

ティム・バートン試論

—「フリークス」の孤独から「家族」の神話へ— その1

An Essay on Tim Burton : Transformations of an Artist

—From the Allegory of Lonely Freaks in Suburbia to the Myth of Families— Part 1

小林 一博*

Kazuhiro Kobayashi

はじめに

「夢工場」とも称される利益優先のハリウッド・メジャーにおいて、つねに第一線として活躍しながら、ティム・バートン (Tim Burton : 1958 -) くらい私的プライベートな映画を撮り続けている監督は珍しい。個人的な思い入れや「作家主義」とほぼ無縁、スクリーニングとアンケートによって市場調査しながら、場合によっては「物語」の結末まで観客の意向に沿うような形に変えてしまう、ボックスオフィスの売り上げを優先する「ハリウッド」という土俵のうえで作品をつくり続けながら、作家主義的な観点からみてもユニークな作品をつくり続けるティム・バートンは、ある意味、それだけで奇跡的な存在といえるかもしれない。商業第一主義の映画づくりと作家主義的な映画づくりという、対極にあるともいえる2つの要素を融合させるという、アクロバティックな離れ業を成功させているティム・バートンという監督の秘密はいったいどこにあるのだろうか。

複数の評論家が指摘しているように¹⁾、ティム・バートンのバックグラウンドとしてあるのが、いわゆる「郊外型」の体験で、そうしたバックグラウンドと、同時代に生きる観客たちのバックグラウンドが呼応するという点もあるのかもしれない。「ベイビーブーマー」の後の世代として、第

2次世界大戦後のもっとも「豊かな時代」の「アメリカ」に育った、すでにすべてを持っているが同時にすでにすべてを奪われているという「あらかじめ失われた世代」²⁾の体験が媒体となって、監督/送り手と観客/受け手の意識/無意識を「映画」を通じて共有化するという化学反応を起こしているということも考えられる。そう考えれば、ティム・バートンの諸作品が、合衆国のみならず、汎「アメリカ」化、もしくは後期資本主義化の進行したヨーロッパやアジアの各国でも支持されている理由の一端も理解できる。

とはいえ、それだけでは彼の作品が支持される理由がじゅうぶんに説明されているとはいえないだろう。例えば、12歳年上で「ベイビーブーマー」の世代に属するスティーブン・スピルバーグもまた『E.T.』(E.T., 1982)や『バック・トゥ・ザ・フューチャー』(Back to the Future, 1985)などの作品で「郊外」の景色を積極的に取り込んでいる³⁾。スピルバーグの「郊外」は、ティム・バートンとは違ったトーンで、やはり私的というか自伝的な要素も感じられるものになっている。にも関わらず、スピルバーグの描く「郊外」が独特のものとして論じられることはあまりないし、それらの作品が作家主義的な観点から論じられることも多くはない。こうした違いは、ひとつには両者の映像表現の違いに起因すると考えられる。

*環境ツーリズム学部准教授

ティム・バートンはあたかもちょっとした悪戯を楽しむかのように作品の随所にパーソナルな印を刻むが、バートンと同じような映画のバックグラウンドを持つスピルバーグ^{vi)}が、そうした「遊び」をすることはほとんどない。作品の「個人化」についてさらにいえば、ティム・バートンは『ティム・バートンのナイトメア・ビフォア・クリスマス』(Tim Burton's Nightmare Before Christmas, 1994 邦題『ナイトメア・ビフォア・クリスマス』)『ティム・バートンのコープス・ブライド』(Tim Burton's Corpse Bride, 2006)のように、特に思い入れの強い、ストップモーション・アニメーション^{vii)}作品については、わざわざ自らの名前を冠している。映画のタイトルに個人名を冠したのはフランク・キャブラを嚆矢とするといわれるが、草創期のハリウッドは別にして、ハリウッドのみならず、ニューヨークやシカゴなどのインディペンデント系の映画監督たちでも、こうした「私物化」を断行する(そしてそれが許される)人物はまずみあたらない。

本論ではユニークな創作活動をハリウッドの映画産業内で続けるティム・バートンの作品を、デビュー作である『ヴィンセント』(Vincent, 1982)から最近作の『コープス・ブライド』までクロノロジカルに追う。そのなかで、伝記的な「事実」とそれぞれの作品における映像表現を比較検討し、技術的な側面についても考察する。そうした作業を通してティム・バートンという「作家」が、いかにして個人的な「素材」をある種戦略的に用いながら、全世界的に(あるいは汎アメリカ的な「世界」のなかで)受容される作品をつくり得ているのか、分析してゆく。そのためのキーワードは「郊外」(suburb/suburbia)「フリークス」(freaks)そして「家族」(family)になるだろう^{viii)}。本稿「その1」では初期の2作品を題材に「郊外」について考察してゆく。

80年代に子供向けTV番組として絶大な人気を誇った『ピーウィーのプレイハウス』(Pee Wee's Playhouse)のキャラクター、ポール・ルーベンスが演じる「ピーウィー・ハーマン」を主役にした映画『ピーウィーの大冒険』(Pee Wee's Big Adventure, 1985)でハリウッド・メジャーに登場したティム・バートンだが、それ以前にも、デ

イズニーからの資本提供を受けて2本の映画を制作している。『ヴィンセント』と『フランケンウイニー』(Frankenweenie, 1984)である。それぞれ6分、29分の短編で、ディズニー・プロダクションでアニメーターやキャラクター・デザインの仕事をしていたバートン^{ix)}の特異な才能を見抜いた同プロダクションのリック・ハインリックス^{x)}の協力もあって完成されたという共通点を持つ。

