



Title	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
Author(s)	星川, 彩
Citation	阪大音楽学報. 2024, 20, p. 67-89
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98501
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

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——

星 川 彩

はじめに

本研究は、日本の中規模ライブハウスを中心に活動する女性のシンガーソングライター(SSW)とそのファンの関係に注目し、演奏空間に介在するジェンダー規範の流動性を検討するものである¹。本研究が対象とする女性シンガーソングライターは、自身のファン——その多くは中高年層の男性である——とのコミュニケーションのなかで、しばしばジェンダー規範の問題に直面している。女性ミュージシャンの多くが「女性(female)」というジェンダー役割のなかで歌い、演奏し、立ち振る舞うことを余儀なくされている[ビュスカート, 2023]。ように、女性シンガーソングライターもまた、自らのジェンダー・アイデンティティに対する意識と、ファンに求められるジェンダー規範とのせめぎあいのなかで活動を行なっている。ジュディス・バトラーによれば、ジェンダーは「様々な身振り、動き、パフォーマンスによって、ひとつのジェンダーを持つ自己という幻想を日常的に構成する方法だと理解しなければならない」[バトラー, 1988, 519]。小論では、女性シンガーソングライターがライブハウスで直面する諸問題が、これまでかたちづくられてきた「女性(female)」というジェンダー役割を示す好例であることを指摘すると同時に、演奏空間で生じるジェンダー規範がたえず変化しつつあることを明らかにしていきたい。

筆者はこれまで約10年間に渡り、都内のライブハウスを中心に、女性シンガーソングライターとして活動してきた。小論の基本的なアイデアは、自分自身の音楽活動を通じて得たものである。筆者の女性シンガーソングライターとしての立場から言えば、とりわけライブハウスにおける女性シンガーソングライターとその男性ファンの関係性が、男性中心主義的

1 小論は2023年8月に開催されたEuropean Association for Japanese Studies Conferenceにおける“Gender wars in discursive spaces: coping with crises in Japanese popular music, 1945–2022”での報告を軸に構成したものであり、小論における「女性」シンガーソングライターや「男性」ファンは、基本的にシスジェンダー女性／男性を念頭に置いている。これは池田忍による「『女性』『男性』、そして『身体』とは、そこに何らかの本質を見いだすための対象ではない。支配的な文化の受け目と敷いて姿を現す、別様の解釈を探すための着眼点である」(池田, 2010, 10)という視座に基づく。また、自己のジェンダー・アイデンティティを「女性」とする人々の領域の広さを加味しつつ、トランスジェンダーの人々が音楽活動を行ううえではどのようなジェンダー規範が生じるのか、という問題を議論するための余白を残す狙いもある。

なジェンダー規範のなかで成立していることは確かであり、筆者にも思い当たる経験がある——終演後に「年長者からのアドバイス」を長時間聞かされたり、「ギターを教えてあげるから、今度二人でスタジオに入ろう」と言われたり、個人的な連絡先を聞かれたり、食事に誘われたこともある。そのため、筆者の周囲で活動する女性シンガーソングライターたちが同様のやりとりを少なからず経験しており、そのなかで自らの音楽表現をいかに展開していくべきか苦慮している、という事実は自分にとって大きな衝撃であった。小論の後半部で参照する、女性シンガーソングライターへのインタビュー調査は、ライブハウスにおけるファンとの歪な関係性を描き出すものであり、小論の重要な検討材料となっている。その一方で小論は、女性シンガーソングライターが特定のジェンダー役割のなかで男性ファンに接している、という被支配的な構造のみを強調するつもりはない——その構造と深く関わるライブハウスの閉鎖性の問題や、演者自身のジェンダー・アイデンティティに対するスタンスの問題もまた、女性ミュージシャンのジェンダー規範の問題の多層性を示す、重要な論点となるからである。ジェンダーをめぐる問題を軸としたポピュラー音楽研究は、英米圏を中心にここ数十年でかなり蓄積されてきているが、中條千晴が繰り返し指摘しているように、日本国内の研究は未だ少ない〔中條, 2023a, 80〕。本研究が日本のポピュラー音楽研究におけるジェンダー論の立ち位置を再考するための一助となればと思う。

1. ポピュラー音楽とジェンダー

本論に入る前に、ポピュラー音楽がいかにジェンダーの問題を取り扱ってきたのかを概観しておきたい²。北川純子は、1970年前後から複数の学問分野で「ジェンダー」概念が登場したことを指摘している〔北川, 1999, 5〕。実際に英語圏におけるポピュラー音楽研究の領域では、70年代後半からジェンダー批判的視座を用いて考察するアプローチが発展していく〔中條, 2023a, 78〕。たとえばフリスとマクロビーは、ロックをめぐるセクシュアリティの問題について議論し、その男性中心主義的な形態について分析している〔Frith and McRobbie, 1978〕。フリスとマクロビーは、ポピュラー音楽研究の一連の流れのなかで、ある特定のジャンルにおける男性優位性を指摘するという議論の方向性を打ち立てた。またフェミニズムとの関連からポピュラー音楽を論じる研究も拡大し、第三派フェミニズムと連動したムーブメントであるライオット・ガール（Riot Grrrl）を分析対象とした〔Leonard, 1997, 2007〕等はその一例として挙げられる。レオナルドはライオット・ガールの諸実践が「家

2 小論第1節ではポピュラー音楽を対象とした研究を中心に検討したが、クラシック音楽の分析において、ジェンダー批判的な視座を採用した代表的な研究としてスーザン・マクレアリの『フェミニン・エンディング』が挙げられる。マクレアリは強拍で終わる「男性終止」と弱拍での終止を意味する「女性終止」に注目し、そこに政治的なジェンダーの問題が含まれていることを指摘した。このような研究は「音楽カノンを男性的でジェンダー的なものとして批判し、さまざまな音楽伝統のカノンに女性を加えようとする学問的研究」（Werner, Ann, 2022, 20）の文脈の一部として考えられる。

父長制の言説」[Leonard, 1997, 233] から解放され、ライブ・パフォーマンスの環境が「受動的な鑑賞の場から議論をする場」[Leonard, 1997, 234]へと変化したことを強調している。ライオット・ガールを論じた一連の研究に対し、キース・ニーガスは「ロックが反性差別主義的なポピュラー音楽のかたちをもたらしうる」[ニーガス, 2004, 188] ことを示したと述べているが、ニーガスが特に注目したのは、ライオット・ガールを対象とした諸研究が、音楽ジャンルをめぐるジェンダーの問題を本質主義的に捉えることに対する批判として機能した、という点であった。

特に、生物学的に決定される「性別（セックス）」と文化的・社会的に決定される「性差（ジェンダー）」の二分法に疑問を投げかけたジュディス・バトラー以降のジェンダー論は、「パフォーマティヴィティ（行為遂行性）」という概念から昨今のポピュラー音楽研究を再考することを促した [バトラー, 1999]。スタン・ホーキンスは、“The Routledge Companion to Popular Music and Gender” の冒頭でジュディス・バトラーに言及し、ここでの議論の多くが「パフォーマティヴなものとしてのジェンダー」という観点を採用していることを指摘している [Hawkins, 2017, 4]。昨今では、ライブパフォーマンス、ミュージックビデオ、ファッション等のビジュアル・イメージを通じた研究 [井上, 2003] [小泉, 2014] や、#Metoo運動をはじめとする社会運動とポピュラー音楽の関係性を検討する議論 [Werner, 2022] など、ジェンダーをめぐるポピュラー音楽研究は多様化しつつあり、複雑なセクシュアリティやアイデンティティのありようを紐解こうとする議論が活発化している。このようなポピュラー音楽研究におけるジェンダー論の方向性について、中條は以下のように述べている。

