

(3) 見田宗介は、距離の感覚をうみだす社会的基盤として、①「東京など大都会への人口移動にともなう、故郷―異郷の空間的な距離の実在」、②「階級的・階層的なさまざまな差別にともなう、「身分」的な距離の実在」の二つをあげている(見田、一九七八、九三頁)。

【参考文献】

浅野純(編)、一九九八『歌謡曲のすべて 歌詞集』東京、全音楽譜出版社
 蘆原英了、一九八五「ジャンソンの手帖」東京、新宿書房
 橋爪紳也、一九九一「カフエー」、『大衆文化事典』東京、弘文堂
 伊藤強、「歌謡曲」一九九一『大衆文化事典』東京、弘文堂
 古茂田信男・島田芳文・矢沢寛・横沢千秋(編)、一九九五『新版 日本流行歌史(上・中・下)』東京、社会思想社

永井良和、一九九一『社交ダンスと日本人』東京、晶文社

見田宗介、一九六七―一九七八『近代日本の心情の歴史』東京、講談社

――一九七一『現代日本の心情と論理』東京、筑摩書房

佐伯順子、一九八七『遊女の文化史』東京、中央公論社

――一九九八『色』と「愛」の比較文化史』東京、岩波書店

園部三郎、一九八〇『日本民衆歌謡史考』東京、朝日新聞社

上野千鶴子、一九八七『私』探しゲーム』東京、筑摩書房

山田昌弘、一九九六『結婚の社会学』東京、丸善

柳文章、一九八二『翻訳語成立事情』東京、岩波書店

10章 転身歌唱の近代

――流行歌のクロスジェンダード・パフォーマンスを考える

中河伸俊

1 日本の流行歌とクロスジェンダード・パフォーマンス

流行歌におけるジェンダー(性別)交差歌唱は、私たちにとって、見慣れた現象だといっている。それは、とりわけ演歌と呼ばれるジャンルによくみられるが、ひと昔前のいわゆるニューミュージックや昨今のJポップもそうした歌唱と無縁ではない。しかし、私たちが自明視している光景を異化する「外からの目」を通して眺めるなら、それはグロテスクで不可思議な出来ごとに変貌する。たとえば、クラシックやシャンソンに造詣の深いモダニストの歌人・文学者、塚本邦雄がかつてこう書いたように。

それはともかく、最早四十前後、目だけは優しいが、いかにも雄臭い壮漢が、長い肢を開いて仁王立ちになり、綿々と「男」への恋情を訴へてゐる様は、一寸考へると面妖にして奇怪極まる。しかし、誰一人咎め立てもせず、当然至極のやうに耳を傾け、終れば拍手を送り、なごやかに、この「好漢」の退場を見送る。あれは単なる作詞者の趣向で、小林旭の「性」とは関係はない。歌って

ゐる三、四分間だけ、彼は「代理」を演じてゐたのだと、すべての聴衆は見事に割切り、いささかも違和を感じないのだらうか。世の聴衆はそれほどもの判りがよく、良い意味でも悪い意味でも「大人」なのだらうか。

これは、俳優で歌手の小林旭が、源氏名を変えながら各地を転々とする水商売の女性を主人公にした一人称形式の歌《昔の名前で出ています》（一九七六年にヒット）をテレビで歌うのを見ての評である（塚本、一九七八、九三頁）。塚本は、こうした「転身詠唱」の事例は、シャンソンでは、例外的な一例をのぞいてまったく思い浮かばないという⁽¹⁾。筆者の主に米英のポピュラー音楽についての知見の範囲でも、男が「女の歌」を歌う、もしくは、女が「男の歌」を歌う歌唱の事例を挙げるのはむづかしい。いわゆるジャズ・スタンダード四〇〇曲の歌詞を集め、そのそれぞれについて代表的な歌唱例を挙げた『ジャズ詩大全』十巻（村尾、一九九〇―一九四）を通覧しても、そうしたパフォーマンスは皆無に近い⁽²⁾。

いいかえれば、流行歌の世界ではそのことを指すことばもとくにないほどありふれた事柄である。ジェンダー交差歌唱（cross-gendered performance；CGP）は、比較文化的な視点からみればじつは、日本のポピュラー音楽のきわだった特徴の一つだといえそうだ。にもかかわらず、日本のポピュラー音楽研究者はこれまでそれを、きちんとした検討の対象にしてはこなかった。本稿の目的は、このCGPという、手をつけてみると存外に複雑で奥が深い現象の成り立ちや仕組み、それがもたらす効果についてとりあえずの試論を示すことである。

話を先に進めるまえに、本稿でいうジェンダー交差歌唱の位置づけを、もう少しはっきりさせておこう。この現象をちゃんと捕捉するには、歌を歌詞に切り縮めてテキストとして読み解く内容分析のアプローチだけでは不十分だ。歌唱という行いを、音楽を伴う芝居の中の演技として捉える演劇論の視点が必要になる。ポピュラー音楽の歌唱の多くは、ストーリー性をそなえた「三（あるいは数）分の間のドラマ」である。その歌詞は、楽譜や振り付けなどと同じく、ドラマのシナリオのようなものだ。それは、具体的なパフォーマンスを通じてはじめて、その演劇的な内容を達成する。だれがいつどんな場面で、誰に向かってどんな歌い方をするかによって、一つの歌の脚本は、多種多様なドラマ的世界を実現する可能性をはらんでいる。

「男の歌」を女性歌手が歌う、あるいは、「女の歌」を男性歌手が歌うCGPは、いいかえれば、歌のシナリオである歌詞のジェンダーと歌い手のジェンダーとが一致していない、歌唱のことである。ただし、「歌詞のジェンダー」といういい方は、じつは少々不正確である。たしかに、演歌の歌曲を類別する「男うた」・「女うた」という表現があったりもする。しかし、正確に言えば、私たちの社会のポピュラー音楽では、多くの場合、女／男の性別は歌詞そのものではなく、歌い手が歌詞を歌うことを通じて演じる歌の世界の登場人物に帰属される。つまり、社会学のジャーゴン（業界用語）を使うなら、ジェンダー化されているのは、歌手および登場人物の自己（自我⁽³⁾）なのである。

社会学者のゴフマンによるなら、人が演劇的な活動と解釈の枠組（theatrical frame）の中でパフォーマンスを行うとき、パフォーマンスの主体とされる「その人」の自己は、(1)個人（Person）―(2)演者（performer）―(3)登場人物（あるいは役柄 character）の少なくとも二層に重層化される（Goffman, 1986.

pp. 270-286⁽³⁾。どんな歌唱についてもいえることなのだが、ここではとりあえず、佐藤(綿引)美和と Chara と「無邪気な心で私を笑顔へ／導いてほしいの」と呼びかける《やさしい気持ち》(Chara・詞)の主人公の女性、栗原清志と忌野清志郎と「この雨にやられてエンジンいかれちゃった／俺らのポンコツとうとうつぶれちゃった」と愛車の故障にアせる《雨上がりの夜空に》(忌野清志郎・詞)の洋風つっぱり兄ちゃん、あるいは、森内一寛と森進一と「みんなあんたがおしえてくれた／酒もタバコもうそまでも」と独白する《命かかれても》(鳥井実・詞)の「惚れて振られた女」を、こうした自己の三層化の事例として挙げておこう。

ゴフマンは、個人と演者のマッチング(いわゆる配役)、演者と登場人物のマッチングはどちらも、まったく無制約に行われるわけではないと述べる。「どんな個人がどんな種類の演者になっていい(いけない)か」、および、「どんな種類の演者がどんな種類の役を演じていい(いけない)か」をめぐって、それぞれ一定の文化的慣行がある。ゴフマンは、その前者を個人―役割定則(Desch-rolle formula)、後者を役割―役柄定則(rolle-character formula)と呼ぶ。これをジェンダー交差にひきつけていうなら、女性が男性を演じることを専らにする役者になる宝塚の男役や、男性が女性を演じることを専らにする役者になる歌舞伎の女形は、前者、つまり個人―役割定則に関わる現象であり、いっぽう、流行歌のCGPは、後者の役割―役柄定則に関わる現象だということになる。こう整理すると、最近注目を集めているIZAMのようなヴィジュアル系バンドのメンバーの表出的パフォーマンス(彼らが「女装」をしているのかどうかは議論の余地があるところだが)と、ここで扱う流行歌のCGPの位相の違いが明確になる。

2 演歌と型——ヤノのジェンダー交差論

これまでジェンダー交差歌唱はほとんど考察されてはこなかったと先に書いたが、この現象を正面からとりあげた研究が一つある。アメリカの人類学者ヤノが、演歌についての多角的な調査の結果をまとめた『「民族の涙を形作る」がそれである』(Yano, 1996)。

ヤノのCGPについての議論を紹介するまえに、その前提となる彼女の演歌観を手短かにみておこう。彼女の演歌へのアプローチのキーワードは「型」である。歌詞やセリフ、楽曲や唱法、身体のポーズやしぐさ、演出などにみられる繰り返しが多く冗長で様式化された表現、つまり型が、演歌の構造化の原理だというのだ⁽⁵⁾。いいかえれば、紋切り型の歌詞や曲調やしぐさや歌い方が、ことばだけでなく「五感を通じて働きかけ」て情緒そのものの形成に一役買い、その結果として、聴衆は「涙の見世物」に浸って泣くことができるというのだ。ヤノによれば、演歌では、女／男の二分法に基づくジェンダー、および、それと結びつけられた性的な要素(セクシュアリティ)もまた、そうしたさまざまなレベルでの型を通じて表現される。もっと端的にいえば、演歌の型のかなりの部分が、きわめてジェンダー化された表現様式なのである。

