

# アイロニーに抗する〈主体〉

——松田聖子／中森明菜の文化社会学的考察——

石川 洋行

本稿は、松田聖子及び中森明菜が直面した主体性の問題に関して、文化社会学的観点からの考察を試みるものである。松田は記号による意味の失効化と女性の自立という二つの物語を背負い、その人格を多層化させながら80年代を通してそのアイドル性を革新し続けていった。他方で中森は、大人たちへの実存主義的な抵抗から出発しながらも、次第に自らを異人としてまなざし、アイロニカルな人格の二重化に定位された孤独を表現していく。自己と他者、現実と虚構の境界が曖昧化する両者の経過に対して、本稿では80年代日本におけるアメリカニズムの特殊な転位と、メディア論的な自己準拠性の二点から理論的分析を行いつつ、これらが主体性に強いた急激な変化に対し、両者が適応を試みたと同時に、「ほんとうの私」を消滅させていくアイロニズムに対する抵抗的な〈主体〉を形成していたという両側面をその結論とする。

## 1 はじめに——「アイドル」原史から80年代消費社会へ

本稿の課題は、ある時代制約性を帯びた文化装置としての「80年代アイドル」に対する社会学的な分析可能性を探るものである。日本における「アイドル」の起源は70年代初頭に遡り、高度成長後の消費文化と軌を一にして「国民的」な現象となったが<sup>1</sup>、そもそも、これは麻丘めぐみの振付のぎこちなさに象徴されるとおり、視聴者と同位相にあるべき素人が歌唱や振付といったスターの範型を「演じる」点に重きが置かれ、未熟さからの「成長」の過程に照準するものだったといえる（太田 2001: 29-32）。

しかしながら、この流れは1980年、山口百恵と松田聖子の世代交代を機に更なる曲率を描くことになる。というのも当時としては、山口の引退を契機として、既に「冬の時代」の到来

が強く予感されていたからである（中川 2008: 95）。70年代的アイドルの文脈から見れば山口はその最後の世代にあたり、既に彼女の「青い性典」路線は、大人からのセクシュアルな視線に対する無言の反発を内示していた点で「反アイドル」の意思表示であった。同業他者のあふれるなか、山口は「アイドル」のもつ形骸化した虚構性を繋留しつつ、そこから自覚的に距離をとるという二重性により、「アイドル」のもつ逆説を強く印象付けていた。しかも彼女は、その絶頂期に結婚・引退を決断することで強い神話性を獲得し、国民的スター歌手への成り上がりという極めて「アイドル」的な物語をパラドキシカルに達成することになる。

いっぽう、松田の登場は、象徴的範型との（微細な）偏差によって自己を定位するのではなく、むしろ画面上の虚構に同化し、虚構そのものとたわむれてみせる、山口とは位相を異に

する再帰的な自己演技の技法の登場を意味していた。周知の通り、松田はデビューと同時に大勢の「聖子ちゃんカット」フォロワーを生み出し、そのぶりっ子的な立ち振舞いは中森明菜や小泉今日子、菊池桃子といった後発に広く引き継がれることになるが、それは都会性と虚構性を帯びた80年代的消費社会の象徴としても理解できる。土着的／映画的情景を歌う山口に対し、都会的／広告的な記号を纏った松田の登場は、「わたし」という輪郭を描き出す手だてを「思想」ではなく「消費」に求めていく時代（大塚2001: 34）の到来を決定的にしたのである<sup>2</sup>。大澤真幸が指摘したように、80年代的消費社会とは〈虚構〉が現実と等価であり、虚構とのたわむれが日常的現実となりえた社会である（大澤1996=2009）。80年代アイドルは、70年代のアイドルの持つ形骸的な「虚構性」を受け継ぎつつ、それを同時代的な消費社会に適合する形で変容させることによって生き延びたといえる。その結果、アイドルが80年代を通してさまざまな流行を生み出し、TVCMをはじめとするメディアと共存的に独自の発展を遂げ、一つの黄金時代を形成することは周知の通りである。

また中森は、山口や三原順子を引継ぐ「ツッパリ系」歌謡ロックを踏襲するものの（80年代初頭は校内暴力が社会問題化した時期である）、「飾りじゃないのよ涙は」以降、時に奇を衒うような芸術的表現の深化を指向するようになる。その結果、彼女は松田の成し遂げできなかったレコード大賞の獲得により、流行歌における演歌・歌謡曲優位のヘゲモニーの崩壊を知らしめることとなる。松田が「アイドル」を復活させその社会的価値を大幅に高めたレールの上に、少し遅れて中森がその表現可能性を追求し、80年代流行歌の金字塔を打ち立てたので

ある。両者の活躍はとりもなおさず、70年代より下準備され80年代に爛熟したアイドル・シーンを牽引するものであり、それが若年層を中心とした流行の一翼をなしていたことを考えれば、彼女達から時代精神としての「80年代的なもの」の文化的原理を導出するのはあながち的外れとは言えまい。

しかし、以上のようなアイドルの爛熟とその汎国民的な浸透にも関わらず、巷間、彼女達の名は、学術的なものを含めても専ら同時代的批評の文脈において断片的・回想的に述べられるに留まっている。彼女達の登場から30年以上が経過した現在、その論理的背景に肉薄する分析によってこそ、その評価がされて然るべきであろう。ゆえに、本論の目的と課題は、「80年代アイドル」がある時代精神として、論理的解析に値するものであることを立証すること、また、まさにそうすることによって社会的に共有された「80年代的なもの」の総括を試みることに、この二点にある。

## 2 方法論的課題

一般的にポピュラー音楽の、しかも一人の歌手に関して歌詞分析を試みるのは困難であり、またその結論も極めて限定的なものにとどまらざるを得ない。しかし松田と中森に関してはまた別の困難がある。というのも、70年代以後の流行歌においては、歌詞の内容以上にサウンドや音質、イメージを重視する潮流に伴って、意味性をあえて失効させることで言葉遊びを連続させる歌詞が頻出し、楽曲上の歌詞の占める価値比重が相対的減少をみせるからである（小川1993: 152-3）。そこでは、サザンオールスターズの登場に代表されるように、パロディ的な手法と言葉の記号的プリコラージュが広く浸

