

まなざしの転位

—視覚文化における見る者と見られる者の関係をめぐって—

鼓 みどり

(2003年10月20日受理)

On the Privilege of Vision in Recent Visual Culture

Midori TSUZUMI

E-mail : midori@edu.toyama-u.ac.jp

Abstract

Who has the privilege to gaze? Who are subject for gaze? These questions are repeated not only in art history but also in visual culture studies. The visual power is strong in photographs and moving images where female bodies are exposure to camera and male gaze. This paper analyzes a few video clips of Madonna to observe who rule its visual power first. Then it looks into a setting of peep show in Madonna's clip "Open Your Heart" in 1986 and Peter Weir film "Truman Show" in 1998 to reveal how peeped gained power to watch. Finally it presents webcams, a broadcasting one's private life via internet. It looks similar to peep show or Truman Show, however this is a new type of expression since gazed cam girls / boys produce and distribute their image from their web site. We shall put these questions on gaze to webcams to see the possibility for new communication.

キーワード：視覚文化、ビデオ・クリップ、マドンナ、ピープ・ショー、ウェブ・カム

はじめに

近年、「視覚文化」あるいは「表象文化」という語に出会うことが増えてきた。また既存の美術史領域でも、「視線」や「まなざし」の主体と客体の関係性について、単なる構図論ではなく、そこに権力構造を読みとる視点が導入されてから久しい¹。たとえば19世紀初頭のドラクロワによる「サルタナパロスの死」(1827年、パリ、ルーヴル美術館)やアングルによる「トルコ風呂」(1862年、パリ、ルーヴル美術館)のように当時流行した

「オリエンタリズム」の傾向を持つ作品において、さまざまな肌と髪の色的女性たちが閉ざされた空間で浅黒い肌の男性たちの暴力にさらされ、或いは浴場でのなまめかしい宴に興じている。この女性たちは、誰の視線を浴びているのか。リンダ・ノックリンおよび鈴木杜幾子は、視線の主体が画面に登場するはずのない、従って画中の惨劇に巻き込まれることもあり得ない安全な場所にいる白人男性であることを解き明かした。彼らはこれらの作品の顧客として想定された階層である²。絵画を享受することはすなわち、画中の女性たちの身体からファンタジーを紡ぎ出す特権を持つこと

であった。なおアングルの作品は、当時としては珍しい円形画面で、周縁部に軽いひずみが認められる。あたかも小さな穴からのぞき見たような効果が、秘密めいた雰囲気をもたらしており、寝室などに飾るエロティックなタブローとして制作されたものであることが明らかになっている³。

見る者と見られる者、すなわち視線の主体と客体の関係は、写真や映像の成り立ちを考える上で、重要な鍵となる。これらの領域は、近代以降加速する技術革新に後押しされながら、まなざしの主体にカメラ（静止画、動画）を装備させ、撮影者と被写体間の権力構造をさらに強化させたと考えられる。モデルに向けられた画家の眼と被写体に向けられたカメラの差異は、ウォルター・ベンヤミンの言葉を借りるなら、呪術師が治療のために病人の体に触れる手と外科医が患者の体内に侵入させるメスの隔たりがある⁴。写真を撮影されることに恐怖を覚えた人は決して珍しくはなかっただろう。実際、写真は対象を象徴的に所有するメディアであり、たとえば植民地支配がもたらした「学術写真」の膨大なコレクションは、このはたらきを端的に物語っている⁵。

さらに映像では、動きや音声の与える生々しさが、撮影される対象にストレスを与える原因にもなるだろう。被写体の存在した場所と時間が、映像となって記録、複製される。しかしごく最近では、インターネット上でデジタル映像のストリーミング再生が盛んになり、ライブ・カメラ或いはウェブ・カメラを備えたサイトも増え続けている。定位置に設置したウェブ・カメラのとらえる映像は、大都市の街角や大自然の景観、野生動物から、さらに自らの日常生活をカメラからサイトに放映し続ける個人にいたるまで、実にさまざまである。編集されぬままネット上で不特定多数の眼に触れることが可能な映像は、従来の映画やテレビ番組とは同列に論じることはできないだろう。

画家の眼からカメラ、ビデオ、そしてウェブ・カメラに至る機材の発展は、見る者と見られる者の関係に大きな変化をもたらしたと考えられる。本稿ではビデオ・クリップ、映画、ウェブ・カメラにあらわれた「ピープ・ショー」の趣向と自己イメージの創出を手がかりに、現代の視覚文化に

おけるまなざしの権力構造の展開とその意味を探っていく。

1 ビデオ・クリップ映像の中のまなざし

映像は、現在さまざまなジャンルに細分化されている。フィルムの投影による幻灯、映画、アニメーションにはじまり、テレビ、ビデオ、そしてデジタル映像まで、その様態は技術革新によって変容していった。スクリーンやモニター画面に映し出される映像は、シナリオに基づくフィクションも、現実を呈示するドキュメンタリーも何らかの編集作業を経ている。カメラは場面の移ろいとらえているが、時間の流れをそのまま流しているわけではない。まず見る者と見られる者の関係を軸に、マドンナのビデオ・クリップ数編を分析する。

