



| | |
|--------------|---|
| Title | 領土問題の映画表象にみる中ソの視線のポリティックス：映画『デルス・ウザーラ』（黒澤明，1975）に対する中国側の批判，および対抗プロパガンダの製作 |
| Author(s) | 劉，文兵 |
| Citation | 人文学林. 2026, 3, p. 127-147 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/104272 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

領土問題の映画表象にみる中ソの視線のポリティックス

—映画『デルス・ウザーラ』（黒澤明，1975）に対する中国側の批判，
および対抗プロパガンダの製作—

劉 文 兵

从边疆领土题材电影看中苏双方的政治博弈

—中方对电影《德尔苏·乌扎拉》的批判，以及反宣传电影的拍摄—

刘 文 兵

20世紀70年代初莫斯科電影制片廠邀請黑澤明拍攝了蘇聯電影《德爾蘇·烏扎拉》（1975），從籌備階段就備受各方矚目，上映後獲得了第48屆奧斯卡金像獎外國電影獎，在國際影壇引起巨大反響。具有諷刺意味的是，在東西方冷戰和中蘇交惡中，這部作品不可避免地被卷入了政治的漩渦。由於1969年珍寶島事件引發了大規模的中蘇邊界之爭，而故事發生地設置在20世紀初中俄邊境地區的电影《德爾蘇·烏扎拉》也就顯得格外敏感。在文化大革命（1966～76）末期的中國，針對電影《德爾蘇·烏扎拉》展開了聲勢浩大的批判。中蘇圍繞《德爾蘇·烏扎拉》的論爭，一直持續到20世紀70年代末。為了回應《德爾蘇·烏扎拉》，中方拍出了歷史巨片《傲蕾·一蘭》。為此該片設置了與《德爾蘇·烏扎拉》之極為相似的人物和情節，亦可被視作中蘇圍繞《德爾蘇·烏扎拉》論戰的延長。

キーワード：黒澤明，文化大革命，国境

はじめに

1970年代前半にモスフィルム（モスクワ映画撮影スタジオ）が「世界の黒澤明」を招聘して製作したソ連映画『デルス・ウザーラ』（1975）は、企画段階から注目され、公開後、第48回アカデミー賞外国映画賞を受賞するなど、大きな話題を呼んだ。

この映画はロシア探検家のウラジーミル・アルセーニエフ著『ウスリー地方探検記』（1921）と『デルス・ウザーラ』（1930）を原作とし、沿海州のウスリー地域の自然（針葉・落葉樹林の四季、動植物）を背景に、20世紀初頭に軍用地図の作成のために沿海州にやってきたロシア人探検隊の隊長（アルセーニエフ）と案内役となった先住民（狩猟民・ゴリド人）のデルス・

ウザーラとの交流を繊細に描いている¹⁾。自然と開発、文明と狩猟民の暮らしを対比させつつ、環境保護、動物保護などといった自然との関係や、多民族・多文化の共存を描写している点において、映画は原作と共通している。

だが、皮肉なことに、東西冷戦と中ソ対立のなかで、この作品はいやおうなく政治的対立に巻き込まれた。その結果、文化大革命（1966～76）末期の中国では、『デルス・ウザーラ』にたいする批判キャンペーンが政府主導で展開される事態に至った。

それによつて当時の日本では、中国側の批判がメジャーなメディアに取り上げられることもなく、同作品の評価へ影響を与えることもなかった。そして、その後の『デルス・ウザーラ』についての日本の映画研究も、当時の中国側の反応についてはごく簡単に触れるにとどまっている。たとえば、『デルス・ウザーラ』をめぐる批評史を網羅的に扱った『黒澤明 樹海の迷宮—映画「デルス・ウザーラ」全記録1971～1975』はつぎのように記述している。

興行成績の不振に加え、劇場を提供した東宝ではさらに頭の痛い問題が持ち上がっていた。『デルス・ウザーラ』は反中国映画だと、日本中国友好協会から猛烈な抗議を受けたのだ²⁾。

いっぽう、それとは対照的に、当時の中国では『デルス・ウザーラ』は批判キャンペーンが大々的に展開されたことで、ある世代の中国人の共通の記憶となった。そのため、この問題を扱った中国側の先行研究も豊富である。代表的なものとして、以下の二つの学術論文が挙げられる。すなわち、張振華「『徳爾蘇・烏扎拉』：衝突年代蘇聯電影中的中国形象与中蘇關係（『デルス・ウザーラ』：中ソ対立時代のソ連映画における中国のイメージと、中ソ関係）」（『俄羅斯研究』2015年第2号）、および、洪子誠「『徳爾蘇・烏扎拉』読書筆記（『デルス・ウザーラ』読書メモ）」（『文藝争鳴』2019年第10号）である。

いずれの論文も、『デルス・ウザーラ』が封切られた1975年前後に焦点を当てた、多くの一次資料に基づく実証的な研究であり、ソ連と中国がそれぞれ抱いた相手国のイメージ、及びその背後に見え隠れする双方の思惑を、映画『デルス・ウザーラ』の製作と受容をつうじて検証している。

だが、中国側による『デルス・ウザーラ』批判が日本、より正確に言えば日本の左翼のなかの親中派による同映画の論評を媒介としておこなわれていたことは看過してはならない。

また、『デルス・ウザーラ』をめぐる中ソの応酬は、実際には1970年代末まで続いており、

1) 原作の日本語訳に複数のバージョンが存在するが、1970年代当時の日本で最も広く流通しているのは「デルスウ・ウザーラ 沿海州探検記」（長谷川四郎訳、平凡社、1965）、「シベリアの密林を行く」（長谷川四郎訳、『世界ノンフィクション全集 中央アジア探検記、白ナイル、シベリアの密林を行く』）に収録。筑摩書房、1966）である。

2) 野上照代、ヴラジミールヴァシリエフ、笹井隆男『黒澤明 樹海の迷宮—映画「デルス・ウザーラ」全記録1971～1975』小学館、2015、19頁

『デルス・ウザーラ』にたいする応答として、中国で歴史大作映画まで製作された。その過程において事態はより複雑な様相を呈した。

そこで本論文は、日本と中国における『デルス・ウザーラ』批判キャンペーンを概観したうえ、とりわけ『デルス・ウザーラ』を強く意識した中国映画『傲蕾・一蘭 (オーレイ・イーラン)』(湯曉丹, 1979)を取り上げ、両者のパラレルな関係を明らかにするとともに、『オーレイ・イーラン』をめぐる中ソの応酬を検証することを試みる。『デルス・ウザーラ』の受容の問題を、より広がりをもって多角的に捉えることをつうじて、従来の日本での黒澤明研究に新しい光をあてる³⁾。

第一節 文革ステレオタイプとその彼岸——『デルス・ウザーラ』への批判

上述した騒動の背後には、中、ソ、日の三国の複雑な関係、そして日本の国内情勢があった。1949年に中華人民共和国が成立し、翌年に中ソ友好同盟相互援助条約が締結されたことをうけて、中ソ関係は蜜月期に入った。だが、1956年になると、スターリンの死去とフルシチョフによるその批判によって両国関係に最初の亀裂が入り、60年の中ソ論争に際して両国の対立は表面化し、ソ連が中国支援のための技術者を引き上げ始めた。64年に中ソ国境問題を討議するための会談が開かれたが、埒が明かなかった。69年にはウスリー川の中州の珍宝島(ダマンスキー島)で武力衝突が起きた。こうした緊迫した状況のなかで、72年にソ連政府は極東地名変更に関する法令を出し、それまで使われていた中国式の地名をロシア式に変更した。

