慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	<切なさ>と<かわいさ>の政治学 : PerfumeとBABYMETALに見るオリエンタリズム
Sub Title	Politics of "bittersweet" "prettiness" : orientalism from Perfume and BABYMETAL
Author	大和田, 俊之(Ōwada, Toshiyuki)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2015
Jtitle	Booklet Vol.23, (2015.) ,p.29- 40
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Idole♥Heroine I
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000023-0029

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

〈切なさ〉と〈かわいさ〉の政治学
――PerfumeとBABYMETALにみるオリエンタリズム

大和田　俊之

2014年11月15日、Perfumeの３人はニューヨークのライブハウス、ハマースタイン・ボールルームのステージに立っていた。

もちろん、2005年にメジャー・デビューした彼女たちにとって海外ツアーは初めてではない。2012年に徳間ジャパンからユニバーサルJに移籍すると海外進出を本格化させ、その年の10月には台湾、香港、韓国、シンガポールを回る単独アジアツアーを敢行した。さらに翌年にはドイツ、イギリス、フランスをまわるヨーロッパツアーも成功させている。そして今回、台湾、シンガポール公演に始まる三度目のワールド・ツアーの一環として、ロサンゼルスとニューヨークを訪れた三人はアメリカに初上陸を果たしたのだ。

現地メディアのレポートを見るかぎり、アメリカ公演の評価は非常に高い。インディーズ系の音楽サイト、ステレオガム（Stereogum）のレビュワーは事前に行われたインタビューの様子を詳細に紹介しながら三人の個性を描き出した上で、ステージ上での彼女たちが「素晴らしいパフォーマー」であり、「これまで経験したなかで純粋にもっとも楽しいライブ」であったと絶賛する★[1]。また別の音楽サイト、MTVイギー（MTV Iggy）のライブ評も「観客が飛び跳ねて二階席が落ちてきてしまわないか心配になるほど」会場が盛り上がっていたことを興奮気味に伝えている★[2]。

実は、この老舗ライブハウス――ティンパン・アレーで活躍した作詞家オスカー・ハマースタインII世の祖父で、オペラ興業主オスカー・ハマースタインI世によって1906年に建設された由緒正しい劇場である――では、そのわずか10日ほど前にも日本の「アイドル」がパフォーマンスを披露したばかりだった。Perfumeと同じように女子三人組で、かつ同じ芸能プロダクションに所属するBABYMETALが11月４日にまったく同じ会場で観客を沸かせていたのだ。

BABYMETALのパフォーマンスもアメリカで非常に高く評価されたといえるだろう。それどころか、レビューが掲載されたメディアの数で判断すれば、そのライブはPerfumeよりはるかに注目を集めたといえる。ライブ評がガーディアンやビルボード、グラミーなどメジャーな新聞や業界紙、音楽サイトに掲載

されただけでなく、多くのメタル系音楽サイトでも当日の様子が伝えられた。その盛り上がりは、大手ゴシップサイト、ゴーカー（Gawker）においてあるライターがBABYMETALのライブに行かなかったことを後悔する記事を掲載したことからも伺えるだろう[★3]。

本稿では、ここ数年海外ツアーを展開する日本の「アイドル」のうち、PerfumeとBABYMETALを中心に取り上げ、彼女たちがいかなるイメージを構築し、またそれが海外でどのように受け入れられているかを考察する。もちろんこの二組のうち、とりわけPerfumeを「アイドル」と呼ぶのをためらう向きもあるだろう。だが、日本の音楽シーンの一角を若い女の子たちが占めていることは海外でもよく知られており、それが「アイドル」というカテゴリーで表される点も報道されている。ここでは「アイドル」と「アーティスト」の曖昧な（そしてしばしば国内的な）差異にこだわるのではなく、海外に進出する日本の若い女性をとりあえず「アイドル」と一括りにすることで、外国メディアで報道される彼女たちのイメージに焦点を当てる。また昨今、日本のパフォーマーはアジアを中心に海外進出を展開することが多いが、本稿では主としてアメリカの反応の分析を試みる。本論の大きな目的が英語圏で日本の「アイドル」がどのように受容されているかを考察することにあるのも理由のひとつだが、その過程で明らかになるのは、「アイドル」のイメージが決して日本の国内でのみ醸成されるのではなく、日米を横断する環太平洋的想像力とでもいうべき思考によって形作られるという事実である。

