

創作和太鼓とジェンダー： 女性奏者の位置づけをめぐる

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 大阪市立大学大学院文学研究科： 都市文化研究センター 公開日: 2024-09-09 キーワード (Ja): 創作和太鼓, 女性奏者, パフォーマンス, ジェンダー, 聴衆 キーワード (En): Sousaku Taiko, performance, gender, female performer, audience 作成者: 桑原, 瑞来 メールアドレス: 所属: 大阪市立大学
URL	https://doi.org/10.24544/ocu.20171213-185

創作和太鼓とジェンダー

—— 女性奏者の位置づけをめぐる ——

桑 原 瑞 来

要 旨

本稿は、「創作和太鼓」における女性奏者のパフォーマンスを対象として、そのパフォーマンスがどのように構築されているのかをジェンダーの観点から論じるものである。

1970年代以降、和太鼓は舞台芸術として展開したが、女性奏者には楽器や演奏方法においていくつかの制約があり、とりわけ大太鼓を演奏する行為は、その響きや音の特性と女性の身体とが一致しないという点において、女性は演奏に加わるための障害となっていた。その結果、女性奏者には踊りを中心とする役割が与えられ、太鼓を演奏するとしても動きを抑制することが求められてきたのである。こうした中、1992年に誕生した女性だけで構成される和太鼓グループは、激しい動きや筋肉を誇示することによって、新たなパフォーマンス法を築くことになった。この流れを受けて、女性の聴衆や愛好家も増加した。

こうした女性奏者のパフォーマンスに対する聴衆の受け止め方は、多様である。現代的で自分の好みに合うものとして受け止め、戦略として自身の演奏に取り込むものがある一方、これまで男性奏者が築いてきたパフォーマンスの規範を揺るがす存在として受け止めるものもある。

すなわち、女性奏者のパフォーマンスは、1970年代の男性奏者による性別役割と、それにジレンマを抱えてきた女性奏者の意識、1990年代以降に男性に挑戦する形で現われた女性奏者の意識やそれに対する聴衆の様々な受け止め方、それらが女性をめぐる社会的な背景と複雑に交錯していく中で構築されているのである。

キーワード：創作和太鼓，女性奏者，パフォーマンス，ジェンダー，聴衆

(2005年5月11日論文受理，2005年7月1日採録決定 『都市文化研究』編集委員会)

はじめに

現在、「創作和太鼓」¹⁾の演奏を活動の中核とするグループは、日本全国に約20,000グループ存在するといわれ²⁾，ここには演奏によって生計をたてる職業奏者も含まれる。公演の場は、東京、大阪をはじめとする大都市、あるいは地方中核都市の音楽ホールが中心であり、その大半はコンサート形式で演奏が行われる。これは、

「創作和太鼓」が特定地域で限られた期間のみ行われる神事や祭事で用いられる太鼓とは、異なるものであることを示す。「創作和太鼓」の公演は、その担い手である演奏者の居住地や活動拠点地にとどまらず、様々な聴衆を対象に行われるものである。

1980年代以降、「和太鼓ブーム」³⁾と呼ばれるほど、全国で多くの和太鼓グループが結成されたが、特に職業奏者が日本国内外の主要都市で

公演を行い、興行的な成功をおさめてきたことは、和太鼓の愛好家層を増加へと導いた要因の一つとなっている。1980年代以降は、通信・情報メディアが飛躍的に発達した時代である。情報や文化が地理的な境界を越えて、即時に伝播されるようになっていく中、都市はそれらを媒介する結節点として機能してきた⁴⁾。こうした中、限定された地域の文化として捉えられてきた芸能や音楽のあり方も大きく変化していく。すなわち、これまで都市文化とは対極的なものとして捉えられてきた土着的な文化も都市における文化状況の中で、都市文化を補完し、より豊かにするものとして再評価され、消費、享受されるようになっていったのである。

また、1970年代後半以降は、「文化の時代」、「地方の時代」という言葉が国家や地方の文化政策において用いられるようになった時期でもあった⁵⁾。特に1980年代から90年代にかけては、都市の再開発や地域活性化にともなう文化施設の建設や文化支援事業の開催等が自治体主導で行われるようになり、至るところで地域の特産品や物語を生かした施設が建設された⁶⁾。こうした特定の地域に関連した文化の見直しながさる中で、都市はそれらを選別、洗練させながら多彩な文化活動を展開し、創造的な文化を生み出していく。地方の民俗芸能等も、都市での公演やテレビ等のメディアを媒介にして、はじめて全国的に普及していったのである⁷⁾。

こうした文化状況の中で、佐渡を活動拠点地とする「鬼太鼓座」、「鼓童」は、都市、海外での評価を背景に地方での公演を拡大してきた。そこでは、佐渡をはじめ、秩父や三宅島等の地方で習得された芸能も受け入れながら、同時にそれを逆手にとることによって、より洗練された都市文化として活動を広げてきたのである。

だが、舞台芸術としての和太鼓が展開する中で、女性奏者には楽器や衣装、演奏法の選択においていくつかの制約があり、とりわけ大太鼓を演奏する行為は、その響きや音の特性と女性の身体、体力的な側面とが一致しないという点において、演奏に加わるための障害となっていた。その結果、女性奏者には踊りや唄等、太鼓以外の楽器を担当するという役割が定められてきたのである。この傾向にともない、和太鼓の

新たな担い手となる女性奏者たちは、これまでとは異なる舞台活動を展開するための戦略的な地位を占めるようになっていった。

本稿は、1980年代以降、先駆的な役割を担った女性奏者のパフォーマンスを対象とする。彼女たちのパフォーマンスが構築されていく過程に目を向け、その意味の変遷をジェンダーという観点から論じるものである。

女性と音楽に関する研究は、ポピュラー音楽の歌詞研究におけるジェンダー・ロールへの着目という点から研究が進んでいるが⁸⁾、民族音楽学では、音楽文化を理解、解釈、記述するためにジェンダーという視点を取り入れるようになり、音楽文化の中での男女の差異を語るための重要な着眼点になっている⁹⁾。17世紀のオペラから現代のマドンナの作品まで多様に取り上げ、フェミニズムの観点から論じたマクレアリ氏は、音楽にもジェンダーが構築されていることを示しつつ、音楽が社会を構成する要素であり、音楽にはジェンダーを構築する場として機能する側面があることを指摘する¹⁰⁾。こうした立場による研究は1990年代以降に主流になったものであり、音楽が社会的現実をそのまま反映していることを意味するのではなく、社会的現実もまた、音楽を実践する中で構成されるものであることを前提とする。音楽をそれ自体自律したものとして解釈するのではなく、ジェンダー化された社会的コンテクストの中で解釈するのである。マクレアリ氏は、このような立場について次のように述べている。「音楽における意味の研究は、人間を取り巻く状況と切り離して着手することはできない。その状況が、音楽の意味をつくりだし、伝達し、そして音楽の意味に反応するのだから」¹¹⁾。

本稿で対象となる女性奏者のパフォーマンスもまた、それ自体が自律した音楽として単独に理解できるものではない。女性奏者のパフォーマンスがどのように構築されてきたのかを解釈するためには、和太鼓の担い手である男性奏者と女性奏者、パフォーマンス、受け手である聴衆や愛好家、さらにそれらをめぐる音楽状況、社会的背景との関連の中で、記述していかなければならないと考える。

そこで本稿では、①1970年代以降の舞台芸

術への展開, ②担い手である男性奏者の意識とそれに対する女性奏者の意識, ③女性奏者の進出をめぐる音楽状況と社会的背景, ④聴衆の受け止め方というコンテクストとの関連のなかで, 女性奏者のパフォーマンスがどのように構築されてきたのかを解釈することを試みる。そして, これらの解釈を行うために, 「鼓童」の元女性奏者, 第2期「鬼太鼓座」の元座長である高久保康子¹²⁾, 「焱太鼓」という3つのグループにおける女性職業奏者に焦点をあてる。

