

ナーサリー・ライムの特性と言語教育

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2011-06-19 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/10.14945/00005664

ナーサリー・ライムの特性と言語教育

The Peculiarities of Nursery Rhymes and their Relation to Language
Teaching/Learning

丸 山 修

Osamu MARUYAMA

（平成22年10月6日受理）

1. はじめに

日本において、ナーサリー・ライムもしくはマザーグース・ライム（ソング）と呼ばれる、主に子ども向けの英語の詩に関心が寄せられる場合、大きく分けて教養主義的な方向性¹と語学的な方向性の二つが存在する。そして、語学的目的でナーサリー・ライムが扱われる場合、そこには英語のリズムがわかりやすい形で現れているという主張に突き当たることが多い。しかし、この主張は厳密性に欠けており、不正確なイメージに基づいて行われている。ナーサリー・ライムのリズムを理解するためには、詩の仕組みやそれが前提とするものを理解している必要があり、また、多様な詩のなかでも、ナーサリー・ライム独自の特徴を理解しなければならない。そうすることによって初めて、ナーサリー・ライムの活用の仕方についての洞察が得られるであろう。

2. 英語のリズムと詩

ナーサリー・ライムのリズムとは何かを改めて考える前に、一般にナーサリー・ライムを利用してリズムを習得しようという場合、そのリズムとは「英語のリズム」のことであり、とりわけ日本語のリズムと比較した場合の特徴を指していることを指摘しなければならない。日本語が音節（またはモーラ）でタイミングを取っている（syllable- or mora-timed）のに対し、英語はストレス（強勢）でタイミングを取っている（stress-timed）と言われる。正確には、ストレスというのはストレスを持った音節のことであり、英語においても音節の働きを無視できるわけではない。重要な点は、英語に強弱の音節があり、強い音節で大まかに一定のリズムを刻んでいるということである。検定教科書をはじめ、随所に見られる学習者向けの補助として、任意の英文の強い音節に「●」などの印を付したり、強い音節に大きな「●」を、弱い音節に小さな「・」を付したりすることがある。ナーサリー・ライムを印刷物上で提示する際にも、この方法はしばしば取られる。²

どんな英文にも、この「英語のリズム」は備わっているはずである。しかし、ことさらナーサリー・ライムのような詩が注目されるとすれば、それは、詩が散文に比して、より規則的な

リズムを持っているため（いわゆる自由詩は、実質上は散文とみなすことができるので、ここでは取り上げない）、そのリズムが捉えやすくなるはずだと考えられているからである。しかし、詩のリズムは、本当に英語の強弱リズムを高めるだけしかしないのだろうか。詩が、言語の特性を用いて、周期性を読者に感じさせるものであることには、疑問の余地はない。ただ、その「言語の特性」は音節の強弱だけとは言えないし、その「周期性」も強弱の交替ではない。

形式上、詩（律文ないしは韻文）を散文と分け隔てるリズム上の基本単位は行である。詩は、一定の長さの行の存在を読み手に感じ取らせることによって、繰り返しを予期させる。これが詩の周期性である。印刷された詩は、通常改行を伴ってレイアウトされているが、これはあくまで慣例で行われているだけであって、そもそも言葉を組み合わせる際に行の存在を浮かび上がらせる工夫が幾重にも積み重ねられているため、朗読や歌唱を聞けば改行の位置がわかるのが伝統的な形式の詩の特徴である。³

