

シャガールの描いた楽士はどんな音楽を演奏したか(3)

あるいはロシア革命前後のユダヤ人が展開した音楽について

黒 田 晴 之

松 山 大 学
言語文化研究 第29巻第1号(抜刷)
2009年9月

Matsuyama University
Studies in Language and Literature
Vol. 29 No. 1 September 2009

シャガールの描いた楽士はどんな音楽を演奏したか(3)

あるいはロシア革命前後のユダヤ人が展開した音楽について

黒田 晴 之

[承 前]

日中戦争から真珠湾攻撃、そして原爆投下へと到る戦乱激動の時代を、
彼は上海のナイトクラブで気楽にトロンボーンを吹いて過ごした。

(村上春樹「トニー滝谷」)

5 第二次世界大戦中の上海で流れたユダヤの音楽

クレズマーが上海に存在した痕跡を探る

わたしたちがクレズマーの活動の場として想定するのはまず東欧と北米である。なぜならそれは19世紀末から始まったアシュケナージの移動の起点と終点だからだ。だがそれも大別すると次のような3つの流れがあった。

【19世紀末】
1. 帝政下のユダヤ人居住区「ペイル」での「弾圧」 ^{ボグロム} に耐えかねてロシアを脱出したユダヤ人
【20世紀前半】
2. 革命を嫌って白系ロシア人とともにロシアから逃れたユダヤ人
3. ナチスから逃れるかたちで発生したユダヤ人難民
3-1 ドイツ本国および1938年の「合邦」 ^{アンシュルス} 後のオーストリアから逃れたユダヤ人
3-2 1939年のポーランド侵攻後に占領された地域から逃れたユダヤ人

かれらのような難民にとって最大の受け入れ国は合衆国だったが、1924年の「ジョンソン・リード法」——日本にとっては「排日移民法」となる——が移民制限をすると、途中で立ち寄った南米・中米に結果的に定住する者もいた。あるいはイギリス統治下のパレスチナも第二次世界大戦以前から、ユダヤ人難民の有力な受け入れ先のひとつだったが、当地も難民を無制限に受け入れたわけではなかった。かくて19世紀から20世紀にまたがるユダヤ人の移動は、ヨーロッパ・北米間のルートをもたらしただけでなく、世界のあちこちにその中継地と定住地を設けたのである。なかんずくそうした中継地のひとつとして、わたしたちともけっして無縁ではなかった上海を、ユダヤ音楽との関わりで取り上げるのが本稿の狙いである。第二次世界大戦前後の上海はヴィザなしで入れたため、ユダヤ人の避難先としてにわかに浮上することになった。たぶんそのなかでクレズマーを担えたのは前記表3-2に属すグループだったであろう。

さしあたり本稿の問題をとくに次の2点に絞ってみたい——

- 上海のユダヤ人たちはクレズマーに類する音楽を演奏したり聴いたりしたか。
- かりに当時の上海にクレズマーたちがいたとするならば、日本人の聴き手や音楽家と出会う可能性はあったか。

あえて言えば村上春樹が「トニー滝谷」で描いた主人公の父「滝谷省三郎」は、上海でクレズマーと巡り会えたか¹⁾という問いだ。なぜならクレズマーと出会う日本人の音楽家として相応しいのは、表通りの立派なコンサート会場に出入りする人士というよりは、「悪所」と地続きの「上海魔都」の「魔」の部分に出入りした者たち、日本本国で食い詰めて外地で一旗揚げようと彼の地に渡っ

1) ただし本論は1937年から1945年までの期間を中心に扱う。さらに本論で便宜的に「クレズマー」と言う場合は、厳密に言えばそれと区別されるべきイディッシュ歌謡を含め、「クレズマーに連なる音楽」をも同時に指すことにする。

た、ジャズのミュージシャンやチンドン屋にほかならないからだ。

およそ20世紀前半の上海の音楽シーンについては研究の豊かな蓄積がある。さらに日本占領下の満州や中国についても、音楽や映画にかぎらない日本支配下でのその文化が、近年になって世界的に研究されはじめてきた。ただしそこで相変わらず取り上げられている対象は、クラシックやジャズに携わった音楽家がおもっぱらで、クラシックについては日本に亡命した音楽家も含め、きわめて精緻な成果がすでに続々と出されている。上海で客演したユダヤ系演奏家を数名だけ挙げれば、ピアニストには1922年に上海でリサイタルをしたゴドフスキー(Leopold Godowsky, 1870-1938)、20世紀を代表するピアニストのルビンステイン(Artur Rubinstein, 1886-1982)がいるし、ヴァイオリニストにはシグティ(Joseph Szigeti, 1892-1973)もジンバリスト(Efrem Zimbalist, 1889-1985)もエルマン(Mischa Elman, 1891-1967)もいる。あのハイフェッツ(Jascha Heifetz, 1901-1987)は1917年にロシアから亡命するさい、不安定な海上を避けて極東ルートを取り、日本に立ち寄って数週間を過ごしてもいる。かれはのちに日本だけでなく上海でも公演を行なった²⁾ さらにまた1933年のナチスの政権獲得によって、ドイツ本国の音楽界から締め出されたのち、日本や中国で演奏家だけではなく教育者としても、生計の場を求めた音楽家たちもいたのだ。たとえば東京音楽学校でピアノの教鞭を執ったレオ・シロタ(Leo Sirota, 1885-1965)、中国の音楽院ではじめて12音技法を教えることになった、シェーンベルクの弟子ヴォルフガング・フレンケル(Wolfgang Fraenkel, 1897-1973)³⁾ がそうである。あきらかに当時の極東は大物の音楽家を迎える環境が整っていた。

さて「ウィンター&ウィンター」というレーベルがリリースした『メトロポ

2) かならずしも政治的に反革命的だったわけではないが、シャリアピン(Fëdor Shalyapin, 1873-1938)も1936年に極東で公演している。なかでも革命から逃れてきた白系ロシア人のいる上海とハルビンでは、さながら凱旋訪問でもあるかのように熱狂的に迎えられた。岩野裕一『王道楽土の交響楽 満州 知られざる音楽史』音楽之友社、1999年、126～128ページを参照。

リス上海——中国へのショーボート』というCDがある(図1)⁴⁾ ある時代をさまざまな音で再現しようとする「オーディオフィルム」シリーズの一環で、おなじシリーズにはレコードが発明されるまえの20世紀初頭のアメリカ音楽界、ニューヨークの「ティン・パン・アレー」を再現したものなどがある。おもしろいことにCD『メトロポリス上海』には、

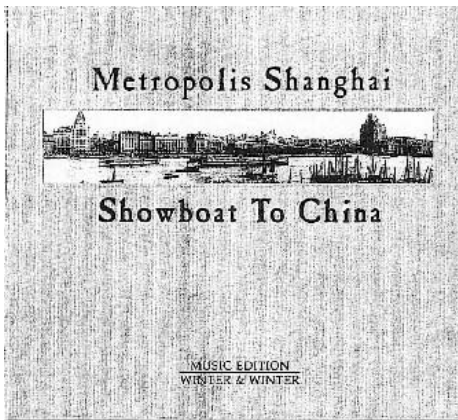


図1 Various Artists: *Metropolis Shanghai. Showboat to China*. München (Winter & Winter) 2006.

パーラーで麻雀に興じる老女たちの歓声や空襲警報、周璇^{チョウ・シュアン} (『何日君再来』の歌手でもある)がヒットさせた『夜上海』^{イェシヤンハイ} (作曲と作詞はそれぞれ陳歌辛^{チェン・コーシン}と范煙橋^{ファン・イェンチアオ}による)⁵⁾、レコードから流れるオフエンバック『ホフマン物語』の『舟歌』、おなじくレコードから流れる日本軍の『愛国行進曲』、シームレスで繋がる中国の勇ましい卒業式の歌『毕业歌』^{ビーイェコー}、中国の古楽や広東の民族音楽などに混ざっ

3) 山本尚志『日本を愛したユダヤ人ピアニスト レオ・シロタ』毎日新聞社、2004年、Christian Utz: *Cultural Accommodation and Exchange in the Refugee Experience. A German-Jewish Musician in Shanghai*. In: Margaret Kartomi und Kay Dreyfus (Hrsg.): *Ethnomusicology Forum*. Vol. 13 No. 1. Special Issue "Silk, Spice and Shirah. Musical Outcomes of Jewish Migration into Asia c. 1780–c. 1950". New York u. London (Routledge) 2004, S. 119–151.

4) Vgl. Various Artists: *Metropolis Shanghai. Showboat to China*. München (Winter & Winter) 2006.

5) 『上海歌謡倶楽部 第3集 上海音楽租界』(東芝EMI, 1995年)というCDには、当時の中国人が展開した「時代曲」が収録されているが、これは上海の音楽が想像以上に沸騰していた様子をドキュメントしている。たとえばハワイアンやクロンチョン(ポルトガル音楽の影響下に形成されたインドネシアのポピュラー音楽)、ブギヤラテンなどのフレーヴァーが濃厚な収録曲からは、当地の音楽が無国籍とも言える様相を呈していたことが窺える。あるいはまた日本人と中国人とのあいだの境界を惑乱して、両者をともに魅了した李香蘭が一時期活動したのも上海だった。かくて上海のサウンドスケープは『メトロポリス上海』が再現したよりもはるかに複雑だった。

て、あきらかにクレズマー系と思しき曲が3つ収録されている。

11.『ハシッドのメロディー』(*Khsidishe Nigunim*. トラッド)

12.『ラビの弟子』(*Dem Rebns Khosid*. トラッド)

14.『レーズンとアーモンド』(*Rozhinkes mit Mandlen*. 後述)

これらの曲を演奏しているのは「ブレイヴ・オールド・ワールド」(Brave Old World)という、クレズマー・リヴァイヴァルを担ったグループのひとつで、かれらはポーランドの「ウッチ・ゲッター」をテーマにしたCDを、おなじウィンター&ウィンターからリリースするなど、現在も意欲的な活動が続けているグループである。たまたまりーダーのアラン・バーン(Alan Bern, 1955-)が2006年に来日した折、CD『メトロポリス上海』に吹き込んだ曲について質問したところ、かれは大戦前後の上海のクレズマーの話は聞いたことがあるが、当のCDは「ファンタジーの産物」と答えるだけにとどまった。だがそれは本当に「ファンタジーの産物」だと言い切れるのか。

第二次世界大戦前後の上海ユダヤ人

かりに大戦前後の上海にクレズマーがいたのだとすれば、かれらが「いつ」「どこから」「どのように」当地に来たのか、ある程度歴史的に目星を付けておかなければならない。あらかじめ「日中戦争」前後から終戦までのヨーロッパと東アジアの政治情勢、「滝谷省三郎」が「気楽にトロンボーンを吹いて過ごした」時代を概観しておく。

1935年 ドイツで「ニュルンベルク法」制定。

1937年 7月 7日 廬溝橋事件を機に日中戦争に突入する。

8月13日 第2次上海事変で日本による爆撃、11月5日には日本軍が上海を制圧。

- 12月26日～28日 日本軍の肝入りによりハルビンで第1回極東ユダヤ人大会。初日には極東各地のユダヤ人社会の代表21人、700人の在ハルビン・ユダヤ人が参加。
- 1938年11月9日 ドイツでいわゆる「水晶の夜」。^{クリスタルナハト}
「上海共同租界工部局年報」によれば当の事件後、ドイツ・オーストリア・ズデーテン地方から、ユダヤ人難民が次々と上海に到着しはじめる。
- 1939年7月7日 日本外務省記録「上海ニ於ケル猶太関係調査合同報告」によれば、調査時の上海にはアシュケナージ系が約4,000人以上、セファルディー系約500人がすでに存在し、これに加えてドイツなどからすでに11,000人が流入し、年末には20,000人に達すると予想されている。8月には新たな難民の流入が禁止される（「上海共同租界工部局年報」による）。
- 8月23日 独ソ不可侵条約締結。
- 9月1日 ドイツによるポーランド侵攻で第二次世界大戦勃発、同月17日にはソ連もポーランドに侵攻する。
- 1940年7月～8月 リトアニアの日本領事館で杉原千畝がユダヤ人難民にヴィザを発行。
- 9月27日 日独伊三国軍事同盟が締結。
- 1941年4月～11月 ポーランドからのユダヤ人移民(1,500人)が神戸から上海に移送される。
- 11月25日 ドイツとオーストリアのユダヤ人難民に国籍剥奪の布告、かれらは翌年1月1日からは無国籍に。
- 12月8日 真珠湾攻撃により太平洋戦争勃発。これにより上海を一時的中継地と見なしていたユダヤ人は当地に閉じ込められる。

