

亡命ユダヤ人美術家D・L・ブロッホから見る 文化的軋轢と融和の諸相

大橋毅彦

〔前言〕

今回の報告のメインに据え置くユダヤ人版画家・美術家のダーフィド・ルードヴィヒ・ブロッホ (David Ludwig Bloch, 1910-2002) については、拙著『昭和文学の上海体験』(二〇一七・三勉誠出版) に収めた「第十二章 戦時上海における亡命ユダヤ人芸術家と日本近代文学との出会いをめぐる一考察——D・L・ブロッホと草野心平による共同詩画集『黄包車』を中心にして」と「第十三章 D・L・ブロッホへのさらなる旅——ダッハウ・硤石・提籃橋 in 2004」で論じているほか、上海社会科学院や吉林大学においての国際シンポジウムの際を用いて機会あるごとに報告してきた。すなわち、本スピーチのはじめで述べているように、亡命先の上海で彼が日本の詩人草野心平と『黄包車』(ワンボツ) と題した共同詩画集を刊行していたことを知って関心を抱いて以降、彼の生地であるドイツのフロス (Floss) や、ナチスの暴威が募る中、彼も一時そこに収監されたことのあるミュンヘン郊外のダッハウ (Dachau) にある強制収容所記念館を訪れ、あるいはまた、アジア太平洋戦争末期に日本軍が設置して彼もそこでの生活を余儀なくされた、当時「上海ゲッター」とも呼ばれていた提籃橋を中心とする一郭を歩き回ったりしながら、芸術家ブロッホの航跡を追い続けている。そして今は、戦後アメリカに移動したブロッホが一九七〇年代後半になって一気に呵成に制作していった「ホロコースト」を主題とする作品群も視野に入れながら、彼の評伝を構想中である。今回ここに掲載するものは、「コンタクトゾーンとしての上海：文学・メディアから浮かび上がる対立の諸相」という本講座の趣旨に沿うかたちで、私のそうしたブロッホ研究の一端を切り取って示したものである。したがって、内容的には既発表のものと同重複していることを諒とされたい。また、スピーチした内容をほぼそのままのかたちで掲載するが、さらなる情報を加えることが必要と判断した事象についてはそこに【注】を施して対応することとした。

*

*

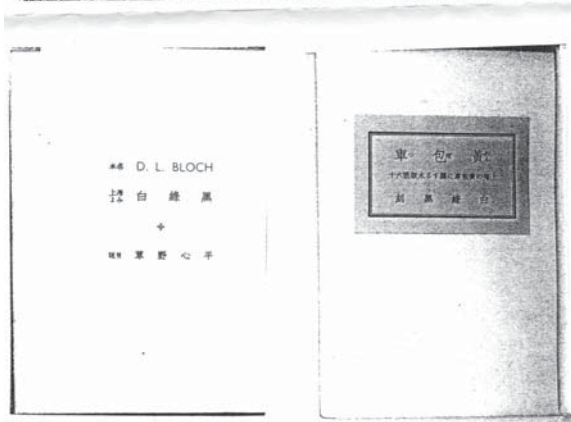
*

ここに1冊の本を持ってまいりました。プリントにも表紙カバー、扉、奥付を載せておきましたが、『黄包車』と題した本です。「わんぼつ」とは営業用的人力車のこと、「上海の黄包車に関する木版画六十」という副題があるように、本文の方には人力車および人力車夫を題材とした六十点の木版画が1ページごとに見開きにすれば左側のページに印刷され、対向ページには、その版画に寄せての日本語および中国語の解説がそれぞれ付されています。発行年月日は昭和

十七イコール 1942年12月5日、アジア太平洋戦争勃発からほぼ1年を迎える頃です。そうして著者は誰かといえ、木版画の製作者が彼の名前を上海風に発音してそれに漢字をあてると「白緑黒」と表記できる、ドイツから亡命してきて当時上海で暮らしていたユダヤ人の美術家ダフイド・ルードヴィヒ・ブロッホという人物、一方彼の版画の解説を行っているのが日本人の詩人草野心平でした。約めて言えば Bloch と草野の共同詩画集がこの『黄包車』なのです。〔図版A〕

