

# 知覚の変容と映画——内田百閒「旅順入城式」(1925)

山田 桃子

## はじめに

幻想小説や随筆の書き手、あるいは漱石の一弟子として知られる内田百閒(1889-1971)の作品<sup>1</sup>は、知覚の変容という問題系と密接に関わっている。百閒作品と都市・身体の関係に注目することによって、この事を初めて論じたのは丸川哲史であった<sup>2</sup>。「百閒の面白さは[……]帝都と住民の「身体」に引き起こされた進歩<sup>カラストロフ</sup>=破壊の重なり具合を、江戸的地層から呼び戻された怪奇譚の想像力によって補いつつ描写した点にある」。丸川の主張をとくに身体論の観点から言い換えるなら、不安定な身体を描く1920～30年代の百閒作品とは、特に震災以後の急激な近代都市化の状況において、否応なく破壊、再編されていく身体の変容を描き出す試みであった、と言えるだろう。丸川はこの変容の過程を「感覚-機械へ変成していくプロセス」と表現し、それ以上詳述していない。だがそれは一体、具体的にはいかなる変容の過程であったのか。

流動する視覚、痙攣する手足、鳥の鳴き声に反応して涙をあふれさせる身体、叫び、没入、意識の重層化—百閒作品が描き出す身体像は、各々が作品ごとに鮮烈で固有のイメージを持っていると同時に、ある特徴を共有している。それは、機械的な自律性である。自己の心身がますます機械的な自律性を獲得していく過程への、一種強迫的な注視が、こうした作品群を成立させているのだ。そのため、自己の意志とは半ば無関係に動いてしまう身体および感情が繰り返し描かれることとなる(なお、論の対象を20～30年代の作品に絞っている丸川と異なり、論者はこうした問題系が百閒作品全体と深く関わっていると考える。この事については後述する)。本稿で扱う「旅順入城式」(「女性」1925.7)も例外ではない。

\*

知覚および身体の変容という問題を考える時、必然的に関わってくるのはやはり複製技術であり、とりわけ映画との関連である。作品で映画体験が描かれる「旅順入城式」は、そうした問題と直接関わってくる重要な作品だ。「五月十日、銀婚式奉祝の日曜日に、法政大学の講堂で活動写真の会があつたから、私も見に行つた。」という一文から始まる本作は、日露戦争時の旅順開城の様態を撮影した実写映画を観るという体験そのものが作品の主題になっている。だがそこで描かれるのは、極めて非現実的な映画体験である。初めに映された行軍する兵士の顔に悲哀を感じた語り手は、旅順の山々を観ても「自分の昔の記憶を展いて見るやうな不思議な悲哀」を感じ出す。大砲を山に運ぶ場面では、隊列の外に居る老武官の「獣が泣いてゐる様」な掛け声を聴く(日露戦争時のフィルムは、当然無声でしかありえないことに注意したい)。そして行軍風

1  
テキストは全て『新編内田百閒全集』(福武書店、1986～1989)に準拠し、引用の際、旧漢字は新漢字に改めた。

2  
「帝都の人造怪物」(『帝国の亡霊 日本文学の精神地図』、青土社、2004)。  
丸川以前に、百閒作品と都市、身体の問題を示唆した論考に、松浦寿輝「髭とフロックコート」(『物質と記憶』、思潮社、2001)、高島直之「第4章 映像と現実・主観と客観」(『中井正一とその時代』、青弓社、2003)がある。また、紅野謙介も座談会において、「二〇年代から三〇年代の近代文学における認識のシステム変化でいえば、内田百閒をいつも考える」と発言している(中山昭彦・松浦寿輝・高橋世織・紅野謙介、「《座談会》映画／テキスト／他者」、『文学』、岩波書店、2002.11.12月号)。

## 3

駒尺喜美「漱石の弟子としての百閒と芥川」(『法政』1971.5)に始まり、井田望「内田百閒「旅順入城式」論—フィルムを媒介として辿る「不思議な悲哀」—」(『日本文藝研究』2006.3)など。

## 4

「無声時代の正十年、私が勤務してゐた法政大学の講堂で、日露戦争の旅順口の要塞戦、その陥落、我が軍の入城式の活動写真を観た。[...]非常に感銘し、後で「旅順入城式」と題する短章を書いた。/その中で臼砲を山に曳き上げる兵隊を、列外から鼓舞する下士が獣の様な声で号令したり、写真に出てくる人物と、今ここで暗闇の中で一ぱいに詰まつてある観客とが、どつちがどうなのか、けぢめも立たぬ儘で声を出したり、泣いたり、勿論無声映画でそんな事がある筈のない事を、ありさうに書いて、その写真を観た時の感動を表現しようとした。[...]トーキーの発達で苦心は水泡に帰したと思はなければならぬのか。まだよく解らない」(「たましひ抜けて」『小説新潮』別冊、1964.4)。

## 5

[第二稿]、久保哲司訳(『ベンヤミン・コレクションI』、筑摩書房、1995、[第二稿成立1935-36])、621頁。

## 6

2008年になって、百閒作品の英訳者でもあるRachel DiNittoによる研究書、*Uchida Hyakken—A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan* (Harvard University Asia Center, Massachusetts)が刊行された。

戦前期日本の状況から百閒作品を読み解く本書は、丸川の論と非常に近い視点を持ち、「旅順入城式」も、「戦争の再体験と歴史の書き換え：映画、建築、記憶」[訳は論者、以下同]という章で大きく頁を割いて扱われている。しかし、語り手の〈過剰〉性がさらにナイーブに肯定されているように思われる。

