

# 戦時下上海における亡命ユタヤ人と日本近代文学との出会い方

——白<sup>ブロッホ</sup>緑黒刻・草野心平説明『黄<sup>わんぱつ</sup>包車』の場合——

大橋 毅彦

アジア太平洋戦争勃発に伴ってなされた日本軍の租界進駐・上海全域支配から約一年後の一九四二年十二月、一冊の詩画集がこの街で刊行された。

題名は『黄包車 上海の黄包車に関する木版画六十』（以下の叙述では『黄包車』と表記）。ドイツ系ユタヤ人芸術家ターフィド・ルートヴィヒ・ブロッホ (David Ludwig Bloch 一九一〇) が、上海の黄包車及び黄包車夫の生活を題材にして製作した六十点の木版画と、それらに草野心平が付けた日本語の説明およびその中国語訳とで構成されている。印刷所は、この時期心平と親交を持った写真家名取洋之助が、陸軍報道部の委託をうけて取りしきっていた太平出版印刷公司であり、発行所の方は心平と洋之助の肝いりで開かれた太平書局という本の直売

所である。

黄包車の整然と並ぶさまが黒で、題名・発行所名と同じく、ブロッホの発音を中国語にあてた「白緑黒刻」という文字が赤で黄色の表紙カバーに印刷されたこのグラフィックな本は、B6判、百二十ページ（ただしページ番号は各見開きの左ページのみに打たれているので「60」で終る）。各見開きの左ページにブロッホの版画が印刷され、右ページにはその解説が日本語と中国語で印刷されている。たとえば、開巻して最初に出会う作品は、一台の黄包車を引く車夫の姿を斜め後ろから捉えたものであり、「大上海／＼二萬三千八百のなかの一つ」（中国語Ⅱ「大上海二萬二千八百中之一」）という言葉がそれと対応すべく載っている。当時の上海における主要な交通手段であり、街に

溢れかえっていた黄包車のイメージを、全体の中の部分という手法で表わそうとしたものと言えようか。

ところで、この書物が刊行された当時、上海におけるユダヤ人はどういった生の状況下にあつたか。いわゆるナチスによって引き起こされた帝国水晶の夜事件（一九三八・十一）を境に、亡命の地を求めてこの街に流れ込んできた約二万人の中央ヨーロッパ系のユダヤ避難民たちに即してその概略を記せば、彼らの多くは、第二次上海事変による被害を被つた、それゆえ地代の安価な虹口から楊樹浦地区で生活を始めている。経済的な基盤を持たぬ人々の生活は困難をきわめたが、石鹼や絨毯などを売って当初の生計を支えながら、彼らは戦災で荒廃した地域を作り変えていく。通称日本租界より東に位置して黄浦江沿いに延びる塘山路（現在の唐山路）以下の本文では当時の名称で表記し、現名称は（ ）内に示す。熙華徳路（長治路）・雁山路（霍山路）・華徳路（長陽路）・舟山路には、簡素なヨーロッパ風の造りや店構えを持った住居や小店舗が並びだす一方、レストランやカフェ、バーも営業を開始、「Little Vienna」（小ウィーン）と呼び習わされる区域が生じた。文化活動の面でも、ヨーロッパユダヤ人芸術家協会（European Jewish Artists Society = EJAS）のような文化団体や専門家はもちろん、ア

マチュア集閉までもがプロモートするさまざまな規模の演劇やコンサートが、名の知れ渡つた劇場以外に、借りたホール、クラブ、シナゴーク、ハイム（Heim）と呼ばれた収容施設などさまざまな場所で開催され、オペレッタの軽快なタッチが人々の心を和ませ、聖地パレスチナで生れたユダヤの歌の響きはその心を慰めた。

こうしたユダヤ人の動きに対して、第二次上海事変以降この街における政治的支配力をさらに強めるに至つた日本がとつた政策は、一九三八年の五相会議で決定された「対猶基本方針」が効力を持つていたことと、楊樹浦地区の管轄権が海軍武官府の手に委ねられ、一九三九年四月にはユダヤ人問題のエキスパート大塚惟重大佐を柱とするいわゆる上海海軍武官府大塚機関が設置されたことが影響していたためか、ユダヤ避難民流入直後は、ナチス・ドイツのような苛酷な殲滅政策をとるものではなかつた。たとえば、一九三九年一月に上海で創刊された邦字新聞『大陸新報』の、同年七月二七日第二百五号には、その政策の実行にあたって多くのユダヤ人を抱えた米国の反日感情を高じさせまいとしたり、彼らに恩義を施すことによつてユダヤ人の資本家を取り込もうとする思想が働いていた一面もあつたにせよ、楊樹浦地区の劣悪な生活環境の中から約四百名のユダ

ヤ難民子女を、軍当局が市中心区に収容、保護する動きを取り出したことを伝える記事が載っている。また、十二月十六日第 二百四十六号では「映画になるユダヤ人街」という見出しのもと、楊樹浦で新たな街の建設に励むユダヤ人の姿を伝えんとする映画の撮影が、ユダヤ人と中華映画会社（『中華電影』との協力によってこの日から開始されるという報道もなされた。辻久一『中華電影史話——兵卒の日中映画回想記（1933—1945）』（凱風社一九八七・八）や清水晶『上海租界映画私史』（新潮社一九九五・十二）も参照するに、中華電影副董事長川喜多長政がユダヤ人の女流映画監督ゲルトルト・ヴォルフソンの懇請を受けて、撮影スタッフや機材面での協力を約して製作が開始されたドキュメンタリー映画のことと思われる。題名は「祖国を追われし」（『Under Exile』）。