透する土壌があり、またそれを可能にするだけのメディアの総合化と視覚化が独自に進行していたという事情を加味しなければならない。

松田と中森は80年代全般を通して多彩な作家から曲の提供を受けており、とりわけ前者に関しては、「白いパラソル」以降ほとんどの作詞を松本隆が担当していることもあって、その楽曲は量質共にまとまった分析に耐えうる精度を兼ね備えたものではある。しかし、本稿の目的はそこにはない。本稿の課題は、そのような歌詞やイメージが積分されたところにある、彼女達のある主体的形象を解析することによって、まさにその主体を産出した社会的条件を問うものだからである。ゆえに、本稿では歌詞を引用することこそあれ、それはテキストに対し単一的な価値の所在を前提とする知識社会学的分析を超えて、そこから外示されるメディア上でのパフォーマンスや社会的言説の広がりを範疇に入れた、それらの総体として分析される必要がある。この分析視角は、アイドルとしての「生き方」に総合される点でその〈主体〉に着眼するものであると同時に、その80年代特有のメディア的布置に対する自覚的な照準を要求する。

以上の理由により、本稿は主体に関する理論とメディア論的視座とを備え持つ、カルチュラル・スタディーズ（以下CSと略記）の視点に接近する。周知の通り、CSはバーミンガム大の現代文化研究所（1964～）に端を発し、80～90年代に隆盛を極めた学際的な大衆文化研究の潮流であるが、それはM.フーコーの文化社会史的視点やR.バルトの記号論など、構造主義以後における〈主体〉概念の再検討の時代的气運に強い影響を受けていた<sup>3</sup>。結果としてCSはメディア論、文化史、記号論など多様な準拠軸によりテキストの存立条件こそを問い

に付す大衆文化研究となり、彼女達の主体性を〈外〉の思考<sup>4</sup>において考察する本稿の狙いと重なる。また「アイドル・カルチャー」がCSが活躍し、また分析対象とする文化の時代背景と重複し合うものである点に照らしても、その応用が本稿に関して厚みのある有意性を与えると考えられる。結論すれば、本稿で追求するのはいわば、文化的総体としての「松田聖子／中森明菜」に関する表象文化論であり、彼女達を生み出した文化—政治的な力学の析出によって、その論理的配置を明らかにすることにある。それらは具体的には、流行歌史によって透過される、存在論的な生の形象として浮び上がるだろう。総じて、本稿においてCSは性、メディア、広告といった個々の社会的事実に対する分析指標を超えて、全体的表象としての「80年代アイドル」を捉える、一種の構えのようなものを提供するのである<sup>5</sup>。

### 3 松田聖子——記号の戦略と「フェミニズムのようなもの」

松田聖子をめぐる80年代を通じた多様な主題は、(A)記号による虚構化の戦略と(B)女性と自立の物語、という二点に大きく集約し、積分されることになる<sup>6</sup>。前者に関しては、複製としての聖子ちゃんカット、プリっ子、リゾート性、広告の効果的使用などの要素が該当する<sup>7</sup>。これらはいずれも、劇場化した都市やTVメディアの爛熟といった消費社会的側面の表出であり、松任谷由実を筆頭とするニューミュージック<sup>8</sup>やTVCMの効果的使用<sup>9</sup>などと相補的に都会的な記号を生産することになる。彼女に歌詞を提供した松本隆が日本語ロック論争の当事者であったことは広く知られているが、彼が「語の区切り方とか、乗りやすい言葉を日常会話

や、果ては死語の中から探すという作業から、その〈指向〉がはじまった」と回想するように(松本 1986: 106)、そこでは雰囲気性と「ノリ」を重視したテクニカルな語感の追究が優先されており、このことは、70年代以後の流行歌が意味依存からの脱却をその重要な課題としていたことの裏付けにもなる。

松本は松田の詞作に関して、①「歌謡曲」的な情念を排した都会性の表現、②意味の虚構性を自覚した、語感性の第一義的な追求の二点を明確に意図している<sup>10</sup>。記号論ふうによれば、「赤いスイートピー」が当時は実在しなかったとおり、そこでは意味の不在こそが新たな意味となる、高次のシミュレーション的水準にあった。この傾向はとりわけ80年代中盤以降加速的な発展を遂げ、ディズニー的な童話のシミュラクルとたわむれる少女の姿を描く「時間の国のアリス」(84年)に顕著なように<sup>11</sup>、重層化した虚構＝記号化が推し進められる。本稿の目的はこれらを記号論的に解明することにはないが、「80年代的なもの」のもつ虚構性を示唆する研究成果に照準してみても、松田の登場が重要な位置にあることは確かである<sup>12</sup>。

他方、女性としての自立という問題は松田が80年代を通して背負ったもう一つの主題であった。「赤いスイートピー」で多くの女性の支持を獲得し、初の自作曲である「Canary」で自立と自己実現への夢を描いていた彼女は、着実に男性に対して優位な視点を獲得するようになり、84年頃には完全に女性優位の「ゲームとしての恋愛」の段階にまで至る<sup>13</sup>。これらの過程は、男女雇用機会均等法(85年)に象徴されるような女性の自立化の機運と共鳴して、「フェミニズムのようなもの」(大塚英志)として映るのであり<sup>14</sup>、この流れは90年の全米進出という「夢」にまで延長される(結果として、

80年代を通じた松田の歌詞世界は少女の成長と自立の物語として描かれることとなる)。自らの夢の実現を語って隠さない彼女の姿は、「女性という存在の限りない消費社会化」(大塚 2005: 176)を極めて肯定的に語る主体として理解されるのである。

更に、この両者の線分が交差するのが、87年の「Strawberry Time」である。本曲は結婚・引退を経た復活シングルであり、「ママドル」として異例の成功を収める結果をもたらした。本曲の内容は愛と平和に満ちたメルヘンの世界であり、その意味で「アリス」の記号性の延長線上にあるのだが、他方で、これは結婚・出産というアイドル性を損ないかねない出来事を経てなお堂々とそれを主張する、「永遠の少女」の宣言でもあった。それまでの女性アイドルが結婚に伴い引退か路線変更を余儀なくされていたことを考えれば、これが同時にフェミニズム的な自立と社会進出の物語の頂点にあったものとして理解できる。

「Strawberry Time」での彼女は、「私は永遠の少女である」と言い切ってしまうことにより、二重に重要な局面を迎えている。一つは、彼女が人格の多層化を更に推進させると同時に、時間(＝年齢)を超越し虚実の優位性を逆転させているということであり<sup>15</sup>、そしてもう一点は、まさにそうすることによって「大人になる」「家庭を守る」といった規範性を転倒させている点である。すなわち彼女は消費社会的記号＝虚構性を自身の「自立」への原動力として転用するのであり、少女性や女性性のもつ否定的な側面にあえて「開き直り」、〈主体〉の行為遂行性の側に引き戻すことで積極的に活用していくのである。それは同時代的には、既成価値(たとえば父権制)に対する抵抗と変革として映ることになる。繰り返すが、彼女の場合、

