

## R. インガルデン『文学的芸術作品』を ナラトロジーの観点から検討する

——描写された対象像の層を中心に——

山下 純 照

### はじめに

インガルデンの『文学的芸術作品』（初版1931年）は、文学作品の解釈の際に、今日もなおしばしば参照される古典である。ただ、現象学的な作品構造論に属する同書は、全体としてはやや古びた理論書という位置づけを免れない。しかし、今日における文学理論の最も有力なもの1つであるナラトロジー（物語論）の観点から見て、インガルデンの同書には、実は様々なそれとの交錯点が存在する。にもかかわらず、両者の関わりについてはこれまで現象学者の側からも、ナラトロジストの側からも論じられてこなかった（Mitscherling, 1985; Kardela, 2023）<sup>1)</sup>。そこで本稿は、共通する論点にしぼってまずはインガルデンの議論を確認し、それをナラトロジーの観点から検討する。さしあたり主要な論点を挙げた後、本稿の主たる考察範囲を限定しよう。

1) まずは作品の層構造論を考えよう。インガルデンにおけるそれは文学批評において、作者の意図や主題といった、あくまでも解釈の結果として得

---

1) Kardela (2023) は認知科学の立場からの研究であるが、必ずしもナラトロジーではない。

られるはずの契機を臆断的に措定せず、あらゆる臆断をまずは宙づりにし、文学作品という事柄それ自体に目を向けるならば——このアプローチこそが現象学的と呼ばれる——そのとき作品の層的な存在構造の分析へと促されるというものである。文学作品は音韻の層、意義統一の層、図式化された見え方 (schematisierte Ansichten)<sup>2)</sup> の層、そして描写された対象像 (dargestellte Gegenständlichkeiten) の層<sup>3)</sup> からなる。この層構造論は、1990年代以降の認知論的ナラトロジーから<sup>4)</sup> 振り返ってみると、その先駆けに映る。認知論的ナラトロジーでは作品の認知プロセスの諸段階として、文字認知から音声認知、そして概念理解、さらには解釈スキームへといたる層構造が存在する<sup>5)</sup>。これはインガルデンの層構造論とかなり相通的である。

2) 次にインガルデンが、描写された対象像の層 (229-270=186頁-219頁)<sup>6)</sup> における無規定箇所 (Unbestimmtheitsstellen) の存在 (不確定箇所とも

- 
- 2) schematisierte Ansichten を既訳では「図式化された象面」と訳すが (瀧内・細井訳、220以下。ちなみに金田 (1990) もこの訳語を踏襲しているが)、象面という造語は正しい喚起力を伴っていない。「象」は「かたち」の意味であり、「面」の意味とともに原語の中には存在しない。むしろ Ansichten は「見えている光景 (情景)」「見え方」「物の見方」という意味であって、「見解」の意味もある。「見解」は、見る者の主観が見え方に影響するという意味では無関係ではないにせよ、「見解」では視覚性が入り込む余地がない。逆に「光景」(または「情景」)は視覚性に偏っている。刊行された英訳では schematized aspects であるが、この aspects は局面や側面という意味よりもむしろ特定の角度からの見え方という意味である。
  - 3) dargestellte Gegenständlichkeiten を瀧内・細井訳は「呈示された対象像」と訳すが (186以下)、呈示という概念は考え過ぎではないか。金田 (1990) は「描写された対象像」としており、ここではそれに従う。なお原語の“-lichkeiten”は描写された対象が、あくまでも読者の意識にもろもろの形象として現れるだけの存在だという意味合いであり (この発想自体が現象学的だ)、これを「像」という語に落とし込んだのは名案である。
  - 4) 認知論的ナラトロジー (cognitive narratology) は認知物語論とも記される (西田谷 (2006))。
  - 5) Cf. Jahn (2005)。
  - 6) インガルデンの参照頁は、基本的に使用した72年版のそれとする。必要な場合に限り、邦訳のそれを並記する。

訳される)とその具体化(Konkretisierung, Konkretisation)を提唱したことである。テキストの描写が無数の無規定部分を含んでいて、読者がそのつどそれらを具体化しながら読んでいることは、今日では自明であるが、これらをおそらく初めて概念化したのはインガルデンである。今日の認知論的ナラトロジーでは、読者が個々の描写の要素=記号に対して、各自のデフォルト値(記号からさしあたり意識化させられる必然的な、または確からしい、または典型的な具体像)を当てはめながら読むことが基本的とされる<sup>7)</sup>。類似的な思考をインガルデンは無規定箇所とその具体化の概念に担わせていた。

またこの描写された対象像の層で、インガルデンは語られた空間と時間のパースペクティブについても論じている<sup>8)</sup>。

インガルデンは空間について、語られた空間は、あたかも照明によって切り取られた明るいエリアに該当するのであって、その周囲には語られざる、しかし想定される茫漠とした空間が広がっているという比喩を用いている(230)<sup>9)</sup>。照明の比喩はナラトロジーにおける語りの視点および焦点化の概念と関連する。ただ視点および焦点化は、「誰の視点で語るか」「焦点を定めているのは誰か」についての概念であり、「どの範囲を照らし出すか」を言表する照明の比喩とは異なる。しかしこれらはいずれも、描写による世界の切り取り方に関する概念だという点では共通している。さらにインガルデンには、ナラトロジーにおける語りの視点と明らかに類似する概念も存在する。それが空間描写に関して用いられる「方向づけの中心」(Orientierungszentrum)という概念である(343-346)。空間内をこの中心が移動することに伴い、描写された世界の様々な空間描写が可能になる。ただし語りの視点が物語そのものについての概念であり、その中に空間描写も含まれるのに対し、インガ

---

7) Cf. Jahn (2005).

8) 「語る」は、ここでは「描写する」と同義であると考えられる。

9) 照明の原語は光の円錐(Lichtkegel)で、瀧内・細井訳は探照灯とする(187)。インガルデンは確かに探照灯を考えていると思われるが、実際の探照灯=サーチライトは拡散しないようほぼ平行な光線からなる。実際に円錐形に照らし出す舞台照明のようなものもここでの議論に適合するため、あえて照明と記した。

ルデンの「方向づけの中心」は空間描写に限定した概念である。

語られた時間に関しては、ナラティブ理論史上、この概念を（語る時間という概念との対の形で）提出したことで有名なのはギンター・ミュラーである<sup>10)</sup>。ミュラーの論文は1940年代後半に書かれた。実際、ミュラーはその論文中で文学の「固有の法則、独自の存在様態を理論的かつ解釈的に適切に扱うために」（ihren eigenen Gesetzen, ihrer eigentümlichen Seinsweise theoretisch und interpretierend gerecht zu werden）とする文脈でインガルデンの同書に（ただし他の学者の名とともに）触れており（Müller (1974), 288）、さらに別論文では注で「方法的にとりわけ重要な」（Als methodisch besonders wichtig）先行研究として同書を挙げている（268）。よってインガルデンが、語られた時間の概念の最初の提唱者であるとまでは言えないものの、早い時期にそれを提唱した1人であったことは確かなようだ。

