

# エスニック・アメリカのアンビヴァレンス

——『ジャズ・シンガー』（1927年）のユダヤ性をめぐって——

大野 一之

## はじめに

ハリウッドとブロードウェイは、アメリカを代表する二つの大衆芸術の代名詞だといえる。19世紀末に誕生した映画は、アメリカではハリウッドを本拠地として急速に発展し、ハリウッドはアメリカの夢工場から世界の夢工場へと飛躍を遂げた。一方、ニューヨークのブロードウェイは、ミュージカルの本場として、ロンドンのウェストエンドと並ぶ世界有数の演劇街を形成し、今日でも世界中からますます多くの観客を集めて隆盛を極めている。アメリカにおける映画とミュージカルの歴史を振り返るとき、1927年という年を忘れてはならないだろう<sup>1)</sup>。この年、それぞれの分野で革新的な作品が登場し、その後の発展の方向を決定づけた。ミュージカルは『ショー・ボート』（*Show Boat*）により、それまでの類型的な物語に基づく娯楽本位のミュージカルから、リアリズムと芸術性を備えた本格的なミュージカルへの脱皮を成し遂げたというのが通説である。奇しくも同じ年、ハリウッドでも映画に大変革をもたらす作品が登場した。『ジャズ・シンガー』（*The Jazz Singer*）である。この作品の大ヒットを契機として、映画の世界はサイレントの時代からトーキーの時代へと大きく転換し、今日に至っている。

興味深いことに、大陸の両端、西海岸と東海岸の遠く離れた場所で誕生した『ショー・ボート』と『ジャズ・シンガー』にはいくつかの共通点が見られ

る。まず第一に、どちらもバックステージ物語といわれるミュージカル作品で、ショービジネスの世界を舞台として音楽芸人を描いた物語である。次に、エスニック的なテーマが深く物語に織り込まれていて、華やかなショーの舞台とは対照的に、主流の白人社会への同化、パッシング（なりすまし）、異人種間の愛といった人種や民族に関わる現実的で深刻な問題が提起される。さらに特筆すべきもう一つの点として、作品の成立にユダヤ系の人々の関与と貢献が際立っている。『ショー・ポート』では、原作者エドナ・ファーバー（Edna Ferber）、作曲を手がけたジェロム・カーン（Jerome Kern）、作詞・台本を担当したオスカー・ハマースタイン二世（Oscar Hammerstein II）はそろってユダヤ系の家に生まれている。一方、『ジャズ・シンガー』の場合も、映像と音声を同期させるヴァイタフォン方式に誰よりも早く目を付け、トーキー映画の製作に心血を注いだサム（Sam Warner）を初めとするワーナー兄弟、原作の短編小説を書いたサムソン・ラファエルソン（Samson Raphaelson）、そして主演を演じた当時のブロードウェイの大スター、アル・ジョルスン（Al Jolson）もユダヤ系であった。

アメリカの映画産業やショービジネス界におけるユダヤ人の顕著な活躍振りはすでに周知の事実であり、今さら取り立てて指摘するまでもないかもしれないが、トーキー映画の先駆的もしくは草分け的作品としてのみ記憶されることの多い『ジャズ・シンガー』が、ユダヤ性そのものを作品の中心テーマの一つとして前面に打ち出しているということを今一度思い起こしてじっくり検討してみる意味はあるだろう。ジャズ・エイジと呼ばれた1920年代の未曾有の繁栄の中で、ユダヤ移民の第1世代と第2世代は、旧世界から携えてきた伝統文化と激動するアメリカの新しい生活との関係の見直しを余儀なくされたとき、幸運にも手にした新しい表現媒体にありったけの創造力と生命力を注いだ結果、アメリカ主流文化との葛藤の軌跡を残しているのに違いない。以下、『ジャズ・シンガー』に関して、作品を取り巻く歴史的・文化的・社会的コンテクストにも触れながら、その軌跡を辿ってみることにする。

## ユダヤ人移民と映画産業

ユダヤ人のアメリカ移住は19世紀末から20世紀初めにかけて一つの頂点を迎える。1880年から1920年の間に、移民総数の約10%を占める約205万人のユダヤ人が主に東ヨーロッパからアメリカへ渡り、いわゆる「新移民」の重要な一角を占めた<sup>2)</sup>。ニューヨークやフィラデルフィアなどの東部の大都市でゲットー（ユダヤ人街）を形成し、衣服産業などの労働者として劣悪な環境の中で貧しい生活を堪え忍ぶうちに成功の夢をつかむ人々が登場してきた。まとまった資金を確保したユダヤ人は、既得権の衝突を避けることのできる新しい産業分野への進出を試みたが、その一つが映画産業であった。多くのユダヤ人がニッケルオデオンと呼ばれた映画館を経営していたが、やがて映画製作にも乗り出していった。

彼らは制約の多い東部を去り、カリフォルニアのロサンゼルス郊外のハリウッドに映画製作の拠点を設けた。迫害や貧困を逃れて大西洋を渡ったユダヤ人が、さらなる新天地を西に求めて西海岸に辿り着いたともいえるだろう。やがて映画製作はわずかの間にアメリカを代表する産業に成長する<sup>3)</sup>。今日まで社名を変えながらも存続している「ビッグ5」や「リトル3」と呼ばれたメジャー・スタジオは、1910年代から1920年代の時期に創業され、後の発展の基盤が築かれたのだが、創業者のほとんどはユダヤ系移民とその子供たちであった。MGMのサミュエル・ゴールドウィン（Samuel Goldwyn）とルイス・B・メイヤー（Louis B. Mayer）はそれぞれポーランドとロシアの生まれのユダヤ人。パラマウントのアドルフ・ズーカー（Adolph Zukor）はハンガリー出身。20世紀フォックスのウィリアム・フォックス（William Fox）もハンガリーに生まれている。コロンビアの設立者の一人であるハリー・コーン（Harry Cohn）はニューヨークのユダヤ人移民の家庭の出身。ユニバーサルのカール・レムリ（Carl Laemmle）もドイツ生まれのユダヤ人で、1884年に17歳で単身アメリカに移住してきた。そして『ジャズ・シンガー』を製作したワーナー・ブラザーズのワーナー4兄弟（Harry/Albert/Sam/Jack Warner）もポーランド出身

