



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	接吻と白鳥とソ連映画：『1918年のレーニン』の中国における受容
Author(s)	越野, 剛
Citation	連環画研究, 8, 69-84
Issue Date	2019-03-10
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98470
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98470
Type	departmental bulletin paper
File Information	renkanga_8_69-84.pdf



接吻と白鳥とソ連映画

——『1918年のレーニン』の中国における受容

越野 剛

ソ連と中華人民共和国の文化交流の歴史は、1950年代の友好から60年代以降の対立へと大きく変動する。当初は盛んに受け入れられていたソ連製の映画の多くも、時が経つにつれて観客の目に触れる機会が減ってしまう。それでもスターリン時代のいくつかの作品は中国の映画館から完全に締め出されたわけではなかった。ミハイル・ロム監督のロシア革命に取材した二部作、『10月のレーニン』（1937年）と『1918年のレーニン』（1939年）は、文化大革命の時期にすら頻繁に上映された¹。とりわけ後者は厳しい時代を生き抜いた世代の記憶に刻み込まれたと言ってよい。ただし中国の観客は革命の立役者レーニンの活躍ぶりに喝采を送っていただけではなく、映画の製作者が意図しなかったような意外な意味をそこに見出してもいた。本稿では中国におけるこの映画の特異な受容のプロセスを明らかにするため、連環画への翻案をひとつの手がかりとして考察したい。また1990年代に撮られた中国映画の中で、『1918年のレーニン』のモチーフが引用される事例についても比較検討する。

友好期のソ連映画

ソ連映画は中華民国期の1930-40年代にはすでに中国の知識人の間で知られていたが、建国後の社会主義体制下ではるかに大きな期待を持って受け入れられたのは自然の流れであった。新中国になって15年の間に輸入された857本の外国映画のうち、400以上がソ連の作品だったという²。

中ソ友好期のプロパガンダが示唆するところによれば、ソ連の銀幕に映し出される理想的な社会の光景は、未来の中国の幸せな生活を先取りするはずのものだった。中国の素朴な観衆の多くは映画をソ連の現実そのものと信じたのである。その中でも多くの研究者が着目しているように、映画に登場するソ連女性のイメージが50年代の中国社会に与えた影響は大きかった。

映画『トラクター運転手』（1939年）で女性トラクター大隊のリーダーを演じたマリナ・ラディニナ（1908-2003年）と、『彼女は祖国を守る』（1943年）のバルチザン部隊を率いる冷徹な指導者の役で知られるヴェーラ・マレツカヤ（1906-1978年）という二人は特に人気のあった女優で、1950年代に中国を訪問した際にはファンから熱烈に歓迎された。後者が演じるヒロインも元々はトラクター運転手という設定だが³、

戦争で家族を殺されたことでパルチザンに転じる。60年代以降の中国では楽天的なラディニナよりも、闘争的なマレツカヤの女性像の方が評価され、文革期にも上映会で観る機会があったという（図1, 2）⁴。



図1 『トラクター運転手たち』



図2 『彼女は祖国を守る』

ソ連女性のイメージは人々の意識に刻みこまれ、社会主義の新しい女性のロールモデルとなった。それは解放された力強いソ連女性の姿である一方で、性的な魅力を放つスラブ人女性の身体でもあった。しばしばロマンチックな恋愛のプロットの展開と共に描写される彼女たちのイメージには、ヨーロッパの白人女性に対するオクシデンタリズムの眼差しが込められていたと考えられる。

中国での受容

シリーズ一作目の『10月のレーニン』はロシア革命20周年に向けて撮られた映画だが、劇映画の主人公としてレーニンが登場する初めての作品となった⁵。主演のボリス・シチューキンはボリシェヴィキ指導者のダイナミックな身振りや話術を生き生きと再現している（図3）。続編『1918年のレーニン』は反革命軍との戦闘や都市部の飢餓を背景にして、1918年8月に実際に起きたレーニン暗殺未遂事件を描いている。注意すべきなのは、この映画に二つの版が存在することだ。最初に撮られたバージョンではスターリンが南方戦線の赤軍司令官（およびレーニンの正当な後継者）として重要な役割を与えられていたが、スターリン死後の個人崇拜批判を受けた1956年の再編集版では、最初からいなかったかのようにスクリーンから削除されている。同じ時期に『10月のレーニン』もスターリンが登場しない修正版が作られた。

中国語吹替版の『1918年のレーニン（列寧在1918）』は1951年に上海電影訳制廠で制作されており、社会主義中国で最初期に



図3 『10月のレーニン』

紹介された外国映画のひとつとなった。ちなみにフルシチョフのスターリン批判を踏襲しなかった中国では、この映画もまたスターリンがレーニンに匹敵する重要人物として活躍する当初のバージョンが今日にいたるまで普及している。結果としてソ連と中国では、同じレーニンの映画でも違う版の物語が観られていたことになる。

中国での『1918年のレーニン』の受容を見ていくなかで面白いのは、映画の台詞を人々が暗記してしまい、慣用句として日常生活で用いるという現象だ。映画の冒頭でレーニンの忠実な部下ヴァシリイが久しぶりに家に戻ってくると、妻が食糧不足の深刻になる中で幼い子供をどうやって育てればよいのか悩んでいるという場面がある。ヴァシリイは妻を励まそうとして「パンは手に入るよ」という台詞を口にする（図4）。中国語の吹替では「面包会有的」となるこのフレーズが人口に膾炙して、一般に様々なシチュエーションで落ち込んでいる人を励まし慰めるのに用いられるようになった⁶。



