



Title	新国誠一の具体詩のイメージ特性
Author(s)	奥野, 晶子
Citation	フィロカリア. 2026, 43, p. 1-12
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/104646
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

新国誠一の具体詩のイメージ特性

奥 野 晶 子

はじめに

一、イメージ理解

二、日本語の使用

三、新国の具体詩

むすびに

はじめに

本論では、新国誠一（一九二五―一九七七）の具体詩がもつイメージの特性について論じる。新国は、日本におけるコンクリート・ポエトリーの第一人者と言われている。コンクリート・ポエトリーは、日本では具体詩と呼ばれ、「知覚する対象としての言葉の物質性を表現要素に用いて創作された実験的な詩形態（手法¹）」をさす。一九五〇年代にドイツとブラジルで共同提唱され、世界各地で創作が行われた。日本でコンクリート・ポエトリーが隆盛を迎えたのは一九六〇年代で、その運動を牽引したのが新国であった。

新国の具体詩に注目する理由は、その詩の独自性にある。日本の

近代詩・現代詩の歴史は欧米の詩や芸術の受容から始まったといえる。一八八二年の『新体詩抄』を皮切りに、日本語によるソネットなどの定型押韻詩を試みたマチネ・ポエティック運動など、西欧の詩を取り入れる試みがなされてきた。しかし、新国の具体詩は、海外のコンクリート・ポエトリーの模倣ではなく、日本語の特性を活かした独自の表現である。

本論のねらいは、新国の具体詩におけるイメージが、海外のコンクリート・ポエトリーとはどのように異なるかを、新国自身の制作意図を踏まえて考察することである。この考察は、日本語による具体詩の可能性を探るうえで重要な手がかりとなると考えられる。先行研究としては、水野真紀子がヨーロッパのコンクリート・ポエトリーの創始者とされるオイゲン・ゴムリンガー Eugen Gomringer（一九二五）の詩を中心に、新国の作品にも言及し、具体詩の手法の独自性について論じている。² 本論では、その議論を敷衍し、新国がいかに日本語を用いて多層的なイメージをもつ詩を制作したか

を明らかにしたい。

分析対象とする作品は、新国が一九七四年にロンドンのホワイトチャペル・アート・ギャラリー White Chapel Art Gallery で開催した個展に出品したものとする。この展覧会は、新国にとってはじめての単独での展覧会であり、彼自身が出品作品を選定している点に加え、海外での開催であったため、リーフレットには英語による新国自身の解説が付されており、制作意図の一端を知る手がかりとなる。

第一章では、当時の詩壇や新国が「イメージ」ということばをどのように捉えていたかを検討する。第二章では、日本語の多義性や多義性といった言語的特性について考察する。第三章では、それらを踏まえ、ロンドン個展のリーフレットをもとに作品分析を行う。最後に、新国の具体詩において、日本語の文字がイメージの増幅装置として機能し、鑑賞者に多義的で複雑なイメージをもたらししていることを明らかにする。

一. イメージ理解

イメージとは、『大辞林 第四版』（三省堂、二〇一九年）によると、「心の中に思い浮かべる姿や情景。心象。形象。イマージュ」であり、「心の中に思い描くこと」であり、「目の前にない対象を直観的・具体的に思い描いた像」である。イメージということばが日本でいつから定着したのかは定かでないが、明治時代以降、西洋の心

理学や哲学の概念として輸入され、學術用語として使用されていたようである。詩の文脈においては、上田敏（一八七四～一九二六）が日本で初めて象徴派の詩人を紹介した詩集『海潮音』（本郷書院、一九〇五年）に、「image の訳語としての「心象」が見られる。

『現代詩用語辞典』（飯塚書店、一九五六年）には、「Image（英）心象、映像、写像などという日本語に訳されている。それは心にうつった物の像のことで、くわしくいえば、想像力によって捉えられた事物の表象がイメージである。想像力すなわちイマジネーションは、現実そのものになくて、人間の能力そのものであるから、すべて主観的なものである。この主観的な心理作用が言葉に定着されて客観化されたところにイメージが生れる」と書かれている。

イメージということばは、芸術や文学だけでなく、哲学や思想まで、様々な文脈とニュアンスで用いられている。本論では、一般的な「心の中に思い浮かべる姿や情景。心象。形象。イマージュ」とだけおさえておくこととする。

