

---

## 女子プロレスにみるポピュラー音楽の使われ方

東谷 護 愛知県立芸術大学音楽学部教授 (音楽学)

---

### 1. はじめに

まだ読んでことがない本を手にとった時、われわれはどこに視線を注ぐのだろうか。タイトルや本を書きあらわした人の名前、著者の略歴に目を向けていることであろう。いや、出版社や定価に目を向けているかもしれない。そうこうしているうちに、目次を見て、本に書かれている大方の内容を把握していることだろう。本に限らず、新聞記事や広告のチラシを読む時にも、小見出しや太字をたよりに読みながら、次に何が書かれているかを推測していることが多いのではないだろうか。

文章作法として、「序論—本論—結論」といった定型を教室で教わる。この定型は書くためだけの技術ではなく、読むためのものでもあることは言うまでもない。話す時にも聞く時にも、この作法は重要だ。われわれは意図せずともこのルールを実践している。その実践は「読む・書く・聞く・話す」といった日常生活で欠かせない行動にとどまらず、多方面で行われていると言ってもよいだろう。

音楽を例にとってみよう。流行り歌ならば、イントロ—サビ—エンディングというパターンが好例としてあげられよう。西洋古典芸術音楽、いわゆるクラシックならば、音楽社会学の業績を残した Th.W. アドルノ (Adorno) が指摘した、音楽の聴き方の基本は楽曲の構造を味わうべきだ、という構造的聴取など好例と言えよう。どちらも楽曲について述べたものであるが、コンサート、音楽会についても同様であろう。両者ともに、定められた日時、会場において開場時間とともに観客を迎え入れ、開演時間になれば場内に注意事項がアナウンスされる。会場の電気が落ち、コンサートなり音楽会なりの幕が開く。一定の時間が過ぎると、最後の楽曲が演奏され、歌手や演奏者がステージを去る。客席では、アンコールを求めて、ホールに拍手が鳴り響き、「見られる者たち」は本日最後の演奏を始める。演奏が終わると、始まる前と同じような照明に戻り、観客は席を立ち、出口に向かう。こうした一連の流れを、観客は最初からわかっており、次に何が起こるのかも予想がついている。

定型を上手に利用した例として、落語における出囃子に目を向けてみよう。現代において出囃子<sup>1</sup>は、噺家を高座にあげると同時に観客にこれから落語が始まることを効果的に告げる働きをなすものである。また、出囃子は噺家によって、違うものが使われている点も興味深い。出囃子がたんに落語の開始を告げる合図として用いられるならば、同じものを使えばよいのである。だが、噺家ごとの出囃子は、誰が高座にあがるかを明確にするものであり、他の噺家との差違化をはかるものでもある。さらに、出囃子によって噺家の個性を端的に表すことも出来よう。

ここまで述べてきた音楽にしても落語にしても、演者と観客の間に「見る－見られる」という強固な関係性が存在している。しかも、「見られる」側は職業としている者、すなわちプロである。「見る」側は素人、すなわちアマチュアである。冒頭で示した書籍についても「読まれる」側は商品としての作品を読まれるという点においてプロであり、「読む」側は商品を購入する消費者であり、少なくとも作品に関わるプロとは言えないだろう。

プロとアマチュアという区分けについて、職業としているか否かという点に求めることは簡単に出来よう。だが、はたしてそれだけであろうか。プロは誰か他者に対して「見られる」ことを意識して、自分の仕事をしているという側面があると言えないだろうか。もちろん、アマチュアのグループが演奏会なりコンサートなり寄席なりを開催し、プロと同じようなことをしているのではないかという反論があがるかもしれない。だが、これらはプロの模倣をしていると考えれば、この疑問は解決するだろう。少なくとも「見られる」という意識がなかったならば、たとえば演奏会で着るコスチュームは必要ないだろう。

定型についてすでに言及したが、「見られる」側は定型を上手に利用し、「見るもの」に自然と規則性を浸透させている。つまり「見られる」側は「見せる」側でもあるのである。上手に「見せる」、すなわち仕掛けることが上手くなければ、「見る」側に相手にされない。仕掛けるときに、音楽を使うことは多いと言えよう。プロレスにおいても、レスラーは試合を「見せる」ことがメインではあるが、会場に入場リングに上がるまでに、音楽を上手に使うことが多い。

