

アートワールドとしての日本の音楽産業における女性作詞家の誕生

——岩谷時子を事例として——

小 泉 恭 子

目 次

1. 研究の背景
2. ハワード・S. ベッカーのアートワールド理論
3. 日本の音楽産業における女性作詞家——岩谷時子を事例として
4. 考察と今後の課題

1. 研究の背景

1.1 研究の目的

本稿は、1960年代の日本の音楽産業において頭角を現した女性作詞家の仕事を、岩谷時子(1916-2013)の事例を中心に、ハワード・S. ベッカー(Howard S. Becker)の「アートワールド」理論から読み解こうとするものである。岩谷時子は宝塚歌劇団出身の歌手・越路吹雪のマネージャーを29年間に渡って務めたことでも知られ、女性同士の友情は映像化や舞台化されてきた¹⁾。そのため岩谷は、越路を陰で支えた女性というイメージが先行し、作詞家としての功績に学術的な光が当てられることが少なかった。本稿ではアートワールドへの岩谷の参入過程を分析して、日本の音楽産業におけるエージェントとしての女性について検討を加え、「音楽とジェンダー」研究の一助とする。

1.2 「音楽とジェンダー」研究の潮流

次に、研究の背景について述べる。世界的な#Me Too運動の広がりや、女性のエンパワーメ

ント推進を受け、2020年以降、日本でも「音楽とジェンダー」関連の邦訳や雑誌特集が増えつつある²⁾。2023年にはパリ第1大学教授のマリー・ビュスカート(Marie Buscatto)による女性ジャズ演奏家の研究書が邦訳され(Buscatto 2007/2023)、音楽界における女性を取り巻くジェンダー不均衡が社会的に解明されている。

1990年代には第3波フェミニズム³⁾の影響を受け、ジュディス・バトラー(Judith Butler)の『ジェンダー・トラブル』(1990/1999, 青土社)や、音楽学におけるフェミニスト批評の第一人者であるスーザン・マクレアリ(Susan McClary)の『フェミニン・エンディング』(1991/1997, 新水社)が邦訳された。1999年には日本で初めて、音楽とジェンダー研究の論集『鳴り響く〈性〉—日本のポピュラー音楽とジェンダー』(勁草書房)が刊行された。しかし2000年代に入ると、数冊の例外を除けば⁴⁾、音楽とジェンダー研究に際立った動きはなかった。ジェンダーに着目したファン調査や表象分析は散見されたが、研究が再活性化するには、2010年代後半に第4波フェミニズム⁵⁾が訪れるのを待たなければならなかった。

1990年代には、マドンナのようなグローバルな女性歌手と並行して、オルタナティブなガールズパンクや女性独自のファン文化が研究対象に選ばれた。2010年代後半からは、より広範なジャンルが対象となる。アイドルも含む女性歌手の活躍は、「第3波」以降のガールズ・エンパワーメ

ントという文脈で肯定的に捉えられるものの、文学者の内藤千珠子は女性アイドルとファンの関係に「依存と代理」という論理から批判を加えている（内藤 2021）。表象文化研究者の竹田恵子もライブアイドルの営みと、女性の仕事と考えられているケア労働や感情労働との共通性を指摘する（竹田 2017）。内藤や竹田が論じるように、ジェンダー不均衡な関係性や労働といった観点からも議論を重ねる必要がある⁶⁾。

1.3 日本の音楽産業の担い手としての女性

一方、音楽産業における女性のポジショニングについての先行研究をひも解くと、音楽評論家の五十嵐正が、日本では、米国の音楽業界で頂点のひとつにまで登り詰めた（エレクトラレコード元CEOの）「シルヴィア・ローンのような誰の目にもはっきりと見える役割モデル」が存在しないと指摘している（五十嵐 1999: 105）。だが、音楽評論家の和田静香は雑誌『ミュージック・ライフ』の歴代の女性編集長について回想しながら、雑誌自体が洋楽好きの女性読者のロールモデルであったと述べる（和田 2023）。2021年にはフィンランドの音楽学者ラッセ・レहतネン（Lasse Lehtonen）が、1970年代の日本における女性シンガーソングライターの台頭をジェンダーの視点から分析しており、その翌年には松任谷由実の研究書も出版した（Lehtonen 2021; 2022）。これらの論考は、音楽業界に功績を残した女性たちの「可視化」に努めている。

レहतネンは、松任谷由実が1970年代に日本のポピュラー音楽界における女性の立場を大きく変化させたことに注目した。そして、松任谷登場以前の1960年代にも存在した数少ない女性の成功例として、渡辺プロダクションを夫の渡邊晋とともに創業した渡邊美佐⁷⁾や、作詞家の岩谷時子、安井かずみ、有馬三恵子の名を挙げている（Lehtonen 2022: 70）。

女性作詞家たちの主張が一致していたわけではないが、彼女らの詞は、女性をモノ化したり、弱い立場に置いたり、自立心を軽んじたりはしなかった（中略）歌の女性主人公の理想像への合意を形成して、受動的に男性に尽くす女性像に対して巧みに異議を唱えたのである（*ibid.* 70-71, 和訳は筆者による）。

なかでもレहतネンは、1950年代より3,000曲以上の歌詞を書き、日本で最も影響力のある作詞家の一人として岩谷に触れ、彼女が作詞したヒット曲「恋のバカンス」（ザ・ピーナッツ, 1963）に表れる新しい女性像に瞠目する。

岩谷による歌詞はロマンスをテーマにしているが、歌のヒロインは恋人にただ従うわけではない。山口百恵の歌の主人公とは異なり、「恋のバカンス」のヒロインは恋人との関係に積極的な態度をとる。歌詞に登場する「裸」が、感情的な自己顕示なのか性的欲望なのかは解釈の余地があるが、どちらにしてもこの歌のヒロインは自分の意志を通してしているのである（*ibid.* 71, 和訳は筆者による）。

音楽業界というアートワールドにおける女性のポジショニングを質的に調査したこれまでの研究は、女性にパブリシティなど特定分野の業務だけが割り振られたり（五十嵐 1999）、女性ロッカーが社会規範から「逸脱」しているとみなされたり（井上 1999）、女性歌手や器楽奏者がジャズ界で「周縁化」されたりしている（Buscatto 2007/2023）と報告してきた。しかし、岩谷時子は女性として初めて日本レコード大賞・作詩賞を受賞しており、作曲家の宮川泰とともに、和製ポップス第1号といわれる「ふりむかないで」（ザ・ピーナッツ, 1962）を生み出した日本を代表する作詞家の一人である。岩谷の軌跡は、女性であるがゆえの「逸脱」や「周縁化」とは無縁にも見え

る。岩谷の足跡をたどり、その礎を「再発見」することで、日本のポピュラー音楽とジェンダー研究に新しい道筋が見いだせないか。本稿では、男性が中心的な位置を占めてきた「アートワールド」である日本の音楽業界において、なぜ1960年代に岩谷が女性作詞家として成功を取めたのか、その「職歴」の生成過程を、労働社会学と芸術社会学の結節点であるベッカーの「アートワールド」⁸⁾理論 (Becker 1982/2016) を援用しながら考察する。