詩の行の長さを測るための仕組みが韻律（meter）であるが、ある具体的な行のリズムを韻律的に説明する理論は一つとは限らない。しかし、どのような方法を取ろうが、ある詩の韻律と実際のリズムを同一視することは避けなければならない。また、韻律自体も、ある程度均一な強弱の波を使用言語に与える操作ではあるが、言語の音声上の特徴すべてを支配できるわけではない。このことは、韻律を論じる際にイクタス（ictus）やビート（beat）といった用語を導入する必要があることに現れている。イクタスは韻律上強拍がおかれるべき位置のことであり、実際にはストレスを持った音節が配置されないケースはよくある。この説明では、理論上の韻律と実際の詩行のリズムの間の距離が議論の的になる。⁴ 一方、ビートは音楽との連想が強いが、こちらは実際に詩行においてどの音節に一定のリズムを刻むタイミングを合わせるかを問題にした表現で、やはりビートが置かれる音節に必ずストレスがあるわけではない。⁵ たとえば、ワーズワースの“I Wandered Lonely as a Cloud”は、伝統的用語ではiambic tetrameterで書かれているが、1行だけ取り出すと、韻律上曖昧な部分も見られる。なかでも、6行目の“Fluttering and dancing in the breeze.”（下線部がイクタス）においては、“fluttering”は“flutt’ring”のように2音節として扱われ、しかもiambではなくtrocheeのリズムを持っている（いわゆるfoot substitution [詩脚の入れ替え]が行われている）。しかし、文脈から独立させて散文として捉えれば、語強勢は3つ（上の韻律分析の“in”を除いた残りの下線部）であり、それぞれ3つの弱い音節によって隔てられている。音節数だけを問題にすれば一見ストレスが等間隔で置かれているが、今述べたように、実際の詩の韻律の構成はそうなっているわけではない。この、より散文的（自然な）リズムをそのまま使った詩を想像するとしても、英語の詩では弱い音節が3つ連なる韻律をいわゆるリズムのひな型として使うことはほぼないと言って良く、⁶ そうだとすれば、この行は、韻律上強弱を繰り返し、9音節目が強で終わるという解釈が妥当である。この解釈であれば、行頭の弱音節（anacrusis）が欠落したiambic pentameterの詩の1行と見ることも可能である（上の韻律分析で“-ing”にも下線を加えた形になる）。しかし、いずれにしても、イクタスに語強勢のない音節が来ることに変わりはない。つまり、韻律は、詩全体として機能する仕組みであり、行の長さはストレスの数だけでは測れない。⁷

3. ナーサリー・ライムの成り立ちとリズム

上に挙げたワーズワースの詩は、syllable-stress verse (accentual-syllabic verseなどとも言う)である。このタイプの詩では、1行当たりの音節数が原則として一定である。これに対して、現在ナーサリー・ライムに数えられる詩のなかには、syllable-stress verseも存在する一方で、音節数が一定でないものが数多く含まれる。後者のタイプは、特にイクタスの間隔が1-2音節のものをドルニク (dolnik) と呼ぶことがある (Tarlinskajaを参照)。ドルニクの典型例は民間伝承のバラッドやフォーク・ソングで、ナーサリー・ライムも民間伝承される詩であり、もともとバラッドであったものもあるという点で、共通したリズムを持つものが多い。イクタスの間隔が不規則だと、イクタスとストレスを一致させないと韻律がわかりにくくなることは予想できる。しかし実際にはそうでないケースは少なくない。たとえば、

Where are you going to, my pretty maid?

I' m going a-milking, sir, she said,

Sir, she said, sir, she said,

I' m going a-milking, sir, she said.

May I go with you, my pretty maid?

You' re kindly welcome, sir, she said... (Opie and Opie 330-31)

において、下線を付した位置にイクタスがあるが、下線のない5行目は何通りかの解釈が可能である。最初のイクタスは、通常ストレスのある“go”の位置にあるとするよりも、anacrusisを1音節と見て、“I”にあるとするほうが、韻律上は均整がとれるように思われる。一方、引用しなかった部分でも何度も繰り返される“my pretty maid”については、すべて“my”にイクタスがあることから、この行も同じとふつうは考えるであろうが、イクタスの間隔を均等に近くするためにこの行では“pret-”に置くことも十分可能である。この例からもわかるように、ドルニクにおいても、ある行の韻律は、その行の自然なストレス構成だけでは判断できず、その詩の形式上のパターンを考慮しなければならない。