この「抵抗」が消費社会的な記号に裏打ちされている点は筆筆すべきである。それは同時期にCSが指摘していた、アメリカ的消費文化が若者による抵抗戦略へと転用される局面と共鳴するものである<sup>16</sup>。

#### 4 〈異人〉としての中森明菜

松田が記号を介した都会的な消費文化の模範的体現者であったとすれば、中森は80年代を通してその対概念的な陰翳や孤独を表現し続け、その情熱的な内面への没入にはディオニュソス的な陶酔さえ見うけられる。中川右介は、“私は私よ、関係ないわ”と喝破する彼女を「遅れてきた実存主義」であると称した（中川2008:197）。その後も彼女が一貫して実存的孤独を歌い続けることを考えてもこの指摘は正鵠を得たものであるが、ただちに留保しておかなければならないのは、そこで反復される彼女の実存が、単純な主体性に回付されることのないパラドクシカルな二重性を帯びていることであり、それは彼女の実存が——松田と同様に——ブラウン管において自明に表現されるべき〈主体〉の根本的な存立を揺るがす変容の最中であつたことを意味している。

確かに初期——とりわけ「少女A」における中森は、〈実存〉的論理によってこそ自身の固有性を確保していたといえよう。それは自らを不良少女や性対象として眼差し、またそう売り出そうとする「オトナたち」に対するアンチテーゼであり（彼女のキャッチフレーズは「ちょっとエッチなミルクィっ娘」であつた）、そのような世間のまなざしに対する抵抗としての実存であつた。しかし、この孤独な実存性は「SOLITUDE」を境として、「ジプシー・クイーン」「最後のカルメン」「LA BOHÈME」など、より

ディレクタントな装飾性を帯びたものへと変貌していく。これらに共通するのは、「ミ・アモーレ」より続く頹廢的なエキゾチシズムであると同時に、都市において境界を越境しつつ彷徨する者の不安、すなわち〈異人〉のモチーフである。ジプシー、高級娼婦、ハーレムの女性、近未来的なアンドロイド…、これらは単なる異国趣味にとどまらず、共同体における外部＝他者としての〈辺縁〉に位置する者の集合であり、80年代後半の中森はこの通奏低音の上で、いずれも“私は独り”とシニクに独白する定型性の中にいる。これらの作詞者がすべて異なることを考えれば、彼女の〈異人〉性は数ある作詞家（と聴衆）を透過して形成された、集合的表象であると考えてよい。

重要なのは、ここにおいて彼女が、「抵抗」する対象としての他者、それとの偏差によって自己を定位する他者を失っていることである。“誰もみなストレンジャー”と歌う彼女の独白は、自らを〈異人〉と化しながら、他方でその〈異人〉性を自嘲するという倒錯したアイロニズムの中にある。われわれはそこに、単なる憂鬱を越えた、もはや〈外部〉の存在しない、人格の自己準拠的複製と二重化の論理を見出さねばならない。それは確かに、ファッショナブルな異国趣味やアンドロイドといった形象を帯びている点で、松田の記号性と通底するものであり、中森の描く孤独はこの同一性の変容に対する主体の不安でもある。しかしながら、松田が記号的な表層の世界に完全に順応した軽薄さを生きるのに対し、中森はその過剰性をあくまでもその外部から、その全体において捕捉し、ロマン主義的な芸術性に昇華しようとする。この厚みこそが、最終的に身体的な実存性へと賭す中森の表現の本質にある。消費の表層をその内部にまで没入し演じきる松田に対し、それをあ

くまでも全体的な深みにおいて外側からシニカルに表現する中森。この両者の対比はいささか皮肉的である。

しかし、この「全体への指向」は自己の再帰的な演技性が求められる消費社会的現実——実際、「DESIRE」以後、彼女はシングル毎にその衣装を大胆にモデル・チェンジしていくという自己プロデュースを指向することになる——においては、深刻なアイデンティティの危機を引き起こすこととなる。松田においては（少なくとも歌詞の水準では）演技すべき松本隆＝蒲池法子の水準（「メタ聖子」）と演技される「松田聖子」とが明確に弁別され、しかもその落差が前提とされていることによって、両者の自己の関係が明確に繋留されていた（それゆえに彼女の心象風景はつねに「メタ聖子」からの俯瞰的なゲームとして描かれることになる）。しかし中森においてはそのような多重人格的な主体の装置は原理的に不可能である。彼女はあらゆる主人公を演じようとはするものの、それは演じようとする「メタ明菜」が等価に複製された影でしかありえず、その境界も曖昧なままである。結局彼女はどの曲においても、漂泊する自己の不安に身をまかせまかせる一方でそれを傍観し、シニクに嘲笑するほかない、孤独な存在である。“私は泣いたことが無い”と虚無的な逆説から始まり、時間の経ぎるまま無感動に自己を傍観し続ける「飾りじゃないのよ涙は」は、この二重化する主体のやるせなさを描いたものとして特筆すべきであろう。この点に関して、中川は前掲書において、

彼女 [蒲池法子] は本名と芸名を使いわけ、松田聖子を演じきっていた。そして、蒲池法子が演じている芸能人・松田聖子が、さらにアイドル・松田聖子を演じていた。そういう

二重、三重の構造にあったために、松田聖子は数限りないスキャンダル攻撃を受けても耐えられた。[中略] しかし、本名を芸名とした中森明菜には逃げる場がなかった。それが、後に大きな不幸を招くのである。（中川 2008: 183-4）

と指摘していた。人格を多重化させる松田の戦略に対し、中森はあくまでも主体の〈実存〉の最後の望みに賭けようとする。その結果生まれた憑依的なまでの表現は、結果的に演歌・歌謡曲の牙城たるレコード大賞を勝ち取るなど、松田が成し得なかった業績を達成し、ポップスの優位を世間に広く知らしめることになる。しかし、彼女はそれ以上「アイドル」を続けていくことはできなかった。結局、彼女に付与され続けた〈異人〉性は、現実の中森自身をも侵蝕し、自殺未遂という深甚な帰結をもたらすことになる。より正確に言うなら、彼女は自殺という身体の実在性を否認なく自覚させる行為によってこそ、「中森明菜」のもつ虚構性を断ち切ったのであり、このことはそれ以後の彼女が活動の停滞と休止、そして再開を緩やかに繰り返していることの大きな理由であると考えられる。記号を装甲して既成価値に対抗する松田に比べ、彼女の「抵抗」は、その生身の身体を犠牲にすることでしかなし得ないものであったといえる。

