

論文

社会システム論から見る「身体」と メタルダンスユニット BABYMETAL の 成長過程

伊藤高史[†]

要約：本稿では、大衆文化や文化産業についての社会システム論的分析枠組みにおける「身体」の理論的位置づけを行った上で、日本発の大衆音楽アーティストとして欧米で最大の成功を収めたメタルダンスユニット BABYMETAL を「身体性」の観点から分析する。身体は、様々な社会システムの力の流れが交差する結節点である。それはまた、媒質として社会的意味を帯びた「記号的身体」となり、消費システムが作動するための「意味の図式」を呼び起こすインタフェースとして機能する。BABYMETAL のメンバーは、そのデビュー時には中学生と小学生であり、子どもあるいは少女としての身体性が重要な意味を有していた。そうした彼女らを、文化産業によって取奪される少女という「意味の図式」で理解する消費システムの作動を観察することができる。しかし、BABYMETAL は少女という「記号的身体性」を喪失するという課題、あるいは「記号的身体」と「現象的肉体」との対立を乗り越えて、既存の「意味の図式」を揺るがしていった。BABYMETAL というプロジェクトを作り出した創作システムには、BABYMETAL の「記号的身体」と「現象的肉体」との対立と克服というプログラムが織り込まれていた。そのような社会システムの作動が、BABYMETAL が既存の「意味の図式」を揺るがす条件を形作ったのである。

キーワード：社会システム論、文化産業、大衆文化、身体、BABYMETAL

目次

1. 本稿の分析対象と目的
2. 大衆文化と文化産業の社会システム論的分析枠組みにおける身体
 - 2-1. 社会システム論における身体
 - 2-2. メディアと社会システムおよびインタフェースとしての身体
3. BABYMETAL の身体性に関する社会システム論的分析
 - 3-1. 子どもあるいは少女としての身体性
 - 3-2. 身体性と「意味の図式」の変容
 - 3-3. 「現象的肉体」と「記号的身体」の対立と克服というプログラム
4. 結語

[†]同志社大学社会学部教授

*2023年1月13日受付, 2023年1月14日掲載決定

1. 本稿の分析対象と目的

本稿では、大衆文化や文化産業についての社会システム論的分析枠組みにおいて「身体」をどのように位置づけることができるのかを論じた上で、日本発の大衆音楽アーティストとして欧米で最大の成功を収めたメタルダンスユニット BABYMETAL を「身体性」の観点から分析する。メディア文化において、スターは人としての肉体を持った「身体的存在」であると同時に、特定の社会的意味を有した「情報」として消費される「記号的存在」である。筆者が別稿で論じた社会システム論の言葉を使って表現するならば、スターの身体は、文化産業システム、創作システム、消費システムが相互に観察し合う「媒質」である（伊藤 2021 b; 2022 a）。それはまた、大衆的欲望に関する社会的意味としての「形式」を有した「記号的身体」である。スターの身体は、様々な社会システムの力が交差する結節点であり、また、人および社会システムが社会を観察する際に複雑性を縮減して有意な情報を選択するためのインタフェースとして、社会システムが作動するための「意味の図式」を呼び起こす。上記のような「身体」に関する理論的考察に基づいて、BABYMETAL が既存の「意味の図式」を揺るがしたことを確認し、それを可能にした条件を社会システム論の観点から明らかにすることが本稿の目的である。

本稿で分析対象とする BABYMETAL については、筆者は既に別稿で論じてきた（伊藤 2022 c; 2022 d）。それゆえ、BABYMETAL の概要についての説明を繰り返すことはしない。ここでは本稿で着目する「身体性」との関連で、以下のことを確認したい。BABYMETAL はその身体性に強い特徴を持つアーティストである。BABYMETAL の SU-METAL は激しいヘヴィメタルのサウンドを奏でる神バンドと呼ばれるバックバンドに合わせて「生歌」で歌い、YUIMETAL（2018年に脱退）と MOAMETAL は激しいダンスを踊る。デビュー当時の SU-METAL は12歳、YUIMETAL と MOAMETAL は10歳であった。そうした子どもあるいは少女としての身体とヘヴィメタルサウンドとのギャップが彼女らの魅力であり、個性となっていた。この点において、彼女らの「身体」そのものが「売り」として提示されていたことがわかる。しかし当然のことながら、子どもは急速に成長し、大人になる。彼女らは子どもから大人へと身体的に成長する過程において、子どもあるいは少女としての「記号的身体性」を喪失する一方、アーティストとしても成長し、成功を掴んでいった。本稿が大衆文化あるいは文化産業におけるスターの身体性を考察するにあたり BABYMETAL に着目するのは、以上のような BABYMETAL の特性があるからである。

筆者は別稿で大衆文化や文化産業を社会システム論の観点から分析する過程で「身

体」について言及してきたが、「身体」の理論上の位置づけについては論じてこなかった（伊藤 2022 a; 2022 b）。次節ではこれについて論じる。社会システム論の観点から論じるのは、筆者が別稿で一貫して、大衆文化あるいは文化産業、そしてそこで生み出される「スター」と呼ばれる存在について、社会システム論に基づいて分析を試みてきたからである。そして、筆者がそうしたアプローチをとってきたのは、社会システム論が社会をコミュニケーションの束として見る社会学の伝統に基づいていることに加えて、大衆文化と文化産業の持つ動態性と創造性を理解する上で、複数の社会システムの複合性の観点から社会を捉える社会システム論の立場が有用であると考えられるからである。

2. 大衆文化と文化産業の社会システム論的分析枠組みにおける身体

社会システムはコミュニケーションの連鎖の反復とそれによる更新である。社会システムは、他の社会システムを包含した「環境」を観察し、自らのプログラムに沿って有意な情報とそうでない情報とを区別し、それによって作り出される「意味の図式」に反応してその作動（オペレーション）を継続する。社会システム論においては、社会の最小単位は個人ではなくコミュニケーションである。社会システムは他の社会システムと複合的に結びつき、それによって複雑な社会が構成される。これが筆者がドイツの社会学者ニクラス・ルーマンから学んだところである（伊藤 2020 a ほか）。このような観点から、大衆文化あるいは文化産業の社会システム論的分析枠組みの中で「身体」をどのように位置づけることができるのかを考察していこう。

2-1. 社会システム論における身体

社会の最小単位をコミュニケーションと想定するにしても、人が個人として生きていく以上、我々はものごとを観察するにあたり、個人に着目せざるを得ない。個人とは様々な社会システムの力が複合的重層的に交差する場である。社会や個人を観察しようとする我々ひとりひとりも、複数の社会システムの作動の結果として存在し、その社会システムの作動の結果として特定の行為を行っているものとイメージすることができる。

社会システムの観察対象となり、様々な社会システムの力が交差する場として身体を捉えることは、身体を、ルーマンが言うところの「媒質」として捉えることになる。「媒質」はドイツ語の *Medium* の訳語である（Luhmann = 林 1995 [2004] = 2005: 11 = 9）。「媒質」は他の要素と結びついて「形式」を与えられる。「形式」は様々な「媒質」が結びついて与えられる「社会的意味」と言い換えることができる（伊藤 2022 b: 57-

58)。

人は様々な情報から、各人の価値観や趣味に沿って有意な情報を選択して、それぞれの現実を構成していることは直感的に理解できるであろう。そして、そうした各人の価値観や趣味は個人に属し、個人によって異なるものであるとしても、一定部分は社会的に共有されたものであることも当然であろう。このような社会的に共有された部分、あるいはそれらと個人的なものとの対立や矛盾を説明するために、社会システムという概念を利用することができる。

