

# 坂口安吾 『桜の森の満開の下』 研究

——花の下に見る時空間——

織 田 淳 子

坂口安吾作『桜の森の満開の下』は昭和二年六月に雑誌『肉体』の第一号で発表された短篇小説である。

現在では海外への翻訳や映画化に舞台化、アニメーションなど多様な媒体での展開をみせ、安吾の代表作としての知名度を得ている『桜の森の満開の下』だが、当初は一流雑誌であった雑誌『新潮』の編集長から掲載を断られ原稿が返却されたとの逸話を持つ作品でもある。安吾は前年（昭和二年）の『新潮』四月号『墮落論』や同誌六月号で『白痴』を発表し、戦後の流行作家として人気を博す時代の寵児であった。当然、その翌年である昭和二年の「新潮」誌上でも引き続き、創作や評論は掲載され続けていたなかでの不採用。その理由を相馬正一は作品の中にダンピラを振りまわして人を殺す場面があるので、編集長がGHQによる言論統制の検閲を危惧し過剰防衛に出た結果と推察している。また塚越和夫は『桜の森の満開の下』が没になった理由として、当時の『新潮』誌の風潮では民主主義に関係したお説教が必要であり、そうでなければ『白

痴』の空襲のシーンのような時事性が要望されたからだと言っている。

こういった経緯から三流カストリ雑誌での発表となったために『桜の森の満開の下』は発表直後では世評に昇らなかった。評価を受けるようになったのは、もっぱら安吾の死後からである。

奥野健男<sup>三</sup>は次のように最上の賛辞を送っている。

坂口安吾の全作品の中からただひとつ作品を撰べと言われれば、この『桜の森の満開の下』を挙げるだろう。まぎれもなく傑作である。芸術の神か鬼が書いたとしか言うほかのない出来ばえである。ぼくはこんな美しく、グロテスクで恐ろしい作品は、世界の文学の中でも稀だと考える。

兵藤正之助<sup>四</sup>もまた「この小説は秀れた作家にしても生涯に数少なくしか想像し得ぬ作品の一つといっても決して過言ではない。」と高く評価している。野口武彦<sup>五</sup>は「安吾の散文による絶唱であり、女性存在の極致」であり、「ただ言葉が喚起するイメージそれ自体の他

に、何の支えも持たない」から詩的でありながら、「道化じみた悪戯苦闘のはて」の「ひらけた一遍の魂」の寓話であるとの見解で絶賛する。七木俊雄に至ると『桜の森の満開の下』という説話形式は美しい。この物語が提供するような「奉仕」ならわれわれはいくらでも受けたであろうに」として「孤独そのものとなりおとし、人間回帰への方途を見いだすという寓意を含み、同時に美しく暗示している。説話という文学形式がわれわれの猜疑を許さないから」説話形式であることが傑作の要素に欠かせないことを主張している。

このように現在は『桜の森の満開の下』は説話物と定義されている。福田恆存が人間そんざいそのもの本質につきまとう悲哀を追求しようとして、素材のもつ現実性が邪魔になり、説話形式に想いをたつたと解説したことから導入された定説である。塚越和夫は「説話文学のスタイルなら、どんなに醜悪な、おぞましいできごとでも、臆面なく記述することができる。」と述べた。なぜならば「それは書き手の想像力の成果ではなく、たんに伝聞を記録したにすぎないから」責任は作者である安吾だけのものではなく、不特定多数の人々に拡散されてしまうということだ。だから『桜の森の満開の下』に説話体を選ばれたのだとしている。

清田文武七は「内容に、合理を超えたことが描かれる点のあることから、筋の運びその他を不自然な感を与えないためにも説話風に書きすすめたものに違いない。」と先達への同意に加え、さらなる根拠を追加している。安吾の小説に「です・ます」体をとるものが多くはないことなど、文体の語りの要素が濃いことよって現代の説話ともいへべき印象を効果的に与える工夫がこらされているのだと示唆した。