本稿では、プロレスと音楽はどのように結びついているのか、ということについて女子プロレスを中心に歴史的な側面を検証することによって、プロレス

が芸能であり、「見せるもの」であることを確認し、レスラーがマイクを握って歌うことはいかなる意味をもつのか、について考察したい。

## 2. 娯楽ショーからテレビ・ショーへ

日本の男子プロレスは、力道山の尽力によって花開いたとされている。朝鮮戦争が勃発した1950年（昭和25年）に力道山は大相撲の力士を廃業し、翌々年渡米し、帰国後の1953年に日本プロレス協会を設立した。1954年2月には日本初のプロレス国際試合が行われた（亀井2000:31）。この時期の女子プロレスも日本のプロレス史上では黎明期にあたる。日本で初めて女子プロレスの興行をおこしたのは、ボードビリアン<sup>2</sup>のパン猪狩、ショパン猪狩兄弟らであった。彼らが進駐軍の米軍キャンプ内で行ったショーが女子プロレスの日本での興行の発端である（滝1986）。男子と女子とでは、時期を同じくして黎明期ではあったが、その実態は違うものであった。だが、いずれもアメリカから影響を受けたという点では同一であり、着目しておきたい。ここでは、女子プロレスが進駐軍と関係が深かったという点に目を向けてみよう。

1945年（昭和20年）の敗戦によって、日本は連合国軍、実質的にはアメリカ合衆国の占領下となった。占領期は1952年（昭和27年）のサンフランシスコ講和条約発効までの約七年であった。終戦後まもなく、アメリカはダグラス・マッカーサーを連合国軍最高司令官として日本に赴かせるとともに、東京、横浜を中心に日本各地で建物、土地、軍施設等を接収した。接収された場所は日本人の立ち入りが禁止され、オフリミットと呼ばれた。このオフリミットは、米軍基地、キャンプ、米軍人の居住地、米軍関連の施設等に早変わりした。全国に「アメリカ」という特異な空間が現れたのである。この「アメリカ」には、軍人のための娯楽施設も設けられた。これがクラブである。進駐軍クラブの代表的なもの<sup>3</sup>はOC（Officers Club、将校クラブ）、NCO（Non Commissioned Officers club、下士官クラブ）とEM（Enlisted Men's club、兵員クラブ）の3種類であった。これらは軍人の階級によって区別されていた（東谷2005：8-9）。

クラブでは、客に食事や酒の他に、バンド演奏やショーを提供することが多かった。日本人立ち入り禁止とはいえ、許可がおりた者は日本人であってもオフリミットに出入りすることが出来た。それはクラブに勤める従業員とクラブ

で催されるエンターテインメント関係者たちであった。

クラブで要請された芸能については、占領期後に調達庁が刊行した報告書において以下のような指摘がされている。

占領軍の要求に基き役務（サービス）の一種として提供された芸能の範囲は、われわれの常識よりはるかに広範囲にわたるものである。すなわち、軽音楽、クラシックの洋楽、歌、踊、奇術、曲芸、ついで、柔・剣道、薙刀、空手のいかめしいものから、ボクシング、レスリング、ピンポン等のエキシビション・ゲームがあり、さらに、歌舞伎、オペラ、文楽、人形造り、木版、スケッチ、生花、点茶、雅楽から、変わったところでは手相・人相。骨相観としてのいわゆるフォーチュンテラー (Fortuneteller) の派遣、十二単衣 (古代衣裳) のショー、模擬結婚式の実演等の提供までも行われたのである (占領軍調達史編さん委員会事務局 1957:5-10)。

多種多様な芸能が提供されたが、とりわけその数が多かったのはバンド演奏である。提示した報告書の筆頭にあげられている軽音楽とは、バンドによるジャズ演奏やアメリカで流行っているポピュラー・ソングを歌手が歌うことであった。他にも色物と呼ばれたショーがあり、その種類も多彩であった。月刊のジャズ新聞の編集長である内田晃一が作成した「米軍ショーに登場したショー・アーティスト」という一覧表を以下に提示しておきたい。

タップダンサー、マジック、カートン (ジャズ漫画)、コマ曲芸、人間ポンプ、アクロバット、ジャグラー、曲芸、鉄棒、自転車、パペット、コミック、指笛、ハーモニカ、マリリンバ、コミック、日舞、音曲 (内田 1997:2)。