その一方で、1970年代の日ソ関係は新たな段階に入った。1970年代初頭にアメリカと日本がそれぞれ中華人民共和国との国交正常化を実現させたことをうけて、アジアにおける中国、アメリカの影響力の拡大に対抗するべくソ連は日本との関係を重視し、日本にたいしてアジア集団安全保障やシベリア開発など、政治的、経済的な関係を強化しようとした。1973年に第二バイカル・アムール鉄道の開通に伴い、沿線の資源開発のため、日本を含めた外国資本の技術が導入された。文化、とりわけ映画分野においても『モスクワわが愛』(アレクサンドル・ミッタ、吉田賢二, 1974)の共同製作や、日本映画『戦争と人間 完結編』(山本薩夫, 1973)のシベリアロケを受け入れるなど日本との協力を広げていた。

製作費は400万ドル、製作期間は4年に及び、ソ連でのロケーションだけでも2年を要した映

3) 本論文は2023年7月22日に開催された国際シンポジウム『『デルス・ウザーラ』(1975)の同時代的受容—日本、ロシア、フランス、そして中国の視点から』(助成: 科研費基盤研究C 研究代表者: 劉文兵)での口頭発表に基づいている。その際に、「『デルス・ウザーラ』はどのように観られたか?—ヨーロッパでの評価を中心に」、「『デルス・ウザーラ』(1975)が出来るまで—ソビエト映画における極東描写の系譜」をテーマに、それぞれ発表してくださった西村雄一郎氏(ノンフィクション作家・映画評論家)、フィオードロワ・アナスタシア氏(ロシア国立研究大学高等経済学院准教授)、そしてコメント者をつとめてくださった竹峰義和氏(東京大学大学院総合文化研究科教授)、天野尚樹氏(上智大学外国語学部教授)から多くのご教示をいただき、とりわけ、天野尚樹氏は本研究の重要な参考文献である、セルゲイ・トロプツェフ作「偽物」(『文学新聞』, 1978年8月16日)の全文を日本語に翻訳してくださった。心より御礼申し上げます。

画『デルス・ウザーラ』は1975年8月2日に日本で封切られたが、しかし、公開に至るまでには紆余曲折があった。そもそもこの映画の原作であるアルセーニエフ著『デルス・ウザーラ』の最初の日本語訳は、1942年に満州事情案内所から出版されていた。それにリアルタイムで接した黒澤明は、1951年にドストエフスキーの小説を原作とした『白痴』を撮り終えると、『デルス・ウザーラ』の舞台を日本に置き換えて映画化しようと考え、久板栄二郎に台本の執筆を依頼した。しかし、できあがった脚本に原作とのギャップを感じた黒澤は満足できず、企画はいったん頓挫した。

その20年後の1971年12月にモスクワ国際映画祭に参加した黒澤明は、ソ連映画人同盟書記長のクリジャーノフと会い「ソ連で映画を撮りませんか」と誘われた。そこで黒澤は『デルス・ウザーラ』の企画を提案し、双方が合意した。

脚本の製作過程は黒澤明が井手雅人とともに手がけた台本に、さらにソ連の脚本家ユーリー・ナギーピンが手をくわえる、と言う合作映画の形式に沿ったものだった⁴⁾。その過程において、原作に描かれた3回にわたる探検が2回に減らされたことや、登場人物が改変されたことに加え、原作の中に登場した中国領を思わせる多くの地名が脚本のなかで削除された。文学作品の映画化に必然的に伴うこれらの取捨選択はその後の中国における『デルス・ウザーラ』批判を引き起こす契機となった。そればかりでなく、当初、日本とソ連の合作映画として企画された『デルス・ウザーラ』がモスクワ映画スタジオ出品のソ連映画として製作された。このことは中国側や日本の親中派など、各方面からの不信感を募った。

さらに、完成した作品がイタリアで公開された際に、モスクワ映画スタジオの判断で20分ほどカットされた。これにたいして、「黒澤明は激怒し、断りなくカットしたことはソ連側のたくらみであり、二度とロシア人とは仕事をしたくないと放言した」とされている⁵⁾。

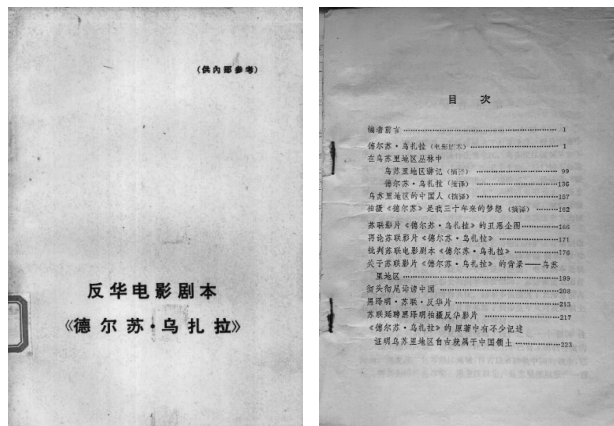
『デルス・ウザーラ』は1974年5月27日にクランクインしたが、それに先立って『キネマ旬報 増刊』（1974年5月7日）の「『デルス・ウザーラ』特集」にシナリオが全文掲載されるやいなや、それにたいする批判が噴出した。いち早く反応したのは、日本の左翼の親中派のメディアだった。

それと呼応するかたちで、中国でも『デルス・ウザーラ』批判キャンペーンが展開され、その集大成として、論文集『反華電影劇本「徳爾蘇・烏扎拉」(反中映画「デルス・ウザーラ」のシナリオ)』が1975年3月に人民文学出版社（北京）から上梓された。その内容は以下のとおりである。

4) 日中友好協会の会員でもあった、脚本家の井出雅人は、無用の紛糾を避けたいとの意向で、日本側で作製する脚本での参加にとどめた。西村雄一郎『巨匠のメチエ』フィルムアート社、1987、82～83頁。

5) ドナルド・リチャー（著）、三木宮彦（訳）『黒澤明の映画』、キネマ旬報社、1979、363頁。

1. 映画『デルス・ウザーラ』のシナリオ (『キネマ旬報増刊』)。
2. ウラジーミル・アルセーニエフの原作の一部。
『ウスリー地方探検記』
『デルス・ウザーラ』
3. 原作者のウラジーミル・アルセーニエフによる学会での口頭発表。
「ウスリー地域の中国人」(1911年2月25日)
4. 『キネマ旬報増刊』(1974年5月7日)に掲載された, 黒澤明が執筆したエッセー。
5. 1974年9月23日付け『日本と中国』(日本)に掲載された論評。
6. 1975年2月17日付け『日本と中国』(日本)に掲載された論評。
7. 1974年10月29日付『国際貿易』(日本)に掲載された論評。
8. 『東風』誌(1974年10月号, 日本)に掲載された論評。
9. 『東風』誌(1974年10月号, 日本)に掲載された論評。
10. 1974年9月24日付「大公報」(香港)に掲載された論評。
11. 『七十年代』誌(1974年10月号 香港)に掲載された論評。
12. 中国の歴史研究家, 李華著「『デルス・ウザーラ』の原作はウスリー地域が古くから中国の領土であることを裏付けた」。