2. ハワード・S. ベッカーのアートワールド理論

2.1 逸脱から包摂へ

「ラベリング理論」の提唱者である社会学者ハワード・S.ベッカー (1928-2023) は、米国シカゴでジャズピアニストとして演奏しながら、参与観察でミュージシャンを研究したことで知られる。ベッカーは、集団から「逸脱」のラベルを貼られてアウトサイダーの烙印を押される過程を分析して、「逸脱を、ある社会集団とその集団から規則違反者と目された人間とのあいだに取交される社会的交渉の産物」とみなした (Becker 1963/2011: 8)。さらに1982年に刊行した『アート・ワールド』 (Becker 1982/2016) では、集団と個人の相互作用から成り立つ芸術界のバランスを論じた。だが、ベッカーの「アートワールド」理論は、逸脱の過程よりも、芸術界 (art worlds) に「包摂」される過程を重視する。逸脱と包摂の表れを、評価する側／評価される側で視点を変えながら芸術や芸術界を捉えようと試みたのだ。

「アートワールド」の「アート」は、いわゆる「芸術」に限らない。「何らかの特徴を持った作品」であり、音楽でいえば、クラシック音楽だけでなく、ジャズなどのポピュラーなジャンルも含まれる。アートワールドは「こうした作品を制作するのに必要な活動を行う人々の全員からなりた」ち、メンバーは「活動を協調させて作品を制

作する」 (Becker 1982/2016: 39)。社会学者の武山梅乗は、ベッカーが芸術という特別なモノないしはイベントの生産に関わり合う「協同的なネットワーク」としてアートワールドを描写しており、芸術における「労働の分業」、「協同調整的な活動」を可視的なものとしたとする (武山 2003: 21)。そして、「一度コンセンサスを得た協同活動のやり方は、慣習的な協定として、すなわちベッカーのいう『コンヴェンション (convention)』として、芸術の諸実践が準拠するところとなる」と述べる (同書 21-22)。再びベッカー自身の言葉を引けば、アートワールドとは「集行的行為のパターンを作りだ」し、「その存在が、アート作品の生産・消費に影響している」。これらの気づきが、ベッカーによるアートへの社会学的なアプローチの特徴であり、「アートを生み出す協同ネットワークの複雑性を解明しようとする」 (Becker 1982/2016: 3-4) ベッカーの研究は、アートを芸術家個人やモノとしての作品に還元したり、美的判断を作りだしたりするアプローチとは明確に区別される。

芸術社会学の分野では、ピエール・ブルデュー (Pierre Bourdieu) による一連の研究が日本でも参照されているが、ブルデューはベッカーの「アートワールド」⁹⁾を次のように批判する。

「芸術作品というのは、芸術作品が芸術作品であるために相互の協力が必要であるすべての行為者の連携活動の結果として、理解することができる」と主張するハワード・S・ベッカーは、したがって調査はこの結果を生み出すのに寄与したすべての人々、つまり「その作品を構想した人々 (たとえば作曲家や劇作家)、それを実際に演じる人々 (演奏家や俳優)、必要な道具や設備を提供する人々 (たとえば楽器製造職人)、そしてその作品の観客や読者になる人々 (劇場の常連、批評家など)」のすべてに及ばなければなら

ないと結論づける。こうした「芸術世界 monde de l'art」のとらえ方と、文学場・芸術場の理論とを分かちすべての点を体系的に提示するわけにはいかないで、ここではただ、後者が（中略）単なる相互作用関係、より正確に言えば協力関係によって結ばれた個人的な行為者の総計には還元不可能であることを、指摘しておくにとどめたい（Bourdieu 1992/1996: 50）。

対するベッカーは、フランスの社会学者アラン・ペサン（Alain Pessin）との対談で、ブルデューの「フィールド」概念を次のように説明する。

定義された限定的な空間があり、これがフィールドだ。そこには限られた余地しかなく、したがってこのフィールドで起きることは、何であれゼロサム・ゲームになる。（中略）人々は限られた空間をめぐる抗争し闘争する。限られた空間をコントロールする人たちは、それを自分と仲間だけにとっておこうとして、新参者が何も得られないようにする（Becker 1982/2016: 404）。

続いてベッカーは、自身の「ワールド」概念は次のようなものであると説明する。

ワールドというメタファーには——フィールドのメタファーには全く当てはまらないように思えるのだが——人間が含まれている。（中略）人々は、自分たちを取り巻く謎めいた外部的な諸力に自動的に反応しているのではない。そうではなくて、彼らは自分の行為の方向を、他者がいかに自分のすることに反応するかを見ながら、また他者がすでにしたことや次にたぶんするはずのことと噛み合うように自分が次にすることを調整させなが

ら、次第に展開させていくんだ（*ibid.* 406）。

ブルデューとベッカーの芸術理論の相違は、芸術集団が「閉ざされているか／開かれているか」という観点からも区別できる⁹⁾。日本の音楽産業におけるエージェントとしての女性を考察する際、ベッカーのアートワールド理論はどのような視点をもたらすであろうか。

2.2 アートワールド・音楽産業・ジェンダー

日本の芸術界におけるアートワールドとジェンダーの問題は、竹田が美術界の男性優位の構造とジェンダー格差を指摘しており、2010年代以降の女性アーティストによる表象をフェミニズムの視点から分析している（竹田 2021）。音楽界にアートワールド理論を適用した先行研究としては、ビュスカートによる女性ジャズ歌手と器楽奏者のエスノグラフィーが、フランスの調査ではあるが、日本の音楽界にも共通する問題を提起している（Buscatto 2007/2023）。同書にはベッカーが「まえがき」を寄せており、固定観念には影響されにくいと考えているジャズ奏者が、男性が多数を占めるジャズ界の慣行を通じて、意図せず女性に対して差別的な結果をもたらしていることをビュスカートが見いだしたとする（*ibid.* 11-12）。

ビュスカートの研究は、フレンチジャズ界でアマチュア歌手としても活動する彼女の参与観察とインタビューに基づくが、ベッカーは著書『アート・ワールド』で、文献研究を中心に論を展開している。「社会生活は集合的行為だという自分の公理に導かれて、あるアート作品の制作をなんらかの方法で助けたあらゆる人々について語ってくれる材料を探した。私はとりわけ自伝という材料を探した——参加者によるそのアートについての本である」（Becker 1982/2016: xv）。こうしたベッカーの方法に倣い、本稿でも1950年代から80年代の日本の楽曲をめぐる「アートワールドとしての音楽産業界」への参加者の言説を、文献から

