

歌謡曲のジェンダー

－「わたし」の不在が意味すること－

山 川 欣 也

A Gender Study of *Kayokyoku*

－ An Absence of the Subject for What? －

YAMAKAWA Kinya

Abstract

This paper is to examine the gender-representation portrayed in a variety of the lyrics(songs) of *Kayokyoku*, especially without having any subject. Five hundred songs that were ranked as no.1 of the charts between 1968 and 1994 were examined for that purpose. One hundred and thirty-nine songs of them were described with no subject, and were sung by singers. Generally songs are divided between male-songs and female-songs by their characters. With no subject, how could we make out that some were male-songs and the others not?

One of the findings is that sixty-two are as male-songs, seventy-five as female-songs, and two as pending and another is that singer's gender doesn't settle male or female of the songs, but each character does. And a few more will be given.

I

ルルルルル

ランランランララ

.....

愛し合うその時に この世はとまるの

時のない世界に 2人は行くのよ

夜は流れず 星も消えない

愛の唄ひびくだけ

愛し合う2人の 時計はとまるのよ

時計はとまるの

『夜明けのスカット』

山上路夫作詞・いずみたく作曲

歌謡曲（流行歌）を対象としてその歌詞の分析を行う研究は、最近になってにわかに活況を呈してきたというわけではない。アメリカにおけるこの分野の先行研究をまとめた北川によれば、1944年の

ラジオの聴取者が聴く音楽の嗜好を調査したピートマン (J.G.Peatman) による論文を嚆矢とされるようである。ただ、歌詞分析に深く踏み込んだ研究というわけではなかったが、リスナーの音楽の嗜好には世代差や地域差、そして性差があることを明らかにした。1948年にはシュスラー (K.F. Schuessler) がこれをフォローし、音楽嗜好の性差は社会的に形成されると論じた。歌詞研究という点では1957年のホートン (D.Horton) が古典とされる。ピートマン論文でラジオから流れてくる音楽はその歌詞が異性愛中心であったという指摘はホートン論文でも同様 (「私」による異性の「あなた」への求愛ソング) であったが、その分析対象が235曲と増加している点でもより説得的になったといえよう。ロックンロールが音楽シーンに登場して以降では、1969年のケアリー (J.T.Carey) による歌詞分析がある。対象となったのは227曲 (その半分強がロックン・ロールであった点が従前の研究との大きな違いである) で、その歌詞は異性愛であることには変化がないが、「私」から異性の「あなた」への身体的欲求ソングへと変質していた。(1)

それまでの歌詞研究は、1970年代に入って「ジェンダー」概念の登場により大きく変貌する。1972年のマネー&エアハルト (J.Money & A.A.Ehrhardt) による「ジェンダー・ロール」と「ジェンダー・アイデンティティ」の規定、1976年のウィルキンソン (M.Wilkinson) による主語の性別と形容詞・動詞の相関関係の研究、1984年にはエンドレス (K.Endres) が年代によるジェンダー・ロールの変化を明らかにし、1985年クーパー (Cooper) は歌詞がジェンダー表象するのみならずジェンダー構築をも行うことに着目した。以降、音楽産業における女性の位置、ロックンロールと男性性、ジェンダー権力論による音楽 (周辺) 研究の再検討など多様な視座と切り口による豊かな蓄積がなされてきた。(2)

一方、日本における歌詞分析からする研究の嚆矢としうるのは、見田宗介『近代日本の心情の歴史』(1967) であろう。小川によれば歌詞分析が有効な手段となり得た時代のポピュラー音楽研究の成果ということになるが、アメリカの先行研究に比してもきわめて網羅的かつ精緻で、モチーフによる設定分析が興味を引く結果を生んだといえる。しかしながら、昭和30年代で研究分析が終了してしまっていること、その後の見田による直接のフォロー研究がないことはきわめて残念であると言わざるを得ない。ただ、見田以降の見田以外による歌詞分析研究は、時代がさがって、1987年の日向論文、1991年の久保論文、1999年の小川論文や中河論文などをへて、2002年に村瀬学による『なぜ「丘」をうたう歌謡曲がたくさんつくられてきたのか』、舌津智之の『どうにもとまらない歌謡曲』などが世に問われることへとつながっていった。特に『どうにもとまらない歌謡曲』は、それまでのいわゆるキーワードを軸にした歌詞分析から離れて、見田の時代が扱い難かった「恋愛」のテーマを「ジェンダー」による切り口で、歌謡曲における男女観の変遷を集中的に分析してみせた。そして、テレビで歌謡曲の「歌詞」をメインとした番組が放映され、大学で歌謡曲を題材にした授業科目が行われるなど、歌謡曲は研究対象として少しずつ市民権を得てきたと言える。研究書という体裁を抜きにすれば、歌謡曲の作詞家自身が「歌詞」を語る作業も行われてきた。(3)

先述のように、目配りがされているとは言え、見田の仕事は1960年代半ばまでが対象であり、いわゆる「ジェンダー」以前でもあり、また舌津の仕事は広角的だとは言え、基本的には1970年代歌謡曲を中心に論じたものである。歌謡曲において「男」、「女」はどのように歌われて来たのかというテーマは、ジェンダー的視角から、歌謡曲において「男」、「女」を表象する側のみならず、聴取者側がその表象される「男」、「女」をどのように受容したのか、これを受容者側がどのように表象したのかをも

