The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	新国誠一のコンクリート・ポエトリーとASA（芸術研究協会）の活動
Author(s)	奥野, 晶子
Citation	待兼山論叢. 文化動態論篇. 2021, 55, p. 21-41
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/91496
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

新国誠一のコンクリート・ポエトリーと ASA（芸術研究協会）の活動

奥野　晶子

キーワード：新国誠一／コンクリート・ポエトリー／具体詩／視覚詩／音声詩

1. はじめに

新国誠一[1]（1925-1977）は日本におけるコンクリート・ポエトリー[2]の第一人者と言われている。コンクリート・ポエトリーとは、「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）[3]」をさす。1950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。[4] 日本では1960年代から1970年代にかけて隆盛を極めた。

詩は、言葉を使う言語芸術の中で最も自由度が高く、時代の動きや社会の変化にいち早く対応可能なメディアである。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はじまっているといえる。1882年の『新体詩抄』をはじめとし、日本語によるソネット等の定形押韻詩を試みたマチネ・ポエティック運動他、西欧の詩歌を取り入れる取り組みがなされてきた。コンクリート・ポエトリーがそれらの詩と異なるのは、「コンクリート・ポエトリー」という名称自体は海外からのものであったが、その内容は模倣ではなく独自に追究されたものからはじまっている点にある。

本論文の目的は、日本のコンクリート・ポエトリー運動を牽引した新国誠一の詩や活動を考察し、その意義について明らかにすることである。

2. 日本におけるコンクリート・ポエトリー

日本ではじめてとなるコンクリート・ポエトリーの展覧会は、ルイス・カルロス・ヴィニョーレス[5]の企画により1960年4月16日～24日に国立近代美術館で開かれたノイガンドレス・グループ[6]の「ブラジルの形象詩（ポエマ・コンクレート）展」である。[7] この時会場に掲げられた北園克衛の解説文により、「具体詩」という言葉が用いられるようになった。[8]

当初日本のコンクリート・ポエトリーの中心にいたのは、北園克衛（1902-1978）であった。ヴィニョーレスが、北園が主催する「VOU[9]」グループと接触し、北園の《単調な空間》（1957年）をノイガンドレス・グループに紹介したことにより、北園は日本のコンクリート・ポエトリーのリーダーとみなされる。コンクリート・ポエトリーが隆盛であった1960年代の日本は、文学や美術、音楽といったジャンルを越境する新しい表現が追求される時代であり、コンクリート・ポエトリーは文学の領域にありながら、文字の持つ形象性と音響性が美術と音楽の領域へと越境するインターメディアであった。北園が主催したVOUは、写真、文字、絵画、立体、スライド、フィルムの発表等、コンクリート・ポエトリーというより、インターメディアの場をさぐる試みであった。そして、北園の興味は写真へと移り、海外の新聞の切り抜きや針金、厚紙の切り抜き、ひも、石、粘土といった身近にある素材を組み合わせ、台紙の上で配置し、それを撮影したものを詩そのものだとした。1966年にプラスティック・ポエムのマニフェスト「造型詩についてのノート」を発表すると、コンクリート・ポエトリーの運動から離脱していく。

それに対して、積極的に海外と交流し、日本におけるコンクリート・ポエトリーの国際連動を推進したのは、新国誠一であった。新国が1963年に発表した詩集『0音』が偶然にもコンクリート・ポエトリーの詩感と合致するところがあり、ヴィニョーレスを介して、ノイガンドレス・グループやピ

エール・ガルニエ[10] との交流が生じ、コンクリート・ポエトリーの運動に結びついた。[11] 新国は、言語に見切りをつけ新しい詩を求めようとする姿勢について「言語をのり越えるなどとは言葉の綾さ。私はそう簡単に言語に見切りをつけられないね。（中略）われわれは言葉の中に住んでいるんだ。言葉のつきるところ、そこにはもはや、ものもなしだよ[12]」と述べている。1962 年に仙台から上京した新国は、ジョン・ケージの公演をはじめ当時の前衛芸術のインターメディア志向を直接体験している。しかし、新国はあくまで言語固有の美の創造にこだわった。

3. 新国誠一の詩と活動

新国誠一の詩作は、詩集『0 音』（昭森社、1963 年）を基点に、上梓前の独自の表現を追求した時期と上梓以降のコンクリート・ポエトリー運動に身を投じていく時期にわけることができる。前半では、仙台から当時の日本の詩壇の中心に目をやり、後半では、上京して様々な人や芸術に触れ、世界に目を向けた。ここでは、新国が上京後に受容したコンクリート・ポエトリーを自身の詩にどのように反映し、どのように運動を展開していったのかについて考察する。

