

RILAS 研究部門「イメージ文化史」主催ワークショップ

## 「私たちは立ち上がる ——『燃ゆる女の肖像』における生の取り戻し」

*Nos resurgemus—Reclaiming Life in Portrait of a Lady on Fire*

### まなざしの平等性と語りの視点

原田 麻衣

#### はじめに

「『燃ゆる女の肖像』はまなざしについての映画です」(Sciamma 2019)。監督セリーヌ・シアマは2019年のカンヌ国際映画祭でのプレミア上映に先立ち、『テレラマ』誌のインタビューで本作についてそう述べている。シアマのこの発言は作品の出発点を問われたさいのものであり、回答の全文を示すならば以下ようになる。

私は画家とモデルの芸術的な共同についての愛の映画を撮りたかったのです。青春時代に関する三部作『水の中のつぼみ』(2007)、『トムボーイ』(2011)、『ガールフッド』(2014)のあと、大人の感情に取り掛かるべきだと思い、初めてプロの俳優たちを監督することになりました。『燃ゆる女の肖像』はまなざしについての映画です。俳優は見られることが仕事なので、多くのことを自由に要求したいと思いました。

もちろんこうしたシアマの言葉がなくとも、映画を見た観客にとってそれが「まなざしの映画」であることは容易に理解できるだろう。なぜなら本作には「まなざし」の主題が随所にみられるからである。まず第一に主人公マリアヌ(ノエミ・メルラン)の職業は対象を観察して描く画家であるし、後述するように、この映画で展開される物語にはオウィディウス『変身物語』におけるオルフェウスとエウリュディケの物語——いわゆる「見るなのタブー」と呼ばれるモチーフ——が綿密に重ねられていると言っている。それに関連して、映画のなかでは登場人物たちによって「振り返る」(se retourner) という行為、より正確には「振り返って見る」行為が繰り返される。それゆえ本作を「まなざしの映画」とみなすのはほとんど当然の帰結と言えるのだが、それを承知のうえでわざわざ監督の発言を引いたのは、シアマが画家とモデルの「共同」に目を向け、「見る／見られる」だけでなく「見られること」にも意識的であったことを今一度確認したかったからである。本作では、ともすれば一方向的な行為として捉えられる「見る」行為が、「見る／見られる」といった双方向的な行為として描かれており、それが大きな特徴となっている。さらには、「見る／見られる」の関係性が、回想のあり方にも影響を及ぼしていると考えられる。以下ではまず、『燃ゆる女の肖像』にみられる「まなざしの平等性」を確認し、続いて、回想の原則について検討する。そして最後に、その原則が破られる瞬間を「まなざしの平等性」に関連させて考察し、本作における主題としての「まなざし」と、話法としての「視点」の関係性を明らかにしたい。

#### 1. まなざしの平等性

具体的な議論に入る前に、まずは『燃ゆる女の肖像』のあらすじを簡単に確認しておこう。舞台は18世紀

のフランス、画家マリアンヌが自らモデルとなって生徒たちにデッサンの授業をしているとき、かつて描いた絵が彼女の目に飛び込んでくる。生徒の一人にタイトルを聞かれたマリアンヌは「燃ゆる女の肖像」と答え、そこからその絵をめぐる出来事の回想が始まる。マリアンヌは貴族の娘エロイズ（アデル・エネル）の肖像画を依頼され、ブルターニュの孤島へと向かう。その肖像画は見合いのためのものであったが、当のエロイズは結婚を望んでおらず、描かれることにも好意的ではなかった。そのためマリアンヌは散歩相手と偽ってエロイズを観察し密かに肖像画を準備するが、結局失敗に終わってしまう。しかしそれをきっかけに二人は互いに向き合うこととなり、共同生活のなかで徐々に恋愛関係へと発展していく。とはいえ肖像画の完成は二人の時間の終わりを意味し、絵を描き上げたマリアンヌは屋敷を去る。再び映画冒頭にあった教室のシーンに戻り、マリアンヌは授業で描かれたデッサンを見ながら生徒を見送る。そしてエピローグにおいて、エロイズとの2回の「再会」が回想される。

上のあらすじからもわかるように、本作における見る／見られるの関係性は映画冒頭のシーンから示されている。モデルの方を見ながらデッサンをしている生徒たちの様子がミディアムショットで提示されていき、その間、フレーム外からデッサンの指導を行っているマリアンヌの声が聞こえてくる。しばらくしてマリアンヌを正面から捉えたショットとなり、彼女は腕や手の位置を確認させて生徒たちの視線を引きつける。つまり、画家であるマリアンヌは、まず観察されるモデルとして提示され、同時に生徒たちを観察し指導しているのである。