人はそれぞれ媒質として、多様な社会的意味をまとめて存在している。社会的意味を表象するものを「記号」と表現するならば、人は「記号的存在」である。人は「意味的(記号的)」に社会の中で存在するが、その一方で、人は肉体(身体)を持った物理的存在である。この意味で人は「身体的存在」と言うことができる。スターと呼ばれる人々は、大衆的欲望を表象する「記号的存在」である。その一方でスターは人である以上、経年変化する肉体を持った「身体的存在」である。ドイツの美学者エリカ・フィッシャー＝リヒテの言葉を借りれば、スターは「現象的肉体」と「記号的身体」とを併せ持った存在と言える(Fisher-Lichite 2004 = 中島ほか: 139 = 122)。文化産業においては、社会システムの力は「現象的肉体」としての身体を、経済的利益を生み出す装置としての「記号的身体」へと作り変えようとする。大衆文化や文化産業についての社会学的分析のひとつの要点は、そうした社会システムの力によって生み出される個人と社会との対立、すなわち、個人の自由や個性に対する社会からの抑圧の問題であったと言えるだろう(伊藤 2020 a; 2020 b; 2021 b)。

2-2. メディアと社会システムおよびインタフェースとしての身体

社会システム論は、メディア論としての側面を持っている(伊藤 2022 a: 4-6)。社会システムは「環境」を観察し、「環境」を構成する他の社会システムの作動を観察する。社会システムは「環境」の全てを認識するのではなく、自らのプログラムに沿って有意な情報のみを選択する。選択された情報は蓄積されて「意味の図式」を構成し、社会システムが作動を継続し、環境を認識するための前提条件となる。この意味で、環境から有意なものを取り出すプログラムと「意味の図式」はメディア的な役割を果たす。ドイツの哲学者ノルベルト・ボルツは、我々が現実そのものというよりは、言語や情報伝達媒体としてのメディアを通して環境を観察し、そのことによって現実を構築していることを指して、我々が「計器飛行」を行っていると言及した(Bolz 2012: 103, 伊藤 2021 a: 153)。言語は「意味の図式」を表象するものと理解できる。このような「意味の図式」に従って環境を認識しているということは、個人の立場に立っても言える。我々ひとりひとは、様々な社会システムの力が交差し合う場なのであるが、我々は環

境を観察するにあたっては、予め何が重要であるのかについての判断基準があり、有意な情報にのみ反応するであろう。個人がそのように有意な情報に反応し行為するということは、特定のプログラムに基づいた社会システムの作動によって構成された「意味の図式」を通じて社会を観察し、行為することを我々ひとりひとは強いられているということである。

社会システム論との関連で「身体」を考えると、社会システムが環境を観察するにあたって、「身体」が重要なメディア的な役割を果たしていることがわかる。人がコミュニケーションを行うにあたり、他者がどのような顔をして、どのような背格好で、どのような身なりをしているのかは重要な判断要素となる。音楽を聴く際にも、我々はアーティストやパフォーマーの身体に着目する。つまり、彼らの見かけが、彼らの音楽に惹かれるかどうかを決めるときの重要な要素となっている。筆者が別稿で論じた「現代のベートーヴェン」と呼ばれた佐村河内守に関する騒動はこのことを端的に示す事例である（伊藤 2021 d）。

大衆的な消費社会においては、文化産業システムは日々、新しいものを市場に投入する。それらは互いに微細な差異を持っているが、ときにその差異を判別することは困難である。このため、我々は情報の複雑性を縮減してくれるものを必要とする。音楽産業においては、アーティストやパフォーマーの外見、すなわち身体は、そうした役割を果たす。彼らの身体が音楽そのものとそれを消費する人々の間にあって、両者を媒介するものであるとしたら、身体は「メディア的」なものと言えるだろう。しかし、通常は身体をメディアと呼ぶことはないため、ここでは混乱を避けるために「インタフェース」という言葉で表現しよう。本稿で論じる音楽産業においては、身体は、音楽と消費者を媒介するインタフェースである。そしてまた身体は、創作システムと文化産業システムの力が交錯する場であると同時に、それらの社会システムと消費システムをつなぐインタフェースなのである。

このようなインタフェースとしての身体は、社会システムが環境を観察して有意な情報を選び出すための「意味の図式」を呼び起こす。身体は、特定の意味を表象する「記号的身体性」を帯び、また、そのように機能すべくつくられる。そしてまた、社会システムが人と人とのコミュニケーションの連鎖であり、人が有意な情報を選択するときの認識の基盤が身体であるため、観察の対象となる身体は共感や尊敬、あるいは嫌悪感などの感情を引き起こす。

筆者は別稿で、大衆文化やメディア文化を創作システム、文化産業システム、消費システムの複合的連鎖から分析する視点を示した（伊藤 2021 b: 77）。この分析枠組みにおいては、文化産業システム、創作システム、消費システムはそれぞれ、構造的カップリングの関係にある。各システムが互いに観察し合い、他の社会システムの力を利用す

ることで、自己の社会システムの作動を維持させている。各システムは固有の「意味の図式」を持ちながらも、それぞれが互いの「意味の図式」を観察し、その生産と再生産に寄与していく。

身体は我々が個人として存在するにあたり最も根源的なものであると同時に、ものごとを認識する上での基本的なインタフェースとして機能する。そうであるがゆえに、文化産業システムが身体を商品として作り変えようとする事、スターの身体を「記号的身体」として消費システムが消費することは批判の対象となる。スターの身体は文化産業における搾取の対象とみなすことも可能である。しかし、その一方で、そうしたスターの身体は我々に娯楽として提供されるのみならず、社会に動態性と創造性をもたらす基盤ともなる。音楽を聴いて感動したことが、自分の人生を生きるにあたり大きな力となったというような経験をした人は少なくないことであろう。大衆文化や文化産業は我々の自由や個性を抑圧する可能性があると同時に、我々の自由や個性の発揮を可能にしてくれるものでもある。社会学的な大衆文化や文化産業の分析は、そうした両方の側面を視野に入れたものでなくてはならない。複数の社会システムの複合性という観点から社会を分析する社会システム論の視点は、大衆文化や文化産業を複眼的に捉えることを可能にするものである。

これまで、社会システム論の観点から、大衆文化あるいは文化産業における「身体」の意味を考察してきた。上記のような理論的見地に立った場合、実際のスターの身体をいかに分析できるのかについて、次節で BABYMETAL を事例に示していこう。

3. BABYMETAL の身体性に関する社会システム論的分析

冒頭で述べた通り、BABYMETAL の誕生と、彼女らの子どもあるいは少女としての身体性は深く結びついていた。そしてそれだけに、BABYMETAL の活動の過程は、メンバーの身体的成長に伴う課題、すなわち子どもあるいは少女としての「記号的身体性」の喪失という課題を克服する過程でもあった。以下、BABYMETAL の誕生と子どもあるいは少女としての身体性との関係と、「記号的身体性」の変容過程とを確認する。そして、社会システム論の観点から、BABYMETAL がそうした課題を克服し、既存の「意味の図式」を揺るがすことを可能にした条件を明らかにしよう。

3-1. 子どもあるいは少女としての身体性

大手芸能事務所アミューズの社員であり BABYMETAL のプロデューサーの KO-BAMETAL (小林啓) が BABYMETAL のメンバーを集めるにあたり重要な意味を持ったのは、SU-METAL の優れた歌唱能力に加えて、YUIMETAL と MOAMETAL の、子

