

ヒップホップ音楽の抗議性と社会的受容

—差別に対抗する文化の在り方について—

溝口純鈴 (1T210865)

目次

はじめに

1. ブラックカルチャーの起源と歴史的背景
 1. 1 ブラックカルチャーとは
 1. 2 アメリカにおける人権闘争の歴史
 1. 2. 1 南北戦争終結までの変遷
 1. 2. 2 公民権運動の歴史と人種隔離政策の廃止
 1. 2. 3 BLM 運動に至る経緯と現在までの影響
 1. 3 アメリカ社会における黒人コミュニティの位置付け
2. ヒップホップの文化的大成への過程と要因
 2. 1 ヒップホップカルチャーの誕生と展開
 2. 2 文化内抗争と成果
 2. 2. 1 人的要因
 2. 2. 2 社会的要因
 2. 2. 3 精神的支柱としての役割
3. 差別の歴史が現代の音楽に与えた影響と変化
 3. 1 ブラックミュージックへの影響
 3. 2 日本のヒップホップシーンへの影響
 3. 3 楽曲への反応から見出せる受容環境の現状
 3. 3. 1 音楽受容の定義
 3. 3. 2 各例による成果と課題
4. ヒップホップ音楽の受容環境改善に向けて
 4. 1 日本における差別構造
 4. 2 日本のヒップホップに見る対抗文化的要素
 4. 2. 1 「差別に対抗する手段」としてのイベント
 4. 2. 2 他の音楽シーンとの相乗効果
 4. 2. 3 聴衆に求められる態度と役割
 4. 3 実践的なアプローチ
 4. 3. 1 地域社会への還元
 4. 3. 2 教育現場での活用

おわりに

参考・引用文献

はじめに

このテーマを選んだ背景には、幼少期から続けてきたダンスが就活の際に「遊び」として捉えられたことの悔しさから、文化間にはステレオタイプの印象や潜在的な差別意識があることを認識した経験がある。ヒップホップは、白人至上主義社会やマイノリティとしてのコンプレックスを逆手に取り、黒人社会を生き抜くために叫んできた人々によって大成したという歴史がある。その背景には多くの社会的弱者と考えられる人々の存在があり、現在では「インターセクショナリティ」などという言葉で表現される環境下で文化として成立してきたと言える。このような抑圧された社会構造の中から誕生し、世界に広がりを見せてきたブラックミュージックの影響は日本でも見受けられ、日本のヒップホップ業界では自身の経験から差別や偏見への疑問を提示し発信を続けるアーティストが多く存在する。本論の目的は歴史的背景に依拠したマイノリティ観が音楽へもたらす影響を検討し、アメリカでの実践から影響を受けて日本で拡大していったヒップホップシーンが日本社会の差別や偏見をどのように捉え音楽に昇華したかについて考察する。その上で、差別に対抗する文化としての抗議性を持ちつつ、社会に受容され共感されるヒップホップ音楽の在り方について、偏見の無い受容環境作りに必要な取り組みを提案したい。

章ごとの構成は以下の通りである。第1章ではブラックカルチャーの起源とその成立の背景にあったアメリカ黒人の人権闘争の歴史を整理する。第2章では人権闘争の歴史の中で民衆の様々な感情を代弁してきたヒップホップの文化的大成の流れを確認する。第3章では、差別の歴史が現代の音楽に与えた影響について考察する。アメリカでの近年の実践と日本に見出せる影響について実例を参考に検討する。第4章では、日本でのヒップホップの受容環境改善に向けて、現存する差別構造とそれに対抗するシーンからの働きかけや改善への手段について具体的に提案する。

1. ブラックカルチャーの起源と歴史的背景

本章では、黒人社会におけるブラックカルチャーの誕生から確立までに関する先行研究を踏まえ、文化の定義を行う。その上で、アメリカの人種問題の中心とされてきた黒人差別の歴史を整理し、それに抗議する形で拡大・浸透を続けてきた黒人による文化が社会的にどのような位置づけをされてきたのかについて分析する。

1. 1 ブラックカルチャーとは

はじめに、ブラックカルチャーの定義について先行研究をもとに確認する。

ブラックカルチャーの定義とは、主にアフリカ系アメリカ人によって形成され、歴史的・社会的背景の中で受け継がれてきた文化や価値観、芸術、音楽、文学、ライフスタイルなどの総称を指す。奴隷として異文化の地に「移植」されたアフリカ人とその子孫は、自らの伝統を維持しつつ、西洋人の文化や先住民の文化を採り入れて独自のアイデンティティを生み出してきた。(ネターマ 2023: 315) このプロセスは一般的に「クレオール化」と呼ばれ、言語、文化などの様々な人間社会的な要素の混交を繰り返してきた文化であることを示す。つまり、アフリカの伝統と西洋社会や他の文化圏との交わりの中で変化を遂げながら、概念

的な範囲を拡大しつつ形成されてきたブラックカルチャーは、単なる芸術表現やライフスタイルの総称ではなく、金澤（2020：16）によれば、黒人たちに新しいオルタナティブなアイデンティティ形成と社会的地位を与えた、という側面に大きな意義を持つ文化であると言える。このようにアメリカ社会において、強いアイデンティティへのこだわりと同胞へのコミュニティ意識を持った政治的意義を基盤として発展してきたという点において独自の形成がなされてきた文化であり、その拡大には2節以降で扱う黒人差別政策や社会的不平等による抑圧に対する抗議の歴史が影響している。

次に、主なブラックカルチャーの特徴を大きく4つの構成要素に区分して挙げる。それらはブラックミュージック、ストリートカルチャー、ファッション、言語表象である。

まずブラックミュージックとは本論文でメインテーマとして扱う、黒人によってつくられた音楽を指す。「黒人霊歌はブルース、ゴスペル、ソウル、ジャズなどその後あらゆる黒人音楽の源となった」（後藤 2022：17）とあるように、奴隷として扱われ搾取されながらも、厳しい奴隷制を耐え抜くために黒人共同体で歌い継がれていた黒人霊歌が起源とされている。その後上記のような様々なジャンルの音楽へとその精神性や音楽性が受け継がれながら発展し、ヒップホップなど現在の音楽シーンにも引き継がれている音楽ジャンルである。

次に、ストリートカルチャーとは、1970年代にニューヨークで始まったヒップホップを中心としたものや、同じく70年代にカリフォルニアで生まれたスケートカルチャーに根差すカルチャーを指す。¹ヒップホップの要素として挙げられるグラフィティアートやブレイキング、またストリートバスケットボールも路上でのパフォーマンスの一種であるため、ここでのストリートカルチャーとは、「路上で実践される類のアート表現または身体表現」と定義する。これらは黒人の若者が犯罪などの非行に走らないように精神的支柱としての役割を果たしてきた。²

そして黒人文化におけるファッションとは、主に黒人若者による着こなしがブラックカルチャーの流行に伴って真似されることで流行してきた服装を指す。自分の身体サイズより大きなアイテムを身に付ける着こなしや、ズボンの裾を上げて銃を所持していないことを示すように着用する姿などは現在でもストリートファッションとして取り入れられているが、その多くは見栄えのためではなく、ヒップホップが誕生した環境下での劣悪な犯罪や貧困によって圧迫された生活を生き抜くための手段である。

最後の言語表現は現在ではラップと言われるものである。ルーツは諸説あるが、有力なものとして、清水（2017：28）によれば、アフリカン・アメリカンの伝統文化で、子供達がライムしながら（＝韻を踏みながら）互いの母親の悪口を言い合う、ダズンズというゲームが起源とされている。この形式での言葉遊びや隠語を言い合う行為は奴隷制の中でも見受けられ、理不尽な環境に対する鬱憤を黒人同士がお互いに吐き出す形で発散していたとされている。（ネターマ 2023：170）上記のようなゲーム性を持った罵り合いは現在ではラップバトルなどのコンテンツに組み込まれ、人気を博している。

¹ ヒップホップの歴史：現在・過去・未来を学ぶ（2024/12/1）

<https://www.redbull.com/jp-ja/what-is-hip-hop-guide>

² ダンスの歴史書「ブラックカルチャーとは何なのか？」（2024/12/1）

<https://dance-history.com/black-culture/>

以上の4つがブラックカルチャーを代表する構成要素であり、相互に作用し合い、変化し続けながら現在まで発展してきている。ブラックカルチャーの定義に関して「クレオール化」しながら定着してきた文化であると述べたように、切り取る時代や地域などによって内包する事象や出来事に幅があるため、全ての条件下における確立された定義付けは困難である。しかし一方で、金澤（2020：22）の「多様性と柔軟性もヒップホップの特徴」という指摘に見られるように、常に変化し続けながら人々のアイデンティティ形成の手段としての役割を果たしてきた文化と言える。

1. 2 アメリカにおける人権闘争の歴史

本節では、ブラックカルチャーの拡大や浸透に関して、どのような時代背景がある中で培われてきた文化であるかについて、文化の担い手である黒人への人種差別の歴史を整理しつつ確認する。

1. 2. 1 南北戦争終結までの変遷

アフリカと南北アメリカの歴史と関係性を大きく変えたきっかけは3世紀以上にわたる奴隷制による黒人搾取である。1510年から1866年の間に、1250万人ほどのアフリカ人が奴隷として「新大陸」アメリカに運ばれ、奴隷として大規模農場でサトウキビやたばこなどの栽培・収穫のために働かされる「三角貿易」で莫大な利潤を得た。（ネターマ 2023：120）

17世紀半ばから1834年（イギリスが解放宣言を発し植民地での奴隷労働を禁じた年）までヨーロッパ諸国による奴隷制農場の開拓が進み、当初は白人と同じ年季奉公人であったが1662年の「世襲的黒人奴隷制」により世代を超えて奴隷という身分に縛り付けられることになった。（ネターマ 2023：125）（小野寺 2020：33）

ヨーロッパ諸国による奴隷制での黒人搾取が続く一方で、奴隷たちの自由を求める反乱も同時期に活発化した。それに同調する形で18世紀にはクエーカー教徒（歴史的平和教会のひとつ）を中心に奴隷制が悪と見なされる傾向が強まり、人間性と自由を重んじる啓蒙思想が欧米社会に拡大したことも相まって、徐々に奴隷制廃止の声が上がり始めた。（ネターマ 2023：174）そしてアメリカ北部諸州で奴隷制が廃止され始めると、元奴隷の黒人活動家も台頭し始め、自身の苦難に満ちた半生の語りや世論を形成する動きに繋がった。（山本 2020：52）19世紀には奴隷制廃止を求める動きは規模を拡大しアメリカ北部の穏健派が主導していたが、南部諸州が奴隷の労働に依存する産業の利権を守り、奴隷制の維持にこだわったことを受け、穏健派の北部諸州でも軍事行動の容認を表明する動きが強まり、その結果、1861年にアメリカ合衆国史上最大の内戦である南北戦争へと発展していく。（ネターマ 2023：206）

4年にわたる内戦は、1863年のリンカーン大統領による正式な奴隷解放宣言によって南部の植民地支配から解放された黒人たちが北軍に加勢し、北軍が勝利した。その後、1865年1月31日に連邦議会で憲法修正第13条が可決されたことで奴隷制は無条件で廃止されることになり、約400万人の黒人が自由の身となった。（ネターマ 2023：209）

1. 2. 2 公民権運動の歴史と人種隔離政策の廃止

南北戦争後の 1865～77 年までの約 10 年間は、合衆国の「再建期」と呼ばれ、具体的には、黒人は白人と対等の人権と投票権を得、北部から南部への解放民局の働きかけによりアメリカ南部の学校教育は急速に普及した。(山本 2020 : 60) しかし、北軍が南部から撤退した 1876 年以降は反動の時代となる。

終戦後も南部諸州は黒人の抑圧にこだわり、黒人に雇用を奪われることを危惧し反発した白人たちの影響により、戦前の奴隷取締法に代わる新たな州法を制定して人種差別のシステムを守ろうとした。(ネターマ 2023 : 218) その結果、南部全体にジム・クロウ法という人種隔離制度が法制化、1901 年にはプラッシー判決においてこの法制度を象徴する「分離すれども平等」という分離と差別の体制を最高司法機関が合法化した。

一方、世界大戦下における黒人農業従事者の南部から北部への移動や、ハーレム・ルネサンスと呼ばれる北部における黒人文化の開花により、労働経験のある黒人中産階級層が生まれたことで黒人の法的平等を求める運動を経済的に支えることが出来る黒人層が台頭してきた。(山本 2020 : 62) その成果として、20 世紀を代表する黒人知識人である W.E.B デュボイス (1868–1963) を中心とするエリートたちによって 1910 年に黒人と白人の連携に基づく組織「全米黒人地位向上協会 (NAACP)」が活動を開始するなど、完全な人種的平等に基づくアメリカの主流社会への人種統合を目標とする組織が設立された。(山本 2020 : 61) また、第二次世界大戦後には冷戦の影響で、自由主義国家の旗手としてのアメリカ政府の姿勢と南部中心の黒人差別制度の現存が矛盾を生み (山本 2020 : 63)、1954 年には最高裁ブラウン判決での勝訴によってプラッシー判決が覆る結果となった。

以降、黒人少年へのリンチ事件の無罪判決などを受け公民権運動の波は大きくなり、1955 年には黒人たちが「非暴力抵抗」を掲げるキング牧師の指導の下、バス・ボイコット運動の継続を行うなど、各地で抗議の声を上げる黒人団体が活発化していった。その結果 1964 年には公民権法、翌 65 年には投票権法が成立し、南部全域において人種隔離政策の廃止が実現した。(ネターマ 2023 : 267) (山本 2020 : 63)

山本 (2020 : 65) によれば、上記のような変遷をたどった公民権運動の主な成果としては、雇用や教育分野における人種差別禁止によって一定の教育水準を達成した黒人中産階級のアメリカ主流階級への参入が可能になったことが挙げられる。しかし、山下 (2019 : 71) は公民権運動に携わった組織の働きかけによって黒人社会の分断が生み出されたと指摘する。NAACP など黒人の地位向上を目指した組織は、リンチ撲滅やジム・クロウ法撤廃、工業化する北部の労働環境の改善などに向けて運動を展開したが、白人支援者の中産階級の価値観に影響を受け、また会員となった黒人たちも中産階級層だったために、貧困層や労働者階級の黒人大衆を捉えることが出来なかった。デュボイスの思想に基づいて始まった運動は、知識階級の指導力による黒人社会の向上を目指すものだったために、社会階級に基づく分断や対立を生み出すことになってしまった。(山下 2019 : 71)

次の項では、黒人社会の分断や対立の構図を取り上げ、その後の BLM 運動に至る経緯を確認していく。

1. 2. 3 BLM 運動に至る経緯と現在までの影響

前項で扱った 20 世紀後半には主に黒人中産階級において人種差別撤廃の動きが一定の成果を得たと言えるが、一方で黒人社会における格差は拡大した。教育水準の引き上げは一定

の収入が保証される家庭には効果的であったが、低収入な貧困家庭や片親家庭においては制度の恩恵にあずかれない。また、同時期にはアメリカの産業構造の高度化などの影響で黒人富裕層は郊外に移住し、下層黒人が取り残された街には失業や貧困、麻薬の蔓延を温床とする犯罪率の上昇などの問題が集中した。(山本 2020 : 66) この結果、下層・貧困層黒人を対象に警察による組織的・構造的差別政策に基づく取り締まりと刑務所における看守の暴行の被害者となるケースが多発し、「産獄複合体」と呼ばれる大量収監によるビジネスの推進にまで発展した。(山本 2022 : 82) (小野寺 2020 : 90) 山下 (2019 : 28) によると、「産獄複合体」とは、軍需産業と軍隊や政府が癒着した体制を指す「軍産複合体」(Military Industrial Complex) に引っ掛けた言葉である。つまり、刑務所を運営する私企業と政府、監獄関係者、メディアの結びつきの中で、監獄に次々と囚人を投獄して労働力とすることで莫大な利益が生み出されている現状を指した言葉であり、この体制の背後には、殺人など重犯罪の件数は減少傾向にあったにも関わらず、犯罪を厳罰化せよという政治家の主張やそれに呼応する形で増加した犯罪に関する報道があった。(山下 2019 : 28)

