

フランス語詩句のリズムについての 歴史的考察(4)

——中世期の10音節詩句と古典的
アレクサンドランを中心に——

杉山正樹

XIV. 実験音声学

19世紀末期から20世紀の初めにかけて、記録装置を使った音声の研究が盛んになり、言葉のリズムについても有効な諸実験がなされるようになった。その実験成果を集大成し、『実験音声学の原理』(*Principes de phonétique expérimentale*, Paris, 1924) という表題のもとに発表したのが L'abbé Rousselot であった。この成果を土台にして、一方では Souza や Spire のような詩人、他方では Georges Lote や Maurice Grammont のような学者が、フランス語のリズムについて本格的な研究を進めた。

しかし、実験音声学にもとづく言語のリズムに関する研究は、その後やく半世紀のあいだ放置されることになる。ひとつには、当時の記録装置の器械的不完全さによるものであり、またもっぱら美学的な見地から事実と明らかに矛盾する理論を抽象論のなかで唱え続けた詩人や学者からの中傷によるものでもあった。

この種の研究の復活を見るためには、Monique Parent が Francis Jammes の詩について行なったリズムと作詩法に関する研究成果(Monique Parent: *Rythme et versification dans la poésie de Francis Jammes*, Publication de la Faculté

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察（杉山）

des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1957) を待たねばならなかった。この時以来、第2次世界大戦後に飛躍的發展をとげたエレクトロニクスの分野の技術をとりいれた実験器械を用いた研究が今日まで続けられ、その成果がつつぎに発表されている。

XV. L'abbé Rousselot の研究

フランスにおいて、実験音声学の方法を用いた研究をもっとも早い時期に発表した L'abbé Rousselot は、フランス語のリズムについて、「いくつかの音節が連続しているという事実だけで、それらの音節間に自然なリズムを構成する短音節と長音節の規則的な連続が確立される⁽¹⁾」と主張している。したがって、彼はフランス語のリズムの根底に、「短音節と長音節の規則的連続」という現象を置いているのであって、そのようなリズムを時間的リズムと名付けている。そして、われわれが長音節と短音節とを聞きわけののに必要な差は、ひとつの音節の持続時間の3分の1、もしくはそれ以下で十分であるとしている⁽²⁾。

彼はフランス語の詩句のリズムにも言及し、「ながいあいだフランス語は一定数の音節と脚韻だけで満足していると思われてきた。しかし、今日では時間的リズムなしには詩句は存在しないということが知られている」と述べ、Verrier の「リズムは、時間のなかでも空間のなかでも、耳にあるいは目にとって、感覚的に等しい単位の繰り返しによって構成されている」という説を土台にし、「リズムは文節や文の切れ目によって作られる脚(=リズム分節)の周期的反復である⁽³⁾」という結論をひきだしたのである。

この結論を裏付ける実験例として、彼は *Chanson de Roland* の一節 *La mort de Roland* の冒頭の現代訳から得られたデータを提出している。各音節の長さ(100分の1秒単位)、器械測定による強さ、人間の聴覚に感じられる相

対的強さをあげ、そのリズム構成をつぎのようにしている⁽⁴⁾。

	Le comt(e)		Rōland		est couché			sous un pin.		
	[lə-kɔ̃t		ʀo-lā		ɛ-ku-ʃe			su-zœ-pɛ̃]		
長さ	5	7.5	5.5	21	12	10	10.5	5	10	19
強さ (器械)	35	42	26	30	10	18	27	31	30	29
強さ (聴覚)	0	1	0	2	1	0	2	0	1	2

散文訳であるために音節は 11 あるが、Le comte の e muet が発音されていないので、ちょうど 4 + 6 の 10 音節詩句と同じ構造になっている。

問題は著者が est couché の脚 (リズム分節) を長短々格 (—) にしている点である。たしかに、器械の測定値では、それぞれの音節は 12—10—10.5 の長さをもち、est の音節がいちばん長い。しかし、最近の研究によって、「ある音節が長いと感ずるのは後続の音節との関係においてであって、先行する音節との関係ではない⁽⁵⁾」ということが明らかになっている。この説にしたがえば、ché の音節の長さは後続の sous との関係において擱えられなければならない。Rousselot はこれに反し、音節の長短を同一リズム分節内部の先行する音節との関係において決定している。ゆえに、-ché (10.5) は sous (5) との関係においてゆうに 2 倍以上の長さを有しているのだから、長音節と認めねばならず、したがって、est couché は短々長格 (—) でなければならない。

音節の強さについて見れば、最終リズム分節 sous un pin のなかの最終音節 [pɛ̃] は、器械の測定によれば、その前の [œ̃] の音節より弱いだが、人間の聴覚による測定では逆により強くなっている。(後に詳述するが、音声の強度の測定には困難な問題がつきまとい——音波の振幅ばかりではなく、その音節の母音の音色、その前後にある子音 (群) の影響など——単なる器械的測定のみで決定することはできない。) 以上のことを図式にして表わせば、



フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

このようになる。これが Rousselot の考えたリズム構造である⁽⁶⁾。

XVI. Maurice Grammont の理論

M. Grammont は、リズムを「刻印を押された時 (=強拍), すなわちリズム強勢者が、感覚的に等しいと認められる間を置いて反復されることによって構成される⁽⁷⁾」と定義し、Becq de Fouquières の「詩人は同一時間内に異なる音節数を集めねばならず、またそれは可能である⁽⁸⁾」という説を出発点とした。

17 世紀に完成された古典的アレクサンドランは4つの強勢音をもち、そのふたつは必ず6番目と12番目の音節に置かれ、他のふたつは各半句の内部で自由な位置を占めている。その強勢音、つまり刻印を押された時が感覚的に等しいと認められる間を置いて耳に聞きとられることによって、リズムが構成されるというのが、Grammont の主張の骨子である。

アレクサンドランの強勢を受ける最終音節のあとには声の休止があり、他の3つの強勢音節のあとには切れ目 (coupe) が置かれる。切れ目は必ずしも単語の終わりや句読点と一致するとは限らない。

Mais il me **fa**ut | tout **per**dre, et **tou**jours | par vos **cou**ps.

[RACINE, *Andromaque*, II, 4]

この Racine の詩句では、ヴィルギュール (,) が打たれているにもかかわらず、切れ目は perdre のうしろにあるのではなく、perdre の内部に置かれる。つまり、per- が強勢を受ける音節であり、-dre の音節は et に直接先行するために母音省略されて、[dR] の子音群と [e] は同じ音節に属することになる。ゆえに、リズム分節の切れ目はつねに強勢を受けた音節の直後に置かれることになる⁽⁹⁾。

古典的アレクサンドランでは、詩句末に声の休止を置いて次行の詩句と切り離すが、詩句の内部に声の休止を置くことはまれである。したがって、句切り(césure)は声の休止を要求するものである以上存在を許されず、ただ位置が決められている切れ目になってしまう。切れ目というのは、その名称にもかかわらず、声の停止でも休止でもなく、たんにひとつのリズム分節からつぎのリズム分節への境い目を示すものにほかならない⁽¹⁰⁾。アレクサンドランは、内部にある3つの切れ目と詩句末の沈黙によって4つの要素、つまり4つのリズム分節に分割されることになる。

このように、古典的アレクサンドランには固定されて動かし得ない切れ目と変動し移動し得る切れ目がある。ふたつの半句を分割する切れ目は移動することなく6番目の音節の直後に置かれ、詩句を音節数でも朗読される時間でも、まったく等しいふたつの半句に分割する。各半句はそれぞれ、さらに強勢音で終わるふたつの部分、すなわちリズム分節に再分割される。しかし、各リズム分節の音節数は1から5までの任意の数を取り得る。もし4つのリズム分節がそれぞれ3つの音節から成りたっていれば、各分節が朗読される時間は詩句全体の朗読に要する時間の4分の1に等しくなる。

Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux.

[RACINE, *Britannicus*, II, 2]

[sɛ-tø-nuji ʒø-le-vy a-ri-ve ã-se-ljø]

しかし、リズム分節に含まれる音節数がどうであろうと、その朗読時間は詩句全体のその4分の1に等しくならなければならない。というのは、リズムは4つの強勢音が感覚的に等しいと認められる間を置いて反復されるのでなければ、崩れてしまうからである。Grammont の計算によれば、3音節のリズム分節を朗読する速度を基準にすると、2音節の分節は2分の1、1音節の分節は3分の2だけ朗誦速度を落とさねばならず、逆に5音節の分節は5分の2、

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

4音節の分節は4分の1だけ速度を増さなければならない⁽¹¹⁾。

しかし、Grammont 自身がいているように、実際には耳で聞いて強勢音がほぼ等間隔で反復されていると感じられれば十分なのである。1音節のリズム分節が同じ半句のなかで隣り合せになっている5音節のリズム分節と正確に等しい時間で読まれるなどということはあり得ないことであり、加速や減速が耳に感じとられれば目的は達成される⁽¹²⁾。

Nu | comme un plat d'argent, | nu | comme un mur d'église.

[MUSSET, *Namouna*, III]

この詩句は、前半句、後半句ともに1+5の構成をとり、しかも1音節のリズム分節は長音化しにくい [ny] という開音節なので、nu と comme un plat d'argent あるいは comme un mur d'église の朗読時間が等しくなることはありえない。しかし、わずかではあるが母音 [y] は長く延ばされ、子音 [n] もできるかぎり引き延ばされる。このことにより、その短い分節を充実させ、リズムの有無を判断する耳をあざむくのである。しかし、この例はむしろ例外的であって、多くの場合、各リズム分節の持続時間をほぼ等しくすることはさしてむつかしいことではない。ここに、Grammont が測定した Racine の *Iphigénie* からとった3行の詩句の各音節の持続時間と各リズム分節の持続時間、ならびに各リズム分節のなかの音節の平均持続時間を記してみよう⁽¹³⁾。

	Heureux		qui satisfait				de son humble fortune					
音節	23	86	26	25	24	66	25	24	53	24	24	53+24
リズム分節	107		141				102			125		
音節平均	53.5		35.5				34			41.7		

	Li bre du joug super						be où je suis			attaché		
音節	100	25	18	19	15	68	19	19	59	19	18	73
リズム分節	100						97			100		
音節平均	100						32.3			33.3		

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

	Vit dans l'état	obscur	où les dieux	l'ont caché
音節	21 13 13 53	25 120	15 18 71	23 23 84
リズム分節	100	145	104	130
音節平均	25	72.5	34.7	43.3

これで明白なように、各リズム分節の持続時間は 97 から 145 までの幅をもっているが、リズムを感じるにはこれで十分なのである。(これらの数字を見て、逆に強勢音の周期的反復を否定するに足るデータと見る人もいるだろうが、そのことは後に触れることになろう。)

Grammont は、古典的アレクサンドランではリズム分節は 4 つ、もしくはそれ以上であり、半句がたったひとつのリズム分節で構成されることはぜったいにない、といている⁽¹⁴⁾。だとすれば、半句がたいして重要な意味をもたない単音節語や短い単語ばかりで構成されていたり、逆に音節数の多い長い単語で構成されていて、6 番目の音節以外に強勢音を置きえない場合にはどうなるかということ、その時には単語内部の子音の強化、あるいは強調のアクセント (accent d'insistance) によって半句の分割がなされる、と主張する。すなわち、半句の内部にあって強勢音が置かれる単語の最初の子音(群)を強く、高く、長く発音することによってリズム分節の切れ目をしるすのである⁽¹⁵⁾。反復する強勢音に慣れた耳はこの別種のリズム指示音を明瞭でなく、弱よわしいと感ずるかも知れないが、軽妙さや無関心を表わす詩句であれば、それで十分である。

Peut-être cependant | que vous m'en puniriez.

[MUSSET, A Ninon]

この詩句は子音によるリズムを与えられないかぎり、後半句はたったひとつのリズム分節しかもち得ない。子音の強化によるリズムを与えた読み方をした場合、Grammont の測定によれば、cependant の p は 19 c. s. しか音が持続しないのに、puniriez の p は 40 c. s. も持続している。この引き延ばされた

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

子音の持続音が真の切れ目を構成し、半句をふたつのグループに分割しているのである⁽¹⁶⁾。

また、詩句の調子が荘重であったり、演説口調であったりした場合、したがって主として長い単語で半句が構成されている場合にも、子音によるリズム指示音が現われるが、こゝでは強調のアクセント (accent d'insistance) が強勢音の代わりをして半句内部のリズム分節を区切るのである。それは強調しようと思う単語の最初の子音(群)を強く、高く、長く発音することによって、その単語全体を際立たせ、豊かさとしおもしろさの印象を与えるものである。この強調のアクセントの場合、本質的な要素は子音の持続時間と高さで強さの増大であるが、それだけに止まらず、後続の母音も高められ、半句の最終音節の母音と同じ水準にまで強化される。

On veut | sur vos soupçons | que je vous sa|tisfasse.

[RACINE, *Britannicus*, IV, 2]

この場合、satisfasse の s は持続摩擦音なので音そのものが長く、かつ高く、強く発音され、その影響を後続の母音 a が受けて、a も高く、強く発音される。

また、ごくまれな例ではあるが、半句に6音節語が用いられている場合には、たとえそれが子音で始まっている、2番目の音節の子音(群)が強化されることになる。半句を始める子音が強調されたのではリズムになんら貢献せず、また半句をふたつのグループに分割することができないからである⁽¹⁷⁾。

Purification | du feu, | je te bénis.

