

「故郷」から遠く離れて

イディッシュ演劇がニューヨークで手探りしたもの

小倉 直子

イディッシュ演劇は、1876年、アブラハム・ゴールドファーデンのふとした思いつきから、ルーマニアのヤーシという町に生まれたと言われている。ゴールドファーデンは、それ以前からもイディッシュ語による詩作に励んでいたが、あるときカフェで自身の作品がメロディーに乗せて歌われているのを聴き、オペレッタの創作を思いついたのだという。¹そして、自らの作品を上演する目的で劇団を旗揚げした。古来ユダヤ教の年中行事のひとつとして行われてきたプーリム祭²に行われる寸劇と、道化師³が結婚式の余興などで行う小劇を除いては、演劇そのものが禁じられてきたユダヤ史には、それまでゴールドファーデンが打ち立てたような「演劇」は存在せず、プーリム祭やバトフンの存在が東欧ユダヤ文化における「演劇」を身近なものとしていたとはいえ、これは、ユダヤ文化史において非常に画期的な出来事であった。

¹ イディッシュ演劇の始まりについては諸説ある。ここでは、以下の文献を参照した。上田和夫『イディッシュ文化 - 東欧ユダヤ人のこころの遺産』三省堂 (1996) 192頁、Sandrow, Nahma: *Vagabond STARS - A World History of Yiddish Theater*. New York (1996) pp.41-43, Sprengel, Peter: *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*. Berlin (1997) S.23.

² プーリム祭の故事はペルシャ時代にまで遡る。宰相ハマンがユダヤ人絶滅計画を練っていたが、美貌を用い王妃となったユダヤ人のエステルがハマンを泥酔させ、計画を未然に阻止したことを祝う。16世紀頃には現在の形となったと考えられるが、5世紀にはプーリム祭の原型と言える祭りが行われていたと推測されている。また、ハマンが計画の実行日を「くじ」で決めたことに因んで「プーリム (くじ)」の名が付いたと言われ、この日には酔酩し陽気に過ごすことが善しとされる。また、子どもたちが親や教師など目上の人をからかう自作の寸劇を演じるのが慣わしである。(Sandrow:a.a.O. § 1: PURIM PLAYS 参照。)

³ 中世以来、ドイツから東欧のユダヤ文化に見られる道化師。各家庭を廻り寸劇を披露したほか、18世紀には、東欧ユダヤの結婚式に欠くことのできない重要な役割を担っており、元祖東欧演劇人としてイディッシュ演劇との関連も指摘されている。

小倉直子

ゴールドファーデンは、ユダヤの伝統に依拠して書いた。何世代にも亘り、口伝えに受け継がれてきた英雄譚や教訓物語を巧みに再構成し、音楽とともに舞台の上に再現した。あるいは、ヨーロッパの物語をユダヤ風に仕立て直したりもした。それらは、プーリム祭やバトフンに馴染みのあった大衆層に瞬間に受け容れられ、東欧で怒濤の勢いで拡大し、1880年にはモスクワの舞台に登るまでに成長する。⁴しかし劇団結成からわずか6年後の1882年には、マイノリティの政治結社に転じるとの理由からロシア帝国領でのイディッシュ演劇が禁止され、イディッシュ演劇はやむなく、上演の場を求めて「同胞」の住む西へと移動を始め、ブラハヤベルリンなどのいわゆる「西ユダヤ人」の居住地域にまで到達する。⁵それと前後して、1880年代に最高潮となる、ボグロムを背景とした東欧ユダヤ人の移住の波⁶とともに、イディッシュ演劇も海を渡りニューヨークへと持ち込まれ、第一次世代の東欧ユダヤ人移民の支持を受け、19世紀末に新天地ニューヨークで「黄金期」を迎えるのである。それは、言語や風習の異なる地で、イディッシュ語で演じられるイディッシュ演劇が、再びのディアスポラにより失われた故郷と、離れ離れになった昔なじみへの郷愁の念、さらには再三再四に亘り繰り返されてきた離散のユダヤ史への懐いと共鳴しうるものであったためであることは想像に難くない。

しかしその隆盛は、一気に満開を迎えた桜が、咲き誇りながらすでに散りゆくことを予感させるように、すでに終息への歩みを内包していた。イディッシュ演劇は、新大陸へと渡り1880年頃に「黄金期」を迎えたのち、早くも1910年頃には一気に終息へと向かうのである。⁷

⁴ 西成彦『イディッシュ—移動文学論（I）』作品社（1995）58頁。

⁵ 本論文では「ハシディズム」成立以降の東欧に居住しイディッシュ演劇を含めた動的文化に関わるユダヤ人を示す場合「東欧ユダヤ人」という語を用い、ユダヤ人間の居住圏ないし、そこから生じるユダヤ人内部の対立および断絶を示す場合は「東ユダヤ人」「西ユダヤ人」とする。それは、イディッシュ演劇などの動的文化が「東欧」という地に根ざした連綿たる歴史の流れのなかに生じたものであることから、語の使い分けにより文化と政治的状況を明確に区別するためである。

⁶ その最大の移住地はニューヨークであり、イスラエルがそれに続くが、ドイツ語圏主要都市やオランダなどの同胞を頼ったケースも多く、彼らは「西ユダヤ人」から「ガリツィア・ユダヤ人」として蔑まれ、疎まれた。

⁷ “イディッシュ演劇の父”ゴールドファーデンの場合は、子であるイディッシュ演劇がニューヨークで東欧ユダヤ人移民の第一世代に熱狂的に支持されたのとは対照的に、ニューヨークへの移住後ヒットに恵まれることなく赤貧のうちにその生涯を

「故郷」から遠く離れて

この終息について、先行研究は、資本主義社会ニューヨークでの「東欧ユダヤ人」の生活様式の変化や、啓蒙主義の流入によるユダヤ教宗教科式からの離脱といったおもに外的に生じた状況に理由を求めると留まっている。つまり、新天地において受容体である大衆の側からイディッシュ演劇が、次第に放棄されていったということである。なるほど、イディッシュ演劇は、ニューヨークでの「黄金期」にこぞって啓蒙思想を謳い、それは、東欧ユダヤの伝統は葬り去られるべき過去の遺物であるという見解の一致を示しているようでもある。イディッシュ演劇の「黄金期」がわずか 30 年余りの短さであったことを思えば、今に伝わる戯曲の数は、決して少なくはないが、⁸ ニューヨークでの一大ブームに乗って多産されたイディッシュ演劇の大半からは、ゴールドファーデンがかつて「東欧の」イディッシュ演劇に投じたようなユダヤ的親和性は消し去られ、「低俗演劇」⁹ の道をひた進んでいるように思われる。戯曲を数多く読めば読むほど、啓蒙思想との結びつきを否定することはますます難しくなり、イディッシュ演劇の東欧ユダヤ性からの乖離がますます顕著に表立つ。果たしてイディッシュ演劇に啓蒙思想より先の広がりはあるのだろうか。

本論文では、ニューヨークでの「黄金期」に量産されたイディッシュ演劇の戯曲に見られる「啓蒙思想」と、それに至るまでの東欧イディッシュ演劇の性格および「西ユダヤ人」への影響を具体例を用い詳らかにした上で、改めてイディッシュ演劇の衰頹について考察することを試みる。

終える。その最大の理由は、故郷を去ることを余儀なくされたゴールドファーデンが心の中では渡米を望まず、東欧ユダヤ人社会を二分したニューヨーク移住とは異なるもうひとつの選択肢「シオニズム」に傾倒していったためと言われている。それは作風にも如実に表れ、晩年になると、その作品においても「ユダヤ民族主義」が主張されるようになる。

⁸ Kurze, Ralf. *Das jiddische Theater in Berlin um die Jahrhundertwende*, Köln (2001) S.106-110, 及び、上田、前掲書、191～195 頁に抛れば、ゴールドファーデンは 65 本以上の戯曲を世に送り出し、イディッシュ演劇界初の商業戯曲家と言われるヨゼフ・ラタイネルは、一人で少なくとも 80 本以上の戯曲を手掛けたことが確認されている。

