

アメリカフォークソングにおける多様性 ——フォークソングの形式変化

大 槻 直 子

1960年代のアメリカでフォークソングの代表的な歌手であったボブ・ディラン (Bob Dylan 1941-) が歌う曲は、彼自身がコンサート活動において披露する以外にも、他のアーティストが彼の曲のカバーをして今なお歌われ続け、我々が耳にする機会が多い。だが、多くの人々はなぜ彼が歌うフォークソングを好むのか、その理由は考察できないだろうか。曲そのものが持つ何かが、それを耳にする者、もしくは曲の歌詞に注目して読んだ時の読み手に対して効果的に作用しているのではないだろうか。このような疑問に対してディランの書く歌詞と曲、つまり詞と音楽との関係に焦点を当ててディランがコンサートのたびに歌詞や演奏パフォーマンスを変化させることについて考察していたり、ディランの歌詞を歌うためのことばととらえるのではなく、詞 (poem) ととらえてディランのその資質をウォルト・ホイットマン (Walt Whitman) を引用しながら考察しているものもある。これらのような研究によってディランの作る音楽を分析し、ディランとフォークソングの関係をより明確にしようとしているが、本稿では、ディランがデビューする 1960 年代以前のフォークソングがどのような目的を持ち、またどのような時に歌うものなのか、その特徴を取り上げる。そして、そのフォークミュージックのスタイルを好むディランの曲を扱い、彼とフォークソングとのかかわりを検証する。

I

フォークソングといえば、流行歌とは別のところに位置づけられている歌、社会に抗議するために作られたプロテストソングというイメージがあるが、歌詞の内容にふれればそのようなイメージがすべてのフォークソングに必ずしもあてはまるものではないことがわかる。

アメリカ独立戦争のあった18世紀後半から19世紀初頭にかけてアメリカの船が世界をまわっていた頃、「シャンティ (chantey もしくは shanty)」と呼ばれる水夫たちが作業に合わせて歌う労働歌がフォークソングの一つであった (*Best Loved American Folk Songs* 126、以下 *BLAFS*)。これは、船内でロープをひっぱり何かを動かすという数名が力を合わせてしなくてはならない仕事をこなすため、一人が歌を歌いだすと、それに対して歌い始めた一人に合わせるかのように他の者が応じ、その共同作業のタイミングを合わせていた (*BLAFS* 127)。そしてその歌いだしを担う者はシャンティマン (shanteyman) と呼ばれ、以下のような資質を備えていなくていけないという——“A shanteyman needed a good, loud, bellowing voice that could be hard above the storm. He needed a good memory, for the men liked to hear the old familiar words and stories, just the way they had heard them before (*BLAFS* 128).” 実際に歌っているときは息継ぎのため、また次の歌詞を考える時間を稼ぐために繰り返し歌わせる内容にすべく注意を払う。

以下に代表的なシャンティの一つとされている“Santy Anno”の一部を引用する。¹ 錨を巻き上げる際に歌われるこの曲は力仕事であるからテンポは遅い。

1 番

ソロ：リバプールから川を下って出航だ

コーラス：よいと巻け！ サンティアーノ！

ソロ：ケープホーンを回ってフリスコ湾へ

コーラス：メキシコ平原へ向かって

2 番

ソロ：この船は速いし、乗組員はいいやつだ

コーラス：よいと巻け！ サンティアーノ！

ソロ：キャプテンは北東部生まれのヤンキーだ

コーラス：メキシコ平原へ向かって

3 番

ソロ：そこには金がたくさんあるって、そう聞いていたんだ

コーラス：よいと巻け！ サンティアーノ！

ソロ：そこには金がたくさんあるって、そう聞いていたんだ

コーラス：カリフォルニアを出ていこう

(BLAFS 137)

コーラス部分は決まり文句の「よいと巻け (heave away)」という言葉を用いて、何度も繰り返され、誰もがコーラスに参加しやすいように作られている。このように大勢で同じ作業をするために、歌を歌うことでいわゆる「合の手」を用いて作業が効率的になされている。当時はただ単に労働時の歌として存在していたのであろうが、これはその時代の船乗りの様子をうかがうことができ、フォークソングとしてこの現代において語り継がれてきたのである。

