

アラルコン、カメリーニ、木下 ——『三角帽子』の比較研究——

西村 安弘
映像学科

Alarcón, Camerini and Kinoshita: A Comparative Study on *El sombrero de tres picos* and Its Adaptations

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received November 6, 2009; Accepted January 14, 2010)

0. はじめに

ペドロ・アントニオ・デ・アラルコン（1833～1891）の短編小説『三角帽子』*El sombrero de tres picos*（1874）は、「市長さんと水車小屋の女将さん」としても知られる民間口承詩ロマンセを下敷きにした艶笑噺である。粉挽き屋のルーカス父っつあんが市長ドン・エウヘーニオによって妻フラスキータの貞操を奪われたものと勘違いし、盗んだ市長の装束（帽子と外套、杖）を纏って、市長夫人の寝室に忍び込もうと画策する顛末が滑稽に描かれている。アラルコンにとっての代表作であるのみならず、19世紀スペイン文学のリアリズム小説として最も有名な一篇でもある。

ところで、民間口承詩は元来口語文学の性質を持ちながら、時代や地域を超えた普遍的寓話性も備えている。アラルコンの『三角帽子』も早くからマヌエル・ファエリニ作曲のバレエ音楽（1917）としても親しまれただけでなく、屢々国境を越えた新解釈が繰り返されしてきた。イタリアではマリオ・カメリーニが戦前・戦後に『三角帽子』*Il cappello a tre punte*（1934）及び『バストで勝負』*La bella mugnaia*（1955）として2度映画化し、日本では木下順二が翻案劇『赤い陣羽織』（1947）として発表、1958年には山本薩夫によって映画化されている。本論文の目的は、カメリーニの『三角帽子』及び山本薩夫の『赤い陣羽織』をアラルコンの原作小説と比較しながら、戦前のイタリアと戦後の日本におけるそれぞれの受容態度の相違について考察することにある。

1. 原作小説の評価：アラルコンの『三角帽子』

小説『三角帽子』の物語内容は、普遍的な寓話性を備えている一方、舞台設定は「ドン・カルロス4世の御世」

（1804～08）におけるアンダルシア地方と厳密に規定されている。1700年フェリペ5世の即位に始まるスペイン・ブルボン朝は、隣国のフランスとは血縁関係にあった。1789年フランス革命の口火が切られ、1793年にルイ16世とハプスブルク家出身の王妃マリー・アントワネットがギロチンで処刑されると、1788年に即位したばかりのカルロス4世は、革命のスペインへの波及を恐れた。反動化したカソリック教会は、15世紀以来の異端審問を強化するようになる。1808年にはフェルナンド7世が即位するものの、ナポレオンのスペイン侵攻によって、スペイン独立戦争（1808～1814）が勃発、間もなくジョゼフ・ボナパルトがホセ1世として君臨することになる。フランシスコ・デ・ゴヤの版画集『戦争の惨禍』は、＜自由と平等＞を旗印とするフランス軍の侵攻によるマドリッド市民の虐殺を克明に描いたものだ。欧州全域を巻き込んだナポレオン戦役を経て、スペイン・ブルボン朝が復活するのは、1814年のフェルナンド7世の復位による。つまり「ドン・カルロス4世の御世」とは、ブルボン朝の支配（旧体制）^{アンシャン・レジーム}下で、革命に対する反動勢力が強権を振り、治世者に対する庶民の抵抗が殆ど想像的にしか果たし得なかった時期に他ならない。こうした時代設定ゆえに、市長と粉挽き屋の地位交換によって引き起こされる笑いが、より一層増幅されるのである。

さて、『三角帽子』の文学的評価について、もう少し詳しく見てみよう。

日本語で執筆された最新のスペイン文学通史である佐竹謙一の『概説 スペイン文学史』では、次のように評されている。

「作品の各場面が短く区切られており、各人物の言葉づかいも歯切れよく、物語は時間の流れに沿って淡々と進んでいく。途中で筋を錯綜させるのに、黄金世紀の喜

劇にみられる誤認、変装、一芝居打つ行為などの技法が用いられ、結末では騒動を引き起こした張本人の敗北で幕が閉じるように仕組まれている。」(註1)

