

## 西脇順三郎ノート

「アムバルワリア」から「旅人かえらず」へ

坂 根 俊 英

### 一、「アムバルワリア」について

有島武郎が白樺派の内部にいながら、その強力な批判者の立場にあったと同じ関係において、西脇順三郎は「詩と詩論」の主流とみなされながらも、実は吉田一穂、春山行夫、三好達治、村野四郎らのいづれとも質を異にした異端であったように思われる。

彼の詩人としての出発は、昭和八年の「アムバルワリア」によって確立された。その詩の特質をみる場合、まず大前提としておさねばならない点は、作者に社会的現実の意識がまったく欠如していることであろう。年譜によれば西脇が「尺牘」にそれらの詩を発表したのは昭和八年五月から十月の間であるから、それ以前を詩作と詩論の追求期とみれば、その時期には社会的な事件として次のものがある。すなわち、浜口首相狙撃（昭五）、満州事変勃発（昭六）、

日本ファシズム連盟結成、上海事変勃発、ハルビン占領、犬養首相射殺（昭七）というようない連のナショナリズムの進行がそれである。

西脇はこの一連の事件に一貫する時代的な空気から、完全に無縁な場で詩作行為を続けたことになる。私はここで社会的現実の嵐にいか耐えぬいたかというイデオロギイの立場で西脇の「アムバルワリア」をみようとするのではない。そういうことなら、「詩と詩論」に集った他の詩人達の位置も大同小異なのだ。だが、西脇の場合、日本のナショナルな現実を抜きにしても、彼をとりまくあらゆる社会的現実に対する意識を欠いている。彼はその現実を「存在の現実」と呼んでいるが、「存在の現実はつまらない」という一語によって、彼の現実に対する認識はつきてしまうということになる。では彼は自己の現実世界をどこに求めようとしたのか。一口でいえ

ば、彼が社会的現実を排斥した反動として現れる純粋な美が彼の生きた唯一の現実であったといえる。一篇の詩を創造する行為が、いかに個人的なものであれ、その作品の中に自我の全存在を賭ける限り、創造を促す主体は存在の現実との何らのかかりなしにつくられるとは厳密には信ぜられない。だから、存在の現実との相関係数を最小にするための努力はなみ大抵のものではないのである。そこには強固な方法的自覚が要る。

#### 天 氣

(覆された宝石)のよきな朝

何人が戸口にて誰かとささやく

それは神の生誕の日

まず、作者は、「覆された宝石」というイメージをすくいあげたのである。ということはこの初行が作者の経験した朝の新鮮な空気について訴えようとしているのではないということである。つまり、朝を形容するために、「覆された宝石」という詩句が冠せられたとはみられないのだ。鑑賞の主眼はむしろ「覆された宝石」というイメージと「朝」との結合の美そのものに求められるべきである。そこには突感と呼ぶべきものは先立ってはいないのであって、まず詩法があり、その詩法を産む知力が出発点となっている。その詩作過程は一口で言えばイメージの知的な造型作用によって成り立っているということが出来る。「覆された宝石」という美的なイメージと「朝」とのぶつかりあいによって「覆された宝石のよきな朝」というもう一つのイメージが出来上ったのである。出来上ったイメージはまったく新しいイメージである。それは、存在の現実によって曇

らされない透明で純粋なイメージである。言葉が認識の手段であるなら、ここにまた一つ新しい思考の形が産声をあげたといっても言いつぎではない。

「アムバルワリア」の中ではここにあげた「天気」を含む「ギリシャの抒情詩」十一編が代表的なものである。「天気」「雨」「太陽」という天象や気象を題としたもの、「手」「眼」という人体の部分や題としたもの、「葦」「栗の葉」という植物を題としたもの「皿」「ガラス杯」という飲物的な器物を題としたものなどがあるが、その内容は概して乾燥的なイメージを与える。萩原朔太郎の世界が粘液質の感覚に支えられているとすれば、西脇の世界には、「詩の許す限りにおける極点まで、乾燥的な感覚をおしひろげていったといえる作品が多い。西脇は粘液質のイメージがうむ抒情をグロテスクなものとして否定している。西脇の詩作における苦悶は作品という神聖な場に向けていかに自己を発散させ、消滅に追いこむかという点にあった。彼は詩の究極の理想を抒情否定の次に来る無と透明の詩界においた。乾燥質の情緒はそこに至る一過程がつくった余波としての抒情であるともみることが出来る。なぜなら、詩とは本質的に抒情、なんらかのリリックな要素を体现するものであるからだ。とすれば西脇の求めたものはすでに詩ではないということになる。この背理の絶対性に賭けた彼の自我の所在を忘れてはなるまい。

