

『道程』の基底

—△有▽の位相の成立—

中野新治

昭和五年十一月、四十八歳の高村光太郎は素描の自我像を描いて「美術新論」という雑誌に載せている。北川太一氏によれば、自我像で現存するものは油絵二点と素描二点のみであり、これはそのうちで最後に書かれたものである。丸いメガネをかけて虚空を見つめているデッサンの余白には次のような書き込みがある。

高村光太郎 十三文半 甲高 馬の糞をふんげたのでつぽくなる 神経過敏のやうな遅鈍のやうな年寄りのやうな若いやうな在るやうな無いやうな顔

少くとも詩を嘆きの歌とすることのないこの詩人が、ここでは少し感傷的になっていと言えるかも知れない。この年八月、彼は高名な「のっぽの奴は黙つてゐる」を書き、相も変らぬ日本人の事大主義に対する怒りを反芻している。初夏から秋にかけて、妻智恵子に最初の精神病の徴候が現われている。この自虐と憂鬱と不安とナ

「道程」の基底 —△有▽の位相の成立—

ルシズムが入り混じつたやうな書き込みは、自らの精神の揺れをじつと見つめている自我像と相俟つて、心を打つものがある。

ここには確かに高田博厚氏の言う「『寂しき自我』を内省している」一人の真摯な知性人がいるのであつて、かつて「芸術は人間を慰めるものではなくて、人間を強めるものである。面白がらせるものではなくて、考へさせるものである。人間をひき上げるもの、進めさせるもの、がつしりさせるもの、日常に苦しみを撫するに姑息を以つてするのでなくて其苦しみに堪へる根柢の力を与へるものである。」（「芸術雑話」大6・9）と言つたりゴリスティックな硬直はない。

この書き込みに呼応するように大岡信氏は次のように発言している。

高村光太郎の詩というのは、一つ二つと読んでいるといいのですが、全詩集をずうつと読んでいると耐えがたくいやになつてしまふところがあるんですね。何というか、ドラムを連続的にバンバン叩かれているために、逆に音が全然聞こえなくなるんですね。⁽²⁾

彼の詩の長くは耐え難い氣圧の高きとは、何よりも彼が客観的に眺めて見ねばならなかった不安の大きさであるだろう。留学、精神の目醒め、帰国、デカタンズ、智恵子の愛による救拔、芸術家としての自己確立という余りに理路整然とした光太郎の「道程」の背後には、いつもこの深い不安が秘されていたと考えねばならない。

今一つ例を挙げてみよう。昭和二十四年十一月、すでに六十七歳である詩人は、自己流譎地たる岩手県花巻太田村で「鈍牛の言葉」という詩を書いている。

二重底の内的生活はなくなつた／思索のつきあたりにも頑として／一隅におれを閉じこめていたあの壁が／今度こそ崩壊した／その壁のかけらはまだ／思ひもかけずに足にひつかかる事もあるが／結局かけらは蹴とばすだけだ／物心ついて以来のおれの世界の開闢で／どうやら胸がせいせいしてきた（後略）

詩としてのできばえはともかく、その内容はあの自我像にみえる不安の率直な告白となっている。つまり、自分は長く内心の二重生活をして来たのであり、いつもそれがこだわりとして自分を苦しめて来たが、すべてを失い、今この岩手の山小屋にやって来てやっとそこから解放された、というのだ。勿論、この「壁」を天皇制と読むことも可能であるが、どちらにせよ、彼の内面が解決されざるものを常にひきつづけていたことは確かである。それは「馬の糞をふんづけた」という薄気味悪い感触に喩されるべきものであった。ある

いは「道程」のあのもの怖じしない堂々たる「牛」の影にもう一頭のおびえた牛がいた、と言いうるものであった。

この「二重底の内的生活はなくなつた」という宣言もまた、光太郎一流の現実超越法であるとも考えられるが、そのリゴリストにさえ見える生の姿勢³の中核に深い沈黙があつたことは明らかである。それは、「道程」のキイ・ワードである△自然△には重い、△不自然△が内包されていたのではないか、という視点を成立させる。すでに論じつくされたかに見える「道程」であるが、この視点から少しく私見を論述してみたい。