ポピュラー音楽研究においては、音楽産業界に構造化するジェンダー・バランスの不平等性を可視化させ、その主体性をさぐる議論が中心的である。〔中略〕近年ではジェンダー不平等の構造を資料調査とフィールドワークによって分析する研究が見られる〔中略〕これらの調査ではみな、ジェンダーをめぐる議論は単に男性が女性を支配するという図式に回収されるのではなく、ジェンダー概念に基づく社会的・芸術的規範が不可視性を持ち、ゆえに普遍的なものになっているという、より重層的で交錯した構造があり、その構造を理解する必要があるという点が指摘されている〔中條, 2023a, 78-79〕。

中條の記述のなかでも、ジェンダーを論じる音楽研究は「重層的で交錯した構造」をつまびらかにするためのものであり、「単に男性が女性を支配する」ことへの批判にとどまらないという点は重要であろう。特に、ジェンダー化された規範や言説が立ち現れる空間に目を向ける場合、それらの規範や言説はさまざまな要素によって構築され、その様相も絶えず変化し続けていることを念頭に置く必要があるのだ。

この視座のもと、小論は女性シンガーソングライターを主な分析対象とし、ミュージシャン・ファン間のジェンダー不平等性とジェンダー規範の流動性を議論することを通じて、女性シンガーソングライターの演奏空間における「重層的で交錯した構造」を検討してみたい。小論では女性シンガーソングライターを、(1) ミュージシャン自身のジェンダー・アイデンティティが女性であり、(2) 自らで楽曲を制作・演奏し、(3) 一人もしくは他のミュージシャンに依頼するかたちで音楽活動を行うアーティストを「女性シンガーソングライター」とゆるやかに定義する³。近年の著名な女性シンガーソングライターとしては椎名林檎やaiko、あいみょん、藤原さくら、大森靖子などが挙げられるが、小論はとりわけ、日本国内の小中規模ライブハウスを活動拠点とする女性シンガーソングライターを分析対象とする。その理由はのちに詳述するように、キャパシティが数百人程度までのライブハウスを拠点に活動する女性シンガーソングライターと男性ファンのあいだでは、一对一の交流がしばしば行われるからである。彼女らが制作・演奏する楽曲の音楽ジャンルは多岐にわたるため、その傾向を明確に定義づけることは難しいが、特にドラムセットやアンプを常設していない形態のライブハウスでは、ギター、ピアノでの弾き語りや、あらかじめ録音された音源に合わせて歌うパフォーマンスに演奏スタイルが限定される傾向にある。そのため筆者の経験から言えば、ライブハウスにおいて単独で演奏する女性シンガーソングライターの楽曲は、楽器のコードバックキングにのせて歌うポップスである場合が多い。

またシンガーソングライターは近年、単に「自作自演のアーティスト」を意味するのみならず、国内のポピュラー音楽の下位ジャンルとして認知され⁴、「SSW」というアルファベットを用いた略称で表記されることがある。特にライブハウスを拠点として活動する女性のシンガーソングライターは、この「SSW」というカテゴリのなかで活動を展開するケースも少なくない。そのため小論ではこの「SSW」という語を、演奏形態と音楽ジャンル、その演奏活動が展開されるシーンやコミュニティなどを複合的に示す語として積極的に使用することとする。次節ではまず、ライブハウスにおける女性SSWとそのファンの関係性を検討していきたい。

3 小論における女性シンガーソングライターの定義は、女性アイドルやバンド内の女性アーティストを対象とした研究との連続性を担保しつつ、それらの実践とは異なる領域の事例として女性シンガーソングライターを扱うことを目的としたものである。そのため、女性シンガーソングライターの活動領域はこの枠組みのなかに収まるものではないことは強調しておきたい。

4 「アイドル界にも存在する？」 大石理乃が苦言を呈して話題の『SSW おじさん』その生態と心理とは」 (https://www.cyzo.com/2018/05/post_164166_entry.html) [2023. 11. 10閲覧] 参照。「ライブハウスなどでは、彼女たちのような“シンガーソングライター”が多く活動しており、ひとつの文化となりつつある」と指摘する一方、女性シンガーソングライターの外見的な要素に関する記述（「意外に（といっては失礼だが）可愛い子が多く」）がある点も留意したい。

2. ライブハウスにおける女性 SSW——演奏空間の閉鎖性と「SSW おじさん」

女性 SSW が楽曲を発表するための場は多岐に渡る。YouTube 等の動画サイトやサブスクリプション・サービスを中心とした楽曲配信、ストリームライブ配信などを活用して自身の楽曲や活動をアピールし、それらによって収益を得る場合もある。しかしながら、ライブハウスは女性 SSW の演奏空間として未だ影響力を保っており、ライブハウスに定期的に出演することを活動の中心とする女性 SSW も一定数存在している。

国内のライブハウスを対象とした代表的な研究としては、宮入恭平の『ライブハウス文化論』が挙げられる。宮入の議論の画期性は「チケットノルマ制度」——ライブハウス側が一定の収益を得るために、ライブのチケットを一定枚数出演者側に保証させるという制度——に注目した点であり [宮入, 2008]、宮入は昨今のライブハウスが身内や知り合いで形成される閉鎖的な空間となったことを批判した [宮入, 2015]。宮入の議論は現在のライブハウス研究にも多く引用されている一方、それへの批判も存在する。たとえば生井達也は、ライブハウスを閉鎖的な空間として扱う議論の問題点を以下のように指摘する。

知識人達のライブハウスへの見方は、どれもライブハウスという場を閉じたものとみなし、それを批判しているという点で共通している〔中略〕このようなオリエンタリズム的な共同体に対する二元論を批判的に検討しないままに閉鎖性を悪と決めつけてしまう視点がライブハウスを周辺化し、その内実をブラックボックス化してしまうのである [生井, 2022, 4]。

生井の視点は、ライブハウスの閉鎖性を指摘する文脈が、その積極的な側面を不可視化してしまう可能性があることを指摘するものとして妥当である。しかしながら宮入はこの生井の指摘に対し、ライブハウスの閉鎖性をめぐる議論が「支配的なイデオロギーに回収されてしまったライブハウス（文化）に対して警鐘を鳴らす試みだった」 [宮入, 2022, 106] としたうえで、先行研究の問い合わせは「今後のライブハウス研究を継続的に活性化させていくうえでも大いに歓迎されるべきもの」 [ibid] と述べている。特にこの閉鎖性の問題は、女性 SSW とそのファンの関係という側面を念頭においていた場合、演奏空間における演者とファンの一対一関係を喚起するという点において、再考すべき問題である。

たとえば女性 SSW として活動する大石理乃は、女性 SSW が頻繁に出演するライブハウスの客数が他の音楽ジャンルに比べて少ない傾向にあり、「スタンディングで 100 人とか入るようなライブハウスに椅子を並べて（客が）10 人、20 人しか入らない」 [大石, 2022] 規模のイベントも多い、と指摘している。大石が以下で強調するのは、女性 SSW のファンの

