



Title	音楽評論における女性シンガーソングライターとジェンダーロール：「自作自演」と「自己表現」の言説を手がかりに
Author(s)	星川, 彩
Citation	阪大音楽学報. 2025, 21, p. 71-92
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/100682
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

音楽評論における女性シンガーソングライターと ジェンダーロール

—「自作自演」と「自己表現」の言説を手がかりに—

星川 彩

はじめに

自ら楽曲を制作し、自ら歌う「自作自演」のスタイルで活動するシンガーソングライターの楽曲は、時に彼女ら／彼らの社会的、政治的立場やパーソナリティを示す「自己表現」として見做される。とりわけ歌詞、歌声、パフォーマンスなどを歌い手の内面性と結びつける言説は、アーティストとしての真正性（Authenticity）をシンガーソングライターに付与する役割を担ってきた〔Till, 2016〕。本稿の目的は、《女性シンガーソングライター》なる存在が特定のジェンダーロールを付与され続けてきたことを批判的に立証するために、1970年代および2000年代以降の日本の音楽批評が展開してきた「自作自演」と「自己表現」の言説を分析することである。

筆者が別稿において指摘したように¹、小中規模ライブハウス等を中心にライブを行う女性シンガーソングライターは、とりわけ中高年の男性ファンとの関係性において典型的かつ規範的なジェンダーロールを付与され、男性優位的な音楽演奏空間内での活動を余儀なくされてきた〔星川, 2024〕。その背景に存在するのは、女性シンガーソングライターをめぐって歴史的に構築されたジェンダーロールのナラティヴであり、今日の女性の演じ手にとってのアクチュアルな課題であり続けている。とするならば、数多ある音楽演奏空間、および音楽批評を中心とする言説空間において《女性シンガーソングライター》という存在がいかに捉えられてきたのかを検証する必要がある——それは本稿が参照する大森靖子の事例からも示されるように、これまで女性シンガーソングライターは、楽曲と歌い手自身の内面性を結びつける言説や、女性の表現者のパーソナリティを「母」や「感情」といった領域に終始させる言説とともに語られてきたからである。

ゆえに本稿では《女性シンガーソングライター》という存在が認知度を高めた1970年代

1 ここで「女性シンガーソングライター」の暫定的な定義については星川〔2024〕を参照のこと。なお、本稿はその定義を引き継ぎつつも、第1節における「シンガーソングライター」概念の曖昧さを強調しながら、参照した音楽雑誌等に掲載されているアーティストを「女性シンガーソングライター」の例として検討しているという点は留意されたい。

以降の音楽批評に注目して、そこで取り上げられた著名な女性シンガーソングライターたちが、いかなるジェンダーロールを付与されてきたのかを分析し、その歴史的構築過程を描き出してみたい。まず第1節では「作詞・作曲・歌唱（演奏）の分業制作体制から自作自演へ」という一種のパラダイムシフトとともに度々語られてきた、日本におけるシンガーソングライターの登場について概観する。1970年代以降、数々の音楽批評雑誌や書籍がシンガーソングライターを取り上げるようになると、歌い手の内面性を強調する数々のタームとともに「楽曲は歌い手の『自己表現』である」という魅力的な言説が構築されていく。とりわけ第1節では、この自作自演／自己表現の言説が、歌い手のパーソナリティと楽曲の関係性を多方向から補強してきたことを確認したい。続く第2節では、女性シンガーソングライターが固定化されたジェンダーロールのナラティヴを強調され続けてきたことを指摘する。女性シンガーソングライターを「愛」や「やすらぎ」、「感情」「母性」といったキーワードを用いて評価するような記述は、シンガーソングライターという語が国内で使用されるようになつた1970年代の音楽雑誌から、2000年代以降の音楽批評、ディスクガイドにまで、幅広く見受けられる。芸術の領域において理性的・精神的な男性／感情的・身体的な女性という二項対立的な構図が長い間保持されてきたように〔Korsmeyer, 2004=2009〕女性シンガーソングライターを取り巻く自作自演／自己表現の言説は、しばしば彼女らの感情や身体といった領域を強調することで彼女らを「女性」をめぐる特定の役割のなかに押しとどめてきたのである。それらの規範的なジェンダーロールを利用しながら脱構築する女性シンガーソングライターの一例として、第3節では大森靖子の事例を参照したい。大森は「その語りとも歌ともつかぬ、一つ一つの言葉を高速に叫ぶ方法から『激情派』と称された」〔吉川, 2024, 32〕シンガーソングライターであり、自らの感情を激しく吐露するかのようなパフォーマンスによって注目を集めてきた。一方で大森は、女性シンガーソングライターをめぐる抑圧の問題にも意識的であり、今日の女性シンガーソングライターのイメージに搖さぶりをかけたアーティストの好例である。以上の議論を通じて本稿では、女性の歌い手をめぐるジェンダーロールが今日まで切実な課題であり続けていること、それによって今日の女性シンガーソングライターのありかたが変容してきたことを改めて強調したい。

1. 「自作自演」と「自己表現」

1-1. 「自作自演」スタイルのパラダイム

シンガーソングライター（singer-songwriter）という用語や概念をめぐって、「自作自演」というスタイルが強調されるケースは少なくない。まず本節では、この「自作自演」がどのように論じられてきたのかを整理し、彼女ら／彼らの楽曲が歌い手の内面性を反映した「自己表現」としてしばしば受容してきたことを、先行研究の整理も兼ねて確認しておきたい。

「自ら楽曲を制作し、自ら歌う」という自作自演のスタイルが度々強調されるのは、シンガーソングライターという語を厳密に定義づけることの困難さに起因するところがある。イザベル・マークとスチュアート・グリーンは「音楽の文化的分野の範疇、およびその外側においてシンガーソングライターは重要であるにもかかわらず、学術的な注目をほとんど受けていない」ことを指摘したうえで、「『シンガーソングライター』という用語に関する学術的分析に最も近いものは、音楽事典や辞書における記述であり、それらの記述はこの用語について非常に広義かつ文字通りの定義から始まっている」〔Marc and Green, 2016, 2、訳は引用者による〕と述べている。この「文字通りの定義」とは、シンガーとソングライターの兼任——つまり歌い手でありながら楽曲も制作する、という活動上の形式が重要視されることであろう。加えてティム・ワイズは、シンガーソングライターが「1960年代から使われている用語で、一般的にはアコースティック・ギターやピアノの伴奏に合わせて自分で曲を作り、演奏するポピュラーミュージシャンのカテゴリを指す」〔Wise, 2012, 430、訳は引用者による〕と述べ、この語を様式的な音楽カテゴリとして定義づけることの困難さを強調している。これらの議論をふまえるならば、シンガーソングライターをゆるやかな総称として捉えるためにも、「自作自演」はある程度有効な概念であると言える。

この自作自演スタイルに基づき、今日的な意味でのシンガーソングライターが英米圏において出現しはじめるのは、1960年代後半から1970年代初頭にかけてのことである。シンガーソングライターという存在の登場において、同時代のベトナム反戦運動や、公民権運動と連動したフォーク・リバイバルなどが少なからぬ影響を及ぼしていたことは、度々指摘されている。例えばデイヴィッド・R. シャムウェイは「シンガーソングライターの登場」と題した論考のなかで「シンガーソングライターは1970年に大きな注目を浴びることになるが、この動きは1968年、レナード・コーベン、ジョニ・ミッチェル、ローラ・ニーロが重要な初期作品を発表した時期に始まる」〔Shumway, 2016, 11、訳は引用者による〕と述べ、1960年代後半の政治運動やフォーク・リバイバルがシンガーソングライター登場の重要な契機となったことを強調している。