しかし、一九四〇年九月の日独伊三国同盟調印の余波を受けて、ユダヤ難民と日本人川喜多の手によるこの映画製作は、軍から無条件中止の命令を下されて幻の作品となってしまふ。翌年十二月、太平洋戦争の開戦。前述したように、彼らを保護することが米國との軍事的衝突を回避する上で有効に働いていたところの政治的利用価値を、これによって著しく後退させてしまったユダヤ人は、準敵性の者とみなされ、それまではある程

度保っていた自由を急速に奪われていく。彼らの演劇活動は、上演前に日本の検閲官による厳しいチェックを受け、反枢軸國的なテーマの上に成り立つとみなされたがゆえに上演を禁止される作品も出てきた。やがて一九四三年二月には、上海陸海軍最高司令官名で「無国籍避難民特別居住区」(The Designated Area for Stateless Refugees)、「いわゆる上海ゲッター・ユダヤ難民隔離区」の設置が布告されることとなるだろう。すなわち、一九三七年以降、ナチから逃れて上海へ流入、ある程度の経済的余裕によりフランス租界などにも住んで店舗を営んでいた者も含むユダヤ難民は、今度は日本軍によって布告後二ヶ月以内に、先に記した雁山路・華德路・舟山路はその中に組み込まれはするものの、許される範囲は約二・五平方キロメートルしかない日本当局が指定した区域内に、ようやく手にした営業権や職を放棄して居住することを強制されていくのである。ガスカンマー送りにはならずとも、ゲッターから他の地区に出かけるにはその理由を記した上申書を提出し、上海無国籍避難民処理事務所発行の「無国籍避難民指定地域外出域證」を持たねばならないというように、難民達の生は支配者の傲慢の手によって管理されていく。外部から遮断された世界に閉じ込められた人々の間では、「日本もやがてユダヤ難民達をさらに揚子江の

河口の小さな島に移すとか、あるいは廃船に乗せて東支那海へ曳航し、アメリカのUボートに撃沈させる計画とか、いろんな噂<sup>うわさ</sup>が飛び出したという。

そうして、いま指摘したゲッターの設置が布告されるわずか二ヶ月前に刊行されたのが、今回取り上げる『黄包車』なのだ。〈ユダヤ人〉の版画家と〈ニッポン〉の詩人との名が連ねられたこの一冊の本は、第二次大戦下上海における亡命ユダヤ人と日本との関係を政治的に切り取ってアレバラートの上に乗せていく見方に対して、どんな立場をとっていくのだろうか。支配／被支配の構図を覆す、ある感動の物語を紡ぎだしていくのか、それとも……？ 海外におけるプロッホ研究の動向、現在ニューヨーク郊外に住んでいるプロッホ本人の証言や彼が手元に残している『黄包車』に関する同時代の評言、そして何よりも『黄包車』というテキストを成立させているプロッホの〈画〉と草野の〈詩〉とが、それぞれどんなメッセージ性を感得させてくるかといった問題<sup>問題</sup>にも目を向けて考えていきたいと思う。

まずは、日本近代文学研究の領域はおろか、第二次世界大戦中の流儀ユダヤ人問題を考察する日本国内の研究者の間でも、管見のかぎりさまで着目されたことのない、プロッホという芸

術家の人生の軌跡を紹介しておこう。

ダーフィド・ルートヴィヒ・プロッホ (David Ludwig Bloch)、一九一〇年三月、ドイツのオーバープファルツ地方のフロッスに生れる。生後まもなく両親を相次いで亡くし、さらに病気のため聴覚を失った彼は、地元<sup>地元</sup>の陶器業の絵付け技師を経てミュンヘンの芸術アカデミーに入学、グラフィックアートを本格的に学んだ。けれども、ナチの反ユダヤ政策によって、そこでの研究の継続を断念、またこの時期手にした商業デザインナーとしての職も失う。帝国水晶の夜の夜、タッハウの強制収容所に送られた彼は、数週間の「保護監察」を受けてミュンヘンに戻った後、アメリカにいる親戚の援助によって一九四〇年四月十二日、M・Sコンテ・ロッソ号に乗ってベネツィアを出航、亡命地上海に向かったのである。

ここまでは『David Ludwig Bloch. Holzschnitte. 木刻集』 Woodcuts. Shanghai 1940-1949 J (Monumenta Serica, Germany, 一九九七) 所収のバーバラ・ホスター (Barbara Hoster)「カタリーナ・ヴェンツェル・トイバー (Katharina Wentzel-Teuber) 両氏による」ダーフィド・ルートヴィヒ・プロッホ その生と作品」〔原題「Leben und Werk von David Ludwig Bloch」〕及びロザムンデ・ノイバウア (Rosamunde

Neugebauer)の「[ ]命地での芸術 上海でのターフィド・ルー  
トヴィヒ・ブロッホ」[原題「Kunst im Exile DAVID LUDWIG  
BLOCH in Shanghai」](CHINA HEUTE! No.93 (一九九七))  
に依拠してまとめたが、この先の記述では、他にブロッホの手  
元に残されていた当時の新聞・雑誌記事や、ブロッホ氏自身か  
ら直接いただいた証言も活かして、彼が上海でどのような月日  
を過ごしたかを追ってみたい。便宜的に年表式にしてみる。◇  
は月日は判明しないがその年の事項、\*は年表作成者のコメン  
トとして見られたい。

### 【Bloch in Shanghai一九四〇〜一九四九】

一九四〇年

五月九日 M・Sコンテ・ロツソ号にて上海着。

◇フランス租界西部Rue Maresca 〓趙主教路(五原路)に  
ある家屋に当初住まう。

十二月一日〜三十一日 静安寺路の時代公司以「六人画展」開

催……(Ⅰ)

一九四一年

三月 日本に四週間滞在。志賀高原と赤倉でスキーを楽しむ、

東京・日光・奈良・京都を観光。歌舞伎・浮世絵・写楽

に関心を持つ。

八月二十五日 『大陸新報』にブロッホのエッセイ「懐かしい  
日本の風景」が掲載(\*紙面では筆者名「D. L. フロット」  
となっている)

