慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	コンブレーにおける世界と身体
Sub Title	Le monde corporel de Combray
Author	能登, 省二(Noto, Shoji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1996
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.71, (1996. 12) ,p.197(66)- 214(49)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00710001-0214

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

コンブレーにおける世界と身体

能　登　省　二

I

『失われた時を求めて』[1]の語り手が，その身体としての存在を最も明らかに提示しているのは，この作品の第一章第一部『コンブレー』の世界においてであるように思われる。パリ南西の田園地帯に想定されている架空の町コンブレー，そして語り手によって「メゼグリーズの方」と「ゲルマントの方」と呼ばれるその二つの地域は，晩年に近づいた彼がこの物語の終わりで，

> c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes. (…) les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs. (I, p.182)

と回想しているように，その生涯にわたって語り手の認識や行動に深い影響を及ぼす始源的な空間，幼少年期の瑞々しい感性にたいして事物がその真の姿で啓示される世界を形成している。そしてこの世界とそこで受け取る啓示とは，コンブレーの町やそこで出会う人々などの地理的・社会的世界とその認識からもたらされるのではなく，メゼグリーズの方やゲルマントの方の自然空間の中で，「草の上にたわむれていた花，日なたを流れていた水，すなわちさまざまの真実の出現をとりまいていた風景」(I, p.

181）の経験として与えられている。彼にとって風景とは，主体を取り巻く世界から任意の眼差しによって切り取られた視覚的なイメージにとどまるものではなく，またその知的な認識の対象を成すものでもなく，視覚を含めた諸々の感覚を通じて現れてくる，日常的な情景を超えた世界として経験されている。そしてこの「風景」の経験は，語り手自身の身体を媒介として，彼に世界の新たな姿を現していると考えられる。本論の目的は，『失われた時を求めて』の中で語り手とその周囲の世界との結びつきが最も緊密に描かれているコンブレーの記述に沿って，世界と風景，そして身体の関わりを明らかにすることである。

II

風景とは，なによりも先ず我々の眼差による視覚的な経験としてもたらされる。G. ジンメルは『風景の哲学』のなかで，風景の現れについて次のように述べている。

> われわれは幾度となく郊外を散策し，注意の程度はさまざまであるにせよ，樹々や湖沼を，牧場や畑を，丘や家々を，光と雲とのめまぐるしい交替を見ている。しかし我々がこの一つの対象に注目していたり，あるいはこれとあれとを合わせて見ているかぎり「風景」を見ているという意識はまだ生じない。それが生じるには，視野に映じる個々の内容がもはやわれわれの感覚を把えてはいけないのである。個々の要素を超えたところに，それらの特殊な意味と結びつきもせず，またそれらから機械的に寄せ集められたのでもない，一つの新しい全体を，統一的なものを，われわれの意識は所有しなければならない。かくしてはじめて風景は生まれる(2)。

彼は，我々の視野をなしている自然の光景が風景として現れるためには，ある契機が必要であると述べている。その契機とは，歴史的・社会的な存在としての我々が，必然的に視覚に負わせてきたその言語的概念的な側面

から我々の意識を引き離すことである。ここで言われている「個々の要素」とは，我々の日常的な眼差しが対象としそれと認める樹や家や空などの具体的な個々の事物であり，「特殊な意味」とは，それらの事物に与えられそれらを限定しているところの，我々の眼差しに先立ってあらかじめ歴史的・社会的に分節化され制度化された概念と考えられる。