多くが中高年層の男性であり、その活動自体に大きな影響を及ぼしている、ということである⁵。

アイドルとかバンドだと結構若いピンチケ〔引用者註：「ピンクチケット」の略語。主に若年層のアイドルファンの中でも迷惑行為を行うファンのことを指す用語〕がいたり、学生とかが多かったりするんですけど、SSWのお客さんって何故かみんな中年以降なんですね、ほとんど。若い人、ほほほほ来ないですね〔中略〕やっぱり一対一で……お客様も少ないから、バンドとかアイドルだと一人の演者さんに対してファンがいっぱいいるから、ちゃんと距離感を保って、ファン同士で友達になってコミュニケーションを取るんですけど〔大石、2021〕。

これに加えて大石は、女性SSWのファンが「アイドルとかバンド」のファンと比較すると、ファン同士でコミュニケーションを取らない傾向にあることを示唆し「演者に直接コミュニケーションを求めてくる人が多い」〔大石、2021〕と述べている。宮入はノルマ制度によって顧客層が友人・知人等の身内に限定される傾向がある、という意味での「閉鎖性」を指摘したが、ここで生じているのはミュージシャン・ファン間のコミュニケーションにおける閉鎖性である。つまりライブハウスにおける全体的な観客数が少ないという側面と、大石が指摘した「直接コミュニケーションを求めてくる」というファンの傾向により、演者との一対一関係が実質的に補強されているのだ。このような構造は、ライブハウスにおける閉鎖性のもうひとつの側面としても論じることができよう。

この閉鎖性の側面をより深く考察するための手がかりの一つとして、小論は大石が2018年にTwitter（現X）を通じて広めた「SSWおじさん」という言葉を参照したい。「SSWおじさん」とは大石が活動を続けるなかで経験した、男性ファンの迷惑行動を揶揄する文脈で使用した言葉である。

SSWおじさんとはシンガーソングライターおじさんの事です。年齢やや高め（40歳以上）、アイドルのノリが苦手、チエキ〔引用者註：撮影したその場で印刷が可能なインスタントカメラのこと。ここでは演者と観客がその場で撮影・印刷した写真の商品を意味する〕は買わない、バンドよりも弾き語りが好き、スタンディングよりも座席が好き、SSW女子と無料で喋ったり写真を撮る、SSW女子に音楽的なアドバイスをしてあげる〔大石、2018〕。

5 大石理乃が出演するインタビュー動画「SSWおじさんを救いたい」（youtube.com/watch?v=mnonxHf8Ez0）〔2023.07.15閲覧〕を参照。

上記は大石による「SSW おじさん」の定義で⁶、ライブハウスにおけるファンの振舞いや傾向が指摘されている。この「SSW おじさん」という語は一種のインターネットミームとして受容され、たとえば吉田豪は自身がパーソナリティを務めるネット上の配信番組において「最近話題になっている」と SSW おじさんに言及し、上記の定義を補足するようなエピソードを紹介している⁷。一方で、SSW おじさんという語がネガティヴな意味合いを含んでいることに対するリスナー側からの反発もあり、大石自身が「掲示板みたいなところで叩かれ〔引用者注：批判され〕」た経験があることを明らかにしている⁸。このような批判の理由は、大石が女性 SSW のファンの特定の迷惑行動を一般化し、「SSW おじさん」という印象的な名称によって定義づけたからであろう。上記の「SSW おじさん」の事例は、先に指摘したような一対一のコミュニケーションのありかたや、ファン同士のコミュニケーションが活発には行われないという意味での、ライブハウスの閉鎖性の問題が強く影響しているのである。

また「SSW おじさん」を定義づけた上記の大石によるツイート（投稿）のなかでは、女性 SSW と「無料で喋ったり写真を撮る」「音楽的なアドバイスをしてあげる」行為が、否定的な意味を持つ行為であることが示唆されている。これらの要素に対しては、大石自身が先の引用で女性 SSW とアイドルのシーンを比較していることからも、アイドルとの比較検討がある程度有効であろう——実際のところ、女性 SSW と地下アイドルは活動拠点となるライブハウスやイベントが重複する場合もあるため、緩やかな繋がりが見いだせるのだ。香月孝史が指摘するように「『アイドル』という言葉は、文脈によってその意味がきわめて変動しやすい性格をもって」[香月, 2014, 21] おり、その領域は広がり続けている。とりわけここで女性 SSW と比較検討されているのは「ライブハウスを活動の中心とし、ライブパフォーマンスを重視したアイドル」[馬場, 2020, 7] として認知される「地下アイドル」であると推測される。馬場が指摘するように、地下アイドルは「チケット収入とチェキ撮影を中心とする『物販』が主な収入源」[馬場, 2020, 8] であることから、多くの地下アイドルのライブやイベントでは、演者と会話をしたり、写真を撮ったりする行為は一つの商品として扱われ、観客はそれらの行為の対価として金銭を支払う必要がある。上岡磨奈は「チェキ」撮影に関する調査をふまえて、以下のように指摘している。

現在のアイドルの「価値」がパーソナリティに求められるのであれば、双方向のコミュニケーションが発生するイベントはファンにとって必要不可欠であり、握手会やチ

6 大石による SSW おじさんの定義は、X（旧 Twitter）上における 2018 年 5 月 11 日の大石のツイート（<https://x.com/tasotokyo/status/994723773243736065?s=20>）[2023. 12. 24 閲覧] を参照。

7 2018 年 5 月 28 日の記事「『今度一緒にスタジオ入ろう』『突然PA卓をいじる』“シンガーソングライターおじさん”の一線を超えたがちなファン活動に吉田豪らが言及」（<https://originalnews.nico/101944>）[2023. 11. 10 閲覧] を参照。ここで指摘されている SSW おじさんの行動は、「はじめに」で記述した筆者自身の体験と重複する点もある。

8 原田イチボ／HEW「マイクが邪魔」『おいババア！』“SSW おじさん”のヤバすぎる迷惑行為、大石理乃が明かす」（<https://www.excite.co.jp/news/article/E1527139978894/>）[2023. 11. 10 閲覧] 参照。

キはアイドルのパーソナリティを享受する直接的な場といえる。しかし、アイドルがパーソナリティを商品化しているのだとすれば、チェキ撮影はアイドルにとっても重要な自己をアピールする場である。筆者の調査によればアイドルの多くがチェキ撮影の枚数によって歩合制の報酬を得ており、コミュニケーションそのものがアイドル自身の評価に直結するともいえる〔中略〕つまりコミュニケーションの質はアイドル自身の技能と見做され、商品価値として評価の対象になる〔上岡、2021、150〕。

上岡の議論において、握手会やチェキ撮影を「双方向のコミュニケーションが発生するイベント」「アイドルのパーソナリティが商品化」したものと捉える視座は興味深い。つまり地下アイドルのファンにとって「双方向のコミュニケーション」は重要な要素であると同時に、アイドルはそのコミュニケーションを通じて「歩合制の報酬」と「アイドル自身の評価」を受け取るのである。アイドルファンが「双方向のコミュニケーション」を志向するという点は、先述したようなファンの一対一関係を想起させる。しかしながら大石が指摘したように、仮に「会話をする」「写真を撮る」行為が金銭を伴わなかった場合には、近接する他の音楽シーンにおいて商業的な価値があるとされる行為に対価が生じないことになるため、これらの行為は一種の迷惑行為として揶揄されるのである。

