

戦時下上海で活躍したユダヤ難民の映画人たち（2）

ルイーゼ&ヤコブ・フレックの『世界の子供たち
（世界儿女/Kinder der Welt）』（1941年）について（前編）

ドメーニグ・ローランド

1930年代末、ナチス政権による組織的なユダヤ人迫害を逃れて、ドイツ、オーストリア、東ヨーロッパから多数のユダヤ人が亡命し、約2万人のユダヤ人が上海に避難した。上海は、ユダヤ人難民をビザなしで受け入れる唯一の場所であった。

かつて日本占領軍によって「上海ゲットー」としても知られる「無国籍難民限定地区」が定められた上海の北東部虹口区にある、ユダヤ人難民の記憶に捧げられた「上海ユダヤ難民記念館（Shanghai Jewish Refugees Museum）」には、2014年9月、第二次世界大戦中、ホロコーストでヨーロッパを脱出し、上海で暮らした13,732人のユダヤ人難民の名前を刻んだ34mにおよぶ銅製の記念碑の壁が公開された。そこに“Alosia (sic!) Fleck”と“Julius Fleck”という名前も記載されているが、それは恐らく映画監督夫妻ルイーゼとヤコブ・フレック（Louise & Jakob Fleck）を指しているだろう^①。

1939年から1947年の間に上海で活躍したユダヤ人文化人は、舞台芸術のあらゆる分野で約200人が確認されている^②。その大半は楽器奏者、指揮者、歌手などプロの音楽家であったが、舞台俳優やカバレット（文芸寄席）演者も多くいた。上海で活躍した映画人も何人かいた。「戦時下上海で活躍したユダヤ難民の映画人たち」シリーズの第1弾^③で取り上げたドイツから逃れてきたゲルトルート・ヴォルフソン（Gertrud Wolffsohn, 1894-1967）が川喜多長政と中国電影会社の協力で、1939年から40年にかけて上海のユダヤ人難民の生活を描いたセミドキュメンタリー映画『祖国を追われて（Driven People）』を制作した。そして、オーストリアから亡命した映画人として、オーストリア映画の先駆者であるルイーゼとヤコブ・フレック夫妻、さらに彼らの映画の制作責任者として務め、オーストリアや上海に来る前フィリピンでも数本の映画を監督していたアルトゥール・ゴットライン（Arthur Gottlein, 1895-1977）が挙げられる。

シリーズ第2弾は、ルイーゼとヤコブ・フレック夫妻と、上海出身の映画監督費^{フュイ・ムー}穆と彼が設立した民華影業会社が制作した長編劇映画『世界の子供たち（世界儿女/Kinder der Welt/Children of the World）』（1941年）を取り上げる。本論は前編・後編に分けて、ユダヤ人難民が上海で完成さ

せた唯一の劇映画の制作背景および過程をたどり、作品の内容と評価を分析し、オーストリア映画史、中国映画史、そして日本占領下にあった上海で制作された作品として日本映画史にとっても重要な意味をもつにもかかわらずあまり知られていないこの映画を検討していく。

今回の前編ではまず、オーストリア映画の先駆者であるルイーゼとヤコブ・フレックを紹介する。ルイーゼ・フレックは、アリス・ギイ＝ブラシェ（Alice Guy-Blaché）に続く映画史上初の女性監督の一人であり、180本以上の劇映画を監督した、オーストリアおよびヨーロッパの映画史において極めて重要な、しかも日本ではほとんど知られていない人物である。次に、上海で外国人が制作した初めての長編映画であり、フレック夫妻の遺作ともなった『世界の子供たち』の制作過程をたどり、オーストリアの監督たちと中国人のコラボレーションを考察する。次回の後編では、『世界の子供たち』の評価をまとめ、映画分析を行うことにする。



上海外灘でのルイーゼとヤコブ・フレック（1947年頃）

(Foto: Filmarchiv Austria)

ルイーゼとヤコブ・フレック

ルイーゼ・フレックは、1873年8月1日、興行師ルイ・ヴェルテー（Louis Veltée）とリヨン出身の妻ニーナ（Nina Veltée）の長女アロイジア（ルイーゼ）・ヴェルテー（Aloisia “Louise” Veltée）としてウィーンで生まれた⁽⁴⁾。ルイは、リヨン出身の父クラウディウス・ヴェルテー（Claudius Veltée）と同様、当初は花火職人として働き、後にステレオ写真を扱う写真サロンを経

営し、オーストリア・ハンガリー帝国を巡業した。1886年、ルイ・ヴェルターはウィーン中心部に生人形、ステレオ写真、ジオラマなど見世物を展示するシュタットパノプティコン(Wiener Stadtpanoptikum)を開設し、ウィーン市民の娯楽事業として人気を博した。1896年8月、常に時代の流れに敏感だったルイは、逸早くシネマトグラフを購入し、シュタットパノプティコンで定期的に映画を上映するオーストリアの映画興行の先駆者であった⁽⁵⁾。ルイーゼは、幼い頃から父親の仕事を手伝っていたこともあり、早い時期から写真技術、後に映画技術にも親しんできた。

1893年4月、ルイーゼは7歳年上のアントン・コルム(Anton Kolm, 1865-1922)と結婚した。国王陛下認可オーストリア抵当銀行の従業員であったコルムは、結婚後すぐに公務員を辞め、肖像写真家として独立した。事業は順調に発展し、1906年にコルム夫妻はPhotographische Kunstanstalt(写真芸術院)という写真店を開設し、1881年にツェルノヴィッツで生まれ、その少し前にウィーンに移住していたヤコブ・ユリウス・フレック(Jakob Julius Fleck)を助手として雇った。この頃、ウィーンでも映画が盛んになり、常設映画館が増え始めたが、上映されたのは外国映画ばかりだったので、国産映画の制作を求める声が上がっていた。1906年、アントンとルイーゼ・コルムは、ヤコブ・フレックとともに、フレックが改良したパテ・フレール社から借りた映画撮影用カメラで、映画制作を開始した。最初はウィーンのプラーター公園での競馬や軍楽隊のパレードなど、いわゆる時事的な短いフィルムを撮っていたが、やがて三人は日常の風景を撮るだけでは満足できなくなり、短い劇映画も撮るようになった。1908年、三人は俳優ハインツ・ハヌシュ(Heinz Hanus)と共同で、オーストリア・ハンガリー帝国の最初の劇映画とされる『Von Stufe zu Stufe(一段から次の段へ)』を制作した⁽⁶⁾。ハヌシュとルイーゼ・コルムが脚本を書き、アントン・コルムがプロデューサー、ヤコブ・フレックがカメラマンを担当し、ハヌシュは主役、ルイーゼの兄クラウディウス(Claudius Veltée)も出演するラブコメディである。数分しかない短いフィルムだが、オーストリア映画にとって重要な第一歩であった⁽⁷⁾。

ルイーゼの両親の資金援助により、1910年にコルム夫妻とフレックは、オーストリア初の映画制作会社とされるErste Österreichische Kinofilms-Industrie(オーストリア第一映画産業社)を設立した。それより前、写真家のヨハン・シュワルツァー(Johann Schwarzer)が1906年に設立したSaturn-Film(サトゥルン・フィルム社)もあるが、彼が制作したエロチックなショートフィルムは、「紳士の夕べ」という非公開の催しや淫売宿でしか上映されなかった⁽⁸⁾ので、コルム夫妻とフレックが設立したオーストリア第一映画産業社が劇場公開を目的とした最初の映画会社だと言える⁽⁹⁾。

初年度は当初、時事映画や短編のドキュメンタリー映画が中心だったが、ヤコブ・フレックの監督デビュー作『Die Ahnfrau(先祖の女[祖妣])』を初め、四本の劇映画も制作された。オーストリアの高名な劇作家フランツ・グリルパーザー(Franz Grillparzer)のデビュー作『先祖の女』⁽¹⁰⁾を映画化するには、独立したオーストリア映画への道を拓こうとする努力が反映され、オーストリア文学の素材が意図的に選ばれたことは、他の映画にも見られる。

作品の好評は投資家の興味も喚起しており、1910年12月にオーストリア第一映画産業社が有限会社に改組され、Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie GesmbH（オーストリア・ハンガリー映画産業社）に改名された。その数日後、ルイーゼは次男ワルターを出産する⁽¹¹⁾。

改善された財政状態によって、コルム夫妻とフレックは制作の拡大と多様化を図ることができた。1911年にはすでに34本の映画を制作しており、主に文学作品の翻案、社会派ドラマ、そして茶番劇であった。映画研究者マルクス・ネップフによれば、「1911年のオーストリア映画は、この三人組の先駆的な仕事とアイデアにのみその存在を負っていた」のだという⁽¹²⁾。しかし、しばらくしてから制作内容の方向性を決めようとした出資者との間で意見の相違が生じ、結果としてアントンとルイーゼ・コルムとヤコブ・フレックがオーストリア・ハンガリー映画産業社を辞め、1911年11月にWiener Kunstfilm GesmbH（クンストフィルム社 [ウィーン芸術映画社]）を設立することになった。新会社の名前には、見世物のように誹謗された映画の悪評に対抗し、演劇、文学、美術の要素を取り入れることを目指した1910年代初頭にフランスで盛んになったフィルム・ダール（film d'art）運動の影響を受け、芸術的な映画を制作することによってオーストリア映画をより高いレベルに引き上げたいというコルム夫妻とフレック三人の思いが込められていた。

クンストフィルム社は最初の企画としてアルトゥル・シュニッツラー（Arthur Schnitzler）の戯曲『Liebelei（恋愛三昧）』を映画化しようとしたが、当時深刻な競争相手となりつつあった映画に対する演劇界の頑なな抵抗で実現できなかった。代わりに制作された犯罪ドラマ『Der Unbekannte（未知者）』（1912）は、有名な舞台俳優を起用することで、オーストリア映画史上初のオールスター映画となり、オーストリア映画史上最長の劇映画となった。興行的にも批評的にも好意的に受け入れられたこの映画は、外国でも公開されたコルム＝フレックの最初の映画であった。

『未知者』はルイーゼ・コルムが単独で監督した映画だった。彼女は最初に監督としてクレジットされている映画は1911年10月に公開された『Die Glückspuppe（幸運の人形）』⁽¹³⁾だが、彼女はすでにそれまでの3年間のコルム＝フレックの映画制作に欠かせない存在だった。ルイーゼ・コルムは、フランスのアリス・ギイ＝ブラシェに続いて、映画監督として活躍した最初の女性の一人である⁽¹⁴⁾。

単独で監督した『未知者』の成功にもかかわらず、ルイーゼは共同演出を好んで、以降の映画では夫アントン・コルム、そしてコルムの死後に二番目の夫となるヤコブ・フレックとの共同演出に戻ることになる。彼女と夫たちの仕事上の関係についての発言は残されていないが、ルイーゼの次男ワルター・コルム＝ヴェルターによると、演出はまさに共同作業であったことで、しかも実際の演技指導ではルイーゼの方が優勢であったそうだ⁽¹⁵⁾。

第一次世界大戦勃発までの数年間は、クンストフィルム社にとって最盛期であり、この間に37本の長編劇映画が制作された⁽¹⁶⁾。1908年から1914年の間に、オーストリアでは合計210本以上のドキュメンタリー映画と120本以上の短編および長編劇映画が制作され、長編劇映画のほぼ半数はコルム＝フレックの制作によるものであった⁽¹⁷⁾。

アントン・コルムはクnstフィルム社の商業的な事柄を担当し、芸術的および技術的な実現は妻のルイーゼとヤコブ・フレックに委ねられた。脚本は通常ルイーゼが書き、カメラはヤコブ・フレックが操作し、監督としてアントン・コルム、ヤコブ・フレック、そしてルイーゼ・コルムがクレジットされていたが、通常ルイーゼ・コルムとヤコブ・フレックがチームとして映画を監督していた。第一次世界大戦前のコルム＝フレックの長編映画制作は、一方では通俗的な喜劇やオペレッタの翻案、他方では社会批判的なメロドラマが特徴で、後者は、農民生活を描いた郷土映画から都市の労働階級の厳しい生活や女性虐待を描いたドラマまで、多岐にわたった。

第一次世界大戦が勃発すると、オーストリアでは、外国の優勢な競争相手、特にフランスの映画は姿を消したが、映画プロデューサーのアレクサンダー（“サッシャ”）・コロヴラート＝クラコフスキー伯爵（Alexander “Sascha” Kolowrat-Krakowsky）が設立した Sascha-Film（サッシャフィルム社）⁽⁴⁸⁾ は、オーストリア国内で重大な競争相手として台頭してきたのである。1914 年末までは、コルム＝フレックのクnstフィルム社は長編劇映画に関して明らかに優位を占めていたが、第一次世界大戦中、この覇権は著しく資力のあるサッシャフィルム社に奪われた。

しかし、クnstフィルム社は、大戦をオーストリアの映画館に持ち込み、それまでの社会派ドラマと並んで、新しいジャンルを成功させたという点では重要であった。それは、フランツ・レハール（Franz Lehár）の軍歌を取り入れた『Mit Herz und Hand fürs Vaterland（祖国のために心と手で戦う）』（1915）やカール・ミヒャエル・ツィーラー（Carl Michael Ziehrer）が音楽を作曲した『Mit Gott für Kaiser und Reich（皇帝と帝国のため神と共に）』（1916）のような、有名なオペレッタ作曲家の勇ましい音楽と感傷的かつ勇壮的なドラマを融合したハプスブルク帝国を讃える愛国映画であった。

第一次世界大戦が終わって間もない 1918 年 11 日に、ルイーゼ・コルムとヤコブ・フレックが共同監督した 100 作目として宣伝された映画『Die Jüdin（ユダヤ人の女）』がウィーンで公開された⁽⁴⁹⁾。この映画は、ハプスブルク帝国の崩壊後、オーストリアで制作されたユダヤ人をテーマにした一連の映画の第一作目である。当時のオーストリアで活躍した映画人の大部分はユダヤ人で、そのほとんどはヤコブ・フレックのような旧王領出身の同化ユダヤ人であった。したがって、ユダヤ人をテーマにした映画が戦後のオーストリアで登場したことは、ごく自然であったかもしれない。これらのオーストリアで制作された「ユダヤ映画」は、アメリカ人監督シドニー・ゴルドイン（Sidney Goldin）がアメリカで大人気だったモリー・ピコンとヤコブ・カリッチ（Molly Picon & Jacob Kalich）のコメディ・カップルを起用した『Ost und West（東と西）』（1923）のようなイディッシュ喜劇から、コルム＝フレックのクnstフィルム社で俳優および脚本家として出世したオットー・クライスラー（Otto Kreisler）が監督したシオニズム運動（ユダヤ民族郷土建設運動）の父と言われるテオドール・ヘルツルの伝記映画『Theodor Herzl, der Bannerträger des jüdischen Volkes（ユダヤ民族の旗手テオドール・ヘルツル）』（1921）やナチスのユダヤ人迫害を先取りしたハンス・カール・プレスラ

