

辻邦生のパリ滞在 (22)

Le séjour de Kunio Tsuji à Paris

佐々木 涇*

SASAKI Thoru

21 確かなる「大いなる自己」を求めて(承前)

21-2 ディオニュソスのなもの、アポロ的な世界そしてシャルム

1960年10月1日の日記の冒頭は「久々で新しい思想的な啓示をもつ本にぶつかる」という書き出しで始まる。続いて紹介されているその本は、ジャック・メルカントンの『世界の詩人たち』(Jacques Mercanton “Poètes de l’Univers”) で、トーマス・マンの章で思想を見いだしたと書いている。なおメルカントンは、1910年にローザンヌ生まれのスイス人作家で作品に『疑い深いトマ』1943、『不滅の太陽』1948がある。スイスで活躍して1996年に亡くなった。辻邦生が読んだこの評論は1947年に発表されたものである。辻邦生自身がこれまでの思索の課程で掴み得た概念、「大きな自己」の「半面の性格をよく照しだしている」と認めている。

僕が「あらわれ」としての自己を考えるととき(このような精神的な展望のほかに実践的な——この方の意味が僕には少なからず重要だった——意味が加えられている)、はじめてアポロ的な世界への手がかりをつかんだ。僕が新しい小説に向おうという気持になったのは、この模索の結果である。トーマス・マンのイロニーの意味をメルカントンは、このようなディオニュソスの精神がアポロ的な世界を許容する態度の根源に置く。精神は、世界を自分の展望

の中に整序する。それは神々の世界である。しかし同時に世界は「形」をもつものとして現われる。感覚の世界、人間の世界、偶然の、個々の世界である。「叙事詩には、悲劇には、神々が必要だ」とメルカントンがいうとき、このことを指す。精神が、感覚的な個物(形)にひかれる関係をエロティシユなイロニーとたしかマンはよんでいる。精神は、個のなかに自らを犠牲とする。精神はこの意味で、犠牲を捧げる人であり、同時に犠牲である。しかしそこにのみ個(形)は精神となり、光の当たった場所となり、移り消えるものをこえた永遠の個としての形が生れる。(『パリの手記V 空そして永遠』河出書房新社、1974、p.81。10月1日。以下引用文末尾に日付のみが記入してあればすべてこれをテキストとしている。)

感動を作品世界に満たすときに求められるのがこの考え方である。作者に、日常生活で感動を覚えたできごとがあったとしよう。そのできごとを小説作品にしたくなるほどに内面からの突き上げがあり、感動を覚えた。その感動に突き動かされて作品を書き上げるのであれば、練り広げられるのは詩的な世界的であり、すなわち作者にもたらされた陶酔のうちに書くのだ。それが辻邦生の言うディオニュソスの世界である。ところが辻邦生の目指す世界はそれではなく、言い換えればディオニュソスのものを保持しながら、アポロ的な世界を目指しているのだ。調和ある統一、端正な秩序で構築されている世界である。まさしくホメ

*産業社会学部教授

ロスロスの叙事詩のごとく神々に導かれながらのドラマである。ディオニュソス的な精神、すなわち感動を覚え陶酔を生み出すべく精神は、物語を構築するに当たって、世界を自らの展望のうちに整序する。それゆえに神々のごとく世界を取り仕切りながら感動の物語を展開する。かくして、このような感動を再現した精神は、永遠性を手に入れる。辻邦生は、このような考え方をメルカントンから得たのである。

ところで感動は必ずしも普遍的ではない。人によって捉え方が異なることはいくらでもある。感動を捉える感覚とは、きわめて個人的である。そして上に言った永遠性を手に入れた精神は普遍的である。この感覚と精神は相反すると辻邦生は指摘しながら思索を次のように展開する。

精神は、透明な、抽象一般的な形によって現われる。それは「意味」によって統御される。それは永遠の相のもとにあり、直接的に、自らが自らの形式の中にいる。しかし感覚的形態は、もともと個々のものであり、偶然に支配される。精神がかかる感覚的形態に結びつくということ——その自らの形式をはなれて、かかる形態に住むということ、そのことがすでに精神が批判的な一般性をはなれることであり、個物が偶然性をはなれることである。そこには、個の偶然性が消えて感覚性があらわれるとともに、精神の抽象的な直接的包括性が消えて、統一性、意味性があらわれる。精神が神々でありうるのは、それが「一番はじめの、裸の、客観的な掟」に従うときであり、かかる「掟」をたてるときであり、芸術が生れるのは、かかる「掟」に統御されたユニテを、その世界がもつときである。哲学は精神の側においてかかるユニテある宇宙をつくるが、芸術は感覚の側においてかかるユニテある宇宙をつくる。そこに生れるものは *charme* (この語の元の意味において) ある世界だ。(同)

