

## 論文

# 社会システム論的分析枠組みによる スター歌手森高千里の大衆的認知獲得過程の分析

——理論モデルの実証研究への応用の試みとして——

伊藤高史<sup>†</sup>

**要約：**本稿は、筆者が別稿で検討した、メディア文化についての社会システム論的分析枠組みを実証研究に応用するものである。そのことによって、大衆文化としてのメディア文化において創造性が発揮されるメカニズムを社会システムの観点から明らかにするとともに、筆者が提示した分析枠組みの有効性を検証する。分析対象とするのは、今日に至るまで活躍するスター歌手森高千里であり、彼女が1980年代後半にデビューし、スターとしての大衆的認知を得る1990年代はじめまでの時期に焦点を当てる。彼女は文化産業システムによって敷かれた路線に従順に歩むアイドルとしてデビューさせられたが、スタッフの協力を得て独自の世界を切り開いていった。彼女の振る舞いを「キワモノ」「アイドルのパロディ」として解釈する「解釈共同体」が成立し、彼女に唯一無二の地位を与えていった。彼女がスターとしての大衆的認知を得る過程が示しているのは、社会システム論が示唆する通り、様々な社会システムが交差し相互作用する中での葛藤や協働が、資本主義社会のメディア文化に創造性をもたらしていることである。

**キーワード：**社会システム、メディア文化、文化産業、大衆文化、森高千里

## 目次

1. 本稿の目的
2. メディア文化に関する社会システム論的分析枠組み
3. 森高千里がスターとしての大衆的認知を得る過程の分析
  - 3-1. 創作システムと文化産業システム：「キワモノ」「アイドルのパロディ」からスターへ
  - 3-2. 文化産業システムと消費システム：解釈共同体の生成
4. 結語

## 1. 本稿の目的

本稿の目的は、筆者がいくつかの論文や研究ノートで検討してきたメディア文化についての社会システム論的分析枠組みを実証研究に応用することで、大衆文化としてのメディア文化において創造性が発揮されるメカニズムを、社会システム論の観点から明ら

<sup>†</sup>同志社大学社会学部教授

\*2021年7月7日受付、2021年7月8日掲載決定

かにすることである。この作業は、筆者が提示した分析枠組みの有効性を検証することでもある。

筆者が問題にする大衆文化は、ポピュラーカルチャーとしての大衆文化ではなく、マスカルチャーとしての大衆文化である。すなわち、ごく一部の好事家やファンによって消費される文化的作品等ではなく、社会の不特定多数の成員によって消費されるものを考察の対象とする。ある作品が社会の不特定多数の構成員によって広く消費されるにはマスメディアの存在が不可欠である。このマスメディアには、「不特定多数の人々に情報を伝達する手段」という意味において、インターネットを基盤にしたメディアも含まれる (Bruce & Yearley 2006 : 185)。資本主義社会のメディア文化から生まれる作品は、時に一部の好事家やファンの枠を越えて大衆的認知を獲得し、不特定多数の人々の目や耳に届く。そのことによって、社会的ムーブメントとなり、社会に大きな影響を与えてきた。筆者がマスカルチャーとしての大衆文化に焦点を当てるのは、そのような大衆的認知を得た文化は同時代の社会状況を強く反映するとともに、社会の成員に大きな影響を与えているに違いないと考えるからである。

社会理論がマルクス主義のような特定の思想を背景に持っているとき、そのような社会理論は本来的にあり得べき理想の社会像を隠し持っている。これに対して、社会システム論は、「正義」や「不平等」などの一定の価値を前提にしたものではない。社会システム論を論じたからといって何が正しい道であるのかは即座にはわからない。そうした社会システム論はむしろ、現実に関わったことの分析のうちに、社会のリスクと可能性を示そうとするものになるであろう。ドイツの哲学者としてメディア論を展開しているノルベルト・ボルツは、批判理論のユルゲン・ハーバーマスと社会システム論のニクラス・ルーマンを対比して、ハーバーマスが社会に教えを説こうとするのに対して、ルーマンの姿勢は社会から学ぼうとするものであると整理している (Bolz 2012 : 15, 伊藤 2021 a : 148)。筆者のアプローチも、具体的な分析の中に示されるものを読み取ろうとするものである。

本稿は、筆者がこれまで専ら理論的に考察してきたことを具体的事例に応用するものである。そのため、典型的ともいえるわかり易い事例を選んだ。すなわち、1980年代後半から徐々に人気を博し、1990年代前半にかけては大晦日の紅白歌合戦に出場するほどの「スター」としての地位を確立し、今日でも芸能界で歌手として活躍する森高千里を分析対象とした。森高は本稿で論じるように、ユニークなスター歌手として知られ、そのため本稿で展開するような分析は既に数多く展開されていると考えていた。しかし、筆者が学術論文検索サイトの「CiNii (NII 学術情報ナビゲータ)」などで調べた限りでは、学術論文として見つかったのは、森高の歌詞の側面に焦点を当てた文芸批評家の江藤正顕の1件だけであった。森高については、彼女と同年代の者にとっては常識

に属することも多いと思う。しかし、より若い年代にとっては過去の記録を整理しておくことにも意味があると思い、本稿であえてとり上げることにした。

本稿では続く第2節において、実証分析に進むための概念的見取り図を提示することを目的として、社会システム論的なメディア文化の分析枠組みについて筆者がこれまで検討してきたことを要約して示す。続く第3節で森高がスターとしての地位を確立していく過程を社会システム論の観点から分析し、4節で結論と今後の課題を述べたい。

## 2. メディア文化に関する社会システム論的分析枠組み

筆者はこれまでに、メディア文化や文化産業に関する代表的社会理論としてテオドル・アドルノ及びジャン・ボードリヤールの議論を検討し、それを社会システム論の観点から捉え直すことを試みた。そのような作業が必要であったのは、アドルノとボードリヤールの議論が今日のメディア文化を考える上で示唆に富むものでありながらも、あまりに単純化されたものであったからである。

アドルノの議論もボードリヤールの議論も、文化産業あるいは資本主義の巨大な力を強調する、いわば一元論とも言えるものだったと筆者は理解している。あまりにも単純化していると筆者が考えるのはその意味においてである。メディア文化がもたらす画一化や管理という側面を強調する彼らの議論は、資本主義社会のメディア文化の創造的側面を捉えることができない。アドルノの基本的な主張は、資本主義の運動そのものがメディア文化の作り手や受け手に対して、画一化の作用を生み出すというものであった。ひとつのものが大量にコピーされ、メディアを通じて大量に消費されるという点に着目すれば、資本主義は文化に「画一化」をもたらすかのように見える。しかし、そこには時間的な視点が欠けている。そのために資本主義を静態的に捉えてしまっている。資本主義は同じものをコピーし続けても消費者の満足を得られない。資本主義は本来的に過去との差異を生み出すような動態的なものである。アドルノの議論は画一的効果を強調するもので、その意味において静態的な大衆社会の分析であった（伊藤 2020 a）。これに対して、ボードリヤールの消費社会論においては、資本主義が生み出す記号の運動という動態的側面が強調されていた。ボードリヤールはそうした動態的な資本主義が消費者の満足を満たし続けるという側面に着目し、「個性の管理」という観点から批判的に消費社会の在り方を検討した（伊藤 2020 b）。ボードリヤールがメディア文化との関連で指摘したもうひとつの側面が、「シミュラクル」という概念で指し示されるものである。ボードリヤールは「シミュラクル」という概念によって、オリジナルなきコピーが氾濫する状況を指し示した。オリジナルなきコピーが氾濫する社会は、政治・経済的エリートの表象の操作によって、大衆が管理される社会の可能性を示す。しかし、「シ