日本のシンガーソングライターの登場もまた、このような英米圏のポピュラー音楽の影響下において、作詞・作曲・歌唱（演奏）を分業化していた従来の楽曲制作システムに生じた変化を念頭に置いて論じられる場合が多い。特に1960年代後半、アメリカのフォーク・リバイバルの動きを受けて生じた日本のフォークソングムーブメントは、同時代の政治運動と結びつき「関西フォーク」と呼ばれる新たな音楽ジャンルを形成した。生明俊雄は、関西フォークにおける自作自演の側面に注目し「六〇年代にアメリカのフォークに生まれた、いわゆるシンガー・ソング・ライターが、日本にも現れた」〔生明, 2004, 169〕ことを指摘している。加えて輪島裕介は、上條恒彦+六文銭の《出発の歌》が1971年の「世界歌謡祭」においてグランプリと歌唱賞を獲得したことにより「自作自演歌手、すなわちシンガー・ソ

ングライターというあり方が日本において大衆的な認知を高める大きなきっかけとなった」〔輪島, 2024, 101〕と述べている。つまり自作自演スタイルは、日本国内におけるシンガーソングライターの登場を検討する上でも重要な概念であり続けてきたのだ。

1-2. 自己を表現する歌

1-1で概観した「自作自演」というスタイルは、シンガーソングライターの創作物やパフォーマンスを、彼らの経験、作風の一貫性という意味での「世界観」、制作背景、歌い手の価値観や感情といった諸要素を「投影」した私小説的な表現と見なす言説の裏付けとなる場合がある。ここでは、そのような言説の一例をたどるために、音楽雑誌『MUSIC MAGAZINE』において1997年と2021年に企画されたシンガーソングライター特集のなかで、70年代のシンガーソングライターの台頭がどのように記述されているかを比較検討してみたい。

まずは1997年のシンガーソングライター特集を参照してみよう——以下は音楽評論家の萩原健太が、1970年前後の英米圏におけるシンガーソングライターの系譜を論じたものである。

熱い連帯への思いをたぎらせたロック系の音楽が生氣を失い、代わって、ひたすら内省的な手触りをもつシンガー・ソングライターたちの音楽が静かに台頭し始めた〔中略〕前述したシンガー・ソングライターたち〔引用者註：キャロル・キング、ジョニ・ミッチェル、ニール・ヤング、ジャクソン・ブラウン等〕は、洗いざらしのジーンズにカントリー・シャツを無造作に着こなし、ごく私的な体験や内面の揺らめきを、ナチュラルなアコースティック・サウンドに乗せて歌っていた〔萩原, 1997, 11〕

1956年生まれである萩原は執筆活動、TV出演などを通じて音楽評論を行なってきた人物で、「内省的」「私的な体験」「内面の揺らめき」といった表現を用い、シンガーソングライターの表現を歌い手の内面性と関連づけている。萩原は同時に「洗いざらしのジーンズにカントリー・シャツ」という「無造作」なファッションに言及することで、シンガーソングライターの「ナチュラル」なサウンド、飾り気のなさ、洗練されたイメージを強調している。対して音楽評論家の中川真一は、2021年の『MUSIC MAGAZINE』特集記事において、1970年代の日本のシンガーソングライターの系譜を次のように述べている。

シンガー・ソングライターとは自作自演のことではない。たとえ自分が作った曲を自分で歌うにしても、そこに誰にも置き換えることの出来ない個が投影されていなければ、シンガー・ソングライターとは呼べないとと思っている。〔中略〕本当のことだけ

を歌わなければいけないと言っているわけではない。想像でも創作でもかまわないと、そこに作家性があることが望ましいのだ。そんな私小説にも似た歌が、シンガー・ソングライターだと思っている。それは折坂悠太の時代になんて変わらないはずだ [小川, 2021, 54]。

小川もまた1990年代から音楽批評を担ってきた人物の一人で、上記は萩原の記事から約25年後のシンガーソングライター特集における記述ではあるものの、「個」「作家性」「私小説」といった歌い手の内面性を強調する語を用いて、その表現を歌い手の内面性と関連づけて論じる方向性は共通している。一方で「シンガー・ソングライターとは自作自演のことではない」として、作品内に「個」の側面をうまく落とし込むことの必要性を説いている点からは、小川がシンガーソングライターという存在の多面性を「自作自演」以外の諸要素を通じて検討していることがうかがえる。だが小川は、歌い手の「私小説」性が折坂悠太の時代、つまり2020年以降にも引き継がれていることを強調しており、現在のシンガーソングライターを考察するうえでも、演じ手の内面性をめぐる問題が重要な論点となることを示唆してもよい。その意味で「自己表現と音楽形態が一定のモデルに適合するパフォーマー」[Shumway, 2016, 11]としてのシンガーソングライター像は、今日もある程度定着していると言えよう。ポピュラー音楽を研究対象とするルパート・ティルは、ここで検討されているようなシンガーソングライターの内面性の問題について、以下のように指摘する。

[引用者註：シンガーソングライターは] 自分自身や自分の経験、感情について歌っていると見なされることが多く、自分の歌が自分自身についてのことであるかのように、自分自身を表現しているかのように、少なからず見なされるのだ。例えば、ジョニー・キャッシュやジョニ・ミッチェルなどがそうである。おそらく最も重要なのは、他人の書いた曲を演奏するのではなく、自分自身でオリジナル曲を書いて演奏するという考え方であろう [Till, 2016, 292、訳は引用者による]。

ティルはシンガーソングライターの表現が、しばしば「自己表現」として受容されることを強調し、その背景に「自分自身でオリジナル曲を書いて演奏するという考え方」——「自作自演」を見据える。加えてティルは、自作自演のスタイルやシンガーソングライターの「自己表現」をめぐる様々な言説が、彼女ら／彼らの美的特徴を真正性（Authenticity）として際立たせることも指摘している。楽曲や歌詞、その身体を通じて発せられる歌声や楽器のサウンド、パフォーマンスなどが歌い手自身の内的な諸要素に還元されることによって、音楽的な真正性（Authenticity）は担保され、シンガーソングライターは自立したアーティストとしての評価を多面的に獲得するのである。

2. 「感情」の言説を取り巻くジェンダーロール

2-1. 「女性シンガーソングライター」というナラティヴ

その一方で、「自作自演」や「自己表現」に注目する言説は、女性のシンガーソングライターをめぐる別のナラティヴを用意することとなった——本節では、日本国内における「女性シンガーソングライター」という語に特定のジェンダーロールが介在していたことを確認し、それが2000年以降にも引き継がれていったことを指摘する。女性シンガーソングライターを取り巻く自作自演／自己表現の言説は、彼女らに「(感情的で身体的な)女性」「母」といった役割を付与したのだ。

