

中 世 (2)

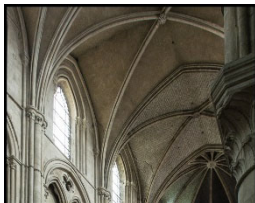
【梗概】

本章ではフランス留学で加藤が何を「発見」したかが述べられる。パリで暮らしはじめ、パリと東京を比較し、その第一印象は相違によりも相似にあった。違いがあるとすれば、言葉と歴史にあると予測する。はたして歴史、ことに「中世」は加藤を驚かせた。ノートル・ダム大聖堂の中世の様式（ゴシック）が、パリの今日の景観の全体にとって決定的な意味をもっていることを理解する。それは建築の話だけではなく、フランス文化の全体が中世以来連続して今日に及んでいることを感じた。その頃フランスに長く暮らしていた彫刻家の高田博厚と知り合い、高田は「文化とは「形」であり、「形」とは外在化された精神である」といい続けていた。また、フランス社会は、歴史的な芸術がその重要な一部分として知的世界の全体に組み込まれていることを知った。フランスの知識人は、ことあるたびに「ランスの微笑」や「ピエタ・ダヴィニョンの精神」に触れる。中世、とりわけゴシック美術に啓発された加藤は、ゴシック教会建築を精力的に見て歩く。しかし、中世美術はフランスだけでなく、ヨーロッパ全体に拡がっており、ゴシックばかりでなくロマネスクもある。中世美術を極めようとすれば、一生を棒に振ることになると恐れた。こうして潮時を見て引きかえすことを考えはじめた。しかし、加藤は中世美術を見てまわる過程で、特定の様式の歴史の変遷を辿る習慣を身につけ、美術史を見る方法を会得し、それを日本の仏教彫刻研究に応用した。それは仏像の分析のみならず、さらに加藤の日本美術史研究の基本的方法となった。

【前提となること】 ゴシック様式の大聖堂

(1) ゴシック様式

- ①美術の様式：ロマネスク様式（10 世紀～12 世紀）⇒ゴシック様式（12 世紀～15 世紀）
- ②主として建築：絵画、彫刻、音楽など総合的な芸術の様式

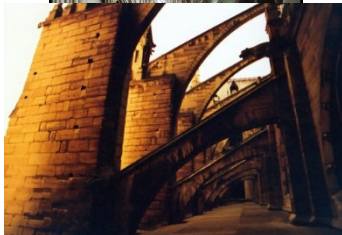


(2) ゴシック大聖堂の特徴

①リブ・ボールトの採用：

これによって天井を支えるのは壁ではなく、柱になる
そのことによって外に向かった窓を採用することが可能

堂内に広い空間の確保が可能
窓にはステンドグラスをはめる



②飛び梁(英語：flying buttress、フランス語：Arc-boutant)

要するに「つかい棒」だが、これを高い位置に置くことが可能となり、天井が高くなる
(ex ボーヴェ大聖堂 (未完成) の床から天井は 48 メートル、パリの大聖堂 32.5 メートル)

③尖塔をもつ

シャルトル大聖堂：右塔 105 メートル (ロマネスク)、左 113 メートル (ゴシック末期)
1194 年の火災で焼け落ちたが、建物右側が残った。それを活かして再建した。

(2) 大聖堂所在地

パリ及びその周辺：ルーアン、アミアン、ボーヴェ、ソワッソン、ラン、ランス、トロワ、
シャルトル／ストラズブール、クレルモン・フェラン、ブルージュなどなど

第 7 段落 (83 頁、改 94—95 頁)

