



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ティム・バートンの『ビッグ・アイズ』における疎外
Author(s)	栞原, 彩
Citation	研究論集, 18, 125 (左) -139 (左)
Issue Date	2018-12-26
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgsl.18.1125
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/72441
Type	departmental bulletin paper
File Information	18_010_kuwahara.pdf



ティム・バートンの『ビッグ・アイズ』における疎外

栞 原 彩

要 旨

2014 年全米公開のティム・バートン監督作品通算 19 作目にあたる『ビッグ・アイズ』は、実際に起ったゴーストペインター事件を基にした物語である。ゴーストペインターである妻（マーガレット）の表象は、実際のところその夫（ウォルター）と対となって、バートン作品の大きな主題である「疎外」をかつてなく形式的に分断された 2 つの方向から描き出している。本稿は『ビッグ・アイズ』における疎外を二者の立場それぞれに分析し、物語や演出の詳細な作品分析を踏まえ、まなざし論を経由し、ティム・バートンの作家性を「疎外」とそこから希求される「身体」というキーワードをもちいて考察していく。これまでティム・バートンの作家性は社会におけるアウトサイダー的表象のなかにその多くが見出されており、本稿もその流れを汲むものであるのは言を俟たない。しかし、まなざしを改めて映画の装置として分析に組み込むとき、それは社会と個、表象と身体を結ぶ媒介として、バートンの主題である「疎外」をより明確に浮き彫りにしていく。

本稿において、二者の疎外の分析を通じて見いだされるのは身体と表象の対立である。ゴーストペインターであるマーガレットが自身の表象／記号を社会的に奪われた身体だけの存在としてあるのに対し、ウォルターは身体をほとんどなきものとしてイメージの表面を漂う分裂的な表象／記号そのものである。しかしそれらの疎外は、BIG EYES がまなざしのアレゴリーとして働くとき、そのまなざしを原動力として、いずれも異なったかたちで身体を求めることとなる。

0. はじめに

ティム・バートンの 19 本目の監督作品となる『ビッグ・アイズ』(2014)¹における表面的で最も解りやすいテーマは、フェミニズムの観点から読み解くことができる²。1958 年のカリフォルニアでは仕事のない女性が夫を置いて家を出ていくなんてことは前代未聞であったし、

仕事の面接では夫の承認が求められる男性優位の時代であった。絵の作者がマーガレット（エイミー・アダムス）＝女性であると知った時の男性客の発言はセクシャルハラスメントの類であるし、夫婦の全く対等でない搾取的な関係は女性蔑視だとして怒りを喚起してもおかしくない。冒頭と物語後半で繰り返される後部に娘のジェーンを乗せて不安げに車を運転する（そしてジェーンと手を握り合うまでを一括りとした）マーガレットの一連のシークエンスは、男性から自立しようとする力強いポジティブな女性像をステレオタイプの的に再生産している。マーガレットは、二度にわたる男性の支配からの逃亡を通じ、最終的には裁判を通じて自己の身体と画家としてのアイデンティティを社会的に一致させることにより、社会における一個の個人として自立する。いわばこれは女性的な、遅れたイニシエーションの物語だ。この物語が事実を基にしていることから、こうした観点は蔑ろにされるべきではない。しかし、この論文で言及したいのはそのような女性の独立の物語ではなく、『ビッグ・アイズ』を支配するまなざしと疎外³、そして表象と身体⁴の物語である。寧ろ、作品を一つの女性の独立物語で終わらすことを躊躇させ、問題含みにしているのはマーガレットの対となる夫のウォルター（クリストフ・ヴァルツ）の表象であり、その主体の在り方そのものである。『ビッグ・アイズ』における主体のモデルは、マーガレットとウォルターの二者において相補的に作用しあい、その虚無的で、大きく、悲しみに満ちたような目で近代をまなざしている。また、これまでティム・バートンが描き出す（アンチ）ヒーローたちは、そのアウトサイダー的形象（とりわけ、郊外という環境や群衆に現される均質性と、そこから対照的に導き出される特異性）⁴やゴシック的な世界観⁵に注目が集まってきたが、その実体として、ティム・バートンという作家に通底して流れる「身体をもつことの生きづらさ」を見出すことができるように思う。本論文ではマーガレットとウォルターのそれぞれにおける疎外的状況を分析し、作品全体を包み込むBIG EYESの絵が表出するまなざしに着目する。結論から言えば、そのまなざしの先には身体が希求される。

1. 第一の疎外：マーガレット

マーガレットにとって絵とは自己の表現手段であり、彼女そのものである。そもそも最初から彼女には絵しがなく、就職の面接で彼女が自分の能力として挙げられるのは絵を描くことだけであった。家具に絵を描く仕事を得たマーガレットは、さらに道端のギャラリーで似顔絵を描いて自分の署名の入った絵を売る。シングルマザーとして社会に出る決心をした時、マーガレットは自分の価値を絵を描けることそのことだけに見出し、また、自己の署名が入った絵を売ることによって社会のなかで自分を位置づけようと試みる。ウォルターとの数度にわたる口論のなかでも、マーガレットは自身の絵との感情的な繋がりや、「個人的なもの」として自分と絵がいかに密接な関係にあるかを口にしていく。絵は自己表現である以上に深くそれと同一化した彼女自身のアイコンなのだ。