第1節で参照した音楽雑誌『MUSIC MAGAZINE』の前身である『ニューミュージック・マガジン』において「女性シンガーソングライター」という語が初めて登場する記事は、管見の限りでは1971年9月号に掲載された小倉エージの「うた『イツ・トゥ・レイト(心の炎も消え)』」である。この記事はキャロル・キングを「現在最も注目されている女性シンガー=ソング・ライター」[小倉, 1971, 96]として取り上げたものである。なお、同年7月の『ニューミュージック・マガジン』に掲載された水上はる子の「ニュースター登場:キャロル・キング」では、キャロル・キングは「シンガー=ソング・ライター」として紹介されていた。1-2で参照した1997年のシンガーソングライター特集において、小倉が「シンガー・ソングライターって日本で最初に言い始めたのは中村とうようさんだったと思う」[小倉, 1997, 20]と述べていることも視野に入れると、日本においてシンガーソングライターという語が定着するのとほぼ同時期に「女性シンガーソングライター」という呼称が登場したことになる。

リュス・イリガライが鮮やかに指摘してみせたように、人間(Man)として想定される領域の多くは、長い間男性によって独占されてきた[Irigaray, 1985=1987]。今日、ジェンダーの区別を冠する職業名や社会的地位の表記法を再考する動きが高まっていることは確かであるが、それだけにこの「女性シンガーソングライター」という語は、シンガーソングライターという概念のなかにどれだけ女性の存在が想定されていたのか／いるのかを検討する必要性を我々に示唆してくれる。たとえば音楽評論家の富沢一誠は、1976年の著作『シンガー・ソングライターになる法』のなかで、当時の日本におけるシンガーソングライターを「別格、マイ・ウェイ派、叙情派フォーク、生活派フォーク、シコシコ派フォーク、コミック・ソング派、ビューティフル・フォーク、女性シンガー・ソングライター、ポップス、サウンド・ポップス派」の10項目に主観的に分類し、りりィ、五輪真弓、荒井由実、小坂明子、浅川マキ、加藤登紀子、中山ラビを「女性シンガーソングライター」として挙げている[富沢, 1976, 20-21]。だがこの10項目のうち、性差による区分を設けられたのは「女性シンガー

ソングライター」のみである、ということに注意しよう——富沢はそれぞれの知名度や活動のスタンス、歌詞の性質、メロディラインや楽曲全体のサウンドが醸し出す雰囲気などを参考しながら、多数のシンガーソングライターを振り分けているにも関わらず、女性の歌い手はそれらの諸要素を検討されることなく、十把ひとからげに「女性シンガーソングライター」に分類されているのだ。

また1977年に発売された『ニューミュージック白書』には、女性シンガーソングライターの台頭についてまとめた「女性SINGER 女性ゆえに作れる音楽世界——偽りのない心と、きめの細やかさ」という記事が掲載されている。以下の引用で示されるように、この記事を通じて描かれる「女性シンガー＝ソング・ライター」のイメージもまた、歌い手の「女性」というジェンダーに強く依拠している。

これは女性ゆえに作れる愛の世界だ。殊、女性シンガー＝ソング・ライターと云えばフォーク・シンガーに限られていたわけだが、その彼女たちが脚光を浴びだしたのは、フォーク全体（中心は男性）が音楽の域を飛び出して、攻撃的になり過ぎた事だろう〔中略〕緊張のしっぱなしの中に求めるものは……やすらぎ。愛をテーマにやすらげる音楽を作り歌ったのが女性陣であり〔中略〕視野を広くもつ男性陣にくらべ、自分の身の回りという狭い視野で音楽を作る女性たちは、偽りのない心ときめの細やかさがある。一見何んでもない歌の文句でも、誰にも共通、共鳴するものが漂い、受け入れられやすいものが多い〔小林、1977、70〕。

「愛」「やすらぎ」「きめの細やかさ」はしばしば女性に対して課されるジェンダーロールの典型例であるし、その領域を「自分の身の回り」という狭い視野で音楽を作る女性たち」に限定していることも、当時の女性シンガーソングライターが置かれていた立ち位置を検討するうえで興味深い。小林の記述を一読するだけでも、女性シンガーソングライターが男性の歌い手と二項対立的に語られ、特定の女性性役割のなかで楽曲やパフォーマンスを捉えられてきたことが明らかになろう。

音楽学および日本学を専門とするラッセ・レヘトネンは、荒井（松任谷）由美のアルバム『14番目の月』を中心に取り上げた著作 "33 1/3 JAPAN—Yuming's The 14th Moon" の第四章において、1970年代の女性シンガーソングライターを取り巻くジェンダーの問題について検討している。ここでは荒井由実が松任谷正隆と婚約したことにより「音楽活動引退」の噂が流れたというエピソードが紹介され、当時の女性の歌い手が「典型的な女性像」に対してどのようにアプローチしていくのかを検討している。この議論において興味深いのは、同時代の女性解放運動の動向に目を向けながら、女性シンガーソングライターの登場を女性の主体性解放の一側面として捉える視点である。

1960年代後半には加藤登紀子、森山良子、浅川マキなど、自ら作詞作曲を手掛ける女性歌手もデビューした〔中略〕初期の女性シンガーソングライターたちの作品は、大衆歌謡における女性の描写を多様化し、音楽制作における女性の主体性を前面に押し出すという点で先駆的なものであった。この両方の側面は1970年代の展開を予見するものであり、この時期にユーミンの役割が重要性を帯びてくるのである〔Lehtonen, 2022, 71、訳は引用者による〕。

上記で言及されている女性シンガーソングライターの名前は、富沢が挙げた何名かと重複しているものの、当時の日本のポピュラー音楽における「女性」の立ち位置の変化にレヘトネンは注目している。加えて「ニューミュージックの女性シンガーソングライターたちは、おそらく『女性ミュージシャン』としてより個々の創造性に基づいてすべてのミュージシャンの中に位置づけられることを好んだ」〔ibid, 76〕というレヘトネンの指摘からは、女性シンガーソングライターが自らに課されるジェンダーロールをある程度俯瞰して認識し、そのうえで公に「作者」として認められる自己を重視していたことがうかがえよう——女性シンガーソングライターの「女性」という区分は、性別によってカテゴライズされた歌い手の名称としての側面がある一方で、男性を暗黙裡の前提とするミュージシャン像に疑問を突きつけ、女性の歌い手がひとりの表現者として周知されてゆく契機にもなったのである。

2-2. 女性としての自己表現、という幻想をめぐって

だが2-1で検討したようなジェンダーロールを体現する言説は、2000年から2010年以降の音楽批評にも見ることができる。以下で参照する2000年代以降の音楽批評でも、自作自演と自己表現の結びつきは重視され、理想的かつ典型的な女性性役割と女性シンガーソングライターの関係性は依然として強調されている。たとえば『MUSIC MAGAZINE』2003年12月号の特集「女性シンガーソングライターの系譜」冒頭において、石井恒は女性シンガーソングライターの魅力を次のように語っている。

70年代は新たな表現手段を得たおんなたちが入り乱れて、思うままに感情をまき散らしてた愉快な時代だったわね。ただし時期が重なってもウーマン・リブ運動と違うのは、女性シンガー・ソングライターは繊細さや感傷、母性など、おんなの本性を存分に表現して男と対等に渡り合っていったことよ。〔中略〕現代日本列伝って感じの名前がずらりと並んだけど、確かにみんな身持ちが固そう。女性シンガー・ソングライターの音楽世界で、男性のそれに比べて自我がはるかに激しくのたうってるのは、欲望を安易に発散せずに内なる感情の城に幽閉して発酵させてるからじゃないかしら。発散するだけの男にはない過程を経て、曲を産み出してるのよ。〔中略〕濃厚で

