

ARTLET

慶應義塾大学アート・センター ARTLET 第55号

FEATURE ARTICLES

Hip Hop ストリートと学知

ヒップホップ化するアメリカ
大和田 俊之

ストリート文化と作家論
大山エンリコイサム

制約は創造の母である：日本語ラップと大学教育
川原 繁人

TOPICS

活躍する先輩〈特別編〉「ヒップホップが持つ力」
Zebra

INFORMATION

活動報告



上：第59回三田祭でのステージ「MC BATTLE 慶早戦」
下：Hip Hopの講義にて学生とグラフィティ製作

Hip Hop ストリートと学知

Hip Hopは現在進行中のグローバルな文化運動だ。主要要素として上げられる、ラップ、グラフィティ、DJ、ダンスの4領域のすべてが「ストリート」から生まれてきたものであり、路上こそがその現場であることを止めていない。しかし、Hip Hopの思想の新鮮さと破壊力は、アカデミズムにも、政治にも、確実に浸透してきている。かつて、ジャズやロックは確実に世界中の文化と学知を変えた。Hip Hopもそれをなしつつある。その最前線を研究者およびアクティビストの4氏に語っていただいた。

写真：TOMI-E氏によるグラフィティ製作

ヒップホップ化するアメリカ

大和田 俊之

(法学部教授/アート・センター所員)

TEXT: OHWADA, Toshiyuki

ヒップホップが誕生してから半世紀が経とうとしている。

音楽ジャンルに明確な起源が存在することは少ないが、ヒップホップの場合はある程度それがはっきりしている。1970年代に入り、ニューヨーク市ブロンクス地区ではブロックパーティーなどでDJがレコードを回しながらMCを挟むスタイルが確立していたが、ジャマイカ出身のDJクール・ハークが起こした「革命」がヒップホップという音楽ジャンルの始まりとみなされている。1973年8月11日、クール・ハークの住むセジウィック・アヴェニュー 1520番地の高層アパートの娯楽室で、彼は同じレコードを二枚用意し、二台のターンテーブルで同じ曲の一部分=ブレイクを連続してプレイした。曲の中でドラムとパーカッションだけになるパートでダンスフロアが盛り上がることに気づいていた彼は、なんとかその部分=ブレイクの長さを伸ばしたかったのだ。二台のターンテーブルを用いて二枚のレコードを交互にプレイすることによって、DJクール・ハークはプレ

イクの長さを自由自在にコントロールできるようになったのだ。

現在、このことはさほど驚くべきことではないように思えるかもしれない。だが話をわかりやすくするために、別のジャンルに強引に置き換えてみよう。たとえば、ベートーベンの「運命」の特定のパートが非常に盛り上がるので、その8小節だけ何度も繰り返して演奏することは許されるだろうか。さらに飛躍すれば、仮に夏目漱石でも村上春樹でもいいのだが、ある小説の段落が非常に感動的だからといって、その段落を引き伸ばすために読者が書き加えてしまってもいいのだろうか。

つまり、DJクール・ハークが行ったことをメディア論的な文脈で説明すれば、ここでは作者ではなく、受容者の都合(ダンスフロアが盛り上がる)で作品が改変させられている。従来の「芸術」観が——ベートーベンでも夏目漱石でもいいのだが——作者の創った作品を受容者が一方的に享受するという単方向的なモデルに基づいていたとすれば、DJクール・ハークによる「ブレイクビーツ」の発明は、受容者による作品へのアクセスと改変を伴う、(使い古された言葉を用いるならば)きわめてポストモダンな「芸術」観の創始といえるだろう。

ヒップホップという音楽ジャンルが、まさにこの新しい「作品」概念が誕生した日に始まった(ということになっている)ことは、このジャンルの発展を見渡す際にも非常に示唆的である。

まず何より強調しなければならないのは、ひとつ

の音楽ジャンルが50年にわたってこれほどの存在感を持ちつつシーンにとどまり続けていることはきわめて異例である点だ。たとえば1940年代に始まったとされるモダンジャズは、1990年代にどのような輪郭を伴う音楽ジャンルになっていただろうか。逆に今から振り返って新鮮に見えるのは、仮にロックンロールと異なるジャンルとしてロックミュージックを定義するとすれば、ロック(60年代後半)とヒップホップ(70年代前半)はほぼ同じ時期に誕生した音楽と見做すことも可能だということだ。2017年にヒップホップがロックを抜いて全米最大の音楽ジャンルになったというニュース——これもだいたいトリッキーな報道ではあって、ヒップホップが24.5%に対してロックが20.8%になったとされるが、ヒップホップとR&Bは同じカテゴリーで、ロックにはポップスは含まれていない——は、こうした視点から分析するとさらに興味深い。1970年以降の半世紀は、アメリカでヒップホップ的なものがロック的なものを凌駕するプロセスとして見る事ができるのだ。

