

## ロマンティック・クィア

— 草野マサムネ ジェンダー試論

*A Study of Masamune Kusano as a Romantic Queer*

矢口 裕子\*

### 甘くて酸っぱい言葉がまず

現在いわゆるJポップ/ロックを代表するバンドの一つといえるスピッツの音楽といえば、さわやかで甘酸っぱい青春のラブ・ソングというイメージが強いだらう。実際、自らを「みかんず」という架空のバンドになぞらえた自己言及ソングにおいて「甘くて酸っぱい言葉がまず」（「みかんずのテーマ」）と歌ってもしるのだが、その一方で、楽曲の大半を手がける草野マサムネは、そうしたスピッツのパブリック・イメージへの異和感もしばしば口にする。<sup>1</sup>

1991年にアルバム『スピッツ』でデビューした彼らが最初に『ロッキング・オン・ジャパン』に取りあげられた際の紹介のされ方は「日本のニューウェーブの先駆け」というものだった。<sup>2</sup> 音楽的には確かにパンク/ニューウェーブ以降の流れに連なりながら、ゆるいメロディと脱力きった声<sup>3</sup>で「うめぼし食べたい」（「うめぼし」）と眩く初期スピッツのありようは、誰にも似ていない、どこにも帰属する場所をもたない者たちの登場を感じさせた。その後「ロビンソン」（1995年）でのブレイクを経て、スピッツの三種の神器というべき草野マサムネの声、メロディ、歌詞ともに変化はあれど、「『余り』としての誇りをこの胸に」（「テーマ・オニール」）と歌う最新作『スーベニア』（2005年）まで、異端（でありたい）という意識に変わりはないようだ。「ちょっと歪んでいるもののほうが、大いに歪んでいるものよりも歪んで思えたりする」とか「変態度と癒し系が、同じエリアにいないと、しっくりこないですよ、たぶん。変態的な癒し系ってというのが理想」<sup>4</sup>という草野の発言は彼の資質をよく表している。スピッツの甘いラブ・ソングは「毒入りのケーキのカケラ」（「海とピンク」）

\*YAGUCHI, Yuko [情報文化学科]

なのかもしれない。

では、スピッツの「癒し系」というパブリック・イメージと「変態度」、表と裏の関係はどうなっているのだろう。「裏道を歩け」(「リコリス」)と唸す草野の声は、強力な裏声も味方につけているが、彼自身は自らを「地声なのかファルセットかわからない」「超音波系」<sup>5</sup>に分類しているという。同様に草野マサムネ及びスピッツの表と裏も、ジキルとハイド的両極関係にあるのではなく、「くるくるにからまって」(「プール」)いるのではないか。男性の歌うファルセットがジェンダー越境の契機をはらみうることは舌津智之の議論に詳しいが、<sup>6</sup>本稿も主にジェンダー／セクシュアリティ研究の観点から、草野マサムネの「変態」性を明らかにすることをめざす。