美味しい女性シンガー・ソングライターは、日本文化の誇りよ [石井, 2003, 26-27]。

この記述を一読してみると、石井は「おんな」というひとつの集合体として女性シンガーソングライターを捉えているように見えるが、とりわけこの記述は石井自身のクィア性という側面とあわせて検討する必要がある——たとえば『MUSIC MAGAZINE』誌上で連載されていた『石井恒のこれがヒットよ！』では、「オネエ言葉」として認知されていた文脈と性的な比喩を用いた痛烈な音楽批評が展開されており、その書き振りは音楽ライターとしての石井の顕著な特徴として認識されていた。その点において上記の記述は、70年代における女性シンガーソングライターという存在を「日本文化の誇り」として、再評価する流れにおいて読み解くこともできよう。だがその一方で、「おんなの本性」によって「男と対等に渡り合っていった」ことを強調しながら、石井が女性シンガーソングライターに対して「繊細さや感傷、母性」というティピカルなジェンダーロールを再度付与していることは注目に値する。というのも「思うままに感情をまき散らしてた」「男性のそれに比べて自我がはるかに激しくのたうってる」「欲望を安易に発散せずに内なる感情の城に幽閉して発酵させてる」といった表現は、女性シンガーソングライターに対して「女性としての」何かを自明のものとして付与する言説を、逆説的に補強てしまっているからである——ここでの女性シンガーソングライターの作品群は「自分自身を表現」[Till, 2016, 292] したものというよりはむしろ、女性としての自分を表現したという点において評価されているのだ。

次に W100 プロジェクトが編集を手がけた『W100 シンガーソングライター——今という時代を探る』を見てみよう。この書籍はシンガーソングライターとして活動する女性 100 人への簡潔なインタビューをまとめたもので、音楽ライターの金澤寿和は女性シンガーソングライターに求められる要素を次のように説明している。

シンガーソングライターとは、自作自演歌手を指す言葉である。しかし、曲を書いて自分で歌うアーティストはすべてシンガー・ソングライターなのか？と言うと、必ずしもそうではない。重要なのは、自己表現の手段として有効に機能しているかどうか〔中略〕つまり、音や旋律で自分を表現する欲求を持つのが、シンガー・ソングライターの第一歩。更に自分自身の言葉を持っていれば、それが理想的なシンガー・ソングライターということになる。そのうえで女性という括りを付与するなら、男性シンガー・ソングライターとは違ったフェミニンな感性、繊細且つふくよかなエクスプレッションを持ち併せていることが必要だろう [金澤, 2011, 4]

金澤もまた、自作自演とシンガーソングライターの結びつきを検討しつつ「自分を表現する」存在としてのシンガーソングライター像を提示しているが、男性シンガーソングライ

ターとの差異を強調し、女性シンガーソングライターに対して「フェミニンな感性」「繊細」「ふくよかなエクスプレッション」の必要性を説いている。この背後で「理想的な」シンガーソングライターとして想定されているのは明らかに男性であり、副次的な存在としての女性シンガーソングライターは「フェミニンな」役割に徹することを求められているのだ。また同書に収められている「女性シンガー・ソングライター検証概論」において、音楽ライターの河合美佳は「言葉やメロディ・ライン、サウンドは時代と共に変化しつつも、楽曲の奥に秘められた女性たち特有の何かは、現在も変わることなく存在し続けているように思う」[河合, 2011, 218]と述べている。それぞれの時代に存在する膨大な楽曲の差異を加味せず、歌い手のジェンダーに「特有の何か」を求める河合の視座には、2-1で参照した富澤や小林の記述と共に通するところがある。同論で河合は、女性シンガーソングライターの大貫妙子がインタビューにおいて「女はある、男はなる」と語ったエピソードを参照しながら「生まれたときから『女』を保つ女たち」[ibid, 219]の存在を強調しているが、この視座はシモーヌ・ド・ボーヴォワールによる「ひとは女に生まれるのではない、女になるのだ」という、あのあまりにも有名なテーゼの対極をなすものだ——ここに女性シンガーソングライターをめぐるステレオタイプをある程度内面化している大貫妙子自身の姿と、女性というジェンダーに対し本質主義的な立場をとる河合のスタンスを同時に見て取ることができよう。

またディスクガイド『ディスク・コレクション 日本の女性シンガーソングライター』の冒頭でも、女性シンガーソングライターに対して「感情的」というジェンダーロールを付与し、その身体性から彼女らを規定する様子が顕著に表れている。音楽ライターの長井英治は、自らが女性シンガーソングライターに惹きつけられる理由を以下のように述べる。

本書は女性シンガー・ソングライターに焦点をあてたガイド本です。1972年にデビューした谷山浩子、荒井由実、五輪真弓は、キャロル・キングの影響もありシンガー・ソングライターと呼ばれるようになりました〔中略〕「女性は子宮で考える」という言葉をどこかで聞いたことがあります。それはエキセントリックにも神秘的に響きますが、そもそもそれは月の満ち欠けにも大きく影響する事でもあり、当然の事なのかもしれません。女性アーティストの楽曲は子宮を通して生まれてくる子供のような存在だと思います。僕が彼女たちの作品に心を惹かれるのは、そんな神秘を強く感じるからなのかもしれません〔長井, i, 2013〕。

長井は「『女性は子宮で考える』という言葉」を「当然」としたうえで楽曲を「子宮を通して生まれてくる子供」に喻えているが、同時に女性の歌い手を「エキセントリック」な存在として周縁化してしまってもいる。女性シンガーソングライターに「心を惹かれ」る理由として、長井が「神秘性」を強調するのは、まず彼女らをセクシュアルな存在として見做す視

点があつてのことだろう。尚、本著と対をなす『ディスク・コレクション 日本の男性シンガーソングライター』の冒頭文には、歌い手の性別に言及する箇所はない [馬飼野, 2013]。このような神秘化は、男性を前提としたシンガーソングライター像の存在を強調する一方で、女性シンガーソングライターを特定のジェンダーロールのなかに位置付けるのだ。

2-3. 感情と身体——美学の視座から

このように女性シンガーソングライターは、2000年代以降の言説においてもしばしば女性性役割を過剰に強調され、彼女らの「自己表現」はまず「女性としての自己」を表現したものとして扱われてきた。このような言説の背後に存在しているのは、理性や精神を男性に、感情や身体を女性の領域に割り当てるという二分法と、本質主義的な歴史のパースペクティブである。キャロリン・コースマイヤーは、視覚と聴覚を中心に構築されてきた絵画、文学、音楽といった、広義の「芸術（fine art）」概念を注意深く紐解きながら、「理性的に」作品を「創り出す」芸術家、という枠組みのなかで女性が歴史的に周縁化してきたことを指摘している。美や芸術といった概念を取り巻く規範をジェンダーの視点から脱構築していくコースマイヤーの議論は、本稿で論ずるような女性シンガーソングライターの領域にも応用可能である。以下でコースマイヤーは、男性／女性という二項対立的な構造と、そこに付与された特質・活動が、広義の芸術実践にも甚大な影響を与えていていることを説いている。

一般的に、男性的価値の世界は抽象的で「精神」とかわり、女性的価値の世界は具体的かつ個別の「身体」とかわっているといわれる〔中略〕フェミニズム的視座からよく分析されるきわめて悪名高い文法的対比の系列においては、人間の特質や活動は、女性および「女性的」特質や活動を一貫して従属的な位置におく概念の序列体系のなかで組み合わせられている。理性、精神、正義、能動性、公的責任はすべて男性的領域とみなされ〔中略〕感情、気まぐれ、受動性、家庭性は、女性の領域に割り当てられる [Korsmeyer, 2004=2009, 34]