ではアメリカの音楽シーンをヒップホップが制覇したことは、具体的には何を意味しているのだろうか。

それはアメリカ合衆国の音楽にループ構造の楽曲が浸透したこと、とひとまずいうことができるだろう。

ヒップホップには他の音楽ジャンルにはあまり見られないさまざまな要素(エレメント)がある。過去の音源の一部をトラックに取り込むサンプリングの



手法。メロディーではなく、韻(ライム)とフロウを駆使してビートに乗せて言葉を繰り出すラップ。とりわけ1980年代半ばから90年代半ばまでのゴールデンエイジ(黄金期)のファンにとってサンプリングの重要性は揺るぎなく、これこそがヒップホップを決定づける手法であるという認識は根強いように思う。だが残念なことに、90年代前半に起きたいくつかの訴訟——もっとも有名なのは「アローン・アゲイン」で知られるシンガーソングライター、ギルバート・オサリヴァンがその曲をサンプリングしたラッパーのビズ・マーキーを訴えたグラント・アップライト・ミュージック対ワーナーブラザーズレコード裁判(1991年)である——によって、以前のように無許可でサンプリングすることは難しくなった。逆にいうと、それまでジャンルの規模もさほど大きくなく問題視されることもなかったが、この時期にアメリカのポピュラー音楽界においてヒップホップの市場が無視できないほど拡大したということでもある。それ以降、もともと「持たざる者の手法」として発展したサンプリングは、皮肉にもクリアランス料をいくらでも払えるメジャーなアーティストの特権として受け継がれている。

その代わりに、ヒップホップ由来の音楽的要素で他ジャンルに大きな影響を及ぼしたのは、楽曲を支えるループ構造である。

ヒップホップのビートが基本的にブレイクビーツで構成されていることは冒頭で述べたとおりである。それはもともとある曲の一部を抜き出し=サンプリングし、それを反復=ループさせることを意味している。サウンド的にはレコードの「針飛び」が続く状態をイメージしてもらおうとわかりやすいかもしれない。1990年代前半以降、先述した裁判の判決によってサンプリングが手法として採用しにくくなったあとも、ヒップホップの楽曲のループ構造は変わることはなかった。経緯を単純化して言えば、プロデューサー(ヒップホップにおいてプロデューサーと

は、ビート=トラックを作成するものを指す)が自分で「ブレイクビーツ」を作曲し始めたのである。

重要なのは、こうした楽曲構造が他ジャンルを侵食するようになる点である。まず隣接するR&Bのトラックにループ構造が現れる。Aメロ、Bメロ、サビのように楽曲のパーツそれぞれに固有のコード進行がある構成ではなく、トラックは終始一定の音楽的セグメントが反復され、それにメロディーを伴う歌が添えられる。要するに、ヒップホップのトラックの上にラップではなく歌が載っている状態をイメージしてほしい。メアリー・J・ブライジやジョデシィなどが、このヒップホップソウルと呼ばれるサブジャンルを開拓した先駆的なアーティストだといえるだろう。

そして極論を恐れずにいえば、2000年代を通じてアメリカのヒット曲の多くは、こうした楽曲構造を持つようになっていく。それはR&Bのような黒人音楽だけでなく、ポップスやロックなどヒップホップとは無関係に思えるジャンルにも広がったのだ。

たとえば2010年に一世を風靡したフォスター・ザ・ピープルの「パンド・アップ・キックス」(ビルボード総合シングルチャート最高3位)を思い起こして欲しい。どこからみてもヒップホップとは無縁の白人のインディーポップバンドだが、楽曲を通してFm-Ab-Eb-Bbの4つのコードが循環しており、そのループ構造が最後まで崩れることはない。だが一聴して楽曲がヴァース(Aメロ)とコーラス(サビ)のセクションに分かれるように聴こえるのは、それぞれのパートで音やボーカルの重なり具合を調整することでサウンドの質感を変化させているからだ。つまり、和声的には一定のループが保たれていながら、セクションごとのサウンドを変えることで楽曲にダイナミズムを導入しているのである。

この象徴的な事例を昨今のアメリカでのK-POP受容にみることができる。周知の通り、ここ数年、BTSやBLACKPINKをはじめとするK-POP勢がアメ

リカで大きな旋風を巻き起こしている。実はK-POPで一般的な楽曲構造はヴァース(Aメロ)、プリコーラス(Bメロ)、コーラス(サビ)といったセクションがはっきりしており、かつそれぞれのパートに固有のコード進行がある場合が多い——というより、楽曲中、異なる音楽的スタイルがせわしなく乱立することも珍しくない。だが、BTSの曲で初めてビルボードの総合シングルチャートでトップ10に入った「FAKE LOVE」(2018)は典型的なループ構造を有している。冒頭のVとジョングクの独唱に始まり、ジミンとジンのサビ(らしきパート)、さらにRMとJ-HOPEのラップ(らしきパート)と、曲は華やかに展開しているように聴こえるものの、トラックは最初からBb-C-Dmと三つのコードが循環するだけであり、その構造は最初から最後まで一貫している(ちなみに初の全編英語詩でビルボードシングルチャート1位を獲得した「Dynamite」も、典型的なVIm-IIIm-V7-Iの循環コードが続く構成である)。