また「音楽的なアドバイスをしてあげる」行為に対する批判の背景には、いわゆる「マンスプレイニング」的なジェンダー規範の問題が見出せる。ライブイベントにおけるセクシュアル・ハラスメントの問題を論じたビアンカ・フィリボーンは、ポピュラー音楽シーンのマンスプレイニングの問題について以下のように説明する。

シーンの中では、ファンであれアーティストであれ、男性は知識豊富かつ達者で「本物」らしく、信頼できる存在として枠にはめ込まれている〔中略〕つまり、女性の知識や実践、経験はシーンの中で組織的に軽んじられ、「他者」化されているのだ〔Fileborn, 2019, 91-92、訳は引用者による〕。

フィリボーンが対象としたのはオーストラリアにおけるライブイベントであるが、女性ミュージシャンの知識や実践、経験が「他者化」されるという点は、日本における女性SSWの事例にも見いだせる。つまり大石が指摘したのは、一部のファンが自らの音楽に対する知識や経験によって、女性SSWを「他者化」した場面に他ならないのだ。吉田豪は、あるシンガーソングライターのファンがライブ中に行ったエピソードを紹介しており、「知識豊富かつ達者で『本物』らしく、信頼できる存在」としての男性像を体現するファンの好

例を提示している⁹。

僕が最近ある人から聞いて衝撃を受けたのは、シンガーソングライター系の人と対バンしてた時に、シンガーソングライターおじさんが、突然、そのPAの卓をいじりはじめて。「何やっているんですか！？」って注意したら、「いや僕、音楽詳しいから」って [吉田, 2018]。

ここで紹介されている男性は、音響装置の調整という行為を通じて、女性SSWの演奏に直接的に介入しており、その行為の強固な後ろ盾となっているのが「音楽に詳しい」という自負なのだ。このような行為は、女性SSWの知識や経験、そして何よりもその場における音楽実践を軽視するものであり、演者との関係性において男性優位的な側面を獲得しようとするファンの存在が浮かび上がってくる。

だがその一方で、ライブハウスという空間において、女性SSWとファンの一対一のコミュニケーションがもつ積極的な側面を検討する必要もあるだろう。たとえば吉川昌孝は大森靖子とそのファンを事例に、アーティストがファンとのコミュニケーションをいかに捉え、活動に反映させているのかを分析している [吉川, 2022]。吉川はインターネット・メディア環境におけるコミュニケーションの問題に注目し、X(旧Twitter)上のダイレクトメッセージを通じた個人間でのやりとりが、アーティスト自身の創作物や活動のスタンスに大きく影響していることを示した。吉川の研究がSNS上の事例であったことや、大森靖子という対象の特殊性を加味する必要性はあるものの、閉鎖的なコミュニケーションが女性SSWの創造性にポジティブな影響を与える可能性があることは念頭に置くべきである。そのため、以下では大石を含む数名の女性SSWへのインタビューを通じて、ファンとのあいだにどのような関係性が構築されているのかを、より具体的に検討していきたい。

3. 欲望を演じる——女性SSWへのインタビューを通じて

本節では、計5名の女性SSWに対して行ったインタビュー調査から、彼女らとそのファンの関係性を分析していく¹⁰。ファンとの今後の関係性を考慮し、匿名での回答を希望する場合には、活動名を伏せて記述する旨をインタビュー前に伝えてある。今回は3名の女性SSWが匿名での回答を希望したが、活動のスタイル（ソロでの活動だけでなく他の音楽活

9 註釈7と同様のWebページを参照。

10 インタビューはそれぞれ約1時間、Zoomを通じて実施した。インタビューは2023年7月から9月のあいだに実施したため、本節におけるインタビューからの引用は実施年の記述を省略している。またインタビュー内容からの引用は、紙幅の都合上省略した箇所や語尾等を修正した箇所があるが、発言者の意図から逸脱していないことを事前に確認してある。

動を並行して行っている、等)については重要な検討要素となるため、以下で簡潔に記述しておく。まず【女性SSW - A】は自身で作詞作曲を手がけるシンガーソングライターとして活動しながら、スタジオミュージシャンとして他のミュージシャンの演奏・レコーディングのサポート等も行っている。次に【女性SSW - B】はシンガーソングライターの活動と並行して、男女混合ボーカルグループのメンバーとしてもステージに立っている。【女性SSW - C】は過去にライブハウスでブッキングマネージャーとして勤務していた経験を持つ。その他2名は、第2節で参照した大石理乃と、都内のライブハウスを中心に弾き語り・バンドの両方で活動を行なっている中村アリーである。

本節では実施したインタビューの内容を、三項目——(1) ファンの男女比率とチケットノルマ制度、(2) ライブハウスにおけるコミュニケーション、(3)「女性らしさ」への意識——に分類して検討し、女性SSWが自身の活動において、ファンとどのような関係性を築いているのかを考察していきたい。

(1) ファンの男女比率とチケットノルマ制度

まず検討したいのは、ファンの男女比率と、そのファン層を女性SSWがどのように受け止めているのか、ライブハウスにおけるチケットノルマ制度を女性SSWがいかに捉えているのか、という問題である。以下は、音楽活動におけるファンおよび観客の男女比について質問した際の回答である。

ファンクラブだけでいうと、(男性が) 100パーセントですね。元々は女の方も一人いたけど、ファンクラブの人数が少ないっていうのもあって。その女性が抜けたので、今は(男性が) 100パーセント。次のライブの予約は……31人中、女性は4人だけですね。他のライブだと半々くらいだけど。サポートをしている他の女性SSWのお客さんもこんな感じ。女性のお客さんは本当に少ない【女性SSW - A】。

去年くらいまで、お客様は男性が100パーセントっていう感じだったんですけど。最近は男女混合グループでの活動を始めた関係で、女性のファンもつきました。だから今は、(男女比は) 五分五分ぐらいですね。年齢層も結構変わりまして、女性は2~30代の方が多くて。だけど男性は変わらず4~50代かそれ以上っていう感じです【女性SSW - B】。

ライブに来てちゃんとお金落としてくれて、みたいな人なら、男性が100パーセントです。毎回固定できてくれる人も2、3人くらいだけど、40代~50代くらい(が多い)【女性SSW - C】。

ソロだと9割が男性で、年齢層は40代後半から。女性もそうで、私のお客様にはあまり若い人がいないイメージがあるかな。バンドは男性が7割、女性が3割くらい。それは（バンドの）メンバーに男性がいて、その人のファンがいるから（だと思う）[中村]。

第2節で見たように、[大石, 2022]は女性SSWのファン層における男性率の高さを指摘していた。今回のインタビューでは、ライブやファンクラブ等において男性の観客がその多数を占めたという経験を、回答者全員がもつことが明らかになっている。[女性SSW - A]がサポートミュージシャンとしての経験を通じて、女性SSWのライブやコンサートに「女性のお客さんは本当に少ない」と発言していることからも、ファンの男性率の高さは指摘できるだろう。加えてボーカルグループに所属する[女性SSW - B]と、バンド活動を行なっている[中村]は、グループやバンドにメンバーに男性が含まれている場合と、単独で活動をする場合では男女比が異なることを指摘している。つまり女性SSWは「自らの活動内容によってファン層の男女比には差異が生じる」と認識しているのだ。