(1) 高田博厚「彫刻家高村光太郎と時代」『高村光太郎の人間と芸術』所収 出版教育センター 昭47・6 氏はここで、高村光太郎の彫刻を高めているものは卓越した技力と高い知性であるとし、彼にはロダンの色情的野獸性、ブルードールの暴君の熱情、マイヨルの明朗な「女好き」といった恐るべき製作エネルギーが露呈していないと言う。そして本能的、生理的にはなく知性的に芸術家としての道を極めようとしたために、知性が「自我」に負担を与え、それが彼の寡作、作品の「ねばり」の薄さとなった、と指摘している。

注目に価する指摘であると思われる。

(2) 大岡信三好行雄 対談「詩的近代の位相をめぐって——藤村・光太郎・朔太郎を中心に」『国文学 解釈と教材の研究 昭和48年11月号』学燈社

(3) 光太郎の現実無視、現実超越については谷沢永一氏「高村光太

郎の思考態度」(「国語と国文学」昭35・2)、関良一氏「『智恵子抄』批判」(「高村光郎太の人間と芸術」前出書)等に批判的見解がある。

二

「新緑の毒素」は「道程」前半の詩風を代表する作品の一つである。今、その後半部をのみ引用する。

青くさき新緑の毒素は世に満てり

見よ

河岸随一の醜女

樽屋のおちかは溜息して

まろき乳首をまさぐり泣けり

見よ

宗林寺の納所坊主

青瓢箪の妙円は朝の勤行に船をこぎ

門前の下駄屋に赤き鼻緒ををののき見つむ

見よ

大野屋の手代

四十男の佐太郎は

路地のくらやみに世にも始めて白鼠となれり

見よ

金庫を傾けて新しき紙幣の束を握り

「道程」の基底 — 有の位相の成立 —

上気したる青女房は素足も軽く
間夫の清人劉一章と広東に走れり
見よ、見よ、見よ

青くさき新緑の毒素は世に満てり

家に入れど

臥床に入れど

沐浴すれど

にがき胆をなむれど

三味を聞けど

飲めど

泣けど

ともねすれど

まろねすれど

いつくまでも、いつくまでも

息ぐるしき辛辣のたびよひは

我が身を包み、我が魂をとどろかす

あはれ、あはれ

青くさき新緑の毒素は世に満てり

初出は明治四十四年七月「白樺」である。四十二年六月の帰国から三年、未だ解決されざるデカタンスの中にあり、五月には一切を

なげうつての北海道移住を企て、月寒に渡るが失望して帰京している。家督を弟豊周に譲ることを父に申し出たのもこの頃のことである。智恵子との運命的な出会いにはまだ五ヶ月ある。

すでに「失なはれたるモナ・リザ」(明43・12)、「根付の国」(明34・12)、「寂寥」(明44・4)などの作品が作られているが、この「新緑の毒素」はこの時期の光太郎の切迫した状況を最も強く表出している。

醜女であるために女として扱われることのないおちか、坊主であることに早くも倦怠し、女への興味にだけは目を輝やかす妙門、ついに盗みをしてかしてしまふ、うだつの上らぬ中年の手代佐太郎、情夫と馳け落ちしようとしているどこかの金貸し老人にでも囲われているに違いない若い女。これらはすべて詩人の内的世界の映像化である。自己にとって無意味な所与の現実と、そこからの脱出の希求は、読む者を圧迫するような強いリズムと、引きずり込ますにはおかないような厚い肉感を作品に与えている。ここに示された解決不能の閉塞感、精神的な宙吊りの状態が彼の留学によってもたらされたものであることは言う迄もない。

