



Title	近代小説におけるカギカッコと＜読み＞
Author(s)	斎藤, 理生
Citation	語文. 2008, 91, p. 86-93
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/69122">https://hdl.handle.net/11094/69122</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 近代小説におけるカギカッコと〈読み〉

斎藤理生

日本の近代小説を、会話文と地の文との区別や引用を示すカギカッコに着目して読むと、どのような問題が浮かび上がるでしょうか。問題が多岐にわたるのは言うまでもありませんが、その中からいくつか議論の手がかりを提示できたらと思います。

## 一 『全集樋口一葉』の試み

現在われわれは一葉の小説を、初出誌からインターネットの「青空文庫」(<http://www.aozora.gr.jp/>)まで、さまざまな媒体を通して読むことができます。その中で『全集樋口一葉』<sup>(1)</sup>は、「現代の一般読者に親しみやすく、わかりやすい表記形式」を心がけ、「会話や心中思惟は、文脈をはっきりさせるために、「」でくくる」といった方針で編集されている点で、異彩を放っています。この本文によって、一葉作品が現代の読者に読みやすいものになっていることはまちがいありません。

ただ、この本のカッコをつけるか否かの区別には、恣意的とも

思われる面があります。たとえば以下は、『大つごもり』(「文藝界」明治二十七年二月)の、女中のお峯が山村家の御新造に約束の借金を断られる場面です。

花紅葉うるはしく仕立し娘たちが春着の小袖、襟をそろへて襟を重ねて、眺めつ眺めさせて喜ばんものを、「邪魔ものゝ兄が見る目うるさし。早く出てゆけ、疾く去ね」と思ふ思ひは口にこそ出さね、もち前の癩癩したに堪えがたく、智識の坊さまが目には御覧じたらば、炎につままれて身は黒煙りに、心は狂乱の折ふし、言ふ事もいふ事、金は敵業ぞかし。現在うけ合ひしは我れに覚えあれど、何のそれを厭ふ事かは。

「大方お前が聞ちがへ」

と立きりて、烟草輪にふき、私は知らぬと済しけり。

「あゝ大金でもある事か。金なら二円、しかも口づから承知して置きながら(後略)」

引用二行目の「邪魔ものゝ兄」以下、山村家の娘たちの心中思

惟にはカギカッコがつけられています。最後の「あゝ大金でもある事か」以下の心中思惟も同様です。ところが、波線部の御新造の心中思惟「我れに覚えあれど」や、「私は知らぬ」という言葉にはカギカッコがありません。こうした部分のカギカッコをつけるか否かの基準がわかりにくい。そのため、かえって小説が読解しづらくなっている面もあると思うのです。

いや、そもそも、一葉の小説には、地の文と会話文と心中思惟とを明確に分けられない部分がないでしょうか。たとえば、『にぎりえ』（文藝倶楽部）明治二八年九月）の有名な、お力が町を彷徨いつつ独白する場面です。

お力は一散に家を出て、「行かれる物ならこのまゝに唐天竺の果までも行つてしまいたい。あゝ嫌だ嫌だ嫌だ。どうしたなら人の声も聞えない、物の音もしない、静かな、静かな、自分の心も何もぼううつとして、物思ひのない処へ行かれるであらう。つまらぬ、くだらぬ、面白くない、情ない悲しい心細い中に、何時まで私は止められてゐるのかしら。これが一生か、一生がこれか、あゝ嫌だ」と道端の立木へ夢中に寄かゝつて、暫時そこに立どまれば、「渡るにや怕し、渡らねば」と自分の謳ひし声をそのまゝ、何処ともなく響いて来るに、「仕方がない、矢張り私も丸木橋をば渡らずはなるまい。（中略）あゝ、どうなりとも勝手になれ、勝手になれ。私には以上考へたとて、私の身の行き方は分らぬなれば、分らぬなりに菊の井のお力を通してゆかう。（中略）あゝ陰気

