

映画『ポルティチの啞娘』（1916）における脚色

—— 舞踊史研究の観点から ——

川 島 京 子

映画『ポルティチの啞娘（The Dumb Girl of Portici）』（1916年）は、アメリカ映画初期における先駆的な女性映画監督ロイス・ウェバーによる長編映画である。社会問題を扱い反響を巻き起こしていたウェバーの作品群の中では珍しく、芸術志向を前面に押し出した作品といわれ⁽¹⁾、フランソワ・オベール原作オペラ『ポルティチの啞娘（La Muette de Portici）』（1828年、パリ・オペラ座初演）を映画化したものである。1647年ナポリの港町ポルティチの漁師マサニエロが、支配国スペインの圧政に対し蜂起した反乱を背景に、妹であるフェネツラの悲劇が描かれるが、フェネツラは啞であるという設定のため、オペラではこの役は初演からバレリーナが演じてきた。そして、ウェバーの映画においてこの役を演じたのが、世界的バレリーナであったアンナ・パヴロワ（1881-1931）であった。アンナ・パヴロワは1881年ペテルブルグに生まれ、1899年から1913年までロシア帝室マリインスキー劇場で活躍、その間、バレエ・リュスにも参加し、その天才的な妙技で大絶賛を浴びた。1913年には自らのカンパニーを設立し世界巡業を行い、世界にその名を轟かせた、バレエ史上最も著名なバレリーナである。

したがって、この映画は、舞踊研究の側からも、アンナ・パヴロワの映画として知られてきた。アンナ・パヴロワは、自らの姿を映像に残すことを極度に嫌ったといわれ、彼女の映像は、歴史上数点しか残されておらず、何れも短いものである。それに対し、本作は、アンナ・パヴロワが出演した唯一の劇映画であり、パヴロワの舞踊のみならず演技表現までもが記録されているという点で大変貴重な映画である。

この映画はいかにして実現したのか。その背景を探ると、映画文化を芸術に位置付けるためにアンナ・パヴロワを利用しようとした映画側の思惑と、映画出演には消極的であるが、自らの夢、すなわちボストン歌劇団を手に入れるためにこれに承諾したパヴロワという、双方の利害の一致の上に生まれたのがこの映画であることが明らかになる。そこで、本論文では、こうした背景を視野に入れながら、結果実現したこの映画の中のパヴロワの表象について、舞踊史研究の観点から考察する。

なお、本作は長くイギリス映画協会のフィルムアーカイヴが所蔵しており、「幻の映像」と位置づけられてきた。しかし、2012年のボローニャ復元映画祭において公の場で上映され、さらに2013年には東京国立近代美術館フィルムセンター、および早稲田大学小野記念講堂で上映された。

1. アンナ・パヴロワと映画 撮影の記録

現存するアンナ・パヴロワの映像は、資料1の通りである。上8作はすべて、後述する当時彼女と交流のあったダグラス・フェアバンクスとメアリー・ピックフォードのスタジオで、1924年から1925年にかけて撮影されたものである。その他、これ以外にもいくつかの映像が存在していることを示す資料もあるが⁽²⁾、筆者自身は確認できていない。ともかく、これら現存する映像はすべて彼女の小品であり、2、3分のソロであるが、その例外として、唯一の劇映画『ポルティチの唾娘』がある。

資料1 現存するアンナ・パヴロワの映像

1924-25, Mary Pickford と Douglas Fairbanks のスタジオで撮影

作品名	振付 / 音楽
《舞踏への誘い》(Invitation to the Dance)	振: Zylich / 曲: Weber
《夜》(Night)	振: Legat / 曲: Rubinstein
《カリフォルニアの罌粟》(Californian Poppy)	振: A.Pavlova / 曲: Tchaikovsky
《お伽の人形 (人形の妖精)》(The Fairy Doll)	振: N. and S. Legat, Clustine / 曲: Bayer
《ギリシャの踊り》(Dionysus)	振: Clustine / 曲: Tcherepnin
《トンボ》(Dragon-Fly)	振: A.Pavlova / 曲: Kreisler
《ロンディノー》(Rondino)	振: A.Pavlova / 曲: Beethoven, Kreisler
《瀕死の白鳥》(The Dying Swan)	振: Fokine / 曲: Saint-Sains

1916、長編劇映画

『ポルティチの唾娘』(The Dumb Girl of Portici)

※その他、《ドン・キホーテ》(Don Quixote、振: L.Novikov / 曲: Minkus)、《クリスマス》(Christmas、振: A.Pavlova / 曲: Tchaikovsky)、《コーカサスの踊り》の存在についての証言もあるが、筆者は確認できていない。

ただし、パヴロワの活動を探っていくと、この『ポルティチの唾娘』および、ダグラス・フェアバンクス、メアリー・ピックフォードのスタジオでの撮影以外にも、彼女が公開を許可しなかった映画が存在することがわかる⁽³⁾。それらを含め、撮影記録を時系列順に追ってゆくと下記のようになる。

- ① 1914年 ベルリン “Pavlova on the screen” A charity evening entertainment in aid of the widows and orphans of journalists
作品: “The Night” by Rubinstein
- ② 1916年 シカゴ “The Dumb Girl of Portici”
- ③ 1924年 北米公演の途中 著名なアメリカ人発明家の実験
- ④ 1924年 カリフォルニア Mary Pickford と Douglas Fairbanks のスタジオで
- ⑤ 1926年? 29年? オーストラリア 彼女自身による撮影
作品: “Don Quixote” “Giselle” “Invitation to the Valse” “Fairy Doll”

