

実感と映画 局外批評家の時代

吉田 拓

はじめに

対象は何であれ批評しようとするとき、「私」と対象との関係を主観的な視点である「観ること」(「実感」)から捉えることはあまりないだろう。なぜなら、物事を語ろうとするときはいつでも「客観的」とされる視点から説明せよ」と教育されているからだ。単純に考えても、歴史(言説史を含む)や科学技術、何より時代背景や作家論などの解説は、積み上げるべき知識として有用であることに間違いない。

しかしながら、本論では「映画とは何か」との問いが輝きを放っていた一九三〇年代から四〇年代の日本において、いわゆる映画批評とは異なる(「実感」)のうちに探った「局外批評」が担った役割について概観する。

局外批評とは

雑誌『日本映画』編集人の多根茂は、北川冬彦「映画批評について」(「キネマ旬報」、一九三九(昭和一四))に依って、局外批評の意義を次のように説明した。

映画批評家の文章は自己を語つてゐないから興味をもてない、と云ふ意味のことを言つた。「…」批評者の人間が作品に表現されてゐる人間に何う云ふ感應を示したかを、告白したものであつて欲しいと思ふ。この告白が原則論の科學性論理性の内容を豊かにし、一層たしかなものにして行くのだと思ふ。「…」北川冬彦は、「映画批評の主観化」を昭和九年にとなへたと云つてゐるし、滋野辰彦も映画批評を獨立させる文學作品たらしめようとしてゐる一人だ、と言つてゐる。「…」映画は形式的な技巧的な表現手段であるだけに、藝術家であり技術家である映画作家で、すぐれた人々が批評文に筆を執るのは最も妥當だらう。さうなると、ほんたうの意味での専門の批評といふのは有能な映画作家の作家的實踐と聯繫して行はれて、

直接に他の作家たちを啓發するだらうし、それ以外の、鑑賞する側からの一般映画批評は、觀衆の鑑賞力を高めつつ、その高められた觀賞力を反映して、間接に高めて行くだらう。「…」映画批評における此の二つの分野は、映画の鑑賞面の著しい社會大衆性と、作品生産面の極端なまでに機械性技術性に基いてゐるのである。⁽¹⁾(多根茂「一九三九・八九・九二」)

多根は、映画批評に觀客としての「何う云ふ感應を示した」「告白」を読みたことと主張している。そしてこれは、觀客に映画(体験)の言語化を求めるものであった。加えて、その二ヶ月後、映画批評家の津村秀夫は、「局外映画批評について」(「一九三九(昭和一四)」)と題した論文のなかで、局外批評家と専門批評家の違いを「私自身の考へる一般論として局外批評家といはゆる専門批評家との間の溝について」⁽²⁾明確にして二者の違いを明らかにした。その第一歩として、津村は、「映画批評家」の存在意義について次のように説明する。

批評家の背後には亡靈に悩まされた歴史がくつついてゐる。「…」映画批評家は夫々の「映画についての歴史」を持つてゐる。「…」批評家の歴史は、それ時代々々のタイムとの關係に於て、彼等に印象された價值判斷を基礎に持つた幻の如きものだ。そんなものは誰にもわかりはせぬ。一種の亡靈に過ぎない。「…」映画批評家の運命は所詮この亡靈を拂ひ落とすわけには行かぬのだが(映画といふ若い藝術——然かもその若い歴史なるものを歴史として保存するためには、いつて見れば批評家自らが歴史となつて終ふ外は手のない)といつた厄介な藝術批評のためには——背中の亡靈を正確に、強烈に意識することによつてこそ、寧ろ白晝の現實世界を正確に認識出来るかも知れないのである。亡靈を身につけながら、亡靈に憑かれる危險を防ぐには批評家は矢張り亡靈と戦はねばならぬ。⁽³⁾(津村秀夫「一九三九・一〇・二三」)

ここで津村は、映画批評家の言説が彼らの價值基準から組み立てられたあるひとつの見方に過ぎないことを改めて確認する。そして、その言説が個人の價值基準から離れられないことを強く意識したうえで、映画批評家の仕事とは、その價值基準を裏打ちする現實と映画との關係を明らかにすることに意義があるとする。その一方、「局外批評家」を次のように捉えている。

批評家はここに映画が在る、映画の秘密があるとはわかつてゐても、その感動を文字で表現するのに苦しむのだ。文字で表現された文学を、文字で批評する困難さより、それはより以上に困難な仕事である。優れた映画になる程これは困難である。かうなれば最早映画批評家の敗北だ。[：]こんな場合、ストオリイか何か、大ざっぱな糸をつかまへて、捻じこんで行く局外批評家のほうが妙なくとも勇ましく、見た眼にはわかり易い勘定になる。[：]稀には達眼の士が、「歴史」を無視したやうな「枠」に嵌まらぬ文章を書きながら、實は如何によく映画を観る勘が發達してゐるかを文中に證明してゐる人がある。のみならず、映画の未來への理想を吐露してゐる人がある。未來への理想（かくされたる映画の性能の様々の發見）といふことは實は歴史を知らねばよく構想し得るものではないのだが、この種の人はたとひ體驗としての歴史には貧しくとも現在の映画作品の中によく歴史の後を読み採る獨特の技術を辨へた人である。⁽⁴⁾（津村秀夫「一九三九～一四～一五」）

津村のいう局外批評家とは、映画史を論じるのではなく、「ストオリイか何か、大ざっぱな糸をつかまへて、捻じこんで行く」人をさしている。そして、「映画の秘密」は、映画體驗が引き起こす強い好奇心があつて初めて書きあらわせるとした。この意味において、津村の考える一番の局外批評家は、寺田寅彦であつた。その理由は次のようなものである。

彼の映画批評は映画の心理的な方面には殆んどいつてよい程、眼をつぶつてゐたといふ一種の狭さと趣味性があつたが、同時に映画の亡靈に憑かれた種類の専門批評家などの持たぬ、自由な闊達さを持つてゐた。然し何よりも彼の局外批評家としての尊敬すべき點は、映画への情熱に外ならぬ。映画ファンを讀者としない情熱に外ならぬ。⁽⁵⁾（津村秀夫「一九三九～一五」）

この引用文のなかで、津村は、敢えて他の何事にも取替へない好奇心の表れとして、「情熱」を二度繰り返し使用することで強調している。この代替不可能な強い動機づけこそ、津村は、〈映画批評〉の必要条件として考えてい

た。それゆえ、津村は、専門か局外かの区別自体に〈批評〉の違いをまるでみていない。そもそも、映画批評が映画から離れ、互いを「目の敵にして肩を怒らし抗議する事を以て映画への情熱だと信じてゐる」⁽⁶⁾闘争のうちにあるようでは、全く「尊敬を覚えぬ」⁽⁷⁾とする。このなかで、局外批評家はどのような歴史を歩んできたのだろうか。