インガルデンは語られた時間のパースペクティヴについて論じるが、このパースペクティヴは遠近法の意味である。遠近の差異化は構造の一種だから、これは1970年代以降の古典的ナラトロジーにおける時間構造論（ジュネット（1980）のそれ）の萌芽である。

3) さらに、インガルデンは図式化された見え方の層の概念を提唱した（270-294）。これは、上記の無規定箇所概念とセットになった概念である。描写が読者に何らかの情景や事態を思い浮かべさせるとき、さしあたり個々の具体的な現れ方としてではなく、あくまでも図式的な枠組（Skelett）として読者の意識を方向づけるのであって（すなわち志向的）、そこには様々な無規定箇所があるから、読者は自らそれらを具体的な意味内容で埋め、具体化していく。これは認知的ナラトロジーで言うところのスキーム（図式）、フレーム（枠組）およびプロット（筋書）の理論に繋がる<sup>11)</sup>。

---

10) Vgl. Müller (1974).

11) フレームは個々の定型的な情景であり（例えば「帰宅」「入浴」）、プロットは要素の連鎖からなるパターン化された事態である（例えば「誕生会」「卒業式」）。フレームとプロットをまとめてスキーム（図式）と呼ぶ。これについては、Jahn (2005) を参照。

以上は、現在なお有効だと思われるインガルデンの主要な議論であるが、本稿では2)の描写された対象像の層に限定して論じる。なぜなら音韻の層と意義統一の層はナラトロジーには無関係であるし、図式化された見え方の層はナラトロジー的にも重要であり、描写された対象像の層と密接な関わりがあるものの、その扱いは容易ではないため、別の機会に譲るのが適切だと思われるからである。

以下、(1)では描写された対象像の定義の確認し、その後、ナラトロジーの観点から見て描写された対象像の層に含まれる問題を(2)空間、(3)時間、(4)無規定箇所とその具体化といった3つの論点で論じる。(2)~(4)のそれぞれで、ナラトロジーとの接続を考察する。それらを通じ本稿では、インガルデンにおける描写された対象像が、ナラトロジーにおけるディスコースの水準に位置すること、そしてディスコースとストーリーからなる物語に当たるものは<sup>12)</sup>、インガルデンの理論体系ではごく軽微に触れられているだけであり、事実上未分化なものにとどまっているということを示したい。

#### (1) 描写された対象像とは何か

『文学的芸術作品』第7章の次の論述では、描写された対象像の概念の内包、すなわちある対象がこの概念に該当する条件の記述と、その外延、すなわち内包される対象の具体的広がりの方について述べられている。

あり得る誤解を避けるため特に強調しておきたいのは、私の言う「描写された対象」(ないし対象像)という表現が、非常に広い意味で理解できるという点である。それはまず、いかなる範疇のものであれ、またいかなる物質的存在であれ、名詞で考えられている何らかのものはすべて意味する。それは物を指し示すことも、人物たちを指し示すことも、さらにはまた、考えられるすべての出来事や状態、人間活動などを指し示すこともある。同時にまたこの描写されたものの層は、名詞以外によって考えられる様々なもの、とり

---

12) ディスコースおよびストーリーの概念については、チャットマン(2021)に従う。なおChatmanの日本語表記は邦訳2冊で異なっている。基本的にはチャットマンとし、2021年の訳書の原著者としてはチャットマンとする。

わけ純粹に動詞によって志向されるようなものも、含んでいる。簡単に言えば、われわれは「描写された対象像」という表現で——明白な制限が加わらない限り——あらゆる描写されたもの、それ自体をカバーするのである。

Um mögliche Missverständnisse zu beseitigen, möchte ich besonders hervorheben, dass der von mir verwendete Ausdruck „der dargestellte Gegenstand“ (bzw. die Gegenständlichkeit) in dem sehr weiten Sinne zu verstehen ist, in welchem er zunächst jedes nominal entworfene Etwas, welcher gegenständlichen Kategorie und welchen materialen Wesens auch immer, bezeichnet. Er bezieht sich also sowohl auf Dinge als auf Personen, aber auch auf alle möglichen Geschehnisse, Zustände, personalen Akte usw. Zugleich kann aber die Schicht des Dargestellten auch verschiedenes nicht-nominal Entworfene, wie insbesondere das rein verbal Intendierte, enthalten. Zwecks Vereinfachung der Terminologie umspannen wir mit dem Ausdruck „dargestellte Gegenständlichkeit“ - falls keine ausdrückliche Einschränkung hinzugefügt wird - alles Dargestellte als solches. (Ingarden, 232)<sup>13)</sup>

この定義は、ほぼ明快なものに思われる。1点だけ明快でないのは、2番目の下線部の意味である。例えば、「食べる」や「走る」がそれに該当するのは明白であるが、では「木村氏が食べる」「田辺さんが走る」という風に「純粹に動詞によって」成立するわけではない、動詞以外も含む文によって描写された事柄は、インガルデンのいう描写された対象像に入るのか、入らないのか。このような文はいくらでも連鎖することが可能であり、ある場面や、ある人物の一連の行動にまで拡大しうる。確かに引用の前半で、インガルデンは物や人物たちのみならず、出来事や状況、人間活動も、描写された対象像に含まれると言っている。しかし、その箇所には明確な条件が付いている。1番目の下線部のようにそれらは「名詞で考えられている何らかのものはすべて」(jedes nominal entworfene Etwas)なのである。だから例えば「食事」「疾走」「火事」「不況」「成功」といった名詞で考えられる限り、それは描写された対象像にカウントされるし、上記のように「食

---

13) 引用文中 ( ) 内は原書の括弧を再現したものであり、下線と [ ] 内は筆者による。訳文も筆者による。以下、原文の引用箇所についてはすべて同様である。

べる」「走る」もやはりそこにカウントされる。それに対し、例えば次のようないくつかの文からなる描写の全体（S1＝筆者による作文）についてはどうであろうか。

S1 木村氏は、田辺さんが食堂に走り込んできたとき、まさにステーキの一片を飲み下そうとしていた。

インガルデンの定義に従えば、「木村氏」「田辺さん」「食堂」「走り込む」「ステーキ」「飲み下す」、といった諸要素が、描写された対象像に含まれることは明かであるが、ではS1の全体についてはどうなのか。そこには「とき」「まさに」といった、名詞でも動詞でもない語が加わることで、田辺さんの走り込みと木村氏の嚙下行為が関係づけられ、個々の要素だけでは生まれえない事態が表現されている。しかもこれは容易に、例えば次のように拡大されて、事態は詳細化されうる。