佐竹の指摘によれば、『三角帽子』の特徴としては、第一に民間口承詩に由来する歯切れのよい言葉遣い、つまり口語文学的な魅力があげられる。第二に16世紀から17世紀にかけてのスペイン・ルネサンス期の喜劇モード～ロペ・デ・ルエーダを代表とする～への依拠があげられる。ロペ・デ・ルエーダの喜劇が俗語や隠語を頻繁に使用していたことを勘案すれば、『三角帽子』の口語文学的魅力も、黄金世紀の喜劇モードと別ち難く結び付いていることが理解されよう。

また『三角帽子』を邦訳した会田由は、本作品の優れた特徴として「戯曲的な力強さ、諧謔、リアリズム」の三点を挙げながら、次のように評価している。

「性格描写はこゝでは問題ではない。性格は皆無ではないが、寧ろ類型以上に出てゐない。局面の展開がすべてである。性格は皆無ではないが、寧ろ類型以上に出てゐない。重要なのは市長さんの帽子と外套であって、彼の心理や性格ではない。スリルに満ちた場面が次々に展開して、読者はたゞこの次には何が起るだらうと、最後まで息もつかず引きずられて行く。しかし、これだけなら単なる通俗小説に墮してしまふ。これを救ってゐるのは諧謔とリアリズムである。」(註2)

先ず「戯曲的な力強さ」が『三角帽子』の特徴であって、「局面の展開」すなわちストーリーテリング(ナラティブ)の面白さが、地位交換を実現させる小道具(市長の帽子と外套)に支えられているという見方は、佐竹の意見とほぼ共通している。しかも、登場人物の心理や性格の機微を穿つのではなく、飽くまでも類型として捉えていると指摘しているのだ。この典型的な登場人物は、ルーカス父つあんとフラスキータ女将さん、ドン・エウヘーニオとドニャ・メルセーデスという二組の対照的な夫婦に絞られる。脇役の邏卒^{らそつ}ガウドゥーニャ(鮠の意味)も無視することはできないが、プロットの骨格をなしているのは、以下の表にあるような4人の組み合わせに他ならない。(邦訳には、現在では差別用語と見なされる表現が含まれているが、ここでは原本通りに引用しておく。)

登場人物	身分・年齢	容姿
ルーカス父つあん	水車小屋の主人 40歳頃	「背丈の小さい、幾分猫背の、ひどく色の浅黒い、毛の薄い、鼻の大きい、耳の馬鹿に大きい、しかも

		痘面の男」
フラスキータ女将さん	その妻 30過ぎ	「身長は五尺五寸の上」「いかにもがつしりした女」「どちらかと言へば太り気味」「五つの笑窪がいかにも魅惑的な精彩を添へてゐる」
ドン・エウヘーニオ	市長(貴族) 55歳	「殆ど僂僂」「普通より低い脊丈、虚弱で、病身」「脚が湾曲」、「両足とも跛のやう」
ドニャ・メルセーデス	市長夫人	赫々たる征服者の後裔

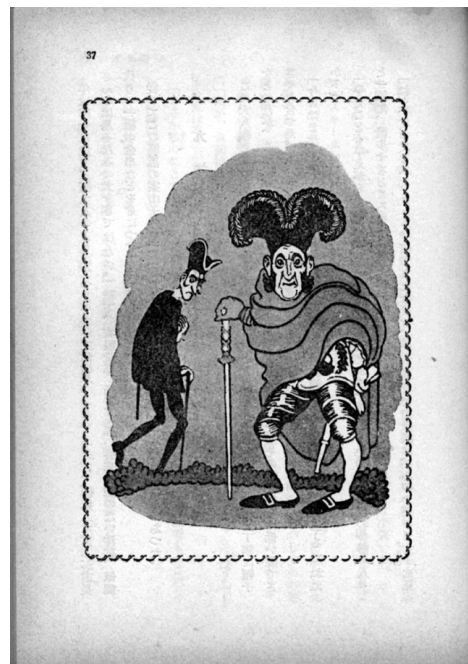


図1 代官ドン・エウヘーニオと邏卒ガウドゥーニャ(マーティン・アームストロング英訳本挿画、岩波文庫所収)