私はフランスで中世美術を発見した——というよりも中世美術を通じて、美術そのものの私にとっての意味を発見した。造形的な世界が、私の住む世界の全体にとって欠くことのできない一部分となったのは、そのときからである。どうしてそういうことが、フランスでおこって、日本でおこらなかったのだろうか。私の西洋見物には、幸いにして金がなかったということも、理由の一つにちがいない。もし私に金があったら、多くの旅行者と同じように、私も、金で買うことのできるものに、興味をもっていたかもしれない。名高い宿屋、上等の料理、商売の女たち、土産物、画廊の油絵……しかし雨露をしのぎ、辛うじて飢えぬだけの金しかなかったので、本来無料の対象に、興味をもつ他はなかった。政治社会情勢、フランス語、恋愛、美術館と教会……しかしそれだけではなく、私は、フランスにおいて、歴史的な芸術がその重要な一部分として知的世界の全体に密接に組み込まれている社会を見たのである。

(1) 中世美術を通じて、美術そのものの私にとっての意味を発見した

- ①「中世美術」をたくさん見て、深く考え、理解すれば、それは「中世美術」を越えて「美術」そのものに対する興味や理解に進むだろう。
- ②個別の**特殊性を超えて、普遍性に達する**、といういい方を加藤はしばしばする。
- ③「芝居」についても同様

(2) 「どうしてそういうことが、フランスでおこって、日本でおこらなかった」のか。

- ①この自問に対して「金がなかった」からだと自答するのはあまり説得的ではない。
- ②こういうことではなかったか。
フランスには中世美術のすぐれた作品が多くあった。
高田博厚から「形は外在化された精神だ」と教えられた。
アンリ・フォションの『形の生命』や『ゴシック』を読み、美術を見る観点として「様式」が重要であることを理解した。
ハインリヒ・ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』を読んで、美術の様式の変遷を人間精神の変化の表われと捉える見方に共感した。
- ③加藤の日本美術史に関する著『日本 その心とかたち』(全 10 巻、平凡社、1987、1988。いくつかの版があるが、ジブリ版 (2005) がもっとも完成されている) を読めば、フォシ

ヨンやヴェルフリンの影響を感じる。

(3) 旅行の極意

- ①金のないこと：「教会」は日本の神社仏閣とちがって、入場無料
- ②ひとり旅
- ③若いこと

(4) 「歴史的な芸術がその重要な一部分として知的世界の全体に密接に組みこまれている社会」

①ヨーロッパ社会のことであって、日本社会のことではない。

丸山眞男『日本の思想』がいうように、日本の知的世界は「タコつぼ型」文化であり、西欧は「ササラ型」文化である。ササラ型文化では、芸術や政治も含めた知的世界になるが、タコつぼ型文化では、それぞれの専門世界しか成り立たない。

②芸術のなかのどんなジャンルが知的世界の全体に密接に組み込まれているか

フランスは美術、オーストリアでは音楽、イギリスでは演劇、日本は何だろうか？

第8段落 (83—84 頁、改 95—96 頁)

京都の庭の印象と、新古今集以来の抒情詩の世界とが、おそろくきり離せぬものだろうということに、私はもっと早くから気づいていた。しかし私には、現代の文化のどういう問題を考えるときにも、絶えず法隆寺や絵巻物や宗達・光琳にたち戻りながら、考えるという習慣はなかった。私はフランス人が、事ある毎に《ランスの微笑》や《ピエタ・ダヴィニョンの精神》を引合いに出すのを聞いて、彼らの文化と造形的世界との関係が、われわれの場合とはちがうと考えないわけにはゆかなかった。必ずしも日本には美術品が貧しく、フランスに豊かであったということではない。日本とフランスとでは、その**知的社会の全体のなかに歴史的な美術の占める位置**——その重みと役割が、ちがっていたということである。一度美術の世界が私にとって意味をもてば、その後の興味の対象は、必ずしもフランスの美術にかぎらないだろう。現に私は、何よりも日本の美術史を辿って、その日本の精神史との密接不可分な関係を考えるようになった。それは、もはや庭の「自然」と抒情詩の背景という程度のことでなく、それよりもはるかに広汎で、はるかに根本的な問題に係るのである。しかしそれは、私が最初のフランス滞在から一〇年近くも経って後のことである。

