

### 3 危険な抒情

——伊東静雄その他——

長野隆

#### へ1 『コギト』と詩精神

『コギト』が創刊されたのは昭和七年三月——ちょうど、前年九月に起きた柳条溝事件をきっかけに我が国が大陸への武力侵攻を明確化させた、満州国成立の時——にあたる。非常時の名のもとに台頭するファシズムあり、またそれに引きずられてエスカレートするプロレタリア文化への弾圧あり、等、思想惑乱の状況下にあつて、内外を問わず世相を騒然とさせる事件が相次いで起きていた。就中、同年五月の五・一五事件、翌年三月の国際連盟脱退声明、また小林多喜二の獄中での虐殺などは、記憶されるべき事件となつた。文学的には、マルクス主義運動の下降化（転向その他）と、それに見合つて新基軸を摸索する詩想の競合が、カッコ付きの「文芸復興」をもたらそうとしていた時期にあたり、詩に限つてみれば「政治的前衛意識にささえられたプロレタリア詩と、芸術的前衛意識にささえられたエスプリ・ヌーボォの新詩運動の、双方にみられた一種国際主義的な性格や外へ向かつて広がつていこうとする性格は、この時期になつて著しく変化し、内向的・求心的・抒情的な傾向が前面に押し出されてくる」（大岡信『昭和詩史』）ことになる。すなわち『コギト』であり『四季』（昭8&9）であり『歴史』（昭10）であるような雑誌の創刊がそれにあたる。詩人たちは「多かれ少なかれ、強まる時代の悪気流の中で

自己を再検討し、あるいは自己を再建せねばならないことを感じはじめた」(同)のである。

とりわけ『コギト』派の「詩精神」にとつて、状況は危機以外の何ものでもなく、彼等の多くが創刊時に二十歳を少し出たばかりの学生(青春期)であつたのを考え併せると、詩を回復する文学とは、途方もなく屈曲した、それだけに困難な課題として映つたに相違ない。「昭和青年論」(昭15)のなかで萩原太郎は言っている。――

「明治の青年は『詩』に酔ひ、大正の青年は『観念』に酔つた」が、「昭和の青年等は、かうした過去の迷夢から醒め、初めて自己の環境してゐる現実の社会と文化を認識して来」、この「自覚のために、彼等はその先人の『詩』を失ひ、先人の所謂小常識人と化」してしまつた。しかし「その表情の深い内部に、過去の青年が悩んだ以上の、より深刻にして厳肅な宿題」を課され、「かかる過渡期の苦悩と陣痛とを」一手に引き受けなければならなかつたのだと。――ここで萩原が「詩」と呼んで括り出したものは他でもない、彼にとつての「西洋」であり、それゆえに「故郷」でもあり、また「青春」でもありうる(へうた)の一切なのだ。「過渡期の苦悩と陣痛」とは、そうした(へうた)の欠如の上に立つ(へうた)創出の困難さ以外の何ものでもない。唯一例外としてみとめた伊東静雄の抒情に、萩原が「何といふ痛手にみちた歌であらう。伊東静雄君の抒情詩には、もはや青春の悦びは何処にもない。(略)彼等の歌は悲しく傷つき、リズムは支離に破滅し、声はしはがれて低く、心は虚無の懷疑に暗く悩み傷ついて居る」(『わがひとに与ふる哀歌』伊東静雄君の詩「昭11・1」という感想を抱いたわけであり、また『コギト』の主幹である保田与重郎の試みが、初めから『変革の理論』と『錯乱』をテーマ)(神谷忠孝『保田与重郎論』)にしていた理屈である。彼等は、「詩」という形式がすでに(へうた)を意味せぬ地平から(へうた)う必然を表現に課さねばならなかつたのである。