まず最初に、この時期、上海という場所でユダヤ人美術家と日本人の詩人とが会うに至るまでの歴史の動きを国際政治上の観点から押さえておくなら、ナチスの人種政策が暴威を揮い始めたヨーロッパからの脱出を図るユダヤ人にとって数少ない亡命地、避難地として選択された場所が上海でした。ナチのユダヤ人弾圧をまざまざと見せつけた「帝国水晶の夜ポグロム（クリスタルナハト）」の出来と第二次世界大戦勃発によって、ドイツ、オーストリアを中心とする中央ヨーロッパから上海に亡命してきたユダヤ人は約2万、ミュンヘン郊外のダッハウ強制収容所に一時収監されるも、かろうじて釈放されたブロッホが上海に到着したのは1940年5月でした。一方、その頃の日中関係は汪兆銘を首班とする南京国民政府との間に繋がりをつけた日本が上海におけるプレゼンスを高めていく時期にあたっていますが、この傾向はアジア太平洋戦争開戦直後の日本軍の上海租界進駐によってさらに加速化され、くだんの汪兆銘政権と1943年1月には「大東亜戦争」完遂のための日中共同宣言を行うに至りました。このような情勢下にあつて、青年期に中国広州の嶺南大学に留学したこともある草野心平は、当時の同窓でいまは汪兆銘南京国民政府宣伝部長の要職にあつた林柏生からの要請を容れて同宣伝部顧問となつて一九四〇年八月に南京に赴き、それ以降南京及び上海を行き来しながら、創作活動と文化活動に様々な形でコミットしていました。

では『黄包車』それ自体を見ていきましょう。一人の車夫が一台の人力車を引く場面からスタートし、人力車が壊れてバラバラになってしまい、車夫が履いていた草鞋の紐がほどけたところで終わるまで、人力車夫の悲喜こもごもの生活を取り上げた六〇点の作品の中には、雨に降り込められた映画館の前でたった一台の人力車がそれに乗っていた大勢の人達の前に出現したさまを捉えたものと、その反対に

