

〈論 文〉

日本のヒップホップシーン ——オーセンティシティの探求とメディアへの展開 The search for authenticity and the exposure to media in Japanese HIP-HOP scene. 松山 円貴 (MATSUYAMA Madoki)

概要

本稿の主な目的は、幾度かある日本のヒップホップ人気の最中である現在、メディアで流されるヒップホップは、アメリカから流入されたヒップホップという抵抗音楽であるのか、日本のラッパーとの間での問題点について調査していくものである。

具体的には、まずアメリカでのヒップホップの誕生の歴史と、日本へのヒップホップの流入の流れを概観する。加えて、特に日本のヒップホップシーンの中で重要な1990年代から2000年代にかけてのヒップホップシーンの分化について調査していく。これらの流れを通して、日本のラッパーアーティストたちのデータベース（生活環境や学歴）から一定のパターンを見つけ、分析を進めていく。

そして、分析の結果、「学歴」を縦軸、「政治思想」を横軸とし、表を作成し、ラッパーアーティストをグループ化し、メディアとの関係性を調査して、各グループのメディアとの問題点を比較し、確認していくことにする。

Abstract

The main purpose of this article is to assess whether Japanese hip-hop can be considered as such a “resistance music” as in the United States where it was born, and search for the conflicts between Japanese rappers and medias. I will first review the early history of hip-hop in the United States and its reception to Japan. In addition, I will investigate the transition of Japanese hip-hop scene in its most important period, from the 1990s to the 2000s. I will find a certain pattern of this reception, by constructing and analyzing the database of Japanese rap artists (their life histories and educational backgrounds).

Then, as a result of the analysis, I would like to show a table with “level of education” as the vertical axis and “political tendency” as the horizontal axis, where the Japanese hip-hop artists are placed. As a conclusion, I will discuss the problems of the relationship between the artists and the media concerning the hip-hop in contemporary Japan.

はじめに

本論文で扱うヒップホップというジャンルの音楽は、自らの感情を赤裸々に、実直に歌詞にするという点では、数ある音楽ジャンルの中でも突出している。「ブラック・ミュージック」に端を発し、「抵抗音楽」の1つとして発展し、「アフリカン・アメリカン」たちの生きていくためのアートとして現在までシーンを広げて、1音楽ジャンルとしてだけではなく、カルチャーとして、生き方としてシーンを広げてきたのがヒップホップである。

アメリカニューヨーク州サウス・ブロンクスで生まれたヒップホップは、1970年代に誕生してから全国、世界中にその人気を広め、今や他ジャンルにも取り入れられ世界的に人気の音楽となっている。しかし、現在でもアメリカのヒップホップは、そのオーセンティシティを重要視し、常に政治、社会に対しての「反骨心」の精神を忘れていない。警察官による「黒人」の銃殺事件や、ドナルド・トランプ大統領就任の時など、必ずといっていいほど、ヒップホップはアンチテーゼを示してきた。

昨今、日本でも多くのラップ・ミュージックが少しずつではあるがチャートを賑わし、ラップやフリースタイルを使った番組が組まれており以前よりも世間一般にラップが流れる機会も多くなった。数ある日本のアイドルグループもラップ担当をするアイドル、楽曲にラップ調の部分を取り入れる楽曲も少なくない。しかし、そのようなヒップホップが、果たして「アフリカン・アメリカン」が創造してきたヒップホップと同じであると言えるかといえば、その点は疑問である。

本研究で扱うテーマは、アメリカから日本へ渡ってきたヒップホップという音楽が日本の中でどのように成長してきたのか。また、現在多くのメディアで消費されている日本のヒップホップは日本人ヒップホップアーティストたちが目指したヒップホップの形であるのか、違うのであればヒップホップアーティストとメディアの間ではどのような問題が生じているのか、である。

1 ヒップホップの概要

アメリカニューヨーク州サウス・ブロンクスで生まれたヒップホップは、1970年代に誕生してから全国、世界中にその人気を広め、今や他ジャンルにも取り入れられ世界的に人気の音楽となっている。現代の日本の音楽シーンにもその影響は広がりを見せ、アイドルやジャニーズなどもヒップホップやラップと似通った音楽を取り入れている。しかし、本来ヒップホップがどのように誕生し、伝播していったかを知らずにヒップホップを聴く若者も少なくはない。

多くの文献でヒップホップの誕生は、ジャマイカからの音楽がアメリカ合衆国、ニューヨーク州サウス・ブロンクスで分化していくことから始まったとされている。

ブロンクスにはもともとユダヤ系やアイリッシュ系の人々がたくさん住んでいたようですが、60年代に悪名高いブロンクス横断高速道路が建設されて白人が皆郊外に逃げた。アメリカは10年ごとに大々的な国勢調査を行います。60年のブロンクスは白人が88%を占めていたのが、80年

には一気に47%まで落ちる。代わりに黒人とヒスパニックが増え、それぞれ31%と33%を占めるようになった。(2011、大和田・長谷川、p23)

その後サウス・ブロンクスでは、黒人やヒスパニックの10代の若者がブロック（区画）ごとにあつた種、ギャングのようなチームを結成していく行動が増加し、彼らによって夜な夜な行われるパーティーが現在の『サイファー』などの原型ともなるブロック・パーティーと呼ばれるものだった。

このブロック・パーティーからクライヴ・キャンベルが誕生し、ヒップホップのDJを初めて行った人間として知られるようになった。彼によってレコードの同じ部分を二枚のレコードを使って永遠と流し続ける「ブレイクビーツ」という技法が誕生したと言われている。

その後、シルヴィア・ロビンソンによってシュガーヒルレコードというレーベルが立ち上げられ、このレーベルによりシュガーヒル・ギャングというグループが誕生し、彼らによって最初のラップ・ミュージックが歌われる。しかし、シュガーヒル・ギャングはディスコミュージックやソウルファンクの音源を主にサンプリングして楽曲を制作していたため、実際ブロック・パーティーに参加していた黒人の若者たちからしてみれば「偽物」であり部外者というレッテルを貼られていた。

