



遺影と擬写真：アイコンとインデックスの錯綜（〈特集〉身体と同一性）

佐藤，守弘

(Citation)

美学芸術学論集, 9:54-64

(Issue Date)

2013-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81004881>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81004881>



遺影と擬写真——アイコンとインデックスの錯綜

佐藤守弘

はじめに

世界のさまざまな文化のなかには、ストレートに印画された遺影写真ではなく、いろいろなかたちで加工された写真——原型をとどめないまでに彩色された写真や、あるいは写真を基に描かれた絵画など、絵画とも写真ともつかないハイブリッドなイメージ——を遺影として用いる例がしばしば見受けられる。筆者が所有している《西川家中興之像》というイメージもその一つと考えられる【図1】。双幅の掛軸の一幅ごとに、老齢の男女がそれぞれ、背景なしに描かれている。箱書きに「西川家中興之像」とされていることから、おそらくは描かれている人びとの死からしばらく経って——その家の歴史のなかで夫妻が「中興」という事績を果たしたと認められるほどの時間が経って——から制作されたものと推測される。重要な年忌法要の際などに制作され、用いられた遺影なのであると考えられる。この軸と共に遺っているのは、一对のガラス・ネガと二対のプリントである。写真と絵画を見比べると、像主の取るポーズはもとより、衣服の皺に至るまで、そっくり一致するので、多少の差異はありつつも、この絵画が写真を基として描かれたのは、疑いのないところであろう。

私はこれまで、いくつかの論文で遺影写真について論じてきた。原点となった論文「痕跡と記憶——遺影写真論」（『藝術論究』第29編、2002年4月）では、遺影写真の存立の条件を、写真の痕跡性——インデックス性——に求めて、さまざまな痕跡的イメージの事例から、遺影写真をこの世とあの世を結ぶコミュニケーション・メディアとして分析した。さらにそれからほぼ7年後に書いた「擬写真論——肖像写真の転生」（『美術フォーラム21』第20号、2009年11月）では、《西川家中興之像》を、絵画でありながら写真的な身分を主張する〈擬写真〉の例として取り上げて、インデックス的に指示対象と堅固につながる写真が、絵画化されることによって、物質文化と視覚文化をつなぐモノ＝イメージとしてフェティッシュ化される過程を追った。



図1 制作者不詳《西川家中興像》双幅、絹本著色（上）、および《西川夫妻像》ガラス・ネガより反転（下）、ともに著者蔵

昨年11月の第7回神戸大学芸術学研究会におけるシンポジウム「身体と同一性」に参加するにあたって、私が課題としたのは、「擬写真論」で多少触れながらも掘り下げることができなかった擬写真におけるアイコンとインデックスの錯綜の問題であった。本稿では、これまで取り組んできた遺影写真論、擬写真論を振り返りながら、『西川家中興之像』のようなイメージが備える複雑的な記号論的身分について、多少なりとも深化させて考えてみたい。

第1章では、写真イメージが、その指示対象＝被写体である像主と取り結ぶインデックス的な関係について、さまざまな論者による意見を参照しながら再確認する。第2章では、インデックス的イメージが観者と指示対象——不在の他者——を媒介するにあたって、視覚と触覚という感覚がどのようにリレーされているのかを、キリスト教の聖顔布伝説を参照しながら考察する。第3章では、諸文化に見られる写真が絵画化されて擬写真となるプロセスを遺影化の儀礼の一種として捉えた上で、そこでどのようにイメージのアイコン性とインデックス性が錯綜しているのかを、フランソワ・ブルネ (François Brunet) の論を参考に考えてみたい。

1. 肖像写真の真正性——指示対象との同一性

まずは遺影というイメージが、一般的にどのような性格を具えたものであるかについて考えてみたい。おおまかにいうと、遺影とは、肖像であり、その像主は既に死去していて、その像主に特別な感情を持つ人がその哀悼の意を何らかのかたちで表象している、という三つの条件を充たしているものということができよう。この三つの条件は、時系列でもこの順で並んでいる。以下、この三つの条件を各章で順番に追って行きたい。