九月 Bubbling Well Road 〓静安寺路のモダン・ホームズ

展示場で初の個展を開き、水彩画五十点出品。……(Ⅱ)

十一月七日〜三〇日 モダン・ホームズとR. サンド家具

店展示場で、Michael Brenner, Josef Schwarz,

Hans Jacobyとともに油絵・水彩画・版画の展覧会を

開催……(Ⅲ)

\* (Ⅰ)(Ⅱ)(Ⅲ)については、「時代公司」と「モダン・ホー  
ムズ」が同一の場所なのか、また展覧会は三回とも開かれ  
たのか、それとも同じ展覧会なのに、資料の方が誤って伝  
えているのか、不明な点が多い。このうち、確実にその期  
間に開催されたと思われるのは(Ⅲ)。開場・開催日・出品  
者名が載ったポスターが残されている。

◇この年の展覧会にブロッホが出品したのは「パリとウィー  
ンの間(パリとウィーンを結ぶ鉄道)」「ボヘミアの風景」「日  
本の雪景色」「仏陀寺」「早春」といった水彩画。「洗濯物  
のある上海の庭」「上海の墓地」もこの時期描かれた水彩

画。

◆木版画シリーズ「Rickshaw」(＝力車)がこの年から翌年にかけて私家版として出版・

一九四二年

十二月五日 太平書局より『黄包车 上海の黄包车に関する木版画六十』発行

十二月二六日～二〇日 南京路212号の上海画廊(Shanghai Art Gallery)で亡命芸術家としては初の個展開催。

水彩画五十点＝「ひまわり」「仙人掌」「仮面」の静物画  
三点以外はすべて風景画(「夕陽」「南海の雲」「夏の黄昏」「ドナウ川上流」「ババリアのアルプス」「河」「収穫」「徐家匯」「上海郊外」など)

木版画は十点ほど展示(それまで六十点製作した、黄包车を題材としたものの一部)

一九四三年

二月一八日 日本占領軍「特別居住区」の設置を宣言、これによりプロロッパホはWard Road(華徳路)に移る。

五月五日～八日 十三名のユダヤ人画家とともに、上海ユダヤ総会で上海初のユダヤ人画家合同展覧会を開催

◆木版画シリーズ「Beggars」(＝物乞い)成る

一九四四年

五月二二日～二七日 南京路にある忠羅公司三階にて、アルタ(ARTA＝ユダヤ美術家協会)第二回絵画展覧会が、上海無国籍避難民処理事務所の後援で開催

◆木版画シリーズ「Chinese Children」(＝中国の子供たち)成る

一九四六年

◆中国キリスト教徒青年団(CVJND)で出会った、彼同様幼少時に聴覚を失った仕立て屋兼デザイナーのリリー(チェン・ディッシュウ Cheng Disin)との年結婚。彼女の故郷浙江を訪れる。

一九四七年

◆Bubbling Well Roadのサン・デパートでユダヤ人科学協会主宰展覧会開催

一九四八年

◆木版画シリーズ「Yin Yang」(＝陰陽)成る

一九四九年

三月二四日 リリーとともに上海を出発、アメリカへ。  
一方、草野心平の動きについても簡単に振り返っておこう。

一九四〇年に嶺南大学時代の学友林柏生の招聘に応じて中国の地を三度踏むことになった彼は、汪精衛を首班として当時成立していたわゆる南京国民政府の宣伝部顧問として南京に在住していたが、名取洋之助の訪問を受けて太平印刷公司顧問としての職を引き受けて以来、上海にもしばしばやって来るようになっていた。この街を拠点として草野は、洋之助、同盟通信上海支局長松方三郎と諮って孫文像建立趣意書なるものをうちだしたり、会田綱雄・川鍋東策・佐藤(田村)俊子らを太平印刷公司に送り込み、現地での出版文化を盛んにするため二役も二役もかってゆく。『大陸新報』の一九四二年二月から三月にかけては、未完に終わったが彼の小説「方々にゐる」が連載されている。彼がプロッホと出会うのは、こうした活動の最中のことだった。

とはいえ、二人の間にそう頻繁な往来があったわけではない。いや、それどころかプロッホ自身の記憶によれば、彼が草野と会ったのは「一度だけ」であつたという。<sup>注1</sup>さらにプロッホは、こんなことも告げて寄こした。すなわち、最初に出版された本『Ricksha』(大橋注おそらく、一九四一年から四二年にかけて成った私家版のことと思われる)を氏が名取洋之助の元に持っていって、彼は氏との契約なしに木版画を使って『黄包車』を

発行したのだ、ということ。また、そこで用いられた文字は、当時ドイツ語しか話せなかった氏には理解不能な中国語と日本語であつたため、草野がどのような詩(解説)を付けてくれたか今も知ることができず、それに、些少なりとも払われてしかるべき『黄包車』出版に関わる金銭的報酬もなかったということ。

氏のこうした証言が事実だとすれば、これまでの草野心平・名取洋之助サイドの評伝が提示してきた、草野・名取共通の友人プロッホというイメージは、再考を促されることになるかもしれない。むしろ、ややうがった見方をすれば、プロッホにとつては不本意であつたにせよ、上海ゲッター設置の布告を目前にして、こうした一方的な進め方でもかくも『黄包車』出版に漕ぎ着け、プロッホの作品に目の目を見る機会を与えていったという点が、草野や名取の彼(の芸術)に対する、当時としては可能なかぎりの親愛の証であつたかもしれぬ。だが、その性急な出版までの動き、それに関わる日本人の中に、彼らが上海の、そして上海につながる中国・アジアの文化を先導していられる立場にゐるのだという思いが忍び込むことはなかつた、と言える保証はどこにもない。いや、ひょっとすると、そうした支配者の論理が、『黄包車』のテキストそのものの中に