＊テクノオリエンタリズム

2003年に中田ヤスタカをプロデューサーに迎えてからPerfumeの楽曲が「テクノポップ」路線に転換したことはよく知られている。記録によれば、翌年の『Cutie Pop Union '04 Summer』に出演した際にすでに「テルミンやシンセドラム、ヴォコーダーなどの演奏に挑戦した」とあるが、この時期にリリースされた「スウィートドーナッツ」や「ヴィタミン・ドロップ」などの楽曲やそのミュージック・ヴィデオには、その後のPerfumeのサウンドを決定づける「ロボ声」や未来的なイメージはまだ現れていない[★4]。

やはり決定的なのは2005年のメジャー・デビューだろう。「近未来型テクノポップユニット」というキャッチフレーズとともに発売された「リニアモーターガール」、「コンピューターシティ」、「エレクトロ・ワールド」の３曲にみられるSF的なモチーフと「ロボ声」によって、Perfumeのフューチャリスティックなイメージは確立された。そして、その路線が2007年に「ポリリズム」の爆発的な成功につながったのだ。公共広告機構のCMに採用された楽曲は全国的なヒットとなり、彼女たちは10月にはゴールデンタイムの歌番組に出演を果たしている。

当時からしばしば指摘されていたが、Perfumeの「未来的」でテクノロジーと親和的なイメージには日本のポピュラー音楽史上、原型がある――いうまでもなく、1983年の「散開」以降も世界の音楽シーンに影響を及ぼし続けている

イエロー・マジック・オーケストラ（YMO）である。

細野晴臣、坂本龍一、そして高橋幸宏の三人で構成されるYMOも早くから海外公演を展開したグループである。デビュー翌年の1979年にはA&M傘下のホライゾン・レーベルからアメリカ向けにリミックスされたアルバムをリリースし、同年８月にはロサンゼルス公演を行い、さらに10月にはロンドンを皮切りにワールド・ツアーをスタートさせている。

その際に海外で話題になったのが、YMOのステージ上のパフォーマンスである。サポート・メンバーを含めたプレイヤーが笑顔も見せずに黙々と楽器に向かい、ステージ後方に設置された「タンス」と呼ばれる巨大なシンセサイザーを松武秀樹が操作する。その姿は、メンバーが身にまとう真っ赤な人民服と相まって「謎めいた東洋人」のイメージを醸し出すのに十分であった。

彼らのパフォーマンスは概ね好意的に受け入れられたものの、なかにはそのイメージが巧みに操作されたものであることを見抜いていた評者もいた。メロディーメイカー誌のライター、クリス・チャールズワースは、YMOの演奏の精確さ（precision）を「日本らしさ」と結びつけた上で、「彼らは観客に話しかけも挨拶もしなかったが、この無表情なパフォーマンスは、彼ら自身が作り上げた冷徹なイメージに合わせるためのものだ」と述べている★[5]。

ステージ上に所狭しと並ぶシンセサイザー群と、画一的な衣装に身を包んで精度の高い演奏を寡黙にこなす東洋人――このようなイメージを「テクノオリエンタリズム」という概念を用いて説明してみよう。

「テクノオリエンタリズム」は1995年にデヴィッド・モーリーとケヴィン・ロビンズが著書『アイデンティティーの空間』のなかで編み出した用語である★[6]。「ジャパン・パニック」という副題が付された章で二人が前提としているのは、西洋社会にとって日本が脅威になりつつあった1980年代後半から90年代初頭の世界状況である。西洋と日本の交流史において、日本は常に西洋の他者であり「美的」なエキゾティシズムの対象であった。だが、最近はそうでもなくなったと著者はいう。経済的な繁栄を遂げた日本は自ら主張し始めたのだ――このことを論証するために本書で挙げられるのが、（こともあろうに）石原慎太郎の『「NO」と言えるニッポン』である★[7]。

二人の著者がこの本にこだわるのは、西洋の没落と日本の発展について石原慎太郎が雄弁に語る際のキーワードが「テクノロジー」だからである。ソニーがCBSレコードに続いてコロムビア・ピクチャーズを買収し、ロックフェラーセンターも日本の不動産業者が購入するバブル経済を背景に、日本はモダニティーの先端を行く国家として西洋社会に畏怖の念を与えたのだ。エドワード・サイードがいうように、西洋が自らのアイデンティティーのために表象としての「オリエント」を必要とするならば、繁栄を謳歌する日本の新たなイメージ構築が急務になる。こうして「ハイテクが日本らしさと関連づけられ」、「スクリーン、ネットワーク、サイバネティックス、ロボティックス、人工知能、シミュレーションなど未来のテクノロジーと日本が同義になった」のだ★[8]。モーリーとロビンズは「テクノオリエンタリズム」という用語をこの文脈を踏まえ