ご存じのとおり、演歌はきわめてしばしば男女間のロマンス、とりわけ失恋や耐える恋を歌う。そして、そうしたロマンスのメロドラマは、伝統的なイデオロギーにそってパターン化された女と男のジェンダー・イメージに立脚している。演歌の歌詞の中では女性性(女らしさ)を表現することばとしてしばしば「心」が使われる。「女ごころ」といういいまわしに象徴されるように、女性基本的

には受動的かつ内向的で、情に流される「ばか」で「未練」な存在として描かれるのである。さらに、女性は鑑賞に供される美しい客体として位置づけられており（記号論的にいえば有徴 *marked*）、女性歌手は、華麗な着物・ドレスといった衣装や優雅な動き・しぐさなどを通じて「女らしさ」を演出する。それとは対照的に、「男らしさ」を雄弁に表現することばが「道」である。男性は能動的、行動的な存在として描かれ、さらに、見る（鑑賞する）主体として位置づけられるため、その衣装や動き・しぐさは地味であり美的な側面はあまり強調されない（記号論的にいえば無徴 *unmarked*）。そして、ただ立っているだけでなく動く場合には、男性の演歌歌手の制約された動きは、優雅さではなくエネルギーを表現する⁽⁶⁾。歌詞や唱法、パフォーマンスの分析を通じて、演歌におけるジェンダー／セクシュアリティをこのように捉えた上で、ヤノは、日本の主流の大衆文化の中でジェンダー交差という行いが成り立つ条件とその効果について、次のように論じる。

一般に、舞台の上でのジェンダー・アイデンティティの表現は、日常生活でのそれに比べて抽象化され、様式化される。とりわけ性別をクロスした演技では、日本だけでなくアメリカ文化においても、ジェンダー・アイデンティティの表現がステレオタイプ化される傾向が顕著である。日本では、独自の文化的伝統を背景にしてそうした傾向が極端に強められていると、ヤノは考える。様式化とジェンダー化の程度が高い「型」という表現の装置が利用可能であり、しかも、日本人の自己と行動は個々の社会的場面に埋めこまれる傾向が強いため（いいかえれば自己のあり方がより「その場かぎり」的で複数の自己の間の一貫性が求められる程度が低い⁽⁷⁾ため）、演歌ではジェンダーをクロスしたパフォーマンスがたやすく行なわれ受け入れられると、彼女は主張する。

歌は歌手のパーソナルな表現だというのが、西欧の歌唱における基本的な想定だとヤノはいう。このため、英米のポピュラー音楽ではシンガー・ソングライターが賛美される傾向がある。いっぽう、演歌では、自分で歌を書く歌手は稀だ。ヤノがいうことを先のゴフマンの用語に翻訳するならば、西欧のポップスをめぐる演劇的慣行の中では、自らの内面を掘り所にして歌を書いたり歌を賦活^{アクティベート}させたりする表現主体（個人）と、オーディエンスの前でそれを歌う歌手（演者）、歌の世界の主人公（登場人物）の三つの自己を一つに重ねあわせて見る傾向（4節でいう素朴リアリズムの演出論）が強いということになる。日本の演歌では逆に、その三者は、型の助けを借りて分離したものとして理解され、そのため、男性（女性）歌手が舞台の上の歌の世界で「女（男）になって」も、性別カテゴリーの区分が脅かされたり、舞台の外でのその人の「男らしさ（女らしさ）」が傷つけられたりすることはないというわけである。

とはいえ、演歌においても、ジェンダーをクロスした歌唱は常態ではない。実際のところ、「男うた」の多くは男性歌手によって歌われる。ジェンダー交差が行われる場合にも、歌詞レベルのみでのクロスはたやすく許容されるが、ジュエスチャーやイントネーションのレベルのクロスや、衣装や化粧のレベルでのクロス（美川憲一、梅沢富美男など）は、より抑制され、もしくは限定されたものになると、ヤノは主張する。さらに、彼女によれば、女性歌手のクロスが「シック、新鮮、セクシー、粹^{いじみ}」といったふうに表面的な資質に焦点をあわせて評価されるのに対して、男性歌手のクロスは「センチティヴィタと情緒的深み」を示す内面的な強さの表れとされるなど、CGPの演出効果は、男性と女性とで大きく異なる。

3 ジェンダー交差歌唱を成り立たせる言語

ヤノの研究は、一九九〇年代の日本での調査に基づいており、その時期に広く歌われていた演歌にデータが限られる。また、個人―演者間のクロスと演者―登場人物間のクロスが区別されていなかったり、見る主体としての男性と見られる客体としての女性とを対置するフェミニズムの他者論の図式に分析が引きずられすぎるきらいがあったり、CGPの効果を考える際にオーディエンスが一枚岩的に想定されているようだったりする。とはいえ、彼女の議論には、CGPについての理解を深める多くの洞察が含まれている。

「演歌」というジャンル分けは、一九六〇年代前半に、もともと欧米の音楽の影響下に発展した流行歌（もしくは歌謡曲）のうちより「泥臭い」部分をさして使われるようになった。しかし、七〇年代のかくや姫の《神田川》やイルカの《なごり雪》から、より近年のTUBEの《ガラスのメモリーズ》、飛鳥涼の《今でも》、渡辺美里の《いつかきつと》、山下達郎の《エンドレス・ゲーム》、松任谷由実の《Hello, My Friend》、中島みゆきの《瞬きもせず》にいたるまで、ジェンダー交差歌唱は、演歌という枠づけの範囲をこえて広くみられる。そこで、以下では、CGPという現象の輪郭を描くために、草創期から近年までの日本のポピュラー音楽を駆け足で通観することにする。ただし、そうした作業に入るために、そもそも、CGPの一方の構成要素である「女うた」「男うた」を私たちはどのようにして識別できるのかという点について、もう少し考えておこう。

「日本語はきわめてジェンダー化された言語である。そこで、たいていの場合、ことばおよび／もしくはステレオタイプ化された状況によって、ある歌が男の視点から歌われているのか、女の視点から歌われているのかは明らかである。」(Yano, 1995, p. 259) つまり、ジェンダー化された歌は多くの場合一目でわかる、とヤノはいう。たしかにそうだが、歌詞がどのようにジェンダー化されるかをもう少し細かく整理してみると、それは、(1)言語的指標、つまり演者が「なっている」「一人称の登場人物のことば使いでわかる、(2)一人称の登場人物とその人が置かれている状況でわかる(「こんな女にだけかした」と独白する《星の流れに》(清水みのる・詞)や「君がみ胸に抱かれて聞く」《蘇州夜曲》(西条八十・詞)、(3)語られる出来ごとの性格(「勇壮な」漁や祭や相撲や戦さなど)やそこに出てくる三人称の人たちの心理でわかる、の三種類になるだろう。このうち、日本のポピュラー音楽の歌詞に特徴的だと思われるのが(1)である。

現代日本語(口語)の話しことばには、音、形態、語彙、統語、談話の各レベルで、ジェンダー的示差性があるとされる。⁽⁸⁾ 流行歌の歌詞には、文語調(《昴》(北帰行)や「詩的」な口語(《啼く小鳩よ》(絶唱)、浪花節に通じる語り物調(《柔》(関沢新一・詞)の「勝つと思うな／思えば負けよ」とか《九段の母》(石松秋二・詞)の「悴来たぞや／会いにきた」とか)もあるが、しかし、その全部または一部が話しことばで書かれているものがきわめて多い。そして、そうした歌詞では、状況や登場人物の社会的立場づけが明確に書きこまれていなくても(つまり右の(2)がなくても)、人称代名詞(「あたし」「わたくし」「ばく」「おれ」「おいら」「わし」、呼称(「おまえ」「あなた」「あんた」といった語彙上の特徴や、終助詞(「わ」「のよ」「かしら」「ぞ」「せ」「な」などの形態上の特徴)がもたらすジェンダー化の効果によって、しばしば自動的に歌の登場人物の性別が同定されてしまう。極端に言えば、ジェンダー中立的な「わ

たし」以外の一人称が選ばれただけで、女うた／男うたの別が生じることさえある。西欧語の会話文を和訳したり、欧米ポップスの訳詞をしたりした人ならば、日本語の話しことばに埋めこまれたこの種のジェンダー化の要請の根深さに思い当たらずだ。

ただし、こうしたジェンダー化された言語的特徴に加えて、じつは、歌詞の枠組構造についての一定の了解もないと、女うた／男うたの同定はできない。「女ことば」または「男ことば」が歌詞の語りの基調になっているのか、それとも第三者の発言としてそこにはめこまれていてただけなのかによって話が違ってくる。もちろん、「君に胸キュン／気があるの？／こわいくらい読まれてる」(《君に、胸キュン》松本隆・詞)や「やさしさが、ほしいのよ／ほかには何もいらぬの／いつか涙を浮かべて甘えたね」(《ささなか》中山大三郎・詞)といった入れ子構造は、それこそ一目で読みとれるものだから、たいした問題ではない。歌詞の枠組構造(これは歌詞の人称構造に等しい)について、ここでとくに目配りをしておく必要があると思われるのは、歌詞のナレーター(語り手)が歌詞の中で起こる出来ごとの登場人物と重なりあっているのかどうかという点である。繁雑になるので細かくは論じないが、流行歌の歌詞には、大きく分けて、語られるドラマの外に立つナレーターによる語りと、語られるドラマの登場人物(主人公)によるモノローグの二つの形式がある。さらに、前者のナレーター(これもゴフマンの三層図式からいえばじつは登場人物の特殊ケースなのだ)には、人称を消された隠された「主体」である場合と、語り手としての「顔」を見せて一人称で登場する場合とがある。先にみたような日本語のジェンダー的示差性のために、一人称のナレーターによる語りと主人公によるモノローグとは当然ジェンダー化されがちだが、一人称のないナレーションの場合はそうではない。たとえば、「春の

