

現代芸術における女性の表象

映画・写真・文学に現れる女優像

ないとうまな
内藤真奈

はじめに

カトリック教会の統制によって人前で演じることを禁じられていた女性がフランスで本格的に舞台上に登場し始めたのは、16世紀であるといわれる。近世の始まりとともに花開いたフランス演劇において、活躍を始めた女優の中には後世に名を残す者も現れた。その後現在にいたるまで、舞台に加えて、ラジオ、映画、テレビなど発展を続けてきたメディアにおいて、女優は様々な女性を演じてきた。同時に、絵画、彫刻、文学のモデルとして芸術活動に題材を提供し、様々な姿で描かれてきた。

本稿では、女優という理想化あるいは誇張された形で表される女性像がどのように描かれてきたかを、「白」という色に象徴的に見られるイメージ化のあり方を検討することを通して、考察する。その過程で、とくに現代フランスを代表する女優であるイザベル・アジャーニをとりあげ、1970～80年代に同時代の作家エルヴェ・ギベールによって創作された作品を手がかりに、現代フランス芸術に描かれる女性像について考察を試みる。

理想化された美

従来、男優が演じてきた女性の役を女優が代わって演じるようになったルネッサンス期のフランスでは、のちに古典主義と呼ばれる新たな潮流が生まれていた。続く17世紀の演劇界は、コルネイユ、モリエール、ラシーヌの三大戯曲家を輩出し、ギリシア、ローマの古典に題材をとった劇作品が多く創作され、上演された。その中で、特に悲劇の分野において、デュ・パルク嬢のように名を成す女優が現れた¹。一般庶民が主役となる喜劇とは対照的に、悲劇女優が演じたのは古代の伝説に語られる王侯貴族や女神であった。観客たちはしばしば女優の演技力とともに「眩しいばかりの肌の白さ」²で輝く美しさに感嘆した。ルイ14世がヴェルサイユで催した饗宴の様子が伝えられている。

モリエール一座が公演する日には、上演に先駆けて一座の俳優、女優の入場行進があった。白馬に跨ったデュ・パルク嬢が馬上でアクロバットを演じて男たちを喜ばせた。女優たちの中でも美人の評判が高いド・ブリ嬢とデュ・パルク嬢は、国王をはじめとする宮廷人の注目を集めた。とくにデュ・パルク嬢は舞台に姿を見せるだけで、あたり一面が光輝く。その彼女が客席を見据えて艶然と微笑むと、客席からは盛んな拍手が沸き起こった。³

古代の服装を模してつくった衣装に身を包んで、女優たちは誇り高さ、優雅さ、貞節、純愛、情熱を表現した。

時代がくだって古典主義の流行が去り、戯曲に描かれる物語は古代の伝説からブルジョワ社会を中心とした同時代の生活へと移っていく。それにともない、女優が体現する観客を幻惑する眩さという美の規範は廃れるどころか、照明装置の発達とともにさらに強まっていくように思われる。19世紀自然主義の作家エミール・ゾラの『ナナ』は主人公の女優ナナが登場する場面を次のように印象的に描いている。

その時、舞台の奥のほうで雲が左右に開き、ヴィーナスが現れた。背が高く、18歳にしては肉付きのよい体をしたナナが、白い女神の衣装を着、あらわになった肩に長い金髪を無造作におろしたまま、観客にむかって微笑みながら落ち着き払ってフットライトの方へと進み出てきた。[…]

[…] ナナはとても白く、ふくよかで、見事な腰をした見栄えのいいヴィーナスという役にあまりにもよくなじんでいたのも、たちまち場内の観客を魅了してしまった。⁴

オリンポスの神々が登場するオペラ・ブッフのヴィーナスが体現するのが、古典悲劇で賞揚される美德ではないことは明らかである。しかしながら、歌や身振り、あらゆる側面において未熟な新人ナナが他の俳優をさしおいて一瞬にして観客の心をとらえることを可能にするのは、フットライトに燦然と輝くその姿態である。ここでも役者の魅力の本質をなしているのは、白く輝く肉体である。

