

主題関係に基づく結果構文の分析

藤 本 滋 之

0. 序¹

結果構文は、実に様々な研究がなされてきているが、その大きな意義の一つは、述語の語彙概念構造 (LCS: lexical conceptual structure) と統語構造の関係を追究する上で、大きな手がかりを提供してくれることにある。語彙概念構造においては動詞の取る項の主題関係が重要であるが、結果構文を構成すると言われる動詞の主題関係の扱いは、先行研究によって揺れが見られ、結果構文の定義自体も一定でない。

そこで、本稿では、結果構文を、加賀 (2001) 及び Kaga (2005, 2007b) で提案されているような主題関係の観点から考察し、その特性、特に移動を表す文と状態変化を表す文との相違を議論する。1 節では、先行研究における結果構文の定義や制約の問題点を探る。2 節では、問題解決のための道具立てとして、加賀 (2001) 及び Kaga (2005, 2007b) における意味役割理論と、これを用いた結果構文の分析を概観し、これから導かれる制約を提案する。3 節では、2 節で概観した意味役割理論と、提案した制約に基づき、状態変化を表す文と移動を表す文を区別する意義を論じ、1 節で検討した問題の解決を目指す。

1. 先行研究における問題点

本節では、結果構文をめぐる先行研究の問題点を検討する。

結果構文は、(1) の例に代表されるように、「S V DP RP (結果述語)」を基本形とし、結果述語が主語でなく動詞に後続する DP を叙述するという特徴を示す。この特徴を Levin and Rappaport Hovav (1995) は Direct Object Restriction (直接目的語制約) と呼んだ。²

- (1) a. My brother broke the vase into pieces.
 b. They painted their house dark green.
 c. They laughed themselves silly.
 d. The dog barked all my family awake.

他方、(2) の例に代表されるような自動詞を用いた文も結果構文と見なされるが、非対格性の仮説 (Perlmutter 1978) に従うと、非対格動詞の主語は基底構造で目的語位置にあるので、直接目的語制約は維持される。

- (2) a. The vase broke ___ into pieces.
 b. The lake froze ___ solid.

この基本的な考え方に対し、その後の研究の進展により、いくつか問題が明らかになってきた。

一つ目の問題は、例 (1)、(2) が状態変化を表すのに対し、(3)、(4) のような、ものの移動を表す自動詞を用いた文を結果構文に含めるか否かについて、先行研究によって揺れが見られることである (小野 2007: 5-6)。

- (3) a. Frank sneezed the tissue off the table. (Goldberg 1995: 152)
 b. The cook cracked the eggs into the glass. (Levin and Rappaport Hovav 1995: 60)
 c. She scrubbed the dirt out of her skirt. (Napoli 1992: 57)
 (4) a. We ran to the station.
 b. John walked to the convenience store.

二つ目の問題は最初の問題から派生する。例 (4) が結果構文であるとすれば、結果述語によって叙述される DP が基底で目的語位置にあると言えるのか、つまり (4) の例で直接目的語制約が守られているのか否かという疑問が生じる。

この二つの問題に関連して、高見・久野 (2002) は、(5)、(6) のような例を目的語制約の反例として挙げている。高見・久野 (2002) によると、(5) の例は、非対格動詞であるが結果構文が不可能であり、逆に (6) の例は、非能格動詞で

あるにもかかわらず結果構文が可能である。

- (5) a. *Mary slipped on the ice unconscious.
 b. *The plane crash occurred famous.
 c. *Because of the earthquake, the old vase trembled into pieces.
 d. *The dish dropped into pieces.
- (6) a. Robert ran {clear of the fire / free of the car}.
 b. John {ran / walked / danced} into the room.
 c. She {danced / swam} free of her captors.
 d. However, if fire is an immediate danger, you must jump clear of the vehicle. (Levin and Rappaport Hovav 1995: 186)
 e. John moved closer to the window.
 f. The tourists loaded onto the bus.
 g. The cat curled into a ball.

このように、結果構文の定義が先行研究によって異なること自体は、小野(2007)にもある通り、それほど大きな問題ではないかもしれないが、これに伴って結果構文の重要な特徴が見え難くなっているとしたら見逃せない問題である。

最後に、三つ目の問題は、次の二つのタイプの文の区別に関するものである。(7)の文では、動詞は主語の移動つまり物理的な位置の変化を表し、斜字体の句は移動後の主語の状態を表すとされてきた。他方、(8)の文では、斜字体の句は(7)のそれと同様に、主語の状態を表すものの、その動詞は(7)の場合と違って、主語の移動ではなく主語自体の状態変化を表す。(7)のタイプの文が結果構文として扱われることはあるが、(8)のタイプの文が結果構文に含まれることは、これまでなかったように思われる。この対立も、結果構文の特徴をより明らかにするためには、考慮に入れるべき問題かと思われる。

- (7) a. You must jump *clear of the vehicle!* (Levin and Rappaport Hovav 1995: 186, 高見・久野 2002: 369)

- b. She {danced/swam} *free of her captors.* (*ibid.*)
 c. Pat ran *clear of the falling rocks.* (Levin and Rappaport Hovav 2005: 188)
 d. Robert ran {*clear of the fire / free of the car.*} (Wechsler 1997, 高見・久野 2002: 369)
- (8) a. We are running *short of funds.*
 b. The window flew *open.* (*Macmillan English Dict.*)

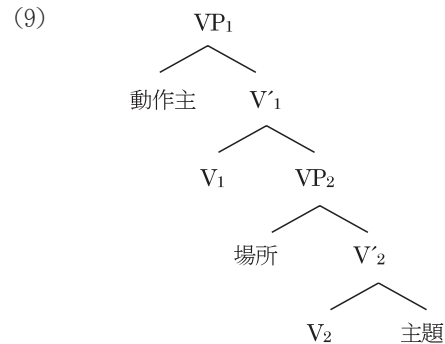
以上のように結果構文の定義が揺れる原因の一つは、動詞の意味を捉える方法が一定でないためと思われる。そこで、本稿では、加賀(2001), Kaga(2005, 2007b)における意味役割理論に基づいて結果構文を分析する。次の節では加賀理論の概要を見る。

2. 加賀(2001)・Kaga(2005, 2007b)の意味役割理論

2.1. 加賀(2001)・Kaga(2005, 2007b)の「マクロな意味役割」と主題階層

述語の語彙概念構造がどのようにして統語構造に投射されるかを論じた研究の代表として、Rappaport and Levin(1988), Hale and Keyser(1993, 2001), Levin and Rappaport Hovav(2005)が挙げられるが、いずれの研究においても共通する問題として、様々な存在する具体的な主題役を、どのように制限し一般化につなげるかということがある。この問題に一つの解決法を示した研究として、加賀(2001), Kaga(2005, 2007b)がある。彼は主題役を「動作主」(Agent), 「場所」(Location), 「存在者」(Locatum)の三つに限定し、これを従来の主題役と区別して「マクロな意味役割」と呼んでいる。³ マクロな意味役割の「動作主」(Agent)には、従来の意味役割の〈動作主〉と〈原因〉が含まれ、マクロな意味役割の「場所」(Location)には、従来の意味役割の〈場所〉のほか、〈着点〉, 〈起点〉, 〈経路〉, 〈受益者〉, 〈経験者〉, 〈被動作者〉が含まれる。最後に、マクロな意味役割の「存在者」(Locatum)には、従来の意味役割の〈主題〉のほか、〈結果の状態〉もこれに含まれる。便宜上、本稿では「存在者」という名称を採用せず、これを「主題」と呼ぶことにする。

さらに、加賀 (2001), Kaga (2005, 2007b) は、三つの「マクロな意味役割」の間に、「動作主」(Agent) > 「場所」(Location) > 「主題」(Locatum) という階層が存在することを提案している。このマクロな意味役割の階層構造を統語構造に投射したものが動詞句の基本構造であり、これは (9) のような VP-shell (Larson 1988, Hale and Keyser 1993, 2001, Chomsky 1995) に相当する。⁴



この基本構造から、動詞繰り上げや格素性照合のための名詞句の移動が起こって、様々な語順の動詞句や文が生じることになる。言い換えると、マクロな意味役割の階層は、動詞の語彙概念構造を統語構造に投射する指針となるものである。

加賀 (2001), Kaga (2005, 2007b) の分析のもう一つの特徴は、状態 (変化) 文のうち、(10a) のような「特徴記述述語」と (10b) のような「状態記述述語」における主題関係が、(10c) のような「状況記述述語」の場合とは対照的に、主語 DP が「場所」役を担い、補部 AP や PP が「主題」役を担うようになっている点である (Kaga 1998, 加賀 2001: 116)。これは、(10a) ~ (10c) の主題構造を区別せず、どの場合も主語が〈主題〉、補部が〈場所〉を担うものとして分析する場所理論の系譜を受け継ぐ立場と大きく異なる点である。このような分析に基づく、結果述語も「主題」を担うことになる。

- (10) a. John is intelligent. (特徴記述)
 場所 主題
- b. John is {hungry / in good health}. (状態記述)
 場所 主題
- c. John is in his room. (状況記述)
 主題 場所

2.2. マクロな意味役割と結果構文の分析

以上のような意味役割理論の枠組みを用い、加賀 (2001), Kaga (2005, 2007b) は結果構文を以下のように分析している。次の例を見よう。

- (11) a. I froze the ice cream solid.
 動作主 場所 主題
- b. The horses dragged the logs smooth.
 動作主 場所 主題
- c. The joggers ran the pavement thin.
 動作主 場所 主題
- (12) a. *Medusa saw the hero into stone.
 場所 主題 主題
- b. *Jill took the child ill.
 動作主 主題 主題
- c. *During the spring thaw, the boulders rolled the hillside bare.
 主題 場所 主題
- d. *Graham Bell invented the telephone useful.
 動作主 主題 主題
- e. *He created a drama famous.
 動作主 主題 主題

(加賀 2001: 148, 159)

結果構文 (11) においては、三つのマクロな意味役割が一つずつ重複なく存在し、しかも (9) における階層と同じ階層構造を成していると見ることができる。他方、容認されない例 (12) においては、三つのマクロな意味役割のうち「主

題」が同一文中で重複しているため、意味役割の競合が生じ非文法的になる、と考えることができる。

結果述語が「主題」を担うと仮定する加賀の分析から、(12)のような文を排除する原理として(13)を仮定することができる。

(13) 単一主題の原則：一つの節内に「主題」は一つだけ存在できる。⁵

以上、本節では、結果構文分析の基盤として、加賀(2001), Kaga(2005, 2007b)で提案されたマクロな意味役割理論と、これを踏まえた結果構文分析を概観し、この理論から導かれる原則として(13)を仮定した。

3. 結果構文の特性：移動を表す文と状態変化を表す文の対立

本節では、前節で見た加賀の意味役割理論に基づき、結果構文の特徴を論じ、ものの物理的な移動を表す文と、状態変化を表す文の対立を明らかにする。

ものの物理的移動を表す次のような文を、Levin and Rappaport Hovav (1995), Goldberg (1995), Rappaport Hovav and Levin (2001), 高見・久野(2002), Boas (2003), Goldberg and Jackendoff (2004)等では結果構文と見なしてきた。しかしながら、2節で外観したような加賀(2001), Kaga(2005, 2007b)のマクロな意味役割理論を仮定すると、(14)と(15)のタイプの文は結果構文に含まれなくなる。移動を表す文では、文末のPPが「場所」、移動するものを指すDPが「主題」を担う。これは、前節で見たように、状態変化を表す結果構文(11)において、文末のPPが「主題」、状態が変化するものを指すDPが「場所」を担うのとまったく逆の主題関係になる。

(14) a. She scrubbed the dirt out of her skirt. (Napoli 1992: 57)
動作主 主題 場所

b. Frank sneezed the tissue off the table. (Goldberg 1995: 152)
動作主 主題 場所

c. The cook cracked the eggs into the glass. (Levin and Rappaport Hovav 1995: 60)
動作主 主題 場所

(15) a. Bill rolled out of the room. (Goldberg and Jackendoff 2004: 536)
主題 場所

b. John {ran / walked / danced} into the room. (Wechsler 1997; 高見・久野2002: 369)
主題 場所

c. John moved closer to the window. (*ibid.*)
主題 場所

d. The tourists loaded onto the bus. (*ibid.*)
主題 場所

ものの物理的移動を表す文と状態変化を表す文を区別する意義あるいは経験的証拠として、(16), (17)の例が示すような場所句倒置の可能性の違いのほか、(18), (19)の例が示すような提示のthere構文の可能性の対立がある。

(16) 場所句倒置: 移動を表す動詞

- a. Onto the ground fell the ripe fruit.
- b. Out of the barn ran a black horse.
- c. Into my office dashed a number of students.
- d. Onto the table jumped a black cat.

(Kaga 2005, 2007b)

(17) 場所句倒置: 状態変化を表す動詞

- a. *Into a rage fell John and all his friends.
- b. *Into pieces broke a priceless antique vase.
- c. *Into smithereens shattered the antique vase.

(Kaga 2005, 2007b)

(18) 提示のthere構文: 移動を表す動詞

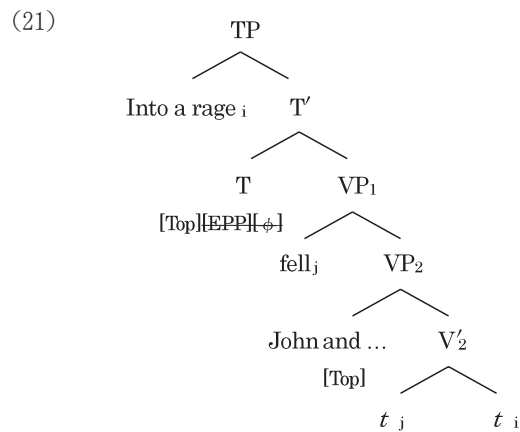
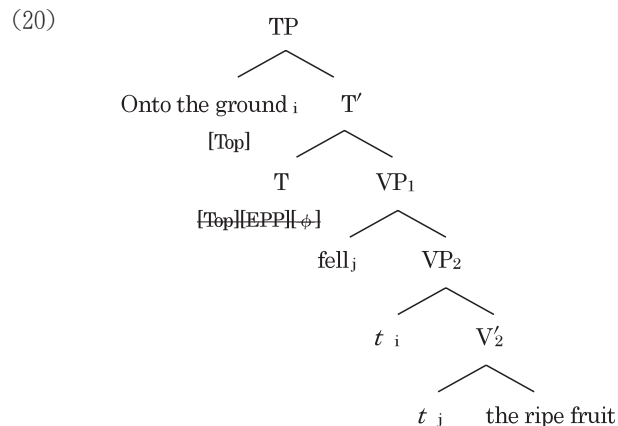
- a. There flew into the air the dog and the frog.
- b. *There flew the dog and the frog into the air.