て次のように解説する。

> もし未来がテクノロジー的であり、テクノロジーが「日本化」されたのだとすれば、この三段論法が意味するのは、もはや未来が日本的であるということだ。ポストモダンの時代は太平洋の時代でもある。日本は未来そのものであり、それは西洋のモダニティーを超越し、それに取って代わるように見える★[9]。

だがモーリーとロビンズは同時に「テクノオリエンタリズム」がネガティヴ、かつ「人種差別的」な意味合いを含むことも示唆している。日本とテクノロジーの結びつきには「冷たく、非人間的で、機械的な」イメージがつきまとうが、それは従来の「感情が欠落した、あるいは感情を押し殺す」日本人のステレオタイプとも接続され、どこか「人に非ざる=inhuman」イメージを喚起する。それは資本主義の発展にともなって現れる、疎外されたディストピア的風景であり、必然的に日本人は「エイリアンでありサイボーグでありレプリカントである」という結論に至るだろう★[10]。

上野俊哉はモーリーとロビンズの議論を敷衍し、それを『攻殻機動隊』などの日本のアニメ文化に適用する。日本と西洋の関係をラカンの「鏡像段階」に例える上野は、高度に発達したテクノロジーによって労働環境の変化を強いられた人々が「自動人形」のイメージで捉えられるケースをあげながら、「オートメーションとアニメーション（生を付与される）のイメージを組織するジャパニメーションこそが、〈日本〉を〈自動化された＝ロボット的な文化〉と〈ポストモダン期のジャパノイド〉として提示する」という★[11]。 さらに上野は、こうした「テクノオリエンタリズム」のイメージを日本人自身が内面化する可能性についても言及し、歴史的には植民地化されることがなかった日本の「自己植民地化（self-colonization）」の例として捉えている★[12]。日本文化が西洋のオリエンタリズムを積極的に引き受けながらイメージを構築するという意味で、この用語は細川周平が他ならぬ細野晴臣の分析を通して提唱した「自己オリエンタリズム（self-orientalism）」の概念と共振するといえるだろう★[13]。

以上の議論を踏まえれば、「テクノオリエンタリズム」というコンセプトが、その言葉が生まれる10年以上前に活動を終えたYMOのイメージに見事に合致するのはいうまでもない。もちろん、ステージ上のおびただしい数のシンセサイザーを無表情のまま演奏するYMOのパフォーマンスを「自己植民地化」、あるいは「自己オリエンタリズム」の結果としてのみ捉えるのは誤っている。だが、西洋社会が未来的なテクノロジーを体現する〈日本〉のイメージをYMOに投影し、それを消費していたのはまぎれもない事実である。

では、2007年に全国的にブレイクしたPerfumeはYMOの単純な反復に過ぎないのだろうか。当時、20代後半から30代前半の男性三人組だったYMOのコンセプトを、アイドル全盛の2000年代に10代の女の子が再演してみせたのがPerfumeというユニットなのだろうか。もちろん、PerfumeをYMOの21世紀

版であるとする認識には一定の妥当性がある。だが同時に、両者には世代と性差を超えた決定的な違いがあるのも明らかだろう。では二つのグループを分かつものはいったい何だろうか——ここではひとまずそれを両者の「時間感覚」の差異であり、それによって逆説的にもたらされる「感情＝情緒的（affective）」な効果であると述べるに留めよう。

＊Perfumeの〈人間性〉

「テクノオリエンタリズム」という概念を媒介させることで、YMOとPerfumeのコンセプトに共通性を見いだすことができた。両者のイメージは日本国内でのみ構築されるというよりは、西洋と東洋のあいだに、そのステレオタイプが交換されるプロセスの中で醸成されたものである。うず高く積まれたシンセサイザーに埋もれながら、ヘッドフォンのクリック音に合わせて演奏するYMOのメンバーが＜機械に隷従する人間＞を演じていたとすれば、Perfumeはその思想を極端に押し進めたグループだといえるだろう。かつてイギリス人ライターがYMOにみた日本的「精度」は演奏以外の領域にも浸透し、コレオグラファーのMIKIKOによる精緻な振り付けがPerfumeのシンクロニシティー（同期）というコンセプトを具現化する。彼女たちは声までも加工され（ロボ声）——それは「オートチューン」と呼ばれる音程補正用ソフトウェアで操作される——その〈人間性〉をあからさまに剥奪されている。三人がステージ上で醸し出す無機質で人工的なイメージは、まるでアニメかマンガのキャラクターのように二次元化されたものである。