それはまた、理想化された美であるとともに人工的に演出された美でもある。見る者を魅了する輝きは、女優の商売道具ともいえる化粧によって入念に仕立てられたものなのだ。白粉には「自然が肌にまき散らしたあらゆる染みを消して、肌のきめと色に抽象的ともいうべき統一感を生み出すという目的と効果があり、そうした薄手の布をまとっているかのような統一感が人間を即座に彫像、つまり神々しく崇高な存在に近づけるのである」⁵と

ボードレールは指摘する。衣装や化粧、照明といった舞台装置によって光を味方につけた女優の身体は、観客の目の前に人間的な欠陥から解放された至上の存在として立ち現れるのである。女神に扮した女優の大理石像⁶や、ミュシャによって描かれたサラ・ベルナールのポスターには、壁画や彫刻に表された古代ギリシア・ローマの神々を想起させるような古典主義的な手法が取り入れられている。これらの作品は、理想美を体現する女優たちの超然とした姿を文字通り不朽のものとした実例といえることができるだろう。

銀幕の白い肌

女優の身体表現を取り巻くこうした美意識は、写真・映画という新たな表現技術によって押し進められた。いわゆる「光の芸術」と呼ばれるこれらの分野では、光と影が素材をなし、陰影の濃淡によってイメージが刻まれる。また、初期の画・映像においては技術的制約から（一部の彩色されたものを除けば）モノクロが主流であった。そのため、白と黒のみで画面が構成され、それだけいっそう白の色を際立たせる効果が生み出された。

特に映画においては、劇場の観客が実際に光を目にすることによって、女優の肌は文字通り「光り輝く白い肌」としてスクリーン上に投影されることとなった。リアン・ギッシュやメアリー・ピックフォードのきめ一つ見えないふくよかな頬を強調するように当てられた照明、光を拡散するソフトフォーカスが女優の顔を最大限に演出する。注目すべき点は、スクリーンで輝く白い肌が象徴的に表すものが、西洋の伝統的な比喩において「白」が指し示す純粋・高潔などとは必ずしも重ならないことである。美德をそなえた女性のみならず、映画芸術が発展させたともいべき女性像の最たるものである「ファムファタル」「ヴァンプ」もまた、類似した手法で描かれる。「ラ・ボエーム」⁷の薄幸の少女ミミと「パンドラの箱」⁸の踊り子ルルの性格を決定づけるものは、ストーリーや人物の行動原理、身振りや服装といった要素である。役柄を雄弁に物語る髪型の違いを除けば、女優の顔に光が作り出す視覚的效果という点において、二人のヒロインの違いは限りなく小さいように思われる。こうした観点からいえば、純真無垢と妖艶さという一般的には相対すると考えられる性質は、肌の上の白い光の中にも存在するということになる。これには、白い肌に関する別の美意識が関係していると考えられる。「ヴァンプ」は「ヴァンパイア（吸血鬼）」から派生した言葉であり、性的魅力を武器に男性を食いものにする女性を意味する。オックスフォード英語辞典によると、この語の初出は20世紀初頭にさかのぼる。それはヨーロッパで発明され、発展してきた映画がアメリカに渡り、ハリウッドで映画産業が始まった時代である。それ以来、ヴァンプと称される女性のイメージは映画とは切っても切れないものとなっているが、ここで注目したいのは視覚的側面である。初期のハリウッド映画に登場するヴァンプ役の女優の容姿は、中央ヨーロッパを想起させる暗めの色の髪、黒い

アイラインと濃いアイシャドウに縁どられた目から放たれる幻惑するような視線、深い色の口紅でくっきりと縁どられた小さな唇、エキゾチックな衣装などに特徴づけられる。その中でも血の気を感じさせない極端に白い肌は、ヴァンプを語る上で必要不可欠な要素である。

