

## 書評

**Rose, Tricia.(1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.**

**トリシャ・ローズ.(2009).『ブラック・ノイズ』.(新田啓子, Trans.).**

**東京：みすず書房.**

**堀真悟**

『ブラック・ノイズ』は、学術書としては初めてヒップホップを取り上げた本として知られている。著者のトリシャ・ローズは、フェミニズムや黒人文化論を横断的に論じるアメリカ文化研究者であり、日本においては断片的に論文やインタビューが紹介されてきた。そして、『ブラック・ノイズ』は、彼女の著書の初めての邦訳となる。フェミニズムや黒人文化研究の領域において精力的に発言している彼女の研究が、こうして紹介されたことは、それらの研究領域に携わる者にとっても、また、日本のヒップホップ・ヘッズにとっても、喜ばしいことといえるだろう。

『ブラック・ノイズ』におけるローズの目的とは、次のようなものである。「『ブラック・ノイズ』は、人種的・性的支配力、黒人文化の指向性、そして現代ラップ・ミュージックに現れる大衆の抵抗が交差する、複雑で矛盾に満ちた諸関係を見極める試みだ。」多岐にわたるヒップホップ・カルチャーのなかでも、とりわけ論じられるのは、ラップ・ミュージックである。ローズはその内に、アメリカ社会における、人種やジェンダーをめぐるポリティクスの諸相を見出そうとする。

つまり、ローズによれば、ラップ・ミュージックの発生と発展は、それが出現した社会/歴史的な文脈に即して説明される必要があるという。ラップ・ミュージックは、真空空間から突如として生じたものではない。そこに書き込まれているのは、「イデオロギー的、文化的、性的葛藤」を語る「多声的な言語」であり、これこそ「ブラック・ノイズ」と呼ばれるものに他ならない。

ローズにとってのラップ・ミュージックは、黒人の口承伝統や音楽伝統と、1970年代NY・ブロンクス地区において利用され、また廃棄されていたテクノロジー（DJのターンテーブルはその一例である）の融合の結果として生まれたものである。黒人の表現形式と切っても切り離せないそれはしかし、機動的なアイデンティティ・ポリティクスとは異なるものである。「ラッパーズ・ディライト」のヒットやランDMCなどの活躍によって注目を得たラップ・ミュージックは、産業/商業的な回路を通じて、またミュージック・ビデオなどの手法を通じて、「郊外に住む何千人もの白人の少年少女に訴える」ことが可能となっている。

すなわち、ラップ・ミュージックは「他者の楽しみや参加を否定するものではない。」むしろ、白人による受容があつてこそ、ラップ・ミュージックは大衆音楽へと成長できたともいえる。時にそこには、文化の収奪や、人種の抑圧への抵抗の無化といった危険性も生じるだろう。しかしだからこそ、ラップ・ミュージックは、その言説的側面と音楽的スタイルという「最低でも二重の構造を保つことで、黒人オーディエンスと、白人の支配するより広い文脈の両方に語りかけてきた」のである。

くわえて、その言説的側面、すなわち歌詞の分析において、ローズが次のように述べていることは興味深い。「ラッパーは、支配的な言説の断片を取り上げ、それを代替的で拮抗するヘゲモニーを備えた言説の中へと絶えず投げ込むことで、対抗的な解釈を合法化しようと図ってきた。」直接の言及こそないが、ここにはジュディス・バトラーが論じているような「意味づけなおし」、支配的な言語の引用－反復による攪乱可能性をみることもできるだろう。<sup>1</sup> そうしたテキスト上の抵抗を通じて、ラップ・ミュージックは「時に譲歩や調停の可能性を開く。」すなわち、ラップ・ミュージックは、人種やジェンダーのポリティクスに介入し、ヘゲモニーの書きかえを要求する「陣取り合戦」として理解されるのである。

