙を開くと、海を背景に母親と娘二人、息子二人の写真が貼り付けられている。旅行のスナップであろうか。次に、同行する父親たちの姿は次のページからあらわれ、浜辺やリゾートホテルと思われる建物の前やテラスでポーズをとっている。時の経過は添えられたキャプションでしか分からないが、1947年になると子供達を含めた集合写真が減って、夫婦のツーショット、単独の肖像写真が増え、さらには場所を示す目的で絵葉書も貼られるようになる。最後は1948年の家の前で親戚一堂が会した寛いだ雰囲気集合写真で終わっている。ここには子供達の姿は消えているが、その理由は分からない。

アルバムの最終ページは、海辺のリゾートホテルの遠景。この家族の幸福が海辺とともにあり、家族でのバカンス旅行の機会を通じて、家族構成員の繋がりが視覚的に確認されているかのようで興味深い。写真は別々の場面で撮られているが、配置され、時の流れにしたがって並べられることで、前後の写真の余白、あるいは全体の流れのなかに、見る者の想像力がかきたてられる。余白に捨象された喜怒哀楽を私たちは読み取ろうと能動的に参与する。

家族に起きた特別な出来事と幸せの瞬間を編集した家族アルバムは、現実の家族の本当の歴史ではなく、家族という小集団のなかで安心して読み返すことのできるもうひとつの物語であろう。「かつて・どこか」の遠い記憶は、アルバムを開くたびに「いま・ここ」において立ち現れ、そのとき人は満ち足りた気持ちになり、過ぎ去った時の奥行きの中で家族や親戚の絆を視覚的に確認する。捨象された写真は、個人の記憶に不安を与えるもの、家族の歴史に影を落とすと推測されるものだ。だから家族アルバムの写真は固定されることはなく、家族の不幸や死によって削除されたり、組み替えられたりして再編集されるのである。

家族アルバムは家族の写真による記録というよりも、家族の存在理由を証明するドキュメンタリー風物語であり、まさしく「心を落ち着かせ模範的な」ファミリー・ロマンなのである。

おわりに

家族写真はその被写体と繋がりをもつ者にしか意味をもたないものであり、商品としての価値はない。それは極めて私的なものであり、家族とその周辺という限定された関係の中に保存され、家族ではない他者の眼差しが

8) ピエール・ブルデュー『写真論 その社会的効用』法政大学出版局、1990年3月、38ページ

向けられることは想定されていない。写真館で撮られた家族写真にあらわれる紋切り型の表現にしても、家族集団の統一性を表象することを目的としたものであり、家族という血縁の枠組みを視覚的に明示することにある。したがって写真家の独創性や解釈などは本来不要である。だから家族ではない他者から見れば、それが極めて退屈なものに見えたとしても仕方がない。

しかし古い家族アルバムを眺める時、個別の家族の枠組みを超えて、懐かしい感覚が呼び起こされるのも事実だろう。見知らぬ家族であるにもかかわらず家族アルバムが私たちに感慨深い印象を与えるのは、家族という形態が人間の歴史的文化的に普遍的なものであるがゆえ、見る者の経験や記憶と重なり合うからにちがいない。

私たちは、他者の家族アルバムであれ、自身の家族アルバムであれ、それを見ることで、そこに家族を歴史的に結びつける記念行事を視覚的に追経験する。両親と子供、親類との集合写真に、家族をめぐる共同体の成立条件を垣間見る。紋切り型のポーズと微笑みかける顔に、撮る者と撮られる者との間にある親密な結びつきと愛情を、自分の経験に重ね合わせて読み取っていくのである。

そう考えると、世界中の家族写真が、驚くほど似ているのは、家族という共同体が同様の不安定さを抱えていることに起因する。家族写真におけるポーズは空虚な記号にすぎないのだが、その紋切り型の形式それ自体が家族統合の象徴となる。家族は歴史的時間のなかで変容する。経過する時間のなかで不変の家族などはない。しかし写真は静止像の証拠能力によって、あたかもそれが不変であることを偽装することが可能なのだ。家族写真（アルバム）を見る行為に関してティスロンは「家族が散り散りに離れてしまい、現実にはその距離が充分近くないと感じられているときに、その分ますます象徴的に家族を集結させる」⁹⁾と述べている。

家族アルバムは、断片化しばばらになってしまう家族を寄せ集めるという欲望に応えるために用意されたものであろう。家族が共有する物語の連続性が大切なのであって、それぞれの物理的、距離的な連続性が重要なのではない。家族アルバムは、家族のアイデンティティを写真によって明示することで、幸福であったことを物理的に記録することで、家族の喪失と崩壊の危機を隠蔽するメディアなのである。

9) セルジュ・ティスロン『明るい部屋の謎 写真と無意識』人文書院、2001年8月、145ページ