このような黒人社会での格差が広がる中、2013年7月にフロリダ州で黒人少年トレイボン・マーティンを射殺した白人男性が無罪判決となったことを契機に、3人の黒人女性、アリシア・ガルサ、オーパル・トメティ、パトリス・カラーズによって発信された「#BlackLivesMatter」=「黒人の命は大事だ」のメッセージが全米100以上の都市において拡散された。(金澤 2020 : 30) このBLM運動は第二の公民権運動(山本 2020 : 58)として見なされ、全米で起きている警察の組織的人種差別による黒人殺害事件に対して抗議を示す姿勢で共感を呼んだ。実際に運動が大きく発展するのは翌年2014年、ミズーリ州ファーガソンで黒人青年マイク・ブラウンが警官に射殺されたことを受け、ファーガソンまでの「BLM フリーダム・ライド」を行い、24時間休みなく抗議活動が行われた。この「ファーガソンの叛乱」の歴史的 중요性について小野寺(2020 : 3)は、それまでSNS上のハッシュタグでしかなかった「ブラック・ライブズ・マター」というフレーズに実体が吹き込まれ同時に大規模な抗議活動が行われた点と、個人や事件が注目されたり大衆行動に影響を及ぼしたりすることができるのは表面化で無数のつながりや諸勢力の連携の結果であり、この運動の見えない複合的力が証明された点にあると述べている。また同年、ニューヨーク市で黒人男性エリック・ガーナーが複数の警官に取り押さえられ窒息死する事件が起きたが、その際に何度も発した「I can't breathe.」という言葉はアメリカ社会で生きる黒人が抱く感情そのものであるとして運動のスローガンに掲げられた。(金澤 2020 : 30) さらに新型コロナウイルスの感染拡大が進んでいた2020年5月には、ミネソタ州で黒人男性ジョージ・フロイドが白人警官によって窒息死させられ、エリック同様「I can't breathe.」と訴える映像が世界中に拡散されたことで、コロナ禍にも関わらず国内だけでなく、海外、日本でも抗議デモの開催へと発展した。

その後もBLM運動は世界各地に広まり多くの支持者を伴って、黒人や性的マイノリティに対する差別意識と過剰な暴力の行使に抗議してきた。小野寺(2020 : 16)によると今までの黒人解放運動との違いとして特徴的なのは白人の参加者や若者の参加が多く見られ、またSNSを中心としてネットワークが広がった運動であるため、中央集権的な構造と指揮系統を持つ組織ではないことが挙げられる。続けて小野寺(2020 : 7)は、運動の創始者である3人の黒人女性のうちの1人、アリシアが「誰がブラック・ライブズ・マターで誰がそう

でないかをポリシング（監視）するつもりはない」と述べていると記述している。「ポリシング」という警察の監視を想起させる言葉を意図的に使用していることから分かるように、中央集権的でなく中心や命令系統、前衛のない運動様式を実践しようという政治意識が運動当事者には共通で存在しており、家父長的な権力関係を運動に持ち込み、足並みをそろえて規則正しく振舞うことを参加者に要求した公民権運動の権威的側面とは一線を画す運動であると言える。

さらに、BLM 運動は「インターセクショナリティ」を体現した運動であることも、これまでの黒人解放運動との違いである。BLM 運動を立ち上げた3人の黒人女性の中の2人がレズビアンであり、3人ともそれぞれ異なる領域の活動家として活躍してきたことがまさにこの運動の当初の姿勢を物語っている。ジェンダー的不平等や LGBTQ 差別に異議を申し立てた 1970 年代の女性/ゲイ解放運動の議論や成果、少なくとも一般的な文化的意識として定着した世代の3人が主導し、名付けた BLM 運動であるからこそ、あらゆる差別や排除に対して敏感に反応し、周縁化されている人々を柔軟に運動の中心に置く姿勢が伺える。（小野寺 2020：8）

今も多くの団体が参加している BLM 運動は現在進行形で「黒人の命を軽視するな」と訴え続け、社会に根付く差別の解消に取り組んでいる。

1. 3 アメリカ社会における黒人コミュニティの位置付け

前節では、アメリカにおける人種差別の歴史について各時代区分における変遷を確認した。本節では上記の時代区分に則る形で、各時期において見られた黒人コミュニティが社会にどのような働きかけをし、またその結果どのように扱われてきたかを確認する。そして、2章以降で扱うヒップホップ音楽の前身としての黒人文化の在り方を考察する。

スレイブ・ナラティブの誕生

スレイブ・ナラティブ（奴隷体験記）は、その多くが南北戦争の時期に前後して、奴隷制の告発のために奴隷逃亡や自由を得た元奴隷によって書かれたり、また、19世紀半ばに奴隷制度廃止論者たちが運動の一環として、逃亡奴隷のインタビューや手記を編集し発表したりしたものである。（金澤 2020：71）（三井 2021：83）推定によると170年間の間に6,000もの量のアフリカ系アメリカ人奴隷による自伝が出版されている。作家たちは奴隷制廃止論を推進するために自叙伝的な形式を選択し、自身の体験や奴隷たちの口承を対話形式に起こすなどの技術を採用した。中でも19世紀最大規模の奴隷反乱を引き起こしたナット・ターナーは読み書きができ聖書にも親しむ知的な青年であり、奴隷反乱は彼のように経験や知識が豊かな指導者に率いられるケースが多かった。（上杉 2013：37）この反乱を機に、「奴隷は自分の身分に満足しており、自主性を欠くから反乱など起こせない」という神話が覆された。しかし、その一方で今まで以上に酷な抑圧体制の導入につながり、奴隷は教育の機会も剥奪された。（ネターマ 2023：202）

また、1章でも記述した黒人霊歌やブルースが誕生するのも奴隷制の時代である。両者は共存しつつも性質的な違いにおいて奴隷の心情を詳細に表現した。当時、南米では上陸直後に奴隷たちにカトリック教会の洗礼を受けさせるのが常であり、奴隷たちの信仰儀礼はイ

スラム教やユダヤ教、アフリカの伝統宗教なども加味された独特な祈りの実践だった。(ネターマ 2023:129) 彼らはキリスト教を自分たちの経験に照らして再解釈することで、それを奴隷解放のための信仰へと変えていたとされ、黒崎 (2015:272) によると、黒人霊歌やゴスペルは黒人が経験する苦難や不条理に対し、正義と愛の神は応答されるのだという信仰と希望を歌うもので、イエス復活の文脈を自分たち奴隷が人種主義から解放されることと重ねて解釈していた。その一方で、ブルースは黒人教会から「悪魔の歌」として拒絶されてきた。黒崎 (2015:272) によれば、ブルースは困窮、苦悩、孤独、挫折、絶望、失業、恋愛、失恋、性、人種差別といった「この世」の個人的経験を赤裸々に歌いつつ正義や神など超自然的な側面の多くを無視し、黒人が経験する苦難や不条理に対し、人間に生起する「生」の諸感情を歌ってきた。

しかし、ブルースと黒人霊歌どちらも黒人経験という基盤を共有しており、ブルースが逆境にあるにも関わらず生存し続けようとする黒人の精神性を語っているとすれば、それはむしろ「世俗的霊歌」と呼びうる。(黒崎 2015:273)

上記のようなブルースや黒人霊歌における信仰の姿勢はヒップホップ音楽にも継承されている。黒崎 (2015:274) はこの関係について、その本質においてインナーシティに蔓延する貧困、失業、暴力、犯罪といった過酷な環境の中であってなおも生きる意味を見出そうとする黒人若者の試みをヒップホップ音楽が歌っているとすれば神との対話も自然発生的に含まれると述べている。

公民権運動下における黒人の台頭

1960年代、アメリカでは公民権運動による政治的権利の獲得や差別の撤廃を求める動きが功を奏し人種差別的な法制の多くが撤廃された。一方で、産業化の影響を受けた黒人社会は貧富の差が深まり、制度的な差別構造は公民権運動以前に増して黒人貧困層を圧迫した。

その結果、人種問題は政治的権利から経済的格差へと焦点を移し(小野寺 2020:39)、都市部の劣悪な環境におかれ逃げる術を持たない黒人貧困層を中心に暴動が頻発した。そして暴動を制圧しようとする白人の組織的暴力に対して、都市の黒人たちが選んだ答えが「ブラック・パワー運動」であった。(小野寺 2020:39) この運動では、それまでのキング牧師に代表される非暴力主義抵抗運動は警察や軍隊を含む暴力装置を持つ白人には抵抗できないと考える黒人の増加に伴い、マルコム X (1925-1965) がスポークマンとして脚光を浴びた「ネイション・オブ・イスラム (NOI)」や「ブラックパンサー党」などによる分離主義的な黒人運動が展開された。ネターマ (2023:288) によると、マルコム X の政治家としての主な主張は「アメリカにおける黒人の歴史と文化、そしてほとんど黒人だけのコミュニティを形成している事実からすれば、黒人社会はアメリカ合衆国における1つのネーション (国家) だ。」というものであった。また金澤 (2020:74) によると、彼は自伝においても、黒人運動の指導者として頂点に立ちながらも、高みから正義を説くのではなく、愚かだった頃の自分を昔のまま読者に提示しようとしている潔さが評価でき、黒人が愚かに生きざるを得ないように仕向けているアメリカ社会の構造を告発している。このような民族主義的な思想や彼の黒人社会への内省的な視座は後の活動家たちにも受け継がれ、ブラック・パワー運動の原動力となった。(ネターマ 2023:289)

この運動は、都市の貧困や白人の制度的暴力の解決という新たなアジェンダを提示した

一方で、保守的な黒人富裕層の台頭とともに労働や教育における「自由な競争」への賛同を誘発し、結果として黒人内部における世代間対立などの分断を加速させ、貧困層と富裕層の意識や価値観の共有は難化していった。この時期に、都市部で洗練されたブラック・コンテンポラリー/R&B と、都市の黒人の怒りの声を代弁するラップ/ヒップホップへと黒人音楽が二極化し始めていく。(小野寺 2020 : 41) 金澤 (2020 : 68) もまた、公民権運動前後の黒人社会や文化の在り方の変化に対して、公民権運動世代のナラティブが希望に満ちたものであった一方、ヒップホップ世代 (1970 年代後半～) のナラティブは、希望の物語が終焉した後の挫折から始まる再生の物語であると記述している。

2. ヒップホップの文化的大成への過程と要因

本章では、前章で整理した黒人文化の社会における位置づけの中で、ヒップホップ音楽がどのように誕生し大成してきたかについて確認する。また、本論文の主題である音楽の受容環境改善を体現した文化として、拡大の要因を考察する。

2. 1 ヒップホップカルチャーの誕生と展開

黒人社会を代表する文化として 20 世紀後半から台頭してきたのがヒップホップである。ヒップホップとは 1970 年代のニューヨーク市ブロンクス地区で発生し、ラップ、DJ といった音楽的な要素だけでなく、グラフィティと呼ばれる芸術とブレイクダンスも含むサウス・ブロンクスの若者の間から生まれた創造的行為を総称するものである。(金澤 2020 : 14) 上記の構成要素は、お互いに深く関係し、それぞれが文化を担う若者世代の現実と願いが反映された物語や社会的意見、自身のコミュニティを語り、創出するためのツールとなった。³

本節ではヒップホップが誕生した 1970 年代後半から音楽ジャンルとして確立された 1990 年代までを取り上げ、各区分での音楽性や社会での受容のされ方について整理する。

1970 年代後半～1980 年代前半

ヒップホップの基礎となったのはブロンクスで開催されていたブロックパーティーだった。ここでは Kool Herc(クール・ハーク)や Grandmaster Flash (グランドマスター・フラッシュ)、Afrika Bambaataa (アフリカ・バンバータ) などの DJ たちがそのリズムの基礎、ブレイクビーツを作り上げ、東海岸の地区を中心に盛り上がりを見せた。この時代の DJ やラッパーは、ディスコミュージックやソウル、ファンクなどの音源を使用し、ラップの内容はほとんどがパーティーや地元であるニューヨークに関する話題が中心だった。金澤 (2020 : 69) によれば、自分の押韻の技術によって聴衆を盛り上げ、楽しくパーティーをしようというもの (パーティング) や、自分が音楽的にあるいは性的な魅力の面でいかに優れているかを誇張して歌うもの (ポースティング) などである。

その後、文化としての誕生から間もない 1980 年代前半には、ディスコのようなパーティ

³ ヒップホップの歴史：現在・過去・未来を学ぶ (2024/12/1)

<https://www.redbull.com/jp-ja/what-is-hip-hop-guide>

一的側面だけでなく、貧困層の若者の文化として、差別、貧困、暴力、ドラッグ、売春などといった、アフリカ系アメリカ人社会のさまざまな問題に言及する社会的側面も持つようになり（山下 2019：22）、若者たちが自分たちの声が反映されていないと感じている社会で自己表現をするためのプラットフォームとしても機能していた。また山下（2019：13）は、「ラップという行為の中にその行為者の生き方や「生」の現実が示されるときに、それはヒップホップとなる」と定義し、「ラッパーたちがラップすることをおして生の多様性を創造的に描き出す音楽をヒップホップとして理解する」と述べている。以上の指摘が示す通り、ヒップホップの文化形成を担ってきた「ヒップホップ世代」の黒人若者たちは、公民権運動後の黒人社会の階層化と都市部の荒廃、世代間の断絶などの複合的な生活苦の中で誕生し育った世代であるため、彼らが支持するヒップホップ音楽は常に危険と隣り合わせのインナーシティでの現実を物語るものであることが多い。

当時そのような社会的意見を綴った曲として発表され、商業的にも成功したことで後のヒップホップに大きな影響を与えたのが Grandmaster Flash & The Furious Five の「The Message」（1982）である。

Don't push me cause I'm close to the edge I'm trying not to lose my head
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder How I keep from going under
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder How I keep from going under
押さないでくれ もうギリギリなんだ
正気を失わないように精一杯なんだ
ときにはまるでジャングルみたいだ どうやったら落下せずに済むんだろうと思うよ
（金澤 2020：35 訳文一部変更）

フックで何度も繰り返されるこのフレーズは、彼らが生活している「ジャングルみたい」な都市部のゲットーの劣悪さを訴え、自分の正気すら疑ってしまうような「息が出来ない（=I can't breathe）」環境で生きている現実を歌っている。1982年にリリースされて以降、数々のラッパーが歌詞を引用したり、サンプリングしたりして、当時のヒップホップとは異なる革新的で社会的意見を主張するというフォーマットが受け継がれてきた。サンプリングの効果に関して後藤（2022：279）は、偏愛を示す以上に、黒人音楽の伝統を暗黙裡に語り継ぐ行為であり、黒人共同体を知識によって一つにまとめ上げる啓蒙的な効果があると言及しているが、まさに社会的に意味を持つ発信を投げかけるこの曲のサンプリングは黒人音楽の政治的・社会的側面を受け継ぎコミュニティ意識に働きかける効果があると考えられる。しかし留意すべき点として大和田ら（2017：99）が指摘しているのは、この曲自体が具体的、政治的な主張をしているわけではなく、楽曲自体がメッセージになっていることであり、つまりこの曲においては目の前の荒廃した光景のレポートがなされているだけで能動的に何らかの行動を啓蒙するような側面は無いという点は確認しなくてはならない。結果として大ヒットしたが、ラッパー側が世間に対し訴えかける姿勢で制作する曲ばかりではないという点は、後世のヒップホップ音楽にも見出せる特徴である。

