

所蔵作品展「MOMATコレクション」  
第13室「難民」

会期：二〇一七年十一月十四日ー二〇一八年三月二十一日 会場：美術館ギャラリー4（二階）

## アートは「難民」を 先入観から解放する

保坂健二郎

「難民(refugee)」について考えるのが難しいのは、その定義が簡単ではないからだ。「難民の地位に関する条約」の第一条をみれば、難民とは「人種、宗教、国籍若しくは特定の社会的集団の構成員であること又は政治的意見を理由に迫害を受けるおそれがあるという十分に理由のある恐怖を有するために、国籍国の外にいる者であつて、その国籍国の保護を受けられないもの又はそのような恐怖を有するためにその国籍国の保護を受けることを望まないもの（以下略）」という定義であるが、ここにすでに「難民問題」の難しさがあらわれている「註1」。

たとえば、どのような方法であれ国境を越えなければ、難民かどうかの認定自体が行われえない。国籍を有する国の中の移動を余儀なくされている「国内避難民（IDP: Internally Displaced Person）」が難民として国際社会によって庇護されることは基本的でないのである。いや、そのこと以前に、いま私は「難民かどうかの認定」と言っただけでも、本来は、認定されるから難民となるわけではなくて、難民であるからそう認定されるべきなのだ。しかし現実はそのようではなく、この条文は、「難民認定の具体的な手続きについては黙秘したまま、解釈について各国当局の裁量を許し、難民であることの証明責任を申請者側に負わせ」「註2」でしまっているのである。

もちろん国際社会の多くは、人権重視の観点から柔軟性を発揮してきた。たとえば国際連合難民高等弁務官事務所（UNHCR）にはすでにIDPを保護の対象とした実績がある。また一九八四年にラテンアメリカ一〇カ国によって採択された「カルタヘナ宣

言」では、「迫害」はもはや難民と認識する条件とされていない。

以上からこう言える。難民を、「難民条約」をはじめ、なにかひとつの条文のみによって定義することはナンセンスなのだ。そして、多様な状況を記録し、認識し、伝えるメディアとして、アートが存在してきたことを思い出すならば、難民問題を考えるツールとしてアートは極めて有用であることに気づくだろう。今回おこなった展示でも、広い視野から「難民」を捉えた上で作品をセレクトした「註3」。たとえば、Chim Ponnの《BLACK OF DEATH 2013》も含めているのは、それが福島第一原子力発電所事故以降のIDPをテーマにしているとも言えるからである。ただし本稿では紙幅の都合もあり、作品を三つに限って紹介することにした。

リトアニアに避難していたポーランド系のユダヤ人難民たちに対して、同地の日本領事館の領事代理であった杉原千畝が通過ビザを発給したことはいまではよく知られている。その彼らは、シベリア鉄道を経て国際港のある神戸までやってくると、ほとんどの人が、次の、できることならば最終となる目的地への移動を可能にするビザの取得のために、神戸に滞在することになった。

そんな彼らの一時休止の姿をよく捉えているのが、丹平写真倶楽部のメンバーによる「流氓ユダヤ」である。撮影されたのは一九四二年の春のことだ。

印象的な一点を見てみよう「図1」。ジャロジのついた両開きの窓があり、その片側だけがあいている。横棧が三つ入った窓の向こうは真っ暗で、その最下段に男がひとり座っていてこちらをじつと見つめている。だが実際にはもっと開放的な時間もあったようで、ほ



図1 安井仲治「[安井仲治ポートフォリオ]より 流氓ユダヤ(窓)1941年」流氓

かの写真を見ると、屋外でチェスに興じていたり、タルムードを学んでいたりする。ただそこに労働の光景はない。彼らが持っていたのが「通過ビザ」であった以上、日常が回復されたとしても、それはあくまでも余暇的な行為にとどまるのであった。やがて彼らはビザを獲得すると、アメリカやカナダや

イギリス自治領へと渡っていった。ビザを獲得できなかった人たちは日本にとどまらざるをえなかったが、最終的には十二月になる前に(当時は日本の占領下にあった)上海へと移送されたという。そして真珠湾攻撃が起こった。