図4 パンは手に入るよ

第一にこの場面が大事なのは、作品を通して現れる飢餓のモチーフを先取りしているところだ。後にはヴァシリイ自身が任務として託された食糧に手をつけなかったことで、空腹のあまりレーニンの前で気を失ったり（図5）、親を飢餓のせいで失った少女ナターシャがレーニンに庇護されたりする光景を観客は観ることになる。結果としてこれらの



図5 飢えで気絶するヴァシリイ

場面は、食糧を秘匿して食糧不足を引き起こしていると考えられた富農や投機商人に対して、ボリシェヴィキのとった容赦のない制裁を正当化する論拠として理解される。革命直後の内戦期を生きたソ連の人びとにとって飢えと寒さは生々しい記憶であったし、映画が公開された1930年代にもウクライナやカザフスタンで飢餓による大量死が発生している⁷。革命後の中国も例えば大躍進政策に伴う飢餓を経験しており、『1918年のレーニン』のモチーフは他人事とは感じられなかったはずである。

他方で件の映画冒頭の場面でヴァシリイ夫妻が交わす熱い抱擁とキスも、観客に強い印象を与えたはずだ（図6）。ソ連の観客にとっては単に家族の親密さを演出するだけの身振りであるはずのところ、当時の中国の多くの人々にとってこのような銀幕上での身体的な愛情表現は見慣れたものではなく、エキゾチックかつエロチックな場

面として受け取られたことだろう。文革終了後の1970年代末ですら、外国映画のキスシーンを観客に公開するかどうかは大きな議論を呼ぶ問題だった⁸。

同じような問題をはらんでいたのは、レーニン暗殺をたくらむ反革命派の首魁が劇場でイギリス公使と密談を行う場面である。劇場のステージ上ではチャイコフスキーのバレエ『白鳥の湖』が演じられているのだが、その身体を露わにした女性ダンサーたちの衣装は同時代の中国の観衆にとっては過度にセクシャルなものとして映ったはずだ（図7）。

『白鳥の湖』の中国での受容の歴史をたどるとハルビンや上海の白系ロシア人による上演が最初であるらしい。とりわけ1930-40年代に活躍した上海バレエ・リュスでは、『白鳥の湖』が人気の演目だった⁹。上海の白系ロシア人のバレエは主として租界の西洋人に向けたものだったが、中国人の芸術関係者に与えた影響も否定できない¹⁰。新中国になってからの重要な出来事として、モスクワを訪問中の毛沢東が1950年2月にボリショイ劇場で『白鳥の湖』を鑑賞している¹¹。毛沢東に随伴していた秘書の陳伯達はモスクワに留学した経験もあるロシア通だったにも関わらず、『白鳥の湖』を踊る女性の衣装に違和感を覚えて「どうして女性がみんな裸なのか」という疑問を発したというソ連側の通訳の回想が残っている¹²。『人民日報』の過去記事を検索すると1950年代の中ソ友好期には訪中したソ連のバレエ団や、ソ連の専門家に指導を受けた中国のバレエ団が『白鳥の湖』を演じる機会がしばしばあったが、60-70年代にはそうした報道は姿を消してしまう¹³。

1951年の吹替版『1918年のレーニン』には特にカットされた部分はなく、スターリン時代に撮られたオリジナルと内容は一致している。キスシーンや白鳥の湖の舞台などは、文化大革命期の禁欲的なジェンダー政策の下ではあからさまに不都合なものとなったはずだが、それでも『1918年のレーニン』は「変節」したフルシチョフ体制とは違う正しい思想を伝える模範的なソ連映画のレパートリーとして残った。その代わり観客が目にするべきではないと考えられたシーンについては、上映の場での特別な対処法が必要となった。上海の映画産業で働く呉鶴漚（1950年生まれ）の回想を見てみよう。文革期に人民解放軍で映写技師を務めていた呉によると、ソ連映画には「女



図6 問題のキスシーン



図7 『白鳥の湖』が演じられる場面

性がスカートをはき、近しい人たちは握手でもするかのようにキスを交わす」という特徴があり、そうした場面が何らかの「副作用」を人々にもたらすことが恐れられていた。そこで映写技師に要求されたのは、禁断の光景が画面に現れないように映写機のレンズを手で覆い隠すというストレートかつ素朴な手段だった¹⁴。

アメリカで活躍する中国出身の作家・ジャーナリスト、査建英（1959年生まれ）は、文革が終了した直後の1977年に北京近郊の村で徴農作業に従事していた際、『1918年のレーニン』を観ている。上映会は村の住民を集めて屋外で行われた。映画の冒頭でヴァシリイ夫妻が登場すると、キスシーンが終わるまで村の党書記が自ら手で映写機をふさいでしまい、そのせいで観衆からのブーイングがやまなかったという¹⁵。ところで、このような「手動」による検閲は不完全で「穴」があることにも留意したい。台詞を話す人の声や音楽（白鳥の湖）は真っ暗な画面からも遮られることなく聞こえてくる。先述の呉が述べているように、時には映写技師の匙加減によって、わざと指の隙間からバレエダンサーの姿が映るようにすることもあった。そのおかげで観客は「芸術と情感」の両方の要求を満たすことができたという¹⁶。ソ連映画『1918年のレーニン』にはもともと恋愛やエロスの要素は盛り込まれていない。しかし作品のわずかな一部に観客が読み取ったセクシャルな意味は、不完全な検閲によって隠されることでむしろ肥大化して、時代の集合的な記憶に刻み込まれたと言えるのではないだろうか。

