

Jacques Prévert / Paul Grimault, *Le roi et l'oiseau* 『王と鳥』における王の肖像

田 口 亜 紀

ジャック・プレヴェールが脚本を担当し、ポール・グリモーが作画を担当したアニメーション映画『やぶにらみの暴君』*La Bergère et le Ramoneur* (1956) は、『王と鳥』*Le roi et l'oiseau* (1979) として34年後に蘇った。作品は再評価され、本国フランスでは、映画史に残る事件として記憶されることになった。

アメリカでは、ようやく2014年に*The King and the Mockingbird* として公開されたのだが⁽¹⁾、日本ではフランス公開の2年後である1953年に最初のバージョンである『やぶにらみの暴君』が封切られた。高畑勲はこの映画を見なければ漫画映画の道に進むことはなかったと述懐し⁽²⁾、日本での『王と鳥』配給と字幕翻訳作業に自ら携わる。2006年のことである。

『王と鳥』日本公開当時、メディアでも特集が組まれたが、高畑氏と小森陽一氏の対談では、物語の中の王と肖像画の王の交代劇や、カントロヴィッチ (Kantorowitz) が論じるところ⁽³⁾の象徴としての王の身体、そして権力として機能するそのまなざしに向けられていた⁽⁴⁾。

『王と鳥』の作中には、肖像画から抜け出る王と、煙突掃除の少年と羊飼いの娘が現れる。歴史的に見ると、肖像画はもともと王の私的な身体を象徴的身体に作り変えて、再生産する手段であった。映画作品では王の肖像は肖似性と理想化の間を行き来する。本物の王は自己の欲望を肖像画に重ね合わせるのだが、やがて肖像画の王に取って代わられる。支配への欲望は本映画作品の大きなモチーフである。それが絶対王政下の制度や構図を下敷きにして顕在化するのである。本稿の目的は、この構造を読み解き、映画作品の深い理解へとつなげることである。また、文芸学部の専門基礎分野科目「文芸フランス語」の授業で、フランス語で本映画作品を鑑賞し、台本を読解する際の副読資料となることを想定している。

1. 『やぶにらみの暴君』から『王と鳥』へ

『王と鳥』は鳥のナレーションで始まる。物語の舞台はタキカルディ王国であり、国王の「シャルル V+III=VIII+VIII=XVI 世」は版画によって紹介される。版画は王のイメージを定着させるメディア装置である。

シャルル王は寄りにコンプレックスを抱いているが、それをおくびにも出さずに廷臣たちのお膳立てで、射撃や狩猟に興じている。肖像画制作の場面では、王が自己中心的な専制君主であり、宮廷はこの王に盲従していることが示される。王の意に染まぬ者や、王の秘密を知ってしまった臣下は、宮廷の随所に仕掛けられた落とし穴から、容赦なく奈落の底に突き落とされる。宮廷お抱えの新任肖像画家が描いた王の寄りに、王自ら修正を加えて、理想化された肖像画を完成させる。

ある晩、秘密の寝室で、現実の王は絵から抜け出した肖像画の王に取って代わられる。自らの欲望に忠実な肖像画の王は、横恋慕していた羊飼いの娘が、煙突掃除の少年とともに絵から抜け出し、城外に脱出したことを知ると、宮殿から下層市街まで、自らロボットを操縦して追跡を開始する。羊飼いの娘と煙突掃除の少年の捕獲に成功すると、煙突掃除の少年の助命と引き換えに、娘に結婚を迫る。娘は時間稼ぎの目的もあり、結婚を承知し、煙突掃除は鳥とともに王の胸像や、巨大な彫刻を生産する工場で強制労働に従事させられる。王と娘の結婚式の最中に、鳥は煙突掃除の少年、盲人のオルガン弾き、ライオンたちの一団を引き連れて、閉じ込められていた下層市街から、地上に現れる。鳥が操縦していたはずの巨大なロボットは暴走し、王を突風で吹き飛ばし、王国を破壊に導く。廃墟となった王国では、ロボットのみが映し出される。

