

近代化遺産の画像と 『第三の男』の評価

内 藤 誠*

1

21世紀に入るとともに、近代化遺産ということの意味があらためて問われるようになったが、ここでは書きためたノートをもとに、映像面から近代化遺産についての論考を試みたい。

まず最適の例として、1995年の11月末に東京都の新宿センタービルにおいて、大成建設主催で「明治・大正・昭和の街づくり探訪」と題して、講演と映画の上映会があった。冒頭に博物館明治村の、当時の館長である村松貞次郎氏から、「近代化遺産というもの」とのテーマのもとに講演があり、近代化遺産とは、自分たちの物語を伝えるためのものであると、つよく主張された。

当然、それは建物だけではなく、大道具・小道具の類からトンネルや橋のようなものにまでおよぶわけだが、自分たちの物語を伝えるということになれば、光の部分と同様に、闇の部分ものこす必要がある。そこで村松氏は、たとえば第二次大戦の物語を伝える市ヶ谷の極東裁判が行われた建物とか、広島原爆ドームなどをきちんと保存しなければならないと語られた。

続く映画の上映は、『よみがえれ 明治の威風』と『都市はじめて物語 モダン昭和の東京』の二本立てで、それぞれ30分くらいの短編だった。

『よみがえれ 明治の威風』は大成建設がおこなった旧法務省本館の保存改

*人文学部教授－映像文化史

修工事のドキュメントである。一種のPR映画かもしれないが、建築ファンにはそれ以上に興味深い画像が散りばめてあった。

この映画のナレーションにあるごとく、明治の新政府にとって、中央官庁を一カ所に集中するという計画はもっとも魅惑に満ちたものであったろう。その候補地、日比谷の原に欧風の官庁街を造るべく、ベルリンからエンデとベックマンの技術者コンビが招かれる。やがて明治22（1889）年に公布されるはずの大日本帝国憲法は、プロシア憲法に範をとったものであり、それを推進した伊藤博文みずからビスマルクを気取っていたくらいだから、ドイツ人技師の招聘はきわめて自然の成り行きだった。

とはいえ、日本の西洋建築が元来、イギリス、イタリア、フランスの建築家を経て植えつけられていたので、政治的事情によるドイツ人技師の登場については、いろいろ日本側の批判もあったらしい。だが、とにかく旧法務省はエンデ・ベックマン事務所の手で完成し、いまでも「官庁街の女王」とよばれながら、もっとも正統的なヨーロッパ建築となった。

（旧法務省の）デザインは、そのモチーフの比重からいうとネオ・ルネサンスを基調としているといえようが、ここにもバロックの要素がいくつか認められる。全体のきわめて均整のとれた構成は、ネオ・ルネサンスの完成されたバランスが支配しているといつてよいのであるが、部分的にとり出してみると、中央屋の大オーダーといい、翼屋の構成や傾斜の強い屋根といい、バロック的な格調をもってまとめられている。（略）どの外人建築家も多かれ少なかれ日本の風土を意識し、おくれた技術を考慮して、それゆえにコロニアル臭のつきまとう建物が多かったのであるが、これにくらべるとドイツ人の行き方はほとんど正攻法のデザインを日本に残していったのである。（稲垣栄三『日本の近代建築』）⁽¹⁾

このように専門家の眼から見ても、旧法務省の建物がいかに重要な近代化遺産であるかはわかったのだが、いざそれを保存修復するとなると、じつに大変な工事だった。本家のベルリンにもモデルとなる建物はもはや少なかっ

たそうで、スタッフたちは文字通り東奔西走し、似たタイプの建物を見て歩いた。

そういえば、エリック・ロメールが監督した『ルイ・リュミエール』では、シネマテーク・フランセーズの創立者アンリ・ラングロワが、19世紀末の現実を映しているリュミエール作品のような映画を、もっと歴史の研究に使うべきだと語っていたけれども、『よみがえれ 明治の威風』を見ると、カメラマニアの撮った一枚の写真がいかにもすばらしい役目を果たしたかが、よく理解できるのだ。そして、往事をよみがえらせる職人的な手仕事の描写もドラマティックであった。