次に、奴隷としてアメリカ大陸へやってきた黒人たちの霊歌 (spirituals) を取り上げたい。霊歌には哀歌、労働歌、戦闘の歌、子守唄と様々な状況に合わせたものがあり、やがて、奴隷たちのキリスト教徒化 (Christianization) によってその霊歌はハーモニーを強調したスタイルへと変わり、白人の讃美歌や歌詞の内容が黒人の間にも浸透していった (*The Ballad of America* 191 以下 BA)。そしてその一方で minstrel・ショー (minstrel show) という、白人が黒人の仮装をして彼らの歌を真似て歌うという見世物があった。この minstrel ショーは、先に述べた黒人たちの霊歌としてそれぞれの目的にかなっていたフォークソングの在り方を無視した商業目的のパフォーマンスであった (BA 193)。この minstrel ショーについては後の

章でも扱うが、フォークソングの在り方について疑問をなげかけている事例の一つである。

“We Shall Overcome”はニューディール政策がなされていた当時から、古い霊歌のメロディーにのせて歌われていた曲で (BA 352)、また、1963 年のワシントン大行進でアンセムとしても歌われていた。

1 番

我等は打ち勝つ、我等は打ち勝つ、
我等は打ち勝つ、いつの日か、いつの日か
おお、心の奥底で、信じている
いつの日か我等が打ち勝つことを

2 番

我等は団結する、我等は団結する、
我等は団結する、いつの日か、いつの日か
おお、心の奥底で、信じている
いつの日か我等が団結することを

3 番

我等は差別を終わらせる、我等は差別を終わらせる、
我等は差別を終わらせる、いつの日か、いつの日か
おお、心の奥底で、信じている
いつの日か我等が差別を終わらせることを

くりかえしをすることで誰もが歌いやすく、² 大勢で歌うことで連帯感が生じて自由を求める運動のためのイデオロギーを生み出す力となっている。このように社会を動かす力としてフォークソングが機能しているのである。

これまで述べてきたフォークソングは労働、信仰、イデオロギーのような、人々が同じ目的を果たすために歌われてきた。だが戦後、特に 1960 年代のフォークソングにはそういった目的は見られない。というのは、フォークソングが何かを成し遂げるための手段として扱われていなかったのである。伝統音楽としてフォークソングのリバイバルがおこり、ニュー

ポートフォークフェスティバルの観客増加や、フォークソング雑誌の発行部数が伸び、学校教育のひとつとしてフォークソングがカリキュラムに組み込まれていた。テレビ放送やジュークボックスからフォークソングが流れるようになり、その曲を聞く状況が変わっていった。フォークソングを目的手段としてではなく、音楽として受け入れるようになったのである。そして、元々は先に述べたような目的があってそれぞれの地域で歌われていたフォークソングが地域内ではなく、テレビ放送やラジオなどのメディアによって、より広範囲へ、特に都市へと移動していった (BA 362)。

目的があってフォークソングを歌うのではなく、それを聞く状況や場所が変わることでフォークソングそのものにも変化が始まったのである。都会に集中し、やがて弾き語りで昔から伝えられていた歌を伝えるのではなく、フォークシンガーたち自身が作曲したプロテストソングが 1960 年代に主流となっていくこともその状況変化の結果であり、それは新しいフォークソングの在り方なのである。1960 年代はフォークソングにとって大きな変化をとげた時期なのである。

II

前章にて、フォークソングにはそれぞれ目的や機能があることを述べてきた。ここではディランの曲について考察していきたい。彼の曲が注目を集めたのは 1960 年代半ばであり、公民権運動の勢いが強い時期であった。その状況を受けてプロテストソングが求められていたのであろう。実際、彼の代表曲である “Blowin’ in the Wind” は新左翼の学生団体 (Students for a Democratic Society) に支持されていた (Shank 101)。ディラン本人は彼らに受け入れられようと思って書いたわけではないのであろうが、ディランの自伝によれば、当時は次のような風潮であった。

[A]nybody could do anything, even go to the moon. You could do whatever you wanted — in the ads and in the articles, ignore your limitations, defy them. If you were an indecisive person, you could become a

leader and wear lederhosen. [...] No worries — you can be an intellectual genius. If you're old, you can be young. Anything was possible. (*Chronicles* 90)