のユダヤ人移民の息子たちであった。やがてメジャー・スタジオは、映画の製作と配給と上映の縦の系列化を推し進め、映画産業の寡占支配体制を確立していく。

このような映画の分野におけるユダヤ人の成功は、単なる一つの民族集団の成功というだけにとどまらず、アメリカにとって特別な社会的・文化的意味をもった。つまり、映画という新しい大衆メディアは、単に娯楽を提供するだけでなく、英語を話すことさえままならない移民たちにアメリカのイメージを提供し、アメリカ社会に適応していくためのさまざまな教育を、映像をとおして行う社会教育の手段として機能したのである。そしてユダヤ系移民による「アメリカの夢」の実現は、自らの民族性とアメリカへの同化を表現することによって、「アメリカの夢」やアメリカのイメージそのものを規定していく手段を手にするという、他のマイノリティの人たちには望むべくもなかった特権的地位をユダヤ人に与えた。彼らは、根強い反ユダヤ主義に対して警戒を怠らないように努めながら、慎重かつ果敢に多民族社会アメリカの統合の夢を紡いでいった。

1900年から1929年の間にユダヤ人とわかる人物が登場する映画作品は約230本に上る<sup>4)</sup>。ユダヤ映画の黄金時代と言われる1920年代には、ユダヤ人が重要な役を演じる作品が95本あり、とりわけ『ジャズ・シンガー』は人気を博した<sup>5)</sup>。1927年度の年間興業成績の推定では、トップ3位以内にランクされる。ハリウッド映画の初期は、映画製作者自身の出自に加え、東欧系ユダヤ人をはじめとして膨大な数の「新移民」が押し寄せた歴史的な瞬間と重なったことを考え合わせると、ユダヤのテーマを扱った映画の多くが、移民のアメリカへの同化の問題や、旧世界の伝統とアメリカでの新生活の間の対立を描き、多くの観客を集めたのも不思議はない。

『ジャズ・シンガー』の中心テーマの一つも、アメリカにおけるユダヤ人の葛藤という、サイレント映画時代にはさほど珍しくもないテーマだったが、当時の最新の技術により音声を映像に同期させたミュージカル作品に仕立て、しかもその主役に現実にブロードウェイの舞台で活躍していたアル・ジョ

ルスンを据えたところにこの作品の成功の主たる鍵があったと考えられる。音声とミュージカルの切り離しがたい結びつきという観点からすれば、トーキー映画におけるハリウッドとブロードウェイの出会いがある意味必然であったように、作品の歴史的・社会的・文化的背景を考えると、アメリカにおけるユダヤ人移民の葛藤というテーマは避けることのできないものであったと言えるかもしれない。

### 原作と翻案とリメイク

映画『ジャズ・シンガー』は取りあえず、サムソン・ラファエルソン (Samson Raphaelson) (1894-1983) の短編小説に基づいているといえる。ラファエルソンは、ニューヨーク出身のユダヤ人作家で、ルビッチ (Ernst Lubitsch) 監督の『桃色の店』(*The Shop Around the Corner*) (1940) やヒッチコック (Alfred Hitchcock) 監督の『断崖』(*Suspicion*) (1941) などの脚本を手がけ、ハリウッドで活躍した脚本家でもある。ラファエルソンは、1917年4月25日、イリノイ大学の学生だったとき、イリノイ州シャンペーンでアル・ジョルソンの『ロビンソン・クルーソー・ジュニア』の舞台に強い感銘を受け、彼をモデルにして「贖罪の日」("The Day of Atonement") という短編小説を書き上げ、1922年に*Everybody's Magazine*に発表した<sup>6)</sup>。これは、シナゴグの礼拝で先祖代々先唱者 (cantor) を務めてきた由緒あるユダヤ人家庭に生まれたジェイキー・ラビノウィッツ (Jakie Rabinowitz) という少年が大衆音楽に魅せられ、父に反抗して家を飛び出し、アングロサクソンのジャック・ロビン (Jack Robin) に改名してブロードウェイでの成功を夢見るという物語である。この短編小説はラファエルソン自らの手で戯曲化され、1925年9月14日ブロードウェイのフルトン劇場で『ジャズ・シンガー』(*The Jazz Singer*) として公開された。当時ヴォードビルの人気コメディアンであったジョージ・ジェセル (George Jessel) が主役を務め、ロングランの大ヒットとなった。

1926年6月4日、ワーナー・ブラザーズは『ジャズ・シンガー』の映画化権

を取得。翌1927年5月26日には主役をジョージ・ジェセルからアル・ジョルソンに交代。原作誕生のインスピレーションを与えたアル・ジョルソンその人が主役を演じることになったわけである。監督も当初ドイツ人監督のルビッチが予定されていたが、最終的にはアラン・クロスランド (Alan Crosland) が引き継いだ。サムを中心にヴァイタフォン方式による「最初の」長編トーキー映画の製作の計画を進めていたワーナー・ブラザーズは『ジャズ・シンガー』を、部分的ではあるが台詞を含むトーキー映画として完成させ、10月6日ニューヨークで公開した<sup>7)</sup>。なお、脚本を手がけたのは、アルフレッド・A・コーン (Alfred A. Cohn) で、原作者のラファエルソンは関わっていない。完成された作品は脚本どおりではなく、後に論じるようにいくつかの重要な変更がなされている。