アメリカのヒップホップにおいて1980年代から90年代は黄金時代とされていて多くのヒップホップアーティストがアメリカの音楽シーンを賑わすことになる。RunD.M.Cの1986年に出したアルバムに続き、西海岸ではMCハマーやもう1つの西海岸の代表的なスタイルとなるN.W.A.に象徴される『ギャングスタ・ラップ』もアルバムチャートでビッグセールを記録していくことになる。また、このころからヒップホップという音楽が何への抵抗音楽なのかをアーティスト自身自覚していくことになり、反政府的な意味合いが意図的に歌詞にされていくことになる。

N.W.A.はアルバム『Straight Outta Compton』で有名になり、アメリカの「ゲッター」で暮らすということを歌詞にした。アイス・キューブもアルバム曲の多くに政治的発言を盛り込み、2パックも貧困など様々な問題を取り上げて楽曲制作をした。この時代からMTVで「yo! MTV Raps」が放送される点、ヒップホップ専門誌『Source』が創刊されるようになる点から全米で一気にラップ・ミュージックが人種の垣根を超えて人気になっていったことが理解できる。

現代のアメリカのヒップホップで最も注目しておくべき人物がケンドリック・ラマーであろう。彼は1987年にカリフォルニア州コンプトンで生まれ、10代の頃から音楽活動を開始している。彼が一躍注目されたのは2ndアルバムの『good kid, m.A.A.d city』をリリースしたことから始まり、コンプトンという町の社会の問題をラップで表現している。その2年後に2014年ミズーリ州で起きた白人警官の黒人青年射殺事件に端を発したアルバムとも言われている3rdアルバム『To Pimp A Butterfly』がリリースされ、よりアメリカという国の問題について言及するようになった彼の作品にまた大きな注目が寄せられた。

このように、アメリカにおけるヒップホップは、時代ごとに社会問題を取り上げ、歌詞にすることにより、1つのアフリカ系アメリカ人の「カルチャー」としてヒップホップを拡大させ、「オーセンティシティ」を築き上げていったことがわかる。

2 日本におけるヒップホップ

ここからは実際に日本でのヒップホップの誕生や広がりについて論じていくことにする。1980年代初頭からヒップホップの1つの要素であるブレイクダンスがまず多くの日本のメディアで注目された。ヒップホップ・ラップミュージックは日本ではまだまだ注目されるような存在ではなく大衆だけではなく、多くのレーベルや企業からもまだ認められていなかった。現代日本の文化研究、ポップカルチャーに詳しい Ian Condry もその点について指摘している。

1980年代から1990年代初頭にかけては日本のメジャーなメディア企業によって大抵見向きもされなかった小規模でアンダーグラウンドなシーンから、やがてメインストリームのポップカルチャー現象となった現在へと至る。(Ian, 2006, p4)

日本のヒップホップは、1980年代に佐野元春がメジャーレーベル系ミュージシャンとして初の日本語ラップとしての曲を売り出し、その後1980年代後半には、いとうせいこうや高木完らがラップを作り上げていった。また、1994年でイーストエンド×ユリを皮切りに日本語ラップが日本の音楽のメジャーシーンに台頭してきたと考えられ、この時代は比較的東京の業界人と呼ばれる人たちによって日本のヒップホップが作られていった。

1994年と1995年になって、ジャパニーズ・ヒップホップは好調になってきた。特に重要なのは、イーストエンド×ユリによる2枚目のシングルと、シンガーソングライターの小沢健二によってフィーチャリングされたスチャダラパーのシングルである。その莫大な売り上げが、主要レコード会社の注目を集め、10代の少女たちがこのジャンルを拡大するための要だと考えられるようになった。(Ian, 2006, p23)

日本のヒップホップの状況で特徴的な点が、いわゆるアンダーグラウンド・ラップとJポップと同じような歌詞内容であるパーティーラップの2つのジャンルで分けられているという点である。本研究で主に取り扱うのは、ヒップホップ元来の形に近いアンダーグラウンド・ラップである。

なぜなら、パーティーラップの歌詞内容の多くがラップで自身の経験、考えを伝えることが目的とされており、音楽や韻を踏むという独特のリズムを楽しむということが目的で作られているためである。ヒップホップ・ラップミュージックの誕生の根源にある、アンチテーゼ的な部分をあえて取り除くことによって大衆受けを実現するパーティーラップに関しては本研究での内容とはあまり関連性を持たないため、アンダーグラウンド・ラップを主に研究の対象としていく。

日本でヒップホップ・ラップミュージックを作りたいというせいこうらの後に登場してきたアーティストたちは1970年代初頭からの生まれが多く、彼らはヒップホップのオーセンティシティを追い求め、パーティーラップが蔓延している日本のヒップホップシーンを覆そうとした。ポップさに対抗

してライムスター（1989）・キングギドラ（1993）・ソウルスクリーム（1994）などといった「ハードコア・ラップ」が登場し、特にライムスターの宇多丸はパーティーラップやいとうせいこうなどのラップ・ミュージックは、オーセンティックではないと批判する。

つまり、彼らは彼らの認めるラップ・ミュージック以外でメジャーデビューしているラッパーアーティストたちを批判し、自分たちの正当性やストリートで作り上げてきた信用を確立しながら有名になろうとしていった。

Jラップも、いとうせいこうなどのインテリのラップも、オーセンティックではないと考えていた。宇多丸が考える日本語ラップは、オーセンティシティ・サウス・ブロンクスのヒップホップカルチャーの正当な後継者としての側面を持ちつつ同時にオリジナリティを持っていない。（大和田、2011、p143）

その後、2000年以降の日本のヒップホップで特徴的な点は、フリースタイルバトルの人気が大きくなってきた点である。現在でもテレビ朝日系列で「フリースタイルダンジョン」が放送され若者の間では「ブーム」になっている。また、フリースタイルバトルだけではなく、ラップがニュース番組に扱われることやCMに多く起用され出している現状からラップへのメディアの注目は高まっている傾向であると考えられる。しかし、大和田（2017）も発言しているように、「ラップ」でミリオンを出すようなアーティストがメジャーシーンで見なくなったことについて言及している。