登場人物達に誰ひとりとして名前はなく、物語内での具体的な時代を明記されない本作は、たしかに説話物に違いない。時代に關しては、少なくとも書き出しから豊臣秀吉が権力誇示のひとつとして執り行ったとされる大花見会を起源とする、庶民にも行事として桜の花見が普及した江戸時代よりも前と判断できる。さらに作中で言葉だけが登場した白拍子が存在するのは平安末期以降であるので、大雑把きわまりない絞り込みはできるのだが、これはほとんど意味のない考証なのだろう。

## 二

『桜の森の満開の下』は説話物としてだけではなく、幻想小説とも分類できる。

その着物は一枚の小袖と細紐だけでは事足りず、何枚かの着物といくつもの紐と、そしてその紐は妙な形にむすばれ不必要に垂れ流されて、色々の飾り物をつけたすことよって一つの姿が完成されて行くのでした。男は目を見はりました。そして嘆声をもらしました。彼は納得させられたのです。かくして一つの美が成りたち、その美に彼が満たされている、それは疑る余地がない、個としては意味をもたない不完全かつ不可解な断片が集まることよって一つの物を完成する、その物を分解すれば無意味なる断片に帰する、それを彼は彼らしく一つの妙なる魔術として納得させられたのでした

(中略)

魔術は現実に行われており、彼自らがその魔術の助手でありながら、その行われる魔術の結果に常に訝りそして嘆賞するのでした。

ピッコの女は朝毎に女の長い黒髪をくしけずります。そのため用いる水を、男は谷川の特に遠い清水からくみとり、そして特別そのように注意を払う自分の労苦をなつかしみました。自分自身が魔術の一つの力になりたいということが男の願ひになつていました。そして彼自身くしけずられる黒髪にわが手を加えてみたいものだと思います。いやよ、そんな手は、と女は男を払いのけて叱ります。男は子供のように手をひっこめて、つれながら、黒髪にツヤが立ち、結ばれ、そして顔があらわれ、一つの美が描かれ生まれてくることを見果てぬ夢に思うのでした。

このように女が都ですのような装いは男にとつて、身支度が完了するまで、個々としての意味を持ちえない小物達を用いた魔術的なのである。その魔術は女を美しくするから現実性を持ち、男は助手となつて苦労しても力になりたがる。魔術の存在を特別な力として登場させるのは、幻想小説の常套手段である。

また松田悠美<sup>ハ</sup>は次のように論じている。能の場合は情念の鬼型化という明らかな鬼そのものであるのにひきかえ、桜の森の満開の下に顕現した鬼は山賊に殺されることによつて、鬼も女も幻覚にすぎないという現実と非現実の区別がつかない共存が成り立つ。鬼は安吾の美学を結晶させた観念でありながら、魔術の介在としての存在だとする。女は鬼と変ずる魔術、言い換えれば現実と非現実を一

体化させるための儀式を執行する巫女の役割を担わされている。

まず鬼というモチーフは説話形式を形成する一つであることを断つておく。そのうえで『桜の森の満開の下』の鬼は女と区別が曖昧で、幻想の存在である主張に注目したい。女は巫女がその身に神を降ろすための儀式を行うように、鬼へ変ずる魔術を行うことで非現実さを物語に介在させる役目を持っている。安吾の美学を話に取り込むために鬼は存在するし、鬼を限界させるためには魔術という幻想小説のフアクターが必要となるのである。

### 三

『桜の森の満開の下』によく似た安吾の説話物に『夜長姫と耳男』がある。主従関係にある高貴な品各を有する美少女と技術しか持たない不作法な男、身分差による教養の違いなど対照的な二人の登場人物。美しい姫は無邪気に人々の死を喜び望む、男がそんな姫に見惚れながらも恐怖し、姫を殺して男が意識を失つて終幕となるころなど類似点が多い作品である。

もう一つ坂口安吾の説話物として『紫大納言』の天女に魅了された大納言のラストにも共通点がある。

大納言は、てのひらに水をすくい、がつがつと、それを一気に飲もうとして、顔をよせた。と、彼のからだは、わがてのひらの水の中へ、頭を先にするとばかりすべりこみ、そこに溢れるただ一掬の水となり、せせらぎへ、ばちやりと落ちて、流れってしまった。