乾燥質のイメージの次には当然、透明なイメージ、光沢のあるイメージが挙げられるべきであろう。これらは、純粋な美を抽象するという詩の方法的自覚の所産である。このような純粋主義は、おそらくは、現実に対する認識とか態度を批評の基準にすれば、それ自体としては不毛のものであろう。その詩は現実の附属的な要素を

はぎとってΛ美Vの純粹な結晶体を抽出する操作によって成り立っている。だから、附屬的条件にすぎないとしておとしめたものが、実は実体の重要な構成要素である、というような、現実のダイナミックな様相を、それはややもすれば見失ってしまうのである。しかし、たとえば高等数学が、直接現実とは関係がなくても、現実から抽出した、ある純粹な秩序の見取図を示してくれるように、西脇の作品の純粹主義にも、最も単純で最も基本的な、Λ美Vに関する弱極の秩序のありかを示そうとする姿勢があり、それが知的な喜びを味わせてくれる。また、同時に、当然のことかも知れないが、この純粹主義は、いろんな附屬物をはぎとったあと、無限にゼロに近づいてゆくだけなのではあるまいか、というスリルを内包している。

附屬物としての濕潤性のイメージをさげ、透明な光沢あるイメージを尊重した次には、そのイメージをさらに純粹で上品な美しさに仕立てあげるために、彼は、詩の音楽性を排除した。それは意志の力で暴力的に美を創造しようとする知的操作の当然の帰結であった。極くおざっぱにいえば、西脇の詩は絵画的である。その詩の絵画的性はイメージを造型しようとする意志によっておこるもので、いわば眼によるヴィジョンで書かれた詩の美しさがあるといえる。彼は“見ること”に対して絶対的な信頼をおき、自我の全重量をそこに投入した。この場合、“見ること”は価値意識を含まない。視覚の対象の背後にひそむ、思想の媒体としてのさまざまな屬性を、ある一定の觀念のもとに剔抉して晒してみせるといった類の作用はともなわぬ。見られたものは何ら特定の人生観を盛られてはいないし、そこから、ぼくらがどのような思想論を展開しようかとも試みてもむだである。「アムバルワリア」の舞台は、作者のヨーロッパ旅行

の強い印象を語って、多様なギリシア的風土の息吹きを伝えるが、それらに対する作者の眼は単調である。つまり、描かれた世界の多様性と豊饒は、それを見る主体にとって、単に感覚的なバリエーションを誘うだけなのだ。その眼の低音部を支える思想の形は至極単純な原始的発想にしかすぎない。詩群の織りなす舞台の転換はイメージの断絶に留まり、そのイメージが造る思考はいくつかのプロックに収斂し、各々がその意味を主張するという構造を示すものではない。それらの詩にみられる思考の価値は、形而上学的な構築性の重厚さにはなく、その思考の角度の美しさにある。イメージとイメージの特異で奇異な関係によって、ぼくらはそこに生き生きとした美の連鎖と飛躍の妙味を味わう。

#### ガラス杯

白い莖の光り

光りは半島をめぐり

我が指環の世界は暗没する

灌木のコップの笑い

尖った花が足指の中に開き

さしのばされた白い手は

三色莖の光線の中に匿され

女神と抱擁する

形像は形像へ移転

壮麗な鏡の春に頬を映す

ガラスにプラタナスの葉がうつる

青くそった眉にポリュアントスの花がうつる

寶石に涙がうつる

ここで作者によってとらえられた器物の美は、さまざまを連想作用をほくらに生み、それが造る連鎖と断絶の構造は、前衛・生花の形式美の様相を呈する。それは、構造自体の美であって、その構造に肉付けされる、いわば背後に横たわるものを抹殺している。そういう目によってコップはとらえられているから、その存在はわれわれの生活上の現実からも、民族性と風土性を背おったコップの過去からも、完全に自立している。西脇の眼は、コップというものに附属するあらゆる現実的な要素にまったく無関心である。この詩のおもしろさは、作者の眼の角度によって、さまざまなイメージをみせるコップの陰影といったものであるにすぎない。それはイメージがぶつかり合う空間構造の多様な色あいのおもしろさである。そこには自己の感情を極度に抹殺し、価値意識の移入を抑制した姿勢がみられる。その姿勢は多分に意識的なものと思うが、その異様なポーズの中にほくらは西脇の自我の所在をみてしまうのだ。すなわち、コップという冷たい透明体への同質化を希求する彼の自我は悲愴な求道者の意味を帯びて、ほくらの現前に横たわる。存在の現実のあらゆるわずらわしさから解放されるためには、確かに第一義的な自我は抹殺されねばならない。しかし、この詩が他ならぬ人間がつくったものであることを思う時、ほくらは血の通わない鉱物質と一体化した西脇の心象を逆説的に観察せざるをえないのだ。

