

# 戦後メディアのなかの〈永井荷風〉——「浮沈」「勲章」「踊子」を中心に

松 本 和 也

キーワード 永井荷風、「浮沈」、「勲章」、「踊子」、戦後メディア

## I

永井荷風を主題とした多くの書物と同じように、『断腸亭日乗』に拠りながら、永井荷風その人の戦後を語り出す『荷風さんの戦後』（筑摩書房、平18）の半藤一利は、「新雑誌創刊と「荷風ブーム」という小見出しの下、『荷風さんの活躍について』語るにあたって、本稿でも注目するテクスト群を、次のように《一覽表》として掲げている。

- ・「踊子」 Ⅱ 「展望」 昭和二十一年一月号  
〔昭和十九年二月十一日脱稿〕
- ・「勲章」 Ⅱ 「新生」 昭和二十一年一月号  
〔昭和十七年十二月六日脱稿〕
- ・「浮沈」 Ⅱ 「中央公論」 昭和二十一年一月号～六月号  
〔昭和十七年三月十九日脱稿〕
- ・「冬日の窓」 Ⅱ 「新生」 昭和二十一年二月号  
〔昭和二十年十二月十日脱稿〕
- ・「為永春水」 Ⅱ 「人間」 昭和二十一年二月号  
〔昭和十六年八月脱稿〕

- ・「罹災日録」 Ⅱ 「新生」 昭和二十一年三月号～六月号  
〔「日乗」をみずから抜粋編集した〕
- ・「問はずがたり」 Ⅱ 「展望」 昭和二十一年七月号  
〔昭和十九年十月二十六日脱稿〕
- 〔統編は昭和二十年十一月十三日に改訂・脱稿〕

加えて単行本『来訪者』（筑摩書房、昭21）・『ひかげの花』（中央公論、昭21）の出版にふれた上で、『荷風さん』はもの見事に雑誌創刊ブームに乗って文名を高め、というよりも、創刊ブームを起すために大きな役割を果たし、ご自身の文運も後に「荷風ブーム到来」と評されるほど、いよいよ隆昌そのものにならしめている」と述べている。つづいて、中井英夫と山田風太郎の日記を引いて右の見解の傍証に努めた後、半藤は《荷風ブームとは、戦時中における老作家の抵抗（？）の姿勢にたいする読者の喝采に発している》と指摘している。老大家の復活とも称される戦後直後の永井荷風の活躍に対する評言として、これはひとまず正鵠を射た指摘であると同時に、最大公約数的な理解といえるだろう。

ただし、直接交流のあつた一部の人々を除くならば、一体誰がどのようにして永井荷風の《抵抗（？）の姿勢》を知り得たのかについて、疑義を差し挟む余地はあるだろう。少なくとも大半の人々は荷風の意図や実生活を直接に、知悉していたわけではなく、メディア

アによって媒介された小説・日記・随筆・写真等々から荷風像を創りあげ、あるいは荷風像を創りあげる荷風その人までをも幻視してきたのではなかっただろうか。このように愚直に考え直してみるならば、荷風ブームの構造を剔抉したかみえる半藤の右の一節は、ある歴史的な条件下において複数の条件が絡みあったことの帰結を、いささか乱暴に表現したものとどまるはずだ。

そこで、試みに永井荷風を遠望しつつ、戦後文学史記述を廻りながら検討してみよう。「戦後文学をめぐって」という特集に寄せられた一文で、瀬沼茂樹は《戦後の文学は、普通に、私小説、風俗小説などをふくめた伝統の文学、旧プロレタリア文学系を主軸として唱えられる「民主主義文学」、新しい方法意識に立った戦後派文学に三分される》と述べている。また、はっきりとした文学史記述ではないものの、サンフランシスコ講和条約締結直後の特集「戦後の文学」で、荒正人は次のような整理を試みている。

戦後の日本文学は三つに大別することができる。第一は「戦後文学」（またはアプレ・ゲエル文学）であり、第二は、伝統的文学であり、そして第三は民主主義文学乃至は人民の文学である。第一のものは、現代の混沌に執着する文学、第二のものは過去の伝統を守らうとする文学、また第三のものは未来の理想を割りださうとする文学であるといへよう。——戦後の文学のなかで、現象としていちばん目立つたのは戦後文学であるが、実質的には伝統的文学がもつとも根づよく、民主主義文学乃至は人民の文学は望みを将来に託し、こんにちまでの所、その主張も実践も低調である。<sup>3)</sup>

《現在・過去・未来といふ三つの時間の渦巻くやうな錯綜こそ、戦後の文学の本質》とつづける荒の三項図式は、その内容からばかりでなく、隆盛をみた時期としても分節可能なようだ。戦後三年を経た年次総括で、瀬沼茂樹は文学場を次のように分類していた。

終戦第一年には、永井荷風、正宗白鳥などから阿部知二、井伏鱒二にいたる明治から昭和初期にかけて活動した作家たちの活動が主導的であり、第二年には昭和十年代に活動した太宰治、石川淳、坂口安吾、伊藤整などの観念的ないわゆる新戯作派といわれる作家たちの旺盛な活動と、これに関連して露骨な肉体描写を主とした舟橋聖一、田村泰次郎や、風俗世態描写に専念する丹羽文雄や井上友一郎の活動が目立っている。第三年である今年に入ると、坂口安吾、石川淳などの活動がようやくマンネリズムやスラムブに陥り、井上、丹羽の世態描写が依然目立っているとともに、上林暁、壇一雄、藤原審爾、結城信一のようなやや地味で著実な私小説的傾向が多くなり、他面において椎名麟三、梅崎春生、三島由紀夫、青山光二などの戦後派といわれる作家群の進出が目立つてきた。

ここまでみてきたように、一連の戦後文学史記述に通底する分類が描き出していたのは、多くの作家による多様な活躍<sup>4)</sup>などでは決してなく、短期間のうちに戦後メディアを舞台として繰り広げられた、めまぐるしい作家の交代劇<sup>5)</sup>に他ならない。

ならば、永井荷風がその交代劇にどのように関わっていたのかを考えてみたい。一九四七年当時、《文学は新しく出発して行くこうと

ついでに「今日自問に、自ら『今日の文学は、やつぱりジャーナリズムの上に立つてゐることは否定されません』と答えていた宮本百合子は、次のように永井荷風に言及している。

年齢と経済力とに守られて、若い幾多の才能を殺した戦争の恐怖から或程度遠のいて暮せたこの作家（永井荷風／引用者注）が、それらの恐怖、それらの惨禍、それらの窮乏にか、わりない世界で、か、わりない人生断面をとり扱つた作品が、ともかく日本で治安維持法が解かれた直後のジャーナリズムを独占した。<sup>5</sup>

戦後文学（史）といえば、たとえば、栗坪良樹が『戦後民主主義をめぐる自由と解放感覚を文学的感受性に高めて運動化する試みは、『近代文学』を拠点にした人々と『新日本文学』に拠つた人々との雁行によつて時代的運動となつていった』<sup>6</sup>と論じるように、とかく『新しい文学』に注目が集まりがちである。しかし、戦後文学の最初期に実作を発表していったのは、宮本の述べるように老大家、ことに永井荷風であり、このことは改めて考えるべき課題であるはずだ。ともすると忘却されがちだが、戦後文学の黎明期を支えたのは永井荷風であり、戦後メディアの需要に応じて発表されていった永井荷風の小説テクストには、当時みえにくかつた歴史的な含意があつたとさえ思われるからだ。それを明らかにしていくことが本稿のねらいの一つだが、ここでは戦後メディアが織りあげた〈永井荷風〉という記号（作用）も重要な役割を果たしていくだろう。