そしてそれは、西洋が「テクノオリエンタリズム」という概念を通して現代日本文化を想像するときのステレオタイプでもある。そのように考えると、Perfumeのパフォーマンス自体を日米のエンタテインメント市場を含む環太平洋的な枠組みの中に位置付けることが可能になるだろう。簡潔にいえば、2005年にメジャー・デビューを果たしたPerfumeは、同じ年にアメリカで解散を宣言したデスティニーズ・チャイルドに対する日本側のアンサー・ユニットとして見ることができるのだ。同じようにローティーンで活動を始め、それぞれの国を代表する三人編成のガール・グループに成長する二つのユニットは、しかしそのイメージ構築において対照的である。ビヨンセを擁するデスティニーズ・チャイルドが強くセクシュアルで、かつ野生的／動物的なイメージを徐々に押し出したのに対して、Perfumeはまるでそのネガを演じるかのように人間性を喪失させ、ロボット化、二次元化していくのである。

太平洋を挟んだ二つの音楽業界にみられるこのような対照性は、Perfumeに特徴的な「ロボ声」の使用法にも見てとることができる。2007年にPerfumeがブレイクした同じ年に、海の向こうではR&BシンガーのT-ペインがやはり「ロボ声」でヒット曲を放っていた。「ロボ声」は日本の音楽シーンの局地的な流行というよりは世界的な現象だったのだ。全編にわたってオートチューンを使用したアルバム『Rappa Ternt Sanga』でT-ペインがデビューしたのが2005年であり、その時点でシングル「I'm Sprung」がビルボード総合チャートで８位を

記録した。そして、二年後にリリースされたアルバム『Epiphany』に収録された「Buy U a Drank (Shawty Snappin')」が全米1位を獲得するが、それはまさに日本の音楽シーンでPerfumeの「ポリリズム」が大ヒットを記録する最中だったのだ。

ところが、二つの国におけるその後の音楽業界の反応は異なっていた。アメリカでは「ロボ声」が瞬く間に流行し、多くのミュージシャンが率先してオートチューンを使用しはじめた。スヌープ・ドッグの「Sexual Eruption」、リル・ウェインの「Lollipop」、さらにカニエ・ウェストのアルバム『808&Heartbreak』などオートチューンを用いた作品が次々にヒットを記録するが、やがてこうした動きに対する反動が沸き起こる。まず2009年初頭のグラミー賞授賞式において、インディーロック・バンド、デス・キャブ・フォー・キューティーがオートチューンの使用に反対して青いリボンを身につけてステージに上がった。さらに数ヶ月後、黒人音楽業界で絶大な力を持つジェイ・Zがオートチューンの「死」を宣言して「D.O.A. (Death of Auto-Tune)」をリリースする。その結果、オートチューンをシグネチャー・サウンドとしていたT-ペインはさまざまな批判や嫌がらせに見舞われ、アルバム『Thr33 Ringz』をリリースしたのちにしばらく鬱状態に陥ってしまう。T-ペインが客演した白人コメディー・ラップ・グループ、ロンリー・アイランドの「I'm on a Boat」——この曲でT-ペインは自分のパロディーを演じている——がグラミー賞の候補になったときも「自分の音楽ではなくニセモノが評価されたようで嫌な気分になった」と話している★[14]。

反対に、日本ではそのような批判がPerfumeに対して向けられることはなかった。リスナーは彼女たちの「ロボ声」を、むしろ魅力のひとつとして捉えていたようにもみえる。ここには日米のエンタテインメント業界における倫理的な差異が露になっているといえるだろう。デスティニーズ・チャイルドが強くセクシュアルな女性像をアピールしたのに対して、Perfumeが無機質で人工的なイメージにこだわったことを憶いだそう。アメリカやヨーロッパではアーティストが「生の声」で歌い、直接、観客に向けてそのスキルやタレントを披露するという考えが重視されている。それは西洋近代的な意味での〈人間〉に対する絶対的な信頼の表れともいえる。そのような社会ではオートチューンの利用や「口パク」はアスリートのドーピングにも似た行為として捉えられ、〈人間〉を裏切るものとして認識されるのだ。実際、アメリカでシンガーが「口パク (lip sync)」をしていたことが暴露されたときの観客の批判は日本の比ではない★[15]。言いかえれば、「ロボ声」に対する両者の反応の違いはそれぞれの社会における〈人間〉という概念との距離の差によって生じている。ニューヨークでのライブを鑑賞したアメリカの音楽ライターがPerfumeの「ポストヒューマン」なステージを評価しつつも、記事の最後で彼女たちの「ホンモノの人間」らしさを賞賛するのも同じような感覚にもとづいている★[16]。