なお, 考察をすすめるにあたり, コンサートプログラムや雑誌記事, 舞台芸術としての和太鼓を論じた数少ない先行研究を参考にした他, 実際にパフォーマンスが行われている場での論理, 語られる言葉を読み解くためにフィールドワークを実施した。

職業奏者への具体的な調査期間は以下のとおりである。「鼓童」については, 2003年8月21日から25日, 9月4日から6日に新潟県佐渡市に滞在し, 鼓童村での練習見学, 小木町での「アースセレブレーション」に参加した他, 両津市の鼓童文化財団研修所の見学, 代表山口幹文氏, 鼓童文化財団の千田倫子氏, 斎藤栄一氏, 見留知弘氏, 広報宣伝の中矢純子氏へのインタビューを行った。公演は, 2003年5月25日の石川厚生年金会館, 12月13日の大阪シアタードラマシティを見学した他, 同年7月31日から3日にアメリカカリフォルニア州サクラメント市で行われた北米太鼓会議に参加し, 期間中に行われたメンバーのワークショップも見学した。「焱太鼓」は, 2003年5月23日から25日, 6月7日から9日, 8月19日, 2004年3月8日から9日, 2004年7月18日から19日に石川県松任市に滞在し, インタビュー, 練習見学を行った。公演は, 2004年4月3日の京都公演にて楽器の搬入, 受付を手伝い, リハーサルから本番までの動きを見学した他, 2004年7月7日から12日に東京 日本武道館にて行われた「山本寛斎スーパーショー アボルダージュ」にスタッフとして同行し, 「焱太鼓」と愛好家との関わりを観察した。高久保康子氏については, 2004年11月29日に兵庫県姫路市商工会議所, 2005年1月31日に姫路市文化センターにてインタビュー, パフォーマンス調査を行った。なお, これらの

職業奏者に共通する調査として, 2003年10月11日から13日, 2004年10月9日から11日の「東京国際和太鼓コンテスト」にスタッフとして参加し, 各ワークショップの見学, インタビュー, 観察記録を行った。

なお, 愛好家と聴衆の女性の割合については, 2003年度の「東京国際和太鼓コンテスト」の主催である東京新聞, 及び浅野太鼓楽器店によって作成された質問紙によるアンケート資料, 女性奏者のパフォーマンスに対する受け止め方については口頭によるインタビュー資料を用いたが, これらの方法と調査の手続きについては, 本文中に記述する。

第1章 都市の音楽空間

1 舞台芸術への展開

「創作和太鼓」が, 聴衆をとまなう舞台芸術としてみられるようになったのは, 1970年代以降のことである。この展開には, 「鬼太鼓座」, 「鼓童」という2つのグループと, そこから独立した林英哲という職業奏者の活躍が深く関わっている。本章では, 「女性奏者のパフォーマンス」の考察の前提として, 上記のグループの活動を中心に, 和太鼓が舞台芸術としてどのように展開してきたのかを概観しておく。

和太鼓を舞台芸術として最初に定着させた「鬼太鼓座」は, 設立者である田 耕が「太鼓と人形芝居で世界を回り, その資金と技術をもとに佐渡に職人大学, 職人村をつくる」という目的で活動を開始した。田は和太鼓の演奏ができなかったため, 日本各地から音楽, バレエ, 舞踊の専門家を佐渡に招き, 1971年からメンバーは稽古を開始することになる。このような中, 田は演奏において足腰を鍛えることを重視し, ランニングを取り入れる稽古を日課として位置づけていく。そこで鍛えられたびわ型の足は, 活動の中心的な役割を担う男性奏者によって筋肉を誇示した禪姿で大太鼓を演奏する契機となり, その筋肉は音の響きだけでなく, 視覚的にも「力強さ」を表象するものとなっていった。

1975年のボストンマラソン完走後に「鬼太鼓座」は和太鼓の演奏を行い, 同年のカルダン

劇場公演で小沢征爾の指揮によってボストンシンフォニーオーケストラとの共演を果たす。これを機に「鬼太鼓座」は、現代音楽作曲家の石井眞木と出会い、石井は和太鼓のための作品を書き下ろす。ここで、西洋音楽を専門に学んだ作曲家による初めての和太鼓作品が誕生する¹³⁾。現代音楽作曲家による作品は、「創作和太鼓」に新たな習得方法を加える契機となった。これまで行われてきた口唱歌やグループ内のみで通じる独自の記譜法に加え、西洋の記譜法が取り入れられたことにより、メンバーはまず、五線譜を読解する能力も求められることになる。さらに、均等にリズムを打つ訓練や最弱音によって音を連打する技術が要求されるなど、新たな表現の要素が「創作和太鼓」に加えられていく。

石井の作品は、1976年に東京文化会館において初演され、翌年の岩城宏之指揮によるNHK交響楽団との演奏を経て、海外でも演奏されるようになる。1978年にはようやく半年間の長期国内公演も実現する。ここでは、民俗芸能や祭り囃子をもとにした作品¹⁴⁾とともに石井の作品も演奏され、これらは「鬼太鼓座」のレパートリーとして広く知られるようになっていった。現在もなお、和太鼓の名曲として多くのグループが演奏している。こうした「鬼太鼓座」の活動は、佐渡での共同生活という特異的な環境とともに新聞等のメディアでも言及されるようになるが、メンバーは次第に田の独裁的な運営体制に疑問を抱き、1981年に解散する。結局、田が佐渡を離れる形をとり、残されたメンバーは新たに「鼓童」として、活動を再開することになる。

2 都市における公演の定着

和太鼓が舞台芸術として展開しはじめた1970年代後半から80年代は、情報やサービス等の新たな経済システムが進展した時代であった。通信衛星やケーブルテレビ等、通信メディアが飛躍的に発達し、情報や文化が国際的な移動を行う中で、土着的な文化もまた、限定された地域にとどまらず、新たな意味を生み出しながら享受されるようになっていったのである。こうした中、和太鼓も国内外の都市を媒介にして、地方での公演を拡大していく。また、

1980年代から90年代は、地方における文化振興と国際文化交流の必要性が国家や地方の文化政策の中で掲げられた時期でもあった。国家や地方の文化予算が急展開するとともに、都市再開発、地域活性化の目的で、様々な行事や博覧会が企画され、文化施設も増加した。こうした中、和太鼓は異種音楽との共演や現代的なアレンジ等、新たな文化要素を取り入れながら、音楽ホールでの活動を展開していったのである。

「鼓童」は結成当初から職業奏者として活動を開始した最初のグループとして、1981年から現在までデビュー公演となるベルリン芸術祭を含み、42カ国で2,500回を越える公演を行っている¹⁵⁾。また、1982年には、同グループの中心的役割を果たしていた林英哲が和太鼓初のソロ奏者として独立するが、彼もまた、東京日仏会館で最初のコンサート、大阪厚生年金ホールでアルバム発売記念コンサートを行う等、都市での公演活動を中心に行っていく。