## 5 アメリカという〈夢〉の転位

こうして、松田と中森両者の、80年代という特殊なシーンにおいて展開された、主体をめぐる二つの政治学を追跡してきた。しかし、両者の社会的表象の原理はさらにもう一つ、アメリカとの関係において理解される必要がある。

かねてから松田が全米進出を強く志向していたことは広く知られているし、中森も全英語詞の『Cross My Palm』を海外向けに製作している<sup>17</sup>。むろん、西洋音楽の流入以降、洋楽のカバー自体は珍しいものではない。しかし、松田／中森を筆頭にして同時期のアイドル達が軒並み洋楽を志向し、時に海外進出を企てた事実にはやはり目を見張るものがある。これらは単に脱アイドル化の戦略や好景気下での投機熱の問題にとどまらず、アメリカニズムの連続と切断というより歴史文化的な視点において、理解される必要がある。

吉見俊哉は、80年代日本におけるアメリカニズム（の表象）の特異的な転換点を指摘している（吉見1997）。それは、「他者」＝シンボルとしてのアメリカの段階を超えたところにある、既に内部へと浸透し、特殊な交雑を果たしたシステムへの、「アメリカ的なもの」の位相的变化にある。1983年開園のディズニーランドに象徴される虚構的な空間工学的モチーフ（このリゾート的な虚構性は、同年の松田のアルバム『ユートピア』にも顕著である）の発展は、文化素としての「アメリカ的なもの」がより内側に浸透し、内外の境界を不断に書き換えていたことを意味するのであり、その結果として他者としての〈日本〉が再「発見」されることになる。このことは、たとえば国鉄の「エキゾチック・ジャパン」（84年）キャンペーンに端的なように、オリエンタリズム的な辺縁としての「ニッポン」というステレオタイプが、グローバルの視点から見た日本への内発的自意識と結びついたパロディとして結像するのである。

これは中森における内面の異化の問題とも通底するものである。本人の強い希望で実現したという「DESIRE」の衣装、それは誤って（あ

るいは前衛的なファッションとして）着崩された和服におかっぱ姿で、ブーツとアクセサリを纏うディスコティックの主人公を表象するものであり、「欧米からみた他者としての日本」の写像が生み出した亜人間である。ここでは、「ミステリアスな辺縁としての日本」と「テクノロジーによる独自の発展を遂げた近未来都市日本」という両者の像が奇妙に融合し、テクノロジーオリエンタリズム（モーレー & ロビンズ）の全体像を提示することとなる<sup>18</sup>。むろんこのことは、グローバリゼーションと都市化・消費社会化の両者が双幅的に文化へと影響した結果としてある。そして、この技術主義的視点にみられる「意思や感情の欠如した、近未来を生きる（超）主体」といういささかSF的な世界観は、都会的なアンドロイドの性愛を描く「TATTOO」においてより発展させられることになる<sup>19</sup>。

また一方で、当時、過熱するジャパン・パッシングに対して「日本は文化によってこそ世界に通用するようになる」という言説によって、エコノミックアニマルを正当化する論理が存在した（吉見1998）。欧米に対する文化の劣位性を前提としつつ、それを超克するため、科学技術文明化した「世界に進出する日本」という（文化帝国主義的な）表象が必要とされたのである。これは「個性」や「私らしさ」といった言説と親和的に、アメリカ進出への〈夢〉をシンボリックに強化してもいく<sup>20</sup>。

以上のような、外に対する交錯した自意識は、戦後一貫して憧憬の対象としてきた〈アメリカ〉とようやく肩を並べたという自覚の現れであると同時に、まさに国民国家からグローバリズムの内へと移行する過渡期における〈境界〉の不安として必然的に生じたものだと言える。そして、この自意識が生み出す内なる他者としての〈アメリカ＝日本〉を象徴する存在が、紛

れもなく 80 年代の SONY であり、その商品媒体としての CD や Walkman、そして松田聖子であった。ディズニーランドに行ってみたかったという動機から上京した松田は、消費文化への憧憬やメルヘンの世界を歌い続け、その帰結を自身のアメリカ化に求める。全米進出に至る彼女の軌跡と意志は、80 年代の文化産業が求めた、経済的生産至上主義（への批判）を緩衝させる「アメリカン・ドリーム」の物語へと収斂していくのである。

これらの経過は、資本に乗じて「海外進出する日本」というモチーフが、単に一時の好景気の熱狂を超えた、「アメリカ的なもの」に対する国民的な自意識の集合として結像していたことを示している<sup>21</sup>。松田／中森はともに、アメリカとの差分的距離において自己を認識するという回路を前提にしつつ、一方でそれぞれの視点において〈異質な他者〉としての自己を発見するという両極性の中にある。

## 6 メディア論的変容——主体のアイロニカルな二重性

これまで筆者は、松田／中森両者を 80 年代日本に固有の文脈に置き直すことで、その文化的的位置を確認してきた。それは第一に、広告や作詞など多くの局面において、意味を記号＝虚構化する作用が広く普及していたこと、第二に、新自由主義的潮流に伴う女性の自立化の機運が高まっていたこと、第三に、アメリカとの距離関係の時代特有的な変化が彼女達の自意識に強く影響していたことの三点に集約される。これらは、都市化に象徴されるように、意味や共同体といったある共通的な準拠枠の内部に留まることを否定し、そこからのクールな離反を志向する点で、共役的なものである。

しかしここで、これらの「離反」が何に対する「離反」として想定されていたのかという問題が立ち上がる。そこで重要になるのが、北田暁大による議論である。北田は、糸井重里に代表される 70 年代イデオログが 60 年代的な政治性を繋留しつつも、反論を拒絶し「議論」の土俵自体から降りることで 70 年代的消費社会を先導していったとして、その方法を「抵抗としての無反省」（＝消費社会的アイロニズム<sup>22</sup>）と呼ぶ。他方で、田中康夫のような 80 年代的イデオログは、「60 年代的なもの」への反意性が既に消去された、アイロニカルな自己差異化のたわむれに漂う「抵抗としての無反省」（＝消費社会的シニシズム）へと突入している。無論両者は連続的であるのだが、前者が離反対象としての「60 年代的なもの」を留保していたのに対し、後者は既に「無反省」が制度化され、形式主義化したアイロニー・ゲームの中を生きているのである。