以上が、映画『王と鳥』の概要である。なお、『やぶにらみの暴君／王と鳥』がたどった数奇な運命は、『漫画映画（アニメーション）の志——『やぶにらみの暴君』と『王と鳥』』（高畑：2007）に詳しい。高畑によると、『やぶにらみの暴君』から『王と鳥』に編集しなおされて、ラストシーンが変更されている。つまり、最初のバージョンの『やぶにらみの暴君』では、テント村で終わっていたのが、編集の手の入った『王と鳥』では、ロボットが鳥かごを拳で潰し、中に捕らわれていた小鳥が自由になるのである⁽⁵⁾。映画の終盤で、鳥かごに捕らえられていた小鳥が、ロボットによって解放され、鳥かごが潰されることは、プレヴェールの詩的主題である自由のテーマにつながる。しかし、がれきの山に腰掛けるロボットは、がれきに一体残り、ロダンの「考える人」よろしく、座り、考え込んでいるようである。

この映画は、ヒトラー、スターリン、毛沢東といった独裁者崇拝と全体主義のパロディと

しても読めるが、アニメーションのフィクションの形を借りて、独裁者の愚かさと残酷さを描いただけではなく、体制も民衆も革命もすべて含めて皮肉っているともいえる。タキカルディ王国は一筋縄では捉えられず、城が崩壊した後も、観客はこの王国に引き戻される。ではタキカルディ王国とはどのような国なのか。



図版1 タキカルディ王国



図版2 狩りをする王



図版3 王の秘密の部屋



図版4 鏡をたたき割る王



図版5 修正前の王の肖像画



図版6 修正後の王の肖像画



図版7 肖像画家と壁にかかる
絵画



図版8 ポーズをとる王



図版9 落とし穴に落とされる
画家



図版 10 肖像画を修正する王



図版 11 発砲する肖像画の王



図版 12 驚く王



図版 13 煙突掃除夫と羊飼いの娘



図版 14 地上から地下へ下る階段



図版 15 王の彫刻ギャラリー



図版 16 巨大な彫刻の制作



図版 17 ベルトコンベアの上の王の複製



図版 18 地下世界



図版 19 鳥の話を聞く動物たち



図版 20 瓦礫の上で考えるロボット

2. タキカルディ王国

タキカルディ王国は様々な時代と場所の要素のコラージュで成り立っている。過去の王国とも、未来の王国とも定義しがたい。宮廷のしきたりや内装、衣装などは、17世紀のヴェルサイユ宮殿を思い起こさせるし、電話、マイク、拡張器は現在でも使われてなじみのあるものである。垂直型構造をもつ宮殿、釣鐘型高速移動式エレベーター、飛行船、空飛ぶコウモリ警察官、自動レバーによる音楽演奏ロボット、そしてアニメーション史上初の搭乗型巨大ロボットの登場によって、王国は未来都市の様相を呈している。時として、過去・現在・未来の混在する小道具や背景が意外性を生み出し、ユーモアと皮肉が劇的効果を上げる。

とはいえ、タキカルディ王国の王制のパロディの下敷きになっているのは、絶対王制を完成させたルイ14世のヴェルサイユ宮殿である。ルイ14世は「フランスにおいては、国家はひとつの団体（身体=corps）をなしているのではない。国家は完全に王個人の中に宿っているのである」と宣言し、造園、儀式や祭典で、国家それ自体である王を再現していたのである。カントロヴィッチの研究の延長上にあるルイ・マランの言葉を借りれば、「王は一つの身体しか持たないが、この唯一の身体は、実に三つの身体——物理的・歴史的身体、法的・政治的身体、記号的・秘蹟的身体——を一つに結びつけており、秘蹟的身体、すなわち《肖像》が剰余を残さず（あるいは剰余をことごとく消滅させるようにしながら）歴史的身体と政治的身体との間の交換を遂行するのである⁽⁶⁾。