視野に入れて今少し検討する余地があるのではないかと考えられる。というのも、広く「言語とジェンダー」の視角からする研究は豊かな蓄積がなされつつあると考えられるからである。ただ、「言語とジェンダー」の視角からする歌謡曲の研究は容易ではなく、歌詞分析に関して小川などが言及しているように、その手段と方法論に関しては様々な批判と議論があることは認識しておく必要があり、ポピュラー音楽研究のあり方が模索され構築されていく中で研究は展開されなければならないだろう。(4)

当然のことながら他の芸術と同様、楽曲それ自体のみでは必要十分ではなく完結しているとは言えない。映画に観客が、絵画に鑑賞者が必要なように、歌謡曲にもお客さんが必要である。映画館の観客人口は、少なくともその数字によって何かを物語る。研究で取り上げられた歌謡曲は、歌われた時代や社会の中で、簡潔に言えば、少なくとも受けとめられていなければならない。それは受けとめられていることによって歌謡曲つまり流行歌として成立する。通俗的な「歌は世につれ、世は歌につれ」といった懐かしのメロディ的言説は、実はこうした音楽研究には欠くことのできない立場を表明している。映画と同様、歌謡曲も計量的データの収集はある程度可能なことから、これを踏まえた上で、図式的には受けとめる側である社会意識と供する側の歌謡曲との往来の中で「男」、「女」を誰がどのように歌唱し、どのように歌われ受けとめられてきたのかを検討する手掛かりを得ることができないかと考えられる。つまり、先ずはいわゆるヒット曲を検討すること、お客さんを得ていたか否かのものさしとしてヒット・チャート进行调查することから始めることになる。その上で、今回はヒットした歌謡曲を対象に、歌詞世界の主体に焦点をおいて、日本語の歌詞の特徴と考えられる主語の不明確性の中で「男」と「女」はどう描かれたか、あるいは描かれなかったかを考えてみたい。

II

検討するのは、期間は1968年から1994年まで、扱う対象はこの期間にいわゆるヒット・チャートで1位を獲得した歌謡曲である。この際、いろいろな資料に依拠できると思われるが、いわゆるヒット・チャートとして周知であるオリコンを利用した。オリコンによるヒット・チャートは1968年に始まることから、今回の対象期間の開始をその年に設定している。期間の終わりについては、「J-POP」という通称で日本の音楽が呼ばれ始めるこの時期(1994年)を一つの区切りとした。(5)

対象となるこの期間で1位にランクされた曲の総数は実数で500曲である。このうち歌詞が描く世界で主体が明確にされていないと単純に判断できる歌謡曲は139曲あった。本稿で、主体が歌詞の上で明示されていないというのは、例えば、年代的にはその最初の例となる、千昌夫が唄った『星影のワルツ』がそうである。

別れることは つらいけど
仕方がないんだ 君のため
別れに星影のワルツをうたおう
冷たい心じゃ ないんだよ
冷たい心じゃ ないんだよ
今でも好きだ 死ぬ程に

白鳥園枝作詞・遠藤実作曲

少なくとも「わたし」、「ぼく」といった主体の指標語は明示されていない。

逆に、本稿で言う歌詞が描く世界で主体が明らかにされているというのは、例えば、今回対象とした期間でその最初の歌謡曲となる黒沢明とロス・プリモスの『ラブユー東京』である。

七色の虹が 消えてしまったの
シャボン玉のような あたしの涙
あなただけが 生き甲斐なの
忘れられない
ラブユー ラブユー 涙の東京

上原尚作詞・中川博之作曲

ここでは主格ではないものの、「あたしの」によって主体は明らかにされている。

いわゆる歌曲では、基本的に歌唱者（performer:singer）が歌詞世界を描く責任を負う。歌詞が描く「男」あるいは「女」といった観点から見れば、英語歌曲においては、一人称の単純な無性性に困って、歌唱者が男であれば歌詞に登場する「わたし」(I) は男の世界観を描き、女であれば女の世界を構築する。二人称でも「あなた」(You) が主人公の、歌唱者である「わたし」の世界を描く。三人称の場合は、複数形では曖昧化するが、「彼」(He)、「彼女」(She) が主人公の「わたし」の世界を描く。歌詞世界が「男のうた」となるのか「女のうた」となるのかは、歌唱者が男か女かによってほぼ規定されていくと考えられる。

一方、歌謡曲に目を転じれば、英語との表記の違いから、その歌詞自体の主体となる一人称によって、さらに二人称によっても、その歌詞が描き出す世界に生まれる何らかの「性」があらかじめ示差されているのが通常である。「わたし」や「あなた」の相当な曖昧さを除けば、「僕」、「俺」、「あたし」、「君」、「あんた」、「お前」などは、その語彙のみで歌詞における「男のうた」、「女のうた」をひとまず示差することが可能である。また、歌謡曲において、終助詞、形容詞、感嘆詞、副詞をはじめ、挨拶、相づちなど様々なレベルで「性」が提供されることによって、何らかの「性」の指標となるだろう。

歌詞世界でその主体が明確にされていない歌曲が139曲であったことは既述したが、表1に示したように、そのうち「男のうた」、「女のうた」と、とりあえず推測される歌は前者が62曲、後者が75曲、判断保留のその他が2曲であった。

表1 主体が明確でない歌曲

「男のうた」	「女のうた」	そ の 他	合 計
62	75	2	139

例として上述した『星影のワルツ』は、この62分の1の「男のうた」のカテゴリーに入れられる。というのも、「ぼくが」とか、「おれの」とか主体が明記されなくとも、歌詞の中で「仕方がないんだ」、「ないんだよ」、「好きだ」と表記される「ーんだ」、「ーだよ」、「ーだ」は男の使う言葉遣いとされるからである。実際、歌唱するのは男の千昌夫であり、歌唱者の性と歌詞世界を支配する性が一致する