引用しながら分析する。

2.3 作詞家・岩谷時子研究のアプローチ

では、なぜ本稿で研究対象とする岩谷時子のような大衆音楽の作詞家を、ベッカーの「アートワールド」理論で解き明かそうとするのか。音楽業界でヒットを狙うように目的づけられるポピュラー音楽は、ベッカーのいう「クラフト」や「商業的アート」の区分に含まれるとも考えられる。しかしながら、1960年代に主流であったレコード会社の専属制、つまり作曲家や作詞家が雇用者であるレコード会社のお抱えであった時代には珍しく、岩谷はフリーの存在であった¹⁰⁾。シャンソンのような外国曲の訳詞からキャリアをスタートさせて、和製ポップスや歌謡曲の作詞家になってからも、渡辺音楽出版などと関わりながら活動した。レコード会社専属ではなかったため、幅広いジャンルの作曲家や歌手に歌詞を提供できたのだ。

岩谷が初めてオリジナル曲に作詞した「ふるさとのない女」(1952)は團伊玖磨作曲、1953年に山口淑子が歌った映画主題歌「黒い百合」は芥川也寸志作曲、越路吹雪が歌うシャンソンに訳詞をつけた「愛の讃歌」は、1952年の岩谷訳詞版初演時に伴奏と編曲を黛敏郎が担当しており、以上のような現代音楽の「3人の会」の作曲家とも仕事をした。また、岩谷はミュージカルの訳詞も担当した。キャリアの後半には「レ・ミゼラブル」の本邦初演に際して「1音符に1文字」というミュージカルの訳詞のコンヴェンションも作りだしている(萩尾 1997: 270-273)。ジャンルの垣根を越えて、演劇界の仕事もこなした岩谷の作品群は、ベッカーのいう「アート」と捉えることができるだろう。

岩谷の作詞が1960年代の歌謡曲に女性の目線や主体性をいち早く取り入れたという指摘は、レヘトネンのほか、文学研究者の長谷場悠真も、岩谷の代表作や、歌手の西田佐知子に書いた歌詞を

分析して同様の考察結果を導き出している(長谷場 2021)。だが、歌詞に表れるジェンダーの分析は、文学批評の立場からアクセスしやすい研究方法であるものの、課題もある。特に、岩谷の場合は「曲先」で歌詞を書くことが大半であったからだ。

外国曲の訳詞は、まず旋律が先にあり、日本語の歌詞を後からはめ込む。岩谷は訳詞からキャリアをスタートさせ、まだ女性の高等教育進学率が低かった戦前に神戸女学院大学英文科を卒業して(村岡 2019: 16-17)、宝塚少女歌劇団文芸編集部就職してからもレビューのような洋楽に慣れ親しんでいた。このような経歴から、岩谷には外国曲の訳詞が依頼され、和製ポップスの作詞時にも、旋律を先に作って後から歌詞を乗せる「曲先」の手法が求められた。「詞先」のように歌詞を先に書いて後から旋律をつけるタイプの詩作以上に、歌詞のアクセントと旋律の音の高低、音符と言葉の譜割りなどにも目配りした技術が「曲先」の作品には必要である。むしろ、これらはテキスト分析の際の留意点ではあるが、岩谷がアートワールドに参入する過程を考察するには重要な視点である。

岩谷の歌詞のジェンダー分析については、少ないながらも先行研究が見られるため、本稿では「アートと労働」という観点から、岩谷のアートワールドへの参入過程や音楽業界におけるポジションを分析する。労働社会学のみの観点では、アート作品としての「評判」の部分を見落とす恐れがあるため、芸術社会学の視点も含まれるベッカーの「アートワールド」理論の援用を試みるわけである。岩谷自身もインタビューのなかで、「作詞家っていうのは一人で成り立たないもので 歌い手があって作曲家がいて編曲者がいてオーケストラの方があって そして大衆が支えてくださるものなので」と、ベッカーのアートワールドに通じる自身の職業観を語っている¹¹⁾。以上の議論を念頭に置きながら、本稿では、岩谷の

作品がアートワールドに包摂される過程に着目しながらアプローチする分析法を探る。

3. 日本の音楽産業における女性作詞家 ——岩谷時子を事例として

3.1 日本の戦後歌謡史における岩谷時子の重要性

本稿で、日本で成功した女性作詞家の事例として岩谷時子を取り上げるのはなぜか。日本レコード大賞第1回(1959)から第15回(1973)にかけて、岩谷時子の代表的な受賞歴は以下のとおりである¹²⁾。

- 第6回(1964):作詩賞(女性初の受賞)
- 第8回(1966):作詩賞,特別賞(加山雄三)
- 第11回(1969):大賞(佐良直美)

上記のほかにも、第5回(1963)の編曲賞(宮川泰「恋のバカンス」)、第6回(1964)の歌唱賞(岸洋子「夜明けのうた」、同年、作詩賞も受賞)、第8回(1966)の編曲賞(森岡賢一郎「君といつまでも」、「逢いたくて逢いたくて」、同年、作詩賞も受賞)、第10回(1968)の作曲賞(いずみたく)と新人賞(ピンキーとキラーズ)受賞作「恋の季節」、第14回(1972)の新人賞(郷ひろみ「男の子女の子」)の作詞に関わっている。同じ期間に作詩賞受賞歴のある女性は、若谷和子(新人作詩賞,第4回)と安井かずみ(作詩賞,第7回)のみである。関わった楽曲での受賞は、安井かずみ(編曲賞,第10回;新人賞,第12回;最優秀新人賞,第13回;歌唱賞,大衆賞,新人賞2名,第15回)、山口洋子(大賞,第15回;歌唱賞,新人賞,第12回;歌唱賞,第13回,第14回)、有馬三恵子(歌唱賞,新人賞,第9回;新人賞,第13回)、大矢弘子(大賞,第6回)、尾中美千絵(作曲賞,第9回)、近江靖子(童謡賞,第9回)、アン真理子(編曲賞,第11回)、加藤登紀子(歌唱賞,第11回)、永田貴子(新人

賞,第11回)、金井喜久子(童謡賞,第13回)、むろふしチコ(編曲賞,第14回,補作詩で)、湯川れい子(新人賞,第15回)、滝口暉子(童謡賞,第15回)で、ほかの女性受賞者は歌手である(加藤登紀子と金井喜久子は作曲も担当)。女性が童謡の作詞で認められていた時代に、男性中心の日本の歌謡界における岩谷の受賞歴が当時、ライバルと目された安井かずみをも量・質ともに凌駕していることが分かる¹³⁾。本稿では音楽業界における制作側に着目するため、洋楽のカバーから和製のオリジナル曲に歌謡界が移行する1960年代において顕著な実績を上げた岩谷を研究対象の中心にすることが適当であると考えた。

3.2 アートワールドへの岩谷時子の参入過程

岩谷は外国曲の訳詞のキャリアも長い。シャンソン「愛の讃歌」、「ラストダンスは私に」、映画音楽「ある愛の詩」、ミュージカル「レ・ミゼラブル」などの訳詞も手掛けている。そこで、作詞家・岩谷の活動時期を3期に分けて検討する。

- 第1期:東宝文芸部在籍期(1952-1962)
訳詞中心の時代
- 第2期:フリー・前期(1963-1980)
作詞中心の時代
- 第3期:フリー・後期(1981-2007)
ミュージカルの訳詞中心の時代