#### 素敵な恋人ハチミツ溶かしてゆく

一人空しくビスケットの しけってる日々を経て  
出会った君が初めての 心さらけ出せる

素敵な恋人 ハチミツ溶かしてゆく

こごえる仔犬を 暖めて

懐かしい遊びが甦るのは

灯りの場所まで 綱渡りしたから

ガラクタばかり ビーチの ポケットにしのばせて

意地っ張り シャイな女の子 僕をにらみつける

おかしな恋人 ハチミツ溶かしてゆく

蝶々結びを ほどくように

珍しい宝石が 拾えないなら

二人のかけらで 間に合わせてしまえ

素敵な恋人 ハチミツ溶かしてゆく

灯りの場所まで綱渡りしたから

上に歌詞を引いたのは、「ロビンソン」を含むアルバム『ハチミツ』の第一曲目に置かれたタイトル・ナンバーである。ここで、リフにあたる第二連・第四連の「恋人」と「ハチミツ」の関係に注目したい。おそらく最も順当な解釈は、「恋人」が「ハチミツ」を溶かしてゆくというものだろう。だが、ハチミツの英語honeyがしばしば恋人への呼びかけとして使われることを考えれば、「ハチミツ=恋人」と考えることもできる。とすれば「僕」が「恋人」を溶かしてゆくことになる。というのも、第二連第二行の「仔犬」が「僕」を指すであろうことは想像しやすいが、第四連第二行の「蝶々結び」はどうだろうか。「蝶々結びをほどく」という比喻は、通常は男性を主語とし、女性を目的語として考えられるのではないか。そしてさらに「ハチミツ」が「恋人」のなかから溶けだしてくるとすれば、この一見一聴は明るい青春のラヴ・ソングが、ただならぬ官能性を帯びることになる。

ことほどさようにスピッツの歌は、草野マサムネの紡ぎ出す言葉は、愛の歌というより性／愛の歌であり、男性／女性、主体／客体、能動／受動をめぐるラディカルな決定不能性を宿して玉虫色というかハチミツ色に染まっている。そもそも「スピッツ」というバンド名からして両義的である。無論第一義には昭和30～40年代に一世を風靡した白い小型愛玩犬を指す。その高い啼き声は草野のハイトーン・ヴォイスを思わせもする。だがロック・バンドの名前として「ハウンドドッグ」はふさわしくても、「スピッツ」はいかにも弱々しく女性的な印象を与える。だが実は、スピッツにはドイツ語で「尖ったもの」という意味があるという。<sup>7</sup> 女々しい名前の背後に「隠したナイフ」(「空も飛べるはず」)のようにファリックな意味を忍ばせるとは(しかも「隠したナイフが似合わない僕」なのだが)、「誰よりも立派で誰よりもバカみたいな」「名前をつけてやる」(「名前をつけてやる」)と歌った草野らしいくらみではある。

もうひとつ、草野的両義性の例としてあげたいのは「三日月」という言葉だ。これは、2002年9月11日に発売された、ポスト9・11世界におけるラヴ・ソングのスピッツ的展開というべき『三日月ロック』のタイトルに含まれている。月が女性性の象徴とされるのはよく知られており、草野自身かつてインタビューで「結構女の子的なのかなあ、月っていうのは」<sup>8</sup>と語っている。だが、同じ三日月でも、女性性の象徴とされる「器」の形に見えることもあれば、「弓」や「ナイフ」のように男性性を表す図像ともなりうる。湿潤な器から鋭利な刃物

さらには円へ、めぐる時のなかで変容をくり返す月は、まことに草野マサムネそのひとのようだと言えるかもしれない。

## オリーブのゆくえ

デビュー当時から現在まで、草野はしばしばインタビューで「野望はない」と語っている。<sup>9</sup> バンドの最終目標は新宿のライブ・ハウス「ロフト」に出ることだったともいう。また、

冗談交じりで猥談をしたり、いわゆる男の感覚、スポーツ新聞的な感覚での話にはついていけないですね。馬鹿じゃないのって言われるかもしれないけど、ロマンチックにお金やセックスの話をするのが好きなんですよ。(略) そういう話をしているときって、みんながぎらぎらしているの見えるし、優しくないんですよ。<sup>10</sup>

とも語る。つまり、矢沢永吉の上昇志向を含め、しばしばロックと不可分とされる男性的・マッチョな体質、俗な言葉で言えば「オヤジ」的なものへの拒絶がある。そしておそらく草野においてオヤジ性の対極にあると考えられているのが「可愛い」という概念である。「さよなら僕の可愛いシロツメクサ」(「冷たい頬」)「可愛い年月を君と暮らせたら」(「君と暮らせたら」)と歌詞にも頻出するが、草野の「可愛い」もまたかなりのねじれを含んでいる。「可愛いものの向こう側に見えるどろどろしたものが実はあると思うんだけど」「個人的には魔女っていう言葉が気に入っててね。なんか普通に女とか女の子って書くより可愛い(笑)好きなんですよ、魔っていう文字。麻に鬼、・・・すごい文字だよね(笑)」「もうそういう可愛いってのが自分の中では軽薄な可愛いを通り越していとおいしいとか逞しさに対する驚嘆まで含んじゃって、今は強い言葉になっちゃってる」のだという。<sup>11</sup>

