

# 現代の民間伝承——ボブ・ディランの音楽

大 槻 直 子

ボブ・ディラン (Bob Dylan 1941– ) は、シンガーソングライターとして、1960年代のアメリカで注目を集め、今もなお活躍している人物である。1960年代、彼が発表した曲は、ビートルズのようなポップなラブソングではなく、“Blowin’ in the Wind” や “The Times They are A- Changin’” のようなプロテストソング (protest song) が多く、世相を反映させるものであった。そして、ちょうど赤狩りがおさまりかけた時期であり、公民権運動の最も高揚した時期である。そのような状況の社会に向けて皮肉をまじえて抗議する彼の曲は注目を集め、人々の共感を得た。彼の曲は彼以外のアーティストによって歌われ<sup>1</sup>、彼のドキュメンタリー映画<sup>2</sup>や、彼をモチーフとした映画<sup>3</sup>が公開され、その注目の高さが証明されている。このように他者によって歌われ、映画となって作者や作品そのものが引き継がれていくこの過程には、いわゆる民間伝承の機能が働いている。本稿では、ディランの曲を現代における民間伝承のひとつととらえ、彼の言動や行動がもっとも注目され、そして曲のスタイルの変化が著しい 1960年代に焦点をあてて考察していく。

## 1. ディランは何をどのように歌ったのか

まず、ディランは 60 年代にどのような歌を歌っていたのかについて確認していきたい。ディラン自身は数多くのインタビューにおいて否定しているが、アコースティックギターによる弾き語りの技巧からフォークシンガーとして人々に認識されている。

“Blowin’ in the Wind”では戦争はどうしたらなくなるのか、黒人奴隷の自由はいつになるのかと、それらの答えを簡単に見つけることができないが、誰しもが考えるであろう疑問に対して、その答えは風の中にあるという少々難解な表現によって神秘的な雰囲気をもたらしことに成功している。聞き手は何の解決もないままに終わるこの作品を聞くことによって救われるのだろうか。ディラン自身も人間であり、人間を超越した存在ではないのだから、聞き手と同じように悩み、思考を繰り返す、つまり、ディラン自身も聞き手と同等の状況にあることを示し、彼は聞き手に救いの手を差し伸べるのではなく、共感を与えている。

また、“Let Me Die in My Footsteps”<sup>4</sup>や“John Brown”<sup>5</sup>では、戦争によって傷ついた者、出兵した兵士の帰りを待つ者の悲しみを表現したが、特に“A Hard Rain’s A- Gonna Fall”では、戦争から帰ってきた息子に何を見てきたのか問い、その答えとして悲惨な戦争の様子を語るこの作品はベトナム戦争を連想させる。公民権運動に少なからずとも影響を与えたのは、“Only a Pawn in Their Game”<sup>6</sup>や“The Lonesome Death of Hattie Carroll”<sup>7</sup>であり、これらの作品のいずれもアコースティックギターのメロディにのせて淡々と歌われているのだが、歌詞の内容に注目すると、かなり衝撃的なものである。叫ぶように、強弱をつけて歌う方法もあるはずなのに、感情をこめずに物語を語るかのように歌うことで、離れたところから事の成り行きを眺めている傍観者のような役割をはたしている。つまり、作品の捉え方を聞き手それぞれに委ねているのである。そのためディランはインタビューにおいて自作に対してははっきりとした意見を述べていない。

一方では、“Don’t Think Twice It’s All Right”や“Bob Dylan’s Dream”のようにプロテストソングではなく、ディラン自身について語る作品もあり、レコードアルバムを発表するにあたって、曲の構成を意識していることがわかる。

彼のデビューアルバム *Bob Dylan* (1962)、そして *The Freewheelin’ Bob Dylan* (1963)、*The Times They are A-Changin’* (1964) の3作、とりわけデ

ビューアルバムに収録された彼のオリジナル曲はわずかであり、行き過ぎた表現のある曲が取り除かれはしたものの、プロテストソングをはじめ、ラブソングも収められたアルバム構成となっている。