つまり、時代を経て日本のヒップホップは注目されるようになってきたが、注目のされ方や取り上げられ方は、元来ヒップホップが嫌煙してきた「セルアウト」と言われるような「アンダーグラウンド」の美学とはかけ離れた注目のされ方が目立っているという現状になっている。

『フリースタイルダンジョン』に関しては、00年代以降のラップのストックが一気に使われている印象を受けています。日本のフリースタイルバトルが育ててきた「キャラ」が『フリースタイルダンジョン』で使われている。いろいろな人が指摘していたが、『おそ松さん』と同時期に始まったことが象徴するように「キャラ萌え」みたいな感じですね。（大和田、2011、p147）

つまり、ヒップホップという業界の中でも多くのキャラクターが存在する中でそれぞれの特徴をより可視化しやすく、テレビ的に「映える」ように操作していき、人気になっていくという点に対し、ラッパー本人たちだけでなく、ポップカルチャーの研究者たちもその現場を危惧している。

3 日本のヒップホップと「オーセンティシティ」

1990年代は日本のヒップホップが大きく2つに分断された時代である。アンダーグラウンドなヒップホップのシーンとパーティーラップを主としたシーンである。アンダーグラウンド、ハードコア

なヒップホップはアメリカのヒップホップの系譜に辿られ、日本では特に宇多丸を中心としたラッパーが、オーセンティシティな動きの中で、ヒップホップを創作していった。

しかし、宇多丸はオーセンティシティが必要であると考えると同時に日本のオリジナリティも必要であると考え、混合する2つの考え方の中で日本語ラップの正史を築こうとした。つまり、先人たちの作り上げてきたヒップホップ・ラップミュージックをなぞるだけではなく、そこにどれだけ自分たちで「ホンモノ」のヒップホップを作り出せるかという中で試行錯誤していった。

いとうせいこうや近田春夫はもともとスタイルを変化させるアーティストであり、いとうせいこうは「マルチクリエイター」と言われていたし、近田も音楽のスタイルを変えるアーティストとして認識されていた。その中で当時最先端だったヒップホップと偶然出会い、最も早く日本に輸入したアーティストとなった。

しかし、彼らのクリエイティビティがアメリカのオリジナルなヒップホップの形を変化させて日本に輸入したことにより、日本のヒップホップシーンでオリジナリティとオーセンティシティの確執が深まったのもまた事実であると考えられる。

90年代後半アメリカと日本のヒップホップシーンが合流したと考えられる。アメリカでは、ニューヨークを中心に商業化を進める動きに反対し、インディーズのレーベルが多く設立され、それに日本のポップラップに反対したハードコアなラッパーがそのような動きこそオーセンティシティだと反応し、日本のヒップホップシーンの中で、ライムスター、キングギドラ、BUDDHA BRANDなどが勢力を強め、アンダーグラウンドシーンが勢いを高めていった。

渡辺もこの時期の日本のHIPHOPの交流について言及している。

日本語でもテクニカルに韻を踏む技術を体系的に盛り込んだのが当時のキングギドラであり、ニューヨークで結成されたのちに日本へ帰国し、革新的なラップ・スタイルを直接日本のシーンへと持ち帰ったのが、BUDDHA BRANDであった。〔中略〕

90年代後半に入ると、日本でも1996年に日比谷野外音楽堂にて約4000人を動員したイベント、さんピンCAMPが開催され、1つの成熟期を迎えた。一方、同年、アメリカでは西海岸を代表するラッパーであった2パック、そして東海岸を騒がせていたザ・ノートリアス・B.I.G.がそれぞれ銃殺されるという忌まわしい事件も相まって、ヒップホップを取り巻く状況はさらにセンセーショナルに、そしてコマーシャルなものになっていく。(渡辺、2017、p161)

このように、後の時代に日本のヒップホップシーンの代表となるアーティストの中心人物たちが当時のアメリカの状況に合流したことが理解できる。また、90年代後半に1つの成熟期を迎えた日本のシーンと相反する形で、アメリカのシーンの混乱により、「ラッパー」という存在がある種固定化されてしまう形になり、日本のシーンにも大きく影響し、日本の大衆と日本のヒップホップが若干切り離されてしまったとも考えられる。

データベースからの調査によって分かったことは、①いわゆる「エリート」なラップアーティスト

トたちは歌詞表現がポリティカルであるが、婉曲的であるという傾向、②出自が特殊なラップアーティストたちは、より歌詞表現が直接的になるということである。なぜなら、彼らは自分たちしか経験したことがない人生を歩んできたからである。

①のグループでその傾向が顕著に現れるアーティストが、Shing02である。1975年10月18日生まれ、本名は安念真吾（あんねん しんご）、15歳の時にアメリカ・カリフォルニア州へ行き、大学進学に伴い、バークレーに引っ越し、そのままカリフォルニア大学バークレー校に進学している。一般的なヒップホップとは様相が異なり、楽曲のほとんどが「語り」で構成されている。彼の曲はファンタジー、ストーリー的展開の作品が多い。しかし、それと同時に戦争、地球環境問題への問題意識も強く持ち、反原発プロジェクトにも参加する。2人目は、志人である。早稲田大学在学中に結成された降神（おりがみ）のヒップホップクルーのメンバーである。

志人のラップもまた、他のラップとは一線を画し、日本のヒップホップの中に志人というジャンルを確立した。また、海外からも彼らの楽曲への注目が集まっている。現在では、演出や映像クリエイターとしてセミナーの講師として登場している。3人目はKダブシャインである。Kダブシャインは、「ブラック・カルチャー」が盛んなアメリカ・オークランドに留学していた経験から生のヒップホップを日本に輸入したいという気持ちが強くあった。実際にKダブシャインはインタビューでその件について触れている。

俺はヒップホップをカルチャーとか社会を動かすカムーヴメントだと思っていたから、それを日本にそのまま持ち込みたいと思っていた。・・・実際、日本で当時出ている作品を聴いていると、向こうのヒップホップで表現されているものの半分も表現されていないような気がしたから。作品として、アートとして、ヒップホップの本質を正確に届けたいし、同時に当時ヒップホップネーションとまで言われようになったシーンの広がり方や、その背景にあるブラックコミュニティのパワーとか、そういうものまで持ち込んで社会を動かす起爆剤になるようにしたいなって。(Kダブシャイン、2016、p38)