ウアー（Hans Karl Breslauer）監督の『Stadt ohne Juden（ユダヤ人のいない街）』（1924）、ミハイ・ケルテス（Mihály Kertész）監督^{20）}の『Sodom und Gomorrah（ソドムとゴモラ）』（1922）や『Die Sklavenkönigin（奴隷女王）』（1924）などサッシャフィルム社の「モニュメンタル映画」と言われる超大作まで、幅広いものであった。

大戦後、帝政が崩壊し、オーストリア共和国が誕生すると、クンストフィルム社は1920年に取締役会を設立し再組織し、社名をVita-Film（ヴィータフィルム社）と改めた。コロヴラートのサッシャフィルム社に対抗するため、ヴィータフィルム社がウィーン南部のローゼンヒューゲル地区に新しい撮影所の建設を開始した。しかし、莫大な経費は、金融投資家や取締役会から批判され、それに抗議したアントン・コルムは取締役を退任した。妻ルイーゼとヤコブ・フレックも辞任し、アントン・コルムに代わって長男ルートヴィグ・コルム＝ヴェルテー（Ludwig Kolm-Veltée, 1894-1972）が新しい幹事に就任した。残念ながら、ルートヴィグは父親の経営手腕を受け継がれず、ヴィータフィルム社がすぐに経営的に追い詰められた。中央ヨーロッパで最大かつ最もモダンな撮影所であったローゼンヒューゲル撮影所（Rosenhügel Filmstudios）が1923年に開所するが、安価で質の高いアメリカ映画の氾濫によるヨーロッパ映画界の経済危機や、相次ぐ訴訟などにより、ヴィータフィルム社は財政難に陥り、1924年末に破産を申請せざるを得なくなった。

コルム夫妻が、ヴィータフィルム社から撤退し、息子のルートヴィグに経営を委ねたもう一つの理由は、アントン・コルムの悪化した健康状態だった。1922年9月にアントン・コルムが56歳で死去する。一方、ルイーゼ・コルムとヤコブ・フレックは共同作業を続け、1922年にはフランク・ヴェーデキント（Frank Wedekind）の戯曲『Frühlingserwachen（春のめざめ）』を映画化する。この映画は、ヴィータフィルム社をめぐる困難の中、1921年末にコルム夫妻とフレックが設立した（第二）クンストフィルム社が制作したものの、配給権をオーストリアの有力の映画会社に申し上がったサッシャフィルム社に譲らざるを得なかった。

1924年5月に、ルイーゼ・コルムとヤコブ・フレックは結婚し、映画のパートナーは人生のパートナーにもなった。結婚後に作られた『Die Tochter der Frau von Larsac（ラルサク夫人の娘）』（1924）はルイーゼとヤコブにとって最初の自社ではなく他社が制作した映画であった。制作したのは、クンストフィルム社時代の彼らの映画に俳優として出演し、のちに監督デビューさせられたotto・クライスラーのヘリオスフィルム社（Helios Film）。本作品はルイーゼにとって初めて外国（フランスとイタリア）で撮影を行った映画であり、ヤコブ・フレックはすでにドイツで撮影をした経験があった。

経済状況の悪化により、オーストリアで制作された映画の本数が激減し、オーストリアで仕事を続けることがますます困難になったため、フレック夫妻はドイツに目を向けて、1926年1月にウィーンからベルリンに移住した。ドイツはその後の数年間、ルイーゼとヤコブ・フレックの芸術的・職業的な新天地となった。

ドイツで監督した最初の二作品『Der Meineidbauer（偽善農夫）』（1926）と『Der Pfarrer von Kirchfeld（キルヒフェルトの牧師）』（1926）は、それぞれすでに1915年と1914年に映画化したオーストリアの劇作家ルードヴィヒ・アンツェングルーバー（Ludwig Anzengruber）の原作を再び使用したものであった。また、クンストフィルム社を設立したときから映画化したかったシュニッツラーの戯曲『恋愛三昧』を1927年に漸く映画化できた。これらの映画は、映画プロデューサーのリディ・ヘーゲヴァルト（Liddy Hegewald, 1884-1950）が立ち上げた制作会社ヘーゲヴァルトフィルムが制作したものであった。ヘーゲヴァルトは1909年から映画興行を行い、1916年から映画プロデューサーとしても活躍した、1920年代のドイツ映画界で成功した数少ない女性の一人であった。ヘーゲヴァルトはフレック夫妻の『Der Orlow（オルロフ）』（1927）も制作し、本作は1928年5月にケルンで新しく建設されたLdW（Lichtspiele des Westens）映画館のオープニングに選ばれた。この映画館を所有したのは映画興行師カール・ヴォルフソン（Karl Wolffsohn）で、彼の義理の妹ゲルトルト・ヴォルフソンはその後にフレック夫妻と同様にナチスから上海に逃れ、川喜多長政が率いた中華電影会社の協力で上海に亡命したユダヤ人についてセミドキュメンタリー映画『祖国を追われて』を監督することになるのである。

ベルリンでは、フレック夫妻は以降、『Der Bettelstudent（乞食学生）』（1927）、『Zarewitsch（ロシアの皇太子）』（1929）、初のトーキー映画『Die Csikósbaroness（クシコス女男爵）』（1930）などのオペレッタの翻案や、『Frauenarzt Dr. Schäfer（婦人科医ドクトル・シェーファー）』（1928）、『Mädchen am Kreuz（磔にされた少女）』（1930）、『Das Recht auf Liebe（愛の権利）』（1929）など、中絶、レイプ、性的自己決定といった議論を呼ぶ社会的タブーを扱った社会派映画を制作した。後者は、すでにオーストリアで作られた社会派ドラマに見られるフェミニスト的とも言える、ルイーゼ・フレックの女性の社会的状況に対する強い関心と女性の権利強化の要求を反映している。

1928年の春、フレック夫妻はドイツ最大の映画制作会社ウファ（UFA=Universal Film AG）に雇われ、犯罪映画『Die Yacht der sieben Sünden』を監督することになった。ベルリン・ノイバベルスベルクのウファスタジオでの撮影中、フレック夫妻はドイツを訪れて撮影所を見学してきた若い日本人男性に出会う。それは半年後映画輸出入会社の東和商事を立ち上げる川喜多長政で、川喜多は1931年4月にフレック夫妻の本作を『怪船ヨシワラ号』というタイトルで日本でも公開させ、のちにフレック夫妻がナチスから亡命する上海で1939年に新設された中華電影会社の副社長になる。

ナチスの政権掌握は、フレック夫妻のドイツでの仕事に終止符を打つことを意味した。1933年1月30日、アドルフ・ヒトラーはヒンデンブルク大統領によって首相に任命され、2月17日にはベルリンの国会議事堂が焼き払われた。4月1日、いわゆる「ユダヤ人ボイコット・デー（Juden-Boykott-Tag）」には、ユダヤ系映画人が仕事から追放された。ユダヤ人であったヤコブ・フレックもその影響を受けており、ルイーゼはユダヤ人ではなかったが、1933年4月に夫とともにオーストリアに帰国することを決心した。

しかし、ドイツの新しい権力構造は、すぐにオーストリアの映画界にも影響を与え始めた。1933年7月、ナチ党政権下の国民啓蒙宣伝大臣ヨーゼフ・ゲッベルスが率いる帝国文化院（Reichskulturkammer）が設立され、ドイツにおける文化・芸術・報道の統制を行った。七つの下部組織の一つがナチ党の映画政策を励行するに重要な役割を果たす帝国映画院（Reichsfilmkammer）であり、設立されて間もなくオーストリアの映画制作にも支障をきたすようになった。オーストリア映画はドイツの販売市場に大きく依存していたため、ナチス・ドイツの圧力に屈するものが多かったのである。ドイツで映画を公開しようとしたオーストリアのプロデューサーたちは、事前にスタッフリストや脚本の承認を得なければならなくなり、ユダヤ系の映画人にとって仕事を続けることは次第に困難になった。

事情が厳しくなりつつあったが、フレック夫妻は、オーストリアに帰ってからリディ・ヘーゲヴァルトの出資で『Unser Kaiser/Liebe bei Hof（我らの皇帝/宮廷の恋）』（1933）を監督し、失われたハプスブルク帝国の象徴であった皇帝フランツ・ヨーゼフ1世を主人公にした。オーストリア共和国を否定しているようにも見えるこの映画は、失われた多民族帝国の慈悲深い象徴へのノスタルジアを通して、主権者のアイデンティティを定義しようとするものであった。このロマンチックな伝記映画は、過去の汎ドイツ的なイメージと、現在の「新帝国」（ナチスの第三帝国）のドイツ首相となったオーストリア生まれのヒトラーのイメージと対抗するもので、暗にナチスを批判する映画としても捉えることができる。ドイツでも公開できるように、助監督として制作に携わったルイーゼの次男ワルター・コルム＝ヴェルターがルイーゼとヤコブの代わりに監督としてクレジットされている⁽²¹⁾。

ナチス・ドイツの圧力により、ユダヤ人にとってオーストリア映画界でも仕事を続行することが難しくなったため、多くが隣のチェコスロバキアで映画を撮り続けた。フレック夫妻も、次の二本の映画、コメディ映画『Csardas（チャルダッシュ）』（1934）と郷土映画『Der Wilderer von Egerland（エーガーラントの密猟者）』をプラハのバランドフ撮影所（Barrandov Studio）で撮り、同時にドイツ語版とチェコ語版の二バージョンを撮影した。スタッフや出演者の大部分がユダヤ人だった故、監督として再びワルター・コルム＝ヴェルターをクレジットしたとしても、もはやドイツでは公開できなかった。

オーストリア映画界で働いた多くのユダヤ人が亡命し、フランス、イギリス、アメリカなどで足場を固めようとしたが、ヤコブ・フレックはワーナー・ブラザーズからオファーを受けたが、オーストリアに潜んでいる危険を軽易しながら、ハリウッドへ行くことを断ってしまった⁽²²⁾。ヤコブはユダヤ教を離れることを決意し、カトリックに改宗し、1936年11月にルイーゼと教会でも結婚式を挙げることにした⁽²³⁾。しかし、これによって、後にナチスによる迫害を免れることはなかった。

ユダヤ人映画人にとって、オーストリアの状況は悪化の一途をたどっていた。1935年2月、映画交換協定が発効し、ドイツに輸出される映画にはユダヤ人は一切参加できないことになった。1936年4月20日、アドルフ・ヒトラーの47歳の誕生日に、オーストリアはドイツと協定を結び、オース

トリアの制作会社はこれ以上「非アーリア人」を雇用しないことを約束した。オーストリアの独立映画にとっても、状況はますます厳しくなっていた。しかし、オーストリア市場のみを対象に制作し続けたプロデューサーはまだいた。例えば、ジークフリート・レムベルガー（Siegfried Lemberger）が率いるエクセルシオール・フィルム社（Excelsior Film）は、フレック夫妻のルートヴィヒ・アンツェングルーバーの『キルヒフェルトの牧師』（1937）の三度目の映画化を制作した。主役には、観客に人気の高いハンス・ヤーライ（Hans Jaray）が起用されており、脚本はユダヤ人の作家フリードリヒ・トールベルク（Friedrich Torberg）がフーベルト・フローン（Hubert Frohn）というペンネームで執筆し、プロダクション・マネージャーとしてこれまで多くのフレック作品に関わったアルトゥル・ゴットラインが参加した。出来上がった映画は、すでにナチスと同調していた一部の新聞からは「ユダヤ人くさい」と誹謗されたが、全体としては好意を博した。しかし、『キルヒフェルトの牧師』は、アンシュルスの前に作られた最後のオーストリア独立映画であった。同時に、フレック夫妻がヨーロッパで作った最後の映画でもある。

上海への逃亡

1938年3月13日、オーストリア政府はヒトラーの命令により、オーストリアをドイツに統一することを決定する。いわゆる「アンシュルス（Anschluss）」によって、1934年に始まったオーストロファシズムの独裁体制が終焉し、オーストリアがオストマルク州（Ostmark）としてドイツ国に編入され、独立国家として消えた。オーストリアの映画産業は、ごく短期間のうちにナチスの帝国文化院の管理下に置かれることになった。数多くの映画館がアーリア化され、そのユダヤ人のオーナーは追放された。これまでオーストリアに残ったユダヤ人は、逸早く亡命しようとした。例えば、『キルヒフェルトの牧師』の主役のハンス・ヤーライは、アンシュルスの翌日、オーストリアを離れた⁽²⁴⁾。

雰囲気がいかに早く変わったかは、4月7日付の新聞『Freie Stimmen』が掲載した記事から明らかである。

[第一次大]戦後の苦難の時代に、オーストリアの映画館経営者は資金を借りなければならない状況にあって、それによって他人種・他民族の移民が映画館事業に参入することができた。（中略）厄介な競争が始まり、アーリア人勢力はユダヤ人業者の卑劣な謀略にほぼ完敗した。（中略）国民の文化生活に寄生するこれらの奴らの一部は、ベルリンにもやってきた（中略）1933年のドイツ映画界の大粛清とベルリンの映画界からのイスラエルの子孫の流出によって、それまでベルリンで活躍した多くのユダヤ映画人が、ウィーンの映画界に着床した友人たちに加わった（中略）ドイツでは新しい映画体制が確立され、それが正しく「ドイツ映画」の名を冠する一方で、オーストリア映画界はますますユダヤ化してしまった。リヒャルト・オスワルド⁽²⁵⁾、ワルター・ラ

イシュ⁽²⁶⁾、ヤコブ&ルイーゼ・フレックを始め、いわゆる映画作家たちは、業界の人種的仲間とともに安全なウィーンに移動した（中略）昨年にフレック夫妻による『キルヒフェルトの牧師』のような、ユダヤ人が監督した、あるいは参加して制作された映画がまれに作られたが、その[ユダヤ的]傾向は明らかだ。（中略）遂には、フィルム・ユダはオーストリアの映画界からも辞任しなければならない時期が来た⁽²⁷⁾。

遅くともこの時点で、それまで人種問題を「一時的なもの」としか考えていなかったヤコブ・フレックも、事態の深刻さに気付かざるを得なかった。しかし、すでに手遅れであった。1938年4月、ヤコブは他のユダヤ人芸術家や反体制派とともに、ナチスの最初の輸送列車でダッハウ強制収容所に送られ、その後ブーヘンヴァルト強制収容所に監禁された⁽²⁸⁾。