ヒップホップの楽曲制作を元とする、アメリカ音楽シーンのこうしたヒット曲の傾向をどのように捉えればよいのだろうか。それは楽曲における起承転結——Aメロ、Bメロからサビでクライマックスを迎え、最後にカタルシスを迎える——に代表される「物語」構造よりも、「ループ/反復」構造によって楽曲を通して一定のムード/モードを保つヒット曲が増えている、ということができるだろう。それが社会のいかなる変動を映し出したものなのか、ここでは安易な社会反映論は慎みたいと思うが、仮にそれをビバップ/ハードバップからモード奏法への移行というようにジャズの比喩を用いると、サウンドの転向はイメージしやすいかもしれない。いずれにしても、アメリカのヒット曲の構造にこうした変化が見られるとして、ではヒップホップはアメリカ社会をどのように動かしてきたのだろうか。今後もそこで紡ぎ出される音の分析を通じて、アメリカ合衆国の動向を追ってみたい。



1 二項対立を超えて

20世紀の後半に先進国の消費社会で生まれた多様な「新興文化」は当初、大人の、主要な、公式の文化であるメインカルチャーに対して、ユースカルチャー（若者文化）やサブカルチャー（副次文化）としてオルタナティブに位置づけられ、その「未熟さ」や「野性」や「逸脱性」によって価値づけられた。そうした「価値」はしばしば、知識のある大人（アカデミシャン）が、それらを権威ある学知によって分析し、そこに既存の社会やメジャーな文化に対する批評性を認めることで強化された。こうしたある種の主従関係において発動される評価は、文化人類学や民族誌学に少なからず潜むオリエンタリズムの傾向に類似している。

それから半世紀が過ぎた21世紀前半の現在、その多くはすでに「新興文化」の域を超えて、社会認知や経済規模を備えた「成熟文化」に変貌している。ストリート文化もまた、そうして市民権を獲得した新たな成熟文化のひとつである。パイオニア世代は初老期に突入し、ファン世代は仕事や消費において社会の中心を担う30-40代に達している。ヒップホップやラップが音楽チャートを独占し、スケートボードはオリンピックの公式種目に採用され、世界中の主要な美術館でストリートアートの展覧会が開催されている。そうした最新の状況でストリート文化について思考するには、メイン-サブ、大人-若者、もしくは中央-周縁という二項対立の図

式を超えて、別のアプローチをする必要がある。

2 呼称の問題

これはまた、呼称の問題でもある。本稿では、ストリートカルチャーや路上文化ではなく、「ストリート文化」という呼称を意図的に使用している。2000年代前半の東京における私の経験に照らせば、ストリート文化の当事者たちがみずからの文化や生活様式を呼ぶのに用いた「カルチャー」というカタカナ語は——日本語の「文化」という言葉には含まれない——都市で生活する若者に特有の感性を表現し、それをベースにした帰属や連帯の意識を彼・彼女らのうちに育んだ一方で、ある面でそれは、中身の薄いファッションワードであり、どこか排他性を帯びた内輪のムードを醸成する、閉じた共同体の空虚な合言葉でもあった。

他方で路上文化や抵抗文化という言葉には、学生運動に象徴される政治の季節を延長し、ストリート文化をマルクス主義に由来するレジスタンスの物語の最新モードとして扱おうとする文化左翼の心性がこだましている。それは全面的な誤りではないが、人文知の手元ですでにある学術的フレームに事象を当てはめ、研究のヴァリエーションを増やすだけであり、ストリート文化のエッセンスに迫ろうとする態度とは言えない。私が「ストリート文化」という一見すると折衷的な呼称を採用するのは、これらの傾向に陥ることを免れつつ、ストリート文化の内部に蓄積された当事者性の高い資本を、その外部に鮮度よく結びつける可能性を探るためである。

3 美術と作者の解体

では、「別のアプローチ」はいかに可能か。結論を言えば、それは「作家論」および「作品論」の積極的な展開だと私は考えている。どういうことか。

ストリート文化をめぐる批評的課題のひとつは、それが長らくカテゴリー論または社会現象論の範

疇を抜け出せない点にある。先述の通り、ストリート文化の価値はこれまで、メインカルチャーと対比される「ユースカルチャー」や「サブカルチャー」としてカテゴリーの水準に見出される傾向にあった。それは例えば、カルチュラル・スタディーズの仕事などに顕著である。しかし実際には、ストリート文化の担い手は千差万別であり、そこに生じる文化資本も一枚岩ではない。たしかに文化の初期段階では、文化全体に特定のパターンを認め、それを単一の人格として評価すれば足りるという発想も成立したかもしれない。また批評は、対象に同化せずに、外在的な視点を確保することが役割でもある。しかしストリート文化があらゆる面で成長し、そこに含まれる技術、実践、文脈が多様化するほど、カテゴリーの全体像を措定して論じることは難しくなる。

美術とストリートアートの関係を考えてみよう。現代美術において、モダニズム的な主体である「作者」を解体する試みが定着しつつある。ソーシャリー・エンゲージド・アートでは、芸術の非専門家を参加者として迎えるワークショップや共同作業を行ない、アーティストは触媒の役割に徹することで、作者や作品の輪郭をひとつの固有名に帰することが回避される。また、近年増えている種々のアーティスト・コレクティブは、アートを制作する主体に作家ではなく集団を置いている。こうした流れでは、美術＝個の表現という素朴な思考の代わりに、複数性や共同性が強調されている。

4 ストリートアートと個の表現

ストリートアートの特徴である「匿名性」が、こうした美術の動向とリンクすることは想像に難くない。バンクシーに関する言説が証明するように、匿名性は制度批判のジェスチャーとして機能し、その効力は、名前のある個人を前提とした「主体」の概念にも向けられる。ストリートアートの匿名性は、美術の作者性を破壊するラディカルな様態としてアート