当時彼ほどヒップホップの本質を広めようとしたアーティストは少なく、英語はできるものの、あえて日本語で「児童虐待」「麻薬」「シングルマザー」などの日本の社会問題をヒップホップに昇華しながらラップするという日本のシーンには珍しいがその地位を確立していった。

②のグループに関しては、kohhは自らの不遇な環境を斬新にラップに反映させることにより今までの日本のヒップホップでは語り得なかったよりディープな内容を歌詞にし、注目を集めている。トコナ-Xは名古屋弁を豪快に使い「地域性」を押し出し、また、若くして亡くなるまで全身全霊でヒップホップに注力していたことからシーンの中で神格化され、ハードコア・ギャングスタラップを押し進めたラッパーの一人として認められた。漢 a.k.aGAMIは新宿の社会をリアルに表現し、「ギャングスタ・ラップ」を日本に定着させた。またその系譜は現在のヒップホップシーンを牽引するBAD

HOPなどに引き継がれ日本のシーンを盛り上げている。

②のグループは、自らの生活や歌詞をいかに自分の全てかということ、ラップを使って上手く表現していることが理解できる。アンダーグラウンドなラップの根底には、自分たちは評価されていない、今に見ていろというある種の反骨心のようなものが存在しているため、特殊な出自のラッパーたちはより直接的な言い回しになっていくことも必然だと考えられる。

4 日本のメディアとヒップホップブーム

現在ネットテレビの誕生により以前より多くのラッパーがメディアに出演している。しかし、ラッパーの中でも現在のメディアに出演することへの賛否は起こっている。また、「フリースタイルバトル」というヒップホップの1つのジャンルの過度な熱気についてもラッパーの中で懐疑的になる人物もいる。近年になって突如人気になったヒップホップ、ラッパー、フリースタイルというものの実態はどのようなものだろうか。

「フリースタイルダンジョン」(テレビ朝日)は、日本のラップブーム、特に「フリースタイルバトル」の火付け役のような番組であり、現在では、多くの若者、特に中高生を中心とした若者に絶大な人気を誇るコンテンツになっている。もともと日本では、フリースタイルバトルが人気なコンテンツの1つであり、1999年に始まった「B・ボーイ・パーク」やその後の「アルティメット・MC・バトル」などCDの売り上げとは別でラップアーティストたちが活躍する場があった。しかし、この2つのイベントと「フリースタイルダンジョン」が大きく異なるのは、それが地上波に流れるという点である。

ラップ・ミュージックでは度々使用される放送禁止用語は、書き起こされている歌詞内にコンプラというテロップがかかり隠されるためラッパーたちの暴力的発言は視聴者に届かなくなっている。「コンプラ」として隠されるのは、英語の通称Fワード、麻薬の名称や隠語、芸能人を始めとする有名人の名前であり、おおよそヒップホップというジャンルからは切っても切り離せない単語ばかりである。あまりにも発言内容が「コンプラ」ばかりで隠されたら視聴者も何を喋っているのか見当がつかない。つまりラッパーたちもいつものフリースタイルバトルより言えることが少なからず制限されているということだ。

それは、ラッパーたちにとってヒップホップの根源的な部分、社会や「権力」への批判やメディアへの批判の多くはコンプラで隠されるということであり、この点は「地上波」という多くの目にとまるメディアでは強力に作用しそこにフィットすることができないラッパーはメディアからは排除される存在となる。

では「フリースタイルダンジョン」はなぜそこまで人気な番組としてヒップホップ番組の中で覇権を握ったのであろうか? 「フリースタイルダンジョン」のきっかけは「BAZOOKA!!」(BSスカパー!) 「高校生RAP選手権」の人气が背景にある。「高校生RAP選手権」はその名の通り、高校生(高校に通っているかは不問)がフリースタイルバトルの技術を競うトーナメント形式の番組である。

青春時代をラップにかける青年たちの姿は中高生を中心に回を増すごとに人気になり第10回「高校生RAP選手権」では東京武道館を会場が満員になるほど観客が押し寄せる大会となった。

この「高校生RAP選手権」の人気、ひいては「フリースタイルバトル」の人気をより大きなものにするために「フリースタイルダンジョン」は企画された。「フリースタイルダンジョン」の番組の形態はチャレンジャーと呼ばれる1人のラップアーティストがフリースタイルバトルで人気がある数人のラップアーティスト（番組内ではモンスターと言われる）と1対1でフリースタイルバトルを行い、それらを全員倒した後に登場するラスボスと言われる最後の一人とバトルするという形式となっている。また、最後の一人を倒すと賞金として100万円を獲得できる。つまりモンスター側のアーティストたちは毎週番組に登場するレギュラー枠として出演している。

モンスターとして登場するラッパーは、フリースタイルバトルのスキルはもちろん番組的に数クールをモンスターとして登場しなければいけないため、キャラクターとしても確立していなければいけない。この「キャラクター」に関しては1章でも大和田の発言を引用したが、今までのヒップホップで培われたラッパーの「キャラクター」を一気に消費しているという特徴が見られる。

しかし、この「キャラクター」という面がフィーチャーされてヒップホップやフリースタイルが人気になるということで果たして本当に日本においてヒップホップが定着したと言っていいのかという疑問は考えられる。実際、アメリカではフリースタイルはあまり人気なヒップホップコンテンツではなく、大衆がヒップホップやラッパーに求めるのは、彼らの歌詞や自分たちでは想像もしない経験であり、もちろん曲の完成度やラッパーのオリジナリティが求められるのは言うまでもなく、日本のフリースタイルバトルというコンテンツがいくらか稚拙に映ってしまう。

その点については、チャレンジャーとして「フリースタイルダンジョン」出演するラッパーたちにとっても格好の批判の標的にされる。番組内で多くのチャレンジャーが口にするテーマが、モンスター側のアーティストたちはメディアに支配されていてヒップホップのスタンスを保っていないという点である。チャレンジャーにとっては番組側に常にレギュラーとして出演しているモンスターが「セルアウト」の象徴として映っていると考えられる。