ミューラークル」の操作を大衆が批判的に捉え返し、新しい価値を生み出す契機も示唆されていた（伊藤 2021 b）。

アドルノやボードリヤールの議論が資本主義の大きな力、その決定作用を強調したものであるとすれば、筆者がニクラス・ルーマンの思想を手がかりにして提示した社会システム論的分析は「重層的決定」の立場に立つものと表現することができる。ただしこの「重層的決定」は、フランスの構造主義的マルクス主義者のルイ・アルチュセールが述べた意味でのものではない。アルチュセールは、下部構造としての経済に対する、上部構造としての政治や文化などの相対的自律性を強調してこの概念を使った（Althusser = 河野 1965 = 1968）。筆者が論じるのは、下部構造と上部構造との重層的決定ではなく、様々な社会システム間の重層的な決定である。

筆者は、メディア文化における生産、流通、消費という各過程を、それぞれ異なる社会システムとして捉えることを提案した。各社会システムの作動は、それぞれ固有の「制御メディア」によって制御されている。生産の社会システムは音楽家や作家といったクリエイターと呼ばれる人々のコミュニケーション、流通の社会システムは主にメディア企業に携わる人々のコミュニケーション、消費の社会システムは消費者のコミュニケーションによってそれぞれ構成される。メディア産業と呼ばれるもの、つまりは、資本主義の働きと呼ばれるものは、このうち専ら流通システムにかかわるものだ。別稿にならって、本稿でも生産過程の社会システムを「創作システム」、流通過程の社会システムを「文化産業システム」、消費過程の社会システムを「消費システム」と表記することにしよう（伊藤 2020 a : 11-14 ; 2021 b : 77）。

資本主義社会のメディア文化は、創作システム、文化産業システム、消費システムの作動（オペレーション）が複合的に交差したものとして捉えられる。筆者が理論的に検討したところでは、資本主義社会のメディア文化において創造性が発揮されるメカニズムは、文化産業システムが本来的に新しいものを生み出そうとする動態的な性格を持つものであることに加えて、異なる制御メディアによって作動する社会システム間の複合的交差と相互作用から生まれる矛盾や協働といったものによって説明される（伊藤 2021 b : 79-81）。

アドルノもボードリヤールの議論も、資本主義社会におけるメディア文化の形成にあたり、文化産業の果たす役割が極めて大きいとの前提に立つものであった。創作システム、文化産業システム、消費システムという観点から考えたとき、メディア文化における文化産業システムの重要性は次のように記述できる。すなわち、創作システムと消費システムは文化産業システムを媒介にしてはじめて交差するということである。このことを単純化して、アーティストと消費者の関係で考えてみよう。消費者が例えば、音楽のコンサートに行ってその音楽を聴くことは、アーティストと消費者が直接接触してい

るようにイメージされるかもしれない。しかし、消費者は多くの場合、アーティストとその作品が商品化される過程を経てはじめてそれらに触れる。消費者は自分でそのアーティストを発見したとしても、アーティストを発見できる状態に置くのは、音楽事務所やレコード会社などを中心に行われる文化産業システムの作動である。このため、消費者はアーティストの活動に直接触れようとするのだが、アーティストの活動、すなわち創作システムの作動を観察しているときには、それと同時に音楽事務所やレコード会社などといった文化産業システムの作動を同時に観察しているのである。このことはAKB 48のような、背後にいるプロデューサーや事務所などが「仕掛け」ていることが明らかなケースを考えるとわかりやすい。創作システムと消費システムとの間には常に文化産業システムが介在しているのである。

社会システムという概念は、社会の在り方についての発見を促す道具であって、客観的に存在するものではないということは強調しておく必要がある。典型的には、創作システムはアーティストを中心としたコミュニケーションによって、文化産業システムはレコード会社や芸能事務所の勤め人のコミュニケーションによって構成されるものである。しかし、アーティストが自分の作品について考えるときも、文化産業システムのコミュニケーションのプロセスに巻き込まれていることは大いにあり得ることだ。また、レコード会社や芸能事務所のスタッフがアーティストの創作過程に無縁であるということもない。

個人のレベルで考えてみれば、個人はもちろんいずれの社会システムの作動に巻き込まれ得る。プロの音楽家は創作、文化産業、消費のそれぞれの社会システムの作動に巻き込まれる。個人はこのとき、創作、文化産業、消費という3つの社会システムが交差する場となる。個人は、様々な社会システムが交差し、それぞれの社会システムの力が作用する場である。それら社会システムはときには、矛盾する要求を個人に対して突き付け、それゆえ個人は様々な矛盾する要求に引き裂かれる。営利を目的とするメディア企業によって創造的才能をつぶされそうになるアーティストという図式は、テレビドラマなどではおなじみのものである。

上記のような概念的な見取り図をもとに、次節では、森高千里というアイドルが、大衆的に認知されるスター歌手として生成していく過程をみてゆきたい。筆者が提示した社会システム論的分析枠組みによって、メディア文化における創造的活動が生み出される過程をどのように記述できるのかを明らかにしてゆこう。

### 3. 森高千里がスターとしての大衆的認知を得る過程の分析

森高千里という歌手（アーティスト）の経歴を簡単にまとめると次のようになる。

1969年、大阪府に生まれ、熊本市で育った。1986年に清涼飲料水のポカリスエットのイメージガールコンテストに優勝して芸能界入り。ポカリスエットのCMに出演した後の1987年5月、シングル「NEW SEASON」で歌手デビュー。1988年発売の2枚目のアルバムに収録された「ミーハー」ではじめて作詞を手掛ける。1989年、南沙織の曲「17才」をカバーしたシングルがヒットし、1990年のアルバム「古今東西」がオリコンのチャートで1位になる。1992年にはNHK紅白歌合戦に出場する。作曲や楽器演奏も手掛け、1994年にはシングル「風に吹かれて」がチャート1位を記録。1999年に有名俳優の江口洋介と結婚。出産後は育児を優先しながらも、今日まで芸能活動が続けている（チャートの順位は週間のもの。オリコンが提供するデータベース「You 大樹」で確認した。以下同じ）。

