

# 詩人ボブ・ディランと現代のバラード

勝 部 章 人

ボブ・ディランといえばエルヴィス・プレスリー、ジョン・レノンと並んで世界のポピュラー音楽界はもとより、現代社会全体にも多大な影響を与えたミュージシャンとして一般に認められている。だが、ボブ・ディランの音楽または彼が語りかける言葉とはいったいどのようなものかということに関しては一般的に案外知られていないのではないだろうか。そこで世界のポピュラー音楽界に君臨する偉大なアーティストといった漠然としたディランではなく、仮に彼を現代アメリカの一詩人して考えればどうなるのだろうかを議論するのがこの小論の目的である。

彼は1960年代初頭に当時爆発的な勢いでアメリカ全土を席卷していたフォーク・ソング・リバイバルのブームに乗って、アメリカのポピュラー音楽界にデビューする。その後、排他的で了見が狭いと感じたフォーク界に飽きたらず、その世界と決別してロック・アーティストへと脱皮し、70年代にはロック界の大物としての不動の地位を築き上げることになる。そのころから音楽だけではなく、彼のいわゆる「歌詞」がさまざまなジャンルの批評家や研究者によって取りあげられ評価されるようになってくる。

ここでは、それぞれの批評を概観する暇もないし、この小論の目的からもはずれるので別の機会に譲り、具体的な作品を取りあげることによってディランが作った曲の中で語った言葉「歌詞」をアメリカ現代詩として考察することを試みたい。

## バラードとは何か

1975年に発表されたディラン20作目の *Desire* というアルバムの冒頭に“Hurricane”という作品がある。演奏時間にして約8分30秒、その歌詞は9行からなるヴァースが11連なるかなり長いものであるがジョン・ハードマンはこの作品はトラディショナルなバラードから影響を受けていると捉え、その「両者には類似した気質や精神のあり方、類似した世界や歌の素材に対する姿勢がある。だからこそディランの作品は、バラードの伝統を生きた形で永続させていると言えるのだ」と述べている。<sup>(注1)</sup>ハードマンが言うよう

にここで取りあげる“Hurricane”というバラード風の詩のなかに、はたしてトラディショナルなバラードの伝統が色濃く生き続けているのだろうか。そのことを考えるにはまずトラディショナルなバラードとは何かを再確認しなければならない。

バラードは大きく二つに分類することができるであろう。一つは、中世のある時期にヨーロッパで生まれ、15世紀にイギリスに渡り、1600年代後半にスコットランドで花開いた、いわゆるミディーヴァル・バラード、もう一つは19世紀の終りころアメリカの地方の職業集団の歌のなかで大きく発展した、一枚の安物の紙面に印刷され街角で売られたブロードサイド・バラードである。

ミディーヴァル・バラードはアメリカの民謡学者F・J・チャイルドによって収集、整理され305番までの通し番号を付けられ、後にチャイルド・バラードと呼ばれるものであるが、このバラードの特徴を *American Folk Lore: An Encyclopedia* の Ballad の項目で Roger de V. Renwick は次のように四つに分けている。その中からここに関連する部分を抜き出して並べてみることにする。<sup>(注2)</sup>

In it's British tradition, the Child Ballad encompassed a range of topics...

- (1) magical and marvelous
- (2) romantic and tragic
- (3) historical and legendary (ballads on actual events, such as a battle or a crime, or on historical-like topics, such as an exploit of Robin Hood)
- (4) humorous

さて上記のような要素が“Hurricane”の詩のなかに見られるのか、さっそく検討してみよう。これを一般的な詩型に当てはめるならば、9行からなる11連のスタンザから成り立っているということになり、各スタンザごとに物語が展開したり、主人公であるハリケーンの人物像が描写されたりしている。その内容を具体的にみてみよう。

この物語は、警察による犯人でっちあげ事件なのであるが、第1スタンザの最初の4行でその事件の発端が語られる。それは、とある酒場で銃声が響き、バーテンダーが血みどろになって倒れているのを酒場の女が目撃するという衝撃的な場面で始まる。そして残りの5行では、この事件に巻き込まれなければ世界チャンピオンになれたはずの黒人ボクサーが、警察という権威の横暴によって無実の罪を着せられたということの顛末をいきなり冒頭で語り、なぜこんなことになったのかの一部始終を後のスタンザで聞き手に訴えかけるといった形がとられている。