「誰でも何でもできる」とメディアにたきつけられて、“Blowin’ in the Wind”にある「こたえは風が知っている」という非常に抽象的なフレーズであっても、それを聞いた人々はそれぞれに解釈をし、すんなりと受け入れるのである。つまり、1960年代のフォークソングは、作曲者がその目的や機能を意図して作らなくても成立し、聞き手にその目的や機能をゆだねているのである。³ 聞き手がどうとらえるかによって評価されるので、くりかえすフレーズを用いて、なおかつ発音しやすいというような誰もが歌える曲を作る必要がなくなった。このようなフォークソングが形成されていた当時、ディランはどのようにして作曲していたのであろう。

ディランは、フォークソングの基本ともいうべく、その当時実際にあったことがら（トピカル）なものを歌詞にするために昔の新聞を読み（*Chronicles* 84）、歌詞のヒントを探していた。“A Hard Rain’s A-Gonna Fall”⁴ や “Oxford Town”⁵、“The Lonesome Death of Hattie Carroll”⁶、“Only a Pawn in Their Game”⁷、“Hurricane”⁸ は 1960 年代に起こったことを取り上げた曲である。

だが、当時の事件を題材にしたこれらの曲は必ずしも真実をありのままに語ったわけではない。例えば“The Lonesome Death of Hattie Carroll”は、ハッティ・キャロルがウィリアム・ザンジンガーに杖で打たれて死んでしまったという内容の曲なのだが、実際は異なるとザンジンガーはインタビューに答えている。杖で軽く叩いた⁹ だけであり、検査医の診断によれば彼女の死因は心臓肥大と高血圧であった（Simon 23）。

この“The Lonesome Death of Hattie Carroll”のように、ディランの歌詞は真実を脚色して作られている可能性があるようだ。作詞にあたってディランは次のように述べている。“I had been singing a lot of topical songs, anyway. Songs about real events were always topical. You could usually find

some kind of point of view in it, though, and take it for what it was worth, and the writer doesn't have to be accurate, could tell you anything and you're going to believe it (*Chronicles* 84).”

そして彼はこのようにも述べている。

Folk songs are evasive — the truth about life, and life is more or less a lie, but then again that's exactly the way we want it to be. We wouldn't be comfortable with it any other way. A folk song has over a thousand faces and you must meet them all if you want to play this stuff. A folk song might vary in meaning and it might not appear the same from one moment to the next. It depends on who's playing and who's listening. (*Chronicles* 71)

1960年代以前のフォークソングの目的や役割をディランは意識せず、フォークソングを非常にとらえがたいものであると考えている。作曲者の意図を含んでいる歌詞の内容が、聞き手に（彼が意図している以外の）多種多様なとらえ方をさせることをディランは理解しているのである。好きなように自由に題材を選んで作詞をしてその結果、彼の意図するもの以外の意味を聞き手に与えることを受け入れる。これが彼のフォークソングのスタイルなのではないだろうか。

III

前章において、1960年代のフォークソングは目的や機能を必要としないものであり、聞き手の受け取り方でその歌のとらえ方が変わること、そして、ディランの曲にもそのようなフォークソングの傾向がそなわっていることも述べた。では、歌い手である歌手自身はそのような特徴を持つフォークソングに対してどうあるべきなのか。この章では、歌手としてのディランの面に注目していく。

まず、次の引用からフォークシンガーの在り方について考えたい。バリー・シャンク (Barry Shank) は、“A folk singer is an odd sort of perform-

er. Perhaps best exemplified by Pete Seeger, the folksinger is supposed to be an insulated conduit between a tradition and an audience. Even while singing and playing the connection to the folk, the folk singer has to erase his or her individuality in the performance of that connection. (106)”と述べ、つまりフォークシンガーはフォークソングを歌うために自らのアイデンティティを消す必要があることを主張している。そして、彼はディランもアイデンティティを消して伝統（フォークソング）を聴衆に伝えることを試みたのではないかと考察している。

これを踏まえると、例えば minstrel・ショーはジャンクの述べたフォークシンガーの在り方になっていることがわかる。白人が黒人に扮装することは、アイデンティティを消すことなのである。アイデンティティを失うことで聴衆に先入観を与えずに歌うことができるし、また、あからさまに偽っている姿は風刺を表現する上で非常に効果がある。歌手が何らかの手段（minstrel・ショーでは白人が黒人に扮すること、またその逆もある）によって自らのアイデンティティを消して先入観をあたえずに歌うのだとすれば、ディランはどのようにしてアイデンティティを消して、別の人物になるのだろうか。