[HUGO, *Toute la lyre*, V. 33]

以上のような強勢音や子音の強化によるリズムは、原則として文のイントネーションには関係がない。しかし、例外的にイントネーションが参画して特殊なリズムを産み出すことがある。それは、詩句に句またぎ (enjambement) があり、送り語 (rejet) がある時である。

送り語とは、ある構文をとる文章が句型（たとえば、古典的アレクサンドラン）の枠と合致しないことによって生ずるコントラスト効果である。句型の決まっている1行の詩句が終わっているのに、そこに盛られた文がまだ完結せず、その一部が次行の詩句に溢れ出てしまう。あるいはまた、文が詩句の終わらないうちに完結してしまい、新しい文が詩句末で始まり、次行の詩句で展開してゆく。前の場合には送り語があるといわれ、あとの場合には逆送り語があるといわれる。

句またぎ (enjambement) と送り語 (rejet) のあいだに微妙な区別⁽¹⁸⁾をもうけようと試みる人もいるが、Grammont にとって、それはひとつの、同じものであった。文法にかなった文の一部が次行の詩句に送られていれば送り語があるといわれる。しかし同時に、それは句またぎがなされているともいえる。なぜなら、文が次行の詩句にまたがっているからである。

詩句の朗読という観点からすると、この構文と句型との不一致からなにが産み出されるだろうか？ フランスの舞台俳優の大部分がしているように、文が完結するまで一気に読み通さなければいけないのだろうか？ いや、それは誤った読み方で、それでは、韻文も散文と同じように読むことになってしまう。句型と構文とのあいだに不一致が生じた場合、勝利をしめるのはつねに句型の枠であり、文はいつもその要求に従わなければならない。そして、いかなる詩句であろうと例外なく、1行の詩句が終われば、かならず声の休止を——長い短いの差はあっても——置かなくてはならない。もし意味が詩句とともに完結すれば、最終音節にむかって声は下降する。したがって、詩句の最終音節において声がなお上昇線上にあれば、それは文が完結していない証拠であり、そのことを理解した聴者の関心と期待をかきたてることになる。詩句末に置かれる声の休止はこの期待をより強いものにする。それゆえに、次行に送られ、期待に答えてくれるはずの語(群)がもっとも強く印象づけられるのである。したがって、送り語は短ければ短いほど効果的である。

Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un ... Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.

[RACINE, *Phèdre*, V, 3]

この詩句は、*Arcie* があらぬ疑いをかけられた *Hippolyte* をかばって、*Thésée* にむかって「陛下のお手は数えきれぬほどの怪物を打ち倒して、人びとをお救いになりました」という台詞に続く詩句で、「しかし、すべてが退治されたわけではなく、たったひとりですが陛下のお目こぼしにあずかっているものがおります」と暗に *Phèdre* が元兇であることを告げるくだりで、次行に送られた *un* という 1 語がもっとも重要な意味をもつ詩句である。前の行の後半句で、最後音節にむかって声は下降せず、上昇したまま、休止が置かれる。聴衆はそこで、まだ文が完結していないことを知り、あとに続く言葉に期待感をかきたてられるのである。ひと息置いて、*un* という送り語が晴天の霹靂のように響き、それは下降線を描いて、そこで文が完結したことを知らせる。その結果、この次行に送られた *un* の 1 語がきわめて強く印象づけられ、「たったひとり」の生き残りが *Phèdre* であることを暗示する力を得るのである⁽¹⁹⁾。

以上のような説が、実験音声学の方法を用いて *Maurice Grammont* が証明しようとした理論である。

XVII. *Georges Lote* の理論

Grammont を代表とする各リズム分節の等時性をとなえる説にたいして、すでに 19 世紀から、「詩のリズムはあくまで理性が創り出したものである」とする *Combarieu* の説が対立していた。すでに述べたように、彼は「リズムはなんらかの動きのなかで持続時間の分割が反復されることが感じられるなら、そこにはかならず存在する」が、「詩句のなか、または詩句体系のなかには時

間の分割はない。強勢された音節の等間隔配置などということには、なんら現実性がない⁽²⁰⁾と主張し、Becq de Fouquières, ひいては M. Grammont の説に反対の立場をとった。

後に「アレクサンドランの致命的な麻痺状態は内部強勢音の多様性によって柔軟にされることのない6+6型の句切りの硬直さから生まれる⁽²¹⁾」と嘆じて、自由散文詩の道を目指した Robert de Souza は、「母音の持続時間がリズムの主要な役割を果している⁽²²⁾」ことは認めるが、従来の「リズムと時間の関係はシンメトリーと空間との関係に等しい」とする一般的なリズムの定義にたいして、「シンメトリーがあるかぎり、リズムは存在しない」と説き、Rousset の「リズムは文節や文の切れ目によって作られる脚の周期的反復である」という定義から、「周期的」という言葉を削除して、これを受け入れようと主張している⁽²³⁾。

同じように、「フランス語では意味がリズムを産み出す」と主張する Georges Lote⁽²⁴⁾は、単語とリズム文節の切れ目を一致させ、詩句の内部で母音省略されることのない e muet で終わっている単語であっても、切れ目を単語の内部に置くようなことはしなかった。Grammont ならば、

Il se croise les bras | en un calme profond.

のように切れ目を置くであろう詩句を、G. Lote は

Il se croise | les bras | en un calme | profond.

のように区切るのである。その理由として、「女性韻のアレクサンドランの場合には、13番目の音節を12番目の音節のなかにいれてしまうのである以上、詩句の内部においてこの原則に従ってはいけないという理由は見出せない」としている。特に、「声の休止がある時には、沈黙は問題になる無音の音節のあとに位置するのであって、その前に位置することはぜったいにあり得ない」こ

とであり、「詩句の内部にある女性音節はアクセントをになう他の音節と同じ重要性をもち、それらと同じように進み行くメロディーの音の輪のひとつを形成する」からである。まして、Landry の唱える強勢母音直前の切り方⁽²⁵⁾には、「聴覚的には、子音はつねに直後に続く母音だけと関係しているのである」として反対している。音節の強さにおける子音の役割に関しては、2次的なものであり、また持続と高さにおいても同じことがいえるとしている。

Lote の説にしたがえば、フランス語詩句のリズムは、時間的(音節の長短による)アクセント、音楽的(音の高低による)アクセント、力学的(音の強弱による)アクセントの3つの要素から構成される。

「時間的リズムは、単音節のリズム分節をのぞいて、ひとつもしくは数個の短音節とそれに続く強勢を受けた長音節とから成り立つリズム分節の連続によって構成される。ただし、長音節のあとには、ひとつもしくはふたつの子音と無音のeから成り立つ短音節が続くこともある。」この時間的アクセントを受けける長音節は意味の切れ目がくるたびに現われる。したがって、Quicherat のような詩論家が主張するように、6番目と12番目の音節に特権的地位を与えることも、Grammont のように時間的に2つの半句が等しい長さをもつと信ずることも間違いである。「沈黙(声の休止)が(半句の)持続時間のあいだにある差を縮めることはない。不均等は沈黙があってもなくても確実である」、「詩句の速さは、アクセントの数と意味によってさまざまに変わるもので、2行の続いている詩句で他のすべてが等しいのであれば、アクセントをより多くもっている詩句のほうがゆっくりしているし、感動的な要素も詩句の速度を落とさせる。」

詩句のリズムを構成する第2の要素は音の高さによるもので、「強勢を受けける音節はすべて音楽的な高さのアクセントをもつが…意味の終結があり、したがって声が降下すれば、高さのアクセントは強勢のない音節に落ちるのがふうである」という原則から出発して、「音楽的アクセントは、単音節のリズム

分節をのぞいて、一般論としてしだいにメロディーの上昇するひとつもしくは数個の低音節とそれに続く高音節から成り立つリズム分節の連続によって構成される。ただし、高音節のあとにひとつもしくはふたつの子音と無音の e から成り立つ低音節が続くこともある。意味の終結がある場合には、文の最終リズム分節のメロディーはしだいに下降し、高音節がその語群の初めの場を占めることもある」という定義が下される。要するに、時間的リズムも音楽的リズムも、その形成過程はほとんど同じであるが、音楽的アクセントは知的な、意味のリズムを創り出す役割をになっているのである。

リズムの第3の要素となる音の強さによる「力学的リズムは、単音節のリズム分節をのぞいて、しだいに強さを増してゆくひとつもしくは数個の弱音節とそれに続く強勢を受けた強音節とから成り立つリズム分節の連続によって構成される。ただし、強音節のあとにひとつもしくはふたつの子音と無音の e から成り立つ弱音節が続くこともある。意味の終結がある場合には、文の最終リズム分節の強さはしだいに減少し、強音節がその語群の初めの場を占めることもある。」

しかし、ここで忘れてはならないのは、アレクサンドランの力学的図形を決定する唯一のものは意味であるということである。もし、音の長さ、高さ、強さという3要素がひとつの音節に集中すれば、リズムは全き充実をうることになるだろうが、強さは他のふたつと同じような表現性の材料を提供するわけではない。というのは、強さを表わす音波の振幅と聴度はかならずしも一致せず、音色が時として力学的諸関係の確立の障害となることもあるからである。

要するに、「高さのアクセントがリズムを構成する力をもつのは、それが時間的アクセントに付随し、長音節での声の高まりが10分の数秒でいどのあいだ下降することなく続く場合だけである。」また、音の強さは高さや音色から切り離すことができない。「強拍音がリズムを構成する力をもつのは、それが時間的アクセントに付随し、長音節での声の強化があるていどの時間続く場合

だけである。」

したがって、残るのは、音色からも高さからも独立している安定した時間的アクセントだけである。これらのことから、Lote はフランス語のリズムは時間的アクセントを拠りどころにしているという結論を導き出したのである。

「きょくたんに誇張した発音でないかぎり、強勢のアクセントを受けるといわれる音節はかならず引き延ばされ、かつその引き延ばされた音節は意味にわずかな変化が起こるたびに現われる。根底にあるのは、つねに意味である。「切れ目を決定し、したがってリズムを決定するのは意味である...いかなるフランス人も...アクセントを置くことを詩句に前存する本質的リズムとは考えていない。」以上のごときが、Georges Lote の理論の骨子である。

XVIII. Landry と強勢音前の切れ目

Landry は Grammont や Lote のリズム分節の切り方とはまったく異なった方法を提唱した。それは詩句の切れ目を強勢された母音の直前に置く方法、つまりリズム分節が音楽の楽譜における小節のようにかならず強勢母音で始まる漸減的な切り方であった。

Célébrer avec vous la fameuse journée

[RACINE, *Athalie*, I, 1]

Landry はまず強勢された音節のどの瞬間に強拍打撃音 (ictus) が置かれるかという問題をとりあげる。たとえば、pa という音節を、特に子音を長く延ばして発音し、それと同時に、指で机をたたこうとする。すると指が机にあたるのは、まさに母音が発音されようとする瞬間に一致する。つまり、机をたたく指と発音される母音とのあいだには、腕の筋肉の収縮と口の閉鎖、それから前腕の筋肉の弛緩と口を開らく動き、そして最後に指の机への打撃と母音の発

音という共働性と同時性がある。初めの子音 P を発する始動エネルギーはいわば予備的な動作、たとえば鍵盤をたたこうとするピアニストが腕を振り上げる動作に相当し、母音はその腕がおりて鍵盤をたたいた結果出るピアノの音に相当する。したがって、音の効果として拍子を形成するのは母音である⁽²⁶⁾。詩の朗誦においては、強拍 (le temps marqué) は正確に母音の初まりに落ちる。もし詩句の初めの強拍のまえにひとつもしくは幾つかの音節または子音があれば、それは弱拍の行首余剰音 (anacrouse) を形成し、最後の強拍のあとに子音もしくは音節があれば、それは行末の休止とつぎの行の行首余剰音といっしょになって新しいリズム分節を作ることになる。このように強勢母音直前に切れ目を置けば、強拍と弱拍とのあいだの持続時間はほぼ一定し、規則的なものになる。Landry によれば、さきにあげた *Athalie* の 1 行の詩句は、このようにして測ると、つぎのような測定結果が得られる⁽²⁷⁾。

Célébr	er	avec	vous	la	fam	euse	journ	ée	
50	52	47	61	54	55	45	73	2	

この Landry の説は、前述のように、子音は後続の母音だけと関係するという理由で、G. Lote に否認されることになる。

M^{lle} Marguerite Durand もまた、詩句の分割について新たなる問題を提出する⁽²⁸⁾。彼女はまず、「調音持続時間が知覚の持続時間と混同されているのではないか?」という疑問を差し出す。たとえば、つぎの詩句を Grammont の方法にしたがって強勢母音直後で分割すれば、

Que peuvent devant vous | tous les faibles humains?