私らは「何の為に」「なにを」書くかと、新しい角度から問ふ以前に、つまり文学の効用をいふが、それ以前に「なぜ文学をする」、「文学をしだした」とその生の意識を問はうとする情熱を感じる。明らかにこの二者の微細な区別の確立を看過し得ない。この原罪的な過去の宿命観を追究してゆきたい。そこから私の文

学はそれの多彩と豊穡を得るであらう。

『コギト』創刊時に編集後記として寄せた保田与重郎の言葉である。見ればわかるように、文学の発端、その思索自体の中へ立ち帰ろうとする生の哲学が、彼等の「詩精神」なのであった。「なぜ」文学をやるのかを問うことそのものに、『詩』があった」（大岡）わけである。こうした保田の姿勢は、例えば同じ頃書かれた小林秀雄の「現代文学の不安」や「Xへの手紙」などをそばに置いてみると一層明らかになる。とりわけ「Xへの手紙」は、その創作とも批評ともつかぬ告白体を用いて「時に心せいた、あるいは時に自己解析に冷静で、自虐的であるかと思えばバセティックな主情的な陰翳をふく」（鑑庭孝男『小林秀雄とその時代』）ませながら、時代から強いられた現実と観念の錯乱に眼を向け、「マルクス主義の『思想』にたいする文学と言語の自立性によった苛烈なたたかひのあと、おのれの内部をのぞきこんだ小林の思考の臨界点」（同）を示しているように見える。その意味で小林はみずからを「青春を失つた青年達」（故郷を失つた文学）と呼ぶことができたし、状況を「青年的性格が社会の表面に現れ」（同）すぎた時代と見なすこともできた。しかし、小林より八歳年下の保田与重郎にとっては、認識は何ら己れの青春を意味化（普遍化）しない。つまり時代に強いられた現実に違ひはなくとも、その錯乱の時こそが紛れもない己れの青春なのだから。青春の欠如は（へうた）の欠如と同様に、「無い」と知った上で生きる必然を強いられていたのである。それは、二人に共通して訪れた宿命論的な思考にも、決定的な差異をもたらした。小林の宿命論には、かたちはともかく背景に持ち前の歴史観が透けて見えるが、保田のそれには、どちらかというを超歴史観のようなものが作用している。いわば、欠如としての「いま」と「ここ」をなお信じたい、とするアイロニカルな態度決定が自明に刻印されているような印象を与えるのだ。こうした事情は保田に限らず他の「コギト」派にも遍く通じており、例えば、雑誌創刊時に未だ縁のなかつた伊東静雄なども、それらしい抒の片鱗を、いちはやくこんな風に刻みつけていた。

田舎を逃げた私が 都会よ

どうしてお前に敢て安んじよう

詩作を覚えた私が（行為よ）

どうしてお前に懂れないことがあらう

（都会）、『呂』昭7・10）

かたちに相違はあれ、先の保田の「アイロニー」をそのまま生きた表現になっている。また中島栄次郎の言うように「詩作ではなくて詩索だけが詩にな」（感想）る抒情の実例を、ここに確かめておきたい。方向<sub>二</sub>意味<sub>一</sub>の欠損を、すずんで表明し記述することが、そのまま自身の方向<sub>二</sub>意味<sub>一</sub>——つまり抒情——になっているのである。この作品が実際には伊東の個人的な生活史に根差して書かれたながら、こうして時代（世代）の要請に無縁でなかったことを、銘記しておく必要がある。また余談かも知れぬが、伊東はこれを書く裏で「わたしは 小がつかうのじぶんから／さくぶんが むやみに へたでしてね／じゆうだいがでると きまつて／さくぶんはほんとにむづかしい」といふことだけ 聞いたもんです」（『ほくのうた』昭7・9）、こんな戯れ<sub>キ</sub>へうた<sub>二</sub>まで「ほくのうた」に入れようとしており、単なる照れやはぐらかしとは見えぬ顔つきを覗かせている。「詩索」行為自体が初めからへうた<sub>二</sub>の断念として引き受けられ、それゆえにアイロニーたらざるを得ないへうた<sub>二</sub>うことの自嘲が、逆説的に表白される仕組みなのだ。へうた<sub>二</sub>の姿は違っているも、本質的に「都会」に似通った「詩索」操作が見てとれる。就中「じゆうだい（自由題）がでると云々」あたりは、先の保田の発言さえ彷彿とさせ、また伊東にとつては「真実いふと 私は詩句など要らぬのです／また書くこともないのです」（『即興』）のように、のちの口癖となつて繰り返されることになる。この現実概ね『コギト』派に共通した傾向とみてよく（それを反語とする立場も含めて）、何よりも彼等の「危機意識」や「滅びの美学」が、そうした輪郭を欠いたへうた<sub>二</sub>に無縁でなかったことを如実に物語っている。だから、保田が「コギト」という言葉にみずからを絡め、その文学に以下のような輪郭<sub>二</sub>殻を与えようとしたのも、しごく当然の配慮であつた。