ここで，この眼差しと概念との関係をもう少し明確にするために，感覚，知覚，認識の三つの項に沿って考えると，その経緯はおおよそ次のようになろう。眼差しは世界との視覚的接触において，それをどんな意味も持たない明暗や色彩，また形態や奥行きとして受け取っているはずだが，それらは通常我々の意識に与えられると即時に我々の記憶や習慣的な判断によって，樹や家や空として分節されたものの知覚として構成されてしまう。そしてこの知覚における構成は，これらの樹や家や空である知覚対象を歴史的社会的な既成の概念や意味の構造のなかに定位させるという認識作業を必然的に伴っている。したがって，このような日常的習慣的な視覚とは決して無垢なものではなく，M. メルロー・ポンティの言う「反省された視覚」に他ならない。日常的な眼差しにおいて視覚が我々に与えるのは，決して世界の未知の直接的な姿ではなく，我々が既に知っているものに過ぎないと言えるだろう。それは「思考として，精神の視察・判断・記号の解読として以外に考えることはできない」[(3)]ような，記号＝言語によって限定された，我々の概念の構造と相互依存関係にあるような物それ自体ではなく，我々の内にあるその物の概念なのだ。M. デュフレンヌが「眼が志向するものは世界の事実ではなくて，限定された明確な認識論的対象である」[(4)]と述べているのも，この日常的な視覚と概念との密接な共犯関係の存在を指し示してのことである。

ともあれ，ジンメルは，このような我々の概念と共犯関係にある日常的な光景から身を引き離すことによって，新しい統一体としての風景が生まれると語っている。これは，プルーストがこの物語に登場する画家エルスチールに託して，「父なる神が物に名をつけることによってそれを創造したとすれば，エルスチールは物からその名をとりさる，または物にべつの

名をあたえることによって，それを再創造している。」(II, p.191)，また「外界の事物を，自分が知っている状態の通りに表現しないで，我々の最初の視像が形成されるあの目の錯覚通りに表出しようとするエルスチールの努力」(II, p.194) と語っている，芸術家が自らの創作において示すべき姿勢，即ち，我々の知覚を支え限定している概念から身を引き離し，世界を自らの感覚の直接性において新たな未知のものとして経験することに他ならないであろう。まさしくこの物語の語り手は，コンブレーの世界を，既成概念の集積として再—認識するのではなく，それが，自らの視覚や他の諸感覚の直接性において，新たな未知の世界，ジンメル的・エルスチール的な風景として現れるのを経験するのである。

この経験は，しかしながら，語り手の意志的な眼差しによって能動的に獲得されるものではない。

> Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restais entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m' enpêchait de jamais toucher directement sa matière. (I, p.83)

と述べられているように，恣意的かつ能動的な眼差しは語り手をその視覚対象に近づけるどころか，見ているという自意識の強迫の内に，逆に世界をその眼差しの向こうに遠ざけてしまう。彼にとって風景とは，意識的な努力の外で，様々な要素の偶然の組合せによってその姿を現すものである。

たとえば語り手が毎日目にしているコンブレーの教会の鐘楼は，時刻や天候，また語り手の心理状態によって，様々な姿で現れる。それは，夏の日曜日のミサからの帰りには，

> Quand après la messe, on entrait dire à Theodore d'apporter une brioche plus grosse d'habitude (…) on avait devant soi le clocher qui, doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie,

avec des écailles et des éqouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu. (I,p.64)

というように，これからむかえる昼食で口にするであろうブリオーシュとの比喩関係の下に，夏の青空を背景にこんがりと金色（doré et cuit）でバターが滲み出ているパンのささくれた表皮のように日の光をきらめかせ滴らせている（des écailles et des égouttements gommeux de soleil）陽気で輝かしいイメージで描写されている。この情景は，ミサの後で昼食のためのブリオーシュを注文するという物語のコンテクストの要請に従って，同時にそのコンテクストの中心にあるブリオーシュとの比喩の展開の下に描かれている。そしてその情景の中心で，鐘楼が夏の太陽に照らし出されたブリオーシュのように（ブリオーシュとして），空の青を背景にどっしりとした存在として語り手の意識に現れているのを認めることができる。

我々はしかし，この部分に視覚的な情景の報告以上のものを受け取ることができる。それは，この語り手と鐘楼を包んでいる滴るほどの明るい光や乾いた大気，また昼食への期待と一体になった彼の健康な食欲，またそれらが一体となって醸し出す心理的・身体的な活力や充実感である。語り手にもたらされた視覚的・触覚的・身体的なこれら様々な感覚の印象や雰囲気は，彼の身体を満たすにとどまらず，それを越えて，彼と鐘楼を包んでいる空間全体に拡がり共鳴しているようである。ここで語り手に対して風景として現れているのは，鐘楼だけではなく，鐘楼と語り手を含んでいる空間全体，言わば彼の感覚を通して現れた世界全体と考えることができるだろう。さらには，鐘楼それ自体を越えたこの共鳴に満たされた空間とともに，その共鳴の一方の極となっている語り手自身の感覚的な意識の状態も，それと等しい存在感を伴って現前しているようにさえ感じられる。