前述の『現代詩用語辞典』に、「このイメージという可視的で空間的な形の様相が、従来の韻律が作りだす音楽的で時間的な陶醉の心理状態にとって代って、詩的美の中心的な主題になってきたことは、現代詩のいちばん重要な傾向である」と記載があるように、一九五〇年代の詩の文脈においてイメージということばが多く用いられている。

山本捨三（一九一〇～没年不明）の一九五五年の論考³においても、

「今日現代詩において流派の如何を問わず、重要視されているものは詩のイメージである」とされ、山本は、詩人の村野四郎（一九〇一～一九七五）の「イメージはあらゆる意味において詩の肉體であり、そのオリジナリティであり、新しい詩の魅力イメージの型態の魅力であって、詩の美學的進歩は新しいイメージの型態美の發見にある」ということばをとりあげている。

詩人の野村喜和夫（一九五二～）も、戦後詩は表現のレベルから述べると、隠喩からイメージへ、そしてイメージから言語へと変貌したと述べており、一九五〇～一九六〇年代の詩壇においてイメージは重要視されていた。

では、新国自身は、イメージということばをどのように捉えていたのだろうか。新国は、「現代美術」七号（サンプロダクション、一九六五年）にジャン・デュビュッフエ Jean Philippe Arthur Dubuffet（一九〇一～一九八五）、イブ・クライン Yves Klein（一九二八～一九六二）、ルチオ・フォンタナ Lucio Fontana（一八九九～一九六八）の作品をとりあげた「イメージについて」という論考を寄せている。

新国は、イメージとはもの（事物）ではなく、意識の作用であるとした。イメージ（心象）をつくりだすものは、対象のフォルム（表象）ではなく、そのフォルムをシンボル化したもので、シンボルによってひき起こされるイメージ（心象）は、具体的な事物ではないとした。

表象とは感覚を素材としてつくりあげられる知覚の外的イメージである。表象作用はシンボルを生みだし、シンボルは想像的意識の作用によって、対象となっているものを空無化する。すると、いままでも不在だった新たなもの（これは原初の感覚の意識）が想像的意識の前面におし出される。これが、本文でとりあげようとするイメージ（心象）であり、表象の外的イメージに対して、内的イメージと呼ばれるものである^⑤。

新国は、イメージを外的イメージ（表象）と内的イメージ（心象）に分け、各作家の作品を次のように捉えている。

デュビュッフエの作品については、用いられた小石や泥といった素材がつくり出す固有のイメージ（表象）が、そこに描かれた人のフォルムを浸蝕し風化しながら、ついには大地のような物質の汚点^{しみ}となるとし、このイメージ（心象）の展開と作用はことばによる概念作用とともに行われており、この「汚点」がさらに無限の生命観をイメージ（心象）として増幅するとした。

クラインの《ブルー》については、「シンボルが「青」ということばによって理念としてのフォルムを投影し、さらに、投影された理念としてのフォルムを「青」ということばが破壊する——この際限のない繰り返しによってイメージ（心象）が構築される^⑥」と述べ、イメージの源泉となるのはことばであるとした。

フォンタナの《空間概念》については、そのあざやかな緑一色の

布地に入れられた見事な切れ目について、問題は切れ目にあるのではなく、切れ目が生じた空間にあるとし、この切れ目の力にフォントナのシンボルをみることができ、そこにフォントナの「空間」というイメージ（心象）が発生するとした。そして、そのイメージの骨格をつくるものは、「空間の物質化」ということばの概念作用なのだとした。

そして最後に、イメージ（心象）とは、「意識の問題であり、その意識のそれぞれの作用によって「表象」と「心象」がつくり出されるわけである。だが、大切なことは表象を表象とする、あるいは心象が心象となる意味づけは、ことばによる概念作用なしにはなりたたないことである」と述べている。この論考の対象は、詩ではなく現代美術であるが、新国の関心はイメージよりも、イメージをつくり出すことばの概念作用にあった。

二 日本語の使用

詩の受容にはいくつかある。詩を読む場合、声に出して読むこともあれば、黙読することもある。また、ポエトリリーディングやオーディオブックといった、書かれたものではなく、読まれたものを受容するという場合もある。『大辞林 第四版』によると、「読む」の意味には、「書かれた文字を一字ずつ声に出して言う」「文字・文章などの表す意味を理解する」「図形・グラフや、一見無意味な文字連続などの意味することを判断し理解する」などがある。