ビデオ・クリップあるいはプロモーション・ビデオは、現在、ポピュラー音楽と不可分の存在である。その登場は、1980年代前半に開始されたケーブル・テレビ放送と密接に結びついていた。加入者負担によって、通常の放送では実現できなかった若者向け番組として、1981年にヒット曲の宣伝映像を放映する「ミュージックTV」(MTV)が開始され、やがて通常の放送ネットワークに進出すると、ヒットの条件にビデオ・クリップの魅力が不可欠となった⁶。通常、ひとつの楽曲の長さ、すなわち4分前後の映像に、演奏するアーティストや歌詞に触発された短いドラマを演じるアーティストが登場する。実写映像の他にアニメーションが用いられることもあり、特殊撮影や色調、ひずみ、明暗、動きなどの効果を縦横無尽に駆使した作例が多い。ビデオ・クリップの登場以前、アーティストの姿はライブ・パフォーマンスや記録映像によって享受されていた。プロモーションにはポスターやグラビア写真が用いられた。音楽と映像を組み合わせた音楽映画も制作されたが、大がかりなコンサートのドキュメンタリーや娯楽的なドラマであり、個々の挿入曲に映像が呼応している例はきわめて少なかった⁷。

マドンナはビデオ・クリップを十二分に活用して、楽曲と自己イメージのプロモーションを精力

的に行い、非常に成功したアーティストの一人である。マドンナのビデオ・クリップの軌跡は、1990年の『Immaculate Collection』および1999年の『The Video collection 93:99』のDVD 2点におさめられている。あらためてマドンナのビデオ・クリップを見ると、そのモチーフとなっている自己イメージの変貌ぶりに息をのむ思いがする。そこには常に新しいイメージを追求し、新たな表現に挑戦する創造性のあらわれとともに、時代の声に耳を傾けつつ数歩前に出る姿勢が貫かれている。そしてビデオ・クリップという表現が広く認知され、独自のスタイルを確立する過程とも連動している。

マドンナの初期のクリップでは、自身が10代の女性の思いや願望を代弁する趣向がとられた。着崩したファッションやヘアメイクは典型的なアイドルとは一線を画し、男性よりも女性に支持された。歌唱力やパフォーマンス、ファッションや容姿に対して、かなり辛らつな批評を浴びながら、マドンナは人気を獲得していった。歌詞やインタビューの発言に、挑発的な要素が多かった⁸。80年代アメリカの雑誌『ローリング・ストーン』の人気投票では、常にベストとワーストの上位を獲得していた。

マドンナのビデオ・クリップに一貫しているのは、強い自己をアピールし、自己の意志を明確に示す姿勢である⁹。アイドルとして夢見られ期待される存在から脱し、たとえば1985年の「マテリアル・ガール」¹⁰のダンス部分で見せた「物質世界で生きるのだから、私は物欲に左右される女の子よ」という本音のメッセージは、ささやかな花束を捧げる男性を受け入れるという陳腐な寸劇よりもはるかに精彩を放っている。曲にストーリー性を加味するために、短編映画と見なすことができる密度でビデオ・クリップを作る姿勢は、初期の「ボーダーライン」(1984年)¹¹から一貫しており、1989年の「ライク・ア・プレイヤー」¹²では、映画的手法を十二分に活用し、愛の成就を祈る歌詞の凡庸さを越え、主人公の女性が冤罪に陥られた黒人青年のために教会で祈り、聖痕の奇跡を体験するドラマが展開する。しかし90年代に入ると、1993年の「バッド・ガール」¹³を最後に、ハ

リウッド的な映画の文法によるクリップは影をひそめる。80年代には往年のハリウッド・スターのイメージを明確に引用し、自分自身がある種のパロディも含めたイメージを模倣していた。しかし90年代にはむしろ新しいCG技法や同時代の才能を積極的に取り入れ、いったん確立させた自己イメージを変革させ続けた¹⁴。

ここでマドンナのクリップにおけるまなざしに注目したい。彼女が既存イメージの模倣に終止符を打ったのは、1990年の「ヴォーグ」であろう¹⁵。モノクロの画面にスタイリッシュなダンスが展開し、明確な物語性は見いだされない。多民族社会アメリカ、或いは世界に向けての堅固なイメージ戦略として、選び抜かれた白人、黒人、アジア系の魅力的なダンサーたちがマドンナを取り巻く。マドンナを中心とした権力構造は、ダンサーたちの視線を伏し目、上、左右など、正面を避けさせている。一方マドンナ自身は、最初後ろ姿で指示を出し、見る者をじらしている。そして振り返って顔をこちらに向けた後、その目はずっと正面を直視する。そのまなざしは自信に満ち、理想とする1950年代のスターたちに自己を重ね合わせているようだ(図1)。



図1 マドンナ、「ヴォーグ」(1990年)

発表年が前後するが、見る／見られる関係を扱った事例を詳しく見ていく。1989年に発表された「エクスプレス・ユア・セルフ」は、フリッツ・ラングの映画『メトロポリス』(1927年)に触発された巨大な歯車や太いパイプを多数備えた大工場と、最上階にある資本家の居室が舞台である¹⁶。