⁹ 多くのユダヤ啓蒙思想家は、「低俗言語」で行われるイディッシュ演劇もまた「低俗演劇」とみなし蔑んだ。事実、ニューヨークで多産された戯曲の多くは、戯曲としては未熟で、近代演劇として他の欧米諸演劇との比較考察に耐えうる強度を持ち併せているとは言い難いものも多いことは否めない。

1. 19世紀東欧ユダヤ世界とふたつの思想潮流

イディッシュ演劇が急成長を遂げた 19 世紀の東欧ユダヤ人社会を取り巻く状況は、12 世紀にユダヤ人がドイツ地方から東欧へと入植を進めて以来、最も複雑なものとなっていた。¹⁰ 外的には、とりわけロシア帝国領内において、帝政解体前夜の混乱と領内民族間の統治権争いから不満は鬱積、領主と結びついた一部の特権階級的なユダヤ人を理由に、その刃はすべてのユダヤ人へと向かい、それに乗じた反ユダヤ主義への扇動が政府主導で行われていた。この流れのなかで発生したのが、1881 年のウクライナでの大規模ボグロムであり、これを皮切りに帝国領内すべてのシュテートル寒村にボグロムの波が押し寄せたのである。他方、ユダヤ共同体の内部にあっても複雑さは増す一方であった。東欧ユダヤ人社会、とりわけポーランド以東のユダヤ人社会には、領主と結びついた一部の特権階級的なユダヤ人から、政治支配者側の言語を習得しキリスト教文化圏の諸文化にも通じていた知識階級、金融業や貿易業に成功した富裕層、農耕をおもな生業としてシュテートルに暮らす大衆、そして、その下の貧困層まで階級の差が生じていた。¹¹ そのうち東欧ユダヤ人の大多数を占めたのがシュテートルに暮らす大衆で、彼らは 18 世紀東欧に興った「ユダヤ敬虔主義」の宗教的な性格を色濃く保つ伝統的な宗教世界に生きていた。ハシディズムの創始者バル・シテム・トヴ¹² は、形骸化したラビの権威や立法重視の旧来のユダヤ教に異を唱え、それまで神聖な言葉であるヘブライ語でのみ許されるとされていた祈りを否定、神との対話はそれぞれがそれぞれの言葉で、それぞれ

¹⁰ この章ではおもに、高橋秀寿、西成彦編『東欧の 20 世紀』人文書院（2006）61～93 頁所収、野村真理「何も終わってはいない——東ガリツィアにおけるホロコーストの記憶をめぐって」、および、野村真理『ガリツィアのユダヤ人——ポーランドとウクライナのはざまで』人文書院（2008）を参照した。

¹¹ このような階級は、ドイツからユダヤ人がポーランドに入植を始めた 12 世紀、ポーランドではまだキリスト教の影響がそれほど強くなく、先進国ドイツから優れた文化をもたらすとしてユダヤ人が珍重されたため生じた。また、のちに触れるブラハについても同様の状況であった。オーストリア＝ハンガリー帝国の支配下において、支配者階級のことばであるドイツ語を習得し、啓蒙思想の影響を受けた「同化ユダヤ人」と、寒村に暮らし、イディッシュ語を話すユダヤ人との間の断絶は、この時代ますます拡大しつつあった。

¹² 生年不明。1760 年没。「神の名をもつ男」の意。本名イスラエル＝ベン＝エリゼル。

「故郷」から遠く離れて

の知識レベルで可能であると説いた。さらにバル・シェム・トヴは現世の重要性を主張、日々の生活に「喜び」を見出し享受することを神への奉仕と位置づけた。¹³ これらの教えは、17世紀のシャブタイ・ツヴィの偽メシア¹⁴に落胆していた大衆のうちに広く浸透し、日常生活と祈りとを急速に近づけ、大衆レベルで歌や踊りなど、18世紀以降の東欧ユダヤ世界に見られる動的文化が発展する土壌を調えた。

一方で、モーゼス・メンデルスゾーンにより18世紀のプロイセンに興ったユダヤ啓蒙思想は、東欧の大都市をおもな居住地とするユダヤ人、なかでも知識階級に急速に浸透していった。ユダヤ啓蒙思想は中世的な状況からの脱却の試みとして、ユダヤ人がユダヤ人のままに政治支配者側の社会で対等な権利を得るため、政治支配者側の言語を習得することを主張したが、その思想は、決して楽観することのできなかった19世紀東欧ユダヤ人社会を取り巻く状況に一条の光を見出しうるものとして、東欧でも急速に拡大し、「東欧ユダヤ啓蒙思想」へと発展した。

「ハシディズム」と「ハスカラー」は、この時代の東欧ユダヤ人社会を二分する潮流であり、またそれは、「大衆」と「知識階級」を分かちメルクマルでもあった。いずれにしても、時代を下りますますぐらつく足元に、東欧ユダヤ人たちがなんらかの救済を求め、その結果に生じた思想的対立なのである。

2. イディッシュ演劇の変遷

このような19世紀東欧ユダヤ世界における思想潮流の捻れは、当然イディッシュ演劇にも形象化された。

“イディッシュ演劇の父” ゴルドファーデンは、ユダヤの伝統や伝説を戯曲化し

¹³ 現世における神との一体化を最重要とするバル・シェム・トヴの教えは、次第に苦行や忘我・恍惚に至るいわゆる「トランス」状態の祈りなど、独特の様式に発展。現在では、「ハシディズム」は、しばしば「ユダヤ人」という語でイメージされる「黒ひげ」「黒マント」といった出立ちの超正統派の人びとを指す。彼ら現代のハシド（ハシディズム信者）は、ユダヤ教のなかでもっとも中世的な一派と看做されている。

¹⁴ 17世紀中葉のトルコに興った偽メシア運動。東欧ユダヤ世界も巻き込み、熱狂的なメシアブームを呼んだが、メシアを名乗るシャブタイ・ツヴィがオスマン帝国に逮捕され、死刑かイスラム教への改宗かの二者択一を迫られると、あっさりとイスラム教へ改宗し、メシアと信じていた人びとにただならぬ衝撃と落胆を与えた。

続けた。あるいは、西欧演劇のプロットもユダヤ風に仕立て直した。例えば、東欧ユダヤ社会に根付いていた道化師^{ドクトン}をモチーフに喜劇を描いたり（『シュメンドリク (SHMENDRIK)』）、ユダヤの恋愛抒情詩を戯曲化したりした（『シューラミス (SHULAMISS)』）。これらゴールドファーデンの作品は、部分的には、旧来のユダヤ教の権威体質を茶化するものであるとはいえ、全体的にはユダヤ教の宗教的な性質を留め、観客層である大衆の属する東欧ユダヤ世界が織り成す特有の雰囲気^{モウツ}がふんだんに盛り込まれている。ナーマ・サンドロウは、ユダヤ啓蒙思想家^{ハシディズム}の家に生まれ、戒律で禁じられた近代演劇への一步を踏み出したゴールドファーデンを、東欧ユダヤ人が伝統的かつ宗教的な世界を打ち破りはじめた時代の代表的な存在としているが、イディッシュ語から距離を置くことなく、ユダヤの歴史や文化を重んじ、東欧ユダヤ性に共鳴するようなゴールドファーデンの作風は、伝統や宗教からの離反というよりは、むしろ、ハシディズムに彩られた東欧ユダヤ文化にこそ、その本質を見出させると言えるだろう。¹⁵ ゴールドファーデンがはじめたイディッシュ演劇が、この時代の東欧ユダヤ人大衆に受け容れられたのも、この東欧ユダヤ性への親和力あってこそと言えよう。ハシディズムの教えにより、戒律からある程度の文化的自由を手にしていた大衆であったとはいえ、彼らにとってイディッシュ演劇が親近感を覚えるものでなかったならば、イディッシュ演劇に成功はありえなかったはずだ。

こうしてゴールドファーデンが礎を固めたイディッシュ演劇は、その隆盛とともに、次第に担い手や性格を変えてゆく。ヤコブ・ゴルディンは、『リア王 (KENIG LIER)』¹⁶ の題名からも明らかなように、シェイクスピア作品など、西欧同時代の演劇や古典を焼き直した。ゴールドファーデンもゴルディンもそうであったが、イディッシュ演劇の作り手は、ほとんどが西欧文化に明るい知識人であった。それは、西欧文化に親しんだ彼ら知識人にとって演劇が身近なものであったことと、この頃には彼ら知識人は、すでに啓蒙思想の影響を受けており、「戒律」によって隔てられたイディッシュ演劇への参入が比較的容易であったためである。¹⁷ そして、ごく自然な流れと