書かれた詩も読まれる詩も、いずれの詩もことばで構成されていることばはどのようにイメージを喚起するのだろうか。

新国は、E・E・カミングズ Edward Estlin Cummings（一九〇四―一九六二）の詩についての論考で次のように述べている。

多くのばあい、詩にとつてのイメージは一義的なものではない。つまり、限定（条件づけられたといってもよい）された単語や語句のイメージが多義的であるばあい、それらによって構成された一篇の詩が、必ずしも一定のイメージを定着させることなく、幾通りもの詩的感動を生み出すのである。この原因はことばそれ自体がもつ象徴性に遠因があるが、ことばが詩として表現されるさいに変容するメタファーとアナロジーに最大の秘密がかくされているように考えられる。^⑦

新国は、イメージが多義的である語により構成された詩は、幾通りもの詩的感動を生み出すと考えた。ことばが詩の中で象徴的、比喩的に用いられることで、鑑賞者の感受性や文脈に応じて、異なるイメージや感動が立ち上がる。その多義性こそが詩の魅力であり、詩的表現の核心であると考えたのではないだろうか。

一章で述べたように、新国は外的イメージ（表象）が、鑑賞者の想像的意識の作用により、対象を空無化し、新たな内的イメージ（心象）を生みだし、素材の外的イメージが、内的イメージを増幅

すると考えた。書かれた詩の場合、外的イメージがことばを構成する文字であると考え、文字がなぜ内的イメージを増幅するのか。その要因は日本語の特性にあると考えられる。

日本語の特性の一つに文字の多様性があげられる。日本語は、漢字、ひらがな、カタカナという三種の文字をもっている。漢字は中国大陸で生まれ、やがて日本を含め東アジア世界へと広まり、各地で受け継がれてきた。漢字は中国語とは体系を異にする日本語のために造られたものではなかったため、日本でさまざまな工夫がなされ、他の漢字圏には見られない独自の漢字文化が発展した。

書家の石川九楊（一九四五）は著書『日本語とはどういう言語か』（講談社、二〇一五年）において、日本語が世界に特異な言語である点として、漢字とひらがなとカタカナの三種の文字をもつことをあげ、「日本語は、漢字Ⅱ漢語Ⅱ音語Ⅱ漢文体と、ひらがなⅡ和語Ⅱ訓語Ⅱ和文体と、カタカナⅡ半言語からなる二重、三重、さらに近年はアルファベット記号をも使う四重の雑種語であり、その語彙と文体と表現が日本文化を形成している」と述べている。⁸⁾

言語学者の金田一春彦（一九一三～二〇〇四）は、「日本語の単語を形態の面から眺める時、まず第一の特色は、一定の形をもたず、不安定だということである」と日本語の表記の不安定さをあげ、それを日本人が利用しているとした。その例として、ドイツの詩人カール・ヘルマン・ブッセ Karl Hermann Busse（一八七二～一九一八）の《山のあなた Über den Bergen》の翻訳をあげ、上田敏が、

世間一般の人に漢字の「人」を、自分の意中の人、自分と同じ心の人にひらがなの「ひと」を用いたことを指摘している。日本語では、「人」「ひと」「ヒト」と表記を使い分けることができる。文字の種類によって印象は異なる。漢字は構造的で堅くてフォーマルな印象を、ひらがなは曲線的で柔らかくて優しい印象を、カタカナは直線的で外来語や擬音語に使われることから、外来性や強調、動きのある印象を与える。

金田一はまた、ひとつの文字が二つ以上の発音をもつ、発音の不安定さについても指摘している。日本語の特性のもう一つが、その発音の不安定さ、漢字のもつ音の多様性である。石川は、「文字中心の日本語、文字に対する依存度の非常に高い言語である日本語においては、音語と訓語の二併性を日本語のいちばん大きな特徴として指摘できるのではないか」と述べている。石川のいう二併性とは、「風車」を「フウシャ」と読めば音語で、「かざぐるま」と読めば訓語になるという構造を指しており、「風車」の例では一つの漢字語が二つのことばをもっているとする。「春眠」の場合は、「シュンミン」と「はるのねむり」、翻訳すれば同じだが、日本語としてはニュアンスが違おうとし、日本語は他の言語の二倍の表現をもっているとした。