(19) 提示のthere構文: 状態変化を表す動詞

- a. *There flew into a rage the dog and the frog.
- b. ?There flew the dog and the frog into a rage.

まず、(16), (17)のような場所句倒置をめぐる対立について、加賀(2007b: 254)は、項が担う意味役割と情報構造を関係付けて説明している。この議論

を、水本 (2005) におけるような素性照合のメカニズムを用いると、次のように分析できよう。(20), (21) は、それぞれ (16a), (17a) の構造を示している。



まず (16) のようにものの移動を表す文の場合、PP が「場所」、DP が「主題」を担うので、基底の語順は (9) に従い PP, DP になる。PP, DP のどちらも [Top] 素性を持つ可能性があり、まず (20) に示すように、PP が [Top] 素性をもつ場合、PP が [Top] 素性 (と EPP 素性) の照合のため Spec,T に移動して (16) のような主語・動詞倒置の語順になる。なお、 ϕ -feature の照合は

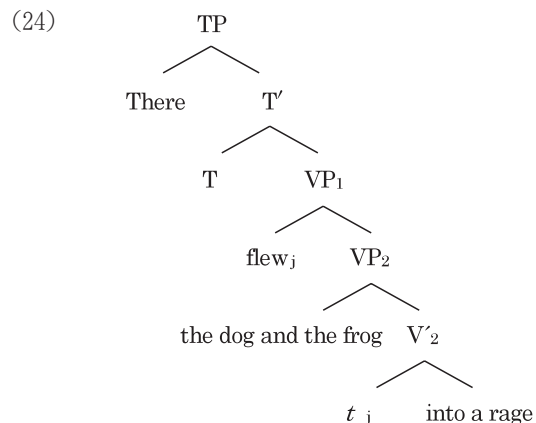
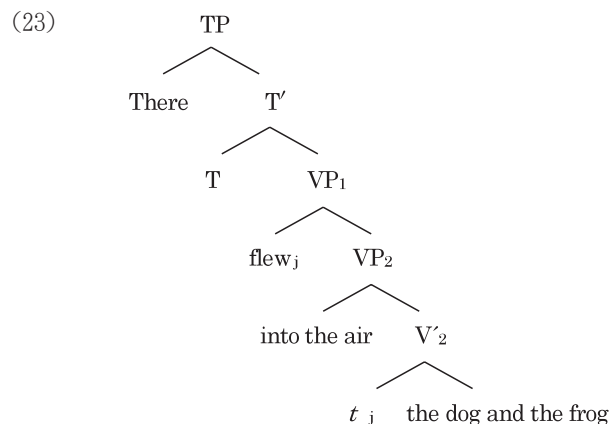
Agree (Chomsky 2000) によると分析される。⁶ 他方、DP のほうが [Top] 素性を持つ場合は、DP が [Top] 素性 (と EPP 素性および ϕ 素性) の照合のため Spec,T に移動する。このとき主語・動詞倒置は起こらず、DP を主語とする語順になる。

これに対し、(17) のように状態変化を表す文の場合、移動を表す文とは対照的に、変化した状態を表す PP が「主題」、DP が「場所」を担うので、基底の語順は (9) に従い DP, PP になる。さらに、(16) とのもう一つの違いとして、「主題」つまり変化した結果の状態が常に焦点になる、ということがある。したがって、「主題」を担う句が [Top] 素性を持つことはない。その証拠として、(22) が示すように、(17) のタイプの文では話題化も不可能である、という事実を挙げることができる。⁷

- (22) a. **Into a rage*, John and all his friends fell.
 b. **Into pieces*, a priceless antique vase broke.
 c. **Into smithereens*, the antique vase shattered.

このため、PP が Spec,T に移動することではなく、DP が [Top] 素性 (と EPP 素性および ϕ 素性) の照合のため Spec,T に移動し、主語・動詞倒置のない語順だけが派生する。もし PP が移動すると、(21) に示すように、T の [Top] 素性が照合されずに残ってしまい派生が破綻する。したがって、(17) のような状態変化を表す文では、場所句倒置が容認されないということになる。⁸

次に、(18), (19) のような there 構文の可否の対立について考察する。(23), (24) は、それぞれ (18a), (19b) の構造を示したものである。



非対格動詞 fly を主要部とする VP の構造は Kaga (2007b: 251) に従っている。there の位置は多くの先行研究に従い Spec,T としておく。⁹ (18a) は、Milsark (1974) の「主語外部動詞存在文」(outside verbal existential), Aissen (1975) や Coopmans (1989) の「提示の there 構文」(presentational *there*- construction), Rochemont and Culicover (1990) の「提示の there 挿入」(presentational *there* insertion) として知られている構文であるが、これら四つの先行研究をはじめ、Lumsden (1988) ほかの先行研究で挙げられている例は、いずれも移動動詞の例である。¹⁰ また、Milsark (1974: 250) と Aissen (1975: 1-2)

は、この構文で DP が PP より先に生じる文を不可としている。¹¹

(18) の二つの文のうち、(18a) が容認され (18b) が容認されない事実は、主題階層に基づく (9) の基本形から自然に説明される。移動動詞の場合、PP が「場所」、DP が「主題」を担うので、PP, DP の順で基底生成される。Spec,T に there が merge されるので、この語順のまま派生は収束すると分析できる。¹²

これとは対照的に、(19) のような状態変化動詞の場合は、DP が「場所」、PP が「主題」を担うので、(9) に従い、DP, PP の語順で基底生成される。これに T が merge され、その Spec に there が merge されて (19b) が派生する。¹³ これに対し、(19a) は (9) の主題階層に反する語順になっており、派生される可能性がなく不適格になる。

以上、ものの移動を表す文と状態変化を表す文の構造が根本的に異なることを、場所句倒置と there 挿入の二つを用いて議論した。状態変化を表す文を結果構文と考えるのであれば、移動を表す文は結果構文に含めないか、仮に結果構文に含めるとしても、何らかの区別が必要になる。

移動を表す文と状態変化を表す文を区別する際に注意すべきこととして、(25) のタイプの文の扱いはある。(25) は、多くの先行研究において結果構文の例として扱われてきたものである。(25) を結果構文と見なす分析、たとえば Levin and Rappaport Hovav (1995) では、結果述語の主語が文の目的語でなく主語であるため、直接目的語制約の反例となってしまう。(25) は、(26) のような、ものの物理的な移動と到達点を表す文との違いが問題になる一方、(27) のような、明らかに主語の状態変化を表す文との違いも問題になる。

- (25) a. You must jump *clear of the vehicle*! (Levin and Rappaport Hovav 1995, 高見・久野 2002)
- b. She {danced /swam} *free of her captors*. (*ibid.*)
- c. Pat ran *clear of the falling rocks*. (Levin and Rappaport Hovav 2005: 188)
- d. Robert ran {*clear of the fire / free of the car*}. (Wechsler 1997, 高

見・久野 2002: 369)

- (26) a. All of them jumped *into the water*.
 b. She {danced /swam} *into the danger zone*.
 c. He ran *to the station* to catch the last train.
- (27) a. We are running *short of funds*.
 b. The window flew *open*.
 c. Patience runs *thin* with religious toleration (英辞郎)
 d. My endurance is beginning to {run out /wear thin}. (研究社新編
 英和活用大辞典)
 e. My tolerance is {running out / wearing thin}. (*ibid.*)
 f. We've nearly run *out of paper*. (*OALD*)

(25) のタイプの文の扱いについて、結論を先に述べると、(25) は (26) と同様、主語の移動と到達点を表す文である。つまり、(25) の斜字体部分は、(26) のそれと同様、主語 DP の表すものが移動した結果到達した「場所」を表すものである。両者の違いは、(26) の PP が物理的な位置を表すのに対し、(25) の斜字体部分が表すのは、主語 DP の表すものが移動した結果立ち至った周囲の状況であり、一種の「場所」であると考えることができる。他方、(27) の斜字体の句は、主語自体が変化した結果の状態を表しており、(25) のそれとは根本的に異なる。つまり、(25) は (26) と同じ主題構造で、移動するものを指す主語 DP が「主題」を、斜字体の句が「場所」を担う。他方、(27) のタイプの文は、主語の状態変化を表し、変化した結果の状態を表す斜字体の句が「主題」、主語 DP が「場所」を担う。これをまとめて示すと (28) のようになる。¹⁴

- (28) a. You must jump *clear of the vehicle!* [= (25a)]
 主題 場所
 b. All of them jumped *into the water.* [= (26a)]
 主題 場所
 c. We are running *short of funds.* [= (27a)]
 場所 主題

この結論自体は、すでに加賀 (2007a) において示されているが、ここでは、(25) の文が (26) のタイプと本質的に同じであり、(27) のタイプの文と対立することを示す経験的証拠として、場所句倒置の可否の対立を挙げておく。(29) が示すように、(25) のタイプの文では、移動を表す文で可能な場所句倒置が容認されるが、(27) のタイプの文では、(30) が示すように不可能である。

- (29) a. *Free of their captors* ran John and all his friends.
 b. *Free of rein or carriage rod* ran all the horses.
- (30) a. **Free of dependence on private money* ran all of John's colleagues.
 b. **Short of funds* ran the organization he established.

以上の結論を踏まえると、先行研究で問題にされてきた次のタイプの文 (cf. 小野 2007) も、状態変化ではなく移動を表すので、結果構文には含まれないことになる。

- (31) a. The wise men followed the star *out of Bethlehem*.
 b. He followed Lassie *free of his captors*.
 c. The sailors managed to catch a breeze and ride it *clear of the rocks*.
 d. John danced mazurkas *across the room*.
 e. The children played leapfrog *across the park*.
 (Verspoor 1997, Wechsler 1997, 2005, Rappaport Hovav and Levin 2001, Goldberg and Jackendoff 2004)

(31) の文は、直接目的語制約に反する結果構文の例として問題になってきた。しかしながら、これらの動詞句は、主語の物理的な移動と、その結果到達した場所や周囲の状況を表しており、主語自体の状態変化を表すものではない。したがって、本稿が取る立場では、(31) は結果構文に含まれず、目的語制約違反の問題も生じない。なお、これらの文における意味役割は、移動するものを指す主語が「主題」、斜字体の句が、移動した結果到達した位置や状況を表し「場所」を担う。問題の目的語は、(31a) や (31b) では移動の経路を表し、(31c) では移動の手段を表し、(31d) や (31e) では動詞の表す行為を特定化する。

る役割を果たしている。

移動を表す文と状態変化を表す文を区別する必要性を、さらに別の観点から見てみよう。(32)～(36)は、同じ動詞が移動の意味と状態変化の意味の両方の意味用法をもつ例を示している。すでにこれまでの議論で登場した run や fly も同じ仲間と言える。いずれも a が移動の意味、b が状態変化の意味である。

(32)a. We **turned into** our driveway, glad to get home.

b. With one wave of her magic wand the mice **turned into** strong white horses.

(33) a. He collapsed and **fell to the ground**. (*Collins COBUILD Advanced Learner's Dictionary*)

b. Her story began to **fall** {*apart / to pieces*} when the lawyer questioned her. (『英辞郎』<http://www.alc.co.jp>)

(34) a. i) Teresa **dropped into** the chair.

ii) She **dropped into** a bookstore.

b. i) Previously to that moment, however, he **dropped into** a deep sleep, in which he lay several hours. (James F. Cooper (1847) *The Crater, or Vulcan's Peak: A Tale of the Pacific*)

ii) But once in bed, her thoughts, or the previous strain, kept her long hours awake; and when at last she **dropped into unconsciousness** her slumber was made miserable by … (Paul L. Ford (1900) *Wanted—A Matchmaker*)

(35) a. Sarah **slipped into** the room and carefully shut the door.

b. i) Someone gave me a crack across the head and I **slipped into unconsciousness**. (*Oxford Thesaurus of English*, 2nd ed.)

ii) While boating with his three siblings and his mother's fiancée, Wilford Larsen, Jayson fell into the water. Though Larsen quickly jumped into the lake to save the boy, he hit his head on

a rock and **slipped unconscious**. Both died. (http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4188/is_20040604/ai_n11453133)

(36) a.i) Mr. Wrenn **trembled into** the door of the *Nickelornion*. (Sinclair Lewis (1914) *Our Mr. Wrenn*)¹⁵

ii) It is your melancholy that makes your lower voice **tremble into** the hearts of men and women. (<http://salvationwalls.blogspot.com/2006/09/encouragement.htm>; <http://www.renofirstmethodist.org/sermons/2004/08-22-04.htm>)

iii) In the evening the sky paled and cooled stilling the gravel and the trees, and the water **trembled into** the mud. (<http://community.livejournal.com/theinkpool>)

b. i) Her voice **trembled into** silence; Igraine, too, was silent, in awe. (http://obsidianwings.blogspot.com/obsidian_wings/2004/04/this_is_as_far_.html)

ii) Sir Oliver flashed a glance upon it, and every tongue **trembled into** silence. (Raphael Sabatini (1915) *The Sea Hawk*)

(32)～(36)のbの例を見ると、各動詞に共通する意味はBECOMEであり、それぞれのaの例におけるような移動の意味はない。このように、本来は主語の動きを表すと考えられる動詞でも、物理的な到達点ではなく、主語自体が変化した結果の状態を表す要素と共起すると、移動の解釈が許されず状態変化の意味解釈を強いられ、いわば「状態変化様態動詞」となる。この事実は、移動と状態変化が本質的に異なることを示す証拠の一つと言える。¹⁶

最後の例(36)について少し詳しく考察する。動詞 tremble は、(36a)の例のように移動と到達点を表す意味がある。他方、(36b)のように状態変化を表す用法もある。この動詞について、高見・久野(2002)は(37)(= (5c))の例を挙げ、非対格動詞でも結果構文が成立しない場合があると主張している。

(37) *Because of the earthquake, the old vase **trembled into** pieces.