ユニテ *unité* とはフランス語で「統一(性)、一致、均衡、まとまり」の意味である。まず押さえておかなければならないこと、それは普遍的あるいは一般的であるはずのが精神であること、そして感覚は、偶然的存在の個人が保持していることである。この両者が結びつくことによって共に変質するのだ。と言っても理解しにくい。むしろ一人の人間を想定しながら辻邦生の思索をなぞってみる。偶然的な存在の人間は、当然のことながら

感覚を保持している。この感覚によって知り得た感動をどのように万人のものとするか。万人に意味あるものとするかが課題である。すなわち永遠性を表現しうるか、である。万人に意味あるとするために普遍的な精神を導入することで解決可能とする認識だ。一定の感覚を備えた個人が、たとえば人間の真実を知ることであらうと感動を他人に伝えようとする。その場合、感動に意味がなければ受け取った他人は「へえ、そうなんだ」で終わりにしてしまう。語るべきことがあらずべてが、意味ある感動を伝えるために動員される。そのためには永遠に伝えるべきものとして意味があり、まとまったものでなければならない。そして芸術的であるためには一定の「掟」に従わなければならない。この点について、哲学と芸術の関わり方は上の引用のとおりだ。

そして *charme* (シャルム) である。辻邦生は引用文のとおり、日記のなかであっても括弧付きで「元の意味において」と断り書きをしている。フランス語では *charme* の意味は「魅力、美しさ」であり、古くは「まじない、魔力」という意味もあった。従って「人を引き込んでしまう魅惑的な魔力」という意味で理解してよいだろう。

僕にとってかかるシャルムは、意味を与えられた空間に、塑像彫像の形を動かすことによって生れる。精神が、体顕するもの、としての個である。その個に精神があらわれる。憧れの、メロディにつらぬかれた一行として、最初、僕が感じたものは、素朴な形におけるかかる事実だ。あることを言い、それにふれることによって、ある覚醒、ある感情の波があらわれる。この *émotion* の深さによって、唯一の実在を与える。あらゆるものより、まさにそれが、もっとも「私」の生きている深い意味を、深く生かしてくるそのような *émotion* を生むものとしての「形」こそ、僕のいう作品のシャルムなのだ。(同)

émotion はフランス語で「(喜怒哀楽などの)心の動揺、感動、興奮」の意味である。これ以上のコメントは不要であろう。辻邦生は、こうしてメルカントンの本を読みながら自らの位置をさらに確信したのであり、作品を書くことに自信を得たのである。

この日の日記には、夜、シネマテークで「かくし砦の三悪人」を見るつもりが一日間違えたこ

と、ところが黒沢明監督を見かけ、声をかけたことが記してあることを付け加えておく。

21-3 シャルムをめぐる模索

次に辻邦生を待ち受けているのは、この *charme* ということであつた。トーマス・マンの『ブッデンブロークス』が生み出す「音楽的酩酊感」、「『武器よさらば』の現実喪失から生れるヒロイックな絶望」と指摘しながら、これらを「魅惑、ほとんど死の魅惑」と言い、「どこから生まれるのか」と書き、続いて次のように書く。

ある「メロディの群」となって胸のなかに生れる。それは、それが今の、生きる問いかけに対して、深い啓示でありうるからだ。「今」にかえってくる。実践の次元では、つねに実用の系列のなかに投げだされている我々が、何の目的もない「今」にかえり、「夢」を生きる。限られた実践という内容に、ゆきすぎている我々が、そこで、「存在」の当初の、もっとも分岐可能にみちた、分岐以前の、全体的な状態に、かえってくる。今この感覚による結びつき。閉ざれている感覚をひらく。感覚を通して、全く新しい意味を求め。意味唯一のもの、もっとも高いもの。そこに魅惑と自由があるところのもの。本源の「存在」の発展に一致する。唯一の「掟」に達する。向うから現われるものとして、外形のみによる接触として、感覚的につかむ。そんな自己分離である。精神がつかみ、合体したものを、かかる魅惑のために、ひき離す。エロティシユなイロニー。かくて独立した個物と対立する。そこにただよう音楽を感覚的にとらえる。(10月3日)