図版：書影と目次。(《反華電影劇本〈德爾蘇・烏扎拉〉》, 人民文学出版社, 1975)

編者による「まえがき」と、最後に収録された中国の歴史研究家・李華氏の論文を除いて、この本はすべて日本の文芸誌にまず掲載された論評を中国語に翻訳したものか、香港の左翼メディアに掲載された論評をそのまま転載したものであった。さらに香港の左翼メディアに掲載された論評も、情報源は日本の左翼メディアであった。ようするに中国側の『デルス・ウザーラ』批判において、日本の左翼メディアは火付け役にとどまらず、中核的な役割を果たしたのである。

そして、数ある『デルス・ウザーラ』批判を整理すると、以下の三つの論点に集約することができる。すなわち、1) ソ連の修正主義・社会帝国主義者たちの手によってつくられた反中映画である、2) 中国人がスティグマ化されて「悪人」扱いされている、3) 中国領土の不当占拠を正当化しようとしている。

当時の領土紛争を背景に、「世界の黒澤」を隠れ蓑とした「社会帝国主義」国家ソ連が製作したプロパガンダ映画という中国サイドの公的解釈の枠組みからすれば、帝政ロシアの「植民地主義者」と「親交」を結ぶ沿海州（プリモリーエ）の少数民族や中国人を映画に登場させること自体が、ソ連による現在の「占領」を正当化する宣伝と見なされることは「政治的」には理解できる。

しかし、それはリベラルな「ヒューマニスト」黒澤明がエコロジー的観点も視野に入れて製作した映画にたいする内在的な解釈からは程遠いといえぬのではなからうか。その意味で1970年代の中国国内における映画『デルス・ウザーラ』批判キャンペーンと、映画に登場する中国人や沿海州（プリモリーエ）の少数民族にまつわる表象にたいする批判は、「政治主義的解釈」が陥りがちな一面性と視野狭窄を示す典型例であるといえよう。

第二節 対抗プロパガンダと見返す視線

17世紀中葉、ロマノフ朝ロシアは毛皮税（ヤサク）としての毛皮を求めてウラルを超えて東進し、清朝政府と衝突した。その後1689年、清（康熙帝）と「ネルチンスク条約」を結び、スタノボ山脈とアルゲン川を境に極東での国境を画定した。さらに18世紀初頭（1727年）には外モンゴルを支配した清帝国とロシア帝国の間でキャフタ条約が結ばれ、両国の国境線が完全に確定した。その後清はロシア帝国の毛皮の最大の輸出先となる一方で、ロシア帝国は東進政策を続け、18世紀末にはアラスカを領有するに至った。しかし19世紀に入り国際的な産業資本主義の分業体制が確立すると毛皮貿易は衰退し、代わってロシア帝国は原料輸出国へと変貌した。それと並行して1867年にアラスカを米国に売却したロシア帝国は、極東でも南進政策へと転換し、太平天国の乱で国内が混乱している清（咸豊帝）と1858年「アイグン条約」を結び、黒竜江（アムール川）左岸をロシア領、ウスリー川以東（沿海州＝プリモリーエ）を共同管理とし、その直後に帝政ロシアはアムール川左岸にハバロフスク市を建設した。ロシア帝国はさらに1860年、清（咸豊帝）と「北京条約」を結び、ウスリー川以東（沿海州＝プリモリーエ）はロシア領に割譲され、「東方支配」を意味するウラジヴォストーク市が建設された。このように19世紀以降、バクー油田開発による原油輸出国となったロシア帝国は、国策として輸出基地となる不凍港を求めて南進政策をとり、その結果『デルス・ウザーラ』の舞台となる沿海州は近

現代の中露関係においてつねに係争地でありつづけた⁶⁾。

新中国建国後の1950年代後半, ソ連と中国の国境問題は中ソ対立を契機として再燃し, 新たな段階に入った。すなわち両国は60年代初頭から20年以上に渡り事実上の国交断絶と一触即発の状態に陥った。とりわけ, 1969年, 珍宝島(ダマンスキー島)での武力衝突が発生し, ソ連との全面戦争の可能性が高まると, その脅威は中国国民にとってより身近なものとなった。ソ連「社会帝国主義」という極めて限定した意味をもつ左翼言説が, 官民の間でクリシェと化した所以である。こうした政治危機は記録映画やニュース映画のみならず, 劇映画にも多大な影響をもたらした。否, 後者においてこそ, その影響は顕著だったといえる。たとえば, 1970年代, 中ソ国境近くで暮らしている中国の青年たちを主人公とする『征途』(顔碧麗, 包起成, 1976)には, ソ連側のスパイが戯画的に描かれている。熊の着ぐるみをかぶって吹雪に紛れ, 国境を越えて侵入してきたスパイは, 中国側の軍事情報を収集し, 中国の青年をソ連側へ拉致しようとしたところで逮捕される。

文革が終結した後の華国鋒体制下(1976~78年)の中国でも, ソ連は相変わらず中国の主敵であった。そのため, 1977から78年までの2年間の間に, ソ連から侵入してきたスパイを中国の公安が捕らえるという筋書きの一連のサスペンス物のプロパガンダ映画が大量に製作され, その中でも, 『熊迹』(趙心水, 1977), 『黒三角』(陳方千, 劉春林, 1977), 『東港諜影』(沈耀庭, 1978)は大ヒットした。これらのプロパガンダ映画に登場するソ連のスパイは, ホッキョクグマ, クロテンといったロシア人の蔑称とも言う差別的なコードネームをもち, 洋酒を片手に美女に囲まれながら中国に危害を加えようとしている。その陰湿さと退廃的な生活ぶりは, それまでの中国映画において戯画的に描かれてきた欧米資本主義国のネガティブなイメージをそのまま反復しているにすぎない⁷⁾。

その一方で, これらのスパイ映画からは, 改革開放政策がもたらす新しい時代の息吹も感じられる。たとえば, 文革の時代には許容されなかった娯楽的要素がふんだんに取り入れられており, シンセサイザーによる音楽をバックに繰り広げられるカーチェイスのシーンや, 華麗な立ち回りの場面, 最新のファッションを身に纏った主人公たちの姿に, 文革の抑圧から解放され, 資本主義的消費文化のとば口に立つ中国の人々は拍手喝采を送った。そこには国民の視線を, 文革の負の遺産を含む痛々しい国内の現実から, 市場経済とネオリベリズムというバイアスのかかった「外」へ向かわせようという体制側の思惑があったに違いない。

こうしたスパイ物のプロパガンダ映画の隆盛の最中に, 17世紀のロマノフ王朝による「シベリア極東遠征」に抵抗する中国の少数民族の活躍を題材とした歴史大作映画『オーレイ・イーラン』が製作されたのはきわめて異例なことだった。

6) 清・ロシア関係史については、『ロシア・ロマノフ王朝の大地』(土肥恒之, 講談社, 2016)を参照

7) 孔源「20世紀70年代末至80年代初中国大衆文藝里的蘇修形象」(『俄羅斯文藝』2012年第3期)を参照

歴史大作『オーレイ・イーラン』をめぐる中ソの応酬

葉楠作『オーレイ・イーラン』の脚本は、当時の中国の唯一の映画雑誌『人民電影』（1977年5月号）に掲載されたのち、1979年5月に単行本として中国電影出版社によって出版された。