ここまで、ローズのラップ・ミュージック論を概観してきたが、注意せね

ばならないのは、彼女の議論はヒップホップやラップ・ミュージックの単なる讚美に終わるものではないということだ。それらが内包する黒人文化の伝統を重視しつつも、彼女は、同時にその内部に、看過しがたい問題点、重要な差異とその拮抗を見出す。それはラップ・ミュージックにおいて表象されている「性差別主義」であり、また「人種差別や性差別にあうことの痛みを創造的に問題化する」黒人女性ラッパーたちである。

ローズは、ラップ・ミュージックの性差別主義を、「偽りの救済」と称する。それは、経済的/社会的な恩恵に預かれず、自己肯定感を得られない若い黒人男性が、みずからを慰めるために持ち出される。財力や社会的地位の欠如を補填すべく、異性愛的な男性性が動員されるのである。ラップ・ミュージックは、抑圧的な社会状況下で、若い黒人男性が権力にアクセスするための一媒介としての役割を担う。

しかし、だからといって、ラップ・ミュージックが本質的に性差別的だというわけではない。ラップ・ミュージックは、みずからが抱える性差別主義を自己批判してもきた。また、そこで表象され反復されているのは、アメリカの文化構造そのものに根差した性差別主義であり、ラップ・ミュージックのみにそれを還元するのは、ラップ・ミュージックをスケープゴート化することにつながってしまう。ローズは、こうした事情に目をくばりつつも、男性ラッパーが性差別主義を弁解することには鋭い批判を向ける。「ラップの性差別主義が攻撃されるたびにラッパーが持ち出す陳腐な言い訳には、もううんざりだ。」ローズの議論は、ラップ・ミュージックに、困難をも積極的に見出していく。

しかしローズは、性差別主義者としての黒人男性ラッパー、反性差別主義者としての黒人女性ラッパーという二項対立的図式を、注意深く回避しようとする。そうした図式は、いわば「男性の性差別と女性ラッパーの抵抗の一枚岩」である。ローズは、こうした「抵抗の一枚岩」に、ふたつの問題点を指摘している。

ひとつに、「女性ラッパーを男性ラッパーの反対勢力として全体化してし

まう」ことが挙げられる。ローズによれば、クイーン・ラティファやMCライトといった女性ラッパーたちは、この点に気づいているという。これらの女性ラッパーたち、そしてローズが危惧するのは、自分たちの反性差別的な言説が、反人種差別的な政治に流用されてしまうことである。しかしその一方で、ラップ・ミュージックの性差別主義もまた、看過することはできない。こうした隘路にあつて、女性ラッパーたちは、「全面対決」ではなく、「様々に矛盾する方法で、男性ラッパーの性的言説を支持し、同時に批判もしてきたのである。」

ふたつめにローズが問題視するのは、「男女を一元的に対立させたところで、ラップの性的ダイアロジズムの矛盾する性格や複雑性は説明できない」ということである。ラップ・ミュージックにおける歌詞/言説の差異や矛盾は、単にジェンダーのみに基づいて説明されるものではない。たとえばセクシュアリティを導線として考えることも可能だろうし、また女性ラッパー同士、また男性ラッパー同士においても、差異や矛盾は見出される。ア・トラライブ・コースト・クエストがデートレイプを批判する一方、アイス・キューブは性差別的な意識を鼓舞する。ヨーヨーが家父長制に無自覚であるかたわらで、ソルト・ン・ペパは黒人男性のおかれる苦境に理解をしめす。「つまり、男性ラッパーの性的言説といえども常に性差別主義的なわけではなく、女性ラッパーの性的言説も一様にフェミニスト的であるわけではない。」

ラップ・ミュージックにおいて、ある種の表象や主体が支配的個別性を持っているとしても、それを全体化することはできない。たとえば、「ラップを男らしさの再確認と定義すれば、男性性と異性愛が同一視されてしまうととも、女性がヒップホップへ見出してきた歓びと、一貫した貢献を、無化することになってしまう」だろう。必要とされるのは、ラップ・ミュージックがその内に抱え込んできた差異や矛盾を顕在化させていくことであり、そのためにも、「我々は基本的に、セックス、性差別、暴力への議論を減らすのではなく、増やさねばならないのである。」

