

# 自由詩と自由律

伊藤康圓

1

周知のとおり、明治の新体詩は、七五調または五七調の定形詩として発足したが、三十年代の後半から、その句切りの音節数やその組み合わせ方に、七四調や四五五調や、七五七の句切りの行と五七五の句切りの行を交互に組み合わせる形式など、様々な方法が試みられるようになり、ついに、一節八行からなる各行が、「七四・七四・四四六・七四・七四・四四六・七四・四四六」となるように定められた複雑をきわめた形式のものまで作られるようになった。これらの形式によって書かれたものは、すべて完全な韻文であるが、その韻律形式は右にあげた順に複雑なものになり、それに比例して、その「語句の排列」は、人工的な精妙さと表裏する不自然さを強めていった。

こうした行きづまりを打開する効果のある程度持っていたのが、五七五・七五七・五七・七五などの句切りの行を不規則に排列する方法や、各行ごとに五音句と七音句を不規則に組み合わせる方法であった。しかし、この種の方法によって書かれた「語句の排列」は、

五音と七音という特定の音節数で枠付けられている点では韻文の領域のものであったが、各行におけるそれらの組み合わせ方が一定していない点では、すでに韻文の範疇を逸脱したものであった。したがって、各行のこうした句切りの音節数が、字余りや字足らずとして意識される範囲をこえて不規則になれば、一定の韻律形式としての枠は消滅するから、その「語句の排列」は完全に散文の領域のものになる。

そして、こうした散文で書かれた詩が、その後近代詩の主流となった「自由詩」である。つまり自由詩は、新体詩以来の行分け書法で表記されたものではあるが、その語句の構成自体は、本質的には散文に属するのである。

なぜなら日本語の場合韻律形式とは、言語作品（または言語表現）において、語句のそれぞれのまとまり（句）の持つ音節数が各句（または各行）とも一定に——または各句ごとに定められた数に——なるように、語句を排列してゆくための規定であり、韻文とは、そうした規定に基づいて作られた「語のつながりの構成」のことであって、こうした規定に基づかない「語のつながり」は、それ自体

散文だからである。

2

自由詩の場合、その韻律上の規定を全く持たない「語句の句切り」の関係が一般に自由律と呼ばれ、散文とは異なるものと考えられてきた理由の一つは、その行を分けて書く表記法が、「詩」を書くとき以外には用いられないものであることと、「詩」と「韻文」とを同一視する通念のために、その各行ごとに句切られた「一連の語句の排列の形態」が、一種の自由な韻律的關係を持っているような印象を、人々に与えたからである。しかし、それが単なる錯覚にすぎないことは、行分けの有無が韻律形式の有無と全く無関係なことを考えれば明白である。

韻文を行を分けて書いても散文にならないように、散文は行を分けて書いても、韻文になるわけでも、自由律が生ずるわけでもない。日本の伝統的な韻文（詩）は、長歌も短歌も行を分けて書かれてきたし、また、それらを行を分けて書いてもそれらの韻律形式が変わるわけではないのである。

実際の詩作品には、「定形詩」と「自由詩」の中間の形を持つものも少なくない。たとえば、五音句と七音句とを不規則に組み合わせさせて作られた詩作品などは、それぞれの句は一定の音節数で梓づけられていても、それらの組み合わせが一定していない点で、この部類に属する。したがって、この種の「語句の排列の形態」だけを——一定の音節数の句切り（律）が自由で排列されているという意味で——「自由律」と呼ぶのなら、たしかに「自由律」という韻律形式は存在する。

しかし、純然たる自由詩（一切の韻律上の規定を持たない「理念型」としての自由詩）の場合は、「自由律」とは言葉の矛盾にすぎない。「自由詩」の散文にすぎない「語句の句切り方」を「自由律」と呼んだ場合は、すべての散文の文章が自由な韻律形式を持っていることになり、「自由律」という言葉自体が無意味なものになってしまうからである。

むろん、どれほど多くの人が、自由詩を自由律を持つ詩だと思ひ込んでいたとしても、それはその人たちの勝手であり、それだけのことなら、何もとやかく言うつもりはない。問題は、自由詩の出現以来長期にわたって、詩人や評論家たちによって、こうしたありもしない「自由詩の韻律」の解明を目差した多くの不毛な議論や主張が繰り返されてきたことであり、それらの議論の中で、語句の韻律の問題が、いつの間にか、「印象律」とか「内在律」という人間の内面の問題にすり替えられてしまったことである。この種の議論は、自由詩が「自由律を持つ詩」であることの根拠を、詩人の内心に生起する（と論者たちが信じた）リズムに求めた点で共通しているが、このことは——当然のことながら——彼らが「自由律」の存在や形態を「自由詩」における「語句の句切り」自体によっては説明することができなかったことを示している。