エアゾール・ライティングが混在する都市の壁(ニューヨーク、2011年7月) 撮影: 大山エンリコイサム

ワールドに受容されたのである。

しかし、ストリートアートの匿名性は、警察の目を逃れるという実用的な目的や、かき手のスタイルを体現する新たな名前の獲得という表現上の動機の裏返しであることが多い。言い換えれば、それはたんに戸籍上の本名が明らかでない状態に過ぎず、無名性や複数性を伴うとは限らない。バンクシーが世界的に有名なアーティストであることが示すように、ストリートアートでは有名性や固有名性はむしろ重要なファクターであり、それは匿名性と両立しうる。ストリートアートの匿名性は、美術のフィールドで進行する作者の解体という潮流と足並みを揃えるものとは言えないのである。

たしかに、ひとつの壁面上で複数のストリートアートが無造作に重なり合い、ひしめく様子は、混成的な都市の風景がコレクティブに刷新される様子を提示している。また、ストリートアートの実践では、コードネームや暗号じみた書体が用いられるのも事実である。しかしそれらは、アルターエゴの描出やその衝突というストリートアートに独自の要請がもたらすものであり、モダンな主体の解体という現代美術が標榜する企ての産物ではない。むしろ主体性という意味では、基本的にストリートアートは強烈に打ち出される個の表現であり、古典的なオーサーシップと親和性が高い分野である。

5 カテゴリー論からの脱却

しかし私は、そうしたストリートアートの実態を、反動的だと言いたいわけではない。反対に、作者の解体という観点でストリートアートを捉えたと実態を見誤るのみならず、先述した現在形のストリートアートが内包する千差万別の実践を、カテゴリーの水準で「匿名性」という単一のコンセプトに収斂させるリスクがあると考えている。つまり、個々のストリートアーティストの多様な作者性、または個々の作品やプロジェクトの多様な作品性をひとつずつ丁寧に論じずに、ストリートアートというカテゴリー

の水準から匿名性のコンセプトのみを取り出し、それを作者の解体という現代美術の最新トピックに結びつけることは、一見ストリートアートを評価するようで、実際はそれをカテゴリーとしてのみ扱うことでメインカルチャーとサブカルチャーの区分を温存したまま、美術にとって有用な部分のみを摘み取ることに他ならない。繰り返せばそれは、文化人類学に潜むオリエンタリズムや、レジスタンスの物語にストリート文化を組み入れようとする文化左翼の態度とどこかで通底している。

以上の点から私は、ストリート文化、とくに私の専門であるストリートアートにとって批評的な思考を育むために必要なのは、ストリートアートというカテゴリーについて考えることではないという語義矛盾のような提言をしたい。すでに述べたように、カテゴリーの水準からさらに深くダイブし、個別のアーティストやその実践を具体的にひも解くことが求められる。「ストリート文化とは何か」「ストリートアートとは何か」という大きな問いの前に、またはそれと並行して、「バンクシーのステンシル技法について」「フューチャラ2000の初期作品とカンディンスキー作品の比較分析」といった解像度の高い議論が必要である。

6 フィードバックの運動

ふたつ補足したい点がある。第一に、カテゴリーの水準を論じること自体は言うまでもなく間違いではない。あらゆるカテゴリーには抽出できる特定の傾向がある。しかしそれは、単一ではなく複数あるほうが自然だろう。私は以前、ストリートアートの代表的な領域であるエアゾール・ライティングの特徴をこうまとめたことがある。

…そのエッセンスをぐっつと集約するならば「自らの『名前』を公共空間にかくこと」となる。さらに「エアゾール・スプレーやマーカの使用」「独特の文字デザインと視覚言語」

「^{アライム}有名性やスタイルを競うゲーム性」「人目に触れやすい空間への露出・反復・拡散」「ヴァンダリズムと違法性」といった重要な要素があり、総じて、特定のリテラシーがないと判読できないサブカルチャーである*。

こうした特徴の羅列は要約に過ぎないが、無意味でもない。個別の作家論、作品論を土台とし、それを演繹してカテゴリー論に取り組みれば、相乗効果が得られる可能性がある。作家論、作品論、カテゴリー論をバランスよく実施し、生産的なフィードバックの循環を生み出すことが理想的だと私は考えている。

第二に、こうしたフィードバックの循環がきちんと稼働するとき、最終的にそれは単一のカテゴリーを越えていく運動になる。あらゆる表現者または表現物は、複数の文脈や影響関係のもとに構成され、その構成要素はつねに動的に変化している。ストリートアーティストの無意識に、幼少期に読んだ日本のマンガの影響が刷り込まれていることもあれば、ロックミュージシャンがあるきっかけで、電子音楽やヒップホップに感化されることもあるだろう。優れた作家論、作品論は、ひとつの身体やオブジェクトのうちに交差する複数の文脈や影響関係を読み解くことに始まる。このように、知的なフィードバックの健全な循環は、複数の文脈や影響関係の追跡を通して、異なる作品、作者、カテゴリーを接続し、切断し、横断し、ときにそれらを単一の像へと形成し、固定し、ときにそれらを複数の像へと解体し、揺さぶることを繰り返す。そしてその循環の渦から、どこにも収まらない、新たな実践やカテゴリーが創出され、フィードバックの循環にさらなる位相を加えるのである。