3.1　新国誠一のコンクリート・ポエトリー

コンクリート・ポエトリーは、その素材により視覚詩と音声詩に大別される。視覚詩とは、視覚に訴える詩で、主に文字を素材とするが、写真等の非言語的なものも素材とする。音声詩は、聴覚に訴える詩で、音を素材とする。前者は紙を後者は磁気テープを主な支持体とした。視覚詩のみを扱う詩人が多い中、新国はその両方を扱っている。

新国が 1966 年に辿り着いた作品が《川または州》（図 1）、《闇》（図 2）である。1つの漢字を文字へと解体し、水平、垂直のグリッドの面を構成する。反復された文字は面となり、そこにひとつの形象があらわれ意味をなす。

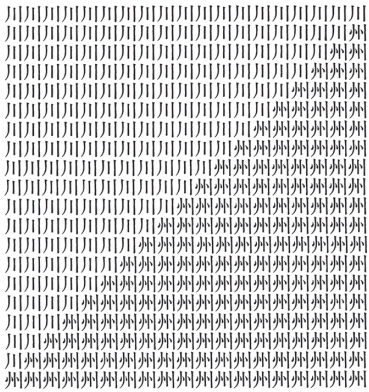

図1　《川または州》（1966年）
出典：『新国誠一 works 1952-1977』，p.107

《川または州》では、形と意味が類似する二つの漢字が対角線上に配置されている。画数の多い「州」の箇所の密度が濃くなり、あらわれた形象は三角州をイメージさせる。文字の密度を上手く使った視覚に訴える詩である。《闇》では、漢字は「門」と「音」に分解され、「音」の文字は小さくなっていく。堅牢な門の向こうに広がる暗闇と遠くへいくにつれ小さくなっていく「音」をイメージさせる視覚に訴える詩である。しかし、それだけではない。《闇》は表意文字である漢字のみが用いられているが、この詩を見るものは漢字の意味と同時にその漢字の音を読む。日本語には音読みと訓読みがある。通常「闇」は「やみ」、「音」は「おと」と訓読みをする。この詩では、それらの訓読みの音が視覚を、音読みの「モン」、「アン」、「オン」と踏まれた韻が聴覚を刺激する。新国のコンクリート・ポエトリーの真骨頂は、この視覚と同時に聴覚が刺激される点にある。

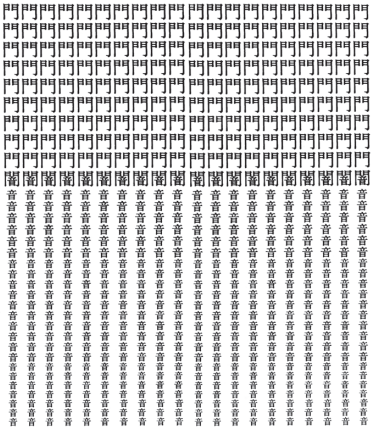

図2　《闇》（1966年）
出典：『新国誠一 works 1952-1977』，p.110

そもそも新国の起点となった詩集『0音』は〈視る詩〉である象形詩と〈聴く詩〉である象音詩で構成されており、象形詩は〈視る詩〉ではあるが、視覚的な一面だけでなく、音声的な一面も考慮されていた。[13] 新国にとって文字は形象だけでなく、同時に

音を持つものであり、象形詩は視るだけでなく、当然読むべき（音読する）ものであった。言葉を追究する新国は、言葉の持つ形象だけでなく、言葉の持つ音にも関心を持っていた。新国は、音声詩をテープ録音の性質によって分類し、呼称を使い分けている。[14] そして、〈聴く詩〉を発展させたものとして、詩集『0音』を音読して録音したものを編集加工し、音詩《Entrance》[15] として制作したり、1971年には日本コロムビアからガルニエ夫妻と共同でEP盤レコード《Poèmes Phonétiques Sur Spatialisme - 空間主義の音声詩（Extraits）》[16] も出している。そこには、新国の音への強いこだわりが感じられる。