この文脈を本論に外挿してみれば、「僕らのいい所っていうのはさ、音楽で文化に対して何かが出来る、時代に対して音楽で時代を動かせるとかさ、そういう幻想があるわけ。あったわけ。」と回想する松本隆は（松本 1982: 7）、60 年代的な政治性からの距離を保ちつつ「音楽に撤退」し、前者からの離陸によってこそ 70 年代に「日本語ロック」を達成させ、松田と協同して 80 年代消費社会を牽引した点において、糸井的な心性を強く共有するものである。ここでは、現実の〈外部〉に他者（としての「政治性」）が最低限保留されている点で、テレビや歌詞といったメディアは外的な意味を伝達する役割を保持し、テレビ的な現実（＝虚構）とその外部のそれを明確に区別しているのであり、これは未だ、芸能人的イメージと私人としての日常が弁別される山口百恵と同水準にある。

	視聴者の論理	出演者の論理
内部の論理	即時的な現実 (= 虚構)	公的な虚構
外部の論理	公共的な現実	私的な自己

図1 テレビ内外の〈現実〉の切り取り水準

しかし、これ以後メディア装置としてのテレビが分節する〈現実〉は、メッセージの受け手と送り手のあいだで微妙だが極めて重要な位相のずれをみせるようになる。出演者の視点から見れば、ブラウン管に映る〈わたし〉は虚構であるがパブリックな拡散性をもつイメージであり、その外部にオリジナルな「私人」としての領域が前提されている。しかし、視聴者からすれば、彼らが「いま、ここ」で目の当たりにしている出来事こそが〈現実〉なのであり、それは外部に接続した現実（これを「公共的な現実」と呼んでおこう）とは異なる独自の空間構成をなすことになる。つまり、視聴者の論理に準依したテレビ内部での出来事の即時性が虚実の界面を無効化し、同一平面上に置くことで〈外部〉（＝公共的な現実）を必要としない即自的な意味や行為のたわむれをもたらすのである（図1）。要するに、〈外部〉にある現実を伝達

するのではなく、マクルーハンのようにその機能自身を伝える媒体としてのテレビ、これを北田は「純粋テレビ」と呼ぶ。純粋テレビは、それがゆえに視聴者に対し強い参与を求めつつ、〈内部〉を複製＝パロディ化し続けることで本来〈外部〉である筈の領域をもアイロニカルな二重性の下に回収していくものである（北田 2005: 158）。

すなわち、現実＝私／虚構＝公という二元論の中にある山口に対し（図2-A）、松田／中森の段階では現実と虚構が等価であり、彼女らの人格は既に純粋テレビ的なメディアの布置に支えられた、より記号的なたわむれが要求されるゲームの空間へと身を晒している（図2-B）。そのような人格はやがて、かつての松本隆が見据えた他者としての「60年代的なもの」を忘却し、地としての〈現実〉を失った形式主義的なアイロニーに特徴付けられる、「抵抗として

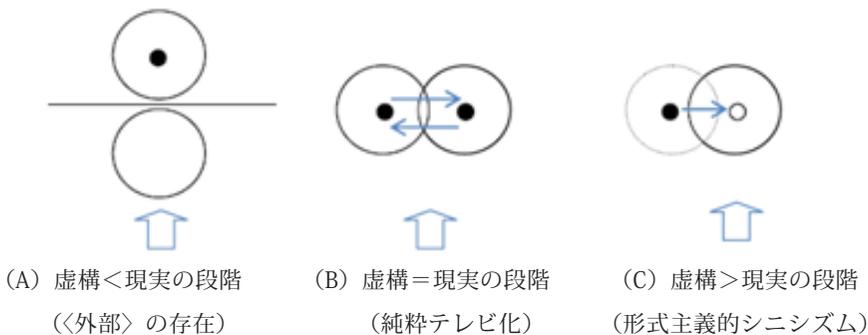


図2 「純粋テレビ」化と人格の変容

の無反省」の段階に突入していく（図 2-C）。

ただし、以上のスペクトルの連続上に松田や中森の位置を探ることは本質的ではない。むしろ、80年代半ばの小泉今日子やおニャン子クラブのほうが、「ギョーカイ」の内輪ネタを共有する祝祭のなかで、〈外部〉に照準することなく主体のミニマリズムにたわむれていた点で、より根源的なアイロニーに到達しているといえる。確認した通り、中森はこの形骸化した主体のゲームに疲弊し破綻を来す一方で、松田はそれを徹底し、「無反省」を利用し時間的な主体の一貫性・歴史性を脱却しようとする。ここで問わねばならないのは、この主体の自己準拠性には既に否定・離反すべき〈他者〉が全く存在しないのだろうか、ということである。逆に言えば、松田の心性を、北田のいう「抵抗と七ての無反省」に分類することは可能だろうか。必ずしもそうはいいい切れない。でなければ、独立以降の松田が「あらゆる苦難と攻撃を跳ね除けて自分らしく生きる私」というモチーフにこだわる理由を説明できない<sup>23</sup>。「Strawberry Time」以後の彼女はある意味での「女性の自由」を勝ち取ることは確かであり、そこでは「60年代的なもの」とはまた別の価値観が、乗り越えられるべき他者として想定されていると考えられる。

但し、松田が乗り越えねばならなかった「敵」を、男性中心主義や共同体主義のみに見出すことはできない。その後彼女が自ら“中傷など耳を貸さずにただ自分の道を信じて”（1992Nouvelle Vague）と書いていることからして、とりわけ独立後の松田の闘争対象は、第一に過熱するゴシップ的な週刊誌報道であり、第一級のスターへと成り上がった彼女に対する好奇的な視線であったと考えられる。この視線は、とりもなおさず即自的空間における虚実や

公私の落差こそを捕捉し、その「裏の顔」こそを暴露しようとする「純粋テレビ」が求めたアイロニズムと等価のものにほかならない。

松田／中森の世代と比較して、山口百恵の存在（彼女はしばしば松田の自己実現的志向と対比される）を古き良き良妻賢母的な家庭観の残滓としてのみ理解すると、80年代のアイロニーの本質を捕捉しきれない。旧態的な私人に徹する山口は意図せずとも、80年代に隆盛を極める虚構とアイロニーのゲームを瀬戸際で回避し、自身に固有の領域を死守したのである（引退後の彼女が一貫してワイドショー的追跡を拒否し続けていることを想起せよ）。そのとき、ブラウン管内の公私の位相は奇妙な転位を来していた。松田の登場以降、「純粋テレビ」に代表される〈虚構化のテクノロジー〉は、「公」の主体（＝ベタ）と「私」の主体（＝素）の交換こそに焦点を当て続け、その過程自体がパブリック・イメージとして視聴者に届くという倒錯した入れ子構造を深めていく。90年代に架けて、中森がこのゲームに疲弊する一方で、松田は積極的に自らを晒けだし、アイロニズムに回収されえない残余としての「私らしさ」を追求し続けるという、言うならば〈主体〉への極限的な挑戦をその戦略としていったのである。

