

平成27年度 学位論文

写真作品に表れる家族の記憶
-自己制作「FAMILY PORTRAITS」についての考察

女子美術大学大学院 美術研究科 美術専攻
デザイン研究領域 視覚造形
博士後期課程
イ ユンジ

要旨

写真作品に表れる家族の記憶 - 自己制作「FAMILY PORTRAITS」について考察

従来、家族をテーマとした芸術作品は数多くあるが、家族を撮った写真の場合、被写体はその時間、その空間に存在していたという他の媒体よりも実際に存在するリアリティに最もうまく当てはまるという特性をもつ。このような写真の特性を生かした家族写真から、家族の絆を視覚化、現時代の文化や社会的認識、また、個人の価値観などが読み取れると考えられる。

したがって、現代の家族像を視覚化することから芸術性を見出すということを研究課題として取り上げ、考察したことを述べる。

その方法論として、日本とタイ王国、そして韓国の家族の写真を撮って作品として制作する。そして、写真論や社会学を先行研究として参考、考察し、研究を進める。

The family's memory via photography - Examination of self produced work 'Portrait of the family'

Today there are many kinds of art about the family. However, when the theme is family, photography has specific character that applies to reality more than any other media, as objects existed at that time and place when they were taken.

I believe that I can visualize the bonds of the family and capture the culture of the day, social identity, and the viewpoint of the individual from Family Photography. Therefore I would like to select my research theme to be visualizing the modern family's image, finding cultural signifiers and examining them.

My methodology will be to take photos of Japanese, Thais and Korean families and develop them into an artistic portfolio. For my advanced research I am going to study theories of Photography and Sociology.

I will use these as reference points and start my research.

目次

要旨

1. 序論	1
2. 社会学における家族論について	3
3. 家族をテーマとした芸術作品	
3.1. 古代から近代	6
3.2. 現代の写真作家	8
4. 現代家族を写した映像作品	
4.1. 「東京物語 Tokyo story」 1953	10
4.2. 「そして父になるLike Father, Like Son」 2013	12
4.3. 「축제(祝祭) Festival」 1996	13
4.4. 「가족의 탄생 (家族の誕生) Family Ties」 2006	16
4.5. 「Eternity (Tee Rak)」 2010	18
4.6. 「I Carried You Home(Padang besar)」 2011	19
5. 家族写真	
5.1. 写真の实在論	20
5.2. 被写体としての家族	21
5.3. 自己制作「FAMILY PORTRAITS」についての考察	21
6. 結論	24
謝辞	25
引用および参考文献	26

図版資料

1. 序論

本研究は家族写真について扱う。それは、美術史的観点から見ると、写真の歴史が長くないため、家族を写した写真の起源より、家族をテーマとして表現した美術作品の起源から始めたいと思う。その起源は、紀元前14世紀（紀元前1362年頃～紀元前1333年頃）古代エジプト第18王朝のファラオであるアメンホテプ4世の遺物の中に発見される、アメンホテプ4世と彼の家族の姿を表現した浮き彫り（図1）だと言えよう。

それ以降、無数の美術作品が家族をテーマ、あるいは素材として制作されてきた。それらにはジャンル画として18～19世紀イギリスで流行した家族や団体の集団肖像画である、「カンパセーション・ピース」と呼ばれていたものがある。肖像画は写真術の発明によって、個人あるいは団体の記録としての必要性がなくなった後にも消え去らずに、一方では地位・身分の象徴として、他方では芸術家の主観的対象把握の表現として存在しつづけている。このように家族は、美術作品の永遠不滅のテーマであったと言える。

しかし、その家族をテーマとした無数の美術作品の中に描かれている家族は、いつも同じではなく、時代の変化に呼応し変化している。もちろんそれは、表現媒体が時代によって変わることが原因であるとも言えるだろう。一方、そこに描かれている‘家族’自体も変わってきたことを表しているとも言える。社会学的観点からみると、従来の伝統的家族は、家父長権が中心となる血縁中心の集団であったが、産業化による急速な社会的変化を経て、家族構造の形態にも変化が生じており、社会の基本的な集団である家族の形態も時代と共に変わってきた。しかも、伝統的な家族の機能が現代において縮小され、その形態が変わり、その結果、社会において家族観も変わってきたのである。

フランスの社会学者フィリップ・アリエスの一連の研究に従えば、わたしたちが‘家族とはなにか’という問いについて考える普遍的な家族像は、実は17世紀末に成立し、それらは近代特有のものともみなされ、「近代家族」（modern family）と呼ばれる。¹

しかし、その近代家族像は、現代家族とは大なり小なり差がある。近代家族は婚外関係や離婚による家族関係の形態変化や少子化によって、子供中心の家族から大きく転換する。したがって、現代の家族は、従来の血縁中心の家族と違って、家族にとって血縁が必須条件でなくなったのである。

むしろ、現代において家族を形成する際にもっとも大事な条件は家族構成員の間の感情、言い換えれば、家族がもつ‘絆’ということであると考えられる。

それは様々な作品に表れていて、例えば、是枝裕和監督の2013年製作映画「そして父になる」とキム・テヨン監督の2006年制作映画、「가족의 탄생(家族の誕生)」は、家族を構成することにおいて、血縁の関係よりも感情を交流する他人との関係がむしろ緊密であり、家の人たちが共有してきた時間の中で結成される感情の結びを重要視することが肝要ではないかと考えさせるのである。

一方、写真作品にもそのような家族の様子が見られる。アメリカの美術評論家スーザン・ソントグは自著「写真論」（1977年）の中で‘家族や他の集団の一員と考えられる個人の業績を記念することが、写真の最初の一般的な利用の仕方である’¹と述べている。また、彼女によると、‘カメラは家庭生活とともにあり、家族は写真を通じて自分たちの自画像を年代別に構成している’²と。各家庭の大小の行事のような特別なことやその他に家族構成員の成長記録などのごく日常の記録を頻繁に撮ることによって、写真は肖像画に比べて、圧倒的な媒体の数を持つようになった。²

19世紀に写真術が発明されて以来、写真が産業化され、写真作家の作業から社会的な用途を探そうとする雰囲気が生ずる。かつて画家のデッサンの道具に用いられていて、その後、美術家の新しい試みの対象とされた写真は産業化後、広く知られ、社会的な情報の記録と電波のための道具に転落したのである。このような雰囲気の反作用として、写真を芸術に認識しようとする自覚も強くなる。その間、絵画と散文よりも精密な現実の描写という機能をもつ写真は、現前の存在を記録する道具として使われてきた。一方、写真は日常の現実をフレームの中で再構成する行為から、人々は写真がもつ芸術性を発見してきた。

フランスの哲学者ロラン・バルトは著書「明るい部屋」（1980）で「ノエマ」について述べた。³ 古代ギリシャ語である「ノエマ」（Noeme）⁴とは、本来では「意識」や「知覚」という意味をもつ言葉であるが、バルトによると、「That-has-been」、「それが—かつて—あった<意味>」という、つまり、それが存在していたことを確実に示すことに「意味」があった。写真において「ノエマ」は、現在が存在すると、写真も存在するという属性によって写真は指示性と認証作用をもつということになる。このような写真の実在論的な特性が制作のモチーフとなり、独創的な家族写真を作品として制作することについて考えたのである。

家族を被写体として選んだ動機とは、ひとりの人間が社会で生きる間、様々な集団の一員として位置付けられるのであるが、その中で最も純粋で根源的な集団とは、まさに家族であろう。このような家族という存在を被写体として写真を撮ることは、その存在の記録だけでも社会的価値のあることだと考えられる。それ故に、自分の家族や身近な友人の家族、また、各々の家族の写真を撮ることに至ったのである。一般の家庭を撮ることによって、社会学の家族論、特に現代家族論で語る家族の様子を写真で表現する。さらに、第三者として他の家族の暮らしの様式や彼らが共有している何かを一枚の写真に取り込むために制作する。

その目的とは、一緒に時間を共有してきた「家」という空間を背景として家族の写真を撮ることによって、その家族の蓄積された記憶をその一枚の写真に収めることになる。同時に、現代を生活している様々な形態の家族を羅列することによって、それぞれ異なる国や構成、または文化観や価値観などの差異点が読みとれる。それにもかかわらず、家族という根本的な集団に共通すること、家族の間で、感情の交流から生まれる情、すなわち、「絆」を視覚的に表現する。

したがって、写真は家族の絆を表現できる媒体であり、そのような写真で作品を制作することによって、現代の家族像を浮き彫りにするとともに、現代家族の絆を可視化し、そしてそれが何を意味するのかを見出したい。

その方法論として、現在の日本と韓国、タイ王国などのアジアの国の様々な家族を被写体とし、家族像の変化や各国の異なる価値観や文化観が読みとれる様子を写真作品として制作する。

また、それら写真の中の被写体の存在から、ロラン・バルトの理論に基づいた写真の実在論について考察する。それと同時に、従来、家族をテーマとした芸術作品の研究の成果を生かして分析を試みたい。

2. 社会学における家族論について

先ず、家族とはどのような存在であろうか、その定義を整理してみよう。家族とは、夫婦と彼らの子供で構成される基本的な社会集団である。東西の家族形態は、父系中心の家族形態を追求し、家族の形成は人間が社会活動を行うための最も基本的な単位である。ひとつの生命が生まれる瞬間から家族の一員として枠の中で成長して生存する。

家族は長い時間を経て、形成された伝統的慣習と文化をもとに周りの環境に適応しながら生きていく。このような環境の中で慣習と文化を担う社会の最も基本的な集団になり、社会を存続させるための基本単位である。それについて、アメリカの社会学者クーリーは家族をフェイス・トゥ・フェイスの親密な結びつきと協力を中心とする「第一次集団」(primary group)に位置づけ、家族の社会化機能を重視した。⁵

近代の日本の家族は、家制度に基づき、「家」と「家父長制」の二つを大きな要素としていた。しかし、1950年代の高度経済成長期の影響により、多数の人口が農村から都市へ移動し、同居する親族数が減少した。労働力の移動と伴い、家族制度の形が変わってきた。そして、1980年代以降は、夫婦の共働きが一般化し、女性の社会活動により性別役割分業の見直しができたのである。現在、高齢化と少子化に伴う社会的問題が生じている。⁶

そのような家族制度の変動は、韓国でもほぼ同じ流れで起きたのである。

韓国の伝統的な家族の既定の構成は父と母、子供、または祖父母が含まれる三代の血縁が集まり、住んでいる共同体のことである。そこでは家父長権が中心となる血縁中心の集団主義文化が営まれてきた。しかし、1960年代に産業社会の特徴が現れ、家族の機能も変わってきた。したがって、産業化の過程を通じて急速な社会的変化を経て、家族構造の形態も変化が生じており、社会の基本的な集団である家族の形態も時代と文化によって変わってきた。