森高を知らない人が彼女のこうした経歴を見れば、彼女を単純なアイドルあるいはスター歌手、シンガーソングライターとして認識するかもしれない。しかし彼女は普通のアイドルやスター歌手とは言えない存在であった。例えば、「アイドルの系譜」を図示したある週刊誌では、森高は「アイドルのパロディ」と表記されている（『SPA!』1990年3月7日：40）。既にアルバム『古今東西』がオリコンチャート1位を獲得したあとの1991年の週刊誌の記事でも、「86年にポカリスエットのイメージガールで芸能界にデビューし、映画、テレビドラマに出演していたことを考えれば、今の彼女の生き方は、どうしたってキワモノ路線」と形容されている（『週刊テミス』1991年5月8・15日：190）。アイドル研究などで知られる法政大学の稲増龍夫が、雑誌の「わいせつ」に関する特集の中で「森高千里と宮沢りえはわいせつか？」という論考を寄せていることも、森高が「キワモノ」として認識されていたことを示すものである（稲増1990：86）。紅白歌合戦出場を果たした翌年でさえ、森高は稲増によってこう評されている。「このライブを見る限り、資質としてはメジャー展開は厳しいのではないかと思われ、その意味では、やはりカルト性の高い活動を期待したい」（稲増1993：302。「このライブ」とは1993年のビデオ作品『ROCK ALIVE』のこと）。本節では以下、彼女が「キワモノ」や「アイドルのパロディ」から「スター」としての大衆的認知を得る過程を、創作システムと文化産業システムとの相互作用、文化産業システムと消費システムとの相互作用という観点から見てゆきたい。

本稿では、彼女がデビューしてからスターとしての大衆的な認知を獲得すると言える1992年頃までの彼女に焦点を絞る。彼女は1992年までにシングルはオリコンチャートの2位、アルバムで1位を獲得し、1992年大晦日の紅白歌合戦に出場することになる。紅白歌合戦の出場は、彼女が「大衆的」なスターとして認知されたことを示す象徴的出来事と捉えることができるだろう。本稿がこの時期の森高に焦点を当てるのは、資本主義社会のメディア文化において、異なる社会システム間の相互作用が創造性を生み出し

ていることがよく示されているからである。

### 3-1. 創作システムと文化産業システム：「キワモノ」「アイドルのパロディ」からスターへ

森高のデビュー直後の売り出され方は、文化産業システムの作動によって熊本という地方から東京に連れて来られて、無理やりつくられようとした「アイドル」の典型であるかのように見える。先述のように森高が芸能界入りしたきっかけは、1986年の清涼飲料水ポカリスエットのイメージガールコンテストに優勝したことであった。コンテストに優秀した時点でCM、映画、歌手としてのデビューが決まっていた。1986年10月にCMデビューした後の1987年に、映画「あいつに恋して」で主演を務めた。約7億円という巨額の製作費が投じてつくられたこの作品は、1987年5月に公開されたものの不入りで、封切り1週間後には打ち切りとなった（高森1995:40-44）。同年5月には、同映画作品の主題歌であった「NEW SEASON」がシングルとなって歌手デビュー。7月には同名のアルバムを発表した。シングルはオリコンチャートで最高位23位、セールスは4万枚で「スマッシュ・ヒット」と呼べなくもない数字だったという（小貫2012:32）。しかしその後、歌手としては低迷を続ける。2枚のシングル「オーバーヒート・ナイト」は最高位24位、3枚のシングル「GET SMILE」は28位と下降線をたどった。

デビュー当時の森高は、事務所やレコード会社などによって敷かれた路線に従順に従うだけの存在だったようだ。森高はメジャーになった後に当時のことを振り返り、次のように語っている。「レコード・デビューは87年の『NEW SEASON』ですけど、自分の名前でレコード出せるなんて、全然考えていませんでした。普通の人にできないことができて、それは嬉しかったけど、『これでやっと歌手になった！』というのとは、ちょっと違ってました。そもそも私、歌手を目指してこの世界に入ってきたわけじゃなかったし、レコードが一枚でも売れるということが、なんか不思議なことでもあったんです。」「自分にどんな魅力があるのかなんて、まったくわからないんですよ。歌がうまいわけじゃない。一曲レコーディングするのに、すごく時間がかかった。そんな時、私は安易に、『歌が駄目なら女優かなあ』とか、そんなふうにも考えたりしてた」（森高〔小貫〕1994:22）。

事務所から強制された役割を演じることは、本人にとっては大きなストレスになっていたという。1988年に雑誌に掲載されたインタビュー記事では、同年夏に倒れて入院した際に原因がわからずに「ストレスですね」で片づけられたことや、昔は仕事が辛かったことを語り、次のように述べている。「スケジュールがきついっていうんじゃないって、仕事全般がイヤだったんです」「何で私がこんな苦勞しなきゃいけないだろうって

毎日思っていました。とにかく人前で笑ったり話したりするのが苦痛で苦痛で」(『週刊宝石』1988年12月23日・1989年1月1日合併号:105)。

後に「美脚」を前面に押し出した派手な衣装で評判になって男性ファンから注目を集め、さらに同時代の等身大の女性の気持ちを素直に表現した歌詞で女性ファンも獲得する森高であるが、デビュー当時の売り出し方はそうした路線とは全く異なっていた。

1987年のデビューアルバム「NEW SEASON」のジャケット写真では、TシャツにGジャン姿で写っている。森高のファンとして「高森万里」の変名で著書を著した音楽ライターは、「顔のみならず、ファッションの面でも、後の悩殺お色気路線のカケラも予感させない、妙に地味な印象である」と評している(高森1995:46)。

このような売り出し方について、森高は次のように振り返っている。「ちょうどその頃、私の所属事務所やレコード会社の方針として、アイドルよりアーティスト的な方向で、というのも固まりつつあった。」「というのも、私って、うまく笑顔が作れない女の子だったから。」「ある時、アーティストでいくなら、Gジャンを着てみるのはどうかって案が出たんです。そうすれば、それっぽく見えるだろう。そして冬になったら、Gジャンを革ジャンに替えよう。もう、すごく安易(笑)。」「こうした中で、当初は、レコーディングやライブと並行して、バラエティ番組にも「かぶりモノ」で出たこともあったという(森高〔小貫〕1994:23)。

こうした環境が大きなストレスとなったと森高は語る。ある時ファンから「森高千里さんは、アーティストって言ってるわりに、アイドルっぽいこともやっているんですね」という質問をもらったという。そのことについて彼女は次のように述べている。「実はそれって、私自身が感じている、まさに矛盾そのものであったんです。それを指摘されて、その問いに明快に答えられない自分がすごく嫌だった。だから私は思ったんです。ファンの人たちや自分の学生の頃の友人や、そして親に対しても、『自分のことを説明できるようになりたい!』って」(森高〔小貫〕1994年:23)。

その後、2度、ストレスが原因で倒れることになる。高森の著書によれば、倒れたのは1987年と1988年夏で、それぞれ3日間、1週間入院している(高森1995:59-60)。

