

彼女の唇をもう一度味わうために ——『燃ゆる女の肖像』にみる孤食と共食の表象

久保 豊

0. はじめに——クィア映画と食

映画に登場する食事や食べ物には、どのような意味や役割があるだろうか。例えば、無人島を飲まず食わずの状態で行方不明になっていた登場人物にとって、突然の雨は渴きを潤す救いの雨になるだろう。あるいは、恋人との気まずい会話において食事は沈黙を誤魔化するための咀嚼音を生み出すかもしれない。このように特別な意味や役割を持たないように見えた／聴こえたとしても、多くの映画作品には食事や食べ物のイメージが溢れている。しかし、『バベットの晩餐会』(*Babettes gæstebud*、ガブリエル・アクセル、1987年)や『ジュリー&ジュリア』(*Julie & Julia*、ノーラ・エフロン、2009年)のように食事を主題にした映画作品でもなければ、多くの観客にとって、これらは単なる演出や小道具の一つに過ぎないと思われるかもしれない。

けれども実際には、カメラの前に配置された食事や食べ物には視覚的な側面を超えた意味や役割が付与されている。多くの場合、それらは登場人物同士の関係性の発展、停滞、後退、解消、またはナラティブの進行に大きく関わっているのだ。例えば、食卓がもたらす家族の関係性の崩壊という文脈において、森田芳光による『家族ゲーム』(1983年)の終盤で繰り返される食卓のカオスを思い出す読者も多いだろう。加えて、映画における食事や食べ物には登場人物同士の関係性だけでなく、さまざまなアイデンティティを象徴する場合もある。*Appetites and Anxieties: Food, Film, and the Politics of Representation*においてシンシア・パロンらが主張するように、映画における比喩としての食事や食べ物は「社会的な力と親密なくらい密接であり、それゆえに食べ物をめぐるあらゆる相互作用は、社会的ステータス、文化的差異、エスニシティ、セクシュアリティ、およびアイデンティティを構成する他の目印の暗喩を十分帯びている」と考えられる(2)。

映画が描く食事や食べ物に関する学術的研究や映画批評は数多く存在する。日本語圏であれば、遅くとも1970年代から淀川長治や田中英一、1980年代からは渡辺祥子によって、映画にみる食事が観客へ提供するさまざまな味わいが言語化されていった。特に渡辺は、映画と食事や食べ物の関係に最も魅了された批評家であり、『食欲的映画生活術』(1992)や『映画とたべもの』(2005)といった代表的な仕事は国内外の映画作品に対する観客の食欲をそそらせるだろう。渡辺に続き、今泉容子(1999)、斉田育秀(2012; 2018)、早川唯(2020)、直近では三浦哲哉(2021)による重要な仕事があるものの、日本語圏で映画にみる食事や食べ物について学術的なアプローチから論じるものは、本稿を通じて引用する英語圏の言説と比べると少ないのが現状である。とはいえ、特にアメリカにおける映画批評で映画にみる食事表象が美学的および商業的価値を有し始めたと考えられるのは、『バベットの晩餐会』に対する批評で初めて「フード・フィルム (food film)」という言葉が大々的に使われた1980年代末からだ(Lindenfeld & Parasecoli 8-9)。それ以降、*Real Meals, Set Meals: Food in Film and Theatre* (1999)、*Reel Food: Essays on Food and Film* (2004)、*Feasting Out Eyes: Food Films and Cultural Identity in the United States* (2017)といったフード・フィルムの分析に欠かせない研究が蓄積されてきた。

日本語と英語のどちらにせよ、これらの先行研究が明らかにした発見の一つは、食事や食べ物の表象が、異性愛を前提とした男女間の親密さやエロス、さらには理想的な家族や階級の形成・強化・再生産を促す視覚・嗅覚・触覚的コードとして頻繁に用いられてきたということだ。先行研究の多くが男女間のロマンスをめぐる食事や食べ物の機能を多角的に論じている点からも、その傾向は明白である。それゆえに、性的マイノリティの生きた経験や同性間の性愛を扱うクィア映画において食事や食べ物がどのような意味や役割を担っているかを詳らかにする視点は、先行研究にほとんど見当たらない。