まず、1914年ベルリンで「パヴロワ・オン・ザ・スクリーン」という上映会が開催され、ここ

でルビンシテインの《夜》を撮影している。この会は、企画段階では映像の上映会ではなく舞踊公演の予定であった。パヴロワはスケジュールの都合がつかず欠席せざるを得なくなったが、この企画が慈善事業によるものであったため映像での参加を承諾した。パヴロワは、撮影段階から大変不満を持っていたようだ。当時の固定カメラでは踊る範囲が限られてしまい、彼女の体はすぐに画面からはみ出てしまう。仕方なく振付を前後の動き中心に変えたが、今度はパヴロワの体の大きさが不自然に変化し非常に滑稽なものになってしまった。ここでパヴロワは、いまだ映画技術は舞踊を撮影できる段階に達していないとし、このイベントのみでの上映を条件に許可した。

そして、この直後となるのが、映画『ポルティチの哑娘』への出演である。この映画については、後に詳述するが、彼女は完成した映像をみて、2度と映画には出ないと決心することになる。

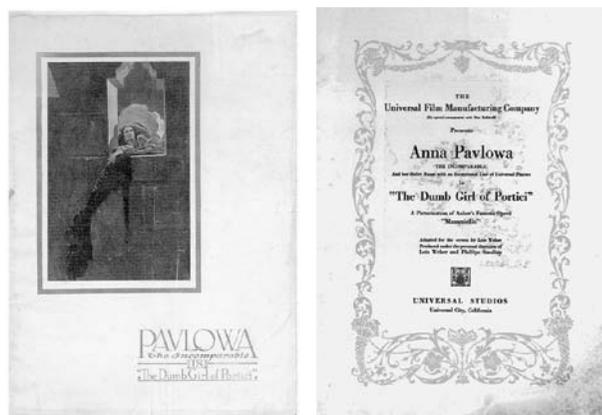
そして③は北米巡業中に撮影された著名なアメリカ人発明家によるもので、音楽の演奏と舞踊をシンクロさせる実験への参加を承諾する。これはあらかじめパヴロワに実験の継続と公開への最終判断が委ねられてスタートした。パヴロワは、ピアノ、ヴァイオリンに合わせて4作品を踊り撮影したが、実験のコンセプトとしては興味深いと認めたものの、公開は問題外とし、フィルムを取り上げている。そして、次なる④が、上述したダグラス・フェアバンクスとメアリー・ピックフォードのスタジオでの撮影となる。これは、パヴロワがこの友人二人に、上記③で取り上げたフィルムを見せたことがきっかけとなり、二人の申し出によって撮影されたもので、パヴロワはいくつかの小品を踊った。結果、照明効果を含め映画撮影の技術の発達は認めたものの、規模の大きなバレエ作品全体を再現することは不可能だと結論した。

しかし、パヴロワ自身、バレエを映像化することに興味はあったようで、その後、⑤にあるように、オーストラリアで自ら実験として上記4作を撮影している。その後も、撮影



パヴロワとメアリー・ピックフォード

(兵庫県立芸術文化センター
薄井憲二バレエ・コレクション所蔵)



映画『ポルティチの哑娘』 映画パンフレット
左：表紙、右：中表紙

1916年 Universal Film Manufacturing CO.

(兵庫県立芸術文化センター 薄井憲二バレエコレクション所蔵)

したフィルムを時々見ては、アマチュアによる失敗作ではあるが、勉強にはなると言っている。

以上のように、パヴロワは、アメリカ映画初期において、映画と何度も接触しながらも、最後まで映像によるバレエ芸術の再現には否定的であった。

2. 映画『ポルティチの唾娘』出演の背景

映画『ポルティチの唾娘』を考察するにあたって、ここでその出演の経緯をみてみたい。上述したように、1914年ベルリンで開催された「パヴロワ・オン・ザ・スクリーン」で、彼女は既にバレエの映画化に失望しているが、翌年には、映画『ポルティチの唾娘』への出演に承諾している。

パヴロワの映画出演の経緯は、当時の映画パンフレットによれば以下のようにになっている⁽⁴⁾。パヴロワは1910年アメリカデビューして以来、幾度となく映画出演の交渉を受けたが、頑なにそれらを断ってきた。しかし、1915年春、ロサンゼルス公演中にユニバーサルシティを訪問する。ユニバーサルシティの創設者であり、ユニバーサル映画の社長であったカール・レムリが彼女を迎え、レムリは丸一日をかけて彼女を案内し、映画撮影の仕組みやその設備について解説をした。すっかり感動したパヴロワは、レムリからの映画出演の依頼に承諾する。その上彼女は、ユニバーサル社以外の映画には出ないという条件までに同意している。2、3週間後にはニューヨークで契約が交わされ、そこではじめて作品についての議論が開始された。彼女には幼いころから演じてみたい役があった。それが、オペラ『ポルティチの唾娘』におけるフェネツラ役であったのだ。このオペラはアメリカでは数回しか上演されていなかった。優れたオペラであるにも関わらず、主役フェネツラの役どころがあまりに難しいため、演じられる女優がいなかったのだ。フェネツラ役は、優れた女優であり、パントマイミストであるだけでなく、初演からの慣例として、バレリーナでなければならなかったのだ。これはまさしくバレエにおいてもその表現性を重視したパヴロワにふさわしい役どころであった。そして、次にパヴロワは監督の選択に着手し、女性監督ロイス・ウェバーが選ばれた。ロイス・ウェバーと共に、フィリップ・スモー