そしてMVの最後は、路上でたむろしている Grandmaster Flash らメンバーたちが理由も説明もなく警察に連行されるスキットで締めくくられ、公民権運動後の「レイシャル・プ

ロファイリング (Racial Profiling)」 (=小野寺 (2020 : 42) の定義では、ある特定の人種の特徴を持った人物を職務質問や検問、捜査の対象とすること) の不条理さを映像作品としても訴えている。⁴ 上記にもある通り、この曲で訴えられた黒人貧困層の暮らすインナーシティの劣悪な環境についてはこの曲以降に台頭してくるラッパーたちも実態と救済を嘆き、警官による理不尽な暴力への蓄積した不満は1992年に発生したロサンゼルス暴動などで噴出した。(山下 2019 : 27)

1980年代後半～1990年代

1980年代後半から1990年代当初にかけて、当時のレーガン政権下では人種や政治問題が深刻になり、黒人若者コミュニティにおける民主主義に対する意識が高まっていた。このような背景から、政治的なメッセージ性を強く押し出しヒップホップに大きな影響を与えたのが Public Enemy (以降 PE) だった。MC の Chuck D が率いたヒップホップグループであり、26歳という遅咲きデビューの分成熟した考えや視点を持ち政治色の濃い彼らのイメージを構築していった。(S・クレイグ 2008 : 118) PE は人種差別や誤った教育制度などを批判し、既存の体制に抵抗する曲を作ったことで、ヒップホップにも社会の現状や政治問題について世間に訴える力があることを証明した。その結果、彼らの発展形として、痛烈に現実を描写し、新聞記事を彷彿とさせるような「リアリティ・ラップ」が登場する。(S・クレイグ 2008 : 121)

しかし、人種問題を訴えていたメンバーの中で人種差別的発言をしていたことが発見されたり、最初は強かった政治的メッセージ性が弱まり暴力的な粗っぽさが目立つようになったりしたことで PE の人気は衰えていった。この暴力的な傾向が強まった結果、ゲットーでの犯罪や薬物の蔓延、銃による暴力や殺人など、過激で露骨な歌詞を綴った曲が制作されるようになり、それらは「ギャングスタ・ラップ」と呼ばれて認識されるようになった。

カリフォルニア州のロサンゼルスではカラーギャングの活動が盛んで、ギャングの銃と犯罪と麻薬に汚染された自分たちの居住地区の現実を、よりリアルに、よりハードコアに聴衆に伝えようとするラップが誕生した。またこの時代のヒップホップには、黒人としての誇りや団結などを促す側面も見られ、黒人若者のコミュニティを鼓舞した。すると、音楽市場に類を見ないほど、ラップという音楽は自伝的なジャンルへと変化した。(金澤 2020 : 70) その後ギャングスタ・ラップは、ヒップホップの市場価値を見出した白人資本家たちによって自主レーベルが立ち上げられたことを機に、それらのレーベルから売り出されるようになり、その反社会的で物質主義的な内容にも関わらず、貧困層の現実を描き出したいくつもの曲が音楽市場を席捲していった。(山下 2019 : 23) 代表的なギャングスタ・ラッパーは、創始者と言われる東海岸の Schoolly D、西海岸の N.W.A、2Pac、Snoop Gogg などが挙げられる。

このような反社会的な内容のギャングスタ・ラップの登場とその急激な拡大に対して、一方で政治家や市民団体、宗教者などからは批判が起き、また、アフリカ系アメリカ人社会からは、道徳的な問題だけでなく、人種的な偏見を助長するものであり、公民権運動の成果を

⁴ Grandmaster Fish & The Furious Five – The Message(2024/12/2)

<https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4>

台無しにするものであるため規制すべきであるとの声が上がった。(山下 2019:23) しかしヒップホップ擁護派も多数で、道徳的・人種的な面で若者に悪影響を及ぼすという批判は、ヒップホップにおける「リアル」である反社会的な歌詞の元となる現実や背景を無視するものである、と主張した。規制派と擁護派の論争は、黒崎 (2015:270) によれば、グローバルに展開するメディア企業によって特定の黒人若者像のみが商品として「超可視化」されるという現象と、インナーシティの黒人若者の現実の生活は「不可視化」され続けるという現象が同時に進行している、という状態において起きていたと言える。

代表的なギャングスタ・ラップとして本論では N.W.A の「Straight Outta Compton」、 「Fuck Tha Police」を取り上げる。N.W.A (Niggaz Wit Attitudes=偉そうな態度の黒人たちの略) は、全米で最も治安の悪い地区の一つとされるロサンゼルス市サウスセントラルのコンプトンで結成されたヒップホップグループであり、西海岸のギャングスタ・ラップの草分けと言えるグループである。上記の2曲も収録されたファーストアルバム「Straight Outta Compton」(1988) は収録曲の過激さから全米を論争に巻き込む社会現象を起こすほど話題になった。また、2017年にはアメリカ議会図書館の「全米録音資料登録簿」に文化的、歴史的、芸術的に重要であるとして保存されることになり、発表された当時の論争を覆す最上評価を持つアルバムである。N.W.A だけでなくギャングスタ・ラップ全般に言えることだが、彼らが訴える警察に対する不満は黒人社会の内情を表象したヒップホップにおいて代表と言えるテーマであり、発表から数十年経って警察暴力による黒人虐殺が再度問題視された BLM 運動においても運動参加者のアンセム的な楽曲として今なおメッセージに注目が集まっている。以下で、その重要なメッセージ性を持つ歌詞を引用する。

タイトル曲「Straight Outta Compton」のMVでは、コンプトンの街を背景に、銃と棍棒で武装して執拗に追い立てる警察の魔の手から N.W.A のメンバーが逃げ続ける様子が描かれるが、これは当時、ロサンゼルス市警察が「ギャング一掃キャンペーン」を展開し、コンプトンを中心にギャング風の若者を連行したことを映像化している。(金澤 2020:39)

…I see a motherfuckin cop I don't dodge him But I'm smart, lay low, creep a while
And when I see a punk pass, I smile
To me it's kinda funny, the attitude showin a nigga drivin…
But here's a flash, they never seize me
俺はクソ警察を見てもそいつを避けない でも俺は賢いから暫く大人しく隠れる
そして警察が通ったらほくそ笑む
ウケるよな、ニガを追って躍起になってるお巡り…
(Easy って奴を探してるらしいが) ここで速報、俺は絶対に捕まらない
(訳文 MV⁵から引用、一部変更)

メンバーの Eazy-E が軽快に警察への反感をラップし、全部のバースの最後には「Straight Outta Compton (=コンプトンからおでした)」と自分たちの出自を誇らしく聴衆に提示

⁵ N.W.A – Straight Outta Compton MV
<https://www.youtube.com/watch?v=TMZi25Pq3T8>

する。また、「Fuck Tha Police」ではより露骨に警察への敵意を表明し問題になった。この曲では、法廷をパロディとした構成で N.W.A と警察間の訴訟を裁判長役の Dr.Dre が進行し、ラッパーの Ice Cube、MC Ren、Eazy-E が順に検察官として警察糾弾のラップを繰り返す。

Fuck the police comin' straight from the underground

A young nigga got it bad 'cause I'm brown

And not the other color, so police think

They have the authority to kill a minority

くそつたれ警察 アンダーグラウンド出身のこの俺は

俺はこの黒色の肌のせいで酷い仕打ちを受けてきた

白い色の肌じゃないからいいって、警察は思っている

自分たちにはマイノリティを殺す権限があるってな

(金澤 2020 : 28 より訳文引用、一部変更)

「Straight Outta Compton」と同様に警察暴力を真っ向から否定し、人種によって取り締まる相手を選別するレイシャル・プロファイリングの問題を取り上げ、警官による暴力行為が不当に行使されている現状を訴えている。また、これ以降でも白人警官に気に入られない黒人の警官がマイノリティを痛めつける」という警察権力の中でも人種差別的な思想が根付いていることを示す歌詞や、むやみに警察に車を止められ、社内に違法薬物が無いか捜査を受ける日常を彼らは淡々と告発する。そして楽曲の最後では、彼らの証言を受け、裁判長の Dr.Dre が警察官を「南部白人労働者階級 (redneck)、臆病者のクソ野郎」と言い渡し有罪にし、それに「クソ！お前ら黒人野郎ども！」と叫びながら退出させられる警察とのやり取りという形でスキットが収録されている。「redneck」とは、アメリカ合衆国の南部などの農村部に住む、保守的な貧困白人層を指す用語であり、人種差別の蛍光が強く、黒人に偏見を持っている。金澤 (2020 : 39) によれば、このような追及は普段から彼ら黒人若者が「黒人である」ことを理由に警察から犯罪者扱いされてきたことへの意趣返しであると解釈できる。

しかし、攻撃的な内容だけフォーカスされたのではなく、ヒップホップが成り立つ基盤となるソウルやファンク、ブラック・ポップなど多様な音楽性も見出せる。この曲が広く聞かれるようになるにつれて若者聴衆を中心に賛同を示す人々が増え、同時に衝撃的で憎しみに満ちた攻撃的な内容は大きな論争を起こした。しかし、その内容が警察への誤解に基づくものであるとして FBI から N.W.A の所属するレコード会社に注意を促す文書が通達される結果になるほど社会的な影響を与える楽曲となった。

本項で扱った N.W.A に代表されるように、ギャングスタ・ラップは排他的で白人優位のアメリカ社会の構造を非難する一方で、公共空間ではギャングスタ・ラップに含まれる攻撃的で侮蔑的な言葉や暴力、女性蔑視、物質主義を美化する歌詞と映像表象の是非に議論の焦点が向けられてきた。しかし、黒崎 (2015 : 270) の防汚力、女性蔑視、物質主義の価値観は、歴史的に白人優位、男性優位、性差別、資本主義の価値観を生み出し維持してきたアメリカ社会と文化に根差したものであり、アメリカ主流社会に支配的な価値観の反映

であるという指摘にある通り、白人優位社会の裏返しとして噴出したのがヒップホップという対抗文化である。

2. 2 文化内抗争と成果

1990年代以降、ヒップホップの人気は高まり、企業国家アメリカという資本主義体制との相乗効果で経済的大発展を遂げる。ヒップホップの成功は音楽だけでなく、出版界、アパレル、映画、美術、ミュージックビデオと広範囲に及んでいく。(S・クレイグ 2008:63) また、こうした成功の背景には消費を動かす白人の購買層の影響があった。1991年にサウンドスキャンという音楽業界の売り上げの動向を分析するツールの導入によって、ヒップホップ市場は予想外に購買者層の幅が広く、しかも白人が多かったということが分かった。裕福な白人の若者が黒人の過酷な生活を歌う曲に魅力を感じることは反骨精神に共感する若者のライフスタイルに重なるからであるというポジティブな指摘も可能だが、S・クレイグ(2008:102)によると、人種差別のさらに複雑な進行形であると言える。続けて、白人の若者にとってラップは異文化に触れるためのちょっとした「旅行」のようなものであり、白人がヒップホップを好むのはゲットーの若者の力を想像できるからであると指摘されている。つまり、白人富裕層の中には、自分たちの力では生き抜くことの出来ない過酷な環境で生きている黒人に対する本能的な尊敬を見出すことができ、実際に行ってみたい場所ではなく「思い描くことで楽しむ」というインナーシティの実際の劣悪さが商業的なイメージで消費されるようになっていったことで、白人層の購買率が維持されていたのではないかと考えられる。いずれにしても、商業化が進んだヒップホップ市場においては、売り上げの背景は無視され、売れ筋としてのヒップホップを音楽以外の業界とタイアップしながら売り出していく姿勢が強まった。

このように市場価値を見出されたヒップホップ音楽は、文化形成に関わる様々な要因によって規模を拡大し2000年代以降の音楽に影響を及ぼす文化として確立された。

2. 2. 1 人的要因

人的要因としてはアーティスト個人の動向による影響やプロデューサー、レコードレーベル間での対立や競争によるものがある。

アーティスト間での対立で顕著な構図は1990年代後半に見られる東海岸と西海岸のラッパー同士の抗争である。歴史的にも最も大きな事件は、東海岸ニューヨーク出身のNotorious B.I.Gと、17歳でカリフォルニア州に移住し西海岸を代表するアーティストとなった2Pacの対立で、東西海岸の象徴的な抗争となり、個人間の誤解や音楽的競争がエスカレートした事柄である。事件当時の経緯としては、1994年、2Pacがニューヨークのスタジオでレコーディングしていたところを何者かが襲撃し、同じスタジオにいたB.I.Gの取り巻きによる犯行であると疑った2Pacによって両者の友好関係が崩壊、これが次第に東西のラッパーたちの対立へと拡大した。(山下 2019:40) 両者は事件を受け、批判的なりリリックやディストラック(攻撃的な楽曲)の形で怒りを表現し、攻撃と応酬を繰り返したが、最終的には両者とも銃撃され悲劇的な死を遂げる形となった。両者の死により東西の抗争は全面的な対決を引き起こしかねないものとなったが、その争いが激化すれば他の地域のラッパ

一をも巻き込みかねない状況となると判断され、和解の場として「ヒップホップ平和サミット」(1997)が開催された。(山下 2019: 41)

この対立における成果としては、このサミットを開催した NOI のルイス・ファラカンの視座が黒人若者の共感を呼んだことが挙げられる。ヒップホップ世代の若者たちの公民権運動世代との分断が露見される現状において、彼は宗教者でありながらヒップホップ世代の文化を犯罪者や悪そのものとする公民権運動時代の姿勢への不満をよく理解していた。そのため、サミットにおいてもヒップホップそのものを否定せずに、むしろそれを若者の現実を示すものであると評価すると同時に、自己破滅的な生き方からの方向転換を若者に訴えたため、黒人若者の平和な未来への希望をもたらす役割を果たした。(山下 2019: 42)

また、レコードレーベル間での対立もアーティストへの影響を及ぼした。東西抗争の背景には、西海岸で Suge Knight や Dr.Dre らが設立した Death Row Records と東海岸で Puff Daddy などが経営する Bad Boy Records の対立があった。設立者らも経歴が著名な人物ばかりだったため、アーティスト個人だけでなく業界全体の緊張感が高まった。

上記の抗争において成果と言えるのは、分裂の認識とそこからの再統一の動きが盛んになったことが挙げられると考える。2Pac と Notorious B.I.G の死後、多くのラッパーがこの分裂を反省する姿勢を示し、業界内の和解を模索する動きへのシフトが見られた。1990 年代後半から 2000 年代初期にかけてデイス曲を発表してきた Jay-Z と Nas の和解は象徴的な例であると言え、この時期から東西の壁を越えた共演や客演などが増加していった。また、平和運動への参加も見られるようになり、西海岸を代表するコンシャス・ラッパーである KRS-One が発起人となった「Stop the Violence 運動」などを著名なアーティストらが支持し、ヒップホップが暴力ではなく平和と創造性の力を活用する方向へと進むように促した。⁶ さらに、ヒップホップの歴史とその社会的影響を描く映画などの題材となり、「Notorious」(2009)⁷や「All Eyes on Me」(2017)⁸などの作品は矛盾に満ち溢れつつも人間的に生きるラッパーの現実を見せ、警察暴力のみならず、女性蔑視、歪んだ法システム、物質主義など今日の多岐にわたるアメリカ的問題を広い観衆層に問いかけた。(金澤 2020: 42) 東西抗争や黒人若者のコミュニティへの働きかけの増加は、若者に対して暴力の無益さを伝える重要な教訓を示し、平和的手段での自己表現を促進する活動に繋がったと言える。