しかし、クィア映画にも食事や食べ物も当然登場する。『ロープ』(Rope、アルフレッド・ヒッチコック、1948年)のシャンパン、『真夜中のパーティー』(Boys in the Band、ウィリアム・フリードキン、1970年)のラザニア、『ウォーターメロン・ウーマン』(The Watermelon Woman、シェリク・デュニエ、1996年)のタバコやワイン、『佐藤家の朝食、鈴木家の夕食』(月川翔、2013年)のオムライス、『キャロル』(Carol、トッド・ヘインズ、2015年)のランチ、『ムーンライト』(Moonlight、バリー・ジェンキンス、2016年)のカフェ、『彼らが本気で編むときは、』(荻上直子、2017年)のお弁当、『彼が愛したケーキ職人』(The Cakemaker、オフィル・ラウル・グレイツァ、2017年)のケーキやクッキー、『ライフ・ゴーズ・オン』(Certain Women、ケリー・ライカート、2017年)のダイニング、『わたしの居場所〜新世界物語〜』(武田倫和、2018年)のお好み焼き、『叔・叔』(楊曜愷、2019年)にみるハッテン場での食事など、例はいくらでも挙げられる。これらのクィア映画において、食事や食べ物は一見して異性愛関係を扱う作品と全く同じように映る。しかし、クィアな観客がそれらに対して見出す意味や役割は大きく異なると考えられる。

例えば、高齢のレズビアン二人、ニナとマドレーヌが余生の過ごし方を相談する様子から始まるフィリップ・メネゲッティの『ふたつの部屋、ふたりの暮らし』(Deux、2020年)を見てみよう。二人の将来設計が計画通りに進まない苛立ちからニナによる一方的な口論になった場面の直後、マドレーヌが料理中に倒れてしまう。画面前景に火をつけたままのコンロに焦点を当てたショットでは、フライパンから煙が上がり、焼け焦げる音が空間を着実に侵食していく。異変に気がついたニナが画面奥から駆けつけるとき、コンロから立ち上る火と煙および焦げ付く音が強まる。レズビアン・カップルが将来に対して抱える不和をキッチンで展開する異変を通じて視聴覚的に表現すると同時に、焦げた料理の匂いと味が観客の嗅覚と味覚を満たすだろう。映画が始まって三分の一ほどでスクリーンと観客の身体に染み付いた焦げ付いた匂いと苦味は、マドレーヌの家族から二人の高齢女性が一緒になることを拒絶されることでますます強くなる。レズビアンである二人の高齢女性は、そのクィアな近親関係(queer kinship)の営みの場として食卓をこれまで共にしてきたはずだ。しかし、二人の口に入ることなく焦げ付いたマドレーヌの料理は、血縁的な家族関係および社会の保守的な価値観という外的な力によって脆くなりながらも、フライパンの底に残る焦げとして懸命に留まり続けようとする二人のクィアな近親関係の比喩となる。

クィア映画における食事や食べ物のイメージは、異性愛規範的なしがらみの中で言語化することが困難なクィアな欲望やアイデンティティをスクリーンへと可視化させる。食事や食べ物の描写は、登場人物たちが自身の性的指向やジェンダー・アイデンティティを他者から隠さざるを得ない状況での緊迫感や、近親関係を長期間に渡って持続できない不安や恐れといった心情を代弁するだけでなく、同性間で親密さや近親関係を結びたいと願う欲望を示す役割をしばしば担ってきた。ただし、それはヘイズ・コードが機能していた時代に見られた傾向の一つであり、1990年代初頭の「ニュー・クィア・シネマ」では、積極的に同性間の性行為や性的欲望の昂りがフレーム内で直接的に描かれていたはずだ。なぜなら、そのような直接的な描写は、映画産業の異性愛中心主義に対する抵抗を示す一つの方法であったからである。けれども、「ニュー・クィア・シネマ」の批評的成功を受け、1990年代半ばから末にかけて商業価値を持ち始めたクィア映画がメインストリーム化されていく過程で、直接的な性行為や性的欲望は控えられるようになった傾向もある。例えば、『君の名前で僕を呼んで』(Call Me By Your Name、ルカ・グアダニーノ、2017年)におけるピーチを使った自慰行為に見られるように、そのように不可視化される性行為や性的欲望の代替表現として食べ物や食事が用いられるようになったのだとも考えられる。