まず、遺影とは、第一義的に肖像というジャンルに属する。〈肖像〉とは、すなわち「指示対象に類似した(肖た)イメージ(像)」という意味であるので、「類似」という点が肖像というイメージの根幹をなすといっても過言ではないだろう。類似像である絵画の場合、ある肖像が、その像主に類似することは、どのようにして証明されるのだろうか。たとえば、観者が像主の顔をよく知っている場合は、肖像を見れば、像主がその肖像と似ているかどうかという判断を下すことは可能だろう。しかし、観者が像主の顔を知らない場合は、どうなるだろうか。その場合は、像主と面識のあった他者の証言や、他の肖像イメージとの比較など、イメージの外部にある情報が必要となってくる。

一方で、写真というメディアにおいては、絵画メディアとは違い、その真正性——つまり支持対象との同一性——は、あらかじめ保証されていると考えることができる。映画批評家アンドレ・バザン (André Bazin, 1918-1958) は1945年の「写真イメージの存在論」において、「厳密な決定論に従えば、外部世界の像が人間の創造的干渉なしに自動的に形成されるというのは、これ〔写真〕が初めてのことだった。〔……〕写真の映像も、ピントが外れてぼやけたり、形が歪んだり、色が変化したり、資料的価値がなかったりすることがあるかもしれないが、その生まれてくる過程を考えれば、それはやはりモデルの本体から生じてきたものなのである。写真の映像は、モデルそのもののなのである¹⁾」と述べた。映画のリアリズムの根底にある写真メディアの特性は、もちろんその被写体／対象によく似ているのだが、その光学的／化学的な制作過程——人間の創

造的干渉なしに自動的に形成される——を考えれば、対象物そのものからかたどられたものなのであるというのである。

また、ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-80) は、絵画というメディアが「現実を単位に細分して、それを写真が読むべきものとして与える対象とは素材の異なる記号として再構成する必要」があるのに対し、写真の場合は、その指示対象をイメージとして表象する際に、「中継物、すなわちコードを設定する必要はまったくない」、「コードのないメッセージ」であるという²。もちろん、肖像写真は、それが「何某」という人に類似しているかどうかまでは保証しない。とはいえ、少なくとも像主がカメラのレンズの前にいたことだけは保証するのである。バルトが後に再確認するように、「写真は哲学的に変換する（言葉にする）ことはできない。〔中略〕「写真」は何か目の前にあるものを指さすのであって、そうした純粋に指呼的な言語活動の域を脱することができない³」。しかし、そうした意味作用による「変換」がないからこそ、「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を決して否定できない」のである⁴。

こうしたことを早い時期から指摘していたのが、チャールズ・サンダース・パース (Charles Sanders Peirce, 1839-1914) である。パースは、記号を分類する際に記号とその指示対象との関係に着目して、三つのクラスに分けた。すなわち、指示対象に類似する「アイコン (類像)」、指示対象と物理的な関係を取り結ぶ「インデックス (指標)」、指示対象と慣習や約束事において関係を持つ「シンボル (象徴)」である。写真は、対象と類似しているという点では、アイコンに属する。ところが、その類似性の基礎が「写真が一点一点物理的に自然と対応するよう強いられるという状況のもとで作られたという事実による⁵」という点に着目すると、それはインデックスに帰属させることも可能である。このように、アイコン的側面とインデックス側面をともに持つのが写真という視覚メディアの特性であって、とくにそのインデックス的な側面が指示対象との同一性を堅固なものとするのである。

パースに影響を受けた 1980 年代における写真＝インデックス論の先駆けのひとつがロザリンド・クラウス (Rosalind Krauss) による「インデックスについてのノート (Notes on the Index)」である。そこで彼女は、「あらゆる写真は、光のもろもろの反映を感光紙の表面上に転写した物理的痕跡」であるから、アイコン的記号——対象と類似していることを持って関係している——でありながら、インデックス的記号——対象と物理的に関係する——でもある」と指摘する。写真においては、ほとんどの絵画の表象においてはたらく「組織的配列とか象徴的な意味の介在といったプロセス」が欠落している点において、絵画と写真は根源的な差異を持つ⁶。このようなインデックス性が写真の特異性の基盤をなすという考えは、フランソワ・ブルネが「1980 年代には美術やヴィジュアル・スタディーズにおいて、ある種のポップ・カルチャーのような身分を手に入れた⁷」と指摘するほど、今日の写真論の基礎、あるいは常識のようなものになっている。