チャレンジャーとして番組に登場した呂布カルマは、対R-指定戦で、「俺がヒップホップでお前がポップス」、「お客さんのレベルに合わせたラップの権化」など地上波でフリースタイルバトルを通じ、人気になっていくR指定のことを痛烈に批判している。これらの一貫した発言は多くのチャレンジャーとして出演しているラッパーたちに通じるところがある。

フリースタイルダンジョンのモンスターとチャレンジャーがまさに日本のヒップホップ界で蔓延している「セルアウト」を徹底的に批判する流れを象徴、ひいては助長しているように考えられる。昨今のフリースタイル人気に対し、警告を鳴らしている日本のヒップホップ界の重鎮you the rockもインタビューで次のように発言している。

最近フリースタイルバトルが流行しているよね。若い子たちはバブルを経験していないから、言いたいこともいっぱい溜まっているはずだし、情報もたくさんあって洗礼されているから、す

ごくうまいよ。でも、スケボーみたいな横乗りのスポーツを見ているとわかるんだけど、コンペティションがシーンのメインになっていくと、そのカルチャーって衰退していくんだよね。本当は、まず楽しむことが重要で、スケボーだったら単にスケボーだったら単にうまいということだけじゃなく、そのプレイヤーのスタイルとかファッションも大事なんだよ。それが競技を目的とすると、粋からはみ出れなくなる。そうなる政策だってままならないだろうし。実際、フリースタイル畑の人たちから大ヒット曲は出ていない。(you the rock、2016、p28)

つまり、フリースタイルバトルを使った「流行」としてのヒップホップではヒップホップの根源的な内容は世間に浸透することではなく、ラッパーたちが真に渴望する社会や権力へのアンチテーゼとしてのヒップホップを理解されるには程遠いものになってしまうと言う点が危惧される。これは単に「セルアウト」として売れようとするラッパーが悪なのではなく、彼らの人気な媒体だけを抽出し、ヒップホップ人気を利用しようとするメディア側のヒップホップへの理解の不足が招く事態なのではないかと考えられる。これらの内容については次章の表を使った調査で詳しく説明していくことにする。

5 日本のヒップホップの政治性

日本でラップ・ミュージックを作りたいというせいこうらの後に登場してきたアーティストがラップ界に台頭する頃からより日本語ラップがリベラルな路線に進んでいったと考えられる。「高学歴」と言われる人たちだけでなく、様々な出自を持ったラッパーたちが自らの生い立ちなどを魅力的に表現している。

実際、データベース上での統計からも日本語ラップ創世期の時期は、比較的流行やブームに敏感に反応できる首都圏のエリート層によるラップの利用や創作が多かった中、現代に進むにつれて自らの特殊な出自、経験をヒップホップやラップにできるアーティストが多くなってきたと言う結果が見られる。

90年代には日本語ラップで政治的発言が多くなった時でもあると考えられる。Ian (2006) も説明しているように、日本語ラップの創世期に政治性を込めたラッパーはライムスター・宇多丸だと考えられる。

宇多丸は、鎖国体制から一気に西洋文化が流れ込んできた明治期の日本をイメージすることによって文化的な混合を表していたとされる。実際、宇多丸は、日本脳は政党に率直に反抗発言をしているラッパーとしても認識されている。(Ian、2006、p19)

Ian が発言しているように、日本のヒップホップ界において宇多丸と言う人物は本当の意味でのヒップホップ、また、それを日本で拡散することをいち早く重要視した人物である。それまでは、

日本のエリート層によって消費されていたラップミュージックを大和田の言葉を借りて言うならば、ある種「敗者」の思想によってヒップホップの根源的なパワーを押し出そうとした。その行動は、2000年以降に日本のヒップホップ界に進出してくるアーティストに大きな影響を与え、日本語ラップの「深化」とも言うべき現象につながった。

宇多丸を先頭にポリティカル・ラップが少しずつ勢いづいていく中で日本でも初めてギャングスタ・ラップ（アメリカでは先述したN.W.A.などが代表例）とすることができるグループが登場してくる。

彼らは日本で初めてのギャングスタ・ラップというジャンルを開拓し、以前までは、寓話的に語られていたヒップホップの主人公的なモノが実際に日本でも現れたと考えられている。MSCは実際リアリティを追い求め、今までの経験を赤裸々にメロディーに乗せ、リスナーたちから人気を獲得していった。いわゆるアンダーグラウンドなバックボーンを持つMSCがポリティカルであり、リアルなラップをすることによって、歌詞だけではなく、政治に抑圧されてきた若者としての身ぶり、口ぶりとなり、ある意味日本でのポリティカル・ラップを完成させたとも言える。MSCの日本語ラップ界への登場については磯部（2017）もその重要性について発言している。

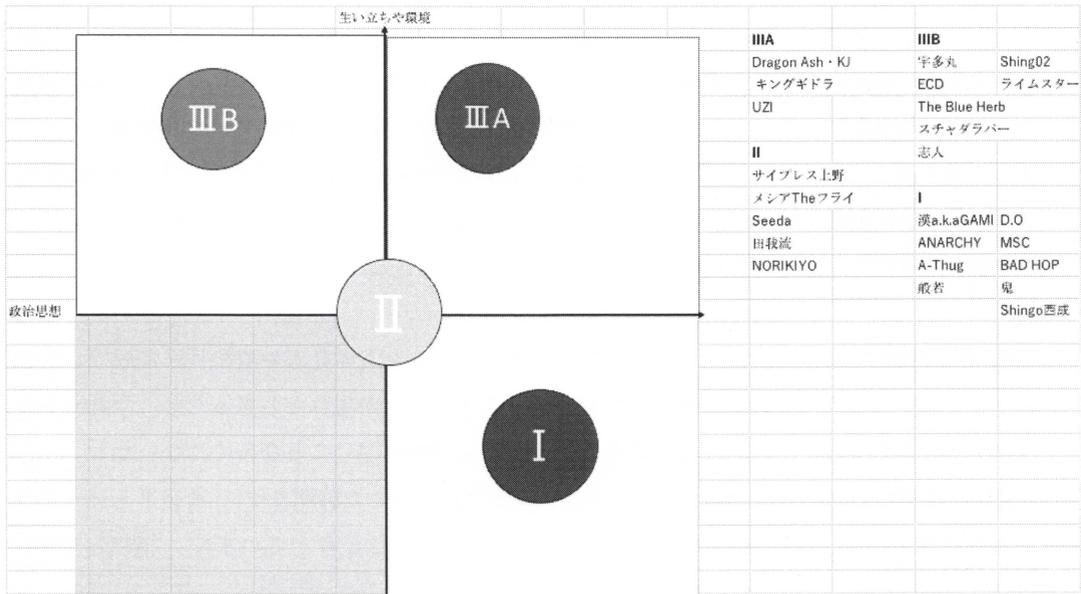
MSCが「新宿アンダーグラウンドエリア」（2002）でイラン人の売人の頭をビール瓶でかち割るシーンを歌った時に、ついに日本にもポリティカル・ラップが現れたと思ったし、今考えるとそれはギャングスタ・ラップだったんだと思いますが、結局は同じことなのではないかと。さらに言えば、本当の意味での日本のラップ・ミュージックが誕生した瞬間こそ、「新宿アンダーグラウンドエリア」だったのではないかと。それくらい重要な曲だと考えています。（磯部、2017、p168）