¹⁵ 註7でも触れたが、事実ゴールドファーデンは、東欧ユダヤ人を取り巻く状況が悪化すると、次第にシオニズムへと転じてゆき、ポグロムに逐斥されたあと、不意ながらゆき着いたニューヨークで客死する。

¹⁶ あるいは『ユダヤのリア王』とも訳されている。

¹⁷ この節では、しばしばハシディズムとハスカラーの双方で、「戒律からの自由」といった表現を用いているが、その性質はそれぞれまったく異なるものであった。

「故郷」から遠く離れて

して、西欧演劇に「いろは」が求められ、生まれて間もないイディッシュ演劇にも西欧の作風が取り入れられていった。

さらにこの頃になると、イディッシュ演劇がユダヤ啓蒙思想の色を帯びはじめる。政治支配者側の言語や知識を習得することで、ユダヤ教を保ちながらもキリスト教に同化することなく賤民性から脱却することができると考えていたマスキリームにとって、ドイツ語崩れのようなイディッシュ語は、悪しき東欧ユダヤ性の象徴の「低俗言語」であり、イディッシュ演劇もまた「低俗演劇」であったが、なによりイディッシュ演劇は、観客である大衆を啓蒙する打って付けのメディアでもあった。こうしてマスキリームも、イディッシュ演劇への参入を開始した。あるいは、経済的な理由から、商売道具としてイディッシュ演劇に携わるマスキリームも現れた。彼らの手によって作られた戯曲からは、ゴルドファーデンの戯曲に見られるようなユダヤの伝統や東欧ユダヤの世界観は削り取られ、代わりに 19 世紀東欧ユダヤ人社会をめぐる諸問題が投影されるようになる。なかでも、ニューヨークの「黄金期」に書かれた戯曲は、啓蒙思想そのものと言えるものが散見される。

以下に見るヨゼフ・ラタイネルの『過ぎ越しの祭りの夜』は、それらニューヨークの「黄金期」に書かれた啓蒙思想を謳う作品の代表的なもののひとつである。

3. 『過ぎ越しの祭りの夜』

ヨゼフ・ラタイネル (1853~1935 年) は、ゴルドファーデンと同じルーマニアのヤーシに生まれた。ゴルドファーデンに影響を受けイディッシュ演劇の劇作家となり、「イディッシュ演劇初の商業作家」といわれるほど、とにかく数多くの戯曲を世に送り出した。その内容は当初ゴルドファーデンやゴルディンに倣って、西欧の文学や戯曲をユダヤ風に焼き直したものが多かったが、その拠点をニューヨークに移した頃から、次第に啓蒙思想へと作風を変化させてゆき、1908 年にニューヨークで『過ぎ越しの祭りの夜 (DI SSEJDERNACHT)』を発表した。

ハシディズムでは、「祈り」への言語 (イディッシュ語) の解放と、「日常生活重視」の結果、大衆レベルで徐々に自由が拡大してゆき、その影響は動的文化にも及び、結果的に「戒律」の垣根が自ずと低くなっていったが、中世的な宗教体質ゆえに対外的に築かれた、いわゆる「ユダヤ性」を打ち砕くことで中世的な現状打破を試みたハスカラーでは、意図的に「戒律からの自由」を実践したのである。

舞台は 1859 年のロシア帝国領下モルドヴァ。先ごろ妻を亡くし独り身となったザルメンが、休息のため弟家族のもとへやってくる。ザルメンも弟ドヴィド・コーンも正統派ユダヤ教徒である。裕福なコーン家の娘ラシエルは、ラシエルを数年前に火事場から救い出してくれた命の恩人のカールと恋仲である。カールは貴族の家柄である。しかし、ラシエルには結婚仲介人によって選ばれた別の婚約者がおり、またカールがキリスト教徒であることから、カールとの結婚は難しいように思われる。ラシエルは結婚仲介人によって決められた婚約者との結婚から逃れるため、ドナウ川に飛び込み自殺をするつもりだと書置きを残し家を出る。ラシエルとカールの居場所に見当を付けた伯父ザルメンは二人のもとを訪れ、二人を説得し別離を促す。その年の過ぎ越しの祭りの夜、ザルメンはカールの弟、ドゥミトリによって突如として訴えられる。容疑は「儀式殺人」である。過ぎ越しの祭りの儀式に必要なキリスト教徒の血を採るために、ザルメンがカールを殺害したというのだ。ドゥミトリによれば、数日前にカールがコーン家を訪れて以来、カールが姿を消してしまったのだという。ザルメンには身に覚えのない容疑である。しかし、コーン家の祭壇からは赤い液体の入った瓶が、また地下室からはカールが日ごろ身につけていた名入りの指輪が発見されるなど、いよいよザルメンが疑わしくなってくる。しかし、ザルメンを告発したドゥミトリは、好青年のカールとは対照的に、同じ兄弟とは思えないほど素行が悪く、酒やギャンブルに金を費やし、しばしばラシエルの父ドヴィドのもとを訪れては金の無心をしていたが、最近ではまったく返す素振りのないことから断られ続けていた。またドゥミトリは、ラシエルに好意を寄せており、一度求婚者として名乗りを上げ、その際にドヴィドとラシエルにキリスト教への改宗を要求したが、それをドヴィドにあっさり一蹴されており、コーン家に恨みをもっているようである。その後、ザルメンへ掛けられた嫌疑を裁く法廷が開かれ、裁判官と、カールとドゥミトリの乳母のカティンカが登場する。カティンカは、実はカールは主人に頼まれ自分が攫ってきた子であり、かつてはユダヤ教徒であったが洗礼を受けさせたと語り、カールがラシエルの伯父ザルメンの実の息子ではないかと話す。ザルメンはかつて、生まれて間もない息子を人さらいに奪われ、以来今でも、その生存を信じ我が子を探し続けていた。実はザルメンを裁くべく現れた裁判官はドゥミトリに変装を強要されたカールであり、カティンカの話聞きザルメンが実の父であると知った彼が正体を明らかにし、ザルメンは息子との再会を果たす。ラシエルは本来ユダヤ教徒であったカールとめでたく結ばれる。

「過ぎ越しの祭り」は、出エジプトを記念して行われ、本来ユダヤ教年中行事のなかでも最も重要な祭祀のひとつである。それは、ユダヤ史を貫くディアスポラの最初のものであり、それによってユダヤ史がディアスポラに換言される現在の姿となったためばかりでなく、先祖の辛苦と神の恩恵とを再確認する日でもあるからだ。¹⁸ しかしこの戯曲は、タイトルにこのユダヤ教の一大イベントを冠しているにも拘わらず、ユダヤの歴史やディアスポラは、まったく中心的なテーマではない。むしろ、おおよそ「ユダヤ」という言葉から連想される宗教性はほとんど削ぎ落とされ、単純で明快な筋書きが際立っている。禁じられた恋を密かに貫き最後には結ばれるラシエルとカールの物語は、典型的なメロドラマであるし、ユダヤ人であるがゆえに、謂れ無き「儀式殺人」の嫌疑を掛けられたザルメンが、キリスト教徒によって我が子を奪われたという過去が明らかとなることで、加害者から被害者へとにわかに転じ、この物語における諸悪が、たったひとりの純然たるキリスト教社会の人間、ドゥミトリに帰せしめられる運びは、受け手である観客にとっての（ある意味では我田引水とも言える）勧善懲悪物語の典型であろう。あまりにも典型的な物語の運びには、拍子抜けの感すらある。しかし、ここで最も問題なのは、「儀式殺人」という中世以来、ドイツ語圏をはじめとするキリスト教社会に暮らしてきたアシュケナージムに付いて回った悪しき冤罪事件の扱い方である。つまり、「儀式殺人」という極めて中世的なアシュケナージム固有の問題が、この戯曲にあっては、勧善懲悪のヒーロー物を仕立てるための、またメロドラマを成就させるための「仕掛け」として取り入れられたアイテムでしかないということだ。さらに言えば、ユダヤ教の一大行事である「過ぎ越しの祭り」も、この戯曲にあっては、「儀式殺人」という冤罪事件の起こる場を提供しているに過ぎず、「過ぎ越しの祭りの夜」に神憑り的な奇跡が起こるといったことなどもない。