## 7 消滅に抗する〈主体〉——孤独な〈自分探し〉へ

主体性を拡散させ、記号的に多重化させる松田、それに対し実存的自我の最後の抵抗を続けた中森、あるいはデジタルで都会的なサウンドが却って失われゆく主体の痕跡を照射する菊池桃子にしても、飽和する同業他者の中で必死な〈自分探し〉に迷走する本田美奈子にしても、80年代アイドルの軌跡はあたかも、所与のイ

メージとしてある〈主体〉を一旦否定し、それに対する差異としての「ほんとうの私」を模索しながら主体を更新していくような、独特の自己否定的特徴をもつ<sup>24</sup>。ここでは、人格としての個人は一旦否定的に消去されつつも、純粋テレビを筆頭とする〈虚構化のテクノロジー〉の下で、アイロニズムを駆動させる被消費物として再浮上することになる。80年代のアイドルが直面した独特の〈主体〉の問題は、ブラウン管の内外で繰り広げられるアイロニー・ゲーム（彼女達は様々な「裏読み」に晒され続けた）を受けた、生身の領域を確保するための闘争戦略として理解することができるのである。

しかし、以上のようにして80年代アイドル文化を支えた舞台的平面は89年を境に一気に離散していき、同時に老若男女が一つの番組で流行歌を耳にするという国民的統合も解れていく。この布置を考察することは本稿の限りではないが、高視聴率を誇った歌番組の終了やCDメディアの登場、そして大量の後続デビューに伴い彼女達の活動が袋小路に入っていくことは確かである<sup>25</sup>。もっともこの予兆は、80年代中盤において既に見られたことではあり、それに対する対応として、早見優、石川秀美、本田美奈子などロック化・脱アイドル化の路線と、松本明子、森口博子、山瀬まみなど「バラドル」のパロディ的志向に大分されるが、結果としてサバイブに成功したのは後者のほうであった。

繰り返しになるが、とりわけ重要な転換点が秋元康の登場である。自らアイドルではないことを曝け出す小泉今日子やおニャン子クラブは、「アイドル」の本質を直截的に問うのではなく、むしろアイドルなるものと形骸的にたわむれ続けることにより自己言及的にそう既成事実化される点を、その重要な美学としている。それを彼女達は（少なくとも画面の中では）自

我を空白にすることによって、また合目的な「成長」の過程を拒否することで達成するのである。このような結果として、90年代以後、成長を楽しむものとしてのアイドルの存在意義は薄れ「冬の時代」の到来をみせるとともに、彼女達はその人格を消去し、求められるキャラクターの「演技」に徹することが求められた<sup>26</sup>。一方で、そのようなゲームにのれない数々のアイドル達は、自らの活路と意味を求めてさまざまな〈自分探し〉へと邁進することになる。虚構性によって二重化した自己は、既に所与としての〈現実〉を担保する外部照準を喪失しており、虚構へと横滑りする形で「本当の自分」への問いへ誘導されていくのである（前節図2-C）。松田と中森は、個人の位格を担保しながら、その主体を通して「アイドル性」の本質を追求し体現することをその使命とした最後の世代であり、またそうであるがゆえに80年代を通して、形骸化していた「アイドル」というカテゴリを、音楽性、広告性、都会性など多角的な側面をもつ時代的文化に昇華し得たのだと、さしあたり評価することができるだろう。

最後に90年代以後の松田に立ち戻ろう。作詞家・松本隆の下を離れ、セルフプロデュースの道を歩みだした彼女は、ファン離れと週刊誌による激しい批判に晒され続ける（これは中森や南野陽子ほか他のアイドルにも共通してみられた問題である）。しかしその後も、彼女は全米進出やスキャンダル報道を逆手にとるパフォーマンス等で世間を賑し続け、その振る舞いはあたかも、「裏の顔」を期待するアイロニズムに挑戦するかのようである。

ここで重要な点は、独立後の彼女が「松田聖子」を演じる俯瞰的視点＝〈メタ聖子〉を失う点にある。松本隆から離れた後、彼女は赤裸々な主観的感情をポジティブに表現することに専

念し、ひたすら「私らしさ」を追求しつつ、成熟を拒否して少女性のなかにたわむれつづける<sup>27</sup>が、それは〈メタ聖子〉の審級が失われ、歌詞世界から共同主観性（＝社会）が消失していく過程でもある<sup>28</sup>。それは作詞家の書く情景に比べればファン以外に訴求する要素が希薄であり、そこで追求される「わたし」も軽佻で内実を欠いているとの指摘を免れない。しかし、それでもひたすらに自己実現の夢を追い続ける彼女の姿は、同時代的には「自立」として映ったのであり、90年代にかけて働く女性達の共感と支持を得ていくことも確かである<sup>29</sup>。彼女はなぜここまで「私らしさ」にこだわり続けるのだろうか。本稿は、もっぱら非政治的な消費対象として捉えられがちなアイドルの、その政治性こそに着目し、照準してきた。そこでいう政治とは、主体の領域を「〈わたし〉の物語」に取り戻し、行為遂行的に確保するものでもある。彼女は記号と個人主義という80年代を凝縮した方法によって、まさに「80年代的なもの」たるメディアの記号＝虚構化作用に抗おうともしていた。消費社会を生き続けた松田の生き方は、昭和最後の十年間の急激な地殻変動と共鳴した、主体なるものの適応と抵抗とのせめぎ合いの中にあっただけは確かである。

## 注

<sup>1</sup>たとえば、消費動向調査（内閣府）によれば、1968年には5%強だったカラーテレビの普及率は75年には90%を突破し、急速に普及していった。これと共鳴するかのように誕生した数々のアイドルは、同時期の国民歌謡としての「演歌」の誕生（輪島 2010）と相俟って大衆音楽の「国民的」再編と統合の一つの指標点であるといえる。

<sup>2</sup>この具体的な論理は、ボードリヤールが「(差異化の) レトリックのすべてが語っていることは、

個性が存在しないという事実である」と指摘したように（Baudrillard 1970: 123-9）、主体がその差別的距離において自らを認識する象徴的な価値照準を失う構造論的現実としてあらわれ、事実性の水準においては、消費社会的な差異のたわむれの「〈私〉探しゲーム」（上野千鶴子）として結実するのである。