夫の安否を心配したルイーゼは、夫の釈放のためにあらゆる手段を講じようとし、懸命に努力するが、その努力は報われない。一方、完全に同調していた新聞や映画雑誌には、フレック夫妻は何度も攻撃と罵倒の対象になった。長年、コラム＝フレックの映画を熱心に報道してきた『Das Kino-Journal』誌は、1939年1月に次のような扇動的な記事を掲載した。

ユダヤ人が映画産業全体を完全に乗っ取ろうと繰り返し試みてきた粘り強さと信じられないほどの忍耐力は、本記述で明らかになるだろう。（中略）しかし、経済的な影響だけでなく、映画業界内のユダヤ化が恐ろしく増加していたことも、ドイツを意識する映画館の経営者に、ドイツの文化的価値の崩壊という大きな危機をますます意識させたはずである。（中略）

しかし、ユダヤ人の破廉恥の極みは、ユダヤ人のハンス・ヤーライが神父の衣をまとっているルードヴィヒ・アンツェングルーバーの『キルヒフェルトの牧師』の映画化である。教会と国家の最高権威者が、ヤコブ・フレックのこの恥ずべき企てを支持したことは、今日でも信じられないことである。

オストマルク州でも、新しい時代はこのユダヤの悪戯を終止符が打たれた。総統の行動が我々を自由にしたのだ。数百年の歴史を持つわが国の文化は、まさに体制時代（Systemzeit）⁽²⁹⁾の苦難を経て、最大の成熟を遂げたのであろう。再び自由になった勢力は、今、大ドイツ国のために文化的価値を創造している⁽³⁰⁾。

1939年の夏、ルイーゼはついに夫の自由を買い取ることに成功する。これは、10年以上前『キルヒフェルトの牧師』の二度目の映画化で主役を演じ、1930年にワーナー・ブラザーズと契約してハリウッドに渡ったウィリアム・ディターレ（William Dieterle）⁽³¹⁾から1,000ドルの資金提供があったことから実現したものだと思われる⁽³²⁾。1939年8月4日、ヤコブ・フレックは16ヶ月ぶりにブーヘンヴァルト強制収容所から釈放された⁽³³⁾。

フレック夫妻はオーストリアから脱出しようと躍起になるが、ほとんどの国境がすでに閉鎖されていた。アメリカでは、どんなに良いコネがあったにも関わらず、ビザが下りない。上海だけは、入国時に正式の「許可証」を必要としない場所だった。ビザも滞在許可証も労働許可証も、資本金の証明や上陸料も必要なく、生活の保証も必要がなかった。中国への船便かシベリア鉄道の切符を手に入れば、ドイツ国境を越えるためのパスポートと有効な通過ビザさえあれば十分だった。

9月1日のナチス・ドイツのポーランド侵攻による第二次世界大戦の開戦は、逸早く脱出しようとする努力をさらに困難にした。ヤコブ・フレックは一時的にウィーンの写真店で働き、その賃金でフレック家の家計を支えていた。ある悲劇的な事情によって、彼らは漸く脱出することができた。思いがけず、上海行きの船の切符二枚が手に入った。ワルター・コルム＝ヴェルターによると、切符の持ち主だった夫婦が自殺したためだという⁽³⁴⁾。

1939年末にルイーゼ・フレックがどのようにして夫を釈放させたかについては、推測するしかない。彼女はおそらく、非常に高価な旅費を捻出するために緊急販売を行ったか、ジェノバまでの列車のチケット二枚、上海までの客船のチケット（需要が多いため非常に苦労して手に入れた）、乗船料などを親族や友人からの寄付で手に入れたのであろう⁽³⁵⁾。

1940年1月23日、ルイーゼとヤコブ・フレックはウィーンを後にした。数日後、ジェノバで客船コンテ・ビアンカマーノ（Conte Biancamano）に乗船し、不安な将来が待つ上海へ向かった⁽³⁶⁾。ルイーゼは66歳、夫のヤコブは58歳。

上海での亡命生活

上海への渡航は4週間かかり、スエズ運河を経由し、ボンベイ（現・ムンバイ）、コロンボ、シンガポール、香港を経て、1940年2月末、フレック夫妻は上海に到着した。多くのユダヤ人移民が窮屈な緊急宿泊所や仮設住宅に収容されていたが、フレック夫妻はまず外灘にある伝統的なパレスホテルに住み、その後共同租界の静安寺路（現・南京西路）⁽³⁷⁾ 1173番地の花園公寓の高級アパートに入居し、当初は大きな制限を受けることなく、快適な生活を送ることができた⁽³⁸⁾。

ルイーゼは1940年9月1日付の姪エリ（Elli）に宛てた手紙で、生活状況についてこう報告している。

私たちは今、立派なガーデンハウスに住んでおり、とても素敵で、三食付きです。面白いことに、中国人のコックがウィーンやハンガリーのあらゆる名物料理を作ってくれます。私の大好物のバニレクプフェル⁽³⁹⁾も彼のレパートリーです。庭で撮った二枚の写真⁽⁴⁰⁾を同封します⁽⁴¹⁾。

中欧からの難民の多くがそうであったように、フレック夫妻も慣れない気候、特に夏場に悩まされた。姪エリ宛ての手紙でルイーゼは次のように書いている。

私たちは、ありがたいことにとても元気です。ただ、暑さだけはひどいものです。日陰で45～48℃、夜も涼しくなりません。一日に4、5回も水風呂に入らなければならないけれど、水風呂でも温度は30℃で、風呂から上がると汗が滴るほどです。鎮痛剤3錠とハーブティー2杯飲んだような、ほっとするような気分になります。（中略）唯一の救いは、映画館です。映画館はどれも立派で巨大な建物で、すべて冷房が効いているので、室内は外と10～20℃の温度差があります。風邪を引かないように何か羽織るものを必ず持っていかなければなりません。そうすれば、とても快適な2時間を過ごすことができます。映画館を出ると、恐ろしく暑いので、昼も夜もずっと映画館の中に居たくなります⁽⁴²⁾。

ヤコブ・フレックも、戦後の回想録の最後、気候について言及している。

私が中国を離れたのは、故郷への憧れと、ヨーロッパ人にとって耐えられない気候が主な理由だが、中国には恩義があり、これからも交流を続けたいと思っている⁽⁴³⁾。

上海に亡命したユダヤ人難民が残した記録には、冷房が効く映画館はうだるような夏の暑さから少しでも逃れるためにいかに重要であったかということがよく述べられている。

フレック夫妻にとっては、中国の映画監督費穆と出会ったことで、映画館が芸術活動の中心的な場所であり続けることとなった。1941年に制作された映画『世界の子供たち』は、中国映画史上初の外国人監督による長編映画で、難民の手によって作られた唯一の劇映画である。本作の制作背景を検討する前に、監督費穆も簡単に紹介しておこう。

費 穆

映画監督・脚本家の費穆⁽⁴⁴⁾は、中華人民共和国建国以前の中国において最も重要な映画作家の一人である。1906年10月10日、上海に生まれ、幼い頃から西洋の芸術、文学、演劇、映画に強い興味を抱いていた。1916年に家族で北京に移り、法文高等学堂でフランス語などの外国語を学ぶ。費穆の学生時代はいわゆる新文化運動の時代と重なる。これは儒教を中心とした中国の古い伝統に異議を唱える進歩的な運動で、五・四運動や中国共産党の創立にその流れが受け継がれていく。1922年、費は朱石麟^{チュウ・シーリン}ら映画愛好家の仲間たちとともに映画雑誌『好萊塢』^{ハリウッド}を創刊した。学業を終えた費は、家族の勧めによって河北省臨城の鉞山会社に会計士として就職するが、その傍ら、北京の映画雑誌に

映画評を書き続けた。

1930年に会社を辞めて映画に専念するようになり、最初は天津の華北電影⁽⁴⁵⁾での字幕翻訳を担当し、1931年、侯 曜^{ホウ・ヤウ}の助監督として働きながら、脚本を書き始めた。翌年、上海に戻り、2年前に設立された聯華影業に入社し、『城市之夜』（1933）で監督デビューを果たした。貧富の対立を描いたデビュー作は、伝説的な女優阮 玲 玉^{ロアン・リンユイ}が出演し、批評的にも興行的にも好評を博し、費穆は瞬く間に注目される監督となった。1935年に羅 明 佑^{ルオ・ミンユエ}と共同で中国の伝統的な家族観を美化して蒋介石の「新生活運動」を支持した『天倫』を監督した。また、欧 陽 予 倩^{オウヤン・ユウチェン}、蔡 楚 生^{ツァイ・チュシェン}などと上海電影界救国会という抗日団体を結成し、翌年、国防映画『狼山喋血記』を監督した。主演の藍 蘋^{ラン・ピン}は、後に中華人民共和国主席毛沢東の4番目の妻となり、悪名高い四人組のメンバーとして毛沢東の死後、死刑判決を受けた江青の女優時代の芸名である。費はその後京劇の形を使った抗日映画を作り続けるが、日中戦争が始まると、多くの中国映画人と同様、費穆も「孤島」と化した上海から離れ、香港に渡った。

香港では金 信 民^{チン・シンミン}と出会い、1939年に共同に映画制作会社民華影業を設立した。新会社の一作目となる『孔夫子』を作るために、費穆は上海へ戻り、フランス租界にある旧聯華影業撮影所で撮影を開始した。『孔夫子』の撮影中に出会ったオーストリアから亡命した映画監督のルーゼとヤコブ・フレック夫妻を民華影業の二作目『世界の子供たち』（1941）の監督として招き、費穆を中心とするチームが脚本を執筆した。費穆自身は1941年にも二本の映画を監督している。太平洋戦争が勃発し、日本軍による占領が租界にも及ぶと、多くの映画人が香港に移ったが、費穆は個人的な理由から上海にとどまった。だが、日本軍に協力することを拒否し、映画に背を向けて舞台の演出に転向した。

戦後は映画界に復帰し、1946年に国民党が中華電影の施設を接收して設立した撮影所、上海実験電影工場の所長となる。しかし、同年に着手した『錦繡河山』の撮影は内戦によって何度も中断され、未完に終わった。1947年、中国初のカラー映画である京劇の名手・梅 蘭 芳^{メイ・ランファン}主演の京劇映画『生死恨』を監督し、続いて自然主義志向の『小城之春（田舎町の春）』を監督した。この映画は、公開当時は観客に控えめに受け止められ、一部の映画批評家から否定的な意見もあったが、現在では費穆の最も重要な映画とされ、中国映画史上の傑作と広く評価されている⁽⁴⁶⁾。

中華人民共和国成立後、費穆は香港に移り、上海から逃れてきた朱石麟らと龍馬影片を設立して次作『江湖儿女』の制作にとりかかるが、1951年1月31日に心臓発作を起こし、44歳の若さでこの世を去った。

死後、費穆の映画はほとんど忘れ去られたが、1980年代に中国電影資料館が再開されたのをきっかけに、費穆とその映画が再発見され、再評価されるようになった。

フレック夫妻と費穆の出会い

フレック夫妻と費穆の出会いについては、相反する証言がある。

中国の映画監督費穆が船の乗客名簿で彼らの名前を見たのでルイーゼとジャックが上海に到着し、すぐに連絡し、撮影所に招いた。不安な未来への幸先の良いスタートだった。フレック夫妻は、通訳を兼ねた映画美術家のジョン・コッパニ（John Koppányi）とともに、聯華影業の撮影所を訪れ、費穆監督に会った⁽⁴⁷⁾。

[上海に]到着した直後、中国の映画監督費穆から「ヨーロッパから有名な映画監督が二人来たと聞いたので、聯華撮影所に来てほしい」というメッセージが届いた。数回の打ち合わせの後、ルイーゼとジャックは、中国の長編映画を共同監督するというコラボレーションに合意した⁽⁴⁸⁾。

ルイーゼ・フレックの伝記を書いたウリ・ユルゲンスの以上の記述は、戦後に中国から帰国したヤコブ・フレックとのインタビューを掲載したオーストリアの映画雑誌『Mein Film』に基づいて書かれたものだ。

ダッハウとブッヘンヴァルト強制収容所で、フレック氏は、ワーナー・ブラザーズ社のハリウッドへの招待に応じなかったことは、賢明ではなかったという事実を、存分に反省する機会を得るはめになった。1940年、上海に降り立ち、まったく先の見えない未来に直面したとき、彼はまだこの失敗を悔やんでいた。到着の翌日、中国最大の映画会社の取締役であり看板監督である費穆から連絡があって、さらに驚かされた。同社は、船の名簿から映画監督夫婦の到着を見抜き、即座に採用したのである⁽⁴⁹⁾。

1940年7月22日付の『Jüdisches Nachrichtenblatt』（ウィーン版）が掲載したルイーゼ・フレックの手紙には、費穆との出会いは次のように記述されている。

[上海では]英語は必須なので、最初は英語がわからない私たちは絶望した。しかし、ある縁がそんな私たちを助けてくれた。到着2日目の朝、かなり拙いフランス語を話す女性から電話があって、来航した「ビアンカマーノ」の乗客の映画監督なのかと聞かれた。それしかわからなかった。上海の映画関係者ではないかと思ったが、上海映画界に詳しい知人の力を借りても、フランス語を話した女性を見つけられなかった。ひと思いに、私たちは映画会社に行くことにし、[アポがなかったにも関わらず]費穆監督に会わせてもらって通訳を介して話すことができた。監督は私たちに大変興味を示し、私たちのために一流の中華料理店で宴会を開いてくれた。その映画会社の役員、12人の紳士が全員出席していた。花で飾られた円卓が会場の真ん中に置かれ[宴会が始まった]（中略）突然、円卓が片付けられた。9時になり、中国の映画館に行く時間になったからだ。普段、食事は朝方まで続く。私たちは英語も中国語もわからず、中国人はフランス語をほ

とんど理解しなかったにもかかわらず、宴会に参加した人たちと友達になった。そして10日後、私たちはすでに契約を結び、報酬の一部が先払いされた⁽⁵⁰⁾。

ここで注意すべきなのは、『Jüdische Nachrichtenblatt』はナチスの支配下にあり、ナチスはユダヤ人読者に移住者の成功談を紹介し、移住を魅力的に見せることに関心をもっていたことだ。実際にフレック夫妻がそれほど容易に上海の映画界で仕事を得ることができたとは到底考えにくい。

許歩曾は『尋訪猶太人 猶太文化精英在上海』において、フレック夫妻と中国映画界との最初の接触は、決して容易なことではなかったと述べている。

上海に到着したフレック夫妻は、南京西路（旧静安寺路）の一流マンションに住んでいた。（中略）残念ながら、上海の映画関係者の中にこの二人のことを知る人はいなかった。上海の映画関係者はハリウッドのアメリカ映画界の監督や俳優しか知らなかった。ヤコブ・フレックは、ジレンマに陥っていた。そこでフレックは、ハリウッドの有名な映画スターの一人、ポール・ムニのことを思い出した。ムニはウファで、フレックの指導のもとで働いたことがある。その後、ハリウッドで輝かしいキャリアを築き、何度もアカデミー賞を受賞している⁽⁵¹⁾。ヤコブ・フレックは、ムニとの写真を上海の映画関係者に見せ、二人の関係を話した。これが功を奏して、彼は上海の映画界から注目されるようになった。これが映画『世界の子供たち』で中国人が協力するきっかけとなった⁽⁵²⁾。