そのようなアイコンとしての絵がウォルターによる偽りの署名を引き受けることによって、マーガレットのアイデンティティは深く傷つけられることとなる。夫婦がそれぞれの絵を描く真実の写真は踏みつけられ、暗い未来を暗示する。致命的な瞬間はウォルターとバーの店主のバンドウッチが乱闘騒ぎを起こし、新聞に載ったことで絵が売れだしてから少し後に、イタリア人のオリヴェッティ氏が絵の作者を尋ねるときに訪れる。直前にはウォルターの虚偽に苛立ち、彼女の目の前で絵を（言語が分からないながらも伝わる雰囲気から十中八九）好意的に評価した人物の前で、マーガレットは16秒間にわたり躊躇い、名乗り出ることができない。そもそも、それが好意的な評価であれ否定的な評価であれ、他者前で彼女そのものである絵について自分がその作者だと彼女が引き受けることは、社会に彼女が認められることに等しい。それが元夫の家を出て以来マーガレットが求めたことであるとしても、名誉であるとともに恐れを引き起こし、戸惑いは彼女の足を絡めとる。16秒間の躊躇いはウォルターの偽りの名乗りによって遮られ、マーガレットは社会的な自分自身との決定的な断裂を被ることとなる。自身が名乗り出ることが出来なかった場を見つめる彼女はBIG EYESの絵に左右を挟まれており、それに続くカットも同様にBIG EYESの目である。マーガレットの肉体から生み出され、そこから致命的に切り離された絵はウォルターの巧みな宣伝によって大ヒットし、断裂を後戻りできないものへとしていく。また同時に、彼女自身の父権主義への従属とほぼ同義であるウォルターへの信頼は、(BIG EYESに見つめられながらも)彼女を断裂の内部に留まらせる。彼女の父権主義への態度は、教会への告解を待たずとも、その署名がそもそも彼女特有のMDHではなく、結婚することによって変化するファミリーネームを用いていたことを想起するだけで十分であろう。

この断裂を言葉と自己の関係のなかにある疎外と同様の形式を持ったものとして（またはその変奏として）論じることは的外れなものではないだろう。ラカン派精神分析において主体が象徴界へと参入する去勢の際に、主体はその存在との自己疎外を経ずにいることはできない⁶。マーガレットの事態では、流通するのは言葉ではなく絵であるので、その表現可能性の幅は言葉と次元を異にする。しかし、アイコンとしてではなく、もしも完璧に自分自身をキャンパスの上に複製することできたのなら、そもそもウォルターがそこに介入する余地などなかったのだ。言葉であれ絵であれ、彼女がそれと完璧に一致することはあり得ない。マーガレットの表現はウォルターによって奪われ、致命的な疎外としてまるで哑者のように絵を描く身体だけが彼女のものに残される。

そうした断裂をどうにかして補修しようとする最初の試みは、マーガレットが自分の署名をもった別のスタイルの絵を描き始めることに見出される。新たなスタイルで描かれた自画像が登場するシーンの前には、A・ウォーホルの缶詰が並ぶスーパーマーケットで買い物をするマーガレットをBIG EYESの目をした人々が見つめるという夢（図1）が挿入されており、その瞳たちはあたかも彼女の断裂による罪を責め、まなざしの力によって彼女の身体を凝視する。

BIG EYES に見つめられるというシーンは、ユニセフへ寄贈する絵を描く際に鏡で自分の顔を覗くとその目が BIG EYES になるという形で再度繰り返されることとなる（図2）。BIG EYES は彼女自身であり、彼女は彼女を見つめると同時に見つめ返される。まなざしがこの映画の主要なテーマとして機能しているのは、マーガレット・キーンを描く BIG EYES の作品群そのものからも明らかであろう。BIG EYES は〈他者〉のまなざしを表象する。



図 1



図 2

まなざしと主体の関係性は後述するとして、彼女の物語を先に進めよう。1963年にウッドサイドの邸宅に越してからのマーガレットは、友人のディーアンに語るように「50キロの道のりが遠く感じる」ので、アトリエに籠りがちになる。こうした主人公の世間からの隔絶は、ティム・バートン作品では数度繰り返されるテーマである⁷。そこでも辛うじて維持されていたウォルターとマーガレットの信頼関係は、ウォルターが描いたと信じていた絵の署名が他者の名前に重ねられたものであったことが発覚して遂に破局を迎える。絵との深い絆を信じる彼女にとって、ウォルターが自身と同じ画家であるということは信頼を築く大きな掛け金であったし、出会い当初からの嘘の露呈は彼女を再び父権主義の外へと奮い立たせ、ウォルターに見切りをつけるきっかけには十分であった。また、絵のモデルとなっていた幼いジェーンがある程度大人になり、娘自ら母親の秘密を暴いて母子の一体化が新たな段階へと進んだことも大きな要因であろう。娘に対して嘘をつくことは、娘と一体化していた自分を傷つける彼女自身への背徳行為であり、マーガレットの分裂を深め苦しみの原因となっていた。そうして娘という理解者を得て、批評家の酷評で荒れるウォルターを置いて、マーガレットは家を飛び出す。ハワイへ移住したマーガレットは、それでもしばらくはウォルターの支配と搾取を受け続けるが、エホバの証人とジェーンの支えにより遂に自身の分身たちを取り戻そうと動き出す。マーガレットがそれ以前からもフォーチュンクッキーや数字のスピリチュアル性等、超自然的なものを好む傾向を見せていたとしても、このとき宗教的な支えを必要としたことは、それまでの彼女の信が崩れ去ったことと無関係ではないだろう。

