

## 『ドグラ・マグラ』の物語構造

——映画的要素、映画的手法をめぐって——

磯部 恵

### 一、『ドグラ・マグラ』の映画的手法

『ドグラ・マグラ』には、映画または映画的手法が積極的に用いられている。正木博士が著した論文「胎児の夢」では、自らの先祖の記憶を、胎児が母親の胎内で「映画」として見るといふ論が展開される。正木博士の遺言書では、「狂人解放治療」の実験を正木が撮影した映画と捉え、弁士に扮した正木がその映画の説明を行う。作品結末では正木博士、呉一郎の母千世子、呉青秀など亡くなった人物の姿が、「私」の目前にフラッシュバックする。

映画版「ドグラ・マグラ」（監督・松本俊夫 一九八八年。以下、映画版）では、呉一郎の先祖とされる呉青秀の話が人形劇になり、それを映像に記録したものを記憶喪失の男（小説版でいう「私」）が見る場面や、脳髄は人間の細胞が思考したものを映し出す映写機、スクリーンに過ぎないと正木博士が語る場面がある。映画版でも、映像、映写機、スクリーンといった映画に関する要素を取り入れた構成になっている。映画版が映画的要素を多く盛り込んでいるのは、監督松本俊夫自身、原作に用いられた映画的手法を感じとっていたからではないか。

## 二、『ドグラ・マグラ』の評価・研究状況

『ドグラ・マグラ』は、一九三五年一月に松柏館書店から出版された。石川一郎によると、夢野久作は「ドグラ・マグラ」は二十年がかりの作品です。十年考へ、あとの十年で書直し書直し抜いて出来たものです」と語り、「ドグラ・マグラ」は五回読んだら五回共に読後の気持が変はることを請け合ひます」と「力をこめて」語っていた<sup>②</sup>。久作は、『ドグラ・マグラ』を出版した翌年に四十七歳で病死しており、本作品の執筆に人生の約半分を費やした。『ドグラ・マグラ』は久作の自信作であり、自身の文学の集大成であった。

では、久作の自信作『ドグラ・マグラ』は同時代の作家たちにどのように評価されていたのだろうか。

大下宇陀兒は「ドグラ・マグラ」の与ふるものは、その筋よりもその狂気染みた感銘である」と述べている<sup>③</sup>。また海野十三は、「夢野久作氏の「ドグラ・マグラ」は、われわれ仲間をあつといはせ、或る人は探偵小説への冒険限りなしとも言ひ、また或る人は夢野さんはすこしここへ来ているのぢやないかなアと頭を指した人もあつた」と語っている<sup>④</sup>。限られた評言ではあるが、『ドグラ・マグラ』は狂気に満ちた作品と評され、その狂気ゆえに、当時の読者、ひいては作家仲間をも困惑させていたことがうかがわれる。同時代の読者の注目は、本作品の奇抜さに注がれていたのだ。

次に、先行研究ではどのように議論されてきたかを確認しておく。日本三大奇書の一つに数えられる本作品に対しては、これまで多様な評価がなされてきた。

笠井潔は、この物語を「不意に目覚めた記憶のない「わたし」が同一化すべき過去の自分を求めて彷徨する自己発見物語」とし、森山公夫は、「夢野久作の基調音と考えられる「わたしとは誰か？」の主題は、ここ『ドグラ・マグラ』の中で（中略）徹底的に追求されている」と指摘する<sup>⑤</sup>。鶴見俊輔が『ドグラ・マグラ』を「自分をさがす探偵小説」と評したよ

うに、本作品に関しては「私」が自らのアイデンティティを求めていく物語だとする先行研究が多い。

『ドグラ・マグラ』の物語の円環性を指摘する論考もいくつか挙げられる。若林博士は、大学生患者の手記である作中の「ドグラ・マグラ」について「最初と最終の二つの時計の音は、真実のところ、同じ時計の、同じ唯一つの時鐘の音であり得る」(五五頁)と述べている。その点を踏まえて中条省平は、物語は「冒頭は結末へ、結末は冒頭へ、永遠に回帰しつづけて、その恐怖から逃れる隙間はどこにもない」と解釈する<sup>(8)</sup>。勝又浩は、『ドグラ・マグラ』の中心人物呉一郎―彼の話でありながら、徹底的に彼をめぐる話であるのだが―は自分が誰であるのかわからない(中略)物語はどうとう呉一郎の「自我失症」は回復することなく、不気味な振出し、冒頭と同じ場面にかえって終わる」と述べる<sup>(9)</sup>。