ここに辻邦生が到達した地点がある。以前よりいっそう物語作者としての、すなわち小説家としての自分なりの位置を確認し、物語作成への自身を確保した状態である。もちろんそれは辻邦生の日常的なありようである。だから続く日記の文章ではその具体例、言い換えれば日常的な様々なできごとのなかで生じる *charme* を見つめる。

(たとえば、夕方の雨の言葉——たとえばAの言葉——さきに死んじゃったら、カンカンにおこつて、ずるいから、お葬式にもいってやらない。)等々) 灰色の光、何の変りもない本箱、時計の音、洋服をぬっているA……そうしたものの感覚的色調、音楽的エモーションに、静かに眼をひらけば、これらの魅惑の実体はわかる。「対話」ではなく「対

話」から生れる魅惑。つまり、本箱がある、何かを話しているというそのものを内的に直接に結びつけるのではなく、それらが僕から分離し、感覚的に対立する。それらの分離から、ある感動の可能性が生れる。「そのもの」ではなく、それから生れるこのような感動、感覚的よろこび、魅惑は、この世には、ないものだし、その魅惑を生みだし、また魅惑ある世界をつくり、それを見うる眼(装置)として、僕は存在する。まずかかる眼となることだ。(書くということ、物語をつくるということは、かかる魅惑を、見ることのできる装置をつくることにほかならない。)(同)

さらに辻邦生は、具体的にどのような方法をとっていくのか、を書き記す。

その「物」の上にとだようヴェールのような *poésie* をすくいだす。かくて *charme* が現われるように装置する。(ただ描写したのでは、そのものが知的に伝わるだけだ。物語は「生きる場」であり、この「場」のなかでのみ、伝わる。それは感じるものだからだ。)[一枚のカーテンがあり、夕方だった]と書くかわりに、この状況のもっている。 *charme* を生みだすように、仕掛ける。だから読者の心からみれば、ある傾きを与えられ、ある一つの状況を(物語の装置によって)生かはじめると、それに、別の衝撃、抵抗を与えて別の感情、ないし複合して高まるような感情とする。このようなところへ必然的にすべってゆくように、会話なり事件なりが仕組まれ、そこに運ばれてゆくと、別の作用が、新しい感情をつくる。(このような感情調の仕掛けとして、もう一度、丹念に作品をみること。つねにそうみること。) 円くしないで、一方をあけておき、そこから流れだす(その「物」についてのすべてを書くのではなく、このような *charme* を生みだす要素を、その状況の中の的確な姿でえらびだす)。この流れをせいたり、別の流れにしたりする。(同)

このことを確信したがゆえに辻邦生は、日常的なありようとして「大いなる自己」であるために、自らの書き方を模索し、そしてこれまで自身が読んだ様々な物語を想起して、それぞれの作品に現れた *charme* を確かめながら記述している。辻邦生の思いを確実に認識するために長くなるがその部分をすべて引用しておく。