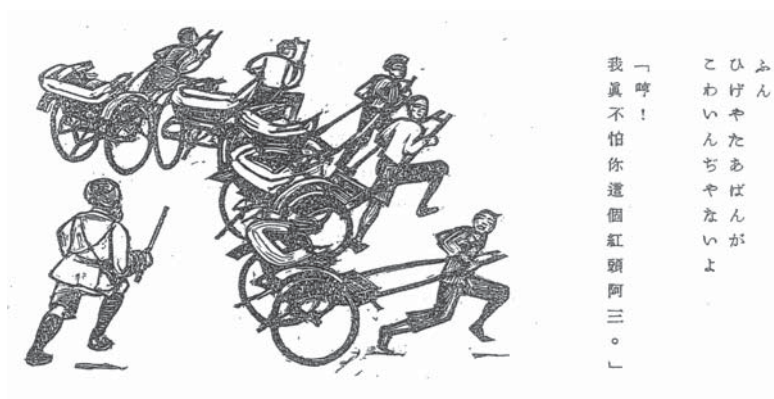


【図版A】『黄包車』カバー・表紙・扉

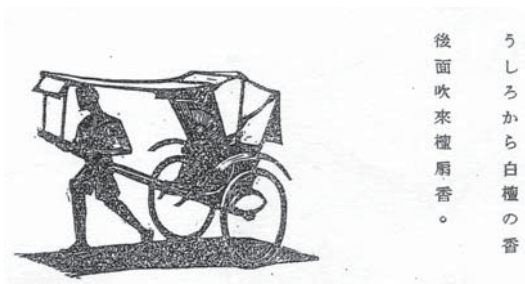
今度は別の映画館の前に佇む一人の男性の周りに大勢の人力車夫が集まって彼を自分の車に乗せようとしている様子を捉えたものというように、黄包車の需要と供給をめぐる様態が条件次第で反転していくことを伝える構図などもある。ブロッホの着眼の妙が伺えたりしますが、そういった点や専門的な版画の技法といったことにはそれ以上踏み込まず、ここでは問題をブロッホの木版画とそれに寄せた草野の言葉との関係性に絞り込むことにします。すると、まずは草野のユーモアやウィットが上手く発揮されていて、ブロッホが画でもって捉えようとしていた黄包車車夫の心の内を充分に伝えてくる版画と文との組み合わせを拾うことができます。すなわち「ふん ひげやたあばんが こわいんぢやないよ」や、「うしろから白檀の香」といった表現を見れば、それらがユーモラスな雰囲気やポエチカルな感興を生じさせながら、ブロッホの制作した版画の魅力を引き出す上で一役も二役も買って出ている、いわば芸術的な画文交響の世界がそこに現出していることが実感されます〔図版B・C〕。

しかし、それとは異質の要素も顔を覗かせます。たとえば、仲睦まじいカップルを乗せた人力車が夜の街路を進んでいく光景を捉えた版画の説明として、「DD¹⁾ 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」という言葉が用いられていく場合がそれです。〔図版D〕

この版画の鑑賞者の大半は、作品のモチーフが、車上で甘い気分浸っている男女の世界と、その表情は見えないままに黒い影法師となって黙々と車を曳いていく車夫が属している世界と



【図版B】



【図版C】



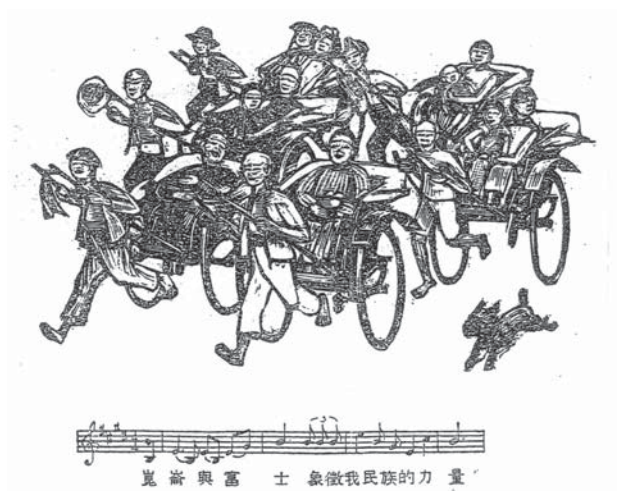
DD はまだある……
 大東亞戰爭勃發以來
 だがこんなメリケン風態は
 みられなくなつた

DD 遠在……
 大東亞戰爭爆發以後、
 這種風景已經沒有了。

【図版D】

の対比にあると見て取るでしょう。けれども、草野の言葉には車夫への関心が全く見られません。その代わりにこの言葉が伝えてくるのは、「大東亞戦争」開戦によって享乐的なアメリカニズムが上海から一掃されたことを言祝ぐ心性です。そしてその点に依拠すれば、プロッホの作品はこのような政治プロパガンダ的な言説を流通させていくための道具としての位置に格下げされてしまっていると言えます。

この傾向がさらに極まったものを挙げましょう。こちらの版画では、春風駘蕩といった雰囲気に入れ、一家総出で人力車に乗って楽し気に外出する光景が捉えられています。その様子を説明する言葉は「崑崙與富士象徵我民族的力量」という、何か場違いの感を強く抱かせるものです〔図版E〕。そして、ここに出て来る「崑崙」は、日本人にとっての「富士」と同じく、伝説や神話の系譜中であって偉大な力を発現する山として中国人が長らく親しんできたものですけれども、その中国の中に今や「親日」的な勢力が現れ、その陣営に与した者達にとっての「崑崙」のイメージが確認されているのだという観点をとるならば、この一句は例の日中共同宣言