ここで戦後メディアとは、渡邊一民が次に引く一節で指摘するように、単なる新聞・雑誌一般を指すのではなく、ある固有の時代に

特別な意味を担つた、雑誌を中心とした媒体の謂いである。

「戦後」はある意味では雑誌の時代だつたと言ふことができ、だから「戦後」に簇生した雑誌を丹念に追ふことによつて、「戦後」と呼ばれる一時代の様相をかなり正確にとらえることが可能となる。というより、「戦後」のおびただしい数の雑誌を手にとらないかぎり、「戦後」は捕捉困難だと断定してもいいのかもしれない。<sup>7</sup>

こうした戦後メディアを『独占』したのが永井荷風であるのなら、戦後直後に発表された小説テクストの検討も必須の課題であろう。というのも、『一体日本の文壇では雑誌の占める比重が大きすぎるのではないでせうか』と疑義を呈す中村光夫が指摘するように、『同じ作者の同じやうな出来栄えの小説でも、雑誌に発表される場合と、いはゆる書下しで本にするのと、世間の反響がまるで違ふ』から、中村は次のようにつづけている。

たとへば永井荷風氏の「踊子」と「来訪者」は両方とも氏の戦争中の作品として優れたものなのに、一方が煩さいほど世評を呼んだのに、他方はまるで問題にされませんでした。これは発表の時期その他にも関係あるでせうが、一番の原因はそれが雑誌にでなかつたためと思はれます。<sup>8</sup>

本稿は、こうした問題関心から、まずは戦後メディアが創りあげていく〈永井荷風』<sup>9</sup>という記号とそれをめぐる布置を描き出すという迂路を経る。その上で、戦中に書かれ／戦後に発表されることで

テクスト内／外をまたぐ稀有な相乗効果を生んだ永井荷風の小説テクスト——「浮沈」「勲章」「踊子」を読み解いていきたい。

## II

戦後メディアを物質的な基盤とした戦後の文学場は、戦後雑誌が一斉に創刊・復刊された昭和二十一年新年号を以て実質的にスタートする。この時、本稿冒頭で掲げた荷風作品群が一举に発表されるなどして、大家復活が強烈に印象づけられる。中でも永井荷風は、中村真一郎が《偉大なる師匠、永井荷風の華やかな come-back》を《戦後の日本文壇の最も輝かしい事件》と評すほどであった。

こうした様相に対して、《新生日本の文壇オン・パレードを狙った新春創作欄に顔を揃へた老大家陣について、何といふべきであらうか?》と自問する河上徹太郎が《それを淋しいといふ人もあらうし、懐かしいといふ人もあらう。どちらも正しい気がする。又旧態依然だといふ批評と、いや夫、老成を見せてゐるといふ弁護も成立し得る》と逡巡をみせたように、現象としての大家復活は明らかでも、それをどう受けとめ・評価すべきかについては文学場全体が戸惑っていたようである。これは、《常識的に考へ》た正宗白鳥が《如何に文化方面の活動が期待されだしたとは云へ、政治も経済も混沌としてゐて国民の日常生活が危機に臨んでゐる今日、文学の領域に於てのみ充実した景気のい、現象が見られる筈のものではない》と述べる通りなのだろうが、具体的な理念や課題もないままに突如自由になった文学場が混沌とするのは必至である。

同時代の受け手側の困惑は、少なくとも数年はつづいたようである。昭和二十一年の文学場を《ずいぶんぎやかな一年》と振り返る山室

静は《火事場のあとのゴタゴタのやうな、混乱や喧騒しか感じられなかつた》と嘆じている。中野好夫も、永井荷風が《再び沈潜に入》る頃、つまりは《敗戦後二年半、一九四七年に至つて、文学も一応落ちつくべき形になつた》と述べ、次のようにつづける。

文学復活の直後、たとへば永井荷風がさらつていつてしまつたり、正宗白鳥が若いものそのけの活動を示したり、その作品の善悪はしばらく問はぬとしても、現象事態にまだなにか異常な、本当でないものがあつた。

もう一つ、翌昭和二三年にも、次のような言説がみられる。

なにをもつて今日の文学の徴表とみるべきかを、ぼくが問はれるなら、到底ぼくはその任にたへえない。ぼくの強弁をもつてすれば、現実そのものが混沌としてゐるごとく、文学諸流派もまた混沌としてゐるのだ。これらを巧みに整理・流合してみても、それで文学が整理されるものでもないのだ。

その期間に長短こそあれ、当時、戦後の文学場は「混沌」として捉えられていたようであり、しかも、《過渡の間の文学に却つて興味のあるものがあり、純真のものがあり、作家の心のさまざま》が、時世負けがしないで現はれて、私一個に取つては、却つて面白い》と述べていた正宗白鳥を除けば、こうした「混沌」は大方において否定的に捉えられていた。

もちろん、作品評価といった面でも、《百花瞭爛といつた体のものではなく、僅かに個々の老作家が己が趣味と気概の世界に籠つて

ゐたのが、息の続かぬ独白を吐き出したに過ぎなかつた<sup>18)</sup>、あるいは《大体は天賦の稟質に頼り、或は吃屈な気質や職人的に練達した手腕を最後の拠り所にしただけの、甚だしく生気の減じた稀薄な作物ばかり》といった批判が寄せられもした。ただし、これは老大家のせいではないし、作家ばかりが責められる問題でもない。戦後の文学場において、誰も「戦後文学らしい新しさ」を具体的に語ることなどできなかつたのだから。

大局的にみても、戦後半年の時点では正宗白鳥が、一年後には《茲一年間の殆どすべての作品に目を通して来た》という柴田錬三郎が、口を揃えて傑作の不在を指摘しているが、その根底には実作全般に及ぶ不振があつたようである。そのことは長谷川泉の《戦後の文学としてこの一年間の作品は特に新しいものではなかつた》という評言や、小田切秀雄の《文学は、戦後の実質においてはまだ形成されていない》という認識に端的に示されている。批評サイドにしても、たとえば《新人は、まづ、日本人の現実を、曇らない自由な眼でもつて直視し、その弱点とともに長所を見、日本人の可能性を見抜いて、それを伸ばすための力強い示唆を与ふべきである》<sup>24)</sup>といった、徹底した観念的抽象論においてしか「戦後文学らしい新しさ」の方向性を示せなかつたのだ。

こうした状況下で、需要を敏感に察知する戦後メディアが選んだのが老大家であり、こと〈永井荷風〉なのだ。その理由としていくつかのことが考えられるが、実際手許に複数の作品があつた上、筑摩書房や新生社が戦中・戦後直後からその発表に向けた準備を進めてきたという現実的な条件が整つていたことがまずあげられる<sup>25)</sup>。

それと同時に、〈永井荷風〉とは、戦後解禁された「エロ」の書き手として読みかえ可能な幾多の名作を書きつづけてきた老大家で

もあつた。当時《何といつても颯爽と風を切つてゐるのはエロ作家で、終戦後の自由はやはり、共産党とこの作家達に大変な恩恵を与へた》<sup>26)</sup>という印象は強かつたようで、《敗戦は文学に何をもたらしたか、否、更に進んで敗戦後の文学はいかにあるべきか》と自問する若尾徳平も、理想的な文学を語れずに、《いかに肉体の文学とか、実存主義とか銘うつてはゐても、直接大衆の興味をつなぐものはエロ》<sup>27)</sup>といった現象に筆を割くことになる。こうした「エロ」を担つた戦後の作家・作品については、伊藤整が振り返る次の一節に整理されている。

「肉体文学」といふ呼称の下に、永井荷風、坂口安吾、石坂洋次郎、舟橋聖一、田村泰次郎、丹羽文雄などの作品が一括して考へられたことも、この時期の特色であつた。これは戦時のファッシズム的禁圧のもとにおいて、肉体の衝動とその周辺を思考する作家が一樣にその差を問はず禁圧されたことの反動であつて、この呼称自体がファッシズムの裏がへしである。即ち各作家の最良の部分拾つて言へば、「浮沈」や「踊子」における荷風と「白痴」における坂口は同傾向で露骨な描写を通しての文明批評である<sup>28)</sup>。