わたしらは「コギト」発刊のことばを一色で書きえぬ。(略)私らは謙讓に受用に、鞭撻と忠告を希求するだらう。ただ私らは「コギト」を愛する。私らは最も深く古典を愛する。私らはこの国の省みられぬ古典を愛する。私らは古典を殻として愛する。それから私らは殻を破る意志を愛する。

ここで「殻」と称してもち出された「古典」というのがそれにあたる。革新する「詩精神」にとつて「古典」はむしろアイロニカルな規範たりえたのだ。復古主義ならぬ「現在」への過敏な危機意識が探り出したモダンな指標というわけである。それは、のちに日本浪漫派が日本と言うとき「日本」じたいがもともと、モダーニッシュなシンボルである「伝統」にはかならなかつた」(岡庭昇「伊東静雄と昭和十年代」)ことと気脈を一にしている。或いはまた、橋川文三のいう「日本ロマン派は、前期共產主義の理論と運動に初めから随伴したある革命的なレゾナンツであり、結果として一種の倒錯的な革命方式に収斂した」(『日本浪漫派批判序説』)とするようなヘマルクス主義—革命—倒錯の奇抜な装置（装置をせまう）、視機関を、そこにあててみてもいい。保田が「古典」を新しいと言ふとき、それ(＝古典)は、歴史性を「殻」とする外部対象的な世界ではなく、脱歴史性を志向の安全弁となす内部世界的な「殻」であつたに相違ないからだ。実際彼は「等身」(昭10・6)と題する自己回顧的な創作のなかで、このヘマルクス主義—革命—倒錯の構図を「自得した分身の術」という内部意識による歴史攻略の方法に重ねていて、それらしい詩索（詩索をせまう）＝自己意識のありようを覗かせているのである。こうした内的「分身」との対話や牽制を自己意識の過剰な熱量交換に置き換え、時代のデスペレートな心情をたくわえきつたところに保田なりの詩があつたようである。「殻」を愛し「殻」を破る意志の主張と、かかる「分身」との自閉的な対話劇との間には、切り離せない関係があるように見える。のち(戦後)に伊東静雄が「——この手の中のものしびは／あゝ僕らの『詩』にそつくりだ／自問にたいして自答して それつぎりの……」(「掃路」と自身を振り返つた感慨に嘘はなかつたようである。「僕らの『詩』」が何を指すか、言うまでもないからだ。彼等はすすんで、その錯乱とも自虐ともいえる逼迫した自己意識をへうた)の糧となしたのだ。危機意識の内面劇が、内面ゆえの過剰さを「虚のへうた」