S2 木村氏は、田辺さんが食堂に走り込んできたとき、まさにステーキの一片を飲み下そうとしていた。田辺さんの形相は、木村氏の嚙下神経を乱すのに十分だった。激しく咳き込まなければ肉片はうっかり気管支のほうに行ってしまったかもしれない。

文学作品はこのような小さなエピソードが無数に積み重なったものである。インガルデンの描写された対象像には、文レベルやエピソードレベルのまともは、含まれないのであろうか。だが、もしそのように仮定すると、上記引用の3番目の下線部で言うところの、「われわれは「描写された対象像」という表現で（中略）あらゆる描写されたもの、それ自体をカバーする」という言明と矛盾すると思われる。

ところが実は、インガルデンはこの章に先立つ第6章「文学作品における意義統一の層の役割。純粹に志向的な文の相関者の描写機能」で、予めこの点に関する伏線を張っていた。文の相関者とは、文の意味内容のことである。意味内容を持つことが描写機能をもたらすため、描写された対象像が文の意味内容として与えられることが説明されている。

別の諸機能のうち最も重要なのは、作品の中で描写され、作品に内在的かつ本質的に所属する諸対象とその運命にとって、文の意味内容が決定的だということである。

Die wichtigste der unterschiedenen Funktionen besteht darin, dass der Sinngehalt der Sätze das entscheidend Bestimmende für die im Werke dargestellten und demselben immanent wesensmässig zugehörigen Gegenstände und deren Schicksale ist. (Ingarden, 197)

こうしたものとして、純粋に志向的な文の相関者、とりわけ諸事態が、既に文学作品の「対象像の層」に属している。

Als solche gehören die rein intentionalen Satzkorrelate und insbesondere die Sachverhalte schon zu der „gegenständlichen Schicht“ des literarischen Werkes. (Ibid.)

こうして、先のS1の文で与えられる意味内容や、S2といった文の連鎖で与えられるそれはやはり、描写された対象像に内包されるのである。今の引用文中でインガルデンが使用している事態という概念は、ややわかりにくいだが、これは「○○は……□□である」や「○○が……△△する(した)」といった文で表される事柄である。

ところで、このような事態が単に複数個ある(諸事態)だけでなく、それらが何らかの論理関係を結ぶことによってディスコース(言説)を構成し、そのディスコースからストーリーが立ち上がるというのがナラトロジーの議論である。ディスコースとストーリーを合わせて物語(ナラティブ)と言う。こうした、文の水準を超えた意味のユニットについては、インガルデンの言及は乏しい。そのため、物語の水準が描写された対象像に属するのか、言い換えるとインガルデンの言う諸事態は、物語の水準までカバーするのかわか、問題として残る。

## (2) 空間的パースペクティブ

インガルデンはここで方向づけの中心(Orientierungszentrum, 243)という概念を導入し、ナラトロジーでいう語りの視点(ないし焦点化)の概念を連想させる議論を展開する。その際まずインガルデンは前提として、空間を知覚する「描写された心的主体」(dargestellte psychische Subjekte)が必要

であって、この主体に方向付け空間（Orientierungsräume）が属していると論じる（243）。先述の照明の例で言えば、光の中にある円錐形の空間がそれであろう。その上で、この方向づけ空間には眼差しがそこから空間を見ているゼロ点が存在すると考え、それを方向付けの中心と呼ぶのである。先の比喩で言えば光源の位置がそれであろう。インガルデンは方向付けの中心は、常に描写された世界の中のどこかにあると考え、それに対し3つの場合を与えていく（243-244）。

1 番目に、「作者自身がわれわれに「物語」（Geschichte）を「語る」（erzählt）、したがってその作品で描写される世界に作者が語り手として属し、こうして方向付けの中心がいわば作者自身の私にある」（*der Dichter selbst uns die "Geschichte" "erzählt" und somit als Erzählender zu der in dem betreffenden Werke dargestellten Welt gehört, so liegt das Orientierungszentrum sozusagen im Ich des Dichters selbst*）場合がある。もちろんこの「私」は「リアルな語り手ではなく、描写を行うかぎりでの語り手の」（*aber nicht des realen, sondern des zur Darstellung gelangenden Erzählers*）それである。

2 番目にインガルデンは、語り手が描写された世界に明確に属さない場合を挙げる。このような場合、方向付けの中心は確かに描写された世界の中にあるものの、描写された対象（例えば作中人物）には置かれていない。「自身は明示的に描写されないうまま、描写された世界の中をうろつき回る不可視の人物が、その視点から、われわれに対象を示したかのようだ」（*Es ist, als ob eine unsichtbare und selbst nicht zur expliziten Darstellung gelangende Person in der dargestellten Welt herumwandelte und uns die Gegenstände so, wie sie von ihrem Standpunkte aus gesehen werden, zeigte*）。この不可視の人物の視点が、方向付けの中心である。

3 番目に述べられるのが、描写された世界の作中人物の「私というゼロ点」（*Ich-Nullpunkt*）に方向付けの中心が置かれている場合である。その人物の居場所の変化に伴って、方向付けの中心は移動する。

以上のインガルデンの議論を、古典的ナラトロジーの観点から見ていこう。ここではジュネット（1985）を参照する。ジュネットの言う視点は、そこから世界のある領域を描写するゼロ点であるから、インガルデンの方向付けの

中心という概念と一致する。なお、ジュネットはパースペクティヴという語も用いるが、これはある視点からの見方そのものを指す。インガルデンの言うパースペクティヴも同じ意味で受け取って問題ない。またジュネットの言う焦点化は、視点の位置の定め方のことであるから、インガルデンの言う方向づけの中心を置くという作業と一致する。なお焦点化という日本語には、ある場所を視線や意識のターゲットにするという意味もあるが、ジュネットの焦点化はその意味ではないので注意が必要である<sup>14)</sup>。

ジュネットは、焦点化を3分類する(ジュネット(1985), 222)。まず焦点化ゼロとは、物語世界の外側に視点があり、任意にあらゆるパースペクティヴをとることができるような場合を指す。次に内的焦点化とは、物語世界の作中人物の中に視点が置かれている場合で、その人物の目を通して世界が描写される場合である。描写内容には自身の主観も含まれる。このばあい、当然パースペクティヴはその人物の置かれた位置どりによって限定される。最後に外的焦点化とは、視点は物語世界の中にあるものの、作中人物の中にはなく、いわばカメラ・アイによって世界が観察される場合である。外的というのは、カメラは少なくとも一義的には被写体の内面までは映さないからである。カメラ・アイには物理的に映らないアングルがあるから、焦点化ゼロとは区別される。

