

Title	音声的文化論(再)構築にむけての試論：音声の回復、方言、ラングストン・ヒューズのブルース詩
Author	古賀, 哲男
Citation	人文研究. 59 卷, p.154-170.
Issue Date	2008-03
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学大学院文学研究科
Description	塩出彰教授：湯川良三教授：細井克彦教授：市川美香子教授：広瀬千一教授：浅岡宣彦教授退任記念号

Placed on: Osaka City University Repository

音声的文化論（再）構築にむけての試論 —音声の回復、方言、ラングストン・ヒューズのブルース詩—

古賀哲男

当研究ノートは、ひろく言語芸術の音声的側面を論ずることにより、言語文化の新しい理解の指針を示そうとすることを目標としている。詩という「音声的文化」の根本的意味や今日的な意義を問い直すことなくして、個別の詩人研究の新たな地平はないという認識にたっており、より実践的にも、1920年代アメリカで巻き起こった芸術運動「ハーレム・ルネッサンス」の中心人物 Langston Hughes (1902-67)の詩作品や自伝に現れるブルースへの関心を考察することでそのような目的に資することが出来ると考える。「1 音声の回復」においては、国内の文芸誌で対談された「音声の回復と現代文学の可能性」の議論を要約し、その議論が示唆する諸問題を浮き彫りにすることにより、音声文化論への布石とする。「2 方言の諸問題」においては、モダニズム文学論における方言の問題を扱った論考を紹介することにより、標準言語や方言が抱える音声的問題を考察する。「3 ヒューズのブルース詩が出来るまで」はヒューズがなぜ黒人ブルースの伝統に向かったかを処女詩集創作時までの自伝において確認する。「4 第2詩集 *Fine Clothes to the Jew* におけるブルース詩」は、その「ブルース」セクションの詩群を分析することにより、論題の音声的文化の具体的考察とする。

詩という文芸形式は本来的に歌であるといえるが¹⁾、特にそれが「ブルース」といった特定の音楽形式に依存する場合²⁾、その詩は二重に自らの音楽性を意識していると言える。以下の「音声的文化」論の（再）構築という一般的な議論は、実践的にはハーレム・ルネッサンスの黒人詩人ヒューズ (Langston Hughes, 1902-67)の詩における「ブルース」の扱いを考察することを目的とするが、同時に、何故このような詩の形が新たな言語文化理解にとって、また英米のモダニズム文学を考える上で重要なかを再考する試みである。

1 音声の回復

音声的（言語）文化論の（再）構築にむけて、以下の事例を考えてみたい。最初の事例とは「音声の回復と現代文学の可能性」と題された古井山吉と松浦寿輝との対談である。この国内の文芸誌における対談は決して学術的な議論ではないが、より専門的で学術的な議論では見出しえない包括的な問題提起を示しうる点で、敢えて議論の出発点としたい。対談の編集者が「文字の氾濫と声の喪失、そして全体主義。いま文学の世界に何が起きているか」と副題をつ

けた議論を以下、要約する。

「インターネットと文字の氾濫」と見出しのある部分では、近年の日本における文学的状况が、例えば、ネット文学というようなものの興隆から、ライトノベルのようなジャンルの盛況にいたるまで、実に「言葉が軽量化したというのか、バーチャル化したというのか、リアルな重さがなくなりました」(松浦 113)³⁾と言及される。その根拠は「ひとつひとつの文字、ひとつひとつの言葉の持っている固有の重さ、触感、色合い、味わいといったものが捨象され、メッセージだけに還元されて、そういう幽霊みtainな言葉だけが恐ろしい速度で行き交っているような印象」(松浦 113)があるからだと言う。またその思想的意味は「全体が非現実化して重みを失っているというのは、何も文学だけじゃなくて、この日本という社会が戦後長い時間をかけてそうやってきた」(古井 113)ことの証左であるとも言われる。このような「バブル」(松浦・古井 114)的な言葉の「上滑り感」(松浦 114)に対して、さらに例えば、文章の「改行」形式に関して、「ある『間』が開いてそこを命がけでジャンプするという、そういった感覚が、インターネットに氾濫する文章には、またもっと広い意味でワープロ作文には、薄れていく」(松浦 114)と言及される。このような活字の状況は「ひとつながりでずるずる進む、のっぺりした言葉の流れ」(松浦 114)とも表現されるが、それに対し、功を奏すると考えられるのは言葉の発生についての基本認識である。古井は「恐怖に面したときに、言葉は崩れる。しかしまた、恐怖は言葉の生まれるところのひとつではないか。だから、危機、クライシスがこの世界全体なり個人なりに迫ったときに、言葉に活が入る」(古井 115)と述べているが、さらに「言葉が尽きて表現が危機と恐怖とにもろにさらされた極限からはじめての言葉が出る」(古井 115)というような事態を言及することで、現在の日本の「インターネットと文字の氾濫」に対峙できると考えているようである。そこで松浦が言及するのが、文学の起源についての説明である。

「もともと文学は、おそらく小説ではなくて詩だろうと思うんです。詩から発生したわけですね。どんなふうにして詩が発生したのかと考えると、たとえば、ある部族で夜、人々が焚き火の周りに集まってきたときに、だれかが歌を歌いはじめる。共同体の記憶を調べにのせて歌う語り部ですね。それはつい最近経験した、隣の部族との戦争の体験かもしれないし、そのときに斃れた死者たちの鎮魂かもしれない。共有されている物語とそれをめぐる感情を、誰かが語りはじめて、それがメロディーに乗って詩の形をとる。そういう発生の仕方がひとつあると思うんです。それともうひとつ、共同体から追放された流浪の詩人といいますが、トルバドゥールかもしれないし、くぐつ師のような放浪芸能民かもしれない、いろんな形がありうるでしょうが、共同体から切り離され、風に吹かれるままさすらいの旅に出た、そういう孤独な存在によってつむがれてゆく言葉があると思うんです」(松浦 115)と説明されるが、「このような文学の起源説に照らし合わせて今日の文学状況を考察すると、「近代文学というのは[中略]共同体の表現ではなくて、そこから切り離され、不安とよるべなさにおののきながら口にされた