二本目の映画『都市はじめて物語 モダン昭和の東京』（桜映画社、1995年製作・原村政樹監督）は、現在、姿を消しつつある昭和初期の、すぐれた建造物にスポットを当てた作品である。大正12（1923）年の関東大震災で江戸時代から続いてきた街並みがほとんど壊滅したあと、ようやく現代の都市生活の原型が出揃いかけた「モダン昭和の東京」で、少年時代を送ったという映画監督の鈴木清順が、小林老人なる役で登場し、なつかしい建造物を探し回る仕掛けになっている。

小林老人とは、あの江戸川乱歩の小説『少年探偵団』で活躍する小林少年の、その後の姿であるが、なぜかシャーロック・ホームズのような扮装をしているのがおかしい。夏の撮影らしいのにマントまではおって、鈴木清順監督も大奮闘である。映画の内容は以下のようなものである。

関東大震災のあと、ときの政府は街じゅうで区画整理をおこない、庶民ものに「看板建築」と称されることになる洋風の商店を建てはじめる。かつての商店のように奥行きがなく、いきなり商売という段取りになる構えである。と同時に、防災都市をめざして、小公園がいたるところに造られ、鉄筋コンクリートの小学校が誕生したのも昭和初期のことであった。

いっぽう、ようやく都市の主役になって、丸の内のオフィスビルなどで働くサラリーマンが、便利と快適さを求めて住みたがったのは、同潤会アパートのような集合住宅。そのいくつかは今も残っていて、小林老人が訪ねてい

くのだけれど、引用されている小津安二郎監督の映画のように、平成の現在では懐かしい存在である。

やがて都市と郊外を結ぶ私鉄が敷設され、郊外住宅が建つ。そこでは和風の家の一間だけ洋間のある住宅がはやり、庶民のモダン願望を満足させる設計になっていた。いまでも古くからある家にいくと、玄関の応接間だけは洋風ということが、よくあるだろう。

当時の建築家たちの最新感覚はドイツ表現派的であり、放物線を描く窓が流行した。だが、このような「モダン昭和の東京」の風景も、東京大空襲以後、最近の都市開発により、次々に失われていく。そこで「近代化遺産」の問題も、ついに昭和にまで及んできたというわけである。建造物探偵の小林老人がその情報を探るべく、メインストリートから脇道へとそれていくのが楽しい映画であった。

2

上記の二本の短編は、近代化遺産そのものをめぐるドキュメンタリー映画であるが、ここで劇映画について、近代化遺産の画像を検討してみたい。

戦前、戦後を通じて繰り返し映像化された小説に室生犀星が昭和9年7月、「文芸春秋」に発表した『あにいうと』がある。おたがい心の中では愛しあいながらも、外面的には傷つけあう兄妹のありかたを通じて、日本の家族の肖像を見てとる人びとが多いということだろう。木村莊十二、成瀬巳喜男、今井正といった監督が映画化を試みているのだが、このなかでもっとも原作に忠実とされるのは、昭和11(1936)年、PCLで木村莊十二によって映画化された『兄いうと』である。昭和28年の成瀬、同51年の今井のリメイク版では後方に押しやられた兄妹の父、赤座（小杉義男）が、冒頭から、多摩川の河川敷で働く「人夫頭」として、猛々しく登場するからである。

原作では、赤座の仕事ぶりについて、次のように書かれている。

赤座は蛇籠でせぎをつくるのに、蛇籠に詰める石の見張りが利いていて、赤座の蛇籠といえば雪解時の脚の速い出水や、つゆ時の腰の強い増水が毎日続いて川底をさらっても、大抵、流失されることがなかった。石積舟の上で投げ込む蛇籠の石を見張りしている彼は蛇籠の底ほど大きい石で固め、あいだに小型の石を投げ込ませ、隙間もなくたたみ込むように命令した。⁽²⁾

丸山定夫の兄・伊之、竹久知恵子の妹・もんのコンビのよさもさることながら、戦後版では、かなうべくもないトップシーンの忠実な時代背景の映像化は、「近代化遺産の画像」として圧巻である。そして、この荒々しい労働の場面があればこそ、映画化はされていないものの、小説『続あにいうと』で明かされる赤座の出自（加賀藩・処刑場の槍のつかい手）までもが、巧みに暗示できて、伊之、もん兄妹の相克が一段と劇的になったといえよう。