＊Perfumeの描く〈未来〉

前節では環太平洋を枠組みとする文化市場においてPerfumeがいかなる位置を占めるかについて考察した。では、その「テクノオリエンタリズム」的なイメージは実際にYMOとどのように異なるのだろうか。先に述べたとおり、Perfumeのパフォーマンスに特徴的なのは、巧みに操作された「時間感覚」にある。彼女たちが醸し出す奇妙なレトロ感――それは、YMOが切り開いた未来的なサウンドを反復することで感じられるものだ。だがその〈未来〉は、YMOが活動した1980年代と同じ意味では到底ありえない。Perfumeは「近未来型テクノポップ・ユニット」というコピーとともに全国的な知名度が高まったが、ここでいう「近未来」とは、あくまでも「80年代における近未来（フューチャリズム）」なのである。たとえば、2012年4月にリリースされた15枚目のシングル「Spring of Life」のビデオには文字通りロボット化された三人が出演しているが、その映像に「未来」感は希薄である。配線が入り乱れるモニターや機材に囲まれた三人が天井から吊るされたコードに接続されている。工業用ロボットが彼女たちの機械化された身体を修理しているが、その光景はむしろ現代、あるいは近過去の工場を彷彿とさせる。そう、ここで描かれているのはYMOの時代に想像された〈未来〉であり、それは私たちにとってすでに喪われた風景である。彼女たちが体現する〈未来〉は、過去のある時点で喪われた〈未来〉である。ありえたかもしれない、しかしその可能性がすでに喪失された〈未来〉。多くのファンがPerfumeの魅力のひとつに「切なさ」の感覚をあげるとすれば――初期の名曲「パーフェクトスター・パーフェクトスタイル」の「手を伸ばしても／もう届かない」という歌詞が象徴的である――その胸が締め付けられるような切実さがこの喪失感に由来していることは明らかだろう。

こうした時間概念の操作はPerfumeの別の側面にも指摘することができる。評論家のさやわかはPerfumeの歌唱法に注目し、それが「その場で歌っているかのようなパフォーマンス」をしているのだと主張する。おそらく濱野智史の『アーキテクチャーの生態系』を念頭において議論を進めるさやわかは、Perfumeとニコニコ動画の親和性の高さを指摘した上で、そのパフォーマンスを次のように二次創作になぞらえる。

> 曲と声とダンスは異なる状況で作られたものだが、それがうまく同期されることによって、あたかもその場で生み出されているかのように見える。そういう種類のパフォーマンスを行うのがPerfumeであり、その行為じたいがニコニコ動画に似ている★17。

言い換えれば、Perfumeのパフォーマンスにおいては曲と声とダンスに流れる別々の〈時間〉が擬似的に同期されているのであり、観客はその（擬似的な）シンクロニシティーによってライブの一体感を経験すると同時に、その場で歌っているような「振り付け」によってその擬似性をも認識できるようになっている。「擬似同期」とは、時間感覚の操作によって〈自然さ＝真正性〉と〈フィク

ション＝虚構性〉を同時に体験できるようにする手法に他ならない。シングル「Sweet Refrain」のミュージック・ビデオで時計の長針と短針が逆周りに旋回するように、Perfumeのパフォーマンスにみられる〈時間の捩れ〉は、「近未来型テクノポップユニット」という奇妙に屈折した彼女たちのアイデンティティーそのものにかかわっている。

＊BABYMETALのファンベース

アクターズスクール広島で結成されてから八年近く陽の目を見ることがなかったPerfumeとは対照的に、女性アイドルグループさくら学院の派生ユニットとして2010年11月に活動を開始したBABYMETALは、二年も経たないうちに音楽フェスティバル「サマーソニック2012」に出演を果たし、2013年にはシンガポールで海外単独公演を成功させた。なかでも同年、日本最大のヘヴィメタル音楽フェスティバル「ラウドパーク13」に出演した際にコアなメタルファンの間で混乱が生じたのは記憶に新しい。