美しい女を求めた結果は己の破滅であり、超自然的に消滅する人物という点は『桜の森の満開の下』と同じ作風といえる。

原卓史<sup>九</sup>は昭和五年二月『改造』で谷崎純一郎が発表した『芦刈』の終わり部分で主人公が消える点が『桜の森の満開の下』と同一であることから安吾が受けた影響関係を指摘する。さらに昭和十一年に『文芸汎論』で石川淳が発表した『山桜』でも女が男の前から消える、登場人物が消えてしまう終わり方である。谷崎潤一郎も石川淳も安吾愛読していたことから『桜の森の満開の下』が二作品に連なる系譜と判じている。

清田文武は首遊びの描写に関して影響関係の面から論じている。谷崎純一郎が昭和六年一〇月から七年一月に『新青年』誌上で掲載し、後に昭和十年九月中央公論者から単行本として上梓された『武州公秘話』から着想を得たと指摘している。そのなかでは戦が激しくなった際、城内の女に生首を洗わせ、化粧に従事させた武士社会を書いてある。谷口はうらわかい女が微笑をたたえながら生首を整える様を、妖艶なものとして描写した。安吾は仕事でなく遊興として描き出すことで、子供の無邪気な残酷さを連想させる。女にとって小さな虫の足や羽をもぐような、たわいない悪逆であった。読者も眉をしかめながら、どこかで仕方ないと受け止めてしまえる。それこそ女の魅了の力であり、安吾自身が読者に向かって人形劇を行ったといえよう。

松田悠美はワイルドのサロメ、その挿絵を描いたピアスリーのサ

ロメー銀の盆に載せたヨカナンの首と戯れるサロメの絵から示唆を受けたとしている。

ちなみに日本でのサロメの翻訳は明治四〇年八月『歌舞伎』にて森鷗外が『脚本「サロメ」の略筋』を紹介したものが最初であった。島村抱月率いる芸術座が松井須磨子を主役に全国各地で上演すること、大正初期に一大サロメブームが起った。安吾は年齢からブームに直に触れることはできなかったろうが、サロメを享受した森鷗外、泉鏡花や谷崎潤一郎が独自の解釈を加えて新たな作品を生み出している。安吾より先に出土文豪達が影響を受けた原作、を日本語訳や英訳ではなく、フランス語の堪能な安吾が原語のまま読み下していてもおかしくはない。

安吾は『日本文化私観』内で「インスピレーションは、多くの模倣精神から出発し、発見によつて結実する。」と語っている。似かよったところを見つけても驚くこともない。物語を構築する要素を他から見つけ出しても、安吾にしかできない独創性のもと使用したことは揺るぎないのである。

#### 四

男が女と初めて連れ立って花盛りの下を訪れると、女は鬼に変身する。この作品の山場における場面で、桜の森の満開の下という空間の異様さが顕著に表れている。

そして桜の森が彼の眼前に現れてきました。まさしく一面の満開でした。風に吹かれた花びらがパラパラと落ちていきます。桜の森の満開の下の秘密は誰にも今も分かりません。土肌の上は一面に花びらがしかれていました。この花びらはどこから落ちてきたのだろうか？なぜなら花びらの一ひらすらも落ちたと思はれない満開の花のふさが見はるかす頭上にひろがっているからでした。

完璧な花房を保ったまま、地面を覆うほどの花弁を降らしている桜。この静止と運動が同居する矛盾した叙述からは、花盛りの下が特異な空間であることをうかがわせる。同じく矛盾した存在の叙述は男が女と出会う前、一人で花盛りの下に来た際にも用いられる。

花の下では風がないのにゴウゴウ風が鳴っているような気がしました。そのくせ風がちっともなく、一つも物音がありません。自分の登音ばかりで、それがひっそり冷めたいそして動かない風の中につつまれていました。

風が吹かないなか、風鳴りが聞こえると男自身が矛盾を吐く。そして一切の物音はないとした直後、己の足音ばかりするといった叙述が続き、動かない風という表現も端的に花の下における空間の特殊性を示している。