『ヴィンセント』と比較すると、『フランケンウイニー』は、ディズニー的というかハリウッド的な「ハッピーエンド症候群」^{xi)}をまぬがれてはいないともいえるが、それでもこれらの2作には、この監督のその後の作品にもくりかえし用いられるいくつかのモチーフや映画的文法^{xii)}がふんだんにちりばめられていて、今みても大変興味深い。まずはこれらティム・バートンの原点ともいえるべき作品の「郊外」の描かれ方について確認してゆくことから始めたい。

『ヴィンセント』の「郊外」

『ヴィンセント』^{xiii)}はストップモーション・アニメーションで、ひとりの少年の孤独な夢を扱った作品である。ティム・バートンは幼少時代からの彼の「アイドル」^{xiv)}であるヴィンセント・プライスを「語り」に起用しているが、物語自体も極めて私的な色彩の強いもので、そのタイトルをみてもわかるように、プライスへのリスペクトがはっきりと現れた作品となっている^{xv)}。主人公はヴィンセント・マロイという「ヴィンセント・プライスになりたい」7歳の少年。「語り」のなかで明らかにされる少年像は、「内向的」でなかなか周囲に馴染めず「頼むからほっとしてくれよ (“Leave Me The Fuck Alone”)」的アウラを放っていた(Salisbury, 2)というバートン自身の幼少時代を想起させるものとなっている。

表向きには「いつでも礼儀正しく、しなさいといわれたことをする」「年のわりには思いやりがあって、素直な性格である」^{xvi)}とされるヴィンセント少年だが、そうしたおだやかな表向きの顔とは裏腹に、内面的にはどろどろとした葛藤を抱えている。周囲にうまく適合できない彼は、古城に引き籠ったヴィンセント・プライスよろしく、自



【ティム・バートンがヴァインセント・プライスに贈った「ヴァインセント」像 個人像】

室に閉じこもろうとする。そんな彼にとっては、現実世界の「妹や犬や猫」よりも、彼自身の空想のなかに生きる「蜘蛛や蝙蝠」のほうがリアルである。何の変哲もない玄関の間も、彼の目を通すと、あっというまに暗く歪んだ『カリガリ博士』（Das Kabinett des Dr. Kaligari, 1919）の³⁰⁾世界へと変貌してしまう。家に訪ねてくる叔母に対して「よい子として振舞う」少年だが、心のなかでは叔母を中吊りにして、ヴァインセント・プライス主演の映画『肉の蠟人形』（House of Wax, 1953）さながらに、蠟人形にすることを楽しんでいる。少年は現実世界で生きるよりも「自分の心のなかで作りだした恐怖のなかに浸っている」のである。

子供らしく「外に行って遊んでいらっしゃい」という母親の勧めにも拘わらず、少年は部屋に閉じこもり、暗い空想の世界に没頭するが、これは「この家にとり憑かれています、2度とここから出てゆくことはできない」という自覚からである。

映画の舞台がヴァインセント少年の室内にほぼ限定されるのもこうした理由による。限定された閉じられた空間のなかで、少年は愛犬アーバクロンビーを実験台にして「ゾンビ犬」を生み出し、自らの「美しい花嫁」が「生きながら埋葬された」ことを知る。「ヴァインセントがゆっくりと壁まで後ずさりすると、家は震え出し、ガタガタと軋みながら揺れる」。このようにして少年は（実際には自ら引き籠るのだが、彼の自覚のなかでは）、家のなかに閉じ込められ、愛読するエドガー・アラン・ポーの世界を生きる存在となる³¹⁾。

ところで彼が「とり憑かれています (possessed)」という「家」とは、いったいどのような「家」なのだろうか。映画のなかで示される、母親や叔母や妹たちの住む現実世界の、室内の家具やその内装などから読み取れるのは、それが少なくとも中程度のクラスの人びとの住居であるということだ。冒頭の場面で黒猫が塀から家の窓に飛び移り、2階のヴァインセントの部屋に入ってくるこ

や母親が恐らくは家の前に花壇をつくっていることなどから、ヴィンセントの住む家が「郊外」の一戸建てとして設定されていることも確認できる。ティム・バートン自身はヴィンセントの住む住居の設定やモデルについてははっきりと言及してはいないが、映画のなかの部屋の「窓」が少年の心情を反映していつのまにか消失することやラン・ポーの「大鴉」からの引用があること、「生きながらの埋葬」のモチーフなどからみても、この「家」がバートン自身の住んだカリフォルニア州バーバンクの家をイメージしていることは明らかである³⁰⁾。

小さかった頃、自分の部屋に二つの窓があったことを覚えている。そこから芝生を見下ろせるいい窓だったんだけど、どういう訳か両親が両方とも壁で塞いでしまって、外を見るには机の上に上らなくちゃいけないくらいわずかな隙間しか残らなかった。…(中略)…それで僕は自分の置かれた環境を、人が壁のなかに閉じ込められたり、生きたまま埋葬されたりするポーの物語になぞらえていたんだ。(Salisbury, 5)

こうした発言からもこの「家」がバーバンクのバートン家であり、ヴィンセント・マロイ少年がティム・バートン自身の投影であることが窺える。もじゃもじゃのほつれ髪をした顔色の悪い痩せぎすな少年、というその造形もティム・バートンそのものといってよいだろう。