[RACINE, *Iphigénie*, IV, 9]

のように切れ目が置かれる。しかし、初めのリズム分節で、「Que peu- の [k] の音は、その持続時間全体にわたって聞きとれるわけではなく、その最後の瞬

間、つまり外破裂の時だけが耳に聞こえるのである。ところで、この子音 [k] はかなり長い、約4分の1秒という持続時間をもつ。この知覚されない持続時間はまったく考慮に入れなくてもよいのだろうか。聴者は、その最後の瞬間をのぞいては聞こえないこの [k] に、これがふたつの母音のあいだにあるのであればどれだけの時間がその持続時間になったであろうかということから類推して、ある時間を付与するのではないだろうか?」という疑問を提出している。この種の語頭無声閉鎖子音の持続時間については、すでにいくつかの論争がなされているのであって、Grégoire のようにこの種の子音が始まるのは外破裂の瞬間であると主張する人と、Rousselot のように調音に要した時間すべてがその持続時間であると主張する人との対立が続いていた⁽²⁹⁾。この問題は、M¹¹⁶ Durand にとっては、実はリズム分節をどこで始めるべきかという問題だったのである。「(2番目のリズム分節を始める) -vent という非強勢音節は、この単語をわれわれが理解するかぎりでは、(先行するリズム分節のなかにある) peu- に結びつけられている... 同じ問題が4番目のリズム分節の初めに置かれた -bles の音節にもある。また、3番目のリズム分節 tous les fai- を始める [t] にも別の問題が提出される。実際に [t] のような子音の場合、喉頭は振動せず、空気は舌の先でせき止められているので口のなかにとどまっている。したがって、われわれに聞こえるのはこの子音の最後の瞬間、舌が離れる時である。しかし、この瞬間は必然的に沈黙に先立たれている。われわれには、それを取り囲む母音よりたぶん長いのではないかと思われるその沈黙は知覚できないのである。したがって、知覚のなかで、この沈黙はいかなる要素に結びつけられるのかと疑問に思うのである。」

そこで、M¹¹⁶ Durand は、さきあげた詩句を漸減的リズム分節 (mesures décroissantes) に分解する。

Que pleuvent devant vous tous les faibles humains?

ここでもやはり、1 番目のリズム分節を始めることになる *peuvent* の [p] について、知覚されない沈黙の時間が問題になる。「この1 番目のリズム分節の初まりをどこにすべきかが問題である。[p] の調音努力が始まる時点が、それとも外破裂の瞬間か？」そこで彼女は、「いかなる文でも文頭にある子音は一般にリズム分節の外部にあり、行首余剰音のなかに入れられるべきである」と考える。さらに、「実際、*Iphigénie* のこの詩句では、強勢される母音に長母音 (*peuvent* と *faibles*) と短母音 (*vous* と *humains*) とがあり、...母音の聴覚持続は計測できる持続時間と関係があるのではなく、発音器官の筋肉の緊張、母音の音楽的高さ、および、長母音では(エネルギー消費が)漸減的、短母音では漸増的になる諸特性に関係しているのである。これらの諸条件のなかで、長母音の初まりをどこにするかという点はかなりはっきりとしている。長母音のもっとも強い部分、もっとも高い音楽的高さを有する部分、したがってたぶんもっとも聞きとりやすい部分が母音の初まりの部分である。ところが、短母音がどこから始まるかはあいまいである。というのは、一方では、音量の少ない短母音はあたかも持続時間をもってはいないかのごとくに知覚されるからであり...他方、短母音の初まりは弱く、音楽的にもっとも高い部分、もっとも強い部分、したがってもっともよく聞きとれる部分は終わりの部分だからである。」しかも、沈黙に先立つ文末(あるいは句末)の母音は「(音波の)最後の振動を越えて、その単語のあとに続く氣息の終わるまで知覚される」のである。したがって、「強勢母音はそれに続く子音が終わるまで強勢されたものとして知覚され...その子音は、それがどんな種類の子音であろうと、心理的な点から見れば、先行の母音の緊張が柔げられて初めて音となるのである。」以上のことから、子音が語群の初まりにあるのであれ、終わりにあるのであれ、沈黙に接触している子音はリズム分節に入れるべきではないという結論が導き出される。つぎの語句を Grammont のような伝統的方法にしたがって強勢母音で終わるリズム分節(ただし、*digne* という単語の [n] は、彼女の説にしたがい先行する母音に

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

つける)に分け、各分節の持続時間を測ると、つぎのような計測結果が得られる。

Je me dois, | par ta mort, | montrer dign|e de toi.

77

91

68

66

[CORNEILLE, *Le Cid*, III, 4]

しかし、これでは2番目のリズム分節の持続時間が他を引き離して大きな値を示しているために、各分節間の等時性は保たれていないことになってしまう。しかし、M¹¹⁶ Durand の方法によれば、この詩句を始める je の [ʒ] は沈黙に先立たれているためにリズム分節の外部にある。また、2番目のリズム分節を形成している par ta mort は、意味のうえからも、語位転換によっても、その前後には声の休止が必要であり、そのため par の [p] と mort の [R]、および3番目のリズム分節を始める montrer の [m] は沈黙と接触することになり、リズム分節の持続時間からは除外される。その結果、各リズム分節の持続時間はつぎのようになり、各分節間の等時性は保たれることになる。

(J)e me dois | (p)ar ta mo(rt) | (m)ontrer dign|e de toi.

67

72

68

66

XIX. Morier の「強拍打撃音の瞬間」論

H. Morier の説によれば、われわれがフランス語のアクセントを感じとるさいに、もっとも確かな指標になるのは母音の持続時間であり、詩におけるリズム分節は原則として一連の短母音とそのあとに続くひとつの長母音とで形成されといえるという。

N'est-ce point que de Rome il redouté là haine?

[RACINE, *Bérénice*, II, 5]

ということは、たとえば朗読された詩句の録音をオシログラフで調べれば、リズム・アクセントは、物理的には、持続時間の象徴である長さとして表わされるといふことである。

しかし、れれわれがリズムを拍子としてとらえるさいには、点としてしか感じられないのも事実である。つまり、器械にとっては持続であるものが、耳にとっては点でしかないということなのである。また、強拍の瞬間が母音の持続(=長さ)アクセントと関係があるならば、一方では連続する音素のなかで、他方では詩句全体の持続のなかで、強拍の時間的点をどこに置くべきか? という疑問が提出される。

たとえば、《N'est-ce point》[nɛ-sə-pwɛ̃] という語群のなかで、強拍音が point [pwɛ̃] の音節を際立たせていることは明らかであるが、その強拍の打撃音は[pwɛ̃]という音素連続のなかのどの点を打つのであろうか? たとえば、それが[p]という子音だとすれば、そのいかなる瞬間か? 調音の初めの時なのか、あるいは外破裂の瞬間なのか? あるいはまた、その持続時間の中央なのか? それとも[w]という半子音を打つのであろうか? あるいは、母音なのか? とすれば、それは母音の始まる瞬間なのか、中央なのか、終わる瞬間なのか? このような疑問を解決するために、Morier は録音と再生の器械装置を利用した。しかし、オシログラフのような器械は客観的なデータは提供するが、リズムは主観的である。したがって、リズムを構成する強拍打撃音を録音するためには、朗読者がリズム強勢音を置いたたびごとに、たとえばモールス信号機のキーをたたくとか、マイクロフォンを細い棒でたたくとかして強拍打撃音の瞬間を明らかにし、それを周波数(高さ)と振幅(強さ)を同時に記録できるようにした装置で録音しなければならない。このような方法による実験の結果、アクセントを受ける母音がひとつの狭窄音もしくは流音(m, n, l, r)に先立たれていれば、強拍打撃音は、その子音のもっとも強い瞬間(実際的には中央)を打つが、それ以外の場合にはつねに強勢母音の音立ての瞬間を打つことにな

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

ということが証明された。

Mon cœur faisait serment de vous aimer sans cesse.

つまり、アクセントは母音のみに関係しているのではなく、音節を形成する母音とそれに先立つ子音(群)にもかかわりを持ち、実際に強勢されるのは音節のなかのもっとも強い力をもった瞬間なのである。かつて Landry が強勢母音直前の切れ目を主張したのも、ほぼ同じ理由からである。

したがって、連続する音節のなかでは、強勢音節は特権をもった音節にすぎない。音節のひとつひとつを取り出してみれば、それは打撃音を受ける特権的な瞬間をもった音素の連続なのである。それゆえ、フランス語の詩句はふたつの基本的なリズムをもとにして成り立っているのである。ひとつは、各音節のなかに含まれる打撃音を数えることによる音節数のリズム、他は、拍子のリズムで、古典的アレクサンドランでは特権をもった音節が1行の持続時間のあいだにほぼ等しい間隔を置いて4度現われれことによって形成されるリズムである、たとえば、Boileau のつぎの詩句

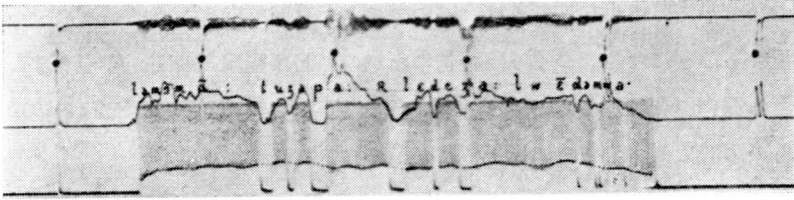
Le moment où je parle est déjà loin de moi.

は、伝統的な方法にしたがって音節に分ければ、つぎのようになる。

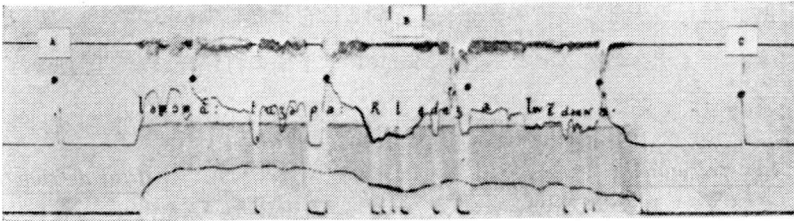
[lə-mɔ-mā tu-ʒə-paR||lə-de-za lwē-də-mwa]

音声学的には、parle の r は前半句に、l は後半句に属する。この場合、中央句切りは[R]と[l]のあいだにはいりこむことになる。これが伝統的音節分けにおける中央句切りの音声的瞬間である。オシログラフの音の強さを表わす曲線は、[R]の強さ(振幅)が漸減し、ほとんどゼロに近い最低点を通って、強さが漸増する[l]へ移行してゆく特徴を表わしている。メロディー曲線は[R]から[l]への移行のさいに軽いづれを見せる。

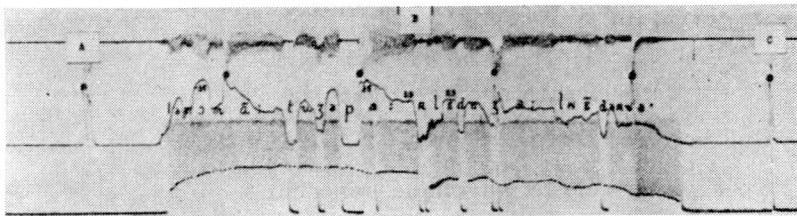
フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)



この前半句を言葉の流れを中断することなく, parle [paRl] で終わらせるように発音することもできる。すると, [R] も [l] も漸減的になり, メロディーは一様にふたつの子音全体にわたって下降し, 後半句の est déjà が始まらないと再上昇しない。



最後に, すべての音節を母音の直後で切り, すべてのを開音節として発音することもできる。すると, ふたつの子音 [Rl] は漸増的な強さをもつことになり, 先行する母音 [a] は急激な落ち込みを見せ, メロディー曲線は裂け目をつくり, 後半句に移動した [Rl] が始まることから再出発する。



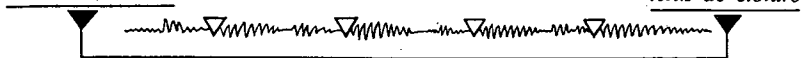
以上3つの読み方のなかで, 中央句切り, つまり, 前半句の音声要素が後半句の音声要素へ移行する場所は音の強さ (=振幅) の低下によって指示される。

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

このことから、中央句切り点は、音の響きという面では、アクセントのそとに位置することになる。つまり、詩句のなかのいわば空洞の瞬間、音の響きのもっとも弱い中点にあるといえる。したがって、中央句切り点はふたつの強拍打撃音の中間に落ちると言い換えることができる。

さて、われわれが話したり、詩句を朗読する場合、実際に音声を出す前に、息を吸いこんだり、発声器官を緊張させたりする準備の時間が必要である。同じように、詩句末においても、脚韻はアクセントと同じ役割を果たす沈黙が現われるまで響き続ける。したがって、詩句は音声が始まる前から始まり、音声の終わったあとも続いているのである。このように、詩句の前後にある沈黙の瞬間は、詩句の内部にあるアクセントと同じ役割を果たしているのであって、このいわばマイナスのアクセントを、Morier は予備の打撃音および閉鎖の打撃音と名付けている。

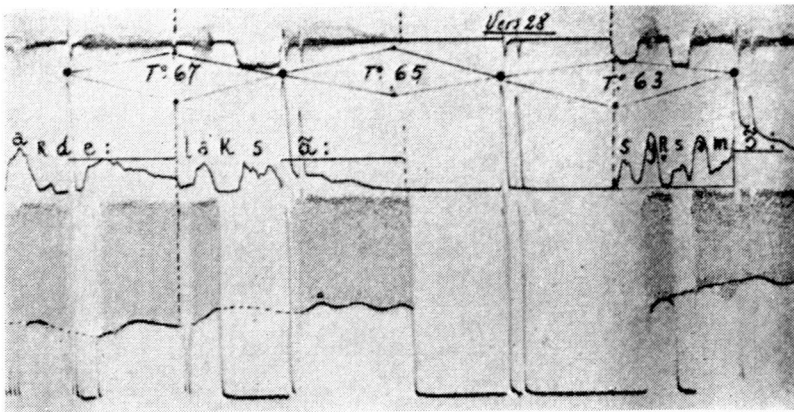
ictus préparatoire



一般的にいえば、われわれが話し始めるのは、初めの潜在的打撃音と実際に耳に聞こえる初めの強拍打撃音の中間にある上拍の時である。強勢音節はその母音をふくらませ、つぎの上拍まで持続して、後続の「音声をもつ単語」の初めで、それにリレーしようとする傾向をもつ。Hugo の《*Le Sacre de la femme*》の一節でこれを見てみよう。

Et sur cette nature encore immaculée
Qui du verbe éternel avait gardé l'accent,
Sur ce monde céleste, angélique, innocent.