言葉の力」であり、「根っこを失い、充実した形を忘却してきたことの恐怖と、それをバネにして出てきた形なき形」(松浦 115)であるという。ところが「今日、そういう外部とじかに皮膚を接するときのヒリヒリした感触みたいなものが消えて、共同体への回帰というか、内に閉ざされたものへと戻ってきている」(松浦 116)という批判が展開され、このような批判から古井がまとめる文学生成の4段階説⁷³が考案されている。

「音声の喪失」という見出しの部分では、そういった文学生成の過程で、第3段階といわれる「近代の文学」が「黙読」となり、「声を失って」(松浦 116)いく過程について議論されるが、まずそういう過程に対し、日本では「浪曲」のような「文学が黙読になってゆくのを補うように、他方でそういう口承芸能の声の力というものがあつた」(松浦 117)という指摘がなされる。しかし、「今ではそういうものも萎えている」状況を以下、明治時代の新聞小説音読、翻訳による音韻の喪失といった問題から、(ゲームやケータイメールの交換における沈黙といった)今日の人間の「のどの退化」現象、フローベールやバルザックといった近代小説や近代社会における音の風景へと拡大して言及される。

以上に続く「全体主義、そして、精神と肉体の解体」という見出しの部分では、現代日本に蔓延する「ソフトな全体主義の手法の洗練」の結果、「個人のうちにどんどん内圧が高まってゆく」(松浦 120)現象や、グローバルな南北問題として「民主主義、自由、公正、公平の促進によって排除されたものが開発途上国の方へしわ寄せ」され、「そこで悪によって生産される『商品』」があり、「それを先進国がひそかに輸入している、こういう気持ち悪さ」(古井 120)への言及に見られるように、「戦後の技術展開の社会が象徴」する全般的危機にたいし、「文学は何をすべきか」という問いが問われている。これに対し、古井は文学はそのような「恐怖との直面」から出発すべきであると言い(121)、そのような「現代における恐怖」とは「内部から自生するところの大量殺戮」であり、「自己崩壊」と規定している。

『『私』の消失と漢字の表層的な遊戯』とある見出しの部分では、上述の「国際的な南北格差の上澄みみたいなものを、いいところだけかすめ取って、国内的には汚れたものには巧妙に排除して見えないふりして、ナアナアの押れ合いで和気あいあいとやっていこう」とする「明治以来の大変な知恵者たちがつくり上げてきたシステムが、敗戦といった歴史の断裂にもかかわらずうまく機能しつづけている」(松浦 121)とする認識が招聘する日本社会では「個人の中に抱え込んだ恐怖やテロルみたいなものに、文学の根拠を求めるほかなくなってくる」(122)という議論がまずなされる。次に西洋の近代文学を基礎づけるとされる「距離のパス」のもつ緊張関係にたいし、日本の「座」や「宴」という文壇形式のもつ性格との比較がなされ、結果的に日本文学では(日本語における「私」という人称の曖昧性が導く)『『私』の解体』や(「分析を拒む意味の広がり」である)「漢字の表層的な遊戯」が容易に起こりうるという指摘がなされる(松浦 123)。

続く『『超私』か、文学上の『全体主義』か』と「キーボードで書かれる文学の可能性」と

いう見出しの対談の残りの部分においては、古井の翻訳詩集の話や日本の高等教育機関における教養時代の感想や自身の文学についての話などと、対談の論題に直結する議論は見出しにくい。海外での朗読文化の隆盛の話に始まり、そういった「音声に対する欲求」(古井 129)の可能性や、「あまねく遍在するものか、あるいは[仏教的な]色と空の往復の運動、それが声」(古井 130)などと表現される神聖な「超越性の感覚」や、日本語独自の(仮名と漢字の併用という)「奇態な二重併用システム」の意味や、タイプライターやキーボード入力という文学のテクノロジーといった話にひろがる過程で、一定の「音声の回復」の主題を要約することが出来る。

従って、このように要約できる議論が意味するところは、なぜ今日では音声的文化論を再構築することが文学の新たな可能性を考察することになりうるかという論題の必要性であり、われわれが以下、より実践的にヒューズのブルース詩の考察に向かう意義を含むものである。

2 方言の諸問題

次に取り上げる事例は Michael North の研究書 *The Dialect of Modernism: Race, Language & Twentieth-Century Literature* (1994) における議論である。ノースの議論はヒューズの詩が注目される1920年代の「ハーレム・ルネッサンス」の文脈の意義をより広くモダニズム文学全体において考察する研究であるから、最初の事例の議論をより学術的、専門的に考察する際の指標としても参考事例としたい。特に「標準に対抗して一言語的模倣、人種的仮装、そしてモダニズム的反乱」と題された第1章を要約することでモダニズム文学が抱える黒人文化や言語の音声的問題について検討したい。

ノースはショー (George Bernard Shaw, 1856-1950) の劇 *Pygmalion* (1913) における設定、すなわち、音声学者の Henry Higgins が友人に対し、自分はコックニー訛りの花売り娘 Eliza Doolittle を言葉遣いと作法を教えることで公爵夫人に仕立て上げてみせると語る文脈から論を始めるが、それは「正しい」発音を身につけさせることが「階級と階級、人と人を隔てる最も深き淵を満たす」⁶ といったような話し言葉における差異の問題提起を意味するからである。続けて、ノースが言及するのは、ショー劇のミュージカル版 *My Fair Lady* (1956) における "the rine in Spine" が "the rain in Spain" に変化する際にタンゴで歌う発音矯正の場面であり、さらに別のミュージカル映画 *Singin' in the Rain* (1952) における同様な主題の場面である。ノースによれば、後者において、サイレント映画俳優の Don Lockwood が受ける発音矯正の場面はショー劇における主題の変奏となっているばかりか、その早口言葉練習が豪華なタップダンス狂^{エクストラヴァガンザ} 想劇に容れることにはアメリカ的自由が、さらにこのミュージカル映画がトーキー映画勃興期の最初のミュージカル映画 *The Jazz Singer* (1927) に対する言及を含んでいる点に音声と言語にまつわる問題が象徴されているという。

特にその粗筋において、Donの長年の相手役のサイレント映画女優Lina Lamontの声がガラガラ声で、二人を主演とする新たなトーキー映画製作の難点となる点や、Linaの声を吹き替える声優Kathy Seldonとの確執がミュージカル映画『雨に唄えば』自体の寓意になっているという点などが論じられる。