光太郎のヨーロッパ体験の重要性についてはここで改めて述べるまでもないが、ここで確認しておかねばならないのは次のことである。即ち、高村にとってそれは「パリで私は完全に大人になつた。考へることをおぼえ、仕事をすることをおぼえ、当時の世界の最新に属する知識に養はれ、酒を知り、女をも知り、解放された庶民の生活を知つた。」(「父との関係」)という極めて深いものであつたにもかかわらず、それは確固とした一近代人の成立を意味した

のではなく、結果的にはむしろ、自己が何者でもないことを骨の髄まで知らされた、自己を無化するような経験であつたということである。「新緑の毒素」の登場人物達が社会的には無に等しい位相に居る者達であることに注意せねばならない。それはそのまま光太郎の生の位相であつたのである。彼が留学によつてどのように追い詰められたかは、よく知られた次の文章からも伺うことができる。

父は職人の持つてゐる潔癖性と、律儀さと、物堅さと、仕事への情熱を持つてゐるが、又一方では職人にあり勝ちな、太つ腹な親分肌もあり、多くの弟子に取りかこまれてゐるのが好きであり、おだてに乗つて無理をしたり、いはば派手で陽気で、その思考の深度は世間表面の皮膜より奥には屈かなかつた。そして考へるといふやうなことが嫌ひであつた。この世は人生であるよりも娑婆であつた。学問とか芸術とかいふものよりも、芸人の芸や役者の芸の方が身近だつた。(「父との関係」)

勿論、ここで光太郎は父光雲をおとしめてゐるのではない。しかし、この父がヨーロッパ体験を経た者から見れば一段低い人物に見えてしまふところに、日本の近代化の問題が、即ち、高村のぶつかつた問題が集中して現われている。

彼は確かにこの父に代表される遅れた日本の彫刻界、さらには前近代的な日本人の意識を否定し、乗り超えなければならぬ。しかし、何によつてであるか。ロダン、ロマン・ロラン、ヴェルハールン、ベートルヴェン、そしてキリスト。これらの同時代の、あるいは

は歴史上のヨーロッパの人物達は彼に「人生」という視点を与え、思考することの意義を教えたが、果してそれは、父の一生が「人生」ではなく「娑婆」であるという日本の現実の中の根太い必然性に対抗できるか。

高村光太郎が留学によって呑応なくぶつかったのは、この、文化が真に成立するための内発性の問題に他ならない。

彫刻に独創はいらない。生命がいる。

芸術に於て、人は何も創造しない！自分自身の気質に従つて自然を通訳する。それだけだ！
（「ロダンの言葉」高村光太郎訳）

光太郎はこの師の言葉を忠実に生きようとした。「生命」とは自己の内面から押え難く湧き出る爆発的なエネルギーである。彫刻に於けるノミの一彫り、詩に於ける一語にも肉体の裏付けを持つこと。これ以外のことは「独創」すら製作者の目をくまらず観念でしかない。光太郎が帰国後、十分な内発性さえあれば太陽を緑色に描いてもいいのだ、しかしそれが所謂独創的であろうとした結果であれば何の意味もないのだ（「緑色の太陽」）、と言ひ、また詩についても「詩は言葉そのものの生まれねばならなかつた其の源初の要求にいつでも眼ざめてゐる者の言語活動の最も純粋な瞬間に於ける記録である。」（「詩について」）と、内発性をのみ唯一の詩作の根拠にしたのも、ロダンの忠実な弟子として当然のことであつた。彼が

「道程」の基底 — 八有√の位相の成立 —

詩集を編むにあつて、能うる限り通俗的な詩集のノメージに抵抗したのもこの文脈から理解することができるのである。

しかし、彼に芸術家としての自己を確立させた八生命√への開眼はそのまま、彼に出口のない閉塞状況の中で生きること強いものであつた。

内発性を真に問題とすれば、異邦人たる光太郎が全人的な理解不可能なフランス人を対象として鑿をふるうことは無意味である。帰国が急がれたのはそのためであるが、しかし、日本に帰つてみても内発的なエネルギーを与えうる対象はどこにも発見できない。彼の前にあつたのはフランスで予測した通りの、あるいはそれ以上の「SPALTA」の生活から芸術を引き抜いてしまつた様な乾燥無味な社会（「出さずにしまつた手紙の一束」）であり、生の根源など考へたこともない、少しも真に生きていないように思える人々であつた。彼は次のように歌わねばならない。