資料2 『ポルティチの唾娘』 出演前後のパヴロワの活動

1913		パヴロワバレエ団結成 世界巡業開始
1914		第一次世界大戦勃発 (ヨーロッパを脱出)
1915	11月2日 ↓ 8月1日	パヴロワバレエ団 北米巡演 9か月間でアメリカ、カナダ、キューバの113都市、265回公演 →巡業先とレパトリーの行き詰まり →ポストン歌劇団破産のニュース(すべての作品ともに売却) →資金調達必要性。→春、ユニバーサル社と契約。7月、『ポルティチの唾娘』撮影開始。
		巨額の映画出演料でポストン歌劇団を購入
1916	10月4日 ↓ 5月7日	ポストン歌劇団 北米巡演 10月4日シカゴ オーディトリウムで幕開け 11月6日『ポルティチの唾娘』ロサンゼルスで試写 ニューヨーク・マンハッタン歌劇場など北米50都市を巡演 破産
		損失埋め合わせの必要
1917	8月31日 ↓ 1月	パヴロワバレエ団 “ビッグショー”出演 NYヒッポドロームでの長期出演(“ビッグ・ショー”)に出演。 サーカスや曲芸などと一緒に公演 1日2回公演 8,500ドル/週

リーがスタッフとキャストを組織していった。つまり、映画『ポルティチの啞娘』には、パヴロワの意向が大きく反映されたことがわかる。しかし、一方で、公開時のパンフレットを見ると、そのほとんどのページがパヴロワの偉大さを表す記事に割かれているものの、随所に映画側の本音、すなわち、彼女の映画出演が、如何に映画にとってその芸術性を高め、発展に繋がるかというむしろパヴロワを映画芸術の向上のために利用しようとしている思惑が見え隠れする⁽⁵⁾。つまり、そのためにも映画『ポルティチの啞娘』は、彼女を前面に出すことが必須であったといえる。

一方、アンナ・パヴロワにもこの映画出演には思惑があった。彼女は、1913年自らのバレエ団を結成し、翌14年はロシア・ヨーロッパを巡業しているが、そこで第一次世界大戦の勃発を知り、大戦の間はアメリカで巡業生活を送ることとなる。しかし、北米公演も半年以上となり、巡業先とレパトリーに行き詰まってくる。そこに入ってきたのが、ボストン歌劇団破産のニュースであり、パヴロワはこの話に飛びついている⁽⁶⁾。これは、彼女自身が育ったのが、オペラとバレエ双方の団体を有するロシア帝室マリインスキー劇場であったことを考えれば、当然の興味だと考えられる。映画『ポルティチの啞娘』の撮影は、まさにこのボストン歌劇団の破産から、彼女によって旗揚げ公演が行われるまでの間の出来事であり、つまりこの映画出演はボストン歌劇団というカンパニーを持つための資金調達のためのであったということだ。映画『ポルティチの啞娘』は、ユニバーサル社でそれまでに制作したもののうち最も費用のかかった作品であり、その額は25万ドル。うち5万ドルがパヴロワの出演料だったといわれている。

ちなみに、映画の撮影は7月頭に始まり、撮影を終えると同時に10月からボストン歌劇団としての活動を開始する。形式としては、オペラとバレエの合同公演で、パヴロワはオペラのバレエシーンにも出演した。そして、この歌劇団の旗揚げ公演は、10月4日からのシカゴ公演であったが、この旗揚げ公演初日、最初の上演作品が、オペラ『ポルティチの啞娘』であったことがわかる。資料3にみるように、5日間7回公演のうち、初日と9日の2回の作品を上演。パヴロワがフェネツラを演じている。なお、10月23日から始まるマンハッタンオペラハウスの公演⁽⁷⁾、そして、11月10日からのフィラデルフィアでの公演(資料4)でもこの作品の上演が確認される。映画『ポルティチの啞娘』のロサンゼ



資料3 Grand Opera Season 1915-1916 シカゴ公演

Boston Grand Opera Company in conjunction with the Pavlova Ballet Russe

(兵庫県立芸術文化センター 薄井憲二バレエ・コレクション所蔵)

スでの試写が11月6日（公開は翌1916年4月3日）であるため、映画の宣伝も兼ねていた可能性もあるが、これら資料を見る限りでは、映画の実演のようなものではなく、配役やタイトルからも、原作オペラ『ポルティチの唾娘（La Muette de Portici）』である。

なお、その後、このボストン歌劇団は資金的に行き詰まり、8か月で破産。この損失埋め合わせのため1916年にパヴロワが、ニューヨークのヒッポドロームでのビッグショウ、極めて大衆的なショウに出演していたことは、よく知られる通りである。

ともかく、上記のように、双方の利害が一致し、映画『ポルティチの唾娘』は実現した。この映画出演が決まった際、パヴロワは次のような行動に出ている。

…*When the documents had been signed and the date agreed upon as to when my work should begin, I began to feel somewhat nervous and apprehensive as to how I should look in pictures. So I bought a camera and spent some of my idle time in the country, where I had some of the members of my company take various photographs of me in different poses. Some of these were quite satisfactory; some were quite otherwise.* (8)

前章でみてきた彼女のバレエの映像化への評価もあわせ、ここからパヴロワの映画に対する警戒は、それまでのロイ・フラーや同時代のバレエ・リュスのディアギレフが懸念していたような、作品や振付の流出というような理由ではなく、あくまでも自分の舞踊が、もしくは自分自身が映画の中でいかに再現されるか、に対するものであったといえる。

3. 『ポルティチの唾娘』におけるパヴロワ

3-1. パヴロワの舞踊場面

では、実際の映画の中のパヴロワについてみてゆきたい。舞踊場面の考察に入る前に、まずは、映画の構成について、原作オペラとはかなり異なっている点を指摘しておきたい。双方を比較すると資料5のようになっている。これらの大きな違いは、オペラでは、しばしばそのタイトルが『マサニエロ』（Masaniello）とされているように、パヴロワ演じるフェネツラと恋人アルフォンソとの愛は既に終わっており、フェネツラの悲劇を背景とした兄マサニエロの反乱が中心