作詞家としての岩谷の初仕事は1952年だが、アートワールドに参入する礎として重要であるのは、宝塚少女歌劇団文芸編集部在籍中の岩谷のキャリアと交友関係である。結核を患う父親の看病をしながら、岩谷は大学卒業後も定職を持たず、宝塚歌劇団併設の文芸図書館に通い、好きな本を読み漁る日々であった。文筆家になることを夢見て宝塚歌劇団の機関誌『歌劇』にも投稿を続けていた。その原稿が文芸編集部の平井房人の目に留まり、編集部員として就職しないかとの手紙をも

らう。1939年のことである。男性の編集部員が出征してしまい、人手不足で女性の岩谷が採用されたのだった。阪急電鉄の創業者で宝塚歌劇の生みの親でもある小林一三は、社員といえども簡単に言葉を交わせる存在ではなかったが、『歌劇』に載せる小林の「おもひつ記」という巻頭言の原稿を受け取りに、岩谷ら編集部員には月に一度、小林邸で一三に会える「役得」があった。宝塚で培った人脈は、作詞家・岩谷時子が誕生する重要なネットワークへとつながり、岩谷も「小林一三先生、小林富佐雄社長、小林米三社長、松岡辰郎社長……と、四人の小林家の方々にお世話になりながら今日までの道を歩いてきたような気がする」と回想している（岩谷 1982：85）。

岩谷が宝塚歌劇団の編集部に就職した同年に、宝塚音楽歌劇学校を卒業して宝塚大歌劇場で初舞台を踏んだ越路吹雪とはいわば「同期」で、生涯の親友となった二人は、越路が宝塚歌劇団を退団して東宝（小林一三が創業）専属の歌手・女優となった際、岩谷が越路のマネージャーを務めるように歌劇団側から要請された。そこで岩谷も宝塚歌劇団を辞め、母親を伴って上京した。1951年、35歳の時である。岩谷は東宝本社芸芸部で働きつつ、マネージャーとして越路を支える社命も受けた。越路との出会いから死別までの紆余曲折は、越路・岩谷（1999）にまとめて記されている。

作詞家としての岩谷のキャリア「第1期」が始まったのは、越路がNHKのラジオ番組「愉快的仲間」にレギュラー出演した際、番組内で歌う英語の曲を越路が日本語で歌いたいと、英文科卒の岩谷に訳を頼んだため、岩谷が「タダほど安いものはない」¹⁴⁾と訳詞をつけた頃からである。1952年には、エディット・ピアフのシャンソン「愛の讃歌」に日本語の詞をつけた岩谷訳が、当時のシャンソンブームも手伝い、越路の歌唱で有名になっていった（生明 2023）。

シャンソンなど外国曲の訳詞からキャリアをス

タートさせた岩谷の作詞の強みは、アートワールドの協同作業から見れば、どの点にあったのか。「洋楽なわけですし、リズムも歌謡曲みたいに四分音符だけしかないという単純なものではありませんから。彼女は、それに合わせて詞をつけるのがものすごくまい人だと思います」（渡辺音楽出版専務・中島二千六・談、田家 2008：135）、「ちゃんと譜面を見ながら曲をつけているんですよ。だから歌謡曲の作詞家にありがちな、七五調の形式に捕らわれない。それでいて自然な歌の言葉になってるんですよ」（当時、東芝音楽工業ディレクター・草野浩二・談、同書 135）といった評価を受けていた。1950年代後半は越路が在籍していた日本コロムビアでの仕事が多かったが、その後しだいに岩谷が歌詞を提供する歌手が広がり、1960年代に入り森山加代子が歌った「月影のナポリ」あたりからカバーポップス隆盛時代に入ったという¹⁵⁾。

続く第2期は、岩谷が作詞家として独り立ちするために東宝文芸部を辞め、47歳でフリーになり、作詞家としての地位を確立した時期である。46歳の時に、宮川泰と一緒にザ・ピーナッツのために書いた「ふりむかないで」がヒットしており、一方で、東宝で越路がミュージカル俳優としてしかるべき処遇を与えられていなかったことに対する思いから、東宝を辞め、越路のマネージャーとして対等に意見を言うための覚悟でもあったという。第2期は、岩谷と組んでヒット曲を生んだ作曲家である宮川泰、いずみたく、加山雄三（詳細は後述）との協同作業が活発な時期であった。音楽評論家の田家秀樹が、いずれも洋楽を基にしながら新しい音楽を目指しており、レコード会社の専属制に縛られないフリーランスという自由な立場で作曲活動ができる作曲家たちだったと述べている（田家 2008:198-199）。

岩谷と同様に訳詞からキャリアをスタートさせた作詞家の湯川れい子は次のように述べている。

岩谷先生が歌謡曲の作詞を本格的に始めた1960年代は、音楽業界はまだレコード会社にそれぞれ専属の作家がいる時代でした。一方で、岩谷先生は、越路吹雪さんのために外国曲を訳詞するイレギュラーな形でこの世界に入られたわけで、そんな専属制から一線を画すことができた。(中略)レコード会社関係なく、いろいろな人に曲を提供でき、結果、あの自由な作風の確立につながったと思います(湯川 2013)。

第2期には、渡辺プロダクションとの関係も強まっていった。「ふりむかないで」の作詞の担当は渡邊美佐副社長から声をかけられ、同曲の著作権も渡辺プロダクションに譲渡するサインをした。それまでレコード会社が管理していた原盤権や著作権が音楽出版社に移行していく時期に、岩谷は渡辺プロダクションと関わりながら、作詞活動を続けていったのである。岩谷はフリーの立場であったが、キャリアと名声を積み重ね、日本ビクター専属の作曲家であった国民栄養賞受賞者の吉田正とも協同作業を果たしている。

1970年に「かぐや姫」でデビューした南こうせつは、「加山(雄三)さんの曲は、もちろんメロディも良かったしエレキもカッコ良かったんですけど、(岩谷時子の)詞がすごかったんですよ。選び抜かれた言葉が情景やストーリーを見せてくれる。完璧な歌詞というのは、ああいう作品をいうんだと思います。」「あの詞があったから違うものを目指した。それが僕らのフォークだったのかもしれない」とインタビューに答えている(田家 2008: 95)。フォークは、1960年代後半のグループサウンズと同時期に萌芽して、GSの衰退後にフォークブームが到来したといわれるが、南が日本の音楽界のコンヴェンションとして見ていた楽曲が、男性による歌詞ではなく、1960年代半ばの加山と岩谷のコンビによるものであったことは興味深い。ベッカーは、「イノベーションの

波のひとつひとつが、その後ろに、自分の領域を乗っ取ったニューウエーブに忠誠心を切り替えられず、またはそうしようとしなかったアート作者とアート鑑賞者の堆積層を残していく」(Becker 1982/2016: 376)と指摘するが、こうしたアートワールドにおける周縁化の問題については後述する。