「鼓童」の国内での公演回数は、結成年から1999年をみても、47都道府県で計1,388回行われており、地域別にみると東京の297回、大阪の185回、次いで活動拠点である佐渡の129回と続いている¹⁶⁾。さらに、1980年代から90年代にかけて、全国各地に文化施設が建築されていく文化行政の動向と並行するように、全国各地の音楽ホールでの演奏を定着させている。例えば、この時期の地方公共団体の文化予算は、1983年の2,040億円から1993年の8,200億円と約4倍の伸びをみせており、その大部分が市町村や都道府県など地方自治体の予算にあてられている¹⁷⁾。これらの予算が施設の建設や維持を目的に消費されたものは、全都道府県で75%、全市町村で80%を占め、これに対応して1975年には520館前後であった全国の公立ホール数は1997年には1,870館へと約3.6倍に増加している。1980年代にはこのような公立ホール以外に、民間のホールも多く建設されたが、全ホールの70%が公立ホールで占める。2003年に22の都道府県で行われた「鼓童」の国内公演でも、野外コンサートを除く41公演のうち、37ヶ所が公立ホールで行われており、このうち1980年代以降に設立されたホールは、民間も含み70%を占めている¹⁸⁾。

全国各地に建設されたホールの増加は、大都市に限らず、日本各地に音楽を提供するための一助となった。「鼓童」代表、山口幹文氏は次のように述べる。「太鼓は野外で演奏するのが一番いいでしょう、とよくいわれますがやりやすいのはホールです。音をコントロールできますから。野外が一番難しい。どんなに大きい太鼓を打っても自然の規模にはかなわないし、実際そういう問題も多かった。太鼓を野外で、しかも音響機器を使わずに劇場空間と同じ作品を演奏するならば、まず、大きい音を出さなければなりません¹⁹⁾。

また、先にあげた現代音楽家による作品は、ホール向きの作品であり、弱音を生かした表現は、野外ではほとんど聴こえないという²⁰⁾。また、120センチを越える大太鼓は、舞台上で演奏することを目的に1970年代以降に新たに製作されたものであり²¹⁾、楽器の艶や色、質感等、視覚的な側面も強化されている。林英哲が行った聴衆に背中を向けて大太鼓を一人で演奏する奏法も、この時期初めて確立された。こうして和太鼓は、1970年代以降の都市文化の爛熟の中で楽器やパフォーマンスを洗練させながら、享受、消費されていったのである。

第2章 女性奏者の位置

だが、「創作和太鼓」が舞台芸術として展開していく中で、女性職業奏者には、ある程度の決められた役割が与えられていた。「鼓童」の場合、1981年の結成当時、男性10名、女性4名で構成されていたが²²⁾、女性が舞台上で太鼓を演奏することはなかった。女性奏者は、稽古で大太鼓を演奏していても、舞台上でそれを演奏することは許されておらず、着物を着用して踊ることが中心的な役割とされていた。2003年の時点において、男性15名、女性7名の正式メンバーが在籍しているが、女性奏者は、太鼓を打つとしても腰につけて踊りながら打つ、踊りとともにゆったりと斜めから打ちこむ、拍子木を打つというものに限られている。半被に鉢巻という男性と同じ衣装で演奏することが許されることになったのは、ここ数年のことである。

一方、1992年に結成した「焔太鼓」の場合、3人のメンバーは全て女性で構成されている。1999年には、東京、アメリカ、フランス、イギリス等、世界5カ国を巡回する「焔ワールドツアー」を実施しており、彼女たちもまた都市での演奏活動を中心とする。ここでは楽器の選択において特に制約はなく、奏者は大太鼓をはじめ、どの楽器でも自由に舞台上で演奏することが可能である。彼女たちは、大太鼓を前に両足を大きく広げ、両手をあげて、汗をかき、時に大声で叫びながら演奏する。彼女たちの紹介パンフレットやコンサート等のチラシには、「女性三人の和太鼓集団」といった性別があえて明記されている。

1 男性奏者の理想－女性奏者の偶像化－

「鼓童」の結成時からのメンバーであり、現在は演出を担当する代表 山口幹文氏によると、女性が太鼓を演奏するにあたり、視覚的な問題として「女性奏者の身体と楽器の大きさに違和感があり」、「女性奏者が大股を開いて演奏することや汗をかいて必死の表情で演奏することへの抵抗」があることを述べている²³⁾。そして、舞台上における男性奏者と女性奏者の表現上の区別について、①見た目に女性らしく見えるもの、②男性にしか表現できないもの、③女性でも男性と同じように叩けるもの、という3点をあげている。①は、女性の手先の動きや曲線美を指しており、例えば、元々地方の民俗芸能で男性が演奏していたものを女性に替えて演奏させる場合、その動きがわかりやすく表現できるように振付を変更する。着物を着用する踊りは、女性らしさが最大限に生かせるものとして、ここにあてはめられる。②は、山口氏の言葉でいう「男としてのシルエットがほしい部分」であり、例えばソロの大太鼓等がここにあたるが、もちろんそこに女性奏者が参入することは望ましくない。「鼓童」の大太鼓は、通常、自由にリズムを打ち込む「表打ち」と心臓の鼓動を示すという「裏打ち」に分かれ、禪を着用した二人の男性奏者によって演奏されている。③は、男女の差がなくても表現できるものであり、男性と同じ衣装を着用できるもの等があげられる。彼は、女性奏者にためらうことなく作品をつくつ

てもらい、演奏の機会を与えていきたいと述べている。ただし、重要なことは、演出上、男性、女性の区別があってほしいこと、その上でそれぞれの役割を全うしてほしいことが前提であり、大太鼓を打たせる意思がないことをはっきりと述べている。「これでもぼくは、女性に夢を持っているんです。こんな時代とはいえ、すごく。女性は、こんなにシルエットがきれいなものになあって思うことがたくさんあるんですよ」²⁴⁾。

こうした傾向が認められる一方、第2期「鬼太鼓座」の元座長、高久保康子は、男女混合のグループにおいて、演奏の中心的役割を担うことになる。

前章で述べたように「鬼太鼓座」は1981年に解散したが、その後、創設者の田 耕は、佐渡を離れた後、長崎の支援者のもとを訪れ、新たに第2期「鬼太鼓座」を結成した。1970年代の「鬼太鼓座」では、女性は太鼓を演奏せず、唄、箏等が中心であったのに対し、第2期「鬼太鼓座」では、女性を演奏の中心に位置づけることを試みている。1984年にスカウトされて入団したのが、高久保康子であり、彼女は1990年から2001年に退団するまで座長をつとめている。彼女のスカウトの条件は、「身長が低かったこと」と「目が大きかったこと」であった²⁵⁾。1966年に長崎県長崎市で生まれた高久保は、高校で陸上の練習をしている最中に田にスカウトされる。それまで和太鼓のコンサートを聴いた経験もなく、音楽や踊りも学校教育以外、受けたことがなかった。「鬼太鼓座」の存在もその時、初めて知った。そのため、もともと太鼓が好きで入団したわけではなく、体を動かすことや、海外に行くことができることに惹かれて、当初は軽い気持ちで入団を決意したという。153センチの身長で、唯一浴衣姿で演奏する高久保は、「高久保康子の可憐さ」²⁶⁾、「しなやかさと強靭さを併せ持つ」²⁷⁾演奏、として評価を高めてきた。彼女のパフォーマンスは、長胴太鼓を台に載せて、斜めから打ち下ろすのが基本であり、衣装は浴衣であるため、足を閉じ、膝を折って打つことが必然となる。楽器の制限は特になく、150センチの大太鼓を演奏することもあったが、その際、浴衣を捲り上げ、白い短