ここまで従来の韓国および近代の日本の家族の定義とその伝統的な家族像が時代の動き変わりによって、どのような様子に変わってきたかを簡略に叙述した。

次は、家族が社会に対してまたどのような機能をするかについて、先ず、伝統的家族の機能から述べてみよう。

家族には大きくわけて五つの機能があると言われている。第一は、結婚という制度によって、性を許容するとともに婚外の性を禁止する機能を持つ。また、子どもを産むことによって、社会の新しい成員を補充するという‘性的機能’である。第二は、子どもを育てて、社会に適応できる人間に教育する機能をもつという‘社会化機能’である。また、第三は、家族は生産と消費の単位として機能するという‘経済機能’、第四は家族がともに住む空間は、外部から一線をひいたプライベートな場として定義され、安らぎの場や憩いの場としてあるという‘情緒安定機能’である。最後に、第五は家族成員の中、働けない病人や老人を扶養・援助する機能をする‘福祉機能(保健医療機能)’である。⁷

ところが、このような機能は現代家族にたいして反映されず、縮小されることが生じているのである。例えば、性的機能について、婚外関係をより自由に受け入れる価値観の変化により、結婚以外の性を禁止する機能が弱まる傾向がある。そして、少子化傾向に示されるように、子どもを産むことが以前より大事なことであり、受け入れない家族が現れてきたのである。さらに、経済機能についても、家庭内生産は現代社会においてもはや喪失され、消費の機能しかもたなくなっことは忘れてはならない。

また、福祉機能（保健医療機能）について、伝統的家族と現代家族のもっとも大きな変化は夫婦の共働きによる性別役割分業ということである。従来、家族の役割構造の基本となっているのは、「男は仕事、女は家庭」であり、夫は外で生活費を得る役割を、妻は家内で家事と育児、そして病人や老人を扶養する役割を果たしていた。しかし、現在の共働きは生活費や子供の教育費用の負担を解消するという経済的活動や、女性の高学歴化と専門職化による意識の変化など様々な要因によって、確実に家族の役割構造を変えることになったのである。現在、日本では少なく見積もっても800万組をこえる共働き家族が存在し、これに農業や商工自営をふくめると1500万組以上の共働き家族が存在するという。⁸ また、韓国では2011年の統計から見ると、既婚者はおよそ1100万組と推定され、そのうち共働き家族は、およそ500万組で既婚世帯の43.6%を占めている。⁹

一方、ライフスタイルの変化による核家族化も重要な原因のひとつに数え上げられる。その結果、家族の福祉機能は、政府や私立運営の老人ホームや医療施設にその役割を譲っている現状である。しかし、介護サービスは非常にコストがかかる社会資本であり、地域社会ごとに介護サービス体制が確立されてないことにより、社会問題化している。

伝統的な家族の機能と現代におけるその機能の縮小は以上のようなことである。次は社会において、家族観がどのように変わっているかについて述べたい。

フランスの社会学者フィリップ・アリエスの一連の研究に従えば、わたしたちが「家族とはなにか」という問いについて考える普遍的な家族像は、実は17世紀末に成立し、それらは近代特有のものともみなされ、「近代家族」(modern family)と呼ばれる。¹⁰ さらに、落合恵美子によると、近代家族は、次のような特徴をもつという。

- ・家内領域と公共領域の分離は、元来、家族がプライベートな領域として成立した近代になってからである。
- ・家族構成員は強い情緒的なきずなで結ばれている。
家族愛が特権的に優先されるのは近代家族特有の現象であり、その始発点とされる恋愛結婚も近代の産物である。
- ・子供中心主義、つまり家族のもっとも基本的な機能は子どもの社会化にあるとする考え方である。
- ・男は公共領域・女は家内領域という性別分業で、家族成員は性別により異なる役割をもつ。
- ・家族の集団性を強化する。
- ・家族は公共領域からひきこもることによって、社交の衰退を意味する。
- ・家族は親族から構成され、非親族を排除する。このような非血縁者の排除は近代家族特有の現象である。
- ・家族の基本型は核家族である。

以上のように近代家族像は、現代家族とは大なり小なり差があることが現実である。上記の家族機能の縮小で述べたとおり、現代の家族は婚外関係や離婚による家族関係の形態変化や少子化によって、近代家族における子供中心家族から大きく転換する。また、家族内性別役割分業による家族像は共働きの広がりによって変化する。これらの現象を理解することは、「脱〈近代家族〉化」として受け入れることが自然だと考えられる。¹¹

したがって、新しい家族への過渡的段階として現代家族をとらえるべきであろう。このような現代家族の様相をよりよく理解しやすくするため、次の章に近代家族と現代家族それぞれをとらえた芸術作品を挙げて分析したい。

3. 家族をテーマとした芸術作品

3.1. 古代から近代

前章では家族の定義および社会学の家族論の観点から伝統的な家族観と時代の移り変わりによって定義された「近代家族」の特徴について述べた。それらの意味が現代家族を理解することにおいて通用しにくい部分があり、それについて、この章では家族をテーマとした芸術作品の中、特にその時代の家族像を反映する作品を時代別に分類して分析する。

上記、家族をテーマとして表現した美術作品の起源として取り上げた浮き彫りは、紀元前14世紀（紀元前1362年頃～紀元前1333年頃）古代エジプト第18王朝のファラオであるアメンホテプ4世の遺物の中に発見される、アメンホテプ4世と王妃ネフェルティティ、そして息子たちの姿が刻まれた作品である（図1）。

アメンホテプ4世はツタンカーメン王の父であるといわれる。彼は、アメン（アモン、テーベの町の守護神）を祭る神官勢力が強すぎて、それを牽制し、宗教的権力を王権と一本化するという政治的理由などでアマルナ改革を行った。その内容は、王国の首都をテーベからアクトアテンへと遷都し、従来の多くの神々の崇拝を禁じて、神々の像を破壊し、唯一神アテンへの信仰に切り替えた。自らもアク・エン・アテン（「アテンに愛される者」、イクナートン）に変更した。そして、現在アマルナ美術と呼ばれる、写實的・開放的な芸術を生み出したのである。¹²

左側のアメンホテプ4世と右側のネフェルティティ王妃が上段中央にある円形の下にいるが、その円形はアテンを示して、つまり、王族一家は唯一神アテンを信仰し、恵まれていることを表している。このように歴史的なことが表現されている資料としてこの浮き彫りが挙げられるが、さらに、親が息子たちを抱いている王族一家団欒の姿が表れている作品としても非常に価値があると考えられる。

それ以来、無数の美術作品が家族をテーマ、あるいは素材として制作されたが、特に頻繁に制作された時期があり、それについて、18～19世紀イギリスでジャンル画として流行した家族や団体の肖像画であった、「カンバセーション・ピース」が挙げられる。

カンバセーション・ピースは絵画の一形式として、家族や友達の集まりなどが対象になり、邸宅内外を背景とし、彼らの日常の情景を描いたものであり、風俗画であると同時に集団肖像画の性格を持つと言われる。¹³ 代表的な作家はジョシュア・レイノルズやトマス・ゲインズバラ、ウィリアム・ホガースなどがいる。

以下は筆者の個人的観点で語る感想および分析である。

肖像画家と成功するためには、主人公と似ているだけでなく、実際よりも美しく理想化すること、そして外見のみならず、その人の性格や能力、そして手にする権力と富を誇示しうる絵を描くべきであった。その役割も、それぞれの時代の社会的特性によって、基準が変わっていく。それらをいくつかの作品を挙げて概観してみよう。

18世紀のイギリスの画家ジョシュア・レイノルズ（Sir Joshua Reynolds）は古典主義的な美の理想と道徳的な教訓を与える歴史画を肖像画に適用し、いわゆる‘偉大なる肖像画（Grand Manner Portraiture）’というジャンルを立てたと言われる。¹⁴ 彼の作品「コックバーン夫人と彼女の3人の息子」（1773）（図2）を見ると、母親と息子たちは、まるで神話から登場した優雅な女神と可愛くて愛しい子供たちのように理想化されている。また、荘厳な柱や華やかなベルベット、そして、異国的な鳥を配置した背景もそのような雰囲気を出すのに一役担い、上手く作られた家族像となっている。

そして、当時レイノルズと共に有名であったトマス・ゲインズバラ(Thomas Gainsborough)の作品「アンドルーズ夫妻像」(c.1748-1750) (図3)は遊歩道に一休みする若い夫婦を描いたように見えるが、広い野原を背景に猟犬と銃を持った夫と華やかなドレスにハイヒールをはいた妻はその背景に似合わない姿である。

これはつまり、彼らには狩りをする権利があり、その権利を保障する広い領地を所有していて、また、華やかなドレスが普段に着られる富を手に行っているということを見事に表現しているのであろう。

また同時、イギリスの代表的な画家であるウィリアム・ホガース (William Hogarth) は当時の世間を風刺画として制作した連作版画で名を挙げようになったのである。彼は肖像画において、ジョシュア・レイノルズのような他の画家と全く異なり、むしろ不調和した様子の方がモデルの性格が上手く表現できると信じて、モデルを美化することを拒否した。例えば、当時の俳優とその妻を描いた「D・ガリックと彼の妻エヴァ-マリア・ヴィゲル」(1757) (図4)を見ると、彼らの顔や体の曲線がリアルに表現されて、美しいとは言えない丸い顔や平然でユーモアがある表情を描いていて、ホーガスの特徴がよくわかる。

既存の肖像画がモデルの社会的地位や富を誇示している反面、19世紀のフランスの画家エドガー・ドガ(Edgar Degas)の肖像画には家族間の感情の構図が読み取ることができる。

「ベレッリ家の肖像」(c.1858-1867) (図5)という作品の中、母親はドガの叔母であり、喪服を着た彼女は非常に謹厳で固い表情を表す反面、父親であるベレッリ男爵は政治活動により追放され、亡命中であるという背景知識がなくても、雑然とした背景や乱れた頭、無気力な表情が表れ、二人の関係や感情が想像できる。また、ドガの幼い従姉妹はそれぞれ異なる所を見つめているが、母の右手がかかる子供は丁寧な姿勢で正面を凝視する一方、椅子に自由奔放に座っている子供は父親をちらっと眺めていて、その二人の異なる性格を推測することができる。

以上のように家族をテーマとした肖像画の歴史を簡略に述べてみた。

最後のドガの作品は家族が集まった一瞬を自然に捕捉しているように思われるが、ドガは一度も目に見えるまま描かなかったと言われ、この作品も家族構成員をそれぞれ素描した後、再構成したのである。しかし、そのようなことはドガの作品のみならず、肖像画の特性であり、いわば‘被写体の時間性と空間の再構成’という点は写真と最も異なる特徴であると考えられる。