また，この同じ鐘楼は，夕方には，

Et le soir, quand je rentrais de promenade et pensais au moment où

il faudrait tout à l'heure dire bonsoir à ma mère et ne plus la voir, il (le clocher) était au contraire si doux, dans la journée finissante, qu'il avait l'air d'être posé et enfoncé comme un coussin de velours brun sur le ciel pâli qui avait cédé sous sa pression, s'était creusé légèrement pour lui faire sa place et refluait sur ses bords ; et les cris des oiseaux qui tournaient autour de lui semblaient accroître son silence, élancer encore sa flèche et lui donner quelque chose d' ineffable. (I, p.64)

というように，ビロードのような翳った色彩を帯びて（velours de brun），夕暮れの柔らかい色調を帯びた空に溶け込んだように，あるいはむしろ空がそれを柔らかく包んでいるかのように感じられる。先程の，周囲の空間と力強い律動の下に一体となりながらもなお可食的な物質性を帯びてその存在を語り手に主張していた昼の鐘楼とは対象的に，この夕暮れの鐘楼は，語り手の印象において，今度はその石という素材が本来感じさせる固さや重さや冷たさなどの物質性を，夕暮れの空が喚起するビロードの優しく温かい手触りへと変容させ，この柔らかさのなかで周囲の空間と融合してしまい，ついにはビロードのクッションの窪みとして非物質化され非在化されてしまう。更に鳥の声は，この情景描写に用いられている動詞の半過去形と大過去形の併用とあいまって，夕暮れの柔らかな空間に一層の時間的・空間的な，また心理的な奥行きを与え，その茫漠としたよるべなさで，この情景を，そして語り手の意識をも包み込んでしまう。

この情景において，鐘楼と夕暮れの空との比喩表現の対照項として提示されているこのビロードのクションは，語り手を待つベッドや枕の柔らかい肌触りを，また非在化された鐘楼のシルエットは就寝の際に語り手を苦しめる母からの夜毎の別れ（母の非在）を，形象化し予徴しているとも考えられるだろう。ともあれ，この情景を構成している空や鐘楼や鳥などすべての要素が，語り手の視覚や触覚や聴覚の共働によって一つの風景として統合されて，語り手を夜の深みへと運んでゆくのを見ることができよ

う。

コンブレーの鐘楼をめぐるこれら二つの情景には，幾つかの共通点が見出される。その一つは，語り手の視野の中心をなしている教会の鐘楼のみならずそこに注がれ空間全体を満たしている陽光やその背景をなす空までが，彼の想像的意識のうちで，ブリオーシュや樹液やビロードのクッションやその窪みへと，物質的に変容しているということである。

対象の物質的変容というこの点に関しては，G．ジュネットが「プルーストには，明らかに，鐘楼＝カメレオンのトポスと呼びうるような，ほとんど型にはまった一種の循環的な文体的図式がある」(5)と語っているように，それが物語のコンテクストとの対応関係や比喩の展開など，いわば小説の物語論的・修辞的な要請に従って作者によって意図的に構成されているということは否定出来ないであろう。しかし我々は，鐘楼や陽光や夕暮れの空などのこの思いがけない物質的な変容に，ある必然性を感じ取ることができる。それは，印象として我々の日常の感覚に確かに与えられはするが，知覚として意識の対象となる前に消えてしまうような，太陽に照らされた黄褐色の石作りの塔と陽の当たるテーブルに置かれたパンに共通した色彩や輝きや質感を，また夏の夕暮れの空とビロードの双方に我々が感じる陰影に富んだ柔らかさを我々のうちに蘇らせるからに他ならない。我々の日常的概念的な思考は，かかる表現を認めようとしないが，我々の意識はそれを自らに自明の諸感覚的な印象として受け入れる。この印象が我々の内に再生されることによって我々はまた，これらの事物の物質的な変容の印象が確かに語り手の意識において事実であることを認めるのである。まさにこの変容の印象こそが，語り手が日常的な概念から身を引き離して，世界を自らの感覚の直接性において風景として受容していることを示していると考えられるだろう。