これらのショーには、ほとんどといってよいくらいバンド演奏がついた。バンドがショーにあわせて音を奏でたのである。米軍クラブに芸能者を仲介した業者のなかでも、大手の一つであった GAY カンパニーの社員は、クラブからバンドや歌手の仕事を手にするのと違って、ショーについては仕事を貰うのに苦労した (東谷 2005:78-80)。これはバンド演奏と違ってクラブ側の要請が少なかったことに起因する。だが、クラブ側に気に入られ、専属契約を結ぶことができれば、安定した収入を得ることができたのである。なお、当時の芸能者

が手にした金は、オフリミットとは縁の無い一般の日本人が手にした金より遙かに高額なものであった（東谷 2005:54-56）。だからこそ芸能者は仕事を得るために凌ぎを削った。

こうした状況において、先述したボードビリアンのパン猪狩、ショパン猪狩兄弟らも仕事獲得のために努力したことは容易に想像がつく。彼らは、アメリカでプロレスがショー・ビジネスとして成功をおさめており、専門雑誌の『リング』が刊行されていたという情報を東京郊外の立川にあった米軍基地関係者から耳にする。この情報を手に入れると、雑誌を取り寄せ、それを翻訳してもらい、プロレスの概要をつかみ（亀井 2000:31-35）、自分たち流にショーを構成する。当時のショーについて、ショパン猪狩は次のように振り返っている。

ステージでは最初、妹と二人でボクシングやってるの。兄はレフェリーでね。オレがコテンパンに妹にやられてフラフラ。よおし、そんならレスリングで、というショーで、後は妹にぶん投げられて・・・米兵は大喜び（亀井 2000:32）

これは明らかに進駐軍キャンプで観客の米兵を相手にしたショーであることがわかる。おそらく、こうした下品だと注意をされそうなショーの内容からみて、階級が下の兵士を対象とした EM クラブで催されたものと思われる。

周知の通り、占領期が終わると接収地が相次いで日本に返還されたが、すべてが返還されたわけではない。アメリカは駐留軍として残り、引き続き各地にオフリミットという特殊な空間が存在した。占領期当時よりは接収面積も減少したため、それともなってクラブの数も減った。進駐軍クラブに出入りしていた仲介業者や芸能者は、クラブ減少によって引き起こされた仕事の減少を補うために、オフリミットの外へ目を向けた。つまり日本人向けにショーを興行することを考え始めたのである。もちろん、占領期から米軍にとどまらず、日本人向けにも興行を打ってきた芸能者もいた。彼らにしても、占領期終結後は、日本人向けの興行に力を入れたのである<sup>4</sup>。こうした流れのなかで、パン猪狩、ショパン猪狩らもオフリミットの外での興行に力を入れたのは当然のことであった。ショーが催された会場は、ナイトクラブやストリップ劇場であった。こうした経緯を経て、日本の女子プロレスの歴史の幕が開いたのである。同時期の男子プロレスとは性質を異にするものであると民俗学者の亀井好恵は次

のように指摘する。

男子プロレスは、その始めからただの喧嘩マッチではなかった。プロレスは「見せるスポーツ」としてアメリカではすでに認知、理解されていたスポーツショーで、力道山が修行してきたのはその見せ方だったといっている。見せ方を心得た興行と、形ばかりをまねたものとは、観客の気持ちをつなぎ止めることができるかどうかは最初から勝負にならなかった。

一方、ストリップガーター争奪戦と評されたような、女子プロレスを性的見世物としてとらえる楽しみ方にしても、「まがい」のことが暗示するようにストリップショーのような徹底した見せ方をしていたわけではない。プロレスとしてもストリップとしても、中途半端な位置に女子プロレス興行は置かれていたと考えられる（亀井 2000:43）。

