

「アラジンと魔法のランプ」と
ウォルト・ディズニーの『アラジン』
— 夢と帝国 —

小 泉 泉

One day a traveler climbs a mountain nearby. He stands at its summit admiring all he sees below him. The turquoise lake, the eternal hemlocks, the starlings sailing into clouds cut by rainbow. The traveler laughs at the beauty saying, “This is perfect. This is mine.”

— Toni Morrison, *A Mercy* —

はじめに

映画『アラジン』(*Aladdin*, 1992)は、現代ではディズニー映画のスター的な地位を獲得して親しまれている作品である。周知の通り、ディズニーの物語は、その多くの起源をグリム童話やアンデルセン童話といった古典童話に発しているが、ディズニー版の知名度があまりに高くなってしまったために、原作が何かわからなくなってしまい、これらの物語がディズニーオリジナルと思っている観客も多いようである。例えば、『白雪姫』(*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937)はグリム童話の「白雪姫と七人の小人」(“Schneeweißchen”)から、『眠れる森の美女』(*Sleeping Beauty*, 1959)や『シンデレラ』(*Cinderella*, 1950)はフランスの作家シャルル・ペロー(Charles Perrault)の童話集に収められた「眠れる森の美女」(“La Belle au bois dormant”)と「サンドリヨン」(“Cendrillon”「灰かぶり」の意)、『リトル・マーメイド』(*The Little Mermaid*, 1989)はアンデルセン童話の「人魚姫」(“Den lille Havfrue”)から変更され、新たに作り替えられた物語である。このようなディズニー作品の中で、『アラジン』もまた『アラビアンナイト』(*Alf Laylah wa Laylah*, 『千一夜物語』または『千夜一夜物語』)¹に

収録されたとされている「アラジンと魔法のランプ」（“Aladdin and the Magic Lamp”）を原作とし、異国情緒豊かな作品として親しまれてきた作品である。

有馬哲夫は著書『ディズニーの魔法』の中で、原作となっているヨーロッパの古典童話は、実は「残酷で暴力的で、しばしば猟奇的で倒錯的」ですらあることを指摘しながら（7）、ディズニー映画の「夢と魔法と感動」の本質を追究しているが（211）、『アラジン』は、異国の地を舞台に、文字どおり、「魔法のランプ」が夢を叶え愛を成就させてくれる物語である。しかしその「夢と魔法と感動」の裏には、「残酷で暴力的」であるとともに、旧約聖書の創世記におけるバベルの塔の建設にも遡る人間の欲望と傲慢、征服欲が渦巻いているようにみえる（11.1-9）。有馬は、ディズニー作品において、古典童話は「商業的な配慮のほか、敏感に世相、国民の意識を感じ取り、反映させ、ディズニー・マジックをかけた」結果、「アメリカの民話」となりえたと述べているが（216）、ディズニーは、この物語世界において、一つの文化を作り上げ、いわば「ディズニー帝国」を誕生させたと考えられる。本稿では、中世に生まれたイスラム世界の説話集『アラビアンナイト』に収められたとされてきた「アラジンと魔法のランプ」の誕生話に遡り、ウォルト・ディズニー（Walt Disney）自身が抱いた偉大なる「夢」に重ねながら、この「帝国」の建設に隠された「夢と魔法」と権力について、フランコ・モレッティ（Franco Moretti）の「世界文学システム」²とエイミー・カプラン（Amy Kaplan）の「帝国というアナーキー」（“the anarchy of empire”）³における議論を援用しつつ考察していく。

1. 孤児の物語と「世界文学システム」

映画『アラジン』の元となっている「アラジンと魔法のランプ」は、『アラビアンナイト』の物語の一つとされている。『アラビアンナイト』の原型は、古くは九世紀頃にシリア地域のバグダッドで誕生したとされ、アラビア語で書かれた写本が多く、翻訳者によって翻訳されて読まれてきた作品群である。西尾哲夫によれば、そもそも『アラビアンナイト』は、編纂者の手によって、核として成立した物語集に多くの物語が付け加えられてきたものである（『アラビアンナイト』36）。「アラジンと魔法のランプ」も、実は『アラビアンナイト』の中に

含まれていたかどうかは不明であり、少なくとも真正のアラビア語写本が発見されていないことは事実のようである。「アラジンと魔法のランプ」が世に知られるようになったのは、フランスの東洋学者アントワーヌ・ガラン (Antoine Galland) が、アレppoからパリにやってきていたキリスト教徒から聞いた話を『アラビアンナイト』第九巻に (勝手に) 収め、フランス語に訳したことによるとされており、「アラジンと魔法のランプ」は「アリババと四十人の盗賊」 (“Histoire d'Ali-Baba et de quarante voleurs exterminés par une esclave”) や「アフメッド王子と妖精パリ・バヌー」 (“L'histoire du Prince Ahmed et de la fée Pari-Banou”) とともに、いわゆる「孤児の物語」と呼ばれる物語の一つとなっている (42-44)⁴。