さて木村、成瀬、今井の三作品を見比べてみて、木村作品が原作の時代と環境をもっともよく映し出していることは、冒頭のシーンから誰しも察知できるのだが、河川敷で働く人たちが堤防に並べていく竹で編んだ蛇籠の効用については、さすがに現在の観客にはわからない。どうしてあのようなものが、堤防の崩壊を防ぐのだろう。木村版を見るたびに疑問に思っていたことが解決したのは、三浦朱門『武蔵野ものがたり』によってである。その記述がていねいなのは、旧制立川中学の出身で、多摩川を見慣れていた同氏にとっても、蛇籠がふしぎな存在だったせいかもしれない。

これは竹の籠に石をつめたもので、製法はまず竹を二つに割ることからはじまる。竹は横の圧力に強いが、真向唐竹割^{まっこうからたけわ}り、という言葉があるように、縦に割ると簡単に割れる。竹の円筒形を支える節をとってたたくと、よくしなう、しかし丈夫な帯状のものになる。それを編み目が六十度と百二十度の角の菱型となるように編み、石をつめる。つまり竹の繊維に包まれた、長さ三、四メートル、直径三〇センチほどの石をつめた籠ができる。それを堤防に並べて、水の圧力を弱めて護岸に利用する

のである。⁽³⁾

この文章によって木村作品で映像化されている蛇籠について、わたしたちは十分に理解できるのだが、昭和28年の成瀬作品（水木洋子脚本）では、失われた風景に関し、原作にはない場面を用意している。すなわち、赤座役の山本礼三郎が、昔の仲間と酒を飲みながら、「近頃はなんでもコンクリで固めてしまいやがって」とぼやくのである。彼らの話では、梅雨時の増水でも、詰める石の見張りが効いた赤座の蛇籠は、「でんと川底にもちこたえていたもんだ」ということになる。

3

いまひとつ、世界的にも有名な映画『第三の男』を例にとってテーマを検討したい。

グレアム・グリーン原作、キャロル・リード監督で1948年秋から49年春にかけてウィーンで撮影されたこのイギリス映画は、当時の映画ファンにはアントン・カラスのツィター演奏ともあいまって、必見の名画と言われたものである。たとえば渋谷龍彦も好きな作品のひとつにあげていたし、『ウィーン 世界の都市の物語』の著者、森本哲郎は次のようにしるす。

私はカフェ「モーツァルト」で、そのラスト・シーンを思い返していた。映画『第三の男』を見たのは、たしか昭和二十年代の終りごろだった。東京は、ようやく復興し始めたばかりの侘びしい戦後の街並みが続いていた。私は仮設小屋のような場末の映画館で、立ったまま、二度も見たのである。それをふりかえると、あの映画の舞台を、こうして観覧車に乗ったり、カフェ「モーツァルト」にすわったりしている自分が信じられない気がした……。⁽⁴⁾

ちょうど一世代あとのわたしは、すでになくなってしまった、作家三角寛経営の東京・池袋人世坐で、同作品を昭和30年代初めに見たくちだが、森本哲郎の感動はよくわかる。だからウィーンに行けば、オーソン・ウェルズをしのいでプラターの観覧車に乗り込み、彼がそこから下水道へと逃亡をはかった広告塔を写真におさめ、ラスト・シーンの中央墓地を訪ねては、ここがヒロインのアリダ・ヴァリの去っていった通りだろうかと、しばし佇んでしまうのである。しかし、塚本哲也の『わが青春のハプスブルク 皇妃エリザベートとその時代』によれば、「ウィーンに赴任する若い外交官も、ウィーンを舞台にした映画『第三の男』を見たことがない」という現時点では、ひとまず、そのストーリーを略述しておこう。⁽⁵⁾

第二次大戦の終戦直後、イギリス、アメリカ、フランス、ソ連の四ヵ国共同管理下にあった時代のウィーン。そこへアメリカの西部劇小説の作家、ホーリー・マーティンス（ジョゼフ・コットン）がやってくる。少年時代の仲間であるハリー・ライム（オーソン・ウェルズ）が焼け跡の闇市で成功したらしく、マーティンスにもいい仕事があるということで呼んでくれたのだ。ところが、マーティンスが到着する寸前、ハリーはなんと、自動車事故で死んでいた。マーティンスは成り行きから、ウィーン中央墓地でのハリーの葬儀に立ち会ったのだ。

そのとき出会い、車で送ってくれたイギリス占領軍のキャロウェイ少佐（トレヴァー・ハワード）の話では、ハリーの噂は、あまりかんばしいものではなかった。悪質きわまりない闇屋だったというのだ。わが友に関する悪評に怒ったマーティンスは、ハリーの身のあかしを立てようとして、彼の身辺を調べはじめる。