物語の舞台は1643年から1658年までのアムール川左岸。そこにダウール人、オロチョン人、エヴェンキ人、ソロン人などの少数民族が平和的に暮らしていた。ヒロインのオーレイ・イーランはダウール人の鍛冶屋の娘で、弓矢の名手としても名を馳せ、またオロチョン人の婚約者との結婚を控えている。しかし、その平穏な生活は、侵入してきたロシア探検隊によって壊されてしまう。ロシア人は部族の長やイーランの父を殺害し、ロマノフ朝への服従を強要するが、清朝皇帝の臣下を名乗る彼らは、イーランに率いられ、ロシア人と勇敢に戦う。しかし、前近代的な武器しか持っていなかった部族は大砲や鉄砲を持つロシア人に圧倒され、皆を救うためにイーランは人質としてロシアへ連行され、モスクワ郊外の牢屋で7年間、地獄のような生活を送った。

1660年にロシア探検隊が再び黒龍江左岸支流のザヤ川に侵入する際に、イーランも連れられてきた。偶然、再会したイーランの母親は毒入りのキビ飯をロシア人に食べさせ、全滅させたが、自分も犠牲となった。それによってイーランは脱出し、部族に戻るが、裏切り者と誤解される。そこで、彼女はロシア人の拷問による体中の傷を見せることで信頼を得た。

イーランの指揮の下で、少数民族の人々は一致団結し、清朝の支援を得て砦や、のろし台を作り、ロシア人を追い払おうとする。ロシア人に包囲されたイーランは、自分たちが犠牲になっても国土を守ろうとし、爆薬に火を付け、ロシア人との心中を図り、英雄的な死を遂げる。

しかし映画化に際して、ラストは間一髪の際に、清朝の援軍が到着してロシア人遠征隊を撃退し、イーランが清王朝の高官に表彰される、という筋書きへ変更された。



『オーレイ・イーラン』のヒロイン 左（『傲蕾・一蘭』説明書』より、中国電影公司、1979）
 ／映画雑誌の表紙を飾るヒロイン（『大衆電影』1979年3月号より）

以下におこなう『デルス・ウザーラ』と『オーレイ・イーラン』の両作品の関連性への考察は先行研究がなく、本論文におけるオリジナリティである。

『オーレイ・イーラン』の脚本にたいして、ソ連の『文学新聞』には、「偽物」と題する論文が掲載された⁸⁾。この論文は、『オーレイ・イーラン』の製作目的についてつぎのように分析している。

『オーレイ・イーラン』のような「芸術」作品を製作する目的はどこにあるのか。第一に、アムール川流域が中国の土地であるかのように「証明」し、毛沢東主義者たちの領土的野心に「裏づけ」を与えるためである。第二に、ソ連に対する乱暴で根拠のない非難に「歴史的」根拠を与える（すでに「学界」では承認されている事柄に映画を使って補強をする）ためである。そして最後に、ロシア民族の本質が狡猾で侵略的であると中傷するためである。

同論文ではさらに『オーレイ・イーラン』が中国共産党の「野望」を表したプロパガンダであると指摘している。

脚本のなかで高らかにうたわれている「抑圧された」少数民族が中国と結んだ反ロシア同盟は明らかに、かの悪名高い「3つの世界論 [三个世界理论]」を反映している。コサック部隊の「侵入」は、ソ連の「中国征服を諦めてはいない」という戯言に呼応したものだ。クライマックスで「多民族軍がロシアに立ち向かう」のは、中国共産党規約に施政方針として最近定められた、国際的反ソ戦線構築のアピールへの応答にほかならない。

この論文はロマノフ朝ロシアの東進政策における植民地主義的な性格や、それに伴う暴力を棚上げにし、「中国は常に、ツングース系民族や満洲民族の敵だった」と批判している点で、歴史的に公正だとは言いがたい。

また、17世紀を舞台とした『オーレイ・イーラン』を、米日など西側諸国と同盟関係を形成することで領土問題を有利に進めようとした1970年代の中国による「国際的反ソ戦線構築」と結びつけている。このような歴史ドラマを現在の中ソ関係に置き換えているという点において、中国側による『デルス・ウザーラ』批判とまったく同じ論法がもちいられており、そこには一種の対称性が見られる⁹⁾。

いっぽう、ソ連における論評にたいして、『オーレイ・イーラン』の作者である葉楠も即座に反論した。みずからの作品は史実に基づいて書き上げたものであり、ソ連映画『デルス・ウザー

8) セルゲイ・トロプツェフ (著), 天野尚樹 (訳) 「偽物」『文学新聞』1978年8月16日。
Торопцев С.А. Фальшивка // Литературная газета. 16. 08. 1978.

9) ソ連側の「偽物」という論文にはいくつか考慮すべき視点が含まれている。それはすなわち、漢民族が9割以上の多数派民族を形成する多民族国家としての中国にとっては、非漢民族王朝である清王朝時代をどのように位置づけ、評価すべきか。あるいは、清王朝時代に服属させ、取り込まれた諸民族とその土地をどのように歴史的に評価するかという問題である。

ラ』こそ歴史を偽造し、侵略の事実を抹消しようとする偽物であると主張した。

葉楠によると、脚本の執筆のきっかけは、ダウール族の首領バルダチ（巴爾達奇）の記念碑に接したことだった。清王朝の文字資料によると、バルダチは歴史上実在した人物で、1634年に清王朝に帰順し、ロシア人が中国を侵略した初期に勇敢に戦った功績が清の皇帝に認められ、北京に呼ばれ、清朝の官僚になった。亡くなった1653年にバルダチの記念碑が北京郊外に立てられた。このバルダチこそが『オーレイ・イーラン』の主人公の原型であったという。また葉楠はその時代にダウール族の少女が人質としてモスクワに連行され、ロマノフ朝に忠誠を誓わされ、ロシア正教に改宗させられたという資料も入手できたため、それを脚本に取り入れた。

さらに、葉楠の主張では、ハバロフをモデルとする『オーレイ・イーラン』に登場するロシアの実業家が指揮する探検隊による現地のシベリア少数民族にたいする虐殺や略奪は、清朝時代の文献に基づいて描かれているという。例えば部族の長を人質に取り、クロテンの毛皮などの貴重品を貢がせたり、捕らえた少数民族の男性を川で溺れさせたり、女性を奪うなどの事柄は清朝の公文書の記述に基づいており、「文献にあった記述はあまりにもグロテクスなため、映画に取り入れることができなかった」とも述べているものの、描かれるロシアの「野蛮さ」が歴史的事実に立脚したものであると主張する。

さらに、いくつかのダウール族にまつわる言い伝えや、独特なライフスタイルも映画の重要なモチーフとして取り入れられたことも葉楠は明かしている。たとえば、当時のダウール族の主食はきびだった。映画のなかでは、英雄的な死を遂げたヒロインの母親が毒入りのきび飯をロシア人と一緒に食べて共に死ぬという場面が設けられている。また、ダウール族の伝統的な競技の一つにホッケーがあった。それは夜間に火を付けたボールを打つという独特なスタイルをもっていた。映画のなかでは、それはダウール人が火を付けたボールでロシア人植民者を攻撃する描写で生かされている。脚本を書いた葉楠によれば、300年前のダウール族には文字がなかったため、こうした伝承に頼らざるをえなかったという¹⁰⁾。