「儀式殺人」は、19世紀東欧においても、内政の悪化に比例して「ガス抜き」目的で政府主導のもと激化の一途を辿ったボグロムを正当化する恰好の口実であった。

¹⁸ 過ぎ越しの祭りは、エジプトで奴隷となっていたユダヤ人を解放するために、ある夜、神がエジプト人のすべての長子を殺害することを決めるが、ユダヤ人は、モーセによって伝えられた神の言いつけ通りに、家の門に目印として家畜の血を塗っていたため、災いが「過ぎ越した」故事を記念する（出エジプト記 12）。ユダヤ暦ニサン（4月）に行われ、種なしパンを食べ奴隷生活を強いられた祖先を偲ぶ。

小 倉 直 子

この戯曲の舞台である 19 世紀末のモルドヴァにも、ロシア帝国領内の政治的混乱と比例して高まる反ユダヤ主義の気配が少なからず漂っていたはずである。ましてや、この戯曲が書かれたのは 1908 年であるから、ポグロムは事実としてすでに起こった歴史であり、この戯曲の舞台となっている地は、起こってしまった歴史の実際の舞台となった地のひとつなのである。¹⁹ それゆえに、本来ならば「儀式殺人」というモチーフには、不条理との葛藤、逆境での耐久力、そして、東欧ユダヤ文化には欠かせない道化師バトフンが民衆の代弁者としてそうしてきたように、自らのただならぬ悲哀や苦悶を、これでもかというほど滑稽に仕立て笑い飛ばす強さとユーモアが纏わりついているはずなのだ。これらの諸要素を「東欧ユダヤ性」とするならば、この戯曲では、それら「東欧ユダヤ性」が欠落しているのみならず、「儀式殺人」そのものや、それを蔓延らせてきた社会あるいは歴史の語り部としての役割を担うような台詞も見当たらない。東欧特有のユダヤ的親和性は削ぎ取られ、ユダヤ文学に凡そつきものの、「重み」の代わりに置かれているのは典型的なハッピーエンドなのである。それはいかにも、「東欧ユダヤ性」へのアンチテーゼのようである。

4. 「故郷」に映された世代間の断絶

誰もが知るブロードウェイ・ミュージカル『屋根の上のヴァイオリン弾き』は、ショラム・アレイヘムのイディッシュ語による連作小説『牛乳屋テヴィエ』（1895年連載開始）を元としている。ここに取り上げた『過ぎ越しの祭りの夜』も、『牛乳屋テヴィエ』と同じように、世代間の溝をひとつのテーマとしている。²⁰

『牛乳屋テヴィエ』の主人公テヴィエは、「伝統」を信じていた。「戒律」と「慣習」に疑いの目を向けることなど思いもよらないことだった。娘たちが恋愛結婚を

¹⁹ キニシヨフ（現モルドヴァ共和国の首都）は、1903年4月6日に発生したポグロムで知られる。この事件を皮切りに、1903～06年にかけて、ロシア帝国領内では政府がイニシアティブを握ったポグロムが頻発する。

²⁰ 『過ぎ越しの祭りの夜』（1908）が、『牛乳屋テヴィエ』の連載開始（1885）より13年遅れて書かれたことを考慮すると、この戯曲がアレイヘムの連作小説に影響を受けたということは充分に考えられる。娘の異教徒との恋愛から親世代との意識の差を浮き彫りにしようとしている点のほか、宴の席にキリスト教徒の暴徒が押しかけてくる件もあり、その二点に関してはほとんど同じと言って過言ではない。

「故郷」から遠く離れて

選び取ろうと闘ったとき、テヴィエも自らを自らたらしめる「伝統」と新しい世代との狭間で闘っていた。娘たちが、もはや「伝統」の世界の住人ではないことを認めなければならなかった。

テヴィエと同じ時代を生きるドヴィドとザルメンも頑なに「伝統」を信じている。とりわけザルメンは、キリスト教徒を毛嫌いし、盲目的にユダヤ教を信じる正統派のステレオタイプとして造形されている。ザルメンは、「黄金の時代は必ずやってくる」(12)²¹とメシアを主張し、何のためにトーラーやタルムードを勉強しているのかというラシエルの問いに「何のために？ 学ぶことの目的は金儲けなどではない。(…)この世に学ぶこと以上に大きな喜びがあるというのか。学ぶこと以上に純粋で神聖な喜びが」(12)と律法の偉大さを説き、はじめてカールと会った際には、姪のラシエルを火事場から救い出してくれたことへの礼を述べる代わりに、「異教徒にも善良な男がいることの証明というわけか」(11)と、嫌味たっぷりに言明する。カールがどれほど真摯であっても、彼が異教徒であることが、ザルメンにとってはすべてなのだ。一方で、カールとラシエルの信じたいものは、「戒律」にも「慣習」にも囚われない「個人」である。例えばラシエルは、遠路はるばる家へとやってきたザルメンを気遣い「でも伯父さま、長旅でお疲れでしょう？ お腹も空いていらっしやるでしょうに、なにも召し上がらないの？」(9)と食事を進めるが、それはちょうど夕べの祈りの前であり、ザルメンにとっては「祈りの前に(食事を【=筆者註】)と？」(9)と、まったくもって信じられない提案である。ラシエルにしてみれば、夕べの祈りよりも、空腹や喉の渇きといった現世的な事柄のほうがよっぽど重要なのだ。そしてラシエルにも増して、新世代の代表として造形されているのがカールだ。カールは弟のドゥミトリや、今は亡き父が反ユダヤ主義者であることを認めながら、「でもそのことは、そういったユダヤ人への態度がユダヤ人の隣人に降り懸かる不当にすぎないのだと理解したときからずっと、僕の中で炎のように燃え続けている」(12)と告白し、それゆえに、小さなころからずっと、「人類」に新しい力を与えられる「王」になることを夢見ていたのだという。

²¹ 引用はすべて、上田和夫『カフカの見たイディッシュ演劇台本のラテン文字転写および詳註—カフカに対するイディッシュ演劇の影響解明のための基礎的作業—第1巻—ラテン文字転写編(改訂版)』、福岡大学人文学部(2001)、1~69頁所収、「DI SSEJDER NACHT」に拠る。尚、日本語訳はすべて拙訳である。括弧内の数字は頁を示す。

小倉直子

カールとラシエルから見たら、宗教に拘泥し、共同体を重んじ、戒律に拘束された生き方は、まったくもって古めかしいものだった。帝国解体を目前に、日毎に高らかさを増して鳴り響く革命への足音は、彼らの耳には、自由を約束する新しい世界への扉を叩く音に聞こえた。ドヴィドやザルメンが守り抜こうとしている「伝統」は、新しい世界には似つかわしくない中世の遺物であり、概念でしかない故郷としての共同体など不要なものに思われた。われこそは革命児たらんとする若者たちが、革命の先に夢見ていたものは「個人」を保障する「自由」な世界であり、それは「人類」という新しい概念に裏付けられるものであった。カールとラシエルもその若者世代に属していた。こうしてドヴィドやザルメンにとっては疑いようのなかった「心の故郷」としての共同体は、民族主義的で単一的、排他的なものとして子どもたちに疎まれたのである。

何世紀ものあいだキリスト教社会と折り合いをつけながら、他人の土地でようやく手にした「我が土地」が、政治の混乱によって今や再び危険に晒され、物理的にも「故郷」を失うかもしれない状況下で、ドヴィドやザルメンもまた、テヴィエ同様、心の故郷としての「ユダヤ教」あるいは「ユダヤ共同体」を重んじていたが、それすら「人類」や「個人」という新しい概念に生きる子どもたちによって手放されかけていたのである。