- 1942年 1 月20日 ヴァンゼー会議でユダヤ人の「最終解決」を決定。
- 1943年 2 月18日 日本政府は「1937 年以降に上海に流入した難民」に、「指定地域」への強制移住を布告。「国籍をもたない避難民の滞在は……^{ホンキョウ}虹口……に限る」。あからさまに名指しこそしていないが当の布告は難民管理を口実に、18,000 人を超えるユダヤ人を「ゲットー」に収容することを意味した。かれらはそれを境に移動の自由を大きく制限されることになる。ただし日本とロシアの中立同盟のためもあるってロシア系ユダヤ人は収容を免れた。
- 5 月18日 「虹口ゲットー」へのユダヤ人の移住が完了(これ以降を本稿では便宜的に「ゲットー期」と呼ぶ)。
- 1944年 8 月24日 ^{ティエランチアオ}堤籃橋 分局特高股が上海虹口区「外人名簿」を公開。
- 1945年 5 月 8 日 ドイツ降伏。
- 7 月17日 「ゲットー」区域にアメリカ軍の爆弾が落とされ、ユダヤ人死者は 200 人以上を数えた。
- 8 月15日 日本敗戦。

こうしたスケッチからは「上海のユダヤ人」と一言と言っても、かれらがかならずしも一枚岩でなかったことが分かる。

たとえば上海には以前からセファルディー系のユダヤ人がいた。なかでもバグダッド出身のサッスーン家は、インドのムンバイ(ボンベイ)を本拠地に多国籍的なビジネスを進め、アヘン戦争後に門戸を開放された上海に支店を設立、当地でも有数の名家と目されていたことが知られている。かれらのようなセファルディー商人は 20 世紀初めには 300 人を、日中戦争前の 1930 年代には 700 人を数えるようになっていた⁹⁾。かれらは 1862 年に早くも上海に最初のユダヤ人墓地を、1887 年には最初のシナゴークを建設していた。さらにはタルムード学校やユダヤ人学校などの教育機関、同胞のためのクラブといった娯楽

施設の建築，週刊誌「イスラエルズ・メッセンジャー」(*Israel's Messenger*)の発行が，1930年代になるまで盛んに続けられていた。およそセファルディーたちに限って言えば，独自の宗教的ないし社会的な生活をするうえでの，最低限のインフラはすでに確実に整っていたのである。

かような上海の上流階級に属したセファルディーに，ロシア革命を嫌って逃

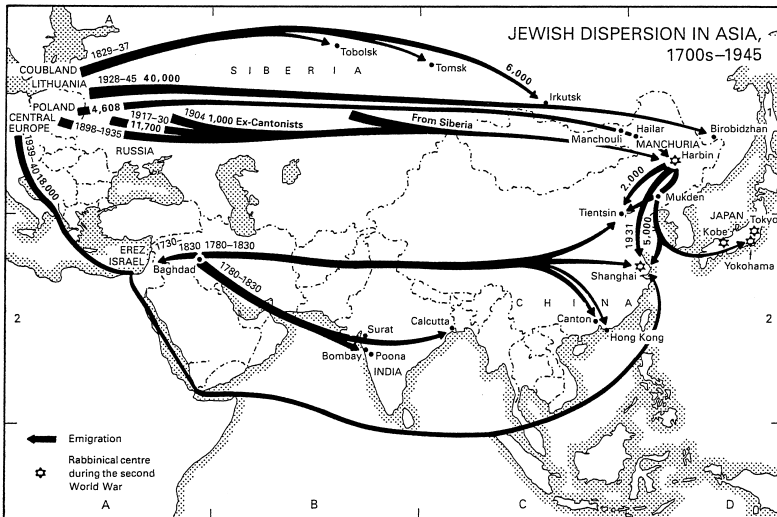


図2 Dan Cohn-Sherbok: *Atlas of Jewish History*. London u. New York (Routledge) 1996, S. 166.

- 6) Vgl. Tang Yating: *Reconstructing the Vanished Musical Life of the Shanghai Jewish Diaspora. A Report*. In: Margaret Kartomi und Kay Dreyfus (Hrsg.): *Ethnomusicology Forum*. Vol. 13 No. 1. Special Issue "Silk, Spice and Shirah: Musical Outcomes of Jewish Migration into Asia c. 1780-c. 1950". New York u. London (Routledge) 2004, S. 105. おもしろいことにシラス・ハルドゥーン (Silas Aaron Hardoon, 1851-1931) という人物は，中国人とアイルランド人の血を引く女性と結婚したセファルディーの名士だが，1931年に死去したときの葬儀では仏教のお経がまず唱えられ，次いで中国の伝統的な音楽と西洋風のバンド演奏が奏でられて，死者を悼むユダヤ教の祈り「カディッシュ」(Kaddish)が最後に唱えられた。あたりまえだが「カディッシュ」を先唱したのは「ハズン」である。おそらく以上からは当地のユダヤ人が死にさいしても，かなり現地文化に同化していたことが窺えるだけでなく，かれらが異郷の状況に置かれてなお自分たちの伝統を，きわめて律儀に遵守していたことが分かるであろう。

れてきたユダヤ人がまず加わり、ナチスの政権獲得後の1937年以降はドイツとオーストリアから、次いでその東部戦線進出によってポーランドやリトアニアなどから、けっして少なくない数のユダヤ人難民が加わることで、1930年代から終戦を迎えた1945年までの上海は、かなり異質^{ヘテロジニアス}なユダヤ人集団が複数存在することになった。あくまでも便宜的だが以上を分類すると次のようになる(図2も参照)。

セファルディー系ユダヤ人

ロシア系ユダヤ人

ドイツ・オーストリア系ユダヤ人

ポーランド系ユダヤ人

あまりにも異なるその社会的および経済的な立場ゆえに、かれらのあいだに軋轢や反目がなかったわけでないが⁷⁾、皮肉にもセファルディーはイギリス国籍だったため、第二次世界大戦の開始後は日本軍によって、たちまち「敵性外国人」の扱いを受けることになった⁸⁾。

上海に逃れたユダヤ人音楽家の実体

さきに述べたように上海には相当数のユダヤ人が生活しており、1941年12月の日米開戦時には18,000人の難民がいた。1939年から1944年のユダヤ人難民を職業別に調べ、これらのうちから音楽家を数え上げた実証的研究によれば、

7) 「(…前略…)ポーランドのユダヤ人は東欧の伝統的ユダヤ教社会のなかで過ごしてきたから、ドイツなど中欧の西洋文化に同化した、世俗的なユダヤ人を軽蔑していた」。丸山直起『太平洋戦争と上海のユダヤ難民』法政大学出版局、2005年、166ページ。ただし逆のケースとして同化した側も伝統的なユダヤ人をときに「軽蔑」したであろう。

8) ユダヤ人ではないが「敵性外国人」になった上海のイギリス人を、少年時の体験を織り交ぜることで描いた出色の小説が、J・G・バラードの1984年の『太陽の帝国』であり、この小説は3年後にスピルバーグによって映画化されてもいる。

- 「ヨーロッパ系難民救援国際委員会」(International Committee for Granting Relief to European Refugees)が行なった調査では、1940年6月までに登録された計5,120人のうち実に260人が「音楽家」と申告し、「商人その他」の1,100人に次いで2番目に多い集団をなし、
- ユダヤ人難民の多くが生活した虹口東部地区・楊樹浦^{ヤンシュープー}西部地区を管轄する「堤籃橋分局特高股」が、1944年8月24日に公開した「外人名簿」の12,309人のうち、「音楽家」「音楽教師」「歌手」は半減はしたものの計146人を数えている⁹⁾。

かれらのように「音楽家」として登録された人々は、難民オーケストラや「上海工部局交響楽団」(Shanghai Municipal Orchestra)に属したり、さまざまな劇場やクラブに出演したりしたおかげで、わたしたちにも幸いその活動がある程度まで掴める。あるいは前述のフレンケルのように「国立音楽院」(Chinese National Conservatory)——現在の「上海音楽学院」(Shanghai Conservatory of Music)——に、教育者として迎えられたユダヤ人も事情は似ている。かくしてそうしたユダヤ人難民が催したコンサートでは、「モーツァルトの夕べ」「ベートーベンの夕べ」などと銘打って、基本的に亡命前と変わらないレパートリーを中心に演奏していた。かりに異なる演目があったとしてもせいぜいそれは、メンデルスゾーンなどユダヤ系の作曲家の作品¹⁰⁾や、ドイツでは「頽廢音楽」として禁じられた作品などにすぎず、『三文オペラ』『火の鳥』をオーケストラ用に編曲して演奏することもあった。たとえばフレンケルは師として招聘された学校で、シェーンベルクの「12音技法」をいち早く教え、中国人生徒がそれにのっとなって試みた作曲も残されている。

9) 阿部吉雄「上海のユダヤ人難民音楽家」(九州大学大学院言語文化研究院『言語文化論究』, 2007年, 22号所収)29ページ参照。「外人名簿」の職業欄に「音楽家」の割合が少ないことについて、阿部吉雄氏は「子供が含まれていること」「音楽家の仕事が減った」こと、「『ユダヤ人ゲッター』の設置により、ユダヤ人難民の活動範囲が制限されたこと」を挙げている。

だがそれではドイツやオーストリアの音楽シーンが、たんにそのまま上海に引っ越してきた印象しか与えかねない。たとえばそれは本国でもある程度は名を成していた者が、避難先でも音楽家として身を立てることができた¹¹⁾ しなければ運悪くそうした職にありつかなかった者は、クラブなどの楽士になって糊口を凌いだということなのか。あるいはまた受け入れる側の中国人もユダヤ人の音楽家を、たんに権威ある西洋の音楽家として一方的に崇めて、かれらの音楽を感動をもって学んだというだけのことなのか¹²⁾ あの新ヨークで展開されたようなクレズマー・シーンは、上海のユダヤ人社会にはそもそもありえなかったのだろうか。おそらくドイツ系の音楽家にそれを求めるのはまったくのお門違いだ。かれらは音楽家として生計を立てることができるだけでも上等で、あくまでもその音楽的バックグラウンドはドイツのそれで、クラブやカフェでは求められる音楽を求められるままに演奏したはずだ¹³⁾ かたやポーランドから逃れてきた者たちは遅れて到着したため、前者と違ってそうした職にありつく余地すらなかったと思われる¹⁴⁾

10) これはドイツのユダヤ人文化ブントと事情がとても似ている。

11) なかでもアルフレート・ヴィッテンブルク (Alfred Wittenburg, 1880-1952) は、ベルリンの音楽院で研鑽を積んだ著名なヴァイオリニストで、戦後は上海のコンセルヴァトアール教師になり、死後は本人の遺志にもとづいて中国の土に葬られている。

12) たぶんそうではないということを裏付ける労作として、榎本泰子『楽人の都・上海 近代中国における西洋音楽の受容』研文出版、1998年を挙げておく。なかんずくその第4章「国楽はどこへ」の第2節と第3節では、作曲家であり上海で音楽の教鞭も取ったアロン・アヴシャローモフ (Aaron Avshalomov, 1894-1965) というユダヤ系ロシア人と、中華人民共和国の国歌『義勇軍進行曲』を作曲した聶耳 (ニエ・デル) (1912-1935) との対決をはじめ、西洋人と中国人とのあいだの音楽的な葛藤と友情を鮮やかに再現している。たとえばアヴシャローモフの作曲した中国風味の交響詩『北平胡同』(1931) を、聶耳はこんにちでいう「オリエンタリズム」だとして批判したが、アヴシャローモフは聶耳の死後に『義勇軍進行曲』の編曲も行なっている。

13) たとえばケルンの音楽院で学んだオットー・ヨアヒム (Otto Joachim, 1910-) もそうした音楽家だった。Vgl. Harriet P. Rosenson: *Jewish Musicians in Shanghai: Bridging Two Cultures*. In: Jonathan Goldstein (Hrsg.): *The Jews of China. Volume One. Historical and Comparative Perspectives*. Armonk (M. E. Sharpe) 1998, S. 246. かれはユダヤ音楽を演奏するオーケストラを編制したり、蘭心劇場の向かいに音楽ショップを開いたりし、現地音楽家に共通のプラットホームを提供したりもした。Vgl. Xu Buzeng: *Jews and the Musical Life of Shanghai*. In: Jonathan Goldstein (Hrsg.): *The Jews of China. Volume One. Historical and Comparative Perspectives*. Armonk (M. E. Sharpe) 1998, S. 231 f.