二つめの共通点は，これらの風景の経験において，鐘楼のみならずその周囲に拡がる空間全体が，視覚だけではなく聴覚や触覚といった語り手の様々な感覚の対象となっていることである。確かに風景の現れは，ジンメルが言うように，何よりも先ず世界に眼差しを向けることによって始まる

だろう。が，その世界とは，視覚的認識の対象として主体の面前に置かれた平面的な絵画のようなものではない。この二つの引用に見られるように，それは，様々な感覚的な事象に還元されて風景へと統合されたものとしてその姿を現しているけれども，それはメルロー・ポンティが「私は空間をその外皮に沿ってではなく，内側から見るのであり，そこに包みこまれているのだ。要するに世界は私のまわりにあるのであって，私の前にあるのではない。」(6)と語っているように，世界として彼の周囲に展開し彼を包摂する現実の空間なのである。そして語り手が現実に様々な感官を備えた身体的な存在としてその空間の中にある以上，そこでは意識的かつ無意識的に，視覚を超えた多様な感覚的な交信がなされていると考えるのが自然であろう。

またメルロー・ポンティが，感覚による事物の把握について，

> 例えば　―光の反映とか一吹の微風などのように―　現象が私の感官の一つにだけ感知されるにすぎない場合には，それは幻影であって，例えば風がはげしくなって，たまたま私の他の諸感官にも訴えることができるようになり，景観の激動のうちに眼にも見えるようになると初めて現実の存在に近づく(7)。

と語ってもいるように，我々の全ての感覚に把握されることによって初めて世界は，概念的に限定された多数の構成要素の集積をこえた一つの現実の空間として我々に感じられるものとなるのである。コンブレーの風景は，語り手の視覚の対象として彼の前に現れるのではなく，様々な感官を備えた彼の身体を包摂し，彼の全ての感官を触発する現実の空間として現れてくるのである。実際，鐘楼とそれを取り囲む世界の物質的な変容の印象は，語り手に対して，彼を含む空間全体の出来事として彼の諸感官を経てもたらされる。まさに語り手にとって風景とは，眼差しの向こうの視覚対象としての事物を超えて拡がっている，その対象と彼自身を包む空間全体の変容の共感覚的な経験であると言うことができよう。従ってこの空間

は，もはや感覚や知覚の主体と対象との間を隔てている距離という二義的なものではなく，陽光＝樹液で満たされた，あるいは柔らかいビロードと化した，物質的な感覚対象物として，風景そのものの構成要素の一つとなっているのである。

III

風景として諸感覚の統合の下に現れるコンブレーの空間は，感覚の対象としての性質上決して無色透明なものではなく，何らかの情緒的な色彩を帯びたものとなっている。この情緒的な色彩とは，風景の現れによって触発された語り手の意識の外部世界への主観的な投影といった，風景の経験にとって二次的で外在的なものではないであろう。それは，ジンメルが「その（風景の）統一のもっとも重要な担い手は，風景の「気分」と呼ばれているところのもの」，「風景の気分と風景の直観的な統一と実は同一」[8]と述べているような気分，風景の経験とその主体にとって本質的な，風景の現れと表裏一体を為しているものである。したがって，世界を風景として経験することは，それが我々に対して何らかの情緒的な色彩を帯びたものに変容することであり，同時に主体がその色彩を気分として共有することであると言えよう。風景とは，我々の外部に拡がっている空間であると同時に，その気分の下で我々自身の身体をもその部分としてそこに含んでいるものである。我々はしばしば風景の現れを，濃密な充実感のなかでの自己の身体と外の世界との融合として感じている。同様に上記の二つの引用に見られる語り手の風景の経験は，もはや彼と世界との間を隔てている距離を前提とする主体と客体の対立を超えた出来事として与えられていると考えられよう。それ故に風景の経験においては，語り手と対象との間の距離は消えて，世界は彼の意識と身体とを一つの気分的な律動の中に同化してしまう。風景へと統合された世界とそれを経験している者は，分離された存在ではなく，もはや分割できない一つの現象を形成していると言えるであろう。