シャルル王がエレベーターで移動する際、流れるアナウンスはタキカルディ王国の性格をたちまちにして暴く。

二階は庶務課、訴訟課、会計課、金細工課、財務局、税務、決裁、配当券特売、王一族、国家監獄、夏監獄、冬監獄、秋監獄、春監獄、大人と子供用徒刑場、軍需品、陸軍敵対省、和平担当次官、武具一式、花火、最後の備蓄、毛皮類、メリヤス類、帽子類、ラッパ類、磨きブラシ類、太鼓類、警察、強制公衆便所、王室大印刷所、封印令状、徴税、拷問、落とし穴、納骨所、飾り紐、警棒、日傘雨傘、賭博場、射鳩場、軍事博物館、植物園、歴代王画廊、王のアトリエ、王の隠れ家、王のならず者、王の美容院、王の足治療医、王の蒸気風呂、王の光の大泉水、王の室内楽団、王警護吹奏楽団⁽⁷⁾ ……

王は歴史的・政治的・秘跡的身体の交換を行うために、各部署を配置する。具体的にみると、春夏秋冬の四季のモチーフは豊穡のテーマと結びつくためにルイ王によって、繰り返し用いられた。タキカルディ宮殿では、「監獄」が四季に彩られているのである。飾り紐は王の座すところには必ず置かれており、落とし穴を開くボタンになっている。和平担当次官がいるものの、拷問、陸軍敵対省、武具一式、軍事品など、懲罰的かつ好戦的な性格が目立つ。税務や訴訟を取り扱う部署の多さから、税の取り立てや圧政の犠牲となる民衆の姿が想像される。徒刑場にも子供用と大人用がある。映画の中盤で、物語の舞台が下層市街に移動すると、太陽や鳥を見たことのない民衆が支える国家の経済構造が明らかになるだろう。権力を握る王国上層部と、その犠牲になる下層部との断絶は政治批判に満ちている。鳥がこの王国は毘だらけだ、という通り、国家権力の中核である警視總監をトップにいただく警察の監視網、落とし穴や墓場にも事欠かない。

また、王の気晴らしのためには、花火や楽団などの各種娯楽も用意されている。「王の」快楽のために設けられた各部署は、「王」の名を冠し、そのことによって王一人に奉仕することが強調される。

王とは何よりも戦争・狩猟・舞踏などにおける意思の運動、欲望の運動である。絶対権力の主体——絶対君主——として自己を実現するために、物語表象の結果として、語りの結果として、歴史の語りの結果として生み出されるだろう。[…] 王の肖像のうちにその物語＝歴史を語り、他方は王の完全無欠の姿の一つを、その顕現を永遠化する語りのうちに打ち眺め [る]⁽⁸⁾。

寄り目のせい、シャルル王の狩猟と射撃の腕前は名人の域にはほど遠いが、どんなに的外れな射撃をしても、侍従たちは王の手並みを賛美するのみである。いかなる結果を出そうとも、王は完全無欠なのである。肖像画家の描く王の肖像に狩猟姿が選ばれたのも、それが勝利の「瞬間」を「永遠」に変えてしまい、王の属性である「勝利」「威厳」「豊穡」を画布に定着させることで、王の理想化と結びつくからである。

着飾っているということは、外観であるということであり、他人に対して自己を提示し、そのことによって、自己のイメージを介して他人の視線のうちに自己を表象（再提示、再現）することである。[…] 着飾っている人は自分を見せつけることで、彼には多くの人手があり、人手が多ければ多いほど強者であるということを示しているのである⁽⁹⁾。

ここで、実際の王がどうであるかということは問題にならない。問題になるのは、それがどのように見えるかということなのである。

3. 余りある水

ヴェネチア風の「桃源郷」が掛かる運河は、ゴンドラや水上バイクが行き交うタキカルディ王国の主要な交通路である。一方、水はヴェルサイユ宮殿の庭園全体に現れる要素である。見取り図を見ても、庭園には水が豊富に引かれて、泉水、大水路、小ヴェネチア（ゴンドラ漕ぎの村）を備えている。ルイ王はゴンドラに乗って、運河を散歩することを好んだ。しかし城に引かれた水は王の気晴らしをするだけではなく、王の超越的権力を象徴すると、アポストリデスは論じる。

水もまたあまりあるほど豊かに […] ヴェルサイユに引かれた […]。アンシャン・レジームにおいて、清水は非常に重要なものであった […]。宮廷には見世物として消費される過剰な水があり、それが王室のあちこちの都市における水不足と鮮やかな対照をなしているのである。[…] 王国内における希有性と宮廷における過剰性の対立から、国王のあらゆる権力にまさる超越的権力の神話が生まれる。ただひとり君主のみがそのような威光のために浪費をおこなうことができたのである⁽¹⁰⁾。