連環画の中のレーニン

ソ連の映画や文学作品の多くが連環画の題材になったことはよく知られている¹⁷。連環画への翻案のプロセスは、原作が中国でどのように受容されたかを考える上で多くの示唆を与えてくれる。『1918年のレーニン』は筆者がこれまで調べたところでは4種類の翻案が存在している。そのうちの3種は1972年に出ており、文革期が映画の受容にとって画期的な時期であったことが推測できる¹⁸。今回はこの中でも比較的入手しやすかった上海人民出版社によるものを中心に上げたい（以後、上海人民版と呼ぶ）。

文革期の連環画がしばしばそうであるように、上海人民版の『1918年のレーニン』には絵や文を担当した人物の名前は記されていない。同じ出版社から1970年に刊行された連環画版『10月のレーニン』も同様である。文革期の前半には少数の例外を除いて連環画の出版はできなくなってしまうが、1970年ごろから徐々に制作が許されるようになる¹⁹。レーニン映画の連環画二部作は、上海市奉賢区の5・7幹部学校に下放され、農作業に従事していた複数の画家がチームを組んで集団創作したものだった²⁰。中心となったのは顧炳鑫という50年代から活躍したベテラン絵師で、後述するように連環画の入門書『怎樣画連環画』によっても知られている²¹。レーニンやスターリ

ンなどの主要人物の作画は顧炳鑫によるものであり、脇役や背景の描写は彼以外の絵師たちが分担した。物資の乏しい農村では必要な資料を手に入れるのも大変だったが、工宣隊・軍宣隊の政治的な横やりにも対処しなくてはならなかった。『10月のレーニン』の連環画ではソ連の偉大な政治指導者の物語中の台詞が事実に基づいているのかどうか、いちいち『レーニン全集』を確認する大変な作業を強いられたという²²。

出版所	発行年月	作画
上海美術出版社	1955 年 8 月	程十髮
人民美術出版社	1972 年 3 月	劉希立
上海人民出版社	1972 年 6 月	顧炳鑫ほか
黒竜江美術出版社	1972 年 11 月	柳溪・郭広業

ボリス・シチューキンの演じるレーニンは、工場労働者を前にした演説のシーンを除けばほとんど執務室から外に出ないが、それでも椅子から立ち上がったたり座ったり、部屋の中をせわしなく歩いたり、両手を振り回したりして他の登場人物たちと議論を続ける。一步間違えれば滑稽なカリカチュアとも映りかねないぎりぎりの線に踏みとどまることで、シチューキンはレーニンのダイナミックな身振りを見事に再現したといえよう。フィルムから演説するレーニンの静止映像を切り出してみると、有名なポスターを彷彿させるほどである（図 8, 9）。



図 8 演説するレーニンのポスター



図 9 演説するレーニン

上海人民版の連環画も動きを表す流線の助けを借りることなく、レーニン（シチューキン）の特徴的な身振りを紙の上に表現している（図 10）。興味深いことに、上海人民版『1918 年のレーニン』の余白を効果的に用いた単描線による構図は、顧炳鑫自身が連環画の入門書で勧めている手法と一致している²³。文革期にはプロパガンダ芸術として京劇を近代化した革命模範劇が盛んに作られ、その影響は連環画にも及んだ。とりわけ「見得を切る」という京劇の手法は、人物像のクローズアップである「特写」

と合わせて、英雄的なキャラクターを突出して描くのに用いられた²⁴。上半身を前傾させて表情豊かに両手を動かすレーニンの個性的な身振りは京劇の「見得を切る」動作にはうってつけの素材だったにちがいない（図 11）。

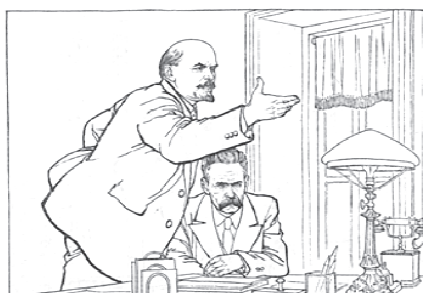


図 10 レーニンの身振り (9 コマ)



図 11 見得を切るレーニン (88 コマ)

上海人民版『1918 年のレーニン』ではここぞという場になると、空白の背景に主人公を大写しにするコマが見られるが、これも社会主義の英雄を突出させる効果的な手法である（図 12）。ちなみに同じやり方でスターリンが描かれるコマもあるが、ダイナミックなレーニン像に比べると、むしろ静かで落ち着いた雰囲気を感じさせる（図 13）。

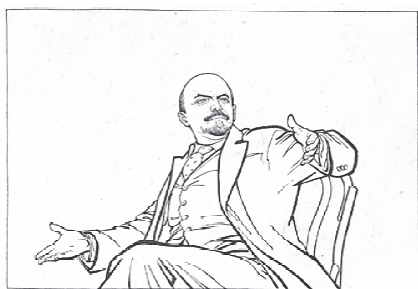


図 12 空白の背景 (19 コマ)



図 13 スターリン (127 コマ)

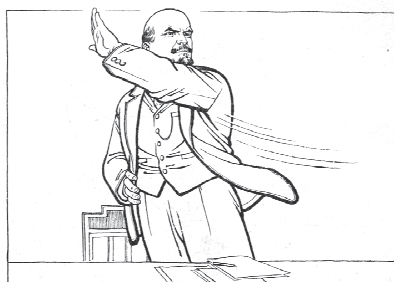


図 14 枠をはみ出るレーニン (17 コマ)



図 15 枠をはみ出るレーニン (118 コマ)

田村は文革期の連環画では英雄的人物を強調して描くために、コマの枠をはみ出す断ち切りの手法が使われるようになったと推察している²⁵。同じ顧炳鑫が作画した『10 月のレーニン』²⁶の連環画（1970 年）では、確かに主としてレーニンの手足や頭がフレームを飛び越えるコマを多く見出すことができる（図 14, 15）。しかし管見の限りで

