

『失われた時を求めて』における舞台芸術：小劇場の演者

松原, 陽子
明治大学商学部：准教授

<https://doi.org/10.15017/2203055>

出版情報：Stella. 37, pp.213-224, 2018-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

『失われた時を求めて』における舞台芸術

——小劇場の演者——

松 原 陽 子

はじめに

『失われた時を求めて』において、舞台芸術は主人公「私」の関心の対象であり、作品のそここで舞台芸術に関する比喩が散見する。特に演劇は非常に重要な役割を果たしており、繰り返し「私」の考察の対象となるが、とりあげられるのは大女優ラ・ベルマの演技だけではない。『ゲルマンのほう』において、小劇場パレ・ロワイヤル座で無名の役者たちに演じられる芝居や、上演後の舞台上で練習するダンサーの姿も描かれる [II, 470-477]¹⁾。

これらの場面の成立過程を確認すると、草稿では無名の役者たちが演じる芝居が描かれていたのに対して、最終稿では新たに大女優による劇が設定されている。あるいはまた最終稿に至る過程では、ダンサーに関する色彩が削除、変更されてもいる。こうした一連の変更の理由は何であろうか。

本稿では『ゲルマンのほう』における観劇の場面、そして芝居が終わった後の舞台の描写を中心に、草稿から最終稿に至るまでの変更点を取りあげ、そうした修正の理由を探りたい。それにより、『失われた時を求めて』において「私」にとっての舞台芸術がいかなるものか、そして草稿で描かれていた色彩が小説のどのような主題と結びついているのかを考察する。

二重の芝居

『ゲルマンのほう』において「私」は、サン＝ルーとその恋人ラシエルの会食に同席後、連れ立って小劇場に赴き、彼女が端役で出演する芝居を観るのだが [II, 470-473]、草稿カイエ 67 の当該箇所ではサン＝ルーはモンタルジの名で登場し、食事はせずに直接「私」と劇場で待ち合わせをする設定となっている²⁾。そしてモンタルジは劇場に恋人（最終稿ではラシエルとして登場するが、

ここではまだ名前がない) を迎えに行くのだが³⁾、待ち合わせ場所の劇場では、恋人ではなく大女優が演じる戯曲が上演されており、後者については「私」がかつてユゴーの台詞をその口から聞きたいと強く願っていた人物とされている⁴⁾。しかし、このときすでに演劇に対する関心を失ってしまった「私」は、暑い上に席をとるのが面倒だという理由で観劇をせず、終演後、直に舞台上へモンタルジを探しに行く⁵⁾。モンタルジは「私」に彼女を紹介してほしいかどうか尋ねるが、「私」はもはや彼女に関心を持っていない⁶⁾。

いっぽう最終稿では、劇を演じるのは大女優ではなく無名の役者たちである。「私」は彼らの芝居だけでなく私生活にも興味をもって観劇する――

私にとって、役者がその話し方や演技において、芸術的真實を持つ唯一の存在ではなくなってから、私は、彼ら自身に興味を持つようになった。昔の喜劇的な小説に出てくる登場人物を目の前にしている気になって、あるときは劇場に入ってきたばかりの初めて見かける若い貴族の顔を目にしたうぶな娘役がその芝居の中で、若い恋人役の男性が彼女に告白しているのを上の空で聞いているのを見たり、その一方で、その恋人役の男性も、やつぎばやに恋の長広舌をふるいながら、舞台の側の棧敷席に座っている年老いた女性が身につけている見事な真珠に感心して、しっかり彼女に熱い流し目を送っているのを見たりして楽しんでた。そのようにして、とりわけサン＝ルーが役者たちの私生活について私に与えてくれた情報のおかげで、私は台詞がある芝居の裏で演じられている無言でありながら表現豊かなもうひとつの芝居を見ていた。台詞がある芝居も平凡ではあっても、やはり私の関心を引くものだった […]。[II, 470-471]

カイエ 67 でモンタルジが「私」に来るように言った劇場で上演されていたのが大女優の演じる劇であったのに対して、最終稿で無名の役者たちが演じる芝居に変更されたのは、なぜだろうか。