の原理となしたのである。したがって「へうた」が虚構である分だけ、皮肉だが必然的に抒情を裏切る虚の集団性を身につけたのも事実で、結果的に、意識の牙城たるべき「個」の輪郭を反って曖昧にする道を進んだのは遺憾なことである。(小林秀雄の方法などと一線を劃するゆえんだ。)ほどなく保田が「伝統」と言い、「日本」という言葉(を口にしたとき、彼の思惑とは他所のところで、それらはキッチュな響きを孕まずにはいなかった。抒情が本来的に「個」の表出を領分としながら、どこかで虚妄な(しかし確実な)倍音をつくり出したこのような術を、特殊と見るか一般と見るかは用いる規矩による。要するに、保田らの「イロニー」が初めから内側に手応えを求めようとする「へうた」の仮構にある限り、その(人麿ではないが)動乱調ともいうべきパセティックな音声は、動乱以外ではない時代Ⅱ社会の側にも適当な手応えを強いたはずである。

危険なのは彼等の文学ではなく、文学の方法——或いはそれ以上に「個」を脅迫したシステムの総体であったにちがいない。

わが死せむ美しき日のために

連嶺の夢想よ！ 汝が白雪を

消さずあれ

息ぐるしい稀薄のこれの曠野に

ひと知れぬ泉をすぎ

非時の木の実熟るる

隠れたる場しよを過ぎ

われの播種く花のしるし

近づく日わが屍骸を曳かむ馬を

この道標はいざなひ還さむ

あゝかくてわが永久の帰郷を

高貴なる汝が白き光見送り

木の実照り 泉はわらひ……

わが痛き夢よこの時ぞ遂に

休らはむもの！

〔曠野の歌〕、『ユギト』昭10・4

十五年戦争下にあり、目前に日中戦争を迎えようという時勢に、このような抒情は危険きわまりのないものであった。と同時に、全く無縁のものであった。むしろ一切の現実（環境）が無視されたところに、死を夢みる伊東の視線が働いている。あらがっているのは彼だろが、そこで拒絶しているのは現実Ⅱ現在の方だろが、彼の方ではないのか。現実Ⅱ現在を否定されるべき世界としてそこに（ある）のではなく、ただ不問に付されているだけではないのか。ここにうたわれてるのは夭逝願望のようなものだが、その願望の強さこそ夭逝の不可能さの方に起因するゆえんを考慮してみるといい。『来るはずである日（未遂）』への予感、あくまで『あったはずである日（過志）』へのとりとめのない思いの中に育まれており、結局『現在』は不問のままなのだ。だから「美しい死」を夢想する前方への視線は、それとは反対の別の力に阻まれて、何かにあらがっているような身体感覚——つまり手応え——を生じさせている。いかにも紛らわしい顔つきを見せながら、危険な手応えを醸し出しているのである。その点、萩原朔太郎が伊東の『わがひとに与ふる哀歌』（昭10・10刊）をとおして「リリンズムの純一精神を心に持して、あらゆる現実的世相の地下から、石を破りぬいて出る強い変貌の歪力詩」の存在を見とめ、これに「傷ついた浪漫派の抒情」を嗅ぎつけたのは、逆説も含めて的を射ている。まさに「歪力」することによって初めて手に入れた「抒情」なのだ。いわば「抒情」という言葉のみが喚起する観念そのものの在りに肉薄して行くような——そんな過度な透過性を自体の輪郭とするところに『わがひとに与ふる哀歌』（以下『哀歌』とする）の抒情はあったのだ。その純潔感や孤独感、或いは息苦しい美しさなども、すべては抒情の性格