このように身元不明の「アラジン」が、中世のイスラム世界で生まれ、数々の変更を経てヨーロッパで翻訳され、人々の間に広まってきたことには大きな意味がある。西尾が述べているように、これら二つの文明の間で変更を繰り返し、「世界文学」として成長してきた『アラビアンナイト』の成立に、ヨーロッパ人が中東世界に抱く夢とイメージ、近代以降におけるオリエンタリズム的な視点 (エキゾチックな東方への夢) は欠かすことのできない要素である。ガランが本格的に東方百科全書の編纂に携わり、『アラビアンナイト』の写本を手に入れた17世紀後半から18世紀にかけては、いわゆる「オリエンタリズム」の萌芽期にあたっており、特に、東方世界への憧憬と関心が入り混じった東方趣味が広がり始めた時代であったという (10)。また、1704年に出版されたガラン版は、すぐにフランス宮廷のベストセラーになったというが、それも、このようなオリエンタリズムの萌芽の中で、中東世界とヨーロッパ世界との関係が大きく変わり始めていたこと、宮廷におけるシノワズリー (中国趣味) の流行が、『アラビアンナイト』の物語世界と一致していたことが要因としてあげられるようである。『アラビアンナイト』は、新鮮な魅力と新しい文学世界をヨーロッパに提示したのだと西尾はいう (14-15)。

このような文学的様相は、比較文学者フランコ・モレッティが論じた「世界文学システム」における関係性を思い起こさせる。この「法則」においてモレッティが見出したのは、「文学システムの周辺に属する文化 (すなわち、ヨーロッパ内外のほぼすべての文化) において、近代小説はまず、自発的に発展したので

はなく、西欧（通例フランスかイギリス）の形式上の影響と地域の題材との妥協から生まれた」こと（50）⁵、またそのシステムには「ムラ」（“not uniform”）があったということである。すなわち、このシステムにおいて「英仏の中核から加えられる圧力は、それを均一にしようとするが、その現実の差を完全に消し去る」ことは不可能であり、それは何よりも、「象徴をめぐる覇権闘争」（“the struggle for symbolic hegemony”）であるということである（56）。元来、シリアのアレッポからもたらされた孤児の物語「アラジンと魔法のランプ」は、文学史上で絶大な「権力」を持っていたフランス出身のガランが翻訳したことにより、西欧の「システム」に取り入れられ、その「圧力」のもとに自由な変更が繰り返されていったと考えられる。ヨーロッパに広まっていった『アラビアンナイト』は、やがてその普及とともに、ヨーロッパ列強の支配する東方世界（植民地）についての手がかりとして利用されていくようになるが（西尾『アラビアンナイト』74）、広く庶民にも親しまれた東洋のファンタジー世界は、19世紀には二分された東西の力関係を滲ませる、モレッティの言葉を借りるなら、両者の「関係性を脅かす」（58）物語世界にさえ変容していくことになるのである。

一方、アメリカの東洋へ向ける眼差しは、ヨーロッパ人のもつ異国の地への憧憬とは異なる視点であった。ヨーロッパから中東世界に対する見方、西尾の言葉で、「進んだ文明の地ヨーロッパ」対「遅れた野蛮の地イスラム諸国」という観念を引き継ぎつつ、建国以来ヨーロッパとは異なる独自のアイデンティティを模索してきたアメリカは、イスラム国に一層攻撃的な姿勢を示し、「矯正」していったということである（西尾『アラビアンナイト』93）。やがて、「自由の国」としてのアイデンティティを確立していくアメリカは、西尾が述べているように、中東世界を「利用」するようになるのだが（94）、こうしたアメリカ人の視点が、現代においても両者の緊張関係を継続させているとするならば、ウォルト・ディズニーが生きたアメリカ社会において「野蛮な」イスラム国のイメージが浸透していたことは疑いの余地はない。1992年に公開された映画『アラジン』において変更を余儀なくされたオープニング曲「アラビアンナイト」（“Arabian Nights”）のオリジナル版冒頭では「はるか遠くのところからやってきた。ラクダのキャラバンが歩き回り、顔が気に入らなければ耳を切り落とす。野蛮だがそれが自分の故郷なのだ」⁶というような歌詞がつけられていたことはよく

