慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	『ボヴァリー夫人』|『アブラハム渓谷』を読む/見る
Sub Title	Lire et voir “Madame Bovary”	“Vale Abraão”
Author	橋本, 順一(Hashimoto, Junichi)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2006
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.42 (2006. 3) ,p.65- 80
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20060331-0065

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

『ボヴァリー夫人』|『谷間のユリ』を読む／見る

橋　本　順　一

序あるいは消された僕たち

自分の『ボヴァリー夫人』について、作者のフローベールは書簡の中で、「たった今もフランスでは無数のエンマが泣いている」と洩らしている。ところが「泣くのは涙が出るから」であるから構わないとしても、結婚生活への幻想を打ち砕かれ、日々不満をつのらせ、善良な夫を裏切って愛人を複数作り、今で言うローンで買物をしまくった挙句に服毒自殺するエンマは、女性を含む大方の読者にとって、どう見ても不幸な女には思えないというのが本当のところではないだろうか。この大人向け童話は、どう読んでも単なる我儘オンナが因果応報的に罰を受ける教訓物語であって、本当に不幸なのは巻き添えになった夫シャルル（そして娘のベルト）ではないのか。このいかにも（男子）高校生レベルでしかない単純な印象は、男子（女子高校生はいざ知らず）高校生の時に初めて読んだのであれば歳経てからの再読に及んで多少の修正を施されはするだろうが、それでも基本的には揺らぐことがないのではなかろうか。シャルルの少年時代に始まり、最愛の妻を（二度にわたって）失い、抜け殻のように死んでいく彼の晩年で終わるこの小説の主人公は、妻ではなく夫であるべき、との思いに捉われるのは間違いだろうか。いや、エンマこそがタイトルロールすなわち主人公なのだ、と納得せざるを得ないのは、質・量両面において描かれ方が圧倒的に不公平であるからで、たとえば作者はエンマの内面を雄弁に語ることはあっても、シャルルのそれはそっけなく記すのみである。まさしく「ボヴァリー夫人、それは私だ」なのである。出会いから結婚に至るまでのシーンはシャルルの視線のもとにエ

ンマは描かれ、シャルルがエンマの視線にどう捉えられたかは一行たりとも示されず、そのことと均衡をとるかのように、結婚後のシャルルはエンマの視線の元にしか（しかも唾棄すべき）存在を与えられていないのである。とすれば多くの女性読者が感得するであろうように、これはやはりエンマの不幸についての、つまりは「結婚という社会制度がもたらした、あるいは性差が女性の側にもたらした」不幸についての社会学的な資料に終わらざるをえないのであろうか。

しかしそれにしては、と弱々しく反論すれば、導入部に割かれた（外部から捉えることに徹底されている）シャルルの人物造形はインパクトが強すぎはしないだろうか。冒頭の自習室の回想シーンからして彼の影は限りなく薄いのだが、その影の薄さが逆に余りに印象深すぎはしないだろうか。「僕たちの誰もがもう彼のことを思い出すことは不可能であろう」とされる「僕たち」の誰かがその回想の主体であるには違いないとしても、その誰かである彼自身、逆に影の薄さが妙に引っ掛かる。この話者＝回想の主体は、ほかの「僕たち」が皆そうであるように、そのシーン以外には以後一切登場しない。もっと正確に言えば、そのシーンにすら彼は登場しない。「僕たち」も同様である。「僕たち」がそのまま彼の同級生「彼ら」として描かれているのであるから当然と言えば当然である。要するに、「僕」も混じっているはずの、彼を囃し立てる悪ガキたちの誰か一人が語り手であるに違いないのだが、その誰かをその後も引き続いて特権的な語り手とすることなく、「僕」はもちろんのこと、「僕たち」の誰一人としてその後は二度と登場することなく、「僕（たち）」を置き去りにして物語は三人称のレベルで勝手に動き出してしまう。かくして、特権的な話者であるはずの「僕」はついに正体を見せることなく（je はついに一度も用いられず、せいぜい nous が on に置き換わるだけである）僕たち」の中に埋もれたままその場限りで中学校の教室に置き去りにされ、忘れ去られてしまう。何のことはない、「僕たちの誰もが彼のことを思い出さない」のではなく、「僕たちの誰をもひとは思い出さない」のである。その代わり、思い出されないはずのシャルルのその後の人生がその死まで、思い出している主体の存在を微塵も感じさせないまま、しっかり

