

魯迅作品における色彩表現

社会文化科学研究科

後期 3 年博士課程

文化学専攻

無形文化分野

064-G9104

劉 菲

題目：魯迅作品における色彩表現

目次：

序章 本研究の意味

第一節 研究の背景

第二節 先行研究の検討

第三節 研究の目的と方法

第一章 魯迅作品における色彩表現の概観

第一節 色彩表現の基準とその分類

第二節 数量的傾向とその分析

第三節 対象別色彩傾向

第四節 ジャンル別の傾向

第二章 色彩表現の諸相

第一節 基本的な色彩（白、黒、赤）について

第二節 基本的な色彩以外の単色（黄、緑、青、藍、紫、灰）について

第三節 複合色（その他の色）について

第三章 魯迅作品における色彩表現にみられる異文化の受容

第一節 魯迅の翻訳概況

第二節 日本文学作品からの影響

第三節 日本以外の外国文学作品からの影響

終章 魯迅作品において色彩表現の特質と意味

序章 本研究の意味

二十世紀の中国文学を顧みると数多くの文学者が偉大な足跡を残している。多くの優れた文学作品、文芸理論などは星のように輝いている。そのうち、魯迅（Lu Xun、本名：周樹人、1881～1936）の存在が格別であることは言うまでもない。その理由の一つは、彼が一生にわたって怠ることなく文学活動に励み、彼が創作した文学作品の価値が高く評価されているからである。もう一つは政治的な理由であり、彼が逝去した一年後に毛沢東により「聖人化」され、更に、彼の作品は極左的な時代（文化大革命中）に唯一の読むべき書物として指定され、彼が絶対的な存在となったからである。時代の変遷とともに、政治上の魯迅に対する過大な評価はなくなりつつあり、魯迅の本来の姿を求める傾向が強くなった。以前の魯迅研究は主に彼の思想に焦点をおいて論じてきたが、近年では、新しい分析角度から魯迅及び彼の作品の全体像を明らかにしようとする研究傾向が見られる。（具体的な内容については後述する）

本研究は魯迅の作品における色彩表現に注目し、色彩表現の使い方を分析することを通じて、魯迅の色彩表現にみられる文学的性格を明らかにしたい。つまり、魯迅は作品を創作する際に表現手法の一つとしての色彩表現にどのような機能を持たせているか、また、魯迅作品の色彩表現の使用と翻訳活動との関係をも明らかにしたい。この一連の考察を通して、色彩表現の使用という側面から魯迅作品の魅力及び彼の創作技巧を再確認したい。

なぜ色彩表現に注目するのか。色彩というのは視覚のうち、光の波長のちがいによって区別される感覚、赤・青・黄などのさまざまな感じである。日常生活において色はさまざまな物事を認識・分別する重要な手段であり、欠かせない役割を果たしている。民族的・歴史的な視点から見ると、色彩は強い粘着性を持ち、人々の社会生活と深いつながりがある。では、文学作品における色彩表現はいったいどのような意味を持っているのか、どれほど作家自身の意識をあらわしているのだろうか。文学作品は特定の時代的特徴をとらえ、文字の形によって表現している。だとすると、物事についての描写をより詳しくするために、色彩表現を使用し、読者に明晰なイメージを与え、文学作品の表現力を精密にさせる。作家と画家は同じように色彩表現を使用することで、自分の目で見えた社会的現実を表現している。しかし、作家より画家はもっと自由に色彩を扱い、自分が感じている客観世界を描き出すことができる。作家の場合は言語表現の制限を受けざるを得ないため、各種の慣用語や既成表現に沿って文章を綴らなければならない。その観点から見ると、作家の色彩表現は画家に比べてかなり不自由である。しかし、作家は作品を創作するとき、物語をどのような雰囲気の下に展開するのか、また、その雰囲気を読者に十分に伝えるため、どの色彩表現を使用するのか、さらにキャラクターを設定する際に、どのような色彩表現がどのキャラクターに相応しいのか、などといったことについて常に思案を巡らしているはずである。だとすると使用される色彩表現はきわめて意識的なものであり、それらを分析することによって、色彩表現という側面における作家の独自性を探り出すことが可能である。

魯迅の場合は周知のように、単に文学者であっただけでなく、美術に関する造詣も深かった。周作人（魯迅の二弟）の追憶によると魯迅は子供時代から、連続絵物語を好み、他人から借りてきた山水画まで丁寧に敷き写ししたことがある。また、絵を描くことも好きで、数多くの木版画や石版印刷の画譜を収集したこともあり、中には、日本の葛飾北斎の

新しい木版印本浮世絵も何冊があった。少年時代の美術への深い関心が偶然なことだとしても、日本から帰国した彼が辛亥革命後の新政権の教育部僉事に任官したとき、“美育（美術教育）”に力を入れたことは意識的な行為だ。彼は1912年6月21日の日記に夏の講演会で「美術略論」と題する講演を行っていたことを記録している（「美術略論」の講演稿が紛失したので、具体的な内容を知ることができない）。また、1913年2月、『教育部編纂処月刊』第一巻第一冊に「擬播布美術意見書（美術普及に関する意見書）」と題した美術について全般的に論じている文章を発表した。この文章で魯迅はまず美術の概念から説き起こし、続いて美術の類別、目的と効用を紹介し、最後に美術普及の方策を提言した。彼は美術の目的と効用を以下のように三つの点にまとめている。一、美術はもって文化を表現すべし。二、美術はもって道徳を輔翼すべし。三、美術はもって経済を救うべし。美術の効用性を十分に肯定した上で、魯迅は美術をあらゆる角度から宣伝・紹介し、美術の教育作用を当時の社会で最大限に発揮するため、以下の活動を行っていた。

まず、魯迅は外国の美術専門書を中国の読者に積極的に紹介した。たとえば日本の『民族的色彩を主とする近代美術史潮論』（板垣鷹穂 大鏡閣 1927）を読者に確実に提供するため、彼は翻訳の担当はもちろん、出版社（北新書局）の斡旋や出版計画まで腐心した。その結果、一年二ヶ月の日月を費やし、この美術専門書の翻訳をやり遂げ、順調に出版することができた。

次に、美術専門誌を創刊した。1924年から1928年にいたる魯迅の書帳における日本及びヨーロッパの美術専門書に関する記録は以下の通りである。『ピアズリー伝』、『新ロシア美術大観』、『近代美術十二講』、『アルス美術叢書』、『日本漫画史』、『虹児画譜一、二輯』、『革命ロシアの芸術』、『芸術と社会生活』、『日本原始絵画』、『世界美術全集 17』、『版画を作る人へ』、『近代美術史潮論』、『世界美術全集第7巻』、『美術をたづねて』、『世界美術全集第29巻』、『世界美術全集 1』、『漫画大観』、『世界美術全集第2巻』、『私の画集』、『ソヴェートロシア美術大観』、『世界美術全集第16』、『芸術論』、『芸術の社会的基礎』。以上の読書経験は『芸苑朝華』を創刊するため、大変有意義な準備となった。『芸苑朝華』は朝華社が出版した美術叢刊であり、魯迅、柔石が編集し、正式に外国の木版画の紹介が始まった。1929年1月から1930年5月にかけて外国美術作品集を合わせて五集出した。すなわち『近代木刻選集 1』、『路谷虹児画選』、『近代木刻選集 2』、『ピアズリー画選』、『新ロシア画選』である。なお、最後の一冊を編集しおえた時点で、朝華社はすでに解散していたので、光華書局出版にかわっている。

更に、木版画の芸術性と民衆性（当時の木版画のテーマが主に民衆の現実を表現している）に注目した魯迅は1931年8月17日～22日の間に、成城学園の美術教師内山嘉吉（内山完造の弟であり、夏休みを利用して、上海の兄・内山完造を訪ねてきた）に講師を依頼して、自ら通訳を担当し、上海の青年芸術愛好家のために木刻講習会を開催した。その後、内山完造の協力を得て外国版画展を開いた。魯迅は『ソ連版画集』をはじめ、数多くの外国プロレタリア版画集を刊行しており、中国現代版画復興の父とも称されている。なぜ魯迅は全精力を傾けて木版画を中国に紹介していたのか。魯迅が書いた『創作版画彫刻法』の序の中で、三つの理由を述べている。一つは、快樂のため；もう一つは、簡便のため；最後は、有用のため。旧思想、旧文芸を取り除き、新文芸を生み出すため彼は木刻を一つの有効な手段として最大限に活用した。

以上のような魯迅の美術との深いかわりを踏まえるならば、魯迅の文学作品中の色彩表現に注目する必要性がいつそう窺えるであろう。作品中のキャラクターを設定する際に、如何に色彩表現を用いるか、また、作品の全体的な雰囲気を作り出すため、色彩表現がどのような役割を果たしているか、更に、白、黒、赤のような色彩表現が魯迅にとってどのような主観的な感覚を持っているか、それぞれの研究は、より正確に、全面的に魯迅の作品を理解するための新しい手がかりであると十分に考えられる。しかし、魯迅作品中の色彩表現についての研究はいまだに不十分であり、ほとんど未開拓といってよい。それゆえ、本研究は魯迅の作品における色彩表現の特質を分析していくことで、魯迅研究の新たな展開の契機としたい。

第一節 研究の背景

魯迅が書いた作品、特に小説、散文は中国の読者をはじめ、世界中の多くの人々に愛読され、魅力ある文化的財産としての価値を有することは言うまでもない。魯迅および彼の作品についての研究は、中国、日本の学者をはじめ、世界中の多くの研究者により隅々まで探求され、数えきれないほどの研究成果があがっている。従来の研究方向は主に三つに分けられ、一つは作家論である。つまり魯迅の思想、主張、当時及び現代文壇への影響などについての研究やまた彼自身に関する伝記研究である。たとえば、丸山昇の『魯迅と革命文学』（紀伊国屋書店 1972）、中井政喜の『魯迅探索』（汲古書院 2006.1）、鮑昌の『魯迅年譜一八八一—一九三六』（作家出版社 1978.6）など。もう一つは作品論である。つまり魯迅の創作作品についての分析・解釈、また創作背景、創作時期についての考証、さらに作品の持つ構造、すなわち文体、語りについての分析である。たとえば、藤井省三の『魯迅事典』（三省堂 2002.4）、丸尾常喜の『魯迅『野草』の研究』（汲古書院 1997.3）、丸山昇の『『呐喊』の時期における魯迅』（『魯迅研究』第十七号、第十八号 1957）、景慧の「魯迅「狂人日記」の「語り」について」（『野草』75 2005）などがその例である。三つ目は比較文学の視点からの研究である。つまり外国作家との比較やまた魯迅の翻訳活動についての研究である。例としては李国棟の『魯迅と漱石の比較文学的研究：小説の様式と思想を軸にして』（明治書院 2001.2）、王友貴の『翻訳家魯迅』（南開大学出版社 2005.7）などが挙げられる。

表 1(以上のような研究書以外に中国では魯迅に関する定期に刊行される専門研究誌一覧表)

No.	研究誌名	編集者	出版社	創刊時期
1	魯迅研究年刊	西北大学学報編集部	西北大学学報編集部	1974年
2	魯迅研究月刊	魯迅博物館	大象出版社	1980年
3	魯迅研究	魯迅研究学会	上海文芸出版社	1980年
4	紹興魯迅研究專刊	紹興魯迅研究学会	紹興魯迅研究学会	1983年
5	上海魯迅研究	上海魯迅研究記念館	学林出版社	1988年

また、北京魯迅博物館をはじめ、中国全土にわたって上海魯迅記念館、紹興魯迅記念館、広州魯迅記念館、厦門大学魯迅記念館などの記念施設が設けられ、数多くの記念の品（生前の愛用品、遺稿、手紙、蔵書など）が収集・展示されている。これらは、これまでの魯迅研究に貴重な歴史資料を提供している。

七十数年間にわたって行われてきた魯迅研究は数えきれないほどの研究成果を挙げ、大きな学派となっている。これは中国においても極めて珍しいことであり、魯迅の特別な研究価値が窺える。しかし、二十世紀末期に入ると、これまで正統的な地位におかれてきた魯迅研究及び魯迅に関する話題が再び社会の焦点となり、様々な批判の声が出てきた。いわゆる“魯迅事件”である。“事件”の経緯を概括することで、近年の中国における魯迅研究のありようを知ることができる。

まず朱文、韓東などの作家達が“魯迅は一つの固まった古い石である（魯迅是一块老石头）”、“魯迅に傍らで休んでもらう（让魯迅一边歇一歇吧）”と宣言したことに端を発している。続いて青年批評家葛紅兵が二十世紀の中国文学のために書いた“弔辞”の中で魯迅の人格、作品に対して猛烈な攻撃を行った。その後、王朔は雑誌『收穫』に「私が見た魯迅」（我看魯迅）と題した文章を発表した。それと同時に青年批評家張闕、朱大可、崔衛平らがインターネット上で魯迅をよりいっそう厳しく批評する文章を発表した。この一連の魯迅を批評する文章が社会に極めて大きい揺れをもたらし、この論戦に巻き込まれたのは著名な学者だけでなく、多くのネット利用者や数十社の重要な新聞社及びたくさんのインターネットサイトにまで拡大し、その内容を新華社までもが報道した。そのほか、学界では魯迅が利用されていたかどうか、彼は自由主義者であるかどうか、また、彼の婚姻、恋愛のもつれをめぐる一連の論争が行われていた。葛濤、谷紅梅が編集し、福建教育出版社が出版した『聚焦“魯迅事件”（フォーカス・イン“魯迅事件”）』にこの事件に関わる代表的な文章、言論が収録され、“事件”の全貌を客観的に再現している。本書では論争の関連文章を「死去了的魯迅——魯迅：被断裂？（死せる魯迅——魯迅：断裂されたか？）」、「文壇上の武臣伝——魯迅：被利用？（文壇上の二君に仕える臣の伝記——魯迅：利用されたか？）」、「大話魯迅——魯迅：被褻瀆？（ばかにされた魯迅——魯迅：侮辱されたか？）」、「反思魯迅 走近魯迅（魯迅を考え直す、魯迅に近づく）」、「魯迅：百年被告（魯迅：百年間の被告）」の五つのテーマに分けて整理しており、人々の様々な観点を系統的に紹介している。この論争は、魯迅について再認識するチャンスを与え、単純に肯定・否定でなく、より深く全面的な考え方を導入している。また、多くの一般の人々がインターネットを通じて、自分の観点を自由に主張し、インターネット上で行われる討論にも積極的に参加していた。従来魯迅は一部の専門研究者の研究対象として取り扱われてきたが、現在では一般の人々まで彼について真剣に考え、自分の意見を公の場で表明している。これは非常にいい傾向であり、広範に、平等に、自由に自分の考えを述べ、真理の探究にまじめに取り組む点はこの論争の一つの特徴である。一方で、今回の論争は過去の“魯迅論争”と同じように、論争に参加していた人々が自分の観点を変えることができず、平行線のままで終止符を打った。しかし、学者をはじめ、多くの人々は魯迅についてあらゆる角度からの思考をその後も続け、自分なりの解釈を示している。この中には、魯迅研究に幾つかの可能性を提供し、新しい研究方向を生み出すヒントを与えている。

いずれにせよ、原作を熟読することが魯迅を再認識・再評価する上で欠かせない手段で

ある。再び原作を熟読し、そしてこれまであまり注目されなかった研究角度を見出し、魯迅研究を一步前に前進させることが多くの魯迅研究者の共同の願望である。本研究では魯迅創作作品（『吶喊』、『彷徨』、『野草』、『朝花夕拾』、『故事新編』）に使用されている色彩表現を研究対象として取り扱い、作品中の色彩表現の特徴について探求している。

なぜ、研究対象を『吶喊』、『彷徨』、『野草』、『朝花夕拾』、『故事新編』の五つの作品集に絞っているのか。それは文学的要素を最も豊富に備えたジャンルが小説、散文、散文詩、詩歌であるからだ。これまで出版された『魯迅全集』には時弊を指摘・批判する雑文や各種の文学作品を紹介する序跋や個人の日常生活を記録する日記、書簡などが大量に収録されており、魯迅を全面的に理解するための貴重な資料を提供していることは言うまでもないが、しかし文学的要素という観点から、本研究はこれらを割愛している。要するに、魯迅の全創作中で一番文学的な部分を抜き取り、それらの文学上の本質を探りたいと考えたのである。

第二節 先行研究の検討

研究背景のところで述べたように、魯迅についての研究成果の数量はたいへん多いが、しかし管見の限りでは、魯迅の色彩表現について考察する先行研究は極めて少ない。直接に関連している研究成果は以下の通りである。

- 李希凡「形象・色彩・声音——漫話《野草》的語言芸術」『李希凡文芸論著選編（一）——論魯迅的五種創作』 春秋出版社 1988.12
- 周怡「魯迅作品中的色彩意象」『魯迅研究月刊』2001.3)

李希凡の論文は題目の通り、魯迅の散文詩集『野草』の言語芸術性を形象、色彩、音声の三つの側面から論じている。『野草』に収められた作品中から幾つかの色彩表現を含む例文を列挙し、色彩表現の芸術性について論じている。しかし、『野草』における色彩表現の特徴性や全体的な傾向などに全然触れず、各色の意味づけについても論じていない。

周怡の論文は主に以下の二つの問題について論じている。一つは、単色のイメージを追求することについて論じている。例として挙げられているのは赤、黒、白の三色である。赤という色彩表現が血の幻覚を表し、復讐者や革命者の殉難や生命に対する追求と礼賛を描写する際に使われている。また、論者は魯迅の作品中の黒という色彩表現が赤との対立的な存在と指摘している。それは「鑄劍」という作品において“黒”と“赤”を使用する例文を分析することによって得られた結論である。続いて、雪景色を描写する際に白という色彩表現を含む例文を挙げ、赤という色彩表現を強調するため使われていると主張している。いま一つは、魯迅の色彩パターンと作品構造について論じている。まず、魯迅作品中の色彩表現は常に文章の主眼（ポイント）のような存在だと主張している。これは「菓」や「故郷」に使用される色彩表現を分析することによって得られた結論である。次に、灰色の雰囲気と単色との関係について論じている。「狂人日記」、「菓」、「故郷」、「風波」、「祝福」、「酒樓にて」、「孤独者」、「傷逝」などの作品では灰色の雰囲気が漂い、重苦しく、抑え付けられる感覚が“鉄屋子”（鉄の部屋）のイメージを連想させている。それと対照に衝撃的なパワーを持っている鮮やかな単色を使用することで、“鉄屋子”の圧迫力に抵抗している。この対比的な色彩表現は小説の筋の基本的な矛盾・衝撃を構成している。つまり、理想的で鮮やかな色彩表現によって灰色の雰囲気が漂っている現実に衝撃を与えていると

いう。

魯迅作品における色彩表現については周怡の論文が李希凡の論文より詳しく分析し、色彩表現と作品構造の關係にまで言及している。しかし、いずれの論文でも魯迅作品中の色彩表現の全体的な傾向や各色の持つ意味や創作時期の前後によってもたらされた変化などについて考察していない。従来の研究に欠けている部分を補うため、本研究は魯迅の創作作品における色彩表現をすべて抽出し、数量的傾向や創作年代前後の色彩表現使用上の変化などについて詳しく整理し、更に、この一連の考察によって魯迅にとっての各色の持つ意味まで探求したい。

以上述べてきたように、魯迅の色彩表現に関する研究はいまだ不十分であると言わざるを得ない。そのため、文学と色彩表現についての一般的な研究をまず確認することが必要だと考えられる。調べたところでは、日本の場合は、波多野完治の『文章心理学』（新潮社 1949）、大熊利夫の『色彩文学論——色彩表現から見直す近代文学』（五月書房 1995）などの先行研究がすでに行われていることがわかった。特に、大熊利夫の論は大変興味深いところがある。彼は長年にわたって色について詳しく研究し、近代日本文学を取り上げその色彩思潮を調べてきた。具体的には、日本の明治以降の作品の中の色を取り上げながら、日本の近代的知性の流れを明らかにしている。更に、明らかになった近代的知性の流れが、大正・昭和期にどういった変遷をたどるかという研究課題まで展望している。

また、近代の個別作家の色彩表現に関する研究成果も確認できた。たとえば、上村和美の『文学作品にみる色彩表現分析（芥川龍之介作品への適用）』（双文社出版 1999）、倉橋克の「作家の色彩感覚——谷崎潤一郎について——」（『金沢大学教育学部紀要（人文科学・社会科学編）』第30号、1981）、徳田三恵の『舞姫』、『雁』における色彩表現の比較（『山口女子大学文』第3巻、1981）、濱田真由美の「森鷗外「舞姫」試論——「白」「黒」そして「灰色」をめぐる経緯——」（『同志社国文学』第60巻、2004）などである。

一方、中国の場合は、現時点で確認ができたのは、趙静が現代女性作家張愛玲の作品における色彩表現を分析した「張愛玲の描く「緑」の心象性——『沈香屑——第一炉香』と『金鎖記』を中心に」（『日本アジア言語文化研究』1998.3）と「色彩から見る『伝奇』の蒼涼性——「緑」系統を中心に——」（『野草』第69号中国文芸研究会 2002.2）の二篇の論文しかないため、中国ではこのような研究はまだ十分に行われていないと言わざるを得ない。そのため、日本文学研究領域の研究方法を主に参照することとなった。（詳しい内容は次節で述べる）

第三節 研究の目的と方法

前述した先行研究の不足点を踏まえ、より系統的・全面的に魯迅作品中の色彩表現を把握するため、『呐喊』、『彷徨』、『野草』、『朝花夕拾』、『故事新編』における色彩表現を全部抽出し、数量を統計し、図表を作成することが必要である。この作業を行う前に、色彩表現の基準を明白にしなければならない。この問題について先行研究の上村和美の『文学作品にみる色彩表現分析（芥川龍之介作品への適用）』では次のように述べている。“文学作品中の色彩表現には意味があるとした次には、何をもって「色彩表現」と考えるかということが問題になる。つまり「色彩表現」と考える基準を明確にしておかなければならないのである。”¹⁾確かに、「色彩表現」の分析を行う際には、これは極めて重要な問題である。

波多野完治によれば、文学や文章の診断には以下の2つの研究方法がある。2) ●現象そのものの研究、 ●現象の背後にあるものの研究、である。

分析結果の安定性を確保するために、本研究では、「現象そのものの研究」に徹する立場をとる。つまり、本稿でいう「色彩表現」には、「色名」と「色表現」という二つの意味を含めている。

(1) 第一の基準：「色名」

色名は、「白」、「黒」、「赤」などのような、はっきり物事の色彩を表すものである。

(2) 第二の基準：色表現

色表現は、「黒魍魎」、「紅焔焔」などのような、色名を含み、物事の色についての描写に使用される表現である。

以上の色彩表現の基準を決めたあと、実際の抽出作業の方法を考える必要がある。先行研究の上村和美は『文学作品にみる色彩表現分析(芥川龍之介作品への適用)』を執筆した時、芥川龍之介の小説149編のテキストデータベースを使用し、その中から、色彩表現を抽出し、芥川の色彩表現を数量的に考察した。つまり、コンピュータを利用し、149編の小説における「白」、「黒」、「赤」、「青」、「黄」、「紫」、「緑」の色名を含む言葉を抽出し、三つのタイプに分け、「抽出基準」を設定した。Aは「色彩を感じることができて、他の機能に置き換えても同一の事物を指示する」用例(「青空」と「青い空」)、Bは「他の機能に置き換えると、別の事物を指示する」用例(「白紙」と「白い紙」)、Cは「色彩を感じることができないノイズ」の用例(「告白」「赤ちゃん」等)である。そのうち、研究対象としたのはAタイプのみである。このような、コンピュータを利用し、作品から特定の語彙を抽出し、語彙索引を作成する研究アプローチはたいへん便利で、数量の正確さも保証できる。しかし一方で、ある作品群におけるすべての色彩表現を抽出できるかどうかという疑問を筆者は抱いている。なぜなら、コンピュータを利用し、色彩表現を抽出することには限界があるからだ。「白」、「黒」、「赤」、「青」、「黄」、「紫」、「緑」わずか七つの検索キーワードによって、すべての色彩表現を抽出することは不可能だと思われる。例えば、芥川の代表作「羅生門」中の生活の糧を得るために死人の髪を抜く老婆が着ている着物の色＝檜皮色や日本人の親しむ鼠色などについての検索は、前に紹介した特定語彙のキーワードによっては無理である。そのような色彩表現は漏れてもいいのだろうか。分析結果の客観性や全面性に悪い影響をもたらすのではあるまいか。またある作家の色彩表現の全面的な傾向を把握することができるだろうか。以上の考えを踏まえ、筆者はやはり地味な手作業によって、一行一行を読みながら、色彩表現を抽出している。こうすると、文脈を辿りながら自然に色彩を感じる語彙が色彩表現として抽出できるし、色彩表現の用法、機能、対象などについても明瞭に把握できる。しかし、ひたすらに色彩表現の総数だけを統計するのはあまりに単純すぎるだと思われるきらいがあり、したがって色彩表現を更に細かく分類する必要がある。たとえば色彩表現の「対象」による分類、つまり、色彩表現について考察する際には、その向けられている対象はいったい何か。その対象を分析することは、作者の色彩表現の使用上における特徴を明らかにする有効な手段だと考えられる。だから、色彩表現で描写されている対象も同時に考える必要がある。日本文学領域における先行研究である波多野氏や上村氏の採用した対象によって分類する方法を参考にして、本研究では人物・自然・人工物・植物・動物・食べ物のように、対象を6種類に分けて考える。ま

た、各種類において、さらに分類が可能な場合は、個々に分類を行う。たとえば、「人物」の用例は「着物・装身具」、「身体」に分類し、「身体」をさらに細分類すると、「顔」、「四肢」に分類することが可能である。しかし、用例によって、すべての色彩表現は細分類することができないため、可能な色彩表現だけ細分類を行う。

以上のように色彩表現の抽出基準や分類基準を決め、数量を図、表で統計したうえで、具体的な分析を行う。要するに、客観的に存在する数値が作家の主観意識を表す文学作品を分析する一つ有効な手段だと考え、数値上の明確な傾向によって、一目瞭然に文学を解釈することが可能だと思われる。

一方、周知のように、魯迅の翻訳活動は1903年から1936年までの33年間にわたっており、小説、童話、詩、戯曲、文芸理論、論文など、幅広いジャンルの約239万字の作品を翻訳し、現代中国の翻訳界に偉大な足跡を残している。魯迅作品中の色彩表現を分析する際に、決して彼の翻訳活動との関連性を無視することはできない。だとすると、魯迅の翻訳作品における色彩表現についての考察が当然必要だと考えられ、更に、彼の訳文と原文との比較も無論必要だ。そのため、本研究では、比較文学の分析方法（原文との比較）をとることにした。

以上の二つの研究方法（①数量の統計 ②比較文学の分析方法）によって、魯迅作品における色彩表現を分析し、作品に使用されているそれぞれの色彩表現の諸相、つまり各色の持つ意味について明らかにしたい。また、比較文学の視点からみる魯迅の色彩表現の特質について、先行研究から得られた結論と対照しながら、深く探求したい。

注

1) 上村和美 『文学作品にみる色彩表現分析（芥川龍之介作品への適用）』 双文社出版
1999年6月28日発行 p.15

2) 波多野完治 『文章診断学』 至文堂 1986年 pp.47～48

第一章 魯迅作品における色彩表現の概観

はじめに

序章で主に三つの方面（研究の背景、先行研究の検討、研究の目的と方法）から本研究の意味を紹介していた。すでに、述べたとおり、管見の限りでは、魯迅の色彩表現について考察する先行論文は二篇しかなく、研究がいまだ不十分であると言わざるを得ない。したがって、本研究では序章で紹介していた研究方法により魯迅の創作作品中最も文学性格を帯びた『呐喊』、『彷徨』、『野草』、『朝花夕拾』、『故事新編』の五つの作品集における色彩表現を抽出し、分析していきたい。

第一節 数量的傾向とその分析

一、概要

魯迅の五つの作品集における 71 篇の作品における色彩表現を抽出し、魯迅の色彩表現を数量的に考察した。なお、抽出基準および分類方法は、前述した通りである。

抽出結果の用例数をまとめたものが下の表である。表の見方は次のようになっている。
作品名：記入上の便宜のため、作品名はすべて原作名のままで表示したもの。

発表年：作品の発表された年。原作の編末に表示した創作時間は実際の執筆年月と多少の違いがあるので、藤井省三氏が『魯迅事典』で考証した執筆年月を基準とする。

文字数：各作品の文字数。

計：「白」からその他までの色彩表現の総数。

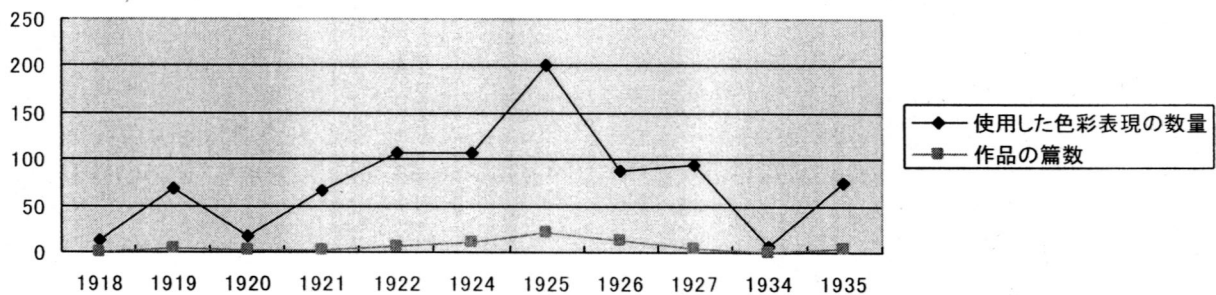
その他：表に挙げた色以外の色。たとえば：蜂蜜色、紅黒色、紅黄、灰黒、ページユなど。

W (word) / C (color)：文字数を色彩表現の総数で割った値。色彩表現の出現率。

号	作品名	執筆年月	文字数	白	黑	红	青	黄	蓝	绿	紫	灰	他	计	W/C
1	狂人日记	1918/6	4785	2	3	1	6							12	399
2	药	1919/3	4567	13	9	9		2	1	1			6	41	111
3	孔乙己	1919/4	2606	1	1	2	1	1				1	1	8	326
4	明天	1919/6	3449	6	2	3	1	2	3					17	203
5	一件小事	1919/11	1018	2										2	509
6	端午节	1920/6	4340			1							1	2	2170
7	风波	1920/8	4303	2	4	3		5	1					15	287
8	头发的故事	1920/9	2346											0	0
9	故乡	1921/2	4971	1	2	3		4	2	4	2		1	19	262
10	阿Q正传	1921/12	21425	17	16	6		4	3	2				48	446
11	白光	1922/6	2885	9	7	1		2	1				1	21	137
12	兔和猫	1922/10	2477	5	6	2								13	190
13	鸭的喜剧	1922/10	1579	1				3						4	395
14	社戏	1922/10	5835	6	6	5		2		5				24	243
15	补天	1922/11	4837	14	5	12	4	1		3	2	1	2	44	110
16	《呐喊》自序	1922/12	2851											0	0
17	祝福	1924/2	9172	8	5	4		3	2				7	29	316
18	在酒楼上	1924/2	6081	5	1	9	1	2		2			2	22	276
19	幸福的家庭	1924/2	4151	3	1	2		2		5				13	319
20	肥皂	1924/3	5900	5				5		11			1	22	268
21	秋夜	1924/9	1029	3		6			1	4				14	74
22	影的告别	1924/9	432										1	1	432
23	求乞者	1924/9	425											0	0
24	我的失恋	1924/10	243											0	0
25	复仇	1924/12	629	1		3								4	157
26	复仇(二)	1924/12	628								2			2	314
27	希望	1925/1	809	2										2	405
28	雪	1925/1	667	2		3		1		2				8	83
29	风筝	1925/1	1269		1				1				1	3	423
30	好的故事	1925/2	888	2		5				1			2	10	89
31	长明灯	1925/3	5099	6	1	3		2	2	2			4	20	255
32	过客	1925/3	2687	2	5						1			8	336
33	示众	1925/3	2777	15	1	4		2	2			1	1	26	107
34	死火	1925/4	781		2	3							5	10	78
35	狗的驳诘	1925/4	213											0	0
36	高老夫子	1925/5	5009	2		4		1		1				8	626
37	失掉的好地狱	1925/6	763	2			1						1	4	191

号	作品名	執筆年月	文字数	白	黑	红	青	黄	蓝	緑	紫	灰	他	计	W/C
38	墓碣文	1925/6	369											0	0
39	颓败线的颤动	1925/6	1156	1		1							2	4	289
40	立论	1925/7	284											0	0
41	死后	1925/7	1945			1			1					2	972
42	孤独者	1925/10	11935	9	7	2		6				1	1	26	459
43	伤逝	1925/10	10747	4	10	3		1	1				6	25	430
44	弟兄	1925/11	5683	5	3	5	1	1		1	1			17	334
45	离婚	1925/11	5155		5	1		1	2		1		5	15	344
46	这样的战士	1925/12	509											0	0
47	聪明的人和傻子和奴才	1925/12	431			1								1	431
48	腊叶	1925/12	400		1	4		2		3			1	11	36
49	狗*猫*鼠	1926/2	4916		3	3				1				7	702
50	阿长与《山海经》	1926/3	3172			3		2	1	1			1	8	397
51	淡淡的血痕中	1926/4	519											0	0
52	一觉	1926/4	1045	2				2		1			1	6	174
53	《二十四孝图》	1926/5	3494	1										1	3494
54	五猖会	1926/5	2108		2	4	1	1	1					9	234
55	无常	1926/6	3878	5	3	3			1	2				14	277
56	从百草园到三味书屋	1926/8	2467	2	1			2		1			1	7	352
57	父亲的病	1926/10	2318			1								1	2318
58	琐记	1926/10	3955	2		1			1					4	989
59	藤野先生	1926/10	3216		2	3								5	643
60	范爱农	1926/11	4126	4	2									6	689
61	奔月	1926/12	5825	8	7	1		3	1					20	291
62	铸剑	1927/4	9903	14	27	11	27	7		2			4	92	108
63	《野草》题辞	1927/4	446											0	0
64	《朝花夕拾》小引	1927/5	1001							2				2	500
65	《朝花夕拾》后记	1927/7	5691											0	0
66	非攻	1934/8	5748	1	2	2		2						7	821
67	理水	1935/11	8237	7	5	3	1	5	1		2		1	25	329
68	采薇	1935/12	9915	14	1	3		5		4	1		1	29	342
69	出关	1935/12	5162	4			2	3				1		10	516
70	起死	1935/12	4962	5	3	1					1			10	496
71	《故事新编》序言	1935/12	1154											0	0
	合计		255798	225	162	151	46	87	29	61	13	5	61	840	305

1918年：1篇	使用した色彩表現：12個
1919年：4篇	使用した色彩表現：68個
1920年：3篇	使用した色彩表現：17個
1921年：2篇	使用した色彩表現：67個
1922年：6篇	使用した色彩表現：106個
1924年：10篇	使用した色彩表現：107個
1925年：22篇	使用した色彩表現：200個
1926年：13篇	使用した色彩表現：88個
1927年：4篇	使用した色彩表現：94個
1934年：1篇	使用した色彩表現：7個
1935年：5篇	使用した色彩表現：74個