に基づく肉体性の欠如に起因しているようである。そういう意味では、「四季」派で「ユギト」派の立原道造の詩などに通うものがあり、立原がしきりに「人工」という「方法」を言い、みずからを「中間者」の位相に置こうとしたことも、その多分に美しすぎる過透明な世界が悉く「虚」の自然を背景に紡ぎ出されたところを知られば、造作なく理解できよう。二人の詩に通い合う素地は、結局この時代の兎ならではの詩想の昏迷の方にあつたのだ。だからこそまた彼等は、「詩索」それ自体を抒情の一回性に仮構することもできた。伊東の『哀歌』が、自体不可避のモチーフとして「天逝」を引き寄せたように、本来彼等の抒情Ⅱ方法には、成熟し円熟して行くような性格は見出しにくいのである。詩索Ⅱ方法がおのずから規制する抒情の掟として、仮に円熟するとすれば「言葉」だけではなかつたか。でなければ詩索Ⅱ方法そのものを捨ててはならない。へうたの危機ゆえにへうたうことのできた彼等が、皮肉にも新たに直面しなければならなかつたのは、そういう危機であつた。へうたうことが反つてへうたの自体を危機に晒すという二重の逆理——とりわけ伊東静雄の抒情にとつて、立原のように人生を詩（天逝）の中に封印できなかつたことは、何ごとかでなければなるまい。戦況の拡大に伴う危機と、詩の内部に兆した危機とが、同時に押し寄せてくる。日中戦争を境に書かれた第二詩集『夏花』（昭15・3刊）には、そうした「詩索」するぎりぎりの伊東の境位が刻みつけられることとなつた。

堪へがたければわれ空に投げうつ水中花。

金魚の影もそこに閃きつ。

すべてのものは吾にむかひて

死ねといふ、

わが水無月などかくはうつくしき。

（「水中花」昭12・8）

あらいが、一つの飽和点に達したところで、「表現」に未だ危険な輝きが失せぬとすれば、「個」Ⅱ「詩」の崩壊の形式にも等しい、その磨き抜かれた古語の幻惑を言うしかない。

## 〈2〉『春のいそぎ』と戦争詩

「子供もあと十日もすれば退院の筈です。馬鹿なことに頭つかつてゐる内に、何だか詩の書き方も忘れまじつた。忘れたといふより外部が大きくすぎつつあると云つた気持であります。哀歌が私だけの哀歌になりつつある不安もあります。第一に哀歌に私は倦みました。倦むといふより、黙すべきだとも考へてをります。そんなことを日に幾十度となく、くりかへして考へ、果ては茫然として、合歓や、アカシヤの対生葉のゆらぎなど眺めてをります。私は人間の没落の過程が少しわかつたやうに思ひます。たゞそれに陶酔はしまいと思つてゐます。私は今根強い不安の中に居ります。」(昭15・10・6付池田勉宛書簡)

これが、詩集『夏花』刊行後まもなく伊東を襲つた現実である。自己意識を両刃の危機に仕立て意味ありげに自閉し屹立して来た詩魂の懐を開いてみると、すでに応答すべきものの姿はなく、ただぼつねんと外界に晒している己れの生理的な成熟(「老い」)だけが輪郭をもっている、ということではないだろうか。子供のことや庭先の風景の方が今の自分にとってリアルだという感性の置き方は、これ以後の伊東の決定的な指針となるはずのものであった。

目とむれば／げに花ともいへぬ／花著けり／春浅き雑草の／固くいとちさき／実<sup>み</sup>ににたる花の数なり／名をいへど汝はせがめど／いかにせむ／ちは知らざり／すべなしや／わが子よ　さなりこは／しろ花　黄い花とぞいふ／そをききて点頭ける／をさなきもの／あはれなるころ足らひは…… (「春浅き」昭16・5)

見ればわかるように、わが内なる分身(半身)の痛苦や可憐やは、悉く現実世界の「小さきもの」に憑依し転生している。彼自身の生理的な成熟が世界観の尺度となつているために、時間(来歴)を基軸に置いた人生Ⅱ生活の俯瞰景が描かれるわけだ。それが、詩人の新境地を示すか凡俗化を証すかは知らない。ただ、彼にとっては余程「戦争詩」らしく君臨していたはずの『哀歌』風の「詩索」(イロニー)から解き放たれたのだけは確かだ、