言語学者の鈴木孝夫（一九二六～二〇二二）も、「日本語表記としての漢字は、主としてその音訓二重性の故に、原理的には表音表記であるヨーロッパ諸国などでは想像もできないような、本質的な影

響を日本語という言語に与えている（中略）日本語の中に用いられている漢字は、音声を表わす代理記号としての文字表記であるよりは、むしろそれ自体がきわめて視覚的な性格を持つ独立した伝達媒体となっており、音声と併立し、これと密接な相補関係に立っている⁽¹¹⁾と述べている。

以上のように、日本語の文字の多様性や、漢字における音読みと訓読みの併存による多義性といった言語的特性は、細やかで重層的な表現を可能にし、詩におけるイメージの増幅に寄与すると考えられる。具体詩は、従来の詩に比べて使用される語数が少ないため、言語のもつ意味的・視覚的な力がより重要となる。その点において、日本語が果たす役割は極めて大きい。表音文字であるアルファベットを素材とするコンクリート・ポエトリと、本章で述べたような特性を有する日本語を素材とした具体詩とは、詩作の手法は同一とはいえない。

三、新国の具体詩

新国は、ことばにこだわった詩人であった。『ASA』三号（芸術研究協会、一九六八年）にて次のように述べている。

本来コトバの内容は空虚であり、コトバは単なる皮膜を持つだけにすぎないことを暗示している。しかも、この皮膜は、実はコトバとしての物質「材料のすべてなのである。それは言い

かえれば、視覚的形象性、聴覚的音響性、意味論的情報性という機能的個体としての物質なのである。⁽¹²⁾

新国はここで「コトバ」の表記を用いている。新国は、「ことば」を「言語、a language, une langue, un langage」「ロトバ」を「語、単語、a word, un mot」と使い分けている。⁽¹³⁾新国は言語としてのことば、日本語を使い分けていた。

コトバはそれ自体で一義的な確固たる意味をもつわけではなく、意味は常に文脈や鑑賞者によって生成される。新国は、コトバのもつ意味や内容ではなく、皮膜という外的イメージ、コトバがもつ形象性や音響性、情報性こそが鑑賞者に内的イメージをもたらす詩的表現の核であると考え、ことばにこだわったのではないだろうか。

具体詩は、その素材により、文字や写真などの非言語的なものを素材として視覚に訴える詩である視覚詩と、音を素材とした聴覚に訴える詩である音声詩に分けることができる。新国は、視覚詩と音声詩の両方を制作していた。ここでは、新国の視覚詩を対象に、日本語の文字や音の多様性、多義性がどのようにイメージを喚起させているかを考察する。

新国のロンドンの個展では、視覚詩は二十七点出品されている。⁽¹⁴⁾そのうち、国内外で新国の詩として紹介されることが多い《川または州》（一九六六年）、《雨》（一九六六年）、《闇》（一九六六年）、《触る》（一九七二年）、《淋し》（一九七三年）の五点をとりあげる。⁽¹⁵⁾

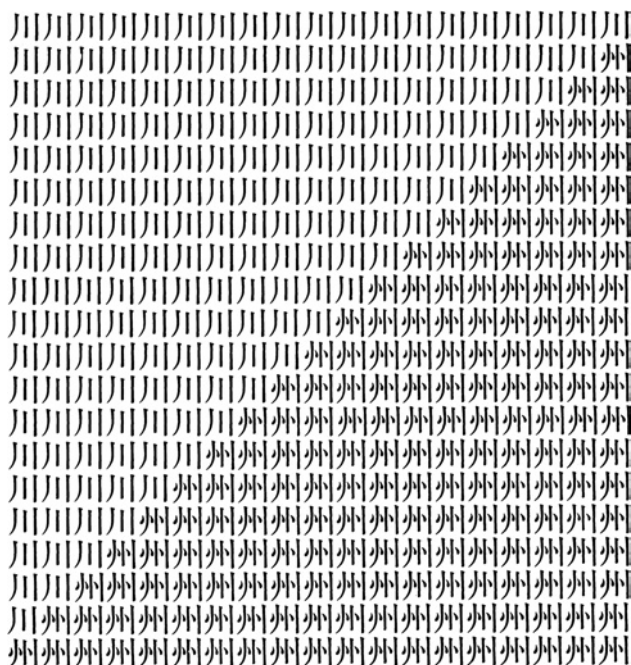


図1：新国誠一《川または州》
(1966年)

