

言語芸術の三つの時間性とアリストテレス『詩学』

梅林 誠爾

はじめに

人間の時間認識や時間経験については、様々な方向からのアプローチがある。W. ジェイムズの *Principles of Psychology* 以来、心理学・生理学による実験科学的研究が重ねられ、哲学の分野では、E. フッサールの現象学的研究、大森荘蔵の認識論的・知覚論的研究、M. ハイデガーの人間存在論からのアプローチ、さらに N. エリアスや真木悠介による人間の時間経験の文明史的研究などがある。

ここでは、劇詩や小説などの言語芸術（物語文学）との関わりにおいて、人間の時間経験の大まかな構造について考えてみたい。レッシングは、文学や演劇などの言語芸術と絵画などの造形芸術とを「時間的継起は詩人の領分、空間は画家の領分」と言って鋭く区別していた。この裁断がどれほど有効であるかはもちろん検討しなければならないが、文学や演劇などの言語芸術を時間芸術として特徴づけることは、大筋で肯けることである。また、その視点に立てば、文学や演劇の表現や鑑賞を、一種の時間経験、しかも意識的・創造的な時間経験とみなすことができるであろう。そう考えると、言語芸術の分野には、心理学や哲学における時間経験の幾多の研究に匹敵するほどの量の人間の時間経験とその研究が蓄積されているということになる。言語芸術の表現や鑑賞を人間の創造的な時間経験として捉え、文学理論をそうした時間経験についての研究とみなし、それを参照しながら人間の時間経験の構造を探っていくことは、意味のある課題である。

小論では、言語芸術の時間という大きなテーマの全体を論じることはできない。ここでは、アリストテレスが『詩学』（*ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*, *POETICS*）の中で、言語芸術の時間について述べた一文を手掛かりとして、それと関連付けながら考察を進めていくことにする⁽¹⁾。また、この課題についての重要な先行研究として、P. リクルールの『時間と物語』がある。本来ならば、小論においても、その基本テーゼ「物語性と時間性の相互性のテーゼ」（日本語版への序文）を踏まえておくべきであろう。『時間と物語』はアリストテレス『詩学』を批判

(1) 『詩学』のギリシャ語テキストとしては *ARISTOTLE POETICS*, *LONGINUS ON THE SUBLIME*, *DEMETRIUS ON STYLE*, *Loeb Classical Library*, Second edition, 1995 を用いた。また、今道友信訳『詩学』（岩波書店『アリストテレス全集 17』所収）、英語訳とテキスト分析としては、次の (3) を参照した。

的に検討しつつ、このテーゼを主張しているのであるから、これを踏まえることはますます重要であろう⁽²⁾。しかし、P. リクールの『時間と物語』についての検討は、それはそれで大仕事であるから、別の機会に譲ることとする。ただ、P. リクールがアリストテレスの『詩学』の検討において参照している G. F. エルズ: *ARISTOTLE'S POETICS: THE ARGUMENT*⁽³⁾ については、小論においても参照することにする。

一、『詩学』における言語表現の時間への言及

アリストテレスの『詩学』は、紀元前四、五世紀の古典期ギリシャの言語芸術、とりわけソフォクレスの『オイディプス王』などの悲劇、ホメロスの『イーリアス』『オデュッセイア』などの叙事詩を参照しながら、劇表現の媒体、対象、様式の諸要素を分析し、悲劇を言語芸術のあるべきモデルとみなして、その構造、創作、価値について論じた創作論の文学論である。『詩学』は、ヨーロッパの近世、近代の言語芸術に大きな影響を及ぼし、その伝統の柱となってきた。だがまた、現代の小説は、そうしたアリストテレス的伝統に対する反発という側面を持ってもいる。例えばヴァージニア・ウルフは、アリストテレス的伝統を「無遠慮な専制君主」と呼び、「筋を書け、喜劇を書け、悲劇を書け」、--「真実らしさ」の規則を守れという専制君主の強制に対して、「人生は、こんなものだろうか？ 小説はこんなものでなければならないのか。Is life like this? Must novels be like this?」⁽⁴⁾ と言って、強い拒否の態度を示している。

近世、近代の言語芸術に強い影響を与え、また反発を招いてもきたアリストテレス的伝統の一つが、いわゆる「三一一致 *trois unités*」ないし「三統一」の規則である。フランス古典劇研究者戸張智雄によれば、それは、劇の「筋そのものが統一する筋の統一 *unité d'action* [「行為の一致」とも言う]」、「舞台で展開する劇の筋の時間的制約である時の統一 *unité de temps*」、「その空間的制約である場所の統一 *unité de lieu*」(『平凡社大百科事典』)として定式化されてきた。

この「三一一致」の概念は、もちろんアリストテレス自身のものではない。なるほど、アリストテレスは、筋の統一について『詩学』のかなりの部分を割いて論じていると考えることもできるが、「場所の一致」に該当する記述を、『詩学』

(2) リクール, P., 久米博訳: 『時間と物語 I』新曜社, 「日本語版への序文」 p.i. 本文では、このテーゼは、「他の全てに優越した一つの前提」とされ、「--時間は、物語様式で言語化される程度に応じて、人間的時間 *temps humain* となる; 逆に、物語は、時間経験の特徴を描く程度に応じて、有意味となる。」とある (p.3). (Ricoeur, P.: *TEMPS ET RÉCIT*, *Tome I*, Éditions du Seuil, 1983, p.17)

(3) Else, Gerald F.: *ARISTOTLE'S POETICS: THE ARGUMENT*, Harvard University Press, 1957.

(4) Woolf, Virginia: *Modern Fiction*, in *The Common Reader*, The Hogarth Press, 1951, pp.188-9.