マーク・トウェインの小説『王子と乞食』やチャールズ・チャップリンの映画『街の灯』City Lights (1931)にも見られるように、地位交換による価値観の転倒は、ギャグの常套手段である。しかしながら、粉屋の主人と市長の地位交換だけで、『三角帽子』の笑いが成立している訳ではない。不細工な夫と美人の妻というカップルを二組用意し、地位交換と同時に夫婦交換も成立させることで、二人のコキュ(寝取られ夫)が誕生するところシチュエーション喜劇的な滑稽さが生じるのである。しかも、地位交換及び夫婦交換をより一層容易にするために、ルーカス父つあんとドン・エウヘーニオに「猫背」や「僂僂」と表現される身体的特徴を共有させ

た結果として、男性／女性及び貴族／平民といった項目を満たす類型化が一層際立つのである。

	男性	女性
貴族	ドン・エウヘーニオ	ドニャ・メルセーデス
平民	ルーカス父っあん	フラスキータ女将さん

2. マリオ・カメリーニの映画『三角帽子』

アレッサンドロ・ブラゼッティと並んで、1930年代のイタリア映画界を代表するマリオ・カメリーニは、一般にはヴィットリオ・デ・シーカ主演の「プチブル（小市民）5部作」～『殿方は嘘吐き』Gli uomini, che mascalzoni... (1931)、『百万リラあげます』Darò un milione (1935)、『だがそれは深刻ではない』Ma non è una cosa seria! (1936)、『ナポリのそよ風』Il signor Max (1937)、『百貨店』I grande magazzini (1939) ～で知られている。この5部作の中『殿方は嘘吐き』を除く4本で、デ・シーカの相手役を務めたのが、亡命ロシア人でカメリーニ夫人となるアッシア・ノリスである。

デ・シーカとノリスの理想的なカップルが享受する豪華客船や自動車、グランド・ホテルや百貨店などのモダニズム文化は、ファシスト体制下のイタリア庶民にとって憧憬的であり、こうしたコスモポリタンなカメリーニの世界は、屢々エルンスト・ルビッチ、フランク・キャブラ、ルネ・クレールなどのポピュリズム喜劇と比較された。また『百万リラあげます』の原案・脚本に参加していたのが、チェーザレ・ザヴァッティーニであったことから、カメリーニをネオレアリズモの先駆と評価することも多い。

しかしながら、トーキー映画初期の新進監督としてのカメリーニの地位は、実質上サイレント映画として完成され、その後サウンド版が作成された『ルール』Rotaie (1929) で始められた。この映画は、心中を計画していた貧しいカップルが、偶然に大金を手に入れ、デラックス・ホテル（グランド・ホテル）で一夜を過ごした後、再び元の一文無しに戻ってしまうという寓話的なメロドラマである。（註3）カメリーニ作品のコスモポリタンな雰囲気描写は、概ねこの『ルール』に現れていたと見なせるが、ここにはイタリア語を話す俳優が欠如していた。

アンドレ・アデードやフェルディナンド・ギョーム、マルセル・ファブルなど、1910年代に一世を風靡したイタリア喜劇の俳優の多くは、外国の出身だった。けれども、身振りに依存したサイレント映画とは異なり、トーキー映画に求められるのは、イタリア語を流暢に話すこ

とのできる舞台経験のある俳優だった。カメリーニの喜劇では、デ・シーカやエドゥアルドとベッピーノのデ・フィリッポ兄弟などのコメディアンが不可欠な要素となるが、ここで忘れてはならないのは、標準語と方言の問題である。