と誰かによって記録されている。この詐術にも均しい目晦ましをクリアできなかった読者には、シャルルの死で終わる（正確にはオメーの栄光の記述で終わる）この小説は何度読み返そうともやはりシャルルの物語に思えてしまうのではないか。

ところでこの作品を翻案した映画が数本存在する。映画はこの導入部をはじめ、気になるシャルルの扱いをどう処理しているか。

ジャン・ルノワール版（1933 年）は自習室をカット。ヴィンセント・ミネリ版（1949 年）もカット。比較的最近のクロード・シャブロル監督版（1991 年）もカット。そもそもいずれもがベルトーを初めて訪れるシャルルの姿をファーストシーンにしており、その後もフラッシュバックなどで少年時代のシャルルが回想されるということはない。また、翻案というよりは全く別作品に仕上がっているロシア人アレクサンドル・ソクーロフ監督の手になる『救い、守りたまえ』（1989 年）と、同じく原作臭を一掃したポルトガル人マノエル・デ・オリヴェイラ監督の『アブラハム渓谷』（1993 年）については言わずもがな。要するにこれらの映画ではおしなべて「僕たち」は一切登場しない。したがって原作で「僕たち」の眼が捉えた少年時代のシャルルは、映画では認識の主体を欠いている以上、誰の眼にも留まりようがない。シャルルを主人公と思わせる可能性を根扱ぎにするには「僕たち」も登場してはならない。もともと原作においてすら「僕たち」の存在は数度にわたって出てくる nous や on という主語代名詞にもかかわらず、いないも同然ではなかったか。原作に登場しないも同然の「僕たち」を描かずに（それでも原作には描かれている）少年シャルルを描く、などという円積問題もどきの難問に挑戦するよりは、少年時代のシャルルも医学生時代のシャルルも触れずに済ませてしまおう、そうすれば厄介な悪ガキたちも写さずに済む。かくして「僕たち」もろとも少年時代のシャルルは映画化の脚本から抹殺されてしまう。

要するに、上記五人の高名な監督たちは、登場しない人物（が回想する、その後の物語展開に無関係な、と思われる導入部の逸話なんぞ）に、最長でも 2 時間程度という貴重な上映時間のほんの十数秒たりとも費やそうなどとは思わないのである。そんなことをすれば観客の誰しもが主人公はタイトル

に反してシャルル・ボヴァリーだと思ってしまうことであろう。この結果、前記三つの作品は原作の筋を比較的忠実にたどって、出来の良し悪しに差はあれ、均しく簡単明瞭な物語にまとめあげられることになる。その帰結としてこれら三作品は、映画化されているもろもろの文芸作品、たとえば『アンナ・カレーニナ』や『女の一生』や『女優ナナ』と同列に並ぶ（製作国籍の違いはあれ）ハリウッド的と呼ぶべき明瞭さで銀幕上に輝くことになる。後者二作品となると話は文字通りまるで違ってくる。ソクーロフもオリヴェイラも最初から「物語の明瞭さ」ましてや「原作への忠実さ」などに目もくれないからである。

映画は複雑さを嫌う。一概にそうとは言い切れないが、明らかに小説的な複雑さは嫌う。詩的な難解さも「前衛的」な映像の羅列も同様に映画の得意とするところではない。ひたすら簡潔に物語を語ること。物語しか語らないこと。それが映画の限界であると同時に究極的な存在理由だからである。そしてあらゆる存在理由が恥でないように、それは映画にとって恥ずべきことではないのである。『眠るパリ』に次いで『幕間』のような「前衛映画」で一世を風靡したルネ・クレールが、トーキーの出現と共に『自由を我等に』や『巴里祭』といった、物語性をより前面に打ち出す作品を多産しつつ映画史に名前を残したことはその端的な例であろう。およそ物語とは無関係な『アンダルシアの犬』や『黄金時代』で物議をかもしたルイス・ブニュエルですら、メキシコ時代は『アンダルシアの犬』や『黄金時代』にみられた前衛色を一掃した『嵐が丘』や『エル』や『昇天峠』などのれっきとした物語映画の傑作を幾つも監督している。そもそも「ドキュメンタリー」という映画ジャンルですら物語性を志向せずには存立しないのではなかったか。