このように、ラップ・ミュージックにおける差異や矛盾を聴き取ってこ

うとするローズの議論は、「白人フェミニズムと黒人女性ラッパー」の関係にまで及んでいく。ローズは、MCライトやソルト・ン・ペパやクイーン・ラティファといった黒人女性ラッパーとの対話において、「フェミニストとレッテルを貼られることへの彼女たちへの不快感」を見出している。そしてローズは、これに対して一定の理解をしめす。むしろローズは、白人中心的なフェミニズムに対して、「自己本位のその運動は、人種を無視してきたし、それに対するバックラッシュの歴史にも、無知を通してきた」と辛辣である。(白人)フェミニストに対する女性ラッパーたちの嫌悪は、理由なきものではない。「黒人女性は、黒人としての彼女たちの境遇に係わる具体的な理由から、フェミニズムを拒否している」のであり、これはまた、「黒人男性と女性を対立させようとする、人種差別社会の拒否」でもある。

こうした社会状況が続くならば、人種を越境したかたちでシスターフッドを形成することは難しい。いいかえれば、女性アイデンティティに立脚した一枚岩の主体を形成することは、人種や階層の問題を無視し、抑圧的にはたらきうる。さらには、「白人フェミニストがMCライトに言えることも、やはり紙のように薄い」とすら、いえてしまうだろう。

フェミニズムがこうした批判に直面するかたわらで、女性ラッパーたちは性差別批判を繰り広げ、また、黒人男女を対話へと誘い続けている。彼女たちは、みずからの実践と(白人)フェミニズムとを区分する。彼女たちにとって、みずからがおこなっているのは、「黒人男性オーディエンスとラッパーとの親密なコミュニケーションを築くいっぽう、若い黒人女性オーディエンスを励まし、助言してやれる運動」である。ナインティ・ナインによって『ブラック・ノイズ』のために贈られた曲「ここにはいないブラザーたちへ (For The Brothers That Ain't Here)」は、その端的な例だといえる。女性ラッパーたちの実践は、黒人男性と対話的關係/ダイアロージーをとりむすび、かつ、伝統的な公共空間においては聞かれてこなかった女性たちの声を聴かせようとする、代替的な公共空間のこころみである。こうした女性ラッパーたちの実践に対して、単に「他者に語らせる」のではないかたちで、

フェミニズムはどのように分節化していくことができるだろうか。これは、『ブラック・ノイズ』が発刊された1994年から現在にまでつづく課題である。そしてまた、このような挑発的な問いを打ち出していくローズの議論は、ラップ・ミュージックの性差別主義、そしてフェミニズムの白人中心主義、双方に対して批判的彫琢をせまるものであるといえるだろう。

ここまで見てきたように、ローズの議論は、文化研究者やフェミニズム研究者、またヒップホップになんらかのかたちに関わろうとする者にとって、示唆的なものである。アドルノやフレドリック・ジェイムソンなど、従来の西洋中心的な音楽研究が聴きのがしてきたノイズを、人種やジェンダーなど、輻輳するポリティクスを綿密に捉え上げながら「ブラック・ノイズ」として理論化したその功績は大きい。

しかしその一方で、ラップ・ミュージック研究は、いまだ発展途上にあることもまた、ここに記しておきたい。『ブラック・ノイズ』において示された論点は、更に推し進められることを待つものでもある。

まず指摘できることとして、『ブラック・ノイズ』において論じられた時代状況、またヒップホップのあり方は、現在では、より多様化/複雑化しているということである。ローズ自身が、ヒップホップを、アメリカ社会の時代状況やその文化に沿って説明しようとしたことを考えると、『ブラック・ノイズ』における議論を、現在の、あるいはアメリカ国外のヒップホップにそのまま適用しようとするには、少なくともいくつかの留保が必要となる。

たとえばローズは、ターンテーブルを用いたDJプレイやサンプリングに、「共同体の対抗的記憶装置」としての機能を見いだす。廃棄された機材を用いて、既存のレコード音源をミックスしていくその手法は、音楽という資源を用いることで、旧来の黒人文化において重視された価値観を再演し、また新たに書きなおすものであるとされる。