作中では花の下そのものを呼び表わす記述がある。女に乞われて

都への転居を決意した男が、急かす女に対して桜が満開になるまで待つことだけは譲らず、また女が花の下への同行を願ひ出ても拒否して男が単身出かけた場面である。

花の下の冷たさは涯のない四方からどっと押し寄せてきました。彼の身体は忽ちその風に吹きさらされて透明になり、四方の風はゴウゴウと吹き通り、すでに風だけがはりつめているのでした。彼の声のみが叫びました。彼は走りました。何と云う虚空でしょう。

このように花の下を虚空とする表記は物語の終幕場面、男が鬼と見なして絞殺した女の死体の傍ら、始めて桜の森の満開の下に座った時にも繰り返される。

そこは桜の森のちようどまんなかのあたりでした。四方の涯は花に隠れて奥が見えませんでした。(中略) 頭上に花がありました。その下にひっそりと無限の虚空がみちていました。ひそひそと花が降ります。それだけのことです。

虚空とは天地の間にあたる空間そのもの指す言葉である。また仏教用語における虚空とは一切のものの存在する場所、ものの存在を邪魔しない特徴を持つ空間。形容としての虚空は架空の意味をもつ表現として使われる。以上を考慮すると、虚空とは現実ではありえない全ての存在を内包する空間と判読できる。

## 五

作中主人公たちは、転居のため山から都への進行と都から山への帰還という舞台移動を行う。重大な場面展開において、出発地点と到着地点がどちらも桜の森の満開の下であることを注目に値する。作品には同一地点に前後の異なる時間が重なる設計がなされている。つまり桜の森の満開の下では、過去と現在が同時並行的に流れていると解釈できる。

男は始めて女を得た日のことを思い出しました。その日も彼は女を背負って峠のあちら側の山径を登ったのです。その日も幸せで一ぱいでしたが、今日の幸せはさらに豊かなものでした。

「はじめてお前に会った日もオンブして貰ったわね」

と、女も思い出して、言いました。

「俺もそれを思い出していたのだけ」

男は嬉しそうに笑いました。

都から山へと帰る道すがら、二人は始めて邂逅したときの行為と会話で回想しながら行為も再現する場面は、桜の森の満開の下は過去の時間と現在が同居する構造であることを強調するものといえる。

先に述べた桜の森の満開の下は特殊で超現実な空間であることを合わせると、過去と現在だけでなく未来も並行しうるものと考ええることは十分に可能である。

空間の特異性に時間軸が絡んでいると考えた場合、本文の時間に関する描写に男の心象と結び付けられていることが目につく。

来年、花がさいたら、そのときじつくり考えようと思いました。毎年そう考えて、もう十何年もたち、今年も亦、来年になつたら考えてやろうと思つて、又、年が暮れてしまいました。

山で暮していた男は花の下に怖ろしさを感じることを自体をおかしいと思う。そこで理由を考えようとするが、結局考えることを先送りしている。これは男が大雑把というより、自然そのものに近い山の動物のようであることを示唆し、人間社会の時間概念を持ちえないことが強調されているといえる。花の下の時空間に対する理解を、無意識下で避けようとしている意図も含まれているのだろう。

鐘つき堂では一人の坊主がヤケになって鐘をついています。なんとバカげたことをやるのだろうかと彼は思いました。何をやりだすか分かりません。こういう奴等と顔を見合つて暮すとしたら、俺でも奴らを首にして一緒に暮すことを選ぶだろうか、と思うのでした。

男は退屈と感ずるために嫌つた都の生活、その軸となる人間社会での時間を知らせる行動―鐘つきを理解できないと判じている。そ

のうえ殺してでも止めさせたいとすら考えていることから、男は時間概念の受容を拒絶していることは明確である。この考えは都に移る前、都に対して敵意ばかりを持っていった理由―知らないということに対する羞恥と不安にも通じる。

## 六

男の不安について言及してみると、男が始めて感じた不安とは男が女の命令で古い女房たちを殺した後に起こっている。

どういう不安だか、何が、不安だか、彼には分らぬのです。女が美しすぎて、彼の魂がそれに吸い寄せられていたので、胸の不安の波立ちをさして気にせずにはいらただけです。なんだか、似ているようだな、と彼は思いました（中略）桜の森の満開の下です。あの下を通る時に似ていました。どこが、何が、どんな風に似ているのだから分りません。けれども、何か、似ていることは、たしかでした。