らしい、何だとしてこんな処に立つてゐるのか。何しにこんな処へ出て来たのか。馬鹿らしい、氣違ひみた、我身ながら分らぬ。もう／＼眠りませう」とて横町の闇をば出はなれて、夜の並ぶにぎやかなる小路を、氣まぎらしにと、ぶら／＼歩るけば、行かよふ人の顔小さく／＼、擦れ違ふ人の顔さへも遙とほくに見るやう思はれて、我が踏む土のみ一丈も上にあがりゐる如く、がや／＼といふ声は聞ゆれど、井の底に物を落したる如き響きに聞なされて、人の声は、人の声、我が考へは考へと別々になりて、更に何事にも氣のまぎれる物なく、人立おびたゞしき夫婦あらそひの軒先などを過ぐるとも唯我れのみは広野の原の冬枯れを行くやうに、心に止まる物もなく、氣にかゝる景色にも覚えぬは、我れながら酷く逆上て、人心のないのにと覺束なく、「氣が狂ひはせぬか」と立どまる途端、

長い引用になりましたが、ここには、「自分」「私」「我」など、さまざまな一人称が混在しています。その中から今、特に後半に多く現れている「我」に注目したいと思います。

『全集樋口一葉』では、「我が踏む」「我が考へ」「我れのみは」「我れながら」といった部分は、心中思惟ではなく、語り手が焦点化して語っているものとして扱われています。しかしこは、心中思惟としても読める『自由間接言説』ではないでしょうか。少なくとも、引用の最後の「氣が狂ひはせぬか」だけが独立して心中思惟扱いされる理由は不明瞭です（直後に「と」があるから

だ、とも考えられますが、それなら、直前にも「人心のないのにと覺束なく」という表現があります。

おそらく引用部全体において、お力の心中思惟と、語り手がお力に焦点化して語っている部分とを明確に区別することは困難です。また、「何処ともなく響いて来る」「自分の謳ひし声」などは、心中思惟か発話かと区別できる性質のものでもありません。したがって『にぎりえ』には、むしろこのような表現の揺らぎが不可欠なのだと考えられます。語りに見られる揺らぎは、お力の内面の揺らぎに重ねられていると思しいからです。

念のため言い添えておけば、『全集樋口一葉』のカギカッコの付け方には、わざわざあげなかった納得のいくものの方が圧倒的多数です。しかし時々こうした無理が出ます。

ただ見方を変えると、地の文／会話文／心中思惟を半ば強引に区別してくれている本文だからこそ逆に、それらの区分を曖昧にした独特の語りの手法が浮き彫りになっているとも言えます。すなわち、『全集樋口一葉』は、逆説的に一葉作品の語りの手法を浮上させている面がある。その意味で非常に興味深い本文であり、編者の意志とは別に、実は研究者向けの本文だと言えるのではないのでしょうか。一葉の小説の語りに慣れ、リズムに乗せられてすらずらと読み流していこうとする読者をあらためて立ち止まらせる本文になっているからです。

## 二 『羅生門』の改稿

『羅生門』の改稿というと、最初に思い浮かべられるのは、末尾の改変でしょう。しかしここでは老婆の発言の改変に注目します。『羅生門』を、下人が老婆の発言を聞く前後で変貌する物語だと捉えれば、老婆の発言は非常に重みを持つものだと言えます。

### 【初出（『帝国文学』大正四年十一月）】

老婆は、片手に、まだ屍骸の頭から奪った長い抜け毛を持つたなり、墓のつぶやくやうな声で、口どもりながら、こんな事を云った。

成程、死人の髪を抜くと云ふ事は、悪い事かも知れぬ。（中略）さうして、その仕方がない事をよく知つてゐたこの女は、自分のする事を許してくれるのにちがひないと思ふからである。——老婆は 大体こんな意味の事を云った。