2. 2. 2 社会的要因

ヒップホップカルチャーにおける抗争の社会的要因に関して、前提としては、1 章や 2 章 1 節で扱った警察暴力などの人種差別が根底にある社会問題の影響が挙げられる。具体的には、BLM 運動の前兆となる事件などがメディア等で取り上げられるようになり、黒人社会が直面する危機感が様々な形で再認識されたことである。当時、大々的に報道され認知された事件はロドニー・キング殴打事件(1991)であり、白人警官によって重傷を負わされる無抵抗なキングの様子を撮影した動画はテレビを通して世界中に拡散されたが、警官たちは

⁶ ヒップホップの歴史 (2024/12/10)

<https://hiphop-history.upper.jp/bdp.html>

⁷ Notorious B.I.G の生涯を描いた映画。

⁸ 2Pac の生涯を描いた伝記映画。

無罪判決を下されたため、判決への憤りを示す黒人たちがロサンゼルス暴動を引き起こした。(小野寺 2020 : 33)

ヒップホップは黒人やラテン系コミュニティが社会的不平等や抑圧に抗うための手段として発展してきたにも関わらず、背景にある排他的な人種差別思想が無くなっていない現実を突きつけるような事件が起きたことで、ヒップホップカルチャーを担うラッパーたちの主張は社会性を帯びるようになった。その結果、ゲッターの生の声で訴えサブジャンルとして白人層にも支持されたギャングスタ・ラップに再び注目が集まったり、彼らに自身の貧しかった過去を重ねて「人種的なアウトサイダー」である白人ラッパーのエミネムなどもヒップホップ業界において台頭したりした。

また、1990年代前後のヒップホップカルチャーの商業化やグローバル化も文化的大成に影響したと言える。この時期はヒップホップが本格的にポップカルチャーに浸透し、商業化が加速した時代であり、1979年に初めてアメリカの音楽市場に登場した以降市場シェアを拡大し、そして2000年には市場シェアはロック(25%)に次いで2位(13%)となり、ポピュラー音楽における地位を確立した。(山下 2019 : 22) この市場での成功には、サウンドスキャンという画期的なシステムの導入が起因する。(2.2 参照) 導入以降、経済や市場の動き、毎週の売り上げ、どれだけ売れたかなどの要素がポップスを決めるようになり、かつての保守的で優しい歌詞が特徴的なポップスだけでなく、ラップの攻撃的で自己顕示性の強い要素も売り上げ上位に食い込んできたことでポップスに含まれる曲のジャンルが拡大したという認識が広まった。そして、信憑性のある客観的データを目の前にして、ラップに対する固定観念と人種差別意識を変えざるを得ない状況へと変化していった(S・クレイグ 2008 : 47) また、同時期、2Pac、Notorious B.I.G、Jay-Z、Nas など多様な背景を持つラッパーたちが登場し、前項で見てきたような東西対立などの要素も聴衆を惹き付け、ラジオなどを中心にヒップホップが流れる場面が増えた。この対立の背後にある各レーベル会社も音楽的成功に加勢し、音楽だけでなくファッションや映画産業などの他分野でブランド的な売り方でのヒップホップビジネスの道筋を作った。

S・クレイグ(2008 : 57)によれば、ラップなどが人気を得たことは、ヒップホップが新たな転換期を迎えていることも象徴しており、マスコミや大企業の誘惑を避けることは出来ず、マイナーからメジャーになるのは時間の問題だった。最初はインディー系レーベルが斬新なスタイルを提示して勝利するが、最終的には大手に飲み込まれていくという構図は、それまでのポップスが辿った歴史と同じような構図である。しかし、ラップがこのようなポップス界で異色だった部分として顕著なことは、ラップのプロデューサーはそもそもポップス特有の甘くてありふれたメロディを打破するためにラップを求めたのであり、都会的で痛烈なリアルさや現実に忠実なリックを聴衆も求めていたという点にある。それまでのポップス界において求められていた毛色の音楽性を時には批判的に捉え、黒人コミュニティの鼓舞を続けるラッパーの楽曲が当時の音楽産業のニッチを上手く見つけ出す結果となったと言える。

2. 2. 3 精神的支柱としての役割

上記で言及されている通り、ヒップホップは長年形式的・内容的な面で変化しつつも、黒人若者の社会に対する訴えを主張する手段としての役割を大いに全うしてきた。本項では

そのようなヒップホップの精神的支柱としての存在感について、また黒人の精神に影響を及ぼす宗教性にも言及する。

1998年のアメリカのケーブルチャンネルのMTVによるトレンド調査は、アメリカにおいて若者が音楽に対して求めていることを見出すきっかけとなった。その調査は視聴者の家庭に行き、若い世代の音楽の好みを調査するというインタビューで、「現代の若者は心の繋がりを音楽に求めているということを経営陣は認識した。中でも若者の支持する90年代のラップは検閲を受けず妥協しない生の音楽というイメージがあったからこそ、音楽関係者は全面的にヒップホップを受け入れる姿勢を示した。(S・クレイグ 2008: 110)

当時の若者がヒップホップを「心の繋がりと認識しているのは、前章にもある公民権運動世代との確執の結果として教会への求心力が低下していることの現れであると言える。山下(2019: 87)によれば、公民権運動以降の黒人教会はアフリカ系アメリカ人社会の直面する社会的、経済的問題に関心を抱きつつも、その存在感が低下しており、中産階層化したアフリカ系アメリカ人にとってこれらの問題が自分自身と直接関係する喫緊の問題ではなくなりつつある状況を指摘している。その上で、貧困や差別などが継続、深刻化する中で、それらに直接的に関わろうとする運動における教会の存在感は薄れていき、社会の中で置き去りにされていった貧困層や労働者の失望や怒りの受け皿として教会が機能できなくなったと指摘する。(山下 2019: 87)

そして若者たちは怒りや不満などを吐き出す場を次第にヒップホップに見出すようになり、ヒップホップ世代を「否定的な黒人ステレオタイプを強化する」(黒崎 2015: 269)として批判してきた教会との関係の中で、ヒップホップを通して教会の権威を問うてきた。日常的に経験する様々な事柄が「キリスト教的」な表現を用いてヒップホップの中で歌われ、その概念を再構築していく試みがされてきたが、顕著な事柄は「死」についてであり、これこそ黒人若者がヒップホップに精神的な救いを求める最大の要因であると言えるだろう。

ヒップホップにおいて死に関する曲が多いことは、黒人若者が家族や友人の死を経験し、自身も死の可能性と隣り合わせで生きているという現状を反映している。そのような環境において教会ではなくヒップホップに救いを見出す黒人若者の心理について山下(2019: 132)は、過酷な現実を生き、反社会的な方法でしか生きることができない者にとって、ヒップホップ世代を断罪する教会の提示する「天国」とは自分たちには閉ざされた、限定された者しか許されない場所である、という閉鎖的な教会像を指摘している。それゆえに自分たちとは遠く離れた「天国」を目指すのではなく、自分の置かれている生々しい現実を生き抜くことに意味を見出すという姿勢が生まれたと言える。つまり、ヒップホップにおける天国とは、反社会的な生活を送ってきた者たちが許される場所であることに加え、犯罪の道を選んだ者の内面的な葛藤、貧困や差別的な社会の抑圧から生じる様々な苦難から解放される場所として描き出される。(山下 2019: 133) このように、現実の対極にある解放を意味する場所としてヒップホップ的な文脈で天国に希望を見出すという再解釈は、それまでの権威主義的な教会の姿勢への反発によってその救済としての側面を強めるとともに、黒人教会の「聖」と「俗」という二項対立的な見方の問題点を明らかにする役割を果たした。(山下 2019: 139)

しかし、ヒップホップ世代のラップ音楽には、常に神やスピリチュアリティの次元に触れるものが存在しており、それぞれが黒人若者の経験の一部であるということも事実である。

あらゆる犯罪に囲まれ社会的に疎外された存在である自分にも神の加護があることを願い、その救いを求める対象はキリスト教的神だけでなくイスラム教などのオルタナティブな宗教にも及んだ。救いを求める対象も生きる希望も失ったニヒリズム的な生活に陥ることなく、むしろ苦難の中にいる自分たちにこそ神の加護は下るだろう、という希望を抱かせる姿勢をヒップホップは常に聴衆に提示してきた。ヒップホップ世代を悪だと断罪し社会で居場所を見出せない若者を疎外する教会への反発によって、このように既存の黒人社会へ希望を見出せない黒人貧困層たちの救いを求める対象としてのヒップホップ像が確立されていった。

3. 差別の歴史が現代の音楽に与えた影響と変化

前章まででは、黒人差別の歴史とそれを背景にしながらかつてきたブラックカルチャーやヒップホップなどの文化事象について整理してきた。本章では、主に 2000 年代以降に登場し前述の時代的、思想的な部分での黒人性を継承しつつ、さらにポピュラーな音楽として昇華してきたアーティストを取り上げ、現代の音楽に見出せる歴史的な影響や再解釈の在り方などについて考察していく。また、2 節以降ではそのようなヒップホップが拡大した結果、アメリカ以外の地域でのラップの実践やヒップホップ市場が発展してきたことを前提に、日本における事例を紹介し、日本のヒップホップにおける影響を考察する。

3. 1 ブラックミュージックへの影響

1 節では、アメリカ国内でのヒップホップ市場での変遷について確認する。ここでは BLM 運動の結果として再度注目された黒人性、また女性や性的マイノリティの人権闘争も加速する中で相互に影響を及ぼしてきたアーティストを取り上げる。

内省的な黒人社会への視座：ケンドリック・ラマー

ケンドリック・ラマー (Kendrick Lamer) は 1987 年にカリフォルニア州コプトンで生まれたアメリカの黒人ラッパーであり、現代ヒップホップの象徴的存在と言えるアーティストの 1 人である。本項で扱うアルバム「To Pimp a Butterfly」(2015) はファンクやジャズを融合し、黒人文化や社会正義をテーマにした作品でグラミー賞を複数受賞する功績を成し遂げた。

彼をここで取り上げる理由は、音楽を通して社会問題に切り込むだけでなく、個人の成長や黒人のアイデンティティについての議論を深め、文化的に重要な役割を果たしている部分に革新的な存在感を見出すことが出来ると考えたからである。後藤 (2022: 294) によれば、ヒップホップのダイダロス主義(コンシャス性)とデュオニユソス主義(ギャングスタ)という一見融和しようのない分裂を、高いレベルで融合させたのがケンドリック・ラマーであることはよく指摘される。ギャングスタ・ラッパーの代表格である N.W.A と同じく、アメリカ屈指の治安の悪さであるロサンゼルスのコプトンで育ったラマーは、そうしたバイオレントな黒人生活をしっかり見聞しながら、地に足のついた内省的でスピリチュアルな作品を作り上げた。

本項ではアルバムの収録曲に込められた黒人としてのアイデンティティ、社会的不平等、政治的抑圧、個人的葛藤などをリリックの中で確認していく。まず取り上げたいのは、「King Kunta」という曲である。この曲は、ファンク色が強く、黒人の歴史や抑圧への抵抗を強調しており、タイトルが奴隷反乱を起こした実在の人物クンタ・キンテに由来することからも読み取れる通り、黒人差別的な逆境を抜け、自由や地位、名誉を手にするのを軽快に主張する。また、MV⁹では自身の出身地のコンプトンで仲間たちと一緒に音楽に乗りダンスしたりストリートパフォーマンスを行ったりする様子が映され、その雰囲気は 2 章で扱った最初期のヒップホップ音楽の MV に類似点を見出すことが出来る。陽気に「A little happy-headed nigga with the world behind him (世界を背負ったちっこいくせ毛の奴)」と自称し、「Kunta, black man taking no losses (クンタ、黒人は負けなしでいるぜ)」と黒人コミュニティへの鼓舞を何度も繰り返す歌詞が印象的な前向きな楽曲である。

しかし、「u」という楽曲では一転して自己嫌悪を剥き出しにして叫ぶ姿が見られる。タイトルの「u=you」は恐らくケンドリック自身を指していると考え、徹底した自己否定を繰り返すこの曲では、歌っているケンドリックの声も酒に酔い震えているようで強い絶望感が漂っている。歌詞の中では、妹が 10 代で妊娠してしまったことや友人の死に際にも会いに行かなかったこと、自分が置いていった仲間たちは故郷の銃声や犯罪が日常的なコンプトンで過ごしていることなど、自分が罪悪感を抱いている事柄を具体的に列挙し彼らを見放して稼ぐことを優先した自分を攻撃的に責め立てる。曲の最後では、「the world'll know money can't stop a suicidal weakness (皆知るんだ、金も成功も何も救えないと)」と締めくくり、ヒップホップで成功することを否定的に捉える視座を提示する。従来のギャングスタ・ラップやその後の商業化したヒップホップ市場では、音楽で稼ぐことにアメリカン・ドリーム的な希望を見出す表象が一般的だったが、ラマーはこのニヒリズム的な主張を一貫して語っている。このような自己否定はラマーだけでなく黒人若者に共通する精神性でもあると考えられる。日常的になっている犯罪や貧困の中で何も感じられなくなり、酒やドラッグに溺れ自殺に至ってしまう例も何十年とヒップホップで歌われてきた悲惨な現実である。山下 (2019: 26) も、黒人若者の死因の中で自殺は常に 5 位以上に入り、先の見えない不安が重くのしかかる中で自ら死を選ぶ者の多さを物語っていると指摘する。

こうした暗いテーマの楽曲の次に「Alright」が感傷的に流れる。この曲は当アルバムで最も社会的浸透がなされた楽曲であり BLM 運動のアンセムとして絶大な支持を集めた。フックで何度も繰り返される「Nigga, we gon' be alright (俺たちは大丈夫だ)」というフレーズは、アメリカで生きる黒人の抱える自己愛と自己嫌悪の揺れの中で自らを鼓舞する正直さを表し、このフレーズへの共感がアンセム化を促したと解釈できる。また、山本 (2020: 210) によれば、MV¹⁰の最後で神の領域である俯瞰的位置 (空に浮いている) に上昇したラマーを白人警察官が撃ち落とし、彼は地面に落ちるが表情は微笑んで希望を印象付けるが、このシーンは、夢を見せられた後に撃ち殺される展開が当時の多くの黒人が直観的に抱

⁹Kendric Lamer – King Kunta (2024/12/13)

<https://www.youtube.com/watch?v=hRK7PVJFbS8>

¹⁰Kendric Lamer – Alright MV (2024/12/13)

https://www.youtube.com/watch?v=Z-48u_uWMHY

いていたと創造的恐怖感や絶望を表しているため、より現実味を帯びて受け取られたのだと考えられる。この楽曲は、BLM 運動に関連するデモなどでは必ず流されていたと言われているが、ポジティブなメッセージ性だけでなく自省的な側面や自分たちを殺そうとしている警察を恨んでいる心境、やはり物質主義的な執着から逃げられない自分、神に祈る姿勢、など様々な自身を取り巻く環境に悩まされ自己嫌悪にも陥るが、それでも「大丈夫だ」と言い聞かせるように繰り返す。完全に前向きになれなくとも、運動を通して同じ目的を共有するコミュニティの同士たちに向けた内省的な声掛けがこの曲を黒人の自尊心を保ち鼓舞する存在となったことは歴史的な意義を見出すことが出来る。