語の二つが「主題」を担うため、(13)に抵触し非文となる。

移動を表す自動詞と結果述語が共起しているように見える結果構文の例として、影山(1996)は次の例を挙げている。

- (43) a. But the bullets whacked home before he finished his battle cry and Marvin Goulding *fell dead*. (Brown: F221470)
 b. He looked around him and his mouth *fell open*. (P. L. Travers, *Mary Poppins Comes Back*)
 c. Connie smirked and let her hair *fall loose* over one shoulder. (Joyce C. Oates, "Where Are You Going, Where Have You Been?")
 d. Occasionally he nodded off in his chair while I was reading to him; his bathrobe would *fall open* then. (Tobias Wolff, "The Liar")
 e. With a scream, she *fell down senseless*. (研究社新編英和活用大事典)
 (影山 1996: 231-232)

(43)の斜字体の動詞は、Goldberg(1991)も論じているとおり、人の体の全体または一部、あるいは着衣の動きを表しているが、主語の移動・位置変化というよりも、体全体として見れば、その姿勢・形状・状態の変化を表すものと考えられる。したがって、(43)は移動動詞と結果述語が共起している例には該当しない。

移動動詞と結果述語が共起しているように見えるさらなる例として、影山(1996)は次のような例も挙げている。

- (44) a. The dozing attendant *jumped wide awake*.
 b. My eyes *drooped shut*.
 c. ...when he *tipped it empty* ...
 d. The pebbles *rolled smooth*.
 e. The chocolate *melted out of the box*.
 cf. *The water *froze out of the bottle*.

(影山 1996: 233)

(44a)～(44c)は、(43)の場合と同様、移動ではなく、体の姿勢・状態の変化を表すものと考えられる。(44d)は、移動つまり「どこかに転がり移動して丸くなった」という意味ではなく、「自ら回転して丸くなった」という状態変化の意味でのみ容認される。次の文が示すように、移動の解釈を要求する文では、結果述語を伴うことが許されない。

- (45) a. *The pebbles rolled along the hillside smooth.
 b. *The boulders rolled into the sea smooth.

(44e)の out of the box は、結果述語ではなく物理的な移動の始点を表す。他方、(44e)の動詞 melt の第一義は状態変化であるが、固体が解けて液体になれば流れて位置が変化するため、移動の意味を表すこともできる。逆に、(44e)の参照文の動詞 freeze は、液体が固体になると自由な移動が不可能になるため、移動の意味では用いられない。したがって、(44)の例はいずれも、移動動詞と結果述語は共起しないという結論の反例にはならない。

反例の可能性のある実例として、(46)の例を挙げる。

- (46) I am the super in a pre-war co-op building and we had some roof problems over some time. The ceiling under the roof began to show some water damage and eventually began to crack and flake and *drop into pieces* on the floor. Now the question is, is there any chance that there could be asbestos in the ceiling that is crumbling, cracking, peeling and falling down? (<http://www.nysupersclub.org/superask21.htm>)

(46)の斜字体部分は、天井が床に「落ちて粉々になる」という意味であるから、動詞は主語の物理的な移動を表すのに対し、PPは移動するものが変化した結果の状態を表すと言えるから、一見したところこれまでの議論に反する。確かに、天井だけを見れば移動して状態が変化していると言える。しかしながら、この例は、先行文脈が示唆するように、話者が管理している建物の現状を述べたものであり、問題の天井を一部に持つ建物全体として考えれば、その内

部での状態変化と見なすことができよう。この考え方が正しいとすれば、(46)は反例にはならないと言える。

4. 結論

以上、本稿の議論をまとめると次のようになる。ものの物理的な移動を表す文と状態変化を表す文は、主題構造、統語構造が異なっており、区別されるべきである。両者の違いの経験的証拠として、場所句倒置と there 挿入を挙げた。これに関連して、(25)、(31)のタイプの文も移動を表す文の仲間であり、状態変化を表すものでないことを論じた。また、移動と状態変化の区別を支持する現象として、(32)～(36)のような、移動の意味と状態変化の意味が交替する動詞の例を挙げた。さらに、移動を表す動詞と結果述語が共起できない事実も、主題関係の観点から説明できることを論じた。

以上の議論を踏まえると、1節で挙げた三つの問題は次のように解決される。

一つ目の問題、すなわち、(3)や(4)のタイプの文を結果構文に含めるべきか否かという問題であるが、状態変化を表す文と移動を表す文の主題構造、統語構造の違いが明らかになった今、移動を表す(3)や(4)のタイプの文は結果構文に含めないのが妥当と思われる。また、仮に含めたとしても、状態変化文とは区別して考えるのが妥当と思われる。

二つ目の問題、すなわち、非対格動詞・非能格動詞の区別の問題と、これに連動する「直接目的語制約」の妥当性の問題であるが、主語の移動と到達点あるいは到達した周囲の状況を表す文を結果構文から排除したので、例文(6)が直接目的語制約の反例になることはなくなった。ただし、(6g)だけは、移動でなく主語自体の状態変化と結果の状態を表す結果構文と見なすことができる。動詞 curl は自他の交替が見られることから、break や open に代表される能格動詞の仲間であり、直接目的語制約は維持されると考えられる。

(5)の例にもどると、(5a)は、(35)の例が示すように、slip が移動の意味なら単一主題の原則(13)に違反して非文、BECOME の意味なら文法的である(ただし on the ice は文末に置く)。(5b)は、occur のように出現・発生を表す(非対格)動詞の場合、(表層の)主語が「主題」を担うので、原則(13)に抵触

して非文。(5c)は、(37)や(38)で見たとおり、移動と結果の状態が共起しているため、原則(13)に違反して非文。(5d)も同様に移動と結果の状態が共起しているため非文。結論として、(5b)のように、非対格動詞であっても、出現・発生を表す動詞は、主語に「主題」を与えるため結果述語と共起できない。(5b)以外の動詞は、到達点を表す句と共起して移動を表す場合と、変化した結果の状態を表す句と共起して状態変化を表す場合がある。本稿の結論に従えば、状態変化を表す後者の場合だけ結果構文として認めることになる。詳細は稿を改めて論じるが、状態(変化)を表す動詞を影山(1996)における意味での能格動詞の一種と考えるならば、目的語制約は維持されることになる。

最後に、三つ目の問題、すなわち(7)のタイプと(8)のタイプの文の区別であるが、(7)は移動を表す文、(8)は状態変化を表す文であり、(8)のみを結果構文に含めるという結論になる。

今後解決しなければならない大きな課題の一つは、(32)～(36)の a タイプと b タイプの間に見られる移動と状態変化の意味の交替のメカニズムを明らかにすることである。この問題の答を、Hoekstra and Mulder (1990)は argument の範疇の交替に帰している。つまり、argument の範疇が DP の場合には unergative になり、argument の範疇が small clause の場合には ergative になるという分析である。しかしながら、彼らの分析では、argument の範疇の変化と動詞の意味変化の関係が明らかにならない。これに対し、本稿における分析が正しいとすれば、移動と状態変化の意味の交替は、主題構造の変化に基づく説明できる可能性がある。すなわち、移動を表す動詞の基本形は、(9)を反映して、「場所」役を担う要素(PP)が先に生じ、これに「主題」役を担う要素(DP)が続くが、場所句倒置で見たように、統語構造上の要請から、「場所」と「主題」を担う要素の語順が逆転し、DP、PPの語順になることが多い。これに対し、意味役割の階層を尊重して、「場所」、「主題」の語順を維持しようとする力が働くと考えても不思議はないであろう。その結果、担う意味役割が逆転し、主語 DP が「場所」を、動詞に後続する PP や AP が「主題」を担うような意味に変化するものと予測できるが、詳細は稿を改めて論じることにする。

注

¹ 本稿は、日本英語学会第26回大会において口頭発表(11月15日、筑波大学)した論文を大幅に加筆したものである。本稿の作成に際して貴重なご助言を賜った鈴木英一先生(獨協大学教授、筑波大学名誉教授)に心から感謝の意を表す。また、学会での発表に際して示唆に富むコメント、質問を頂いた司会の小野尚之氏はじめ多くの方々に厚く御礼申し上げる。さらに、例文の容認度の判断に快く協力して頂いた同僚のCindy L. Daugherty氏に深く感謝申し上げる。言うまでもなく、本稿に含まれる誤りはすべて著者の責任である。

² この特徴を最初に指摘したのはSimpson(1983)である。

³ 加賀(2001)において、「マクロな意味役割」は《》を用いて表示されているが、本稿では「」で標記することにする。なお、加賀(2001)以前の従来の意味役割については、表記法も通常通り〈〉で標記する。

⁴ (9)のVP-shellでは、上の動詞もvではなくVと表示している。これは、加賀(2001)に従ったものである。その意味については加賀(2001: 154-5)を参照。

⁵ この原則は、Gruber(1965)が示唆し、Jackendoff(1972: 29)が明示した、「文には必ずThemeを担う名詞句が存在する」という主張と基本的には同じである。違いは、一つの文に二つ以上の「主題」が生起できないことがポイントになっている点と、「主題」を担う範疇が名詞句とは限らない点の二つである。Jackendoff(1972)は、Themeを担う名詞句が一つの文に一つ存在することは議論しているが、一つしか生じないことを議論してはいない。この原則については、「主題」と他の意味役割との関係など、整備すべき関連事項も多いが、詳細は稿を改めて論じたい。

⁶ 場所句PPがSpec, Tに移動すると考えると、場所句倒置構文でWh-疑問文が容認されないことを説明するのが難しい(鈴木英一先生個人談話)が、これは今後の課題としたい。

⁷ なお、場所句倒置が可能な(16)のタイプの文では話題化も可能である(cf. 水本2005, Ettlenger 2005)。

i) Onto the ground, the ripe fruit fell.

ii) Out of the barn, a black horse ran.

iii) Into my office, a number of students dashed.

iv) Onto the table, a black cat jumped.

⁸ 次の例が示すように、fallは状態変化の意味で用いられている場合でも場所句倒置が可能であり、ここでの議論の反例になる可能性がある。fallの特殊性は今後の課題としたい。

At that moment every one in the great palace fell fast asleep also. The king slept upon his golden throne; the queen slept in her royal parlor; the judges slept on

the council benches. *Fast asleep fell lords and ladies of the court.* Even the flies slept on the walls, and the fires died down upon the palace hearths. (<http://www.lessonsense.com/stories/stories-sleeping-princess.html>)

⁹ Coopmans(1989)はSpec, Cを仮定している。

¹⁰ 先行研究で挙げられている例は次のとおりである。

- i) a. There flew through the window that shoe on the table. (Milsark 1974: 248)
- b. There hid in the pool a photographer from *Paris Match*. (Lumsden 1988: 64)
- c. There jumped down from the tree a cat. (Lumsden 1988: 77)
- d. There popped up from the hole in the ground a man. (*ibid.*)
- e. There settled on his hair a fly. (Lumsden 1988: 236)
- f. There drifted into Julia's face a wave of azalea scent. (*ibid.*)
- g. There flew over the shepherd's head a goldfinch. (*ibid.*)
- h. There walked into the room a man no one recognized. (Rochemont and Culicover 1990: 70)

上記のような移動述語以外には、次のような出現・存在を表す例が挙げられている。

- ii) a. There developed at the meeting many terrible objections.
- b. There stood beside the table a lamp.

(Milsark 1974: 250)

出現・存在を表す動詞の意味上の主語DPは「主題」を担う。この点では、移動を表す動詞の場合と共通である。

¹¹ Milsark(1974)とAissen(1975)が示している例は次のとおりである。

- i) a. There walked into the bedroom a unicorn.
- b.*There walked a unicorn into the bedroom.

(Milsark 1974: 246, 250)

- ii) a. There ran out of the bushes a grizzly bear.

- b.??There ran a grizzly bear out of the bushes.

(Aissen 1975: 1-2)

他方、Nishihara(1999: 399)は次の文を容認されるとしているが、ここではMilsark(1974)、Aissen(1975)の判断を採用する。

- iii) There walked a man into the room.

¹² Nishihara(1999)は、DP, PPの語順を基底とし、heavy NP shiftによってDPが後置されると分析しているが、本稿のような分析を採用すれば、heavy HP shiftのような特別な操作を仮定する必要がなくなる。

¹³ (19b)の容認度が100%でないのは談話上の問題と思われるが、詳細は今後の課題としたい。

¹⁴ jumpも、次のように、「突然(ある状態に)なる」の意味で使われている例、つまり(28c)のタイプの用法が、頻度は少ないもののネット上には見られる。

I own a trucking company and it is getting harder and harder every day to make everything work out. I honestly wouldn't recommend getting extra trucks. Not to be pessimistic but most trucking companies today *jump bankrupt* shortly. Since you are surrounded by the transportation industry, I would recommend working as a freight broker. (http://www.runeye.com/small-business/index_364.html)

¹⁵ Nickelorion は映画館の名前である。

¹⁶ このような、移動動詞から状態変化動詞への意味変化は、ある種の比喩であるから、動詞の表す意味に marked な性質が含まれなければならない (cf. 斎藤 1983)。たとえば、通常よりもはるかに速い速度で位置が変化する run では、状態変化の意味への変化が可能であるが、普通で速度で位置が変化する walk では、このような意味変化が生じない、と考えることができる。

¹⁷ ここでの議論に直接かかわるのは、(38)が(37)よりも容認度が上がるという点である。(38)は、次のように one's way 構文を用いるとさらに容認度が上がる。

i) Because of the earthquake, the old vase trembled *its way* to the other side of the display shelf.