『ヴィンセント』における「郊外」は、そこに建てられた「家」に代表されるように、少年に「とり憑いて」抑圧するものとして描かれている。さらにいえば、作品のなかの母親や叔母、あるいは妹やペットたちでさえも、家族というよりは、ヴィンセント少年に対する「郊外」的な価値観による「抑圧」の具体的なかたちとして表現されているように思われる。「郊外」では、ヴィンセント・プライス「ごっこ」は不健康なことであり、明るい陽ざしのもとで野球やフットボールをするのが健康なことなのだ。ヴィンセント少年が「ヴィンセント・プライス」となり、「暗い廊下をたったひとりでさまよい歩き、もがき苦しむ」

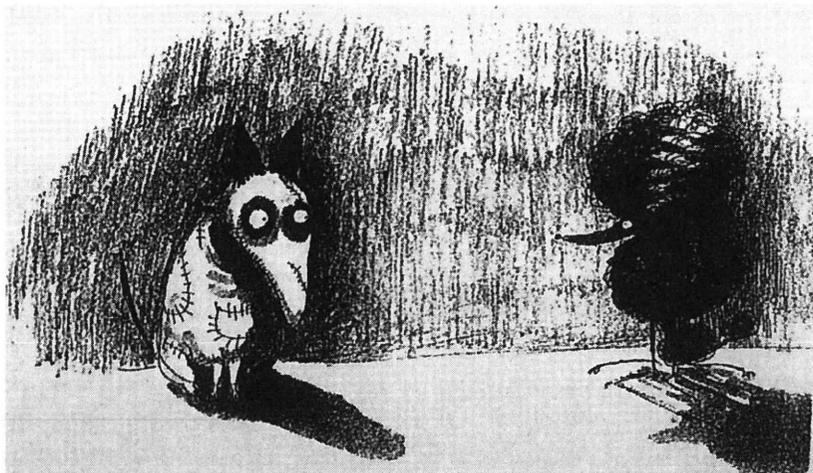
のも、「肉の蠟人形」にするために「叔母を蠟に漬ける」のも、彼と彼の嗜好を否定する(その結果、彼が否定する)現実世界との接触の直後に起こっていることは注目に値するだろう。「ヴィンセントの恐るべき狂気が頂点に達する」のも、母親との接触の後に起こっている。「お外は天気で、気持ちのよい日よ」「外にでて遊んでらっしゃい」と指図する母親は、

あなたはヴィンセント・プライスじゃない。ヴィンセント・マロイでしょ。あなたは拷問されてなんかいないし、気が狂ってもない。あなたはただの子供です。七歳の男の子で、私の息子だわ。外にでて本当の楽しみを味わっていらっしゃい。

といいながら、ヴィンセントの夢を拒絶し、彼に救いの手をのばすことなく、部屋のドアを閉めて立ち去る。母の息子にかけられる言葉がどんなにまっとうなものであったとしても自らが作りだした悪夢のなかにいる引き籠る息子には決して届かない。閉ざされた「闇」のなかにひとり残されたヴィンセントは、床に倒れこみ、悪夢的世界のなかに「永遠に」とどまることになる。ヴィンセントに対して無理解な大人たちは、叔母も母親も、いずれも首からしたのみの、「顔」のない存在として描かれている。その意味で、ヴィンセントの生み出したゾンビ犬、肉の蠟人形、生き埋めにされた花嫁といった「怪物」以上に怪物のような存在として表現されているといってもよいだろう。

このように『ヴィンセント』の「郊外」は、一見普通にみえながら、主人公の目を通すことによって、怪物以上に怪物的な存在に彩られた「郊外」に変容していることがわかるだろう。ここでいう「怪物」とは、もちろん、無理解とディスコミュニケーションの生み出す「怪物」のことである。

これに対して『フランケンウィニー』の「郊外」はどのように描かれているだろうか。



【タイム・バートンによるコンセプトアート：フランケンウィニーとフランケンウィニーの花嫁】

『フランケンウィニー』の「郊外」

第2作『フランケンウィニー』^(xviii)は、ティム・バートンが、女優シェリー・デュバルがホステスを務めるTV番組『フェアリー・テール・シアター』(Faerie Tale Theatre, 1982-87)で「ヘンゼルとグレーテル」のエピソードを監督したあと、製作された。TVで一緒に仕事をした縁もあって、バートンは当時人気のデュバルを主要キャストに迎えている。前作『ヴィンセント』がヴィンセント・プライスのモノローグで語られる、主人公の視点から語られる現実と夢の入り混じった、これといった筋のない作品だったのに対して、この作品は、『フランケンシュタイン』(Frankenstein, 1931)や『フランケンシュタインの花嫁』(The Bride of Frankenstein, 1935)といったジェームズ・ホエール監督の2作品を下敷きにした、くっきりとした輪郭と筋をもつ作品となっている。「郊外」を舞台にしたティム・バートン版のモンスター映画といってもよいこの作品は、愛犬を人造モンスター化するという、前作『ヴィンセント』と共通のモチーフを持っている。

映画は8ミリで撮影されたヴィクター少年(ヴァレット・オリヴァー)制作の『太古の怪獣たち』というモンスター映画で始まる^(xix)。主役の

「^{モンスター}怪獣」を演ずるのは愛犬スパーキーで、ウィリス・オブライエンがストップモーションを手掛けた『ロストワールド』(The Lost World, 1925)やレイ・ハリーハウゼンの『恐竜100万年』(One Million Years, B.C., 1966)の場면을再現するかのような作品が家庭用のスクリーンに映し出される。「僕の息子はヒッチコックの再来だな」と賞賛を送る父親(ダニエル・スターン)、「監督挨拶、監督挨拶」と息子に促す母親(シェリー・デュバル)、拍手喝采する友人たち(ソフィア・コッポラほか)、それに応えて得意気に挨拶をするヴィクター。絵に描いたように幸福な「郊外」の「家庭」(home)を描いたオープニング・シーケンスである。こうした描写が必ずしもティム・バートン自身の経験には基づいていないことは、『ヴィンセント』における「家庭」の描写のみならず、ソールズベリーのインタビューやケン・ハンケの手によるバートンの伝記などからも確認できる。