は、その2年後に出た『1918年のレーニン』では、断ち切りが用いられていないようである。発行の時期にわずかの差しかないにもかかわらず、一度は積極的に用いられた手法が放棄されてしまった理由はよくわからない。社会主義世界の第一の英雄の滑らかな頭頂部をあまりに強調しすぎるのはよろしくないという配慮でも働いたのだろうか。

上海人民版の連環画を原作の映画と比較すると、その絵は基本的に銀幕上の構図を忠実に映したものであることが分かる。しかし限定された頁数の中にフィルムの手前のコマを収めることは不可能である。映画の中のどのシーンを削除するのか、あるいは残すのかという取捨選択の法則性が明らかになれば、当時の政治的・美学的な文脈に照らして、観客（読者）の眼に触れるのが望ましい要素と望ましくない要素が何であったかを識別する手がかりになる。前述した映画上映の「手作り感」のある検閲がそうであったように、エロスを喚起させるような（とりわけ女性の）身体表現は連環画から排除される傾向がある。例えば映画の冒頭にあったヴァシリイ夫妻の邂逅の場面は、キスシーンどころかまるごとカットされており、連環画の物語はいきなりレーニンが執務室に立つ姿から始まる。

『白鳥の湖』も巧妙に隠されている。劇場でイギリス公使と陰謀団の長が密談する場面は映画では7分程度続くが、連環画では一頁しか割かれていない。背景に描かれた古典様式の角柱や垂れ幕から劇場の栈敷席だということが辛うじて推察できるだけで、本文にも二人がどこで会話しているのか明示されていない。もちろんバレエが演じられているはずの舞台は描かれていない。この場面の絵と該当する映画のコマとは、構図が一致していないのも注目に値する。連環画では巨大な垂れ幕が画面の大部を占めているが、原作映画ではむしろカーテンに隠れる二人の人物像がクローズアップされている（図16, 17）。幕のどちら側に立っているのかははっきりしないが、連環画では人物が後景に退くことによって垂れ幕による画面の空白が強調されており、その向こう側に何かが隠されているという印象が生じるのではないだろうか。

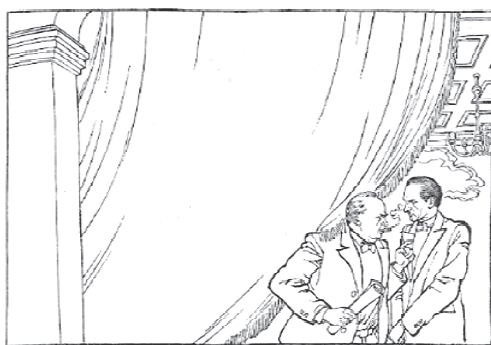


図16 劇場の密談 (21コマ)



図17 原作映画の同じ場面

ちなみに中国の歴史ドラマや連環画において、宮殿や戦場の陣営などの幕がかかった空間は陰謀の場となりやすい。例えば、連環画『前漢演義』ではそのような場面が散見する。漢（劉邦）の側に寝返ることを決めた九江王の英布が、楚（項羽）の使節を殺すたくらみを相談しているシーン（図18）は、画面の大半を幕がおおう構図となっており、『1918年のレーニン』の劇場の場面とよく似ている²⁷。



図18 『前漢演義』の謀議の場面

ヴァシリイの妻は冒頭のシーンが省かれてしまったことで連環画では登場しないことになったが、同じような運命をたどったキャラクターとして少女ナターシャが挙げられる。飢餓のせいで親を失った孤児のナターシャは、映画の重要なシンボルとしてレーニンと並んでポスターに描かれることすらあったのにも関わらず（図19）、上海人民版は少女の登場を不要とみなしたようだ。映画の終盤でスターリンがレーニンの執務室を訪問するくだりでも、同じショットからとったと思しき絵からナターシャの姿だけが消えている（図20、21）。

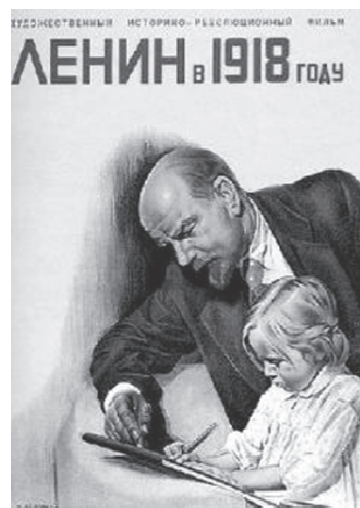


図19 映画のポスター



図20 ナターシャと二人の指導者

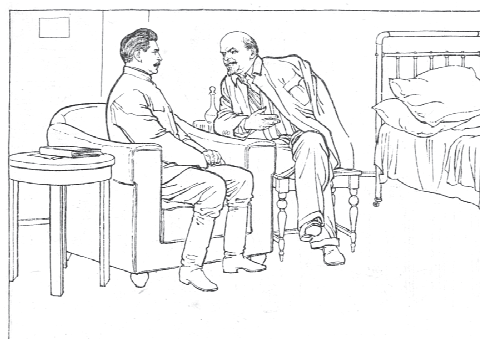


図21 ナターシャの消失（138コマ）

『1918年のレーニン』はもともと女性キャラクターに乏しい映画だが、その偏り具合は連環画でますます強まったといえよう。重要人物であるはずのレーニンの妻クルプスカヤの姿は、銃撃された夫を介護する場面で一頁のみ描かれるだけで、しかも台詞は一言も与えられていない。もっともクルプスカヤがあまり活躍しないのは原作の