最終稿で描かれる劇場パレ・ロワイヤル座は小劇場で、芝居のはじめに端役で登場するラシェルはこの段階ではまだ無名とっていい女優である。ほかのどの役者も芝居の演技に集中しておらず、つまり一流とはほど遠いのだが、「私」のほうも以前と比べて役者の演技に対する関心は薄くなっている。

以上のような設定の変更は、なぜおこなわれたのだろうか。おそらくその理由は、最終稿の設定のほうがカイエ 67 のそれよりも、舞台上の芝居の傍らで役者によって繰り広げられるもうひとつの劇、すなわち「無言でありながら表現

豊かなもうひとつの芝居」を描きやすい設定だからではないだろうか。それは台詞のない、私的な芝居である。役者が観客には目もくれず、舞台上の演技に集中していれば、その場で彼らのそうした劇を観ることはできなかつただろう。したがって、最終稿の設定は舞台上の芝居における役者と、実人生における役者という対照を描くために必要であったと考えられる。続く場面でも、「私」は舞台上のラシエルと間近で見る彼女がまるで違った人物に見えることに驚き、「この世界はより大きな劇場にすぎない」ことを確認する [II, 472]。

『花咲く乙女たちのかけに』の最終稿における観劇の場面に目を向けると、「私」が初めて大女優ラ・ベルマの『フェードル』を観に行く場面では、彼女は演技に集中している。また、その演技に対する「私」の期待は大きく、観劇のさなかに「私」が役者の私生活に関心に向けることはない [I, 432-443]。『ゲルマントのほう』では、再度「私」はオペラ座にラ・ベルマの『フェードル』を観に行くものの、すでに女優の演技に対する期待は薄れているためか、「私」の関心は劇だけでなく、オペラ座の観客席での社交にも向けられている [II, 336-352]。ただし、ここでは彼女による舞台裏の劇が描かれることはない。

他方、『ゲルマントのほう』における小劇場で「私」が観劇の対象とするのは、もはや「絶対的な存在」としての大女優ではなく [I, 432-443]、名もない役者の劇とその舞台裏の生活なのである。

小劇場のダンサー

続く場面では、終演後の舞台の情景が描かれる。カイエ 67 において、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』を読んだばかりの「私」は、演劇に対する関心を失っていたものの、人生の一時を舞台裏で生活し、舞台裏の生活を描くことに関心を抱いていたゲーテを思い起こす⁷⁾。そうして舞台裏にいる意義を認めた「私」は、興味深く舞台装置の設置を眺める⁸⁾。最終稿でも、「私」はゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』を読んでおり、舞台装置の美しさを見出しているが、[II, 475]、芝居が終わった舞台上にひとりのダンサーが登場し、サン＝ルーの嫉妬をかきたてる [II, 475-477]。彼はラシエルがダンサーに見とれているのに気づき、彼女に注意するのだ [II, 475]。

草稿カイエ 39 の該当場面を振り返ってみると、嫉妬するモンタルジに対して腹を立てて罵声を浴びせるのは彼の恋人のほうである。モンタルジは彼女をな

だめ、仲直りしようと試みるが、断固として拒否される [II, 1157]。彼はその場にとどまることを止し、立ち去ることで何らかの変化を期待する [idem]。

カイエ 39 とは異なり、最終稿では、嫉妬に駆られたサン＝ルーは怒って、ラシエルに別れを告げる [II, 475-477]。そして、怒りが冷めない彼は、注意しても葉巻を吸うのをやめないジャーナリストや自分に言い寄ってきた同性愛者の男を殴ってしまう [II, 478-480]。このように、ダンサーはサン＝ルーと恋人のラシエルが仲違いする原因となり、物語の展開上、重要な役割を果たすが、こうした設定上の変更以上に、注目に値するのが、ダンサーをめぐる色彩の変更であろう。

ダンサーのモデルはバレエ・リュスの有名な天才ダンサー、ヴァーツラフ・ニジンスキーだと考えられている [II, 1609]。カイエ 67 でも『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』に関する言及の後でダンサーが登場する――