磯部らにしてもMSCや彼らの「新宿アンダーグラウンドエリア」の日本語ラップへの貢献は大きいと考えていて初めての本当の意味でのラップ・ミュージックの誕生とも表現しているところからいかにヒップホップとポリティカルでありダイレクトな歌詞が重要で親和性が高いかと言うことが彼の発言からも理解できる。また、この時期にMSCのハスリングラップ・ギャングスタラップが本格的に日本を席卷しようとしている時、かつては日本のヒップホップシーンを右傾化だと否定した「朝日新聞」でさえも、2011年に、格差が拡大する日本のリアルを表現するものとしてMSCを始めとするANARCHYと鬼へ取材する。

今回の研究では、日本のヒップホップアーティストのデータベースから、横軸を政治思想、縦軸を学歴や出自、生活環境と設定し、ナショナリズムな立ち位置、リベラルな立ち位置にどのようなアーティストが当てはまっているか、グループを設定し、それぞれどのような特徴があるのかを調査していく。データベースの調査から「階層」によってヒップホップでの表現の仕方に何らかのパターンを見つけた。しかし、ヒップホップの持つポリティカルな面での言及はまだされていない。そこで、5章からの調査によりどのようなアーティストがどのグループに属しているのかを明確にし、彼らの

特徴に言及していくことにする。表1は、生い立ちや学歴、生活環境を縦軸とし、横軸に政治思想を設定した。縦軸は、上に行けば行くほど、いわゆる「エリート層」と言われるような類であり、政治思想は左によれば「リベラル」右によれば、「ナショナリズム」な態度、歌詞になる傾向が強くなることを表している。また、その振り分けの上で近いラッパーたちをグループ化し、I、II、III A、III Bの4グループに分けた。III A、III Bとした理由は、政治思想こそ違えど、生い立ちや階層で言うと近い部分があるため、III A、III Bという表記にする。

表 1



I グループ

Iのグループは、MSCを始め、ANARCHY、D.O、鬼などのアーティストが属している。彼らのアティチュードとして特徴的なのが、比較的ナショナリズムな点である。地元を尊重する姿勢や、チームとしての成功を期待している点がナショナリズムな歌詞内容につながっていると考えられる。

また、比較的暴力的な歌詞内容になることが多く、逮捕歴がつくアーティストも少なくはない。ANARCHYは大阪で生まれ、その後すぐ京都・向島団地に引っ越しし、父子家庭で育ち、荒れた少年時代を経て、日本で初の決闘罪と言う罪で捕まった人物でもあり、その後逆境に打ち勝つ精神を養いラッパーとしての成功を渴望するようになる。2005年のデビュー以降その人気は衰えることはなく、現在ではavexと契約し、メジャーデビューを果たしている。また、最近では「ヤンキー」を題材にした映画にもよく出演している。D.Oは3つ編みにサングラスと鼻にかかった歌声を特徴とするラッパー・キャラクターとして音楽活動を行うラッパーである。彼は2007年TBSのバラエティ番組「リンカーン」内のコーナー「ウルリン滞在記」にラップを指導する立場として出演し語尾に「メ〜ン」とつける独特の喋り方で若者の間で話題になった。

I グループのナショナリズムを特徴的に表している歌詞を載録すると、「MSC」の「White River」という楽曲である。

『キリスタンでもないのに首から下げる十字架下げるエイジアン、俺から見ればみんなエイリアン』
『アジア隣国、アメリカ、EU、嫌いじゃねえが舐めんじゃねえ』

など他のグループと歌詞を比べてもナショナリズムな歌詞であること、歌詞が暴力的かつ直接的であることが理解できる。

II グループ

II のグループは、seeda やサイプレス上野が属している。彼らは比較的反動的ではあるが、直接的な政治発言は少なく、また時代によって歌詞内の政治的発言が大きくぶれるという点から中心的な位置に属することになる。

II グループでは、「seeda」の「hell's kitchen」という楽曲の中から比較的反動的な歌詞を引用する。

『イかれたオタクがマダー、田舎のギャル漁るプラダ、TVつければ捏造ばっか、放送作家マスクくドラマ』

Seeda は、現代社会の問題、それに興味を示さない若者、メディアの偏向報道についてユーモラスでリズムカルに歌詞にしている点が彼の、このグループの特徴でもあると考えられる。

III A グループ

III A のグループは家系が元々東京の文化人であるという特徴的な点で共通している。キングギドラの Zeebra はキングギドラ時代には多くのナショナリズム的発言を歌詞内に残している。

「Still Neva Enuff Feat. Zeebra」という楽曲では一際そのナショナリズムな歌詞が読み取れる。

『確かに負けたぜ、戦争じゃ、だが、disらせねえ、今の現状は』

また、その楽曲を使用する映画では世界的に有名な北野たけしが「ヤクザ」の役でアメリカ人マフィアを銃で打つシーンが撮影されていて映画も歌詞に準じた内容で作成されている。