16世紀に北イタリアで発達したコンメディア・デッラルテは、半仮面を着けた類型的な登場人物が織りなす即興性の高い演劇形態だった。18世紀に登場したカルロ・ゴルドーニは、俳優中心主義から書かれたテキスト（脚本）中心主義への転回を目指したが、マスクを着用した半仮面劇であり、おおまかな筋立ては存在していたものの、台詞は標準イタリア語のみならず、役柄によって話す方言が割り当てられる決まりがあった。とりわけ、道化役のプルチネッラはナポリ方言を話すことになっていて、日本における関西弁または大阪弁のように、ナポリ方言は笑いの言葉だった。イタリアの喜劇王と呼ばれるトトを始め、デ・フィリッポ兄弟やマッシモ・トロイージは、ナポリ出身のコメディアンであり、デ・シーカもナポリで少年時代を過ごした経験がある。

コンメディア・デッラルテにおける方言の使用区分

役名	役柄	言語（方言）
パンタローネ	老商人	ヴェネト（ヴェネツィア）
ドットーレ	博士（医師／法律家）	ボローニャ
プルチネッラ	道化師	ナポリ
アルレッキーノ	召使	ベルガモ
コロンビーナ	下女	トスカーナ（標準）

その一方、学校教育やラジオの登場のお蔭もあって、ファシスト政権下で製作されたトーキー映画では、概ね標準イタリア語が話されたと考えてよいだろう。けれども、イタリアでは1924年にラジオ協会（Uri）による本格的な放送が始まったが、1930年代までラジオの普及台数は自動車のそれよりも少なかった。ラジオの価格は自動車の価格の10分の1であったにも拘わらず、1927年の時点でラジオの4万台に対し、自動車は11万9216台、1928年でラジオ6万1000台に対し、自動車14万4000台、1929年でラジオ10万2000台に対し、自動車17万台だった。年間75リラの聴取料を支払えるのは富裕層で、ラジオが自動車を追いつくのは、イタリア初の国産トーキー『愛の唄』La canzone dell'amore (1930) が公開された翌1931年のことだった。（1931年でラジオ24万2000台に対して、自動車18万8000台だった。）（註4）

標準イタリア語はメディチ家の支配していたフィレンツェ（トスカーナ地方）の言葉が基礎となっている。ア

レッサンドロ・マンゾーニの擬歴史小説『いいなづけ』*I promessi sposi* (1827) は、イタリアの国語教科書に掲載される国民的文学として有名だが、ミラノ生まれのマンゾーニは標準イタリア語を使いこなしていないと考え、改訂を重ねたくらいイタリア語表現の地域差が大きかった。カメリーニは第二次世界大戦中の1941年、カメリーニがこの長編小説を映画化していることは、トーキーと標準イタリア語、そして国民国家の形成との関係を考える上で重要であろう。(註5)

カメリーニがアラルコンの小説を翻案した『三角帽子』(1934) は、「プチブル5部作」とは趣を異にした喜劇で、『いいなづけ』へと引き継がれるコスチューム劇(時代もの)に分類される。ここでカメリーニは、原作小説の舞台だったアンダルシア地方から17世紀のナポリへと変更した。イタリアの数ある都市の中から、ナポリが選ばれた理由としては、同市出身のデ・フィリッポ兄弟が競演していることに加えて、スペインの小説をイタリアに移入するに当たって、スペイン総督統治下の地域が好都合だったことが考えられる。特に『三角帽子』のプロットを外国支配に対する抵抗と位置付けることは、歴史的ネオレアリズモを予期させることだった。

地位の交換が行われる総督ドン・テオフィーロと粉屋ルーカの役には、容貌の類似したエドゥアルドとペッピーノのデ・フィリッポ兄弟が起用され、二人は原作小説にある「僂僂」という身体的特徴も継承した。ルーカの妻にはレダ・グローリア、総督夫人にはディーナ・ペリベッリーニという配役である。

役名	俳優
粉屋ルーカ	ペッピーノ・デ・フィリッポ
その妻カルメラ	レダ・グローリア
ドン・テオフィーロ総督	エドゥアルド・デ・フィリッポ
ドンナ・メルセデス	ディーナ・ペリベッリーニ