ここに見られるのは、イタリック体にしてある詩句末と沈黙の潜在的打撃点と次行の詩句の初めである。l'accent [lak-sâ] というリズム分節はまさに上拍



の瞬間に始まり、強勢を受けた母音 [ã] はつぎの上拍まで続いている。ここに見られるように、アクセントの置かれた音節は、意味に変化が起り、新しい推進力が生まれるつぎの上拍まで持続するように長く延ばされるのである。

さて、このように調べてゆくと、時間的な中央句切り、つまり中央句切りが強拍打撃音との関係で占める位置は、明らかに詩句の中央にあるふたつのアクセント、アレクサンドランならば2番目と3番目の強拍打撃音のあいだであることがわかる。



しかし、この中央句切り点は厳密に2番目と3番目の強拍打撃音の中央に置かれていたのではない。そのかわり、中央句切り点の両側に配置されたアクセントが中央点から離れば離れるほど、中央句切りは時間的中央とよく一致する。したがって、それは1番目と4番目の強拍打撃点の中央とよりよく一致し、詩句のそとにあるマイナスの潜在的打撃点 A, C の位置からみれば、ほぼ厳密に中央に位置する。

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

しかし、だからといって、かならずしも強拍打撃音の瞬間が時間的に等間隔に配置されるとは限らない。たとえば、半句が長い単語で構成され、感動的な意味を伝える時、その長い単語の初めの子音に強調のアクセントが置かれることになる。たとえば、つぎの詩句

Cinna, | tu t'en souviens, || et veux m'assiner

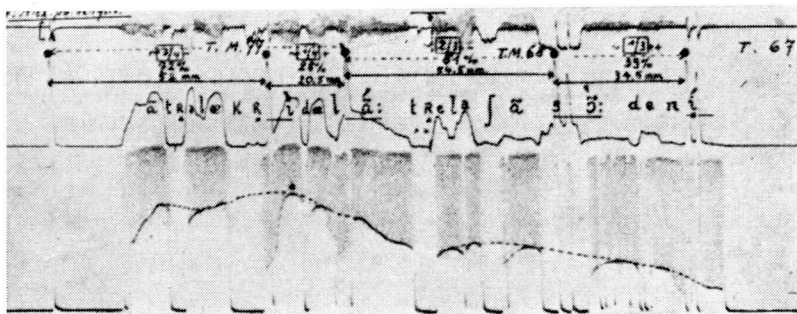
[CORNEILLE, *Cinna*, V. 1]

では、感情的な強調のアクセントが assassiner [a-sa-si-ne] の最初の子音を打つと、強拍打撃音の時間的等間隔を保つことは不可能になる。もしそうしようとするならば、後半句末の2音節のグループはわざとらしく無理やりに引き延ばされることになってしまうだろう。強調のアクセントを受けた子音に続く母音は強められるが、長く延ばされることはなく、その強さも一時的なものである。そして半句のなかのリズム分節の持続時間は $\frac{3}{4} + \frac{1}{4}$ (あるいは ♩) という割合になる。

つぎの Hugo の詩句は、半句が長い単語で構成されているわけではないが、それぞれ価値の異なるふたつの感動的な半句を提示している。

Entre le cri | de l'antre || et la chanson | des nids.

[V. HUGO, *Le Sacre de la femme*, I]



男性的な猛だけしさを表わしている前半句は $\frac{3}{4} + \frac{1}{4}$ (J. ♪), 女性的な優しさを表現している後半句は $\frac{3}{8} + \frac{1}{8}$ (J ♪) の比率になっている。これでわかるように、感動的な内容であっても、それが男性的な猛だけしさを表わす時には $\frac{3}{4} + \frac{1}{4}$, 女性的な優しさや愛情を表現する時には $\frac{3}{8} + \frac{1}{8}$ の比率になるのである。それと同時に、メロディーも cri の母音のうえで最高点に達する上昇一下降曲線を前半句で描き、後半句ではよりゆるやかな第 2 の上昇一下降曲線を描いている。

以上のように、Morier は詩句における強拍打撃音の等間隔配置をリズムの根底におき、それが内容によっては、半句のなかで $\frac{3}{4} + \frac{1}{4}$ の比率配置になったり、 $\frac{3}{8} + \frac{1}{8}$ の比率配置にかわると主張するのである⁽³⁰⁾。

XX. またがりの切れ目と女性切れ目

H. Morier は、以前に発表した *Le Rythme du vers libre symboliste* [Gèneve, Presses académiques, 1943—44] のなかで、またがりの切れ目 (coupe enjambante) と女性切れ目、または抒情詩的切れ目 (coupe féminine ou lyrique) のふたつを区別し、休止のない構文グループでは、「単語末にある e muet は後続のリズム分節に移動する」として、これをまたがりの切れ目と呼んだ。

Un silen|ce de dan|ses lassées [H. DE RÉGNIER]

これにたいし、構文上詩句の内部に声の休止があり、そこにリズム分節の切れ目がある場合には、「単語末にある e muet は後続のリズム分節に移動することはない」とし、これを中世の女性句切りや抒情詩的句切りの名称にのっとり、女性切れ目あるいは抒情詩的切れ目と名付けた⁽³¹⁾。

Debout ! Parle ! | que me veux-tu ?

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

Pierre Guiraud もこの説を採用し、その意味をつぎのように説明する。

O présenc(e) pensive, eau calme | qui recuceilles
Tout un sombr(e) trésor de fables | et de feuilles.

[PAUL VALÉRY, *Narcisse*]

この Valéry の 2 行の詩句は伝統的な切り方では、3 + 3 + 2 + 4 になるが、実際には 3 + 3 + 3 + 3 の規則正しい 4 分節詩句として読まれる。つまり、この 2 行の前半句には声の休止がなく、しかも présence と sombre の語末にある e muet は脱落してしまうために、その 1 音節分の音価の埋め合わせとして、pensive と trésor の 2 語は引き延ばされ、2 音節でありながら 3 音節語の音価をもつことになる。しかし、後半句は calme と fables のあとに軽い声の休止が置かれるので、語末の e muet は後続のリズム分節に属するわけにはいかず、この 2 語のなかに吸収されてしまうことになる。この e muet によって作られた沈黙は強さのアクセントまたは長さのアクセントの予備的構成要素となり、calme, fables という 2 語を充実させるのである。このように、e muet は空白の音節となり、埋め合わせ作用によって、前もしくは後ろにある音節に働きかける。したがって、calme, fables のように e muet が働きかける音節がひとつで、しかも強勢が置かれている場合に、その効果はもっともいちじるしい。e muet はこのように、構文上の位置や意味によって、その前にある音節にも後ろにある音節にも働きかけることができるので、詩句の解釈に大きな自由の余地を与える。事実、e muet の音節のないつぎのような詩句は

Enfin | vous l'emportez, | et la faveur | du Roi

[CORNEILLE, *Le Cid*, I, 3]

自由に読む余地はまったくなく、硬い感じを与えるが、e muet の多いつぎの詩句では、

Oui, prince, | je languis, | je brûle | pour Thésée

[RACINE, *Phèdre*, II, 5]

prince と brûle の2語が e muet で終わっているために、詩句が柔軟になり、je brûle のあとに声の休止を置くことも、置かないことも、解釈によって自由である⁽³²⁾。

XXI. Pierre Guiraud の詩論

P. Guiraud によれば、アレクサンドランがフランス詩句全体の4分の3を占めている。彼はその理由のひとつに、言語の性質にもとづく生理的原因をあげている。つまり、われわれ人間の注意力は通常3秒前までさかのぼってそれまでに受けた印象を回想できるのであって、その3秒が Ernest Lévy が「注意波」(l'onde d'attention) と名付けた生理的単位を形成する。この単位は、1分間に80回打つ心臓の鼓動という正常な動きのなかでは、4回の鼓動に相当する。ところで、12音節から成る詩句を読む時の平均持続時間は1行につき3秒である。したがって、4つのアクセントをもつアレクサンドランは生理的単位である注意波とその間の心臓の鼓動に一致する。さらに、この単位は正常の1回の呼吸時間3秒にも一致する。したがって、4分節のアレクサンドランは、心臓の4回の鼓動、呼吸、そして注意力の生理的単位「注意波」に一致し、フランス語にもっとも適している句型である、というのである。

アレクサンドランが好まれる第2の理由は思考形態にもとづく論理的原因に帰せられる。標準的な文や節は、主語、動詞、目的補語から成り立ち、そこに修飾語もしくは状況補語が付け加えられると、4つの実語を含むことになる。大部分のアレクサンドランは、この文や節の標準型にのっとり、4つの強い単語から成り立っている。

La valeur | n'attend point | le nombre | des années.

[CORNEILLE, *Le Cid*, II, 2]

第3の理由は、12 という数字が2, 3, 4, 6 のいずれでも割り切れるというシンメトリー形態にもとづく美学的原因である。第4には、フランス語の構造にもとづく言語的原因をあげることができる。つまり、アレクサンドランは平均9語から成り、その半数は道具語 (mots-outils) であり、残りの半数が強勢を受ける実語 (mots pleins) である。

以上のごとき詩的現実から、4分節アレクサンドランがもっとも好まれる風土が生まれたのであるが、歴史的に見れば、アレクサンドランはプレイヤッド派以降一般に受け入れられるようになったにすぎない。そして、それは古典主義とともに開花し、ついに10音節詩句をほとんど完全に追放してしまうにいたるのである。しかし、中世がアレクサンドランを知らなかったわけではない。ただ、中世期にあっては、アレクサンドランの詩句はだらしなく、しまりがなかったのもてはやされなかつただけである。

中世の10音節詩句について、P. Guiraud は中世建築の代表であるゴシック建築との比較をしている。つまり、中世のゴシック建築は新ピタゴラス派の純理論にもとづいているものであり、そこでは無限の多数である絶対的な全(すべて)に秩序をもたらすものとして10という数が重く視られていた。また、全体と部分とのあいだに秩序ある比率をもたらすものとして、黄金分割(約1:1.6)が重要視されていた。この黄金分割の比率は、静的なシンメトリーにたいして、安定した躍動感を生み出したのである。

ところで、中世の10音節詩句は、4番目の音節、時には6番目の音節のあとに切れ目が置かれていた。この句切りは10:6の比率をもたらした。すなわち、黄金分割である。また、黄金分割にしたがって切られている10音節詩句は、たとえば10音節詩句のバラッドのように、しばしば10行詩節を構成す

る。その 10 行詩節の内部においてすら、4 行と 6 行に区切られる構成が圧倒的に多く、たとえば Maurice Scève の *Délie* の 450 行では、じつに 80% にも及んでいる。

また、きわめて興味のあることは、躍動的なゴシック建築が左右均整のプロポーションを重んずる古典派建築に席をゆずったのと時を同じうして、10 音節詩句がアレクサンドランにとって代わられたことである。*Chanson de Roland* の詩句は、シャルトルの大聖堂の建築様式がヴェルサイユ宮殿のそれにとって代わられた時、*Phèdre* の詩句に席をゆずり渡したのである。

さらに見方をかえれば、アレクサンドランはフランス語そのものの構造が大きな変化をこうむった時、10 音節詩句に代わって華ばなしい開花の時期をむかえたともいえる。フランス語は中世から 17 世紀にかけて、語彙、語形、構文にいちじるしい進化をとげた。格変化の衰退、冠詞や前置詞の発達、主語人称代名詞の付加、さまざまな縮約形の廃止、学者語の誕生などにより、フランス語の密度がしだいに薄められたのである。まだ高い密度を保っていた中世フランス語では、10 音節詩句も古典的アレクサンドランと同じ 4 分節詩句であった。

L'olofant sonet | a dolor et a peine.

Charles l'odit | et si Franceis l'entendent.

[*Chanson de Roland*]

(彼は角笛を、悲しみに、苦しみに耐えつつ吹きならす。シャルルはそれを聞き、部下のフランス人たちもそれを聞く。)

しかし、フランス語の密度が失われるにしたがって、4 音節の前半句にふたつのアクセントを置くことがむづかしくなり、16 世紀になると、10 音節詩句は平均的傾向として 3 分節の詩句にかわっていった。

Sur le printemps | de ma jeunesse folle

Je ressemblois | l'harondelle qui vole.