ソ連側の批判文では、『オーレイ・イーラン』の執筆と刊行の時期も問題視されている。

執筆が完了したのは1977年11月、すなわち、反ソビエト主義が党規約に規定された第11回中国共産党大会の後になる。そして出版されたのが1978年3月、ソ連こそ「世界戦争の最も危険な震源である」と華国鋒が演壇から言い放った全国人民代表大会会議の直後のことである。

歴史を捻じ曲げ、ロシアの人民を中傷する『オーレイ・イーラン』の脚本が出版され、映画が撮影されていることは、北京政府による反ソ連キャンペーンが新たな段階に入ったことを示している¹¹⁾。

10) 葉楠「石碑・少女・稷子米及其他—『傲蕾・一蘭』創作札記」、『電影新作』1979年第2号、62-66頁

11) 前掲セルゲイ・トロプツェフ（著）、天野尚樹（訳）『偽物』

確かに刊行された『オーレイ・イーラン』の脚本には執筆期間について「1976年5月から1977年11月まで」と明記されている。しかし、2006年頃の新証言によると、脚本の構想や執筆は実際には1973年頃に遡ることができるとされる¹²⁾。

ソ連側の批判論文にも言及があったように、葉楠は中国海軍に所属した脚本家であり、海軍を題材とする作品を手掛けることが義務付けられていた。それゆえ彼が初めて手掛けた映画の脚本は日清戦争を舞台とする『甲午風雲』(1961)であった。この映画は日本海軍の巡洋艦「吉野」を攻撃した清朝の軍艦「定遠」, 「致遠」の活躍を描いた歴史大作として、長春映画撮影所によって映画化された。

1973年頃に葉楠は、中国の海域に侵入するソ連の軍艦を、潜水艇で撃退する中国海軍の活躍を描く『碧波下的哨兵(碧い波の下の哨兵)』という現代劇の脚本を執筆し、長春映画撮影所に売り込んだ。撮影許可が下り同撮影所へ招かれた葉楠は、映画化に向けて脚本の書き直しに着手した。

その過程で、葉楠は長春映画撮影所の資料室で中国東北地方の少数民族がロシアの侵略に立ち向かう歴史的資料に接し、ダウール族の女性英雄パルナ(帕魯娜)をヒロインとする時代劇の脚本を、『碧波下的哨兵(碧い波の下の哨兵)』の書き直しと並行して執筆しはじめた。これが『オーレイ・イーラン』の原型である。そのシナリオハンティングのために、葉楠は1973年9月に中ソ国境周辺を訪れたという¹³⁾。そして、その後、『デルス・ウザーラ』の出現により、葉楠の脚本づくりは政府の後押しを受け、一気に本格化したのである。

第三節 『デルス・ウザーラ』とのパラレルな関係

「『デルス・ウザーラ』こそ歴史の偽造にあたる」と葉楠は反発しているが、じつは『オーレイ・イーラン』の脚本は、『デルス・ウザーラ』批判キャンペーンを参考にした上で発表されたように思われる。『デルス・ウザーラ』に由来する表象を強く意識した人物やシーンの設定が『オーレイ・イーラン』に随所に見られることから、両作品は一種のパラレルな関係にある。あるいは後者は前者にたいする批判的なパロディーといえるのかもしれない。

具体的に見ていこう。『デルス・ウザーラ』では「気をつけねえと、中国人の奴等、アムール沿岸までのさばって来ますぜ」というセリフを登場人物のトゥルトイギンの口を借りて言わせたが、それにたいして『オーレイ・イーラン』のラストでは「ロシアの奴らはこのまま足を止めることはなく、これからも侵入してくるだろう」と清朝高官は意味深に語っており、ロシアが中国を、中国がロシアを侵入者として描いていることが分かる。

それに関連する人物設定としては『オーレイ・イーラン』に登場するポヤルコフ、ハバロフ

12) 劉靈「葉楠永別小白楼」, 『電影文学』2006年第1号, 37-38頁

13) 陳清泉「我給李準, 葉楠当編輯」, 『上海采風』2015年10月号, 36頁/前掲「葉楠永別小白楼」, 37頁

スク市の由来となったハバロフは、先に述べたように歴史上実在したロシア探検家ヴァシーリー・ポヤルコフ、エロフェイ・パウロヴィチ・ハバロフをモデルとしていることは明らかであるが、彼らは『デルス・ウザーラ』のアルセーニエフと同じ探検隊隊長でありながら、少数民族を搾取・圧迫する侵略者・殺戮者として描かれている。



殺戮者として登場するポヤルコフ、ハバロフ（前掲『『傲蕾・一蘭』説明書』より）

また、『デルス・ウザーラ』のなかでアルセーニエフから角砂糖とお茶を受け取り、感激して涙を流し、中国内陸の天津にある故郷へ帰っていく、受動的かつ屈服的なりー・ツンビン（李春平）が登場するが、当時の中国映画では、地主やブルジョワ階級に搾取されたプロレタリアの受動性や哀れさのみを強調してはならず、抑圧にたいする反抗心と悪に対峙する否定性を示すことが政府から求められていた¹⁴⁾。そのなかで、国内の地主や資本家階級にたいしてのみならず、外国の侵略者に勇敢に立ち向かう中国人民のイメージがステレオタイプ化されていた。そのためロシア人に無抵抗で卑屈なりー・ツンビンというキャラクターが、中国国内で容赦なく糾弾されたことは容易に理解できるだろう。

実はりー・ツンビンをと対照的な人物が『オーレイ・イーラン』にも登場する。それはコサック兵のイエフィムカ（叶菲姆卡）である。探検隊に連行され、虐待をうけたヒロインに同情し、食べ物を差しだしたため、上官にひどく殴られた彼は、のちに中国少数民族との戦いのなかで捕虜となったが、特別に釈放され、ロシアへの帰郷の途に就く。その際に、食料として中国人から魚の干物をもって涙を流す。

14) 古典『白毛女』が文革中の1971年にリメイクされる際に、従順な農民であるヒロインの父親が、地主の借金取り立ての激しさに耐えきれず自殺するという原作のストーリーが、地主にたいして天秤棒で立ち向かい、懸命に闘った末に殺されるという設定への変更を余儀なくされた。文革の時代状況を端的に表す出来事だった。劉文兵『中国10億人の日本映画熱愛史』（集英社新書、2006、51-52頁）を参照していただきたい。



リー・ツンピン (『デルス・ウザーラ』)
 (『デルス・ウザーラ』DVD (発売元: 東宝) より)



イエフィムカ (『オーレイ・イーラン』)
 (『傲蕾・一蘭』DVD (発売元: 俏佳人) より)

『デルス・ウザーラ』をパロディ化したうえ、批判をくわえるために、敢えて登場させた人物であると考えられるが、敵軍の兵士にたいする同情的な描写は、文革終結直後の中国映画においてきわめて異例な人物設定だと言わざるを得ない¹⁵⁾。『デルス・ウザーラ』にたいする反論、あるいは国際市場への売り込みという文脈においてのみ許容される一種の妥協にほかならない。以上から、映画『オーレイ・イーラン』が歴史的事実を再現したというよりも、『デルス・ウザーラ』にたいする、領土問題をめぐる政治的敵意に基づく「返歌」であるといえるのではないか。