ちょうど大東亜文学者会議に出席する途上で上海を訪れていたのが河上徹太郎である。かれが訪れたのは敗戦の押し迫った1944年11月だが、上海でロシアのバレエ団による『胡桃割り人形』を見たことを、戦後のエッセイで何回かにわたって以下のように回顧している。

(…前略…)もっと「文化的」な宵もある。当時上海には日本にないものが二つあった。一つは帝政時代の帝室ロシア・バレエ団が殆ど引越興行風に亡命していて公演していたのとその伴奏もする上海工部局オーケストラは、団員にやはり亡命露人が多かった(…後略…) ¹⁵⁾

(…前略…)この上海ラシャン・バレエの時代色と、白系露人の落魄と自適が奇妙に混交した亡命生活のアンニュイと、わが當局が「文化への理解」を示すために寛大さを見せたこの劇団の皮肉なうらぶれ方と、この三つ要素が混り合つてゐるからこそ、この出し物は不思議な哀愁と優美とを示したのである。(いずれも傍点は黒田) ¹⁶⁾

かれは「上海工部局オーケストラ」の団員の多くが「日響(黒田注：日本交響楽団)以上の腕前を持っていた」こと、「上響(黒田注：上海交響楽団)のクワル

14) 太平洋戦争開始前後の上海を描いた西川光『十二月八日の上海』(1943年)には、「楊樹浦」の「黄浦江」沿いにあるキャバレーで、日本の歌と並んで「獨逸風のタンゴ」「獨逸の民謡」「ジャズ」「ワルツ」を演奏する「樂師」、英語で愛嬌を振りまく「メツチェン」すなわちダンサーが出てくる。かれら「獨逸系ユダヤ人」は「獨逸」から「追放」されたのに、「英系のユダヤ人」——上海に定住していたセファルディーを指すのだろう——から、「獨逸」の悪口を言われると怒ることに西川の「友人」は呆れている。おそらく以上の記述から西川には少なくとも上海の滞在期間中、ポーランド系のユダヤ人との接触はなかったと推測される。西川光『十二月八日の上海』(復刻版)大空出版、2002年、211～219ページを参照。

15) 河上徹太郎「上海の憂鬱」(同『河上徹太郎全集』(第2巻)勁草書房、1969年所収)426ページ。

16) 同「上海バレエの思ひ出」(同『河上徹太郎全集』(第5巻)勁草書房、1970年所収)114ページ。

テットが^{ママ}モツァルトを演奏してくれたこと」, 上響の団員たちが「白系露人のラッシャン・クラブ」に案内してくれたことにも触れている。おそらく「上海工部局オーケストラ」にも「上響」にも, ロシアやドイツから渡ってきたユダヤ人がいたにちがいない。なるほど亡命音楽家のうちに「落魄と自適」の「混交」を見て取る河上のまなざしは鋭い。だがそこでの感想は団員の「うらぶれ方」や音楽の「哀愁」, かれが連呼している「文化的」なものの凋落への嘆きがその基調である。だがそれは音楽やバレエをもっぱらハイブローなものとして捉えた感想にすぎない。かれは「文化的」なものが占めて然るべき——と河上が想定している——地位に照らして, 「上響」や「ラッシャン・バレエ」の音楽家たちのありようを, 「落魄」した「うらぶれ」たものだと一方的に裁断するのだ。きわめて狭い価値観に囚われた感想だと言わざるをえない。およそ「亡命」者たちが「上響」や「ラッシャン・バレエ」以外の場で, 別の「文化的」活動をしているのではないかという想像は, 少なくとも河上徹太郎の心理のなかでは働いていない。かれには言わば「小さい」民族の「小さい」音楽が聴こえないのだ。ただつかの間通過するだけの文人旅行者の視点とでも言えばよいのか。

ある意味でこうした見地から河上の感想を批判するのは禁物である。かれには自分の価値観を相対化しようという気概は望めない。わたしたちが日本に居ながらにして世界中の音楽を享受できる環境は当時はなかった。あるいはクラシックが当時帯びていた文化的ないし社会的なステイタスも無視すべきでない。おまけに革命やナチスから逃げてきたユダヤ系音楽家が相手にした聴衆も, おもにヨーロッパやアメリカの出身者が多かったであろうし, かれらが聴きたがったのもクラシック中心の音楽だったと思われる。おそらくユダヤ人難民の音楽家は同胞だけを客にしていたら, たちまち生活が立ち行かなくなるような境遇にあったのである。だからと言って河上の見方にわたしたちが付き合う必要もない。かえってそれはクラシック以外の音楽とそれを担った人たちを, あたかもなかったがごときものにすることにも等しいであろう。

あらかじめ答えを言っておけば上海に逃れたユダヤ人音楽家には、たとえばブランドヴァイン (Naftule Brandwein, 1884-1963)¹⁷⁾ 級のクレズマーはそもそもいなかった。かれのような一流のクレズマーは演奏の場を求めて、おそらくもっと早い時期にアメリカに渡っていただろう。だがごく普通のクレズマーであつても上海には来られなかった。なぜならクレズマーを担ったのはクラシックの音楽家とは段違いに貧しく、海外に逃げようにも社会的地位も低く資金にも事欠く者たちだったからだ¹⁸⁾ おそらく1ページの3-1のグループのうちで上海に辿り着いた——あのシャガールの絵のなかに描かれたような——クレズマーは皆無に近かったにちがいない。たとえばユダヤ人救出に尽力した人物の回想録¹⁹⁾を見ると、かれらはまず自分たちの民族の精神的なリーダーとなる者たち、すなわち神学生やラビから優先して避難させていたことが分かる。おなじことは杉原千畝が残していたヴィザ発行者リストを見ても言える。かれがリトアニアの日本領事館の領事代理として、1940年7月から8月にヴィザを発行した6,000人近くのうち、少なくとも番号を付して記録されている計2,140人の職業も、神学生やラビが他を大きく引き離して多数を占めている。

あらためてイディッシュ文化の担い手を取り巻いた状況を振り返ってみよう。たとえばブランドヴァインもセクンダ (Sholom Secunda, 1894-1974)²⁰⁾ も年齢から言つて、1ページの表で分類した1と2のグループに属したか、あるいは少なくともその次の世代に相当している。かれらはアメリカでイディッシュ文化の黄金時代を築いた世代である。あきらかにホロコーストを活動の背

17) かれは20世紀を代表するクレズマーのクラリネット奏者で、ウクライナ生まれで19のときに渡ったアメリカで活躍した。本文40ページに挙げたCDでその代表的なプレーを聴ける。

18) ちなみにシベリア鉄道の切符だけで200ドルかかったという。阿部吉雄「資料調査：上海のユダヤ人難民の観点から見た杉原リスト」(九州大学大学院言語文化研究院『言語文化論究』, 2008年, 23号所収)190ページ。

19) ゾラフ・バルハフティク (滝川義人訳)『日本に来たユダヤ難民 ヒトラーの魔手を逃れて 約束の地への長い旅』原書房, 1992年を参照されたい。

20) かれについては拙論「『子牛』のまわりにいた人たち ある歌の来歴をめぐるさまざまな問い」(日本ユダヤ文化研究会『ナマール』第8号, 2003年)の7~13ページを参照。

景に色濃く滲ませている、ツァイトリン(Aaron Zeitlin, 1899-1974)やヘシェル(Abraham Heschel, 1907-1972)のような移民や難民はそれとは対照的に、1940年代になってようやくアメリカに渡ってきた者たちであり、かれらは当地に興ったイディッシュ文化の最盛期を体験するには、少なくとも遅れた世代だったとまづは言うことができる。だがその一方で革命後のソ連やポーランドなどに残った者たちは、ビロビジャンなどの地方に強制移住させられたか(図2を参照)、ミホエリスやベレゴヴスキーのようにスターリンに粛清されたか、あるいは殺されなくても結局は第二次大戦で命を落としたか、シュビルマンやコゾウスキーのようにかろうじて生き残ったか、かれらの運命の違いはせいぜいその程度でしかなかっただろう。だとすると1940年代の上海のクレズマーとして可能性があるのは、1ページで挙げた1と2のグループぐらいしか見当たらないが、クレズマーとして演奏しているだけで生活できるほど、当時の上海が同胞の数に恵まれていたわけではなかったし、このグループが流入してからすでに相当の時間も経過している。

上海におけるイディッシュ系コンサート

おそらく以上の事情から推測するとクレズマーというのは、クラシックやジャズといったジャンルに属さなかったために、なかなかメディアに乗らず不可視化されてきただけでなく、かれらの社会的および経済的な地位ゆえに難民になるのも、かなり難しい存在だったのではないと思われる。

だがそれでもクレズマーに連なる音楽は上海でも演奏されていた。ただしそれは次のように純然たるクレズマーによる演奏ではなかった。さまざまな資料から窺えるコンサートの様子をいくつか挙げてみる。

- A ポーランドからの難民が到着しはじめる以前の1940年4月17日のコンサートで、バリトンのハズンだったヘルシュ・フリートマン(Hersch Friedmann, 生没年不詳)、ウィーンで活躍していたグレタ・クライナー(Greta



JEWISH CLUB
722 Bubbling Well Rd.
Concert of Living Art
R. SHOSHANO
Monday, 17/XI
1941, 9 p. m.

יודישער קלוב
722 בובלינג וועל ראד
ווארט-קאנצערט
פון
ר. שושנה
מאנטיאג 17 נאוועמבער
9 אין אויפנט

PROGRAMME:

I

Emigrants Sh. An-Ski
In a queue for
bread Ch. Grade
My brothers in
Poland I. Stonim
After a Funeral I. L. Peretz

PAUSE 10 MINUTES

II

Alarm E. Symchoni
The crazy Zoshka . . . J. Tuwim
Warsaw B. Rozen
I am cold R. Jacobowitz

PAUSE 10 MINUTES

III

The Great fortune . . R. Jacobowitz
Pantel with an
overcoat K. Maladowski
Wedding J. Rabon
The lady with
the dog K. Maladowski
Lokshenbret S. Frug

At the piano: Max Rezler

פראגראם:

I

האנדערער
נאך א בריוו אין דער ריי
מינע ברודער אין פוילן
נאך קבורה ש. פרץ

פרייע 10 מינוט

II

אלאָרם
די משוגענע זאשקע
ווארשע
מיר איז קאלט ר. יאקובאוויטש

פרייע 10 מינוט

III

דאס גרויסע געזינט . . . ר. יאקובאוויטש
פאנטל מיטן מאנטל . . . ק. מאלאדאוסקא
א חתונה י. ראבאן
א דאמע מיטן הינטל . . . ק. מאלאדאוסקא
דאס לאקשענברעט . . . ש. פרוג

ביים קלאוויר: מאקס רעזלער

図3 ローゼ・ショシャノが1941年11月17日に行なったコンサートのプログラム。YIVO Archives. RG 243. Shanghai Collection.

