

# 『ボヴァリー夫人』におけるイロニーの可視化 — ジャン・ルノワール監督による愛と美のアダプテーション —

設楽 ゆう子<sup>†</sup>

## Visualization of Irony in Jean Renoir's *Madam Bovary* : Fidelity of Love and Beauty

Yuko Shitara

### 1. はじめに

1857年に発表されたギュスターヴ・フローベールの『ボヴァリー夫人』は、ある若妻が身持ちを崩し自殺した三面記事に着想を得て書かれた小説である（フローベール（1850）. 工藤編訳. 1986, 73註）。作中、エンマ・ボヴァリーは田舎貴族ロドルフや書生のレオンと秘密の交際をくり返したうえ、多額の借金で町医者夫婦シャルルを破産させる。エンマは絶望から服毒自殺をし、真実を知った夫も嘆きつつ亡くなる悲劇である。世俗的な姦通小説であるが、読者から支持され続け、現在まで世界的に様々なメディアにアダプテーション（翻案）されてきた。この現象は注目を集め、ロバート・スタムやリンダ・ハッチオン、野崎欽らによってアダプテーション研究の文脈で言及されている（Stam. 2000/2013, 189-193; ハッチオン（2006）. 片淵他訳. 2012, 167; 野崎. 2016, 107-113）。

本論において、1933年のジャン・ルノワール監督による映画化の際、原作がどのように脚色されたかを研究する。ルノワールは、アンドレ・バザンら批評家から固有の芸術性を高く評価され、また、多くの後進監督に影響を与えたことで、フランス映画を代表する巨匠となった。そのキャリアにおいて文学の映画化の機会も多く、特に自然主義文学を多く翻案している。自然主義文学は、エミール・ゾラによる「自然と人間への回帰」（ゾラ（1875）. 佐藤編訳. 2007, 30）という理念に基づいており、ゾラ作品の映画化はルノワールのキャリアの転換点であった。画家の父を通して、ゾラ本人との交流があったことも作品を手掛けるきっかけとなっている。野崎は、『女優ナナ』（1926）の映画化の際にルノワールが「ゾラを受け継ごうとする者の熱烈な思い（野崎, 2005, p219）」を持っていたと述べている。確かに、ルノワールの諸作品からは幻想や非現実から離れ「肉と骨を備えた人間」（ゾラ（1875）. 佐藤編訳. 2007, 58）が舞台に現れる自然主義の世界観が伝わって

る。彼は、「作家と俳優との個性」（ルノワール（1974）. 西本訳. 1997, 142）による表現を目指しており、ここに自然主義の流入が指摘できる。

ルノワールに影響を与えたゾラの芸術論を遡ると、フローベールの存在が掘り起こされる。ゾラは、フローベールに対して「観察にかかわる不動の規則に従わせ…略…美しい大理石のような固有の美で生きる調和した没个性的な芸術作品に変えた」（ゾラ（1875）. 佐藤編訳. 2007, 274）と称賛していた。つまり、この3人の思想に共通して、人間観察に基づく写実的芸術の土台が見出せる。そこで、本論を進めるうえで、フローベールが小説内に人間を描く際に意識的に取り入れたイロニーの効果に注目する。

イロニーとは、モーリス・メルロ＝ポンティによると「物そのものに根ざす〈二重の意味〉を利用しようとする」（メルロ＝ポンティ（1953, 1964）. 滝浦・木田訳. 1966, 1977, 230）行為である。フローベールは、愛人ルイーゼ・コレへの書簡に「イロニーによって感動的なものがそこなわれることはない。むしろ増幅されるはずです。」（フローベール（1852）. 工藤編訳. 1986, 170）と書いている。『ボヴァリー夫人』でも随所に虚無を生じさせ、物語の悲壮感を一層高めている。

ルノワールは、フローベール作品の映画化に際して、小説空間の再現による物質的ナリアリズムを背景に、トーキー初期の時代にあって映画言語を駆使することで文学から映画へイロニーの可視化に挑戦した。ルノワールによる『ボヴァリー夫人』の忠実な映画化は、フローベール芸術との実践的出会いとなったと捉える。その際に、スタムが指摘する、フローベールの文体の特徴である映画の原型ともいえる時間と場所を自由に飛び越える要素は（Stam. 2000, p74）シーンとシーンの間に意味を生じさせ、イロニーを再現する助けとなっただろう。次項からは、原作と照らして、ルノワールの脚色を分析してゆく。

<sup>†</sup>2022年度修了（人文学プログラム）

## 2. 愛の幻想とイロニー

本作品は、リヨン・ラ・フォレという小さな町で撮影された3時間以上の長編であった（ルノワール（1974）. 西本訳 1997, 145）。しかし、時代背景と、配給の都合で多くの部分が失われ、再編集された過去を持つ作品となる（中条 2008, 98）。不完全なフィルムであるが、シーンを重視するルノワールの手法により、俳優との共同作業は記録され、その価値は認められている（中条 2008, 97）。本項では、彼が原作の愛の主題をどのように映画化したかを掘り下げる。

### 2.1 愛と欲望の受難

原作には、一つの田舎町を小説世界として再構築するために、大勢の人物が登場する。一方、映画化の際にはコストの面でも人物の削除や変更が必須となる。エンマ、シャルル、ロドルフ、レオンは欠かせないが、前妻エロイズや姑のボヴァリー、娘のベルトら家族は削除されることも多い。つまり、『ボヴァリー夫人』の映画化脚本において多くの場合採用されている人物から、各作品がエンマの恋愛物語に焦点を合わせていることは明白である。

