

芥川龍之介『歯車』とその仏訳における色彩表現

堀井美穂

1. はじめに

本原稿では、色彩表現を伴う比喩や象徴などの表現技法が多い芥川の『歯車』とその仏訳を比較対照し、仏訳した場合のようなズレが生じるのか、なぜ生じてしまうのかを分析し、表現技法の差異や翻訳が困難な例を検証する。

2. 芥川龍之介と『歯車』における色彩表現

芥川は色彩語を多用する作家であり¹⁾、特に『歯車』では一貫した意図的な色彩表現²⁾がみられる。1977年に加賀乙彦が精神科医の立場から主人公「僕」の色に関する異常に過敏な反応について「偶然に出会った事柄に次々と一連の意味を与えていく」妄想知覚の症状とはどこか違い「人工的」とであると診断している。よって、『歯車』における色彩表現は単なる神経衰弱による症状の表れではなく芥川の表現技法と捉えることができる。そこで、文学作品中で使用される色彩表現には意味があるという立場をとり、色彩と比喩が共起すれば効果は倍増されるという意見に基づき色彩表現を用いた表現技法に注目した。

『歯車』には以下の色彩による吉と凶³⁾という明確な対比関係がある。

吉		凶
緑色、青色、薔薇色	⇔	黄色、白色、黒色、黒白色、赤色 茶色（セピア、焦茶、褐色）

これらの対比関係を使って「地獄」「死」「狂気」を暗示、象徴している。

また、『歯車』では次のような「色彩語を含む色彩表現」と「色彩語を含まない色彩表現」が存在する。

【色彩語を含む色彩表現】

青		凶
緑色：平和や救いを感じさせる，安全を表わす色。 青色：安静な幸福感を表わす色。 薔薇色：幸福，安心の色。	⇔	黄色：危険，不安，恐怖，狂気を表わす色。 白色：冷淡，恐怖などを表わす色。死を表わす色。 黒色：地獄や絶望や恐怖などを表わす色。 赤色：危険，恐怖を表わす色。地獄を表わす色。 茶色：褐色系統の色は，憂鬱や不快を感じさせる色。

【色彩語を含まない色彩表現】

(下線のついているものは先行研究⁴⁾で、そのモチーフが表わす色彩が指摘されているものである。)

青		凶
「松林」：(緑色) 「土耳其石」：(青色) 「薔薇」：(薔薇色)	⇔	「豹に似た海綿」：(黄褐色，黒色，白色) 「蛆」：(白色) 「雪と煤煙」：(白黒色) 「麒麟」：(黄色) 「林檎やバナナ」：(赤色，黄色) 「漆塗りの札」：(赤色または黒色) 「マホガニイまがいの椅子やテエブル」：(赤黒色) 「火」「炎」「火事」：(赤色)

3. 仏訳における色彩表現

仏訳すると，原典ではみられた色彩効果が十分に反映されていない場合がある。

例えば，「青いマロック皮の安楽椅子」が仏訳では vert(緑)になっていたり，「半面だけ黒い犬」に blanc(白)の色彩が加わっていたりと，原典と仏訳の色彩表現にはしばしばこのような相違が見られる。

【色彩語を含む色彩表現】

「欠落」

原典では色彩表現であるのに、仏訳では色彩表現となっていない場合がある。例えば、次のような例である。

オイル・クロオスは白地に細い青の線を荒い格子に引いたものだった (p.175)
(下線は引用者。以下同様。網かけも同様。)

La table était couverte d'une toile cirée grossièrement quadrillée de fines rayures sur fond blanc. (p.120)

庭の隅の金網の中には白いレグホオン種の鶏が何羽も静かに歩いていた。

(p.213)

Au fond, quelques poules – des leghorns – marchaient tranquillement dans l'enclos grillagé ; (p.148)

この小みちの右側にはやはり高い松の中に二階のある木造の西洋家屋が一軒白じらと立っている筈だった。 (p.216)

Je savais trouver sur le côté droit, masquée par de grands pins, une maison en bois de style européen avec un étage. (p.150)

「ズレ」

原典の色彩表現と、それに対応する仏訳の色彩表現との間に、ズレがみられる場合がある。

椅子は蜥蜴の皮に近い、青いマロック皮の安楽椅子だった。 (p.181)

—une chaise longue tendue d'un maroquin vert qui avait l'aspect d'une peau de lézard.(p.125)