“Twinkle, Twinkle, Little Star” や “Mary Had a Little Lamb” のように、作者が特定可能でsyllable-stress verseとみなすべき詩であっても、作者不詳で音節数が不規則な詩であっても、大多数のナーサリー・ライムについて言えることは、ある限られたパターンに則って詩行をグループ化しているということである。これらのパターンは、後述する、多くのフォーク・ソングやバラッドに見られるスタンザ構成と一致している。このことは、ナーサリー・ライムが歌として親しまれてきたことを示すにほかならない。だからといって、特定の詩に伝統的に結びつくようになったメロディそのものに重要な意味があるというわけではない。⁸ たとえば、遊び歌としてナーサリー・ライムを捉えた場合、メロディを知っていれば、動作のタイミングを合わせるのは容易であろう。メロディのなかで必要な要素は、音の高低ではなく、合図となる音の時間的配置、すなわちリズムなのである。歌としては馴染みがない(ある時点で歌がないというだけで、潜在的にはいつでもメロディが付けられる可能性がある) ナーサリー・ライムでも、同様のことが言える。重要なことは、ナーサリー・ライムが全体として、比較的単純な曲付けを助けるようなリズムを持っているということであり、韻律や

フレーズ構成を含む詩の言葉は、音楽的なリズム構成を織り込んでいるということである。つまり、イクタスは潜在的に音楽上のビートなのである。この点が、ナーサリー・ライムと、文学性（芸術性）の高い詩との大きな違いである。

バラッドないしはフォーク・ソングの作詩によく使われる詩形は、バラッド・スタンザ（韻律に焦点を当ててballad meterと言うこともある）と呼ばれていて、イクタスを4つ持つ行と3つの行を交互に繰り返す4行からなるスタンザである。厳密には韻の踏み方に違いはあるものの、同じ4 3 4 3という構成のスタンザは、common measure (common meter) と呼ばれることも多い。この名称は、ほかの関連したスタンザとの対比において示唆的である。すなわち、2行目と4行目が1イクタス分長い、4行とも4イクタスからなるスタンザ（4x4と書き表すことがある）をlong measure、逆に1行目が1イクタス分短い、3 3 4 3のスタンザをshort measureという。実際、後者2つの詩形で書かれたバラッドも珍しくない。そして、これら3つは音楽的観点から見た場合、全く同じ数の構成要素からなっている。3という数字は、実際には音が出ている拍だけを数えたものであり、次の行へと進む前に、音の出ない休符に当たる拍が存在している（silent beatやvirtual beatなどと呼ばれる）ので、潜在的には4拍分の長さを表している。したがって、3つのスタンザは、リズム上は同じ4x4なのである。

ナーサリー・ライムを歌として聞くと、そうした4拍のリズムははっきりとわかる。ナーサリー・ライムの詞には、そのリズムを浮かび上がらせる工夫がされている。ひとつには、フレーズ構成がある。行の終わりには比較的大きな統語法上の区切りが置かれ、さらに半行（hemistich）単位でフレーズをはっきり分け、行のリズムを取りやすくする。さらに、その区切りを感じやすくするのが押韻である。一般には誤解されがちだが、韻律は押韻が無くても生み出せる。しかし、押韻があることによって、行のまとまりが聞こえやすくなるのである。ナーサリー・ライムは、本に印刷された形で読まれることはあるが、あくまでも口承文学という性質が強いで、⁹ 聞くだけで行の構成がわかるのが普通である。実はここに一種の落とし穴がある。リズム上は4x4を基本としてはいるが、印刷上行を配列する際には、4拍の1行を二分したりする（特に中間韻を踏んでいるような場合）ことがよくあるのだ。たとえば、よく知られた“Hickory, Dickory, Dock”は、次のように5行に分けるのが一般的である。

Hickory, dickory, dock,

The mouse ran up the clock.