タキカルディ宮殿の「王の光の大泉水」*grandes eaux lumineuses du roi* は、—— 現在でも真夏の週末の夜にヴェルサイユ宮殿で催されているが—— は、もとは17世紀に行われていた光と水のスペクタクルの引き写しである。ルイ14世は新しさを求めて、奇抜なスペクタクルと目玉に祭典を催していたが、1674年夏にヴェルサイユで行われた大水路上のスペクタクルは特記に値する。真つ暗闇の深夜に、王が宮殿を出ると、広大な闇の中に水路に仕掛けられた大々的なスペクタクルが現れ、水面にたなびく光の戯れが魔術的な世界に誘うという趣向である。「世にもまれな荘厳さは廷臣すべての眼を長い間喜びで釘付けにし、誰もが」これらのイリュージョンのすばらしい効果を賞賛して倦むことはなかった。[…] 王が水路を遡り、廷臣たちがみなそこからゴンドラに乗り込んだ場所に上陸した後、陛下は宮殿に戻りになった⁽¹¹⁾ という当時の王用建造物史料官の証言がある。この史料官は城郭、芸術品、記念建造物、そしてとりわけ王制の公式の祝宴を記述する役割を担い、ヴェルサイユで王の身体をスペクタクル化するために設置された重要なポストのひとつであった。タキカルディ国に目を移すと、王のスペクタクル化も枚挙にいとまがない。ゴンドラ漕ぎが「愛、永遠に」と歌う時、白い鳥たちは集まって王の姿を形づくり、

王の目を楽しませる。花火もまた、17世紀の娯楽的催しで打ち上げられ、光り輝く王の演出に役買ったが、『王と鳥』の結婚の場面でもハート型や王の顔のモチーフの花火がユーモアたっぷりに使われている。ありとあらゆるモチーフが王を表象し、王の限らない自己増殖の欲望を見せつけている。

4. シャルル V + III = VIII + VIII = XVI 世とお付きの愛犬

シャルル 16 世の名は正式には「シャルル 5 + 3 = 8 + 8 = 16 世」である。シャルルマニュ大帝から続くシャルル各王は実在する王である。ヴァロワ王朝のシャルル 5 世 (1338-80) は「賢明王」と呼ばれ、ルーヴル宮やバスティーユ城塞やパリの城壁などを建設し、現在の税金の基礎となる徴税を行い、常備軍・官僚層を持つなど、後年の絶対王制のさきがけを成したことで知られる。カロリング王朝のシャルル 3 世 (879-929) は「単純王」と呼ばれ、フランス北部ペロンヌで捕らえられ、幽閉されたまま死を迎える。シャルル 8 世 (1470-98) は、居城で改装工事の現場を見て回っていたとき、鴨居に頭をぶつけて転倒し、事故死した。嫡子が若くして死亡していたため、この王でヴァロワ王朝本流は断絶する。シャルル 16 世は存在しないが、絶対王制下で 16 世まで続いたのはルイ王である。ブルボン王朝のルイ 16 世 (1754-92) はフランス大革命にあって有罪が確定するまで、フランス王は君臨し続けてきた。武力、策略と陰謀で手に入れた権力は支配者側の理屈で「正史」として記述され、正当化されたが、時の君主は王権神授説や王としての正当性をいかに証明するかに腐心していた。絶対王朝下のフランスでは、ルイ 14 世 = 太陽王 = アポロンはローマ帝国の血を引く正当な王制を擁護するような神話のかつ歴史的演出を試みた。

本映画作品では、タキカルディ王国の美術館に陳列される彫刻にもギリシア = ローマ神話や「ダビデ王」、「龍と戦う聖ミカエル」のような宗教画、「騎乗の王」のような歴史画のパロディが散見される。V + III = VIII + VIII = XVI (5 + 3 + 8 + 8 = 16) の足し算のでたらの数式で、シャルル 16 世は、つぎはぎの様相でローマ帝国からタキカルディ王国の連続性に疑問を呈するようである。