【図版E】

と同一の政治上のイデオロギーを発揮し始めます。しかも調査を続けていくと、この言葉はそれが歌詞の一節として提示されていることから察せられるように、草野自身が考案したのではなく、『黄包車』刊行の約半年前の上海で「米英撃滅週間」というキャンペーンが汪政権肝いりの「中国反英美協会」によって実施された時に、それとタイアップして募集された「東亜民族団結行進曲」の中で、一等に入選した作品の出だしであることが分かってきます。²⁾ プロバガンディストの思惑の中に巻き込まれたブロッホの作品は、ここにおいては音楽や放送といった他のメディアと政治的な共犯関係を結ばされてしまっているのです。

はたしてブロッホは、自分の作品がこんな目に遭っていくことに対して、どれだけ意識的であったのでしょうか？それとも知らぬ間にそういった事態の内に巻き込まれていったのでしょうか？ 聾啞というハンディを持ち³⁾、草野と実際に会ったのはただ一度きりで、出版に至るまでの作業は自分のあずかり知らぬところで進み、理解し得る言語がドイツ語のみであり、そして戦後半世紀以上経った時点においても、どんな内容の説明が自分の版画作品に日本語と中国語によって送届けられたか知らないのだと告げる本人の証言⁴⁾に従えば、彼の立たされた位置は上海の統治者によって翻弄される側にあったと考えられましょう。それでももし、自分の作品が政治的に利用されることを事前に察知していたら、作品の提供を拒否する道もあったはずですが。しかし、その一方で、そうした可能性が予期されても、それが自分の作品が受けとるものの全てではなく、プロバガンダのフレームから外れたところで自分の作品を見てもらえる余地もあるかもしれないという期待や、そのようであってほしいという思いが勝つこともあり得ます。現に草野の詩的センスに富んだ言葉は、ある部分においてはこうした思いに適うものも用意してくれているのですし、そもそも『黄包車』出版のきっかけは、これも後年の回想⁵⁾によれば、彼自身が私家版の「Rickshaw」（力車）を、元イギリスの印刷工場をアジア太平洋戦争開戦後に日本陸軍が接収してその経営を草野の友人の写真家名取洋之助に任せていた、太平出版印刷会社に持ち込んだことにあったのですから。『黄包車』の奥付にこの本の発行所として記載されている太平書局は、太平印刷出版会社の出版部門にあたっており、いわゆる淪陥期上海の出版界において日本が文化統治の手を広げていく上での拠点となったところです。なぜブロッホはそこに自身の作品を持って行ったのか？

すべてのことは解明するに至りません。ただ、こうしたことを出立点としてブロッホの『黄包車』以外の活動を見回していくと、さらに幾つかの問題含みの事象と出会います。たとえば、先に言及した「東亜民族団結行進曲」の歌詞を登載したのは、現地上海で発行されていた日刊の日本語新聞「大陸新報」なのですが、1941年8月25日の同紙上に彼の美術随想「懐かしい日本の風景」が掲載されていたことは注視しなければなりません。同時期に開催された独立美術協会の上海展出品作を鑑賞しながら、その半年前に彼自身も一か月ほど旅行してきた日本の印象を想起している文章なのですが、その掲載に至る経緯が、まだよくわからないのです。

独立展の会場となった上海画廊は、「外人も舌巻く日本の芸術」と題した画廊紹介記事がこれもまた「大陸新報」に掲載された〔図版F〕のように、上海租界における日本の文化攻勢の橋頭堡の役割を担わせるため、その当時隠然たる力を持っていた「阿片王」こと里見甫が^{はじめ}バックにいて1940年4月に共同租界の一等地である南京路で開業しましたが、この画廊の実質的な経営にあたった、東京銀座の日動画廊からやって来ていた清野比佐美の回想中に、美術評論家だと自