日露戦争の実写映画に自分の記憶を重ね合わせていく「私」の行為は、デニットによれば、百閒の「批評」の手段なのである。百閒作品と近代の経験との不可分性に着目した重要な論著でありながら、百閒を、左翼的な激しい表現とは別の「文化的モダニズムの表現」(p.128)によって「近代化と戦争の両方の言説を批評していた作家の一人」(p.2)として位置付けたことで、本書は結果的に自身の批判する単一的な評価枠組みを繰り返してしまっている。そして丸川の論も同様の脆さをはらんでいる。

景を観ながら、「私共の登つて行く前に」[傍点引用者]という言葉によって唐突に行軍の一員に加わってみせる。すぐのちに観客の位置に戻ってくる語り手はしかし、フィルムの終盤、一番の見せ場である旅順開城の場面において感情を一気に爆発させる。あふれる涙とともにぼやけた景色の中で再び列に加わった「私」は、そのままどこも知れない街の中を行軍していく(「私は涙に頬をぬらしたまま、その列の後を追つて、静まり返つた街の中を、何処までもついで行つた」)。

けして勇壮とはいえない悲哀にみちた兵士の形象に涙する語り手から、作品に戦争の批評性を読み込む論者は多い<sup>3</sup>。しかし、本作の主題はこの非現実的な映画体験にこそある。それは、後年の百閒自身の言及からも窺える<sup>4</sup>。そして本作の映画体験に着目し、論じたのがやはり丸川哲史であった。丸川は、無声映画に声を聴き、フィルムに懐古的な感傷を覚え、最終的に行軍の一員としてフィルム内とも講堂内とも知れない空間を歩いて行く語り手の叙述の過剰性を強調し、その説明を、ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」<sup>5</sup>に求める。ベンヤミンによれば、ある種の映画は「治療的な効果」を持つ。テクノロジーの進歩によって大衆の中に生み出される異常心理を、映画というテクノロジーが、サディストの幻想やマゾヒストの妄想を強調することで予防する(「そのような大衆異常心理は、早めに爆発すれば快癒する。これが集団の哄笑である」)。丸川は、本作の叙述を「言うならば「映像」に対するメタレベルに立つ活字のそれではある」と留保をつけつつも、「まさにベンヤミンの言う「早めの爆発」であり、「集団の哄笑」の先駆け」であったと結論づけた。日露戦争の実写映画にある意味では滑稽なまでに感情移入し、同一化しようとするこの非常に危うい語り手を、その過剰さにおいて逆に評価しようとしているようだが<sup>6</sup>、端的に言って、これだけでは何も具体的な分析にはなっていない。確かに、ベンヤミンは「アメリカのグロテスクな映画やディズニー映画」にある種の精神療法的な効果を見出しているが、あくまでそれを両義的な事態として言及していることに注意すべきだろう。「映画のなかではグロテスクな出来事が莫大に消費されているが、これは文明にともなうもろもろの抑圧に由来する危険が人類を脅かしていることの、はっきりした徴候である」、と。

この両義性は、百閒作品全体の評価と関わってくる。それを、単純に評価もしくは断罪してはならないのだ。百閒作品が描きだす身体は、つねに不安定で、時に歪み、奇妙で異質な姿を露呈する。それはこの身体が、言説や制度、社会といった領域の複数の諸力にさらされつつ、そのせめぎ合いの中で形象化されているからに他ならない。複数の諸力の葛藤の現場を可視化させること—これが百閒作品の核である。だからこそ、一面的な評価を下すのではなく、どのような諸力のせめぎ合いの効果としてその形象が現れてきたのかを分析することが可能となり、それを行う必要が生まれる。よって本稿においても、「旅順入城式」を同様の観点から分析していきたい。もちろん、両義性それ自体の評価も求められる。なぜつねにこのような可視化があるのか、つまり、なぜこれ程までに露わに記述されているのか、という問題である。本稿の問題設定自体と切り離すことのできない重要な問題だが、これについても、「旅順入城式」の分析とともに、考えていきたい。それは、上記で少し述べた作品群の描写を見ても感じられる通り、百閒作品の「私」が、あたかも実験対象を観察する科学者のような視点で自己の身体をまなざし、記述していることと結びついて

いるだろう。以下、まずは「旅順入城式」において、どのような複数の要因が、この「過剰」な語り手の身体（そして上映空間）を作り上げているのかを考察していこう。

## 1 上映空間と観客——〈二つ〉の映画受容のあいだで

仮に、語り手「私」の身体を過剰性から捉えられるにしても、この身体は、それが置かれている空間（都市）と不可分であることに注意しなくてはならない。上映空間と観客である「私」の身体は、相互に関係し合っている。それは、両義性という点でも同様である。

それを論じるには、まず、本作における映画上映がどのような形態をとっているのか、確認しなければならない。「五月十日、銀婚式奉祝の日曜日に、法政大学の講堂で活動写真の会があつたから、私も見に行つた。」という語りで始まる本作は、表題の通り、日露戦争時の旅順開城の実写映画を観る体験が中心を占める。だがこの会は、全く別の複数のフィルムの上映から始まる。

景色取り止めもない景色や人の顔が写つては消えて行つた。陸軍省から借りて来た煙幕射撃の写真などは最も取り止めのないところがよかつた。無暗に煙が濛濛と画面に立ち罩めて、何も見えなくなつてしまつた。その煙が消えて画面が明かるくなると思ふと、写真が消えてしまつて、講堂の中が明かるくなつた。／それから亜米利加の喜劇や写真などが、明かるくなつたり消えたりした後、旅順開城の写真が始まつた。陸軍省から来た将校が演壇に上がつて、写真の説明をした。この写真は当時独逸の観戦武官が撮影したもので、最近偶然の機会に日本陸軍省の手に入つた。水師營に於ける乃木ステツセル両將軍の会見の実況も這入つて居り又二龍山爆破の刹那も写されてある、恐らく世界の宝と申してよろしからうと思ひますとその将校が云つた。