草野の「可愛い」は、2003年に惜しまれつつ廃刊した伝説的女性誌『オリーブ』や、大島弓子・小沢真理らの少女漫画を淵源とするようだ。

いや、俺は未だに『オリーブ』とか見ると羨ましいですよ。(略) 例えばかわいい雑貨屋さんで色々見たりして「これで紅茶とか入れるとおいしいかも」とかね、そういうオリーブ少女が普段考えるようなことを、僕もちょっと考えたりもするんで(笑)。<sup>12</sup>

とオリーブ少女への憧憬を告白する。草野のオリーブ少女趣味は、スピッツの歌世界とともにアルバム・ジャケットという視覚作品のなかに花開いている。美大出身の彼は、ジャケット制作にコンセプト・レベルで深く関わっているようだ。<sup>13</sup>スピッツのジャケットにはたいてい少女ないし若い女性の写真が使われる。草野自身はクリエイション・レーベルのオムニバス・アルバムの影響をあげるが、バンドとしてはロクシー・ミュージックが女性の写真を多用していたことが思い出される。だが、ブライアン・フェリーと恋愛関係にあったジェリー・ホールを「サイレン」に仕立てたものが如実に示すように、(男性)ロック・バンドのジャケットに女性が使われる場合、それはほとんどつねに欲望の対象としての女である。だがスピッツの場合は、少し事情が違うのではないか。

『ハチミツ』では、白い花と緑の草が生い繁る沢のようなところに、少女が微笑み佇んでいる。少女は草野の好きな色だという赤のミニ・ワンピースを着て、アコースティック・ギターを手にし、今にもつま弾こうとするかのように弦を押さえている。スピッツがブルーハーツの「影響不安」から脱け出す契機は、歌謡メロディへの接近と、草野がドノヴァンやジギー・スターダスト時代のデヴィッド・ボウイをまねて「アコギ」を弾き出した時にあったことを想起すれば、この少女はおそらく草野にとって欲望の対象であると同時に分身でもあるような存在なのではないか。少年愛少女漫画における美少年は少女の「理想化された自己像」である、<sup>14</sup>と論じた上野千鶴子をジェンダー転倒的に援用すれば、スピッツのアルバム・ジャケットに写る少女たちは、草野マサムネの理想化された自己像で(も)ある、と言えはしないだろうか。ハチミツ少女の写真は歌詞カードも含め全部で六枚使われているが、そのどれにも眼は写っていない。彼女は草野マサムネと同じ眼をしているのではないかと想像する誘惑に抗うことはむずかしい。



## 運命の人たち

結成以来17年間、スピッツはオリジナル・メンバーで活動を続けてきた（草野に加え崎山龍男 [ドラムス]、田村明浩 [ベース]、三輪テツヤ [ギター]）。作詞・作曲・ヴォーカルを担当する草野はスピッツの音楽的中心、というかほとんど全体とっていいだろう。ロック・バンドという男性共同体のなかで一人のメンバーが突出した才能をもつ場合、その一人に権力と権威が集中し、王か独裁者、あるいは家父長としてふるまうことになるのではないかと想像される。だがメンバーのインタビューを読むと、運命的な出会い、奇跡、一生に一度のバンド、といったドラマティックな、ほとんど恋愛を語るような言葉が並んでいる。この、三輪が言うところの「幸せなバンド」の幸せの秘密はどこにあるのだろうか。<sup>15</sup>