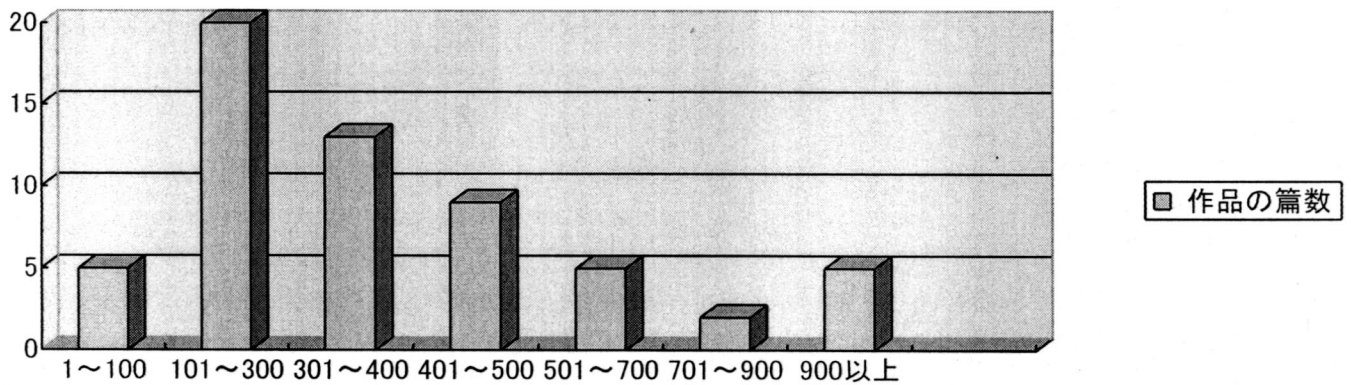


周知のように、魯迅は五・四運動前夜の1918年6月に、口語文の日記体一人称により思想的テーマを語った「狂人日記」を発表した。この作品をきっかけに五・四時期文学の変革をもたらし、魯迅の本格的な文学活動が始まった。1919年から1922までの4年間に毎年およそ4篇ほどの作品を創作した。1924年から1926年までの3年間に45篇の作品を創作し、つまり今回抽出対象の60パーセント以上に当たる作品はこの時期に創作したものである。二弟周作人との不和のせいで、1923年に一度中断した創作活動を完全に復活させている。1927年以降は翻訳業に力をいれ、また激しい社会変革に応じ、大量の雑文を創作し、晩年ようやく5篇の歴史物語を完成した。

二、色彩表現の総数

まず、用例の総数を見ると、白、黒、赤の用例は多いが、その三色以外には黄の用例が一番多く、青と緑の用例数にはあまり差がなく、藍、紫、灰の用例が少ない。波多野氏の調査より、白、黒、赤、青、黄の5色は全作家にわたってみられる色とされている。魯迅の場合もその結果と合致する。ところで、興味深いのは、上村氏によれば、芥川龍之介の作品についての調査結果で用例が多い色彩表現は、魯迅の場合と同じく、白、黒、赤だった。それは、ただの偶然であろうか、また何かの意味を表すものなのか。この点については今後の課題として、本稿では言及しない。

色彩表現が多用されているかどうかについて、単純に使用した色彩表現の数量の多少から判断するだけでよいだろうか。つまり、使用した色彩表現の数量を作品のボリュームとともに考察したほうが、より客観的な結論が得られる可能性が高いではないだろうか。そう考えると、文字数を色彩表現の総数で割った値＝色彩表現の出現率は重要な判断基準となってくる。次のグラフは色彩表現の出現率と作品の篇数を表示している。(色彩表現が全く使用されていない12篇作品は除外してある。)



色彩表現の出現率についての考察はすでに波多野氏により行われている。その結果、日本語の場合は色彩表現の平均出現率は600字に一回ということである。中国語の場合はどうだろうか。管見の範囲では、この問題についての考察資料はまだ見つけることはできなかった。しかし翻訳されている作品を利用するならば、同じ作品に中国語と日本語の文字数の比例関係を探ることが可能である。この方法によれば、中国語で創作されている作品における色彩表現の出現率と波多野氏が考察している日本語の色彩表現の平均的出現率とを比べることができる。そのため、今回は魯迅の作品「秋夜」と芥川龍之介の「鼻」両作を取り上げ、それぞれの原作と翻訳文の比例関係を探ってみた。まず、「秋夜」の場合、中国語原文の文字数は1029であるが、日本語に翻訳されると文字数は1580となり、原文の約1.54倍である。一方、「鼻」の場合、日本語原文の文字数は6205であり、魯迅が翻訳している翻訳文の文字数は3488となり、原文の約56.2%である。両作から得たデータを平均すると、同じ文章は日本語の文字数と中国語の文字数の比例が約5:3であることが分かった。そうすると、色彩表現が使用されている59篇の作品について言えば、魯迅の作品の平均的な色彩表現出現率は305字に一回であり、日本語に換算すると約505字に一回ということである。日本語の平均の600字に一回より95字ほど下回り、出現率はやや高いとは言えるだろう。

三、色彩表現が多用される作品

色彩表現が多用されるかどうかの判断標準は、その色彩表現出現率より、頻度が高ければ多用されていると判定することができる。平均色彩表現出現率を3倍以上上回り、100字以内に一回色彩表現が用いられている作品は、「秋夜」、「雪」、「好的故事」、「死火」、「腊葉」である。この五つの作品はすべて短編であり、文章全体の文字数が少なく、この五篇の散文詩は一篇あたり1000字前後あるいは1000字未満の作品である。創作時期からみると、だいたい1924年、1925年に創作したものである。「秋夜」、「雪」、「好的故事」、「死火」、「腊葉」のこの五つの散文詩に使用した色彩は鮮やかで、赤、緑、黄の各色がそれぞれの作品にだいたい見られ、特に植物についての描写には赤がよく使用され、鮮明なイメージを描き出し、読者に強いインパクトを与えている。この五つの作品に共通して使用された色彩には共通した色は赤であると言える。

四、色彩表現が使用されていない作品

色彩表現の多用される作品と対照的に、色彩表現が1語も使用されていない作品がある。今回の目的はどのような色彩表現がどの程度に使用されたかということであるが、まったく使用されていない作品

は簡単に取り除いていいだろうか。そうではないとすると、どのように取り扱うべきだろうか。考えあぐねた結果、やはり無視すべきではないとの結論に達した。そこで、色彩表現が使用されていない作品の特徴を探り出し、色彩表現の使用条件を明らかにすることにした。

まず、色彩表現が使用されていない作品を挙げてみる。「頭髮的故事」、「『呐喊』自序」、「求乞者」、「我的失恋」、「犬的駁詰」、「墓碣文」、「立論」、「这样的戰士」、「淡淡的血痕中」、「『野草』題辭」、「『朝花夕拾』後記」、「『故事新編』序言」、合わせて12篇である。そのなかには作品集についての説明的性質の文章が4篇、小説は1篇、散文また散文詩は7篇である。

魯迅が自分が書いた作品についての説明的性質を持つ文章（自序、後記、題辭など）において色彩表現を使用していないことは理解しやすいが、小説「頭髮的故事」に色彩表現が使用されていないことはすこし意外である。小説の内容を分析しながら、その理由を探ってみたい。この小説は基本的にN先生の独白で構成したものであり、昔から髪は中国人にとっていかに大切であったかということと、辛亥革命と弁髪にまつわる思い出について自嘲気味で語られている。「頭髮的故事」では髪の色や形など一切触れていない。髪＝弁髪がないせいで、まわりの人間に嫌われたり、いじめられたりしたことは、当時の中国社会の現実を風刺したものである。つまり小説のなかでは主人公（N氏）は自分の目で見た事実、自分の身で痛感した経験、当時、社会に普遍的に存在していた現象（一般的な考え方）について語り、具体的な色を表す描写は不必要だと考えたに違いない。

片山智行氏は『魯迅『野草』全釈』のなかで「求乞者」について次のように解釈している。“「乞食者」のトーンは「虚無」「寂寞」「頹唐」の気分はかなり冒され、いささか憂鬱で、不機嫌で、暗いものになっている。この作品を根拠にして、これまでしばしば作者の「虚無主義」「悲観主義」が批判されてきた。”³⁾確かに「土埃」舞い立つ街道に「頹唐」の雰囲気が漂い、まわりの道行く「傍観者」たちは互いに関心を持たずにそれぞれに歩き、「虚無」「寂寞」の心境にとらわれている。したがって、色彩表現は一種の贅沢品のように「乞食者」には似合わない存在である。それゆえ、色彩表現が使用されなかった理由がよくわかる。

「私の失恋」は『野草』のなかで最も表現が単純であり、ユーモラスな雰囲気が漂い、副題どおり“擬古的新打油詩（日本の狂歌のような戯詩の一種）”“私”は愛する人に奇妙な品物でお返しをし、諧謔性に溢れている。魯迅は当時文壇に流行していた浅薄な“恋愛詩”や“失恋詩”を風刺した。詩の中に登場した品物の奇妙さは色彩と関係なく、愛する人へのお返しとしてはふさわしくない。つまり恋人のあいだに審美や生活感覚上の落差が歴然と存在していることを示している。

「犬的駁詰」、「墓碣文」、「立論」この三篇の散文詩は『野草』中の“夢”をテーマにする作品の一部であり、夢を借りて現実社会に権力者にへつらう“奴隸根性”に対する不満や自身に対する解剖やまた中国人の中に深く浸透していた“ははは主義”に対する批判などを婉曲的に表したものである。「这样的戰士」、「淡淡的血痕中」両篇の散文詩には作家が理想的な“戰士（猛者）”形象を描写することを通じて、彼独特の反抗精神を表し、自分こそがそのような“戰士（猛者）”であることを宣言した。作品のなかには“戰士（猛士）”の強い信念、最後までに戦いを続ける決意について描写し、外貌や環境描写などには一切触れずに“戰士（猛士）”の強大な精神世界のみ注目している。それゆえ、色彩表現を使用しないことは決して不思議ではない。また「淡淡的血痕中」は文字どおりで“血痕”と“赤”はイメージに重なる部分があるから、ことさら“赤”を使う必要もないし、その上、この文章は段祺瑞政府が徒手の民衆を銃撃したことを知り、悲痛な思いをこめて書いたものであり、犠牲者となった若者たちに対する一種の記念であるとも言える。このような強烈な怒りによって、作家の目には“血”以外の色が見えなくなっていることも考えられる。

第二節 対象別色彩傾向

一、概要

今回魯迅の作品から抜き出した 840 個の色彩表現を人物、人工物、自然物、植物、動物、食べ物 6 種類に分け、統計したデータに基づいて下の表を作成した。

人物：身体（顔、手、髪など）、着物（スカート、袖なし、長衣など）、装身具（髪飾り、腕輪など）を含めている。

人工物：家具、提灯、書物、乗合船、扁額、街道などを含めている。

自然物：月、太陽、空、光、煙、山、平原、川、町などを含めている。

植物：花、草、樹木、木の葉などを含めている。

動物：猫、犬、家鴨、鼠、牛、兎などを含めている。

食べ物：西瓜、ご飯、饅頭、桑の実などを含めている。

色彩 対象	白色	黒色	紅色	青色	黄色	藍色	緑色	紫色	灰色	その他	合計
人物	121	80	78	18	30	15	9	11	3	27	392
人工物	42	26	25	15	24	7	16	0	0	5	160
自然物	39	31	18	11	20	7	6	0	2	21	155
植物	5	3	21	0	2	0	27	2	0	6	66
動物	9	19	5	2	6	0	1	0	0	1	43
食べ物	9	3	4	0	5	0	2	0	0	1	24
合計	225	162	151	46	87	29	61	13	5	61	840

二、人物に関する描写

統計した数値からみると、色彩表現が一番多く使用されるのは、人物についてであり、人工物や自然物などはその次である。つまり、作品の主人公についての描写（特に顔）は景色や環境などにくらべてはるかに重要である。なぜなら、人物描写こそ、近代小説にとって最も重要なファクターだからである。波多野氏によると、“近代小説の基本的性格が、人間を危機的場面において、その際における人間の行動及び心理をえがくことにおかれているが、このような人間の危機的場面における気持ちは、人間の顔の表情に一番よくあらわれる。”⁴⁾ 魯迅の作品は特にこの規定を忠実に体現している。魯迅は、創作中の人物について、直接に心理的な活動について描写することはほとんどせずに、下の例文のように、顔色の変化によって表現している。

孔乙己：臉上籠上了一層灰色，1 p459

顔がさっと曇って、

祥林嫂：两眼上便都围着大黑圈。 2 p20

目に大きな隈ができていた。

她像是受了炮烙似的缩手，脸色同时变作灰黑，2 p20

灸をすえられたように手を引っこめ、顔からさっと血の気がひいた。

子君：仿佛记得她脸色变成青白，后来又渐渐转作绯红，——没有见过，也没有再见的绯红； 2 p116

かすかに覚えているのは、かの女の顔がまっ青になり、それからだんだんに赤く一かつて見たことがなく、その後もついに見なかったほどまっ赤に変わったことだ。

她脸色陡然变成灰黄，死了似的；2 p127

顔がさっと土気色に、死人のようになった。

陈土成：脸色越加变成灰白，从劳乏的红肿的两眼里，发出古怪的闪光。1 p570

顔色がだんだん青ざめ、疲れて赤くはれた両眼からは、怪しげな光がほとぼしった。

例文にあるように、魯迅作品中の主人公たちはどんな大きなショックを受けても、どんな複雑な気持ちを感じても、心理的な告白を一切せずに、ただ顔色が変化する。その変化を表す一つ、二つの色彩表現から、読者に思考の空間を与え、主人公の心理（気持ち）を解釈する機会を与えるのである。

また、魯迅作品に登場する人物、特に野次馬や非主人公らは名前を持っておらず、顔や着物の色彩表現を使用することによって名づけする。これは魯迅の色彩表現使用におけるもうひとつの特徴である。たとえば、「明天」中の紅鼻老拱（赤鼻の老拱）、藍皮阿五（青面の阿五）や「药」中の紅眼睛阿義（赤眼の阿義）、花白胡子（ごま塩ひげの男）、黑色的人（全身真っ黒な男）や「示众」中の白背心（白の袖なし）、紅鼻子大汉（赤鼻の肥大漢）などのように、彼らは正式な名前を持たずに、冗談っぽい渾名だけをもち魯迅の作品に登場している。

さらに、魯迅は主人公の顔色の変化によって、死に至る過程を描写している。たとえば、「祥林嫂」という作品は1万字未満の文字数で、祥林嫂一生の経歴や彼女の身にふりかかった不幸などすべてを読者に伝えている。元気で、勤勉な若い未亡人から実年齢よりかなり老けた掛け値なしの乞食となり、最後には、旧暦の正月の祝福を目前にして死んでしまう。例文は下の通りである。

头上扎着白头绳，乌裙，蓝夹袄，月白背心，年纪大约二十六七，脸色青黄，但两颊却还是红的。2 p10

白いひもで髪をつかね、黒いスカートと青い衿と浅黄の袖なしを身につけ、年は二十六、七歳、顔は青ざめているが頬だけはまだ桜色だった。

她仍然头上扎着白头绳，乌裙，蓝夹袄，月白背心，脸色青黄，只是两颊上已经消失了血色，2 p15

相変わらず白いひもで髪をつかね、黒いスカートと青い衿と浅黄の袖なしを身につけていた。青ざめた顔は昔のままだが、頬の血色は消えていた。

头发也花白起来了，2 p21

半年とたたず髪に白毛がまじり、

五年前的花白的头发，即今已经全白，会不像四十上下的人；脸上瘦削不堪，黄中带黑，2 p6

五年前には半白だった髪が今はまっ白で、とても四十前後とは見えない。顔はやせほそり、血の気のない黒ずんだ色で、

このように、顔色の変化を描写することで、登場人物が零落していく過程を魯迅はたくみに表現しているのである。

三、自然物に関する描写

魯迅の自然物について色彩表現の使用は非常に特徴があり、同じ対象についても色彩表現だけの変化によって、全く違う世界を読者の目の前に展開させている。たとえば、魯迅は故郷を背景にして書いている一連の作品において現実の故郷を次のように描いている。

「祝福」の魯鎮 灰白色的沉重的晚云中间时时发出闪光，2 p5

灰色にたれこめた夕雲の間からしきりに閃光がほとばしり、

「在酒楼上」の故郷 上面是铅色的天，白皑皑的绝无精采，2 p24

上には鉛色の空がしらじらとつづき、まるきり生彩がなく、

天空的铅色来得更浓，2 p31

空の鉛色はますます濃くなり、

「故郷」 苍黄的天底下，远近横着几个萧索的荒村，没有一些活气。1 p501

鉛色の空の下、わびしい村々が、いささかの活気もなく、あちこちに横たわっていた。

以上の故郷の描写の何れにも生気がなく、閉塞・蕭条・物寂しいといった印象を読者に与えている。このような故郷では決して好ましいことがおころうはずもなく、したがって、物語がよい結末を迎えるのは不可能だと言えるだろう。

もう一つは記憶の故郷である。たとえば：「故郷」の中に、主人公が子供時代に過ごしていた故郷について、次ぎのように描写している。

深藍的天空中挂着一轮金黄的圆月，下面是海边的沙地，都种着一望无际的碧绿的西瓜，1 p502

紺碧の空に金色の丸い月がかかっている。その下は海辺の砂地で、見わたすかぎり緑の西瓜がうわっている。

我在朦胧中，眼前展开一片海边碧绿的沙地来，上面深藍的天空中挂着一轮金黄的圆月。1 p510

まどろみかけた私の眼に、海辺の広い緑の砂地がうかんでくる。その上の紺碧の空には、金色の丸い月がかかっている。

このような故郷こそは作者が日々恋しく思う理想的な故郷である。つまり、こちらは作者の理想的な居場所であり、戻りたくても戻ることのできない世界である。

四、人工物に関する描写

人工物についての描写に一番多く使用される色は白である。なぜなら、今回の考察対象には死に関する描写が結構多いが、中国では葬式は「白事」と言われ、したがって、葬式の用品も白い物が多いからである。たとえば、「孤独者」には門の横に斜めに貼ってあるまっ白な紙（喪中を暗示するしるし）や葬式用の白幕についての描写は葬儀と関係の深い「白」を使用している。要するに、人工物については日常生活の常識にそって、当時の国民によく使用されている身近なものをほぼ客観的に再現しており、当時社会状況を忠実に描写している。

五、植物に関する描写

統計値にあるように、植物についての描写は赤、緑が多用され、さすがに「紅花緑草」の世界である。しかし、興味深いのは、植物について「黒」という色彩表現を3回使用していることである。普通、黒い花は考えられないが、「幸福家庭」の文末に“その眼の前に、だいたい色の芯のある平らな円形の黒い花がうかび、左の眼の左の隅から右のほうへ漂って消えた。”と書いているように、とても不気味な感じを読者に与えている。

六、動物に関する描写

動物についての描写には「黒」が一番多い。「兎和猫」中の猫や「阿Q正伝」中の犬の残酷さ・怖さを表すため、作者は意識的に「黒」という色彩表現を選んでいる。それに対して可愛い兎や子兎や家鴨の雛について「白」、「とき色」、「黄」のような鮮やかな色彩表現を使用し、愛情を込めて描写している。魯迅作品中の動物は魯迅の主観的な好みによって対照的な色彩を与えられている。

七、食べ物に関する描写

魯迅作品の中に食べ物についての描写は極めて少ない。しかし食べ物を通して各種のメッセージを読者に伝えている。たとえば、「风波」の中に“まっ黒な干し菜の煮付け”や“褐色の米の飯”などの夕飯の描写には、二つのメッセージが含まれている。一つは物語の舞台がだいたいわかり、中国南方であることを伝えている。もう一つは、物語中の主人公の経済状況も示している。ご飯の色はまっ白ではなく、褐色であり、そのようなご飯を食べている主人公はやはり金持ちではなく、ごく普通の農民であることがわかる。また「薬」中の象徴意味を持っている“人血饅頭”についての描写は“黒いもの”、“湯気（白気）”“白い小麦粉の饅頭”のように「黒」、「白」だけの色彩表現を使用し、“人血”の赤色は全然使用していない。その上、饅頭から出た“湯気（白気）”を二回使用し、革命烈士の犠牲が大衆に理解されずに無駄となることを暗示していると考えられる。

本章の考察はまだ不十分であり、次章の各色の意味づけの部分で、さらに詳しく論じていきたい。

第三節 ジャンル別の傾向

魯迅の作品にはジャンルによって、色彩表現の使用には異なる傾向がある。今回の考察対象を散文・散文詩、童話、歴史物語、現実生活物語、故郷物語に分け、それぞれの色彩表現の特徴を探り出したい。

魯迅の作品を内容別に分類したもの

散文・ 散文詩	秋夜 影的告别 求乞着 我的失恋 复仇 复仇（二） 希望 雪 风筝 好的故事 过客 死火 购得驳诘 失掉的好地狱 墓碣文 颓败线的颤动 立论 死后 这样的战士 聪明的人和傻子和奴才 腊叶 狗*猫*鼠 淡淡的血痕中 一觉 《二十四孝图》 父亲的病 琐记 藤野先生 范爱农
童話	兔和猫 鴨的喜劇
歴史物語	补天 奔月 铸剑 非攻 理水 采薇 出关 起死
現実物語	狂人日记 药 孔乙己 明天 一件小事 端午节 风波 头发的故事 阿Q正传 白光 幸福的家庭 肥皂 长明灯 示众 高老夫子 孤独者 伤逝 弟兄 离婚
故郷物語	故乡 社戏 祝福 在酒楼上 阿长与《山海经》 五猖会 无常 从百草园到三味书屋

魯迅の作品の中に使用された色彩は白、黒の数量がほかの色彩表現より圧倒的に多く、特に白が一番多い。しかし、散文・散文詩に使用した色彩表現は赤が一番多く、そして蜂蜜色、紅珊瑚色、薄赤、真っ赤、濃緑、紺碧、水銀色、薄青色などのように鮮やかな色彩を使い、作者が頭の中で想像した奇妙な世界を描写した。そのうえ、例に挙げた蜂蜜色、紅珊瑚色という色彩表現はほかの作品に見られず、今回の考察対象に一回しか使用されていることが分かった。これらが散文・散文詩における色彩表現の特徴である。

魯迅の作品には、はっきりといえ、童話らしい童話がない。しかしロシアの盲目詩人エロシェンコの童話「人類のため」、童話劇『桃色の雲』を翻訳した魯迅は、彼のロマンチックな要素を受け、自分の身近な生活から取材し、動物に関わる童話のような作品「兔和猫」、「鴨的喜劇」両篇を書き上げた。

（両作を書く前にエロシェンコは「ひよこの悲劇」と題する作品を書いた。その作品に対して魯迅は「鴨的喜劇」を創作した。）両作品における色彩表現の数量は少ないが、「鴨的喜劇」では、エロシェンコの金髪、あひるの雛の体の産毛についての描写に、「黄色」という色彩表現が三回使用されている。黄色は幸せな色と言われ、この作品にはあひるの雛の可愛さや友人エロシェンコに対する懐かしみを表している。「兔和猫」における色彩表現に白と黒が多い理由は、作品の“主人公”が白兔と黒猫であり、彼らが登場する場面に使用されているからである。子兔の小さな赤い耳やごく小さい兔の全身のトキ色などについて描写は子兔の可愛さを表し、彼らに対する愛情も溢れている。

歴史物語の色彩表現を全体的にみると、数量が多いという傾向がある。八篇の作品には237個の色彩表現を使用し、今回の考察対象における色彩表現総数の840個の中のおよそ28.21%を占め、そのなかでも、「补天」と「铸剑」両作における色彩表現の出現率はほかの作品と比べ非常に高く、それぞれ110文字につき一回と108文字につき一回である。特に「铸剑」のほうは一篇の作品に94個もの色彩表現を使用しており、今回の考察対象のなかでは極めて珍しいことである。魯迅が創作した歴史物語が芥川龍之介の影響を受けたものであることは従来から研究者によく指摘されている。確かに魯迅は芥川龍之介の「羅生門」、「鼻」を翻訳したことがあり、さらに芥川の創作技巧や作品の“油滑さ”や“ユーモラス”な雰囲気を楽しんでいた。そのため、「奔月」、「理水」、「采薇」、「出关」、「起死」を創作した際に、主人公が神話的英雄であろうと、古代の聖賢であろうと、皮肉と嘲笑の要素を加え、ブラックユーモア的なムードを盛り込みつつ、現実社会における悪しき現象や偽善的な人物を当てこすっている。魯迅の歴史物語には非現実の要素も存在し、現実の要素も存在している。そこで色彩表現の使用

においても、「補天」のような色が鮮やかな作品もあれば、「铸劍」、「奔月」、「理水」、「采薇」、「出关」、「起死」のような白、黒両色をおもに使用した作品もある。

現実物語はおもに魯迅の最初の二つの小説集『呐喊』、『彷徨』に収められた作品であり、これらの作品は当時の社会の現状を取り上げ、中国の現実社会の暗黒さ、民衆の辛さを暴露し、当時の中国社会が抱えている難問やインテリの探索・追求・失敗を直視した作品である。そのような背景の中で創作した作品の色彩表現は白、黒が非常に多く、さらに悪い意味で使われる青という色彩表現もしばしばとみられ、敵の残酷さが生き生きと浮かんでくる。そのうえ、白については“死”というイメージと結びつける用例も多く、確かにそれは中国の伝統的な習慣と重なる部分があるが、やはり魯迅の主観意識と無関係ではない。それだけではなく、場合によって白と黒は対立的な存在であり、正反対の世界を表す用例もあり、たとえば「白光」という作品に白光と黒影（黒い土）は頻繁に使用され、そのなかの白光は主人公（陳土成）の幻想であり、わずかな希望である。一方、黒影や黒い土などは彼の幻想・希望に対する残酷な現実・失望である。

故郷物語は色彩表現の使用からみると、魯迅の作品の中で最も特徴がある部分とも言える。思い出の故郷の美しい景色を描写するときに鮮やかな色彩表現（藍、金色、緑）を使用し、白、黒の使用はいくぶん控えている感がある。時々目に浮かんでいる平和で、明るい故郷の景色に対する懐かしみや少年時代のわずかな楽しみについての記憶を蘇らせることによって、作者の心を慰める機能も考えられる。しかし、作者が実際に故郷に戻り、目に映った故郷を灰色や鉛色などの寒色系の色彩表現で描写する例が前に挙げた用例のようにしばしば見られる。現実の故郷は作者の頭にある故郷と一線を画し、目に入っている景色は一種の残酷な現実に過ぎなかった。これらは魯迅の故郷物語で最も興味深いところである。

小結

本章は魯迅作品の『呐喊』、『彷徨』、『野草』、『朝花夕拾』、『故事新編』における色彩表現を抜き出し、数量、対象別傾向、ジャンル別傾向などについて考察した。前文に述べているように、魯迅作品における色彩表現についての先行論がほとんどないので、日本文学領域における先行研究波多野完治氏や上村和美氏の分析方法を参照しながら、魯迅作品における具体的な用例についての考察を行った。今回の考察によって、以下のことが分かってきた。

まず、魯迅作品における色彩表現の数量に対する認識が以前と変わった。日本の文学作品に使用される色彩表現の平均出現率と比較しても、魯迅作品における色彩表現の数量はけっして少ないとは言えず、むしろ多用のほうである。

つぎに、840個の色彩表現はいったい何について使用されているか、その用例を対象別に統計したことを通じて、半分近くの色彩表現は人物の描写に使用されていることが分かった。魯迅が作品のキャラクターを設定する際に、欠かせないものは色彩描写である。つまり、彼の作品におけるキャラクターは身長、体型、顔の形について一切触れずに、顔色や色彩的特徴がある部分についてしか描写しない傾向がある。たとえば、阿Qというキャラクターは多くの読者によく知られているが、しかし阿Qの外貌について唯一知っているのは、阿Qの頭にある数カ所の真っ赤の疥癬と色つやのわるい弁髪だけである。つまり、魯迅が設定しているキャラクターは形ではなく、色（色彩）だけを持っていることが明らかになった。さらに、キャラクターの心理変化については魯迅はあまり直接に描写せず、常に顔色の変化の描写を通して間接的に表す。魯迅の作品については「簡潔・洗練」とよく評されている。その「簡潔・洗練」は色彩表現と関わっている。なぜなら、魯迅はよく1篇の短編小説あるいは中編小説の中に主人公の一生を凝縮し、断片的に描写したからである。その主人公における重要な変化は常に顔色の変化に

よって表している。さきに挙げている祥林嫂や孔乙己の例文のように。また、作品の雰囲気を読者に伝えるため、自然環境について魯迅は多量の色彩表現を使用し、すでに挙げている例文のように雲、空、月などの色の変化によって、違う雰囲気を作り出している。

最後に、魯迅は作品を創作する際に、やはり意識的に、慎重に色彩表現を選択していることが明らかになった。それはジャンル別傾向についての分析に基づいて得た結論であり、現実・非現実、小説・散文・散文詩、それぞれのジャンルに応じて、ふさわしい色彩表現を使いこなし、雰囲気が全く違う文学世界を作り出している。

* 本章における魯迅作品の原文はすべて『魯迅全集』（人民文学出版社 2005年11月北京第1版）の第一巻、第二巻から引用したものであり、訳文は竹内好訳『魯迅文集』（筑摩書房 1976年10月8日初版第一刷発行）の第一巻、第二巻から引用したものである。

注

- 1) 上村和美 『文学作品にみる色彩表現分析（芥川龍之介作品への適用）』 双文社出版 1999年6月28日発行 p.15
- 2) 波多野完治 『文章診断学』 至文堂 1986 pp.473-4
- 3) 片山智行 『魯迅『野草』全訳』 平凡社 1991年11月8日 初版第1刷発行 p.50
- 4) 波多野完治 『文章心理学』 新潮社 昭和24年3月15日発行 p.227

第二章 色彩表現の諸相

はじめに

色彩というのはあくまでも客観的な存在に過ぎないが、文学を創作する際にどんな色彩表現を使用するのは作者の自由であり、そこに作者の個性が見えるはずである。また、作者それぞれの個人の差によって、同じ色彩に対する解釈がまったく異なる場合もある。その個人の差こそは作者のオリジナルなところであり、それに対する探求は作者の全体像を理解するため、不可欠なことである。

一方、魯迅の場合はどうであろうか。魯迅は創作する際に数多くの色彩表現を用い、読者に一つの多様な世界を呈している。それぞれの色彩表現に彼の感情・希望を寄せている。魯迅の創作作品中に豊富な色彩表現の用例を見ると、作品中の登場人物や作品の全体の雰囲気に対応しい色彩表現を選ぶ際に思案をめぐらす彼の姿が想像できるであろう。そうすると、彼が腐心して選んだそれぞれの色彩表現は一体どんな意味を持っているのか。また、作家としての魯迅は色彩使用においてどんな特徴（癖）を持っているのか。魯迅創作作品における色彩表現用例を分析しながら以上の問題を明らかにしたい。

分析の利便さを考慮し、すべての色彩表現を三つに分け、論じておきたい。具体的には基本的な色彩（白、黒、赤）と基本的な色彩以外の単色（黄、緑、青、藍、紫、灰）と複合色（その他の色）の三つのグループに分け、それぞれの色彩表現の用例を分析することを通じて、各色の持つ意味を探りたい。

第一節 基本的な色彩（白、黒、赤）について

魯迅作品における色彩表現の概観の部分に彼の各色彩表現の使用状況を考察した結果：白、黒、赤の三色の用例数が圧倒的に多く、全体の約64%を占めている。これは波多野の「赤・白・黒」は「色彩表現のビッグ・スリー」¹⁾という主張と一致している。つまり、この三色はどの作家においても多用される。しかし、前述したように、作家は作品を創作する際にやはり意識的に描写対象にふさわしい色彩表現を選ぶはずであり、描写対象をどの色彩表現を用いて修飾するのか、かなり個人の差があるはずである。それはすでに高階秀爾によって証明されている。彼は吉行淳之介の『鳥獣虫魚』の色彩表現を分析することを通じて、吉行は作品の中で、主人公が関心を抱かない事物に対しては「石膏色」という表現を用いているとしている。それに対して、主人公が関心を抱く事物には「赤」や「緑」などの色彩を使用している。要するに、吉行淳之介は、色のあるものとなないものとのコントラストにより、一方は意味のあるものとして、もう一方は意味のないものとして表現しているという結論に辿り着いている。²⁾

「色彩表現のビッグ・スリー」の“白”、“黒”、“赤”、作品中で頻繁に使用されているこの三色は魯迅にとってはどんな意味を持っているのか、具体的な用例と合わせながらその三色の持つ意味を探りたい。

まず、白という色彩表現について分析しておきたい。

魯迅の創作作品から抜き出した色彩表現のうち“白”の用例は225例であり、ほかの色彩表現より数量が遥かに多い。数多くの“白”という色彩表現は一体何を描写する際に使用されるのか。対象別色彩傾向に示したように統計した結果は次の通りである。人物：121例、人工物：42例、自然物：39例、植物：5例、動物：9例、食べ物：9例。

各分類において、さらに分類が可能な場合は、それぞれに下位分類を行う。たとえば「人物」の用例は「身体」と「着物・装身具」に分類し、「身体」をさらに細分類すると、「顔」、「四肢」に分類することが可能である。しかし、用例によっては、すべての色彩表現を細分類することができないため、可能な色彩表現についてだけ細分類を行う。

こうして、“白”のそれぞれの用例について細分類を行った結果が次の通りである。（完全重複する用

例を省略することになる。たとえば「阿Q正伝」に“白盔白甲（白兜白鎧）”は6回使用されているが、用例として一回のみを挙げる）

（一）人物

1、身体

● 髪・髭

用例：白发（白髪）、花白的头发，即今已经全白（半白だった髪が今は真っ白だ）、斑白的短发（白毛まじりの短い髪）、须发都花白（髭も髪も半分白い）、白须白发（ひげも髪もごま塩）、白胡须（白いあごひげ）、花白的鲇鱼须（ごま塩のなまずひげ）花白的胡子（ごま塩ひげ）、花白的络腮胡子（ごま塩のあごひげ）

● 顔・頬

用例：苍白的长方脸（青白いおも長の顔）、白脸孔（白い顔）、惨白的脸（血の気のない顔）、肥白的脸（肥えた白い顔）、苍白的脸色（青白い顔）、小白脸的（小さな白い顔の）、面白（色白い）

● 四肢・肌・皮膚

用例：苍白的胳膊（すき通るように白いかぼそい腕）、直到身中央才浓成一段纯白（からだの中央だけが純白のまま残った）、纯白的影子（純白の影）

● その他

用例：眼球白多（白眼がち）、白的眼（白眼がちの眼）、他们的牙齿，全是白厉厉的排着（やつらの歯はみんな白くてぴかぴかだ）、牙齿雪白（真っ白い歯）、雪白的毛毛（顔に白い毛）、白毛（真っ白な毛）、嘴角上的白沫（口もとの唾）、淡白的嘴唇（青ざめた唇）、雪白的头骨（真っ白な頭蓋骨）

上に挙げた用例の通り、白という色彩表現は主に髪や髭や顔の描写に使用されている。魯迅の小説中では、登場人物の年齢をはっきりと示すものは少なく、大体髪や髭の色によって暗示する傾向がある。また、四肢や皮膚を描写する際に白の使用例はほかより遥かに少ない。そして、少ない用例は進歩的な若い女性（子君）のか細い腕や伝説中の女神（女媧）の身体など、いずれも美しい女性を描写する際に限られている。一方、顔色を描写するときには、男女と関係なく、一律に使用している。

2、着物・装身具

● 着物

用例：浑身雪白（全身が白づくめ）、长而白的东西（長くて白いやつ）、雪白的一条莽汉（白づくめの荒くれ男）、小白衣（小さな白衣）、白地黑方格长衫（白地に黒格子縞の長衣）、白背心（白の袖なし）、白袜（白い靴下）、硬领始终雪白（硬い襟はいつも真っ白だ）、衣服前后的大白圆圈（服の胸と背についている大きな白い丸しるし）、穿白（白の正式の喪服）、白衣（白の喪服）、白长衫（しろの喪服）、白衣服（白の喪服）

● 装身具

用例：白盔白甲（白兜白鎧）、白头绳（白い紐）、雪白的小布帽（白いきれの帽子）

着物や装身具を描写する際に“白”という色彩表現に含まれる中国特有の死に関するイメージを

よく利用している。葬式で近親者が着ている喪服や皇帝の喪に服する際に着ている兜、鎧や髪に飾る服喪中を示す紐や陰司間の鬼を演じる者の服装などはすべて白一色であり、民間の習俗をそのまま描写している。

(二) 人工物

用例：白纸（白い紙）、雪白的紙（白い紙）、照得窗紙发白（紙ばりの窓をくつきり浮きたたせている）、雪白的布（まっ白なテーブル掛け）、白布（白い布）、雪白的麻布（まっ白な麻布）、白布口袋（白麻の袋）、白口袋（白い袋）、白纱（白紗）、白篷船（白い苦船）、白篷的航船（白い苦船）、白字（白い字）、门旁却白白的（門の横にまっ白な紙）、白的孝帷（葬儀用の白幕）、清白的大道（まっ白な大道）、白的墙壁（白い壁）、白而转黄的洋灰（白塗りが黄ばんでいる）、白铜斗（白銅の雁首）、雪白的银子（まっ白な銀貨）、很白很亮的一堆洋钱（まっ白な、キラキラ光る銀貨の山）、白团扇（白いうちわ）、白彩的大轿（白絹をかけた大きな籠）、白牛尾（白い牛尾）、瓦楞上已经雪白（もう屋根までまっ白だ）、终于分不清是壶卢还是罗汉，然而很清白，很明艳（瓢箪とも達磨ともつかぬただの塊だが、ともかく白くて艶がある）白旗（白い旗）、白粉（白粉）、红红白白的破灯笼（赤白まだらの破れ提灯）