冒頭で夜景と歯車とパイプが交互に映し出され、夜を徹して稼働する大工場でハンマーを振るい、機械を操作する労働者たちの姿が浮かび上がって

くる。高い天井際で、白鳥の乗り物に乗った黒いドレスのマドンナが、「女の子たち、愛を信じてる？2番手に甘んじては駄目」とストレートに呼びかける。これが第1のイメージである。歌詞は女性たちに自己表現を促し、積極的になるよう励ます内容である。しかし画面に出てくる女性は早変わりするマドンナ1人で、他は全員男性である。地下工場の労働者たちは下水溝に設置された蚕棚ベッドに拘束され、集団で体操をし、重労働に従事する。

最上階のソファーにくつろぐ緑色ドレスのマドンナは黒豹の仔を抱き、「自分を玉座の女王にしなさい」と歌いながらソファーに横たわる。これが第2のイメージである。その声は拡声器から工場内に流れ、不安げに見つめる資本家と別のスピーカーを下から見上げる労働者の青年が映し出される。彼らの地位の格差を暗示する急勾配の階段と、地下から地上を結ぶ長い鎖が繰り返し登場する。マドンナは男性が構築した堅固なヒエラルキーに組み込まれることなく、それを攪乱し続ける。一転して黒い鎧のようなコルセット姿のマドンナが鏡の前で正面を向いた後、半透明スクリーンの後ろへ回り、腰をくねらせるダンスのシルエットが映し出される。これが第3のイメージである。マドンナの誘惑的な姿が、暗く劣悪な環境でベッドに横たわる青年と交互に映される。労働者も、おそらく資本家も、マドンナの官能的なダンスを見ていない。従ってダンスは媚態でありながら、他者に見られることを前提とせず、自己陶醉であることを鏡が暗示している(図2)。



図2 マドンナ、「エクスプレス・ユア・セルフ」(1989年)撮

ダブルの背広姿のマドンナが単眼鏡をかけ、制御装置の前で拳を突き上げるアジテーションを交

え、力強く踊る。これが第4のイメージである(図3)。青年は起き上がり、現状から脱すべく上



図3 同クリップ、アジテーション

を見上げる。リモコンを持つ資本家は、ガラス張りの部屋でトランペットやサックスを演奏する黒人たちに見とれる。首輪をつけたマドンナの顔が強い光の中でクローズアップされ、上昇する長い鎖がマドンナの首輪につながっていることが暗示される。ミニドレスのマドンナが家具の下を這って行く。このイメージとスタイリッシュなソファーで煙草をくゆらすスーツ姿のマドンナが交互に切り替わる。さらに鏡中のマドンナのクローズアップがメッセージを歌い続ける。その声に触発されたかのように、青年は豹を抱いたままベッドからおりる。床を這うマドンナは、皿のミルクに口を付け、ミルクを肩から背中へ流すと、豹を抱いた青年に上からミルクがかかる。彼はエレベーターに乗り、階層の上昇が端的に示される。一方、工場ではボクシングやレスリングが繰り返し広げられる。青年が部屋に入ってくると、マドンナは抱擁をリードし、自動ドアが閉じる。夜景とマドンナのアップが重なり、"Without the heart, there can be no understanding between the hand and mind (感情がなければ、手と心は理解しない)"と字幕が流れる。

映像とともに歌詞を読むと、現状に満足しない上昇志向を実現させるためには多大な努力が必要であると印象づけられる。しかし映像の中のマドンナは、資本家と労働者のヒエラルキーを意に介さず、資本家の愛玩物であるかのように振る舞いながらも、行動は能動的である。マドンナはさまざまな女性を演じ分けているのみならず、その結末で愛の主導権を堂々と行使すると同時に、たゆ

まぬ努力を賞賛し、それに答えている。

「エクスプレス・ユア・セルフ」は、物語的な状況設定によって、「ヴォーグ」よりも複雑なマドンナの自己イメージが展開している。男性の視線と欲望の対象であった女性の身体が、裸体も含め、実ははるかに能動的であるというメッセージは、既存の写真や映像ではなかなか表現されなかった¹⁷。しかしマドンナは、より大衆的な語り口で、これを実現したと考えることができる。

2 窃視の仕掛けと自己イメージ

(1) ピープ・ショーが覗かせたもの

欲望の主体を体現するマドンナのビデオの中に、一見、受動的な「見られる女」或いは「窃視される女」の設定を用いたものがある。窃視とは、見る側が見られる側を一方的にのぞき見る行為であり、身体や私生活の隠蔽された部分を密かに暴き、自身の欲望を満たすことである。これを商業化したのがピープ・ショー（のぞき部屋）である。1986年の「オープン・ユア・ハート」では、ピープ・ショーを舞台に、マドンナが覗かれる女を演じている¹⁸。アール・デコの女性イラストレーター、タマラ・ド・レンピッカ(1898~1980)の「アンドロメダ」をアレンジした看板が冒頭に登場する。夜景に照らし出された巨大な女性像の胸にはライトが灯り、拵げた脚の間がピープ・ショウの入り口である。スーツを着た少年がヌードポスターを見ては目を覆いながらも、チケット売り場へ向かう。もぎりの老人は居眠りしていたが、少年に気づき指を横に振って拒否する。本日のショーの看板はマドンナである。