<sup>3</sup>構造主義が背負った主体性（の解体）の問題は極めて本質的であるが、人類学、記号論、精神分析など、〈主体〉に接近するための方法論は多様であった。それゆえにCSの方法論も権力、性、エスニシティ、ポストコロニアルなど極めて多岐にわたり、それらの統一的方法を提示するのは困難である。

<sup>4</sup>もともとはフーコーによる概念（Foucault 1966）。

<sup>5</sup>これらの全体的な方法論的特徴を列挙すれば、①あらゆる意味媒体の自律したテキスト性の重視、②文化を静観するのではない、その内部的な動態と政治性の重視、③重層決定の論理への配慮、④グローバル資本主義を踏まえた文化の動態性と、「差異の消滅」に抗う辺縁的文化の双方への配慮などであるが、これらはポピュラー音楽研究にとっても極めて重要な視角である（ホール 1999）。

<sup>6</sup>松田を取り扱った論書も、そのメディア性と虚構性に着目したもの（小川 1988）と、女性としての生き方に照準したもの（小倉 1989）に大分される。これらは発刊時期の制約もあり、通時的な分析に欠けている点を留保しておかねばならない。

<sup>7</sup>これらの論点に関する分析は小川（1988: 149-63）を見よ。

<sup>8</sup>ニューミュージックという名は俗称であり便宜的使用に留めるが、この中でも松田に楽曲提供したのは、松任谷の他細野晴臣、大瀧詠一、財津和夫、尾崎亜美といった面々であり、かつての「はっぴいえんど」の面々も集結している。このように松田の楽曲は、広く70年代ポップスのエッセンスを凝縮した形で作られている。

<sup>9</sup>たとえば、「ガラスの林檎」のB面「SWEET MEMORIES」は、缶ビールCMのBGMとして松田の名を伏せて使用された結果、A面以上の話題となり、両面を入れ替えた再発盤が再び一位を獲得する結果をもたらしている。このような、商品や音楽の概要をあえて公開せずイメージや雰囲気性を伝える手法は、現在ではTVCFの常套手段となっている。

<sup>10</sup>「“すみれ・ひまわり・フリージア”ってこのがあるね。何の意味もないわけ（笑）」（松本1982）と語るように、松本はあえて意図的な虚構性を演出していた。これを本稿では一貫して、虚構＝記号化（作用）と記すことにする。それは、後述する「政治的なものからの離反」という時代精神に裏打ちされているのである。

<sup>11</sup>松田の歌詞世界とディズニー的童話の類似性は重要である。ドルフマン＝マトゥラール（1971=1984）の指摘した、父親の不在、生産労働と生殖の不在、第三世界の戯画化とオリエンタリズムの消費といったディズニーの物語分析は、そのまま80年代の松本＝松田に応用して遜色ない。原著刊行時の事情から、彼らの分析にはやや告発めいた言述があるにせよ、その仕事はディズニーが消費社会のパロディであることを証明するとともに、本論で示す主体の単性生殖的な二重化が決して偶発的な問題ではないことを傍証している。

<sup>12</sup>たとえば大塚（2004）、稲増（1989）らの成果はその特殊な虚構性について照準したものと見える。

<sup>13</sup>「ピンクのモーツァルト」「Dancing Café」など84年の作品にとりわけ顕著である。

<sup>14</sup>とりわけアルバム『Strawberry Time』（87年）においては、押し付けられた「女らしさ」への軽い反発（「Kimono Beat」）、男性中心主義への皮肉交じりの疑念（「妖しいニュアンス」）、独り立ちする女性の自由と孤独（「雛菊の地平線」）など、依存

的ではない自立的な女性像が強く企図されている。

<sup>15</sup>松本の描く歌詞は常に松田の私小説として描かれ、その「空想」（つまり夢オチ）として結末づけられることにより、虚実の繋留がなされていることは留意すべきである。

<sup>16</sup>特にヘブディジの研究は、サブカルチャーに若者主体の政治的抵抗の可能性を見出し、「プリコラージュ」によって支配的な価値や意味体系を転倒させる独自の文化圏を形成していることを示した点で、本論に連続するものである（Hebdige 1979）。

<sup>17</sup>他にも、荻野目洋子『VERGE OF LOVE』、本田美奈子『OVERSEAS』などの海外プロデュース作品があり、早見優、石川秀美、長山洋子などもディスコ・ナンバーの流行に乗じて洋楽を強く志向している。

<sup>18</sup>YMOや大友克洋といった表現者における自己の戯画化と問題を共有するものである。

<sup>19</sup>一方、松田の歌詞においては人工的身体の表現は少ないが、90年代以後のパフォーマンスにおいてM. ジャクソンやマドンナといった洋楽表現を模す彼女は、よりラディカルに身体と性をアメリカ化しているといえるだろう。

<sup>20</sup>この意味では「シンボル」から「システム」という吉見の分析は些か簡略化の念を否認しない。〈内なるアメリカ〉と化した日本をパロディカルにまなざすシステム論的機制が出現していたとはいえ、それはいまだ、従来の象徴的価値としてのアメリカと併存したものであるとあり、その結節点にこそ松田は位置している。

<sup>21</sup>この延長線上に「J-pop」の誕生がある。これは1989年にラジオ局J-WAVEにおいて初出した概念であるが、そこには「海外からまなざされる日本」としての「J」を先取る過剰な自意識が存在した（烏賀陽 2005: 11）。

<sup>22</sup>元来、大澤真幸による用語（大澤 1998: 200）。

<sup>23</sup>「Chase my dreams ～明日へのstep～」 「Fight

and Believe」など 90 年代の自作詞に共通して見られるモチーフである。

<sup>24</sup> もっとも、このことは主体に限定されたことではなく、ウォークマンに関して「これは家電ではない」というメッセージを発する SONY や、「面白くなきゃ、テレビじゃない」と豪語するフジテレビ、素人主義を徹底しアイドル性を否定するおニャン子クラブなど、80 年代を通して、既存のメディア性を前提としつつそれに対する自己否定的なメタメッセージを発する撞着語法が共通して見受けられる。この、否定的に自身を差異化し、たわむれてみせる形式的技法、これが北田のいう「アイロニー」なのである。これはたとえば、〈自分探し〉における主体の自己否定性に接続することになる。

