

Notes on English Prosody

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2006-07-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 栗原, 裕 メールアドレス: 所属:
URL	https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/3966

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



英詩韻律論の基礎のためのノート

栗 原 裕

1. Rhythm と律

この稿のテーマは英語の詩のリズムである。英語で記せば“rhythm”であり、日本語で言えば“律”になる。この日英語には、発音すると奇妙な似通いがある。万国音標文字で記せば、片や [rɪðm], 片や [rɪtsu] だ。前歴を遡れば, rhythm は rhyme [raim] と同じ [OED], 律 [riuat] と位 [hiuat] は声義近く同源という [字通]。歴史のどこかで両者の接触がありはしなかったかと勘ぐりたくなるほどだ。英語の -shire [-ʃə:] は日本語の州 [ʃu:] であり, 少しなまれば島 [jimə] であるし, 英語の tower [táua] は日本語の塔 [tau] である。

2. 麻布・青山・六本木

(1) 麻布青山六本木

は唱えてみると口調がいい。また,

(2) 青山麻布六本木

も, それに劣らず口調がいい。けれども, これを逆転させて,

(3) 六本木麻布青山

(4) 六本木青山麻布

とすると, かならずしも口調がよくないように思われる。さらに, 六本木をまん中に移して,

(5) 麻布六本木青山

(6) 青山六本木麻布

とすると, もう滅裂である。このことは, 四谷市ヶ谷飯田橋でも, 浦和赤羽尾久上野でも同じである。

この口調のよしあしは純粹に音の連続の生み出す効果なのであろうか。そ

れとも、麻布とか青山とか六本木とかの固有名詞としてのまとまりがあって（ということはその前後に切れ目があるということである）、それが音の連続と協働して、口調がよかったりわるかったりするのではあろうか。これだけ見ていると、固有名詞としてのまとまりが音の連続と協働しているように見える。けれども、固有名詞をばらして漢字を入れかえた

(7) 木本山青六麻布

のようなまったく意味不明の文字の連なりであっても、そこに適正な切れ目を見出したとたんに、口調のいい文字連鎖になる。このことからすれば、原理的に口調のよしあしはことばの意味とも統語とも独立していることになるであろう。(5) (6) の文字連鎖が口調のよさから遠いと判断されるのは麻布、青山、六本木という地名をよくよく知っているからにほかならない。すなわち、ことばの意味と統語が前景に出て、口調のよくなる音連鎖の（割り切つて言えば切れ目の）可能性が後景に霞んだということである。

このことを認識した上で、それなら、(1) と (2) が (3) と (4) よりも口調の点で好ましいのはなぜか。

(1) 麻布 (3 音) 青山 (4 音) 六本木 (5 音)

のように地名が 3 音 4 音 5 音と漸増になっていることが関係しているであろうか。増加上昇好みであるなら、そうかもしれない。

(2) 青山 (4 音) 麻布 (3 音) 六本木 (5 音)

のように地名が 4 音 3 音 5 音と下降し上昇するという波動が好ましいのであろうか。それはあるかもしれない。

それに対して、

(3) 六本木 (5 音) 麻布 (3 音) 青山 (4 音)

では、音数がいったん下降したあとで上向くが最初の音数まで上昇しない。

(4) 六本木 (5 音) 青山 (4 音) 麻布 (3 音)

にいたっては、音数漸減である。増加上昇好みの感覚にとっては、このことは有意味であるかもしれない。

このことは、意識しないところで、口調のよしあしに関与しているかもしれないが、それ以上にはるかに重大なのが 5 音と 7 音の交替である。(1) と (2) はおなじみの七五調の一片に、(3) と (4) は五七調の一片になっている。そして、そういう言い方をすれば、七五の一片と五七の一片とでは、いま見たように、口調のよさという点で異なるということだ。

今度は文を考えてみる。

(8) この土手に登るべからず (登ってはいけません) (5 音－7 音)

(9) 登るべからず (登ってはいけません) この土手に (7 音－5 音)

(8) に比して、(9) のほうが倒置によって意味の結束を幾分崩しているにもかかわらず口調がいいようである。もう一押しして、

(10) この土手に登るべからず (登ってはいけません) 石神井署 (5 音－7 音－5 音)

(11) 登るべからず (登ってはいけません) この土手に 石神井署 (7 音－5 音－5 音)