場面はピープ・ショーの舞台と周囲の部屋に切り替わる。スクリーンが上がると、のぞき部屋の個室に入った男たちが次々に現れる。肩を寄せ合う双子の軍人、帽子をかぶった眼鏡の男、カメラを構える男、ドレッドヘアの黒人、ウェットスーツのダイバー、熱心にメモをとる男。彼らは中央のステージで踊る黒のストッキングとボディ・スーツ姿のマドンナに見とれるが、不意にスクリーンが下がり、視線を遮られてしまう。椅子に坐るマドンナが、こちらを流し目で見返し、黒髪のかつ

らをむしり取って、ブリーチしたブロンドのショートヘアになる。彼女は椅子によりかかり上下に屈伸した後、正面からこちらをにらみ返す。気弱そうな男が目を覆う。マドンナは椅子から立ち上がり、鞭をふるうような腕の振りを交え、積極的に踊り出す。網タイツがクローズアップされる。マドンナの衣装、アクセサリやダンスの振り付けは濃厚なエロティシズムに満ちているが、個室の男たちは空しく欲望をかき立てられるだけである。むしろ興奮のあまり取り乱し、或いはどこか間の抜けた様子の男たちが窃視されている。しかしクリップを見る者は、彼らを窃視しても何も満足できない。少し甘いフレーズが流れ、マドンナは膝をつき、長手袋を脱ぐと床に横たわる(図4)。

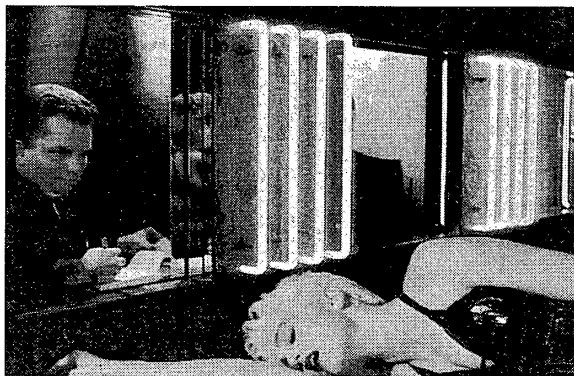


図4 マドンナ、「オープン・ユア・ハート」(1986年)

画面は入り口に切り替わり、看板を眺めていた少年が踊り出す。再び内部が映し出されると、ステージは空で、個室には壁をたたく中年の男やうつろに煙草を吸う男など、欲望の対象を失った男たちが取り残されている。そして入り口に帽子とジャケットにズボン姿のマドンナが少年の前に現れ、2人は手を組んで外へ出て、踊りながら遠くへ去っていく。

歌詞の内容は、熱い思いに気づかない恋人に、「心を開いて」と訴えかけるもので、クリップに直接反映されていない。マドンナは欲望に満ちた視線にさらされているが、逆に視線を集めることでその場を支配する力を獲得するのように見える。レイトンが指摘しているように、男性を喜ばせそうな出だしは肩すかしを食らわされ、マドンナは見る者が見られる者を支配する関係から抜かれ、彼らの秘められた欲望を視聴者に見せてしまうのだ。

(2) テレビで楽しむ他人の生活

マドンナのクリップの舞台となったピープ・ショーは非日常的なパフォーマンスであり、そこに集まった客たちは普段隠している欲望を人目にさらした挙げ句に裏切られ、見る者に共感を覚えさせないような演出が行われていた。しかしより日常的な設定であったら、他人の生活を知りたいという願望は、ごく普通に認められるであろう。それは他人がどのようなテレビ番組を見ているのかなど実取るに足らない興味であり、プライバシーを覗き見るところまでは行かない。大衆社会において、他者を知る行為は、他者も自己と相似であることを確認し、安心を得るために必要な手続きと考えられる。ささやかな関心を満たす仕掛けは、フィクションとして既に登場し、見る／見られる関係を考える上で大変示唆に富んでいる。次にその事例をとりあげてみよう。

1998年の映画『トゥルーマン・ショー』（監督ピーター・ウィアー、主演ジム・キャリー）のあらましは以下の通りである¹⁹。



図5 『トゥルーマン・ショー』（1989年）、予告編、世界に放映

トゥルーマン・バーバンクは、誕生から30年間、本人だけは知らされぬまま、その生活のすべてをテレビ番組『トゥルーマン・ショー』に中継されている。脚本や演出を一切行わず、普通の個人の生活がそのまま放映されるという趣向で、長寿人気番組である（図5）。トゥルーマンは巨大スタジオに作られた街シーヘヴンを本物と疑わずに保険会社員として生活しているが、妻や両親、親友をはじめ街の住民はすべて俳優である。映画冒頭で番組のプロデューサーのクリストフと妻役、親