このような経緯はまさしく、世間知らずの田舎の少女が東京の芸能事務所によって都会に連れ出され、文化産業の論理の中で精神的、肉体的に追い詰められていく過程であったように見える。この過程は大衆社会論的な議論が示唆する、資本主義的な文化産業の非人間性を示す過程であるかのようだ。しかし、こうした中で、彼女は自分の芸能活動に大きな可能性を見出していく。

そのひとつは、ライブである。彼女はファーストアルバム発表後の1987年9月7日に最初のライブを東京・渋谷で行う。先述の高森によれば、場所は「どちらかというと筋金入りのロッカーたちが熱狂的な客を相手にプレイする場所」だったという。「森高



のスタッフたちは、あえてそんなスポットを彼女のファースト・ステージに選んだ。森高をアンチ・アイドルとして売り出そうという意図は、こんなところにも見てとれる」（高森 1995: 52）。こうしたスタッフの意図とは別に、彼女は純粹にライブを楽しんだようである。そして彼女自身で、女優やタレント活動は中止して、歌手としての活動に集中することに決めたのだという。彼女は当時のことを次のように解説している。「“こんなに大勢の人が、どうして私のことを知っているんだろう”なんて思うほどのお客さんが来てくれたんですね。それで、みんながすごく盛り上がってくれてるのがうれしくて。自分はもともと音楽は嫌いじゃなくてやってきたわけだし、好きだったんだな。そういうふうに思ったんです。それで気持ちがずいぶん変わりました。で、この年の後半くらいから、だんだん歌のほうをやりたいなと思い始めて。“女優と両立はできないから、歌だけをやりたいです”って、自分から事務所のほうに言いに行ったんです」（森高〔小貫〕 1994: 23）。

彼女にとってのもうひとつの重要な契機が、作詞を手掛けたことだ。しかし、作詞についても自分から積極的に書き始めたのではなく、ディレクターから「曲があるんだけど詞をつけてみない？」と提案されて書き始めたのだという（高森 1995: 53）。森高は「ひとつ書いてディレクターのところに持って行って、『何が言いたいのかわからない』って言われて、また書き直す、みたいなことの連続だったんです。そうやって、『歌のサビの部分には印象的な言葉を』とか、そんな誰でも知っていそうなことすら知らないまま、私は作詞を始めたんです」と回想している（森高〔小貫〕 1994: 24）。

最初にできあがった曲のタイトルは「ミーハー」で、これが 1988 年 3 月に発売されたセカンドアルバムのタイトル曲になった。この「ミーハー」を採用するにあたっては、レコード会社内で様々な意見があったという。「果たしてこの詞を採用していいものなのか、みたいな。だって、そもそもタイトルからして変わった歌でしょ？『ええ！？アルバム・タイトルが、ミ、『ミーハー』なのぉ！』みたいな。そんな意見も出たそうです（笑）。ところが、『それが森高千里をいちばん表す言葉なら』ということで、みなさん最後は理解してくれました。もしあの時、周囲が私を理解してくれてなかったら、私は作詞を続けてなかったと思います」、そう森高は回顧している（森高〔小貫〕 1994: 25）。先述の高森によれば、所属のレコード会社はこの詞に「困惑」し、「社内でカンカンガクガクの大議論」が巻き起こった。社内では「懐疑的な意見が根強かったという」。しかし結局はミーハーの採用が決まり、「この時のレコード会社の英断が、以後、森高を半ば自動的に“正調アイドル路線”から切り離していくことになる」と高森は評している（高森 1995: 54）。

その後、森高は積極的に作詞に取り組むようになる。1988 年 11 月に発売された 3 枚目のアルバム「見て」では、全 9 曲中、共作を含めて 7 曲の作詞を担当することになっ

た。

1989年1月の東京・渋谷公会堂のライブでは、これまでのスタイルを大きく変えた。それ以前から考えていた「コンサートを変えたい」という思いが具体的に実現したという。「それ以前にも、スタッフに相談してたんですけど、具体的なところまでは自分では見えていませんでした。渋谷の時は、私も周囲のスタッフも、一緒に立ち上がって、変えようって空気になったんです」と森高は振り返る（森高〔小貫〕1994:26）。凝った構成や目まぐるしい衣装替えなどに取り組んだ。それまでは、アルバムの表紙と同様に、地味な服装で歌っていたのが、急に派手な衣装を着るようになったのである。「私が思ったのは、せっかく女の子に生まれたんだから、子供の頃にテレビで観た歌手の人たちみたいに、綺麗な衣装を着てみたい、ということでした」（森高〔小貫〕1994:26）。森高はそうように、ライブで派手な衣装を着るようになった経緯を語っている。「結果は賛否両論だった。それまでは、それこそGジャンとか、地味な洋服でコンサートをやっていた。それがいきなり、キラキラの衣装に替わった。でも、自分が着たい服を自分の意志で着たからすごく充実感があった。私の実感として、確かに『コンサートを変えることができた』のが、なによりも喜びでした」（森高〔小貫〕1994:27）。同年3月の東京・汐留のライブで初めてチケットが即日ソールド・アウトとなるなど、森高のライブへの取り組みは聴衆からの支持を受けることになった。

この後、森高は一気にスターへの道を駆けあがることになる。1989年2月には、ストレスで入院した経験を歌詞にしたという「ザ・ストレス」を発売。チャートでの最高位は19位だったが、森高がウェイトレス姿のコスプレで踊るこの曲のミュージック・ビデオは「森高の名を一挙に高めた傑作ビデオクリップ」（高森 1995:70）として知られている。そして、続く1989年5月にはミニスカートの派手な衣装で歌ったカバー曲「17才」が発売され、オリコンチャートで8位を記録した。同年7月には、大胆に足を露出させた衣装の表紙写真が印象的なアルバム『非実力派宣言』が発売され、オリコンチャートの2位まで上る。これらの作品を通じて「ビジュアル・アーティストとしての森高の独特な存在感は、広く世の中に知れ渡ってゆく」こととなった（能地 1994:46）。その後、数か月ごとに発売されるシングルでは、1990年9月に「雨」が2位を記録するなど、概ねチャートの上位を記録する。アルバムでは、『非実力派宣言』の直後の1989年12月に発売された『森高ランド』がオリコンチャートの3位に、そして1990年10月発売の『古今東西』は1位に輝き、スターとしての地位を確立した。「ザ・ストレス」発売の当時、「何があんでも目立たなきゃ」というのがすごくあったんです（笑）。「ウェイトレスのカッコして変な歌を歌っている」というのがキッカケでもいいから、自分がどういう歌を歌って表現しているのかということを伝えていきたい」（能地 1994:46）と思っていた森高は、1992年暮れの紅白歌合戦に出場するほどの大衆