物語としてみずからを構成することを使命とする映画は、原作の小説が得意とする（物語の重要な一部をなす）心理描写や、随所に仕掛けられている疑問や引っ掛かりは、容赦なく斬り捨てる。外面を写し撮ることが表現手段の全てである映画に、内面のしかも映像を伴わない心理の描写はそもそも不可能だし、そもそも小説の細部が提示する、筋と無関係な（つまりは視覚的に混乱をきたすだけの）「余計な部分」の再現にかかずりあっている暇、「時

間的な」余裕などはないのである。小説は映画化された瞬間に、オリジナルを置去りにし、映画作品としての道を勝手に歩むしかない。映画を手がかりにして原作の読みが深まる、ということは、その逆はありえても、原理的にありえないのだ。しかし映画化された作品は原作を何らかの形で必ず反映する。そこに歪んだかたちで反映するのであれ、あるいは全く反映しないというかたちでであれ、原作を照射する光源にして鏡とならざるをえない。忠実な再現を追及する愚直さと原形をとどめないまでに歪曲する奔放さ。いずれにしろ「深さ」は鏡の持分ではない。本論は二つのオブジェと一人の人物をめぐって、原作と映画への翻案がとりもつ関係を考察する小さな試みである。

帽子とケーキ

映画化に際して「僕たち」と共に抹消されたのは少年シャルルだけではない。彼が身につけていたある重要なものが同時に姿を消すことになる。

冒頭の自習室で「僕たち」の目に飛び込んできたシャルルの帽子がそれだ。見たこともないほど奇妙奇天烈な形状であり、その後に展開する物語の細部を忘れることはあってもこれだけは忘れることができないほどに印象深く記憶に刻まれている、という読者は結構多いのではないだろうか。もちろん元の記述どおりに言葉で再現することは難しく、妙ちきりんな代物であるという印象だけが漠然と残っているだけ、というのが大方の正直なところだろうが、言葉で逐一再現するのが難しい最大の理由は、それが「映像に還元できない」という点に帰すると思われる。原文では以下のように描かれる。

> C’était une de ces coiffures d’ordre composite, où l’on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, *dont la laideur muette a des profondeurs d’expression comme le visage d’un imbécile*. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s’alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges

de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait.（イタリックの強調は引用者）

回想の主体を明らかにしない半過去で叙述されるこの帽子は、仮に映像化を試みようとしても、テクストの描写に従って映像として全体像を再現することを許してくれないどころか、たんに言葉のレベルでフランス語を日本語に置き換えてみても、明確なイメージを結ばないのである。とりわけ「阿呆の顔のように」という比喩はフランス語から日本語に機械的に置換することはできても、具体的な映像に還元することは不可能だろう。そもそもその直前にある「もの言わぬ醜さが深い表情を湛えている」という部分がすでに通常の外面描写ではない。いかなるデッサン力を以ってしても、このような（きわめて主観的な）暗喩を織り交ぜて表現されたオブジェを万人が納得するような「絵」として表現することはできない。たとえばフローベールと同じファーストネームを持つ同時代の画家クールベの「リアリズム」を以ってしても、この帽子を忠実に再現することは不可能であろう。理由は単純である。こんな帽子は「現実には存在しない」からである。現実に存在するものをカンバスにリアルに再現することはできても、存在しないもの暗喩でしか語られないものを「リアルに再現する」のはリアリズムの画家たちの仕事ではないし、仮に描くことに成功したとしてもその「リアル度」は計測のしようがない。

そもそも、この帽子は「赤ずきん」がそうであるように、それを所有し着用している人物の換喩となっているのである。つまりこの帽子を切っ掛けに「私ハ滑稽デス」とラテン語で百回書取りさせる罰を課した教師の目に映じた「シャルボヴァリ」そのものなのである。とすればこの帽子を何らかの方法で形象化しない限り、シャルルという人物の（愚鈍ぶりを含めての）性格描写は不十分に終わる。だからと言って、この帽子を描こうとすれば、それ