資料4 Grand Opera Season 1915-1916
フィラデルフィア公演
Boston Grand Opera Company in
conjunction with the Pavlova Ballet Russe
(兵庫県立芸術文化センター
薄井憲二バレエ・コレクション所蔵)

に描かれている。対して映画では、フェネッラは前面に押し出され、アルフォンソとフェネッラの出会いから恋愛、裏切り、愛憎、犠牲までが存分に描かれている。そのため、オペラでは第一幕におかれていたアルフォンソの裏切りが判明する結婚式の場面も映画では作品中盤に移動している。また、最後まで原作オペラでは、兄マサニエロが暴徒と化した民衆に殺され、それを知ったフェネッラは火山に身を投げ自殺するが、映画では、フェネッラは、兄マサニエロと恋人アルフォンソの戦いの中に入ってアルフォンソを庇い、兄に刺されるといふ、フェネッラの悲恋を強調した結末になっている。これらはまさにフェネッラを演じるパヴロワを前面に押し出すための脚色と考えられる。また、それは舞踊場面でもいえる。

表のうち舞踊場面は、★印を付した通りである。オペラでの舞踊場面は、第一幕の曲番号3で踊られるスペイン舞踊グアラージュとボレロ、第三幕の曲番号11で踊られるナポリの民族舞踊タランテラという2場面3曲である。ともに複数名での踊りであり、タランテラではフェネッラも踊る。これらは、映画の舞踊場面とは一致していない。映画では、舞踊場面は9場面となっているが、宮廷でパヴロワ舞踊団によって踊られる2曲以外、7つの場面はパヴロワのソロ、すなわち彼女の為に付け足された舞踊場面となっている。それらパヴロワによる舞踊場面は番号を付けた部分であり、下記の通りとなる。

〈パヴロワの舞踊部分〉

- | | |
|-------------|---|
| 1. プロローグ | “Prelude to The Dumb Girl of Portici. Introducing Malle ANNA PAVLOVA, The incomparable”（「アンナ・パヴロワ」としての舞踊） |
| 2. 海岸 | 兄の船を見て浜辺で無邪気に踊る |
| 3. 海岸 | タランテラ アルフォンソが覗き見て魅了される |
| 4. ピエトロの夢想 | フェネッラがオペラダンサーになった姿を想像 布を持って自由に踊る |
| 5. 二人で逃げる途中 | 誘惑的な踊り（挑発的に戯れながら） |
| 6. フェネッラの死 | 5を回想 |
| 7. エピローグ | “the spirit of Fenella lives to-day, and will live right through the ages”（「フェネッラ」としての舞踊） |

このうち1と7は映画前後におかれ、ストーリーからは独立している舞踊であるが、他の2～6の場面をみると、2は、海岸で兄の船を見て浜辺で無邪気に踊る、啞であるが明るくけなげな妹を表す場面。3は、海岸でタンバリンを持ってタランテラ（ナポリの民族舞踊）を踊り、それを陰から見つめるアルフォンソが魅了されるという場面。さらに、4は、秘かにフェネッラに恋するピエトロの夢想として、彼女がオペラ座のバレリーナになって魅力的に踊る姿。そして、5は、恋仲になったアルフォンソとフェネッラが、二人で駆け落ちする途中、森の中で踊られる誘惑的な踊り。そして、6は、最後にフェネッラが死ぬシーンで再び映し出される5の映像である。以上のように、これらすべての踊りは、原作オペラでは扱っていないフェネッラの魅力を存分にアピールする場面であり、これはまさにアンナ・パヴロワの為に付け足された場面と考えられる。踊りはバレエではないが、テクニックよりも表現を重視し、しばしば「舞踊詩」とも称された彼女の表現性が表出される場面である。