色みてはめしひ盲音にはみみしひのふるさとびとの顔のさびしさ

ふるさとの少女を見ればふるさとを佳ししがたきかなしきかな

や
仏蘭西の髭の生へたる女をもあしと思はずこの国見れば

しかも一方で、自分が「なつかしみながら否定した（『典型』）」このような「ふるさとびと」の一員であることはまぎれもない事実である。「道程」前半の激烈な作品群にまじつて次のような作品が書かれてゐるのは注目に価する。

「鳩」

鳩に豆やろ、豆くへ、鳩よ

鳩が豆くふ、親鳩子鳩

馴れて吾が手に豆くふ子鳩

観音堂に夕日がさせば

鳩を見てさへ泣いたもの (明44・2)

ここにはひっそりとした形ではあっても、光太郎の「生命」のあ
りようが示されている。伝統的な七音と五音の組み合わせによる小
唄ぶりの小曲はいかにも静かで自然である。彼が下町の幸わせな
庶民として成人したことに吉本隆明氏や北川太一氏の指摘がある
が、この「人生」ならぬ「娑婆」のひそやかな夕ぐれ時の情緒をしつ
とりと感受できることこそ、光太郎の内発的な資質なのであった。

「父の顔」

父の顔を粘土どろにて作れば／かはたれ時の窓の下に／父の顔の悲し
くさびしや／どこか似てゐるわが顔のおもかげは／うす気味わろ
きまでに理法のおそろしく／わが魂の老ひさき、まざまざと／娑
に出でし思ひもかけぬおどろき／わがこころは怖いもの見たさに
／その眼を見、その額の皺を見る (下略) (明44・7)

光太郎は自己を発見することにおびえている。それは彼の根源的
な自己矛盾を明白にするからである。光太郎がヨーロッパで己れの
ものとしたよく見える目で見、よく聞こえる耳で聞けば聞く程、自
分の中に流れる「あやしき血すじ」は「お前はおれの子なのだ」

と迫って来る。しかし、彼はこの声を黙って押しつぶさねばならな
い。

光太郎は芸術家の名において二代目光雲になることを拒否した
が、それは精神の深層に於て自己自身を否定することでもあった。
少くとも「道程」に表現された「僕を一人立ちにさせた広大な父
——自然」とは、このような真の父を抹殺するという「不自然」の
上に成立したということが出来る。

今一度繰り返せば、帰国後光太郎が直面せねばならなかった課題
は、日本に於ては娑婆であるより他ない生を、人生という名にふさ
わしいあるものの上昇させ、日本に於て充分に根柢を持つている職
人氣質を、ロダンに代表される芸術家としての態度に上昇させる、
しかも本能的な内発性あるいは綿々たる歴史性というそのための手
がかりなしにそうする、ということであった。「新緑の毒素」を書
いた時、光太郎はこの課題の不可能性にまともにもぶつかり、自己が
結果として何者でもありえないことに苦悶せねばならなかったのだ
である。

以上のような光太郎の強いられた生のありようを今「無」の位
相」と呼ぶことにすれば、「鳩」や「父の顔」のすぐ後に置かれて
いる「泥七宝」(明44・7・大元・9)の小品群の中に、そこで
開き直って寝そべるように生きている彼の姿を見ることが出来る。
そして、無」の位相から「有」の位相で生きている人々——何者
かであろうとしてあがいている人々——に注がれたシニクな視線
を抜き出すことができる。