ラジオでの告白を経て、事態は訴訟へと発展する。そこでも嘘をつき続けるウォルターに対

して、判決が頼ったのは彼女の身体性であった。法廷で実際に二人に絵を描かせることによって、BIG EYES は彼女の身体との結びつきを再び取り戻し、彼女自身とアイコンの一致が実現する。物語の最初からマーガレットが希求した社会的な画家としてのアイデンティティの確立は、身体を伴った一個人として達成される。マーガレットを長年苦しめたウォルターが作り出した偽りの表面による必要以上の疎外は一応の解決を得て、分裂は繋がりを回復し、見かけ上の安定を取り戻す（そもそも絵が彼女自身の存在と完全に一致することは無いので根本的な疎外は残される）。ここでは、彼女のアイデンティティが深く身体性と結びつけられているということに注意を払いたい。彼女の主体の在り方はウォルターのそれとほとんど対をなす。彼女のイニシエーションの物語は、勝訴を勝ち取ったマーガレットが差し出された画集に自身の署名を記すことによって完結する。

2. 第二の疎外：ウォルター

果たしてウォルターの言葉のどこかに真実があったのだろうか。ウォルターが自己について語る言葉は最初から嘘にまみれていた。マーガレットとの最初のデートでは、パリでの美術学校通いやサンジェルマンでの生活を語り、芸術に没頭するために仕事をやめて妻と別れたと嘯く。パリでの生活が一週間であったことが古馴染みらしいルーベンとの会話で観客に暴かれるように、ウォルターの物語は嘘とその暴露を機動力として、真実を欠いたまま動き出す（しかし真実の在りかは最後まで明示されない…）。不動産業をしていることがマーガレットにバレると、「誰にでもできる仕事だ」と恥じるように振る舞うところから示唆されるように、どうやら画家に対して只ならぬ憧れを持つとともに、「誰にでもできない」仕事をする特別な人間でありたいという欲望を持っていることだけは明かなようだ。また、その登場の場面で数人の女性を相手に絵の蘊蓄を語るように、ウォルターは四六時中女性に囲まれている。ウォルターが嘘をつくのは女性に対してだけではなく男性や社会に対しても同様であるため、こうした身振りは映画の表面的なテーマを強化するとともに、絶えず女性によって補わなければならない彼の脆い男性性を露呈させている。ウォルターは初めてマーガレットの家に訪れた際に、BIG EYES の大きな目に見つめられて、居心地が悪そうに目をそらす（図3）。ウォルターは既にこの時点でまなざしの要請に答えることができず、また、マーガレットの分身であるという意味を超えて問いかけてくる、存在の問いに応じることができない。二人の未来への不吉な徴候が目をそらすという身振りに凝固したままに、ウォルターはマーガレットに結婚を申し込む。

また、ウォルターの絵に対するスタンスは、消費社会における通貨としてのそれである。「絵は消費されるもの」「人々は偶然に出会った絵を買う」と述べ、ギャラリーのオーナー（ルーベン）から嫌がられるほど何度も絵を持ち込み、通常では絵を見せるのに適した場所ではないパールのトイレの壁をギャラリーへと変え、絵を売ることに必死だ。そうして、バンドウッチとの乱



図3 ウォルターが目をそらす BIG EYES のまなざし

闘により絵が売れ出すと「僕が売るから、君は家で絵を描いて」とはっきりとビジネスマンの役割分担を引き受け、いよいよマーガレットの絵を自分のものとして搾取しだす。マーガレットのゴーストペインターとしての立場を決定づけた名乗りを躊躇うシーンでの、マーガレットをちらりと見やるしぐさのなかに彼の最後の良心を読み取るには無理があろう（単に虚偽の成立可能性をマーガレットの表情のなかに確認しただけだ）。絵は流通する商品であり、ウォルターはその価値を作り上げる為にキーンの署名を頼りに自分自身を商品と重ね合わせる。マーガレットが作り出した表象の上に身をゆだね、肉体そのものを BIG EYES という記号と一体化させていく。記者であるディック・ノーランとの出会いと一連の報道は、ウォルターの身体の記号化を明示していた（図4）。そういった観点からみれば、その傑出した虚偽性、言葉の表面性に現れた内実の無さは、資本主義的な消費社会への従順さ、より好意的には防衛反応として読み取ることも可能であろう。人々はその絵を誰が書いたのか、身体を伴った真正性を見極めるよりも流行やスタイルといった表面を見ることしかしない。ならばどうして、それに従って表面を充実させ必要のない身体を切り離し、彼が表面に生きることを責めることができようか。空虚な主体となることをどうして責めることができるのだろうか。嘘をつき続けることは彼なりの真摯な、正しさを持った社会への対応なのである。

ウォルターの身体を賭けた営業活動は1960年に画廊のオープンという形で結実し、世間からよりもっともらしい嘘を求められるようになる。マーガレットに相談までした BIG EYES を描く理由（「この目には孤児たちが宿っているのです…」）は、ルーベンのフランス滞在一週間といった発言や、のちに明らかになる S. シニックの署名から、その経験自体の真偽があやふやなものとなっている。また、テレビでペリー・メイスンのドラマを見る姿は後の裁判への伏線だ。そうして、ポスターを有料にするなどの工夫で確実に儲けをあげ、高層マンション、郊外の大邸宅へと住居を移す。隠されていた実の娘の存在は、彼の秘密の多さと、マーガレット