次にその実例として、渡辺吉治の『日本詩歌形式論』（昭3・神保書店）の中のこの問題に関する論述を紹介しておこう。渡辺はここでまず「長詩が如何にその形式上、自由であっても、それが散文と異なる詩歌の一種である限り、少くとも、何等かの韻律形式をとらなければならなくなる。これが韻律形式は、長詩に於いて如何にして可能となるか。」と問題を提起した上で次のように述べている。

わが長詩に於いて現るゝ感情は、フオルケルトの意味に於ける対象的感情と人格的感情に分れる。(中略)この二つの感情のうち、前者、対象的感情の間に一種の韻律を求むることができるとすれば、これを以て、余は、印象律と名付けることができるかと考へる。何となれば、それは、対象の印象間に生ずる韻律であるからである。次に亦、後者、即ち、人格的感情の中に一種の韻律を覓むることができるとすれば、これを以て、余は、内在律と称することができるとおもふ。何となれば、それは、作家の内的態度間に生ずる韻律だからである。(中略)すべて、韻律は一対象と次の対象との間に於ける一種の關係に他ならぬから、韻律を生ずる対象は、その対象間に何等かの変化をもつてゐなければならぬ。(同書一〇七ページ―一〇八ページ)

右の文章で渡辺は、「印象律」や「内在律」を、それぞれ「対象的感情」(または「対象の印象」)や「人格的感情」(または「作家の内的態度」)の間に「生ずる韻律」だとしているが、さらに「すべて、韻律は一対象と次の対象との間に於ける一種の關係に他ならぬ」と述べているところを見ると、彼のいう「韻律」とは、それぞれの「感情」(「対象の印象」)や「作家の内的態度」の間の「關係」自体を指しているらしい。とすれば、彼がここで説く「印象律」や「内在律」が語句の排列における「韻律形式」と何の關係もないことは明らかである。

また、「対象的感情」や「人格的感情」は、「詩作品」にだけ現れるものではないはずだから、それらの「關係」や「変化」を自由詩の韻律だと主張するためには、その前に、それらに「詩」と他の場合とでどのような違いがあるかを、説明しなければなるまい。が、

彼はそのことについては、一言もふれていないのである。それなら、これはもう、錯誤や非論理というより、むしろ、ありもしない「印象律」や「内在律」を、あたかもあるかのように見せかけるための、下手な詐術というべきであろう。

それでは、なぜ、右の渡辺説のように、韻律の問題を作者の内心の問題にする替えるという詐術めいたやり方までして、自由律の存在が主張されなければならなかったのか。また、なぜ、その種の自由律論が長い間——ある意味では現在まで——根本的な批判も受けずに通念化してきたのか。その原因の一つは、(後にふれるが)「韻文の対立概念としての散文」と「詩の対立概念としての散文」との混同にあつたと考えてよからう。が、この問題を取りあげるためには、その前に、言語作品や言語表現における「韻文」と「散文」の機能や性質の違いについて述べておく必要がある。

### 3

以下、韻文と散文の關係について考えてみるために、本稿の文章を、しばらくの間、文の句切りがなるべく五音節か七音節に近い形になるように、書いてみよう。(それぞれの句切りの音節数を、韻文になぞらえて、それぞれのままとまりごとに、括弧の中に記入しておく)。

われわれは(五)「いやどうも、お久しぶりでございます」、「こんなもの、何の役にも立ちません」(以上五七五)、「そんなことなど言われても、別にうれしくありません(七五調)などという言葉に(五四) 日常会話で出会っても(八五)、普通では、韻文だとは気付かない(五七五)。また、次にあげる五七調の韻文や(八六五)

短歌形式の文なども（八五）、たいていは、そのことに気付かず（五五五）見すこしてしまふであらう（五七七）。

「そんなとき、わたくしたちは、そのような仕打ちを受けてどのような想いをするか、考えてみるべきだろう。わたくしがすべての人に考えてもらいたいのは、人間の感じることは同じだということなのだ（五七調）。

「そのような作品からは、われわれは感銘などを受けはしません」（短歌形式）。

右にあげた例文は（六五）完全に韻文であるが（五八）、それに関して述べた部分も（七七）外形上は韻文に近いのである（七五七）。このように書いてきて（五五）自分でも驚くのだが（五七）、日本語の文の句切りは（五七）、散文の場合でもこのように（五五五）、五音句と七音句に（五六）近い形になることが珍しくない（七五七）。（音節数の記入はここまでにしておく）。