The clock struck one,

The mouse ran down,

Hickory, dickory, dock. (Opie and Opie 244)

一見すると5行とも3拍と捉えらうまく揃っているように見える（5行目が韻律に関係のないリフレインのように見えることも影響しているのかもしれないが、この歌を聴いたこともなく、詩の知識もない人はおそらく3x5と解釈する¹⁰）が、3行目と4行目において弱音節が少なく、ストレスが連なっていることにやや奇異な感じを抱く人は、優れたリズム感を持っていると言えよう（無論、4行目の“ran down”においては、2行目の“ran up”同様、フレーズ内でストレスの従属関係ができる）。実際のリズムは、3行目と4行目がつながって4拍となる、3 3 4 3のshort measureである。この分析が、音節の強弱や純粹に言語的な知識だけでは導き出すことが出来ないことは、明白であろう。もう一編挙げておきたい（下線部がイクタス）。

Curly locks, Curly locks,
 Wilt thou be mine?
 Thou shalt not wash dishes
 Nor yet feed the swine,
 But sit on a cushion
 And sew a fine seam,
 And feed upon strawberries,
 Sugar and cream. (Opie and Opie 164)

この詩の1行目は“locks”にもストレスがあるため4拍にも見えるが、2行目は4拍にも3拍にも短い。全体を見ればわかるとおり、各行2拍で8行からなっている。しかしリズム上は4x4である。その根拠としては、偶数行目の終わりに統語法上比較的強い切れ目があり、韻を踏んでいるのも偶数行目だけであることと、奇数行目の第2イクタスと偶数行目の第1イクタスの間の弱音節数が、行によって別れ方が異なるにもかかわらず、2音節に統一されていることである。逆の言い方をすれば、2行一組と考えなければ、triple feet (anapestないしはdactyl) を使っていることが目立たなくなり、イクタスの位置が特定しづらくなる。たとえば、3行目は、自然なイントネーションなら、“shalt”ではなく“not”、4行目は“yet”ではなく“feed”に強勢を置くかもしれない。このように、ナーサリー・ライムのリズムを的確に捉えるためには、その詩の根底にあるスタンザ構成を見極めることが重要なのである。

4. 弱終わり (feminine ending) とイクタスの衝突

ナーサリー・ライムは、個々の詩の全行を観察すると弱音節で始まる (anacrusis) 傾向が優勢でも、第1行についてはイクタスから始まっていることが多い。これは、音楽上小節の頭が強拍で始まるためである。仮に詩行が弱音節で始まっている場合は、最初のイクタスを小節の頭に位置させ、弱音節を前の小節に押し出すという操作が行われる (anacrusisは音楽用語では弱起のことを指す)。これに対して、行末の弱音節の扱いは様ではない。ナーサリー・ライムは基本的に韻を踏むが、その多くはストレスのある音節で終わる。一方、弱音節で終わる行 (韻を踏んでいる場合は伝統的に女性韻 [feminine rhyme]¹¹ と呼ばれる) も、少数派ではあるが、決して珍しいわけではない。文学的な詩では、行末の弱音節は韻律に影響しない (extrametrical) と見なすのだが、ナーサリー・ライムでは、上述したスタンザ構成の働きによって、弱音節が出現する位置に応じて段階的に韻律に関与する度合いが変わり、イクタスが置かれる場合もあるのである。

Hayes and MacEachernは、類例として数編のナーサリー・ライムをも含めて、フォーク・ソングの四行連を統計的に分類し、審美的に容認されるスタンザ構成を出力する制約を、最適性理論を用いて導き出している。このスタンザ構成の分類は、4イクタスの行を無標と捉え、4行のなかのどの位置に短い、つまり標識となる行があるかに基づいて行われる。¹² この標識によって、部分部分のまとまりや区切りの感覚を生み出すことが出来ると考えられている。本稿における関心は、分類そのものよりも、有標性を示す行のリズムにはどのようなものがあるかである。純粹に読むための詩としてみると、問題となる行は、強音節で終わる3イクタスの行 (上記論者の符号で3) か、同じ3イクタスでも、さらに後ろに弱音節が続く行 (同3f) か