しかしそうした運命は、写真家たちはもちろん、被写体となっていたユダヤ人たちだつて知るよしもなかった。ヨーロッパに残された彼らの同胞たちがやがて絶滅収容所に送られることになるということも、もちろん知りえなかった。そうであればこそ神戸で撮られた写真は、撮影からしばらくした五月に大阪の朝日会館で「流氓ユダヤ」という名の下に発表・展示できたのだろう。ホロコーストを知るいまの私たちには、図1の写真こそがユダヤ人難民の表象としてふさわしいと思ってしまうかもしれない。でも当時の人にとっては、それ以外の、移動の一時をよく示す写真の方が、「流氓ユダヤ」にふさわしく見えたのではなからうか。

そもそもrefugeeという言葉には、逃げる(flee)を意味する「fugere」という語が含まれている。難民とは、より安全な状況を求めてある場所から別の場所へと逃げている人たちのことにはかならず、そこでは「移動」が本質となる。

その意味で、曹良奎の《密閉せる倉庫》は興味深い。曹は李承晩政権時代の一九四八年に弾圧を逃れて日本に密航してきた人物、つまり事実上の難民である(ちなみに彼は一九六〇年に北朝鮮に渡ってしまう)。日本にいた頃の彼は、絵を描きつつも、生きていくために倉庫番や下水道工事に従事していたという。だが、だからといって、彼にとっての日常性を示したり労働を象徴したりするためだけに倉庫がモチーフに選ばれたとみなすべきではない。倉庫とは流通する商品が一時的に保管される場所にはかならないからだ。そのような特性と、難民である自らの境遇とに奇妙な一致を曹が感じていればこそ、倉庫は選ばれたのだと考えたい。

難民には「背景」が重要になるわけだが、ヤン・ペイミンの《スーダンの少年》<sup>1</sup>の背景は真つ黒である。制作年も「背景」となるが、一九九八年というのはそれほど有益な情報ではない。このスーダンの少年が難民かどうかはわからない。

しかしそもそも「スーダン」という名前は、「Bilad al-Sudan(黒人の土地)」というアラビア語からきているのであった。アラブ人が交易のために訪れていたサハラ砂漠以南コンゴ盆地以北の東西に連なる帯状の地域をその名で呼んでいたのだが、その名称が一九五

六年に独立した国家によって独占的に使われてしまったというわけだ。この事実を踏まえると、「A Sudanese Boy」の「正体」には様々な可能性が考えられる。①スーダン共和国出身の少年(現在の居住地は不詳)、②スーダンと呼ばれている地域の少年、③黒人の少年、である。

牽強付会なんかではない。近代以降に成立した国家のほとんどが国民国家(nation state)であるの言うまでもないが、アフリカでは一九六〇年以降に植民地支配から独立する形で多くの国家が誕生し、そのほとんどが

国民国家の成立を目指した。しかしその近代的なシステムと多様な部族が存在するという現実との間に軋轢が生じ、その結果に内乱が頻発したというのが実際である<sup>2</sup>。だからこう考えるべきなのだ。《スーダンの少年》に描かれている人物が実際に難民かどうかはもはや問題ではないと。この絵の重要性は、ある人物に「国家」の名称がなげなく冠された時点で、そこにふと「難民」の問題が浮かび上がってしまう可能性があるのが現在であるということ提起しているところにある。(美術課主任研究員)

註

1 訳文は以下を参照した。<http://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/pub/pamph/pdfs/nanmin2.pdf> (二〇一七年二月十三日)なお実際にはこの第一条には「一九五一年一月一日前に生じた事件の結果として」という制限が課されているが、一九六〇年代以降アフリカで難民が大量に発生したことなどを理由とし、一九六六年に作成された議定書においてその制限が外されることが確認されている。

2 岸守一「転換期の国連難民高等弁務官——人道行動の成長と限界——」『外務省調査月報』二〇〇〇年度第四号、八頁。

3 本稿は二〇一七年十一月十四日(二〇一八年三月二十一日の期間にわたり、「MOMATコレクション」展の第十三室ギャラリー4で「難民」というテーマのもとに展示された作品たちのために書かれた。

4 アフリカと国民国家の問題については、川田順造「地域からの世界史9 アフリカ」朝日新聞社、一九九三年を参照した。



図2 ヤン・ペイミン《スーダンの少年》1998年  
© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2017 G1165