風景の経験において主体と対象とを結び付けるこのような気分は，様々

な感覚的所与にその起源をもってはいるが，それを感じている語り手にとっては，それら個々の要素の集積を越えた，彼の身体全体が感応する身体感覚的な事象として経験されているのではないだろうか。気分と身体感覚との関係について，市川浩は次のように述べている。

> 内と外ともいえないようなものとして身体感覚があります。ふつうは内部感覚とされますが，内部は外とのかかわりにおいて変動するわけですから，身体感覚は，自分の感覚であると同時に世界の感覚でもあるような，両義性をもった基層の感覚です。(…) 自己とかかわりつつ世界とかかわる身のあり方の基礎に身体感覚がある。したがって身体感覚は，世界と身体が交差している共通の根にかかわる根源的な感覚です。身体感覚はほとんど意識されませんが，意識される心理的レヴェルでは「気分」がこれに近いものです。だから気分は，単に自分の感覚ということはできません。なかば世界の，世界から生起する感覚です[9]。

風景の経験において主体と世界とを同時に包含する気分がこのような身体感覚の意識的な現れであるなら，その経験は身体の次元における外部空間との接触や交差によってもたらされると考えられるだろう。確かに我々の感覚はその基層においては，我々を世界へと開き，世界と直接に接触させるものではあるが，その感覚的な所与は身体的な次元から概念的な知覚や認識に回収されてしまい，世界は再び距離の彼方に遠ざかってしまう。しかし風景の経験においては，世界は身体感覚の対象たる実質（matière）へと還元され，同時に主体もまた身体的な存在として直接その世界に触れることができと言えるであろう。

この接触は，しかし主体と世界のいずれかの側がもう一方に触れるような，能動と受動の方向が定められたものではない。それは，我々が両手を合わせる時のように，能動と受動の交錯のうちに主体と客体との対立が乗り越えられるような接触であろう。このような接触においては，感じるも

のと感じられるものとしての内側と外側はその双方から生起する身体感覚のなかで浸透し合い一つの気分として融合してしまう。したがって，身体感覚においては，身体それ自身が一つの感官として感じるものとなり，同時にまたそれに感じられるものともなるのである。コンブレーの世界において我々は，語り手がまさしくこのような，諸感覚を身体感覚へと統合する感官でもあれば感覚物でもあるような両義性をもった存在として機能しているのを見ることができる。彼は風景へと統合された世界を，自らの身体として経験していると言えるのではないだろう。

諸感覚の統合と身体との関係については次のように考えられるだろう。たとえば，視覚的なイメージは必ずしも視覚だけによってもたらされるのではなく，触覚や聴覚といったそれ以外の感覚によって影響を受けることもあれば，更に視覚以外の感覚によって，より鮮やかにもたらされることもある。そしてこのような連合や変換を可能にしているのが，何よりもまず我々の身体，世界に開かれ，すべての感覚を身体感覚に組織し統合する身体であると。その一例として，語り手が夏の日差しを避けて，鎧戸を閉めた部屋で読書をしている場面を引用する。

> Il faisait à peine assez clair pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la Cure par Camus (averti par Françoise que ma tante ne《reposait pas》et qu'on pouvait faire du bruit) contre des caisses poussièreuses, mais qui, retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates ; et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre d'été ;... (I, p.82)