[MAROT]

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

(わが狂える青春について申すならば、わたしは飛びまわるツバメに似ておりました。)

このように、フランス語の進化が 10 音節詩句を 4 分節の詩句ではなくしてしまった時、アレクサンドランがそれに代わって舞台上に登上したのである。それと同時に中世の不均整で動的なリズムが 17 世紀の均整のとれた静的なリズムに席をゆずった⁽³³⁾。

XXII. e muet の問題

Georges Lote のように、e muet で終わる単語の場合にも、リズム分節の切れ目を単語の切れ目と一致させ、語末の e muet の音節をその単語と同じリズム分節に所属させる切り方がある以上、e muet の性質をくわしく知る必要がある。この問題を実験音声学の方法を用いて調べたコロンビア大学教授 Jeanne Varney Pleasants の *Études sur l'E muet, timbre, durée, intensité, hauteur musicale* [Paris, Klincksieck, 1956] を中心にして、もうすここの問題を掘りさげてみよう。

e muet の性質や音色についての意見はさまざまに分かれている。[ø] もしくは短く弱い [ø] だとする意見 (Kristian Nyrop, L. Foulet, Génévrier, M. Cohen, Martinet, etc.), [œ] もしくは短く弱い [œ] だとする見解 (Rousselot, M. Grammont, Damourette et Pichon, Théodore Rosset, Gougenheim, etc.), [œ] moyen だとする説 (Brunot, G. Lote, H. van Daele, Bruneau, P. Fouché, etc.), [ø] と [œ] と [œ] moyen のあいだで迷っている人びと (Passy, Bourciez, Roudet, Delattre, etc.) などなど、いったいどの説を信用してよいのか見当もつかぬほどである。しかも、大部分の学者は、初めはかなり断定的な口調で自分の説を主張するが、論を進めるにしたがってだんだんためらいがちになり、けっきょくはあいまいもことした結論に落ち着く場合が多い。

e muet の唇音化の問題にしても事情は同じで、唇を多かれ少なかれ丸くして突き出すという意見 (Rousselot, Passy, Grammont, Fouché, etc.) もあれば、円唇にしないという説をとなえる人びと (Bruneau, Martinon, Martinet etc.) もいる。

強勢の問題にしても同様に、e muet はふつう強勢を受けることはないが、動詞の肯定命令形のあとに置かれる人称代名詞 le にかぎって強勢される、というのが一般的意見である。しかし、M. Grammont は、きわめてまれではあるが接続詞 que にも強調のアクセント (accent d'insistance) が置かれることがあることを認め³⁴⁾、G. Lote もまた、接続詞、関係詞の que は強勢されることがあると指摘している³⁵⁾。さらに、Pernot は「強勢された [ə] は韻文のなかではまれではない。散文のなかでも lorsque, parce que, quoique, que がそれだけ切り離されて発音されたり、声の休止があとに続いたりすれば、そのたびごとに [ə] は強勢音になる³⁶⁾」と主張し、「子供が Pourquoi? とたずねられて答える時に、強勢された [ə] の音をもつ Parce que [pas-kə] を用いることがしばしばある³⁷⁾」という例をあげている。

このとらえ難い e muet の問題に立ち向かうのに、Pleasants は 8 人の被験者 (フランス人の大学教授、弁護士、医者、学生などインテリばかり) を選び、人間の聴覚と器械装置の測定による実験を行なっている。

まず [ə] の音色については、聴覚による実験でも、器械装置を用いた実験でも、またアクセントを受けている場合にもそうでない場合にも、[ə], [ø], [œ] はそれぞれ異なる音色をもっているという結論を出している。開口度において [ə] は [ø] により近く、舌背の高まる位置は前部母音と後部母音の中間、舌の高まりは [ø], [œ] のいずれよりも低く、ほとんど唇を丸めない。たとえば、非強勢の [ə] の場合、スペクトログラムによる孤立音、もしくは同じ条件 (音の持続、強さ、高さ、前後の子音配置、音声学的語群中での位置) での語群中の音の実験では、[ə], [ø], [œ] それぞれのふたつのフォルマント (ある音の音色を特徴

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察（杉山）

づけ、他の異なる音色の音と区別する音波の周波数。咽頭と口腔の共鳴腔にもっとも強く共鳴する音波の周波数によって表わす。咽頭でもっとも強く共鳴する周波数を第1のフォルマント、口腔のそれを第2のフォルマントといい、それぞれF1, F2で表わす⁽³⁸⁾の平均値はつぎの通りである⁽³⁹⁾。

	[ə]	[ø]	[œ]
F 1	839	840	1010
F 2	1944	2160	2010

第1のフォルマントは開口度と直接関係があり、第2のフォルマントは口腔共鳴腔の長さ（口唇から舌背が高まって調音する点までの長さで、この口腔共鳴腔が短くなれば、そこでもっとも強く共鳴する音波の周波数は増し明るい鋭い音になる。長くなれば暗く鈍い音になる⁽⁴⁰⁾）と関連があることが知られているので⁽⁴¹⁾、このデータによれば、[ə]の開口度は[œ]よりはるかに小さく、[ø]とほとんど同じである。口腔共鳴腔の長さの点から見た調音域は、[ə]は[ø]よりはるかに後部で、[œ]よりほんのすこし後部になる。ただし、この点は[ø],[œ]が円唇母音であることを考慮に入れなければならない。音色については、[ə]は[ø]よりはるかに重おもしろく、[œ]よりもすこし重おもしろくなる。このようなことからして、[ə]は強勢されてもされなくても、[ø]でも[œ]でもなく、またこれらの母音の一変形でもなく、つねに独自の音色を失わないことが証明される。つまり、[ə]は前部母音ではなく、中部母音(voyelle centrale⁽⁴²⁾)とも呼ばれるべきもので、[ø]にやや近いが混同されることはない。原音素 œ とは調音域で異なるばかりではなく、75~80%が唇を丸く突き出すことをせず発音される点でも異なる⁽⁴³⁾。非強勢の[ə]の場合、唇はまったく休息の状態のまま開かれるのであって、唇をわずかに突き出して発音されるのは全体の7~12%、強勢を受けた[ə]の場合には、それが25%になるが、これだけの数字で、[ə]を円唇母音の系列に入れるのは無理である。この実験では、8人中2人が強勢された[ə]を[ø]の音に発音していた⁽⁴⁴⁾。

人工口蓋を用いて調べた舌の上り具合は、強勢を受けた [ə] でもほとんど平らのままである。これにたいして, [ø] では舌の両側が高まる。[œ] でも舌の両側が高まりはするが, [ø] ほどではない。非強勢の場合, それはさらに弱まる⁽⁴⁵⁾。舌の深診アンプルによる測定では, 舌背の上昇は [ə] で 6 mm, [ø] では 13 mm, [œ] では 11mm であり, 人工口蓋を用いた実験の裏付けをしている⁽⁴⁶⁾。

オシログラフを分析して, [ə] の持続時間, 強さ, 音楽的高さ (持続時間 d は 100 分の 1 秒単位, 強さ i は音波の振幅, 高さ h は単位時間内での音波の振動数) を調べた結果, [ə] は他のすべての母音と同じように, 持続時間, 強さ, 高さがさまざまに変化することがわかる。ここに, [ə] が強勢を受けている場合の例をあげよう。

C'est le sang qui roulait en toi sa pourpre claire
 Lorsque d'un vain talon
 Tu frappais à durs coups, frénétique et penchée
 Le sol sec et ardent...

[HENRI DE RÉGNIER, *La cité des eaux: Épilogue*]



Lorsque d'un vain talon

	d.	23
[ə]	h.	122
	i.	2.5

ここにあげた詩句の 2 行目の冒頭 *Lorsque* の *-que* の音節に含まれる [ə] は, 持続時間の点でも, 強さの点でも, りっぱにアクセントを受けた [ə] といえる。著者 *Pleasants* によれば, 8 人の被験者たちは, 詩の朗読において, 「きわめて古典的な読み方をするものもいれば, もっとも散文的に雑誌でも読むかのような読み方をするものもいた⁽⁴⁷⁾」ということである。ここにあげた例は, 散文的な読み方をした被験者のものである。いずれにせよ, 上にあげたオシログラフ図では, *Lorsque* の *-que* の音節がアクセントを受け, その 6 音節の詩句

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

のリズムアクセントをになっていることは明らかである。このことから、著者は「詩においては、リズムアクセントを他のいかなる母音とも同じように [ə] にならせることができる⁽⁴⁸⁾」と断言している。ただし、フランス語では [ə] の閉音節は存在しないので、[ə] の持続時間は延音子音を従えた他の母音ほどには長くならない。しかし、すくなくとも [ø] の開音節(アクセントを受けた [œ] の開音節は存在しない) のそれと同じか、もしくはそれ以上には達し得る。また強さ(振幅)の点においても、器械測定のかぎりでは、[ø] や [œ] と同等、もしくはそれ以上になることが可能である⁽⁴⁹⁾。

詩句の内部では、規則によって母音省略されないかぎり、すべての [ə] は発音される。そして、その役割は他のすべての母音と変わることはない。G. Lote によれば、「詩句内部の連続した短音節 (= 強勢をうけていない音節) のなかでは、e muet は他のいかなる母音とも等しい価値をもち、実際に発音されれば他の母音と同じようにリズム分節の形成に貢献する。声の動きがおそくなるか、早くなるかによって、[ə] の持続時間は増加したり、減少したりする⁽⁵⁰⁾」のである。しかし、散文的な読み方をすれば、脱落する [ə] もあるわけで、Pleasants の実験では、非強勢の [ə] の読まれる割合は、

子音ひとつに先立たれる [ə] は 50%

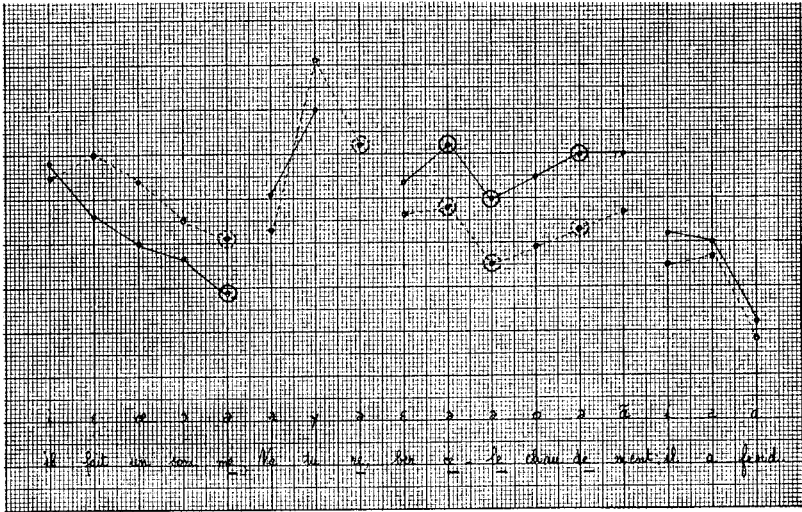
子音ふたつに先立たれる [ə] は 84%

となっている。しかし、Jean-Louis Barrault も「アレクサンドランが時には 13 音節になってしまったり、もっとしばしば 11 音節になってしまい、まれにしか 12 音節にはならないような今日、Racine ならばどうするだろうか⁽⁵¹⁾」と歎いているように、あまりにも散文的な読み方は排すべきであろう。

ともあれ、問題は詩句の内部にあって強勢音節に続き、しかもあとに声の休止がある [ə] である。それはリズム分節の切れ目にかかわりをもつからである。たとえば、Rimbaud の *Le dormeur du val* なかの 1 節

Nature, berce-le chaudement: il a froid.

の Nature の最終音節 [Rə] は、下にあげる録音記録グラフ⁽⁵²⁾によれば、ひとは発音し、ひとは発音していない。しかし両者とも、そのあとに軽い休止を置いている。(なお、berce-le の le にはもちろん強勢が置かれている⁽⁵³⁾。)



Pleasants は、このような [ə] が記録装置を使って調べれば、ちゃんと発音されているにもかかわらず、聴覚的には消滅してしまっているかのような印象を与えるのは、直前にある強勢母音の持続時間の圧倒的な優位、一般的に言ってそこに置かれるかなり大きな強さ、それに相対的な音の高さが聴者の耳を打ち、そこに注意力をひきつけてしまい、これら3つの現象が一致協力してあとに続く [ə] の聴度の減少、あるいは消滅に力を借しているためだとしている⁽⁵⁴⁾。G. Lote はこの点について、「[ə] が強勢された長音節に続くとき、そのためになんか大きな変化を受けることがある。わたしが見たかぎりでは、([ə]の持続時間の)最小値は、——これはまったく例外的であるが——3 c. s. である⁽⁵⁵⁾」といっ

ている。

詩句末にあって女性韻を形成する [ə] も、詩句内部（散文中でも同じ）や強勢音節のあとの [ə] と同じように、発音されることも消滅することもあり、それはまったく朗読する人の恣意にまかされている。Pleasants の実験では、ひとつの子音に先立たれる詩句末の [ə] の音節は 38% が発音されている⁽⁵⁶⁾。その持続時間は他の位置にある [ə] の最大値に達するものはまれであり、強さも一般に弱い。G. Lote のように、詩句末の [ə] も詩句内部の [ə] とまったく同じひとつの音節であり、測定装置で測れば他の音節より強いことすらあると主張する人もいるが⁽⁵⁷⁾、一般にはこの位置にある [ə] はその前にある子音を響かせ、詩句に余韻をもたせる役割を果たしているものとされている。なお、母音に直接続く [ə]、たとえば *pensée* の [ə] は、Pleasants の実験では誰ひとり発音しなかったと報告されているが、G. Lote は 3% が発音されたといっている⁽⁵⁸⁾。Landry はこの点について、*Phèdre* のなかのつぎの詩句

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée

の終わりでは、「(母音に続く) 女性の [ə] を響かせようとする...しかし、それが脱落した時ですら、この [ə] は前の母音を引き延ばしたり、その歩みを変えてその痕跡を前の母音にとどめる」と主張している。

最後に音の音楽的な高さについていえば、ある音節が高く発音されたり、低く発音されるのは、それがかくかくの音節だからではなく、意味がそれを要求するからである。抑揚曲線は話者の音楽的要求や好みにしたがって思考の発展を追いかけてゆくのである⁽⁵⁹⁾。したがって、[ə] は強勢を受けても、また非強勢のままでも、同じ位置にある他のいかなる母音とも同じように、高くも低くも発音される。