発現されているかもしれないのだ。ただし、それが出版された当初には、このような問題がかりにあったところでそのことに気づく気づかぬどちらにしても指摘は控えねばならぬ状況が当然であったはずだし、現象面における結果を先取りして言うならば、それとは次元を異にする要素に注目して、同時代評は『黄包車』を好評をもって迎えていったのである。

このテーマに取りかかった当初、正直なところ、私の手元には一九四二（昭和十七）年十二月二十日の『大陸新報』第一千四百三十五号に載った、画評「素描の手堅さ D. L. プロッホ氏の個展」（筆者不明）しかなかった。それがパーバラ・ホスター、カタリーナ・ヴェンツェルトイバー両氏のご好意により、プロッホが持っていた当時の資料のコピーを手にすることができて視野が一気に広がった。

それらを通覧するに、筆者や出典不明のものもあり、またそれ以前の彼の水彩画を中心とした作品を取り上げたものもないではないが、その内容や記事の多さからして、『黄包車』の刊行及びその十一日後の上海画廊における個展開催に至って、芸術家プロッホの名前が一躍脚光を浴びたことがわかる。その注目度の高さは、たとえばノルマン・フライン（Normann

[Jyn]の「人力車引きに会う」[原題「Meet the Riksha Puller」]を掲げた「上海イブニングポスト・アンド・マーキュリー」(Shanghai Evening Post & Mercury)（一九四二・十二・一六）の場合は、プロッホの人と芸術に関する文章や、十二点の図版も含んだ『黄包車』の紹介で、まるまる一ページの紙面を割いているほどだ。

また、何ヶ国もの言葉が彼を話題にしている点にも驚かされる。プロッホもその成員の一人であるドイツ系ユタヤ人たちの間で読まれた、ドイツ語で印刷された『上海ユタヤ人新聞』(Shanghai Jewish Chronicle)がこの芸術家に注目したのはもちろんだが、『上海イブニングポスト』のような英字新聞や英字雑誌のほか、中国語・フランス語・ロシア語・（そして前記『大陸新報』の記事も含めれば）日本語を用いた出版物が、それぞれプロッホおよび『黄包車』に取材した記事を載せていている。上海がさまざまな国籍を持つ人間を抱え込んだ街であるということが改めて確認されるし、また、いわゆる「孤島」時代が終焉を告げていても、芸術家プロッホの誕生に出会えた感動を分かちあおうといった点では、その思いは一国の管理を越えてさまざまな国の言葉によって伝播されていたのだと言えそうな気がする。ともあれ、その実情を見てみよう。



この街にやってきた者が、それが路上いっぱい溢れかえっている光景に接して強烈な印象を受けながらも、時日の経過に従いその体験を意識の奥底に沈めていってしまい、いまでは彼を乗せようとして雲霞のごとく群がってくるさまを疎ましく思ひこそすれ、芸術的感興を沸かせる対象としては捉えようとしてない人力車とそれを引く者の存在、——そうしたものに對して新たな照明をあてたのが芸術家プロッホなのだという口調で始められる同時代評は、ついで彼のモチーフが人力車夫の苦楽ないませの生活を彫り出す点にあるとはいえ、それが社会の暗部の告発に走ったり、彼らに對する同情を煽動しようとする傾向とは一線を劃していることを強調していく。

ロザムンデ・ノイバウア「亡命地での芸術 上海でのターフィド・ルートヴィヒ・プロッホ」の説明も援用して叙述を進めれば、これはかなり大事な問題を含んでいる指摘である。すなわち、魯迅が始めたいわゆる新木刻運動に端を発して一九三〇年代後半から四〇年代の中国版画界に広がっていった社会批判的な版画群とは、プロッホの作品は質を異にしているという問題である。こうした中国版画界の動きに大きな影響を与えたドイツ人芸術家ケーテ・コルヴィッツ (Kathe Kollwitz) の作品を紹介したものととして、いま私の手元には魯迅の選画と解説に

成る『凱綏・珂勒惠支版畫選集』(一九三六年 上海三開書屋造)の復刻があるが、たとえばその最後に掲載されている作品「德國的孩子們餓着」(DEUTSCHLANDS KINDER HUNGERN)に接する者は、ひもじさのあまりそこに食べ物が入れられることのほかは何も考えず、目を大きく見開いてそれぞれ手にした碗を差し出す四人の子供らに對する哀憐の情や、幼い彼らをそんな目に遭わせていくものに対する憤りの念を覚えさせられることになるだろう。換言すれば、抑圧された人々を奮い立たせていくアジテーション性が、よくもあしくもそこには発現しているわけだが、プロッホの作品にはそうした要素は目立った形では出てこない。黄包車車夫たちは、もう少し余裕を持って画面の上で生動している。

その辺の事情を指す言葉を拾うとすれば、「本画集には、様々な角度から捉えられた大都市上海における人力車の様子が収められている。社会の暗部を暴き出したものかという点、そういうわけでもない。作者はユーモア溢れる手法を用いることで、人力車夫たちの小喜劇を見事に演出している」(吉生 Ji Sheng 「白黒的『黄包車』及水彩画」、『太平洋周报』第五二期一九四三・一・一九)<sup>註1)</sup>。「鑑賞者は、人力車夫という仕事の辛さ、大変さを、車夫の苦難を感じることさえあるだろう。しかしこ