このように幸せなフランケンシュタイン家の日々はそう長くは続かない。不運にも、スパーキーが亡くなってしまふのだ。ヴィクターの投げた野球のボールを取ろうとして車道に飛び出したスパーキーは突進してきた車に跳ねられて絶命する。愛する家族を失ったことを受け入れられないヴィクターは悲しみに沈む。そんなある日、理科の授業中に、死んだカエルの足の筋肉を電気に

よって動かすことができると知ったヴィクターは、同じ原理によってスーパーキーを蘇らせることができることを確信する。一目散に家に帰ったヴィクターは、台所のトースターやガレージのがらくたを屋根裏に持ち込み、俄か実験室にして、日夜研究にはげむ。そしてとうとう、ホエール映画のフランケンシュタイン博士よろしく、雷鳴の轟く嵐の夜に、稲妻の力を借りて「人造モンスター」スーパーキーを創造することに成功する³³⁾。「フランケンウィニー」の誕生である。そして、このティム・パートン版の「フランケンシュタインの怪物」スーパーキーによって、平穩無事にみえた「郊外」の世界の内実が明らかにされることになる。

『フランケンウィニー』の舞台となった場所は『ヴィンセント』の場合と同様に特定はできないが、それでもその街並から南カリフォルニアの住宅地であることが察せられる³⁴⁾。ヴィクターとクラスメートたちが歩く道に沿って映し出される町並みは、豊かなアメリカの「郊外」そのものといってもよいだろう。玄関から舗道まで続く長めのアプローチ、木々が生い茂り花々が咲き乱れる緑豊かな前庭、きちんと刈り込まれた芝生、手入れの行き届いた背の低い生垣、広い敷地の一戸建てが並ぶその地域の道には背の高い椰子が続いている。早朝や休日には庭の手入れをする住民たちや散歩をする住民たちが声を交わす。顔見知りだけの気心の知れたコミュニティが成立しているのが『フランケンウィニー』の「郊外」である。一見、穏やかで、暮らしやすそうな共同体。そんな「郊外」にヴィクターの生み出した「怪物」が紛れ込んだことから、住民たちは、徐々に神経過敏になり、ついには暴動まで引き起こしそうになる。

『フランケンウィニー』において、町の典型的な住人として描かれているのが、チェンバース氏とエプスタイン夫人である。2人とも、あくの強い個性をもった、デフォルメされたステレオタイプともいえるが、ティム・パートンがのちに『シザーハンズ』でも描く「郊外」の「隣人」と共通する要素を持っている。共同体の外にいる「他者」に対する不寛容と、共同体内に入り込んできた「他者」を排除しようとする姿勢がそれであ

る。

ジョセフ・メイハーの演ずるチェンバース氏は、ヴィクターのクラスメートであるアンの父親だが、平日の午後に庭の手入れをしているような人物で、彼の職業や社会的背景を示す描写はほぼ捨象されている。彼はこの映画において、偶然の目撃者、そして監視者の役割を担う。誰にも知られないように、秘密裡に、スーパーキーの再生を試みるヴィクターが、ガレージから家のがらくたを持ち込むところを目にするのも、実験のために屋根で作業しているところを目撃するのも彼であり、「怪物」といふ一番に出くわすことになるのもこのチェンバース氏である。

これに対して、ロズ・ブレイバーマンの演ずるエプスタイン夫人は、郊外に住む家庭の主婦の典型といってよいだろう。でっぴりと太って真ん丸い眼鏡をかけた彼女は、いかにも有閑マダムといった感じであり、家のそとに仕事を持っているキャリアウーマンのようにみえない。気難しげでなおかつ鈍感な彼女は、愛犬レイモンドとの散歩の途中にフランケンウィニーと接近するが、決して気がつくことはない。チェンバース氏がスーパーキーを追って彼女の家の庭にやってきて、はじめて「怪物」の存在に気づく。そのくせ彼女は得体の知れないものの正体を確かめることもせず、ヒステリックに大きな悲鳴をあげてこれを拒絶する。エプスタイン夫人は、噂話の広め役であり、フランケンシュタイン家の「怪物」の存在を周辺の人びとに伝達するのに大いに貢献し、結果として、周囲の不安を増殖させるという役割を担う。

蘇ったスーパーキーの存在を知った両親は、息子の説明に戸惑いながらも、その事実を受け入れる。その一方で、たまたま家の外に出てしまったスーパーキーが、チェンバース氏や娘のアン、そしてエプスタイン夫人を脅かしてしまったことから、彼らの話に尾ひれが付き、不気味な「怪物」の噂が町中に広がる。町の住民たちはフランケンシュタイン一家に不審の目を向けるようになり、彼らと距離を置こうとする。