知られている。このことは、建国以来築かれてきたアメリカのイスラム観が、現代にまで連続と残されてきたことを物語っている。ディズニー版『アラジン』における「夢と魔法」は、このように、ヨーロッパが抱く東方への憧憬と、中東世界との歴史的緊張関係を映し出すものである。モレッティは、ロベルト・シュワルツが「社会的関係性の縮図」(“the abstract of specific social relationships”) (53) と呼ぶ歴史と文学形式の影響関係について、歴史的条件が再び「形式上の『ひび』」として現れてくることを説明している。

……歴史的条件は、一種の形式上の「ひび」として再び現れる。ストーリーと言説の間、世界と世界観の間を走る断層として。世界が奇妙にゆがんでしまうのは、外からの力にそのように仕向けられるからである。世界観はその意味を取りなそうとし、常にバランスを崩してしまう。……異文化の存在は小説の語られ方それ自体に「干渉」しているのだ。唯一にして不均衡な文学システムは、ここでは単なる外部ネットワークではない。それは、テキストの外にとどまらない。それは、その形式の中に存分に埋め込まれているのである。(Moretti 58-59)

中東世界を舞台に生み出された『アラジン』は、この世界文学システムにおける「妥協」関係(外国の形式および地域の材料と形式)の中に生れる「ひび」(ゆがみ)と、その「覇権」をめぐる争いを如実に映し出す作品といえる。『アラビアンナイト』において、その中核から加えられてきた「圧力」は、ウォルトが抱いた「夢」とも複雑に絡み合い、「ゆがみ」を取り入れながら、システムの中で新たな「ヴァリエーション」(56)を生み出すことになるのである。

2. ディズニー版『アラジン』における変容と「帝国というアナーキー」

ディズニー版『アラジン』は、原作を大きく変え、新たな「アラジン」のイメージを生み出してきたが、それは文字通り、ディズニーの「力」を忍ばせるものである。アニメーション映画『アラジン』のプロダクションノートをまとめた *Aladdin: The Making of an Animated Film* の中で、ジョン・カルハーンは、ディズ

ニーの『アラジン』によってアニメーション映画は新しい時代に入ったと述べている。

ウォルト・ディズニーのシリー・シンフォニーで始まったアニメーション・ミュージカル・コメディの夢は、『アラジン』をもって新しい時代にはいった。ちょうど、ジーニーが無限に変身可能であるように、メディアそのものが、言葉や音楽や、動きや色におけるデザインを無限に変えることができるのだ。そして、忘れることができない（と、突然気づく）パーソナリティや物語を作り出すのだ。（116-117）

ウォルトが見出したメディアの柔軟性は、アニメーション映画『アラジン』の制作において、「他」の何かを自在に動かすことのできる「力」に変わったといえるようである。

一方で、この変容の過程における柔軟性こそ、カプランが意図した「帝国というアナーキー」を彷彿させるものである。カプランは、帝国主義に関して、「一方通行的な権力構造」としてではなく「一国の文化が形成される際に生じる帝国と植民地の関係の曖昧さや矛盾」に着目した（1）。カプランは、マイケル・ハートとアントニア・ネグリの研究に依拠しつつ、アメリカ例外主義の理念を支える帝国の膨張というアナーキーについて「アメリカ帝国は、境界線を築き、そこを横断するあらゆる動きを巡視しようとするとともに、制限のない領土拡大への欲望によって、その境界線を破壊しようとするという二つの衝動に長い間駆り立てられてきた」のだと述べている（15）。ディズニーが築く「帝国」において、その作品を「世界文学システム」の中に重ね合わせれば、自身が手にした中核的な「圧力」によって周縁の領域を組み込もうとする「領土拡大」への欲望とその境界線解体への夢が露わに示されてくるのである。

ディズニー映画『アラジン』がどのように変容されているかについては、これまでもしばしば指摘されてきた⁷。まず、「アラジンと魔法のランプ」では中国の町が舞台であり主人公は中国人の少年である。クリスマス・シーズンに「アラジン」のパントマイム劇が定番として上演されてきたイギリスでは、ディズニー版『アラジン』が公開されるまで、子どもたちは中国風の格好をしたアラジンに親し

んできたのだという（西尾「謎の中国人」38-39）。しかしディズニー版『アラジン』が公開されると、中国を舞台としたこの「擬似オリエントの物語」（“a pseudo-Oriental tale”）は（Cooperson 266）、アグラバーという「はるか遠くの場所」（“a faraway place”）、ラクダの行き交う中東の架空の町を舞台とした物語イメージに取って代わられる。遠い場所への憧憬を抱かせながら、ディズニーが為すことは、「地域独特の材料」と「妥協」させること、すなわち、イスラム世界の風習や価値観を「アメリカナイズ」して作品に溶け込ませることである。特に、ウォルトの制作において「明確な個性を持ったキャラクターを生み出す」ことが彼の信念の一つであったなら（Culhane 9）、『アラジン』のキャラクターたちはその「アメリカらしさ」を浮き彫りにしていくのである。