の苦しさも、作品の中では、穏やかな表現様式、真に中国的なユーモアによって救われている」(W. Y. トン、Tom「上海アート・ギャラリーで D. L. ブロッホ展」〔原題「D. L. Bloch stellt in der Shanghai Art Gallery aus」〕、出典不明)・「ブロッホが興味を傾けるものは、より広やかな人間味や共感を買う世界、車夫の人生とそこに生起する有為転変によって織り成されるユーモアやペーソスなのである」(J. H. L. 「黄包車」D. L. ブロッホの木版シリーズ」〔原題「The Rickshaw. Book. A Series of Woodcuts by D. L. Bloch」〕、「Our Life — Unser Leben」一九四二・一?)<sup>(註)</sup>などが挙げられようか。実際に『黄包車』のペーシを繰って、片方の車輪がいかれてぶちまけられた荷物とともに路上に転がり落ちてしまった客を車夫が見下ろしている作品<sup>(p17)</sup> (図版 A)、五人の車夫がそれぞれ黄包車の轆に手をかけて、追いかけてくるターバンを巻いたシーク教徒の巡査を尻目にいっせいに逃げ出している図<sup>(p32)</sup> (図版 B)、雨後の出水で水浸しになった道の真ん中で、車夫が大事そうに姑娘を抱きかかえている図<sup>(p45)</sup> (図版 C) などを見れば、なるほどそれらの評の的を得ていることがわかる。

ところでその中の一つの評は、このかすかなユーモアの中に、ブロッホの「亡命生活の魂の危機を克服しようとする態度」を

感得してもいるのだが、これと同様の結論は、彼の版画の「何らの余分な飾りをつけることもなく、きわめて客観的かつ自然主義的に、こくわずかな、最小限の線で描かれ」た、あるいは「柔らかくない、硬い、無愛想」なタッチを問題にすることによって、より具体的に導き出していかれよう。なぜなら、この場合において一人の芸術家の技法を問題にすることは、そこに反映された彼の現実世界に対するまなざしの解明へと通じることにはかならず、そしてこれらの評言が指し示すごつごつした直接的なタッチというものは、——ここで再びロザムンデ・ノイバウアの論文から学ばせてもらったことを元にして言えは——対象とそれに関わる自己の感性をエキゾチックなものとして美化したり、大仰なポーズのもとに提示していく余裕などさらさら持たぬ、「亡命者のまなざし」によって支えられているからだ。この「亡命者のまなざし」がいかなる創造性を持つものかについて、ノイバウア論文の最後には「亡命と創造力」の筆者ヴィレム・フルツサーの次のような言葉が要約されている。「亡命とはそれがどんな性質のものであれ、独創的な行為や新しいことへの温床である。居心地の良い日常生活から引きずり出され、異質のものであるという経験を、危険と緊急事態を体験することは、自己認識と他者認識を強化し、状況の

時間的空間的な微妙なニュアンスに対する感受性を高め、現実に対するまなざしを鋭くし、亡命者を確かさを経て、貞実へ近づける。」<sup>11)</sup>

印象に残る作を二点『黄包車』から取り出してみたい。一つ目は五四ページに掲載されたもの(図版D)。画面の左半分では、夜、一台の人力車が舗道のへりに寄せて停められており、それに背を凭れかけて休んでいる車夫の身体の一部が、車輪の陰に見えている。対する右半分で主役の座を占めるのは、彼の今いるところが「LOVE LANE」であること<sup>12)</sup>を示している道路標識。「A Story Without Words」というキャプションをつけるにふさわしいと紹介されたこの画からは、恋人たちの甘い口付けや囁きが交わされる世界と、そこからはじき出されてしまっている車夫の孤独な世界の物語とが想像されるのだが、ブロッホのまなざし(感受性)は、この二つの世界の対照性、双方の間にもどうしても越えられぬ溝があることを、車夫の黒いシルエットと「LOVE LANE」の文字が記された白い標識との対照を通して捉えていると思う。黒い色はどんどん沈み込んでゆき、白い色はますます浮き上がるといった視覚的效果のもと、同じ時間じ場所に身を置いていても、その生のスタイルを乖離させている白と他の関係が、いかなる饒舌にも増して鋭く

迫ってくる。

そしてもう一つは、五九ページに載っているバラバラにされた人力車(図版E)。人力車がそれぞれの部品に分解され、鉄屑として処分されるのを待っている光景がそこにはあるのだが、それを前にしてもいまの私には、苛酷な労働によって数年のうちには車夫の肉体の器官がガタガタになって命を縮めていくといったイメージを、そこに重ねていこうという意欲は湧いてこない。なぜか。そのような喩としての効果を計算する以前のところで、ブロッホの目が大きく見開かれ、それらの物自体を驚懼みにかかっていると感じられるからだ。おそらく、その形や運動の本質を見極めんとして対象とやりとりする際に生じてくる緊張感<sup>13)</sup>は、言葉によっていかようなる説明とか解釈とかも可能になっていく状態とは違った、もっと生々しいかたちの版画家としての自己実現がはかられていく場にブロッホを連れ出していつているにちがいない。彼同様に上海に避難してきた劇評家・芸芸評論家アルフレッド・ドライフス(Alfred Dreifuss)の質問に対して、「見る必要があるんだ、画家はすべてを見なければならぬ」とやがて答えていくことになるブロッホは、『黄包車』収載の作品製作時点で、すでにこうした生と等価のまなざしを所有していたように思う。

では、『黄包車』というテクストの半分を構成している草野心平の言語表現は、このようなプロロホの版画とどういった関係をとっていくのだろうか。

原理的に考えれば、生半可な説明などを介入させるよりはただそれだけで充分見ることのできる性質を持つプロロホの版画の世界と、それに触発されて紡ぎ出されていった草野のイメージとは、「あたりはむんむんむんむんの雑鬧です」(p15)のように、草野流の生命力の横溢したさまを示す語彙が出現して、ことが端的に示すように、後者はもはや鑑賞者自身によって打ち立てられるもう一つの「黄包車」物語となっていくがゆえに、白ずから別物のはずである。ただ、たまたま前者から得た印象を言葉に翻訳しようとして、それがすでに後者によって成し遂げられているのを発見した時に、人はそれを「诗情あふれる解説」<sup>(註2)</sup>とか「機智に富んだ巧みな表現」<sup>(註3)</sup>として評価するわけだ。