しかしそれにしても、れっきとした韻文として構成されたものの中にも、字余りや字足らずの箇所が含まれているのは普通のことであるのに、逆に、そのような箇所全くない純然たる韻文でも、上記の例のように、韻文とは気付かず——つまり散文として——読み（聞き）すごしてしまうものがあるのは、なぜだろう。一言でいえば、これらの例はすべて普通の日常的な言語表現であり、そこには、後に述べる韻文固有の性質や効果が全く認められないからである。

4

何を語る（表示する）にしても、——特に文章に書く場合は——用語や叙述の仕方になれなりの工夫や配慮が必要であるが、何かを

語ることを一義的に目的とする一般の言語表現では（日常の談話を含めて）、そうした工夫や配慮は、主として、語ろうとする内容を、それぞれのジャンルや用途や意図に応じて、適切な順序で、適切に語るためになされる。したがって、その言語表現は必然的に散文の形をとることになる。韻文は一定の韻律形式に合わせて作らなければならないので、不可避免的に、叙述（表示）機能の面で、用語上余分なものや不足なものや不適切なもの（つまり表示機能の歪や不透明性）が生じるからである。（むしろ、このことを抜きにしても、普通の言語表現では、意図的に韻律形式に合わせるなど、不可能なだけでなく、無意味である。前記の例は、普通の言語表現が、そのままの形で、偶然韻律形式に合致したものにすぎない。）しかし、韻文にはその反面必然的に、その語句（語意味・統辞の意味・語感などを含む）の排列自体に、読者や聞き手の関心や興味を惹いたり、情感を喚起したりする性質や、口ずさみ易いとか覚え易いといった利点がある。

たとえば、交通安全標語に、「あせってる今があなたの赤信号」・「手をあげて渡る笑顔に待つ笑顔」などのような韻文形式のものが多いのは、主として、韻文の持つ「関心や興味を喚起する性質」を利用しているのである。一般にこの種のものには、発想や用語の工夫に多少余分なものが見られるのは、韻文固有の表示機能の歪みのためである。（前に例示した韻文が、韻文のような感じを持たないのは、そこにこうした韻文に固有の工夫も、表示機能の歪みも見られないからである。）

また、仏教の經典に偈（韻文）が多用されたのは、その経文を覚えやすくするためであつたし、福沢諭吉が『世界国史』を七五調で

書いたのも、世界の地理や歴史の「大略」を覚えやすく語るためであった。そして、この種の長編作品を韻文で書くことができたのは、それらが表示機能の歪みに堪えうる程度の単純なことがらや知識を語ることを目的とするものだったからである。

しかし、韻文の最も重要な利点は、語句の排列の形態に美感や情感を与えうる点にあった。韻文のこうした効果を用いて書いた物語や戯曲が、西欧の古典における「叙事詩」と「劇詩」であったが、この種の作品を、表示機能の歪みの不可避に伴う韻文形式で作りにえたのは、当時、それらのジャンルの作品の「表示内容」（作中人物たちの行動や心理など）に近代の小説や戯曲ほどの精緻な「描写や叙述」（表示機能）が要求されなかったことと、それらの作品が朗読されたり劇として上演された場合の、声調の魅力が重視されたことによる。（日本の古典文学に、こうした叙事詩や劇詩のような長篇の韻文作品が生まれなかったのも、新体詩の初期に西欧に模して作られたこれらに類するものが、すべて失敗に終わったのも、長篇韻文に不向きな日本語の音韻上の特性による）。

西欧で、こうした長篇の韻文作品が近世以降衰退して、そのかわりに、小説や散文体の戯曲の隆盛を見るようになったのは、文芸のこの種のジャンルで、作中人物の行動や心理の精緻でリアルな描写や叙述が重視されるようになり、また、描写し叙述すべき内容（表示内容）の複雑さに、韻文形式では対応できなくなったからである。

そして、これに伴って、それまでは「韻文形式の作品」としてしか意識されていなかった「詩固有の領域」が、他の文芸や言語作品のジャンルから区別されるようになり、それまで「韻文」の同義語にすぎなかった「詩」という語が、文芸における固有のジャンルの

名称として用いられるようになってきたのである。「散文」という語が、「韻文の対立概念」のほかに「詩以外の言語作品」を指すのにも用いられるようになったのは、そのためである。

