SURE 静岡大学学術リポジトリ
Shizuoka University REpository

ナーサリー・ライムのリズムと韻律

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2012-03-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 丸山, 修 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00006507

ナーサリー・ライムのリズムと韻律

The Rhythm and Meter of Nursery Rhymes

丸　山　　修
Osamu MARUYAMA

（平成23年10月6日受理）

１．はじめに

筆者は、丸山（2011）において、ナーサリー・ライムを言語教材として使用する際に、その音声的特徴をしっかり吟味することが肝要であることを述べた。その論考では、主に連（スタンザ）の構成からナーサリー・ライムが言語外のリズムの影響を受けていることを述べたが、本稿では、ナーサリー・ライムにおける言語の強勢リズムと詩の韻律との関係を改めて詳細に検討しながら、教材選択の手がかりを探ってみようと思う。なお、文献上ナーサリー・ライムと認知される詩の総数は、少なく見ても５００編は下らないが、質的にも雑多で一律に扱うことにはどうしても無理があり、たとえば統計的に特徴を浮かび上がらせるような手法をとることは可能ではあろうが、それほど実用的な価値があるとは考えにくい。したがって、ここでは、教材選択という観点から、論証に用いる詩は知名度が比較的高いものに絞り、個別例として提示する。

本題に進む前に指摘しておくべきこととして、ナーサリー・ライムの用途は、決して言語リズムの体得に限る必要はないという点がある。ナーサリー・ライムが子どもの読書能力一般を高める効果があることは、英米の言語教育研究者の間では定説となっている。[1]これは、ナーサリー・ライムが頭韻や脚韻やその他の音のパターン化を特徴的に多用していることにより、幼児の音素認知力（phonemic awareness）が高められ、読書能力の素地を作るためだと考えられている。しかし、この能力はリズム感とは直接関係がない。ナーサリー・ライムという名称が象徴するように、押韻（特に脚韻）はこれらの詩の顕著な要素であるが、音素認知力が韻に気づく上で不可欠であるのに対し、韻を踏んだ音節どうしの音だけを比較してもリズムを見出すことはできない。韻がリズムを刻んでいると言えるのは、韻を踏んだ音節の間の距離が、韻の持つ音そのものとは独立した原理で規則的に配置されている場合のみである。その原理こそが韻律（meter）である。つまり、韻を踏んでいることに気づいても、それで自動的にリズムがわかっているということにはならないのである。

音素認知力という視点でみるならば、韻律は全く無駄な要素であると言える。しかし、日本ではナーサリー・ライムを英語のリズムを学ぶための教材として扱うことが明らかに多い。ナーサリー・ライムにおいてリズムを議論する上では、やはり韻律は避けて通れない。本稿は、あくまでこの視点からナーサリー・ライムの適性を検討することが目的であり、ナーサリー・ライムに音素認識やリズムに関わる性質以外にも多面的な利用価値があることを否定するもの

英語教育講座

ではない。

２．韻律の原型と具現化の複雑な関係

個々の詩のリズムの特徴を記述しようとするときには、それが基本の韻律パターンからどれほど離れているかが焦点となる。詩の韻律分析の誤った在り方としてよく批判されるのは、詩の基本パターンそのものがその詩のリズムであるかのように考えることである。そのように考えるなら、たとえば弱強５歩格（iambic pentameter）の詩は、すべて同じリズムを持っているということになるが、一つとして同じ単語を同じ順序で組み合わせた行はないのだから、そんなことはありえない。[2]しかしながら、同じ10音節の組み合わせでも、弱強５歩格の行とそうでない行があることも確かである。つまり、すべての行にはリズムがあるが、あるリズムは韻律を遵守し、あるリズムは韻律を破る、ということである。

ある行がモデル的なリズムかどうかを判断する際、それが則っている韻律の種類を知ることは重要である。しかし、文として持っているリズムはそのままでも、異なる韻律に解釈できることは決して珍しくない。教材として考えるとき、このような曖昧さは、ありのままの英語のリズムを表すものとして積極的に捉えるべきなのか、それともリズムの仕組みを明示的に説明する際に障害になるものとして忌避するべきなのか、の判断に迫られるだろう。また、韻律を遵守するために通常の英語のリズム（イントネーションやアクセント）を変化させたり、統語法上の破格的な操作（ポエティック・ライセンス）をしたりする場合もあることは、銘記すべきである。