クィア映画における食に強い関心を置く本稿では、セリーヌ・シヤマ監督のレズビアン映画『燃ゆる女の肖像』(Portrait de la jeune fille en feu、2019年)が描く欲望や女性同士の連帯のあり方について、食べる、あるいは食べないという選択、また、女性身体の外側や内側で消費、あるいは交換される水の役割に着目した分析を試みる。18世紀を舞台とするこのレズビアン映画において、画家であるマリアンヌの主観的な回想が提示する、食べる行為そのものや食べる行為の比喩を通じて、クィアな主体性と女性同士の近親性がいかにスクリーンへ作り上げられていくかを明らかにしていこう。

1. メール・ゲイズの担い手としての画家

2019年、BFL London Film Festivalの一部として開催された、映画祭ディレクターのトリシア・タトルとのトークイベントにおいて、セリーヌ・シアマは、女性登場人物の親密さについて次のように主張した。映画において女性登場人物の親密さを共有するためには、映画は彼女の孤独を共有しなければいけないとしつつ、「空間と時間において誰かの孤独を共有できる唯一の芸術は映画である」と（BFI、2019）。シアマの発言がどのように監督のフィルムグラフィ全体に通ずるかに関しては別の機会に譲るが、孤独は『燃ゆる女の肖像』に流れる一つのテーマである。画家であることを隠さなければならないマリアンヌの孤独、迫りくる結婚への重圧を抱えるエロイズの孤独、そして妊娠の可能性を誰にも言えなかったソフィーの孤独など、本作にはさまざまなカタチの孤独が混在しており、それぞれの女性はその孤独を一人で味わわなければならない。

しかし、マリアンヌとエロイズが二枚目の肖像を共同で描き始める本作の中盤から、それらの孤独がバターのように互いへ溶け合い、女性同士の連帯へと鮮明にその形と匂いを変えていく。その過程において重要となるのが、藤原辰史が共食と呼ぶ「共同体の構成員で同じテーブルを囲んで食事すること」だ（17）。例えば、台所の長机に並んで座り、ソフィは刺繍を、マリアンヌはワインを注ぎ、そしてエロイズが刻んだ食材を鍋へ落とし込んでいくミディアム・ショット（01:10:34）を見てみよう。本作において三人が実際に何かを一緒に食べる瞬間は描かれないものの、女性たちはまるでそれぞれの孤独を材料として持ち寄り料理し、その共食を通じて親密な関係性を短い時間の中で作り上げていくように見える。そしてこの共食こそがマリアンヌとエロイズがクシアな近親性を築く上で欠かせないものとなる。二人にとって共食とは、実際の食事だけでなく、互いの唇へキスをしたい、肌へ触れ合いたい、自分のものにしたいという欲望を共に味わっていく瞬間も含まれるものであると考えられる。

2010年代以降にハリウッドで製作されたクシア映画にみる食の表象に着目したメーガン・ウィルソンが述べるように、「近年のLGBT映画は私たちの心だけでなく、味蕾にも頻繁に訴えかけてくる」（4）。観客の舌に対するクシア映画の刺激は、映画体験において嗅覚や触覚といった他の感覚も同時に喚起させる。例えば『燃ゆる女の肖像』というレズビアン映画においては、回想の始まりとなる海上の場面において、キャンパスの入った箱を救出するためにマリアンヌが海へ飛び込んだとき（00:04:06）、また船上で濡れた体で凍えるとき（00:04:08）、私たち観客はマリアンヌが飲み込んだであろう海水の塩気や海洋生物の死と生命が溶け合った海の匂い、急速に体温を奪っていく大気を自分たちの味覚や嗅覚で感じるはずだ。シアマが前述のトークイベントで明らかにしたように、マリアンヌを演じるノエミ・メルランを船上からではなく、メルランと一緒に海へ飛び込んだカメラで撮影することで、「一緒に彼女の記憶へ飛び込もう！」と、観客の視線と身体をマリアンヌの五感という名の海へと引っ張っていく。