中沢弥は「胎児の夢」も正木の遺書も、一本の映画であるというならば、「ドグラ・マグラ」のテキスト自体が幾度と無く繰り返し上映される映画そのものであると本作品を映画という観点から言及する<sup>(10)</sup>。多様な先行研究においては、「私」のアイデンティティの問題と物語の円環性とを論じたものが多い。本作品を「私」が自らのアイデンティティを求める物語とする言説は先行研究の中ではほぼ定着した感がある。だが、本作品を円環する物語として解釈することは、首肯し難い。本論では、先行研究において指摘されてきた『ドグラ・マグラ』の円環性について、再検討する。その際、まず注目すべきは冒頭で述べた映画の要素・手法であるが、その点について、詳細に論じた先行研究は、ほとんどみられない。先に挙げた中沢の論は、映像の反復性や再現性といった映画の特質に着目するゆえに、物語の円環性を強化する結果になっている。同じ映像を繰り返し上映できる映画の特質を踏まえるならば、映画にたとえられている「胎児の夢」や正木博士の遺言書に円環性を見出すことは容易である。しかし、本作品における映画は、通常の映画とは大きく異なる。本作品の映画、映画的手法を分析していくことで、単に映画というだけでは、捉えきれないものが見えてくるはずである。

ただし、先に断っておくが、『ドグラ・マグラ』の成立に映画がどのように影響しているのかを論じることは、本論の目的ではない。本論の主眼はあくまでも、本作品にみられる映画、映画的手法を手掛かりにすることで、『ドグラ・マグラ』

の物語構造を分析するところにある。

「胎児の夢」や遺言書が映画の形式で語られるならば、これを受容する（読み手）（観客）の問題にも注目する必要がある。作品の映画性、映画を受容する（読み手）（観客）という視点から、本作品の円環について考察するとしよう。

### 三、「私」の解釈について

まず、本作品の概要を確認する。作品冒頭、「私」は一切の記憶を喪失している。記憶を取り戻すために、九州帝国大学医学部部長を名乗る若林博士の実験を「私」は受けていく。実験の過程で、「私」は若林博士から渡された書類の綴じ込みを読む。書類の綴じ込みの中には、正木博士の記した「胎児の夢」と「空前絶後の遺言書」が存在する。「空前絶後の遺言書」は、書類の綴じ込みの大部分を占め、映画的要素を多分に含んだものとなっている。書類を読み終えると、眼の前に自殺したと聞かされていた正木博士が姿を現す。若林博士に代わって、「私」は自らにまつわる情報を与えられるものの、結末まで記憶は回復せず、「私は誰か」という謎は残されたままとなる。精神病科の入院患者である「私」は、外部との交流を断たれ、閉鎖的な空間にいる。そのため得られる情報は、必然的に正木博士や若林博士が与える情報に限られてくるのだが、両者の情報の蓋然性を保証する情報を「私」は得ることができない。「私」が何者であるかは、作品内の言説からうかがい知ることができないのである。しかし、「私」が自らを呉一郎ではなく、「胎児の夢」の「胎児」であると最終的に解釈している点に注意するべきだろう。次の引用は、物語の結末において「私」が下した判断を示す場面である。

……これが胎児の夢なのだ……………。

……と私は眼を一パイに見開いたまま寝台の上に仰臥して考えた。

……何もかもが胎児の夢なんだ……あの少女の叫び声も……この暗い天井も……あの窓の日の光も……否々……今日中の出来事はみんなそうなんだ……。

……俺はまだ母親の胎内にいるのだ。こんな恐ろしい「胎児の夢」を見て藻掻き苦しんでいるのだ……（三七八頁）

「胎児の夢」とは、正木博士の執筆した卒業論文であり、若林博士が「私」に見せた書類の綴じ込みに挿入されていたものである。これによると、「胎児」は母親の母胎にいる間、一本の映画を見ているという。「胎児」は、微生物や原始生物といった人間になる以前から、自らの親の世代までの記憶を、夢（映画）として母親の胎内で見続ける。<sup>11</sup>