例えば、「我が指環の世界は暗没する」という行や「三色堇の光線の中に匿され」という行に、作者の眼の位置が示されている。作者の眼は「堇の光」という「永遠」に繋がれ、それによって西脇の

自我は永遠の中に溶解してしまおうとしている。それは、瞬間的にはあるが、「光り」という対象をとらえた瞬間、その永遠性の中に消滅してしまおう。いわば、ここでは「我が指環の世界」も「さしおばされた白い手」も大いなる現象の中に同質化しているのだ。そこにほくらは、自然との同一化を図るために、人間のなるものを抹殺することを願うもうひとりの人間をみているのである。

## 二、「旅人かえらず」について

西脇順三郎は、昭和二十二年、改版「あむばるわりあ」と「旅人かえらず」を世に問うて、大きな変貌ぶりを示した。その動機にはさまざまな原因があると思うが、内部的には、彼の美意識の変化と生活意識の内面への着目ということがあるだろう。それは生の意識の深まりという彼の内的成熟の結果であると考えられる。しかし、そのことはまた彼が、詩を方法的にのみとらえることの無意味性を自覚したのだという、もう一方の原因にも支えられているはずである。およそ、文学が歴史における一つの時代から生まれ、社会に生きる人間から生まれるものである限り、詩たりともそれらの反映なしには、その生命ははかないものと思う。西脇の初期のあの華麗な登場ぶりは、少なくとも旧来の詩壇に対する否定宣言とはなり得たが、そこでみせた方法意識とスタイルにしがみついて詩を造るところとは、小説における「新感覚派」の運命に自らを委ねることであったのである。比喩的にいえば、彼が「覆された寶石」ばかりを拾い歩く作業に、単調とゆきどまりを感じて、そこから脱却しようとしたところに、その後の彼の発展があり、「旅人かえらず」出版の意図は、他ならぬその自覚を出発点としてもっていったのである。

その変貌は、少なくとも知性の風化や衰退に基づいてはいない。自我の全重量を自我の消滅に向けた「アムバルワリア」の彼は、「旅人かえらず」において、その消滅化に方向性を与えたとみられるのである。「アムバルワリア」における永遠志向は、目的をもたない美の形成を手段として果たそうとしたが、「旅人かえらず」における西脇は堅固な世界観を持している。

#### 四一

永劫の根に触れ

心の響の鳴く

野はらの乱れ咲く野末

砧の音する村

樵路の横ぎる里

白壁のくずる町を過ぎ

路傍の寺に立寄り

曼陀羅の織物を拝み

枯れ枝の山のくずれを越え

水草の長く映る渡しをわたり

草の実のさがる藪を通り

幻影の人は去る

永劫の旅人は帰らず

このような、多量の余情を切りすてた表現のうむ一種の寂莫たる情緒に接すると、ほくらが「アムバルワリア」にみた、非常に豊かな色彩のタブローに支えられた至福の境地に比べて、余程、異質な印象をうける。その変化は、東洋への回帰という名札を詩集の首輪

にくくるだけで片づく問題とは思われない。そして、単に年令がもたらす伝統的心情への沈潜のみともいえない。この「転向」は昭和のモダニズム運動への強い反省と批判に基づくのではない。それは、次のような村野四郎の最近の発言とも、一脈関わる性格を帯びているのではない。

「日本の詩が伝統的な美学との断絶に突出したこと（新体詩抄序）に、日本現代詩の幸も不幸も胚胎するが、昭和の詩的革命によってその不幸を一層増大させたモダニストの一人として、私は今日になって或る種の罪を感じないわけにいかない。」

そして私は、私たちの詩が外国語や国際語でかかれるのではなくて、日本語でかかれるという事実、そしてその日本語は、速い日本の歴史を背負って今日に息づいているのだということ、この重大な自覚に、今やっと気づいた自分のうかつさに、自らあきれるのである。」（「馬酔木」昭和40年11月号）