その中で、ルノワールはエロイズを採用した。これにより、シャルルの人生には母親も含めた3人のボヴァリー夫人がいるという人物相関図が踏襲される。3人は、過保護で過干渉な母親、儉約家で苦労人のエロイズ、空想家のエンマと性格づけられる。ルノワールは映画化の際にエロイズに役割を持たせるため、彼女が洗濯中に発作を起こして倒れる場面を取り入れた。ショットの短さゆえに、その死は強い印象を残し、ボヴァリー夫人になる者を持つ不幸な結婚の受難の物語を導いていく。さらに、エロイズとエンマがそれぞれに姑と口論するシーンが反復される点にも注目したい。

【シーンA 00:04:20】フィックスショットで、エロイズとボヴァリー母が室内で言い争いをする。シャルルが帰宅するカットが挟まれ、3人がリビングに揃う。シャルルが母にエロイズを気遣うように言うと、母は出ていく。エロイズがシャルルにエンマに会いに行かないよう訴えるところでカットが割られた後、祈祷書に誓わせる。

【シーンB 00:15:15】エロイズと同じように、左手前にエンマ、右手に手作業をするボヴァリー母がいる。エンマによって華やかな内装に変えられているが、同じリビングである。小間使いのフェリシテが花を替えにくると、姑は、エンマの浪費を責める。その上、書生のレオンの存在を持ち出され、怒ったエンマは姑に出ていくように指図する。カメラは室内を移動する姑を追い、帰宅したシャルルがエンマに姑の顔を立てるよう促す。廊下に三人が揃い、しゅしゅ謝罪したエンマは自室に駆け上がりドアを閉める。

シーンA, Bにおいて、既視感を与える同様の構図が反復され、エンマの反発心が浮き彫りになる。シーンBにおいて、エンマは、修道院での経験や、若さと美貌を振り所に自分の身分を錯覚し、保守的な姑に反発している。つまり、彼女には前妻にはなかった不幸な筋書きに抵抗し欲望に突き進む役割が追加されている。こうした反抗的な内心は、小説内に何度も語られる。特に、人生の満ち足りなさを力説する後半部分の一文を引用する。

「何もかも嘘ばかり。どの微笑みも倦怠の欠伸を、どの喜びも呪いを、どの快楽も快楽そのものへの嫌悪を隠している」（フローベール 菅野訳 1979, 258）

この恨み言は、エンマの強い反抗心の発露である。ルノワールは呼応するように、エンマがロドルフに借金を申し込み入った際に見せた強い怒りをクローズアップに近い画面で、劇的に収めている。最終的に、悪女エンマには作者フローベールによって死の業罰が与えられる。しかし、その死から読み取れるのは、道徳的な戒めの教訓だけではない。ジュディス・バトラーは、サルトルによるフローベール論を挙げながら、欲望の普遍性を以下のように分析する。

「実際に、欲望がいつまでも不満足であるということは、私たちの存在論的地位が努力する存在であることを明らかにする。」（バトラー（1987）. 大河内他訳 2019, 331）

この分析の背景に、エンマとエロイズは全く違ったタイプだが、両者ともにシャルルによって欲望が満たされなかった共通点が想起される。同時に、ルノワールによるエロイズの採用から、欲望はエンマだけの問題ではなく、人間は本来、愛と承認を求めて努力する存在であるという、作者の思想を継承していると読み取れる。これらのことから、ルノワールは、単なるメロドラマではなく、原作の欲望に踊らされる普遍的な人間像を描いていると言える。

### 2.2 紋切り型の幸福

フローベールはブルジョワ一家に生まれながらも、『ボヴァリー夫人』と同時期に構想していた『紋切り型辞典』に、社会批判的な面を強く表している（フローベール（1853）. 工藤編訳 1986, 231-232）。工藤庸子によると、『『紋切り型の考えにとらわれている』ことと『ブルジョワ』はフローベールにとって同義』（フローベール（1852）. 工藤編訳 1986, 143註）である。同様に、成功した芸術家の息子であるルノワールも自伝において、紋切り型への嫌悪を語っている（ルノワール（1974）. 西本訳 1997, 72）。したがって、彼らの共通項であるブルジョワ的紋切り型への批判は、自己を取り巻く環境への批判の面もあると考えられる。

フローベールによる批判は、『ボヴァリー夫人』のイロ

ニーにも込められている。本来幸福であるはずの結婚の失敗に象徴されるように、フローベールはブルジョワ的な紋切り型に対して作品を通じて批判する姿勢を表している。物語の最後に、町の薬剤師オマーがレジオン・ドヌール勲章を受章することで、夫としても医師としても失敗するシャルルはよりみじめに対比される。不器用なシャルルには数々の不幸が用意された末、通常の恋愛小説のハッピーエンドからかけ離れてゆき、読者に虚しさを強く印象付ける。アナール学派のフェルナン・ブローデルは「一八三〇年の七月革命によって、ようやく商業ブルジョアジーが政権の座にどっしりと腰を据えた」（ブローデル（1985）. 金塚訳. 1995, 100）と述べる。巧みにメディアを活用するオマーの成功は、ブルジョワ層の興隆と重なる。しかし、彼のブルジョワ的成功譚は、ヒーローとしてではなく、欲望にまみれた卑小な人間としてアイロニックに描かれている。

さらに、成功者オマーに体现される資本主義における幸福の紋切り型は、エンマの言動に表される。エンマが修道院時代から耽溺していた小説世界の幸福は、パリのサロンでの恋愛に集約される。この型を求める彼女の憧れは、パリで浮名を流すロドルフへの愛に変換され、悲劇への第一歩となる。このイロニーの典型は、乗馬を口実にしたロドルフとの逢引の場面に見いだせる。貴族との恋愛は、エンマにとって愛の勝利であるが、ロドルフにとっては狙い通りの暇つぶしであり、現実には彼女の完敗であることがその前の部分に書かれている。エンマもオマーも、手にした勝利がイロニーによって虚無化されている点は重要である。