メンバーの発言に特徴的なのは、まず草野の音楽的才能への圧倒的信頼と尊敬であり（三輪「マサムネの作る曲は絶対的。彼が作る曲、詞は全然色あせない」）、<sup>16</sup>草野の楽曲に対して自分が唯一無二の伴走者／伴奏者でありたいという情熱である（田村「スピッツの中で一番に誇れるのは草野の歌詞とメロディだと思ってるから。それがやっぱり中心にあるものだし。その歌と詞をちゃんと聞かせることにかけては俺は負けない、（略）『俺しかいねーじゃん、このバンドでベース弾いてるの、ラッキー！』って」）。<sup>17</sup>三輪がしばしば草野への「告白」ともとれる発言をくり返していることは舌津も指摘する通りだが、<sup>18</sup>崎山もまた、草野の楽曲を演奏することを喜びとしてスピッツで活動し続けることについて「そういうのって、例えばたさんの女の人と付き合うよりも、ひとりの人と長くってという方が女の人は理解できるんだよーみたいな話にも通じんのかなあと思ったり」と述べ、スピッツ以前にはバンドをかけもちしていたという彼にインタビュアーが「いろんな女を渡り歩いたけれど、心底一目惚れしたんだ？」と問うと「そうそう。もう後頭部を鈍器で殴られたような衝撃が（笑）」と答えている。<sup>19</sup>

明らかに、ある種の強力なホモエロティシズムがこのバンドを結びつけていることはまちがいない。ホモソーシャルな集団がホモエロティシズム（ないしホモセクシュアリティ）への契機をはらみうることは、特段珍しい知見ではない。おそらく例外的なのは、そこで草野が王として支配するのでも女王として君臨するのでもなく、いわば「天才だけ頼りないお姫様」のように愛され支えられている、ということではないだろうか。草野自身はバンドのもつ意味について「家族っていうよりは・・・う～ん・・・自分の国みたいなものかなあ（笑）、住む場所というか。ここから引越すととなるとまたすごく寂しくなるんだろうけど、

第二の故郷のような感じですかね」と語る。<sup>20</sup>家族というか、国というか、もうひとつの故郷  
 というか、いまだ名づけられていないある不可思議な友愛関係がこのバンドの「奇跡」と  
 「幸福」の秘密であることは確かなようだ。

### とり乱しアンドロジニー

花が咲き蝶の舞うスピッツの世界は、草野マサムネの少女性への憧憬に裏打ちされており、  
 少女とは草野にとって欲望の対象であると同時に自己同一化の対象でもありうることはすで  
 に述べた。だが一方、彼が書く歌詞には、「機関銃」「ナイフ」「戦車」といった男性性・攻撃  
 性を表象するものも散りばめられている。私が草野の「分身」ではないかと推理した、ギタ  
 ーを抱えるハチミツ少女にしても、裏ジャケットではハサミを手に蜂の飛翔の軌跡を断ち切  
 るうしている。草野詞における男性性と女性性の混在／混淆のありようをいましばらく考え  
 てみたい。

伝統的ジェンダーの二項対立によれば、男性性は能動性・攻撃性・強さ等と、女性性は受  
 動性・被傷性・弱さ等と固定的に結びつけられる。だが草野詞における「君」は「いつでも  
 優しい」（「感謝！」）「可愛い君」（「スパイダー」）と歌われる一方、「青い猫眼のビームで突  
 き刺す」（「トンガリ'95」）かと思えば「心の中に住むムカデ」で「僕」に「かみつ」いたり  
 もする（「流れ星」）。時として「僕」とも「俺」とも名乗る語り手は「弱気なままのまなざし」  
 （「涙がキラリ☆」）で恋人を朝まで見つめる軟弱男かと思えば「サソリのような言葉を秘めて  
 闇を切り裂く」兵士（「迷子の兵隊」）でもあるらしい。ここで注意したいのは、草野の描く  
 世界は全体的な印象としては、ジェンダー・ステレオタイプを裏返した弱気な男と強気な女  
 が棲む国のように思われ、それはかなりの程度正しいのだが、実はもう少し複雑なねじれを  
 はらんでいるのではないかということだ。たとえば、スピッツのファンクラブの人気投票で  
 つねに1位になるという「猫になりたい」という曲がある。