ヴィクター「町の人たち、変だね (weird)」
父「理解できないだけだよ」

ヴィクター「でもスパークーは恐くないよ」
父「わかってるさ。会いさえすれば、皆にもわかるよ」

スパークーの存在を知らせることが遅れば遅れるほど周囲との関係は悪化すると判断した父親の提案で、一家はパーティを開く。町の人びとの「誤解」を解き、改めて共同体の一員として受け入れてもらうためである。猜疑心をつのらせる隣人たちに対して、できるかぎりさりげなく振る舞い、なんとか家族の一員である「蘇った」愛犬のことを認めてもらおうと努力する一家だが、スパークーが姿をあらわした瞬間にすべては水泡に帰す。「こいつだわ（こいつが怪物だわ!）」と叫ぶエプスタイン夫人、悲鳴をあげるカーティス夫人（ヘレン・ボル）、「俺の娘を襲ったのはこいつだ!」と怒号するチェンバース氏。彼らのあげた声はすなわちスパークーに対する拒絶の証しである。人びとの非難と敵意に驚いたスパークーは戸外に飛び出すが、このあとの展開はエンディング^{xxii}を除いて基本的にホエールの『フランケンシュタイン』を踏襲している。住民たちは一致団結して、自分たちの共同体を乱すこの「怪物」を排除しようとして、その後を追う。ここに描かれている「郊外」とそこに住む人びとの暗示するのは明白だといえよう。

ティム・バートンは『ヴィンセント』では「顔」のない存在として母親や叔母を描き、彼らにとって異質な存在であるヴィンセントを理解できずに、結果として抑圧してしまう「怪物」のような存在として描いた。これに対して『フランケンウィニー』では、日常的な枠組みを超えた「怪物」、すなわち彼らにとって未知のものである「他者」に対して恐怖を抱き、その対象を「排除」する存在として描いたのである。同質的あるいは均質的と信じられている「郊外」の世界では、共同体の安定を乱す存在は、例えそれがどのようなものであっても、すべて「他者」とみなされ、「排除」すべき対象ともなる。逃げ去った「怪物」スパークーを追い詰める場面で「郊外」の隣人たちは、『フランケンシュタイン』の村人たちと同様に「ヴィクター・フランケンシュタインのモンスター」以上に非理性的な「怪物」と

なって、「フランケンウィニー／スパークー」を「排除」しようとする。チェンバース氏は「娘を襲ったあの怪物（the thing）を捕まえろ!」と人びとを先導するが、「怪物」を捕まえたあと、どうしようとしているかは明らかだろう。

ティム・バートンと家族

少しわき道にそれるが、バートン作品、特に『ヴィンセント』や『フランケンウィニー』、さらには次稿で扱う予定の『シザーハンズ』を理解するうえで有益と思われるので、ここで、ティム・バートンと両親の関係について簡単におさらいしておこう。

ハンケによれば「ティムの目からみれば、バートン家には本当の意味での家庭らしさというもの、ほとんどあったためしがないか、まったくなかった」(27)という。A&W テレビの母親へのインタビューなどをみると、これは少し誇張のしすぎという気もするが、両親と息子のあいだがかならずしもじっくりいっていなかったのは事実のようだ。例えば、ティム・バートン自身は父親と自分との関係に触れて、ある雑誌で以下のように語っている。

父とは親しくなかったんだ。そのことがずっと混乱の源だった。ある意味では、僕はどうやら人とはかけ離れたところがあるみたいなんだ。すごく幼い頃から、ずっと家を飛び出したって強く思ってきたんだよ。^{xxiii}

バートンの父親ビルは、かつてはロサンゼルスにあるマイナーリーグの球団でプレーをしたこともあるスポーツマンで、バートンが子供の頃はパークレンジャーをしていた。母親ジーンは地元バーバンクで「キャットプラス」という猫グッズを集めたギフトショップを経営するビジネスパーソンだった。そんな両親にはどうやら息子ティムの嗜好があまり理解できなかったようだ。ビルが『ニューズウィーク』誌に語ったところによれば、ティムが枯れ木をみて「うわー、なんてすごい景色なんだ」といったときの2人の反応は以下の通りだった。

妻と私はお互いの顔を見あわせてしまいましたよ。それは灰色の壁の前にあるただの枯れ木だったんです。でもあの子はものすごく真剣でしたよ。(Hanke, 27)

一方、母親のジーンは『バットマン』(Batman, 1989) 公開時のインタビューで、息子のティムがほかの家族^{xiv)}とは馴染まなかったことを認めている。

あの子が家族に対して痛ましいほどの葛藤を抱えていたってことは分かっていたんです。葛藤はどれもこれもあの子の内側から出てきたものだったと思います。ティムはいろんな意味で自分自身に対してとっても厳しいんです。^{xv)}

はっきりとした原因やきっかけは明らかにされてはいませんが、ハンケの伝記や清水節の「ティム・バートン略年譜」(柳下、205) などによれば、ティム・バートンは12歳から17歳までのあいだ、両親の元を離れて、祖母の家の2階で暮らしたことになっている^{xvi)}。以上の証言だけでも、ティム少年の家庭環境が必ずしも恵まれたものでなかったことは、うかがい知れるだろう。

周囲はおろか、両親とも上手にコミュニケーションをとることができなかった子供時代のティム・バートンは、そうした環境のなかでホラー映画を唯一の楽しみとして育つが、成長するということとホラー映画について、さらには「郊外」について以下のように語っている。

僕にはいつでも、どういう訳か、ホラー映画をみながら成長するってことと、すべてのゴシック的なもの／『フランケンシュタイン』的なもの／エドガー・アラン・ポー的なもの^{xvii)}とがダイレクトにつながる感情があったんだ。郊外的なもの^{サブurbia}と、そういうものが直接つながるんだ。『フランケンウィニー』はそうしたものから自然に生まれてきたもののひとつなんだよ。(Salisbury, 32)