本編の大部分を占める島での日々についての回想シーンでは、こうした画家とモデルの間に発生する見る／見られるの関係が、初めは一方的なものとして、次に双方向的なものとして提示される。マリアンヌは結果として2つの肖像画を描くことになるが、マリアンヌがその双方向性に気付くのはエロイズの指摘によってである。1枚目の肖像画は画家としてのマリアンヌがエロイズを内密に観察するという構造のなかで描かれ、その結果完成した絵を見たエロイズは「これが私ですか?」「私の存在は?」と問う。そこからマリアンヌは隠れてエロイズを観察するのをやめ、エロイズの目の前に立って彼女を描く。そして2枚目の肖像画に取り組んでいるさい、マリアンヌがエロイズのくせを指摘すると、エロイズもまたマリアンヌのくせを指摘する。このときマリアンヌは初めて画家とモデルが互いに見る／見られるの関係にあることに気づくのであり、その意味でここでの肖像画は、シアマの言葉を借りれば「共同の芸術」となるのである。

こうしたまなざしの平等性は、先行研究において女性のまなざしの表象という文脈で適切に論じられている。例えば映画研究者のイリス・ブレイは著書『女性のまなざし：スクリーンにおける革命』(*Le regard féminin : Une révolution à l'écran*)のなかで「この映画はまた、二人の主人公のまなざしが平等であることが、欲望の誕生に新たな意味をもたらすことを示している。マリアンヌとエロイズのラブストーリーが、これまで経験してきた他の作品と大きく異なるのは、「平等」という概念のうえに成り立っていることである」と述べている (Brey 2019, 62)。本作においてマリアンヌとエロイズの感情は、互いを見ることによって高まっていく。その好例は村の祭りのシーンであろう。マリアンヌとエロイズ、そして屋敷の女中であるソフィー（ルアナ・バイアミ）の三人が連れ立って祭りの会場まで歩いていく。人々の集まる場所に着いたあと、すぐにエロイズだけがフレームアウトし、マリアンヌとソフィーが二人で先を進む。ソフィーが村の女性に中絶を依頼しにいくと、マリアンヌの視線はエロイズの方へ向かい、エロイズもまたマリアンヌの方を向いている。ソフィーがマリアンヌのもとに戻ってくると二人は短い会話をかわすが、村の女性たちによる合唱が始まると再びソフィーはフレームアウトする。合唱の様子が捉えられたあと、マリアンヌとエロイズの切り返しショットが続き、同じ音楽が鳴り響いたままシーンは昼間の海岸へと移る。マリアンヌとエロイズは手を引き合い身体的位置を入れ替えながら浜辺を進み、岩陰で初めてキスをする。このように、マリアンヌとエロイズの欲望は互いを見るという切り返しショットの連続で表象され、そのまなざしは言うまでもなく見る／見られるの平等性を獲得したものとなっている。それゆえブレイが指摘するように、本作における「平等」の概念は画家とモデルの関係に留まるのみならず、欲望の表象にも直結し、それがマリアンヌとエロイズの愛の物語の基盤となっているのである。

本作ではもう一つ、まなざしに関する重要なモチーフがあらわれる。それは先述したように、オルフェウ

スとエウリュディケをめぐる物語である。村での祭りのシーンの直前、マリアンヌとエロイーズ、ソフィーの三人は『変身物語』を読みながらオルフェウスの振り返る行為について意見を交わす。オルフェウス神話において、オルフェウスは毒蛇に噛まれて死んだ妻エウリュディケを取り戻そうと冥界に行く。オルフェウスの要求は受け入れられたものの、その条件は冥界を出るまでエウリュディケを見てはならないというものだった。しかしもう少しというところでオルフェウスは妻を振り返ってしまい、その結果エウリュディケは消えてしまう。この物語に対し、ソフィーはオルフェウスの行動を無意味に振り返る身勝手な行為だと言い、それを受けてマリアンヌは、オルフェウスは無意味に振り返ったのではなく詩人としての選択をし、思い出をとったのだと答える。そしてエロイーズは、振り返る行為はオルフェウスの愛ゆえの衝動であり、妻が「振り返って私を見て」と言ったのかもしれないと指摘する。つまり、ここでもエロイーズによって、見られる対象と思われる側もまた、見る主体となりえることが示されるのである。そして、マリアンヌとエロイーズの別れはまさに、二人のオルフェウス神話の解釈が踏襲される形となっている。肖像画の完成後、マリアンヌは結婚衣装を試着しているエロイーズと最後の抱擁を交わし、階段を駆け下りて屋敷を出ていこうとする。扉を開いたその瞬間、エロイーズの「振り返ってよ」という声が聞こえる。歩みを止めたマリアンヌは後ろを振り返ってエロイーズの方を向き、ショットが切り替わると階段の上からエロイーズがマリアンヌを見つめている。結婚の運命を強いられているエロイーズは最後に愛する人のまなざしを求め、マリアンヌは芸術家としてエロイーズとの思い出を選択したのである。