トーキー映画としての『三角帽子』は、カルメラの歌う『薔薇の唇』*Bocca di rosa* とルーカ(カルロ・ブーティの吹替え)の歌う『愛』*Amor* の2曲が見せ場＝聞かせ所の音楽映画の体裁を採っている。台詞に関しては、ルーカ屋役のペッピーノにナポリ方言を話させる演出も可能だったが、『三角帽子』の台詞では、主に標準イタリア語が採用され、外国人である総督が時折話すスペイン語と対比された。市場でナポリ方言が話されている場面も登場するが、ここで使用されるナポリ方言は、飽くまでも町の活気を伝える雰囲気描写としてのみ機能し、詳細は聞き取れなくとも差さわりのないものに留まっている。ファシスト政権下のイタリア映画では、政治的にも方言

は極力排除されるべき存在だったからである。

3. 民話劇から映画へ：木下順二の『赤い陣羽織』

日本における民話劇の開拓者としても称すべき木下順二にとって、民話『鶴の恩返し』を下敷きにした『夕鶴』(1949) が代表作であることは衆目の一致するところだろう。木下が『夕鶴』の原型となる『鶴女房』に取り組んだのは、第二次世界大戦中の1943年頃だった。1940年に新協と新築地の二劇団が解散に追い込まれ、新劇活動が雌伏を迫られる中で、東京帝国大学で演劇を研究していた木下は、口承文学である民話に注目したのである。歌舞伎や新派といった様式的で大衆的な演劇に対し、小山内薫らによって提唱された新劇運動が、西欧のリアリズム演劇、とりわけスタニスラフスキー・システムの導入で差異化をはかったと、やや図式的に捉えるならば、新劇に民話を接合しようとした木下の些か特異な立場が浮かび上がるだろう。

木下によれば、「民間説話」の略語である「民話」には、民俗学でいう「昔話」と「伝説」、そして「世間話」が含まれるという。「昔話」は「どこの土地へ持って行っても通用するいわゆるむかしばなし」であるのに対し、「伝説」は「具体的なある土地の何々山、何々ガ池の由来を説明するいつたえ」であり、「世間話」は「現実の中から生まれた話の断片で、一貫したストーリーを持つ「昔話」や「伝説」の一部分になるような小さいはなし」である。そして、木下にとっての民話劇は、近代以前に無数の名もない庶民の間で語り継がれて来た「昔話」を原型としながら、現代社会を推し進める力を持ちつつ、新たに編み出されるべきものだった。(註6)

西欧社会における神話が歴史的に蓄積された知恵として、民衆の血肉化されているのに対し、日本では神話よりも民話が庶民に浸透すると共に、力強いテーマを胚胎している。木下は民話に普遍的な意味と時代的・地域的な意味という二面性を認めつつ、例えば『鶴の恩返し』の主題は、日本中の(または世界中の)各地に散在しているが、それらのどれにも共通した要素を抽象した物語の「型」の中に含まれている意味を考えようとした。そして、口承文学としての民話を劇化するに当たって、明治維新後に人為的に作り上げられた標準語に依拠することのない方言劇とすることに思い至る。方言劇としての民話劇は、標準語と方言を対立的に捉えるのではなく、「方言的なニュアンスやリズムや味わいを強く保ちながら、しかしどこの地方の人々にもわかる言葉」としての「普遍的方言」を駆使したものでなくてはならなかった。(註7)

新劇の演劇的コードに民話の普遍性を接合させようと

した木下が、アラルコンの『三角帽子』という理想的なモデルに行き着くまでに、数年しかかからなかった。『三角帽子』の笑いにおけるリアリズムについて、木下は以下のように述べている。

『絵姿女房』などという民話と並んで、『赤い陣羽織』の原話は、その話を聞いているわれわれを、底ぬけに笑わせてくれる数少ない民話の一つである。

なぜこの話しが底ぬけに笑えるかというとなぜ赤い陣羽織を着たえらい人を、一向にえらくない百姓の夫婦が、復しゅうされる心配は全然なしに、未練もなくやっつける話だからだろう。