(1) 「京都の庭の印象と、新古今集以来の抒情詩の世界とが、おそろくきり離せぬ」関係にある

①このことについては「京都の庭」の章で触れられた。「新古今集以来の抒情詩」は「古今集以来の抒情詩」の誤りである。

②「京都の庭」には次のように書かれる。

「あらゆる考えのまえに、動かすべからざる愛着——京都の庭に対した時のように、そのものと私との間に確かな関係がなければならない。その確かな関係を説き明かそうとすれば、古今集以来の歌にもつながり……」(『続篇』37—38 頁、改 42—43 頁) とある。

③また実際、貴族文化としての和歌集は、古今集から新古今集までがひとつの世界をつ

くっている。「八代集」という勅撰和歌集の総称がある。すなわち《古今和歌集》《後撰和歌集》《拾遺和歌集》《後拾遺和歌集》《金葉和歌集》《詞花和歌集》《千載和歌集》《新古今和歌集》

(2) 「法隆寺や絵巻物や宗達・光琳にたち戻りながら」とある。

①法隆寺と絵巻物と宗達・光琳とを引きあいに出したのは何故か。理由は三つある。

②異なる時代の代表作を挙げた。

法隆寺は飛鳥時代から奈良時代にかけての文化財を多数所蔵する。

絵巻物は平安時代から鎌倉時代にかけて優れた作品を残している。

そして宗達・光琳は江戸時代の画家である。「琳派」の頂点をなす芸術家ふたり。

③二番目の理由は、日本美術史に特徴的なものを挙げたことである。外来文化の影響を脱して、日本独特の作品となったものを挙げている。法隆寺の伽藍配置は日本独特であり、絵巻物という形式は東アジアに発達した卷子本のひとつ。琳派もまた日本独自の作品を生みだしている。

④三番目の理由は、加藤自身が関心をもっていた作品。

法隆寺の仏像については「仏像の様式」で論じ、

絵巻物については「源氏物語絵巻」で触れ、

琳派については「宗達について」

これらの著作を『羊の歌』連載時にはすでに書いている。

⑤加藤がいくつかのものや人物を列举するときには、列举する順序や方法には一定の秩序がある。偶然に列举するということは少ない。

(3) 《ランスの微笑》

①ランスのノートル・ダム大聖堂西門の北側扉の上に飾られる天使の彫刻。ゴシックの傑作として名高いが、天使はやさしく微笑んでいる（写真参照）。

②その微笑みは《ランスの微笑》といわれ、すべての罪を許すような慈愛に満ちた微笑であり、キリスト教精神の表われと解釈される。





(前頁左) ランス大聖堂、(同中) シャルトル大聖堂の彫像、(同右) ランス大聖堂の彫像「ランスの微笑」

(本頁上) 『ピエタ・ダヴィニオン』

(3) 《ピエタ・ダヴィニオン》

①15 世紀に描かれた「ピエタ」のひとつ。アヴィニオン派の画家カルトン（シャロントンともいわれる）が描いた絵なので《ピエタ・ダヴィニオン》（ルーヴル美術館蔵）と呼ばれる。

②降架された「死せるキリスト」が「悲しみの聖母」マリアに抱かれ、右側には香油壺をもったマグダラのマリアを配し、左側にはヨハネと寄進者を置く。「哀れみ」もまたキリスト教精神の基本をなす。

③《ピエタ・ダヴィニオンの精神》は、《ピエタ・ダヴィニオン》が醸し出す「哀れみ」の精神といったところか。

④知識人の会話に頻繁に《ランスの微笑》や《ピエタ・ダヴィニオンの精神》が引きあいにい出されるということは、たえずキリスト教精神が共有され、それを具現している『ランスの天使像』や『ピエタ・ダヴィニオン』に言及があるということである。

⑤それぞれの知的社会が何を大事なものとして考えるかは、知的社会によって異なる。

⑥フランスの知的社会では**歴史的な美術**が占める位置が重い。フランスの知的社会を経験して、加藤は美術というものを理解した、ということは、**理解する方法を会得**したということである。その方法を使えば、分析する対象はフランス中世美術に限られず、フランス美術に限られない。