上記の議論は、2-1や2-2で参照した女性シンガーソングライターをめぐる言説において、「感情」や「家庭性」が女性的な特質や活動として扱われていたことを思い起こさせる。「愛をテーマにやすらげる音楽を作り歌った」「自分の身の回りという狭い視野で音楽を作る女性たち」として、女性の領域を限定的なものとして見なす小林や、「女性は子宮で考える」という言葉を所与のものとして受け入れる長井の言説は、この好例である。またコースマイヤーは、人間の五感のうち視覚と聴覚が理性に基づく高級感覚として、触覚、味覚、嗅覚が「動物的」で「身体的」な低級感覚として位置づけられてきたことを指摘している [ibid, 148-153]。彼女が注目するのは、こと芸術において、後者の低級感覚を女性的な感覚として

位置づける慣習が存在していることである。

まずは五感の序列にはジェンダー的含みがあることを示しておきたい〔中略〕まずもって、高級感覚と低級感覚を区別する知性－身体の区別が存在する。というのも、知的力というカテゴリーは男性性というジェンダーをまとう。加えて、女性は、種の再生産という役割が拡張するために、男性以上に物質、すなわち「肉体」に関連づけられる〔中略〕感情・情動・主觀性・身体といった女性的価値と最も相性がよい感覚は触覚・味覚・嗅覚である。こうした概念的区分が強化され、食の領域は象徴的次元においても現実においても、家庭的で女性的であると強調される〔ibid, 161-162〕

たとえば石井のいう「濃厚で美味しい女性シンガー・ソングライター」などは、低級感覚としての味覚や、肉体が女性の領域として捉えられてきたこととも繋がる表現であろうし、金澤の「ふくよかなエクスプレッション」、女性シンガーソングライターの「神秘」性を強調する長井の表現も、この低級感覚をめぐる議論と共に鳴している。これらの表現は楽曲の審美性めぐる文脈ではなく、彼女らの感情や身体をただただ強調、賛美する文脈のなかで、女性シンガーソングライターを均一的な存在として断定することにより、彼女らを取り巻くジェンダーロールをより強固なものにしていくのである。

3. 感情を引き受ける者として——大森靖子の事例から

3-1. 大森靖子の歌声、身体、感情

ここまで論じてきたように、女性シンガーソングライターをめぐって構築されてきたジェンダーロールは規範的な女性性役割にあまりにも多くを負っているがゆえに、彼女らを「価値が減じられた地位」[Buscatto, 2007=2023, 226]へと導きかねない。本節では感情や身体にまつわる表現を実践しながら、これまで構築されてきた女性シンガーソングライターのジェンダーロールの一部を解体する存在の一例として、大森靖子を取り上げる。2014年にavexからメジャーデビューを果たした大森靖子は、活動初期から「激情派」と形容されてきた女性シンガーソングライターであり、そのディスコグラフィには「女性に対するエンパワーメント要素を含む楽曲も多い」[花田, 2021, 84]。加えて大森は、メジャーデビュー以前に国内の小中規模ライブハウスを中心として精力的に活動を行なっていたことを明言しており[大森, 2016]、ファンとの関係性を多方向から模索するアーティストでもある[吉川, 2022]。また大森は自分が「アイドルオタク」であることを公言しており、2017年にリリースされたアルバム『kitixxxgaia』に収録されている《IDOL SONG》では、実在する女性アイドルの自己紹介フレーズを組み合わせることによって、女性アイドルのパフォーマンスへ

積極的に接近している。このように大森の楽曲、歌唱法、ミュージックビデオやアートワークなどは、女性および女性の表現者に割り当てられてきたイメージをしばしば流用しているが、そこには従来の意味合いを転覆させる意図が明らかに潜んでいる。ゆえに女性シンガーソングライターとしての大森靖子の特異点は、それまで自明視されてきた「女性」の演じ手の女性性役割に対して多方面からアクセスし、楽曲やパフォーマンス、彼女自身のポジショナリティを通じた読み替えを試みてきた点にあるのだ。以下では大森靖子の歌詞、歌唱法、インタビューや書籍における大森自身の発言を参照しながら、歌い手の感情や身体がいかにジェンダーロールと関与し／関係づけられ、また大森がいかにそれを越境してゆくのかを検討する。

その一例として、本稿では大森が自身の表現において頻繁に使用する「ピンク」というモチーフを分析してみたい。たとえば2013年に発表された《PINK》は、同タイトルのEPに収録された楽曲であり、現在の大森のライブでも度々披露されている。《PINK》が収録されているEPのアートワークには、「蛍光ピンクの塗料を浴槽に溜めて、その中に全裸で入った写真」[大森, 2016, 55] が採用され、その意図の背後には「とにかく目立たなくちゃ」[ibid, 55] という思いがあったことを大森は語っている。以下で参照した《PINK》の歌詞の一部を単なるテキストとして読解するならば、ピンクは「わたしが少女になれるよう」必要なシンボルカラーであり、大森はピンク色に対して社会的に付与された記号性を反復しているように見える。

ピンク色の丸をくれ ピンク色の三角をくれ
わたし가少女になれるようにピンク色をくれ

ピンク色で花丸な ピンク色のハートを見せてよ
わたし가少女でいるためにはみんなが優しいことが必要だよ

私が死ぬほど馬鹿でした
抱きしめられて気付きました ピンク色

23年も生きとんやけんわかっとって当たり前やって言われました
生まれて死ぬこと、恋愛のこと、原発のこと、音楽のこと、
なんもわかつとらんのに歌つとるの？馬鹿やないん？って言われました
ポップ パンク ロックンロール ポップ パンク ロックンロール
ただ ただわたしはわんわん泣きたかった吠えたかった歌いたかった

わたしはわたしはあんたのかわいい呪いを冷静な愛で包み込むように歌いたかった²

アン・ファウスト-スターリングが指摘するように、ピンクは第二次世界大戦以降「女の子」にふさわしい色として認知されるようになり [Fausto-Sterling, 2012=2018, 137]、ピンクを「女の子」のジェンダーロールを喚起させるものとして、記号的に判断する風潮は現在の日本にも根強く残っている。しかし楽曲冒頭で繰り返される「ピンク色の」というフレーズにおいて特に印象的なのは、瞬間的な破裂音を利用しながら叫びのような声をあげる大森の歌い方である。吉川昌孝は「彼女を『激情派』と言わしめた代表曲」[吉川, 2024, 33] として《PINK》を挙げ、活動初期の大森を形容するために使われていた「激情派」という言葉を「歌唱方法」として捉える試みにおいて、この楽曲を分析している。吉川の議論から引き受けられるのは、曲中で何度も登場するこの叫びのような歌い方こそ、大森の歌声が「激情」と形容される理由のひとつだということであろう。この楽曲はメロディラインを伴う歌のパートと語りのパートで構成されており、引用部における「23年も生きとんやけん」以後が語りのパートである。歌のパートにおいて織り交ぜられていた叫びは、語りのパートに移行するとより顕著なものとなり、歌い手の激しい怒りや悲しみが、その張り上げられた声を通じて立ち現れてくるかのようである。大森はこの曲について「とにかく自分のためにセリフを書いて、それを曲にしたもの」「当時思っていたことを叫ぶための歌」[大森, 2016, 136] と語り、自身の内面における混沌を吐露するために《PINK》の叫びを用いていることを示唆している。とするならば、ここでのピンク色はやはり単なる「女の子」のシンボルカラーにはとどまらない——ここでピンクは「現代性と趣味についての考え方を、確信をもって批判する」[Hebdige, 1979=1986, 153] という、パンクロックの文脈におけるショッキングピンクのありかたとも通底するものがあり、かつ中條千晴が指摘するように、この楽曲はピンクという色に対し、一種の「思い込み」を告発する役割を果たしている [Chujo, 2018, 281]。つまり大森はピンクという色がもつ支配的な「女の子」らしさの文脈を利用しながら、同時にそのグロテスクさを表象しているのだ³。