的認知を得ることになったのである。

このような森高がスターとしての大衆的認知を得る過程を、創作システムと文化産業システムとの関係から分析してみるとどのようなことが言えるだろうか。既に指摘した通り、森高の芸能人としての始まりは、かつての大衆社会論が想定したような、何も知らない少女が文化産業に操られ、精神的・肉体的に疲弊させられる像をそのまま示している。森高はストレスで2度の入院を余儀なくされる。しかし、森高は文化産業の論理によって操られるだけではなかった。独自の詞の世界をつくりあげ、コンサートを中心にした歌手活動に焦点を当て、そのコンサートも自ら派手で個性的なものを選びとっていった。そしてもちろん、彼女の創作活動は彼女個人によって実現されたものではない。先述の通り、作詞を始めたのはディレクターの勧めによってである。コンサートでの派手な衣装の披露や凝った演出が実現したのは周囲のスタッフがともに立ち上がったおかげであると彼女が回顧している。あるいは、音楽評論家の能地祐子は、『非実力派宣言』が発売された頃の論評で、「彼女は音楽シーンにおけるカリスマかもしれない」と述べ、その背後で働く「スタッフ・ワーク」に着目して次のように書いている。「天真爛漫な彼女の感性を、大切に守りながら商品として完成させたスタッフ・ワークの見事さを忘れてはいけないだろう。花だって、水をあげたり陽に当ててあげたりする人がいるからキレイに咲く。素晴らしい才能であればあるほど、その才能に見合うスタッフを必要とする。森高千里の着実な躍進ぶりは、そんなカーテン裏での感動的な共同作業さえしのばせてくれる」（能地 1990: 89）。能地のこの指摘は、森高の活動を創作システムの作動として捉えたものと言えるだろう。

事務所やレコード会社は、彼女の独創的な世界を商品化することについて躊躇しながらも、最終的にはその商品化に乗り出した。森高は美脚を強調するような派手な衣装を着るようになったのは自分の意志であることを強調する。しかし、その背景に彼女を売り出すにあたってのビジネス上の戦略がなかったとは考えられない。高森が指摘するように、「アイドル的衣裳自体をパロディ化して、そこに大人のお色気を忍ばせ、森高を“アダルトなアイドル”としてスケール・アップしよう、という密かな狙い」（高森 1995: 84）が存在したと考えるのが自然である。それは「一歩誤れば年増のアイドルが挑発的な格好で媚びを売るという、キワモノ路線に堕してしまう」ことであり、「デビュー後、鳴かず飛ばずで地味なアイドル路線を歩んできた森高にとって、年齢的に見て、それしか突破口がないギリギリのところまできていた」というビジネス的な背景があったのであろう（高森 1995: 184）。文化産業システムのこのような作動は創作システムの作動と共鳴し、森高をスターへと押し上げていった。

森高が独自の世界をつくりあげ、なおかつ、チャート上位にランクインするヒットシングルとアルバムを複数出し、紅白歌合戦に出場できるほどの大衆的認知を得るに至る

背景には、このような創作システムと文化産業システムの相互作用、そこにおける葛藤や協働が存在したのである。それぞれの論理によって作動する社会システムが葛藤を経験しながら、唯一無二の存在としての「森高千里」という「作品」をつくり出していったのである。

### 3-2. 文化産業システムと消費システム：解釈共同体の生成

創作システムと文化産業システムの矛盾と協働の中でつくられる「作品」は、消費者の中で受け入れられて初めて「マスカルチャー」としての「大衆文化」になる。筆者の問題関心は、様々な庶民によって消費されるポピュラーカルチャーではなく、それが「マス」と言えるほどに広範囲に消費され、そのことによって、我々の社会の在り方を表象していると同時に、我々の社会の在り方に影響を与えたであろう「マスカルチャー」としての大衆文化にある。マスカルチャーとしての大衆文化について論じようとするれば、創作システムと文化産業システムによって構築された作品やスターがどのように大衆によって消費されたのかを考えることが重要になる。

森高が作詞した歌詞が「女性の本音」を歌ったもので、そのために女性から広く支持を集めたということは広く言われていることである。例えば、1992年の大晦日の紅白歌合戦に初出場した森高は、「私がオバさんになっても」という持ち歌を披露するにあたり司会の石田ひかりから「すべての女性に勇気を与えた歌です!」と紹介されたという。この曲は「森高千里の代表曲として、今もカラオケで歌われている。女性の本音を描いたものとして同性の支持が高く、女性ファンが急増するキッカケともなった」と、音楽評論家の小貫信昭は述べている。(小貫 2012: 101-102)。

1991年1月12日付『日経流通新聞』では、「本音歌う 森高に共鳴 OL・女子大生ファン急増」との記事が、彼女の写真付きで掲載されている。そこでは次のように書かれている。「87年のレコードデビュー以来、男性ファンがほとんどだったアイドル歌手、森高千里に、最近女性ファンが急増している。新たなファンとなっているのは20歳前後の女子大生OL。『コンサートの入場者やファンレターを分析すると、これらの女性の占める割合がここ一年間で10%から一気に30%に増えた』(レコード発売元のワーナー・パイオニア)という。」「彼女のCD(コンパクトディスク)を買った東京のOL(22)に魅力を尋ねると『最近、森高が自分で作詞した曲がユーミンの曲と違って日常的で生活感があり、とても共鳴できた』と話す。実際、女子大生やOLの本音を歌った曲を収録した『古今東西』は10月中旬発売以降、50万枚を売り、かなりのヒットになっている」。

このように、スターとしての地位を確立していくにつれて、「生活感」がある言葉で「女性」の「日常」を歌う森高というイメージは強まっていった。森高が書く歌詞にお

けるそのような要素は、彼女がスターとしての地位を確立するきっかけともなる『非実力派宣言』の頃から指摘されていた。『朝日新聞』1989年8月8日夕刊の「芸能」欄には、先述の小貫による9行の短い記事で『非実力派宣言』が紹介されている。そこでは次のように述べられている。「歌や踊りをいわずにやったわけではないが、そのため逆に奔放な表現で勝負できる。そんな森高千里が歌うのは、若い女性の現代語を駆使した作品ばかり。独りよがりにならずに突き抜けた明るさがある」。あるいは文芸批評家の江藤正顕は、1998年に発表した論文で、つまり、森高がスターとしての地位を確立してから数年後の論文で、森高が魅力を持ち続ける理由を「彼女の自作の歌詞」に求めている（江藤1998:2）。

しかしながら、森高がスターになる過程で最初に注目されたのは、そのような歌詞の世界ではない。彼女が注目を集めるきっかけはその外見や売り出し方、あるいは歌詞であったとしてもその奇妙さにあったと言えるだろう。そしてスターになる前の森高を見出した人々は「オタク」と呼ばれるような人々であったとされている。例えば『日経流通新聞』（1993年6月1日）には、「オタク文化の壁崩れる『森高ワールド』開花」という記事が掲載されている。そのリードの記事には次のように述べられている。「歌手、森高千里（24）の人气が急速に広がっている。一風変わった歌詞とコスチュームが一部の熱狂的なファンに受け、『オタクのアイドル』とも呼ばれた時代は過去の話。CD（コンパクトディスク）は大ヒットし、森高ワールドのファンは広がる一方だ。ところが、彼女自身はデビュー以来、ほとんど変わっていない。むしろ、時代や消費者が彼女に合わせるかのように変化してきたという方が正解のようだ。『オタク文化』がそのままメジャー化するこの『森高現象』、出版やテレビの世界でも一部出始めている」。