第2スタンザでは、事件現場をうろついていた怪しげな男と酒場の女が、自分たちが疑われないようにと警察に通報し、パトカーが赤いランプを点滅させて駆けつける場面

が描かれる。そしてこの事件の現場がニュー・ジャージー州であることをわれわれは知る。

第3スタンザでは、事件現場とはまったく別の場所でハリケーンというニックネームでミドル級タイトル挑戦者の主人公ルービン・カーターが、友達とドライブしていてパトカーに呼び止められる。ここでディランは、バターソンという町ではよくある話なのだが黒人はいざこざに巻き込まれたくなければ外出しないほうがいいのか、黒人に対する根強い差別がその街に代表されるようにアメリカ全土に存在することを訴え、この事件を人種差別問題として捉える。

第4、5スタンザでは物語はさらに展開する。この事件を通報した男は以前警察にやっかいになったり、あまり信頼できるような人物ではないが、その男が二人の犯人が逃げていくのを目撃し、その一人は中肉中背（ミドル・ウェイト）でニュー・ジャージー州ナンバーの車に乗っていたと証言し、酒場の女もそれに同調する。この頼りなげな証言と、ミドル級とミドル・ウェイトという符号とニュー・ジャージー・ナンバーの車に乗っていたということで、ハリケーンは犯人に仕立てあげられたのだ。ところで、撃たれて死んだと思われていた被害者は病院でまだ息があることがわかり、ハリケーンはそこに連れていかれ、犯人かどうか首実験される。しかし被害者ははっきりと、この男ではないというのである。ここは前半のクライマックスで、ディランは被害者本人の証言を取り上げることで彼の無実を訴え、第一スタンザで語ったハリケーンはこんなことさえなければチャンピオンになれた男だという主張を繰り返す。

被害者の証言でハリケーンにかけられた嫌疑は晴れたように思われたが、そうではなかった。それから4カ月後の経緯が第6、7スタンザで語られる。ディランはゲットーでの暴動のことに言及し、それがきっかけで黒人に対する風あたりがまた強くなったことを示唆する。いずれにしてもハリケーンに対する容疑が再燃する。その頃ハリケーンは南アメリカでボクシングの試合をし、例の通報者は相変わらず泥棒家業を続けている。警察はめんどりにかけても犯人を挙げることにやっきになり、怪しげではあるが白人である通報者と取り引きをすることで、黒人であるハリケーンを犯人にでっちあげる様子が語られ、この事件が人種差別に根差したものであることがここでも強調される。

第8スタンザではハリケーンことルービンの人物像が語られる。彼はボクシングの試合では闘争心をむきだしにするが、試合が終わるとすぐに郊外のリゾート地へ行き静かなときを過ごすというように、彼が穏やかなごく普通の人物であることを印象づける。そこでもう一度、こんなもの静かな無実の男を牢屋にぶち込んだのだと警察の過ちを非難する。第9、10スタンザでは、彼の裁判がいかにもいいかげんで不当なものなのかが具体的に語られ、黒人であるが故にこのような不当な扱いを受けなければならない、正義はゲームでしかないような国に住んでいることが恥ずかしいと強い調子で盛りあげる。

そして最後の第11スタンザでは、犯罪者が太陽の下で堂々と暮らし、無実の男が独房

で孤独に耐えなければならないという不条理を語る。そしてこれこそが、本来ならば世界チャンピオンになれたはずのハリケーンという男の現実であると締めくくっている。

以上が“Hurricane”の大まかな内容であるが、前出のトラディショナル・バラードのカテゴリーに当てはめてみると、いちばんぴったりきそうなのは(3)の Historical and legendary であろう。しかし、ただ単にこのカテゴリーに該当するからといってディランがトラディショナル・バラードの手法をよく知っていて、そのことを意識して作品を書いたかどうかは、はなはだ疑わしい。

それではブロードサイド・バラードの方はどうだろう。前出の Ronwick の説明によると次のようになる。<sup>(注3)</sup>

The songs tended to be on actual topics—sensational crimes, military victories, accidents and disasters that claimed many lives—but were often imaginary as well, *especially* when the topics were about courtship and love relations in general.

そして、イギリスからやがてアメリカへ渡ってからのブロードサイド・バラードの特徴について Malcom Laws Jr. の説明を引用して次のように述べられる。<sup>(注4)</sup>

...ballads made in the United States and Canada tend to favor male occupational experiences, principally of outdoor, laboring kind (such as cowboying and lumbering), as well as the more sensational sort of topic that Laws places in categories of “murder ballads” and “ballads of tragedies and disasters”.