本来は視覚の対象であるはずの光の感覚（la sensation de la splendeur de la lumière また des astres écarlates）が，箱を叩く音（les coups

frappés）や，蝿の羽音（les mouches qui exécutaient）という聴覚的な感覚によって，語り手に伝えられている。さらにこの聴覚は，触覚的な（と言うよりはむしろ皮膚感覚的な）夏の乾燥した大気がもたらす感覚（l'atmosphère sonore）を，更には空間の拡がりや距離の感覚（voler au loin）をも同時に語り手の意識にもたらしている。従ってここでは，語り手は音を聴覚的対象としてではなく視覚的な対象として，あるいはむしろ視覚や皮膚感覚を含む総合的な身体感覚的な対象として知覚しているとも言えるだろう。メルロー・ポンティが世界と視覚について「質・光・色彩・奥行きといったものは，われわれの前に，そこにあるものではあるが，しかしわれわれの身体のうちに反響を喚び起こし，われわれの身体がそれを迎え入れるからこそ，そこにある。」[10]と述べたことは，聴覚やその他の感覚についても妥当性を持つであろう。まさに語り手の耳に響いて来る物を打つ音や蝿の羽音は，彼の身体に迎え入れられ，彼の身体のうちに様々な感覚の反響を喚起している。

そして聴覚が彼に差し出しているこれら様々な感覚は，

> Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue, ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui, et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux ; et ainsi elle s'accordait bien à mon repos qui (…), supportait pareil au repos d'une main immobile au milieu d'une eau courante, le choc et l'animation d'un torrent d'activité. (I, p.82)

という，それに続く部分に見られるように，個々の分離されたものとしてではなく，語り手の知覚作用において，夏の総体的な光景（ le spectacle total de l'été），まさに夏の風景として組織統合されている。ここには明らかに，メルロー・ポンティが「もろもろの感官は，二つの眼が視覚において協力しあうように，知覚において相互に連絡する。音を見たり，色を

きいたりする働きはまなざしの統一が両眼を通じてなされるような仕方で，実現される。こういうことが起こるのも，私の身体が並存する諸感官の総和ではなくて，諸感官の共働的な組織であり，そのあらゆる機能が「世界における（への）存在」の一般的運動のなかで捉えなおされ，結び付けられているからである。」(11)と述べているような，複数の感覚の共働性と，それを世界の知覚へと有機的に再統合するものとしての身体の存在が認められよう。鎧戸を閉ざした部屋に横たわっている語り手は，行為主体としてというよりも，その皮膚が，あらゆる感官の複雑な組合せで織り上げられた一つの身体として，日常は分割された個別の知覚としてしか味わえない夏の世界を，その相互感覚的な全体性において捉え直し，それを自らの身体全体に拡がる感覚的・気分的な律動として経験していると言えよう。この律動のうちに我々は，先に述べた，身体感覚における内部と外部との相互的な浸透の明確な例を見ることができるのである。

この引用の終わりで語られている，水の中に浸されて休息している手が，同時にその表面で水の流れの衝撃と躍動をに耐えているという，読者の意識にまでその感覚的な共振を及ぼすようなこの鮮烈な表現が提示しているのは，弛緩や圧力といった根源的な身体感覚によって与えられた自らの身体の現前の意識に他ならない。それは，休息によってもたらされた心身のくつろぎが彼の身体の内側に満たす充実感と彼の外の空間の夏の強烈な光の衝撃感覚とが出会いせめぎ合う場として現れる，またそのような内と外との接触や交差がもたらす律動として意識される身体である。その身体とは，自己の身体の表面であると同時に外部世界の表面でもあるような，いわば自己と世界とが出会う界面としての身体である。しかしこの身体は，同時に，自己の内部と外部の双方に拡がる充実として経験される身体でもあると言えよう。したがってこの身体は限り無く薄い二次元的なものではなく，世界を包むものであると同時に世界によって包まれているものとして，世界と等しいだけの空間を占めているのである。

Ⅳ

包むと同時に包まれること，この二重性こそが語り手の風景の経験を支えているもう一つの構図ではないだろうか。語り手は鐘楼や彼が横たわっている暗い部屋の回りに拡がる空間に包まれている。しかしまたそれらの空間は，彼の感覚に媒介されてその身体の内に風景として包まれていると見做すことができるだろう。また，この構図は，風景の経験における身体感覚を支えている世界と語り手との間の能動と受動の相互的な交換をも含んでいる。包むもの—包まれるものという関係は，この引用と同様に水のイメージを伴ったもう一つのコンブレーのエピソードにおいて，より明確に現れている。それは，ゲルマントの方を流れるヴィヴォンヌ川に沈められたガラス瓶に語り手が魅惑される場面である。

> Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière, où elles sont à leur tour encloses, à la fois《contenant》aux flancs transparents comme une eau durcie, et《contenu》plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir. (I, p.166)

ここでもまた，先の引用に見られるように，事物の物質的な変容や視覚から他の感覚への変換，また共感覚的な連合が語り手にもたらされている。まさにプルースト的な風景の特徴が集約された情景であるといえよう。

瓶の中を満たし同時にそれを取り巻いている水は，それがガラス瓶と共有している透明さによって「液体化され流動性をもったクリスタル」

(cristal liquide et courant) となり，またガラス瓶は「固体化した水」(une eau durcie) へと変容している。この水とガラス瓶との物質的な交換はまた，両者の間での「容器」(contenant) と「内容物」(contenu) という役割の交替と表裏一体となって語り手の意識に与えられている。水とガラス瓶とのこの相互的な物質的かつ位相的な交替は，流れの中に沈められた瓶の視覚的なイメージが語り手の他の感覚をも触発することによってもたらされている。水やガラスの視覚的な要素である「透明さ」(transparents) は，「液状性」(liquide, fluidité) や「固さ」(durcie, consistance) などの手や口によって把握される触覚的な要素を呼び寄せ，それらと結合しているのである。この情景はまた，語り手の身体感覚や気分や運動感覚といった，もっと全身体的な感覚を通して語り手に経験されている。この情景全体が語り手に喚起するのは，何よりも「涼しさ」(fraîcheur) という温度感覚である。しかしこの涼しさという快い感覚は，市川浩が，

> あるものを硬く，冷たく，ざらざらしている，と感ずることは，身を柔らかく，温かく，なめらかなものとして，とらえることにほかならない。見ること，触ること，聞くこと，味わうことは，見える世界，触り，聞き，あるいは味わう世界を，主題的に把握することであるとともに，見る主体，触り，聞き，味わう主体としての身を前反省的・前意識的に把握することである[12]。

と語っているように，夏の日の歩行の運動の後で語り手自身の身体に拡がっているであろう暑さの感覚に裏打ちされて把握されていると考えられる。対象の感覚的な把握にともなうこの主体の身体の把握とは，あらかじめ存在している自己においてその身体があらためて把握されるのではなく，むしろ外部世界の対象の把握の反作用として，それと同時的に主体が身体的な存在として現れると考えるべきであろう。ともあれ，このヴィヴォンヌ川の場面における語り手による様々な感覚的な把握は，彼の意識の

閾の手前にではあるが，同時に彼の身体をその身体感覚の対象として投影していると考えられる。そのような身体感覚の一つの表明を「おいしそうな」(délicieuse) や「いらだつような」(irritante) という相反する方向をもった二つの形容詞に見ることができるだろう。これらの形容詞は「(涼しさを) 喚起していた」という動詞を修飾する「よりおいしそうにまたよりいらだたせるような仕方で」と言う副詞句のなかで用いられていることからも明らかなように，この情景とそれに感応している語り手の双方に共鳴している気分の意識的な表明と見做すことができよう。

しかし，この引用で何よりも興味深いのは，ヴィヴォンヌの流れの中に沈められたガラス瓶が，「包むもの—包まれるもの」という構図において，先の引用にある語り手が横たわっている暗い部屋や流れに浸されている手と相似の関係にあるということである。更にその相似の関係は，一方のガラス瓶と，もう一方の暗い部屋の比喩的な形象である水の中の手が，ともにその内部が休息や動かぬ水という静的なもので満たされていると同時に，その外側を流れる水で囲まれてその流れの運動や衝撃を感じているという点にも及んでいる。このように，ヴィヴォンヌのガラス瓶は，先の引用における鎧戸を閉ざした部屋や，その比喩的な形象化において手へと集約された語り手の身体と同じ特徴で互いに結ばれているのである。