### 【改稿（『鼻』春陽堂、大正七年七月）】

老婆は、片手に、まだ屍骸の頭から奪った長い抜け毛を持つたなり、墓のつぶやくやうな声で、口ごもりながら、こんな事を云った。

「成程な、死人の髪を抜くと云ふ事は、何ぼう悪い事かも知れぬ。（中略）ぢやて、その仕方がない事を、よく知つてゐたこの女は、大方わしのする事も大目に見てくれるであらう。」

老婆は 大体こんな意味の事を云った。

老婆の発言は、初出では間接話法でしたが、改稿では直接話法になっています。これは老婆らしさを強調する「ヘリアリティ」の要請でもあったはずですが、それだけででしょうか。

初出では、老婆の発言は語り手に要約されていることが明らかで、老婆が具体的にどう語ったのかは不明です。それが直接話法に改稿された結果、語り手が老婆の語りをありのままに再現しているように読めます。

ただ同時に、改稿でも「大体」以下の文が残されているために、老婆の発言は直接話法になったにもかかわらず、ありのままの再現ではないようにも読めます。海老井英次氏はこの矛盾を「作家芥川龍之介の見落とし」「ミス」と解釈しています。<sup>(2)</sup>

しかし『羅生門』には、序盤に「作者」がひとたび語った自らの表現を捉え返し、語り直してみせる場面がありました。そのような小説を読むうえでは、全体の整合性にこだわるよりも、さしあたり後に書かれた言葉が前の言説にどのような働きを加えているかに注目した方が生産的な「読み」が期待できると思います。

実際、「大体こんな意味の事を云った」というカギカッコの後の文は、カギカッコの前の「口」もりながら、こんな事を云った」という一文と響き合って、実際の老婆の言葉はカギカッコ内よりも不明瞭だったというニュアンスを強調しています。そこに注意して読むと、「大体」という文は、老婆の慌てぶりや必死さを際立たせる一文として理解されます。つまり、老婆の「詭弁らしさ」が強調されているように読めるわけです。

間接話法で語られた時には、専ら老婆の論理が際立ちました。それが直接話法になり、さらに「大体」という一言も合わさって、論理以外の要素を多く含むものになったと言えます。このことは、下人が老婆の言葉を受け容れたのか、反発したのかというこの後の物語展開を考える上でも重要です。

いずれにせよ、『羅生門』のような小説を考察するときには、個々の本文の異文（バリエーション）をどう扱うのか、立ち位置を決めて論を展開する必要性に迫られます。それは、そのとき論者が作品（テキスト）をどのようなものとして把握しているかが問われるということでもあります。作品（テキスト）とは、ある場合には物質としての本とほとんど同義なものでしょう。しかし別の場合には、複数の異なる本文を貫く最大公約数的な存在のことであるでしょう。またある場合には、インクの染みと読者との間でその時々々に明滅する現象を指すこともあるはずです。

### 三 不完全なカギカッコ——「心」における〈編集〉

夏目漱石『心』（東京朝日新聞）大正三年四月二〇日（八月一日）の先行研究の膨大さは有名ですが、その中でも、近代文学研究における〈テキスト論〉の隆盛を招いたと言われる小森陽一氏『「心」を生成する〈心臓〉』が、研究史上、画期的だったのはまちがいありません。小森氏はそこで、「先生の遺書」ではなく「先生と私」に注目し、青年が先生の遺書を引用し、批判したと読みました。すなわち、手記と遺書とを葛藤させて捉える読みを

提示したのです。

この論は大きな反響を呼び、青年は遺書を編集したか／手記を公開したかといった議論が生まれました。<sup>(3)</sup> 会話文・地の文の問題に関していえば、青年の手記が直接話法や引用を多くするのに対し、先生の遺書は間接話法を多用し、引用を抑制していることに注目した論が生まれました。<sup>(3)</sup>