パンをはいて演奏する。

当時の新聞では、「若い女性リーダーによる太鼓の競演だ。男まさりの激しさの一方、優美なしなやかさもみせるバチさばきは見ごたえ十分」²⁸⁾という評価も確認される。禪姿で演奏をする男性奏者、あるいは半被姿の男性奏者の中で、真っ赤な襷をかけた浴衣姿で演奏する彼女は、グループの中心として、常に注目を浴びてきた。また、舞台だけでなく、コンサートのプログラムや販売ビデオ、CD、チラシの表紙をはじめ、広告の際には、ほぼ間違いなく、彼女は中心にいた。テレビの取材に行くのも彼女の役割の一つだった。高久保はいう。「田の狙いは、舞台だけでなく、テレビ映りのことも考えて私にピンときたといいます。テレビに出た時も、顔がはっきりしていていいって」。彼女が、座長になったのは「鬼太鼓座を継続するにあたり、宣伝効果を考えると、高久保が適任だ」²⁹⁾という理由もあった。

「鼓童」と第2期「鬼太鼓座」にみる女性奏者の位置は、太鼓を打つ、打たないにかかわらず、強さ、迫力を示す「男性らしさ」に対し、繊細さ、しなやかさを示す「女性らしさ」に二分された二項対立的な表現の中で、顕示する。そこには、太鼓は男性、女性は踊りという役割を与えることで「女性らしさ」を求めるもの、あるいは「女性らしさ」は、衣装であらわし、あえて力強く打たせることで女性奏者を際立たせるものがあげられる。特に、後者の高久保の場合、男性奏者6名と並んで締太鼓を演奏する際は、中央に座り、常に強音で打ち続けることが要求されていた。「女だけど、ずっと力強く打っておけ、と。勢いよく打つ部分を私は要求されていましたね」³⁰⁾。また、両足を開いて大太鼓を打つ際も、禪姿で演奏する男性奏者の後、大太鼓を回転させて裏側で打っていた彼女にスポットライトが当たる、というように、常に「男性奏者に対する彼女」という図式の中で、位置づけられてきた。その際も、半被ではなく、浴衣を捲り上げて打つ。汗だくになって打ち込む男性奏者に対し、実際は汗をかいていても、汗をかいているようには決してみせない、という表現が、彼女には求められていた。

2 女性奏者の挑戦

こうした流れの中で、1992年に「焔太鼓」が誕生したことは女性奏者の位置において、決定的な出来事となった。「焔太鼓」を結成に導いた浅野昭利氏は、その演出について次のように述べている。「女性が男らしく鍛え上げ、打てばどこまでいきつけるのかを試したかった。ひとつは筋肉や。男はふと股を露出してきた。ほんなら女に何ができるか、どうなるかって焔太鼓で試したわけ。とことん激しく。女が男の真似をしてどうなるってみんなにいわれた。だからこそ、鍛え上げたエロスを出したかった。だから、デザイナーに頼んで透き通る衣装をつくってもらった。あの衣装で鍛えたもんを露出しても何もいやらしくなかった。美があったんや」³¹⁾と述べる。

結成時からメンバーである地下朱美は、地元、石川県の高校を卒業後、会社員やファッションモデルの経験を経て、結婚し、長男も出産した。だが、33歳の時、たまたま友人に誘われて太鼓を見に行行ったという。「見ていたら楽しそうで、うきうきして血が騒ぐというか。やっぱり音。響きも癒されるし。もう、やらずにいられない。こんなだったら、もっと早くやればよかったなって」³²⁾。地下自身、まさかプロになろうとは思ってはいなかった。彼女にあえて巨大な大太鼓を選択したという浅野氏は次のように述べている。「約40年前まで女が太鼓に触れること自体、罪みたいなところがあったわけ。それに、(太鼓を)打たせても最初はどうしようもなかった。ものにならんさけ。でも、一途に打ち込む姿は仕込んだらものになるかもしれん。育ててみようと思った。だからこそ、あえて、大太鼓打ってみ、ってなった」³³⁾。1996年には、日本で最も大きいとされる直径206センチの大太鼓が地域振興を目的に作製されたが、「焔太鼓」が最初に演奏している³⁴⁾。1999年には、東京サントリーホールをはじめ、ニューヨーク・カーネギーホール、ロンドン・アストリシアター等で公演も行った。カーネギーホールでは、当日券も売り切れ、カーテンコールを3度も行っている。また、当時のメンバーである池田美由紀の写真集も出版された³⁵⁾。「焔太鼓」が結成されるまで、両足を開いて、しかも鍛え

られた筋肉を強調して演奏する女性職業奏者はみられなかった。彼女たちは、愛好家の育成にも力を注ぐ。

だが、男性奏者にあからさまに挑戦する形で演奏する「焔太鼓」のような女性奏者、あるいはそれを目指す女性奏者の舞台活動が目立ち始める中で、男性奏者や評論家による様々な見解も見え始める。そこには、「制外者による命懸けの芸」³⁶⁾のように「焔太鼓」が和太鼓の規範を揺るがす存在であることを示唆する見解がある一方で、「女だってやるわよ、というコンプレックスの裏返しのような出で立ちでは、いつまでも居場所が得にくいのではないか」³⁷⁾、「演奏している姿の美しさや、自然に出てくる色気や可愛さがないと誰も聴きに行かないんじゃないか」³⁸⁾等の従来の女性奏者のあり方、支持に基づく批判的な見解も確認されている。

3 愛好家女性の増加

1980年代以降、女性職業奏者の活躍が目立ち始める中、愛好家も増加した。彼(女)たちは、コンサートの聴衆であるだけでなく、自ら和太鼓グループを結成し、楽器や楽譜の需要を支え、和太鼓教室の受講者等の役割も担っていった。こうした状況の中、2001年には「世界で活躍する和太鼓奏者の育成」を目的とした「東京国際和太鼓コンテスト」も誕生した。自由曲とともに現代音楽作曲家による課題曲が与えられ、点数によって演奏が評価されるようになったのである³⁹⁾。コンテストの応募は、性別、国籍は問わず、海外からの応募もみられる。但し、年齢制限として①高校生以上を対象とする大太鼓部門、②中学生以下を対象とする組太鼓青少年部門、③年齢制限なしの組太鼓一般部門がある。2003年度は、3部門において128組の中から1次審査を通過した全35組が選抜されている⁴⁰⁾。

愛好家女性の割合－出場者－

2003年度のパンフレットに記載されたデータによると、組太鼓部門の出場者数は、全14組130名、うち男性は61名(平均年齢25歳)で46%、女性は69名(平均年齢22歳)で53%を占める。職業を男女別にみると、男性は、会社員(16名)、公務員(10名)、学生(27名)、フ

リーター (3名), 和太鼓奏者 (5名), 女性は, 会社員 (21名), 学生 (38名), 看護師 (1名) 保育士 (1名), 歯科衛生士 (1名), カイロプラクター (1名), 主婦 (3名), 家事手伝い (2名), 無職 (1名) である。また, 大太鼓部門は, 出場者11名のうち男性9名 (平均年齢32歳), 女性2名 (平均年齢32歳) であり, 男性の職業は, 公務員 (2名), 自営業 (2名), 木工加工業 (1名), 和太鼓奏者 (4名), 女性は栄養管理士 (1名) と公務員 (1名) である。各部門の女性の割合は, 組太鼓部門が52%, 大太鼓部門が18%であった。

女性の聴衆の割合

ー観客, ワークショップ参加者ー

女性の聴衆については, 2003年度の「東京国際和太鼓コンテスト」の主催 東京新聞, 浅野太鼓楽器店によって次年度の案内送付のために作成されたアンケート紙を参考にする。アンケートは, ①コンテストのみ観覧, ②ワークショップ参加者用と2種類作成され, 内容は年齢, 性別, 住所, 交通手段, 催しを知ったきっかけ, 観覧した部門, 会場内の表示, スタッフの対応, 感想であった。うち, 本論で用いる項目は主に性別と年齢であるが, ②は年齢の項目が記されていない。なお, アンケートは会場受付にてパンフレットとともに手渡されたものである。