そして昨年、BABYMETALはついに世界的にブレイクを果たす。２月にリリースされたファースト・アルバムはビルボード・チャートの７部門にランク入りし、そのうちワールド・アルバム部門で１位、ハード・ロック・アルバム部門で12位、さらに全体のアルバム・チャート（ビルボード200）でも187位にまで上がっている。イギリスのチャートでもロック＆メタル部門で37位を獲得した勢いでワールド・ツアーを展開した彼女たちは、イギリスのヘヴィメタル・フェスティバル「ソニスフィア」に出演し、スレイヤーやアンスラックスなど大御所バンドのメンバーと仲睦まじく写真に収まっている。

ちなみにBABYMETALのデビュー作がビルボードのアルバム・チャートで187位にまで上がることが日本人パフォーマーとしてどれほどの功績なのか、参考までに歴史を振り返ってみよう。ここ数年、先に言及したPerfumeやきゃりーぱみゅぱみゅなど日本の女性アーティストの海外公演が話題になることが多い。だが、彼女たちのアルバムがビルボードの総合チャートにランクインしたことはない。昨年、チボ・マットがアルバム『ホテル・ヴァレンタイン』で168位を獲得しているが、周知のとおり、彼女たちはすでに拠点をニューヨークに移しており、楽曲も英語で歌われている。

21世紀以降、ほかにビルボードのアルバム・チャートにランクインした日本人アーティストは二組のみ――宇多田ヒカルとDIR EN GREY（*Uroboros*［2008］最高位114位）である。そして宇多田ヒカルも、チャート入りした二枚のアルバム（*Exodus*［2004］最高位160位，*This Is the One*［2009］最高位69位）はいずれも海外のプロデューサーを迎えて英語圏に向けて制作されたものであり、当然のように英語で歌われている。

たしかに前世紀にはチャート上位に食い込んだ日本人アーティストが何組かいるものの、その多くは冨田勲（*Moussorgsky: Pictures at an Exhibition*［1975］最高位49位）やYMO（*Yellow Magic Orchestra*［1980］最高位81位）、それに喜多郎（*My Best*［1986］最高位141位）のようにインストルメンタル中心か、ラウドネス

（*Lightning Strikes*［1986］最高位64位）に代表されるハード・ロック／ヘヴィメタルのグループである。もちろん、もっとも上位にランキングされたのは坂本九であり、1963年にアルバム*Sukiyaki And Other Japanese Hits*が14位を記録している★18。

Perfumeやきゃりーぱみゅぱみゅなど日本でのキャリアが比較的長く、またクールジャパン政策の文脈で取り上げられることも多いアーティストのアルバムがランク入りせず、BABYMETALのデビュー作がビルボードの総合チャートに上がるのは示唆的である。これは必然的に次のことを示している――すなわち、アメリカでジャパノファイル（Japanophile）と呼ばれる日本文化愛好家に支持されるだけではチャートにランク入りすることはできず、別のコミュニティーに認知される必要があるということだ。BABYMETALの成功が、DIR EN GREYやLOUDNESSと同じようにハード・ロック／ヘヴィメタル・コミュニティーで受け入れられたことと関係しているのは間違いない。実際、ワールド・ツアーで回ったヨーロッパやアメリカのメディアに掲載されたライブ評の多くは、フロントの三人だけでなく「神バンド」と呼ばれるバックバンドの卓越した演奏技術について言及している★19。 逆にいえば、神バンドのテクニックがこれほど評価されなければ、BABYMETALが海外のハードロック／ヘヴィメタルファンに支持されることはなかっただろう（さらにいうと、SU-METALの歌唱力もかなり評価されている。Perfumeの項で述べたとおり、アイドルでも「きちんと歌える」ということは、それだけで肯定的な評価要因になりうる）。BABYMETALというユニットのコンセプトはハードロック／ヘヴィメタルという世界標準のフォーマットに合わせることで初めて成立するのだ。

結果として、海外ではバラエティに富んだ客層がBABYMETALのライブに足を運ぶことになる。ニューヨーク公演を報じた記事で、ビルボード誌のライターはオーディエンスが「非常に多様」であることをまっさきに挙げ、「ママの手を握る小学生から典型的なメタルファンの中年男性まで、白人、黒人、アジア系、ヒスパニック、中東系などすべての人」が観にきていたと指摘する★20。デビューシングル「ド・キ・ド・キ☆モーニング」のビデオの後半、それまで超絶技巧を披露していた神バンドのメンバーが突然三人と同じような「かわいい」振り付けで踊りだす一方、「イジメ・ダメ・ゼッタイ」のPVでは間奏でYUIMETALとMOAMETALがギターを手にして早弾きを披露する。ジャパノファイルとハードロックという一見相容れないコミュニティー間の垣根の崩壊を象徴するこれらの映像は、今後、日本のアクトがどのような戦略を立てて海外展開すべきかについて大きなヒントを提供している。