* 大山エンリコイサム『アゲインスト・リテラシー——グラフィティ文化論』LIXIL出版、2015年、120頁。

制約は創造の母である： 日本語ラップと大学教育

川原 繁人

(慶應義塾大学言語文化研究所准教授)

TEXT: KAWAHARA, Shigeto

2020年春学期以降、新型コロナウイルス感染症の影響で大学授業の多くがオンラインで行われた。その影響か、筆者が担当した言語学の授業は、100人以上の学生が受講することとなり、心理学・国文学・英米文学・社会学・経済学など様々な専攻の学生が集まった。コロナが渦巻く中、これら多様な学問的背景を持つ学生たちが共有できる学びの題材を提供できるよう、また、オンライン授業ならではの特別な体験ができるよう、という思いから、日本語ラップを大学教育に応用してみようと思った。結果論であるが、この思いつきは大成功であったと言える。

2020年春学期には、現役ラッパーであるKダブシャイン氏と晋平太氏にオンラインで講義して頂いた(資料1)。これらの講義が好評であったことから、後に大学外部の人たちも対象にした公開イベントを2回開催し、晋平太氏、EGO氏、TKda黒ぶち氏を講師にお招きした。2020年秋学期には晋平太氏に、2021年春学期にはTKda黒ぶち氏に講義を再依頼した。すべての講義の後、感想を提出してもらい、日本語ラップを通して大学教育という文脈で、学生たちが何を学べるのかを模索し続けた。著者は、コロナ禍以前から、日本語ラップの韻を言語学的な観点から分析しており、この分析が音声学の基本概念を教えるのにも有効であることから、授業で積極的に活用してきた。しかし、これまで以上に日本語ラップを大学教育で用いる有用性を感じた。

まず、とすれば「怖いお兄さんたちがやっている新しい音楽ジャンル」などと認識されがちな日本語ラップであるが、日本の古典文学との共通性を多く見いだすことができる。曾田正人氏の『Change!』(講談社)でも扱われているように、ラップで行われる掛け合い(サイファー)は、日本人が和歌を用いて1000年以上前から行ってきたものである。また、ラップでは「体言止め」「倒置法」「本歌取り」などの文学手法が用いられる。ラップでは、小節末で母音を合わせる脚韻が目立すがちだが、同じ子音や



資料1: オンライン講義を行う晋平太氏

自己紹介の4原則-

- ① 名前
- ② 出身 (しぺゼン)
- ③ 特技・好きなこと
- ④ 目標

資料2: 自己紹介の4原則。晋平太氏の講義資料より

母音を頭を持つ単語を繰り返す「頭韻」を駆使した楽曲もある。「限られた字数の中でメッセージを伝える」という命題は、ラップにも短歌にも共通である。これらの分析を通じて、文学専攻の学生の興味を引くことが可能となった。

また、ラップの「ことばあそび」として側面や初等教育への応用に注目することもできる。脚韻や頭韻の分析を通して、「日本語の音は、子音と母音から構成されている」ことや「それぞれの子音の響き」などを意識することもできる。またラッパーは韻を踏む場所で独特のアクセントを用いることがあり、この現象を題材に日本語のアクセントについて学ぶこともできる。これらの観察を通じて、「音韻意識」を育む初等教育の教材や絵本を作成することはできないだろうか。この可能性は、心理学・教育学・図書情報専攻の学生と共有できる問題意識である。

さらには、ヒップホップの理解なしでは、現代社会の理解はあり得ない。おりしも2020年春学期にはBlack Lives Matter運動が大きな広がりを見せていた。もともとアメリカ社会におけるマイノリティであった黒人コミュニティから生まれてきたヒップホップ文化を理解することは、アメリカの奴隷制度の歴史や南北戦争、公民権運動、現代にも続く根強い差別などの理解につながる。また現代、白人がデモ活動に参加している現実の背後には、少なからずヒップホップの広がりが影響している。ヒップホップを通してアメリカの歴史や現在を学ぶことは、現代社会の一側面を理解する手がかりとなる。この問題意識は、社会学・歴史学・英米文学などを専攻とする学生に強く訴えかけるが、専攻に関わらず、現代社会を生きる人々すべてが一度は考えておくべき教養とも言える。

またヒップホップは、社会的抑圧を受けていた黒人たちが、暴力でない方法で自己表現を行うためのツールとして誕生し、成長してきた。晋平太氏の授業では、自己紹介を8小節で行う練習が紹介された。この自己紹介ラップでは、①名前②出身③特技④目標を、それぞれ2小節ずつ作詞する(資料2)。TKda黒ぶち氏の講義でも、自己表現ツールとしてのラップの側面が強調され、ラップによって彼がどのように人生を切り開いていったかが紹介された(資料3)。自己表現ツールとしてのラップ、生き方としてのヒップホップは、多くの学生(特に就職活動中の学生)の心に響く。