次稿では、こうしたバートンの発言も踏まえて

主に『シザーハンズ』を素材として「郊外」と「フリークス」について考察する。

■ティム・バートン・フィルモグラフィ

『ヴィンセント』(Vincent) ブエナビスタ 1982

「ヘンゼルとグレーテル」(Henzel and Grettel) デイズニーチャンネル (TV)

『フランケンウィニー』(Frankenweenie) ブエナビスタ 1984

「アラジンと魔法のランプ」(Aladdin and Magic Lamp) デイズニーチャンネル (TV)

『ピーウィー・ハーマンの大冒険』(Big Adventure of Pee Wee Herman) ワーナー 1985*

「瓶詰めの魔物」(The Jar) 『新ヒッチコック劇場』(TV) 1985

「ファミリー・ドッグ」(The Family Dog)

『アメージンズストーリーズ』(TV) 1986

『ビートルジュース』(Beetlejuice) ワーナー 1988

「ビートルジュース」(Beetlejuice) (アニメーション: TV) 1988

『バットマン』(Batman) ワーナー 1989

『シザーハンズ』(Edward Scissorhands) 1990

『バットマンリターンズ』(Batman Returns) 1992

『ナイトメア・ビフォア・クリスマス』(Tim Burton's Nightmare Before Christmas) ブエナビスタ 1994

『キャビンボーイ 航海、先に立たず』(Cabin Boy) タッチストーン 1994**

『エド・ウッド』(Ed Wood) ブエナビスタ 1994

『バットマン フォエバー』(Batman Forever) ワーナー 1995

『マーズ・アタック!』(Mars Attacks!) ワーナー 1996

『ジャイアントピーチ』(James and the Giant Peach) ブエナビスタ 1996

『スリーピーホロウ』(Sleepy Hollow) パラマウント 1996

『THE PLANET OF THE APES 猿の惑星』(The Planet of the Apes) 20世紀フォックス 2001

『ビッグフィッシュ』(Big Fish) コロンビア
2003
『ティム・バートンのコープス・ブライド』
(Tim Burton's Corpse Bride) ワーナー 2005
『チャーリーとチョコレート工場』(Charlie and
the Chocolate Factory) ワーナー 2005
『スウィーニー・トッド フリート街の悪魔の理
髪師』(Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet
Street) ワーナー 2007.

* = 未公開 (非商業ベースの映画を含む)

** = 日本未公開 (ビデオリリースあり)

監督や製作者として関わった主な作品を邦題・
原題・製作会社(配給)・制作年の順番に年代順
に示した。最新かつ詳細なフィルモグラフィーに
ついては Internet Movie Database や allcinema ON-
LINE などのサイトを参照されたい。

■主要参考文献

Fraga, Kristian, ed. *Tim Burton: Interviews*. Jackson: Uni-
versity Press of Mississippi, 2005.

Hanke, Ken. *Tim Burton: An Unauthorized Biography of the
Filmmaker*. Los Angeles: Renaissance Books, 1999.

Salisbury, Mark, ed. *Burton on Burton*. New York & Lon-
don: Faber and Faber, 1995; Revised ed. 2006.

Smith, Jim and J. Clive Matthews. *Tim Burton*. London:
Virgin Books, 2002.

Merschmann, Helmut. *Tim Burton: The Life and Films of a
Visionary Director*, trans. by Michael Kane. London: Titan
Books, 2004.

McMahan, Allison. *The Films of Tim Burton: Animating
Live Action in Contemporary Hollywood*. New York & Lon-
don: Continuum, 2005.

Woods, Paul A. ed., *Tim Burton: A Child's Garden of
Nightmares*. London: Plexus, 2002.

大場正明『サバービアの憂鬱 アメリカン・ファミ
リーの光と影』東京書籍、1993年。

カイエ・デュ・シネマ・ジャポン編集委員会『幻想の
アメリカ』勁草書房、2000年。

ジョン・バクスター(野中邦子訳)『地球に落ちてきた
男 スティーブン・スピルバーグ伝』角川書店、1998

年。

マーク・ソールズベリー編(遠山純生訳)『バートン
オン バートン』フィルムアート社、1996年。

柳下毅一郎編『ティム・バートン』キネマ旬報社、
2000年。

■主要参照ビデオ

A & W Television Networks. *Biography: Tim Burton, Trick
or Treat*. New York: A & W Home Video, 2001.

Encore TV. *The Directors: The Films of Tim Burton*. Engle-
wood, CO.: Starz Encore Group, 2002.

■主要参照サイト

allcinema ONLINE <http://allcinema.net/>

Internet Movie Database <http://imdb.com/>

Rotten Tomatoes: Movies and Games, Reviews and Pre-
views <http://rottentomatoes.com/>