さて、ここでは、その場面に挿入される恋愛のかけひきとは無関係な自然描写の意味に注目したい。以下の引用にある幻想的な情景を、ルノワールはなぞるように再現した。

【原作】「彼女の周囲では、ここかしこ、木々の葉のなかや地面に、あたかも蜂鳥が飛びながら羽毛を散らしたかのよう、きらきら光る斑点が震えていた。」（フローベール. 菅野訳. 1979, 146）

【シーン 00:12:30】エンマとロドルフは、問答の末、森の奥へ進み、ついに抱き合う。続いて木漏れ日のショットが映される。画面に広がる枝葉が自然とざわめく様子に、エンマの震えを重ねている。

ルノワールによる、屋外のラブシーンにおける映像の置き換えの手法は、『ピクニック』（1936）、『草の上の昼食』（1959）といった、その後の作品に繰り返されている。ジュラルル・ジュネットがフローベールの文体について、「言語による表象のスクリーンを通じて、物質的現前のあらゆる感覚的様態—とりわけ触感—に働きかける」（ジュネット（1966）. 平岡・松崎訳. 1993, 277）と述べた機能を、ルノワールは自然風景の映像において再現した。ここにフローベールに共鳴する表現を見出すと言っても過言で

はないだろう。

では、なぜフローベールが触感にこだわったか、その背景を検討したい。エンマの生きた時代は、平等に向かう中で階級社会を解体し、多くの人に機会の均等化をもたらそうとする変化の時である。フランス革命後のブルジョワの新興と、それに伴う近代の平等思想について、ルネ・ジラルールは以下のように述べている。

「増大する平等性（略）は、調和を産み出しはせず、常にいっそう鋭くなっていく競り合いを生み出すのだ。…略…なぜなら、いかなる物質的なものも精神的苦悩を鎮めはしないからだ」（ジラルール（1961）. 古田訳. 1971, 1982, 152）

そして、ジラルールは「人が欲望から欲望へと、虚無に奉仕するための人間存在の全般的永遠的動員に達したとき、全体主義がある」（ジラルール（1961）. 古田訳. 1971, 1982, 153）と、均一化と全体主義の関連を述べている。つまり、フローベールは、ジラルールの述べるような19世紀資本主義の均一化に向かうブルジョアイデオロギーの含む危険に、その内部にしながら敏感であったと推察できる。その批判として『紋切り型辞典』があり、『ボヴァリー夫人』においてはイロニーと繊細な自然描写と感情描写がある。後者の目的は、イデオロギーと離れた場所で生じる、体が震えるという身体性の共感可能な感覚に訴えることにある。

フローベールが危惧した思考の平均化の圧力は、幸福の紋切り型を通して現代にまで存在する。ボードリヤールが提起する「成長社会は豊かな社会とは正反対の社会として定義される」（ボードリヤール（1974）. 今西他訳. 2020, 88）という問題につながる。均一化を目指しながらも争いが続く現実には、近代からの大きな流れに私たちの社会もあることを意識させる。したがって、フローベールとルノワールによる自然に身体性を代弁させる表現は、感覚を通じて、紋切り型に対抗するための異議として現代性を持ち得ている。

### 2.3 劇場化する愛

本項では、レオンとの再会を含み、ボヴァリー夫妻の不幸な結末を決定づける出来事になる、オペラの場面の再現を分析したい。エンマは、ロドルフに捨てられた後、シャルルとルーアンのオペラ座を訪れる。以下に、オペラ座でのエピソードの展開を比較する。

【原作】「布を張った大きなドアを指で押すと、まるで子供のように楽しかった。…略…そして棧敷席に腰を下ろすと、彼女は公爵夫人のような軽やか身ごなしで上体を反らした。」（フローベール. 菅野訳. 1979, 201）

【シーン 00:58:55】1階席の観客の視点から舞台と観客席が撮影される。そして、カメラが見上げるように、エンマ



## 『ボヴァリー夫人』におけるイロニーの可視化

## — ジャン・ルノワール監督による愛と美のアダプテーション —

とシャルルの席を示し、座席の枠によって夫妻を切り取ったように見せる。エンマは堂々とした態度で2階席から見下ろしている。

ここでルノワールは、自らの階級を超えた貴婦人を演じるエンマの姿を、切り取られた舞台のようなフレームに収めている。その後、一階からエンマを見ていたレオンと再会し、シャルルは水を取りに行くため自ら席を外し、2人を個室に残す。レオンは好機を逃さず、エンマに愛を告白する。このシークエンスにおいて、シャルルは、妻に裏切られるおぜん立てをしてしまう。シャルルの愚行をレオンの告白と平行して挿入することで、観客は、物語展開を高みに立って見るイロニーを体験する。続くシーンでは、場面転換の改変が行われる。

【原作】「前夜、ボヴァリー夫妻と別れると、レオンは遠くから二人のあとをつけて通りを歩いてゆき、二人が「赤い十字」館の前で立ち止まったのを見届けると踵をかえして、一晚中まんじりともせずに計画を練った。」(フローベール、菅野訳 1979, 210)

【シーン 01:05:13】3人が二階席を後にすると終幕が始まり、扉が締められる。ホールに降りてレオンが明日も会えるよう呼びかける。エンマが断りの手紙を書くショットを挟んで、オペラ座から大聖堂へと、舞台は移動する。

この比較から、ルノワールは、レオンの告白までの経過を大幅に時間短縮していることが分かる。その結果、映像においてオペラや大聖堂といった建造物の迫力に対して、レオンから半ば強引に狭い馬車に押し込められるエンマの小ささは強調される。小説と映画の違いとして、観客を飽きさせないための派手なスペクタクルの提示というダイナミズムの要求があり、ルノワールは要求に応じながら、この場面における、再びの不倫という主題を抜き出している。