中欧の古都ウィーンには、単純なアメリカ人の作家の頭では理解しがたいほど、怪しげな人物が次々と登場する。グレアム・グリーンとキャロル・リードの英国人コンビは、そのように描いている。

マーティンスが、謎めいたアンナ・シュミット（アリダ・ヴァリ）とめぐり逢い、いつしかひかれていったのも、ハリーを調査する過程においてであ

る。アンナはチェコ出身の女性だったが、ハリーは、彼女がウィーンに滞在できるようにと、偽造パスポートをつくってやり、どうやら愛人という立場に置いていたらしい。

やがて、ハリーの事故現場には、警察当局に認知されている二人の証言者のほかに、不審な「第三の男」が存在していたことが、マーティンスにも分かってくる。

ハリーは生きていたのだ。水で薄めたペニシリンを闇で流して荒稼ぎし、四カ国分割統治下のウィーンで、パスポート不要の下水道を巧みに利用して暗躍する死の商人。それがハリー・ライムの正体だった。そして今、ハリーは彼の周辺にいる人間たちと違って、お人好しで、信用できるマーティンスを自分の仲間に入れようと、突然、姿を現したのである。

久しぶりに旧友どうしが語り合う場面は、ブラーターの観覧車だ。アンナのためにも、しきりと反省するようにと促すマーティンスに対して、ハリーはメロドラマは嫌いだと言い、眼下に行く豆粒のような人々を俯瞰して、「下を見ろ。あの点一個が倒れても、衰れを感じるか」と悪の哲学を説く。それは今日、つぶれるはずの会社の株を買った人間や、不良債権を抱えた人間の顔を直接には知らないということで、平然としていられる会社経営者の神経にも通じる悪の哲学だ。

そのあとに、オーソン・ウェルズ自身が書いたという、あの有名な台詞が続く。「イタリアではボルジア家 50 年の圧政下に——ミケランジェロ、ダヴィンチ、ルネッサンスを生んだ。スイス 500 年の同胞愛と平和が何を生んだ。ハト時計さ」

そんなハリーのことばに、「西部劇」的正義感の持ち主であるマーティンスは絶望し、すぐさまアメリカへ帰還しようとする。彼を空港まで送ろうと申し出たキャロウェイ少佐が、ちょっと寄り道していいかと言って、マーティンスを小児病院へ連れていく。そこには、脳膜炎にかかった子供たちがいたのだが、彼らはハリーの闇商売の商品である、水増しされたペニシリンを注射された被害者であった。

驚愕したマーティンスは、キャロウェイ少佐の指示にしたがい、ハリーを

おびきだす罔になることを決意する。条件は、アンナを無傷のまま、故郷へ送りかえすことだった。だが、そのことを知ったアンナは、感謝するどころか、「正直で人畜無害なホリー・マーティンス。ホリーなんて名前も嫌い」と、あしざまに言うのである。

クライマックスはなぜか、先行するフリッツ・ラングが、アンダーワールドな世界を描いた傑作『M』と感触が似ている。風船売りの老人が両作品において、かなり重要な役で登場するせいかもしれない。キャロル・リード監督はオーソン・ウェルズを配役したとき、『M』の異常な少女殺しの連続犯、ピーター・ローレのことを意識したのだろう。ウェルズとローレの犯罪に対する自己弁護ぶりを比較してみることは、じつに興味深い。両者ともに饒舌きわまりないのだ。

さて、ついにマーティンスの協力のかいもあって、地下の下水道のなかで追いつめられたハリーは、マーティンスの銃弾に倒れる。キャロル・リードの演出は、マーティンスが拳銃を発射するさまを、直接には描写しないで、オフの効果音で処理している。マーティンスが旧友ハリーを殺すところを、画面で見せるのは忍びがたいというわけだ。極悪人としてのデータをぎっしり詰め込まれながら、オーソン・ウェルズは、それほどまでに魅力的な人物像を演じきったのである。

中央墓地でハリーを埋葬したあと、マーティンスは道路脇に立ってアンナを待ち受ける。ロングから、帽子をかぶりコートに身を包んだアンナが近づいてくる。だが彼女は、マーティンスの眼の前を見向きもしないで、立ち去っていく。