『新国誠一 works 1952-1977』（思潮社、2008年）付属CDには、1966年、1970年頃に制作された作品が含まれている。1966年の作品は、主に『0音』時代の象音詩のテキストを音に変換したものと、そこからさらに発展させたものに分けられる。《作品キ・Fragment》（1966年）は、男女数人の朗読が編集されている。《母音変容ア》（1966年）は、新国が発声・録音したいろいろな「ア」が編集加工され、変容している。変容した音は、詩というより、具体音楽、音によっては電子音のようにも感じられる。新国の象音詩《作品ア》（1961年）のテキストの「ほそいア」や「えぐられるア」を文字でなく音で表現しようとしたのだろうか。1966年頃の音声詩は、テキストからの発展、朗読といったものが多い。

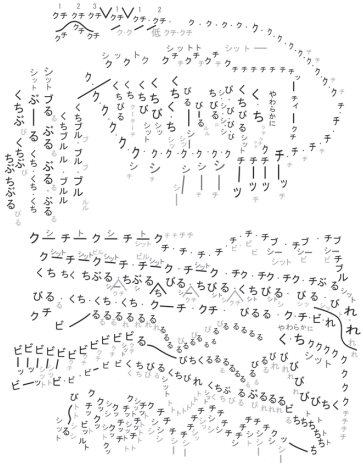

図3　《くちびるとしっと（スコア）》（1970年）
出典：『新国誠一 works 1952-1977』，p.141

それに対して、1970年頃の詩は、テキストからではなく、音を意識して発案しているように感じられる。《くちびるとしっと》（1970年）には、用意された原稿（図3）があり、それ

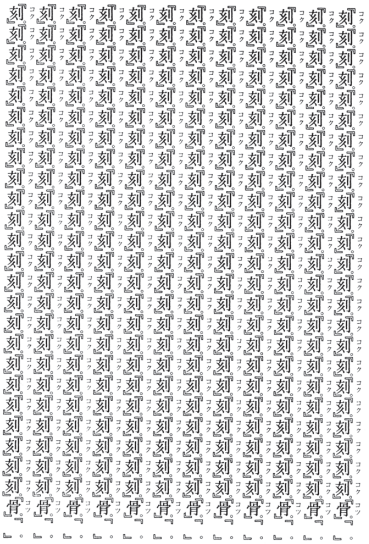

図4 《刻む》（1974年）
出典：『新国誠一 works 1952-1977』，p.170

に従い多重録音による編集が行われた。[17] 用意されたテキストは、「スコア」とあるように図形譜といえる。

『0音』からはじまった、新国の〈視る詩〉と〈聴く詩〉はやがてひとつになる。表意文字である漢字と表音（音節）文字であるひらがなやカタカナが混在した、視覚と聴覚の両方に訴える詩へと変化する。

《刻む》（図4）は「刻」と「骨」から構成されており、「コク 刻（koku）ticking away, コ ツ 骨（kotsu）bone」の英訳がついている。「刻」に「コク」とルビがふられていることで、コクコク（刻々）と時が刻まれていく様子が音で感じられる。また、『 』で囲まれていることで、「刻」が一定の間隔で時を刻む単位であることを思いおこさせる。それに続く「骨」、「　」（空白）という文字は、肉体を持つ時間が過ぎてゆき、死をむかえ骨となり、やがて消えてなくなる様を感じさせる。コクコクと続く音は、やがてコツとなり、無音となる。音声は文字の意味と一致する。視覚と聴覚と意味が一体化した作品といえる。

新国のコンクリート・ポエトリーのメトードはここで完成をみたのではないだろうか。

3.2　新国誠一とASA（芸術研究協会）

新国誠一は、1964年4月8日詩人の藤富保男（1928-2017）とコンクリート・ポエトリーの基礎研究及びその他の実験的詩作品の研究を目的とした芸術研究協会（the Association for Study of Arts、略称ASA）を設立する。

ASAの主な活動は、例会と呼ばれる研究会、ASA展の開催、機関誌『ASA』の発行であった。『ASA』1号（ASA、1965年）に掲載された内規には研究内容として、「海外具体詩グループとの作品、評論の交換」や「新しい芸術についての批評及び試行」もあげられている。[18] 新国はASAを基盤として、国内外へその活動を展開した。その活動は機関誌『ASA』を通じて確認することができる。