右の一節では、筆頭に《永井荷風》の名があげられ、そうした評価を支える戦後発表の作品が複数あげられている。こうした事態の到来は、確かに、《戦争中、色気のある小説らしい小説は禁止され、「かういふ時に荷風の小説でも読みたいものだ」と、小説愛好者間に噂されてゐたので、終戦につれて禁止令が解かれると、まづこの作者（永井荷風／引用者注）に、機敏なる出版業者編輯者が目をつ



けた<sup>29</sup>」ことによるのだろう。これを文学的に語るならば、「この生そのものに、人間が消滅せぬかぎりは滅びることのない人間の情慾や官能の途を通して近づいて行かうとするのが、『荷風の文学』<sup>30</sup>だ」ということにもなる。こうした評価は、戦後に発表された永井荷風の小説が裏づけもし、『荷風の文学』は、淫乱の文学だといはれる。実践においても、文学に劣らぬ淫乱ぶりであると伝へられた<sup>31</sup>として、作家と作品を接続するかたちでリアリティが備給されていく。

たとえこうした荷風ブームが一時の流行でおわるにせよ、『氏は単に終戦後一年の変態現象ともいふべき闇屋と文学の繁盛などとするに足らぬ一時の幻にすぎぬことぐらゐは判つきりと知つてゐる筈である』、というのも『幾度かの長い不遇の境遇を潜つて来た氏は、時勢の気紛れな変転と泡沫に似た流行の正体を誰より身に徹して知つて居るに違ひない』<sup>32</sup>のだから。このことは、当時、すでに日夏耿之介が、『敗戦第一年の文場に、かゝる作者のかゝる作品（荷風作品／引用者注）が、少くとも最も多く読まれ論らはれたといふことは、半世紀後の文学史家にとつては、一つのおどろきであらう』<sup>33</sup>と予言していたほどである。

総じて、戦後の〈永井荷風〉とは、『混沌』とした文学場で何と定かに語られることのないままに漠然と求められていた『戦後文学らしい新しさ』を決定的に欠きながら、質の高い安定した文学性を保証された老大家にして、戦中に抑圧されていた『エロ』を書く妙手として、戦後メディアの力学によって華々しくスターダムにおしあげられ『ジャーナリズムの寵児』<sup>34</sup>となった、文字通り戦後の理想／現実の矛盾を生きた／生きさせられた孤独な作家に他ならない。

### III

ここまでの、〈永井荷風〉をめぐる戦後の文学場の布置をふまえ、本節では、荷風関連言説に絞りこみながら分析していきたい。

昭和二〇年の年次総括で、木村毅は〈永井荷風〉に言及する。

上林曉氏であつたと覚えるが、疎開先から一時出京して、この空襲下の東京になほ踏み留まつて静かに文学に精進しつつ、ある人の姿ほど崇高に見えるものはないといふやうな感想を洩らしてゐたやうであつた。／巷間、伝ふるところによると、永井荷風氏は、知己を後世に待つつもりで、自分の思ふまゝの創作をつゞけては、それをタイプに打たせてゐるとの事だつた。<sup>35</sup>

作品評に先立つて表明された戦中の〈永井荷風〉に関する多くの情報・噂は、バブル状に〈永井荷風〉への期待を膨らませていた。

では、戦後メディアが織りなす文学場で、戦中に書かれ／戦後に発表された永井荷風の小説テクスト（群）は、どのように受けとめられていったのだろうか。

昭和二一年の雑誌創刊・再刊ラッシュを受けての大方の第一印象は、老大家の復活に尽きるようであるが、こと永井荷風に関しては『永い間の不快な逆境に堪へて戦時中も孤独な文学の道を固守し、孜孜として労作を怠ることのなかつた氏の精励振りに、先づ心からの敬意を表する』<sup>36</sup>と述べた北原武夫に代表されるように、作品評価とは異なる回路から、戦中の身の処し方とそれを支えた作家の精神・態度が称揚されつづけ、論者の立場に関わらず類似した言説が

産出されていく。《終戦後、各誌に一斉に荷風の小説が発表されると知った時、私は「墨東綺譚」の作者が更にそこからのやうなところらまで突き進んでゐるかの期待で胸をときめかした》という小田切秀雄は、《しかし「踊子」(「展望」新年号)も、「浮沈」(「中央公論」同上)も、「勲章」(「新生」同上)も、どれも私には《期待外れであつた》とし、その評価軸を《墨東綺譚》より先に突き進んでなどゐなかつた》と、過去の永井荷風の傑作に置く。《永井荷風氏が戦時中も往年の戯作者氣質を失はず、常に文筆を弄んでゐる噂は兼、耳にしてゐた》という河上徹太郎も『墨東綺譚』や『腕くらべ』を基準に《「踊子」(「展望」)を見て、私の期待は必ずしも満足されなかつた》と戦後発表作を難しているし、《戦争中も、「地下」で黙つて仕事をつゞけて来たこの老大家の芸術的な一種の気魄には敬服を惜しまない》という青野季吉も、『墨東綺譚』に比して戦後発表された《創作の衰弱》を指摘せずにはいられない。

こうした一連の言説に通底しているのは、①永井荷風の戦中における身の処し方に敬意を払いながらも、②過去の荷風作品の達成に比して、③戦後作品を難じる、という範型であり、興味深いのは戦後作品を否定的媒介にして戦中や戦前の荷風作品を召喚してしまう〈永井荷風〉の記号作用である。《荷風は外部の事情などにはあまり煩はされなくて、支那事変以後その作品の発表が困難になつてからも悠然と必ず何か執筆してゐるであらうと想像する事はむづかしくなかつた》<sup>40</sup>と述べる佐藤春夫をはじめ、永井荷風への噂・期待の潜在的な裾野はかなりの広がりをもつていたやうで、《戦時中の文学者の生き方に、多少とも注意したものであるなら、荷風文学を好むと好まざるにかかはらず、この老大家の登場に、何としても敬意を表さざるをえない》<sup>42</sup>とまでいわれるように、戦後〈永井荷風〉は

敬意の対象として位置づけられていく。《まさしく画期的な使命を担つて現はれた新雑誌の作品を支配するのは、芸術の法則でなく経済の公式なのであらうか》と荷風を難じる二宮稔ですら、《多作振りは一見目を奪ふに足るが、読んで心は奪はれなかつた》としながらも、《よくも大動乱の裡にしこたま書き溜めたものである》<sup>43</sup>と、皮肉めいた論調の内に執筆期に言及していく。

以上のような〈永井荷風〉をめぐる評言は、次の一文にニュートラルなかたちで集約されている。

新年号で最も多く作品を発表したのは永井荷風氏で、老来衰へざる意気を示してゐる此の作者に先づ敬意を表してもよいが、その作品は旧態依然たるものである。荷風氏は戦争中も創作力旺盛で、いつ発表出来るかわからない作品を儘ま書き続けてゐた事をジャーナリストたちが聞き及び、争つて氏の原稿を乞ひ受けたのだと云ふ噂である。<sup>44</sup>

もつとも、こうした評価は必ずしも老大家や〈永井荷風〉に限られたものではなく、当時の文学場における価値基準の一つとして広がりをもつていたやうである。

作品活動の方面では、はじめ既成の大家と謂はれる永井荷風、正宗白鳥、武者小路実篤、志賀直哉、里見弴、など、それから宇野浩二などさかんに書いた。戦争中、静かな沈黙の裡に芸術的精進に凝つた文学者の孤高な態度が称揚されるとともに円熟、完成した芸術性などへの気分的憧憬や愛着が、久しく人間的感情喪失の生活におしこめられてゐた民衆の自然な欲求の一つと