図 4



図 5

もまたウォルターの真実の姿を知らず、騙される対象であったことを再確認させる。地位が確実なものになるにつれ夫婦の秘密に対してナイーブになり、秘密に疑いを持ったマーガレットの友人であるディーアンを追いだし、S. シニックの署名がマーガレットに露呈し夫婦の仲が致命的にこじれると、遂にはマーガレットを脅す。

作中でウォルターが激高するシーンは数度あるが、特に、万博でユニセフに寄贈する絵を批評家に酷評され「名前を傷つけられた」後の怒りは凄まじい(図5)。ウォルターは自分が決して絵の作者のキーンではないことを理解しているのは、ギャラリーで「俺の絵は一枚もない」と呟くことから明らかであるので、その怒りは完全に名前を傷つけられたことに向けられている。それゆえその怒りは、内実を持たない名前、彼を示す記号こそが彼の全てであるということとを顕わにする行為となる。また、マーガレットの「遠目には画家だけど近づいてみるとまるで違う」といった発言も、画家としての彼の非身体性を露呈させる。そもそもウォルターは一度も自分で絵を描いていないし、その知識の無さからいつて絵を描いていたことがあるのかどうか不明だ。名前を傷つけられたウォルターの怒りは、マーガレットとジェーンを追いつめる『シャイニング』の恐怖を想起させる描写⁸を経て、彼女を支配から逃げ出すきっかけを作り出す。それでもなお支配を続けようと試みるが、自身を取り戻そうと動き出したマーガレットを止めることはできず、事態は裁判へと持ち込まれる。

裁判におけるウォルターの描写は、彼の最も狂気じみた面を表出させる。期待していた新聞社の後ろ盾を得られず、テレビで見たことしかない弁護士をも一人で演じようとする姿は「人生は模倣アートだ」と豪語する彼の在り方を端的に表しているし、実質を伴わないその存在の虚構性を逃れられないものにする。裁判では、今まで通りの言葉だけに頼った自己証明はもはや通用せず、実際に絵を描くという身体と深く結びついた行為によって名前の証明が求められる。しかし、ウォルターは自分で絵を描くことが全くできない。絵を描くふりもせず、肩が痛いという苦し紛れの言い訳をし、その身振りの停止と同時に記号は運動を停止する。

ウォルターが絵を描けないということ、それは言い換えれば、自己表現の基に置かれている

自己、表現すべき身体と結びついた主体がないということだ。空虚な主体は自己を能動的に表現できない。それは裁判で明らかになるよりもずっと前からそうであったし、その登場から一貫してウォルターが見せかけ以上に画家であったことはなかった。我々がウォルターに見出すことが出来るのは、マーガレットと対になる形の主体の喪失である。ウォルターは自身の身体そのものを人々に消費されるべく記号とし、それと同時に、本来的かつ根源的な、身体と結びついた主体の存在の場を持たなかった。身体は失われ、ウォルターはイメージの表面だけに彷徨う。だからこそ、その弁護は自慢話の体裁をした他の有名人によってしかなされず、自分を他者との関係（見られる私）によってしか語ることができないのだ。ウォルターが批評家に対して「俺は絵を通して魂を世界中にさらけ出してる」というとき、その「魂」は肉体を欠いている。物質的な身体を無くしたまま言葉の表面に自己を漂わせること、主体を欠いた表象の氾濫、そこにはデカルト的な二元論に基づいた自己の深刻な不一致が横たわっており、これを第二の疎外としたい⁹。ウォルターの物語は彼の非身体性の暴露、そして実在のウォルター・キーンがその事実を最後まで認めることはなかったというインタータイトルの挿入によって幕を閉じる。

3. 身体と表象

『ビッグ・アイズ』が実話を基にした作品であることから、ティム・バートンの作家性と物語を直接的に結びつけることは避けなければならないが、これまでに見てきたように、映画の編集や身ぶりといった演出のレベルで二人の特徴的な主体が浮かびあがる。

さらに、映画は歴史的な側面からもマーガレットの一個のアイデンティティの確立という（実話に基づく）華々しい成功の物語に対して、根源的なひび割れを喚起している。それは、その絵が大衆文化の一つであり複製可能であるという事実である¹⁰。60年代はA・ウォーホルをはじめ、大量生産・大量消費をひとつの風景とするポップアートが流行の最先端を走っていた。作中においてBIG EYESは大量にコピーされ、ポスターは大量に消費され、模倣作品は後を絶たない。バートンは意地悪くも映画の冒頭からそのことを示唆しており、印刷機（こうした反復運動を繰り返す機械の描写はバートン作品におなじみのものだ）によって大量にコピーされるBIG EYESの絵に続いて、ウォーホルのキーンへの言及を引用する。こうした絵の複製可能性は、絵が本質的に作者の肉体を保証し、自己証明の刻印として機能しうるのかといった問題を提起する。マーガレットのように、オリジナルとコピーの差異が認識されない表象と自己を同一視することは、存在のオリジナリティまでも危険にさらすことに繋がりがかねない。BIG EYESは決して万人に好かれる類の絵ではなく¹¹、マーガレットの絵をイラストレベルと批判するルーベンや、美術評論家が酷評するところのBIG EYESが作り出す「infinity of kitsch」は、そうした失われたオリジナリティ、審美性を保証するアウラの喪失に対する嘆きに他ならない