(36a) の 3 例の場合とは異なり、(38)のように、自ら震え振動して動く能力のない vase を主語とする文で移動を表すのは難しく、Google 検索でも実例はヒットしない。vase のように自ら振動する性質を持たないものを主語とする場合は、shake を用いるのが普通であり、ii), iii) の例のように移動を表す実例も少なくない。

ii) After this morning's quake in Kent, Sky News was flooded with people telling them how "their Mum's plantpots had all fallen over", "the sheep were going mad and stampeding" and how "*the flower vase shook across the mantelpiece*". (http://things2doinbristol.spaces.live.com/?_c11_BlogPart_BlogPart=blogview&c=BlogPart&partqs=amonth%3D4%26year%3D2007)

iii) *A vase shook off the table*. (<http://www.google.com/search?q=%22vase+shook%22&hl=en&start=10&sa=N>)

容認度に関する (37), (38), i) の関係は、下記 iv) ~ vi) に示すように、shake の場合についても成り立つ。ただし、ひじょうに小さな差であるが、(38)よりも v) のほうが容認度が高く、上記 i) よりも vi) のほうが容認度が高いようである。これは、上述のとおり、自ら振動する性質を持たないものを主語とする場合は、tremble よりも shake を用いるのが普通という事実を反映したものであると思われる。

iv) *Because of the earthquake, the old vase shook into pieces.

v) ?Because of the earthquake, the old vase shook to the other side of the display shelf.

vi) Because of the earthquake, the old vase shook its way to the other side of the display shelf.

なお、shake は次のような結果構文も可能であるが、(36b) の場合と同様、主語は自ら振動する性質を持っているものでなければならない。

vii) I thought the plane was going to shake into pieces. (<http://everything2.com/e2node/The%2520Hercules%2520to%2520An%2520Thoi>)

¹⁸ 例 (40) では、主語 the kids は「主題」ではないから、必ずしも転がる必要はない。たとえば、子供たちがソリに乗って山の斜面をすべる場合でも(40)は言える (Cindy L. Daugherty 氏個人談話)。

参 照 文 献

- Aissen, Judith (1975) Presentational-*there* insertion: A cyclic root transformation. *CLS* 11: 1-14.
- Boas, Hans C. (2003) *A Constructional Approach to Resultatives*. CSLI Publications, Stanford, CA.
- Chomsky, Noam (1995) *The Minimalist Program*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Chomsky, Noam (2000) Minimalist inquiries: the framework. In Roger Martin *et al.* (eds.) *Step by Step: Essays on Minimalist Syntax in Honor of Howard Lasnik*, 89-155. MIT Press, Cambridge, MA.
- Coopmans, Peter (1989) Where stylistic and syntactic processes meet: Locative inversion in English. *Language* 65: 728-751.
- Ettlinger, Marc (2005) The syntactic behavior of the resultative phrase: Evidence for a constructional approach. *CLS* 41: 145-160.
- Goldberg, Adele E. (1991) It can't go down the chimney up: Paths and the English resultatives. *BLS* 17: 368-378.
- Goldberg, Adele E. (1995) *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago University Press, Chicago.
- Goldberg, Adele E. and Ray S. Jackendoff (2004) The English resultative as a family of constructions. *Language* 80: 532-568.
- Gruber, Jeffrey S. (1965) *Studies in Lexical Relations*. Doctoral dissertation, MIT. [Published in Jeffrey S. Gruber (1976) *Lexical Structures in Syntax and Semantics*, Part I. North-Holland, Amsterdam.]
- Hale, Kenneth and Samuel J. Keyser (1993) On argument structure and the lexical expression of syntactic relations. In Kenneth Hale and Samuel J. Keyser (eds.) *The View from Building 20: Essays in Honor of Sylvain Bromberger*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Hale, Kenneth and Samuel J. Keyser (2001) *Prolegomenon to a Theory of Argument*

- Structure*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Hoekstra, Teun and Rene Mulder (1990) Unergatives as copular verbs. *Linguistic Review* 7: 1-79.
- Jackendoff, Ray S. (1972) *Semantic Interpretation in Generative Grammar*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Jackendoff, Ray S. (1990) *Semantic Structures*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Kaga, Nobuhiro (1998) English adjectives and thematic roles. 『言語の普遍性と個別性に関する記述的・理論的総合研究』筑波大学現代語・現代文化学系
- 加賀信広 (2001) 「意味役割と英語の構文」米山三明・加賀信広『語の意味と意味役割』第Ⅱ部. 研究社, 東京.
- Kaga, Nobuhiro (2005) *Thematic Structure: A Theory of Argument Linking and Comparative Syntax*. Doctoral dissertation, University of Tsukuba.
- 加賀信広 (2007a) 「結果構文と類型論パラメータ」小野尚之(編)『結果構文研究の新視点』177-215. ひつじ, 東京.
- Kaga, Nobuhiro (2007b) *Thematic Structure: A Theory of Argument Linking and Comparative Syntax*. Kaitakusha, Tokyo.
- 影山太郎 (1996) 『動詞意味論』くろしお, 東京.
- Larson, Richard (1988) On the double object construction. *Linguistic Inquiry* 19: 335-391.
- Levin, Beth and Malka Rappaport Hovav (1995) *Unaccusativity: At the Syntax-Lexical Semantics Interface*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Levin, Beth and Malka Rappaport Hovav (2005) *Argument Realization*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lumsden, Michael (1988) *Existential Sentences: Their Structure and Meaning*. Croom Helm, London.
- Milsark, Gary L. (1974) *Existential Sentences in English*. Doctoral dissertation, MIT. [Published by Garland, New York, 1979.]
- 水本豪 (2005) 「局所的経済性再考」*Kyushu University Papers in Linguistics* 25-26: 43-64.
- Napoli, Donna J. (1992) Secondary resultative predicates in Italian. *Journal of Linguistics* 28: 53-90.
- Nishihara, Toshiaki (1999) On locative inversion and *there*-construction. *English Linguistics* 16: 381-404.
- 小野尚之 (2007) 「序論—結果構文をめぐる問題」小野尚之(編)『結果構文研究の新視点』1-31. ひつじ, 東京.
- Perlmutter, David (1978) Impersonal passives and the unaccusative hypothesis. *BLS* 4: 157-189.

- Rappaport, Malka and Beth Levin (1988) What to do with θ -roles. In Wendy Wilkins (ed.) *Syntax and Semantics 21: Thematic Relations*, 7-36. Academic Press, New York.
- Rappaport Hovav, Malka and Beth Levin (2001) An event structure account of English resultatives. *Language* 77: 766-797.
- Rochemont, Michael S. and Peter W. Culicover (1990) *English Focus Constructions and the Theory of Grammar*. Cambridge University Press, Cambridge.
- 斎藤武生 (1983) 『言語文化学事始』開拓社, 東京.
- Simpson, Jane (1983) Resultatives. In Lori Levin, Malka Rappaport and Annie Zaenen (eds.) *Papers in Lexical-Functional Grammar*, 143-157. Indiana University Linguistics Club, Bloomington, Indiana.
- 高見健一・久野暉 (2002) 『日英語の自動詞構文』研究社, 東京.
- Tenny, Carol (1987) *Grammaticalizing Aspect and Affectedness*. Doctoral dissertation, MIT.
- Tenny, Carol (1994) *Aspectual Roles and the Syntax-Semantics Interface*. Kluwer, Dordrecht.
- Verspoor, Cornelia M. (1997) *Contextually-Dependent Lexical Semantics*. Doctoral dissertation, Center for Cognitive Science, University of Edinburgh, Edinburgh.
- Wechsler, Stephen (1997) Resultative predicates and control. *Texas Linguistic Forum* Vol. 38: 307-321.
- Wechsler, Stephen (2005) Resultatives under the "event-argument homomorphism" model of telicity. In Nomi Erteschik-Shir and Tova Rapoport (eds.) *The Syntax of Aspect*, 255-273. Oxford University Press, Oxford.

言葉のリズムと音楽のリズムの 関係に関する一考察

藤 本 滋 之

0. はじめに¹

どの言語にもリズムと呼べるものが存在すると言われる。つまり、何らかの点で共通する音声要素が一定の間隔で表われる現象が、どの言語にも観察される。ただし、言語によってリズムの作り方は異なっている。たとえば英語は、強勢 (stress) を同じ間隔で配置することによりリズムを作る (stress-timed rhythm)。たとえば Japanese という語で最も強く読む部分は、単独の語の場合には辞書の表記通り第3音節であるが、Japanese language という句を構成している場合に強勢が第1音節に移るのは、リズムを取る必要からである。また、日本語にかなり慣れてはいるはずの英語母語話者でも、「どーもありがとー」ではなく「どーもあーりがーと」となる傾向があるのは、規則的に強勢を配置しようとする母語のリズム規則の影響を受けているからである (cf. 原口 1995)。他方、どの音節も基本的に強弱・長短が同じと認識されている日本語では、音節の組み合わせの長短でリズムを作る。² 短歌の五七五七七や拍手の三三七拍子はその例である (cf. 別宮 1977, 原口 1995, 坂野 1996)。

言葉のリズムの取り方の違いは、楽曲の歌詞を比較すると、より明確になる。音楽のリズムという共通項を基準として、これとの関係という観点から分析できるからである。本稿では、英語と日本語の楽曲の歌詞のリズムを、曲のリズムとの関係で分析することにより、両言語のリズムの特徴を考察する。その結果、リズムの性質が音楽の場合と同じ英語では、リズムに関して歌詞を演奏に乗せる苦勞がないのに対し、リズムの性質が音楽の場合とまったく異なる日本語では、歌詞と音楽のリズムの両立を図る工夫に一定の特徴が観察されることが明らかになる。

1. 楽曲における英語のリズム

本節では、英語の楽曲の歌詞のリズムを考察する。

英語の楽曲の歌詞のリズムのパターンの一つの代表として、下記の曲を挙げる。(1) は、Suzanne Vega 作詞・作曲の "Tom's Diner" という曲 (アルバム *Solitude Standing* 所収, 1987 年) の歌詞である。歌詞の間の「|」は、楽譜における「小節線」に対応している。³ 複数の音節から成る語には、音節区切りの印「・」を入れている。また、小節線が語と語の間でなく語中に生じるときは、前の音節にハイフンを付している (たとえば 6 行目の before, 8 行目の somebody)。各音節の下に付している「V」と「C」は、それぞれ「母音」, 「子音」を表している。V, C を用いた記号のうち、後の説明の便のため、各小節の1拍目を網掛けで表示している。

(1) I am | sit・ting in the | morn・ing
 vv vc cvc vc vc cv cvc vc
 At the | din・er on the | cor・ner
 vc cv cvv cv vc cv cvv cv
 I am | wait・ing at the | count・er
 vv vc cvvc vc vc cv cvvc v
 For the | man to pour the | cof・fee
 cv cv cvc cv cvv cv cvc vv
 And he | fills it on・ly | half・way
 vc cv cvcc vc vvc cv cvc cvv
 And be-| fore I e・ven | ar・gue
 vc cv cvv vv vv cvc vv cvv
 He is | look・ing out the | win・dow
 cv vc cvc vc vvc cv cvc cvv
 At some-| bod・y com・ing | in__
 vc cvc cvc v cvc vc vc__
 "It is | al・ways nice to | see you"
 vc vc vvc cvvc cvvc cv cvv cv
 Says the | man be・hind the | count・er
 cvc cv cvc cv cvvcc cv cvvcc v
 To the | wo・man who has | come in
 cv cv cv cvc cv cvc cvc vc

She is | shak • ing her um-| brel • la
 cv vc **cvvc** vc cv vc **ccvc** cv
 And I | look the oth • er | way
 vc vv **cvc** cv vc v **cvv**
 As they are | kiss • ing their he-| llos
 vc cvv v **cvc** vc cvv cv **cvc**
 And I'm pre-| tend • ing not to | see them
 vc vvc cv **cvcc** vc cv cv **cvv** cvc
 And in-| stead I pour the | milk __
 vc vc **ccvc** vv cvv cv **cvcc** __

__ I | open up the | pa • per
 vv **vvcc** vc cv **cvv** cv
 There's a | sto • ry of an | ac • tor
 cvvc v **ccvv** cv vc vc **vc** cv
 Who had | died while he was | drink • ing
 cv cvc **cvvc** cvvc cv cvc **ccvcc** vc
 It was | no one I had | heard of
 vc cvc **cvv** cvc vv cvc **cvvc** vc
 And I'm | turn • ing to the | ho • ro • scope
 vc vvc **cvvc** vc cv cv **cvv** cv ccvvc
 And | look • ing for the | fun • nies
 vc **cvc** vc cv cv **cvc** cvc
 When I'm | feel • ing some • one | watch • ing me
 cvc vvc **cvvc** vc cvc cvc **cvc** vc cv
 And | so I raise my | head __
 vc **cvv** vv cvvc cvv **cvc** __

数ある英語の歌の中からこの曲を取り上げた理由は二つある。一つは、「英語の音声的特徴を生かしたポピュラーの楽曲として第一に思い浮かぶものは何か？」と個別に尋ねたところ、複数の英語母語話者が偶然にもこの曲を回答したからである。包括的かつ客観的な調査に基づいてこの曲を選んだわけではないが、後で明らかになるように、この曲は、英語のリズムの特徴を生かした楽曲と言える。この曲を挙げたもう一つの理由は、米英において長い間ヒットし続けたことである。(1)の歌は、Suzanne Vega 自身の歌唱で1987年に発表

された後、1990年に英国のグループDNAがレミックスして大ヒットした。それ以降、さらに三つのバンド(After One, Canasta, Bingo Hand Job)によってカバーされ、長期に渡ってヒットチャートの上位を占めた歌である。しかしながら、日本ではあまり知られてはいない。「当該言語の音声的特徴を生かした曲ほど、その言語が用いられている地域でヒットする度合いが高い」という一般化が成り立つとすれば、(1)の曲は、英語の音声的特徴を生かした曲の例であると言える。