まず, コンテストのみ観覧した女性の割合を確認する。会場の座席数は758席, 聴衆の人数は主催者浅野昭利氏によると立ち見を含めて約900名, 有効回答数は157名 (有効回収率は約17%), うち, 女性は91名 (平均年齢39歳) で58%, 男性は66名 (平均年齢48歳) で42%であった。次にワークショップの参加者数を確認する。ここでは男性指導者として「鼓童」の奏者1名と「鼓童出身」の奏者各1名が2クラス担当し, 女性指導者は「焔太鼓」のメンバー各1名が2クラスを担当した。全6クラスが開講され, 受講者は各クラス20名で計120名が参加した。有効回答数は50名 (有効回答率41%), うち, 男性11名 (22%) 女性39名 (78%) であった。ここには複数のクラスに参加した者も含まれており, 指導者を男女別にみると「焔太鼓」

の大太鼓講座の受講者40名中, 有効回答数は22名 (有効回答率55%), うち男性は3名 (14%), 女性19名 (86%) となっている。また, 「鼓童」, 「鼓童出身者」の太鼓講座の受講者40名中, 有効回答数は32名 (有効回答率80%), うち, 男性は10名 (31%), 女性22名 (68%) であった。出場者, 聴衆, ワークショップを含め, 女性愛好家の増加が確認された。

第3章 パフォーマンス特性とジェンダー

1 女性奏者をめぐる音楽状況と社会背景

和太鼓における女性奏者のパフォーマンスが, 特に女性の聴衆に違和感なく受け入れられていった1980年代から90年代以降は, ポピュラー音楽においても女性が進出した時代であった。従来, 男性のパフォーマンスが通例とされていたロックにおいても女性バンドが輩出し, 男性性と結びつくものとして考えられていた舞台上での激しい動きや歌唱等にも女性が参入してきた時代でもある⁴¹⁾。

1980年代には, CDをはじめ, 新たな音響機器や技術が開発されたが, 中でも1981年に欧米で営業を開始したMTV (ミュージック・テレビジョン) や音楽ビデオの出現は, パフォーマンスや消費者の受容に大きく影響をもたらした⁴²⁾。日本でも1984年からMTVと提携した番組が開始されたが, それまでコンサートやアルバムジャケット等でしか目にすることがなかった音楽家の衣装や容貌は, 音と映像の結合として, 家庭でも享受することが可能になったのである⁴³⁾。こうした音楽状況における消費者拡大の中で, 女性たちもあらゆる音楽活動に触発されていく。レゲエとパンクの影響を受けた女性だけで構成されるロックバンド「ザ・スリッツ」等が輩出し, 男性的とされるロックの攻撃性や過激さに女性のセクシュアリティを挑発的に打ち出していったのである⁴⁴⁾。また, 女性ヴォーカリストのマドンナやシンディーローパーが輩出していくのもこの時期であるが, なかでもマドンナは, ジェンダー, セクシュアリティ, 人種といった問題を音楽ビデオの映像によって

戦略的に発表し、訴えていく⁴⁵⁾。こうした欧米の動向に影響を受けつつ、日本のポピュラー音楽も1980年代には、女性バンドや女性ヴォーカリストによる男女混合バンドが活動を開始する⁴⁶⁾。こうして、ポピュラー音楽の女性も社会における女性の意識変化の中で増加していったのである。

女性をめぐる社会背景

こうした音楽状況は女性をめぐる社会背景とも関連すると考えられる。1975年は、国連の「女性の地位委員会」が男女平等の実現を提案した「国際女性年」とされ、第1回の世界女性会議が開催された年であった。ここでは男女平等に基づいた平和な社会を築くための指針として「世界行動計画」⁴⁷⁾等が採択され、1976年から85年の10年間は「国連女性の10年」と定められている。こうした動きの中、1979年の国連総会で採択された「女子差別撤廃条約」は、「固定化された性役割分業の変革」⁴⁸⁾を男女平等の新しい理念として提起した。これにより、これまで性別役割分業を前提に進めてきた日本国内においても、この条約に批准するための措置をとり始めた。国籍法の改正（1984年）、男女雇用機会均等法の施行（1986年）、育児休業法の施行（1992年）、学習指導要領における家庭科の男女共修の実現（1993年、1994年）等、国レベルでの制度改革が行われるとともに、1980年以降、地方自治体も女性政策課の設置、女性センターの設立、女性行動計画の策定等に積極的に取り組み始めたのである⁴⁹⁾。

また、1970年代後半は、「女性学」という用語が学会や大学の講座で定着しはじめた時期でもあった⁵⁰⁾。1977年には、国際女性学会、日本女性学会等が発足し、1980年代には女性学関連科目を設置する大学も増加した。80年代後半には、日本でも「フェミニズム」という用語が使用されるようになり、社会学やその他の社会科学の領域で重要なキーワードとして認知されていく。1990年代に入ると、女性学やフェミニズムの流れを受けて、「ジェンダー」という用語が社会的性差の意味で広く用いられるようになり、ジェンダー研究も広がり始めた⁵¹⁾。女性学とフェミニズムが「女性」という記号を

含んでいたのに対し、ジェンダーは女性のみを扱うのではなく、男女両性に関わる問題として使用されていく。

この流れを受けて、自治体における「女性政策」の認識も見直されるようになり、これまで主に「女性を対象とした意識啓発活動を中心とする施策」という意味で扱われてきた「女性政策」という用語も、1990年代以降、「女性の意識啓発だけでなく、男女両性を対象とした社会制度の見直しやジェンダー分析に基づく施策」の意味で使用されるようになった⁵²⁾。また、1999年には男女共同参画社会の形成という基本理念と実現に向けて「男女共同参画社会基本法」が制定される等、政策決定の過程でも女性の参画を進めた時期であった。

こうした社会背景の中で、女性の意識、生活スタイルも多様化した。男女共同参画の意識調査によると、「夫は外で働き妻は家を守るべきである」という考えに対して女性が肯定する割合は、1979年に70%、1992年に55%、2002年に43%となっている。男性が肯定する割合は、1979年に75%、1992年に65%、2002年に51%であり、男女ともに性別役割分業の意識を肯定する割合は低下している⁵³⁾。こうした意識変化にともない、女性の婚姻、出産傾向も変化をみせ、平均初婚年齢は、1975年に24歳、85年に25歳となり、2000年では27歳、また、第1子出生時の母の平均年齢は、1975年に25歳、85年に26歳、2000年には28歳となっている⁵⁴⁾。

1980年代以降は、制度的な変化とともに女性をとりまく環境が多様化した時代である。1966年生まれの高久保康子が活動を開始したのも1984年であり、1953年生まれの地下朱美は、育児を終えた1992年から本格的に活動を開始した。女性奏者の中には、演奏活動と家事を両立させている者も多く、太鼓以外の職業をもつ愛好家の女性も出産のため活動を一時休止する者等、様々な生活形態のもとで活動に取り組んでいる。また、1980年代後半には、太鼓と人間の研究情報誌として『たいころじい』が出版されたが、2001年から、女性の編集長が就任し、この年、創刊以来、初めて「女が打つ太鼓」として巻頭特集が組まれている。