ブロードサイド・バラードの特徴の一つである実際起こったトピック、しかも殺人のようなセンセーショナルな事件を題材にしている点などを考慮すると、なるほど“Hurricane”はトラディショナル・バラードというよりはブロードサイド・バラードだといったほうがしっくりくるように思える。しかしディランは本当にこれを手本として作品を作り上げたのだろうか。この疑問を解決するためにはミュージシャンとしてのディランのキャリアを振り返る必要がある。

### ミュージシャン、ディラン

ミュージシャンとしてのディランについて書かれた書物は数多くあるが、往々にして

彼の偉大さや社会的影響力の大きさなどを強調したものが多く、彼の作品そのものを冷静な目で批評したものは数少ないように思われる。その中の一つに『ロック偉人伝』のディランの作品論がある。著者のD・ダルトンとR・ケイは彼を天才としてではなく、どこにでもいる普通の人間であるという視点で捉える。そしてディランの初期の作品は当時のフォーク・ソングのイミテーションにすぎないと断言する。この批評のなかにディランのバラードとは何かを解く鍵が潜んでいる。

その部分は次のように書かれている。「1960年秋、ディランはデンヴァーのギルデッド・カーターでストリップ・ショウの合間に歌っていたが、そのころ放浪のフォーク歌手ウディ・ガスリーを知り、彼こそ自分の目標だと思った」とその出会いの経緯に触れ、ガスリーの持つアメリカ民謡のエキスを吸収し、「トラディショナルなアメリカ音楽の流れを汲む歌作りができるようになった」と述べる<sup>(注5)</sup>。だから『トーキング・ベア・マウンテン』や新聞記事から題材をとった『ピクニック・マサカー・ブルース』、『トーキング・ジョン・バーチ・パラノイド・ブルース』のようなごく初期の曲は完全にウディ・ガスリーのコピーだった<sup>(注6)</sup>と断言する。

ウディ・ガスリーとは言うまでもなく、アメリカのフォーク界に君臨し、多くの作品を残し後進に多大な影響を与えた大御所であるが、ブロードサイド・バラードのことも、もちろんよく知っていたであろう彼はどのようなバラードを作ったのだろうか。彼の伝記的エピソード集の著者で彼の友人でもあったエド・ロビンの『わが心のウディ・ガスリー』<sup>(注7)</sup>の中でガスリーは次のように語っている。

「ちょっとした歌を作ったんです。ぼくは友達のエドと番組を聞いているすべての人のために歌いたいと思います。それはやってもいいことのために20年間も牢に入れられて、ちょうど出てきたばかりのトム・ムーニーと言う人の歌なんです」彼はトム・ムーニーのバラードを歌い、ムーニー事件のすべてと彼を救出するための長い闘いを語った。それから、くつろいだりとめない話を挟みながら、いくつかの<sup>ダストボール</sup>砂あらしのバラードを歌った。

ムーニーの事件とは1916年サンフランシスコで起きたでっちあげ事件で、ムーニーは当時サンフランシスコで一番優れた労働運動の指導者といわれていたが、パレード中のダイナマイト爆破事件の犯人にされ22年間監獄で過ごした人物であり、ガスリーはこれを題材にバラードに仕上げたのである。

ディランの“Hurricane”も実在の人物、元ミドル級のプロ・ボクサー「ハリケーン」・カーターという無実の人間について語ったものでありガスリーからの影響は否めないであろう。余談であるがこの作品がきっかけで76年にハリケーンに対する再審が認められ

85年には晴れて自由の身となったとこの作品が入っているアルバムのライナー・ノーツに書かれている。

一方、「砂あらしのバラード」とは、スタインベックの『怒りのぶどう』に描かれた、いわゆるオーキー（オクラホマから来た移動労働者）の苦しい生活を描いたものであり、当時のアメリカの厳しい現実を弱者の立場から歌った作品であった。そして“Hurricane”も弱者の立場から描かれた作品である。

以上見てきたように、ディランのバラードへ直接影響を与えたのは、ミディヴァル・バラードでもブロードサイド・バラードでもなく、アメリカの弱者の現実を描いたウディ・ガスリーのバラードなのである。

さまざまなバラードを通してディランのバラードとは何かを探ってきたが、その影響を直接受けたのはウディのバラードであることは分かった。ではディランのバラードはガスリーのバラードの単なるコピーにすぎず、ハリケーンの無実を世間に訴えるために作られたにすぎないのだろうか。さらにディランのキャリアを振り返ってみよう。