Tim Burton Collective <http://www.timburtoncollective.com>

Tim Burton Dark Visions: The Fanlisting <http://timburton.so-rocks.com/>

Tim Burton JP <http://www.timburton.jp/>

注

i) 「郊外」はティム・バートン批評の定番。ヘルムート・メルシュマンやアリソン・マクマハンの批評やケン・ハンケの伝記のみならず、日本でも大場正明や切通理作、柳下毅一郎などの評家がバートンと郊外、あるいはバートンと「郊外」の関係について言及している。とはいえ「郊外」と作品についての具体的で詳細な分析にまで踏み込んでいる論考はあまりない。

ii) “New Lost Generation” は、もともとは、ジェイ・マキナー、ブレット・イーストン・エリスなどの作家を指して編集者がつけた言葉。ジェイ・マキナーを見出したランダムハウスの編集者ゲイリー・フィスケットジョンが命名者といわれる。日本では駒沢敏器編集の『Switch 特別版 ニューロストジェネレーション—あらかじめ失われた世代—』(スウィッチ・コーポレーション、1990) で知られるようになる。

iii) とはいえ、スピルバーグの「郊外」はあくまで映画の「背景」であって、バートンのようにある種そ

- れが主題化しているとまではいえない。
- iv) スピルバーグはティム・バートンと同じように幼少期から8ミリ撮影にいそしみ、日本の怪獣映画や各種のB級映画をみて影響を受けたといわれる。バートンもスピルバーグも日本のアニメーションのファンであるという共通項を持っている。
- v) 「ストップモーション・アニメーション」とは、パペット（人形）などのキャラクターの動きをカメラで一コマコマ撮ってゆく「コマ撮り」によってつくられアニメーションのこと。ジョルジュ・メリエスの『月世界旅行』(Le Voyage dans la Lune, 1902)を嚆矢とする。アメリカでは『キング・コング』(King Kong, 1933)のウィリス・オプライエンやジョージ・バル、『アルゴ探検隊の大冒険』(Jason and the Argonauts, 1963)のレイ・ハリーハウゼンなどの手によってストップモーションの映画がつけられ、発達してきた。
- vi) 本論は全部で3部構成になる予定。次稿では主に『シザーハンズ』(Edward Scissorhands, 1990)と『バットマンリターンズ』(Batman Returns, 1992)『ナイトメア・ビフォア・クリスマス』(Tim Burton's Nightmare Before Christmas, 1994)について扱い、次々稿では『ビッグフィッシュ』(Big Fish, 2003)と『チャーリーとチョコレート工場』(Charlie and the Chocolate Factory, 2005)について論じることになるだろう。
- vii) 当時のことをバートンは「ディズニーと僕は相性が悪かった。1年のあいだ、僕はこれまでにないくらい憂鬱な気分になっていたんだ」「ディズニーにいておかしいと思ったのは、彼らは僕らにアーティストになって欲しいと思っているくせに、同時に個性のないズンビの工場労働者にもなってもらいたがっていたことさ」と語っている。(Salisbury, 10) ソールズベリーからの引用にあたっては遠山純生訳の『バートン オン バートン』も参照した。
- viii) ハインリックスは『ヴィンセント』や『フランケンウィニー』だけでなく『ティム・バートンのナイトメア・ビフォア・クリスマス』でも一緒に仕事をしている盟友ともいべきアニメーターである。バートンのカル・アーツ (California Institute of the Arts) 時代のことも知るハインリックスは、卒業制作『さまよえるセロリモンスター』(Stalk of the Celery Monster, 1979)を評して次のようにいっている。

- 「ほかの学生の作品はアニメーションの技術を追求するにとどまっていたけれど、ティムはほんものの映画をつくらうとしていた。すごくきれいに描けている作品だったけど、肝心なのは、彼のテクニックのことじゃない。ティムの作品には人間が描かれていたんだ」(Smith & Matthews, 9)
- ix) 「ハッピーエンド症候群 (“happy ending syndrome”）」はハリウッド的な「ハッピーエンド」の映画の数々を称してティム・バートンがいった言葉。(Salisbury, 17) ティム・バートンは『ヴィンセント』では、ディズニーの意向に反して、映画をハッピーエンドで終わらせないことに成功している。ディズニーは「最後に明かりがついて、パパが部屋に入ってきて『アメフトか野球でもみに行こう』という」エンディングを望んだという (Salisbury, 17)。
- x) 例えば、目立つものからいえば、過去の映画からの「引用」やさまざまな「ギミック」(機械)の登場など。
- xi) 『ヴィンセント』は、ディズニー執行部のジュリー・ヒクソンと創作開発課のトム・ウィルハイトの許可のもと製作されたが、資金の6万ドルはウィルハイトが調達した (Salisbury, 15-16)。マット・ディモン主演の青春映画『テックス』(Tex, 1982)の添え物として、短期間、劇場公開されるが、それに先立つロンドン、シカゴ、シアトルなどの映画祭で上映されて絶賛され、フランスのアヌシー映画祭では「批評家賞」を獲得している。
- xii) 「どんなモンスター映画でもみにいったけれど、何故だか、ヴィンセント・プライスの映画は僕の心に訴えかけてきた」(Salisbury, 4)「プライスは僕が自己同一化できたただ一人の人物だった」(Salisbury, 5)といっている。このあとティム・バートンは『シザーハンズ』でもプライスを起用している。
- xiii) 町山智浩がすでに指摘しているように『ヴィンセント』の「部屋に閉じこもる少年」のモチーフはエドガー・アラン・ポーを原作とし、ヴィンセント・プライスが主演をした『アッシャー家の惨劇』(House of Usher, 1960)、『恐怖の振り子』(Pit and the Pendulum, 1961)、『忍者と悪女』(原題は『大鴉』: The Raven, 1963)などの一連のロジャー・コーマン監督作品のモチーフを踏襲していると思われる(柳下、68-69)。