3 作目と同じ年に発表された *Another Side of Bob Dylan* (1964) では、前作と異なった構成となっている。「前作にこめられていた過酷な社会に対する意識が取り除かれて」(Nogowski 25) いるのである。例えば、“All I Really Want to Do” では、歌いながら笑ってしまったり、ディランがどうやってメロディを作り上げたのだろうと考えさせられる “Chimes of Freedom” や、“To Ramona”、“Ballad in Plain D”、“It Ain’t Me, Babe” はラブソングである。そしてこの 4 作目において全体的にいえることは、ディラン自身の個人的な体験を語っており、前作のようにある事柄、例えばハッティ・キャロルの事件のように、俯瞰的に捉えて語る作品とは異なっている。そこには、ディランの作品に対する意識の変化が生じており、次のアルバム *Bringing It All Back Home* (1965) はディランの最初のロックンロールアルバムと言われている (28)。

同じく 1965 年 7 月、ニューポートフォークフェスティルでディランは観客を驚かせた。アコースティックな音楽から、急にバンドを従えてエレクトリック楽器を用いた音楽を演奏し、フォークソングのファンを失望させた。しかし、それは彼の新たなファンを獲得する転機でもあった (Gray 495–96)。

その後リリースされたアルバム *Highway 61 Revisited* (1965) に先行して発表されたシングル “Like a Rolling Stone” は先のフェスティバルで演奏され、ディランのもっともヒットしたシングルとなった。この曲がどのような曲であったか、ノゴウスキー (Nogowski) は次のように述べている。

This is his greatest song. Powerful, brilliantly sung, and dynamically performed, it has all the earmarks of greatness and carries a sense of majesty. The song’s rising melody builds in intensity before the chorus resolves things. Best of all, it still sounds good on the radio decades later. The lyr-

ics seem to be about someone who has fallen from grace, someone once in a high position who now has to beg for meals, for help, for understanding, for compassion. Though some critics have said that Dylan wrote this song, in part, about himself, it seems more likely that after two years of the most intense stardom a 24-year-old could stand, he was striking out at those in a position of privilege—those who went to the right schools, wore the right clothes, and read the right books only to be cast adrift once they had to live in the real world. (31–32)

かつて栄華を極めた人々に対する皮肉のようであり、ディラン自身が現在の彼自身にも問いかけているようなこの詩そのものも十分に聞き手に印象を与えるが、それよりも重要なのは、アコースティックな音楽ではない、バンドとしてのエレクトリックな音楽である。アコースティックギターで俯瞰的な立場で聞き手に語りかける表現によって聞き手の共感を得る民間伝承的な音楽から、力強いダイナミックなメロディによって語る民間伝承へと移行している。

このメロディをロックと定義し、ディランがフォークロックシンガーと呼ばれることで彼のかつてのファンは失望しているが、ディラン自身がただアコースティックギターによる音楽に限界を感じつつあったのかもしれない。彼は、ロックの先駆者であるエルビス・プレスリーによって多くの人々が聞きなれたロックサウンドという新しい技法を用いて歌詞よりもメロディによって多くの人の共感を得ようとし、自分の作品が永続するように試行錯誤していたのである。

*Highway 61 Revisited* を発表した翌年のアルバム、*Blonde on Blonde* (1966) では、“Like a Rolling Stone” のようなダイナミックな曲はないけれども、前作に比べて思いやりのある曲が収録されている (Nogowski 36)。

ディランはアルバムを次々と発表し、コンサートを続けていたのだが、1966年7月にバイク事故を起こし、休養を余儀なくされた。そして、復帰後のアルバム *John Wesley Harding* (1967) にはかつての弾き語りのスタイル

はなく、「ロックの詩人 (Nogowski 40)」のようであり、続いて *Nashville Skyline* (1969) に収められている“Lay Lady Lay”では、声まで変化していて非常に稀な曲として仕上がっており、まるで別の歌手が歌っているかのようである。

このように 1960 年代に発表したアルバムをたどっていくと、ディランは常に人々の共感を得るような技巧、プロテストソングや、メロディ、歌い方を巧みに用いて自分の作品を伝え続けていることがわかる。

## 2. ディランの音楽について

ディランが作品をより多くの人々に鑑賞してもらえるように共感をいさせるような内容の曲、例えばプロテストソングやラブソングを書き、メロディや歌い方に変化をもたせていることを先に述べたが、ここでは、彼の音楽のルーツについてふれていきたい。

ディランは大学を中退し、レコードで聞いた歌手たちに会うためにニューヨークへ行き、the Gaslight などの演奏ができる店でフォークソングを歌うようになった。そして同じくニューヨークの the Folklore Center でフォークソングの資料から勉強し (Dylan 10-18)、彼は念願のウディ・ガスリー (Woody Guthrie)<sup>8</sup> に会うことができた。ディランはガスリーの演奏スタイルを参考に行っていることを自伝のなかで公表している (247)。