さて、映画版の『ジャズ・シンガー』のストーリーであるが、ニューヨークのロウアー・イーストサイドの酒場で大衆的な歌 (ジャズ) を客に歌って聞かせていた少年ジェイキーは、厳格な先唱者の父親に見つかり、厳しいお仕置きを受けたせいで出奔する。数年後、ジェイキー・ラビノウィッツからアメリカ風のジャック・ロビンに改名した主人公は、売れっ子の女優メアリー (Mary Dale) と知り合い、彼女の後押しでジャズ歌手として成功し、念願のブロードウェイの舞台に立つ大きなチャンスを手にする。ところが、父親が重病となり、ユダヤ人にとっては一年でもっとも神聖な日であるヨム・キプール (贖罪の日) に父親に代わって聖歌「コル・ニドレイ」(“Kol Nidre”) を歌ってくれるように母から頼まれるが、ちょうどその日はショーの開演の日にあたっていて、両親の願いを受け入れてユダヤの伝統に従うか、それともあくまでもブロードウェイでの成功を目指すのかというジレンマに立たされる。

最近のある研究は、『ジャズ・シンガー』に大きな影響を与えたと思われる映画作品の存在を指摘している<sup>8)</sup>。それは、名作『ヴァリエテ』(Variété) (1925) で有名なデュボン (Ewald André Dupont) 監督が1923年にベルリンで製作した『古き掟』(Das Alte Gesetz あるいはThe Ancient Law) である。物語では、正統派のラビの息子である主人公の若者が、俳優を志したために父親に勘

当されるが、ウィーンに出て成功する。やがて父親は息子が出演したシラー作『ドン・カルロス』の舞台を見て、我が過ちに気づき、息子に赦しを請いながら亡くなる。『ジャズ・シンガー』に関して、原作にはないが『古き掟』には対応する場面が存在する箇所がいくつかある。たとえば、両作品において主人公は、観客の前で演技をしている（歌っている）ところを父親に遮られて罰を与えられたのがきっかけで家出をする。また主人公がシナゴークで「コル・ニドレイ」を歌うのか、それとも初日の舞台に出るので苦悩する楽屋の場面も共通している。さらに、両作品とも主人公の優れた才能を見出して強力に出世の後押しをする女性が登場するが、ラファエルソンの原作小説ではそれは、恋人のエイミー・プレントイスではなく、ブロードウェイのプロデューサーであるデイヴィッド・リーの役割である。

ムッサーにとって、映画版『ジャズ・シンガー』は戯曲版の翻案であると同時に『古き掟』のリメイクということになるが、『古き掟』が、3年前にすでに発表されていたラファエルソンの短編小説から影響を受けている可能性も推測され、原作短編、翻案戯曲、デュボンの映画、クロスランドの映画の間の影響関係はいささか込み入った話になる。少なくとも、聖と俗の対立という中心テーマの共通性に加えて、話の具体的な展開の次元における映画2作品の間の類似性は注目に値する。さらにルビッチが『ジャズ・シンガー』の監督候補であった事実、またルビッチとデュボンがドイツの映画界で名高い存在であっただけでなく、ハリウッドでの活動の時期が重なっていることから考えても、『古き掟』が映画版『ジャズ・シンガー』の製作過程で何らかの形で参考にされた可能性は大きい。

## 最初のミュージカル映画

映画版『ジャズ・シンガー』の基本構造は、原作、戯曲版、それから『古き掟』にも共通するシンプルなものだといえる。伝統的なユダヤの家庭に育った若者が世俗的な文化に憧れ、それが自文化の宗教と衝突する。聖と俗の対立の

中で、民族的アイデンティティや家族の絆が大きく揺らぐ。映画版『ジャズ・シンガー』はこの基本的な語りの枠組みをそっくりそのまま維持しながら先行作品には見られない独自の展開と表現を試みている。その最大の特徴は、言うまでもなくミュージカル作品だという点である。この作品には音楽による構造的統一が見られるが、それを実現し効果的なものにするために、ヴァイタフォン・システムによるトーキー映画とアル・ジョルスンというブロードウェイのスーパー・スターの出演が不可欠であった。

物語はアメリカとユダヤの新旧文化の衝突を軸に展開するが、それは主人公を虜にするジャズ音楽と彼の父親が先祖代々受け継いできた聖なる祈りの歌「コル・ニドレイ」の対比として表現される。そこにトーキー映画の決定的な意味がある。『ジャズ・シンガー』は映画史上初のトーキー映画だと言われることが多いが、実はサイレント映画とトーキー映画のハイブリッドであって、映像と音声同期した合計8つのシーケンスが含まれている<sup>9)</sup>。冒頭の最初のシーケンスでは、少年ジェイキーが酒場でジャズを2曲("My Gal Sal"と"Waiting for Robert E. Lee")披露する。それと対応する形で、エンディングでは晴れてブロードウェイの舞台に立った大人のジェイキー(改名してジャック)が"My Mammy"の熱唱を聴かせる。言い換えると、この作品はタイトルにふさわしくジャズに始まり、ジャズに終わる。しかしドラマの展開という点では、「コル・ニドレイ」の重要性もジャズに劣らない。冒頭の酒場の場面の直後、ジェイキーが家を出たために跡継ぎの息子を失った傷心の父親がシナゴグで涙ぐみながら「コル・ニドレイ」を歌う場面が続く。そしてエンディングのブロードウェイのショーの場面に先立って、臨終の父に代わってジャックがシナゴグで「コル・ニドレイ」を歌う場面が置かれている。つまり父子関係の断絶と修復を表す「コル・ニドレイ」が作品の冒頭と結末にジャズに挟まれる形で配置されていて、音楽的に対称的な構成になっているのである。

さて中間の部分には音楽を核とする残りの4つのシーケンスが含まれる。その中の2つはとりわけ注目される。いずれもジャックが2曲(もしくは同じ曲の2つのヴァージョン)を歌うのだが、曲(ヴァージョン)の間に映画史上

はじめて映像と音声同期した形で台詞がはさまれる。

中間部の1つ目のシーケンスでは、まだ売れないジャズ歌手のジャックがサンフランシスコの「コーヒー・ダンス・カフェ」で "Dirty Hands, Dirty Face" と "Too, Too, Tootsie" を披露して、たまたまその場に居合わせた女優のメアリーに才能を見出されるのだが、1曲目を歌い終わって客の大喝采に応えるように、映画の歴史に残る有名な台詞を発する。