局外批評以前

遡ること津村が映画への〈情熱〉を訴える八年前、一九三一（昭和六）年頃から『映画芸術』などの映画雑誌上で、稲垣鷹穂（美術史家）や寺田寅彦（物理学者）、清水光（英文学者）、中井正一（美学者）、谷川徹三（哲学者）などの映画批評を専門にしない人たちによる論考が發表されはじめた⁽⁸⁾。それまで映画関係者に限られていたはずの映画批評界に、その当時、舞台や映画の装置制作者やデザイナーまたは映画原作者として関係し始めていた画家や作家などを中心に、批評家や好事家でもない一般の観客たちを巻き込みながら参入したのである。彼らは、映画に関する多様な議論をやり取りすることで、偏りをみせていた映画批評の世界に揺さぶりをかけはじめていた⁽⁹⁾。

〈局外批評〉を先導した人たちのなかには、大正時代から映画批評を展開してきた画家や作家たちがある。たとえば、鍋木清方は「實は芝居以上に好き」⁽¹⁰⁾（一九二七（大正六））など、映画への好奇心を文章に残している。また、映画に魅せられた作家のなかには、小説家の谷崎潤一郎がいた。谷崎は一九二〇（大正九）年頃から映画批評だけでなく、栗原トーマス『アマチュア倶楽部』⁽¹¹⁾（一九二〇（大正九））の制作にも脚色として積極的に参加していた。谷崎は「映画雜感」のなかで次のように述べている。

活動寫眞は普通の夢よりは稍、ハッキリした夢だとも云へる。人は睡つて居る時ばかりでなく、起きて居る時も夢を見たがる。我等が活動寫眞館にいくのは白晝夢を見に行くのである。起きて居ながら夢を味はうと欲するのである。⁽¹²⁾（谷崎潤一郎「一九二二～一九五九・一九〇」）

ここで、谷崎が「起きて居ながら夢を味はうと欲する」と述べるように、大正時代後期、映画は「普通の夢よりは稍、ハッキリした夢」であり、観客の〈夢

や既視感、想像などを自在に操れる表現装置」であると考えられていた。ここでは、籾木清方と谷崎潤一郎のふたりを例にしたが、画家や作家たちがかつて活動写真といわれていた初期映画時代から、「観ること」に強い好奇心を抱いていたことが窺える。しかし、この時代の映画は「夢や既視感、想像などを自在に操れる表現装置」であると理解されているものの、固定した時空間の一面を「夢」として表現するに留まっていた。それは、彼らの専門においても、大きな課題であったろう。それゆえ、彼らは、映画の「夢」に注目し、語りのうちに時空間を操作しながら「夢」を表現する困難に情熱を注いだのである。

局外批評として

映画批評が映画技術の発展とともに勢いを増すなか、時代は一九三二（昭和六年）の盧溝橋事件から始まる一五年戦争に突入していた。まさに、先行きの見えない社会の揺らぎと不安、同時に大きな変化が起きつつあることによる楽観主義と高揚感が社会を覆い、日本映画の本質を知ろうとする好奇心もまたその渦中にあった。そのなかで、日本映画は、批評家や紹介者などの映画関係者と一部の愛好家の所有物ではなく、知識層から広く一般の観客を幅広く取り込むことになった。このときに、映画批評の大衆化が起き、その際に登場してきたのが「局外批評家」と呼ばれる映画を専門としない批評家たちであった。そして、映画批評家と局外批評家は、それぞれに映画を語りながら、映画の本質、そして同時に「私」というアイデンティティを形づくりながら応答していった。

そして、小林秀雄が次のように言い放つまでに映画の本質をめぐる問いは盛り上がりを見せた。

映画はそのあるが俣の姿を、劇場に集った観客の前に、はつきりとさらす。映画の齎す強いセンセーションが観客を小突き廻す、まさに其處に映画の眞の姿があるのであつて、それが映画批評家の唯一の土臺なのである。實を言へば映画批評家に他に逃げ場はない。⁽¹²⁾（小林秀雄「一九三九・七」）

小林は、観客が「小突き廻」されるその実感にこそ「映画の眞の姿」があると定義した。そして、この言葉に続けて、映画批評家は、観客であることが「唯

一の土臺」であるときえ述べる。小林に言わせれば、映画の前では、映画批評家と観客の立場は、何も変わらない。それゆえ、小林は映画批評家が映画に対して自らの知性を誇ろうとするあまりに、劇場・観客・センセーションを除いてしまう風潮に皮肉を言い添えて挑発する。

文學化された映画、といふより寧ろ映画的文學が残る。批評は大變容易になる。何故なら、映画時評とは文藝時評の擬態であればそれでよいのである。⁽¹³⁾（小林秀雄「一九三九・七」）

映画批評家たちの映画への追究は、「小突き廻」される実感から離れ、さらには、観客の立場を置き去りにしたまま、内向的な志向をみせることで、文藝批評という名の「批評とは自己批評に他ならぬといふ道」⁽¹⁴⁾に陥ろうとしていた。小林にいわせれば、実感が無いのは、映画をみていないことと同義であった。

小説家の映画体験 内田百閒の場合

谷崎が映画への熱い期待を吐露した時代に、内田百閒もまた「夢」に注目し、「十年筆ヲ蓄ミ稿ヲ裂キテ」⁽¹⁵⁾悩みながら、『旅順入場式』（岩波書店、一九三四（昭和九））を上梓する。そのなかで、百閒は、静的な描写のみならず現実と虚構の境界を人称の変化で表現しようと試みた。百閒は、映画「体験」として「映畫殘茶」（一九四一（昭和一六）⁽¹⁶⁾）でも同様のことを書いている。そこからは、百閒が如何に現実と虚構の境界描写に強い好奇心を持っていたか窺うことができる。

百閒は、映画「体験」を描き出す細部を何処に見出していたか。様々な雑誌に書かれた小説家や画家の映画批評は、まさに先行メディアである文学や絵画からの映画に対する応答であり批評でもあった。映画批評家や一般の映画愛好者たちの言葉が「実感から観念へ」と向けさせもしただろうとき、局外の人びとはどのように映画と遭遇し、映画の語りを発見するにいたるのか。百閒は端的に言う。

文章は文章、映画は映画で世界が違ふと思ふ。⁽¹⁷⁾（内田百閒「一九四一・

一三三

百間は、谷崎をはじめとして誰もが繰言のように述べていた言葉をここでもまた呪文のように繰り返す⁽⁸⁾。しかし、この言葉は、メディアの違いについて素朴に言及しているわけではない。百間は、映画が先行メディアである小説などの文字表現とは全く異なる表現の固有性を有していることを語っているのである。