すでに日常において、この自己分離するイロニーと、物のうえにとだよう *charme* をとらえる詩的態度

(あらわれとしての「大いなる自己」)を失わないこと。……言葉にはすでに感動が含まれている。言語は知的産物だが、想像力に働きかけて、そこに感情をうむ可能性を大きくもっている(たとえば雨、冬の夜、夕暮の光……等)。無感情な知的判断としての事実を書くのではなく、つねに想像力をかきたて、そこに生きうる(感じる)状態におく(読者の心を、「物」と結びつけないためには、ある「動き」のなかにおき、「物」の上をすべるようにするべきか?)。感情の調合。感覚的に、表面を提示する(寒い秋の雨の宵。……北ドイツの市民たちの昔がたり。また、冬の夜、風の音……イギリスの騎士たちの神秘的な話……)。ただ *charme* のためにのみ、それらが組合わされ、構成される。*charme* による閉された世界、事実性をしめだす。*charme* からみて統一的で、事実性からみては断続している。効果的に放棄される。冬の夜の物語にふさわしい、不機嫌な、太った、鼻のまるい老人が登場する(Aの物語も、いかなる *charme* においてそれを統一するかが問題)。 *charme* を生むために、面が組みあわされてゆく。逆に *charme* が統一の中心。事実をかいてはならない。事実の上にただよう *charme* を見出し感じること。形容詞、動詞、副詞、名詞等は、この *charme* を生む事実性の側面である。行動、会話、事件の種類も、かかる *charme* からみられる。その上にただよう *charme* を保つために、それらは統一される。(ある悲劇的な物語が終ったとき、城の外で冬の風が鳴っている。また陽気な人物が喜劇的な明るい雰囲気をもたらし、ロッシーニ風の *charme* をつけ加えるために登場する。あらゆるもののなかに、あらゆる種類の *charmes* を見出さなければならぬ。)胸をしめつけるような憂鬱。空の青のような幸福。また絶望にあえぐ等々の *charmes*。対話の中から生れる *charme* ——マクベス夫妻の対話の凄絶な *charme*。キャサリンとヘンリーの絶望と愛の感動的なシャルム。独白から生れる *charme* ——地下室の記録のペテルスブルグの悲劇の *charme*。事件から生れる *charme* ——ゴードン・キムの冒険のもつ *charme*。対話そのものではなく、対話が生む *charme* によって作者は対話をつくる。事件そのものではなく、それから生れる *charme* のために、それは語られる。平静な無関心な、日常的な状態では、これらの *charme* は理解できない(恋人をみた瞬間の、シェーベルトをきいたときの心の感動を思いだすこと)。事実からその本質的な面をとりだす(事実としてはただ無秩序でしかない。それを *charme* としての面を構成し、秩序づける)。この面が *charme* を囲みだしてくれる作用をする。(同)

Charme と言う言葉がかなりの回数で使われている。そして気がついたと思うが、*charme* の末

尾に *s* がついているものは複数を表している。

引用文中にある「Aの物語」とは、構想し、書き始めた作品で後の『夏の砦』のことである。この作品が生み出されるためには、このような思索の展開があったのだ。

ところがこの作品を書くにしてもシャルムを明確につかめなかったことを翌日の日記では書いている。それはモデルを想定して書いたことが原因であると認識した。その上での反省的な認識を記す。

芸術的形象として(文章なら文章に)現われたものが、その *charme* のために、勝手にその運命に従うのである。形となる前は、かげでしかない。作者は、あらわしただけ、その実在を見、それと対峙する。この「現われた」実在感——書かれた部分の実在感——によって、作品の世界をつくってゆく。そうでなければ、作品の厚い壁につつまれたユニヴェールの実在感は生まれなければ、作品の生きいきした効果もない。この生まれてくる手ざわりのかたい実在感によって、この世界をつくるのであり、実際そこにでてくるのがどんな人間かは、作者も知らず、ただそこにある *charme* をのみ感じている。(10月4日)

ユニヴェールとはフランス語で「宇宙、世界、領域」の意味である。

作品は初めにモデルがあるのではないのだ。たとえあるにしてもモデルが中心的存在ではない。モデルとおぼしき人が生きてるのであれば、その人の周辺からシャルムを作者は感知しなければならない。物語となる世界の中心にシャルムがあつて、そのシャルムを生み出すべく登場人物、すなわちモデルが登場するのだ。すなわち、すべては作品の世界から出発するのであつて、シャルムの要求に従うユニヴェールを構成する部品である。

辻邦生はこの思索課程で、ディケンズの作品世界のありように感心し、対比された高見順の文章を説明的で、文章を完結するべく中心点がないと断じて退けている。これをきっかけに文章のありように思索が展開される。

文章の一つ一つが独立した世界でなければならぬ。零からはじまり、文章の現われるに従って、実

在が生れ、文章の完結とともに、その実在は完成する。この現実とは絶縁し、つぎつぎに実在的に生れてくる作品のユニヴェールにのみ生きる。たとえば画家がキャンパスに線をひく。それが絵の *charme* を生むからだ。かくて *charme* にひかれて、線が形となり、色がつけられてゆく。こうした絵画は、現実とは何の関係もない。「彼女の栗色のなめらかな髪は、びったり後にすかれて小さなまげにまきあげられ、そのためにひつつれて広くみえる額の下に、義眼のように冷たい眼が、ふちなし眼鏡の奥から私たちをみていた。」これは説明ではなく、このユニヴェールの実在であり、これのなかで中心をもち、完結している。個々のものがそれ自体で完結し、独立し、中心をもっているように。個々は独立し、切れ、それ自体でまるく完結している。この間で力学が働く。だから書きながら、何かについて書いている、もしくは何かを写している、ということは全くない。書くこと——それはこの *charme* をつくりだそうとする努力であり、ある文章からアイデアが生れ伝わるように、*charme* がそこから生れ伝わるように書かれる。しかもその個々のイメージ＝アイデアは、文章のなかで、まるく閉ざされた世界が引き合うように、互にひきあっている。(同)