韻文の持つ美感や情感が真に発揮されるのは、鑑賞の対象としての価値が「表示内容」よりもそれを表示する「語のつながりの構成」の形態に置かれる、本来の意味での「詩作品」においてである。こうした純然たる「詩作品」を作るには、「語のつながり」自体が、作者の内面の表現としての魅力や情感を読む者に感得させるように作品全体を構成しなければならぬが、そのためには、それぞれの語句を、表示機能の面である程度以上の歪と不透明性を持つように排列することが必要である。そして、このことは、自由詩でも少しも変わりはない。

実際の言語表現では、「韻文形式の語のつながり」でも韻文と気付かれないものもあれば、散文のつもりで書いた「語のつながり」でも、結果として韻文形式になっているものもあることは（この両者は結局同じことだが）、すでに実例で明らかにしたとおりである、が、それは、それらの言語表現で、「語のつながり」が何かを表示するための純然たる記号として用いられているためであった。とすれば、こうした言語表現とは対極的な、右に述べたような純然たる「詩作品」の場合は、そこに用いられる「語のつながり」が韻文形式のものであろうと散文形式のものであろうと、その「詩作品」の内的構造や価値と全く無関係であることは明らかである。

こうした「詩作品」のうち短歌以上の長さのものでは、その「語のつながりの構成」の形態自体を鑑賞の対象として読者に印象付け

るように作品を構成するには、行分け書法がきわめて有効であるが、それは殊に自由詩では、必要不可欠のものといえる。

なぜなら、自由詩を行を分けずに書けば、その「語のつながりの構成」におけるそれぞれの部分の構成上の関係が不明瞭になるだけでなく、その一連の「語のつながり」は、何かを表示することを目的とする一般の言語作品や、その表示内容の構成に鑑賞の対象としての価値を置く小説などの文章の場合と同様、何かを表示するための手段（読者の側から見れば、そこに表示されているものを知るための手段）として読みすぎられてしまうからである。定形詩の場合には、長歌のように行を分けずに書いても、その韻律形式が知覚されるかぎり、その語句の形態自体が読む者の関心を惹くからまい。が、特定の韻律形式によらない（つまり散文で構成された）自由詩は行を分けて書かなければ、表示内容に重点を置く一般の言語作品と外見上区別しにくいからである。

そしてこのことは、単に詩的な情景や感慨を表示するだけの——つまり、言葉がそれらを表示する手段として用いられているだけの——作品なら、言葉の機能は普通の言語作品の場合と同じであるから、行を分けて書く必要は全くないことを意味する。このような理由から、同じく散文によるものでも、右に述べたような「詩の領域の作品」は行を分けて表記して「自由詩」と呼び、その鑑賞の対象としての価値が「詩的な要素を持つ表示内容の構成」の方に置かれている作品は、行を分けずに表記して「散文詩」と呼ぶのなら、きわめて事理にかなったことと言える。この場合「散文詩」という呼称における「散文」が、これまで述べてきたような「韻文の対立概念」としての散文ではなく「詩の対立概念」としての散文、つまり、

表示内容に重点を置いた言語作品（または言語表現）を意味していることは言うまでもない。したがって、この意味での「散文詩」とは、本来の詩としての内的構造を持たず、その「表示内容の構成（言葉によって表示された情景や内面の世界）」の方に詩的な価値が意図されている言語作品のことなのである。

「自由詩」と呼ばれている言語作品の中には、詩固有の内的構造を持たず、単なる感想文を行を分けて書いただけのものも少なくない。この種の作品は一般に「行分け散文」と蔑称されるが、この場合の「散文」も韻文の対立概念としての散文ではなく、「詩」でないものことである。このようなものまで自由詩と呼ぶのなら、自由詩と散文詩の違いは、行分けの有無という表記上の違いにすぎないことになる。散文を行を分けて表記しても韻文にはならないように、詩としての構造を持たない言語作品は、行を分けて表記しても詩にはならないのである。

「自由詩」は自由律による詩だという通念や「印象律論」・「内在律論」などが、曖昧なままで今日まで放置されてきた理由の一つは、右に述べた「韻文の対立概念としての散文」と「詩の対立概念としての散文」とが混同され、自由詩も詩である以上、散文ではなく、一種の韻文にちがいない、という通念が人々の間に定着したためである。また、その第二の理由は、定形詩でも自由詩でも、真に詩としての内的構造を持つ作品は、散文（詩以外の言語作品）とは全く対極的な言語作品としての構造を持っていることを、誰でも直感的には気付きながら、その違いを韻文と散文との違いとしてしか把握しえなかつたためである。