日本では、緑色のものがアオ色として表現されることは良く知られている

が、この場合のように「青い」ものが仏訳で vert (緑) と訳されているのは興味深いズレである。なぜなら西洋では bleu は特別な色で、その昔、青い顔料は手に入りやすく貴重なものであった。そのため緑色とは明確に区別することがほとんどであるからだ。

それに対して、日本の青の扱いは西洋とは異なっている。日本語の「アオ」の意味領域は広く、晝信号、晝田、晝虫など、緑色のものまで含む場合があるが、これらはフランス語では、feu vert, une rizière encore verte, une chenille verte である。しかし一方で本来青色で認識されているものを、青色ではなくミドリ色で表現される例も水島裕雅が指摘⁵⁾している。日本の文学において夕焼けでもなく夜明けでもない晴れた空の色は青色ではなくミドリ色で表現描写されたという。このことから、日本語の青色と緑色の切っても切れない複雑な関係性や深いつながりをうかがい知ることができる。おそらく今回のズレは翻訳者が、このような複雑な日本の「アオ」を考慮して「蜥蜴の皮に近い」などを手がかりに「青いマロック皮」は vert であると判断したことによるズレではないだろうか。

青色と vert については、晝葉と feuille verte のように、同じ対象を片や青色で、片や vert で対照的に表現されるが、日本語の茶色とフランス語の jaune においても同じような関係が成り立っている。例えば、日本語の茶封筒はフランス語では enveloppe jaune と呼ばれる。鈴木孝夫は「フランス語の jaune や英語のオレンジは、きわめて大きな幅を持つことの許される基本色彩語なのだ。このことは日本語の《あお》という基本語が、時としては緑色、時としては青色を指すことばであることを考えれば理解できると思う。」⁶⁾と述べている。

それでは、黄色や茶色の色彩表現はどのように仏訳されているか見てみよう。

彼は焦茶いろの鳥打帽をかぶり、妙にじっと目を据えたまま、ハンドルの上へ身をかがめていた。(p.216)

Il était penché sur son guidon, le regard étrangement fixe sous une casquette pain brûlé. (p.150)

ここでも、「焦茶いろ」（焦げた茶）と「pain brûlé」（焦げたパン）と多少のズレはみられるが、この焦茶いろの帽子の男は主人公が火事の焼け跡を目撃した直後に出現する人物であり、焼け焦げてなくなってしまった西洋家屋との不吉な関連性を、仏訳でも brûlé を含む色彩名でうまく伝えている。

坐浴に使う硫黄の匂いは忽ち僕の鼻を襲い出した。[...] しかし勿論往来にはどこにも硫黄は見えなかった。(p.201)

L'odeur du soufre employé dans ce traitement assaillit aussitôt mes narines. [...] Mais bien évidemment, je ne vis pas trace autour de moi de quoi que ce soit pouvant ressembler à du soufre. (p.139)

硫黄は火や地獄のイメージとも結びつく。フランス語訳では硫黄の部分を L'odeur du soufre と du soufre という単語で表現している。もちろん西洋にも硫黄は「地獄」や「悪魔」などのイメージ⁷⁾があるし、フランス語でも硫黄に関しては jaune soufre (硫黄色の) という色彩名がある。したがって、フランス語も soufre から黄色をイメージすることもできるが日常あまり使用しない専門用語である。それに対して、日本語はこの語がどんな物質なのか正確に知らなくても「何か黄色いものなのかもしれない」ということは、表意文字という漢字の特性のおかげで小学生でも容易に読み取ることができる。したがって、仏訳では表意文字である漢字ほどには黄色という明確な色彩のニュアンスは伝わらず多少のズレとなるだろう。

同じようなズレが次の黒色でもみられた。

彼の鼻の左の側に黒子^{ほくろ}のあることを発見した。(p.185)

Un grain de beauté était planté sur l'aile gauche de son nez. (p.128)

黒子が登場する場面は鼠、火、火事、自殺、地獄…と『歯車』で度々みられる「暗号の連鎖」になっている。黒いものの連鎖もまた「僕」が不快感を感じるきっかけであってホテルの中で地獄を感じ取った主人公が外へ出て青ぞらの映った道を歩いてゆくのだが、空は暗くないにもかかわらず道に沿うた公園の樹

木は皆、枝や葉を黒ませており、主人公は枝や葉を黒ませた樹木からダンテの『地獄』を思い出し恐怖を感じる。そんな「僕に」声をかけた青年の鼻の左側に黒子のあることを発見するのだが、「ほくろ」ではなく「黒子」という字面^{じづら}によって読者は無意識のうちに黒いものの連鎖を感じ取る仕掛けとなっているのではないだろうか。