機関誌『ASA』は、1号（1965年9月20日）から7号（1974年12月1日）まで全7冊刊行された。『ASA』は、ASAグループの詩や論文、マニフェストの発表の場であった。『ASA』には、例会の記録や展覧会についての情報等も掲載されており、新国の当時の活動を知るうえでの貴重な資料といえる。また、海外の詩や論文、出版物についての情報も掲載されているため、当時のコンクリート・ポエトリーの動向を知ることができる資料でもある。

新国が機関誌を刊行したのは、必然の流れである。当時の詩の発表の主要なメディアは詩誌であり、主義主張を同じくするメンバーと共同で同人誌を制作するという流れがあった。コンクリート・ポエトリーの先達、北園もVOUを結成し、機関誌『VOU』を刊行している。新国もその流れに追随したといえる。

『ASA』からわかることの一つは会員の多様性である。『ASA』7号には、会員として新国と藤富以外に上村弘雄、鍵谷幸信、L.C.ヴィニョーレス、向井周太郎、清水俊彦の名前があげられている。会員は、10年の間に入れかわっており、元ASA会員としては、白仁成昭、菅野聖子、塚田康介、塚田三千代、佐久間茂高、津田亜紀、西一知、一柳慧、川島みよ、蒲地佐知子、宮野純、高取和子、風間美智子、いわたきよし、斎藤俊徳、上家二三夫、金子登、吉沢庄次、新国喜代、川崎怜子、須田キワ、松岡文章、田名部ひろし、山本敬子、ワタナベ・タエコ、仁木登史子、関信一、梶野秀夫、石井裕、山中良二郎、砂田千磨の名前があげられている。

元会員としてあげられているメンバーに詩人を名乗るものは少なく、作曲家でピアニストである一柳慧や、具体美術協会のメンバーである菅野聖子

等、詩以外の音楽や美術等の幅広い分野で活躍するものが多かった。このことは、当時の時代性、インターメディア性を物語っている。しかし、インターメディアの場をさぐっていたVOUと違い、ASA（新国）は、あくまで言葉による詩を追究した。建畠（1983）によると、新国の姿勢は、「しだいに教条主義的な排外性を示すようになり、ASAのメンバーにいた造形派やビジュアル・デザイン派はつぎつぎと脱落を余儀なくされていった。[19]」

新国自身は、「ASA10年」と題した藤富との対談で、会員について「詩をかく人にとっては外道もいいところで，デザインやタイポグラフィだと思って近づいてこない反面，画家やデザイナーは，比較的近寄り易かったんだと思いますね。それが10年間かなりの会員が出入りしているのですが，結局は，言葉の問題といいますか，詩魂のきびしさといいますか，中途で止めた方が多かったのだと考えています[20]」と述べている。

ASAメンバーに変遷はあったものの、新国がメンバーとの交流を通して吸収したものは、新国の理論の補強につながったと考えられる。新国は、藤富とヴィニョーレスにより、ブラジル、フランスのコンクリート・ポエトリーとつながった。上村と向井はドイツに留学しており、上村はシュトゥットガルト派のマックス・ベンゼのテクスト理論を、向井はマックス・ビルからゴムリンガーへのコンクリートの概念を紹介した。鍵谷は、英文学者であり、T.SエリオットやW.C.ウィリアムズの研究家として知られていた。また、慶応大学在学中から西脇順三郎に師事しており詩人として活躍していただけでなく、現代美術や音楽への造詣も深かった。清水は、VOUのメンバーであり、音楽から美術まで幅広い評論活動を行っていた。これらのメンバーを介して吸収した、同時代の音楽や美術も含めた詩をとりまく動向、ブラジル、フランス、ドイツのコンクリート・ポエトリーの概念等が新国の詩感を形成した。

『ASA』からわかることの二つ目は、新国の興味・関心の幅広さである。『ASA』には、例会についての情報も掲載されている。それを見ると、例会は1967年6月～12月（新国入院）、1972年8月の休会以外は、ほぼ月1回行

われ、1964年5月25日～1974年10月29日まで108回開かれている。当初は新国宅を事務局とし、後に大田区洗足区民センターが多く使用されている。掲載されている情報は、例会の日時と場所、議題のみのため、その詳細は不明である。しかし、新国の興味や関心がどこにあったのか、その一端を知ることはできる。例会開催に際して、新国はメンバーに開催日時と場所、議題を記載した案内葉書を送付している。[21] このことから、ASAの例会テーマを決めていたのは新国であり、扱われた議題は、新国が興味・関心を持っていた内容であると考えられる。議題の多くは、具体詩や実験的詩作品の研究に直接つながるものであるが、その興味や関心は音楽や美術だけでなく、言語心理学や情報処理論と幅広い。新国が詩以外の同時代の動向にも敏感にアンテナをはっていたことがうかがえる。