猫になりたい 君の腕の中 寂しい夜が終わるまでここにいたいよ

猫になりたい 言葉ははかない 消えないように傷つけてあげるよ

猫という、おそらくスピッツ犬以上にフェミニンな小動物に愛身し「君」の腕に抱かれない

と、「寂し」と弱さをアピールしながら、すかさず「消えないように傷つけてあげるよ」と攻撃の意思と能力を主張するこの歌は、ジェンダーの古典的二項性からも、それを逆転させたモデルからも逸脱している。

もうひとつ「ナイフ」という歌をあげたい。

君は小さくて 悲しいほど無防備で  
無知でのんきで 優しいけどうそつきで  
もうすぐだね 3月の君のバースデイには  
ハンティングナイフのごついやつをあげる 待ってて

君がこのナイフを握りしめるイメージを  
毎日毎日浮かべながらすごしてるよ  
いつになっても 晴れそうにない霧の中で

果てしないサバンナに行く しなやかで強い足で  
夕暮れのサバンナに行く 振り向かず目を光らせて  
血まみれの夢許されて心が乾かないうちに  
サルからヒトへ枝分かれして ここにいる僕らは

「小さくて」「無防備で」「優しい」「君」の誕生日に「ハンティングナイフのごついの」を贈るといふ設定は、とりあえず異性愛の枠組みで考えればあまりにあからさまな性の象徴性を帯びる。「君がこのナイフを握りしめるイメージ」というのはなかなかエロティックな想像であるが、わかりにくいのは第三連である。「果てしないサバンナに行く しなやかで強い足」の持ち主は「君」なのだろうか「僕」なのだろうか、「僕ら」と考えるのが妥当だろうか。いずれにしろこの主体は「ヒト」なのだろうか、「サル」または何かほかの獣なのだろうか。「血まみれの夢」とは攻撃されて血を流す夢なのか、それともナイフを振りかざして獲物をしとめるのか。今はただ「振り向かず目を光らせて」走っているのか。幾重もの曖昧さがつきまとうが、第一・二連と重ね合わせて浮かびあがってくるのは、ハンティングナイフを贈られた「君」はナイフによって（性的に）攻撃される「無防備」で受動的な存在にとど



まらず、ナイフを獲得して獣に変容し、「しなやかで強い足」でサバンナを駆けめぐるとい  
うヴィジョンだ。ここで「僕」から「君」へ移動する「ナイフ」とは、ジュディス・バトラ  
ーが「ファルスの転移可能性 (the transferability of the phallus)」<sup>21</sup>と呼ぶものに対応している  
のではないか。バトラーがレズビアン・セクシュアリティの新たな理解のために採用した概  
念を、ヘテロセクシュアルな枠組みで「再利用 (Recycle)」しうるのは興味深いのが、「移動/  
転移するファルス」がセックスとジェンダーをめぐる概念の虚構性を暴くことは確かである。