の中に見出すことはできない。また、近世、近代の「時の一致」が根拠とするアリストテレスの言葉は、『詩学』第五章の後半の次の一文に過ぎない：

ἔτι δὲ τῷ μῆχει ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπο μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, ἢ μυχρὸν ἐξαλλάττειν, ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, ---.

furthermore, so far as their bulk is concerned the one (tragedy) strives hard to exist in a single daylight period, or to vary but little (in length) , while the epic has no fixed limit as to its time and differs with respect to this. ⁽⁵⁾

『詩学』第五章の後半は、悲劇と叙事詩とを比較し、両者の相違点を挙げ、悲劇が叙事詩よりも優れていることを述べていく。上の引用は、その中の一文である。劇表現の「大きさに関して τῷ μῆχει」とは、すなわち表現の時間の長さのことである。その大きさに関して、一方（ἢ μὲν）の悲劇は、「日の一めぐりの間にあるように ὑπο μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι」あるいは「（長さにおいて）あまり変わらないように μυχρὸν ἐξαλλάττειν」努めている。そのように表現の大きさすなわち表現の時間の長さの限度、制限が明確であるという点で、悲劇は優れていると、アリストテレスは考えている。他方（ἢ δὲ）叙事詩（ἐποποιία）は、「時間に関して制限がなく ἀόριστος τῷ χρόνῳ」、また「その点に関して様々 τούτῳ διαφέρει」であって、それ故悲劇よりも劣るのである。

アリストテレスは、具体的に「日の一めぐり μία περίοδος ἡλίου」という時間の長さを挙げている。これについては、一昼夜を指すのか、夜を除いた一昼だけを指すのかという点も論争点であったそうである。エルズも、後者を指すと考えるのが妥当としている。しかし、その問題と無関係ではないが、より重要な問題をここでは検討する。それは、「日の一めぐり」と言い、表現の時間の長さというものが、いったい言語芸術のいかなる時間を指しているのかということである。

二、仮説：言語芸術の三つの時間性

—— 表現の媒体の時間、主題（対象）の時間、形式の時間

言語芸術の表現の時間、より一般的には言語芸術が時間芸術であると言われるときのその時間は、ただ一つの意味で言われているのではなく、いくつかの意味において主張され、それは人により時代により異なっている。だから、議論の錯綜を避けるために、どれだけの意味において言語芸術における表現の時間が考えられているか、歴史的視点も交えながら、その候補をある程度整理し

(5) ARISTOTLE POETICS, Loeb Classical Library, 1449b12-14. 英語訳: Gerald F. Else 上掲書 p.203.

ておこう。

レッシング (1729-1781) は、言語芸術は時間芸術であるというその主張を、芸術表現の媒体と主題 (対象) との二つの側面から基礎づけている。その部分を、番号を付して要約すると：

- ① 絵画は模倣 *Nachahmung* のために文学とは全くちがった媒体 *Mittel* ないし記号 *Zeichen* を使う。すなわち、絵画は空間における形と色を、文学は時間における分節音 *artikulierte Töne in der Zeit* を用いる、--
- ② また、記号はかならず描かれる対象と適正な関係を持たねばならないとすれば、
- ③ 並列された記号は、並存する対象 -- しか表現できず、一方、継起する記号 *aufeinanderfolgende Zeichen* は、継起する対象 *Gegenstände* --, *die aufeinander -- folgen--* しか表現できないことになる。--
- ④ 継起する対象、-- その諸部分が継起する -- 対象は -- 行為 *Handlungen* と呼ばれる。したがって行為こそ、文学本来の対象 *der eigentliche Gegenstand der Poesie* である。⁽⁶⁾

言語芸術における表現の媒体としてまず挙げられるべきは、もちろんことばである。例えば、舞台上での俳優の発話動作 (それは身体動作と不可分である) がある。合唱隊が登場する古典悲劇や現代のミュージカル劇では、さらに音楽が媒体に含まれる。小説の場合、媒体は分厚い本として空間的に存在しているように見えるが、本ではなく印刷された文章がその表現である。文章は厳密には、前後の定まった一次元の系列をなしているのであるから、小説の媒体もやはり時間的に継起する存在である。従って、俳優や作家の表現の行為は、時間系列に沿った創造的経験であり、またわれわれも、その時間系列において演劇や小説を鑑賞し、経験することになる。

レッシングは、さらに進んで、そうした媒体によって表現される対象 (すなわち主題) も時間的に継起する対象すなわち行為でなければならないと主張している。例えば『ハムレット』の舞台での俳優の発話行為 (すなわち媒体) が時間系列をなす存在であるのと同じように、それが表現する対象、それによって想像される劇中人物 (ハムレット) の発話行為も時間的に継起する存在であるということである。

レッシングの主張のうち、言語芸術は、その媒体が継起的系列をなす時間的存在であるという意味で時間芸術であるという第一の点は、異論の余地がない。

(6) レッシング, G. E. 斎藤栄治訳: 『ラオコオン』, 岩波文庫, p.198 (*Lessing, G. E.: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, RECLAM UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr.271, S.114)

しかし、言語芸術の主題が時間的に継起する対象であるという意味において、言語芸術は時間芸術であるという第二の点は、検討を要する。とりわけ、レッスンでは、第一の点すなわち媒体が時間的存在であることを根拠にして、第二の点すなわちその対象も時間的存在でなければならないということを導き、強く打ち出している。だが、この導出をそのまま認めてしまうと、言語芸術の主題（対象）とその媒体とは、同じ仕方で、同じ意味において時間的存在であると考えられてしまう恐れがある。しかし、媒体と対象は、ともに時間的存在であったとしても、それぞれの時間的あり方は別であるという可能性を考えてみる必要がある。また、言語芸術を離れて一般的に考えた場合、人間言語はいかなる対象をも表現することができることまでは言えないにしても、対象の空間的あり方を表現し、記述することも不可能でないだろう。その場合、表現の媒体が時間系列をなすからといって、対象の存在も時間系列をなすとは言えないであろう。だから、媒体の時間性からただちに対象（主題）の時間性を導き出すのは、困難であると思われる。

トーマス・マン（1875-1955）は、『魔の山』の中で、物語には二つの時間要素があることを指摘している。それによれば、

音楽の時間要素は一つだけ…この地上の経験的時間の一部分…である。それに対して、物語は二様の時間を持つ、…一つは、物語自身の時間、音楽的・現実的な時間 *die musikalisch-reale [Zeit]* である。それは物語の経過とその現われの条件となる…、第二は、物語の内容の時間 *die [Zeit] ihres Inhalts* である。これは遠近法的 *perspektivisch* であって、しかもその遠近法の程度はさまざまである。物語の想像上の時間 *die imaginäre Zeit der Erzählung* が物語の音楽的時間と…びったり一致することもあれば、…星と星と…のように遠くかけ離れることもある…。…内容的時間が五分間の物語は、…五分間の千倍もつづく…かもしれない…。また、その物語は想像上の時間とくらべ非常に長いあいだつづくのに…非常に短かく感じられるかもしれない。他面、物語の内容的時間が、物語自身の持続を縮め測り知れぬほどそれを凌駕することもありうる。⁽⁷⁾