第3期は、1980年11月に越路吹雪が亡くなった翌年から始まる。岩谷よりも8歳若く、実の妹のように愛情を注いでいた越路が56歳で亡くなったことにショックを受け、「新しいシャンソンをきいても、心が冷えてくる」と自著で心情を吐露している(岩谷 1982: 299)。越路の死をきっかけに歌謡界での創作からも遠ざかっていくが、ミュージカルの訳詞や加山雄三との仕事は続けた。岩谷は既に1965年には東宝の「王様と私」などの現在も上演されるミュージカル作品の訳詞を手掛けていた。また、生前の越路のリサイタルを演出していた浅利慶太との縁で、1973年には劇団四季のロックオペラ「イエス・キリスト＝スーパーstar」の訳詞を担当しており、その後もミュージカルの訳詞のキャリアを積み上げていた。

1987年には、東宝が翻訳上演権を買ったミュージカル「レ・ミゼラブル」の訳詞のために連日、舞台稽古に詰め、作曲家や演出家と議論しながら直前まで訳詞を直した。同作品の10周年リニューアル版公演に至るまで稽古に立ち合い、舞台の創造に深く関わった(萩尾 1997: 270-273)¹⁶⁾。第3期には、アイドル歌手からミュージカル俳優に転向した本田美奈子とも女性同士の友情を結び、本田のアルバムに詞を提供して、本田が病に倒れてからも励まし続けたという(田家 2008: 3-9)。

以上のように岩谷の足跡をたどると、作詞家としてのキャリアをスタートさせる前の宝塚歌劇や東宝の経営トップとのつながり、第1期のシャンソンの訳詞、第2期の和製ポップスや歌謡曲にお

ける「曲先」の作詞手法の確立、第3期のミュージカルの訳詞技術の完成、それに加えて越路のマネージャー業を通じて演劇界にも活動の場を広げる足掛かりを見つけている。各期において、渡邊晋と美佐夫妻、宮川泰、いずみたく、浅利慶太のような「新しき参入者たち」と連帯しながら、アートワールドへの参入とキャリアパスの確立に重要なネットワークやアートのコンヴェンションを築き上げていったことが分かる。

4. 考察と今後の課題

4.1 女性のキャリアにおける「社会的な世代」

ビュスカートは、男性中心のフレンチジャズ界というアートワールドで女性音楽家の乗り越えるべき課題が「社会的な年齢」別に異なり、3つの「世代」に分かれると指摘する (Buscatto 2007/2023: 143-153)。才能のある若い女性が「凄い女ら」と呼ばれ、男性のネットワークに足を踏み入れて過剰社会化する20代、立場が弱くなりジャズ界における位置の確保の難しさを目の当たりにする30代から45歳くらいまでの世代、さらに年齢が上がりフレンチジャズ界の外でも自分の居場所を確立する世代の3つで、彼女たちの採るべき選択が異なるという。ビュスカートによれば、男性ミュージシャンは男性が大半を占める同業者との縁で、一度キャリアパスが確立するとフレンチジャズ界から消え去ることは少ない。だが、女性器楽奏者は参入が奨励されているにもかかわらず、キャリアを重ねるにつれ、しだいにアートワールドの周縁に追いやられたり、教職や他のジャンルへの方向転換を迫られたりする。ビュスカートによる女性のキャリアパスの3つの「社会的な世代」は、岩谷のような日本の女性作詞家のキャリアにも当てはまるだろうか。

まず、岩谷が初めて訳詞したのは36歳の時で、ビュスカートの区切る20代には岩谷はまだ宝塚歌劇団で雑誌の編集作業をしていた。上京して作詞業を始めてからも、岩谷は別の仕事（東宝文芸

部勤務）を続けていた。だが、「キャリア初期」（3.2の「第1期」）という区切りで見れば、岩谷は「男性並みに」ハードに仕事をする姿勢が知られていた。歌謡界やミュージカル界で岩谷と多くのコンビを組んだ作曲家のいずみたくも、「（岩谷さんは）越路吹雪サンのマネージャーであって、作詩は夜中しかしないという不思議な女性である」（いずみ 1977: 23）と紹介している。睡眠時間4時間で頑張る岩谷は、昼間は東宝文芸部で働きながら、マネージャーとして越路の歌手活動も支え、夜間になってから依頼された作詞の原稿と格闘するという、昼夜懸命に働く女性として音楽業界で認知されていたのである。

次にビュスカートの区切る30代から45歳前後までの世代について。フレンチジャズ界では、女性シンガーが「女性的な」職業というレッテルのなかに幽閉される一方で、女性器楽奏者は「男性的な」職業において自らの位置を大成しなければならないという重圧を抱えているとする (Buscatto 2007/2023: 150-151)。岩谷のキャリアパスを見ると、47歳で始まった「キャリア中期」（3.2の「第2期」）にはレコード大賞各賞の受賞が続き、NHK「紅白歌合戦」の紅組において岩谷作品が4曲も歌われる（1964年、1968年）¹⁷⁾など、作詞家・岩谷の最盛期となっている。岩谷の場合、男性中心であった歌謡界において女性作詞家として大成したのである。ただし、1974年にはシンガーソングライター吉田拓郎が作曲した「襟裳岬」がレコード大賞を取り、プロの作詞家・作曲家による分業制がしだいに歌謡界から退場を余儀なくされる契機となった。こうした音楽業界における「コンヴェンション」の変革は、ジェンダーを問わず、プロの作り手に訪れた「危機」であった。

だが、歌謡界の構造変革においてポジションが周縁化していったとしても、岩谷には外国曲の訳詞で既に高評価を受けている強みがあった。最後に、ビュスカートの区切る45歳以降の世代につ

いて検討する。岩谷のキャリアでは65歳からの「キャリア後期」(3.2の「第3期」)に当たる。1980年の越路の死をきっかけに歌謡界での創作からも遠ざかっていたが、1960年代から訳詞で関わっていたミュージカルのほか、歌舞伎役者の坂東玉三郎にレコード録音のための朗読作品を書くなど、東宝を辞めてからも、岩谷はさまざまな形で演劇のような歌謡界以外のアートワールドと関わっていた。1987年には前述のとおり、「レ・ミゼラブル」の訳詞に大きな功績を残している。

レハトネンは、女性の「ハイブリディティ」に着目して、1970年代に日本の女性シンガーソングライターが、男性のように特定の音楽ジャンルに固執したり、ジャンルの定義にこだわったりせず、音楽的多様性や柔軟性を示していたことを指摘している(Lehtonen 2021: 126-127)。岩谷のキャリアにも、女性の「ハイブリディティ」が当てはまる。歌謡界での成功に固執せず、シャンソン界やミュージカル界、歌舞伎界、テレビドラマやアニメの主題歌、東宝時代には映画の邦題訳やキャッチコピーなど、幅広いジャンルに活動を広げていたからこそ、岩谷という多面体の女性作詞家は評価も重層的に形成され、キャリア後期にもアートワールドで周縁化せずに済んだと考えられる。