どもあるいは少女としての身体性であった。2010年にBABYMETALが結成された当時はまだ小学生であった2人はSU-METALに比べて体が小さく、また互いに背格好が似ていた。KOBAMETALは、SU-METALのストレートな歌い方はアイドルソングよりもメタルに合い、彼女の周りを双子のようなYUIMMETALとMOAMETALが踊るというコンセプトを考え付いたのである(柴 2013: 66)。KOBAMETALはBABYMETAL結成当初を振り返って次のように語っている。「SU-METAL1人だけでカラオケでヴォーカルを録ったりしていたんですよ。でもやっぱり誰かと組ませたいとは思ったものの、彼女のダンスとヴォーカルのスキルを考えると、一緒に並列できる子がなかなか見つからなかったんです。そこで、まったく違うキャラクターにしたらどうかな?と思った時、YUIMMETALとMOAMETALがいて。この2人がSU-METALの周りで天使の様に踊っているというのが面白いと思って、そこからなんですよ、ね、BABYMETALが具体化したのは」(MMMatsumoto 2012: 39)。このように、BABYMETALの3人が集められるにあたっては、その身体的特徴が重要な意味を持っていた。

この3人に、単なるアイドルとは異なる固有の身体性を与えるに大きな貢献を行ったのが、テクノポップユニットPerfumeの振付師として知られるMIKIKOである。彼女は、BABYMETALがまだ日本国内を中心に活動していた2013年のインタビューで、KOBAMETALとのディスカッションを通じてBABYMETALの振り付けを行っており、そのようにして振り付けを作ることは初めてであると述べている(ウメ 2013: 77)。このことは集団的プロジェクトとして創作されているBABYMETALの特性をよく示している。そして、身体性との関連では、KOBAMETALからはライブでの「ノリ」を重要視して振り付けを行うよう指示があるという。「指示は細かかったですか?」とのインタビュアーからの質問に対して、MIKIKOは次のように答えている。「ザックリなイメージです(笑)。『ここでみんなが何か同じことしたいと思うんですよー』とか。で、それに対して振り付けたものには『いいっすね!いいっすね!』みたいな感じで。だから、振り付けに対しての注文というよりも、客席がどうなっているか?っていうイメージを全部先に伝えられたりします」。そして、「客席の雰囲気は先に?」というインタビュアーからのさらなる質問に対して次のように述べている。「そうです(笑)。メタル独特のライブのノリがあるじゃないですか。それを先導しているのが彼女たちだからここはこう煽ってほしいとか…いかにノセるかが命みたいな(笑)」(同上: 77)。MIKIKOのこの発言は、BABYMETALにおいては特に、ライブという観客との身体的接触の場が重視されて振り付けが行われていたことを示唆している。

MIKIKOはまた、BABYMETALのメンバー(インタビュー当時はSU-METALは高校1年生でYUIMETALとMOAMETALは中学生だった)の子どもあるいは少女とし

での身体性についても言及している。インタビューからの「とにかく踊りがとんでもなく激しいじゃないですか？」との問いかけに対して、MIKIKOは「激しいですね。しんどいと思います（笑）。あとは、あの年齢だからできるっていうのはありますね」と答え、さらに「体重が重いと出来ないと思う。今の…そんなにぜい肉もついていない身体だからできてるってことは絶対にありますね」と述べている（同上：78）。

2016年のインタビューでもMIKIKOは、「3人の身体性からくる影響もやはりありますよね？」という質問に対して次のように回答している。「そうですね。3人とも身が軽いというのと、一番最初に振り付けした時は、もっと背が小さくて華奢な子たちだったので、それこそ『イジメ、ダメ、ゼッタイ』（2013年に発売されたメジャー・デビュー・シングル。ステージでは2011年から披露されていた=引用者注）のジャンプをさせたらどこまでも飛んでいきそうな軽さがありました。そういうイメージがあったから、身軽さというのが振り付けに影響しています」（ピア MUSIC COMPLEX 編集部 2016: 29）。

初期の頃のBABYMETALの振り付けには、このように、彼女たちの子どもあるいは少女としての身体性が深く刻み込まれている。

もちろんこのように彼女たちの子どもあるいは少女としての身体性がBABYMETALの魅力を形成していたとしても、そのことは、彼女らに実力が伴っていなかったことを意味するわけではない。音楽ライターのまつもとたくおは、2014年のBABYMETAL初の日本武道館でのライブ映像作品（『LIVE AT BUDOKAN ～RED NIGHT & BLACK NIGHT APOCALYPSE～』）について記した評論で、最大の見どころが「神バンドによる迫力のある演奏」であることを指摘した上で、次のように続けている。「BABYMETALもバンドに刺激を受けたのか、ライヴァルの追隨を許さない完成度の高いパフォーマンスで勝負を挑む。YUIMETALとMOAMETALは、もともとダンスのうまさには定評があったが、このステージでは表情が豊かになり、手足の先まで意識して踊る。SU-METALは激しく動きながら歌っても、震えたり途切れたりすることがほとんどない。3人ともかなりの実力の持ち主なのだ」（まつもと 2016: 47）。この武道館ライブを行ったとき、SU-METALは16歳、YUIMETALとMOAMETALは14歳であった。

あるいは、音楽ライターの杉浦美恵は、2016年のロンドンでの、世界的に有名なレッド・ホット・チリ・ペッパーズのサポートアクトを務めた際の模様を描写した記事の中で、BABYMETALの身体性について次のように述べている。「BABYMETALは、メタルの概念をエンターテインメントとして再定義するレジスタンスを継続してきたユニットだ。これまでも3人はそれを完全に理解した上で、完成度の高いパフォーマンスを見せてきた。しかし今回のツアーではもっとむき出しの、ライブとしての本質を体現す

るようなパフォーマンスへと変化した。ロンドン公演の1日目は、その可能性を感じる
こと、そして2日目は、これまでの BABYMETAL のあり方からはみ出すことと、それ
を楽しむことにシフトした。SU-METAL の歌声は感情的な深みを増し、YUIMETAL と
MOAMETAL のダンスも、調和やシンクロを超えて、まさしくエモーションを体現し、
肉体性を感じさせるものに進化している」(杉浦 2017: 127)。

しかしこのように BABYMETAL のメンバーたちのパフォーマンスが高い評価を受け
たということは、BABYMETAL というプロジェクトがある面で、子どもあるいは少女
の身体を「商品」へと変容させていく創作システムと文化産業システムの力の流れの中
で営まれてきたことを裏付けるものである。文化産業を、少女の身体の商品化という観
点から批判する議論は、今日においても文化産業批判の典型のひとつと言える。例えば
アイドルグループの乃木坂 46 について論じた香月孝史は文化産業の肯定的可能性を指
摘しつつも、その著書の一部を、アイドルに関する文化産業の抑圧的な構造についての
分析にあてている(香月 2020: 109-163)。実際に売り出された当初の BABYMETAL
については、既存の価値体系の再生産、ジェンダー秩序の維持というような観点から、
少女たちを利用し搾取しようとする文化産業システムの作動を読み取ることも可能かも
しれない。しかし、文化産業を批判的に捉える見方はしばしば、大衆文化を低俗なも
と見なしたり、少女を保護されるべきものと見做してその主体性を軽視したりする父権
的な偏った見方にも近くなる。