Kleiner, 生没年不詳)その他のソロで、イディッシュ語の歌がマックス・レツラー(Max Retzler, 生没年不詳)のピアノ伴奏で歌われた。

B 1941年11月17日に「今日の芸術コンサート」(Concert of Living Art)と称して、ポーランド出身のローゼ・ショシャーノ(プログラム(図3)にはRose Shoshanoと表記,他にRose Shoshana Kahanとも,1895-1968,後述)がコンサートを催した。

C 1942年3月22日にワルシャワ出身のラーヤ・ゾミナ(Raja ZominaともRaya Zominaとも,生没年不詳,後述(図4))と前出のヘルシュ・フリートマンのソロで、イディッシュ語の歌がジークフリート・ゾンネンシャイン(Siegfried Sonnenschein, 1909-1980,ドイツのドレスデン出身)のピアノ伴奏で歌われる。

D 1942年7月8日はラーヤ・ゾミナにハズンのマックス・ヴァルシャウアー(Max Warschauer, 生没年不詳)も一部加わるかたちで、アーヴィン・マーカス(Ervin Marcus, 生没年不詳)というピアニストを伴ったコンサートが開かれる。

E 1943年4月27日にラーヤ・ゾミナがポーランドの女流作家ゾフィア・ナウコフスカ(Zofia Na-



図4 ラーヤ・ゾミナが1943年4月27日に行なった演劇公演のプログラム。

kowska, 1884-1954)の『かれの帰ってくる日』(*Der Tog fun zain Tsurriker* (原題は *Dzień Jego Powrotu*. 1931))なる3幕ものの1人芝居と「ジューイッシュ・ソング・コンサート」を行なう(図4を参照)²¹⁾

F 1943年5月6日にグレタ・クライナーとM・エルバウム(M. Elbaum, 生没年不詳)が、マックス・レツラーのピアノ伴奏でソロの「ジューイッシュ・ソング」を歌う。

G 1944年3月5日(?)にラーヤ・ゾミナとヘルシュ・フリートマンが「アルコック・ハイム」(*Alcock-Heim*)の劇場において、マックス・レツラーのピアノ伴奏で貧困層向けのコンサートをする。クルト・フリーデベルク(Kurt Friedeberg, 生没年不詳)という少年がゾミナと「イディッシュのダンス」を踊る²²⁾

これらのコンサートはGで挙げたものを除いていずれも、ゲットー期以前に「ジューイッシュ・クラブ」(*Jewish Club*)で行なわれたものである。ただしそれはすべてユダヤ人向けに催されたコンサートで、中国人等の聴衆を想定したものではなかったと推測される。さらにそのコンサートの肝心の内容については、イディッシュのフォークソングやハシッドのダンスばかりでなく、新旧の世代を取り混ぜたイディッシュ語の作家²³⁾ ないしはイディッシュ語・ポーランド語の2言語で書いた作家²⁴⁾ の詩にもとづく歌——以前からもともとあった歌を歌ったのか、現地で即席に作曲したものなのか確認できないが、モルデ

21) http://www.ushmm.org/wlc/media_da.php?lang=en&ModuleId=10005589&MediaId=5293 (2009年10月5日アクセス)を参照。

22) “*Shanghai Jewish Chronicle*”紙の1944年3月6日2面の記事による。<http://deposit.d-nb.de/online/exil/exil.htm> (2009年10月5日アクセス)を参照。

23) エリアクム・ツンゼル(Eliakum Zunser, 1836-1913), イツホク・レイブシュ・ペレツ(Yitskhok Leybush Peretz, 1852-1915), ジモン・ザムエル・フルーグ(Simon Samuel Frug, 1860-1916), モルデハイ・ゲビルティグ, モイシュ・ブローデルゾーン(Moishe Broderzon, 1890-1956), イツィク・マンゲル(Itzik Manger, 1901-1969), ハイム・グラデー(Chaim Grade, 1910-1982, アブラハム・スツケヴェル(Abraham Sutzkever, 1913-)らと「若きヴィルネ」(Yung Vilne)というリトアニアのイディッシュ語詩人のサークルを作った)など。

ハイ・ゲビルティグ(Mordechai Gebirtig, 1877-1942)のように前者の例もある——が演目に挙げられている(B・C・Dはとくにそれが当てはまる)。さらに他のプログラムから窺える音楽的な内容について言えば、後述するイディッシュ演劇の創始者ゴールドファーデン、本論の(2)で扱ったネムチョフのいわゆる「新ユダヤ楽派」を演目にした催し²⁵⁾もあり、ウクライナに興ってアメリカに向かった音楽劇の動きと、ポーランドやロシアで模索されていたユダヤ音楽の動きとが、別ルートを通して戦時下の上海で出会っていたことが分かる。

おもにここではローゼ・ショシャーノ(B, 図3)とラーヤ・ゾミナ(C・D・E・G)を取り上げてみよう。なぜならさきに挙げたAからGのコンサートを行なった面々のうち、上海に滞在していた期間も含め経歴の詳細が分かる、おそらく唯一のケースがローゼ・ショシャーノであり、ラーヤ・ゾミナはその演目がある程度まで掴めるからである。

ローゼ・ショシャーノの上海での試み

1895年にポーランドのウッチで生まれたショシャーノは、医師だった父を8歳で亡くし母親の手ひとつで育てられた²⁶⁾かのじょは1908年にショレム・アッシュ(Sholem Asch, 1880-1957)の劇でデヴィューしたが、ウィーンで開

24) たとえばユリアン・トゥヴィム(Julian Tuwim, 1894-1953)がそれで、『狂ったゾシュケ』(*Di Mshugene Zoshke*)という歌の題名が、ショシャーノのプログラムに見られる(図2を参照)。トゥヴィムについてはチェスワフ・ミウォシュ(関口時正他訳)『ポーランド文学史』未知谷, 2006年, 637~642ページ, M・ライヒ=ラニツキ(西川賢一訳)『わがユダヤ・ドイツ・ポーランド マルセル・ライヒ=ラニツキ自伝』未知谷, 2002年, 142~145ページを参照。

25) たとえばポーランド系の難民が押し寄せるまえの1937年1月3日, 「アメリカ人女性クラブ」(American Women's Club)で「グランド・コンサート」と銘打って, ミリアム・ラッブーヤノヴスカ(Miriam Rap-Janovska, 生没年不詳)が次のような曲目を含むコンサートを開いている。

エンゲルの『2通の手紙』(*Two Letters*)

ビアリークの詩にミルナーが曲を付けた『鳥に寄せて』(*To the Bird*)

ヘブライ語のタイトルも併記されていることから, ラッブーヤノヴスカはヘブライ語で歌ったと思われる。

かれた第11回シオニスト会議(1913年)に出席していることから、かのじょの所属劇団はシオニスト・グループ「シオンへの愛」(Chibbat Zion)に近いものだったと思われる。ショールーム・アレイヘムやペレツなどによるイディッシュ劇だけでなく、ゲールハルト・ハウプトマンやストリンドベリの劇にも出演し、パリやロンドンで客演する一方でアメリカにも呼ばれている。さまざまなペン・ネームで翻訳をしたり詩や小説を書いたりもした。ちなみに1912年に結婚した夫のラザール・カーハン(Lazar Kahan, 1885-1946)は、ワルシャワでイディッシュの日報新聞「われらのエクスプレス」(*Unzer Ekspres*)の編集に携わり、あのツァイトリン親子や詩人ピアリークとの付き合いもあり、「若きシオニストたち」(Zeire Zion)というブント系グループに属していた。

かのじょは1939年にワルシャワがドイツ軍に攻撃されると、夫と2人の息子とは別々に当時まだ非占領地だったビヤウストックに避難し、さらにそこからリトアニアのヴィルニウスに逃れた。ここで再会した夫と1941年にリトアニアのカウナスへ移動、短期間ではあったが当地のイディッシュ劇とも関わった。この地も独ソ戦が激しくなってシベリアを横断、ハルビンーウラジオストクー神戸²⁷⁾を経由し、最終的に上海には1941年10月23日に到着している。

かのじょにはポーランド脱出から上海に滞在した最後までを綴った日記『火と焰のなかで』²⁸⁾がある。わたしたちがショシャーノの難民生活を追えるのは

26) かのじょの経歴については後述の Shou-Huey Chang の論文および Sheva Zucker: *Shoshana, Rose (1895-1968)*. In: Paula E. Hyman u. Deborah Dash Moore (Hrsg.): *Jewish Women in America. An Historical Encyclopedia. Vol. 2*. New York (Routledge) 1998, S. 1247 f. を参照。

27) かのじょは神戸に到着したその晩に早くも、ある朗読会に出演したとする研究もあるが、現段階ではその事実を確認していない。Vgl. Shou-Huey Chang: *Rose Shoshana und ihr Tagebuch „In Faier un Flamen“*. Eine Jiddische Künstlerin im Exil in Shanghai. In: Michael Philipp (Hrsg.): *Zwischenwelt. Vol. 18 Nr. 1 „Little Vienna‘ in Asien I“*. Wien (Theodor Kramer Gesellschaft) 2001, S. 53.

28) Shoshana R. Kahan: *In Fayer un Flamen*. Buenos Aires (Tsentrāl-Farband fun Poylishe Yidn in Argentine) 1949. Sheva Zucker および Shou-Huey Chang の前掲論文によると、この日記の一部はハルビンのユダヤ系ロシア語新聞“*Yevreyski Zhizn*”紙上で、すでに1941年に数回連載されているという。

その日記のおかげである。だいたいその内容というのは難民生活のなかで、なんとか生活していこうと自分に言い聞かせながら、さまざまな文化活動に取り組もうとする気丈な姿勢と、だがそれでも生き別れた子供や同胞のことをたえず案ずる、千々に引き裂かれた心の震えといったものである。かくて日記はショシャーノが当時置かれていた環境と心境のドキュメントとなっている。たとえば上海に到着した1週間後の1941年11月1日には早くも、「^{チンアンスールー}静安寺路」(現在の「^{ナンチンシルー}南京西路」)で英名は“Bubbling Well Road”)にあった「ジューイッシュ・クラブ」を訪れ、ワルシャワ時代の隣人や友人の何人かと再会し、6日にはカーハンの企画した「文学の夕べ」で詩の朗読を行ない、ゾミナの歌をそこで聴いたことなどが日記への記述から窺える。さらに旺盛な活動を示すのが17日に単独興行した「今日の芸術コンサート」(17ページのB)で、上陸後1ヵ月で上海での本格的デヴューをしたことになる。このときのプログラムとして残されているのが図3で、印刷や宣伝の手間を考えると本人やクラブの払った努力が、並大抵のものではなかったことは想像に難くない。たんなる難民向けの余興や慈善を超えた企画であったことは、「700上海ドル」の収入があったという3日後の日記からも分かる。だれかから言われたわけでもなく糊口を凌ぐために、乏しい数の同胞を当てにして音楽活動をしていたら、当地に逃れていた音楽家と聴衆が自然発生的に集まり、かくてクレズマーに連なる音楽の場が異郷に忽然と現われたのである。

ちなみにプログラムにはアンズスキーの『移民』(Emigrants)なる歌が挙げられているが、それがどのようなものだったのか現段階では特定できない²⁹⁾。あとで検討するゾミナも1941年11月19日に「蘭心劇場」——あの李香蘭もワンマンショーを行なって『何日君再来』を歌った有数の劇場である——で、アンズスキーの『ディブック』を「^{ガラ・ショー}特別公演」のかたちで上演することを、当

29) 上海で歌われたアンズスキーの歌について補足しておくと、1942年の「ジューイッシュ・クラブ」でのコンサートで、D・ラビノヴィチ(D. Rabinovich、生没年不詳)が『スラシャイ』(Shushai)なる歌を披露している。

地のドイツ語新聞「上海ジューイッシュ・クロニクル」(*Shanghai Jewish Chronicle*)紙は予告している(17日付け記事)。かれの播いた種がポーランドで確実に次世代に受け継がれて、極東の上海まで運ばれてきたことが分かるだろう。なにしろアン・スキーはプントの運動に積極的に関わっていたし、ポーランドでもユダヤ文化の促進を画策していただけに、ショシャーノが社会主義やイディッシュ劇の活動をとおして、アン・スキーの作品を知ったとしても不思議ではないし、『ディブツク』の映画版が制作されたのは1937年だったから、ゾミナも企画として成立する可能性を見込んでいたのだろう。ちなみにショシャーノが17日に歌った歌の作者については、アン・スキーおよび注の23と24に挙げた者を除き詳細は分からないが、『パンを求める人の列に並んで』『ポーランドの兄弟たち』『ワルシャワ』という題名を見るかぎり、戦災を嘆く歌や望郷の歌が多かったのではないだろうか。