トーマス・マンが言う「物語自身の時間」「音楽的・現実的な時間」はレッスンの媒体の時間に、また「物語の内容の時間」「物語の想像上の時間」はレッスンの対象（主題）の時間に対応している。しかし、トーマス・マンは、レッスンと違って、物語の「現実的な時間」と「想像上の時間」との一致よりも、

(7) マン、T. 関泰祐・望月一恵訳：『魔の山』、岩波文庫（下）p.342。（Mann, Thomas: *Der Zauberberg, Roman*, Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, SS.741-2 [初版 1924]

むしろ両者の不一致とそこから生じる時間経験の特異な緊張に関心を寄せている。例えば劇中人物の五分間の生活が、五時間の劇として上演されると、「内容の時間」（つまり対象の時間）の五分間は、「現実的な時間」の五時間を遠近法的に短く感じさせる効果を持つと言う。そこで、トーマス・マンは、この効果を使って、時間あるいは時間経験の不思議をこの作品の中で扱うことを試み、この『魔の山』を「時間小説 Zeitroman」と特徴付けている⁽⁸⁾。

われわれは、レッシングとトーマス・マンに従って、言語芸術の時間には、表現の媒体の時間（物語の「現実的な時間」）と表現の対象の時間（「想像上の時間」）という二つの要素があることを認めることにしよう。しかし、両者の関係については、なお検討しなければならない。媒体の時間と対象の時間とを直接対応付けるレッシングよりも、両者を様々に食い違わせることが可能であり、その食い違いを作品の構成とその鑑賞に活かそうとするトーマス・マンの意見の方がより魅力的であろう。

イギリス文学の研究者 A. A. メンディロウ (1909-) は、『小説と時間』のなかで、主題と媒体の他に、さらに言語芸術の形式を取り上げ、主題、媒体、形式のどれもが時間的であると主張している：

時間は小説のあらゆる面に影響をあたえる。テーマ、形式そして媒体つまり言語も影響をまぬがれない。Time affects every aspect of fiction: the theme, the form, the medium — language.⁽⁹⁾

「テーマ、形式…媒体」は、それぞれ「何を表現するか」、「どのような形で表現するか」、「何によって表現するか」に対応するであろう。「テーマ」（すなわち「何を」の「何」）と媒体（すなわち「何によって」の「何」）の時間については、メンディロウも、レッシングやトーマス・マンと基本的に同様のことを指摘している。メンディロウは、「テーマは人間の行動を扱わなければならない」と言い、人間の行動が時間の中にあり、それ自身一つの時間体系をなすことを指摘している。また、人間言語が、「無常性、継起性、不可逆性という時間の三つの特質に支配された媒体」であることを強調している。

レッシングやトーマス・マンと比較したとき、メンディロウの議論の特徴は、その「形式」（「どのような形に表現するか」）の時間性の考察にある。メンディロウは、表現の形式として、まず言語芸術の全体的な構造を挙げている。「作家はその始まりと終わりとを工夫しなければならず、彼の作品全体は、なぜ始ま

(8) 同前, p. 343 (S.743)

(9) メンディロウ, A. A.: 志賀・中林・西尾共訳『小説と時間』, 早稲田大学出版部, p.37. (Mendilow, A. A.: *Time and the Novel*, Peter Nevill, NY, 1952, p.31)

りと終わりが他でもないそこに落ち着くのかの理由を、それ自身の内で示さなければならない。「始まり」と「終わり」そして両者を繋ぐ「中間」という形において、作品は表現される。メンディロウはさらに、サスペンスやテンポ、リズム、クライマックス、筋立てなどの表現の技法に係る形式を挙げ、これらすべてに時間の特徴がみられると指摘している⁽¹⁰⁾。

始まり、中間、終わりという形式は、あくまで言語表現の形式、語りの形式であろう。それが時間的なものであるということも、言葉という媒体の時間性と深い関わりを持つものと思われる。なるほど造形芸術の作品のように、三次元空間の中に存在する媒体による表現であれば、作品の内と外とは同時に存在する線や面によって区切られ、始まりや終わりという特異な点は存在しない。しかし、言語芸術においては、言葉が不可逆的に継起する一次元の系列をなす以上、その系列において作品の内と外とを区別し、一つの表現であるためには、同時に存在することができない始まりと終わりという特異な点が、どうしても必要である。始まり、中間、終わりという時間順序性は、言葉という媒体の時間性に基づいていると言える。

しかし、始まり、中間、終わりという語りの形式は、想像の対象の在り方さらには対象の想像的時間と、必然的に結びつくものではないにしても、全く関係がないというわけではないであろう。始まり、中間、終わりという形式は、不可逆的に継起する言葉の列に依存しているわけだから、何らかの大きさ（時間的長さ）を持っている。それゆえその展開は、自らを、これが対象の時間の進行だと思われるものに対応させることも可能である。しかしまた、対応させないことも可能である。そして、トーマス・マンが言っていた対象の時間の遠近法的働きを使って、対象の時間の進行と思われる「速さ」に対して語りの歩みのテンポを遅らせたり早めたりすることもできる。時には時間が止まったという印象を作り出すことも、対象の時間の歩みに逆行する要素を取り入れることも可能である。

イギリスの作家であり文学者でもあった E. M. フォースターは『小説とは何か』において、語りの形式にストーリーとプロットとの違いを指摘していた。それによれば、ストーリーは、「それからどうなる？、And then?」という疑問に答えていく最も単純で基本的な語りの側面である。「時間の系列において配置された出来事の語り a narrative of events arranged in their time-sequence」である。あるいはまた、「それからどうなる？」という心配を抱かせながら、時間進行をできるだけ遅らせて不安をますます膨らませるサスペンスの手法も、ストーリー

(10) メンディロウ：前掲書、p.38 (p.32)

に入れているようである。それに対して、プロットは、「なぜ?、Why?」という疑問を呼び起こし、時間系列というよりも因果性に沿った語りであり、謎と神秘を含ませ解き明かしていく語りである⁽¹¹⁾。なお、謎を深めつつ解き明かしていく語りにおいては、一方で対象の時間進行に沿いながらも、他方ではその進行とは逆に、想像的对象(主人公など)の過去へと遡り、対象の過去からの報告を得ることで謎が解かれていく場合がある。ソフォクレスの『オイディプス王』、漱石の『心』、世阿弥作と言われる『井筒』など、謎・神秘を深め解き明かしていく作品は多い。それらの作品では、王によって尋問された老人の証言、既に自殺したと思われる先生から届いた先生の過去を綴った手紙、シテ(亡霊)の想い出語りなどによって、過去ないしそこからの報告が得られている。つまり、通常の時間進行に逆らって、過去へと立ち返りそこからの現在への報告が、やはり言語という媒体を通して、ただし物語の中の物語という形式で、可能となるのである。