《川または州 River or Sandbank》(図1)では、かたちと意味が類似する「川」と「州」の漢字が対角線上に配置される。水平、垂直のグリッドが感じられる面が構成され、主語や述語、品詞といった文法的要素は存在せず、文字のみが提示されている。「川」と「州」が並列に配置されることで、川が上流から下流へと流れ、その途中に中州が形成される様子を表わす「川州(かわす)」という読みも想起される。また、「川」と「州」からは「洲」という漢字も連想される。「州」は画数が多く密度が高いため、文字としての濃

度が強調され、三角州のイメージが浮かび上がる。文字のもつかたちと意味が相互に作用し、豊かなイメージを喚起する作品である。

新国の展覧会のリーフレットには、各詩を構成する語とその意味が最初にあげられ、短い解説が付されている。《川または州》については、最初に「川=river, 州=sandbank」と意味をあげ「川」と「州」を表す二つの漢字にはアナロジが存在する。「川」が詩の主語ならば「州」は述語となり、「州」が主語ならば「川」が述語となる。さらに、「川」と「州」が共に主語となる場合、図形空間そのものが述語となる。」と解説している。¹⁶⁾

鑑賞者には、主語や述語といった文の構成をなしているようには見えず、詩とは感じられないかもしれないが、新国自身は独自の構成により詩を制作していた。新国はまた、「川」と「州」の漢字にアナロジも見出している。これは、新国がメタファーよりもアナロジに詩の本質をみようとしたことにも通じている。¹⁷⁾

《雨 Rain》(図2)は、「雨」の文字が紙面の下中央にただ一つ配置されている。そのほかには、「雨」を構成する要素である「水」が雨粒となって、上から下へ同じリズムで降り続ける。シンプルで静謐な空間が広がり、静かに降る雨の情景が視覚的に表現されている。

新国は、この詩について「雨=rain」と意味をあげ、「この詩は、記号としてのコトバと、絵やイメージとしてのコトバとの間に直接的な対応関係がある点で恵まれている。雨を表す表意文字から四つの水滴が取り除かれると、それらはコトバから完全に離れ、独立し

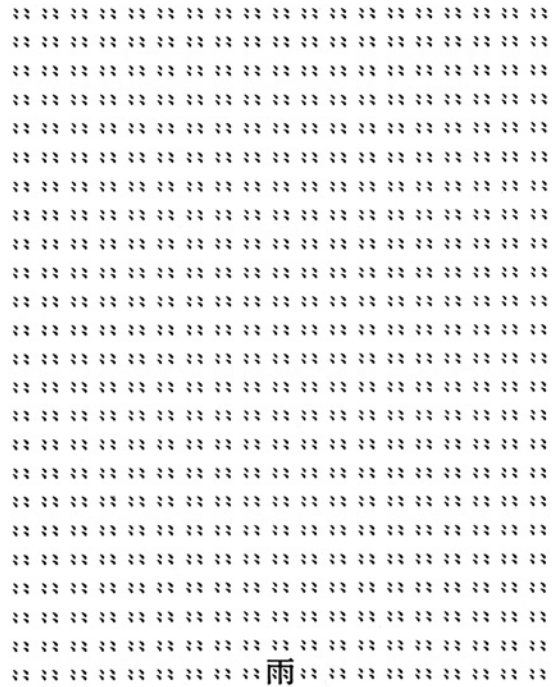


図2：新国誠一《雨》（1966年）

た動詞として機能する⁽¹⁸⁾としている。

鑑賞者は、「雨」という文字を見て、「」が雨粒であり、雨が降っているというイメージをもつ。しかし、雨から連想するイメージは、鑑賞者によって異なる。アメリカの詩人カール・ケンプトン Karl Kempton（一九四三～）は、「新国作品における雨は、広島・長崎への原爆投下後に放射能で汚染された「黒い雨」と解釈できるさらに、この雨は、爆撃の後に流れ続ける果てしない涙といえるかもしれない。」⁽¹⁹⁾とした。作品の意味は作者の意図によって決定されるのではなく、鑑賞者によって構成されるというのは、従来の詩