かなしや人はみな情をば売る

口の先にて売る

あれも、これも

恐ろしき舌をかくして売る

おもしろや

かの人の苦しむは

苦しみをかくすそぶりよの

酔へる人のうつくしきよ

酔へる真似する人の醜きよ

カフエの食卓ぞ滑稽なる

光太郎はここで、確かに詩的なるものの本質に近づいていたのだと言える。

人は、 \times なだけ深い人 \times になろうとし、 \times だまって苦しみを隠せる人 \times になろうとし、酔うことまで付き合う付き合い上手になろうとする。しかし、そうでなければ生の場所を与えられないのであれば、このような人々に対して、滑稽さや哀れさの感情を表明しても本当は無価値なのだ。だが、にもかかわらず、この無価値にたてこもることでしか価値の世界である現実に観念的に拮抗することはできないのであり、おそらくそれは詩的なるものの本質の一つであるに違いない。光太郎はこの時、中原中也や萩原朔太郎と同様の、何物をも所有せぬ文弱の詩人という名誉ある位置にいたらなければならない。

「道程」の基底—— \wedge 有 \vee の位相の成立——

ある。

しかし、光太郎は他の詩人達のように \wedge 無 \vee の位相にとどまりつづけることはできなかった。「体に気をつけ勉強せられよ」という父のことは、「出さずにしまった手紙の一束」をある意味では優等生的に守ったゆえにデカタンスに沈まねばならなかった彼は、 \wedge 無 \vee にとどまることはできず、当然何者かにならねばならなかったのである。

(1)初版本には序もあと書きもなくカットも挿入されていない。ただ編年体にも編まれていてだけである。このことについて光太郎は後に次のように回想している。「『道程』の構成がいはいゆる詩集のやうではなくて、むしろ一つの雑綴のやうであるといふ人もあるが、そのとほりである。当時私は世人のいふ詩集という特殊観念に鼻もちがならず、(詩集にガラスの寶石をちりばめるといったやうな観念だ。)ただ制作順に自己の詩を並べて、注意深い読者におのづから筆者内面のエヴオリユウシオンを見てもらはうとしたのである。」(「某月某日 V」)

三

作者自身の言葉通り、「道程」の詩風は「泥七宝」を境に一変している。直接智恵子を読み手として書かれたものは「人に」(明治7初出「N——女史に」初版「道程」では「——に」)が最初であるが、「泥七宝」連作の最後となった「泥七宝(五)」と共に大正元年九月「スバル」に発表された「或る夜のころ」(「涙」)おそ

れ」にはいづれも初出時には「N女史に」の献辞が付されている。

これらの作品は「ころよ、ころよ／病の床を起き出でよ／そのアツシシユの仮睡をふりすてよ／されど眼にみゆるものは今みな狂ほしきなり／七月の夜の月も／見よ、ポプラアの林に熱を病めり」

（「或る夜のころよ」という表現に代表されるように、智恵子との邂逅によってデカタンの沼から脱け出ようとする光太郎の魂のおのきに満ちたものであるが、それはやがて沈潜し、「或る宵」（大元・10）に至って「行住坐臥我等の思ふ所と自然の定律と相戻らない境地に到らねばならない」と初めて「自然」の語が現われ、彼がはっきりと当為をつかんだことが示される。以後の作品はたまたまいに静動の違いはあれ、△無▽から△有▽の位相に上昇しようとする自己への叱咤激励のリズムで貫かれているということが出来る。ここでは「人類の泉」（大2・3）を取り上げる。

私は自分のゆく道の開路者です／私の正しさは草木の正しさです／ああ あなたは其を生きた眼で見てるのです／（中略）

私は今生きてゐる社会で／もう万人の道の通路から数歩自分の道に踏み込みました／もう共に手を取る友達はありません／ただ互に或る部分を了解し合ふ友達があるのみです／私はこの孤独を悲しまなくなりました／此は自然であり、又必然であるのですから／そしてこの孤独に満足さへしようとするのです（中略）私は人から離れて孤独になりながら／あなたを通じて再び人類の生きた生息に接します／ヒユウマニテイの中に活躍します／すべてから脱却して／ただあなたに向うのです／深いとはいひ人類の泉に肌を