3.2. 現代の写真作家

19世紀に写真が発明された以来、カメラやレンズ、フィルムなどの発達によって、写真は大衆化され、やがて現代では大勢の写真家たちが家族の写真を撮っている。それについて、現代においては時代別に分けることより写真を撮る写真家と被写体になる家族との距離や個人的関係、また作家の意図による接近の仕方などで分類して分析する。

第一の分類は‘ある意図を持って自分の家族を記録した写真家’ということである。例えば、リチャード・アヴェドンは死に近づいていく父親のポートレイトを7年にわたって撮影した。写真の中、ますます弱まってくる父親の互いに死を意識した息子の思いが伝わってくる。(図6)このような脈絡としてラリー・サルタンも含められるだろう。ラリー・サルタンは10年の間、両親の姿を撮影してきた。演出された写真もあるものの、彼自身が両親の日常生活の中に入り込み偶然に撮影されたスナップショットもある(図7)。

アートエディターである和田京子によると、ラリー・サルタンは社会的なドキュメンタリーとして家族の群像を表現した作家でもある。そして、自分の家族であってもそこに当事者として視線を持ち込まず、ある家族の典型であり、現代におけるアメリカの家庭風景を社会学のサンプルとして差し出しているかの家族写真であると述べている。したがって、サルタンの両親の写真が、「ある時代のある環境を生き、時を重ねた夫婦というものの「典型」をみることである」と指摘する。¹⁵

一方、長島有里枝は、両親と弟と本人という4人家族の日常をスナップショットで収めた。(図8)彼女の作品と他の作品との相違点は、写真家本人が当事者として写真の中に存在するということである。それはファインダーを通して家族をただ観察および記録するだけではなく、家族の一員として同じ時間に同じ場所を共有するという作家の意志が見られるのであろう。また、先の和田は、「長島はカメラを挟んで家族を対象化とするのではなく、自身も家族の一員として画面に入り込み、カメラの前と後ろに行き来しながら自己を客体化するのと同時に、自己と他者との関わりとは何か、自分とは何かを探っているのだ」と述べた。¹⁶

つまり、家族という一番身近な他者との共存から得られる心理的安定感とまたその中にいるからこそ表れるひとりの人間としての孤独感が見られると筆者は推測する。

第二の分類は‘家族関係の再構成’である。詳しく述べるならば、写真家の意図は主観的であっても被写体を客体化させ、被写体との間に距離をおき、被写体が自分の家族ではなく、他人であることを基本とし、「家族」を再構成して見せることである。

ティナ・バニーは、アメリカに暮らす自分の家族と友人を撮っている。イギリスの写真部門キュレーターであるシャーロット・コットンによると、彼女の手法は、‘19世紀のポートレイト写真’と同じように、大判カメラを使ってある程度の時間をかけてじっくり撮ることである(図9)。その影響で被写体は‘演出が施されているように見える’のだが、それは被写体が撮られていることを意識し、動き止め、待っていることから、写真に落ち着いた雰囲気が出ているのである。¹⁷

一方、スナップのような日常のある場面を撮ることであっても、正に19世紀のポートレート写真のように被写体は、写真家と目をそらせて、サインを取り交わし、一枚の写真が撮られるのである。そのようなプロセスによって、彼女は日常の真実と演出されたような嘘の両方を写真の中に取り込むことができる。このような家族写真を撮る写真家には、ホンマタカシと浅田政志がいる。ホンマタカシの「Tokyo and My Daughter」(2005年) (図10)は愛しい娘の姿を幼稚園から小学校への成長の過程の中で撮影しているかのように見えるが、その子は実際には友だちの娘である。しかし、タイトルの「My Daughter」や、パールックのセーターを着ている二人が撮られている写真などから見る者は疑いもなく当然父娘であると認識するのであろう。それについて先の和田は、‘あえて「家族である」といった当事者性を前面に出すことで、嘘の家族も、家族写真として成り立ってしまうのだ’と指摘した。¹⁸ そして、浅田政志は、本当の家族をいわゆるコスチューム・プレーによって、完全に異なる他の集団像に見られるような写真を撮影した。「浅田家」(2007年) (図11)では両親、兄、そして写真家本人の4人家族が、ラーメン屋や消防士や極道など様々な職業の場面を見せる。

このように劇的に演出された写真には、従来の家族写真から読みとれる伝統的な家族観に基づく、いわゆる‘家族らしさ’という先入観が取り除かれ、現代の多様に変っていく家族像について考えられるのではないだろうか。

したがって、彼らはその理念に基づき、偽装の家族写真を作り出し、その中で家族像とは何かを示すために再構成したのである。

4. 現代家族を写した映像作品

現代の写真作品の分析に続いて、家族をテーマとした映像作品、つまり映画を例として分析する。以下において六編の映画はそれぞれ日本と大韓民国（以下韓国）、そしてタイ王国（以下タイ）で制作された映画であり、現代を背景とする。これらの映画を分析し、時代の変遷によって、多元化した現代社会での家族はどのような様子で描かれているかということと、現代の家族像を読み取るために重要なことは何かを探りたい。

4.1. 「東京物語」 1953

田舎の老夫婦が東京に住んでいる息子と娘夫婦を訪問することになる。町外れで医院をしている長男、美容室を営んでいる長女、そして戦死した次男の嫁が老夫婦を迎える。老夫婦は長男と娘の家に泊まるが、忙しいという言い訳でなおざりにされて、次男の嫁、紀子だけが彼らの東京観光に付き添う。血のつながらない紀子だけが老夫婦に優しく応対し、長男と娘は老夫婦を熱海に送るが、期待とは異なり、旅館は一晩中酒と麻雀と歌で騒がしくて老夫婦はまともに眠れない。翌日、帰郷しようと思った老夫婦は一旦東京に戻るが、一日で戻ってきた親を娘は面倒がり、行き場がなくなった老夫婦は娘と別れ、父親は知人と会い、酒を交わし、母親は嫁の紀子の世話になる。その後、帰郷の汽車で体調が崩れた母親は大阪にいる三男の家に泊まり、回復を待つ帰郷することになる。

しばらくして、東京の長男と娘に「母親危篤」という電報が届き、母親はとうとう息を引き取る。葬式が終わり、実子たちはまた仕事で忙しいと言い急いで戻るが、紀子だけがもう少し父親のそばにいる。やはり紀子も東京に戻ることで、父親は紀子に血がつながっている実子よりも親近感を感じ、一人で寂しく過ごさず、再婚をすすめながら、母親の遺品である時計を与える。老夫婦は息子娘を訪問して彼らの生活の中でしばらくの間に双方の家を転々としながら子供たちが愛おしいと思いつつ、現実には親として抱いていた期待が外れ、失望を感じるようになる。

田舎から上京した親に忙しいと言い、まともに親身に接することのできない息子たちは果たして悪いのであるだろうか。子供が大人になり、社会の一員として各自の家庭を営むようになると、当然忙しくなり、それによって遠く離れた所で徐々に老けて行く親を疎んずるようになることは周りによくある話で、子たちは普通の人の姿と変わらないと思われる。つまり、この映画に登場する各人物は、善と悪に二分化されてない、極めてこの世の中に普通にある人なのである。まさに私たちの自画像そのものであろう。このように親と子供、兄弟、姉妹との関係などの家族の間にある絆が、時代の動き変わりによって、どのような様相になるのか、また、血縁の関係よりも感情を交わらせる他人との関係がむしろ緊密であるのではないかという問いについて考えさせられる。

この映画を語ると、戦後の日本の家族の解体を表現していると言われる。要は、子供が成長し、他の家族構成員になることにより、元の家族は分化され、結局、消滅するということを意味する。末の娘、京子の話のように受け入れられないことであるが、また、嫁の紀子の話のようにそれはごく自然なことであろう。映画の中の家族は現在の家族の様相と変ってないと思われる。この家族は特定の時点がきっかけになり、だんだん解体されていく過程を示すことなく、過去にも、これから起こりえる多くの家族の姿を見せているのではないだろうか。

一方、映画の中で嫁の紀子が未だに死んだ次男の写真を部屋に飾り、それを眺めるという場面がある。老夫婦にとってその写真は、8年前、戦争中に亡くなってしまった息子に対する懐かしい気持ちと依然として夫を忍び、嫁として生きている紀子にすまない気持ちを表現する媒体であると言える。さらに、紀子にとって、夫の写真は、映画の中では詳しく取り上げてないが、戦争中に亡くなった若い夫に対する複雑な感情—懐かしさや恨み、また夫への義理のような感情—を持っているということが想像できる。何よりも紀子にとってこの一枚の写真は、夫の家の嫁としての所属感が得られる象徴の役割を足しているのではないだろうか。

このように、一緒に写真を撮り、時間と場所を共有することも家族写真のひとつの形態と言え、自分の空間に家族の写真を飾ることは、他の芸術作品や葉書などを飾ることとは違い、お互いに緊密な関係にあるということを証明し、一方、その空間を共有することにより、所属感を与えるひとつの形式であると考えられる。(図12)

4.2. 「そして父になる」 2013

人生に勝ち続けてきた野々宮良多は、ある日6年間育ててきた息子慶多が実の息子ではなく、出産した病院で他の人の息子と取り換えられたという衝撃な事実を知ることになる。相手の家族は斎木雄大と妻ゆかり、そして息子琉晴である。彼らは、電気店を運営する多少お粗末で、ごつそうな人であり、最初から慰謝料について話し、俗物的な根性をあからさまにしている。良多は、その彼らがどうにも気に入らない。

良多の周りの人物たちは、彼にそれぞれ相反する意見を出す。病院では大体の親が必ず子供の交換を選ぶと言うが、雄大夫妻はそのようなことは犬や猫にも起きてはならないと主張する。良多の父は当然、血縁に従うべきだと主張する。また、義理の母や妻の母親は育てた情について語る。この映画は、親と子そして、家族を成す地になるものは彼らが相互に共有していた時間か、それとも血縁であるかという深い苦悩と葛藤を描いている。

良多は、子供二人とも自分で育てると言い立てる。血縁が大事だと思いつつ、6年間過ごした時間も無視できない。社会的に成功して一家の責任を持つ父であり、一見完璧に見えるが、子供と一緒に過ごした時間は少ない良多と、他方、良多と比較するとより豊かな環境ではないが、子供たちと充実した時間を過ごす雄大は、生き方も求めている価値観もそれぞれ違う。この二人の父の対照的な姿から家族にとって真の幸せは、何であるかという問いが生じる。雄大は良多に「父親は誰かが代わりにできないこと、子供たちにとって大事なものは時間である」と語る。こうした雄大の価値観は良多の心を少しずつ動かす。家族という関係に顔を合わせ、ともに瞬間を共有する‘時間’、そしてそれが家族の‘歴史’になる最も価値の高いものであるのだらう。