遺影写真がその対象との同一性を保持するのも、写真がそもそも具えているインデックス性に頼っていると考えられるのである。パースの論については、本稿の最後でもう一度考えてみたい。

2. 不在の痕跡——触覚と視覚

ただし、肖像が遺影となるには、第二の条件が必要となる。すなわち像主がすでに死去している場合にのみ、ある肖像は、遺影となるのである。不在のものを再び現前させる——表象する——というのが、遺影の存立条件の第二項であり、遺影を見る者——遺された者——は、遺影というモノを通じて、死者と触れあうことが可能になる。

前述のバザンは、「トリノの聖骸布が、《聖遺物》と写真の特性を併せ持つ⁸」と述べている。ここで言及されている聖遺物、とくに聖骸布や聖顔布と言われるイメージについて、考えてみたい。

キリストの聖顔布と呼ばれるものには、「ウェラ・エイコン」、すなわち「真正なる肖像」と呼ばれた聖ヴェロニカの布や、現存するトリノの聖骸布など、さまざまあるが、ここでは、それらの元となった「エデッサのマンディリオン」と呼ばれる聖顔布伝説に注目したい【図2】。病を得たエデッサのアブガル王がキリストを招いて治療を願ったものの、キリストは行くことができず、その代わり傍らの布で自らの顔をぬぐった。すると、布にはキリストの顔が写った。王が、使者に託されたその布に接吻したところ、たちまち病は治癒したという伝説である。これらの「聖顔布」といわれるものは「アケイロポイエートス（アヒロピートス）」、すなわち「人の手に因らない」像として、最高の聖性を具えた肖像とされ、すべての聖像の基となったという⁹。

マンディリオン伝説で興味深いのが、キリストの霊力が、布というモノを通じて王に伝染し、病を治癒するという点である。秋山聰によれば、聖人には、生前、死後を通じて、ラテン語で「ウィルトゥス」と呼ばれる特別な力——本来は神に由来する力——があり、聖人の起こす奇跡とは、その力によるものとされていたという。さらに、このウィルトゥスとは、伝染する力を持つ。「聖遺物は常にウィルトゥスを放射しているが、ウィルトゥスの放射を浴びた事物もそのウィルトゥスを宿すと考えられた」ので、聖人の身体——生前であれ死後であれ——に接触したモノは、すべてウィルトゥスを宿すとされた¹⁰。ここで重要なのが、接触によって霊力が伝染するという言説である。

このことは、ジェームズ・フレーザー（Sir George James Frazer, 1854-1951）のいう感染呪術のことを思い出させる。フレーザーは、呪術の原理の一つは、「かつて互いに接触していたものは、その後、物理的な接触がなくなったのちも、引き続きある距離を置きながら互いに作用しあう」ことから、「接触の法則」であるといい、その法則に基づいた呪術を「感染呪術」と呼んだ¹¹。聖顔布もまた、「接触の原理」に基づいてできたものであり、それはまさにインデックス的に超自然的な力を示すものとも考えられる。

霊力の感染については、アイヴァン・ギャスケル（Ivan Gaskell）が指摘する現代における例も興味深い。1931年にポーランドの少女の前に白衣のキリストが現れたという。彼女の幻視は、画家によって丹念に図像化され、彼女の監督下に10回も描き直された。その絵画は、「神のいつくしみ（Divine Mercy）」と呼ばれ、崇敬の対象となった【図3】。第二次大戦後、その画像への信仰は、ポーランド人が世界中に離散することによって広まる。問題は、その原画から無数の複製が作られたということである。肉筆であれ、写真であれ、なぜこの絵画は複製されても霊力を保持し続けたのだろうか。それはキリストが彼女に語った言葉「この絵が世界中で崇敬を受けることを望んでいる」や「この画を通して私はみなに魂に恩寵を示したい。それゆえ、みなに魂が