うららの隅田川」(《花》武島羽衣・詞)や「野崎参りは屋形船でまいろ」(《野崎小唄》今中楓溪・詞)といった歌詞から、その「地」の語りの(つまりは顔のないナレーターの)ジェンダーを読み取ることはできない。つまり、一人称のないナレーションの歌は、少なくとも歌詞の構造のレベルではジェンダー中立的だと考えていいだろう。

このように考えるなら、先にみた女うた／男うたの同定の基準から、(3)の「語られる出来ごとの性格」を外したほうが、話がすっきりする。この基準はたとえば、ヤノが先に紹介した分析で、無法松(小説、大衆演劇、映画、浪花節の主人公の車夫)を題材に坂本冬美のために書かれた《あばれ太鼓》を男うたと判断した根拠になったと推測される。小倉の祇園祭りでの太鼓打ちシーンの描写を含むこの歌は、舞台やTVでは日舞風の乱れ打ちの振りも入るはずのもので、「気風のいい(伝統的な)男」をテーマにした歌詞には違いないが、語りの形式としては浪花節とよく似た人称のないナレーションの形をとっている。

再確認をすると、以下の歴史的な検討では、登場人物やナレーターの言語的・状況的な特徴(先に挙げた(1)(2))から女うた／男うたを同定し、それと演者のジェンダーが一致しない場合をCGPとみなす。ただし、そうしたことはや状況設定の指標は、そもそもそれが単純で常識的な女／男の二分法を前提にしているところからして規範的、イデオロギー的であり、日常的なことば使いやふるまいの諸特徴をステレオタイプ化し誇張したものだと考えたほうがいい。そして、そうした言語的・状況的な指標は一定不変なものではなく、時とともに変わる。人称についてみても、近年一つの変化があった。一九八〇年代後半以降、たぶん渡辺美里が先駆者の一人になって、いわゆるロック系のポッ

ブスで女性歌手が「きみ」と歌う慣行が広がり、さらに、九〇年代には、CGPであるといってもないといっても通る内容で、一人称に「ぼく」を使う女性歌手の歌がひんばんに見られるようになった(渡辺満里奈の《大好きなシャツ》、河田純子の《シン・ユ・ウ》、沢田聖子の《すべては君のためだけに》、大黒摩季の《LOVIN' YOU》など)。

もっとはっきりいえば、そもそも、CGPの構成要素である女うた／男うたを一方から支える女ことば／男ことば自体が、近代という歴史的な時代の産物なのである(上野、一九九五)。いわゆる女性語は、明治政府が「標準語」に東京の山の手ことばを選択したことによって成立し、学校教育や新聞によって標準語が普及するにつれて「関西と東京以外の地方」の生活の中に初めてもたらされたという(金田一他、一九八八、五五七―八頁)。より具体的に、終助詞についていえば、今に至る女性の「テヨダワことば」が一般化し、「中流女性のことば」として認知されるようになったのは、明治二〇年代のことらしい(遠藤、一九九七)。したがって、ヤノの演歌論で日本文化の伝統のように描かれたジェンダー交差歌唱は、次節でみるとおり、ある意味で「創られた伝統」なのである。

4 ジェンダー交差歌唱の歴史

レコードが普及して、現在と基本的には同じような構図で大衆的に享受される流行歌(ヒット曲)が登場したのは、昭和初年のことだ。それまで(明治―大正期)の、お座敷や街頭の演歌師、舞台や寄席などが発信源になった流行り歌は、一人称のないナレーションの歌曲がほとんどであり、つまり「主体」の境遇や内面が語られることは稀だった。⁽¹⁰⁾ また、口語の話しことばは、大正期になって浅草

オペラや演歌師の歌によりやく登場するのであり(ただし童謡がそれに先行する)、それまでの文語や俗謡・民謡調の歌詞のことば使いには、ジェンダー示差性はみられない。⁽¹¹⁾ いいかえれば、この時期の歌曲の多くは、男女どちらが歌ってもジェンダー交差歌唱にはならない。性別や境遇や内面をそなえた主人公によるモノローグという形式は、レコード産業や映画・ラジオといったメディアを背景にして、昭和になって成立した流行歌という新しい制度の中で発展をとげたといえることができる。

以下、『新版日本流行歌史(上)(中)(下)』(古茂田他、一九九四―五)に主に拠りながら、昭和初年以降から一九九〇年までの流行歌を対象に、四つの時期に分けてCGPの歴史を駆け足で概観する。⁽¹²⁾ 別に、本章末に具体的な歌曲の事例を示したので、適宜そちらも参照しながら読み進めていただきたい。

[a] CGPのあけぼの——戦前期(一九二八―四五)

いわゆる女ことばの流行歌には、大正年間に神長瞭月の《はらの唄》という先例もあるが、その登場は基本的には、昭和初年に大資本のレコード会社が流行歌を生み出すようになってからのことだ⁽¹³⁾。 「ねえ ねえ 愛して頂戴ね」と歌う佐藤千夜子の《愛して頂戴》(西条八十・詞 一九二八年)や、「いいのね いいのね 誓ってね」と歌う河原喜久恵の《ザッツ・オー・ケー》(多岐谷素一・詞 一九三〇年)に始まる、いわゆる「ねえ小唄」系の歌曲がそれである。こうした芸者ではない「堅気の」女性歌手(音楽学校・音大卒業生)による話しことばの恋愛の歌は、渡辺はま子の《忘れちゃいやよ》(一九三六年)に至って、その歌唱レベルでの情緒とジェンダー／セクシュアリティの表出技法が成熟すると、「卑穢の樂(ろ)りのエロチシズム」(荻原朔太郎)などと識者に酷評され、官憲の取り締まりの対象

にもされた(細川、一九九三、二二八頁)。ここでは、こうした流れが大衆の支持を得て、流行歌の歌詞の話しことば化とジュンダー化に先鞭をつけ、CGPが成り立つ基盤を作ったという点に注目したい。とはいえ、戦前期の流行歌には、意外なほどジュンダー交差歌唱が少ない。とくに、最初に掲げた小林旭のケースのような、「女の恋心を歌う男性歌手」のボタンは、ディック・ミネの《愛の小窓》と楠木繁夫の《女の階級》の二例に限られる。どちらも、歌詞は文語の七五調で、女ことばを男が歌うというクロス度の高い設定ではなく、しかも歌詞の描写も唱法もかなりナレーショナルだ。この二曲以外は、淡谷のり子の初ヒット曲《マドロス小唄》が船員生活の讃歌、東海林太郎の《綾乃の子守唄》が吉屋信子の少女小説を映画化した作品の主題歌で薄幸の少女のモノローグ、塩まざるの《軍国子守歌》《九段の母》が浪花節を取り入れた「銃後の妻」「銃後の母」の歌、といったぐあいに、どれも恋愛ものではない。同じくラヴソングではないが、「不健康な歌」として発禁になった上原敏の《裏町人生》が、男が歌う酒場女の歌のおそらく嚆矢として、唯一、戦後の歌謡曲の感性につながるもののようにみえる。

戦前期、そして「ブギ」が流行った敗戦後の占領期にジュンダー交差歌唱が少ないのは、そのころの流行歌が作り手にとっても聞き手にとっても、基本的には西洋的な「バタクさい」ものとして位置づけられていたからだというのが、私の仮説である。ドラマを作るにあたって、個人―演者―登場人物の間の性別の一致を前提にすることを、かりにジュンダーについての素朴リアリズムの演出論と呼ぶことにする(Goffman, 1986, p. 277)。近代欧米では、舞台演劇だけでなく歌曲の歌唱も、そうしたドラマツルギーにそって構成される。西欧のクラシックやジャズ、タンゴ、ハワイアン等々を吸収しそれなりに日本化した戦前の流行歌は、聴衆にとつてはモダンで舶来的なものを象徴する音楽だった。リアルタイムに近い早さで海の内こうの音楽を摂取した戦前の流行歌は、「主体」―登場人物のモノローグによる愛の歌というポピュラー音楽の形式と同時に、ジュンダーについての素朴リアリズムをも取り込んだのではないだろうか。

〔b〕戦後期―少年になる少女(一九四五―五九)

クルーナーの小畑実が美しい恋の時間を歌った一九五〇年の《星影の小径》は、戦後初のジュンダー交差歌唱のヒット(しかも大きな)になった。これは恋愛ものだという点で、この時期のCGPとしては例外的である。そもそもCGP自体多くないのだが、この時期には、美空ひばりの《東京キッド》《越後獅子の唄》や暁テル子の《東京シューシャインボーイ》、宮城まり子の《ガード下の靴みがき》といった、女性歌手が「少年になって」歌う歌が目立つ。ラジオ(今ならアニメの吹き替え)で女性が少年役をやる、というのは英米にもある慣行であり(Goffman, 1986, p. 277)、技術(声域)的にもまた女/男の境界の正面きつての越境でないという意味でも(少年はまだ「男」になりきっていない)、比較的行われやすいCGPだといえる。

天才少女歌手であり、のちに映画スターとして両性を演じて「七変化」(文藝春秋編、一九九〇)をみせることになる美空ひばりが、日本の大衆文化におけるジュンダーのあり方に与えたインパクト(彼女は森の石松を演じたりヒーローとヒロインの二役をしたり歌舞伎の女形になった上で女性を演じたりした!)の全容については、ここで検討する用意も紙幅もない。しかし、彼女が初期から映画で性別をクロスする