ヴァンプの白肌は、血の通わなくなった死者の肌を表す。人間的欠陥とはいっさい無縁の天上の光に輝く女神の肌とは対極をなすものである。芸術における死者のイメージについて、映画史学者のリチャード・ダイアーは言う。

西洋美術においては死者の白い肉体はしばしば崇拝の対象、美しいものにとらえられてきた。十字架にかけられた白いキリストの体は苦悩のイメージであると同時に美のイメージでもあり、苦痛それ自体が人知を超えた美の一部をなしている。ヴィクトリア朝時代には死、子供やとりわけ少女の死は絵画や写真の格好の主題と考えられていたが、それは死の悲劇性よりも美しさに多くを負っていた。⁹

ダイアーはさらに19世紀ロマン主義文学において流行した結核について言及している。当時、まだ不治の病であった結核を題材にした作品が多く創作されたが、「椿姫」がその代表的な例であろう。病が進行すればするほど透明度を増して白くなっていく美女の雪花石膏のような肌が苦痛にもだえる姿と相まって悲恋のストーリーに彩りを与え、読者の心を強くとらえたのだった。

このように白い肌は、高貴さや純潔といった美徳の象徴として理想化される一方で、人間が避けがたく宿命づけられている死の表象としてとらえられてきた。本来、見るものに恐怖を与える主題であるはずの死は、白く美しい肌として対象化されることによって、魅惑的なものとして提示されることが可能となったと考えられる。人間を超越した天上の美と破滅の淵へといざなう死の吸引力が、サイレント映画の女優のイメージの上でともに表現されているのである。哲学者エドガー・モランは次のように言う。

処女とファムファタルの間で気高い女性性が開花する。その女性はファムファタルと同様にミステリアスで威厳があり、処女と同様に根本的に純粋で苦しみを運命づけられている。気高い女性は苦しむとともに、苦しめるのである。¹⁰

映画に描かれる女性像における処女性と魔性は、まさにこの「気高さ」という属性において交差する。両者に共通する本質的な点は、神秘的であるとともになんらかの崩壊を予兆する、その悲劇性にあると考えられる。それこそが銀幕の女優の白い肌が表現するもので

あり、女優の美の中で観客を惹きつける最たるものなのである。

新しいスターの誕生

サイレント映画とともに登場したヴァンプはフィルムノワールで最盛期をむかえる。そのイメージは時代とともにステレオタイプを離れ、洗練されていき、演じる役者の中にもリタ・ヘイワースのように明るさを感じさせるイメージの女優やヴェロニカ・レイクのようにむしろ天使を思わせる容姿の女優が現れる。しかしながら、犯罪映画に代表されるフィルムノワールの終焉とともに映画におけるファムファタルの重要性も低下していった。一方で、映画がモノクロからカラーへと移行すると、スクリーンで神々しく、あるいは怪しく輝いていた白い肌の存在感も相対的に弱まっていく。それとともに肌の質感に対する意識も多様化する。現代に活躍する俳優の中でも、とくにその肌に注目されることが多い女優であるイザベル・アジャーニについて、論文の後半では考察してみたい。

イザベル・アジャーニが本格的に活動を始めた1974年には、一部の低予算映画や芸術映画を除けば、ほとんどの映画がカラーに移行していた。同年に公開された映画を見ると、スティーブ・マックイーンやチャールトン・ヘストンが主演する大作映画がハリウッドで主流となり世界中で上映され、フランスではジャン＝ポール・ベルモンドやアラン・ドロンのいった前時代の犯罪映画で登場したスターが活躍を続けていたことがわかる。その一方で、ジェラルド・ドパルデューを一躍有名にした『ヴァルスーズ』¹¹が公開され、若者向け映画に新たな道を拓いた。当時、フランス映画界で人気を博していた女優としては、円熟期を迎えつつあったカトリーヌ・ドヌーヴやジャンヌ・モローがおり、アジャーニと同世代には活躍を始めていたドミニク・サンダ、ナタリー・バイ、イザベル・ユペールなどの若手女優がいた。