例会には、那珂太朗[22] をはじめとするゲストを迎えての会や討論、ブレーン・ストーミングの会等もあり、例会が新しい知識を吸収し、それをかたちにする（実作におとしこむ）ために考えられた場であったことがわかる。また、実作の発表の場であるASA展後の例会の議題は合評となっており、次作に向けての考察をうながすという徹底ぶりであったこともわかる。

議題を見ていくと、1971年8月に「ASA強化討議」、9月に「第2次ASA討議」、10月に「第2次ASA発足と展望」、1974年1月に「第3次ASA発足」が議題となっている。第3次ASAとは、1973年11月23日に「ASA宣言書：1973」を発表していることから、そのマニフェストをもって第3次と唱えたのであろうと推察できる。では、3回に及ぶ議題としてまで第2次ASA発足の必要があると考えた理由は何であったのか。

その理由として考えられることの一つは、例会での討議の内容がわかる資料がないため推測となるが、1970年頃から顕著になってくる国際的な反コンクリティズムの傾向[23] に対しての理論の立て直しである。そして、1970年11月6日から1971年1月3日にわたって、アムステルダム市立美術館主催で行われた「サウンド・ポエトリィ／？コンクリート・ポエトリィ／ヴィジュアル・ポエトリィ」（sound texts/?concrete poetry/visual texts）展もその

契機となったのではないだろうか。

この展覧会は大規模なもので、参加国はアルゼンチン、オーストリア、ベルギー、ブラジル、チェコ、フランス、ドイツ、イギリス、イタリア、日本、オランダ、スカンジナヴィア、スイス、トルコ、アメリカ、ユーゴの16か国、参加者は148名。展覧会のカタログには、アドバイザーの一人として新国の名前があげられている。日本からは、新国以外にASAの石井裕、梶野秀夫、山中良二郎、川島みよ、上村弘雄、吉沢庄次、藤富保男、VOUの北園克衛、高橋昭八郎、清水俊彦が参加している。展覧会の主旨は、1950年以降の新しいtypovisual形式の詩の展開と印刷（もしくはタイピング）された文字を造形手段として利用する詩を視覚化させることだった。[24] 展覧会はこれまでのコンクリート・ポエトリーを歴史的に総括する試みとなったが、展示内容に不均衡を唱える批判もあったようである。[25] 展覧会のタイトルに「？」がついているように、コンクリート・ポエトリーの範疇を超えて、作品の多様性が進んでいる当時の状況が、展覧会により明らかになったといえる。

新国は、5月の例会の議題にアムステルダム展現地報告をとりあげ、『ASA』5号（ASA、1971年）ではアムステルダム展特集を組んでいる。その特集の一つ、「転換期のなかで」と題した文章で、次のように述べている。[26]

> この展覧会がコンクリートの発生の根源にまで遡り、歴史的な回顧を試みると同時に、なまなましい今日の活動まで網羅したことは、そこにコンクリートの歴史的な定着を見い出すというよりは、むしろ、成長し増殖を続ける今日の実験詩の多様性が歴史的な回顧をふまえて、今日に投げ掛けている意味を発見することにあろう。（中略）一方それにもまして、融合芸術とか混成芸術（詩と絵と音の）という安易な概念遊びに反省と考察の機会を与えたことも貴重である。

1960年代以降、フルクサスの運動やコンセプチュアル・アートなど、美

術の領域でも言語が素材として利用され、詩と美術の境界はますます不明瞭になっていく。文学の領域でもコンクリート・ポエトリーは美術の要素を取り込みヴィジュアル・ポエトリーへと展開していく。そのような状況下で、新国は、コンクリート・ポエトリーが実験という名のもとに安易に混成芸術と化すことへの危機感を持っていた。新しいタイプの実験詩について、何らかの新しい理論体系が必要ならば、始祖の体系を超克することから始めなければならない、仮説や理論のない恣意的な実験は芸術になり得ないとした。

これらをふまえ、今後の方向性を討議し、第2次ASA発足となったのであろうと推測される。ASAの例会記録からは、ストイックなまでに詩と向き合っていく新国の姿勢が浮かびあがってくる。