だろう¹²。

言い換えれば、こうした演出が意味するところは複製可能でオリジナルを必要としなくなった芸術と、マーガレットの身体を伴った一個人という在り方の対立である。また、そのような芸術の在り方はオリジナルの身体をも記号と化したウォルターの在り方と一致する。マーガレットが自己証明の手段として最後に頼ることになったのは、その絵のオリジナリティを指し示すこの世に一つしかない身体性であった。しかし、もしもマーガレットが美術を学んだ単なる模倣者であったなら…？ そういった問いは精緻な筆致の分析や科学的手法により、実際には問題とならないナンセンスなものであろう。しかし、そこには歴史的な存在の問いが横たわる。果たして身体は社会的な自己にとって必要不可欠なものといえるのだろうか。

この問いに対してウォルターは反面教師的に応えている。身体をも表象と化した彼が見せるのは、自由自在に（「ジキルとハイド」的に、最終的には弁護士にも）変化するキャラクターであり、身体と結びついた主体の欠如である。しかしまた、そういった主体は、最終的には裁判という法の執行によって社会的に否定されることとなる。同じくマーガレットによって虚偽罪で訴えられた新聞社は無罪であったのに対し、ウォルターが有罪であったのは、メディアの本質的な非身体性を顕わにしているのかもしれない。人々の間を仲介する半自律的な媒介としてのメディアは、直接的な身体をその内部に必要としない。ウォルターはメディアと一体化することによって自己の身体を記号と化したのが、忘れられていた身体は法場で回帰し、メディアの手痛いしっぺ返しをくらう。疎外の一方には身体が置かれ、もう一方には表象がある。二人は身体と表象のいわば対極に位置しており、マーガレットに残されたのが一つの身体であって、画家という社会的アイデンティティとの統合を望む一個の主体であるならば、ウォルターは身体をなきものとしてイメージの表面を漂う分裂的な表象／記号そのものである。

しかし、結論を急ぎ過ぎてはならない。ウォルターが身体の実証を求められたのは、あくまで裁判という法場に持ち込まれたことであり、ゴーストペインターであるマーガレットが声を挙げなければならぬ事態であった。では、『ビッグ・アイズ』において身体が必要不可欠な場面にまで高められるのはどのようにしてであったか。ここで、マーガレット自身が作り出して見つめると同時に、マーガレットを見つめ返す BIG EYES たちのまなざしに着目する。

4. BIG EYES のまなざし

まなざしという概念を本格的に導入しよう。BIG EYES の大きな目は、主体とまなざしの議論を想起せずにはいられない。まなざしの理論は大きく分けて、ラカン派精神分析における〈他者〉と現実界に関わる概念¹³と、ミシェル・フーコーの監視装置、パノプティコンの概念¹⁴から説明されよう。また、その潮流のなかにサルトルやメルロ・ポンティ等多くの論者を挙げることができる。しかし、本論文で論じるのはまなざしの概念それ自体ではないので、そういった

理論的背景に詳細に立ち入ることは避け、至極僭越であるが、概念の一部の形式を借り受けて議論を進めようと思う。肝要なのは、そこで示唆されるのが主体の形成において他者の視線を内面化し、見られている自己を見るという過程を含むということだ。マーガレットが作り出す BIG EYES たちの大きな目が最初に意味するところは、彼女自身の気持ち、心の窓であった。マーガレットはウォルターとの最初のデートで、(後ろにはマーガレット・キーン本人がベンチに腰掛けるなか) どうしてこんなに大きく目を描くのかというウォルターの質問に「人は何でも目を通してみるでしょ。目は心の窓なの。この目は私の気持ちなの」と答える。だが同時に、BIG EYES は彼女を見つめ返す。スーパーマーケットの夢のなかで、鏡に映った彼女の顔を借りて、その目は分裂を被った彼女を責めるように彼女を見つめたのであった。さらに、BIG EYES が大量に複製されることによって、そのまなざしは街のいたるところで出会うものとなる¹⁵。こうした環境はフーコーの監視装置としてのまなざしを想起させるものとなるだろう。我々は対象を見るだけではなく、なにかから見つめられている自分を見つめ、他者の世界を自己のなかに折りたたむ。主体の在り方はそうした世界へのレスポンスを常に含むのだ。BIG EYES はそうした個々の主体を問う、まなざしのアレゴリーである。

マーガレットにとって BIG EYES は自己であるとともに、そのまなざしは他者の視線として内面化される。自己の分身たちからのまなざしは彼女に画家としてのアイデンティティを取り戻すように訴えかけ、マーガレットが見る夢や幻覚は彼女を法廷まで突き動かす動力源となっている。その一方で、図3で述べたように、ウォルターは BIG EYES のまなざしを受け止めることができない。法廷でも同様に、まなざしが最終的に要求する身体性に応えることができない。ウォルターは、まなざしが見つめる先にある身体を欠いている。バートンはこれまで多くの発言で、人々のレッテル貼りを意味する「カテゴライズ」への嫌悪を語っているが¹⁶、BIG EYES のまなざしは、そうした人々の表面だけを見つめて切り刻むようなイメージを、記号を嫌悪するかのようである。より正確に言えば、BIG EYES 自体がまなざしであると同時にその表象なのであって、まなざしは内面化を経て身体へと到達する。まなざしはそれを発する物質や対象と身体の間接者として空間を満たし、それが見つめる対象として身体を希求する。例えばそのまなざされた結果がまたひとつの記号であろうとも、何かにまなざされるにはその対象となる受動的な身体を持たなければならない。