礼服を着た、きちんとした人たちが町にいるときのように、おしゃべりをしているなかに、突然、悲しげで、迷っている様子で、両腕を上上げて、ひとりの青年が進み出た。⁹⁾

カイエ 67 に登場するダンサーは桜桃色のスカートを穿き、黒いピロードのベレー帽をかぶり、青い絹の袖を付けている¹⁰⁾。ヴァトーのデッサンのように薔薇色の線が引かれたその顔は、ある種の蝶の羽についている鱗粉のような軽く色づいた粉に覆われている¹¹⁾。カイエ 67 と同様にカイエ 39 でも、桜桃色のスカートと青い絹の袖の描写が見られる――

町にいるときのように、挨拶し合ったり、おしゃべりするひとときのために立ち止まったりしている、きちんとした社交界の人々のなかから、黒いピロードのトック帽をかぶり、桜桃色のスカートを穿いて、青い絹の袖を付けた腕を上げたひとりの青年が飛び出した。その顔は、ヴァトーのあるデッサンかある種の蝶のように薔薇色のパステルの粉のようなものに覆われていた。[II, 1155]

衣装の色に注目すると、カイエ 67 とカイエ 39 において描かれた衣装の色は最終稿では別の色になっている。すでに指摘されているように、カイエ 35 でも、衣装の色が削除、追加されており、トック帽の色は黒からモーヴ色に変えられ、スカートの色は桜桃色から紫陽花色に変更されている¹²⁾。ならば最終稿

では、ダンサーの衣装はどのように描かれているのだろうか。

以下は最終稿でダンサーが登場する場面である――

[...]そして、新聞記者たちや女優たちの友人である社交界の人々が、町にいるときのようにあいさつしたり、おしゃべりしたり、煙草をふかしたりしているなかに、黒いビロードのトック帽をかぶり、紫陽花色のスカートを穿き、頬がヴァターのアルバムの一ページのように赤い鉛筆で描かれているようなひとりの青年がいるのには私は気づいて魅了されていた。口元に微笑みを浮かべ、目を上に向け、両方の手のひらで優美な手ぶりをして、軽やかにはねているその青年は、スーツやフロックコートを着た理性的な人たちのなかにいて、彼らとはかけ離れた種に属しているように見え、狂った人のように、うっとりと夢を追いかけて、周りにいる彼らの人生の関心事とはあまりにも無縁で、彼らの文明の習慣よりもずっと前に存在していて、自然の法則にも全くとらわれない様子だったので、彼が化粧をほどこし、羽を広げ、気まぐれに垂れ幕の間を飛び回って自然なアラバスク模様を描くのを目で追うのは、群衆のなかにさまよう一匹の蝶を見るのと同じくらい、何かとても心安まるすがすがしいものであった。
[II, 475]

カイエ 67 とカイエ 39 ではダンサーのスカートの色が桜桃色であったのに対して、最終稿ではカイエ 35 と同様に、紫陽花色に変更されている。

さらに、最終稿におけるダンサーの描写と草稿におけるそれとを比較してみよう。カイエ 67 の続く文章ではダンサーの動きが次のように描かれる――

彼〔ダンサー〕は、自分の夢のとりこになって進み出た。顔を傾け、あるときは物憂げな瞳をして、別のときには覚めた微笑みに満ちた瞳をして、両腕を上げ続け、踊り、まるで昆虫を捕まえようとするように、飛び出して、また降り立ち、飛び上がった。¹³⁾

このカイエ 67 で見られた「昆虫を捕まえようとするように」という表現は、最終稿では削除されている。現実の世界から、かけ離れた様子のダンサーが捕まえようとする対象に「昆虫」という現実的な表現はふさわしくないからだろうか。また、「物憂げな瞳」、「覚めた微笑みに満ちた瞳」の描写も最終稿には見られない。

カイエ 67 の続きの場面で、ダンサーの動きは蝶の飛翔になぞらえられ、薔薇色とライトブルーのコントラストがダンサーの存在をより魅力的にする¹⁴⁾。ダンサーは「空気の精」の役を演じ、その睫毛は「黒い蠟でぴんと立てた触角」に比せられ、薔薇色の粉で覆われた頬は百日草のような色と形容されている¹⁵⁾。