それだけでなく、続くシーンに、ルノワールは、走り出した馬車の窓から手紙を破り捨てるエンマの晴れがましい表情を挿入した。一瞬の改変によって、貴婦人を演じながらも結局は嬉々として不義の愛に走るエンマと、劇中劇の一途な恋心に悩み苦しみ狂気に捉われる『ランメルモールの花嫁』の主人公リュシーとのコントラストは強められる。つまり、ルノワールは、恋愛の肉体的な悦びの側面を強調することで、フローベールのオペラの恋愛の苦悩というロマネスクへのイロニーという意図を受け継ぎ、強化する。

そもそも、社会的に小さな存在であるエンマの物語は、古典的オペラの物語よりも平凡であり身近である。サルトルは、エンマについて『サラムボー』の歴史を生きる壮大なヒロインと比較している。

「[エンマは]『私は私にとってあまりにも小さい』を彼

[フローベール]に代わって現実化する役を負わされている。…略…彼女の<理想>はその強力な肉体的物質性から抜け出すための不断のむなしい努力でしかないのだ」(サルトル (1971, 1988), 鈴木他訳, 2021, 640)

この引用から、理想を抱き、力のある存在を目指しながらも、小さな肉体から抜け出すことのできない無力感がエンマに込められていることが分かる。常により上の存在になることを求める社会において、フローベールの作り出すエンマやオメーといった人物の、自分の外に出ようとする努力は真に迫っている。何者かを演じ続けることに没頭するエンマの姿は、ボヴァリスムという言葉を生み出した。ルノワールによるオペラ座の場面は、身近な存在の登場人物を通して、日常の中で起こる演劇的な瞬間と、観客の中にあるボヴァリスムを意識させるように描かれている。この劇中劇の仕組みは、『ゲームの規則』(1939)、『黄金の馬車』(1952)に代表されるルノワール作品に終始関わる演劇性という重要テーマに合流していく。

### 3. 美の永遠性を求めて

前項までで、ルノワールがフローベールの目論見を深く理解したうえで、文学から映画へ物語の要素を引き継ぐことに苦心した成果が読み取れた。その結果、ルノワールの身体性や演劇性といった特徴が理解できただろう。本項において、愛に次いで美の概念がフローベールからルノワールにどのように継承されているか検討する。

#### 3.1 揺れる美の肖像

フローベールは、エンマを文章と想像力の作用によって一つの美の幻想として提示した。その彼の目指した表現について、ルイーズ・コレとの書簡にある言葉を引用する。

「ぼくはただひとつのことの永遠性しか信じない、つまり<幻想>の永遠性、これだけはまちがいのない真理です。ほかのことはすべて相対的なものでしかありません。」(フローベール (1847), 工藤編訳, 1986, 62)

フローベールは、書かれたエンマによって美を表そうとする一方、野崎によると「自分の小説にエンマの挿画を入れることを許さなかった」(野崎, 2016, 112)とある。そのため、エンマの容貌は黒髪と黒っぽい瞳程度の限定にとどまり、個々人の想像の中に理想化されてきた。次々に生まれる映像化作品には、エンマの美を具現化しようという動機もあるだろう。そして時代ごとに生きた女性に演じさせることで、理想は継承され永遠に生を受ける。この連続性の中で、それぞれのエンマから、時代を反映した個別の特徴が見出される。ルノワールの映画化においては、ヴァランティエヌ・テシエがエンマを演じた。テシエ本人について中田耕治が以下のように述べている。

「二〇年代に姿を現した『ラ・ギャルソンヌ』のひとりで、高級車イスパノ・スイザを乗りまわし、まだ複葉機が空を飛んでいる時代に、ニューデザインの単葉機を操縦して、フランス各地を飛び回る新しい女だった。」(中田. 2000, 209)

ルノワールは、テシエを評価していたために、映画化の仕事を受けたというほど、この女優を気に入っていたようである(中条. 2008, 96)。さらに、角井誠はルノワールとテシエについて、「内面を重視するテシエの演技論は、ルノワールのそれとも響き合うものだといえる」と、分析している。(角井. 2011, 68) こうした背景をもって、ルノワールの手によって、テシエの演じた風貌や年齢の違うエンマが誕生した。エンマは、女性の社会的な権利が低く、人生の選択肢が少なかった時代に農家に生まれながら、良家の子女と同様の宗教教育を受けて育った(工藤. 2007, 86-91)。それが、全く別の開放的な時代に生きる、経験豊富な女性像に置き換えられることになる。しかし、2つの像は完全な別物ではなく、元来のエンマの行動力の側面の強調されたヴァージョンである。アルベール・チボーデは『ボヴァリー夫人』の特色として、以下のように述べている。

「フローベールは計画的に意思、すなわち男性的要素を削除した。それゆえ、彼がとどめた唯一の、真の価値である愛の前で、すべての男たちは卑怯なのだ」(チボーデ (1935). 戸田訳. 2001, 146)

ここで言われる作中の男たちから奪われた意思是、初めてロドルフの邸宅へ向かった時や、レオンを自らの情夫としていく描写の中でエンマの行動力として示されている。ルノワールは、この行動力を表現するため、テシエの特性を生かして演出した。例として、馬車のシーンを挙げる。

【原作】「遂には、彼女が馬車で散策するのが好きであると知って、夫は中古の軽馬車を見つけただしたが、これは新しい角燈と、革を縫いあわせた泥除けを取りつけると、テイルビュリ型二人乗り二輪馬車にほぼ似ていた。」(フローベール. 菅野訳. 1979, 33)