結局、この映画が話そうとすることはこのようなことである。家族を構成することにおいて、血縁も大事である。しかし、絆ということはただ血縁のみならず、共有してきた時間の中での感情の交流ということで生まれると考えられる。

この映画の中で親は、子供の入学式やその他に些細な日常をカメラで撮って残している。そして両側の親が初めて会う時、お互いで交換したそれぞれの子供の写真は、この子供たちの交換、つまり別れを予感する場面である。

また、結局、お互いに子供を交換することに決めた後、自然に親しくなるために一緒に旅行に出かけた両家族は、旅先で一緒に写真を撮る。この写真を撮る瞬間は、彼らにとってとうとうお別れになることなのである。慶多の母は今まで自分たちが撮って家の中に飾っていた慶多の写真を片付ける。そしてその空いた空間には琉晴の写真が占めるようになる。そのようなことは琉晴が良多の息子になることを許すという意味で解釈される。このように写真は、里程碑のように現在この家族がどの線上に位置しているのかを示す象徴的な役割を果たす。

しかし、良多が再び二つの家族と一緒に撮った家族写真を見る時点から、別れを象徴した写真の意味は、また出会いという意味に変わってくる。カメラに残された慶多が撮った写真を通じて慶多の心が伝わるようになる。子供は愛情のこもった視線で自分と一緒にいる父親の姿を撮っていたのである。自分に向けられている子供の愛に気付いた後、良多は彼自身もやはり慶多の父親であることに気づくのである。

このように、この映画における写真は、家族が同じ場所で共有する時間そのものであるという意味を持つと考えられる。(図13)

4.3. 「축제(祝祭)」 1996

林権澤(イム・グォンテク)監督の映画「축제(祝祭)」は、1996年同名の小説を映画化した作品で、主な内容は老母の葬儀をきっかけに家族の間の葛藤が解消されることである。さらに、死をひとつの祭りに昇華させた韓国伝統の儒教式の葬儀を順番に見せながら、その中で、童話の中の儒教の理想的家族と現実の家族を比較することによって、時代の変化に伴う伝統的思想の変化が感じられる。徐々に消えていくことと、家族の絆のように相変わらず存在することを通じて疎通し共感する接点が見つけられる。

人間は時間が経てば誰でも死ぬ。それは消滅ということであるが、物質、教育、思想、そして思い出のような遺産は消えない。老母の死から家族は思い出を噛み締めている。苦労の瞬間は消え、美しい思い出が残る。このようなことから、葬式は単に死んだ人を埋めることなく、生きている者たちの古い感情が解消され、会合の場になることを示している。

さらに、それは、家族に対する記憶を想起させ、同時に家族とは何かと問いかけるようになる。

映画では近代家族の特徴のひとつである親族中心の家族構成員の中で融和されない人物はジュンソプの姪だけではない。赤の他人であったが、家族になった嫁。特に、ソウルでは交流はなかったが、家族構成員として、葬式に参加するジュンソプの妻は、老母が死ぬ前まで仕えた長男の嫁とは違う態度である。老母との物質的距離だけでなく、感情的な距離が大きく表れている。ジュンソプの妻は映画の中でみんなと同じ場にいるが、比重が大きくなり、妙に除外されている。そのようなジュンソプの妻が、童話の中では一連の装置であると共に、ジュンソプの欲求かもしれないが、老母を養うことは、理想的な家族像と現実の家族がどのように違うかを示している。今まで考えてきた家族像が世代を超えて変化していることがわかる。

映画の中の写真は結末を華麗に飾る。それは、葬式が終って、単純に記者の取材の資料及び家族の記念写真ではなく、家族の和解と和合を象徴的に表す装置としての役割を担っている。みんなが集まり、自然に笑っている一枚の写真が残され、映画もフリーズフレームのままで終わる。特定の場所で時間を共有する過程を経て、喪失というひとつの丘を越えた家族の成功、それによって結束された絆を見せる証拠としての役割を担うのである。

あらすじは以下のとおりである。

名望のある作家ジュンソプは5年以上、認知症を患ってきた田舎の老母が亡くなったという訃報で、妻と娘と故郷を訪ねる。しかし、老母は何度も意識が戻ることで、幼い娘は悲しく感じるべきなのに悲しくないと言う。故郷に向かう車の中、今回も母親がまた目覚めたという連絡が来る。葬儀のため用意した料理を食べながら集まった人たちは、幸か不幸か分からないが、私たちの祭りになってしまったわけだと言う。母親はまた亡くなった。今回には生き返らなかった。再び多くの人たちが集まる。

その中、ジュンソプの母親喪を通じて、彼の作品世界を再評価する記事を書くために来た記者は、あれこれ取材するのに忙しい。その中、ソウルからジュンソプの姪であるヨンスンが派手な姿で帰ってきた。

ジュンソプの情けない兄が外で妻以外の女から生んだヨンスンは父が死んだ後、祖母と義理の母、また義理の兄弟と一緒に暮らしていたが、その家からお金を盗んでソウルに逃げ出したのである。

唯一可愛がってもらった祖母のお葬式のために彼女は帰ってきたが、喜んでくれる人は誰もいなく、彼女に好奇心を持つ記者と酒を飲みながら昔話をする。

記者はジュンソプが自らの家族について様々なことをよく書いていたが、何故ヨンスンにつ

いては書いてないかと質問すると、ジュンソプは以前、新進作家の頃、受賞し、その賞金をヨンスンが飲み屋を出すために貸してくれと来たのであるが、ジュンソプは拒否し、ヨンスンは家族の話の売ってお金を稼ぐことであれば、自分の話は絶対に使うなと怒ったのであると答えた。

映画は韓国の伝統的な葬祭文化を順番通り細かく模写する。

集まった客と家族たちは、料理を食べ、酒を飲み、花札のようなかけごとで時間をつぶしながら、葬式の流れに合わせている。しかし、その間にお互いに持っていた葛藤が表に出て、争いになる騒ぎもある。それにもかかわらず、葬式はそのまま進んでいく。

一方、ヨンスンは他の家族と一緒に和合できないが、自分なりの態度で葬儀式に参加する。家族とジュンソプを恨むヨンスンに記者は雨鳥について話す。それは、ジュンソプの小説の中に出てくる鳥であり、自分の巣を造らない雨鳥は雨が降ると、木の下で雨宿りをする鳥だと。祖母は自分の家族のうち、出稼ぎに家を出た人がその雨鳥のように巣もなく雨に降られたらどうするかと心配で庭の木を培っていると。続いて、小説家とは小説の中に自分の考えを示すものなのと言う。

また、記者はヨンスンにジュンソプが新しく出した童話を見せる。その童話は、映画では、枠物語の形にし、本内容とは別の仮想の空間でジュンソプの親子と祖母が主人公になり、娘ウンジの立場からナレーションで展開する。

ウンジはお祖母さんが親よりはるかに年寄りなのに、どうしてどんどん小さくなるかわからない。お父さんはお祖母さんがウンジに年を分けてあげるから小さくなっているという。その代わりにウンジの背が高くなり、すくすくと育つと。ウンジはお祖母さんに申し訳ないと思ったが、ウンジが立派な大人になれば、それで充分だと言われ、お祖母さんにありがたい気持ちで立派な大人になることが先だと思う。

ウンジが8歳になると、お祖母さんはますます子供になって昔話ばかりする。

お父さんに聞いたら、年を分けてくれるうちに、知恵も一緒に分けてくれるから、その代わり子供になっていくと、ウンジと一緒に友達になっているのだと言われる。

お祖母さんはウンジよりも小さい子供になった。ウンジはそのようなお祖母さんが嫌になっているが、お父さんはウンジのためにすべてを分けてくれたからこそ、ウンジもこれからお祖母さんの面倒を見てあげなければならないと言われ、嫌になったことを恥ずかしく思う。

ウンジが小学校4年生になると、お祖母さんは赤ちゃんのように小さくなった。しかし、お母さんとお父さんはそのお祖母さんがいくら赤ちゃんのようにしても優しく面倒をみる。お祖母さんは年をすべて分けてあげると、この世を去ると言われたウンジはもうこれ以上お祖母さんに年をもらいたくないが、お父さんは亡くなっても、新たな赤ちゃんに生まれ変わると言う。

それはまるで幼虫が綺麗な蝶になり、古い繭を捨て、飛んでいくことと同じことであると。

ついにお祖母さんは亡くなり、ウンジは空を見つめながら、さよなら、お祖母さんにもらった年をよく留めておき、後で自分の息子と孫に分けてあげると誓った。

このような内容の童話を読んだヨンスンは、祖母に対する愛とジュンソプの心を感じながら涙をあふれさせる。葬式が終わり、記者が家族の写真を撮ろうとする。

ジュンソプは家の近くの木に座っていたヨンスンを呼んで、今まで対立していた家族たちはヨンスンに席を譲ってあげる。誰かの冗談に皆が笑った瞬間、写真は撮られる。

この映画は老母の葬儀をきっかけに、それまで積もっていた葛藤を和らげて和解に達した家族構成員についての映画である。韓国の伝統的な文化である、「孝」に対する監督の考察が見られる。また、監督はこの映画を通じて、生と死、人生の中から出てくる死をまるでお祭りのように昇華させ、その意味を探そうと試みたのである。それは、死に対する、韓国的な観点が見られる。つまり、死と死後の世界が恐ろしいものではなく、死の過程が楽な安息として描写されている。

映画の中で、印象深い場面は、葬式の間、死者の家族にはふくらはぎ程度の短い木杖が与えられるが、それは親を亡くした子孫は罪人であるため、腰を伸ばして歩くはいけないという意味があるというところである。

これは、韓国の文化における儒教の考え方が深いことに影響されていることを示している。映画の中で、ジュンソプの仲間の台詞もそれについてよく説明する。儒教とは現世的な宗教、宗教というより、生活の中の戒律であり、学問である。その世界で唯一認められる神が死んだ祖先であり、生きている時には戒律として守り、死んでからは宗教的な存在として奉ることが「孝」ということである。それで、葬祭は現世的生活と宗教の接点としてあると。

また、記憶に残る台詞のひとつは、認知症は脳細胞が死んでいく病気であるが、もっとも恐ろしいことは、患者本人だけではなく、家族全員病んでしまう病気でもあると。(図14)