資料5 原作オペラと映画の場面比較（舞踊場面を中心に）⁽⁹⁾

原作オペラ《ポルティチの唾娘》(1828)	映画《ポルティチの唾娘》(1916)
<p>第一幕：アルコ公爵の宮殿の庭</p> <p>アルコ公爵の息子アルフォンソは、かつて捨ててしまった漁師の娘フェネッラが、ショックで口が利けなくなってしまったこと、またアルコ公爵が自分と別れさせるために、彼女を捕えていることを知り後悔している。アルフォンソの婚約者エルヴィーラが侍女達と結婚の喜びを歌う《★グアラーシュ（スペイン民族舞踊）、★ボレロ（スペイン民族舞踊）》。そこに、兵隊達に追われて一人の娘が逃げて来て救いを求める。その娘フェネッラは身振りや、恋人に捨てられた後、ある日突然捕らえられ、投獄されたと説明する。不幸な娘の境遇に同情したエルヴィーラは、フェネッラを助けることを約束し、結婚式を挙げるために教会へ向かう。結婚式の様子を見たフェネッラは、突然叫び声を上げる。ここでフェネッラを誘惑した相手がアルフォンソだということが皆にも明らかとなる。フェネッラは逃げ去ってしまう。</p>	<p>導入部《★1 Prelude to The Dumb Girl of Portici. Introducing Malle ANNA PAVLOVA, The incomparable.》登場人物の紹介、と物語の背景説明。ナポリ民衆はスペインの支配下で高い税に苦しんでおり反乱をたくらむ。一方、スペインのナポリ総督アルコ公爵の息子アルフォンソと女王エルヴィラの結婚準備が進められている。</p> <p>ポルティチの貧しい漁村。唾娘が明るくふるまうフェネッラと、やさしい兄マサニエロ《★2》。</p> <p>宮殿では、アルフォンソの婚礼の準備が整っている。婚約者エルヴィラからスカーフを贈られるアルフォンソ。そこに、民衆の反乱の知らせが入り、民衆の現状を見ようと、弟コンデとともに漁師に変装して町へ出てゆく。</p> <p>民衆は生活に苦しんでいる。アルフォンソは、密売の小麦粉を買って捕まるフェネッラを助け一目ぼれする。唾であることを知る。フェネッラの後をつけ漁村までついてくる。宮殿では総督を喜ばすダンスが踊られ贅沢な生活が繰り返されていたが《★》、何日も帰らないアルフォンソを心配していた。一方アルフォンソもダンスをみていた。浜辺で踊るフェネッラを見つめるアルフォンソ《★3》、互いに惹かれる。かねてからフェネッラに思いを寄せたピエトロは、フェネッラの踊る姿を見ながら、彼女がオペラ座のダンサーになる姿を夢している《★4》。</p>
<p>第二幕：ポルティチの美しい海岸</p> <p>フェネッラの兄マサニエロと友人ピエトロが彼女の身を案じているところに、フェネッラが現われ、彼女は兄に、自分がさる高貴なスペイン人に誘惑されたことを説明する。妹を弄ばれたことに怒ったマサニエロは、折からやってきた漁師達とスペインへの復讐を誓う。</p>	<p>兄の寝ている間にフェネッラはアルフォンソと家を出る。森の中で、二人は戯れ、情熱的に結ばれる《★5》。しかし夜が明けるとアルフォンソは、スカーフを見てエルヴィラを思い出し、罪悪感からフェネッラを残して去る（その際、スカーフを忘れる）。フェネッラは嘆き悲しみ、正気を失うも、探しに来た兄に連れられて漁村に戻る。</p>
<p>第三幕第一場：アルコ公爵の宮殿の一室</p> <p>アルフォンソとフェネッラの関係を怒るエルヴィーラだが、彼を許しフェネッラを助けてあげることを提案する。二人はフェネッラを探して宮殿まで連れてくるよう兵士たちに命じる。</p> <p>第三幕第二場：ナポリの広場のある市場</p> <p>広場では、若い娘達が踊っている《★タランテラ（ナポリ民族舞踊）》。フェネッラは兵士たちに連れていかれそうになる。そこに兄のマサニエロが漁師達と現われ、兵士達に襲いかかる。暴徒と化した群衆は武器を持って宮殿に向かう。</p>	<p>宮殿に戻ったアルフォンソはエルヴィラからスカーフ持っていないことを指摘される。事情を知ったアルコ総督は、フェネッラがマサニエロの妹であることから、手下に投獄を命じる。アルフォンソからと言って偽の手紙を渡して導き出し、牢獄に入れ拷問攻めにする。一方アルフォンソも、使者にスカーフを返してもらうとともに、もう彼女に会うことはできないので、彼女の将来を計らうよう命じる。</p>
<p>第四幕：マサニエロの小屋の中</p> <p>マサニエロ達の革命は成功し、マサニエロは革命の指導者として権力の中枢にある。自分達が起こした革命の凄惨さを思い起こし苦しむが、ピエトロ達ははまだ復讐に燃えている。そこにアルフォンソとエルヴィーラが命乞いに来る。フェネッラは、嫉妬に狂いながらもかつて助けてもらったことを思い出し、兄に彼らの命乞いをする。マサニエロは二人を保護しようとするが、ピエトロ達は復讐とばかりにアルフォンソを殺そうとするが、フェネッラが間に入り、これを阻止する。そこにナポリの貴族や金持ちが市の鍵を持って来て、マサニエロにナポリの指導者になるよう求め、群衆の歓呼の中、ナポリに向かう。</p>	<p>アルフォンソとエルヴィラの結婚式《★》。お祭り騒ぎで看守が留守にしている間に、フェネッラは牢獄を抜け出す。結婚式の参列の中に飛び込み助けを求める。エルヴィラはフェネッラに同情するが、すぐにスカーフを見てフェネッラとアルフォンソのことを察知し、フェネッラは再び牢獄に監禁され人質とされる。</p>
<p>第五幕：総督宮殿の前庭</p> <p>総督宮殿では宴が開かれている。ピエトロはこの宴でそとマサニエロに毒を盛る。そこに副王軍が体勢を立て直して進軍してきた報告が入る。しかし、毒を盛られたマサニエロはもはや自由に動くこともできない。なんとか力を振り絞ってナポリの街に出て行くが、エルヴィーラを救ったため、暴徒と化した民衆に殺される。</p> <p>フェネッラはエルヴィーラとアルフォンソから兄が殺されたことを聞き絶望する。アルフォンソはフェネッラに逃げるよう言うが、フェネッラは逃げようしない。その時突然、ヴェスヴィオ火山が噴火し、熔岩が宮殿に流れ込んでくる。フェネッラはこの熔岩に身を投じる。あまりの光景に、人々は恐怖に駆られて神に祈る。</p>	<p>結婚式のお祭り騒ぎ（とフェネッラの監禁）と同時進行でマサニエロ率いる民衆の反乱軍が蜂起。総督の宮殿を襲撃し、民衆は完全に暴徒と化す。フェネッラは助け出され、漁村に戻る。</p> <p>アルフォンソとエルヴィラは、宮殿から逃れ漁村に避難する。そこでフェネッラに見つかるが、フェネッラは二人をかくまい逃してやる。</p> <p>再び、宮殿。アルフォンソは再軍備し、民衆に激しく反撃。アルフォンソとマサニエロの直接対決。とうとうアルフォンソが刺される瞬間、フェネッラはアルフォンソの前に立ちほだかり命を落とす。Don't you remember? という字幕と共に二人で愛し合った森の中の回想シーンが映し出される《★6》。</p> <p>《★7》</p>