不安に感じたのは花の下に似た女の美しさであり、花の下とは今まで述べたように時空間そのものである。時間を体現する怖ろしい花の下に、女が重なることが不安の正体と言い換えることができる。そうして時間社会である都の生活に苦しみ、時間概念のない山でしか暮せないと気付いた男は女に都を離れることを宣言する。生活の全てを男に依存していた女は、とりあえず共に帰ることに従う。だがそれは過去も現在も未来も並行する特殊な時空間―男の不安の

正体である時間概念が渦巻く桜の森の下に女を連れていくことにもなったのである。

男は桜の森の花ざかりを忘れてはいませんでした。然し、この幸福な日に、あの森の花ざかり下が何ほどのものでしょうか。彼は怖れていませんでした。

（中略）

男は満開の花へ歩きこみました。あたりはひっそりと、だんだん冷たくなっているのに気がつきました。俄に不安になりました。とつさに彼は分りました。女が鬼であることを。

男が女を背負いながら始めて共に花ざかりを通りかかった際に、女が老いの姿である鬼へと変わった。あらゆる時間が存在する花の下には、美しい女が醜い老婆となる未来も含んでいるからだ。しかし、女が鬼に変わるのは特殊な時空間のためだけではない。女を背負う幸福から桜の下に感じた怖れを忘れた男だが、以前女と連れ立って花盛りの下に来ることを避けていた最大の理由に気付いてしまう。不安の正体である時間概念と女を重ねてしまい、時間経過に女の美が左右されること―老いを知った。男は時間概念を会得してしまったのである。

男の背中にしがみついているのは、全身が紫色の顔の大きな老婆でした。その口は耳までさげ、ちぢくれた髪の毛は緑でした。男は走りまわりました。振り落そうとしました。鬼の手に力がこ

もり彼の喉にくいこみました。彼の目は見えなくなろうとしました。彼は夢中でした。全身の力をこめて鬼の手をゆるめました。その手の隙間から首をぬくと、背中をすべって、どきりと鬼は落ちました。今度は彼が鬼に組みつく番でした。鬼の首をしめました。そして彼がふと気付いたとき、彼は全身の力をこめて女の首をしめつけ、そして女はすでに息絶えていました。彼の目は霞んでいました。彼はより大きく目を見開くことを試みましたが、それによって視覚が戻ってきたように感じるこゝとができませんでした。なぜなら、彼のしめ殺したのはさつきと変らず矢張り女で、同じ女の屍体がそこに在るばかりだからでありました。

彼の呼吸はとまりました。彼の力も、彼の思念も、すべてが同時にとまりました。女の屍体の上には、すでに幾つかの桜の花びらが落ちてきました。彼は女をゆさぶりました。呼びました。抱きました。徒労でした。彼はワツと泣きふしました

鬼が見えなくなるほど夢中になってまで鬼を殺そうとしたのは、美から醜に転じる老いが受け入れ難いために取った否定行為である。しかし鬼が女の未来の姿であることは確定された事実である。時間概念を得てしまった男が見開いた目は、時間概念を持たなかったころの視覚には戻れない。拒絶はしても鬼が女へ変ずることを、理解はできてしまった。

つまり物語の主題は時間による美醜の二面性にあつたのである。首遊びの首が腐つたことも、満開の桜が散つて花びらとなることも主題への伏線なのであつた。

## 七

彼の呼吸はとまりました。彼の力も、彼の思念も、すべてが同時にとまりました。女の屍体の上には、すでに幾つかの桜の花びらが落ちてきました。彼は女をゆさぶりました。呼びました。抱きました。徒労でした。彼はワツと泣きふしました。たぶん彼がこの山に住みついてから、この日まで、泣いたことはなかつたでしょう。そして彼が自然に我にかえつたとき、彼の背には白い花びらがつもっていました。