ことでも「男のうた」として違和感なく受け入れやすくなっていると思われる。ただ、この場合、歌唱者が男だから「男のうた」になるのではなく、歌詞世界の主人公が男であると示差されることで「男のうた」が構築されるのではないかと考えられる。

では、一人称が明示されている場合ではどうなのであろうか。歌唱者の性差が歌詞の「わたし」(I)の性差となって歌唱者の「わたし」の世界を描く英語歌曲と異なり、日本語の歌謡曲では必ずしもそうならない場合がある。歌謡曲では、一人称が明示されている場合あるいはされない場合の歌詞において、その世界が「男のうた」となるのか「女のうた」になるのかは歌唱者によって示差されるのであろうか？ 今見た一人称が明示されない『星影のワルツ』では歌詞世界が性を示差し、歌唱者はその性を裏付けしているに過ぎず、つまり、歌唱者がその歌曲の歌詞世界の性を決定しているわけではないように思われる。

例として先に挙げた、歌詞に主体が明示された『ラブユー東京』を見てみよう。「あたしの」と表記された「あたし」は、一般的な用法として女が自称する際に使用することばと認められる。また、「消えてしまったの」、「生き甲斐なの」で使用されている「一の」、「一なの」は一般的に女ことばであると周知されている終助詞である。従って、この歌詞世界のわかりやすい理解の仕方は、女の世界を歌唱し、女の世界を描いている、つまり「女のうた」だというものである。もし英語歌唱でこの歌が歌われるとすれば、歌唱者は女の歌手ということになる。こうして『ラブユー東京』は75曲ある「女のうた」の一曲と考えられる。ということで、一人称が明示されている『ラブユー東京』も歌詞世界がこの歌謡曲の性を示差していると見ることができる。どうも歌謡曲においては、歌唱者が男だから、女だから、「男のうた」、「女のうた」とは単純に言い切れないことがわかってくる。

『ラブユー東京』はこれだけに止まらず、さらに問題を複雑にする歌謡曲である。果たして、この曲を唄ったのは女の歌唱者ではない。黒沢明とロス・プリモスは、男性のみからなるいわゆるコーラス・グループであった。『ラブユー東京』は男によって唄われた歌謡曲、つまり男の歌唱者が「女のうた」を唄った歌謡曲なのである。この歌曲はオリコンによるヒット・チャート第1位の記念すべき第1号で、1968（昭和43）年の年間チャートでも28位にランクインしている。また、発売されたのは1966（昭和41）年でロングヒットといえる歌曲でもあり、つまり男の歌唱者による「女のうた」でありながら長く支持された歌謡曲であった。風呂敷を広げれば、日本社会に受け入れられたヒット曲だったと言え、さらに、わたしたちは男の歌唱者が女のことばで「女のうた」を歌唱することに抵抗感をそれほど感じない社会に生きていると言えるのかもしれない。

歌詞世界の主体（特に一人称）とその歌詞を歌唱する主体に「性」の差が生まれる場合、こうした「転身詠唱」を中河はCGP（Cross-Gendered Performance：ジェンダー交差歌唱）と呼んで歌謡曲におけるその特性を明らかにしている。こうしたある種の倒錯は、歌唱者の「性」と楽曲歌詞の主体「性」への違和感が生じない英語歌曲ではほとんど起こり得ない。歌唱者が女性である楽曲の歌詞で歌われる「I」を異性であると認識する脳内作業はきわめて困難でもある。例えば、"The Man I Love"における「I」は当然女性であるからこそ愛する対象は「Man」であり、女性歌手によって歌唱されることになる。ただし、男性歌手によっても歌われることがあるが、その場合には当たり前のように"The Woman I love"と置換され、歌詞における he は she に置換されるのが普通である。（ただ、ということは、女性による男性または男性による女性への、「慕情」や「欲望」は置換可能を意味することにはならないか？；直接話法と間接話法とが確立されている言語体系がそうさせるのか？）

しかしながら、それ故にまた、その歌詞世界は異性間によって成立するとの固定観念、前提に捕らわれないよう注意する必要があることも確かである。

社会学者のE・ゴフマン (E.Goffman) は、演劇的活動（この際音楽的活動も含むことにする）の際、それを行う主体となる人物は、「個人 (person)」、「演者 (performer)」、「登場人物 (役柄) (character)」の少なくとも三層に重層化されたと考えた。さらに、いかなる人物もこの三層を行えるのかと言えばそうではなく、「個人」と「演者」、「演者」と「登場人物」との関係において、ある一定の文化的慣行によって行われ、ゴフマンはそれぞれを個人－役割定則 (person-role formula)、役割－役柄定則 (role-character formula) と呼んだ。中河は「演者」と「登場人物」めぐって行われるCGPを、このうちの役割-役柄定則 (role-character formula) による現象であるとしている。(6)

今回検討対象とした期間でCGPであると判断された歌謡曲は27曲（歌詞の一部CGPである3曲も含む）あった。また、一般的な印象として、「女のうた」を男の歌唱者が唄っているのは演歌がほとんどだと思われるかもしれないが、その歌曲のジャンルは演歌、ムード歌謡、フォーク、ポップスと偏りが無い。主体が明示されている例はムード歌謡の『ラブユー東京』をあげたが、他にも長渕剛の『巡恋歌』、平田隆夫とセルスターズの『悪魔がにくい』などがある。『星影のワルツ』のような歌詞世界の主体が明記されない歌曲は5曲あり、このうち「女のうた」と判断される『うそ』を以下に記しておく。