だがそれよりも一層、そのやっつけるやっつけかたが、お色気たっぷりで珍無類であるにもかかわらずきわめて自然で、そして百姓とその女房とあるえらい人の奥方とみんなそれぞれ誠心誠意、信じるところを押し通した結果が、いつのまにかあのえらい人のほうも十分に納得がいったにちがいないと思われるところがおそらく私たちを、何の心残りもなく底ぬけに笑わせてくれる理由であるのだろうと思う。」（註8）

市長の帽子を代官の陣羽織に置き換えた『赤い陣羽織』は、実質上木下の舞台デビュー作に当たる。1947年2月『別冊文藝春秋』に掲載された後、同年12月東劇で開催された合同新派祭で一幕の短縮版『あかい陣羽織』として初演された。女房役の初代水谷八重子を中心にした配役だった。1955年1月には中村吉衛門劇団（歌舞伎座）で原作どおりの『赤い陣羽織』として歌舞伎化され、17代中村勘三郎の代官が当り役となった。同年3月には山本安英を中心とするぶどうの会（大阪朝日会館）が、岡倉士朗の演出による新劇として上演。更には1955年6月には関西歌劇団（産経ホール）で、大栗浩の作曲、武智鉄二の演出によるオペラとしても公演された。（註9）

『赤い陣羽織』の主な公演及び映像化をまとめると、次のようになる。

年月	劇団(劇場)	分野	演出	出演(配役)
1947年12月	合同新派祭(東劇)	新派		伊志井寛(代官) 水谷八重子(女房)
1955年1月	中村吉衛門劇団(歌舞伎座)	歌舞伎	岡倉士朗	中村勘三郎(代官) 中村歌右衛門(女房)
1955年3月	ぶどうの会(大阪朝日会館)	新劇	岡倉士朗	久米明(代官) 山本安英(奥方)
1955年6月	関西歌劇団	オペラ	武智鉄二	※大栗浩作曲
1957年7月	東芝日曜劇場	テレビ		中村勘三郎(代官) 山本安英

				(奥方)
1958年	歌舞伎座映画	映画	山本薩夫	中村勘三郎(代官) 有馬稲子(女房) 伊藤雄之助(おやじ) 香川京子(奥方)
2007年10月	芸術祭十月大歌舞伎(歌舞伎座)	歌舞伎	福田善之	中村翫雀(代官)

歌舞伎・新派対新劇という図式的な構図の中で、歌舞伎でも新劇でも舞台化されている『赤い陣羽織』は、彼の代表作『夕鶴』と並んで、日本演劇史の中でもジャンル横断に成功した数少ない作品であろう。木下は民話に普遍性及び時代性・地域性という両側面を見出したが、演劇のジャンルの垣根を易々と越え、和製オペラ化もされた『赤い陣羽織』には、先ず何よりも原作小説の持つ普遍性が反映されていると見なすべきだろう。民話劇の中で「普遍的な方言」を模索していた木下は、『三角帽子』を翻案するに当たって、時代性・地域性よりも普遍性を優先させたのだ。

映画版『赤い陣羽織』が製作されるに至った経緯は、プロデューサーの伊藤武郎と監督の山本薩夫の間で些か異なった説明がなされている。山本によると、松竹の大



図2 『赤い陣羽織』（『芸術祭十月大歌舞伎』、歌舞伎座、2007年）

谷竹次郎に呼び出され、中村勘三郎を使った企画を依頼されたので、『赤い陣羽織』を提案したことになっている。(註10)ところが伊藤の証言では、木下順二の民話のオムニバスを持ち込んだところ、『赤い陣羽織』一本に絞るように言われたのだという。(註11)

1956年に歌舞伎座映画を立ち上げた大谷が、歌舞伎俳優を起用した作品で、松竹のプログラム編成に幅を持たせなかったのは間違いないだろう。『浮草日記』(1955)と『台風騒動記』(1956)と、続けて山本作品を配給していた松竹＝大谷にとって、中村勘三郎の出演を条件とした時点で、中村が代官を当り役とした『赤い陣羽織』の企画が、念頭になかったとも考え難い。言ってみれば、大谷と伊藤、山本の三者の間で、阿吽の呼吸で実現した企画と見るべきであろう。