"Wait a minute! Wait a minute! You ain't heard nothin' yet! Wait a minute, I tell ya, you ain't heard nothin' yet! You wanna hear 'Toot, Toot, Tootsie'? All right, hold on, hold on. Lou, listen. Play 'Toot, Toot, Tootsie!' Three choruses, you understand? In the third chorus I whistle. Now give it to 'em hard and heavy. Go right ahead."<sup>10)</sup>

ヴァイタフォン方式は、1つのモーターでカメラとディスクの録音装置を動かし、映像と音声は別々に記録されるのだが、カメラマンは防音のためブースに入らなければならない、撮影機材も重い。したがって、ロケや移動撮影はできず、撮影所の室内で一つの場面を同時に複数の固定カメラで撮影することになる。その結果サイレント映画が培ってきた躍動感のある画面作りは難しい。それでも、アル・ジョルソンの舞台をその歌声とともにそのまま再現したような場面は、当時の観客には計り知れない驚きと感動を与えたのではないだろうか。何しろブロードウェイの劇場へ足を運ばないと体験できない当代随一のエンターテイナーの演技を臨場感たっぷりに映画館で楽しめるのである。上の引用の中の「お楽しみはこれからだ」("You ain't heard nothin' yet") という言葉もアル・ジョルソンのショーでの決め台詞だったと言われている。

中間部の2番目のシーケンスは、旅回り先のシカゴでジャックがたまたまローゼンブラット (Yossele Rosenblatt) のコンサートを鑑賞する場面である。ローゼンブラットはウクライナ生まれの实在の先唱者で、当時もっとも優れた声楽家の一人として名声も高かった。ここでは、彼はシナゴグではなく、一

般の劇場に本人自らが登場し、いわばエンターテイナーとして "Yahrzeit" というイディッシュ・ソングを聞かせてくれるのだが、ジャックの主観カメラの映像にもう一人の先唱者であるジャックの父親の姿が二重写しされる。主人公の忘れがたい父への思いやユダヤの出自が表現されていると同時に、先唱者（聖職者）でありエンターテイナーでもあるローゼンブラットの姿は「ジェイキーが映画の結末に自ら演じてみせる宗教とエンターテインメントの部分的な和解」(the partial reconciliation between religion and entertainment that Jackie will enact by the end of the film)<sup>11)</sup> を予兆させるものだと言えるだろう。

次のシーケンスは、ジャックがブロードウェイの舞台に立つことが決まり、何年ぶりかでニューヨークの両親のアパートを訪ねる場面である。彼は客間でピアノを弾きながら、母親のためにアーヴィング・バーリン (Irving Berlin)<sup>12)</sup> 作のヒット曲 "Blue Skies" を、最初はオリジナルのまま、次にはジャズ風のアレンジを加えて歌うのだが、その間に2度目の台詞のトーキー部分が入る。一応母親との対話なのだが、「コーヒー・ダンス・カフェ」の場面と同様、ここでも、アル・ジョルソンの舞台を彷彿させる彼の即興的なおしゃべりがほとんどで、まともな対話にはなっていない。「目をつぶってご覧」と言うときいきなり母親にキスし、ブロードウェイで成功したら「母さんの茶色の目によく合うピンクのドレスを買ってあげよう」とか「コニーアイランドに連れて行ってあげるよ」といった調子で、まるで恋人相手のような甘い台詞が並ぶ。再び歌に戻ったところに、父親が現れ「やめろ」("Stop!") という怒りの一声が響いて主人公のジャズ・ソングは中断され、母親との「ラブ・シーン」<sup>13)</sup> が終了する。ここでは、部分的なトーキー映画としての『ジャズ・シンガー』のハイブリッドな特徴が遺憾なく発揮され、ジャックの歌の中断によってトーキーからサイレントへ切り替わる。あたかもジャックがこれから生きようとしているトーキーの新しい時代から父親の生きてきたサイレントの古い時代に逆戻りしたかのように劇的效果を高めている。なお、父親の "Stop!" という言葉を最後にこれ以降台詞のトーキー部分はない。

中間部最後のシーケンスでは、病床の父親に代わってヨム・キプールに

歌ってくれるように息子の説得にやってきた母親が舞台の袖から、ドレス・リハーサルでのジャックの歌 ("Mother of Mine, I Still Have You") に耳を傾ける。これは、放蕩息子が帰還し、何があっても決して息子を見捨てない母の限りない愛を讃える歌であるが、ジャックの母親はいわゆる典型的な「ユダヤの母親」(Jewish mother) であって、どんな状況においても常に息子を温かく受け入れてくれる。その意味でドラマの展開と歌がぴったり重なっている。このときも母はショービジネスの世界で成功の機会をつかみたい息子の気持ちを理解し、「あの子はもう私の坊やじゃない——今は世界中のみんなのもの」("He's not my boy anymore—he belongs to the whole world now.") と悲しそうに呟いてそっと劇場を後にする。

## ブラックフェイス

ここまで『ジャズ・シンガー』のユダヤ性をアメリカの主流文化との対比においてのみ考察してきたが、別のエスニックの要素がそこに絡み、作品のテーマと表現に深みを与えている点にも触れておかなければならない。主役のアル・ジョルスンは、顔を黒く塗って黒人に扮する演技を売りの一つにしている、映画の中でも当然ながらブラックフェイスで登場するシーンがある。ブラックフェイスは、19世紀の minstrel・ショーの伝統を受け継いで、ヴォードヴィルやミュージカル・コメディなどにおいて多くのエンターテイナーが採用していた。しかし黒塗りの顔は、マイノリティ表象の問題と直結するなど、ただ単に大衆芸能のコンヴェンションとして片付けることのできない側面があり、『ジャズ・シンガー』研究の主要な論点の一つになっている。