日本語は主にひらがな・カタカナ・漢字という三種類の文字を使い分けているが「文章の視覚効果」はフランス語訳するときどこまで生かすことができるだろうか。谷崎潤一郎は『文体読本』の中で活字の種類や大きさの効果について次のように述べている。

或る文章の内容が読者の脳裡に刻み込まれる時は、それを刷ってある活字の字体と一緒に刻み込まれ、思い出されるときも一緒に思い出されません。故に今日でも、文学の巧拙は問題ではなくなりましたが、文字の組み方、即ち一段に組むか二段に組むかと云うようなこと、それから活字の種類と大きさ、ゴシックにするか、ポイントを使うか、四号にするか、五号にするかと云うようなことは、その文章が表現しようとする理論や事実や感情を理解させる上に、少なからぬ手助けとなったり妨げとなったりするのであります。⁸⁾

よって、漢字という表意文字の特質を生かした暗合になっていると考えることができる。フランス語の *un grain de beauté* にも黒のイメージはあるが、日本語の方が表意文字、漢字の効果で容易に黒と結びつく。

次の例は、仏訳において、原典にはない言葉を補うことによってより内容を明確に示唆しているズレである。

が、その二三町を通るうちに丁度半面だけ黒い犬は四度も僕の側を通って行った。(p.213)

n'empêche que dans le laps de temps qu'il me fallut pour parcourir cette distance, un chien exactement noir d'un côté et blanc de l'autre passa à côté de moi à

quatre reprises. (p.147)

「丁度半面だけ黒い犬」というのはどこか奇妙な印象を受ける表現である。どのように半面なのか、残り半面は何色なのか原典では不明であるが仏訳では blanc という色彩が加わりズレが生じているのがわかる。

片目だけまっ赤に血を流していた。(p.199)

il arborait sur la figure un œil tout enflammé. (p.138)

「まっ赤に血を流していた」という奇妙な現象と、tout enflammé の状態では状況がかなり違ってくるのではないだろうか。

【色彩語を含まない色彩表現】

「ズレ」

次の例も原典にはない言葉を補うことによってより内容を明確に示唆しているズレである。

しかもその又風呂敷包みの中から豹に似た海綿をはみ出させていた。
(p.178)

de son ballot dépassait de surcroît une éponge, comme un lambeau de peau de panthère. (p.122)

次に挙げるのは、動物が象徴する色彩にズレが生じることが予想される例である。

「麒麟はつまり一角獣ですね。それから鳳凰もフェニックスと云ふ鳥の……」(p.179)

—Le kilin n'est finalement rien d'autre que la licorne. Quant au fenghuang, eh bien, c'est le phénix sous un autre... (p.123)

『歯車』で麒麟は黄色い動物としてその色彩的な効果を發揮しているが、西洋の la licorne は一般的に挿絵などで白く描かれていることが多く、イメージのズレが生じることも考えられる。『歯車』では色彩イメージの連鎖が重要な表現技法になっている。このような暗合の連鎖は文字レベルでもみられる。例えば、モオルという言葉から不吉の象徴であるモグラを表わす英語の mole に、それを次はフランス語に文字変換し「死」へと結びつける。あるときには、四つの敵、四度も僕の側を通る黒い犬、四たび声を出す鴉、など意識的に黒い色彩の動物と四という数字を用いることで、同音異義語の「死」に文字変換して暗示・象徴している。

「[モオル]」→「(英) mole : モグラ」→「(仏) mort : 死」→ **【死】**
「四」→「[shi]」→ **【死】**

次の場面でも、細かい事柄が連鎖して、主人公の精神に影響を与えている。

が、のみならずそこには「定休日」と書いた漆塗りの札も下がっていた。
(p.188)

Un panneau en laque annonçait d'ailleurs : « Jour de fermeture. »(p.129)

僕は愈々不快になり、硝子戸の向うのテーブルの上に林檎やバナナを盛ったのを見たまま、もう一度往来へ出ることにした。(p.188)

Fixant sur les corbeilles de pommes et de bananes disposées sur les tables un regard de plus en plus contrarié, je me résolus à ressortir dans la rue. (p.129)

ここで重要になってくるのが先ほどの林檎とバナナの色彩表現なのである。「果物」とあるが、これは当然先ほど、定休日で飢えを満たすことのできなかったレストランにあった林檎やバナナであり、それぞれが『歯車』では明確に不吉な色とされている赤色と黄色なのである。赤色と黄色は危険と恐怖をあらわし、中でも赤色は地獄をイメージさせる色として扱われている。そして黄色は特にこの章で縁起の悪い色であることが明らかにされている。つ