ジュネットが焦点化という概念を導入したのは、語りの視点と語り手を区別するためであった(ジュネット(1985), 217-220)。もちろん両者には相関性はある。焦点化ゼロの場合には、視点は物語世界の外側に存在するから、

---

14) 同じく焦点化という概念を持ちながら、ジュネットとは大きく異なった定義を与えたのがバル(1985)である(同書は1997年、2009年、2017年と版を重ねており、第2版以降は初版とは方向性が異なる—いわゆるポスト古典的ナラトロジーに向かっている—ものの、ここでの話題に関しては初版で問題がないと思われる)。バルは焦点を与える主体を焦点化子(focalizer)と呼び、また視線や意識の向かい先を「焦点対象」(the focalized)として議論に乗せた。さらに、ジュネットにはない焦点化の重層構造を論じた。バルは、最終的に自身の焦点化概念をジュネットのそれとは相容れないものとしている(Bal(2002))。

作中人物に語り手はいないことになる。このとき語り手はそもそもいないとする立場と、物語世界外の誰か、すなわち「隠れた語り手」(covert narrator)<sup>15)</sup>ないし「作者」が語り手になるという立場がある。ただしこの「作者」はリアルなそれではなく、あくまでもその作品の語り手である限りのそれであって、その意味では作品の内側(ただし物語世界の外側)に位置する内在的の作者と考えられる。内的焦点化の場合は、単独または複数の語り手に焦点化される(このように、語りの視点が置かれることを誰々に焦点化すると言う)。外的焦点化の場合は2つの場合に分かれる。1つは、ある特定の作中人物がいわばカメラの役割を果たし、その人物が語るわけではない(もし語れば内的焦点化になる)が、その人物に常に焦点化されている場合である。シュタンツェルは、このような人物を「反映者(反映子)」(Reflektor)と名づけた<sup>16)</sup>。もう1つは、「反映者」なしに行われる外的焦点化である。

インガルデンの分類とジュネットのそれとがある程度の対応関係にあることは明白だろう。まずインガルデンの3番目のケースは、問題なく内的焦点化である。またインガルデンの2番目のケースは、外的焦点化のうち「反映者」なしに行われる場合である。それに対しインガルデンの1番目のケースは、ジュネットの焦点化の3分類の中には対応物がない。われわれの考えでは、これはジュネットの見落としてはなく、むしろインガルデンの分析の欠点の原因である。ジュネットが語り手の問題と視点の問題を区別した意義がまさにここに現れている。

インガルデンは3番目のケースでは、方向付けの中心が作中人物の中にある場合を論じ、2番目のケースでは作中人物の外側、かつ物語世界の中に方向付けの中心がある場合を論じたのだから、1番目のケースでは方向付けの中心が物語世界の外部にある場合を論じるのが整合的な議論だったはずである。そういう議論にならなかったのは、視点の問題を語り手の問題に還元してしまったからである。インガルデンはこうして1番目のケースを「作者」の直接的な語り、としただけで、その「作者」(およびその視点)の位置づけ

---

15) covert narratorについては、チャットマン(2021)、244以下参照。

16) Vgl. Stanzel(1991)=シュタンツェル(1989)

を考えなかった。よって「作者」の視点が物語世界の外側かつ作品世界の内側に存在するという分析に至らなかったのである。こうした誤りに陥った原因は、先述のようにインガルデンにとって「描写された心的主体」(dargestellte psychische Subjekte)が必要であって、この主体に方向付け空間(Orientierungsräume)が属するという前提にある。このときもし「作者」に視点があるとすると、その「作者」は「描写された心的主体」でなければならないことになる。インガルデンは、「作者」が作中に顔を出すようなメタフィクションを考えているわけではないから、これはやはり矛盾である。

従って、インガルデンは方向付けの中心=空間を語る視点を、あくまでも物語世界との関係で位置づけるべきだったのであり、かつ物語世界の外側という位置も考慮すべきだった。こうして、われわれはナラトロジーの参照により、インガルデンの議論を修正することができたとと言える。

ところで、先述の引用「作者自身がわれわれに「物語」(Geschichte)を「語る」(erzählt)」において注目すべきもう1つの点は、物語概念である。ナラトロジーでは視点とは物語を語るためのものであるから、わざわざ括弧付きで「物語」を「語る」などという表記はしない。インガルデンがここでそうしている理由は不明であるが、インガルデンのこの章では物語概念が明確に位置づけられていない可能性を暗示しているのではないか。

### (3) 時間的パースペクティヴ

インガルデンはまず現実の時間を3つの種類に分ける(247)。1つは、物理的-数学的な、等質的かつ空虚な「世界時間」である。2つ目は、具体的で目に見え(anschaulich)<sup>17)</sup>、われわれが共に生きている間主観的な時間である。そして3つ目に、厳格に(streng)主観的な時間である。

その上で、描写された時間は描写された対象像の層に属するが、描写するのは間主観的な時間および主観的な時間であると言う(247)。描写されたそれらの時間は、現実の時間の類似物(Analogon)である(248)。この類似

---

17) 時間が目に見えるというのは、おそらく時計などで時間を確認することができるという意味だろう。

物には現実の時間と異なる点がある。現実の時間では、過去に対して、いわんや未来に対して、現在というものが存在的な (ontisch) 優位に立っている (248)。そのつどの今というものには、際立ったアクチュアリティがあり、それは過去と未来にはないものである (249)。それに対し文学作品では、描写された現在は、描写された過去や未来に対して、現実の現在のような優位を持たない (250)。一方で、現実の過去の時間と同じような、かつては今だった諸瞬間の連続が、描写された過去の時間においても存在する。おそらくそのことが、ほとんどの文学作品では出来事などの対象が、過去の光のもとで描かれる理由なのであろう (250)。もちろん、現実の時間との類比は、「物語」が現在の時間の中でもたらされる場合にも成立するが、そうした選択がなされるのは、劇のように、出来事が現在の時間の中で起こることがより強く示唆されるような場合だろう (250)。

このように、インガルデンは文学作品において描写された時間を、現実の時間の類似物として捉えることを基盤に論じていく。これは、読者が現実の時間を生きる中で把握している時間の理解や時間の感覚を、描写された時間に当てはめつつ、その際に生じる現実の時間経験との差異に注意していくという方法論である。

次にインガルデンは、描写された時間のもつ独特な性格を明らかにしていく。現実の時間が、「びっちり」とした連続体であって、そこにはいかなる空隙も存在しない。よっていかなる長さを持った文学作品といえども、現実そのままの連続体を連続体として描写することはできず、描写された時間は常に断片 (Ausschnitt) でしかあり得ない (251)。描写された時間の中では、いくつかの個別的な長短の局面 (Phasen) しか表現され得ない。これらの局面の中間に位置する出来事は、無規定 (unbestimmt) なままなのである (251)。