III B グループ

III B のグループは比較的反動的「高学歴」と表現できるグループと考えられる。このグループに属する多くのアーティストが大学に進学し、期間は疎らだが留学経験をもつアーティストも多い。また、

彼らのアティチュードとして特徴的なのが、比較的リベラルな発言が多いという点である。特に宇多丸は他の章でも触れているが、一貫してリベラルな精神を貫き、スチャダラパーに関しては最近ではSEALDsのデモに参加するなどの行動を見せている。

IIBのグループではキ・キ・チ・ガ・イ feat. 宇多丸 & K DUB SHINE という楽曲の歌詞を例に挙げる。この楽曲は同音であり、リベラルな発言を裏の意味にする（ゆえにキキチガイ）日本語遊びがふんだんに使われている。

『だから言ってるの、正反対だって（天皇制はんたいだって）・・・これが世を守るでけえ思想観（監視総監）育ちエリートだったって適当さ・・・今テレビじゃ局アナが謝ってるが、意味がよくわからん先ほど不適切な発言が云々すべて片付けんだ』

6 メディアとヒップホップの関係性

Iのグループは、前章の調査で他のグループよりも比較的ナショナリズムな点や暴力的な歌詞内容が共通してある点などが挙げられた。Iのグループとメディアの関係性は基本的にグループの中でも希薄である。その中でも例外的に漢 a.k.a GAMIなどがこのグループの象徴としてメディアに取り上げられることや、abemaTVでは彼メインの番組などが組まれることがあった。しかし、その他大勢のIに属するアーティストはメディアへの露出も少なく、メディアとの関わりは他グループより少ないと考えられる。彼らの活動場所の多くは、クラブでのライブがメインであり、ライブ以外では楽曲制作などに力を入れている。

しかし、最近の動向としては、ANARCHYのメジャーデビューや、朝日新聞を中心としたインタビューの増加などメディアとの関係の中で本来のヒップホップの源流なるものに触れようとするメディアも少しずつ多くなっている傾向にあるが、依然としてIグループとメディアの関わりは薄いと言える。

IIのグループは、グループ分けの時点で全グループの中でも各アーティストたちの動きが流動的であり、時代ごとに楽曲内での歌詞や発言が変わるといった特徴が挙げられた。また直接的な政治的な歌詞もさほど多くないことからIグループよりもメディアへの関与は容易であると考えられる。現にサイプレス上野などは、他のヒップホップアーティストたちよりメディアでの「キャラ立ち」を意識しているような点もあることからバラエティ番組などの起用も多く、IIグループの特徴の人物として挙げられる。サイプレス上野は「フリースタイルダンジョン」の初代モンスターとして番組に参加し、その後UZIの大麻所持による逮捕からサイプレス上野が司会・進行に変わるという一連の流れの中からもメディアからのサイプレス上野への信頼は比較的ラッパーの中でも大きいというふうに見える。

中でも以前から少しずつポリティカルなラップに取り組んでいるのが、Seedaである。以前よりも意識的なポリティカル・ラップへ傾倒することになり、abemaTVのインタビューでは、資本主義

×至上主義の終わりをインタビューの中でも発言している。

Ⅱグループは比較的リベラルでありながらもその中のラッパーたちは時代、そしてその時の自分に合わせた音楽を作るアーティストであり、メディアを上手く乗りこなすサイプレス上野、Seedaの影響を受けて、ポリティカルな面を強める norikiyo などのラッパーたちによって構成されていることが確認できる。

Ⅲ A のグループは、全グループの中で最も特徴的であり、ヒップホップという枠の中では異端にも見えるが、彼らのメディアへの関わりは全グループやアーティストの中でも極めて高いと考えられる。その中でも zebra は日本のヒップホップアーティストの中でもっともメディアとの関わりを理解し、オリジナルなヒップホップをメディアへ伝えようとした人物の1人である。現に「フリースタイルダンジョン」は zebra がその企画の発起人であり、この番組により I、Ⅱグループのアーティストたちのメディアへの露出も以前より多くなったのは明らかである。

Zebra はキングギドラというグループからキャリアをスタートさせ、キングギドラ活動休止後もソロ活動で多くのゲームソフトや番組への楽曲提供を果たした。その後、「高校生 rap 選手権」の審査員を務めることにより、よりヒップホップをメディアに載せる重要性に気づき、自らのレーベル「ground master」を発足させ、その後も「フリースタイルダンジョン」企画や、渋谷区観光大使ナイトアンバサダーに就任するなどラッパーの枠を超え精力的にヒップホップで流行を作ろうとしている人物の代表と言ってもいい存在感を放っている。

UZI に関しては彼自身 2018 年の乾燥大麻所持による逮捕が現在では強い印象を持たせているが、歴史やセルフ・ボースティング、自身の趣味であるパチンコについての歌詞が多くアンダーグラウンドを代表するメディアへの出演も多いラッパーの一人である。また、日本でもスチームサウナの創始者でもある許斐氏利の末裔であるという一面も持つため歴史ある文化人の末裔のラッパーとして全国放送のテレビにも出演している。

彼らは、日本のヒップホップ界においてそれぞれ中心的な役割を担い、且つ、アンダーグラウンドなヒップホップをより多くのメディアに載せようと画策しているグループであると考えられることができる。

Ⅲ B のグループは前述の通りヒップホップアーティストの中でも「高学歴」として考えられるグループである。そのため宇多丸などは数多くのラジオパーソナリティーを務め、映画評論家としての顔も持つため、ヒップホップアーティストというジャンルの中で最もメディアを上手く使いこなしている人物の一人でもあると考えられる。

彼のキャリアの中で特徴的なのは日本のヒップホップ界の中でリベラルな方向に先陣を切って進んだという点である。

また、彼自身インタビューでも彼らの代表曲「耳ヲ貸スベキ」について言及している箇所が見られる。

あれは完全にシーンの歌だから。この新しい文化の波を届かせてやるっていう。それもあって、

あの曲のジャケットの文字は本当の左翼運動家の人に当時の左翼ピラミタ的な字体で書いてもらったの。いわば俺たちの革命っていう。・・・新しい世紀に向かうにあたり、俺たちの世代が世の中を変えるんだっていうような、ヒップホップ原理主義で世の中を変えるんだっていうような発想で作った曲でしたね。(宇多丸、2016、p57)