この「活動写真の会」が、旅順開城のフィルムだけではなく、景色や人の顔、アメリカ喜劇映画などの短い数本のフィルムを同時に上映していることは興味深い。これらの映像はすべて、見ることにそのものに重点が置かれた映像である。「取り止めのないところがよかつた」と語り手自身が語っているように、映画の〈物語〉ではなく、景色や人の顔、変態していく煙の形象そのものが、「私」を引きつけている。また無声映画期のアメリカ喜劇映画、すなわちスラップスティック・コメディーと言えば、めまぐるしい運動こそ、その要である。そして旅順開城の実写映画もまた、貴重な映像資料として、見ることにそれ自体に価値のある見世物として将校に紹介されている。

トーキー映画定着以前の映画受容のあり方が、現在とは異なるものであったことはよく知られている。そのあり方はしばしば「活弁文化」として言及されるが、上記のような上映形態も、そうした文化においては特別珍しいものではなかった。北田暁大<sup>7</sup>は、戦前期、こうした「活弁文化」に象徴されるような「見世物」としての映画受容のあり方が一般化していた状況で、別種の映画受容のあり方を志向する言説の隆盛が、

7

「〈キノ・グラス〉の政治学—日本—戦前映画における身体・知・権力」（『〈意味〉への抗い—メディアエーションの文化政治学』、せりか書房、2004）、以下、引用は229、225頁。そのほか、長谷正人「検閲の誕生—大正期の警察と活動写真—」（『映像学』、映像学会、1994.11）も参照した。

いかにその状況を変えていくかという経緯を論じている。北田によれば、トーキー登場以前、1920年代、「映画を〈香具師的なるもの〉の延長として捉える民衆の動勢とそれを〈視覚装置〉として純化しようとする言説実践の趨勢は併存しながら、映画観客の身体のあり方をめぐって衝突・葛藤を繰り返していた」という。それが、1930年頃までに「知識人を中心とした言説空間の中で、映画を〈視覚装置〉として捉える思考が一般化」する。本作が発表されたのが1925年だというのは、その意味で、極めて重要な事実である（作中時間に設定されているのも、大正天皇の銀婚式奉祝日で、同じ1925〔大正14〕年）。なぜなら、後述していくように、本作での映画受容のあり方というのは、非常に兩義的なあり方を示しているからだ。だが北田も注意を促すように、この二つのあり方は単線的で明確な推移や進化の図式として示されているわけではない。闘争ののちに、やがていかなるあり方が支配的になっていくのかという点が問題なのであって、あくまでそれを分析するため、仮に導入された分類にすぎないのである。

「旅順入城式」においては、まさにこの葛藤が具現化しているのではないか。さらに詳しく見ていこう。一つの物語としてではなく、短い数本のフィルムを映像それ自体に引きつけられながら受容するというあり方が作品の冒頭に見てとれることは、すでに述べた。また、この演壇上の陸軍将校がほとんど「弁士」の役割を果たしていることは間違いない。この将校は、「説明者」とも言われる弁士がそうするように、これから始まる実写映画の説明をし、観客の期待を煽っている。そしてこの映画の一番の見所である旅順開城の場面で、観客の情動を煽る効果的な声（「旅順入城式であります」）を上げ、観客の激しい拍手と語り手の涙を導くのである。このように、弁士によって〈提示〉される見世物として映画を受容することは、この映像をどこか別次元にある虚構の世界としてではなく、今ここで体験されるものとして観るということに等しい。それは、映画とそれを観る語り手とが同じ時空間に居るという意識を強めるだろう。

そうした意識を語り手が持っていることは、その叙述からも見てとることができる。以下は、実写フィルムを観る「私」の語りである。

暗い山道を輪郭のはつきりしない一隊の兵士が、喘ぎ喘ぎ大砲を引張つて上がつた。〔……〕遠い山の背から、不意に恐ろしい煙の塊りが立ち騰つて、煙の中を幾十とも幾百とも知れない輝くものが、筋になつて飛んだ。さうしてすぐ又後から、新しい煙の塊りが湧いて出た。〔……〕向うの方から、むくむくと膨れ上がつて、手足だか胴体だかわからない様な姿の一連れが、馬に乗つてぼんやりと近づいて来た。さうして、いくら近づいても、文目がはつきりしないままに消えてしまった。〔……〕乃木大将の顔もステツセル將軍の顔も霧の塊りが流れた様に私の目の前を過ぎた。

このように、フィルムのぼけを強調する描写は、光の物理的痕跡である映画の触覚性を際立たせている。痕跡の生々しい感触に、語り手は接している。この描写も同様に、語り手が、同じ時空間で接するものとしてスクリーン上の対象を捉えていることの表れだと言える。これらの要素が、最終的に映画内とも講堂ともつかなくなった（そのどちらでもある）空間を歩いて行く、語り手の行軍を準備するのだ。だが、すでに矛

盾が生じているように、もしこの実写映画を単なる見世物としてだけ受容していたのなら、語り手はフィルムの中の兵士とともに行軍していきはしない。もう一方の受容のあり方、映画を一つの世界として捉える視点が必要になってくる。「旅順入城式」の上映空間・観客は、見世物として映画を受容するあり方を見かけ上は引きずりつつも、同時に、そこから大きく離れていくのだから。