映画でも同様である。そうすると連環画版で目ぼしい女性の登場人物として残るのは、レーニン暗殺未遂の犯人ファニー・カプランという否定的なキャラクターだけということになる。

結果として連環画版の『1918年のレーニン』では前半部で描かれるレーニンとゴリキー、後半部でクローズアップされるレーニンとスターリンといった男性同士の紐帯ばかりが前景化する。創作された人物であるヴァシリイは模範的な国民（党员）を代表するキャラクターだが、家族との邂逅の描写がなくなったことにより、敬愛する男性指導者レーニンとの関係が目立つようになった。飢えにより気絶したヴァシリイをレーニン自らがまめまめしく介抱する場面は、二人の間の密接でホモソーシャルな結びつきを示すものといえよう（図22）。

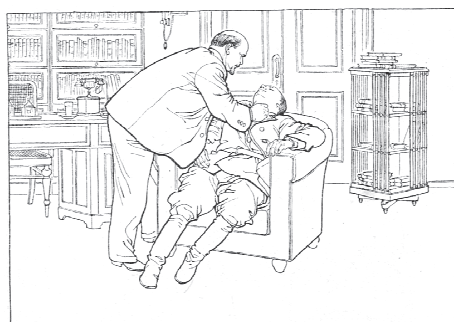


図22 レーニンとヴァシリイ（46コマ）

上海人民版以外の連環画は原本を入手できなかったの今回はいくわしい分析を見送った。ただしインターネット上に掲載されたものからおおよその内容は把握できる。例えば冒頭のヴァシリイ夫妻のシーンは黒竜江美術出版社版ではやはり完全に省略される一方で、人民美術出版社版だと「パンは手に入るよ」の会話はあるがキスと抱擁は描かれていない。劇場の謀議の場面はどちらもバレエダンサーが遠景でかすかに描かれているだけである²⁸。比較の対象としては文革以前に出た上海美術出版社版（1955年）が興味深い、時代が古いこともあって今回は入手できなかった。

映画の中の映画

限られた映画が繰り返し上映される傾向のあった文革期に幼少期・青春期を過ごした人々の記憶には何度も見た作品のシーンや台詞がしみ込んでいる。ここで取り上げる1990年代の二本の映画には、そうした世代の意識を反映して『1918年のレーニン』が参照される場面がある。

まずは『鬼が来た！』（鬼子来了、2000年）などで知られる奇才姜文監督（1963年生まれ）の『太陽の少年』（陽光燦爛的日子、1994年）を取り上げる。文化大革命期に少年時代を過ごした語り手の記憶を描いた有名な作品である。映画はその冒頭からすでに、主人公の少年小^{シャオジュン}軍が通う学校の教師が中露の国境を定めた17世紀末のネルチンスク条約について説明する場面があるように、終始一貫してロシア・ソ連のイメージが見え隠れする。とりわけ小軍が一目惚れする謎めいた年上の少女米^{ミーラン}蘭というキャラクターには、少年たちとロシア民謡を歌ったりソ連作家ニコライ・オストロフ

スキーの小説『鋼鉄はいかに鍛えられたか』について議論を交わしたりするシーンが設けられていて印象深い。

『1918年のレーニン』については、物語の中盤で野外上映会が催される興味深い場面がある。上映会に集う人々はすでに何度も同じ映画を見慣れているらしく、暗殺者ファニー・カプランが渡された銃を点検するシーンでは、「気をつけろ、毒入りだ」という台詞を観客が先回りして口にする様子が描かれている(図23)²⁹。登場人物がひたすら演説や議論を繰り返す印象が強い『1918年のレーニン』の中ではほぼ唯一のアクションシーンといえるのは、秘密警察員マトヴェエフが反革命グループの謀議の場に忍び込むが、正体がばれて建物の階上の窓から飛び出すというくだりである。マトヴェエフが脱出した後には建物を包囲していた秘密警察と陰謀団の間で銃撃戦も展開する。『太陽の少年』の上映会の場面でも仲間を探す少年たちの背景のスクリーンに、窓から飛び降りるマトヴェエフのショットが映し出されている(図24)。夜の上映会に先立って、米蘭を前にして意気だった小軍と仲間たちはマトヴェエフの立ち回りを真似ている(図25)。飛び降りるさいには映画と同様に「ヴァシリイ！」と仲間呼びかける台詞を叫ぶのがお約束であるらしい。

上映会の後しばらくして少年たちと米蘭が集まってパーティーを催すが、そこで『白鳥の湖』の音楽が流されるのが興味深い。軍服をまとった少年たちがコサックダンスを真似たようなアクロバティックな踊りを披露するのだが(図26)、その曲は『1918年のレーニン』の劇場でも演じられていた「四羽の白鳥の踊り」である。文革期の上映会では音楽だけが聞こえて白鳥の衣装をまとった女性の姿は見られなかった可能性を考慮すると、少年たちの自由すぎる解釈は彼らの子どもらしいソ連イメージ



図23 上映会の観客たち



図24 スクリーンに映る活劇シーン



図25 秘密警察ごっこ



図26 『白鳥の湖』を踊る少年たち

を投影したものとも考えられる。この場面では米蘭の恋の相手が兄貴分の憶苦^{イークー}であることが明らかになり、小軍が記憶の中で演出しようとする淡いロマンスの幻想が崩される。少年たちのコミカルなダンスの後で、米蘭と憶苦は『白鳥の湖』のオデット姫と王子の「グラン・アダージョ」を踊るが（これも『1918年のレーニン』の中で演じられている）、ここだけは本来のバレエに近い振付になっているのが示唆的である。