以上述べてきたように、Pleasants は *e muet* の問題にさまざまな角度から照明をあて、その性質や音色の秘密を解き明かしてくれたが、問題はいかに

科学的、客観的な探究の結果であろうと、開口や円唇の度合いには個人差があり、[ø] と [œ] の開口度の問題ひとつをとってみても、その境界線を決定することは不可能であると思われるし、また [ə] がその音色を変えることなく強勢を受けられるとはいっても、強勢を受けるのはごく限られた単語や場所しか起こらないということを忘れてはならない。これがまた、Valéry をして、「時には存在し、時には、完全に姿を消してしまわないまでも、ほとんどその存在を感じさせなくなる e muet, また基本的沈黙の微妙な効果をこれほど作りだしたり、あるいはそのあとに強勢音節が投げかけるかのような一種の影によって多くの単語を終わらせたり、長びかせたりする e muet⁽⁶⁰⁾」といわしめたものなのである。

XXIII. 強さアクセント (accent d'intensité)

第2次世界大戦後の電気工学の驚異的發展のおかげで、音響現象の測定、記録にも電気工学の成果が取り入れられ、言語の音現象のなかでも、各音素の持続時間や音波の周波数、振幅などは、まだ多少の問題はあるにしても、かなりの精度で測定ができるようになった。しかし、言語音の強さだけは、音波の振幅の測定値をそのままあてはめるわけにはいかないのである。音の強さは調音エネルギーと聴覚印象の大小に基因しているのであるが、われわれが受ける音の強さの感覚は、音の物理的強度(音波振動の運動方向に直角に置いた1平方センチの面積を一定時間を通して音エネルギー⁽⁶¹⁾)の対数にほぼ等しいことがわかっている⁽⁶²⁾。そして、音波の振幅は耳に音の強さの印象をもたらすものなのである。しかし、われわれがここで問題にしているのは、音の絶対的な強さではなく、強度の異なる音現象の連続のなかで、その差異がわれわれの耳にとってなんらかの意味をもつと思われる相対的強度なのである。したがって、測定装置に記録されたある音波の振幅数値は、連続する音のさまざまな強さのあいだの差異

がわれわれの耳になんらかの意味をもつという範囲内でしか価値をもたない。それゆえ、たとえば 80 デシベルの振幅音は先行する 60 デシベルの振幅音よりも客観的に強いし、また、ふつう耳にもそう聞こえるものである。しかし、これが言語音となると、かならずしもそうなるとは限らない⁽⁶³⁾。

音の強さは原則的には振幅によるものであるが、それは同時に周波数にも関係があることを忘れてはならない。音波の振幅の大小のみで音の強さを知らうとすることは、周波数が音の強さの知覚に及ぼす影響を無視してしまうことになる。事実、音色は同じで、振幅も等しいが、周波数の違うふたつの音のあいだでは、より強い聴覚印象を与えるのは周波数の多い、つまり高い音であることが証明されている。たとえば、周波数 30 の音は、耳に同じ強さの印象を与えるためには、他の条件が等しい周波数 1000 の音より 1000 倍も大きな物理的強度を必要とするのである⁽⁶⁴⁾。しかしながら振幅と周波数とを結びつけているさまざまな関係は、いまだに解明しつくされていない。

第 2 に、言語音の強さの聴覚印象は、さまざまな生理的エネルギー、すなわち調音エネルギーや呼気エネルギーに影響を受けるが、それが振幅にどの程度の影響を及ぼすか、またどのような心理的影響を与えるかがまだ正確にはわかっていない。たしかに、この生理的エネルギーは言語の持続時間に関与している。しかし、それが振幅にどのような形で影響を及ぼすかについては、まだ不明な点が多く残されたままである。生理的エネルギーの消費総量は聴覚の強さと直接的な比例関係をもってはいない。響きの悪い音素のほうがより多くの生理的エネルギーを要求するが、その振幅は小さい。それゆえ、言語音の聴覚強度と生理的エネルギーのあいだには、片方が他方に一方的に影響を及ぼすという図式は成立しない。また、持続に表わされる生理的エネルギーが強さの印象を与えるのに協力していることには疑いをさしはさむことはできないが、持続と振幅とのあいだにも、ある一定の関係を確立することはできない⁽⁶⁵⁾。

それに振幅は、強さの知覚に子音が果たしている役割を明らかにしてはくれ

ない。それぞれの子音の固有の振幅はほとんどつねに母音の振幅より小さく、また調音のための生理的努力とは反比例しているのである。つまり、有声子音の振幅は対応する無声子音のそれよりつねに大きく、狭窄子音の振幅は閉鎖子音のそれより大である。強さの知覚に子音が果している役割は、その持続時間と関係があるかも知れないし、また母音の振幅に子音のそれが影響力をもつことがあるかも知れない。事実、Chlumsky は「強さの印象を受けるためには、強い(直接に隣り合っているアクセントを受けない音節の同じ場所にある子音より長い)子音と強い(アクセントを受けない母音より大きな振幅をもっているか、ずくなくともほぼ同じくらいの振幅をもっている)母音が必要である。母音のみとか子音のみに基づく方法は、強さのアクセントを受ける音節の強さの一部しか表わさないで不完全である⁽⁶⁶⁾」と主張しているが、子音の影響力を正確に測定することは不可能である⁽⁶⁷⁾。

最後に、母音の音色の影響についても同じように複雑な問題が提出される。母音の振幅はその開口度が大きくなるにしたがって大きくなることを測定装置は証明してくれる。つまり、同じ条件のもとでは、[a]の振幅はつねに[i]のそれより大きく、[ɔ]の振幅は[u]のそれより大きく、[a]のそれよりも小さい。したがって、強勢を受けていない開口度の大きい母音の振幅が強勢を受けている開口度の小さい母音のそれより大きいことしばしばある。また、開口度が同じだとすれば、後部母音になるほど振幅は大きくなる。このような関係は、理論的には証明できるように思われるが、母音の開口度は前後に置かれた子音や音節によって微妙に変わるので、実際にはある母音の固有の開口度などは決定不可能である⁽⁶⁸⁾。それにもかかわらず、学者たちはそれぞれの音に聴覚度の相対的等級を決めて、その尺度を作りあげようとした。しかし、その尺度は作成者によって多かれ少かれ差異があるので⁽⁶⁹⁾、それを機械的に用いることはできない。また、実験の結果は、音色と聴覚度の関係には個人差があることを証明している⁽⁷⁰⁾。

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

要するに、言語音の持続時間、周波数、振幅は、それぞれに強さアクセントの聴覚印象となんらかの関係をもっているが、振幅の測定値を持続時間や周波数のそれに正確には関連させることができない以上、言語音の強さを振幅のみをもとにして算定することは不可能である。このことは、だからといって、振幅の測定がまったく無意味であるということの意味するのではない。つぎに、Boudreault があげている例文とその測定値を使って、それぞれの測定値と聴覚印象のずれを、彼がいかにか解釈しているかを説明してみよう。例文は散文なので、e muet が脱落している個所がある。(数値の1行目は、音節に含まれるふたつの音素[群]の持続時間 d.1, 2行目は音節の持続時間 d.2, 3行目は周波数=高さ h, 4行目は振幅=強さ i を表わしている)

	Paul admire le pont de Québec.							
	[pɔl ad-miR lə-pɔ̃ dke-bək]							
d.1	10-6	7-5	7-16	3-6	8-10	8-6	5-11	
d.2	16	12	23	9	18	14	16	
h	180-196	180	200	160	164	150	150-140	
i	38	26	10	10	8	4	14	

振幅の測定値からすると、[pɔl] [ad] [bək] のうえに強さのアクセントが置かれているようである。だが、ここで問題になるのは、[ad-miR] と [lə-pɔ̃] のリズム段落である。振幅を表わす数値は両者ともに、前の音節のほうが大きい。しかし、実際には、[miR], [pɔ̃] の音節に強さアクセントが置かれているという聴覚印象を受けるはずである。

まず、[ad-miR] のリズム段落について調べて見ると、振幅をのぞいて、他の要素はすべて [miR] の音節のほうがまさっている⁽⁷⁾。持続時間はほぼ2倍、周波数も多い。しかし、[i] は開口度において [a] よりはるかに劣るので、アクセントを受けても、振幅が [a] より大きくなることはごくまれである。たぶん、これらのことが結びつき、ひとつになって [miR] の音節のほうにアクセ

ントがあるという印象を与えるのであろうが、その相互作用の仕組みを明らかにすることはできない。

[le-pɔ̃] のリズム段落についていえば、[ɔ̃] という母音の開口度は、この発音記号が用いられているにもかかわらず、一般に発音されている音はむしろ [ø] に近く、しかも閉鎖子音 [p] に先立たれているのであるから、なおさら狭くなり、開口度の点において、[ə] に劣ることになる。しかし、この場合には、振幅においても周波数においても、その差はわずかであり、無視し得る程度のものである。また、Chlumsky の説にしたがえば、子音 [p] の持続時間が [l] のそれよりも圧倒的に長いために、[pɔ̃] の音節にアクセントの印象を受けることになる。しかし、ここで、アクセントの印象を与えているもっとも大きな要因は音節全体の持続時間であり、これが振幅のわずかな差の埋め合わせをしていると考えられる。

この例文を被験者に実際に耳で聞かせた聴覚印象の実験では、全員が [pɔ̃], [miR], [pɔ̃], [bɛk] の4つの音節にアクセントが置かれているという答を出している。

ここにあげた例は、振幅の数値のみでは、強さの印象を説明するには不十分であることを示している。振幅数値にいろいろ註釈をつけてみたところで、強さを知覚するさいに影響を及ぼすすべての要因を考慮に入れるというわけにはいかない以上、それ自体無意味なことになってしまう。

要するに、アクセントの位置のもっとも確実な指標となるのは持続時間であり、いかなる場合にも、アクセントの聴覚印象は、文のなかの持続時間の頂点と一致するということである⁽⁷²⁾。この点については、今やほとんどすべての実験音声学者の意見は一致している。

しかし、だからといって、フランス語のアクセントは持続のアクセントであるということではできない。器械測定において、持続時間だけを特別扱いにできるのは、周波数や振幅とくらべて、その例外的な性質によるものである。つま

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察（杉山）

り、勢いを増したエネルギーがいくつかの要因に働きかけて持続時間を増大させるのであり、持続時間の長いことだけがアクセントの聴覚印象を与えるのではない。したがって、《持続のアクセント》という表現は混乱を招ねくだけであって、避けるべきである⁽⁷³⁾。

XXIV. 諸問題の整理

以上述べてきたように、フランス語詩句のリズムについては、さまざまな説があり、またさまざまな実験がなされて来た。しかし、いまだに多くの問題が残されているように思われる。まだ定説といわれるべきものが確立していないこの問題にたいし、ここで私見を述べることは無益なことであろうが、いくつかの問題点を選び、問題の整理をしてみたいと思うのである。

フランス語の散文と韻文とのあいだには、リズムの問題が横たわっていることに異議をさしはさむ余地はないように思われる。しかし、リズムそのものがまだ定かには解明されていないのである。それはたしかに「知覚された周期性」の問題であろうが、規則的周期性のみが、その本質ではあるまい。「正確にメトロノームにしたがって演奏する初心者の方が、正確にメトロノームどおりには演奏しない専門家よりも、リズムの完全性の点においてすぐれていることになる⁽⁷⁴⁾」だろうか？ クラークスの説によれば、「われわれはメトロノームどおりに正確に再現された音楽、韻律にあわせて朗読された詩句など、すべてこれに類する事象を、比較的魂なきもの、死せるものとして体験し」ているのであって、このような「機械的運動はリズムを否定する」ものである。これに反し、「リズムは一般的生命現象であり⁽⁷⁵⁾」、生命の躍動感にあふれていなくてはならない。

ギリシャ語の *rheîn* (流れる) に由来するリズムを字義どおりに解釈すれば、流れるもの、したがって不断に持続的なものとなろう。だが、たんに持続

性だけではリズムにとって十分ではない。持続性を分節化する現象が起こり、それが知覚されなければ、リズムは感じられない。これが「知覚された周期性」であるが、この周期的反復現象のなかにはふたつの異なった現象がふくまれている。たとえば、メトロノームや時計の振子のような数学的には正確な意識的人為的反復現象と鳥の飛翔におけるように変化に富んだ無意識的自然的反復現象である。このふたつは、本質的に異なる発生源をもっているにもかかわらず、人間のなかでたがいに融合しうるものである⁽⁷⁶⁾。

自分の意志を相手に伝達すれば消滅してしまう日常の話し言葉では、「いくつかの音節が連続しているという事実だけから、短音節と長音節の規則的連続が確立され、それが自然なリズムを構成する⁽⁷⁷⁾」のであるが、意志の伝達のみが目的ではない詩の言葉にあつては、句型という鑄型に言葉を流しこむことによって、強勢音や同音の反復を意識的に行ない、リズム効果をいやがうえにも高めているのである。言葉のリズムは本来自由であり、感情のさまざまな要求に従い、表現に仕えているが、それが句型という枠にはめこまれることによって、秩序と規則的反復を確保し、記憶を助け、消滅の運命からまぬがれさせている⁽⁷⁸⁾。したがって、フランス語詩句のリズムという時、ふたつのリズムが重ね合わされているように思われる。ひとつは意味、感情の変動によって発展する自由な躍動的リズムであり、他は句型という鑄型によって意識的に反復される規則正しい静的なリズムである。前者はつねに後者の枠からはみ出そうとするが、古典的な詩句にあつては、芸術の拘束を否定する絶対的自由の原則にとつらないかぎり、けっしてその枠からはみ出すことはない。後に、ロマン派は句またぎや中央句切りの移動などにより、アレクサンドランをより柔軟な詩句にしたが、句型の枠を破壊するにはいたらなかった。したがって、ここに取りあげるのは、もっぱら句型という鑄型で構築される意識的反復のリズムであつて、内容の発展による自由なリズムではないことは論をまたない。