くわえて、小森氏は、講演で「先生の遺書」の不思議なカッコの使用法に言及したことがあります。遺書は、毎回カギカッコを開くことで始まっているのに、最終回以外は閉じられていないことを指摘したのです。

小森氏はその場で、そうなっていることの指摘にとどめ、それ以上踏みこんだ説明はしなかったと記憶します。しかし『心』を生成する〈心臓〉を踏まえたうえで、なぜ毎回カギカッコが冒頭に挿入されたのかと考えたとき、それは遺書が完全に引用されているのではなく、切り取られている印ではないかという推測が成り立つでしょう。つまり不完全なカギカッコは、「私」が遺書を編集していることを示唆するサインだということです。

これは突飛な〈誤読〉でしょうか。しかし『行人』（『東京朝日新聞』大正元年二月六日〜大正二年一月一日）終盤の日さんの手紙の引用では、カギカッコの開始は最初だけで、わざわざ毎回挿入されておりません。したがって〈偶然〉の一言で片づけることには、いささか抵抗を覚えます。少なくとも『心』における話法や引用や編集を議論するのであれば、こうした不完全なカ

ギカッコの用法に何らかの態度を示す必要があるはずですが。ささしいな記号表現ではあっても、それが小説の構造把握と〈読み〉に大きな影響を与える可能性があるので。

#### 四 会話文・地の文の区別が普及した後の試み

——横光・谷崎・織田

一般的に、明治から大正、昭和にかけて、小説における会話文は、改行してカギカッコで括弧することで地の文と区別されることが多くなったと言えましょう。<sup>(4)</sup> が、ひとたびそのようなスタイルが普及すれば、既成の枠組みを打ち破ろうとする作家たちは、あえてそこから逸脱する表現を試みてゆきます。

代表的な例として、横光利一『機械』（『改造』昭和五年九月）と、谷崎潤一郎『蘆刈』（『改造』昭和七年一一〜一二月）があげられます。横光と谷崎は、それぞれ会話文と地の文を区別するカギカッコや改行をあえて用いないことで、独自の作品世界を実現しています。『機械』から見ましょう。

私は屋敷の弁解が出鱈目だとは分つてゐたが殴る軽部の掌の音があまり激しいのでもう殴るのだけはやめるが良いと云ふと、軽部は急に私の方を振り返つて、それでは二人は共謀かと云ふ。だいたい共謀かどうか云ふことは考へれば分るではないかと私は云はうとしてふと考へると、なるほどこれは共謀だと思はれないことはないばかりではなくひよつとすると事実は共謀でなくとも共謀と同じ行為であることに気が

ついた。全く屋敷に悠悠と暗室へなど入れさしておいて主人の仕事の秘密を盗まぬ自身の方が却つて悪い行為をしてゐると思つてゐる私である以上は共謀と同じ行為であるにちがひないので、幾分どきりと胸を刺された思ひになりかけたのをわざと図太く構へ共謀であらうとなからうとそれだけ人を殴ればもう十分であらうと云ふと今度は軽部は私にかかつて来て、私の顎を突き突きそれでは貴様が屋敷を暗室へ入れたのであらうと云ふ。私は最早や軽部がどんなに私を殴らうとそんなことよりも今まで殴られてゐた屋敷の眼前で彼の罪を引き受けて殴られてやる方が屋敷にこれを見よと云ふかのやうで全く晴れ晴れとして気持ちが良いのだ。

ここでは心中思惟はもちろん、会話文がカギカッコで括られずに一人称の地の文に取りこまれていきます。その結果、思ったことと語ったことと聞こえたことが混淆します。徹底して「私」の意識のみに照準を合わせているゆえに、他者の発話として「私」にはこう聞こえたという主観的なものとして表されます。そうすること、自意識以外には何もないような世界観が描かれているのです。