(1)の曲は、楽譜の各小節に歌詞が4音節ずつ配置され(最初の小節が2音節なのはアウフタクト)、各小節の最初の音節(網掛けで表示)が、一部の例外を除いて重音節、つまりCVC型か長母音または二重母音になっており、強勢を置き易い(cf. 窪蘭1995)。他方、それ以外の音節は、一部を除いて軽音節になっている。したがって、この歌詞は「強弱弱弱」型の詩形になっていて、同じリズムの音楽にぴったり合うことになる。⁴

また、この歌詞のリズムは、次のようにリズムの単位を変えることにより、ロックのリズムにも適合する。Suzanne Vegaの原曲が複数のロックバンドによってカバーされた大きな理由も、この特性にあると思われる。

(2) I am sit • ing in the morn • ing
 vv vc **cvc** vc vc cv **cvc** vc
 At the din • er on the cor • ner
 vc cv **cvv** cv vc cv **cvv** cv
 I am wait • ing at the count • er
 vv vc **cvvc** vc vc cv **cvvc** v
 For the man to pour the cof • fee
 cv cv **cvc** cv cvv cv **cvc** vv
 And he fills it on • ly half • way
 vc cv **cvcc** vc vvc cv **cvc** cvv
 And be • fore I e • ven ar • gue
 vc cv **cvv** vv vv cvc **vv** cvv
 He is look • ing out the win • dow
 cv vc **cvc** vc vvc cv **cvc** cvv
 At some • bod • y com • ing in __
 vc cvc **cvc** v cvc vc **vc** __

(2) は、(1) の歌詞の 1 番 (first verse) だけコピーし、小節線を除いたものである。1 行が楽譜の 1 小節に対応し、リズムの単位になっている。ここで、ロックの典型的なリズムの単位を確認すると (3) のとおりで、8 ビートの 3、4 ビート目と 7 ビート目に強勢がある (cf. 由比 1996)。

(3) 弱 弱 強 強 弱 弱 強 弱

1 2 3 4 5 6 7 8

(2) と (3) を比較すると、(2) の最後の行を除く各行で、3 音節目と 7 音節目が重音節になっているので、歌詞のリズムをロックのリズムに合わせ易い構成になっていることがわかる。

以上のように、英語は強勢でリズムを作る言語であるため、リズムの作り方が音楽と同じであり、歌詞ができた時点で曲のリズムの選択肢が決まる、と言って差し支えないであろう。

これに対し、日本語では、各音節の強さ・長さが互いに同じであるため、この言語を音楽のリズムに合わせるには特別な工夫を必要とすることになる。どのような工夫がなされて来たか、節を改めて考察する。

2. 楽曲における日本語のリズム

2.1. 強拍を重音節化する

明治時代になって西洋音楽を取り入れたとき、日本語で歌える曲を作る必要が生じた。日本語による西洋音楽の曲を作る際に大きな課題となったのがリズムと思われる。強弱でリズムを作る音楽に、強弱のない日本語を乗せなければならぬからである。

日本語の歌詞で西洋音楽の曲を作った最初の音楽家は滝廉太郎と言ってよい。⁵

(4) は、彼の代表作の一つである「荒城の月」(4 分の 4 拍子、土井晩翠作詞、1901 年) の 1 番の歌詞である。「|」は、(1) の場合と同様、楽譜における小節線に対応している。

(4) はるこう | ろうのー | はなのえ | んー 休
めぐるさ | かずきー | かげさし | てー 休
ちよのま | つがえー | わけいで | しー 休
むかしの | ひかりー | いまいず | こー 休

原則として歌詞の 1 音節に曲の 1 拍を当て、七五調を維持するために必要な部分 (偶数番目の小節の第 4 拍または第 2 拍以降) では、曲の 1 拍に音節を当てず、前の音節を伸ばしたり (「ー」で表示の部分)、休止を用いている (「休」と表示の部分)。

(4) の曲のリズムに関する最大の特徴は、歌詞の各音節に 1 拍ずつ当てている点で、音節の長さが同じ日本語の特徴を生かした曲作りであると言える。また、歌詞が七五調になっていて、音節の組み合わせの長短でリズムを作る日本語の特徴 (cf. 別宮 1977) を生かしているとも言える。したがって、(4) では日本語のリズムは確かに生かされたが、歌詞のリズムが音楽のリズムに合っているとは言えない。(1)、(2) の英語の曲の場合とは異なり、日本語の音節は強弱・長短の度合いに違いがないからである。

(4) の曲のように、歌詞の 1 音節に同じ拍数が与えられている歌は、「うれしいひなまつり」、「竹の子」、「たんぼぼ」(本居長世作曲のもの)、「寂しい坂道」、「どんぐり」、「たき火」、「おうま」のような類例があるものの、その後の日本の唱歌の歴史において多数派を占めるには至らず、これとは異なる次に見るような方法によって、日本語と音楽のリズムの共存が図られてきた。

音節間に強弱・長短の差がない日本語を、強弱で作る音楽のリズムに合わせるため、明治以来多くの作曲家が採用し、1970 年代半ばまで維持して来た主要な方法は、音楽の強拍部分に当たる歌詞の音節を長くしたり、強拍に複数の音節を当てることによって、強拍に当たる歌詞の音節を重くすることである。これは、以下に見るように、明治以来の唱歌をはじめ、1960 年代のグループサウンズ、フォークソングに至るまで、広く長く採用されてきた手法である。以下、その具体例を見て行くことにする。

まず、音楽の強拍に当たる歌詞の音節を伸ばすことによって重くする手法を用いた曲の例を見よう。(5) は、「おぼろ月夜」(4 分の 3 拍子、高野辰之作詞・岡野貞一作曲、1914 年) の 1 番の歌詞である。(1)、(4) と同様、「|」は楽譜の小節線に対応する。歌詞の下に付した番号は、4 分の 3 拍子の曲の拍数を示している。「①」が 1 拍目で強拍を表し、「2」、「3」はそれぞれ 2 拍目、3 拍目で弱拍であることを表す。各楽句 (小楽節) の拍番号が 3 で始まるのは、

(5) が弱拍で始まる弱起(アウフタクト)の曲ということである。

(5) なの | はーなばた | けーにーいー | りーひうす | れー
 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2
 みわ | たーすやま | のーはーかー | すーみふか | しー
 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2
 はる | かーぜそよ | ふーくーそー | らーをみれ | ばー
 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2
 ゆう | づーきかか | りーてーにー | おーいあわ | しー休休
 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3

(5) を一目見てわかるように、強拍(①で表示の部分)に当たる歌詞の音節は、すべて長母音の重音節になっている。特に、各楽句の第2, 4小節の最初の歌詞の音節には1拍半を当て、同じ小節内の他の音節よりも長くしている。各楽句の第3小節は、(5)の表示ではどの音節も長さは同じであるが、1拍目だけをメリスマ(cf. 小泉 1984a), つまり歌詞の1音節に複数の異なる音符を当てるようにしてアクセントをつけ、音楽の強拍に対応している。⁶

「強く」発音することと「長く」発音することは、厳密には同じ性質の音声現象ではないが、英語で強勢が置かれる音節の母音は長くなるという現象を見ても、両者に相関関係があることがわかる。本来、強さで音節間に差をつけることができない日本語を、強弱で作られる西洋音楽のリズムに乗せるため、強弱を長短に置き換えて音節間に差をつけるという工夫が施されていることを、(5)の例はよく示していると言える。⁷

(5)と同様に、音楽の強拍に当たる音節を伸ばして、後続する(全部または一部の)弱拍の音節よりも相対的に重くするタイプの曲は、(5)のような4分の3拍子以外の拍子の曲でも広く観察される。それぞれの拍子について代表的な曲の例を挙げる。各表記の意味は(5)の場合と同様であるが、(8)の「4」は中強拍であることを表す。⁸

(6)「かたつむり」(4分の2拍子, 文部省唱歌, 1911年)

でーんでん | むーしむし | かーたつむ | りー休ー
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2
 おーまえの | あーたまは | どーこにあ | りー休ー
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2

(7)「月の砂漠」(4分の4拍子, 加藤まさを作詞・佐々木すぐる作曲, 1923年)

つき | のーさばく | をー休休はー | るーばる | とー休休
 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3
 たび | のーらくだ | がー休休ゆー | きーまし | たー休休
 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3

(8)「みかんの花咲く丘」(8分の6拍子, 加藤省吾作詞・海沼実作曲, 1946年)⁹

みーかんーの | はーながー | さーいてーい | るー休
 ① 2 3 4 5 6 ① 2 3 4 5 6 ① 2 3 4 5 6 ① 2 3 4 5 6
 おーもいーで | のーみちー | おーかのーみ | ちー休
 ① 2 3 4 5 6 ① 2 3 4 5 6 ① 2 3 4 5 6 ① 2 3 4 5 6

強拍に当たる歌詞の音節を伸ばして歌詞のリズムを音楽のリズムに合わせる手法は、曲の一部で用いられているものも含めると、次に示すように数多い。

(9)は、高田三九三・豊原晴子編(1980)『日本の童謡 258 曲選 第1集』(東京楽譜出版社)所収の全259曲の中から、該当するパターンを含むものを選び出したもので、実に140曲を占める(曲のタイトルの表記は同書に記載のものに従っている)。

(9) 歌の町, 絵日傘, 遠足, おはながわらった, おぼろ月夜, 草の子, 靴が鳴る, 五月とあかしゃ, 五月の歌, 鯉のぼり(いーらーかーのなーみーと), 咲いたたんぼぼ, さんぼ, すずらんの鈴, たけのこ(たんたんたーけのーこ), 月の照る夜, つくしんぼ, つぼみの歌(後半), 菜の花小道, ばら, 春の唄, 春の小川(各楽句の最初の小節), 春が来た, 春よ来い, 春を呼ぶ歌, ひなまつり(一宮道子作曲: きょうはうれしいひなまつり), ひな祭(あーかいもうせん), ひなまつり(さんがつみっかはまってたひ), ひなまつり(河村光陽作曲: きょうはうれしいひなまつり), 緑のそよ風, わかば, ひらいたひらいた, 朝顔, 雨, 雨降り, 雨だれさん, 海へゆこう, お星さま, お山の杉の子, おせんこ花火, 風, かみなりごろちゃん, 笹の舟, すいかがごろごろ, すかんぼの咲く頃, 砂山, たなばたさま(ささのはさらさら), 七夕まつり, 七夕さま(しーろいきものに), 茶摘, 月見草の花, 月夜のさくら貝, 梅雨の頃, トマト(むーぎわらぼーうしに), 夏は来ぬ, なみ, 虹, ねんねんねやまの, はなび, 風鈴(ふう

りんちりちりなりました), 富士山, 蛍, ポンポンダリア, 牧場の朝, みかんの花咲く丘, 水でっぽう, 水あそび, みずでっぽ, 夕立, りんどうの花, 我は海の子, 秋とポプラ, 秋(ちーんちろまーつむしむーしのこえ), いねかり, うんどうかい, 落葉の踊り(つくえのうえにわすられた), お月さま, お月夜, お月さんと坊や, 思い出, かかし, 菊の花(みごとにさいた), 木の葉, 里の秋, ちいさい秋みつけた, どんぐり山, 夏がいった, ねんねのお里, 野菊, 村まつり, 祭のよい, 紅葉(あーきのゆーひーにー), あられとみぞれ, 一月一日, おおゆきこゆき, おしし, かあさんのうた, きたかぜさん, きよしこの夜, 小雪の子守歌, サンタクロース, サンタクロースは不思議だな, スキー(やまはしろがね), そり, ちいさいちいさい雪うさぎ, ツララのドロップ, はつ雪ちらちら, てぶくろ, はねつき, 冬景色, ちらちらこゆき, 冬の夜, 山からこぞうが泣いてきた, 雪, 雪だるま, 雪がっせん, りんごのひとりごと, あおげば尊し, あさいちばんはやいのは, ありがとう幼稚園, いちねんせいになったら, おこりっこなしよ, おせんたく, おたんじょう日の歌, おとうさんのあしおと, おなかのへるうた, ごあいさつ, 靴がなる, 子どもの広場, しかられて, 子守唄, 12の誕生日に, 遠い子守唄, とんがり帽子, なかよし円舞曲, ボクのシャツ, みそっばさん, ゆうやけこやけ, ゆびきりげんまん, ゆりかご, よい子のあいさつ (140 曲)

音楽の強拍に長音の歌詞で対応するパターンは, (5) ~ (9) に挙げた童謡・唱歌のほか, 昭和初期から 1960 年代までの歌謡曲でも数多く観察される.¹⁰ そのうち, 代表として 2 例だけ挙げておく. (10) は 1960 年代後半の「フォークソング」と呼ばれるジャンルの曲で, 小中学校の音楽の教科書にも収められることがある. (11) は, 同じ 60 年代に「グループサウンズ」と呼ばれた音楽の代表曲である.¹¹

(10) 「若者たち」(4 分の 4 拍子, 藤田敏雄作詞・佐藤勝作曲, 1966 年)

きみ | のーゆくーみち | はーはて | しーなくーとお | いー
4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3
だの | にーなー | ぜーはを | くーいしーばー | りー
4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3
きみ | はーゆくーのー | かーそん | なーにしてーま | でー
4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3

(11) 「思い出の渚」(4 分の 4 拍子, 鳥塚繁樹作詞・加瀬邦彦作曲, 1966 年)

きー | みーをみつーけ | たー休休こー | のーなぎーさー | にー休休
4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3
ひー | とーりたたーず | みー休休おー | もーいーだー | すー休休
4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3

(11) に代表されるような「グループサウンズ」は, ビートルズの影響を受けて数多く登場したバンドによる音楽の総称である. これらの曲の演奏のリズム(主としてドラムによって作られる)は, (11) を含め, (3) に示したような弱強型(オフビート)のロックのリズムの曲も少なくなかったが, 歌詞のリズムは, (5) から (9) で見たような強弱型のものがほとんどであったため, ロックとは見なされていない. 楽曲全体のリズムは, ドラムだけで決まるのではなく, 歌詞のリズムも大きくかかわることを示す例であると言える.