「私」が、実際に「胎児」であるかどうかは別として、自らを「呉一郎」ではなく、「映画の主人公」である「胎児」だと解釈した点に注目したい。「私」が「胎児」のような存在だというのは荒唐無稽な発想ではあるものの、間違いではない。なぜなら、本作品は「私」が「胎児の夢」の「胎児」であるかのような構造をしているからである。

#### 四、「胎児の夢」という映画

次に、「胎児の夢」の「胎児」とはどのような存在なのかを確認する。

「胎児の夢」は、「連続映画」（二二九頁）や、「想像を超越した怪奇映画」（二二九頁）というように、映画と捉えられている。しかし「胎児の夢」は、我々が鑑賞するような映画とは異なる。映画は通常、フィルムに記録された映像を映写機でスクリーンに映写し、映画館で観客が見るものである。しかし「胎児の夢」はそうではない。「自然淘汰、生存競争から受けて来た息も吐かれぬ災難、迫害、辛苦、艱難に関する体験を、胎児自身の直接、現在の主観として、さながらに描き現わして来る」（二二九頁）ものであり、胎児は映画を直接的に体験している。観客がスクリーンで映画を見るような間接

的な体験ではなく、胎児は今まさに身を以て体験しているような状況に置かれる。

ただ、「胎児」が「胎児自身の直接、現在の主観」として夢を体感したとしても、それは実際に起きていることではない。「胎児の夢を支配するものは「細胞の記憶力」であり、その細胞が記録している「先祖代々が進化して来た当時の記憶」を「次から次へと胎児の意識に反映」（一四二頁）させている。「胎児」の細胞が、映画でいうフィルム（記録装置）と映写機の役割を果たしているのだ。「胎児」自身は、映画を見る（観客）であると同時に、映画の主役でもある。先祖の体験をそのままに感じるといふ点を踏まえれば、主役（演者）とほぼ同化しているのだ。「胎児の夢」の「胎児」は（観客）、（演者）の二つの役割を合わせ持つ両義的な存在である。「胎児」が見る映画は、映画の中に「胎児」を取り込むのだ。

## 五、メタフィクションとしての遺言書

映画の形式をとるのは、「胎児の夢」だけではない。正木博士の遺言書も映画を模して書かれている。ここでは、遺言書がどのように語られているのかを見ていく。

遺言書は、正木博士が行った実験「狂人解放治療」について語ったものである。正木博士は遺言書の中で、「自分の頭蓋骨と名付くる「天然色、浮出し、発声映画撮影機の暗箱」に取り付けている二つの眼球レンズと、左右の耳朶のマイクロフォン」（一七〇頁）というように、自身を撮影機と捉えている。眼で見る、耳で聴くという行為が、撮影にあたり、正木博士の記憶が、撮影されたフィルムにあたる。正木博士の発言は、映像を撮影する（記録する）行為と、人間が出来事を記憶する行為とが類似していることを示す。さらに撮影機としての正木博士の役割は、「胎児の夢」における「胎児」の「細胞」と類似する。遺言書は、正木博士自身が「細胞」として記録したもの（狂人解放治療の実験）を、映画のように映写しているのである。

では、何故正木博士は、「胎児の夢」を模倣する形で遺言書を執筆しているのか。

若林博士によると、正木博士は自身の卒業式の当日に「卒業論文『胎児の夢』の主人公に脅かされて行方をくらました」（六八頁）という。「胎児の夢」の主人公とは、呉一郎である。

卒業式が行われたのは、「明治四十年の十二月」（三二九頁）である。これに対し、呉一郎の生年月日は「明治四十年十一月二十二日」（三三五頁）であり、卒業式よりも前に生まれていることがわかる。正木博士は「解放治療」の実験は吾輩が嘗て、当大学の前身であった福岡医科大学を卒業する時に書いた「胎児の夢」と名付くる一篇の論文の実地試験」（一五〇頁）だと説く。正木博士は、呉一郎を実験材料として、自身の学説を証明しようとしていた。だとすれば正木博士にとっての「胎児」は、呉一郎である。狂人解放治療の実験は、「胎児」（呉一郎）が生まれた後、細胞の記憶によってどのように心理遺伝を起こすのかを確認するものであった。狂人解放治療は「胎児の夢」の続編であり、だからこそ「胎児の夢」と同じように、遺言書は映画の形式で語られているのである。