その点、時間と空間は同じ性質を持つ。どちらも現実のそれらは連続体であり、それに対して描写されたそれらは常に無規定な部分を含む諸々の局面であるしかない。

さて、空間を見えるようにする (zur Schau stellen) ための方向付けの中心が存在していたのと同様に、描写された時間の場合も、その中に方向付けのゼロ点が置かれ、パースペクティブが設定されている、とインガルデンは考

える (252ff)。これについてのインガルデンの議論は、実に鮮やかである。

現実の時間には、そのつどの現在という、時間的パースペクティヴの方向づけの根源的なゼロ点が存在する。あたかも列車に乗っている時、空間的方向づけの中心はけって静止することなく、絶えず決まった方向に移動していき、パースペクティヴが絶えず変化していくようなものだ。同様に方向づけのゼロ点の移動が、絶えず進行する時間の場合にも起こり、時間的パースペクティヴは絶えず変化する。その変化した時間的パースペクティヴの中で、われわれの過去の体験や外的な出来事は、直接の過去把持、あるいは想起の中に姿を現す (253)<sup>18)</sup>。想起においてわれわれは過去に身を置き移し、その時点の「現在」の中で、過去の出来事や体験を進行形で想起するということが可能である。ただし、その間も本当の現在は絶えず前に進んでいくので、擬似的な「今」との距離は常に増大していく。ところが想起しているとき、現実が生じる絶えざる過去との乖離は、消失する。過去へと身を移すことで、時間的パースペクティヴの変容が生じているのだ (253)。同様のことが、描写された主観的時間に関しても起こる。

しかし同時に、描写された時間には、現実の時間においてはあり得ない種々の変様 (Modifikationen) が存在する。

描写された人物が過去に身を移す (versetzen) 行為は、現実の人間が過去を想起するよりも遥かにうまくいく。そこで想起された過去は、あたかも「現在」のように描写される。これは描写された時間では、現在が過去と未来に対して存在としての優位を持たないからである (254)。

また描写された時間にだけ可能な、2重のパースペクティヴがある。「今」の連続、「現在」における出来事の連続として描写されたものが、次の瞬間、遥かに後の視点から振り返られ、「かつてあったこと」という見え方 (Aspekt) に変貌するという描写法である。過去の各時点に視点を置いた「現在」のパースペクティヴの数々と、より後の時点に視点を置いた「過去として」の

---

18) 把持 (Retention) はフッサールの概念で (『内的時間意識の現象学』)、起きたばかりの事柄が、直近の記憶に組み入れられながらも、まだ生き生きと意識の中に保たれている現象を指す。想起はそれに対して、忘れていた記憶が甦る現象である。

パースペクティブという2つが重なり合うのである (254)<sup>19)</sup>。

さらにまた、同時に起こった一連の出来事を、角度を変えながら、しかしあくまでも同時に起こったものという徴標のもとに、いわば「多線的」(vielspurig) に叙述した場合、それぞれの叙述はやはり線的に進行する過程であるために、同時性が縮小してしまう。われわれが受け取るものはあくまでも線的に連続したできごとであって、ただそれを2面的な時間的パースペクティブで、すなわち一方では過去を向いたそれ、他方では未来を向いたそれによって、受け取るに過ぎないということになる (255)<sup>20)</sup>。

もう一つの興味深い時間の語り、ないし描写のタイプは、トーマス・マンの『ブッデンブローク家の人びと』に見られるものだ。長きにわたる期間を短く「報告」する部分と、比較的短い時期を詳細に、場面から場面へとあらゆる具体相にわたって描写する部分の2つに分かれる (255)。

以上はインガルデンが、描写された時間が現実の時間からみてどのような様々な変様を示すかを述べたものである。ナラトロジーとの関係でわれわれの注意を引くのは、3つの点である。

まずは時間のパースペクティブを、まさに遠近法の意識として捉えている点である。ジュネットに代表される古典的ナラトロジーでは、時間はあくまで時間構造の問題として分析される。その際、われわれが経験する現実の時間との比較とか、読者にとっての描写された時間の遠近の感覚といった議論

---

19) 過去の「現在」の語りから、事後に視点を置いた振り返りの語りへのスイッチが行われるという議論だから、2重ではなくパースペクティブの交代なのではないかという反論はありうるだろう。しかし、過去の「現在」の視点と、事後の視点の間に、優位差はないというインガルデンの思考を踏まえると、いまや「過去」になった<過去の「現在」>の視点も、新しい事後の視点と共存できると考えられる。ちなみに、このことは演劇で、過去を演示している場面の直後に、現在の立場からそれについて言及する劇中劇の手法によく当てはまる。

20) ここで過去を向いた、という表現が出てくるのは、いく筋かの描写を俯瞰するためにはそれらの描写は完了していなければならない、よってそれらを同時的なものとみなす視点は過去向きとなる、というロジックなのである。

にはならない。時間にもパースペクティブがあるという指摘はその遠近の感覚から出てくるものなので、インガルデンの現象学的な方法論は、ナラトロジーには欠落している時間論を提起している。

次に、『ブッデンブローク家の人びと』の例から見ると、インガルデンが言っていることは、ジュネットが不等時法<sup>21)</sup>と名づけた時間描写の様態のうちの要約法+省略法と、不等時法のうちの休止法+(不等時法ではない)情景法という描写の対比に相当する。長い期間に渡る事柄を短く「報告」するのは、中間の様々な段階を省略したり、取りあげる場面を要約して描写することに等しいからである。また比較的短い時期を詳細かつ具体的に描写することは、その場面の進行を現実<sup>22)</sup>に要するであろう時間のままに描写するか(情景法)、または実際にその進行に要する時間が短いときに、長い時間幅をかけて描写する(休止法)ことと同じである。こうして、インガルデンはジュネットほど分節化したものではないにせよ、ナラトロジーの時間構造論の萌芽とも言える思考をおこなっている。

最後にもっとも意義深い点として、まさにこの2つの時間描写の比較から、描写された対象像における図式<sup>23)</sup>の概念が芽生える。これについては次の箇所を見よう。

最初の〔「報告」形式の〕場合、時間はすみやかに消え去る。その具体的な色合いはほぼ感じられない。幾週、幾月、幾年が奇妙に折り畳まれて、ある種のほぼ空っぽなインターバルとして目の前を過ぎる。そのほんのところどころだけが、ぽつりぽつりと生起する出来事で色づけされ、具体的な生で満たされている。展開していく時間をまるごと連続したものとして捉え、局面から局面へと追体験することはできない。時間はこぼれ落ちてほぼ空白の図式となり、われわれはただ、暗示された出来事の時間的配列の中で方向づけができるだけだ。ある場面が具体的な描写で満たされ、本来の時間的長さをもって見せられる(zur Schau gestellt)とき初めて、われわれは質的に規定された、描写された時間を取り戻す。言い換えれば後者の〔詳細な描写の〕