日本文学の風土性、あるいは日本語の特殊性という観点から、現代詩への絶望的な感懐が述べられたことは再三ならずある。しかし、ここには、自ら、罪の拡大に貢献したと懺悔する、一人の詩人の苦々しい告白が、息を吞ませる程の率直さで語られている。だが、モダニズム運動が残した多くの遺産が、直ちに、植民地文学の名のもとに無条件の批難をうけることには、ほくらには、にわかには賛同しがたいのである。むしろ、モダニズムの百花撩乱は、西洋詩壇の単なる付焼刃的模倣ではなくて、大正詩に対する「反体制側」の不満が、西洋という導火線を得ることによって噴出をみたということになるのではないか。その意味で、西脇の「アムバルワリア」は、モダニズム詩の生んだ最大の収穫といえると思う。

「永遠の美を求めて」という鍵谷幸信の構成による年譜をみてもわかるように、西脇は、戦時中、学術的論文、エッセイを除いて詩は一つも発表していない。存在の現実から垂直に屹立した王国としての詩の世界をすでに守り得ない程に、地獄のナシヨナリズムが進行した時、西脇は、詩の形の表出行為を放棄して、沈黙による空白を選んだのだ。そこには、逆に「書くべきことと書かなくても良いことを定め、書くべしと思いつめたことは如何なる事があるうとも書かねばならぬ」(武田泰淳)という思想の貫徹した記録者の態度にも似た、詩人としてのきびしさがある。「旅人かえらず」の構想は、戦時下の昭和十九年、郷里の疎開先で練られた。ぼくらは、そのことを知らなくても、やはり、その作品の中に、戦争という最も現実的な暗い谷間の影をみいださざるをえないのである。

## 二八

学問もやれず

絵もかけず

.....

という詩句などを見ると、いわば戦争などという存在の現実とは無縁な境地を生きたことを宿命づけられたという形で戦争とかかわりをもたざるを得なかった西脇の存在の悲傷ともいえるべきものが、鬱屈した心情の中に溶解していると思われる。サルトル流に言えば、イマージュの時間が、より現実的であるような、西脇の超現実も、

シチュアションの埒外にはないのである。時代とは無縁の生を生きたかに見えた彼も、やはり、時代の子であったのだ。

時代の子でありながら、西脇が「旅人かえらず」で求め続けたものは、その時代を超える“永遠”であった。そして、その永遠志向は「アムバルワリア」の美学とは少し違っている。そこには、存在の哀感といった要素が、導入されてきたといえるのだが、それを促したのは、「西脇式」の「日本への回帰」であろう。だが、西脇の「日本」把握は、西欧を潜りぬけているという点で、夢幻的な調子を帯びている。そういう西洋と東洋との幻想的な調和が、いわば超現実であり、永遠の象徴であると、彼はいつているようにみえる。

例えば、「旅人かえらず」には、さかんに、「淋しき」とか「かなしき」という直接的な心情表白がみられるが、その感情は、西欧と日本とをともに見てしまった後の宇宙の目から発する情であるという内的過程が仮説される。すなわち、すべてを見てしまった後では、なんでもないものに対して、以前とは異なる見方ができるような経路がやはりあって、その結果そういう心情が起きてきたとみられるのである。「旅人かえらず」に出現する「幻影の人」の存在にも、近代という時点での自然の活写の中に、超時間的で、超現実的な“絶対”の象徴を見ようとする目が働いている。初期の西脇は、この絶対とか永遠とかいう概念を、詩の方法論としてしか理解していないが、「旅人かえらず」に至っては、この詩集を包む世界観として意識されている。

その違いは、両者における“超現実”の把握の仕方、最も良く表われていると思われる。例えば、一〇八番には、  
かなしげなる窓を開いて

ほけた遠山の方へ飛ぶ水鳥  
渡し守りの煙草を吸うのを  
眺めていると

昔読んだ小説の人々が生霊  
の如くやってくる

という詩句がある。ここに出てくる「窓」は、単に現実の窓である  
と、簡単には決めかねる。「開いて」という表現や、その後の展開  
を考慮に入れば、窓の内と外のそれぞれの世界は、象徴的意味を  
含んでいるとも考えられる。それがどのような意味かは後に続く詩  
行によって暗示されているようであるが、少なくともこの窓を通じ  
て作者の精神は雲のように飛び出していったのである。いずこへか  
新しい現実の世界にである。