このように、始まり、中間、終わりというその基本的形式をはじめとする言語表現の形式は、あくまで語りの形式であって、媒体である言葉の時間性に基づく時間性を備えているということ、またそれは対象・主題の時間性とは異なるものであるということが指摘できる。しかし、他面においては、始まり、中間、終わりは、語りの形式でありながら、対象の時間と無関係ではなく、対象の時間順序に自らを一致させることもできるし、対象の時間よりもテンポを遅らせたり早めたりすることもでき、また自らの歩みが停止 suspend した印象を生むこともでき、あるいは対象の時間に逆らって過去へと遡ってそこからの報告を得て謎解きをすることもできるということが分かる。対象の時間と様々に関わり合って、複合的な仕方で対象の時間を創造的に表現するのである。従って、形式は、媒体の時間性とも対象の時間性とも無関係なものではなく、むしろ両者をつなぎ総合するために作家が工夫し、創造する時間であると言うことができよう。

ところで、今見たレッシング(1729-1781)、トーマス・マン(1875-1955)、メンディロウ(1909-)の言語表現の時間についての考えの違いは、個人的意見の違いというだけではなく、近現代文学の大まかな流れを表しているようにも思われる。すなわち、近代の初めレッシングの時代には、言語芸術における媒体の時間性と対象(主題)の時間性とは一致・対応させて捉えられがちであったが、19世紀末から20世紀初めには両者の差異・間隙が指摘され、その間隙に作家の創造

(11) フォースター、E. M. 米田一彦訳『新訳 小説とは何か』ダヴィッド社、pp. 37-8, 108. (Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*, Penguin Classics, pp.41-2, 87. [初版 1927])

の余地が見出され、そして媒体と対象（主題）とを繋ぐさまざまな形式の創造とその時間性が強調されるようになってきた。そのように考えることができる。

三、アリストテレスの三分法（媒体、対象、様式）との比較

上に、言語芸術の基本的側面として、媒体、対象、形式を挙げ、それぞれに時間性を仮定した。しかし、この仮定は、アリストテレス『詩学』の記述とぴったり一致しているわけではない。アリストテレスは、悲劇、叙事詩、喜劇、さらに吹奏や豎琴の奏法を含めた一群の芸術を、一括して模擬的表現 *μίμησις* とみなし、さらに、それぞれのジャンルは「異なるものにおける *ἐν ἑτέροις*」、*「異なるものを ἕτερα」*、「同じではない異なる仕方 *ἐτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον*」模倣表現するという三つの点で互いに異なると言い⁽¹²⁾、『詩学』第一章、第二章、第三章をそれぞれの考察に当てている。これら三つの点は、表現の媒体、対象、様式と言ってよい（これらの語はテキストにないが、解釈者の意見は一致している）。アリストテレスは、リズム *ῥυθμός*、言葉 *λόγος*、音階 *ἁρμονία* を、これら一群の芸術の媒体として挙げ、行為する人 *πράττων*（優れた人や劣った人）を表現の対象とし、表現の様式としては、事件を報告し物語る *ἀπαγγέλω* 手法と、登場人物として演じる演劇 *δράμα* の手法を挙げている⁽¹³⁾。また、第六章では、悲劇 *τραγωδία* を「一定の長さで完結している厳粛な行為の模擬的表現 *μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης*」⁽¹⁴⁾ と定義し、それを構成する要素として、(1) 筋 *μῦθος* (plot)、(2) 性格 *ἦθη* (character)、(3) 語法 *λέξις* (diction)、(4) 思想 *διάνοια* (thought)、(5) 外観 *ὄψις* (spectacle)、(6) 音楽 *μελοποιία* (song) を挙げている。これらについて、「何によって表現するかは二つ、表現する様式は一つ、何を表現するかは三つの要素」⁽¹⁵⁾ としている。表現の媒体として (3) 語法と (6) 音楽が、表現の様式として (5) 外観が、表現の対象として (1) 筋、(2) 性格、(4) 思想が考えられている。

	一～三章	六章
媒体	リズム、言葉、音階	語法、音楽
対象	行為する人（優れた人や劣った人）	筋、性格、思想
様式	物語の手法、演劇の手法	外観

前節で言語芸術の表現の媒体、対象、形式を区別したが、媒体についてはアリストテレスのものと一致している。しかし、前節での対象と形式との区別は、アリストテレスの対象と様式とに合致していない。アリストテレスは、身体的

(12) ARISTOTLE POETICS, Loeb Classical Library, 1447a16-17

(13) ARISTOTLE POETICS, Loeb Classical Library, 第一章、第二章、第三章。

(14) 同前, 1449b24-25

(15) 同前, 1450a10-11

外形の装飾などを外観としているから、先の形式は、外観すなわち表現の様式には当たらない。それでは、先の形式は、アリストテレスの区別のどこかに含まれるのか。どこにも含まれないのか。

アリストテレスの区別のどれかに含ませようとすれば、やはり対象に、それも(1)の筋に含めるより他にない。というのも、先に、始まり、中間、終わりという物語の枠組を、言語芸術の最も基本的な形式と見なし、フォースターのプロットとストーリーの区別も形式に属するものと考えたが、これらはもちろんアリストテレスの「筋」の概念に由来するからである。しかし、前節でわれわれは、対象と形式とを区別し、言語芸術の表現における登場人物の想像された行為を表現の対象とし、始まり、中間、終わりという物語の枠組は言語という媒体による表現の形式と考えた。もしこの形式をアリストテレスの言う筋と見なし、対象のカテゴリーに組み入れると、前節における対象、媒体、形式の区別は崩れてしまう。

前節で仮説的に立てた媒体、対象、形式の区別を、アリストテレスの媒体、対象、様式という区別とすっきりと対応付けることは困難であると思われる。アリストテレスの言葉を追っていくと、対象のカテゴリーに入れられている筋と行為とが、区別されているようで、区別されていないという印象を拭い去ることができない。アリストテレスの意見を列挙すると、