現代英語で韻律詩を書く場合、韻律のタイプにかかわらず、韻律上の強拍（以下単に強拍として言及）の数で行の長さを測る。しかし、一定の条件を満たせば、強拍の位置を埋める音節は必ずしも強勢（ストレス）を持っている必要はなく（このような配置の仕方を昇格［promotion］という）、逆に、強勢がある音節を弱拍に配置（降格［demotion］）しても良い。理論上こうした現象が起こりやすいのは、強拍の数とともに行全体の音節数もコントロールするタイプの韻律であるsyllable-stress verse（accentual-syllabicないしはsyllabo-tonic verseなどとも呼ばれる）においてではあるが、理論上はいくらでも弱音節を弱拍として加えても良いはずのstress verse（accentualないしはtonic verse）でも実際には頻繁に見られる。ただし、厳密な意味でのstress verseは、現代英語で書かれることはごくまれであって、強拍間の音節数を多くても３つまでとするloose meter（弱強調を基調と見るならloose iambicのような呼び方もする）とかdolnik[3]と捉えるほうが現実的である。

まずは、よく知られたナーサリー・ライムで明らかにsyllable-stress verseであると言える代表例として、“Twinkle, Twinkle, Little Star”を挙げておく。歌としては第１連以外はあまり知られていないようだが、第２～第４連を見てみたい（下線部は強拍。以下の引用も同様）。

When the blazing sun is gone,
When he nothing shines upon,
Then you show your little light,
Twinkle, twinkle, all the night.

Then the traveller in the dark,
Thanks you for your tiny spark,

He could not see which way to go,
If you did not twinkle so.

In the dark blue sky you keep,
And often through my curtains peep,
For you never shut your eye,
Till the sun is in the sky.（Opie and Opie 474-75）

このテクストは、原作者のJane Taylorが19世紀初めに書いたヴァージョンである。これは、伝統的な韻律分析では、強弱４歩格（trochaic tetrameter）で最後の詩脚（foot）だけ強拍の１音節からなっていると見られる。単純な強弱の並び方で見ると、引用中の７行目と10行目は弱強４歩格（iambic tetrameter）となるが、この場合は前後関係から、最初の弱音節を韻律外の要素と見なすのがふつうである。テクストが固定せず、口承で伝えられ変化していくことが本質的に伴うナーサリー・ライムには、こうした揺れはよく見られる。事実、現在では７行目は“Could he see which way to go”となって歌集などに収められているケースが見られる。

さて、この詩には上で述べた、強拍と音節自体の強勢の不一致が見られる。３カ所の“in”や６行目の“for”などが昇格しているし、９行目の“blue”は明らかな降格の例である（７、８行目の“not”を加えても良いだろう）。しかし、これらはあくまで韻律上の扱いであって、各文がそのまますべて通常の英語のリズムから外れているということにはならない。とはいえ、１行に４つの強拍があることと、実際強勢を持つ音節でリズムを刻むことの間には、大きな違いがある。同じ４カ所なら、たとえば９行目は、“In the dark blue sky you keep”と、本来強勢のある単語でビートを刻むほうが自然な散文のストレス・タイミングに近いと言えるであろう。こうした印象を避けるためには、たとえば“In the darkened sky you keep”のような形にすれば紛れがなくなるのだが、英語の作詩法上は、そこまでしなくても韻律は崩れないと考える。[4]

一方、韻律が崩れるのを避けるための統語法上の操作が２行目に見られる。通常の語順では“When he shines upon nothing”であるが、最後の「強弱」２音節からなる単語が韻律上「弱強」に位置してしまう。これは、syllable-stress verseでは通常不適格とされる配置であり、これを避けるために前置詞と切り離してまで語順を入れ替えている。こうすると、強勢の並びは確かに整然と一語置きになるが、意味を処理する過程で奇異な印象を与えることになる。語やフレーズのつながりといった統語的要素もリズム感を生み出していることからすれば、この操作は痛し痒しである。