- xiv) 引用はいずれも『ヴィンセント』の「語り」から。この映画の分析に用いる、以下の引用も特に断りのない限り、この映画の「語り」による（出版された脚本はないが、原文は Internet Movie Database でも確認可能）。
- xv) ドイツ表現主義の代表作と評される幻想譚。ロベルト・ウィーネ監督作品。このほかにも、ジム・スミスと J・クライブ・マシューズが指摘するように、『ヴィンセント』にはフリッツ・ラング監督の『M』(M, 1931) や F・W・ムルナウ監督の『吸血鬼ノスフェラトゥ』(Nosferatu, 1922) を髣髴とさせる場面がある (Smith & Matthews, 20)。『ヴィンセント』のみならず『シザーハンズ』『ナイトメア・ビフォア・クリスマス』『エド・ウッド』(Ed Wood, 1994) などの作品にも、同様にドイツ表現主義の影響がみられる。登場人物の不安・猜疑・葛藤といった心のうちを陰影に富む画面のなかでデフォルメされた形象によって表すというこの方法は、デビュー後もバートンが好んで用いるものである。ただしバートン自身はドイツ表現主義からの直接的な影響は否定している (Salisbury, 19)。とすれば、少年時代に好んでみていた B 級ホラー映画からの間接的な影響という観点からも考察する必要があるかもしれない。
- xvi) 映画はポーの「大鴉」と同様に「もはやこれまで (Nevermore!)」でおわる。
- xvii) バートンはバーバクとモンスター映画やポーとの関係について「郊外で成長するってことは、まっとうで普通だっていう雰囲気の中で成長するってことなんだけど、僕はなんとなく別の感覚を抱いていて、そうした感覚とモンスター映画ってのがぴったりしたんだ。僕はモンスター映画と自分の育った場所は関係があるって思っていた。だからこそ僕はエドガー・アラン・ポーにすごく反応したんだと思うよ」(Salisbury, 4) といっている。
- xviii) 『フランケンウィニー』の制作費は百万ドル。ティム・バートンの描いたストーリーボードを気に入ったプロデューサーのリチャード・バーカーのゴーサインで製作が実現したといわれる (Smith & Matthews, 29)。前作『ヴィンセント』がバートンとディズニーのスタッフ数人のみが関わったインディーズの製作に近いものだったのに対して、この映画は費用の点からもスタッフ、キャストの点からも

- 「本格的」なものといえる。ディズニーとしては一般の視聴に適する「G」のレーティングを期待した作品だった。ところが、作品全体の暗いトーンが影響して「PG」(親の指導を必要とする)を受けてしまう。このことが災いして、この作品はながいあいだお蔵入りになってしまった。コメディ映画『ベルボーイ狂騒曲／ベニスで死にぞ〜』(Blame It on the Bellboy, 1991: 日本未公開=ビデオにてリリース)の併映作品として、短期間だけ劇場にかかったが、本格的に劇場公開されることもなく、結局、製作から8年後の92年にビデオ化されることになる。
- xix) 「映画のなかの映画」もしくは「映画づくりの映画」はティム・バートンのお気に入り、『ピーウィーの大冒険』や『エド・ウッド』などでも繰り返し用いられたモチーフのひとつである。
- xx) トリビアだが、この映画で使われた「実験室」のセットはジェイムズ・ホエール監督が『フランケンシュタイン』で使ったものと同じであるという。ながいあいだ放置されていたそのセットは、メル・ブルックス監督が『ヤングフランケンシュタイン』(Young Frankenstein, 1974) 撮影のときに発見し、のちにティム・バートンに引き継がれた。奇遇というほかないが、バートンはこのことを大変喜んだという (Smith & Matthews, 29-30)。
- xxi) フランケンウィニーが人びとに追い込まれて逃げ込むミニゴルフコースとその風車小屋は『フランケンシュタイン』の風車小屋の場面を再現しているのはあきらかだが、バートンは「僕は郊外(サバービア)で育ったから、ちょうど『フランケンシュタイン』に出てきたのと同じように車小屋のあるミニチュアゴルフコースが(バーバクには)あったんだ」「『フランケンウィニー』にできた『フランケンシュタイン』のイメージはみんなすでにバーバクにあったものなんだよ」(Salisbury, 36) といっている。こうした発言から、この映画のロケ地がどこであれ、彼の生まれ故郷バーバクが意識されていたことがわかる。
- xxii) 『フランケンウィニー』の「ハッピーエンド」にはディズニーの意向が大きく反映しているといわれている。ストップモーション・アニメーションによるリメイク版『フランケンウィニー』の製作が2007年に発表されたので、これが完成すればティム・バートン自身が用意した「エンディング」が明らか

になるかもしれない。

xxiii) 1991年の『New York Times Magazine』のインタビューから。引用はハンケ (27) による。

xxiv) バートン夫妻にはティモシー (ティム・バートン) のほかに、ダニエルという息子がいる。ティムの3歳年下の弟ダニエルも映画関係の仕事についている (柳下、205)。

xxv) 『New York Times Magazine』に1989年4月に掲載された。引用はハンケによる。(27)

xxvi) その一方で、A&W テレビの「伝記」シリーズの1作として製作された「ティム・バートン、お菓子をくれなきゃイタズラするぞ」にはティム・バート

ンが家を離れたのが17歳のときだという同級生の発言もある。祖母の家に住んでいたのは事実だが、完全には両親や弟と離れてはいなかったということか。ちなみに、この約50分のTV番組には、ほかではみることのできないティム・バートンの最初期の作品の断片—『さまよえるセロリモンスター』だけでなく『運命の博士』(Doctor of Doom, 1980) や『ルアウ』(Luau, 1982) なども—や、母親の証言、ディズニー時代の同僚のコメントや仕事ぶりを撮った8ミリなども含まれており、ティム・バートンの伝記的事実を確認するための情報源として、大変貴重なものとなっている。