これらの活動を通して、Dr. Seussやレオナルド・ダ・ヴィンチなどが唱えてきた「制約は創造の母で

ある」というメッセージが浮かび上がってきた。日本語ラップは、この言葉を二つの意味で体現している。第一に、日本語ラップの黎明期、日本語を使ってどのように韻を踏むかが問題となった。日本語の単語は必ず母音で終わり、そもそも母音の種類が5種類しかない。よって、小節末で母音の一つ合わせても、あまり韻が聞こえてこない。実際、谷川俊太郎のように、日本語で韻を踏むことに懐疑的であった人も少なからず存在した。しかし、この日本語における言語学的な制約が、「倒置法等を駆使し、小節末で複数の母音を共通して持つ単語や句を組み合わせる」という手法を産み、育んでいったと言える。

また、「母音を共通して持つ単語を使う」という韻の制約から、普段では決して同じ文脈と一緒に使われない表現同士が結びつく可能性が生まれる。例えば、TKda黒ぶち氏は『Get down』の中で「Living in a dream/(無常の)響きあり/君次第」で韻を踏んでいる(母音が[i], [i], [i], [a], [i]で共通している)。「無常の響きあり」という古典表現が、Living in a dreamという英語表現や、「君次第」という聴者へのメッセージと、韻を通して繋がる。Zebra氏の言葉を借りれば、普段出会わない単語同士が韻を通して「運命的」に出会う。韻という制約が新たな芸術表現を産む。

コロナ禍の影響で、制約ばかりがのしかかる状況において、「制約は創造の母である」という命題は我々すべてに強く訴えかける。晋平太氏が強調するように、「～のせい」という思いを「～のおかげ」という発想に変える力をラップは持っている。誤解を恐れずにいえば、コロナの影響でオンライン授業になったおかげで、ゲストに現役ラッパーたちを招き、新たな教育の可能性を模索することが出来た。このように、日本語ラップやヒップホップの考え方が、今を生きる大学生すべてに訴えかける可能性は広く、また、そのメッセージは力強い。



資料3: オンライン講義を行うTKda黒ぶち氏



第59回三田祭ステージ企画「MC BATTLE 慶早戦」で司会として熱く盛り上げた



1973年8月11日ニューヨークはブロンクスにて、DJ Kool Hercが開いたパーティーにより始まったとされるヒップホップ文化。様々なジャンルの音楽から「ヒップホップ的」とされる楽曲をDJが繋いで掛けるところから始まり、DJのプレイする曲を煽るMCがラップに、それに合わせ踊るダンスとしてブレイキングが生まれ、同時期にニューヨークで流行っていたグラフィティアートが加わり、四大要素となりました。ディスコに行くお金や服がない連中に、自分たちのストリート感覚に合う文化として支持され、パーティー文化として始まったヒップホップ。1983年に映画「フラッシュダンス」にブレイキングがフィーチャーされ、一気に世界中に注目されたヒップホップは、同年発表されたインディー映画「ワイルド・スタイル」や1984年の「ビート・ストリート」「ブレイクダンス」などによりその文化としての側面も広がっていきました。

創世記を作ったアーティストのひとりであるアフリカ・バンバータは、ブラック・スペードというギャングのボスでありながら、ギャング同士の対立をブレイキングのバトルで勝負するなど、コミュニティにポジティブな影響を及ぼしました。80年代後半には次世代が台頭、商業的にも成功を収め、メジャーレーベルから次々とアーティストがデビューする時代が到来。パブリック・エナミーやブギ・ダウン・プロダクションズといった、バンバータのポジティブな意思を継ぐアーティスト達がシーンのリーダー格となり、犯罪やドラッグ、暴力が蔓延る街に、知識や知恵こそが最も大切という姿勢を「カッコイイもの」

として流行させました。

私は今年50歳になりましたが、我々の世代の多くはこの「黄金時代」のヒップホップに感化され、おかげでそれまで排他的に過ごした人生を一気に前向きに切り換える事が出来ました。約10年遅れて、90年代半ばには日本のヒップホップもそういった意識を持ったアーティストがシーンの舵を取り始め、地域に根ざし、自分の目で見て自分で考え、地に足のついた文化として全国区に広まっていきました。

代々木公園野外音楽堂で97年から21年間続いた、原宿ホコ天でのブレイキングに端を発する無料イベント「B BOY PARK」では、毎回閉会後に出演者やスタッフ、観客が丸となって会場を清掃。ヒップホップを愛する者全てがひとつになり、誇りを持って公の為に汗を流すその姿は何にも代え難い美しさでした。全員がヒップホップの一員であるというコミュニティ意識。そこには、日本のシーンがまだ発展途上であったが故に「我々で作る」という責任感と使命感がありました。

かたやアメリカでは、90年代半ばを過ぎる頃から、ヒップホップは商業的にさらに大成功を収め、四半世紀経った現在では音楽チャート上位を席卷、ロックに取って代わったユースカルチャーとして揺るぎない存在となりました。しかし、寧ろ満たされたシーンにとって「黄金時代」に培われた意識は薄まり、当時を知る世代と新世代の断絶も始まり、決して全てがポジティブな文化とは言い難い物となってしまいました。唯一の救いとしては、今でもそういった議論はヒップホップメディアで頻繁に行われ、一部の現役レジェンド達とその世代を慕う層がかりうじてポジティブな火を消さずにいる点でしょうか。