だが、ヒップホップ黎明期から数十年の時間が経過した今、この議論はど

れだけ現在性をもっているだろうか。現在のラップ・ミュージックにおいては、MPCなどの機材を使って、新たに音源を作り起こす手法がとられることがしばしばである。こうした状況において、黒人文化の「記憶装置」は、どのように位置づけることができるのだろうか。

こうした問題は、グローバリゼーション論などと関連づけてラップ・ミュージックを論じる上でも生じるものである。ここ日本においては、ラップ・ミュージックが聴かれるようになり、30年以上の年月が経つ。特に90年代以降は、日本においても多くのラッパーが登場してきた。社会学者の木本玲一によれば、日本におけるラップ・ミュージックは、グローバル化の進展とともに、アメリカ/本場に追随し対抗しようとする「ローカル化」の時期を経て、必ずしもアメリカ/本場を意識しない「自律化」の時期に入っているという。<sup>2</sup> 木本が論じるようなラップ・ミュージックのローカルかつ自律的な実践を、黒人の口承伝統や音楽伝統の系譜に位置づけ分析していくことは、はたしてどれだけ妥当なのか。

一方で、ローズの議論は、こうした課題に対して、耐えきれないものというわけでもないだろう。自律化しつつあるラップ・ミュージックにおいても、ローズが論じたようなラップ・ミュージックとさほど変わらない表現形式が用いられていることは、注目に値する。たとえばローズは、ヒップホップのうちに反復と断絶の表現形式を見出し、「フロウ、レイヤリング、ラブチャー」として理論化した。これは、「アフロディアスポラの文化形式に広く散見される」ものとされるが、一方、変化を続けるヒップホップにあって、これらは「まだほとんどのラップ曲に生き続けている」とローズは述べている。実際これらの表現形式は、黒人の手を離れて、あらたな発展を続けている。そこではもはや、「アフロディアスポラの文化形式」や黒人性は、必ずしも意識されるものではない。少なくとも、明示的に参照されはしないことが、ままたあるだろう。とすれば、次なる課題は、ヒップホップにひとまず見出されたような黒人文化の形式を、多様化/複雑化をつづけるヒップホップの現在に即した言葉づかいで、新たに理論化していくことではないだ

ろうか。

それはいわば、黒人文化をそこで表象される意味/黒人性のみならず、形式/スタイルに力点をおきながら理解しなおしていく作業である。あるいは、「ブラック・ノイズ」を、諸文化のあいだにおける、文化翻訳の一契機として捉えなおす作業といってもいい。この作業は、アイデンティティ・ポリティクスではなくヘゲモニーの書きかえとしてヒップホップを理解しようとした、ローズ自身の議論にも連なることが期待されるだろう。もしくは、都市生活のテクノロジーと黒人伝統の融合としてヒップホップの発生を把握しようとしたローズの仕事は、この過渡期にあるともいえる。本書記者の新田啓子は、サウンドの分析においては、それに干渉する「社会性」が無視できないことをあとがきで指摘しているが、「ブラック・ノイズ」は、ある意味でそのブラックネスから離れて、文化翻訳の実践のなかにあって「変わっていく同じもの (Changing Same)<sup>3</sup>」として把握される必要があるのである。

ローズは次のように述べている。「他の誰もが持ち得ないスタイル——つまり、理解するのも消去するのも容易ではなく、常に動き、常に変化する敵に向けた反撃の物語を紡ぐ反射力に優れたスタイル——の開発は、抵抗のコミュニティを強化するとともに、喜びをわかちあう権利を最も効果的に保存する方法だ。」ヒップホップという「他の誰もが持ち得ないスタイル」の実践を、自律化するその現在に内在しながら、どのように理論化するのだろうか。すなわち、「KEEP IT REAL」の呼び声コール&レスポンスに応じるように論じることへと、『ブラック・ノイズ』は繰り返し、わたしたちを挑発し続けている。