「アラジンと魔法のランプ」では、アラジンの家族は、敬虔なイスラム教徒であり、貧しいながらもその信条に従って暮らしている。アラジンは、怠けものではあるが、誠実な商人の息子である。ディズニー版では、アラジンは、家族のない貧しいいたずら好きの少年で、相棒の猿アブーとともに盗みを働きながらその日暮らしの生活をしている、いわば「ドブネズミ」（“street rat”）と呼ばれる存在である。彼はイスラム信仰を持つこともなく、むしろそれゆえに「一般的に」多くの人々に受け入れやすい、愛嬌のある、「ダイヤモンドの原石」（“rough in the diamond”）として描かれている。イギリスの振付家デヴィッド・ビントレーの言葉を借りるなら、この作品においてアラジンは、「決して知的でも偉大な人物でもないところ」に意味があるのであり（新国立『アラジン』22）、彼は、貧しくても、寛大で勇敢に、明るく夢を追いつける「アメリカン・ヒーロー」の体現でさえある⁸。また、映画『アラジン』においてその変わりようがよく知られるのは、プリンセス像である⁹。第一に「アラジンと魔法のランプ」では、王女にジャスミンという名前は付けられていない。ディズニー版では、安穏な生活を約束されたプリンスとの結婚を拒み、自由を望み、父の後を継いで一国のサルタンになるという野望を抱く自立したプリンセス像が描かれていることがしばしば指摘されてきたが、1990年代にアニメーション制作に新たな時代を切り拓いたディズニーの狙いは、新しい、欧米の価値観に見合うプリンセスを生み出すことにあったといえる。『アラジン』において、『アラビアンナイト』の物語を語るシェヘラザードさながらに、腹部を露出したアラビア風の

パンツ姿という王女の立ちは、古典的なプリンセスとの違いを象徴的に示すものである。また、実写版『アラジン』（2019）の制作において、中東のプリンセスであるジャスミン役にインド系イギリス人のナオミ・スコットが抜擢されたこともこのことをよく物語っている。ジャスミンは、「東洋趣味」を掻き立てる異国の土地のプリンセスである一方で、「バターナリズム的」（Kaplan 11）な権力を背景にもつヒエラルキー¹⁰に支配された中東社会の風習を破り、現代的で、欧米の価値観に見合う自由と平等を実現する女性像として映し出されたのである。

『アラジン』において、そのイメージ・キャラクターとなっているのは、タイトル・ロールのアラジンよりも、ランプの魔神ジーニーといっても過言ではない。西尾は『アラビアンナイト』の「ヨーロッパ化」現象における変遷の中で、挿絵によるイメージの変容に触れている。どちらの物語にも欠くことのできない、主人に従順な存在であるようにみえるジン（魔人）は、西尾によれば、最初期は、「かつての人間が自然に対して持っていた畏怖、恐怖を象徴する恐ろしい姿」で描かれたが、人間による自然の開拓が進みこれを統御できるようになると、「人間の良きパートナー（召使い、黒人）の姿」に変わり、さらに進化すると「助言者、友人」へと変容していったのだという（『アラビアンナイト』197）。西尾はこのような自然が文明によって「操作」されていくプロセスを、『アラビアンナイト』とヨーロッパの関係に置き換えて、「正体がわからず畏怖すべき対象であったオリентがヨーロッパによって『文明化』され、ヨーロッパの価値観という統制可能なフレームのなかに収まっていく過程」に重ねているが、その関係は、青い魔人ジーニーの姿において、イスラム世界と「アメリカがシンクロしている」（ゲイブラーviii）というディズニーとの関係に見ることは難しくない。アメリカでディズニーによって生み出されたジーニーは、そのディズニー的価値観の「フレーム」の中にすっぽりと収まって手懐けられ、友好的なパートナーとしてのイメージを固定化させたのである。

作曲家カール・デイヴィスは、『アラビアンナイト』における魔法のランプは「力の象徴」だと述べている¹¹。デイヴィスは、ランプを手にする者は——核がそうであるように——望むもの全てを手中にし、世界を善にも悪にも、破壊することも発展させることもできる力をもつことができるのだという。『アラ