とするとどうなるか。(8) が散文的で口調のよしあしと無縁のような感じであったのに、最後に 5 音が付加されたとたんに口調がよくなったような感じである。それに対して相対的に口調のよかった (9) は最後に 5 音が付加されたとたんに散文的な雰囲気になってしまう。石神井署が浮き上がってしまうのだ。

3. 五七調長歌謡と七五調長歌謡

このことが五七調と七五調を区別する根源の差異であるように思われる。5-7/5-7/5-7/ …と長く続けばどこかで反転して… /7-5/7-5/7-5/ …のように聞こえてくることはありうるであろうし、またその逆もありうるであろう。それにもかかわらず両者の差異は決定的である。すなわち、五七調の 5-7 の単位はそれだけでは口調のいい安定に達しない。どうしても、つぎの 5 音 (でなくても原理的にはかまわないが) を引き寄せないではすまないのである。それに対して、七五調の 7-5 の音単位はそれだけで口調のいい安定に達している。石神井署の揭示の示すとおりである。(3) は六本木麻布青山虎ノ門、(4) も六本木青山麻布虎ノ門でようやく安定に達するように思われる。

「飛び出す車は急に止まらない」「故郷は遠くにありて思うもの」のように、標語、警句、俚諺などがこの形を帯びている。それは俳句の影響であろうと言う人がいるかもしれない。そういうことも当然なくはないが、たぶん、俳句もまた原因でなくて結果の一つであろうと思われる。

5 音と 7 音あるいは 7 音と 5 音が交互に繰り返される形式において、全体を統率するのは 5 音のあとの空間である。そこにはなにもないのではなく、

なにもない空間あるいは時間があると言うべきだ。その機能は陳述を一時落着させること。したがって、そこに到達しないと落ちつかない。そういう役割を果たすのが5音のあとの間。それは、別の言い方をすれば読点(,)のようなものと言うこともできる。

五七調長歌謡を成り立たせている原理は、5音ー7音で落着せず、つぎの5音に倒れかかる、あるいは、つぎの5音を引き寄せずにおかない、生理的ならびに心理的エネルギーのメカニズムである。五七調長歌謡が定型としての整いを見せたとき、5-7/5-7/5-7/…の音数律とそこにある意味・統語とは見合っていた。この5音と7音の反復展開を途切れることなく続けさせたのは、7音のあとで切れては尻切れで落ちつかないという感覚であったろう。

やすみしし わが大王の^{おおきみ} 朝^{あした}には とり撫でたまひ
^{ゆうべ}夕には い^よ寄り立たしし 御^み執^とらしの 梓弓の^は
 中^{はず}弭の 音^{おと}すなり 朝^{あさ}獵^{かり}に 今立たすらし 暮^{ゆふ}獵^{かり}に 今立たすらし
 御執らしの 梓弓の 中弭の 音すなり (万葉集 巻1)

『万葉集』第1巻、通し番号3番の歌である。

5音ー7音の整序から漏れているところもあるが、全体はほぼ整然とした五七調で、進行が「朝には…」 「夕には…」 / 「朝獵に…」 「暮獵に…」 という対句を梃子にしているところは初期長歌謡の典型である。

短歌謡が五七調長歌謡のさわりを切り取って生まれたとすれば、こちらもまた五七調を正直に踏襲するところから始まっていると考えていい。

春過ぎて 夏来たるらし 白妙の 衣干したり 天の香具山
 (万葉集 巻1 28)

天の原 振り放け見れば 春日なる 三笠の山に 出でし月かも
 (古今和歌集 巻9 406)

とかは、儀式的な感じの拭いきれない初期万葉の五七調長歌謡と比べると、いかにも流麗であるが、意味・統語の面において、五七調の口調とぴったり合って、齟齬することのない典型的な万葉風短歌謡と言うべきである。

ところが、これらの短歌謡に親しむわれわれは、どうしたことか、意味・統語を無視して

春過ぎて 夏来たるらし 白妙の / 衣干したり 天の香具山

天の原 振り放け見れば 春日なる / 三笠の山に 出でし月かも

のように、最初の5音－7音がつぎの5音を取り込み、一首を切半して(5-7音／7-7音)読むことを好むのである。意味・統語の論理が生理的ならびに心理的エネルギーのメカニズムに屈服している。