＊「かわいさ」の政治学

では、BABYMETALのパフォーマンスは日米の文化交流史上、どのように位置付けられるだろうか。彼女たちがYMOやPerfumeとは別の位相でオリエンタリズムを内面化しているのは容易に見てとれるだろう。日本家屋の中で三味線などの和楽器を用いて演奏される「メギツネ」のミュージック・ビデオは

いうまでもなく、楽曲の途中で「さくらさくら」の旋律が挿入されたり、「ヘドバンギャー！！」のビデオに映し出される女性が『リング』シリーズの貞子を彷彿とさせるなど、さまざまな仕掛けを指し示すことができる。だがここで注目すべきは、海外でもっとも評価されているBABYMETALの曲が、シングルカットされていない「ギミチョコ！！」であるという点だろう。「ギブ・ミー・チョコレート」というフレーズが第二次世界大戦後の占領期に日本人がアメリカ兵に向けて発した言葉に由来することはよく知られている。それは必然的にBABYMETALのパフォーマンスを上野俊哉が提唱する「自己植民地化」の文脈に位置付けることを可能にする。PerfumeやYMOと同じように、ここでもBABYMETALのイメージ形成に環太平洋的な想像力が深くかかわっていることがわかるだろう。

しかし、BABYMETALのパフォーマンスで重要なのは直接的なオリエンタル表象ではない。先に述べたとおり、ハードロック／ヘヴィメタルというジャンルのルールに従いながらそこにアイドルの要素を忍ばせることで、ジャンルそのものの転覆を図っている点が斬新なのである。つまり、基本的には西洋のポピュラー音楽――しかも、それはしばしば悪魔的な記号と結びつけられるジャンルである――のフォーマットに日本のアイドル的な「かわいさ」を注入することで、ハードロック／ヘヴィメタルの枠組みそのものに揺らぎを生じさせるのだ。激しい曲調の途中にYUIMETALとMOAMETALが挿入する合いの手も、メロイックサイン（devil's horn）を狐のマークに読み替えることも、ヘッドバンギングに対して頭を左右に振ることも、いずれも日本的な「かわいさ」でハードロック／ヘヴィメタルの悪魔的／男性的な価値観を脱臼しようとする試みとみなすことができる。

では、その「かわいさ」は実際にシステムに対してどのように作用するのだろうか。四方田犬彦は著書『「かわいい」論』において「日本文化のなかに少女的なるものの占める重要性」を指摘した上で、「かわいい」という美意識を「もののあはれ」、「幽玄」、「わび」、「いき」などに連なる「21世紀の日本の美学」として位置づける[★21]。興味深いのは、ここで四方田が「かわいさ」を時間感覚と結びつけて論じている点である。スーザン・スチュワートの『憧憬論』を参照しながら、四方田はミニュアチュールの「かわいさ」について次のように分析する。

> あらゆる事物はミニュアチュールと化すことで、現世の時間秩序から滑り落ち、独自の無時間性を獲得することになる。それはたとえ歴史的瞬間を表象するものであったとしても、歴史から脱落してしまう[★22]。

ミニュアチュールが「現実から隔離された、親密感に溢れた空間に人を誘うだけでなく」、「同時に時間をも凍結にいたらしめる」ように、「かわいさ」の美学は無時間性の理念とかかわっている。さらに四方田はミニュアチュールとノスタルジアの相性の良さに議論を進め、前者は「理想化された過去を対象化する

際の物質性」であると定義する。すなわち、ミニュアチュールとしての「アイドル」は時間を凍結させ、虚構としての「過去」を呼び起こす存在である。Perfumeの「テクノオリエンタリズム」が時間の歪みや異なる時間軸の同期によって「切なさ」を醸し出したように、BABYMETALは時間を凍結させ、過去を再生させることで、「かわいさ」という情緒（affect）を顕在化させるのである。