ディランのミュージシャンとしての全盛期のキャリアは次のように分けられる。

①フォークの寵児時代（1962—64）

最初のアルバム *Bob Dylan* 以降

②ロック・スター時代（1965—1975）

*Bringing It All Back Home* 以降

③音楽のジャンルを超えた存在としてのボブ・ディラン時代（1976—1979）

*Desire* 以降キリスト教に改宗し宗教色の濃い作品を作るようになるまで

①この時代は前に述べたようにガスリーとの出会いから始まり、『ロック偉人伝』によると、「自作の歌詞を古いフォークの旋律に合わせることによって、彼は新たな民謡らしさを付加し、60年代の反体制運動と理想的に結び付いて、『風に吹かれて』に代表されるような反体制派を代表するシンガー・ソングライターとしてその時代の寵児となった」時代である。

②ところが *Bringing It All Back Home* のアルバムでディランは突然フォーク・ファンを裏切りロックに乗り換える。その直後に発表され、彼の代表作の一つになった“Like a Rolling Stone”でロック・スターの道を歩むことになる。そしてロックというその当時の若者の間でより普遍性を持っていた音楽を通してフォーク時代より幅広い大衆に訴えかける機会を得ることになり、『ロック偉人伝』の言葉を借りれば「彼は反体制を大衆化する媒体になった」<sup>(注8)</sup>のだった。このことはウッドストック・コンサートの新しい世代によってディランが「自分たちを代表するアーティスト」として認められたことにより、彼のロック・アーティストとしての不動の地位が確立されたことを物語るものであった。

③ *Desire* は60年代のプロテスト・ソングを彷彿とさせる意欲的なものとして世に問われた。作詞をオフ・ブロードウェイの劇作家であるジャック・レヴィィとの共作にしたことからディランの力が弱まっているという批判もあるが、この作品ほど彼の本質がよく現われているものはないと思われる。彼の本質とは何かについて考えるためにはアメリカのバラードにはもちろんのこと、アメリカのフォークロア全体の中にあるもう一つの伝統について考えなければならない。

### アメリカ・フォークロアのもう一つの伝統

アメリカのフォークロアの中でしばしば描かれる主人公としてユニークな存在は、いわゆるアウトローたちであるが、なぜこのような一見反社会的に見える存在がヒーローとして大衆に受け入れられるのだろうか。アウトローの代表として最も有名なジェシー・ジェームズを例にとって考えてみよう。津神久三はその著書『フロンティアの英雄たち』の中でフランクとジェシー・ジェームズの兄弟がアウトローにならざるをえなかった必然性について述べている。<sup>(注9)</sup>「1865年南北戦争は北軍の勝利のうちに幕を閉じた。フランクは傷ついてヤンキーに降り、ジェシーも腹に負傷し、ともにミズリーに帰ったが、二人は傷癒えぬ傷兵として敗戦の屈辱の中に身を置く悲哀をしみじみと味わったにちがいない。」

しかし南部のゲリラ組織に所属していた二人に対する仕打ちは過酷なものであった。彼等の故郷であるミズリー州の市民、正規軍将兵に対する処置でさえも過酷なものであり、ましてやゲリラのような「不正規軍将兵に対する処置はほとんど報復行為そのものであった。・・・戦時中、ミズリー州を荒しまわったクワントリル・ゲリラ隊の残党、ジェームズ兄弟やヤンガー兄弟たちが血と暴力のキャリアをとどめることができず、戦後もアウトローの生活に突っ走っていったのも、またその同情者が彼等に支援の手を差し伸べたのも、きわめて好意的にみれば理由のわからないことではない」と述べている。<sup>(注10)</sup>

勝利者側である北部のアメリカ政府からみればジェームズ一味はアウトローであるが、見方をかえれば、事態は逆転する。すなわち、「南部支持派には政府に対するレジスタンス的空気があり、飽くなき利潤を追及し続ける銀行、鉄道、エクスプレス業に対する憤りが渦巻いていた。こういった反感が南部の『失われた大義』と結びついて、ジェームズたちへの同情派を生んだのである」と津神は続ける。<sup>(注11)</sup>その同情派の心情を南部派の諸新聞が煽り「南部派の読者の心に大きな波紋を呼び起こし、その後通俗小説の筆者が民間伝説をふくらませ、さらに南部に同情的な史家たちの筆によって『ジェームズ神話』は成立した」というタルサ大学、歴史・政治学の教授ウィリアム・セトル・ジュニアの説を紹介しながら結論づけている。