他にも機関誌『ASA』から見えてくることは、海外との積極的な交流である。各号に記載されている約半数は海外作家の作品であり、ガルニエ（フランス）やノイガンドレス・グループ（ブラジル）、ベンゼやゴムリンガー（ドイツ）らの主要なマニフェストや詩論も掲載されている。『ASA』1号、2号に記載されている協会記録を見ると、海外の作品や機関誌のやりとりが行われていたことがわかる。1号の協会記録には、「ピエル・ガルニエ宛〈Entrance〉発送（1965・3）」、「ピエル・ガルニエより音詩及び音声詩着（1965・4）」の記載、2号には、「“rot”24, 25（stuttgart : max bense, elisabeth walther）到着（1966・4）」、「poor old tired horse 16, 18（scotland : ian hamilton finlay）到着（1966・4）」の記載がある。『ASA』3号以降、協会記録の記事はなくなり、「ASA通信」というタイトルで、国内外の展覧会等へのASAグループの出品や、展覧会以外の活動状況等が掲載されている。

今日のようにインターネットやメール等、手軽にコミュニケーションをとる手段がない時代に、新国は郵便という手段を使って積極的に海外と交流をしていた。機関誌『ASA』はASAの活動を対外的に知らせるためのメディア、広報ツールであったことがわかる。そして、こうした積極的な交流が、新国が海外で評価され、認知されていた理由の一つと考えられる。機関誌『ASA』が果たした役割は大きい。

4. 新国誠一が目指したもの

新国は、3つのマニフェスト、第3回空間主義宣言（1966年）、空間主義東京宣言（1968年）、ASA宣言書（1973年）を提唱している。その中で最も新国の思いが反映されているのは、単独で提唱した空間主義東京宣言（1968年2月10日）ではないだろうか。宣言文は、『ASA』3号（ASA、1968年）に「空間主義東京宣言書：1968」（日本語と英語）として掲載されている。その中で新国は「コトバ」について、以下のように述べている。[27)]

コトバは、ある機能的個体としての物質である。
コトバは、ある言語学的オブジェである。
コトバは、「ことばの皮膜」をもつ。
コトバは、ただ報道するだけである。
コトバは、「現象学」への通路である。
コトバは、視覚的、聴覚的緊張を伴った構造性の美学をもつ。
コトバは、意味論的および美学的情報をもつ。
コトバは、目にみえる世界と耳にきこえる世界の芸術である。
コトバは、たえず国語をのり越えようとしている。
コトバは、新しい文明そのものがもっている空間の美学的計画のなかで、超国家語になるであろう。
コトバは、その文明の新しい様式を証明する。

ここで、新国は「ことば」と「コトバ」を使い分けている。『ASA』3号の宣言書の「覚書」では、「ことば」は「言語，a language, une langue, un langage.」、「コトバ」は、「語，単語，a word, un mot.」と補足されている。[28)] また、宣言文の「機能的個体」と「ことばの皮膜」について、「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[29)]」と補足している。

「ことばの皮膜」とは何か。ことばを伝えるための道具としての文字、物質としての文字、それがことばに纏う皮膜であり、その皮膜がコンクリート・ポエトリーにおいてはことばから自立して前景化する。その皮膜は、視覚的形象性，聴覚的音響性，意味論的情報性の機能を持つ。日本語の文字はその機能を兼ね備えていた。それが他国のコンクリート・ポエトリーと異なる点ではないだろうか。新国は、日本語の文字の持つ力をコンクリート・ポエトリーという表現で詩に活かそうとしたのではないか。

「空間主義」はガルニエが用いた言葉であり、ガルニエとは第 3 回空間主義宣言を共同提唱している。それを前提としながら、なぜ独自で「空間主義東京宣言」をしたのか。『ASA』3 号の覚書の中で、日本の文学思潮が明治以来ヨーロッパからの移植であるとし、次のように述べている。[30)]

> 日本の近代詩についても，その重要な一面をもつ《詩と詩論》以後，《新領土》にいたるまでの，いわゆるモダニズム運動ひとつをとりあげてみても，すべてがこの移植への試みであり，実験であるといえる。この試みは繰り返し行なわれたにもかかわらず，ついには挫折という事実となって終わったが，それは今日においても，なお現代詩の基礎構造にぬきさしならない深い傷痕を残している。