役を演じており（たとえば『鞍馬天狗』の杉作少年）、歌でのCGPはそれと呼応していること、そうしたCGP（ひばりも他の少年の歌を歌う女性歌手もしばしばクロスした衣装で舞台に出たようだ）が容易に受容された背景として、宝塚や松竹の少女歌劇の伝統が想定できることを、とりあえず挙げておきたい。

〔c〕脱戦後期——黄金期の到来（一九六〇—七五）

いわゆる演歌（艶歌）というジャンル分けのカテゴリが成立したこの時期が、曲教でもヒットという面からも、CGPがもつとも栄えた時代である。美空ひばりの『柔』（六五年）、菅原洋一の『今日でお別れ』（七〇年）がレコード大賞を受賞、他にも、森進一の『港町ブルース』（六九年）など、このタイプの歌唱がいくつも同賞の最優秀歌唱賞や歌唱賞・新人賞を受けた。

まず、袴姿の島山みどりや『柔』で柔道着を着たり書生姿になったりした美空ひばり、着流しの水前寺清子という和服男装の女性歌手のCGPの系譜が登場し、それを追うようにして、バップ佐竹、菅原洋一、城卓矢、美川憲一、森進一、五木ひろしといった「女心を歌う男たち」が輩出した。そして、六〇年代後半には、次のような演歌系のCGPの基本パターンが固まった。

女性歌手のCGPは、恋愛を歌わない。「男のぞみをつらぬく時にヤ／敵は百万こちらはひとり」（島山の『出世街道』星野哲郎・詞）とか、「行くも住るも座るも臥すも／柔一すじ柔一すじ／夜が明け通う」（竹腰ひろ子の『東京流れ者』永井ひろし・詞）というように、女性歌手のCGP用に書かれた歌詞では、男の「道」、つまり評価されるべき生き方が打ち出される。いっぽう、男性歌手が歌う女うた

では、受動的なスタンスで恋心と失恋の傷が歌われ、そしてしばしば「堅気ではない」「水商売系統の女性が主人公になる（『柳ヶ瀬ブルース』（『盛り場ブルース』））。もちろん、これは、CGPに限ったことではなく、先に紹介したヤノの指摘にもあるように、演歌の女うた・男うたに一般的にみられるパターンではある。ただし、演歌系の男うたに恋の歌がないわけではないのに（北島三郎の『函館の女』や鶴岡雅義と東京ロマンチカの『小樽の人よ』）、演歌の女性歌手のCGPでは恋愛が中心的なテーマにならないという、現在まで連続と続いているようにみえるパターンは、特筆に値する。もう一つ、六〇年代に人気を集めた和製ポップスや青春歌謡（橋幸夫、舟木一夫、西郷輝彦など）、グループ・サウンズといったより「西洋化」された若者向けのジャンルに、CGPがまったくみられないという点にも留意しておきたい。

こうしてみると、意外なことではないが、ジェンダー交差歌唱の広まりと演歌というジャンルの成立には、深い関りがありそうだ。演歌というカテゴリが成立した六〇年代はいわゆる高度成長期のただ中であり、常識のない方をするなら、近代化／西歐化がさらに進んだ時期だということになるだろう。この時期になぜ、欧米的な素材リアリズムのドラマツルギーから外れたCGPが繁栄することになったのか。今後の探究の叩き台としてあえて冒険的な仮説を立てるなら、義太夫・浪花節といった語り物の演出上の慣行が、この時期になって流行歌に取りこまれたということなのではないだろうか。

浪花節は、戦前に大衆芸能としておおいに栄え（レコード史を彩る大量の録音が行われ、また地方興行では人気流行歌手を前座にして浪花節がトリをとることさえあったという）、一九五〇年代にも新興の民放ラジオ

局の番組でブームを呼んだが、六〇年代には凋落の一途をたどる（大西、一九九八、唯、一九九九）。戦前の流行歌は、鶯芸者と呼ばれた芸者出身歌手に象徴されるように俗謡や民謡の要素を取り入れたが（唱法でいえば小ぶし）、義太夫、浪花節などの語り物の伝統（唱法でいえば播りやうなり）とはほとんど結びつかなかった。しかし、浪花節の凋落が始まった時期は、同時に、五〇年代の浪曲ブームを足がかりにして、三波春夫や村田英雄、二葉百合子などの歌謡浪曲が流行歌の世界で、人気を博した時期でもあった。「演歌」というジャンルは、楽曲の構成からいえばたぶん古賀政男など戦前の作曲家たちが作り上げたものの延長線上にあるが、浪花節の唱法やドラマツルギーがそこに隠し味として加わって成り立ったといえるのではないか。

語り物では、ドラマの部分で演者が透明なナレーターになり、そのナレーターの語りに男女の登場人物の発言がはめこまれる。さらに、同じ芸能でも講談や落語の場合と違って、義太夫や浪花節では、男性だけでなく女性も演者になることを認められ、それどころか大きな人気を博してきた（水野、一九九八、大西、一九九八）。つまり、ナレーターの語りにはめこまれた登場人物のセリフ（それには節がつくこともある）についてみれば、男が女を演じる、もしくは女が男を演じるという演者—登場人物間のクロスは、語り物の伝統の中ではふつうの事柄だった。

といっても、CGPを行う歌手やそれを支えるスタッフたちが、浪花節の世界の出身だったわけではない。村田英雄の前座からスタートし、金びかの袴姿や歌詞の自身で浪花節とのつながりを演出した畠山みどりにしても、浪曲師に弟子入りしたことはなかったようだ。音楽学校出身ではない歌手と、流行歌生えぬきの作詞家（雑誌『平凡』の作詞コンクール出身の星野哲郎などはその典型）が組んで流行歌を作

るときに、幼いときから耳にしてきた浪花節の要素が、資源として使われたということだろう。そうして、流行歌の世界の中でいったん欧米的な素材リアリズムの演出論が破られ、CGPのレコードが成功を収めると、今度はそれがモデルになって、浪花節というもとの文脈とは直結しないムード歌謡やニューミュージックといった分野にまで、CGPの慣行と技法が広がっていった。以上が、現時点ではまだ裏取りが不充分的な、私の「CGP慣行の語り物起源説」のアウトラインである。

もう一点、この時期のCGP演歌と、盛り場の関係について、簡単に触れておきたい。江戸時代から、男性の同性同士の（いわゆるホモソーシャルな）遊びの文化を後ろ盾にして、歌の流行の重要な現場でありつづけてきた「お座敷」が、高度成長期になって、新興の盛り場のバーやクラブに席を譲ることになる。「だれが名づけた川なのか／女泣かせのネオン川」（バーブ佐竹《ネオン川》横井弘・詞）といったように明示的に、あるいは「酒」と「女」の組み合わせを通じて暗示的に、しばしば演歌の女性のヒロインに擬された水商売の女性は、演歌系歌手の出発点や営業の場であったりもしたそううした各地の盛り場で、歌をジュエックボックスや有線でかけたり、流しの伴奏やカラオケで歌ったりして、そのプロモートに一役買う人たちでもあった。おそらく、彼女たちに支持されるような形でおミズ系の「女心」を歌うことは、歌を流行らせるのに積極的な意義をもっただろう。

この時期の最後のほう、つまり七〇年代になって、六〇年代には周縁的な位置にあった和製のフォーク／ロックの運動が主流の流行歌に流れこみ、いわゆるニューミュージックが台頭する（北中、一九九五、一八四—九頁）。これは、右のような流行歌と盛り場の共生にくさびを打ちこみ、新しい流行歌のオーディエンス、産出過程（シンガー・ソングライターやアーティスト主導のレベルに象徴されるような）、

興行形態を開拓する動きでもあった。楽曲の音楽構造や器楽形態では、米英のポピュラー音楽にさらに歩み寄ったニューミュージックは、しかし、かぐや姫の《神田川》やグレイプの《精霊流し》にみられるように、ジェンダー交差歌唱を取りこんで展開していった。歌のヒロインが水商売ではなく、OLや学生といった「ふつう」の若い女性になったこと、イルカのような例外もあるが、初期のニューミュージックの女性のシンガー・ソングライターにはほとんどCGPがみられないことが、演歌と比較をしたときに目につく点である。⁽¹⁶⁾

〔d〕昭和末から平成へ——CGPの長い午後（一九七六—九四）

七〇年代の後半以降も、かなりの期間、流行歌のジェンダー交差歌唱は、黄金期の延長線上にあつたといえる。ニューミュージック系（といってもまもなく「新しく」なくなり主流の流行歌に溶けこむのだが）では、因幡晃の《わかって下さい》や上田正樹の《悲しい色やね》、さらには（本章末の表の）補遺にあげた諸作品のように、そのほとんどが男性歌手による、恋愛をテーマにしたCGPが陸続と登場した。この系統のシンガー・ソングライターの中には、元アリスの堀内孝雄や吉幾三のように、「演歌に転向」してCGPのヒットを出すケースもあった。いっぽう、近年になるほど縮小再生産の傾向が目立つ演歌のジャンルでも、ペテラン勢や坂本冬美のような新世代の歌手によって、六〇年代から七〇年代初頭に確立されたボタンを踏襲する形で、男女のCGPが録音されつづけている。

いっぽう、他のジャンルに目を向けると、筆者はそうした分野に詳しくないので断言はできないが、八〇年代後半のバンド・ブーム以降のバンド系の男性歌手にCGPの事例はみられないようである。

これを六〇年代の和製ポップス・GSやニューミュージック化する前のフォーク／ロックにCGPがみられなかったことと併せて考えるとき、パフォーマーがより「洋楽」的、より自己表現的になるほど素朴リアリズムのドラマツルギーに依拠しがちになり、逆により「日本」的、より流行歌的（「ドラム志向」）になるほどCGPに対して開かれる、ということができるかもしれない。