ここに、体制側からはアウトローの焼き印を押されてはいるが、非支配者の大衆側からみればヒーロー以外の何者でもないという独特の英雄物語の一つのパターンが成立する。ディランはこのような大衆に支持される現代のアメリカン・ヒーローを描こうとしたのではないだろうか。

“Hurricane” は60年代の時事問題を取りあげたものであり、当時の用語を用いれば、一見ウディ・ガスリーのバラードを現代風にアレンジしたトピカル・バラードであるようにみえる。直接取りあげているテーマは人種差別問題であり、体制に対して不信感と憤りをぶつけているように思える。しかし、この作品はそれだけに留まることはない。ディランのまなざしは事件そのものだけではなくヒーロー自身の上にも向けられている。彼は第8スタンザで次のように歌う。<sup>(注12)</sup>

Rubin could take a man out with just one punch  
But he never did like to talk about it all that much  
It's my work, he'd say and I do it for pay  
And when it's over I'd just as soon go on my way  
Up to some paradise  
Where the trout streams flow and the air is nice....

彼はプロ・ボクサーであり当然一撃で人を倒せる力は持っているが、仕事の時だけしかその力をふるうことはなく、普段はもの静かな時間を好む普通の人間であることをディランは語る。ディランのハリケーンに対する同情心だけではなく、好意が感じられる部分である。ところでディランがこのようなことを語りかけようとした対象である大衆とはいったいだれだったのだろうか。

60年代、公民権運動が高まり、ベトナム戦争に対する反対の声が巷の、特に若者の間に沸き上がっていた。彼等は当時のアメリカ政府という体制に不満を抱き、やり場のない気持ちのはけ口を何かに求めていた。ディランはこのような新しい時代の大衆、すなわち戦後生まれの新しいジェネレーションの若者たちに向かって語りかけたのだった。自分たちも多かれ少なかれ体制側から不当にとり扱われていると感じていたこのような大衆にとって、黒人であるからということで、でっち上げ事件に巻き込まれたハリケーンに同情的になるのはごく当然のことである。体制側から見れば偽りのアウトロー、しかしその体制に批判的な大衆の側から見ればヒーロー、そのような現代のアウトロー・バラードを彼は作ろうとしたのではないだろうか。弱者の立場に立った、またはその立場から見た英雄物語、そしてそのヒーローとして、黒人のプロ・ボクサーはいかにも現代アメリカにおいてそれを描くのにうってつけの人物ではないか。“Hurricane” はアメ



リカという世界の縮図のような場所を舞台にして描かれた、ボブ・ディラン独自のバラードなのである。

## 詩人ボブ・ディラン

さて、“Hurricane”を通してディラン独自のバラードの特質を明らかにしたのだが、次にディランという詩人に焦点を当てて、さらに彼の詩の本質を探りたい。ディランはフォーキーからロック・スターへの転機となった *Bringing It All Back Home* のアルバムの中に挿入した、詩とも独白ともとれる文章のなかで自分の気持ちを吐露している。<sup>(注13)</sup>

... a song is anything that can walk by itself / i am called a songwriter. a poem is a naked person

... some people say that i am a poet ...

ここで彼が言おうとしているのは次のようなことであろう。自分はソングライターと呼ばれているし、また自分のことを詩人だと思ってくれる人もいる。どちらも否定することも肯定することもない。「裸の自分そのものが詩である」と言っているように、人が彼を詩人と呼ぼうが何と呼ぼうが問題ではない。だがそうは言うものの、この文から逆に、自分が詩人であることをかなり意識していることがわかる。そうでなければわざわざこんなことを言う必要はないからである。彼は詩人として、詩を創作することをもくろんでいるのである。ディランの書いたものが詩なのか、そうではないのかという議論は、アメリカ現代詩の批評家サラ・デフォードが言うように、彼が何をもくろんだかによっておのずと答えが導かれる。<sup>(注14)</sup> すなはちソングライターであると共に詩人であると自認していれば、その詩人が書いたものは詩として取り扱われるべきものである。

さてここで詩人ディランの本質を探るため *Nashville Skyline* というアルバムを取りあげたい。これは1969年の作品であるが、この年は社会的に見ればアメリカにとって、60年代という激動の時代と70代という斜陽の時代の境目であり、ディラン個人にとっても陰りの見え始めたロック・スターから次の段階への移行期となった象徴的な年であった。このアルバムに入っている10曲中“Girl from the North Country”という初期の曲をカントリー界の大御所ジョニー・キャッシュとデュエットしたものを除いて、9曲が典型的なカントリー風の曲作りになっている。詩の内容もほとんどがカントリーお得意の失恋の歌である。たとえば、“One More Night”のセカンド・ヴァースは以下のよう<sup>(注15)</sup>に歌われる。