ザルメンが、古いユダヤ教に縛られるあまりに、ユダヤ人と異教徒とを線引きすることが、結果として異教徒の手で育てられはしたが、自らの血を分けた実の息子の存在をも否定していたということ、そしてそれが、ほかならぬザルメンに掛けられた「儀式殺人」の嫌疑を裁くために開かれた法廷での大どんでん返りで明らかとなることは、ユダヤ教内部に潜む反キリスト教感情が、「儀式殺人」の冤罪を蔓延らせているキリスト教社会での反ユダヤ主義と本質的に何ら変わりのないものであることを示している。そして、ここに見られるような、宗教や民族などの上辺や表向きではなく、個々人を尊重すべきとする思想は、まさに啓蒙思想そのものである。ここでは、イディッシュ演劇をひとつのツールとして、『過ぎ越しの祭りの夜』という戯曲を通じ、舞台の上から大衆を啓蒙しようという試みが為されているのだ。

カールは言う。「農夫を畑へ送る代わりに、貴族がその衰えきった筋肉で自ら労働に精を出せば、その頭からはよっぽどましな考えが生まれてくるだろうに」(16)と。カールにとっては、貴族の出であることが軛であり、身分や階級よりも人間の平等が重視されるべきなのだ。それは、カールとラシエルの次の会話にも明らかである。

「故郷」から遠く離れて

(ラシエルとカールが、絶望的なふたりの恋の行く末について話し合っている【＝筆者註】)

ラシエル「神がそうお望みななのよ」

カール「違う！ 神が問題なのではなくて、僕たちふたりの宗教がもつ迷信が問題なんだ！ この世で何にもまして神聖なのは、僕たちふたりを結びつけている気持ちなんだよ。当然の権利さ。それは神聖で、神それ自身と同じように崇高なんだ。」(17)

「自然」は宗教に優り、「個人」は伝統に優るという啓蒙思想が、カールとラシエルの純粋な恋愛を根拠に、ここに提示されている。

このように、この戯曲における東欧への視座は、ドヴィドやザルメンではなく、すでに次世代のカールとラシエルに移行している。そして、『過ぎ越しの祭りの夜』に表された「東欧ユダヤ性」からの心理的離隔は、ほかならぬ世代の隔たりの顕れなのである。

この、「故郷」と「伝統」、あるいは「故郷」としての「伝統」をめぐる世代間の隔たりは、この時代のイディッシュ文学やイディッシュ演劇で繰り返し問われてきた主題だ。しかし、ここで見過ごしてはならないのは、ニューヨークで書かれた『過ぎ越しの祭りの夜』とウクライナで書かれた『牛乳屋テヴィエ』の、ふたつの物語における「故郷」をめぐる世代間の争いに準備された結末の違いである。『牛乳屋テヴィエ』では、ロシア正教徒と駆け落ちをした三女ハヴァとテヴィエは和解することのないまま、ポグロムによって土地を追われたテヴィエ一家はイスラエルへと旅立ってゆく。テヴィエとハヴァの断絶は未解決のまま、読者への問いという形で残されたのである。一方『過ぎ越しの祭りの夜』では、啓蒙された新しい世代に全面的に軍配があげられている。

この180度とも言える結末の相違に対する解は、東欧ハシディズム世界と東欧ユダヤ人の距離に求められるだろう。あくまで「ユダヤ性」にこだわりの、東欧ユダヤを生きる一人の大衆であるテヴィエの立場から変わりゆく時代を語りつづけながらも、東欧ユダヤ世界の外に新たな「故郷」を見つけれないままニューヨークに客

小 倉 直 子

死したアレイヘムによってウクライナで書かれた『牛乳屋テヴィエ』の主人公テヴィエの身に降り懸かる出来事は、テヴィエと同じようにロシア領に生きるすべてのユダヤ人を取り巻く状況、それも刻一刻と、ひたすらに悪化の一途をたどる状況をありありと伝える「現実」であった。それゆえに、この物語の登場人物たちは現に起こっている歴史、すなわちポグロムの立会人であるとともに、これからの人生における歴史、すなわちホロコーストの直接の、あるいは間接的な目撃者になってゆくことが、最終場面の再びのディアスポラによって予見されるのである。それに対し、ニューヨークを新天地として選んだラティネルによってニューヨークで書かれた『過ぎ越しの祭りの夜』に見られるユダヤ的な事象は、商業演劇につきものの意図をもって、戦略として取り入れられた<sachlich>なものでしかありえなかったのだ。あるいはラティネルは、敢えてアレイヘムの『牛乳屋テヴィエ』を模倣し、その結末をひっくり返すことで自らの思想を主張したかったのかも知れない。そして、極端な筋書きでカールをユダヤに帰属させ、「故郷」に対する本質的な問いをも不問に伏すことには、各人を基盤とする新しい世界では、もはやその問いすら意味を為さないということが含意されているようにも思われる。

この「故郷」からの別離とユダヤ性からの離析は、観衆である大衆の側にも当て嵌まる。テヴィエが、全ての東欧ユダヤ人に向け、東欧のシュテートルに生きる貧しいユダヤ人誰もが自らと重ね合わせられるような一大衆として造形されているのに対して、『過ぎ越しの祭りの夜』の登場人物には、テヴィエのように身の丈に合ったほどほどの信じ方で、ときに手抜きをしつつ、ときに神に悪態をつきつつ、貧しいながらもユーモアで困難を切り抜けようとする、典型的な東欧ユダヤ人の大衆は存在しない。このことは、イディッシュ演劇の受容体であるニューヨークに移住した、かつて東欧ユダヤ人大衆であった人びとにとって、東欧がすでに振り返ることが可能な過去と化していること、そしてニューヨークという未来の地にあっては、ユダヤ教的人格が、もはや不要不急のものとなりつつあったことをも示していると言えるだろう。言い換えれば、啓蒙の試みとは別次元で、群集心理として、東欧という地理的「故郷」とユダヤ教ないしユダヤ共同体という心理的「故郷」は、ニューヨークに根を下ろしはじめた東欧ユダヤ人移民から遠ざかり始めていたことの顕れなのである。それはちょうど、ウクライナ生まれの『牛乳屋テヴィエ』が、1964年にニューヨークで、ミュージカル『屋根の上のヴァイオリン弾き』へと姿を変えたとき、テヴィエ一家が目指した先がイスラエルからニューヨークに変わっていたように、そして、原作にはなかったハヴァとテヴィエの和解が舞台の上で試みられたように、もはや「故郷」は、東欧という地にも、ユダヤ教の伝統にも存在していなかったのだ。

「故郷」から遠く離れて

このように、ポグロムという横からの衝撃はもとより、作り手と受け手の双方にその理由を有し、イディッシュ演劇はニューヨークで、「東欧仕立て」から「ニューヨーク仕立て」へと転じていったのである。

5. 東西ユダヤ人と「東欧ユダヤ性」

さて、イディッシュ演劇を語る上で非常に重要な、避けては通れない要素に「西ユダヤ人」への影響がある。すでに触れたように、ゴールドファーデンに始まったイディッシュ演劇は当初、極めて顕著な東欧ユダヤの親和性を持っていた。それは、「同化」の試みや、モーゼス・メンデルスゾーンにはじまったユダヤ啓蒙思想から、すっかり西側社会に溶け込んで生活していた近代的な「西ユダヤ人」にただならぬ衝撃を与えた。

いち早く啓蒙思想の影響を受けた「西ユダヤ人」と、ユダヤ教の伝統様式を保つ「東ユダヤ人」の間の分断は、19世紀には決定的となっており、「西ユダヤ人」の側からは、イディッシュ語を話すいわゆる「ガリツィア・ユダヤ人」への文化的優越感から生じる軽蔑と、「東ユダヤ人」の側からは、正統なユダヤ教を放棄した「同化ユダヤ人」への宗教的優越感から生じる軽蔑という、ユダヤ人同士での反目を生じていた。その東西の断絶は、西へと移動したイディッシュ演劇によってもたらされた「古のユダヤ」が、「西ユダヤ人」にかつてないほどのカルチャー・ショックを与えるほどに拡大していた。

かつてカフカは、イディッシュ演劇と出合い、それを通じて祖父の時代と出合った。それは、ブラハを選んだ父によって放棄された寒^{シュテットル}村に残る中世的な東欧ユダヤ世界であった。イディッシュ演劇が織り成す世界には、伝統的な様式を保ったユダヤ人が生きていた。それは、ドイツ人でもなければチェコ人でもなく、ましてやユダヤ人ではありえなかったカフカのうちに「ユダヤ性」を覚醒させた。のちにドイツ語作家として世界文学史の要人となるカフカへのイディッシュ演劇の影響は、夙に知られるところであろう。²²