日本も同様、昔に比べると排他的な曲が増えましたが、まだ我々世代と意識の高い次世代が常に啓蒙し続ける事で本来のヒップホップの形は失っていません。私個人としては、MCバトル番組「フリースタイルダンジョン」などの成功によりラップの本質を

広く伝え、それこそ本校での講師としての活動や、ヒップホップのみならずダンスミュージックや音楽の未来の為に各省庁や議員さんたちへのロビー活動など、多岐に渡って「ヒップホップが持つ力」を証明しようと頑張っています。

戦後に出来たクラブなどでの深夜営業を禁ずる風営法は、我々と事業者さん達による二人三脚で2016年ついに改正となりました。この時も署名運動をはじめとする権利の主張や経済効果の提示に限らず、「B BOY PARK」で学んだ街の清掃を自主的に行う事で地域の理解を得、渋谷区の観光大使にまで任命頂いた事は誇りです。現在はコロナ禍故にクラブやライブハウスの営業が困難に陥り、我々のフィールドを失う事のないよう各方面と連携して国や自治体に補償を相談しました。それと同時に、私が理事を務めるJapan Dance Music & DJ Association (JDDA) ではDJの社会的地位向上を目指して活動を続けています。

最近では、能楽師で人間国宝である野村萬さんが会長を務め、数多くの古典芸能から演劇、演芸や音楽の団体が属する日本芸能実演家団体協議会に、DJも実演家として認めて頂き入会致しました。JDDAは現在コロナ禍に於いて重要なネット配信に対し、事前処理が無いと違法とされている原盤の使用(他権利者の楽曲をプレイする事)を、権利を束ねるレコード協会さんにご相談し、半年間試験的に包括使用を認めて頂く特別処置をご了承して頂きました。

このように、何に於いても時代に則した環境を整える為、日夜奮闘しております。自分にとってはこういった活動の全てがヒップホップ「黄金時代」から得た意識であり、次の世代、さらにその次へとポジティブな影響を与えられるよう、これからも骨身を削っていく所存です。ずっと追い続けた本場アメリカのヒップホップよりも「日本のシーンの方がよっぽどヒップホップだ」と思われる日を目指して。

活動報告

■催事

アムバルワリア祭 X 「西脇順三郎と詩の未来」 2021年3月27日(土) 三田キャンパス・北館ホール
10回目となる本年度は、「西脇順三郎と詩の未来」と題してZoomウェビナーによるオンライン配信形式での開催とした。今回は現代詩をリードする存在の野村喜和夫氏、若手詩人としてアートやパフォーマンス活動にも積極的に取り組んでいるカニエ・ナハ氏、そして昨年12月に歴経新鋭賞を受賞した詩人でもあり、西脇順三郎についての修士論文を提出したばかりの山崎修平氏の3名に登壇をお願いした。リアルでのシンポジウム形式よりも視聴者からの質問が活発に出されたようにも見受けられ、それに応答する形で進められたことは、オンライン配信ならではの長所にも感じられた。終了後のウェブアンケートでは、遠方に居住される方々から「配信はありがたい」とのご意見があり、リアルでの開催時にも中継を行なって欲しいとのリクエストもあった。今後の課題として考えていきたい。

“油井正一アーカイブ” 公開Jazz研究会 “拡張するジャズ” 「石若駿、変遷するビート」

2021年6月17日(木) 三田キャンパス・北館ホール
日本屈指のドラマーである石若駿氏をお招きし、講師の中川ヨウ(所員)の解説とともに、ジャズ創生のニューオーリンズでのプラスバンドからジャズのビートに変化していく様、またスウィングの時代からは、ベニー・グッドマン楽団のジョン・クルーパーと共に〈Sing, Sing, Sing〉を演奏していただいた。ビバップでのジャズ〜ビートの大変化、またトニー・ウィリアムスに、近年のドラマー達まで披露された。本講座は授業後に一般公開を続けて行い、多くの塾生やジャズファンを魅了した。

連携展覧会「オブジェクト・リーディング:精読八景」

2021年8月16日(月)～9月17日(金) 三田キャンパス・東別館
不思議な組み合わせのオブジェクト(同じモノ)をどう読み解くのかを、謎かけのように問い、慶應義塾内の8つの専門領域(慶應義塾大学アート・センター、慶應義塾大学文学部古文書室、慶應義塾大学附属研究所斯道文庫、慶應義塾大学文学部美学美術史学専攻、慶應義塾福澤研究センター、慶應義塾ミュージアム・コモンズ、慶應義塾大学三田メディアセンター、慶應義塾大学文学部民族学考古学専攻)が提示する視点と、展覧会を訪れる方々の思考を重ね、無数の応答を生み出すことに焦点をあてた、今までにない展覧会を開催。来場者にはDMを使用した「精読シート」という仕掛けノートも注目を浴びた。会場は三田キャンパスに新しくオープンした東別館で、運営は慶應義塾ミュージアム・コモンズが担当した。アート・センターからは土方巽、舞踏譜《なだれ船》、1972年を出品した。また、オンライン上で「Keio Object Hub」(運営:慶應義塾ミュージアム・コモンズ)という慶應義塾のオブジェクト、コレクションを公開しており、そちらでも本展の作品を見ることが出来る。

令和3年度 文化庁 博物館を中核とした文化クラスター形成事業、港区(港区文化プログラム連携事業)関連 都市のカルチュラル・ナラティブドキュメンタリー映像上映会「港画:都市と文化のビデオノート」