人工物の中では、白という色彩表現はおもに当時の日常生活で使われる極普通の各種道具を描写する際に使用されている。すなわち、紙や袋、提灯やうちわ、旗やテーブル掛けなどの日常でよく見掛ける用品は最も普通の状態で描写している。また、白に特有な死に関するイメージを連想させる忌中の紙や葬式用の幕の描写にも用いられている。

(三) 自然物

用例：雪白的水花（まっ白な飛沫）、密雪的纯白（雪の純白）、白石（白い石）、白色的田滕（白いあぜ道）、白云（白い雲）、院子里满是月色，白得如银（中庭は一面に銀白色の月光だ）、银白色的曙光（銀白色の朝の光）、白的月亮（白い月）、后面远处有银白的条纹，是月亮已从那边出现（背後に遠く銀白色の縞模様が見えるのは、月が昇ったのだろう）、幸而月亮却在天际渐渐吐出银白的清辉（月がのぼって銀白色の光がました）、银白色的月光（銀白色の月光） 雪白的圆月（まっ白でまん丸の月）、暗白的月影（ほの暗い月かげ）、上面是铅色的天，白皑皑的绝无精彩（上には鉛色の空がしらじらとつづき、まるきり生彩がない）、东方已经发白（東の空は明るくなる）、白光（白光）、比硫黄火更白净（硫黄の焰より白くしきとおる）、白蒸气（白い湯気）、白气（湯気）

上に挙げた用例の通り、自然物の中の白という色彩表現の描写対象は大体雪や雲や湯気に限られている。それは描写対象の自然属性と関係があり、作家が超えられない境である。しかし、作家は描写対象の自然属性の制限を受けつつ、自分のオリジナルな部分も窺える。魯迅の場合には白という色彩表現を使用した自然物の中で最も特徴的な部分はやはり月である。銀白色の月光のような描写は魯迅の作品によく見掛ける。“月”は魯迅にとって作品の雰囲気を作り出す重要なポイントであり、様々な場面で登場している。“銀白色”と“月”のコンビネーションは実際に現代中国語において珍しい存在ではなく、ほぼ定着的な表現として使用されている。しかし彼の場合は銀白色の月光の下でいつも何らかの悲劇を起こさせ、独自の審美感覚を追求している。

(四) 植物

用例：白中隐青的单瓣梅花（青味をおびた一重咲きの白梅）、红红白白的小花（赤や白の小さな花）、红白的花（赤や

白の花)、花极细小, 惨白可怜 (花の形は小さく青ざめ)

用例の通り、植物を描写する際に魯迅は、白という色彩表現をほぼ植物属性にそって使用している。例として挙げた梅花や曼陀羅華は白という要素を含み、作家は写実的な描写方法で作品中の植物を描いている。また、作品中に白い要素を含む花を作品に取り入れ、読者に一種の空しさを感じさせている。

(五) 動物

用例：白颊的“张飞鸟” (頬の白い「張飛鳥」)、花白的叭儿狗 (ぶちの狎)、白兔 (白兎) 雪白的小兔 (まっ白な小兎)、小鸭也已经长成, 两个白的, (あひるの雛も一人前になった。二羽は白だ)、大白鱼 (巨大な白い魚)

魯迅は動物を描写する際に、意識的に色の違いによって、動物に対する好悪の差が激しく表している。上に挙げた用例はすべて彼の好きな動物あるいはいい思い出となる動物である。かわいいまっ白な小兎や成長してきた白いあひるに彼は素直に愛情を注ぎ、愛玩していた。小兎を保護するため、黒猫を毒殺することまで考えていた。白兎と白い家鴨は彼の大家族のかけがえのない牧歌的な生活の貴重な思い出であり、一家団欒の証でもある。同様に、頬の白い「張飛鳥」や巨大な白い魚は彼の少年時代につながる美しい追憶であり、こんなめったにない機会 (子供同士だけで村芝居を見に行く) に思い切って羽を伸ばし、自由奔放に生きる瞬間を記録していた。

(六) 食べ物

用例：白面 (うどん)、白豆 (白豆)、这鱼的眼睛, 白而且硬 (この魚の眼は、白くてこちこちだ)、白糖 (砂糖)、白面的馒头 (小麦粉の饅頭)

普段の生活に親しみがある小麦粉やうどんや砂糖などはもともとの色は白であり、作者は普段通りに描写している。

つぎ、黒という色彩表現について分析していきたい。

魯迅の創作作品から抜き出した色彩表現の中に“黒”の用例は 162 例があり、白の次二番目に多い。数多くの“黒”という色彩表現は一体何を描写する際に使用されるのか。対象別色彩傾向に示したように、統計結果は次の通りである。人物：80 例、人工物：26 例、自然物：31 例、植物：3 例、動物：19 例、食べ物：3 例。

白という色彩表現を分析する際と同じように、各分類においてさらに分類が可能な場合は、それぞれに下位分類を行った。

(一) 人物

1、身体

● 髪・髭

用例：黒须 (黒い髭) 漆黑的细胡须 (真っ黒な細いひげ) 乌黑发顶 (真っ黒な辮髪)、乌黑的辮子 (真っ黒な辮髪)、黒的长胡子 (黒い長いひげ) 头发漆黑 (黒々した髪)、须, 眉, 头发都黒 (ひげ、眉毛、髪すべて黒い)、黒头发 (黒い髪)、黒胡须 (黒いひげ)

● 顔・頬

用例：黑脸（黒い顔）、脸上瘦削不堪，黄中带黑（顔はやせほそり、血の気のない黒ずんだ色）、脸上的黑气愈间其黑了（黒い顔がますます黒くなった）、他脸色黑而且瘦（顔色が黒く痩せている）、面目黧黑（顔が黒い）、面貌黑瘦（顔が黒くて痩せた）、乌黑的脸（黒い顔）、黑瘦面皮（黒い痩せた顔）

● 四肢・肌・皮膚

用例：黑手（黒い手）

● その他

用例：黑矮汉（色黒き小男）、黑大汉（色黒き大男）、眉黑如漆（眉がまっ黒）、黑瘦的先生（黒い、痩せた先生）、眼球白多黑少（白眼がち）、乌眼球（黒い目）两眼上便都围着大黑圈（眼に大きな隈ができていた）、黑影（黒い影）、黑的眉毛（黒い眉毛）、黑的须眉（濃い眉と真っ黒な髭）、两眼在黑气里发光（両眼だけが黒い地肌の中で光っていた）、看上去比先前黑（見たところ顔が前より黒ずんでいる）、浑身黑色的人（全身が黒い人）、黑的人（黒い人）、两个眼眶，都围着一圈黑线（眼のふちに黒い隈ができている）、黑着眼眶（両の眼のふちに黒い隈のできている）、小黑眼睛（小さい黒い眼）、黑眼睛（黒い眼）、圆形的活动的黑点，便是耕田的农夫（丸い黒いものが動くのは、田圃づくりの農夫だ）、两眼发黑（両眼が暗む）、眉毛的黛色（眉毛の黒い色）、黑瘦的乞丐似的东西（真っ黒な、やせて乞食のような代物）、黑色的人（黒い人）、漆黑的眼珠（真っ黒な瞳）、须，眉，头发都黑（ひげ、眉、髪すべて黒い）眼前一黑（眼の先が真っ暗になった）

2、着物・装身具

● 着物

用例：黑衣（黒い衣） 黑长袍（黒い長衣） 白地黑方格长衫（白地に黒の格子縞の長衣） 黑色短衣裤（黒の短衣とズボン） 乌裙（黒いスカート）、玄色的裙（黒いスカート）、黑背心（黒い袖なし）、玄色布衫（黒木綿の長衣）、玄色腰带（黒の帯）

黒という色彩表現は人物を描写する際に、おもに髪や髭、眉毛や眼、顔色に使用されている。白と同じように登場人物の年齢を暗示している場合が多い。若い人は髪や髭が黒く、眼の瞳もまっ黒である。一方、登場人物の激しい心理活動をあえて直接に描写せず、眼のふちの色の变化（「黒い隈ができた」など）によって、婉曲に読者に伝え、行文の簡潔さを実現させることが可能となる。また、魯迅の作品中の“黒い人”は大抵はプラスの意味を持つ存在である。『鑄劍』中の“宴之敖者”や『理水』中の“禹”や『非攻』中の“墨翟”らは皆黒く、意志が強く、献身的精神の持ち主である。特に、“禹”と“墨翟”は意志強固で、目標を実現させるため、忘我的に働き、自分のベストを尽くし、一所懸命に努力していた。魯迅の作品中にはこのようなプラスイメージの人物形象が異常に少ない。そして、その少ない人物形象を描写する際に同じ黒という色彩表現を選んだのは、偶然だと思われない。やはり作者の色彩感覚に関わっている。また、黒という色彩表現は強く、神秘的なのイメージがあり、全身まっ黒な男や黒い服を着ている大漢はより強そうに見える。一方、女性の場合はやや控えめな黒いスカートを着ているのは当時の社会風潮を反映している。

(二) 人工物

用例：黑油的竹门（黒塗りの竹の門）、淡墨色的蟹风筝（うす墨色の蟹風）将长明灯用厚棉被一围，漆漆黑黑地（常

夜灯に厚い布団をかぶせて、真っ暗にしておく)、雪罗汉的眼睛是用两块小炭嵌出来的,颜色很黑(雪だるまの眼は二つの小さな炭のかけらで作られており、眼の色は真っ黒だ)、墨晶眼镜(黒眼鏡)、漆黒的隶书(黒々とした隷書体)、乌篷船(黒とま船)、黒油大門(黒塗りの表門)、一个漆黒的扁的小东西(小さな真っ黒な平たいもの)、屋里面全是黒沉沉的(部屋のなかは真っ暗だ)、街上黒沉沉的(往来は真っ暗だ)、漆黒的门(黒い門)、黒門(黒い門)、土谷祠里更漆黒(土地廟のなかはもっと暗かった)、上面有些黒字(表に黒い字がある)、烏黒的圆圈(真っ黒な輪)、黒圈子(黒い輪)、黒圆圈(黒い輪)、烏黒的是看戏的人家的船篷(真っ黒なのは、芝居見物の船の苫)、烏黒的小小的长方板(真っ黒な長方形の小さな板)、黒色的细点(黒点)、黒斧头(黒い斧)、漆黒的炉子(真っ黒な炉) 烏黒的指痕(真っ黒な手垢)

人工物については、日常生活でよく目に入る黒い門や黒とま船、黒い字や黒眼鏡などがあるのままで描写されている。人物のように特別な意味を現していない。

(三) 自然物

用例：黒烟(黒い煙)、黒夜(暗い夜)、黒暗的夜(暗い夜)、昏黒的晚上(暗い日の暮れ方)、有昏黒在我的周围(まわりは暗黒だ)、最黒最黒的深夜(あやめもわかぬ闇夜)、眼前的黒暗(眼前の暗黒)、消失在黒暗里(暗黒のなかに消えてしまう)、黒漆漆的,不知是日是夜(真っ暗だ、昼だか夜だか分からない)、黒沉沉的灯光(暗い明かり)、白銅斗里的火光,渐渐发黒了。(白銅の雁首の火が、だんだんに黒くなっていった)、两岸的青山在黄昏中,都装成了深黛颜色(兩岸の緑の山々は、たそがれのなかでうす墨色に変わった)、天色将黒(そろそろ日が暮れるころ)、船从黒魑魍中荡来(船が闇にまぎれて漕ぎよせた)、黒土(黒土)、西高峰正在眼前,朝笏一般黒魑魍的挺立(西高峰が、すぐ目の前に、笏のように黒々とそびえた)、淡黒的起伏的连山(うす墨色の起伏する山並み)、周围的黒暗只是浓(周囲の闇がいよいよ濃くなる)、浓黒的炊烟(真っ黒な炊煙)、天色已经昏黒(あたりは暗くなった)、黒色火(黒い火焰)、烏黒的尖顶的大石头(真っ黒な先の尖った大きな石)

魯迅の作品は常に重苦しい雰囲気に含まれている。その重苦しさを作り出すのは黒という色彩表現の使用と関わっている。特に自然物を描写する際に、黒が頻繁に使用され、暗黒な夜、暗い闇のような表現がしばしば見られる。

(四) 植物

用例：烏油油的肥叶(黒光りのするつややかな葉)、烏花(黒い花)、比榭树叶上的黒斑小得多(榭の葉の黒斑よりはるかに小さい)、鑲着烏黒的花边(黒く縁どられ)

黒という色彩表現は植物を描写する際に使用されるのはあまりに珍しいことである。普通、花の色を表現する際には、赤や白、ピンクや紫などが一般であるが、魯迅は“黒い花”や“黒く縁どられた花”のような表現を用い、独自の審美体験を読者に提供している。

(五) 動物

用例：黒猫(黒猫)、中国有一种墨猴,(略)全身的毛是漆黒(中国には墨猿というのがいて、(略)全身の毛は真っ黒だ)、黒狗(黒犬)、黒熊(黒熊)、黒母鸡(黒の牝鶏)、老鼠(略)湿淋淋的黒毛(鼠のびしょ濡れの黒い毛)

魯迅は動物を描写する際に好悪をはっきりさせている。黒猫、黒犬、黒熊は怖いイメージを持ち、可

愛らしさを全然感じさせない。黒い毛の鼠や黒の牝鶏は別に怖いイメージを与えないが、好感を全然抱かせない。魯迅作品中の黒い動物の中で唯一の特別な存在は墨猿であり、作者がほしいと感じるほど可愛いらしい。

(六) 食べ物

用例：烏黑的圆东西（真っ黒な、丸いもの）、黒东西（黒いもの）、烏黑的蒸干菜（真っ黒な干し菜）、烏油油的便都是结实的罗汉豆（黒々と光るのは、ことごとく実の入った蚕豆だ）

上の用例の通り、黒で描写される食べ物は三種類があり、焼いて黒くなった“人血饅頭”や蒸した真っ黒な干し菜や黒々と光る蚕豆である。蒸した真っ黒な干し菜（高菜の古漬け）からは当時の社会の低層にいた人々の生活状況が窺える。また、南方農村の生活スタイルの一部も知ることができる。黒々と光る蚕豆は少年時代の楽しい思い出の一部分である。

最後、赤という色彩表現について分析していきたい。

魯迅の創作作品から抜き出した色彩表現の中に“赤”の用例は151例があり、白、黒の次、三番目に多い。数多くの“赤”という色彩表現は一体何を描写する際に使用されるのか。対象別色彩傾向で得られた統計結果は次の通りである。人物：78例、人工物：25例、自然物：18例、植物：21例、動物：5例、食べ物：4例。

白、黒という色彩表現を分析する際と同じように、各分類においてさらに分類が可能な場合は、それぞれに下位分類を行った。

(一) 人物

1、身体

● 髪・髭

用例：赤须（赤いひげ）、赤脸（赤い顔）、红色的胡子（赤いひげ）

● 顔・頬

用例：红脸（赤い顔）、两颊泛出轻红（両頬に紅をさしたような赤みがほんのりあった）红颜的静女（紅頬の手弱女）、两颊却还是红的（頬だけはまだ桜色だ）、满脸已经通红（顔を真っ赤にした）、脸色（略）转作绯红（顔がだんだん赤くなった）、脸色也红活了（血色もよくなった）脑壳和脸都很红润（頭も顔も血色がよい）、涨红了脸（顔を真っ赤にする）、涨红的脸色（赤らめた顔）、（脸）绯红里带一点青（燃えるように赤くて、しかも黒ずんでいる）、青白的脸上泛了红（青白い顔がほんのり赤くなった）、两颊立刻红到耳根（頬がたちまちに耳元まで赤くなった）、面赤（顔が赤い）

● 四肢・肌・皮膚

用例：冻得通红的小手（赤く凍えた手）臂膊都在水里侵得通红（腕は水につかって真っ赤になる）、更红的点子（もっと赤い斑点）、红活圆实的手（血色のいい、丸々した手）

● その他

用例：朱唇（赤い唇）鲜红的热血（鮮紅色の熱い血）眼圈有些发红（眼のふちが赤くなる）、眼圈微红了（眼のふち

が赤くなった)、眼眶还红肿了(眼を泣き腫らしていた)、红鼻子(赤鼻)、红鼻(赤い鼻)、通红的嘴唇(赤な唇) 那红的还一点一点往下滴(その赤いものはまだぼたぼた滴っている)、红眼睛(赤眼)、两耳朵早通红了(両の耳たぶを真っ赤にした)、(眼睛)肿得通红(眼のまわりが赤く腫れている)、全疤通红(禿まで真っ赤にする)、癩疮疤块块通红(全部の禿げを真っ赤にする)、两眼通红(両眼が真っ赤だ) 红肿了两眼(赤く腫れた両眼)、(演员)红的(赤やら)(演员)红红绿绿的晃荡(赤やら青やらキラキラだ)、嘴唇依然红的如火(唇だけは火のように赤い)、鼻尖胀得通红(鼻の頭を赤くした)、鼻子红到发紫(鼻の頭を真っ赤にした)、红着耳轮(耳たぶまで真っ赤にした)、鼻子冻得通红(鼻は凍えて真っ赤だ)、眼圈通红(眼のふちが真っ赤だ)、红唇(赤い唇)

赤のイメージについて『日中韓常用色名小事典』では次のように述べている。“世界共通の連想は、火、血、内臓など。明るく陽気、派手で躍動感に溢れ、情熱的で暖かいなど、強いイメージがある。外に発散してくるような動物的なエネルギーが赤の特徴で、色の中の王様ともいえる。”³⁾ もちろん魯迅の作品中の赤の用例にも赤の特徴なイメージに当てはまる部分があり、たとえば、鮮紅の熱い血や火のように赤い唇や血気のよい顔などである。魯迅の作品中ではそれ以外に、キャラクターの感情の激しい変化を表すときに赤という色彩表現が頻繁に使用されている。たとえば、恥ずかしいと思う時に顔が赤くなるとか怒りが抑えきれない時に禿まで赤くするとか泣きそうな時に眼のふちが赤くなるなどである。

2、着物・装身具

● 着物

用例：红衫(赤の長衣)、红衣(赤い服)、红红绿绿的衣裳(げばげばしい衣裳)、红袖(赤い袖)、描金的红衣服(金糸のぬいとりのある赤い服)、号衣上暗红色的镶边(暗紅色の軍服のふち取り)、大红洋纱衫(赤いキャラコの夏着)

● 装身具

用例：红的剪绒花(赤いビロードの造花)、(剪绒花)一朵大红的(真っ赤な一本)、红结子的秋帽(赤リボンの帽子)、红缎子裹头(赤い緞子で頭を包んで)

赤は各色の中で一番目立つ色で、人の目を引き付ける効果が最も強い色である。このような赤色で着物・装身具を描写することで、普段着と区別され、芝居の舞台上で活躍している役者が着ている服や昔の長髪賊が頭を包んでいた緞子に使用されている。

(二) 人工物

用例：红面子(赤表紙)、红帖子(赤い紙に印刷した招待状)、红纸(赤い紙)、红包(赤い包み)、字是红的(字が赤)、红笔(朱筆)、(雪罗汉)嘴唇通红(唇が真っ赤だ)、红锦带(紅の錦の帯) 红布(赤いきれ)、红划楫(赤い櫂)、大红纸(大きな赤い紙)、红牌(赤い看板)、大红纸的帖子(赤紙の書付)、聘书实在红得可恨(招聘状の赤い色が気に入らない)、红条(赤い筋)、书上都写着, 通红崭新(真っ赤な、新鮮な)、红红白白的破灯笼(赤白まだらの破れ提灯)、朱漆圆篮(朱ぬりの丸い籠)、(这处所)渐渐现出绯红颜色(この一帯が真っ赤な色になる)、通红的两把剑(真っ赤な二つの剣)、暗红色的花纹(暗紅色の模様)、如铁的烧到微红(うす赤く熔けた鉄のような色)、红铜的兽环(赤銅でできた獣形の門環)

中国の民間俗信では吉事は赤一色で、たとえば、結婚式の招待状やお正月にもらうお年玉の袋は一律に赤である。また、普段の生活でよく使用される人工物の中としては、添削するとき使用する朱筆や物入れの朱塗りの丸い籠などがあり、作者も実物をありのままに描写している。これらは特別な意味を込めていない例である。また、金属を高温で加熱すると赤くなって熔ける属性にしたがって描写している鍛え上げた真っ赤な剣やうす赤く熔けた鉄のような色なども同じである。

(三) 自然物

用例：緋红的轻云（紅の薄雲）、红影（赤い影）红焰（紅蓮の焰）、红彗星（赤い彗星）、满眼绯红（眼の前が真っ赤になった）、绯红地上（地肌が真っ赤）、（贝壳）红的（赤い貝殻）、红焰焰的光（赤い光）、红霞（赤い霞）、血红的云彩（血のように赤い雲）、肉红色的天地间（肌色の天地の間）、天际都通红（空のはては真っ赤だ）、红光（赤い光）、青的和杂色的石块都一色通红了（青い石も、さまざまな色の石も、すべて赤一色となる）、宇宙间现出最后的肉红色（宇宙間に最後の肌色を現出させた）、炭火一红（炭が赤くなる）

自然物の中に赤という色彩表現を使用する例は二種類に分けられる。一つは、ファンタジーな世界の景色についての描写であり、たとえば、女神である女媧が生活している世界は血のように赤い雲が漂う肌色の天地の間にあり、空のはては真っ赤である。赤を用い、奇妙な景色を描いて幻想的な世界を作り出すのが魯迅の色彩表現の一つの特徴である。もう一つは、元々赤い属性を持つ自然物であり、たとえば、赤い貝殻や赤くなる炭などの描写は写実的である。

(四) 植物

用例：（粉红花）冻得红惨惨地（凍えて痛ましく赤らみ）猩红的栀子（緋色の栀子）血红的宝珠山茶（深紅の椿）大红花（大きな赤い花）斑红花（まだらに赤い花）斑红花影（まだらに赤い花の影）枫树也变成红色了（楓の木も紅葉した）、全树通红（全体が紅葉している）、在红，黄和绿的斑驳中（赤や黄や緑のまざった地肌から）、红花（赤い花）、血红花（血のように赤い花）、结红子（赤い実がなる）

赤という色彩表現は植物を描写する際になくてはならない存在である。特に魯迅の作品の基調は暗いほうが多く、作品の雰囲気も重苦しい。その中で生命力が溢れる赤い植物は極めて重要な役割を果たしている。緋色の栀子や紅葉した楓の木や深紅の椿や血のように赤い花のいずれにしても、明るく力強く、作品中に赤い要素を取り込むことで、鮮明な印象を与えている。

(五) 動物

用例：（白兔）通红的长耳朵（真っ赤な長い耳）、（小兔）遍身肉红色（全身がとき色）、（老鼠）通红的小鼻子（小さな赤い鼻）

魯迅の作品中に赤で描写される動物は兔と鼠しかいない。兔の場合はすでに白という色彩表現の動物用例を分析した時に言及したように、白い動物が好きな魯迅はさらにその可愛らしさを強調するため、兔の特徴真っ赤な長い耳や生まれたばかりの子兔の全身のとき色を取り上げている。一方、鼠の場合は兔とは正反対だ。元々鼠に好意を持たず、更に嫌いなポイント（赤い鼻）を書き加えている。周知のように、魯迅は赤い鼻の持ち主に対してあまり好印象を持っておらずどうしても嫌いではない。この現実生活中的の個人的な感情を作品に反映させている。

(六) 食べ物

用例：鮮紅的馒头（まっ赤な饅頭）、紅的馒头（赤い饅頭）、烏黑的紅東西（真っ黒な、赤い丸いもの）、通紅的辣椒（まっ赤な唐辛子）

赤い食べ物としては血の饅頭が何回も描写され、強調されている。実際には肺病の治療にまったく役に立たない血の饅頭は焼かれて黒くなり、革命家の犠牲と同じように無駄になってしまう。肺病治療の良薬として誤認された血の饅頭は『紫』という小説の文眼であり、小説のストーリーの展開になくてはならない存在である。

第二節 基本的な色彩以外の単色（黄、緑、青、藍、紫、灰）について

魯迅の作品中には、上述した基本的な色彩表現（白、黒、赤）以外に黄、緑、青、藍、紫、灰のような単色が241例あり、全体の約28.69%、四分の一強を占めている。これらの単色の色彩表現は一体どんな描写対象に使用されているのか。対象別色彩傾向で統計した結果は次の通りである。人物：86例、人工物：62例、自然物：46例、植物：31例、動物：9例、食べ物：7例。

基本的な色彩表現を分析する際と同じように各分類において、さらに分類が可能な場合は、それぞれに下位分類を行った。

まず、黄色について分析しておきたい。

黄色という色彩表現は“最も多い連想は日の光や花の色。とても明るいイメージがある。”⁴⁾とされている。しかし魯迅作品中の黄色の用例を見ると、明るいイメージのある用例が非常に少ない。特に、人物についての描写はあまりよいイメージを与えられていない。なお、黄色と類似した金色についても、ここで取り扱う。具体的な用例は下のとおりである。

(一) 人物

1. 身体

● 髪・髭

用例：黄辮子（色つやのわるい辮髪）、金黄色的长发（長い金髪）、黄须（黄色いひげ）、通黄的胡子（黄色いひげ）、黄头发（色つやのわるい髪）

● 顔・頬

用例：黄の方脸（血色のわるい角顔）、黄脸皮（顔色がよくない）、黄黄的臉（血色の悪い顔）、黄脸（顔が黄色）、（脸上）黄中带黑（血の気のない黒ずんだ色）、面黄肌瘦（顔色がよくないやせた）

● その他

用例：黄胖（顔色が悪く、太っている）、黄瘦（顔色が悪く、痩せている）、眼圈显得微黄（眼のふちは黄ばむ）、黄的头骨（やや黄ばんだ頭蓋骨）、鼻孔和人中立刻黄焦焦了（鼻の穴も鼻の下もたちまち黄色になった）

人物を描写する際に、黄色はおもに髪や顔色に使用されている。その中でロシア人の友人エロシェンコの金髪以外の用例は全部マイナスの意味を持つ用例であり、たとえば、色つやのわるい辮髪や血

色のわるい顔や健康状態の悪さを表す黄ばんだ眼のふちなどといった使われ方をしている。

2、着物・装身具

● 着物

用例：黄布衣（黄色い着物）、黄袍（黄袍）淡黄制服（カーキ色の制服）、土黄的军裤（カーキ色の軍服ズボン）、黄皮鞋（黄色い皮靴）

● 装身具

用例：裹金的银簪（金をかぶせた銀の簪）、黄缎子（黄色の緞子）、金闪闪的肩章（金ピカの肩章）、金边的军帽（金縁の軍帽）、金戒子（金の指輪）

古代の中国では黄色は統治階級専用の色であった。普通の下層国民の着物や装身具にはあまり使用されなかった。魯迅が小説を書いた時代にはすでに封建王朝の統治が根本的に瓦解し、軍閥の統治が始まっていた。統治階級に従った知識人の魏連受が死後に着ているズボンや履いている皮靴やかぶっている軍帽の縁はすべて黄色であり、見た目は統治階級の一員のようなのだ。また、統治階級に属する治安を管理する警察が着ているカーキ色の制服や反乱を起こす長毛賊中の親王さまの長く垂らしていた黄色の緞子などから黄色の階級性が見られる。装身具の中の簪や指輪や肩章に使用されている黄色は、金属の属性を示し、金をかぶせた銀の簪や金ピカの肩章や金の指輪などの描写は金の価値を強調している。

(二) 人工物

用例：纸张很黄（紙は黄色だ）、金脸的神像（顔を金色に塗った神像）、金字（金文字）、黄漆的棍子（茶の漆塗りのステッキ）、黄斧头（黄色い斧）、黄圆圈（黄色い丸）、黄盖的大车（黄色の天蓋をかけた一台の大車）、金灿灿的印子（金ピカのマーク）、金边书（金ぶちの本）、白而转黄的洋灰（黄色に変色した白のモルタル）、金棺（金の棺）

人工物に金色を使用することで、高級感を感じさせる用例があり、たとえば、金の棺、金ぶちの本、金ピカのマーク、茶の漆塗りのステッキである。一方、時の流れにつれ、天井の白のモルタルが黄色に変色したことや質の良くない紙は黄色であったことは、黄色のマイナスの意味の用法と言える。人工物の中にも権力の象徴としての黄色の用法が見られる。たとえば、黄色い斧を持っている武士の隊列や王様が乗っている黄色の天蓋をかけた大車などの用例がそれである。

(三) 自然物

用例：金光（金色の光）、乌金光（黒光）、身外环绕着昏黄（身外は黄昏のままだ）、黄光（黄色の光）、黄色的灯火光（黄色の光）、黄土（黄土）、通黄的光线（まっ黄色な光）、苍黄的天底下（鈍い色の空の下）、金黄的圆月（金色の丸い月）、黄澄澄的细沙（黄色な砂）、金球（金の球）、在红，黄和绿的斑驳中（赤や黄や緑のまざった地肌から）、黄土冈（黄土の岡）、土地金黄（土は黄金色）、黄尘滚滚（濛々と砂塵をたてた）、黄土的平原（黄土の平原）昏黄只显得浓密（夕闇が迫る）

自然物を描写する際に、黄色が使用される用例は二種類に分けられる。一つは、自然界の光（黄色の最も連想の多い例である）の色についての描写であり、たとえば、金色の光、まっ黄色な光、鈍い色の

空、夕闇のような表現がある。もう一つは、土や平原や砂など自然界に存在している物体についての描写であり、たとえば、黄金色の土、黄色の砂、黄土の平原、黄土の岡のような表現がある。それらは写実的な手法で描写し、作者の主観的な感情を込めていない。一方、主観的な感情を込め、明るく暖かいという黄色のよいイメージにぴったりの用例は『故郷』の中の作者の記憶に残っている少年時代に見た故郷の金色の丸い月である。

(四) 植物

用例：深黄的磬口腊梅花（黄金色の磬の形をした蠟梅）橙黄心（橙色の芯）

黄色の植物（特に花）は普段の生活でよく目につくはずだが、魯迅の作品中の用例は上に挙げた二例しかない。黄色の花より赤や白の用例が遥かに多い。黄色の花として魯迅は冬に咲く黄色の蠟梅だけを取り上げている。江南の雪野中に咲く黄色の蠟梅をまわりと対照させ、より一層鮮明な印象を残している。

(五) 動物

用例：（小鸭）遍身松花黄（全身黄色だ）、小鸭褪了黄毛（あひるの雛の黄色い生毛が抜けた）、黄牛（陸牛）（文豹）全体黄金光（全身が黄金色にかがやいた）、黄熊（黄色い熊）

黄色という色彩表現は動物を描写する際に、動物の大小を問わず、あひるの雛から牛、豹、熊のような大きな動物まで使用されている。そして、黄色の色彩表現の使用によって動物たちが可愛らしく見える。全身黄色のあひるの雛が大変可愛いのは言うまでもないが、全身が黄金色にかがやいた豹や黄色い熊は、凶猛さがある程度（黒豹、黒熊より）和らげられている。

(六) 食べ物

用例：黄酒（お酒）、松花黄的米饭（黄色い米の飯）、黄菜叶（黄色い野菜の葉）

黄色で描写される食べ物は当時の社会の下層生活をそのまま映している。普段飲んでいる黄酒や食べている黄色い米の飯や黄ばんだ野菜の葉は当時のリアルな食生活を描いている。

続いて、青、藍について分析していきたい。論述上の利便のため、青と藍をまとめて細分類を行っている。結果は下の通りである。

(一) 人物

1、身体

● 顔・頬

用例：藍脸（顔が青い）、青脸（顔が青い）、青面（青づら）、脸色青青的（真っ青な顔）脸色铁青（顔は真っ青だ）、青面獠牙（青い顔の、歯をむき出した）、脸铁一般青（血の気のまったくない顔）、满脸都变成青色（顔は真っ青になった）（脸）绯红里带一点青（燃えるように赤くて、しかも黒ずんでいる）

● 四肢・肌・皮膚

用例：藍皮（青面）

● その他

用例：眼白又青得如夜的晴天（白眼がきれいで、晴れた夜空のようだ）、青筋（青筋）、藍色的虹形（青い虹の形）、
頭上一块烏青的疙瘩（頭の青黒いこぶ）

青、藍の色彩表現の人物についての用例に一番多いのはやはり顔色であり、真っ青な顔色は二つの意味に分けられる。一つは健康状態の悪さを示している。もう一つは人の残酷さや冷酷さを暗示している。顔以外では青筋を描写するときや白眼の綺麗さを表すとき、また、頭にできたこぶや壁に映る虹の形の体を描写するときにも青という色彩表現を使用している。それは顔色を描写するときの意味と違って、ただの写実であり、マイナスの意味は含まれていない。

2、着物・装身具

● 着物

用例：藍布衫（紺木綿の長衣）、藍夾袄（青い袷）、藍布破大衫（紺木綿のおんぼろ長衣）、藍布大衫（紺木綿の長衣）、
藍袍子（紺の長衣）、宝藍色竹布的长衫（紺の麻の長衣）、藍绸裙（青い絹のスカート）、藍裙（青いスカート）、
深藍土布袍子（紺の手織の長衣）、青衣（青い服）、藍裤腰（青いズボン）

上述したように、当時、社会の着物の主流の色は赤、黄色ではなく、藍色であった。紺木綿の長衣や青い袷や青いスカートなどの藍色の衣類が当時の一番受け入れられ親しまれていたことが窺える。このようなごく普通の藍色の衣類の中で魯迅が特別に配慮しているのは趙七爺が着ている宝石の光の色のような麻の長衣。この色艶が深く、鮮やかな長衣はめったに着ることはなく、三年間に二回だけ、趙七爺の敵対者に災いことがおこったときしか着ない。

（二）人工物

用例：嫩蓝色的蜈蚣风筝（うす藍色の百足凧）、暗蓝色的布（濃紺の木綿）、藍布包裹（紺木綿の包み）、純青透明的鉄（真っ青な、透明な鉄）、（劍）转成青色（青く変った）、（劍）純青（真っ青）、青劍（青劍）、青包裹（青い包み）、青色布（青い包み）、（字）藍得很可爱（青く印刷された表紙が人目をひいた）

青いという色彩表現には“冷たく、かたく、理性的、男性的なイメージがある”⁵⁾ そのイメージ通り、『鑄劍』という作品は青劍をめぐる命懸けの男の復讐の物語であり、劍を描写する際に、青という色彩表現が頻繁に使用されている。なお、包みを描写する際に使用した青色は着物の場合と同じように当時によく使用されていた実物の反映である。

（三）自然物

用例：青烟（うす煙）、蔚藍的天（紺碧の空）、烏藍的天（青黒い空）、深藍的天空（紺碧の空）、青石头（青い石）、
純青石（青一色の石）、青的和杂色的石块都一色通红了（青い石も、さまざまな色の石も、すべて赤一色となる）、
天上一色青碧（空が紺碧一色になった）、藍的空中（青い空に）、青光（青い光）、天空越加非常之藍（空は、ますます青くなり）
空中青碧（空は海のように真っ青だ）

青色と藍色で最も連想しやすい自然物は空と海である。上に挙げた用例で多いのは空の色についての描写であり、空色の深浅の変化により、異なる雰囲気を作り出している。これは魯迅の創作技巧の一つとも言える。また、用例の中で青色を多く使用されているのは石であり、もちろん自然界の石の色はさまざまであるが、『補天』の中で天の補修に必要な石がまず青色に限られているため（青石が足りないときに、ほか色の石を使う）、青石という表現が多用される結果となっている。