中条省平は、本作品における人物の知覚の構造に注目し、正木博士自身が「撮影機であると同時に、撮影したフィルムをその場で、頭蓋の内側に広がる三六〇度パノラマ・スクリーンに、オールカラー、トーキーの立体映像として映写してみせる映画館」であると述べる<sup>12</sup>。さらに中条は、「狂人解放治療」の様子を、この頭蓋という暗箱（＝カメラ）で撮影し、のちにこの映画を同じ暗箱（＝映画館）に上映して、弁士として解説をつけて遺言書を作成している<sup>13</sup>とし、正木博士の頭蓋骨内部がスクリーンになっていると指摘している。だが、正木博士は自身の「暗箱」で撮影した「狂人解放治療」の様子を、遺言書に書き残している。正木博士の暗箱が撮影した映画は、遺言書というスクリーンに映写されているのだ。

正木博士は映画を映写するだけでなく、弁士<sup>14</sup>の役割も担っている。弁士は、〈観客〉と同じ空間で間接的に映画を見ているが、一方で映画を構成する要素の一つである。無言論、弁士によるナレーションは、映画に後から付け加えられたもの

であり、映画の附属物と思われがちであるが、「画面の俳優たちの口の動きに合わせて」台詞をつける「カゲゼリフ専門の弁士、いわゆる声色説明」も存在しており、「上映時の弁士の名前によって客の入りが左右されること」があるほどに重要な装置であった。<sup>16</sup> 無声映画時代を回想した植谷雄高の「古い映画手帖」では、「当時は、まだ会話の場合にいちいち字幕が現われ、そして、俳優はスクリーンの上では口を動かしているものの実際は必ずしもその字幕と同じ言葉を喋つていず、相手役に向つてことさらにふきだしそうなユーモラスな文句を喋つていたりする無声映画の時代なので、そこには弁士なるものの説明がつきもの」であつたと語られている。<sup>17</sup> 無声映画にとつて、弁士はなくてはならない存在であつた。〈観客〉の立場をとれば、弁士は映画の一要素として機能する。弁士は映画を外側から説明しながらも、映画の内側にいるかのような存在だ。以上の弁士の機能を踏まえながら、遺言書の冒頭を見ていく。

吾と思わん常識屋は、眉に唾して出で会い候え候え……

……と書き出すには書き出して見たが、サテ一向に張合いがない。

……ない筈だ。吾輩は今、九大精神病学教室、本館階上教授室の、自分の卓子の前の、自分の廻転椅子に腰をかけて  
(中略) 西洋大判野紙の数帖と睨めつくらをしている(一四六頁)

弁士として語り始めた正木博士であつたが、突如として遺言書を執筆している正木博士の様子が語られる。ジュネットの「転説法」のように、物語言説の場(内側)から、遺言書を執筆している場(外側)へ語りの水準が移行しているのだ。遺言書の結末部分でも、語りの水準の移行がみられる。遺言書をスクリーンとして、正木博士は遺言書に、映画を映写するかのように自身の記憶を語る。さらに、正木博士が弁士の役割を担い、遺言書の「内側」から映画の説明を行う。こうして、正木博士の遺言書はメタフィクションとして機能し始めるのである。



正木博士の弁士としての語りは、常に「観客」を意識したものである。「……ハイ……御質問ですか。サアどうぞ……。(中略)ナルホド……如何にも御尤も千万よくわかりました」(二五八―二五九頁)や、「ナニ……何ですか……スクリーンの中からじゃ、手を叩いても聞えまい……?……」(二五九頁)のように、「観客」は不在であるにもかかわらず、あたかも存在するように語られる。弁士である正木博士による語りは、映画を見ている「観客」の存在を想定しているのである。「観客」は、遺言書の中に存在していると同時に、情報の受け手であるという点から見れば、遺言書の「読み手」と立場を同じくする。正木博士の「観客」に呼びかけるような語りは、正木博士の想定する遺言書の中の「観客」、ひいては遺言書の「読み手」への語りかけである。