映画説明者としての弁士が声を上げ、観客がそれに声で応じるといった初期無声映画時代の映画受容とは異なり、本作では、弁士役の将校は上映中一切声を出さず、観客もひっそりと沈黙している。そして語り手は映画という虚構世界へと没入していくのである。語り手、そしてそれと不可分の上映空間は、こうした両義性のうちに、大きく揺れ動く。そこではどのような事態が起きているのか。次節では、もう一つの受容のあり方から見ていく。

## 2 映画観客の身体をめぐる言説から

揺れ動く語り手の知覚、身体の特徴として挙げられるのが、映画に対する身体的な呼応である。例えば、映像の兵士の行軍風景を語る、次のような場面。

首を垂れて、暗い地面を見つめながら、重い綱を引張つて一足づつ登つて行つた。首のない兵隊の固まりが動いてゐる様な気がした。その中に一人不意に顔を上げた者があつた。空は道の色と同じ様に暗かつた。暗い空を唸しく切つて、私共の登つて行く前に、うな垂れた犬の影法師の様な峰がそそり立つた。

兵士の行軍を描写していく語り手が、いつの間にか兵士の一員になってしまっている。もちろん、この移動には主語を明示しない語りというレトリックの要素もあるが<sup>8</sup>、身体的な呼応という側面から見てみよう。まず行軍していく兵士のうごめきが描写される（「首のない兵隊の固まりが動いてゐる」）。そのうごめきの中から、突如一人の兵士が顔を上げる（「その中に一人不意に顔を上げた者があつた」）。その運動に引きつけられた「私」は、次の一文ではすでに兵士の空を見上げる視点を共有し（「空は道の色と同じ様に暗かつた」）、行軍の一員になってしまうのだ（「私共の登つて行く前に[…]）。すなわち、映画内の兵士の位置への移動は、映像の刺激に対する身体的な呼応をきっかけに行われているのである。しかし語り手は、この映像の兵士の位置からすぐ次の瞬間には観客の位置へと戻って、別の観客と会話を交わす（「あれは何と云ふ山だらう」と私がきいた。／「知りません」と私の傍に起つて見てゐた学生が答へた」）。この、映像への没入と観客の位置への再帰という語り手の揺動は、先に述べた、映画観客の身体のある方をめぐって勃興していた言説と切り離して考えることはできない。以下、再び北田の論を参照しながら、この身体の形象との関係を考察していく。

北田<sup>9</sup>によれば、1910年代末頃から、〈場〉の非道徳性とは別の観点で映画を問題にする言説が登場してくる。いわゆる「純映画劇運動」として把握されるこの言説は、活弁文化の排除によって〈映画〉の「自律化」を目指す言説に他ならなかったが、こうし

8

この点は、渡部直己がすでに指摘している（『杼機と傀儡』、『幻影の杼機 泉鏡花論』、国文社、1983）。

9

北田前掲書、以下、引用は215、221頁。

た言説は、帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』(1917)という本格的な理論書の登場以降、知識人を中心にさらに増産され、1920年代以降は実践の分野にも及んでいく。20年代においては一方に、「弁士—映像技師—楽師—観客の関係性の構築が先鋭化され、〈場〉の気分を醸し出すうで〈目〉に限定されない全体的な働きかけが重要な意味を持っていた」活弁文化の隆盛を迎えながら、同時に、そうした受容のあり方を斥け、自律的に機能する〈視覚装置〉として映画を構築しようとする言説・実践が展開され、映画観客の身体のあり方をめぐって衝突、葛藤が繰り返されていたという。映画を自律化させようとするこうした言説は、映画に関わる観客の身体を「〈視覚〉へと特化=純化する、新たな知覚についての認識枠組みを前景化する欲望」に基づくものであった。これが北田の論旨であるが、このような言説の躍動を考えた時、1925年に発表された本作が、観客の身体をめぐる状況と密接に関わっていることが明らかになってくる。

確認したようにこの語り手は、虚構的な映像の世界に没入し、ふいに自己の物質的な身体の在る上映会場へと引き戻され、その揺動の果てに最終的には映画内・外の境界を溶解させ、そのどことも知れぬ街を歩いて行く。注意したいのは、語り手が映像に没入する際、つねに身体の運動感覚を伴っているということである。作中、語り手は必ず、行軍する兵士として映画内に滑り込む。つまり語り手は、カメラの〈視覚〉を自身の主観的な〈視覚〉とするように映画に没入・参入しつつ、運動する身体をも映画内に引き入れてしまうのである。これは、一方では映画を半ば物語(表象)として受容しつつ、同時に、見世物的なパフォーマンス(現前)としても受容しているからだ。この語り手は、観客に抽象的な視覚的存在となることを強いる言説にほとんど従いながら、運動する身体を観客席に抑え込むことはできず、映画内にともに引き連れて行くという離れ業をやっているのだ。これが小説というフィクションゆえに可能になった事態であることは、言うまでもない。

興味深いことに、本作が発表される前年の1924年、映画という別のフィクションにおいて、主人公がスクリーンへ侵入するさまを描いたフィルムが制作された。『キートンの探偵学入門』<sup>10</sup>である。長谷正人<sup>11</sup>は、この映画の何度も失敗を重ねたのちにスクリーンへの侵入を成し遂げるキートンの姿とは、「映画観客が徐々に物語の中へと没入していくプロセス」を描いたものであったと指摘する。キートンはしかし、そのように映画内に入り込みつつ、ショットの切れ目で必ずずっこけてしまう。長谷はそれを、モンタージュという人為的手法によって作られた映画の「虚構」性を意識してしまう観客の心理状態として論じ、「もはやライブ・パフォーマンスとしての映画を楽しむ意識は全く持っていなかったが、かといって虚構の世界に完全に没入してしまうのでもなかった」同時代の映画観客を、キートンの姿が表象していたと結論づけている。映画と小説というメディアの差は一端措くとして、この二つの身体は、30年代の映画のメディア化(=自律化)を目前にした、映画に対する感受性の世界的な同時性(と差異)を考えさせて興味深い。長谷は、20年代の前衛的芸術映画自体が、しばしば激しいモンタージュや視覚的刺激によって観客にそうした映画の虚構性を意識させるよう作られていたことを指摘している。視覚的效果を誇示するようなこうした映画は、映画の機械性を露呈するゆえに、30年代的な議論の中で否定され、同時にまた観客も、映画