日本のアイドル文化を代表する二つのユニット、PerfumeとBABYMETALのイメージを環太平洋的なコンテキストに置くことでいったい何がみえてくるだろうか。ここまでの議論で明らかになったのは、どちらも太平洋を横断する絶え間ない文化交渉の結果としてアイデンティティーを構築しており、それが決して日本の文脈のみに依存しているわけではないという点である。いささか乱暴にまとめるならば、Perfumeのパフォーマンスにみる「テクノオリエンタリズム」もBABYMETALがハードロックというジャンルに注入する「かわいさ」も、西洋近代を象徴する直線的な時間に対して異質な時間軸を挿入する行為だといえるだろう。PerfumeやBABYMETALなどの「アイドル」は、時間を堰き止め、歪ませ、凍結させる。また過去は理想化され、未来と混同され、虚構のもとに再構築される。こうした時間操作の末にアイドルは「切なさ」や「かわいさ」といったセンチメントを醸成するのであり、これらの感情によって世界中の若者を魅了するのである。

日本の「アイドル」を環太平洋的想像力とでも呼ぶべき思考のもとで理解すること。日米のステレオタイプやイメージを通してPerfumeやBABYMETALのパフォーマンスを分析することで、その「偶像性」そのものの再考につながるだろう。

註

☆1――Phil Freeman, “Perfume @ Hammerstein Ballroom, NYC 11/15/14,” *Stereogum*, Nov. 14, 2014, accessed Nov. 15, 2014, http://www.stereogum.com/1720094/perfume-hammerstein-ballroom-nyc-111514/concert/

☆2――Corynn Smith, “Perfume’s Sweet Techno Bets Move NYC on 3rd World Tour,” *MTV Iggy*, Nov. 20, 2014, accessed Nov. 21, 2014, http://www.mtviggy.com/blog-posts/perfume-hammerstein-ballroom-nyc-for-3rd-world-tour-concert-review/

☆3――Andy Cush, “I Can’t Stop Listening to Babymetal, the World’s Heaviest Teen Pop Band,” *Gawker,* Nov. 6, 2014, accessed Nov. 28, 2014, http://gawker.com/i-cant-stop-listening-to-babymetal-the-worlds-heaviest-1655541770.

☆4――http://desuk87.wiki.fc2.com/wiki/perfumeプロフィール

☆5――Chris Charlesworth, "Magic, But No Heart," *Melody Maker* 55.37（Oct 25, 1980）: 41.

☆6――David Morley and Kevin Robins, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes, and Cultural Boundaries*（London: Routledge, 1995）.

☆7――原著は石原慎太郎と盛田昭夫の共著だが、アメリカで出版された *The Japan*

*That Can Say No*には盛田のエッセイは収録されていない。
☆８――Morley and Robins, 168.
☆９――Morley and Robins, 168.
☆10――Morley and Robins, 170.
☆11――Toshiya Ueno, “Japanimation and Techno-Orientalism,” in *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture*, ed. Bruce Grenville,（Vancouver Art Gallery: Arsenal Pulp Press, 1998）, 230.
☆12――Toshiya Ueno, “The Shock Projected onto the Other: Notes on *Japanimation and Techno-Orientalism,*” in *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture*, 235.
☆13――Shuhei Hosokawa, ” Soy Sauce Music: Haruomi Hosono and Japanese Self-Orientalism,” in Philip Hayward（ed.）*Widening the Horizon: Exoticism in Post-war Popular Music*（Sydney: John Libbey / Perfect Beat Publications, 1999）, 114-144.
☆14――Leon Neyfakh, “The Sadness of T-Pain,” *New Yorker*, Mar. 6, 2014, http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-sadness-of-t-pain, accessed Dec. 24, 2014.
☆15――最近では、2013年のオバマ大統領就任式で国歌を「歌った」ビヨンセに「口パク」疑惑がかけられ、大きな騒動になった。最終的に彼女は疑惑を認めたものの、その記者会見で実際に国歌を歌ってみせて記者たちを納得させた。
☆16――Freeman, “Perfume @ Hammerstein Ballroom, NYC 11/15/14.”
☆17――さやわか『10年代文化論』星海社新書、2014年、119頁。
☆18――*Joel Whitburn Presents Top Pop Albums: 1955-2009*,（Menomonee Falls, WI: Record Research Inc., 2011）.
☆19――Jeff Benjamin, “８ Observations from Babymetal’s Debut NYC Concert,” *Billboard*, Nov. 5, 2014, accessed Dec. 2, 2014.
☆20――Benjamin, “８ Observations,” accessed Dec. 2, 2014, http://www.billboard.com/articles/news/6304542/babymetal-debut-nyc-concert.
☆21――四方田犬彦『「かわいい」論』ちくま新書、2006年、13頁、18頁。
☆22――四方田『「かわいい」論』108頁。

（おおわだ　としゆき・慶応義塾大学法学部教授／アメリカ文学・ポピュラー音楽研究）