## 2. 回想の原則

前節では、主題としてのまなざしが『燃ゆる女の肖像』においてどのように提示されているのかを確認した。ここからは、回想という語りの形式において「視点」がいかなる機能を持ちえているのかを考えてみたい。ここで回想の問題を扱うのは、先にも述べたとおり本作がマリアンヌによる回想という形式を採用しているからである。エロイーズとの出来事は、マリアンヌによって振り返られる (se souvenir) のだから、基本的に物語はマリアンヌの「視点」から語られることになる。しかし、本作では本来多用されていてもおかしくないマリアンヌのPOVショット(視点ショット)がほとんど使用されていない。この回想における「視点」の扱い方と主題としてのまなざしの問題はどのような関係にあるのだろうか。まずは本作における回想のあり方をみていこう。

回想シーンの大きな特徴は、マリアンヌの知っていることのみで構成されることである。また、マリアンヌの存在しない空間が提示されることもない。一般的に映画では、ある人物の回想と言っても、その人物の知りえないことが観客に示される例は多くある。映画では登場人物が語り手として存在していたとしても、多くの物語論者が指摘してきたように、まず「映画的語り手」という大きなシステムが想定されるからである。映画的語り手とはつまり、「映画という媒体そのものから流れ出る根本的語りもしくは言説的行為」(スタム、バーゴイン、フリッターマン＝ルイス、2006、p.232)であり、したがって、登場人物＝語り手は、一時的に語りの位置を譲渡された下位の次元に位置する語り手となるのである。それゆえ、登場人物＝語り手による回想形式をとっていても、その登場人物が知りえない情報が映像で提示されることもあるだろう。しかし『燃ゆる女の肖像』では、一度たりともマリアンヌの知りえない情報が提示されることはない。あるショットにマリアンヌがいなかったとしても、マリアンヌはそのフレーム外に存在しており、画面で提示される情報は共有されているのである。例えば、身分を明かす前に肖像画を描いているマリアンヌの部屋にエロイーズが入ってくるときも、カメラはカーテンの後ろへいきマリアンヌの側についていく。また、別れの前日にマリアンヌとエロイーズが仲違いし、別々の空間にいるときもカメラはマリアンヌとともにとどまるのである。

ところが、物語がマリアンヌの知っていることで構成される一方、物事がマリアンヌの目を通して示されることはほとんどない。観客は常に、マリアンヌの目に非常に近い視点から見ることになる。それは回想シーンの始まりからも明らかである。ここでは人目のつかない場所にあったはずの《燃ゆる女の肖像》が出されていることに気づいたマリアンヌと、マリアンヌの方を見ている生徒たちのショットが交互に提示される。「先生の作品？」と尋ねる生徒たちを正面から捉えたショットは、その前のショットとの関係性から、生徒たちの後

ろに置かれている絵画を見るマリアンヌの POV に思われるかもしれない。しかし、そのあとカメラは絵の方にズームし、続くショットでは、逆にマリアンヌにズームしていく。したがって、マリアンヌが《燃ゆる女の肖像》を見ているのは確かだが、この切り返しショットにおいてカメラ＝マリアンヌの目とはなっていないことがわかるだろう。本作ではこのような、一見登場人物の POV に見えて、そうではないショット（擬似視点ショット）が多用されるのである。