10

日本公開1925.7.14(公開時邦題『忍術キートン』、原題Sherlock Jr.、制作1924)。「旅順入城式」掲載の「女性」刊行日は同年7月1日で、百閒がこの映画を観た可能性は低い。だがこれ以前にも、スクリーンへの侵入を試みる人物はしばしば映画において描かれており、そのいずれかを観たということは充分考えられる。そうした映画の系譜については、脚注11の長谷正人の論考を参照。

11

「映画体験の社会史—スクリーンに向かって走る映画観客」(『現代風俗学研究』第2号、1996.4)。

の「物語」を自然に享受し、没入していくようになる<sup>12</sup>。

その意味で、「旅順入城式」において語り手の身体が、刺激に過剰に反応する身体として描かれていることは極めて重要である。なぜなら、語り手にとって、その反応の強度こそが両義的な揺動の要因となっているように思われるからだ。以下、節を変えてさらに詳述しよう。

### 3 〈視覚—身体〉の両義性——刺激と反応

繰り返すように丸川は、本作における語り手の感覚にある種の過剰性を見出した。語り手の感覚のこの過剰さとは、刺激への身体の反応の過剰さなのではないだろうか。「旅順入城式」の語り手の揺動が、この刺激に対する反応に起因しているということを確認しよう。前節で言及したように、語り手の映画内への没入は、身体的な呼応をきっかけに行われる。すなわち、視覚的刺激への身体的な反応である。これをきっかけにして、理念的に身体から切り離された〈視覚〉と映画カメラ(の〈視覚〉)とが接続し、語り手は映像を〈主観的視覚〉=錯覚として経験することとなる。だが一方で、同じ刺激への身体の強い反応は、映像を観る「私」を絶えず意識させることにもなるだろう。

本作の語り手は、映画を観るというその体験において、一貫して非常に強い反応を示す。青色に映る旅順の山々に悲哀を感じ(「何と云ふ悲しい山の姿だらう」)、大砲を山に運び上げる兵士の苦しみを感じ(「苦しいだらうね」／「はあ」とだれだか答へた)、山砲を打つ場面では、兵士は恐ろしさで「打たずにはゐられないだらう」と感じ、砲口の煙が消えると「いらいら」し、二龍山の爆破を見て「味方の為とも敵の為とも知れない涙」をにじませる—この語り手は映画に対して、過剰なまでの感情移入を行う。この感情移入、すなわち感情の動きと、映像への身体の参入とは、明らかに繋がっている。「キャラクターに対する感情的共感を強調すれば「感情移入」と形容し、またキャラクターへの視線や視点に重ね合わせた心理状態や主体性を強調すれば「同一化」という言葉で表されてきたスクリーン上のキャラクターと観客の関係」は、そもそも「身体的な呼応関係」を前提としている、と指摘したのは斎藤綾子<sup>13</sup>である。映像という運動に対する身体的な反応が、感情と身体とをともに動かす。つまり語り手の過剰さとは、映画の運動に対して心身をともに大きく揺り動かす、反応の過剰さにあるのだ。そして映像に対する反応が強度であればあるほど、語り手は映画を物語としてではなく「映画を観る」という身体の経験として享受するだろう。しかし、語り手の身体性はすでに、映画を〈場〉の雰囲気や左右されながら享受していたかつての観客性とは大きく異なるものとして現れている。

そう考えると、この作品において上映されるのが旅順開城のフィルムだということ是非常に象徴的だと感じられる。まず、日露戦争そのものが映画の隆盛をもたらしたという事実がある<sup>14</sup>。映画による戦争報道は4年前の北清事変からすでに始まっていたが<sup>15</sup>、日露戦争に至って、戦争映画の制作と興行とで映画業界は俄かに活気づく。戦場には各国からカメラマンがかけつけ撮影を行い、その前線の映像を観ようと上映会場には多くの観客がおしかけた。こうした日露戦争期における典型的な映画興行の

12

藤井仁子「日本映画の1930年代—トーキー移行期の諸問題」(『映像学』、1995.5)。

13

「欲望し、感応する身体 横断的思考への誘い」(編者斎藤綾子『映画と身体/性 日本映画史叢書⑥』、森話社、2006)、17頁。

14

田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ 活動写真時代』(中央公論社、1975)。

15

木下直之「日露戦争を語るもの」(編者小森陽一・成田龍一『日露戦争スタディーズ』、紀伊国屋書店、2004)。

16

「プロローグ「自分の寝顔を見た」日本人」  
『帝国の銀幕——五年戦争と日本映画』、  
名古屋大学出版会、1995）。

17

北田前掲書、215頁。

様子を、物語的に再現してみせたのはピーター・ハイ<sup>16</sup>である。弁士の大声、楽隊の演奏、叫ぶ観客、軍歌を歌い出す若者たち—そこで描かれる日露戦争期の上映会場とは、まさしく北田の論じた「〈香具師的なるもの〉が延長—拡大された遊動空間」<sup>17</sup>であったと考えられる。