ところで、バートン映画において主体はときに切り刻まれたいくつかの記号を縫い合わせたものとして表現される。ヘレナ・バスル・モロゾウはユング心理学に言及しながら、社会へと馴染めず、ポストモダンの潮流のなかで断片化していくバートン映画の主人公である「子供たち」が、断片化に苦しみながらもその断片を縫い合わせて社会のなかで孤立して生きていく様子を論じている¹⁷。『シザーハンズ』(1990)のエドワードをはじめ、社会のなかで自己を確立しようとする主体(かつ、社会的に受け入れられない主体)はことごとく周囲の目によって勝手に「カテゴライズ」／記号化されるわけだが、その継ぎはぎを張り付けるためにも、身体が必要と

なる。もしくは文字通り、身体は継ぎはぎであり、記号の継ぎはぎこそが存在そのものとなるべく。『ビッグ・アイズ』のウォルターにもそれと同様の事態が起こっているのではないだろうか。継ぎはぎの身体は身体であって実体を持たず、幽霊的な様相を帯びてくる。

5. おわりに

さて、始まりは身体と表象との疎外関係であった。それに対して『ビッグ・アイズ』が提示する回答は些か厄介なものとなる。身体と表象はまなざしにおいて媒介され、マーガレットとウォルターはそれぞれの疎外において、まなざしの身体への要請に回答する。

そもそもウォルターは身体自体を継ぎはぎの表象／記号としてしまうのだが、作中で彼が示唆してみせるのは一つの幽霊的身体の無限の可能性ではないだろうか。確かに、彼は法廷において身体の要請に応えることができず、まなざしによって裁かれる運命にある。しかし、例えば彼が既に本当の意味で不動産屋でありビジネスマンであり夫であり父であったように、継ぎはぎされる身体自体は（その実在を抜きにしても）無限の潜勢力のなかにある。継ぎはぎはほとんど無限に可能である。そういった意味ではウォルターの自己疎外は抽象的なレベルにおいて（しかし恐らく現代において恐らくより本質的に）生産的であるといえるだろう。パロディやパステイシュはそれ自体のなかにオリジナルを持たないが、価値がないと断じるには至る所に溢れすぎているし、大衆がウォルターに騙されるように、根本的に、遠くから見ただけではそれが身体を持つかどうかなど区別がつかない。決してペシミスティックになるのではなく、記号と戯れイメージと遊ぶこと、これは「言葉しかない」¹⁸ 人間の生産に関わる重要な能力であるといえるのではないだろうか。さらにいえば、ウォルターのように一つの記号で満足しない主体は、「カテゴライズ」に対する一種の勝利として解釈されうる。他者のまなざしは、ときに主体の持つ可能性をまったく窮屈で形式的な一つの記号のなかに閉じ込めようとする支配的な運動として作用する。継ぎはぎされた身体は、身体を持ちながら一つの記号に括り付けられるばかばかしさを明らかにし、身体を記号に従属させようとするものをあざ笑うかのようだ。それは言い換えれば、一つの表象／記号としては表象不可能な身体を表象しようとする試みである。パートンのフィルモグラフィーを紐解けば、たいていの場合ウォルターのように、アウトサイダーの排除によって映画は幕を閉じる¹⁹。そこに横たわる身体と表象の葛藤と悲しみは、まるで身体を持つことの生きづらさを表明するかのようである。パートンの作家性は結局その一点に集約されていくだろう。『ビッグ・アイズ』では身体とその表象の極致としてマーガレットとウォルターの二者に分割して代理させ、それぞれに葛藤を持たせ、これまでになく形式的なものとしてその対立を描き出した。

そういった観点でみれば、マーガレットの勝利が華々しいのは、実際にはそれが彼女自身の表現の回復であるというところにある。主体は言葉を話さずにはいられない。しかし同時に、

マーガレットの勝利はまなざしの根源的な支配に対する身体の敗北、すなわち、表象に対する身体の敗北としても捉えられる。それは画家とその表現物の反転した関係性から導きだされる。つまり、その身体を伴った存在をどうにかして表現したいと欲望する画家は、その表現物によって逆説的に表現のなかに身体を閉じ込められるということだ。マーガレットは画家であり、画家はマーガレットだ。BIG EYES はマーガレットの身体へと括り付けられた。それは輝かしい社会的な自己の確立であるとともに、彼女の身体の従属を意味している。

身体は要請される。しかし恐らく、主体は一個の表象／記号にこだわり続ける必要はない。真に理想的なものは、横滑りしていく「私」を実現する身体を備えた存在である。メトニミーでもメタファーでもなく、身体を位置付けし続けること。それが、『ビッグ・アイズ』がマーガレットとウォルターの疎外を通じて提示する結論である。そしてさらに楽観的な結論として我々が希望を見出すべくは、BIG EYES に出逢うのは一度きりの契機ではないということだ。街の至る所に張られたポスターと出会うように、存在の問いは常に至る所で行われている。

(くわはら あや・言語文学専攻)