海へ自ら飛び込む様子からも察しがつくように、マリアンヌは決して待たない。例えば、自らの欲望、この場合は食欲に従うように、彼女は許可を得ることなく、台所の戸棚を漁り（00:09:45）、見つけたパンとチーズに食らいつくばかりか、ワインまでも要求する（00:10:20）。自らの空腹に従い、食べ物を見つけ出した彼女の鋭い嗅覚は、ソフィーから聞いた、完成することのなかった男性画家による肖像画の所在すらも探り当てる（00:13:00）。鏡を利用した同一ショット内での焦点の変化は、彼女の観察眼に支えられた嗅覚によって本能的に感じ取った、求めるものの在り処を視覚的に指し示すことに成功する。

完成することのなかった前任者によるエロイズの肖像画（00:13:38）は、結婚相手へと事前に差し出される顔が欠損している。食べる、見る、聴く、考える行為に直結した器官が集結するはずの頭を持たない肖像画は、男性によって描かれることを拒否し、男性によって女性の人生が支配されることを強烈に拒絶するエロイズによる結婚への嫌悪の証である。画家としてのマリアンヌに要求されるのは、かつて自身の父親がエロイズの母親の婚前肖像画を描いたように、ミラノで待つ男爵へ贈るエロイズの肖像画の完成である。エロイズの母親が「私を待ってた」（00:16:27）と当時を振り返るように、白い乳房の膨らみが強調された母親の肖像画は、家父長制という大きなドミナント・フィクションの中で一人の男性、あるいは男性の集合体によって消費される、あるいは食される魂なき女性の身体として、すでに組み込まれていたものだ。『燃ゆる女の肖像』

はフィメール・ゲイズによって描かれた作品だと公開当時の取材でインタビュアーが度々言及していたが、画家マリアヌが少なくとも一枚目の肖像画を描く過程において共有しているのは、家父長的な枠組みへと女性身体を押し込もうとするマイル・ゲイズではなかったか。

かつてローラ・マルヴィが「視覚的快楽と物語映画」で主張したように、古典的ハリウッド映画における視線のモードは、歴史的にシスジェンダーの異性愛男性を想像の映画観客として構築してきた。そのような男根主義的な視線の制度下において、女性とその身体は常にスペクタクルの客体として、男性観客たちに「共食」されるものとして捉えられてきた、とも言えるだろう。マリアヌがエロイズの身体、特に前任者による肖像画で去勢されていた頭の部位を密かに観察する行為は、そのようなマイル・ゲイズの特徴から自由ではない。マリアヌがエロイズの背後から耳の軟骨の形を観察するクローズアップ (00:21:19) は、まるで18世紀には存在しなかったX線のような視線を通じてその形状を捉えるかのようだ。一つ一つの密かな観察を通じて、マリアヌは前任者が残した肖像画には欠けていた、肉質のしっかりした唇を下絵に施す。マリアヌの役目は、その下絵を想像力の源に、結婚相手が実際にエロイズの身体を食うことを待てずに肖像画を相手に「孤食」(=自慰行為) にいそしむことができる強度を持ちうる理想化された女性の肖像画を完成させることである。

しかし、マリアヌが描く一枚目の肖像画は失敗に終わる。マイル・ゲイズをかつて受け入れざるを得なかった母親がフレーム・アウトすると画面後景に現れる失敗した肖像画 (00:51:18) に対して、同一ショットにフレーム・インするエロイズ (00:51:24) は、マイル・ゲイズによって描かれた肖像画と重なることを一切拒む。肖像画の唇がかき消されていることは、男根主義的な視線によって子供を身籠り、胎児へ栄養を送り成長させ、次世代を出産する未来を育てることを拒絶するために食べることを拒むかのようでもある。この直前にマリアヌに対して向けられる「この絵は私に似ていません。あなた自身とも違う」というエロイズの言葉は、同時に、男根主義的な視線の支配からマリアヌを解放する。

二枚目の肖像画を完成させる、ある種の共犯関係の始まりにおいて、フィメール・ゲイズの特徴の一つである一方的な客体化を拒むエロイズの真っ直ぐな視線は、マリアヌの中で、彼女がその味を知らない欲望を喚起させる。「戸惑うと、口で息を」するとエロイズからのちに指摘されるように、マリアヌはすでにこの瞬間において、内なる欲望の鼓動に戸惑いを隠せていない。そしてその欲望の胎動はマリアヌの身体に変化をもたらし、それによって本作が見せる女性同士の親密さと連帯における共食の表象へと広がっていく。