移民の両親を持ち、パリ郊外の公団住宅で育ったイザベル・アジャーニは14歳のときに見いだされ、映画で主演デビューを飾った。高校在学中にもう一本、映画に脇役で出演するが、アジャーニの成功を象徴する出来事は17歳でコメディ・フランセーズに入団したことである。コメディ・フランセーズの団員となるには、バカロレア（大学入学資格）を取得後、コンセルヴァトワールで演技を学び、入団試験に合格するというのが通常の手順である。そうした養成期間をいっさい経ずしてフランス演劇の最高峰の舞台に立ったアジャーニに対する注目がどれほど大きかったかは想像に難くない。1976年に『パロッコ』¹²でイザベル・アジャーニを起用したアンドレ・テシネの言葉は、アジャーニが当時の映画関係者や観客からどのような評価を受けていたかをはっきりと示している。

私がアジャーニに注目したのは、彼女の若さやフレッシュさ、女優としての感性では

ありません。むしろ、彼女の中にある荒々しさ、彼女が表現することができるある種の力に引きつけられたのです。彼女が演じるとき、まるで発電するかのような感情の負荷が起こります。そこがとても気に入りました。そうしたことができる女優にはめったに出会えませんから。¹³

アジャーニの役者としての二面性をテシネは的確にとらえている。繊細でみずみずしさにあふれる若手女優という側面は、『平手打ち』¹⁴のようなコメディ作品で発揮されている。一方で、強い精神力をもつヒロインを演じることのできる本格派女優として、『アデルの恋の物語』¹⁵『ポゼッション』¹⁶のような作品で高い評価を得ている。

コメディ・フランセーズを数年で退団し、映画の道を選択したイザベル・アジャーニは世界を股にかけた活躍を始める。有名監督の作品に次々と出演し、数々の映画賞を受賞する。その勢いは他の追随を許さず、アジャーニは若くしてフランスを代表する女優となった。

青と白

イザベル・アジャーニに関して言及される色のイメージは二分される。一つは、その顔の中でも一際目を引く紺碧の瞳の色にちなんだ「青」である。セルジュ・ゲンズブールとのコラボレーションにより制作され、1983年に発表された初めての音楽アルバムの特典トラックは「マリン・ブルーのセーター」¹⁷と題された。プロモーション用のビデオは、まだ駆け出しの映画監督であったリュック・ベッソンが手掛け、青い帽子、青い衣装を身に着けたアジャーニの内面世界をプールの底に例えた、まさに青一色の世界を作り上げている。もう一つの色は、透き通るような肌の「白」である。映画で実際にその肌の白さが前面に押し出されるのは、『王妃マルゴ』¹⁸以降、1990年代のことであるが、『アデルの恋の物語』『カルテット』¹⁹のような時代劇や、『ノスフェラトゥ』²⁰『ポゼッション』のような恐怖映画では、人物設定のひとつの属性として表現されている。しかしながら、早くから実力を認められた女優であったとはいえ、1970～80年代のアジャーニはいまだアイドルのイメージが強く、『殺意の夏』²¹のように小麦色に焼けた健康的な肌を見せている作品も存在する。

写真家、小説家、ジャーナリストでもあるエルヴェ・ギベールは、1981年5月28日付のル・モンド紙に「アジャーニ、あるいは過剰の美德」と題した記事を寄稿している。記事の冒頭でギベールが紹介するのは、女優のこの二つの身体的特徴である。

アジャーニの肖像画だって？ 私もまた、いろいろな色合いの中から彼女の目の青色

にぴったりのもので探さなくてはならないのか？ グワッシュ卸業者のカタログをめくって、澄み切っていないながら奥行きがあり、変わりやすく、同時に透けるようでありながらも濃く、極地の、あるいは異国の深い海の青を見つけにいくのだろうか？ そこまでしても、あの特別な、鮮明で鋭く銀色に光る、猫の、それも稀少な種の猫が持つような虹彩の色を見つけることはできないだろう。彼女の虹彩はまさしく金銀細工で作られているかのようだ。