- 
- 21) 不等時法とは、描いている時間と、描かれている時間の比率が1対1ではないような描写法のことである。『物語のディスクール』95頁以下参照。
- 22) その描写を音読した場合にかかる時間が、場面の実際の時間よりも長い、いわばルーペで拡大したような描写という意味である。

場合にのみ、個性を備えた具体的な時間局面が描写され、見えるようになるのだ。そうでない場合は、時間は描写されるに到ったとしても、ただその一般的な構造のゆえに時間として——あるいは時間連続体というもののある一定の場所を占める時間局面として——描写されるだけであり、個性を備えた他ならぬ1つの個として描写されるのではない。[……] 個性的な瞬間はこの場合、無規定性に委ねられている。何らかのもの、としか思われていないからである。

Im ersteren Falle schwindet sie schnell dahin und ist in ihrer konkreten Färbung fast nicht fühlbar; Wochen, Monate und Jahre ziehen eigentümlich zusammengefaltet an uns vorbei als gewissermaßen fast **leere** Intervalle, die nur hier und da durch ein fast punktuell auftretendes Ereignis gefärbt und mit konkretem Leben ausgefüllt werden, ohne dass wir die sich abwickelnde Zeit in ihrer ganzen Kontinuität erfassen und Phase für Phase nachzuleben vermöchten. Die Zeit sinkt hier fast zu einem leeren Schema herab, das uns lediglich die Orientierung in der zeitlichen Anordnung der angedeuteten Ereignisse ermöglicht. Erst wo eine Szene in ihrer konkreten Fülle und in ihrer vollen zeitlichen Ausbreitung zur Schau gestellt wird, haben wir wiederum mit der qualitativ bestimmten, dargestellten Zeit zu tun. Oder anders gesagt: Nur in dem letzteren Falle werden konkrete Zeitphasen in **ihrer Individualität** dar- und evtl. zur Schau gestellt In den anderen Fällen dagegen wird die zur Darstellung gelangende Zeit nur ihrer allgemeinen Struktur nach als Zeit - oder als Zeitphase in einer bestimmten Lage in dem Zeitkontinuum - dargestellt, nicht aber als ein schlechthiniges Individuum in **ihrer Individualität**. [……] Die letzteren werden hier in Unbestimmtheit gelassen, gerade deswegen, weil sie nur als **irgendwelche** vermeint werden. (Ingarden, 256)

この引用からわかるように、描写された時間の質は場面の描写に依存する。詳細かつ具体的に描写されるとき、その場面に流れる時間は個性的で充実した時間となる。これに対し、ジュネットの用語で言うならば要約法や省略法による時間描写の場合、その時間は一種の図式となる。図式も確かに描写された時間の一種ではあるが、そこでは多くのものが空白のまま残されている。インガルデンはこのことを、個性的な瞬間でみたまされるべき時間が無規定性に委ねられる、と考える。

無規定性を内包する図式としての時間という概念は、ジュネットらの古典的ナラトロジーには欠落する発想である。古典的ナラトロジーは作品の構造

を探求することをミッションとした。その構造を満たす内容物があることは不問の前提なのであった。しかし読者にとってその内容物、すなわち読書の過程で具体的に思い浮かぶはずの意味やイメージが、図式的な描写の箇所ではさしあたり無規定性を帯びるという発想にはならなかったのである。実はこれは、構造主義的な古典的ナラトロジーが90年代に入って認知論的ナラトロジーの立場から批判された理由であった<sup>23)</sup>。その意味では、インガルデンの言う描写された時間の図式性および無規定性への洞察は、古典的ナラトロジーをまたいで、より今日的な認知論的ナラトロジーに接続する可能性を持っていたと言える。

#### (4) 無規定箇所とその具体化

ここでは、インガルデンの議論の前提が2つある。

1つは、文学作品において描写された対象の意味内容 (Gehalt) はリアル (real) であるというものである (257ff.)。これはインガルデンが再現主義かつイリュージョン美学の立場に立っていることを意味する。作品という虚構の中で、対象をリアルな仮象として読者に受け取らせることに文学の機能を見出している。こうしたインガルデンの文学観のいわば揚げ足を取ることは容易であるが (例えばギリシア悲劇の神々や、ゲーテのメフィストフェレスのような超自然的な要素をどう位置づけるのか)、それは本稿の目的ではない。ここではこうした問題を指摘した上で、さしあたりインガルデンの立場を受け入れることにする。

もう1つの前提は、空間描写の場合に既に論じられたことの一般化であり、現実の対象はいたるところ規定されていて間隙や欠落がないということである (261-262)。もちろんこれは、例えばスポンジのように穴だらけの対象を否定するものではないだろう。スポンジがスポンジであるためにその立体的な作りの内部に無数の小さな空間が必要である。この場合、無数の小さな空間こそがスポンジの規定性を満たしていることになるというのがインガルデンの趣旨に沿った思考であろう。

---

23) Vgl., Fludernik (1996)

その上で、文学作品の中で描写された対象に関しては事情が異なる、とインガルデンは論じていく (263)。

それらは名詞的表現か、または幾つかの文で考えられ、こうして2重の仕方では志向的に考えられている。文で考えられる場合は、対象は諸事態を表す<sup>24)</sup>。それらによって対象像は描写され、構成 (konstituieren) される。もし描写された対象像の規定性が、完結した諸事態の構成にのみ依存するのであれば、諸事態を表す作品中の文の数は有限だから、規定性の数も有限になるはずである。しかし、対象像は文の中に含まれる名詞表現によっても考えられる。そのため、名詞表現の内容という点で、対象像の規定性には無限の多様性が生じることになる。例えば「人間」という対象を考えると、物質的に人間を構成する規定性だけではその特性は尽きない (264)<sup>25)</sup>。人間という対象の規定性は形式の観点からも、具体的な統一として考えなければならない。そこには無限に多くの、ともに連携しあう規定性が含まれていて、それによって志向的对象として考えられなければならないために<sup>26)</sup>、この対象には無限に多くの「無規定箇所」が生じる。この無規定性箇所は、名詞表現の数を増やし、規定性を増加させても解消することはない (264)。

ここから、インガルデンは再び図式概念を採用する。

描写された、内容の点で「リアル」な対象像は、けっして本当の意味で、全面的に、完全に、一意的に規定された、根底から統一された個ではない。それは多様な種類の無規定箇所を持ち、有限個の積極的規定性が付されただけの、図式的形態に過ぎない。この対象はただ形の上でのみ、完全に規定された個として考えられ、そのような個の見かけを与えるよう定められているのだ。