「青色と薔薇色の飛翔」という表現にあるように、カイエ 39 においても同様な色彩のコントラストが見られる [II, 1155]。ここでもダンサーは「空気の精」の役を演じる。さらに、ダンサーの瞳は青いゼリーに、その睫毛は「黒いエナメルで引き延ばされ、カールされた触角」に喩えられている [II, 1156]。顔は薔薇色で、百日草の花に喩えられている [II, 1156]。

これに対して最終稿では、蝶の比喩は残されるものの、カイエ 67 とカイエ 39 で見られた色彩のコントラストや、触角、薔薇色、百日草の花などの喩えは消されている [II, 475-476]。最終稿で描かれるダンサーは黒いトック帽をかぶり、紫陽花色のスカートを穿いている [II, 475]。頬はヴァトーのアルバムのように赤い鉛筆で描かれたかのようにであり [idem.]、瞳は灰色のゼリーに喩えられ、顔は赤くパステルカラーで塗られている [II, 476]。つまり、カイエ 67 とカイエ 39 で見られた桜桃色や薔薇色、ライトブルー、青色の色彩が最終稿では消され、その代わり、目を引くのはスカートの紫陽花色である。このような変更は、なぜおこなわれたのだろうか。

まず、薔薇色が消された理由を考えてみよう。色彩は『失われた時を求めて』において作品のライトモチーフや登場人物と結びつく重要な要素となっており、じじつプルスとは最終稿に至るまで色彩の変更を繰り返すのが常であった。薔薇色にしても例外ではなく、『スワン家のほうへ』では山査子の色として「私」の初恋の対象であるジルベルトと結びつけられ [I, 137-141]、『花咲く乙女たちのかげに』では薔薇の花々に見立てられる海辺の少女たちと関連付けられているし [II, 156 ; 242-245 ; 258-260]、その一団のひとり、アルベルチヌもまた一輪の薔薇に喩えられている [III, 577]。

『ゲルマントのほう』に話を戻すと、最終稿でダンサーをめぐる描写から薔薇色が消された理由は作中人物の属性によって説明できるのではないだろうか。おそらくダンサーは、「私」の恋の対象となるジルベルトやアルベルチヌ、そして海辺の少女たちが織りなすライトモチーフとは異なる世界に属する人物形象として描かれているように考えられる。

もちろん、注目すべき変更点はこれだけではない。ほかにもカイエ 39 で青いゼリーになぞらえられるダンサーの瞳が、最終稿では灰色のゼリーに擬せられている点も挙げられよう。しかも、カイエ 67 とカイエ 39 でダンサーをめぐる描写には青色が含まれていたのに対して、最終稿で青色は消されたり、別の色

に変えられたりしている。

青の消去をめぐって想起されるのは、ダンサーのモデルとなったニジンスキー主演の『シェエラザード』についてレーナルド・アーンが書いた批評である。彼によれば、このバレエの舞台は青色を基調としたものであった――

きらめくトルコ石色の青、小アジアの空のような魅惑的で荒々しい空色など色調の激しいせめぎ合いの中で青が支配的である。[I, 1502]

批評を読んだブルーストはアーンに宛てた書簡で次のように尋ねている――

君の言う青色って何？僕には見えなかった。どうやって、君はニジンスキーの身振りまで見分けることができるの。彼はいつも二百人の人の後ろにいて見えないのに。¹⁶⁾

この手紙でブルーストは『シェエラザード』を観劇した際、青色の色彩を判別できなかったと述べる。ところで、周知のようにニジンスキーの演技についてのアーンの論評は [I, 1502]、『花咲く乙女たちのかげに』の草稿に取り込まれており¹⁷⁾、そのカイエ 67では [I, 1001-1002]、ダンサーの仕草は捉えがたいものとして描かれる――

その天才ダンサーはインスピレーションを得たように思える仕草をしたと思うと、すでにその身体は別の姿勢をとっており、前の仕草は一切残っていない。そして、彼が最後に挨拶をするときに、あなたが割れんばかりの拍手をして、与えられた喜びが持続していることを示せば、彼はダンサーとしての栄光を手にしたのだ。[I, 1002]¹⁸⁾