音楽の強拍に当たる歌詞を重音節にする二つ目の手法として, 強拍に複数の音節を当てるやり方も見られる. 次の曲がその代表例である.

(12) 「こいのぼり」(4 分の 3 拍子, 近藤宮子作詞, 作曲者不詳, 1931 年)

やねよーりー | たーかーいー | こいのーぼー | りー休休
① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3
おおきーいー | まごいーはー | おとうーさー | んー休休
① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3
ちいさーいー | ひごいーはー | こどもーたー | ちー休休
① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3
おもしーろー | そーおーにー | およいーでー | りー休休
① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3

(12) の曲では, 各楽句の奇数番目の小節の第 1 拍(強拍)に 2 音節を当て, 2, 3 拍目(弱拍)の 1 音節と差をつけることによって, 歌詞を音楽のリズムに合わせている. この手法を用いていると見なすことのできる曲を, (9) を選ぶのに用いたのと同じ資料『日本の童謡 258 曲選 第 1 集』から選ぶと次のようになる.

- (13) せいくらべ、雨降りお月さん、海(まつばらとおく)、海はいつでも、うみ(うみはひろいな)、貝のふえ、小さな貝がら、波と帽子、はなび、ばらのホテル、港、風の子、きくのはな(きれいなはなよ)、茶の花小道、花嫁お月さん、たこ、吹雪の晩、あたまのうえには、泣きむし毛むし(19曲)

小節の1拍目を伸ばすタイプに比べると実例は少ないが、音節間に強弱・長短・軽重の差がない日本語を、強弱で作られる音楽のリズムに合わせるための工夫の一つとして確立されて来た、と見なしてよいであろう。

以上二つの手法を一曲の中に併せ持つ曲もある。下記(14)は先に見た曲(4)と同じ作曲家滝廉太郎による歌曲である。

- (14)「花」(4分の2拍子、武島羽衣作詞、滝廉太郎作曲、1900年)

はー一の休う | らーらーの | すーみーだが | わーー休
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2
 のーぼり休く | だーりーの | ふーなびーとー | がーー休
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2
 かーいの休し | ずーくも休は | なーとち | るーー休
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2
 なーがめを | なーにーに | たとーうべ | きーー休
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2

(14)では、終わりから2番目以外の小節で、1拍目に当たる歌詞の音節を伸ばして歌う、(5)～(9)のタイプの音符配列がなされている。他方、第1, 2, 4楽句の第2小節で、1拍目の音節数を2拍目の音節数の2倍にする(12)のタイプの音符配列がなされている。

以上、伝統的な日本語の楽曲では、音節間に強弱・長短の差がない日本語を、強弱で作られる音楽のリズムに合わせるため、1拍目の強拍に当たる歌詞の音節を重音節にする手法が多く採用され、童謡集収録の約260曲中、部分的な採用も含めると160曲近い曲で観察されることを見た。¹² これに対し、1節で見たように、英語では歌詞を構成する音節間に重さの違いがあるため、歌詞に当てる音符の長さに特別な配慮を必要としない。確かに、英語の楽曲でも、強拍に当たる歌詞の音節に弱拍相当の音節よりも長い音符を当てたり、強拍に弱拍よ

りも多くの音節を当てる例はある。しかしながら、英語の曲の場合は純粋に音楽のリズム形成の手段であり、歌詞との関係を考慮する必要性は、少なくとも日本語の場合ほど高くない。したがって、英語の楽曲で強拍に当たる音節を長く伸ばして歌うような音符配列の割合は、日本語の楽曲の場合よりも低い。¹³

また、このことのさらなる帰結として、英語の楽曲では、音符上の長さが同じでも、それに対応する歌詞の音節の長さは必ずしも同じに聞こえるとは限らないということがある。次の曲は、アメリカ大リーグの試合で7回表終了後に歌われるので、今では日本人にも馴染みの曲である。

- (15) "Take Me Out to the Ball Game" (4分の3拍子、Jack Norworth作詞、Albert von Tizler作曲、1908年)

Take 休 me | out to the | ball | game
 cvvc cv vvc cv cv cvvc cvvc
 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3
 Take 休 me | out to the | crowd | ーー休
 cvvc cv vvc cv cv cvvc
 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3 ① 2 3

上の曲では、各楽句の第1, 2小節で各語つまり各音節に4分音符を当てていて、演奏だけなら長さは同じである。にもかかわらず、歌唱を伴うと1拍目を他の拍よりも長く感じるのは、1拍目の音節が重音節なのに対し、2, 3拍目が休止か軽音節になっていて、歌詞の音節間に重さ・長さの違いがあるためであると思われる。

以上、本節では、明治以来の伝統的な日本の楽曲では、強弱の対立を持たない日本語の歌詞を、強弱の対立で作られる音楽のリズムに乗せるため、強拍相当の歌詞の音節を長くしたり、重くする工夫が施されていることを考察した。しかしながら、この方法では、歌は自然な話し言葉としての日本語とは異なる特別なものということになる。これは、英語の伝統的なリズムの楽曲の歌詞が、歌うのと普通に読むのとでリズムにほとんど差がないのと対照的である。実際、英語の曲(1)をSuzanne Vegaはア・カペラで歌っているため、語りかけているような印象が特に強くなっている。そこで、日本語でも普通に話すように

歌う方法はないか、と思案する作曲家が登場してもおかしくはないであろう。次の節では、そのような作曲家が作った楽曲の特徴を考察する。

2.2. 強拍を休止符で「逃げる」

本節では、日本語を音楽のリズムに乗せる二つ目の方法を考察する。

日本語でも普通に話すように歌うにはどのようにしたらよいか、という問題の解決が集中して行われたと見ることのできる時代がある。「フォークソング」が登場した1960年代に始まり、70年代に入って「ニューミュージック」と呼ばれるジャンルの曲が登場した頃に本格化した。代表的な作曲家は吉田拓郎と井上陽水である。

具体例として次の曲を見よう。(16)の表記の意味は、これまでの楽曲の例と同様である。

(16)「我が良き友よ」(4分の4拍子, 吉田拓郎作詞・作曲, 1975年)

休げたをならして | やつが一くる--- | 休こしにてぬーぐい | ぶらさーげて---
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 休がくせいふくに | しみこーんだ--- | 休おとこのにおいが | やってくるーアー
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 ---休ゆめよ | よきとーもよ--- | 休おまえいまーごろ | どのそーらのしたーで
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 休おれとおんなじ | あのほしみつめて | 休なーにおーもー | う-----
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4

(16)の曲を挙げた理由は次のようなものである。1970年代半ば放映の「題名のない音楽会」(テレビ朝日系)という番組で、当時の司会である黛敏郎氏が、「ドイツ語にはリート、フランス語にはシャンソン、イタリア語にはカンツォーネ、というように、各言語にはそれぞれの特徴に合う歌曲が発達してきた。では日本語に合う歌とはどんなものでしょう？」と視聴者に問いかけ、自ら出した答が(16)の曲である。黛氏は、その理由として、「語るように歌える曲」と説明しただけで、「日本語に合う」正確な理由の分析は示さなかった。これが(16)の曲に注目する理由である。

(16)の曲が「語るように歌える曲」であり、したがって日本語に合っている理由のポイントは、1拍目の処理にある。この曲でも七五調が保たれており、日本語の歌詞のリズムは2小節を単位として取られていることになるが、その各2小節の冒頭に休止符を置いている。強拍の頭に歌詞がないため、歌詞を構成する音節はすべて弱拍ということになり、音節間に強弱、長短の差が生じない。したがって、(16)の歌詞は、普通に話す日本語に近付くことができたと分析できる。

(16)の曲が日本語に合うもう一つの要因は、「7音節+5音節」のまとまりを2小節で構成していることである。これは、同じまとまりを4小節で構成している(4)~(8)、(10)~(12)、(14)の各曲よりも2倍の速さで歌っていることを意味する。同じ4拍子の曲(7)、(10)、(11)では、1拍当りの音節数が休止を含めて平均1になるのに対し、(16)では1拍当たり平均2音節である。別宮(1977)、坂野(1996)によると、日本語は「1拍2音節」を単位としてリズムを作るので、この点でも(16)は自然な日本語の口調に近いものになっていると言える。¹⁴

(16)におけるように、強拍に休止符を当て歌詞の音節間の強さの差をなくすパターンの歌を、もう一つ挙げておく。(17)は、同じニューミュージックのもう一人の代表者、井上陽水の曲である。

(17)「夢の中へ」(4分の4拍子, 井上陽水作詞・作曲, 1973年)

休さがしものはな | んですか--- | 休みつけにくいも | のですか---
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 休カバンのなかも | 休つくえのなかも | 休さがしたけれど | みつからないのに
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 休まだまださがす | きですか--- | 休それよりぼくと | おどりませんか
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4

一見して明らかのように、(17)は(16)と同様、奇数番目の小節(と第6小節)の1拍目に休止符を置いている。これに加え、(16)よりもさらに「1拍2音節」を徹底しているので、話す日本語のリズムにさらに近づいていると言える。

ニューミュージックの曲がすべて(16)や(17)のパターンを取っているとい

うわけではもちろんない。しかしながら、この語りかけるようなリズムの曲が現れ始めたのは、1960年代後半のフォークソングの時代であり、その傾向は70年代に入りニューミュージックに引き継がれ、さらに発展したと言える。ニューミュージックを代表する吉田拓郎、井上陽水、南こうせつが作った歌の中で、詩行(七五音または七七音のまとまり)のはじめに休止符を置く手法を取り入れている曲が占める割合はひじょうに高く、多くのヒット曲が含まれる。¹⁵ 曲全体でこの手法を用いているとは限らないが、強拍に休止符を置いている箇所については、話すような、語りかけるような調子になっているのは間違いない。

「ニューミュージック」という呼称を誰がどのような意味で使い始めたのかを明らかにしている資料は少ないが、それ以前の時代の音楽になかった「新しさ」を構成する大きな要因の一つとして、本節で考察した「日本語と音楽のリズムの両立」ということがあったと言って間違いないだろうと思われる。¹⁶

しかしながら、この一見新しいと思われる手法も、実は、古い伝統的な日本の音楽のリズムの手法を取り入れて成ったものである。次の民謡を見よう。

(18)「八木節」(4分の2拍子、栃木・群馬県民謡、起源不詳)

休ハ— | ——— | ——— | ———
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2
 —ころは | こうかの | さんねん | くがつ休
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2
 休あきの | なかばに | おおごや | かけて—
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2
 休よるも | ひるまも | わかちは | なくて—
 ① 2 ① 2 ① 2 ① 2

(18)では、歌い出しの長いメリスマの最後の音符を、歌詞が始まる小節(第2楽句第1小節)の1拍目に置き、第3, 4楽句でも、最初の小節の第1拍には休止符を入れ歌詞を与えていない。¹⁷ 休止符の部分では、「ハッ」という合の手を入れたり、鉦や太鼓を打つようになっていて、歌い手はその間、一呼吸置いて間を取るようになる。¹⁸

大部分の日本の民謡のリズムが、「八木節様式」と「追分様式」に大別でき

るほど、「八木節」に代表されるリズムは日本の民謡のリズムの典型の一つになっている(小泉1984a: 158)。2.1節で見たように、明治以来、西洋音楽に日本語を合わせる努力を多くの音楽家が続けて来たが、これはいわば音楽に日本語を「隷属」させる道だった。これに対し、1960年代のフォークソング、70年代のニューミュージックは、日本の伝統音楽のリズムを見直すことにより、歌における日本語の「復権」を図ったと言えよう。

以上、本節では、日本語を音楽のリズムに乗せる二番目の工夫として、強拍に休止符を当て、歌詞の音節間の強さ・長さを「平等」にする手法を見た。

3. 結び

本稿では、英語と日本語の楽曲の歌詞の特徴を分析することによって、両言語のリズムの特徴の違いを検証した。音節間に軽重の違いがある英語は、歌詞自体に強弱のリズムがあるため、同じように強勢でリズムを作る音楽のリズムと無理なく共存できる。他方、音節間に軽重の差がなく、強弱・長短の違いがない(と母語話者は認識している)日本語は、そのままでは音楽のリズムに乗せるのが難しいため、特別な工夫が施されてきたことを考察した。日本語で初めて西洋音楽の唱歌を作った滝廉太郎以来、60年余りにわたって広く行われてきた工夫は、強拍に当たる歌詞の音節を、弱拍に当たる音節よりも長くしたり多くしたりして、歌詞のレベルでも強弱の差をつけることであった。その結果、楽曲の歌詞としての日本語と、話し言葉としての日本語との間に大きなギャップが生まれ、歌う対象としての日本語はひじょうに不自然で特別な存在になった。これは、聞く人に何らかのメッセージを語るように伝えたいフォークソングやニューミュージックのような音楽にとっては不都合だったため、歌いと語りのギャップを埋め、日本語の日常の言葉使いのリズムを失うことなく歌う工夫が試みられた。その試みのポイントは、小節の最初の強拍相当部分に歌詞を置かないことであり、これによって、音節間に強弱や長短の差がなくなり、楽曲における日本語と話し言葉としての日本語のギャップが縮まったと言える。

ニューミュージックより後の時代の楽曲においては、日本語のリズムと音楽のリズムの関係は多様化した。七五調の束縛からの解放、子音と母音の分離、

破裂音・摩擦音の強調、(特にラップにおける) 2音節単位の脚韻の多用など、簡単に言えば「日本語の英語化」がある。逆に、英語の楽曲では、パンクロックのように「英語の日本語化」と言ってもおかしくないような現象が見られる。その詳細は稿を改めて論じることとし、最後に、比較的最近の曲でも、本稿で見てきたような伝統的手法が用いられていることを確認して結びとしたい。(19)は浜崎あゆみの代表曲の一部である。

(19) 「A Song for XX」(4分の4拍子、浜崎あゆみ作詞・星野靖彦作曲、1998年)