**Footnotes**

- <sup>1</sup> Butler, Judith. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. New York & London: Routledge. ジュディス・バトラー. (2004) 『触発する言葉』(竹村和子, Trans.). 東京: 岩波書店.
- <sup>2</sup> 木本玲一. (2009) 『音楽文化の現在2 グローバリゼーションと音楽文化 日本のラップ・ミュージック』. 東京: 勁草書房.
- <sup>3</sup> Gilroy, Paul. (1993). *The black atlantic: Modernity and double consciousness*. London & New York: Verso. ポール・ギルロイ. (2006) 『ブラック・アトランティック——近代性と二重意識——』.(上野俊哉, 毛利元孝, 鈴木慎一郎, Trans.). 東京: 月曜社.

**Book Review: *Burakku noizu*****Shingo HORI**

**Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.  
(Keiko Nitta. Trans., (2009). *Burakku noizu*. Tokyo: Misuzu shobou)**

*Black noise* is known as an academic book first dealing with hip hop. The author Tricia Rose is a scholar in American cultural studies engaged in feminism and black culture interdisciplinary. Although some of her academic works have been introduced to Japanese readers through her essays and interviews, *Black noise* is the first Japanese translation of Rose's work. This translation would be valuable both for scholars in the same fields and Japanese hip pop heads, as she has vigorously been engaged with feminism and black cultural studies.

One of the purposes in Rose's *Black noise* is as follows: "*Black noise* examines the complex and contradictory relationships between forces of racial and sexual domination, black cultural priorities and popular resistance in contemporary rap music." Among various hip pop cultures, her main discussion is spared for rap music. Rose tries to find out various aspects of race and gender in American society.

According to Rose, the birth and development of rap music should be discussed in its social and historical contexts. Rap music was not born suddenly from the vacuum space. "Polyvocal languages" narrating ideological, cultural, and sexual struggles, inscribed in rap music, is what she calls "black noise."

Rap music in Rose's view is a product of fusion between African American people's oral and music tradition and the technology used and discarded in the Bronx, New York, in 1970's, such as DJ turntables. However,

Rap music, which is an inseparable means of expression for African American people, is different from mobile identity politics. It attracted attentions by the success of "Rapper's Delight" and Run-D.M.C, and enabled to appeal to thousands of white boys and girls in living in a suburban area, through industrial and commercial circuits and music videos.

Rap music does not reject people's pleasure and participation. Rather, we could say that it would have never grown up to popular music without white people's reception. This may cause a danger of depriving culture and annihilating resistance against racial repressions. For this reason, rap music has appealed for both African American audience and wider contexts dominated by white people, by retaining at least the double structure of its discourse and musical style.

Moreover, in terms of aspects of its discourse, namely, analysis of the lyrics, it is interesting to note what Rose mentions as follows: "Rappers are constantly taking dominant discursive fragments and throwing them into relief, destabilizing hegemonic discourses and attempting to legitimize counterhegemonic interpretations." Although there is no direct reference, it is possible to find out "resigni-fication," as Judith Butler (1997) argues, a possibility of subversion by citation and repetition of the dominant language. Through such resistance in texts, Rose states that rap music sometimes open up the possibility of concession and conciliation. In other words, rap music is understood as a battle which interferes with racial and gender politics and demands to rewrite hegemony.

In these arguments on rap music by Rose which I have outlined so far, we should note that her discussions do not simply end in applause of hip pop and rap music. Emphasizing the tradition of black culture that includes them, she, at the same time, points out problems which cannot

be ignored, such as significant differences and their oppositions existing inside hip hop and rap music. These problems are sexist views represented in rap music, and the oppositions to them is the existence of female black rappers who problematize pains of racial and sexual segregation in a creative manner.

Rose calls rap music's sexism as "tales of sexual domination falsely relief their lack of self-worth and limited access to economic and social markers for heterosexual masculine power." This is used by young African American men, who cannot reap the economic and social benefits and thus do not gain self-affirmation, to console themselves. In order to compensate their lack of financial and social status, it employs heterosexual masculinity. Rap music takes a role of providing those people under repressive social situations with a means of accessing power.