【図版F】(「大陸新報」1940・6・10)

称するユダヤ人が満鉄支所を介してドイツ語原稿を持ち込んで来たので、仕方なく買い取って訳し直し、片仮名署名を用いて「大陸新報」に掲載したという挿話が出てきます⁶⁾。清野の回想にどれだけ信憑性があるのか、その点の検討も必要ですし、満鉄上海事務所とプロッホとの関わりを客観的に示す資料も見当たらないので、清野が言うユダヤ人がプロッホであると速断しにくいのですが、「D・L・プロット」という片仮名署名と「在滬独逸人画家」との肩書を付したエッセイが「大陸新報」紙上に掲げられたことは、様々なことを私たちに考えさせます。

そして、そのことと同様、いやそれ以上に問題にしたいのは、くだんの上海画廊でプロッホもまた、上海に亡命してきた美術家の中で初の個展を開催していることです。『黄包車』刊行から約2週間後の1942年12月16日から20日まで開催されましたが、それに先立って作られた案内状は、日本語と中国語、それに英語も加えての三つのヴァージョンがありました。この展覧会開催のいきさつについてもそれを明らかにする資料がないので推測の域を出ないものになってしまいますが、草野心平との共著である『黄包車』の刊行からほとんど間を置かずには彼の個展を開いたことは、おそらくは、上海の統治者となった日本がこのようにして第三国からやって来た亡命者の芸術にも理解を示していることを喧伝し、文化上のヘゲモニーを確立する一助にしていこうという企図を持っていたことを物語るものでしょうし、プロッホ側の対応も結果だけから見ればそれを肯うかたちをとっています。そして、彼の個展ならびに『黄包車』は、両者がセットのかたちをとることも含めて、「大東亜戦争」開戦と同時に発行停止処分を受けたがその後「和平を誓って再刊を許され」た⁷⁾イヴニング・ポスト紙をはじめ、当時上海で発行されていた、各国語の新聞、雑誌上でかなりの脚光を浴びていきもしました⁸⁾。

ただ、草野が投じたイデオロギッシュな言葉が数的に見ればわずかであり、ブロッホの版画それ自体には政治プロパガンダの匂いを嗅ぎつけることのできない『黄包車』と同様に、上海画廊へブロッホが出品した作品も、黄包車を題材とする木版画あるいはその原版が10点ほどと、「ドナウ河上流」、「洗濯の日」、「ゼラニウム」などといった、ドイツ並びに上海の地で描いた水彩の風景画と静物画が50点でした。そして、この事実は見方を変えれば、その開設当初においては画家の矢島堅土を内地から招聘して汪兆銘政府要人の肖像画を描かせていたといった、芸術を戦争に従属させていく動きには与らない一個の芸術家の静かな夢が、上海画廊の中に持ち込まれたことを意味しているとも言えましょう。

持ち時間が少なくなってきましたが、話したいことがあと2点残っています。その一つはブロッホもその成員の一人とする、上海にあって結成された亡命ユダヤ人の芸術団体と日本との接触の度合い、コンフリクトのありようについてです。1943年2月、現地総力戦体制に突入しつつあった日本は、大日本陸海軍最高司令官名で「上海無国籍避難民隔離区」の設置を公布、三カ月以内に上海のイースト・エンドにあたる楊樹浦^{ヤンジュポ}の指定地域に、1937年以降上海に亡命してきて現在無国籍の状態となっている人々—その大半はユダヤ人避難民—を移動させる措置に出ました。「軍事上の必要」という名目で、ユダヤ難民に対する管理と監視体制が強化されるに至ったわけです。