なお、「キャリア後期」において、ビュスカートのいうフレンチジャズ界の外で自分の居場所を確保する転換には、母親になること、パートナーとの関係、家庭生活を重視する選択も含まれる。この点については、岩谷は生涯独身を通し、老いた母親が認知症を発症してからも経済面、ケア面で支えていた。岩谷と同時期に活躍した女性作詞家の安井かずみは、キャリア中期に加藤和彦と再婚して以降、加藤の作った楽曲にしか作詞しないと周囲に話して活動範囲を限定していった(島崎2013)。同様に、女性歌手の越路もピアニストの内藤法美と結婚後は、内藤を立てて音楽監督に据えることにこだわり、難色を示した浅利などの演

劇人や、ほかのサポーターが離れていくことになった(村岡2019)。安井や越路がキャリア中期の最盛期に、結婚を機にアートワールドで周縁化したことと対照的に、岩谷は周縁化しなかった。その理由として、結婚の道を選ばなかったことや、兄弟姉妹のいなかった岩谷が老母を抱えて独りで働いていたことへの周囲の配慮がどれだけ関わっていたかは、当時の関係者の証言を詳細にたどるしかない。だが3.2で述べたアートワールドにおけるキャリア形成の過程で構築された人的ネットワークが、岩谷の評判を後年まで支えるセーフティーネットになっていたであろうことは想像に難くない。岩谷はアートワールドにおける交流を自ら狭める道を選ばなかったのである。

4.2 「彫像」としての男性歌手

アートワールドにおける女性作詞家の立ち位置をさらに検討するために、ビュスカートの研究で触れられている男性ミュージシャンの「ピグマリオン願望」を検討する。ビュスカートのインフォーマントである60歳(調査当時)の男性器楽奏者が、「夢は自分のジェーン・バーキンを見つけ出すことさ」と述べており、ビュスカートは女性シンガーを「見つけ出すのはまさにボーカルジャズの『ピグマリオン』である器楽奏者にかかっている」(Buscatto 2007/2023: 121)とする。ジェーン・バーキンはセルジュ・ゲンズブールのミュージックで、二人が歌った「ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ」が発表されたのは1969年である。21世紀に入っても、男性器楽奏者がピグマリオン願望を抱いていることに注目したい。ピグマリオンはギリシャ神話に登場する男性の王で、現実の女性に失望して、理想の女性を彫ったという¹⁸⁾。現代の日本でも、ボーカロイドとボカロPの関係性、例えば女性である初音ミクとその作り手の男性はジェンダー関係において不均衡で、哲学者のソネ・ユウジは、自身が作り出した初音ミクに恋するオタク男性を「技術的な手段で理

想の女性を創りだし、統制し、所有するという考え方が（西洋から）日本に輸入されて、大衆文化の表現に寄与してきた」とする（Sone 2017: 156）。

一方、フランス現代文化研究者のデヴィッド・ルースリー（David Looseley）は、エディット・ピアフがキャリア初期には周りの男性が望む彫像に甘んじていたのに対し、ひとたびピアフが名声を確立すると、周りの男性たちを、自分の理想とする像に構築し始め、ピグマリオン神話のジェンダー関係に挑戦して逆転させたことに注目している（Looseley 2023: 47-48）。フレンチジャズにおける男性器楽奏者や日本のボーカロイドの男性創造主の欲望と、ピアフの先進的な例の両者を考え合わせると、日本の女性作詞家による創造は、ピグマリオン神話におけるジェンダー関係の再生産か革新か、いずれの立場を採るのであろう。

岩谷は加山雄三（作曲家としてのペンネームは、團伊玖磨と山田耕稼の名にあやかった「弾厚作」）とのコンビでもヒット曲を生み出した。二人が作った151曲中、加山自身が歌った曲は140曲もある¹⁹⁾。加山（弾）の曲に岩谷が詞をつける場合も「曲先」で、加山が映画撮影の合間にギターで作った鼻歌をテープに録音して岩谷に渡し、岩谷が日本語の歌詞をつけたという（加山の原曲は英語の歌詞だった）。岩谷が男性歌手・加山を「逆ピグマリオン」のような形で「彫像」するようになった過程を検討したい。

岩谷が加山の歌の作詞に関わるようになったのは、加山のデビュー曲「夜の太陽」（1961）のカップリング曲「大学の若大将」からである。この時、岩谷は東宝本社芸芸部のある有楽町、加山は砧スタジオで撮影しており、同じ東宝に勤めていても対面せずに曲を作ったという²⁰⁾。加山の若大将シリーズの歌に岩谷が作詞家として継続して関わることになったのは1965年からで、既にレコード大賞作詩賞を受賞してプロとしての評価が確立していた岩谷は、編曲家の森岡賢一郎とともに

に、ゴールドトリオとしてヒット曲を生み出していく。

加山によれば、藤本真澄プロデューサーが「若大将」の挿入歌を加山に担当させるが、英語の歌詞だけでは駄目だと言われた。加山はカントリー・ウエスタンやエルヴィス（・プレスリー）の完全コピーを目指していて、日本語で歌うのが嫌いだったため、日本語での歌詞は無理だと伝えたところ、東宝芸芸部にいた岩谷と、「海の若大将」の音楽担当だった広瀬健次郎が、加山が英語で書いた「DEDICATED」を聴きにきた。そして岩谷が独自の日本語訳をつけて「恋は紅いバラ」にリニューアルされ、弾厚作名義の作曲の初仕事としてレコード化された。「岩谷さんとは曲を渡すときとレコーディングのときぐらいいしか合わない。それなのに、岩谷さんのイメージで作られる歌詞で、外れたことは一度もない。ぴったりの歌詞ばかりだ」と述べている（加山 2007: 90）。

では、岩谷は加山雄三という歌手のイメージをどう「彫像」していったのであろう。田家秀樹が、岩谷と加山の双方に、協同作業についてインタビューしている（田家 2008）。加山は、自分の音楽の中で岩谷が果たしていた役割を「歌の内容を、僕なんか考えもつかないところに持って行ってくれている。僕にないものをフォローしてくれる、どころじゃない、引っ張ってくれていると言った方が良いでしょう」（同書 110）と説明する。岩谷のほうは、二人の違いを「加山さんは西洋の男組で、私は日本の女組」と例えている。1966年の「お嫁においで」について、加山は「ビックリしましたよ。おれ、まだ結婚する気なんか無いのに、もし『お嫁にゆきたい』というような人が出てきたらどうしようって思ったのは本音です」（同書 101）と述べ、田家は「“日本の女組”の代表選手が描いた60年代の女性が理想とする夢のプロポーズソングだったのかもしれない」（同書 101-102）と表している。岩谷は、「ぬれた身体で駆けてこい」とか、ちょっといやらしい言葉を

使ったんですけど、加山さんは『これ、何のこと』って素っ気なくて、こちらが拍子抜けしてしまいました」(同書 102)と、当時の女性のジェンダー規範に対抗的な歌詞も含めていたことを明かしている。