ここでミュージカル映画『雨に唄えば』における吹き替えの問題は二重に「標準英語」にまつわる問題を浮上させる、とノースは言う。何故なら、映画の中でLinaを吹き替えるKathyを演じたDebbie Reynoldsの声は実はLinaを演じたJean Hagenによって吹き替えられているという皮肉な場面がある理由はKathyに求められていた中西部訛りをReynoldsが持っていなかった事実にあるらしいが、このような点は大抵のアメリカ人が国民的話し言葉に対してもっている複雑な感情を露わにするとノースは観察する⁷⁾。またこのミュージカル映画において問題となるのは黒塗りの顔で演ずる白人の寄席演芸としての*The Jazz Singer*への言及であるとノースは言う。「一種の音声的黒人扮装も、つまり、いわゆる『黒人』言葉に対する物まねも存在する」(6)という問題はノースが以下に論ずるモダニズム芸術がかかえる問題に通ずる。何故なら、以下で論じられる議論の前提とは「ジャズ、舞台ミュージカル、トーキー映画、そして審美的モダニズムの時代である1920年代にアメリカ文化が手に入れた新しい声とは主として黒人の声であった」(7)という観察に基づいているからである。

次にノースが論ずるのは、ハーレム・ルネッサンスを焦点とするモダニズム運動の歴史である。まず、1922年にT・S・エリオットとジェイムズ・ジョイスが開始したとされるモダニズム運動が同時期のハーレム・ルネッサンスの文芸運動と多くの点で重なり合うという点が指摘される。それは、例えば、白人エリオットが自身を黒人コメディアンに似せて風刺する自らのピューリタン文化伝統否定の経緯であったり、Carl Van VechtenやWaldo Frankといった深くハーレム・ルネッサンスに関係する白人批評家のみならず、エリオット以外にもGertrude SteinやWilliam Carlos Williamsといった白人作家に共通する黒人文化への関心であったりする⁸⁾。

1927年に黒人作家James Weldon Johnsonが「實際上、黒人訛りのある詩は今日の黒人詩人によっては書かれていない」と発言した理由はそのような黒人訛りが白人による minstrel showの伝統に則ったものとなってしまうことにあったとノースは語る(10)。そしてかつてのPaul Laurence Dunbarのような黒人の方言詩人の伝統によらずして、いわゆる“New Negro”としてのハーレム・ルネッサンスを成功させたものは決してモダニスト的言語実験ではなく、むしろそういった白人作家の黒人擬態の伝統を拒否している点であると論じる(10-11)。あるいは逆にモダニズム芸術が成功したのは、このような黒人芸術のもつ自由を白人の自己成形(self-fashioning)にうまく役立てることが出来たためであったとも論じる(11)。さらに翻ってLangston Hughes、Jean Toomer、Claude McKayといった黒人詩人自身がそのような訛りのある方言詩の伝統を復活させようとした時はこのような制約に対し、意識的

にならざるをえない状況として語られている。ここにわれわれはハーレム・ルネッサンスの作家を取り巻く言語状況の複雑さの一端を垣間見るのである。

さらに以下のノースの議論によれば、*Oxford English Dictionary* (OED) の編纂がほぼ1880年代から1920年代に至る40年間を必要とし、これがひろくモダニズム運動興隆の時期と重なる事実を端緒として、特に「方言」と言語の標準化への関心がもたらす経緯を考察しており (North 11-24)⁷⁾、なかでも "Society of Pure English" (SPE) が果たした役割や、Hamlin Garlandのような「地方色」作家がアメリカ版SPEであるアメリカ芸術院 ("American Academy of Arts and Letters") の命を受けて言語調査する経緯、「標準英語」なるものがいかに人種的、民族的虚構となりうるかといった問題、都市化や移民、植民化などの社会構造の変化に伴う言語の多様化がかかえる問題、言語的帝国主義という問題、アメリカ英語と移民の関係 (Henry Jamesが帰国して揶揄する移民社会の言語的現実の引用を含む) などが語られる。さらに「他の手段が社会的差異を識別する道具として有効でなくなった時に話し言葉は主要な役割を果たすようになった」(18) とノースが述べる理由は言語の標準化の真の目的が言語的他者を排除する意図から生まれ、それは (SPEに加わった Thomas Hardyの場合のように) 排他的な方言性と言語的「純粋性」が結びつく過程に増幅される (19-20)。またこのことは文化的境界や植民地が帝国主義的「中心」でおこりつつある多民族化や多様化とは反対のイデオロギイ的純化を生み出す過程と結びつき、例えば、「私の内なる自然人、青色に描かれた英国人の生き残りが真のズールー族の恋物語に最もうまく呼応するのだ」(20) といった植民地主義的逆説を証明するものとなる。またアメリカにおける「方言」復興運動が白人による黒人の物まねと結びつき、これが南部再建 (Reconstruction) 崩壊やそれに続く人種隔離 (Jim Crow) 発足の時期と重なるという観察もある (22)。

ノースがさらに敷衍するのは、エリオット、パウンド、スタイン、H・D、ウィリアムズ、スティーヴンズといったモダニズム詩人たちが1870年代から1880年代に生まれている事実によって、当時隆盛を極めていた上述の方言復興運動と標準英語運動の洗礼を受けることになるという観察 (24-25) であり、これがモダニズム運動全体の言語状況を考える上で無視できないということ、そして同様に無視できないのは白人芸術であったモダニズム運動が密接にハーレム・ルネッサンスと関係していたことである。ノースの研究書ではこういった観点がさらに詳述されるが、ひとまず以上の要約で、モダニズム文学が孕む黒人文化の問題は言語の音声的側面にも色濃く影響を残していることが理解でき、われわれが次にヒューズの詩を考察するうえでも重要な参照事例の提示となったと考える。

3 ヒューズのブルース詩が出来るまで

音声的言語文化理解の実践であるヒューズの (初期の) 詩を考察する前に、本来の詩人研究

であれば、いかにして彼が「ハーレム・ルネッサンス」と関わり、どのような意義をその運動にもたらしたのか、彼自身そういった運動から得たものは何なのか、等を考察せねばその全体像を把握できないが¹⁰、以下、われわれは詩人が1940年に出版した自伝 *The Big Sea* において、彼の生い立ちから1920年代のハーレムまでの記録において自らの詩を解説する部分を取り上げ、初期のブルース詩考察への助走としたい。