ここで、フォークミュージック (民俗音楽) とはどのような音楽であるのか述べてみたい。ディランの音楽を研究しているマイケル・グレイ (Michael Gray) は、ディランの音楽を説明するためにフォークミュージックについて次のような考察をしている。アメリカ合衆国がそれぞれの地域で成り立っていた頃、<sup>9</sup> アメリカのフォークミュージックは Yankee (北部諸州の人々)、southern poor white (南部貧困白人)、cowboy、black の 4 つに分類することができ、これらのグループの特徴がディランの技巧の中に表れていると指摘している (Gray 235)。それでは、それらグループの特徴とはどんなもののなのか、グレイの研究を見ていく。

まず、Yankee の音楽についてグレイは次のように説明している。

The Yankee, who first sang on packet ships and there revived the sea-shanties that had dropped out of circulation in the British Navy, adapted his songs to the newer environment when working in the forests that stretch from Maine to Dylan's home state of Minnesota. The nature of this life and work produced a tradition of song in which the workman was a hard and grimly realistic hero. [...] The Yankee backwoodsman sang in a hard, monotonous, high-pitched, nasal voice; his songs used decorated melodies in gapped scale structures; and words mattered more than tunes. (240)

この Yankee の音楽スタイルで注目したいのは、鼻にかかった歌い方とメロディよりも歌詞を重要視している点である。

続いて southern poor white は次のように定義されている。

[southern poor whites'] songs fused Scots, Irish and English influences and yet expressed a new - world pioneer milieu. Songs [...] reflected normal life all across the southern backwoods, and testified to the cultural bonds between poor whites as far west as Texas and Oklahoma. [...] With its vital mixing of ancient and fresh vocabulary and its truly pioneering grammatical freedom, this tradition offered what is the real core of folk song: a conserving process which is at the same time creative; and in his use today of that fundamental life-force, Dylan is the great white folk singer. (240)

グレイは、保守的でありながら創意に富んでいる、この相反する特徴が southern poor white の音楽性であると主張している。

3 番目の cowboy をグレイは、「Yankee と southern poor white が混ざり合った民俗音楽」(238) とし、また「英雄視されることを好んでいる」(311) と述べ、cowboy の音楽性が先の 2 つの融合体であるだけではないことを定義している。

Black の音楽は次のとおりである。

Black folk music in America began by reflecting the basic dream of release—[ . . . ] [ . . . ] the campaigners for the abolition of slavery, whose aim was to prove that the black man had a soul and should therefore be set free. [ . . . ] the influence of white and black folk music on each other has been substantial. The black, while preserving African modes of tune and rhythm, has adopted many Celtic musical conventions even while retaining habits of improvisation and adaptation and the endless repetition of short, sharp phrases. Owing to African influence, correspondingly, white folk music has become increasingly more poly-phonic and polyrhythmic. (235–36)

Black の音楽は、奴隷制度によって黒人と白人の音楽が融合した音楽のことを言う。その典型的な例として、ブルースと呼ばれる音楽は黒人音楽として扱われているが、厳密に言えばそれは黒人だけのものではなく、白人にも受け継がれていることをウディ・ガスリーの音楽性をあげて指摘している。<sup>10</sup>

フォークソングとは、かつてそれぞれの地域で培われてきた音楽のことを言うのだが、資本主義の浸透によってそれらは失われつつある (235)。だが、ディランの曲を聴けばわかるとおり、それらの音楽の特徴を継承し、アコースティックギターから電氣的に音を増幅させるエレキギター (資本主義の象徴) に移行させて演奏しているのである。

ディランがアコースティックギター以外に用いる楽器、ハーモニカはトニー・グローバー (Tony Glover 1936– ) が書いたハーモニカの演奏教本 *Blues Harp* (1965) に負うところが大きい。この本では、ハーモニカは黒人だけの演奏技術ではないとして、白人読者へむけて書かれている (Shank 112)。グローバーのように教本によって人種を越えてフォークミュージックを広く伝えようとする働きが民俗音楽の継承を助けている。

グレイはフォークミュージックとディランの音楽の共通点を指摘する一方で、ディランがエルビス・プレスリーのロック音楽 (黒人の *rhythm and blues* と白人の *country and western* が融合した音楽) や黒人初のロックの