（四）動物

用例：青牛（薄黒い牛）

現実に青色の動物があまりいないため、魯迅作品中の用例はこの一例しかいない。薄黒い牛は老子の乗り物であり、老子が薄黒い牛を乗って関を出た。

続いて、緑色について分析していきたい。緑色を細分類した結果は下の通りである。

（一）人物

着物・装身具

● 着物

用例：（演员）绿的（役者）（青やら）、（演员）红红绿绿的晃荡（役者）（赤やら青やらキラキラだ）、绿裤（緑のズボン）、红红绿绿的衣裳（けばけばしい衣裳）

緑色は植物的な生命力を持つ色であり、顔色や皮膚の描写に適用しないため、人物を描写する際に、緑色はあまり使用されていない。上に挙げたすべての用例は着物の色を表す際の用例である。舞台上活躍している役者たちが着ている赤やら青やらけばけばしい衣裳が印象的で、にぎやかな劇場の雰囲気を読者に伝えている。

（二）人工物

用例：青竹片（青竹の札）、绿色的画（緑色の絵）、绿格纸（緑罫の原稿紙）、葵绿色的纸包（緑色の紙包み）、葵绿色的东西（緑色の品物）、（肥皂）绿的一块（ひとつの緑の塊）绿莹莹的长明灯（緑の色もまばゆい常夜灯）、绿锈斑驳的墨盒盖（緑青のふいた墨壺のふた）

緑色は植物の旺盛な生命力を表す色で希望につながる色とも言える。しかし、魯迅の作品中の人工物の用例を確認すると緑色のこの特徴があまり見られない。たとえば、『石鹼』という作品では緑色の石鹼を何回も描写しているが、その意味は希望とまったく関係なく、むしろ反対の意味を表している。なぜなら、石鹼は西方文明を象徴する存在であり、その西方文明の産物が中国に輸入され、一部の中国人が手に入れ、日常生活で使うようになった。しかし、石鹼は体の汚れだけを取り除くことができるが、心の汚れや考え方の転換にまったく効果がなく、西方文明には中国社会が救えないという事実を暗示していると考えられる。

（三）自然物

用例：澄碧的小河（紺碧の川）石绿色的浮云（緑青色の縞模様の雲）、碧绿的高粱田（青々とした高粱畑）、（白云下

面) 浓绿 (深緑)、在红, 黄和绿的斑驳中 (赤や黄や緑のまざった地肌から)、地上都嫩绿了 (地上は一面の早緑)、碧绿的林莽 (緑したたる茂み)、(贝壳) 绿的 (緑の貝殻)、碧绿的沙地 (緑の砂地)、(水田) 新绿 (稲の新緑)、碧绿的豆麦田 (緑濃い豆畑)、碧绿的菜畦 (青々とした野菜のうね)、(火光) 绿莹莹的 (緑のまぶしい光)

自然界にあらゆるところに溢れるほど多いのは緑色の自然物である。上に挙げた用例のように、川や畑、茂みや稲、すべて緑一色であり、大自然のすばらしさをアピールしている。また、緑色の貝殻や青々とした野菜のうねは魯迅の幼いころの貴重な記憶であり、楽しい少年時代を送った証である。

(四) 植物

用例：(枣树) 青葱 (真っ青) 山中隐青的单瓣梅花 (青味をおびた一重咲きの白梅)、冷绿的杂草 (緑の残る雑草) (枫树) 浓绿 (深緑)、(松柏) 苍翠 (松柏の緑が濃い)、新叶嫩碧 (若葉はうす緑)、松针外面的青皮 (松葉の外側の青皮)、叶子变成暗绿 (葉が暗緑色に変る)、青苔 (青ごけ)、(荷叶) 碧绿的包 (緑の包み)、新秧的嫩绿 (稲の若緑)、枝叶便青葱得可爱 (青々とした枝葉が可愛い)、绿叶 (緑の葉)、(山茶树) 暗绿的密叶 (暗緑色の葉のしげみ)、明绿花 (淡緑色の花)、墨绿色的心 (暗緑色の心)

緑色といえば植物のイメージが強く、生き生きとしたフレッシュな様子を表す言葉である。また、緑は赤色の目立つと対照的で、松柏や雑草、枝葉や花心のように物静かで、自分の存在を主張している。

(五) 動物

用例：小青虫 (青い虫)、(小青虫) 遍身的颜色苍翠的可爱 (からだ一面さ緑の色が可愛らしく)

虫はあまり可愛い動物だと思われていないが、しかし魯迅は緑色の小さい虫に好意を寄せていた。『秋夜』という作品の最後の部分で小さい虫を英雄として敬弔し、彼らの強い生命力と勇敢さを賛美している。

(六) 食べ物

用例：碧绿的西瓜 (緑の西瓜)

魯迅作品中に緑色の食べ物は上の一例しかいない。西瓜も彼の少年時代のいい思い出の一つであり、故郷を恋しく思う欠かせないキーワードである。

最後に、紫色と灰色を分析していきたい。(紫色と灰色の用例が少ないため、二色をまとめて論じる) 二色の細分類を行った結果は下の通りである。

(一) 人物

1、身体

● 髪・髭

用例：紫发 (紫色の髪)

● 顔・頬

用例：紫漲着脸（充血した顔）、紫糖色脸（赤黒ずんだ顔）、紫色的脸（よく日にやけた顔）、脸上笼上一层灰色（顔がさっと曇った）

● その他

用例：鼻子红到发紫（鼻を黒ずむほどに赤くした）、耳轮发紫（耳まで赤黒くなった）（女媧）成了灰土的颜色（彼女を土気色にしてしまった）

2、着物・装身具

● 着物

用例：紫袍（紫の衣）

紫色と灰色は人物の顔色を描写する際に使用されている。よく日に焼けた顔色を魯迅は紫色で表現している。魯迅の作品中に顔色が紫色だった代表的な人物は少年時代の閩土（いつも元気で活発な子）であり、海辺で働く彼はよく日に焼け、顔色は紫色となった。また、魯迅はキャラクターの顔色の微妙な変化によって心理的に激しい変化を間接的に描写している癖がある。その心理的な変化はさまざまであり、恥ずかしいと思うときや論争を行っているときや怒りを表すときに、赤よりずっと濃い紫色を用い、さまざまな激しい感情の変化が表現されている。また、紫色の着物は黄色と同じように、統治階級あるいは権力者など身分の高い人の専用のものである。魯迅作品中の用例も同じく、紫色の衣を着ているのはイスラエルの王であった。

(二) 自然物

用例：一律变成灰色（すべて灰色のひと塊りになる）、一切都罩在灰色中（すべてが灰色にかすんでいた）

灰色は白と黒との中間の色であり、白と黒との割合の違いによって、深淺、明暗それぞれの非常に幅広い灰色が存在している。自然物の灰色が使用されている用例を見てみると、魯迅は灰色の深淺・明暗を明白にしておらず、灰色の朦朧、模糊のイメージだけに頼り、灰色は見えない網のような存在である。

(三) 植物

用例：紫花（紫色の花）

紫色の花といえば、最も連想しやすいのは藤の花である。この用例はその通りで、山の上から空のはてまで伸びていた藤の株に咲いたばかりの巨大な紫色の花のことである。

第三節 複合色（その他の色）について

本論文中の複合色というのは二種類に分けられ、一つは二つの単色を組み合わせ、生み出した新しい色彩表現のこと。たとえば、紅黒、灰黒、灰黄、青白、紫黒、紅青など。もう一つは上述した基本的な色彩表現、また、それ以外の単色色彩表現に属していない色彩表現のこと。たとえば、蜂蜜色、紅珊瑚色、水銀色、クリーム色、月白色など。

魯迅の作品中には複合色の用例が 61 例あり、全体の約 7.26%、一割にも及ばず、数量は極めて少なく、その中に一回しか使用されていない用例もしばしば見られる。これらの複合色の色彩表現は一体どんな描写対象に使用されているのか。対象別色彩傾向のところで統計した結果は次の通りである。人物：27 例、人工物：5 例、自然物：21 例、植物：6 例、動物：1 例、食べ物：1 例。

基本的な色彩表現を分析する際と同じように、各分類においてさらに分類が可能な場合は、それぞれに細分類を行った結果が次の通りである。(完全重複する用例は省略した。)

(一) 人物

1、身体

● 髪・髭

用例：灰白色的头发（半白の髪）

● 顔・頬

用例：面如土色（顔を土気色にする）、青白的两颊泛出轻红（青ざめた頬に、鉛に紅をさしたような赤みがほんのりあった）、脸色青黄（顔は青ざめている）、脸色同时便作灰黑（顔からさっと血の気がひいた）、灰黑的脸旁（土気色の顔）、脸色变成青白（顔色が青白くなった）、脸色变成灰黄（顔色は黄ばんだ色に変わった）、脸色紫黑（顔は赤銅色だ）、青白色的脸上泛起了红（青白い顔がほんおり赤くなった）、脸色变成灰白（顔色がだんだん青ざめた）

● 四肢・肌・皮膚

用例：桃红色的（皮肤）（ピンクの薄い皮膚） 灰黑的手（黒ずんで灰色の手）

● その他

用例：黑色人变成红黑（黒い男は赤黒くなる）

2、着物・装身具

● 着物

用例：酱色长袍（濃茶の長衣）、红青缎子马褂（赤や黒のびかびかする緞子の内掛け）、月白背心（浅黄の袖なし）

● 装身具

用例：（剪绒花）粉红的（ピンクのピロードの造花）

人物を描写する際に複合色が最も使用されているのは顔色についての描写であり、単色だけの描写では物足りないと感じた魯迅が、キャラクターをより個性的に設定するには複合色の使用が必要だと考えたと考えられる。そのため、各キャラクターに似合う“青ざめ”、“赤銅色”、“土気色”の顔色が見られる。また、キャラクターの複雑な心理変化を表す際にも“血の気がひいた”、“黄ばんだ色に変わった”などの表現を用いている。複合色で着物を描写する際に、普段の親しみのある着物と区別し、キャラクターの身分に相応しい色を選んでいく傾向がみられる。“赤や黒のびかびかする緞子の内掛け”を着ているのは知事さまの七大人で、地方の権力者である。“月白の袖なし”を着ているのは労働婦人の祥林嫂で、白い月のような色は寂しさや虚しさを連想させやすく、彼女の人生そのものである。

(二) 人工物

用例：灰黑色的城墙（灰褐色の城壁）、（薄紙）米色的（クリーム色の薄紙）、灰白的路（ほの白い道）

“灰白の道”は魯迅作品の一つのキーワードであり、見通しの悪い、かすかに見えるだけの道は希望をもたらすような存在ではなく、将来も期待できないことを暗示している。

(三) 自然物

用例：（边缘）发出水银色焰（水銀色の焰）、虹霓色的碎影（虹色の砕けた影）、一切青白（すべてが青白だった）、（冰谷）成红珊瑚色（谷を紅珊瑚色にそめあげた）、（四旁）青白（四方が青白かった）、青白冰上（青白い氷）（冰谷四面）完全青白（完全に青白い）、天地作蜂蜜色（天地が蜂蜜色であった）、灰白色的沉重的晚云（灰色にたれこめた夕雲）、铅色的天（鉛色の空）、天空的铅色（空の鉛色）、淡玫瑰似的光海（うす紅に光る海）、乳白色的烟云（乳白色の霧）、灰绿的青烟（うす緑の霞）、灰白色的月影（ほの白い月影）、青白的光（青白い光）、红黑的火焰（赤い焰が黒い煙にまじった）、粉红的天空（ピンク色の空）、（石）红黄的和灰黑的（赤みがかかったのや黒ずんだ）

自然物を描写する際に複合色の使用が最も印象深く、特徴的な部分である。魯迅作品中において、空の色は雰囲気作りに欠かせない存在であり、各作品の異なる雰囲気を表現するため、“蜂蜜色の天地”や“鉛色の空”のような様々な空色を読者の目の前に呈示している。また、霧や雲、焰や光、影や霞、氷谷や光る海などを表現する際にも作者は豊富な想像力を発揮し、かつてない審美性を読者に提供している。

(四) 植物

用例：灰黑色的秃树枝丫（黒ずんだ枝）、（枫树）浅绛（うす赤）、紫白色的藤花（うす紫の藤の花）、桃红和青白色的斗大的杂花（桃色のや青白いのや、耕ほどもある花々）、半紫半白的花瓣（紫と白のまだらの花弁）、红红白白的小花（赤や白の小さな花）、青白小花（青白い花）、粉红花（ピンクの花）

藤の花を描写する際に紫一色ではなく、花の色をより忠実に再現するため、“紫と白のまだら”や“薄紫”のような表現を用いた。また、魯迅は作品中の自然界の植物を描写する際にも彩りよく表現するため、“桃色”や“青白い”や“うす赤”などをも使用している。

(五) 動物

用例：灰白色的长蛇（青みがかかった白の長い蛇）

灰白色は白に近い灰色で、寒い感じになる色である。そして魯迅の作品では、灰白色の長い蛇という表現で空虚な重荷をかついで歩く長い道を比喻し、より一層虚しい雰囲気を作り出している。

(六) 食べ物

用例：紫红色的桑椹（赤紫色の桑の実）

熟した桑の実を描写する際に赤紫色を使用している。いかにもおいしそうな桑の実は魯迅の少年時代

の楽園（百草園）に対する追憶の一部で、楽しい月日を送った少年時代の面影を伝えている。

三、小結

本章では魯迅作品に使用されている 840 例の色彩表現を、まず三つのグループに分けてまとめて、更に描写対象別に細かく再分類を行ってきた。描写対象と色彩の対応関係について考察し、各色の持つ意味を確認した。魯迅は各色彩表現のイメージに配慮しながら、描写対象に相応しい色彩表現を選び、描写対象をより忠実に表現するため、腐心していた。また、多彩な文学世界を作り出すため、当時の読者にとってあまり親しみのない複合色を大胆に作品中に取り入れ、読者に新しい色彩表現をみせ、かつてない審美性を提供している。色彩表現は彼にとって“美育（情操教育）”思想の一環として、作品の中で機能していたとも言える。

注

- 1) 波多野完治の「小説の色彩心理」（『文章心理学体系 4 最近の文章心理学』）大日本図書 1973 p. 55
- 2) 「色彩による吉行淳之介」（『日本近代の美意識』）青土社 1993 pp. 460-4
- 3) 財団法人日本色彩研究所編著（『日中韓常用色名小事典』）CREO 2007 p. 27
- 4) 財団法人日本色彩研究所編著（『日中韓常用色名小事典』）CREO 2007 p. 53
- 5) 財団法人日本色彩研究所編著（『日中韓常用色名小事典』）CREO 2007 p. 84

第三章 魯迅作品における色彩表現にみられる異文化の受容

第二章において魯迅作品の色彩表現の諸相について考察してきた。その中で主に各色の持つ意味を探求し、作家の色彩感覚を確認していた。本章では、色彩表現をキーワードとして、魯迅が翻訳活動を通じて、現代中国色彩表現の形成を如何に試みていたか、また、外国作品における色彩表現の使用手法をどのように自分の創作に生かしたかなどの問題について検討しておきたい。以上の問題を明らかにする前に、まず、魯迅の翻訳活動を全般に明白にする必要がある。

第一節 魯迅の翻訳概況

はじめに

現代中国文学において翻訳は重要な役割を果たした。外国の優秀な作家及び作品は当時の中国文人や国民に大いに見聞を広めさせ、暗黒な社会と闘争する信念を高めた。現代中国の翻訳といえば、魯迅の翻訳活動に言及しなければならない。彼は海外文学の翻訳、紹介に熱心で、全著作にほぼ匹敵する分量の翻訳作品がある。魯迅が生涯にわたってどんな作品をどのように訳したか（翻訳概況、翻訳思想、翻訳方法、翻訳風格）、彼の翻訳活動は当時及び現在の中国社会にどのような影響を与えたか、また翻訳活動を通じた外国の文学者との交流から魯迅の文学創作がどのような影響を受けたか、逆に、魯迅の翻訳活動は当時の中国文学界にどんな影響を与えたかなどの問題をまず検討していきたい。

魯迅の翻訳概況と翻訳方法（直訳、間接訳、複訳）

1.1 訳文原著国と翻訳作品のジャンル

すでに述べたように、魯迅には全著作にほぼ匹敵する分量の翻訳作品があり、およそ 309 万字、三十三種の単行本を世に送り出している。対象は日本、ロシア及びソ連のものが多く、東欧、北欧などの弱小民族の作品も含め、積極的に翻訳・紹介している。《魯迅著訳系年目録》（上海文芸出版社 1981 年）に基づいて統計したところ、魯迅は 15ヶ国の 106 名に及ぶ作家の 200 篇以上の作品を翻訳している。ジャンルが非常に広く、小説、文芸理論、雑文、童話、詩歌、脚本、講演などにわたっている。日本では 40 名の作家の作品を紹介した。夏目漱石、森鷗外、芥川龍之介、有島武郎、武者小路実篤などのほか、厨川白村、片山伸などの評論を多く訳し、またマルクス主義芸術論関係の文献やソ連の作品は、大部分が日本語訳からの重訳である。ロシア・ソ連では 37 名作家の 89 部の作品を翻訳している。

1.2 直訳（原文では「硬訳」）について

魯迅は『域外小説集』の序言の中で次のように述べている。

『域外小説集』という書は、文辞においては朴訥であり、現代の名人による訳本には及ばない。ただ、作品の選択には慎重を期し、翻訳も原文の趣を失わぬように心がけた。¹⁾

これは魯迅の直訳に関する最初の認識を示すものであり、その時から彼の生涯にわたって直訳を主張しつつ、ほぼ切れ目なく継続的に翻訳を行った。なぜ魯迅は直訳に固執したのであろうか。

まず考えられるのは、林琴南を中心とする清末以来の翻訳の伝統に対する反発である。魯迅以前の翻訳はあらずじを追って適当に訳者の好みに応じて改作するもので、翻案というべきものであった。しかも訳文は全て文語で書かれたものであった。これは当然、西洋近代思想を正確に把握しようとする科学

的思考方法と衝突するだけでなく、白話運動の精神にも反するものであった。中国近代文学の始祖であった魯迅がこれに反発したのは当然のことであった。魯迅は翻訳を通じて中国の読者に外国の文学を紹介するだけでなく、中国人の言語思考組織をも改造しようとしたのであった。

魯迅は「且介亭雜文二集・“題未定”（二）」の中で、彼にとって“直訳”がどのような意義をもっていたかを概括している。実際に、魯迅が主張していた“直訳”は単に“意識”の反対ではなく、広い意味で正しく翻訳することである。深い意味からみると魯迅の“直訳”は正確な“意識”を含んでいる“正訳”である。彼は“直訳”を主張していたが、しかしながら彼は晦渋な文章や尋常でない表現に反対し、正確で流暢な訳文こそ、彼が実に願ってやまないことであった。そのため、彼は“直訳”にこだわり過ぎることによる、自分の訳文の欠点をはっきりと認識していた。

1.3 間接訳について

間接訳（あるいは重訳）というのは、訳者の語学能力や当時の歴史条件などの制限により、直接原文から母語に訳すことが出来ない場合、第三国の訳本を利用し、翻訳することである。魯迅は「重訳を論ず」にこう書いた。

その国の言葉のわかる人が、その国の文学を訳するのが最もよい、この主張は断じてまちがいはない。だが、中国人の分かる外国語は、おそらく英語が最も多く、日本語がこれに次ぐ、もし重訳しなければ、我々は英米と日本の文学作品をたくさんみることができただけで、イブセンもなく、きわめて普及している童話さえも見るすべがなくなる。これはなんと哀れな眺望であろう。²⁾

この文章の中で、間接訳が存在する必然性と重要性を強調している。魯迅の間接訳についての一貫した考えは以上の通りであり、理想的な翻訳は原文に精通する者が原著から直接に翻訳すべきだが、しかしさまざまな客観条件の制約によって、間接訳をしなければいけない場合があると説いた。彼が最も反対したのは分析せずに“間接訳”に対して勝手に軽蔑することである。魯迅は1934年の6、7月に「重訳を論ず」と「重訳を論ず・その二」という二つの文章を書いた。その文章の中で、間接訳と直接訳（原著から直接に翻訳する訳文）のそれぞれの条件と優劣について、納得できるように分析したうえで、訳文の質がよいことこそは最も大事なことだと主張していた。そのため、彼自身の翻訳作品でも、たくさん第三国（日本）の訳本を使い、中国語に訳した。魯迅はもっと多くの直接訳の出現を期待しながら、少しでも多くの翻訳者が間接訳によって、暫時の空白を補充することも期待していた。

1.4 複訳について

複訳というのは訳本がもうあるけれども、もう一度原文から翻訳することである。魯迅は「複訳こそ不可欠」という文章の中に次のように書いた。

複訳は胡乱な翻訳の撃退に留まらない。いくらいいい翻訳書が出ていても、複訳はやはり必要である。かつての文語訳の訳書は、今口語訳に改めるべきことは、言うまでもない。先行の口語訳の翻訳書がかなりの出来栄であったにせよ、後読の訳者自身ももっとうまく訳せると思ったなら、もう一度訳して差しえない。遠慮する必要はないし、なおさら、かのつまらない小言にこだわらなくてよい。旧訳の長短を取って、さらに自分が新たに会得したことを加えることで、完全に近い一種の定本が完成できる。だが、言語は時代の変化に従うから、将来は、新たな複訳の本が出るだろう。七、八回は、珍しくもないのである。まして中国には実際のところ、七、八回も翻訳の出た作品はない。もし、すでにあつ

たなら、中国の新文芸は、多分今のように沈滞しなかったかもしれない。³⁾

魯迅は複訳を提唱し、新しい訳本を期待した。魯迅の予想通り、新中国が成立してから文化大革命前までの十七年間に、日本文学をはじめ、多くの外国文学作品の新たな翻訳が次々と登場している。

1.5 翻訳姿勢

①早期の翻訳作品は、翻訳の方法や文章の構成などに個性があまりなく、模倣の域を脱しない。

②魯迅の日本語がだんだん上達するにともない、日本語の翻訳においてどのように技巧を利用するかということを考える余裕が生まれてきた。そして、早期の“ぎこちない”語句表現から、大衆の話し言葉を使った。言葉も微妙なニュアンスを持つ表現になり、言葉のリズムや抑揚頓挫などにも工夫をこらした特有な風格になった。

③原文に忠実に、なるべく原文の趣旨を再現することを追求した。

魯迅は“直訳”を提唱し、語順から言葉のニュアンスまでなるべく原文と同じように翻訳した。そのため、日本の作家の原作の精神を完璧に中国の読者へ伝えた。しかし、すべて直訳だと言うわけではない。訳す文章の特徴によって、リアリズムの作品と理論的文章は直訳で翻訳し、一般に童話や科学小説の場合は、意訳を採用した。魯迅は“直訳”についての長所短所をはっきり認識していた。また西方文化を中国語に訳すときの損失や変形をなるべく減少させようと努力した。

④読者がより深く理解するために訳文の後ろに、“訳注”や“付加する説明”などを書き、作家や作品について更に詳しく紹介していた。

2.魯迅の翻訳思想の変化及び翻訳作品の選択標準

2.1 科学小説から純文学作品への転向

魯迅が翻訳した作品のうち、最初の『月界旅行』、『地底旅行』、『域外小説集』及び『芸術鑑賞の教育』、『社会教育と趣味』、『子供の好奇心』などは文語体であり、その他は全て白話で書かれた。魯迅の翻訳意図は国民の思想を啓蒙し、祖国の危急を救うことである。

魯迅が日本に留学していた期間は、ちょうど中国が辛亥革命へと向かう時期であった。日本に着いたばかりの魯迅は東京で多くの民主主義と民族革命についての書籍を読み、たくさんの革命家と知り合い、革命活動に参加し、民族革命思想を受け入れた。1904年魯迅は東京から仙台へ行き、医学を学んでいたが、“幻灯事件”によって、彼の思想に大きな変化があった。そして彼は医学を放棄し、文学に専念し、仙台から東京へ戻った。1909年7月の帰国までの3年間、懸命に文芸研究や文化活動に従事し、文芸を通じて、民衆を教育し、民衆の思想を啓蒙する道を選んだ。

1909年3月と7月、魯迅と二弟の周作人は『域外小説集』を翻訳出版し、この訳本の序に魯迅はこのように書いた。

日本に留学していた頃、私たちはある漠然とした希望を持っていた——文学によって人間性を変革し、社会を改革できると思ったのである。この考えによって、自然に外国の新文学紹介という一事に思い至った。⁴⁾

周知のように、『域外小説集』をはじめ、『労働者シェヴィリョフ』、『日本現代小説集』、『現代小説訳叢』、『エロシエンコ童話集』など、数多くの純文学作品を翻訳していた。これからみると魯迅の翻訳方向はすっかり変わった。

2.2 純文学作品から文芸理論への転換

革命文学論争は1928年春から二年近くつづき、文学界は混乱の様相を呈した。しかし、革命文学派は実践を伴わぬ借り物の理論しかもたず、実作面でも言うべきものがなかったし、極左的、教条主義的、セクト主義的な偏向におちいていた。魯迅は彼らのいわれのない罵りを受けたが、革命文学そのものを嘲笑しなかったばかりでなく、この論争の過程で、ルナチャルスキーやプレハーノフの『芸術論』、片上伸『無産階級の理論と実際』などや、ヤコブレフ『十月』、ファジェーエフ『壊滅』など、理論と作品を翻訳・紹介して、革命文学派の偏向是正につとめた。魯迅は革命文学論争の過程を通して理論的に前進し、左翼作家連盟の文学運動の指導者となった。当時の魯迅の翻訳活動は、ロシア文学の紹介・翻訳の思想における一つの飛躍であり、魯迅の姿勢は“人生のため”の翻訳から“社会・人民のためと革命のため”の翻訳へと転換した。

2.3 翻訳作品の選択基準

魯迅は翻訳にあたって次の三つの選択基準をもっていたと考えられる。

①思想性と教育的意義を重んじて、その上、中国の实际情况としっかりと結びつける。

魯迅は厨川白村の『観照享楽の生活』を訳した。その訳本の付記にこのように書いている。

作者の母国の欠陥に対する猛烈な攻撃法は、まさしく一人の霹靂手である。だが、おそらくは同じくアジアの東に位置し、状況がよく似ているせいであろう。彼が狙い撃ちにした急所は、しばしばそのまま中国の病気の急所でもあると思われる。この点で、我々は大いに考え、反省させられるであろう。⁵⁾

また、魯迅は『霊より肉へ、肉より霊へ』訳者付記の中でもう一回このことを強調している。

この文章の主旨はもっぱら彼の最愛の母国——日本——の欠陥を指摘する点にある。しかし、私からみると冒頭の旅館制度を批判した一節と第三節の贈答の儀礼を批判した点が中国とあまり関係ないほかは、そのほかほとんどが現在我々みんなが隠蔽している痼疾、とりわけ、みなが自負しているいわゆる精神文明をずばり突いているように思われる。そこで、私は今一度輸入して、外国の薬屋から買入れた一服の下剤とする。⁶⁾

以上の文章は、魯迅の翻訳思想や目的ははっきりと表している。すなわち、魯迅の翻訳作品は彼の創作作品と同じように、国民を教育し、当時の暗黒な社会の現実を批判するためのものなのであった。

②日本を含む各国の風土と人情を紹介し、各国人民がお互いの理解を深め、友好関係を発展させる。

魯迅は武者小路実篤の『或る青年の夢』を翻訳した。その訳者序二の中にこの戯曲のテーマは戦争に反対することだと述べ、さらに、一部の読者は日本は好戦的な国で、その国民こそ本書を熟読すべきなのだというような誤解について次のように説明した。

中国人自身は確かに戦争が得意ではないが、決して戦争を呪っているわけではない。自分は確かに戦争に行くのを望まないが、戦争に行くのを望まぬ人々に同情しているわけではない。自分のことは心配しても、他人のことは心配していないのである。⁷⁾

それ故、魯迅はこの戯曲が多くくの中国の旧思想の宿痾を治癒でき、その意味で中国語に翻訳する意

義が大いにあると考えたのである。なお、武者小路実篤は自分の作品『或る青年の夢』が中国語に訳されたことを知って、光栄だと思い、「支那の未知の友人に与える」という手紙を書いている。このように、魯迅の翻訳活動のおかげで、外国の作家と中国の読者の間に橋を作り、両方の交流を拡大し、理解を深めることが出来た。

③学術性と芸術価値を重んじる

魯迅はその一生において多くの文芸理論著作を翻訳し、外国の先進的な文芸思想を中国へ紹介し、当時の中国の文芸界全体のレベルを引き上げようとした。『苦悶の象徴』を訳した目的は中国の文芸界に活力を与えることにあった。魯迅は大精神の雰囲気の中で大芸術が生まれることを望んでいた。また魯迅は芸術性のある書物を重視し、自分が出来る限りの範囲で紹介している。

一方で、魯迅は大量のマルクス主義文芸理論に関する書籍を訳し、中国現代文学の理論を充実させ、当時の青年作家が文芸理論を勉強するために手本を提供し、青年作家たちの理論上のレベルを引き上げようとした。こうした魯迅の努力は、中国のプロレタリア文学の新しい理論基礎を打ち立てるうえで、たいへん役に立った。

3.魯迅にとっての翻訳と創作の関係

魯迅は自身の文学創作をしながら、外国の文学作品を翻訳した。翻訳と創作の関係について、魯迅は「翻訳にかんして」にこう書いた。

創作は身内同士にとっては、確かに翻訳よりも切実でわかりやすいが、油断すると‘硬作’、‘乱作’の弊におちいりやすく、この弊たるや、翻訳より始末がわるい。我々の文化がたちおけていることは隠しようもなく、創作力も外国人に及ばない。作品が比較的弱いことは、勢いとして必然であり、かつ外国の方法をそのときどきにとりいれざるをえない。したがって、翻訳と創作はあわせて提唱すべきであって、一方を抑圧し、創作ばかりを一時の寵児にし、甘えたい放題にさせ、ひ弱に育ててはならない。翻訳を重視し、これを鏡とするのは、創作を促進し激励するためにほかならない。⁸⁾

この文章から見ると、魯迅は当時文壇に流行していた、創作を重視し翻訳を軽視する考えを否定し、外国の文学作品を翻訳することを通じて外国の優秀な創作方法や先進的な思想を勉強しながら、母国の文学創作のレベルを引き上げようと考えていたことが分かる。

3.1 ロシア、ソ連の作家、作品からの影響

魯迅が翻訳した作品の中で抜きんでて多かったのはロシア、ソ連の作品であり、魯迅自分自身もロシアの作家、作品から多くの創作技巧や思想方法などの影響を受け、自分の文学創作に生かしていた。

魯迅のロシア文学の紹介活動は大きく二つの段階に分けられる。

第一段階は 1907 年から 1927 年までの前期の紹介・翻訳活動である。この時期に魯迅がロシアの作品を翻訳した理由は二つある。

①アンドレーエフやアルツイバーシェフらの作品は人の善良な靈魂を描写すると同時に彼らの辛酸と懸命にもがく様子をも表現していた。それらの作品はロシア社会の暗黒を暴露しており、その中の多くの事情は中国の現実と似ていた。

②取り上げた作品は人民の憤懣と反抗を表現すると同時に、人々を絶えず向上させ、革命の勝利を戦

い取る気持ちを昂揚させた。

しかし、魯迅が前期にこれらのロシア文学を紹介・翻訳したのは単純にヒューマニズムの視点から考えただけではなく、人々の運命に対する関心を持ち、暗黒な社会を指摘し、人々に前途に光明に見出させるためである。彼は祖国解放の希望を、圧迫されている人民の目覚めと闘争の勝利とのなかに置いていた。魯迅の“人生のため”の文学観のなかには、社会と人民のための翻訳という発想も含まれていた。魯迅は中国の読者にロシア社会の現実状況を理解させ、中国人民の社会統治階級に反抗する勇気を鼓舞しようとしたのである。

1927年以降は、ロシア、ソ連の文学に対する紹介・翻訳の文学観が新しい段階にいたった。その時期の特徴は二つある。

①ロシア、ソ連の文学を紹介・翻訳すると同時に、マルクス主義の文芸理論とソ連の文芸政策を翻訳し始めた。

②ロシアとソ連の文学を翻訳する過程において、魯迅はソ連の革命文学に関する紹介・翻訳をたいへん重視した。

この時期の魯迅の紹介・翻訳の意図は三つあると考えられる。

①革命文学の発展過程に発生した、マルクス主義を使わずには正確に判断できない問題に回答するため。

1928年8月に魯迅がある一人の読者への返信の中に次のように記している。

マルクス学説に通じている学者に唯物史観のために戦えと言うのは、今のところわたしは反対です。たしかな人がいれば、世界で定評のある唯物史観に関する何冊かの本——少なくとも、簡潔平易なもの一冊と、詳しいもの二冊——それに唯物史観に反対する一、二冊の本を訳してくれたら、とそれだけを希望します。そうしておけば、論争になっても、むだ話をかなりはぶけます。⁹⁾

②真の新文芸と真の批評を生み出すことを推進するため。

文学創作と文芸批評は文学という事業の二つの構成部分であり、正確な文芸批評は文学創作の繁栄と発展に有益である。そのため、魯迅は『文芸と批評』の「訳者付記」の中にこのように書いている。

それに、以前我々のところにもマルクス主義文芸批評を自任する批評家があったが、彼らの書いた判決書には同時に自らもいっしょに告発されていた。このテーゼによって、最近の中国の同種の‘批評’を批評することができるだろう。的確な批評がもっとなれば、本当の新しい文芸、本当の新しい批評が生まれる希望はない。¹⁰⁾

③中国の新文学が健康に発展するため。

魯迅はマルクス文芸理論とソ連の文芸政策を翻訳すると同時に、自らの世界観の転換を完成し、共産主義を受け入れるようになった。彼は「三閑集・序言」の中にこう記している。

一つ創造社に感謝しなければならないことがある。彼らに‘おし’つけられて、いくつかの科学的文芸論を読まされたため、以前の文学史家がどれほどまくしたてても、糸口のつかめなかつた疑問が解けたからだ。しかも、おかげで一冊、プレハーノフの『芸術論』を訳した結果、進化論だけを信じるわたしの——わたしのせいで他人にもおよんでいる——偏向を正すことができた。¹¹⁾

3.2 日本の作家、作品からの影響

魯迅が翻訳した作品の中で日本の作品の数量は二番目に多い。しかし日本に留学していたときの魯迅は日本文学に対してあまり関心を持たず、逆に東欧、北欧などの小国の作品を中国の国民に紹介・翻訳した。これは魯迅が翻訳作品を選ぶ基準と関係があり、彼は当時の中国社会の状況を詳しく見て、東欧などのように民族が滅亡に瀕した時代における文学によって、中国社会を刺激し、国民を覚醒させようと思ったからである。一方、当時の日本と中国の社会状況は非常に違っており、文学作品の内容にも共通点がありませんでした。1923年に魯迅は弟周作人とともに『現代日本小説集』をようやく翻訳し、商務印書館から出版しているが、『民国時期総書目』によれば、これは現代中国で出版された第一冊目の日本小説集である。その中には15名の有名な作家の30作品を収めている。これを皮切りに魯迅は主に近現代の日本文学の小説と随筆、文芸理論などを大量に翻訳した。だから、日本文学からの影響も二つの部分に分け、別々に述べることにする。

まず、魯迅は翻訳した小説からどんな影響を受けたのか？

彼は日本小説の精華を手本として、創作技巧や題材を学び、中国の創作に新しい様相を与えるつもりだった。魯迅は日本の小説を翻訳することで、自分の創作題材を拡大した。魯迅は夏目漱石の『クレイグ先生』を翻訳した後、自分の記憶が蘇り、「藤野先生」を創作した。中国の魯迅研究界では魯迅が芥川龍之介の歴史小説例えば、『羅生門』、『鼻』などの影響を受け、『故事新編』を創作したことによく言及している。確かに、魯迅は芥川龍之介の『鼻』、『羅生門』を翻訳した一年後の1922年から1935年末にわたって『故事新編』を創作しており、『故事新編』の創作方法と芥川龍之介の歴史小説との間には継承関係がある。魯迅本人は芥川龍之介に対して非常に好感を抱いており、彼を次のように評価した。

彼の作品にとらわれている主題で最も多いものは希望が達せられた後の不安か、あるいはいままさに不安におののいているときの心情である。彼はまた古い材料を多用し、時には物語の翻訳に近くなっている。だが、昔のことを繰り返すのは単なる好奇心だけからではなく、より深い根拠に基づいてのことである。彼はその材料に含まれている昔の人々の生活から、自分の心情にぴったりし、それに触れ得る何ものかを見出そうとする。だから、昔の物語は彼によって書き改められると、新たな生命が注ぎこまれ、現代人と関係が生じてくる。¹²⁾