また，上述した，語り手の身体を浸している「おいしい」や「いらだつような」という気分は，水を飲んだり，流れに身を浸したりするときの感覚を暗示していると言えないだろうか。水のおいしさとは，その冷たさやそれが舌や喉を通るときの流動性の感触であり，またいらだたしさとは，水の流れが身体に与える持続的な刺激によって引き起こされる感覚であろう。そしてこれらの感覚は水が我々の身体に与える涼しさという感覚に結び付いている。語り手はヴィヴォンヌの水の流れの運動や圧力や流動性を，まさに自らの身体の表面で受け取っているのである。したがって，先に述べた瓶と語り手の身体の相似性と，この水の情景がもたらす身体感覚の共通性という観点から，語り手が，流れの中のガラス瓶に自らの身体を投影して，そこに感覚的な同化が行われていると見做すことができよう。

同時にまた，このガラス瓶は語り手の身体の比喩的な形象を超えた彼の身体そのものと見做すことができるだろう。ここでもまた語り手の身体は，「包むもの＝容器」でもあるとともに「包まれるもの＝内容物」でもある存在として現れているのである。

この「容器」と「内容物」の交錯を背景として，水とガラス瓶との間の物質的な交替に語り手が見ている「絶え間のない頭韻表現」とは，このガラス瓶と語り手自身の身体の間の，頭韻表現のように反復される交替でもあるだろう。語り手は，ヴィヴォンヌの岸に立って，水の中の瓶に自らの身体を投影し，その涼しさや滑らかさや心地好い衝撃感を自らの身体感覚として味わいながら，主体と対象の対立を超えた運動や気分の共振のなかでその瓶と同化し，瓶そのものとして，ヴィヴォンヌの流れを，そしてコンブレーの世界を，自らの身体と等しく親密なものとして経験しているのではないだろうか。ヴィヴォンヌ川のガラス瓶は，比喩としてまた身体感覚的な対象としての二重の意味で，語り手の身体に他ならないと言えるであろう。

V

これまで述べて来たように，語り手はコンブレーの空間を概念の集積として眼差しの彼方に認識するのではなく，それが自らの身体感覚的な統合を通じて現れるがままに，ひとつの風景としてその全体性の下に経験している。この風景として統合された空間は，何らかの気分的な律動によって語り手と感覚されるものとの間の距離を消し去り，語り手自身の身体をもそこに同化し融合してしまう。コンブレーの風景は，従って，外部空間の経験であると同時に自らの身体の経験でもあるような，両義的な経験を語り手に与えている。この経験において語り手は，空間によって包まれる「内容物」であると同時に空間を包摂する「容器」でもあるような身体として姿を現している。コンブレーの世界から我々読者が受け取るのは，その豊かな田園の情景や語り手の幼少年期の姿である以上に，その手前に浮かび上がってくる，感覚し感覚される存在としての，非人称の，しかし確

かな実在感を与える身体なのである。

注

(1) Marcel Proust, *A la Recherche du Temps perdu,* Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 4 volumes, 1987-1989. 以下この作品からの引用は，本文中に巻と頁数を示す。またこの作品の本文中の引用の日本語訳は，『失われた時を求めて』井上究一郎訳，筑摩書房，ちくま文庫，10 volumes, 1992-1993. に従った。

(2) G. ジンメル「風景の哲学」杉野正訳，『ジンメル著作集』第12巻，白水社　1976 p.165

(3) M. メルロー・ポンティ『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳，みすず書房　1966 p.279

(4) M. デュフレンヌ『眼と耳』桟優訳，みすず書房　1995　p.46

(5) Gérard Genette, *Figures* III, Seuil, 1972, p.44

(6) M. メルロー・ポンティ *Op. cit.,* p.282

(7) M. メルロー・ポンティ『知覚の現象学』中島盛夫訳，法政大学出版局　1982 p.520

(8) G. ジンメル *Op. Cit.,* pp.174-175

(9) 市川浩『〈身〉の構造』　青土社　1984　pp.13-14

(10) M. メルロー・ポンティ『眼と精神』　p.260

(11) M. メルロー・ポンティ『知覚の現象学』　p.382

(12) 市川浩「身体の現象論」，『岩波講座　現代社会学』第 4 巻『身体と間身体の社会学』　1996 p.8