草野のジェンダー・ヴィジョンは、「強い男と弱い女」というステレオタイプも「強い女と  
弱い男」というもうひとつのステレオタイプもともに攪乱する可能性をはらむ。つまり男も  
女も「強くて弱い」「弱いけど強い」存在でありうるということだが、同時にそれは「中性」  
や「無性」の状態とも異なるだろう。インタビューで『今日はすごく満月できれいだから、  
ちょっと見てみて』とか、絶対男相手には発さない言葉なんだけど、女の子だと絶対言っ  
ちゃうんですよ』とも「だから例えば『サバイバル状態になった時、恋人に嫌われないよう  
にちゃんと男として振る舞えるだろうか?』とか (笑)」とも語る草野は、<sup>22</sup>女性と同一化する  
ことも差異化することも、「ふるまい」の問題であることを知っている。その上で「女性  
的なもの」と「男性的なもの」にともにあこがれる草野を理解するために、<sup>23</sup>「両性具有」の  
概念を再利用し/再生させたい。エレイン・ショウォルターをはじめとするフェミニストに  
「ユートピア的」<sup>24</sup>と批判された古典的両性具有観の読み直しとして、マージョリー・ガーバ  
ーは「身体的でセクシーで攪乱的な「悪い」<sup>24</sup>両性具有を提示したが、ことあるごとに自分  
の「ダサさ」を強調する草野には、この魅力的な概念も少しファッショナブルすぎる気がす  
る。そこで若干異種混淆的というか牽強付会に接続したいのは、70年代にウーマン・リップ  
の旗手として活躍しながら、その後運動を退き鍼灸師に転身した田中美津が、自らのウー  
マン・リップ論に冠した「とり乱し」という言葉である。「生身の<ここにいる女>」と男の幻想  
のなかの「<どこにもいない女>」<sup>25</sup>のあいだで引き裂かれつつ右往左往する女性のありよう  
を、当事者的誠実さで表現した「とり乱し」は、草野が「バニーガール」という曲について  
語った次のような発言と奇妙にひびきあう。

僕は個人的には男の友達より女の友達の方が多くって、で、たまにオリーブ的な世界に惹  
かれたりする反面、なぜかバニーガールを見ると、急に男に戻ってしまうような (笑)。普  
段、自分は女の子の視点でものを見られるような気がしてたんだけど、バニーガールを見

ると、やっぱり俺は男だと思ってしまうところがあって。やっぱりあれは男の幻想を満たすような格好ですよ。 (略) だから、僕の中の矛盾とあこがれを象徴してるわけです。<sup>26</sup>

プラトンの理想からもセクシュアリティ理論のスマートさからもずれてとり乱す草野の両性具有は、奇妙で「可愛い」エロスを発散している。

### さわって変わって

本稿冒頭で、「変態的な癒し系」が理想だという草野の発言を引いたが、同じインタビューで彼は「俺にとっての癒し系なスピッツは、むしろこの“さわって・変わって”かな」とも述べる。<sup>27</sup>つまり接触／触覚がもたらす変容こそが草野にとっての癒しだということであり、そこでは「変態」とは、ジェンダー／セクシュアリティ理論でいうところの「クィア」とともに、昆虫学的な意味での「変態 (metamorphosis)」を含意する。「スピッツの子供」を自認する七尾旅人が「これ以上のラインがあったら教えてほしい」<sup>28</sup>と言う「君に会えた 夏蜘蛛になった」(「プール」)を始め、「きのうの夢で 手に入れた魔法で 蜂になろうよ」(「日曜日」)、「手を離れたならすぐ 猫の顔で歌ってやる」(「魔女旅に出る」)など、確かにスピッツの歌には「変態」ソングが多い。

甘えたい 君の手で もみくちやに乱されて  
新しい生き物になりたい

(「甘ったれクリーチャー」)

「甘えたい」と言い放つ草野は、フェミニストがしばしば批判する日本的ジェンダーの甘えの構造を再生産しているにすぎないのだろうか。<sup>29</sup>あるいは男性ジェンダーの優位を捨て「受動の快楽」に身を任せているのだろうか。<sup>30</sup>愛する人の手で慰撫されたい、全肯定されたい、というだけでなく、アイデンティティを攪乱され、自分以外のもの、真新しい何かに変容することを願うこの歌は、よりラディカルな受動性に貫かれている。

骨の髄まで愛してよ 僕に傷ついてよ

(「惑星のかけら」)

さりげなく嘔んでやる ウェハースになれ

(「ローテク・ロマンティカ」)