休 どうして | 休 泣い ー ているの | ー 休 どうして | 休 まよ ー ー てるの
 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 ー 休 どうして | 休 立ち ー 止まるの | ー 休 ねえお | し えて ー 休
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 い ば し ょ ー が な か っ ー た | ー 休 休 | 見 つ か ー ら な か っ ー た
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 ー 休 休 | み ら い ー に は き た い | ー 休 でき る の か | ー 休 わ か ら ず に
 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 休 い つ も つ よ い 子 だ ね っ て 休 言 わ れ | つ づ け ー て た ー 休 |
 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 休 泣 か な い で え ら い ね っ て 休 ほ め ら | れ た り ー し て 休 い た よ
 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 休 そ ん な こ と ば ひ と つ も 休 の ぞ ん | で な か っ ー た 休 だ か ら
 ① 2 3 4 ① 2 3 4
 休 わ か ら な ー い ふ り を | ー し て い た ー 休
 ① 2 3 4 ① 2 3 4

(19)では、多くの小節の冒頭に、長く伸ばしたメリスマの終わりの部分や休止符を入れている。これは、(18)の「八木節」に見られたパターンであり、実際、語りかけるような曲調になっている。他方、これとは対照的に、第3楽句の第1、3小節と第4楽句の第2小節は、(12)で見たように、1拍目に2拍目よりも多くの音節を当てて強く重く歌えるようにしている。「八木節」や「こいのぼり」の伝統は、浜崎あゆみの歌にも生きているのである。

注

- ¹ 本稿の作成に際して、藤本孝子氏より受けた多くの貴重な助言に感謝する。なお、本稿に含まれる誤りはすべて著者の責任であることは言うまでもない。
- ² 厳密に言うと「音節」よりも「モーラ」のほうが正確である (cf. 窪蘭 1995) が、本稿では便宜上「音節」を用いることにする。
- ³ アルバム *Solitude Standing* の1曲目に所収のア・カペラ版では、(1)に表記のとおり2拍子であるが、同アルバムの最後に所収の伴奏版と、その後発表されたレミックス版やカバー版では4拍子になっている。
- ⁴ 音楽のリズムは、弱強型のポピュラー音楽が登場しても、伝統的な音楽におけるのと同様、拍子 (time, measure, meter) 単位で作られてきたが、20世紀半ばに rhythm and blues が登場し、1拍中に複数の beat を刻む方法が誕生して以降、beat が音楽のリズムを形成する単位となった (cf. 由比 1996)。したがって、「強弱弱弱」を繰り返すリズムは、4ビート (1小節内で4回ビートを打つ) の2拍子や4拍子、8ビートの4拍子と相性が良いことになる。(1)の曲は、脚注3で触れたように、ア・カペラ版では2拍子 (4ビート)、演奏を伴う版では4拍子になっている。
- ⁵ 明治時代前期にも日本語の曲は存在したが、輸入した曲の訳詞によるもので、日本語の詩としては不自然なごちないものが多かった。そこで、日本人作曲家によるオリジナルの歌を望む声が高まり、その声に最初に応えたのが滝廉太郎である (Wikipedia: <http://jawikipedia.org/wiki/%E6%BB%9D%E5%BB%89%E5%A4%AA%E9%83%8E>)。
- ⁶ 具体的には、1拍目の歌詞の1音節に八分音符を二つ当てているのだが、前の音符より後の音符のほうが高い音であるため、同じ1拍でも長く感じられる。他方、2、3拍目の歌詞の音節は、それぞれ四分音符一つであるから、1拍目よりも短く感じられる。
- ⁷ (5)でも各楽句単位で (字余りではあるが) 七五調が維持されている。
- ⁸ (6)～(8)の曲もすべて七五調になっている。(6)の各楽句は八五音であるが、「字余り」でも8音節 (モーラ) までは日本語のリズムに合っている (cf. 別宮 1977)。
- ⁹ 日本語の童謡・唱歌で8分の6拍子の曲はひじょうに少ない。これは、同様のジャンルに属すると思われる英語の曲で8分の6拍子の割合が高い (鷺津 1992) のと対照的である。
- ¹⁰ 「歌謡曲」といっても様々なリズムのものがあり、また、歌謡曲の一つである「演歌」でも時代によって異なる。したがって、歌謡曲のリズムについて何らかの一般化を導くのは慎重を要する。しかしながら、ここでの議論にとっては、「演奏上の強拍に当たる歌詞を長く伸ばして歌えるような音符配列にする手法が、伝統的な童謡・唱歌のみならず、歌謡曲でも数多く見られ、(2.2節で考察するような) 強拍に休止符を当てる手法はあまり見られない」という程度の一般化で十分と思われる。
- ¹¹ (10)、(11)と同じリズムの取り方をしている曲で、はっきりとフォークソングのジャ

ンルに属すると考えられるものを、松山祐士編(1998)『ベスト・フォーク大全集』(ドレミ楽譜出版)収録の300曲から選ぶと、「愛のくらし」、「赤い橋」、「秋でもないのに」、「今日の日はさようなら」、「学生街の喫茶店」、「四季の歌」、「知床旅情」、「旅人よ」、「星に祈りを」の9曲と少ない。フォークソングでは、2.2節で見ると、小節の最初を休止符で始める手法を用いているものが増え、これとともに小節の冒頭の音節を伸ばすタイプが減っている。他方、グループサウンズでは、「青い鳥」、「北国の二人」、「ブルーシャッター」、「マリアの泉」、「エメラルドの伝説」、「バラの恋人」、「ガールフレンド」など、大ヒットした多くの曲で1拍目を伸ばす手法が見られる。その一方で、このジャンルでも小節の頭に休止符を当てるパターンも見られるようになっている。

- ¹² (9)の例を選ぶのに用いた高田三九三・豊原晴子編(1980)『日本の童謡258曲選 第1集』(東京楽譜出版社)所収の全259曲の中には、(4)の「荒城の月」タイプと、(5)の「おぼろ月夜」タイプ、(12)の「こいのぼり」タイプのすべてを同じ1曲の中に併せ持つものもある。「つき」(4分の2拍子、文部省唱歌、1933年)がその例であり、次のように、第1楽句では1小節内の歌詞の音節の長さが等しく、第2楽句の最初の2小節と第3楽句の第1小節では、小節内の1番目の音節が2, 3番目の音節より長く、第3楽句の第2小節では、1拍目に2音節を入れて2拍目より重くしている。

i) でーたー | ーたー | つーきー | がー休ー

① 2 ① 2 ① 2 ① 2

まーるい | まーるい | まんまる | ー休ー

① 2 ① 2 ① 2 ① 2

ぼーんの | ようなー | つーきー | がー休ー

① 2 ① 2 ① 2 ① 2

また、(4)、(5)、(12)のどのタイプにも属しないと見られる曲の中で、強拍の1拍目の歌詞に何らかのアクセントをつけて音楽のリズムに合わせる工夫を施していると思われるものに、次のような例がある。ii)では、歌詞が促音を伴う場合に、シンコペーションを当てたり休止符を当てて重みをつけている。

ii) まつぱっくり、まっかな秋、もみじ(あかいあかいもみじのは)、雪のペンキや

さん、きゅつきゅつきゅつ、グッドバイ、待っててね、みぎでどっち、

次のような曲では、歌詞の撥音を利用して強拍に当たる音節を重くしている。

iii) どんぐりころころ、ちんから峠

- ¹³ P. C. Beall and S. H. Nipp (eds.) (1985) *We Sing: Nursery Rhymes and Lullabies* (Price Stern Sloan) 所収の全77曲中、1拍目に当たる音節に、2拍目に当たる音節よりも長い音符を与えていると見られる曲は、次の19曲である。全体の約25%であるから、(9)の場合(140÷259=約54%)に比べると割合はかなり低い。

"Jack and Jill", "Lazy Mary", "Mary Had a Little Lamb", "Georgie Porgie", "See-saw, Sacra-down", "Little Bo Peep", "This Little Pig Went to Market",

"Pease Porridge Hot", "Jack Sprat", "See-saw, Margery Daw", "Three Little Kittens", "Oh Where, Oh Where Has My Little Dog Gone?", "Fiddle-de-dee", "Hey Diddle Diddle", "Humpty Dumpty", "To Babyland", "All through the Night", "Rock-a-bye, Baby", "Bye, Baby Bunting" (19曲)

また、『えいごのうたベスト曲集』(デプロ)に収録された英米の民謡・童謡50曲のうち、上記と同様のパターンが見られる曲は、次の20曲である(上記と重複するものもある)。全体の40%であるから、やはり(9)の場合よりも割合は低い。

"I've Been Working on the Railroad", "John Brown's Baby", "Mary Had a Little Lamb", "Here We Go Round the Mulberry Bush", "One Elephant Went Out to Play", "The Farmer in the Dell", "My Bonnier", "Grandfather's Clock", "How Do You Do", "Michael", "Row, Row, Row Your Boat", "Eentsy Weentsy Spider", "Hey Diddle Diddle", "Head, Shoulders, Knees and Toes", "Humpty Dumpty", "The Animals Wake Up", "Rock-a-Bye, Baby", "London Bridge", "Puff, the Magic Dragon", "Do-Re-Mi" (20曲)

さらに厳密に調査する必要はあるかもしれないが、この割合の差を、強拍相当の歌詞を重くする必要のある日本語の歌と、その必要性がない英語の歌の差の表れの一つと見なすことはできるであろう。

- ¹⁴ (16)の曲が「日本語に合う」要因はほかにもある。音符の音程の変化が滑らかで連続性がある点も要因の一つになっている(cf. 小島1976)。また、民謡音階(二六抜き短音階)が用いられている点も要因の一つに挙げられる(cf. 小泉1984b)。

- ¹⁵ 小節の1拍目に休止符を置いて、語りかけるようなリズムにする手法を用いていると見られる曲(曲の一部で用いているものも含む)は、原子学編(2008)『吉田拓郎ベスト曲集』(ケイ・エム・ピー)に収録された178曲(1971-2004年発表)のうち、次の73曲(41%)である。

青春の詩、とっばい男のバラード、やせっぽちのブルース、のら犬のバラード、男の子の娘、灰色の世界I、俺、マークII、夏休み、花嫁になる君に、たくろうちゃん、笑え悟りし人よ、やっと気づいて、せんこう花火、親切、夏休み、たどり着いたらいつも雨降り、リンゴ、旅の宿、ガラスの言葉、からっ風のブルース、制服、夕立ち、マークII'73、君去りし後、人生を語らず、三軒目の店ごと、知識、暮らし、僕の唄はサヨナラだけ、贈り物、金曜日の朝、竜飛岬、明日に向かって走れ、一つの出来事、我が身可愛いく(後半)、水無し川、我が家、風の街、午前0時の街、悲しいのは、アン・ドゥ・トロワ(ばいばいキャンディーズ)、虹の魚、あの娘といい気分、アジアの片隅で、いつも見ていたヒロシマ、無人島で・・・、王様達のハイキング、情熱、流れる、たえこMY LOVE(一部; 4拍子3拍目か4拍目前半に休止符を入れるパターンと併用)、隠恋慕、サマータイムブルースが聴こえる、もうすぐ帰るよ、まあまあ、レノン症候群、サマルカンド・ブルー、MR. K、すなおになれば(一部; 4拍子3拍目か4拍目前半に休止符を入れるパターンと併用)、いくつ

もの夜が、ひまわり、楽園、帰路、たえなる時に、青空(前半; 後半では4拍子4拍目前半に8分休符を用いるパターンが見られる)、友あり(後半; 前半では4拍子4拍目前半に8分休符を用いるパターンが見られる)、恩師よ、決断の時、心のままに、Not too late、トワイライト、いくつになってもhappy birthday(後半; 4拍子の3拍目に4分休符を置くパターンも併用)(計73曲)

残る105曲のうち、次の58曲(33%)も、詩行(七五音または七七音のまとまり)の始まる拍の一部かその直前の拍に休止符がある点では、先の73曲と共通である。違いは、休止符が小節のはじめ、つまり1拍目ではなく、多くは最後の1拍(ほとんどが4拍子の4拍目)、他は最後から2拍目の一部か全部に置いてある点である。

こうき心(8分の6拍子、詩行が始まる最終拍前半に16分休符)、今日までそして明日から(4分の4拍子、詩行が始まる最終拍の頭に8分休符または16分休符)、イメージの詩(4分の4拍子、詩行が始まる最終拍前半に8分休符)、人間なんて(詩行が始まる4拍子最終拍の直前に四分休符)、自殺の詩(詩行が始まる4拍子の3拍目に休止符)、川の流れの如く(詩行が始まる4拍子の3拍目あるいは4拍目の頭に休止符)、春だったね(詩行が始まる4拍子4拍目の頭に休止符)、こっちを向いてくれ(後半、詩行が始まる3拍子最終拍の頭に休止符)、祭のあと(詩行が始まる4拍子最終拍の頭に休止符)、暑中見舞い(詩行が始まる4拍子最終拍の前に休止符)、都万の秋(後半、詩行が始まる4拍子最終拍前半に8分休符)、ひらひら(詩行が始まる4拍子最終拍の頭に休止符)、おはよう(詩行が始まる4拍子3拍目の頭に休止符)、シンシア(後半、3拍子最終拍の頭に休止符)、襟裳岬(詩行が始まる4拍子4拍目前半に8分休符)、戻ってきた恋人(4拍子3拍目に4分休符)、こんなに抱きしめても(4拍子3拍目あるいは4拍目前半に8分休符)、僕らの車(4拍子4拍目前半に8分休符)、ひとり想えば(後半、4拍子4拍目前半に8分休符)、ローリング30(4拍子3拍目に4分休符)、冷たい雨が降っている(4拍子4拍目前半に8分休符)、二十才のワルツ(3拍子3拍目前半に8分休符)、元気です(4拍子3拍目に4分休符)、この指とまれ(4拍子3拍目または3拍目の頭に4分休符または8分休符)、白い部屋(4拍子4拍目前半に8分休符)、マラソン(4拍子4拍目前半に8分休符)、ペニーレインへは行かない(4拍子4拍目前半に8分休符)、旧友再会フォーエバーヤング(4拍子3拍目に四分休符)、大阪行きは何番ホーム(4拍子4拍目の頭に8分休符または16分休符)、Life(4拍子4拍目前半に8分休符)、7月26日未明(4拍子4拍目前半に8分休符)、チークを踊ろう(4拍子3拍目かその前半に休止符)、舞姫(一部、4拍子4拍目前半に8分休符)、春を待つ手紙(4拍子3拍目あるいは4拍目に休止符)、あいつ(4拍子3拍目の頭に休止符)、唇をかみしめて(4拍子4拍目前半に8分休符)、SORA(4拍子3拍目あるいは4拍目の頭に休止符)、誕生日(4拍子4拍目前半に8分休符)、風になりたい(4拍子4拍目前半に8分休符)、初夏'76(4拍子4拍目前半に付点8分音符)、人生キャラバン(4拍子4拍目に休止符)、「うの」ひと夏 by 高杉(4拍子4拍目前半に8分休符)、よせばいい