亀井のこの指摘には、男子プロレスのあり方が正典（canon）であることと、既存のショーを基準にしていることが読み取れる。両者について少しばかり検討してみよう。

力道山が先頭となって引っ張った男子プロレスの根底にはアメリカ流のスポーツショーという精神があり、力道山たちの男子プロレスでは日本人観客向けに見せ方を工夫したと亀井は指摘し、それに対して形ばかりをまねた女子プロレスでは比較の対象にならないと結ぶ。だが、両者を同格にして論じるには少々事情が異なるのではないだろうか。女子プロレスの端緒はオフリミット内であった進駐軍クラブで行われたショーである。観客は米兵、おそらくそれはEMクラブを最前にした若者や下級兵士であったことを忘れてはならない。EMクラブでは、喧嘩は絶えず、それを取り締まることを専門とした者がおり、場合によってはMPが取り押さえにやって来たほどだったのである。このような観客を相手に、しかも仕事を得るためにはそれ相応のショーを見せることが芸能者にとって重要なことだったと言えよう。すでにストリップはクラブのショーにおいて定番であった。パン猪狩らは、性的見世物という意図があったか否かは別にしても、少なくとも人気のあったショーとは違う、新しいものを観客に提示することが念頭にあったことは疑いない。以上のことを踏まえると、亀井の指摘は男子プロレスを優位に考えていると言わざるを得ない。男子プロレスにしても、小柄の日本人が大柄のアメリカ人を投げて勝つことが戦後日本

の大衆の心に響き、人気が出たという言説もある（リー 1986:208-209）。敗戦国民の日本人が勝利国のアメリカ人に打ち勝つことは、ゲームといえども、占領期の復興を第一に日々勤労し、高度経済成長期に入る準備をしていた多くの日本人にとっては、自分たちの心情を投影するには力道山や男子プロレスは格好の素材だったのだ。亀井は「見せ方」と言及した<sup>5</sup>が、この見せ方こそ、スポーツという名を借りて、大衆心理をうまく衝いたものであったと言えよう。いずれにせよ、男子プロレスと女子プロレスは、その見せ方がスタート時点で異なっていたことを忘れてはならないし、性急に比較するには無理が生じると言えよう。もちろん、亀井の指摘にあった「見せ方」は男子プロレスにとっても女子プロレスにとっても重要なものであったことは言うまでもない。

この「見せ方」に大きな影響力をもったものが、1953年（昭和28年）の日本初のテレビ放送である。大量複製技術の発展の代表としてテレビの登場は戦後日本のポピュラーカルチャーを語る上で避けて通ることが出来ない点については、ここで指摘するまでもないであろう。男子プロレスにおいては、力道山の勇姿がテレビジョンに映し出されることによって、プロレス人気に拍車をかけた。また、戦後を語るキーワードの一つとして力道山は外せない存在にまでなった。翻って女子プロレスがテレビ放送を通じて全国的に脚光を浴びたのは、1974年（昭和49年）のマッハ文朱のデビューに始まる。力道山の頃とは違って、敗戦国日本という観客の感情を巧みに刺激することは出来ない。オイルショックも過ぎ、時代は確実に変わっていた。いかに「見られるもの」として、テレビというメディアを通してお茶の間に「見せ」たのであろうか。彼女はマイクを握って歌った。試合を「見せる」だけでなく、プロレスラー歌手として「見られる」という演出をしたのである。

### 3. 歌うレスラーは一過性なものではない。

マッハ文朱は、試合会場で歌うだけにとどまらず、《花を咲かそう》というレコードを出してもいる。彼女は、1974年7月にデビュー戦を飾り、翌75年にレコードデビューしている。それまでのプロレスラーと大きな違いが彼女にはあった。それはレコードを出したということ以前に、当時、10代に圧倒的な人気があり、歌手デビューの最短経路であった『スター誕生！』（NTV系列、1971年～1983年放映）<sup>6</sup>というオーディション番組の決戦大会までたどり

着いていることだ。この決戦大会のステージには、後にアイドル全盛時代の頂点に立つことになる山口百恵も立っていた。その後、マッハ文朱は、少女雑誌の女子プロレスラー募集の広告を見て門を叩いた（亀井 2000:23）。山口百恵のデビューから一年後には、マッハ文朱もデビューを果たした。しかも彼女はレコードデビューをすることで大きな注目を浴びるとともに、女子プロレスも番組としてテレビ放送され、人気を得る。だが、2年ほどでマッハ文朱は引退してしまう。彼女の引退は山口百恵の引退より2年早かった。