この布告に告示された移動の最終期限が迫ってくる直前の1943年5月5日から8日にかけて、ブロッホを含む14名のユダヤ人美術家たちによる、上海で第一回目の展覧会が開催されました。会場としては、指定地域とは遠く離れた場所にある「上海ジューイッシュ・クラブ」が用意されました。こうした活動は、やがてブロッホも含む64名の会員からなるユダヤ人芸術家美術家協会（Association of Jewish Artist and Lovers of Fine Art, Shanghai : ARTA）の発足へとつながるのですが、その第二回目の絵画展覧会が1944年5月に開催された時、それを後援したのは、くだんの隔離区において避難民の監視と管理にあっていた「上海無国籍避難民処理事務所」⁹⁾だったのです。また、展覧会々場は南京路にある恵羅公司とあって、旧外資系高級デパートが入っていたビルの中に設営されましたが、そこは上海文化界を日本の主導下に置くために、さまざまな文化的イベントを主催しつつあった中日文化協会上海分会¹⁰⁾が管理運営する公共的展覧会場という性格を持っていた場所だったのです。こうした状況下で開催される絵画展を目して日本の新聞は、ユダヤ人の「頹廢的、性格破産的」な傾向が払拭されたことを期待するといった記事を掲げ、さらに展覧会終了後に、そこでの収益金は「大東亜戦争」完遂のため「国防献金」として海軍武官府に寄託されるということも報道されました¹¹⁾。このように見てくると、亡命ユダヤ人美術家たちを取り巻く環境が厳しさを増していることが確認され得るわけですが、しかし、目録を通して実際に彼らが出品した作品を一瞥すると、そこでは上海画廊でブロッホの個展が開催された時とほとんど変わらない事態が、亡命ユダヤ人美術家の今度は集団の力によって反復されていることが伝わってくることも付言しておきたいと思います。

ブロッホ個人の動きにもう一度戻ります。『黄包車』刊行後、彼は戦後の活動にもつなげるかたちで「Beggars（物乞い）」（1943）・「Chinese Children（中国の子供たち）」（1944）・「Yin Yang（陰陽）」（1948）と題する三つの木版画シリーズを完成させました。『黄包車』同様、上海の町中に見出した中国人の生活や習俗を主題とするものですが、彼の芸術活動にとって〈中国〉

がいかなる形で触れてきたのか、その点も実は逸することができないと思うのです¹²⁾。

上海社会科学院にかつて所属し、上海におけるユダヤ人研究の領域で先鞭をつけた許歩曾氏は、ジャンルを超えた交友がブロッホと中国人の芸術家との間にあったことを後者の証言を通して伝えています¹³⁾が、ブロッホが中国の芸術文化に関心を向け、親しんでいった点については、次のような資料を紹介することもできます。いずれもニューヨークにある「Center for Jewish History」が所蔵する「Bloch Collection」中に見出せるものです。それを列挙しますと、一つ目が1930年代以降の中国芸術写真界をリードしてきた郎静山が1941年3月に南京路の大新公司で開催した第14回撮影個展の目録¹⁴⁾、次がその翌月にフランス租界にあるライシャム・シアター（蘭心大戲院）¹⁵⁾で中国国楽研究会が主催した国楽演奏会（Concert of Classical Chinese Music）のプログラム、三つ目は6月に大新公司で中国人美術家たちが開催した「現代絵画展覧会」の出品目録です。

おそらく、これらの催しにブロッホは直接出向いたと想像され、演奏会と絵画展の目録にはそれぞれ彼の自筆の書き込みが認められます¹⁶⁾。こうしたジャンル横断的な行動を実際にとっていることは、おそらくブロッホ個人にとって、掛け声ばかりの「日中文化提携」のありようとは違って、芸術家としての自身の成長にとって実質的な滋養を送り込む機会となっていくのではないのでしょうか。