「本と雑誌のニュースサイト」と称するウェブサイト「LITERA」に掲載された、ラ
イターの田中ヒロナによる 2015 年 1 月 26 日付の記事は、BABYMETAL のメンバ
ーを、主体性のない文化産業の「操り人形」のように捉えた典型的な記事だ。そこで田中
は、匿名の「事情に詳しいアイドルライター」の次のような発言を引用する。「そも
も“アイドル”なのだから当然といえば当然ですが、運営サイドが考えたことを 3 人
のメンバーにやらせているだけ。それが良いのか悪いのかという問題ではなく、そう
いうものなんです」。「言葉を選ばないで表現してしまえば、BABYMETAL は女性ア
イドルの中でも“ロリコン臭”が強いわけです。そんな子たちがヘヴィメタルをやっ
ているということで、日本人も外国人もそのアンバランスさを面白がっているんだと思
います。なので、YUIMETAL と MOAMETAL が大人になっちゃったらむつかしいんじ
ゃないでしょうか」。このコメントに続いて田中の「どうやら“ロリコン臭”があ
ってこそその BABYMETAL ということのようなのだが、もちろん、これは最初から狙
ったものだ」との記述が続く。あるいは田中は、デビュー当時のインタビューで
SU-METAL が BABYMETAL 以外の活動にも関心があることを述べていたことや、
SU-METAL がもともと所属していたアイドルグループの「さくら学院」を「卒業」
したときに出版された写真集でのコメントに BABYMETAL についての言及がな
かったことに触れた上で、

「本人たちにヘヴィメタ志向のない“偽物”」と BABYMETAL を表現する。さらに、「ようするに，“小さな女の子がヘヴィメタルをやったら面白いんじゃないか？”という誰もが思いつきそうなシンプルなアイデアを，プロの音楽事務所のノウハウで真剣に作ってみたら，ウケちゃった，というのが BABYMETAL の真実なのではないか。そう考えると，ちょっと興ざめな感じもしなくもないが，おとなの思惑で仕掛けられたのは AKB やももクロも同じ。ここまできたら，ロリメタル路線をつきつめていけるところまでいってほしい」という記述で記事を締めくくっている（田中 2015）。

この田中の記事が，BABYMETAL のメンバーに対する侮蔑的な視点によって貫かれていることは上記の引用部分から十分に理解できるであろう。前節で述べた社会システム論の言葉で表現するならば，文化産業システムによって収奪される子どもあるいは少女の身体という「意味の図式」を通じて BABYMETAL を観察する社会システムの作動が田中に上記のような，BABYMETAL のメンバーに対する侮蔑的視点を含んだ記事を書かせたと言える。創作システムと文化産業システムの作動によってつくられた BABYMETAL を観察する消費システムの意味の図式のひとつに，上記のようなものがあると言えるだろう。そして，このような見方が一定の説得力のあるような売り出し方が為されたのも事実である。

活動開始当初のメンバーたちは年齢的に幼かったこともあり，何も考えずに KO-BAMETAL を中心として作動する創作システムや文化産業システムの力の流れに身を委ねるような存在であっただろう。MOAMETAL は 2013 年に「さくら学院」から BABYMETAL が独立する際に，BABYMETAL のメンバーとして活動を続けるか悩んだという（さやわか 2013: 77）。2014 年のインタビューでも，「こんなに続くと思ってなかったよね」と語っている（土屋 2014: 19）。あるいは 2020 年の，結成から 10 年を振り返るインタビューでも結成当初のことを次のように振り返っている。「BABYMETAL の結成が 2010 年ですから，10 年前となると……私は 10 歳なんですよ（笑）。なので，本当に何も考えてないというか，BABYMETAL を結成するとなった時も，正直よくわからないという感じでした」（早川 2020: 29）。SU-METAL は 2021 年のインタビューで，「15 歳の時の自分と今の自分，何が一番大きく変わったと思いますか」との質問に対して次のように答えている。「当時は，良い意味でも悪い意味でも何も考えてなかったなあって思います。何も考えてなかったからこそできたことがあるんですよ」（早川 2021 a: 14）。

音楽ライターの武田砂鉄は，2016 年の TOKYO DOME 公演を極めて好意的に評価する記事の中で，BABYMETAL の参加が発表されたときには激しい批判も呼んだ 2013 年のヘヴィメタル・フェスティバル「LOUD PARK 13」を回想して次のように述べている。「忠誠心の高さゆえに保守的になりがちなメタルファンはまだまだ彼女たちを色

眼鏡で見ていた。『大人に動かされている女の子たち』という稚拙な分析をどこかで調達してきた多くの観客が、その分析を即座に見直し、徐々に体を動かしていく様子がおもはや懐かしい」（武田 2016: 102-103）。消費システムが文化産業システムを観察するとき、文化産業システムによって搾取される「女の子たち」という「意味の図式」は消費システムにおいて広く共有されていることを、武田の記事は示唆している。

先述の田中の記事が公表される前年の2014年には、BABYMETALは欧米各国を巡る初のワールドツアーを成功させ、同年7月にはファンの中で伝説的に語られている「ソニシアフェスティバル UK」で大成功を収め、その後もレディー・ガガの北米ツアーにオープニングアクトとして同行するなど、既に欧米で一定の成果をあげていた。こうした時期になってもまだ、BABYMETALを「ロリコン臭」「ロリメタル」「偽物」「おとなの思惑で仕掛けられた」といった侮蔑的な言葉で表現する記事が堂々と掲載され続けていることはかえって興味深い。というのも、このような表現が許容されていることは、文化産業の中で活躍する少女たちを懐疑的あるいは侮蔑的に捉える「意味の図式」が消費システムに存在していることを象徴しているからである。

BABYMETALが注目を集めるにあたって、子どもあるいは少女としての身体性が強く影響したことは間違いあるまい。しかし、子どもあるいは少女という「記号的身体性」だけが彼女らの魅力であるとするならば、そうした魅力は同年代のほかの子どもや少女たち（例えば、彼女らがかつて所属していた「さくら学院」の全てのメンバーたち）が所有していたはずだ。文化産業システムは実際に、常に多くの子どもや少女たちを使ってアイドルを輩出し続けている。文化産業システムのプログラムは、子どもや少女がもつ「記号的身体性」を再生産し続けているとあってよいだろう。消費システムはそうした子どもや少女がもつ「記号的身体性」を手掛かりにして環境を観察し、有意な情報を選択する。その選択の結果として、文化産業システムと消費システムが相互に観察し合うための、「意味の図式」が生産され、再生産されていく。

そして、BABYMETALが単なる少女たちによるアイドルグループの枠にとどまらずに、日本発の大衆音楽アーティストとして欧米で史上最大の成功を収め、結成から10年を経てスターとしての地位を維持し続けているという事実は、彼女らが、文化産業システムと消費システムが相互に観察し合う際の「意味の図式」を揺るがし、変容させていったことを意味する。これがいかに為されたのかを、次節で確認してゆこう。

3-2. 身体性と「意味の図式」の変容

BABYMETALのメンバーが少女というよりも子どもという時期から活動を始めたということは、そうした彼女らの「売り」の一つである、子どもあるいは少女としての「記号的身体性」が急速に失われていくことも意味した。文化産業システムと創作シス

テムの作動によって作り出された BABYMETAL がいかにして既存の「意味の図式」を揺るがしていったのかを考えるにあたり、まずは BABYMETAL のメンバーらが「現像的肉体」と「記号的身体」の変容をいかに経験していったのかを確認していこう。

BABYMETAL のメンバーは年少の頃から活動を始めたため、早くから自分たちの身体的変容を意識せざるを得なかったようだ。欧米に進出する前の 2014 年のインタビューで、SU-METAL は結成からの 3 年間を振り返って次のように述べている。「最初は中学 1 年生だったので、声も変わったし、歌い方も、いろいろ変わってきたかなって思います」(柴 2014: 61)。

あるいは 2021 年のインタビューで SU-METAL は、「神バンド」をバックに歌うようになったことが歌い方を変化させるきっかけになったと語ると同時に、「今までの歌い方じゃ通用しなくなった時期」を経験したことについて次のように述べている。「たぶん声変わりみたいなもんだとは思んですけど、今(2013 年 6 月のセカンドシングル「メギツネ」の発売の頃=引用者補足)までは喉 100% みたいな歌い方をしていたんです。それは“全力で歌う!”みたいな歌い方しかできなかったからなんですけど。それをやっていたら、明らかに喉は潰れるし、神バンドさんの音にも負けるしとか、そういうことを感じてしまって。その歌い方で 1 本ワンマンを乗り切るっていうことが、できなくなってきてから、ちょっと工夫しようかなっていう風になってきましたね」(梅沢 2021: 9)。