なつて、期待と関心を深め迎へられたが、間もなく今日の生活から乖離した彼等の世界や境地は単に懐旧の念ひに繋がる消極性のみで新しい生活創造の意欲を提示するものではなかつた。<sup>⑤</sup>

\*

敗戦後一年有半、我が小説壇を通覧すると、まづ荷風の長短取りまぜての好色的作品潤一郎の「細雪」秋声の「縮図」などが大きな収穫である。敗戦後の執筆といふより、戦争中の執筆にかかるものが多いから、敗戦後の文学などと気取つていふにはあたらない。しかし戦争中時局便乗の若い作家達が右往左往し、戦争文学でござい、現地報告でございと、我が物顔に走り廻はつてゐたとき、流石大家達が腰を落着けて自家の文学に精進してのたこと知れたのは我が文壇のため慶賀すべきことであつた。<sup>⑥</sup>

最終的な評価は両極を示すが、右の二つの年次総括は、大家の①復活現象、②戦中の身の処し方、③作品評価、という同じ論点に注目している。こうした戦後直後の価値基準から浮上してくるのは、戦中の身の処し方が評価される老大家であり、双方とも筆頭に《永井》荷風の名前があげられている（この価値基準は、戦中の条件を勘案するならば「抵抗」とほぼ意味内容を等しくする）。《作家の未熟と老練との差の怖ろしいばかりに明らかな見本》を《中央公論四月号の創作欄》に見出す時評記事でも、「浮沈」を《荷風の小説としては》《タガの弛んだ感が濃い》としながらも、《やはりこれが本物の文学の力》だとして、同時期発表の他作品に比して相対的に高く評価する。<sup>⑦</sup>

ここで、永井荷風の半生への言及も確認しておこう。もちろん、

こうした視野を取り得るのは、《終戦後毎月の雑誌に次々と発表される永井荷風氏の小説や随筆は、明治大正昭和に跨るこの巨匠の老いて益々健在であることを証明するものであつて、慶賀に堪へない》<sup>⑧</sup>などと語られる類の、文学的キャリアの長さが必須の条件となるのだが、戦後、その文学的生涯を回顧的に通覧する文章が数多く書かれる。このことが重要なのは、戦後から回顧的にまなざされた《永井荷風》の歩み（人生・作品・生き方）が、戦後という現在に登場した《永井荷風》（という記号）に備給されて、その価値づけに積極的に関わつていくからだ。

その要諦をなすのは、永井荷風なる作家の生涯を貫く作家精神・態度である。戦後の荷風作品を《社会批判の喪失》ゆえに批判する山崎八郎は、しかしそれに先立ち次のように述べていた。

荷風は一生涯、一つのポーズをもちつゝけた。生涯を通じて一つのポーズを守るといふことは、ありきたりの人間にできるわざではない。それは常に時代に反抗しようとする彼の不敵な文学魂のあらわれである。『戦災日録』が人の心をつつ力をもつているのは、戦争という彼にとつて最も不幸な現実にあつても毅然としてゆるがなかつたこの文学魂のせいである。彼は常に「反時代」を標榜した。そしてこの「反時代」のポーズを守り通した。<sup>⑨</sup>

ここで山崎が《「反時代」》と評した態度は、時代状況という変数を戦中にすれば《抵抗》と等価である。『近代文学』メンバーが集つた座談会「文学者の責務」（『人間』昭21・4）でも、「消極的戦争反対者」という話題の折りに《永井荷風》の名があがる。<sup>⑩</sup>そこ



で荒正人は、《例へば堀辰雄、川端康成、片山敏彦、正宗白鳥、永井荷風、谷崎潤一郎のやうな人たちは、積極的に戦争を謳歌することもなかつたし、協力することもなかつたが、しかし戦争に対する文学的責任から完全に免れてゐるといふ具合にはやはり言ひにくいんじゃないかな》と問い、小田切もそれに同意するが、座談会は次のようにつづいていく。

#### 荒

僕はさういふ人たちが戦争に対してちつとも責任を感じてゐないやうな態度で、こんにちジャーナリズムに進出する傾向を苦々しく思ふのだね。

#### 平野

しかし、昔から永井荷風なんか一貫してゐると思ふのだが、永井荷風のあゝいふ態度、或は片山敏彦の態度は、殆ど戦争と関係がないぢやないかね。

ここで（特に平野発言から）注目したいのは、「消極的戦争反対者」一般から永井荷風（と片山敏彦）とが差異化され、その際、作家としての一貫した態度が参照されている点である。おそらく平野が想定しているのは、戦争に限らず、外部の社会的象から距離を置きつづけてきた永井荷風の文学的キャリアに看取される反社会的な一貫性とも呼ぶべき態度であろう。この点については、杉森久英も、「冬日の窓」（『新生』昭21・2）から聞こえる戦争指導者への批判の声が《四十年前の荷風氏からも聞かれなかつたらうか？》と、やはりその反社会的な一貫性に言及している。振り返ってみれば、〈永井荷風〉とは度重なる発禁を受けたという意味で反社会的であったばかりでなく、大逆事件にふれて「以来私は自分の芸術の品位を江戸作者のなした程度まで引下げるに如くはないと思案し

た」と言明した「花火」（『改造』大8・12）の書き手でもあり、社会から身をやつすことで書き継いできた作家でもあったはずなのだ。こうした態度の一貫性こそ、他の老大家に比しても〈永井荷風〉が、単なる《抵抗》にとどまらない賛辞を集めた所以であり、そうした図<sup>フィギュア</sup>が最も効果的に浮上する地<sup>グラウンド</sup>こそ戦後という歴史的局面であり、戦後メディアが形成する文学場だったのだ。

戦後、大勢としては高い評価を受ける〈永井荷風〉の位置（価値）

は、少なくともブームと称される程度には顕在化する。もちろん、本節でみてきたように否定的な荷風（作品）評も少なからずあるが、その多くは〈永井荷風〉がその作品史において反復してきた素材<sup>モティフ</sup>の完成度を難じるもので、従つて別の観点から永井荷風の小説テクストの可読性を探ることは充分可能である。むしろ、圧倒的なブーム現象と否定的な荷風評との裂け目<sup>ギャップ</sup>に、当時言説化されなかつたが感受はされた潜在的な要因が潜んでいるのではないだろうか。次節では、その痕跡を、戦中に書かれ／戦後に発表された永井荷風の小説テクストに探つていきたい。

#### IV

《今我々の社会の矛盾は一応明るみに出されたけれども、我々はそのやうな諸々の真実の更の上越す真実の発掘を、即ち現象を追はず、本質に肉迫することを、新しい文学に期待する》と述べる瀧崎安之助は、《永井荷風の『浮沈』（中央公論）や、近く再版される旧作『腕くらべ』に何の価値があるだらうか》とその「古さ」ゆえに厳しい批判を展開している。ただし、正宗白鳥が《本当は、全然新しい作家の全然新しい作品を読みたいのだが、さういふ斬新な優秀

な作品が何処にあるのか、何処から現れるか、今の所全然見当がつかないので、今の今は既成作家のうちからでも、何等かの新らしいものを求めやうとしてゐるのである」と述べて永井荷風に向かったように、当時どこかに「戦後文学らしい新しさ」をもつ文学が生まれていたわけではなかった。

一方で、戦後メディアが形成する文学場の「永井荷風」を考える時、その小説テキストが必ずしも「新しさ」をもちあわせずとも、何かしら戦後に適した表徴をもっていたと考えることは十分可能である。窪川鶴次郎の文芸時評をみてみよう。