このように女性SSWのファンの多くは中高年の男性であるが、そのファン層を彼らはどうに捉えているのだろうか。[大石]と[女性SSW - B]は、楽曲制作や演奏活動において想定していたターゲット層が実際のファン層と異なる場合、演者側に混乱が生じうるということを指摘している。

女性のシンガーソングライターやアーティストに憧れて「あんな風に恋愛の曲を歌いたい、女の子に届けたい」って思っていても、聞いている人が全員おじさんだと悲しくなる、みたいな（ことがある）[大石]。

例えば路上ライブをやっている男性のSSWについているお客様は、若い女性がたくさんいますよね〔中略〕そっちの界隈のお客さんも欲しいなあ、って……そっちの層に届けたい歌とかたくさんあるのにな、って思いますね。自分と同じ世代に届けたい。等身大の歌を作ったりしたら、同じ思いをしている人、同じ境遇にいる人に聞いてもらいたいな、という思いがあるので。狙ってる層と違うかも、と[女性SSW - B]。

女性SSWが「女性のシンガーソングライターやアーティスト」に憧れて楽曲を制作するケースがある反面、女性客に向けた楽曲を制作・演奏することは、しばしば困難を伴うということを[大石]は示唆している。これは[女性SSW - B]が指摘するように、「同じ思いをしている人、同じ境遇にいる人に聞いてもらいたい」という楽曲制作上の狙いがあった場合、

実際のファン層とのあいだにギャップが生じる可能性があることを示しているのだ。

次に、前節で検討したライブハウスにおける閉鎖性の問題をふまえたうえで、ライブハウスのチケットノルマにかんする具体的な言及と「SSW おじさん」に対する認識についての質問への回答を通じて、改めて女性SSWとファンの関係性を分析してみたい。

例えば5人グループのアイドルだったら、それぞれがお客様を1人でも呼べば集客は5人、2人呼べば10人になりますよね。だけどシンガーソングライターは演者一人が基本。お客様が1人、2人だったら貴重なそのお客様に嫌われたくない、って思ってしまう。集客0人だとライブハウスの人に舐められたり、ノルマが、って言われちゃったりするから、やっぱり我慢しちゃう。演者が気を使いすぎてしまう、というのはあると思います〔大石〕。

（自分が出演するライブハウスは）ノルマがあるところが多いですね。枚数は、弾き語りのイベントで「2500円が5枚」とかが多い気がします。平日の5枚とか、本当にきつくて。「毎回呼べてないよね」とか言われてしまう。しかも「SSW おじさん」って母数が決まっていて、来てくれる人には限りがあるんですよね。どの界隈にも、どのライブにもいるから、争奪戦みたいになっているというか。（ライブハウスに）慣れていて、しかも喜んで音楽を受容してくださる「SSW おじさん」は本当に貴重だな、と思ってます〔女性SSW-B〕。

〔大石〕が強調するのは、ライブハウスのチケットノルマ制度とファンへの対応が、女性SSWの音楽活動を大きく左右するということである。ファンのほとんどが中高年層の男性である場合、チケットノルマを担うことになるのも同様のファン層であるが、前節で引用した〔大石, 2022〕が指摘したように、女性SSWが観客を集める役割を一人で負っているケースは多い。特にライブハウスのノルマの担い手となる「貴重な」存在を逃さないために、演者がファンに対して「気を使いすぎてしまう」という点には注目すべきだろう。これは換言すれば、女性SSWがファンと接する際に「数少ないファンを手放したくない」という思いに基づいたコミュニケーションを取る場合があるということである。ライブハウスで構築されるファンとの関係性には、再度相手に会場に足を運んでもらうための戦略が含まれているのだ。

〔女性SSW-B〕が提示した「2500円のチケットを5枚」というノルマは、観客を呼ぶことができなかった場合、最大で12500円を支払う義務が生じることを示している。このようなチケットノルマの支払いは、「本当にきつい」という発言からもわかるように、女性SSWにとって大きな負担となっている。〔女性SSW-B〕の発言では「（ライブハウスに）

慣れていて、しかも喜んで音楽を受容」する「SSW おじさん」の希少性と、「貴重な」ファンとしての重要性が強調されている。この「争奪戦」という言葉によって示されているように、女性 SSW のあいだでは数少ない観客をめぐって競争が生じているのである。つまり女性 SSW は、ライブハウスに足を運ぶ中高年層の男性のファンを、自身の活動において必要不可欠な存在として認識していると同時に、そのコミュニケーションには慎重にならざるを得ない状況に置かれているのだ。前節で検討したライブハウスの閉鎖性の問題に今一度視線を戻すならば、ファンにとってのライブハウスは演奏を聴くための空間であるだけでなく、演者と積極的にコミュニケーションを取れる空間として認識されている。だがそのコミュニケーションの方向性は、ミュージシャン - ファン間に閉じてしまう場合があるのだ。次の項目では、このようなコミュニケーションの方向性が、女性 SSW の行動や言動にどのような影響を与えているのかに注目してみたい。

(2) ライブハウスにおけるコミュニケーション

「SSW おじさん」の定義において、女性 SSW と「無料で喋ったり写真を撮る」行為を批判する文脈が含まれていることは、第2節でも確認した通りである。筆者が実施したインタビューでは、CD などのグッズを販売する「物販」などを通じてファンと会話をすることをどのように捉えているのかを中心に、聞き取りを行った。

私のお客様はサバサバしている人が多いんです。「今日は良かったよ、じゃあまた来るね」みたいな感じ。だけど私がやっているバンドのファンは、物理的な距離が近いというか。(こちらに) 近寄ってくる、と思う。だけど「ありがとう」って直接伝える手段って、そこ(物販) しかないですからね。距離感が絶妙な人っているんですよ。お客様のプロ、みたいな [女性 SSW - A]。

物販のときにお話ししようと思ってくださっていたファンの方がいたんです。だけどその日は忙しくて……(話す前に) そのお客様が帰られて、「遠くから来たのに全然話せなかった」みたいな、ちょっと嫌味っぽいニュアンスのことを(SNSで) 書かれたことがありました。私もすぐにお話しをしに行けばよかったんですけど。ファンの方をフォローされるシンガーさんもいるから、その人が見てたらどうしよう、と考えちゃって。もう絶対にこんなことはないようにしよう、と思いました [女性 SSW - B]。

自分の承認欲求を満たしたいがために、女の子のライブを観に来ているおじさんは絶対にいる。どこまでそれに付き合って自分の顧客にするか、ということに、ほとんど

の女性シンガーが悩んでいると思う。なかにはそれと戦ってる、みたいなことを言っている人もいるけど、終演後に「お前ちょっとここ座れよ」って（お客様に）言われたら、座っちゃう女性シンガーもいると思うし。そういうのはすごく嫌だな、って思った。私は歌だけでやってるんです、ってみんな言い切れなくなってきたんじゃないかな [中村]。