そして、そのような意味における画文交響は、この書物の場合では、たとえば草野の言葉の悠揚迫らぬ調子がプロロホの版画を一層引き立てている点に、よく表われていると言えるだろう。大きな巾着を抱えた客を乗せて走り出す車夫の画 (p2 図版 F) に添えられた「ああ／天は群青／大食卓」や、いったい何

に使うのだろうか、たくさんに枝別れした一本の木とともに乗り込んだ客を題材とした場合 (p8 図版 G) の「見上げる空の唐草模様」、あるいは雨に降り込められて大光明大戲院 (The Grand Theatre) の出口に群がった大勢の客に向かって、こちらにいるただ一人の車夫が手を挙げて「仕事はりゆうりゆう」(p33 図版 H) といった表現が、それに該当する。

以下、それ以外に印象に残るものいくつかを、簡単なコメントを付けて挙げてみよう。

◇ p7 (図版 I) 「これだけのものが／もしも自分のものであつたら／汗をふきながら……／これだけのものが／全部もしも自分のものなら」〈様々な荷を堆く積み上げた黄包車を引く車夫、その重さに押しつぶされそうになりながら思わず洩れ出る呟きがこれだ〉

◇ p21 (図版 J) 「烈日炎炎」〈三人の車夫が仕事そっちのけで一台の自動車の後ろから近づき、窓越しに覗き見しようとしている。中にはいったい何があるのだろうか？ 意味深長な一句〉

◇ p30 (図版 K) 「考へる傘」〈画面全体を雨を示す斜線が覆う中、車夫が傘をさして黄包車を引いていくのだが、その気配

がふだんとはうってかわって爾々としているのを上手く言い当てている。』

◇p32 (図版B) 「ふん／ひげやたあばんが／こわいんぢやないよ」〈版画の方については紹介済み。小気味良い啖呵によって車夫たちの生の躍動感が伝わる。〉

◇p39 (図版C) 「うしろから白檀の香」〈腕の中にそれしか見えないでいる扇から着想されたのだらう、「考へる傘」同様ポエチカルな表現だ。自分とは住む世界が違う女が放つ白檀の香に、車夫はときめきをおぼえる。〉

◇p54 (図版D) 「寝るもいろいろ、眠るもいろいろ」〈版画の方については紹介済み。独り寝の孤独をかこつ車夫と「LOVE LANE」に集まる者たちとの対照性が、言葉によっても照らし出された。〉

数例引いただけだが、車夫の生活にさまざまな角度から照明の当てられていることがわかる。ユーモラスな口調もあれば時にはため息交じりの言葉も添えて、草野の表現の方も黄包車車夫の人生の哀感を捉えている。こうした表現活動に見られる雑多性・多様性は、言論への風当たりが強まっている時代の趨勢の中において、まだ一つの芸術界のアルカディアがこんな形で

「Shanghai」では保たれていたことを伝えてこよう。

しかしその一方で、次に見るような草野の言葉は、プロッホの版画との間に不協和音を生じさせ、彼の言葉に接する者たちにある種の価値観の強要を迫ってくるのである。

たとえば五ページに掲載された画に添えられた言葉。群れとしての黄包車のイメージを珍しく正面から捉えた構図だが、そこに登場している車夫も乗客も、ともにその引き心地と乗り心地とを楽しんでいるかのよう、喜びに浮き立っているかのようである。画面右下に彫られた、彼らと伴走している黒い小犬の躍動する姿も微笑ましいのだが、さてこれに付けられた文句は「崑崙與富士象徴我民族的力量」というものだったのである(図版M・M')。一海の涯／遠く崑崙に呼びかけるもの。／海の涯／遠くわが富士に応へるもの。』を、やがて「作品第拾式」として収載することになる『富士山』(二九四三・七昭森社)の詩人が抱懐していた、いわゆる大東亜の夢がせり上がってきているのだ。プロッホの版画が浮き彫りにした中国の民衆世界に繰り広げられている生の躍動感は、戦勝気分が浮かれたつ心性へと移し替えられてしまっている。

五三ページに目を転じよう。「DD」という映画館のイルミネーションが背景にあり、狭い座席の上で身体を密着させあつ

た水兵と女とが黄包車を引かせている。版画が対照させようとしているのは、車上にいてご満悦の表情の二人と、その表情は捉えることができないまま黒いシルエットとなって車を引っ張る車夫なのだが、詩の方はそうはならない。「DDはまだある……／大東亜戦争勃発以来／だがこんなメリケン風態は／みられなくなつた」というように、対比されるのは日本と「メリケン」。黄包車車夫に向かうまなざしからは遊離した、いわゆる敵性租界の一角、消滅を言祝ぐ国策的言辭が踊っている(図版N1'N)。そしてラストの一つ手前、例のそれぞれの部品に解体されてしまった黄包車の図のために持ち出されてきたものは、「世界全体の建直し」という言葉なのである(図版E1'E)。新たな世界秩序構築の意思に貫かれ、一種スローガン化したこの言葉の背後に揺曳するものが、どんなイデオロギーの傘下にあるものであったかについては、もはや語る要はあるまい。<sup>宣達</sup>

だが本稿を終えるにあたって繰り返すいうならば、こうした負の烙印をいくら押してみたところで、それだけでは事態に何の進捗もあるまい。かと言って、先にいくつか挙げてみた草野の詩の天衣無縫さをいくら称揚してみたところで、今度はそれは「黄包車」というテクストにもやはり見られた支配／被支配の構図を糊塗することになってしまう。こうした問題をいかに