では、この時期、女性奏者はどのような意識

をもっていたのだろうか。以下、「鼓童」、第2期「鬼太鼓座」、「焔太鼓」の女性奏者の発言を確認する。なお、傍線は筆者によるものである。

女性職業奏者の意識

「鼓童」の舞台経験をもち、現在、鼓童文化財団を担当する千田倫子氏は次のように述べている⁵⁹⁾。

「太鼓界に見る男らしさ、女らしさとは、現実と全く逆だと思っています。やる気になっているところに形だけ女らしいことを要求される。その人好みの女らしさなのだろうけど、幻想を演じてあげなければならないところもあります。でも、そういう男らしさ自体が間違ってるんじゃないかって。つまり、自他ともにそういう部分に縛られているところが、「鼓童らしさ」につながっていくのかもしれないけれど（中略）。自分が客だった時から、鼓童の女性の役割は男性にみせられないところを受け持つということは理解していました。でも、研修所では同じことをやるわけです。体を動かして、もちろん大太鼓も叩きます。『三宅』も『屋台囃子』も女性がやるんですよ。それで私は『三宅』が好き、とか好みが出てきた頃、メンバーになった途端に太鼓を奪われてしまう。女性は踊りという路線があったから。太鼓を叩きたいのに…と思いましたね。この女性の時代に封建社会は何、みたいな。その後は女性の人数の増加や流れもあって少しずつ女性も叩きはじめています」が。

彼女は、「鼓童」に入団する女性が、大太鼓を打ちたいという理由で入るわけではないことを認識しており、そうしたグループの特徴によって、「鼓童」の聴衆が共感を得てきたと解釈している。だが、「鼓童」というグループに所属し、太鼓を演奏することに意味を見出していた彼女にとって、あらかじめ、太鼓は男性、踊りは女性という明確な役割分担がなされることは、和太鼓パフォーマンスのあり方を、問い直すことになる。つまり、舞台上で太鼓を演奏させてもらえなかったことや汗だくになって打つ

ことを拒否されたことに疑問を抱く一方、仮に、既に存在する「鼓童」の作品を女性奏者が男性奏者と同じ衣装を着て、舞台上上がったとしても、それは主体である男性奏者の表現を引き継いでいることに変わりはないのではないかと、いうジレンマである。そのため、彼女は男性と同じ衣装を着用し、同じ演奏をすることで端役的な位置にいられる安心感ではなく、女性奏者自身が異なる衣装で太鼓を演奏することが重要であることも指摘しながら、聴衆がそれを求めるのか、という狭間で葛藤しているのである。

一方、楽器の選択に制約のなかった高久保康子は、自身の演奏を「男打ち」、「女打ち」として示している。ここでいう「男打ち」は、両足を開き、両手を上げて力強く打つものであり、「女打ち」は足を閉じて斜め、あるいは横から打つものを指す⁶⁰⁾。彼女は、男性奏者と同様にバチを提供され、「男打ち」を習得することから稽古を開始した。「女打ち」を取り入れた経緯について次のように述べている。

「現在のスタイルは、田から着物を着て打ちなさいといわれたのがきっかけでした。有無をいわせず。でも、浴衣で打つのは慣れないし、着るのも動くのも面倒だし、最初の頃は本当にいやだった。だから、小さなイベントとか田さんの目の届かないところでは、今日は半被で出ようとか、自分で衣装を決めていました。でも、そのうちにだんだん田さんに『ちゃんと浴衣でやりなさい』っていわれるようになって。で、ずっと浴衣を着るようになって…」。

「太鼓の男性社会を意識しすぎて、男に負けないぞ、って打つ人も多いじゃないですか。でも、そういうのは逆にやりたくないと思います。それを意識してやるのはいやですね。そこまで頑張らなくてもいいじゃない。筋を立てて、足を広げて。すごいとは思いますが私はそうはなりたくない」。

浴衣の着用は、彼女のパフォーマンスだけでなく女性観にも影響を与えることになった。衣装の下で見えなくとも両膝を合わせ、強音で打ち続ける際も表情を変えずに口元を堅く閉じ

る。また、腹筋や背筋も鍛えていたがそれを誇示するのではなく、あえてそれを隠すことによって女性らしさを表現するのである。これによって高久保は、「創作和太鼓」の理想という枠組みを崩さないまま、女性奏者のパフォーマンスを提示することを可能にしたのである。

これに対し、「焱太鼓」は、演奏にともなう感情の全てを表情とともに身体全体で表現する。身体や表情の動きを抑制していた高久保に対し、地下はリズムの高揚とともに片足をあげ、身体を大きくそらせ、目を見開き、大きく口を開いて叫び声をあげて演奏する。「焱太鼓」の衣装には、動きの制約がない⁵⁷⁾。

「一番大切なのは、ストレッチと瞬発の筋肉。大太鼓の癒される部分と血が沸き立つような部分。自分が気に入っていることをやっているだけ。女性が打つはずもないものを打っているというタブー、男性のものをやっているという珍しさ。でも、『女がちよろちよろやっているだけ』って、思われなくなかったから、『おりゃー』って男性顔負けの声あげて。あれだけ大きな太鼓って、人間爆弾みたいにならないと、それに勝てないんです。対等になるには自分の持っている力を全部出さないと無理。でも、それが面白くなってきたのね。ありえないことをやってのける爽快感につながっていった。

1970年代以降、踊りを中心とする役割を担ってきた女性奏者たちは、80年代半ばに入り、男性奏者と並んで太鼓を演奏するようになった。1990年には初の女性座長も誕生した。だが、この時期、女性奏者のパフォーマンスは彼女たちの自由な発想によってつくられたものではなかった。「大太鼓」が舞台化にともない視覚的に大きくなる一方、それを演奏する女性奏者には、あえて小柄な女性を選抜されてきたこと、動きを制限する衣装等、いくつかの矛盾が含まれていた。「焱太鼓」は、これらの相反する部分を戦略的に埋めていくことによって新たな女性奏者のパフォーマンス法を築いたのである。

2 パフォーマンスの受け手

では、現在、女性の聴衆、愛好家は同性奏者のパフォーマンスをどのように受け止めているのだろうか。前章で述べたように和太鼓の聴衆と職業奏者は、コンサートを通して接触だけでなく、ワークショップで対話することも可能である。聴衆はワークショップに参加すれば、職業奏者から指導を受けることもでき、聴衆と奏者は互いの影響を受けやすい環境にあるといえる。ワークショップや太鼓教室は、現在、各地の職業奏者によって行われているため、聴衆には演奏経験がある者も多い。特に近年では、音楽科指導要領で和楽器の習得が必修となったこともあり、ワークショップに小中学校の教員や保育士が参加することも少なくない。この場合、女性の参加も多く、ワークショップを機に初めてコンサートに出向く者も含まれる。また、和太鼓関連のイベントでは、愛好家が職業奏者の指導を受けて共演することもあり、職業奏者が別の職業奏者の公演の聴衆になることもある。つまり、奏者と聴衆の間には明確な線引きはなく、流動的な関係にあり、互いの影響を経験的に受けやすい状況にあるのである。

パフォーマンスの受け止め方

音楽の意味は受け手の解釈があってはじめて意味のあるものになる⁵⁸⁾。受け手がどのように解釈しているのかを明らかにするのは容易ではないが、ここでは、その手がかりとして2003年10月12日と13日に「東京国際和太鼓コンテスト」で行った聞き取り資料を参考にする。会場にいる女性17名を無作為に抽出し、年齢(年代)、居住地、演奏経験の有無とともに「コンテストを見た感想」と「女性奏者のパフォーマンス」について口頭質問を実施した。居住地と年齢は、10代4名(東京都1名、埼玉県1名、岐阜県1名、長野県1名)、20代8名(東京都4名、千葉県1名、埼玉県1名、茨城県1名、北海道1名)、30代2名(千葉県1名、茨城県1名)、40代2名(愛知県2名)、70代1名(東京都1名)であった。そのうち東京都20代1名、70代1名、茨城県20代1名、30代1名、愛知県40代1名は演奏経験がなかった。