BABYMETAL というプロジェクトを遂行するにあたり、小中学生から成人へと成長していく身体をそのプロジェクトに適合させていくことは、BABYMETAL のメンバーたちにとっても、その 3 人に作用する創作システムに関わる人々にとっても大きな挑戦であったらう。

振付師の MIKIKO は、2020 年のインタビューで、2013 年以降に BABYMETAL が活動の場を広げ、大きなステージでもパフォーマンスを行っていった過程について、メンバーの身体性の変化という観点から次のように述べている。

目の前でどんどんお客さんの数も増えていって、そこから受ける圧が変わってきたのと比例して、3 人の身体から出る音もどんどん大きくなっていきました。それは成長期ならではの素直さというか、目の前で起きる出来事に身体がしっかりと反応していったから、3 人も気が付かないうちに大きな会場に耐え得る身体になっていったんだと思います。大きい会場になるからもっと大きく踊らなきゃ、みたいなことを私が言わなくても自然に見せられるようになっていて、それを頼もしく見ていました。ただ、会場が大きくなるとステージを走る距離も長くなるから、その分体力を付ける必要がある。身体の面で言うと、身体がすごく成長する時期に BABYMETAL を通過しているわけなんです。背の高さも筋肉の付き方もどんどん変わってきて、女の子から女性に変わっていく時期ですよ。身体の使い方を一度リセットしないと痛めてしまうような動きも多かったんで、途中からもう一度身体について学び直

そうということで、改めてプロとしてやっていくための身体づくりに真摯に向き合った時期でもありました。たとえばライブの始まる前と終わった後のストレッチの時間を長くしたり、体幹のトレーニングをしたり。昔だったらストレッチをしなくても軽々と踊っていただろうけど、踊った後の疲労感はかなりのものであったと思うので、なるべくその日の疲れはその日のうちに取るようにして、まさにアスリート並みのトレーニングをしていました。(大窪 2020: 199-200)

上記の MIKIKO の発言からは、BABYMETAL のメンバーたちが、成長する身体という課題を厳しいトレーニングで乗り越えていったことがわかる。このことはプロのアーティストとしては当然のことなのかもしれない。しかし、こうした厳しいトレーニングを当然のこととして続けるための精神的、肉体的条件を整えていくことは容易なことではなかったろう。

BABYMETAL のライブパフォーマンスは時に過酷な条件の下で行われた。例えば、2013 年に出演したロック・フェスティバル「サマーソニック (大阪)」では、直射日光で鉄板のステージが非常に熱くなり、膝をつく「ジュっと」音がするほどで、靴まで熱くなり、立っているのがやっという状況だったという。SU-METAL は当時の状況を振り返って、「隣にはまだちっちゃい 2 人が踊っているから、2 人が頑張っているなら頑張んなきゃいけないと思って一生懸命やりましたね。で、ライブが終わって話をきいたら、2 人ともお互いが『この人が捌けるまで捌けない!』って思っていたという。あのときのサマソニ大阪のステージが、初めて BABYMETAL のチームワークが生まれた瞬間だったと思います」(梅沢 2019: 21)。

BABYMETAL は欧米に進出し、様々なロック・フェスティバルに参加して知名度を上げていったが、どこのライブ会場でも好意的に受け入れられたわけではないようだ。例えば、ドイツのミュンヘンで行われたロックフェスティバル ROKAVARIA では、「一部からブーイングが飛んだりお客さんも少なかったりで、これまで観た海外のライブでもちょっと異様な雰囲気」であったと、『ヘドバン』編集長の梅沢直幸は述べている(梅沢 2015: 45)。

BABYMETAL が直面した最も大きな危機が、YUIMETAL の脱退であったことは想像に難くない。YUIMETAL は 2017 年に体調不良を理由にステージを欠場し、明確な理由が語られないまま 2018 年に脱退となった。その後、BABYMETAL というプロジェクトは新体制の模索の時期に入った。従来のかわいらしさのイメージを否定するかのようなステージ衣装をまとい、バックダンサーを起用した「ダークサイド」と呼ばれる時期を経て、さらに「アヴェンジャーズ」と称する 3 人のサポートメンバーを起用する時期へと BABYMETAL のパフォーマンスは移行していった。このような危機を乗り越える過程で、SU-METAL も MOAMETAL も、何も考えずに創作システムの力に身を委

ねるだけの存在から、BABYMETAL の存在を捉え直し、その創作システムの作動に主体的に関与していくように変化していったようだ。

MIKIKO はこの頃の SU-METAL と MOAMETAL について次のように語っている。「たぶん、もともと自発的に作った BABYMETAL ではなく、『現象』としての存在だったから『儂いものだ』という事実もあったのだけれど、ふたりは渦中にいて『まさかこんなことが起きるなんて』という時期を経験して、BABYMETAL が『今後、人生をかけてやっていきたいものなのかどうなのか』という、すごく自問自答する1年になったと思うんです」(ぴあ MUSIC COMPLEX 編集部 2019: 31)。

SU-METAL の次の発言は、彼女にとってこの時期が、BABYMETAL の存在を捉え直す契機となったことを示している。「YUIMETAL が出ないということが発表されて初めてのライブで、確か(米国・ミズーリ州)カンザスシティだったと思うんですけど、お客さんたちの雰囲気はいつもと全然違って。私たちは精一杯の気持ちで望んだんですが、私たちふたりだけじゃダメかもしれないってショックを受けて。でも、なんて言葉で言い表したらいいのかわからないんですけど……BABYMETAL って奇跡の3人だったんだってことにそのとき、改めて気づかされたんですね。それぞれが自分たちの想いを前に前に届けているんだけど、お互いがそばにいることはわかっているし、自分が自分らしく一番自由でいられる……そんな風に歩んできたんですね。だからこそ、自分が BABYMETAL であるということに誇りと責任感を改めて感じたんです。ちゃんとしなきゃ、ってネガティブじゃなくてポジティブに思えて」(小田部 2019: 66-67)。そして、身体的成長を遂げた自らのパフォーマンスの変容について次のように続けている。「今まで BABYMETAL って KAWAII METAL を標榜してたんですけど、それが大人になって進化したらどういうものになっていくんだろうっていうのが今の自分たちが見せていくべきものだなんて思っていて」(前出: 67)。この SU-METAL の発言が示唆するのは、大人が中心になって作動させていた創作システムや文化産業システムの作動に身を委ねていた彼女が、自分の立場を客体化し、身体的な成長とともに自らを反省的に捉え返し、創作システムの作動に主体的に関与しようとする姿勢を身に着けたということである。自分の立場を客体化する視点とは、BABYMETAL を多様な人々による集合的プロジェクトとして理解する視点であり、つまり、様々な社会システムの力の流れの結節点として BABYMETAL を理解する視点であると言える。このような視点を獲得することは、彼女らが創作システムの作動に身を委ねる客体から、それを作動させ、またその作動の結果として生産、再生産される「意味の図式」を揺るがす主体的存在になるためには不可欠なことであったと言えるだろう。