王の愛犬はお付きの一員である。誰一人として入れない王の秘密の部屋に入れるのもこの愛犬だけである。結婚式の場面でマイクを握るリポーターが「アルタバヌスのように誇らしげな王の犬は、髪粉を振り、18 世紀の小姓風にかつらを被り、気取った態度をしています」と報道するときに、崇高さは 18 世紀という伝統に依拠するようであるが、おめかしをしているのは犬である。動物に衣装を着せたり化粧させたりして高慢に振る舞わせるのは、動物本来の性質を消し去り、お金と手間を掛け、子どもよりもペットを好む現代の状況にも通じるようである。

また、このお付きの愛犬は、第2次世界大戦中のフランスのアレゴリーとしても読むことができる。フランスを占領していたドイツがシャルル王だとすると、この犬はフランスだと、高畑は述べている⁽¹²⁾。

5. 羊飼いの娘に惹かれる煙突掃除の少年と王

この映画はもともと、絵の人物が抜け出すというアンデルセン童話に着想を得たが、細部に現れる奇想天外なアイデアが観客の度肝を抜くだけでなく、現代社会の深刻で複雑な現実を映し出しており、現代社会に鋭く問いかける。王の秘密のアパルトマンで、騎乗像の老人は羊飼いの娘と煙突掃除の少年に、二人は「色が違う」という。色 (couleur) の解釈は分かれるところだが、映画でも確かに色白の羊飼いの娘にくらべて煙突掃除の少年の肌はやや暗い色で描かれている。煙突掃除の少年の色の黒さは、煤で汚れた「炭焼き」の特徴である。物語では、煙突掃除の少年は王のための労働に従事させられることになり、言い換えれば民衆の一員になる。

「民衆は直接君主に近づく手段を持たない。私的／象徴的の区別は民衆にとって、意味がない。彼らは外部に、つまり意味を奪われた労働の世界に追いやられているのだ」とマランが言うとおりの (Marin 1981=2002: 41)、下層市街に住む民衆は王との接点を持たない。

一方、王と羊飼いの娘の結婚を正当化するものは何か。王の秘密のアパルトマンに置かれている騎馬像の老人が言うことには「王と羊飼いの娘は結婚するものだ」。シャルル王は王妃として非の打ち所のない羊飼いの娘を選び、王国内の権力の維持に努めるだろう。盛大に行われる結婚式の場面で、祝福に駆けつける客人の姿やリポーターの報道が、この婚礼が慣習に従った儀式だということを裏付ける。ここにも王の政治的欲望が現れている。

6. 王の秘密の部屋

ルイ王朝では、王はある意味、機械として機能していた。王の寝室は宮殿の中心に置かれ、そこは王のプライベートの空間ではなかった (Apostolidès 1985=1997)。王太子の誕生時も、国そのものである未来の王は、母親の胎内から出てくるときに臣下の面前にさらされねばならなかったし、「寝る」ことさえ国事であり、誰が王のお召し替えをするのかといったことにも貴族の序列が関係していた。

もともと君主に警察や貴族の取り巻きのよう、それは「人」ではなく、王の手足のようである。「王の威光とは、王が固有の記号の言説として王を取り巻いているこの軍団そのものである [...] それは王の衣装であって、王の身体を、威光のうちに増殖された身

体として指示するのである」(Marin 1981=2002: 51) というマランによれば、王の取り巻きは威光を示す王の衣装の等価物なのである。

映画の中で宮廷という外部世界から私室という内部空間に舞台が移動すると、王は人間と等身大で描かれる。それまで体面を保っていた王が人前では決して見せることのなかった劣等感や屈辱感をあらわにする一方で、人間らしくやさしい表情が王個人の内面を物語る。最高層の私室で、好みの調度品や美術品に囲まれ、グラスを傾けながら、オルゴールの歌に聴き惚れて、少女の絵姿をうっとり眺める姿は、生身の人間との接触を避けて似姿を手中に入れたり、現実の人間との交渉を絶って、幻想や仮想空間にひきこもったりする現代にも見られる光景である。このように、タキカルディ王国の王は権力を体現するだけではなく、自己中心的な、心地よさを追求する現代人の寓意でもあるだろう。