2021年7月17日(土) 三田キャンパス・北館ホール
テキスト、写真、そしてビデオ…「都市のカルチュラル・ナラティブ」プロジェクトは、昨年度に引き続き、ドキュメンタリー映画監督たちとともに、都市文化の物語を映像で捉えようと、本イベントを開催。本年は、「貝塚がみちびく家族の物語」(藤川史人「ひかりのどけき」)、「風景の採集」(阿部理沙氏「港画百景」)を描き出す2篇のビデオノートを上映した。上映後は、プロジェクトの企画・運営を担う慶應義塾大学アート・センターの本間友をモデレーターとして、監督たちと映像の裏話などについてポスト・トークを行った。

カルナラ・コレッジ '21「カルチュラル・ナラティブの旅支度」

2021年8月17日(火)、24日(火)、9月4日(土)、9月11日(土)
都市のカルチュラル・ナラティブ(カルナラ)は、港区という都市で展開する文化を多様な視点から物語り、つないでゆくことを目指すプロジェクトであり、文化庁、港区からの支援を受けながら継続的に活動している。カルナラ・コレッジは、「カルナラ」プロジェクトがリサーチや実践を進めている「方法」や「ツール」を共有する講座で、今年度は「マップ」や「トランク」といった旅の道具をモチーフにしたワークを積み重ねながら、街とじぶんの関係を結び直し、身近な物事へ問いを立てるための想像力を磨くことを目的とした。コロナ禍の状況もあり、オンラインでの取り組みも交えつつ、グループでの制作やディスカッションを行い、参加者は想像力を膨らませながら各回真剣かつ楽しくワークショップに臨んだ。
第1回(8/17 火曜)18:45-20:00 自分のマップをつくる、第2回(8/24 火曜)18:45-20:00 みんなのマップをつくる、第3回(9/4 土曜)15:00-17:00 街をめぐる、第4回(9/11 土曜)13:00-15:00 旅のトランクをつくる、第5回(9/11 土曜)15:00-17:00 旅のトランクをつくる

■アート・スペース展示

【現代美術展】Artist Voice I: 河口龍夫 無呼吸 2021年4月19日(月)～7月30日(金)
新しい展覧会シリーズ「Artist Voice」は小さな展示室1室という施設の特性を生かして、作家の吹きや生の声を感じ取れるようなインテリミットな展示を目指すものである。第1回展は、コロナ下の状況を正面から受け止め、アーティスト河口龍夫氏のこの1年で制作された作品を中心に展示した。2020年度同時期に展覧会「SHOW-CASE project No. 4 河口龍夫 鯉呼吸する視線」を開催予定であったが、新型コロナウイルス感染症の影響で開催を8月まで延期し、その後も来場人数制限などで多くの方に「見てもらえない」作品の嘆きを河口は感じていた。本展はそのリベンジも兼ね、ポスター作品など、最終日に追加された作品を含め、約90点を展示。6月中旬までは三田キャンパスに新しくオープンしたKeMCO(慶應義塾ミュージアム・コモンズ)と慶應義塾図書館と3館合同展として「慶應義塾カルチャー・パス」という形の予約制とし、今までアート・センターやアート・スペースを訪れたことのない方も多く来場した。アート・スペースでは約3ヵ月という長期間開催となったことで400名以上の来場者に見ていただけた。また、本展の関連イベントとして、5月に公開座談会「河口龍夫 時のプーメラン」を予定していたが新型コロナウイルス感染症の影響で中止、7月17日(土)にオンラインイベント「河口龍夫 無呼吸——作品が語るギャラリー・トーク」としてアート・スペースから河口氏と渡部葉子のギャラリー・トークを配信した。会場に来られない遠方の方からも好評を得た。

■アート・スペース展示 今後の開催予定

「我に触れよ(Tangite me): コロナ時代に修復を考える」展 2021年10月18日(月)～12月3日(金)
Artist Voice II: 有元利夫展(仮) 2022年2月14日(月)～4月22日(金)

■催事予定

【シンポジウム】我れに触れよ: コロナ時代に修復を考える 2021年11月6日(土) オンライン配信
【ギャラリートーク】修復家と見る『福沢諭吉還暦祝 灯台』(仮) 2021年11月17日(水) オンライン配信
没後36年 土方巽を語ることXI(仮) 2022年1月21日(金) 予定
アムバルワリア祭XI(仮) 2022年1月22日(土) 予定

ARTLET 第55号

発行日: 2021年9月30日

編集: 内藤正人

桑川麻里生

後藤文字

渡部葉子

小菅隼人

徳永聡子

竹越 功

制作: 印象社

発行: 慶應義塾大学アート・センター

〒108-8345 東京都港区三田2-15-45

TEL: 03-5427-1621(直通)

FAX: 03-5427-1620

http://www.art-c.keio.ac.jp/

E-mail: ac-office@art-c.keio.ac.jp

©COPYRIGHT ©2021
BY KEIO UNIVERSITY ART CENTER

アート・センターでは、講演会、ワークショップなどの催しや研究活動を随時企画しております。詳細についてはセンターHPをご覧ください。



慶應義塾大学
アート・センター
KEIO UNIVERSITY ART CENTER