この草稿の続きで、舞台は一瞬一瞬、絶え間なく変化するものであることが指摘されており、照明の効果が変化することにより、ダンサーの青い衣装も異なる色になると記されている¹⁹⁾。

小説中でも、人物や衣装、舞台装飾を変貌させる照明の効果について度々言及されている。『ソドムとゴモラ』では、私たちの身近にいる人々が一見備える輝きは、演劇の登場人物と同様に、その人物自体の持つ輝きではないこと、そして舞台衣装のガラス玉や紙への照明によって本物の衣装や宝石よりも光り輝く舞台衣装を演出できることが指摘されている [III, 274]。同じく小説の作中人物についても、「私」がアルベルチーナに聞かせる文学談義のなかで、ドスト

エフスキーの小説では平凡な人間たちが照明や衣装によって不可思議な存在となっているという考えが見られる [III, 881-882]。

さらに『囚われの女』の冒頭には、光の戯れによって実際には存在しないはずの豪華で変化に富んだ装飾を作り出すロシア・バレエに言及がある [III, 520-521]。また、『花咲く乙女たちのかげに』では、光の加減に応じて少女たちの顔の色や大きさが変化するさまが描かれ [II, 297-298]、それをバレエ・リュスの舞台装置を担当したバクストの演出に比している――

そのため似たようなつくりの顔が、薔薇色の色合いを帯びた赤毛の髪の毛のきらめきや不透明な淡く白い光に照らされ、伸びたり、広がったりするのにつれて、別のものになるのは、バレエ・リュスの小道具が昼間に見ると、ときに単に丸く切り取られた紙でできているものにすぎないのに、バクストの天才が舞台装置を淡紅色や月のように青白い光に浸し、そうした光によって、そこに宮殿の正面に硬くトルコ石をはめ込ませたり、庭の真ん中にしなやかに、ベンガルローズを花開かせたりするようであった。 [II, 297-298]

日々、異なる姿を見せるアルベルチーナもまた、光の変化とともに変わってゆくダンサーに見立てられる――

そして、こうしたアルベルチーナのそれぞれが異なる存在となり、それはまるでライトによって数え切れないほど多様に変化する光の効果によって、ダンサーが登場するたびに、その色彩、形、性格を変化させるようであった。 [II, 299]

こうした色彩観を考慮するならば、『ゲルマントのほう』におけるダンサーの色についても、薔薇色やブルーのはっきりとしたコントラストではなく、不特定で移ろいゆく紫陽花色が最終的に選ばれた理由は、捉えがたく絶えず変幻する舞台を表現するのにふさわしいと考えられたからではないだろうか。

じっさい、カイエ 67 の続きで、「私」は舞台芸術から得られる喜びがはかなく漠たるものと認識しており²⁰⁾、その芸術の代表者として、ニジンスキーのほか、女優サラ・ベルナル、オペラ歌手ラ・クラウスの名を挙げている²¹⁾。しかし『ゲルマントのほう』の最終稿では、これらの固有名詞は消され、代わって考察の対象は女優ラ・ベルマの演技に絞られる。『フェードル』の二度目の観劇を終えた「私」は、その演技にこう思いを巡らす――

私はもはやかつてのように、ラ・ベルマの姿勢や、すぐに消えてしまう照明のなかでだけ、一瞬、彼女が与え、再現されることのないすばらしい色彩の効果を不動のものにしたいとも、ひとつの詩句を彼女に何度も繰り返させたいとも望まなかった。私のかつての願望が詩人や悲劇女優、舞台監督でもある偉大な舞台芸術家の意志を超える要求となっていたこと、ある詩句の上にすばやく広げられる魅力、絶え間なく変えられ移ろいやすい数々の動作、連続する場面、こうしたすべては、舞台芸術が目指す、すぐに消え去ってしまう成果であり、一瞬の目的であり、変わりやすい傑作なのであり、あまりにも夢中になった観客が注意して固定しようと望むと破壊してしまうようなものなのだとすることを私は理解した。[II, 351-352]