彼女の体はというと、気候や鉱物を表すような、文学的で使い古されたあれらの隠喩で表されるものだ。別の世紀に属しているかのような艶消しの青白さをもつ肌に触れなくてはならないだろう。その白さは粉っぽくもなく死を思わせるものでもなく、乳状色で磁器に近い。ちょっとした動揺でも紅色が浮かぶ。それは繊細な静脈の網の目であり、肌の筋肉の豊かさが織りなす生まれもつての化粧である。カメオに刻まれた、あるいは首飾りの二重底に大切にしまわれた卵型の女性の顔、スカンジナビアの少女の顔。²²



Hervé Guibert, 《Isabelle Adjani, Jardin des Plantes, Paris, 1980》,
Hervé Guibert Photographie, Paris, Gallimard, 2011, p. 61.

同世代の女優の美しさに対する惜しめない賛辞、とくにその類まれなる瞳の描写を読んだ後に、ギベールがアジャーニをモデルに撮影した写真作品を見ると驚かされる。なぜなら1980年に撮られたモノクロのポートレートには、女優の瞳の時として深さを変える青色も、精巧な細工を思わせる銀色の虹彩の色も、写っていないからである。ギベールのカメラにとらえられたアジャーニは、光と影で構成された色のない世界で、ただその肌の上に白熱した光をたたえて静かにレンズを見つめている。

エルヴェ・ギベールが作家としてアジャーニと向き合うとき、瞳の色よりも肌の色の

方により大きな重要性を与えたのだと考えられる。前述の記事の中でギベールはアジャーニの女優としての才能を次のように言い表している。

何よりも重要なのは、アジャーニが、情熱を受け入れ、荒々しい波あるいは戦慄に形を変えて再び投げ返す素晴らしいスクリーン、素晴らしい素材であることだ。死に対する強い欲望の最も秘められた思いを、取り乱し揺れ動く感情を、抑えきれない激情を、抗いがたい魅力を、底知れない深淵を結びつける素晴らしい紗幕なのだ。(Ibid.)

作家になることよりも映画の道に進むことを夢見ていたギベールにとって、アジャーニは「映画に対する狂おしいまでの渴望」を象徴する存在である。役柄の感情をあるいは増幅しあるいは凝縮して表現することができるという女優の特長には、吸い込まれそうになる瞳よりも感情の揺れを繊細に映し出す透明感のある肌の方がふさわしいだろう。女優の肌は映画のスクリーンそのものと重なり合うのである。

白の二面性

エルヴェ・ギベールはイザベル・アジャーニをモデルとして映画のシナリオを執筆している。初めの版は「ブラックリスト」と題され、1982年に書かれた。それを修正して書かれた完成版は「ジェミンガの火のもとに」と題され、1984年に書き上げられている²³。ギベールによるシナリオで映画を撮影する企画は、作者自身が監督を務め、注目を集めつつあったジェラルド・ランヴァンがアジャーニの相手役として出演することに決まっていた。しかしながら、主演女優の突然の失踪により頓挫し、二度と再開されることはなかった²⁴。

これらのシナリオはアジャーニの人生に多くの着想を得て書かれている。そのため、主人公のジュヌヴィエヴの人物造形にはアジャーニの自伝的要素が色濃く反映されている。スター映画女優ジュヌヴィエヴはある映画の撮影現場で撮影監督リシャルと恋に落ちる。リシャルはジュヌヴィエヴの美しさを最大限にスクリーンに投影するために、照明装置をあやつる。女優の美しい肌とそこに向けられる照明の光を通して形成される二人の関係が、シナリオの序盤でストーリーの中核となっている。リシャルは恋人を「ほくの星」「光の源」と呼ぶ。