本作において、旅順開城のフィルムが上映される講堂は、明らかにこの日露戦争当時の上映空間を反復している。だが、もはやこの語り手の身体は、全く異なる編成の空間に絡めとられているのだ。弁士役の将校や他の観客は、語り手の映画への没入をけして邪魔することではなく、ひっそりと静まり返った講堂で、語り手は映画へ孤独に没入していく。そして上映のクライマックス、弁士役の将校が上げる声（「旅順入城式であります」）と、それをきっかけにして不意に沸き起こる観客たちの「激しい拍手」によって語り手は一気に涙をあふれさせ、その涙でぼやけた視界を利用して映画内／外の境界を無化し、どこまでも行軍を続ける。

この語り手は、映画に文字通り激しく動かされてしまうのだ。映像の運動や弁士の声、拍手といった刺激への身体の反応が、語り手を心身ともに大きく揺り動かす。映画をメディアとして捉える言説には、観客を正しく物語を読みとくような存在へと統制する志向がある。「私」の身体性が、観客に向けられたこの操作への欲望に忠実に応えるものであることは間違いない。ただ「私」は、半ば〈視覚的存在〉となって映画に動かされてはいるが、刺激を受ける今この身体を手放すことができないために、映画内の表象空間でも今この上映空間でもあるような〈あいだ〉において、映画への身体的な没入（＝参入）という驚くべきありようを示すのである。

やがて映画への知覚的ショックが馴致され、30年代において映画がメディア化を成し遂げると、観客はもはや〈視覚的存在〉として静かに映像へ没入していくだろう。映画がメディアとして機能し始める30年代を目前にして、25年に発表された本作の語り手の身体は、身体と映画という装置との接続の現場をいまだ可視化させている。だから、映画によって動かされるこの心身の激しさは、つねに両義的な意味を持つ。この身体は、映画表象に耽溺する観客を構成しようとする言説の編成にすでに組み込まれており、それゆえに激しく心身を揺動させる。だがその激しさが、言説によって欲望される映画の装置性を可視化させてもいるからだ。

#### 4 行軍する身体と祝祭空間——大正の終焉／昭和の始まり

しかし、諸力のせめぎ合いをその身で体現しているとはいえ、本作の語り手が非常に危うい位置に居ることには変わりがない。

本作が作中時間に設定しているのは「五月十日、銀婚式奉祝の日曜日」、つまり同年の大正天皇の銀婚式奉祝日である。この銀婚式に限らず、大正末期は大きな奉祝行事が相次いで行われている<sup>18</sup>。24（大正13）年1月、裕仁皇太子の結婚式が行われ、その関連行事とともに奉祝ムードが冷めやらぬまま、翌25年1月・26年1月には消防出初め式、26年2月の建国祭が続いていく。25年5月の銀婚式奉祝日（10・11日の両日）もまた、植民地を含む各地で奉祝行事が行われ、奉祝門が建ち、花電車が走る東京市

18

以下、銀婚式奉祝日や、この時期の天皇をめぐる状況等については、次の資料を参照した。原武史『大正天皇』（朝日新聞社、2000）、同『可視化された帝国』（みすず書房、2001）、同『増補 皇居前広場』（筑摩書房、2007）、成田龍一『シリーズ日本近現代史④ 大正デモクラシー』（岩波書店、2007）。



内は祝祭ムードに沸いていた。すなわち、この奉祝の空間において日露戦時のフィルム(旅順開城という戦勝記録)を観る語り手は、かつての祝祭ムードをもその身で反復しているのだと言えよう。だが、先にも述べた通り、それは全く別種の経験である。作中、旅順開城のフィルム上映に先立って、まずその希少性(フィルムの、そしてこの上映会の)を強調する将校の演説が披露されていたことは重要である。この言葉によって上映会は、映画の複製性・反復可能性ではなく、それが上映される今この一回性が強調された場となる。つまりこの会は始めから、ある希少な像を観る儀式として映画を経験するよう、強く誘導されていたわけだ。この儀式が、銀婚式奉祝日に各地で行われていたであろう数多の儀式と呼応し合っていることは明らかである。また、21年の皇太子の訪欧に際して、皇室関係を対象とした映画撮影が初めて許可され、その記録映画が人々に熱狂的に迎えられて以降、皇太子の各地の「行啓」、結婚式の映画が撮影され、植民地を含む全国の上映会で多くの観客を集めていたという状況にも言及しなければならない。映画はメディアとして、大々的に利用され始めていた。そして、「天皇」という主題とともに、このような「ニュース映画」を推進させた、もう一方の大きな主題が「戦争」である。こののちの日中戦争の開戦は、「ニュース映画時代」を迎える引き金となった<sup>19</sup>。「旅順入城式」において、映写されているのが日露戦争の「実写映画」だということは、この上映会の儀礼性—この会における演出された聖性—を成立させる大きな要素になっており、のちに全盛を迎えるニュース映画を予期させる<sup>20</sup>。さらに、それが「日露戦争」を題材にしていることもまた、30年代の中国との開戦を思わせずにおかない。「いわゆる大正デモクラシーと軍縮の時代に[...]軍人の肩身は狭まる一方で、日露戦争の記憶も、終戦からすでに二十年が過ぎて、急速に風化が進んでいたが、中国との戦争が本格化する30年代には状況は大きく変わり、とりわけ32年の満州国建国は「日露戦争の「古戦場」へと、日本国民の目を再び向かわせることになった<sup>21</sup>(35年には、日露戦争30周年記念の歴戦将校座談会が開催)。とはいえ、紅野謙介<sup>22</sup>がまさに本作を例に出して論じているように、日露戦争は、映像記録が残されたために、記念行事のたびに催される上映会で「戦争の記憶をたえず再確認」され続けてもいたのであり、この変化の位相を押さえないといけないだろう。