王は秘密の部屋に閉じこもっても、就寝時も、王権の象徴である王冠と王杖を離さない。しかし人間としてのシャルルは孤独である。他者の存在により自己の存在を確認するプロセスにおいて、王の完全な他者とは、鳥や煙突掃除の少年なのである。肖像画の王が実物の王になりかわったとき、王は欲望の対象であった理想の目を手に入れて自己充足をし、「他者」の抹殺にかかる。

7. 本物の王と肖像画の王

タキカルディ王国は王の表象で溢れている。宮中のアトリエ、美術館、王の秘密のアパルトマン、廊下には、美術品として古代から現代までの様式を借りた彫刻、絵画、巨大な建造物が数多く置かれるが、すべて戯画的に王の刻印が押されている。パスカルが、「絶対君主という名を持つ王の進退・王の肖像の幻影に宿る表象としての権力、権力としての表象を明るみに出している」(Marin 1981=2002: 20) と指摘していたように、タキカルディ王も権力を誇示する。王の複製は宮中にとどまらず、城の外にも王を表象する巨大な彫像、壁にはめ込まれたメダルや切り込まれた植木がある。サイに乗って、槍を振り下ろして時を打つ王の銅像が生み出すカリカチュアも効果的である。王が画家に褒美として与える勲章にも王の顔が刻印され、権力としての王の肖像は複製され続ける。

芸術家が描く美術品から、美術館の受付に置かれるミュージアム・グッズの小物、ポストカード、向上で大量生産される置物にいたるまで、映画では王の写しが実に緻密に描かれている。それは美術館の古代ギリシアの彫刻をまねた競技者から、ギャラリー内の17世紀の王の肖像画、廊下のピカソもどきのキュービズムの顔まで、様々な時代の芸術作品のパロディとして提示される。本来、王の「扮装、しかめ面、仮面、こうした空しい道具立ては空しければ空しいほど効果があり、単なる記号であればあるだけ力を発揮する――

単なる記号、それは真の正義や真の学問のない場所にしるしをつけ、正義や学問にとってかわ」るのであるが (Marin 1981=2002: 50)、外部から見れば何の意味もなさない。王国の「外部」を象徴する羊飼いの娘と煙突掃除の少年は、美術館で彫刻の王の滑稽さを笑うのである。

絵画については、一般的に人間の身体を画面に表すときに、向き、部位、ポーズが考慮される。すなわち、正面か側面か、斜め正面か、あるいは全肖像か半身像か胸像か、あるいは頭部のみか、さらには立像か座像か横臥像か、騎馬肖像なのかなど、様々な変化形がある。そのほかに、状況設定という観点もある。表現形のすべてを手中に収めるべく、タキカルディ宮殿の絵画はこれらを網羅する。

宮廷付きの画家がもっとも注意を払う点は、写実性と理想化のバランスである。肖似性を追求するあまり、欠点を忠実に写し取ることは許されておらず、権威の資格かが要求される場合はなおさらである。

17 世紀の証言は、王の秘蹟的進退についてこう記している。「陛下の聖なる身を満たしている数々の完徳と、この画家の技術のすべて色彩のすべてをもってしても描き切れないと思われる英雄的な美德のなかに、これ以上踏み込むことは無謀な企てとなりましょう」と。(Félibien cité par Marin 1981=2002: 362)

このように、王が聖なる者とされていたルイ 14 世の時代、もしも画家が王の欠点を描いてしまったら、王の不興を買う恐れがあった。つまり国王を美化して賞賛することを潔しとしない芸術家は不敬罪で縛り首か国外追放の憂き目にあった (Apostolidès 1985: 1997: 39)。宮廷付肖像画家の任務は、王にふさわしい衣装をまとった理想の王を描くことである。シャルル王のアトリエの壁に明白なレフェランスとして、ルイ王の肖像画が掛かっており、新任の画家にもこのような絵画を描くことが期待されている。しかし、タキカルディ王国では、新任の肖像画家は肖像画が果たすべき役割を理解していないのか、もしくは暗黙のルールに背いて、写実性を追求してしまった。彼は一瞬ためらった後、王の寄り目を見たまに描いてしまう。王の寛大さは表向きのものであって、結局、肖像画家は落とし穴に落とされ、消されるはめになる。