が登場する自習室のシーンを、映画は描かざるをえない。原作における自習室の場面はひとえにこの帽子を核として構成されているからである。しかし、くだんの帽子を映像として再現することが困難であることが最初から分かっていれば、撮ったとしても編集段階でカットされるのが落ちである。しかもこれにかかずりあえば、その後に続くシャルルの最初の結婚生活の終わりまで否応なしに触れざるをえなくなるだろう。なぜならシャルルの少年時代から学生時代を描いた第 1 章に続く、エンマが初めて登場する第 2 章までは明らかにシャルルの結婚生活の叙述が中心だからである。したがってこの部分を忠実に映画に再現してしまえば、シャルルがこの小説（物語）の主人公と思われてしまいかねない。こうして映画『ボヴァリー夫人』は限りなく焦点のぼけた映像になり終わってしまうだろう。それを懸念するがゆえに「僕たち」もろともあの自習室の一場面は切り捨てられたのではなかったか。面倒な帽子もこれで厄介払いできるのだし。

意に染まぬ結婚あるいは悦びなき結婚という、のちにエンマによって反復されることになる結婚生活への失望がすでにシャルル自身によって経験されていること、若い娘のいるベルトーの農場に足繁く通うことがすでに浮気の兆候であることに無自覚なシャルルを罰するかのように、当のエンマを未来の後添えとして準備し、延いては彼女の不倫を準備していることで、原作においては、第 2 章は第 1 章に劣らずきわめて重要な役割を果たしているのだが、何よりも時間との闘いである映画化に際して最良ではなくとも次善の策は、やはりこの冒頭部分そしてシャルルの両親とりわけ母親ボヴァリー夫人の存在などにかかずりあわず、導入部全体のあれやこれやを潔く無視してさっさとエンマを登場させることに尽きるであろう。もちろん影の薄い老妻エロイーズなど無視して。

エンマが初めてシャルルの目に留まってから二人が結婚するまでには（邪魔な）エロイーズの突然死をはさんで、いかにシャルルといえども亡妻を忘れるまでには時間が必要であり、結婚にこぎつけるまでは色々な径庭があるのだが、映画では時間の節約上、そしてエンマを中心に描くという結構上、二人は出会って（というよりは映画の開始後）数分で結婚してしまうのでな

くてはならない[1)]。

さて、その二人の結婚式に出てくるケーキに移ろう。わざわざイヴトーから呼び寄せたパティシエの手に成る、列席者一同に感嘆の声を上げさせたケーキの形状はこうだ。

> A la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturels, en guise de boules, au sommet.

帽子の描写が上から下に向かっていたのに対し、このケーキは下から上に向かってカメラが移動するような具合に描かれている、という視線の移動の方向がまったく逆であることを除けば（ここに特別な意味を読み取れるかどうかはさて措き）、この描写にはいかなる種類の比喩も含まれておらず、実質名詞を構成要素として羅列してあるだけなので、映像としての再現は一見容易すぎるほど容易であるように思われる。実際、凡手ほどこうした分かりやすい対象に引き付けられるのだということを証明するかのように、カメラが文字通り舐めるようにこのケーキ上にとどまることはないものの、結婚披露宴のシーンで大型のケーキが、シャブロル版には登場していた[2)]。

ただし原文どおり「忠実に」再現されているわけではなく、チャペル様の建物を模した飾りみたいなものが大型のケーキの脇に置かれていたが、その程度の「忠実さ」だけで十分なのである。原作においてあの帽子に割かれた字数よりは若干少ないものの大差ない字数で形容されたこのケーキは、帽子