島崎藤村は七五調歌謡とともに五七調歌謡を作ったが、その五七調歌謡「千曲川旅情の歌」の第1連はこうなっている。

小諸なる古城のほとり

雲白く遊子悲しむ

緑なす^{はこべ}藜^し蕨は萌えず

若草も^{ふすま}藉くによしなし

しろがねの衾の岡邊

日に溶けて淡雪流る

五七調定型であるが、冒頭2行は意味・統語の点で五七調の論理と抵触している。「小諸なる古城のほとり」は5音－7音。つぎの「雲白く遊子悲しむ」の5音－7音は、典型的な五七調長歌謡に照らすと、修飾・被修飾関係が奇妙である〈雲白く遊子悲しむ〉とはどういうことか。ここは、「小諸なる古城のほとり雲白し(く)」という状況を叙している。連用中止形は懸垂(dangling)で、意味・統語上はここまでが凝集・結束していて、ここで読点。そのあと、そういう環境で、「遊子悲しむ」という主語と述語が来る。2行目の最初の5音が1行目の5-7音に取り込まれてしまっていることを意味・統語の上で示しているのである。

同じようなことが「椰子の実」でも見られる。

名も知らぬ遠き島より

流れ寄る椰子の実一つ

故郷の岸を離れて
汝はそも波に幾月

2行目の5音「流れ寄る」はつづく「椰子の実」を修飾していて何の問題もないが、1行目の「遠き島より」「流れ寄る」と切れ目なく直通してもいる。この点で「千曲川旅情の歌」と同じ冒頭5音－7音がつぎの5音を生理・心理上のみならず、意味・統語上も取り込み、一つの凝集・結束を形成している。

これが五七調長歌謡の展開進行の根源にあるとすれば、七五調長歌謡は2行ずつ生理・心理上も意味・統語上も切れ目を持ち、五七調のようなせつつきなしにゆっくりと区切れて展開進行する。

春高樓の花の宴
めぐる盃かげさして
千代の松が枝分けいでし
むかしの光いまいずこ
(土井晩翠「荒城の月」)

水静かなる江戸川の
ながれの岸にうまいいで
岸の桜の花影に
われは處女となりにけり
(島崎藤村「おえふ」『若菜集』)

4. A red, red rose

音数がリズムを決めるという点は英語においても同じである。たとえば、Burns の

O my Luve's like a red, red rose
That's newly sprung in June:
O my Luve's like the melodie
That's sweetly play'd in tune.

では、8 音節の行と 6 音節の行が交互に配置されて、4 行で 1 連をなし、それが連続する。イギリスの民謡がこの詩型をなしているのので、これを民謡調と呼んでいる。この民謡調の 8 音節と 6 音節の交替は、まさに、日本語の七五調（五七調でなく）に相当する。音節数の少ない短いほうの行の末尾に空白があり、言わば、それが読点あるいは句点のように、息つぎあるいは詠嘆のための間として機能している。2 行ずつに区切られながら、その 2 行一まとまりの末尾同士が韻を踏み (June/tune)、相互に関連していることを聞こえよがしに示すという工夫もある。

英語の詩では、それに加え、それ以上に、リズム形成にかかわるのが強勢である。上の Burns の詩は弱音節部（弱拍部）と強音節部（強拍部）の単純な交替でリズムが形成される。

Ō my Lūve's līke ā rēd, rēd rōse
 Thāt's nēwly sprūng īn Jūne:
 Ō my Lūve's līke the mēlodīe
 Thāt's sēetly plāy'd īn tūne.

意味・統語をほとんど考慮せず弱強の拍を割り振ると、母国語話者が口にする自然の英語とかけ離れるところがある。8 音節行と 6 音節行の交替が自然の英語とかけ離れていることと合わせて、それが詩という人工物であることを、そのことは意味していると考えればいい。上の詩の朗読の仕方は石井白村『英詩韻律法概説』（東京：篠崎書林，昭和 39 年，57 ページ）のものである。普通なら Lūve の上に来るはずの強勢が my の上に移動することで「他の人の恋人」とは違うのだ、「私の恋人」は、と得意になっているところが出ていると言うのである。

これは興味深い説明で魅力的である。普通は弱形でしか発音されることのない代名詞の所有格形 my が強拍部に置かれるという大胆な試みは詩人の意図であったかもしれない。そのような読まれ方をあらかじめ封じるつもりなら、間投詞 O を削除し、Lūver's を Lūve is とすれば、規格どおりの弱強調になるからである。しかし、母国語話者は強勢が my に移るとすることについて行けないらしく、多くはもう少し自然の英語に近いところで読む。たとえ

ば Lewis Turco, *The New Book of Forms: A Handbook of Poetics* (Hanover and London: University Press of New England, 1986) では

Ô my Lúve's líke à red, rēd rōse
 That's nēwly sprūng īn Jūne:
 Ô my Lúve's líke thē mēlodīe
 That's sweetly played īn tūne.