ヒーロー、チャック・ベリーの詩人としての歌詞の技巧にも十分に影響を受けていることも『ディラン風を歌う』（三井徹訳）の中で述べているが、彼らもまた土地に根付いたフォークミュージックを継承しているのであり、この点はディランと同様であって、現代の民間伝承をなしているのである。

### 3. ディランの音楽の伝え方

民俗音楽の系譜の中にディランの音楽が位置づけられていることがグレイの研究で明らかになったが、地域それぞれが個々の音楽を維持していく社会から、資本主義による均一な都市化が進んだ社会に変化したなかでフォークミュージックの性質がどのように民間伝承として人々に受け入れられ、そして伝えられてゆくのか、これを考察していく。

民間伝承として永続させていくには、地域の様々な音楽要素を融合させることが必要であるということが、ロックンロール（つまりエルビス・プレスリーのこと）やブルース（ハーモニカ教本が出版されるほどである状況）の人気から明らかになり、ディランはこの融合を巧みに利用した作曲家であることは先に述べたとおりである。

ユングは心理学者としての考察、『心理学と文学』の中で、芸術家とその作品について次のように述べている。「芸術作品の本質は、けっしてそれが負っている[作者の]個人的な特質にあるのではない。——むしろ、個人的な特質につきまといわなければいられないほど、芸術ではなくなってくる——そうではなく、[作者]個人をはるかに超出して、人類全体の精神と魂から、人類全体の精神と魂になり代わって語るところに芸術本来の面目はある」（86）。芸術作品は、作者自身の内面をさらけだして、自身の神経病や葛藤を作品の中で解消させるためにあるのではないと主張し、そして、作者自身を超えて「人類全体の」共通のものを語らなくてはいけないと述べている。

ユングの心理学的観点から考察すれば、先に述べた民間伝承のひとつとしてのフォークミュージックがまさにあてはまるのではないだろうか。な



ぜならそれは、(精神的点からの考察ではないけれども) その地域の民俗的特徴を伴って代々受け継がれてきた歌やリズムを作者が継承し、それを自身の作品の中で語る過程なのであり、つまり作者が継承しているフォークミュージックの要素は作者個人を越えたところに存在したのだから、ユングの指摘するところの「人類全体の精神と魂」を語ることができるのである。このように、心理学的視点からもフォークミュージックの融合が芸術作品として有効であることがわかる。

けれども、ディランはアコースティックギターからエレキギターに楽器を持ち替えたことによって、フォークミュージックの最大の特徴である弾き語りをエレクトリック音楽の大音量によって台無しにしてしまったが、弾き語りの技法を補うためにどのように対処したのだろうか。

ディラン自身は1968年のインタビューのなかで、アコースティック楽器を用いれば、それはフォーク音楽であり、ギターやドラムを用いてバンドのかたちをとれば、それはロックミュージックであると述べ(117)、フォークミュージックをやめて、ロックに移行したという意識はないことがわかる。

ここで、当時のアメリカ社会を振り返ってみると、ベトナム戦争や公民権運動と国内、国外ともに穏やかではない状況であった。そのような中で、ディランの曲は新左翼の学生団体である民主社会同盟(Students for a Democratic Society, 略して SDS) たちに支持されていた。

The chart success of “Blowin’ in the Wind” seemed to confirm and legitimate the value of progressive white students organizing for the establishment of civil rights. Testifying to the immediacy of Dylan’s work, Carl Oglesby, a former president of SDS, remarked, “Dylan’s early songs appeared so promptly as to seem absolutely contemporary with the civil rights movement. There was no time lag. [...]” Even when [Dylan] rejected the role of political spokesperson, Dylan’s songs suggested an orientation toward life that was shared by many of his contemporaries. (Shank 101)

SDS メンバーはディランの曲を彼ら自身に投影させ、自分たちを鼓舞させる曲としていて、一方のディランは、フォークミュージック愛好家ではない人々 (SDS) に自分の曲が受け入れられている。このお互いの需要を満たす状況は、資本主義社会の一形態として適切である。

そしてより多くの人々に聞いてもらうために、ディランは歌詞よりも音楽にインパクトのあるロックミュージックへの転向を試みた。ニューポートフォークフェスティバル以降、コンサートではバンドをひきいてロックミュージックを演奏し、アルバムの内容をロックミュージック重視としたのは先に述べたとおりであるが、この音楽の方向転換は、不安定な社会状況と資本主義社会、そしてビートルズやローリングストーンズのようなロックグループの音楽ジャンルの流行にあわせた結果なのである。