と違っていかなるシンボリックな意味も担ってはいないかに見えるからである。ただその分だけ、上に引用した部分はリアリズムに奉仕するという以外には目的がない描写、純粋に描写のための描写という執念の産物になりおおせているように思われる。おそらく、こうした描写に意を用いることが文学の本質の一端なのである。反面、言葉で実体を髣髴とさせ、現実感を際立たせる必要のある小説と違い、映画そしてその前身とも言える写真は、実体をありのままに写すのであるから「描写のための描写」などに関心を持たない。正確な細密描写はカメラの本来的な機能に属するのである以上、この文章を映像化することは容易過ぎるゆえにカメラを向ける意味はないのである。もちろん大きさや色についての言及はないのだが、カメラも実は色はともかくとして、大きさについては無頓着であるといえる。カメラが得意とするクローズアップは「実際の大きさ」という観念を離れたところに出現する再現法である。写真であれば大伸ばしによってビルの壁面を覆う大きさの人物を再現することも容易である。極言すれば、例の帽子とは逆に、このケーキは最初からすぐれて映画向きなのである。ごく通常の映画化とは、多かれ少なかれ、このケーキのようなものを原作から抽出して映像として示す手続きに他ならない。しかし、ここが肝心なのだが、物語を構成するうえで重要な役割を果たすかどうかによって取捨選択がなされるべき、という点は忘れてはなるまい。逆説的にあからさまに映像的であるがゆえに、このケーキは映画では真っ先に捨てられていい対象、あえて映像化には及ばないオブジェなのである。登場人物も多かれ少なかれいわばこのケーキの延長として捉えられる。つまり容貌が明確に叙述されていて（だからといって映像化しやすいわけではないことはシャルルの帽子で証明済み）映像として描き易くとも、（原作から抽出した新たな）物語に深く関与してこない（翻案に際して、させないということの同義である）人物にカメラは長い間向けられないのである。中には全く登場の機会を与えられず、脚本の段階で抹殺されてしまう人物も居る。もちろん、原作に登場しない人物を付け加えるなどは論外である。そんな時間的余裕は本来ないのである。「時間のエコノミー」が余儀なくする手続きとはいえ、一般に長編小説の映画化は引算で成立する。足算が可能な

のは短編、ショートショートのたぐいである。誰が監督したのでもいいトルストイの『戦争と平和』と、志賀直哉原作の『赤西蠣太』（伊丹万作監督）あるいはスチーヴン・キング原作の短編とその映画化作品（ロジャー・コーマンによるE・A・ポーの短編の映画化作品も加えてもよい）を比較すればこのことは明瞭である。

カトリーヌ・ルルーなる人物

主人公エンマはいわばタイトルロールであるから彼女抜きで『ボヴァリー夫人』を映画化することは不可能である。ただししばしば忘れられがちなことだが「ボヴァリー夫人」を名乗る資格がある人物は実はエンマだけではない。シャルルの母親もシャルルの前妻つまりもとデュビュック夫人ことエロイーズも立派に「ボヴァリー夫人」に違いない。フロイトからラカンに至る精神分析学ならばシャルルの人格形成に多大な影響を及ぼした人物である母ボヴァリー夫人に照明を当てたに違いないし、寡婦となったエロイーズが再婚した相手シャルルを寡夫にして先立ち、さらにシャルルは妻エロイーズに先立たれた後、これも寡夫であるルオー爺さんの一人娘エンマと再婚するものの、彼女にも先立たれてもう一度寡夫になる、という viduité の連鎖に注目したに違いないのだが、シャルルよりもエンマの描写にフィルムを割きたい映画（Héroïne oblige!）にとっては、前述したシャルルの少年時代も合わせ、先妻との生活などシャルルの周辺をつぶさに描く余裕がない。映画においては二人のボヴァリー夫人はエンマの前座・露払いですらないのである。ルノワール版では最初の妻エロイーズは二カットだけ登場し、母ボヴァリー夫人と激しくやりあうものの、すぐに柩に入って画面から締出される。ミネリ版とシャブロル版では映画が始まった段階でシャルルはすでに男寡である。

しかしいくら映画とはいえ、当のエンマ、本当のボヴァリー夫人が絡むシャルルを始め、レオン、ルドルフといった彼女を取巻く男たちを外すことは不可能であろう。彼女の破滅に手を貸すルルーも勿論である。薬剤師オメー

の存在も大きい。しかしルオー爺さんやシャルルの両親、使用人フェリシテやオメーの見習いジュスタン、収税吏ビネ、「金獅子亭」の女将ルフランソワとその下男イッポリート、公証人ギヨマン、カニヴェ医師、坊主のブールニジャンと寺男レスチブードワ、ヨンヴィル＝ラベの村長テュヴァッシュ、それに不吉な醜い乞食らはどうであろうか。多かれ少なかれエンマの死を準備する者を含むこれら脇役たちにフィルムはどれだけ時間を割くことができるだろうか。まだある。農事共進会の場で54年間の辛苦を認められて表彰される老いた農婦カトリーヌ＝ニケーズ＝エリザベート・ルルーは？　多分読者の誰もが忘れてしまっている彼女の描写は次のようだ。