谷崎潤一郎の『盲目物語』（中央公論）昭和六年九月）『蘆刈』『春琴抄』（中央公論）昭和八年六月）などの作品では、本文の読みにくさが幻想性や盲目の世界らしさや伝聞／推測の世界を表現する手段となっています。次にあげるのは『蘆刈』末尾です。と、さういつてそのをとこはしやべりくたびれたやうに言葉

をとぎつて腰のあひだから煙草入れを出したので、いやおもしろいはなしをきかせていたゞいてありがたうぞんじます、それであなたが少年のころお父上につれられて巨椋の池の別荘のまへをさまよつてあるかれたわけは合点がゆきました、ですがあなたはそのゝちも毎年あそこへ月見に行かれると仰つしやつたやうでしたね、げんに今夜も行く途中だと云はれたやうにおぼえてゐますがといふと、左様でござります、今夜もこれから出かけるところでござります、いまでも十五夜の晩にその別荘のうらの方へまゐりまして生垣のあひだからのぞいてみますとお遊さんが琴をひいて腰元に舞ひをまはせてゐるのでござりますといふのである。わたしはをかしなことをいふとおもつてでもゝうお遊さんは八十ぢかいとしよりではないでせうかとたづねたのであるがたゞそよそよと風が草の葉をわたるばかりで汀にいちめんに生えてゐたあしも見えずそのをとこの影もいつのまにか月のひかりに溶け入るやうにきえてしまつた。

どこからどこまでが誰の発言あるいは思考であるのか、一見わかりにくくなっています。このような語りの表現が、現実と非現実との境界が不明瞭な物語世界に対応しているわけです。

谷崎潤一郎は、カギカッコを消す効果を強く意識していました。「春琴抄後語」（改造）昭和九年八月）では、「誰も知る通り源氏の帚木の巻に於ける雨夜の品定め」の條は、会話と地の文との区別がやゝこしく、何処から誰の言葉になるのだから分りにくいのであ

るが、しかしあゝ云ふ風にした方が日本文の美しさが出る。私はそこに興味を持ち、専ら地の文と会話とのつながり工合に苦心を払った。それでも「正」では読者の便宜を考へて、カギだけは施して置いたのであるが、「蘆刈」ではそれも除ることにした」と述べています。

谷崎がカギカッコの使用に関して独自の考えを持っていたことは、『文章読本』（中央公論社、昭和九年一月）からもわかります。谷崎はそこで「返す／＼も日本語の文章は不規則なところに味ひが存するのでありまして、区切りやその他の符号なども余りはつきりしない方が面白いのでありますから、唯今述べました疑問符や引用符の規則なども、是非その通りになさいと申すのではありません。（中略）今日われ／＼が小説の会話に使つてゐる「」や『』などは、実を云ふと左程必要がないのであります」と述べ、カギカッコがなくても改行や言葉づかいで会話だとわかるはずだと説明していました。そして自身はカギカッコどころか改行も外し、あえて会話文の範囲が「はつきりしない」ことの「味ひ」を追求していたのです。

最後に、織田作之助『夫婦善哉』（『海風』昭和一五年四月）を見ます。作者みづから「年代記もの」と呼ぶこの小説の特徴は、物語の時間が足早に進行してゆくことです。

一般に、直接話法の会話文や手紙の引用では、登場人物がそれらを見聞する速度と読者のそれとが接近すると言えましよう。しかしこの小説には引用や直接話法が少なく、会話文はしばしば地

の文に溶け込みます。このことが物語の時間の流れをより早く感じさせるのだと思われます。

しかも、稀に直接話法が用いられたときには、その登場人物による発話が終わる前から語り手が語り出すことがあるのです。

・本真にうまいもん食ひたかつたら、「一ぺん俺の後へ随いて……」行くと、無論一流の店へははひらず、  
・娼妓達がひいきにしてくれた。「明日も持つて来とくなはれや」  
・そんな時柳吉が背にのせて行くと、「姐ちゃん……？」良え  
・奥さん持つてはると褒められるのを、ひと事のやうに聴き流して、柳吉は渋い顔であった。