主人公が重病の父に代わってシナゴークで「コル・ニドレイ」を歌うべきか、それともブロードウェイのショーの初日に出演すべきかの選択を迫られるとき、言い換えると、ユダヤの昔ながらの価値観に回帰するか、それともアメリカの世俗的な成功へと突き進むべきかで苦悩する彼の葛藤の頂点において、ブラックフェイスがこの映画で初めて登場する。映像はジャックが楽屋でドレ

ス・リハーサルのために「焼きコルク」(burnt cork) を使って手際よくメイクアップを施していく過程をていねいに見せてくれる。そして彼が仕上がった黒塗り顔を鏡で見ていると、そこにシナゴークで儀式を執り行うユダヤ独特の白いヤムルカ (yarmulke) と白いローブで正装した老父の幻影が浮かび上がってくる。ジャックが鏡の中に見ているのは、彼の分裂した自我、いわば「黒い分身」と「白い分身」であろう<sup>14)</sup>。人生の大きな岐路に立たされ、アイデンティティの危機に臨んだ主人公の内面の葛藤の巧みな視覚化だといえよう。ジャックは心配顔の恋人のメアリーに事情を説明した後、「同朋のために歌いたいけど——僕の居場所はここなんだ。でも、やはり心が晴れない。それは太古からの呼び声か。民族の叫びなんだろうか」("I'd love to sing for my people—but I belong here—but there's something after all, in my heart—maybe it's the call of the ages—the cry of my race.") と揺れ動く心の内を漏らす。

The word "race"—here designating Jew—resonates with the sight of Jakie becoming black to take on a double meaning. It is both the Jewish "race" of which he literally speaks—the race that pulls him away from Mary and Broadway—and the visible African race—the race whose mask will ultimately enable him to have it all.<sup>15)</sup>

ジャックの台詞の "race" は、鏡像の二重性と反響し合って二重の意味を帯びるとウィリアムズは指摘する。つまりそれは文字通りの意味では「ユダヤ『民族』」であって、「彼をメアリーやブロードウェイから引き離す」。同時にそれは「視覚像としてのアフリカ人種」も指す。つまり、その黒人の「仮面のおかげで最後にはあるゆるものが彼の手に入ることになるだろう」。

『ジャズ・シンガー』には黒人は一人も登場しないが、ジャズという音楽を通じてユダヤ人と同じように苦難の歴史を生きてきた人々の「叫び」をジャックは聞き取るのである。その意味でユダヤ人移民にとってブラックフェイスは、白人性を強調することによってアメリカ人となる手立てである一方で、ユ

ダヤ人と黒人という共に差別と抑圧の標的にされ、虐げられてきた少数民族の悲哀の表象でもある<sup>16)</sup>。

## 結末の二重性

ドレス・リハーサルを終えたジャックは臨終の父親のところへ駆けつけ、ついに父との和解を果たす。メアリーとプロデューサーのハリー・リーが後を追ってきて、ショーの初日に欠席すればもう二度と舞台には立てないだろう、と最後の説得を試みるが、ジャックの最終的な決断は、シナゴグで「コル・ニドレイ」を歌うことであった。彼はブロードウェイでの成功やメアリーとの結婚を犠牲にして、両親の生きる古い世界に回帰したように見える。ベッドの父親は窓を通してシナゴグから流れてくる息子の祈りの声を聞きながら「母さんや、わしらに息子が戻ったな」("Mama—we have our son again")と幸せそうに呟いて安らかに息を引き取る。祭壇で白い衣装をまとして聖歌を歌うジャックの背後に、同じ服装の父親の幻影が立ち息子の肩にそっと手を伸ばす。父と子の心の絆が回復しユダヤの信仰が無事継承されたことを強く印象づける画面である。

こうしてジャックの葛藤について決着がつき、このミュージカル映画は「コル・ニドレイ」によってフィナーレを迎えたと思われたその次の瞬間、新しいインタータイトルが、「演劇シーズンが過ぎ、時が傷をいやし、ショーは続く」(The season passes—and time heals—the show goes on.)と告げ、もう一つのフィナーレが始まる。今や大スターとして蘇ったジャックがブロードウェイのウィンターガーデン劇場の舞台に立ち、"My Mammy"を披露する。もちろんブラックフェイスでの演技である。満員の客席の最前列には母親の姿があり、舞台の袖にはメアリーが控え、「あらゆるものを手にいれた」成功者の華やかな姿がそこにある。ところが、この第二のフィナーレの場面は、実はラファエルソンの原作にも、その戯曲版にも、またコーンの映画シナリオにも存在しない。映画の製作過程のどこかの時点で追加されたものと推測される。

映画のエンディングは原作に忠実でないだけでなく、一見するといささか首尾一貫性を欠きご都合主義も甚だしいという印象が拭えない。キャリンガーはこの点について「この結末はアルフレッド・A・コーンの脚本にはなかったが、素材をジョルスンにふさわしい作品へと作りかえる全体的プロセスの一部として加えられたことは疑うべくもない」(This ending was not in Alfred A. Cohn's original scenario, and it was undoubtedly added as part of the overall process of transforming the material into a vehicle for Jolson)<sup>17)</sup>と推測する。確かに、原作のモデルであったアル・ジョルソンを主演に選び、彼のヒット曲を中心に構成したミュージカル作品をヴァイタフォン方式によって製作するというアイデアが固まったとき、物語の変質は避けがたかったともいえる。大衆的な人気を誇る現役のブロードウェイのスターが古い時代の価値観へと回帰して聖職者に納まるというのでは観客は納得しないだろう。主人公はユダヤの民族的アイデンティティを放棄することなく、ショービジネスの世界でも大成功を収めなくてはならない。

先唱者のローゼンブラットが、映画の中だけでなく現実の世界においても、シナゴークではなく一般向けの世俗的な劇場で素晴らしい歌声を聞かせるように、聖と俗、ユダヤの文化とアメリカの文化は調和可能であり、その論理的必然としてハッピーエンドがある。これは映画の音楽的構成にも確認できる。ジャズから「コル・ニドレイ」と続く冒頭の2つのシーケンスと「コル・ニドレイ」に「マイ・マミー」が続く結末の2つのシーケンスがきれいな対称性を見せている点をもう一度確認しておこう。そして冒頭に見られたジャズと「コル・ニドレイ」の厳しい対立が、結末では解消されている。あるいは少なくとも和らげられている。「マイ・マミー」にはシンコペーションを多用したラグタイム風のリズムがなく、いわば世俗版「コル・ニドレイ」だといえる<sup>18)</sup>。