『太陽の少年』の米蘭（図 27）は現実の身体を備えたヒロインというよりは、信頼できない語り手である小軍が記憶の中でねつ造した人物像といったほうがよい。弟分を導く年上のおねえさん像は中ソ友好期におけるソ連の典型的なイメージだったが³⁰、文化大革命期には依然として魅力的でありながら、すでに破綻した幻想となっていた³¹。米蘭を演じた女優寧靜が少数民族のナシ族の血を引くエキゾチックな風貌であることも、ソ連幻想を表現するのに一役買っているのかもしれない。



図 27 おねえさんキャラ米蘭

徐慶東監督（1945-2010 年）の『ロシアに猛烈キス』（狂吻俄羅斯、1994 年）は、『太陽の少年』と同じ年に公開された映画である。物語は映画が撮られたのとはほぼ同時代、ソ連解体直後の 1990 年代初頭を舞台にしている。妻と離婚したばかりの音楽教師大江^{ダージャン}は、お金のためというよりは、新しい出会いを期待してロシア極東を目指す。国境の都市（撮影されたのはハバロフスク）で大江が知り合うのは、モスクワでバレエを学ぶことを夢見る貧しい娘カーチャである。借金のかたに練習用のピアノを没収されてしまった傷心のカーチャに対して、大江は思わず「パンは手に入るよ」という『1918年のレーニン』の有名な台詞を引用しながら慰めようとする（図 28）。この時代の中国人にとってはシチュエーションにふさわしい言葉なのは確かだが、カーチャには全く通じないのが皮肉である（図 29）。ソ連解体後の混乱期のロシア人は『1918年のレーニン』など観ていないかもしれないし、観ていたとしても「パンは手に入るよ」という台詞に特別な思い入れはないだろう。

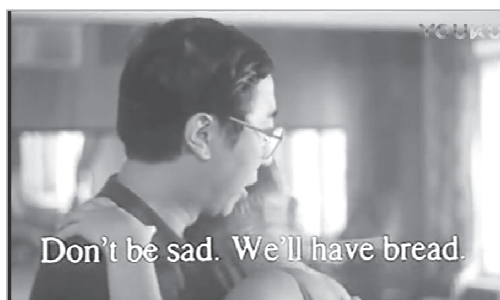


図 28 パンは手に入るよ

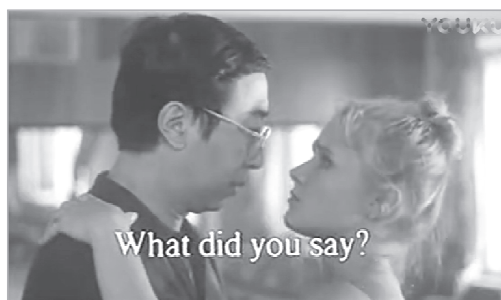


図 29 理解されない台詞

1990年代の中ロ関係は、とりわけ経済的な側面において大きく変動した。1989年のゴルバチョフの北京訪問は第二次天安門事件を加速させる要因になった一方で、長年続いた中ソ対立の終わりを告げる象徴的な出来事となった。1990年代に入ると開放された国境線を越えて大量の商人・労働者が極東ロシアに流入し、市場で中国人が安価な品を売りさばくという『ロシアに猛烈キス』が描くような光景が展開することになった。1950年代にはソ連が中国を教え導く「年上のおねえさん」として表象されたとするなら、『ロシアに猛烈キス』が提示するのはむしろ経済的な混乱に陥ったロシアを中国人が支援する逆転した物語である。貧しいロシア人女性が「支援」の対象となった場合には、性的な欲望の眼差しが銀幕に投影されることになる³²。

そうした意味では、カーチャが一人で『白鳥の湖』を練習する姿を覗くことによって、大江が彼女を見初めるのは示唆的である（図30）。文革期の中国では『1918年のレーニン』で踊る白鳥の身体が観客から隠されていたことを思い起こそう。音楽教師でもある大江はその場にあったピアノで「四羽の白鳥の踊り」を弾いて、カーチャの好意を得ることに成功する。二人の仲の進展が、カーチャの思い出のバレエシューズを大江がいったん売り払った後に再び取り戻すというように、商取引によって示されるのも興味深い。映画の終盤で大江とカーチャは別れることになるが、大江の友人が自身の経営する中国のレストランに彼女を招くことで二人は再会する。そこで彼女が演じて見せるのはやはり『白鳥の湖』のオデット姫のヴァリエーションであり（図31）、その後で大江とカーチャは熱烈な初めての接吻を交わすのである³³。



図30 ダンスの練習



図31 白鳥の衣装のカーチャ

結語——食糧の欠乏からエロスの欠乏へ

パンというのはごく普通のご飯だけど、とても大事な食物だっけのは分かるかな。「パンは手に入るよ、ミルクも手に入るよ」って聞いたことはないかな。これはレーニンの言葉でさ、パンは楽しい生活を象徴してるんだよね³⁴。

ソ連映画『1918年のレーニン』を貫くモチーフは、ソ連と中国のどちらの観客にとってもアクチュアルな問題であったはずの食糧不足と飢餓であった。Google Booksなどで「面包会有的」を検索すると、現代の中国でも『1918年のレーニン』の台詞が用いられている状況が分かる。その際に興味深いのは、「パンは手に入るよ」に続けて、原作にはない「ミルクは手に入るよ（牛奶会有的）」というフレーズがしばしば付け加えられていることだ。実際の映画の冒頭のシーンでは、帰宅したヴァシリイに向かってまず妻がパンとミルクが手に入らないことを訴えており、それに対して夫は「パンは手に入るよ」「何でも手に入るよ」と返す。そのため「ミルクは手に入るよ」はそれほど不自然な台詞には聞こえない。しかし1951年制作の中国語吹替版を確認しても、この台詞は入っていない。