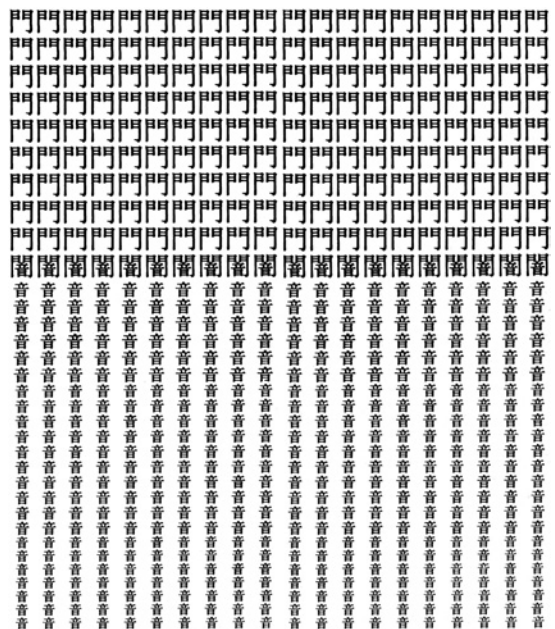


図3：新国誠一《闇》（1966年）

よりも具体詩にこそあてはまる。主語のない無人称の詩には作者の存在は感じられず、鑑賞者は、目の前の作品を自由に読むことができる。鑑賞者によりイメージする内容は異なるが、漢字のかたちが鑑賞者のイメージを喚起する、視覚に訴える詩である。

《闇 Darkness》（図3）では、漢字は「門」と「音」に分解される構造が用いられている。九行にわたって並ぶ「門」は堅牢な印象を与え、十行目に表れる「闇」は画数が多く、最も暗く重厚な存在として際立つ。それは、内と外の境界のようにも見え、その先に広がる暗闇を暗示している。かたちとしての「音」の文字は下に向か

うにつれて徐々に小さくなっていく。これは、音が遠ざかるにつれて小さくなる様子を視覚的に表現している。「音」は「門」に吸収され、「闇」へと変容する。こうした構成は、視覚的なイメージを喚起すると同時に、「門（モン）」、「闇（アン）」、「音（オン）」といった漢字の音読みが聴覚にも訴えかける。視覚と聴覚の両面から鑑賞者の感覚を刺激する、重層的な作品である。

新国は、この詩について「門 = gate, 音 = sound, 闇 = darkness」をあげ、「この詩における私の意図は、「闇」（アン）、「門」（モン）、「音」（オン）という三つの漢字が作り出すイメージ全体を凝縮することにあった。ここでは、水平線と垂直線のパターンによって、これら三つのコトバが視覚的・聴覚的に独自の文脈を構成している。」⁽²⁰⁾としている。

《触る Touch》（図4）では、漢字の解体は行われていない。中央に配置された「触」のまわりには、無数のひらがなの「る」が取り囲むように配置されている。「触」と「る」が組み合わさることで「触（さわ）る」と読める。中央の「触」の文字が「角」と「虫」に分解して見ることもでき、これは虫で「る」が角（つの）となり、触覚のような印象を与える。無数の「る」の動きを追っていくと、左上の小さな「唇」の存在に気づく。すると、「る」が触手のように見えはじめ、さらに「触」が同じ音をもつ「蝕」にも見えてくる。「さわる」と「くちびる」に共通する「る」の音が響き合い、視覚だけでなく、触覚や聴覚にも訴えかける詩的な作品となっている。



図4：新国誠一《触る》（1972年）

新国は、この詩について「触る (sawaru) = touch」をあげ、「この表意文字は「触る」を意味する名詞であり、これに「る」という発音記号を付加することで動詞「触る」となる。この発音記号が繰り返し用いられているのは、触るという行為の繊細さを表現するためである。」⁽²¹⁾としている。

《淋し Loneliness》（図5）は、千百二十五個の「林」と一個の「淋」から構成されている。「林」と「淋」は、音読みでともに「リン」を音にもつ語義が対照的な同音異義語であり、訓読みでは「ハヤシ」と「サミシ」となり、脚韻が成立する。鑑賞者は、初見で無数に並ぶ「林」に圧倒され、次に一つだけ飛び出した「シ」の