年表には表れないが、近年の新しい傾向は、3節の末尾で触れたように、バンド・ブーム以降のJポップの女性歌手の中に、「ぼく」を一人称にした歌詞を歌うケースが散見されることである。それは、CGPのこともあれば、そうと断定できないこともある。⁽¹⁷⁾ CGPとは基本的に無縁で、女性の視点からの歌詞を書いて歌ってきた松任谷由実や中島みゆきが、九〇年代になって相次いでCGPの録音をしたのも、あるいはそうした傾向に呼応してのことかもしれない。そうした一つの流れがほんとうにあるといえるのか、あるとすればその中身は何なのかという点については、近年の話しことばでの「性差解消」の傾向（遠藤、一九九七）や、歌の世界での伝統的な受動的な女性像／能動的な男性像の変容などを視野に入れながら検討する必要があるが、それは今後の課題にしたい。

5 ジェンダー交差の効果——結びにかえて

流行歌におけるジェンダー交差歌唱は、いっぽうでジェンダー示差性が高い日本語の話しことばに、他方で演者の自己と登場人物の自己の一致を要求しない演出上の慣行に根ざしている。とくに、スタンダード化した歌曲（日本では「懐メロ」扱いされる歌曲はあってもアメリカのポピュラー音楽でのようなスタンダード化はみられないが演歌に限ればそれと近いものもなくもない）をカヴァーしようとするれば、演者のジェ

ンダーにそって登場人物のジェンダーが再構成される英語の歌とは違って、歌詞のジェンダー示差性のために、オリジナルが異性のために書かれた歌曲であれば、ほぼ必然的にCGPになってしま⁽¹⁹⁾う。そうした言語上の事情が、私たちがCGPに許容的になる理由の一つであるには違いない(実際、私たちはカラオケで、やすやすと異性の歌手の持ち歌を歌ってCGPを行う)。

しかし、もちろんそうした事情だけから偶発的にCGPが起こるといいたいのではない。職業歌手のヒット曲の場合、そのジェンダー交差歌唱にはさまざまな演劇的な狙いや効果があるだろう。歴史をみるにあたってはCGPという一つの事柄として一括してきたが、それはおそらく、個々のパフォーマンスにたち戻って多角的に検討すべき、多様で複雑な現象であるはずだ。とくに、そうした歌唱がオーディエンス(聴衆や観客)にとつてどのような意義を持つのか、ということが問われなければならない。たとえば、オーディエンスは、多くの場合、女/男の二分法が指示するラインにそって、同性の演者や登場人物に同一化し、あるいは異性の演者や同一化をロマンティックな、もしくはセクシャルな対象にするだろう。特定のパフォーマンスについて、女性と男性のオーディエンスによるそうした同一化や対象化の志向のうち、どれが有意味なラインなのかは吟味されなければならない。

六〇年代の女性歌手のCGPのうち、水前寺清子の《いっぽんどつこの歌》(星野哲郎・詞)を一例としてみてみよう。「ほろは着てもこころの錦／どんな花よりきれいだぜ／若いときや二度ない／どんとやれ男なら／人のやれないことをやれ」という歌詞のとおり、演歌の男うたの典型ともいうべき「道」の歌であるこの歌曲は、和服の着流しスタイル(時代劇俳優の大川橋蔵を意識して本人が選んだという)の水前寺によって歌われ、人気を博した。先述のように、ヤノは、CGPは、女性歌手の場合、

「シック、新鮮、セクシー、粹」といった表面的資質を強調する効果をもつという。いいかえれば、男性のオーディエンスが演者をセクシャルに対象化することが、女性歌手のCGPの生命線だと彼女は考えるのである。これは、ヤノがフィールド調査した縮小再生産期の演歌の「美人女性歌手」路線(藤あや子とか)には当てはまるかもしれないが、水前寺には当てはまらない。唱法もふりも浪花節系(歌謡曲の文脈の中にあるこの歌曲のパフォーマンスでは、男性の登場人物(語り物のナレーター)の延長線上にある存在)がオーディエンスの男性に「男らしく生きろ」と呼びかける。「ほろは着ても」というからには、歌詞で想定されている聞き手は、一目瞭然の順境にある人たちではない。そうした男性を、語りかけてくる歌の主人公に同一化させ、自らの男らしさ(あるいはその可能性)を再確認できるようにしたことが、この歌唱が支持された一つの理由であつたはずだ。事実、レコード会社は、この曲を含む水前寺の一連の作品を、「援歌」というキャッチフレーズを作ってプロモートした。

こうした内容の男うたを、男性歌手ではなく女性歌手が歌うことの効果は何か。CGPは、演者と登場人物を切り離すことによつて、登場人物とそのメッセージを際立たせる。この歌のメッセージを、歌舞伎でいえば立役に当たるような堂々とした男性が歌えば、それは後進や成功していない人に対する成功者の説教になり、メッセージの透明度が下がる。「道」の歌を歌う男性の演者は男性のオーディエンスにとつて、「人生」という「大勝負」での想像上の競争相手たりうる存在なのだ。いっばう、若い女性の演者は、聞いている男性の「男性性」を脅かさないと意味で、理想の「援歌」歌手だといえる。水前寺は実際に、年齢を重ね社会的なステータスを確立したのちに、彼女がその系統の持ち歌を歌うのはもはや「オバサンの説教」であり「シャレにならない」と指摘されて、ショック

を受けた経験があるという。⁽¹⁹⁾ 渡辺美里の《My Revolution》(一九八六年)からZARDに至る“元氣な女の子”の生き方ソングにも、はたしてこういう「援歌」の仕掛けに似たものがないか検討の余地があるだろう。

いっぽう、女うたを歌う男性歌手への女性ファンの志向性は、もちろんこれとは違ったものになるだろう。森進一や美川憲一、前川清など、立役ではなく二枚目タイプのCGPには、演者へのロマンティックな対象化志向と、登場人物の女性への同一化の“一粒で二度美味しい”メカニズムが働くの普及を前提にして生まれた、一種の“カラオケのお手本”のような側面があったのではないかとと思われる。とすれば、カラオケで、中年男性が、たとえばびんからトリオの《女のみち》を陶然と歌うとき、そこで何が行われているかも吟味する必要があるだろう。いずれにせよ、CGPの仕掛けと効果は多様だという前提にたつて、さらに考察を重ねなければならぬ。

CGPを成り立たせる演出上の慣行は、ヤノも示唆するとおり、ジェンダー・ポリティクスの見地からいえば、女／男の二分法を暗黙の前提にした保守的なものである。CGPには、丸山(美輪)明宏やピーターが演者として行ったような、ジェンダーの境界の攪乱効果はない。ましてやそれは、東京少年の笹野みちるが、レスビアンとしてカムアウトすることを通じて行ったような二分法への挑戦ではない(笹野、一九九七)。CGPは、とりわけ黄金期のもの(さらには現在に至る演歌)についていえば、女うた・男うたに結びつけられてきたジェンダー・イメージを解体せず、再生産するものだったといえるだろう。にもかかわらず、CGPには、性別と結びつけられる表出や行い、理念の境界を変

更するという効果がなかったとはいきれないと、私は考える。個人―演者―登場人物という三つのレベルの自己は、演出上の慣行によって分離されていても、なおかつ一定の相互浸透を伴う。男性の登場人物になった“ひばりちゃん”の演技のある部分は、演者のイメージのほうに回収されるかもしれない。《いっぽんどっここの歌》や《涙を抱いた渡り鳥》の登場人物の心根や姿勢は、“チーター”という演者のパーソナリティの構築に使われるかもしれない。女性のオーディエンスにとって、あの映画の“ひばりちゃん”のようにかっこよく振舞いたい、あるいはあの歌の“チーター”のようにさっぱりと前向きに生きたいといった形で、創造的な“誤解”を孕んだ同一化が、日常のいとなみの中で、ジェンダーの境界を何がしか動かす梃子の働きをすることがあるかもしれない。そうしたことがあればそれもまた、CGPのポリティカルな効果の一つなのである。

〔注〕

(1) 塚本は、「ベルエポックの、シャノン草莽期の雄」アリストテッド・ブリュアンによる自作自演の、「いかかかしい病気をうつされてサン・ラザールの収容所に検束された三文娼婦」を主人公にした一人称の歌(サン・ラザールにて)を、例外的なケースとして挙げている(塚本、一九七八、一〇六―七頁)。

(2) ただし、娼婦を主人公にしたコール・ポーターの有名なスタンダード《Love for Sale》は、女性歌手だけでなく、トニー・ベネットなど男性歌手によっても歌われてきた。この歌曲は、ヴァースの部分(導入部)を外せば、恋愛のヴェテランでありながら目下恋人がいない男(女)の自己アピールの歌として聞くこともできる。しかし、ベネットのヴァージョンでは、ヴァースを三人称(⑤)に置き換えたあと、続くコーラスの部分(⑥)を一人称で歌っており、そこだけに限っていえば、ジャズ・ヴォーカルではきわめて稀なジェンダー交差歌唱の事例だといえるかもしれない(ヴァースを地にしたほこみなのだと解釈できる)。

(3) “少なくとも三層というのは、その上に、たとえば登場人物による仕方話や劇中劇のような形で、演劇的な「現実」とそれに対応する一人称の自己の層がさらに積み重ねられる可能性があるからである。