この並木道のラストシーンについては、グリーンとリードのあいだで議論があった。グリーンの方では、アンナが途中からマーティンスと肩を並べて歩き、彼の腕に手を通すことになっていたからである。しかし、グリーンも最終的には、リードの演出が勝利したと認めている。そこでは、アントン・カラスのツィター演奏の効果とあいまって、たしかに名場面ができあがったのだ。

いっぽう、『オーソン・ウェルズ その半生を語る』という本のために対談

をしたピーター・ボグダノヴィッチ監督は、「ラストの墓地でのシーンには、あなたらしいタッチがあるようですが？」とウェルズに訊いた。ところが、その答えは、次のようなものである。

ノー、あれは違う。あれはキャロルが考えた抜群のショットだ——グリーンでも他の人間でもない。素晴らしいアイデアだ。撮影のときはわたしも一緒にいた。わたしが考えたのだったら大いに自慢するところだが、じっさいには突っ立って撮影を見ていただけなのだ。⁽⁶⁾

公開当時、ハリウッド流のハッピーエンドを期待していた観客の眼には、マーティンスがいかに哀れに映ったかもしれない。アンナの表情は、あまりにも冷たすぎるのではないかと。だが、時代も観客も成熟してきた現在では、西部劇のように単純な善悪で、人間の心を決めつけるわけにはいなくなった。ましてやアンナは、苛酷な歴史をもつチェコからやってきた女性である。

アメリカ人作家マーティンスは、ウィーン知識人の集まりに招かれた場面でも、ジェームス・ジョイスを知らないということで、軽蔑されたりするところがあり、そのシーンはいま見ても、ヨーロッパ人に対して、いい感じのもてない部分だが、アンナの拒絶はやはり、映画のなかで自然な流れに見えるのである。

4

以上の点をおさえたうえで、「近代化遺産の画像」というテーマにもどる。

キャロル・リードの持ち味である、ドキュメンタリー性とスリラー性がうまく混在した『第三の男』は、世界各地に熱烈なファンがいて、現在のウィーン市にはそのための観光ツアーまであり、旅行ガイドブックには参加申し込みの要領が記載されているほどである。

しかし、封切り当時から長いあいだ、ウィーンの市民たちは、この作品を

ひどく毛嫌いしてきたという。理由は明白であった。映画に描かれている光景がみすばらしく、登場人物たちもどこか怪しげで、闇商人その他、いかにも生活苦にあえいでいるように見えたからである。

キャロル・リードのドキュメンタリー精神からすれば、それは意図的なもので、冒頭のアナレーションにおいても、「戦前のウィーンは知らない。音楽も華やかさも。ヤミ市時代は知っている。すべては金次第だった」とわざわざことわっている。したがって、あとに続くシーンでは、ハプスブルク黄金期の美しさはほとんど影をひそめ、瓦礫と化した街並みを占領軍のジープがやたらと走りまわる。被災をまぬがれたシェーンブルン宮殿はおろか、ウィーン名物の馬車や市電なども、ほんの少し画面をよぎるだけで、廃墟の風景ばかりがめだつ。しかも、迫力のあるクライマックスは、悪臭が鼻をつくはずの下水道である。これでは、ハプスブルクの遺産でたべているとも言えるウィーン市民が、いやがったのも無理はない。

だが、ここでも戦後は遠くなった。新聞社特派員として当地に滞在した堀野収は、『第三の男』が1980年代に入ってから、ウィーンで静かな人気を呼ぶようになったことについて、著書『ウィーン素描』のなかで、次のように書いている。

三十年も経つと、人々の気持ちも変わるのだろう。なによりウィーンはすっかり、元の美しさを取り戻した。

市の中心部にブルク・キノという原語上映専門の映画館があるが、ここで週末に『第三の男』を時々、上映するようになった。当初は観光客向けだったが、地元の人も足を運ぶ。⁽⁷⁾

そして堀野はさらに、1989年にできた「第三の男ツアー」のガイドの一人で、歴史学博士のブリギッテ・ティンマーマンの発言を記述している。

「映画には瓦礫も出てくるし、連合軍のジープが占領下の市内を走り回ったりする。有名なプラーター遊園地の大観覧車も、ドナウ運河も当

時のままの姿で残されている。あのころのウィーンの人たちは、ナチスの戦争に巻き込まれて、あげくの果てに占領軍の支配を受けたから、情けない気持ちでいっぱいだった。だから現実から目を背けようとしたし、過去を忘れようとした。ところが映画は、いまとなっては、当時の模様を伝える貴重な映像になってしまったのです」⁽⁸⁾