柳吉の発言は、はじめは間接話法として語られています。それが突然直接話法に移行し、さらにその直接話法の発話が途中で断たれて、地の文に移る。しかも地の文に移行したときには、すでに柳吉の誘いを蝶子が受け、実際について行った時点で物語が飛躍している。すなわち、登場人物の言葉の途中で語り手が自らの言葉を被せる、その省略と同時に、物語も省略して進めることで、ストーリー全体の進行が早められているのです。

逆に、語り手の言葉が、いつのまにか登場人物の発話になってしまうこともあります。

家を出た途端に、ふと東京で集金すべき金がまだ残つてゐることを思ひ出した。ざつと勘定して四五百円はあると知つて、急に心の曇りが晴れた。直ぐ行きつけの茶屋へあがつて、蝶子呼び、物は相談やが駈落ちせえへんか。



先に説明した例と、方向は逆ですが、結果としてもたらず効果は同じです。この場合でも、語り手による間接話法を示す語句「柳吉は」と言った「など」が省かれることによって、物語の時間が圧縮されているのです。織田は、一般的な会話文と地の文との関係を壊すことで、「年代記もの」の物語進行の速度に対応した文体を編み出したのです。

総じて、近代小説を読む上で、カギカッコの働きは、時代や作家、作品はもとより、本文の選択によっても大きく変わります。むしろ、近代小説に「豊かさ」というものがあるなら、その多様さにこそある気がいたします。

もちろん、多様だからといって基準が存在しないわけはありません。しかしその基準の生成過程をつかまえるためには、狭義の文学研究のみならず、出版・印刷事情や教育制度も踏まえた複眼的な調査が必要になるはずです。調査対象とする資料の選択からして容易ではありません。そのように、近代だけ、小説だけでも難しさばかりが際立つ現状でありますから、「通時的」な調査に手を伸ばすことには、個人的には慎重でありたいと思います。

## 注

- (1) 前田愛・岡保生・木村真佐幸・山田有策校注、小学館、昭和五十四年一〇月
- (2) 「羅生門」の読み難さ——その構造と〈作者〉との係わり

——「芥川龍之介を読む」笠間書院、平成一五年五月

(3) 「成城国文学」昭和六〇年三月

(4) 田中実「こころ」という掛け橋」(『日本文学』昭和六一年二月)、三好行雄「ワトソンは背信者か——「こころ」再説」(『文学』昭和六三年五月)、戸松泉「こころ」論へ向けて——「私」の手記の編集意図を探る」(『相模女子大学紀要』平成六年三月) など。

(5) 内田道雄「こころ」再考」(『古典と現代』昭和六三年九月)、高田知波「こころ」の話法」(『日本の文学』有精堂、平成二年十二月) など。

(6) 「現代文学理論について——谷崎潤一郎『痴人の愛』冒頭部を取り上げてテキスト論を視座として」(平成九年一月二二日、於同志社大学)

(7) たとえば谷崎潤一郎は昭和四年発表の「現代口語文の欠点について」(『改造』十一月)において「普通われ／＼は小説の中の会話と地の文とを分つために「」の印、——カギを用ひる」と書いている。なお、祖父江慎「原寸! 「坊っちゃん」本文組100年」(『季刊P&GN』no.8、平成一六年七月)では、明治三九年の漱石の自筆原稿以後平成一六年までに公刊された二九冊の『坊っちゃん』の本文組が調査されている。その中の「時代とカギカッコ」という項目では、地の文と会話文とを区別するカギカッコの組みサイズの変遷が取りあげられており、当初は申し訳程度に活字の端に付けられていたカギカッコが、やがて一文字分の場所を確保していく過程が明らかにされている。この過程と、カギカッコが会話文を示す記号として一般に認知されてゆく過程は概ね一致していると考えられる。

(さいとう・まさお 群馬大学教育学部准教授)