(4) もちろん、オーディエンス（聴衆や観客）は、その三者を必ずしも同時に「見る」わけではない。たとえば、TVDドラマ『天うらら』を見て主人公の川島うららの苦境に手に汗にぎるか、俳優須藤理彩の演技に好感をもったり未熟だと感じたりするかは、傾向としては、一方に没入すれば他方が背景に退くという認知的トレードオフの関係にあるといえるだろう。さらに、一般にパフォーマンスの場では、登場人物（役柄）と演者（俳優、歌手）の自己は呈示されるが、個人の自己やアイデンティティは隠されることが多い。にもかかわらず、この両者の背後には、両者を動かす、「自然な」生理と心理と生活史をそなえた主体としての個人がいるというのが、私たちの文化における基本的な想定である。そして、オーディエンスとしての私たちは、しばしば、演者としてのベルソナ（役割行動）の向こうにある「ほんとうのその人」を、役割距離を示す行いや演劇的な枠組を外れた活動（たとえばくしゃみや利用とかセリフをいい間違えとか）の中に読み取ってしまう（ただし、TVの世界では、そうしたメカニズムを利用して、演者の「ベルソナリティ」や「私生活」がどんどん演者の役割行動の側に移転させられつづけていたりもするのだが）。

(5) ヤノは、一九五〇年代―九〇年代の演歌―五曲をテキスト分析し、歌詞にきわめてひんばんに登場する語（夢、心、あなた、涙、泣く、酒、女、人等々）があることを示した。歌謡曲の歌詞についてのこの種の研究は、国語学などの分野ですでに一定の蓄積があるが、こうした類出語と歌詞のジェンダー（女うた／男うた）との間に一定の関係があることを示した点がおそらく、この分析の新しさである。さらに、彼女は、演歌では、「泣かせどころ」であるセリフが固定化されており、楽曲やポーズ、しぐさに定型があり、また、その唱法には二二の典型的な様式（PK II performative Kata）がみられると指摘した。そうした唱法の型の中には、小節や揺りのように演歌歌手に一般的に使われる技法もあるが、ささやきや溜め息、うめき、すすり泣くように音程を滑らせる（a sobbing pitch）といった女性の演者がよく使うもの、喉をがらがらいわせる擦過音（guttural rasp）やうなりといった男性の演者のほうがひんばんに使うものもあると、ヤノはいう。

(6) さらに、ヤノの分析によれば、「男らしさ」は道だけでなく、強い（しばしばより公共的な）感情（たとえば「義理人情」とその表出の抑制、故郷への帰還のイメージや同性間の連帯（homosociality）などによって定義される。さらに、音楽的には、男らしさ（つまり「男うた」）は長音階、より早いテンポ、リズム感の強調などと結びつく傾向がある。

(7) ヤノは、演歌のそれと近縁のジェンダー交差を取りこんだ現象として、歌舞伎の女形の伝統や宝塚少女歌劇を挙げる。さらに、そうした現象の背景になる文化的伝統として、仏教起源の「変身」（変生）と、「儒教」（正確には中国古代思想の系譜を引く陰陽五行説）の陰陽概念とを挙げ、後者の二分法がジェンダー／セクシュアリティをめぐる女／男の型の基盤になったと述べる。こうした指摘については、ネイティヴとしていささか首を傾げざるをえない。

(8) より具体的にいえば、(a) 音のレベルではイントネーションと音韻（「きたねー」「すげー」について、(b) 形態のレベルでは終助詞と敬語について、(c) 語彙のレベルでは人称代名詞、呼称（「いさん」「きみ」「おまえ」）、感嘆詞（「あー」「まあ」「ちえっ」）、形容詞（「すてき」「いかす」）、副詞（「とっても」「すごく」）、漢語使用、語彙のレパートリー、俗語・卑語（「くそっ」「番生」）について、(d) 統語のレベルでは言い切らない表現、繰り返し表現、倒置構文について、(e) 談話のレベルでは要求表現、相づち、挨拶・きまり文句、冗談・議論について男女差が観察されると、言語（国語）学者はいう（金田一他編、一九八八、五五七―六二頁の「女性語」の項による）。

(9) このあたりの整理をだれもしていないようなので、今後の検討の叩き台になるように試論を示しておきたい。日本の流行歌や米英のポップスについての知見の範囲でいえば、ポピュラー音楽の歌詞の枠組構造には、(a) 一人称を出さないナレーター（語られるドラマの外に立つ語り手）による語り、(b) 一人称が登場するナレーターによる語り、(c) 一人称を出さないナレーターの語りへの単数または複数のドラマの登場人物の発言のはめこみ、(d) 一人称が登場するナレーターの語りへの登場人物の発言のはめこみ、(e) 一人称を出さないナレーションと登場人物の発言の併置、(f) ドラマの登場人物の一人（主人公）によるモノローグ、(g) ドラマの複数の登場人物による掛けあい、といったパターンがみられる。(a)―(d)の、歌のドラマの外に立つナレーターは、そのドラマの世界に関するかぎり、「なんでそんなことを知っているの」と問われることがない全知の語り手である。それを

一人称のあるなしで分けるのは、(b)(d)のように一人称で登場するとき、その結果として、ナレーターがジェンダー化（さらにはさまざまな社会的属性の付与）の対象になりうるからだ。一人称のナレーターは、演劇空間の中では、しばしば演者と番号で結んで理解されるだろう。いっぽう、(a)(c)のような一人称のないナレーターの語りについては、語りに男性（さらにはエスニック・マジョリティなど他の支配的な社会的勢力）の視点を埋めこみながら、「主体」を消すことによってそれを隠蔽する装置だという批判の余地が出てくる。なお、こうした形式の起源を近代文学にみるのは、当たっている面もあるが、一〇〇パーセント正しいとはいえない。浪花節、講談、落語などの近世起源の話芸も、導入部はさておき、物語の部分では基本的には(c)のような枠組構造がとられるからだ。(e)は(c)の変形と考えられるが、こういっただけでは分りにくいので、例として、《銀座の恋の物語》（大高ひさを・詞）を挙げておこう（(i)心の底までしびれるような吐息が切ないささやきだから／涙が思わずわいてきて／泣きたくなるのさこの俺も／(ii)東京で一つ銀座で一つ／若い二人が始めて逢った／真実の恋の物語）。このように並んでいる場合、(i)のモノログ形式でも、演者が演じる登場人物（歌の主人公）が、ナレーターの他の登場人物の発言を語る入れ子構造がとられることもある。ただし、主人公が他の登場人物の発言を引用するときには、ナレーターが登場人物を演じる場合よりも、「なりきる」という点で（つまり感情移入や属性の表出について）より大きな演出上の制約を伴うだろう。ナレーターという装置は、すべてを知っており、どの登場人物にもなれるという意味で、物語を語る（つまり叙事）には便利な存在だ。いっぽう、登場人物（主人公）は、もともと直截に「内面」を表白できる位置にあり、したがって、感情の表出（叙情）という目的にとっては手取り早い仕掛けである。(x)は、デュエット曲に典型的だが、一人の演者が男女二人の登場人物のパートを歌う太田裕美の《木綿のハンカチーフ》や南佳孝の《摩天楼のヒロイン》のような歌唱例もある（どちらも松本隆の作詞で、とくに前者はヴァースごとに二つのパートが含まれる実験的な構成になっている）。こうした事例が示す教訓は、歌詞の枠組（人称）構造と演者の歌唱上の分業体制とを、必ずしも一定の形で対応させなければならないとは限らないということだ。実際、米英ポップスのコーラス歌唱（とくにアフリカン・アメリカンのそれ）では、さまざまに入り組んだ演者―登場人物間のアレ

ンジが行われる。とはいえ、一つの時点においては一人の演者に一人の登場人物しか割り当てないというのが、もっとも分かりやすい演出法だとはいえるだろう。

- (10) もちろん、日本語は伝統的に主語を省いた文を許容（ときには要請）してきたから、和歌の叙情歌から新体詩に至る系譜にそった、一人称抜き主人公によるモノログの歌曲というものもありうるし、実際にあった（たとえば一九〇七年に発表された唱歌《旅愁》）。しかし、《開化大津絵節》（一八七三年）や《ノルマントン号沈没の歌》（一八八七年）、《オッペケペー節》（一八七九年）から日本初のヒット・レコードとされる《カチューシャの歌》（一九一四年）に至るまで、明治大正期の流行り歌の多くはそうではなく、人称のないナレーターによる語りや囁きの形をとった。例外的な、主人公が示されるモノログ歌曲の早い事例が、軍歌（一八八五年の《抜刀隊の歌》、一八九二年の《凱旋》、一九〇五年の《戦友》）と望郷の歌（先の《旅愁》、一九一四年の《故郷を離るる歌》）にみられるのは示唆的である。
- (11) ただし、文語の歌曲は女性が歌うものではない、といった想定はあったかもしれない。この点について筆者には十分な歴史的知識がないが、とはいえ、文語の唱歌は学校で男女の生徒によって歌われたはずだし、「聞けや人々面白き／この天然の音楽を」という《美しき天然》（武島羽衣・詞 一九〇五年）が、女性の歌わな

い歌だったと思えない。

- (12) 同書に歌詞が収録された約一七〇〇曲の中には、ヒット曲（よく売れた曲）や音楽賞受賞曲、その他の話題曲がかなり網羅的に含まれている。もちろん、近年になるほど発売される曲の数が増えるため網羅度が低くなり、選択にバイアスが働く余地も高まるのだが、しかし、出典を一つに絞るほうがデータの性格がはっきりすると考え、あえて他の資料と併せることはしなかった。

- (13) 神長は演歌にヴァイオリン伴奏を持ちこんだことで知られる演歌師の世界の有力者で、この歌では、《リパブリック讃歌》（神長暁月・訳詞）のメロディにのせて、「薄紅の花のいろ／昨日はじめて笑ってよ」「月のある夜がお厭なら／昨日も今日も闇夜だわ」といった歌詞が歌われた。これは、本人（女学生を題材にした歌でデビューしたという）が歌ったならCGPになるわけだが、確認できなかった。