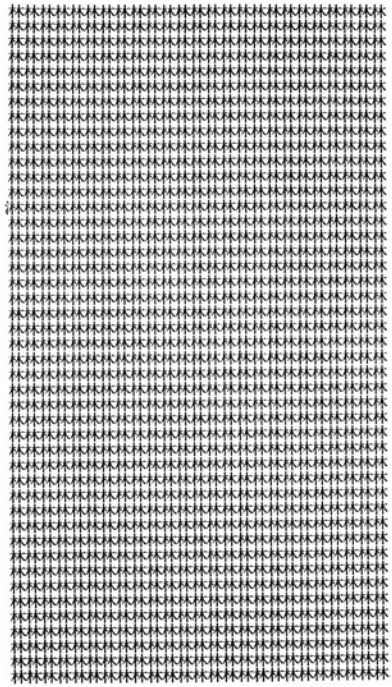


図5：新国誠一《淋し》(1973年)

存在に気づく。そして、最後にこの詩の中心が「淋」であることに気づき、その意味について考える。なぜ「木」や「森」ではなく「林」でなければならなかったのか。「林」には、「群がってはえている樹木」という意味のほかに、「人または事物の寄り集まる場所。また、集まったもの」や「郷土」といった語義も含まれる。千百二十六個の同じ響きをもつ文字の中に、ただ一つだけかたちの異なる「サミシ」と読む文字が存在する。飛び出した「シ」は、木の葉から滴る水滴から涙へと変容する。広大な林の風景は一転し、人混みに紛れてぼつんと一人涙する姿へと変わる。視覚と聴覚が呼応し、多層的なイメージが立ち上がる詩である。

この詩について新国は、「林＝forest、シ＝trickle、淋＝loneliness」をあげ、「木の葉からはほんの数滴の雨が滴り落ちる。森には孤独よりも静けさが満ちている。」⁽²²⁾としている。

以上の作品分析を通じて、新国の具体詩が、日本語の文字体系や音韻、意味の多義性を巧みに活用し、視覚・聴覚・触覚といった複数の感覚に訴えかける詩的空間を構築していることがわかる。

《川または州》では、漢字のかたちと意味の類似性を利用し、《雨》では、漢字の構成要素を雨粒に見立てて視覚的に表現している。《闇》では、漢字の分解と配置によって、音と空間の関係性を視覚と聴覚の両面から描き出し、《触る》では、ひらがなの「る」の反復によって、触覚的な動きや音の響きを詩的に表現している。《淋し》では、同音異義語の配置によって、孤独の感覚を多層的に喚起している。

これらの作品に共通するのは、言語の物質性を詩的表現の核とし、文字そのものをイメージ生成の装置として機能させている点である。新国は、メタファーよりアナロジーに詩の本質を見出し、日本語の音調や文字のかたちを意識的に活用することで、従来の詩とは異なる詩的体験を創出している。

むすびに

本論では、新国誠一の具体詩におけるイメージの特性を、日本語の言語的・視覚的な構造と関連づけながら考察した。とりわけ、日本語の文字体系の多様性や、漢字における音読みと訓読みの併存による多義性が、詩におけるイメージの生成と増幅に寄与していることを明らかにした。これらの特性は、語数の少ない具体詩において、

言語のもつ意味的・造形的な力を最大限に活かすための重要な要素となっている。

アルファベットを素材とする欧米のコンクリート・ポエトリーと、日本語を素材とする新国の具体詩とは、言語の構造の違いにより、詩作の手法や表現の可能性も異なる。新国は、日本語の特性を深く理解し、それを詩的表現に昇華させることで、独自の具体詩を創作した。その作品は、視覚的な配置のみならず、言語のもつ意味のゆらぎや重層性を通じて、鑑賞者に多義的なイメージを喚起するものである。

本論でとりあげたロンドン個展の出品作品は、新国が海外でも理解されやすいものを選定したためか、漢字を用いた作品が多く、ひらがなやカタカナを使用した作品の分析には至っていない。今後の研究では、文字の多様性をより広く活かした作品や、視覚的要素に加えて聴覚に訴える音声詩も含めた作品の考察を進めていきたい。