のどちらかである。しかし、歌として曲に乗せる場合は、3fの最後の弱音節を、4拍目を打つタイミングで出すか(同G)、3拍目と4拍目の間で打つ(同3f)かで、その行の有標性の強さに違いが生まれる。このとき、3fは3イクタスだが、Gは4イクタスと理解される。

歌として捉えない場合、3fとGは区別することが難しいようにも見える。すでに見たとおり、四行連に典型的な形として、4x4と4343がある。偶数行目に問題の行が現れる場合、それがGか3fか、つまりそのスタンザが4x4か4343かは、曲を参照しなければ判別できない。たとえば

Jack and Jill went up the hill
 To fetch a pail of water;
 Jack fell down and broke his crown,
 And Jill came tumbling after.... (Opie and Opie 265)

において、馴染みのメロディによれば、下線部にはイクタスがあるが、読む場合は、単語のアクセントに従って軽く発音してもおかしくない。しかし、問題の行がはっきりとGとして扱われているのがわかる場合もある。これについても、やはりスタンザ構成が関わっている。例としては、次の歌がある。

Bye, baby bunting,
 Daddy' s gone a-hunting,
 Gone to get a rabbit skin
 To wrap the baby bunting in. (Opie and Opie 71)

これは、子守歌としてよく知られている。前半の2行は女性韻を踏んでおり、語強勢は3つある。後半の2行が4拍なのは明らかであろう。しかし、3344という構成は、四行連の形としては存在しないし、実際に歌としても、詩としても、後ろに向かって長くなる形は不格好だと感じられるからである。したがって、このスタンザはGG44(=4x4)という構成になる。曲の上でももちろんそのことは確かめられる。

Gの存在は何を示しているのだろうか。通常の韻文の場合は、隣り合っている音節の組み合わせが強弱(弱強でも同様)で、その両方が同じ単語の一部のときは、その強音節がイクタスに置かれ、弱音節はイクタスから外れるのが大原則である。確かに一つ一つの音節を独立したものと見た場合、イクタスとストレスが一致しないこともしばしばあるが、連続する音節で見た場合は、Gに見られるようなイクタスの置き方は極めて異例である。こうした弱音節の強拍への昇格は、言語的な傾向に逆らっており、外的な要因が働いていることは明らかであろう。要するに、音楽に乗せることを前提としているということである。Gは特殊な位置におけるイクタスの配列を指した符号だが、同じように、言語外的なリズムを前提にしていると考えられる隣り合わせのイクタスの配列がほかにも見られる。イクタスが隣り合うこと自体は、常に不自然さを伴うわけではない。上に引用した“Bye, Baby Bunting”の出だしの部分がそうであり、ストレスがそのままイクタスであり、フレーズの切れ目に読点があるため、ここに間があることははっきりわかる。これは、言語的なプロソディによるものである。一方、次の詩には、イクタスの隣接について、性格の異なる事例がいくつか見られる(イクタスに下線を施し、紛らわしくないように、一部の単語にダッシュを入れた)。

Sing a song of six—pence,
 A pocket full of rye;

Four and twenty black—birds,
Baked in a pie.

When the pie was o—pened,
 The birds began to sing;
Was not that a dainty dish,
 To set before the king?

The king was in his counting—house,
Counting out his money;
 The queen was in the par—lour,
Eating bread and honey.