また大森は、この《PINK》について「大声を出すことが気持ちよくて、ひたすら歌い続けていたころに作った曲」[ibid, 136] と述懐しており、大森は「大声を出す」という身体的行為を通じた快楽が《PINK》の歌声の背後に存在していることに意識的である。これらを2-3で参照したコースマイヤーの議論と照らし合わせてみると、叫ぶという行為によって身体的快を感じることや、歌い手自身の感情をあらわにすることは、「理性的な」芸術

2 当該曲が収録されているEP『PINK』の歌詞カードには「私が死ぬほど馬鹿でした」「ありがとう さようなら」しか記載がないため、歌詞の引用は〔大森, 2016, 134-136〕を参照。

3 2013年5月13日渋谷CLUB QUATTROでのライブを収録したDVD『つまらん夜はもうやめた』には、アンコール時に観客がピンクのサイリウムを用意するサプライズを行い、その後感極まった大森が声を詰まらせながら《PINK》を披露する様子が記録されている。この日の大森は衣装やステージの装飾もピンク色で統一しており、大森が重要視するピンクの多義性が観客にも共有されている様子を見ることができる。

の創作とは異なるアプローチとして見做されるだろう。だが身体や感情が女性の領域として位置づけられてきたという歴史的背景を鑑みるならば、大森の表現は女性の表現者をめぐる身体や感情のジェンダー化された文脈を横断しながら、そこに前提として含まれていたさまざまな歪みを可視化／可聴化し、その歪みの存在を我々の目前に浮き彫りにさせるのである。

3-2、「自己を表現する歌」への反駁

大森はこれまでさまざまなメディアにおいて自らの文章を発表しており、書籍も数冊出版されている。そのなかで大森は、歌い手の内面性と楽曲を安直に結びつけるような言説に対して、度々疑問を呈してきた。たとえば大森靖子が2016年に発表した『かけがえのないマグマ』では、3-1で分析した《PINK》が収録されている同名のEPが発売された当時に感じた違和感について、次のように述べている。

〔引用者註：アルバム『PINK』には〕キャバ嬢とか手首切るとかそういうのがどうしても入っているから、じゃあ大森さんはキャバ嬢なんですね、手首とか切るメンヘラ〔引用者註：「メンタルヘルス」の略語。主にスラングとして、精神的に不安定な人のことを指す〕なんだ、なんて思われて、あ、そんなに歌って私のことだと思われるんだって、驚いてしまった。他人が聴くんだから、他人のことを歌うっていう、私にとっては当たり前のことがなかなか理解されなかった。そうして勝手な印象はどんどん強くなっていく。そういう誤解が生まれて、歌がショッキングに聞こえて面白がつてもらえるってことも、考えなかつたわけじゃない [大森, 2016, 69-70]。

「そんなに歌って私のことだと思われるんだ」という一言に集約されているように、ここでは大森の身に生じた出来事として歌詞を捉えることに対する違和感が示される。上記はEP『PINK』に収録されている《パーティードレス》などの楽曲の歌詞を踏まえたエピソードであり、この楽曲には「ときどき手首を切らないと幸せがわからない／きたないオヤジとやらないと幸せがわからない」という歌詞が含まれ、大森は「メンヘラ」や「キャバ嬢」といった「勝手な印象」が自らに付与されることを認識している。このエピソードは小論第1節および第2節を通じて検討した、シンガーソングライターをめぐる自己表現のジレンマを体現しており、歌詞内容を歌い手の内面性と安易に結びつけることによって生じる誤謬が示されている。実際に大森は、自らの作詞術と歌詞論を語るインタビューにおいて「人って、言葉のことを信じてるじゃないですか。でも、私は歌詞だったら真逆のことだってすぐに言える。そうやって裏切れることが楽しい」[大森, 2014, 58]と語り、楽曲（歌詞内容）と自己表現の関係性をあえて「裏切る」ことに面白みを感じているようである。これに加えて大森は、楽曲と歌い手を関連づける言説のうちに女性シンガーソングライターが取り込まれてきたこ

との問題点を、次のように指摘してみせる。

私は一応女性シンガーソングライターに分類される職業なので、楽曲と本人をがんじがらめに縛り付けて論評されることが多いですが、そのせいであらゆる女性シンガーソングライターの曲がクソなんですわ。おめーのきいたことあるような恋の歌よりスタバで JK の会話盗み聞いてたほうが楽しいっすわな曲が多いのは、ありもしないことは歌ってはいけないように思わせるような、歌を不自由にするような論評をするからじゃないのか [大森, 2022, 124]。

これは大森が「作品に伴って人格批判する人」[ibid, 124] に対する反駁として記述した文章であり、自身の作品に対する批判は全て甘んじて受け入れるべきだ、とする風潮への異議申し立てである。この指摘において興味深いのは、大森が「女性シンガーソングライターに分類される職業」であることと「楽曲と本人をがんじがらめに縛り付けて論評されることが多い」ことに因果関係を見出し、女性シンガーソングライターと楽曲（歌詞内容）の結びつきを自明なものとする文脈に対して警鐘を鳴らしている点である。大森は続けて「そのせいであらゆる女性シンガーソングライターの曲がクソ」と楽曲の美的質を判断するに至るが、注目すべきはその美的判断の是非よりもむしろ、大森の発言の背景に「ありもしないことは歌ってはいけないように思わせるような、歌を不自由にするような論評」という、広義の音樂批評への批判的まなざしが存在していることであろう。

また大森はメジャーデビューの直前であった 2014 年に結婚、その翌年に第一子を出産していることを公言しており、それらのライフイベントの中で感じたことを『TV Bros.』で連載中のエッセイにおいて詳細に語っている。以下はそれらのエッセイを取りまとめた書籍『大森靖子の超一方的完全勝利』のあとがきの一部を引用したもので、大森は自らのパーソナリティを「母」という役割に終始させることを断固として否定している。

子育て頑張りながらやってるよアーティストになりたくない。子育てと仕事を両立させてる人になりたくない。子供がいる感ないです！ 全然見えない！ とかめんどくさい、私生活ひたかくしにするアーティストになりたくない。なんでもない。ただフラットに子供と遊んだり音楽をがんばったりしたい。子供をつくるひと、つくらないひと、でそっち側あっち側とかになられても、処女じゃなくなった時世界変わった？ 世界は常に 1 個しかなくて、世界は常に脳みそが描く数だけあって [ibid, 286]。

このエッセイのなかに設けられている「妊婦日誌」「育児日誌」のコーナーでは、大森が典型的な「母親」イメージと遭遇した際の戸惑いや怒り、疑問などが赤裸々に綴られている。