ヒューズ『全集』13巻の『自伝 *The Big Sea*』¹¹は、その序文で編者が言うように、それが「私的というよりは公的な人格を提示する、個人的、社会的、文化的な観察を織り交ぜた自伝の第1巻本」(1)と形容される多少創造的に美化された面をもつことを心に留める必要がある。そこで、まずは事実確認として、自伝における記述を追う前に、『全集』編集主幹である Rampersad による年譜で彼の生い立ちを確認したい。ヒューズは James Langston Hughes として1902年2月1日にミズーリ州 Joplin に生まれるが、父親は採鉱会社で速記者をしていた James Nathaniel Hughes という男でヒューズの生後一年足らずでメキシコによりよい仕事を求めて一人で行ってしまふ。残された母親 Carrie Mercier Langston Hughes はヒューズを実家のあるカンザス州 Lawrence に連れていく。実家では祖母の Mary Langston がいたが、彼女の最初の夫は Harpers Ferry での奴隷制廃止論者 John Brown による武装蜂起に加わった Lewis Sheridan Leary であり、2番目の夫は共和党議員でもあった Charles Langston であった。1907年には事業で成功した夫と一緒に暮らすために母親は祖母とヒューズを連れてメキシコに行くが、うまく行かず三人は Lawrence に帰らざるをえない。1909年にはヒューズはカンザス州 Topeka で小学校に通い始める。1915年には祖母の死により、イリノイ州 Lincoln に移り住み、そこで母親は Homer Clark という男と再婚する。1916年には Lincoln の小学校卒業時に「学級詩人」に選ばれ、初めての詩を卒業式で朗読するが、卒業後、一家はオハイオ州 Cleveland に移り、ヒューズはその Central High School に入学し、学校では月刊誌に詩や短編小説を発表する。1919年にはメキシコの Toluca で父親と一夏を過ごす。1920年には Central 高校を卒業し、父親の元に戻る。

このような彼の幼少期の記録について自伝では、いかに母親や祖母とカンザス州 Lawrence で貧しい暮らしをしていたか、また貧しさと黒人を軽蔑する父親とのメキシコでの暮らしがいかに辛いものであったか、読書のみが唯一の救いであったことなどが詳述されている。続く青年期の年譜では1921年に彼の名を一躍有名にした "The Negro Speaks of Rivers" が *Criticism* 誌に発表されたこと、父親の援助でコロンビア大学に入学したこと、また、W.E.B. Du Bois や Jessie Fauset、Countee Cullen といった当時一流の文人たちに紹介されたことなどが挙がっている。特筆すべきは1922年には大学では自分の望むようなものが得られず、退学し、父親とも絶縁状態となること、そして翌年から2年間ほど船員としてアフリカやヨーロッパを放浪すること等であるが、まさに自伝『大海』とはこのような体験から始まっている¹²。

以下では、自伝より、ブルース詩を自らどういった経緯で書き始めるかを語る部分のみ抜粋

する。「故郷へ」と題された見出しの部分には上述の父親との同居が失意のうちに終わり、母親の許に向かう際にアメリカに再入国して分かる黒人差別の実態についての告発があるが、次の「私は様々な河を知っている」の部分ではまさにこの言葉を冒頭の詩句とする、彼の名を一躍有名にした詩が出来る経緯についての詩人の説明がある¹³。"The Negro Speaks of Rivers"の詩全体を引用する。

I've known rivers:

I've known rivers ancient as the world and older than the flow
of human blood in human veins.
My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln went
down to New Orleans, and I've seen its muddy bosom turn
all golden in the sunset.

I've known rivers:

Ancient, dusky rivers.
My soul has grown deep like the rivers. (66)

この詩において三度繰り返される「私は様々な河を知っている」の主体は題名にある「黒人」である「私」である。このことがこの詩の半ば政治声明的な主張を有効にする。つまり、なぜ「ユーフラテス川」や「コンゴ川」や「ミシシッピー川」なのかであり、特にそこでの体験のいずれも自身が直接体験したものでなくても、「黒人」であるが故に必然的な歴史表象としての普遍性が生じうる。特に奴隷であったアメリカ黒人にとっては「エイブ・リンカーンがニューオーリンズまで下っていった時」に表された歴史的瞬間が重要なのであり、「日没に黄金色にすべて輝くその川底を見た」といったイメージや体験としての意味も黒人としての自意識抜きには成立しない。

自伝においてはこの詩句をヒューズが思いついたのはメキシコに2度目に父親を訪ねる車中である。「その晩は早い時間に車中で夕食に向かった。ちょうど日没時で、われわれはミシシッピー川を渡ろうとしていた。その夜行列車の窓から、南部の心臓部めがけて流れる大きな泥の河を眺め、その河、この馴染みのミシシッピー川が過去黒人にとってどういった意味を持った

きたのか、つまり、その河を下って売られることが奴隷にとって降りかかる最悪の運命であるのかを考え始めた。その時、エイブラハム・リンカーンがミシシッピー川を下ってニューオーリンズまで筏で旅し、最悪の奴隷制を目撃し、アメリカの暮らしかからそれがなくなるべきであると決意したことについて本で読んだことを思い出した・・・」(65-66) というくだりは詩人自身の体験として重要な記述である。「おそらく翌日に二三語や二三行は変更したり、削除したかもしれないが、一旦書きつけられると滅多に大した変更を施すことはしなかった」(66) というヒューズの作詩法による詩であるが、このように一気呵成に書かれたという詩は子細に調べると、ヒューズのブルース詩を特徴づける要素が明白である。

この詩は一見してブルースの定型に従って書かれてはいない。しかし、全体として"I've known rivers"というフレーズを説明するだけに膨らませた詩行の固まりのように見えるかもしれないが、実はこれだけでブルースの1小節の3行を展開するものとなっている。つまり、「私は様々な河を知っている」という行が二度目、三度目に繰り返される時、それに付随する説明部分はブルースの基本形である主題の提示、変奏、確認といった三拍子の繰り返しの重要なモメントを再現するものとなる。二度繰り返される「わが魂は河のように深くなった」という行の意味も従って、あいだに入ったホイットマン的^{カクゾク}列挙の詩行を挟んで、基本的な三行詩としてのリズムを維持する働きがあると思われる。ただ、ここでより重要なのは果たしてそのような詩がブルースの詩形に従っているかどうかということではなく、基本的なレフレインのもつ効果がヒューズの詩の音楽性をどのように保証しているかであろう。「私は」で始まる詩行の膨張を制御する「わが魂は」という言い換え、その繰り返しが意味する意味の反響こそがブルースに通底する嘆き、悲哀、反語といった独特なリズムを成立させると考えたい。