その点、大東亜戦争を目前にしたこの頃、かくもあっけなく日常の陥穽に捕まったこの詩人の宿運に、時の悪戯を感じないわけにはいかない。これまで危機意識としてむしろ拒絶されていた外部世界が、戦争という現実を伴って、やにわに不可避のものとなつたからである。これがアイロニーでなくして何であろう。「ただある壮大なものが徐かに傾いてゐるのであつた」(「夏の終」と予感されるように、伊東静雄にとって昭和十六年十二月八日は、既に棄てられたはずの「へうた」を、はじめて外なる世界に見出す、恰好の日付となつたのである。

昭和十六年十二月八日

何といふ日であつたらう

清しさのおもひ極まり

宮城を遙拝すれば

われら 尽く

——誰か涙をとどめ得たらう

(「大詔」昭17・1)

こういふ情操に、いわゆる便乗者風の詩人の技巧は全く無縁のものであつた。と同時に、一般庶民大衆の感性にきわどく酷似していなければならなかつた。『春のいそぎ』(昭18・9刊)の「自序」に言う「草蔭のかの鬱屈と翹望の衷情が、ひとたび大詔を拝し皇軍の雄叫びをきいてあちはつた海闊勇進の思は、自分は自分流にわが子になりとも語り伝へたかつた」の思いを彷彿とさせるだけに、手応えは現実のものである。或いは、

などいのち惜しからむ

ただこのかさの

ひらかずば

いかなりしいくさの状ぞと

問はすらむ神のみまへの

畏しや

わがかへり言

(「つはものの折」昭17・4)

のような作品には「パレンバン奇襲直前のその(落下傘部隊の)写真をみれば、うつし身の裸身をり伏せ、ぬかづけり。いくさの場知らぬ我ながら、感迫りきていかで堪へんや。乃ち、勇士らがごころになりて」という詞書まで添えられており、見た目以上に偽物でない戦争詩の昂揚が刻まれることとなった。「曠野の歌」(『哀歌』)のような美化された観念のつけ入る隙のないところに、危機の実感があり、孤独な観念の揺らめきが読みとれる。その点、伊東の戦争詩には、哀詩愛唱の通俗軍歌に等身大の国民感情が素朴に盛られていたともいえ、就中、それらの傍らで以下のような詩作が併行していた事実こそ重視されなくてはなるまい。

新妻にして見すべかりし／わがふるさとに／汝を伴ひけふ来れば／十歳を経たり／いまははや 汝が傍らの  
／童さび愛しきものに／わが指さしていふ／なつかしき山と河の名／走り出る吾子に後れて／夏草の道往く  
なれとわれ／歳月は過ぎてのちに／ただ老の思に似たり (「なれとわれ」昭17・10)

こういう一種運命愛的な可憐な疼きを包括するのが『春のいそぎ』の境位だとすれば、その中に秘められた戦争詩「危険な抒情」とは何であるのか——、つまり、桶谷秀昭がこの詩集について言う「たんに個人的なものから、民族の遠い体験の核にまでその触手をとどかせるような普遍的な意味をになつた」「自覚」(『伊東静雄私論』)のもたらず、まさか先祖がえりの短絡というわけにはいくまい。それは「戦争末期の生活者伊東静雄の生命の原理の自覚でもあった」(同)はずであり、この点を違えぬかぎり、彼の戦争詩は、三好達治のものなどよりは多分に高村光太郎に近い必然を担っていた。伊東にとって、その詩的観念が崩壊したときに戦争詩を容れる素地が築かれたように、高村の戦争詩推参の背景には智恵子夫人との実生活上の破局(昭7・13に互る智恵子の狂気と死)が用意されていた。或いは外界を拒絶する内的に屹立した精神の棲家として、高村の内的な絆であり対象である智恵子夫人は、伊東における「わがひと」——「私の放浪する半身 愛される人」(「晴れた日に」)——と似た位