【シーン 00:12:50】シャルルは、「中古でいい出物があった ランタンと泥除けのおかげで優雅な軽装二輪馬車に見える うれしいかい?」と言う。エンマがシャルルに窓辺で肩を抱かれ、幸せそうに微笑んでいる後姿が、窓枠の手前に、その奥に中庭に繋がれる馬車が映されている。エンマは弾むように部屋を出ていき、シャルルは後から続く。窓枠の奥に、はしゃぎながら馬車に乗るエンマが見える。

原作との比較から、ルノワールは、地の文をセリフに変

え、効率的な場面展開をしているだけでなく、良好な夫婦関係を映し、原作とは大きく印象を変える脚色を行ったことがわかる。その上、シャルルと町に出る際に、エンマが馬車を御していることは注目すべきである。この改変はエンマの性格をより行動的に見せ、同時に妻に夢中なシャルルの様子を忠実に表わしている。20世紀初頭の女性観として、女性の従属性を一部否定していると読み取れる。

さらに、ルノワールは、エンマの数々の身勝手な考え方や行動の、世間に求められる妻や母親といった女性の役割から逸脱した部分も忠実に再現している。その例として、農業共進会の前の場面で、エンマがベルトを乱暴に払いのける場面を再現した。ルノワールの世界において、親が我が子の存在を否定する場面は極めて珍しく、それだけ原作に忠実といえる翻案のポイントである。原作で、悪妻で悪母のエンマは、一人娘のベルトの存在を、自己愛を疎外する邪魔者であり、自らを引き立てる道具とみなしていた。フローベールは、エンマを「近代を根底から支えてきた性の制度」(竹村. 2002, 204)であるドメスティックイデオロギーに準じて思考できない、はみ出し者としている。

つまり、エンマは社会を構成するジェンダー規範から離れ、個人の意思に忠実に生きようとする現代人に通じる現実味を持っている。外見は聖母のようなエンマの反抗的な内面は、女性らしい優美さや従順といった言説を否定する側面を持つ。エンマの特性である枠にはまらない強さは、テシエの演技力と美の特徴に重なり一体化する。フローベールによるエンマの美は、解釈の幅が広いことから、多くのヴァリエーションを生み出し、永遠ともいえる時を生きるものである。

### 3.2 美に囚われた悲劇

ジャン＝ピエール・リシャールはフローベール論の中で「美は均衡において、特性の欠如において、典型の痕跡において勝利する」(リシャール (1945). 芳川他訳. 2013, 40-41)と分析する。しかし、「不均衡な要素を見出し、われわれを目覚めさせる個別性」によってフローベールの言う「異性を超えた新たな性」が生まれ、美から欲望へと人の心を動かすと説明する(リシャール (1945). 芳川他訳. 2013, 40-41)。例えば、シャルルはエンマに初めて会った時、胸元に差し込んでいた男っぽい「鼻眼鏡」に注目していた。エンマの持つ独特な要素が、性的な魅力となって人を引き寄せる、基本的な仕組みがここに見られるだろう。

しかし、エンマを求める3人の男たちに共通して、美の刺激が薄れることで倦怠が生じる様子が描かれる。エンマ自身も、繰り返される恋愛の不首尾に対して、「支えとしているものが即座に腐ってゆくこの腐敗」(フローベール. 菅野訳. 1979, 257)を意識するようになる。こうしたフローベールの物語展開には、日常から離れるための虚構世界を現実的にし、夢物語の幻想を破るイロニーが満ちている。

エンマが感じた繰り返される生活の倦怠感とは、ルノワールの『ボヴァリー夫人』において、行く手を遮り空間を狭

## 『ボヴァリー夫人』におけるイロニーの可視化

## — ジャン・ルノワール監督による愛と美のアダプテーション —

く見せる壁や柱、扉による画面構成が表している。通常の恋愛映画のクローズアップによるドラマ化が起こらないラストレーションの中、ロングショットのフレームインフレームの構図が多用され、観客が俳優に感情移入することが阻まれる。一方、画面内に枠が広がることで、人物に観客の注意を集中させる効果が生じる。このフレームによるフォーカスの効果を利用した、エンマが屋根裏でロドルフからの別れの手紙を読み、ショックを受ける場面がある。

【原作A】「彼女は明り窓の枠にもたれかかって、怒りの冷笑をうかべながら手紙を読み返した。…中略…下から反射してじかに昇ってくる光が彼女の体重を深淵のほうへ引きつけた。」(フローベール. 菅野訳. 1979, 186)

【原作B】「突如、青い二輪馬車が速歩で広場を通りすぎた。…中略…彼は村を横切らねばならないことになり、そこでエンマは、稲妻のように薄暮を切りさく馬車の角燈の微光で、彼の姿をそれを認めたというわけだった。」(フローベール. 菅野訳. 1979, 188)

ルノワールは、Aの場面をハイアングルから撮影された画面中央に、スリットのような窓をおき、エンマだけが浮き上がって見えるように、フレームを活用して撮影した。エンマが居間に降りてくる場面をつなぎ、Bのロドルフがエンマの家の前を通ってルーアンへ向かう場面でも、同様の窓枠から見える様子によって撮影される。家の窓の隙間から旅立つロドルフの馬車が閃光のように通り過ぎるのを見たエンマは発作的に倒れてしまう。ここにフレームのドラマティックな連続使用による、緊迫感が演出されている。

中条は、本作を「造形的には、本物の背景に舞台役者の技巧的な演技を重ねるというリアリズムと人工性の相反する欲望に引き裂かれた映画」(中条. 2008, 101)と定義している。確かに、力強く躍動するエンマを演じたテシエは、冒頭から窮屈さから脱出しようと、誇張されたジェスチャーで動いている。19世紀を再現したセットを背景にして、フレーム内で起こる彼女の動きの過剰さは、マックス・デアリーやピエール・ルノワールより突出して、不自然な演出として印象付けられる。狭いフレームと大きな演技によるアンバランスが、画面構成の異常として観客に映るのである。さらに、エリック・ロメールは、ルノワールによるテシエを捕えるフレームに対し、以下のように論じている。