友役のインタビューが挿入され、物語の設定が示されている²⁰。トゥルーマンは子供の頃に父を海難事故で失ったトラウマから、水恐怖症で桟橋を渡ることもできず、故郷の島から外に出られない。大学時代に会った女性シルヴィアが真実を告げかけたが、何者かによって連れ去られてしまう。トゥルーマンは彼女が暮らすはずのフィジー行きを夢想している。妻は子供をほしがり、母も「孫が見たい」と言うが、トゥルーマンは乗り気ではない²¹。

やがてトゥルーマンは日常の奇妙さに気づき、外に出ようと試みるが、飛行機、バス、自動車のすべてに失敗し、妻役女優は降りてしまう。親友役がとりなし、死んだはずの父親と再会する。ここでスタジオのプロデューサーやスタッフたちが登場し、中継が多数のカメラを切り替えて巧妙に演出された映像であることが明らかになる。レストラン従業員、日本人家族、入浴中の男性、制服を着た男性などの熱心な番組ファンは、自分の身内のようにトゥルーマンを見守る。インタビュー番組でプロデューサーのクリストフが番組の概要を語り、現実よりも良い世界を作っているから人気があると主張する²²。

しかしトゥルーマンはカメラの眼を欺いて失踪し、大騒ぎになる。番組は中断され、総動員で捜索し、ヨットで船出したトゥルーマンが確認される。人工の嵐による転覆の危機を乗り越えたが、結局スタジオの壁にぶつかり、トゥルーマンは自身の置かれてきた状況を悟る。視聴者はトゥルーマンを心から応援する。トゥルーマンはセットの出口の前で、クリストフとカメラを介して対話する。クリストフの言葉「外の世界より真実があるのは、私が創った君の世界だ」に対し、トゥルーマンはカメラに向かっていつもの挨拶をし、舞台俳優のようにお辞儀をして退場する。ショーのフィナーレにスタッフも視聴者も皆、感動する²³。

奇想天外な物語の中核は、見られている者であることにまったく気づかぬまま日常生活を送っていたトゥルーマンが、その仕掛けに気づき、自発的に現実社会へ出ていくことである。日常のすべてが放映されていた事実に対し、トゥルーマンは「心の中にカメラはない」と反発する。しかし視

聴者が望んでいたのは、実在の人物によるホームドラマにすぎず、明るく清潔な街のしゃれたオフィスや、瀟洒な一戸建て住宅で繰り広げられる穏やかな生活であった。たまたま空、実はスタジオの天井から照明器具が落下する事故が起こるが、トゥルーマンが町から出ようと試みるまでは、災害や犯罪などの危険は露ほども見られない。しかしこの人工的な日常は、コンピュータ制御された5000台ものカメラに常時監視され続けている。自宅の洗面台の鏡から自家用車、オフィス、果ては服のボタンに至るまで超小型カメラとマイクが仕掛けられ、随時切り替えられて中継映像が流し続けられる。この仕掛けをまったく知らないトゥルーマンは、当然、カメラを制御する権利を持つことは不可能である。

普通の個人の生活をそのまま見ることは、この物語が描いたように、脚本のあるドラマよりも飽きられないのかもしれない。しかし中継を可能にするためには、巨大スタジオという人工的な環境を用意しなければならず、主役のトゥルーマンは番組のために会社が養子縁組した孤児であった。つまりトゥルーマン自身も、気づかないままひとつの役柄を演じていたのである。そして「現実よりずっと良い」仮想世界での生活は、衣食住の細部までが実はCMである。衣服、食料品、家庭用品など、番組に登場する商品はすべて通信販売されている。そのためCMに中断されることなく、番組が全世界に24時間放映されている。妻や親友は、万能皮むき器やビールを視聴者によく見えるように強調し、その姿は凡庸なCMのパロディである。トゥルーマンは意識的な演技をしないので、「トゥルーマンも飲むモココア」などのテロップ

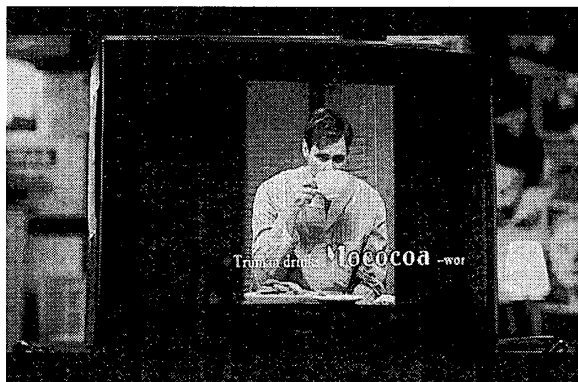


図6 同、チャプター16、モココアのCM

によって映像がCMに転じている(図6)。この人気番組は、作為が全くないとうたいながらも、一連の作為の結晶であり、CMに描かれた情景のように安心して見ることができる他人の生活なのである。