相にあったと言えなくはない。当然、両者にとって私的な、それゆえに個別的な転生の仕方ではあるが、転生の行方（『戦争詩』）が、「日本の恒常民衆の独特な残忍感覚と、やさしい美意識との共存」（吉本隆明『四季』派の本質）を許さなかったことだけは、とりあえず確認しておきたいように思う。伊東の被虐「愛憐」は、高村の超越「倫理」であり、共にこの宿命づけられた孤立の拠点『「非ヨーロッパ的なる」日本そのもの』（桶谷秀昭『自然』理念の変遷について）に無縁ではいらなかっただけなのだ。

とりわけ高村の場合、夫人との最小の生活圏だけが（『日本近代』）という両刃の愛憎から自己を解き放つ唯一の牙城だっただけに、身に襲いかかった生活の破局は、時局柄ほとんど生物本能的にこの列島の破局——『ヨーロッパ的なるもの』の劣等アジアへの帝国主義的侵略——というぬきさしならぬ破局の構図をつくり出すこととなる。

大地のブロック縦横にかさなり

断層数知れず

絶えずうごき

絶えず震ひ

都会はたちまち灰燼となり

海はふくれて海嘯みだとなる。

決してゆるさぬ天然の気魄は

ここに住むものをたたき上げ

危険は日常の糧となり

死はむしろ隣人である。

（『地理の書』、『大いなる日に』昭17・4 所収）

伊東の書いた戦争詩などはものの教ではない。共に「ファナティックなパトリオティズムとも、時局便乗の精

神とも無縁（桶谷）でありながら、かくも歴然とした気魂の差を見せつけるのは、吉本隆明の言うように「かつて智恵子夫人との個人的な生活の軌道のうえにえがいた『自然』法的な理念を、高村なりに時代の大衆的な動きの方向に社会化しようとしたところみた」（『高村光太郎』）、その「社会化」意識の格差から来ていよう。以降高村は、太平洋戦争終結期に至るまで、文字通りこの「必死のとき」を「日常の糧」として戦争詩を書き続けた。戦争への没頭は「他の詩人たちとは比較にならぬほど『自分の真实性』においてなされていた」（大岡）のである。危険といえば、確かにこれほど危険な抒情もなかったのである。それは、もう一人の旗手である三好達治の戦争詩などと比べてみても、格段の相違がある。

すでに吉本隆明によって批判され尽くした観があるので敢えて言及しないが、例えば大岡信がそこに指摘する「三好の戦争詩は多く五七調の荘重なスタイルをもち、突飛な連想かも知れないが、彼がそれらを書きながら、自らを万葉集時代の長歌作者たちの位置におこうとしていたのではないかと、ふと思わせられるような措辞と息づかいを示している」という卓見さえも、ことは必ずしもその「完全な先祖かえりの語法と形式」（吉本）による「万葉集時代の長歌作者たちの位置」云々に止るものではなく、むしろ「長歌」というなら、その国見歌（望国歌）風の「長歌作者たちの位置」に難なく自己を滑り込ませてしまふ三好のノンジャンルこそが問題なのだ。同じ古語を用いても、この視座——天子の望国——だけは、伊東などには無縁の世界であった。そういう三好の無頓着といわば「無効性によって守りぬいた『古典』なるものへの純粹な想い入れ」（藤井貞和「古典」趣味について）のようなものが、近代詩（のみならず近代短歌）をどのように書きかえたか。

この賊はこころきたなしものふのなさけなかけそうちてしつくせ

〔馬来の奸黠〕より、『捷報いたる』昭17・7 所収

愚らはかねておもへや

かくばかりいくさに勝ちて

冬まだきけふのこの日の

この朝の野べにたたと

さざりたつこの国原を

阿夫利嶺のかのしら雪を

かくありてふりさけ見んと

おろからは

かねてもしらぬ世の朝を

あけしめたまふ軍神はや

(「霜農」、『寒桥』昭18・12 所収)

つまり、他ならぬ「文学者の戦争責任を、日本文学の崩壊の内因を質的に掘り下げることによって精確に追求する」(吉本)努力というものを、未だもって無視するわけにはいかないようである。