²² カフカの日記には、1911年10月4日から1912年1月24日までのわずか4ヶ月足らずの短い期間に、14ものイディッシュ演劇のタイトルが登場している。さらにカフカは、1912年11月3日に当時の恋人フェリツェへ宛てた手紙で、「この訛り言葉の芝居全体はいいもので、私は去年その上演に20回くらいは行ったでしょう。ドイツの芝居は多分全然行きませんが。」(Das ganze Jargontheater ist schön, ich war voriges Jahr wohl 20 mal bei diesen Vorstellungen und im deutschen Theater vielleicht gar nicht.)と記しており、日記には書き残さなかつ

カフカの父ヘルマンが目指した「19世紀プラハ」は、オーストリア＝ハンガリー帝国領内のユダヤ人にとって特別な意味を持っていた。地理的にドイツに非常に近く、ウィーン、ブダペストに次いでオーストリア＝ハンガリー帝国第三の都市であったプラハには、文化的に先端をゆくドイツ系の移民が多く住み着いていた。そしてその多くは、ドイツ系同化ユダヤ人であり、プラハにおけるユダヤ系人口の占める割合は、総人口の一割以上であったという。²³ さらに、1848年に制定されたオーストリア憲法によりゲットーは廃止され、ユダヤ人であっても、居住地も、職業も、原則として自由に選択することができるようになっていた。カフカがそうであったように、ドイツ語で高等教育を受け、望めば役人にさえなることができた。帝国内で貧しい生活を強いられてきたシュテートルのユダヤ人はこぞってプラハを目指した。そこで成功を収めれば、爪に火をともしような生活に別れを告げ、「東欧ユダヤ人」から抜け出せるというわけである。「ユダヤ性」という中世的な悪しき鎧を脱ぎ棄て、同化、あるいは同化までいかずとも、ユダヤ性を家庭内の最小限に留める暮らしを選び取ることは、物質的勝者を意味していた。カフカの父ヘルマンもその勝者の一人であった。ヘルマンの実家は、ボヘミアのシュテートルで屠殺業を営んでいたが、ヘルマンは単身プラハへ移り住み、そこでドイツ系同化ユダヤ人で醸造業を営む裕福な一家の娘ユーリエ・レーヴィと出会い結婚、ユーリエの父の資産を元手に商売を始め、プチ・ブルジョワへと申し上がったのである。

シュテートルで屠殺業を営み「東欧ユダヤ人」として生きたカフカの祖父ヤーコブ、プラハを目指し「西ユダヤ人」へと申し上がった父ヘルマン、そして、チェコ人とドイツ人のどちらでもありえず、その狭間で揺れながら、堂々と「ユダヤ人」としてやってきた「東ユダヤ人」の持つユダヤ性に自らのアイデンティティを見出そうとしたフランツ。カフカ3世代の歩んだ道は、東から西へ、そして再び西から東へと移行した「ユダヤ性」からの離脱とそれへの復古の試みのステレオタイプを映す鏡でもあるのだ。

プラハはそれゆえに、「西ユダヤ人」として生きることに異を唱える人びとにとっても重要なメタファーであった。マルティン・ブーバーの著作『ハシディズムの教えによる人間の道』第6章「立っているこの場所で」には、夢のお告げを信じ、宝を探してクラブからプラハ

た観劇も示唆している。(フランツ・カフカ/城山良彦(訳)『カフカ全集10 フェリーツェへの手紙』新潮社(1992)61頁、および、Kafka, Franz/Hg. Hans-Gerd Koch *Briefe*. Frankfurt am Main (1999) S.210.)

²³ クラウス・ヴァーゲンバッハ/須藤正美(訳)『カフカのプラハ』水声社(2003)、15頁。

「故郷」から遠く離れて

へ旅に出たイエケルの息子アイジクという男が、ブラハのカレル橋の下で出会った大尉に「そんな夢を信じて靴をボロボロにしてここまでやってくるなんて、お前はなんて哀れな男だ。夢なんて信じようものなら、俺だってクラクフまで行かなきゃならないじゃないか。それでイエケルの息子アイジクだとかいう名前のユダヤ人の家で宝物が埋まっているというカマドの下を掘り返さなきゃならないじゃないか」²⁴ と馬鹿にされ、家へと飛んで帰り、宝を掘り起こし祈りの家を建てた、という寓話が挿入されている。

ブラハから東へおよそ 400 キロのところの位置するクラクフは、1846 年以降オーストリア＝ハンガリー帝国に属していたが、ブラハとは対照的に多くのユダヤ人がシュテートルで貧しい生活を営んでいた。真に価値あるものは、どこか遠くの憧憬の地にあるのではなく、自分のいる場所で見出しうるものだ、という使い古された寓話が、「ブラハ」と「クラクフ」という対比によって、「西ユダヤ人」と「東ユダヤ人」とを対比し、放棄された「ユダヤ性」をも示唆するメタファーとなっているのである。そして、1878 年に、ユダヤ人の「西化」の進むウィーンでラビの家に生まれ、幼少期をガリツィア（レンベルク）のシュテートルの祖父母の許で過ごしたブーバーにとっても、レンベルクのハシディズムの世界で暮らす中で、肌身で体験した「中世の鎧」は、東欧ユダヤ人としてのブーバーを目醒めさせたが、そのハシディズム世界とは、まさにカフカを魅了したイディッシュ演劇に映された東欧ユダヤ世界にほかならない。

こうした、イディッシュ演劇がカフカにもたらしたような「西」と「東」の邂逅は、カフカやブーバーなど西と東の境目に立つ人びとに、〈西と東〉、〈現在と過去〉という、縦横両方向への軸と尺度を与え、その狭間という新たな領域を生じた。それはときとして、アイデンティティの裏打ちとなり未来への展望ともなったが、ときにまた、ユダヤ性からかけ離れた自己、あるいは自己周辺への閉塞感となって文学に表された。たとえば、戦後のイディッシュ文学を牽引する I.B.シンガーは、自らの立ち位置を模索しながら、ホロコーストに至るまでの歴史と、そしてその後と向き合っているのであるし、ホロコースト以前のカフカにしても同様に、失われたユダヤ性への手探りが文学に沈殿、ないし析出している。いずれの場合にも、自らの手元には留めていないが、ユダヤという広義の自己において見出しうる「古のユダヤ」を、イディッシュの世界に依って回顧することが創作の基盤となっている。

²⁴ ブーバーからの引用は、Martin Buber: *Der Weg des Menschen – nach der chassidischen Lehre*. Verlag Lambert Schneider. Heiderberg (1986) S.43-44. を用い、ページ数とともに (B 頁) と示す。尚、邦訳はすべて拙訳である。

6. イディッシュ演劇の隆盛と衰頽 — ニューヨークと東欧ユダヤ移民

ここまで見た上で、改めて『過ぎ越しの祭りの夜』からイディッシュ演劇の隆盛と衰頽について考察してみたい。すでに見たように「ニューヨーク仕立て」の『過ぎ越しの祭りの夜』は、「西」と「東」を結びつけた「東欧ユダヤ性」が単にモチーフとして組み込まれているに過ぎず、「精神性」ではありえなかった。それはなにも、イディッシュ演劇の規模、つまり、カフェや小劇場での旅廻りの小さな＜Truppe＞から、舞台装置の備わった劇場を持つ＜company＞、すなわち商業演劇に移行したためばかりではない。

冒頭ですでに触れたように、イディッシュ演劇は移民第一世代に受容され「黄金期」を迎えた。小さな寒^{シュテートル}村で、イディッシュ語で完結可能な小さな世界で暮らしてきた彼ら第一世代は、西ユダヤ人にカルチャー・ショックを与えた、中世のままのユダヤ世界を生きるあの東欧ユダヤ人であった。しかし、ニューヨークで彼ら第一世代を待ち受けていたのは、シュテートルとは対照的な、20世紀の最先端をゆく資本主義社会だった。東欧の一牛乳屋は、資本主義社会の末端で、一工員として汗水たらして日夜働かなければならなかった。²⁵ 言うなれば彼ら東欧のシュテートルからの移民第一世代は、中世から20世紀へのタイムワープを余儀なくされた人びとなのである。ポグロムに逐われた彼らのニューヨークへの＜移動＞は、空間的な意味合いのみならず、時間的な意味においてもまた、遙か彼方への＜移動＞であったのだ。言葉も社会システムも異なるアメリカで、これまでとは全く勝手の違う仕事をしながら、イディッシュ語でしか自己を表現できない彼ら移民第一世代が求めたものは、母語であるイディッシュ語で行われる娯楽であり、こうしてイディッシュ演劇は、まさに彼らの拠として「黄金期」を迎えたのであった。