そして「u」の真逆の「i」という楽曲を最後に取り上げる。このアルバムにおいて最も愛について語る曲であり、自分の価値を疑ってしまうような環境で生きていても自分自身を信じて愛するという完全な自己愛を聴衆に訴える。恐らくこの曲はケンドリック自身にも向けているものであり、彼と同じような環境で育った黒人若者の精神的支柱になりうる曲であると言える。この曲でも警察の暴力や銃社会、ドラッグの蔓延などを繰り返し用いて生活環境の劣悪さを描いているが、その環境に負けない姿勢、「The strong in me, I still smile (俺は負けない、まだ笑える)」と逆境を生き抜く力強さを歌い、必ず救われる日が来ることを何度も訴えることで、実際にMV¹¹の中でも自殺しようと銃を構えていた若者が銃を下す姿や警察をすり抜け街を闊歩する姿が印象的に描かれている。

ケンドリック・ラマーのアルバムを通して描かれるのは常に等身大の黒人若者の生き様であり、派手に富を誇張したりまたは謙虚すぎたりするのではなく自身の感情や時に罪悪感を抱く生き方までをさらけ出すことに聴衆が親近感を覚え、感情移入することが可能であり、黒人解放運動のアンセムになるまで世界的に支持されるのだと考えた。

黒人女性の文化的台頭：ビヨンセ

1981年テキサス州ヒューストン生まれのシンガーソングライターで、グラミー賞の歴代最多受賞記録とノミネート記録を保持している、様々な面でのきわめて高い評価を有するメガポップスターである。R&B音楽グループのDestiny's Childのオリジナルメンバーでもあり、当時の売り上げも含めると全世界で1億3000万枚を超えるCDセールスを生み出した。ヒップホップアーティストではないが彼女を取り上げる理由は、彼女の楽曲はもちろん、文化的・社会的影響力を持つ存在であり、多様な社会問題への問いかけを続けている点にある。特に「女性であること」と「黒人であること」の複合的なマイノリティ性を持つビヨンセの楽曲は様々なコミュニティを鼓舞し、マジョリティに訴えかける力が大きいと言える。

まず「Run the World(Girls)」という曲は、2011年にリリースされたアルバム「4」のリードシングルで女性へのエンパワーメントをテーマにしたことで知られる。歌詞で「This goes out to all my girls (これは全ての女の子への賛歌よ)」と女性性を礼賛し、アフリカ音楽のようなパーカッシブな音楽的特徴やMV¹²では軍隊のように敬礼し大勢の女性たちが

¹¹Kendric Lamer – i MV (2024/12/14)

<https://www.youtube.com/watch?v=8aShfolR6w8>

¹²Beyonce – Run the World(Girls) MV(2024/12/14)

https://www.youtube.com/watch?v=VBmMU_iwe6U

一糸乱れぬダンスパフォーマンスが印象的である。また、女性だろうとスマートに働き、出産を経ても仕事に復帰することを肯定したり、「Who will buy it for themselves (自分のものは自分で買うの)」と経済的にも男性の世話にならないという意味を一貫して主張したりする歌詞は、アメリカのみならず世界で共感を得ている要素であると考えられる。しかし、本論において、商業的成功や物質主義的な誇示は「否定的な黒人ステレオタイプを強化する」(黒崎 2015:269) 形の批判につながりかねないと前述しているため、彼女のそういった側面を積極的に肯定するのではなく、男性からの経済的独立を提示する点において評価する。このように、女性の独立、自立、リーダーシップを中心に世界を変える原動力となることを歌うこの曲は、実際に MeToo 運動など女性の地位向上を求める活動のアンセムとして現在でも頻繁に使用され、女性が主役を務めるシナリオを提示し続けている。

次に、「Lemonade」は 2016 年の 4 月に発表されたアルバムで、彼女の 6 作目のアルバムであるが、ここでこのアルバムを取り上げたのは、アルバム発表当時の BLM 運動との関連性をアーティスト自身が意識して作成し、自身の出自や人種的なルーツである「ブラックであること」を誇り、その上でアメリカに生きる黒人女性の体験と歴史を強く表明している点にある。また、小野寺 (2020:115) によれば、リードシングル「Formation」の MV¹³に武装した警察官に立ち向かう黒人少年の姿を映していることは当時のアメリカ社会における人種差別問題への提起であることは明確である。また、この楽曲を国民的イベント NFL スーパーボウルにて、ブラックパンサー党を模す衣装で披露したことは社会的論争を巻き起こし、「勇敢なプロテスト」として称賛された一方、「アンチポリス」という反発も多数あった。ブラックパンサー党は 1970 年代頃、黒人解放闘争を展開した組織であり、警察官の暴力を問題視しながら武装したことで知られているため、この団体のレガシーを誇りながら当時の共和党员間で不支持率が高かった BLM 運動のプロテストソングを披露したことで物議を醸した。(小野寺 2020:115) この結果、彼女自身は「反警察ではなく、生命をかけて我々を守る警官やその家族を尊敬しているが、警察の残虐行為と不正義に反対している」と主張するも、警官や保安官によるデモが行われる事態にまで発展した。

彼女の黒人性が顕著に表明されたこのパフォーマンスを観ていた主に白人層の観衆の反応は、「The Day Beyoncé Turned Black」(2016) というコメディ番組のスキットに表れているように、ビヨンセの黒人性の表明を受け入れがたいものとして捉えた。彼らにとって、彼女が国民的ポップスターであることはビヨンセの黒人性を不可視化できるほど人種問題を超越する効果を持っていたため、アフリカ系アメリカ人としての立場を強調しながら白人層には受け入れがたい政治的表現を行ったことへの拒絶感を生み出した。このような議論に関して大和田ら (2017:84) は、黒人音楽とそのアメリカ社会での受容について概観すると、黒人だけでなくむしろ白人が黒人音楽に政治性を求めてきた側面が目立つのに対し、白人聴衆の中にあるリベラルな価値基準をマイノリティのカルチャーに投影してしまうため、白人聴衆にとって「正しい」黒人音楽と「正しくない」黒人音楽という価値基準の中で楽曲が評価されてしまうという指摘をしている。アメリカにおいてアフリカ系アメリカ人は人口の約 12%と言われており、本当の意味で国民文化としてヒップホップや黒人音楽が広ま

¹³ Beyoncé – Formation MV(2024/12/14)

https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV_bQ

するためには、白人社会に受け入れられる黒人イメージの範囲での音楽活動が求められる。このようなステレオタイプの応酬の結果、白人聴衆の価値基準から外れるパフォーマンスを行ったことで「ビヨンセが黒人になっちゃった！」という逆説的な議論にまで発展してしまったのだと考えられる。

このようにビヨンセは楽曲を通じて女性のエンパワーメント、人種問題、ジェンダー平等などの重要なテーマを発信し続け、女性は添え物的な固定観念を打破することに貢献してきたことで、黒人女性のアイデンティティやフェミニズムの象徴としてポップス界で常に革新者の立ち位置に居続けていると言える。

多様性を体現する若者層：ヤング M. A

ヤング M.A は 1992 年生まれのアメリカ・ニューヨーク市出身の黒人女性ラッパーである。2016 年にリリースされた「OOOUUU」で一躍注目を浴び、ニューヨークのラジオ局を中心に積極的にオンエアされたことで流行した結果、同曲は全米シングルチャートでトップ 20 入りを果たした。彼女の特徴は、リリックの中で個人的な経験やストリート文化を詳細に表現するヒップホップ的なスタイルを継承している姿勢が評価されていることに加え、彼女自身が同性愛者であることを公言しており、音楽業界での偏見や逆境を乗り越えて成功を取めたことで LGBTQ+ のコミュニティにおいてはインターセクショナル리티を体現したアイコン的存在になっている。大和田ら (2017: 23) は、男性優位的でマッチョさを売りにしていたヒップホップ市場における非マッチョ的なモチーフを表現する際の新しいアーティスト像として、女性であり性的マイノリティであることをある種武器として公言する彼女の主体性を評価している。また、彼女は SNS などを通して警察の暴力や構造的な人種主義に対する意見を共有し、自身も経験したことをリアルタイムで楽曲に乗せることで聴衆の共感や理解を深めるアプローチが特徴的である。

この曲のリリックは自己主張と彼女の自信、ストリートでの生活を主題に、周囲の人々の評価や批評に対して揺るがない意思を示している。最も口ずさまれた「You call it Stephanie? I call her Headphanie (ステファニーって呼んでるの？ビッチな子よ)」という歌詞は自身の独特の言葉遊びのセンスを発揮しており、ストリートでのバトル文化が根付いていることが伺える。また、リリック全体を通して、従来の女性ラッパーのイメージに縛られない自己表現が目立つことも特徴である。彼女は自らのセクシュアリティをオープンに語り、性産業にも監修として関わるなど他のラッパーとの差別化を図りつつ、男性的なエネルギーと女性としての自立を融合させた独自の視点で聴衆に新鮮な印象を与えていると言える。このように従来のジェンダーの枠組みに挑戦的であり、現在でも見受けられるセックスシンボリックな女性表象を逆手に取ってアイデンティティを公言できる彼女の自己プロデュース能力は、自身への誠実さとリアリズムを徹底した自己愛の下に発揮されていると考える。ストリート出身であることを言い訳にせずむしろ原動力として捉え、その生活も美化することなく現実的な視点で語ることは、ヒップホップにおける女性ラッパーの位置付けを再定義する一助をとなっているのではないか。伝統的な男性中心主義の視点を取り入れつつも、それを彼女らしく再構成し、黒人若者のインターセクショナル리티を社会的弱点とさせない意思を感じられる点において重要な存在であると考えた。

3. 2 日本のヒップホップシーンへの影響

本節では、前節までで扱ったアメリカでのヒップホップ音楽や市場の拡大を受けて、日本でも発展してきたヒップホップ音楽をいくつか取り上げ、その楽曲に見出せる黒人文化の影響や日本での音楽実践の結果としての相違点などを考察していく。日本でヒップホップ音楽の実践が始まったのはアメリカからの輸入が始まった 1980 年代後半とされており、それまで音楽活動を行っていたアーティスト達が新しい文化としてラップに目をつけ実践してきた。その後、ポップさへのカウンターとしてハードコア・ラップが登場し、アメリカのギャングスタ・ラップなどの系譜を継承するような現実的で硬派なラップシーンが台頭するという流れが 1990 年代後半から 2000 年代にかけて盛り上がりを見せた。アメリカから文化が入ってきた当初は英語でのラップ実践が主だったが、日本社会やストリート文化、地域性などが反映されるようになると日本語独特のリズムを生かした表現が進化した。

本節では、日本でのヒップホップの実践の結果、多様な生を表現する手段となったラップ音楽における独自性や「本場」アメリカの影響などについて考える。

日本社会の疎外感の顕在化：SEEDA

SEEDA は、日本とイギリスのハーフで横浜を拠点に活動するラッパーである。特徴としては、自身の移民的なアイデンティティやストリートでの経験を基に、社会的不平等や人間関係をテーマにしている点が挙げられ、英語と日本語が混在した独自のフロウで多文化共生や人種的課題に触れる。本項では「BREATHE」というアルバム内の「FLAT LINE」とアルバムの中リードシングル「花と雨」の 2 曲を取り上げる。

「FLAT LINE」というタイトルは医療用語で心停止を示すフラットラインから来ており、このメタファーを通じて現代社会における希望と絶望、生と死、国内と国外などの境界に視点を向ける意識づけがなされていると考える。彼のルーツとしてイギリスでの生活がよく歌詞に登場するが、この曲でも「他者」としての経験をプラスに捉える試行錯誤が見られる。

ロンドンで見つけたサッカー 言葉だったそれが
言葉だったそれは 信じてやまない力
言葉を超える言葉 俺は知ってるから 皮膚の下を流れる赤 俺は知ってるから

人種差別撤廃を訴える際に血統主義的な史実への批判は繰り返し行われてきた。一滴でも黒人の血が混ざっているならば純潔な白人ではないという「血の一滴」と言われる排他的血統主義は日本にも思想として根付いている。これに関し小野寺 (2020: 62) は、「日本人」というアイデンティティも、これが法的にも観念的にも血統主義に基づいているという点で排他的であると指摘しているが、SEEDA は日本とイギリスのハーフである自分にとって偏見の目を向けられず日本社会に「受け入れてもらえる事」(同曲引用)を探し、その言葉に縋るという言語体験を通して「日本人」という排他性、また言葉が単なる手段ではなく異国でも同じストリートの空間を繋ぐものとして機能した経験を綴っている。このように、「FLAT LINE」では「外国人」としての自分を見つめる視点や、社会における個人の位置付けを再考させるような側面、また同じように疎外感を聴衆へのエンパワーメントが感じ

られる。

次に「花と雨」について考察する。この曲は姉の死という決定的な出来事をモチーフに、語り得ぬものを語り得ぬと自覚しつつなお語ろうとする姿勢が見られるのが特徴的であり、生活の中の葛藤や死生観についてリアルに描かれている。(韻 2022 : 111) 前節で記述したように、ヒップホップでは死についての言及が非常に多く見られるが、この曲は日本のラップに「ヒップホップと死者」と言う論点を導入したと言える。「神だか何だか目に見えねえが死ぬほど苦しんだら幸を与えてくれ」という歌詞には、身内が先立つという苦難からの救済を神に求めるというこれまでのヒップホップよく見られる構図が登場する。一方で、「長くつぼんだ彼岸花が咲き」や「消えた灯火」など、死を表現する場面には日本的な弔いのイメージが使われていることも印象的で、彼の中にある日本文化の慣習とキリスト教的な精神性が交差しながら描かれている。また、「London Alperton 墓石に座る chill」という歌詞ではロンドンの中心地から少し離れた多国籍な地域である Alperton で墓石という日本式の墓に座るという多文化的な表現を用いることで、彼のルーツの複雑さを伺うことが出来る。このように、「日本人」では経験しえない視点の提示と、多様な体験から得た交差的な感性が姉の死という出来事によって彼の中で重なることで、「綴りきれない想いを綴る」という行為に繋がっている。

SEEDA は、ルーツの複雑さの中で常に自分の立ち位置を探す人にとって、その行為を肯定し問い続けることの重要性を伝える。日本社会にある疎外感の実態に触れた経験があるからこそ、共感を呼び、個人と社会の関係性を考える契機となるラッパーだと言える。

地域性と女性性の交差 : Awich

Awich は沖縄出身で、留学のために 19 歳でアトランタへ渡り、現地の大学で起業やマーケティングについて学んだ後、2007 年には自身の芸名の漢字の直訳である「Asian Wish Child」という名を冠したアルバムを作成、翌年アフリカ系男性と結婚し娘を出産する。夫はファイブ・パーセンターズに属していたが、その環境ゆえに殺害されてしまう。その後娘と共に沖縄に帰郷し、日本で本格的に音楽活動を再開する。彼女の楽曲は沖縄という地域性、女性性、ストーリー性など様々な点で稀有な存在であり、本論でもこのような観点から考察する。