折れた煙草の 吸いがらで
あなたの嘘が わかるのよ
誰かいい女 出来たのね 出来たのね
ああ 半年あまりの恋なのに
ああ エプロン姿が よく似合う
爪もそめずに いてくれと
女があとから 泣けるよな
哀しい嘘の つける人

山口洋子作詞・平尾昌晃作曲

歌唱者は男性の中条きよしでCGPの歌曲である。ただ、この歌詞世界のことばと歌唱者の性差関係に若干の違和感がないわけではない（「エプロン姿がよく似合う 爪もそめずにいてくれ」と男の台詞が入れ込まれることによるのかもしれない）。本稿ではこのCGPについてこれ以上立ち入らないが、このCGPはもとより、歌舞伎、宝塚歌劇、落語を考え合わせても、少なくともわたしたちの社会においてはこの三層構造を表象させる緩やかな文化的慣行が生まれていたと考えられるとした上で稿を先に進めたい。なお、歌詞主体の明示されない139曲すべては表2として稿末にあげておく。

III

歌謡曲においては、歌詞の表記によってその歌詞世界が「男のうた」、「女のうた」を構築しているのではないかということを見てきているが、これを今少し検討しておくことにする。歌詞の主体が明示されない場合、そのジェンダーを明確にするにはよりあからさまな男の言葉遣いあるいは女の言葉

遣いをやや誇張するような表現で歌詞に表象されるのかと言えば、必ずしもそうではない。歌詞の主体が明示されていない最初の例として『星影のワルツ』を示したが、検討対象期間中の最後の例として（最適例とは言えないが）、ZARD『きっと忘れない』（1993年）がある。

every day every night
泣いたりしたけど 誰にも話せなくて
無器用だけど せいっぱい
あなたを愛した あの季節
暮れゆく都会 あふれる人波
今にも 笑顔で あなたが現れそうで
きっと忘れない また冬が来ても
思い出 抱きしめていたいから
空の彼方へと 悲しみ吹き飛ばせ
信じたい 信じてる
あなたが変わらぬように

坂井泉水作詞・織田哲郎作曲

『星影のワルツ』では「ぼく」あるいは「わたし」が明らかでなくとも歌詞自体の終助詞表記が性を示差していたが、『きっと忘れない』では『星影のワルツ』に比べてどうも詳らかでない。「一だぜ」とか「一のさ」といった男を示差するような終助詞表記がないから、「男のうた」ではなさそうである。では「女のうた」なのだろうか。一体この歌詞世界は「男のうた」なのか「女のうた」なのか、どちらを描いていると認識したらいいのだろうか。「一のよ」や「一わ」といった女を明確に示差する終助詞表記がされておらず、「悲しみ吹き飛ばせ」の「一せ」にはやや違和感がある。決定的とは言えないまでも、にもかかわらず『きっと忘れない』は「女のうた」であると認識されるのではないかと思われるのは、ようやく「誰にも話せなくて」の「一なくて」によってぼんやりと「女らしい」かなと思われたり、また「泣いたり」、「暮れゆく」、「あなたが現れそう」（2番目の歌詞に「渋滞抜けて 送ってくれたね」）などが「弱さ」、「哀しさ」、「受身」の連想に繋がることによるのではないかと考えられる。この歌曲を歌唱しているのはZARDの坂井泉水という女性であるが、女性が歌唱していることは「女のうた」であることの説得力を高めることに与しているだけのようだ。ただ、「女のうた」とするにはいかにも曖昧で弱い歌詞世界であることは確かで、歌唱者のZARDなるクレジットも性を喪失していると言える。

一方、歌詞が描く世界で主体が明らかにされている例では『IT'S ONLY LOVE』（1994年）をあげておく。

恋人にはもどらない 僕は僕のものになって
好きな夢を見てる 週末は特別じゃなく
気ままな時間感じて きっと自由なんだ
なぜだろう 胸の痛み 風に誘われ海へ来たのか

愛だけは 忘れたはずさ 君のこと 忘れないよ
どうしてさ またひとつ 風が思い出運んで
あふれる涙は IT'S ONLY LOVE

福山雅治作詞・作曲

これは明らかに一般的には男を示差する「僕」によって性は明示されていることから、また終助詞によっても単純に「男のうた」と認識できる。また「好きな夢」、「気まま」、「自由」といったフレーズが男を連想させもする。歌唱者の福山雅治が男であることを取り立てて強調する必要もない。

こうしてみると、1968年の歌謡曲であろうと1993年であっても、歌謡曲では歌唱者の性差は歌謡曲の歌詞世界の性差を損ねたり左右するものではないと考えられる。確認のため対象期間の中間点である1981年の主体が明示されていない『白いパラソル』、明示されている『セーラー服と機関銃』をみておこう。

お願いよ 正直な
気持ちだけ聞かせて
髪にジャスミンの花
夏のシャワー浴びて
青空はエメラルド あなたから誘って
素知らぬ顔はないわ あやふやな人ね
渚に白いパラソル 心は砂時計よ
あなたを知りたい 愛の予感

松本隆作詞・財津和夫作曲

特に言及することもないと思われるが、「ーよ」、「ーって」、「ーわ」、「ーね」など歌詞を一瞥して「女のうた」とわかる。もう歌唱者が男か女かななどはどうでもいいと思い始めていないだろうか。ちなみに、唄ったのは女性歌手の松田聖子である。