中国映画界の指導部「電影局」は『オーレイ・イーラン』の脚本をめぐって、1977年10月、11月頃に数回にわたって座談会を開いた。その場には、丁嶠、張駿祥、袁文殊、沈浮、王朝聞ら中国映画界や文学界の重鎮たちは参加し、「いずれ国外でも公開されるから、ストーリーの展開やキャラクターの設定にもっと説得力がなくてはならない」などの意見を寄せた¹⁶⁾。このように『オーレイ・イーラン』は当初から明らかに外国への輸出を想定した企画だった。

それをうけて、葉楠は、脚本に手を入れ、天真爛漫な少女が、ロシア人に人質に取られ、7年間を異国で暮らし、苦難に満ちた人生を歩んだのち、ついにロシアの侵略に立ち向かうヒーローにまで成長するプロセスをより詳細に描くようにした。

『オーレイ・イーラン』は上海映画撮影所によって映画化されることになり、戦争映画の巨匠でベテラン監督の湯曉丹が演出をし、戦前の上海からキャリアを積んできた羅從周がカメラを手掛けることになった。文革によって多くの映画人が下放され、撮影現場から離れざるを得ないなか、湯曉丹と羅從周はその腕を買われ、文革のプロパガンダ映画の製作に携わりつづけた。とりわけ、シネマスコープによる大群衆の戦争場面の撮影と演出を心得ていた。

15) 中国映画における敵兵の描き方にはつねに多大な制約が伴っていた。1987年に木下恵介監督による日中合作映画『戦場の固き約束』には、日中戦争時に中国人の捕虜を助けた日本兵が登場するが、中国側の検閲にひっきり、企画自体が頓挫した。劉文兵『証言 日中映画人証言』(集英社新書, 2011, 106頁)を参照していただきたい。

16) 湯曉丹『『傲蕾・一蘭』拍撰経歴 (1977年7月-1979年)』『沈黙是金 湯曉丹電影日記 下』, 商務印書館, 1093-1094頁

ロケハンには1977年の夏ごろにおこない、スタッフ一行は、牡丹江、丹清川農場、黒龍江省西側にあるモニタワ地区を回り、少数民族の衣装、風俗などをスケッチし、多くの資料を持ち帰った。脚本のなかのダウル族の登場人物の名前の不自然な表記は現地の人意見にしたがって変更した。

ロケ撮影は1978年6月から11月にかけて5カ月間行われた。撮影期間を短縮するために、ロケーションに際しては撮影チームを二つに分けて同時進行でおこなっていたが、戦争場面など、スペクタクルを強調する場面を撮影する際に、両撮影チームは合流し、3台のカメラで同時に撮影した。人民解放軍の騎兵は、エキストラとして協力し、刀、弓矢を使いながら華麗な乗馬シーンを披露した。また、リアリティへのこだわりは撮影の段階でも貫かれた。戦闘場面に登場する馬は現代の体格の大きな馬ではなく、モウコウマが使われた。中国側の少数民族の顔立ちは漢民族と異なるため、少数民族の役もロケ地でそれらの民族の俳優やエキストラを出演させた。映画に登場する結婚式などの風俗は300年前のそれへの考証に限界があったため、現代の少数民族の風俗に基づいて表現した¹⁷⁾。

やがて作品は完成し、試写の際には戦闘場面や遊牧民族の風俗のみならず、とりわけオープンセットをもちいて再現したモスクワや、シベリア・ヤクーツクのシーン、そしてコサック兵の衣装も映画界の重鎮や、評論家たちに絶賛された。



ヤクーツクのセット（前掲『『傲蕾・一蘭』説明書』より）

このようなロマノフ朝ロシアの風俗の再現は、1950年代に中国で大々的に上映されていたソ連映画における表象を下地としており、ソ連映画人の映画作りのノウハウも内包されている¹⁸⁾。

17) 前掲湯曉丹『『傲蕾・一蘭』拍撰経歴（1977年7月-1979年）』、1085-1130頁

18) ソ連映画が中国映画に与えた影響についての中国側の研究の層は厚く、また日本では長井暁「中国記録映画の原点を探る：ソ連映画専門家訪中団（1949年）の影響を中心として」（『現代中国研究彙報』31巻、2009）などの先行研究も挙げられる。

反ソ映画に垣間見られるソ連映画の影響

1949年に中華人民共和国が成立し、中国は社会主義の道を歩むこととなった。それに伴い、映画はたんなる商業的な娯楽から大衆教育の重要な手段と位置づけられるとともに、1950年代にソ連モデルに基づいた新中国の映画の撮影所システムと配給システムがそれぞれ確立し、1980年代前半に至るまで綿々と機能しつづけていた。すなわち、中国全国に点在する映画撮影所では、国から割り当てられた資金をもちいた製作がおこなわれ、完成品は平均コストに見合った価格で配給網のピラミッドの頂点に立つ「中国電影發行放映公司」に売り渡された。「中国電影發行放映公司」は自社傘下の子会社を経由して、完成した映画を全国各地方へと配給する。そのなかで興行の成否は製作側の収益とはまったくリンクされていなかった。

そして、映画製作の過程において、ソ連の社会主義リアリズムが指針と見なされた。そのため、モンタージュ理論と、スタニスラフスキー演技論が中国の映画人に与えた絶大な影響は計り知れないものだった。

いっぽう、ソ連映画は中国での外国映画市場を独占していた。1950年代に中国で公開された857本の国内外の映画のうち、中国映画が417本、ソ連映画が319本もあり、ほぼ天下を二分した¹⁹⁾。

いっぽう、ソ連の映画人がたびたび中国に招かれ、映画学校を創設したり、モスフィルムや、ゴリキー映画会社の組織運営について紹介したり、演出・撮影技術を伝授するとともに、直接映画製作に携わることもあった。

また、『オーライ・イーラン』の湯曉丹監督も王濱監督とともに、中国海軍の活躍を描いた中国映画『怒海輕騎』(1955)の演出を手掛けた際に、脚本から撮影にいたるまでソ連人の顧問から指導をうけた。湯曉丹自身も日記のなかで、検閲の段階でソ連人の顧問の意見をうけて、撮り直しをおこなったと記している²⁰⁾。

また、多数の中国の映画人が研修・留学のためにソ連へ派遣されることで、演出や撮影技術のみならず、中国映画にソ連式の管理システムも導入されたのである。たとえば、北京映画撮影所では、ソ連に倣い、4名のベテラン監督を軸に、それぞれ脚本家、カメラマン、技術スタッフなどを配置し、4つの製作グループをつくった。

1954年に「中国映画考察団」の一員としてソ連で一年半ほど滞在していたカメラマン朱今明は、モスクワ映画大学の一般教養の授業を受講し、とりわけ講師で名カメラマンのアドレカニスによる、著名な絵画作品を分析する授業に強い感銘を覚えた。のちに朱今明の作品を特徴付ける、油絵のような質感はそのときに身に付けたのではないだろうか。さらに、当時の中国映画にはなかった、シネマスコープに対応する撮影技術を習得するために、彼は二本のソ連映