敗戦の現実<sup>(35)</sup>に直面して、文学者たちはこの敗戦をどのやうに考へてゐるか。敗戦は彼らに何を教へたか。更に戦時下の己の在り方をどのやうに省察してゐるか。要するに戦争は彼らにとつて何を意味したか。これらの問題は、彼らにとつて痛切なものとして今日の現実に対する彼らの態度の中に当然含まれてゐなければならぬ。しかし彼らの今日におけるあれこれの態度は、今次戦争に至る一時期を画すところの、満州事変にまで遡る十五年間の文学の歴史と密接な関連を持つてゐることは言ふまでもない。

つづけて窪川が示す《この関連の上に立つてのみ新たな文学は考察されねばならぬ》という方向性を戦後の文学場における期待の地平と捉える時、老大家の中でも「永井荷風」が、こと以下に読解していく戦後発表小説（の特徴）を以て戦後メディアの織りなす文学場に特権的に迎えられた所以が明らかにされるだろう。

こうした観点から注目すべきことの第一は、小説テキストの

（素材や主題よりもむしろ）時間構成である。ここでは、永井荷風と並び称された老大家の作品として、ちょうど同月号に掲載された志賀直哉「灰色の月」（『世界』昭21・1）、正宗白鳥「戦災者の悲しみ」（『新生』昭21・1）の二作品を瞥見した上で、対比的に「浮沈」（『中央公論』昭21・1〜6）・「勲章」（『新生』昭21・1）・「踊子」（『展望』昭21・1）といった戦中に書かれ／戦後に発表された永井荷風の小説テキストの特徴を浮き彫りにしてみたい。

志賀、白鳥両作品に囚らずも共通しているのは、小説テキスト内に、現実を指示すべく作用する時間指標が明示されている点である。「灰色の月」は結句に「昭和二十年十月十六日の事である。」とあり、「戦災者の悲しみ」は冒頭「昭和二十年十月十三日（以下略）」と書き出されており、物語内容もその時間軸の前後に限られている。もっとも「戦災者の悲しみ」には、「昭和十九年八月十七日」という記述もあり、折々過去回想が挟まれるのだが、その起点は「昭和二十年十月十三日」に固定されている。つまり、双方とも発表に先立つ数か月前の出来事・心境を素材としたものであり、戦後直後という共通項を以て、語り（手）の位置に戦後の読者が自らを投影させたり代入するといった操作が困難ではない。原理的には小説テキスト内の語り手と現実世界の作者は峻別されるべきだが、両作家のこれまでの小説表現・読書慣習を想起する時、両作は老作家の眼に映った戦後を老作家とともにまなざし得る機構を内包した小説テキストとして、戦後の読者においては現象したと考えられる。

以上をふまえ、永井荷風の上記三作を、成稿順に検討してみよう。半年に渡って連載された「浮沈」は、『清嶋さだ子』という女給上りの女の浮き沈みの生涯を国民精神総動員法の実施される昭和十二年から十五年のあわただしい時局の変遷を背景として描いたもの

である。最終章「第廿四」は、「越智孝一の日記」と題された昭和一五年八月から一〇月にかけての日記で構成され、作中にこれ以後の歴史を指示する時間指標は見当たらない。結末でさだ子は越智と結ばれるが、越智はその日記で「兵火に襲はれた国々の文化はこのまゝ蘇生することなく亡びて行くのであらうか。」という感慨と共に、「彼女は過去の時代の人の持つてゐたものを今も猶失はずに持つてゐる。この点に於て彼女は私と同じく世の落伍者たることを免れない。」と書きつけており、これ以後にも引きつづき戦中の時間空間が前提とされている。つまり、具体的な年次では明示できないものの、戦中を物語内容とする「浮沈」の語り（手）の時間軸上の位置もまた、戦中以外には出ないのだ。

作中には、街の風俗を中心に多くの時間指標がみられる。

心ばかりのしるしに土産物を買はうと、急に立上つて仲店の方へと歩いて行くと、赤襷に姓名をかいた出征者を真中に大勢の人が楽隊を先頭に列をつくつて練つて来るのに出遇つた。「略」見れば此方にも彼方にも、殊に仁王門の下には千人針をたのむ女が七八人も並んでゐる。「略」仲店の両側からは、まだその頃にはさほどに聞古されてもゐなかつたさま／＼な軍歌が混乱して湧立つ中に、日かげになつた方の店では早くも電燈をつけてゐる。

こうした戦中の時間空間は、日常の生活場面における施策の影響としても点描されており、昭和一三年では次のようになる。

夜は十二時になつたばかりであるが、その年十月から実施せら

れた商店法のために、蕎麦屋鮎屋のやうな飲食店もカフェーと同じ刻限に戸を閉め、且又取締が頗厳しいといふので、街を流す円タクの灯も少く、西銀座の電車通は見渡すかぎり薄暗い街燈の火影が、窓のくらしい空虚な建物を照すばかりである。

昭和一四年になると、「町の角々には排英運動の檄文、国債の募集、貴金属の買上げ、家用自動車献納の宣伝が掲げ出され」、「パーマネントの廃止やら、ダンス場カフェー閉止の風説が言ひつたへられ」、「入梅は晴れつゞきで家毎の電気時計がおくれ初めた頃、突然興亜奉公日といふものが設けられる」という具合である。次に引くのは、その年の暮れにかけての様子である。

夏は早くも過ぎ、秋も十月になつて二度目の燈火管制が行はれる頃から、さだ子のみならず、アパートの女達は炊事をするのにマッチがなくて困ると言ひ出したが、つゞいて砂糖がないと言つて、朝早くから砂糖を買ひに出かけるものが多くなる。十一月になつて、朝夕の寒さが身にしむ頃、炭屋で炭を売らなくなる。精米を食べられるのは今月かぎりだといふ事になつた。

物語内容の終局である昭和一五年も、次のように描かれる。

去年より一層物さびしい正月が過ると、二月ごろから街燈のみならず人家の電燈も俄に薄暗くなり、遂には家々の軒や門につけた灯も消え、高い建物のエレベーターも動なくなつた。品切のま、砂糖、マッチ、炭のたぐひは矢張市民の手に入りにくくなつてゐたが、兎角する中時候は追々暖になるにつれ、炭の苦情

だけはどうかやら鎮つたかと思ふと、今度は暑さに向つて水道の水が殆ど出ないやうになつて来た。

このように、「浮沈」はさだ子の生涯みならず、戦中の風俗を描いた小説テキストでもあり、戦後の読者は、戦後という歴史的位置から、戦中の物語内容を読むことになる。ただし、この時、現実となつた戦後を生きる読者にとつて、戦後が想定されていないはずのテキスト空間を無媒介的に読むことはできず、無意識裡にせよ、戦中の語り(手)ごしに読むことを余儀なくされるだろう。

ついで「勳章」の検討に移る。初出以来末尾に「昭和十七年十月二月作」と記された「勳章」は、作中に明示的な時間指標はないが、浅草公園六区のレビュー小屋が舞台とされ、日露戦争で勳章をもらった「鮫やおぢさん」が、現在「年は既に五十を越して、もう六十代になつてゐるかも知れない」ということから、昭和一〇年代が物語内容の時間軸と考えられる。

「勳章」は、「鮫やおぢさん」と呼ばれる「其日ぐらしの出前持」が、戦中という時局を受けて「軍事劇」が行われている小屋での、「兵卒の衣裳をつけた青年部の役者」に「おぢさん、戦争へ行つて、勳章、貰はなかつたのか。」という一言に端を発する物語である。踊子に「お見せよ。ねえ。おぢさん。新ちやんの衣裳を着て、勳章下げて御覧よ。」と煽られた「鮫やおぢさん」は、勳章を取りに帰り再び楽屋にやつてくる。

踊子達は爺さんが取り出して見せる勳八等の瑞宝章と従軍徽章とを物珍らし気に寄つてたかつて見てゐたが、する中、衣裳の軍服へ勳章を縫ひつけてやるから、一枚写真を取つておもら