[女性SSW - A] は、SSWとしての活動におけるファンと、他の音楽活動におけるファンの違いを認識し、感謝の意を伝える「手段」として物販を捉えている。また終演後に挨拶を交わす程度で帰宅するファンを「サバサバしている」と形容し、かつ「距離感が絶妙」なファンを「お客様のプロ」と呼んでいることから、ファンと適度な距離感を保つことの重要性を感じているようである。これに対して [女性SSW - B] が語るエピソードには、(1) の項目で検討した、演者がファンに「気を使わなければならない」と感じている様子が現れている——演者との会話はライブハウスにおけるポジティヴな要素であるが、演者との会話を当然視して、十分な会話ができなかった場合に憤慨するファンも一定数存在するのだ。このエピソードは、[中村] の発言で示された「どこまでそれに付き合って自分の顧客にするか、ということに、ほとんどの女性シンガーが悩んでいる」ことの一例として捉えられる。また [中村] は「私は歌だけでやってるんです、ってみんな言い切れなくなってきた」とも指摘しており、ファンとの会話は演奏以外で求められる行為の一環として考えられるのである。これと同時に、ファンとの会話それ自体に懐疑的である女性SSWも存在しており、[女性SSW - C] は物販におけるファンとの会話について以下のように話す。

それこそ搾取されている気がする。私の何を求めて来てるんだろう、って。もちろん私の音楽が好きで来てくれているんだろうけど、それにしてもそれだけじゃダメなのかな、と思う。物販はちゃんと買ってくれるし、お金も落としてくれる、それをきっかけにおしゃべりをする、みたいな感じですけど、お金と私が喋るっていうのが交換されてるのかな、と思います。だって本当に売ってる人だったら、あんまり（お客様と）喋らずとも、歌とかライブの内容だけで価値を提供できているわけじゃないですか [中略] プラスアルファで何か与えないといけないのかな、そうでもしないと来てくれないのかな、って感じます。もちろんお客様とコミュニケーションを取るのは大事だと思うけど、そうでもしないといけないのかな、って思うとストレスになる [女性SSW - C]。

ファンとの会話が自身の音楽表現の不十分さを補填するものとして機能し、金銭と会話が「交換されている」のではないか、という葛藤を [女性SSW - C] は抱えている。大石の定

義する「SSW おじさん」には、演者と「無料で」会話したり写真を撮影したりすることに対する問題提起が含まれていたが、[女性 SSW - C] が「搾取されている」と感じているのは、金銭を介してファンと会話をすることそれ自体に対してである。これはファンとの関係性において、会話を通じたコミュニケーションが当然視され、そのような状況下で自身の音楽表現が価値づけられることへの苦悩としても読み取れる。このようなファンとの会話の問題や、金銭を通じた会話のありかたについて、[中村] は「基本的に会話をするのがあまり得意じゃない」と前置きをした上で、次のように話す。

お客さんっていうのは特別。絶対的な土台のようなところに、まず感謝がある。お金と時間を使って、私のステージに向き合いに来てくれた。その感謝は全部、ステージで出すべきだと私は思ってる〔中略〕お金払ったら喋りますよ、というのと、お金払ったら歌いますよ、というのは違う。私はそこにすごく違和感がある。だけど苦しいのも、売り上げがきついのもわかる。商売という目で見れば、売り上げをあげないといけないから、仕方がなくて。だけど、物販でお金を使わないのに、ただ長く喋るお客様への対応が「じゃあお金使ってください」だと、私は違う気がする〔中村〕。

〔中村〕が指摘した「お金払ったら喋りますよ、というのと、お金払ったら歌いますよ、というのは違う」という点は[女性 SSW - C]が感じていた葛藤と合わせて検討すべきだろう。つまり演奏への対価としての金銭と、会話への対価としての金銭は、〔中村〕にとって異なる意味を持つのである。それゆえに〔中村〕は金銭を介して「話す」ことに対して懐疑的である一方、ファンに対する感謝を「全部ステージで出すべき」と強調するのだ。ここには、活動の主軸はあくまで演奏であってファンとのコミュニケーションではない、という姿勢が見て取れる。

会話を通じたファンとのコミュニケーションに対するスタンスはそれぞれの立場によって異なるものの、女性 SSW はファンとの距離感についてしばしば違和感を感じていることは、ひとまず指摘できよう。[女性 SSW - A] のように、自らにとって適切な関係性を構築できるファンを希求する場合もあれば、[女性 SSW - B] のように自らの言動や行いを見つめ直そうとする場合もある。女性 SSW がファンとのコミュニケーションに対して抱く違和感は、まさにライブハウスにおけるジェンダー規範の好例なのである。次の項目では本節のまとめとして、女性 SSW が自らの活動を通じてジェンダーアイデンティティといかに向き合っているのかを検討し、彼女らが抱えるジェンダー規範の問題を考察していきたい。

(3) 「女性らしさ」への意識

小論の冒頭でも述べたように、女性 SSW はしばしば自らの「女性 (female)」というジェ

ンダー役割のなかで歌ったり、演奏したり、立ち振る舞うことを余儀なくされる。まず注目したいのは、「女性として見られるのではなく、演奏や歌を聴いてほしい」と感じている女性SSWの存在である。

私は女として生まれてきたけど、演奏を聞いてもらいたいっていう気持ちの方が強いから、本当に悩むポイントですね。バンドは女の子として売り出さなきゃいけないんですけど、私はそれがすごく嫌なんですよ。〔中略〕例えば夏は水着を（ライブで）着なきゃいけない、とかがあるんです。そのライブでお客さんに「一回やってもいいかな」みたいなことを言われたことがあって、それが本当に嫌で。純粋に音楽をしたいのに、どうしてそういう目線で見てくるのか。それが嫌だから「ちゃんと音楽を極めよう」って話をしたら、メンバーの一人に「それはもう仕方ない」と。〔中略〕自分のライブの時は、男性のお客さんは多いけど、ちゃんと音楽を好きな人が来てくれている感じがしていて、そこはストレスにはなってない。音楽とか、メッセージ性とか、何を伝えたいかっていうのを大事にしたいです〔女性SSW-A〕。

私が男でもなく女でもなく、ましてや仮面をつけて歌を歌ったとしても、聞いてもらえるような歌が歌いたい、私はそういうシンガーになりたいってずっと思ってる。昔、女性ばかりのイベントに出た時は、よく黒いタンクトップにジーンズ、みたいな格好してたね。敢えてシンプルな方にいたりした。かわいい女の子たちがわーっと出てきて、（その中に）タンクトップ一枚の女が出てきたらびっくりするじゃん。それは私なりの女性への抵抗かな〔中村〕。

これらの発言やエピソードは、女性としてのジェンダーを強く意識させられる場面があったことを如実に示している。まず〔女性SSW-A〕は、バンド活動と自分自身で楽曲を制作・演奏する個人の活動を対比し「女として生まれてきたけど、演奏を聞いてもらいたい」と述べ、「女性として」演奏を聴取されることに対する違和感をあらわにしている。特に女性としての側面を強調したマーケティングを行うバンドへの不信感と、ファンの中傷発言に対する強い不快感を表明していることからは、〔女性SSW-A〕が「女性であること」と「演奏を聞いてもらうこと」の非対称性を意識している様子が伺える。また〔中村〕はジェンダー上の差異を越境して歌うことを志向し、「黒いタンクトップにジーンズ」という衣装を通じたビジュアルイメージによって、自らに向けられる「女性」への眼差しに挑戦しようとしているかのようである——そしてその挑戦は、「かわいい女の子」の中で「敢えてシンプルな」衣装を選択するという差異化によって成立している。「私なりの女性への抵抗」という言葉から引き受けられるのは、「女性」としての典型的なイメージをいかに交わしていくかとい