ここで王の肖像画は鏡の役割を担うことになるが、現実の姿を受け入れることができない王は、肖像画の寄り目を修正し、理想化した自画像をいては満足感に浸るが、窓の外に鳥にからかわれて鏡を見ると、鏡は現実をありのままに映していた。鏡に映ったのは、王の寄り目だった。王は思わず鏡をたたき割る。コンプレックスを克服できない人間は仮想に逃げ込むしかないように、王はやがて肖像画が象徴する「理想」という妄想にとってかわられる。

それ以来、肖像画の王は、白い鳥が集まってりりしい王の姿、ケーキの飾りの愛らしい

王の顔、打ち上げ花火の何色にも輝く王の顔、花輪でできた王の顔、植え込みの端正な王の顔など、お墨付きを与えられた自己の複製を目にして悦に入るのである。王の増幅は留まるところを知らない。鳥と煙突掃除の少年が捕らえられて、強制労働を強いられる工場では、王の複製がベルトコンベアで機械生産されるのである。プロパガンダに奉仕する芸術作品を民衆は黙々と制作しているが、煙突掃除の少年は王の複製の顔にでたらめにペンキを塗って、不良品を作ることによって、異議申し立てをする。

鳥や煙突掃除の少年のような邪魔者を駆逐するために、肖像画の王は民衆の住む下層市街を破壊してはばからない。下層市街の死刑執行人であった猛禽たちは、結果的に為政者を滅ぼした。フランス歴代の王は死後デスマスクに表象され、後世まで生き延びていたが、タキカルディ王の場合、コピーがすべて破壊されたとき、オリジナルも姿を消した。根こそぎの破壊によってしか支配の欲望装置を止めることはできなかったのである。そして多なる「王」の肖像をめぐる物語はこうして幕を閉じる。

映画シナリオ Paul Grimault et Jacques Prévert, *Le roi et l'oiseau*, Gallimard, 1980. 訳読にあたっての注

- ・ p. 10 Charles Cinq et Trois font Huit et Huit font Seize de Takicardie「タキカルディ王国シャルル V + III = VIII + VIII = XVI 世」
- ・ p. 26 « vous les verrez bientôt revenir plus vite qu'ils ne sont partis... » の verrez は動詞 voir の直説法単純未来形。ここでは直接目的語は代名詞の les。知覚動詞 voir「見る」と直接目的語、動詞不定詞で、「～が～するのを見る」。plus vite que～は副詞の優等比較級。qu'ils ne sont partis の ne は虚辞の ne。「やがてあなたは、彼らが立ち去るより早く戻ってくるのを見るだろう」
- ・ p. 27 « Jamais je n'aurais cru que ça aurait pu être si beau ! » の aurais cru も aurait pu もそれぞれ croire と pouvoir の条件法過去の活用形。「これほど美しいものたりえたのだったとは、決して思わなかっただろうに。」
- ・ p. 28 « Vous avez fait du joli ! » の faire du joli「ひどいことをする」
- ・ p. 32 « Y'a » = Il y a ～「～がある」
- ・ p. 41 普段使われる haut-parleur「拡声器」の代わりに、haut-hurleur「叫声器」と命名されている。(Grimault et Prévert 1980: 34)
- ・ p. 50 « Toutes les langues. Je suis interprète, polyglotte, monoglotte, je connais le toucan, l'anglais, le latin, le lièvre aussi, le chinois, le perroquet bien entendu... et le lion ! » 「すべての言語（を話す）。私は通訳、多言語話者、単言語話者、オオハシ語

を知っているよ、英語も、ラテン語も、ノウサギ語もちろん、中国語、いうまでもなくオウム語も...そしてライオン語も！」

- ・ p. 65 *Une vieille femme* : C'est curieux, je ne les voyais pas du tout comme ça, moi, les oiseaux. ライオンに向けられた「鳥たち万歳という声を聞いた老女の台詞「おかしなもんだね、私はこのような鳥は全然見てはいなかったよ（＝鳥がこのようなものだと全然思わなかったよ）」
- ・ p. 66 faire le beau 「気取る」。動物に使うと「ちんちんする」アルタバヌスは現イラン・パルティア王国アルサケス朝の王。ラ・カルプルネード作『クレオパトラ』の戯曲に登場する想像上の英雄が非常に傲慢だったことから、faire le beau は傲慢なほど誇り高いという意味で使われる。