The maid was in the gar—den,
Hanging out the clothes,
 There came a little black—bird,
 And snapped off her nose. (Opie and Opie 470-71)

これは形式上、4 3 4 3 が4連にわたって続く詩である。このように複数の連から構成される場合は、連ごとにスタンザ構成が変わることは例外的である。そうすると、連の奇数行目では、どうしてもGという捉え方をしなければならない箇所が出てくる。ただ、同じように行末にあるイクタスの連続でも、1行目の“sixpence”や3行目の“blackbirds”は、もともと別個の単語がくっついて一語になった単語であり、不自然さは比較的小さい。逆に、Gと同じストレス構成であっても、10行目と12行目は3fである。もちろん、残りのスタンザの対応する行がすべて3イクタスで、強音節で終わっているからであるが、この詩とは異なり、複数連からなり、対応する有標の行（3イクタスの行）に男性韻と女性韻のどちらも使われている詩¹³において、男性韻では4拍目は当然空になるが、女性韻では4拍目を埋める（つまりG）例もある。“Goosey, Goosey Gander”や“Little Tommy Tucker”はその例であるが、これは、第1連で女性韻を使っているためだと思われる。これら二つの詩のスタンザ構成（G3G3）から判断すると、無標な行（各連の奇数行目）ではGは4拍であるが、有標な行（偶数行目）では3拍とみなさなければならない。出現する行によって最後の弱音節の働きに違いがあるのかは、さらなる詳細な研究の余地がある。

最後に挙げるが、“Sing a Song of Sixpence”のなかでもっとも注目すべきイクタスの連続は、4行目と16行目である。どちらの行でも連続している音節のストレスレベルは平坦ではない。16行目の“snapped off”は句動詞を形成しているため、通常は“off”のほうに強勢があるはずである。もっとも、“snapped”は意味が濃いので強く読まれてもさほど違和感はないかもしれない。一方、4行目の“in”は、通常のイントネーションでは短く軽くなるはずである。ただし、鳥をパイに入れて焼くことの奇妙さを強調して“in”に文強勢を置いたという解釈もできなくはない。

句動詞や前置詞を含むイクタスの連続は、ナーサリー・ライムにおいては決して珍しいことではなく、すべてについて上のように合理的な説明を探そうとするのはあまり意味がない。た

たとえば、“Baa, Baa, Black Sheep”と“One, Two, Three, Four, Five”という馴染みの詩から、先ほどと同様にイクタスを示して、1連ずつ引用する。

One for the mas-ter,
 And one for the dame,
 And one for the little boy
 Who lives down the lane. (Opie and Opie 101)

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

前者のようにイクタスの間隔が詰まっている場合、2つのイクタス（とそれに付随する弱音節）を強弱の組み合わせに見立てて1つの詩脚のように扱うほうが、リズムが滑らかに感じられるかもしれない。しかし、それで明らかに自然な英語本来のリズムになるというわけではない。たとえば、フレーズの核である“boy”よりも“little”のほうが強いということになる。このdipodicなリズムはラップにも見られる。ラップのリズムには、ネイティブスピーカーさえ簡単にまねができないようなものも含まれていることは銘記すべきである。¹⁴

5. ナーサリー・ライムの利用に当たって

われわれがナーサリー・ライムと呼んでいるものは、さまざまな由来を持ち、数世紀にも及ぶ年月の間に集積した詩の集合体であり、その形態的特徴を抽象的に語るのにはある種の大胆さが必要である。しかし、ナーサリー・ライムを全体としてみれば、一定の傾向が見られることは事実である。ところが、ナーサリー・ライムを一種のカテゴリーとして英語技能の伸長に応用しようという場合、そうしたナーサリー・ライムの特性をどのように利用すればより効果的に学習者に良い影響を与えることが出来るのか、改めて分析的に議論されることはあまりない。もちろん、徹底的にナーサリー・ライムだけを使って英語を教えるという事例は、少なくとも公的機関では皆無に等しいと思われるし、取り上げるとすれば、場当たりのことになることは否めない。ナーサリー・ライムも英語で書かれている以上、繰り返し声に出したり、覚えて歌ったりそらんじたりするうちに英語が身につけていることは間違いない。ただ、そうした非体系的な指導の場面において、読み方やリズムの取り方によって、どの程度技能上の差が出るのかは、実地に検証することはあまりないし、実際困難だろうと予想できる。¹⁵ これまで見たように、ナーサリー・ライムのリズムは、言語そのもののリズムとは言えず、むしろ、言語のリズムを踏まえた上で、一定の慣例に則って臨機応変にそれを変化させるものである。ナーサリー・ライムのリズムを楽しもうとすれば、言語的なリズムはある程度犠牲にならざるを得ない。ナーサリー・ライムのリズムと言語のリズムの折り合いをどう付けるかは一筋縄では行かないのである。