- (14) 水前寺は島山のために書かれた曲をもらってデビューした（奥山、一九九五、一九〇一―一九六頁）。

(15) この時期の広義の演歌系の女性歌手のCGPのヒットで、唯一『道』ものでなく恋愛を扱ったのは、傷心の女性を男性が慰める日吉ミミの《男と女のお話》だが、ここでも語り手である主人公の男性の恋情はテーマ化されない。

(16) ただし、イルカのCGPの曲《なごり雪》《雨の物語》は、どれも自作曲ではない。荒井(松任谷)由実や中島みゆきに代表される七〇年代ニューミュージックの女性アーティストたちは、それまで男性作詞家の手の中にあつた流行歌における女性像と恋愛像の定義過程に割りこみ、それらを女性のニーズにあうものに作り変える作業をしたという意味で、画期的だったと考えられる。いっぽう、男性シンガー・ソングライターはといえば、松山千春のように脱水商売化という点以外は演歌の構図の延長線上にある女うたを書く者もいたが、その多くは、さだまさしの《関白宣言》(一九七九年)のような『反動的』なものを含めて、女性側の変化に何らかの形で対応する歌詞を書くことになつた。

(17) 最近のラウソングの歌詞は、以前と比べれば大幅にユニセックス化し、登場人物の心理や状況設定から男女うた/男うたを同定するのが難しくなつてきている。人称についても、『ぼく』と自称する女の子(古い例でいえば手塚治虫のマンガ『三つ目がとおる』の和登さんのような)像が、ある程度文化的な資源としての流通性を得はじめていると思われる。

(18) 一人称、二人称はジェンダー化されておらず、ジェンダー化されている三人称(he/she)は、どちらも同じ一音節で、簡単に取り替えられる。

(19) 「ところが、あるときを境に、急に詞とわたしが分かれてしまふときがやってくるのだった。それは、ある人のこんな言葉がきっかけだった。『若い女の子がいっしょう懸命、こうやって背伸びして、大人に向かって、ほらよって説教するのがすごくかわいかった。でも、それが三千女からね、あの歌を歌われると本当に説教されているみたいだね、シャレにないよ』わたしはがく然とした。そんな見方もあつたのか。こりゃあ、きついで。」(水前寺、一九九五、一五八頁)。

〔引用文献〕

- 上野千鶴子、一九九五『平成言文一致体とジェンダー』『トリッパー』夏号、四〇―五三頁、東京、朝日新聞社
 遠藤織枝、一九九七『女のことばの文化史』、東京、学陽書房
 大西信行、一九九八『浪花節繁盛記』東京、小学館
 奥山弘、一九九五『艶歌の竜』と歌謡群像』東京、三一書房
 北中正和、一九九五『はんのうた―戦後歌謡曲史』東京、新潮社
 金田一春彦、林大、柴田武編、一九八八『日本語百科大辞典』東京、大修館書店
 古茂田信男、島田芳文、矢沢寛、横沢千秋、一九九四―五『新版日本流行歌史(上)(中)(下)』、東京、社会思想社
 笹野みづる、一九九七『Coming Out!』東京、幻冬社
 水前寺清子、一九九五『あしたの明日はまたあした』東京、現代書林
 塚本邦雄、一九七八『転身の唱―演歌を考へる』『断言微笑』九二―一〇九頁、東京、読売新聞社
 文藝春秋編、一九九〇『美空ひばり―歌う女王』のすゝて』、東京、文藝春秋
 細川周平、一九九三『西洋音楽の日本化・大衆化』48『ニュージック・マガジン』一九九三年三月号、二二―二八頁、一三三頁、東京、ニュージック・マガジン
 水野悠子、一九九八『知られざる芸能史 娘義太夫―スキャンダルと文化のあいだ』、東京、中央公論社
 村尾陸男、一九九〇―九四『ジャズ詩大全 一―一〇』東京、中央アート出版社
 唯二郎、一九九九『実録浪曲史』東京、東峰書房
 Goffman, E. 1986. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston, MA. Northern University Press. (Originally published by Harper & Row in 1974).
 Yano, C. R. 1995. *Shipping Tears of a Nation: An Ethnography of Emotion in Japanese Popular Song*. A Dissertation Submitted to the Graduate Division of the Hawaii University.

- ・黒沢明とロス・プリモス《ラブユー東京》('66) (上原尚)
- ・森進一《命かれても》('67) (鳥井実)
- ・森進一《盛り場ブルース》('68) (藤三郎)
- ・水前寺清子《艶歌》('68) (星野哲郎)
- ・美川憲一《剣路の夜》('68) (宇佐英雄)
- ・ロス・インディオス《知りすぎたのね》('68) (なかにし礼)
- ・森進一《年上の女》('68) (中山貴美+水沢ひろし)
- ・岡林信康《チューリップのアップリケ》('68) (岡林信康)
- ・内山田洋とクール・ファイブ《長崎は今日も雨だった》('69) (永田貴子)
- ・森進一《港町ブルース》('69) (深津武志+なかにし礼)
- ・長谷川きよし《別れのサンバ》('69) (長谷川きよし)
- ・箱崎晋一郎《熱海の夜》('69) (荒川利夫+藤木美沙)
- ・菅原洋一《今日でお別れ》('69) (なかにし礼)
- ・内山田洋とクール・ファイブ《逢わずに愛して》('69) (川内康範)

1970年代 (昭和45~54)

- ・日吉ミミ《男と女のお話》('70) (久仁京介)
- ・野村真樹《一度だけなら》('70) (山口洋子)
- ・水前寺清子《大勝負》('70) (関沢新一)
- ・五木ひろし《よこはま・たそがれ》('71) (山口洋子)
- ・森進一《慕情—天草の女—》('71) (山口あかり)
- ・びんからトリオ《女のみち》('72) (宮史郎)
- ・内山田洋とクール・ファイブ《そして神戸》('72) (千家和也)
- ・美川憲一《さそり座の女》('72) (齋藤律子)
- ・内山田洋とクール・ファイブ《恋歌》('72) (阿久悠)
- ・南こうせつとかぐや姫《神田川》('72) (喜多條忠)
- ・ベドロ&カプリジャス《五番街のマリーへ》('72) (阿久悠)
- ・殿さまキングス《なみだの操》('73) (千家和也)
- ・中条きよし《うそ》('74) (山口洋子)
- ・グレーブ《精霊流し》('74) (さだまさし)
- ・殿さまキングス《夫婦鏡》('74) (千家和也)
- ・敏いとうとハッピー&ブルー《わたし祈ってます》('74) (五十嵐悟)
- ・風《22才の別れ》('75) (伊勢正三)
- ・桜みちよ《リリー・マルレーン》('75) (片桐和子訳詞)
- ・細川たかし《心のこり》('75) (なかにし礼)
- ・秋庭豊とアローナイト《中の島ブルース》('75) (齋藤保)
- ・小林旭《昔の名前で出ています》('76) (星野哲郎)
- ・因幡晃《わかって下さい》('76) (因幡晃)
- ・内山田洋とクール・ファイブ《東京砂漠》('76) (吉田旺)
- ・イルカ《雨の物語》('76) (伊勢正三)
- ・狩人《あずさ2号》('76) (竜真知子)
- ・増位山太志郎《そんな女のひとりごと》('76) (木末野奈)
- ・世良公則&ツイスト《あんたのバラード》('76) (世良公則)

表10-1 流行歌におけるジェンダー交差歌唱・年表

(歌手, タイトル, 作詞者, ヒットした年の順に記載。典拠は, 古茂田他 (1994-5))

1930年代 (昭和5~14)

- ・淡谷のり子《マドロス小唄》(横沢千秋) ('31)
- ・歌川幸子《上海リル》('34) (服部龍太郎)
- ・東海林太郎《綾乃の子守唄》('34) (久保田宵二)
- ・東海林太郎《海のみなしご》('35) (横沢千秋)
- ・藤山一郎《東京娘》('36, 3番のみ CGP) (佐藤惣之助)
- ・ディック・ミネ《愛の小窓》('36) (佐藤惣之助)
- ・楠木繁夫《女の階級》('36) (村瀬まゆみ=島田馨也)
- ・音丸《満州吹雪》('36) (高橋掬太郎)
- ・東海林太郎《すみだ川》('36, セリフは田中絹代) (佐藤惣之助)
- ・新橋みどり《国境ぶし》('37) (横沢千秋)
- ・上原敏《裏町人生》('37) (島田馨也)
- ・塩まさる《軍国子守歌》('37) (山口義孝)
- ・塩まさる《九段の母》('37) (石松秋二)

1950年代 (昭和25~34)

- ・小畑実《星影の小径》('50) (矢野亮)
- ・美空ひばり《東京キッド》('50) (藤浦洗)
- ・美空ひばり《越後獅子の唄》('50) (西条八十)
- ・暁テル子《東京シューシャインボーイ》('51) (井田誠一)
- ・久保幸江《ヤットン節》('51) (野村俊夫補作)
- ・近江俊郎《別れの磯千鳥》('52) (福山たか子)
- ・三橋美智也《おんな船頭歌》('55) (藤間哲郎)
- ・宮城まり子《ガード下の靴みがき》('55) (宮川哲郎)
- ・鈴木三重子《愛ちゃんはお嫁に》('55) (原俊雄)

1960年代 (昭和35~44)