Of course, this does not mean that rap music is essentially sexist. It has also criticized its own sexism. Also, as it represents and repeats the sexism rooted in the American cultural structure itself, this assumption would make rap music into a scapegoat if we attribute these problems only to rap music. Although Rose considers these situations, she strongly criticizes male rappers' excuse for sexism: "I have grown weary of rappers' stock retorts to charges of sexism in rap." Rose thus vigorously finds out the difficulties of rap music as well.

Yet, Rose carefully avoids the binary opposition between male black rappers as sexists and female black rappers as anti-sexists. This scheme can be "the monolith of male sexism and women rapper's opposition to it." Rose points out two problems in this monolith of the resistance.

First, there is a problem of generalizing female rappers as counterbalance of male rappers. According to Rose, female rappers such as Queen Latifah and MC Lyte notice this problem. These rappers as well as Rose

herself are concerned that their anti-sexist discourse may wrongly be appropriated to the anti-racial politics. At the same time, however, the sexism of rap music cannot be ignored. In these obstacles, female rappers have supported male rappers' sexual discourse along with criticizing it in various paradoxical ways rather than directly confronting them.

Second, Rose points out the problem that we cannot account for the paradoxical nature and complexity of rap's sexual dialogism, even if we set women against men in a unified manner. The paradox of the lyrics and discourse in rap music cannot be explained simply by gender. For example, it is possible to consider these paradoxes and differences from the perspective of sexuality. Even in the relationships between women or men, they are also found. While A Tribe Called Quest criticizes date rape, Ice Cube stimulates sexist awareness. YO-YO is unconscious of patriarchy whereas Salt'n Pepa expresses understanding for African American men's predicaments. To sum up, male rappers' sexual discourse is not always sexist, nor is female rappers' discourse feminist.

Even though we consider that a kind of representation as well as subjectivity has dominant individualities, it is difficult to generalize it. For instance, according to Rose, if we define rap as reconfirmation of masculinity, it will lead to understand masculinity as sexuality, and annihilate the pleasure which women find out in hip hop and their consistent contributions. What we need is to reveal the differences and paradoxes rap music contains. For this purpose, as Rose argues, we should fundamentally encourage discussions on sex, sexism, and violence, rather than reduce them.

Discussing these differences and paradoxes in rap music, Rose goes on to discussions on a relationship between white feminism and black female rappers. In dialogues with African American female rappers includ-

ing MC Lyte, Salt'n Pepa, and Queen Latifah, Rose finds out their feeling of discomfort with being labeled as feminists. Rose understands them; she is rather critical to white-dominant feminism, stating that their self-centered movements have neglected human rights and they have been ignorant about a history of backlash. There are reasons for their antipathy toward (white) feminism. African American women reject feminism for specific reasons concerning their situations, and this is also refusal of racist society which attempts to set African American men against women.

If these social situations continue, it is difficult to create sisterhood across races. In other words, the creation of monolithic subjectivity based on female identity may neglect issues of races and classes and thus it works repressively. Furthermore, we could even say that "what white feminists say to MC Lyte will remain paper thin."

While feminism has been confronted with these criticisms, female rappers have developed criticisms against sexism and invited African American men and women to having dialogues. Female rappers separate their actions from (white) feminism. For them, their activities are movements encouraging and supporting young black female audience along with establishing close communication with black male audience and rappers." For the brothers that ain't here," a song from Ninety-Nine for *Black noise*, is a representative example. Female rappers' practices are the attempts to connect African American men with dialogic relationship/ "dialogy" and tell women's voices, which has never been heard traditionally, in an alternative public space. How feminism can segment for these female rappers' practices, not simply by having others tell. This has been a question since 1994 when *Black noise* was published. Rose's discussions which reveal such challenges urge us to elaborate criticisms of rap music's

sexism and feminism's white-centricity.