ここでこの映画における見る者と見られる者の関係を整理したい。まず映画前半部では、トゥルーマンはテレビ番組を介して外界の注視を集めていた。見る者は視聴者であり、見られる者はトゥルーマンであるが、事態に気づいてない間は、見られることで大衆の心を掴み、何らかの影響力があつた。トゥルーマンは、普通人が抱くテレビ出演の願望を、まったく意図せずに達成していた。しかし最初のかすかであった「見られている」という疑念が色濃くなるにつれて、自分自身を含めてすべてが虚構であることを悟り、事実を見たいと渴望し、行動を起こす。トゥルーマンが巨大セットの外に出たとき、見られる存在であることに終止符を打ち、現実世界を見る者に転位した。その直前に、クリストフがトゥルーマンと対話する。その場面は実に示唆に富んでいる。つまりクリストフはモニターでトゥルーマンを見つめて語りかけるが、自身の姿をまったく現さない(図7)。トゥ

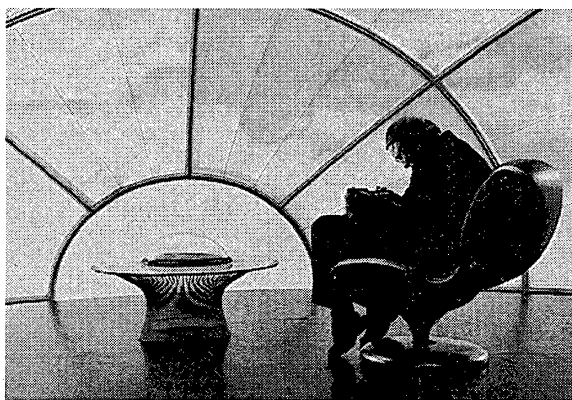


図7 同、チャプター22、トゥルーマンとクリストフの対話

ルーマンは空つまりスタジオの天井から響くクリストフの声を聞くだけである。ここに描写されたトゥルーマンとクリストフの関係は、『出エジプト記』におけるモーセとエホバの対話を連想させ²⁴、「私が創った世界」という言葉の背後にも、旧約の創造主を暗示させる意図がかすかに認められる。シーヘヴンというセットに限定すれば、クリストフはその制作者つまり創造主であり、番組を統括

する絶対的な権力を持っている。特に後半の脱出劇でクリストフが取った行動は、夜明け前に太陽の照明を稼働させ、暴風や雷を操作して、時間や気象を制御する神業であった。番組スタッフや営業担当からの反対を無視してヨットの転覆をはかる姿は、冷酷かつ身勝手に映った。しかしクリストフ自身がトゥルーマンに抱いている感情は、誕生以前からずっと見守ってきた父親のような慈愛に満ちたものでもある。クリストフはカメラ、すなわち視聴者の視線を支配していた。しかし彼が番組を終了させた次の瞬間、熱心なファンでさえも他の番組を探していた。この情景は全体のフィナーレにしてはあっさりしているが、クリストフ自身も創造主の座から退いたことを雄弁に語っている。大衆の忘却は、かくも早いのである。

ホームドラマと同様に、中継番組からあまりにもプライベートな映像は排除されている。視聴者もそれを納得し、窺視しているという罪悪感を抱くことなく安心して番組を楽しむことができた。しかし映し出されていたのが女性であったら、中継番組の性格は果たして同じだったのだろうか。カメラはその女性の何を映し出したのだろうか。彼女の生活全体であろうか。それとも彼女の魅力的な容姿であろうか。次に映画ほど大がかりではないが、ネットワークを使って自身のプライベートをサイトで中継するウェブ・カムを紹介する²⁵。

3 サイバースペースに送り出された自己イメージ

ウェブ・カムとは、自己の日常を自身が制御するカメラを通してサイトで放映する表現である。動画をそのまま流すタイプと、カメラがとらえた静止画像を配信するタイプがある。多くのサイトは複数のカメラを備え、見る者がカメラを選択できるケースもある²⁶。私生活の放映という点は、先に紹介した『トゥルーマン・ショー』と共通しているが、カメラの制御権を被写体、つまり見られる存在であるウェブ・カムの主催者が持っているという本質的な相違がある。ウェブ・カム的主催者は、自分の好きな場所にカメラを設置し、就寝中などの場合には放映を休止することもできる。

もちろん、カメラの前からいなくなることも自由である。代表的なカム・ガール（女性のウェブ・カム主催者）アナ・ヴーグやジェニファー・リングレーは、24時間カメラに監視され、インターネット中継される事態を、むしろ好ましくとらえている²⁷。しかもサイトには日記やエッセイ、アルバムを掲載し、メールや掲示板、チャットでサイトを見た人とのコミュニケーションに努めている。そしてカム・ガールやカム・ボーイ（男性主催者）が運営するサイトは、多くの人によってアクセスされているという。1996年にウェブ・カムが登場しており、映画『トゥルーマン・ショー』の発表とほぼ同じ頃から、実際に自己の日常を放映する表現が存在していたのである。ウェブ・カムには巨大セットもハイテクも、そして膨大な人数の俳優やエキストラも不要で、カメラとコンピュータ、そしてネットワークの技術があれば十分であった。