- ・島山みどり《恋は神代の昔から》('62) (星野哲郎)
- ・島山みどり《出世街道》('63) (星野哲郎)
- ・大下八郎《おんなの宿》('64) (星野哲郎)
- ・美空ひばり《柔》('65) (関沢新一)
- ・バープ佐竹《女心の歌》('65) (山北由希夫)
- ・雪村いづみ《約束》('65) (藤田敏雄)
- ・竹腰ひろ子《東京流れもの》('65) (永井ひろし)
- ・菅原洋一《知りたくないの》('65) (なかにし礼)
- ・城卓矢《骨まで愛して》('66) (川内和子=川内康範)
- ・美川憲一《柳ヶ瀬ブルース》('66) (宇佐英雄)
- ・バープ佐竹《ネオン川》('66) (横井弘)
- ・水前寺清子《いっぽんどっこの歌》('66) (星野哲郎)

あるいは「ポピュラー」という被り物を外してみよう。音楽の研究書はこれまで、テキストを分析するかコンテキストを扱うか、のどちらかの立場に依拠するものがほとんどであった。この本では頁のあちこちに、コンテキストをふまえたテキスト分析への、あるいはテキストを視野に含めたコンテキスト分析への、取り組みの芽が提示されている。その意味で本書は、音楽にはこういう接近のしかたもあるかもしれない、という複数の潜在的な可能性を示す試みでもある。

そしてもちろん何よりもこの本は、ポピュラー音楽とジャンルという問題を射程に置いた書物としては、日本では初めての試みである。

あとがき

個性ある一〇本の論稿が一冊の本になった、と思う。

ポピュラー音楽を複数の視座から捉えるような研究書は、これまで殆ど出されてこなかった。九人九様・一〇通りの見方を並べた本書は、ポピュラー音楽にはこういう近づき方も含めて、研究へのたくさんの途が拓かれている、ということを示す試みでもある。

- ・渥美二郎《夢追い酒》('76) (星野栄一)
- ・牧村三枝子《みちづれ》('79) (水木かおる)
- ・敏いとうとハッピー&ブルー《よせばいいのに》('79) (三浦弘)
- ・八代亜紀《舟歌》('79) (阿久悠)
- ・箱崎晋一郎《抱擁》('79) (荒川俊弘)

1980年代 (昭和55~平成1)

- ・雅夢《愛はかげろう》('80) (三浦和人)
- ・山川豊《函館本線》('81) (たきのえいじ)
- ・堀江淳《メモリーグラス》('81) (堀江淳)
- ・薬師丸ひろ子《セーラー服と機関銃》('81) (来生えつ子)
- ・佳山明生《水雨》('82) (とまりれん)
- ・上田正樹《悲しい色やね》('82) (康珍化)
- ・五木ひろし《細雪》('83) (吉岡おさむ)
- ・渥美二郎《釜山港 (プサンハン) へ帰れ》('83) (三佳令二訳詞)
- ・五木ひろし《長良川艶歌》('84) (石本美由紀)
- ・細川たかし《浪花節だよ人生は》('84) (藤田まさと)
- ・森進一《北の螢》('84) (阿久悠)
- ・神野美伽《男船》('85) (やしろうよう)
- ・安全地帯《悲しみにさよなら》('85) (松井五郎)
- ・吉幾三《雪国》('86) (吉幾三)
- ・坂本冬美《祝い酒》('88) (たかたかし)

1990年代 (平成2~6)

- ・堀内孝雄《恋歌綴り》('90) (荒木とよひさ)
- ・高山巖《心凍らせて》('93) (荒木とよひさ)
- ・森田童子《ぼくたちの失敗》('93, ただし70年代の曲) (森田童子)
- ・前川清《別れ歌でも唄って》('94) (荒木とよひさ)
- ・中島みゆき《空と君とのあいだに》('94) (中島みゆき)
- ・松任谷由実《Hello, My Friend》('94) (松任谷由実)

【補遺】

『新版日本流行歌史』は、ニューミュージック系やロック系/バンド系の歌曲が手薄なように思われる。70年代以降の非演歌系のCGP録音として、とりあえず、松山千春の《かざぐるま》《旅立ち》《銀の雨》などや、小椋佳《泣かせて》、さだまさしの《雨やどり》《秋桜 (コスモス)》、イルカ《なごり雪》、かぐや姫《赤ちょうちん》、南こうせつ《夢一夜》、因幡晃の《夕映えを待ちながら》《忍冬》など、BORO《大阪で生まれた女》、円広志《夢想花》、アリス《帰らざる日々》、谷村新司《22歳》、来生たかおの《マイ・ラグジュアリー・ナイト》《シングル・ナイト》《セカンド・ラブ》など、CHAGE & ASKA《CATCH & RELEASE》、飛鳥涼の《伝わりますか》《予感》、チューブの《さよならイェスタデイ》《ガラスのメモリーズ》、萬城ユキ《ヒーロー》、五十嵐浩晃《恋はディーブ・パープル》、THE ALFEE《COMPLEX BLUE》、長渕剛《巡恋歌》くらいはつけ加えておきたい。

鳴り響く〈性〉 日本のポピュラー音楽とジェンダー

1999年9月20日 第1版第1刷発行

2001年1月15日 第1版第2刷発行

著者 北川 純子

発行者 井村 寿人

発行所 株式会社 勁草書房

112-0005 東京都文京区水道2-1-1 振替 00150-2-175253

(編集) 電話 03-3815-5277/FAX 03-3814-6968

(営業) 電話 03-3814-6861/FAX 03-3814-6854

三協美術印刷・和田製本

©KITAGAWA Junko 1999 Printed in Japan

*落丁本・乱丁本はお取替いたします。

*本書の全部または一部の複写・複製・転載・転訳・おおよび磁気または光記録媒体への入力等を禁じます。

ISBN 4-326-85163-5

<http://www.keisoshobo.co.jp>

日本音楽著作権協会(出)許諾 第9909465-002号



視覚障害その他の理由で活字のままでは本を利用出来ない人のために、営利を目的とする場合を除き「録音図書」「点字図書」「拡大写本」等の製作をすることを認めます。その際は著作権者、または、出版社まで御連絡ください。

執筆者紹介(執筆順)

北川 純子(きたがわ じゅんこ)

1954年生、お茶の水女子大学大学院修士課程修了、大阪芸術大学非常勤講師。

『音のうち・そと』(勁草書房)、『Schlagermusik und Medien—zum japanischen Starwesen seit den 50er Jahren』(『Musik in Japan』indicium に所収)、『現代社会と音楽—〈複数形の音楽〉のために』(『岩波講座現代社会学8 文学と芸術の社会学』所収、共同執筆)

小泉 恭子(こいずみ きょうこ)

1966年生、東京芸術大学大学院音楽研究科修士課程(音楽学専攻・音楽教育)修了、兵庫教育大学芸術系教育講座助手

『ポピュラー音楽による創造的音楽学習—イギリスの研究動向から』日本ポピュラー音楽学会ワーキング・ペーパー・シリーズ No2、『ビートルズ教育学』『芸術と教育』No1、『メディア教育としてのポピュラー音楽教育の可能性』日本音楽教育学会編『音楽教育研究1』(音楽之友社)

井上 貴子(いのうえ たかこ)

1957年生、東京大学大学院総合文化研究科博士課程中退、大東文化大学国際関係学部助教授。

『はじめての世界音楽』(共著、柘植元一・塚田健一編、音楽之友社)、『別冊宝島WTインド発見読本』(共著、宝島社)、『読んで旅する世界の歴史と文化 インド』(共著、辛島昇監修、新潮社)

五十嵐 正(いがらし ただし)

1958年生、金沢大学大学院教育学研究科音楽教育修士課程修了、音楽評論家/翻訳家

ロバート・パーマー著『ディープ・ブルース』(シンコー・ミュージック)、デイヴ・マッシュ著『エルヴィス』(キネマ旬報社)、『REM語録』(シンコー・ミュージック)など

細川 周平(ほそかわ しゅうへい)

1955年生、東京芸術大学音楽研究科博士課程修了、東京工業大学助教授。

『レコードの美学』(勁草書房)、『サンバの国に演歌は流れる』(中公新書)、『シネマ屋、ブラジルを行く』(新潮社)

室田 尚子(むろた なおこ)

1966年生、東京芸術大学大学院修士課程(音楽学)修了、武蔵野音楽大学非常勤講師。NHK-FM『クラシックリクエスト』パーソナリティ。

『200クラシック用語事典』(立風書房、共著)、『クラシック音楽の20世紀3 演奏家の思想』(音楽之友社、共著)、『ショパンを読む本—ショパンをめぐる29のアプローチ』(ヤマハミュージックメディア、共著)

稲増 龍夫(いなます たつお)

1952年生、東京大学文学部卒業、法政大学社会学部教授。

『アイドル工学』(筑摩書房)、『リップリーズ・テレビ~TV文化の近未来形』(筑摩書房)、『歌謡曲完全攻略ガイド』(編著、学陽書房)

小川 博司(おがわ ひろし)

1952年生、東京大学大学院社会学研究科修士課程修了、関西大学社会学部教授。

『音楽する社会』(勁草書房)、『メディア時代の音楽と社会』(音楽之友社)、『消費社会の広告と音楽』(共著、有斐閣)、『M. シューファー『世界の調律』(共訳、平凡社)

中河 伸俊(なかがわ のぶとし)

1951年生、京都大学大学院文学研究科博士課程修了、富山大学人文学部教授。

『社会問題の社会学—構築主義アプローチの発展』世界思想社、『子どもというレトリック—無垢の誘惑』(永井良和と共編、青弓社)、『A・ヘイルバット著『ゴスペル・サウンド』(三木草子、山田裕康と共訳、ブルース・インターアクションズ)