1976年の「ほくの妹に」についても、加山は「聴き手というのは最初は恋人的なターゲットとしてファンになるけど、その人が結婚してしまうと、じゃあ、妹でもいいわという風が変わってくる。そういうファンの気持ちを捕らえて書きたいんだけど(岩谷に)言われて、あぁいいですね。ということで生まれた」と語り、レコーディング時に岩谷が「加山さんもファンを妹だったら、と思われるでしょう、そういう気持ちを代弁してるの」と話していたと回想する(同書 111)。加山が指摘する岩谷の「先を読む力」で、歌手・加山のライフステージに合わせて理想像を象るのが岩谷の役目だった。女性作詞家が女性ファンの視線を取り込んで男性歌手のイメージを彫像していく先駆けだったと言える。

岩谷は創作のメタファーとして、宝塚の男役、また男組、女組といった表現を使っている。社会学者の宮本直美は、宝塚歌劇の男役・女役は「女性という一つの性のなかで起こるジェンダー分化の好例」であり、宝塚に集う女性が「実社会の異性愛中心社会の価値観を内面化している」ことに注目している(宮本 2011: 15-17)。先に、岩谷が女性歌手に提供した歌詞が「新しい女性像」を示しているという分析結果(長谷場 2021; Lehtonen 2022)を紹介した。だが、岩谷と加山の協同作業では、岩谷が既存のジェンダー関係性に挑戦するのではなく、ジェンダー規範を強化することで、アートワールドにおける自らの立ち位置のバランスを取ることができ、バックラッシュを免れた可能性も指摘できよう。

女性作詞家による男性歌手の彫像という「逆ピグマリオン」については、岩谷が作詞したほかの男性歌手、例えばフランク永井(「おまえに」、

「妻を恋うる唄」²¹⁾)との比較や、安井かずみの作詞による沢田研二の「創造」などの事例も合わせて今後の研究課題としたい。本稿では紙幅の関係で、こうした可能性を示すに留めるが、女性作詞家による男性歌手の「構築」の成功例として、岩谷と加山の事例は、歌のテキスト分析や、コンビが解消されなかった経緯なども調べることで、日本の音楽産業における女性のポジショニングを考える手掛かりを与えてくれるだろう。

4.3 今後の課題

本稿では岩谷の職歴を中心にアートワールドへの参入過程を考察したが、岩谷とほぼ同時期に活躍した安井かずみほかの女性作詞家の職歴の形成過程との詳細な比較も不可欠である。また、岩谷の出身地である兵庫県西宮市や宝塚市における「関西モダニズム」という角度からも岩谷の詩作の背景を浮き彫りにすることができるだろう。2013年に岩谷が亡くなった時、山下達郎が自身のラジオ番組で2週に渡って追悼特集を組み、次のように締め括った²²⁾。

私の大阪の大変親しい友人であります元大阪朝日放送の制作をやっていた吉住公男さんからメールいただきました。(中略)関西における外来音楽の普及や発展に一番貢献したのは宝塚と阪神間にあるミッション系スクールでこの役割の大きさも計り知れないとのこと。岩谷時子さんは神戸女学院のご出身ですが、大阪から神戸の間の多くのミッション系の学校というのは音楽と情操教育に非常に力を入れていて、優れた作曲家や作詞家を教員として抱えて、後に活躍する人材育成に貢献したと。そして宝塚歌劇は戦前から現在まで関西で随一のプロフェッショナル音楽表現の場として歌手、作家ともに数多くの才能を輩出していると。そういう意味で神戸女学院を卒業後、宝塚歌劇のスタッフになられて、そ

の後、作詞家として大きな功績を残された岩谷時子さんという存在は、関西の洋楽文化を象徴する偉大な存在であったと感じていると、そういうメールをいただきました。関西の文化圏にはそういう大きさというのが戦前からあります。(中略) 岩谷時子さんなんかもうそうした流れから出てきた方だと思います。

女性作詞家・岩谷時子を取り巻く「アートワールド」は、日本における音楽と演劇の文化、モダニズム、ローカリティの交差としても興味深い。本稿が残したこれらの課題の検討は、次稿に譲りたい。

- 1) フジテレビ系ドラマ「越路吹雪・愛の生涯〜この命燃えつきるまで私は歌う」(2005)、テレビ朝日系「帯ドラマ劇場・越路吹雪物語」(2018) など。
- 2) ゴールドマン, ヴィヴィエン (野中モモ訳) 『女パンクの逆襲—フェミニスト音楽史』(Pヴァイン, 2019/2021), 『ユリイカ』2023年5月号(特集「くワイメールラップ」の現在), 『シモズ』vol. 8(特集「音楽とジェンダー」, 2023年6月) など。
- 3) 北村紗衣 (2020) によれば, 第1波フェミニズムは19世紀から20世紀前半頃までの女性参政権運動, 第2波フェミニズムは英語圏では1960年代頃から80年代頃までの女性の権利拡大を目指した動き, 第3波フェミニズムは1990年代頃から2000年代頃までの芸術や消費文化と結びつけながら女性の自由さを示した運動, 第4波フェミニズムは2010年前後に始まったSNSの活用, インターセクショナリティ, そしてセレブリティによるフェミニズム活動の特徴とする動きを指すという。
- 4) 井上貴子・森川卓夫・室田尚子・小泉恭子, 2003, 『ヴィジュアル系の時代—化粧・ロック・ジェンダー』青弓社, Rose, Tricia, 1994, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press. (新田啓子訳, 2009, 『ブラック・ノイズ』みすず書房), 池田忍・小林緑編著, 2010, 『視覚表象と音楽』明石書店など。
- 5) 3) を参照のこと。
- 6) 本稿ではジェンダーを「社会的実践を秩序化していく一つの方法」で、「身体および身体が生み出すことに一貫してかかわる社会的実践」とするレイウイン・コンネル (Raewyn Connell) にしたがって捉える (Connell 1995/2022: 93)。コンネルは「男性性」を、「ジェンダー関係における場であると同時に、男性と女性がそうした場に関わることを通じた実践でもあり、さらにこれらの実践の身体体験やパーソナリティおよび文化の中での諸結果でもある」(ibid. 92-93) とする。コンネルの「男性性」を「女性性」に置き換え、本稿でもジェンダー化された関係性と諸過程に焦点を当てる。
- 7) 五十嵐は「芸能界に大きな影響力を持つ渡辺プロダクションの渡辺美佐氏の場合はやはりプロダクションを運営していた父親から引き継いだものも大きいので、例外として考えた方がよいだろう」と述べる (五十嵐 1999: 105)。
- 8) ベッカーの邦訳書 (1982/2016) では, art world (s) の訳語は「アート・ワールド」とナカグロ入りだが, 本稿では邦訳書を指す以外は, 「アートワールド」とナカグロ抜きで表記する。
- 9) ベッカーの訃報が日本にも届いた2023年8月に開催された日本ポピュラー音楽学会例会でも, ビュースカートが質疑に, 「ブルデューの理論はrigidで, 例えばバリ・オペラ座バレエ団のダンサーに関する研究になら適用できる。一方, ベッカーの理論はflexibleかつオープンであり, ジャズのようなアートワールドを説明するのに適している」と答えた。日本ポピュラー音楽学会2023年度第2回オンライン例会 “Gendering Popular Music Studies in Japan: Celebrating Sociology of Women Jazz Musicians by Marie Buscatto”, August 28th.
- 10) 岩谷の経歴については, 岩谷自身による随筆集 (岩谷 1982; 越路・岩谷 1999) のほか, 評伝 (田家 2008) と伝記 (村岡 2019), 雑誌, 新聞記事ならびに公益財団法人・岩谷時子音楽文化振興財団発行『Iwatani Tokiko Award 10th Anniversary 命の限りに』(株式会社文藝春秋 メディア事業局編集, 2019) を参照する。最後の資料は岩谷時子音楽文化振興財団からご惠贈いただいた。記して感謝する。
- 11) NHK人物アーカイブス 人物「あの人に会いたい File No. 485 岩谷時子」(https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=D0009250485_00000, 2023