消費社会論で有名なフランスの社会学者ジャン・ボードリヤールは消費社会とシミュラクルの理論を論じるにあたり、人々の欲望が記号によって操作される管理社会的な

側面を強調した (Baudrillard = 今村・塚原 1970 = 2015)。その一方で、彼の議論には、記号が表象する社会的意味の批判的検討のうちに、管理社会において操作される側が主体性を回復する可能性が示されていることを、筆者は別稿で指摘した (伊藤 2021 b: 76)。「意味の図式」は、人に特定のものの見方を強制するものであるが故に、記号が作り出す「意味の図式」を反省的に捉え直すことが、自らの主体性を回復する可能性を開くのである。「意味の図式」を反省的に捉え直すことは、「意味の図式」をプログラムとして作動する社会システムの力の流れを捉え直すことでもある。BABYMETAL のメンバーが、子どもあるいは少女としての「記号的身体性」の喪失という問題を克服した過程は、彼女らが BABYMETAL に流れる社会システムの力を反省的に観察する視点をも身につける過程であった。

例えば2人体制となったあとの2018年の活動を振り返るインタビューの中で、「BABYMETAL という存在について SU-METAL さんは改めてどう考えていますか」という質問に対して SU-METAL は次のように答えている。「今までは、BABYMETAL という作られた存在で、ストーリーにのっとなって動いているという感覚が私の中でもちょっとあったんです。だから最初に話したみたいに、どんなに大きいステージに立っても自覚がなかったというか、よくわかってなかった部分があったと思います。でも今はちゃんと自分の意志でステージに立っているし、自分はちゃんと人に影響を与えることができる存在というか、BABYMETAL はそれぐらいの強い力を持っているし、私はその中にいるんだなって。「ちゃんと SU-METAL という存在として伝えられるものがあるんだなってことに気付かされましたし、私はボーカリストとしてセンターに立たせてもらっている身だけど、『ひとりでがんばらなきゃ!』というようなパフォーマンスをするのとは違うと思うし、みんながいるからこそあのパワーを出せるんです。だから、私はあくまでも BABYMETAL の一員として影響力を与えられているんだっていうことを感じました」(阿刀 2019 a: 23)。

同じ号に掲載された MOAMETAL のインタビューでは、彼女は自分が BABYMETAL というチームの中で生かされていることを強調している。「ツアーを回っている中で、私たちは本当に支えられてばかりだなと思うことが多かったです。スタッフさんもそうですし、一緒に踊ってくださっているダンサーの方々もそうですし、『私たちはふたりだけじゃない、みんなに支えられて BABYMETAL は成り立っているんだ』って思えたので、それがすごくありがたかったし、そういうみんなの気持ちにステージで返していくしかないと思っていました」(阿刀 2019 b: 26)。また「BABYMETAL は『チーム』という感覚なんですか」との問いに対して「その感覚はすごく大きいですね。役割とかそういうのは関係なくて、BABYMETAL を作り出すチーム。そういう意識がみんなの中にもあるんじゃないかと思います」と回答し、そのチームでの役割についての質

問については次のように答えている。「私の中ではあまり『役割』という意識はなくて、もちろんスクリーム&ダンスという役割はあるんですけど。SU-METAL から歌の相談をされたら『こういうふうにご歌ってほしい』ということをお願いしますし、SU-METAL も私に『ここのダンス、こうしたほうがおもしろくなるよ』と言ってくれるので、役割というよりも BABYMETAL を作り出すチームとしての意識のほうが強かったと思います。ひとりひとりが BABYMETAL なんだっていう感覚がありました」(同上: 32)。BABYMETAL のメンバーは自らの身体に加わる力を捉えなおし、与えられた役割をこなすだけではなく、BABYMETAL というプロジェクトをつくりだす創作システムの作動に主体的に関与するようになったことが、この発言に現れている。

このような主体性の獲得には、自らを反省的に観察する視点が不可欠である。そして、彼女らが獲得したそのような視点は、BABYMETAL をつくりあげた創作システムの中心にいた KOBAMETAL の視点に重なるものであった。KOBAMETAL はステージ上の人格と、メンバー自らの人格、先述のフィッシャー＝リヒテの言葉を借りるなら「現象的肉体」と「記号的身体」とを分けて考えることの重要性について認識していた。そのことは、KOBAMETAL の次のような発言に示されている。

例えば、アーティストもいろんなタイプの方がいらっしゃいますが、中にはめちゃくちゃメッセージ性が強くてリアリティを前面に押し出していくというか、生きていること自体がアートみたいな方もいらっしゃるじゃないですか。とはいえ、ワタクシ個人の印象としては、その見せられている姿が 100% その人のリアルなのかっていうのは疑問に思うんですよね。矢沢永吉さんの名言じゃないですけど、「俺はいいけど、YAZAWA はどうかな？」みたいなところって、アーティストに限らず人間には必ずあるものだと思っていて。それを受け取った側が 100% 真に受けるのはどうかな？と思うし、アーティストの方々も、みなさん自分の中で作り上げている像みたいなものをイメージしながら活動されている、演じられている方も多んじゃないかなと思うんです。(早川 2021 b: 167)

上記のような KOBAMETAL の認識は、BABYMETAL のメンバーたちにも共有されていた。例えば『メタル・ハンマー・ジャパン』(2021 年 1 月)に掲載されたインタビューでは、MOAMETAL はステージ上の自分と、それ以外の自分とがある意味で乖離していることについて次のように述べている。「ステージの上には別の自分がいる……というか、BABYMETAL の MOAMETAL はステージを降りた自分とは別の人間だなんて思っていたりもして。別の自分がパフォーマンスをしてくれたり、冷静に見つめてトラブルに対処していたり、無意識に動いていた……ステージって不思議な場所だなんて思いますね」(岡見 2021: 15-16)。さらに SU-METAL は、「逆に別の自分じゃないと、あんなに大人数の前で歌ったり、踊ったりなんてできないだろうと思います。最初の頃は笑われたりもしていて、それに対して恥ずかしいと思ったり怖いと思ったり

する場面もありましたけど，“SU-METAL だったらなんかイケる気がする”，“SU-METAL ならやってくれるんじゃないかな”，っていう謎の自信があって……自分でも不思議な感覚なんですよね。同じ人間のはずなのに，別人格が自分のなかに存在している」と続けている（同上：16）。

BABYMETAL のメンバーはこのように、「現象的肉体」と「記号的身体」とを区別する視点を獲得していった。このような条件の下で，BABYMETAL は「記号的身体性」に関する既存の「意味の図式」を揺るがしていったのである。

3-3. 「現象的肉体」と「記号的身体」の対立と克服というプログラム

BABYMETAL の活動開始以来，約 10 年間の軌跡を関係者らの発言をもとに辿ってみると，「現象的肉体」と「記号的身体」との対立とその克服というテーマは，その創作システムを作動させるプログラムに組み込まれていたことに気付かされる。KO-BAMETAL は 2020 年のインタビューの中で，2013 年に BABYMETAL のメジャーデビューの頃から「メタルレジスタンス」というストーリーが始まったことについて，「これはどういうアイデアから生まれたんでしょうか」と聞かれて次のように回答している。

BABYMETAL はリアルとファンタジーが共存しているユニットなんですよ。一方ではリアルな 10 代の女の子の成長ストーリーがありながら，一方のファンタジーの世界ではキツネ様のお告げによっていろんな試練を与えられて，その修行を経て成長していく。これが一体化している。本人たちも BABYMETAL というひとつのエンターテインメントの世界で役割を演じつつ，リアルな部分でも成長していく。そのなかで，まるで漫画のような出来事が起こっていく。そういう面白さがこの時期くらいから始まってきたと思いますね。（柴 2020: 38）