注

- ¹ 映画からの日本語でのセリフの引用は全て日本発売のDVD『ビッグ・アイズ』（ギャガ、2015/8）に基づく。映画の公開は2014年12月（全米）、2015年1月（日本）。
- ² 例えば、雑誌「エコノミスト」での『ビッグ・アイズ』の紹介は、「妻から夫への痛快逆襲劇」としてなされる（野島孝一、「エコノミスト」、93（4）、100、2015/1/27.）。しかし少しでも映画に慣れた観客であれば、クリストフ・ヴァルツの過剰にコミカルで憎めない演技はそういった表面的なテーマに疑問を投げかけることとなるだろう。
- ³ 本論文では、主体と疎外、いずれの概念も（特にマーガレットの分析を通じて）ラカン派精神分析の用語に大きく頼ることをここで明言しておく。ただし、その概念的前提が映画の分析に先立つものではない。
- ⁴ ティム・バートンの作品に関して日本語で詳細に論じた著作は少ないが、大場正明の『サバービアの憂鬱』（東京書籍、1993/11。本そのものは絶版となっているが、全文がインターネット上に公開されている。<http://c-cross.cside2.com/html/j00000000.htm>、アクセス日：2018/08/30。）や、「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／その2」（小林一博、『長野大学紀要』、321-332、2008-03/30（4）、251-259、2009-03.）等で、バートンの作品と郊外についての関係が論じられている。バートン作品において郊外は異質なものはじき出す装置として働いており、また、後者の論文で小林は、バートン映画における家族はその異質性を異質なままに受容するユートピア的な場として機能すると指摘する。
- ⁵ 「Tim Burton とアメリカン・ゴシックの伝統：『シザー・ハンズ』を中心に」（君塚純一、茨城大学教育学部紀要：人文・社会科学・芸術（60）、77-83、2011.）では、バートンの物語構成のなかに「蘇生→混乱→死」のパタンを読み取り、バートンをアメリカのなかにヨーロッパ的なイメージを取り入れながら作品を創造するアメリカン・ゴシックの手法をもつ作家として論じる。ゴシックの定義の

曖昧さには注意をはらうべきであるが、確かに、パートンが好むゴシックの形象は、雑誌の特集等で好んで取り上げられるところであり、パートン作品のわかりやすいシンボルとなっている。『ビッグ・アイズ』における「ゴシック的な」形象はBIG EYESの作品群そのものといえるだろうが、本文ではそれは混乱やカオスのモチーフというよりも、身体を求める表象として読み換える。

- ⁶ ラカンの『精神分析の四基本概念』（ジャック・ラカン著、小出浩之／新宮一成／鈴木國文／小川豊昭訳、岩波書店、2000.）によれば、〈他者〉の領域に発生したシニフィアンは話す主体として主体を召喚するとき、主体をシニフィアンとして石化させる。シニフィアンとしての主体は無意味のなかにおいてしか存続しえず、しかし、主体がシニフィアンとならなければ主体は消失するしかない。疎外はこのような存在と意味のあいだで、象徴界における主体のそれが完全に一致する場をもたない状況を指す。

「主体は、〈他者〉の領野の中に現れ出てくるものとしてのこの意味を、その本質としています。ただしその意味は、まさにシニフィアンの機能そのものによって引き起こされた存在の消失の為にその大きな部分を蝕まれながら、やっとのことで〈他者〉の領野に現れ出てくるような意味なのです」（p. 282-より引用）

- ⁷ 遠山純生は「どうしてもなく、ティム・パートの作品」（「キネマ旬報」、(1681), 134-137, 2015/02.）において、パートン作品において世間から隔絶され閉じこもる主人公たちを指摘している。確かに、一度閉じこもった主人公が社会に出て勝利するというマーガレットの物語はこれまでのパートン映画には無かった展開であるといえる。しかし、同批評ではマーガレットをパートン映画のヒロインに「至極相応しい人物」とし、ウォルターをカメレオンの人物と評するにとどめ、マーガレットとウォルターの相補的な関係を捉えそこなっている。歴史（事実）を扱っていないが完全にそれを自身の葛藤に作り替えるのがパートン作品だ。
- ⁸ 扉越しに母子を追い詰める描写は明らかに『シャイニング』（1980年制作、スタンリー・キューブリック監督作品）へのオマージュだ。思い返せば、ジャック・ニコルソン扮するジャック・トランスもまた自己表現である執筆業に行き詰まり（all work and no play makes Jack a dull boy）、キスをした裸の女の身体は腐りだし、挙句に身体を乗っ取られた。
- ⁹ 映画の観客論においてもまた観客の身体性の欠如が大きな問題となってきた。ウダールの「縫合」やボードリーのApparatus Theory等が基礎とする精神分析的アプローチでは、デカルト的な分離を想定している。観客とスクリーンとの関係は、観客の知覚の「幻想」・スクリーンとの同一化を基にしているように語られ、観客の身体的重要性を置き去りにする。イメージと身体の間は今なお問われ続けている。こういった映画理論の推移は『Film Theory: An Introduction Through the Senses』（Thomas Elsaesser, Malte Hagener, 2010/1, Routledge.）を参照されたい。
- ¹⁰ 複製芸術を近代におけるアウラの危機として鮮烈に描き出したのは（そして未だにそれは多くの問題含みのように思えるが）もちろんベンヤミンだ。いつどのように始まったのか、果たしてそういった時代区分が本当に存在するのかさえ定かではないポストモダンという曖昧な概念は、そうした危機が人々の意識の上でいよいよ現働化してきた時代を指し示しているように思う。一方で、『映画と経験：クラウアー、ベンヤミン、アドルノ』（ミリアム・プラトゥ・ハンセン著、竹峰義和／滝浪佑紀訳、法政大学出版局、2017/8. 原著は2011年に出版）でハンセンが示唆するところでは、ベンヤミンのアウラの概念には揺らぎがあり、より本来的にはまなざしと親和性があると述べている。
- ¹¹ 日本版『ビッグ・アイズ』のDVD特典映像での出演者と監督へのインタビューにおいて、パートンは自身の幼少時バーバンクの街の歯医者等でBIG EYESをよく見かけ、監視されている気分になっ