たとえば「妊娠を発表して、不特定多数に『幸せになったんだね』と言われたことに、正直ちょっと『気持ち悪い』と思いました」[ibid, 12] といったエピソードは、その良い例であろう。大森のスタンスは、小論2-2で参照したような、女性シンガーソングライターに対して文脈や本人の意向を問わず「母性」を求めるような姿勢とは真っ向から対立している。つまり大森が自らの音楽活動において「子育て頑張りながらやってるよアーティスト」を拒否することは、これまで多くの女性シンガーソングライターが強いられてきたアーティスト像や、ジェンダーロールに対して疑問をつきつけることでもあるのだ。

おわりに

小論では1970年代以降の音楽批評における自作自演／自己表現言説に注目しながら、女性シンガーソングライターをめぐって構築されてきたジェンダーロールについて検討した。彼女らを取り巻くナラティヴを紐解いてゆくことで、そもそも曖昧な存在であるはずの「シンガーソングライター」が男性を前提としてきたことや、特定の女性性役割を前提とした女性シンガーソングライター像が強固に存在し続けてきたことが明らかになる。その一方で、本稿が取り上げたのはあくまで「1970年代以降の音楽批評」という限定された領域のなかで語られた著名な女性シンガーソングライターたちであり、音楽批評という言説空間や音楽演奏空間において「女性」がいかに捉えられてきたのか、という問題をより広い範囲で検討するためには引き続き詳細な資料調査が必要になる。

また小論では、女性の演じ手のジェンダーロールを再考するための一例として大森靖子を取り上げたが、大森自身のフェミニズムに対するスタンスも、今日の女性シンガーソングライターのありかたを検討するうえでは同様に重要である。大森は2014年、音楽ナタリーが配信した「大森靖子×峯田和伸（銀杏BOYZ）10年目の邂逅」という記事において「女性が社会運動すればするほど女性が不自由になっていくんですよ。だからあれとっととやめてほしくて。だってもともと自由なんだから。社会と関係なく自由でいればいい」[大山, 2014]と発言し、主にネット上のフェミニストから批判を受けた。柴田英里が指摘するように、日本の男社会に対し「社会運動によって、外側から構造を変えたいと思う者と、大森のように、社会運動とは別の形で、内側から変えていきたいと思う者は、立場やスタンスに差異はある、本来ならば共闘できるはず」[柴田, 2017, 201]であったが、結果としてこの騒動は大森にとって「今まで一番傷ついた出来事」[大森, 2017, 59]として記憶されることとなった。柴田の言うように、上記の大森の発言は「社会運動に参加してきた女性たちや、それを応援する人、それに田島陽子の功績を評価する人にとっては面白くないもの」「そうした女性たちにケンカを売っているととられても仕方のないものであった」[柴田, 2017, 197]ことは確かである。しかしながら、この発言における字義通りの不適切さを批判する

のみでは見落としてしまう視点のひとつとして、峯田和伸のいう「男性側の欲望とかから作られる女性の世界」[大山, 2014]に対して大森が疑問を抱き、女性が本来もつ(はずの)「自由」を志向しながら、肯定してきたことを強調しておきたい——以下の引用で語られているように、大森が女性のために取る行動とは、端的に言えば「歌う」ことなのである。

「私の歌がどこにもない」そう思ってる子がいて、私がいろんな女の子の歌を歌うことと、彼女が自分の歌を見つけることがあるならば、それはきっととてつもなく、素晴らしいことだ。それに私には自分がない。言いたいことも、聞いてほしいこともない。だからきっと、周りの好きな女の子のこと、全部歌わなきゃいけなかった〔中略〕女の子を肯定するだなんてまるで他人のためみたいだけど、私はなにより、歌で、自分を肯定したいと思っていた〔中略〕もちろん、女の子が女の子であるために、高いヒール履いて、生足出して、無理しているところなんて大好きだ。自分の理想に必死で近づこうとする、その途方もないエネルギー。それを、かわいいって思う〔大森, 2016, 87-88〕。

つまり大森にとって、歌を通じて女の子を肯定することと、自身を肯定することは、切っても切れない関係にあるのだ。「歌う」という行為を通じて、「女の子が女の子であるため」のエネルギーと自分自身を肯定すること——これは女性のシンガーソングライターによる、エンパワメントの一形態であることは間違いないだろう。本稿では、女性シンガーソングライターをめぐって70年代から構築されてきたジェンダーロールが、2000年代以降の音楽批評にも見られることを強調したが、このような大森のスタンスが徐々に認知されてきた2010年代中盤以降は、女性シンガーソングライターをめぐるジェンダーロールも着実に変貌を遂げてきている。国内の音楽批評という面から言うならば、たとえば小論で批判的に検討した音楽雑誌『MUSIC MAGAZINE』において、その後2020年3月に「主張する女性シンガー・ソングライター」特集、2023年9月に「女性シンガー・ソングライターとフェミニズム」特集が組まれている。これらはいずれも日本国内の女性シンガーソングライターを中心的な対象としてはいないものの、女性の表現者を固定化されたジェンダーロールのなかに押し込めずに、アーティストとしての主体性に目を向けようとする姿勢が見受けられる特集である。女性の表現者たちが、音楽活動を通じて自らのジェンダーをめぐる問題とどのように対峙しているのかに注目した書籍やインタビュー集なども近年注目を集めつつあることを加味すれば[平井, 2023]、日本の音楽批評における女性の表現者へのまなざしが変わりつつあることは確かである。このような状況下において、女性シンガーソングライターがまとうジェンダーロールの変化を追い続けることは、《女性シンガーソングライター》という枠組みそれ自体の解体へも通じる道なのである。

参考文献

- 生明俊雄, 2004, 『ポピュラー音楽は誰が作るのか——音楽産業の政治学』, 効草書房.
- Buscatto, Marie, 2007, FEMMES DU JAZZ : Musicalités, féminités, marginalisations, Paris, CNRS éditions. 2023, 中條千晴, 『女性ジャズミュージシャンの社会学—音楽性・女性性・周縁化』
- Chujo, Chiharu, 2018, "Formes et enjeux politiques de la musique populaire dans le Japon des années 1970 jusqu'à aujourd'hui : arrangements stratégiques des artistes femmes engagées", L'Université Jean Moulin Lyon 3, Thèse de doctorat.
- Fausto-Sterling, Anne, 2012, Sex/Gender—Biology in a Social World, NY : Routledge.
- 2018, 福富護・上瀬由美子・宇井美代子・立脇洋介・西山千恵子・関口元子, 『セックス／ジェンダー——性分化をとらえ直す』, 世織書房.
- 星川彩, 2024, 「欲望のまなざしに歌う——女性シンガーソングライター(SSW)のジェンダーポリティクス」. 『阪大音楽学報』第20号, 67-90.
- 花田万由子, 2021, 「『大森靖子』楽曲の歌詞分析：フェミニズム的視点からの検討」『ヒューマンサイエンス』第24号, 神戸女学院大学大学院人間科学研究科, 82-85.
- 萩原健太, 1997, 「新しい個性が登場した70年代初頭, そして二十数年後の現在へ」『MUSIC MAGAZINE』第29巻第18号, ミュージックマガジン, 7-18.
- Hebdige, Dick, 1979, SUBCULTURE : the meaning of style, NY : Routledge.
- 1986, 山口淑子, 『サブカルチャー——スタイルの意味するもの』, 未来社.
- 平井莉生, 2023, 『女性たちの声は、ヒットチャートの外に——音楽と生きる女性30名の“今”と“姿勢”を探るインタビュー』, ソウ・スイート・パブリッシング.
- 池上尚志, 2021, 「プロデューサーズ・ミュージックのブームと生楽器サウンドと言葉を伝えることへの振り戻し」. 『MUSIC MAGAZINE』第53巻第10号, ミュージックマガジン, 66-67.
- Marc, Isabelle and Green, Stuart, 2016, "Introduction—More Than Words : Theorizing the Singer-Songwriter" In Isabelle, Marc and Green, Stuart (Ed.), The Singer-Songwriter in Europe Paradigms, Politics and Place (1-22), NY : Routledge.
- 石井恒, 2003, 「日本のおんなって、濃いのかしら？」『MUSIC MAGAZINE』第35巻14号, ミュージックマガジン, 26-27.
- Irigaray, Luce, 1985, This Sex Which Is Not One, NY : Cornell University Press.
- 1987, 棚沢直子・小野ゆり子・中嶋公子訳『ひとつではない女の性』, 効草書房.
- 金澤寿和, 2011, 「女性シンガー・ソングライター変遷分析論——時代を彩り、新たな潮流