註

- (1) 水野真紀子「日欧の具体詩」『言語情報科学』六号、二〇〇八年、二九三頁―三〇九頁。
- (2) (註1) 二九三頁 参照。
- (3) 山本捨三「現代詩のイメージに關する一考察」『相愛女子短期大学研究論集』二卷二号、一九九五年、二二―五十二頁。
- (4) 野村喜和夫「現代詩作マニュアル…詩の森に踏み込むために」(思潮社、二〇〇五年)五十二頁。
- (5) 新国誠「『イメージについて』『現代美術』七号、一九六五年、二頁。(註5) 四―五頁。
- (6) 新国誠「『カミングズの詩について』『文芸東北』六卷四・五号、一九六四年、三〇頁。
- (7) 石川九楊「日本語とはどういう言語か」(講談社、二〇一五年)二三―三二頁。
- (8) 金田一春彦『日本語 新版(上)』(岩波書店、一九九四年)一五三頁。
- (9) (註8) 二四三頁 参照。
- (10) 鈴木孝夫「閉された言語・日本語の世界」【増補新版】(新潮社、二〇一七年)五十八頁。
- (11) 新国誠「『空間主義東京宣言書・1968覚書』『ASA』三三号、一九六八年、四頁。 ※1968の記載は誤植で正しくは1968
- (12) (註12) 五頁 参照。
- (13) ロンドンのホワイトチャペル・アート・ギャラリーで開催された新国の個展、SEICHI NIKUNI visual poems (一九七四年九月三日―一〇月十三日)に出品された視覚詩は以下の二十七点である。
《川または洲》(一九六六年)、《雨》(一九六六年)、《闇》(一九六六年)、《嘘》(一九六六年)、《皿と皿》(一九六六年)、《引く》(一九六八年)、《窓》(一九六八年)、《空隙》(一九六八年)、《幻》(一九六九年)、《囚》(一九六九年)、《辻》(一九六九年)、《的》(一九七〇年)、《雲と空》(一九七〇年)、《雪花》(一九七〇年)、《位置》(一九七〇

年)、『反戦』(一九七〇年)、『大地』(一九七一年)、『海洋汚染』(一九七一年)、『状況』(一九七一年)、『悲歌』(一九七二年)、『風景』(一九七二年)、『点滅』(一九七二年)、『禍根』(一九七二年)、『触る』(一九七二年)、『淋し』(一九七三年)、『プロメテウスの火』(一九六六年)、『沈める寺』(一九六六年)。

- (15) 本稿の図版の出典は、『すべて』『新国誠』works 1952-1977』(国立国際美術館、二〇〇八年)。

- (16) Seichi Niihuni, *SEICHI NIIHUNI visual poems* (Whitechapel Art Gallery, 1974).

There is an analogy between the two ideographs for 'river' and 'sandbank'. If 'river' is the subject of the poem then 'sandbank' is the predicate, and if 'sandbank' is the subject then 'river' is the predicate. Moreover, if 'river' and 'sandbank' are the subject then graphic space itself becomes the predicate.

- (17) 新国誠「メタファーのつじ」『無限』二九号、一九七二年、二九六―二九七頁。新国は「メタファーよりもメナロシーに詩の本質をみよつとする姿勢が生じた」と述べている。

- (18) (註19) 参照。

This poem is fortunate in that there is an immediate correlation between the word-as-sign and the word-as-picture or -image. Once the four drops are removed from the ideograph for 'rain' they leave the word altogether and act as a separate verb.

- (19) Taylor Mignon, ed., *Visual Poetry of Japan: 1684-2023* (Kerplunk!, 2024), pp.38-41.

In Niihuni's work, the rain can read as the Black Rain, rain contaminated with radiation after the bombings of Hiroshima and Nagasaki. Additionally, the rain can be the torrent of tears caused by continued aftermath from these bombings.

- (20) (註16) 参照。

My aim in this poem was to condense the whole image made up

by the ideographs for 'darkness' (an), 'gate' (mon) and 'sound' (on). Here these three words compose their own context visually and aurally by a pattern of horizontal and vertical lines.

- (21) (註16) 参照。

This ideograph is a noun meaning 'touch' which, with the addition of the phonetic symbol for 'ru', becomes the verb 'to touch': the many repetitions of this phonetic symbol are intended to display the delicacy of the act of touching.

- (22) (註16) 参照。

Only a few drops of rain trickle from the leaves of the tree. There is stillness more than loneliness here in the forest.