多くの研究者が指摘していることだが、「ボブ・ディラン」という名前が彼の本名ではなかったことをまずあげたい。デビュー当時、彼の本名はロバート・アレン・ジマーマン (Robert Allen Zimmerman) であった。¹⁰ 名前を変えてデビューした理由は諸説あるが、いずれにせよ彼は自分のアイデンティティであるユダヤ系であることを隠すことに成功した。聴衆が歌手のバックグラウンドを意識せずに聞くことは難しい。もし、彼のバックグラウンドがはっきりしていたら、彼が歌う曲の内容以外に彼のアイデンティティも加わって、曲にまた新たな解釈を付与してしまうであろう。バックグラウンドを消すことはその歌詞自体に注目してもらうために必要なのである。

1960年代のフォークソングの特徴をそなえて聞き手に曲の内容解釈を

ゆだねるディランはトリックスターの役割を果たしているという考察がある。¹¹ その中で扱われている“Lily, Rosemary and the Jack of Hearts”だが、他の曲においてもトリックスターの一面が見られる。“Talking World War III Blues”に登場する「私」は、おかしな夢を見たといい、医者に夢の中であったことを話している。そしてリンカーンが登場して「誰もがいつも正しいとは限らない」と「私」に話しかけ、「私」が夢だと思っていたことが実際に起こったことかもしれないことを示唆して終わる。「私」について歌うディランは「私」そのものであり、トリックスターとなって一見わけのわからない世界でのやり取りが表現されている歌詞の中にはとさせられるような言葉を聴衆に仕掛けて曲を終わらせるのである。

そして、従来のフォークソングのリズムではなく、ロックンロールのリズムを取り入れた歌手として注目をあびる。¹² フォークソングとの決別とも評され、フォークシンガーとしてのアイデンティティを喪失しかねないことをなぜしたのだろうか。ディランは次のように述べている。

I played all the folk songs with a rock 'n' roll attitude. [...] ‘Tutti Frutti’ and ‘Blue Suede Shoes’ [both these songs have rock 'n' roll rhythm] were great catch-Phrases and driving pulse rhythms and you could get high on the energy, but they weren't serious or didn't reflect life in a realistic way . . . folk music was more of a serious type of thing. Life is full of complexities, and rock 'n' roll didn't reflect that . . . If I did anything, I brought one to the other. (“Dylan’s Life Blood on the Tracks” 33)

当時、人々に人気のエルビス・プレスリーが歌う“Tutti Frutti”や“Blue Suede Shoes”のようなロックンロールのリズムに現実味のあるフォークソングの歌詞を合わせたただけであるとディランは主張している。そしてまた、この記事はディランが社会の変化についていくことができる人物であるとも評している。このことから、曲を多くの人に受け入れられるために、また自身が歌いたい曲のために、従来のフォークソングのリズムを変化させ

ることがディランにとって必要なのである。

また、ディランはシャンティマンの一面も見られる。“Blowin’ in the Wind”を例にあげたい。合の手を入れるかのような、呼応するかのようなタイミングでこの曲を別の歌手が歌い、¹³ やがてそれが“We Shall Overcome”と同じく公民権運動のアンセムとなった。他にはディランが“Hurricane”を歌うことで、ルービン・ハリケーン・カーターのえん罪が注目され、また、別の歌手がこの曲を歌っている。¹⁴ これらの曲がただ単にプロテストソングに分類され、それゆえに注目を集めたとも考えられるが、合の手から大きな反響をもたらすこの過程はシャンティの役割と類似している。

ディランの歌手の一面には、まずそのひとつとしてアイデンティティを隠している。また、聴衆の印象に残る音楽を作るためにかつてのリズムに変化を持たせている。それはまるでその土地特有のものであったフォークソングが都市へと普及して行くかのようにリズムがまた別のリズムへと移動しているかのようなのである。そして、作曲をして他の歌手へとその曲を歌わせる、まるで合の手のようにひきつがれるシャンティマンのような面がディランにはある。つまり、1960年代以前のフォークソングの機能とディランの歌手の一面が類似しているのである。1960年代を境にフォークソングの機能が異なっていることを述べてきたが、実のところ1960年代以降では、1960年代以前のフォークソングの機能を歌手が補いながらフォークソングを形成していたのである。