ジン』においてこの魔術と権力を誰よりも渴望するのが、アグラバーの國務大臣、ジャファーである。ジャファーの原型は、同じく『アラビアンナイト』に収録されている「アフメッド王子と妖精パリ・バヌー」を元に制作された『バグダットの盗賊』(*Thief of Bagdad*, 1924, 1940)であることはよく知られているが¹²、この作品で大臣と魔術師としてのキャラクターを合わせ持った邪悪なジャファーの役柄が、『アラジン』においてそのままの形で引き継がれたものとされている¹³。彼の存在は、夢、富、(無秩序な)^{アナキー}権力の象徴であり、彼が欲する権力は、遠隔の地に展開する暴力と搾取を具象化するものといえる。

このように、『アラジン』の物語で「力の象徴」として使用される魔法のランプや、空飛ぶ絨毯(空飛ぶ絨毯は、「アラジンと魔法のランプ」には登場しない)のような「小道具」は、西尾によれば、新しい物語を「再構成」する代表的な「パーツ」である。この「パーツ」を本来の物語から切り離して、単体で取り出し、別の「パーツ」や物語と組み合わせられることによって、効果的に別の物語を再生産できるのだという(『アラビアンナイト』189)¹⁴。『アラジン』ばかりでなく、古典童話に数々の変更を加え、時空を超え、境界をまたぎながら、多くの物語を「ディズニー版」として編成し直してきたディズニーは、このような「小細工」により、「ディズニー帝国」建設における権力を手にしてきたのである。

3. 夢と征服

「孤児」の物語「アラジンと魔法のランプ」は、こうして変更を繰り返し、1992年の映画『アラジン』公開後には、その新たなイメージを持って誕生する。これには、誰もが一度は行ってみたいと願う、いわば「ディズニーランドという聖地」、「魔法の王国」(能登路)の影響も看過することはできない。カルフォルニア・アナハイム(Anaheim)のディズニーパークには、映画の公開と同年に「アラジンのジーニーのマジック・カーペット」(“Aladdin's Genie's Magic Carpet Ride”)と呼ばれるアトラクションが完成するが、能登路雅子は、ディズニーランドという場所は、いわば、ウォルトの映画制作の延長線上にあり、映画プロデューサー・ウォルト・ディズニーであってこそ生まれた発想であるという。

ディズニーランドは、彼が三〇年間の映画作りで学んだ手法のすべてを土台とし、さらにそれを発展させた「作品」であった。ディズニーランドを一つの立体スクリーンと見立てたディズニーは、自分が語る物語の世界に人々を誘い込み、ひとつのシーンから次のシーンへ移動させていくことを考えていた。(32)

ディズニーランドは、映画が持つ「統率力」を「三次元空間に応用した一大実験」(34)として、ウォルトが完璧なまでに仕上げた「魔法の国」の物語そのものなのである。

ディズニーがなぜディズニーランドを築いたのかについては、さまざまな憶測がなされてきたが、幼い娘を連れてしばしば出かけた遊園地で、娘たちをメリーゴーランドに乗せながら、ふと、大人も一緒に家族で楽しめる遊園地が必要だと考えたことがきっかけだという話はよく知られている¹⁵。その真偽のほどは定かでないようであるが、この「ディズニー帝国」の建設が彼自身の夢(ファンタジー)の上に成り立っていることは疑いのないことである。その一方で、世界のエンターテインメント業界に新たな一つの時代を生み出した彼の帝国と夢との関係は、単なる穏やかな夢の実現というよりは、「無秩序」な権力を想起させるものでもある。「清潔で楽天的なネズミ」ミッキーマウスに代表される彼のキャラクターらは(77)、その屈託のない愛嬌の裏に「人間のファンタジーを商売にして成功を収めた」(50)一人のアーティストの執拗なまでの権力への夢と欲望を秘めているのである。

西尾は、日本や欧米においてアラブの地は、「夢のようなファンタジーの舞台であるとともに、理不尽な運命が支配する場所」であったという(『アラビアンナイト』185)¹⁶。『アラビアンナイト』の変容が、オリエンタリズムの展開と密接に結びついているならば(200)、ディズニー映画『アラジン』は、数々の「小細工」によって、「遅れた」(“backward”)¹⁷中東世界を基盤とした「美的な価値」(Kaplan 15)と、上位文化の「秘宝」(14)としての地位を獲得してきたのだと考えられる。アラブ世界を背景とした物語『アラジン』は、その他者としての中東世界のイメージを「外の存在」(“foreign”)として利用する(取り入れる)ことで、「美しい帝国」(のイメージ)を生み出してきたのである。『バグダッド