擬似視点ショットの最もわかりやすい例は、ある人物の視点から見られたと思われるショットにおいて、その人物がフレームインしてくるような場合である。この手法は珍しいものではないが、『燃ゆる女の肖像』では連続する切り返しショットのなかで使用されるという特徴がある。例えば、物語の序盤、マリアンヌが前任者の描いたエロイズの肖像画を見つける場面に注目してみよう。ここでは、マリアンヌとマリアンヌの見ていた絵が切り返しショットで示されるものの、その絵はマリアンヌの目を通して見せられたものではない。まず後ろ向きに置かれた絵をマリアンヌが鏡越しに見つける。次に絵の方へ向かうマリアンヌを正面から捉えたショットが続き、そのあとショットが切り替わって後ろ向きに立てかけられた絵が提示される。カメラが絵の方へ近づいていくと、マリアンヌがフレームインしてくるため、それがマリアンヌの視点ではないことがわかる。続いて、絵の近くまできたマリアンヌを捉えたショットになり、切り返したあと、カメラはマリアンヌの背後に位置している。そして絵を見て驚くマリアンヌが提示される。そして最後はマリアンヌの背後から、絵と絵を見るマリアンヌのショットになる。したがって、ここでは絵とその絵を見るマリアンヌのいわば切り返しショットでありながら、厳密には絵が提示されるショットはマリアンヌの視点ではないのである。

もう一つの好例は、マリアンヌが結婚衣装を着たエロイズの幻影を見る場面である。まず、何かを見ているマリアンヌ [図 1]、そして、マリアンヌが見ていると思しきエロイズ [図 2-1] が示されるのだが、そのあとマリアンヌがフレームインしてくる [図 2-2]。そして、切り返しののち、幻影の方を見ているマリアンヌのショットになる [図 3]。ただ単に半主観的なショットにしたいのならば、[図 3] のショットを組み込む必要はないだろう。しかし、本作ではこのように、連続する切り返しショットのなかに擬似視点ショットが組み込まれているのである。



[図 1] (01:51:29)



[図 2-1] (01:22:02)



[図 2-2] (01:22:09)



[図 3] (01:22:05)

ここまでみたようなマリアンヌによる回想シーンの特徴を、「視点」に注目して整理してみよう。以上のよう  
にマリアンヌの回想は、マリアンヌの知っていることのみで構成されているが、マリアンヌの見たものをマ  
リアンヌの視点からは見せてくれない。物事は、マリアンヌに非常に近い視点から示されるのである。この状  
況をもう少し理論的に説明するために、ジェラルド・ジュネットによる物語論を、映画物語論に応用させたフ  
ランソワ・ジョストの研究 (Jost 1987) を参照したい。ジュネットは、語ることと見ることを区別し、後者を  
「焦点化」と説明した。ジョストはそれを映画に応用するさい、文学における焦点化をさらに、「眼視化」と「焦  
点化」に区別する。簡単に言えば、眼視化とは、誰が見ているのかという問題であり、カメラと登場人物の関  
係を特徴づける。例えば POV ショットは、前後の文脈によりカメラ＝人物の目と判断することができるため、  
眼視化の一例 (第二次内的眼視化) となる。一方、焦点化は誰が知っているのかという認知的な視点として扱  
われる。したがって、マリアンヌの知っていることで構成されるが、マリアンヌの目から物事を提示しはしな  
い、というのは、言い換えれば、マリアンヌの認知的視点から語られ、視覚的視点はほとんど用いられないと  
いうことである。これが『燃ゆる女の肖像』における回想の原則である。

### 3. 視覚的視点ショットの使用とまなざしの平等性——結びにかえて

とはいえ、本作にも視覚的視点ショット (眼視化) が例外的に使用される場面が3回ある。まずは、物語の  
序盤、マリアンヌとエロイズが初めて対面する場面であり、ここでは眼視化の試みと失敗がみられる。結論  
を先取りして言えば、最初の1回のみ、マリアンヌに眼視化するものの、そのあとすぐに、この眼視化は消失  
する。①まず階段を下りてエロイズのもとに行こうとするマリアンヌが捉えられ、②次に階段下のエロイ  
ズを見下ろすようなショットに切り替わる。そのまま階段を降りるようにしてエロイズに近づいていき、③  
次のショットで階段を下りるマリアンヌが示される。したがって②のショットはマリアンヌの POV と考えら  
れるだろう。しかしエロイズの後ろ姿を捉える次のショットでは、カメラはすでにエロイズに接近してお  
り、マリアンヌの眼視化とはなっていない。そしてそこから二人が外に出てエロイズがマリアンヌの方を振  
り返るまで繰り返しショットが続く。ところどころマリアンヌの POV に思えるショットがあるのだが、カメ  
ラの位置はエロイズとマリアンヌの間に位置しており、どれもマリアンヌの眼視化とは言い難い。