魯迅は芥川龍之介が昔のことを描写するのにかこつけ、現代を批判していることを知り、皆がよく知っている歴史故事を選び、時代の精神を加え、強烈な戦闘性と批判性を持つ『故事新編』を創作した。題材だけではなく、また言葉の風格も芥川龍之介と近く、“滑稽味”があり、この特徴は魯迅のほかの作品にあまり見出すことのできない、わずかな珍しい存在であろう。しかし、魯迅の『故事新編』は芥川龍之介の歴史題材小説とまったく同じではなく、現実性と超現実性、具体性と抽象性、民族性と人間性という三つの相違点がある。魯迅の歴史小説の創作は社会性と現実性を重視し、現実起こった具体的な問題や実際に存在していた人物をほのめかしたり、暗示したりするところが作中に多く含まれている。しかも彼の創作は思想的啓蒙と中国の国民性の改造を目的としているのである。一方、芥川龍之介にとって歴史小説は現実と直接の関わりを持たず、現代人の立場から歴史を解釈し、それによって時代と民族を超えた人間共通の普遍的な主題を求めるとの目的なのである。魯迅が芥川龍之介の作品は“手慣れた感じ”であると不満を表明したのは、まさに、現実問題からかけ離れた抽象性に対する否定であると言える。

つぎに、魯迅の復讐観念と江口渙の復讐思想の関係について、江口渙が創作した『峡谷の夜』と1936

年9月に魯迅が創作した「首吊り女」を比較しながら、検討してみたい。

魯迅は“復讐”というテーマが大好きであり、“復讐”に関する文章をいくつも書いている。魯迅は女性の復讐にも注目したものの、その復讐の原動力は女性自身の、社会や周りの人々に対する一つの反抗であり、女性は生きていうちに、周りの人々にひどい目にあわせられ、苦勞させられ、心身ともに虐待されたという事実を背景としている。女性の復讐は自分が生きていうちには実現できず、必ず尋常ではない条件の下で、実現する。その非日常的な条件とは、一つは非業の死をとげた亡霊になり、不思議な力を持ち、自分の思い通りに、社会や周りの人々や自分の仇敵に報復するものであり、もう一つはまだ生きていうが、しかし、精神が分裂し、狂人となり、周りの環境や自分がやったことによる後の結果を考えずにやりたいことをやり放題にする場合である。前者は魯迅の描写していた首吊り女であり、後者は江口渙の『峡谷の夜』の中に登場するお仙である。魯迅と江口渙はともにそのような女性本人に対して同情的態度をとり、そしてその女性の復讐に対して支持している。この点について、魯迅の文章には江口以上にはっきりと賞賛する態度を示している。

一般の紹興人は、上海の「進歩的作家」のように報復を憎悪しないことも事実である。文学芸術に限って言えば、彼らは、演劇の分野で、復讐の性格を帯びた、他のあらゆる亡霊よりも美しく、力強い亡霊を創作した。それが、「首吊り女」である。¹³⁾

さらに、首吊り女の外貌について次のように描写している。

眼のふちを薄墨色にかく、現在の流行とくらべても、彼女のメーキャップは一層徹底していて、愛らしかった、と言ってよい。¹⁴⁾

普通の人“首吊り女”は醜い容貌をもっていると思うはずなのに、魯迅の場合は“愛らしかった”と表現している。魯迅は“首吊り女”の復讐精神を好み、称揚したかったのである。

さて、随筆、文芸理論を翻訳・紹介したことが魯迅にどんな影響を与えたのだろうか。一言で言えば、魯迅の文学観の転換、象徴主義創作方法の運用、雑文理論の形成などにおいて積極的な影響を与えたとと言える。

魯迅は1924年に厨川白村の美学思想論文集『苦悶の象徴』を翻訳し、その後、彼の文学批評と社会批評の雑文集『象牙の塔を出て』及びほかの論文「西班牙劇壇の将星」などを翻訳したほか、北京女子師範大と広州中山大学で文芸学を教えていたときには『苦悶の象徴』を教科書として使用した。1925年前後の魯迅は『苦悶の象徴』という白村の主張に共感したが、20年代後期になると、中国革命運動の発展に従って、魯迅自身の思想が変わり、特に“革命文学論争”中に、魯迅は多くのマルクス著作を読んだあと、彼は唯物主義の立場から『苦悶の象徴』に対して批評した。彼は厨川白村の文芸観の局限性を認識したが、しかし彼は完全に厨川白村の文芸観を否定、排除しなかった。一方、魯迅は文学創作を始めたときから、単純な現実主義ではなく、現実主義、象徴主義、表現主義などさまざまな創作方法の融合であったが、しかし、その基調はやはり現実主義である。散文集『野草』は特に象徴主義を基調として、象徴主義の色彩に溢れている。これは厨川白村の『苦悶の象徴』、『象牙の塔を出て』からの影響である。魯迅は象徴主義によって、現実生活中的感受と心情を表した。彼は数多くの象徴主義表現方法を使った。例えば：隠喩、比喩、暗示、寓言法、風論などである。また、『苦悶の象徴』中の、文芸は

苦悶の夢あるいは象徴であるとの主張の影響を受け、魯迅は『野草』の中で大量な夢幻を描写した。『野草』の思想内容、題材方面においても厨川白村の『象牙の塔を出て』の影響と啓発を受けた。『象牙の塔を出て』の中で、日本の伝統的な観念と弊害に対する猛烈な攻撃を行っている点に魯迅はたいへん感銘を受けており、『野草』のなかの散文詩「利口な人とバカと奴隷」のテーマと題材は、厨川白村の「利巧もの」、「馬鹿もの」、「今の日本」などと一致点を持っている。

『野草』以外の雑文創作及びその創作理論の形成においても厨川白村の影響は小さくない。彼は“五四”時期から、“随感録”という短文を書き始めており、これは現代中国の雑文の最初の様式である。彼は大量の題材、テーマにおいて厨川白村と一致した文明批評や社会批評、さらに政治批評の雑文を創作した。彼は外国の雑文理論を現代中国の雑文の実際と結びつけ、それに基づいて自らスタイルを確立し、こうした現代雑文は一種の批評あるいは議論方式による社会批評と文明批評であると彼は規定した。魯迅の現代雑文の社会的機能に関する理論は厨川白村の文学の本来の任務に関する論述の影響を受けている。厨川白村は文芸の本来の任務は文明批評、社会批評であるとして、『象牙の塔を出て』中の「現代文学の主潮」の中で次のように述べている。

この問題と関連して更に思ひ浮ばれるのは、日本の近頃の文壇が益々民衆の思想生活と距離の遠くなつて行く事である。換言すれば文明批評、社会批評として真に一世を指導し嚮導すべき、文芸本来の任務を果さうとしてゐない事である。¹⁵⁾

また、『象牙の塔を出て』の中の Essay (エッセイ) についての透徹した論述は魯迅のみならず全ての中国現代雑文の発展にはかり知れない影響を与えた。「エッセイ」と「エッセイと新聞雑誌」の中に、彼はエッセイの芸術的特徴、エッセイの欧米と日本における歴史的な根源、代表的作家及び風格の相違、エッセイの創作と鑑賞などについて論述した。魯迅はこの影響を受け、いくつかの随筆体の散文を創作した。

4. 魯迅の翻訳が当時の中国社会に与えた影響

魯迅は単純な個人的な趣味にしたがって翻訳に従事していたのではなく、強い社会的責任感を持ち、翻訳活動を通じて、社会改造という彼の理想を実現する意図をもっていた。この社会改造というのは、具体的には次の三つの方面である。

①中国社会における固有の欠点、弊害の改造。魯迅は自分の実際的な翻訳活動によって、その欠点や弊害を克服し、新しいやり方を紹介・推進した。

②当時の中国革命の発展状況に応じた、新しい思想方法や先進的なマルクス主義革命理論などの紹介・伝播。

③当時の翻訳者や有名な作家と討論しながら、新しい白話や中国現代語を改造・増進・普及していく主張を明らかに表明したこと。自分の翻訳活動を通して、その主張を広げ、一般読者に影響を与えた。

4.1 清末民国初年までの中国の翻訳界における弊害とその克服

①所謂“豪傑訳”。これは思想啓蒙、政治宣伝の便利のため、訳者は作品の中のテーマ、構成、人物に対する改造を行い、原作と異なる作品となった。

②原作を思うままに削減・改訳したこと。訳者は中国人の鑑賞習慣と審美感に適応するために、原作の大量の自然環境や心理活動などに関する描写を勝手に削減し、原作の粗筋しか翻訳していなかった。

③訳者は自分の作品に対する理解にしたがって、自由に原作のなかにもともと無い内容を増加した。

④原作中の人名、地名、呼称及び典故などをすべて中国らしく改訳したこと。当時の訳者は外国人の名前が長過ぎで、読者が読むとき面倒くさいと思うかもしれないと考え、外国人の名前はすべて中国らしい人名に翻訳した。これは個別的な訳者の考えだけではなく、当時の訳者みんなに共通の認識であった。

⑤その時期の翻訳が中国の伝統小説の創作における既成の古いパターンや方法を踏襲したこと。当時の訳者は中国読者の読書習慣と審美感に配慮し、わざと外国の小説を中国伝統の章回小説のように翻訳した。

⑥この時期の翻訳には原著者の名前や訳者の署名などを明示せず、あるいは原著者や原作の訳名が混乱しているという現象がよく現れた。

以上のような清末民国初年までの中国の翻訳界における弊害に対して、魯迅は翻訳活動を通じて、一つ一つ指摘ながら、克服するために努力したが、実際には、魯迅の最初の翻訳方法は当時の翻訳界における弊害の影響を受けていた。それは魯迅といえども、超えがたかった歴史的局限性による。魯迅は『域外小説集』の翻訳・編集以降、『月界旅行』や『地底旅行』のような中国伝統の章回小説の形式を捨て、新しい小説の形式を試した。また彼は、自分が翻訳した作品の前後に“序言”、“付録”のような文章をつけ、原著者の生涯や創作履歴から、原作の創作背景、影響までについて詳しく説明した。原著者の名前は中国の音訳の後ろに、その原著者名をローマ字で表示し、例えば、“アルツイバーシェフ (M・Artsybashev) は一八七八年、南ロシアのある小都市で生まれた。”のように表記した。『『労働者シェヴィリョフ』を訳して』という文章の冒頭に書いているとおり、こうすることで読者は原著者の名前がはっきりとわかり、原著者の訳名の間違いが防止された。魯迅は翻訳作品の中で注釈を頻繁に使い、原作に出てくる地名、典故、事物などについて、詳しく説明し、以前の翻訳者のように、簡単に中国にある地名、典故、事物のように翻訳する弊害を克服し、外国の文化、常識、典故などを正しく中国の読者に紹介した。『域外小説集』出版のあとも、『現代小説訳叢』や『現代日本小説集』など一連の優秀な外国短編小説を翻訳・編集し、翻訳対象を欧米をはじめとする文化の発達した国家からオランダ、ブルガリア、チェコなど東欧の弱小国家へと拡大し、読者の視野を広げていった。当時の世界には中国と同じように不幸な国や中国人と同じように圧迫されている人々が存在していることを示し、その人々の闘争精神を中国人に紹介し、人々に闘争の勇気を与えた。

4.2 新しい思想方法の輸入とマルクス思想の伝播

魯迅の翻訳活動には明確な目的があり、彼が後期に翻訳した書籍あるいは文章はだいたい二つの種類がある。一つは科学的文芸理論と革命的文学作品であり、もう一つはそれ以外の一般的な文章と作品である。魯迅は前者のような理論書籍の翻訳を、武装蜂起している奴隷軍のために兵器弾薬を輸送することに譬え、革命のために直接奉仕している。

また魯迅がほかの一般的な書籍、文章を翻訳する目的については、1928年3月31日に書いた『思想・山水・人物』の「題記」のなかにこのように述べている。

私の訳述と紹介は、もともと一部の読者に昔、あるいは今、このような事、またはこのような人、思想、言論があったことを知ってもらいたいだけで、別にみんなに言行の指針にしてもらうためではない。やはり世の中には何から何まで満足のいく文章というものは存在しないのである。したがって、私はただその中で有用、あるいは有益なものが多少

ともあると、(中略) 翻訳に手をつけることになる。¹⁸⁾

それぞれの作品を翻訳し、中国の読者の参考に供することにたいして、魯迅は賛成する態度をとり、無産階級革命に関する作品だけではなく、無産階級革命文学に対して誤った認識を持っている作品でも紹介・翻訳すべきだと考えていた。彼は「翻訳に関する通信」のなかに次のように述べている。

このほかに、しばしば無産者文学と称せられているものの、小資産階級の偏見(バルビュス)やキリスト教社会主義の偏見(シンクレア)をどこかに含んでいる代表作を何種類か翻訳し、どこが優れ、どこが悪い、分析と厳正な批判をくわえ、対比して参考とするのに役立てたいと思っています。そうすれば、たんに読者の見方が日一日とはっきりしてくるにとどまらず、新しい作家にしても、正しい手本を手にするようになるでしょう。¹⁹⁾

魯迅はいつも多元的な思想や弁証法的思惟方法を中国の読者や作家や批評家などに紹介し、できるかぎり多くの人々にさまざまな思想方法を理解してもらい、思想・理論に関して全体のレベルを引き上げたいと考えていたのであろう。

4.3 新しい白話や中国現代語の創造への努力

“普通話”は現代漢民族の共通語である。それは北京語の音を標準とし、北方の語彙を基本とし、現代白話文著作の語法規範に基づいたものである。“普通話”の名称及び意味は1956年2月6日国務院が発布した「普通話の普及に関する指示」のなかに明確に規定されている。ところで、魯迅が白話で書いたり、翻訳したりした文章は現代中国語の創造や新しい語法規範にとってどんな貢献を果たしたのだろうか？彼が書いた文章における主張、また実際に翻訳した作品における新しい現代中国白話文の語法への試みを確認しながら、検討したい。

魯迅が中国語の表現力を高めるために奮闘したり、ひろく民衆の話し言葉を取り込むために努力したりしたことは、彼が翻訳した作品の中にどのくらい実現されているのか、魯迅の翻訳観・新文法観がどのように具体されているのかを検証するために、魯迅編訳『現代日本小説集』所収の、「羅生門」と「鼻子」の訳文と七十年代末に楼適夷が重訳した「羅生門」、文潔若が重訳した「鼻子」を比較しながら、検討してみることとする。「羅生門」と「鼻子」を選んだのはこれらを翻訳した20年代の初頭は、魯迅が白話で小説を書いていた時期であり、翻訳の分野でも、旧来の文言をやめ、白話による新しい文体創造のために苦闘していた時期だからである。

まず、「羅生門」から比較しながら検討する。説明の便宜上、魯迅の訳文を魯訳と、楼適夷の訳文を楼訳と表示することとする。

原文1：或る日の暮方の事である。一人の下人が、羅生門の下で雨やみを待つてゐた。廣い門の下には、この男の外に誰もゐない。

魯訳：是一日的傍晚的事。有一个家将，在罗生门下待着雨住。宽广的门底下，除了这男子以外，再没有别的谁。

楼訳：某日傍晚，有一家将，在罗生门下避雨。宽广的门下，除了他以外，没有别人，

注目したいのは、魯訳はセンテンスの数量までも、原文と一致し、彼の直訳に関する“一字一句を翻訳すべきだ”という主張を十分に表している。その上、彼は原文の叙述形式に忠実に、原文の語気をそ

のまま訳文へ移した。楼訳はわかりやすい、流暢な現代中国普通話で書かれた文章だが、原文とややずれている感じがする。例えば：“或る日の暮方のことである”を“某日傍晚”と訳している。この訳文は、原文の持っている物語の書き出しのもつ独特の意味ないしは雰囲気を与えているが、時間を表す状況語となり、日本語に訳してみると“ある日の夕方、”となってしまう、原文のままではない。また“雨やみを待っていた”については、魯訳には“待着雨住”と訳したが、楼訳には“避雨”と訳している。意味はほぼ同じだが、やはり魯訳のほうが原文の表現に近い。“避雨”を日本語に訳すると“あめをしのご”となり、原文と一致していない。

原文2：羅生門が、朱雀大路にある以上は、この男の外にも、雨やみをする市女笠や揉烏帽子が、もう二三人はありさうなものである。それが、この男の外には誰もゐない。

魯訳：这罗生门，既然在朱雀大路上，则这男子之外，总还该有两三个避雨的市女笠和揉乌帽子（注一）的。然而除了这男子却再没有别的谁。（注一の内容は次の通りである。市女笠は市上的女人或商女所戴の笠子。烏帽子は男人的冠，若不用硬漆，质地较为柔软的，便称为揉乌帽子。）

楼訳：罗生门正当朱雀大路，本该有不少戴女笠和乌软帽的男女行人，到这儿来避雨，可现在却只有他一个。

二人は日本語特有の名詞についての翻訳方法が違っている。魯訳では、まずその名詞をそのまま訳文に移植し、後できちんと説明している。楼訳では、日本特有の名詞の意味を新しい単語で翻訳した。二人とも外国の事物を中国の読者に紹介し、中国語の言葉を増やしたいという点では同じだが、しかし、読者にとっては、やはり魯迅の説明がわかりやすく、外国の事物に対する正しい理解ができるようになる。注一のような説明の文章は魯迅の訳文の中によく見られ、彼は翻訳を通じて、できるだけ多くの外国の文化・知識・事物を国のみんに紹介したいと考えていたことが分かる。また、“この男以外には誰もいない。”についての訳文が微妙に違っている。魯訳では“然而除了这男子却再没有别的谁。”と翻訳し、楼訳では“可现在却只有他一个”と翻訳している。実際の意味から見ると二つのセンテンスともに“彼しかいない”と言う意味であるが、しかし、表現形式が同じではなく、魯迅の場合は原文と同じように否定文を使い、“誰もいない”を強調している。おそらく彼は日本語における“誰もいない”という表現をそのまま中国語へ移植しようと考えたのではないだろうか。楼適夷の場合は原文と違って肯定文を選び、ただ“彼だけがいた”という意味を伝え、強調点がやや足りないと思われる。

原文3：下人は七段ある石段の一番上の段に、洗ひざらした紺の襖の尻を据ゑて、右の頬に出来た、大きな面皰を気にしながら、ぼんやり、雨のふるのを眺めてゐた。

魯訳：家将将那洗旧的红青袄子的臀部，坐在七级阶的最上级，恼着那右颊上发出来的一颗大的面疱，惘惘然的看着雨下。

楼訳：这家将穿着洗旧了的宝蓝袄，一屁股坐在共有七级的最高一层的台阶上，手护着右颊上一个人肿大茫然的等雨停下来。

この例文に注目したいのは魯訳の“看着雨下”という表現である。普通の現代中国語には“下雨”はごく普通な表現であり、よく使われているが、魯迅がわざとこの二つ文字を逆に使ったのは、おそらく既成の中国語に対しての挑戦であろう。あるいは、彼にとって、日本語の“雨が降る”は中国語の“下雨”と対応し、日本語の“雨の降る”は中国語の“雨下”と対応しているような認識が存在していたか

もしれない。もし、魯訳中の“雨下”を普通の中国語表現である“下雨”と取り換えてみると、“惘惘然的看着下雨”となり、なんとなく違和感を感じず。おそらくこれは魯迅が現代中国白話の創出についての一つの試みであろう。すなわち、彼は既成の表現を捨て、あまり使わない表現を使い、自然な新しい現代中国白話を創造しようと考えていたのである。

原文4：下人の眼は、その時、はじめて、其死骸の中に蹲つてゐる人間を見た。檜皮色の着物を着た、背の低い、痩せた、白髪頭の、猿のやうな老婆である。

魯訳：那家将的眼睛，在这时候，才看见蹲在死尸中间的一个人。是穿一件桧皮色衣服的，又短又瘦的，白头发的，猴子似的老嫗。

樓訳：这时家将发现尸首里蹲着一个人，是穿棕色衣服，又矮又瘦像只猴子似的老婆子。

魯訳には“的”という文字がよく使われ、これはそのまま魯訳の特徴となっている。この例文のように一つのセンテンスの中に連続的に四つの“的”を使うことも、あまり珍しいことではない。偶然であるかもしれないが、芥川龍之介の原文にもちょうど四つの“の”を使っている。魯迅が意識的にそこまで原文と一致させようと思ったかどうかは、はっきりわからない。しかし、魯迅が“的”を多用した理由は、現代中国語の限定語（形容詞的修飾語）を増やし、新しい表現法を輸入し、柔軟で多彩な日本語の連体修飾語を直訳し、新しい現代中国語を創り出し、さらに中国現代語にリズム感を与えようと考えたからではないだろうか。魯迅が訳したこの文章を朗読すると物語における独特な叙述口調をよく感じさせ、頭の中に老婆のイメージが出てくる。樓訳は文章の流れから見るとたいへん流暢である。しかし、理由はわからないが、“白髪頭の”という部分を省いているし、行文のリズム感がやや欠けているような気がする。

つぎ、二十年代初めに魯迅が翻訳した「鼻子」と七十年代末に文潔若が重訳した「鼻子」を比較しながら検討してみる。魯迅の訳文を魯訳と表示し、文潔若の訳文を文訳と表示することとする。

原文：内供が人と話しながら、思はずにぶらりと下つてゐる鼻の先をつまんで見て、年甲斐もなく顔を赤めたのは、全くこの不快に動かされての所為である。

魯訳：内供和人说话的时候，无意中扯起那拖下的鼻端来一看，立刻不称年纪的脸红起来，便正是为这不快所动的缘故。

文訳：他一边跟人讲话，一边情不自禁的捏捏那耷拉着的鼻尖，不顾自己的岁数半红了脸，这都怪他那惆怅的情绪。

この例文で注目したいのは日本語の“～に動かされる”という表現である。魯迅の場合は“為～所動”と直訳し、日本語の意味どおりで表現している。おそらく、彼は“～に動かされる”のような日本語特有な表現をそのまま中国語へ移植し、新しい中国現代語の表現方法に加えたかったのではないだろうか。確かに、現在の中国には“為～所動”という表現は常に使われている。例えば：“为金钱所动”“为名利所动”などごく普通の表現となり、新聞記事や文学作品などのなかによく見られる。一方、文潔若の場合は原文を理解した上で“～に動かされる”という表現を意識し、“怪～”となった。“絶対的白話”の角度から考えれば、文訳のほうが魯訳よりいっそうわかりやすく、口語の感じがする。“絶対的正確”の角度から考えてみたら、“～に動かされる”という日本語表現は中国語の“怪～”という表現とはな

んとなくやや違った感じがする。やはり魯訳のほうが“～に動かされる”の意味に近い。

以上のように、魯迅の新しい中国現代語・白話に対する改造・普及などの試みにはたいへん意味があり、以後の中国普通語の形成のために手本を提供した。彼が翻訳した外国の文学作品と彼が自ら創作した作品は同じように価値があり、どちらも懸命に外国の文化、思想、言語表現などを国の民衆へ紹介し、中国の旧文化、旧思想、旧言語表現を打破し、希望に満ちた新しい国を作りたいという思いに溢れている。彼が翻訳したものすべてが流暢で現代中国語と同じだとは言えない。この問題については、彼自身が誰よりもわかっていた。彼は出来る限り正しく外国の文章を翻訳したが、しかしこなれないところがあるため、正確さと流暢さを兼ねそなえた新しい訳本を望んでいた。

楼適夷や文潔若らの訳文の流暢さは魯迅の訳文より“順”であり、魯迅の訳文中のいくつかの間違ったところも改めている。例えば、『鼻』のなかに“池の尾の寺を訪れた侍が、”の“侍”は魯迅が“侍者”と翻訳し、つまり“おつきの者”となり、原文の“侍”すなわち“武士”という意味と間違っていた。文潔若の訳本ではこのミスを直し、“侍”を“武士”と訳した。また、日本語の“鍵鼻”という単語について、魯迅の場合は“竹節鼻”と訳してしまい、これは紹興の方言であるかもしれないが、文潔若の場合はやはり中国における普通の言い方“鷹鉤鼻”と訳し、わかりやすくなっている。これはすべてもっと正確に、もっと流暢に外国の作品を翻訳し、国の読者に紹介したいという魯迅自身の願いが生かされている。

以上のように、魯迅は“五四文学”の創始者として、自ら創作をしながら外国文学を導入するために翻訳活動にも積極的に従事した。魯迅の翻訳したすべての作品は彼により厳選されたものである。魯迅は中国の現実の状況と革命闘争の実際的な要求に応じて、慎重に当時の中国社会や中国国民に一番必要な外国文学を選び、外国作品における優れた創作技巧、正確な思想方法、芸術表現手法などを学び続け、自分の創作能力及び中国文壇の全体的な創作レベルを引き上げようと考えた。これは林琴南などの翻訳活動と違い、梁啓超が提唱した“小説界革命”の影響を受けた結果である。

また、彼にとって翻訳は単純に外国の作品を中国語に訳し、中国の読者に紹介することだけではなく、魯迅は翻訳に重大な使命を与えていた。その使命というのは、翻訳は新しい思想方法を伝播する役割を負いつつ、中国の言語思考組織の改造にとっても重要な意味があるということである。彼は翻訳活動を通じて伝統的な文語文（文言）を否定し、新しい中国語（白話）の生み出そうと考えていた。彼は外国の作品を実際に翻訳する際に、外国語の新しい表現技法や新しい言葉を輸入し、中国語の言語表現を増やそうと考えていた。

魯迅は自らの翻訳方法（直訳）で外国作品を忠実に翻訳する方法を提唱し、当時の中国翻訳界における弊害を克服し、また中国読者の閲読習慣を改造していた。魯迅の直訳といえば、当時及び現在の文人たちによく誤解され、簡単に“硬すぎる”、“馴染まない”“意識の反対”などと思われている。しかし、魯迅が実際に主張していた“直訳”はただ“意識”の反対ではなく、広い意味で“正しく翻訳すること”である。深い意味からみると魯迅の“直訳”は正確な“意識”を含んでいる一つの“正訳”であり、つまり、語順から言葉のニュアンスまでなるべく原文と同じような“一対一に対応する翻訳法”である。正確で流暢な訳文こそ、彼が心のそこから願っていたことであった。

魯迅は外国の作品を翻訳することを通じて、外国の文学作品における先進的な思想や文学創作の経験などを中国の人々に紹介し、国民を動員したり、人心を奮いたたせたりする戦闘的力を探求していた。それは同時に、彼の文学創作に対してもいい影響を与え、魯迅の独特な創作技巧、方法を形成している。

のみならず、翻訳活動は、表現方法の一つである色彩表現の使用においても有意義な勉強となった。具体的にどの作品からどのような影響を受けていたのかについては、次節以降で詳しく検討しておきたい。

* 本稿における芥川龍之介の作品の原文はすべて『鼻』（春陽堂 1918年7月）から引用したものである。

注

- 1) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.168
- 2) 『魯迅全集』第5巻（人民文学出版社2005年11月）p.531
- 3) 『魯迅全集』第6巻（人民文学出版社2005年11月）pp.284-285
- 4) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.176
- 5) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.277
- 6) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.278
- 7) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.212
- 8) 『魯迅全集』第4巻（人民文学出版社2005年11月）p.568
- 9) 『魯迅全集』第4巻（人民文学出版社2005年11月）p.128
- 10) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.332
- 11) 『魯迅全集』第4巻（人民文学出版社2005年11月）p.6
- 12) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.243
- 13) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.637
- 14) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.641
- 15) 『厨川白村全集』第3巻（東京改造社1929年）p.170
- 16) 『魯迅全集』第5巻（人民文学出版社2005年11月）p.316
- 17) 『魯迅全集』第5巻（人民文学出版社2005年11月）p.187
- 18) 『魯迅全集』第10巻（人民文学出版社2005年11月）p.300
- 19) 『魯迅全集』第4巻（人民文学出版社2005年11月）pp.394-395

第二節 日本文学作品からの影響（『現代日本小説集』を中心に）

一、『現代日本小説集』について

『現代日本小説集』は“世界叢書”中の短篇翻訳小説集あり、総ページ数は384ページがあり、1923年6月に商務印書館から、周作人の名義で出版された。藤井省三氏は『魯迅事典』の中で『現代日本小説集』について次のように述べている。“魯迅は同時代の日本文学にも深い関心を払っていた。北京時代の周作人との共編訳である『現代日本小説集』（1923年）は十五名三十編を収めており、そのうち魯迅は夏目漱石・森鷗外・有島武郎・江口渙・菊池寛・芥川龍之介の六名十一編を翻訳し、短い解説を書いている。たとえば「沈黙の塔」を訳した鷗外のばあい、略歴に続いて「あそび」、「杯」、「自然」など鷗外の他の作品に触れながら、その独自の境地を作者自身に語らせている。”¹⁾なお、周作人は国木田独步、鈴木三重吉、武者小路実篤、長与善郎、志賀直哉、千家元麿、江馬修、佐藤春夫、加藤武雄の十九篇を翻訳している。

魯迅の書簡と日記の中に『現代日本小説集』の翻訳状況についての記録が残っている。1921年、周作人宛の書簡三篇の中に『現代日本小説集』について触れている。

6月30日付：“ぼくは「右衛門の最期」は訳し終わった。だが跋はまだだ。（省略）夏目物は「一夜」を訳すことにした。「夢十夜」は長すぎる。彼の『永日物語』の中から採ってよいなら、「クレイグ先生」がまだましだと思う。”²⁾

8月29日付：“『日本小説集』目録はこれでもうなかなかよいが、たとえば可能など数人の数篇は省いてもよいようだし、また佐藤春夫はもう一篇別のを加えてしかるべきではないかと思われる。”³⁾

9月17日付：“武者小路の「或日ノ一休」を調べたが、戯曲であって、ぼくらの小説集には適さないから、別にまたさがさなければならない。今度改定した『日本小説』目録はこんなに刪った以上、漱石は「一夜」一篇だけでよく、鷗外も一つ減らしてよいと思う。ただ「沈黙の塔」ははなはだ軽イので、別に訳すべきだ。ページ数があまりに少なすぎるようなら、別人の著作（たとえば武者、有島の類）をふやせばよい。この書はむろん今年中に出版されればよいが、ただ間に合うかどうか。”⁴⁾

1921年の日記にも『現代日本小説集』中の自分担当する部分の翻訳進展状況などを綴っている。

4月11日：“「沈黙の塔」訳了、約四千字。”⁵⁾

5月3日：“孫伏園に手紙と原稿（芥川龍之介の「鼻」である）一篇”⁶⁾

6月11日：“午前、孫伏園に訳稿（「羅生門」のこと）一篇を送る。”⁷⁾と書いている。

7月2日：“仲甫に手紙と原稿（「三浦右衛門の最後」のこと）一篇、季季に届けてもらう。”⁸⁾

8月29日：“晩、三弟、西山より戻り、二弟の手紙と原稿一篇、小説目録（『現代日本小説集』のこと）一枚を受け取る。”⁹⁾

以上の記録に基づいて『現代日本小説集』中で魯迅が翻訳している作品を次の表2で表示する。

表2

No	原作名	原著者	翻訳時期	訳作名	発表時期	初出誌
1	懸物	夏目漱石	不詳	掛幅	未発表	
2	クレイグ先生	夏目漱石	不詳	克莱喀先生	未発表	
3	あそび	森鷗外	不詳	遊戯	未発表	
4	沈黙の塔	森鷗外	1921.4.11	沈黙之塔	1921.4.21~ 24	『晨报副刊』
5	小さき者へ	有島武郎	不詳	与幼小者	未発表	
6	お末の死	有島武郎	不詳	阿末的死	未発表	
7	峡谷の夜	江口渙	不詳	峡谷的夜	未発表	
8	三浦右衛門の最期	菊池寛	不詳	三浦右衛門的 最後	1921.7	『新青年』第九 卷第三号
9	ある敵打の話	菊池寛	不詳	復讐的話	未発表	
10	鼻	芥川龍之介	1921.5.3	鼻子	1921.5.11~ 13	『晨报副刊』
11	羅生門	芥川龍之介	1921.6.11	羅生門	1921.6.16~ 17	『晨报副刊』

1. 原作と訳文における色彩表現の比較

日本の原作に使用されている色彩表現と魯迅の翻訳作品における色彩表現を比較した結果は次の表3で表す。(江口渙の「峡谷の夜」の原作を手に入れることができなかったため、これ以外の10篇の小説の原作と訳文を比較している。)

表3

作品名	No	原作の色彩表現	訳文の色彩表現	原作の機能用法	訳文の機能用法
懸物	1	煤竹の様な色	红黑颜色	連体修飾用法	連体修飾用法
	2	煤けたうちに	红黑之中	連体修飾用法	連体修飾用法
	3	緑青の剥げた跡	青绿的脱落的癍痕	名詞的用法	連体修飾用法
クレイグ先生	4	黒い戸	黑门扇	連体修飾用法	連体修飾用法
	5	黒白乱生してゐた	黑白乱生	連用修飾用法	連用修飾用法
	6	白襯衣や白襟	白小衫和白領子	連体修飾用法	連体修飾用法
	7	青表紙	藍面	連体修飾用法	連体修飾用法
	8	真黒になってゐる	乌黑了	連用修飾用法	述語的用法
	9	真黒なシユミツド	乌黑的最密特来	連体修飾用法	連体修飾用法
あそび	10	灰色の空	灰色的天空	連体修飾用法	連体修飾用法
	11	赤い柱	红柱子	連体修飾用法	連体修飾用法
	12	白服	白制服	連体修飾用法	連体修飾用法
	13	顔も蒼ざめた	脸都是苍白的	述語的用法	述語的用法

あそび	14	赤札	红笰	連体修飾用法	連体修飾用法	
	15	紫板	紫线	連体修飾用法	連体修飾用法	
	16	紫かかった暗色の雲	带紫的暗色的云	連体修飾用法	連体修飾用法	
沈黙の塔	17	鼠色の帽	灰色帽	連体修飾用法	連体修飾用法	
	18	灰色の中に灰色で畫かれたやうになるまで	像是用灰色画在灰色的中间	連体修飾用法	連体修飾用法	
小さき者へ	19	白いもの	白的东西	連体修飾用法	連体修飾用法	
	20	青くなってしまった	变了青苍	述語的用法	名詞的用法	
	21	赤い眼	红了眼	連体修飾用法	述語的用法	
	22	真蒼な清々しい顔	苍白的清朗的脸色	連用修飾用法	連用修飾用法	
お末の死	23	黒ずんだ影	暗淡的影子	連体修飾用法	連体修飾用法	
	24	青いペンキで塗り代へられ	改涂了藍色	連体修飾用法	名詞的用法	
	25	白い粉	白粉	連体修飾用法	連体修飾用法	
	26	紫紺の帯	紫紺色的帶子	連体修飾用法	連体修飾用法	
	27	眞青な胡瓜	碧绿的胡瓜	連体修飾用法	連体修飾用法	
	28	青い光	青色的光	連体修飾用法	連体修飾用法	
	29	襦袢と帯との赤い色	那小衫和帶子的殷紅	名詞的用法	名詞的用法	
	30	白い仕事着	白的工作衣	連体修飾用法	連体修飾用法	
	31	赤らんだ小さい指	通紅了的小小的手指	連用修飾用法	連用修飾用法	
	32	黒ずんだ板の上を走って	在发黑的板上往来	連体修飾用法	連体修飾用法	
	33	灰色の雲	灰色云	連体修飾用法	連体修飾用法	
	34	白い粉のやうなもの	白的粉一般的東西	連体修飾用法	連体修飾用法	
	35	雪白のシーツ	雪白的点布	連体修飾用法	連体修飾用法	
	36	美しい紅みを漲らして	涨着美丽的红晕	名詞的用法	名詞的用法	
	37	黒髪	黑发	名詞的用法	名詞的用法	
	38	真白な雪中	洁白的雪中	連体修飾用法	連体修飾用法	
		39	黒い顔	黑的脸	連体修飾用法	連体修飾用法
		40	さらに黒ずんで見える	显得更黑了	連用修飾用法	述語的用法