19) 李曉歆『蘇聯電影在中国的傳播與接受：1950-1960』, 中国電影出版社, 2017, 232-234

20) 湯曉丹『『怒海輕騎』拍攝經歷』『沈默是金 湯曉丹電影日記 中』, 636-668頁 / 『孟廣鈞訪談錄』, 『当代電影』2008年第8号, 73頁

画の製作にアシスタントとして携わった。その際に、撮影における煙の活用も彼の印象に残った。朱今明はその成果を、みずからカメラを手がけた『風暴』（金山、1959）のなかに反映させた²¹⁾。

一九六〇年代前半に中ソ関係は崩壊・断絶した。中国側は、ソ連がすでにマルクス・レーニン思想から逸れ、修正主義的・社会帝国主義的国家に成り下がったと見なした。しかし、そのことでソ連映画の影響が完全に消滅したというわけではない。1963年には、「第1回現代修正主義映画を批判する座談会」が北京で開かれ、『鶴は飛んでゆく』（ミハイル・カラトゾフ、1958）、『女狙撃手マリユートカ』（グレゴリー・チュフライ、1956）などの7作品が反面教師として取りあげられた。他方でこのようなソ連映画についての専門的な研究書のシリーズが「修正主義批判」という大義名分で出版された。そのなかに脚本や、作品にかんするさまざまな言説が網羅的に収録されていた。この情報は、当時の中国の映画人にとって貴重な糧となったのである²²⁾。

『オーレイ・イーラン』は反ソ映画であるものの、ソ連映画からの学びが多く反映されている。この映画史的事実を看過してはならないだろう。

『オーレイ・イーラン』の不運

映画『オーレイ・イーラン』は脚本の段階で脚光を浴びたばかりでなく、中国国内においてそれに基づいたミュージカルや、地方劇など、様々なジャンルで舞台化されるに至り、映画の公開に先んじて、「オーレイ・イーラン」ブームが起きていた²³⁾。反ソ・プロパガンダのもとで、色とりどりの少数民族の衣装や、男女の恋愛描写など、文革時代に許容されなかったモチーフは中国国民を惹きつける要因となった。つまり、反ソの要素を含む『オーレイ・イーラン』には、実は当時の中国人の自己解放の欲望も盛り込まれているのだ。

しかし、1979年11月に映画『オーレイ・イーラン』は「中華人民共和国建国30周年記念作品」として封切られると、一般観客のあいだではヒットしなかった。文革体制が終焉を迎え、中国の民衆は国境紛争にまつわる政治問題とは無縁のエンターテインメントやヒューマニズムに裏打ちされた家族愛や恋愛をテーマにした映画を求めていたが、それにたいして『オーレイ・イーラン』はやはり政治色が濃厚で、時代の流れに取り残された感は否めない。

21) 李晨声「傑出的電影攝影大師朱今明」、『電影芸術』2008年第3号、81-82頁

22) 啓之「孟広鈞訪談録」、『当代電影』2008年第8号、73頁

23) 越劇『傲蕾・一蘭』（上海越劇団）が1978年11月4日から79年1月4日まで開催された「上海市戯曲匯報演出」という演劇祭において公演された。それに続いて、ミュージカル『傲蕾・一蘭』（中国人民解放軍空軍政治部歌劇団）が1979年の春に公演された（「上海越劇大事記」、https://www.yueju.net/api/story_details?id=504、最終確認日：2025年8月15日）／声楽往事「歌劇『傲蕾・一蘭』両支“白玫瑰”歌」、<https://mp.weixin.qq.com/s/-3U4t8RfMlqRM2pTBAD5VA>、最終確認日：2025年8月15日）。



『オーレイ・イーラン』のポスター (前掲『『傲蕾・一蘭』説明書』より)

『オーレイ・イーラン』は、ほかの15作品とともに「1979年度優秀作品 (文化部政府賞)」として選出されたとはいえ、国際映画祭への出品や外国への輸出は一切なかった。

その背景には国際情勢の新たな動きもあった。1979年春頃にソ連との代理戦争でもある中越国境紛争が勃発し、中ソの国境問題はその陰に隠れた。ベトナム人は新しい「敵」として中国の大衆文化に登場するようになった。そもそも中国映画やドラマにはいわば敵の系譜が存在しており、悪役にも豊富なバラエティがあった。すなわち、戦前から現在に至るまで、さまざまな歴史的・政治的状況に合わせて、日本軍、蒋介石の国民党、アメリカ (1950年代)、ソ連 (1970年代)、ベトナム (1980年代) などが、敵役として次々入れ替わる形で登場したが、1970年代末はちょうど敵役がソ連からベトナムへシフトしたターニングポイントだった。

そのため、中国国内においても反ソキャンペーンが見直された。たとえば中国人民解放軍の公式メディアである『解放軍画報』(1979年11月号)では、「ソ連修正主義者」の呼び方を取りやめ、「ソ連」や「ソ連軍」などの中立的な言葉に差し替えられた。またホッキョクグマ、オオカミといったロシア人にたいする比喩や、帝政時代のロシア皇帝になぞらえた「新しいツァーリ」の呼び方も登場しなくなった²⁴⁾。そのなかで、外国向けのソ連批判映画として製作された『オーレイ・イーラン』は中国国内市場においてのみ消費される結果となった。

いっぽう、すでに言及したスパイ映画の製作も唐突なかたちで打ち切られてしまった。そのような劇的な変化を如実に表したのは、1980年に公開されたサスペンス映画『戴手铐的旅客 (手錠をかけられた旅客)』である。脚本では中国に潜入したソ連のスパイが国境 (新疆の砂漠地帯) を越えて逃亡しようとして中国の公安に逮捕されるという設定だったが、完成した映画ではその舞台を雲南省に変え、敵国の名称も曖昧にしたものの、ベトナムであるように思われる²⁵⁾。

24) 前掲孔源「20世紀70年代末至80年代初中国大衆文藝里的蘇修形象」を参照

25) 于洋『在大海里航行』, 中国電影出版社, 2007, 273頁

終わりに

『デルス・ウザーラ』批判キャンペーンのなかで、黒澤明は「日本のブルジョワ映画監督」と位置付けられたうえで、「ソ連による反中国キャンペーンのなかで操り人形として利用された哀れな人物」として紹介されている。『デルス・ウザーラ』の登場まで、黒澤明作品はそのはっきりしない政治的立場のため、中国でほとんど紹介されなかった。

日中戦争末期の日本占領下の上海で上映された『姿三四郎』（1943）は、確かに一部の中国映画人の中で話題となり、その洗練された演出とテンポの良さが評価された²⁶⁾。しかし戦時中の極限状況のなかで、黒澤作品に接した中国人はごく少数だった。

中華人民共和国成立以降の中国では、日本映画への評価はイデオロギー一辺倒であり、反戦映画や民衆の苦難を描いた日本の社会派作品が一般公開されたが、そのなかに黒澤作品はなかった。1957年に訪中した日中文化交流協会の代表団は、『七人の侍』（1954）を持参して中国の映画人や関係者を対象に特別上映会を開いたが、中国側から返ってきたのは「いわゆる武士道精神がよく描かれているのだろうけれども、当時の歴史的背景を知らないので理解し難い点がある」²⁷⁾という冷淡な反応だった。おそらく同作品に描かれた悪しき野武士と、正義の味方の七人の侍の戦いは、有産階級VSプロレタリアートという階級闘争の図式に必ずしも収まっていないからであろう。