> Alors, on vit s'avancer sur l'estrade une petite vieille femme de maintien craintif, et qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements. Elle avait aux pieds de grosses galoches de bois, et, le long des hanches, un grand tablier bleu. Son visage maigre, entouré d'un béguin sans bordure, était plus plissé de rides qu'une pomme de reinette flétrie, et des manches de sa camisole rouge dépassaient *deux longues mains*, à articulations noueuses. La poussière des granges, la potasse des lessives et le suint des laines *les* avaient si bien encroûtées, éraillées, durcies, qu'*elles semblaient sales quoiqu'elles fussent rincées d'eau claire* ; et, à force d'avoir servi, elles restaient entrouvertes, comme pour présenter *d'elles-mêmes* l'humble témoignage de tant de souffrances subies. Quelque chose d'une rigidité monacale relevait l'expression de sa figure. Rien de triste ou d'attendri n'amollissait ce regard pâle. *Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité.* C'était la première fois qu'elle se voyait au milieu d'une compagnie si nombreuse ; et, intérieurement effarouchée par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habit noir et par la croix d'honneur du Conseiller, elle demeurait tout immobile, ne sachant s'il fallait s'avancer ou s'enfuir, ni pourquoi la foule la poussait et pourquoi les examinateurs

lui souriaient. Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis *ce demi-siècle de servitude*.（イタリックの強調は引用者）

しかしと言うべきか当然なことにと言うべきか、「半世紀に及ぶ奉仕」の権化である彼女の姿はルノワール版でそれと思しき農婦が一瞬画面をかすめるのみで、他の映画化作品には見当たらない。その最大の理由は原文で描出されたような女性の身体を体現する女優が存在しないからでもあるし、仮にそのような身体を有する女性を発掘してきたとしても（一生を過酷な労働に捧げざるを得ない男女は 21 世紀の今日ですら現実世界から消えたわけではない）、彼女を映すや、フィルムは途端にドキュメンタリー映画の趣を呈してしまうであろうからだ。実際、ルノワール版で唯一その名が呼ばれ、一瞬画面をよぎっていく農婦は明らかにプロの女優ではなく、多分ロケ地で現地調達したであろう、（プロの）農婦の風貌をたたえていた。そもそもあのケーキよりはあの帽子に近く、ここで用いられている比喩は、映像化を拒むものばかりではないか。「綺麗な水で洗ったのに汚れているように見える両手」とか「家畜の世話をしすぎたせいで動物たちのだんまりと大人しさがしみこんでしまった」のを映像としてどう表現すればいいというのか。触らぬ人物に祟り無し、とでも言うかのように決して凡手ではないシネアストたちが彼女の登場をおしなべて避けるのもむべなるかな。

しかし例外がないわけではない。原作をもっとも大胆に逸脱したオリヴェイラ版がそれである。ポルトガルの富裕層を背景にしたこの作品では、エマ自身も周囲の人間も多少の差はあれ彼女を『ボヴァリー夫人』のヒロインになぞらえていて、折に触れてエンマをレフェランスの対象とするという設定になっている。エマはエンマの物語を意識しながら自分を見つめている、ということである。これはエンマのなしえなかったことである。換言すればエンマの感性を育んだ小説の中には、当たり前だがエンマ自身の物語は含まれて居なかったということだ。ところがエマは『ボヴァリー夫人』を読んでいる。これだけで映画『アブラハム渓谷』が小説『ボヴァリー夫人』の愚直な焼き直しでないことは明らかである。厳密には両者は「原作と映画化された

作品」の関係にはないと言ってもよい。しかしエマがエンマをレフェランスの対象とするように、『アブラハム渓谷』はそのワンシーン、ワンシークェンスが『ボヴァリー夫人』へと我々を差し戻すようになっている。いわばフィルムの表面を鏡面として二つの世界がズレや歪みや変形を伴いつつも共鳴しあい、反照しあっているというべきか。