次に、映画のテーマ曲として知られる『セーラー服と機関銃』である。

都会は秒刻みのあわただしさ
恋もコンクリートの籠の中
君がめぐり逢う 愛に疲れたら
きっと もどっておいで
愛した男たちを 思い出に替えて
いつの日にか 僕のことを思い出すがいい
ただ心の片隅にでも 小さくメモして

来生えつこ作詞・来生たかお作曲

「僕」によって、一般的に二人称を「君」とし、また「ーおいで」といった言葉遣いによっても

「男のうた」と認められる歌詞である。しかしながら、この『セーラー服と機関銃』を歌唱したのは女性の薬師丸ひろ子で、いわゆるCGPの歌謡曲である。さらに、作曲者である男性の来生たかおは『夢の途中』なるタイトルでこの曲を歌唱しており、ごく一部歌詞が違うが、同じ歌謡曲を同時期に男・女が歌唱したことになり、つまり歌唱者の性差は問題とされなかったということである（薬師丸ひろ子の『セーラー服と機関銃』はチャートの1位を獲得したが、来生たかおの『夢の途中』はそうではないということは、薬師丸が映画の中で女学生でありながらやくざの親分を演じていたといった事情もあるが、少なくともこの曲に関してリスナーは、大きく言えば社会はCGPの歌唱を受け入れているということでもある）。ちなみに、今回の検討対象になっていないが、同じ歌謡曲を競作という形で男・女が唄う場合があり（例えば『矢切の渡し』、『水雨』など）、歌謡曲では特に珍しいことではない。

ここでも歌唱者によってではなく、主体が明示されようがされまいが、歌詞世界の主人公が「男のうた」、「女のうた」を描くことを確認することができた。となれば、歌唱者は単純に歌手であって、やはり歌詞に登場する主人公の世界を唄い演じているに過ぎないと考えられる。そこでは、歌唱者の性と歌詞世界の主体の性が一致している必然性は生じない。歌唱者の性がどうであれ、歌詞世界の主体である主人公の言葉を唄い演じることにより、登場人物の性が獲得され歌謡曲の「男のうた」あるいは「女のうた」が構築されるのであって、歌唱者の性差が歌謡曲の「男のうた」あるいは「女のうた」を作り出すのではないのである。

IV

歌謡曲には「男のうた」、「女のうた」があるとジェンダー二項法の存在を前提としたような検討をしてきたが、とりあえず今回検討した歌謡曲において性はいかに表象されるのかに関する、ひとまづの結論めいたことを今一度確認しておく、それは歌唱者の性がどうであれ、歌詞世界の主体である主人公の言葉を唄い演じることにより登場人物の性を獲得し、歌謡曲においては「男のうた」あるいは「女のうた」が構築されるということであった。と同時に、歌謡曲においてジェンダーの交差はきわめてハードルが低いということをも確認できたのではないだろうか。CGPの視座からする考察はさらに加えなければならないが、歌謡曲の歌唱においてその歌唱者は自らの性を越えて新たな性を獲得し、「男」としてあるいは「女」としてその歌謡世界を歌唱することができ、また表象することができた。

ところで、歌謡曲はジェンダーを交差させるのみならず、あろうことかジェンダーを消去し再構築するかなような歌曲をも生み出している。それはもちろん、歌詞世界の主体が不在の際に現れてくるようだ。例えば、ここで、ようやく本稿の冒頭で記した歌曲に触れることになる。『夜明けのスキット』は1969年のヒット曲で、記した歌詞は2コーラス目で、1コーラス目は若干記したように歌詞はなくスキットのみという珍しい歌謡曲でありながら、この年の4月から6月にかけて8週間連続1位にランクされ、年間チャートでも1位となったミリオンセラーである。歌唱したのは女性歌手由紀さおり。歌唱者が女性であることによって歌謡曲が「女のうた」を構築するわけではないことは確認済みである。この歌詞世界は主体が詳らかでないが、歌詞の「ーの」、「ーのよ」といった終助詞に見られる言葉遣いによって「女のうた」ではないかと推測は可能である。しかしながら、そうであっても、ZARDの『きっと忘れない』よりもさらに「女のうた」が構築されているとするには違和感を禁じ得

ない。というのも、「この世はとまる」、「時計はとまる」、「時のない世界」で「愛し合う2人」が異性間でのみ成立しているとは思われないからである。

また『夜明けのスキヤット』を作った同じ作詞家・作曲家は、今回の対象には入っていないが、その2年前に『世界は二人のために』という曲を作り、これを女性歌手の佐良直美が唄ってその年のレコード大賞最優秀新人賞を受賞している。

愛 あなたと二人
花 あなたと二人
恋 あなたと二人
夢 あなたと二人
二人のため 世界はあるの
二人のため 世界はあるの

山上路夫作詞・いずみたく作曲

これも歌詞世界の主体が詳らかでないが、歌詞の「ーの」といった終助詞に見られる言葉遣いによって「女のうた」ではないかと推測は可能であるが、「あなた」が異性である必然性はなく、また「二人」も男・女の異性間でなければ成立しないというわけでもない。歌詞世界の主体は「だれ」で、「あなた」は「だれ」で、「二人」は「だれ」と「だれ」なのか。この曲があってこそ『夜明けのスキヤット』もまた生まれたと言えるかもしれない。1960年代末にこうした歌謡曲が世に問われ、またそれがヒットしたり受け入れられたりしたことは、実はこの2曲は日本の歌謡曲史をジェンダー的観点からみても、尋常ではない大きな意味を持つと思われるのだが、これは後日取り扱いたい。