映画が音声を獲得する以前、サイレント映画の時期に基礎的な映画の表現方法は確立されていく。なかでも、映画を観る観客の視線を意識的に統制しようとした最初の例が一九〇〇（明治三三）年頃イギリスで考案されたとされる〈追っかけもの〉である。リュミエール兄弟の一連の作品は、構図の面で視線の中心化を図るが、見世物的タブローの性質を超えるものは、それ以降このジャンルの登場まで見られなかった。したがって、映画は演劇的要素を超えることがなく、観客の視線は中心化されずに無方向的に自由に画面上を行き来し、それに可能な範囲で随意に意味内容を組み立てることとなっていた。しかし、〈追っかけもの〉の関心は、タブロー的なひとつひとつの画面をもっと密接な、有機的な関連のなかで繋げていくこととする。その結果、細部はどうであれ、空間的、時間的な連鎖がそこに現出されることになり、直線的な筋の進行にむけての最初の決定的な一歩となった。その後、現在に至るまで、画面構成は簡潔化と視線の中心化を求める強い意志に覆われるようになる⁽⁹⁾。

そしてその合理的な振る舞いは、映画の見方を構造化する視線の制度化を伴う。その映画を観る視線の合理性とは、シナリオの粗筋を追う一元的な視線を意味する。このことは、観客が映画を観る視線としてあるひとつの対象へと中心化を図り、そこから映画がどういうものであるかを構造化し理解することである。これは経済的な読みを暗に促す、政治的な〈制度〉⁽¹⁰⁾の力の表れではないだろうか。映画を観る態度には、裸の視点（動物の眼）で見ることを抑圧し、知的な操作から見えるものを無意識のうちに選択し排除していくところがある。

その視線のあり方について、ベラ・バラージュが『視覚的人間』（創樹社、一九七五（昭和五〇））のなかで述べている。ベラ・バラージュは仮に映画を「文学的に作り上げられた映画」と「文学的に作り上げられていない映画」の

ふたつにわけて考える。そしてそのふたつの映画の違いについて、前者は「字幕によって伝達される台本に対する一連の密集した『動く図解』に過ぎない」であり、映像が「固有の媒体となつて筋を発展させることはない」ために「良くない映画」だと考察する。ここで映像の固有性について、ベラ・バラージュは「視覚的連続性」であるという。それというのも、言葉で考えられたものは無時間的なものであり、連続性を必要としないからである。なによりも、映像とは「眼に見える個々の瞬間に欠落のない連続性がなければ成立しない」のであり、映画とはその連続性の追求のなかで固有性を確立させたのである⁽¹¹⁾。如何に観客を物語のなかで、日常世界から映画世界へ、シーンの連続のなかで導いていけるのだろうか。百間は「映畫殘茶」のなかで次のように書いている。

映畫と云ふものは白晝の夢のやうな假像のものである。「……一たん影になつて撮り出したら矢つ張り眞面目らしい顔をした夢に過ぎない。映畫はなるべく現實的でなく、蜃氣樓のやうに、静まり返つた中で畫が動き、黙つてゐて筋が通るやうにして貰ひたい。」⁽¹²⁾（内田百閒「一九四一・二・三」）

ここで重要なのは、百閒が映画を「矢つ張り眞面目らしい顔をした夢」と理解しながら、何時の間にか「白晝の夢」に入り込みながら、その世界は「蜃氣樓のやう」に現実世界のルールからは逸脱していない、と考察する点にある。百閒は、映画には「一たん影になつて撮り出」す物語の導入にこそ、細心の工夫が必要であると考ええる。ここでの百閒は、小説と映画の決定的な違いを容易く乗り越えている。改めてここで繰り返すまでも無く、文学と映画は異なるメディアである。文字と映像では、表現方法は決定的に異なる。しかし、ごく自然に極めて形式的な方法を用いて、現実世界から物語世界へ視線を移動させる点において、その構造は非常によく似ている。百閒の映像の運動に対する関心は、如何なるものであったか。それは、アメリカにおけるドタバタ喜劇映画に関する記述のなかに垣間見ることができる。

それから後の亜米利加喜劇は好きだつた。ベンターピン、デブのロス、コー・アーバツクル、コンクリン、マレーイ、ロイド、キートン、みんな

ファース⁽²³⁾は好きだった。チャップリンの人生観には引き入れられた事はなかった。その前の喜劇で見たチャップリンは、右に挙げた諸氏に比べて一番つまらなかった。ダグラスには一向興味がなかった。ファースよりも更に低級に思へたからだらう。⁽²⁴⁾ (内田百閒「一九四二・二四」)

百閒の興味は、登場人物たちが交わす台詞のやり取りのなかにはない。それゆえ、アクションに主眼がおかれる喜劇映画のなかでも、百閒はチャップリンが「一番つまらなかった」という。この批評文だけでは、百閒がチャップリンの何を見てそのような感想を抱いたのかは分からない。それでも、百閒がチャップリンを「つまらない」とするのは、彼の映画がアクションの面白さよりもむしろ台詞による説明シーンが多く、しかも、舞台芸術の形式に近いからだろう。そして、これは百閒だけの指摘に限った事ではない。さかのぼること一六年前、一九二五(大正一四)年に映画評論家の立花高四郎は次のように述べていた。

(映画の) 繪畫的連續を研究しやうと志す人々は、私は喜劇をみるとよいと思ふ。喜劇の内容に就ては、大に思索的に努力するにも及ぶまいから、如何にシーンが変化して行くかを注意深く見て居られる。(また) 畫面の連續は映畫劇に於て餘程重大な問題(である)。⁽²⁵⁾ (立花高四郎「一九二五・一七〇(一七四)」[括弧内部は筆者による補筆])

立花もいうように、喜劇とは「如何にシーンが変化して行くか」が全てである。それはつまり、「畫面の連續は映畫劇に於て餘程重大な問題」だからである。このように、「変化」と「連續」は、内田百閒だけが指摘しているわけではないが、百閒の映画を観る視線も、「変化」し「連續」して移動する時空間へ向けられていた。なるほど、「映畫と想像力」には、チャップリンに関して幾らか具体的に書かれている。

「モダン・タイムス」を見て面白かったと云ふ事と、封切當時に方方の新聞雑誌に書き立てられた識者達の批評や感想とは、どうも私の中では調子が合はない。批評や感想を読むと随分深酷な藝術品であつて、牧師の奥

さんが紅茶を見ておなかを鳴らす音にもチャップリンの泣き笑ひが聞こえる様だと云ふのもあつたが、活動寫真を見るのに、さう立ち入った事を考へてかかるのは毒ではないかと私には思われる。⁽²⁶⁾ (内田百閒「一九三八・一九八七・三二」)