ひと言出すものがあつた。鮫屋の親爺が遂に腹掛をぬぎ、衣裳の軍服に軍帽をかぶり、小道具の銃剣までさげて、カメラの前に立つことになつたのは、二十人近い踊子が一度に揃つて、わい／＼囃立てる其場の興味に浮された為であらう。

ここでは、戦争・軍服が三重になり、そしてズラされていく。まず、作中の戦中という時空間での戦争・軍服が第一の層(作中におけるオリジナル)、次にまさにこの時舞台上演じられている「戦争劇」の戦争・「衣裳の軍服」が第二の層(コピー)、そして、楽屋で「鮫やおぢさん」が一時的に体现する過去の日露戦・「衣裳の軍服」という第三の層(ズラされたコピー)＝反語的な《擬態》<sup>60</sup>。注目すべきは第三の層だが、これは「わたくし」の撮つた写真でみた時、「勳章のつけどころが規則通りではなく、軍服の胸の右側になつてゐた」ことが判明する。こうして、ナショナルな記憶・記念品が模倣によつて重層化されそうになりながら、それは「勳章」の位置をズラすことで擬態へと変わり、およそ対極の意味作用を果たすだろう。この名も無き「鮫やおぢさん」は、「わたくし」が写真を届ける前に死んでしまうのだが、その意味で「勳章」をめぐる右の物語は、戦中とその緊張感を背景とした、戦中における国民国家という物語への批評的なイロニーとして構成されている。

しかも、この写真は「わたくし」によつて、「引伸して焼付をする時、ファイルの裏表を逆にして、見たところだけをそれらしく紛ら」わせられる。「勳章」の語り手である「わたくし」もまた、「鮫やおぢさん」の反語的な擬態を反復することで、戦中における抵抗のあり方を示唆している。しかも、一人称回想記という体裁で随筆風に語られる「勳章」は、冒頭近くの自己紹介が(永井荷



風〕を想起させるように仕掛けられてもおり、末尾の擱筆日の記載と併せて、「わたくし」と自称する語り手（註署名Ⅱ「永井荷風」）が戦中に書いたものであることを、戦後の読者に自己呈示する小説テクストなのだ。しかも、《人生のイロニイ》を同作に読み取った同時代評が《戦争中或雑誌でこの作品の掲載が却下されたと聞いてゐるが、恐らくこのイロニイが祟つたのであらう》と指摘するように、そこには戦中の刻印も明示されている。

最後に「踊子」を読解しておこう。「踊子」は「満洲事変から上海事変、爆弾三勇士の手柄話などで、年々物騒しくなつて行」く頃から、「いつか夏になつて、支那事変が始まる」時期を経て、「又一年たつて明ければ昭和十五年」頃まで、つまりは昭和一〇年代を物語内容の時間軸としている。別言すれば、「レビエーの全盛時代」から「興行町の真ん中に国民精神総動員としたアーチのやうなもの」が立ち、「そろく炭がないの米が足りないのと云ふやうになつて来た時分」にかけての物語である。点描される風俗の中でも、戦後の読者に強く戦中（の記憶）を喚起するのは、「レコードの流行唄」として描かれる次の歌詞だろう。

横町のレコードが、「あはい夢なら消えましょに。こがれ焦れた恋の火が、何で消えましょ、消されましょ。ネエ、忘れちゃいやよ。忘れないでね。」

右の流行歌は、昭和十一年に渡辺はま子が歌った「忘れちゃいやよ」（最上洋作詞・細田義勝作曲、発禁後「月が鏡であつたなら」と改題）であり、この流行歌を《稀代の曲者》と称す小川近五郎は、《歌の歌唱形式から言つても極めて効果的な新手法の発見であつた

し、流行歌の変遷から言へばまさに画期的な第一歩を踏み出した歌で、この後続々と飛び出した類型のエロ感の直接発散を目的とする新傾向流行歌の先駆者であつた」と評している。やはり、ここでも物語内容の時空は戦中なのだ、語り手「わたし」は、「震災後も映画にはまだ辯士が出て説明をしたり、楽師が大勢で伴奏をしたりしてゐた時分です。」というテクスト冒頭の一文にも明らかのように、ある時点から過去の出来事を回想するという体裁を採っている。終章「十三」で、「又一年たつて明ければ昭和十五年になりました」という時間指標につづき、花枝と二人辿り着いた生活の「二年の後」が綴られてテクストが閉じられていることから、「わたし」が語っているある時点とは、昭和一七年頃と想定できる。ここでも「浮沈」同様、戦後が想定されていないテクスト空間を、戦後の読者は、戦中の語り（手）ごしに読むことになるだろう。

こうした三作に共通する小説テクストの時間構成・物語言説の特質は、〈永井荷風〉らしい素材の反復や、随筆的な筆致とそれに対応した読書慣習によって、戦後の読者にその書き手を〈永井荷風〉だと同定すべく作用したのではないだろうか。「勲章」においては、テクスト内に書きこまれた擱筆日の書き手として署名Ⅱ「永井荷風」が「勲章」の書き手と目されるのは必至であろうし、「浮沈」「踊子」においても、テクスト内の戦中に位置する語り（手）の存在は、署名Ⅱ「永井荷風」を経由して、あの〈永井荷風〉へと接続されていくだろう。

## V

《言われていないこと》が《織り込まれている》がゆえにテクス

トを《他のタイプの表現》より《複雑》だと位置づけるU・エーコは、《この言われていないことこそ、内容の顕在化のレベルで顕在化されねばならないもの》だとして、《この点でテキストは、他のどのようなメッセージよりも決然と、読者の側の能動的で意識的な共同作業の動きを要求する》と論じている。

ここまで解読を試みてきた「浮沈」・「勲章」・「踊子」についても、表面に明示化された永井荷風らしい素材ばかりでなく、《言われていないこと》が小説テキストの読書行為を介して表れるメタ・メッセージとして、戦後の読者に伝わっていたとは考えられないだろうか。ここにいうメタ・メッセージとは、戦中を物語内容の時空とし、それが書かれたのも戦中であり、さらに書き手は戦中であつてなお書きつづけていた〈永井荷風〉である。というものだ。となれば、戦後に位置する読者は、上記三作品の語り(手)の位置に自らを重ね得ず、逆に自動的に彼我の距離を確認しては相対化することになり、その時目にするものは、戦中にも書きつづけていた作家、という、戦後からみるならば、ことのほか輝かしくみえるであろう一人の作家の後ろ姿であるに違いない。このように、テキスト内外を跨ぐ時間構成によって、戦後発表の小説テキスト内に戦中に位置して戦中を語る作家の姿を現出せしめる要素こそ、戦中に書かれ／戦後に発表された永井荷風の小説テキストに共通して刻印された最大の特徴なのだ。この時、上記三作は小説テキストとしてそれぞれ固有の相貌をみせながらも、より強く〈永井荷風〉という名の書き手を戦後の読者に喚起させるだろうし、その帰結として、一貫性の神話も過去遡及的に生成されていくだろう。そして、これこそが、戦後直後という歴史的条件下において永井荷風の小説テキストが果たし得た稀有な意味作用であり、言説化はされなかったものの、

しかし感受はされた荷風ブーム水面下の要因だと目される。

後年、中村光夫は《これまで漠然と戦後文学と云われて来たものは、むしろ米軍占領時代の文学と呼ぶべきで、そう呼ぶことで、いろいろな性格がはっきりする》と述べた上で、《敗戦の惨めな世相の荒廃のなかで、「文学」が異常な隆盛を示した原因は、戦時中のほとんど十年に近い野蛮な禁圧によってつくられた、「文学」にたいする強烈な飢渴》によるもので、しかもそこでは《対象についての選択》が《ほとんど放棄》されていたと指摘する。しかもそれは《戦争の直後に一時見られた老大家の復活という現象》のみならず《いわゆる「戦後の新人」といわれた人々》をも含むという。