女子プロレスを主宰した団体にとって、スターを手にいれて喜んでいられることが出来たのは東の間のことだった。ポスト・マッハとして白羽の矢が立てられたのは、ビューティー・ペアだった。入門してまだ日が浅い、ジャッキー佐藤とマキ上田という若手二人にタッグを組ませたのがビューティー・ペアだった。彼女たちの人気が出るまでには時間を要したが、いったん人気の火がつくとマッハ文朱を遙かに超える勢いだった。ビューティー・ペアもレコードデビューした。デビュー曲の《かけめぐる青春》は大ヒットし、女子プロレスを広く世に知らしめる働きをした。しかも歌詞には「ビューティ、ビューティ、ビューティ・ペア」というフレーズが盛り込まれ、彼らも有名になった。この曲のヒットは女子プロレスのファンを多く獲得するだけにとどまらず、女子プロレスに興味を持たなかった層に対しても、女子プロレスの存在をアピールする結果となったと言えよう。マッハ文朱、ビューティー・ペアのレコードデビューの戦略の成功を受けて、その後もこの戦略は、ナンシー久美、ミミ萩原、クラッシュ・ギャルズに受け継がれていく（表1，次ページ）。

彼らはなぜ、マイクを握り歌ったのであろうか。マッハ文朱ならば『スター誕生！』で歌手デビューをもう一步で果たせるところまでたどり着いていたという経験を活かしたものであっただろうし、ミミ萩原ならば本人がアイドル歌手からプロレスへ転向してきたため、以前のアイドル路線を巧みに活用したと言えるだろう。他のレスラーに関しても試合そのものだけでなく、人気を得るための手段の一つとして、マイクを握らせたと言えよう。マッハ文朱とビューティー・ペアが活躍した時期と『スター誕生！』の人気があった時期とは重なる。『スター誕生！』を経て、歌手デビューした者たちはアイドルと呼ばれ、もてはやされた。もちろんこの番組を経ないアイドル歌手もいた。こうしたアイドル歌手たち、山口百恵やピンク・レディーをはじめとした女性アイドルや男性



表1 女子プロレスラーがリリースした主なレコード

レスラー名	楽曲名 (A面)	発売年	レコード会社	作詞	作曲
マツハ文朱	花を咲かそう	1975年	テイチク	千家和也	平尾昌一見
ビュージェイ・ペア	かけめぐる青春	1976年	RCA	石原信一	あかのたちお
ビュージェイ・ペア	真つ赤な青春	1977年	RCA	石原信一	あかのたちお
ビュージェイ・ペア	青春にバラはいらない	1978年	RCA	石原信一	あかのたちお
ナンシー久美	夢見るナンシー	1977年	コロンビア	千家和也	菊池俊輔
ジャッキー佐藤	もしも旅立ちなら	1980年	ビクター	伊達歩	あかのたちお
ミミ萩原	スタンド・アッパ	1981年	オレンジハウスレコード	岡田富美子	長戸大幸
ミミ萩原	セクシー IN THE NIGHT	1982年	徳間クライマックス	斉門はし羅	斉門はし羅
ミミ萩原	愛輪 (アイリーン)	1982年	オレンジハウスレコード	斉門はし羅	斉門はし羅
ミミ萩原	セクシー・バンサー	1983年	徳間ジャパン	石原信一	馬飼野康二
デビル雅美	燃えつきるまで	1982年	トリオ	倉光カオル	倉光カオル
デビル雅美	サイレント・グッバイ	1985年	KITTY/ポリドール	内藤綾子	水谷公生
クラッシュ・ギヤルズ	炎の聖書 (パイブル)	1984年	ビクター	森雪之丞	後藤次利
クラッシュ・ギヤルズ	嵐の伝説	1985年	ビクター	森雪之丞	中崎英也
クラッシュ・ギヤルズ	夢色戦士	1985年	ビクター	森雪之丞	後藤次利
クラッシュ・ギヤルズ	イッキにRock'n Roll	1986年	ビクター	森浩美	吉実明宏
長与千種	友情1987	1987年	ビクター	森雪之丞	石川恵樹
長与千種	どうしたんだ? Myハート	1988年	ビクター	岩里祐穂	佐藤英敏
J. B. エンジェルズ	(CHANCE)	1986年	CBS ソニー	森浩美	瀬井広明
J. B. エンジェルズ	青春のエンブレム	1986年	CBS ソニー	原真弓	見岳章
J. B. エンジェルズ	星屑のダンス天国	1986年	CBS ソニー	森浩美	吉実明宏