1940年12月、費穆監督の映画『孔夫子』の公開にあたって発行された特別プログラムに、費穆による「二人の外国の友人を紹介する：フレック夫妻」と題した小論が掲載されている。それによると、費穆がフレック夫妻に出会ったのは1940年3月だった。ルイーゼが聯華撮影所を見学したいと電話で連絡し、翌日夫妻は知人のハンス・コッパニと一緒に撮影所を訪れ、そこで『孔夫子』を撮影していた費穆に会った。かつて上海最大の映画制作会社だった聯華電影が日中戦争の勃発により、正式に終焉を迎えたと費穆から聞いたヤコブ・フレックは、「私たちと同じだ」と落胆したように呟いたという。費穆はフレック夫妻の第一印象を次のように回想する。

フレック夫人はフランス人で、50歳くらいに見えた。ウィーンで育ったので、ドイツ語はかなり流暢に話せ、イタリア語も話せるが、フランス語はやや忘れていたようだった。フレック氏は50歳を過ぎているようで、ドイツ語しか話せなかった。そのため、私との会話は、奥さんとコッパニさんの通訳を介するしかなかった。

ヤコブ・フレックは協力の意思を表明した。協力？確かにそれは慎重に考慮すべきことなので、すぐにその思いに応えることができなかった。しかし、出会ってからの10ヶ月の付き合いとそ

の10ヶ月間に培われた友情と相互理解の中で、互いに協力できると確信し、民華影業の第二作の監督をフレック先生にお願いすることになり、これから企画をスタートさせるところである。撮影は間もなく開始する予定だ⁽⁵³⁾。

フレック夫妻がいうように、上海に到着してすぐ費穆が連絡してきたとは考えにくい。彼らはドイツ語圏ではそれなりに知られていたし、いくつかの映画が外国でも公開されていたが⁽⁵⁴⁾、上海ではまったく知られていなかった⁽⁵⁵⁾。したがって、フレック夫妻が積極的に中国映画界に接触しようとしたという中国人関係者の回想の方が説得力がある。そこでヤコブ・フレックが上海で知られる映画界のスターとの関係を強調しているのも、信憑性があるように思える。『世界の子供たち』に出演したスーマ・インツァイ司馬英才も、ヤコブ・フレックがヨーロッパで成功したことを証明するため、しばしばマレーネ・ディートリッヒなど映画スターや映画界の大物との写真や手紙を見せていたと回顧した⁽⁵⁶⁾。

3月に聯華撮影所で知り合ってから、フレック夫妻と費穆が具体的な協力関係を結んだ正確な時期について、資料からは明らかではないが、次に会ったのは夏だったと思われる。7月にフレック夫妻が費穆に招待されて再び聯華撮影所を訪れ、まだ撮影中だった映画『孔夫子』の一部のシーンを見たことは7月23日付の手紙から確認できる。

拝啓 費穆監督

このたびのご招待をお受けし、私たちが感じたことをお伝えしたいと思います。

私たちは、貴殿の最新作『孔夫子』のいくつかのシーンを観る機会を得たばかりですが、実際にとっても驚かされたと言わざるを得ません。

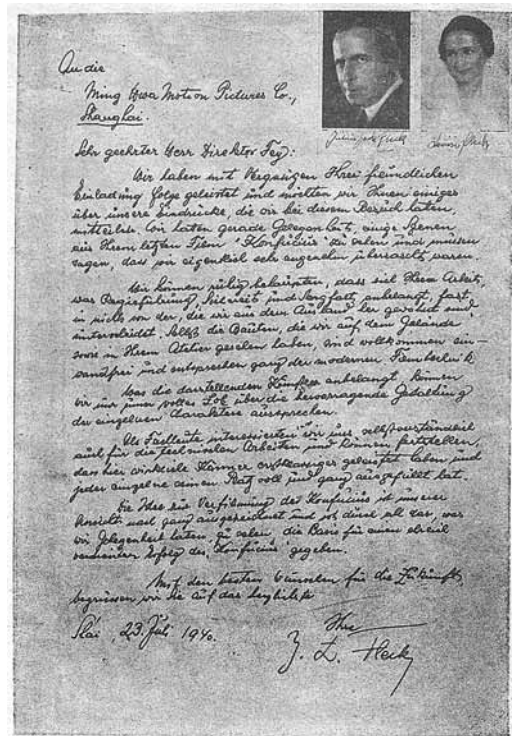
演出、確実性、綿密さにおいて、私たちが海外で見慣れている作品と遜色ないと、冷静に判断できます。敷地内やスタジオで見たセットも完璧で、最新の映画技術に完全に合致しています。出演者に関しても、個々の役の演技には、ただただ賞賛の言葉しかありません。プロフェッショナルとして、私たちはもちろん技術的なことに特に興味があり、ここでは本当に一流の仕事が専門家によって行われ、一人一人が自分の役割を十分に果たしていると断言できます。

孔夫子について映画を作るアイデアは非常に優れていると思いますし、私たちが見せていただいたシーンからすると、正当に成功するための基礎が築かれていると確信しています。

今後のご活躍を祈念して、心よりご挨拶を申し上げます。

J. L. Fleck⁽⁵⁷⁾

この時点では共同制作の話はなく、手紙からはむしろフレック夫妻の内気なアプローチが読み取れる。費穆は後に、ドイツ語で書かれているこの手紙の写しをルイーゼとヤコブ・フレックのサイン入り肖像写真とともに映画『孔夫子』の宣伝資料に使うことにした⁽⁵⁸⁾。



映画『孔子』の宣伝資料に使用された1940年7月23日付のフレック夫妻が費穆に当てた手紙の写し

(Foto: Filmarchiv Austria)

この頃の費穆の関心は、彼が設立した民華影業の最初の映画『孔子』に集中していたに違いない。1940年初頭に撮影が始まり、3月末までに完成する予定だったが、技術的な問題などが発生して撮影が長引き、それに伴って費用も高騰してしまった。当初は8万円の予算だったが、8月には費用が2倍に増えた。結局、映画の完成まで1年近くを費やしてしまった。『孔子』は1940年12月19日に金城大戲院という映画館で漸く封切られ、年末まで上映された。1941年1月中旬に、新しくオープンした金都大戲院⁽⁵⁹⁾でも上映されたが、興行的に失敗したため、その後上海以外では上映されず、お蔵入りになった⁽⁶⁰⁾。『孔子』に莫大な制作費がかかり、大赤字に終わったので、民華影業は深刻な財政難に陥った。

『孔子』制作中に起きた問題は、費穆がついにフレック夫妻に接触し、民華影業の第二作『世界の子供たち』の監督を依頼することになった理由の一つだったかもしれない。彼は、フレック夫妻の豊富な知識と経験に期待し、中国映画の技術の水準を向上させることを望んだ。すでに紹介した『孔子』の特別プログラムで、費穆は次のように書いている。

世界中が戦火に包まれる中、フレック氏は祖国を離れ、中国にやってきた。このことから、彼

の中国に対する思いが伝わってくる。彼がその豊富な経験と知識、少なくとも技術的なレベルを持って、中国の私たちと一緒に仕事をするにより、必ずや私たちに良い結果をもたらされると信じる⁽⁶¹⁾。

また、国際協力の見通しが立ったことも、当初は消極的だった費穆が気持ちを変えた理由の一つだったかもしれない。『孔夫子』では、英訳のコンサルタントとして外国人の R. B. フォスター＝ケンプ (R. B. Foster Kemp)⁽⁶²⁾ を雇い、ハリウッド映画『大地』(シドニー・フランクリン監督、1937) の制作で MGM の技術顧問を務めた李時敏^{リー・シミン}と相談し、『孔夫子』をアメリカで配給する可能性を探っていた。費穆は中国映画市場という狭い枠を超えようとしたことが伺える⁽⁶³⁾。

ルイーゼ・フレックは 1940 年 9 月 1 日付の姪エリ宛ての手紙に次のように書いている。

私たちはとても熱心に働いています。ただ、映画の開始が少し遅れています。私たちの指示でスタジオに変更を加えなければならないのですが、これは録音にとって重要なことなのです。その結果、スタジオでの撮影は少し涼しい時期に始まることになり、私たちにとっては非常に好都合です⁽⁶⁴⁾。

しかし、司馬英才によると実際の民華影業とのコラボレーションが始まったのは 1940 年末だった⁽⁶⁵⁾。それは、10 ヶ月間の交友を経て民華影業の二作目『世界の子供たち』の監督をフレック夫妻に依頼し、これから準備が始まるという、12 月に発刊された『孔夫子』の特別プログラムに掲載さ



民華影業での会議、左手前から時計回りに、司馬英才（三番目）、費穆、ルイーゼ・フレック、張翼（立）、ヤコブ・フレック、金信民、童振民、ハンス・コッパニ（1941年）

(Foto: Filmarchiv Austria)

れた費穆の発言と一致している。

ルイーゼの手紙から、フレック夫妻は民華影業との共同作業が始まる前に独自に映画の企画に取り組んでいたと理解していいだろう。それは、後述するアーノルド・プレスバーガー⁽⁶⁶⁾に宛てた手紙の中で、『世界の子供たち』とは大きく異なる内容の企画について書いていることから伺える。

『世界の子供たち』の制作

当初から最大の難問は言葉だった。オーストリア人と中国人間のコミュニケーションは非常に難しく、それが制作の全過程で付きまとうことになった。

ジャックはドイツ語しか話せず、ルイーゼはドイツ語とフランス語の両方を話せる。上海でいつもジャックを助けてくれたのは、彼の友人であるハンガリーのユダヤ人のセットデザイナー[ハンス・]コッパニで、彼はドイツ語、フランス語、英語を話すことができる。制作会社側のグループの中心となった費穆がフレック夫妻との連絡役を担っていた。費は英語で話した時、コッパニが通訳をした。フランス語もできて、それを使うと、ルイーゼが通訳を担当した。その後、ジャックとルイーゼに英語の先生が付けられ、英語のフレーズを覚えるようになったし、費穆もドイツ語を習って少し理解できるようになった⁽⁶⁷⁾。

許歩曾は、フレック夫妻と中国人とのコミュニケーションの難しさを次のように述べている。

仕事、特に意見交換の場では、双方に困難があった。ヤコブ・フレックはドイツ語しか話せなかった。英語はほんの少ししか話せなかった。例えば、「open」、「lamp」、「camera」など。妻のルイーゼはドイツ語、フランス語、イタリア語を話すことができたが、英語はほとんど理解できなかった。一方、プロデューサーの費穆は、北京のフランス高等学校でフランス語を勉強し、独学で英語、ドイツ語、イタリア語、ロシア語を学んだが、両者の意見交換には十分ではなかった。自分の考えを直接伝えることができなかったのだ。幸いなことに、上海には数年間イギリスで演劇を学んだ黄佐霖氏がいた。彼は演劇だけでなく、映画も演出していた。費穆と黄佐霖は旧友だったので、協力してくれるよう頼んだ。黄は、費のアイデアをすべて英語で一点一点書き上げ、フレック氏に伝えた⁽⁶⁸⁾。

通訳・翻訳者として欠かせない存在となった黄^{ファン・ツォリン}佐霖（1906-1994）は、1920～30年代にイギリスで数年間、演劇の演出を学び、1937年に帰国し、上海劇芸社、上海職業劇団などの演出を担当した。戦後は映画に転向し、1946年に文華影業公司という映画制作会社を共同で設立し、翌年、『假鳳虚凰』

で映画監督デビューを果たした。

黄佐霖のほか、通訳として重要な役割を果たしたのは映画美術スタッフであったハンス(ジョン)・コッパニ(1910-1986)だった。ハンガリー出身のコッパニもユダヤ人難民で、フレック夫妻が初めて聯華撮影所を訪れた時に同行し、通訳を務めていた。コッパニとフレック夫妻がどのように出会ったのか正確にはわからないが、オーストリアやドイツの映画界ですでに知り合っていた可能性がある。コッパニは通訳としてだけでなく美術担当としても『世界の子供たち』の制作に携わった。

司馬英才によると、当初はもう一人のユダヤ人難民、オーストリア人のアルトゥル・ゴットラインが『世界の子供たち』に携わる予定だったが、民華影業にはこれ以上外国人スタッフを雇う余裕がなかったために実現しなかったという⁽⁶⁹⁾。ゴットライン⁽⁷⁰⁾は1910年代からウィーンのクンストフィルム社などで働き、ルイーゼとヤコブ・フレックの数本の映画にプロダクション・マネージャーとして関わっていた。アンシュルス後、米比映画会社のミネルヴァ・ピクチャーズのオファーに従い、1939年にフィリピンに移住し、マニラで数本の映画を監督していた。1941年6月にフィリピンから上海に渡ったが、12月8日に太平洋戦争が勃発したためにフィリピンに戻ることができず、1949年まで上海で過ごすことになった。上海を訪れたのが撮影中の『世界の子供たち』に参加するためだったのかどうかは明らかではないが、フィリピンにいた時からフレック夫妻と文通し、上海でも交際していたのは確かである⁽⁷¹⁾。

上記のようにコミュニケーションが困難だったために、『世界の子供たち』の脚本が完成するまでには数ヶ月を要した。司馬英才は脚本の成り立ちについてこう振り返っている。

よく考えてみると、外国人が中国の撮影所で映画の監督を依頼されるのは、難しく複雑なことだ。したがって、フレック夫妻と知り合ってからコラボレーションが始まるまでに、半年以上もの時間が経過した。当初は映画会社1社が制作費を拠出する予定だったが、最終的には映画が[当初の計画より]大規模になったために2社が出資することになった⁽⁷²⁾。当時、監督の給料は1本3,000元が普通だったが、フレック夫妻には10,000元が支給された。もちろん、フレック夫妻は上海に来てから、一緒に仕事をしようという話をこの1社にだけ持ち込んだわけではないが、民華影業は彼らの困難な運命に理解を示し、特に仕事を与えるという判断に関しては、出資者も[夫妻を]信頼し、また損をするかもしれないという覚悟を持っていた。当初は、フレック夫妻が脚本を提供し、それを使用するかどうかを出資者が決めることになっていた。しかし、中国に来て間もない外国人が適切な脚本を書くことは現実的に不可能である。そこで、最終的に残ったのは『世界の子供たち』というタイトルと、「中国は敵との戦争の真っ最中で、ユダヤ人は敵から迫害を受けているのだから、共同制作の結果は現代的な意味を持たせなければならない」という一つの原則だけだった。