Oh, it's shameful and it's sad  
I lost the only pal I had  
I just could not be what she wanted me to be  
I will turn my head up high  
To that dark and rolling sky  
For tonight no light will shine on me

未練がましい男のセンチメンタルな失恋の歌、これはまさしくカントリー音楽そのものであり、しかもカントリー音楽のメッカであり、このアルバムのタイトルにもなっているナッシュヴィルのミュージシャンをバックに歌われるのである。そしてそのジャケットにはウェスタン・ギターを片手に持ち、もう一方の手をテンガロン・ハットの縁にかけて愛想よくこちらに微笑みかけているボブ・ディランが写っている。彼の満ち足りた表情、自然な振る舞いから、またこの中に収められた作品と、非常にリラックスして録音されたと思われる演奏を聞いていると、ボブ・ディランことミネソタ生まれのロバート・アレン・ジンマーマンのルーツはここにあるのだと確信できる。

カントリー・ミュージックは言うまでもなくナッシュヴィルを中心とした南部の白人の音楽であり、言い換えれば非常にローカルなものであると言えるだろう。彼がアコースティック・ギターを捨てて了見の狭いフォーク界を抜け出し、エレクトリック・ギターに持ちかえて入っていったロック・ミュージックは、アメリカだけにはとどまらず全世界の特に新しい世代のなかに急激に浸透していった。この音楽は非常にグローバルな普遍性を持つものとなったのである。

ディランという詩人の中に、このローカリズムとグローバリズムという一見矛盾したものが不思議な形で混在している。彼の詩には必ず故郷としてのアメリカがあり、その一方で世界の大衆の共感を得ることのできる普遍性をも持ちあわせている。

さて、再び、一見ありきたりなトピカル・ソングに見える“Hurricane”であるが、これはただ単に人種差別問題に対する反対の姿勢を声高に叫んでいるだけではない。ニュー・ジャージー州パターソンという小さな町を舞台にしてはいるが、そこで描こうとしているものは世界の大衆に支持される現代の英雄の姿なのである。彼はアメリカのどこにでもあるような街の光景をいきいきと描写し、事件に巻き込まれなければチャンピオンになれたかもしれない男を、愛情を持って語ることにより、弱者の立場から見た現代の英雄とは何かをわれわれに問いかける。

その語りが聞くものの共感を呼び、バックの音楽がその効果を盛り上げる。“Hurricane”はまさにディランにしか作ることのできない、アメリカ、そして世界の詩である。

注

- 1 ジョン・ハードマン『ボブ・ディラン——詩の研究』三浦久訳（CBS ソニー出版、1983）P. 93
- 2 Roger de V. Renwick, "Ballad" in *Folklore: An Encyclopedida* (ed) Jan Harold Brunvand (New York: Garland Publishing, 1996) P. 57
- 3 Renwick, P. 58
- 4 Renwick, p. 60
- 5 ディヴィット・ダルトン、レニー・ケイ『ロック偉人伝』上巻、高橋あき子訳（シンコー・ミュージック、1993）P. 182
- 6 ダルトン、ケイ、p. 183
- 7 エド・ロビン『わが心のウディ・ガスリー——アメリカ・フォークの源流』矢沢寛訳（社会思想社、1986）pp. 40-41
- 8 ダルトン、ケイ、p. 188
- 9 津神久三『フロンティアの英雄たち』（角川選書、1982）p. 193
- 10 津神、pp. 193-94
- 11 津神、p. 194
- 12 Bob Dylan, "Hurricane" *Desire* (Sony Music Enterprise, 1975) <CD>
- 13 Bob Dylan, Leaflet in *Bringing It All Back Home* (Sony Music Enterprise, 1965) <CD>
- 14 Sara Deford, *Lectures on Modern American Poetry* (Hokuseido Press, 1957)  
ディランを始めとするいわゆる60～70年代のシンガー・ソングライターの歌詞をアメリカの現代詩の一ジャンルとみなすことができるという議論は以前にすでに行った。「アメリカにおける現在フォーク・ミュージック事情——その研究史と芸術性について」『大手前女子大学論集』第28号、1994、pp. 17-26参照。
- 15 Bob Dylan, "One More Night" *Nashville Skyline* (Sony Music Enterprise, 1969) <CD>