ジュヌヴィエヴの白い肌はいったい何を意味するのだろうか。アジャーニと同様、彼女もまたアルジェリア人の父のもとに生まれた移民二世の背景を持つ。フランスの植民地であったアルジェリアからは第二次世界大戦後、多くの移住者が旧宗主国へと渡り、おもに大都市の郊外に居住した。アルジェリアはアラブ文化圏に属する国であり、アジャーニあるいはジュヌヴィエヴのペリガタルという名字もまた、その文化的背景を引きうけ

こそすれ、否定するものではない。したがって、いくら碧眼に色白の肌という西洋において理想とされる外見をしていたとしても、アジャーニあるいはジュヌヴィエーヴという人物像をヨーロッパの枠組みの内側でのみとらえることはできない。彼女たちの象徴する白という色もまた、リチャード・ダイアーが前述の書の中で分析対象としているような西洋キリスト教白人中心主義的なコンテクストに則った文化コードに還元されるものではないだろう。

シナリオの後半では、ジュヌヴィエーヴが神経に異常をきたしていく姿が描かれる。ジュヌヴィエーヴの一番の強みであるはずの肌に、その異常は現れる。照明の光を浴び続けた女優の肌は、その光が恋人の愛情を象徴するものであるにもかかわらず、プロジェクターに照らされることに耐えられないほどの苦痛を感じるようになっていく。ほんの少しの光に対しても過剰反応を起こし、痛みによって自らが粉々になってしまうような感覚を覚える。

ひりひりと燃えているような感じがするの。自分の肌が真っ黒に焦げてしまったみたい。まるで砂漠を横切った後のように。それなのに白いままなのよ。見て、肌の表面は白いままでしょ。²⁵

痛みはますます悪化していく。触れられることや衣服を身に着けることすら白熱した鉄を押し付けられたように感じ、恋人の指に衣服の布に自らの皮膚が残るような耐えがたい感覚がジュヌヴィエーヴを苛む。女優の仕事が続けることはもはや不可能となり、ジュヌヴィエーヴは悲劇的な最期へと進んでいく。

ギベールのシナリオでは、光を反射して輝く女優の白い肌が持つ観客を魅了する求心力が、その内側では黒く焼け焦げ、彼女自身をむしばんでいくという皮肉とも悲劇ともとらえうる物語が語られる。ある種の特別な魅力をもった女性とその魅力ゆえに悲劇を招き寄せてしまうという展開は、「パンドラの箱」のルルがその典型的な例であるように、ファミファタルの物語に常套的なパターンであるかのように見える。しかしながらここで注目すべき点は、ジュヌヴィエーヴの物語ではファミファタルの抗いがたい魔力に魅了された者の手で悲劇が引き起こされるのではないということである。女優は自らの精神によって、破滅を迎える。つまり、主人公の悲劇的運命は何らかの結果として外からやってくるものではなく、その魔力自体に内在されているものと考えらるべきであろう。

『ジェミンガの火のもとに』の草稿には、作者が残した創作ノートが付されている。それによると、シナリオのコンセプトはジェミンガという天体の発見によって触発されたという。作者はこの天体を「光を吸収する黒い星」に見立て、ジュヌヴィエーヴという登場

人物の基本特性としている。その性質とはすなわち「光を放出する陽性の星である代わりに、光を吸収するとともに自分が占めている空間を無に帰してしまうような、癌性の星、崩壊した黒い星」²⁶のもつ特性である。スター女優であるヒロインは同時にアンチスターでもあり、ブラックホールのように周囲の人や物を吸収し破壊する力を有する。その破壊力はまた女優自身にも向かい、その破滅に寄与するのである。それはあたかも発生した癌、あるいは同様に死をもたらす病が、進行するにつれて自分が宿る肉体自体をむしばんでいき、最後には自らもまた肉体とともに消滅する運命にあるかのようなのである。このように、イザベル・アジャーニをモデルにエルヴェ・ギベールが創造したジュヌヴィエーヴは、理想を体現するようでありながら、自己破壊の力を奥底に秘めた人物として描かれている。こうした人物像を女性の美に対して抱かれるファンタスムの典型的ヴァリエーションのひとつととらえることも可能であろう。しかしながら、ジュヌヴィエーヴの肌の内側にある無への求心力は、その表面にある正反対の性質、すなわち見る者を魅了し欲望を与える、存在への求心力ともいえるものを際立たせる役割を担っていることもまた否めない。この二つの力は常に拮抗しつつ、互いを指し示す。逆説的にも自己否定は自己の存在を前提とせざるを得ない。ヒロインの持つこの二面性こそ、ギベールがアジャーニをミューズとして描きたかったものなのではないだろうか。