次に取り上げるのは、処女詩集のタイトル詩についての自伝における記述である。その「マンハッタン島」「大学寮」「コロンビア大学」「自立する」といった章はいよいよ、父親を説得しての念願のハーレム行きが実現する青年期の記録であるが、20歳になった年の冬に "The Weary Blues" を書いたことが記される。ヒューズはその詩を長い間出版社に送らなかつたらしいし、自伝ではそれ以上この詩についての言及はない。ここでも全体を引用したい。

The Weary Blues

Droning a drowsy syncopated tune,
 Rocking back and forth to a mellow croon,
 I heard a Negro play.
 Down on Lenox Avenue the other night
 By the pale dull pallor of an old gas light
 He did a lazy sway. . . .

He did a lazy sway. . . .
 To the tune o' those Weary Blues.
 With his ebony hands on each ivory key
 He made that poor piano moan with melody.
 O Blues!
 Swaying to and fro on his rickety stool
 He played that sad raggy tune like a musical fool.
 Sweet Blues!
 Coming from a black man's soul.
 O Blues!
 In a deep song voice with a melancholy tone
 I heard that Negro sing, that old piano moan—
 "Ain't got nobody in all this world,
 Ain't got nobody but ma self.
 I's gwine to quit ma frownin'
 And put ma troubles on the shelf."
 Thump, thump, thump, went his hoot on the floor.
 He played a few chords then he sang some more—
 "I got the Weary Blues
 And I can't be satisfied.
 Got the Weary Blues
 And can't be satisfied—
 I ain' happy no mo'
 And I wish that I had died."
 And far into the night he crooned that tune.
 The stars went out and so did the moon.
 The singer stopped playing and went to bed
 While the Weary Blues echoed through his head.
 He slept like a rock or a man that's dead.

(*The Poems: 1921-1940* 23-24)

Jemie は黒人奴隷作家Frederic Douglass (1817-95) の自伝 *Narrative of the Life of
 Frederic Douglass* (1845) の「奴隷たちは最も不幸なときに歌うのだ」(Douglass 32) とい
 う言葉を引き、「キャバレーでのジャズ、アルコール、仲間言葉のもつ煌びやかな表面の下に

は黒人霊歌の静かな深い河、奴隷制と貧困と挫折した夢の川、アメリカの歴史の悪夢のような網目に絡め取られた徒労に終わった人命の巡業が流れている」(Jemie 37) と述べているが、この「くたびれたブルース」が描く、ハーレムのジャズ・キャバレーでの一夜には確かに黒人全体の嘆き節が込められているようである。「古いガス灯の青白くどんよりした光」や「ぐらぐらする腰掛け」と「古いピアノ」といった事物にもジャズ・ピアニストの気持ちが投影され、彼が弾く曲にあわせて歌う彼の低い声も「物憂く」、「憂鬱な調子で」語られるが、何にもまして強調されているのは、何度も繰り返される "croon," "sway," "moan" といった歌い方の表現である。「呟くように歌う」「体を揺らしながら歌う」「呻くように歌う」といった形容で浮かび上がる姿は、決して派手に浮かれた歌い手のものではなく、うらぶれた人間のものであり、その台詞も「この世界には誰もいねえ、俺自身しかいねえ、俺は不機嫌をやめて、厄介事を棚上げするつもりだがよ」とか、「くたびれたブルースを歌ったが、満足できねえ。ブルースを歌ったが、満足できねえー、もはや幸せな気分になれねえ、死んだ方がましでえ」といった内容である。ただし、Jemie も述べるように、「絶望が支配的情感ではない」し、『ドシン、ドシン、ドシン』といった彼の足が容赦なく床にリズムを打ち鳴らすなかに彼の力が蓄えられていることが感じられる」のであり、その結果、「彼の音楽は生を肯定するものだ」という観察 (Jemie 38) は重要であろう。つまり、「歌い手は演奏を止め、寝に行ったが、そのくたびれたブルースは彼の頭の中で反響した。彼は岩か死人のように眠った」という最後の描写にも「放擲という至高の行為、誕生、存在の中心から深く発せられた恍惚の放出、エネルギーを使い果たし、芸術家=神を死のような眠りの高みへと持ち上げる創造行為」(Jemie 38) と表現されうる作詞への自己言及があると思われる。次の最終節ではより意識的にブルースによる創作という詩の音楽性への自己言及を行う第2詩集を考察する。

4 第2詩集 *Fine Clothes to the Jew* におけるブルース詩

処女詩集『くたびれたブルース』(*The Weary Blues*, 1926) に続く第2詩集『ユダヤ人に立派な服を』(*Fine Clothes to the Jew*, 1927) について、詩人自身は「最初の本よりも上出来と感じている、というのもそれはあまり個人的なものでなく、自分以外の人間をより多く対象としており、黒人の民謡形式を活用し、仕事についての詩や黒人にとっては常にかくも差し迫ったことである職探しの難題についての詩を含んでいるからだ」(*Autobiography* 202) と述べる。なるほど、詩集冒頭の誘いの詩 ("Hey!") に続く、本当の意味での最初の詩である「不遇」"Hard Luck" (*The Poems: 1921-1940* 75) は、自伝でも語られるように、「しばしば、あまりに無一文なので自分の服を質に入れるしか頼みがない男についてのブルース」(*Autobiography* 202) となっており、詩集全体のテーマを象徴する。しかし、当の詩集タイトルは、詩人自身認めるところによれば、特にユダヤ人にとって不評でまずかったためにあま