まり、ここでテーブルにあったのが緑起のいい緑色や薔薇色をしたメロンや桃でなく、一般的に赤色と黄色を連想させる林檎やバナナであることに必然性があると考えることができる。

ところがこの部分を仏訳した場合必ずしも同じような色彩表現の効果が期待できないことが予想される。一般的に日本ではバナナが黄色で林檎が赤色であることは暗黙の了解となっているが、鈴木孝夫によれば、フランスでは林檎といえば赤ではなく、緑と決まっているという。⁹⁾したがって、一般的なイメージの違いから、翻訳されたときにズレが生じるであろう例が次の林檎の色のイメージである。

日本のお菓子などでは林檎のフレーバーには「リンゴ味」と「青リンゴ味」がある。両者は明確に区別されており、アイスクリームやチョコレートなどに着色料を施す場合、無添加のものでもなければ大抵「青リンゴ味」は皮の色をイメージさせる薄い緑色に「リンゴ味」は皮よりも実の内側の色である薄い黄色に色づけされることが多い。

その一方でフランス人の学者ミシェル・パストウローは林檎の色と緑色について次のように述べている。

Notons ici le contraste entre les codes des colorants alimentaires, pour lesquels aujourd'hui le parfum « pomme » est toujours associé à la couleur verte, et la mauvaise réputation des pommes de cette couleurs. Il est vrai que dans ces codes, la jaune (banane, abricot) et la rouge (fraise, framboise, cerise) sont utilisés pour signaler d'autres parfums ; la pomme a peut-être en cette matière hérité du vert par soustraction.¹⁰⁾

このようにフランスでは林檎の一般的なイメージは青リンゴであることがわかる。

また、林檎の話で有名な『ウィリアム・テル』においてもスイスを代表する作家マックス・フリッシュによる『学校版ウィリアムテル』(1971)では青リンゴを頭にのせている。

テルの息子は […] パパは […] 三十歩はなれたところからリンゴを射抜けるんだぞ、と自慢げに言う。だったら子どもの頭にリンゴをのせて射てみるよ、と野次馬たちがいう。騎士がとりなそうとしても、だれも聞く耳をもたない。男は弓を矢につがえ、息子の言葉が口先だけでないことを態度に示そうとする。これでよい、ここまでで終わりだ、男は自尊心を満足できたろうし、ここにリンゴがないことを理由に恩赦してやれる、と騎士は思う。ところが、あるまいことか、男の子がズボンのポケットから青いリンゴを取り出した。¹¹⁾

日本で、特に色彩について言及されず、「林檎」といえば、十中八九「赤い林檎」を連想するだろう。一般的な赤い「林檎」でない時に、「青林檎」と色彩語が加えられるのだ。それに対して、ヨーロッパで「pomme」（林檎）といった時には必ずしも、一般的な林檎の色のイメージとして「赤い林檎」だけが連想されるのではないことがわかる。シラー作のウィリアム・テルで、ただ「林檎」となっていたものがフリッシュ版のウィリアム・テルで「青い林檎」になっていたことはそのことを物語っている。したがって、林檎の色は仏訳した場合緑を連想させるのであれば芥川の意図する不吉で地獄へと結びつく赤い色としての林檎の効果は十分に反映されなくなるだろう。

以上のように「色彩語を含まない色彩表現」に注目したことがきっかけとなって日本語とフランス語を比較する人が容易に気づく言葉や文法に関する差異と、なかなか気づきにくい、文化や習慣に関する差異があることが判明した。どちらも、それぞれの文化において当たり前の概念として定着していて普段はあまり意識しないだけに気づきにくい部分である。

仏訳にズレなどの差異が生じた原因は言語的な特徴や文化的な認識の違いに由来するものが多かった。つまり、日本語とフランス語の言語的な特徴の違い（表音文字と表意文字 etc.）と文化的特徴の違い（一般的なリンゴの色、色彩語の意味領域 etc.）によるものであった。

4. おわりに

以上のように、仏訳にズレなどの差異が生じた原因は言語的な特徴や文化

的な認識の違いによるものであった。

芥川の色彩語を伴う意図的な表現は、仏訳でも様々な工夫によってその効果が反映されていたが、やはり『歯車』の優れた表現技法や色彩表現は、異なる文化や文法を持つフランス語に翻訳された場合、日本語の文化や言語的特徴との違いから全てを伝えることはできないということがわかった。しかしながら、我々読者は原典と翻訳は同じもののように同じではないことを知るならば、訳本を読む楽しみと、原典を読む楽しみという2倍の恩恵を享受することもまた可能なのである。