図2 《ジェノヴァの聖顔（伝マンディリオン）》、ジェノヴァ、アルメニア人のための聖バルトロメオ教会蔵



図3 エウゲニシュ・カシミロフスキ《神のいつくしみ》1934年（原画）、iPhone App, Divine Mercy 版

この画を自由に見られるように望む」による。つまりこの画は、幻視という直接の接触による起源——インデックスの起源——を持ちながら、キリストの意思により、どのコピーにも霊力が宿っているのである¹²。今日、このイメージはインターネットからダウンロードできるようになり、iPhoneのアプリケーションにまでなっている¹³。

聖顔布に代表される痕跡的イメージは、まさに視覚と触覚のリレーによって、ここにはすでにいない者と今ここにある者が会話をし、触れあう場である。ハンス・ベルティング（Hans Belting）が「〔聖顔布は〕また聖遺物であり、それが美術的な模倣によるのではないという点で、どのような美術作品よりも真正である。それは写真のように真正なのである¹⁴」と述べるように、聖顔布と写真には共通点がある。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。すなわち遺影写真とは、死者と生者が、視覚と触覚の絡み合いによって触れあう場であり、いわばあの世とこの世の距離を超えたコミュニケーションのメディアなのである。

本稿では、聖顔布マンディリオンのみを取り上げたが、影絵やデスマスクなど、さまざまな痕跡的イメージは、視覚と触覚のリレーをもって不在の他者とのコミュニケーションを行うメディアであると考えられる。

3. 肖像写真の遺影化——儀礼と擬写真

最後の段階が、遺影の第三の条件、すなわち「その像主に何らかの特別な感情を持つ人がその哀悼の感情を何らかのかたちで表象している」という点である。

ある人を写した肖像写真は、その像主が死亡した途端、遺影となる資格を有することとなる。つまり肖像写真とは、すべてが潜在的に遺影写真になる可能性を秘めているとも言える。ところが実際は、数多の肖像写真のうちの一点が遺影写真として選択され——すなわち遺影化され——、遺族や死者を思う人のもとに遺されることになる。こうした写真の選択から葬儀へという一連の儀礼の過程を経て、単なる肖像写真は、はじめて「遺影」という身分を付与されるのである。

ところが第1章で採り上げた《西川家中興之像》の場合、問題がある。というのも、それは、写真を基としていようが、どのように写真的に見えようが、写真そのものではなく、あくまでも手によって描かれた絵画だからである。

写真を基に絵画を描くという行為は、先述の五姓田一派のものに限らず、東アジアのさまざまな文化圏で行われていた。1860年代に香港を拠点に中国の各地を撮影したイギリス人写真家ジョン・トムソン（John Thomson, 1837-1921）は、来航する船員たち向けの写真画を描く中国人画家の姿を撮影し、写真入りの旅行書『中国とその民の図説』（1873/74年）に掲載している【図4】。写真には、弁髪姿の中国人の絵師が画布に向かい、集団肖像画を描いている場面が写されている。トムソンが以下のようにテキストで述べている。「〔香港の〕絵師たちの仕事は、主に写真を拡大した模写を制作することであった。〔中略〕彼らは、写真を拡大するために、模写する写真に引いた小さな方眼と対応する方眼を画布に描く¹⁵」。

トムソンの記述を見る限り、こうした香港における画業は、極めてシステムティックに、迅速に行われていた商業行為であった。実際のところ、いまだ引き伸ばし技術がなかった時代——写真の印画はすべてネガとポジを密着させて露光するコンタクト・プリントだった時代——において、写真を拡大する方途といえば、手によって拡大して描くより他になかった。