のように読む。第2行と第4行の偶数行はこれ以外に読みようのないリズムで、読み手によって変動はない。ここは弱強調である。第1行と第3行の奇数行は、・・――・――あるいは・・――・――であるから、やはり弱強調らしく、したがって、全体は弱強のリズムに支配されていると認定して差し支えないようである。けれども、奇数行に見える不揃いはどうしたものか。Tarco はこんなことを言っている。

In this passage, the stress on “O” is secondary, perhaps not even a stress at all in comparison with the springing of “Luve’s like” and “red, red rose”. Even the second “red” is demoted because of its position as the central syllable in a series of three stressed syllables. (*The New Book of Forms*, p.25)

すなわち、

- (1) “O”の上にかかる強勢は第2強勢であって、“Luve’s like” “red, red rose”のはじけるようなのと比べたら強勢とすら言えない、
- (2) “red, red rose”は強勢のかかった音節が3つ並んでいて、そういう場合には中央の音節が格下げになる（弱拍になる）、

ということであるが、吟味を要する。

まず、(2)のほうから。red, red rose は、Tarco の第2強勢符号 (・) を用いれば、普通は rēd, rēd rōse と読まれるはずである。rose の受ける第1強勢との関係で直前の red の受ける第2強勢が弱拍扱いされると（すなわち格下げされると）、さらにその直前の red の受けている第2強勢はその語が強拍になる位置に来ることによって強拍扱いされる（格上げされる）というのが、

正確な言い方になるであろう。

(1) は奇妙な言い方である。O にかかる強勢は無強勢でなく第2強勢だと言っているにもかかわらず Luve's like ならびに red, red rose に比べたら強勢はないも同然と言っているのであるから滅茶苦茶である。Luve's like ならびに red, red rose が第1強勢を受けているからと言って、第2強勢がなきものになるか(格下げされて)。そのような事態が生ずるためには、それらが隣り合っているという条件が必要である。しかし、この場合、隣りは my という通常は第3強勢を受ける語である。そうであるとすれば、O my Luve's は red, red rose の場合とまったく同じパターン。O my Luve's で、my が Luve's との関係で弱拍であるのは明らかであるから、直前の O の受ける強勢は格上げされて、そこは強拍になりはしないか。そうすると、この行は

Ö¹ my Lúves¹ like¹ a¹ red, red¹ róse

となる。そして、強拍部 O の前にはたぶん無音の弱拍部が隠されていると考えるのが適当である。間投詞の発せられる前に1拍息を飲んでいることになるではないか。

(1) 弱強のリズム・パタンのなかに弱弱強のリズムパターンが混じるのはリズムの大勢に影響しないということ、

(2) 無音の弱拍を想定すること、

この2点が Tarco の詩のリズム分析に付け加えなければならない条件である。

無音の弱拍を想定することは、Tarco のリズム分析においても必要である。

Ö¹ my Lúve's¹ líke¹ a¹ red, red¹ róse

というように強弱を認定すれば、Luve's like の連鎖で強拍と強拍が隣接してしまう。手前を格下げして弱拍扱いすることができればいいが、ここではそれができないから問題なのである。したがって、like の前に無音の弱音節が存在すると想定するほかはない。そして、その無音の間は現実には存在しているはずだ。全体を支配するのが弱強調らしいという認識がそれを強いるのである。さらに、行頭に黙って弱弱強拍を作ってしまったているが、これを差し支えなしとする根拠が必要である。~~~~の連続4拍を指して二重弱強拍

(double iamb) と呼ぶ (Tarco, p.42) のはかまわないが、それだけでは意味がない。

5. Break, break, break

Alfred Lord Tennyson の詩の前半に強弱符号を付してみる。

Break, break, break,
 On thy cold grey stones, O sea!
 And I would that my tongue could utter
 The thoughts that arise in me.