百閒の好奇心は、「立ち入った事を考へてかかるのは毒ではないか」と指摘するように、常に台詞ではない身体運動とそれに伴う〈セット〉の物理的な動きにある。また、映画批評についても「さう立ち入った事を考へてかかるのは毒ではないか」として、〈観る〉ことの実感から離れることを危惧している。百閒はどのような映画に好奇心が惹かれるというのだろうか。それは、次のような映画である。

萬時大袈裟な畫面の中で、あわて者が噁をしたらそのあふりで絨毯がまくれ上がり、御馳走の用意の出來てゐる食卓がひっくり返つたが、さう云ふ活動寫真なら、今でも見たいと思ふ。⁽²⁷⁾ (内田百閒「一九三八・一九八七・三二」)

やはり、「変化」し「連續」して移動する時空間のある映画である。百閒の物理的な運動への具体的な興味は、物語の展開を「まくれ上がり」る「絨毯」が「ひっくり返る」食卓のシーンを一連の接続のなかで自然のうちにみせることにある。それは、地続きに視線の人称や現実と虚構が入り混じる表現方法への志向を表している。このような百閒の映画への期待は、かつて一四年前の一九三四(昭和九)年に上梓した短編小説『旅順入場式』における実験的表現から変わらず接続しているのである。

実感と「ことば」

百閒が見つめる視線の人称や現実と虚構の境界を捉えようとする表現方法とは如何なるものなのか。百閒の随筆『映畫殘茶』の書き出しからみてみよう。これは、一九四二(昭和一七)年に書かれた。この年、百閒は五二歳である。

映畫は嫌ひと云ふのではない。齡の加減で出かけるのが億劫だから見に

行かないだけの話である。無聲時代には『カリガリ博士』や『ジキル博士』などを面白く思った事もある。⁽⁸⁾ (内田百閒「二九四一・二二」)

百閒にとって、映画は、嫌いでもないが齡の加減に勝つほど好きでもない。百閒は、好奇心の塊である。それにもかかわらず、百閒は、本人こそが最も説得力を見出しえないと思っているだろう「齡の加減」を理由に、あらかじめ日常性と密接である〈感情〉表現から、曖昧に距離をおいて文章をはじめめる。しかし、百閒は「億劫だから見に行かない」と述べたすぐ後に続けて、昨年、レニ・リーフェンシュタールの『美の祭典』(一九四〇(昭和一五))⁽⁹⁾の試写会に出かけたことをあかしてしまふ。そして、またそのあとには、「試寫へは滅多に行かない。試寫室と云ふものは雰囲気面白くない」⁽³⁰⁾として、どこまでもひとりの〈観客〉でいようとさへする。ここで、ひとりの〈観客〉であろうとする百閒が、「面白く思った事もある」「傍点は筆者による」との記述に注目しよう。百閒の好奇心は、トーキーなど日々の技術的な進歩に向けられることはほとんど無い。その一方、百閒は作品を好んで例に挙げる。たとえば、そのなかの一本に『カリガリ博士』(ウーファ、一九一九(大正八))⁽³¹⁾がある。この映画は、百閒の映画批評が書かれた二〇年前もの昔、一九二一(大正一〇)年五月にロベルト・ヴィーネ監督のサイレント映画として、浅草のキネマ倶楽部で公開された。百閒は、「映畫殘茶」の三年前に書いた「映畫と想像力」に、『カリガリ博士』のなかでとりわけ強く好奇心を抱いたシーンを描写している。

領主が馬に乗つて、釣鐘マントのような物を羽織り、その裾を風に翻して土手の上を歸つて來ると、その下で何かお祭りをして、踊り廻つてゐた領民達の上に、領主の黒い大きな影がかぶさつて來ると云ふ畫面を思い出す。⁽³²⁾ (内田百閒「一九三八—一九八七・三〇九」)

『カリガリ博士』は、公開当時から物語よりもむしろ当時としては斬新な映像表現に注目を集めていた。映画批評家のみならず、百閒をはじめとして、谷崎潤一郎「最近の傑出映画『カリガリ博士』」⁽³³⁾そして、佐藤春夫「『カリガリ博士』をみて」⁽³⁴⁾など、多くの小説家や画家たちによる映画批評が残されている。それ程までに『カリガリ博士』は、当時の観客たちの注目を大いに集めた

作品であつた⁽³⁵⁾。百閒もそのなかのひとりとして、さらにそのまた約二〇年前に生まれて初めて観た初期映画を明らかにしながら、自らの映画〈体験〉の歴史を振り返る。

私などが初めて映畫を見たのは、『米西戦争』とか『トランスヴァールの戦』などの頃で、駒田好洋⁽³⁶⁾が舞臺の眞中に出て來て、前口上を述べた頃だから、大分古い話になる。⁽³⁷⁾ (内田百閒「一九三八—一九八七・三〇九」)

百閒は、日本初のニュース映画『米西戦争活動大寫眞』(一八九九(明治四二))以来、映画に強く心惹かれ続けていたのだろう。彼は、初期映画からサイレントそしてトーキーに到る映画史とともに、観続けている。それでもなお、百閒は二〇年も前に観たサイレント映画『カリガリ博士』が一番に昂奮したと振り返る。それは、レニ・リーフェンシュタール『美の祭典』(一九四〇)を観ても変わらない。

いつぞや招待を受けてオリムピア映画の後半「美の祭典」の試寫を見た。私の様なスポーツの約束に暗い者には面白くもなかつた。人や馬が走つてゐるその背景の森、林、生垣などが、水玉の樣に見えて、ちらちらして、仕舞に目が痛くなつた。そんな物を馬鹿な顔をして見てゐる義理はないと思ひた。わざとさう云う風に寫したのか、技術が足りないのか、知らないが、速い物が近くを通り過ぎる背景は寧ろぼかしてしまふ方が氣が利いてゐると思ふ。「民族の祭典」は見なかつた。⁽³⁸⁾ (内田百閒「一九四一・二二」)

百閒は「スポーツの約束に暗い者には面白くもなかつた」と述べる。そもそも、映画は、たとえ映し出されるスポーツのルールに不明であるとしても、いっこうに構わなない。百閒は、画面が面白くさえあれば良いのである。それは、〈背景〉描写の提案「ぼかしてしまふ方が氣が利いている」として表明される。さらに、映画の技術発展は、直線的に映画の面白さ、すなわち、〈固有性〉とは接続されていないと続ける。

無聲映画時代にも舞臺俳優の声色などを真似る辯士がゐてうるさいと思つたが、トーキーになつてからは意味もない聲や音を出すので餘計に頭を攪き廻される。外國語の會話ならわたしには大概意味が通じないから構はないが、日本語の臺詞や解説は解るから困る。⁽³⁹⁾ (内田百閒「一九三八—一九八七：三〇九」)