また、次のように 60 年代を振り返る記事がある。

Some thirty years after Dylan's defection, "folk" no longer means traditional ballads and workers' songs. If it is still understood to mean anything, it means a sensitive young guy or girl with a guitar performing his or her own introspective songs. Folk music has become a pop subgenre, a style appropriated by unlikely advertisers. ("Napoleon in Rags")

フォークミュージックは、歌手自身の内省を表現するものと考えられ、ポップミュージックの下位に位置づけられているとし、流行歌のジャンルはフォークからポピュラーミュージック、つまりロックミュージックへと移行した。フォークミュージックが下位に位置づけられようとしていた時期に、ディランはフォークミュージックを用いて自分の作品を伝えるよりも、フォークロックという新しいジャンルを確立させることで、民間伝承としての自作を継続させることを試みたのである。

このように、流行の移り変わりの早い資本主義社会において、地域それぞれの特徴をそなえたフォークミュージックを伝承するのは困難である。人々の需要にあわせたもの、1960 年代で言えば、プロテストソングやロックミュージックなどをフォークミュージックに融合させた音楽でなければ

永續しえない。ボブ・ディランのようなフォークからロックへと転身する流動性のあるシンガーソングライターによって、現代の民間伝承とも言えるフォークミュージックが歌い継がれている。つまり、民間伝承は流れゆく時代に合わせて少しずつ自らを変え、その時代と融合して永續しているのである。

注

1 ディランの代表曲である“Blowin’ in the Wind”はフォークシンガーのピーター・ポール & マリー (Peter, Paul & Mary) が歌ってヒットした。そしてこの曲は約 80 ものバージョンが他の歌手によって作られ、リリースされている。

2 *Don't Look Back* (1967) や、*No Direction Home* (2005) のドキュメンタリー映画が公開された。

3 近年公開された *I'm Not There* (2007) では、ボブ・ディランを彷彿させる特徴をそなえた数人の役者がそれぞれのエピソードに登場し、ディランの半生をふりかえるような構成となっている。

4 “Let Me Die in My Footsteps”はアルバム *The Freewheelin' Bob Dylan* に収録されていたのだが、正式発売の直前になってさしかえられてしまった。原因は、その歌詞の内容にあったとされている。

5 “John Brown”はディランの *Lyrics 1962–2001* に収められているが、音源として発表されていない。いずれにせよ、1960 年代当時は未発表であったが、当時のディランが何を歌いたかったかを考察する上で貴重な作品である。

6 メドガー・エヴァーズ (Medgar Evers 1925–1963) という公民権運動家が、白人によって殺されたことを歌っているが、同時に犯人に殺害を指示した人物がいることを指摘し、犯人にも多少なりとも同情を寄せている。

7 黒人女性のハッティ・キャロル (Hattie Carroll) が理不尽な理由から白人男性に殺され、また被告人の白人男性に課せられた刑は、さほど重くなかったことを歌う。

8 ウディ・ガスリー (Woody Guthrie 1912–1967) はアメリカ各地を旅して民間伝承を集め、現代風のバラッドに作曲し直した人物。彼の歌うと言うよりも語るようなスタイルの *talking-blues* の技巧もディランは参考にしてしている。

9 グレイはその年代をはっきりと示していないが、19 世紀半ばと思われる。

10 『ディラン、風を歌う』三井徹訳、晶文社より。

引用文献

- 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.  
 Gray, Michael. *The Bob Dylan Encyclopedia Updated and Revised Edition*. New York: Continuum, 2008.

“Napoleon in Rags.” *Atlantic* 283:5 (1999) 108–117.

Nogowski, John. *Bob Dylan: A Descriptive, Critical Discography and Filmography, 1961–2007*. 2nd ed. North Carolina: McFarland & Company, 2008.

Shank, Barry. “The Wild Mercury Sound’: Bob Dylan and the Illusion of American Culture. *Boundary 2* 29:1 (2002) 97–123.

グレイ、マイケル．三井徹訳『ディラン、風を歌う』東京：晶文社、1973.

ユング、カール＝グスタフ．松代洋一訳『創造する無意識』東京：平凡社、1996.