の盗賊』をはじめ、『アラビアンナイト』を題材とする多くの映画が制作されてきた中で¹⁸、「幸福は自らの手でかちとるもの」という確かに「アメリカ的なテーマ」（西尾『アラビアンナイト』179）の影響を色濃く引き継ぎながら、さらにファンタジー性を強めていったのが、アラブ世界の「空想的な生活」（“the fantasy life”）（Cooperson 266）を描いたディズニー映画『アラジン』なのである。西尾によれば、中東という「現実感のない異域」に物語の舞台を設定し、アラビア人キャラクターの異邦人性を強調することで、現実との関連性を弱めることができるのだという（185）。ディズニーはこの夢のようなファンタジーの舞台をアメリカン・ドリームに重ね、その一方では、中東社会の後進性と理不尽性を際立たせる——利用する——ことで、自身の「美しい帝国」を作り上げたのである。

ウォルトは、この「美しい」ファンタジーにおける中東世界を舞台に、邪悪なジャファーや貧しさゆえに盗みをはたらくアラジンを通して、傲慢で貪欲な人間の姿を描き出していく。しかし、ここにシンクロナイズされるのは、皮肉にも、ウォルト・ディズニー少年の現実の姿である。ウォルトが生まれたのは、1901年、シカゴの貧しい家庭であった。両親は共に一攫千金を夢見た開拓者の家系であったというが、大工であった父イライアスはさまざまな仕事を転々としながらも失敗続きで、金銭的にはなかなか恵まれなかったようである。ウォルトがミズーリ州で過ごした幼年から少年時代は、彼の精神に大きな影響を与えた時代であったといえるが、能登路は、この時代に彼の精神世界に大きな足跡を残したものとして、中西部の厳しい自然風土（その脅威）と父イライアスの圧倒的な存在の二つをあげている。中西部の大平原での砂嵐と泥との格闘は、「清潔で楽天的なネズミ」に象徴される「安全で清潔で快適な世界」への強烈な憧れを彼に抱かせ（77）、カンザスシティでの過酷な新聞配達の日々は、失敗の不安に苛む父の苛立ちと自分への体罰を彷彿させるものであり、失われた「無邪気な子供の世界」を彼に描き続けさせるきっかけになったものだという（100）。こうした少年時代を過ごす中で、ウォルトが最も欲しかったものが、美と富と父をもしのぐ絶大な権力であったとしても決して不思議ではない。

ウォルトはこうした満たされなかった子ども時代に絵を描き始め、想像の世界にひきこもったという。現実を支配できない代わりに、自らの創造したファ

ンタジーの世界を操る。そこではランプに生命を吹き込み「神の力」を行使することができるのである（ゲイブラーvii）。ウォルトがアニメーションに惹かれたのは、それが彼にとって宗教に代わるエンパワーメントの高まりであったからだと言われている。

なぜアニメーションに惹かれるのか、ウォルトはその理由を自分では説明できなかったが、厳格で道徳家で禁欲的な父親の世界に閉じ込められ、いらだっている若者のために、アニメーションは絶対的な支配の力を授けた。

アニメーションの世界では、ウォルト・ディズニーはパワーそのものだったのである。（63）

映画『アラジン』の主題歌“A Whole New World”に謳われている通り、ウォルト・ディズニーは、自ら「パワー」を手中にし、アニメーション制作を通して、「煌めき輝く」（“shining, simmering, splendid”）「新しい世界」（“A whole new world”）を創造した。それは、確かにカプランが議論するアメリカ帝国主義の権力の行使といえるとともに、「救出の語り」の表象ともいえる。カプランは、マーク・トウェインの著名な論説「闇に座す者へ」¹⁹（“To the Person Sitting in Darkness”）を引用しながら、米西戦争においてアメリカが行ったのは、キューバやフィリピンの救出とともに、「かれらの革命や自治という無政府状態」からの救済だと述べているが（92）、同じように、『アラジン』においてウォルト・ディズニーは、魔法のランプに自らの夢——世界を支配する衝動——を閉じ込め、「砂嵐と泥」にまみれた現実世界を色褪せることのない子ども時代の夢と願望に変え「救出」することを可能にした支配者となったのだといえる。その向かう先は、『アラジン』の物語に付け足された、ランプの魔人ジーニーの解放に集約されている。ジーニーを失うことは、彼の夢を叶える立役者を失うことを知りつつも、アラジンはその権力をもってジーニーを解放し自由を与える。それは、ウォルト自身が何よりも望んだ厳父——アナーキーな権力——からの解放と自由の実現を意味するものに他ならない。