上記の記事の中で使われた「オタク」という言葉はどのような意味で使われているのであろうか。『オタク学入門』を1996年に著した岡田斗司夫は同著の冒頭で、NHKでは「オタク」が「放送問題用語」で使用できなかったと述べている。「オタク」という言葉は当時、軽蔑的なニュアンスが込められていた。1988～89年の幼児連続殺人事件の被疑者とも関連づけられてイメージされる差別用語であり、「『家にずっとこもって外にでない人たち』みたいに誤解されて広まった」のだという（岡田2008〔1996〕:10-13）。もっとも、森高のファン層を示す格別なデータが存在するわけではない。彼女がスターになる前の1988年4月に行われた森高のコンサートの模様を紹介した『ミュージックマガジン』1988年6月号の「ミニ・レビュー」の記事では、「歌が始まると聴衆の少年たちは一様に立ち上がって手拍子を取るのだが、これがなんとなく機械的なのだ」と述べられている（松林1988:149）。つまりこの記事では、聴衆は単に「少年たち」と表現されているだけで、格別な特徴があるようには描写されていない。「オタク」が森高のファンになったというよりも、ことさらに美脚を強調した派手なコスチューム

を纏った森高のファンが「オタク」と称されたのであろう。

森高と「オタク」を結び付けるにあたり大きな役割を果たしたのが、「おたく評論家」を自称した宅八郎である。高森は、「臭いものにはフタをしろ!!」という楽曲が吹き込まれた1990年当時、「宅八郎氏などサブカルチャー人士が森高を『オタクの鏡』のように祭り上げ、彼女のパブリック・イメージは社会の各層に急激に浸透し始めていた」と述べている（高森1995:185）。宅は、『非実力派宣言』の表紙のポーズを模した森高のフィギュア人形をつくり、それを持ってテレビ出演するなどした（宅1991:87）。そうしたことによって、高森が指摘するような「オタクの鏡」としての森高のイメージを世間に広めたようだ。

その宅は、彼がもっていた週刊紙『SPA!』の連載記事「イカす!おたく天国」の第16回（1990年8月28日）と17回（1990年9月5日）で、森高をとり上げている。最初の記事は、彼とそのスタッフが、森高の「超リアル・フィギュア」を作ったことを紹介し、次のように述べている。「森高千里は怪獣だ!まるでコスプレの女王, アニメキャラ。これほど設計図をひき, 設定資料を作りたくなるアイドルは, いなかった。」「だからこそ, すべてのおたくは森高のファンだといっても過言ではない。『やだな!』といわれても『ダメッ』『ダイキライ』といわれても『のぞかないで』と変態よばわりされても, だからこそ森高にひざまずきたい!すべてのおたくは, 森高サマの奴レイである」。このように、彼はことさら、森高とオタクとの関係を強調する。さらに『非実力派宣言』を「奇蹟のアルバム」と評し、「かつて〈実力〉がもてはやされた頃、『デク人形』とか『デクの棒』というコトバは差別用語だった。しかし森高は『非実力派宣言』で、輝かしい〈デクのポップ〉の幕開けを高らかに告げたのだ!」（宅1990a:53）。〈デクのポップ〉とはもちろん、〈テクのポップ〉のパロディである。

第17回目の記事には「非実力時代。森高千里は電子世界から、メディアをマッサージするアイドルだ!!」とのタイトルが付けられている。「メディアをマッサージする」との表現は、間違いなくマーシャル・マクルーハンから借用されたものであろう。本文では、シニフィアンやシミュラクルという、当時、「ニュー・アカデミズム」の呼び名とともに紹介されていた「現代思想」の用語を使いながら、森高について語っている。「電波を通じて、印刷物にのって日本中へ一億体の「森高千里」が流れてゆく。一目見てもあまりにも強烈なインパクトの姿。歩くポップアート森高はもはやヒトではない。怪獣といってもいい商品だ。」「生身を感じさせないデク人形の美学は〈デクのポップ〉スターと呼びたい。かつての南沙織の名曲17才をカヴァーするプロモビデオは鮮烈だった。モニター上に分身した、3人3色の森高が微笑み、歌い踊る。」「実力と非実力とは何だろう。生身とレプリカ。ホンモノとニセモノ。現実と虚構。シニフェとシニフィアン?……〈非実力〉=スカなるものが、より強い魅力をもつ時代。もお、スカッ

て最高！」(宅 1990 : 55)。

宅は、森高が偶像 (= イデー) という本来の意味でのアイドルの「最終完成形」であると述べて、さらに次のように続ける。

モニター、V テープ、印刷物の数だけ森高のイデーは永遠に複製される。あのミニスカ姿で。〈森高〉というシステムの先端に森高本人がいるというシミュラクル。そして森高はボクらをそそのかす。

「ねえ、今度私どこか連れてって下さいよ」「ストレスがたまー」。本気かパロディかわかんない荒唐無稽いな作詞、曲間のセリフはもはや不条理 SF である。しかもそれは KYON<sup>2</sup> (= 歌手の小泉今日子のこと : 引用者補足) の天性のアドリブとも違う。渋谷を歩く女子高生のようなコトバ。

それは、〈実力〉の信者たちを打ちのめす、痛烈なアンチテーゼだ。森高にはすべてのじょう舌な論客を無言にする力がある。最新作『臭いモノにはフタをしろ!』を聴いてッ！(宅 1990 : 55)

このような記述が示すのは、宅の森高についてのエッセイが、当時の難解な「現代思想」と呼ばれた哲学に立脚したものであるということである。それは単に森高の美を消費するのではなく、森高を記号として読み解く知的ゲームである。

宅は森高を愛でる「オタク」をあえて演じていたように見える。誰もが「現代思想」の概念を使って森高を理解しようとしていたわけではなかったろう。しかし、単純に美貌や美脚、あるいは歌詞のユニークさといった側面だけで森高が評価されていたわけではないことも確かである。というのも、彼女が身体と歌詞を通じて表現する「批評性」は様々な論者によって語られてきたからである。それを示すのが本節の最初に述べたような、彼女を「アイドルのパロディ」「キワモノ」として位置づける見解である。