そして、上記1と7についてであるが、これらは完全にバレエであり、パヴロワはトゥシューズを履いて得意の妙技を披露する。本来、映画において筋の中にバレエの舞踊シーンを組み込むのは大変難しい問題であるが、バレエシーンをあえて物語から切り離し配置することで、それを可能にしている。まず、1のプロローグともいえる場面は、エスタブリッシング・ショットのようなものと考えられ、字幕には、「Prelude to The Dumb Girl of Portici. Introducing Malle ANNA PAVLOVA, The incomparable」と表示され、今から始まる映画の主演が有名なバレリーナであることが示される。つまりここでは彼女は「アンナ・パヴロワ」として踊る。この部分の踊りは、約1分半。振付、衣裳から判断すると、この映画の為のオリジナルの振り付けであると思われる。特徴としては、他の現存フィルムに比べ、動きがゆっくり映し出されているため、他の作品では見えなかった膝・足首の伸びていく様など細部のテクニックをはっきり見て取ることができる。バレエのテクニックは、テンポを落とした踊り程実力がわかるといわれる。バレエは型と型の繋ぎ合せて構成されているが、その中間の動きこそがテクニックを評価する重要な部分であり、おそらくそういった点でこの映像は、パヴロワのテクニックの高さをアピールするものだと見える。

しかし、その点に関してだが、実は、このゆっくりとした舞踊にはトリックがある。一見、パヴロワのソロのように見えるが、よく見ると黒子に男性サポートがいるのがわかる⁽¹⁰⁾。つまり、



左から、美しく長いアラベスク、柔らかい上半身、代名詞と言われるパ・ド・ブレ
 写真上：《ショピニアーナ》《とんぼ》《瀕死の白鳥》
 写真下：映画『ポルティチの啞娘』プロローグでの舞踊

実際はパ・ド・ドウ、すなわち男女二人で組んでいる踊りであるということが判明する。この舞踊は、パ・ド・ドウの中でもゆっくり踊るアダージオであり、パ・ド・ドウのアダージオというのは、男性はひたすら支え役となり、支えていれば、一人では不可能な型を、しかも持続して長く見せることができる。そして、さらにこの1分半の間には、パヴロワの定評あるポーズが凝縮されている。すなわち、パヴロワの美しく長いアラベスク、柔らかい上半身（特に、首をのけぞらせるポーズ）、そして高く柔らかいジャンプ。こうしたパを、男性にサポートさせることによって、より長く、より高く、より柔らかく見せる。そして、そういったパヴロワの定評あるパを、《瀕死の白鳥》はじめ、彼女の美しさの代名詞と言われるパ・ド・ブレ（足を細かく交差しながら移動する動き）で埋めてゆく、というような構成になっている。つまり、パヴロワの魅力が凝縮された1分半であるといえる。②のエピローグは、10秒とあまりに短い、ほぼ同じことが言える。こちらの舞踊は、プロローグとは衣装・髪型も違い、サポートの男性はおらず完全なソロである。また、パヴロワとしてではなく、フェネツラとして登場しており、画面には「But the spirit of Fenella lives to-day, and will live right through the ages」と字幕が出る。フェネツラの「魂は生き続ける」ことを表現した、プロローグとは対照的な、フェネツラの悲しみに満ちた踊りになっている。

3-2. パヴロワの演技—ロマンティック・バレエ『ジゼル』との類似性

次に、この映画におけるパヴロワの演技に注目したい。まず所作として気が付くのは、かなりのオーバーアクションであるという点である。この点については、様々な批判もあったようではあるが、唾である役柄を考えれば、オーバーアクションであるのは、決して不思議なことではない。さらに、一つ一つの所作が非常に舞踏的、すなわち身体の隅々（背筋、首の角度、手の伸ばし方、歩行）まで神経が行き届いており、その点で、他の出演者（日常の動作／自然な表現）とは明らかに異なる身のこなしであることが指摘できる。こうした点を違った視点で考えると、そもそも、バレエというのは、非言語芸術であり、踊りを見せる舞踊部分と、身振り手振りで物語を伝えるマイム部分からなっている。つまり、パヴロワにとって、この映画での演技部分、すなわち、唾であるフェネツラが、身振り手振りで会話をする、というのは、まさにバレエ作品におけるマイム部分そのものといえる。加えて原作オペラにおいてフェネツラ役は、女優でありパントマイミストでありバレリーナであることが求められたが、原作オペラにおいては上述したように、バレリーナのソロはない。つまり、高度な舞踊を見せるためのバレリーナの起用ではなく、マイム（非言語）の表現の巧みさ、美しさの為のバレリーナであったはずだ。

また、この映画におけるパヴロワの演技について考える時、気が付くのは、フェネツラ役の「表現内容」が、パヴロワの最も得意とするバレエ作品《ジゼル》（もしくは、《ジゼル》が属するロマンティック・バレエ）の表現内容に酷似しているという点である。ロマンティック・バレ



アルフォンソと戯れる
フェネッラ



投獄されるフェネッラ



フェネッラ死の場面

映画『ボルティチの啞娘』パンフレットより
(兵庫県立芸術文化センター 薄井憲二バレエ・コレクション所蔵)