⑦かくして、加藤はフランスで獲得した美術史分析の方法をもって、日本美術史研究に向かう。その成果が『日本 その心とかたち』（前出）である。しかし、そのためには 10 年の歳月を必要としたというのである。

(4) 何よりも日本の美術史を辿って、その日本の精神史との密接不可分な関係を考えるようになった

①加藤の文学史も美術史も精神史として書かれている。

②加藤は生涯ひとつの主題を追求していた。すなわち、日本人のものの考え方はいかなるものか、ということであった。

西洋見物に出かけるまえに、東京でフランスの美術を考えた私が、まっ先に想いうかべていたのは、**一九世紀の絵画**であった（もし私が東京の代りにたとえば、シカゴで生れていたとしても、その事には変りはなかったろう）。しかしフランスに暮らしはじめて間もなく、一二、三世紀の建築・彫刻・焼絵硝子がくらべものにならぬほどの重みをもって感じられるようになった。それは少しも特殊なことではなく、いわば常識の当然にすぎない。**北フランスに興ったゴシックの様式**は、全ヨーロッパに拡って、数世紀を支配した。もしイタリアが文芸復興期の国であるとすれば、フランスはゴシックの中世の国である。

しかし私が中世美術に興味をもちはじめたのは、そういう美術史的な考慮にもとづいたのではない。それよりも中世建築が現に眼のまえにあり、それを私が好んだからである。私は古い石とその粗い表面の色を好んだ。あるときには白く、あるときには黒く、またあるときには灰色や、黄色や、薔薇色であった。

（1）「一九世紀の絵画」

①新古典主義からロマン主義を経て、印象主義に到る絵画ということになる。「**シカゴで生れていたとしても、その事には変りはなかった**」といったのは、東京も日本も、シカゴもアメリカも、ゴシック美術をもたなかった都市や国である。

②したがって、日本国内にいる限りはゴシックに対する観賞力は育たない。アメリカでも日本でも美術に関心を向けるほどに経済が豊かになった時代が印象主義の時代だった。こうして、いきなり近代社会が生んだ、印象主義に関心をもちことになった。日本人もアメリカ人も、一般的には印象主義絵画を好む。

③フランスに暮らしはじめてまもなく、加藤はゴシック様式の圧倒的な力を理解する。そしてそれが現代まで影響力をもっていることに気づく。イタリアといえばルネサンス（文芸復興）であり、フランスといえばゴシックなのである。

④美術は実際に作品をじかに見なければ始まらない。加藤はフランス滞在中に、北フランスに拡がるゴシック様式の大聖堂を見て歩く。パリはもとより、シャルトル、ランス、アミアン、そしてルーアンなど。

⑤ゴシック教会建築の特徴を挙げる。まず大聖堂の壁面の「色」に感動する。大聖堂の壁面の色は、季節により、一日の時間帯により、天候により変化する。強い光が当たるときには白っぽく見えるし、弱い光がさしているときには灰色に見えるし、夜の闇のなかでは黒っぽく見える。

⑥それだけではなく、その**大聖堂独自の色**をもっている。パリの大聖堂は白っぽく、ルーアンやクレルモン・フェランの大聖堂は黒っぽい。シャルトルやランスの大聖堂は灰色に見え、アミアンやメッスの大聖堂は黄みを帯び、ストラスブールの大聖堂は薔薇色に輝く。その地域に産出する石の色であることが多い。



(上左) パリの大聖堂、(上右) メッスの大聖堂

(下左) ストラスブールの大聖堂、(下中) クレルモン・フェランの大聖堂

(下右) シャルトル大聖堂、右の尖塔はゴシック前期（高さ 105 メートル）左の尖塔はゴシック末期、フランボワイヤン様式（高さ 113 メートル）



第9段落（2）（85 頁、改 97 頁）

また重い石の材料と、軽く天に昇る垂直の線の、千変万化のつり合いを、私は好んだ。あるときには石の重さが形を抑え、あるときには余りに繊細な形が材質を忘れさせ、またあるときには材料と形式とが完全につり合って、隙のない調和に達し……また私は高い塔とアルク・ブータンのつくり出す光と影の交錯を好んだ。塔はあるときには夕暮れの遠い地平線に細い錐のように現れ、あるときには吹雪の空に高くそびえてゆるがず、またあるときには群青の空のなかにのどかな鐘の音をまきちらしていた。