ひたすのです／（後略）

すでに触れたように、光太郎はここで所謂詩を書くとはしていない。行別けを取り払えば散文に化してしまうこれらの作品は、彼がもはやあらゆる一般的概念に従うことを必要としないほど社会から離れ、ただ智恵子との密室に住むことによつて△真実▽に向きあおうとしていることを示している。この決意の背後にもまた、光太郎のロダン体験を見ることが出来る。

恐ろしく深く真実を語るものであれ。見分の感ずるところを表現するのに決してためらうな。たとひ公定思想とは反対であることがわかつた時でさえもです。恐らく最初君達は了解されまい。けれども一人ぼつちであることを恐れるな。友はやがて君達の処に來る。なぜといへば、一人の人に深く真実であるところのものは一切の人にもそうであるからです。（「ロダンの言葉」）

二つを較べてみると、ここでもまた、光太郎が知的に、ロダンと同じ道を歩もうとしていることは痛ましい程であるが、彼がロダンから学んだものは、別の視点から言えば、この世の中間の權威からの解放と眞の自立ということであろう。

自己をとりまく社会、国家、家族の一部であった状態から独立し、逆に所与の現実を自らの手にゆだねられた対象ととらえ直すこと。人間を環境の中から脱出できない無力なものとして、そこに感傷的に沈むのではなく、逆にそのような自己の感情からさえも独立

した強烈な意志としてとらえること。「父なる自然」に従うとは決して感覚の恣意性に従うということではなく、このような何物からも独立した自由で強靱な精神を己のものとするのであった。

しかし、光太郎が詩の中で過度なまでに智恵子を讃え、さらに「私の正しきは草木の正しきです」とネイチヤーとしての「自然」を持ち込まねばならなかっただけ、彼の置かれた生の位相はロダンと微妙に、そして決定的に異っていたと言わねばならない。

ロダンが自己の孤独にたてこもるためには当然、他にも自分と同じようにホンモノたらんとする故の孤独者が居り、さらに、あの「雨にうたるカテドラル」(大10・10)で光太郎から讃美されたような人為による確固たるホンモノが作られて来た、という社会や歴史が無言の支えとして無ければならない。ホンモノたらんとする創造者は孤独ではあつても、それはただちに孤絶を意味しはしない。しかし、彫刻界に於ける唯一のホンモノに思えた荻原守衛を失い(明43・4)、詩壇からも離脱していた光太郎に、ロダンの言葉の背後にあるヨーロッパ文化の無言の支えに匹敵するものはなかったのである。

「冬が来る／寒い、鋭い、強い、透明な冬が来る」(「冬が来る」大元・10)「寒い風が吹く／私は燈火に満ちた東京の街道を歩き廻る」(「夜」大元・10)「吹いて来い、吹いて来い／秩父おろしの寒い風／山からこんころりと吹いて来い／世は末法だ、吹いて来い」(「狂者の詩」大元・11)「冬だ、冬だ、何処もかも冬だ／見わたすかぎり冬だ」(「冬の詩」(大2・12)「冬よ／僕に来い、僕に来い／僕は冬の力、冬は僕の餌食だ／しみ透れ、つきぬけ／火事を

出せ、雪で埋める／刃物のやうな冬が来た」(「冬が来た」大2・12)

これらの冬の詩が智恵子との邂逅以後に一貫して作られていることに改めて思いを馳せるべきであろう。冬の詩の多作が、単に彼が夏に弱く冬に強かったというやうな資質に基づくものとは思われない。冬の強調の中で持ち出されてくる光太郎の自己定立の理念たる「自然」には、卑小で、砂を噛むやうな文化的索漠の中で黙って仕事をすること、それが自然になされるやうに自分を教育すること、という不自然性、二重性が内包されている。さらに、「春」や「夏」でなく「冬」への愛の強調には、「春」や「夏」にこの世に芽ぶくもの——社会の中で創出されるもの——をニセモノとしか見ることのできぬ彼の苦い心情が隠されていると考えることができる。