パンとミルクの組み合わせはロシアの生活文化においては最低限度の食事を意味するだけだが、中国人にはむしろロシア風（あるいはヨーロッパ風）のハイカラな食事風景をイメージさせたのではないだろうか。内戦による飢餓の苦しみを表現するはずの場面が、異国の食文化への憧憬を密かに招き寄せる。こうした中国における独自の受容のプロセスの中で、「パンは手に入るよ」と並んで「ミルクは手に入るよ」という存在しない台詞が創り出されたと考えられる。

『1918年のレーニン』のヴァシリイ夫妻の場面が、スクリーンから隠されることの多かった抱擁とキスのショットを伴っていたことを思い起こせば、少なくとも中国人の想像力の中では、欠乏というモチーフを通して食欲と性欲が結びついたことになる。『ロシアに猛烈キス』で大江がカーチャを慰めるためにこの台詞を口にするとき、ヴァシリイ夫妻の接吻の光景が彼の意識の下に浮かんだかもしれない。一方で、結語の冒頭で『1918年のレーニン』の台詞を引用している現代のテキストの例として挙げたのは、財閥の御曹司が身分を捨ててパン職人を目指すという筋立てのライトノベルである。「パンは手に入るよ、ミルクも手に入るよ」がヴァシリイではなくレーニンの言葉とされていることから分かるように、すでにこの台詞は映画の文脈から離れた格言のように用いられている。食欲と性欲というニュアンスは完全に失われたわけではないにしろ背景に退き、パンとミルクはむしろ精神的な価値を表現しているように見えるのが興味深い。

社会主義体制下の文芸作品では多かれ少なかれ過度な欲望の表現は抑制されることになるが、表現の欠乏や隠ぺいには逆に欲望を掻き立てる働きもある。『1918年のレーニン』はもともとロマンスや性的な身体描写とは無縁なはずなのに、中国の観客（と検閲者）の目にさらされたときに、ソ連文化の枠内では想定されていなかったような思いがけないエロスの意味が生み出された。文化大革命期に出された連環画版の『1918年のレーニン』では、そこになかったはずの性的な解釈までも隠ぺいしようとする試みがなされ、それがゆえに同時代の観客・読者が映画のスクリーンに何を見出

そうとしたのかを逆説的に明らかにしてくれる。このような受容のプロセスを経て、接吻と白鳥のダンスによって示されるような『1918年のレーニン』に関する非公式な記憶は、現代中国の文化の一部となったのである。

¹ Shaochang Qian, “The Present Status of Screen Translation in China,” *Meta* 49-1 (2004), p.54.

² 柳迪善「蘇聯電影在中國——五十年代的考察」『電影藝術』2008年第4期, 55頁。

³ 女性トラクター運転手というキャラクターの重要性については以下を参照。武田雅哉「よい熊さん、わるい熊さん——中華人民共和国の連環画・ポスター・映画に見えるロシア・ソ連イメージ」『ユーラシア地域大国の文化表象』ミネルヴァ書房、2014年、138頁。注13ではマレツカヤ主演の映画についても言及されている。

⁴ Tina Mai Chen, “Socialism, Aestheticized Bodies, and International Circuits of Gender: Soviet Female Film Stars in the People’s Republic of China, 1949-1969,” *Journal of the Canadian Historical Association* 182 (2007), pp.53–80.

⁵ 池田嘉郎「記憶の中のロシア革命——ロム『十月のレーニン』とスターリン時代の革命映画」塩川伸明・小松久男・沼野充義編『記憶とユートピア（ユーラシア世界3）』東京大学出版会、2012年、101-126頁。

⁶ 限定された数の映画を何度も見ることに慣れた人びとの間で、印象的な台詞が慣用句として用いられるという現象はソ連にもあった。そうした慣用表現を集めた辞書も刊行されている。ただし『1918年のレーニン』の「パンは手に入るよ」は掲載されておらず、吹替版によって中国人の間にのみ普及した表現だったと推測される。Кожевников А.Ю. Крылатые фразы и афоризмы отечественного кино. СПб.: Нева, 2004.

⁷ 30年代の飢餓の原因は強制的な農業集団化など多分に政策的なものであったが、『1918年のレーニン』が提示する物語は革命期を扱いながらも、観客と同時代の飢餓の災厄に関しても体制批判をかわす働きがあったと推測できる。

⁸ 越野剛・田村容子「連環画の中のソ連幻想——女性兵士の物語『朝焼けは静かなれど』」『連環画研究』第7号、2018年、51頁。脚注5も参照。

⁹ Хисамтдинов А. А. Русский балет в Китае. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2015. С.12, 40.

¹⁰ 星野幸代「中国バレエ前史」『言語文化論集』29-2号、2008年、114頁。

¹¹ 徐則浩編『王稼祥年譜 一九〇六——一九七四』中央文献出版社、2001年、393頁。田村容子氏のご教示による。

¹² Галенович Ю. М. Великий Мао. «Гений и злодейство». М.: Эксмо, Яуза, 2012. 補章 Балет «Красный мак»を参照。

¹³ 「天鵝湖」（白鳥の湖）でキーワード検索して出てくる65件の記事の内訳は、50年代20件、60年代4件、70年代0件、80年代6件、90年代11件、それ以降が24件で、1963-83年間は1本の記事も見つからない。ちなみに一番古い記事は上述の毛沢東によるモスクワでの観劇のニュースである。「毛主席偕陳伯達教授等參觀莫斯科州集體農場 晚間併偕周總理等觀看“天鵝湖”」『人民日報』1950年2月15日第2版。