“Twinkle, Twinkle, Little Star”は、強拍と弱拍が交互に現れるduple meterである。一方、“Humpty Dumpty”は、この名前の部分だけが例外で、ほぼ強弱弱のtriple meterと見てよいだろう。この場合は、単に単語の強勢だけを見ているとリズムがつかみにくくなる。

Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king's horses,
And all the king's men,
Couldn't put Humpty together again.（Opie and Opie 252）

このテクストでは３行目と４行目が短くなっているが、それぞれ２拍ずつ持っており、実際の

リズム上は合わせて１行分である。伝統的用語では強弱弱４歩格（dactylic tetrameter）で行末の２音節分の弱拍を空にした形で、１、２行目の頭からの半行分のみ強弱（trochee）で置き換えたものと捉えられる。ここで注目すべき点は、弱拍の構成である。１行目の“on a”や５行目の“-ty to-”などが弱いことは疑問の余地がないが、２行目の“a great”や２カ所の“the king's”や５行目の“-n't put”は、それぞれの２つの音節が同じストレス・レベルになってはいない。いずれも後ろが相対的に強いが、この音節が弱拍になるのは、次の強拍との統語上の関係性が影響している。つまり、次の強拍のほうがさらに相対的に強い強勢を持つからである。

この詩がルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』（*Through the Looking-Glass*）に引用されていることはよく知られているが、現在のスタンダードなヴァージョンとは最後の行が異なっていることはあまり知られていないかもしれない。実際この詩には、ほかのナーサリー・ライム同様、様々なヴァージョンが存在したことがわかっている。[5] “Couldn't put Humpty Dumpty in his place again”（Carroll 219）となっているその最終行について、アリスは“much too long for the poetry”と述べているが、これは、この行を４拍で分析しようとしても容易にはできないということである。“in his place”が、現在われわれが馴染んでいるヴァージョンには見られない詩句であるが、韻律的にはその部分はさほど難点ではなく、問題なのは、“Dumpty”が入った分だけ１拍余計に必要なように見える点である。キャロルは物語のなかで様々な詩のパロディを披露しているが、この詩については、キャロルがわざとアリスに歌詞を記憶違いさせているという可能性よりも、自らが親しんでいたヴァージョンをごく自然にアリスに言わせたという可能性のほうが高いと思われる。というのも、４行目に“Humpty Dumpty”の２語を含むヴァージョンはいくつも確認されており、また、ほぼ同時代に作曲家エリオットが出版した童謡歌曲集では、やはり最後の行が“Couldn't put Humpty Dumpty together again”と、ふつうに読めば現代のヴァージョンより１拍分長くなっていて、そこまでの３行と同じ長さの節に収めることが出来ず、行の後半のメロディは間延びしてしまっている（Elliott 30）。それでも、当時これらの行が４拍ではなく５拍で読まれていたと断定するのは性急だし、十分な根拠もない。もしDumptyという語が含まれても韻律上大きな差が出ないのであれば、この詩全体の韻律も見た目以上に複雑かもしれない。たとえば、長いヴァージョンの行を表面的には弱弱強４歩格（anapestic tetrameter）と読むことも十分可能であり、２つのヴァージョンを比べたとき、“put”が弱拍に位置するという短いヴァージョンの分析は自然な選択とは言い切れなくなるであろう。

同じくtriple meterであるが、強拍と行内の相対的な強勢レベルの階層構造との関連性がやや薄く、通常のイントネーションとのずれを感じさせる例がある。

> Pussy cat, pussy cat, where have you been?
> I've been to London to look at the queen.
> Pussy cat, pussy cat, what did you there?
> I frightened a little mouse under her chair.（Opie and Opie 423-24）

“Pussy cat”は１語に綴ることも多く、最初の音節に強勢があることは当然で、１、２行目にはほとんど不自然さはない。３行目の“did”は助動詞ではなく、本動詞と主語を倒置させる古い形の疑問形であり、標準的な学校文法しか知らない者には違和感を与えるかもしれない。しかし、それより問題なのは４行目で、最初の強拍の前に弱拍が置かれ、あとは２音節ずつ隔

てて強拍があるという形である。このとき、フレーズの構成からみると、ふつうなら“mouse”にあるべき句強勢のピークが“little”にあり、さらに“under”は通常“mouse”よりは弱いはずであるが、韻律上は逆である。[6] “little”という形容詞は、ナーサリー・ライムに頻繁に現れるが、名詞句内のその他の単語との組み合わせにはある種の定型化されたパターンがあり、あるときは強勢のある１音節目が強拍に位置し、あるときは２音節とも強拍から外れる。次は、強拍から外れている例である。

One, two, three, four, five,
Once I caught a fish alive,
Six, seven, eight, nine, ten,
Then I let it go again.