ここでは女性奏者のパフォーマンスを戦略や

戦いとして受け止めるものや、男女ではなくあくまで個人のメンバーとして受け止めるものなどいくつかの異なる見解はみられた。だが、17名とも女性奏者のパフォーマンスに対して特に違和感を示す発言は認められなかった。以下、演奏経験をもつ10代の受け止め方のみ、そのまま抜粋する⁵⁹⁾。

- ①「浅草で父に太鼓を教えてもらっています。助六太鼓の系列です。太鼓の魅力は、一つの音でいろんな形が出せること。簡単なんだけど凄く難しい楽器。太鼓を通じていろんな世界の人とコミュニケーションがとれたり。メンバーは女の子がほとんどです。昔は男の人の力強いイメージがあったけど、やっぱり、今、女の子が前に出る時代じゃないですか。女の人の場合は形や線がしなやかだったりとか、やわらかさだったり、そういう演奏を女の人がやることで、グループに丸みが出てくるんです。最初はそういう意味で戦略的に女の子を取り入れていたけれど、次第にそこから競争心も芽生えて、私の方がうまいのよってどんどん増えてきたんです（東京都在住 10代 太鼓歴5年）」。
- ②「大宮市から来ました。このコンテストに受けて落ちましたが、見たいと思って。コンテストのために練習する。ステージで自分が爆発する感じ。力強く打ちたい。見た目の動き、技をみせたい（埼玉県 10代 太鼓歴7年）」。
- ③「上のものを見て自分の糧にしたい（岐阜県 10代 太鼓歴3年）」。
- ④「私も太鼓を打ちますが、やりたい人が集まって。先輩（女性）のパフォーマンスを見てカッコいいと思って始めました。先輩を尊敬しています。9人みんなで戦っているところを見せたかった（長野県 10代 太鼓歴7年）」。

本章で取り上げた女性奏者の受け止め方は、あくまでひとつの側面にすぎない⁶⁰⁾。だが、ここで強調したいのは、作り手だけでなく、受け手のジェンダー観が、女性奏者のパフォーマン

スを構築することもあれば、パフォーマンスがそうしたジェンダー観を構築することもあるということである。そして、それらは音楽状況や社会的背景と複合的に関わりながら構築されているということなのである。

おわりに

以上、本稿では、女性奏者のパフォーマンスを対象として、そのパフォーマンスがどのように構築されてきたのかを論じてきた。最後にその内容をまとめておくことにする。第1章では、和太鼓が舞台芸術としてどのように展開してきたのかを都市における文化状況の関わりから論じた。その結果、1980年代以降の通信、情報メディアの飛躍的な発達の中で従来の都市、地方、国境という範域的な関係が変化し、これまで都市文化とは対極的なものとされていた土着的な文化が都市文化を補完するものとして享受されてきたこと、加えて、文化行政の動きの中で都市再開発や地域活性化にともなう文化施設が増加したことにより、和太鼓が音楽ホールの場で消費されるようになったことを述べた。そこでは、現代音楽作曲家による作品の提供やリズムのアレンジ、また、楽器の色、艶といった視覚面が強化されながら和太鼓が都市を媒介に洗練されていく様を概観した。だが、これらのグループにおいて女性奏者による太鼓の演奏は確認されなかった。これを受けて、第2章では、まず、女性奏者がなぜ演奏に加わることができなかったのかを男性奏者の観点から述べた。ここでは女性奏者のパフォーマンスが、男性奏者による「女性らしさ＝動きの制約」というジェンダーの視点と強く結び付いていることが確認された。1980年代半ばには、第2期「鬼太鼓座」において演奏の中心的役割を果たす女性奏者が誕生したが、太鼓の演奏以外に広告塔としての役割や「男性奏者の理想」を提示する形でパフォーマンスが遂行されてきたことが明らかになった。つまり、これらの女性奏者のパフォーマンスは、強さや迫力を示す「男性らしさ」に対する「女性らしさ」に二分された二項対立的な表現の中で顕在化したものであった。こうし

たパフォーマンスのあり方を戦略的に展開したのが、1992年に誕生した「焱太鼓」であった。男性奏者に挑戦する形で筋肉を誇示し、汗をかきながら演奏する彼女たちに対し、男性評論家等による「制外者による命懸けの芸」等の評価がみられる一方で、女性の聴衆や愛好家は増加している傾向を確認した。第3章では、こうした女性たちの和太鼓への進出を音楽状況と社会的背景から論じた。まず、女性奏者が違和感なく受け入れられていった1980年代から90年代は、ポピュラー音楽等、他の音楽分野においても女性バンドが輩出した時代であったこと、その背景に音楽ビデオやMTVの出現による音楽にともなう視覚面の強化、消費者層の拡大による女性の増加を確認し、それらが女性をめぐる社会的制度の変化とも共通する現象であったことが認められた。これを受けて、女性奏者自身の意識と受け手の解釈という観点から述べた。ここでは、動きを抑制しながらパフォーマンスを遂行してきた女性たちがある種の不自由さを感じていたことが認められる一方、「男性奏者のパフォーマンスを行う珍しさ」を戦略として打ち出した女性奏者は、自己表現の手段として「演奏する爽快感」を見出していたことが確認された。こうした中で、現在、女性の受け手は同性奏者による激しいパフォーマンスを「格好よい」ものと受け止め、自身の演奏モデルとして取り入れている傾向が認められた。以上が本稿で明らかになったことである。

すなわち、女性奏者のパフォーマンスは、それを提示する奏者の意識だけで構築されるものではなく、本稿で述べたような男性奏者のジェンダー観、それに矛盾を抱いてきた女性奏者の意識、そして、1990年代以降、そうした矛盾を戦略的に埋める形で誕生した女性奏者の意識とそれを受け止める受け手の解釈、それらが女性をめぐる社会的な背景と複雑に交錯する中で構築されているのである。なお、本稿では女性奏者のパフォーマンスの内部構造（音、身ぶり、リズム）とジェンダーとの関わりについて触れることができなかった。また、受け手の解釈においても多くの課題が残されている。本稿で行った基礎的な解釈をもとにして今後さらに考察を深めたい。

（付記）本稿を執筆するにあたり、浅野太鼓楽器店、浅野昭利専務から多くの資料を提供して頂き、貴重なご助言を頂きました。また、「鼓童文化財団」菅野敦司氏からは資料を提供して頂きました。「焱太鼓」、「鼓童」、高久保康子氏をはじめとする職業奏者の方々、及び、多くの和太鼓関係者の方々にご協力を頂きました事に心から感謝申し上げます。

注

1. ここでいう「創作和太鼓」とは、和太鼓によって新たにつくられる創作音楽のことである。本稿で使用する「和太鼓」という語は、「創作和太鼓」のことを示す。
2. 浅野太鼓楽器店 浅野昭利専務のご教示による。
3. 八木康幸1994「ふるさとの太鼓 長崎における郷土芸能の創出と地域文化のゆくえ」『人文地理』585頁。
4. 町村敬志1992「世界都市化する東京」『都市社会学のフロンティア』日本評論社3-7頁。
5. 佐藤郁哉1999『現代演劇のフィールドワーク』東京大学出版会154-156頁。
6. 橋爪紳也2002『集客都市』日本経済新聞社61-62頁。
7. 米山俊直1986『都市と祭りの人類学』河出書房新社66-79頁。
8. 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」『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7-10頁。
9. Sugarmanは、女性と男性のダンスパフォーマンスを比較する中で、女性は動きを抑制することによって控えめさや上品さを示して個性を隠すのに対し、男性は自由に身体を動かすことで力強さを示し、個性を表明すると指摘している。ここでは、ダンスが行われた場や表現にともなう言及、聴衆等のコンテクストからパフォーマンスの展開について論じている。Jane C, Sugarman.2003 "Those 'Other Women': Dance and Femininity