アルバム「8」の収録曲である「Ashes」は、亡くなった夫に向けたメッセージ、悲しみを乗り越えた母娘の絆の深まりなどを歌った曲である。「Ashes」は直訳で灰という意味で、これは「遺灰を海に流してほしい」という生前の夫の願いを反映し沖縄の海で散骨した実体験に由来する。Awich の楽曲の中でも内面の葛藤や強い精神力が印象的な楽曲であり、また「花と雨」同様、死生観なども描かれているが、妻であること、母親であること、文化的な相違点など彼女の実体験だからこそそのリアルさに満ちている。また、楽曲の中では娘との会話が収録され、MV¹⁴では生前の父親の映像が使用されるなど、温かなアメリカでの家族生活と没後の故郷の海での散骨シーンの悲壮感とのコントラストが描かれる。

I held the hands of our daughter to make her understand

¹⁴Awich – Ashes MV(2024/12/14)

<https://www.youtube.com/watch?v=iuJNwuwOCcU>

He became free of form There's no wonderland
She asked why how, and if he suffered pain
I answered as much as I could honestly imagine
分かって欲しくて 娘の手をとった
パパは形をなくしたおとぎ話なんかじゃない
娘は「なぜ？ どうやって？ いたかった？」 たくさん質問してきた
私は、想像できる限り全部答えた (MV より引用)

父親の死に直面した 4 歳ほどの娘に対し、その全てを理解できるか不明瞭ながらも母親の使命として隠さずに全てを伝えたことを告白し、「おとぎ話じゃない」現実に向き合う中での葛藤が歌われている。25 歳にして異国で結婚と出産と死別を経験し、苦悩しながらも生前の夫に言われた通り歌い続ける彼女の精神力が伺える。また、遺灰を海に流す場面も歌う。

Please become the water and breeze The sun the cloud the mountain and trees
Your hair your skin your heart Your energy to love everything you need to go on
この水に、この風に、なってください。太陽に、雲に、山に、木に、
この子の髪の毛に、肌、心に、この子が愛する力に、前へ進むために必要な全てに

実際に海に入り、自分たちの身体に遺灰を塗り、水に入って 2 人で声に出しながら願ったということを後に公演で告白していたが、このように森羅万象に故人のエネルギーが宿るという考え方はキリスト教的な思想というよりは八百万の神々を信じる日本的な精神性が見出せる上に、彼女の出身である沖縄では琉球神道という霊や魂などを敬い自然物が信仰の対象になるという思想が今でも存在するため、Awich の楽曲にその影響が見出せる例と言える。「Ashes」は残された者の痛みを受け入れて前に進む強さを感じる楽曲である。

次に「Queendom」について考察する。この曲では、これまでの経験から得た強さや知恵を武器に自分の王国「Queendom」を築くという決意を歌っている。前半で、「大嫌いだった」沖縄から出ることに憧れ、実際に留学した先の経験や夫との出会いと別れを感情的にラップし、「死ぬほど愛してるなら生きてよ嘘つき」という故人へのやりきれなさから「強くならなきゃ for the both of us」と立ち直る様が歌われる。また留学前に沖縄に感じていた「重くしがらむこの島のカルマ」を「次世代に残さない」と沖縄の若者文化にも影響力を及ぼしていることを示し、「Okinawa is my home」とレベゼンする故郷への帰属意識が見受けられる。

人生は引き返せない二度と チャンスは自分で掴むもの
もう一度書き直すシナリオ ゴールに向かい進む Let me go (中略)
極東の女王 イタミは No more 支配するこの理想郷
止められない、Touched by No one 荊棘を抜け、立つ武道館

そして、稀有な経験をした彼女だからこそ聴衆に届けられるパワーを全面に出し、生かされ

た者の使命を全うし成功するまで自分自身を信じて人生を構築していく決意を示している。また、「極東の女王」というフレーズには、男性優位なヒップホップ界で女性ラッパーの頂点として君臨し続け、女性たちをエンパワーメントしていく気概が見出せる。

このように、Awich の楽曲では、地域的な特殊さが個人に影響して培われた精神性や神秘さを聴衆に感じさせる。さらに、痛々しい経験を否定的に捉えるのではなく一貫して自分の強さに変えていくことを訴え、聴衆を鼓舞している点が特徴的であることに加え、日本のヒップホップ界で女性的な強さを売りながら唯一無二の存在感を放ち続け、自身の経験を音楽文化に昇華する決意を表明している点に個性を見出すことが出来ると考えた。

「移民」から見た日本表象：Moment Joon

Moment Joon は韓国出身のラッパーで 2010 年に大阪大学への留学で日本での生活を始めた。兵役で約 2 年間韓国へ戻り、過酷な軍隊での体験を経て日本に戻って音楽活動を再開する。2015 年のアルバム「MOMENTS」と 2018 年の「Immigration EP」を発表した頃を機に、彼の「移民者」ラッパーとしてのアイデンティティから見た日本社会への攻撃的なラップが、日本のラップシーンに人種差別問題などへの関心を持つように働きかけている。「移民」という定義に対して彼は自伝「日本移民日記」において、「違う地域・文化圏から来て今ここに住んでいる人」を意味すると言及し、文化の違いによって深く濃い経験をすれば自分を移民と呼んでいい、という独自の定義付けを行っている。

ここで取り上げる「Home/CHON」と「TENO HIRA」は 2020 年発表の「Passport & Garcon」の収録曲であるが、このアルバムにおいて、植民地時代まで遡り韓国/日本を主とする東アジアの近現代史を直視し、現代日本を生きる「移民者」の立場で社会の矛盾や亀裂を深い感情と共に内側から抉り出している。(山下 2021: 23)

まず「Home/CHON」は、日本社会における人種差別や「移民」としてのアイデンティティの葛藤を鋭く描いている。「家とは何か」「居場所とはどこか」という主題は、単なる個人的な問いではなく、社会全体の不平等や偏見による疎外感から生まれる問いであり社会問題であることを何度も強調するのが特徴的な曲である。偏見や差別を受ける自分と外国人労働者に対する差別を描くなど、日本での生活の中で実際に受けた被害を中心に歌詞が構成されているため、日本で生きる上で人種問題を認知せず関わりがないと思いついて「他者」であることを許容しない姿勢が貫かれている。

ね、ちょっと違うってそんなに悪いの？ 違う奴らにも必要だよ 飲み物と食べ物
… 外人って日本から奪ってるだけ？…コンビニで俺らを見たんじゃないの？
使った後は捨てる あの技能実習生たちは今どこへ？ へどが出る
… 日の丸あの赤い点っていうのは俺らの先祖がこぼした血の一滴
勝ち取るぜ在日、部落、アイヌ、うちなんちゅ、華僑とブラジルの席

日本で「外国人」とされる人々は Moment にとっては「移民」の同士だと言えるはずであり、移民問題などと連日報道され、生活は困窮を極める中でなお日本での生活を営む者たちの心情を自身の感じる孤独や怒りと重ねて代弁することで、同じ環境にいる聴衆の共感を得るだけでなく、「日本人」としての在り方をマジョリティに問う姿勢が常にある。また、

「血の一滴」という言葉を恐らく意図的に使用しているのは、1項で取り上げた排他的血統主義が日本人の思想に強く根付いていることに気付かせ、単一民族国家思想を痛烈に批判し、「俺がニッポンになる」、つまり自分も日本人として生きる権利があるということを再度主張する。

一方、上記のように攻撃的な批判を繰り返していたが、アルバムの最後の「TENOHIRA」では、自分と同じく差別に苦しみながらも、自分のことを信じてくれているファンや同じ「移民」の人々と知り合うことで、誰かを守ろうとする自分の変化に気付く。

俺も今の日本を見たらこえ～ってなるけど 大概の日本人はやっぱりあくび
でも、そこにも君もいた 一緒に歌ってくれてる君が (中略)
でもまずは僕ら自身が変わろうよ そして日本の常識を変えるところまで上がろうよ
難しいって知ってるよ だからそれまでは俺が戦う (中略)
だから俺は今の俺と君を絶対死なせない 「数が足りません」って何だ
「道がありません」って何だ (中略)
スカイツリーじゃなくて君が居るから日本は美しい

日本でラッパーとしての活動をする中で、「他の人が歌っても成立する」ことを歌うアーティストが多すぎる、とインタビュー¹⁵で語った Moment は、まさに彼にしか歌えないことをこの曲で語っている。また同インタビューで、「日本のヒップホップの描いてきた人間像ではないと思う」という発言をしているが、彼にそう思わせている「日本の常識」についてもこの曲で歌い、「ラッパーはいつもそう」というフレーズに続けて日本語ラップの領域から出ない排他性や女性蔑視的発言、政治への批判的なリリックなどを実態として挙げ、それに対し自分たちが変わることを、「日本人」に対して「移民」側からその違和を指摘し変化を促すことを提示している。この心境の変化は、同じ日本においても自分のアイデンティティを理解し共感してくれる人々が増えたと実感することで生まれていると考えられ、そのような人々を「絶対死なせない」ために、つまり差別に屈する必要の無いように彼自身から希望を語りかけることの重要性に気付く形で完結している。

以上のように日本を「移民」という視点から批評し、真の受容とは何かという問いを常に発信する Moment の姿勢はマイノリティの代弁者であるだけでなく、日本でも身近に不平等や差別がありふれていて理解することで歩み寄れる可能性を提唱していると言える。

3. 3 楽曲への反応から見出せる受容環境の現状

ここから、音楽を受容するという行為について定義付けを行い、その上でヒップホップという音楽の特殊性にも触れつつ日本におけるヒップホップ音楽の受容環境の現状と課題を確認していく。

¹⁵INTERVIEW FILE: MOMENT JOON(2024/12/14)
https://www.youtube.com/watch?v=_3TqwEJWKGQ

3. 3. 1 音楽受容の定義

まず、音楽受容とは、音楽作品が聴衆に受け入れられ、解釈され、そこから何らかの感情や意味を引き出される一連のプロセスを指す。このプロセスは、単に音楽を聴く行為に留まらず、個人や社会、文化的背景に基づく様々な要素が複合的に影響し合いながら進行するため、音楽受容は個々の聴衆による主観的な体験であると同時に、その背景にある社会的・文化的文脈に深く影響される集団的な現象であるとも言える。そのため、音楽受容は固定的な行為ではなく、時間や環境の変化に応じて流動的に変化する行為であると言える。また、ヒップホップのようにグローバル化が進む中で伝播し受容・発展を遂げてきた文化に対し、木本（2009：2）は、特定のネイションと結びついていた文化がその境界を越えて移動することを「文化のグローバル化」と定義し、伝播した先でのローカル化は、別の地域での地域的領域にその文化が「再埋め込み」される状態を指すと定義している。つまり、本論で主題とするヒップホップの受容環境の改善とは、アメリカから発信されグローバル化した文化が日本に根付き、個々の聴衆による主体的な体験と社会的な文脈を通してローカル化する過程における改善を図るということを指す。

次に、音楽受容に影響を及ぼす個人的、社会的、文化的文脈の具体的な構造について考える。まず、個人的な文脈とは、聴衆の年齢や性別、音楽経験、またその音楽を聴く機会での心理状態や価値観の影響を受けながら音楽に触れる体験を指す。このそれぞれの要素ごとの個人間の差異が、具体的には一部の聴衆には革新的で新鮮な音楽として歓迎される場合でも、別の聴衆には伝統や価値観への挑戦であるなどと批判され議論に発展するなどのトラブルに起因していると言える。

また、社会的文脈としては、同時代の音楽トレンドや流行の相互影響、またメディアなどにおけるプロモーションの方法や規模感によってどのように聴衆に届くかという形態が多様化している。そして近年では音楽を聴く環境がオンライン配信やストリーミングなどへの切り替わりが進んでいるため間接的かつ分散的な利用形態が増加していることも影響し、音楽体験の細分化が進行していると考えられる。

最後に文化的文脈としては、音楽ジャンルに対する偏見やステレオタイプの押し付けや特定の音楽形式やジャンルが担う歴史的意義などが挙げられ、ヒップホップの受容環境改善にはこの側面が大いに関係してくると考えられる。前述の通り、ヒップホップ音楽の場合、その受容は特に文化的背景やメッセージ性に深く依存しており、社会的・政治的な主張を多く含むため、聴衆がその文脈を理解するか否か、また理解したとしてもどの程度再現性を伴って正確に理解できるかに受容の質が大きく左右される音楽である。そのため、例えば、リリースに込められた差別や抑圧への抗議の意味が伝わらなければ、またその主張の正当性を認められなければ、単なるリズムやメロディの集まりとしての消費に留まってしまう。反対に単なる「音」としてだけでなく、特定のメッセージや価値観を含むものとして理解されることが出来、それが浸透したならば、ケンドリック・ラマーのような社会現象を生むほどにまで拡散され同調する動きが大きくなると言える。そのため、ヒップホップの受容環境の課題を考える際に文化的文脈を重視することは聴衆とアーティストの双方に求められる意識だと考えた。

以上の3点が音楽受容に相互的な影響を及ぼす基本構造である。

3. 3. 2 各例による成果と課題

本項では上記で取り上げた3名のラッパーによる楽曲やそれ以外にも音楽受容という観点で重要な主張を行うラッパーを取り上げ、各例における成果や残る課題を整理する。

まず SEEDA に関して、彼の楽曲は、特に日本社会の差別や閉鎖的な抑圧に対する批判的なメッセージを含んでおり、2000年代前後にそのような影響力を持った楽曲が発表されたことは日本のヒップホップシーンの社会的側面を深め、聴衆に理解や共感を求める姿勢が共有された一つの成功例と言える。SEEDA のリックは、社会問題に対して独自の経験から来る鋭い洞察を示し、社会の歪みから生まれる疎外感の存在を聴衆に突き付けることで現状を問い直す契機を提供している。また、個人的な経験を基にしたリアルな語り口は差別の当事者でなくとも問題意識を共有できる可能性を含んでおり、日常的な歌詞の中で抱く違和感の表象には再現性が大いに見出せると言える。しかし一方で課題としては、SEEDA の楽曲が持つメッセージ性が十分に受容されない場合があると考えられる。彼の特殊な経歴故に聴衆は実体験をもとに共感することが出来ない層の方が多いと考えられる上に、その場合単なるエンターテインメントとして消費され、差別をより不可視化する可能性がある。また、彼だけに限らず、日本の音楽市場においてヒップホップが依然として周縁的なジャンルと見なされる傾向があり、社会問題に切り込んだ楽曲もその影響力は限定されているため、聴衆のリテラシー向上が必要になると考えられる。

次に Awich について成果と課題を取り上げる。彼女の曲は、沖縄出身という地域性から来るアイデンティティや自身の経験を背景に、男女差別やジェンダー、家族愛、喪失などの普遍的でありつつ個人的なテーマを歌い、日本のヒップホップが単なるアメリカのラップの模倣に留まらない独自性を確立する一助となっている。成果として挙げられるのは、このような観点から聴衆に自己のアイデンティティや社会的背景を再考させるきっかけを与えている点であると考えた。彼女のアメリカでの経験値や日本の中でも沖縄という複雑なコンプレックスを抱えた環境で育まれた精神性は、グローバルな文脈の中で土着した日本の文化における課題を認識させる力を持っている。また、インターセクショナリティの観点から考察するならば、女性アーティストとしての視点から日本のヒップホップシーンにおけるジェンダー格差を見直す契機ともなり得る。一方課題としては、女性性を歌い時に性的な側面を魅力として示す彼女の楽曲に対し、女性としての自立性や強さを見出すのではなく、性的消費に終わってしまう聴衆層が存在することや、メディアやテレビ番組等でも歌詞を変更して歌唱しなければならないなど、制作側が意図した本来のメッセージを十分に汲み取る体制が出来ていないことが挙げられる。ヒップホップに対する差別的な視線に加え女性蔑視やコンプライアンスなどの問題が絡むことで、アメリカ音楽市場でも見受けられる「受け入れられるマイノリティ性」の超可視化とそうでない特徴の不可視化の進行が顕著になるのではないかという懸念点がある。