とはいえ、こうした擬写真の目的が、単に写真を拡大するためだけでではなかったと考えられる。港千尋によれば、今日においてもヴェトナムでは、「伝神絵」と称する写真を基にした肖像画が制作されている【図5】。彼は、ハノイの旧市街で、店の奥で、女性が左目にルーペを取り付けて、小さな身分証明用の写真を見ながら、「伝神絵」を描いていたのを見た。これは、元々は中国から伝わったもののようで、現在も遺影として、家の祭壇の最も高い位置に飾られるものである。引き伸ばし技術が手近なものとなっている現代でも、こうした作業が行われているということは、これが単なる引き伸ばしの目的に止まらないことを意味している。それは、たんなる遺影写真より、さらに聖なるものと扱われているという¹⁶。

以上は、写真を模したもののだが、写真に直接加筆することによって絵画化する例も多々ある。北東ブラジルでの主にアフリカ系住民の間で行われている彩色写真「レトラス・ピントス（彩られた画像）」である¹⁷【図6】。写真の上に絵の具が厚塗りされる——貧しい服を着た家族であっても高価で洒落たスーツを着たように描かれることもある。また遺体を撮った写真に彩色して生きているかのように見せることも行われる。



図4 ジョン・トムソン《香港の絵師》1862-72年、『中国とその民の図説』1873-74年



図5 グエン・バオ・グエン《1950年頃の歯の黒い老人》1996年



図6 制作者不詳、レトラトス・ピントドス



図7 J・C・A・ダネンバーク《パラドプールのラージャ》1863年、ガラス写真に彩色、アルカジ写真コレクション蔵

あるいはインドで多く作られた彩色写真では、もはや写真であることさえわからないくらいに厚塗りされている¹⁸【図7】。ジェフリー・バッチェン（Geoffrey Batchen）は、このような写真の上に彩色が施され、それがあまりにも厚塗りのため、本来の写真が見えなくなってしまうという写真について以下のように述べる。厚く塗られた絵の具によって、写真のインデックス性はとらず見えなくなり、目で見ることができるのは、画家の手の痕跡だけとなる。それによって写真の鮮鋭性は和らげられ、見るものはじつくりと肖像を見ることができる¹⁹。重要なのは、見た目がいかに絵画のようであっても、その基底に写真があることを観者が認識していることである。バッチェンは、「写真の認識論的現前は、それが知覚上の不在によってより強固なものになる」という。

バッチェンは、日本における遺影にも言及している。写真のインデックス性は、まるで先祖がイメージの中に住み着いているかのように、先祖が「そこにいる」という気配を与える。それは、写真をもとにして描かれたもの、すなわち擬写真の場合もそうであろう。「肝心なのは、その源泉が写真的なものであること、つまり、過去の人物と現在の映像の間に直接的な、へその緒のようなつながりがあることである²⁰」。さらにバッチェンは、東方教会の聖像を例に出す。前述した布とキリストの顔の直接の接触によってできた痕跡、マンディリオンは、画僧たちの手によって無心に複製され続ける。それはまちがいなくアイコンなのであるが、それが「無心」であることによって、おおもとのインデックス性を保持し続けるのである。

最後にもう一度パースの論に戻って、アイコンとインデックスの問題を考えてみたい。パースが写真に関して言及した部分としてもっとも有名なくだりを紹介しよう。

写真、特に瞬間的に撮られた写真は、大変示唆的である。というのは、それらが表象している対象にある点でまったくよく似ているということを私たちが知っているからである。しかしこの類似性というのは、写真が一点一点物理的に自然と対応するよう強いられるという状況のもとで作られたという事実によるものである。そういう点で、それらは記号の第二のクラス、すなわち物理的結合による記号のクラス〔インデックス〕に属する。縞馬は強情あるいは不快な動物であるらしい、なぜならばロバに大体似ており、ロバは身勝手だからである、と私が憶測するような場合は別である。この場合、ロバは縞馬のありうる類似物として役立つ。このような類似が遺伝に物理的な原因を持っていると考えるのは正しい。しかしそうだとした場合でもこのような遺伝的類縁そのものは二種類の動物間の類似性からの憶測にすぎず、その二種類のものが生産された状況については、（写真の場合とは違って）私たちは独立した知識を持っていない〔後略〕²¹。