費穆を中心とした委員会が招集され、脚本を作成した。そのために大東ホテルの一室を借りて作

業を進めた。最初の原稿は、中国語と英語の両方で書かれた。毎日、費穆、コッパニ氏、フレック氏、私などがそこで仕事をした。初日は何も成果が出ず、夕方には私一人が残っていた。第一次世界大戦のヨーロッパで戦った中国人がいたという状況を背景に、フランスで働く中国人労働者が自分の子と現地の子を爆撃から救うというストーリーが浮かんできた。このアイデアをすぐに電話で費穆に伝え、彼は喜んで受け入れてくれた。しかし、結局、撮影に納得がいかなずこのシーンはカットされ、[完成した映画では]李父は何が起こったかを[息子と甥に]語るだけになった。それは映画の物語の冒頭部分である。

その後、費穆がプロットを定めてから、彼とフレック夫妻が細部を話し合い、詳細な脚本を書き上げた。しかし、それもまだ、実際に撮影現場で使った脚本ではなかった。何回も校正され、フレック氏がドイツ語で決定稿を書き直し、それを費穆、コッパニ氏、私の三人で中国語版にしていった。この一連の作業は、前代未聞の難路であったと言えよう⁽⁷³⁾。

映画の大ファンで上海の薬材問屋であり、民華影業を費穆とともに設立した金信民がフレック夫妻に監督の報酬として通常の3倍のギャラを支払ったことは、フレック夫妻が中国のパートナーに尊敬されていたことに加え、豊富な経験をもつヨーロッパの監督コンビとの協力が将来の中国映画の発展に寄与すると大いに期待されていたことを意味しているだろう。

司馬英才によると、当初から新人だけを使うという方針があり、民華影業の金信民と童振民^{トン・ジョンミン}（童廉^{トン・リエン}）、費穆、ヤコブ・フレック、そして司馬自身の五人からなる選考委員会が結成され、民華影業が各新聞や映画雑誌に募集広告を出した。条件として、応募者は英語が堪能であることが求められた。たとえば映画雑誌『電影生活』に、1940年12月上旬に次の広告が掲載された。

英語が堪能な俳優を募集。来年1月に制作が開始される民華影業の第二作『世界の子供たち』は、ドイツ人監督が演出する。国際市場での競争力をつけるため、全編英語のセリフで撮影する予定で、俳優には高い英語力が要求される⁽⁷⁴⁾。

募集広告に見られるように、当初の企画段階では、映画を海外に輸出することも計画され、それを容易にするため、本作を英語で撮影することが検討されたようだ。撮影現場で英語を共通言語として統一することによって、多言語使用による複雑なコミュニケーションを簡素化したいという意図もあったかもしれない。

1940年12月中旬、『電影日報』は、「映画『世界の子供たち』の広告に多数の大学生が応募し、脚本は[今月]24日頃に出来上がる予定」(12月14日)で、「応募者の中に5~6人の有為の材がいる」(12月15日)と報じた⁽⁷⁵⁾。

選考会で期待した新人が発掘できなかったのか、それとも英語で映画を作るという当初の計画が変

更されたからなのか、いずれにせよ、結局は新人ではなく、^{シー・ホイ}石揮⁽⁷⁶⁾、^{イン・イン}英茵⁽⁷⁷⁾、^{チャン・イー}張翼⁽⁷⁸⁾、^{ラン・ラン}藍蘭などプロの役者が起用されることになった⁽⁷⁹⁾。主役の一人を演じた司馬英才は、キャスティングについて次のように回想している。

しかし、数日経っても主役にふさわしい新人が見つからなかったので、私たちは計画が失敗したと判断した。そこで私たちは、阿連の養父役として石揮を採用した。今では上海で最も人気のある演劇俳優で（中略）、演出も担当している。彼のほかに、^{リ・バンツォ}李邦佐が李父役を引き受けてくれた。彼は現在、上海の劇場で働いている。

新人が見つからなかったので、旧友を頼って俳優を探し、暖かい季節になって撮影所での制作が始まった。撮影に入る前、フレック夫妻がウルフ（Wolf）というイギリス人を秘書として雇った。彼は英語以外、フランス語もドイツ語もできた。以前は金持ちの実業家だったが、不幸にして物事がうまくいかなくなったので、今は映画界に身を置いてカチンコを鳴らしていた⁽⁸⁰⁾。

『電影日報』は、フレック夫妻が上海で最も裕福なユダヤ人家族であるサッスーン家とハードーン家と交流し、ハードーン家を通じて人気映画スターの^{バイ・ユン}白雲と知り合い、『世界の子供たち』に Cameo 出演を頼んだことも報じた⁽⁸¹⁾。白雲の名声を利用して、映画への注目度を高めようとしたようだ⁽⁸²⁾。



丁香花園での撮影。左から時計回りに司馬英才、顔が隠れているのがヤコブ・フレック、その後ろはフレック夫妻の秘書ウルフと思われる。眼鏡をかけているのが費穆、ルイーゼ・フレック、張翼。後方は撮影スタッフ

(Foto: Filmarchiv Austria)

現地の新聞報道によると、映画撮影は1941年3月26日に開始された。最初に撮影されたのは、主役の従兄弟たちが訪れるダンスホールで、お抱えのダンサーとしてそこで働いていた幼なじみの女友達と再開するシーンだった。撮影は民華影業の近くにあった米高梅（MGM）ボールルームが閉館したあと、夜間に行われた⁽⁸³⁾。歴史的建物が並ぶ福開森路周辺、海格路にある「丁香花園」、第一次大戦の戦没者記念碑があった上海外灘など、上海市内のロケ撮影も行ったが、大部分は旧聯華撮影所のスタジオで撮影された。

撮影が始まって間もなく、民華影業が倒産して『世界の子供たち』が「中止」になるという噂が流れた。民華影業の財政が『孔子』の興行的失敗で逼迫していたことに加え、4月に女優英茵が体調を崩したためにしばらく撮影を中断せざるを得なかったことも、噂の原因となっただろう⁽⁸⁴⁾。

スタジオは5月末まで借りていたので、撮影所での撮影をそれまでに終了する予定だったが、英茵の体調不良による中断などもあり、予定より遅れて、6月5日にクランクアップした⁽⁸⁵⁾。

フレック夫妻は、上海に移住する前は中国映画との接点を持っていなかったと推測できる。彼らが上海で中国映画を見たかどうかは明確ではないが、あまり見ていないと思われる。夏場は、しばしば冷房の効く映画館に避難したが、それはおそらくアメリカやヨーロッパの映画を上映する映画館だっただろう。

当初、オーストリア人監督夫妻は、ヨーロッパ中心的な優越感のせいか、中国人スタッフに対して少し偏見を抱いていたようだ。

フレック夫妻は、共同制作が始まったばかりの頃は中国の同僚を理解できず、まだ中国人のスタッフに対して少し傲慢な態度をとっていた。しかし、費穆や女優の英茵、俳優の石揮と仕事をすると、中国人の才能を認め、彼らを低く評価することはなくなった。ある日、ヤコブ・フレックが美術スタッフの陳チェン・シャオチョウ紹周に「5日間でセットを組めるか？」と尋ねると、「それは一晩で十分です」という答えが返ってきた。陳は夕食後映画を見に映画館へ出掛け、見終わってから[スタジオに戻り]仕事を始めた。一晩で1セットを作った。仕事を終えて手を洗うと、ドアをノックする音が聞こえた。フレックのアシスタントがドアの前に立っていた。彼は、陳の仕事をチェックしに来たのだ。満足のいく仕上がりになったと伝えられたフレックは、「あなたの技術なら、きっとヨーロッパで大金持ちになれるはずだ」と陳紹周に言った⁽⁸⁶⁾。

フレック夫妻はまず、彼らが知っていた旧世界とは異なる、中国で一般的な映画制作の手法に慣れることが必要だった。戦後、ヤコブ・フレックは『世界の子供たち』の撮影を次のように振り返っている。

中国の撮影現場では、時間は関係ない。（中略）朝から晩まで働くということなどまったく理解

されない。

昼前には撮影所で働くスタッフの姿は見られない。役者も午後3時前にスタジオに出ることはまずない。午後5時に漸く撮影を始める日もあれば、1時間以上は撮影しない日もあった。時には5時間働くこともあったが、そうすると夜の半分を使わなければならない。これは、耐え難い気温のせいでもある。それ以外は、皆非常に徹底して、しかし極めて慎重に仕事をしている。脚本は、まずドイツ語から英語に、そして中国語に翻訳され、各ショットとセリフは、通訳なしで私たちが俳優と仕事ができるよう正確に修正された。中国人は指の先まで役者で、私が演技を見せるだけで、それをすぐ受け入れ、指示に応じてくれた。雖も、ヨーロッパ人と仕事をするということは、彼らにとって大きな変化をもたらしたわけだ。中国の演劇や映画では頭を動かすことはほとんどないし、言葉を強調するジェスチャーも私たちとは違うからだ。例を挙げると、中国人は「私」という言葉を強調したい場合、指先を鼻に近づける。「いいえ」という言葉は、頭の動きではなく、手の動きで表現する。

私にとっても、上海での仕事は、特に主題に関して、頭を切り替える必要があった。中国はドラマチックなものを好み、しかも多少ユーモラスなシーンで陽気にすることもあるが、ハッピーエンドはほとんど使わない。私の映画、『世界の子供たち』や『世界は私たちのもの』⁽⁸⁷⁾などはすべてそのような路線だった。これらが好評を博したのは、妻の貢献が大きい。彼女は、400カットもある映画を、音や音響も考慮しながら、外国語の助けを借りずに編集し、完璧にまとめあげたのである⁽⁸⁸⁾。

フレック夫妻は、ここで述べられているような演技の違いに特に注目していたようだ。1941年2月に、ヒルシュ（Hirsch）というドイツから亡命したユダヤ人の映画技師とともに、フランス租界の994B Avenue Joffre（現・淮海中路）で「Chinese Academy of Movie Arts/中國影藝學院（中国映画芸術学院）」という学校を設立した。

欧州の映画監督と欧州の映画技術者が手を組んで、中國影藝學院を立ち上げ、新校舎は現在建設中。新校舎は、全10室、映画編集室、教授室、洗面所二つを備える。映画や演劇の制作に必要な設備が整った学校の一つである⁽⁸⁹⁾。

演技に特に重点を置いた本学校では、生徒は18ヶ月にわたって、セリフ、発声、演技、姿勢や運動の訓練、メイク、ダンスや歌などの授業を受け、撮影現場の見学、カメラを前にした実習なども行った。教師陣には、石揮、白雲、イェン・ゴンシャン 嚴工上、チャン・ハオ 張昊、チン・ウェイ 秦維など有名な俳優や映画人が名を連ねた。学校は1941年12月まで続いたが、太平洋戦争の勃発により閉鎖された⁽⁹⁰⁾。

1941年の春、『世界の子供たち』の台本がほぼ出来上がり、撮影の準備が進んでいた。その時点で、

フレック夫妻は、おそらく制作費に充てる資金調達およびアメリカでの配給の可能性を測るため、ハリウッドの仲間たちにも連絡し、しばらくしてハリウッドから励ましの手紙が届いた。

ベルリン時代からフレック夫妻を知っていた俳優、監督のアルフレッド・ツァイスラー（Alfred Zeisler）は、4月22日付の手紙に：

It is rumoured in Hollywood that you intend to produce and direct pictures in China. (...)

Well, I'll keep my fingers crossed and wish you the best of luck for all your plans.⁽⁹¹⁾

ハリウッドでは、貴方たちが中国で映画を制作および監督することになると噂されています。

（中略）貴方たちのすべての計画の幸運を祈っています。

エルンスト・ルビッチ監督（Ernst Lubitsch）は、5月1日付の手紙に：

Dear Mr. and Mrs. Fleck:

I am extremely happy to learn that you have an opportunity to direct and produce motion pictures in Shanghai.

With your vast experience in all branches of the motion picture industry it should not be difficult for you to achieve the same success in China as you had in Europe.

I hope you will succeed in making the same successful and profitable pictures that you produced in Germany, and I'm convinced that your great ability will be of considerable value in building up the Chinese motion picture industry.

With best wishes and kindest regards, I am

Sincerely yours,

Ernst Lubitsch⁽⁹²⁾

貴方たちが上海で映画を監督・制作する機会を得たことを知り、大変嬉しく思っています。

映画産業のあらゆる分野で豊富な経験をお持ちの貴方たちなら、中国でもヨーロッパと同じような成功を収めることは難しいことではないはずです。

私は、貴方たちがドイツで制作したのと同じように、利益を生む映画づくりに成功することを願います。貴方たちの素晴らしい能力が中国の映画産業を築く上で大きく貢献するであろうことを確信しています。

さらに、ウィリアム・ディターレは、5月2日付の手紙に：

Dear Mr. and Mrs. Fleck:

I have just received the happy news that you have already taken up your motion picture activities in Shanghai.

With great joy and pleasure I recall especially our working together in the film of "DER PFARRER VON KIRCHFELD" (THE PASTOR OF KIRCHFELD) which turned out to be such a great success.

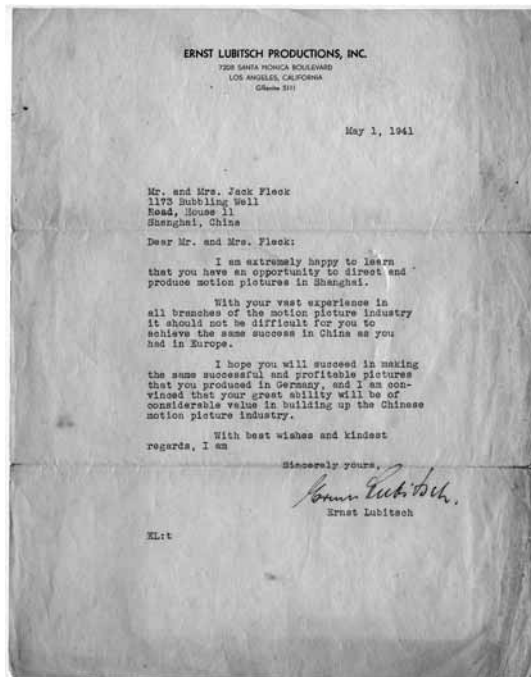
Since I know and value your work so very much, I am convinced that in a very short time you will be gratified by the same grand success which you enjoyed in Europe and that you will succeed very shortly in improving and furthering Chinese cinematography to the highest level. I hope to be able very soon to see here in America one of the Chinese films produced and directed by you.