4.4. 「가족의 탄생 (家族の誕生)」 2006

仲良し兄弟の‘ミラ’と‘ヒョンチョル’。しかし、ヒョンチョルは5年間連絡もしていなかったのに、いきなり20歳年上の恋人‘ムシン’を連れてミラを訪ねる。責任を負う気も、その能力もないヒョンチョルはムシンの元夫の娘までミラに任せようとするのである。ミラは、ムシンとの同居がごちなくて嫌だが、ヒョンチョルは家族だから良いじゃないかと考えているようであり、ヒョンチョルとミラには葛藤が起こり、ヒョンチョルはまた出てしまう。残されたミラとムシン、そしてムシンの義理の娘。

ムシンは義理の娘と家を出て振り向くと、ミラと目が合う。

‘ソンギョン’は愛さえあれば現実的な問題はすべて要らない、わがままな人生を生きている母が情けなくて耐えない。その影響で冷たくて現実的な性格で彼氏とも別れたかもしれないと思っている。ある日、母は既婚の男性との間に生まれた幼い弟を託そうとする。母は残った時間があまりない患者である。そんな母が本当に嫌いで母が生きてきた人生も理解できなかったが、母と仲直りできず、亡くなってしまい、結局、弟を預かることになる。しかし、母が勝手に残していたスーツケースを開けたら、自分が小さい時、使っていた物が入っていて、泣いてしまう。

20代の‘キョンソク’と ‘チェヒョン’は恋人である。チェヒョンは他の人たちに優しくして、何でもあげようとする性格である反面、キョンソクはそのようなチェヒョンが気に入らなく、常に対立を呼び起こす。キョンソクは義理の姉と一緒に住んでいて、少し愛に飢えているが、チェヒョンは母が2人となっていて、情を交わすことが慣れている。その二人の恋人は互いが理解できず、別れようとする。

キム・テヨン監督の2006年制作映画、「가족의 탄생(家族の誕生)」はあタイトル通り、家族の誕生を描いた映画である。

その家族は従来、他の媒体が伝えていた伝統的な封建的形態の家族でも、冷たい現代社会に変質されてしまった家族でもない、とんでもない訳で複雑に絡み合う、新たな家族の形である。人が家族という垣なく世の中に一人で生まれ、一人で生きていることはできないように、登場人物すべて本来の家族は有るべきである。しかし、その家族は本来の機能を持たず、ひたすら血縁というつながりで辛うじて維持されているだけである。

映画の中、家族のもっとも目立つ特徴とは、家長の不在であり、彼らには、父親という家族を外から守る存在もいなく、中で家族のために献身すべき母親はむしろトラブルメーカーに過ぎない存在である。このように最も基本的な構成員となる両親が存在しない家族も家族に成り得るのであるだろうか。この映画はその問いに対する答えをイエスという。

登場人物たちは勘弁と理解でお互いを抱いて、血縁ではなく、情というつながりで、さらなる家族になる。

映画の中で意味深長と考えられることは、登場人物が家族という名で呼ばれる前も、その後も一緒にご飯を食べ場面が多い。韓国で家族について話すもっとも多い媒体はテレビの連続ドラマである。その数多い連続ドラマの中でも食卓で一緒に食事する場面は欠かさず出ることだと言えよう。その理由は、食卓に集まり、同じご飯とおかずを食べるということは、各々の人が共有を通して、互いに同質感を感じ、疎通できることであり、それによって、互いに理解し合うことになるわけであろう。

ミラとムシンが二人でご飯を食べるシーンがある。外の庭で遊んでいる娘を眺めながら、黙々と食べている。その中、ミラの近くにおかずのお皿を寄せてあげるムシンとまた黙々とそのおかずを食べるミラは奇妙なほど平和に見られる。

監督は血縁関係のみが家族の当為ではないと逆説する。むしろ、それより人間関係に集中しろと言う。彼によると、人間関係は「出逢い-ときめき-情熱-対立-和解」の段階を経ることであるが、その中でも特に「葛藤」がなければ、その関係は以上の段階に超えず、そのまま停まってしまうのである。

この映画では、ランダムなエピソードで各々の登場人物が出ているように見えるが、きちんとした計算で配置した構造であると言われる。例えば、その葛藤の構造について、ミラとヒョンチョル、そしてムシンの葛藤とは兄弟姉妹、あるいは夫婦間の葛藤に属して、ソングョンと母の葛藤は親子の間の対立、また、最後のキョンソクとチェヒョンは恋人関係で起こる対立が盛り込まれているのである。

人間が持つ関係を網羅しながら、どう関係を結んで、それをどのように生かして生きていけばいいかについての問いと答えを両方もらったように考えられる。

以前、韓国の大学で「女性と性役割」という教養授業を受け、その中、家族の制度や機能についての授業で、家父長制度が現代社会に適合しないということは、もはや現実的な問題になってしまい、家庭崩壊や出産率低下などの問題のためには、代案家族が必要しており、そのため、代案家族を受け入れる認識とそれに合わせ変わる環境が用意されなければならないということ思い出した。この映画はそのような代案家族を人間関係の中で生まれる「情」により成り得ることだと主張するのである。(図15)

4.5 「Eternity (Tee Rak)」 2010

タイの映画は日本の映画や韓国の映画に比べ、手配が難しく、また、タイ映画の特性上、死と非現実的な存在、そして宗教的背景によるタイ情緒が盛り込まれた映画が多いという点と、大衆的に人気があるジャンルがロマンスやコメディ、そしてホラーが主になっているという点で、家族がテーマである映画を見つけることが非常に難しかった。

その中、韓国の映画「축제(祝祭)」と同様の脈略で、家族の一員の死と残った家族に対する話を取りあげた映画二編を選んだ。なお、日本の映画「東京物語」にも母親の死が後半の展開を導いていく要素であるため、死というものは、家族構成員の一生において不可分の関係を意味すると考える。

Sivaroj Kongsakul監督の2010年制作映画「Eternity (Tee Rak)」は監督の自伝的な話である。監督が母に直接聞いた内容を基に、両親の愛と父の死についてシナリオを書いたものを、自ら映画に製作したのである。

映画のオープニングは幽霊になったWitが故郷への帰り道をロングテイクで見せる。ある木の前で泣いていた彼は廃家になった家の中に入って見回した後、船に乗って行く。

その次は、時点が変わり、結婚の前に妻になるKoiを親に紹介する過去の場面である。

結婚式のために恋人と故郷の実家に泊まった数日の間、彼にとって最も幸せだった記憶である。そして、彼にとって、その時間は永遠を意味する。

最後はWitの死後、2人の子どもと一緒に暮らしている中年の妻Koiの現在の姿がある。

この映画は、死と愛の記憶に関する映画であるが、筆者は家族の観点で映画を観たのである。確かに映画の中、若い男女の愛を穏やかに見せる場面が多かったが、筆者は幽霊のWitにとって、もっとも大事な記憶は自分の家族に新しい家族になる人を紹介して結婚に至るまでのことだと考える。

そして、残された家族構成員が淡々と現在を生きていくことは、個人の、または家族の人生に必然的なことではないか。

釜山国際映画祭(BIFF)の首席プログラマーキム・ジソクはこの映画についてこのように語ったのである。

‘監督は演出の弁から、父の死と家族への思い出を映画の中に入れ込みたかったという。その思い出を三日前にこの世を去ったwitの記憶に変わりにしているのである。

そして、この映画は、死が我々の日常と共に存在するのであるが、我々の人生は、その痛みを乗り越えて続けるという平凡な真理について話す’¹⁹

映画の後半は、静的で遅い呼吸から何となく急な呼吸に変わり、現在の残された家族について詳しく出てこない。この部分が多少残念であるが、監督は個人的な話をしているため、映画を観る側に想像させる余地を与えたことであると考ええる。

死という別れの時は必ずきてしまうが、家族の間に積もった記憶は残された家族に生きて行く力になるのであろう。(図16)

4.6 「I Carried You Home(Padang besar)」 2011

Tongpong Chantarangkul監督の2011年制作映画「I Carried You Home(Padang besar)」の主な内容は、突然死んでしまった母親の遺体を二人の姉妹が実家まで連れて行く過程である。

PinnとPannの母親が妹のPannを会いにバンコクを訪ねたが、急に事故で死ぬことになる。シンガポールで仕事をしている姉のPinnが連絡を受け、急いでくる。姉妹は救急車に母親の遺体を積んで故郷の実家に向かう。

二人は数年間、連絡もせず、気まずい仲である。誤解により、故郷を離れてしまった姉と、その姉にぎこちない気持ちをもつ妹であるが、ますます言葉を交わすことになり、お互いに理解し合い、共感するようになる。

この映画は、遠く離れて、一緒に時間を共有できなくても、血がつながった家族であるこそ、和解できるということを表現していて、筆者の観点とは多少違う家族観を話している。しかし、筆者がこの映画を選んだ理由は、この映画が現代のタイの家族像をタイ特有の情緒で表現していると考えたためである。

タイの仏教的葬儀習によると、亡者を連れて行く時に岐路や橋などでは亡者に道案内をしなければならないということがある。亡者の魂が道に迷わないように左折、右折する時や橋を通る時に必ず話をする。映画の中、うっかり忘れてしまって、言わなかった場合は、無理矢理に道に戻るまでにして案内する。

このように帰り道を案内するために亡き母の遺体に話をかけることは珍しいことであるが、その場面から奇怪さよりも母親に対する愛情が感じられた。

現代、魂という非科学的で非論理的な存在を認めることは難しいことであるが、それはタイだけのことではなく、毎年死者のため祭祀を行う韓国の儒教的慣習も、日本のお葬式の中、お通夜の風習やお盆に墓参り、そして家庭に仏壇や神棚を置いてある伝統文化からも共通にあることがわかる。

これは、単に文化の中に染み込んでいる宗教的慣習に従うことでもあるが、家族の喪失を喪失だけでなく、立ち去った家族が依然として存在し、残された家族の世話をするという東洋的な家族愛を示していると考える。(図17)

5. 家族写真

5.1 写真の实在論

家族を表現する媒体として、なぜ写真を選んだのか。

その問いについて、答えることは写真の本質を考えることにつながる。写真はイメージの再現において、もっとも優れた媒体であり、他の芸術媒体よりも実際に存在するという、リアリティに満ちている。

写真はただ記録して残す機能だけではなく、何からが存在していたことを確実に示すという強力な指示生を持つことで、写された被写体がその時、その場所に存在して、もはや過去になってしまうという事実のことを明確に表すのである。このような考えの支えに筆者はロラン・バルトの写真論を参考にした。