- ①悲劇は、行為と人生の模擬的表現 *μίμησις ...πράξεως και βίου* である⁽¹⁶⁾、
- ②行為の模擬的表現とは筋 *ὁ μῦθος* である⁽¹⁷⁾、
- ③筋とはいくつかの出来事の結合 *ἡ σύνθεσις τῶν πραγμάτων* である⁽¹⁸⁾。

これらの文において、①の「行為と人生」を③の「いくつかの出来事の結合」と考えれば、行為と筋とは同一のものとみなされていることになる。今日でも“action”は、「行為」とも「筋」とも訳される。しかし、①は行為と人生が模擬的表現の対象であることを意味し、そして、②は、筋が行為を対象とした表現の構造、形式であることを言っているとみなせば、さらに③も出来事ではなく、出来事の結合を筋としていたと考えれば、アリストテレスも、行為と筋とを表現の対象と表現の形式として区別しているということになろう。もしそうであれば、表現の対象と形式とを区別する前節の仮説は、アリストテレスの考えに近いということになろう。しかし、上に見たようにアリストテレスは、行為と筋とをともに、対象のカテゴリーに分類しているのである。

結局、アリストテレスは、行為と筋とを表現の対象と形式として区別してはいなかったと思われる。もちろん、われわれの視点からアリストテレスのテキ

(16) 同前, 1450a16.

(17) 同前, 1450a3.

(18) 同前, 1450a4.

ストの中にその区別を指摘することは可能である。しかし、それはアリストテレスの視点ではないであろう。前節で見たように、表現の形式が取り上げられるようになるには、表現の媒体と表現の対象との乖離、不一致が意識される必要があった。その乖離を橋渡しする、あるいは不一致を利用するというときに、表現の形式がさまざまに工夫されることになる。そうした工夫が意識的に話題にされるようになるのは、近現代においてであろう。

よって、前節において仮説的に示した媒体、対象、形式の区別、あるいは媒体の時間、対象の時間、形式の時間という区別は、いつの時代にも当てはまるというものではなく、歴史的なもの、比較的新しいものと見なす必要がある。また、アリストテレスの表現の媒体、対象、様式の区別も、歴史的なもの、古典的なものとする必要があるであろう。

四、「日の一めぐり」についての伝統的解釈

そのように歴史的制限を加えて考えれば、媒体、対象、形式の区別、それぞれの時間性も、なお有効であると思われる。これら三様の時間を基準として、アリストテレスの問題の一文が近世、近代の伝統においてどのように理解されてきたかを、概略的に見ておこう。アリストテレスが言う「日の一めぐり *μία περίοδος ἡλίου*」は、「三単一」の規則といった近世近代の伝統においては、表現の媒体の時間として、また同時に表現の対象ないし主題の時間として理解されていたものと思われる。フランス 17 世紀古典主義の文芸批評家ボワロー (1636-1711) は、『詩法』において、「三一一致」の規則に触れて、次のように言う：

舞台の場所 *le lieu de la scène* は一定 *fixe* で、はっきり示しておくように。

ピレネー越えた向こうでは、物怖じしない劇作家、

舞台の上でただ一日に *en un jour* 幾数年 *des années* を閉じ込めて。

そこでは屢々お粗末な、芝居を演じる主人公、

第一幕の少年が、最終幕では白頭翁。

けれども理性に従いその規則を守る *la raison à ses règles engage* 我々は、

巧み凝らして筋立て *l'action* が、展開するよう望むもの；

一つの場所で一日に、ただ一つの所業が完結し、

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli

フィナーレに到るまで、劇場が大入りになるようにせよ。(19)

(19) ボワロー, D. Nicolas: 守屋駿二訳『詩法』, 人文書院, pp.74-5. (Boileau Despreaux, Nicolas: *L'art poétique, Nouveaux classiques Larousse*, Paris, 1972, p.64[初版 1674]). 引用に当たって訳を少し変更させていただいた。

この詩においては、物語の中で劇中人物が体験すると想像されている時間（主題ないし対象の時間）と、舞台での上演時間とのどちらも話題になっており、「一日 un jour」はその二通りの意味で使われている。ボワローは、ピレネーの向こう（スペイン）の劇作家たちを、「時の一致」の規則を守っていないと批判している。三行目の「舞台の上でただ一日に幾数年を閉じ込めて」において、「一日」は「幾数年」と対比されている。「幾数年」が劇表現の対象の時間を言っているとすれば、「一日」は舞台での上演時間を指す（そのように読むのが自然であろう）⁽²⁰⁾。そして、数年に及ぶ物語を一日の舞台で演じ、そのために一日のうちに少年を白髪の老人にしてしまうという「不合理」を生んでいると、ボワローはスペイン劇を批判している。それに対し、理性とその規則を守るフランス劇においては、「一つの場所で一日に一つの所業が完結し」、「場所の一致」「時の一致」「行為の一致」という三一致の規則が遵守されていると、その卓越性をボワローは指摘する。この八行目の「一日」は、もちろん上演時間でもあるが、同時に対象の時間でもある。劇物語の中で経過する一日である。そして、劇表現の対象の時間と上演の時間とがともに「一日」で一致しているから、スペイン劇の「不合理」は避けられるのである。

このように、「一日」は、一方では劇の上演時間だけを指して使われているが、「時の一致」の規則においては、その劇上演の時間と一致した主題ないし対象の時間を意味している。ところで、劇の上演の時間は、俳優たちの言語的振る舞いの時間、すなわち上に述べてきた媒体の時間に他ならない。ボワローは、媒体の時間（＝劇上演の時間）と対象（主題）の時間との両方に言及し、アリストテレスの「日の一めぐり」を媒体の時間と一致した対象（主題）の時間とみなしていたことになる。ボワローは、この詩において、時の一致の規則を、劇表現、特に悲劇はその出来事（主題）をおよそ一日の内に行われるものとして扱わなければならないという規則として、またその「一日」は対象（主題）の時間でもあり媒体の時間（＝劇上演の時間）でもあるものとして、理解していたと考えられる。