三浦右衛門の最期	41	朱色をして居る小さい動物	红色的小动物	名詞的用法	連体修飾用法
	42	赤い腹	红肚子	連体修飾用法	連体修飾用法
	43	白い灰	白灰	連体修飾用法	連体修飾用法
	44	白足袋	白袜	連体修飾用法	連体修飾用法
	45	鼠色になって居る	染成灰色	連用修飾用法	名詞的用法
	46	忽ち色が変わって行くほど白かった	洁白到似乎立刻要变色	述語的用法	述語的用法
	47	真蒼になりながら	全苍白了	連用修飾用法	述語的用法
ある敵打の話	48	血走る眼	通红的眼	連体修飾用法	連体修飾用法
	49	新緑の朝の裡	新緑的清晨中	連体修飾用法	連体修飾用法
	50	青ざめた横顔	青苍的脸	連体修飾用法	連体修飾用法
	51	その灰色の見えぬ眼に	在那灰色的无所见的眼睛里	連用修飾用法	連用修飾用法
鼻	52	紺の水干	乌的绢衣	連体修飾用法	連体修飾用法
	53	白の帷子	白的单衫	連体修飾用法	連体修飾用法
	54	柑子色の帽子	橙黄的帽子	連体修飾用法	連体修飾用法
	55	椎鈍の法衣	坏色的僧衣	連体修飾用法	連体修飾用法
	56	顔を赤めた	脸红起来	述語的用法	述語的用法
	57	所々まだらに赤くなっている	各处还有通红的地方	連用修飾用法	連体修飾用法
羅生門	58	点々と白くこびりついてる	粘得点点的发白	連用修飾用法	連用修飾用法
	59	山吹の汗衫	淡黄小衫	連体修飾用法	連体修飾用法
	60	紺の襖	红青袄	連体修飾用法	連体修飾用法
	61	赤く膿を持った面皰	红肿化脓的面包	連体修飾用法	連用修飾用法
	62	黄いろい光	黄色的光	連体修飾用法	連体修飾用法
	63	檜肌色の着物	桧皮色衣服	連体修飾用法	連体修飾用法
	64	白髪頭の	白头发的	連体修飾用法	連体修飾用法
	65	白い鋼の色	雪白的钢色	連体修飾用法	連体修飾用法
	66	眶の赤くなった	红眼眶	連用修飾用法	連体修飾用法
	67	赤く頬に膿を持った大きな面皰	通红的在颊上化了脓的大颗的面包	連体修飾用法	連用修飾用法
	68	黒洞々たる夜	黑洞洞的昏夜	連体修飾用法	連体修飾用法

以上の比較結果からみると白、黒、赤、緑の色彩表現は訳文と本文が基本的に一致している。問題があるのは、日本特有の色彩表現の翻訳である。すなわち、「煤竹の様な色」、「鼠色」、「紺」、「椎鈍」、「山吹」、「檜肌色」についての翻訳は原文と多少の違いがある。たとえば、紺という色は場合によって、全然違う色彩表現になってしまいがちであり、“紺の水干”の場合は“烏”と翻訳され、つまり“黒”という色彩表現に近いが、“紺の襖”の場合は“紅青”と翻訳され、“烏”と全然違うイメージになる。また、“椎鈍”という色彩表現は“坏色（色あせた）”と翻訳され、原文の具体的な色彩表現のイメージがなくなっている。しかしこのような訳文の色彩表現と本文の色彩表現のズレはある程度魯迅の創作の色彩表現の使用上にヒントを提供している。“煤竹の様な色”や“紺”を翻訳する際に、“紅黒”、“紅青”のような複合色の色彩表現を用いている魯迅は、自分の創作の際も度々その複合色を使用しているのである。その用例は下の通りである。

「離婚」：客厅里有许多东西，她不及细看；还有许多客，只见红青缎子马挂发闪。2 p 152

客間にはたくさんの品物があったが、見わがす余裕はなかった。たくさんの客がいたが、赤や黒のぴかぴかする緞子の馬掛が眼にうつただけだった。

「菓」：一阵红黑的火焰过去时，店屋里散满了一种奇怪的香味。1 p 466

ぱっと赤い焰が黒い煙にまじって出て、店じゅうに一種異様な匂いが立ちこめた。

「鑄劍」：炭火也正旺，映着那黑色人变成红黑，如铁的烧到微红。2 p 445

燃えさかる炭火に映えて男の顔は赤黒く、熔けた鉄のような色になった。

表3の原文と訳文の機能用法を比較した結果は両方だいたい一致している。これは原文を最大限に忠実に翻訳する魯迅の風格がよくあらわれている。しかし一致していない例も幾つかあるが、そのズレは何か意味があるのだろうか。

原文①：を見ると、さすがのシユミツドが前後二卷一頁として完膚なき迄真黒になってゐる。

（『漱石全集』第八卷 小品集 岩波書店 1966年7月 p143）

訳文①：看时，好个鬲密特前后两卷一页也没有完肤的写得乌黑了。

原文②：朝飯を食ふと私は赤い眼をしながら、

（『有島武郎著作集』叢文閣 1918年11月 p35）

訳文②：吃过早饭，我红了眼，

原文③：その汗にはこりが附いて黒い顔が更に黒ずんで見える。

（『無名作家の日記』新潮社 1918年11月 p88）

訳文③：那汗上黏住了尘埃黑的脸显得更黑了。

原文④：不味な朱色をして居る小さい動物は、幾つも溝の中から釣り上げられては、土の上に投げ付けられて居る。

（『無名作家の日記』新潮社 1918年11月 p89）

訳文④：不美观的红色的小动物一个一个的钓出沟外来，便被摔在泥地上。

原文⑤：見れば、はいて居る白足袋は、ほこりで鼠色になって居る。

(『無名作家の日記』新潮社 1918年11月 p89)

訳文⑤：足上的白袜被尘埃染成灰色了。

原文⑥：生きた埴輪のやうに血の中に坐らされて居る右衛門の顔は真蒼になりながら泣き続けて居る。

(『無名作家の日記』新潮社 1918年11月 p99)

訳文⑥：活土偶似的坐在血泊中的右卫门的脸，虽然全苍白了，却还是不住的哭。

原文⑦：眶の赤くなつた、肉食鳥のやうな、鋭い眼で見たのである。

(『鼻』芥川龍之介 春陽堂 1918年7月 p28)

訳文⑦：红眼眶，鸷鸟一般锐利的眼睛。

以上の例からわかるように、訳文と原文の色彩表現の機能用法においてズレを生じる理由の一つは中国語と日本語の語順の違いによるものであり、魯迅が意図的に変更したとは考えにくい。

全体としてみれば、魯迅は日本原作における色彩表現（特に白、黒、赤、緑のような単色）のイメージを保ちながら忠実に中国語に翻訳している。一方、日本の特有な色彩表現を複合的な色表現を選んで訳しているため、原作の色と多少の違う色イメージとなってしまう場合もある。しかし日本語の色彩表現を中国語に翻訳する作業を通して訳者自身の創作のヒントを得ていた可能性が極めて高いといってもよいだろう。

注

- 1) 藤井省三 『魯迅事典』 三省堂 2002年4月4日 第1刷発行 p236
- 2) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十一卷 p390
- 3) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十一卷 p413
- 4) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十一卷 p424
- 5) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十五卷 p429
- 6) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十五卷 p431
- 7) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十五卷 p434
- 8) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十五卷 p436
- 9) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十五卷 p441

第四節 日本以外の外国文学作品からの影響

(『労働者シェヴィリョフ』と『エロシェンコ童話集』と『現代小説訳叢』を中心に)

一、魯迅訳『労働者シェヴィリョフ』における色彩表現について

はじめに

魯迅は文学者として世界中の人々に知られ、その創作作品は多くの読者を持ち、数多くの国中外研究者によって研究され、膨大な研究成果をあげている。周知のように、魯迅の翻訳活動は1903年から1936年までの33年間にわたっており、小説、童話、詩、劇曲、文芸理論、論文など、幅広いジャンルの約239万字の作品を翻訳し、現代中国の翻訳界に偉大な足跡を残している。これに対して、現在の研究はかなり不十分だと痛感せざるを得ない。これについては、高玉氏が次のように指摘している。

“魯迅研究において魯迅の文学翻訳についての研究は手薄な部分である。(在魯迅研究中，魯迅的文学翻译研究却是一个薄弱的环节)”(中略)“半世紀以上にわたる魯迅研究を顧みると、われわれは魯迅の翻訳観について一定の研究成果を見ることができる。しかし魯迅の翻訳作品についての研究や、魯迅の翻訳と彼の創作との関係についての研究は非常に少ない。私の見るところでは、英語、ロシア語及びその他の言語の文学作品は如何にドイツ語と日本語に翻訳され、またそれらを魯迅は如何にドイツ語と日本語から中国語に翻訳したのか、魯迅の翻訳と彼の創作とはどんな関係があるのか、これらが研究のポイントである。(回顾半个多世纪的魯迅研究，我们看到，关于魯迅的翻译观，有一些成果。但研究魯迅的翻译作品，研究魯迅的翻译与他创作之间关系的就非常少。我认为，研究英语、俄语和其他语言的文学作品是如何翻译成德语和日语的，魯迅又是如何把德语和日语翻译成中文的？魯迅的翻译与他的创作之间是什么关系？这些都是研究的关键。)”¹⁾

高玉氏の示唆に従い、拙稿では魯迅が帰国後翻訳したロシアの中篇小説『労働者シェヴィリョフ』を取り上げたい。焦点をこの小説における色彩表現に絞り、魯迅が原文のドイツ語の色彩表現を如何に中国語に翻訳したか、またその翻訳を通して魯迅の創作に色彩表現の使用上にどんな影響を与えたかについて考察したい。『労働者シェヴィリョフ』をことさらに取り上げるのは、この作品の翻訳が魯迅に大きな影響を与えたことがすでに明らかになっているからである。

『労働者シェヴィリョフ』について詳しく分析しているのは日本の中井正喜氏であり、彼の著作『魯迅探索』では五章にわたって、『労働者シェヴィリョフ』の翻訳によって魯迅の思想にもたらされた変化や魯迅の復讐観の形成への影響などについて論じている。

中井氏が指摘しているように、1918年から1920年頃まで、魯迅の思想は人道主義と啓蒙的な性格をもっているが、しかしこの楽天的な人道主義・理想主義は、アルツィバシェフの『労働者シェヴィリョフ』と接触したことを契機として、重大な疑義を突きつけられることとなった。1920年頃からこの接触をとおして、楽天的人道主義・理想主義とそれに対する疑義との、内面的思想的な葛藤・動揺が始まった。また、ロシア社会全体に対するシェヴィリョフの憎悪・復讐の心情に魯迅は共感を寄せた。この共感をつうじて魯迅は、初期文学活動の失敗、辛亥革命の挫折をへて体験した、自己の心の中にも存在する先覚者としての憎悪を、その厭世的個人主義を、より一層明確に認識することができた。そして、魯迅は自らの暗い心情・挫折した改革者としての復讐の心情を「孤独者」という作品を通して吐き出した。

さらに、中井氏は魯迅の創作作品と『労働者シェヴィリョフ』を結びつけ、『労働者シェヴィリョフ』

が魯迅の創作に与えた影響を詳しく分析している。「阿 Q 正伝」、「頭髮的故事」、「一件小事」、「故郷」、「無題」など一連の創作はシェヴィリョフへの共感を経た魯迅の心情・思想・視角によって、整理し直され、典型化され、表現されたものであると氏は指摘している。魯迅は、シェヴィリョフ的視角、挫折を体験した改革者の、その厭世的個人主義の視角に徹底的・意識的に依拠して、はじめて中国旧社会の解剖を試みる事が可能となったという。

中井氏が論じているように、『労働者シェヴィリョフ』を翻訳したことによって、魯迅の思想・創作・人生観に大きな影響がもたらされた。そういう意味で、『労働者シェヴィリョフ』は魯迅の翻訳活動においても、極めて重要な位置を占めていると言える。だとすれば、『労働者シェヴィリョフ』の翻訳は魯迅の表現方法とりわけ色彩表現にも大きな影響を及ぼしているのではないかと論者は考えている。それは『労働者シェヴィリョフ』を魯迅が翻訳したのが、ちょうど魯迅が創作活動をはじめた間もない頃だからである。しかも日本語の訳文で 176 ページのこの作品には 230 もの色彩表現が用いられている。したがって、『労働者シェヴィリョフ』における色彩表現を分析することによって、魯迅の色彩表現の使用上の特徴をかなりの程度まで明らかにすることができると思われる。また、色彩表現語の翻訳を通して、新しい中国語を作り出そうとする魯迅の姿を確認したい。以下においては『労働者シェヴィリョフ』における色彩表現の具体的な用例を見ながら、分析していく。

(一) 『労働者シェヴィリョフ』について

具体的な比較を行う前に、まず、『労働者シェヴィリョフ』をめぐる諸問題について簡単に触れておく。

1 魯迅と『労働者シェヴィリョフ』との出会い

『労働者シェヴィリョフ』はアルツィバーシェフの中篇小説である。魯迅の回想（『華蓋集続編』中の「記談話」に詳しい）によると、『労働者シェヴィリョフ』の底本は、第一次世界大戦戦勝後、上海のドイツ商人クラブの書籍を接收整理中に見つけだしたものである。魯迅はこの独訳本を 1920 年 10 月 22 日に重訳し終わり、1922 年 5 月出版した。単行本として出版されるまえに、1921 年 7 月から 12 月まで『小説月報』の第十二卷第七、八、九、十一、十二号に連載された。単行本は上海商務印書館により、『文学研究会叢書』の一冊として出されている。のちに、改版本が 1927 年 6 月に上海北新書局により、『未名叢刊』の一冊として発行されている。

2 『労働者シェヴィリョフ』のあらすじ

『労働者シェヴィリョフ』における色彩表現を分析する前に、まず、作品のあらすじについて触れておきたい。この小説は全部で十五章からなり、題名の通り、小説の主人公は工場労働者シェヴィリョフであり、彼は元学生であった。1905 年のロシア革命の時期に、多くの人々が革命という共同の事業のため、個人の幸せを捨て、生命の危険を冒しながら、一生懸命に努力した。主人公シェヴィリョフもその一人であった。しかし、革命の退潮にしたがって、反動的な勢力（官憲）に追われ、あるアパートに身を隠す。そのアパートで社会下層に属している様々な不幸な人々と出会い、彼らへ深い同情を寄せていた。その中に作家志望の学生アラジェフ（トルストイ的人道主義・無抵抗主義の信奉者）がシェヴィリョフの隣室に住み、二人は初対面で激しい論争を行い、彼らの思想上の対立が物語の核心の一つとなっている。また、このアパートに住む一家五人家族の父（元教師）が失業し、家族は食料がなくなり、住む場所さえも確保できない状態に陥った。この絶望的な一家を救うため、アラジェフは奔走している。

彼は元同志からの依頼を受け、書類や名簿や爆発物を預かることになる。やがて、シェヴィリョフを逮捕するため、官憲はアパートで搜索を始め、逃走したシェヴィリョフの隠匿を疑い、アラジェフの部屋のドアを叩く。それを誤解した彼は元同志から預かった書類を焼き始め、そのうえ、官憲に向け発砲し、最後には官憲に撃ち殺されてしまう。作品中に一人の美しく、耳が遠い少女オーレンカがいる。彼女は身寄りがなく、アパートの老女主人マクシモワが金目当てに純粋な彼女を肉欲の塊のような小売り商人の後妻にしようとしていた。彼女は自分が抱える悩みをアラジェフの元へ行き相談しよう考えたが、アラジェフはそれに気がつかず、結局、彼女を助けられなかった。一方、逃亡生活を続けていたシェヴィリョフはある日尾行され、警察に追い詰められ、行きどころを失って、ある劇場の二階の棧敷に逃げ込んだが、最後に、劇場の客に向け、ピストルを無差別に連射し、社会へ復讐した。

3 『労働者シェヴィリョフ』について魯迅の評価

まず、『小説月報』第十二巻第七号（1921年7月）に発表され、後に、（1921年4月15日）『労働者シェヴィリョフ』初版本巻頭に収められた「『労働者シェヴィリョフ』を訳して」の内容を確認してみる。この文章は主に三つの問題について述べている。

一つは、作者つまりアルツイバーシェフの生い立ち、著作概況や思想的傾向、文学上の主張などについて全面的に紹介している。魯迅は彼の思想的傾向と文学上の主張について次のように評価している。

“アル志跋绥夫は主观的作家，所以赛宁和绥惠略夫的意见，便是他自己的意见。（アルツイバーシェフは主観の作家であるので、サーニンとシェヴィリョフの意見は、そのまま彼自身の意見である。）”²⁾

“アル志跋绥夫は俄国新興文学典型的代表作家の一人，流派は写实主义，表现之深刻，在侪辈中称为达了极致。但我们在本书里，可以看出微微的传奇派色采来。（アルツイバーシェフはロシア新興文学の典型的代表作家の一人であり、その流派は写実主義であり、表現の深刻さは、仲間の間では極限に達したといわれている。しかし私たちは本書において、わずかながらロマン派の色あいを見出せる。）”³⁾

“アル志跋绥夫は厌世主义作家，在思想黯淡的时节，做了这一本被绝望所包围的书。（アルツイバーシェフは厭世主義の作家であり、思想が暗澹としていた時期に、この一冊の絶望に取り巻かれた書をかいた。）”⁴⁾

アルツイバーシェフは魯迅が好きな作家の一人であり、魯迅にとってはアルツイバーシェフは大きな存在でありながら、引用しているように客観的に評価している。

魯迅はこの作品の優れたところについて、次のように評価している。

“亚拉藉夫说是‘愤激’，他不承认。但看这书中的人物，伟大如绥惠略夫和亚拉藉夫——他虽然不能坚持无抵抗主义，但终于为爱做了牺牲——不消说了；便是其余的小人物，借此衬出不可救药的社会的，也仍然时时露出人性来，这流露，便是于无意中愈显出俄国人民的伟大。我们试在本国一搜索，恐怕除了帐幔后的老男女和小贩商人以外，很不容易见到别的人物；俄国有了，而阿尔志跋绥夫还感慨，所以这或者仍然是一部‘愤激’的书。（アラジェフは「憤激」してこれを認めようとはしない。しかし本書中の人物を見るに、シェヴィリョフとアラジェフ——彼らは無抵抗主義を守りきることはできなかったが、最後には愛のために犠牲となった——が偉大なることは言うまでもない。そしてそのほかの小人物の場合でも、彼らによって救いようのない社会のさまを浮彫りにしながら、なおもしばしば人間性を露わにさせており、この現れこそ、無意識のうちにもロシア人民の偉大さをさらにはっきりと示すものである。私たちは試みに自国で

捜してみても、おそらくカーテンの後ろの老いた男女と小商人を除いては、そのほかの人物をみつけだすのはたいへんむずかしい。それがロシアには存在するのであり、しかもアルツイバーシェフまでもが感じ入ったのだとすれば、これはあるいは、やはり一冊の「憤激」の書であるのかもしれない。) ”⁵⁾

魯迅は作品中の人物の身に現れている新しさや強い精神などを肯定すると同時に、当時の中国文学作品中の人物に対する不満も口にしている。この不満こそ、後に彼の創作の原動力となっている。

『労働者シェヴィリョフ』を訳して」の最後に、この作品の翻訳の経緯を次のように簡単に紹介している。

“这一篇，是从 S.Bugow und A.Billard 同译的《革命的故事》(Revolutions-geschichten) 里译出的，除了几处不得已的地方，几乎是逐字译。我本来还没有翻译这书的力量，幸而得了我的朋友齐宗颐君给我许多指点和修正，这才居然脱稿了，我很感谢。(この作品は、S.Bugow und A.Billard 共訳の『革命物語』(Revolutions-geschichten) から選んで訳したもので、やむをえない数箇所を除いて、ほとんど逐語訳である。本来、私にはまだ本書を訳す力はなかったが、幸いにも私の友人齊宗頤氏が数多くの点を指摘し訂正してくださったので、思いがけなく脱稿することができた。私はたいへん感謝している。)”⁶⁾

「労働者シェヴィリョフ」は魯迅が翻訳した最初の中篇小説である。この中篇小説を翻訳するため、魯迅は多大な時間を費やし、友人の指導を受けただけでなく、日本語の「労働者セキリオフ」を参照していた可能性もある。藤井省三の「『労働者シェヴィリョフ』を訳して」の訳注によれば、日本では中村清訳により「労働者セキリオフ」という訳題で 1904 年(金楼堂)と 1909 年(新潮社)から出版されており、魯迅は中国語訳に際して中村訳をも参照したとしている。なお、『明治・大正・昭和翻訳文学目録』(風間書房、昭和 34 年 9 月発行、12 頁)によれば、大正 9 年(1920 年)にも中島清訳『労働者セキリオフ』が新潮社から刊行されている。本稿で、中国語の訳文と比較するために引用している日本語の訳文は、大正 9 年に出版された中島清訳の『労働者セキリオフ』からのものである。

(二) 『労働者シェヴィリョフ』における色彩表現の特徴

参考資料一に具体的な用例、合計数量、各色が占める割合を示しているように、この中編小説には数多くの色彩表現が用いられている。特に“黒”という色彩表現が頻繁に使用され、物語の展開に重苦しい雰囲気を作り出し、当時のロシアの社会環境をも暗示している。物語は“夕方になると、見透しのできない暗い霧が窠から屋根までもこめてしまった。階段の上の窓は皆ぼんやりと漂い消えかかった。”⁷⁾と書き出されて始まる。続いて、主人公の登場場面を見てみよう。“その男の姿は薄暗がりの裡になお一層黒く際立って見えた。”⁸⁾建物のまえに立っていた主人公の見た風景は、“上へ行けば行く程霧は濃く渦巻いていて、それは無気味な黒い影を形作ったり、又は人間の姿みたいになったりした。”⁹⁾そして、そこで初めて会う人から見た主人公の様子について次のように描写している。“窓傍の薄汚い陰気な所を薄黒い影が通り抜け様とした時、軒前に立っていた男は少し其の方へからだを動かした。”¹⁰⁾(網掛けは引用者による)

物語の展開にしたがって、上で引用した表現とほぼ同じような“黒”と関連する色彩表現を多数使用し、“黒い人ごみ”、“黒い警察”、“黒い行人”のような名前なしの登場人物が現れたり、“黒い大空”、“黒い大濤”、“黒い霧”のような暗黒な社会環境を暗喩したりしている。そのうえ、小説の中で何回にもわたって登場している“黒い影”の描写で興味深いのは、“黒い影(姿)”が場合によって、指す実体が違

うことがある点である。ある時は、ただ煙で作られた形であり（たとえば、上の例文のように）、ある時は、実体の確定不可能な一種な幻覚上の存在であり、たとえば、シェヴィリヨフの夢に出てくる二つ黒い姿について次のように描写している。“二つの黒い姿が全世界を足下にして無限の蒼空を戴き、じっと黙っているのが見える。”¹¹⁾時には、実体が存在しているが、魂（精神、元気）を失う人物を描写するときに用いられている。たとえば、失業した後、金に困った教師と彼の妻がマクシモワの婆さんに“貴女の今日お約束なすった店賃ですがね、あれは戴けませうね。”¹²⁾と聞かれたとき、“二つの薄暗い影はなんとなく動いた、が何とも答えなかった。”¹³⁾

以上のような描写方法は、実際に魯迅の作品のなかにも使用されている。それは「白光」という作品である。第十六度目の県試に失敗した陳士成が絶望のあまり精神に異常をきたし、深夜に白い光の幻覚を見て宝探しを始めたときの様子が、次のように描写されている。

“陳士成獅子似的奔到門后边，伸手去摸锄头，撞着一条黑影。他不知怎的有些怕了，张惶的点了灯，看锄头无非倚着。
（陳士成は獅子のように走って戸口へ行き、鋤を手さぐりしたとき、黒い影にぶつかった。なぜかドキンとして、あわてて灯をつけた。鋤は何事もなくそこに立てかけてあった。）”¹⁴⁾

この“黒い影”は表面から見ると単なる幻覚であり、“白い光”（“白い光”が当たるところに宝ものがあるらしい）と対照的な存在であるが、実は黒い影は科挙の失敗がもたらした精神的なショックの表現ともなっている。

また、『労働者シェヴィリヨフ』では人の肌の色を描写する際、独特の色彩表現を用いている。肥った紳士の肌の色とこの世の悪と自称する美女の肌の色についての描写に“玫瑰色（薔薇色）”が選ばれ、“玫瑰色（薔薇色）の短い頸”、“玫瑰色（薔薇色）の肉附”、“玫瑰色（薔薇色）の足”などと描写している。そもそも“玫瑰色（薔薇色）”とは西洋的な色彩表現であり、当時の中国社会において、極めて新鮮な色彩表現と考えられる。

“玫瑰色（薔薇色）”を分析する前に、この色名の語源と使用状況を確認する必要がある。島村宣男氏は『英国叙事詩の色彩と表現——『妖精女王』と『樂園喪失』——』中の解釈によれば、それは薔薇の花の色に由来して、現代色名にいう rose-red に相当するが、形容詞として 14 世紀頃から用例が見え、また名詞としての用法は 15 世紀からである。また、彼はこの色名の描写対象が「頬・唇・顔」に限られることを強調している。しかし、『労働者シェヴィリヨフ』中の用例では、“玫瑰色（薔薇色）”という色の描写対象は「頬・唇・顔」を含め、「全身の肌色」まで広がっている。

近現代中国の数多くの外国文学の翻訳作品は日本語から翻訳されたものであるから、さらに日本文学における薔薇色の使用の確認が必要だと思われる。日本文学界に初めて“薔薇色”が登場したのは、二葉亭四迷が翻訳した「あひづき」（1888）中の“はしばしを連翹色に染めた、薔薇色の頸巻をまいて”という一節である。また、翌年 1889 年の「初恋」という作品の中に“其美しい薔薇色の頬を猫の額へ押当て”という一句があり、1900 に徳富蘆花が「自然と人生」の中に“自然に対する五分時・此頃の富士の曙「唯一抹、薔薇色の光あり」”という表現があり、また芥川龍之介の「舞踏会」（1919 年）に“初々しい薔薇色の舞踏服、品好く頸へかけた水色のリボン、それから濃い髪に匂つてゐるたつた一輪の薔薇の花——”という表現もあった。（『新版 色の手帖』小学館 2002 年 5 月発行）

さらに『新版 色の手帖』（小学館 2002 年 5 月発行）では、薔薇色について次のように解釈している。“①「薔薇色」は、西洋ばらにちなむ色名で、日本本来の伝統色名ではない。②「薔薇色」は、明るい、希望に満ちた世界をたとえていうことが多い。”¹⁵⁾そして、例文を二つ挙げている。その一つは森鷗外の「羽鳥千尋」（1912）中の“私は卒業式の日県知事の前で答辞を読み、……中略……未来を薔

薔色に見てゐた。”である。

一方、魯迅は“玫瑰色（薔色）”についてどう理解していたのか、また自身の創作にどのように使用したのか。魯迅の全創作作品中の色彩表現を抽出した結果では“玫瑰色（薔色）”の用例はただ一つに過ぎなかった。それは魯迅が1922年11月に書き上げ、「芸術のための芸術」派成仿吾が「最大の傑作」と称した「補天」という作品である。その用例を引用し、分析してみよう。

“伊在这肉红色的天地间走到海边，全身的曲线都消融在淡玫瑰似的光海里，直到身中央才浓成一段纯白。”¹⁶⁾（彼女は、この肌色の天地の間を海辺まで歩くと、全身の曲線はすべて淡い薔色の光の海に溶け入り、身体の真ん中だけが純白に見えていた。）

藤井省三氏はこの小説が当時のものとしては強烈なエロティシズムに溢れていると解釈している。その“強烈なエロティシズム”はどこからきたものかを考えたとき、けっして『労働者シェヴィリョフ』と無関係とは言えない。なぜなら、『労働者シェヴィリョフ』の中にも“この世の悪”と自称する全裸の女が登場しており、その上、描写手法において色彩表現の使用が似ているところがあるからだ。比較のため、『労働者シェヴィリョフ』中の例文を引用してみる。

“今一つ半ば壊れた平たい場所の縁に横はっている。一糸纏わぬ美しい脂肪ぎったその肉体は堅い石ころに淫縦なさまで媚び戯れている。何も彼も曝け出した無恥厚顔な立派な肉体である、胸は情欲の渴に喘いで波打っている。その薔色の肉体は笑を忍びながら少し宛動く、（中略）その淡紅色の両膝は外見も羞恥もなく石ころに推しつけられる。両手は岩の端を確と掴んでいる。ずっと下には広い野原が太陽の光を浴びて輝いているのである。”¹⁷⁾（網掛は引用者による）

例文が示している通り、この露骨な描写が“薔色”や“淡紅色”の色彩表現を用い、彼女のセクシュアルな魅力をアピールしている一方で、“この世の悪”と自称する女の無恥さを隠さずに赤裸々に暴露している。小説にはエロチックな空気が漂っている。

前述したように、“薔色”の描写対象は一般的に「全身の肌の色」と限定されている。しかし、上の「補天」の用例が示している通り、描写対象は「光の海」である。つまり、描写対象は具体的な「人の肌の色」から自然界の事物に転換されている。この転換こそ、魯迅が豊富な想像力に基づいてオリジナルな色彩表現を充実させたことの証である。彼は外国文学作品における新鮮な色彩表現を自分の創作に定着させることによって、ロマンチックな雰囲気を作り出そうとした違いはない。“淡い薔色の光の海”に溶け入る女媧の純白の全裸の体が小説を一瞬エロチックなムードに浸らせる。しかし一方、“淡い薔色”と“純白”とを対比させることによって、女媧の純潔さをも強調している。また、“肌色の天地の間”や“淡い薔色の光の海”のような不思議な環境に暮らしている女媧の自由奔放な本質を読者に想像させる。さらに、“肌色”や“淡い薔色”のような夢幻的な色彩表現を使用することによって、“神の世界”と“人の世界”とがはっきりと区別され、“神の世界”に属している女媧の活力に満ちた、旺盛な生命力の源を表現している。

薔色の使用状況について、考察範囲を魯迅とほぼ同時代の中国の翻訳者たちが翻訳した外国文学作品まで広げ、当時唯一の文学専門雑誌であると言って過言ではない『小説月報』第十二巻の10—12号（1921年）と号外刊『ロシア文学研究』の訳叢部分に収録される外国小説・詩などの44篇の翻訳作品（魯迅訳を除く）における色彩表現を調べてみたところ、その用例は六例にすぎないことがわかった。

これらすべての用例を以下に引用してみる。(網掛けは引用者による)

①我那时就想像到一只纤小的玫瑰色缎子的拖鞋；(「旅程」、捷克 波希米亚、具克著、冬芬译、『小説月報』第十二卷第10号 訳叢 p.62)

(私はその時一つの繊細な薔薇色の緞子のスリッパを想像していた)

②风呵，赶快吹到那边就静下！静静儿停在她的脸儿上；在她玫瑰色脸儿前鞠躬；(「杂译小民族诗 四 亡命者之歌」、乌克兰、洛顿斯奇著、沈雁冰译、『小説月報』第十二卷 第10号 訳叢 p.100)

(風よ、むこうまで吹きあたら静まって！そしてそっと彼女の頬にとどまって、彼女の薔薇色の頬のまえでお辞儀をしてくれ。)

③因为所谓男性的美，要指的是情与力；倘只有柔滑的皮肤，和薔薇色的颊，便叫做美，那可不许。(「鷺」、俄国、MAXIM GORKY 著、根天译、『小説月報』1921年の号外刊『ロシア文学研究』の訳叢 p.72)

(いわゆる男性の美というのは、感情と力をさしているからといって、もしただ柔らかくてすべすべしている肌と薔薇色の頬を持っていさえすれば、美と見なしてよいかといえ、それはだめである。)

④那屋子里有一个高大的男子，穿着玫瑰色衬衫，緞子银镶边背心，坐在铺子里柜台上，(「可怕的字」、阿里鲍甫著、瞿秋白译、『小説月報』1921年の号外刊『ロシア文学研究』の訳叢 p.86)

(その部屋の中には一人の背が高い男がいて、彼は薔薇色のシャツと銀色の緞子の縁飾りがつけてある袖なしを着て、店のカウンターに腰を下ろしている。)

⑤记得有一天我们站在大道上面，远远里看见一阵玫瑰色的灰尘，微风吹着，飞扬起来。(「尺素书」、屠格涅夫著、济之译、『小説月報』1921年の号外刊『ロシア文学研究』の訳叢 p.98)

(ある日私たちが大通りに立っていると、遠くのほうでひとしきり薔薇色のほこりが微風にふかれて、舞い上がったのを見たのを覚えている。)

⑥不多时暖烘烘的玫瑰色的太阳嫣然微笑的出来了，(「旧金山来的绅士」、蒲英 Jvau Bunin 著、沈泽民译、『小説月報』1921年の号外刊『ロシア文学研究』の訳叢 p.152)

(しばらくして暖かい薔薇色の太陽が美しい微笑を浮かべながら現れた。)

例文②と③は顔色を描写する際に使用した用例であり、言うまでもなく『労働者シェヴィリョフ』中の用法と同じく、それは“薔薇色”の最も一般的な用法である。例文①と④は具体的な日常生活用品の色を描写する用例であり、ロシア人にとって、親しみがある“薔薇色”が、日常用品まで普通に使用されていることが窺える。例文⑤と⑥は前にあげた四つの用例と違って、自然物について描写する用例である。ほこりや太陽のような無生命のものの色を“薔薇色”で描写することによって、主観的な感覚や感情が込められ、独特のイメージを連想させることが可能となる。その効果は魯迅が「女媧」に用いた“薔薇色”の用法と同じだ。

一方、労働者である錠前屋の肌色についての描写はすべて“黒”という色彩表現が使用され、“黒い顔”、“黒い指”、“色の黒い錠前屋”というふうにもわたって描写している。このような特定の人

物に対する特定の色彩表現を使用する描写方法も魯迅が自分の創作に取り入れている。たとえば、「鑄劍」中の“黒い男”についてはすべて“黒”という色彩表現を使用し、“黒いひげ”、“黒い眼”、“黒く痩せた乞食のような男”と描写している。また、「孤独者」の主人公魏連受の外貌についての描写は、“原来他是一个短小瘦削的人，长方脸，蓬松的头发和浓黑的须眉占了一脸的小半，只见两眼在黑气里发光。（かれは小柄なやせた男で、顔は面なが、その半分ほども、ぼうぼう髪と濃い眉と真っ黒なひげで埋まっており、両眼だけが黒い地肌のなかで光っていた。）”¹⁸⁾とある。魯迅は特に“黒”という色彩表現を好んで用い、ある意味での英雄（黒い人）や運命に抵抗する知識人（魏連受）についての描写に使用し、黒い復讐と黒い孤独を表している。黒という色はすべての色を包容することができ、すなわちすべての色が黒のなかで消えていく。黒くなればなるほど、自分自身も失い、復讐を追求すればするほど、孤独になればなるほど、自己の居場所もなくなったり、自分破滅に陥ったりするからにほかならない。

（三）色彩表現の翻訳に向かう魯迅の姿勢

『労働者シェヴィリョフ』を翻訳する際、魯迅には新しい色彩表現を中国語に取り入れようという姿勢があったと考えられる。外国語特有の色彩表現を積極的に紹介し、新しい中国語の語彙を増やそうと努力している。『労働者シェヴィリョフ』の訳文に当時の中国作家や読者があまり親しみを覚えない色彩表現を用い、一種の新鮮な読書感覚を体験させ、物語の内容（筋・ストーリー）の新鮮さだけではなく、語彙・表現についても新しく、従来と違った色彩感覚を認識させようとしている。『労働者シェヴィリョフ』にはじめて使用されている色彩表現は次の通りである。

“鋼鉄色”、“青灰色”、“玫瑰色”、“棕色”、“深黄色”、“青藍”、“褐色”、“亮藍”、“浅藍色”、“黄金色”、“青蒼”、“金紅”、“紅金”、“明藍”。

これらについて、日本語の訳文と対照しながら、分析してみよう。

まず、人種的な違いによってもたらされているあたらしい色彩表現。

たとえば、アラジェフの眼でみたシェヴィリョフの様子は次のように描写されている。“その薄黒い鋼鉄色（鋼鉄色）の両眼は冷たく又物を射貫く様に打見ているのであった。”この中の“鋼鉄色”は当時の中国読者にとって極めて新鮮な表現であり、これを具体的な色彩表現として受け入れるまえに、まず、連想させるのは主人公の頑強な精神と堅忍不拔な態度、その次は、コーカソイドとモンゴロイドの人種的な特徴の違いが認識される。これと同じものは、髪の色や肌の色に関する描写である。たとえば、“金色（^{フロント}黄金色）な髪をもった若い男が入って来た。”また、“長い褐色（栗色）の毛”、“紅金色（褐色）の髪”、“玫瑰色（薔薇色）な頸”のような用例が外国の作品の雰囲気そのまま伝えている。