Der dargestellte, seinem Gehalte nach "reale" Gegenstand ist kein im echten

---

24) 諸事態については、本稿 (1) の末尾を参照。

25) 物質的な規定とは、われわれはみな酸素や水素や炭素などからなっている点では同じだという意味だろう。

26) 形式的な観点とは、肉体のレベルでも体型などに差異があり、加えて性格的・文化的・思想的などの文脈で「いかなる」人間かとなればさらに千差万別である、という議論かと思われる。

Sinne allseitig vollkommen eindeutig bestimmtes Individuum, das eine ursprüngliche Einheit bildet, sondern nur ein schematisches Gebilde mit verschiedenartigen Unbestimmtheitsstellen und mit einer endlichen Anzahl von den ihm positiv zugewiesenen Bestimmtheiten, obwohl er formaliter als ein vollbestimmtes Individuum entworfen wird und ein solches Individuum vorzutauschen berufen ist. (Ingarden, 266)

描写された対象像には有限個の積極的規定性が付されてはいるが、それだけでは対象は「全面的」で、「完全」で、「一意的」な、「根底から統一された」「個」にはなり得ないから、そこには「多様な種類の無規定性」が伴い、ゆえにそれは、インガルデンが時間のパースペクティヴのところでは「報告」形式の描写について述べたのと同じような空白だらけの「図式的形態」になるということだろう。

こうして、われわれはインガルデンの図式概念を、時間の描写のみならず描写された対象一般に拡張された形で得る。だが、やはりここには疑問が残ると言わざるを得ない。インガルデンは、描写された対象の無規定性の由来を名詞的表現における意味内容の多様性に還元しているが、これは支持し得ない議論ではないだろうか。なるほど、ある物体的な個物の無規定性の問題であれば、名詞的表現の意味内容の多様性に帰着させることができよう。しかしインガルデンは、時間の様相に関してもまた、個的で具体的な時間か、それとも図式的で無規定性に満ちた時間かという対比をおこなっていた。「報告」的な時間描写は図式的であり、そこには無規定性が生じるというとき、そのような図式に含まれる無規定性は、名詞的表現の意味内容の多様性とは種類が異なる。それはむしろ文の意味内容つまり「諸事態」における無規定性であり、さらには、文と文の関係性から生じる「構成」(Konstitution)の水準における無規定性であるはずである。

このことは、描写された対象像のところでは述べた、インガルデンにおける物語への言及の乏しさという問題につながってくると思われる。インガルデンの思考を十全に展開するためには、文の意味内容である「諸事態」による「構成」の次元、ナラトロジーの言葉で言えばディスコースの次元でも、無規定性は導入されなければならない。これは無規定性について論じるこの第7

章 § 38ではおこなわれておらず、いわば残された課題となっている<sup>27)</sup>。

この節の最後に、興味深いインガルデンの指摘を参照し、再びナラトロジーとの接続を試みよう。

インガルデンは、文学作品の読者が無規定性の存在に気づかないという現象に注意を促している (267)。

それもそのはず、とインガルデンは考える。むしろ読書では、われわれは無規定箇所を意識にのぼせないのが普通なのだ。それには3つの理由がある。

1つ目は、われわれは読書の際に、積極的に (positiv) 規定された側面だけをさしあたり意識して読んでいくからだ。文学作品の規定された相貌をまずは受け取るのである。もしもわれわれが描写された対象の構成を省察するとき、また個々の規定の根拠を省察したとき、多くの問いが答えられないままであることに気づくならば、そのときはじめて、われわれは無規定箇所がそこにあることに気づく (267)。

2つ目は、少なからぬ無規定箇所は、用意された見え方 (parat gehaltene Ansichten) によって隠蔽されていて、読書の際にはこの用意された見かたを読者が現実化していくからである (267)。

3つ目の理由は、読者は、作品の美的な享受の中で、そこに書かれている内容を超えて (hinausgehen)、描写されている対象を様々な観点から補う (ergänzen) ものだからである。そのため少なくとも無規定箇所のある部分は取り除かれるのである。その際テキストには定められていない規定や、またそれどころかテキストで積極的に定められている対象的要素とは合致しない規定によって、無規定箇所が充填されることもある (268)。

要するに、ここから言えることは文学作品は作品自体として、その様々な具体化からは区別されるということである。具体化について当てはまるのが、作品そのものについて当てはまるとは限らない。こうした多様な具体化が可能なのは、とりわけ文学作品の描写された対象像の層が、図式

---

27) ただしインガルデンは次の第8章 § 39以下で、図式化された見え方の問題を主題として論じていく。そこで、図式に生じる無規定性の具体化という問題が解決される可能性は残っている。それを検証することは、はじめにでも述べたように、別の機会に譲りたい。

的で、無規定箇所を許容する建て付け（Aufbau）になっているからである（268）。

ただ無規定箇所にも2種類あり、テキストで確定されている限られた充填の可能性がある場合と（そのような場合、読者はいくつかの具体化の選択肢から選ぶことになる）、テキストに書かれている事態だけでは、可能な充填の仕方を限定するのに十分ではないため、読者が思いのままに充填を行うしかない。「演出家の」「演劇」と呼ばれるようなケースがこれである（268）。

ここでの、無規定箇所の存在に読者がさしあたり無意識である現象と、省察を通じてその存在に気づくことについてのインガルデンの説明は貴重である。

まず1つ目の説明の中で、われわれが描写された対象の構成を省察するとき初めて無規定箇所がそこにあることに気づく、という箇所は改めて、無規定性の由来を名詞的表現の意味内容の多様性に帰着させる議論が誤っていることを証拠立てるものである。対象の構成は、文の意味内容としての諸事態の水準に属するからである。結局描写された対象像の無規定性は、インガルデンの議論のアジェンダの範囲内では、名詞的表現の意味内容の多様性および文の意味内容（諸事態）の多様性の両方に由来すると解すべきである。

次に2つ目の説明の中で、少なからぬ無規定箇所が予め用意された見え方をいわば誘発し、読者がその見え方に自動的に導かれるために無規定箇所が隠蔽されるのだという議論は、認知論的ナラトロジーで言うところの、読書におけるデフォルト値による意味の当てはめそのものである。ただ認知論的ナラトロジーには無規定箇所という概念はない。インガルデンの議論は、デフォルト値という概念の前提を掘り下げたものという位置づけが可能であり、それはまさに現象学的思考の成果である。

そして3つ目の説明は、認知論的ナラトロジーにはそもそも欠落している側面を指摘するものである。このような読者の能動的な読解がテキストの規定を超えていく現象は、むしろ解釈学によって扱われてきたものであり、インガルデンの作品構造論と解釈学の接点をなすものである<sup>28)</sup>。