このような光太郎の孤絶と現世否定は後の戦争への参入の源泉となるものであった。「堅氷いたる、堅氷いたる。／むしろ氷河時代よこの世を襲へ。／どういふほんとの人間の種が、／どうしてそこに生き残るかを大地は見よう。」(「堅氷いたる」昭12・1)という倒錯した戦争肯定の論理はすでに「生育のいい草の陰に小さい人間のうちやうちや這ひまはつて居るのもみえる／彼等も僕も／大きな人類といふものの一部分だ／しかし人類は無駄なものを棄て腐らしても惜しまない／人間は鮭の卵だ／千万人の中で百人も残れば／人類は永久に絶えやしない／棄て腐らすのを見越して／自然は人類の爲め人間を沢山つくるのだ」(大3・2「道程」初出形、後「道程」所録時に削除)というやうに、この時準備されていたのである。

光太郎がこのような痛ましきの中で懸命にたどりついた△有∨の位相を、どういう言葉で抽象化すればいいのかよくわからない。ただ、彼がここで、日本的な曖昧さを含む「人格者」とか「人物」と言われるものに近づいたことは確かであるように思われる。

たとえば、室生犀星はこの先輩詩人の印象を次のように書いている。

私達は暇があったので高村をたづねるたびによそゆきの気持を感じ、
じりじりしない妙な人間のちがったものを覚え、私はたうたう高村をたづねることはもうよそうやちつとも面白くないと言ひ出した。
萩原は高村はそんな面白い男じゃないんだ、しかたなしに訪ねていつたから話してあるんだと言つた。それもそのとほりであつた。
高村はいつも含み声でものを言ひ、何時もうけて答へるばかりであつたし、酒でも飲みに行つたら面白い人になるであらうが、つくりな利巧さはすぐに興に乗るといふことはなかつた。

(中略) 白状するが私の青年時代にわざわざ所蔵してゐる陶器を奉つたご仁は滝田哲太郎に萩原を加え高村におくつた九谷の大皿をかずへるとお三人だけになる。私のやうな慾深な人間にそんな贈物をさせたといふことはよくよくの人聞らしいのである。(詩人・萩原朔太郎)

沈黙を抱え、正体が解らぬ故に穩然たる力を持つ「人物」。このヨーロッパ語への翻訳不可能なニュアンスこそ光太郎の辿り着いた

△有∨の位相に最も近いものであらう。それは恐らく真の確固たる自己確立や成熟を意味するものではない。成熟はもつと自由で開けっ広げな精神状況をもたらすに違いないからである。

「道程」後半「泥七宝」以後の作品は内部世界の葛藤を旨ざめさせるようには働かず、むしろそれを封じ込めるように働く。そして人を現実へ下降させるのではなく、観念の方へ上昇させる。恐らく、そうであつてのみ光太郎の詩は読みつがれていたのである。

「智恵子抄」の愛の讃歌は現実のどろどろとした男女の愛憎に届かないからこそ意味があるのだし、中学校の教科書に登場する「道程」もまた、受験期をひかえた生徒のおびえを励ますように読まれている側面を否定できない。近代日本にあつて△有∨の位相に立つとする者は、だれもこの詩人から遠く隔たつて生きることはできないように思える。

(1)「私は無意識裡に自分の夢想する一女性の原型的なものを求めて彷徨し、結局現実的には墮落した日々を送つていろいろな女性に会つた。「泥七宝」の小曲類はその間に書いたもので、書き散らした数は数百に及ぶが、多く印刷をはばかるやうなものだつたため今は皆散佚してしまつた。(中略) 智恵子は私の精神を救つた。今見ても、「道程」は「泥七宝」の小曲を境として截然と前後に切れている。」(「某月某日 V」)