ここで物語全体を通じて一貫して主張されてきたのは、音楽におけるジャズと祈りの一致であったことを思い起こすべきであろう。それは、冒頭のインタertitle、すなわち「およそ生ある者は心の表現を求め、叫ぶもの——嘆

き、むせぶようなジャズ・ソングとは結局祈りの声が誤解されたものなのかもしれない」(In every living soul, a spirit cries for expression—perhaps this plaintive, wailing song of Jazz is, after all, the misunderstood utterance of a prayer) に始まる。続いて、ジャックの歌に魅せられたメアリーは「あなたの声には涙がありますね」("you have a tear in your voice") と述べる。さらに「父さんが、音楽が神の声だと教えてくれた。劇場で歌うのだってシナゴグで歌うのと同じくらい名誉なことさ」("You taught me that music is the voice of God! It is as honorable to sing in the theatre as in the synagogue.") といったジャックの台詞、「親父さんにそっくりだね。あの子の声には叫びがこもっている」("Just like his Papa—with the cry in his voice") というモイシャー・ユードルスンの言葉が続く。だからこそ結末においてメアリーが「ジャズ・シンガーが神に歌っているわ」("a jazz singer—singing to his God") というとき、その真の意味が感得されるのである。

## 人種のるつぼと異人種間結婚

ところで、19世紀末から20世紀初めにかけて大量の移民を受け入れたアメリカの理念を高らかに歌いあげたユダヤ人作家の手になる二つの名高い文学作品がある。一つは、自由の女神像の台座に刻まれたソネット「新しい巨像」("The New Colossus") (1883) で、作者はニューヨーク出身のユダヤ系女性詩人のエマ・ラザラス (Emma Lazarus) である。詩の中で「亡命者たちの母」("Mother of Exiles")<sup>19)</sup> と呼ばれるこの巨大な女神像は、新世界のとば口に立って松明を高く掲げ、旧世界に向かって「汝の疲れた人々、貧しい人々、自由の空気を呼吸したいと願う人々の群れ」("your tired, your poor / Your huddled masses yearning to breathe free") をアメリカへ送り届けよと呼びかける。

もう一つは、ユダヤ系イギリス人作家イズレイル・ザングウィル (Israel Zangwill) の戯曲『るつぼ』(*The Melting-Pot*) (1908) である。ここから「人種のるつぼ」という表現が生まれたとされるこの劇は、ニューヨークに住む移民たちを取り上げ、ポグロムの犠牲となったロシア系ユダヤ人一家の息子と、

迫害者であったロシア人家族の娘とのロマンスを中心に、新世界アメリカで暗い過去にこだわるよりも明るい未来に向かって前向きに生きる姿勢を賛美している。

DAVID [*Prophetically exalted by the spectacle*]

It is the fires of God round His Crucible.

[*He drops her hand and points downward.*]

There she lies, the great Melting Pot—listen! Can't you hear the roaring and the bubbling? There gapes her mouth

[*He points east*]

—the harbour where a thousand mammoth feeders come from the ends of the world to pour in their human freight. Ah, what a stirring and a seething! Celt and Latin, Slav and Teuton, Greek and Syrian, —black and yellow—

VERA [*Softly, nestling to him*]

Jew and Gentile—<sup>20)</sup>

劇の終幕近く、主人公のデイヴィッドは、ニューヨークの壮大な夕日を見て気持が高揚し、アメリカの大いなる「るつぼ」が口を開けて、世界中から運ばれて来たさまざまな人種・民族の人々——「ケルト人やラテン系の人々、スラブ人にチュートン人、ギリシアやシリアの人々——肌の黒い人々や黄色い人々」を飲み込んで煮えたぎっていると叫ぶと、恋人のヴェラは、二人の異なる民族性を踏まえながら「ユダヤ人や異教徒もね」と静かに言い添える。旧世界では敵対的な関係にあった者同士でも、アメリカでは民族や階級の違いを乗り越え、愛と信頼に基づく「新しい人間関係」を築くことができる<sup>21)</sup>。それが、異なる人種や民族の間の融和を掲げる「るつぼ」の神話の本質なのである。

これらの作品には、自由や平等といった国家理念に基づく活力に満ちた若い国アメリカの神話がいささか素朴に、しかし実に生き活きと表出されている。しかし、現実に「新しい巨像」の呼びかけに応じてニューヨークの波止場に迎

りついたユダヤ人たちはどのような生活を送ったのだろうか。彼らはゲットーを形成して、成功の夢を抱きながら貧しい生活に耐えた。サイレント時代の多くの映画作品がそのようなユダヤ人を描いたというのはすでに述べた。そのもっとも顕著なテーマといえば、「同化と成功」であり、そこには映画製作者自身の経歴や思いも反映していたはずである<sup>22)</sup>。

ユダヤ人の同化をめぐるさまざまな作品において異教徒（アイルランド系であることが多い）との結婚が支配的なテーマであったという指摘もある<sup>23)</sup>。ユダヤ人にとって、ゲットーからの脱出とアメリカ主流の白人社会への同化を象徴的に示す形の一つは、アイルランド系を含む広義のワस्पとの結婚だったと考えられる。しかし、イメージとして一般化しているユダヤ人男性と非ユダヤ系女性（shiksa）のカップルは、同化と成功の証である一方で、ユダヤ人の民族的アイデンティティを脅かしかねない。ユダヤ人とはユダヤ人の母親から生まれた人だという伝統的な考え方もよく知られているように<sup>24)</sup>、民族的アイデンティティという点では、このような異民族間結婚は脱ユダヤ化の促進という同化とは別の深刻な問題を孕むはずである。ある研究によれば<sup>25)</sup>、現実の社会では1900～1940年でユダヤ人と非ユダヤ人の結婚はわずか2～3%に過ぎず、ユダヤ人の大多数は同じ民族集団の中で配偶者を得ていたと考えられる。そうすると、ユダヤ人男性と非ユダヤ人女性の組み合わせというのは、現実社会に見られないことはないとしても極めて例外的であり、「一際目立つ多くの男性ユダヤ人芸術家、主として映画製作者や小説家による創造」(the creation of a number of highly visible *male* artists, primarily filmmakers and novelists)<sup>26)</sup> だったといえるだろう。