弁士である正木博士が「観客」に語りかける行為は、芝居における「口上」に似ている。口上とは、「歌舞伎その他の興行物で、出演者または劇場の代表者が、観客に対して述べる挨拶」のことである<sup>18)</sup>。口上の語りは、モノローグではなく、「観客」に直接語りかけるものだ<sup>19)</sup>。しかし、口上は特定の誰かに語りかけているわけではない。芝居が始まれば、「観客」が不在であったとしても、「観客」への語りかけは行われる。口上とは「観客」を想定して語られるものなのだ。「観客」が想定された存在である以上、語りかける対象は、実際に舞台を見ている「観客」でも、舞台が映像化された作品を鑑賞する「鑑賞者」でもかまわない。芝居における「観客」への語りかけは、劇場で鑑賞する「観客」だけでなく、必然的にメタレベルに位置する「鑑賞者」に対し行われている。舞台と客席との間には、虚構世界と現実世界との境界、いわゆる「第四の壁」<sup>20)</sup>が存在し、口上は「第四の壁」を超えて、「観客」に語りかける。口上による虚構世界と現実世界とを隔てる「第四の壁」の破壊は、二つの世界の境界をあいまいにする。舞台上から、「観客」に向かって語りかけることにより、客席にまで演劇空間(虚構世界)は拡張していく。演劇空間の拡張によって、「観客」は演劇空間に取り込まれ、あたかも虚構世界の人物であるかのような錯覚に陥るのである。

同じように、正木博士による「観客」の存在を想定した語りは、「観客」と同じ立ち位置にある遺言書の「読み手」をも

取り込む。遺言書を映画の形式で語ることや弁士が〈観客〉に呼びかけるような語りは、〈観客〉（読み手）にリアルタイムで映画を見ている感覚を起こさせるといえる。

作中で正木博士の遺言書を読むのは、「私」である。「胎児の夢」において、映画の中に「胎児」が取り込まれていたように、遺言書は、遺言書の〈読み手〉である「私」を内包し、映画を見るような体験をさせるのだ。

## おわりに

「胎児の夢」という名の遺言書は映画の形式で語られ、〈観客〉である「胎児」、「私」が映画の中に内包されるような構造を持つことを確認した。だが本作品の映画的要素は、「胎児の夢」や遺言書に限られたものではない。中沢弥は、解放治療場にいるはずのない呉一郎を「私」が発見した場面について、「それ（私）が見ている解放治療場の情景——引用者注）は「胎児の夢」と同じく彼の脳裏に映写された幻像であり、自分を主役にした映画のようなものである」と説く。<sup>21</sup>「私」の見ていた情景が、「脳裏に映写された幻影」だったという指摘は、遺言書を読み終えた後の場面にもあてはまる。

遺言書を読み終えた後、「どうだ……読んでしまったか」という声とともに、「私」は目の前の椅子に座る正木博士を見する。以後、「私」と正木博士の会話が続いていくのだが、作品の結末部分で、正木博士が一ヶ月前に自殺していたことが新聞の切り抜きから明らかになる。「若林博士がコッソリと立ち去った後にはこの室の中に誰もいなかった。正木博士も（中略）みんな一ヶ月前の記憶の再現に過ぎない」（三七六頁）ことになる。正木博士の幻も、「彼の脳裏に映写された幻像」であり、呉一郎の幻と同じものである。遺言書を読み終えた後も、「私」は映画を見ているような状態に置かれているのだ。<sup>22</sup>本作品が映画のような構造を持つとすれば、「私」は物語を通して映画を見ている状態といえる。正木博士がフィルム兼、映写機の役割を果たし、映写先が遺言書というスクリーンであるならば、遺言書の読み手である「私」は、「胎児

の夢」の「胎児」のような存在だ。作品冒頭「私」は、記憶喪失を起こしている。記憶がない状態は、真っ白な状態だといえるが、それは「胎児」も同じである。「胎児」として目覚めた「私」は、「ドグラ・マグラ」という夢（映画）を見始めることになる。

本作品における映画は、記憶を再現するという性質を持っている。記録したものを何度も再生できる映画の再現性は、円環を示唆しているようである。しかし記憶の再現性は、必ずしも円環を意味するものではない。その根拠は「胎児の夢」に見ることができる。

「胎児の夢」の映画は、「現在の胎児の直接の両親に到るまでの代々の先祖たち」の記憶が再現される。やがて「胎児」が成長し、親になれば、その親の子供となる「胎児」は、以前胎児だった親の記憶を夢として見ることになる。子供を産んだ後の親の記憶が、胎児の細胞に反映されることは考えられない。そのため細胞に記憶されるのは、子供を産む前の記憶だけになってしまうという問題が残るが、ここでは触れない。重要なのは、先祖の記憶が子孫へ受け継がれていく過程で、子孫の記憶が追加されていくことである。「私」が胎児のような存在であるならば、先祖あるいは前世の記憶を、彼は無意識のなかに閉じこめている。「私」自身の記憶、「私」の子孫の記憶というように、記憶は次々と積み重ねられていくのである。