り売れなかったらしく、むしろ第2セクションのなかにある詩「真鍮の淡壺」"Brass Spittoons"を表題にすれば良かったと述懐している (*Autobiography* 202)。この詩の情景もヒューズの詩に典型的な貧しい黒人たちの生活を活写しており、その内容は一考に値する。おそらく今日でも駅などの公衆トイレやホテルのトイレの入り口に置かれている「真鍮の淡壺」は貧しい黒人の少年たちによって掃除され、その代賃として、彼らに小銭を手渡す習慣があるが、詩人はこのようなチップ制度を半ば自嘲的に描いている。「デトロイト、シカゴ、アトランティック・シティ、パーム・ビーチ」(82)¹⁸といった地方都市からニューヨークやワシントン・D・Cの大都会へやってきて立派なホテルに泊まる(白人の)旅行者たちが手渡す「5セント銅貨、10セント硬貨、1ドル札」(82)が貯まって「一日2ドル」の稼ぎで「カワイコちゃんのために靴を買う。家賃を払う。土曜には酒を、日曜には教会へ〔行く費用を捻出する〕」(82)という生活をする彼らに対し、「淡壺を磨け」と再三呼びかけられるが、次第に当初の「ホテル厨房の蒸気や、ホテルロビーの煙草の煙や、ホテルの淡壺のぬるぬるしたもの」(82)と結びつけられた「淡壺」が「輝く真鍮の壺は主へ〔の捧げもののごとく〕美しい。ダビデ王の踊り子たちのシンバルのように、ソロモン王の酒杯のように、磨かれて輝く真鍮だ」(82-83)という具合に神聖なイメージとなって昇華されるにつれ、この詩自体が彼らの仕事に対する言葉による賛辞となっている。つまり、「真鍮の淡壺」は労働に対する一つの賛辞の詩であると言っても過言ではない。

もっとも、このような内容を基本的なブルースのリズムで歌い上げる意味は、単なる賛辞では決してありえない黒人少年の悲哀が歌われていることである。『自伝』で語るホテルの皿洗いとしての詩人自身の体験 (*Autobiography* 168-73)によって、"boy!"と呼びかけた本人が自己をも含む存在であるために、詩の最後で「すべて真新しく磨かれた綺麗に輝ける淡壺、そう、それなら、私は〔神に〕捧げることができる」と言わしめるにはかなりの皮肉を必要とするであろう。

その意味でもわれわれは今一度、この詩集に詩人がつけた「ブルースについての覚え書き」を参照すべきである。

この本の最初の8篇と最後の9篇の詩はブルースとして知られる黒人の民謡形式の流儀に従って書かれている。ブルースは、黒人霊歌と異なり、ある厳密な詩形をもっている、つまり、反復された長い1行と最初の2行と韻を踏む3番目の行があることだ。時に反復された2行目は若干変更され、時に、減多にないが、省略される。ブルースの気分はほとんど常に意気消沈であるが、それが歌われると、人々は笑うものだ。(73)

従って、上記の「真鍮の淡壺」は詩人が意図したところでは厳密なブルース形式に則ったものではないが、筆者は同種の手法の変奏を見いだすものである。以下では、より忠実なブルース

詩群、それも紙面の都合上、前半の「ブルース」セクションのみを極めて簡略に概観し、その詩的言語についても音声的に相当すべき黒人方言を相当すべき日本語方言に代替させるという制約のなかではあるが、論題である音声的文化論の実践的な分析としたい。

冒頭の詩 "Hey!" の(歌)詞は「陽が沈む、これを俺は歌う。陽が沈む、これを俺は歌う。だって、ブルースっがやってくらぁ、ブルースが何をもってくらぁかのう」"Sun's a settin', / This is what I'm gonna sing. / Sun's a settin', / This is what I'm gonna sing: / I feels de blues a comin', / Wonder what de blues'll bring?" (75) という短いもので¹⁶、詩集最後の "Hey! Hey!" によって応答されている。つまり、その後者の内容も「陽が昇る、これが俺ん歌だ。陽が昇る、これが俺ん歌だ。俺は今でもブルーな気分だが、一晩中、ブルーだったでよ」"Sun's a risin', / This is gonna be ma song. / Sun's a risin', / This is gonna be ma song. / I could be blue but / I been blue all night long." (115) であり、この双方の詩に挟まれた部分が夜を徹して歌われた内容である暗示がある。より忠実なブルース詩形で歌われる「ブルース」と「そしてブルース」の両セクションの詩群は詩集全体にとってどのような意味をもつか。

これは続く「鉄道大通り」"Railroad Avenue"「栄光あれ！ハレルヤ！」"Glory! Hlleluiah!"「ビール通りの恋」"Beale Street Love"¹⁶「ジョージアに通ずる街道から」"From the Georgia Roads" といった4つのセクションが詩集全体の「内容」として前後の「ブルース」セクションに対して、特に差異化されものでないとはいえ、詩集全体に対し、一つのブルース形式を与えることを意味する。つまり、最初の「ブルース」セクションが通常第1行の主題の提示を表し、中間部が変奏された第2行目に相当し、最終の「そしてブルース」セクションが第3行目の主題の確認を提示するものと解釈できるわけである。そのようにみることで最初と最後の両セクションの意義が確認できるのではないか。第1詩集『くたびれたブルース』における「序詞」"Proem"と「跋詞」"Epilogue" といった均整ある構成と比較しても、このような詩群の配置は極めて意識的にブルース詩形に倣ったものといえよう。

既に触れた2番目の詩「不遇」の形式を確認すると、「不運が君に襲いかかる時、君には出来ることな一んにもねえだ」"When hard luck overtakes you / Nothin' for you to do." (75) と繰り返される冒頭の4行と「てめえの立派な服をまとめて、あのユダヤ人に売るしかねえ」"Gather up yo' fine clothes / An' sell 'em to de Jew." (75) という応答の2行から成る第1連、最終2行がさらに敷衍される内容としての第2連（「ユダヤ人はてめえの立派な服を受け取って、1ドル50セントしか与えねえ」"Jew takes yo' fine clothes, / Gives you a dollar an' a half." [75]の繰り返しと「密造酒場に行って、少しくらって笑おうじゃねえか」"Go to de bootleg's, / Git some gin to make uo laugh." [75]の結句で構成）、および発展される第3連（「俺がラバなら引っ張る荷車があらあ」"If I was a mule I'd / Give me a waggon to haul." [75]の繰り返しと「俺はあんまりうらぶれて馬屋さえ持たねえ」"I'm go

low-down I / Ain't even got a stall." [75]という結句で構成) という基本的なブルース形式を備えている。内容的にも最終連で "haul" と "stall" とあからさまに脚韻が踏まれる対照によって、読者は「ラバ」になぞらえた自分が、実は「馬屋も持たない」ラバ以下の存在として苦笑の対象となっていることにその嘆きが読み取れる。