しかし、イディッシュ演劇がニューヨークにその本丸を移して以降、イディッシュ演劇からは「西ユダヤ(人)」と対峙する中世的要素「東欧ユダヤ性」は抜け落ちていった。それは一方では、ユダヤ啓蒙思想家による意図的なものであったが、他方では、世代の移り変わりとともに自然な流れとして、「東欧ユダヤ人」が地理的にも精神的にも東欧から遠ざかってゆく過程で生じたものであった。それは『過ぎ越しの祭りの夜』に見たとおりである。そして、こうしてイディッシュ演劇から「東欧ユダヤ性」が欠落していったことは、イディッ

²⁵ アメリカでイディッシュ語に加わった新たな語彙に、「スヴェト・シャプ(SVET-Shap)」がある。英語の sweat-shop からの借用語で、意味はそのままに「搾取工場」である。(西、前掲書、94頁。)

「故郷」から遠く離れて

シユ演劇に「故郷」を求めた移民第一世代からイディッシュ演劇熱を奪い、劇場から足を遠のかせた、なによりの原因でもあったのだ。

7. 結びに代えて — 「東欧ユダヤ気質」からイディッシュ演劇の衰頹を考える

舞台の上から啓蒙を試みた作り手にしても、「故郷」から遠ざかりつつあった観客にしても、ニューヨークへと渡った「東欧ユダヤ人」は、もはや中世を生きる「東欧ユダヤ人」ではなかった。一方では事実として、作り手の側からの啓蒙の試みと、賤民性から脱却し物質社会での勝利を得ようとする新しい世代の移民心理が投影されていた。奇しくもそれは、イディッシュ演劇に魅了されたカフカが疎み、拒みつづけた父ヘルマンが、かつてプラハで試みたことの反復のようである。しかし、イディッシュ演劇の発祥地、東欧ユダヤ世界に立ち返ると、ニューヨークでのイディッシュ演劇の衰頹は、必ずしもカフカの 3 世代に起こった歴史が、プラハからニューヨークへとその舞台を移し、繰り返されたことを意味してはいないように思われる。最後に、イディッシュ演劇を生んだユダヤ敬虔主義の観点から、「東欧ユダヤ気質」なるものを考察し、それをイディッシュ演劇衰頹のもう一つの理由として提示することで本論文を終えたい。

イディッシュ演劇は、「黄金期」からわずか 30 年あまりで完全に下火となった。しかし、まったく消滅したわけではない。現在もなお活動は続いており、その中心地は依然としてニューヨークである。同じ時期に数多くの東欧ユダヤ人が移り住んだイスラエルではなく、ニューヨークが中心地なのだ。なぜならば、イスラエルは決してイディッシュ演劇のひとつの拠点とはなりえなかったからだ。²⁶ 古代の王国再建を目指した民族主義のシオニスト

²⁶ イディッシュ演劇が解禁された 1961 年以降、広義のユダヤ文化復興の一環としてイスラエルでもイディッシュ演劇が上演されはじめ、現在では盛んに活動が行われている。現在のイディッシュ演劇公演情報などは、Yiddish Book Center: <http://www.yiddishbookcenter.org/>、haGalil: <http://www.hagalil.com/jidish/>、All About Jewish Theater: <http://www.jewish-theatre.com>などを参照した。最終確認は、すべて 2013 年 8 月 27 日。

たちにとっては、イディッシュ語は正統な言語ではなく、ましてや演劇は戒律に抵触するものであった。事実イディッシュ演劇は、1961年まで不文律にはあるにせよ、上演を実質的に禁止されていた。²⁷ 民族主義とユダヤ教という二つの柱の上に建国したイスラエルという地には、旧来のユダヤ教から離れた東欧ユダヤ性の具現とも言える「東欧仕立て」のイディッシュ演劇にも、民族を超え各地でユダヤ人のままに対等の権利を得ようと努める啓蒙主義的な「ニューヨーク仕立て」のイディッシュ演劇にも、根を下ろしうる土地はなかったのである。

一方、世界に散らばるユダヤ人がユダヤ人でなくなってしまったかといえ、そうではない。依然としてユダヤ人のままである。ニューヨークのユダヤ人においてもそれは例外ではない。彼らのうちには、自発的に「ディアスポラ主義」を採り、他人の地に暮らすことを選んだ、自覚した敬虔なユダヤ人もいれば、なんとなくユダヤ人である人も多い。近年、若者世代の「再ユダヤ化」が指摘されているとはいえ、戦後世代の大多数は後者であろう。なんとなくというのは非常に精妙なバランス感覚を要する。なんとなくユダヤ人である人は、とりたててユダヤ人であろうとはしなくても、取えて棄てるでもない。イスラエルを選ぶことはなくとも、しかしキリスト教徒では決してない。決してキリスト教徒ではないままに、キリスト教社会に生活している。父祖がかつて「東欧」でそうしてきたように、である。そういう、ある意味では日和見的とも言えるバランス感覚のもと、世界各地に散らばって生きるユダヤ人の一角の19世紀東欧ユダヤ世界に息づく、音楽や踊りを日常生活に取り入れた、自由な気質を持つ人びととその子孫たちにイディッシュ演劇は継承されて来たのだ。²⁸

²⁷ イスラエル建国後、ナチスの魔手が及んだ各地から移住してきた人びとの母語として、娯楽および情報収集への必要性から1961年に解禁されるまでのあいだ、イディッシュ語による出版、上演は一切許可されることがなかった。

²⁸ 近年では、ドイツや東欧、あるいはニューヨークでも「ユダヤ文化復興」の目的からイディッシュ演劇を再建しようという動きも見られる。しかし、ほそぼそではあっても、「黄金期」からの燈火を消すことなくニューヨークでイディッシュ演劇を続けている劇場もある。例えば、ニューヨークのThe National Yiddish Theater-Folksbieneは、「黄金期」を経験したイディッシュ演劇関係者たちにより1915年に創立され、今なお活動を続けている。また、現在の状況を劇場にメールで問い合わせたところ、ここ数十年若者たちにイディッシュ文化が見直されはじめたことでイディッシュ演劇も再び注目を集め、劇場も活気を取り戻しているとのことだった。劇場の観客層はおおむねユダヤ系だが、その半分はイディッシュ語をまったく理解することができず、2000年以降若い世代向けに舞台に設けられた字幕スーパー（興味深いことに字幕は英語だけでなく、今なお増え続けている旧ソ連各地か

「故郷」から遠く離れて

彼らなんとなくを引き継ぐ人びとは、^{ディアスポラ} ^{ザルーツ} 離散と流浪の歴史の途上で「東欧ユダヤ人」が生まれたのと同様に、その歴史の長い糸の上で「東欧ユダヤ人」としてニューヨークへと渡り、そしてその地への適応の過程で「東欧ユダヤ人」ではなくなっていったのである。それゆえ、ニューヨークにおける「東欧ユダヤ」からの離隔は、かつてヘルマン・カフカがブラハで試みた「脱ユダヤ」とはまったく性質を異にするとと言えるのだ。

「いかなる環境下にあっても、生活を祝福し聖別する」²⁹

これは、イディッシュ演劇の母胎となった19世紀東欧ユダヤ世界の大前提、ハシディズムの創始者バル・シエム・トヴのもっとも特徴的な教えである。すでに第2節でも述べたように、バル・シエム・トヴは、イディッシュ語を日常言語としてのみ使用可能であるという低い位置づけから祈りにも用いる言語へと高め、劣等言語というレッテルから解放した。これにより宗教的権威から自由となった大衆は、神の前にラビ同様に祈りを捧げる権利を得、大衆と宗教との距離は一気に縮まっていった。そして、引用のように、現世を極めて高みに位置づける教えは、宗教様式と日常生活との距離をも見る間に縮めていったのである。