2. 欲望の共食——食事を与え合うこと、循環する水と唾液

クィア映画が描く食事について着目するフード・ライターのルビー・タンドーは、「食べることは私たちを育てるかもしれない。(中略) しかし、私たちが世界や周囲の人々と築く関係性を味わうことができるのは、食べ物を与える行為においてである」と主張する (para. 12)。確かに、『燃ゆる女の肖像』において、マリアヌとエロイズの関係だけでなく、ソフィーを含めた三人の女性の関係が変化していくのは、まるでガレットのように折り畳んだサクランボの種の温かさ (00:55:57) であり、墮胎を促すために薬草の煮汁をソフィーに与える (00:58:55) といった行為を通じてである。フランス映画研究者のクリスティーナ・ジョンソンは、マリアヌとソフィーの間で行われる食事の伝達こそが、「女性二人の間に築かれていく親密さ、信頼、ケアに関わる純粋な関係性を垣間見せる」と主張する (5)。ここで生じる食事を与え合う循環のイメージは、マリアヌとエロイズが築く近親性にとっても見逃せないものとなる。

前述の通り、本作において三人の女性たちがゆっくりと時間をかけて食事を共にする様子は詳細には描かれない。その点において、本作は女性たちの共食を十分に描いていないと批判する声もあるだろう。しかしここで重要なのは、固定で撮影した42秒間のワンショットを通じて、観客へ女性たちと同じ時間の流れを経験させるだけでなく、食事を準備する過程の一部を聴かせることによって共食を表現している点である。キッチン歩く音、グラスがキッチンテーブルに置かれる際の音、ワインが注がれる音、キノコを切る包丁がまな板に当たる音、バターを鍋に落とし込んだ時にジューとなる音、そして三人の背後で燃える炎の音。このキッチンという時空間において響く音は、藤原が述べるような「食の原初的な音、すなわち『分有』もしくは『共有』

の音、もっといえば、ともに生存する音」であり、歴史において刻まれてこなかった女性たちの連帯を静かにとどろかせる共食の音である (134)。

タンダーが指摘するように、「私たちの口はたくさんの交換が行われる場である」(para.11)。口を使って音声を体外へ発し、口を通じて食べ物を体内へと取り込む。また、舌を絡ませあうキスを通じて唾液を交換し、あるいは性器を舐め合い快楽を与え合うこともできる。例えば、脇の汗腺から摂取した薬草のエンハンスメントを用いたセックスの際に見せる、唾液の糸 (01:33:02) は二人をくっつける粘着性の欲望の表れだ。そのような口と舌を通じた水分の循環のイメージは、セックスを終えた後にエロイズに口移しで水を与える瞬間 (01:34:24) において最高潮を迎える。体液になる前の水の交換、体液となる水の源泉を共有することに対してジョンソンは次のように言う。「マリアンヌの口からエロイズの口への水の親密な伝達は、二人の間の欲望、親密さ、そして信頼を強調する」と (4)。では、その水は一体どこへいくのか。

3. おわりに——クィアなレシピの発掘

女性たちの欲望、親密さ、信頼、ケアを基盤とした女性だけの時空間はいつまでも続かない。18世紀を舞台にした作品の時間性は、肖像画を完成させるまでの期限、マリアンヌの生理、墮胎のタイムリミットが迫るソフィーの身体を通じて、常に私たち観客が生きる21世紀へと緩やかに前進している。女性たちの時空間の終焉は、肖像画とマリアンヌを引き取りにきた男によるキッチンへの侵入によって深く刻まれるのだ。メインストリーム向けのレズビアン映画でしばしば見られる男の闖入は、女性同士の親密な時空間におけるマリアンヌの居場所を奪う。テーブルの上には、マリアンヌがこの館で体内へ入れてきた食べ物が並び、テーブルには彼女が座るべき席はもはや存在しない。彼女にできることは、家父長制の中で男たちの視線や舌で比喩的に共食されてゆくウェディングドレス姿のエロイズへ今一度振り返り、その場を去るだけである。