My most sincere wishes accompany your new undertaking and kindest personal regards to both of you.

Very sincerely yours,

William Dieterle⁽⁹³⁾

貴方たちがすでに上海で映画活動を開始したという嬉しいお知らせを受けたところです。



エルンスト・ルビッチ監督が1941年5月1日にフレック夫妻に送った手紙

(Foto: Filmarchiv Austria)



1941年7月12日付映画雑誌『大眾影訊』トップの『世界の子供たち』についての記事。写真はヤコブ・フレック（1920年代頃）。左下はエルンスト・ルビッチ監督がフレック夫妻に宛てた手紙の写し

私は、大成功を取めた映画『キルヒフェルトの牧師』などで一緒に仕事したことを、大きな喜びと楽しみとともに思い出しています。貴方たちの才能と映画の素晴らしさをよく知っている私は、貴方たちが上海でもまもなくヨーロッパで味わったような大成功を収め、中国映画を最高レベルまで向上させることに成功すると確信しています。貴方たちが中国で制作・監督している映画を、ここアメリカで早く見られるよう願っています。

お二人の幸福と映画の成功を心より祈っています。

これらの手紙が皆の母語であるドイツ語ではなく、フレック夫妻が話せない英語で書かれていることや、推薦状のような内容からすると、実際の宛先はフレック夫妻というより、主に上海の映画界の関係者およびスポンサーや投資家候補であったことが伺える。

フレック夫妻はこれらの手紙を制作中の映画の宣伝にも使った。例えば、映画雑誌『大衆影訊 (Popular Cinema News)』は1941年7月12日発行の同誌トップに、『世界の子供たち』の撮影を報じる記事を掲載した。その記事中には上海で人気があったルビッチからの手紙の複製も載っている⁽⁹⁴⁾。

フレック夫妻が積極的に資金を調達していたことは、アメリカに移住した友人アーノルド・プレスバーガー⁽⁹⁵⁾に送った手紙でも明らかである。

私たちは今、『Heimatlos in Shanghai (上海での亡国の民)』という映画を作ろうとしています。もちろん、英語で撮ることになります。この映画の特徴は、46ヶ国の人々と移民が織り成す上海のリアルな生活や事情、喜びや悲しみが、話題性のある魅惑的なプロットで描かれ、中国の生活や習慣、伝統を知ることができる点にあります。

本作には、一流の出演者、美しい女優とハンサムな男優、アメリカ人と中国人が出演するので、大成功することを期待しています。

この映画の制作費は、ここ上海では、ハリウッドはおろかヨーロッパよりも1000%安いので、壮大なセットや大迫力のシーンに不満が出ることはまずないでしょう。それに、この映画を成功させるために、私たちの全ての知識と技術を注ぎ込んでいきます。

さて、親愛なるプレスバーガーさん、私たちは、旧知の仲である貴方がこの映画に興味を持たれるかどうかをまず知りたいのです。

当地への郵便は途方もなく時間がかかるので、親愛なるプレスバーガーさん、とにかくできるだけ早い手段でご返答を送っていただけると嬉しいかぎりです⁽⁹⁶⁾。

1941年6月27日付きのこの手紙は、『世界の子供たち』の撮影が終わってポストプロダクションが始まった時期に書かれており、おそらく次回作の企画⁽⁹⁷⁾についてしたためたものである。フレック

ク夫妻がこの手紙に略説した『Heimatlos in Shanghai』を、民華影業との協力が決まる以前から企画していたのか、それとも新たに企画したのか定かではないが、前者だった可能性が高いと思われる。もともとフレック夫妻は、「中国人とユダヤ人の苦しみと共通の闘い」⁽⁹⁸⁾、「同じように虐げられてきた中国人とユダヤ人が手を結び団結すること」⁽⁹⁹⁾について映画を撮りたかったようだが、いずれにせよ、彼らが監督した『世界の子供たち』は、当初のアイデアからかなりかけ離れたものになってしまったと思われる。出来上がった映画からは、中国の観客の期待を優先的に考慮した中国側の影響を見て取ることができる。『世界の子供たち』は二人の従兄弟と幼なじみの女性との三角関係が物語の主軸になっており、彼女は幼なじみの二人の助けを借りて、養父の搾取と虐待から逃れることに成功する。世界の政治情勢を背景に、第一次世界大戦から1941年当時までを舞台として展開し、三人は最終的に私情にとらわれず、戦争中の国のための愛国的な闘いに全力を注ぐことを決意する。

すでに示したように、脚本には複数の人が関わっており⁽¹⁰⁰⁾、費穆が完成版の責任を負っていた。三角関係や主人公が医者であるなど『世界の子供たち』のいくつかのモチーフは、費穆の戦後の代表作『小城之春』にも見られる。

撮影は3ヶ月以上にも及び、オーストリア人の監督たちと中国人スタッフの作業方法の違いや共通言語がないことなどから、必ずしも順調に進んだわけではない。司馬英才は撮影現場を次のように振り返っている。

撮影では、各部署にいつもより多くの作業員がいて、言葉も意見も多かった。私のような単純明快な人間にとって、とても面倒なことだったが、責任があるので止めるわけにもいかない。フレック夫妻との仕事では、中国人と外国人の仕事の進め方や仕事の捉え方の違いがはっきりとわかり、それが原因で、たまに意見の食い違いやケンカになることもあった。物語の構成について、費穆は顔を真っ赤にするほどフレックたちと言い争うこともあったが、すぐに仲直りして抱き合い、みんなが譲り合うことで、お互いの妥協点を見出すことができた⁽¹⁰¹⁾。

ヤコブ・フレックとカメラマンの周^{チョウ・ダーミン}達明の間にも、たびたび軋轢があったそうだ。フレックは、撮影前の徹底したリハーサルを行い、照明にも気を配ったので、その術学ぶりがカメラマンの神経を逆なでし、辞めたいと思ったこともあったという⁽¹⁰²⁾。

司馬はフレック夫妻について、「彼らは懸命に努力した。現実的な解決志向の仕事のやり方、たゆまぬ努力は本当に立派だった」と評価している一方、彼の回想録からオーストリア人と中国人の間に溝があったことも読み取れる。

例えば、俳優の足音が大きすぎて録音に支障をきたすことを懸念して、床を乾燥した草や泥で下塗りしたり、我々は普通使っていた白粉の代わりにアルミニウム粉末を使ったりなど、フレック

の提案に完全に従ったのは数ヶ所だけだった。音響、カメラ、フィルム現像、編集、美術に関しては、非常に詳しい知識があったことは間違いないが、それを十分に生かすことはできなかった。老若男女を問わず役者だけは利を得ることができた。なぜなら、ジャック・フレックは見本としてどんな役でも忠実に演じることができたからだ⁽¹⁰³⁾。

フレック夫妻がコンビで映画を撮ったオーストリアやドイツとは異なり、上海での撮影はヤコブ・フレックが主導していたようだ。女性から指示されることに慣れていない中国人スタッフの反発や衝突など、撮影に影響しかねないトラブルを避けようと、ルイーゼが配慮して一歩引きさがっていたのかもしれない。しかし、撮影終了後、ポストプロダクションの段階では、編集を担当したルイーゼが主役になった。

司馬によると、クランクアップしてから映画が完成するまでにまたも3ヶ月がかかった⁽¹⁰⁴⁾。出来上がった映画は9月12日、当時厳しかった日本の検閲を通過した⁽¹⁰⁵⁾。フレック夫妻と費穆および民華影業とのコラボレーションが始まってから約10ヶ月を経て、1941年10月4日、漸く『世界の子供たち』が金都大戲院という映画館で封切られた。12月8日の太平洋戦争勃発までに、映画は上海で計90回上映された⁽¹⁰⁶⁾。

完成後、フレック夫妻は『世界の子供たち』を海外にも輸出しようと計画し、吹き替え版を作るために上海のデパートで英語の堪能な従業員を探していたようだ⁽¹⁰⁷⁾。しかし、太平洋戦争の開戦によ



『世界の子供たち』の宣伝ポスター

(Foto: Filmarchiv Austria)

り、英語版の計画は急遽中止となった。

その後のフレック夫妻の上海滞在

太平洋戦争の勃発は、フレック夫妻にとっても大きな変化をもたらした。日本軍が共同租界とフランス租界を支配し、上海市全体が日本の占領下に置かれたのである。

日本軍が1943年2月に発した布告により、1937年以降に上海に到着したすべてのユダヤ人は虹口地区に設定された無国籍難民限定地区（上海ゲットー）に居住しなければならなくなった。フレック夫妻も、それまで快適に暮らしていた共同租界にあったアパートから、上海ゲットーの西の境界を形成する海門路630番地210号室に移り、ユダヤ難民救済組織が改造した倉庫の中のおよそ10 m²ほどの部屋で暮らすことになった⁽¹⁰⁸⁾。

終戦直後、ディターレ夫妻宛てた手紙に、フレック夫妻は当時の状況を次のように伝えた。

日本軍の命令によって、私たちユダヤ人難民全員が限定地区に強制的に移されました。この限定地区は最低の衛生基準さえ満たしておらず、ヨーロッパ人の生活空間としては決してふさわしくないのですが、ここを離れることはできませんでした。私たちは、陰鬱な倉庫に収容され、今もここに住んでいます。

私たちがどのような状態なのか、想像もつかないでしょう。1週間分のいわゆる支援金では2日分の粗末な食事がやっとです。ですから、完全に飢え死にしないように、衣類、リネン、靴など、持っているものすべてを少しずつ売っていかねばなりません⁽¹⁰⁹⁾。

1943年11月22日に日本占領当局が発行したルイーゼ・フレックの居住証明書（番号14210）には、職業の欄に「無職」と記されている⁽¹¹⁰⁾。ルイーゼは71歳、ヤコブは63歳。彼らは、ユダヤ人救済組織からの支援や施与に頼っていた。ルイーゼは、アルトゥル・ゴットラインの奥さんと一緒に手袋やコースターを編み、ちょっとした小遣いを稼いだ⁽¹¹¹⁾。また、中国人の友人からの援助もあったようだ⁽¹¹²⁾。

上海ゲットーで過ごした年月がフレック夫妻に与えた影響は数字にも表われている。ルイーゼは1941年に体重が54 kgだったが、終戦時には37 kgまで痩せた。ヤコブも同様に、体重が73 kgから50 kgに減ってしまった⁽¹¹³⁾。

終戦後、二人はアメリカの友人たちに助けを求め、無心の手紙を送った。

私たちが再び、また人前に出られるように、そして仕事を探せるように、必要最低限のものを購入できるように、映画人仲間から寄付を集めてくださるよう懇願します。

私たちは、人前に出ることすらできないぼろぼろの服しか持っていません。それに、冬はすぐそこまで来ているのに、寒さから身を守ることができないのです⁽¹¹⁴⁾。

半年後、アーノルド・プレスバーガーにも、次のような依頼を送った。

前代未聞のインフレのせいで、私たちは衣服を買うことができず、不要な衣類やリネンを送っていただくよう貴方をお願いするしかありません。それが私たちにとっては大きな助けになります⁽¹¹⁵⁾。

終戦後、上海のユダヤ人難民の生活状況は徐々に正常化し、連合国救済復興機関（UNRRA）の援助のおかげで物資の供給状況も漸く改善されつつあった。ナチスによって追放されたユダヤ人の大半がアメリカやパレスチナなどへの移住を希望していたが、ルイーゼとヤコブ・フレックは一刻も早くオーストリアに戻り、1938年に辞めさせられた仕事を再開したいと強く望んでいた。しかし、そう簡単には戻れないのだ。帰国者にはあらゆる書類が必要で、とりわけ国籍証明は不可欠だった。オーストリアは終戦後、再び独立国家となっただけではなかったが、移民の帰国にはほとんど無関心だった。1946年8月、漸く中国政府がオーストリアの独立を承認し、オーストリアからの難民は国籍を取得でき、もはや無国籍とみなされなくなった。オーストリア入国管理局は、計2230人に上海からの帰国を許可し、その中にルイーゼとヤコブ・フレックも含まれていた⁽¹¹⁶⁾。1947年2月、彼らは7年前に到着した上海の港で旅客船に乗り込み、ヨーロッパへ出発した。

ウィーンに戻ったフレック夫妻はかつての生活を取り戻そうとするが、オーストリアも戦後の苦境にあり、かつては名監督だった夫妻も、ついに復活を遂げることは叶わなかった。1947年3月、映画雑誌『Mein Film』が帰国したばかりのヤコブ・フレックにインタビューし、ヤコブは戦前の実績を振り返り、上海での体験を報告し⁽¹¹⁷⁾、そしてこれからの新しい企画について語っているが、フレック夫妻はもはや過ぎ去った時代に属し、ほとんど忘れられていた。『世界の子供たち』は彼らの最後の映画となった。

1950年3月15日、ルイーゼ・フレックは76歳で世間から忘れ去られたまま、この世を去る。夫のヤコブはその3年後、1953年9月19日、71歳で亡くなる。

オーストリア映画のパイオニアたちの映画が再評価されるようになるのは、半世紀を経たこととなる。2019年、ウィーン国際映画祭が行ったフレック夫妻の回顧プログラムが好評で、フレック夫妻とその映画への関心が高まるきっかけとなった。同映画祭は、中国の映画アーカイブで発掘された『世界の子供たち』を1991年にオーストリアで初めて上映したこともある。