- を生み出し続ける女性たち」W100 プロジェクト（編集）『W100 シンガーソングライター——今という時代を探る：100 の WORK 100 の WOMAN 100 の WANDERFUL』、シンコームュージック、4-8.
- 河合美佳、2011、「女性シンガーソングライター概論——命を内包する女性特有の感性と時代と共に進化するタフさ」『W100 シンガーソングライター——今という時代を探る：100 の WORK 100 の WOMAN 100 の WANDERFUL』、シンコームュージック、218-219.
- Korsmeyer, Carolyn, 2004, Gender and Aesthetics : An Introduction, London : Routledge.
- 2000, 長野順子・石田美紀・伊藤政志, 『美学——ジェンダーの視点から』, 三元社.
- Lehtonen, Lasse, 2022, Yuming's The 14th Moon, NY : Bloomsbury Publishing Inc.
- 小林佳人, 「女性 SINGER 女性ゆえに作れる音楽世界 偽りのない心と、きめの細やかさ」『ニューミュージック白書——《保存版》日本のフォーク & ロック 20 年のあゆみ』, エイプリル出版.
- 馬飼野元宏, 2013, 『ディスク・コレクション 日本の男性シンガー・ソングライター』, シンコームュージック.
- 長井英治, 2013, 『ディスク・コレクション 日本の女性シンガー・ソングライター』, シンコームュージック.
- 小川真一, 2021, 「“我々”を主題にしたフォークから、個人的な思惑や葛藤を歌うシンガー・ソングライターへ」, 『MUSIC MAGAZINE』第 53 卷第 10 号, ミュージックマガジン, 54-59.
- 大森靖子, 2014, 磯部涼（編集）『磯部涼, 2014, 『新しい音楽とことば——13 人の音楽家が語る作詞術と歌詞論』, SPACE SHOWER BOOKs, 39-60.
- 大森靖子・最果タヒ, 2016, 『かけがえのないマグマ——大森靖子激白』, 毎日新聞出版.
- 大森靖子, 2017, 「インタビュー——“神様”をつくり出す音楽」, 『エリイカ』第 49 卷第 7 号, 青土社, 54-73.
- 大森靖子, 2022, 『超歌手大森靖子の超一方的完全勝利』, 講談社.
- 小倉エージ, 長門芳郎, 萩原健太, 1997, 「シンガー・ソングライター前史と“幻の名盤”ブルム」『MUSIC MAGAZINE』第 29 卷第 18 号, ミュージックマガジン, 19-30.
- 大山卓也, 2014, 「大森靖子×峯田和伸（銀杏 BOYZ）10 年目の邂逅」, 音楽ナタリー (<https://natalie.mu/music/pp/oomoriseiko>) [2024. 12. 05 閲覧]
- Shumway, David R, 2016, "The emergence of the singer-songwriter". In Katherine Williams and Justin A. Williams (Ed.), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (11-20), NY : Cambridge University Press.
- 柴田英里, 2017, 「“やしさしさ”によって見棄てられる総ての者に捧げるあいらぶゆ——大

音楽評論における女性シンガーソングライターとジェンダーロール

- 森靖子のフェミニズム』『ユリイカ』第49巻第7号、青土社、196-205.
- Till, Rupert, 2016, "Singer-songwriter authenticity, the unconscious and emotions (feat. Adele's 'Someone Like You'). In Williams, Katherine and Justin A. Williams (Ed.), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (291-304), NY : Cambridge University Press.
- 富沢一誠、1976, 『シンガー・ソングライターになる法』, 講談社.
- 輪島裕介, 2024, 「世界歌謡祭からニューミュージックへ——一九七〇年代における「主流」の形成」. 『入門ポピュラー音楽の文化史——〈戦後日本〉を読み直す』, ミネルヴァ書房, 97-114.
- 吉川昌孝, 2022, 「Twitter でのファンコミュニケーションが生む大森靖子のアーティスト実践」『ポピュラー音楽研究』第26号, 日本ポピュラー音楽学会, 17-34.
- 吉川昌孝, 2024, 「大森靖子の『人力マッシュアップ』とその言葉の強度の源泉』『京都精華大学紀要』第57号, 京都精華大学, 31-44.
- Wise, Tim, 2016, "Singer-Songwriter". In John Shepard and David Horn (Ed.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the Worlds*, vol.8 (430-434), NY : The Continuum International Publishing Group.

録音・映像資料

- 大森靖子, 2012, 『PINK』, PINK RECORDS, CD.
- 大森靖子, 2013, 『つまらん夜はもうやめた』, PINK RECORDS, DVD.
- 大森靖子, 2017, 『kitixxxgaia』, avex trax, CD.

※本研究は大阪大学・次世代研究者挑戦的研究プログラムの助成を受けています。

The Gender Roles Revolving Female Singer-Songwriters Through the Lens of Music Critism. : Exploring Discourses on “Songsmithing”, “Self-Performance” and “Self-Expression”

HOSHIKAWA Aya

This paper aims to analyze the discourses on ‘songsmithing’, ‘self-performance’ and ‘self-expression’ that have developed in Japanese music criticism between the 1970s and 2000s, and to demonstrate how female singer-songwriters have been continuously assigned specific gender roles. Singer-songwriters create and perform their own songs. Their work has been viewed as a form of ‘self-expression’ that reflects their social position and personality. Since the 1970s, many music magazines and books have featured singer-songwriters, constructing a discourse that portrays their songs as the ‘self-expression’ of the musician. Its narrative, from various perspectives, suggested a strong connection between the songs and the singer’s personality, thus presenting singer-songwriters as ‘independent artists’.

However, when examining the discourses surrounding female singer-songwriters and their song-crafting/self-expression, it is not clear that this simply enhances their image as independent artists. Female singer-songwriters, whose gender was often overemphasized, were repeatedly portrayed through the lens of gender role narratives, embodying the roles of ‘woman’ and ‘mother.’ In this paper, I will examine the case of Omori Seiko, a female singer-songwriter, to address and deconstruct such gender roles. Omori has attracted attention for her performances, which seem to express her emotions with intensity. In this sense, she deconstructs the traditional dichotomy of rational/spiritual men and emotional/physical women. I will argue that these historically constructed gender roles remain a pressing issue today.