かのじょが日記などに記録している演劇ないし歌の題目には、翌1942年2月18日のヤーコブ・ゴールディン(Jacob Gordin, 1853-1909)作の芝居『ミレーレ・エフロース,あるいはユダヤのリア女王』³⁰⁾同年3月8日——ちょうど「プーリム祭」(後述)の日である——に夫のカーハンが監督し、現地のユダヤ人音楽家数名で作曲したレヴューで歌った『お米のホメン・タッシュン』(*Homen Tashn mit Reis*. 後述)³¹⁾同年5月10日のショーレム・アレイヘム作の芝居『牛乳屋テヴィエ』³²⁾難民が虹口の「ゲットー」に強制移住させられる最終期限直前の、1943年5月2日に上演したゴールディン作の芝居『見知らぬ男』などがある。さらにそのゲットー移住後の1943年9月半ばにはカバレットの興行をし、レッラーにピアノ伴奏をさせてイディッシュの詩の朗読も行

30) ウクライナ生まれのヤーコブ・ゴールディンは、おもにアメリカで活躍した脚本家で、イディッシュ劇に自然主義や写実主義を持ち込んで、ゴルドファーデンとは一線を画すことになった。『ミレーレ・エフロース,あるいはユダヤのリア女王』(*Mirele Efros, oder di Yidishe Kenigin Lir*. 1898), 『見知らぬ男』(*Der Unbekanter*. 1905)はその代表作。

31) この日の演目には日本当局によって禁じられたものもあったと日記は伝える。

32) これを戦後のアメリカでミュージカルにしたのが『屋根のうえのヴァイオリン弾き』である。

なっている。ちなみにこのときの公演はすべてイディッシュ語でなされたという。戦後の1946年5月5日に『ミレーレ・エフロース』を再演したのち、ショシャーノとカーハンはともに発疹チフスに襲われ、これがもとでカーハンは上海で客死する結果になった。かのじょ自身は1968年11月2日にアメリカで亡くなったが、翌3日の「ニューヨーク・タイムズ」紙はその死を以下のように伝えている(一部抜粋)。

イディッシュの女優や小説家であり、「ジューイッシュ・デイリー・フォーワード」紙女性欄の編集者でもあるローゼ・ショシャーノが、きのうポート・イスラエル病院で亡くなった。(…中略…)

ミス・ショシャーノは、ポーランドで作家や編集者をしていたラザール・カーハンの未亡人だった。かのじょは「フォーワード」紙にローズ・メアリー(Rose Mary)という筆名で連載物や単発の署名記事を書いた。

かのじょはポーランド生まれで、当地のイディッシュ劇場に出演した。第二次世界大戦中は上海に行き、合衆国には1946年にやって来た。かのじょは自作の小説『気持ちちが若ければ』(*Ven dos Harts iz Yung*)を芝居にし、わが国のイディッシュ劇場でも人気を博した。(…後略…)³³⁾

ラーヤ・ゾミナの歌った『レーズンとアーモンド』

かたやラーヤ・ゾミナという女性の経歴については、ワルシャワで女優をしていたということ、戦後はアメリカに渡ったらしいということ以外、残念ながら現段階ではなにひとつ分からない。ただしゾミナはショシャーノ以上に旺盛な音楽活動をしており、ゲットー期にはとくにそうした傾向が認められ、ヘルベルト・ツェルニク(Herbert Zernik, 1903-1972?)³⁴⁾という俳優と、「ゾミナー

33) “The New York Times”紙1968年11月2日89面。

34) ツェルニクは16歳でベルリンの演劇界に入り(おもに喜劇)、一時はブーヘンヴァルト強制収容所に捕らわれていた。

ツェルニク」というコンビをしばしば組んだ。あろうことかゾミナはハズンたちに混じって歌うことがあり、女性でありながらハズンのレパートリーを歌うことさえあった。さすがに上海の止むを得ない状況にあったとはいえ、あるいはアメリカでは後述するようになかったわけではないが³⁵⁾、東欧ではまず考えられない所作だったにちがいない。およそゲットー期とはユダヤ人がそもそも行動を制限された期間である。かれらはすなわち虹口の外に働きに行くことも、あるいはそこで娯楽を求めることもままならず、かつて以上に不自由で劣悪な環境を強いられたのである。かような状況下での目立つ音楽活動として挙げられるのは、ユダヤ教のさまざまな祭式に伴うそれであり、「新年」「シムハット・トーラー」「ハヌカー」など、あらゆる機会を捕まえてコンサートが催されている。なるほどそれで宗教的な性格が強まったことは否めないが、かといって厳めしい音楽ばかりを演奏していたわけではない。かくてゾミナがハズンとも共演する場がにわかに現出したのだ。

さしあたり少なくともこうは言えるのではないか。かれらが置かれた「ゲットー」という環境のなかで、「聖」なる音楽と「俗」なそれはたがいに接近した、あるいは両者の境界は平時では考えられないほど薄くなったと。たしかにハズンが俗謡を歌うことは欧米でも皆無ではなかったし、1940年4月のコンサート(A)でもハズンのフリートマンが、コンサートという世俗の場でイディッシュの歌を歌っているが、ゲットー期のハズンはその宗教的な役割を担うだけでなく、同胞の音楽担当者として「聖俗」の境界を越えて共同体に関わっ

35) たとえばアメリカではオーソドックスを除いて1930年代には、シナゴークで男女が同席しコーラスにも一緒に加わるようになった。ちなみにアメリカで最初の女性ラビは1972年に認められたサリー・ジェーン・プリーサンド(Sally Jane Priesand, 1946-)で、最初の女性ハズンは1975年に認められたバーバラ・オストフェルドー・ホロヴィツ(Barbara Ostfeld-Horowitz, 生年不詳)である。アメリカのユダヤ人女性が旧世界とは異なって、礼拝音楽に携わるようになった経緯その他については、Adrienne Fried Block u. Irene Heskes: *Jewish Women and Jewish Music in America, Women and Yiddish American Music Theater.* u. *Women and American Jewish Liturgical Music.* In: Paula E. Hyman u. Deborah Dash Moore (Hrsg.): *Jewish Women in America. An Historical Encyclopedia. Vol. 2.* New York (Routledge) 1998, S. 951-954を参照。

た。だがそれに平行してゾミナのような本来は世俗の歌手が、以前にも増してハズンと共に歌う場面も多くなった。かかる機会にゾミナが虹口で歌ったのが『レーズンとアーモンド』だった(譜面参照)。あのCD『メトロポリス上海』に中国側からの監修者として参加したのが、上海音楽院でユダヤ人難民の音楽を研究している湯亚汀(Tang Yating)で、かれはゾミナが『レーズンとアーモンド』を歌ったことを突き止めている。³⁶⁾『メトロポリス上海』はすなわち「ファンタジーの産物」ではなかったのだ。

①Rozhinkes Un/Mit Mandlen

Music: Abraham Goldfaden
Words: Abraham Goldfaden
Arr: Henry A. Rusotto

Andante

ji - de - les wi - ge - le - stieht a klohr weis zi - ge -
le - dos zi - ge - le is ge - lo - ren han - dien
sitzt die al - mo - ne bas zi - jon a - lein ihr ben
jo - chi - dl ji - de - le wigt sie ke - se - der und
singt ihm zum shlo - fen a li - de - le shehn Ah Un - ter

ji - de - les wi - ge - le - stieht a klohr weis zi - ge -
le - dos zi - ge - le is ge - lo - ren han - dien
dos wet sein dein be ruf
ro - sin - kes und man dien shlof she ji - de - le
shlof

譜例 『レーズンとアーモンド』。Irene Heskes (Hrsg.): *The Music of Abraham Goldfaden. Father of the Yiddish Theater*. New York (Tara Publications) 1990, S. 71 f.

36) Vgl. Tang Yating, a. a. O., S. 114. 汤亚汀『上海犹太社区的音乐生活 1850~1950, 1998~2005』上海音乐出版社, 2007 年, 108 ページ。

“Rozhinkes mit Mandlen”

『レーズンとアーモンド』

In dem beys hamikdosh, in a vinkel kheyder,
 Zitst di almoneh bas Tsiyon, aleyh.
 Ihr ben yokhid'l, Yideleh, vigt zi k'seyder,
 Un zingt ihm tzum shlofen, a lideleh sheyn.
 Ai-lu-lu.

Unter Yideles vigeleh,
 Shteyt a klor-vays tsigeleh.
 Dos tsigeleh iz gefohren handlen,
 Dos vet zayn dayn beruf,
 Rozhinkes mit mandlen.
 Shlofzhe, Yideleh, shlof.

大きな神殿のなかの小さな角部屋で、
 夫を亡くしたシオンの娘が一人座ってる。
 一人息子のイデレの揺りかごをそっと揺らし、
 かわいなお歌を歌って寝付かせる。
 アイ-ル-ル。

イデレの揺りかごのしたには
 真っ白な山羊さんがいる。
 山羊さんは売りに出かけた、
 レーズンとアーモンドを売りに出かけた、
 坊やもいつかその仕事につく。
 寝んねしな、イデレ、寝んねしな。



図5 ゴルドファーデンの肖像。Irene Heskés (Hrsg.): *The Music of Abraham Goldfaden. Father of the Yiddish Theater*. New York (Tara Publications) 1990, Front Cover.

これはアブラハム・ゴルドファーデン (Abraham Goldfaden, 1840-1908, 図5) が、『シュラミート, あるいはエルサレムの娘』(*Shulamith, oder Bas Yerushalayim*. 1880, 以下『シュラミート』と略す) という劇のために作曲した歌だが、『レーズンとアーモンド』はゴルドファーデン作の歌というより、アメリカにいた者を含めイディッシュ語話者のあいだでは、フォークソングと勘違いされとても親し

まれた。かれは文字どおりイディッシュ劇の創始者として、ヨーロッパ各地やニューヨークで仕事をした。かれにはユダヤの歴史に取材した戯曲が相当数あるが、『シュラミート』も第2 神殿時代のエルサレムを舞台にしたロマンスである。

さてその劇中歌『レーズンとアーモンド』が上海で歌われたとき、聴き手はそれをどのように受け止めたであろうか。たとえば湯亞汀はそのことについて次のように言っている。

メランコリーな歌詞とセンチメンタルな旋律は、流亡や喪失といった表象とも響きあって、国をもたずに彷徨^{さまよ}うユダヤ人のムードを反映している。この子守歌が上海難民のあいだで琴線に触れたのは不思議ではない³⁷⁾

かれらは「神殿」「シオン」などユダヤ人の故事によって、「彷徨うユダヤ人」の来し方に思いを馳せたであろう。ただしそうした想起のための装置なら祭式や聖歌——生活のなかの「聖」なる部分を形作るもの——で間合ったはずだ。かれらは寡婦の「シオンの娘」や父親のいない「イデレ」に同一化して、上海に置かれた自分たちを寄る辺ない「難民」としても表象し、「レーズンとアーモンド」を売りに行ったと歌われる、素朴な労働を賛美する愛らしい寓意「真っ白な山羊さん」、おなじ仕事につく「イデレ」という幼い子供に、きっと自分たちの行く末を託したことでもあろう。たしかに感傷を誘う子守歌であるにはちがいないが、ある意味でユダヤのステレオタイプをなぞりながら、『レーズンとアーモンド』はもとの意味と文脈を変えて、異郷の難民たちに然るべき共有のされ方をしたとも言えよう。あるいはその歌はドイツやオーストリアから逃れてきた「マスキリーム」、すなわちハスカラという啓蒙運動によって18世紀以降世俗化し、イディッシュのような文化からすでに離れていた人々の心に

37) Tang Yating, a. a. O., S. 114.