O well for the fisherman's boy,
 That he shouts with his sister at play!
 O well for the sailor lad
 That he sings in his boat on the bay!

第1行のBreak, break, break は強勢を受けた音節が3つ続いているから、その中央の強勢を格下げして弱音節扱いするなどと言うわけにはいかない。ここの強勢はこのまま動かしようがない。多数の印象を尊重して、全体を支配しているのが弱弱強の調子であると理解すれば、音節数がところどころで欠損しているのをどうしたらいいか。ここで取るべき道は一つ。あいだに無音の弱音節がはさまっていると想定することである。全体の調子に合わせれば、第1行は強音節が3つ連続していると見えるが、実は

(-)(-) + | (-)(-) + | (-)(-) +

となっているはずだ。そうとすれば、4行目、5行目、7行目の行頭にも無音の弱音節が1個ずつ指定されていると考えざるをえない。そして、これらの無音の音節は、1行目行頭では、break という簡潔な命令形 (いや、ひょっとすると break は onomatopoeia である可能性も排除できない)、しかも語頭の破裂音 (閉鎖音と言ってもいい) を発するのに要する息づまる時間を指定し

ている。行間の無音の音節は、つぎの break を発するのに要する間だ。

この詩の 2 行目は、無音の音節を考慮すると、

Ōn thy cold grey stones, Ō sea !

となっている。日常自然の発語の場合であれば、grey と O の上に置かれる第 2 強勢が弱弱強という詩のリズムパタンの制約に強いられて格下げを受け弱拍扱いされることになる。同じことが、3 行目 could utter, 4 行目 in me, 7 行目 sailor lad の弱音節欠損についても言える。

6. 無音の弱音節の機能

無音の弱音節の存在について、よく知られた詩で確かめておきたい。つぎは Wordsworth の “A Rainbow” の題で知られる詩である（もとは無題）。

My heart leaps up when I behold	(8)
A rainbow in the sky.	(6)
So was it when my life began,	(8)
So is it now I am a man,	(8)
So be it when I shall grow old,	(8)
Or let me die !	(4)
The Child is father of the Man:	(8)
And I could wish my days to be	(8)
Bound each to each by natural piety.	(10)

この詩はここに印刷されたような活字の組み方で印刷されるのが普通である。2 行目と 6 行目は行頭を少し下げ、9 行目は行頭を少し上げ、それ以外の行頭は揃える。このことは、視覚的に、2 行目と 6 行目には行頭に空間が（あるいは変換されて時間が）あることを直接示している。そして、9 行目は行頭が上がっている分だけ、一定の 1 行に入りきらないことを示している。

それでは、空白部分は実際にはどれだけ空いているか。たぶん、2 行目は「弱強」の 1 歩脚分、6 行目には行頭に 1 歩脚分、行末にやはり 1 歩脚分の空

きがあるのではないか。そのように理解するのが間違っていないのは、それがこの詩行で言われている事柄に見合っているからにほかならない。すなわち、1行目で、「私の心が踊る」—いつ? 「私が見るとき」—なにを? このように句のまとまりが続き、そのように詩行が展開しはじめたところで、期待が醸成させる。その期待のエネルギーを停滞させるかのように詩行が変わり、しかも「弱強」1歩脚分の間を置いたあとで、やっと目当ての対象が明らかにされる。そこではじめて停滞したエネルギーが解放される。この無音の1歩脚の間は有意味であり、詩行の構成に確実に参与している。

同じことが6行目についても言えるであろう。この前の3行はそれぞれこの詩の正則の「弱強」8音節からなり、構文と意味の両面において3行連句である。意味の上で、事態が過去・現在・未来において「そうであった」「そうである」「そうであれかし」と言っている。was, is, be が3対照をなすが、いずれもが強音節部に来ていることもうなずける。詩行の進行が時間の進行と歩調を合わせている。そして、帰結。「そうでないなら、死なせてくれ!」と、思いもかけない不吉な発言である。その思いがけないかもしれない発言を絞り出すための逡巡の間——それが行頭の「弱強」1歩脚の間にうまく見合っている。そして、行末の「弱強」1歩脚の間は、まさしく、感嘆符で示される詠嘆を消化する間である。ここでもまた、行頭・行末の1歩脚の間は詩行の構成に確実に参与している。