男は自ら時間を止めようとした。泣いて否定するほどに、受け入れがたい事実が時間概念の確立であつたからである。しかし花卉が降り積もる程の時間をすごしたこと、つまり多大な時間が流れたことを自覚してしまう。どうあがこうとも一度得た時間概念を無に帰すことはできなかったのである。

彼は始めて桜の森の満開の下に坐っていました。いつまでもここに坐つていることができます。彼はもう帰るところがないのですから。

帰る所がないのは、過去に引き返すことも、未来へ進むこともできない状態ととれる。この変化のしようがない状態とは、すなわち男の死を表現した状態である。

彼は女の顔の上の花びらをとってやろうとしました。彼の手が女の顔にとどこうとした時に、何か変わったことが起ったように思われました。すると、彼の手の下には降りつもった花びらばかりで、女の姿は掻き消えてただ幾つかの花びらになっていました。そして、その花びらを掻き分けようとした彼の手も彼の身体も延した時にはもはや消えていました。あとに花びらと、冷めたい虚空がはりつめているばかりでした。

生物の未来に必ず死はあるし、死体もまた過ぎる時間によって朽ちて消える。女の姿が消えたことは、時間の摂理に則るものであったといえよう。男が消えたことも同様であり、死によって男の存在は過去になった。男がいつまでも存在することはできない。未来には二人ともいなくなるからである。原卓史が「物語の（終り）では過去から現代へ、非現実から現実への移行が果たされる。」と解したように、物語のラストにおいて過去となった男が消えた空間の座標は二人ともいなくなる未来という現実でありながら、読者の現在とシンクロする構造ともいえよう。

男は都で、空が明暗を繰り返しながら永遠に続いていくものとした。これも時間の象徴であった。無限を感じたとあらば、反転して有限を知ったことも同然である。女の欲望にキリがないことに気付いた山賊は、止めるためには女を斬るしかないと考ええる。斬れば女の時間は止まるが、同時に男も死に耐えるだろうと思っている。これは結末における二人の消滅の暗示でもある。

無限に続く都の生活を知った山賊は、と同時にいずれは断ち切られる有限をも知ったといえる。すると桜の森は有限と無限を分かちつ、

生と死をへだてる境界でもある。

## 八

空間と教会の考察を補強するために、前田愛の「空間のテキスト テキストの空間」を参考にまとめてみる。

ロトマンの『芸術テキストの構造』において、芸術作品は無限的世界のモデルであり、作品にたいして外的な世界（読者・作者の生きる世界）を反映するところの空間であるという考え方を提唱した。芸術テキストは、しばしば上方、下方、遠方、近辺、開放的な外部、閉鎖的な内部などの対構造として編成される。この構造は登場人物の組織と配置の原理であると同時に、より一般的な社会的、宗教的、精神的な価値を表現するための原語とするでもある。

また無題材的要素（外的な世界の構造を反映するテキスト）と題材的要素（外的な世界における登場人物の位置、地位と活動をあらわすテキスト）の葛藤が劇的にあらわれるのは、登場人物による境界の横断である。

そして境界を横断する権利を与えられた人物は題材的要素に属する動的な登場人物。もう一方に無題材的要素に属する無題材的要素に属する人物。題材が動く事件とは、無題材的構造が確立する禁止的境界の横断。主人公にあてがわれた空間内での移動は事件ではない。題材はつねに主要な対構造の境界の横断に圧縮される。

境界は一義的で、内部空間か外部空間のどちらかにのみ属し、一度に両方に所属することはないとする。「不可侵性」などの表現は越境する人物に葛藤をもたらす障壁としての境界を示している。構造をもつ内部と未組織で構造をもたない外部という対立項は、文化と野蠻、インテリと民衆、コスモスとカオスというようにさまざまに文化テクストにおいて可変体として読みかえられる。

『桜の森の満開の下』において、山、都、自然、人口が対構造と分析できる。また男は山の自然に、女は都と人工の組織内に配置される。そして山と都の境界は桜の森であり、同時に禁止的空間となる。動的人物の山賊が山と都への横断の為に、花ざかりの下に踏み入り、境界を越えたことで結末は確定したのである。男にあてがわれた空間は山だけであった。また満開の桜の森の下は登場人物達にとつて、まさしく不可侵性の空間であり、障壁としての境界であった。文化という構造を持った都は内部空間であり、文明が未開の山は外部空間として対立項となるわけである。この対立項は女と男に置き換えることも可能である。