惜しむらくは、いま挙げた資料が1941年前半に集中していて、アジア太平洋戦争開戦後もこういう動きをブロッホがどこまで持続させていったか、それが十分にはわからないという問題が残されています¹⁷⁾。ただ、ブロッホがこの時期に上海で出会って1946年に結婚した、浙江省海寧の出身で彼女もまた聾啞者であった鄭迪秀も、上海中華聾啞社が1941年6月に主催した第二回全滬（上海）聾啞藝術展覧会においては「木器画」部門で二席に入った¹⁸⁾、中国伝統文化につながる才能を持った女性であり、第二次上海事変以降の日本軍の江南地域への進出を案じて上海租界に一家を挙げて移って来た彼女の父親も、書画収集家として上海在住の中国人画家との交流を持っていたとの証言も関係者からはなされています¹⁹⁾。ブロッホが中国の伝統文化と接点を持っていく可能性は途切れず続いていたのではないかと、そう思いたくなります。とりあえず、このあたりで私の報告を一度は閉じたいと思います。

注

- 1) 「DD」は“DD's Night Club & Cafe Restaurant”のこと。上海のフランス租界のメインストリートであるアベニュー・ジョッフル（ジョッフル路）沿いにあった有名レストラン。
- 2) 当時上海で発行されていた日本語新聞「大陸新報」の1942年5月25日付の紙面において、作詞＝劉家驥、作曲＝黄河亭として紹介している一等入選作の日本語訳は以下の通りである。「崑崙と富士は我等民族の力を象徴し / 青天と旭日は我等団結の光芒たり / ひたむきに前進せよ意志は堅く定まれり甘苦を同じうし東亜を□り南洋を解放し新秩序を完成せん / 世界に光りたちかへり / 前途は燦として幸福窮りなし」。また、この曲はその後、日本内地で刊行されていた「音楽之友」1943年3月号にも楽譜付きで再掲、それによれば新聞では判読不能だった箇所が「東亜を保障せり」であることも確かめられる。
- 3) 生後1年たらずの間に両親を相次いで病気で喪った後、今度は本人も脳膜炎罹患後の予後の措置が十分でなかったため、就学時に達する頃には重度の聴覚機能の障害ありと診断されていたブロッホは、母方の伯父の後見のもと、ミュンヘンにある王宮州立聾啞施設に入り、口話主義教育にもとづいての訓練