西脇は詩論の中で現実について次のように言っている。

「現実という意識は人々によってその内容が皆異なって来る。

超現実主義者は現実を超現実であると考えている。  
現実というもの程内容が種々あるものはない。

結局、すべては現実である。存在するものも存在しないものも現  
実である。

西洋流の哲学は有の哲学で、東洋流の哲学は無の哲学である。け  
れども、どちらも現実の哲学である。

有を感じる現実と、無を感じる現実であるにすぎない。

自分は詩情としては、無を感じさせる現実を好む。」（「詩の幽  
玄」9）

ここにあらわれた現実観は、いわゆる科学的現実、唯物論的現実  
以外のあらゆる意識の世界に現実を認める考え方である。個々人は

自らの信ずる現実を選択し、その現実が個々人によって完全に所有  
され、何人にもけちを付けることは許されないとする全肯定の立場  
を示したものである。西脇が反リアリズムの詩人に入れられる理由  
もここにある。あらゆる現実を認めながら、結局その主張するこ  
ろは反リアリズムの世界の擁護なのである。そして、ここに一部引  
用した一〇八番の詩のテーマは、ほかならぬその非現実の世界（も  
ちろん、西脇にとっては非現実ではない。）の謳歌にあるといえる。  
このような見解に対して、菅谷規矩雄は詩論時評で、「つまるとこ  
ろは現実Vという概念をおとしめ、無意味化することにほかならな  
い。」（「現代詩手帖」64・9）と批判している。菅谷氏の立場は、  
その詩の傾向にもみられるように、あくまで泥くさい現実を唯一無  
二の世界と信じている「肉の意識の詩人」（渡辺武信評）の立場で  
ある。その立場からみると、西脇の現実論は、言語同断を暴論であ  
り、現代詩に対し、また現実に対し、極端な認識不足を暴露する  
とともに、現実に直面する勇気を失った人の逃避感情を言い飾ったも  
のと聞えるかもしれない。

しかし、西脇の現実論は、結局、誰しも認めざるをえない前提で  
はあるまいか。いいかえれば、それは、スマートな自明の事実であ  
り、常識であり、現実論のイロハなのである。それよりも、彼が「  
存在しない現実」により多く魅かれていたという事実の方が重大で  
ある。彼は、現実否定を契機として成立するイマジニの世界に詩  
の意味をみつけた。彼は、いわゆる人生派の詩を嫌悪している。そ  
れらの詩は、彼のいう「つまらない現実」の世界に留まっているか  
らである。「つまらない現実」を模倣するところからは「美」はう  
まれないという考え方である。そこには、美なるものは、その本質

的構造の中に現世の否定を内包しているのだという認識があるように思える。詩人は、「つまらない現実」である現世の「窓」を開いて飛び出すことが必要なのだというのが、彼の主張である。さらに彼にとって、その「窓」は、単に現実から新しい現実へ通じる窓という意味に留まらない。それは「永遠」をのぞむ窓でもある。

彼は、詩の方法として「詩情」（一九四七年）の中で次のように述べている。

「要するに経験の世界にかすかに変化を起し、その世界にかすかな間隙が生れる。この間隙を通して我々は永遠の無量なる神秘的なる世界を一瞬なりとも感じ得るのである。

人生の通常の経験の世界では、あまりいろいろのものが繁茂していて永遠をみることができない。それで幾分その樹を切りとるか、また生垣に穴をあけなければ永遠の世界を眺めることが出来ない。要するに通常の人生の関係を少しでも動かし移転しなければ、そのままの関係の状態では永遠をみることが出来ない。」

この彼の永遠の詩的探求は、「旅人かえらず」では、どのような仕方でなされているであろうか。それは決して異常な仕方でなされてはならず、逆に、この上なく日常的な環境の中でなされている。

その点において、「アムバルワリア」とはいちじろしくその詩風が変わっている。その変化は、超現実の機能の変化に基づくと思われる。すなわち、「アムバルワリア」の時期においては、超現実あるいは超自然は異質な二物の結合の結果として生まれる目的として追求された。その際、西欧古代、特にギリシャ、ローマを舞台とし、西欧現代の風物を多く題材としてとりあげたのだが、それは決してギリシア・ローマ時代の詩的復元とか、ヨーロッパ風土の日本語に