エは、19世紀前半パリで栄えたバレエであるが、フランソワ・オーベール（1782-1871）によってこのオペラが書かれたのも1828年である。ロマンティック・バレエでは、身分違いの人物との三角関係による悲劇がテーマの典型とされ、主人公の男性は、身分に相応しい結婚相手がいながらにして、結婚の直前に身分の低い女性に手を出す（浮気か本気かはうやむやにされる）。結果、その女性を不幸に陥れてさらには死に至らしめる。最終的に、男性の浮気心も美化され苦悩するシーンで終わる、というものである。決まって「男性優位」、「被害者は常に身分の低い女性」ということから、ロマンティック・バレエは「male gazeのバレエ」といわれている。この時代の観客の多くは、新興ブルジョワジーであり、こうした筋が自分と重ね合わせて観る観客に大変受けた。

以下、バレエ《ジゼル》（全二幕）のあらすじを簡単に紹介する。

第一幕…ジゼルは心臓病だが、明るくけなげな村娘。村人に扮して言い寄る貴族アルブレヒトと恋に落ちる。アルブレヒトには貴族の婚約者がいる。騙されていることに気づかず愛されている幸福感でいっぱいジゼル。ある日村に狩りに来た婚約者パチルドー一行をジゼルが接待し、二人は仲良くなるが、後に三人は対面しジゼルはアルブレヒトの欺きを知る。ジゼルは狂乱の末母に抱かれて死ぬ（死の直前朦朧としながら、二人が幸せだった頃の様子を踊る）。

第二幕…ジゼルはウイリーの仲間入りをする（結婚できずに死んだ娘たちは悪霊ウイリーとなり、男に取り憑いて死ぬまで踊らせる）。ジゼルのお墓参りにきたアルブレヒトはウイリーに捕まる。ジゼルは、アルブレヒトの前に立ちほだかり仲間であるウイリー達から彼を守る。やがて朝が来る。ウイリーたちは夜明けとともに消えねばならない。アルブレヒトはジゼルによって救われる。

上記あらすじの下線部分は、まさに映画『ボルティチの啞娘』と酷似していることがわかる。

唾であるがけなげなフェネツラは、身分を隠し漁村に来た貴族と恋に落ちる。しかし、その幸福の絶頂で、アルフォンソはエルヴィラからもらったスカーフを見て現実に戻り、その場を去る。フェネツラは半狂乱となり、探しに来た兄の腕に倒れ込む。婚約者がジゼルを気に入る場面は、牢獄から逃げてきたフェネツラが、結婚式の列に助けを求め、エルヴィラが同情する場面に置き換えられる。しかし、フェネツラが自分がアルフォンソに贈ったスカーフをしていることから、突如として三角関係が明らかとなる。さらに映画の最後、フェネツラの死の場面で「don't you remember?」といて二人が最も幸せだった頃の回想シーンが映し出される場面は、ジゼル第一幕最後の「狂乱の場」と完全に一致する。

そして第二幕、アルブレヒトは、自らが死に至らしめた女であるジゼルのお墓参りにわざわざ来るわけであるが、アルフォンソも、フェネツラを捨てた後もフェネツラの様子を案じている。また、最後、ジゼルは、自分を裏切ったアルブレヒトの前に立ちほだかり仲間であるウイリー達から彼を守るという設定もまさにこの映画のラストシーンである。

これは偶然であろうか。まるで、この映画によって、既に見ることが叶わなくなってしまったパヴロワの《ジゼル》が浮かび上がるかのようなのである。《ジゼル》は、アンナ・パヴロワがバレリーナとしての地位を確立した作品で、マリインスキー劇場在籍中、パヴロワ以外が踊ることは許されなかったとまでいわれる作品である。また、《ジゼル》の上演において、ジゼル役を踊るダンサーは踊りのテクニックだけでなく、「女優」でなければいけないとされている。例えば、第一幕で真実を知らずに恋の幸せを謳歌する表現は、ここで健気さ、純粹さを印象付けるほど、このストーリーは後で悲惨を増す。また騙されていたことが判明する際の「狂乱の場」は、この作品における最も重要な場面であり、バレリーナの演技力の見せ所とされている。もちろん第二幕を通して描かれる愛と犠牲の表現はいうまでもない。つまり、映画『ポルティチの唾娘』には、以上のようなバレエ《ジゼル》の重要な場面の感情表現がすべて含まれている。さらに付け加えれば、原作オペラにはないスカーフのモチーフも、ジゼルがバチルドから結婚のお祝いにもらう首飾りと関連付けられるようにも思われる。《ジゼル》でアルブレヒトは、ジゼルがバチルドの首飾りをしているのを見てギョッとする。映画のスカーフもバレエの首飾りも、本来属する世界の境界線を越え渡っていった男の裏切り、不義の象徴である。

以上、指摘した場面は、原作オペラ『ポルティチの唾娘』にはないモチーフである。したがっ



アンナ・パヴロワ《ジゼル》
狂乱の場
恋人に裏切られ、狂乱の末命を
落とす

て、先述した、パヴロワにとって唾役フェネッラの演技はバレエにおけるマイムと同じであるという点、《ジゼル》がパヴロワの十八番であったという点からも、映画『ポルティチの唾娘』は、パヴロワの参加によって《ジゼル》の要素が多分に入り込んだといえるのではないだろうか。