銀婚式奉祝日、すでに病状の悪化していた大正天皇は皇后とともに午餐会を欠席していたが、回復の見込めないまま翌年末に重篤に陥り、死去する。けれどもそれは、大きな衝撃を与えた明治の終焉とは異なっていた。早くも21年以来、病のために事実上大正天皇は引退しており、代わりに表舞台に立っていた皇太子がそのまま天皇となったことが、大正末期と昭和初期の連続性の印象を強めたと考えられる。昭和に入ると、昭和天皇を明治天皇の再来と見なすようなキャンペーンが進められ、昭和初期の「明治」ブームは民間にも広がっていく。だが、明治の再来と受け止められる新時代への移行が、当然ながら大正、昭和という元号を跨いですでに進行していた。本作はその微妙な諸力のうごめきを捉えているのではないかと。

なお作中で上映されている実写映画については、上田学<sup>23</sup>が、ローゼンタールが撮影した『旅順の降伏』(Siege and Surrender of Port Arthur, 1905)<sup>24</sup>に字幕を付けて再編集したものでしょう、と指摘している。軍神としての神話化、大衆文化における「乃木もの」人気、このフィルムを現在まで残させた上田は推測しているが、

19

竹山昭子「メディア・イベントとしてのニュース映画」(編著津金澤聰廣・有山輝雄『戦時期日本のメディア・イベント』、世界思想社、1998)。

20

この点に関してはすでに、丸川哲史が鋭く指摘している(丸川前掲書、58～63頁)。

21

引用は木下前掲論文。

22

「想像の戦争 戦場の記録」(前掲『日露戦争スタディーズ』)。

23

「日露戦争と映画—実写映画を受容する観客の歴史性」(編奥村賢『映画と戦争—撮る欲望/見る欲望 日本映画史叢書⑩』、森話社、2009)。

24

このフィルムについては、土本典明「実写映画をみる」(編今村昌平・佐藤忠男・新藤兼人・鶴見俊輔・山田洋次『日本映画の誕生 講座日本映画1』、岩波書店、1958)、上田学「観客のとまどい—映画草創期におけるシネマテックの興行をめぐる」(『アート・リサーチ』、立命館大学アート・リサーチセンター、2007.3)に詳しい。

25

1926年1月1日発行『キネマ旬報』の「時報」欄には、「新年興行の盛観」という見出しを挟み、両隣に「外国映画は喜劇全盛」「日本物は戦争物が大流行」とある。1月21日発行の次号には、鈴木重三郎「新春業界雑話」があり、「こう各社が競って作り始めるとお客の方がタマらぬ」と戦争映画の上映ラッシュに辟易気味の感想も記されている。

26

クラウス・テーヴェライト『男たちの妄想 I - 女・流れ・身体・歴史』、田村和彦訳（法政大学出版局、1999〔原書1977〕）、637頁。

「旅順入城式」の発表から年が明けてすぐの新年興行でも、〈乃木もの〉の映画がこぞって公開されている。この新年興行で、乃木ものに限らず、日本映画で戦争映画が流行しているのが興味深い<sup>25</sup>。

ともあれ「旅順入城式」における危うい儀式は、明治の戦争の想起を迫るこうしたうごめきへの呼応から成っている。日露戦争の映像に対し、「自分の昔の記憶を展いて見るやうな不思議な悲哀を感じ出す」「私」は、揺動の果てにやがてそのせめぎ合いの激しさを一気に吐き出す。しかし、その感情の爆発と〈行軍〉が、せめぎ合いの疑似的な解消であるということは、すでに強調した通りである。「儀式においてファシストはみずからの解き放たれた欲動を表現すると同時に、この欲動を抑圧する原理をも表現する」<sup>26</sup>—身体性の観点から言えば、本作の結末で語り手は、〈主観的視覚〉という理念の下での身体の再編成を（不完全な形ながらも）遂行し、動かされる主体となって自ら〈行軍〉して（／させられて）いくのである。こうして、本作の上映空間（都市）、そして「私」の身体は、複数の諸力のうごめき、その交錯が成立させた危うい祝祭を上演する両義的な劇場となり、またそれらの領野を構成する一要素となって浮上する。ではなぜ、これ程までに露わな可視化があるのか。先に提示しておいた問いを、本稿のまとめとともに考えてみたい。

### おわりに——百間作品と〈自己〉の問題をめぐって

こうした露わな可視化が、映像の刺激を受け止め、それを視覚という器官によって処理するという技法の獲得に向けた試行によるものだという、1925年という複雑的な文脈と鋭く交差していることは確かだが、百間作品の「私」という問題からも言及してみたいと思う。

先に、百間作品の「私」があたかも科学者のような視点で自己の身体をまなざしていることを指摘した。自己の意志とは無関係に動いてしまう身体への強迫的な注視があるのだが、すでにこの視線自体が、「対象」化された身体を見出す、「生理学」的な知に媒介されており、自己の身体を統御下に置こうとするまなざしであると同時に、外部からの統御が可能だということの表明でもあるということが重要である。「私」は、刺激への反応（注意）によって断片として引き裂かれた身体を、分裂の負荷に耐えつつ、自己の統御下に置き続けようとする。だが、さらなる注意の行使が、一層分裂を招いてしまう。過剰な注意という試みのこの徹底した両義性が、百間作品の〈自己〉を解き明かす鍵となるだろう。