ようやく、近代化遺産の画像として、『第三の男』が評価されるようになったのである。映像人類学、映像考古学、映像文化史、いずれの学問分野からしても喜ばしい事態であり、映画の内容やテーマ性とからみ合った付加価値が生まれつつあることは確かだ。

なお、キネマ旬報が創刊 80 周年の記念として、1999 年 10 月上旬特別号で「映画人が選ぶオールタイムベスト 100」という企画を試み、わたしも選者 144 人中の 1 人として参加したのであるが、『第三の男』は、なんと、その第一位に選ばれたのであった。ちなみに、2 位は『2001 年宇宙の旅』（スタンリー・キューブリック監督、1968）、3 位は『ローマの休日』（ウィリアム・ワイラー監督、1953 年）である。

『第三の男』が近代化遺産の画像としてウィーン市で認知された経緯については、以上のごとくであるが、現実にもその有効性を高めている映像は、劇映画に関するかぎり、『第三の男』のような大作ではなくて、むしろ B 級映画といわれる、マイナーな作品であるという事実も動かしがたい。それは、後者には大作映画のようにセットにかかる予算がないので、可能なかぎり目の前に存在するものを使って撮影を進めるからである。

たとえば、わたしたちのパリ憧憬をかきたてたとされる、ルネ・クレール監督の『巴里の屋根の下』（1930 年）や『巴里祭』（1932 年）が、現実のパリの街頭で撮影されなかったということは、よく知られた映画史的事実である。舞台はすべて、エピネー撮影所の中庭に造られたセットであり、美術監督ラザール・メールソンによる「絶妙なだまし絵」⁽⁹⁾であった。もちろん、そこには魅力あふれる街頭のイメージがあり、観るものの夢をはぐくむ映像の美学

があった。しかし、これまで考察してきた近代化遺産の画像という視点からすると、ハリウッドや日本のB級映画、イタリアのネオリアリズム、あるいはフランス・ヌーヴェルヴァーグ作品が、その最良の対象となることは言うまでもない。

いっぽう、最近のコンピューター・グラフィックス多用の映画ばかりを見ていると、上記のルネ・クレール作品や、現地ロケーション撮影をしないで仕上げたマイケル・カーチス監督『カサブランカ』（1943年）など、セット主流の映画もまた、そのアナログ性ゆえに、近代化遺産の画像研究の対象となる日も近いだろう。

さらに、現地によけいな手を加えすぎるということで、これまでは近代化遺産の画像として、あまり重きをおかれなかった、いわゆる観光映画にも、映像文化史的にスポットを当てる必要があることを付記しておきたい。

註

- (1) 稲垣栄三『日本の近代建築（その成立過程）上』（鹿島出版会、1979年）p.95
- (2) 室生犀星『あにいうと・詩人の別れ』（講談社、講談社文芸文庫、1994年）p.7－8
- (3) 三浦朱門『武蔵野ものがたり』（集英社新書、2000年）p.83－84
- (4) 森本哲郎『ウィーン 世界の都市の物語』（文芸春秋、文春文庫、1998年）p.47－48
- (5) 塚本哲也『わが青春のハプスブルク 皇妃エリザベートとその時代』（文芸春秋、文春文庫、1999年）p.338
- (6) オーソン・ウェルズ ピーター・ボグダノヴィッチ（ジョナサン・ローゼンバウム編、河原畑寧訳）『オーソン・ウェルズ その半生を語る』（キネマ旬報社、1995年）p.253－254 THIS IS ORSON WELLES, ORSON WELLES and PETER BOGDANOVICH Edited by JONATHAN ROSENBAUM (Harper Collins Publishers, Inc.)
- (7) 堀野収『ウィーン素描』（JTB、1997年）p.72
- (8) 堀野前掲『ウィーン素描』p.74
- (9) ピエール・ビヤール（清水馨、中井多津夫、檜山文男訳）『ルネ・クレールの謎』（ワ

イズ出版、2000年）p.206 Pierre Billard, LE MYSTÈRE RENÉ CLAIR (Librairie
PLON, 1998)

（2001年10月1日 受理）