して止揚していけばいいのか、その点についてまだ十分な解答を与えていないことに對する批判は免れないとしても、それでも私は次のように考えながら今後このテーマに関わっていきたい。徹底した流動の相のもとで、この手の問題を検討していく材料の収集が何よりも緊急の課題だと。おそらく、ここでは当事者の記憶の語られ方も重視されるのであって、今回の考察の対象者プロッホ氏の証言に接して私が一つ奇異に思えたのは、例のゲットー設置後、その横暴なふるまいゆえに難民たちの厭悪と恐怖の的となっていた、上海無国籍避難民処理事務所長官合屋某<sup>合屋</sup>に對する氏の印象が決して悪くはないということだった。「黄包車」の鑑賞と直接関わることではないので取り上げなかったし、その真偽のほどを氏に確かめようとしてまだ詳しい返事をもらえていないのだが、このようにひとつの固定化したイメージに裂け目をもたらしにくるものは、私たちの気付かないところに沢山潜んでいると思う。それを掘り起こしていくごとに、戦時下上海における亡命ユダヤ人と日本近代文学との間には、何枚ものだまし絵に似た構図が引かれ、何層もの地と図の関係が織り出されていくのではないだろうか。

[注]

(1) 当時の上海にはすでに、商人として十九世紀に移住してきたセファルディ系ユダヤ人と、十月革命から逃れてきたロシア系(アシュケナジ系)ユダヤ人との二つの集団も存在していた。本稿では、プロットもその成員の一人であった、ナチスの迫害によるユダヤ避難民の動きに焦点を合わせ、他の二つの集団については、論旨に関わる点においてのみ言及することにする。

(2) たとえば、フランス租界にあるライシヤム劇場で一九三九年に上演された Franz Wolfner の「Delila」が人気を博したことが David H. Kranzler『The History of the Jewish Refugee Community of Shanghai 1938-1945』(Yeshiva University Press, New York, 一九七六)に記われている。

(3) 一九三八年十二月六日、内閣総理大臣近衛文麿を中心に開かれた、この閣僚会議で決定された「猶太人対策要綱」の方針を、犬塚きよ子「海軍・犬塚機関の記録 ユダヤ問題と日本の工作」(日本工業新聞社 一九八二・九)に依拠してここでは紹介しておく。

一、現在日、満、支ニ居住スル猶太人ニ対シテハ他国人ト同様公正ニ取扱ヒ之ヲ特別ニ排斥スルガ如キ処置ニ出ツル

コトナシ

二、新ニ日、満、支ニ渡来スル猶太人ニ対シテハ一般ニ外国入国取締規則ノ範囲内ニ於テ公正ニ処置ス

三、猶太人ヲ積極的ニ日、満、支ニ招致スルガ如キハ之ヲ避ク、但シ資本家、技術家ノ如キ特ニ利用価値アルモノハ此ノ限りニ非ス

(4) 「大陸新報」には、「ツアンフオーレオン(製作) ツルターニユーマン・ワルソン(監督) ノイマン夫人(脚本) チヨンコー(撮影)」とスタッフ名が記されている。監督名が辻や清水の叙述と異なるが、その理由は不明。時期的に考えて、同じ映画製作だと判断し、ここでは二著の記述内容も援用した。

(5) 『The History of the Jewish Refugee Community of Shanghai 1938-1945』 221ページ。

(6) 石上玄一郎「彷徨えるユダヤ人」(人文書院 一九七四・一〇) 222ページ。

(7) 本文の冒頭で指摘しておいた中国語の解説についてだが、こちらの方も草野自身の手になるものなのか(奥付けでは「著作者 草野心平」となっている)、第三者が介在していたかは不明である。むしろそれがわからずとも、日本語の説明と中国語の説明との間にも亀裂が生じていたりすれば、そこからも思考は発展していくのだろうが、今回はそこまで力が及ばなかつ

たので残念ながら見送ることにした。

(8) それらは、バーバラ・ホスター、カタリーナ・ヴェンツェル、トイバー両氏がプロッホの評伝をまとめる際、彼自身から提供を受けたものだが、今回の私の研究モチーフを伝えたところ、そのコピーも含めてプロッホに関する数々の参考文献をお寄せいただいた。記して謝意を表したい。

(9) 二〇〇一年四月二十五日付けのプロッホ氏からの私信による。

また、この点に関する私の問い合わせに対して、バーバラ・ホスター、カタリーナ・ヴェンツェル、トイバー両氏も、彼女らもまた草野心平との交際についてプロッホに尋ねたことがあるけれども、彼の答えはあまりはっきりしていなかったこと、草野との間に親友といってもいい関係を築いているようには見え、他の日本人によって草野に紹介されたらしいこと、そしてプロッホの言に従うと二人が会ったのはただの二、三回きりだったという情報を寄せられた。

(10) 三神真彦「わがままいっばい名取洋之助」(筑摩書房 一九八八・四) 244ページ。

(11) 原文は以下の通りである。「日本集子、裏面包含在各種角度之下觀察大都市上海的黃包車的種種面形、如果說是暴露了現實的黑暗、確不是完全這樣、而且、作者也運用他幽默的手法、導

演出了黃包車夫的小喜劇。」

(12) 引用箇所も含んだ原文の表現は以下の通りである。「Der Schnitt ist nicht weich, sondern eckigspitzig – verletzt jedoch nicht, sondern lässt vielmehr den Beschauer verborgene Herzensstiele und starke Gemütserrung entdecken und empfinden, ja er wird sogar die Härte und Schwere der Arbeit an sich dip Noote des Rickschapters verspüren, die durch einen sanft anklingenden echt chinesischen Humor ueberwunden werden.”

(13) 原文は以下の通りである。“It is the wide humanity, the sympathy, the humour and pathos of his life and its many vicistudes with which Bloch is mainly engaged.”