社会システムという観点からこれを言い換えるならば，創作システムを作動させるプログラムの中に，ファンタジーとして創作される「記号的身体」と，リアルな身体的成長に伴う「現象的肉体」との対立とその克服という「意味の図式」が織り込まれているのである。そしてこのような創作システムの「意味の図式」は消費システムにも共有されていた。音楽ライターの小柳大輔は 2016 年の SU-METAL へのインタビューの中で次のように発言している。「BABYMETAL という世界観の中で，メタルレジスタンスという物語が進んでいってるんだけど，それと同じように SU-METAL 自身の成長物語もあるわけで，それはどちらかの精度が落ちると成立しなくなる種類のものなんですよ」（小柳 2016: 29）。そして SU-METAL はこの問いかけにたいして「やっぱり BABYMETAL っていうものを誰かが，キツネ様だと思うんですけど引っ張っていかけてると思うんですよね。そこについていくのに必死なんですよ」（同上：29）と答

える一方、次のようにも述べている。

SU-METAL っていう存在に対して今思うことは——今までは『行ってらっしゃい』ってそのまま自由に飛ばしていた感覚があるんですけど、ちゃんと『帰っておいで』って言えるようになったかもしれない。それぐらい自分の心が広くその存在を受け入れようとしているのかもしれないなって思います。今までは勝手に走っているっていう感じだったし、BABYMETAL っていう物語が勝手に動いてて、それをなぜか自分は客観視している感じ。いまだにちょっとそれもあると思うんですけど、その中に自分自身も入っているような感覚も最近はある。だから自分の成長と SU-METAL の成長っていうのが同時進行で進んで、プラス BABYMETAL の成長っていうのもちゃんと同時進行で進んでいるから。自分も SU-METAL として物語の中に入る機会が増えたのかなって。ちゃんと SU-METAL っていう存在を自分の中で受け入れてあげて、距離が近くなった感じがします（同上：30-31）

このような SU-METAL の発言を見てみれば、ファンタジーとリアルという2つの物語が同時並行で進行するという BABYMETAL の創作システムのプログラムについての認識が、KOBAMETAL と BABYMETAL のメンバーの間で共有されていたことがわかる。個人を社会システムの力の流れという観点から考えれば、「記号的身体」と「現象的肉体」の対立とその克服をプログラムとして組み込んだ創作システムの作動が、BABYMETAL のメンバーに「現象的肉体」と「記号的身体」とを区別する視点を与え、既存の「意味の図式」を揺るがす条件を形作ったのである。

4. 結 語

本稿では、BABYMETAL の「身体性」という側面に着目して、社会システム論の観点から検討を進めた。社会システム論においては、身体は、様々な社会システムの力の流れが交差する結節点であり、また、媒質として意味を帯びて、情報の複雑性を縮減させるインタフェースとして機能する。BABYMETAL においては、そのデビュー時には、メンバーは中学生と小学生であり、そうした子どもあるいは少女としての身体性が重要な意味を有していた。メディア産業を既存の価値体系の再生産、ジェンダー秩序の維持というような観点から批判しようとする者の観点からすれば、エンターテインメントビジネスについての理解が十分ではなかったであろう少女たちを利用し搾取しようとする文化産業システムの作動をそこに読み取るかもしれない。彼女らがそうした子どもの時期に活動をスタートしたため、彼女らはすぐに、自らの身体の成長という課題に突き当たった。彼女らのダンスはもともと子どもあるいは少女としての身体を前提にしたものとして構想されたため、身体的成長を経るに伴って厳しい訓練が必要とされた。そうした過程の中で YUIMETAL は脱退に至ったのだが、残された2人はその危機を乗り越

えてパフォーマンスを継続し、新たな成功を掴んだ。その過程で BABYMETAL のメンバーは、自らを様々な社会システムの力の流れの結節点として捉える視点を獲得していった。ボードリヤールの消費社会やシミュラクルの理論では、管理社会としての傾向が強まる社会にあっても個人の主体性を維持しようとする可能性は、状況を反省的に捉えて、「意味の図式」を揺るがしていくことに求められていた。BABYMETAL のメンバーたちの歩みはそうした行為を実践していく過程であった。そして、社会システム論の観点から見れば、BABYMETAL というプロジェクトを作り出す創作システムを作動させるプログラムは、BABYMETAL の「現象的肉体」と「記号的身体」の対立と克服という「意味の図式」を織り込んだものであり、そうした社会システムの作動が、BABYMETAL のメンバーに「現象的肉体」と「記号的身体」とを区別する視点を与え、既存の「意味の図式」を揺るがす条件を形作ったのである。

上記のようなことを本稿では論じてきた。

YUIMETAL 脱退後も活動を続けた SU-METAL と MOAMETAL は、2020 年 12 月に、東京・目黒鹿鳴館でのライブの様をオンライン配信した。鹿鳴館は、BABYMETAL が 2012 年に初めてのワンマン・ライブを行った場所であった。2020 年の鹿鳴館でのライブを振り返る 2 人の言葉は、自らの身体的変化に対応しつつ、確実に成長をしてきたことの自覚と自信をうかがわせるものだ。SU-METAL は次のように語っている。「鹿鳴館は私にとっては、メタルの激しさを学んだ場所なんです。当時はすごく大変で精一杯だったって思い出があるんですけど、久しぶりに行ってみたら、ステージからの景色とか、いろいろ思い出して。『こんなに（会場が）小さかったっけ!?!』って驚いたりもして。今回はすごく楽しくライブができて、自分たちがちゃんと成長できているということ、そして、鹿鳴館からスタートしてまた 10 年目で戻ってこれたことが、すごくうれしかったです」（小田部 2020: 127）。そして MOAMETAL は「実は、私、2012 年の鹿鳴館の記憶があんまりなかったんですよ（笑）。でも、実際にステージの上に立ったら楽屋の様子とか、あのお客さんはあそこに座ってたなとか、当時のことを鮮明に思い出してきて。あのライブって私にとっても実はすごく大事なものだったんだなっていうことに気付かされました。汗をかかなくなったり、ペース配分ができるようになったり、身長が伸びたり……私たち自身はこの 10 年ですごく変わりましたが、鹿鳴館っていう場所は全然変わらなかったですね」と語っている（同上：127）。

音楽雑誌『ロッキング・オン・ジャパン』2021 年 2 月号の別冊 BABYMETAL 特集号で、音楽ライターの古川晋は次のように書いている。「正直、かつては BABYMETAL の本質にこの ROKIN'ON JAPAN のインタビューのスタイルで切り込むのは難しいのではないかと考えていた。それはあまりにも、その音楽そのものが画期的な発明であり、本人たちでさえもそれを言葉で説明するのは難しいのではないかと勝手

に思い込んでいたのだ。しかし、それははっきりと間違いだった。BABYMETAL は、まさにこの ROKIN'ON JAPAN でその音楽に貫かれている精神性、そしてそれをステージに立って体現し続けている自分たちの物語を語るに相応しい、この国を代表するロックアスリートだと今は断言できる」(古川 2021: 8)。