明治以来、日本の詩は西欧から様々な思想を取り入れてきた。しかし、フランスの象徴主義と日本の象徴主義が、名称は同じでもまったく同質のものではなかったように、新国はその状況を「根なし草の悲劇」だとした。その悲劇を繰り返さないために、独自の東京宣言が必要だったのではないか。

「私はピエールの空間主義に影響されながらも，私自身の空間主義を推進する。（中略）空間主義東京宣言は，日本の風土にその日本語の核を根ざし

ている[31)]」と述べている。新国がコンクリート・ポエトリーの素材として漢字、そしてひらがなやカタカナといった日本語を使用しているのは、「日本の風土にその日本語の核を根ざす」という強い意志があったからではないだろうか。

5. おわりに

新国が辿り着いた新しい形式、表意文字である漢字を極限のユニットとする表現は、新国が「根なし草」と批判した西洋モダニズム、西洋からの移植、模倣ではなく、西洋の詩や芸術を受容しながらも根は自国に根ざす、独自の形式であった。

新国は、作品や機関誌の交換、展覧会への出品等、海外と積極的に交流した。その背景には、国内の詩壇からの評価が得られず、海外へ目を向けたといったこともあったかもしれない。しかし、その活動は、日本のコンクリート・ポエトリーが世界で認知されることにつながった。また、新国の活動は、ASA の音楽家や画家、デザイナーといった会員、ASA 展等を介して、同時代の他芸術へ少なからず影響を与え、詩の領域を同時代の美術や音楽の領域へと拡張することにつながったと考えられる。足立智美による新国の詩の音楽への転用やパフォーマンス[32)] 等、新国の詩は文芸芸術の範疇を超え、総合芸術とも言え、後代にも影響を与えている。

美術家の中ザワヒデキは、2000 年 1 月 1 日に「方法絵画、方法詩、方法音楽（方法主義宣言）」というマニフェスト[33)] を、詩人の松井茂と音楽家の足立智美を起草立会人として発表している。拡張現実（AR：Augmented Reality）を用いた「AR 詩」や、絵文字・デコ文字を多用した「モニタ詩」を発表している ni_ka は、ブログで「日本具体詩更新宣言[34)]」（2012 年 3 月 15 日）をし、日本のコンクリート・ポエトリー運動に影響を受けたことを述べている。

松井も ni_ka も、発表の場として Web を使用している。詩の支持体は紙や

磁気テープからスクリーン、Web へとそのメディアを拡張している。松井は、ヴァネヴァー・ブッシュ[35)] の情報検索システム構想「memex」が詩の分野に影響を与えたとし、コンクリート・ポエトリーの「言葉・音・視覚」はブッシュの「memex」による「文章・図像・音声」を参照していると述べている。[36)] また、「印刷に頼って実現したコンクリート・ポエトリーは未成熟なものであり、いまだ実現されていない領野が残されている」とした。ディジタル技術により、文字、画像、音声をひとつに扱えるようになり、文学、美術、音楽の境界はますます不明瞭になった。しかし、その不明瞭なところにこそ、新たな可能性が残されている。

メディアは時代の技術（テクノロジー）とともに変化する。コンクリート・ポエトリーは、テクノロジーを取り込み、時代の動きや社会の変化にいち早く対応したメディアといえる。その名称が変わろうと、コンクリート・ポエトリーの概念は継承されている。また、新国誠一と ASA の活動がその一端を担ったことは確かである。

［注］

1）　新国自身は、晩年「國」の表記を好んだとされるが、本論文では多くの資料が「国」に統一されていることより、引用文以外は、「国」に統一する。
2）　日本では、当初「形象詩」という訳が用いられたが、Concrete Poetry をそのまま「コンクリート・ポエトリー」もしくは「コンクリート・ポエトリィ」とするか、「具体詩」と訳されることが多い。本論文では、引用文以外は、「コンクリート・ポエトリー」と表記する。
3）　水野真紀子（2008 年）、293 頁。
4）　Mary Ellen Solt, 1970,　p.8.
5）　Luiz Carlos Lessa Vinholes（1933-）　ブラジルの詩人・作曲家。ノイガンドレス・グループのメンバー。
6）　1952 年に Haroldo de Campos、Augusto de Campos、および Décio Pignatari によって結成された芸術家グループ。
7）　国立国際美術館（2008 年）、188 頁。
8）　同上、188-189 頁。「ポエマ・コンクレートという名称は、日本語に直訳すると具