う姿勢が、ひとつの戦略となりうるということであろう。

また同時に、「女性として見られること」を積極的な側面として捉え、自身の音楽活動に反映させようとする女性SSWの存在も重要である。以下の回答は、ライブハウスやステージ上において自分が「女性であること」を意識する場面はあるかどうかを尋ねた際の発言である。

私は結構率先して、「女性であること」を押し出している側の人間なのかもしれないです。使っていく、じゃないんですけど。そのくらいしないといけないかな、と最近は思っていて、率先してやってる人も多いんじゃないかなと。別に私たちも悪い気がしていないところも多い [女性SSW - B]。

ステージというより、そもそも自分自身の見られ方、というところの話になっちゃいますけど……特に中学、高校くらいから、女として見られることを前提にはするけど、出しすぎない、みたいな感じでした。ステージだから特に何かを意識する、ということはないですね。だけど、今日の対バン（のお客さん）はザ・SSW おじさんみたいな人が多いから、ちょっと可愛い感じの服で行こう、みたいなのは意識するかも。迎合していこう、みたいな [女性SSW - C]。

[女性SSW - B] は自らを「率先して『女性であること』を押し出している」と形容しているが、この発言は演奏時に「女性であること」もしくは「女性として見られること」が女性SSWにとって必ずしも消極的な要素ではない、ということを示している——それは「別に私たちも悪い気がしていないところも多い」という発言からも読み取れるだろう。また [女性SSW - C] は「女として見られること」のバランスを以前から意識していたために、ステージにおいて改めてその眼差しの存在を意識することはない、と述べている。これは女性SSWのジェンダー意識が、音楽活動以外の経験によってもかたちづくられていることを示している。[女性SSW - C] が新たなファンを獲得するために衣装を選択していることは、[中村] が「黒いタンクトップにジーンズ」という衣装を選択することとは対照的であり、「女性的な」ビジュアルイメージを強調する重要性を感じていることがわかる。

そして [大石] は、女性SSWがジェンダー規範の上で感じた違和感や不快感を言語化し、相手に伝えることがあくまで重要であるという。[大石]は「SSW おじさん」という語が「ポップだから言いやすい」と述べたうえで、以下のように話す。

これは他のジェンダーの問題とも絡んでくると思うんだけど、女性って言いたいことをぐっと我慢してしまって、うまく言語化できない人って多いから、その場ではえへ

へ、って薄ら笑いをして乗り切ることってあるじゃないですか。シンガーソングライターに限らず多いと思うんですけど。そういうとき、家に帰ってから「ああ言えよかったな」って思ったら、次からはちゃんと「私はこういうルールで物販してるので、迷惑にもなるのでやめてください」というのをはっきり言うこと。それがうまく言語化できないときは「それSSWおじさんだよ」「無錢がっつきだよ」「ピンチケだよ」って言葉を使えばいいと思う。そうすれば通じると思うし。わからない人には説明しやすいから。言語化をちゃんとして、相手にわかるように伝える。はっきり言いましょう〔大石〕。

つまり〔大石〕は「SSWおじさん」という語を、音楽活動上で感じる違和感を表現する可能性を持つ言葉として捉えているのである。小論が実施したインタビューにおいては、大石以外の女性SSWも全員「SSWおじさん」という言葉を認知していたことが明らかになっている。特に〔女性SSW-B〕の「(ライブハウスに)慣れていて、しかも喜んで音楽を受容してくださる『SSWおじさん』は本当に貴重」という発言や、〔中村〕の「自分の承認欲求を満たしたいがために、女の子のライブを観に来ているおじさんは絶対にいる」という発言は、「SSWおじさん」という言葉が、自身の活動状況や自身のファンを批判的に眼差す機会となりうることを示している。本節が示したように、女性SSWはファンとの関係性を損ねないようなコミュニケーションを取らざるを得ない状況に置かれていることは確かであるものの、この「SSWおじさん」という言葉は、ファンの振る舞いや言動、行動を客観視し、その関係性について再考し、男性中心主義的なジェンダー規範に揺さぶりをかけるための好機でもあるのである。

結論

小論では、日本におけるポピュラー音楽のジェンダー多層性の一端を示す事例として、女性SSWとそのファンの関係性に注目した。インタビューを通じて明らかにしたように、ライブハウスのステージやファンとのコミュニケーションにおいて、女性SSWは日常的にジェンダー規範の問題に直面する。例えばマリー・ビュスカートは、女性ジャズシンガーに対する綿密な取材を通じて、彼女らがマイノリティとしていかに「女性らしい」音楽的役割を付与されているのかを明らかにした。ビュスカートの議論はフランスにおけるジャズシーンの男性優位性を背景にしているという点で、小論の対象とは文脈が異なる。しかしながら、女性のシンガーやミュージシャンがいかに周縁化されてきたか、という点を検討する上でビュスカートの議論は重要であり、とりわけ以下の記述は、第3節における女性SSWへのインタビューの内容と響きあっている。

女性シンガーは、特定の楽器や音楽のプロフェッショナルと見なされない。もっと正確に言えば、彼女たちは天賦の才能によって声や身体で自身を表現することに長けた、魅力的な女性として見られる。その代償に彼女たちは、特定の資質や技術的スキルを備えた本物のミュージシャンであると見なされることが難しいと感じることになる〔中略〕シンガーの役割を、性的魅力と危険性との間を行き来する神話的イメージと結びつけることが、彼女たちを価値が減じられた地位に押し留めている〔ビュスカート, 2023, 226〕。

ビュスカートの記述からは、前節で参照した女性SSWのさまざまな発言が想起される。たとえば〔女性SSW - A〕の「私は女として生まれてきたけど、演奏を聞いてもらいたい」、〔中村〕の「私が男でもなく女でもなく、ましてや仮面をつけて歌を歌ったとしても、聞いてもらえるような歌が歌いたい」という発言は、活動のなかで「魅力的な女性」としての側面が不可避的に強調されることへの抵抗として捉えられる。これらの発言の前提には、まさにビュスカートの指摘するような女性シンガーの周縁性の問題が存在しているのである。

一方で〔女性SSW - B〕の「私は結構率先して、『女性であること』を押し出している側の人間なのかもしれない」、〔女性SSW - C〕の「女として見られることを前提にはするけど、出しすぎない」といった発言から引き受けるべきなのは、彼女らが「神話的イメージ」を必ずしもネガティヴなものとして捉えるわけではない、ということである。付言するならば、女性SSWとファンとのあいだには、ライブハウスという物理的な演奏空間を通じて、奇妙な共犯関係が成立する場合もあるのだ。たしかに発言や身振り、外見などの要素に気を配り、継続的にライブハウスに足を運んでくれるファンを獲得しようとする事例などを、社会的なジェンダー不平等の問題を検討することなしに論じることは難しい。それは女性SSWが「価値が減じられた地位」に押し留められていることの明確な証拠であり、かつライブハウスにおけるジェンダー規範を示す好例となっているからである。だがここでは、彼女らが日々の音楽活動においていかに自身のジェンダー・アイデンティティに向き合っているのかが、各々の活動スタイルやスタンスに大きく影響していることも今一度思い起こすべきである。「女性として」の側面を前面化することは必ずしも消極的なことではない、と女性SSW自身を感じていたことは、ポピュラー音楽研究におけるジェンダーの問題を検討するうえでも重要な要素となりうる。それは多くの女性ミュージシャンがジェンダー規範に対して抵抗し、葛藤するなかで、いかなるジェンダーバランスが生じているのかを多角的に考察する必要があることの証左に他ならないのだ。