古茂田信夫ほか、『新版 日本流行歌史』中・下、社会思想社、1995年、ノスタル爺「女子プロレスのレコード」  
<http://urawa.cool.ne.jp/kazunari60/josipuro/josiproc.htm> を参考に筆者が作成した。  
 ただし2019年2月17日時点で上記ホームページは閉鎖されている。同系統のものとして、  
 惣々々適「女子プロレスのレコード」 (<http://jitcki.harrison.jp/josipuro/josiproc.htm>) が参考になる。

アイドルの多くが、テレビでマイクを握り歌ったのである。なかには歌手と呼ぶには首をかしげてしまうような、歌唱力のない者もいたが、アイドルという枠組みに収めることによって、すべては許された。先にあげた女子プロレスラーにしても、歌唱力については歌手としての保証は出来ない。だが、プロレスラーだからという免罪符を携えることによってレコードを出すことはかまわなかった。いや、アイドルという枠のなかに強引に押し込めようとしていたのかもしれない。

冒頭で落語家の出囃子についてふれたが、プロレスにしてもリングに上がるまでの入場の際に音楽を鳴らすことが多い。レスラーによって鳴らす楽曲は違い、彼らの個性をあらわせるように選曲も工夫されているといえよう。これは女子プロレスに限ったことではなく、男子プロレスにしても同様のことがいえる<sup>7</sup>。また、男子プロレスについても、レコードデビューしている例は多々ある（五島 1997:2-16）。

ここまでのような実際にある例をヒントにしたと考えられるものに、プロレスを扱った創作作品について簡単に触れておきたい。映画『いかレスラー』（2004年）にせよ、中島らもの小説を映画化した『お父さんのバックドロップ』（2004年）にせよ、映画『ワイルドフラワーズ』（2004年）にせよ、劇中で音楽を効果的に使っている。とりわけ『ワイルドフラワーズ』では、試合でレスラーがリングにあがるまでの入場曲を使うシーンなど、レスラーの個性にみあった楽曲が使われているとあってよいだろう。

テレビで放映される場合も含めてプロレス興行においては、試合だけではなく、入場の際に使う音楽やレスラーがマイクを握って歌うことも、すべてがプロレス興行のシステムのなかに組み込まれているのである。プロレスにおける音楽は、試合を盛り立てる味付けなのである。それは料理を引き立たせるスパイスのような働きをなしているのである。

## おわりに

プロレスは、観客に対して「見られる」ことを意識して「見せる」という特色があるといえよう。女子プロレスに限ってみれば、米軍クラブのショーで培ったノウハウを活かし、テレビと上手に接合することによって、人気を獲得した

といってもよいだろう。1970年代のアイドル全盛時代と時期が重なったことも幸運であった。本業が歌手といえないような者もアイドルという理由でマイクを握り歌うことが可能であったからこそ、レスラーも歌い、レコードを出すことが出来たのである。マイクを握って歌うアイドル化した、あるいはスター歌手化したレスラーも登場した。プロレスとは無縁であった人々にもプロレスの存在をアピールすることが出来たのである。

だが、プロレスにおけるレスラーの用いる入場曲にせよ、レスラー自身の歌う曲にせよ、それらは彼らのイメージ作りの一つ的手段にしか過ぎない。あくまでも試合がメインなのである。「起承転結」にたとえるならば、入場曲は「起」であろう。それにもかかわらず、レスラーの歌が大きく化けることがある。それは売り上げという点だけでなく、プロレスとは違う文脈でも相応の位置につくことができるという点においてだ。つまり、プロレスの興行というシステムの中の一つにしか過ぎなかったものが、システムを逸脱して一人歩きすることである。女子プロレスならばビューティー・ペアーであり、男子プロレスならばアントニオ猪木の猪木ボンバイエが格好の例といえよう。もちろん、こうした一人歩きが可能となったものも、完全にプロレスという文脈を離れることは出来ない。人気が出たと言ってもあくまでもプロレスという前提があって、次の段階が可能となったからである。味付けのスパイスが「転」じて、人気を得ることができたのであるが、「結」の準備段階としての「転」なのである。観客やファンは、「結」を想定しながら楽しんでいるのである。プロレスにおいては、「見る－見られる」という関係性が「見る」側にも「見られる」側にも意識されており、両者ともにその関係性を前提に楽しんだり、憤ったりしているのである。だからこそ、プロレスに付随する音楽も興行システムの一環として捉えるべきであろう。