## まとめ

本稿では、主としてナラトロジーにおいて物語概念のベースとなるディスコースに比定される作品の層はどこにあるのか、という観点からインガルデンの描写された対象像の層を検討した。結果的に、それは（複数の）文の意味内容としての諸事態と、それによる図式的な構成物であった。

まず空間と時間の描写に即して、現実の空間と時間が隙間のない連続体であるのに対して、描写されたそれらは、何らかの方向付けの中心（ないしゼロ点）からの見え方に依存し、いたるところに無規定性ないし無規定箇所を抱えた図式的な形象であるという議論がなされた。このことは次に、描写された対象像一般にも拡張された。

対象の描写が常に何らかの視点との関係でなされるという分析、および描写が一種の図式になるという洞察は、古典的ナラトロジーにおけるパースペクティヴや焦点化、さらには認知論的ナラトロジーにおけるスキームの議論

- 
- 28) その関連でインガルデンは上記で無規定箇所の2つの種類について述べ、具体化の仕方がテキストによって限定される場合と、そうではなく読者の能動的で自由な具体化に委ねられる場合があるとした。そして後者の例として「演出家」の「演劇」について言及している。これはいわゆる演出演劇 (Regietheater)、すなわち演出によってテキストを自由に解釈するタイプの演劇のうち、とりわけ演出家の自己主張が前面に出る演出家演劇 (Regisseurs Theater) への言及であると思われる。ドイツ語圏では1920年代にマックス・ラインハルト (Max Reinhard) やエルヴィン・ピスカートア (Erwin Piscator) といった演出家が、確かに自身の演劇美学の表現として自在な演出をおこなった。ユダヤ系のラインハルトは米国に亡命したが、左翼の演劇人であるピスカートアは戦後の西ドイツでも大胆な古典解釈を続けた。それに対し、現在も活躍している演出家ミヒャエル・タールハイマー (Michael Thalheimer) は、やはり大胆なテキスト解釈で知られるが、それは彼の演劇美学の表現のためではなく、テキストの真髄を極めるためにあえてテキスト通りにはしないという立場であり、Regietheater の演出家ではあるが Regisseurs Theater の演出家ではない。従ってインガルデンの言及では厳密には演出演劇のほうを用いるべきかと思われる。

と共通するものである。しかし、その図式には多くの無規定箇所が含まれるという指摘は、構造の解明を目的とする古典的ナラトロジーでは欠落する点であり、インガルデンの読書経験の現象学の功績である。また認知的ナラトロジーは語のレベルで、デフォルト値による意味の当てはめという議論をおこなうが、インガルデンの無規定性の概念は意味の充填という行為の前提に光を当てるものであり、そこにも現象学的還元という方法論の有効性が現れている。

その一方で、インガルデンが空間描写における方向付けの中心の位置を3つに分けた際、「作者」の「語り」という場合を設けたのは、ジュネットが注意した、視点の問題と語りの問題の癒着に該当する。そこでは「作者」の概念を用いるにせよ、その「作者」の視点の位置を問題にすべきであった。またその箇所の前提として、方向付けの中心を作中人物の中に限定したことも矛盾と言うべきであって、物語世界の外側（ただし作品の内部）という位置づけを採用すべきであった。さらに、インガルデンが無規定性の由来を名詞的表現の意味内容の多様性に還元した点は誤りであり、修正されなければならない。文の意味内容にも多様性があり、そこから無規定性が生じるはずである。

最後に、ディスコースの水準を論じるためには、文と文の関係性における無規定性にも論及しなければならない。その上で、ディスコースにもとづいてストーリーが立ち上がり、ディスコースとストーリーによって物語が成立するという、ナラトロジーの議論に対応する思考は、インガルデンには（少なくとも描写された対象像の章では）見られない。文学作品において欠かせない物語の概念は、留保付きのわずかな言及を除いては、描写された対象像の世界には現れていない。よってそれらは、もし『文学的芸術作品』の中で扱われているとすれば、次の図式化された見え方の章以降のテーマになるべきものである。

（本稿は2024／2025年度成城大学特別研究「インガルデンとイーザーの読書の現象学、チャトマンの物語論、そして戯曲分析の指南書の比較分析——劇における複合的時間構造分析の体系化を求めて——」の成果の一部である）

## 文献一覧

- Bal, Mieke (1985) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, tr. by Christine van Boheemen, University of Toronto Press. (The original Dutch version was published in 1980)
- (2002) *Traveling Concepts in Humanities. A Rough Guide*, Toronto University Press.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press. (シーモア・チャットマン (2021) 『ストーリーとディスコース—小説と映画における物語構造』 玉井暁訳、水声社)
- (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press. (シーモア・チャットマン (1998) 『小説と映画の修辞学』 田中秀人訳、水声社)
- Fludernik, Monika (1996) *Towards a 'Natural' Narratology*, Routledge.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tr. by Jane E. Lewin, Cornell University Press, 1980. (*Discours du récit, Figure* III, Editions due Seuil, 1972.) (ジェラルド・ジュネット (1985) 『物語のディスコース—方法論の試み』 花輪光・和泉涼一訳、水声社)
- フッサール (1967) 『内的時間意識の現象学』 立松弘孝訳、みすず書房。
- Ingarden, Roman (1972) *Das Literarische Kunstwerk*, vierte, unveränderte Auflage, Max Niemeyer. (R. Ingarden (1979) *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Language*, tr. by George G. Grabowicz, Northwestern University Press; R. インガルデン (1982年) 『文学的芸術作品』 滝内横雄・細井雄一訳、勁草書房)
- Jahn, Manfred (2005) “Cognitive Narratology,” in David Herman et al. ed, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, 69–71.
- 金田晋 (1990) 『芸術作品の現象学』 世界書院。
- Kardela, Henryk (2023) “Roman Ingarden’s Theory of the Literary Work of Art: A Cognitive Grammar Reassessment,” *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, Vol. 47, No. 1 (2023), 37–53.
- Mitscherling, Jeff (1985) “Roman Ingarden’s *The Literary Work of Art*: Exposition and Analyses,” *Philosophy and Phenomenological Research*, Mar., 1985, Vol. 45, No. 3, 351–381.
- Müller, Günther (1974) “Erzählzeit und erzählte Zeit (Festschrift für Paul Kluckhohn und Herman Schneider zu ihrem 60. Geburtstag gewidmet. 1948, 195–212),” in: ders. *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, 269–286.
- 西田谷洋 (2006) 『認知物語論とは何か?』 ひつじ書房。

Stanzel, Franz (1991) *Theorie des Erzählens*, 5., unveränderte Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht. (Die erste Auflage: 1979). (F. シュタンツェル (1989) 『物語の構造 <語り>の理論とテキスト分析』 前田彰一訳、岩波書店)