余談であるが、引用文中の眼鏡をかけた女性は、辻邦生の小学校時代に教えを受けた音楽の先生であると思われる。論者が親しく会話をしたときに語った音楽の先生のイメージそのものであるから。そしてこの「まるく閉ざされた世界」、すなわち「完結した円(球)を空間に一つ一つ配置してゆく」ことが作品を書くことだと辻邦生は認識した。それゆえに次のように辻邦生を陶醉させたトーマス・マンの作品について述懐する。

前には、どうして、あんなに細かく描写できるのだろう、その煩雑さに第一、我慢できないと思ったものだが、もしそれが真にすぐれた作品であれば、作者がそうできるのは、書くことの前に、何の実在もないからである。作者は、自分の *charme* にしたがう世界を、書くことで、つくりあげてゆく。一つ一つの具体物を、全く新たに、つくりだすのだ。何かがあるから、そう書くのではなく、そう書くことで、そのような人物(チャールズ伯父のごとき)、光景、物、事件が、そのような形で存在しはじめるのだ。その意味で書く行為が、この世界成立の第一原因にほかならない。トーマス・マンが、『ブッデンブロークス』をどうしてあのように書きはじめたかが、今ほどよくわかったことはない。若いマンが丹

念に書くと、その個々のディテイルは、そのとき、はじめて実在し、作者と向き合い、その独自のシャルムをもって、作者を魅惑する。それは何かをコピーすることでもなく、何かの説明のためにでもなく、それ自体で、その中心に向って自己閉鎖する「物」となっているのだ。しかもシャルムをもって実在せしめられるので、そのような実在はシャルムの原動力をうみだす装置なのだ。一つのシャルムは他を講義する。シャルムと呼応して、別のシャルムを生む。(同)

このようにして辻邦生は、創作者としてのありようを探し当て、自らのものとする。そしてここまでの命題を次のようにまとめる。

効果が(太い眉をびくつかせて……の如き)効果の側からその実在(表現)を要求する。このようなときのみ、そのものの中心が、そのものの中央に正しく位置する。このときのみ、実在するユニヴェールの実在感のなかに、作者は深く抱かれるのだ。作者のもつシャルムのくり形に、その実在ははまりこみ、立ちあらわれる。その作品の世界は平面ではなく、歪んだ面なのだ。そこで実在しようとするためには、その独自の歪みの中に、それに合致して立たねばならない。(同)

そして残るは日常的に自らが物語の対象とすべきことがらを主題としてどのように捉えるかである。それについては次回にゆずる。

21-4 帰国の決意

この10月4日の日記の最後の部分に、もはや保護留学生として扱われないことを知り、留学延長を断念し、翌年の1月31日の船を予約したことが記されている。10月6日には一日かけて、帰国の連絡を日本の両親や知人に書いた。そして10月14日と15日付けの日記の全文はフランス語で書かれており、佐保子夫人がイタリアに三日前に出かけたことが冒頭にある。14日の分を全文引用しておく。ただし『パリの手記』ではカタカナ書きで日本語に翻訳されている。

三日前カラヒトリ暮シ。静カナ町ガ一層静カナナッタ感ジデアル。時間ガ音モナク、身ヲ隠シ、見エナイ河ノヨウニ流レテユク。冷タイ空気ノ中デ木々が黄葉ニ黄葉ヲ加エテイル。僕ハ孤独ナ僧院ノ中ノ