この痛烈な苦境の揶揄は詩集全体の通奏低音となっているが、それが次の「悲惨」"Misery" や「自殺」"Suicide" における、(女性の声による) 切々たる嘆き節 (「分かっちゃくれないの、まじな女がひでえ男に泣いて頼んでるのよ」"Can't you understand, / O, understand / A good woman's cryin' / For a no-good man?" [76]および「あたい、本気よ、89フィートもある川に飛び込んでやるからね」"Lieve I'll jump in de river / Eighty-nine feet deep." [77]) や、それに呼応するかのようによく「悪人」"Bad Man" と「ジブシー男」"Gypsy Man" における開き直った台詞 (「俺はとっても悪(ワル)で良くなりたくもねえ」"I'm so bad I / Don't even want to be good." [77] や「愛って、愛なんて妙な病気だ。心を痛ませることはあっても、安楽を得られることはねえぜ」"Love, Oh, love is / Such a strange disease. / When it hurts yo' heart you / Sho can't find no ease." [78]) を通じて展開されるとき、人間の基本的感情としての「笑い」がこのように苦しさゆえの、怒りや嘆き悲しみを超えた次元に到達したものであり、悲哀を含んだ、半ば自嘲的なものとなっていることが確認されよう。つまり、この最初の「ブルース」セクションを締めくくる二つのブルース詩を見る限り、既に極限状態にある人間の嘆きが提示されることにより、読者としては、たしかに詩集の「覚え書き」にあるように、むしろそういった感情すら、笑い飛ばせるほどの気概を語り手であり詩人から与えられたように思うのである。何故なら、「しんど、しんど、朝っぱらから、ああしんど。しんどすぎて、生まれんかったらよかったんや」"Weary, weary, / Weary early in de morn. /// I's so weary / I wish I'd never been born." (79) や「郷愁にかられたブルースはひでえもんだ。泣かねえように俺は口を大きく開けて笑うだぁ」"Homesick blues is / A terrible thing to have. / To keep from cryin' / I opens ma mouth an' laughs." (80) といった台詞のトーンがあまりにもあっけらかんとしたものであることが、ブルース特有の笑いを導くことになるからである。

以上の4部にわけた考察で論題の「音声的文化論の(再)構築」を目論んだわけであり、論題を包括的に考察しているが、そのいずれも試論の域をでない考察となっている意味での「研究ノート」であり、今後の具体的議論・論究の布石にしたいと考える。

【注】

- 1) 「詩とは何か」についての議論は詩人が連綿となしてきた議論であり、ここで論ずる余裕はないが、以下で頻繁に参照するハーシュの用語解説に従えば、"poem," "poetry" という語の解説のみならず、"ballad," "bard," "beat," "blues," "canzone," "carmen," "chant," "charm," "elegy," "epic," "foot," "hymn," "incantation," "invocation," "lyric," "meter," "muse," "ode," "psalm," "rhapsodist (or rhapsode), rhapsody," "rhyme," "rhythm," "sonnet," "stanza," "strophe," "verse" といった基本的述語がいかに音楽と結びついたものであるかを考えるだけでも「歌」としての性格づけをなすことが出来るよう (Hirsh 265-322)。
- 2) 上述のハーシュの用語解説では "blues" は基本的に「アフリカ系アメリカ人民謡の世俗的形式の一つ」であり、しばしばそれが「深く禁欲的な悲嘆や絶望、哀歌のもつ暗い調子のみならず、風刺的で野卑なユーモア、自家製の政治哲学、ことわざ的な知恵をも表現する」もので、「黒人社会においてはブルースは伝統的に宗教形式である黒人霊歌と対比され、悪魔の音楽になぞらえられた」という。さらにブルースは「20世紀初期においてまず作曲・編曲・出版されたが、その起源はだいぶ早い時期の労働歌、集団での俗謡、宗教的ハーモニーに遡る」もので、その形式・構造は柔軟なものであるが、伝統的にはaabの押韻形式の3行連の12小節から成り、2行連句は3行連句に引き延ばされ、その内容も第1行が前提と光景の提示を、第2行が(しばしば軽い変奏を伴った)反復・力説を、第3行が第1行の強調・展開・転覆を行うとされる。典型的な例として：
- I'm goin' to the river, take my rockin' chair.
Goin' to the river, take my rockin' chair,
If the blues overcome me, I'll rock on away from here.
- といった詩句が挙げられている。なお、ブルースを歌う際のコツは長音階の第3, 5, 7音を半音下げた「ブルース音階」(blue notes)を用いることであり、ここにジャズやロックといったアメリカ音楽に対する影響としてこの芸術の恒久性が窺えるとされる(Hirsh 271-72)。
- 3) この対談からの引用は以下では発言者と頁数で示す。
- 4) このような文学(詩)の起源についての文化人類学的説明をここで深く考察する余裕はないが、少なくとも「音楽と詩」"Music and Poetry"についてのJohn Hollanderによる概説を参照したい(Preminger 533-36)。その歴史的議論においても詩の起源は原始人共同体の口承伝統の文脈において説明され、ゲルマン語族においてはアッティカ時代以前から9世紀において基本的に音楽と詩は同一で区別されるものではなかったと論じられている。
- 5) 「詩の前に歌があり、歌は同時にまじない」であった第1段階、「そこから追放されて流浪する[中略]吟遊詩人が語れば大衆は耳を傾け、熱狂する」という第2段階、「近世から近代の世の中になってきて個別化が進んで、個別と個別の緊張なり構成なりに言葉が対処するために、『私』という主語をしっかりと保たなくてはならない」という第3段階、「共同体的な融合もないし、『私』という輪郭の定まったものもない。にもかかわらず、三つの発生時がひとつになって意識化にひそんでいるので、表現の衝動が出てくる」という第4段階が考案されている(古井 116)。
- 6) Shaw, "Preface: A Professor of Phonetics," *Collected Plays with Their Prefaces*, 7 vols, 4:734. Quoted from North(3).
- 7) さらに前述のショー劇のミュージカル『マイ・フェア・レディ』の映画版(1964)におけるEliza役のAudrey Hepburnの歌が吹き替えられているという事実の指摘(North 5)は「言語的覇権主義に対する真のアメリカ的反駁は吹き替えという注意深く操作された欺瞞である」(ibid)というような主張を誘引する。
- 8) ノースが「人種の腹話術による反乱」(9)と呼ぶこのような側面とは、エリオットが両親の望んだように帰国してハーバード大学で学位論文を仕上げ、哲学講師になることをせず、ロンドンに留まり、文芸の道を選ぶといった人生の選択を"King Bolo's big black queen"についての卑猥な長文において揶揄していたという事実(*The Letters of T. S. Eliot*, ed. Valerie Eliot [New York: Harcourt Brace, 1988], 42-43; North 9) や、Wallace Stevensが婚約者宛の手紙で自身を"Sambo"と記していた事実(*Souvenirs and Prophecies: The Young Wallace Stevens*, ed. Holly Stevens [New York: Knopf,