映画版の『赤い陣羽織』は、井上梅次の『緑はるかに』(1955)で実用化されたコニカラー方式で撮影された。モノパックのフジカラーに対し、三色分光方式のコニカラーは褪色には強いが、どうしてもカメラが大型になるため、機動性に劣ることになった。一幕三話の構成を持つ木下の原作は、舞台化されると1時間前後の上演時間にしかない。そこで映画の脚本を担当した高岩肇は、原作では曖昧な時代設定を戦国末期に確定させると共に、代官が隣国との小競り合いに出陣したものの、怖気付いて逃げ帰ってしまう場面などを追加した。しかしながら、おやじと代官の地位交換を中心とするプロットの点から見ると、焦点がややボケてしまう結果となった。

中村勘三郎の代官役の他は、おやじ役に伊藤雄之助、おかか(女房)役に有馬稲子、奥方役に香川京子という配役だった。アラルコンの原作小説を踏襲した歌舞伎の舞台では、代官とおやじ役との外見的な類似性(傀儡)は守られたが、写真的なりアリズムに支えられた映画では、地位交換のシチュエーションのみが残されることとなった。特に原作小説を読み込んだ有馬稲子の希望もあり、木下の脚本では省略された水車小屋の場面が復活された。

4. 結びに代えて

民間伝承詩ロマンセを下敷きにしたアラルコンの小説

『三角帽子』は、口承文学的な活き活きとした台詞と共に、普遍的な寓話性及び時代性・地域性という二面性を備えていた。ファシスト政権下にカメリーニが映画化した『三角帽子』では、舞台を17世紀スペイン統治下のナポリへと変更したが、道化の言葉であるナポリ方言を意図的に排除し、粉屋と市長の地位交換を外国勢力に対する抵抗として捉えようとした。戦後民主主義を目指す日本では、木下は「普遍的な方言」を使用することで、歌舞伎・新派対新劇といった図式的な対立を打破する民話劇を目指した。丁度この頃、イタロ・カルヴィーノが『イタリア民話集』(1956)で、民話と方言の問題に取り組んでいたことを考え合わせると、戦前のイタリアと戦後の日本という政治体制の相違が、『三角帽子』を翻案する時に大きく作用していたことが判るだろう。

註

- (註1) 佐竹謙一『概説 スペイン文学史』、研究社、218頁。
- (註2) アラルコン『三角帽子 他二篇』、会田由訳、岩波書店、1939年初版、1948年改版、246頁。
- (註3) 『レール』におけるグランド・ホテル、特に外国語の話される異空間としてのホテルの記号学的読解については、James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Indiana University Press, 1987. を参照のこと。
- (註4) ジャン・フランコ・ヴェネ『ファシズム体制下のイタリア人の暮らし』、柴野均訳、白水社、1996年、275～277頁。
- (註5) 大長編を縮訳した感のあるこの映画については、ジュゼッペ・デ・サンティスが批判的だったことが知られている。Giuseppe De Santis, *Verso il neorealismo*, Bulzoni, 1982. を参照のこと。
- (註6) 木下順二『『赤い陣羽織』について』(『木下順二集3』、岩波書店、1988年)所収。
- (註7) 木下順二『民話について(3) 一私なりの立場から』(同前)所収。
- (註8) 木下順二『民話について(1) 一概説的に』(同前、所収)
- (註9) 関西歌劇団における武智鉄二の演出について、「主として人の動作、演技の上で西洋的なオペラと日本の伝統演劇との融合を試みた点で、日本人のオペラというものに一つの方向を与えた点が意義深い」と評された。日本戦後音楽史研究会、『日本戦後音楽史 上 戦後から前衛の時代へ』(平凡社、2007年、278～279頁。)
- (註10) 山本薩夫『私の映画人生』、新日本出版社、1984年、182頁。
- (註11) 山形雄策他『山本薩夫演出の周辺』、シネフロント社、1984年、180頁。