Why did you let it go?
Because it bit my finger so.
Which finger did it bite?
This little finger on the right.（Opie and Opie 395）

この詩の第２連はあとから追加されたものであり、５、７行目の出だしに見られる強拍の連続は、結果的に行頭の疑問詞を強調するのに役立つわずかな間を生み出す効果が感じられるが、実際はおそらく第１連の強弱の配列をほぼそのままなぞっているだけだと考えられる。第１連はstress verseに近いようにも見えるが、数字だけからなっている２つの行の５つの数字はまったく同格なのに、それぞれ４番目だけが強拍から外れている点は、[7]原理的に異質である。第２連は強拍への昇格が見られ、むしろsyllable-stress verseに接近しているとも言えるが、最終行は、一見規則的な弱強４歩格というよりも、この詩の成立過程から見ても、“little”は本来１音節でもよかった弱拍を埋めていて、dolnikの詩行とみなすのが妥当である。こうした“little”の使い方も、ナーサリー・ライムによく見られる。

もう一編、さらにはっきりと成立過程が韻律を大きく変化させていく詩に触れておきたい。

Ding, dong, bell,
Pussy's in the well.
Who put her in?
Little Johnny Green.
Who pulled her out?
Little Tommy Stout.
What a naughty boy was that,
To try to drown poor pussy cat,
Who never did him any harm,
And killed the mice in his father's barn.（Opie and Opie 174）

一見してわかるとおり、６行目までと７行目以降ははっきりリズムが異なっている。７行目以降は後から付け加えられた部分であることが推察できる。実際この詩はもともと、いたずらな子が猫を井戸に沈めて死なせてしまったという４行目までの内容だけからなっていたようであり、それ以下の教訓的な部分は、子どもへの悪影響に配慮して後に取り繕った結果できたものであるようだ。５、６行目に猫を救った人物への言及が新たに差し挟まれたことにより、論理

展開の上でも“naughty boy”に至る流れが少し不自然になっているが、それは詩形の上でも言える。ふつうは４行単位でまとまりを作るのがナーサリー・ライムの常套であるが、さらに２行加わったことで中途半端なリズム感が生まれてしまっている。また、前半は３拍（１休拍を加えて４拍）と分析したが、[8]これは７行目以降の韻律と噛み合うようにしたからで、仮に原形と考えられる４行目までに限ってみると、各行の両端の音節を強拍と見て２拍とするほうが、[9]“Who put”の強拍の連続が避けられるなど、英語としてはよりリズムが改善される。

３．Dipodism

ここまで見てきたstress verseやsyllable-stress verseといった形態では、詩を構成する音節として強拍と弱拍の２つのレベルしか区別しないのが慣習的な方法である。これに対し、実際の英文の中間的なストレスの複雑な構成をより多くのレベルに分けて分析しようという試みもなされてはいるが、結局は隣り合う音節の相対的な強弱が韻律を生み出す根本原理であるため、従来の韻律の理論そのものを否定することにはならない。[10]しかし、それとは別に、ナーサリー・ライムに顕著なリズムとして、強拍にさらに強弱の階層性が感じられる、dipodyという仕組みが存在することがしばしば言及される。Dipodicなリズムは、原理的には奇数番目または偶数番目の強拍をもう一方より強いとみなせば、どんな詩にも必ず存在していると言えるが、ここでは、初めからdipodicなリズムを組み込んだ強い強拍が４拍ある詩行(古典ギリシア・ラテン詩のtetrameterと同じ原理で、[11]現在の一般的な用法で言えば［１拍が休拍になることが通例なので］heptameterに相当する）を特徴的なものとして取り上げる。別な言い方をすれば、強拍の間に弱拍が３音節分あり、その真ん中に少し高い山が感じられるという構成である。ナーサリー・ライムの場合、実際にはつねに厳密に３音節の間隔を保つことはないようである。