こうしたスタンスで原作に対峙することが「翻案」に際して堅持されるオリヴェイラの他人の追随を許さぬ独壇場なのであるが、そのオリヴェイラはエマの口をして、彼女が幼少の頃からそばに置いてきた、耳と口が不自由な洗濯女リティーニャ（もちろん原作には登場しない）を「『ボヴァリー夫人』に出てきた、忠義と奉公に一生を費やした老女みたい」と形容させているのである。原作に記されたカトリーヌ・ルルーの容貌とは似ても似つかないものの、洗濯板と終始格闘し、冷たそうな水にたえず両手を浸している、高貴な表情を湛えたこの老女は、エマの物言わぬ理解者としてその存在感は大きい（実際、リティーニャを演じた女優の巨躯は画面を圧倒的に支配する）。つまりここでは映画化の過程で大方のシネアストが消してしまった人物が見事に別の人物として活かされ、しかも原作があからさまに対置することのなかった二つの階級が親密に寄り添いあうといったかたちで物語に組み入れられているのだ。その名前の響きから Lheureux と綴られるもう一人のルルー（エンマの購買欲、消費欲を巧みにそそって彼女をローン地獄に引きずりこむ小間物商人）を否応なしに喚起させるが、「赤毛男」という原義の Leroux を姓とする彼女は、確かにもう一人の「幸せ者」を原義とするルルーに対してはるかに影が薄い。一方はエンマの運命を決する重要な agent の一部をなすのに対し、彼女はエンマの生涯にいかなる影もさすことがないのだから。

ちなみに映画化に際して存在をほぼ抹殺されたほかならぬこの農婦の身体とりわけその手にについての考察を含む論考こそが元東大総長蓮實重彦氏の幻の『ボヴァリー婦人論』の要諦を成すものであった。つまりこの例をとるだけでも、文学作品（研究）の関心と映画の関心が全く別のところにあることが分かろう。まさしく映画が切捨てる部分に文学論が成立することの格好の例でもあろう。同様のことは松澤和宏氏の近著[3]についても該当する。

金銭関係という映画が表象しにくいもの（映像化がたやすい札束やコインは「金銭」そのものではあっても「関係」ではない。）が同氏の文学的考察の対象になっているのは偶然ではない。金銭の（不可視な）呪縛力が登場人物たちの運命を左右してゆくバルザックの小説が映画化されにくいのとこのことは無関係ではない。ロベール・ブレッソン監督の『ラルジャン』は その意味で奇蹟的と言えよう。

原作における彼女カトリーヌ・ルルーの存在は一見したところ、エンマの生活（つまりエンマが生きる物語）にいささかの影も投げるものではない。ロドルフの求愛に陶然となっているエンマの耳に、カトリーヌを呼び出す声は聞こえていなかったであろうし、彼女の身体はおろかその存在すらエンマの視線は捉えてはおらず、意識にも上せてはいなかったろう。あらゆる点でまったく対照的なこの二人の女は、同じ場で同じ空気を吸っていながら、生きている世界は全く別物であり、彼女たちがたとえ一方方向的にでも関わりを持つことはない。この老農婦もまた、結婚式のケーキがそうであったように、農事共進会という「場」を完成する要石 clef de voûte の役割を果たしつつも、作者の筆力を開陳するための素材にすぎなかった、ゆえに映画化に際しては取り上げずともエンマの「物語」は揺らぐまい、とシネアストたちが判断したのももっともであると一応は考えることができよう。

しかし、おそらくそうでもあり、そうでもない。この農婦はどちらかといえば、ケーキではなく帽子の延長ではないのか。いやそれ以上の存在を与えられているとも解せる。彼女の一生は後の短編集『三つの物語』の『純な心』で描かれる主人公フェリシテのそれに似て、過酷な労働と奉公に費やされたのだった。エンマが「たった今、この瞬間にも無数のエンマが泣いている」と作者のいう近代の普遍的な女性像であるならば、フェリシテもそしてこのカトリーヌも（近代どころか世界の誕生以来の？）普遍的な女性像であることに変わりがない。しかも数においては、エンマの同類よりは圧倒的に勝るはずである。エンマは少なくとも労働者階級の娘ではなく、数の上では労働者より圧倒的に少ない、れっきとしたブルジョワジーに属すからである。労働を知らず、性愛的欲望の充足のみに費やされ、贅沢の挙句のローン地獄に