ウェブ・カムは、見られる者と見せる者が同一である。マドンナの「オープン・ユア・ハート」に近い構造であるが、カム・ガールたちは視線を引きつけるためのパフォーマンスを行わない点が、決定的に異なっている²⁸。画面に現れる作為のない日常の情景は、ストリーミングで放映されているので、完結した作品というよりはインスタレーションに近い性格をもっている。ナイトが指摘しているように²⁹、インターネット上のカメラは我々の視覚を拡張する機能を持っているが、実際に映し出した対象は圧倒的に女性が多い。これは本稿冒頭に紹介した19世紀絵画とほぼ同じ視線の権力構造が存続している証であろう。そしてサイバースペース上の女性イメージは、断片化され、サイボーグのように加工され、消費されている。カム・ガールズ自らが表現者であり、コンテンツを流通させる主体をつとめるため、見る者に親密な感情を抱かせても、自己イメージを消費されることはない彼女たちは主張している。それは自画像を描く、或いはセルフ・ポートレートを撮る行為と類似しているのかもしれない。

ウェブ・カムに多く映し出されるのは、若く魅力的な女性（時には男性）が、自宅でくつろぐ姿である。女性が多い要因は、インターネットを利用する階層が比較的若年の男性に偏るという単純

なものではないだろう。ウェブ・カムを見た女性の中には、カム・ガールズに親しみを持ったり、自身もカム・ガールになったりするケースもあるだろう。流し続けられる映像そのものを作品として評価することは困難であるが、イメージをもらって消費する側だった一般の人々に、見られる者となることと引き替えに、表現者になる可能性がひらかれた点に注目すべきであろう。

しかし実際にウェブ・カムを確認してみると、加齢の問題が浮かび上がってくる。アナ・ヴーグの場合、ナイトの論文に掲載されていた可憐な姿の面影は消え、かなり妖艶である。サイトには有料部分が多く、自作アクセサリーの通販など商業色が強い。ジェニファー・リングレーは演出を一切排除するコンセプトを保持しているためにアナほどイメージを激変させず、中継と過去の画像アーカイブ中心のシンプルな作りである。画面の彼女は、寝ているか、ソファでくつろぐ姿が殆どである。クローズアップを多く用いないために、落ちついた雰囲気を保っているようだ(図8)。加齢と自己イメージの相克は、既に取り上げたマドンナのビデオ・クリップにも強く表れていた。この問題については、別の機会に検討したい。



図8 ジェニカム(ジェニファー・リングレーのサイト)

機材と通信、ネットワーク技術の進歩によって、映像を制作するだけでなく、発信する手段も一般にひらかれるようになった。ウェブ・カムの始まりは単なる自己満足であったかもしれないが、ネットワークの特性を生かして、見た人とのコミュニケーションのみならず、互いの中継画面を副ウィンドウに加えるなど、サイト相互の交流も盛んである。これからもさまざまなヴァリエーションが

登場する可能性を持った領域であろう。

おわりに

本稿では1980年代後半以降の映像の中から、見る者と見られる者の関係を、窃視の仕掛けに限定して検討した。取り上げた映像のタイプが、ビデオ・クリップ、映画、ウェブ・カムにまたがり、それぞれの特性をここで十分に掘り下げたとは言えないだろう。しかし視線の主体と客体を解き明かす試みは、何らかの手応えを得たように思われる。

マドンナの「オープン・ユア・ハート」はピープ・ショーという制度化された窃視を利用して、見る者の秘められた欲望を露呈させた。マドンナは消費される欲望の対象を装いつつ、客の視界から消えてしまう。そして視聴者は窃視者を覗き見た挙げ句、マドンナとともに彼らを置き去りにした。『トゥルーマン・ショー』は、主人公の日常が実は動物園の檻の中のように視線にさらされていることが明らかになったとき、見られる者の立場から脱却を目指す正攻法の展開であった。ただし主人公を視聴者に見させてきたプロデューサーの存在が、ユダヤ・キリスト教の神を想起させ、視覚と権力の関係を現在の社会制度のみによって解釈するのは不十分であることが分かる。そしてネットワーク技術の発展がもたらしたウェブ・カムは、新たな表現にも、親密なコミュニケーションにも、そしてサイバースペース上のピープ・ショーにもなりうることは言うまでもない。自身を見られる者として中継するウェブ・カムは、従来の映像表現が要求していた注視を期待していない。そのため、窃視を誘うように見せかけていながら、実は好奇心をそそるようなものを何も見せないのである。

ウェブ・カムは、イメージをつくり流通させる特権が一般に開かれはじめたことを示す事例のひとつであろう。表現と視覚のあり方が変容したとき、見る者と見られる者を峻別していた権力構造もまた姿を変える。これからも新たな事例に注意を払いつつ、映像を読み解く試みを続けていきたい。