例えば高岡洋志は森高のライブ・ビデオ『古今東西～鬼が出るか蛇が出るかツアー』を表した 1991 年の論評の中で次のように述べている、「『ザ・ストレス』の大ヒット以降、森高は人形ちっくな衣装やユーロビートなど極端に強調されたアイドルの記号と、キツめのルックスや破天荒な自作詞といった彼女自身の個性とのギャップを意図的に露にし、“メディアによる虚構としてのアイドル”のパロディ的存在という特異な位置を保ってきた。」高岡はまた、このような森高を支えるのが「自己をも客体化してしまう奔放な批評精神」であることを指摘する(高岡 1991 : 209)。

森高は自身の活動を振り返ったインタビューで、「ミニスカートが好きだから、好きではいていた」と述べ、「17 才」をカバーする前は誰も美脚をほめることはなかったと述べている。にもかかわらず、「17 才」のプロモーション・ビデオを「派手なフリフリ」の衣装で作ったところ、「ビジュアル・イメージだけが、あれよあれよというまに世間に広まっていったんです。私自身、『お～い、どこ行くのよ～っ』って、そう訊ねたい

くらい、ミニスカートの私が急速に広まっていったんです（笑）。」という。この彼女の回想が正しければ、森高自身は、「批評性」や「パロディ」といったことを意識していなかったようである。彼女はまさしく日常的な言葉で素直な気持ちを歌っただけかもしれない。彼女の派手な衣装も、それを着てコンサートを行ったら客の反応がよかったことに端を発しただけかもしれない。しかし、彼女を消費する側では、テレビや雑誌というマスメディアを介して、彼女を批判的に解釈する言説が共有されていった。彼女を哲学の言葉で、あるいは批評という観点から解釈する人々はある種の「解釈共同体」(Fish 1980: 14, 304)をつくりあげたとも言える。森高のファンは当初「オタク」とイメージされたと述べたが、その「オタク」は、森高の外見と歌の世界を批評的なものとして捉える「解釈共同体」を包含するものであったと言える。

森高の成功は、このような解釈共同体の成立と結びついている。創作システムと文化産業システムの相互作用の中でどのような作品が生みされるにしても、それを適切に解釈して育てるような消費システムの作動が存在し、その消費システムがある程度の規模にまで成長しなければ、その作品は「マスカルチャー（大衆文化）」と呼べるほどに成長することはない。消費システムは、森高の美貌、美脚、派手な衣装、日常的な言葉で綴られた破天荒な歌詞、といった森高とその作品を構成する諸要素を観察し、それに「キワモノ」「アイドルのパロディ」という形を与えた。そのことによって、森高は唯一無二の地位を獲得した。そして、森高を敢えて「キワモノ」「アイドルのパロディ」として捉えようとした解釈共同体が自らを「オタク」と位置付けたこと自体が、当時の言説空間を揺るがす「脱構築」の戦略であったと言えるだろう (Derrida=高橋 1967=1970, 伊藤 2021 b: 76)。さもないと、当時、明らかに軽蔑のニュアンスを含んだ「オタク」という言葉で自らを規定しようとは思わなかったはずである。

#### 4. 結 語

本稿では、筆者がこれまでいくつかの論文や研究ノートで検討してきた、メディア文化を理解するための社会システム論的分析枠組みを、森高千里というアイドルがスター歌手としての大衆的認知を得るまでの過程の分析に応用した。アドルノの大衆社会論やボードリヤールの消費社会論が資本主義の圧倒的な力を強調するものであるとしたら、社会システム論的分析は、様々な社会システムの「重層的決定」を強調するものである。メディア文化が画一性を強制するものでも、社会の管理化を帰結するものでもなく、そこには一定の創造性を見出せる。資本主義社会のメディア文化を創作システム、文化産業システム、消費システムという3つの社会システムの相互作用という観点から分析するならば、その創造性は、文化産業システムそのものが絶えず過去との差異化を



指向する運動であると同時に、異なる社会システムが複合的に重なり合うところでの葛藤や協働によってメディア文化が生成されているという点に求めることができる。このような基本的な視点から森高がスターとしての大衆的認知を得る過程を分析すると次のようなことが言える。創作システムと文化産業システムとの相互作用を観察すると、森高のデビュー当初においては、文化産業システムが芸能人を一方的に操作するという形で作動していた。しかし、森高はライブでの経験から歌手活動に仕事を絞り、また作詞を始め、ライブでの個性的な衣装とパフォーマンスで人気を博していった。森高がそのような個性を発揮するにあたっては、ディレクターが彼女に作詞を勧めたり、コンサートを変革するにあたり森高とスタッフが協働したりするなどの形で、創作システムが作動したことがわかる。文化産業システムはそうした創作システムとしての森高の売り出し方に疑問を持ちながらも、彼女を成長させていった。このように、創作システムと文化産業システムがときには相互に矛盾や葛藤を抱えながらも作動し合い、2つのシステムが交差する場で森高はスターとしての大衆的認知を得るまでに生成していった。消費システムの作動においては、森高の存在を批判的に解釈する言説が雑誌やテレビなどのマスメディアを通じて流通した。彼女を批判的に解釈する共同体の存在を象徴するのが「オタク」という言葉であった。それは想像上の、仮想の共同体であっただろう。彼らは彼女を単純にその美貌や美脚といった外見に着目して消費するのではなく、彼女をアイドルのパロディとして、資本主義あるいは消費社会のパロディとして解釈する解釈共同体であった。そうした共同体を形成するための言説が共有されることが、森高の存在に唯一無二の意味を与えることになったのである。

以上のようなことを本稿では論じてきた。

森高においては、彼女が文化産業によってコントロールされ、男性の欲望を再生産する美貌と美脚とによって消費し尽くされてしまうリスクもあった。しかし彼女は文化産業システムの作動を否定せず、時代を批評する「キワモノ」「アイドルのパロディ」としての自己を演出する社会システムの動きを利用し、スターとしての地位を築いた。彼女にとって美脚や派手な衣装のみが着目されるのは必ずしも本意ではなかったのかもしれない。ビジュアルが着目されることについて違和感を感じたときについて、彼女は次のように語っている。「絶対よそうって思ったのは、『以後一切ミニスカートははきません』みたいなこと。もしそうやってミニスカートのイメージを消し去ることができて、それは自分に嘘をつくことだった。そもそも自分が好きではいたミニスカートですから、それをやっちゃうと、自分を否定することになるわけです。それは嫌だった。これからも、はきたい時はミニスカートをはきます。もう、頼むからミニはやめてくれて年齢になるまで、私ははくと思います」(森高〔小貫〕1994:28)。文化産業システムの論理に巻き込まれながらも、それを批判的に解釈することで自己を反省的に捉え返

して、そこで新しいものを生み出してきた彼女らしい言葉であろう。

本稿では森高がスターとしての大衆的認知を得るまでの、1990年代前半までの彼女の活動に着目した。彼女はその後、江口洋介というスター俳優と1999年に結婚し、その後も息長く活動を続けている。文芸批評家の江藤正顕は、森高が流行の最先端でなくなったあとも、彼女の曲の魅力が急速に凋落、下落したわけではないと指摘して、その理由を、「自己を創造＝表現している」からであると述べている。その上で次のように指摘している。