修道士ノヨウニ仕事シテイル。僕ノマワリニ
ラムクアム・マレ・ワイトレウム・シムレ・クリスタロ
 く破璃ノ海ノ様ナガ満チ渡ルノヲ感ジル。
 ……多クノコトヲ学ビタイト思ウ。ソシテソレヲ実
 現シタイ熱望。少クトモエラスムスノ様ナユマニス
 トガシタコトヲシテユクノダ。静カナ生活……思索
 ……書クコトヲ創造スルコト。僕ハ任意ナ自分（偶
 然ニ支配サレテイル〈小サナ自己〉）ヲ超出シ普遍的
 自己（ヘーゲルノ絶対精神ノ如キ人間性ノ永遠ノ中
 ニ生キル〈大キナ自己〉）ニ達シ得ラレタヨウニ思
 ウ。コノ普遍的自己ニトッテ、個別の自己トハ、コ
 ノ世界ガ現前スルタメノ機会デシカナイ。ダガ、カ
 カル自己トシテ仕事スル以上、即チ僕ノ精神ガ僕ノ
 肉体ヲ離レラレナイ以上、僕ハ肉体ノ所属スルコ
 ノ世ノ掟ニ慣レル必要ガアル、精神ノ活動ヲ保ツ為
 ニモ。ソコカラ時間ノ役割ノ重要性ガ生レテクル。モ
 シ時間ヲ不注意ニ浪費スレバ、時間ハスグ無クナル。
 タシカニ、ゲーテガ言ウヨウニ一日ハ十分ニ長
 イガ、シカシ同時ニ時間ヲ浪費スル人ニハ極メテ短
 イノダ。時間ハ真ニ魔術ダ。モシ人ガ時間ヲ自分
 自身デ保チ得ルト思ウナラ、時間ハ逃ゲテイッテシマ
 ウ。保ツノハ、僕デハナク、時間ナノダ。時間ガ僕
 ヲ保チ、守ルノダ。僕ハ時間ノ中ニ自分ヲ委ネナケ
 レバナラナイ。時間ト協同シテ *mitarbeit* スル可能性
 ガ見付カレバ、僕ハ一層多クノ仕事ガ出来ルダロ
 ウ。イン・サエクラ・サエクロールム
 ナゼナラ時間ハ〈世々ヲ越エテ〉眼ニ見エズ流
 レル人間の共同体ニ他ナラヌカラダ。（10月14日）

mitarbeit はドイツ語で「協力、共同作業」の意
 味である。この引用文のなかに表したように辻邦
 生は「任意な自分（偶然に支配されている〈小
 さな自己〉）を超出し普遍的自己（ヘーゲルの絶対
 精神の如き人間性の永遠の中に生きる〈大きな自
 己〉）に達し得られた」思いにゆるぎなく到達し
 なのだ。それゆえに日記をフランス語で書く余裕
 が生じ、エラスムスのような生活、静かに思索に
 ふけり、書き、創造する生活を真に望める状態に
 なったのである。ここに到達したのにちょうど三
 年が経過した。そして新たな決意を辻邦生は10月

20日の日記に書き付ける。

東洋的 *paresse*, すぎたことをさまざまに思うこ
 と、「現実」への自己否定をさけること——これは僕
 をいまおびやかす最大の障害だ。つねに自分の静止
 した殻をぬいで、ぬぎすてて、前へ前へ自分を投げ
 げ、行動し、考え、計画し、意志し、計算し、つね
 に未来の領域へ真っさきに鋤をうちこむことだ。そ
 れがなければ、僕がどんなに自分についていろいろ
 わかっていたとしても、空言にすぎなくなる。とい
 うより、僕が前にすまない。賞讃、非難への人間の
 弱点をもとめよう。しかしそれをカヴァーし、自分
 を鍛え、なおそのうえ自分の仕事をするには、こ
 の前にある未来へ、鋤をふりこむほかないのだ。つ
 ねに、前へ、前へ掘りおこすこと。／ただ客観的
 に、感覚的に描写するだけでは、何も感じない。*dé-*
formé された形としての、*charme* をたたえたものど
 としての、描写とは、どういうものか。深い夜、町に
 も野にも平和がおりてくる。街燈の光。窓々の灯
 り。くつろいでいる人々。こうしたあるセンチメン
 トを描くには、どうすべきか。それは感覚的な描写
 だけでは達しえない。なぜなら、それは事実判断で
 あり、感情喚起には消極的だから。感情は、主体と
 対象との交流から生れる。（10月20日）

Paresse はフランス語で「怠けること」、*dé-*
formé もフランス語で動詞 *déformer* の過去分詞で
 あるが、形容詞化されたもので「ゆがめられた」
 という意味になる。

このような決意を自らに課しながら、主題に関
 する思索、すなわち「主体との交流」について新
 たな思索に入っていく。そして10月23日に佐保子
 夫人が「不思議な魂をもってイタリアから帰って
 きた」のである。夫人とのつもる会話のなかから、
 再度、強く夫人の「子供時代の環境を描きた
 いという欲求」を抱く。（以下次号）