初期のトーキー映画は、まるで言葉を覚えてたの子どもが発するノイズのように映像を「意味もない聲や音を出すので餘計に頭を攪き廻す」す。一九四〇(昭和一五)年頃まで、トーキーの技術は不安定である。観客は、新しい映画技術の受容方法とその質の悪さに戸惑いがあり、なおさら映像だけで完結していた世界を再び再構成しなければならぬ煩わしさもあつたのだろう。あくまでも、百閒の考える映画とは、スクリーンに映し出される映像を対象としている。もしかしたら、それは読書(体験)、言い換えれば、眼と文字の関係が引き起こす様々な想像力から映画(体験)を出発させていたのかもしれない。たとえば、百閒が映画を(夢)と定義して考察している箇所に(観る)ことと(想像力)の関係をみることが出来る。

映画と云ふものは白晝の夢のやうな假像のものである。文化映画にして、も、製作者や計畫する側では多に現實的に考へてゐるに違ひないが、一たん影になつて撮り出したら矢張り眞面目らしい顔をした夢に過ぎない。映画はなるべく現実的でなく、蜃氣樓のやうに、靜まり返つた中で畫が動き、黙つてゐて筋が通るやうにして貰ひたい。しんとした中で、ドアのボタンとしまる音とか、あわてた足音とか、風の吹き過ぎる音だとかその画面に大事な音だけが急所急所にはひるなら、ぞつとするやうな効果がだせると思ふ。のべつに會話がはひつたり飛行機の唸りや群衆の歡呼などを無差別にみんな取り入れるのは、折角のトーキーの有り難さを自分で打ち毀す様なものだ。その為に、映画の純粹感も臺無しになる。「……」今の様にトーキーを亂雑無制限に濫用してゐたら、きつとその内に何かにぶつかつて、映画は亡びるであらう。トーキーになつて、實體のない繪から聲や音が出て来る。音を出すならにはひも寒暖も風塵もださなければならなくなる。雪景色が寫れば觀客席が寒くなり、立ち樹の枝が揺れてゐれば觀

客の顔にも風が当たらなければ本当でない。さう云ふ事を云ひ出すと際限がない。萬事は想像力に任せるに限る。さう云ふことになれば先づ第一に音や聲は不用である。普通の想像力のある觀客なら画面に大浪の崩れるのを見ただけで濤聲を聞く事は出来る。蛇足に類した音を用ひるのは映画が技術的にまだ安定してゐないことを自認してゐることになる。どうせ技術的に不完全であるなら、音も色も捨てて、黒と白だけの動く畫に還つた方が表現手段として純粹である。後は想像力にまかせればいい。音だけを加へたのでは、寫實にならず、再現にもならず、夢にもならない。⁽⁴⁰⁾ (内田百閒「一九四一：二三」) 「傍点は筆者による」

百閒は、さしあたりトーキーの問題を技術の習熟度の問題として棚上げする。なぜなら、百閒は、普通の(想像力)ある觀客なら「大浪の崩れる」映像をみれば、「濤聲⁽⁴¹⁾を聞くことが出来る」と考える。それでなくとも、私たちは、不思議な映画(体験)をしても、(想像力)を働かせることなく、現実の断片やいびつに拡大された現実として知的に理解してしまふ。それゆえ、映画を(夢)と考える百閒は、(想像力)に溢れる表現を「動く畫」のなかにこそ観たいと願う。「動く畫」とは、映画の構造上にあるアクションのことである。

いつだつたか、法政大學の講堂で旅順開城の古い實寫を見たことがある。独逸の觀戰武官の撮影したもので、偶然の機會に日本陸軍省の手に入つたと云ふ話であつた。助骨服を着た兵隊が横濱の伊勢崎町の通を行くところや、二龍山爆破の刹那や、荷車のやうな山砲が打つ度に反動でころころと轉がるころなどが寫り、いよいよ水士營の場面になると、邊りが霧のかかつたやうに白けてゐて、石壁の平家らしいのが一軒影のやうに薄く立つてゐる。枯れた木もあつた。そこを、むくむくと膨れあがつて手足だか胸體だかわからない姿の一行が、馬に乗つてほんやり近づいて来る。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ふ。それから土蔵のやうなものの建ち並んだ前を、やはり馬に乗つた露人の一行がふらふらと通り過ぎる。それで水士營の會見が終わつたのだが、霧の塊りが流れたやうに目の前を過ぎた乃木大将とステツセル將軍の顔や姿が、私の目にははつきりと見えたと思つた。自分の古い昔の記憶を展いて

見るやうな、何とも云へない悲哀とそれを包む捷利の歡喜とが古ぼけた薄暗い画面から流れた。⁽⁴²⁾ (内田百閒「一九四二・二四」) 「傍点は筆者による」

映画の運動性、それを映画の固有性とするならば、間断無く動き続ける映像のうちにみるしかない。そして、このことを映画ではない言語で言語化することは非常に困難が立ちはだかる。しかし、百閒はその困難に〈想像力〉を総動員して言語化しようとする。一九二五(大正一四)年五月一〇日、銀婚式奉祝の日曜日に、法政大学の講堂で行われた活動写真の会において、独逸の武官が撮影した旅順開城の古い写真を観客として見ていた百閒だと思われる「私」の前に、何かの瞬間、平家が一軒影のように「立つて」、わからない姿の一行が馬に乗って「近づいて来る」。遂には、「一行がふらふらと通り過ぎ」「乃木大將とステッセル將軍の顔や姿が私の目にはつきりと見えた」ような錯覚に、一瞬にせよ、惑わされる。百閒は、これらのことを短編小説集『旅順入場式』(岩波書店、一九三四(昭和九))のなかで次のように表現してみせた。

大砲を山に運び上げる場面があった。暗い山道を輪郭のはっきりしない一隊の兵士が、喘ぎ喘ぎ大砲を引張って上がった。年を取った下士が列外にいて、両手を同時に前うしろに振りながら掛け声をかけた。下士の声は、獣が泣いている様だった。

私は隣にいる者に口を聞いた。

「苦しいだろうね」

「はあ」とだれかが答えた。

首を垂れて、暗い地面を見つめながら、重い綱を引張って一足ずつ登って行つた。首のない兵隊の固まりが動いているような気がした。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。暗い空を峻しく切つて、私共の登って行く前に、うな垂れた犬の影法師の様な峰がそそり立つた。

「あれは何と云う山だろう」と私が聞いた。

「知りません」と私の傍に立つて見ていた学生が答えた。⁽⁴³⁾

(内田百閒「一九二五—一九三四—一九八六・二四四—二四五」)