つぎに、同じ色系の色彩表現を細かく分類し、色の深淺・明暗の微妙な変化によって、多彩な色世界を作り出している。たとえば、今回の考察対象のなかに“藍”という色彩表現があり、“藍”から“青藍（青い海がはや明けていく日の光に少し白味を帯びて来た）”、“亮藍（明るい藍）”、“浅藍色（薄藍色）”、“明藍（水色）”まで変化させ、本来の一つの色彩表現の内容を豊富にすることで、一つの作品により多くの色彩表現を取り込むことを可能にしている。また、読者を啓発し、色に関するイメージを強化することによって、“美育”的な効果をも期待していたことも考えられる。

最後に、“青灰色（青味を帯びた）”、“金紅（赤に金の入った）”のような混合色色彩表現の使用について触れておくと、その前に、ゲーテの色彩に関する理論を確認したい。彼は『色彩論』の中で色彩の感覚的・精神的作用について次のように述べている。“色彩は、個別的にはそれぞれ特殊な作用をおよ

ぼすが、組みあわせられれば、あるいは調和的作用を、あるいは特異な作用を、あるいはしばしば不調和な作用をおよぼすものであり、こうしていつでも精神的なものに直接結びつく決定的で重要な作用をあたえているのだ、と。だからこそ芸術の一要素をなしている色彩は、最高の美的目的に仕えるための協力者として用いられるのである。”¹⁹⁾ゲーテは色彩の精神的作用を肯定した上で、混合色（単色を組み合わせたもの）の美的効果を強調した。この理論を参照しながら、魯迅が混合色に与えた美的効果を確認してみよう。まず、ここで取り上げる“青灰”という色彩表現の当時の使用頻度を確認したい。そのため『小説月報』第十二巻の10—12号（1921年）と号外刊『ロシア文学研究』の訳叢部分に収録される外国小説・詩などの44篇の翻訳作品（魯迅訳を除く）における色彩表現を調べてみたところ、その結果、その用例は一例しかないことがわかった。（網掛けは引用者による）

毎日黎明、天色在荒涼而青灰色的翻腾于雾中的海波之上，沉沉地慢慢地破晓的时候，船上的汽笛发出尖锐的声音，（「旧金山来的绅士」、蒲英 Jvau Bunin 著、沈泽民译、『小説月報』1921年の号外刊『ロシア文学研究』の訳叢 p.149）
（毎日の黎明時分、空の色が荒涼とした霧の中から沸きかえる青灰色の波の上で、重々しくゆっくりと暁へと変わっていく頃、船上的汽笛は鋭い音を発した。）

この用例が夜明け前の混沌とした波の色を描写する際に、海の本来の青色と払暁前の暗い灰色の空色を組み合わせた“青灰”を使用し、暁になる前の波の色を明確に表現している。

次に、魯迅の訳文（魯迅訳と表示する）と日本語の訳文（日本語訳と表示する）を引用し、比較してみる。（網掛けは引用者による）

魯迅訳：当这明亮的背景之前，人只能看见黑影，在一个光滑的秃头上，闪烁着青灰色的光点，仿佛照着死人的头颅。²⁰⁾

日本語訳：背景が明るいので其黒い輪郭はたゞ影の様に見えた。或る一つの滑っこい、葉罐頭には青味を帯びた光の一雫が丁度死人の頭蓋に落ちてゐるかの様に輝いてゐた。²¹⁾

魯迅は不気味な光を翻訳する際に読者があまり見慣れない色彩表現“青灰色”を選び、原作中の奇妙な雰囲気を与えている。前掲の『色の百科事典』によれば、“青”という色彩表現は冷たさや絶望の心理的意味を持ち、魯迅の翻訳でも原作に漂っている鳥肌がたつような恐怖を表現している。また、“灰”という色彩表現が持つ心理的な意味は空虚、曖昧、無気力であり、原作でははっきり表明されていないなんとなくいやなムードを婉曲に読者に伝えている。“青灰”のような色彩表現を使用し、両方が持つ心理的な意味を働かせ、原作の雰囲気をより正確に表現している魯迅は、原作についての読者の理解を最大限引き出そうと努力していると言える。魯迅の色彩表現使用上において、混色色彩表現は欠かせない一部分である。二種類の単色を組み合わせることで、新しい色彩表現となり、このような色彩表現を用いて、より複雑な色を正確に表現することが可能となる。単色だけでは、単純でつまらなくなりがちである。また、二種類の単色を組み合わせることによって、色彩表現の数を増やすこともできるし、読者の色についての想像力を喚起することもできる。一方、日本語訳の“青味を帯びた”という色彩表現は、魯迅訳と比べやや不十分だと思われる。

魯迅が翻訳した中篇小说『労働者シェヴィリョフ』の翻訳の経緯や先行研究などの諸問題を確認した

上で、おもにこの小説における色彩表現の数量、特徴および魯迅の創作に与えた影響について分析してきたわけであるが『労働者シェヴィリョフ』の翻訳作業は、魯迅にとって思想上の転換をもたらしただけでなく、表現法（特に色彩表現の使用）に磨きをかけるとても有意義な勉強となり、その後の自身の創作や新しい中国語表現を作り出すうえですばらしいヒントをも与えてくれたことを今回明らかにすることができたと言えるだろう。

注

- 1) 高玉 「倡导研究鲁迅的文学翻译」；郑欣淼 孙郁 刘增人 主编 『鲁迅研究年鑑 二〇〇四年』、河南文艺出版社、2005年12月、p.86 及び pp.89~90
- 2) 「『労働者シェヴィリョフ』を訳して」『鲁迅全集第十卷』、人民文学出版社、2005年11月、p.183。
なお、() 内の日本語訳は『鲁迅全集 12 古籍序跋集・訳文序跋集』、学習研究社、昭和60年8月27日初版発行による。
- 3) 同上
- 4) 同上 p.184
- 5) 同上
- 6) 同上 pp.184~185
- 7) 中島清訳、『労働者セキリオフ』、大正9年、新潮社、p.1
- 8) 同上
- 9) 同上 pp.1~2
- 10) 同上 p.2
- 11) 同上 p.163
- 12) 同上 p.84
- 13) 同上 p.85
- 14) 『鲁迅全集第一卷』、人民文学出版社、2005年11月、p.573。なお、() 内の日本語訳は『鲁迅文集第一卷』、竹内好訳、筑摩書房1976年10月8日初版第1刷発行による。
- 15) 『新版 色の手帖』、永田泰弘監修、2002年5月10日新版第1刷発行、小学館、p.13
- 16) 『鲁迅全集第二卷』人民文学出版社 2005年11月 p.358。なお、() 内の日本語訳は『鲁迅文集第二卷』、竹内好訳、筑摩書房1976年10月8日初版第1刷発行による。
- 17) 前掲『労働者セキリオフ』、pp.164~165
- 18) 『鲁迅全集第二卷』人民文学出版社 2005年11月 p.90。なお、() 内の日本語訳は『鲁迅文集第二卷』、竹内好訳、筑摩書房1976年10月8日初版第1刷発行による。
- 19) 『色彩論第一卷 教示篇・論争篇』、ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテ著、高橋義人・前田富士男訳、1999年12月10日第1刷、2001年7月10日第2刷工作舎発行 p.278
- 20) 『鲁迅全集第十一卷』、魯迅先生紀念委員会、魯迅全集出版社、中華民國27年6月15日初版、8月15日再版、p.616
- 21) 前掲『労働者セキリオフ』、p.26

参考資料

参考資料一

(『労働者シェヴィリョフ』における色彩表現の具体的な用例数、合計数量、各色が占める割合を示している)

黒 (黒、黒暗、暗黒、深黒、烏黒、浅黒) : 81 例

白 (白、蒼白、花白、雪白) : 43 例

黄 (黄色、淡黄色、深黄色、金、黄金色、蒼黄、通黄) : 25 例

紅 (紅、微紅) : 22 例

玫瑰色 : 14 例

藍 (藍、浅藍、深藍、亮藍、明藍、青藍、蔚藍) : 11 例

青 (青、青蒼、烏青) : 10 例

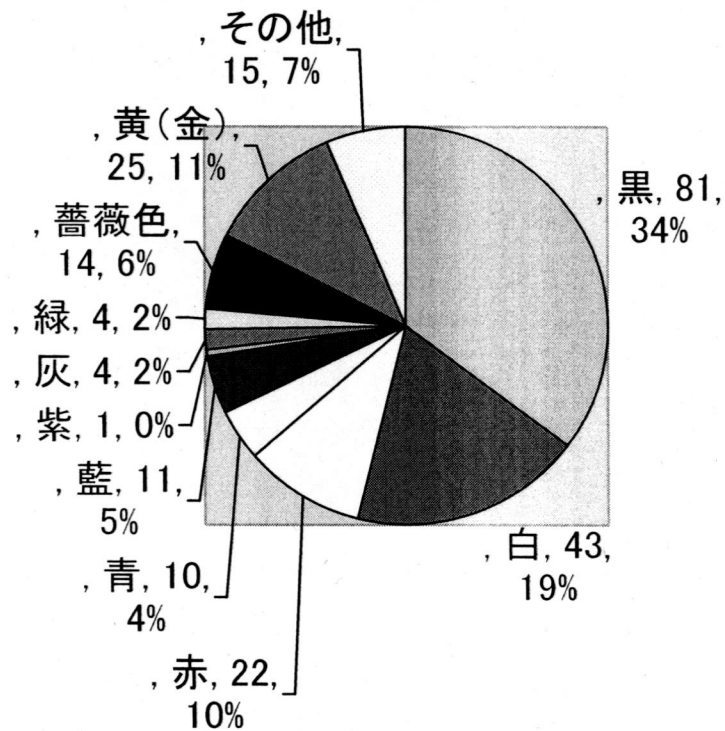
灰 : 4 例

緑 : 4 例

紫 : 1 例

その他 (鋼鉄色、棕色、褐色、青灰色、灰白、金紅、紅金、青白) : 15 例

色彩表現の合計 : 230 例



参考資料二

『労働者シェヴィリョフ』における色彩表現のドイツ語と中国語と日本語の比較一覧表（黒、赤、白など一般的な色彩表現を除いた特徴的な用例）

No.	ドイツの原文	徳漢辞書の解釈	魯迅の翻訳文	日本語の翻訳文
1	schwarzer	①黑色的 ②深色的	黒暗	見透し出来ない暗い
2	dunkelrot	暗红色的 榴红色的 深红色的	紫	真赤
3	farblosen	无色的 没有颜色的 色素缺乏的 苍白的 平淡的	灰白	色彩もない
4	gelb	黄(色)的	黄	訳してない
5	Bläulichen	带蓝色的 近于蓝色的 淡青的	青	紫色を帯びた
6	bläulicher	带蓝色的 近于蓝色的 淡青的	青灰色	青味を帯びた
7	fahle	惨淡的 惨白的 苍白的 无力的 无生气的	苍白	色澤のない
8	fahle	惨淡的 惨白的 苍白的 无力的 无生气的	苍白	顔色の悪い
9	fuchsrote	① [动]狐 ② 狐皮 ③ 栗色马 ④ [天]狐狸(星)座 ⑤ [技]烟道 ; Fuchspelz (m) 狐狸皮 红色	深黄色	栗毛
10	Trüben blau	阴的 没劲的 模糊的 不清楚的 ① 蓝色的 天蓝色的② [口]喝醉的	混浊的深蓝	浅藍色
11	schwarzer schatten	黑色的 ① 影子 阴影 ② 背阴处 暗处 阴暗	黑影	何だかよくわからぬ物の影
12	braune	棕色的	棕色	褐色
13	blonde	金黄色的 淡黄色的 金发的	淡黄色	带黄白晳
14	Schwächen dämmerlicht	弱 虚弱 衰弱 微弱 减弱 ①光 黎明 ②暮色 黄昏 ③朦胧 暗淡	昏黄	弱い灰光り
15	grauen	破晓 (天) 刚亮 渐露端倪 变灰 逐渐发白	苍白色	灰白
16	bläulichen	蓝色的	青白	白味を帯びて
17	bläulichen	蓝色的	青白	薄藍色

18	rauch	烟 烟雾 烟状的东西	白屑	石灰の屑や粉
19	blau	蓝色 蓝 天空或海的颜色	乌青	青白い
20	finsternis	昏暗 黑暗 日食 月食	黑	訳してない
21	braune	棕色的	褐色的	栗色
22	Finsternis	昏暗 黑暗 日食 月食	乌黑	訳してない
23	grau	①灰色的 灰白的 ②消沉的 空虚的 ③模糊的 朦胧的 ④远古的 遥远的 渺茫的	灰白	灰色
24	blondem	金黄色的 淡黄色的 金发的	通黄	フロンど 黄金色
25	hellblau	淡蓝色的	亮蓝	明るい藍色
26	braune	棕色的	苍黄	褐色
27	marmors	大理石	白石	大理石
28	marmors	大理石	白石	大理石
29	blaue	蓝色 蓝 天空或海的颜色	深蓝	藍色を帯びた
30	rosige	美丽的 带玫瑰色的 红润的	玫瑰	淡紅色
31	marmornen	大理石	白的	訳してない
32	marmors	大理石	白石	大理石
33	glänzen	引人注目 闪闪发光 擦亮	通黄	訳してない
34	hellblauen	淡蓝色的	明蓝的	水色
35	hellblauen	淡蓝色的	明蓝的	水色
36	rotblonden	红的 红色的 略带红色的 微红的 金黄色的 淡黄色的 金发的	红金色	褐色

二、魯迅と『エロシェンコ童話集』

はじめに

魯迅の翻訳活動を顧みると、ロシアの革命文学作品や文芸理論などの翻訳が極めて重要な位置を占めている。その一連の翻訳活動が魯迅の革命思想の形成にとってたいへん有意義な学習の機会となっている。一方、ロシア文学作品や文芸理論を紹介する以前において、魯迅が最も早く関心を寄せたロシアの作家がワシリイ・エロシェンコであった。魯迅はエロシェンコに注目しはじめたきっかけを『『狭い籠』訳者附記』に次のように述べている。

一九二一年五月二十八日日本放逐了一个俄国的盲人以后，他们的报章上很有许多议论，我才留心到这漂泊的失明的诗人华希理·埃罗先珂。¹⁾

(一九二一年五月二十八日、日本が一人のロシア人盲者を追放して以来、現地の新聞には多くの評論が現れ、私もそれではじめてこの漂泊する失明の詩人ワシリイ・エロシェンコに注意を向けるようになった。)

続いて魯迅はエロシェンコについて次のように語っている。

然而埃罗先珂并非世界上赫赫有名的诗人；我也不甚知道他的经历。所知道的只是他大约三十余岁，现在印度，以带着无政府主义倾向的理由，被英国的官驱逐了；于是他到日本，进过他们的盲哑学校，现在又被日本的官驱逐了，理由是有宣传危险思想的嫌疑。²⁾

(しかし、エロシェンコは世界的に著名な詩人というわけではなく、私も彼の経歴を詳しくは知らない。私が知っているのは、彼がおそらく三十歳すぎであること、以前インドに行ったが、アナーキズムの傾向があるという理由で、イギリスの官憲に追放され、それで、日本に行ったこと、当地の盲学校に入ったことがあるが、いままた日本の官憲に追放され、その理由は危険思想を宣伝した嫌疑によることぐらいである。)

エロシェンコの恵まれない境遇をわずかに知っているだけの魯迅ではあったが、後に日本で出版された創作集(『夜明け前の歌』、『最後のため息』)と出会い、彼の純粋な心に感動した。そして彼は力を入れてエロシェンコの童話作品を中国語に翻訳し、エロシェンコの作品に表れている博愛思想・人類主義を宣伝している。その結果、日本に次いで、当時の中国の文化的中心地の北京でエスペラントのブームを呼ぶにいたった。これは中国の文壇においても極めて珍しいことである。周知のように、実際にロシア文学史上に重要な地位を占めていないエロシェンコが作品を創作する際に主に使用していた言語はエスペラントと日本語であり、創作場所もロシア以外の日本や中国のようなアジアの地域で、作品の題材やテーマもその多くが世界大同のユートピアである。当時の中国社会にとってエロシェンコが異質な存在であることは言うまでもない。なぜ魯迅がこのようなエロシェンコに深い興味を示したのか。それは両者の心底に溢れるロマンチックな因子が共鳴した結果であり、夢を見るのが大好きな二人が“砂漠”のような現実に自分の希望を夢に託し、大失望に大希望を託す性格が似ているのである。また、王貴友は『翻訳家魯迅』の中で、魯迅がエロシェンコを好んだ理由を三つ挙げている。

第一是爱罗先珂的赤子心，一种与现代工业文明恰成对比的单纯。第二则是爱罗先珂的人类主义思想，武者小路实笃的《一个青年的梦》里也有这一世界主义思想。除此以外，还有同情的因子。³⁾

(第一は、エロシェンコの純真な心であり、現代工業文明と対比されるような単純さである。第二は、エロシェン

この人類主義思想であり、武者小路実篤の『或る青年の夢』にもこの世界主義思想がある。これ以外に、さらに同情の因子がある。)

これほど魯迅に気に入られたエロシェンコは一体どのような人物であろうか。魯迅と出会う前にどんな生活を送っていたのであろうか。

(一) ワシリイ・エロシェンコについて

藤井省三は『エロシェンコの都市物語 1920年代 東京・上海・北京』の中で外務省外交史料館蔵の文書類、上海の日刊紙『民国日報』及びその副刊『覚悟』などの資料を調べ、1920年代のワシリイ・エロシェンコの足跡を詳しく辿りながら、彼が活躍していた舞台の東京・上海・北京の三都市のエスペラント及び人類思想の受容実態について詳細且つ的確に再現しており、これまでのエロシェンコ研究に新しい境地を開いている。同書の中で盲詩人エロシェンコを次のように紹介している。

ワシリイ・エロシェンコは1890年1月12日南ロシア・ケールスク県(現在のベルゴロド州)アブーホフカ村に生まれた。(中略)一家は村一番の富農で、教育熱心な両親に育てられたワシリイの兄姉は医科大学と獣医学校に学んでいる。不幸にして四歳のおり、はしかのために失明したワシリイは九歳でモスクワ盲学校に入学、盲学校卒業(十八歳)後は盲人のオーケストラ楽団に入団する。ある時レストランで演奏中、偶然シャラーボヴァという婦人客から声を掛けられ正規の音楽教育を受けるべくイギリス留学を勧められた。数カ国を横断する長旅にもおじするエロシェンコに、自らもエスペランチストであったシャラーボヴァは学習容易なこの国際語の修得を勧めるのであった。(中略)エロシェンコは学習を開始して一ヵ月後にはエスペラントで自由に会話ができるようになり、1911年にモスクワ・エスペラント会に入会している。1912年、エロシェンコはベルリン、カレエ、ドーバーとヨーロッパ各地のエスペラント会の案内を受けながら大陸を横断、イギリス上陸時にもエスペランチストの出迎えを受けている。そしてロンドン郊外の王立盲人師範学校に入学してより高度な音楽教育を受けようとするのだが、盲目にもかかわらず乗馬、水泳と奔放に活動したためまもなく放校され、同年の晩秋にはロシアに帰るのであった。一年にも満たぬイギリス滞在であったが、彼は英語を一通りマスターしたようである。⁴⁾

天才的な語学的能力の持ち主であるエロシェンコは自由奔放な性格のおかげで、盲目にもかかわらず、多くの地域に行き、様々な人と出会い、新しいことを体験していた。この一連の貴重な経験が彼の人類思想・博愛思想の形成に極めて重要な役割を果たしていた。情熱的でロマンチックな彼と彼の世界大同の理想に魯迅が強い関心を示した。その証が『エロシェンコ童話集』の誕生である。魯迅は1921年9月に「沼のほとり」を翻訳しはじめ、1922年7月までに9篇の作品の翻訳を終え、やがて商務印書館から出版された。同じ時期に魯迅は「阿Q正伝」をも創作していた。『エロシェンコ童話集』の翻訳と「阿Q正伝」の創作は魯迅にとっては夢と現実との共存であり、心のバランスを保つには両方とも大変必要な存在であった。

(二) 『エロシェンコ童話集』について

初版の『エロシェンコ童話集』には全部で12篇の作品があり、「自叙伝」と「墜ちる為めの塔」は胡愈之が、「虹の国」は馥泉が、残る9篇は魯迅が訳したものである。その篇目は、「狭い籠」、「魚の悲しみ」、「沼のほとり」、「鷺の心」、「春の夜の夢」、「変り猫」、「二つの小さな死」、「人類のために」、「世界の火事」(のち「夜の狂人」と改題された)である。前六篇は最初に手に入れたエロシェンコの第一創

作集『夜明け前の歌』⁵⁾から、「二つの小さな死」はエロシェンコの第二創作集『最後の溜息』⁶⁾から、「人類のために」は雑誌『現代』⁷⁾から訳したものであり、「世界の火事」は彼の日本語原稿から直接訳したものである。

表 1

No.	原稿の題目	訳文の題目	翻訳時期	訳文の初出誌
1	せまい檻	狭的籠	1921年9月16日	『新青年』
2	魚の悲しみ	鱼的悲哀	1921年11月10日	『婦女雑誌』
3	沼のほとり	池边	1921年9月10日	『晨报』
4	鷺の心	雕的心	不詳	『東方雑誌』
5	春の夜の夢	春夜の夢	1921年10月14日	『晨报副镌』
6	変り猫	古怪的猫	1921年12月	未発表
7	二つの小さな死	两个小小的死	1921年12月30日	『東方雑誌』
8	人類のために	为人类	1921年12月29日	『東方雑誌』
9	世界の火事(夜の狂人)	世界的火災	1921年12月3日	『小説月報』

魯迅は『エロシェンコ童話集』の序に翻訳当時の心境と翻訳の目的を次のように述べている。

依我的主见选译的是《狭的笼》,《池边》,《雕的心》,《春夜的梦》,此外便是照着作者的希望而译的了。因此,我觉得作者所要叫彻人间的是无所不爱,然而不得所爱的悲哀,而我所展开他来的是童心的,美的,然而有真实性的梦。这梦,或者是作者的悲哀的面纱罢?那么,我也过于梦梦了,但是我愿意作者不要出离了童心的美的梦,而且还要招呼人们进向这梦中,看定了真实的虹,我们不至于是梦游者(Somnambulist)。⁸⁾

(私の考えによって訳したのは「狭い籠」、「沼のほとり」、「鷺の心」、「春の夜の夢」であり、それ以外は作者の希望に従って訳したものである。それ故、私が思うに作者が世の中に向かって叫びたいものは、愛せざるものなしというのに愛するものを得られぬ悲哀である。そして私が彼の中からとり出してきたものは、童心の美しい、しかし真实性をもつ夢であった。この夢はあるいは作者の悲哀のヴェールなのだろうか。それならば、私も夢を夢見すぎていたわけだが、それでも私は作者がこの童心の美しい夢から離れることなく、しかも人々にこの夢に向かって進み、真実の虹を見極めるようにさらに呼びかけられんことを願っている。私たちが夢遊病者(Somnambulist)となるようなことはないのだから。)

引用文の通り、魯迅は『エロシェンコ童話集』に溢れる夢のテーマや人類を愛する思想を多くの人々に伝えたい、そして多くの人々に希望を与え、美しい童心や夢を見せてやりたいと願っていた。これは魯迅のロマンチックな一面であり、彼自身の創作作品にはなかなか見られない部分である。彼はエロシェンコの童話作品を通じて、もう一つ別の世界を読者に提供しようとしたと考えられる。また、当時の魯迅の家庭生活を検討してみると、『エロシェンコ童話集』を翻訳したころ、魯迅は久々に大家族特有な賑やかな生活を送っており、母と妻朱安、二弟および妻子、三弟(上海に単身赴任中)の妻子を含む計11人が一緒に八道湾の屋敷に住んでいた。毎日、周作人、周建人二人の弟の五人の子供の笑い声を聞いたり、元気に遊ぶ姿を見たりして、魯迅がかつて実感できなかった幸せを味わっていた。無邪気な子供たちに囲まれて過ごしたこの時期は、魯迅にとって一生で最も心安らかな時期であったかもしれない。童心を失うことのないエロシェンコ及び夢のような雰囲気漂っている彼の童話集と出会った魯

迅は、精力的に翻訳活動に取り組み、自分のベストを尽くそうとした。では、魯迅が心血を注ぎ尽くしたこの童話集は一体どれほど読者に受け入れられたのか。周国偉の『魯迅著訳版本研究編目』によれば、魯迅訳の『エロシェンコ童話集』は前後 14 回にわたって出版されている。それぞれの版は次の通りである。1922 年 7 月の上海商務印書館初版；1923 年 4 月の商務印書館再版；1923 年 11 月の商務印書館第 3 版；1924 年 2 月の商務印書館第 4 版；1925 年 10 月の商務印書館第 5 版；1927 年 3 月の商務印書館第 6 版；1929 年 11 月の商務印書館第 7 版；1933 年 10 月の商務印書館国難後第 1 版；1935 年 2 月の商務印書館国難後第 2 版；1938 年 6 月の魯迅全集出版社初版『魯迅全集』第 12 巻；1938 年 8 月の商務印書館国難後第 4 版；1950 年 7 月の商務印書館第 5 版；1958 年 12 月の人民文学出版社『魯迅訳文集』第 2 巻；香港現代図書公司出版（出版年月なし）。以上のような『エロシェンコ童話集』の出版状況から見ると、かなり人気がある作品集だと推測できる。

まず、魯迅が自らの主観で選んだ四篇の作品の内容を確認してみよう。

「狭い籠」：インドで一匹の虎が動物園の檻に閉じこめられた。毎日人類のあほどもの顔をみたり、あほどもの笑い声を聞いたりするので、嫌な思いばかりだ。そこで、彼は自分が自由な森に戻り、勇猛に生活している夢を見ていた。檻に閉じこめられた辛さを十分に味わった虎は羊小屋の垣根を破壊した。しかし恐怖のために羊の群れは身動きもせずただブルブルふるえているばかりであった。また、虎はラージャの別荘に住む 200 人の美しい妃を見つけ、彼女たちに自由に与えようとしたが、201 番目の妃が自分の主人よりずっと虎のほうを怖がったため、失敗した。虎はガラス鉢の中の金魚を川や海までに連れてやりたかったが、金魚は驚き、底へ沈んでいった。結局、誰も自由にすることができなかった虎は目覚め、自分は以前のままに動物園の檻に閉じこめられていた。

「鷲の心」：世界で一番強く勇ましく自由を愛する鷲の王様と王妃が育てた二人の王子（二羽の子鷲）がある日に獵人に獲らえられた。その後、鷲の王様たちは空から獵人のところまでやってきて、獵人の二人の息子を連れ去った。五年後、鷲の二人の王子と獵人の二人の息子がそれぞれに自分の父母のもとに戻った。しかし、鷲の二人の王子には人間的な弱さがあり、“太陽にむかって飛ぶ”という鷲の先祖の教訓を嫌がった。彼らは父母に“この卑しい人間の心”と叱られたあと、ノドをやぶられ、何の抵抗もせず死んでしまった。一方、獵人の息子たちは鷲の自由を愛する心を受け継ぎ、山の国の国民を率いて、征服者であるとなりの国にたいして革命を起こしていた。しかし、革命は失敗した。その結果、謀反人として「鷲の心」をもつ二人の兄弟は死刑に処された。

「沼のほとり」：朝に生まれた銀色と金色の二羽の蝶が太陽が海に沈んでゆくのを見て、大騒ぎした。自分たちは太陽がなくては生きられないと考えており、この世界に一分間でも太陽が無いということがないように努力し、東と西へ飛んでいく。明るる日、海に沈む太陽を呼び戻そうと西へ飛んだ金色の蝶の死体が波に打ち上げられていた。そこに小学校の生徒や教師、大学の学生や博士教授などが通りがかったが、世界を救うため太陽を取りかえそうとした二匹の蝶に誰も気がつかなかった。

「春の夜の夢」：春になるとダイヤモンドのように光る羽を持った美しい蛍が池のほとりを飛んできた。池に映っている美しい景色をいつまでも眺めていたので、知らないうちに、羽が疲れてしまい、岸まで飛ぶことが無理となった。その時、小さな金魚が池のなかからやってきて、蛍を岸まで送った。これがきっかけで二つの小さな命は友達となった。池の近くにある別荘に住む公爵のお嬢様と一人の庶民

の男の子は池のほとりでよく喧嘩し、相手を嫌い、そして彼らはそれぞれに蛍と金魚を獲り、籠と金魚鉢に入れた。山の妖精は蛍の羽と金魚のうろこを取り去った。一番美しいものを失った蛍と金魚はもう生きていたくないと思った。お嬢様と庶民の男の子は妖精を捕まえようとしたとき、池に落ちてしまったが、池の王様によって助けられた。童話の最後の場面で、貴族のお嬢様と庶民の男の子ははっと目を覚ました。二人は何かを悟ったようにお互いを見つけ、近づいてきて仲良くなった。

魯迅は檻に閉じこめられた虎に自分の影を見たに違いない。「呐喊」自序に書かれているように、鉄の部屋にいる目覚めした者として、魯迅は昏睡していたみんなを呼び起こし、自由にしてやるつもりでいたが、時々無力さも感じていたはずである。しかし、彼は童話中の虎と違い、呐喊を続け、むしろ、みんなに“驚の心”までを与えたかったかもしれない。

(三) 魯迅とエロシェンコとの交流

1921年5月28日に日本政府により国外追放命令を受けたエロシェンコは6月3日に鳳山丸に乗って日本を去った。ウラジオストック、イマン、チタを経て、ようやく8月末に中国のハルビンに着いた。胡愈之の力を借り、10月1日上海に到着し、上海の世界語学校の講師となった。翌年の二月に鄭振鐸と葉聖陶につきそわれて23日午後10時に北京駅に到着し、翌日の24日に八道湾の周家を訪ね、そこで仮住まいをし、北京での新しい生活が始まった。藤井省三が分析している通り、魯迅兄弟の日本文学への関心や東京出身の羽太信子・芳子姉妹（周作人・建人二人のそれぞれの妻である）の言語状況から考えると、日本語に熟達していたエロシェンコにとって、周家はこれ以上望むべくもない好い環境であった。北京大学に招かれたエロシェンコはエスペラント語とロシア文学を講じている。エロシェンコは1923年4月16日までの北京滞在中ずっと周家に住んでいた。周作人の回想文「愛羅先珂（エロシェンコ）」やエスペラント語の愛好者呉克剛（当時エロシェンコの助手として、周家に住んでいた。）の「憶魯迅并及愛羅先珂（魯迅及びエロシェンコを思う）」の中で魯迅とエロシェンコの交流に言及しており、二人はたいへん仲がよく、日本語でしばしば深夜まで談笑していたという記録を残している。二人が具体的に何を語っていたのか分からないが、それは全人類への愛の話であったかもしれない。エロシェンコの博愛思想や世界大同の世界観や身に溢れている芸術的才能や戯曲などの芸術観は魯迅にとって魅力的な存在であった。また、当時の中国文化界や新興劇団に対する彼の貴重な反対意見を真剣に受け止めていたのは魯迅しかいないと言えよう。表面的には異質な二人は内面に多くの共通点があるようだ。国籍の違う両者は第三国の言葉を交わしながら、お互いに心の声を聞こうと努めていた。魯迅とエロシェンコとの深い友情は中国とロシアの文学交流史においても価値のある一部分であり、魯迅の『エロシェンコ童話集』の翻訳活動や二人の一連の交流は魯迅自身の創作にも大きな影響を与えている。それについてはすでに藤井省三の『エロシェンコの都市物語 1920年代 東京・上海・北京』にまとめられているので贅言しないが、藤井は「夢」と「悲哀」という思想上の二つのキーワードをもって魯迅とエロシェンコを関連づけている。しかし、両者の共通点は思想面だけにあったのではない。表現法においても深いつながりがあると考えられるのである。表現技法における関連性を明らかにするため、色彩表現の使用に焦点を置き、両者の間の新しい接点を探り出したい。

四、『エロシェンコ童話集』における色彩表現の特徴

『エロシェンコ童話集』中の色彩表現の特徴を一言でいうと単色が非常に多いということである。それはもちろん作者自身の生活経験と深い関わりがある。周知のように、エロシェンコは四才のとき、病

気で目が見えなくなり、子供時代に覚えた色は彼の一生の色彩感覚を大きく左右していたようである。もうひとつの理由は作品のジャンルという点にある。『エロシエンコ童話集』は題目の通り、童話であり、すなわち、子供向きの文学作品である。いくら危険思想を宣伝するおそれがあると指摘されても、その本質（＝童話・童心）が鮮明で疑問の余地もない。そのため、子供の理解力に配慮して、作品を創作する際に鮮やかな色彩表現を選んだり、分かりやすい単色の色彩表現を用いたりする傾向があったと十分に考えられる。さらに、創作する際に使用した言語を考えてみると、単色の多用の理由が一層理解しやすい。なぜなら、この童話集に収録された作品はすべて彼が日本語で創作したものであり、つまり、母語以外の言語による創作だからである。外国語をいくら自由に操ることができるといっても、やはり無理なところがあると思う。日本語で創作した『エロシエンコ童話集』の中で日本語特有の色彩表現が二例（薄紅、桃色）しか使用されていないことからその実態がすこし窺えるだろう。

『エロシエンコ童話集』の中の色彩表現のおおよその傾向（単色の多用）を分析した結果、以上のような三点を明らかにすることができる。続いて、『エロシエンコ童話集』における色彩表現全体の数量的傾向を示すと、各色の用例数は下の通りとなる。

黒：16例 白：10例 赤：9例 金（黄色）：14例
 青：15例 銀色：4例 灰色：1例 紫色：2例
 青白い（蒼白い）：9例 薄紅：1例 桃色：5例

合計：86例

図1（『エロシエンコ童話集』における色彩表現の概況）

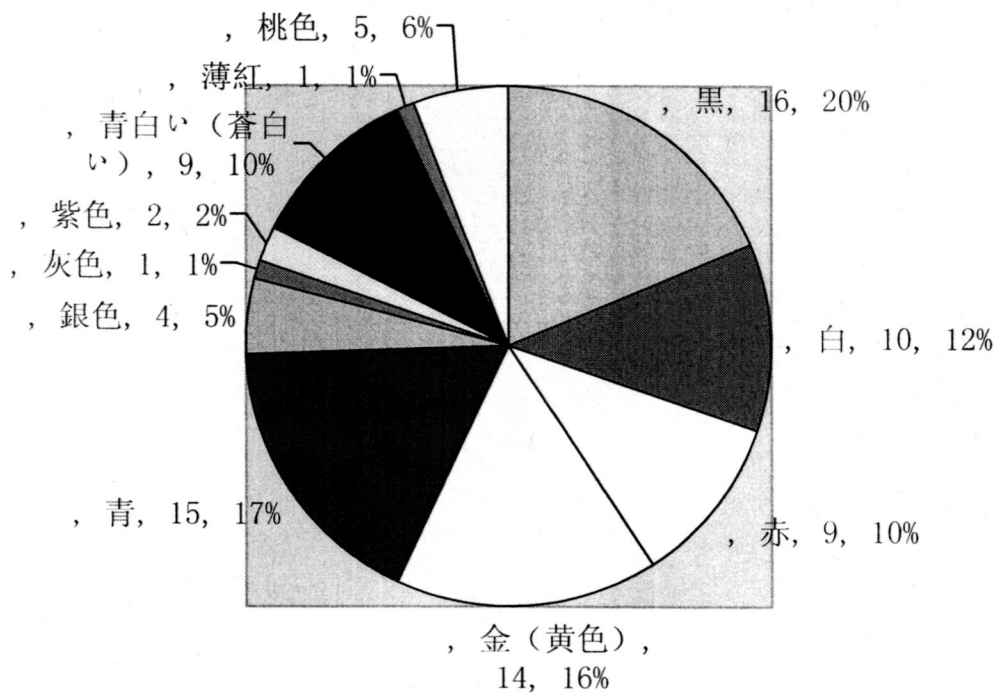


図1で示しているように、単色の色彩表現は全体の89%にのぼっており、種類も豊富だが、その一方、複合色はわずか2種類（青白い、薄紅）で10例に過ぎない。興味深いのは、『エロシェンコ童話集』の翻訳を終えた直後に魯迅が創作した作品群においても同じ傾向が見られることである。この時期の作品には『阿Q正伝』、『端午の節季』、『白光』、『兎と猫』、『あひるの喜劇』、『村芝居』、『補天』があるが、以上の七篇の作品における色彩表現を調べたところ、156例の色彩表現のうち単色のほうが131例であり、全体の約84%を占めている。このうち『兎と猫』、『あひるの喜劇』の二篇の作品はエロシェンコとの関わりが深い。動物が大好きな彼は周家の屋敷に住んでいる間、あひる、おたまじゃくなど小さな動物を飼っていた。そのおかげで、周家はまるでミニ動物園のようになった。エロシェンコのために飼った四匹のあひるの雛は、彼が北京を去った後も元気に成長していた。それを見るたびに魯迅はエロシェンコのことを思い出していた。二篇の作品中のかわいい子兎やあひるの雛を描写する際に、魯迅作品中ではなかなか見られない明るくかわいらしい童話らしい色彩表現である「とき色」（肉紅色）、「黄色」（松花黄）を用いた。