この考察には、舞台芸術の魅力が固定できない束の間のものであるというプルーストの考えがはっきりと読みとれよう。

『失われた時を求めて』においてラ・ベルマが『フェードル』を演じる場面は、プルーストが観た戯曲だけでなく、ロシア・バレエからも着想を得て描かれたことはよく知られている²²⁾。先行研究によれば、『花咲く乙女たちのかげに』において、ラ・ベルマが演じる『フェードル』を初めて観た主人公が失望しか感じなかったのと同様に、作家もまた『シェエラザード』を細かく研究してからでなければ評価することができなかった²³⁾。

1910年にニジンスキーが演じる『シェエラザード』をプルーストが観たのはオペラ座であったが²⁴⁾、『ゲルマンのほう』でニジンスキーをモデルとするダンサーが現れるのはオペラ座ではなく、小劇場パレ・ロワイヤル座である。『ゲルマンのほう』でオペラ座に登場するのは『フェードル』を演じる女優ラ・ベルマであり、ダンサーではない。この相違の意味を明らかにするためには、オペラ座の『フェードル』における照明や色彩を考察する必要があるだろう。

海のイメージと色彩

ラ・ベルマが演じる『フェードル』について「私」は作家ベルゴットを相手に、フェードルが腕を上げたときの緑色の照明が気に入っていると言う [I, 551-552]。それに対してベルゴットは青緑色の照明が過剰だと返すものの、『フェードル』と海神ネプチューンの関連は認めている [I, 552]。こうしてテキスト上で青緑色を介して浮上した海のイメージは、さらに『ゲルマンのほう』でオペラ座がラシーヌ劇の主題に関わる海の比喩によって描かれることでいっそう

強調される。

登場人物の瞳の色もまた海のモチーフと無関係ではない。海を背景として現れる人物の瞳は海の色で形容されるのだ。たとえば『花咲く乙女たちのかげに』においてサン＝ルーは青い海を背にして登場し、瞳の色は「海の色」と形容されている――

とても暑い日の午後、私はホテルの食堂にいた。食堂は、日光を遮るためにカーテンが引かれ、半ば暗がりのままにされていて、日の光で黄色く変色したカーテンの隙間から海の青色がちらちらしていた。そのとき、浜辺から道に抜ける中央の通路を、背が高く、ほっそりとして、襟元があいており、頭を高く誇らしげに上げている、ひとりの青年が通り過ぎるのが見えた。その目は鋭く、太陽の光すべてを吸収したかのように、肌はブロンドで、髪は黄金色だった。私には男性が身につけることが信じられないような柔らかく白っぽい布地の服を着て、素早く歩いていた。その布地の薄さは、食堂の涼しさと同様に外の暑さと晴天を想わせるものだった。彼の両目は海の色をしていて、その片方からは絶え間なく片眼鏡が落ちるのだった。[II, 88]

先行研究が指摘するように、最終稿ではサン＝ルーの片眼鏡が蝶のように飛び跳ねるさまが描かれているのに対して、カイエ 59 ではサン＝ルーの瞳そのものがトルコ石色の蝶の生き生きとした、液体状の、光り輝く、探るような羽に喩えられている²⁵⁾。カイエ 59 においても「トルコ石色」と「液体状の」という表現が海を想わせる。最終稿では、カーテンの隙間から見える海の青色に続いて、海の色をしたサン＝ルーの目が描かれる。

同様に、アルベルチーナの瞳も青い海の色で形容されている。「私」との出会いの場面で彼女はバルベックの海を背景として登場する [II, 146]。その後、「私」の家で暮らすようになった彼女の瞳は海に喩えられる――

彼女の広がった青い目はより一層切れ長になり、同じ形を保っていなかった。その目は同じ色をしていたが、今は液体に変化したように見えた。そのため、彼女がその目を閉じると、まるで海が見えるのをカーテンで遮られたように思えた。[III, 528]

ここでも、瞳は「液体に変化したように」見え、海に比せられている。さらに、アルベルチーナが瞳を閉じるときは、カーテンで海が見えるのを遮られた様子に見立てられる。このように、海を背景として現れた登場人物の瞳の色もまた海の色となっている。

すると、『ゲルマンのほう』においてダンサーの衣装から青色が除かれ、瞳の色が青色から灰色に変更されたのは、この人物を海のイメージと結びつけられる作中人物とは異質な存在として際立たせるためと考えられようか。