も訴えただろう。かなり異質な集団から成り立っていた上海のユダヤ人を結び付けた音楽の社会的機能がここにある。おそらくはドイツやオーストリアから逃れてきた音楽家ではなしえなかった機能である³⁸⁾

たしかにそうした例を偶然と見なす向きもあるだろうし、あるいはそれを一般化することは慎重な研究においては禁物だが、わたしはそれにもかかわらず『レーズンとアーモンド』が、上海で歌われたことの意味をあえて強調したい。なかんずく当地でそうした活動を積極的に担ったのが、イディッシュ劇の女優だった³⁹⁾ というかぎりでは、ゴールドファーデンのイディッシュ劇が生まれてなかったら、上海ではクレズマー的な音楽はまず演奏されなかっただろう。かならずしもそう言っても大袈裟ではないはずである。あえて言えばショジャーノのような女優に手渡されることで、クレズマーに連なるアシュケナージたちの音楽は、上海でもか細い命脈をかりうじて保つことができたのだ。

女性の社会進出を先取りしたイディッシュ劇

おなじユダヤ人の同胞であるにはちがいがなかったが、実態は異なる集団の寄せ集めにすぎなかった、第二次世界大戦時の上海におけるユダヤ人社会は、こうした歌によって団結する幸福な瞬間もあっただろう。かれらは穿った見方を

38) たとえば丸山直起氏が次のように言っているケースがそれに相当する。「(…前略…)セファルディー、ロシア系、ドイツ系に次ぐ第4のコミュニティを形成していたポーランドのユダヤ難民のなかには、音楽家や舞台俳優など優れた才能をもった芸術家が少なくなく、彼らのパフォーマンスは殺伐とした上海のユダヤ人社会を潤してくれたし、共同租界にも、上海の中国人社会にも貴重な文化の花を咲かせた」。丸山直起『太平洋戦争と上海のユダヤ難民』法政大学出版局、2005年、166ページ。「イエシヴァの学生たちは、ヨーロッパの戦争のニュースから隔離されていたことでかえって信仰に専念でき、その結果、書物、新聞の発行、イディッシュ語劇、ユダヤ人社会とのかかわりなど内面の活動へ集中する能力を育んだ」。前掲書、203ページ以下。だがそうした人心のきずなを結ぶ音楽が他方でまた、CD『メトロポリス上海』にも収録された『愛国行進曲』『卒業歌』のように、戦意や国威を発揚させる道具になることもまた事実である。およそ20世紀の音楽が国策に動員されたことも考えること。

39) ちなみに念のため申し添えておけば、前出のヘルシュ・フリートマン、エルンスト・クラッソ(Ernst Krasso、生没年不詳)などのように、イディッシュ語の歌を歌う男性もたしかにいた。

すればユダヤ人であること以外、共通のアイデンティティーがなかったとも言える。かれらの結束を言わば結果的に準備し促しもした『レーズンとアーモンド』は、それではいったいどのようにして可能になったのだろうか。あるいはゴールドファーデンはなぜイディッシュ劇を確立できたのか。あらためてイディッシュ劇成立の経緯を見ておきたい。かれはウクライナに生まれて幼少からアシュケナージの伝統、たとえば「バドフン」⁴⁰⁾や「プーリム祭」に日常的に接していた⁴¹⁾。

あたかも時はペルシアがアハシェエロスの治世だった紀元前5世紀、廷臣ハマンによるユダヤ人殲滅の計画を王妃とその叔父が防いだ。これが旧約聖書の最後の歴史書『エステル記』の内容であり、エステルとモルデカイこそがユダヤ人を救った王妃と叔父で、2月か3月にその故事を祝う祭がすなわち「プーリム」(Purim)である。ちなみに飲み食いと高歌放吟の祭りプーリムで食べるお菓子が、ドライフルーツとケシの実の入った三角のペストリー「ホメンタッシェン」(Hamantaschen)である。たとえばプーリム祭にちなむ古今の絵や写真をいくつか見ると、さすがにユダヤ人もこのときばかりはとだれもが無礼講になり、エステルやモルデカイはもちろんダヴィデなどを模した仮装、女性の付け髭や男性の鬘などによる異性への変装が、プーリム祭でたえず繰り広げられてきたことが窺える。かれらは子供を中心にこうした格好をして町中を練り歩いていく。ただし演劇的要素のきわめて濃厚なプーリムの風習も実は、カーニバルやコメディ・デラルテなどといった、16世紀のイタリア文化に遡るというのが定説である。かかる伝統こそがゴールドファーデンのイディッシュ劇の基礎となった。かれはまたシェイクスピアからストリンドベリにいたる古今の劇、マイヤベーアやヴェルディの音楽にも親しんでいた。なにしろ学校生活を送ったジトームイルは、複数の劇場がウクライナやロシアの出し物はもちろ

40) 本論の(1)を参照。

41) ゴールドファーデンについては Abraham Z. Idelsohn: *Jewish Music. Its Historical Development*. New York (Dover Publications) 1992, S. 447-454 も参照。

ん、フランスやイタリアのそれをも打つきわめて国際的な土地柄で、当地のユダヤ人学校も世俗的な運営方針だったらしい。かれ自身ははたして学校卒業後にオデッサでそれこそバドフンをしていた。

かれが早い時期に仕事を共にしたイスロエル・グロードネル(Yisroel Grodner, 1841-1887)は、真面目な出し物にも歌と踊りを欠かさないエンターテイナーで、かような芸をことさらに強調したのがゴールドファーデンだった。さらに遡ればグロードネルは「ブローデル・シンガーズ」(Broder Singers)の流れを汲んでいた。これはベルル・ブローディー(Berl Brody, c. 1817-1868)が立ち上げた、出身地ガリツィアの「ブローディー」(Brody)に因む旅芸人の集団だが、かれらに類する音楽家がやがてすべてそう称されるようになった。およそフォークソングというのはその性格からして流布していくうちに、たとえ明確な作者がいてもしだいに匿名性を帯びるのが常だが、こうした歌の伝統に作詞家や作曲家としても歌詞の内容の点でも、「個人」という進取の要素を持ち込んだのがブローディーだった⁴²⁾。さてゴールドファーデンによるイディッシュ劇場確立の過程で、おそらく現在から見てもきわめて革新的だと言える点は、ゾッヘル・ゴルドステイン(Socher Goldstein, 1860-1911?)という男優に女性を演じさせる一方で、女性を積極的に起用して歌える女優を育てていったことである。あのプーリムで実^{パフォーマンス}演されるジェンダーの軽やかな転倒にも似た演出であろうし、かれにとって「歌は喜劇でもそうでなくても最優先されるべき要素」⁴³⁾であり、役者とはまずもって「歌を歌えなければならない、それも上手く歌えなければならない」⁴⁴⁾というのが鉄則だった。かれのもとからははたし

42) Vgl. David G. Roskies: *Broder, Berl*. In: Gershon David Hundert (Hrsg.): *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Vol. 1*. New Haven (Yale University Press) 2008, S. 242 u. Robert A. Rothstein: *Songs and Songwriters*. In: Gershon David Hundert (Hrsg.): *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Vol. 1*. New Haven (Yale University Press) 2008, S. 1784 f.

43) Adrienne Fried Block u. Irene Heskes: *Women and Yiddish American Music Theater*. In: Paula E. Hyman u. Deborah Dash Moore (Hrsg.): *Jewish Women in America. An Historical Encyclopedia. Vol. 2*. New York (Routledge) 1997, S. 951.

て歴史に名を残す女優兼歌手が輩出し、アメリカに渡ってイディッシュ演劇の黄金期を築いた者もいる。なぜなら 1881 年のアレクサンドル 2 世暗殺後の政情のため、2 世紀に起きたユダヤ人のローマへの反乱を題材にした、ゴールドファーデンの『バル・コクバ』(*Bar Kokhba*. 1883)が、政治集会を恐れる当局に結果的にイディッシュ劇禁止を促し、劇団員は活動の場をどこか外に求めねばならなかったからである。たとえばゴールドファーデンが発掘してアメリカでも活躍した女優に、『シュラミート』の主演を演じたレジーナ・プラーガー(Regina Prager, 1874-1949), 『レーズンとアーモンド』と並び称される劇中歌『わが^エ神よ, わが^エ神よ』(*Eili, Eili*. Peretz Sandler (1853/60? -1931)作)⁴⁵⁾をはじめて歌ったソフィー・カープ(Sophie Karp, 1861-1906)がいる。かのじょたちの多くはウクライナ西部のリヴィウ出身で、当地はあのカフカが観劇したイディッシュ劇団の本拠地であり、パウル・ツェランが青年期まで過ごしたチェルニウツィーとも近い。

さてそのカープにゴールドファーデンが結婚させた相手——文字どおりバドフンの面目躍如だ——がゴルドステインで、かのじょがアメリカで評判を取ったのはボリス・トマシェフスキー(Boris Thomashefsky, 1866-1939)作の『ハズインテ』(*Di Khazinte*. 19??), すなわち女性のハズン⁴⁶⁾を演じる主役だった。さしずめ男装した娘が楽団に入って旅回りする顛末を描く、モリー・ピコン(Molly Picon, 1898-1992)主演でヨセフ・グリーン(Joseph Green, 1900-1996)監督の映画『フィドルをもったユダヤ娘』(*Yidl mitn Fidl*. 1936)を彷彿とさせる⁴⁷⁾。あるいは女子禁制のラビ学校で学ぼうとする女性を描いた I・シンガーの

44) Irene Heskes: *Introduction*. In: Irene Heskes (Hrsg.): *The Music of Abraham Goldfaden. Father of the Yiddish Theater*. New York (Tara Publications) 1990, S. VI f.

45) この歌は 20 世紀屈指のハズンだったヨセフ・ローゼンブラット(Josef Rosenblatt, 1882-1933)に取り上げられ、こんにちではユダヤのフォークソングとして流通している。これなども「俗」な歌が「聖」なる領域に食い込んだ格好の例だろう。ちなみに歌詞は詩篇 22 に基づくものである。これら『レーズンとアーモンド』『わが神よ, わが神よ』を収録した出色のアルバムとして、ミッシャ・エルマン(Mischa Elman, 1891-1967)の『エルマン・プレイズ・ヘブライ・メロディー』コロムビアミュージックエンタテインメント, 2007 年(原盤は *Elman Plays Hebrew Melodies*. New York (Vanguard) 1962)がある。

『イエシヴァの少年』(Der Yeshiva Bukher. 1983, 邦題は小説も映画も『愛のイエントル』)の音楽版といった趣きである。あの映画はイエントルが故郷を去ってアメリカに向かう船中のシーンで終わっていた。さしずめカープたちの辿った人生行路とも重なるシーンであろう。ただし『ハズインテ』の主題は受け狙いの気の利いた出し物ではなく、ユダヤ人が大量に移民した先のアメリカで劇的に変化した女性の立場を、少なからず反映した立派な時事的なねたでもあったのである。なにしろ慣れない新世界の環境で移民たちはたちまち貧困に直撃されたが、かかる問題の矢面に立たされてまず解決に当たったのは女性たちだった。かのじよらの苦しみを悲喜こもごも題材にした劇や歌が好まれた所以である。およそ20世紀のアメリカではやがて多くのユダヤ人女性が、トマシェフスキーが芝居に仕立てた女性ハズンだけでなく、医師や政治家やラビとしても社会進出していった。だから劇やそのなかの歌は参政権をはじめ女性の権利を表現したものまであった⁴⁶⁾。さらには望郷の歌も故郷に残された母親への思慕をこれでもかと搔きたてた。なるほど俳優であれ歌手であれ踊り子であれ、女性は華やかなショーには欠かせない要素であろうし、ヘブライ語文学にはさほど演劇の伝統がなかった⁴⁹⁾だけに、かえって際立って見えるということもあるかもしれないが、イディッシュ劇が女性を描きかつ登用したということは、

46) Rita Ottens u. Joel E. Rubin (Hrsg.): *Di Eybike Mame - The Eternal Mother. Women in Yiddish Theater and Popular Song 1905-1929*. Mainz (Wergo) 2003 (Audio CD)には、文字どおり Lady Cantor Madam Sophie Kurtzer: *Kiddish* (1924)が収録されている。このCDの解説によればシナゴークに女性のハズンが登場するのは1970年代であり、ただしそれを先取りするようなかたちで女性が典礼の歌をステージで歌ったという。http://www.rubin-ottens.com/rott/uploads/Eybike_Mame.pdf(2009年10月5日アクセス)を参照。トマシェフスキーについては拙論『『子牛』のまわりにいた人たち ある歌の来歴をめぐるさまざまな問い』(日本ユダヤ文化研究会『ナマール』第8号, 2003年)の8~9ページを参照。

47) ちなみにここで紹介したイディッシュ劇の女優の歌については、前掲のCDで Regina Prager: *Aria* (1908)などを聴くことができる。

48) Vgl. Adrienne Fried Block u. Irene Heskes: *Women and Yiddish American Music Theater*. In: Paula E. Hyman u. Deborah Dash Moore (Hrsg.): *Jewish Women in America. An Historical Encyclopedia. Vol. 2*. New York (Routledge) 1997, S. 951 f. Irene Heskes: *Passport to Jewish Music. Its History, Traditions, and Culture*. New York (Tara Publications) 1994, S. 132 f u. Irene Heskes: *Introduction*. In: Irene Heskes (Hrsg.): *The Music of Abraham Goldfaden. Father of the Yiddish Theater*. New York (Tara Publications) 1990, S. V f.