既述のようにわたしたちの社会は、歌唱者であるパフォーマーと歌詞表象の性とを明確に区別しながら一方でかなり曖昧でぼんやりした性の交錯を引き起こす無頓着さを持ち合わせているように思われる。特に芸術世界の性の交差には寛容なのかもしれない。もしくはそのつもりなのかもしれない。とはいえ、明らかに「男のうた」、「女のうた」は無くなってしまったわけではない。

周知のように、男性作詞家が男性歌手だけでなく女性歌手の歌詞を書き、女性作詞家が女性歌手だけでなく男性歌手の歌詞を書く。また、女性作詞家が男性歌手の唄う「女のうた」を書くこともある（いわゆるシンガー・ソング・ライターの場合は自分自身を転身させることもある）。男性作詞家が女性の言葉遣いを思い描きながら作詞し、女性作詞家が男性の言葉遣いを駆使して作詞する。そうした作業はリアルな世界を構築せず、おそらくは一定の枠組みに収まった言葉遣いによる男や女の世界を描くことにならざるをえないだろう。

歌謡曲はその歌詞世界において、こうした男の言葉遣いや女の言葉遣いを使い続けることで「男のうた」、「女のうた」を生産し続けてきた。逆に言えば、歌謡曲がこうした「男のうた」あるいは「女のうた」を描き続けることで、男の言葉遣い、女の言葉遣いを維持し続けてきた、さらにはまた「男のうた」あるいは「女のうた」を再生産してきたのだと言えるだろうか。これは「わたし」たち自身にも少なからず影響を与えているように思われる。

次に検討しなければならないことは、こうして「男のうた」もしくは「女のうた」で表象された「男」や「女」はどのような「性」として描かれたのかといった問題であると設定しておくことにする。

注

- (1) 北川純子「『日本のポピュラー音楽とジェンダー』への展望」、同編著『鳴り響く性 日本のポピュラー音楽とジェンダー』、1-30頁、勁草書房、1999年。
- (2) Kathleen L. Endres, "Sex Role Standards in Popular Music", *Journal of Popular Culture*, 18-2 (1984), pp.9-18. Larry M. Lance and Christian Y. Berry, "Has There Been A Sexual Revolution?: Human Sexuality in Popular Music, 1968-1977", *Journal of Popular Culture*, 19-1 (1985), pp.65-73. Audrey Becker, "New Lyrics by Woman: A Feminist Alternative", *Journal of Popular Culture*, 24-1 (1990), pp.1-22. Timothy E. Scheurer, "Goddesses and Goldiggers: Images of Women in Popular Music of the 1930s", *Journal of Popular Culture*, 24-1 (1990), pp.23-38. また、M. Wilkinson, "Romantic Love: the great equalizer? - sexism in popular music", *The Family Coordinator*, 25, pp.161-166, 1976。
- (3) 見田宗介『近代日本の心情の歴史』、講談社（学術文庫）、1967（1978）年。日向茂男「歌謡曲における「雨」のイメージ」、『言語生活』、427、60-63頁、1987年。久保正敏「歌謡曲の歌詞に見る旅：昭和の歌謡史私論」、『国立民族学博物館研究報告』、15-4、943-986頁、1991年。小川博司「歌謡曲の中の男と女」、北川編著、前掲書、211-236頁。中河伸俊「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」、北川編著、前掲書、237-270頁。村瀬学『なぜ「丘」をうたう歌謡曲がたくさんつくられてきたのか』、春秋社、2002年。舌津智之『どうにもとまらない歌謡曲 70年代のジェンダー』、晶文社、2002年。テレビ番組としては例えば、大塚明子「ヒット曲でつづることば物語」、『知るを楽しむ なるほど日本語塾』、NHK教育テレビ、2005年6月9日～6月30日放映。作詞家が自らを語ったものとして例えば、阿久悠『愛すべき名歌たち 私的歌謡曲史』、岩波書店（新書）、1999年。大学の授業科目の報告として、安原雅之「大学における教養科目としての音楽学 歌謡曲研究の可能性」、『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』、14、177-187頁、2002年。
- (4) 以下を参照、中村桃子『ことばとジェンダー』、勁草書房、2001年。中村桃子『＜性＞と日本語：ことばがつくる女と男』日本放送出版協会（NHKブックス）、2007年。日本語ジェンダー学会編『日本語とジェンダー』、ひつじ書房、2006年。『ユリイカ』（特集 Jポップの詩学）6月号、2003年。
- (5) 鳥賀陽弘道『J-POPとは何か』、岩波書店（新書）、1-22頁、2005年。なお、速水健朗『タイアップの歌謡史』、洋泉社（新書）、187-189頁、2007年、では定着が少し前倒しされている。
- こうした歌詞を扱う場合に問題となるのが歌詞のオリジナル表記である。本稿においては、『オリコンチャート1位ヒットソング集』を原本に、『（新版）日本流行歌史 下』と、『青春歌年鑑』の各音盤CDおよび『続・青春歌年鑑 1970～1990』の各音盤CDに付いている歌詞カードを参照にして表記した。
- 古茂田信男、島田芳文、矢沢寛、横沢千秋編『（新版）日本流行歌史 上・中・下』、社会思想社、1995年。
- 『オリコンチャート1位ヒットソング集 1968-1985』、クラブハウス、1998年。
- 『オリコンチャート1位ヒットソング集 1986-1994』、クラブハウス、1998年。
- 『オリコンチャート・ブック』1968-1994、オリジナル・コンフィデンス。