パースは確かに写真のインデックス性を主張しているが、それに先立って、まず写真はアイコンであることを確認している。写真が記号論を考える上で示唆的なのは、「それらは表象する対象にある点でまったくよく似ていることを私たちが知っている」からであるとまずは述べる。つまり最初に写真のアイコン性について語るのである。その後、彼は「写真が一点一点物理的に自然と対応するよう強いられるという状況のもとで作られたという事実による」点で「記号の第二のクラス、すなわち物理的結合のクラスに属する」と言明するのである。フランソワ・ブルネは、「インデックス性は、ここではアイコン性への制限として導入されていて、アイコン性とは、写真のもっとも直観的な特徴として提示されているのである」と指摘する。さらに「この一節が

ら浮かび上がってくるのは、写真はインデックス性の（あるいは、さらにいえばアイコン性の）主要な例としてではなく、記号の非純粋性と記号過程の三対的な力学の例として採り上げられているのである²²」ということである。

したがって、写真とはアイコンとインデックスという記号の二つのクラスが混在し錯綜した視覚的記号——「アイコンとインデックスのプラグマティックな結合」——であって、それは「二つの経験の順序（過去と現在）、対象との二つの関係のモード（アイコン的／類似的とインデックス的／現存的）を混ぜあわせた記号なのである²³」。パースが他の部分で「たとえば、ある写真は、あるイメージを喚起させる——すなわちある外観を有する——だけではなく、その対象との光学的なつながりのゆえに、外観が現実と対応することの証拠となる²⁴」と述べるのも、アイコンとインデックスの二重性を指摘しているものと考えられよう。

ブルネがさらに注目するのは、知識の問題である。パースによれば、写真とその指示対象との関係の基盤となるのは、それが「生産された状況」に関する「独立した知識²⁵」によるものであって、シマウマとロバが似ていることを理解することとは全く違う。この知識について、パースはさまざまな文で繰り返し述べている。たとえば「写真は、対象からの発光の結果であるということが知られているという事実により指標記号〔インデックス〕となり、非常によく情報を与えるものになっているのである²⁶」。あるいは、「ただの〔写真の〕プリントそのものは情報を伝えないけれども、それが実質的には別の仕方では知られているものから投射された光の断面であるということによって、それは命題的記号になっている²⁷」。ブルネによれば、19世紀の一般的な写真観——写真が無媒介的な証拠として見る——とは違い、「写真を見るという経験に関するパースの描写は、この経験を知識が徹底的に浸透したものとして提示する傾向にある²⁸」。ここからブルネが引き出す結論のひとつは以下のようなものである。「私が引用してきたパースのさまざまな文章が明らかにするのは、単にインデックス性やアイコン性——写真の記号論的身分に関する言明——に関するものだけではなく、写真を見るという経験は、教育された、あるいは媒介されたものであるという事実——いわば写真の文化的、社会的な身分に関する言明——なのである²⁹」。パースによる写真のインデックス論とは、あくまでも写真が生産される過程に関する「独立した知識」を前提とするものであって、バッチェンの言う「写真の認識論的現前」というのもこれのことであろう。

だからこそ、写真は絵画化されてアイコン的側面を肥大させることも可能であるし、それによっても、そのインデックス的側面が消え失せることはない。擬写真は、いかに絵画化されようとも、その基底に写真的なものが存在することを私たちが知っている限り、バッチェンが言うように「へその緒」のように指示対象とつながり、インデックスからアイコンへとずれながらも同一性を保持し続けるのである。

おわりに

本稿で述べてきたように《西川家中興之像》やブラジルのレトラトス・ピントドス、インドの彩色写真などは、絵画でありながら写真を擬装した擬写真である。それはたとえば、砂目石版に