たと語る（それでも今は作品を収集している）。また、BIG EYESを嫌う人々が当時一定数いたことを「好き嫌いがはっきりと別れる作品」として強調する。

- ¹² こうした文脈をポストモダン論者であるフレデリック・ジェイムソンは、個人主義の終焉、主体の欠如として語る。

「…これまで触れてきたように偉大なるモダニズムは、指紋の如く間違えようがなく、身体 of の如く取り換えようのない個人の私的スタイルに発明の根柢をもっていた。しかし、その意味するところは、モダニズムの美学がユニークな自我と私的アイデンティティ、ユニークなパーソナリティとある程度までは有機的に結合していて、それ自身のユニークな世界像を操作し、それ自身のユニークで間違えようのないスタイルを構築しうる、ということである」（『カルチュラル・ターン』、フレデリック・ジェイムソン著、合庭惇／河野真太郎／秦邦生訳、作品社、2006。p.17-より引用）大衆文化が栄えるポストモダンという時代において、身体に根差したような間違いようのない独自性、オリジナリティは必要とされなくなった（存在不可能になった）。

- ¹³ 『精神分析の四基本概念』（ジャック・ラカン著、小出浩之／新宮一成／鈴木國文／小川豊昭訳、岩波書店、2000.）においてラカンはメルロ＝ポンティの『見えるものと見えないもの』から出発し、眼差しを解説する。ホルバインの『使節たち』の絵を例に説明するように、眼差しは視覚の外部、象徴界と想像界の裂け目、現実界から到来する。また、主体は存在とその見せかけが分離していることを〈他者〉による眼差しの仮定を通して知っており、ときに見せかけを利用する。

「見えるもののなかで私を根源的に決定づけるもの、それは外にある眼差しです。眼差しによって私は光の中に入っていくのであり、私が光の効果を受け取るのも眼差しからです。」（p.140-より引用）

眼差しは世界（見えるもの）のなかでの主体の位置づけに作用する。

- ¹⁴ ミシェル・フーコーの『監獄の誕生—監視と処罰』（田村俣訳、新潮社、1977/9.）における、監視装置によるまなざしは、主体が発する視線と対をなす双方向的なものではなく「見られている」ということに重点が置かれる。やがて見られていることは、「何に」見られているのか、そのまなざしを発する対象を無くして内面化され、主体を普遍的に支配するものとなる。

- ¹⁵ 「他者のまなざし」と言及するとき、そのまなざしを発するものとなるのは人間に限らない。（そもそもまなざしは内面化されたものであるが）サルトルは明らかに「もの」をまなざしを発するまなざしの担い手として意識していた。たとえBIG EYESが大きな目の特徴とした作品群でなかったとしても、その作品群の存在はマーガレットの主体の在り方を問い続けたに違いない。

- ¹⁶ 以下の発言は他の作品に対するものであるが、そうしたパートの立場を端的に表している。

「なんでみんながカテゴライズするのかわからない。カテゴライズされたがってる人なんて、誰もいないんじゃないかと思えるからね。それは同時にちょっと悲しくて苛立たしいことでもある。誰かに君はこれこれだ、って言われると、どういうわけかその決めつけは本来の自分から隔たったものなんだ」

（『映画作家が自身を語る—ティム・バートン』、マーク・ソールズベリー著、遠山純生訳、フィルムアート社、2011/7。p.121-より引用）

- ¹⁷ Helena Bassil-Morozow, *TimBurton: The Monster and the Crowd: A Post-Jungian Perspective*, Routledge, 2010, p. 33-p. 46

- ¹⁸ 具体的にはゴダールの『男と女のいる舗道』（1962）でナナ（アンナ・カリーナ）が出会う哲学者の発言からの借用であるが、ここでは、カントの経験哲学に基づいた、物自体への到達不可能性を意図

している。認識はそれぞれの知覚の上に築かれた表象であり、我々は常に物自体とは隔たった世界を生きている。それはまた同時に、現実界への到達不可能性を示す。

- ¹⁹ パートン映画のアウトサイダーは『シザーハンズ』(1990)のエドワード(ジョニー・デップ)をはじめ、『ビートルジュース』(1988)のビートルジュース(マイケル・キートン)や、『バッドマン』(1989)のジョーカー(ジャック・ニコルソン)、ブルース・ウェイン(マイケル・キートン)をはじめ枚挙に暇がないが、彼らが社会的に認められることはない。彼らが示唆するのは、社会へ位置づけられることもまた一つの欲求であるということと共に、実体のない(記号で測りきることのできない)ものは社会には位置づけられないということである。