さて、フランス語の詩句は、音節の数に基礎を置き、脚韻をもっている。そ

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

のうえ、中世の 10 音節詩句や古典的アレクサンドランは、詩句内部の定位置に句切りをもっている。このことにより、まず大まかなリズムの枠が決められている。しかし、詩句ごとに等しい数の音節が繰り返されていることは、意味と構文が要求する切れ目によらなければ、ほとんど知覚できない。したがって、半句の内部に自由な位置を占める切れ目が問題になるのである。

まず、音節の切れ目をどこに置くかという問題では、Lavoie の説によれば、原則として子音を後続の母音に結びつける伝統的な方法⁽⁷⁹⁾に従って、なんら不都合は起こらない。Landry や Morier のように、強拍打撃音の瞬間を問題にすれば、母音直前に切れ目を置く方法をとらざるをえないだろうが、当面その問題は今後の課題として残しておこう。

リズム分節の切れ目を決定する強勢音節のもっともたしかな指標は、前の章で詳述したように音節の持続時間である。音楽的高さこそがアクセントを受け音節の唯一の指標であると主張する M. Faure⁽⁸⁰⁾ のような学者もいるが、このことはほとんどすべての学者が認めるところである。しかし、Rousselot の「ある音節が長いかわかりかを判断するのは母音のみによるのであって、子音は考慮に入れる必要はない⁽⁸¹⁾」とする説はとらない。音節の持続時間は、そこに含まれるあらゆる音素の持続時間の和である。また、持続時間は他のふたつの要素、周波数と振幅から独立しているのではなく、つねに「強勢の増大の結果引き延ばされた音節⁽⁸²⁾」なのであるから、持続のアクセントとか長さアクセントという表現はとらない。実際に、われわれが長い音節と感ずるのは、そのあとに続く音節よりもわずかに 100 分の数秒の差があれば十分なのである。ある音節が長いと感じられるのは、後続の音節との関係においてであって、先行する音節とは関係がない。

L'air du jour est plein de paroles et de cris

[lɛR dy zu ʁɛ plɛ̃ dpa ʁɔl ze dkʁi]

音節持続時間 20 19 26 14 35 31 29 16 55

ここにあげた例は散文詩であるために e muet が脱落している個所があるが、アクセントは [3u], [Rɔl], [dkRi] の音節に置かれている。[3u] と [dkRi] の場合には音節の持続時間を表わす測定値がはつきりとアクセントの所在を示しているが、[Rɔl] の場合は、先行する [plē] や [dpa] の音節よりも持続時間が短い。しかも、音素はそれぞれ3個ずつであって差はない。それにもかかわらず、[Rɔl] にアクセントがあると感ずるのは、[Rɔl] と後続の [ze] との持続時間のあいだに 13 c. s. の差があるためである⁽⁸³⁾。

さて、つぎにリズム分節の切れ目を、Grammont のように強勢音節の直後に置くか、Lote のように強勢音節のある単語の終わったあとに置くか、あるいはまた Guiraud のようにまたがりの切れ目と抒情詩的切れ目の両者を併用すべきかが問題となる。Grammont は「切れ目というのは、ただ単にひとつの分割部分が終わり、次の部分が始まる場所と理解すべきである...たいていの場合、正確な朗誦の仕方では詩句の内部にいかなる休止も許されない。切れ目というのは、単に強勢音節から非強勢音節への移行によってしるされるか、あるいはまた、その上、意味がそれを要求する場合には、抑揚の変化によってしるされるものである⁽⁸⁴⁾」ということから、強勢母音直後の切れ目を主張しているが、どうしても詩句の内部に声の休止を置かなければならず、しかも強勢音節のあとに e muet の音節があつてその単語が終わっている場合には、どうすればよいのか? たとえば、

Parle : peut-on le voir sans penser, comme moi,

[RACINE, *Bérénice*, I, 5]

のような詩句の場合、この前半句において、

Par|le: peut-on le voir|...

のように、Par- と -le のあいだに切れ目を置くことは、たとえ Grammont の説のように、切れ目は単に強勢音節から非強勢音節への移行によってしるさ

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

れることを認めたとしても、不可能であろう。コメディール・フランセーズの吹きこんだレコードによっても、はっきりと -le の音節は発音され、そのあとにかなり長い声の休止が置かれているし⁽⁶⁵⁾、事実、われわれは [par-lə] というふたつの音節を分割不可能なひとつのブロックとして聞きとってしまうからである。またこの場合、Guiraud の主張するように、-le の [ə] が消滅し、いわゆる空白の音節になってしまうのではなく、[ə] は弱く短くではあるが、はっきり発音されている。

G. Lote は「女性韻のアレクサンドランの場合には、13番目の音節を12番目の音節のなかにいれてしまい...特に声の休止がある時には、沈黙は問題になる無音の音節 ([ə] の音節) のあとに位置するのであって、その前であることはぜったいにない⁽⁶⁶⁾」という理由をあげて、強勢音節のあとに [ə] の音節をもつ単語の場合、単語の切れ目をリズム分節の切れ目にすべきであると説いている。しかし、フランス語では単語自体のアクセントはひじょうに弱く、よういに語群の、あるいは文のアクセントに消されてしまうのであるから、声の休止がないかぎり、単語の切れ目をつねにリズム分節の切れ目と一致させることは不可能である。また、われわれは個々の単語を聞いているのではなく、語群をひとつのブロックとして聞きとっているのであるから、そのブロックを分割することは不可能である。たとえば、

En de plus chères mains ma retraite vous livre.

[RACINE, *Iphigénie*, II, 4]

この詩句の前半句を

En de plus chères | mains|...

のように区切ることは、chères のあとに声の休止を置くことができない以上不可能であり、この場合、まさに切れ目は強勢音節から非強勢音節への移行によって生かされているにすぎない。

したがって、Guiraud の主張するように、[ə] の音節の帰属が問題になるような半句内部の切れ目には、声の休止の有無によって、またがりの切れ目と抒情詩的切れ目の2種類があることを認めざるを得ない。そして、強勢音節のあとに続く単語末の [ə] の役割は、Guiraud の主張するように完全に無音になってしまうことはなくとも、その埋め合わせとして前もしくは後ろにある強勢音節の量もしくは強さを補強する、ということであろう。特に、抒情詩的切れ目の場合は、前にある子音を響かせることにより⁽⁸⁷⁾、前にある強勢音節の持続時間を引き延ばしたり、強めたりする力は大きくなる。いうまでもなく、強勢を受けた母音に続くすべての子音が母音を引き延ばす力をもっているわけではない。同じ母音であれば、後続の子音を調音するためのエネルギーが小さくなればなるほど母音を引き延ばすエネルギーが増大する。したがって、アクセントの置かれた母音に後続する [R], [ʒ], [z], [v], [vR] はその母音を長音化する力をもっているという表現は、真実ではあるが不完全である⁽⁸⁸⁾。

Qu'entends-je ? | Quels conseils | ose-t-on | me donner ?

[RACINE, *Phèdre*, IV, 6]

この詩句の Qu'entends-je ? のあとには、明らかに声の休止があり、そのため、リズム分節の切れ目は je のあとに置かれる。しかも、強勢を受ける音節 [tã] の母音が、子音に続かれさえすれば、それがどんな子音であろうと長音化される鼻母音であり、あとに続く子音が調音エネルギーの少くてすむ弱い子音 [ʒ] であるために、強勢母音 [ã] は長く引き延ばされ、ごく弱く短く発音される [ə] の埋め合わせをすることになる。

逆に、強勢母音に続く子音が調音に大きなエネルギーを必要とする強い子音であれば、強勢母音を引き延ばすだけのエネルギーのゆとりはない。しかし、強い子音を発音するためにためてあるエネルギーが直前の強勢母音にも影響を及ぼし、その強さを増大させる。

N'importe. | Elle se sent | comme vous | outragée;

[RACINE, *Britannicus*, I, 4]

この詩句の N'importe. のあとには比較的長い声の休止がある。この場合、強勢音節 [pɔR] のあとに強い無声閉鎖音 [t] が続くために、[pɔR] の音節が長音化することではなく、[t] を発音するためのエネルギーの影響を受けて強さの印象を与えることになる。つまり、この場合、[t] に続く [ə] がごく弱く短くなる埋め合わせに強勢母音の強さを増大させるのである⁽⁸⁹⁾。

さて、残る問題は、沈黙の役割と各リズム分節の等時性である。はたして、沈黙がリズム分節のあいだの、あるいは各詩句のあいだの等時性に関与しているのかどうか、現在のところよくわかってはいない。音楽では、音の休止は小節の構成要素であり、物理的にはエネルギー・ゼロの音の休止が、音楽的にはアクセントのあるリズム上の力点となり、強拍よりも強い衝撃を与えることもめずらしくはない。しかし、沈黙は言語音のなか、詩句のなかで同じような役割を果たしているのであろうか？ たしかに、沈黙は句またぎ——それが前半句から後半句への句またぎであっても——のような場合には、注意力をそこに集中させ、期待感をかき立てる役割を果たしているといえる。しかし、それがリズム分節の等時性になんらかの役割を果たしているとは思えない。それに、そもそもリズム分節の等時性を否定する学者のほうが、今日では多いのである⁽⁹⁰⁾。リズムは、単に物理的時間の規則的分割による物理運動ではなくして、心理的時間においてとらえられ成立するものだからである。

1行ずつの詩句を単位として取りあげれば、脚韻と位置の決まっている強勢音節でほぼ周期的反復運動がなされているのであるから、半句内部のリズム分節の等時性にまでこだわる必要はないように思われる。しかし、Grammont, Lote, Guiraud が主張するように、音節数の少ないリズム分節はゆっくり読まれ、音節数の多いリズム分節は速く読まれるという、速度変化による《償い》の理論は受け入れらるべきであろう。この速度変化によって心理的時間におけ

る強勢音の周期的反復運動がなされていると認められるからである。それに、E. Lévy のいう《注意波》が真実であるならば、われわれは1行の詩句を聞き終わった瞬間に、それをゆっくりと頭のなかで反芻できるはずである。そこで、再び内容とそれに合ったリズムを確認するのである。

古典的アレクサンドランが本来4分節詩句であることは、もはや議論の余地はないように思われる。中世の4+6の10音節詩句についても、同じことがいえるが、ただここでは前半句と後半句の長さ(音節数)が異なっている。しかし、この場合でも、1行の詩句を単位として考えれば、4+6という詩句の枠が繰り返されることによる周期的反復運動がなされているのであって、前半句と後半句を等しい時間で読まねばならぬという必然性はない。なお、それが中世期において、楽器の伴奏つきで歌われていたのであれば、とうぜん詩句は音楽のリズムに従うことになる。

以上述べたように、古典的アレクサンドランにせよ、中世期の10音節詩句にせよ、句型という枠で大まかなリズムが決定されているのであり、詩人の自由は半句の内部という小さな枠内にしかなかった。それにもかかわらず、すぐれた詩人はその小さな自由を最大限に利用し、意味内容による躍動的な、自由なリズムをそこに盛り込もうとしたのである。詩人の心に宿る生命の躍動感に満ちた無意識的リズムは、つねに句型の枠をはみ出そうとするが、その枠を破壊するにはいたらない。無意識的な生命現象を意識的に詩句の枠内に組み入れることによって、そのふたつのリズムはたがいに融合し、その相乗作用によってより大きな効果をあげることができると考えるべきであろう。

— 完 —

注

- (1) Rousselot: *Principes de Phonétique Expérimentale* [Paris, Didier, 1923] Tome II, p. 998.
 (2) Rousselot: op. cit. p. 998 この場合、Rousselot は長音節を先行する短音節と

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

の関係においてとらえているが、最近の研究では、「ある音節が長いと感ずるのは後続の音節との関係においてであって、先行する音節とはなんの関係もない」という結論が出されている。Cf. Gilles Lavoie: *Le rythme et la mélodie de la phrase littéraire dans l'œuvre de Mgr F.-A. Savard* [Paris, Klincksieck, 1969] p. 16.