レッシングは、『ハンブルク演劇論』において、フランス古典主義の「三一致の規則」が機械的な規則に墮してしまっていることを問題にしている。レッシ

(20) なるほどこの三行目を「幾数年にわたる出来事をただ一日の劇中物語の中に閉じ込めて」と読むことも可能であろう。そのように読めば、「一日」は舞台の上演時間ではなく、劇中物語の対象の時間ということになる。しかし、そうすると、この行は、スペイン劇に対する批判というよりも、フランス古典劇に対する批判となってしまうだろう。なぜなら、普通であれば幾数年にわたって経過すると思われる出来事を一日の劇中物語に閉じ込め、様々な「不合理」を生んでいる劇作品は、コルネイユの『ル・シッド』（初演 1637）などのフランス古典劇の中に見られるからである。レッシングの『ハンブルク演劇論』は、フランス古典劇のそうした「不合理」を、批判している。

ングは、フランスの詩人たちが、「時の一致」の規則をただ機械的に守って、求婚したその日に結婚式を挙げようとするといったことまでも、行わせていると批判している。そして、求婚と結婚とを一日でやり遂げることは、「時の物理的な一致 die physische Einheit der Zeit」という視点から、物理的に可能であっても、「時の倫理的な一致 die moralische [Einheit der Zeit]」という視点から見れば、「分別のある人間であれば一日のうちに行わない」ことであると指摘し、「倫理的な一致」こそ肝要だと主張している⁽²¹⁾。レッシングの言う「時の倫理的な一致」は、劇中の物語の時間（対象の時間）の構成に関わることであろう。レッシングは、対象の時間を重視しその点から、古典主義の「時の一致」の規則を批判しているのである。他方、「時の物理的な一致」は、一日の制限内で上演することが物理的に可能な行為という意味にも、劇中の一日において物理的に可能と想像される行為という意味にも理解することができる。前者が意味されている可能性が高い。しかし、いずれにせよ、劇上演の時間（媒体の時間）を、レッシングは重要視していない。劇上演の時間（媒体の時間）と劇中の物語の時間（対象の時間）との緊張関係は、レッシングの視野の中に入っていないように思われる。

メンディロウは、問題のアリストテレスの「日の一めぐり」の所見と、さらにいわゆる「筋の一致」ないし「行為の一致」に関連して、次のように述べている：

…アリストテレスはその『詩学』のなかで批評の多くを時間の問題に割いている。悲劇の主題の時間の制限 the thematic time-limits についての彼の有名な所見^(注7)は、彼の信奉者たちの解釈を経て後にいわゆる時の一致 Unity of Time の宣言につながった。だが、より詳細には、-- 明確な意味を込めることによって、彼は、悲劇の構造的な時間の制限 the structural time-limits of tragedy を彼の行為の一致 Unity of Action を適用することによって要請されるものとして論じているが、そこでこの同じ時間の問題を切り出している。⁽²²⁾

そして、注7で、アリストテレスの問題の一文の英訳を掲げている：

'...tragedy endeavours, as far as possible, to confine its action within the limits of a single revolution of the sun, or nearly so.'⁽²³⁾

メンディロウは、アリストテレスが悲劇の時間について二様の制限を考えていたと述べている。まず問題の「日の一めぐり」の一文を、「悲劇の主題の時間

(21) レッシング, G. E., 南大路振一訳：『ハンブルク演劇論』、鳥影社、p.217. (Lessing, G. E.: *Hamburgische Dramaturgie*, The Echo Library, 2006, p.166. [初版:1767])

(22) メンディロウ：前掲書、pp.18-9 (p.15) (23) メンディロウ：前掲英語版、p.21

の制限 the thematic time-limits」を述べたものと理解している。その際、メンディロウは、ギリシャ語テキストにない語“action”を英訳文のなかに挿入している。アリストテレスは、悲劇を「厳粛な行為の再現」(μίμησις πράξεως σπουδαίας, the imitation of an action that is serious, ch.6, 1449b24)と呼ぶのであるから、挿入された“action”は、その主題に当たる。このように、理解のためのキーワードを挿入せざるをえないということは、「日の一めぐり」を「主題の時間の制限」とみなす理解からその根拠を奪い、却って「日の一めぐり」は劇上演の時間(媒体の時間)を指すのではないかという疑問を抱かせるのであるが、ともかくメンディロウはそうしている。他方で、メンディロウは、『詩学』第六章、七章における悲劇の筋についての議論を念頭において、それらの章でアリストテレスが悲劇の「構造的な時間」(すなわち表現の形式の時間)についてより詳しく論じていることを指摘している。

メンディロウの考えを参照しながら、この節に述べたことをまとめてみると、第一に、メンディロウの考えは、時の一致の宣言につながった「日の一めぐり」において「主題の時間の制限」が語られているとみなす点において、ボワローやレッシングの意見に近い。ボワローは、「一日 un jour」に媒体の時間(=劇上演の時間)と対象(主題)の時間の両方を見ていたし、またレッシングは、劇中の物語の時間(対象の時間)がいかにか構成されるべきかという視点から、時の一致を批判していた。しかし、第二に、アリストテレスによる悲劇の筋の検討の中に、悲劇の主題の時間とは別に、悲劇の「構造的な時間」(表現の形式の時間)についての議論が含まれていることを指摘し強調する点に、ボワローやレッシングとは異なった、メンディロウの主張の特徴がある。

先に二節で述べた小論の仮説は、言語芸術の媒体の時間、対象の時間、形式の時間を区別するのであるから、第二の点については、悲劇の構造すなわち筋に時間性を認める点も含め、メンディロウの主張と一致している。しかし、「日の一めぐり」に「主題の時間の制限」を見る第一の点については、アリストテレスの「日の一めぐり」に媒体の時間が含意されていないかどうか、吟味検討が必要である。

五、G. F. エルズの意見

アメリカの著名な古典学者 Gerald F. Else は、「日の一めぐり」についてであれ、アリストテレスの悲劇の構造・筋についての議論の中であれ、アリストテレス『詩学』に表現の対象の時間を読み取ることに對して、批判的である。エルズは、「ルネサンスの学者も現代の学者も、『日の一めぐり』が、劇的行為の想像上の、

推定された持続 the feigned or alleged duration of the dramatic action を指すという点で、一致している。」⁽²⁴⁾と、伝統的理解の問題点を指摘している。「劇的行為の想像上の、推定された持続」とは、表現の対象（主題）の時間のことである。実際、上に見たように、17世紀フランス古典主義のボワローもエルズと同時代のメンディロウも、「日の一めぐり」が表現の対象の時間を指すと言っていた。そうした近現代の伝統的解釈の中で特に有力なものとして、エルズが取り上げ批判するのは、「アリストテレスがここで、二つの異なるもの、すなわち詩の現実の長さと言行為の推定された持続との間の調和 a proportion between two different things, the actual length of the poem (μήχος) and the presumed duration of its action (χρόνος) を図」⁽²⁵⁾ っていると見なす解釈である。「詩の現実の長さ (μήχος)」（直接的には、表現の媒体の長さ、表現の媒体の時間）と「行為の推定された持続 (χρόνος) 」すなわち表現の対象の時間とは全く異なるものであるのに、アリストテレスが両者を調和させ、釣り合わせようとしていると理解し、それを肯定する解釈である。この解釈は、既に見たように、ボワローの詩の中に萌芽的に含まれていたものである。また、メンディロウの考えとも、一部重なるところがある。