けれども、18世紀に生きたクィアな女性たちの物語はここで終わらない。再会の回想で肖像画の中に提示される「28」のページ番号はまるで、二人のクィアな過去と親密さをいつでも再現しうるレシピの掲載ページのようにも見える。だが、その味を再現するために必要な材料をもう一度揃えることは可能だろうか。エロイズがオーケストラを聴きながら流す涙は、かつてマリアンヌからの口移しで体内へと浸透した水とそこに混じった唾液が循環し、体外へと表出したクィアな記憶を映す水ではなかったか。シアマ監督とその製作チームが『燃ゆる女の肖像』で発掘したのは、大きな海水から始まり、欲望の共食を通じて、一滴の涙へと循環する、18世紀を生きたクィアな女性たちのレシピである。

参考文献

- 今泉容子「食事する日本映画」『文藝言語研究 文藝篇』36号、1999年、97-136頁。
 齊田育秀『映画のグルメ—映画と食のステキな関係—』五曜書房、2012年。
 ———『続・映画のグルメ—映画と食のステキな関係—』五曜書房、2018年。
 シアマ、セリーヌ『燃ゆる女の肖像』GAGA、DVD、2021年。
 早川唯「線引きと断絶の舞台空間としての食卓：1950-60年代日本映画における「共食」行為の不在」『文化交流研究』15巻、2020年、35-44頁。
 檜垣立哉『食べることの哲学』世界思想社、2018年。
 藤原辰史『縁食論——孤食と共食のあいだ』ミシマ社、2020年。
 マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳、岩本憲児・武田潔・齊藤綾子『新映画理論集成1 歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、126-141頁。
 三浦哲哉『LAフード・ダイアリー』講談社、2021年。
 淀川長治・田中英一・渡辺祥子『グルメのためのシネガイド』早川書房、1986年。
 渡辺祥子『映画とたべもの』ぴあ株式会社、2005年。
 ———『“食”の映画術——映画の中の食べ物から見た世界』近代映画社、2009年。
 ———『食欲的映画生活術』早川書房、1992年。
 BFI. “CÉLINE SCIAMMA Screen Talk with Tricia Tuttle | BFI London Film Festival 2019.” *YouTube*. 14 Oct. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=gzb40RY-E6w> (最終アクセス：2022年6月19日)
 Baron, Cynthia, et al. *Appetites and Anxieties: Food, Film, and the Politics of Representation*. Detroit: Wayne State University, 2013.
 Bower, Anne L., ed. *Reel Food: Essays on Food and Film*. New York and London: Routledge, 2004.

- Johnston, Cristina. "The Queer Circulation of Objects in the Films of Celine Sciamma." *French Screen Studies*, 2021, pp.1-17. DOI: 10.1080/26438941.2021.1956717
- Leszkiewicz, Anna. "The Hand That Feeds: How Food Scenes Became the Home of Intimacy, Sex and Power in Film." *The Newstatesman*. 20 April, 2018. <https://www.newstatesman.com/culture/film/2018/04/hand-feeds-how-food-scenes-became-home-intimacy-sex-and-power-film> (最終アクセス：2022年6月19日)
- Lindenfeld, Laura and Fabio Parasecoli. *Feasting Out Eyes: Food Films and Cultural Identity in the United States*. New York: Columbia University Press, 2017.
- Poole, Gaye. *Reel Meals, Set Meals: Food in Film and Theatre*. Sydney: Currency Press, 1999.
- Probyn, Elspeth. "An Ethos with a Bite: Queer Appetites from Sex to Food." *Sexualities*, vol.2(4), pp.421-431.
- Stephans, Elizabeth. "Sensation Machine. Film, Phenomenology and the Training of the Senses." *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 26(4), pp.529-539.
- Tandoh, Ruby. "A Feast for the Eyes: Ruby Tandoh on Food and Film." *The Guardian*. 18 March, 2018. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/mar/18/food-and-film-ruby-tandoh-call-me-by-your-name-moonlight-tampopo> (最終アクセス：2022年6月19日)
- Willson, Meagan. "Eat Your Feelings: Food, Consumption, and Queer Subjectivity in Contemporary American Cinema." Undergraduate Thesis Submitted to Department of Film Studies, King's College London. 2019.
- Vidal, Belen. "New Women's Biopics: Performance and the Queering of Herstor/ies." *The European Journal of Life Writing*, vol.10, 2021, pp. 17-40.

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」内で行った口頭発表「彼女の唇をもう一度味わうために——『燃ゆる女の肖像』にみる孤食と共食の表象」に加筆修正を施したものである。