演劇や映画の登場人物は、演じられることによって初めて存在を獲得する。女優は役に声を与え、肉体を与えることで、生命を吹き込むのである。エルヴェ・ギベールがイザベル・アジャーニの中に見出す「素晴らしいスクリーン」となる素質は、「死に対する強い欲望」を表現しうる悲劇女優の才能であるとともに、生への渴望を表現する力となる。

[アジャーニの] 瞳、肌は彼女の声、叫び、笑い、うなじを折り曲げて頭をのけぞらせるあのしぐさへと私の注意を向かわせる。大袈裟で衝撃を与えるような笑いは、流れ出る血のように、滝をなして転がり落ちると同時に命を吸い込む [...] ²⁷

どのような役を演じるときでも、そこに生のエネルギーを吹き込むアジャーニ、人物の陰と陽を同時に演じることのできるアジャーニの存在感こそが、ギベールの創造性を刺激する「過剰の美德」なのであろう。観客の期待に応えるだけでなく、その欲望を具現化しつつ増幅させるスクリーンとしてのイザベル・アジャーニに、エルヴェ・ギベールは現代的ヒロインの可能性を見出したのである。

終わりに

本稿では古くから女性の理想美とされてきた「白」という色が持つイメージを手がかり

に女優の表象についての考察を試みた。前半部では誕生した当初から、女優にとって「白」を体現することがいかに重要であったかを概観しつつ、その美意識が初期の映画における女優のイメージ形成にまでつながっていくことを示した。また、映画という白黒に特化した世界で独自に発展し二極化した女性像——処女とファムファタル——と、女優の肌が放つ白い光との関係を19世紀以来の文学的伝統に照らして考察した。

論文の後半では、イザベル・アジャーニという一人の現代女優を例にとり、キャリアの初期にあたる1970～80年代に焦点を当てた。その上で、同時代の作家エルヴェ・ギベールの目を通して見た女優アジャーニの像、ギベールの作品に現れるアジャーニをモデルとした女性像に注目した。そこに見られるのは、従来の西洋的伝統において重んじられてきた理想美に忠実に則った女優の肖像であると同時に、そのイメージを過剰なまでに押し進めることによって存在の厚みを獲得した女性像であった。ギベールによるアジャーニ像においては、その存在の放つ輝かしい光、「白」の部分が過度に強調されることによって、逆に対極にある「黒」、存在の闇が創出されるという構造を見出すことができる。それぞれ存在と無に向かうこれらの相対する力が反発しあうことによって、人物の中に強烈なエネルギーが生み出されているのだ。

以上のように、ルネッサンス時代から現代まで様々な芸術作品に現れた女優像を検討することを通して、それぞれの時代を象徴する女性の表象のあり方の変遷をたどった。この作業によって芸術に表される女性像は、同じく「白」というイメージのもとでも、確実に変化を遂げてきていることが確認された。「白い肌」という理想美は、一見、女性の存在に制約を加えるもののように思われるが、その表す意味について考察してみるとまた新たな側面が見えてくるのである。