あるいはこれらのラインが歌うのは、攻撃性／暴力性をはらんだもの言いやふるまいさえも、(動物の「甘噛み」のように) どこか甘えを含む誘いとなって愛するものを「ウェハース」に変容させる、性／愛の不思議なモメントである。肉体は皮膚と接触を媒介として暴力及び被傷性にさらされており、「そこでは『すること』と『されること』は同義となる」<sup>21</sup>とパトラーは言う。皮肉なことにあるいは残酷なことに、テロや戦争という文字どおりの暴力的状況においても、性／愛のただなかにおいても、この決定不能性は発動する。愛することと愛されること、傷つくことと傷つけられること、ヴァイオレンスとヴァルネラビリティのあいだをとり乱しつつ揺れ動くことが、愛という名の関係性の様態であると、草野マサムネの歌が告げるように。

- 1 たとえば『ロッキング・オン・ジャパン』2002年9月号、156-161頁参照。尚、草野は作詞作曲を「草野正宗」名義で行っているが、本稿では煩雑さを避けるため「草野マサムネ」の表記で統一する。
- 2 『スピッツ』ロッキング・オン社(1998年)6頁。
- 3 スピッツの代名詞のように言われる草野の「透き通った声」は、実は最初から透き通っていたわけではなかった。ロック・ヴォーカリストの理想形としてイギー・ポップの名をあげ、自分の声でロックを歌うのは邪道ではないかと危惧する草野は、そのためか、初期においてはわざと押し潰したような声で歌っていた。それが明度を増したのはブレイク(1995年)の頃、『三日月ロック』(2002年)以降は透明というよりむしろ半透明の曇り硝子のような美しさと官能性を獲得し、声だけで芸術作品の域に達している。
- 4 『スピッツ』43頁；『ロッキング・オン・ジャパン』2001年12月号、55頁。
- 5 『プレス スペシャル・エディション・オヴ・ヴォーカリスト』1996年、14頁。
- 6 舌津智之「昭和の裏声」『ユリイカ』1999年3月号、141-149頁。
- 7 『スピッツ』210頁。
- 8 同上、179頁。
- 9 同上、18頁。
- 10 『月刊カドカワ』1995年11月号、23頁。
- 11 『バチバチ』1991年4月号；『GB』1991年12月号、86頁；『スピッツ』182-83頁。
- 12 『スピッツ』167頁。
- 13 セントラル67『脳内Transpose-Central 67Works』DAI-X出版(2002年)、デザイナー木村豊との対談参照。
- 14 上野千鶴子『発情装置』筑摩書房(1998年)131頁。
- 15 『ロッキング・オン・ジャパン』2001年12月号、56頁。
- 16 『音楽と人』2005年2月号、30頁。
- 17 『関西版びあ』2004年12月16日号、49頁。
- 18 『音楽誌の書かない』ポップ批評』36号(2004年7月)88頁。
- 19 『音楽と人』2005年2月号、32頁。
- 20 『スピッツ』239頁。
- 21 Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge (1993) 62.
- 22 『スピッツ』179頁；311頁。

- 23 「男性的なもの」に関しては、少年時代、冒険家やハードロックのギタリストに「男らしさと神秘性」を感じて「憧れ」ていた、と語る（『月刊カドカワ』1993年6月号、289頁）。
- 24 Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, Princeton UP (1977) 263.
- 25 Marjorie Garber, *Vice Versa*, Touchstone (1995) 218.
- 26 田中美津『いのちの女たちへーとり乱しウーマン・ラブ論』田畑書店（1972年）16頁。
- 27 <http://www4.ocn.ne.jp/~jamboree/kotoba.html>
- 28 『ロッキング・オン・ジャパン』2001年12月号、51頁。
- 29 『バーファウト』2000年7月号、31頁。
- 30 たとえば大越愛子『近代日本のジェンダー』三一書房（1997年）参照。
- 31 舌津『どうにもとまらない歌謡曲』晶文社（2002年）227頁。
- 32 Butler, *Undoing Gender*, Routledge (2004) 12.