## 2つのラブ・ストーリー

映画『ジャズ・シンガー』は、その後に発展する「バックステージ・ミュージカル」(backstage musical) あるいは「ショー・ミュージカル」(show musical) の原型だといわれることが多い<sup>27)</sup>。その大きな特徴として、ショー

ビジネスの世界に生きる男女のロマンスとショーの製作過程が平行して描かれ、物語の結末において恋の成就とショーの成功が重ねられる形でフィナーレを迎える。『ジャズ・シンガー』の場合も確かに、"April Follies"というショーの製作過程が物語の一つの軸になっており、映画のタイトルと同じ "The Jazz Singer" という別のショーの中で「マイ・マミー」が歌われるフィナーレも揃っている。但し、それは、すでに見たように、「コル・ニドレイ」が歌われるもう一つのフィナーレと2つ1組になっている。ここで注目したいのは、もう一つの要素であるラブ・ストーリーの分裂もしくは二重化である。

主人公が、大きなチャンスを与えてくれたメアリーのことを手紙で両親に知らせたとき、すぐに母親は、彼女が "shiksa" (非ユダヤ女性) ではないかと疑い、不安そうな表情を浮かべる。ユダヤ人男性と非ユダヤ人女性のカップルは映画の中ではお馴染みの組み合わせである。またジョルスン自身が非ユダヤ系の女性と結婚しており、メアリーを演じたメイ・マカヴォイ (May McAvoy) がアイリッシュであることなどを考え合わせても、メアリーはアイリッシュだというのが通説である<sup>28)</sup>。当然ながらジャックとメアリーの恋の帰趨への関心が物語を推進する主要な力になってよいはずだが、むしろ強調されるのはジャックと母の間の愛である。

メアリーはジャックの出世を後押しする役割が主で、映画には原作と比べてラブ・ロマンス的要素が希薄である。ラファエルソンの短編では、主人公は恋人のエイミーへの気持が物語の大きな焦点になっていて、愛の苦悩がかなり詳細に描かれ、愛を告白して結婚したいとはっきりとエイミーに告げる場面も用意されているが、そのような場面は映画には見当たらない。それどころか、主人公が、ショービジネスの世界に生きる決意を強調する余りメアリーへの愛よりも仕事の方が大切だとあっさり認める場面さえある。

『ジャズ・シンガー』はジャックと彼の母のラブストーリーだと言っても過言ではない。作品の目玉ともいえる台詞を含むトーカー部分は2つのシーケンスだけだが、その中の1つがわざわざ母子の「ラブ・シーン」に当てられている事実がある。また結末の「コル・ニドレイ」はジャックが父のために歌う

という形にはなっているが、彼の最終的な決断を促したものは、母の愛を失うことへの恐れだったようにも見える。舞台に立つように説得するハリーとメアリーに対するジャックの言葉——「人生最大のチャンスを諦めるか、それとも母をひどく悲しませるか、どちらかを選ぶというのですね」(It's a choice between giving up the biggest chance of my life—and breaking my mother's heart——)に明らかなように、彼の内面でせめぎ合っているのは、ブロードウェイでの成功の夢と母への愛である。さらに第二のフィナーレで歌う「マイ・マミー」が愛する母に捧げられていることは言うまでもない。

ウィリアムズは、「しかし母の愛のこれらの過剰な表現はまた、メアリーとジェイキーの抑制されたラブ・ストーリーに内在する異人種間結婚から注意を逸らすのだ」(But these excessive expressions of mother love also divert attention from the miscegenation inherent in the muted love story between Mary and Jackie.)<sup>29)</sup>と述べているが、アメリカにおけるユダヤ人にとって異教徒(非ユダヤ人)との結婚は、アンビヴァレントなテーマである。すでに触れたように、それはアメリカ人として認められる成功の証である一方で、脱ユダヤ化へとつながり、自文化の根幹を揺るがしかねない問題を孕む。『ジャズ・シンガー』は母の愛といったセンチメンタルだが無難なテーマを前面に押し出して、深刻になりかねない微妙な問題を回避しようとしているのかもしれない。また、それよりも何よりもただ "Mammy singer" として売り出したアル・ジョルソンの持ち味を最大限に活用しているのだろうか。

『ジャズ・シンガー』におけるラブ・ストーリーの二重構造は、いささか不自然な印象を免れないフィナーレの分裂とも対応しながら、ジャック自身の内面の二重性の有り様を反映している。ジャックがその後先唱者を引き継ぐのかどうかも曖昧だし、最終的にブロードウェイに生きる道を選んだのだとしても、彼が「マイ・マミー」を歌うのは、"shiksa" のメアリーではなく "Jewish mother" の母に対してである。またジャックとメアリーが結婚するのかどうかもはっきりしない。このエンディングの曖昧さは完全には解消されない主人公の内面の二重性と葛藤の存在を示唆しているように思われる。それはアメリカ

でユダヤ人として生き続ける限り逃れることのできない永遠の課題であるのかもしれない。

## おわりに

リトアニアの小さなユダヤ人村の先唱者の家に生まれたAsa Yoelsonが、アメリカに来てAl Jolsonに名前を変え、顔を黒く塗ってブロードウェイの舞台上に立ち大人気を博した。映画『ジャズ・シンガー』は彼の人生に基づいている。そこに描かれるのは華やかな成功物語なのに、どこか哀感が漂うのは悠久の過去からの民族の「叫び」のせいだろうか。あるいはブラックフェイスとジャズのアフリカ的なリズムが喚起するもう一つの受難の民の「叫び」が木霊しているせいだろうか。