「この物語の主人公たちが、死の苦しみにによってさえも中断されることのない喜劇を演じ、自分たちもそれを楽しんでいることをはっきり示している。」(ロメール (1971). 奥村訳, 1980, 278)

ロメールは、演劇出身の役者が演じる人物は、フレームの中で何者かを演じる人物を演じているという何重にもな

る演劇性を指摘している。その上、もはや逃れられない状況を楽しんでいると述べている。この分析から、悲劇的な場面すら、より長く続く喜劇的一幕に過ぎないという諦めにも似たイロニーが読み取れる。そこから、フローベールとルノワールがともに尊敬するシェイクスピアの、悲劇と喜劇が共存するアイロニックな世界観に通じていると考えられる。1846年ごろの書簡で、フローベールはシェイクスピアのイロニーの影響を特徴づける「もの悲しいグロテスク」の概念を説明する(フローベール (1846). 工藤編訳. 1986, 54-55註)。

「喜劇の舞台で演じられるあの相対的な滑稽さではなく、人生そのものの本質にふくまれていて、ごく単純な行動やまったくありきたりのしぐさなどから立ち上るあの滑稽さ」(フローベール (1846). 工藤編訳. 1986, 47)

ルノワールの演出においては、日常の退屈さを背景に、この道化的な役割を、舞台俳優たちの誇張された動きによって代弁している。この倦怠こそ、逆説的に、日常における継続的な美の要求につながる原動力ともいえる。私たちの日常には、倦怠と美の刺激の交代が永遠に続くループのように、視覚的な美に捉われることに由来する悲劇的側面が組み込まれている。

### 3.3 解放される魂と身体

エンマは始め小説に、その後雑誌文化に耽溺し、書かれた世界に生きた。彼女が理想の美をメディアの中に見出していたことは、彼女がルルーの店で流行りのドレスや小物を買うようになっただけでなく、家の内装にもこだわっていたことからうかがえる。エンマの家は、いわば異空間であり、雑誌の世界、虚構の現実化を行っている。まずは、彼女を消費に走らせた時代背景を確認する。近代の視覚的なメディアの拡張の与える影響について、マーシャル・マクルーハンは、以下のように分析する。

「こうした視覚の孤立化は、感覚の相互作用の実感や存在の網を『通ってくる光』に対する感受性を鈍らせ、『人間の思考はもはや自らを事物の一部分であるとは感じなくなる』」(マクルーハン (1962). 森訳. 1986. 1999, 366-367)

マクルーハンの言う視覚の孤立化の時代の初期に、美しい物語を消費しつくしたエンマは、自分自身を奮い立たせるように、メディアの宣伝する消費を繰り返す。非現実的な金遣いによる放蕩は、エンマの死を引き寄せる。作中でも後半に、エンマはレオンを愛するため、プレゼントやホテルなどの環境に無尽蔵に金をかけるようになる。野崎は、彼女の放蕩について、以下のように分析する。



「何であれ甘美な修飾をまぶした表現に酔うことを好むエンマにとって、バタイユの言説の真実を剥き出しにするかのような直截さはむしろ嫌悪しか催させなかっただろうし、『悪のなかで彼(=罪人)は至高の生に到達する』といった信念を貫くだけの強靱な思考力も彼女にはなかっただろう」(野崎, 2013, 147)

エンマはバタイユの救いにいたる悪への反省を知らず放蕩に酔いしれ、自己破壊に向かっていく。その姿には、バタイユの記述した「生贄だけが現実の次元から完全に離れることになる」という、メキシコの供犠が想起される。(バタイユ (1949). 酒井訳, 2018, 2021, 92-93)。エンマの死は絶対である以上、悲劇に必要な生贄であることは間違いない。

次いで、エンマの消費欲の加速度を示す服装の表象について論じたい。エンマは他者から認識されるボヴァリー夫人像を求めて、資本である「輝かしい肉体」(ボードリヤール (1974). 今西他訳, 2020, 222) の美しさを磨くための消費に力を注ぐようになった。初対面のロドルフがエンマの美しさをその着こなしに認めたように、服装のコードは当時重要であった。さらに、エンマはロドルフと町の人々の風体を見下すことで身分を詐称しようとしさえている。

では、ルノワールがどのようにエンマを美しく包む衣装を撮影したか原作と比較し検証する。シャルルがエンマとの結婚をルオーに相談する直前の場面において、エンマの傘にモアレの表現が登場する。エンマの衣装についての原文との比較は以下である。

【原作】彼女は玄関のところにいた。日傘を取りに行き、それを開いた。角度で色の変わる絹の日傘には、日の光が射し通って、彼女の顔の白い肌はゆらゆら動く照りかえしで輝いていた。(フローベール, 菅野訳, 1979, 20)

【シーン 00:09:20】見送りの場面で、エンマが着ている細かい縦縞のドレスは、動くたびにちらちらとしたノイズを見せる。細かい模様が動くことで生まれるモアレには、フローベールの光学的な現象の観察に基づく視覚的な描写の取り込みが確認できる。

まず、服の布地の描写にこだわるフローベールにとって(リシャル (1945). 芳川他訳, 2013, 119), モアレ現象は高貴な美しさを表す象徴である。光りによって彩られる現象は、フローベールの好むものである。ルノワールはこうしたフローベールの光学現象の描写を、色の伝えられない白黒映画の中でも丁寧に再現している。また、農業共進会の時のエンマの身支度のシーンのドレスは、両肩と胸の下に格子が集中したトロンプレイユのような幾何学模様で、彼女が動くたびに視覚的な遊びを生じさせる。さらに、サテンの輝きも、白黒の映像の中で印象的な役割を担っている。ブロンドのテシエは、エンマの黒髪の輝きを表