本稿は『世界の鏡としての身体 —— シェイクスピアからアニメーションまで——』（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学プロジェクト編、主任研究員 高畑勲）所収の拙稿を改稿したものである。

注

- (1) Thomas L. Cooksey, "Pataphysical Assemblages: Fascist Spectacle in Paul Grimault's *Le roi et l'oiseau*" in *The Comparatist*, Vol. 43, October 2019, pp. 209-227.
- (2) 高畑勲 『漫画映画（アニメーション）の志——『やぶにらみの暴君』と『王と鳥』』岩波書店, 2007 年.
- (3) Kantorowicz, Ernst Hartwig, 1957, *The king's two bodies, a study in mediaeval political theology*, Princeton, N.J.: Princeton University Press (小林公訳『王と二つの身体』上・下, 筑摩書房, 2003 年).
- (4) 高畑勲, 小森陽一 「特別対談『王と鳥』をめぐる」, 『シネ・フロント』347, シネ・フロント社, 2006 年, pp. 34-45.
- (5) 前掲書 pp. 14-15.
- (6) Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions du Minuit, 1981 ; 渡辺香根訳『王の肖像——権力と表象の歴史的哲学的考察』法政大学出版局, 2002 年, p. 19.
- (7) Paul Grimault et Jacques Prévert, *Le roi et l'oiseau*, Gallimard, 1980, p. 14.
- (8) ルイ・マラン, 前掲書, pp. 9-10.
- (9) ルイ・マラン, 前掲書, p. 62.
- (10) *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV* Jean-Marie Apostolides, Paris, Éditions du Minuit, 1981 ; 水林章『機械としての王』, みすず書房, 1996 年, pp. 128-129.
- (11) André Félibien, *Description de divers ouvrages de peinture faits pour le roy* ; Paris ; Sébastien Mabre-Cramoisy (cité par Apostolides : 1981. *Les divertissements de Versailles donnés par le Roi à toute sa Cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année 1674*, Paris, Coignard, 1674).
- (12) 高畑, 前掲書.

参考文献

- Paul Grimault et Jacques Prévert, *Le roi et l'oiseau*, Gallimard, 1980.
- Thomas L. Cooksey, "Pataphysical Assemblages: Fascist Spectacle in Paul Grimault's *Le roi et l'oiseau*" in *The Comparatist*, Vol. 43, October 2019.
- 高畑勲 『漫画映画（アニメーション）の志——『やぶにらみの暴君』と『王と鳥』』岩波書店, 2007 年.
- 高畑勲, 叶精二, 藤本一勇 『王と鳥——スタジオ・ジブリの原点』大月書店, 2006 年.
- 高畑勲, 小森陽一 「特別対談『王と鳥』をめぐる」, 『シネ・フロント』347, シネ・フロント社, 2006 年.
- おかだえみこ 「王と鳥」, 『キネマ旬報』No. 1466, 9(1), キネマ旬報社: 96, 2006 年.
- 小野耕世 『世界のアニメーション作家たち』人文書院, 2006 年.
- Jean-Pierre Pagliano, *Paul Grimault*, Dreamland éditeur, 1996.
- Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions du Minuit, 1981; 渡辺香根訳『王の肖像——権力と表象の歴史的哲学的考察』法政大学出版局, 2002 年.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig, *The king's two bodies, a study in mediaeval political theology*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957 (小林公訳『王と二つの身体』上・下, 筑摩書房, 2003 年).
- Le roi-machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV* Jean-Marie Apostolides, Paris, Éditions du Minuit, 1981; 水林章『機械としての王』, みすず書房, 1996 年.
- André Félibien, *Description de divers ouvrages de peinture faits pour le roy*; Paris; Sébastien Mabre-Cramoisy (cité par Apostolides: 1981. *Les divertissements de Versailles donnés par le Roi a toute sa Cour au retour de la conquête de la Franche-Comté en l'année 1674*, Paris, Coignard, 1674).
- 網野善彦 『異形の王権』平凡社, 1993 年.