本稿で論じたことに鑑みれば、上記の古川の言葉は、決して誇張ではないことがわかるだろう。

参考文献

- 阿刀大志 (2019 a) 「SU-METAL インタビュー」『ぴあ MUSIC COMPLEX』13 (2019 年 5 月): 16-23。
 ——— (2019 b) 「MOAMETAL インタビュー」『ぴあ MUSIC COMPLEX』13 (2019 年 5 月): 26-32。
- Baudrillard, Jean (1970) *La société de consommation: ses mythes ses structures*, Denoël (今村仁司・塚原史訳, 2015, 『消費社会の神話と構造 (新装版)』紀伊國屋書店)。
- Bolz, Norbert (2012) *Ratten im Labyrinth: Niklas Luhmann und die Grenzen der Aufklärung*, Wilhelm Fink Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag (= 中島裕昭ほか訳, 2009, 『パフォーマンスの美学』論創社)。
- 古河晋 (2021) 「BABYMETAL 炎の十年戦記: SU-METALxMOAMETAL——6 つの転機を語る」『ロッキング・オン・ジャパン (BABYMETAL 10 年読本)』529 (2021 年 2 月別冊): 8-24。
- 早川洋介 (2020) 「SPIRITUAL MAESSAGE I MOAMETAL」『別冊カドカワ 総力特集 BABYMETAL』KADOKAWA: 28-33。
 ——— (2021 a) 「1 万 5000 字超ロング・インタビュー: 10 のキーワードで紐解く 10 年史!!」『ヤング・ギター』804 (2021 年 1 月): 12-23。
 ——— (2021 b) 「『10 BABYMETAL BUDOKAN』と話題の著書について直撃!! KOBAMETAL」『ヤング・ギター』824 (2021 年 11 月): 162-169。
- 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: 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: 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: 65-84。
 ——— (2021 c) 「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」『評論・社会科学』138: 21-39。
 ——— (2021 d) 「『現代のペートーヴェン』と呼ばれた佐村河内守のゴーストライター騒動を巡る社会システム論的分析」『評論・社会科学』139: 23-42。
 ——— (2022 a) 「メディア論としての社会システム論に基づくスター歌手森高千里の身体性と大衆文化に関する考察」『評論・社会科学』140: 1-21。
 ——— (2022 b) 「テクノポップユニット Perfume の非人間的身体性の表象に関する社会システム論的分析」『評論・社会科学』141: 49-70。
 ——— (2022 c) 「『マス・コミュニケーションの全面化』時代におけるメタルダンスユニット BABYMETAL の成功過程に関する社会システム論およびメディア論的分析」『評論・社会科学』142: 69-89。
 ——— (2022 d) 「メタルダンスユニット BABYMETAL の創造性と大衆性獲得過程に関する社会システ

- ム論的分析』『評論・社会科学』143: 67-88。
- 香月孝史 (2020) 『乃木坂 46 のドラマトゥルギー：演じる身体／フィクション／静かな成熟』青弓社。
- 小柳大輔 (2016) 「SU-METAL 彼女はどこからやってきたのか?」『ロッキング・オン・ジャパン (BABYMETAL 完全読本)』469 (2016年6月別冊): 22-31。
- (2017) 「BABYMETAL 2016年大総括インタビュー」『ロッキング・オン・ジャパン』479 (2017年2月): 118-123。
- Luhmann, Niklas (1995 [2004]) *Die Realität der Massenmedien (3. Auflage)*, VS Verlag (=林香里訳, 2005, 『マスメディアのリアリティ』木鐸社)。
- まつもとたくお (2016) 「BABYMETAL 最大の魅力を伝える映像作品全紹介」『ミュージック・マガジン』2016年4月: 44-47。
- MMMatsumoto (2012) 「KOBAMETAL にきく BABYMETAL というコンセプト」『MARQUEE』94 (2012年12月): 39-40。
- 岡見高秀 (2021) 「A BRIDGE to the FUTURE of the METAL!: BABYMETAL 彼女たちが突き進んだ10年…その視線の先にある未来」『メタルハマー・ジャパン』4 (2021年1月): 8-23。
- 大窪由香 (2020) 「MIKIKOMETAL が語る BABYMETAL の成長」『別冊カドカワ 総力特集 BABYMETAL』KADOKAWA: 197-202。
- 小田部仁 (2019) 「『BABYMETAL』へのレジスタンス」『Quick Japan』146 (2019年10月): 66-69。
- (2020) 「その先の未来へ」『Quick Japan』153 (2020年12月): 122-127。
- ぴあ MUSIC COMPLEX 編集部 (2016) 「MIKIKOMETAL に聞いた3人の身体が伝えるメッセージ」『ぴあ MUSIC COMPLEX』4 (2016年5月): 28-31。
- (2019) 「MIKIKOMETAL ダンス表現の変化から語る BABYMETAL の現在」『ぴあ MUSIC COMPLEX』15: 30-33。
- さやわか (2013) 「BABYMETAL インタビュー 「私たちが知らないからこそ生まれるものがある」」『Quick Japan』111 (2013年12月): 76-79。
- 柴那典 (2013) 「KOBAMETAL が語るベビメタの現在, 過去, 未来」『別冊カドカワ Direct』KADOKAWA: 66-67。
- (2014) 「BABYMETAL J ポップの常識からもメタルの伝統からも異端の, アイドル・シーンの“台風の目”」『ミュージック・マガジン』2014年3月: 60-63。
- (2020) 「SPIRITUAL MESSAGE I KOBAMETAL」『別冊カドカワ 総力特集 BABYMETAL』KADOKAWA: 34-38。
- 杉浦美恵 (2017) 「レッチリツァー, 初日&2日目を観た! 激震の大抜擢のステージを踏み, 進み続ける3人の姿を追う, 徹底レポート!!」『ロッキング・オン・ジャパン』144 (2017年2月): 124-127。
- 武田砂鉄 (2016) 「BABYMETAL in TOKYO DOME 11万人が目撃したワールドクラスの通過点」『Quick Japan』128 (2016年11月): 100-103。
- 田中ヒロナ (2015) 「もとはただのロリ系…世界が注目するメタルアイドル「BABYMETAL」はどう作られたか」『LITERA』2015年1月26日付, <https://lite-ra.com/2015/01/post-818.html> (2023年1月8日参照)。
- 土屋恵介 (2014) 「集大成 1st アルバム『BABYMETAL』を巡る三つの言葉」『MARQUEE』101 (2014年2月): 18-21。
- ウメ (2013) 「MIKIKOMETAL インタビュー」『ヘドバン』1 (2013年7月): 76-80。
- 梅沢直幸 (2015) 「伊藤政則が今改めて考える「メタル復権と BABYMETAL」」『ヘドバン』8 (2015年11月): 38-45。
- (2019) 「BABYMETAL 20,000字インタビュー」『ヘドバン』24 (2019年10月): 10-31。
- (2021) 「SU-METAL 超ロングインタビュー 10年間の答えはここにある。」『ヘドバン』28 (2021年1月): 6-24。

※インタビュー記事でインタビュー者の署名がある記事については, 上記リストにインタビュー者の名前前で記した。署名記事でない記事などは, 本文中に記事タイトル等を示した。

Analysis of Japanese Metal Dance Unit, BABYMETAL, through an Understanding of the Body Based on the Social Systems Theory

Takashi Ito

This study describes how the body can be understood within the framework of a social systems theory analysis of popular culture and cultural industries. It also applies this theory to analyze how Japanese metal dance unit, BABYMETAL, has achieved success in Europe and the United States. In the theory of social systems, the body is understood to be a node where the power flows of various social systems intersect. The body functions as an interface through which people observe the world. The body is also understood as a “medium” or a “symbolic body” that bears social meaning to evoke a “semantic schema” through which a “consumption system” operates. The members of BABYMETAL were junior high and elementary school students at the time of their debut, and their youthful, feminine appearance was of great importance. It is possible to observe the system of consumption operating to situate these girls in the “semantic scheme” of those who are exploited by the cultural industry. However, BABYMETAL overcame the challenge of losing the “symbolic body” of girlhood, continued performing, and achieved success. This means that they present a different “semantic schema” from the girls who are exploited by the cultural industry. The members of BABYMETAL understood themselves as a project formed and operated by the media and cultural industry, and they knowingly positioned themselves within it. Using a social systems theory understanding of the body, the author identifies characteristics of the system that created BABYMETAL to elucidate both how the fantasy of the group and the reality for members growing up is woven into the operations of the system.

Key words: Social systems theory, Culture industry, Mass culture, Body, BABYMETAL