- 1 G・ポロック『視線と差異：フェミニズムで読む美術史』、(萩原弘子訳)、新水社、1998年、H・フォスター(編)、『視覚論』、(樽沼範久訳)、平凡社、2000年。
- 2 L・ノックリン、「虚構のオリエント」、『絵画の政治学』、(坂上桂子訳)、彩樹社、1996年、61～92頁、鈴木杜幾子、『フランス絵画の「近代」シャルダンからマネまで』、講談社、1995年、123～184頁。
- 3 鈴木、前掲書、174～180頁。
- 4 W・ベンヤミン、「複製技術時代の芸術」、『ベンヤミン・コレクション1：近代の意味』、(久保哲司 訳)、ちくま学芸文庫、筑摩書房、1995年、583～640頁、特に615～616頁。
- 5 田中雅一、「異文化の写真と人体計測」、『京都新聞』、1997年11月26日朝刊。
- 6 'Music Television', Encarta Encyclopedia <http://encarta.msn.com/encnet/refpages/RefArticle.aspx?refid=761555138>
- 7 音楽ドキュメンタリーはコンサートやロック・フェスティバルの記録映像であり、たとえばU2の『魂の叫び』(1988年)や『ウッドストック』(1969年)があげられる。娯楽ドラマは、ビートルズの『Help!』(1965年)のようにアイドルを主人公にした例がかつては主流であったが、近年はエミネムの『8 Miles』(2003年)のような自伝的作品が中心となっている。なおビートルズのアニメーション映画『イエロー・サブマリン』(1968年)は、挿入曲にふさわしい映像を織り交ぜた展開で、ビデオ・クリップの原型と見なすことが出来る。
- 8 A・セクストン(編)、『マドンナ解剖学』、(丸山京子訳)、白水社、1994年に所収された論考やデータを参照。特に、D・マーシュ、「女には男と同じことはできない——マドンナのフィジカル・アトラクション」、同書、52～62頁、J・フィスク、「マドンナ」、同書、82～105頁、R・サンテ、「ヴァージンのようではなく」、同書、200～211頁。
- 9 80年代のマドンナのビデオ・クリップの分析は、L・レイトン、「聖女のように」、同書、242～273頁。
- 10 マドンナ、『Immaculate Collection』、ワーナー、1990、第4曲。映画のラッシュ上映が導入部で、ブロンド女優のスタイルと言動の落差を印象づける。
- 11 マドンナ、『Immaculate』、第2曲。恋人とのすれ違いのもどかしさダンスや落書きで表現。
- 12 マドンナ、『Immaculate』、第8曲。長い黒髪が、ドラマであることを示すが、不明な部分を残したまま、聖歌隊との大合唱でフィナーレを迎える。このクリップは、キリスト教原理主義団体によってカトリック教会を冒瀆すると非難され、ペプシ社のCMが中止になった。R・モーガン、「良識ある企業人になろうとしてペプシは結論を誤った」、『マドンナ解剖学』、133～136頁、A・M・グリーリー「ライク・ア・カトリック——マドンナの教会への挑戦状」、同書、137～144頁、サンテ、前掲論文、205頁、レイトン、前掲論文、248頁。
- 13 マドンナ、『ベストヒット・コレクション93-99』、ワーナー、1999年、第1曲。死んだ女性の過去を辿る。マドンナは傷つき、疲れ果て、絶望した女性を演じている。
- 14 マドンナ、『93-99』、第2, 3, 6, 9曲。
- 15 マドンナ、『Immaculate』、第12曲、なお同DVD第13曲は1990年のMTV大賞でのライブで、ロココ風のコスチュームによるパフォーマンスである。一見ジョークのようだが、スタイリッシュで権力構造が明確な趣向は卓抜している。
- 16 マドンナ、『Immaculate』、第9曲。レイトン、前掲論文、253～256頁。
- 17 女性の身体、特に裸体の表象は、性にまつわる社会や文化の様態と深く関わっている。写真の成立以前から、女性の身体は男性の視線と欲望の対象として再生産され続けてきた。多木浩二はヌード写真の歴史から、性差による権力構造を読み解いている。多木浩二、『ヌード写真』、岩波新書、1992年、特に52～63頁。ここに記されている性による強固な支配は、ビデオ・クリップによってすぐに失効するとは思われないが、欲望の主体たれというマドンナの一貫するメッ

セージは、少なからぬ影響を与えたと考えられる。

- 18 マドンナ、『Immaculate』、第6曲、レイトン、前掲論文、264～266頁。
- 19 『トゥルーマン・ショー』、パラマウント・ホームエンターテイメント、2002年。
- 20 同、チャプター1
- 21 同、チャプター2～9
- 22 同、チャプター10～16。
- 23 同、チャプター17～23。
- 24 『出エジプト記』、3章、19章。
- 25 USBカメラによる映像をインターネットを介して中継するウェブ・カメラは、ブロードバンドの普及に伴い、家庭の安全管理やコミュニケーション、自然観察など幅広い利用がなされている。レッカ・コミュニケーションズ編、『Webカメラ活用アイデア箱』、SCC、2003年。本稿では自身の生活を中継放映するタイプのウェブ・カメラをウェブ・カムとして他と区別する。
- 26 KNIGHT, Brooke A., Watch me! Webcams and the Public Exposure of Private Lives, *Art Journal* 59, no.4, 2000, pp.21-25.
- 27 Ibid, pp.21-22. Ana VOOG (www.anacam.com), Jennifer RINGLEY (www.jennicam.org)
- 28 ジェニファー・リングレーはサイトの趣旨説明で、ウェブ・カムが演技や娯楽でないことを繰り返し表明している (<http://www.jennicam.org/j2kr/concept.html>)。
- 29 KNIGHT, op. cit., pp.22-24.