- 1 17世紀フランス演劇と女優に関しては以下を参照。「フランス17世紀演劇事典」、オディール・デュスッド、伊藤洋監修、エイコス：17世紀フランス演劇研究会編、中央公論新社、2011年。戸張規子「フランス悲劇女優の誕生」、人文書院、1998年。また、デュ・パルク嬢の人生は映画「女優マルキーズ (*Marquise*)」(1997年)にも描かれている。
- 2 モリエール「ヴェルサイユ即興劇 (*L'Impromptu de Versailles*)」、第1幕第4場。
- 3 戸張規子、前掲書、pp. 74-75.
- 4 Émile Zola, *Nana*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 42 et 48.
- 5 Charles Baudelaire, «Éloge du maquillage, Le peintre de la vie moderne», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t.II, 1976, p. 715.
- 6 例えばジャン＝バティスト・ルモワンによる「タレイアに扮するダンジュヴィル嬢」、コメディ・フランセーズ所蔵。
- 7 「ラ・ボエーム (*La Bohème*)」、キング・ヴィダー監督、リリアン・ギッシュ主演、1926年。
- 8 「パンドラの箱 (*Die Büchse der Pandora*)」、ゲオルグ・ヴィルヘルム・バプスト監督、ルイズ・ブルックス主演、1929年。

- 9 Richard Dyer, *White*, London, New York, Routledge, 1997, p. 208.
- 10 Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. *Points Essais*, 1972, p. 19.
- 11 「ヴァルスーズ (*Les Valseuses*)」、ベルトラン・ブリエ監督、ジェラルール・ドバルデュー、パトリック・ドゥヴェール、ミュウ＝ミュウ主演、1974年。
- 12 「バロッコ (*Barocco*)」、アンドレ・テシネ監督、イザベル・アジャーニ、ジェラルール・ドバルデュー主演、1976年。
- 13 《André Téchiné parle d'Isabelle Adjani》, *20 ans*, N°166, juin 1976, p. 75.
- 14 「平手打ち (*La Gifle*)」、クロード・ピノト監督、リノ・ヴェンチュラ、イザベル・アジャーニ主演、1974年。
- 15 「アデルの恋の物語 (*L'Histoire d'Adèle H.*)」、フランソワ・トリュフォー監督、イザベル・アジャーニ、ブルース・ロビンソン主演、1975年。
- 16 「ポセッション (*Possession*)」、アンジェイ・ズラウスキー監督、サム・ニール、イザベル・アジャーニ主演、1981年。
- 17 イザベル・アジャーニ「マリン・ブルーのセーター (*Pull Marine*)」、【イザベル・アジャーニ】、1983年。
- 18 「王妃マルゴ (*La Reine Margot*)」、パトリス・シェロー監督、イザベル・アジャーニ、ダニエル・オートウイユ、ジャン＝ユグ・アングラード主演、1994年。
- 19 「カルテット (*Quartet*)」、ジェームズ・アイボリー監督、アラン・ベイツ、マギー・スミス主演、1981年。
- 20 「ノスフェラトゥ (*Nosferatu, fantôme de la nuit*)」、ヴェルナー・ヘルツォーク監督、クラウス・キンスキー、イザベル・アジャーニ主演、1979年。
- 21 「殺意の夏 (*L'Été meurtrier*)」、ジャン・ベッケル監督、イザベル・アジャーニ、アラン・スーション主演、1983年。
- 22 Hervé Guibert, 《Adjani ou la vertu de l'excès》, dans *Articles intrépides 1977-1985*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 132-134.
- 23 Hervé Guibert, *La Liste noire, Au feu Géminga*, IMEC, fonds Guibert, GBT 8.1-3 et 8.4-5. シナリオはともにフランスのIMEC (現代出版史資料館) に所蔵されている。未発表作品であり、本稿では著作権保有者であるクリスティーン・ギベール夫人に許可を得て引用する。
- 24 映画製作が頓挫した経緯は「ぼくの命を救ってくれなかった友へ (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*)」の中で語られている。この作品に登場するアジャーニをモデルとした人物の名前「マリン」に、彼女の瞳の色に対する作者のオマージュを見ることができる。
- 25 Hervé Guibert, *La Liste noire, op.cit.*, scène 31.
- 26 Hervé Guibert, *Au feu Géminga, op.cit.*, Notes pour *La Liste noire*.
- 27 Hervé Guibert, 《Adjani ou la vertu de l'excès》, *op.cit.*