また、以下も参照、伊藤雅光「表記からみた松任谷由実の歌詞（1）～（4）」、『日本語学』、明治書院、15-6（1996）、16-1、16-2、16-3（1997）。

(6) この一連のCGPに関する記述は、中河に依拠している。中河、前掲書、239-240頁。また、Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northern University Press, 1986（1974）。歌謡曲（特に演歌）のCGPについて先駆的研究として、C.R.Yano, *Shaping Tears of a Nation: An Ethnography of Emotion in Japanese Popular Song*, Ph. D. Dissertation, Hawaii University, 1995。

(参考文献)

ジュディス・バトラー（竹村和子訳）『ジェンダー・トラブルーフェミニズムとアイデンティティの攪乱』、青土社、1999年。

『日本語学』、23-7、明治書院、2004年。

田家秀樹『読むJ-POP 1945-2004』、朝日新聞社（文庫）、2004年。

北中正和『増補 にほんのうた 戦後歌謡曲史』、平凡社（ライブラリー）、2003年。

小泉文夫『歌謡曲の構造』、平凡社（ライブラリー）、1996年。

宮台真司、石原英樹、大塚明子『増補 サブカルチャー神話解体』、ちくま文庫（筑摩書房）、2007年。

佐藤良明『J-POP進化論』、平凡社（新書）、1999年

『ユリイカ』（特集 歌謡曲）3月号、1999年。

見崎鉄『Jポップの日本語』、彩流社、2002年。

石原千秋『Jポップの作詞術』、NHK生活人新書、NHK出版、2005年。

難波江和英『恋するJポップ 平成における恋愛のディスクール』、冬弓舎、2004年

新井恵美子『哀しい歌たち 戦争と歌の記憶』、マガジンハウス、1999年

橋本治『恋の花詞集 歌謡曲が輝いていた時』、筑摩書房（ちくま文庫）、2000年。

林晃三『中島みゆき 歌でしか言えない世界』、叢文社、2003年。

大塚明子「大衆音楽におけるキーワードの長期的推移と恋愛観の変容」、『言語と文化』（文教大学言語文化研究所紀要）、17、30-66頁、2004年。大塚明子「近代日本の大衆音楽にみる恋愛の自由化とアノミーーー「出会い」なく「忘れない」ラブソングから「運命の出会い」へー」、『言語と文化』（文教大学言語文化研究所紀要）、19、1-32頁、2006年。

村越光男・佐藤孝夫編『昭和歌謡全曲名（戦前・戦中編）ー昭和流行歌総覧索引ー』、つげ書房新社、2006年。

村越光男・佐藤孝夫編『昭和歌謡全曲名（戦後編）ー昭和流行歌総覧索引ー』、つげ書房新社、2007年。

(CD音盤)

『青春歌年鑑 戦前編 1～4』全160曲

『青春歌年鑑 戦後編 1～6』全240曲

『青春歌年鑑 BEST30 1960～1990』全930曲

『続・青春歌年鑑 1970～1990』全221曲

表2 歌詞主体が明示されない歌謡曲（1968－1994）（オリコンによる）

1位獲得年月日	題 名	歌唱者	想定される歌詞主体	C G P
1968_06_03	星影のワルツ	男	男	
1968_07_22	シー・シー・シー	男G	男	
1969_04_14	夜明けのスカット	女	←	
1969_06_09	港町ブルース	男	女	●
1969_09_08	池袋の夜	女	女	
1970_02_16	逢わずに愛して	男G	女	●
1970_03_30	女のブルース	女	女	
1971_02_15	花嫁	女G	女？	
1971_05_17	また逢う日まで	男	男	
1971_07_19	よこはま・たそがれ	男	女	●
1971_11_08	雨の御堂筋	女	女？	
1972_07_24	さよならをするために	男G	男？	△
1973_02_19	学生街の喫茶店	男G	男	
1973_05_14	赤い風船	女	女？	
1974_05_20	うそ	男	女	●
1974_08_19	ふれあい	男	男	
1974_11_25	甘い生活	男	男	
1975_08_25	思い出まくら	女	女？	
1975_09_22	時の過ぎゆくままに	男	男	
1976_10_04	パールカラーにゆれて	女	女	
1976_12_06	北の宿から	女	女？	
1977_01_17	青春時代	男G	男？	
1977_02_14	S. O. S	女G	女？	
1977_05_16	夢先案内人	女	女？	
1977_06_20	勝手にしやがれ	男	男？	
1978_09_04	銃爪	男G	男	
1978_09_11	君のひとみは10000ボルト	男	男	
1978_11_06	季節の中で	男	男	
1979_01_29	チャンピオン	男G	男	
1979_03_12	Young Man	男	男	
1979_07_23	おもいで酒	女	女？	
1980_04_21	ランナウェイ	男G	男？	
1980_06_09	ダンシング・オールナイト	男G	男	
1980_10_13	風は秋色	女	女？	
1981_03_09	街角トワイライト	男G	男？	
1981_08_03	白いパラソル	女	女？	
1982_04_05	い・け・な・い ルージュマジック	男G	男？	
1983_04_18	矢切の渡し	男	男？	
1983_08_15	ガラスの林檎	女	女？	
1984_01_02	もしも明日が	女G	女	
1984_03_19	ワインレッドの心	男G	男？	
1984_04_02	渚のはいから人魚	女	女？	
1984_04_23	サザン・ウインド	女	女？	
1984_05_14	哀しくてジェラシー	男G	男？	
1984_07_02	迷宮のアンドロウラ	女	女？	
1984_07_16	雨音はショパンの調べ	女	女	
1984_08_13	ピンクのモーツァルト	女	女	