ある意味ではナーサリー・ライムはオーセンティックな教材であるが、特に、習得しようとしている言葉が標準的な口語英語であるなら、その特徴と比較して、個々の具体的な詩が本当に言語材料としてふさわしいものかを吟味することは重要である。繰り返すが、ナーサリー・

ライムにはさまざまなタイプの詩がある。ただ感覚的に詩を選ぶのではなく、ナーサリー・ライム全体としての特性を理解しつつ、目的にあった特徴を持った詩を見極めることが出来れば、たとえ散発的な指導においても、より効果的な使い方につながるのではないだろうか。

注

1. いちいち書名等は挙げないが、ナーサリー・ライムの由来や大衆文化における引用例を紹介するものが典型的な例である。
2. 書物の全体ないしは一部でナーサリー・ライムをまとめた形で扱い、英語のリズムを習得するという目的を明示した書籍として比較的手に入れやすいもの（原岡、深澤、藤田）には、この特徴が見られる。どの書籍も、イクタス（後述）の位置を示すために印を使っている。
3. 改行が慣例であることについては、Preminger 1348を参照。
4. Tarlinskaja 5-6。ただし、イクタス自体曖昧なところがあり、syllable-stress verseでは、ひな型としての強弱の配列のうちの強音節がイクタスと捉えられているようであり、後述するdolnik (strict-stress verse) では、実際に韻律上の強拍がある場所を指している。本稿では、この曖昧さが大きな支障を来さないので、イクタスを使うことにする。
5. Attridgeは、ストレスのある音節をスラッシュ（またはバックスラッシュ）で、ストレスのない音節をxで表し、ビートを表す下線を組み合わせて、詩のリズムを分析する。したがって、 \underline{x} がストレスのないビートである。
6. 強弱併せて4音節の組み合わせは、2音節からなる詩脚に分離できるからである。ただし、後述するように、詩脚そのものを一つの単位として、二つ合わせて大きな詩脚（dipodyと呼ばれる）のように見なすことがある。この場合、三つのレベルの拍が区別できる。Attridge (77-80)はquadruple verseと呼んでいるが、2音節や3音節の詩脚を基にした詩と同じように4音節の詩脚を用いて書かれているという意味ではない。
7. Syllable-stress verseよりも緩やかで、行ごとの音節数を考慮しない詩をstress verseと呼ぶこともあるが、この用語はイクタスとストレスを同一視したものであり、厳密なstress verse（もしくはstrong-stress verse）は現代英語には存在しないという主張もある（Wallace 14-21）。ただし、Wallaceは、緩やかな意味でのstress verseに当たるdolnikの独自性も認めない立場である。
8. 古いメロディを持つものもあれば、新たに曲が付け直されるものもあり、他の歌のメロディを流用することもあれば、メロディが変化し異なるバージョンが存在するものもある。歌詞そのものとメロディのつながりは必ずしも緊密で固定的であるとは言えない。Hancockを参照。
9. これは、Opie and Opieが特に強調する点である（7-8）。
10. 筆者の教育上の経験もあるが、藤田（12-13）は、歌に言及しているにもかかわらず、 $3x5$ と捉えているようである。
11. 女性韻という名称は、少なくとも英語においてはこの韻の本質を表しているかどうか疑わしく、差別的かどうかはさておき、より実質的なdouble rhymeやextra syllable rhymeのような用語のほうが適切かもしれない（Wallaceを参照）が、根強く使われている。
12. Hayes and MacEachernは、有標性を持つ行の分類を、音楽的な終結を表すcadenceの強さと