- 1977], 199; North 8) や、Ezra PoundがEliotを“de Possum”と黒人訛りで呼んでいたという事実 (*The Selected Letters of Ezra Pound, 19007-1941*, ed. D.D. Paige [1950; rpt. New York: New Directions, 1971], 297; North 8) 等を含むもので、この時期のよりあからさまな白人芸術家の黒人芸術への関心を越えた一般の現象として捉えられている。なお、スタインにおける黒人芸術への関心はノース自身、第3章 “Modernism's African Mask: The Stein-Picasso Collaboration” (59-76) において、パウンドとエリオットの場合は第4章 “Old Possum and Brer Rabbit: Pound and Eliot's Racial Masquerade” (77-99) において、ウィリアムズの場合は第7章 “Two Strangers in the American Language: William Carlos Williams and Jean Toomer” (147-74) においてそれぞれ論じられている。
- 9) ノースのこの部分の議論では単に“dialect”の狭い意味である地域方言のみならず、“slang,” “jargon,” “lingo”といった社会方言(隠語)や“pidgin”や“creole”を含む“black English”、さらには“American English”形成の歴史にまで対象をひろげて言語の標準化の問題を考察している。
- 10) これらの問題については、紙面の都合上、当論文では言及しない。Cf. “Folklore and the Harlem Renaissance” (Tracy 11-58), Jimoh (esp. 2-55), Bolden (esp. 97-119), Parrish (esp. 57-102).
- 11) *Autobiography: The Big Sea*, ed. with an introduction by Joseph McLaren (Columbia: University of Missouri Press, 2002). (*The Collected Works of Langston Hughes*, ed. Arnold Rampersad, et. als. Vol. 13). なお、後半の時代を扱う自伝 *I Wonder As I Wander* (1956) も出版されている。
- 12) 特にアフリカに向かう船上から今まで読んだ本をすべて海中へと放り投げる記述 (31) は自伝を『大海』と命名することに深く関係する象徴的行為であろう。
- 13) ここで直前に語られるのは、第1次世界大戦が終わった時期に故郷に戻った私が Central Highでの生活を再開するなかで、この17才の時分に会った初恋の女性に対する詩についての解説であり、これこそが彼の若書き詩を代表するものとなる(“When Susanna Jones wears red” 64)。この若書きの詩には厳密な詩法があるわけではないが、口語で平易な言い回しは歌としてのリズム感があり、特に第1と第3連冒頭の詩句の繰り返しや、対句的な第2、第4、最終連を締めくくる「イエスよ!」という呼びかけはブルース的な反響を響かせるものとなっている。
- 14) 以下の詩の引用は原文・訳文ともに、*The Poems: 1921-1940* からの引用および訳文をページ数を括弧内で示すことで典拠とする。
- 15) この内容は有名な(フォークナーの短編小説 “That Evening Sun” [1931] の由来でもある) “St. Louis Blues” (William Christopher Handy [1873-1958]作 1914年発表) の冒頭の言葉 (“I hate to see that evenin' sun go down...”) への言及があるであろう。
- 16) このタイトルはテネシー州メンフィスの(ブルースの歴史にとっては特に)有名な通り名を言及しているが、前述のW. C. Handy にも “Beale Street Blues” (1916) があり、また、James A. Baldwin [1924-87] にも *If Beale Street Could Talk* (1974) という小説がある。

引証文献

- Bolden, Tony. *Afro-Blue: Improvisations in African American Poetry and Culture*. Urbana and Chicago, U of Illinois P, 2004.
- Douglas, Frederic. *Narrative of the Life of Frederic Douglass*. [1845.] New York: New American Library, 1968.
- 古井由吉・松浦寿輝. 「音声の回復と現代文学の可能性」. 『群像』(2007.2) :112-32.
- Hirsh, Edward. *How to Read A Poem and Fall in Love with Poetry*. New York : Harcourt Brace & Co. , 1999
- Hughes, Langston. *The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 1. The Poems: 1921-1940*. Ed. with an Intro. by Arnold Rampersad. Columbia, Mo.: U of Missouri P., 2001.
- , *The Collected Works of Langston Hughes. Vol. 13. Autobiography: The Big Sea*. Ed. with an Intro. by Joseph McLaren. Columbia, Mo.: U of Missouri P., 2002.

- Jemie, Onwuchekwa. *Langston Hughes: An Introduction to the Poetry*. New York: Columbia UP, 1973.
- Jimoh, A. Yemisi. *Spiritual, Blues, and Jazz People in African American Fiction.: Living in Paradox*. Knoxville, Tenn.: The U of Tennessee P, 2002.
- North, Michael. *The Dialect of Modernism: Race, Language & Twentieth-Century Literature*. New York: Oxford UP, 1994.
- Parrish, Tim. *Walking Blues: Making Americans from Emerson to Elvis*. Amherst: U of Massachusetts P, 2001.
- Preminger, Alex. Ed. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP, 1974.
- Tracy, Steven C. *Langston Hughes and the Blues*. Urbana, Ill.: U of Illinois P, 2001.

【2007年9月14日受付, 9月28日受理】

Some Observations on Phonetic Culture: The Return of Phonetics, Dialect, and Langston Hughes' Blues Poetry

Tetsuo Koga

This paper considers the following questions: 1) in what way the verbal art of poetry can become a medium of cultural critique to reconsider our dominant way of expressing ourselves in languages. (The first and second sections of the paper recount and highlight two examples, both academic and non-academic, of cultural criticism.) 2) in which way the autobiographical account of the poet Langston Hughes through his *Big Sea* may lead to our understanding of his first collection of poetry *The Weary Blues*. 3) why his second collection of poetry *Fine Clothes to the Jew* can become a powerful evidence of "blues poetry" and how. These questions form the thesis outline and suggest broader implications.