As we have seen so far, Rose's arguments provide many suggestions with scholars in cultural studies as well as feminism and those who engaged in hip hop in one way or another. It is a great achievement that she theorizes noises, which the existing western-centered music studies, such as Adorno and Fredric Jameson, have failed to hear, as "black noise," by closely considering the congested politics of race and gender.

On the other hand, I would like to state that rap music studies are still yet to be developed. Discussions shown in *Black noise* await for further exploration.

First, I would like to point out that historical situation with which *Black noise* dealt and what hip hop is expected to be have become more diverse and complex. Given that Rose herself tried to explain hip hop along with historical backgrounds and cultures in American society, we should be careful for applying her discussions into our contemporary American hip hop or hip hop outside the United States.

For example, Rose sees "communal countermemory" in DJ plays and samplings used by turntables. This method of using discarded equipment and mixing the existing sound sources from records makes it possible to perform values emphasized in traditional black culture and write it anew by using musical resources.

However, at the present moment after a few decades since the dawn of hip hop, to what extent is this view valid? Rap music nowadays often creates a new sound by using equipment such as MPC. In this situation, where can we place memory storage of black culture?

The same question occurs in discussing rap music in relation with globalization. It has been more than thirty years since rap music was accept-

ed by Japanese audience. There appeared a number of Japanese rappers since 1990's. According to Reiichi Kimoto (2009), a sociologist, Japanese rap music has now reached a stage of autonomy, in which they are not always conscious of the United State as a place of its origin, after a period of localization, in which they followed and opposed to it, as globalization has been advanced. How valid the method of placing the local and autonomous rap music which Kimoto discusses into the black oral convention and music tradition could be?

It is possible to consider that Rose's arguments are valid for these issues. It deserves attention that autonomous rap music also employs a similar form of expression to that in Rose's discussions. For instance, Rose finds out a form of repetition and disconnection in hip hop and theorizes it as "flow, layering, and rapture." She states that this is often found in cultural forms of Afro-diaspora and still used in most of the rap music which has always been changing. In fact, these forms of expressions have newly been developed, having left the hand of African American people. The cultural forms of Afro-diaspora and the blackness here is no longer noticeable at all times; at least, it sometimes happens that they are not clearly referred. If so, our next challenge would be to create a new theory for forms of black culture found in hip hop, by using vocabulary appropriate for the present hip hop, which continues to become diverse and complex.

In other words, this is a task of understanding black culture with focus on its form and style as well as its representations. Or, we could see "black noise" as a starting point of cultural translation in various cultures. It is expected to make further contribution to Rose's arguments in which she attempts to understand hip hop not as identity politics but as rewriting of hegemony. As she sees the origin of hip hop as a mixture of the Afri-

can American tradition and technologies of city life, her work can be placed in this transition period. The translator of this book, Keio Nitta, points out that we cannot ignore its sociality in analyzing sounds. “Black noise” should be understood as “changing same” (Gilroy, 1993) in practices of cultural translation, in a sense apart from its blackness.

Rose states that invention of the style that no one can achieve is the most effective way to preserve a right to share pleasure as well as strengthening a resisting community. This is a reflexive style of narrating stories of counterattack against ever-moving and ever-changing enemies, rather than understanding or erasing them. Developing a style nobody can deal with — a style that cannot be easily understood or erased, a style that has the reflexivity to create counterdominant narratives against a mobile and shifting enemy — may be one of the most effective ways to fortify communities of resistance and simultaneously reserve the right to communal pleasure. “How can we theorize practices of hip hop as the style that no one can achieve? Black noise continually challenges us to discuss voices of “KEEP IT REAL” in call and response.

**References**

- Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative* (K. Takemura, Trans.). New York: Routledge.
- Gilroy, P. (1993). *The black atlantic: Modernity and double consciousness* (T. Ueno, Y. Mouri, & S. Suzuki, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Kimoto, R. (1993). *Ongaku bunka no genzai 2: Gurobarizeisyon to ongaku bunka: Nihon no rappu myujikku*. [Modern music culture 2: Globalization and music culture: Rap music in Japan.] Tokyo: Keiso Shobo.