注

使用テキストは次のとおりである。本文の引用については、引用の末尾の括弧内に直接ページ数を記した。

- ・芥川龍之介「歯車」、『河童・或阿呆の一生』,新潮社,1989
- ・AKUTAGAWA Ryûnosuke ;traduit du japonais par Edwige de Chavanes, « Engrenage » dans *La vie d'un idiot, et autres nouvelles*, Gallimard, 1987

- 1) 波多野寛治 (1965) が色彩語を用いる平均的な頻度は約 1200 字につき 1 個であるとし、横山トシ子 (1971) は芥川の色彩語使用頻度は約 800 字につき 1 個であるとしている。上村和美 (1999) がコンピューターを用いて割り出した芥川の色彩表現の使用頻度は 840.2 と横山とほぼ同じ数値である。
- 2) このことを指摘した、加賀乙彦 (1977)、宮坂覚 (1981)、丸橋由美子 (1985)、松尾瞭 (1991) の先行研究や吉田精一 (1963) の『歯車』注釈書がある。
- 3) 松尾瞭は次のように指摘している。「主人公は […] ある色は吉であり、ある色は凶であるという思い込みが激しい。」松尾瞭「芥川龍之介『歯車』について」、『鶴見大学紀要』第 28 号, 1991, p.236.
- 4) 吉田精一『近代文学注釈体系 芥川龍之介』, 有精堂, 1963.
- 5) 水島裕雅『青空 フランス象徴詩と日本の詩人たち』, 木魂社, 1995, pp.23-24.
- 6) 鈴木孝夫「虹の色は何色か」, 『慶応義塾大学言語文化研究紀要』, 第 10 号,

1978, p.102.

- ⁷⁾ *Dictionnaire historique de la langue française*, Robert, 1993, p.1988.
- ⁸⁾ 谷崎潤一郎『文章読本』, 中央公論社, 1988, p.34.
- ⁹⁾ 鈴木孝夫は『日本語と外国語』, 岩波新書, 1990 の中で「日本では、バナナが黄色（これも緑色のものがあるのに）と決まっているように、リンゴも言語文化上は赤と決まっているのである。」(p.28) と述べている。
- ¹⁰⁾ Michel PASTOUREAU, 《Bonum, malum, pomum》, *L'arbre: histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Age*, Léopard d'or, 1993, p.181.
- ¹¹⁾ 宮下敬三, 『ウイリアム・テル伝説 ある英雄の虚実』, 日本放送協会, 1979, p.213.

L'expression de la couleur chez Akutagawa Ryûnosuke

— *Engrenage* : traduction française et version originale —

Miho HORII

Cet article traite d'une œuvre d'Akutagawa, *Engrenage*, célèbre pour sa large palette de techniques expressives et symboliques. En la comparant avec sa traduction française, j'ai cherché à établir les différences qui existaient entre le japonais et le français, notamment en matière d'expression des couleurs, et à en définir l'origine.

L'expression des couleurs, dans *Engrenage* joue un rôle important. On y remarque, en effet, une relation de contraste entre bons et mauvais augures : *vert, bleu, rose* s'opposent à *rouge, jaune, blanc, noir, brun* selon le schéma « **bon augure** ⇔ **mauvais augure** ». Par cette relation de contraste, *Engrenage* symbolise et fait allusion à « l'enfer », à « la folie » et à « la mort », trois éléments qui s'unissent étroitement. Or, dans certains cas, la traduction française gâte l'effet des techniques expressives du texte original, de par la différence de structure entre les deux langues. C'est non seulement un écart d'image et de champ sémantique entre le français et le japonais, mais encore un décalage et un manque d'expressivité qui proviennent essentiellement de caractéristiques culturelles et langagières différentes, à l'emploi d'idéogrammes ou de caractères phonétiques.

De ce fait, la différence entre les images figées, qui varient d'une culture à l'autre, entraîne un décalage d'interprétation. Pour une large part, les écarts dus à la traduction en français sont imputables à la fois à cet aspect culturel et aux particularités propres à chaque langue. C'est pourquoi, force et de reconnaître que la traduction française ne peut entièrement transmettre les expressions de la couleur, la remarquable expressivité d'*Engrenage*. Néanmoins, si nous, lecteurs, avons conscience que le texte original et la traduction sont équivalents mais non identiques, il nous est alors possible de bénéficier d'une double récompense : le bonheur de la traduction et le plaisir de l'original.