おわりに

人間の飽くなき欲望と傲慢さを象徴するバベルの塔は、人類の言葉の不和によって崩壊したとされているが、これについて、トニ・モリスン (Toni Morrison, 1931-2019) は、ノーベル文学賞受賞講演の中で「もし誰も時間をかけて他の言語、他の見方、他の物語を理解しなかったのなら、天国への到達はまだ早すぎたのだ」と述べている (270)。ゲイブラーが、ウォルト・ディズニーについて「彼ほどひとりの力で、アメリカの大衆文化を支配した者はほかにいない」という時 (ii)、ディズニーが成し遂げた功績の一つは、その「支配」力をもってこのバベルの塔にも似た「帝国」の建設の中で、同時に人々を「無政府状態」から「救済」したこと、バベルの塔の建設に課されたようなさまざまな境界線を巧みに利用しつつも「ボーダーレスな世界」(Kaplan 15) を作り出したことにあるといえる。

また、ビンドレーは、『アラジン』をバリエ化する際に何度も読み返したという「アラジンと魔法のランプ」について、その魅力を「人生の根本的な真実」が含まれていること、それが、「権力・富と愛についての物語」であることだと述べている。彼にとって、この二つは決して両立しえないものであって、富と権力は愛をコントロールすることができないのだという (新国立『デヴィッド・ビントレー』14)。しかし、『アラジン』では、貧しいアラジンは、魔法のランプ=権力と富を手にするものの、ジャスミンとの愛を叶え、精神的な価値の重要性に気づくことが強調されている。このアラジンの成長に、ウォルト・ディズニー少年の夢が重なる時、権力と愛の両立がファンタジーに留まることはない。『アラジン』は、夢を叶え、権力を手中にしたアメリカン・ヒーローの傲慢によって作り上げられた「美しい帝国」の縮図ともいえる。その秘められ誠実さと愛情深さこそが、奪われることのない人々の平等な特権——自由——を救出することを可能にしたのである。

注

- ¹ アラビア語の原題は *Alf Laylah wa Laylah* (『アルフ・ライラ・ワ・ライラ』)。最初のフランス語版(1704年)はこの原題に忠実な『千一夜』であったという(西尾『アラビアンナイト』2)。
- ² 本稿におけるモレッティの *Distant Reading* からの引用の日本語訳は、秋草俊一郎・今井亮一他訳『遠読』を参照しつつ著者が訳した拙訳を使用する。以下同。
- ³ カプランは、この言葉を、W.E.B.デュボイス(W.E.B. Dubois)の詩から引用して用いている。本稿における *The Anarchy of Empire* からの引用の日本語訳は、増田久美子訳『帝国というアナーキー』を参照しつつ著者が訳した拙訳を使用する。以下同。
- ⁴ 「アリババ」も「アフメッド王子」もガランによる翻訳版以前のアラビア語写本の中には見つかっていない(西尾『アラビアンナイト』43)。
- ⁵ モレッティは「妥協」についてさらに説明を加えており、形式と内容において、「外国の形式、地域の材料、そして地域の形式」、すなわち「外国のプロット、地域の登場人物、それから地方の語り声」の三つが一組であるべきだという(57)。
- ⁶ オリジナル版の歌詞は以下の通り。
 “Oh, I come from a land / From a faraway place / Where the caravan camels roam. / Where it's flat and immense / And the heat is intense, / It's barbaric, but hey, it's home.” (Fox)
- ⁷ Rahayu, Cooperson, and Eddarif など参照。
- ⁸ もっとも、ディズニー映画の共著者であり、ディレクター、プロデューサーであるロン・クレメンツは、この作品に新たな視点を加え、「望むのもすべてを手に入れることは、見かけの通り最も素晴らしいわけではない」ことをメッセージとしようとしたという(Culhane 16)。
- ⁹ Ayuningtiyas, Eddarif, and Cooperson など参照。
- ¹⁰ カプランは、「帝国というアナーキー」の議論の中で、議会の権力について「まるで父親のように家の門扉を守り、誰が進入してよいかを決定する『判断力』をもつ」ものを「パターナリズム的」(“paternalist”)な権力として定義づけている(11)。
- ¹¹ 2008年に世界初演となったバレエ公演『アラジン』(文化庁芸術祭主催・新国立バレエ団)を制作する際に行われた、振付家デヴィッド・ビントレーと作曲家カール・デイヴィスとの対談による(新国立『アラジン』付属DVDに収録)。
- ¹² 西尾は新旧二つの『バグダッドの盗賊』(1924年版およびリメイク版1940年)について、アラビアンナイト映画史上、後続作品への影響が最も大きかった作品だと述べている(『アラビアンナイト』179)。
- ¹³ Michael Cooperson(273-275) および西尾(『アラビアンナイト』178-179) 参照。
- ¹⁴ バレエの舞台において世に新たな作品を生み出そうとするビンドレーにとって、魔法のランプの持つ意味は深遠で、その精ジーンをどのように描くかは、大きな問題だったという(新国立『アラジン』22)。結果、ビンドレーが生み出したのは、大柄な「既成の」魔人とは異なる「神出鬼没」(32)で俊敏なジニーであった。しかし、頭頂から爪先まで全身を染められたジニーの青さと、アラジンとプリンセスが世界を見下ろす空飛ぶ絨毯の「小道具」は、まさに『アラジン』の映像から連想されたものに他ならず、ディズニー映画が世界の規範となる新たなイメージを生み出し、他の芸術分野にまでその偉大な影響を及ぼしている力を物語るものといえる。ビンドレーの『アラジン』では、ジニーは、側近のランプの精たちを従えるランプの