いう基準で行っている。これに対し、Kiparskyは、曲を考慮することは無用な煩雑さを招くという批判を寄せている。しかし、ナーサリー・ライムにおいては、曲を考慮しなくても、後述するGが存在することはわかるので、本稿ではGと3fを区別することにする。

13. すでに触れた“Jack and Jill”は、現在一般に親しまれているバージョンでは、男性韻を用いた連はない。したがって、メロディを尊重すれば、4G4G、つまり4x4である。同様の例はいくつもある。

14. “Baa, Baa, Black Sheep”は“Twinkle, Twinkle, Little Star”と同じメロディを使っていると一般に認識されているが、メロディと歌詞の対応を比較すると、前者に関してはdipodicな捉え方がされていると見られる。ラップを実際にdipodic verseとして分析した例は、Attridge 91にある。ラップの場合は、パフォーマンスにおけるラッパーの個人的感覚に頼る度合いが強いと言える。

15. Makarovaは、詩によって学習者の発音が良くなるかについての実験調査はほとんど例がないとし、自ら実験を行っている。ただし、朗読モデルを与えて、それに倣って自主練習させるという方法で発音の改善が見られた、という程度であり、詩の使い方を変えれば違いが出るのか、ほかの言語材料を使って同じように訓練した場合と違う効果が出るのかについてまで解明することは視野に入れていない。

参考文献

- Attridge, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Hancock, Cecily Raysor. “The Singing Tradition of Nursery Rhymes.” Opie and Opie. 44-51.
- Hayes, Bruce P. and Margaret MacEachern. “Quatrain Form in English Folk Verse.” *Language* 74.3 (1998): 473-507.
- Kiparsky, Paul. “A Modular Metrics for Folk Verse.” *Formal Approaches to Poetry: Recent Developments in Metrics*. Ed. B. Elan Dresher and Nila Friedberg. Berlin: Mouton de Gruyter, 2006. 7-49.
- Opie, Iona and Peter Opie, eds. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Makarova, Veronika. “The Effect of Poetry Practice on English Pronunciation Acquisition by Japanese EFL Learners.” *The Language Teacher* 30.3 (2006): 3-9.
- Preminger, Alex and T. V. F. Brogan, eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Tarlinskaja, Marina. *Strict-Stress Meter in English Poetry Compared with German & Russian*. Calgary: U of Calgary P, 1993.
- Wallace, Robert. “Meter in English.” *Meter in English: A Critical Engagement*. Ed. David Baker. Fayetteville: U of Arkansas P, 1996. 3-42.
- 原岡笙子. 『マザーグースで身につける英語の発音とリズム』. NHK出版, 1994.
- 深澤俊昭. 『英語の発音パーフェクト学習事典』. アルク, 2000.
- 藤田英時編著. 『「マザーグース」でつくる英語の耳と口』. 別冊宝島1620号. 宝島社, 2009.

Abstract

Nursery rhymes are generally believed to help improve English learners' pronunciation and prosody, but it is not so clear exactly how they can do that. In order to use those rhymes effectively, we need to be aware that some of their peculiarities may prove disadvantageous to the learning of the "natural stress-timed rhythm" of the English language. First, metered verse, of which nursery rhymes are examples, is not stress-timed in exactly the same way that everyday language is. Second, most nursery rhymes have stanza structures that enable them to be easily set to music. Musical considerations sometimes override deference to phonological rules. It is important to assess individual rhymes in terms of these limitations and set appropriate instructional goals before using them for language training.