それでも、本稿の検証からは、戦後メディアの織りなす文学場において、〈永井荷風〉という記号が、戦中／戦後をまたぐ歴史性を刻印された「浮沈」・「勲章」・「踊子」といった小説テキストの意味作用と共時的に現象した相互作用によって、戦後文学なる未曾有のプロジェクトがその始発期に漠然と求めていた、何かを体現していたことが明らかになったはずだ。

小説テキストに限らなければ、同様の時間構成を内包し、戦中／戦後をまたいだテキストとしてP・ヴァレリーの自由論があげられる。戦後すぐに複数のテキストが訳出されていることにも明らかのように、これらもまた、〈永井荷風〉同様の理由から戦後メディアに好まれたものだといえそうである。一つは、ポオル・ヴァレリー／野口啓祐訳「自由について」(『展望』昭21・3)で、末尾には《(1)に訳出したPaul Valeryの「Freedom」は、イギリスのカトリック系クオーターリイ・レビューで、Bernard Wallが編輯した「the Coossum」の一九三九年一月号に掲載されたものである。》と付言されている。もう一つは、ポオル・ヴァレリー／中村光夫訳「精神

の自由」(『世代』昭21・7〜10)で、第一回の末尾に訳者註として《この講演は一九三九年三月二十四日になされ、同年十一月一日号及び十一月五日号の Conferencia 誌に掲載された。》と書かれている。双方とも小説テキストではないものの、戦中に(講演され)書かれ/戦後に発表されており、また、その主題が自由だったことも<sup>⑧</sup>あり、戦後の読者にとっては、永井荷風の小説テキストと類似した効果を及ぼしたと考えられる。

もっとも、その後の歴史が露呈させたように、〈永井荷風〉が長くスターダムに留まることはなかった。それは、よりふさわしい「新しさ」を求めつづける戦後メディアの論理に従えば当然の成り行きでもあろうが、本稿の論旨からすれば、戦中に書きたためられた作品が尽きた時、いかに新たに作品が書かれようが、それはもはや戦後直後に〈永井荷風〉を成立させた複雑な諸条件の絡みあいを現出させることはあり得ない。

最後に、《戦後五年間の思想を歴史のコンテキストのなかで見なおす》ことを目指した渡邊一民の議論を参照しておきたい。渡邊は、《旧プロレタリア文学系の人々によってほぼ独占されていた表のそれと、四七年に復活した『文学界』系の裏のそれ》という《戦後》の文学、思想における二つの舞台<sup>⑨</sup>が、《ほとんど相互に交流することなく、それぞれの仕切りのなかでそれぞれの問題だけを展開していったこと》を《五年間の「戦後」全体》に関する《ひとつの問題点》として提出する<sup>⑩</sup>。その上で、《二つの舞台》の《相互交流》を目指す渡邊の方針は首肯すべきだが、本稿で提示したように、戦後の文学場は《二つの舞台》に留まるものではなく、老大家の復活を過渡期の一現象と表面的に断じて素通りせず、その成立要因を分析するならば、ことは単に〈永井荷風〉の問題でもなければ、老

大家に限られた議論でもなかったことは明らかである。その意味で、本稿は戦後文学を再考するための一つの契機となるだろう。

## 注

- (1) 荷風論を、《荷風にとっての方法とは荷風になろうとすることであつた。》と書き起こす、高橋勇夫『詭弁的精神の系譜——芥川、荷風、太宰、保田らの文学的更生術』(彩流社、平19)がその典型。なお、メディアがつくつた荷風像に関しては、中村良衛「奇人」伝説——戦後マスコミの伝えた荷風像」(『ユリイカ』平9・3)他参照。
- (2) 瀬沼茂樹「戦後派文学の系譜——戦後の文学史への試みのために——」(『文学』昭38・11)
- (3) 荒正人「戦後の文学」(『文学』昭27・6)
- (4) 瀬沼茂樹「文芸時評 今年の文学界——その回顧と決算——」(『新小説』昭23・12)
- (5) 宮本百合子「一九四六年の文壇——新日本文学会における一般報告——」(『日本評論』昭22・7)
- (6) 栗坪良樹「自由への探求と芸術意識」(『岩波講座日本文学史 第14巻 20世紀の文学3』岩波書店、平9)
- (7) 渡邊一民「林達夫とその時代」(岩波書店、昭63)。なお、こうした事態を、『日本人とは?——宛名のない手紙——』(『玄想』昭22・3)昭23・2、引用は『岸田國士全集27』岩波書店、平3)で岸田國士は、『雑誌がむやみに出る。紙がないといふのに雑誌はいくらでも出るのには不思議だが、それにはそれだけの理由があるのだらう。(略)つまり、雑誌ジャーナリズムのまつたく平衡を失した時代、平衡を保たうとする力が平衡を破らうとする力に抗しきれない時代なのである。』と評している。

- (8) 中村光夫「文学雑誌と雑誌文学——文芸時評——」(『文学界』昭22・11)
- (9) 本稿では、以下、メディアが創りあげる表象を、実体(論)的な永井荷風と弁別する意味で◇を付して表記する。
- (10) 一月付発表の荷風テクストは他に、「書翰——谷崎潤一郎氏へ——」(『人間』昭21・1)・「仏蘭西人の観たる鷗外先生」(『太平』昭21・1)・「墓畔の梅(上)下」(『時事新報』昭21・1・9～11)があり、他の老大家に比しても戦後メディアへの露出はこの時すでに甚だしい。紅野敏郎「大家の復活——正宗白鳥と永井荷風——」(『国文学』昭40・11)も参照。
- (11) 加藤周一・中村真一郎・福永武彦『1946・文学的考察』(真善美社、昭22)
- (12) 河上徹太郎「老作家の世界——文芸時評——」(『文芸春秋』昭21・2)
- (13) 正宗白鳥「終戦後の文学 文芸時評」(『新生』昭21・5)
- (14) 山室静「文芸時評 プロレタリア文学など」(『近代文学』昭22・6)
- (15) 中野好夫「昭和二十二年文学の問題——主として傾向と意義について——」(『人間』昭22・12)
- (16) 平田次三郎「文芸時評」(『進路』昭23・1)
- (17) 注(13)に同じ
- (18) 河上徹太郎「作家魂の昂揚(文芸時評)」(『文芸春秋』昭21・10)
- (19) 北原武夫「大家と新人——文学は何処にゆくか——」(『改造』昭22・12)
- (20) 注(13)に同じ
- (21) 柴田鍊三郎「自虐する精神の位置——文芸時評(一)——」(『三田文学』昭21・9)
- (22) 長谷川泉「近代への架橋——昭和二十二年の日本文学界の回顧と展望——」(『解釈と鑑賞』昭22・12)
- (23) 小田切秀雄「現代文学の低迷」(『総合文化』昭22・12)
- (24) 本多顕彰「新日本文学の方向」(『創造』昭21・2)
- (25) 中村光夫「書評 永井荷風「来訪者」」(『展望』昭21・10)、福島鏗郎「戦後雑誌の周辺」(筑摩書房、昭62)参照。また、当時の筑摩書房をめぐる様相に関しては、上林暁「嶺光書房」(『新世代』昭21・4)に活写されている。
- (26) 若林春雄「作品評 小説」(『進路』昭22・1)
- (27) 若尾徳平「敗戦文学論」(『三田文学』昭22・9)
- (28) 伊藤整「文壇的鳥瞰図」(『展望』昭25・8)
- (29) 正宗白鳥「文芸時評 永井荷風の新作」(『新生』昭21・3)
- (30) 高橋義孝「永井荷風論 荷風文学に於ける宗教的なるもの」(『国土』昭22・2)。なお、エロ、(エロチシズム)については、辰野隆他「現代作家研究(一)永井荷風」(『文芸』昭23・2)でも話題とされている。
- (31) 無署名「人物評 永井荷風」(『改造』昭21・3)
- (32) 注(25)中村論文に同じ
- (33) 日夏耿之介「荷風VS潤一郎 附秋声」(『象徴』昭22・1)。なお、日夏は引用につづけて《昭和廿二年以後は最早や時花らぬ孤独の老作者の元的位置に還るであらうし、還つても欲しいものである。》と述べている。
- (34) 神原孝史「「大家」の戦後・永井荷風の足どり」(『民主文学』平5・8)
- (35) 木村毅「昭和二十年の文壇」(『公論』昭20・12)
- (36) 北原武夫「荷風を読む」(『新潮』昭21・2)
- (37) 小田切秀雄「荷風の近作」(『新小説』昭21・2)
- (38) 注(12)に同じ
- (39) 青野季吉「戦争と平和——文芸批評——」(『朝日評論』昭21・3)。「浮沈」・「勲章」・「踊子」に対する同時代評価の大勢は、《晩近のこれらの何れの小説が決して『溼東綺譚』以外には出たが、以上には出