かのじょたちのその後の社会的役割を先取りするものとして、きわめて示唆的な現象だったのではないかと思われる。

あらためてシャガールの楽士とイディッシュ劇の女優たちの写真(図3・4)を見較べてみよう。おそらくはそれらが作製されたそれぞれの時期の、ユダヤ人の音楽を担った主体を捉えたというかぎりでは、これらの絵画と写真はたがいに正確な等価物となっている。あの画家の描いた楽団のなかに女性はいなかった⁵⁰⁾し、歌っていると思しき人物も絵には描かれなかった。あれほど演劇人との付き合いがあったにもかかわらず、あるいはハビマーにも国立イディッシュ劇場にも、女優がいないわけではなかったにもかかわらず、あの『ユダヤ劇場への誘い』という作品を除けば、シャガールは女優はおろか役者をついに描かなかった。わたしたちは以上のような考察から、

- 楽士を描いたシャガールの絵画とイディッシュ劇の女優たちの写真は、
東欧ユダヤ人の音楽を担った人々の等価な視覚的記録となっている、
- だけれどそれらの絵と写真に如実に表われているように、シャガールの描いたような楽士の面々は20世紀半ばには退場し、イディッシュ劇の女優たちがそれに入れ替わりつつあった

と推測することができる。

49) なにかを演じることは「偶像禁止」に触れることから、ラビは芝居やサーカスに行くことを禁じ、「プーリム劇」(Purim-Shpil)以外はこれと言った演劇はなかった。ただし16世紀と17世紀のヴェニス・ゲットーに常設のユダヤ劇場があったように、ユダヤ演劇にかぎって言えばゴルドファーデンは先駆者ではあっても創始者ではなかった。Vgl. Abraham Z. Idelsohn, a. a. O., S. 449 f.

50) 中世のドイツ語圏には「シュピールマン」(Spielmann)という旅芸人がいたことが知られている。拙論『あるピアニストの名前への覚え書き ユダヤのポピュラー音楽の起源を探るために』(松山大学『言語文化研究』第24号第1号, 2004年9月)を参照。かれらのなかにいた女性「シュピールフラウ」(Spielfrau)や「シュピールヴァイブ」(Spielweib)については, Walter Salmen: *Spielfrauen im Mittelalter*. Hildesheim (Olms) 2000を参照のこと。

共同体内部にあった境界、共同体と外部との境界

わたしたちはゴルドファーデンという先駆者のなかに、イディッシュ演劇がいか「プリコラージュ的」な方法——あり合わせや間に合わせでやりくりする折衷的なそれ——で、作られていったかをまざまざと見ることができる。かれはヘブライ語やイディッシュ文学の教養があり、ハズンやイディッシュの歌もちろん劇に取り入れたが、活動の中心だったウクライナやルーマニアの民謡ばかりか、流行歌やオペラも手当たりしだいに引用している。あろうことかゴルドファーデンの名を高めた『レーズンとアーモンド』にも元歌があった⁵¹⁾。おそらくその翻案は文字どおりの剽窃であるようなケースもあり、あるオペレッタには『アイダ』の有名な行進曲を使ったために、あとになってヴェルディのオペラを聴いた観客などは、「ヴェルディはゴルドファーデンのメロディーを盗んでる」と錯覚までした⁵²⁾。かれはミュージカル仕立ての自分の芝居を、「オペラ」とも「オペレッタ」とも呼んでいたが、文字の読めない同胞をも教化することができるように、レビュー仕立てで楽しませつつ歴史や伝統を教えること、これがゴルドファーデン演劇の第一の目的にはかならなかった。ちなみに年を経るにつれてかれはシオニズムに傾いていき、晩年はテオドル・ヘルツルの熱狂的な信奉者にまでなった。

かようなプリコラージュは上海の音楽や演劇の制作にもそのまま当てはまる。たとえばショシャーノの歌のなかに『お米のホメン・タッシェン』があったが、これは元歌⁵³⁾を現地の事情に合わせて替え歌にした典型である。なかに入れるドライフルーツとケシの実が手に入らないので、お米で間に合わせのホメン・タッシェンを作るという趣向だろう。かのじょが『牛乳屋テヴィエ』の公演をしたことは前述のとおりだが、これは俳優の確保や資金の問題から1

51) Irene Heskes: *Introduction*. In: Irene Heskes (Hrsg.): *The Music of Abraham Goldfaden. Father of the Yiddish Theater*. New York (Tara Publications) 1990, S. 4 f. さらにイーデルゾーンは『シュラミート』で使われた音楽の典拠を逐一挙げているが、あまりにも項目の多いそのリストを見るときつと目眩がするはずである。Vgl. Abraham Z. Idelsohn, a. a. O., S. 452 f.

52) Vgl. Ritta Ottens u. Joel Rubin: *Klezmer Musik*. München (Bärenreiter-Verlag) 1999, S. 85.

回だけの興行で終わることになった。ただしそのときの公演には物理的な問題だけでなく、避難先で芝居をするときの別の難しさもあったことが、かのじょが公演当日の日記に綴った一節から読み取れる。

(…前略…)ショーはとても高くついたので、満員御礼にもかかわらず出費に合わなかった。ヴァラエティー形式で公演するのを止め、(歌や音楽を抜きにした：黒田注)劇に戻る、イディッシュ劇に戻るしかなかった。だがここで脚本を探せばよかったのか。

わたしは椅子に座って夫のラザールに助けてもらい、ヨーロッパで以前、モリス・ランベと何百回も演じてきた、ショーレム・アレイヘムの『牛乳屋テヴィエ』の脚本を、記憶を辿りながら書いたのである。(傍点：黒田)⁵⁴⁾

たぶんショシャーノの取った間に合わせのやり方は、かのじょだけの特殊事情でなかったはずだ。なにしろ少なくともクラシックやジャズなら、上海で楽譜や歌詞が見つけれただろうし、なければ日本で日本から取り寄せられもしただろうが、クレズマーやそれに類するような音楽の楽譜など、アメリカかドイツの一部で流通していたにすぎない。さしずめイディッシュの脚本も似たような事情だったろう。さすがに難民にはそれを母国から持ち出す余裕などなかった⁵⁵⁾

53) これはもともと“*Homen Tashn*”ないし“*Hop! Mayne Homentashn*”として知られる歌で、作者のM・ピロジュニコフ(M. Pirozhnikov, 生没年は不詳)は20世紀初頭のアメリカで、東欧系ユダヤ人移民の組織「ワークメンズ・サークル」(Workmen's Circle)のコーラスを率いる音楽ディレクターだった。<http://zemerl.com/cgi-bin/show.pl?title=Hop!+Mayne+Homentashn> (2009年10月5日アクセス)を参照。ちなみに当の歌はセオドア・ビケルがリイッシューした1958年のアルバム *Theodore Bikel Sings Jewish Folk Songs*. Los Angeles (Hatikvah Music International) 1993などで聴くことができる。

54) Shoshano R. Kahan, a. a. O., S. 293 f.

55) ただしドイツ系は1940年に1度だけドイツから脚本の輸送を受けている。Vgl. David Kranzler: *Japanese, Nazis & Jews. The Jewish Refugee of Shanghai, 1938-1945*. Hoboken (Ktav) 1988, S. 371.

かのじょの例にかぎらず上海でつかの間花開いたイディッシュ文化は、さまざまな人物の記憶をかき集めて作ったという性格がきわめて強い⁵⁶⁾

きつとある時期までの難民はおたがい出身地ごとに意識的な距離もあったろう。だがそのかれらも上海で否応なく生活を共にし、協働して文化事業を開催することで結束を強めたのである⁵⁷⁾。汤亚汀が上海ユダヤ人の音楽のなかに見出した「ユダヤヨーロッパ混淆スタイル」⁵⁸⁾ 誕生の所以である。なにしろイディッシュ劇が見込めた最大の客層はポーランド系だろうが、かれらは演劇にはほとんど関心のない神学生が多くを占めたから、ショシャーノが「満御礼」の成功を収めた『牛乳屋テヴィエ』は、ポーランド系以外の観客も相当数動員したはずである。おまけにゲットー期以降は強制移住を免れたロシア系の客が望めず、だがそうした不利な状況にもかかわらずショシャーノたちが、イディッシュ関係の文化事業をゲットー内で続けたということは、かれらの活動がドイツ系等にも訴えたということにほかならない⁵⁹⁾ さきに挙げたイディッ

56) これらとは別にゼロから作り上げたドイツ語劇があるが本論では立ち入らない。Vgl. Michael Philipp: *Identität und Selbstbehauptung. Das Kulturelle Leben im Shanghaier Exil 1939-1947*. In: Georg Armbrüster, Michael Kohlstruck u. Sonja Mühlberger: *Exil Shanghai 1938-1947*. Tetz (Hentrich & Hentrich) 2000, S. 147-164.

57) およそここで議論している音楽をはじめイディッシュ文化は、ロシア系とポーランド系の双方に最初から浸透していて、上海でのその展開はポーランド系の寄与だけに帰せないのではないか、という指摘を本論執筆中に関根真保氏からいただいた。たしかに15ページに挙げたAのようにポーランド系到着以前でも、イディッシュの歌を中心にしたコンサートも催されている。ただしイディッシュ関係の企画がよいよ本格化するのには、ショシャーノたちポーランド系が流入したあとのことだ。おそらくロシア系は本国から離れた地でイディッシュの文化以上に、「ロシアの文化を保存し発展させなければならなかった」のだろう。Marcia Reynders Ristaino: *Port of Last Resort. The Diaspora Communities of Shanghai*. Stanford (Stanford University Press) 2001, S. 82. ロシア系はゲットー内の同胞にその外から経済的援助をしていたが、かれらがそれ以外に後者の文化事業にどう関わっていたのかは、今後の課題にすることとして問題提起をするだけにとどめる。

58) Vgl. Tang Yating, a. a. O., S. 115. これとは別にユダヤ風味を利かせた作曲を表わすのに、「オリエンタル・ジューイッシュ」「パレスチナ・スタイル」なる名称も使われた。Vgl. Tang Yating, a. a. O., S. 110.

59) Vgl. David Kranzler, a. a. O., S. 370-372. ちなみにゲットー内の演奏家と聴衆は2度だけにすぎなかったが、難民処理事務所の許可を得て外のコンサートに行くことが許された。ただし3度目の許可申請は後述の「合屋」によって却下された。Vgl. David Kranzler, a. a. O., S. 375 f.

シュ系の演目中心のコンサートでは、ドイツ系やオーストリア系の同胞がピアノなどで、ショシャーノやゾミナの歌をサポートしていた。かれらサポート側にはクラシックの素養があったと思われる。ぎゃくにドイツ系やオーストリア系の側も、こうした機会を通じてイディッシュの文化を、認識したり再認識したりしていったであろう。かれらの内部にあった境界は互恵的な関係で部分的に取り払われたのだ。

わたしたちはしかしクレズマー系の音楽が変容したことも見逃すべきでない。たとえばシャガールがその絵で描いているように、クレズマーのレパトリーとは基本的に器インストルメンタル楽であり、さほど歌物とは関係のない音楽活動⁶⁰⁾をするのが相場だったろう。だからこそ言わば自分たちと異教徒とのあいだの境界も越えられたのだ。およそショシャーノたちの上海での音楽活動はそれとは対照的である。かれらは——ゲッターに収容されていたのだから当然とは言え——「隔離された自閉的な飛び地」で生活したため、外部との交渉すなわち中国人側との双方向的な関係は基本的になかった、というのが上海難民の音楽生活を総括した湯亞汀の見立てである⁶¹⁾。かくて村上春樹が描いた架空の人物「滝谷省三郎」が、故意にせよ偶然にせよユダヤ人の「飛び地」に出入りして、クレズマーに連なる音楽を生で体験するような可能性は、以上の考察からすると相当に低かったと結論せざるをえない⁶²⁾。さらに言えば音楽を演奏する側もそれを受け止める聴衆も著しく変わった。かれらは端的に知識人と言ってもよい人々である。あのアンスキーは言わば「ユダヤ民俗学」を「発明」したのだし、

60) わたしと問題設定を部分的に共有している伊東信宏氏の著書に、『中東欧音楽の回路 ロマ・クレズマー・20世紀の前衛』岩波書店、2009年がある。わたしにとって少なからぬショックだったのは、伊東氏が同書の第3章で考察している歌と器楽の受け取られ方の違いで、それによれば「農民が民謡を担ったのにたいして、器楽は少数民族(ロマやユダヤ系)によって受け持たれていた」、「器楽を職業的に演奏するなどということは、主要民族の農民にとって対面にかかわることだった」とのことである。さしずめ歌と器楽はそれを担う主体をヒエラルキー化する装置でもあった。

61) Vgl. Tang Yating, a. a. O., S. 115 f.