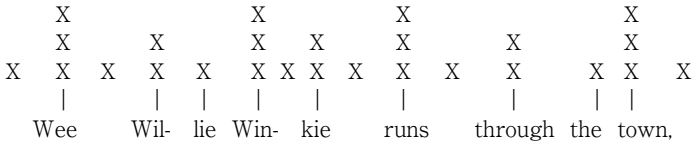
このdipodicなリズムは、単純に韻律の階層構造から導き出されるもので、実際の英文のストレス構成とは異なるという点に注意が必要である。この階層構造をわかりやすくするために、グリッドと呼ばれる表示方法を使って詩の韻律を分析することがある。[12]以下に、まずは１行だけ例を示す。

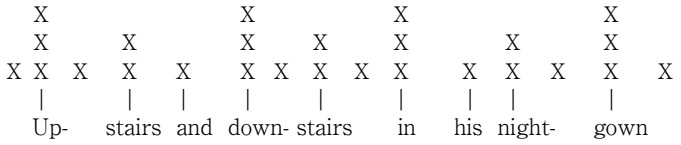
```
        X               X               X               X
        X       X       X   X           X       X       X
X       X   X   X       X   X X X       X   X       X   X   X
|       |   |   |       |   |   |       |   |       |   |   |
There   was a   crook-  ed  man,  and he  walked a   crook-  ed  mile,
```

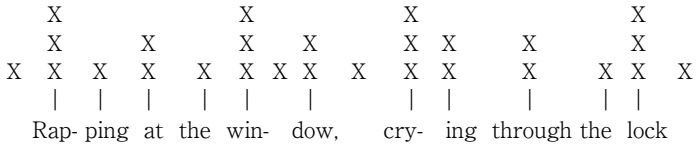
（Opie and Opie 340）

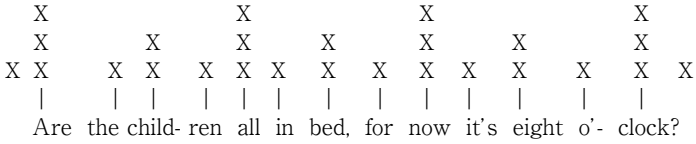
この詩は、“a crooked”を執拗に繰り返すことでよく知られていて、ちょうどその部分が小さな山に当たっているため、素直に読めるリズムになっている。行のちょうど中間の“and he”は、“a crooked”と韻律上同じ長さに相当するが２音節しかなく、文の切れ目のポーズが空白となるもう１拍分に当たるようにするのが、自然な配置であろう。

“There Was a Crooked Man”がdipodicであることは出だしで明白にわかるが、後半を見てはじめて前半も同じ原理で分析すべきことがわかるケースもある。









（Opie and Opie 511）

この詩の出だしはtriple meterが基調に見えるが、最終行は完全にdipodicである。Dipodicというのは、弱拍が３音節という捉え方もできると述べたが、その意味ではquadruple meterと呼べなくもない。[13]その観点を敷衍して、この詩を全体として見れば、弱拍の部分が１～３音節からなるloose meterと捉えることも可能である。しかし、この説明はどこか不十分と言わざるを得ない。一つには、次の詩のリズムは質的に異なるように感じられるが、まったく同じ用語で記述できてしまう。

Pat-a-cake, pat-a-cake, baker's man,
Bake me a cake as fast as you can;
Pat it and prick it, and mark it with B,
Put it in the oven for baby and me.（Opie and Opie 404）

この詩がtriple meterを志向していることは明白であろう。そして、強拍は内容語もしくは文末に置かれた単語であり、自然と強勢が置かれるので、非常にリズムが取りやすい。４行目の弱拍の“it in the”の部分は、たまたま３音節になったという以上の理由は見あたらない。一方、“Wee Willie Winkie”の最終行は、４拍を念頭に置いて書かれたと言うよりは、７拍分強拍を用意して、機械的に奇数番目を上位の強拍とした結果できあがったと理解するほうが、“child-”と“all”の相対的な強さなどの問題に説明を与えやすい。“Pat-a-cake, Pat-a-

cake”は十分stress verseと捉えることができるが、“Wee Willie Winkie”をstress verseに分類するのは相当繊細さを欠く議論である。