ユダヤ人難民が上海で監督した唯一の劇映画『世界の子供たち』の作品分析とその評価については次回の本論後編で行う。

注

- (1) ルイーゼの洗礼名（正しくは Aloisia）のスペルミスはおそらく注意欠陥であろうが、ヤコブ・ユリウス・フレックがファースト・ネームの Jakob ではなくミドルネームの Julius で表記されている。フレックは、1920年代後半のドイツ時代に一時的に「ユリウス・フレック」という名前を使うことがあるが、一般的に「ヤコブ・フレック」を使っていたものの、上海では英語名の「ジャック（Jack）・フレック」を好んで使っていたのである。記念碑の壁は、1944年に虹口・揚樹浦地区を管轄する提籃橋分局特高股が作成した『外人名鑑』に基づいて作られたと思われる。フレック夫妻はそこには、オーストリア人難民の項目で、FLECK Julius（男、63歳、無職）と FLECK Alosia(sic!)（女、72歳、無職）「住所：630/210 Hainan Lu」として記載されている（提籃橋分局特高股『管内外人名簿』、1944年8月24日、320頁、in: Georg Armbrüster, Michael Kohlstruck und Sonja Mühlberger (Hg.), *Exil Shanghai 1938-1947. Jüdisches Leben in der Emigration*. Teetz: Hentrich & Hentrich, 2000, 付録 CD-ROM）。
- (2) Michael Philipp, „Identität und Selbstbehauptung. Das kulturelle Leben im Shanghai Exil 1939-1947“, Georg Armbrüster, Michael Kohlstruck und Sonja Mühlberger (Hg.), *Exil Shanghai 1938-1947. Jüdisches Leben in der Emigration*. Teetz: Hentrich & Hentrich, 2000, 147-164.
- (3) ローランド・ドメーニグ「戦時下上海で活躍したユダヤ難民の映画人たち(1) ゲルトルート・ヴォルフソンの『祖国を追われて』について」、『明治学院大学芸術学研究』第32号（2022年）、1-29頁。
- (4) ルイーゼ・フレックについて、Uli Jürgens, *Louise, Licht und Schatten. Die Filmpionierin Louise Kolm-Fleck*. Wien/Berlin: Mandelbaum Verlag, 2019; Robert von Dassanowsky, “Kolm-Fleck, Louise”, *Senses of Cinema* Nr.33 (October 2004), http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck/ を参照。
- (5) Ernst Kieninger, Armin Loacker und Nikolaus Wostry (Hg.), *Archiv der Schaulust. Eine Geschichte des frühen Kinos in der K.u.K. Ära 1896-1918*. Wien: Filmarchiv Austria, 2016, 21.
- (6) Elisabeth Büttner und Christian Dewald, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg/Wien: Residenz-Verlag, 2002, 38.
- (7) ハヌシュの回想以外の裏付ける資料がないため、映画研究者の中には、この映画が本当に制作されたのかどうか、疑問を呈するものもいる（Markus Nepf, „Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs“, Francesco Bono, Paolo Caneppele und Günter Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Wien: Filmarchiv Austria, 1999, 21）。
- (8) サトゥルン・フィルム社について Michael Achenbach, Thomas Ballhausen und Nikolaus Wostry (Hg.), *SATURN. Wiener Filmerotik 1906-1910*. Wien: Filmarchiv Austria, 2009 を参照。
- (9) Nepf, 1999年、11-36頁。
- (10) コルム＝フレックが1919年に『先祖の女』を二度目映画化し、それは現存する最古のオーストリア長編劇映画である。
- (11) ワルター・コルム＝ヴェルテー（Walter Kolm-Veltée, 1910-1999）も映画界で活躍し、戦後、『Eroica（エロイカ）』（1946）、『Franz Schubert — Ein Leben in zwei Sätzen（二楽章の生涯）』などの映画を監督した。
- (12) Nepf, 1999年、23頁。
- (13) Jürgens, 2019年、54頁。
- (14) ルイーゼ・コルム＝フレックがアリス・ギイ＝ブラシェに次ぐ映画史上最初の女性監督なのか、それとも同時期にスウェーデンで活躍したエッパ・リンドクヴィスト（Ebba Lindqvist）やアンナ・ホフマン＝ウドグレン（Anna Hofman-Uddgren）にその称号が属するのか、意見は分かれるが、30数年にわたるキャリアをもつルイーゼ・フレックがおそらく最も多作の女性映画監督であったろう。
- (15) Von Dassanowsky, 2004年。

- (16) Nempf, 1999年, 27頁。
- (17) 同上, 34-35頁。
- (18) アレクサンダー・コロヴラト＝クラコフスキーとサッシュァフィルム社について Günter Krenn, „Der bewegte Mensch — Sascha Kolowrat“, Francesco Bono, Paolo Caneppele und Günter Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Wien: Filmarchiv Austria, 1999, 37-46を参照。
- (19) Jürgens, 2019年, 125頁。
- (20) 後にマイケル・カーティズ (Michael Curtiz) の名でハリウッドに進出し、『Casablanca (カサブランカ)』(1942)などの映画で歴史を刻むオーストリア・ハンガリーの映画監督。
- (21) ドイツでは『Mein Liebster war ein Jägersmann (愛する人は猟師だった)』というタイトルで1933年12月に公開された。その後のフレック夫妻の映画でも、ワルター・コルム＝ヴェルターが「人種的な理由」で監督として名乗りを上げている (Armin Loacker, *Uerwünschtes Kino. Deutschsprachige Emigrantenf়ilme 1934-1937*. Wien: Filmarchiv Austria, 2019, 43)。
- (22) Jürgens, 2019年, 180頁。
- (23) 同上, 180頁。
- (24) Hans Jaray, *Was ich kaum erträumen konnte... Ein Lebensbericht*. Wien: Amalthea-Verlag, 1990, 99.
- (25) リヒャルト・オスワルド (Richard Oswald, 1880-1963) はオーストリアの脚本家・映画監督・プロデューサー。1919年に監督した『Anders als die Andern (他の人々とは異なって)』は、同性愛を犯罪とした刑法175条への抗議を目的とし、世界で初めてホモセクシャルを扱った映画の一つで、公開当時一大スキャンダルを巻き起こした映画である。ナチスから逃れ、フランスで早川雪洲と田中路子が出演する『Tempête sur l'Asie (アジアの嵐)』を監督し、その後アメリカに移り住んだ。
- (26) ワルター・ライシュ (Walter Reisch, 1903-1983) はオーストリアの脚本家・映画監督。ライシュは主に脚本家として知られており、1920年代にフレック夫妻の映画にも脚本を担当した。ナチスの政権掌握後、ベルリンからウィーンに戻り、ヴィリ・フォルスト (Willi Forst) 監督の『Maskerade (たそがれの維納)』などの脚本を執筆した。MGMからのオファーで1937年9月にハリウッドに渡ったライシュは、『Ninotchika (ニノチカ)』(1939), 『Niagara (ナイアガラ)』(1953)など数々の名作の脚本を手がけた。最後の作品のひとつが、日本で撮影されたフィルムノワール『Stopover Tokyo (ストップオーバー・トーキョー)』(1957)の脚本である。
- (27) *Freie Stimmen*, 7. 4. 1938, 8.
- (28) Jürgens, 2019年, 186頁。
- (29) 「System」(体制)は、ナチスがワイマール共和国を侮蔑するために使った蔑称である。オーストリアでは、Systemzeit (体制時代)という言葉は、ナチ党が禁止された1933年6月から1938年のアンシュルスまでの時期に対する蔑称として使われていた。
- (30) *Das Kino-Journal* Vol. 32, Nr. 1 (7. 1. 1939), 13-15.
- (31) ウィリアム・ディターレ (William [Wilhelm] Dieterle, 1893-1972) はドイツの俳優・映画監督。演劇役者と映画俳優を活躍したディターレは1923年に監督デビューし、ドイツでの監督作品の成功をきっかけに、1930年にワーナー・ブラザーズと契約しハリウッドに渡り、伝記映画で特に好評を得た。ディターレはハリウッドのドイツ人亡命者コミュニティの重要人物で、ナチスから逃れるためにドイツを脱出した多くの仲間の芸術家を擁護していた。
- (32) Brigitte Mayr und Michael Omasta, „Kinder der Welt: Zwei Wiener Filmpioniere in Shanghai“, Swen Steinberg and Anthony Grenville (ed.), *Refugees from Nazi-occupied Europe in British Overseas Territories*. Leiden: Brill/Rodopi, 2020, 215.
- (33) Jürgens, 2019年, 189頁。
- (34) 同上, 189頁。

- (35) Mayr/Omasta, 2020年, 216頁。
- (36) Jürgens, 2019年, 189頁。
- (37) 1920年の上海ガイドブックによると、「静安寺路（バプリングウェルロード）は、緑豊かで充実している上海で最も美しい道であり、路面電車が走っていないので、最高の遊歩道。フランスの道路のようにまっすぐではなく、イギリス人の好みに合わせて曲がっているため、より美しい」（Charles Ewart Darwent, *Shanghai: A Handbook for Travellers and Residents to the Chief Objects of Interest in and Around the Foreign Settlements and Native City*. Shanghai: Kelly & Welsh, 1920, 2nd edition, 31）。
- (38) 許步曾『尋訪猶太人：猶太文化精英在上海』上海：上海社会科学院出版社，2007年，124頁。
- (39) ウィーン名物である三日月型のバニラクッキー（Vanillekipferl）。
- (40) Jürgens, 2019年, 195頁および他の資料には、背高い西洋人のコックの側に小柄のルイーゼの姿が写っている写真が掲載されているが、それは上海で撮った本手紙に同封した写真ではなく、1937年に『キルヒフェルトの牧師』の撮影中に撮った写真である。息子ワルターが戦後に謝って写真の裏に「上海にて」と記載したと思われる（Nachlass Walter Kolm-Veltée, Filmarchiv Austria）。写真の誤りはちなみに他の資料にも見られる。許, 2007年, 127頁に載っている写真は「フレック夫妻と女優英茵」とされているが、実は1929年春ベルリンで撮影されたもので、フレック夫妻の隣に写っているのは当時ベルリンで活躍した中国系アメリカ人女優アンナ・メイ＝ウォング（Anna May Wong）である。
- (41) Jürgens, 2019年, 193-194頁。1941年1月10日の『Jüdisches Nachrichtenblatt (Ausgabe Wien)』誌に同じ内容の記事が掲載されている。同誌はすでに1940年7月にフレック夫妻の上海での移民生活についての記事を掲載していた。両記事はフレック夫妻の手紙に基づいて書かれたものだが、『Jüdisches Nachrichtenblatt』はナチスによって支配されていたため、ドイツに残った息子や知人を心配させないように、フレック夫妻が自分の状況を意図的に繕った可能性も考えられる（Paul Rosdy, „Emigration und Film“, *Zwischenwelt. Literatur. Widerstand. Exil* Vol. 18, Nr. 2 (August 2001), 64を参照）。
- (42) Jürgens, 2019年, 193頁。 *Jüdisches Nachrichtenblatt* (Ausgabe Wien), 10. 1. 1941.
- (43) Marielies Furingk, „Aus Schanghai zurück. Ein Wiener Filmpionier erzählt“, *Mein Film* Vol. 17, Nr. 11 (14. 3. 1947), 15.
- (44) 費穆について以下を参照。Hong Kong Film Archive (ed.), *Fei Mu's Confucius*. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2010; Jasper Mäkinen, “Fei Mu”, *Senses of Cinema* Nr. 92 (October 2019), <http://www.sensesofcinema.com/2019/great-directors/fei-mu/>; 陈墨『流莺春梦：費穆电影论稿』北京：中国电影出版社，2000年；黄爱玲编『诗人导演费穆』上海：复旦大学出版社，2015年。
- (45) 日華事変後、1939年に北京で設立された同名の国策映画会社とは別の映画会社。
- (46) 2005年には、中国映画誕生100周年を記念して選ばれた香港電影金像獎の中国映画歴代ベスト100で『小城之春』は第一位に選出された（“The Best 100 Chinese Motion Pictures”, Hong Kong Film Awards, <http://www.hkfaa.com/news/100films.html>）。
- (47) Jürgens, 2019年, 191-192頁。
- (48) Uli Jürgens, „Das bewegte Leben der Louise Fleck“, *Jüdisches Echo* Vol. 68 (2019/2020), 124.
- (49) Furingk, 1947年, 14-15頁。
- (50) *Jüdisches Nachrichtenblatt* (Ausgabe Wien), 22. 7. 1940.
- (51) ポール・ムニ（Paul Muni, 1895-1967）は、計6回アカデミー賞主演男優賞にノミネートされたが、受賞したのは『The Story of Louis Pasteur（ルイ・パスツール物語）』（ウィリアム・ディターレ監督，1936年）の主役で1回のみ。ムニは1895年、当時オーストリア・ハンガリー領だったガリシアのレンベルクに生まれ、両親が移住したアメリカで育った。ウファ映画には出演しておらず、ヤコブ・フレックとも仕事をしていないが、1937年12月にウィーンを訪問した際、フレック夫妻と会った可能性がある。または、フレックが恩人のディターレ監督との親交をアピールし、彼の映画によく出演したムニがディターレと一緒に写る写真を持っていた可能性も考えられる。

- (52) 許, 2007年, 128-129頁。Yang Yiren, „Tiefe Freundschaft zwischen Chinesen und Juden 5: Der Film *Kinder der Welt*“, *China Heute*, http://www.chinatoday.com.cn/ctgerman/cwdb/txt/2008-04/25/content_112816.htm (2008)。
- (53) 費穆「介紹兩位異國的友人——佛萊克夫婦」, 黃愛玲編『詩人導演 費穆』香港: 香港電影評論學會, 1998年, 78-79頁。中国の映画研究者滕國強はフレック夫妻の上海時代についての論文で費穆の本文書を引用しているが、最後の部分を省略している (Guoqiang Teng, „Fluchtpunkt Shanghai. Luise und Jakob Fleck in China 1939-1946“, Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.), *Film-Exil Band 4*. München: Edition text + kritik, 1994, 50)。
- (54) 『怪船ヨシワラ号 (Die Yacht der sieben Sünden)』は1931年日本でも公開された。
- (55) フレック夫妻と費穆および民華影業とのコラボレーションが具体的になってくると、上海の映画雑誌もフレック夫妻のことを報じるようになった。ルーゼがヨーロッパでは超有名な女優であるとか、ヤコブはドイツとアメリカで200本以上の映画を監督したとか、『嘆きの天使』の撮影中にジョセフ・フォン・スタンバーグ監督が虫垂炎になったとき、ヤコブが代わってさらりと撮影を続けたとか (周越人『海上電影和歐洲猶太: 《世界兒女》的合拍, 文本分析與文化政治經濟學分析』輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文, 2022年, 84頁)。これらの誤報や誇張は、上海でフレック夫妻に関する確かな知識がほとんどなかったことを証明している。
- (56) 司馬英才「《世界兒女》攝製過程」, 重慶市文化局電影処編『抗日戰爭時期的重慶電影 1937-1945』重慶: 重慶出版社, 1991年, 575頁。2回に分けて1943年12月12日と15日に重慶市の新聞『新蜀報』に掲載された司馬の回顧は、『世界の子供たち』の制作についての最も詳細かつ重要な資料である。
- (57) 1940年7月23日付費穆宛てのフレック夫妻の手紙 (Nachlass Walter Kolm-Veltée, Filmarchiv Austria)。
- (58) 『孔夫子』の宣伝資料に李時敏 (James Shimin Lee) の手紙も作用された (Nachlass Walter Kolm-Veltée, Filmarchiv Austria)。李時敏は中華民国の建国者孫文の支援者であった李博の息子で、1930年代半ばに『大地 (The Good Earth)』を制作したMGMの技術顧問を務めた裕福な実業家だった。
- (59) 民華影業の次回作『世界の子供たち』は9ヶ月後この映画館で初公開されることになる。
- (60) 『孔夫子』について Hong Kong Film Archive 2010 を参照。
- (61) 費, 1998年, 80頁。Teng, 1994年, 51頁。
- (62) R. B. Foster Kemp は、1909年上海に生まれ、戦後、『南極のスコット (Scott of the Antarctic)』(1948) や『パリの休日 (Paris Holiday)』(1958) などの映画制作部長および助監督を務めたセシル・ルパート・フォスター＝ケンプ (Cecil Rupert Foster Kemp) のことかもしれない。
- (63) 金聖華「父親與電影《孔夫子》—記影片的緣起, 攝製, 失落與重見天日」, 『新亞生活』(New Asia Life, Monthly Publication of New Asia College, Chinese University of Hong Kong) Vol. 39, Nr. 5 (2009), 14。
- (64) Jürgens, 2019年, 193頁。
- (65) 司馬, 1991年, 575頁。
- (66) アーノルド・プレスパーガー (Arnold Pressburger, 1885-1951) はオーストリアの映画プロデューサー。1910~1930年代のドイツ語圏で最も重要な映画プロデューサーの一人で、フレック夫妻のウファ映画『Der fröhliche Weinberg (愉しき葡萄山)』(1927) などを制作した。ユダヤ人であるプレスパーガーは1937年にドイツを離れ、まずイギリスへ、1941年にはアメリカに移住し、ハリウッドで映画制作会社を設立した。
- (67) 司馬, 1991年, 575頁。
- (68) 許, 2007年, 128頁。ヤコブ・フレックは英語ができなかったので、おそらくハンス・コッパニを通じて伝えられた。
- (69) 司馬, 1991年, 576-577頁。
- (70) ゴットラインについて Uli Jürgens, *Der Fädenzieher. Das ungewöhnliche Leben des Arthur Gottlein oder: Wie Raimund und Nestroy nach Shanghai kamen*. Wien/Berlin: Mandelbaum Verlag, 2021 を参照。