〔傍点及び下

線は筆者による〕

観客のひとりである「私」は、映画『旅順入場式』をみている。そして、「私」は、見知らぬ他人の「隣にいる者」に声をかける。すると、私の声に「はあ」と見知らぬ隣人ではない誰かが応答してくる。この所属が明確にされていない誰かの声をきっかけに、映画を見ている「私」は、瞬時に映画の住人になる。その後、「暗い地面を見つめながら」「重い綱を引張って」「一歩ずつ登って行く」。遂には「それは道の色と同じ様に暗い」な「私共」となつて登って行く。ここで、映画の登場人物のひとりとして「私」は完全に映画の登場人物になる。そして、さらに「何て云う山だろう」と「私」が問いかけると「知りません」と「傍に立つてみていた」見知らぬ学生が応えるのである。⁽⁴⁴⁾

引用した文章は、「私」の一人称で、観客と登場人物が同時に表現されている。この表現方法は、観客がまるで登場人物のひとりにでもなったかのような幻覚を表現しているだけではない。むしろ、ここでの表現は、劇中劇として映し出された映像の言語化にある。さらにいえば、映画固有の映像トリックを言語化したものである。そして、そのトリックは「重い綱」を引きずり、「空は道の色と同じ」ように、「私」と観客の視線が入り混じる。やがてその「暗い空を峻しく切つて」現実から虚構へと入り込んでいくと、「犬の影法師のやうな峰」が、まるでプラトンの『国家』⁽⁴⁵⁾で示された洞窟の壁に映し出された影との同一化を〈体験〉することで社会性を獲得せよと命ずるように、「私」は隣人の学生に「きいた」。しかし、学生は「知りません」と応答し、同じ映像を観ていないことが明らかにされる。ここで、「私」は映画世界から現実世界に引き戻されるなかで、両方の世界を〈実感〉する。しかし、『旅順入場式』の最後は、〈白昼夢〉の世界を語ったまま、遂に現実世界には戻ることはない。

拍手はまだ止まなかった。私は涙に頬をぬらしたまま、その列の後を追つて、静まりかえつた街の中を、何処までもついて行つた。⁽⁴⁶⁾ (内田百閒「一九二五—一九三四—一九八六・二四七」)

「私」は、「何処までも」兵士たちの列の後をついて「行つて」しまうことで、〈白昼夢〉の世界の住人になってしまう。このように、映画〈体験〉から出発する百閒の想像力は、文学の語りとして現実世界から虚構世界への瞬間を創作する技法を編み出した。小説家であり批評家の伊藤整は、「旅順入場式」では

ないものの、同じく『旅順入場式』に収録されている短編小説「昇天」における文学表現について、次のような推測をしている。

百間がいよいよ深く自己の世界に入つて行つたとき、それはもはや百間その人の世界ではなくて、日本人の感覚的な郷愁の本体のやうなものであつた。では百間は漱石とどこでつながつてゐるか。わたしはそれを「夢十夜」だと思ふ。「…」生活や行為や風景の中から、百間は、日本人の心に生きてゐる伝説のかけや肉感や癖や夢想などを、極めて冷静に集めとつて来て、それを文学の形に記憶するのである。彼のその記述方法は新しい。

私達が二十世紀の西欧のサンボリスム、ダダイスム、シュルレアリスムにおいて見たものが、日本の素材の上に百間が行つた実験より新しいか、またはより確実であるか、疑はしい。⁽⁴⁾ (伊藤整「一九四八—一九八六—一二—」)

ここで伊藤整は、百間が夏目漱石の『夢十夜』(朝日新聞—春陽堂、一九〇八(明治四二)—一九一〇(明治四三))につらなる系譜に在る可能性と、百間の日本人としての生活を文学として記憶させる新しい方法を見出したのではないかと考察している。種村季弘は、さらにその点を推し進め、「不意の出来事を隠者としての距離を置いて記録する、院政末期から中世にかけてのわが国隠者文学に直結してしまう」⁽⁴⁾と考察する。さらには、百間の散文作品が「近代のパスベクティヴからは隠されていた古層の眺望が、この没倫理的ではかならずしもないが没倫理性主義的な作家資質を俟ってはじめて再浮上してきた」とさへいう。

視覚表現としての〈白昼夢〉は、近代小説との関係のなかで、〈実感〉とともに醸成された。幻想の作家と呼ばれた百間の書き残した映画批評によれば、彼の観る〈白昼夢〉は、〈人称の変容〉形式で發揮されたことが理解できる。また、百間の発言は〈実感〉を頼りとした〈局外批評〉として、映画雑誌『日本映画』を通じて映画に貢献していた可能性も推測される。

映画は、間断無く動き続ける映像のうちにみえるしかない。この運動性こそが映画の固有性なのである。しかし、映画を映画ではない言語を用いて改めて言語化することは非常な困難が立ちはだかる。しかし、百間は、その困難に〈想

像力〉を総動員して言語化しようとする。その実践として『旅順入場式』は、一人称表現の「私」を用いて、観客である「私」と映画の登場人物が同一化する表現を試みている。この表現方法は、観客がまるで登場人物のひとりにでもなつたかのような幻覚を表現しているだけではない。さらにいえば、映像トリックを言語化してみせたのである。観客が登場人物になるそのあわいに、「私」の隣にいる学生とのやりとりのなかで、同じ映像を見ていないことが明らかにされる。ここで、読者である〈私〉は、映画を〈観る〉ことと「映画とは何か」というふたつを瞬間のうちに〈実感〉する。

おわりに

映画批評は、時代背景や人間関係を介して映画との間に有機的な繋がりをみせた。なかでも、百間をはじめ多くの小説家や画家たちが挙つて映画について書いた局外批評の時代は、一方的に映像を受容するだけではなく、自らの眼に映る映像をそのまま〈実感〉として「映画」そして「私」というふたつの存在を絡み合わせながら、それぞれのアイデンティティを見つけ出そうとした時代であつた。

註

(映画のタイトルは《》で表記している)

- (1) 多根茂「素人論義 局外批評是非」『日本映画』第四卷第六號(大日本映畫協會、一九三九年) 八九—九一頁
- (2) 津村秀夫「局外映畫批評について」『日本映畫』第四卷第八號(大日本映畫協會、一九三九年) 一〇—一五頁
- (3) 津村秀夫「局外映畫批評について」『日本映畫』第四卷第八號(大日本映畫協會、一九三九年) 一〇—一五頁
- (4) 津村秀夫「局外映畫批評について」『日本映畫』第四卷第八號(大日本映畫協會、一九三九年) 一〇—一五頁
- (5) 津村秀夫「局外映畫批評について」『日本映畫』第四卷第八號(大日本映畫協會、一九三九年) 一〇—一五頁
- (6) 津村秀夫「局外映畫批評について」『日本映畫』第四卷第八號(大日本映畫協會、一九三九年) 一〇—一五頁