- (3) Rousselot: op. cit. p. 1089.
- (4) 「フランス語の詩句のなかでは、言葉のメロディーは表現手段としてしか用いられていない」 Cf. Rousselot: op. cit. p. 1010.
- (5) 注(4) 参照。
- (6) Rousselot: op. cit. p. 1056 et p. 1090
- (7) Maurice Grammont: *Petit Traité de Versification française* [Paris, A. Colin, 1930] p. 49. なお同じ著者の、*Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie* [Paris, Champion, éd. 1913] p. 13 には、単に「リズムは刻印を押された時が等しい間を置いて反復されることによって産み出される」と記されている。
- (8) Becq de Fouquières: *Traité général de Versification française* [Paris, Charpentier, 1879] p. 49.
- (9) M. Grammont: *Le vers français*, p. 11.
- (10) M. Grammont: *Le Petit Traité de Versification française*, p. 20.
- (11) M. Grammont: *Le vers français*, p. 13.
- (12) M. Grammont: op. cit., p. 14.
- (13) M. Grammont: op. cit., p. 86~87.
- (14) M. Grammont: *Le Petit Traité*. p. 120.
- (15) M. Grammont: op. cit., p. 121. なお、この強調のアクセントを受けた子音は後続の音節に属する。Cf. B. Malmberg: *La phonétique* [Que sais-je, 637.] p. 90.
- (16) p は瞬間破裂子音であるがために、音の持続部は無音であるが、発声器官はその間緊張し続ける。Cf. M. Grammont: *Le vers français*, p. 96.
- (17) M. Grammont: *Le vers français*. p. 98, note (2).
- (18) Le Hir や P. Guiraud もそのひとりである。Cf. Yves Le Hir: *Esthétique et Structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI^e siècle à nos jours*. [Paris, Presse Universitaire de France, 1956] p. 253. Pierre Guiraud: *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry* [Paris, Klincksieck, 1953] p. 69~70.
- (19) M. Grammont: *Le vers français*. p. 41~42.
- (20) Jules Combarieu: *Les Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression* [Paris, Félix Alcan, 1893] p. 247 et 259.
- (21) Robert de Souza: *Le Rythme poétique* [Paris, Perrin, 1892] p. 169.

- (22) Robert de Souza: *Du rythme en français* [Paris, Welter, 1912] p. 17.
- (23) R. de Souza: op. cit., p. 29.
- (24) 残念ながら, Georges Lote: *Études sur le vers français: l'alexandrin d'après la phonétique expérimentale* [Paris, La Phalange, 1911~1912. 3 vol.] がどうしても入手できなかったので, Lote の引用はすべて, Le Hir: op. cit. の p. 192~197 を利用した。
- (25) 次章 XVIII を参照。
- (26) Eugène Landry: *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé* [Paris, Honoré Champion, 1911] p. 285~286.
- (27) E. Landry: op. cit. p. 291.
- (28) Marguerite Durand: *Perception de durée dans les phrases rythmées* (publiée dans le "Journal de psychologie", 1946, p. 305) なお, 本論文も入手できなかったので, Le Hir: *Esthétique et Structure du vers français*. p. 217~221, よりの引用である。
- (29) Gilles Lavoie: *Le rythme et la mélodie de la phrase littéraire dans l'œuvre de Mgr F.-A. Savard* [Paris, Klincksieck, 1969], p. 13.
- (30) Henri Morier: *Le moment de l'ictus, thèse publiée dans «Le vers français au 20^e siècle»* [Paris, Klincksieck, 1967], p. 85~122.
- (31) Le Hir: op. cit. p. 208~209.
- (32) Pierre Guiraud: *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry* [Paris, Klincksieck, 1953], p. 62~64.
- (33) Pierre Guiraud: op. cit. p. 28~38.
- (34) M. Grammont: *Traité pratique de prononciation française* [Paris, Delagrave, 1920], p. 144~145.
- (35) G. Lote: *Études sur le vers français. L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale* [Paris, La Phalange, 1913~1914], I, p. 170.
- (36) J. V. Pleasants: *Études sur l'E muet* [Paris, Klincksieck, 1956], p. 11, note (1)
- (37) J. V. Pleasants: op. cit. p. 90, note (1)
- (38) Bertil Malmberg: *La phonétique* [Que sais-je, 637] p. 14 および p. 39.
- (39) J. V. Pleasants; op. cit. p. 54.
- (40) B. Malmberg: op. cit. p. 16~17.
- (41) J. V. Pleasants: op. cit. p. 39~40. et p. 39.
- (42) J. V. Pleasants: op. cit. p. 58.
- (43) J. V. Pleasants: op. cit. p. 68.

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

- (44) J. V. Pleasants: op. cit. p. 35.
(45) J. V. Pleasants: op. cit. p. 64 および p. 70.
(46) J. V. Pleasants: op. cit. p. 71.
(47) J. V. Pleasants: op. cit. p. 102 および p. 136, note (3)
(48) J. V. Pleasants: op. cit. p. 101.
(49) J. V. Pleasants: op. cit. p. 102.
(50) G. Lote: op. cit. II, p. 561.
(51) Jean-Louis Barrault: *Mise en scène de Phèdre de Racine* [Paris, Seuil, 1946] p. 22.
(52) J. V. Pleasants: op. cit. p. 231.
(53) J. V. Pleasants: op. cit. p. 96.
(54) *ibid.* p. 136.
(55) G. Lote: op. cit. II, p. 561~562.
(56) J. V. Pleasants: op. cit. p. 150.
(57) Thième (Hugo P.): *Essai sur l'histoire du vers français* [Paris, Champion, 1916] p. 112 なお Landry は、詩句末の [ə] は文要素の終わりで、超過分の1分節を形成する (Landry, op. cit. p. 248) とし、Suberville は、詩句末の [ə] はつねに軽く発音される (Suberville: *Histoire et théorie de la versification française* [Paris, Éditions de l'École, 1968] p. 86) と主張している。
(58) J. V. Pleasants: op. cit. p. 149. Suberville はこの [ə] についても、詩のなかではかならず発音しなければいけないと主張している。 Cf. Suberville: op. cit. p. 86.
(59) J. V. Pleasants: op. cit. p. 180.
(60) Paul Valéry: *Regard sur le monde actuel*, p. 128.
(61) B. Malmberg: op. cit. p. 9.
(62) L'abbé Marcel Boudreault: *Rythme et mélodie de la phrase parlée en France et au Québec* [Paris, Klincksieck, 1968] p. 17, note (18)
(63) *ibid.* p. 18.
(64) B. Malmberg: op. cit. p. 9.
(65) Boudreault: op. cit. p. 18~19.
(66) Lavoie: op. cit. p. 20~21.
(67) Boudreault: op. cit. p. 19.
(68) *ibid.* p. 50.
(69) たとえば, Savoie: op. cit. p. 21 には, Georges Strakaの作成した聴度の尺度がのっている。

- (70) Boudreault: op. cit. p. 20.
- (71) Lavoie によれば、子音がふたつ並置された場合、2番目の子音が流音の r, l であるか鼻音 m, n である時には、そのふたつの子音はともにあとの母音に結びついて音節を形成する。この説を採用すれば、このリズム段落は [a-dmiR] となり [dmiR] の音節はますます強化される。Cf. Lavoie: op. cit. p. 12.
- (72) 「いかなる場合にも」と書いたが、もちろん例外もある。アクセントのあとにくる音節がアクセントを受けている音節よりも構造的に長い (含まれる音素の数が多い) 時、あるいはアクセントのあとにくる音節が強調のアクセントを受けている時で、このような場合には、アクセントの位置を明示するのは、周波数である。Cf. Boudreault: op. cit. p. 57. Savoie は、アクセントのあとにくる音節がアクセントを受けている音節よりも構造的に長い場合は、音素ひとつの平均持続時間がアクセントの指標になると主張している。Cf. Savoie: op. cit. p. 15.
- (73) Boudreault: op. cit. p. 25~26.
- (74) クラーゲス: リズムの本質 (杉浦実訳, みすず書房, 1971) p. 23.
- (75) 同書, p. 23~24.
- (76) 同書, 第3章~第6章.
- (77) Rousselot: op. cit. p. 998.
- (78) P. Guiraud: *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry* [Paris, Klincksieck, 1953] p. 47.
- (79) Lavoie: op. cit. p. 12.
- (80) *Le vers français au 20^e siècle* [Paris, Klincksieck, 1967] p. 80~81, p. 117~119.
- (81) Rousselot: op. cit. p. 998.
- (82) Lavoie: op. cit. p. 27.
- (83) ibid. p. 16.
- (84) M. Grammont: *Petit Traité de Versification française* [Paris, Armand Colin, 1930] p. 19~20.
- (85) Comédie Française: *Bérénice de Racine* [Deux disques PATHÉ DTX 240~241]
- (86) Le Hir: op. cit. p. 194.
- (87) 詩句の内部において、母音に直接続く [ə] の音節の存在は、作詩法によって禁止されているので、ありえないことである。
- (88) Daniel Delas et Jacques Filliolet: *Linguistique et poétique* [Paris, Larousse, 1973] p. 134.
- (89) P. Guiraud: *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry* [Paris,

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

Klincksieck, 1953] p. 57.

(90) Cf. *Le vers français au 20^e siècle* [Paris, Klincksieck, 1967] p. 116~122.

参考文献

- Banville (Théodore de): *Petit Traité de Poésie française* [Paris, Charpentier, 1894]
Barrault (Jean-Louis): *Mise en scène de Phèdre de Racine* [Paris, Éditions du Seuil, 1946]
Boudreault (L'abbé Marcel): *Rythme et mélodie de la phrase parlée en France et au Québec* [Paris, Klincksieck, 1968]
Bourciez (E. et J.): *Phonétique française, étude historique* [Paris, Klincksieck, 1967]
Brunot (F.) et Bruneau (C.): *Précis de grammaire historique de la langue française* [Paris, Masson et Cie, 1969]
Burger (Michel): *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans* [Genève, Droz, 1957]
Combarieu (Jules): *Les rapports de la musique et de la poésie* [Paris, Félix Alcan, 1893]
Delas (Daniel) et Filliolet (Jacques): *Linguistique et poétique* [Paris, Larousse, 1973]
Deloffe (Frédéric): *Le vers français* [Paris, S. E. D. E. S. 1969]
Du Bellay (Joachim): *Le Défense et Illustration de la langue française, édition critique par Henri Chamard* [Paris, Albert Fontemoing, 1904]
D'Eichthal: *Du Rythme dans la Versification française* [Paris, Alphonse Lemerre, 1892]
Elwert (W. Theodor): *Traité de Versification française, des origines à nos jours* [Paris, Klincksieck, 1965]
Fouché (Pierre): *Phonétique historique du français*, 3 vol. [Paris, Klincksieck, 1973]
Fouquières (L. Becq de): *Traité général de Versification française* [Paris, Charpentier, 1879]
Grammont (Maurice): *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, publié d'abord par Picard, 1904 [Paris, Delagrave, 1964]
Grammont (Maurice): *Petit Traité de Versification française, 7^e édition revue* [Paris, Armand Colin, 1930]

- Grammont (Maurice): *Traité pratique de Prononciation française* [Paris, Delagrave, 1933]
- Grammont (Maurice): *Traité de Phonétique, 8^e édition* [Paris, Delagrave, 1965]
- Gramont (François de): *Les vers français et leur prosodie* [Paris, Hetzel, 1876]
- Guiraud (Pierre): *Langage et Versification d'après l'œuvre de Paul Valéry* [Paris, Klincksieck, 1953]
- Guiraud: *La versification* [Paris, P. U. F. Coll. "Que sais-je?" No. 1377, 1970]
- Houchart (Victor): *Le rythme dans la versification française* [Aix-en-Provence, Pourcel, 1910]
- Landry (Eugène): *La théorie du rythme du français déclamé* [Paris, Champion, 1911]
- Lavoie (Gilles): *Le rythme et la mélodie de la phrase littéraire dans l'œuvre de Mgr F.-A. Savard, Essai de phonostylistique* [Paris, Klincksieck, 1969]
- Le Hir (Yves): *Esthétique et Structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI^e siècle à nos jours* [Paris, P. U. F. 1956]
- Le vers français au 20^e siècle*, colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature romanes de l'Université de Strasbourg du 3 mai au 6 mai 1966, Actes publiés par Monique Parent [Paris, Klincksieck, 1967]
- Lote (Georges): *Histoire du vers français*, 3 vol. [Paris, Boivin, 1945—1955]
- Lote (Georges): *Études sur le vers français: l'alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, 3 vol. [Paris, La Phalange, 1913—1914]
- Malmberg (Bertil): *La Phonétique* [Paris, P. U. F. Coll. "Que sais-je?" No. 637, 1966]
- Martinet (André): *La prononciation du français contemporain, témoignages recueillis en 1941 dans un camp d'officiers prisonniers* [Paris, Droz, 1945]
- Mazaleyrat (Jean): *Pour une étude rythmique du vers français moderne, notes bibliographiques* [Paris, Minard, 1963]
- Pleasants (Jeanne Varney): *Études sur l'E muet, timbre, durée, intensité, hauteur musicale* [Paris, Klincksieck, 1956]
- Quicherat (L.): *Traité de versification française* [Paris, Hachette, 1850]
- Rousselot (L'abbé Pierre): *Principes de Phonétique Expérimentale*, 2 vol. [Paris, Didier, 1924]
- Rychner (Jean): *Le Chanson de Geste, essai sur l'art épique des jongleurs* [Genève, Droz, 1955]
- Souza (Robert de): *Le Rythme poétique* [Paris, Perrin, 1892]

フランス語詩句のリズムについての歴史的考察 (杉山)

Souza (Robert de): *Du rythme en français* [Paris, Welter, 1912]

Sten (H.): *Manuel de Phonétique français* [Copenhague, Ejnår Munksgaard, 1956]

Suberville (Jean): *Histoire et théorie de la versification française, Nouvelle édition revue et complétée* [Paris, Les Editions de "L'École", 1968]

Thièrne (Hugo P.): *Essai sur l'histoire du vers français* [Paris, Champion, 1916]

Tisseur (Clair): *Modestes observations sur l'art de versifier* [Lyon, Bernoux et Cumin, 1893]

なお、上記の文献のうち、Lote: *L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale* と Quicherat: *Traité de versification française* は今だに手に入れることができない。したがって、本文中の引用は孫びきである。