すように、艶のある黒いリボンのポネットをかぶっていた。こうした、光を反射するエンマの服飾品は、布地が包み込むエンマの肉体を感じさせる。ルノワールが、映像で触感を再現するために、衣装への光の反射を活用したことが見て取れる。

リシャルは、「光彩は事物の虚無と事物の見せかけの充溢の欺瞞とを暴いている」(リシャル (1945). 芳川他訳, 2013, 110) とイロニーとの類似を指摘する。その場で消えてしまう輝きによって充滿した光景は、実態のない虚無である。この一瞬を封じ込めるのが、フローベールの文章であり、カメラの機能である。したがって、ルノワールは白黒映画において、フローベールの光の戯れによるイロニーを最大限可視化しようとしているのである。

しかし、最後の場面でルノワールは、独自の演出を行っている。それまで完璧なモードに身を包んでいたエンマに白いネグリジェを身につけさせ、レースの襟の白さとテシエのブロンドの髪はソフトフォーカスによって淡く光るように顔を縁取る。黒髪のエンマの呪縛が解かれ、テシエらしい要素が画面にあふれている。

さらに、苦しみ息絶えたエンマの見開かれたままの目を、そっと閉じる小間使いの手に宿る気遣いが、ルノワール独自の演出の特徴である。ボヴァリー夫人でありつづけようとしたエンマの魂の解放を、ルノワールは願ったと推測する。姿を見せない創造主としてのルノワールから、自らを装いフローベールのイロニーを体現してきたエンマへの、それまでの忠実さから離れた慰めだと考えられる。

#### 4. おわりに 感受性の芸術：対話による再構築

本論において、全体性を生むような紋切り型の幸福の追求に対し、フローベールとルノワールは、それぞれの時代において批判していると論じてきた。その根底に、近代の日常に氾濫する「見る」行為による感覚の孤立化への問題意識があり、自然現象や身体、触覚の表現を用いて抵抗していたと考えられる。さらに、終わらない悲喜劇に身を置くように、何者かを演じることに終始する登場人物を通じてボヴァリスムを表現する、フローベールのもの悲しいグロテスクを、ルノワールはフレームの効果によって映像内で強化していることも理解できた。

ポール・ド・マンは、「解釈がテキストに、テキストが解釈に、絶対的に相互依存している」(ド・マン (1971). 宮崎他訳, 2012, 2013, 241) と述べている。ルノワールによる解釈に基づいて作られた『ボヴァリー夫人』は、選ばれた原作の要素から出発し、フローベールのイロニーによる抑制を再現する経験によって、役者の生の感情を高めてドラマティックに観客に提示することに成功している。

しかし、忠実な姿勢で作られた作品として、共通項を持ちながらも、印象を変えるルノワールによる改変は要所に見出される。最後に、死に際の対話の場面を取り上げる。

## 【原作】

「泣かないで！」と彼女は言った、「間もなくわたくしはもう苦しまなくなつてよ！」

「なぜなんだね？　なんでこんなことをしなければならなかったんだ？」

彼女はこう答えた。

「どうにも仕方がなかったのよ」

「お前は幸せではなかったのかい？　わたしのせいかね？　しかし、わたしはできるだけことはしたんだよ！」

「ええ……その通りよ……いい方よ、あなたは！」

そして彼女は彼の髪を撫でつけた、ゆっくりと。

(フローベール、菅野訳、1979、290)

この対話の場面からは、永遠の別れによく心が通う、エンマとシャルルのいびつなロマンスが見えてくる。ルノワールは、このダイアログをセリフとして完全に再現した。画面からメロドラマを揶揄する原作の要素は消え、もはや飾ることをやめたエンマと、彼女の心に寄り添おうとするシャルルの悲壮なラブシーンに改変されている。

物語の始まりにおいて、フローベールは、愛と美の物語の主人公に以下のような実験を行うことを宣言させている。

「そしてエンマは、至福、情熱、陶醉という言葉は、それまで書物のなかではあんなにも美しいものと思われたが、実際の人生では正確にはどういう意味であるかを知らうと努めた」(フローベール、菅野訳、1979、34-35)

しかし、その結果について、「エンマは、事実と自分が抱いていたその観念とがもはや合致しないことに気が付いて途方にくれた」(リシャル(1945)、芳川他訳、2013、149)と、リシャルは分析する。つまり、エンマは、自らの抱いた幻想的な愛や幸福を突き詰めた結果、解体してしまった。フローベールは、エンマを通じて、この虚しい恋愛小説へのイロニーを結晶化している。それに対し、ルノワールは最後の演出において、愛と別れのイロニーの効果を最大限に活用した結果、物語をロマン主義的な方向に向けている。つまり、ルノワールは、フローベールのイロニーを可視化しながらも、役者からほとぼしる感情表現を抑えようとしていない。それゆえ、ルノワールの『ボヴァリー夫人』には、愛と美の概念に、血の通った身体性が溢れている。

ルノワールは自らの感性を溶け込ませ、有機的に映画製作を行ったことにより、「優れた映画化は文字と精神の本質を再生するものでなければならない」(バザン(1975)野崎他訳、2015、2016、161)とバザンが述べた映画芸術の真髓を体現している。原作と、原作者の思想双方に寄り添った結果、文学界の名作を映画界の名作へ、一個の別の芸術作品に作り替えた結論付けられる。