1984_09_24	永遠に秘密さ	男	男	
1984_10_01	ヤマトナデシコ七変化	女	女	
1984_11_05	Woman "Wの悲劇"より	女	女?	
1984_12_31	スターダスト・メモリー	女	女?	
1985_02_25	ヨイショ!	男	男?	
1985_03_18	ミ・アモーレ	女	女?	
1985_04_22	常夏娘	女	女?	
1985_05_13	赤い鳥逃げた	女	女?	
1985_05_20	ボーイの季節	女	女?	
1985_05_27	BOYのテーマ	女	女?	
1985_06_24	デビュー	女	女?	
1985_08_12	悲しみにさようなら	男G	女?	
1985_08_26	華麗な賭け	男	男?	
1985_09_30	ハート・オブ・レインボー	男G	男	
1986_02_03	バナナの涙	女G	女?	
1986_02_17	Desire	女	女?	
1986_05_05	おっとCHIKAN!	女G	女?	
1986_05_26	夏色片想い	女	女?	
1986_07_21	ダイヤモンド・アイズ	男G	男?	
1986_07_28	瞳に約束	女	女?	
1986_08_04	お先に失礼	女G	女	
1986_08_11	不思議な手品のように	女	女?	
1986_08_25	ノーブルレッドの瞬間	女	女	
1986_09_01	青空のかげら	女	女	
1986_09_15	Say Yes!	女	女	
1986_09_29	メロディ	女	女	
1986_10_27	雪の帰り道	女	女?	
1986_12_08	バラードのように眠れ	男G	男	
1986_12_15	あの夏のバイク	女	女?	
1987_01_05	ホワイトラビットからのメッセージ	女	女?	
1987_03_09	水のルージュ	女	女?	
1987_03_16	stripe blue	男G	男?	
1987_03_23	サファイアの瞳	男G	男?	
1987_04_06	アイドルを探せ	女	女?	
1987_05_04	Strawberry Time	女	女?	
1987_05_18	時の河を越えて	女G	女?	
1987_07_13	パンドラの恋人	女	女?	
1987_07_20	Wanderer	男G	男?	
1987_08_31	STAR LIGHT	男G	男?	
1987_09_07	shade	男	男?	
1987_09_21	虹のDreamer	女	女?	
1987_09_28	泣いてみりゃいいじゃん	男	男?	
1987_10_05	秋の Indication	女	女?	
1987_10_26	Remember	女G	女?	
1988_02_22	乾杯	男	男?	
1988_03_21	パラダイス銀河	男G	男?	
1988_05_02	C-Girl	女	女?	
1988_06_27	あなたを愛したい	女	女?	
1989_01_23	恋一夜	女	女?	

1989_02_06	True Love	女	女?	
1989_02_13	愛が止まらない	女G	女?	
1989_03_20	地球をさがして	男G	男?	
1989_03_27	涙をみせないで	女G	女?	
1989_05_08	LIAR	女	女?	
1989_05_15	嵐の素顔	女	女?	
1989_10_30	虹を見たかい	女	男	●
1989_11_06	RUNNING TO HORIZON	男	男?	
1989_12_11	フィルムの向こう側	女	女?	
1989_12_25	クリスマス・イブ	男	男?	
1990_01_22	くちびるから媚薬	女	女?	
1990_01_29	Midnight Taxi	女	女?	
1990_02_05	悪の華	男G	男?	
1990_02_19	荒野のメトロポリス	男G	男?	
1990_04_09	Sexy Music	女G	女?	
1990_05_21	千流の雫	女	女?	
1990_06_04	PURE GOLD	男	男?	
1990_07_02	にちようび	女G	女?	
1990_07_09	おどるポンポコリン	女G	—	
1990_08_06	情熱の薔薇	男G	男?	
1990_08_27	COCORO	男G	男?	
1990_10_15	Easy Come, Easy Go !	男G	男?	
1990_11_19	水に挿した花	女	女?	
1990_12_03	ジュリアン	女G	女	
1991_04_22	Wednesday Moon	男	男	
1991_06_03	Love Train	男G	男?	
1991_07_22	ネオ・ブラボー !!	男G	男?	
1991_12_09	Piece of My Wish	女	女	
1991_12_30	それが大事	男G	男	
1992_02_03	ガラガラヘビがやってくる	男G	男?	
1992_05_11	いつまでも変わらぬ愛を	男	男?	
1992_05_18	君がいるだけで	男G	男?	
1992_07_27	涙のキッス	男G	男?	
1992_12_28	世界中の誰よりきっと	女G	女?	
1993_01_25	もっと強く抱きしめたなら	男G	男?	
1993_02_08	がじゃいも	男G	男?	
1993_02_22	おさえきれない この気持ち	男G	男?	
1993_03_08	時の扉	男G	男?	
1993_03_15	YAH YAH YAH	男G	男?	
1993_06_28	刹那さを消せやしない	男G	男?	
1993_10_11	一途な恋	男G	男?	
1993_11_15	きっと忘れない	女	女?	
1975_06_23	港のヨーコ・ヨコハマ・ヨコスカ	男G	男・女	△

* CGPの●はジェンダー交差歌唱相当歌； △は一部相当歌

* 男GなどのGとはグループであることをあらわす。

* 「想定される歌詞主体」で、

男および女と記されているのは、「男のうた」、「女のうた」が認識できる歌謡曲。

男?および女?は「男のうた」、「女のうた」だと推測される歌謡曲。

—や ←は判断保留をあらわす。