¹⁴ 呉鶴渥「電影放映員の文革記事」『海上文壇』2001年第2期、55頁。原文は以下の通り。「尽管《列宁在1918》是部革命战争题材的黑白影片，毕竟是苏联拍摄的，画面中全是高鼻梁大眼睛的洋人，女人穿裙子，好友相见亲吻如同握手……据说可能会产生“副作用”。（…）影片中有两组镜头是无法删剪的，一组是特务在剧场密谋刺杀列宁的镜头，长镜头中总有天鹅湖作背景，特务窃窃私语的特写与小天鹅欢快的芭蕾舞步交替闪现，声画是不一致的，营造出紧张气氛；另一组是以防不测，列宁在瓦西里家的客厅里席地而睡，脑袋底下枕着几本无聊的书本，瓦西里的爱妻指着熟睡的列宁将头靠在丈夫的肩上，进而相拥相吻。每当放到这两组镜头时，放映员必须准确无误地用手挡住镜头，银幕上不能出现小天鹅穿超短裙赤裸大腿跳芭蕾舞和瓦西里夫妇相拥相吻的画面。呉は観衆から隠さなくてはならなかった箇所として、ヴァシリイ夫妻が眠るレーニンの前で肩を寄せ

合うシーンを例に挙げているが、これは『10月のレーニン』の一場面であり、『1918年のレーニン』とストーリーを混同している節がある。

¹⁵ Jianying Zha, *China Pop: How Soap Operas, Tabloids and Bestsellers Are Transforming a Culture* (New Pr, 1996), p.141.

¹⁶ 呉鶴滬「電影放映員の文革記事」、55頁。原文は以下の通り。「不知出于什么考虑，有一次放映到这两组镜头时，我把挡住镜头的手指有意松开些，画面就从指缝间漏过，淡淡地投射在银幕上，几乎所有人一下子都从鸡脖子变成了鹅脖子，首次欣赏到精典的芭蕾舞步，感受到亲情的甜蜜，一种艺术和情感的满足带来的微笑写在他们的脸上」

¹⁷ 武田雅哉『中国のマンガ〈連環画〉の世界』平凡社、2017年、168-173頁。武田雅哉「よい熊さん、わるい熊さん」139頁。

¹⁸ この他に天津美術出版社の版（1973年4月発行）も存在するが、内容は人民美術出版社のものと同一のようである。

¹⁹ 武田雅哉『中国のマンガ〈連環画〉の世界』193-195頁。

²⁰ 創作の背景については以下の回想にくわしい。莊宏安「難忘的歲月 艱辛的歷程——憶《列寧在十月》《列寧在一九一八年》連環画創作」『連環画之友』2001年6月25日第4版（この記事は武田雅哉氏に教えていただいた）。顧子易「回憶父親創作《列寧在十月》《列寧在一九一八年》」『列寧在一九一八年（連環画）』上海人民美術出版社、2013年（Kindle版）

²¹ 同書は1958年、1965年、1972年、2014年に出版されており、それぞれ差異がある。くわしい分析は以下を参照せよ。田村容子「どうやって連環画をかくの？」『連環画研究』第6号、2017年、131-151頁。顧炳鑫についての基本的情報は以下を参照。武田雅哉『中国のマンガ〈連環画〉の世界』129-131頁。

²² 莊宏安「難忘的歲月 艱辛的歷程」。原文は以下の通り。「工宣队问我们传达说：“列宁的话和毛主席的话一样是最高指示，你们查对过没有，列宁当时讲过这些话没有？”真是老天！」

²³ 田村「どうやって連環画をかくの？」138頁。

²⁴ 田村「どうやって連環画をかくの？」141頁。

²⁵ 田村「どうやって連環画をかくの？」146頁。

²⁶ 『列寧在十月』上海人民出版社、1970年。

²⁷ 『前漢演義』第7巻「逐鹿中原」（遼寧美術出版社、1983年）、第107コマ。歴史ものにおける「幕」の役割および『前漢演義』の図版については瀧下彩子氏にご教示いただいた。

²⁸ 人民美術出版社版は「中国連環画数字図書館」（<http://www.sinocomic.com/index.php/book>）、黒竜江美術出版社版は「中国連環画庫」（<http://m.lianhuanhuawang.com.link>）を参照。加部勇一郎氏、日野杉匡大氏にご教示いただいた。

²⁹ 暗殺未遂事件でレーニンが撃たれた銃弾は毒入りだったという当時の噂話を反映しているが、あまり信ぴょう性のある話ではない。

³⁰ 武田雅哉「よい熊さん、わるい熊さん」134-135頁。

³¹ 田村は映画と王朔による原作小説『動物凶猛』（1991年）を丹念に読み解いて、ヒロインの米蘭とソ連イメージの結びつきを論じている。田村容子「『蘇聯展覽館』の記憶——中華人民共和国における〈ソ連〉イメージの形成と変遷」『饕餮』23号、2015年、54-59頁。

³² Sheldon H. Lu, “Soap Opera in China: The Transnational Politics of Visuality, Sexuality, and Masculinity,” *Cinema Journal* 40-1 (2000), pp.25-47.

³³ 鄧剛による原作小説『遠東浪蕩』には『1918年のレーニン』からの引用は見られない。『太陽の少年』の原作小説『動物凶猛』も同様であり、いずれも映画監督による脚色と考えられる。田村容子氏にご教示いただいた。

³⁴ 和氏璧石頭『那些美麗的風花雪月的愛情』中版集团数字伝媒有限公司、2016年、第1巻3章。原文は以下の通り。「面包虽然是普通的食物，但是也是一种很重要的食品懂吗？你没有听说过吗？‘面包会有的，牛奶也会有的！’是列宁的话对吧，面包象征着甜蜜的生活对吧」