『ジャズ・シンガー』は一般には初のトーキー映画としての歴史的価値のみを云々され、映画作品としての質や内容そのものの評価は、アル・ジョルソンの歌と辟易させられる過剰な感傷性の背後に見失われがちだった。しかし作品の成立に直接間接に関わったさまざまなユダヤ人移民がそれぞれの夢や葛藤を注ぎ込んだこの作品は、エスニック・アメリカの核心にある矛盾やアンビヴァレンスを奇跡的にも描きだすことに成功し、多くの観客の共感を獲得した。

歴史的には時間の流れがユダヤ人の課題を変質あるいは消失させてしまったかもしれないが、多民族国家アメリカの抱える理想と現実の矛盾に直面するどこの時代の移民たちの耳にも『ジャズ・シンガー』の「叫び」が届くのではないだろうか。

注

- 1) Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2001), p.136.
- 2) 小田隆裕ほか(編集)『事典現代のアメリカ』(大修館書店、2004年)、538頁。
- 3) 佐藤唯行によると、「映画製作産業は、すでに1926年までにアメリカ国内で第5番目の大きな産業に成長していた」。佐藤唯行『アメリカ・ユダヤ人の経済力』(P H P 研究所、1999年)、71頁。
- 4) Allen L. Woll and Randall M. Miller, *Ethnic and Racial Images in American Film and Television: Historical Essays and Bibliography* (New York: Garland, 1987), pp. 309-310.
- 5) Patricia Erens, "Between Two Worlds: Jewish Images in American Film," in *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, ed. Randall M. Miller (Englewood, NJ: Jerome S. Ozer, 1980), p. 120.
- 6) 作品成立の歴史や背景については以下の論文に詳しい。Robert L. Carringer, "Introduction: History of a Popular Culture Classic," in *The Jazz Singer*, ed. Robert L. Carringer (Madison: The University of Wisconsin Press, 1979), pp. 11-32.
- 7) 厳密に言えば、ヴァイタフォン方式による「最初の」トーキー映画は、1926年8月6日に公開された8本の短編作品である。ただ、同期しているのは音楽と効果音のみで、台詞は含まれない。詳細は Carringer の前掲論文を参照。
- 8) Charles Musser, "Why Did Negroes Love Al Jolson and *The Jazz Singer*?: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture," *Film History*, Vol. 23 (2011), pp. 196-222.
- 9) Robert L. Carringer, "The Synchronized Sound Sequences," in *The Jazz Singer*, ed. Robert L. Carringer, pp. 143-146.
- 10) 映画『ジャズ・シンガー』からの台詞の引用については、ブルーディスク版『ジャズ・シンガー ワーナー・ブラザーズ90周年記念エディション』(ワーナー・ホーム・ビデオ)の英語字幕及び日本語字幕に基づきながら、適宜修正を加えた。
- 11) Jeffrey Knapp, "'Sacred Songs Popular Prices': Secularization in *The Jazz Singer*," *Critical Inquiry*, Vol. 34, No. 2 (Winter 2008), p. 328.
- 12) アーヴィング・バーリンもロシア生まれのユダヤ人である。その他ジョージ・ガーシュイン、ジェローム・カーン、リチャード・ロジャーズ、オスカー・ハマースタイン二世、レナード・バーンスタインなど、音楽やミュージカルの世界でもユダヤ系は圧倒的な存在感がある。
- 13) ウィリアムズはこの場面を "The only true love scene" (Williams, p. 152) と呼んでいる。なお、以下も参照のこと。Michael Rogin, *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the*

- Hollywood Melting Pot* (Berkeley: University of California Press, 1998), pp. 82-85.
- 14) "black double" という表現が以下の論文に見られる。Michael Rogin, *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot* (Berkeley: University of California Press, 1998), p. 92.
- 15) Williams, pp. 149-150.
- 16) ブラックフェイスに関して、ユダヤ性を隠蔽し白人社会へ同化するための手段だったとするRoginの主張が興味深いが、Musserのように黒人とユダヤ人の絆を重視する説もある。例えば下記の考察のように、その両方を含む複雑さにこそ注意を払う必要がある。Harry M. Benshoff and Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), p. 66.
- 17) Carringer, "Introduction," p. 26.
- 18) Rogin は、「マイ・マミー」を「黒塗りの顔で歌う『コル・ニドレイ』("a blackface 'Kol Nidre' ") (Rogin, p.112) だと述べ、ジャックはアメリカの夢のためにユダヤの信仰を捨てようとしていると主張するが、Knappのように聖と俗的部分的和解を表現していると考えるのが妥当であろう。
- 19) David Lehman (ed.), *The Oxford Book of American Poetry* (Oxford University Press, 2006), p. 184.
- 20) Israel Zangwill, *The Melting-Pot: Drama in Four Acts* (New York: The Macmillan Company, 1916), p. 184.
- 21) ジェイムズ・フェニモア・クーパーが夢見たとローレンスが主張する「新しい社会の核心」や「新しい人間関係」と通底する思想あるいは神話であろう。D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1923 ; New York: Viking, 1973), p. 54.
- 22) Woll and Miller, p. 310.
- 23) Ibid.
- 24) Musser, p. 215.
- 25) David Desser, "The Cinematic Melting Pot: Ethnicity, Jews, and Psychoanalysis," in *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, ed. Lester D. Friedman (Urbana : University of Illinois Press, 1991), p. 393.
- 26) Ibid.
- 27) Altman は、"show musical"というサブジャンルについて、ミュージカル作品と映画作品の両方を含めて幅広く論じている。Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), pp. 200-271.
- 28) ちなみに、メアリーはその名前の寓意的な可能性にも関わらず、作品中キリスト教徒と

は断定できない。『ジャズ・シンガー』におけるキリスト教の不在については以下を参照。

Knapp, p. 320.

29) Williams, p. 152.