よる詩的模写などではなかった。それ自身を目的とした超現実のイメージ構成に、それらは、作者をとりまく経験的現実から時空をへだてた存在であったがために、恰好の材料として用いられたにすぎない。つまり、異質な二物の選択材料として詩の中にちりばめられたのだが、めざすところは、それらの不思議な結合の調和による超現実あるいは超自然の世界であった。その時、彼は、理想の超自然を究極的には「透明」な詩、色も味も意味も持たない美、なにもをも象徴しない象徴においた。

ところで、「旅人かえらず」に至るまでに、彼の内部でこの究極の理想を追求する情熱はしだいに高まり、「透明」の理念は詩の消滅からついに東洋的な無の哲学にまでゆきついった。そうなってくる、その「無」は西歐的な題材だけでは実現しえなくなってくる。実は、東洋も西洋もない題材が必要となってくるのだが、その時彼は、一応日本の土俗的自然、すなわち武蔵野に帰ったのである。だから、彼の求美の過程としては、また詩における超現実の役割において、「旅人かえらず」は過渡的であったといえなくもない。それ以後、超現実が目的ではなくて手段となった。それは無や永遠に通じる道となった。

「旅人かえらず」には、非常に日常性の濃い作品、作者の極く個人的な体験を描いた一連のものがある。（九三番、一二六番、一四八番、二五番、二八番、四六番、一一五番等々）それらは、日常経験を極めて卑近な現実が土台となっており、一見、西窓の私小説的リアリズムへの後退を思わせる。しかし、実はその日常の世界は、ところどころに超現実的なイメージを含み、それによって詩全体としては日常ベッタリではなくて、極めて夢幻的な空気に包まれる仕



組みになっている。つまり、日常的次元のある程度の連続の中に、突如、最高ともいへば抽象度の「永遠」とか「幻影の人」という超時間的な概念を投げこむことによって、意味的連想の飛躍ないし断絶を行い、それまで続いてきた個人的事件を普通の域に高めるのである。だから、ここで、「超現実」とぼくが言うのは、そうした日常の現実を超えた世界が、意識的概念として作者の中にあることを前提とするわけであるし、また、中期以後の彼の詩論の中の「超現実」の用語を詩との関連の中でとらえようとする見解だが、彼自身言明していることではないので推測の域を出ない。「超現実」という用語には、だから問題が残るとしても、それを仮りにそう呼ぶなら、西脇は「旅人かえらず」において、超現実を現実の世界の中にひそませているのである。

自己の詩集に関する次の解説はその意味で重要である。

「『旅人かえらず』は死人の言であり、その表面上の構成は平凡な田園の世界であり、茶ばなしであるが、その中に蝨をかくして置いてあった。だがその蝨はあまりに貧弱であって、その田園を歩いてみる人の足にかみつく程のもでなかつた。」（『私の詩作について』）

この「貧弱な蝨」とはおそらく超現実の世界であろう。つまり、「旅人かえらず」は超現実の世界だけでもなく、また現実だけの世界でもない。これらの二つの世界が結合して調和を実現し、無あるいは永遠に近づく努力がなされている。だからその詩は日常の世界を描きながらそのままの状態で夢幻の世界に変貌している。

西脇は、最大の詩は永遠を象徴する、と述べているが、無や永遠はそのままの形では表象されえないがために、彼は現実と超現実の

総和が無になるような操作で「旅人かえらず」をつくり出したのである。だから、その詩は、経験の世界がならべられ、また自然の模倣も行われていて、所々その「生垣に穴」があげられるという構造になっている。現実が繁茂しながら所々その木が切りとられているのである。その隙間を通して彼は永遠を覗きこもうとしたのである。そこにあらわれる超現実とは、人生の通常の経験の世界、現実の自然そのもの、のかすかな破壊剤、関係移転剤として調味料のようにふりかけられている。つまり、超現実とは、「旅人かえらず」において繁茂する木を切りとる斧の役割をもたされているわけである。ただ、その斧の力を弱めたものがあるのは、否定できず、それには時代的な状況をも考慮に入れるべきだろうと思うのである。

しかし、内外両面における有形無形の圧迫が、逆に、永劫への思慕を強め、「旅人かえらず」をして、存在の根本に横たわるすべてのものの寂寥感を見事ににじませる結果になったことは皮肉である。

渡し場に

しゃがむ女の

淋しき

これなどを読むと「美は哀愁である」という彼の感慨がしみじみと胸を突くのである。