おわりに

以上、映画『ポルティチの唾娘』を舞踊史研究の観点から見てきた。この作品はまさにアンナ・パヴロワのための映画であったといえる。アメリカ映画初期において、映画は芸術としての発展のためにどうしてもパヴロワを出演させる必要があった。その制作は、題材から監督の選択まですべてパヴロワの意向に沿って進められた。そして、実際の映画においても、舞踊史の観点からみることによって、単にオペラ原作のオペラからの映画化ではなく、そこにはアンナ・パヴロワを前面に出すための多くの脚色がなされていることがわかった。原作オペラの構成を変え、フェネッラの物語を主軸に置くことにより、オペラにはないパヴロワの舞踊と表現の場面が多く付加されている。そして、その舞踊部分には、パヴロワの魅力を凝縮したかのような振付の工夫がなされており、一方、演技の表現内容には、パヴロワの代表作であるバレエ《ジゼル》の物語が存分に織り込まれている。この映画はまさにパヴロワの芸術が最大限発揮されるよう作られた映画であったといえる。

最後に、映画『ポルティチの唾娘』の出演に対するパヴロワ自身の評価をみてみたい。以下は、夫であるヴィクトル・ダンドレによる著述である。

...The taking of this picture caused her much annoyance and many disappointments. From the very beginning of her career she had been accustomed to treat her art with great respect, paying close attention to every detail—the make-up, the costume, lighting, conditions, etc. and here she felt herself completely inexperienced and helpless...Finally she insisted upon seeing the results of the first pictures and when she did so, came at once to the conclusion that it was very bad. The make-up, apparently, was not the only thing that was wrong, for being ignorant of cinematograph camera requirements; she found that some of her movements were too pronounced, too rapid and too jerky.

...She was only strengthened in the conviction that the film was not her sphere. Of late years she received several offers from Germany and America, but each time refused them. She was firmly convinced that, not having pronounced features, she was not “photogenic” and that, in addition, the screen cannot reproduce dance in all its beauty. With reference to this, she used to say that she would rather her name remind a legend for future generation, than that an imperfect reproduction should lead to disappointment.

She would argue— “Think if we, to whom Taglioni is an ideal and the summit of art, should see her on the screen, and because of the imperfections of reproduction, should exclaim: “What, is this Taglioni?”⁽¹¹⁾

彼女は、この映画出演によって「映画では舞踊の美を再現できない」と確信した。のちの世に不完全なコピーを残してがっかりされるより、ロマンティック・バレエ時代のバレリーナ、マリー・タリオニのように伝説の人として語り継がれたいとしている。

本来、映画と舞踊は、その初期から密接な関係にあった。映画は「動き」を撮る最適な対象として舞踊を採用して来た。しかし、アンナ・パヴロワは、これほどにも頻繁に映画との接触を持ちながら、最後までバレエの映像化の価値を認めなかった。つまり、映画『ボルティチの唾娘』含め、我々が現在みることのできるごくわずかのパヴロワの映像は、どれもパヴロワにとってその美しさが十分再現されたものではないということになる。

※ 本研究は、平成25年度（2013）演劇映像学連携研究拠点共同研究「『ボルティチの唾娘』の復元をめぐるブルーバード映画の多角的研究」（代表者：小川佐和子、研究分担者：小松弘、川島京子、シェリー・スタンプ、森佳子）の助成を受けている。

参考映像：『ボルチシの唾娘』（研究ワークショップ・上映会「『ボルチシの唾娘』と初期ハリウッドの女性監督ロイス・ウェバー」、2014年1月26日、早稲田大学小野記念講堂、早稲田大学演劇映像学連携研究拠点主催）

注

- (1) 小川佐和子「ロイス・ウェバー、初期ハリウッドにおける女性監督」『NFCニューズレター』第111号、独立行政法人国立美術館／東京国立近代美術館、2013年10月、p.7
- (2) 小倉重夫編著『瀕死の白鳥 アンナ・パヴロワの生涯』富山房、1978年1月、pp.254,256
- (3) Dandre, Victor, *Anna Pavlova in Art and life*, London, Cassell and Company Limited, 1932, pp.240-246
- (4) Loan, H.H. Van "Pavlova and the screen", *PAVLOVA The incomparable in The Dumb Girl of Portici*, Universal Film Manufacturing CO., 1916（アメリカ公開時の映画パンフレット、兵庫県立芸術文化センター、薄井憲二バレエコレクション所蔵）
- (5) Laemmle, Carl "Presenting Pavlova, the Incomparable---the supreme exponent of the dance and greatest pantomimist of her time" および、Grau, Robert "The Greater Pavlova", 前掲書
- (6) Fonteyn, Margot, *Pavlova: Portrait of a dancer*, New York, Viking, 1984, p.90
- (7) Kolodin, Irving, *The Metropolitan Opera, 1883-1966. A Candid History*, New York, Knopf, 1966, p.259
- (8) Fonteyn, Margot, *Pavlova: Portrait of a dancer*, New York, Viking, 1984, p.87
- (9) あらすじについては以下を参考に筆者が加筆した。オペラ：台本、永竹由幸『オペラ名曲百科 上 増補版 イタリア・フランス・スペイン・ブラジル編』（音楽之友社、1989年6月、pp.380-382）、Spire, Pitou, *The Paris Opéra: An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers: Growth and Grandeur, 1815-1914, M-Z*（Greenwood Press, 1990, pp.905-907）、Smith, Martin, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, (New Jersey, Princeton University Press, 2000, pp.130-134)。映画：アメリカで公開された際のパンフレット、および、日本で公開（1916年10月21日帝國館）された際『活動写真雑談』（1916年12月号）に掲載された「唾娘 全八巻」略筋（p56-59）。
- (10) Lazzarini, John and Roberta, *Pavlova: Repertoire of a legend*, New York, Schirmer Books, 1980, p.19
- (11) Dandre, Victor, *Anna Pavlova in Art and life*, Cassell and Company Limited, 1932, pp.242, 243