この2箇所の変則の詩行について、もう一つ言い添えなければならないことがある。いま述べたことは、視覚的な詩行の印刷面からも察せられることであるけれども、多少の反省の上ではじめて確認されることである。その反省以前にこの詩行を読むとき、なにが起こっているか。

まず1行目を読み、そして2行目に移る。1行目で8音節（「弱強」4歩脚）あったのに、2行目に読み移ると2音節（「弱強」1歩脚）足りない。予期された4歩脚8音節分の時間が完全には消化されないのである。そのとき、意識はいまある3歩脚6音節をたぶん引き伸ばして4歩脚8音節に近づけようと働く。つまり、その分だけゆっくり読んで帳尻を合わせようと働く。このことは、現実にはそのとおりに引き伸ばして読まれるというのではなく、そのように意識が志向するというだけであり、本来はそのことだけに意味がある。しかし、この場合には、実際に、そういう意識の志向は現実化するはずである。この1行目から2行目に移ったときのテンポの減速は、構文上か

らも句点に向かってセンテンスの終止を用意することと、それが見合っているからである。

まったく同じことが、6行目についても言える。ここでも、また、テンポの減速と感嘆符に向かってセンテンスの終止を目前にしていることが調和している。

最終の9行目についてはどうか。この変則の「弱強」5歩脚10音節は、正則の4歩脚8音節より1歩脚2音節だけ超過している。視覚的には行頭が上がっている。このことは、正則の詩行のテンポが加速されることを意味している。8音節の長さのうちに10音節を押し込もうと意識が志向するからである。この場合、その志向は、音節と音節のあいだに存在する間を均等に圧縮しようと作用するであろう。そして、ここでも、テンポの加速と空隙の圧縮とは、この詩行で言われている事柄と無矛盾である。このことが、またしても注目に値する。

7-9の3行は意味の上で切れない。句読の上でもそうになっているからである。7行目「こどもはおとなの父である」——「こども」と「おとな」が大文字で始まっている。「父」は「母」と言い換えても同じであろう。この句は、こどものほうが起源に近い存在で、年月を経るとともにおとなになっていくことを言っているのであろうか。それとも、虹を見て心を踊らせたような幼時の体験が年を経てもなお記憶されて持続するものであることを言っているのであろうか。

この句は最終行の *natural piety* をどう理解するかということに関連を生じないわけにいかない。「空の虹を見ると心が踊る」——この幼時体験が現在を経て未来まで持続してほしいと願っている(1-6行)。「こどもはおとなの父である」——そして、そのとおり、一日一日が *natural piety* でしっかり結び合わされていくことを願いたいな、と(7-9行)。*Natural piety* を「虹」の文脈で読めば「自然にたいする敬虔の念」となるであろう。「こども—おとな—父」の文脈に引き寄せて読めば「親子のあいだの自然の敬愛」となるであろう。この場合、昨日と今日が「親子の絆」で結ばれる、という意味だ。

「こどもはおとなの父である」というのは、いかにも自信にみちた断定のように聞こえる。それと対照的に、「——願うことができたならなあ」というのは、いかにも確信が持てず不安げである。この不調和を感じたとき、ひょっとしたら、「こどもはおとなの父である」というのが引用文であるかもしれ

ないことに思っていた。自身が自信を持って断言するのではなく、そう言われていることであるから、というわけだ。現在わかっているところでは、*The Childhood shows the man as morning shows the day* (Milton, *Paradise Regained*) / *Men are but children of a longer growth* (Dryden, *All for Love*) が関連するかもしれないとされている。

そういうことはあるけれども、ここで言われている事柄は、一日一日が結びついて持続してくれることを願うという内容である。このことは、8行目と9行目のあいだに、1－8行のそれぞれの行末に見られるような統語上あるいは音韻上の切れ目がないこととともに、9行目の1歩脚2音節増加によるテンポの加速でもって音節間の切れ目を圧縮していることとも、十分に見合っている。そして、普通なら統語上のセンテンスの終止に向かうテンポの減速に、それは抵抗すらしている。

上に述べたことは、ワーズワースのこの詩にとってどうでもいい事柄ではない。詩人がこの詩のこれらの個所を書いたとき、たぶん、いま述べたようなことは承知していたろうと推測される。けれども、それ以上に重要なことは、これが共同の規範として練り上げ鍛え上げられてきた詩の定型の一般性であるということだ。詩人ワーズワースはそれを利用したというにすぎない。