ロラン・バルトの写真論の出発点は、絵画や映画とは別に写真だけが有している本質的な特徴、つまり、写真には特有の存在の仕方があるのか、そして、他の画像から本質的に区別されるものがあるのかを見極めることにあったのである。²⁰ バルトはそれについて、著書「明るい部屋」（1980）においてそれを考察した。その知見は、今なお写真論に影響を及ぼしている。筆者は、バルトの写真論の中に被写体の存在を強力に示すキーワードを見つけた。上述したように、バルトは上掲書で「ノエマ」について次のように述べた。

「ある映像、またはある記号によって指し示されるものであるが、それは現実のものであってもなくてもよいというわけではなく、必ず現実のものでなければならない。それはカメラの前に置かれていたものであつて、それがなければ写真は存在しないであろう。絵画の場合は実際に見たことがなくても、現実をよそおうことができる。(……)絵画や言説における模倣とちがって、「写真」の場合は、事物がかつてそこにあったということが決して否定できない。」²¹

古代ギリシャ語である「ノエマ」(Noeme)とは、‘That-has-been’、‘それが—かつて—あつた<意味>’という意味である。つまり、それが存在していたことを確実に示すことに「意味」があった。また、ノエマは哲学の現象学において、意識が指向する対象的側面のことである。それがそこに居たという無限の彼方と主体とのあいだに広がる思惟の暗示、その思惟作用の対象が写真のノエマである。

したがって、写真においてノエマは、現在が在るならば、写真も存在するという属性によって写真は指示性と認証作用をもつことである。²²

また、バルトによると、写真の「ノエマ」を証明するものは、写真に写った被写体だと考えられる。写真にとって、被写体の存在は不可分であり、言い換えるなら、被写体がその状態通り存在することも写真の中が唯一であると言えるのではないだろうか。したがって、このような写真の实在論的な特性を生かすならば、家族写真をとることによって、家族の絆を視覚化し、現代の家族像を浮き彫りにすることができるのではないかと考える。

5.2. 被写体としての家族

そもそもなぜ家族を撮ろうと思ったのかを述べたい。筆者は、以前から人物写真を撮り続け、東京に暮らす外国人たちを一人一人撮っていた。それから制作の領域を広げ、単純な発想であっても、二人以上の団体および集団を被写体として撮りたいと思い付いた。ひとりの人間が社会で生きる間、様々な集団の一員として位置付けられるが、その中で最も純粋で根源的な集団とは、家族以外にない。

それならば、家族という存在は被写体として、どのような意味をもつのであろうか。上述したように社会を構成するもっとも根源的な集団として、ある家族を対象として写真を撮ることは、そのような存在の記録だけで価値のあることだと考えられる。

価値観やライフスタイルが多様化する現代の家族を定義することは複雑である。ただ、血のつながりがあれば家族とするのか、結婚や戸籍から家族とするか。しかし、そのような制限から外れても家族と認めることもあるのであろう。

筆者はこのような様々な家族の様子を‘現在を生きている多彩な存在’として収めたいと考える。それ故に、筆者は自分の家族や身近な友人の家族、また、各々の家族の写真を撮ることに至ったのである。その結果、筆者は、家族が抱いている感情を写真で表現するとともに、日本と韓国およびタイ王国などのアジアで撮影することによって、異なる価値観や文化観も読み取れるのであろうと考える。

5.3. 自己制作「FAMILY PORTRAITS」についての考察

自己制作「FAMILY PORTRAIT」は、本人の家族の写真でもあるが、それより全く知らない他人の家族写真が多い。その理由は、タイポロジーフォトグラフィ、つまり類型学的写真のように、様々な家庭の様子を収めたいという意識をもったからである。詳述するならば、筆者が一般の家庭を撮ることによって、社会学の家族論、特に現代家族論で語る家族の様子を写真で表現する。さらに、筆者は、第三者として他の家族の暮らしの様式や彼らが共有している何かを一枚の写真に取り込むために制作する。

制作方法とは、ある家族の暮らす家を訪問し、家族に参加を求める。その家族と筆者との個人的関係や、家族の構成や性格などの条件によって進行様相が変わるが、ある程度の時間をかけ、色々話し合い、その家族の中に自然な雰囲気調整されるようにする。その後、住居に家族の記憶が積み重なっている、すなわちその家族の歴史が染み込んでいる場所を家族から選んでもらい、その場所の前、家族構成員を揃え、ポーズなどは自由に任せ、撮影を行う。

撮影の条件は、スタジオでのポートレート写真のように撮影者が姿勢や表情などを勝手に決めず、被写体になる家族の自由に任せることである。そして、スナップショットではないことである。つまり、被写体が撮られることをきちんと意識している時にシャッターを押すことを意味する。なぜならば、一瞬の補足に頼らず、撮影者の干渉が入らない自然な家族の姿を写真で表現したいということで決めたのである。

このようなプロセスによって、一枚の写真からその家族の話が読みとれるように計っている。

次に、家族写真の背景を家に決めたことについても述べたい。

写真に家が写らなくても、その被写体が家族であることは変わらない。しかも、現代の家族は親の離婚や息子の独立、または、核家族化の進化によって、高齢者の養いを療養施設に任せることなど様々な事情があり、実家、あるいは、いわゆる‘じいちゃん、ばあちゃんち’と呼ばれる場所をもっている家族も少なくなっている。そのように家族にとって、家というものは以前より意味が薄くなっているのも否定できない。しかし、それにしても、その家族の‘家族らしさ’がもっとも出せる場所は、家族が暮らし、その家族の歴史や感情が染み込んでいる家であることは決して否定できない。

それゆえ、筆者は遊園地のように家族が集まりそうな公共のスペースではなく、もっとも家族に意味のある空間、‘家’で撮るのである。

以上のような意図でこれまで家族写真をその家族の家で撮っていた。家を背景にした家族写真から現代家族の様々な様子を見せることである。それとともに、被写体が馴染みの環境でいると、自然な雰囲気や表情や姿勢を安らげることに目的があった。

しかし、制作の際に家族写真の背景を家だけに限らなく、広がりをもたせる必要があることに気づいた。そもそも筆者が撮った家族写真の中、背景が家ではないこともある。例えば、福島県の老夫婦を撮った写真の背景はその夫婦の家ではないのである。夫婦の家は2011年、津波に流されて、現在住んでいる臨時の架設部屋より、長い間付き合った友人のアトリエでほとんどの時間を過ごしていて、そちらで癒やされるのである。また、タイのパッタヤ市で撮った家族写真は、母親が一日中いる職場である米屋で息子たちが集まって撮影したのである(図18)。その米屋は独り身の母親が息子たちを育てた主な収入源であり、母親の人生を尽くした場所である。

それは、家族にとって意味がある場所であれば、必ずしも家でなくても良いということではないだろうか。

また、上記のようにこれまでは被写体が楽に感じる場所で撮ることによって、被写体を安らげるということを狙い、家で撮ったのであるが、相変わらず写真の中から被写体の緊張が見られる。しかし、その緊張感がポートレートの本質であることは否定できない。カンパセーション・ピースのように従来の家族を描いた作品にそのおすましの姿は当たり前であった。そして、現代の家族を撮った写真作品も一瞬に撮られたスナップ以外は変わらない。それは、部外者が目の前に立って写真を撮ることによって、生まれるごく自然な緊張感であろう。

結局、部外者である筆者が家族写真を撮ることに、場所はどちらでも被写体の緊張感は変わらないと考える。家という背景は家族写真に効果的な装置であるが、それがなければ家族写真であり得ないわけではない。

また、同じアジア系の人であっても、被写体の外面の要素は国によって異なることもあり、各国のライフスタイルや文化観はそこから読み取ることができる。したがって、家ではない公共のスペースで家族写真を撮ることを試みる。公共のスペースとは、公園や遊園地、あるいはお店などである。

その結果、各々の場所にいる家族の新たなストーリーを聴くことができ、作品の幅をさらに広げることになったのである。したがって、被写体が撮られることをきちんと意識していれば、その緊張感はむしろ作品の力になり、それに場所はただの素材に過ぎないことがわかった。このように家族写真を作品として制作する目的とは、先ず個別的に一枚を見ると、一緒に時間を共有している空間を背景として家族構成員の写真を撮ることによって、その家族の蓄積された記憶をその一枚の写真に収めることにある。

続いて、作品を全体的に見ると、現代を生きている様々な形態の家族を羅列することにより、それぞれ異なる国や構成、または文化観や価値観などの差異点が読みとれる。それにもかかわらず、家族という根本的な集団に共通すること、家族の間で、感情の交流から生まれる情、すなわち、‘絆’を視覚的に表現する。

以上のように、現代の家族像を見出すことが筆者の制作の目的である。

写真は存在を経験させる存在だと言われる。²³ 筆者にとって家族写真のイメージは、カンバセーション・ピースの肖像画のように、家の内外の風景を背景として扱い、服装から体の姿勢や位置まで設定して、構成員の社会的地位や経済力など、見せたいところを前面に見せることではない。むしろ、通念的美意識とは離れていても、自由な格好で乱れた姿勢、整理されていない背景からその家族が共有する記憶を掘り出すことである。また、家族構成員が集まり、家族写真を撮ってもらう行為、そのものが家族写真から得られる新たな記憶になるようにすることである。

それ故に、筆者にとって、家族写真は家族という存在を経験させる存在である。

6. 結論

本研究の研究課題としてあることを再び言及すると、家族を構成することにおいて、血縁に結ばれることも大事であるが、ただ血縁のみならず、一緒に共有してきた時間の中での感情の交流から生まれる絆というものがもっとも大事であるという考えに基づき、現代の家族を撮影した写真作品にそのような家族の様相が読みとれると仮説を立てたのである。したがって、様々な家族写真を撮り、一連の作品として制作することによって、現代家族の絆を可視化し、その中で芸術性を見出す。

そのため、まず、社会学における家族論を分析することによって、従来の伝統的家族の定義および家族がもつ機能を確認し、＜近代家族＞という社会的概念と現代家族の様相を比較した。また、家族をテーマとした芸術作品を時代別に挙げ、その特徴や典型について分析し、さらに現代の写真家による作品を、写真を撮る方と被写体になる家族との距離や関係、そして作家の意図による接近の仕方などで分類し、分析を行った。次に、時代によって変わって行く家族の様子を表した映画作品をそれぞれ分析し、現代の家族の意味を掘りだしたのである。

最後に、ロラン・バルトの写真論の中、実在論を参考にした上、家族を被写体にした写真が持つ芸術的価値を探究し、それらを自己制作に生かしている。

その結果、家のような一緒に時間を共有している空間を背景として家族の写真を撮ることによって、その家族の蓄積された記憶が写真の中に収められた。同時に、現代を生きている様々な形態の家族を羅列することによって、それぞれ異なる国や構成、または文化観や価値観などの差異点が読みとれた。また、家族の間で生まれる情、すなわち、「絆」を視覚的に表現した。