精の権力者である。ジーニーが、側近たちを従えて「得意満面」で踊る場面は見せ場の一つである（新国立『デヴィッド・ビンズレー』32）。

¹⁵ 例えば、能登路（50）およびGreen（147）参照。

¹⁶ 西尾は、この点について、日本における『アラビアンナイト』の受容史の一側面として、戦前からの宝塚劇場での上演を例に挙げて説明している（『アラビアンナイト』183-186）。

¹⁷ Firda Ayuningtiyasは、この点について、特に、アラブの女性たちの“backwardness”と“passivity”に言及している（69）。

¹⁸ 西尾によれば、そのほとんどは、「ステレオタイプのな東方世界を舞台とする子供向け冒険物語」あるいは大人向けの娯楽作品として制作されたようである（『アラビアンナイト』178）。

¹⁹ 増田久美子訳。

引用文献

- Ayuningtiyas, Firda, and Ali Mustofa. "The Middle Eastern Culture and Its Representation in Walt Disney Pictures Movie Aladdin (2019)." *Humanitatis: Journal of Language and Literature*, vol. 8, no. 1, Dec. 2021, pp. 61-74.
- Cooperson, Michael. "The Monstrous Births of 'Aladdin.'" *The Arabian Nights: Reader*, edited by Ulrich Marzolph, Wayne State UP, 2006, pp. 265-282.
- Culhane, John. *Disney's Aladdin: The Making of an Animated Film*. Hyperion, 1992.
- Eddarif, Hajar. "Beauty and the (B)East: A Postcolonial Reading of Disney's Arab Woman." *International Journal of New Technology and Research*, vol. 6, no. 6, June 2016, pp.61-65.
- Fox, David J. "Disney Will Alter Song in 'Aladdin': Movies: Changes were agreed upon after Arab-Americans complained that some lyrics were racist. Some Arab groups are not satisfied." *Los Angeles Times*, July 10, 1993, www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-07-10-ca-11747-story.html.
- Green, Amy Boothe, and Howard E. Green, *Remembering Walt: Favorite Memories of Walt Disney*. Hyperion, 1999.
- Kaplan, Amy. *The Anarchy of Empire: In the Making of U.S. Culture*. Harvard, 2002.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. Verso, 2013.
- Morrison, Toni. *A Mercy*. Vintage, 2009.
- . "Nobel Lecture." *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*, edited by Nancy J. Peterson, Johns Hopkins UP, 1997, pp. 267-273.
- Rahayu, Mundy, Irwan Abdullah, and Wening Udasmoro. "'Aladdin' from Arabian Nights to Disney: The Change of Discourse and ideology." *Lingua*, vol. 10, no.1, June 2015, pp.24-34.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, edited by John Gledson, Verso, 1992.
- 有馬哲夫『ディズニーの魔法』新潮社、2003年。
- カプラン、エイミー『帝国というアナーキー—アメリカ文化の起源』増田久美子訳、青土社、2009年。
- ゲイブラー、ニール『創造の狂気—ウォルト・ディズニー』中谷和男訳、ダイヤモンド社、2007年。
- 新国立劇場『アラジン』バレエ名作物語第5巻、世界文化社、2011年。
- .『デヴィッド・ビンドレーのアラジン』（第63回文化庁芸術祭主催公演プログラム）、2008年。
- 『聖書新共同訳』日本聖書協会、2008年。
- 西尾哲夫『アラビアンナイト—文明のはざまに生まれた物語』岩波書店、2007年。
- .「謎の中国人——アラビアンナイトをめぐる」『デヴィッド・ビンドレーのアラジン』（第63回文化庁芸術祭主催公演プログラム）、2008年、38-41頁。
- 能登路雅子『ディズニーランドという聖地』岩波書店、1990年。
- モレット、フランコ『遠読——<世界文学システム>への挑戦』秋草俊一郎、今井亮一他訳、みすず書房、2016年。