最後に今一度、冒頭で引用したジュディス・バトラーの言葉に立ち戻ろう——ジェンダーを「様々な身振り、動き、パフォーマンスによって、ひとつのジェンダーを持つ自己」という

幻想を日常的に構成する方法だと理解しなければならない」とするなら、ライブハウスにおける女性SSWのパフォーマンス、立ち振る舞い、言動、そしてファンとの一対一の関係性は「女性(female)」という「幻想」をかたちづくるための装置として機能していることになる。だからといって、女性SSWを取り巻くジェンダー規範が固定化されているというわけではない。たとえば中條は、フィメールラッパーを取り上げた論考のなかで、社会問題などを直接的な表現を用いて批判しているわけではない音楽表現にも「性を商品化することが日常となってしまった現代の日本社会のなかで、その支配構造をこっそりと転覆する」[中條, 2023b, 122]余地が残されていると述べる。今回実施したインタビュー調査において語られたエピソードは、女性SSWが「幻想」としてのジェンダー役割を付与され、男性優位的なジェンダー規範に基づいた支配構造のなかで活動せざるを得ない一方で、自らのファンを批判的に眼差したり、自らのジェンダーにまつわるイメージに対して疑問を持ったり、はたまた「幻想」としてのジェンダーを肯定的に捉えたりしていることを示している。ここに垣間見えるのは、彼女らがこれまで直面してきたジェンダー規範に対するアクションである。特に「SSWおじさん」という言葉を通じて提起される、特定のファンへの懐疑から、まさに「支配構造をこっそりと転覆」しようという姿勢を見出すこともできよう。そして何より、女性SSWである私がこのような論考を執筆しているのも、ライブハウスをめぐる男性中心主義的なジェンダー規範に対してささやかな転覆を試みているからなのである。

参考文献、資料

- 馬場伸彦, 2020, 「地下アイドルの現象学——「状況的空間」としてのライブハウス」. 『甲南女子大学研究紀要』第57号, 7-14.
- Burns, Lori and Lafrance, Melisse, 2002, *Disruptive Divas: Feminism, Identity and Popular Music*, New York: Routledge.
- Buscatt, 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』
- Butler, Judith, 1988, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* vol.40, 519-531. 1995, 吉川純子, 「パフォーマティヴ・アクトとジェンダーの構成——現象学とフェミニズム理論」. 『シアターアーツ』第3号, 58-73.
- Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge. 1999, 清水知子, 『ジェンダー・トラブル』, 青土社.
- 中條千晴, 2023a, 「ジェンダー／セクシュアリティ」. 永富真梨・忠聰太・日高良祐(編集),

- 『クリティカル・ワード ポピュラー音楽——〈聴く〉を広げる・更新する』, フィルムアート社, 78-85.
- 中條千晴, 2023b, 「フィメールラッパーの恋愛表象——逸脱・密漁・対話」. 『ユリイカ』第55号, 青土社, 116-123.
- Fileborn, Bianca, 2019, "Setting the Stage for Sexual Assault: The Dynamics of Gender, Culture, Space and Sexual Violence at Live Music Events". Strong, Catherine and Raine Sarah (eds), Towards Gender Equality in the Music Industry: Education, Practice and Strategies for Change, London, Bloomsbury Publishing.
- Frith, Simon and McRobbie, Angela, 1978, Rock and Sexuality, Screen Education.
- Hawkins, Stan (eds.), 2017, The Routledge Companion to Popular Music and Gender, New York: Routledge.
- 池上忍, 2010 「はじめに——表象研究の現在」. 池田忍・小林緑(編集)『視覚表象と音楽』, 明石書店.
- 井上貴子, 2003, 「ヴィジュアル系とジェンダー」. 井上貴子・森川卓夫・室田尚子・小泉恭子(編集), 『ヴィジュアル系の時代——ロック・化粧・ジェンダー』, 青弓社, 12-41.
- 上岡磨奈, 2021, 「アイドル文化における『チェキ』——撮影による関係性の強化と可視化」. 『哲学』第147集, 三田哲学会編集委員会, 135-159.
- 小泉恭子, 2005, 「ポピュラー音楽と少女のジェンダー・アイデンティティ—ヴィジュアル・ロックバンドのヴィデオ・クリップに表象される少女像」. 三井徹(監修), 『ポピュラー音楽とアカデミズム』, 音楽之友社, 202-227.
- 香月孝史, 2014, 『「アイドル」の読み方——混乱する「語り」を問う』, 青弓社.
- 宮入恭平, 2008, 『ライブハウス文化論』, 青弓社.
- 宮入恭平, 2015, 『発表会文化論——アマチュアの表現活動を問う』, 青弓社.
- 生井達也, 2022, 『ライブハウスの人類学——音楽を介して「生きられる場」を築くこと』, 晃洋書房.
- Negus, Keith, 1996, Popular Music in Theory: An Introduction, Cambridge: Polity. 2014, 安田昌弘, 『ポピュラー音楽理論入門』, 水声社.
- Leonard, Marion, 1997, "REBEL GIRL, YOU ARE QUEEN OF MY WORLD: Feminism, 'subculture' and grill power". Whiteley, Sheila (eds.), SEXING the GROOVE : popular music and gender, New York : Routledge, 230-255.
- Leonard, Marion, 2007, Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power, Aldershot : Ashgate.
- 北川純子, 1999, 「「日本のポピュラー音楽とジェンダー」への展望」. 北川純子(編集), 『鳴り響く性——日本のポピュラー音楽とジェンダー』, 勉草書房, 1-30.

Werner, Ann, 2022, Feminism and Gender Politics in Mediated Popular Music, London: Bloomsbury Academic.

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.

Singing in the Gaze of Desire: Gender Politics of the Female Singer Songwriter (SSWs)

HOSHIKAWA Aya

The purpose of this study is to examine the issue of gender norms in popular music from multiple perspectives, focusing on the relationship between female singersongwriters (SSWs) and their fans in Japan. Research analyzing popular music with a focus on gender issues has accumulated considerably over the past few decades. In particular, previous studies about female musicians have pointed out that they are forced to sing, perform, and behave within the gender norms of “female”.

In this paper, I reveals that female SSWs face the issue of gender norms on a daily basis. Most fans of female SSWs are middle-aged men, who are often referred to as “SSW- Ojisan (Uncle)”. Interviews conducted with female SSWs revealed that they perceive their fans as indispensable, but at the same time they are forced to be cautious in communicating with them out of fear of losing the few fans they have. They also have mixed feelings about their performances being heard as “female”. This shows that the relationship between female SSWs and male fans is not only a dominant one, in which female SSWs treat male fans in the gendered role of “woman,” but that a multi-layered relationship is constructed.

A multifaceted examination of what kind of activism emerges as female SSWs resist and struggle against gender norms will lead to a reconsideration of the position of “gender theory” in Japanese popular music studies. So the issues surrounding the gender of female SSWs not only provide an example of the universal gender norm of “female” in Japan, but are also useful in examining the fluidity of gender norms among musicians in the country-songwriters (SSWs) and their fans in Japan.