したがって、写真は家族の絆を表現できる媒体であり、そのような写真で作品を制作することによって、現代の家族像を浮き彫りにすることができたと考える。

謝辞

本研究にあたり、作品制作と論文執筆の総合的な領域に大多なるご指導、ご助言を頂いた主査の女子美術大学芸術学部 アート・デザイン表現学科 ヒーリング表現領域の山野雅之教授に心より感謝申し上げます。

また、博士前期課程の時から作品制作において、終始熱心なご指導を頂いた女子美術大学芸術学部 アート・デザイン表現学科メディア表現領域の川口吾妻教授、論文作成にあたり、丁寧かつ細やかに指導して頂いた女子美術大学芸術学部共通科目の勝又俊雄教授、作品と論文両側に親身なご助言、ご指導を頂いた芸術学部デザイン・工芸学科環境デザイン専攻の横山勝樹教授、この副査の方々に深く謝意を示す。

そして、作品を審査して頂き、大事な助言をくださった女子美術大学の芸術学部共通科目の坂田勝亮教授、芸術学部美術学科洋画専攻の福土朋子教授、芸術学部デザイン・工芸学科ヴィジュアルデザイン専攻の茅野義博教授にお礼申し上げます。

また、ご退職の後にも暖かくご応援くださった為ヶ谷秀一元教授に心から深く感謝する。

最後に、本研究がなり得るのに不可欠な存在である、ここへ挙げきれないご家族の方々、そして、いつも支えてくれた私の家族にも謝意を示したい。

平成28年 3月

イ ユンジ

引用および参考文献

-
- 1 フィリップ・アリエス著、杉山光信・杉山恵美子訳「＜子供＞の誕生 アンシャン・レジーム期の子供と家族生活」みすず書房、1980年、1章参考
 - 2 スーザン・ソントグ著・近藤耕人訳「写真論」晶文社、1979年、15頁
 - 3 ロラン・バルト著・花輪光訳「明るい部屋-写真についての覚書」みすず書房、1985年、93頁
Roland Barthes / Cho kwang-hee ,*Camera Lucida*, Youlhwadang, 1998, p.87 (韓国語訳版)
 - 4 Liddell and Scott's, *An Intermediate GREEK-ENGLISH LEXICON*, OXFORD, 1889, p.534
 - 5 C.H.クーリー著、大橋幸・菊池美代志訳「社会組織論」青木書店、1970年、24頁
 - 6 岩村暢子著「『現代家族』の誕生—幻想系家族論の死」勁草書房、2005年参考
落合恵美子「21世紀家族へ家族の戦後体制の見かた・超えかた」有斐閣選書、2004年参考
 - 7 森岡清美・望月嵩著「新しい家族社会学」培風館、1983年、19章
 - 8 布施晶子「新しい家族の創造「母親」と「婦人労働者」のはざままで」青木書店、1984年、4-8頁
 - 9 韓国・統計庁報道資料「2011年共働き世帯及び経歴断絶女性統計集計結果」
 - 10 フィリップ・アリエス著、杉山光信・杉山恵美子訳「＜子供＞の誕生 アンシャン・レジーム期の子供と家族生活」みすず書房、1980年、1章参考
 - 11 落合恵美子「近代家族とフェミニズム」勁草書房、1987年、22-23頁
 - 12 エイダン・ドトソン、ダイアン・ヒルトン著、池田裕訳「エジプト歴代王朝史」東洋書林、2012年
 - 13 美術大辞典(用語編)、韓国辞典研究者編集部、1998
<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=264011&cid=42635&categoryId=42635>

-
- 14 美術コラム「イギリス肖像画の伝統」参考
http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=50&contents_id=3606
- 15 和田京子「IMA(イマ) Vol.1」アマナホールディングス、2012年、102頁
- 16 和田京子「IMA(イマ) Vol.1」アマナホールディングス、2012年、100頁
- 17 シャーロット・コットン著、大橋悦子・大木美智子訳「現代写真論-コンテンポラリーアートとしての写真のゆくえ」晶文社、2010年、160頁
- 18 シャーロット・コットン著、大橋悦子・大木美智子訳「現代写真論-コンテンポラリーアートとしての写真のゆくえ」晶文社、2010年、101頁
- 19 釜山国際映画祭(BIFF)公式HP参考
<http://www.biff.kr/kor/html/archive/>
- 20 荒金 直人、「写真の存在論—ロラン・バルト『明るい部屋』の思想」慶應義塾大学出版会、2009年、1頁
- 21 ロラン・バルト著・花輪光訳「明るい部屋—写真についての覚書」みすず書房、1985年、93頁
Roland Barthes / Cho kwang-hee ,Camera Lucida,Youlhwadang,1998,p.87 (韓国語訳版)
- 22 ロラン・バルト著・花輪光訳「明るい部屋—写真についての覚書」みすず書房、1985年、94頁
- 23 シャーロット・コットン著、大橋悦子・大木美智子訳「現代写真論-コンテンポラリーアートとしての写真のゆくえ」晶文社、2010年、2頁