結 語

『ゲルマンのほう』の小劇場パレ＝ロワイヤル座を中心に、舞台芸術をめぐる「私」の考えに関する描写や設定をとりあげ、草稿から最終稿にいたるまでの変更点を検討しおえたが、それぞれの考察をつうじて浮かび上がったのは、『ゲルマンのほう』における観劇の描写にこそ、舞台芸術の本質をめぐる「私」の問いとそれに対する答えが暗示されているという側面であろう。草稿で見られた「昆虫」や「触角」のような具体的な比喩は最終稿では抹消され、舞台上のダンサーは一瞬ごとに変化してゆく舞台芸術を体現する夢幻的な存在として描かれたことは、そうした観点から理解されるのである。

さらに、草稿においてダンサーの描写でもちいられた色彩、なかでも薔薇色と青色が最終稿で変更されている点に着目することで、我々は『失われた時を求めて』におけるライトモチーフと色彩との密接な関連を探り当てることができた。『ゲルマンのほう』に現れるダンサーは、青色を基調とする舞台『シェエラザード』に出演するニジンスキーをモデルに造型されたと考えられるが、やがてダンサーの描写から青色が除かれてしまったのは、この色がラ・ベルマの演じる『フェードル』のライトモチーフになるだけでなく、べつの場合で登場する海のイメージと重なる人物たちに特権的に用いられる色にほかならず、むしろダンサーはそうしたライトモチーフや人物たちからはかけ離れた存在、すなわち舞台芸術を体現する存在として描く意図が働いたためだと考えられよう。小劇場の舞台に立つ無名の役者たち同様、芝居がはねた後、その舞台上で練習に勤しむダンサーは、『失われた時を求めて』において物語の展開上でも、舞台芸術の特徴を示す上でも重要な役割を果たしているのである。

註

- 1) 『失われた時を求めて』の参照には以下の版をもちい、本文中の[]内に巻数とページ数を記す（訳はすべて拙訳）—— Marcel PROUST, *À la recherche du temps*

- perdu*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de Pléiade», 4 vol., 1987-1989.
- 2) *Cahier 67*, transcription diplomatique par Simone DE LESALLE-ROWLSON et Lydie RAUZIER ; introduction, analyse et index par Francine GOUJON ; notes par Simone DE LESALLE-ROWLSON et Lydie RAUZIER ; diagramme par Simone DE LESALLE-ROWLSON, Francine GOUJON et Lydie RAUZIER, 2 vol., Turnhout : Brepols / Paris : BnF, 2016, f° 16 r°.
 - 3) *Idem.*
 - 4) *Idem.*
 - 5) *Idem.*
 - 6) *Idem.*
 - 7) *Ibid.*, f° 17 r°.
 - 8) *Idem.*
 - 9) *Idem.*
 - 10) *Idem.*
 - 11) *Idem.*
 - 12) Mireille NATUREL, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, Amsterdam / New York : Éd. Rodopi B.V., 2007, pp. 294-295.
 - 13) *Cahier 67*, *op. cit.*, f° 17 r°.
 - 14) *Ibid.*, f° 18 r°.
 - 15) *Ibid.*, f° 19 r°.
 - 16) *Correspondance de Marcel Proust*, Marcel PROUST, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip KOLB, 21 vol., Paris : Plon, 1970-1993, t. X, p. 114.
 - 17) *Cahier 67*, *op. cit.*, f° 12 v° ; f° 13 v°.
 - 18) *Ibid.*, f° 13 v°.
 - 19) *Idem.*
 - 20) *Ibid.*, f° 12 v°.
 - 21) *Ibid.*, f° 13 v°.
 - 22) Jo YOSHIDA, «Proust et les ballets russes : Autour de Nijinski», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 31, 2000, p. 62.
 - 23) 吉田城「マルセル・プルーストとレオン・バクスト——ロシア・バレエの啓示」『日仏美術学会会報』第19号, 日仏美術学会, 2000年3月, 9頁。
 - 24) Jo YOSHIDA, art. cité, p. 56.
 - 25) Mireille NATUREL, *op. cit.*, p. 254.