- るない》(傍点原文)という日夏耿之介「永井荷風とその時代」(『芸術』昭22・12)の見解に、見事に集約されている。
- (40) 佐藤春夫「最近の永井荷風」(『芸芸春秋』昭21・6)。なお、日夏耿之介も「輓近の荷風文学」(『群像』昭21・10)において、『輓近、釣瓶打ちに公けにせられる荷風の随筆や日記や小説は、その多くは、世界第二大戦中に書きためた作品であらう』と述べている。
- (41) たとえば、安岡章太郎『僕の昭和史①』(講談社、昭59)には、『荷風は、昭和十二年に『溼東綺譚』を出して以来、わずかな小品文の他に何も発表していなかった。けれども戦時中、忘れられた作家になっていたわけでは決してない。むしろ隠然たる人気作家であったといえるだろう。』(略)両者(荷風と太宰治/引用者注)に共通しているのは、それぞれ微妙なあたりで、しかもハッキリと時流に背を向けていたことだ。』という回想がある。また、北原武夫は「永井荷風」(『創造する意志』中央公論社、昭17)で、『氏にあつては陋巷や売笑婦は単に氏の思想を定着し氏の思想を肉化する場所や人物であれば足りたのである』と、永井荷風の小説テクストをその表面的な素材<sup>モティフ</sup>ではなく思想において評価している。
- (42) 稲垣達郎「永井荷風」(『芸術』昭21・11)
- (43) 二宮稔「文芸」(『潮流』昭21・2)
- (44) 谷崎精二「新春の文壇——文芸時評——」(『早稲田文学』昭21・3)
- (45) 藤川徹至「四六年の文学回顧」(『新小説』昭22・1)
- (46) 注(26)に同じ
- (47) 無署名「小説月評」(『人間』昭21・6)
- (48) 杉森久英「永井荷風論」(『黄蜂』昭21・8)
- (49) 代表例として、佐藤春夫「永井荷風——その境涯と芸術——」(『展望』昭21・10、11)をあげておく。
- (50) 山崎八郎「日本文学における社会性——荷風を中心として——」(『評論』昭23・3)
- (51) 荒正人・小田切秀雄・佐々木基一・埴谷雄高・平野謙・本多秋五「座談会 文学者の責務」(『人間』昭21・4)
- (52) 注(48)に同じ
- (53) 真銅正宏「永井荷風、(やつし)の姿勢——『ふらんす物語』から『四畳半襖の下張』まで」(『国文学』平14・7臨)、拙論「砂漠の果樹園——『歓楽』前後の永井荷風をめぐって——」(『芸術至上主義文芸』平15・11)他参照。
- (54) 瀧崎安之助「新しい文学のために」(『黄蜂』昭21・8)
- (55) 注(29)に同じ
- (56) 窪川鶴次郎「文芸時評 新文学への倫理」(『評論』昭21・2)
- (57) ここでは、本稿のねらいに即して、執筆が戦後の諸作についてはふれない。それらについては、宮城達郎「戦後の荷風文学」(明治大学教養論集)昭47・12)、高橋俊夫「荷風の短篇「心づくし」攷——戦後短篇論のための序章——」(『文学研究』昭47・12)、真銅正宏「コントをめぐる断章——荷風戦後短篇小説の世界——」(『国語と国文学』平21・9)参照。
- (58) 桶谷秀昭「戦後の荷風」(『芸芸展望』昭51・4)
- (59) 今では、昭和一七年一二月に、「軍服」という題で『中央公論』に発表する話があったが、時局に鑑み発表中止となったことが『断腸亭日乗』によって判明している。
- (60) 『擬態』に関して、ホミ・K・バーバ/本橋哲也・正木恒夫・外岡尚美・阪本留美訳『文化の場所——ポストコロニアリズムの位相』(法政大学出版局、平17)を参照した。
- (61) 無署名「新年の創作」(『人間』昭21・3)
- (62) 小川近五郎『流行歌と世相——事変下に於ける歌謡の使命——』(日本警察新聞社、昭16)
- (63) 「踊子」が「来訪者」(筑摩書房、昭21)に収められる際には、「昭和十九年正月稿」と、「浮沈」が『浮沈』(中央公論社、昭22)に収めら

れる際には「昭和十七年三月春分節脱稿」と、それぞれ欄筆日が加筆され、「勲章」同様、両作とも戦中に書かれたものであることが、より明瞭に小説テクスト内で呈示されることになる。さらに、パラテクストを含めれば『来訪者』（勲章）「踊子」所収）・『浮沈』双方には「荷風散人」の署名のもとに、当の作品が戦中に書かれた旨明記した「序」がそれぞれ付されている。

(64) U・エーコ／篠原資明訳『物語における読者（新装版）』（青土社、平15）

(65) 荷風の写真をメインに据えたレイアウトの週刊誌記事、谷口喜作「荷風先生を訪ふ」（『サンデー毎日』昭21・5・5）にも『終戦後、いろいろの雑誌に一時に先生の作品が発表された。「浮沈」「踊子」「勲章」「来訪者」その他幾つかの随筆なぞ、「おもかげ」に収められた作品の以後、凡そ七八年の間に集積されたお仕事のすべてであつた』という一節があり、執筆時期に注意が促されている。

(66) 「荷風・桃源・一休」（『新潮』昭21・4）の神西清が『永井荷風氏の罹災日録は、戦後現れた諸家の文章のうち、襟を正して読むべきものの随一、あるひは唯一でさへあらうかと思ふ』と述べたように、戦後公にされた日記がこうした姿をより直接的に喚起したことは想像に難くない。併せて、岸川俊太郎「永井荷風と占領期（検閲）——『罹災日録』を視座として——」（『日本近代文学』平21・5）も参照。

(67) 中村光夫「占領下の文学」（『文学』昭27・6）

(68) 戦後の自由という主題に関わる拙論として、「『書くこと』・『文化展望』・津軽人——太宰治「十五年間」という小説あるいは「ヤケ酒の歴史」——」（『太宰治研究』平17・6）、「明滅する（自由）——太宰治『斜陽』を解読する」（『太宰治スタディーズ』平18・6）も参照。

(69) 渡邊一民「戦後思想の見取り図」（テツオ・ナジタ・前田愛・神島二郎編『戦後日本の精神史』岩波書店、昭63）

※本文は『荷風全集第十八卷』（岩波書店、平6）に拠りルビは省略、引用に付した傍線、〔略〕記号による省略は全て引用者による。

（二〇〇九年十月二十九日受理、十一月二十四日掲載承認）