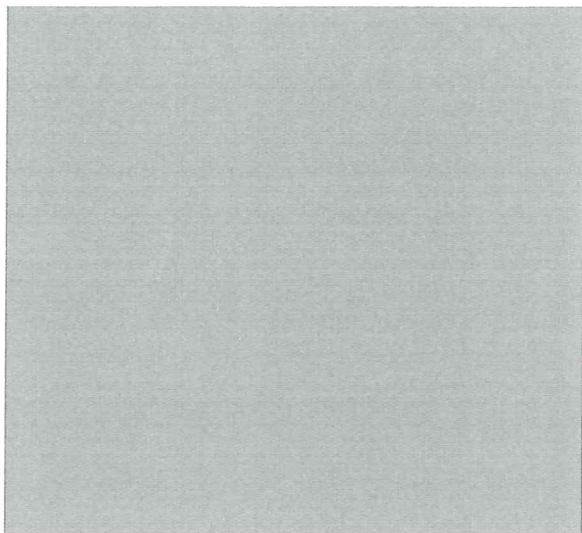


図1 アメンホテプ4世一家の浮き彫り

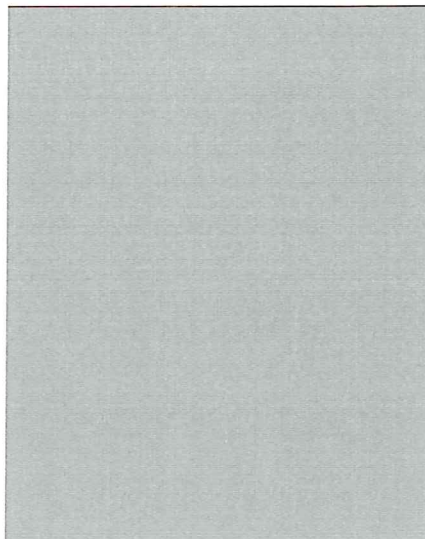


図2 「コックバーン夫人と彼女の3人の息子」
ジョシュア・レイノルズ 1773

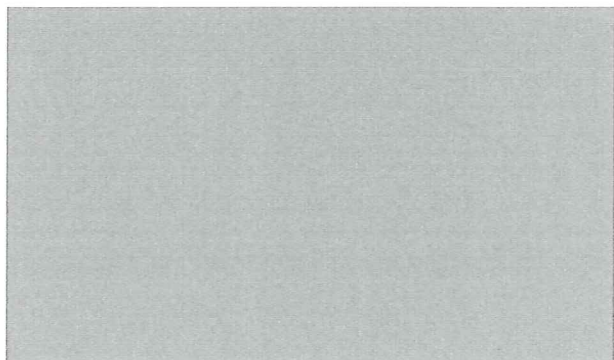


図3 「アンドルーズ夫妻像」 トマス・ゲインズバラ
c.1748-1750

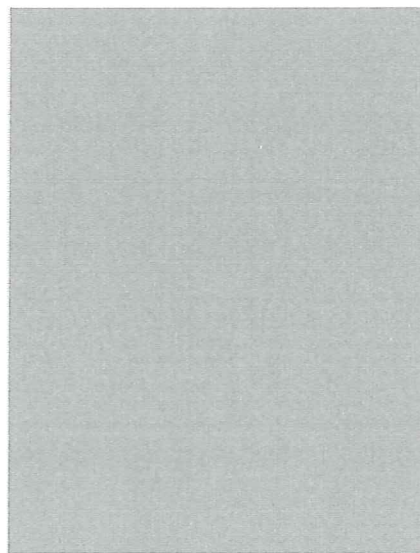


図4 「D・ガリックと彼の妻エヴァーマリア・ヴィゲル」
ウィリアム・ホガース 1757

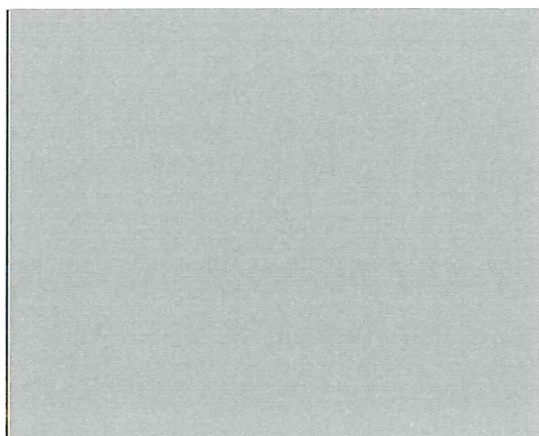


図5 「ベレリ家の肖像」 エドガー・ドガ
c.1858-1867

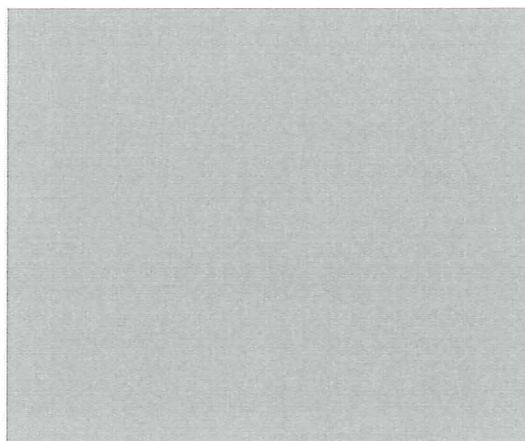


図6 「Jacob Israel Avedon, Sarasota, Florida, October 6
1969」 リチャード・アヴェドン 1969

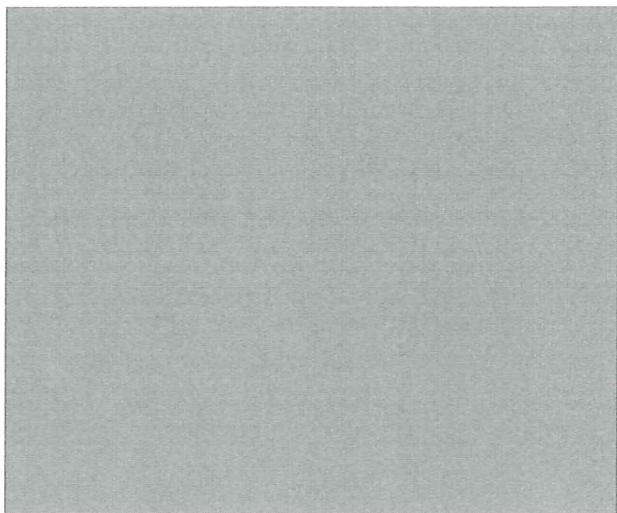


図 7 「My mother passing, from the series of pictures from home」 ラリー・サルタン 1984

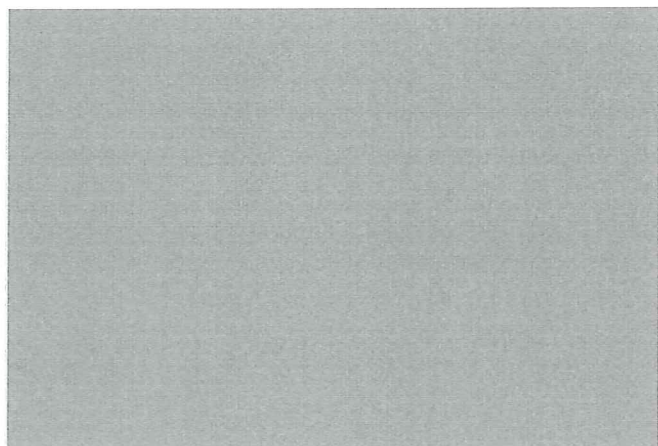


図 8 「家族」 長島有里枝 1998

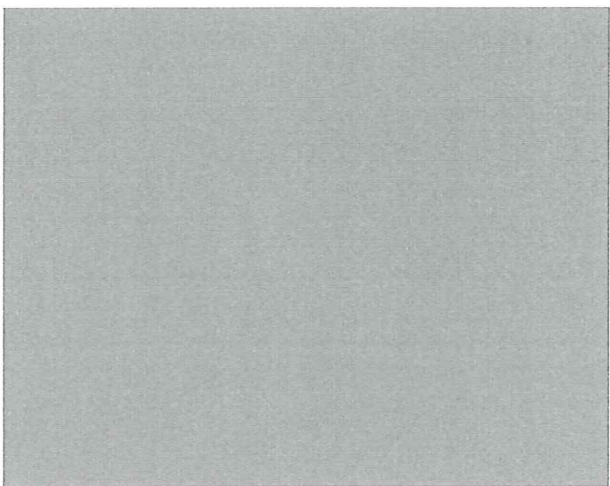


図 9 「The Landscape」 ティナ・バニー 1988

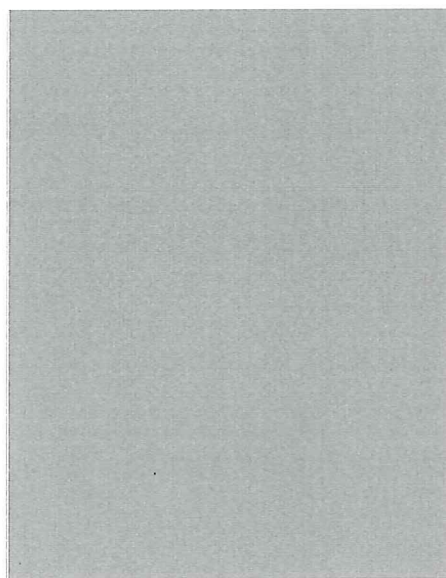


図 10 「Tokyo and My Daughter」 ホンマタカシ 2005

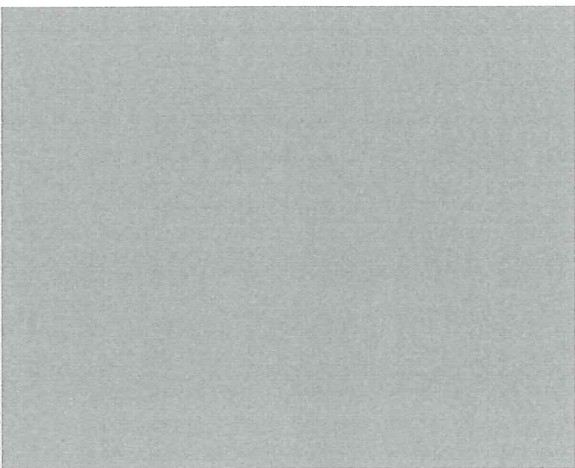


図 11 「浅田家」 浅田政志 2007

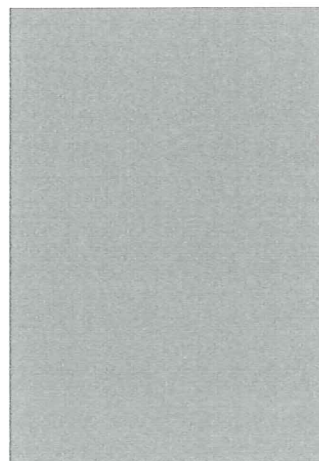


図 12 「東京物語」 小津安二郎 1953

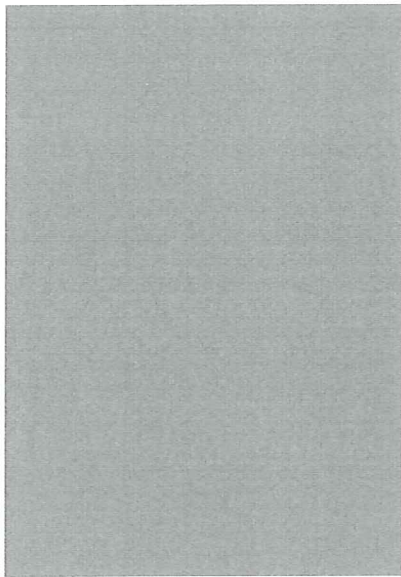


図 13 「そして父になる」 是枝裕和 2013

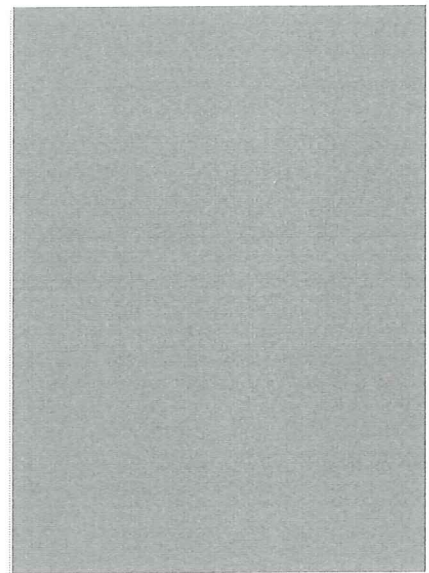


図 14 「축제 (祝祭)」 林権澤 1996

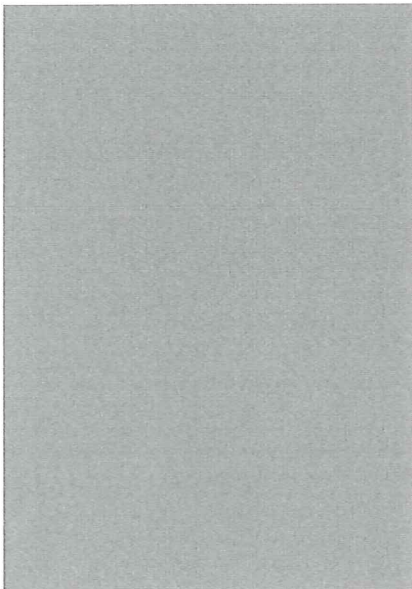


図 15 「가족의 탄생 (家族の誕生)」 キム・テヨン 2006

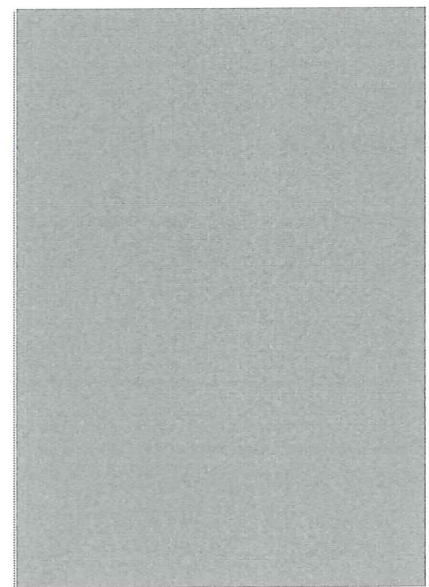


図 16 「Eternity (Tee Rak)」 Sivaroj Kongsakul 2010

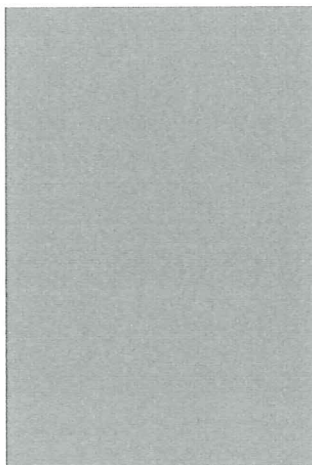


図 17 「I Carried You Home(Padang besar)」
Tongpong Chantarangkul 2011

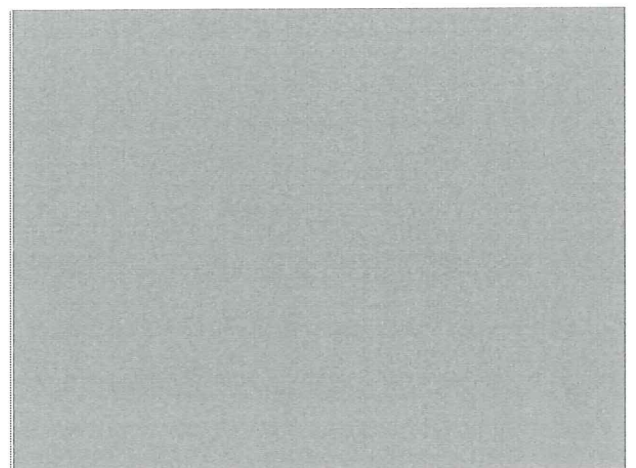


図 18 「FAMILY PORTRAITS_ タイ王国・パタヤ市の R 家」
イ・ユンジ 2015