- (7) 津村秀夫「局外映画批評について」『日本映画』第四卷第八號（大日本映画協會、一九三九年）一〇～一五頁
- (8) たとえば、板垣鷹穂は「映画と私」『都新聞』（一九三一（昭和六）年六月一二日）に「試写をみるのが日常の習慣になった」と述べている。また、清水光は京都で出版された『映画随筆』に投稿しながら、谷川徹三や中井正一や香野雄吉そして能勢克男ら映画京都学派と呼ばれる人々と交流をしていた。それぞれの流れのなかで、一九三〇年中頃に申し合わせたように映画雑誌へと登場してきた。局外者登場の歴史的な流れとしては、岩本憲児「寺田寅彦と映画」『寺田寅彦全集 第八卷 小冊子』（岩波書店、一九九七年、四～八頁）を参照。
- (9) 第二次世界大戦前、映画雑誌のなかでも特に『日本映画』は、映画批評家たちだけではなく、様々な職業の人たち（小説家や画家、官吏にいたるまで）に門戸を拡げて批評を展開していた。
- (10) 鍋本清方「實は芝居以上に好き」『活動之世界』第一卷第四號（一九一七年）二〇～二三頁
- (11) 谷崎潤一郎「映画雑感」『谷崎潤一郎全集 第一四卷』（中央公論社、一九五九年）一八八～一九三頁。初出「新小説」一九二一（大正一〇）年三月號
- (12) 小林秀雄「映画批評について（二月七日付）」『日本映画』第四卷第三號（大日本映画協會、一九三九年）二～七頁
- (13) 小林秀雄「映画批評について（二月七日付）」『日本映画』第四卷第三號（大日本映画協會、一九三九年）二～七頁
- (14) 小林秀雄「映画批評について（二月七日付）」『日本映画』第四卷第三號（大日本映画協會、一九三九年）二～七頁
- (15) 内田百閒「旅順入場式」序『新輯 内田百閒全集 第一卷』（福武書店、一九八六年）一二二頁

十年筆ヲ醫ミ稿ヲ裂キテ僅カニ成ルトコロヲ本書ニヲサメ書肆ノ知遇ヲ得テ刊行スルニ際シ文章ノ道ノイヨイヨ遠クシテ儉シキヲ思フ而已

昭和九年一月 百鬼園ニテ 著者識

- (16) 内田百閒「映画残茶」『日本映画』第六卷第五號（大日本映画協會、一九四一年）二一～二四頁
- (17) 内田百閒「映画残茶」『日本映画』第六卷第五號（大日本映画協會、一九四一年）二一～二四頁
- (18) 谷崎潤一郎も「映画と小説とは全然別箇の物である」と述べている。参照「谷崎潤一郎「映画雑感」」『谷崎潤一郎全集 第一四卷』（中央公論社、一九五九年）一八八～一九三頁
- (19) Noel Burch, "Porter, or Ambivalence", *Le Cinema american analyses de films* O., Raymond Bellour dir., T.I.Paris, Flammarion, 1980. (ノエル・バーチ「ポーター、あるいは両義性」岩本憲児、武田潔、斉藤綾子・編『新「映画理論集成 ①」フィルムアート社、一九九八年、八六～一〇一頁）
- (20) 〈制度〉の概念は、フーコーの議論を元になっているがここでは詳しく触れない。日常的現実の解釈を行う意味の制度を作り出すのは、歴史やそれを支えてきた政治的、経済的構造であり、そこに組み込まれている個々人は知らず知らずのうちにそういうモノの見方するように仕向けられ、操作されているということである。
- (21) ベラ・バラージュ「視覚的人間」佐々木基一、高村宏・訳（創樹社、一九七五年）五二～五三頁
- (22) 内田百閒「映画残茶」『日本映画』第六卷第五號（大日本映画協會、一九四一年）二一～二四頁
- (23) ファース (face) ドタバタ喜劇（笑劇）のこと。
- (24) 内田百閒「映画残茶」第六卷第五號（大日本映画協會、一九四一年）二一～二四頁
- (25) 立花高四郎「映画道漫談」（無名出版社、一九二五年）一七〇～一七四頁
- (26) 内田百閒「映画と想像力」『新輯 内田百閒全集 第八卷』（福武書店、一九八七年）三〇八頁～三二三頁。初出「映画朝日」、一九三八（昭和一二）年十一月號
- (27) 内田百閒「映画と想像力」『新輯 内田百閒全集 第八卷』（福武書店、一九八七年）三〇八頁～三二三頁。初出「映画朝日」、一九三八（昭和一二）年十一月號
- (28) 内田百閒「映画残茶」『日本映画』第六卷第五號（大日本映画協會、一九四一年）二一～二四頁