よる効果で写真的に描写された少女が、写真を手にしな
がらイメージの外に視線を送り、あたかも「私自身も写
真である、この手許の写真のように」と言っているかの
ようであるのによく似ている【図8】。絵具の基部に写
真が塗り込められている場合であれ、写真を基に描かれ
た絵画であれ、それら擬写真は、自ら「私は写真である」
と主張することによって、観者に生産状況についての知
識を伝達するのである。本稿では、写真そのものがアイ
コンでありインデックスであるという非純粋的な記号で
あり、その非純粋性を肥大させたのがこうした擬写真な
のではないかと考えてきた。観者は、それが絵画である
ことを認めながらも、写真であることも意識する。こう
した一つのイメージのなかに埋め込まれた異種混濁性
により、こうした擬写真は遺影として、遺された観者と逝
つた死者を強固に結びつける装置となるのである。



図8 吉原秀雄《梅花不及美人粧》石版画、
1889年、黒船館蔵

(さとう もりひろ：京都精華大学デザイン学部准教授)

1 アンドレ・バザン「写真映像の存在論」『映画とは何か』2、小海英二訳、美術出版社、1970年、19頁。

2 ロラン・バルト「写真のメッセージ」『映像の修辞学』蓮實重彦、杉本紀子訳、筑摩書房、2005年、53-54頁。

3 ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年、10頁。

4 同、94頁。

5 チャールズ・サンダース・パース『記号学』（「パース著作集」2）内田種臣訳、勁草書房、1986年、35頁[2. 281]。パースの著作に関して本稿では、日本語訳があるものに関しては本書を用いたが、原典（Charles Hartshorne and Paul Weiss, eds., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1-8, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958）を参照しながら適宜訳語を変更した。[]内に記した数字は、原典の巻数および節番号である。

6 ロザリンド・クラウス「指標論パート1」『オリジナリティと反復』小西信之訳、リブレポート、1994年、163頁。

7 François Brunet, "A Better Example is a Photograph": On the Exemplary Value of Photographs in C. S. Peirce's Reflection on Signs," Robin Keisey and Blake Stimson, eds., *The Meaning of Photography*, Williamstown, MA: Clark Art Institute, 2008, p.34.

8 バザン前掲書、20頁。

9 益田朋幸『描かれた時間』論創社、2001年、103-104頁。

10 秋山聰『聖遺物崇敬の心性史——西洋中世の聖性と造形』講談社、2009年、18-19頁。

11 サー・ジェームズ・ジョージ・フレイザー『図説 金枝篇』メアリー・ダグラス監修、サビーヌ・マコーミック編集、内田昭一郎、吉岡晶子訳、東京書籍、1994年、60頁。

12 アイヴァン・ギャスケル「複製技術時代以降のキリスト教の奇跡像を求めて」金沢百枝訳『死生学研究』12、東京大学大学院人文社会系研究科、2009年10月、57-61頁。

13 ウェブサイト "The Divine Mercy Message from the Marians of the Immaculate Conception", <http://thedivinemercy.org/>, 2013年3月15日アクセス。

14 Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Edmund Jephcott, trans., Chicago: U. of Chicago P., 1994, p.221.

15 John Thomson, *China and its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873/4 Work*, New York: Dover, 1982, unpaginated.

- 16 港千尋「伝神絵」、小林康夫、松浦寿輝編『イメージ——不可視なるものの強度』東京大学出版会、2000年、35-43頁。
- 17 Martin Parr and Titus Riedl, eds., *Retratos Pintados*, Portland, OR: Nazraeli Press, 2010.
- 18 Alkazi Collection of Photography, *Painted Photographs: Coloured Portraiture in India*, New Delhi, India: Mapin Publishing, 2008.
- 19 Geoffrey Batchen, "Vernacular Photographies," *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, Cambridge, MA.: The MIT Press, 2001, p.62.
- 20 ジェフリー・バッチェン『時の宙づり——生・写真・死』IZU PHOTO MUSEUM、2010年、67頁。
- 21 パース前掲書、35頁[2. 281]。
- 22 Brunet, *op. cit.*, pp.35-36.
- 23 *Ibid.*, p.36.
- 24 Peirce, *Collected Essays*, vol. 4, p.359, [4. 447].
- 25 パース前掲書、35頁[2. 281]。
- 26 同、23頁[2. 265]。
- 27 同、70頁[2. 320]。
- 28 Brunet, *op. cit.*, p.38.
- 29 *Ibid.*, p.39.