（1）ゴシック教会建築の第二の特徴

①天にも昇るような尖塔をもつことである。「天に昇る垂直の線」は、見る者に「地」を超えたところの「天」を意識させずにはおかない。その最たる例はシャルトルの大聖堂だろう。

②次に石の材質と形との関係について述べる。それぞれの叙述に対応する大聖堂がある

が、『羊の歌』を読むだけでは確定できない。



③これを確定するには「北フランスの旅」(『ある旅行者の思想』角川書店、一九五五。「著作集10」所収)の助けを借りないとならない。

④「あるときには石の重さが形を抑え」ているのはシャルトルの大聖堂である。「余りに繊細な形が材質を忘れさせ」るのは、ルーアンのサン・マクルウのような、あるいはヴァンドームの聖堂のような、ゴシック末期のフランボワイヤン様式の教会である。「材料と形式とが完全につり合って、隙のない調和に達し」たのは、ランスの大聖堂においてである。

(2)「アルク・ブータン」arc boutant

①ゴシック教会建築のひとつの特徴である。ゴシックではリブ・ボールト(穹窿)が発達し、その横圧を受けとめて、側廊側壁に流す梁が必要になる。その飛び梁のことを「アルク・ブータン」といい「フライング・バットレス」という。要するに「つかい棒」。

(3)「塔はあるときには夕暮れの遠い地平線に細い錐のように現れ」る

①ボース平原を横切り、シャルトルへ向かうときの様子にちがいない。「吹雪の空に高くそびえて」いるのは冬のことであり、「群青の空のなかにのどかな鐘の音をまきちらして」いるのは夏のことである。

②夏も冬も見て歩いたことを述べる。

第9段落(3)(85—86頁、改97—98頁)

そして教会の外には**聖者の彫像**が、内には**焼絵硝子**の窓があった。石の聖者たちは、きびしい精神的な表情をしていた。およそ精神の深みとでもいうべきものの、それほど完璧な彫刻的表現を、私は**北魏の仏頭**の他に知らなかった。また天使の顔は、しばしば、いうべからざる優しさにみちていた。官能的なものを越えて、それほど甘美な表情を、私はみることがなかった。そしてもちろん、焼絵硝子は、単色の教会の世界のなかで、唯一の色彩であり、直接に感覚的な豪華さであり、遠い天井に眺めれば、無数の宝石のように輝き、近く窓によってみれば、劇的な場面におけるあらゆる人間の姿態を躍動する強い線で生々と描き出していた。そのすべてを私は好み、やがて、同じゴシックの様式で建てられた教会のなかにも、おどろくべき個性の多様さがあるということに、限りない興味を覚えるようになったのである。

(1) 石彫

①さらにゴシック教会の特徴が述べられる。それは教会外側に設えられる石彫であり、内部の窓に飾られる焼絵硝子（ステンドグラス）である。

②パノフスキーが『ゴシック建築とスコラ哲学』で明らかにしたように、ゴシックの建築構造とスコラ哲学の体系とは密接に結びついている。信仰の基礎を人間の知性に求める考え方と、人間感情を写實的に表現する欲求とが結びついて、ゴシックの彫刻は、豊かな精神性を写實的に表現する彫刻を生んだのである。

③シャルトルの石彫はまだロマネスク様式を残しているが、パリ、アミアンを経て、ランスに到って完成する。「天使の顔」といっているのは、いわゆる「ランスの微笑」と呼ばれる西門北側扉上に置かれる天使像である。

（２）ステンドグラス

①暗い堂内に足を踏み入れれば、眼に入るのはステンドグラスの燦然たる輝きである。教会建築において、ステンドグラスを大規模かつ意識的に使用するのもゴシックに始まる。ステンドグラスには、あるいは幾何学的な模様が表わされ、あるいは聖書などキリスト教の物語が描かれ、あるいはさまざまな職業の人びとが示される。