や教育を受ける幼少年時代を過ごした。

- 4) これらの回想は、2001年4月15日付のブロッホからの大橋宛通信中に記されていたものである。
- 5) 注4と同じ。
- 6) 「私的絵画の裏面史23」（「みづゑ」1981・5）。
- 7) 『大陸年鑑 昭和十八年版』（1942・11、大陸新報社）の「第六編 文化—出版」の項参照。
- 8) 「上海イヴニング・ポスト・アンド・マーキュリー」以外に「上海ユダヤ人新聞」、「ル・ジュルナル・ド・シャンハイ」、「太平洋週報」などが挙げられる。
- 9) 「無国籍避難民隔離区」の設置とともに創設されたこの事務所は、隔離区内に移動してきたユダヤ人を管理するため、指定地域外に出かける用のある者を対象とする通行許可証を発行したり、隔離区内での不穏な動きを取り締まるために保甲制度にヒントを得た「フォーリン・パオ・チア」と呼ばれるシステムなどを導入した。
- 10) 1940年7月に南京で成立した中日文化協会の地方分会の一つである上海分会は1941年1月に発足、中日文化交流の促進を謳い、各種講演会、音楽・映画・美術・演劇の催し、協会機関誌「文協」の発行など多岐にわたる活動を展開した。1944年4月、6月に相次いで上海に渡った小説家の石上玄一郎、武田泰淳はこの協会に属した。
- 11) 「ユダヤ人美術展 あすから恵羅公司以」（「大陸新報」1944・5・21）、「ユダヤ人美術家たちの献金 武官府寄託」（「大陸新報」同・6・9）。
- 12) それと同時に、彼にとっては同胞であるユダヤ人を画布や木版上に登場させた作品というものを、避難民処理事務所に通行許可証の発行を求めて集まっている群れとしての難民たちを捉えたものを除くと、ほとんどと言っていいくらいブロッホが制作していないのは何故だろうか、という思いが生じてくる。この後になって、ホロコーストの犠牲となっていく人々の姿を自らの制作のうちに刻印する動きをとっていくにもかかわらず、どうしてなのか。ARTAの第二回展覧会の目録に載っているブロッホ以外のユダヤ人画家たちの作品タイトルを見ても、やはりそれと同様の印象を受ける。「上海ゲッター」とも呼ばれた隔離区内で暮らす自分たちの生の真実に迫る作品が当局の忌避に触れることを見越しての自主規制が事前に働いたのだろうか。それとも〈中国〉という素材に対して抱いた芸術的感興が先行したということなのか。いや、描く対象は人力車夫という上海に来て初めて接したものであっても、彼らの生態を観察していく過程において亡命してきた画家ならではの精神性が発現していったという側面もありはしないか。こうした点についてはさらに考えていかねばならないと思っている。
- 13) 「奉獻《黄包車》給上海的猶太画家白緑黒」（『尋訪猶太人 猶太文化精英在上海』（2007・5、上海社会科学院出版社）。
- 14) ちなみにブロッホの個展が開催された1942年12月にも彼の撮影展が上海で開かれていることが『近代美術VI 郎静山の写真—構成された伝統』（2011・10、福岡アジア美術館）中の「郎静山関連年表（堀川理沙編）」で確かめることができる。
- 15) 1866年にイギリス人の演劇愛好家たちが開設、1931年にフランス租界に移転してきたライシャム・シアターで繰り広げられた文化の越境・接触・排除をめぐるドラマについては、拙著『昭和文学の上海体験』の「第十四章 民族の夢の坩堝としての劇場空間——ライシャム・シアター（蘭心大戲院）'40s」と、大橋毅彦・関根真保・藤田拓之編『上海租界の劇場文化——混淆・雑居する多言語空間』（『アジア遊学 183』（2015・4、勉誠出版））を参照されたい。
- 16) たとえば「現代絵画展覧会」の出品目録中、關紫蘭出品作の一つ「紫菖蒲 Flowers」のタイトルが表記されている横には、それを観てブロッホが連想したと思われる「VAN GOGH」（=ヴァン・ゴッホ）のメモがある。
- 17) 反対に「Bloch Collection」中には一点だけだが、「打倒英美」の標語を盛り込んだあざといタッチの宣伝ポスター風の作品が含まれている。もし、その作り手がブロッホなら、この絵の制作行為においては彼もまた自らの芸術家としての良心に背く動きをとったのだと言わざるを得ないだろう。その出来栄

えはまったく見るところがなく、おそらく描き手は何の芸術的感興もわからないままに、大して時間もかけずに仕上げただろうと推測できることが、逆に一つの救いとなってくるのだが。

18) 「聾啞藝展評判掲載」(「申報」1944・7・26)。この記事の所在については北京日本学研究中心の秦剛教授からご教示いただいた。記して謝意を表す。

19) 鄭迪秀の姪で現在海寧市在住の鄭園氏と彼女の子息劉政氏からの情報。

【付記】

「コンタクトゾーンとしての上海：文学・メディアから浮かび上がる対立の諸相」という企画趣旨から外れるのと、時間の制約もあって今回の報告には取り込まなかったが、ブロッホの芸術活動全体にとっての上海時代を顧みた時、「ホロコースト」を主題とする作品制作に向けての動きがすでに始まっていたことは看過できない。すなわち「Concentration Camp Dachau 1938」と題する、自らのダッハウ強制収容所体験に基づいたアクリル画の完成は1977年であったけれども、この画の下地や背景にあたる部分の制作はすでに1941年の時点で始まっていたことを付記しておく。