この注意という運動が、本作においても、百間作品特有の曖昧な主観的印象を作り上げているのだ。観客である「私」は、映像の刺激への呼応（注意）によって、あたかも自身が動いているかのような錯覚を経験するが、それは自身の映像体験（＝主観的光景）を生み出す要素として、自身が映画装置の一部に組み込まれているということである。「私」が経験する主観的な幻像や幻聴は、観客としての「私」の身体と、外部からもたらされる刺激の複合から生み出されており、そのどちらにも還元することはできない<sup>27</sup>。本作の「私」の体験が極めて非現実的・主観的あるいは〈内面〉の投影のよう

27

ジョナサン・クレリー『観察者の系譜』（遠藤知巳訳、以文社、2005〔原著1995〕）、111頁。また同『知覚の宙吊り—注意、スペクタクル、近代文化』（岡田温司監訳、平凡社、2005〔原著1999〕）も参照。

だという印象は、こうした観点から厳密に捉え直さなければならない。本稿の初めに言及したが、論者はこうした問題系が、身体に着目した20～30年代の作品にのみ関わるわけではない、と考える。例えば、処女作品集の『冥途』(1922)収録の作品群(初出は早いもので1917年<sup>28</sup>)。これらもまた「夢」的<sup>29</sup>、もしくは「百閒自身の内面が強く表出された作品群」<sup>30</sup>という評価を受け続けてきた。だが、すでに先行研究が明らかになっているように<sup>31</sup>、『冥途』作品群とは、文字あるいは言葉の自律性に「私」が巻き込まれていくテキストに他ならない。語り手が何事かを考えた途端(文字化される「心内語」)、すぐさまそれが現実化し襲いかかる『冥途』の世界は、内面と外界が貫通し、一つの循環的構造を作り出している<sup>32</sup>。この構造が、本作と極めて相似した構造であることは明白だ。

知覚の変容が近代的な主体の変容である以上、それは近代文学における「私」の変容とも関わっているということは改めて強調しておきたい。畢竟、全てが可視化され露わに観察される近代空間において、どのように「私」の内面を確保するのかという問題が、百閒作品にあるように思われる。だからこそ、本作の「私」の没入は両義的なのである。「私」は日露戦争の映像にいわば機械的に没入していく。だがこの映像は、「私」固有の過去と関わるがゆえに激しい没入を引き起こし、これ程までに心を揺さぶるのだ(その固有性が非常に疑わしく曖昧なものとしても)。反応のうちに含まれる、「私」なるものの自律的な意志と、外的な作用との割合は曖昧に混ざり合っていて、「私」を戸惑わせるばかりである。

私は何とも云はれない程恐ろしくなつて、夢中で、杓を離れの棟に投げつけた。杓はどこ迄届いたか解らなかつた。けれども、その拍子に屋根の鳥は、はたはたと立つた。さうして低く飛んで、隣の棟とすれすれに姿を消す時、一声ぎやつと鳴いた。するとその鳥の遠ざかる姿を見送つてゐた私の喉から、不意にぎやつと云ふ声が出た。それと同時に、私の心に覚えのない涙が、いきなり頬を伝つて流れた。<sup>33</sup>

私小説的な系譜につくように見えながらも一自己と「告白」をめぐる問題は共有しつつも一、百閒作品(随筆も含め)の「私」の内面性は極端に深さを欠いている。知覚主体の重大な変容の局面に立ち会い、自己をめぐる問題のうちに煩悶しながら<sup>34</sup>、百閒作品はどのように自己の変容を描いているのか。あるいは、自己なるものを画定していこうとするうちに、逆説的に主体の組み込まれた複層的な編成の様相をどう可視化させているのか。日本における神経生理学の同時代的な「知」の様相<sup>35</sup>、知覚や表象に対する百閒の言及も合わせ<sup>36</sup>、考察を続けていきたい。

28 改稿前の『冥途』「山東京伝」「道連」(「東亜の光」1917.1)。

29 百閒の盟友・芥川龍之介の評に始まり、枚挙にいとまがない。

30 保田和彦『『冥途』の作品世界—「心の中の神秘」をめぐる—』(『国文学論叢』、龍谷大学国文学会、1991.3)。

31 渡部前掲論文の他、紅野謙介「文字へのフェティシズム」(『投機としての文学』、新曜社、2003)など。

32 粟津則雄の「冥途」論は、この構造を「道のイメージ」として鮮やかに捉えている(『道の幻想』、『ユリイカ』1984.2)。

33 「五位驚」(「女性」、1927.6)、傍点引用者。

34 一方で、複数の自分の別名を冠した分身たちに座談会を開かせる「七体百鬼園」(『新青年』、1939.9)のような作品があるという事情も考慮する必要がある。

35 百閒はヴィルヘルム・ヴントの著作を読んでおり、また東京帝大在学中、元良勇次郎の心理学の講義も聴講していたという(『壁際り』[『小説新潮』、1960.12]、「連想織維」[『朝日新聞』PR版第一面「四季」、1964.3.29、4.5])。

36 本稿で論じてきたような、映画をめぐる言説と同種の発言は百閒にも見られる。ただ、面白いのは、弁士の声だけでなくトーキーの音声もまた「映画の純粋感」を損なうものと主張されていることだ(『映画残茶』、『百鬼園夜話』、湖山社、1949、※1941年頃の口述筆記)。「想像力」のある観客であれば、画面に煙がたちのぼればむせつぽく、大波が崩れればその響きを聴くことができる。トーキーの音声は、その想像上の音声と食い違つて邪魔である—観客の「操作性」という問題も明確に見て取れると同時に、百閒の知覚観はその分裂的な性格においてとても興味深い。