“Wee Willie Winkie”は、各行とも（少なくともフレーズ上は）２つめの下位の強拍のあとに行内休止（caesura）があるとみなせるだろう。逆に次の詩は、最初から同様の位置で行を分割した形で文献上登場したものだが、リズム上はdipodicと見るほうがどちらかと言えば自然である。上位の強拍のみ下線を付して以下に示す。

I had a little nut tree,
  Nothing would it bear
But a silver nutmeg
  And a golden pear;

The King of Spain's daughter
  Came to visit me,
And all for the sake
  Of my little nut tree.（Opie and Opie 390）

この形のままそれぞれの連をshort meter（もしくはバラッド連）のように扱うとすれば、“daughter”の２音節とも強拍としたり、[14] ７行目が１拍足りないため次行の“Of”を４拍目とみなすなどの特殊な操作が必要となる。Dipodicに捉えたとしても、下線部がすべて自然な強勢のピークとは考えにくい。どちらにしても、ナーサリー・ライムにはこうした特異な韻律構成が見られることを忘れてはならない。

４．結び――リズム教材としての適否

ここまで見てきて明らかなとおり、ナーサリー・ライムと英語のストレス・リズムの関係は相当複雑である。確かに強弱の交替のパターンが比較的自然でわかりやすい詩も存在するが、それらが必ずしもナーサリー・ライムのリズムの典型的な姿であるとは言えない。単にナーサリー・ライムをストレス・リズムに関する教材として使うという言い方は厳密さを欠いている。どんなレベルの学習者に、リズムの何を学ばせるのか、そこにナーサリー・ライムのどのような特徴が関わるのかを整理すれば、自ずと応用範囲は限定されてくる。たとえば、音韻や文法に関する知識が乏しく、音節の強勢の有無を発音上表現することに慣れていない学習者に直感的に学ばせるのであれば、やはり同じ指導の一環として与える素材の特徴に一貫性を持たせなければならないであろう。そのような学習者に、上に引用した“Twinkle, Twinkle, Little Star”のなかの“the sun is in the sky”という一節の“in”と“Pat-a-cake, Pat-a-cake”のなかの“Put it in the oven”の“in”が区別できるとは考えにくい。つまり、昇格や降格といった操作を顕著に含む詩は避けたほうが無難であろう。ナーサリー・ライムをリズム良く発音するという場合、たいていは（韻律とは何かを理解しないまま）韻律を強調して読むことを意味し、散文として読むことではないであろう。散文として読むなら、少なくともことさらストレス・リズムの教材としてナーサリー・ライムを選ぶ意味は薄い。たとえば、仮に小学校外国語活動のような限定的な目標と時間のなかで使用したとしても、結果的にもストレス・タイミングの習得は期待できない。英語を母語とする子どもたちが幼い頃にナーサリー・ライムに親しむことが多いからといって、外国語の初心者に適した題材だと短絡的に結論すべきではない。むし

ろ、ストレス・リズムにある程度十分親しんでいる学習者が、英語の音韻構造を利用した遊びに英語のリズムの複雑さや奥深さを発見するきっかけを与えるものと捉えるのが妥当ではないだろうか。

注

1．たとえば、Rasinski and Padak 42-51を参照。Harperは実験において、短期間でもナーサリー・ライムを利用した場合のほうが音素（音韻）認知力が高められることを示している。また、別の見方をすれば、ナーサリー･ライムに興味を示さないことが、難読症を持っている可能性を表す一つの指標となり得る（Shaywitz 95）。
2．Iambic pentameter verseに現れる具体的な詩行のさまざまなリズムの違いについては、Steele 27-51が詳しい。
3．Tarlinskaja、丸山（2011）を参照。
4．Hayes（1995）373ff参照。Beat additionはフレーズ内の操作だが、英詩ではフレーズを超えた操作が行われることは珍しくない。
5．テクストの異同に関する情報は、特に断りがない限り、Opie and Opieによる。
6．I frightened a little mouse under her chair.という分析もありうるかもしれないが、ナーサリー・ライムは音楽の拍子に通じる規則的なリズムを優先する傾向が顕著であり、事実この詩についているスタンダードなメロディでも“un-”にビートがある。
7．もちろんこの行のリズムが４拍だからであるが、なぜ“four”が弱拍になるのかについては、short meterのスタンザとの類推による説明がされている（Hayes and MacEachern 9-10）。
8．Fabb and Halleも同様の分析をしている（76）。
9．Attridge（1982）95を参照。
10. Steeleは４レベルのストレスを用いた分析についての利点とともに限界も述べている（31-32）。
11. Gasparov 65-87を参照。
12. もともとLibermanが音楽の韻律との対応を説明しようとしたものだが、ここではHayes and Kaunにならい、便宜上中間の強さの１拍を省略した。
13. Attridge （1995） 77-79を参照。
14. この点については丸山（2011）で触れたが、この特徴がドイツ語のナーサリー・ライムに共通してみられる不自然なストレス配置で、ゲルマン語の語彙のストレス構成と作詩法とのミスマッチに関連しているという指摘（Noel Aziz Hanna, et al. 257-60）もある。