エロシェンコ及び彼の童話と出会った魯迅は心の底に封印していた童心を蘇らせ、砂漠のような北京で夢を見ていた。とくに、“子供を救う”という強烈な願望に従って、たゆみなく懸命に創作・翻訳の文学活動に従事していた。彼はエロシェンコと同じように、平和な世界でお互いに愛する人類の夢のような未来を望んでいた。しかし、あまりに残酷な現実と直面していた魯迅はこのユートピアを断念した。そのことは、エロシェンコと別れたあとの魯迅の創作には上述した童話のような色彩表現の使用が二度と見られなかったことから窺える。

続いて、描写対象からみる両者の類似性について検討したい。まず、作品中の景色についての描写からみてみよう。

エロシェンコの童話の中の美しい景色は読者に常に強い印象を残している。彼は鮮やかな色彩表現を用い、夢のような童話世界を作り出していた。

太陽が紫の舟のように、遠い金色の海のなかに沈んでいくと、寒蟬がそれを見て、さびしそうに鳴きだしました。⁹⁾

それは、暖かい気持ちのいい春の日でした。高い青空を、太陽が東から西へ自由に旅行していました。ときどき美しい雲のきれが、青い静かな海をとおり桃色の船のように、なめらかにかるく、青空のなかを流れていました。¹⁰⁾

蒼い空を船のように渡る桃色の雲を追いかけようとして空高くまっしぐらにのぼる晴れやかな雲雀の歌のために、また優しい春風とひめやかなささやきの言葉をかわす美しい花の香のために、「死」の言葉は誰にも聞こえませんでした。

11)

“紫”、“金色”、“青い”、“桃色”のような綺麗な色彩表現を伴ってエロシェンコの童話世界は読者の目の前に展開する。“紫の舟”、“桃色の船”、“桃色の雲”の描写は一種の自由な世界を連想させる力がある。特に、“桃色”という色彩表現の使用は作品中の「死」と対照的に、人間世界とは違う、希望に満ちた幸せの世界を暗示している。このような色彩表現の使用はまず翻訳者の魯迅を感動させ、作者の“童心の美しい”、“しかし真実性をもつ夢”に共鳴を感じさせていたと考えられる。

続いて、エロシェンコの童話集で感受した美しい世界を魯迅が自分の作品中にどのように表現しているのかを確認してみよう。

例として挙げるのは「補天」という作品である。この作品は『エロシェンコ童話集』が出版された半

年後、中国の神話「女媧」から取材した作品である。この小説の冒頭部分で夢から目覚めた女媧が見た景色は次のように描写されている。

粉紅的天空中，曲曲折折的漂着许多条石绿色的浮云，星便在那后面忽明忽灭的[目+夹 (shan3)]眼。天边的血红的云彩里有一个光芒四射的太阳，如流动的金球包在荒古的熔岩中；那一边，却是一个生铁一般的冷而且白的月亮。¹²⁾

(ピンク色の空にうねうねと、緑の縞模様の雲がただよい、その背後で星がまたたいている。空のはての、血のように赤い雲の間に光まばゆい太陽があって、太古の熔岩に包まれて流動する金の球さながらである。その反対側は、鉄のように冷たい白い月だ。)

引用しているように、女媧が見た世界についての描写は鮮やかな色彩表現を用い、現実とまったく違う別世界を読者に示している。“ピンク色の空”、“緑の縞模様の雲”“血のように赤い雲”、など現実の世界に存在するはずのない自然現象を設定し、女媧に属する神話的世界を作り出している。魯迅とエロシェンコとの関わりを考慮するならば、このような神話的世界は形を変えた童話的世界と解釈することも可能であると言えよう。“ピンク色の空”と“緑の縞模様の雲”、“金の球のような太陽”と“鉄のように冷たい白い月”二組はそれぞれに対照的な色彩表現を使用することで、より一層鮮明な視覚効果が得られ、読者にも強いインパクトを与えている。これは、前に挙げたエロシェンコの“紫の舟”と“金色の海”、“青い海”と“桃色の船”、“蒼い空”と“桃色の雲”と同じである。

色彩表現の使用において、魯迅とエロシェンコは鮮やかな単色の色彩表現を使用しつつ、対照的な色彩表現を上手に組み合わせることで、異質な世界を作り出すという共通した傾向がある。単色の持つインパクトの強い視覚効果を生かし、読者により鮮明な印象を与えている。すなわち、色彩表現の使用状況から窺える美感の追求においても、二人は共通点を持っているのである。

次に、植物を描写する際に用いた色彩表現について考察してみよう。

エロシェンコは童話集の中に様々な人間以外の動物や植物を登場させている。そして、特に花について彼はいつも特定の色彩表現で描写している。

ちょうど春はいまが盛りで、庭には赤や白や黄色の花が、立木のあいだにも花壇のなかにも咲きみだれていました。

¹³⁾

黄色い睡蓮の花と赤や白の蓮の花が、静かな池の面に動かない夢をひろげたように美しくひらいて、浮いておりました。¹⁴⁾

エロシェンコは花を描写する際、必ず“赤”、“白”、“黄色”の三色を使用する傾向がある。これはもちろん描写対象(花)の自然属性との関係があり、自然界にある花はもともとこの三色が圧倒的に多いのは事実である。さらに、エロシェンコ自身が目が不自由であるゆえ、珍しい色の花を見ることができず、花を描写する際に、この局限性が現れたとも言える。魯迅は彼の作品を翻訳するにあたり、このことに気づいた可能性が高い。それゆえ、エロシェンコのこうした単調さを補うため、自らの創作では、様々な試みを行っている。それを検証するため、「補天」の中から花について描写する例文を引用してみよう。

地上都嫩绿了，便是不很换叶的松柏也显得格外的娇嫩。桃红和青白色的斗大的杂花，在眼前还分明，到远处可就成

为斑斓的烟霭了。¹⁵⁾

(地上は一面の早緑で、めったに葉をとり換えない松柏さえ眼がさめるような色だ。桃色のや青白いのや、枳ほどもある花々が、近くのはそれと見分けられるが、遠くなるにつれて色もまだらの霞に変える。)

伊自己也不知道怎样，总觉得左右不如意了，便焦躁的伸出手去，信手一拉，拔起一株从山上长到天边的紫藤，一房一房的刚开着大不可言的紫花，伊一挥，那藤便横搭在地面上，遍地散满了半紫半白的花瓣。¹⁶⁾

(なぜか自分でもかわらぬが、様子が気に入らない。いらだたしげに手を伸ばして、手に触れたものをぐいと引っばった。山の上から空のはてまで伸びていた藤の株が抜けた。開いたばかりの巨大な紫色の花が房ごとについている。さっと打ち振ると、藤は地上に横倒しになり、紫と白のまだらの花卉が地上一面にこぼれた。

魯迅は“桃色”、“青白い”、“紫”、“紫と白のまだら”などの色彩表現を使用し、エロシェンコより種類豊富な色で自然界で最も美しい花を描写している。エロシェンコの花を描写した際に使用した色彩パターンを破り、独自の特徴を作り出している。これはエロシェンコの童話から得たヒントと自分の想像力を組み合わせることで、一種の独特な審美感覚を生み出していると言える。

魯迅とエロシェンコとの交流や『エロシェンコ童話集』の翻訳経緯などについて考察してきた。思想上において多くの共通点を持っている二人が、隔たりなく相手と真剣に向き合っていた姿は博愛・人類主義思想のありようを示す最も優れた表現である。そして『エロシェンコ童話集』における夢・悲哀という二つのキーワードも魯迅の創作作品に現れ、彼の作品のテーマとしてよく知られている。さらに、創作上においても、エロシェンコの情熱・童心に感動した魯迅は自らの創作の中に、童話らしい作品にふさわしいかわいらしい色彩表現を用い、もうひとつの別世界を作り出していた。と同時に、エロシェンコの色彩表現の使用上の不足を感じた魯迅は、魯迅自身の創作において色彩表現を多様にする努力を重ねていたことも確認できた。エロシェンコと出会った魯迅は、一生涯で最も心穏やかな時間を過ごし、童話らしい作品を創作するとともに、作家として別の一面を切り拓くことができたのである。

注

- 1) 『魯迅全集』第10巻 人民文学出版社 2005年11月、p.217。なお、()内の日本語訳は『魯迅全集12 古籍序跋集・訳文序跋集』、学習研究社、昭和60年8月27日初版発行による。
- 2) 同上。
- 3) 王貴友『翻訳家魯迅』南開大学出版社 2005年7月第1版 p.101
- 4) 藤井省三『エロシェンコの都市物語 1920年代 東京・上海・北京』1989年7月20日 第2刷発行 pp.2-3
- 5) 『夜明け前の歌』エロシェンコの第一創作集。大正10年7月17日東京、叢文閣から出版された。編集者秋田雨雀、発行者足助素一。
- 6) 『最後の溜息』エロシェンコの第二創作集。大正10年12月10日東京、叢文閣から出版された。
- 7) 『現代』は大正9年10月から昭和21年2月大日本雄弁会講談社より発行されており、同社を代表する総合雑誌であった。
- 8) 『『エロシェンコ童話集』序』『魯迅全集』第10巻 人民文学出版社 2005年11月、p.214。なお、()内の日本語訳は『魯迅全集12 古籍序跋集・訳文序跋集』、学習研究社、昭和60年8月27日初版発行による。
- 9) エロシェンコの「沼のほとり」p.43 『エロシェンコ全集1』 みすず書房 1959年
- 10) エロシェンコの「二つの小さな死」p.141 『エロシェンコ全集1』 みすず書房 1959年
- 11) エロシェンコの「二つの小さな死」p.143 『エロシェンコ全集1』 みすず書房 1959年
- 12) 『魯迅全集』第2巻 人民文学出版社 2005年11月、p.357。なお、()内の日本語訳は竹内好訳『魯迅文集』、筑摩書房、1976年10月8日初版第一刷発行による。
- 13) エロシェンコの「魚の悲しみ」p.58 『エロシェンコ全集1』 みすず書房 1959年
- 14) エロシェンコの「春の夜の夢」p.76 『エロシェンコ全集1』 みすず書房 1959年
- 15) 注12に同じ

三、『現代小説訳叢』について

学習研究社により出版された『魯迅全集』の原注には、『現代小説訳叢』について次のように説明している。

“『現代小説訳叢』 魯迅、周作人、周建人共訳の外国の短編小説集。第一集が出たのみで、周作人訳と署名されており、上海、商務印書館が出版し、『世界叢書』の中に入れられた。八カ国十八名の作家の小説三十篇を収めており、一九二二年五月に出版された。そのうち、魯迅の翻訳には三カ国六名の作家の小説九篇がある。”¹⁾

表1 (九篇の作品の翻訳概況)

No	原作名	原著者(国籍)	翻訳時期	訳作名	発表時期	初出誌
1	В темную даль	アンドレーエフ (ロシア)	1921.9.8	黯淡的烟霭里	未発表	
2	不詳	アンドレーエフ (ロシア)	1921.9.11	书籍	未発表	
3	不詳	チリコフ (ロシア)	1921.11.2	连翹	未発表	
4	不詳	チリコフ (ロシア)	不詳	省会	不詳	不詳
5	不詳	アルツイバーシェフ (ロシア)	1920.10.30	幸福	1920.12	『新青年』第八卷第四号
6	doktor*	アルツイバーシェフ (ロシア)	1921.4.28	医生	1921.9	『小説月報』第十二卷号外『ロシア文学研究』
7	Welko im Kriege*	イワン・ヴァーゾフ (ブルガリア)	1921.8.22	战争中的威尔珂	1921.10	『小説月報』第十二卷第十号『被抑圧民族の文学特集』
8	不詳	ミンナ・カント (フィンランド)	1921.8.18	瘋姑娘	1921.10	『小説月報』第十二卷第十号『被抑圧民族の文学特集』
9	不詳	フィランダー (フィンランド)	不詳	父亲在亚美利加	1921.7.17~18	『晨报』

* : 独訳本から翻訳されたものである。

現段階では『現代小説訳叢』中に魯迅が翻訳した作品の原文をまだ見つけることができないため、原文と訳文の比較は不可能である。しかし訳文における色彩表現を分析し、いくつかの特徴を挙げるができる。

まず、植物についての描写に用いられた色彩表現を分析し、魯迅の創作作品と比較してみたい。

『現代小説訳叢』の中に「連翹」という作品があり、ロシア作家チリコフが創作したものである。「連翹」は「私」という主人公の青年時代の思い出を語っている。ある春の朝、野外に一人の美しい少女と散歩する途中で少女の機嫌を取るため、白色と紫色の連翹を盗み、腕を怪我し、ズボンも破れてしまった。そのため、慙愧・屈辱・下卑の入りまじったような複雑な気分を感じ、楽しいはずの散歩も台無しになってしまったという短い物語が語られている。思い出に残されている白と紫色の連翹と美しい少女の恥ずかしがる顔などについての描写は魯迅の創作作品「傷逝」と類似している。「傷逝」は男性の手記という形式で描いた短編小説であり、主人公涓生は死んでしまった恋人子君のことを思い出し、一年前に彼女が彼のところにきたとき、紫色の藤の花を見せられる描写がある。“私に見せようと、窓外の枯れかかった槐の木の若葉を手をしている。それが老いて鉄のようになった幹にかかる、うす紫の藤の花房のときもある。”²⁾この描写の興味深いところは記憶中の美しい少女（あるいは恋人）と白い花や紫色の花（連翹あるいは藤の花）のコンビネーションである。白という色は純潔、高貴、平和のような心理的意味を持ち、紫色は華美、聖なる物のような心理的意味を持っている。³⁾白と紫色の植物と美しい少女（あるいは恋人）を一緒に登場させ、色が持つ心理的意味を利用し、読者に連想させ、少女や恋人が持っている独特な気質を表している。そうすることで、美しい少女（あるいは恋人）の気質についての直接的な描写を省略することが可能となり、文章を簡潔なひきしまったものに仕上げている。

つぎに、複合色の色彩表現の翻訳について取り上げたい。

今回の考察対象には青白い（青白）、薔薇色（玫瑰色）、灰白色（灰白）、金赤（金紅色）、暗赤色（暗紅色）、赤灰色（紅灰色）のような複合色の色彩表現がしばしば見られる。特に「医者」という作品の中では複合色の色彩表現が多用されている。例えば女主人公の肌の色（薄薔薇色）・額際（薔薇色）についての描写や負傷している患者の傷口（暗赤色）・ひげ・皮膚に生える毛（金赤色）などの描写にも用いられている。ひげ・皮膚に生える毛の描写には“金赤色”という複合色色彩表現により、「医者」の中に登場している人物の人種的な特徴を強調している。また負傷している患者の傷口について描写には何回も“暗赤色”という複合色色彩表現を使用しているのは、異民族に対する非人道的行為の残酷さを表していると考えられる。すでに触れたとおり、魯迅は「奥さん」（女主人公）の肌の色や額際の描写について“薔薇色”という色彩表現を選び、医者は自分の意志に反し、負傷している患者の奥さんの薔薇色の肌の色を何回も覗いていたことにより、彼の繊細な性欲を描き出している。魯迅は『「医者」訳者附記』の中に次のように述べている。“この短編には、いつものように作者の細かい性欲描写と心理の解剖がみられるばかりでなく、無抵抗主義に対する抵抗と愛憎のからみ合いが簡単明瞭に描き出されている。”⁴⁾なぜ“薔薇色”にこのような効果があるか。“薔薇色”という色彩表現は“愛情”、“喜び”のような感情表現を連想させやすく、医者の中の（薔薇色のような）“希望”、“望み”＝性欲を暗示しているからである。

最後に、物語の雰囲気を作り出すために用いられている色彩表現について分析したい。

今回の考察対象には「霧の中へ」という作品があり、この作品について、魯迅は『「霧の中へ」訳者附記』の中に次のように紹介している。

“この「霧の中へ」という一篇は、一九〇〇年の作である。カラーセクは‘この作品の主人公はおそらく革命派であ

ろう。明確な言葉で述べると、ロシアでは検閲を通らないのである。この物語の価値は、多くの場面で巧みにロシアの革命派を描き出している点にある’ と言っている。”⁵⁾

また、『ロシア文学案内』の中には「黯淡的烟霭里」についてこのように紹介している。

“学生運動で家出し、7年ぶりに家へ戻ってきた青年が、やはり富裕な一家の雰囲気に融けこめず、ふたたび薄暗い遠方へ去って行く。”

興味深い点は、革命者が登場・退場する際に物語の雰囲気について描写に使用される色彩表現と魯迅の“故郷”をテーマにする作品における色彩表現の使用が類似しているところである。「黯淡的烟霭里」の冒頭で青年主人公(革命者)が故郷の実家へ戻ってきた時の天気について、このように描写している。

“彼が戻ってきたのは十一月のある日の灰色の朝だった。(他的回来是在十一月的一个灰色的早晨)”“家の外はとても寒く、低くしだれた灰色の雲から雨が降り出した。(屋外很寒冷, 低垂的灰色云撒下雨点来)”

引用のとおり、灰色の雰囲気の中に主人公(革命者)が登場し、作品の基調もそのように定められ、物語がはじまる。物語に登場する人物の気持ちも抑圧されているように感じられる。一方、魯迅の作品「孤独者」では、“私”という人物が外で仕事を見つからず、S城に戻ってきたときの様子をつぎのように描写している。

着いたのは早春の日の午後だったが、雨もよいの空で、いちめん灰色のもやがたちこめていた。(到时是春初的下午, 天气欲雨不雨, 一切都罩在灰色中) 2 p106

また、「酒楼にて」中にも似た描写があり、作品の主人公“私”が旅行の途中で故郷を訪ね、そのときの様子を次のように述べている。

上には鉛色の空がしらじらとつづき、まるきり生彩がなく、(上面是铅色的天, 白皑皑的绝无精采,) 2 p24

鉛色のような憂鬱な雰囲気に従って、酒楼で偶然に出会った友達から思い通りにならない話ばかりを聞かされ、最後に酒楼の門口で別れ、正反対の方向にある各自の旅館へ向かい、歩き始めた。そのときの外の景色をつぎのように描写している。

空はもう夕暮れだった、空も家並みも通日も、降りしきる真っ白な雪の、ゆらめく網目のなかに織りこまれていた。(见天色已是黄昏, 和屋宇和街道都织灾密雪的纯白而不定的罗网里。) 2 p34

「霧の中へ」の最後にもこの描写と似ているような描写がある。

街に完全に人がいない、両端は徐々に静かに降ってきた雪の真っ白い海の中に沈んでいた。(街上完全没有人, 两端都没在徐徐的静静的飞下来的雪花的洁白的大海里。)(中略)“ニコライの後姿が小さくなっていき、蒼茫のなかに隠れ、まるで灰色の霧の中に消えてなくなるようだ。(尼古拉的后影小了下去, 隐在莽苍里了, 仿佛消融在灰色的烟霭的中间。)

以上述べてきたように、魯迅は『現代小説訳叢』に収録した作品の翻訳を通じて、複合色の色彩表現をどのように自分の創作に生かすことができるかを学ぶとともに、物語の憂鬱な雰囲気を作り出すためにはどのように、色彩を使用すればよいのかという表現技巧についても学んでいたと言える。

注

- 1) 藤井省三 『魯迅事典』 三省堂 2002年4月4日 第1刷発行 p236
- 2) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十一卷 p390
- 3) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十一卷 p413
- 4) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十一卷 p424
- 5) 『魯迅全集』 人民文学出版社 2005年11月北京第1版 第十五卷 p429

本論文の目的は魯迅の作品における色彩表現に注目し、色彩表現の使い方を分析することを通じて、魯迅の色彩表現にみられる文学的性格を明らかにすることである。つまり、魯迅は作品を創作する際に表現手法の一つとしての色彩表現にどのような機能を持たせているか、また、魯迅作品の色彩表現の使用と翻訳活動との関係をも分析を進めた。

なぜ色彩表現に注目するのか。すでに序章で述べているように、魯迅は子供の時代から美術に興味があり、文学だけではなく、美術や芸術などについても関心を持ち、翻訳活動を通じて、当時の他国における優れた美術作品・創作技巧や先進的な芸術理論などを中国の読者に紹介している。実際に魯迅は日本から戻ったのち、初めて教育部で従事した仕事は美術関係の仕事であった。さらに、魯迅は現代中国新興木版画の父とも言われるように、白、黒だけの世界に彼の理想・希望・追求・奮闘・苦悩などを託している。現代中国新興木版画に関する深い造詣やそれを発展させようとする熱意および着実な努力などは日本の内山嘉吉氏と奈良和夫氏の著作『魯迅と木刻』（研文出版 1981年6月）のなかに詳しく記述されている。それほど美術・芸術に関心を持っている魯迅が自ら作品を創作する際に、色彩表現を具体的にどのように使用しているのかという問題は非常に興味深い問題である。

以上の目的を達成するため、まず、先行研究を確認してきた。その結果は序章で述べたとおりであり、魯迅の色彩表現について考察した先行研究は極めて少ない。そしていずれの論文でも魯迅作品中の色彩表現の全体的な傾向や各色の持つ意味や創作時期の前後によってもたらされた変化などについて考察していない。従来の研究に欠けている部分を補うため、本研究は魯迅の創作作品における色彩表現をすべて抽出し、数量的傾向や創作年代前後の色彩表現使用上の変化などについて詳しく整理し、更に、この一連の考察によって魯迅にとっての各色の持つ意味まで探求し、色彩表現の使用という側面から魯迅作品の魅力及び彼の創作技巧の再確認を行ってきた。

統計した用例の総数を見ると、白、黒、赤の用例は多いが、その三色以外には黄の用例が一番多く、青と緑の用例数にはあまり差がなく、藍、紫、灰の用例が少ない。更に、統計した数値を人物、人工物、自然物、植物、動物、食べ物6種類に分け、その統計した数値からみると、色彩表現が一番多く使用されるのは、人物についてであり、人工物や自然物などはその次である。もとより、作品の主人公についての描写（特に顔）は景色や環境などに比べてはるかに重要で、しかし、単にそれだけではなく、魯迅は、創作中の人物について、直接に心理的な活動について直接表現することはほとんどせずに、ただ顔色の変化によって表現している。この特徴を確認するため、作品中の例文を抽出し、分析を加え、その結果得られた結論は次の通りである。魯迅作品中の主人公たちはどんな大きなショックを受けても、どんな複雑な気持ちを感じても、心理的な告白を一切せずに、ただ顔色に変化する。その変化を表す一つ、二つの色彩表現から、読者に思考の空間を与え、主人公の心理（気持ち）を解説する機会を与えるのである。さらに、魯迅は主人公の顔色の変化によって、死に至る過程を描写している。たとえば、「祥林嫂」という作品は1万字未満の文字数で、祥林嫂一生の経歴や彼女の身にふりかかった不幸などすべてを読者に伝えている。元気で、勤勉な若い未亡人から実年齢よりかなり老けた掛け値なしの乞食となり、最後、旧暦の正月の祝福を目前にして死んでしまう。顔色の変化を描写することで、登場人物が零落していく過程をたくみに表現しているのは特徴的である。また、魯迅の自然物について色彩表現の使用は非常に特徴があり、同じ対象についても色彩表現だけの変化によって、全く違う世界を読者の目の前に展開させている。

作家以外に魯迅のもう一つの顔は翻訳家である。周知のように、現代中国文学において翻訳は重要な役割を果たした。外国の優秀な作家及び作品は当時の中国文人や国民に大いに見聞を広めさせ、暗黒の社会と闘争する信念を高めた。現代中国の翻訳といえば、魯迅の翻訳活動に言及しなければならない。魯迅が創作した作品は多くの研究者によって研究されているが、一方で、魯迅は海外文学の翻訳、紹介に熱心で、全著作にほぼ匹敵する分量の翻訳作品がある。しかし、これまでに魯迅が翻訳した作品はあまり注目されず、全般的な研究はいまだに足りないように感じる。そのため、本論文は先行研究の不足点を踏まえ、より系統的・全面的に魯迅の翻訳事業を理解するため、次の幾つかの問題について考察した。すなわち、魯迅が生涯にわたってどんな作品をどのように訳したか（翻訳概況、翻訳思想、翻訳方法、翻訳姿勢）、彼の翻訳活動は当時及び現在の中国社会にどのような影響を与えたか、また翻訳活動を通じた外国の文学者との交流から魯迅の文学創作がどのような影響を受けたか、逆に、魯迅の翻訳活動は当時の中国文学界にどんな影響を与えたかなどの問題であると考えられる。

結論から言えば、魯迅の翻訳したすべての作品は彼により厳選されたものである。魯迅は中国の現実の状況と革命闘争の実際的要求に応じて、慎重に当時の中国社会や中国国民に一番必要な外国文学を選び、外国作品における優れた創作技巧、正確な思想方法、芸術表現手法などを学び続け、自分の創作能力及び中国文壇の全体的な創作レベルを引き上げようと考えた。これは林琴南などの翻訳活動と違い、梁啓超が提唱した“小説界革命”の影響を受けた結果である。

また、彼にとって翻訳は単純に外国の作品を中国語に訳し、中国の読者に紹介することだけではなく、魯迅は翻訳に重大な使命を与えていた。その使命というのは、翻訳は新しい思想方法を伝播する役割を負いつつ、中国の言語思考組織の改造にとっても重要な意味があることである。彼は翻訳活動を通じて伝統的な文語文（文言）を否定し、新しい中国語（白話）を生み出そうと考えていた。彼は外国の作品を実際に翻訳する時、外国語の新しい表現方法や新しい言葉を輸入し、中国語の言語表現を増やそうと考えていた。

魯迅は自らの翻訳方法（「硬訳」）で外国作品を忠実に翻訳する方法を提唱し、当時の中国翻訳界における弊害を克服し、また中国読者の閲読習慣を改造しようとした。魯迅の硬訳は、当時及び現在の文人たちによく誤解され、簡単に“硬すぎる”、“馴染まない”“意識の反対”などと思われている。しかし、魯迅が実際に主張していた“硬訳”はただ“意識”の反対ではなく、広い意味で“正しく翻訳すること”である。深い意味からみると魯迅の“硬訳”は正確な“意識”を含んでいる一つの“正訳”であり、つまり、語順から言葉のニュアンスまでなるべく原文と同じような“一対一に対応する翻訳法”である。正確で流暢な訳文こそ、彼が心の底から願っていることである。“分かりやすさ”を懸命に求めることと“原作の魅力を保存すること”、この矛盾した両面の関係をどうやってうまく処理できるかということは、魯迅にとって生涯の課題であり、彼の理想的な翻訳を懸命に追求する精神や実際に翻訳過程で得た経験などは、後の翻訳者にたいへん貴重な手本を提供した。

魯迅は外国の作品を翻訳することを通じて、外国の文学作品における先進的な思想や文学創作の経験などを中国の人々に紹介し、国民を動員したり、人心を奮いたたせたりする力を探求していた。同時に翻訳活動は、彼の文学創作に対してもいい影響を与え、魯迅の独特な創作技巧、方法を形成している。

本稿では、特に色彩表現に焦点を絞り、魯迅の翻訳と創作の関係を考察してきた。取り上げたのは『現代日本小説集』、『労働者シェヴィリョフ』、『エロシェンコ童話集』、『現代小説訳叢』の四つの書物である。

得られた結論は次のとおりである。

まず、魯迅は日本語の原作における色彩表現（特に白、黒、赤、緑のような単色）のイメージを保ちながら忠実に中国語に翻訳している。一方、日本特有の色彩表現を複合的な色彩表現を選んで訳しているため、原作の色と多少の違う色イメージとなってしまう場合もある。しかし日本語の色彩表現を中国語に翻訳する作業を通して訳者自身の創作のヒントを得ていた可能性が極めて高いことが今回の分析を通して明らかにすることができた。なお、訳文と原文の色彩表現の機能用法においてズレが生じる理由の一つは中国語と日本語の語順の違いである。

つぎに、魯迅が翻訳した中篇小説『労働者シェヴィリョフ』の翻訳の経緯や先行研究などの諸問題を確認した上で、おもにこの小説における色彩表現の数量、特徴および魯迅の創作に与えた影響について分析した。『労働者シェヴィリョフ』の翻訳作業は、魯迅にとって思想上の転換をもたらしただけでなく、表現法（特に色彩表現の使用）に磨きをかけるとても有意義な勉強となり、その後の自身の創作や新しい中国語表現を作り出すうえですばらしいヒントをも与えてくれたことを今回明らかにすることができた。

さらに、魯迅とエロシェンコとの交流や『エロシェンコ童話集』の翻訳経緯などについて考察を加えた。思想上において多くの共通点を持っている二人が、隔たりなく相手と真剣に向き合っていた姿は博愛・人類主義思想のありようを示す最も優れた表現である。そして『エロシェンコ童話集』における夢・悲哀という二つのキーワードも魯迅の創作作品に現れ、彼の作品のテーマとしてよく知られている。さらに、創作上においても、エロシェンコの情熱・童心に感動した魯迅は自らの創作の中に、童話らしい作品にふさわしいかわいらしい色彩表現を用い、もうひとつの別世界を作り出した。と同時に、エロシェンコの色彩表現の不足を感じた魯迅は、魯迅自身の創作において色彩表現を多様にする努力を行っていたことを確認することができた。エロシェンコと出会った魯迅は、一生涯で最も心穏やかな時間を過ごし、童話らしい作品を創作することで、作家として別の一面を切り拓くことができたのである。

最後に、『現代小説訳叢』に収録された作品の分析、とりわけ「連翹」に着目し、思い出に残されている白と紫色の連翹と美しい少女の恥ずかしがる顔などについての描写が魯迅の創作作品「傷逝」と類似していることを指摘した。両者は白と紫色の植物と美しい少女（あるいは恋人）を一緒に登場させ、色が持つ心理的意味を利用し、読者に連想させ、少女や恋人が持っている独特な気質を表している。

魯迅は『現代小説訳叢』に収録した作品の翻訳を通じて、複合色の色彩表現をどのように自分の創作に生かすことができるかを学ぶとともに、物語の憂鬱な雰囲気を作り出すためにはどのように、色彩を使用すればよいのかという表現技巧についても学んでいたと言える。

二十世紀の中国は変化が著しい期間であった。政治体制から経済基礎まで、精神世界から物質生活まで、目覚ましい変化・発展を遂げてきた。また、二十世紀は中国にとって学習の世紀でもあり、西方文明の導入と価値観の転換など、社会のあらゆる方面に計り知れないほどの影響をもたらした。その中において文学の変化もまた激しかった。時代の変遷とともに色彩感覚の変化を探求する際に、各時代の文学作品中の色彩表現を確認することも一つの有効な手段だと考えられる。作品中の色彩表現を確認することによって、作家の色彩感覚を知ることができ、更に、同時代の代表的な作家の作品中の色彩表現を確認することによって、その時代の色彩感覚さえも察することができる。二十世紀の全体的な色彩感覚を把握するためには、今回分析を加えた魯迅と同時代のほかの作家が創作した作品中の色彩表現の分析へと研究対象を広げていく必要があるが、それについては今後の研究課題として引き続き探求したい。

参考文献

- 中井政喜 『魯迅探索』汲古書院 2006年1月10日発行
- 藤井省三 『魯迅事典』三省堂 2002年4月4日第1刷発行
- 大熊利夫 『色彩文学論——色彩表現から見直す近代文学』 五月書房 1995年11月
- 上村和美 『文学作品にみる色彩表現分析(芥川龍之介作品への適用)』 双文社出版 1999年6月28日発行
- 片山智行 『魯迅『野草』全釈』 平凡社 1991年初版第1刷発行
- 波多野完治 『文章心理学』 新潮社 昭和24年3月15日発行
- 丸尾常喜 『魯迅『野草』の研究』 汲古書院 平成9年3月28日発行
- 波多野完治 「小説の色彩心理」(『文章心理学体系4 最近の文章心理学』) 大日本図書 1973
- 高階秀爾 「色彩による吉行淳之介」(『日本近代の美意識』) 青土社 1993
- 財団法人日本色彩研究所 『日中韓常用色名小事典』CREO 2007
- 山田敬三 『魯迅の世界』大修館書店 1977年
- 山田敬三 「魯迅、周作人の対日観と文学」中文研究会『未名』第15号
- 工藤貴正 「魯迅研究の現在」大阪教育大学『日本アジア言語文化研究』創刊号 1993年12月
- 日本色彩研究所編 『色の百科事典』 丸善株式会社 平成17年9月30日
- 永田泰弘監修 『新版 色の手帖』 小学館 2002年5月10日
- 島村宜男 『英国叙事詩の色彩と表現——『妖精女王』と『楽園喪失』——』
八千代出版 1989年3月
- 千々岩英彰 『色を心で視る：色彩心理学素描』 福村出版 1984年10月
- 柳宗玄 『色彩との対話』 岩波書店 2002年8月
- 金子隆芳 『色彩の心理学』 岩波書店 1990年8月
- ヨハネス・イッテン著 大智浩・手塚又四郎訳『色彩の芸術：色彩の主観的経験と客観的原理』
美術出版社 1974年
- 吉岡幸雄 『日本の色を染める』岩波書店 2002年12月
- 藤井省三 『エロシエンコの都市物語 1920年代 東京・上海・北京』みすず書房 1989年7月20日
- 葛濤 谷紅梅 『聚焦“魯迅事件”』福建教育出版社 2001年9月第一版
- 趙静 「色彩から見る『伝奇』の蒼涼性——「緑」系統を中心に——」『野草』第69号中国文芸研究会
2002年2月1日発行
- 趙静 「張愛玲の描く「緑」の心象性——『沈香屑—第一炉香』と『金鎖記』を中心に」『日本アジア
言語文化研究』 1998年3月
- 周怡 「魯迅作品中的色彩意象」 『魯迅研究月刊』2001.3 魯迅博物館大象出版社
- 陳福康 『中国訳学理論史稿(修訂本)』上海外語教育出版社 2000年6月
- 陳福康 「論魯迅的“直訳”与“硬訳”」北京魯迅博物館『魯迅研究月刊』1991年3月
- 郭延礼 『中国近代翻譯学概論』湖北教育出版社 1997年3月
- 馮光廉、劉增人、譚桂林 『多維視野中的魯迅』山東教育出版社 2001年
- 顧鈞、顧農 「魯迅主張硬訳的文化意義」北京魯迅博物館『魯迅研究月刊』1999年8月
- 黄德志 「魯迅与厨川白村」北京魯迅博物館『魯迅研究月刊』2000年10月

- 金性堯 「魯迅的翻譯作品」上海魯迅紀念館『上海魯迅研究』第7号 1996年10月
- 劉少勤 『盜火者的足跡与心跡——論魯迅与翻譯』百花洲文芸出版社 2004年4月
- 上海魯迅紀念館 『魯迅著譯系年目錄』上海文芸出版社 1981年
- 孫郁 「魯迅翻譯思想之一瞥」北京魯迅博物館『魯迅研究月刊』1991年6月
- 王宏志 「民元前魯迅的翻譯活動」北京魯迅博物館『魯迅研究月刊』1995年3月
- 王三煉 「魯迅翻譯理論簡述」紹興市魯迅研究学会『紹興魯迅研究專刊』第16号
- 張釗貽 「魯迅的“硬譯”与趙景深的“牛奶路”」北京魯迅博物館『魯迅研究月刊』1996年7月
- 王貴友 『翻譯家魯迅』南開大学出版社 2005年7月第1版
- 周国偉 『魯迅著譯版本研究編目』上海文芸出版社 1996年10月第1版