しかし、そのような言い方があまり似合わないところにこそ彼女の世界はつくられているのではないか？人形として見られる森高。「バービー人形」のようだ、というような受け止められ方によって、そのアイデンティティが保障されるというようなことは、実は、本末転倒ではなかろうか？だが森高の場合、それが、それほど違和感なしに受け容れられてきた。そしてまた彼女の側でも、80年代から90年代はじめにかけてはそれを戦略的に選びとってきた。「森高の美脚」は、それこそ多くの男たちを魅了してきたのである。それを積極的な「売り」にすることで、そしてそれがまた、ちょっと奇妙な反応の仕方をする人形のような具合に、みずから進んで人形になろうとし、それにまた例の「声」で、その虚像を内側から揺らすような行為を、あえて仕掛けていったのである。(江藤 1998:3)

「虚像を内側から揺らすような行為」と江藤が書くにあたって、ジャック・デリダの「脱構築」という概念がその念頭にあったことであろう。そして「脱構築」の戦略は、ボードリヤールの議論の中で、管理社会から逃れる術として示唆されていた(伊藤 2021b:76)。森高に関わる創作システムは哲学者が難解な概念で語ったことを実践してみせたように見える。あるいは、森高を消費した消費システムは、森高の振る舞いをそのような「脱構築」の視点で捉え、彼女を「キワモノ」「アイドルのパロディ」として解釈したのである。このような創作システムと消費システムをつないだのは文化産業システムであった。

メディア文化についての社会システム論的な分析枠組みを具体的事象に適応した本稿の分析によって、異なる社会システムの相互作用とそこでの葛藤や協働が、資本主義社会のメディア文化に創造性をもたらしているという側面を明らかにできた。このことは社会システム論的な分析枠組みの有効性を示すものと理解できる。本稿は最初の実証分析への応用であり、表面的な分析になったことは否めない。森高千里がスターとしての大衆的認知を得る過程だけを分析するにしても、記述できなかった部分は残っている。他の事例への応用と、より深い分析については今後の課題としたい。

#### 参考文献

Althusser, Louis (1965) *Pour Marx*, Francois Maspero. (=河野健二訳, 1968, 『甦るマルクス』人文書院)。

- Bolz, Norbert (2012) *Ratten im Labyrinth: Niklas Luhmann und die Grenzen der Aufklärung*, Wilhelm Fink Verlag.
- Bruce, Steve & Steven Yearley (2006) *The Sage Dictionary of Sociology*, Sage Publications.
- Derrida, Jacques (1967) *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Presse Universitaires de France. (= 高橋允昭訳, 1970, 『声と現象: フッサール現象学における記号の問題への序論』理想社。)
- 江藤正顕 (1998) 「森高千里流通論: な, よ, だわ, のかぐや姫」『比較社会文化研究』4号: 1-15。
- Fish, Stanley (1980) *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Harvard Univ. Press.
- 稲増龍夫 (1990) 「森高千里と宮沢りえはわいせつか?」『Brutus』1990年9月1日号: 86-87。
- (1993) 「森高千里 LIVE ROCK ALIVE (ビデオ・ピックアップ)」『ミュージック・マガジン』1993年4月: 302。
- 伊藤高史 (2020 a) 「『啓蒙の弁証法』の文化産業論と社会システム論に基づくメディア文化の分析枠組みに関する考察」『評論・社会科学』134号: 1-20。
- (2020 b) 「ボードリヤールの消費社会の「理論」と社会システム論に基づくメディア文化の分析枠組みに関する考察」『評論・社会科学』135号: 55-71。
- (2021 a) 「ノルベルト・ボルツの「メディア論」と社会システム論」『評論・社会科学』136号: 141-159。
- (2021 b) 「メディア文化の社会システム論的分析枠組みとボードリヤールのシミュラクルとハイパーリアル概念に基づく分析」『評論・社会科学』137号: 65-84。
- 松林しげる (1988) 「ミニ・レヴュー 森高千里」『ミュージック・マガジン』1988年6月号: 149。
- 森高千里 (インタビュー構成: 小貫信昭) (1994) 「スピリチュアル・メッセージ森高千里 果てなきオリジナリティ」『月刊カドカワ』1994年9月号: 20-29。
- 能地祐子 (1990) 「90年代の青春を描き出す恐れ知らずのコモたち」『ミュージック・マガジン』1990年12月号: 82-89。
- (1994) 「完全データ モリタカ・コンプリート・ヒストリー」『月刊カドカワ』1994年9月号: 44-48。
- 岡田斗司夫 (2008 [1996]) 『オタク学入門 (新潮文庫版)』新潮社。
- 小貫信昭 (2012) 『森高千里としか言えない』幻冬舎。
- 高森万里 (1995) 『森高千里を待ちながら……: スーパーアイドルの徹底解剖』KK ベストセラーズ。
- 高岡洋志 (1991) 「ついに本領発揮, “新しい” 森高」『ノイズ (ミュージック・マガジン別冊)』1991年秋: 209。
- 宅八郎 (1990 a) 「レプリカント森高千里が宣言する〈デクのポップ〉世界! (前編) (イカす! おたく天国 第16回)」『SPA!』1990年8月29日: 53。
- (1990 b) 「非実力時代。森高千里は電子世界から, メディアをマッサージするアイドルだ!! (イカす! おたく天国 第17回)」『SPA!』1990年9月5日: 55。
- (1991) 「あけましてオタめでとう! '91年もヨロシク!! (イカす! おたく天国 第34回)」『SPA!!』1991年1月2, 9日: 87。

---

## How Pop Music Singer MORITAKA Chisato Gained Her Reputation as a Star Musician : Analysis from the Perspective of Social Systems Theory

Takashi Ito

---

This study aims to apply a theoretical framework for analyzing contemporary media culture based on social systems theory to the specific case of how a popular music singer, MORITAKA Chisato, gained her reputation as a star musician. Through this study, the author aims to show where the creativeness of media culture originated, as well as to examine the effectiveness of the theoretical framework for an analysis based on social systems theory. The singer launched her career in 1986. After a period of obscurity, she began to gain public attention as a “parody” of idle popular singers with a showy costume and unique lyrics around 1990. Contemporary media culture can be conceptualized as a complex combination of three social systems : the “creation,” “business,” and “consumption” systems. The business system initially unsuccessfully attempted to promote her as a normal idle singer. The creation system and the singer were unsatisfied with performing as a typical idle singer. Hence, she attempted to create her own style as a performer. While her appearance, wearing short skirts emphasizing her beautiful legs, attracted significant attention, especially from boys, an “interpretive community” which interpreted her performance and appearance as a “parody” of typical idle singers emerged from the consumption system. The success of MORITAKA can be explained by the dynamism and conflicts caused by the interactions of different social systems.

**Key words :** Social systems, Media culture, Culture industry, Mass culture, MORTAKA Chisato