参照文献

Attridge, Derek. *The Rhythm of English Poetry*. London: Longman, 1982.
—. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
Carroll, Lewis. *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. Ed. Martin Gardner. London: Penguin Books, 2001.
Elliott, J. W. *Nursery Rhymes and Nursery Songs*. [1870]. Mineola, N.Y.: Dover Publications,

2004.

Gasparov, M. L. *A History of European Versification*. Trans. G. S. Smith and Marina Tarlinskaja. Ed. G. S. Smith with L. Holford-Strevens. Oxford: Clarendon P, 1996.

Fabb, Nigel and Morris Halle. *Meter in Poetry: A New Theory*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

Harper, L. J. "Nursery Rhyme Knowledge and Phonological Awareness in Preschool Children." *The Journal of Language and Literacy Education* 7.1 (2011): 65-78.

Hayes, Bruce. *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*. Chicago: U of Chicago P, 1995.

— and Abigail Kaun. "The Role of Phonological Phrasing in Sung and Chanted Verse." *The Linguistic Review* 13 (1996): 243-303.

— and Margaret MacEachern. "Online Appendices to Hayes and MacEachern, 'Quatrain Form in English Folk Verse.'" Online. http://www.linguistics.ucla.edu/people/hayes/folkappx.pdf. 13 Sep. 2011.

Liberman, Mark. "The Intonational System of English." Diss. MIT, 1975.

Noel Aziz Hanna, Patrizia, Katrin Linder and Andreas Dufter. "The Meter of Nursery Rhymes: Universal Versus Language-Specific Patterns." *Sounds and Systems: Studies in Structure and Change: A Festschrift for Theo Vennemann*. Ed. David Restle and Dietmar Zaefferer. Berlin : Mouton de Gruyter, 2002. 241-67.

Opie, Iona, and Peter Opie, eds. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 1997.

Rasinski, Timothy V., and Nancy D. Padak. *From Phonics to Fluency: Effective Teaching of Decoding and Reading Fluency in the Elementary School*. Second Ed. Boston: Pearson, 2008.

Shaywitz, Sally. *Overcoming Dyslexia: A New and Complete Science-Based Program for Reading Problems at Any Level*. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

Steele, Timothy. *All the Fun's in How You Say a Thing: An Explanation of Meter and Versification*. Athens: Ohio UP, 1999.

Tarlinskaja, Marina. *Strict-Stress Meter in English Poetry Compared with German & Russian*. Calgary: U of Calgary P, 1993.

丸山 修. 「ナーサリー・ライムの特性と言語教育」『静岡大学教育学部研究報告(人文・社会・自然科学篇)』61(2011):101-111.

Abstract

This paper focuses on the sophisticated ways the meter of nursery rhymes derives its unique rhythm but deviates from the natural stress rhythm of English, in order to evaluate their usability as learning material for the Japanese. Several rhymes including "Twinkle, Twinkle, Little Star," "Humpty Dumpty," "Wee Willie Winkie" and "Pat-a-cake, Pat-a-cake" are discussed to illustrate general metrical rules and conventions such as promotion and demotion, the metrical diversity of nursery rhymes, the changeability of texts in the course of time, and how dipodism works. As a result, we may find that nursery rhymes are deeply interesting material for at least intermediate learners already equipped with a basic knowledge of the phonology of English, but should be used with precautions for beginning learners.