最後に Moment Joon に関して、彼の楽曲は人種差別や貧困、社会的不平等といったテーマを鋭く掘り下げるものであり、日本におけるマイノリティの声を代弁する役割を果たしている。また、Moment Joon だけでなく、日本にも「ゲットー」があり貧困地域の実情や片親家庭の生活苦など、日本で不可視化されている貧困の実態を訴えるラッパーは次第に増加し、代表的な者は Zeebra や ANARCHY などが挙げられる。S・クレイグ(2008:92)は、日本のヒップホップ黎明期には日本にゲットーのようなものが目の前になかったこと

もあって、当時の聴衆は何がヒップホップなのか教科書的なものが欲しかった、という指摘をしているが、日本の文脈でのゲットーとは下町や移民居住区、部落、団地などを反映した形で使用され、上記のようなラッパーたちが日本にも存在していることを知らしめた。

Moment Joon がそのような社会的不平等を訴えることで、ヒップホップが単なる娯楽ではなく社会変革のツールとして機能する可能性を示している点において成果が見出せる。また、その語り口は常に在日韓国人として「移民」という姿勢から俯瞰した日本社会の在り方であり、周縁化された者たちの声なき声を代弁し可視化されづらかった課題を、音楽を通じて提示する試みはオルタナティブな立ち位置として評価できると考える。一方で課題としては、メッセージ性の鋭さによって全ての聴衆にとって共感性の高いものではないという点や、受容する側の日本社会に貧困や人種といった問題への当事者性が低いことで浸透していかない実態も見受けられる。そのような環境下では、マイノリティ性を強調する表現が「他者」であることを強調するだけとして解釈され周縁化された枠組みに閉じ込められてしまうリスクが存在している。つまり、他者性を全面に出すことで得られるメリットに対し、日本社会の排他性によるリスクの方が大きいことが現状の課題であると考えた。

以上が、本章で扱った日本のヒップホップ音楽の受容環境における成果と課題である。

4. ヒップホップ音楽の受容環境改善に向けて

本章では、前章までで見てきたアメリカでのヒップホップの発展の歴史と日本でのヒップホップの実践とシーンでの課題を踏まえ、まずヒップホップに向けられた偏見や差別の背景に着目し、その起源や社会的文脈を整理する。次に、ヒップホップにおける対抗文化的な要素が日本で発揮されてきた具体例かを取り上げ、聴衆の在り方や実践的なアプローチを通じてヒップホップ文化への理解を深め受容環境を改善できる取り組みを考察する。

4. 1 日本における差別構造

本節では、日本のヒップホップに影響を及ぼしている差別構造について整理する。ヒップホップは本来社会の歪みから生まれた音楽文化であり、抑圧されたコミュニティの声を表現する手段として発展してきたことはこれまでで確認してきた。その発展には、アメリカ的な社会問題とは異なる、日本特有の問題が影響し、またマイノリティ側に声を上げさせている社会の責任を見出すことが出来ると考える。栗原（1996：16）は、このような差別意識に関し「まなざし」という切り口を持って理解を促す。それによれば、まなざしは選択的に関心を集中した標的に、構造を含めて言語化されたイメージ、ステレオタイプを係留させ、集合的な名づけ、カテゴリー化、属性記述を遂行することによって差別を実践する、という行為である。この理論から考えると、部落や貧困家庭、人種的マイノリティ、同性愛者などはまなざしが直接注がれる頻度が高いカテゴリーであると言える。以下ではこのカテゴリー別に差別の実態を整理する。

階級・貧困差別

表面的に平等が強調される社会の中で、見えにくい形で格差が広がっているのが階級や貧困などに関する差別である。経済格差や教育格差が階級間の移動を制限する要因となり、非正規雇用の拡大や低賃金労働の増加によって労働者階層は生活基盤の不安定さに苦しみやくすなるため、結果として教育や医療など基本的な権利へのアクセスを制限されてしまうという悪循環を生んでいる。また、生活保護受給者に対する偏見も根強く、支援を求めることに対する社会的なスティグマが課題として見受けられる。そのような不安定な環境では少年犯罪やドラッグの売買など若者層による犯罪率は上昇し、負の循環から抜け出せないまま青年期を過ごす結果に陥ってしまうケースが多い。日本のラッパーでゲットーの現実を歌い、自分は音楽というツールを見つけたが彼らの地元ではまだ仲間が劣悪な環境で生きていると言及する者が多いのも事実である。

また教育に関しても、家庭の経済状況が学習機会や進学の実機を左右し、子供の将来設計にマイナスな影響を及ぼしている。特に日本では、進学の先の就職を見据えるというパイプライン的な生き方が主流とされているため、そのルールから外れた者への受け皿としてオルタナティブに機能する環境が整備されていないことも貧困や階層差別の連鎖に影響していると言える。

人種・民族間差別

民族間差別に関してまず、「エスニシティ」という概念の定義として栗原（1996：33）は民族的な問題を意識し解決していこうとする「主体志向的エスニシティ」と、情緒的に民族的なものとの紐帯を求めようとする「関係志向的エスニシティ」の2つから成り立っていると定義する。簡単に言い換えると前者は「民族としての誇り」、後者は民族への愛着」と言える。この2つのコミュニティ内外を志向した概念は、日本における在日韓国・朝鮮人・、在日中国人、沖縄、アイヌなど様々なルーツを持つ人々の文化的行為にそれぞれ見出せる側面であり、コミュニティ内部での連帯感を強化する一方で、「日本人」から見た他者性とイコールになって解釈されてしまっている状況もあると言える。また、文化的文脈だけでなく、実際の社会生活を送る上で学校や就職、住居、言語など様々な場面で選択肢が狭められ、不当な扱いを受ける原因となっている。そのような基本的人権の侵害とも言える対応が人種的要素に起因しているケースが多い中、少数派民族の文化や言語の消失、基地問題などへのアプローチも後手に回り、依然として社会に根強い偏見が残ったまま、当事者の受け入れやすい特徴のみをメディアなどで取り上げる歴史修正主義的な消費形態も差別を助長していると考えられる。

ジェンダー間差別

日本におけるジェンダー間差別や男女差別は、職場、家庭、教育などの場面で指摘されることが多い。職場においては、女性の昇進機会の少なさや給与格差が依然として顕著であり、男性中心の職場文化や「ガラスの天井」論などが女性のキャリアを追求する上での障壁となって女性労働問題は常に議論されている。また職場環境が家庭に及ぼす影響も大きく、育児や家事の負担が女性に偏る状況は男性の育児休業取得率の低さと比例している。このような性別役割分業的な固定観念によって男女ともに多様な生き方を選択する自由を制限していたり、結婚や出産への希望を持ちづらい状況を作り出していたりする。さらに、LGBTQ

+コミュニティに対する差別も同じく日常生活での自由を阻む要因となっている。同性婚の法的未承認やコロナ禍などで再認識された医療面での対応不足が性的マイノリティの権利保障を遅らせている。また法的な承認の遅れだけでなく公共機関や男女で仕切られた空間の利用など日々過ごす中で利用せざるを得ない機関での対応不足、不適切な処置なども問題として挙げられる。

以上が日本における差別構造の大まかな概要であり、これらが複合的に文化表象、とりわけマイノリティの声としてのヒップホップ音楽に影響を及ぼしていると言える。

4. 2 日本のヒップホップに見る対抗文化的要素

次に、1節で整理した差別構造に対して、ヒップホップシーンがどのように対抗し、異論を唱えてきたかについて確認していく。アメリカでの実践にも見られるように、常にアウトサイダー的なポジションからの提言という形で社会の歪みを指摘してきたヒップホップの側面は日本での実践にも多いに見られる。その中でも特に差別構造に対して行われてきた抵抗や、ある場面では迎合的な側面も見出せると考え、それらの取り組みを通じてヒップホップの抵抗文化的要素について考察する。

4. 2. 1 「差別に対抗する手段」としてのイベント

まず、ヒップホップシーンからの働きかけに関して、音楽的側面からのアプローチは3章で言及しているため、本項では対抗文化の実践の場となるアンダーグラウンドシーンやイベントなどを通じた対抗的な音楽活動について取り上げたい。

ヒップホップシーンのアンダーグラウンドを確立させた象徴的なイベントとしては、1996年7月に日比谷野外音楽堂で開催された「さんびん CAMP」が挙げられる。このイベントは当時活躍していた ECD というラッパーが主催したアンダーグラウンドのラッパーたちが一同に会した場で、当時の代表的なハードコア・ラッパーであるキングギドラやライムスター、ブダ・ブランド、ユウ・ザ・ロックなどが多数集結し、日本のヒップホップカルチャーの存在感を知らしめる契機となった。それまでの日本のヒップホップシーンにおいて、クラブイベントを基盤とする複数のアーティストが参加したイベントは数多く開催されていたものの、日比谷野外音楽堂という大規模の会場で超満員の大観衆とともに行われたイベントは初めてだったため、日本で初めて大会場で開催されたヒップホップイベントとしても伝説的な位置付けにある。また、このイベントで印象的な音楽業界への対抗文化的側面として「アンチ・Jラップ」というアンチテーゼが掲げられていたことが挙げられる。

「Jラップ」という呼称は、当時日本語ラップを表現する言葉として使用されていたが、そのようなポップ音楽としてセルアウト(=山下(2021:21)によれば、政治的/芸術的信条より商業主義を優先すること)した枠に自分たちのヒップホップが当てはめられることへの抵抗としてイベントを位置づけていたと言える。実際に当イベントを主催したECDはイベントの冒頭で「Jラップは死んだ!俺が殺した!」と叫んだことは、当時聴衆に受け入れられにくく偏見を持たれやすい傾向を持っていたハードコア・ラップを日本のヒップホップシーンにおけるメインストリームに位置付けるための宣言であると考えられる。そして、イアン(2009:198)も言及するように、ラッパーたちは「これがリアルなヒップホップな

んだ」、「おれたち皆が、日本のヒップホップシーンを作っているんだ」というある種のプロパガンダを提示し、他にも薬害エイズ事件（1996）¹⁶に対する抗議をこの場で可視化させようと厚生省に叫ぶラッパーもいたことなど（イアン2009：198）、ヒップホップが反映している社会問題の広さを再確認する場としても機能したと言える。

また、ヒップホップへの関心を引き寄せ幅広い年齢層を取り込んだ成果が見出せる「高校生ラップ選手権」や「フリースタイルダンジョン」などの番組や、現在でも東京を中心に時に地方でも開催される「戦極 MC BUTTLE」や観客参加型の「UMB（ULTIMATE MC BUTTLE）」などでは、即興でラップバトルをする形式でラッパーたちが意見を言う空間を一般的な表象に押し上げ、それが観客と共有されることで個人の社会的・政治的意見が広がるムーブメントを肯定する場を提供した。また、ラップバトル番組を制作した Zebra は「今の SNS などが基本の時代に、批判を恐れずに発言するというヒップホップ性がハマる形で知名度が上がった」（清水2017：59）という時代的背景の効果も指摘している。その結果、優勝者たちの中には地域ごとの独自性や問題点を表明する機会を得た者が多く存在し、日本にも貧困や階層意識が根付いていることや、自身の経験が日本の差別構造から生じた現実であることが観客層に届く可能性が高まっていった。

このように、社会的/政治的側面を生かした形で開催されるイベントが増加、露出していった動きは、日本のヒップホップが社会の差別の歪みから生じることを再認識させ、単なる消費の対象ではなく問題意識を強める手段としての文化であることを示している。

4. 2. 2 他の音楽シーンとの相乗効果

前項で「Jラップ」として消費されることへの抵抗を示す姿勢を紹介したが、他の音楽ジャンルとの相乗効果を通じて成長し、シーンへ還元してきた側面も否定できない。日本で流行した様々な音楽ジャンルには、ヒップホップ同様に社会への違和感を訴えるメッセージ性を持つジャンルが多くあり、それぞれが熱狂的な注目を集めながらムーブメントへと発展していった。代表的な例としては、パンクロックやフォークロック、レゲエ、テクノなどが挙げられ、それぞれの音楽性に差異はありながらも政治的なメッセージを発信し、若者層を中心に意見を代弁する役割を担ってきたことで求心力のある活動を進めてきたアーティストが多く存在する。また、ヒップホップが日本に流入する以前からロックなどの若者ブームは勢いを帯びていたため、社会運動の肯定や個人の自由、社会の不平等を歌うことへの受容環境や精神的基盤はヒップホップ以前の日本社会に既に存在していたと言える。このような日本固有の音楽の歴史に沿えば、その受容環境に新たに根付くことでヒップホップが社会的影響力を持つジャンルとして確立されたという解釈が最も時系列に合う形だと思われる。そして以上のように他の音楽ジャンルと共にヒップホップは発展し、時に垣根を超えた融合が行われることで、新たな音楽性を持ちつつ一貫して社会に対して疑問を持つ姿勢を持つような音楽が生まれてきた。ここではその例を紹介しつつ、ヒップホップの社会性をより助長し社会の関心が生まれやすくなった例を確認していく。1990年代には Dragon Ash

¹⁶ 1980年代、厚生省が血液製剤の使用を患者に認可していたがその結果400人以上がHIVに感染した。1996年に、その血液輸血による危険を警告する報告書を隠すために製薬会社と厚生省の間に共謀があったことを示す報告が暴露された事件。

がヒップホップとロックを融合させたスタイルを確立し、メインストリームでの成功を取めたが、彼らの代表曲「Grateful Days」は Zeebra や ACO といったジャンルの垣根を超えたアーティストのフィーチャリングによって話題を呼び、ヒップホップの聴衆を拡大し、シーン全体に対する関心を高める一助となった。

また、ヒップホップと親和性の高い R&B シーンとの連携も大きな成果と言える。アメリカにおいては確執の歴史を持つ 2 ジャンルであり、時に保守的な R&B と革新的なヒップホップという対立構造で受容に差異が見られたが、日本での実践においては比較的流動的な移動が見られ、両方の要素を兼ねるアーティストが登場したり、MISIA や AI などのメロディックでリズムカルな楽曲とのコラボレーションが行われたりなど音楽的な親和性の高さから、ヒップホップの聴衆層にも好意的に受容されたと言えるだろう。また、感情的な歌詞とラップのメッセージ性は双方において聴衆が社会的意義を見出す動きに伴って楽曲内での境界線を曖昧にすることが出来たのではないかと考えた。

他にもクラブミュージックや EDM との融合や、トラップやポップなど多ジャンルの要素を組み合わせることで新しい世代の聴衆を取り込むことに成功している例もある。こうした音楽活動によって、メッセージ性を持つヒップホップ音楽を中心に据えつつも他ジャンルとの交流を通じて、今までヒップホップ音楽に触れていなかった層や既存の音楽ジャンルのファン層が新たに関心を持ち、社会への提言に意識を向ける機会となり得てきたと言えるのではないか。

4. 2. 3 聴衆に求められる態度と役割

上記のような対抗文化的な側面を通してヒップホップを受容する際に、聴衆に求められる姿勢も重要な文化を構成する要素である。イアン (2009: 200) によれば、ラップは初期において、アンダーグラウンドな地位を強調し、商業主義に対して対抗的に本物らしさを強調する姿勢が強かったため、ラップの聴衆を理解するためには主流なポップ音楽の消費者とどのように異なっているのかという視点が重要になると指摘している。しかし、日本の音楽シーンでのジャンルの細分化が進むことで、ヒップホップの聴衆のみを区分することが困難になり、またシーンの拡大には多様な聴衆を受け入れる必要があるという意識にシフトされた。その流れを踏まえ、聴衆に必要な受容態度と役割について考察する。