<sup>25</sup> 概説的に素描すれば、LP から CD への完全移行、高視聴率を誇った歌番組の相次ぐ終了など、80 年代アイドルの隆盛を支えたメディア的配置は 80 年代末に一気に離散していく。これに対し「J-pop」とバンドブームの新たな波が到来するが、松田のチャート一位記録断絶と中森の自殺未遂（共に 89 年）はこの世代交代の象徴的事例である。無論これは、既に小泉今日子の段階でアイドル性が否定されていた形骸化の延長線上にある。

<sup>26</sup> またこのことは、卓越的なプロの表現者＝スターから、より世俗化した「どこにでもいる」素人性へとアイドル性に求められる中身が変質している点において、2000 年代後半以降のローカルなグループアイドルの乱立に顕著なアマチュアリズムへの遠因となってもいる。

<sup>27</sup> 「輝いた季節へ旅立とう」「明るい未来にしようね、Positive に！」など 90 年代前半に頻出するモチーフであるが、2000 年代以後もこの傾向は一貫

している。彼女の自作詞の特徴として、自分語りとしての「わたし」「I wanna」と、鏡像としての「あなた」「you are」が頻出するとともに、成熟を拒否し夢や空想の世界を描き続ける点が指摘できるが、ここに少女性の記号が大きな役割を果たしているとみてよい。

<sup>28</sup> 職業作詞家の後景化と自作詞の流行（製作資金の相対的減少と相補的である）、テクノリズムと消費社会化の更なる進行、その象徴としての CD など、流行歌を取り巻く布置が、世相と共犯的に〈わたし〉への消費を駆立て、「J-pop」という新たなジャンルを生み出す流れと並行的であり、それは「昭和が世間を語ったのに、平成では自分だけを語っている」（阿久 2007: 14）という実感的な言説を生み出す。なお、中尾（2014）によれば、この「私語り」性の嚆矢となるのが渡辺美里「My Revolution」（1986 年）であり、その特徴を①主体の絶えざるアップデートと強い倫理性が求められる、②性の排除と不明瞭なジェンダー性、③強いポジティブリズムなどに求めることができる（「きみ語り」ソング）、これが 90 年代以後 J-pop の主要な枠組となっていると考えられる（アイドル歌謡曲では本田美奈子「Oneway Generation」が典型である）。重要なのは、ここにおいて 80 年代的アイロニーの体系から 90 年代的な「ベタ」＝私語りの体系への回帰が見られると同時に、その語りの本質が他者との「関係」から聞き手への「共感」へとシフトしていることである。

<sup>29</sup> このような世代観による松田の再評価として、NHK によるドキュメンタリー「松田聖子：女性の時代の物語」（2007 年）がある。

## 文献

阿久悠，2007、『歌謡曲の時代：歌もよう人もよう』新潮社。

- Baudrillard, J., 1970, *La société de consommation*, Paris: Galilee. (= 1979, 今村仁司・塚原史訳『消費社会の神話と構造』紀伊国屋書店.)
- Dorfman, A. & Mattelard, A., 1971, *Para leer al Pato Donald*, Valparaiso U.P. (= 1984, 山崎カヲル訳『ドナルド・ダックを読む』晶文社.)
- Foucault, M., 1966, *La pensée du dehors*, Paris: Fata Morgana.
- ホール, S., 1999, 「カルチュラル・スタディーズの翼に乗って、旅立とう」『カルチュラル・スタディーズとの対話』新曜社, 5-27 (※日本講演).
- Hebdige, D., 1979, *Subculture: The meaning of style*, London: Routledge. (= 1986, 山口淑子訳『サブカルチャー』未来社.)
- 稲増龍夫, 1989, 『アイドル工学』筑摩書房.
- 北田暁大, 2005, 『嗤う日本の「ナショナリズム」』日本放送出版協会.
- 松本隆, 1982, 「松本隆インタビュー」『よい子の歌謡曲』11: 2-7.
- Morley, D. & Robins, K., 1995, *Space of Identity: Global media, electronic landscapes and cultural boundaries*, London: Routledge.
- 中尾賢司, 2014, 『「ネオ漂泊民」の戦後——アイドル受容と日本人』花伝社.
- 中川右介, 2007, 『松田聖子と中森明菜』幻冬舎.
- 小川博司, 1988, 『音楽する社会』勁草書房.
- , 1993, 「ポピュラー音楽へのアプローチ——SAY YES をめぐって」『現代文化を学ぶ人のために』世界思想社, 144-66.
- 小倉千加子, [1989] 2012, 『増補版 松田聖子論』朝日新聞出版.
- 大澤真幸, 1998, 『戦後の思想空間』筑摩書房.
- , [1996] 2009, 『増補〈虚構〉の時代の果て』筑摩書房.
- 太田省一, 2011, 『アイドル進化論』筑摩書房.
- 大塚英志, 2001, 『「彼女たち」の連合赤軍』角川書店.
- , 2004, 『「おたく」の精神史』講談社.
- 上野千鶴子, [1987] 1992, 『増補〈私〉探しゲーム——欲望私民社会論』筑摩書房.
- 鳥賀陽弘道, 2005, 『Jポップとは何か——巨大化する音楽産業』岩波書店.
- 輪島裕介, 2010, 『創られた「日本の心」神話——「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』光文社.
- 吉見俊哉, 1997, 「アメリカナイゼーションと文化の政治学」『岩波講座現代社会学 1 現代社会の社会学』岩波書店, 157-231.
- , 1998, 「『メイド・イン・ジャパン』戦後日本における『電子立国』神話の起源」『情報社会の文化 3 デザイン・テクノロジー・市場』東京大学出版会, 133-74.

(いしかわ ひろゆき、東京大学大学院教育学研究科博士課程、pathetiquesjp@yahoo.co.jp)  
(査読者 松原隆一郎、小玉重夫)

## **“Subjects” against Ironies:**

### A Study of Cultural Sociology on Seiko Matsuda/Akina Nakamori

*Hiroyuki ISHIKAWA*

This paper analyzes the issue of the subjectivity of Seiko Matsuda and Akina Nakamori from the perspective of cultural sociology. Throughout the 1980s, pluralizing her personality, Matsuda described two stories: independence of women, and the invalidation of meaning. These eventually restored the concept of “idol.” On the other hand, Nakamori ironically regarded herself as a stranger in her performance of solitude. Their subjects are in the ironism non-referencing toward common external criteria. These logics are so influenced by the 80’s contexts, especially semiology in the consumption society, the displacement of Americanism in Japan and self-conformity on TV-media. These elements came together to bring about vague borders between self and others, and between reality and virtuality. In front of self-copying ironism, Matsuda and Nakamori tried not only adaptation herself, but also resistance through her own “personality” performatively.