陥って自ら崩壊していく肉体と、労働に捧げられたために木の節さながらに頑丈に鍛え上げられ、思考さえ失ってしまったかのような女性の身体が、お互いを意識することはないにしろ、しかし読者の目には歴然と触れるようここでさりげなく登場させられているのは、決して偶然ではあるまい。しかしそう読むとやはりエンマはいい気な我が儘オンナになり下がってしまうのである。その意味ではデビュー間もない『ヴァルスーズ』（1974 年、ベルトラン・ブリエ監督）以来、ごく最近の『ピアニスト』（2001 年、ミヒャエル・ハネケ監督）や『8 人の女』（2002 年、フランソワ・オゾン監督）で演じたような、男知らずのヒステリックで手前勝手な女を演らせたら右に出るもののないイザベル・ユペールに少々えげつないエンマを演じさせ、昼メロさながらの安っぽさで演出されたシャブロル版は一つの新解釈かもしれない。オリヴェイラ版エマのみが、ブルジョワ度においてはエンマの比ではないのだが、リティーニャのみならず、つかの間の肉体関係を持つフォルトゥーナ（葡萄園の青年労働者）といった労働者階級に、自分を取り巻くブルジョワ階級に対するのと隔てない（時として侮蔑への飛躍を見せる性的欲望の）視線を向けている。性的欲望はそもそも階級を超え、欲望の対象としてのオトコたちを均し並にする、と言ってしまえばそれまでだが、この意味でもエマはエンマではない。フローベールのエンマはレオンにせよロドルフにせよ、あくまで欲望を満たす対象を自分の属する階級に限ったのであったが、そのエンマをレフェランスとして召喚しつつ、エンマよりはるかに自由な時代の性愛の狩人として、あたかも聖杯探求の騎士か宗教的な求道者さながらに「絶対の愛」を求めて男から男へと彷徨を重ねるエマは、ルノワールやシャブロルが原作への忠実度を顧慮しつつ描くいかにも 19 世紀的でございといったエンマよりはるかに現代的かつリアルではないか。

言及がいささかオリヴェイラ版に傾きすぎてしまったが、最後に確認すれば、原作との乖離を際立たせつつ原作の読み直しにいざなうことが映画への翻案が担う意義である限りにおいて、『アブラハム渓谷』こそはその意義を十全に満たした「翻案のメートル原器[4)]」とも言うべき作品なのではないだ

ろうか。

註

1）ちなみにルノワール版とシャブロル版がほぼ10分後。ミネリ版が19分後。ソクーロフ版ではハリウッド版でもやらなかった、のっけからのシャルルとエンマのベッドシーンで映画は始まる。オリヴェイラ版は趣が変わって、カルロス＝シャルルが「妻は亡くなりました」と言うのみで画面に前妻のボヴァリー夫人は登場しないものの一応既婚者であったことが告げられる。しかし、母ボヴァリー夫人に相当する人物は一切登場せず、代わりにカルロスと同居している二人の姉が登場する。フィルムがエマ＝エンマの少女時代を（カルロス＝シャルルの少年時代をではない！）長々と語った後、映画の開始後45分ほどでようやく二人は結婚する。

2）言うまでもないが、ソクーロフ版では結婚式のシーンはない。したがってケーキの出番もない。その代わり原作にはないエンマの三重の柩と葬列の描写が凄まじい。このロシア人は『日陽はしづかに発酵し』でも『セカンド・サークル』でも棺桶や葬儀に対する異様なこだわりを見せていたので当然でもあるのだが。）一方、厳かな結婚式をするオリヴェイラ版では誓いの言葉と結婚指輪の交換が長々と示される教会シーンのみで披露宴のシーンはない。ルノワール版では驚くべきジャンプカットで結婚に至るプロセスを省略し、前妻の死の直後、次のシーンでは前からそうであったような自然さでエンマがボヴァリー家にいつの間にか入り込んでいる構成になっている。

3）『『ボヴァリー夫人』を読む　恋愛･金銭･デモクラシー』（2004年、岩波書店）松澤氏は同書のなかで、これまで従来の研究家が余り取り上げてこなかったベルトーという土地とシャルルの前妻エロイーズの重要性について言及している。また本論の文脈に即して言えば、どの映画化作品も本腰を入れて描こうとしなかった（そうしようとしてもかなり難しい）、（文学研究の独壇場とも言うべき、しかし従来余りかえりみられてこなかった）「金銭」の問題の重要性についても興味深い考察を展開している。

4）「メートル原器（mètre étalon）」という言い方は、関口良一氏の黒沢清論「映画におけるメートル原器――リチャード・フライシャーと黒沢清」（『ユリイカ』2003年7月号、青土社）より借用させていただいた。