そうした伝統的な解釈に代えて、エルズが提案する解釈は、次のようなものである：

- ① 「日の一めぐり」の一文において、「アリストテレスは行為の推定された持続について語っていないし、それについていかなる規則も立てようとしていない」⁽²⁶⁾。さらに、この一文において「推定された持続」すなわち「劇中の時間 dramatic time」が語られているという信念を取り除いて、第7章を始め『詩学』の他の章を見ていけば、全体にわたって、「推定された持続」（表現の対象の時間）が論じられていないことが分かる⁽²⁷⁾。
- ② 「日の一めぐり」によって「アリストテレスが考えていた持続は、上演の現実の持続 the real duration of the play」であり、この持続についての規則が意図されていた⁽²⁸⁾。それは、「一日のうちに演じ切る（またそれによって、見られ、聞かれ、読まれ、経験される等など）」⁽²⁹⁾ということである。それが、『詩学』全体の関心事である。（なお、「上演の現実の持続」は、もちろん表現の媒体の時間に他ならない。）
- ③ アリストテレスが「詩の現実の長さ」に関心を持つ理由は、非実在的 unreal な「劇中の時間」に対して、「詩の現実の長さ」は次の二つの意味で実在的

(24) Else, Gerald F.: 前掲書, p.208 (25) Else, Gerald F.: 前掲書, pp.208-9. (26) 同前, p.215.

(27) 同前, p.289. (28) 同前, p.208 (29) 同前, p.215

realであるからである。

- (1) 内的あるいは構造的に言う、「日の一めぐり」というその長さ that length の中には行為[筋]の全体性と統一性 the amount and unity の具体的なしがある。
- (2) 外的あるいは心理的に見れば、その中で、受容者による詩の理解が、長さの明白な違いによって、本質的に異なってくる。⁽³⁰⁾

これらの点を、エルズは緻密なテキスト批判に基づく根拠を示しながら主張している。ここでは、その紹介は控えざるを得ない。これらの中で最も重要な主張は、③われわれがこれまで表現の媒体の時間と呼んできた「詩の現実の長さ」に、アリストテレスはなぜ強い関心を持つのか、その理由(1)(2)(とりわけ(1))である。あるいは、なぜエルズは、アリストテレス解釈において、表現の対象の時間(「劇中の時間」)を退け、「詩の現実の長さ」に注目するのか、その理由である。

エルズは、第5章の「日の一めぐり」についての問題の一文を、第7章の最後の一節(1451a6-15)と比較することによって、それぞれに同じ論旨の二分法的構造を指摘し、③の(1)(2)を立てている。第5章の二分法的構造は、悲劇は、一方で「日の一めぐりのもとにあるように」(ὕπο μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι) 努め、他方で「(長さにおいて)あまり違わないように」(μικρὸν ἐξαλλάττειν) 努めているという構造である。この二分法の前者「日の一めぐり」は、悲劇の長さを直感的・現実的な時間において規定する。そのことを、エルズの理由の(2)は言っている。他方、この二分法の後者は悲劇には一定の長さがあるということを一般的に規定している。エルズの理由(1)が、それに当たる。エルズは、第7章にも、同様の二分法構造(ὁ μὲν… ὁ δὲ…、一方で…他方で…)があると主張する：

τοῦ δὲ μήκουσ ὄροσ ὁ μὲν πρὸσ τοὺσ ἀγῶνασ καὶ τὴν αἴσθησιν [οὐ τῆσ τέχνησ] ἐστίν — εἰ γάρ ἐδει ἑκατόν τραγωδίασ ἀγωνίζεσθαι, πρὸσ κλεψύδρασ(ν) ἂν ἠγωνίζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν — ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματοσ [ὄροσ].⁽³¹⁾

as for a norm of the length, **the one** looks to the competitions and the demands of senseperception [not of the art] for if they had to compete with a hundred tragedies, they would be competing by the water-clock, as they say was the case at other times too —**while the other** springs from

(30) 同前、p.215

(31) ARISTOTLE POETICS, Loeb Classical Library, 1451a6-11. []内は、Loeb版にあって、エルズがそのテキスト・クリティークにより本文から除くことを提案している箇所。()は κλεψύδρα (水時計)の格変化の違い(Loebは属格、エルズは対格としているが、大意は変わらない)。

the very nature of the object. ⁽³²⁾

ここ第7章では、一方で (ὁ μὲν)、悲劇の長さの直感的・現実的な側面を、競演 (ἀγών) の場合どうするか、[観客の]「感覚 αἴσθησις の要求」にどう応えるかと、悲劇上演の実際の場面に即してさらに具体的に説明している。この長さは、舞台上演の実際の時間であり、同時に観賞の時間でもあり、また劇表現の媒体の時間である。悲劇の長さのこの側面を、上記のエルズの (2)「外的あるいは心理的に見れば」は言っている。他方で (ὁ δὲ)、悲劇の長さは、「事柄の本性そのもの」に従って κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος」規定される。これは、エルズの (1)「内的あるいは構造的に言う」とに相当する。

「事柄の本性そのもの」、すなわち悲劇の本質とは、アリストテレスが「出来事の組み合わせ τὴν σύστασιν --- τῶν πραγμάτων [すなわち筋] がいかにあるべきかということこそ、悲劇の第一の最も重要なこと καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας である」⁽³³⁾ と語り、「悲劇の目的 τέλος τῆς τραγωδίας」⁽³⁴⁾ と言っている筋 μῦθος のことである。つまり、エルズは、アリストテレスは、「悲劇の目的である」筋において、「行為の推定された持続」(劇表現の対象の時間)を考えているのではなく、「行為[筋]の全体性と統一性」という「事柄の本性そのもの」、言い換えると劇表現の論理的本性を念頭に置いていたと言うのである。しかも、その「行為[筋]の全体性と統一性」という「事柄の本性そのもの」は、「行為の推定された持続」(劇表現の対象の時間)との結びつきにおいてではなく、「日の一めぐり」という現実的な時間においてそのしるしを持ち、あくまで劇表現の媒体の時間との結びつきのなかで考えられていると言うのである。