②「読む聖書」ではなく「見る聖書」としての機能ももっていた。

③一口にゴシック建築といっても、そこには「**おどろくべき個性の多様さがある**」のであって、ひとつとして全く同じ大聖堂はない。

（３）大聖堂は総合芸術

①建築、彫刻、金物細工、ステンドグラス、パイプオルガン

（４）北魏の仏頭（⇔南梁様式）

①大陸から伝来した仏教彫刻はふたつあり、ひとつが「北魏様式」、もうひとつが「南梁様式」である。

②北魏様式の仏像は力強く男性的で厳しい表情をもつ。南梁様式は全体的に柔和で柔らかな表情をもち、立体感がある。



(左) 飛鳥寺の大仏（北魏様式）、(右) 広隆寺の半跏思惟像（南梁様式）

第 10 段落 (86—87 頁、改 98—99 頁)

中世美術はヨーロッパの全体に拡っている。ゴシックばかりでなく、ロマンの建築・彫刻をもとめれば、その範囲はいよいよ広い。私の好奇心をみたすためには、フランスの国内を広く旅行し、できればその国境の外にまで出かけなければならなかった。私はただ、そこに無限に広い領域があり、その興味は津々として尽きず、凝りだしたらそのために一生を棒に振るだろう、と感じていたようである。潮時をみて、引返さなければならぬまい。と私は自分にいった。しかし中世美術のいくらかまとまった見物は、個々の作品の強烈な印象を別にしても、特定の様式の歴史的発展を辿る習慣を、私に残したといつてよいだろう。その過程で、私は、彫刻の様式を叙述する言葉の不正確さに気がついたし、またたとえその言葉が正確であるとしても、そもそも中世彫刻の様式の変化を、一本の線の発展として叙述することが可能であるかどうかということに、疑いをもつようになった。そういう問題を、すべての重要な中世彫刻を考慮した上で、綿密に検討するだけの時間はそのときの私になかった。しかし同じ問題を私は後になって、飛鳥から鎌倉初期に到る日本の仏教彫刻の、ほとんどすべての重要な作品について、あらためて検討した。その私の仕事は、もし嘗ての私がフランスの田舎で、乗合自動車を待ち、炎天下の下を歩き、日の暮れるまで人の訪れない教会を見て廻っていなかったら、おそらくあり得なかったらと思う。

(1) フランス留学で何を掴んだか

①加藤は、中世美術、とりわけゴシック美術に深い関心を示した。ゴシック美術の中心は教会建築である。そこで北フランスに点在するゴシック建築をもつ教会を見て歩いた。

②加藤はまだ自動車免許証ももっていなく、レンタカーで廻ることはできない。あるいは乗合自動車を待ち、あるいは炎天下を歩きながらの見物は、並大抵のことでなかったに違いない。ゴシックばかりでなく、ロマネスク美術まで広げれば、フランス全体、それど

ころか、ヨーロッパの全体を行脚しなければ、中世美術に関する考えはまとまらない。

(2)「凝りだしたらそのために一生を棒に振る」ことを怖れた。そして「潮どきをみて、引返さなければなるまい、と私は自分にいった」。

①この感想が、その当時のものであるか、あるいは後日のあとづけであるかは、正確には分らない。

②フランス文化を理解するには中世美術を理解しなければならない、と加藤は考えたはずである。にもかかわらず、中世美術を極めることを断念し、日本に引きかえすことを考えたのである。むしろ、そもそもフランス文化を極めることを留学の目的としてはいなかったことを物語る。

③フランス留学の意味は何もなかったか。そんなことはない。それは「**特定の様式の歴史的発展を辿る習慣**」を身につけたことである。

④基本的な方法を身につければ、その方法をもって日本文化を考えることができる。現に加藤は「飛鳥から鎌倉初期に到る日本の仏教彫刻の、ほとんどすべての重要な作品について、あらためて検討した」のである。