まず、聴衆に求められる態度としては、音楽の背景やメッセージを真摯に受け入れる姿勢である。対抗文化的な側面をもつヒップホップは、社会的不平等や抑圧、個人の葛藤を表現する手段であり、その文脈を理解した上で受容することでアーティストが楽曲を制作した意味を知ることにつながる。そして、実際にアーティストの生い立ちやその人を取り巻く環境によって形成されてきた思想や思考に触れることを可能にする。このようなプロセスを踏んで音楽を受容することは全ての聴衆に義務化された行為ではないが、聴衆自身が経験したことのある痛みや内面的な傷をアーティストと共有することが出来る可能性を秘めており、自分事として受容し理解することを促す行為として重要であると言える。そうすることで、無意識に偏見やステレオタイプを当事者に投影する危険性は減少し、そのような先入観によって不可視化された被害者的な表象も無くなっていくのではないかと考えた。

また、聴衆に求められる役割についても、単なる受け手ではなく、発信されたメッセージを広げる媒介者であることが求められていると考えた。上記のような「正確な理解」を経た

後に楽曲をシェアしたり、同意するならば自身も意見を連ねたりするなどの行為で、社会的メッセージを拡散する一翼を担うことに貢献できる。また、実際に対面でのライブやイベントに参加することは、シーンにおけるコミュニティを支える役割を果たす。木本（2009：10）は、日本のラップ実践者の多くは合衆国のラップとの差異化を図りながら自らの実践を行うことを志向していると指摘しており、そのような「日本人による日本人のための空間」において実際に日本独自の感性や差別への抵抗意識を共有することで、コミュニティを形成している帰属意識が強化され、シーンに対しよりコアな部分から原動力を提供することが出来る。そのような聴衆が能動的な姿勢によって積極的にシーンを支え拡大を試みることは、アウトサイダー的立場をとるヒップホップにおいてメインストリームとの対話を可能にする橋渡し役を担うことになるのではないかと考えた。

4. 3 実践的なアプローチ

本節では、アーティストと聴衆の両者の働きかけによって、ヒップホップへの理解が浸透し、より偏見の無い受容環境が実現するための実践的なアプローチについて考える。また、現在実際に行われている例を参考にし、その有用性について検討する。

4. 3. 1 地域社会への還元

本項では、ヒップホップの「地元をレペゼンする」という特性を生かして行われてきた取り組みや事業を紹介する。アメリカでのラップ実践の中でも年頭に置かれ続けているのが自分の出身地への思いや、その実情などを綴りその地を代表して意見を述べることであるが、日本においても特にコンシャスなラップほど出身地域を取り巻く社会問題や、地域性を肯定的/否定的のどちらの形においても徹底した俯瞰の姿勢で捉え、どちらの側面も影響している環境で育ったと強く意識していることが伺える。その中で、自分が出身地に抱くマイナスイメージや、地域社会が抱えている問題、複雑なコンプレックスを次の世代には感じさせないというポジティブなマインドで地元への働きかけを行うラッパーが多く存在する。彼らの取り組みは地元を活性化させ、地域社会に経済的・文化的な還元を行っていると言えると考えたため、受容環境改善への契機と捉え取り上げる。

まずBAD HOPというヒップホップグループの取り組みについて紹介する。彼らは神奈川県川崎市出身の幼馴染を中心に2014年に結成されたグループで、彼らの出身である川崎市南部の京浜工業地帯、池上町などは「日本で一番空気が悪い場所」と言われ、少年犯罪や貧困、移民居住地区の存在など日本の中でも生活環境が劣悪な地区である。そのような環境に一時は染まりながらも音楽を通して自分たちの尊厳を見出し、それを表明してきたBAD HOPは川崎のラップスターとして若者たちの憧れの存在となっているのと同時に、非行に走る若者たちにラップという「救済的な武器」の可能性を与えることに成功しており、更正した成功者像としても捉えられている。このような彼らが地元川崎市・ちどり公園にて2023年から二年間実施している「Home Steal」というイベントがある。このイベントでは、日頃のファンへの感謝を込めて3000人規模の会場で無料開催され、その他豪華アーティストやラッパーも参加するステージがあることに加え、様々な屋台やフードトラックの出店が行われたり、ラッパー主催のイベントならではの「アパレル&ヘアー」ブースも設置されたり

など年齢を問わずヒップホップカルチャーを楽しむことが出来るイベントとなっている。当イベントを開催するにあたり、彼らと川崎市長との対談を行った様子が SNS に掲載されたり¹⁷、地元の町内会や飲食店などと連携したりしてイベント開催に至ったことなどが地域の活性化に繋がっていると言える。また、あるインタビュー¹⁸でメンバーは「川崎のひどい環境から抜け出す手段は、これまでヤクザになるか職人になるかしかなかったが、もう一つラッパーになるという選択肢を作れた」と答えており、上記にもある通り、彼らの地元川崎で犯罪と隣り合わせに生きている若者たちにオルタナティブな生き方を提示する機会になっているという側面も見出すことが出来ると考えた。

次に般若というラッパーの取り組みについて紹介する。彼は東京都世田谷区出身のラッパーで日韓ハーフであるが片親家庭なため 20 歳を過ぎてからその事実を知るなど特殊な経歴を持っている。彼のラップは歴史認識問題への提言や未成年を取り巻く性犯罪、警察官の汚職などに関して様々な批判を行ってきた。般若は清水 (2017:96) のインタビューにおいて、「実生活において金を稼いで成り上がることは絶対ない、実際に苦労している人の方が多いし、そういう人が頷くものを作りたい」と述べている通り、地に足の着いた歌詞で成功者ではない人間に共感するという感性を大切にしているラッパーである。このような意識を重んじつつ一児の父である彼が 2022 年に児童虐待防止を目指す団体「FOR CHILDREN PROJECT」¹⁹を設立した。この背景には、2018 年 3 月 2 日に起きた目黒女児虐待事件で虐待死した女児の搬送現場を直接目撃したという経験²⁰があり、虐待の無い社会を目指すために設立に至った。子供は生まれてくる環境を選べないとよく言われるが、それならば社会が子供の声なき声に気付かなければいけない、「『また虐待か』と麻痺していく社会は嫌だ」と危機感を表明する彼は有識者や著名人と対談やイベントを主催し、親子や家庭を巻き込みながら「子供の周りに優しい時間が流れる」取り組みを主催・展開している。具体的には、世田谷区立の中学校で授業を行ったり、都内のクラブで「えんにち」という音楽パフォーマンスを親子連れなどに届けるイベントを行ったり、また児童虐待だけでなく「失敗人生」というテーマで生き方を軸にした形の授業を北海道の高校で行うなど県外の活動も行ったりしている。また、児童虐待防止全国ネットワークという団体との連携でオレンジリボン運動に参加したり、般若自身の音楽活動の場でも親子チケットを販売し団体グッズブースを設けたりなど、当事者性を持たないファン層の目につく場での取り組みも行われている。このように少しでも関心を持つ人が増えるように影響力の大きいアーティストが声を上げることでシーン全体に問題意識が浸透していくのではないかと考えた。

¹⁷ BAD HOP インスタグラム (2024/12/14)

https://www.instagram.com/badhop_official/p/Czn-WikSou4/

¹⁸ 文春オンライン (2024/12/14)

<https://bunshun.jp/articles/-/45124?page=4>

¹⁹ FOR THE CHILDREN PROJECT (2024/12/14)

https://note.com/for_children_pjt

²⁰ 「もうおねがい ゆるして」虐待死事件の目撃者、ラッパー般若が新曲に込めた願い (2024/12/14)

<https://oceans.tokyo.jp/article/detail/39572?page=2>

4. 3. 2 教育現場での活用の有用性

本項では教育現場でのヒップホップの活用の有用性について考察する。1節で確認した日本社会における差別意識は、他者との関係性において刷り込まれ無意識下でマジョリティとマイノリティの緩やかな断絶を認識することで芽生えていくものであると考える。そのため、教育現場においてヒップホップを音楽教材として扱うことや、ラッパーと直接関わる機会などを設けることが出来れば、ヒップホップへの理解が深まるのに加え、歌詞の背景にある差別の経験や社会の不平等さに意識を向けるように変化する可能性がある。そのように前向きな検討・実践を繰り返すことが音楽の受容環境改善に貢献するのではないかと考えた。以下で実際に行われた例と成果を取り上げる。

まず3章で扱った Awich の取り組みについて紹介する。沖縄出身の彼女は「逆境を自分たちの力に変える」精神を醸成したいとの思いから、留学プロジェクト「Know The World」を発足した。この取り組みは、「まちなか留学 HELLO WORLD」という企業が行う、東京と沖縄に住む外国人の家でホームステイ出来るという新しい留学体験を提供するもので、応募条件は生活保護世帯、就学援助制度を受給している世帯、またはそれに準ずる世帯の高校1年生～満22歳までの沖縄在住の若者と限定されている。そしてまちなか留学の後には選考を通った数名が Awich も10代で留学したアトランタへ留学する権利を得るという夢のあるプロジェクトである。沖縄では、児童・生徒の4人に1人が就学援助を受けており、経済的課題だけでなくヤングケアラーの増加など家庭内で問題を抱えている世帯の多さが教育機会の不平等に繋がっている現状がある。そのように留学どころか教育環境の整備が課題として残る地域で自身も育ち、実際にアトランタへの留学を通して世界への理解を広げた Awich は、この活動を通して「世界を知る」だけでなく、「世界を知る中で自分が感じたことを発信する、表現すること」で自分の成長に繋げて欲しいと述べ、常に世界に対して好奇心を持って自分の学びたいことを追求できる場になることを願って、このプロジェクトを設立した。恐らくこの企画に参加した若者にとって、沖縄という土地の複雑さや多様性は日常的に感じる地域性であると思われるが、実際にホームステイという形を取り、沖縄を「異国の地」として生きる外国人家庭で生活を送ることは、自分に見えていた沖縄像の他の側面を見出すきっかけになると考えられ、その活動を通して自分が住んでいる島の魅力やコンプレックスを深く理解できることに繋がるのではないかと考えた。そして若者の生き辛さなどについて共感性の高い Awich がこの企画に参加することで、貧困家庭に生きる若者が当事者意識を持って文化に触れる姿勢を後押しすることが出来るという効果が見出せるはずだと考えた。

次に小学校での取り組みとして「総合的な学習の時間」での実践を紹介する。この授業は「地域や学校、児童の実態等に応じて、横断的・総合的な学習や児童の興味関心に基づく学習など創意工夫を生かした教育活動」と位置付けられ、自由度の高い教育活動である。子の授業内で、実際にヒップホップを取り入れた例が、東京学芸大学附属世田谷小学校である。子供たちが自分の関心のあるテーマの「ラボ」に参加するという形式の授業でそのうちの1つが「HIPHOP CHANGE DA WORLD」である。この実践では文化であるヒップホップを知り、体感することによって自己表現について問い直すことを目的としており、ゲスト講師として登壇したラッパー・晋平太のレクチャーを受けながら子供たちは自己紹介ラップ「ジ

ブンラップ」²¹を作成した。歌詞には好きなことや将来の夢、家族のこと、住んでいる街の景色などを自由に取り入れ、子供たちが生きている環境を「レペゼン」しながら自分の人生を紹介する。この活動を通して互いを理解し合うツールとしてのラップの有用性が子供たちに伝わり、ヒップホップを実践することが自己表現と他者との繋がり双方に働く力を持つということを実感できたのではないかと考えた。

これらの教育現場にヒップホップカルチャーやラッパーが介入することは、その意図を十分に子供たちと共有することで自己表現できる場を提供することに繋がると言える。ヒップホップの正直さが子供たちの素直な社会へのまなざしに重なることで、差別や偏見の無意識な刷り込みが影響力を持たなくなり、ヒップホップの受容環境が改善していく契機となるのではないか。

おわりに

本論では、日本のヒップホップ受容環境改善に向けて、過去のアメリカ黒人社会での人種差別の歴史や文化的大成の経緯を踏まえながら、日本で実際に行われてきた事例/行われるべき働きかけについて提案した。具体的には①聴衆に求められる態度や役割、②地域社会との連携を基にしたイベント・企画の実践、③教育現場でのヒップホップの活用、思想面での多様性の提示を行い、現行する差別や偏見に抵抗する音楽ジャンルを受容する環境作りに必要な取り組みを提案できたと思う。

一方で、本論では論じきれなかった今後の課題を2つ挙げる。1つ目は、日本における観衆の層を分けて論じることである。具体的には、コアなファン層にはアーティストの発信するメッセージが意図した通りに通じることが多いが、音楽性だけを評価する層や批判的な聴衆に対してのアプローチなど細分化して策を検討することが必要である。2つ目は、アーティストの中でも発信の仕方によって細分化することである。全てのアーティストが社会への提言を行っているわけではなく、社会性だけでないベクトルも分類の1つに含めることが出来ればより受容環境で多様さが受け入れられる構図を提案できたと思う。

執筆する中で、様々なラッパーの取り組みを知り、それぞれが抱えてきた社会問題への提言やその反対の生きる希望などを、音楽を通して知る機会を得たことは最大の成果である。自分の視野が広がる体験を実際に行えたことはこの論文に説得力を与えることが出来たと思うので、今後も積極的にヒップホップ音楽に触れながら効果的な行動を考えていきたい。

²¹ジブンラップーこれが私ー MV (2024/12/14)
<https://www.youtube.com/watch?v=4f-PBYxniR4>

参考・引用参考文献

- 黒崎真, 2015, 「アメリカ黒人とキリスト教 葛藤の歴史とスピリチュアリティの諸相」 神田外語大学出版局
- 上杉忍, 2013, 「アメリカ黒人の歴史 奴隷貿易からオバマ大統領まで」 中公新書
- 木本玲一, 2009, 「グローバリゼーションと音楽文化」 勁草書房
- 栗原彬, 1996, 「講座 差別の社会学 第2巻 日本社会の差別構造」 株式会社弘文堂
- 後藤護, 2022, 「黒人音楽史—奇想の宇宙」 中央公論新社
- ネマータ・ブライデンほか, 2023, 「黒人の歴史 30 万年の物語」 河出書房新社
- 清水一人, 2017, 「日本語ラップ・インタビューズ」 青土社
- イアン・コンドリー, 2009, 「日本のヒップホップ 文化グローバリゼーションの〈現場〉」 NTT 出版株式会社
- 山下壮起, 2021, 「ヒップホップ・アナムネーシス」 新教出版社
- 金澤智, 2020, 「ヒップホップ・クロニクル」 水声文庫
- S・クレイグ・ワトキンス, 2008, 「ヒップホップはアメリカを変えたか? もうひとつのカルチュラル・スタディーズ」 株式会社フィルムアート社
- 山下壮起, 2019, 「ヒップホップ・レザレクション」 新教出版社
- 山本伸, 2020, 「ブラック・ライブズ・スタディーズ」 三月社
- 小野寺優, 2020, 「BLACK LIVES MATTER 黒人たちの叛乱は何を問うのか」 河出書房新社
- 三井美穂, 2021, 「フロレンスは何を語ったか—19 世紀へ向かう語り直しのネオ・スレイブ・ナラティブ」 <https://dance-history.com/black-culture/file://>
- 大和田俊之、磯部涼、吉田雅史, 2017, 「ラップは何を映しているのか —『日本語ラップ』から『トランプ後の世界』まで」 毎日新聞出版