早稲田大学卒業という学歴と合まい、彼の楽曲にはそれなりに説得力が当時の他のラッパーたちよりも高かったという点は明らかである。そこでメディアは、宇多丸をラッパー兼知識人としてメディアへ招き彼の視点を取り入れながらの番組制作を進めていき、今の活躍へとつながったと考えられる。

このグループは宇多丸を始め、自分たちの伝えたいヒップホップを上手くメディアに認めさせているふしがあるように思われる。

Ⅲ Aと大きく異なる点は、Ⅲ Aは自分たちのラップ・スタイルを伝えるために、自分たちで動き、企画しなければいけないという点にあると考えられる。Ⅲ Aのグループもまた比較的メディアを上手く利用するグループであるというのはⅢ Aのグループの説明の時点でしたと思うが、Ⅲ Bのグループはヒップホップ業界の中では特異な世間一般への「説得力」という点がメディアの方から彼らへのすり合わせを起こさせているように考えられる。

おわりに

1970年代アメリカで誕生したヒップホップ・ミュージックは、日本の中で、アーティストやリスナーにとって簡単に需要できる音楽ではなかったと考えられる。アメリカで作ってきたヒップホップを追いかけるとともに日本で初めてラップ・ミュージックを作りたいとうせいこう、近田春夫らに対抗して「オーセンティシティ」を求めるアーティストたちによる葛藤から日本のラップシーンは創造されていった。

80年代から日本のヒップホップ・ミュージックが少しずつ形になっていく。しかし、ヒップホップのオーセンティシティとオリジナリティの対抗により日本の中でヒップホップ・ミュージックがアンダーグラウンドシーンとメジャーシーンに分化していくことになり、この現象によりアンダーグラウンドシーンの中でも「ハードコア・ラップ」やアメリカのオーセンティックなヒップホップに近い「ギャングスタ・ラップ」も日本のシーンに登場し、様々なスタイルのヒップホップが確立していくことになる。

それと同様にアメリカのヒップホップになぞられるように日本のラッパーたちもそれぞれの視点から政治的意味合いを込めた歌詞や社会批判をする楽曲を制作していく。

本研究のデータベースでは、彼らの生活環境によってヒップホップ・ミュージックの捉え方の違い、セルフプロデュースの違いが存在していること、それぞれのグループに一定の共通点や思想があるということを見いだすことができた。また、その結果をもとに、「学歴」、「政治思想」を軸とした表

を作成することによって各グループがどのようにメディアと関わっているのか、その関わりによる争点を明確化することができた。

本論文のテーマでもある、今のメディアが注目しているヒップホップは、アーティストたちが目指したヒップホップの形なのか、違うのであれば、二者の間でどのような確執があるのか、についてだが、結論から先にいえば、メディアの取りあげているヒップホップは、ラッパーが目指しているヒップホップではないという結論になる。なぜなら、メディアによって掬い上げられる「ヒップホップ」は明らかにヒップホップ本来が持つラッパーたちが持つコミュニティの代弁者となりうるヒップホップではないからである。3章でも述べたように、現在の主要なヒップホップ番組である「フリースタイルバトル」は、ある種の「競技」のような内容であり、ラッパーたちの持つ「キャラクター」に焦点、人気が集まり、コンプライアンスによってラッパーたちの持つ主張は阻まれるというおおよそヒップホップのオーセンティシティとはかけ離れた番組内容であり、本来のヒップホップに人気が集まっているとは言い難い。

5章・6章の研究結果からも日本のヒップホップアーティストのグループ分けや、その特徴や歌詞を明確化することによって、日本のヒップホップとメディアの不完全な関係性についても明記できた。日本のヒップホップのオーセンティシティを必要としないメディアと、メディアとの関係の中でオーセンティックなヒップホップを模索するアーティストの確執はヒップホップが日本で「カルチャー」として定着しない要因の1つでもあり、「抵抗音楽」としての一面を震まさせていると考えられる。

参考文献

英語文献

Ian Condry (2006) 『HIP-HOP JAPAN』 Duke University Press.

Costello, Mark, and David Foster Wallace (1990) 『Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present』 The Ecco Press.

George, Nelson (1999) 『Hip Hop America』 Penguin Books.

James Braxton Peterson (2014) 『THE HIP-HOP UNDERGROUND AND AFRICAN AMERICAN CULTURE』 PALGRAVE MACMILLAN.

日本語文献

阿久津祐樹 (2016) 「ポスト・ヒップホップ世代における黒人の地下性」, 『立命館言語文化研究』, 28 巻, p21-36.

岩本裕子 (2003) 「アメリカ黒人音楽の源流をたどる」, 『Rikkyo American studies』 25 号, p7-32.

大和田俊之 (2011) 『アメリカ音楽史』 講談社.

大和田俊之, 磯部涼, 吉田雅史 (2017) 『ラップは何を写しているのか』 毎日新聞出版.

栗田知宏 (2007) 「エミネムの文化社会学 Cultural Sociology of “Eminem”」, 『ポピュラー音楽研究』

11 卷, p3-17.

坂下史子 (2016) 「アンダーグラウンドの底力：ヒップホップとアフリカ系アメリカ人文化：The Power of the Underground : Hip-Hop and African American Culture」, 『立命館言語文化研究』, 28 卷, p5-12.

本城誠二 (2009) 「Drop the Beat: Hip Hop and Postmodernity」, 『北海学園大学学園論集』 142 卷, p43-52.

森正人 (2008) 『大衆音楽史』 中央公論新社.

長谷川町蔵・大和田俊之 (2011) 『文化系のためのヒップホップ入門』 アルテスパブリッシング.

「K ダブシャイン (2016) 「K DUB SHINEX DJ MASTERKEY 対談－アメリカから持ち帰ったヒップホップの精神」,

リアルサウンド編集部 (2016) 『私たちが熱狂した 90 年代ジャパニーズ・ヒップホップ』 辰巳出版株式会社.

Zeebra (2018) 『日本語ラップメソッド』 文響社.