ゴルドファーデンも「イディッシュ劇」とその劇中歌を「発明」した。かような「発明」は多少の差はあれ知的な作業を伴わざるをえない。あきらかにショシャーノやその関係者もそうした流れを汲んでいる。おなじように享受する側の聴衆もまたそれを知的に楽しんだことになる。だれに向かってショシャーノたちが歌ったり演奏したりしたのか考えること。おそらくその音楽は作る側にも受け取る側にも相当の知性と教養を要求したはずだ。

かれら歴史に翻弄されたユダヤ人難民が上海で展開した音楽、蜃気楼のように忽然と現われてまた忽然と消えた音楽。たしかにそれは新たな力と聴き手を避難先で獲得したが、シャガールがその絵に描いたものとは様変わりしていたのだ。

クレズマーと日本人の出会いの別の可能性

だがそれでも当時の日本人はクレズマーと本当に出会わなかったのか。おそらく日本人にはそれとの部分的な出会いがあった、ただし上海ではなくすでに日本で出会っていたということが、戦前から戦中にかけて出されたレコードを辿っていくと分かる。たとえば毛利眞人氏の見解によれば次のような筋書きに

62) ただしきわめてグロテスクな出会いとしてクレズマーではないが、次のような出会いもあったことを付記しておく。「身長が150センチぐらいのゴヤさんは、『ユダヤ人の王』を自称している。(…略…)コンサートヴァイオリニストというものについて、妙な誤解をしているらしく、避難民にピアノを伴奏させてヴァイオリンを弾き、キーキーという雑音を立てている。よく、通りでシューベルト、メンデルスゾーン、モーツァルトを弾いているのを見かける」。ウルスラ・バーコン(和田まゆ子訳)『ナチスから逃れたユダヤ人少女の上海日記』祥伝社、2006年、238ページ。「ゴヤさん」こと合屋叶はゲッターの出入りを管理する難民処理事務所の所員だが、あまりに厳しい管理とひどい態度ゆえにユダヤ人から忌み嫌われていた。

ちなみに敗戦前の中国を急ぎ足で駆け抜けるように訪れた高見順は、上海で「合屋氏」に案内されてユダヤ人ゲッターを視察している。かれの姿勢はバレエを観たりホテルで「露人」の音楽を聴いた河上徹太郎とは正反対である。さながら高見が地を這いずり回るように彷徨しながら、日本と中国の暗部に蠢く群像を描いた小説に、死の直前に書かれた『いやな感じ』(1963年)がある。あえて言えば高見には他者を「落魄」「うらぶれ」といった範疇にくくらずに、表面的には「落魄」した「うらぶれ」で見える人物であっても、かれらの背景と内面に食い入っていかうとする姿勢がある。高見順『高見順日記 第2巻ノ下』勁草書房、1966年、825～826ページ参照。

なる⁶³⁾。

- ヨーロッパからアメリカに渡ったユダヤ人音楽家のなかには、アメリカでスタジオ・ミュージシャンになった者がいた。かれらのレコードが大正期の日本にすでに流入していた⁶⁴⁾あるいはその流れを汲むアメリカやフィリピンのバンドが、日本に客演したさいレコーディングを行なってもいる。
- ベニー・グッドマンを筆頭にスイング・ジャズにはユダヤ系が多く、『バイ・ミーア』⁶⁵⁾のようにクレズマーの風合いの聴き取れる曲が、ジャズ・ミュージシャンを中心にした日本人の聴衆に、レコードや楽譜のかたちでいち早く受容されていた。あいにくクレズマー的なチューンは含まれていないが、グッドマンたちの演奏は日米友好親善の企画として、アメリカのCBSから日本のJOAKに国際中継され、1937年2月7日に日本全国にオン・エアされている⁶⁶⁾。
- これらのレコードなどを通して日本人はクレズマーを、それとは知らずに聴いていた可能性が高い。あるいはそうした曲を聴いた日本の音楽家が翻案した形跡も認められる。

ここではクレズマーが日本で翻案されたことを示す決定的な例として、クレズマーの第一人者ブランドヴァインによる『ドイツと後奏曲』が、長津弥の率いる「チェリーランド・ダンス・オーケストラ」の『恋は曲者』に、部分的に引

63) 毛利真人「レコードで辿る日本におけるクレズマー音楽の受容史」(神戸ユダヤ文化研究会『ナマール』第14号, 2009年)7~22ページを参照。

64) あるいは本論(2)で扱ったアクロン『ヘブライのメロディー』は、ハイフェッツがすでに1917年に録音(RCAレーベルでのアコースティック録音)しているから、おそらく発売後には日本にも輸入されているはずである。あいにく現段階では未確認だが来日公演でそれを演奏した可能性もある。

65) 拙論『「子牛」のまわりにいた人たち ある歌の来歴をめぐるさまざまな問い』(日本ユダヤ文化研究会『ナマール』第8号, 2003年)10~12ページを参照。

66) 毛利真人「ニッポン・スウィングタイム」第8回 http://moura.jp/scoop-e/scigen/pdf/20090131/sig090131_tokyo_08.pdf (2009年10月5日アクセス)を参照。

用されていることだけを指摘しておく。

Naftule Brandwein's Orchestra: "*Doina and Nachspiel*". In: Rita Ottens u. Joel Rubin (Hrsg.): *Oytsres – Treasures. Klezmer Music 1908-1996*. Mainz (WERGO) 1999. 原盤は Victor 73940, 1923 年 5 月 10 日録音
Cherryland Dance Orchestra: *Here Lies Love* (恋は曲者). Tokyo (Shochiku) 1935 年頃

あるいは戦時中の上海では複数のラジオ局が放送を行っており⁶⁷⁾、アメリカ人の経営するローカル局 XMHA にはユダヤ人が関わっていた。だからクレズマーに連なる音楽が電波に乗ったとしても少しも不思議でない⁶⁸⁾ だとすると「滝谷省三郎」が内地か外地でクレズマーに接した可能性もなくはない。

さいごに出会いの別の可能性があったことについて簡単に指摘したい。ただし表には出にくいアンダーグラウンドなシーンのことだ。さきに「滝谷省三郎」はユダヤ人の音楽を「生で体験」しなかったと述べた。ただしそれは公式な記録^{オフィシャル}から導かれる取りあえずの結論にすぎない。さいわい当時の上海で暮らしていたユダヤ人の証言を集めたドキュメンタリー映画がある⁶⁹⁾ ある証言によれ

67) たとえば豊島与志雄『上海の洪面』（『豊島与志雄著作集』第6巻，未来社，1967年所収，ただし初出は単行本の『文学母胎』（河出書房，1939年））364ページを見よ。

(…前略…)上海は、租界なるものがあるために、パスポートなくして上陸出来る恐らくは世界で唯一の海港であろう。このために思わぬ功德をなすこともある。ナチ・ドイツから逐われたユダヤ人で、上海に逃げこんで来てる者が既に一万八千人ある。(…中略…)海からはパスポートなしに上陸されるが、上海の上空は一層無防禦で各種のラジオ放送が自由に流れこんでくる。(傍点：黒田)

68) XMHA はイディッシュ語による放送も実際行っており、イディッシュ系の音楽も放送されたという。Vgl. David Kranzler, a. a. O., S. 371. なお XMHA はやがて日本軍に管理されることになるが、ここから放送されるジャズは日本でも密かに聴かれていた。上田賢一『上海ブギウギ 服部良一の冒険』音楽之友社，2003年，123～125ページ。

69) Vgl. Joan Grossman u. Paul Rosdy (Regie): *Zuflucht in Shanghai. Port of Last Resort*. Wien (Paul Rosdy Filmproduktion KEG) 1998 (Dokumentarfilm)。

ばユダヤ人のなかにも歓楽街に出入りして、ダンスホールやナイトクラブや阿片窟などで、ヨーロッパ以上に爛熟した文化に接した者もいたという。上海では各国の警察や軍が租界を嚴重に管理したにもかかわらず、かえってそれゆえに一種の「法外」な空間が現出していた。なにしろフランス租界の娯楽施設「大世界」を本拠地にした「青幫」、アヘンや賭博や売春を主な資金源にした「紅幫」といった闇組織が跋扈したのが、列強の租界が置かれた上海という国際的都市だったのだ。

あるいは敗戦を挟む期間に上海にいた堀田善衛は日記に鮮やかに記している。

1946年7月3日 二週間ほど前だったか、^{ハイニンルー}海寧路の町角で妙な音楽だなと思って立止まると、商店の開業を賑にせんとするチンドン屋が、『天に代りて』という音楽をやっているのだ。呆れてといふか、ぼくは驚いた。そして誰もそれを不思議とも思はないといふこと。

かかる神経は全く恐るべきものである。⁷⁰⁾

(1946年：黒田注)8月11日 ユダヤ避難民，所謂無国籍難民の間には、ドイツの立派な大学を出た人間がゐたといふこと。バーのバーテンや楽隊をやっているのがゐたといふこと。⁷¹⁾

(1946年：黒田注)8月29日 右の本(スタインの『紅色中国之挑戦』)を買ってからリッツへ入り、映画がはじまるまで読む。そしてジャズバンドのジャズ映画がはじまった。これはまた何と異なった世界であることか(傍点はすべて黒田)。⁷²⁾

70) 堀田善衛(紅野謙介編)『上海日記 滬上天下一九四五』集英社、2008年、186ページ。この『天に代りて』というのは軍歌『日本陸軍』(作詞は大和田建樹、作曲は深沢登代吉)のことで、1番の『出陣』の歌詞がまさに「天に代りて／不義を討つ／(…後略…)」となっている。

「チンドン屋」が戦後も帰国できずに路上で軍歌を演奏し、灰燼に帰した都市でハリウッド流の絢爛豪華な映画が上映される。きっとそれが当時の上海の実像の一部だったのだろう。

だとしたらそうした上海の渾沌とした場で「滝谷省三郎」がひょっこり、ユダヤ人のクレズマーと出会ったとしてもおかしくない。だがそれを云々するには本論とは別の視点からの検討が必要になってくる。

[付記] こんかいの拙論も先人の研究に多くを負っていますが、引用にさいしては語句を若干改めた部分もあります。本研究のために資料の示唆については YIVO Institute of Jewish Research の Chana Mlotek さんに、歴史的事実の確認や中国語の読み等については関根真保さんと増野仁さんにご協力いただきました。ここにお名前を挙げて厚くお礼申しあげます。

[2008 年度松山大学特別研究助成金による研究成果の一部]

71) 前掲書, 251 ページ。さだめし殊勝な振りを装って後から付け足した口実でしかないだろうが、ボードレールの『パリの憂鬱』に憧れて洋行しようとする途中で、堀田が結果的に上海に居付いてしまったというのは、上海がパリ以上に「憂鬱」に映ったからではないだろうか。かれが上海に向ける眼差しはどこにも帰属しない者の、「乱世」に巻き込まれた自他の混乱にいちいち動じながら、あくまでも冷徹にその「乱世」を見据えようとするそれである。だがそんな堀田にも 1945 年 11 月ごろの「版画」なる詩に如実のように、ユダヤ人の運命を日本の敗戦に重ねて感傷に解消しようとする瞬間があった。

(…前略…)いまわれら母国の戦ひに敗れて／まさに上海を去らんとす／何ごとぞ／かかる日のかかる時／古き版画になんだ流すとは……／銃剣に追はれつつ落書きし／壁黒き部屋／その壁にかかれる一枚の絵／こはユダヤの民のかつて住み／流亡の民の郷愁こめて／眺め上げ見詰めてしものならん／たゞ一枚の版画なる生れの土地よ(傍点：黒田)

前掲書, 333～334 ページ。

72) 前掲書, 260 ページ。