本作品における映画とは、再現可能なものではなく、一回性を持ったものである。『ドグラ・マグラ』の映画は閉じられることなく、新たな物語を紡ぎ続けることになる。映画としての物語が紡ぎ続けられるのならば、本作品は円環しているとはいえない。円環の物語ではなく、螺旋構造のように続いてゆく物語といえる。

※本論には今日の人権意識や社会通念に照らして不適切と思われる表現が含まれているが、時代的背景と作品の価値を考慮し、そのまま引用した。またルビは省略し、旧漢字は新漢字へ変換している。

※『ドグラ・マグラ』本文からの引用は、『夢野久作全集4』（三二書房 一九六九年九月）に拠る。括弧内の頁数は、本文中の該当頁を示している。

注

- (1) 石川一郎「わかれ」（『月刊探偵』二卷六号 黒白書房 一九三六年六月号）四三頁
- (2) 同前 四三頁
- (3) 大下陀児「乙亥探偵文壇回顧」（『新青年』一九三五年二月号 博文館）二二二―二二三頁
- (4) 海野十三「探偵作家ノート」（『新青年』一九三五年八月号 博文館）二五九頁
- (5) 笠井潔「意識と循環する内部―夢野久作『ドグラ・マグラ』」（『ユリイカ』一九卷二〇号 青土社 一九八七年九月）二二四頁
- (6) 森山公夫「ドグラ・マグラ」と久作の狂気」（『ユリイカ』二二卷一号 青土社 一九八九年一月）一五五頁
- (7) 鶴見俊輔「ドグラ・マグラの世界」（『思想の科学 第五次』七号 思想の科学社 一九六二年一〇月）二二頁
- (8) 中条省平「反Ⅱ近代文学史⑤」自我なき迷宮の構造―夢野久作『ドグラ・マグラ』を読み解く」（『文学界』五五卷三号 文芸春秋社 二〇〇一年三月）一七二頁
- (9) 勝又浩「『ドグラ・マグラ』―或いは近代文学の表層と深層」（『日本文学』三七卷二二号 日本文学協会 一九八八年二月）四三頁
- (10) 中沢弥「シネマと精神医学―夢野久作『ドグラ・マグラ』―」（『國學院雜誌』一〇五卷一―号 國學院大學総合企画部 二〇〇四年一月）三六一―三六二頁
- (11) 「胎児の夢」と同様の考え方は、小泉八雲の著作にもみられる。八雲は、人間の個性や自我といったものは、一人の人間だけで成立しているのではなく、「前世に生きていた生命の断片の無数に寄り集つてできたもの、いわゆる「複合体」だとしている（小泉八雲「塵」『日本の心』講談社学術文庫 講談社 一九九〇年八月 二四〇頁）。さらに、人間の記憶は、「幾億という生命を通して蓄積され」、それらの記憶は、無意識のなかに存在すると八雲は語る（小泉八雲「美は記憶なり」『怪談・奇談』講談社