⑤検討の成果としてまとめたのが「仏像の様式——彫刻における現実主義の概念と、本朝仏教彫刻の様式の変化について」(書きおろし、『芸術論集』岩波書店、一九六七)という論文である。

(3)「その私の仕事は、もし嘗ての私がフランスの田舎で、乗合自動車を待ち、炎天下を歩き、日の暮れるまで人の訪れない教会を見て廻っていなかったら、おそらくあり得なかった」

①「その私の仕事」ばかりではなく、その後に加藤が書いた日本美術史関連の仕事は、ほとんど生まれなかっただろう。

第 11 段落 (87－88 頁、改)

私はひとり旅を好み、安宿から安宿へと渡り歩いてた。一日に一回しか出ない乗合自動車に乗りおくと、余り遠くもないたった一つの教会を見るために、翌日を待たねばならないこともあった。道に迷って夜遅く人気ないところを歩いていたときに、警察の訊問を受けたこともある。そして長い旅から帰ってくると——汽車の窓からパリの街の見える度毎に、私は、昔夏の終りに信濃追分をひきあげて東京へ帰る信越線の車窓に上野附近の街が見えはじめたときの**一種の感慨**が、そのまま甦るのを感じた。それは帰郷の感慨であり、知り抜いた街の気安さであり、日常性への復帰の感覚である。そのときほど私は、自分がパリに滞在しているのではなく、**住んでいるのだ**ということを感じたことはない。住めば都……いや、住むということは、そこで経験が蓄積され、相互に干渉して、あるときには過去の経験が現在の経験を強め、ある時には現在の経験が長く忘れていた過去の経験を浮かびあがらせ、そういう過程の全体が具体的な持続として感じられるということだ。その持続の感覚のほかに、現実があるだろうか。私が「昨年」を考えたときに、すでにその「昨年」の内容は、もはや日本での出来事ではなかった。やがてそれは「一昨

年」となり、さらに「一昨々年」となり、時が経ってゆく。私の過去のなかでは、パリでの出来事が増し、東京での出来事が遠ざかってゆくだろう。大した荷物をもたぬ私は、身軽に列車から降りると、駅前の店で煙草を買い、珈琲を飲み、新聞をもとめて内閣交代の事情を読んだり、知人に電話をかけたりした。気が向けば席を起って、番号を暗記していた乗合自動車を乗り継いで、住居に戻った。

(1) ひとり旅

①ここでいう「旅」は、ゴシック大聖堂を見て歩く旅である。

②加藤が足跡を印したのは、ルーアン、ソワッソン（廃墟の大聖堂）、ラン、ランス、シャルトルなど

③1952年以降の加藤が家族に宛てた書簡に書かれている。

④「長い旅」であったかどうかは疑問

⑤「一種の感慨」は、旅の終りに感ずる。それは何故か？

⑥「日常性への復帰」：旅は「日常性からの離脱」、旅の終りは「日常性への復帰」

(2) 「住んでいる」という意識

①短期滞在では「住んでいる」という意識にはならない

②長期滞在、3年、4年と滞りが続いて、「昨年の出来事」が「当地の出来事」で満たされるようであれば、「住んでいる」という意識にはならない

③私見では「今年の梅雨入りは遅かったですね」「あけるのも早かった」という会話が交わせるか否かだと思う。

一年暮らしたのではいけない。最低でも3年4年以上暮らさなければいけない。

(3) 「身軽に列車から降りると……乗合自動車を乗り継いで」

①このように表現した理由は何か

(4) 「大した荷物をもたぬ私」「番号を暗記していた」「住居に戻った」

①このような表現を取った理由は何か

②「住んでいる」人の表現だろうか

③「大した荷物をもたぬ」という表現は、航空機の荷物重量制限を意識

加藤はしばしば「20キロ以上の荷物をもたない」といつている

④「バスの番号を暗記している」という意識は、どういう場合に生じるか？

⑤「住居に戻った」と住んでいる人はいわない

⑥加藤の意識には「滞在している」という意識と「住んでいる」という意識が相半ばしていたということだろう。