付記 本稿は、東谷（2016）の一部に加筆修正を施したものである。

注

<sup>1</sup> 出囃子は上方落語にしかなかったものである。五代目柳亭左楽が1917年（大正6年）に落語睦会を結成した際に、寄席の充実のための新機軸の一つとして出囃子を導入した。

これが東京落語に出囃子が用いられた理由だと言われている。それまでは、「片しゃぎり」という太鼓で高座にあがっていた。詳細は「出囃子なかりせば」(NPO 法人・和の学校《[http://www.wanogakkou.com/culture/020000/020502\\_hanasi07.html](http://www.wanogakkou.com/culture/020000/020502_hanasi07.html)》)を参照されたい。[最終アクセス日：2019年2月17日]

- 2 ボードビリアンとは、寸劇、歌、踊り、曲芸などをこなす喜劇人のことである。代表的な人物として、二村定一、榎本健一をあげておく。
- 3 比較的大きな規模の基地、キャンプには、3種類のクラブが全て設けられていた。これらの他に CC(Civilian Club、民間クラブ)、AM (Air Men's club、空軍兵クラブ)、Service Club (サービス・クラブ)、WAC (Women's Army Club、軍婦人部隊クラブ)などを設置した基地やキャンプもある。詳細は、東谷(2005)を参照されたい。
- 4 このあたりの考察はポピュラー音楽に限られるが、東谷(2005)を参照されたい。
- 5 亀井は、「プロレス行為と観る側の関係—観客側の論理—」と題して、プロレスの「見せ方」について考察をしている。詳細は、亀井(2000:174-184)を参照されたい。
- 6 『スター誕生!』は、日本テレビ系列で1971年10月～1983年9月までの12年間放映された。初代司会は萩本欽一、審査員は阿久悠、都倉俊一、森田公一など。このオーディション番組には、約200万人の応募者があった。番組からは91人(89組)がデビューしており、代表的な歌手は、森昌子、桜田淳子、山口百恵、岩崎宏美、新沼謙治、ピンク・レディー、石野真子、小泉今日子、中森明菜など。番組の企画者側から当時を振り返ったものに、阿久悠(1993)がある。
- 7 男子プロレスの入場曲に関して、永岡正直が楽曲のジャンルによる類型表を作成し、考察している。詳細は「第10回プロレス文化研究会発表資料」(2001年)を参照されたい。

#### 参考文献

- 阿久悠. 1993. 『夢を食った男たち』毎日新聞社.
- 五島雅樹. 1997. 「昭和の」プロレスレコード史『シンコー・ミュージック・ムック 悶絶! プロレス秘宝館』シンコー・ミュージック.
- 亀井好恵. 2000. 『女子プロレス民俗誌—物語のはじまり』雄山閣.
- 古茂田信男・島田芳文・矢沢寛・横沢千秋. 1995. 『新版 日本の流行歌史 中』社会思想社.
- . 1995. 『新版 日本の流行歌史 下』社会思想社.
- リー・トンプソン. 1986. 「プロレスのフレーム分析」. 栗原彬ほか. 『身体の政治技術』新評論.

- 占領軍調達史編さん委員会事務局（編著）. 1957. 『占領軍調達史一部門編 I 一』 調達庁総務部総務課.
- 滝大作 . 1986. 『パン猪狩の裏街道中膝栗毛』 白水社.
- 東谷護 . 2005. 『進駐軍クラブから歌謡曲へ：戦後日本ポピュラー音楽の黎明期』 みすず書房.
- . 2016. 「女子プロレスラーはいかにマイクを持つに至ったのか」 東谷護, マイク・モラスキー, ジェームス・ドーシー, 永原宣 『日本文化に何を見る?』:16-31, 共和国.
- 内田晃一. 1997. 「米軍ショーに登場したショー・アーティスト」 『Jazz World』 6:2, ジャズワールド.