まとめにかえて

小論第二節においてわれわれは、言語表現の媒体、対象、形式を区別し、それぞれに時間性を認めた。この小論の仮説と、エルズのアリストテレス解釈において示された『詩学』の時間性の批判的分析とを比較対照し、議論のまとめとしたい。言語表現の形式を基本的に表現の媒体と結びつけて考えるという点に於いては、小論の仮説はエルズのアリストテレス解釈と対立しない。しかし、言語表現の形式(始まり、中間、終わりという筋の構造など)に劇中の対象の時間を表現する働きを仮定し、その意味で形式にも時間性を認めるわれわれの仮説は、アリストテレスの筋に対象の時間との繋がりを認めないエルズの解釈と、一致することは難しい。

(32) Else, Gerald F.: 前掲書, p.286.

(33) ARISTOTLE POETICS, Loeb Classical Library.1450b21-24. (34) 同前、1450a22.

エルズは、『詩学』第七章の最後の次の一文を、アリストテレスによる悲劇の長さの「事柄の本性そのもの」に即した定義（即ち大きさの面からの悲劇の筋の定義）としている：

中斷のない系列をなす出来事 ἐφεξῆς γιγνομένων によって、不幸から幸福へ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας あるいは幸福から不幸へ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν と可能的にあるいは必然的に κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον 変化が生じうる程の大きさ μεγέθει、それが大きさの十分な制限ないし基準 ἰκανὸς ὅρος … τοῦ μεγέθους である。⁽³⁵⁾

エルズは、この定義を次のように論理的に言い換える：

プロットの理想的な長さは、われわれが人間の運命の一方の極の状態から他方の極の状態へと、必然的あるいは可能的な中途の段階系列を通じて進むことができるものである。⁽³⁶⁾

もちろんエルズが指摘するように、始まり、中間、終わりは、ある個人や民族の年代記の順に沿ったものである必要はない。年代記の順を逆に進むことも可能であろう。しかし、そうではあっても、アリストテレスの言う「不幸から幸福へ」「幸福から不幸へ」という変化、またエルズの言う「人間の運命の一方の極の状態から他方の極の状態へ」の変化は、現実の対象の時間ではないにしても、そこにはやはり想像的对象の運命、対象の時間が捉えられ、表現されるように私には思われる。

なぜなら、第一に、先の第三節で見たように、アリストテレスは、悲劇の筋を対象のカテゴリーに入れていた。従って、アリストテレスの言う「不幸から幸福へ」「幸福から不幸へ」という変化は、アリストテレスにとって、筋の変化であり同時に対象の変化でもあるはずである。そうであれば、アリストテレスにとって、その変化は、たとえ歴史的現実のものではなく、物語の中の想像の対象の変化であっても、時間規定を持つはずである。周知のように、アリストテレスは、『自然学』において、時間を「前と後とに関する運動の数である」と定義していた。物語の中の想像の対象の変化も一種の運動であり、それ自身のうちにもまた他の対象との間においても、前と後という関係を持つはずである。とすれば、アリストテレスにとっては、「不幸から幸福へ」「幸福から不幸へ」という変化は、何らかの時間規定を持つはずである。ただし、アリストテレスを離れて、これまで述べてきた小論の考えから言えば、「不幸から幸福へ」「幸福から不幸へ」という対象の変化は、始まり、中間、終わりという筋の順序と

(35) 同前、1451a12-15.

(36) Else, Gerald F.: 前掲書, p.291

必ずしも一致する必要はない。

P. リクールは、「アリストテレスが筋の構成に含まれることもあり得る時間構成には何の関心も払わなかったことを示している」⁽³⁷⁾と語っている。リクールのこのアリストテレス解釈は、恐らくエルズを踏まえたものであろう。しかし、リクールは、そのように解釈されたアリストテレスに満足していない。リクールは、そう解釈されたアリストテレスに対して、「物語性と時間性の相互性のテーゼ」を立て、言語表現の構造と表現された対象の時間性とを媒介するということを試みている。しかし、リクール思想の理解と検討は、今後の課題とする。

(37) P. リクール：前掲書，p.70

参考文献

- Aristotle: *ARISTOTLE POETICS*, edited and translated by Stephen Halliwell (*ARISTOTLE POETICS, LONGINUS ON THE SUBLIME, DEMETRIUS ON STYLE*, Loeb Classical Library, Second edition, 1995) .
- [今道友信訳「詩学」(『アリストテレス全集 17』, 岩波書店, 1977)].
- ボワロー D., N., 守屋駿二訳:『詩法』, 人文書院, 2006. [Boileau Despreaux, Nicolas: *L'art poétique, Nouveaux classiques Larousse*, Paris, 1972].
- Else, Gerald F. : *ARISTOTLE' S POETICS: THE ARGUMENT*, Harvard University Press, 1957.
- フォースター, E. M., 米田一彦訳:『新訳 小説とは何か』ダヴィッド社, 1983. [Forster, E. M., : *Aspects of the Novel* , Penguin Classics].
- レッシング, G. E., 斎藤栄治訳:『ラオコオン』, 岩波文庫 . [Lessing, G. E.: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, RECLAM UNIVERSAL -BIBLIOTHEK Nr.271].
- レッシング, G. E., 南大路振一訳『ハンブルク演劇論』, 鳥影社, 2003. [Lessing, G. E.: *Hamburgische Dramaturgie*, The Echo Library, 2006]
- マン, T., 関泰祐・望月一恵訳:『魔の山』, 岩波文庫 (下) . [Mann, Thomas : *Der Zauberberg, Roman*, Fischer Taschenbuch Verlag, 2002].
- メンディロウ, A. A.: 志賀・中林・西尾共訳『小説と時間』, 早稲田大学出版部, 1976. [Mendilow, A. A.: *Time and the Novel*, Peter Nevill, NY, 1952]
- リクール, P., 久米博訳:『時間と物語 I』 新曜社, 1999. [Ricoeur, P. : *TEMPS ET RÉCIT, Tome I*, Éditions du Seuil, 1983]
- Woolf, Virginia : *Modern Fiction*, in *The Common Reader*, The Hogarth Press, 1951.