文化大革命終結後、中国の映画大学で『羅生門』（1951）が教材に採用され、黒澤明は陳凱歌や張芸謀ら第五世代の映画人たちに多大な影響を与えた。映画界内部で開かれた日本映画回顧展においても、『わが青春に悔いなし』（1957）なども特別上映された。こうした啓蒙活動が功を奏して、黒澤は世界的な巨匠として中国映画界内部では認知されていたが、一般観客には無名の監督だった。1990年代の後半には、彼の名前が「黒くて光沢をもつ」というイメージで整髪料のTVコマーシャルに使われたことから、一般人のあいだでも知名度が上がった。

さらに1990年代後半DVD海賊版の横行や、2000年以降のインターネットの普及、さらにたびたびおこなわれてきた日本映画祭や、黒澤明作品回顧展によって、中国の映画ファンのなかで黒澤は遅まきながら確固たる地位を築くことになった。

いっぽう、アルセーニエフ著『デルス・ウザーラ』の原作は、批判キャンペーンの際に一部が翻訳され、論文集に収められたのにつづいて、原作の全編は1977年に黒龍江大学ロシア語学科の翻訳によって中国語に訳され、商務印書館によって刊行された。いずれも反面教師と見なされ、影響力も限定的だった。

しかし、2005年に至ると、アルセーニエフ著『ウスリー地方探検記』と『デルス・ウザーラ』

26) 中国のト万蒼監督は『姿三四郎』を観て、そのテンポの良さや、撮影と録音技術のレベルの高さを評価していた。
 (ト万蒼「一時想到的意見」、『新影壇』第2巻第3期、1944年1月、36頁)

27) 「記録 日本映画人代表団訪中経過」、『日中文化交流』9号、1957年7月1日、5頁

は『在烏蘇里的莽林中』(訳者: 王士燮, 潘曼麗, 黄樹南)というタイトルで人民出版社から出版され, 2017年に出版社を哈爾濱出版社に変え, 再版された。中国を代表する小説家・文学者の張煒がこの版の序文と帯の言葉を執筆した。

これまで私は『在烏蘇里的莽林中』よりも美しく, 味わい深く, 豊かで落ち着いた荒野の詩を読んだことはない。この作品は冷静な一方で情熱的でもあり, これを超えることは本当に難しいだろう。私たちが文学の創作を狭く捉え, 傑作は職業作家の手によってのみ生まれ, 熟練した「専門的な」作品だとみなすのはよくない。

最も優れた文学は文学家によって書かれたものとは限らず, 文学を志していない人々が「非専門的な」心構えや非文学的な目的で創造した文章がかえって最高の地位に立つことができたりする。このような作品は, とっても純粹で, 専門家たちのような, 「匠」にとっては到達し難い領域のものなのだ。

このように, 中国においても, 『デルス・ウザーラ』の原作を文学作品の芸術性, あるいは環境保護や, 自然と人間の関係といった観点から受容することが可能となったことがこの張煒による評価からもわかる。

しかし, このような好意的な批評とは対照的に, 映画『デルス・ウザーラ』は, 中国でこれまでおこなわれてきた数ある黒澤明作品回顧展からも外されている。つまり, 批判キャンペーンから半世紀の歳月が経っても, なおセンシティブな作品として忌避されつづけている。1970年代当時, マスコミをつうじて大々的におこなわれた『デルス・ウザーラ』批判は, きわめていびつな政治キャンペーンとして絶大な影響を現在ももたらし続けているのである。その意味で映画『デルス・ウザーラ』は, 製作者サイドの思いとは裏腹に, 中国ではいまだに「マイノリティー映画」のポジションへ追いやられているといえよう。

いっぽう, 映画『デルス・ウザーラ』の運命と対照的に, 対抗プロパガンダとして製作された中国映画『オーレイ・イーラン』は1990年代後半以降, 複数の映像ソフトが広く流通し, オーレイ・イーランの彫像もダウール族のゆかりの地に建てられた。その結果, ダウール人が多く居住する地域のランドマークとなり, 映画が生みだした英雄神話に基づくナショナリズムの装置と化した。

もちろん映画に内在して見れば, 絢爛たるスペクタクルと活力に満ちたキャラクターにより特徴づけられた映画『オーレイ・イーラン』の演出は, 近年の多くの中国の歴史大作に受け継がれており, その原型であるといえるかもしれない。

しかしいづれにせよ, 映画『デルス・ウザーラ』とそれをめぐる受容の歴史は, 21世紀現在の国際情勢, すなわち国境紛争や, 民族問題, ナショナリズムなど, 幾重にも錯綜した政治の磁場を示しているといえよう。

参考文献（註で出所を明記したものは省略した）

【日本語文献】

- 阿部重雄『コサック』, 教育社〈教育社歴史新書〈西洋史〉A18〉, 1981
- 河出書房新社編『文藝別冊 [追悼特集] 黒澤明』, 河出書房新社, 1998
- 河出書房新社編『文藝別冊 黒澤明〈増補決定版〉』, 河出書房新社, 2020
- キネマ旬報社編『世界の映画作家3 黒澤明』, キネマ旬報社, 1970
- キネマ旬報社編『黒澤明コレクション』, キネマ旬報社, 1997
- 黒澤明『全集 黒澤明』第六巻, 岩波書店, 1988
- 佐藤忠男『黒澤明の世界』, 朝日新聞社, 1986
- 田中克彦『「スターリン言語学」精読』, 岩波書店, 2000
- テリー・マーチン(著), 荒井幸康ほか(訳)『アフーマティヴ・アクションの帝国: ソ連の民族とナショナリズム, 1923年~1939年』, 明石書店, 2011
- 日本ヘラルド映画編『黒澤 明監督作品 デルス・ウザーラ』劇場パフレット, 東宝株式会社事業部, 日本ヘラルド映画, 昭和50年8月2日
- 堀川弘通『評伝 黒澤明』, 毎日新聞社, 2000
- 森永貴子『ロシアの拡大と毛皮交易—16~19世紀シベリア・北太平洋の商人世界』, 彩流社, 2008
- マルレーヌ・ラリュエル(著), 浜由樹子(訳)『ファシズムとロシア』, 東京堂出版, 2022年
- 山本佳樹ほか編著『ドイツ文学と映画』, 三修社, 2024

【中国語文献】

- 『傲蕾・一蘭』導演組「探求真实地再現歴史」, 『電影導演的探索』, 中国電影出版社, 1986
- 曹積三(編), 藍為潔(著)『大導演湯曉丹伝』, 吉林人民出版社, 2002
- 哈爾濱師範大学歴史系『中俄関係史講義』, 1986
- 藍為潔『湯曉丹的銀色旅情』, 復旦大学出版社, 2005

【英語文献】

- Jones, Ryan Tucker. "Editorial." *Sibirica*, vol. 19, no. 3, Winter 2020
- Ruddling, Per Anderson. "The OUN, the UPA and the Holocaust: A Study in the Manufacturing of Historical Myths", in: *The Carl Beck Papers in Russian and East European Studies*, Pittsburgh: University Center for Russian and East European Studies, 2011
- Schneider, John A. "Signs and Symbols in *Dersu Uzala*." *Psychoanalytic Review*, vol. 96, no. 1, Feb. 2009

Solovieva, Olga V. “The Erased Grave of Dersu Uzala: Kurosawa’s Cinema of Memory and Mourning.” *Journal of Japanese and Korean Cinema*, vol. 2, no. 1, 2010