## 謝辞

修士論文を作成するにあたり、終始適切なご指導を頂いた論文指導教員の放送大学大学院人文学プログラム野崎敬教授に心より感謝申し上げます。また、励ましをいただいたゼミの皆様、日々支えてくれる家族に感謝いたします。

## 引用文献

- [1] 工藤庸子編訳『ボヴァリー夫人の手紙』、筑摩書房、1986
- [2] 工藤庸子『宗教VS国家 フランス政教分離と市民の誕生』講談社、2007
- [3] ジャン＝ポール・サルトル『家の馬鹿息子5』鈴木道彦・海老坂武監訳、黒川学、坂井由香里、澤田直訳、人文書院、2021
- [4] ルネ・ジラル『欲望の現象学 ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実』(1961)、古田幸男訳、法政大学出版社、1971、1982
- [5] ジュラル・ジュネット『フィギュール』(1966)平岡篤頼・松崎芳隆訳、ポイエーシス叢書18、未来社、1993
- [6] 角井誠「「個性」的表現の探求—トーキー初期におけるジャン・ルノワールの演技論—」、『演劇映像学 = Theatre and film studies : 演劇博物館グローバルCOE紀要』/早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム紀要編集委員会 編 2011 (1), pp55-74
- [7] エミール・ゾラ「作家ギュスターヴ・フローベール」(1875)『ゾラセレクション8 文学論集1865-1896』、佐藤正年編訳、藤原書店、2007、pp.269-308
- [8] 竹村和子『愛について アイデンティティと欲望の政治学』(2002)、岩波書店、2021、2022
- [9] アルベール・チボーデ『ギュスターヴ・フローベール』(1935)、戸田吉信訳、法政大学出版社、2001
- [10] 中条省平「ボヴァリー夫人」、『ユリイカ ジャン・ルノワール』山田宏一責任編集、青土社、2008、pp.94-102
- [11] 中田耕治『ルイ・ジュヴェとその時代』作品社、2000
- [12] 野崎敬「ゾラの後継者としてのジャン・ルノワール—『女優ナナ』をめぐって—」、『ゾラの可能性 表象・科学・身体』小倉孝誠・宮下志朗編、藤原書店、2005
- [13] 野崎敬『フランス文学と愛』、講談社、2013
- [14] 野崎敬『夢の共有 文学と翻訳と映画のはざままで』、岩波書店、2016
- [15] アンドレ・バザン『映画とは何か(上)』(1975)野崎敬・大原宣久・谷本道昭訳、岩波書店、2015、1016
- [16] ジョルジュ・バタイユ『呪われた部分』(1949)酒井健訳、筑摩書房2018、2021
- [17] リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』(2006)片淵悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、晃洋書房、



- 2012
- [18] ジュディス・バトラー『欲望の主体—ヘーゲルと20世紀フランスにおけるポスト・ヘーゲル主義』(1987) 大河内泰樹・岡崎佑香, 岡崎龍・野尻英一訳, 堀之内出版, 2019
- [19] フェルナン・ブローデル『歴史入門』(1985) 金塚貞文訳, 太田出版, 1995
- [20] ギュスターヴ・フローベール『世界文学全集41フローベール』菅野昭正訳, 集英社, 1979
- [21] ジャン・ボードリヤール『消費社会の神話と構造』(1974) 今村仁司・塚原史訳, 紀伊国屋書店, 2020
- [22] モーリス・メルロ＝ポンティ『眼と精神』(1953, 1964) 滝浦静雄・木田元訳, みすず書房, 1966, 1977
- [23] マーシャル・マクルーハン『ゲーテンベルクの銀河系 活字人間の誕生』(1962) 森常治訳, みすず書房, 1986, 1999
- [24] ポール・ド・マン『盲目と洞察 現代批評の修辞学における試論』(1971) 宮崎裕助・木内久美子訳, 月曜社, 2012, 2013
- [25] ジャン＝ピエール・リシャール『フローベールにおけるフォルムの創造』(1945) 芳川泰久・山崎敦訳, 水声社, 2013
- [26] ジャン・ルノワール『ジャン・ルノワール自伝』(1974) 西本晃二訳, みすず書房, 1977
- [27] エリック・ロメール「ボヴァリー夫人」, アンドレ・バザン『ジャン・ルノワール』(1971) フランソワ・トリュフォー編集, 奥村昭夫訳, フィルムアート社, 1980
- [28] Robert Stam, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation," in James Naremore, ed., *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers, 2000, pp54-76
- [29] Robert Stam, "Adaptation and the French New Wave: A Study in Ambivalence," *Interfaces. Image-Texte-Language*, 4, Expanding Adaptations. 2013, pp177-197
- (1959), 紀伊国屋書店, 2009
- [5] ジャン・ルノワール監督・ジャン・ルノワール／カール・コッホ脚本『ゲームの規則』(1939), IVC, 2018
- [6] ジャン・ルノワール監督・脚本『黄金の馬車』(1952), 紀伊国屋書店, 2009. 原作プロスペル・メリメ『サン・サクルマンの四輪馬車』(1829)

## 参照映像資料

- [1] ジャン・ルノワール監督・ピエール・レストラングス／ジャン・ルノワール脚本『女優ナナ』(1926), 紀伊国屋書店, 2007. 原作エミール・ゾラ『ナナ (ルーゴン＝マッカール叢書)』(1880)
- [2] ジャン・ルノワール監督・脚本『ボヴァリー夫人』(1933), ブロードウェイ, 2017. 原作ギュスターヴ・フローベール『ボヴァリー夫人』(1857)
- [3] ジャン・ルノワール監督・脚本『ピクニック』(1936), コスミック出版, 2018. 原作ギ・ド・モーパッサン『野あそび』(1881)
- [4] ジャン・ルノワール監督・脚本『草の上の昼食』