(4拍子4拍目前半に8分休符)、シンシア'89(8分の9拍子の7拍目に8分休符)、男達の詩(4拍子4拍目前半に8分休符)、星の鈴(4拍子4拍目前半に8分休符)、俺を許してくれ(4拍子4拍目前半に8分休符)、しのび逢い(4拍子4拍目前半に8分休符)、まだ見ぬ朝(4拍子4拍目の頭に休止符)、マスターの独り言(4拍子4拍目前半に8分休符)、君のスピードで(4拍子3拍目あるいは4拍目前半に8分休符)、とんと御無沙汰(4拍子3拍目あるいは4拍目前半に休止符)、遙かなる(4拍子4拍目前半に付点8分休符)、まっ取り敢えず(4拍子3拍目前半に8分休符)、全部だきしめて(4拍子3拍目あるいは4拍目前半に休止符)、僕達のラブソディ(4拍子4拍目前半に8分休符)、花の店(同左)、流星2003(4拍子4拍目の頭に休止符)、月夜のカヌー(4拍子4拍目の前半に8分休符)(計58曲)

上記の曲のような休止符配置では、休止符を1拍目に置くのと同じ語るような曲調と、小節の1拍目を伸ばしたり、シンコペーションにしてアクセントをつけたりして、歌詞の音節間の強さ・長さ差をつける2.1節で見たような曲調の両方を取り入れることができる。上の58曲の中には、「襟裳岬」(森進一歌唱版が1974年度日本レコード大賞受賞)はじめ大ヒットしたものが複数含まれる。また、これと同じ特徴を共有する曲として、以下に見るかぐや姫の「神田川」(南こうせつ作曲)や「なごり雪」(伊勢正三作曲)、あるいは加藤和彦作曲の「あの素晴しい愛をもう一度」のように、フォークソングのリクエスト特集番組などで必ずベスト・テンに入る曲が含まれる。また、詳細は異なるが、休止またはメリスマ後の弱拍から詩が始まる点では「あの日に帰りたい」(荒井由美作曲)も共通である。したがって、リズムは、曲がヒットする要因のすべてではないにしろ、重要な一部を形成していることは間違いないであろう。なお、吉田拓郎の代表曲の一つ、『結婚しようよ』には休止符はないが、詩行の終わりを長く伸ばす音符を置き、次の詩行は4拍子の3拍目から始まるようにしている点が特徴である。休止符は用いられていないが、詩行の冒頭に休止符を置くのと同じく、語りかける曲調が得られる。

小節の頭に休止符を置いて語る曲調を作るパターンは、『かぐや姫 BIG HITS』(協学社、1979年)では、全63曲(すべて1970年代に発表)のうち次の26曲(41%)に見られる。この割合は、上記吉田拓郎の場合と同じである。

君がよければ、加茂の流れに(後半)、妹、この季節が変われば、人生は流行ステップ、ポカポカ日曜日、今はちがう季節(後半)、置手紙、大きな片想い、星降る夜、アビーロードの街(後半)、おまえが大きくなった時、おはようおやすみ日曜日、あの唄が想い出せない、雨に消えたほほえみ、赤ちょうちん、センセーショナルバンド、南風知らん顔、うちのお父さん、カリブの花、雪が降る日に(第2楽句以降)、春の陽だまりの中で、ベテン師、きらいなはずだった冬に、赤い花束、マキシーのために(計26曲)

このほか、伊勢正三作詞・作曲の「雨の物語」(歌唱はイルカ)も同様のパターンである。また、吉田拓郎の場合と同様、詩行が始まる最終拍の頭か、最終拍の直前の拍

に休止符を置くパターンも、次の6曲で観察される。吉田拓郎に比べると割合は低いが、すでに触れたように、35年を経た今も人気の高い大ヒット曲が含まれる。

神田川(詩行が始まる4拍子の最終拍前半に8分休符)、なごり雪(同左)、あの日のこと(詩行が始まる直前の4拍子の3拍目に4分休符)、あてもないけど(詩行が始まる4拍目前半に8分休符)、ひとりきり(同左)、好きだった人(4拍子の3拍目に4分休符)(計6曲)

最後に、井上陽水の曲について、小節の冒頭に休止符を配置している曲を、『井上陽水全曲集』(ケイ・エム・ピー、2006年)に収録の256曲(1971-2004年発表、カバー曲の一部を除く、井上陽水作曲でないものも含む)の中から挙げると、次の187曲が該当し、実に全体の73%を占める。

感謝知らずの女、小さな手、ハトが泣いている、限りない欲望、かんかん照り、神無月にかこまれて、紙飛行機、夏まつり(後半)、たいくつ、星(詩行が始まる最終拍の前半に休止符を入れるパターンも併用)、夢の中へ、能古島の片想い、氷の世界、帰れない二人、白い一日、待ちぼうけ、心もよう(前半)、小春おばさん(前半)、夕立、太陽の町、Happy Birthday、ゼンマイじかけのカブト虫、御免、二色の独楽、君と僕のブルース、ロンドン急行、野イチゴ、旅から旅(前半)、太陽の町(一部)、眠りにさそわれ、Good Good-Buy、青空ひとりきり(後半)、招待状のないショー、水無月の夜、坂道(後半)、I氏の結婚、もう・・・、口笛、あかずの踏切り'76(この曲は次に見るパターンでも発表しており、リズムのパターンが異なる版を三つ出していることになる)、東京ワシントンクラブ(前半)、子供への歌、八月の休暇(次に見るパターンも併用、シングル版「8月の休暇」も同様)、青い闇の警告、White、愛の装備(後半)、甘い言葉ダーリン(後半)、暑い夜(後半)、灰色の指先、スニーカーダンサー、Mellow Touch、事件(第1楽句以外)、今夜、ジュニー My love、なぜか上海(前半)、フェミニスト、娘がねじれる時、勝者としてのベガス(前半)、クレイジーラブ、サナカンダ(中間以降)、Winter Wind(後半)、答はUNDERSTAND、Every Night(後半)、I yai yai(後半)、空はブルーエンジェル、プールに泳ぐサーモン(後半)、映画に行こう、海はどうだ、もうじき夏が来る(後半)、星空へHappy Game、天使 in マガジン、Yellow Night(前半)、Love is you、マリーナ・デル・レイ、夏星屑、俺の事務所はCAMP、とまどうペリカン、チャイニーズフード、約束は0時、愛されてばかりいると(後半)、カナリア、ラヴショックナイト(後半)、リバーサイドホテル、お願いはひとつ、ワカンナイ(後半)、背中まで45分、街の子のハーモニー(後半)、カメレオンの恋、あなたを理解、この頃、妙だ、バレリーナ、虹のできる訳(一部; 前の詩行の最終音節を伸ばす音符を次の詩行が始まる小節の冒頭に置く手法を併用)、ビーズとパール、夢、悲しき恋人(前の詩行の最終音節を伸ばす長い音符を次の詩行が始まる小節の冒頭に置く手法を併用)、ダンスのチャンス(一部)、はーばーらいと、ダンスはうまく踊れない(各楽句の第2小節)、TRANSIT、A,B,C,D、(一部)、飾りじゃないのよ涙は、からたちの花(一部)、Speedy Night(後半)、いつもと違った春、Flight、夏願望(後半)、メリー・

クリスマス、Music High(後半)、ダメなメロン、ミスキャスト、新しいラブソディ、ジャストフィット、夏の終りのハーモニー、Negative(一部)、Moon、恋こがれて、揺れる花園、Seventeen(後半)、記憶、全部GO(後半)、Love you、We are 魚(前半)、今夜私に、虹すべり、恋は自分勝手に、BACK SIDE(一部)、荒ワシの歌~YAHATA EAGLESのテーマ(後半)、Pi Po Pa、ギャラリー、エミリー(一部)、フィクション(後半の一部)、Tokyo、自然に飾られて、夢の背中、Be-Pop Juggler、11-イレブナー、水瓶座の夜、Power Down、カナディアン アコーディオン(一部)、鍵の数、ストイック、5月の別れ、UNDER THE SUN(前の詩行の最終音節を伸ばす長い音符を次の詩行が始まる小節の冒頭に置く手法を併用)、長い話(後半)、プレゼント、真珠、恋の神楽坂、野蛮な再会、カミナリと風、ドレミのため息、タイランドファンタジア、嘘つきダイヤモンド、OVER TIME(後半)、炎熱の月明かり(前半)、Singing Rocket、英雄(後半)、ラブレターの気分で、最新伝説、ビルの最上階、TEENAGER、エンジの雨、長い坂の絵のフレーム、引き揚げ者の唄、積み荷のない船、Hawaiian Love Song、手引きのようなもの、ありがとう、アジアの純真、この世の定め、毛ガニ、名古屋食べ物事情、サルビアの花(一部)、イミテーション・コンプレックス、Final Love Song、テレビジョン、森花処女林、結局雨が降る、You Are the Top(後半で、前の詩行の最終音節を伸ばす長い音符を次の詩行が始まる小節の冒頭に置く手法を併用)、都会の雨、決められたリズム、ヤギのミルク(後半)、11:36 Love Train、サイケデリック・ラブレター、ナビゲーション、新しい恋、あなたにお金、歌に誘われて(後半)(計187曲)

他方、詩行の頭が小節の最終拍で始まり、その前の拍あるいはその拍の頭に休止符を入れるパターンの曲は次のとおりである。

断絶、愛は君、白い船、家へお帰り、傘がない、夏まつり(前半)、あかずの踏切り(「水の世界」に収録の版; 「もどり道」に収録の版では最後の詩行の冒頭を除いて休止符は用いられていない)、はじまり、自己嫌悪、桜三月散歩道、心もよう(後半)、おやすみ(後半)、小春おばさん(後半)、旅から旅(後半)、曲り角、今年は、闇夜の国から(後半)、八月の休暇(上記のパターンも併用、シングル版「8月の休暇」も同様)、ミスコンテスト、ダンスの流行、Bye Bye Little Love(一部)、なぜか上海(後半)、海へ来なさい、Winter Wind(前半)、Every Night(前半)、ジェラシー、Yellow Night(後半)、恋の予感(前の詩行の最終音節を伸ばす長い音符を次の詩行が始まる小節の冒頭に置く手法を併用)、いっそセレナーデ、Speedy Night(前半)、夏願望(前半)、Negative(一部)、全部GO(前半)、WHY、We are 魚(後半)、BACK SIDE(一部)、ライバル、長時間の飛行(前半)、夢寝見、Make-up Shadow、土曜日は晴れた(前の詩行の最終音節を伸ばす長い音符を次の詩行が始まる小節の冒頭に置く手法を併用)、炎熱の月明かり(後半)、英雄(前半)、アンチヒロイン、ロングインタビュー、コーヒールンバ、花の首飾り、旅人よ、サルビアの花(一部)、パンキー・ロカビリー、長い猫(計51曲)

井上陽水の曲には、上記二つのグループのどちらにも登場する曲と、「一部」と記載した曲が散見されることからわかる通り、同じ曲の中でリズムのパターンを変える頻度が比較的高いという特徴も挙げることができる。

- ¹⁶ 高田三九三・豊原晴子編(1980)『日本の童謡 258 曲選 第1集』(東京楽譜出版社)所収の全 259 曲中、わずかに下記 9 曲に、強拍に休止符を当てるパターンが見られる。本稿の議論は、このパターンを含む曲が、1960-70 年代以前の楽曲では民謡を除いて少ないことを予測するが、事実もそうであると言える。

花の街、茶摘(各楽句の第 3 小節)、ひまわり時計(一部)、豊作唄、りんどうは秋の少女、忘られた木馬、うぐいすの夢、子どもの踊り、花のまわりで

- ¹⁷ (18) では 1 拍に 2 音節ずつ当てており、これについても (16)、(17) と共通である。
¹⁸ この間の取り方は、歌舞伎で、鳴物を打ったり小道具(たとえば煙管)をボンと一つ叩いた後、「知らざあ言って聞かせやしょう」のような台詞が続くのと同一パターンと言ってよいであろう。したがって、本稿における分析が正しいとすれば、民謡や歌舞伎において歌や台詞の最初に 1 拍置く伝統は、音節間の長さが同じ日本語の歌詞や台詞をふだん話すリズムに近づけるための工夫と見ることができよう。

参考文献

- 窪蘭晴夫 (1995)『語形成と音韻構造』くろしお
小泉文夫 (1984a)『日本伝統音楽の研究 2 リズム』音楽の友社
小泉文夫 (1984b)『歌謡曲の構造』冬樹社
小島美子 (1976)『日本の音楽を考える』音楽の友社
坂野信彦 (1996)『七五調の謎をとく』大修館
原口庄輔 (1995)「音韻論」斎藤武生他(編)『英文法への誘い』第 1 章 開拓社
別宮貞徳 (1977)『日本語のリズム——4 拍子文化論』講談社
由比邦子 (1996)『ポピュラー・リズムのすべて：ポップス、ロック、ラテンの分析と奏法』勁草書房
鷺津名都江 (1992)『わらべうたとナーサリー・ライム：日本語と英語の比較言語リズム考』晩聲社