このように、古いフォークソングやボブ・ディランの曲を取り上げて、1960年代以前のフォークソングにはその歌を歌う目的や効果があること、そして他方の1960年代以降のフォークソングには、聞き手の受け取り方に一切をゆだねているため歌詞自体に目的や効果が見られないことを述べた。そして、ディランは流行をとらえてフォークソングのスタイルを変化させ、歌手自身がフォークソングの機能を補うことで人々をひきつける魅力を維持している。フォークソングや歌手が持つこのような多様性がアメ

リカのフォークソングの特徴なのである。

注

1 引用の歌詞の翻訳は著者によるものである。

2 フォークシンガーのピート・シーガー (Pete Seeger 1919–) によって発音しやすく、大声で歌える歌詞に作り直されている。

3 ここで、公民権運動のアンセムとなっていた “We Shall Overcome” が作曲された時代に注意しておきたい。本文にて述べたように、この曲は 1960 年以前より歌われてきた。なので、1960 年代に登場したフォークソングの特徴をそなえているわけではない。

4 1962 年のキューバ危機を意識して書かれた曲。戦地へ赴いた息子に対してそこで何を見てきたのか母親が問いかける形で戦争の悲惨な状況を歌っている。

5 ジェイムズ・メレディス (James Meredith) という黒人男性が大学入学を拒否され、そして大学側が最高裁による彼の入学許可の判決にも応じなかったため、ケネディ大統領が派遣した軍隊に守られて彼が入学を果たしたことをこの曲の題材とした。

6 黒人女性のハッティ・キャロル (Hattie Carroll) が、白人男性に殴り殺された事件を歌う。

7 黒人活動家のメドガー・エヴァーズ (Medgar Evers 1925–1963) が殺害された事件を歌う。犯人はクー・クラックス・クランのメンバーの一人であった。当時の裁判は評決不能の陪審に終わったが、1994 年、終身刑を言い渡された。

8 黒人ボクサーのルービン・ハリケーン・カーター (Rubin Hurricane Carter 1937–) が殺人の罪に問われ、投獄されたことを歌った曲。

9 原文には、「軽く叩く」という意味の「rap」や「tap」という語で表現されている。

10 のちに本名をボブ・ディランに変更している。

11 山内功一郎「アレン、ローレンスとハートのジャック」『現代思想 2010 年 5 月臨時増刊号第 38 巻第 6 号』(青土社)。

12 1965 年、ニューポートフォークフェスティバルに出演したディランは、フォークソングの基本とも言うべきアコースティックギターによる演奏ではなく、エレキギターを用いたバンド編成で演奏をし、観客を驚かせた。

13 代表的な歌手はピーター・ポール & マリー (Peter, Paul & Mary) である。

14 ジミ・ヘンドリックス (Jimi Hendrix 1942–1970) が歌っている。

引用文献

Alarik, Scott. “The ‘Folk Wars’ between Songwriters and Traditionalists.” *Boston Globe*. Boston, Mass: Jun 27, 1999. N.2

Cott, Jonathan, ed. *Bob Dylan the Essential Interviews*. New York: Wenner books, 2006.

Dylan, Bob. *Chronicles Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004.

- . *Lyrics 1962–2001*. London: Simon & Schuster, 2004.
- “Dylan’s Life Blood on the Tracks” *The Times* Dec 28. (1985) 33
- Gray, Michael. *The Bob Dylan Encyclopedia Updated and Revised Edition*. New York: Continuum, 2008.
- Lomax, John A. and Alan Lomax, eds. *Best Loved American Folk Songs*. New York: Grosset & Dunlap, 1947.
- Nogowski, John. *Bob Dylan: A Descriptive, Critical Discography and Filmography, 1961–2007*. 2nd ed. North Carolina: McFarland & Company, 2008.
- Scott, John Anthony. *The Ballad of America: The History of the United States in Song and Story*. Bantam Books Inc, 1966. Southern Illinois UP, 1983.
- Shank, Barry. ‘The Wild Mercury Sound’: Bob Dylan and the Illusion of American Culture. *Boundary 2* 29: 1 (2002) 97–123.
- Simon, David “A Lonesome Death; Dept. of Annotation.” *The New Yorker* 84: 46 (2009) 23