- (71) Jürgens, 2021年, 72頁。
- (72) 『世界の子供たち』は結局、民華影業公司と大風影片公司が共同制作した映画となった。
- (73) 司馬, 1991年, 577頁。
- (74) 『電影生活』第19期(1940年)(zit. in 周, 2022年, 81頁)。
- (75) 周, 2022年, 81頁。
- (76) 石揮(1915-1957)は1940年代から1950年代にかけて広く知られていた中国の俳優、映画監督。1950年代半ばには反右派闘争の犠牲となり、その後程なくして自殺した。
- (77) 映画女優英茵(1916-1942)は1942年、占領下の上海で恋人がスパイであることが発覚したことをきっかけに、25歳の若さで自殺した。
- (78) 張翼(張雨亭)(1909-1983)は1925年以降、俳優として活躍し、多くの武侠映画に主演し、費穆の『狼山喋血記』や『孔夫子』にも出演した。中華人民共和国建国後は、上海で俳優として働き、生涯で120本以上の映画に主演した。
- (79) 映画雑誌『電影報』は1941年4月26日、『世界の子供たち』の出演者リストを発表した(周, 2022年, 86頁)。
- (80) 司馬, 1991年, 577頁。
- (81) 周, 2022年, 82頁。
- (82) 白雲(1918-1982)は結局『世界の子供たち』に出演しなかったが、フレック夫妻が上海で設立した映画学校(中國影藝学院)の教師として彼を雇うことになった。
- (83) 周, 2022年, 87頁。
- (84) 同上, 90頁。
- (85) 同上, 90頁。
- (86) 許, 2007年, 128頁。
- (87) ヤコブ・フレックは、上海で『世界の子供たち』の他にも映画を撮ったと示唆しているが、それを裏付ける資料は見つかっていない。許歩曾もフレック夫妻が上海で『世界向我们敞开』などの映画を撮ったと述べている(許, 2007年, 124頁)が、明らかにヤコブ・フレックの主張をそのまま受け取ったものと思われる。『Die Welt steht uns offen (世界は私たちのもの)』は上海で書いた台本のタイトルかもしれないが、おそらく実現されなかった企画であろう。
- ヤコブが戦後のインタビューで、上海で何本かの映画を監督したと語ったのは、亡命していた時期が自分たちのキャリアの中断ではなかったことと、オーストリアでキャリアをさらに継続するという意志を印象づけるためだったのかもしれない。
- (88) Füring, 1947年, 15頁。
- (89) Filmarchiv Austria 所蔵の中国語の新聞記事の切り抜き(新聞名や発行日未特定)。
- (90) 許, 2007年, 130-131頁。Teng, 1994年, 52頁。
- (91) 1941年4月22日付きの手紙(Nachlass Walter Kolm-Veltée, Filmarchiv Austria)。
- (92) 1941年5月1日付きの手紙(Nachlass Walter Kolm-Veltée, Filmarchiv Austria)。
- (93) 1941年5月2日付きの手紙(Nachlass Walter Kolm-Veltée, Filmarchiv Austria)。
- (94) 『大众影訊(Popular Cinema News)』, 1941年7月12日。
- 他の当時の中国語報道の多くのように、この記事でも、ルイーゼは無視され、ヤコブ・フレックだけが監督として名を連ねている。それは、当時の中国社会の男性優位主義と中国映画界における女性の立場の弱さと関係していると思われる。
- (95) フレック夫妻の手紙が届いた頃、プレスバーガーはまさに“上海映画”、つまり、彼が新たに設立した映画制作会社の最初の映画となる『上海ジェスチャー(The Shanghai Gesture)』(ヨゼフ・フォン・スタンバーク監督, 1941)の準備に取りかかっていた。
- (96) ドイツ・キネマテーク財団アーカイブのSammlung Arnold Pressburgerにある書簡。手紙の複写が

Teng, 1994 年, 54-55 頁に掲載。

- (97) プレスバーガーは、10月8日付の手紙でその企画に関心を示し、脚本の送付を依頼したにもかかわらず、期待された資金面での参加はなくて、映画はおそらく実現できなかったのだ (Nachlass von Walter Kolm-Veltée, Filmarchiv Austria)。
- (98) [Peggy Kames], „Kinder der Welt. Die ungewöhnliche Zusammenarbeit österreichischer und chinesischer Filmemacher“, Sinofilia, <http://sinofilia.com/die-aussergewöhnliche-zusammenarbeit-oesterreichischer-und-chinesischer-filmemacher> (2013/1)。
- (99) China Mail, „Fei Mu und *Kinder der Welt*“, http://www.chinamail.com.cn/gfbmap/content/2009-08/18/content_5389.htm (2009)。
- (100) 当初、『孔夫子』の助監督を務めた費穆の弟費依も脚本に参加したようだが、撮影が始まる前に香港に移り、民華影業を辞めてしまった (司馬, 1991 年, 575 頁)。
- (101) 司馬, 1991 年, 577-578 頁。
- (102) 周, 2022 年, 90 頁。
- (103) 司馬, 1991 年, 578 頁。
- (104) 同上, 578 頁。
- (105) 周, 2022 年, 91 頁。
- (106) 許, 2007 年, 127 頁。
- (107) 同上, 129 頁。
- (108) 同上, 130 頁。
- (109) 1945 年 12 月のディターレ夫妻宛ての手紙 (zit. in Teng, 1994 年, 57 頁)。
- (110) ルイーゼ・フレックの居住証明書の写は Ursula Wolte, „Kinder der Welt. Ein filmisches Vermächtnis aus dem jüdischen Exil in Shanghai“, *Programm November/Dezember 2015*, Wien: Metrokino Kulturhaus, 2015 年, 31 頁に掲載。
- (111) Jürgens, 2021 年, 109 頁。
- (112) Wolte, 2015 年, 33 頁。
- (113) 1945 年 12 月のディターレ夫妻宛ての手紙 (zit. in Teng, 1994 年, 57 頁)。
- (114) Teng, 1994 年, 57 頁。
- (115) 1946 年 7 月 2 日付のアーノルド・プレスバーガー宛の手紙。Schriftgutarchiv Stiftung Deutsche Kinemathek, zit. in Teng, 1994 年, 58 頁。
- (116) Elisabeth Buxbaum, *Transit Shanghai. Ein Leben im Exil*. Wien: Edition Steinbauer, 2008, 180-182.
- (117) 1949 年 6 月, ヤコブ・フレックはオーストリア映画監督協会に「China filmt! (中国は映画を撮る!)」と題した上海での体験を語る講演に招かれた (*Weltpresse* Nr. 137, 14. 6. 1949)。

文献リスト

- Achenbach, Michael, Thomas Ballhausen und Nikolaus Wostry (Hg.), *SATURN. Wiener Filmerotik 1906-1910*. Wien: Filmarchiv Austria, 2009.
- Armbrüster, Georg, Michael Kohlstruck und Sonja Mühlberger (Hg.), *Exil Shanghai 1938-1947. Jüdisches Leben in der Emigration*. Teetz: Hentrich & Hentrich 2000.
- Bono, Francesco, „Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms“, Francesco Bono, Paolo Caneppele und Günter Krenn (Hg.): *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Wien: Filmarchiv Austria, 1999, 47-75.
- Büttner, Elisabeth, und Christian Dewald, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg/Wien: Residenz-Verlag 2002.
- Buxbaum, Elisabeth, *Transit Shanghai. Ein Leben im Exil*. Wien: Edition Steinbauer, 2008.

- Darwent, Charles Ewart, *Shanghai: A Handbook for Travellers and Residents to the Chief Objects of Interest in and Around the Foreign Settlements and Native City*. Shanghai: Kelly & Welsh, 1920 (2nd edition).
- Füringk, Marielies, „Aus Schanghai zurück. Ein Wiener Filmpionier erzählt“, *Mein Film* Vol. 17, Nr. 11 (14. 3. 1947), 14–15.
- Hong Kong Film Archive (ed.), *Fei Mu's Confucius*. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2010.
- Jaray, Hans, *Was ich kaum erträumen konnte... Ein Lebensbericht*. Wien: Amalthea-Verlag, 1990.
- Jürgens, Uli, *Louise, Licht und Schatten. Die Filmpionierin Louise Kolm-Fleck*. Wien/Berlin: Mandelbaum Verlag, 2019.
- Jürgens, Uli, „Das bewegte Leben der Louise Fleck“, *Jüdisches Echo* Vol. 68 (2019/2020), 124–127.
- Jürgens, Uli, *Der Fädenzieher. Das ungewöhnliche Leben des Arthur Gottlein oder: Wie Raimund und Nestroy nach Shanghai kamen*. Wien/Berlin: Mandelbaum Verlag, 2021.
- [Kames, Peggy] „Kinder der Welt. Die ungewöhnliche Zusammenarbeit österreichischer und chinesischer Filmemacher“, *Sinofilia*. 2013/1; <http://sinofilia.com/die-aussergewoehnliche-zusammenarbeit-oesterreichischer-und-chinesischer-filmemacher>.
- Kieninger, Ernst, Armin Loacker und Nikolaus Wostry (Hg.), *Archiv der Schaulust. Eine Geschichte des frühen Kinos in der K.u.K. Ära 1896–1918*. Wien: Filmarchiv Austria, 2016.
- Krenn, Günter, „Der bewegte Mensch — Sascha Kolowrat“, Francesco Bono, Paolo Caneppele und Günter Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Wien: Filmarchiv Austria, 1999, 37–46.
- Loacker, Armin, *Unerwünschtes Kino. Deutschsprachige Emigrantenf়ilme 1934–1937*. Wien: Filmarchiv Austria, 2019.
- Mäkinen, Jasper, „Fei Mu“, *Senses of Cinema* Nr. 92 (October 2019); <http://www.sensesofcinema.com/2019/great-directors/fei-mu/>.
- Mayr, Brigitte, und Michael Omasta, „Kinder der Welt: Zwei Wiener Filmpioniere in Shanghai“, Swen Steinberg and Anthony Grenville (ed.), *Refugees from Nazi-occupied Europe in British Overseas Territories*. Leiden: Brill/Rodopi, 2020 (= *Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies*, Vol. 20), 213–230.
- Nepf, Markus, „Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs“, Francesco Bono, Paolo Caneppele und Günter Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*, Wien: Filmarchiv Austria, 1999, 11–36.
- Philipp, Michael, „Identität und Selbstbehauptung. Das kulturelle Leben im Shanghaier Exil 1939–1947“, Georg Armbrüster, Michael Kohlstruck und Sonja Mühlberger (Hg.), *Exil Shanghai 1938–1947. Jüdisches Leben in der Emigration*. Teetz: Hentrich & Hentrich, 2000, 147–164.
- Rosdy, Paul, „Emigration und Film“, *Zwischenwelt. Literatur. Widerstand. Exil*. Vol. 18, Nr. 2 (August 2001), 61–65 (Themenummer: „Little Vienna“ in Asien — Exil in Shanghai II).
- Teng Guoqiang, „Fluchtpunkt Shanghai. Luise und Jakob Fleck in China 1939–1946“, Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.), *Filmexil Band 4*, München: Edition text+kritik, 1994, 50–58.
- Von Dassanowsky, Robert, „Kolm-Fleck, Luise“, *Senses of Cinema* Nr. 33 (October 2004); http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck/.
- Wolte, Ursula, „Kinder der Welt. Ein filmisches Vermächtnis aus dem jüdischen Exil in Shanghai“, *Programm November/Dezember 2015*. Wien: Metrokino Kulturhaus 2015, 30–33.
- Yang Yiren, „Tiefe Freundschaft zwischen Chinesen und Juden 5: Der Film *Kinder der Welt*“, *China heute*. (2008/4), http://www.chinatoday.com.cn/ctgerman/cwdb/txt/2008-04/25/content_112816.htm.

- ドマーニグ・ローランド「戦時下上海で活躍したユダヤ難民の映画人たち(1) ゲルトルート・ヴォルフソンの『祖国を追われて』について」、『明治学院大学藝術学研究』第32号(2022年), 1-29頁。
- 司馬英才「世界兒女攝製過程」, 重慶市文化局電影処編『抗日戰爭時期的重慶電影 1937-1945』重慶: 重慶出版社, 1991年, 574-579頁。
- 陈墨『流莺春梦: 費穆电影论稿』北京: 中国电影出版社, 2000年。
- 金聖華「父親與電影《孔夫子》—記影片的緣起, 攝製, 失落與重見天日」, 『新亞生活』(New Asia Life, Monthly Publication of New Asia College, Chinese University of Hong Kong) Vol. 39, Nr. 5 (2009), 12-15.
- 許步曾『尋訪猶太人: 猶太文化精英在上海』上海: 上海社会科学院出版社, 2007年。
- 周越人『海上電影和歐洲猶太: 《世界兒女》的合拍, 文本分析與文化政治經濟學分析』輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文, 2022年。
- 費穆「介紹兩位異國的友人——佛萊克夫婦」, 黃愛玲編『詩人導演 費穆』香港: 香港電影評論學會, 1998年, 78-80頁。
- 黄爱玲編『詩人導演費穆』上海: 復旦大學出版社, 2015年。