- 学術文庫 講談社 一九九〇年六月 二七九頁)。このような考え方は、輪廻や転生といった仏教思想にもみられるものである。
- (12) 中条省平「反Ⅱ近代文学史(5)自我なき迷宮の構造―夢野久作『ドグラ・マグラ』を読み解く」(『文学界』五五卷三号 文芸春秋社 二〇〇一年三月) 一六三頁
- (13) 同前 一六三頁
- (14) 弁士とは、「無声映画上演において、俳優の台詞発声やナレーターの役割を担い、巧みな話術を駆使して物語の状況説明や台詞の読み上げを行なって、映画の盛り上げ役となった」存在のことである(山下慧ほか『現代映画用語事典』キネマ旬報社 二〇一二年五月三五頁)。
- (15) 吉田智恵男『もう一つの映画史・活弁の時代』(時事通信社 一九七八年八月) 四八頁
- (16) 前掲『現代映画用語事典』三五―三六頁
- (17) 埴谷雄高「古い映画手帖」(『埴谷雄高全集 第四卷『永久革命者の悲哀』』講談社 一九九八年九月) 一七八頁
- (18) 日本国語大辞典第二版編集委員会小学館国語辞典編集部『日本国語大辞典 第二版 第五卷』(小学館 二〇〇一年五月) 三二八頁
- (19) 佐々木健一は、口上の語りは「観客に対する直接的コミュニケーション」であり「モノログ」ではないと指摘している(佐々木健一『せりふの構造』講談社学術文庫 講談社 一九九四年三月一八九頁)。
- (20) 「第四の壁」とは「俳優は観客が存在しないものとして行動し、観客は外の世界から舞台上の生活をのぞき見ている意識をもつものだとする理論のこと」。このような舞台は、「現実についてのイリュージョン(幻想)を観客に抱かせることを目的とするもので、〈イリュージョン舞台〉とも呼ばれ、リアリズムを主眼とする〈近代劇〉の要求するものであった」(『世界大百科事典』平凡社 二〇〇七年九月一四五頁)。
- (21) 中沢弥「シネマと精神医学―夢野久作『ドグラ・マグラ』―」(『國學院雜誌』一〇五卷一一号 國學院大學総合企画部 二〇〇四年一月) 三六一頁
- (22) 中沢は、「胎児の夢」も正木の遺書も、一本の映画であるというならば、「ドグラ・マグラ」のテキスト自体が幾度と無く繰り返し上映される映画そのもの」であると言及している(同前 三六一―三六二頁)。

## 参考文献

- 石川一郎「わかれ」(『月刊探偵』二巻六号 黒白書房 一九三六年六月号)
- 伊藤里和「ドグラ・マグラ」論―二つの時間―(『日本女子大学大学院文学研究科紀要』九巻 日本女子大学 二〇〇三年三月)
- 海野十三「探偵作家ノート」(『新青年』一九三五年八月号 博文館)
- 大下宇陀兒「乙亥探偵文壇回顧」(『新青年』一九三五年二月号 博文館)
- 大鷹涼子「ドグラ・マグラ」考・草稿と決定稿における発信／受信の構造―「私」と《読者》の位置を巡って―(『岡大國文論稿』三二二号 岡山大学文学部言語国語国文学会 二〇〇四年三月)
- 笠井潔「意識と循環する内部―夢野久作『ドグラ・マグラ』」(『ユリイカ』一九巻一〇号 青土社 一九八七年九月)
- 勝又浩「『ドグラ・マグラ』―或いは近代文学の表層と深層」(『日本文学』三七巻二二号 日本文学協会 一九八八年十二月)
- 小泉八雲「日本の心」(『講談社学術文庫 講談社 一九九〇年八月』)
- 小泉八雲「怪談・奇談」(『講談社学術文庫 講談社 一九九〇年六月』)
- 佐々木健一「せりふの構造」(『講談社学術文庫 講談社 一九九四年三月』)
- 中条省平「反り近代文学史(5)自我なき迷宮の構造―夢野久作『ドグラ・マグラ』を読み解く」(『文学界』五五巻三号 文芸春秋社 二〇〇一年三月)
- 鶴見俊輔「ドグラ・マグラの世界」(『思想の科学 第五次』七号 思想の科学社 一九六二年一〇月)
- 中島河太郎、谷川健一編『夢野久作全集4』(三二書房 一九六九年九月)
- 日本国語大辞典第二版編集委員会、小学館国語辞典編集部『日本国語大辞典 第二版 第五巻』(小学館 二〇〇一年五月)
- 中沢弥「シネマと精神医学―夢野久作『ドグラ・マグラ』―」(『國學院雑誌』一〇五巻一一号 國學院大學総合企画部 二〇〇四年一月)
- 森山公夫「『ドグラ・マグラ』と久作の狂気」(『ユリイカ』二二巻一号 青土社 一九八九年一月)
- 山下慧ほか『現代映画用語事典』(キネマ旬報社 二〇一二年五月)

- 由良君美「夢野久作ドグラ・マグラ 狂気のロマン」(『国文学 解釈と教材の研究』一五卷二一号 学灯社 一九七〇年八月)
- 吉田智恵男『もう一つの映画史・活弁の時代』(時事通信社 一九七八年八月)
- ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール 方法論の試み』(水声社 一九八五年九月)
- 『埴谷雄高全集 第四卷』『永久革命者の悲哀』(講談社 一九九八年九月)
- 『世界大百科事典』(改訂新版 平凡社 二〇〇七年九月)

(博士前期課程)