- 年9月10日参照)。
- 12) 公益社団法人・日本作曲家協会のウェブサイト参照した。(https://www.jacompa.or.jp/record/, 2023年9月10日参照)。1973年までで区切ったのは、1974年にシンガーソングライターの吉田拓郎による「襟裳岬」がレコード大賞を取り、レコード会社の専属制が崩れる契機となったからである(鳥崎 2013: 282-283, 287)。
- 13) ただし、安井かずみは1939年生まれと岩谷よりも23歳年少で、エルヴィス・プレスリーの「GIブルース」(坂本九)に「みなみかずみ」名義で訳詞をつけた初仕事は1961年である(鳥崎 2013: 357-359)。1960年代に二人がしのぎを削っていた様子は、以下の文献も参照。「岩谷時子と安井かずみの“作詞の時間”」『週刊現代』11(1), 1969. 1.1, 161-162。
- 14) 11)に同じ。
- 15) 鈴木啓之, 2019「ライナーノーツ」『岩谷時子初期作品集』日本コロムビア, COCP-40785。
- 16) 岩谷を側で見ていた草野浩二も「越路さんを失って持て余していたエネルギーを、すべてミュージカルに捧げたのだと思います」と語っている(石塚 2013: 133)。
- 17) 文藝春秋 メディア事業局編, 2019: 84。
- 18) ピグマリオン伝説に基づいた小説「ピグマリオン」(ジョージ・バーナード・ショウ)を原作として舞台化・映画化された作品に「マイ・フェア・レディ」がある。
- 19) 鈴木啓之, 2019「ライナーノーツ」『岩谷時子=弾厚作ワークス・コレクションBox』dreamusic, MUCD-8129~8135。
- 20) 『加山雄三全仕事』2005. ぴあ, 8, 36。
- 21) 岩谷は、夫婦愛を描いたこの曲の歌詞を「宝塚の男役、みたいな気持ちで」書いたと話している(田家 2008: 204)。
- 22) BRUTUS 特別編集, 2023『増補改訂版 山下達郎の Brutus Songbook』, 49。
- 論再考』現代人文社)。
- , 1982. *Art Worlds*, first edition, 25th Anniversary Edition 2008, University of California Press. (後藤将之訳, 2016. 『アート・ワールド』慶應義塾大学出版会)。
- Bourdieu, Pierre, 1992. *Les Regles de L'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil. (石井洋二郎訳, 1996. 『芸術の規則II』藤原書店)。
- Buscatto, Marie, 2007. *Femmes du Jazz: Musicalités, féminités, marginalisations*, CNRS Éditions. (中條千晴訳, 2023. 『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』青土社)。
- Connell, Raewyn, 1995. *Masculinities*, 2nd Edition 2005, Polity Press. (伊藤公雄訳, 2022. 『マスキュリニティーズ—男性性の社会科学』新曜社)。
- 萩尾瞳, 1997. 『「レ・ミゼラブル」の100人』キネマ旬報社。
- 長谷場悠真, 2021. 「岩谷時子の描いた女性像——一九六〇年代を中心に」『福岡大学日本語日本文学』31: 41-56。
- 五十嵐正, 1999. 「音楽産業における女性」北川純子編著『鳴り響く〈性〉—日本のポピュラー音楽とジェンダー』(勁草書房), 84-106。
- 井上貴子, 1999. 『「逸脱」を演じる—女の子バンド体験からみた〈ロックと性〉』北川純子編著, 1999. 58-83。
- 石塚知子, 2013. 「ミュージカルに捧げた独身の生涯『愛の讃歌』の作詞家・岩谷時子さん」『週刊朝日』11月15日, 132-133。
- 岩谷時子, 1982. 『愛と哀しみのルフラン』講談社。
- いずみたく, 1977. 『見上げてごらん夜の星を—わが歌のアルバム』新日本出版社。
- 加山雄三, 2007. 『湘南讃歌』神奈川新聞社。
- 北村紗衣, 2020. 「波を読む—第四波フェミニズムと大衆文化」『現代思想』48(4), 48-56。
- 越路吹雪・岩谷時子, 1999. 『夢の中に君がいる—越路吹雪メモリアル』講談社。
- Lehtonen, Lasse, 2021. “Japanese women singer-songwriters of the 1970s: Female agency, musical impact and social change.” *Popular Music* 40 (1): 114-138.
- , 2022. *Yuming's The 14th Moon*. New York: Bloomsbury Academic.
- Looseley, David L., 2023. *Édith Piaf's Récital 1961*. New

引用文献

- 生明俊雄, 2023. 『シャンソンと日本人』集英社[新書].
- Becker, Howard S., 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Free Press. (村上直之訳, 2011. 『完訳 アウトサイダーズ—ラベリング理

- York: Bloomsbury Academic.
- 宮本直美, 2011. 『宝塚ファンの社会学—スターは劇場の外で作られる』 青弓社.
- 村岡恵理, 2019. 『ラストダンスは私に—岩谷時子物語』 光文社.
- 内藤千珠子, 2021. 『「アイドルの国」の性暴力』 新曜社.
- 島崎今日子, 2013. 『安井かずみがいた時代』 集英社.
- Sone, Yuji, 2017. *Japanese Robot Culture: Performance, Imagination, and Modernity*. New York: Palgrave MacMillan.
- 田家秀樹, 2008. 『歌に恋して—評伝・岩谷時子物語』 ランダムハウス講談社.
- 竹田恵子, 2017. 「ライブアイドル, 共同体, ファン文化—アイドルの労働とファン・コミュニティ」
- 田中東子・山本敦久・安藤丈将編著『出来事から学ぶカルチュラル・スタディーズ』 ナカニシヤ出版, 117-133.
- , 2021. 「ジェンダー・トラブル・イン・アートワールド—日本アート界におけるジェンダーをめぐる問題」 田中東子編著『ガールズ・メディア・スタディーズ』 北樹出版, 118-129.
- 武山梅乗, 2003. 「芸術と日常生活の和解—アートワールドの可能性とその限界」『駒沢社会学研究』 35: 17-34.
- 和田静香, 2023. 「『ミュージック・ライフ』を編んだ女性たち」『シモーヌ』 vol. 8, 72-77.
- 湯川れい子, 2013. 「若々しいセンス 歌で夢見せた—作詞家 岩谷時子さんを悼む」『朝日新聞』 10月30日朝刊.