こうした現世重視のハシディズムの立場は、バル・シエム・トヴから2世紀も下ったプーバーにも変わることなく見ることができる。前節に引用した寓話から、それは導き出されている。プーバーは、先の何の変哲もない通俗的な物語が「ハシディズムのメロディーによって鑄直され」(B44)、「この物語を通じハシディズムの真実が浮かび上がる」(同)ののだとしている。そしてその真なる意義を次のように定めている。

らの移民に対応するためロシア語も添えられているとのことだ)を見ながら演劇を愉しんでいるとのことだった。また、近年ではイディッシュ文化活動が活発でない郊外に暮らす若い世代(メールに抛れば40代以下)のユダヤ人たちもイディッシュ文化活動に積極的に、イディッシュ演劇やイディッシュ語歌謡のコンサート、語学コースなども数多く提供され、容易に参加することができるそうだ。

²⁹ 手島祐郎『ユダヤ教の霊性 —ハシディズムのこころ』教文館(2010)、205頁。

この世界のある場所で見出さる何かがある。それは偉大な宝であり、それは存在の充溢と呼ばれうるものである。そしてこの宝が見出されうるその場所は、人が今立っているその場所なのだ。(B 45) ³⁰

どこかこの世界の一角で、あるいは、どこか精神の一角で、しかしそれは、私たちが立っている場所ではなく、私たちが置かれている場所で、まさにその場所で、ほかのどこでもなく、その場所でその宝は見出されうるのだ。
(B45) ³¹

このような、肉体をも含め現世に絶対的な価値を置き、現世でいかに生活を祝福し聖別するかという問いがハシディズムの出発点であり、ハシディズムに通底する思想である。こうして大衆個々人のレヴェルで現世を享受することを可能とした、あるいはそれこそ神への最大の奉仕としたハシディズムだからこそ、イディッシュ演劇は観客を得ることができたのだ。つまり、それぞれが日常生活に喜びを見出すことに努めた結果として、音楽や踊りなど旧来のユダヤ教には見られなかった動的文化がイディッシュ演劇以前の東欧ユダヤ世界に栄え、そうして大衆レヴェルで動的な文化への適応能力が高まっていた東欧ユダヤ世界であったからこそ、イディッシュ演劇は受容されえたということである。ミュージカル『屋根の上のヴァイオリン弾き』の結婚式の様子を思い浮かべてほしい。あの、クレズメル³²の

³⁰ 傍点は筆者による。

³¹ 傍点は筆者による。本論からは少し脱線するが、今年2月に筆者が神戸にあるシナゴグを訪れた際、ラビとラビ夫人もまったく同じことを話して聞かせてくれた。「現世は神の世と等しく重要であり、今ここで、自分にしかできない、誰にも代われない大事な仕事があるからこそ、まさにここに存在しているのだ」と、(そして、日本人として生まれたわたしにも神の意図があり、ユダヤ教への改宗は決して禁忌ではないが、する必要はないと)ラビ夫人は身振り手振り、熱心に話してくれた。

³² 中世以降にドイツ語圏から東欧で活動したアシュケナージム固有の楽師。17世紀以降は、東欧のイディッシュ語圏を主な活動の場とし、大戦間期にニューヨークへも伝播、現在でも東欧各地でその姿を目にする(その音を耳にする)ことができるが、クレズメル(クレズマーとも表記される)の現在の本拠地はニューヨークである。初期にはフィドルなどの弦楽器が中心を占めていたが、19世紀中頃からはクラリネットがその座を取って代わった。ロマ音楽やチャールダーシュなど東欧民族

「故郷」から遠く離れて

奏でる音楽と踊りに溢れた騒がしくも心躍る陽気こそ、ハシディズムが培った東欧ユダヤ世界なのである。³³ 換言すれば、イディッシュ演劇のような近代演劇ないし商業演劇がユダヤ教に生まれ滋養される土壌は、東欧ハシディズム世界の外には存在しなかったのだ。イディッシュ演劇がユダヤ史上初の「演劇」となりえたのは、生活を祝福しようと努めた大衆あってこそと言え、またそれゆえに、イディッシュ演劇はハシディズム思想に生まれた東欧ユダヤ世界を生きた大衆の民族性を映す鏡でもあるのだ。

イディッシュ演劇がニューヨークで衰頹した最大の理由は、新天地での世代間の隔たりと東欧からの隔離であったこと、そしてその背景がポグロムとホロコーストによる作り手受け手双方の離散(そして、言うまでもなくその数の激減)にあったことは否定しようのない事実である。そして同時に、外的状況の悪化ゆえに生じたユダヤ共同体内部の様々な試みと、その結果としての思想的亀裂にも由来している。しかし、イディッシュ演劇が生まれたハシディズム世界に通底する、あるいは暗黙の了解ともいべき「現世主義」に目を向ければ、イディッシュ演劇の隆盛と衰頹が単に内的・外的圧力による消極的、否定的な事由にばかり起因してはいないように思えてくる。東欧において、現世を享受し生活を祝福することを自明の善とした大衆のうちにイディッシュ演劇が受容されていったように、イディッシュ演劇は「いかなる環境下にあっても、生活を祝福し聖別す」べく、移民第一世代に必要とされニューヨークで「黄金期」を迎え、そして、イディッシュ演劇の衰頹は、その「東欧ユダヤ気質」を受け継ぐ次世代たちがニューヨークに順応する過程で、イディッシュ演劇なしに日々を享受しはじめた、つまり、新しい時代の幕開けを示す肯定的な結果でもあるのではないだろうか。

もちろん、日中の陽光や大地に降り注ぐ雨のように、大衆レベルに不可視に浸透したハシディズムの宗教背景を、このような否定的な文化史の肯定的な理由とし

音楽と深い関係にある。ロシアのシュテートル出身の画家マルク・シャガールがしばしば描いた楽師は、故郷のクレズメルをモデルにしていると言われている。

³³ ユダヤ教では、どの宗派であっても結婚は人生でもっとも喜ばしいことであり、ラビ(ユダヤ教聖職者)は必ず結婚していなければならない(創世記 1:28「生めよ、増えよ、地を従えよ」)。結婚式は日没前(ユダヤ教では日没で日付が変わるため、日が明けてすぐ)から夜中にかけて行われるのが通常で、正統派でもセファルディムでも式のあとに宴が開かれ、音楽と踊りで祝福ムード一杯になるが、夜を徹して朝まで踊り続ける陽気さは東欧ユダヤ世界特有である。

小 倉 直 子

て明らかとすることは容易ではなく、時間を掛けた綿密な調査と民俗学的なアプローチをも必要とすることは言うまでもない。したがって、最大限の可能性を見出してはいても、残念ながら現状では、その可能性を示唆することが精一杯だ。しかし、イディッシュ演劇と同じ大河に、イディッシュ演劇よりはるかに長く揺蕩っているクレズメルが、〈Moll〉の旋律で数多くの小気味よい楽曲を奏でている³⁴ ことと照らし合わせても、一度ならず二度、三度と天国と地獄を往き来した、それも外的な事情に踊らされて往き来した「東欧ユダヤ人」の固有の歴史に培われた、悲哀を笑いに転ずる強気で明るく、どこまでも前向きな生き様「東欧ユダヤ気質」は、イディッシュ演劇のニューヨークでの隆盛と衰頹の動向とも、面白いほどに合致しているのである。

この論文は、日本学術振興会科学研究費補助金（特別研究員奨励費）、課題番号24-966、「イディッシュ演劇とクレズメル音楽隊に見るユダヤ文化と東欧文化の融合」の成果の一つである。

³⁴ GHQ によって日本に持ち込まれ、1950年代以降にフォークダンス・ナンバーとして浸透した「マイム・マイム」など、そのよい例であろう。耳にリフレインするメロディーは、わずかに哀愁を帯びていながら、軽やかで小気味よい。元来この曲はシオニズム運動を奨励する目的で制作され、イディッシュ民謡とは一線を画するが、短調の旋律に労働を讃美する歌詞の掛け合わせは、東欧で口伝えに受け継がれてきたイディッシュ民謡の労働歌のそれであり、決して東欧に根差したイディッシュのメロディーと別物ではありえない。「マイム・マイム」は、現在も、ニューヨークや東欧で活動するクレズメルのレパートリーに欠かせない楽曲だ。