山口昌男は文化の秩序概念が混沌と対の構造をかたちづくっていると考える。ロトマンとの違いは境界が両義的で、内と外、生と死、此岸と彼岸、文化と自然、定義と移動といった多義的なイメージが重なる場であるとする点にある。境界の本質は連続する自然の空間に加えられた人為的な分断であるとし、その聖性と曖昧性を指摘している。両義的な領域という風に捉えているのである。

こちらの考え方によると桜の森の満開の下は、都と山を人が分断した曖昧で聖性を持った境界となる。対となる構造は都における文

化と山の自然であり、せめぎ合つて混沌とした境界ともなる。多義的なイメージの重なりとは、過去と現在、そして未来という時間概念のことであり、時間概念には生死が深く関与してくる。そのため領域内は聖性を持つことになると同時に、踏み込むことは禁忌となる。

中畑邦夫〇は「社会契約説」において論じられる「自然状態—社会状態」、「自然人—社会人」対立を軸に、自然状態に生きる無知なる自然人が未知の社会状態へ進むことを選んだのは美のためであるとした。相反する二人が出会うきっかけとなった美もまた禁忌といえよう。

## 九

安吾は「文学のふるさと」で「むごたらしいこと、救いがないということ、それだけが唯一の救い」と文学論を語っている。まさに『桜の森の満開の下』に通じるスタンスである。

ただモラルがない、ただ突き放す、ということだけで簡単にこの凄然たる静かな美しさが生まれるものではないでしょう。ただモラルがない、突き放すというだけならば、鬼や悪玉をのさばらせて、いくつの物語でも簡単に書くことができます。そういうものではありません。

このように注意を促したことから、ただモラルを放り捨てるだけで美しさを表現できるわけではないのは明白だ。読者を突き放

すため、ただグロテスクと乱暴によって登場人物を動かしていくことを安吾は許さない。シャルル・ペローの『赤ずきん』を理想とするように、読者に終幕まで突き放すことを気付かせてはいけないのである。

物語が私達に伝えてくれる宝石の冷たさのようなものは、なにか、絶対の孤独——生存それ自体が孕んでいる絶対の孤独、そのようなものではないでしょうか。

読了後は物語から皆が消えてしまい、取り残された読み手は途方に暮れることだろう。安吾の狙いはまさにそこにある。孤独となるのは登場人物でも作者でも無く、読者でなくてはならなかった。

読了後に孤独の中で生まれる疑問——『桜の森の満開の下』で女は何故鬼に変わらなければならなかったのか。

本稿では桜の森の満開の下において、過去・現在・未来は不可逆的時間軸ではなく多重層的に同時並行することを提唱し、男が拒絶していた時間概念の自得が鬼の召喚へ繋がったものとして決着をつける。

一 相馬正一『坂口安吾 戦後を駆け抜けた男』(人文書館 二〇〇六・一一)

二 塚越和夫『桜の森の満開の下』(『坂口安吾研究講座』三 弥井書店 一九八五)

三 奥野健男『桜の森の満開の下』と『花妖』(『坂口安吾』文芸春秋)

秋社 一九七二)

四 兵藤正之助『桜の森の満開の下』(冬樹社 一九七二・一一)

五 野口武彦『はなかげの鬼哭』(『カイエ』七号 冬樹社一九七九・七)

六 福田恆存『坂口安吾』(『福田恆存全集』文芸春秋 一九八七・一)

七 清田文武『桜の森の満開の下』の世界』(『新潟県郷土作家叢書 坂口安吾』野島出版 一九七八・四)

八 松田悠美『桜の森の満開の下』の鬼』(『坂口安吾研究』南窓者 一九七三)

九 原卓史『坂口安吾『桜の森の満開の下』の(終わり)』(『国文学』解

釈と鑑賞』二〇一〇・九)

一〇 原卓史『坂口安吾『桜の森の満開の下』の(終わり)』(『国文学』

解釈と鑑賞』二〇一〇・九)