2つ目は、第1節でも言及した村の祭りでのシーンにおいてである。焚き火を挟んでマリアンヌとエロイ  
ズの繰り返しショットが続く、終盤、エロイズの服に火がつくショットと、そのあとマリアンヌのショッ  
トに切り替わり、再びエロイズを捉えたショットの2つでマリアンヌの眼視化が起きている。そしてこのとき、  
エロイズはカメラ目線となっている。

最後はエロイズに対する眼視化であり、それは2度目の肖像画の制作で、エロイズがマリアンヌに画家  
とモデルの平等性を指摘したあとに続くショットである。ここでのシーンでも二人の繰り返しショットが続  
いており、エロイズがマリアンヌを自分の方に寄せ、その位置から普段マリアンヌが立つ場所を見るように促  
す。エロイズとマリアンヌを捉えるショットから、自分も観察される対象であることに気づいたマリアンヌ  
がフレームアウトし、マリアンヌの方を見るエロイズだけがフレームに残る。ショットが切り替わり、再び  
イーゼルの前に戻ったマリアンヌがこちらを見ているのだが、このショットはエロイズに眼視化している。  
そしてマリアンヌは3度エロイズの方を向き、そのときマリアンヌはカメラ目線となっている。

これら3つの視覚的視点ショット (眼視化) の用法を整理すると以下ようになる。1つ目の眼視化はマリ  
アンヌとエロイズの最初の対面においてであり、最初はマリアンヌに眼視化するが、すぐに失敗してしまう。  
そしてこのあとマリアンヌはエロイズの絵を描き始めるが、失敗に終わる。その原因が一方向的なまなざし  
であったことは映画のなかで示唆されているとおりである。この一連のショットはエロイズを見るマリ  
アンヌに始まり、マリアンヌを振り返って見るエロイズのショットに終わる。実のところ見る／見られるの関  
係性は平等だったのだが、エロイズを観察しているマリアンヌはまだそのことに気づいていない。2つ目は、  
祭りのシーンで互いを見つめるときで、このあとに続くショットから二人の恋愛関係が発展する。つまり第1  
節でみたように、ブレイが指摘する平等の眼差しによって生まれた欲望の表象だと考えられる。そして3つ目  
の例は、マリアンヌがエロイズに見る／見られるの平等性を指摘する場面であり、このときからマリアンヌ

は自分自身を見るエロイーズを見始める。以上からわかるのは、POVが使用される、つまり視覚的視点が提示されるのは、マリアンヌとエロイーズの切り返しショットにおいてであり、そこでは見る／見られるの関係、その平等性が強調されていると言えるだろう。

本作における回想はマリアンヌの知っていることだけで構成される。しかし、物語において眼差しの平等性が重要な意味を持つ場合、焦点化ではなく眼視化が起こり、それはマリアンヌだけでなくエロイーズにも当てはまる。理論的に考えれば、マリアンヌの回想でエロイーズの眼視化が起こるのは違反と言えようが、一方の視点からではなく、両方の視点から見る／見られるという眼差しの平等性を意味しているとも考えられるだろう。本作でなされるのは、平等なまなざしにより成り立つ二人の関係そのものについての回想であり、その回想の語りは、二人の関係性に呼応しているのである。

#### 参考文献

- シアマ、セリーヌ『燃ゆる女の肖像』(Portrait de la jeune fille en feu, Lilies Films, 2018) Blu-ray、GABS-2360、Gaga Communications, 2021年。
- Brey, Iris. 2019. Le regard féminin : Une révolution à l'écran. Paris : Éditions d'Olivier.
- Genette, Gérard. 2019. *Figure III*. Paris : Éditions Points. (Orig. pub. 1972) (花輪光、和泉涼一訳、1985、ジェラルール・ジュネット『物語のディスクール：方法論の試み』書肆風の薔薇)
- Jost, François. 1987. L'Œil-caméra : *Entre film et roman*, Lyon : Presses universitaires de Lyon
- Sciamma, Céline. 2019. Céline Sciamma. Ed. Guillemette Odicino. *Télérama* 3618.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis. 1992. *New Vocabularies in Film Semiotics : Structuralism, post-structuralism and beyond*. London and New York : Routledge. (丸山修、エグリントンみか、深谷公宣、森野聡子訳、2006、ロバート・スタム、ロバート・バーゴイン、サンディ・フリッターマン＝ルイス『映画記号論入門』松柏社)

#### 追記

本稿は2022年1月29日に開催されたRILAS研究部門「イメージ文化史」主催ワークショップ「私たちは立ち上がる——『燃ゆる女の肖像』における生の取り戻し」での口頭発表「平等の眼差しがもたらす回想」に加筆修正を施し、題目を変更したものである。