- 年) 二二～二四頁
- (29) ドイツ本国での公開は、一九三八(昭和一三)年である。同年の《民族の祭典》とともにヴェネチア映画祭において《ムッソリーニ杯外国映画賞》を受賞。
- (30) 内田百閒「映畫殘茶」『日本映畫』第六卷第五號(大日本映畫協會、一九四一年) 二二～二四頁
- (31) ロベルト・ヴィーネ《カリガリ博士》(ウーファア、一九一九(大正八))美術担当は、ヘルマン・ワルム、ワルター・レーリヒ、ワルター・ラインマン。原題《Das Kabinett des Dr. Caligari》。浅草で公開する一週間前に横浜のオデオン座において《眠り男》のタイトルで先行上映された。
- (32) 内田百閒「映畫と想像力」『新輯 内田百閒全集 第八卷』(福武書店、一九八七年) 三〇九頁。初出『映畫朝日』、一九三八(昭和二三)年一月一號。
- (33) 谷崎潤一郎「最近の傑出映畫『カリガリ博士』を見る 上・中・下」『時事新報』第一三三九三號～一三五九五號、一九二二(大正一〇)年五月二五日～二七日、一〇面
- (34) 佐藤春夫「『カリガリ博士』を観て」『新潮』第三五卷第二號(新潮社、一九二二(大正一〇)年八月) 四二～四四頁
- (35) 画家の《カリガリ博士》評もある。たとえば、竹久夢二「カリガリ博士の印象及スケッチ」『新小説』(一九二二(大正一〇)年七月) などである。
- (36) 「二八七七(明治一〇)～一九三五(昭和一〇)」日本最古の活動弁士と言われ、フロックコートを着用していた。
- (37) 内田百閒「映畫と想像力」『新輯 内田百閒全集 第八卷』(福武書店、一九八七年) 三〇九頁。初出『映畫朝日』一九三八(昭和二三)年一月一號。
- (38) 内田百閒「映畫殘茶」『日本映畫』第六卷第五號(大日本映畫協會、一九四一年) 二二～二四頁
- (39) 内田百閒「映畫と想像力」『新輯 内田百閒全集 第八卷』(福武書店、一九八七年) 三〇九頁。初出『映畫朝日』、一九三八(昭和二三)年一月一號。
- (40) 内田百閒「映畫殘茶」『日本映畫』第六卷第五號(大日本映畫協會、一九四一年) 二二～二四頁
- (41) 《米西大活動寫眞》(一九九九(明治三二))と同時期に上映された《ナイヤガラ瀑布》のことであろうと推測される。「映畫と想像力」には、「ナイヤガラはとうとうと鳴つて畫面にしぶきを上げてゐたとき思はれない」(三二頁)とある。『風俗畫報』にも《ナイヤガラ大瀑布》を鑑賞した記事が掲載されている。
- 三月六日より神田錦輝館にて催す活動寫眞をみれば其状況を記さんに第一は世界最大と稱せられる米國ナイヤガラの大瀑布の景雲霧濛々銀線錯落として虎躍り龍逸するの状耳邊亦萬雷轟々の聲あるが如し次は世界の青史に芳名を流したる佛國の女丈夫ジョアンダーク火刑の景何の爲めにダークは此酷刑に處せらるゝ、か今之を語らずとも世人は己に熟知せん素絹を纏ふ「…」(畫報子「錦輝館の活動寫眞」『風俗畫報』春陽堂、一八九七年)。
- (42) 内田百閒「映畫殘茶」『日本映畫』第六卷第五號(大日本映畫協會、一九四一年) 二二～二四頁
- (43) 内田百閒「旅順入場式」『新輯 内田百閒全集 第一卷』(福武書店、一九八六年) 二四三～二四七。初出『女性』プラトン社、一九二五(大正一四)年七月、一四二～一四五頁。単行本は、『旅順入場式』として、岩波書店から一九三四(昭和九)年二月に出版された。
- (44) 本論考で取り上げた内田百閒『旅順入場式』(岩波書店、一九三四(昭和九))の画面と現実が一体化している描写の分析は、多くの作家や研究者たちに分析されている。それら百閒論の多くは、文学研究者の酒井英行によれば「《夢》の解明に向けている」(「解説」『日本文学研究資料新集22 内田百閒 夢と笑い』有精堂出版社、一九八六年、二四八頁)という。また、文芸評論家の堀切直人は、百閒のルーツを文学史の面から解明している。
- 私の知る限りでは、二十代にE・T・A・ホフマンの『金の壺』やゲーテの『ラインケ狐』の翻訳を試みたというところらしいしか見当たらない。「…」英文学と比べて独文学に全体としてフル文学少ないという事情も手

伝ってか、ドイツ文学研究は百間の滑稽文学形成に対してこの程度の影響しか及ぼしていないようだ。

〔堀切直人「気違いと阿呆の道連れ」〕『日本文学研究資料新集22 内田百間 夢と笑い』有精堂出版社、一九八六、四九頁。初出―『ユリイカ』青土社、一九八四年二月号〕

堀切の説明によれば、百間の『旅順入場式』は、専門のドイツ文学からは余り多くの示唆を得ていないと考えられるという。それよりもむしろ、堀切は、百間の随筆を読むと、外国文学より外国映画から強烈な刺激を受けたのではないかと推測する。

百間の回想によると、大正時代の彼は毎週変り目ごとに映画館に足を運ぶのを常とした大の活動写真好きで、『カリガリ博士』『ジキル博士とハイド氏』といった表現主義映画や、アメリカのスラップステ、イック・コメデイを好んで観たものである。〔…〕もつとも、影響云々といってもモダンストではない百間の場合、外国映画の刺激はあくまで潜在的なものにとどまっていると思われる。それにひきかえ、二十代に足繁く寄席通いして聴いた江戸落語は、百間の文章の骨法や構成法（枕の振り方、落ちのつけ方、短さなど）にまで多大の力を及ぼしているといえよう。百間が三代目小さんに並々ならぬ熱の入れ方をしていたのは有名で、事実、彼の文章にはあちこちに小さんの奇警なギャクが引き合いに出されている。

〔堀切直人「気違いと阿呆の道連れ」〕『日本文学研究資料新集22 内田百間 夢と笑い』有精堂出版社、一九八六年、四九頁。初出―『ユリイカ』青土社、一九八四年二月号〕

上記の引用文からは、百間が如何なる過程を経て『旅順入場式』を書いたかは分からない。そのなかで、文学研究者の高橋義孝は、内田百間『旅順入場式』について、次のように述べている。

〔旅順入場式〕中に描かれている実写映画の幾場面かや、それらの場面の中に出てくる自然や人間は、実は「旅順入場式」の作者内面の心象風景な

のであった、決して「旅順入場式」という実写映画や、その映画を見に行った日の記録なのではないのだ。作者の内心にうごめく諸々の情念や感慨が、外部の一見現実的な世界に投影されて、「法政大学の講堂」とか「銀婚式奉祝の日曜日」とか「山砲を打つ五六人の兵士」とかいうような形を採ったまでにすぎない。とはいえ、まず作者の情念感慨がここにあって、その後それが「旅順入場式」の実写映画だの「法政大学の講堂」だのというものに仮託されたというのではない。〔…〕作者はそういうものの存在に少しも気づいていなかったのだ〔…〕文学というものを普通の言葉で多少なりとも説明してみようとする際には、この程度のややこしさは避けがたいのである。

〔高橋義孝「内田百間論」〕『日本文学研究資料新集22 内田百間 夢と笑い』有精堂出版社、一九八六年、一七頁。初出―『現代日本文学全集 75』筑摩書房、一九五六年六月〕

しかし、ここでもまだ決定的な影響元を探るまでにはない。しかし、百間の〈夢〉のような心象風景を言葉で説明しようとする、どうしてもややこしさは避けがたいとの指摘がされている。さらに、内田百間の〈夢〉について、庄司肇は『庄司肇コレクション7 内田百間』（沖積舎、二〇〇二（平成一四））のなかで『旅順入場式』小品群として上記の研究を引用しつつ論を展開している。

(45) プラトン「国家 第七巻」『プラトン全集Ⅱ』（岩波書店、一九七六年）五一四～五四〇頁

(46) 内田百間「旅順入場式」『新輯 内田百間全集 第一巻』（福武書店、一九八六年）二四三～二四七頁。初出―『女性』（プラトン社、一九二五（大正一四）年七月）一四二～一四五頁

(47) 伊藤整「『昇天』解説」『日本文学研究資料新集22 内田百間 夢と笑い』（有精堂出版社、一九八六年）一二～一三頁。初出・新潮文庫『昇天』（新潮社、一九四八年三月）

(48) 種村季弘「解説」『冥途・旅順入場式』（岩波文庫、一九九〇年）三六五～三七三頁