- among”, Tullia, Magrini(ed.), Music and gender perspectives from the Mediterranean. University of Chicago press: 87-118.
10. マクレアリ,スーザン1997『フェミニンエンディング』女性と音楽研究フォーラム (訳) 新水社。
 11. 前掲10 47頁。
 12. 職業奏者は,全て敬称を省略させて頂いた。
 13. 「7人の日本太鼓と銅鑼のためのー『モノクローム』作品28」,「日本太鼓とオーケストラのためのー『モノプリズム』作品29」。石井の作品については,石井眞木1994「日本太鼓ー鬼太鼓座からの拡がりー」『たいころじい10』十月社35ー37頁。
 14. 埼玉県秩父市で行われる祭り太鼓を編曲した『屋台囃子』や三宅島の神着木遣り太鼓を編曲した『三宅』等がある。林英哲1999『たいころじい17』十月社25ー29頁。
 15. 鼓童2002 活動パンフレット。
 16. 大塚千枝1999「現代日本における和太鼓の創造:鼓童の活動を手がかりとして」東京大学総合文化研究科修士論文,付録資料16,図6。
 17. 以下,地方自治体の文化予算の状況については,次の資料を参考にした。前掲5。『芸能白書』1997芸術文化情報センター130頁,133ー144頁。『芸能白書』1999芸術文化情報センター121頁。
 18. 「鼓童One Earth Tour 2003」コンサートプログラム。
 19. 2003年8月24日。佐渡,鼓童村での山口幹文氏へのインタビュー。
 20. 2003年9月5日。佐渡,鼓童研修場での斎藤栄一氏へのインタビュー。
 21. 「鬼太鼓座」の結成にあたり,田耕は舞台用の和太鼓の製作を浅野太鼓楽器店に依頼した。現在,職業奏者の大半は浅野太鼓製の楽器を使用している。
 22. 前掲16。
 23. 2003年9月5日。佐渡,鼓童村での山口幹文氏へのインタビュー。
 24. 前掲23。
 25. 2004年11月29日。姫路市商工会議所での高久保康子氏へのインタビュー。
 26. 『たいころじい17』十月社1997年56頁。
 27. 西角井正大1999「日本の太鼓 オンナが打つ」国立劇場公演ビデオ付属資料。
 28. 1995年8月9日。朝日新聞夕刊。
 29. 前掲25。また「人形と人間の相対の芝居をするのに適任という理由」もある。茂木仁史2003『入門 日本の太鼓』平凡社。
 30. 前掲25。
 31. 2003年5月24日。浅野太鼓楽器店での浅野昭利氏へのインタビュー。
 32. 2003年5月24日。浅野太鼓楽器店での地下朱美氏へのインタビュー。
 33. 前掲31。
 34. 中田金太1998『飛騨高山まつりの森への道』高山ランド237頁。
 35. 夜明けの渚や溪谷,雪原で太鼓を打つ姿を撮影している。稲越功一1995『WADAIKO Miyuki Ikeda + Koichi』河出書房新社。
 36. 前掲27。
 37. 林英哲1992「女性と太鼓」『明日の太鼓打ちへ』昌文社102ー104頁。
 38. 西角井正大2001「女が打つ太鼓ー西角井正大氏にきく」『たいころじい20』浅野太鼓文化研究所2ー9頁。
 39. これまで「大太鼓一本打ちコンテスト」等,地域イベントとしてのコンテストはあったが,課題曲を設定したものはこれが最初である。
 40. 2003年「東京国際和太鼓コンテスト」パンフレット。
 41. 井上貴子1999「逸脱を演じる」『鳴り響く性』勁草書房72ー76頁。
 42. ウィル・ストロー1990「音楽ビデオー1980年代のポピュラー音楽とポストモダニズム」『ポピュラー音楽の研究』音楽之友社237頁。
 43. 小川博司1988『音楽する社会』勁草書房70ー73頁。森川卓夫2003「ヴィジュアル・ロックの系譜」『ヴィジュアル系の時代』青弓社78ー79頁。
 44. 三井徹 北中正和 藤田正 脇谷弘昭 編2000『20世紀のポピュラー音楽』平凡社207頁。
 45. 神川亜矢1998「マドンナ・チッコーネと認知の問題」『音楽芸術』音楽之友社77ー83頁。

46. 前掲41。
47. 1985年までに男女平等に基づいた平和な社会を築くためのガイドラインの役割を果たすものとして示された。岩尾寿美子 加藤千恵 編 1997『女性学キーワード』有斐閣 185頁。
48. 江原由美子1999「ジェンダーと社会政策」江原由美子 山田昌弘 編『ジェンダーの社会学』放送大学教育振興会。
49. 前掲34。井上輝子 江原由美子 編 1991『女性のデータブック』有斐閣。厚生労働省雇用均等 児童家庭局編 2004『平成15年版 女性労働白書』(財) 21世紀職業財団。
50. 石田佐恵子2000「メディア文化研究におけるジェンダー」吉見俊哉 編『メディアスタディーズ』せりか書房。瀬地山角 1995「ジェンダー研究と現状の課題」上野千鶴子 編『現代社会学 11 ジェンダーの社会学』岩波講座。
51. 前掲50。
52. 前掲48。
53. 国立女性教育会館 編2003『男女共同参画統計データブック』ぎょうせい160-161頁。
54. 日本婦人団体連合会 編2003『女性白書』ほるぷ出版223-224頁。
55. 2003年9月5日。佐渡, 鼓童研修場での千田倫子氏へのインタビュー。
56. 前掲25。以下の高久保氏の発言も同様。
57. 2003年6月9日。浅野太鼓楽器店での地下朱美氏へのインタビュー。
58. 小川博司1999「歌謡曲の中の男と女」『鳴り響く性』勁草書房 232-234頁。
59. 以下, ①から④は2003年10月13日に国立オリンピック記念総合センターのロビーでのインタビュー。
60. なお, この調査とは別のところで2004年7月7日から12日に日本武道館で行われたイベントにて「焔太鼓」と共演した愛好家グループ17組, 80名(男性31名, 女性49名)に対し, 郵送によるアンケート調査を実施した。有効回答数は10組, 29名(男性14名, 女性15名)で, グループ回収率は58%, 個人回収率は36%であった。有効回答の平均年齢は男性20歳, 女性19歳。活動地域は, 石川, 北海道, 茨城, 東京, 沖縄, 鹿児島, 愛知, 千葉である。質問内容は, 「所有楽器」, 「練習形態」等であったが, 「性別による楽器や演奏方法の役割分担がありますか」という項目に対し, 10組全てが「ない」と回答した。

Sousaku Taiko and Gender : A Discussion on Position of Female Performer

Mizuki KUWAHARA

In this paper, I examine how female performance has been constructed in Sousaku Taiko (creation of a Japanese drum) from the point of view of gender.

Since the 1970's, Sousaku Taiko has been developed as stage music. However, the selections of the instruments and the method of performance were restricted for female performers. Especially, the action of playing odaiko (the biggest drum) was considered to be incompatible with female performers because of the physical features and strength of women. This contradiction prevented women from participating in the performance of Taiko. As a result, female performers mainly had the role of odori (a dancer) when they played Taiko on stage. Meanwhile, a Taiko group which was formed of only female performers appeared in 1992. This group made a new method of performance for female performers by showing their muscles and hard action. In such a situation, female audience and amateurs of Taiko increased.

Therefore, female performance has been constructed in the context of a gender role by male performers, in the sense that women had a dilemma about their role in the 1970's, the sense that female performers appeared to challenge male performers after the 1990's, and in the social background of women.

Keywords : Sousaku Taiko, performance, gender, female performer, audience