(14) W. Y. Tom 「上海アートのギャラリーで「ロマン・展」」。引用箇所も含めた原文の表現は以下の通りである。「In diesem leisen Humor in der darstellung eines harten Lebens schimmert vielleicht der Versuch hindurch, das gewaltig – furchtbare Erlebnis der Emigration, ihre tiefe Seelennot zu ueberwinden, die merkwuerdigerweise, oder gerade erklaeerlicherweise, sonst keinen kuenstlerischen Ausdruck gefunden hat.”



(15) ゲルトルーネ・ヘルムスルツ Gertrude Herzberg 「Freudvoll und leidvoll (喜ぶと悲しむと)」 「上海トクヤ人新聞」 (Shanghai Jewish Chronicle) 九四三・五。原文は以下を訳りてある。"Ohne jede Verschönerung, ganz sachlich und naturalistisch, mit wenigen, sparsamen Strichen sehen wir auf kleiner Fläche die bezauberndsten Schritte."

(16) (17) ヲ画シ。原文は(18)の傍線部分、それに相当。  
 (17) Vilém Flusser 「Exile und Kreativität」 「Spuren」一九八四／八五頁 67

(18) 原文は以下の通りである。"Das Exil, wie immer es auch geartet sein möge, (sei) die Bruststute für schöpferische Taten, für das Neue", befand der Philosoph VILEM FLUSSER. Das Herausgerissenwerden aus bequemer Allgäglichkeit, die Erfahrung von Fremdsein, das Erleben von Gefahr und Not intensiviere die Eigen- und Fremdwahrnehmung, erhöhe die Empfanglichkeit für die subtilen Nuancen ortsund zeitspezifischer Gegebenheiten, scharfe allgemein den Blick für Realität und bringe den Exilierten somit - via Authentizität - der "Wahrheit"

naher.

(19) 木之内誠編著「上海歴史ガイドマップ」(大修館書店 一九九六・六) 86ページを参照するに、「LOVE LANE」は、静安寺路(南京西路)に沿ってその南側を東西に走っている小路。  
 (20) ヘルマン・フライマン「人力車引きに会う」。原文の対応箇所は以下の通り。

"A Story Without Words" may well be the caption to one illustration, showing a rishka parked at night against the curb with a street sign adjacent to it proclaiming the street to be Love Lane.

(21) ヘルマン・フライマン (Alfred Dreifuss) 「画家 D. J. トロツキ」原題「Der Maler D. L. Bloch」 「トクヤ人新聞」(Jüdische Nachrichtenblatt) 九四三・十一・三。原文は以下の通りである。"Sehen muss der Maler, alles sehen."

(22) 丁山「白蠟画」芸展 水彩画與木刻的個展」(新聞記事だが出典不明) 中に「充満詩情気息の説明」という譯言あり。

(23) (24) ヲ画シ「The Ricksaw Book. A Series of Woodcuts by D. L. Bloch」中に「the witty and apt captions」云々の譯言あり。

(24) 拙稿「草野心平「方々にある」をよめる夢のまじき」(田南園

文』第四十八号 二〇〇一・三)参照。

(25)「黄包車」に掲載された心平の説明文を英訳してプロック氏に送っておいたところ、二〇〇一年十月十一日付けの二度目の書簡で、彼はそれを読んだ感想を次のように記してきた。"It is really interesting to read. But it is in Japanese perspective. I've thought!"

(26) たとえば潘光主 (Pan Guang) 編「猶太人在上海」THE JEWS IN SHANGHAI (上海画報出版社 一九九五・一一) は、<sup>26</sup>猶太人の王<sup>27</sup>と自称したこの人物のカリカチュアを紹介している。

〔付記〕拙論をまとめるにあたり、本文中に挙げたほか、次の方々に外国語資料の判読を中心とするさまざまな教示を得た。記して謝意を表したい。

青山尚子・石上玄二郎・江藤陽子・小岸昭・関根真保・辻富由子・中島裕昭・森田勝昭各氏。

(図版C)

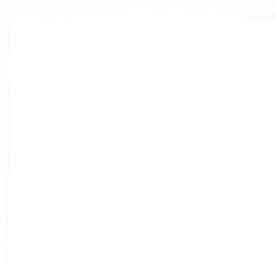
(図版A)

(図版D)

(図版B)



(图版G)



(图版F)



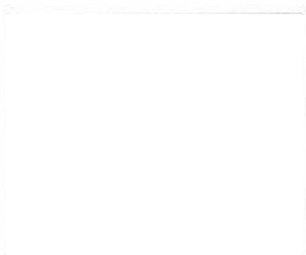
(图版I)



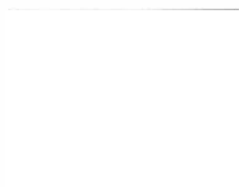
(图版H)



(图版K)



(图版J)



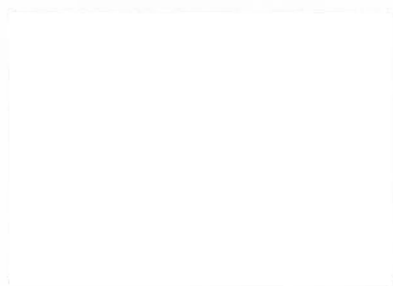
(图版L)



(图版M)



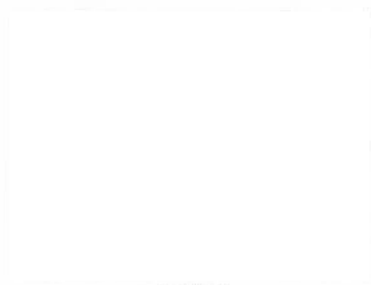
(图版M')



(图版N)



(图版N')



(图版E)



(图版E')