体詩、または形象詩ということになります」

9） 1935年北園克衛が岩本修蔵らと結成したグループおよび機関誌の名称。抽象主義の理論と方法的実験の場として、詩、音楽、建築、工芸等の総合的芸術運動を志向した。

10） Pierre Garnier（1928-2014）フランスの詩人。新国との共作に『日仏詩集』（poèmes Franco-Japonais, collection ‘Spatialisme’、アンドレ・シルベール出版、1966年）等がある。

11） 向井周太郎（1982年）、258-259頁。

12） 新國誠一、『ASA』6号、21頁。

13） 新國誠一、『無限』36号、167頁。「「意味によって詩を作るのではなく、詩によって意味を形成する。」（北園克衛）「フォルムが記述されることによって意味が出てくる。」（春山行夫）＜SAC ジャーナル・一九六四年＞と言う＜形象詩＞と同列に律することは出来ない。」

14） 『0音』で象音詩と呼んでいたものはのちに音素詩とされ、他にも音詩、音声詩等の呼称があった。単語や文をそのまま素材とするものが「音素詩」、一般的な会話に近いものを素材とするものが「音声詩」との説明もあったが、総称として「音声詩」が用いられた。（国立国際美術館（2008年）、201頁。）

15） 「音詩＜ Entrance ＞の制作：1964・12・27 ～ 1965・1・24　制作／新国誠一，音響デザイン／岡本正浩，運営／白仁成昭　スタジオ／日比谷高校録音室，作品時間／30分」と『ASA』1号に記載されている。中西博之（2009年）によると、文字による記録はあるが、現物は見つかっていない。

16） A面にガルニエの Anthropologie - 人類学（1965年）、新国の Des Lèvres Et Des Jalousies - くちびるとしっと（1970年）、B面にガルニエ夫人と新国の La Mer - 海（1966年）、ガルニエと新国の Climats - 風土（1966年）が収録されている。制作はガルニエ夫妻とテープを交換し、日本とフランスで適当に録音を重ねる同時並行であったという。このガルニエ夫妻との合作レコードと同タイトルの CD が1999年に cha-bashira から出されている。

17） 松井茂（2008年）、218頁。

18） ASA（芸術研究協会）、『ASA』1号。

19） 建畠哲（1983年）、33頁。

20） 新國誠一、『ASA』7号、103頁。

21） ASA 会員（1968年から1974年）であった砂田千磨氏よりお借りした例会案内葉書参照。

22） 那珂太朗（1922-2014）日本の詩人。新国は那珂の詩集『音楽』所収の「＜毛＞のモチィフによる或る展覧会のためのエスキス」を称賛し《日本のカンポス》と呼んだ。（国立国際美術館（2008年）、192-193頁。）

23）「1968年5月アート・インターナショナル誌で、イギリスのマイク・ウィーヴァーは「コンクリート・ポエトリィの運動は完全に死に絶え、それらのアンソロジィは墓石になったのではないか」と論じた」（『ASA』5号、5頁。）
“In the spring of 1970, Nicholas Zurbrugg collected, in the magazine Stereo Headphones, a number of stagements on the death of concrete poetry, as voiced by various well-known poets in this field. The opinions ranged from fierce attacks on those artists who continue to work on the old established lines and don't, in fact, achieve more than feeble typographical jokes, to the recognition of the 'death' of concrete poetry which would clear the road for the emergence of new forms in poetry.” (Stedelijk Museum Amsterdam, 1970)

24）“What we have tried to visualize in the present exhibition, is a. the evolution of the new typovisual forms as from 1950; b. poetry which avails itself also of other plastic means than the printed (or typewritten) character.” (Stedelijk Museum Amsterdam, 1970)

25）展示で別項として扱われた、主としてフランス、イタリアの新しい世代から運営委員に対して批判が起き、そのうち Sarenco（1945-, イタリアの視覚詩人）は自ら選択した詩人たちと翌年同館で詩のデモンストレーションを試みた。（高橋昭八郎（2000年）、33頁。）
ガルニエは音素詩の作品群が省かれていることを、アラン・アリアス＝ミッソン Alain Arias-Misson（1936-）はドイツのシュトゥットガルト派が「コンクリート」の定義を厳格に規定して最近の作品を無視したと述べる。（『ASA』5号、6-7頁。）

26）新国誠一、『ASA』5号、3-4頁。

27）新国誠一、『ASA』3号、1頁。

28）同上、5頁。

29）同上、4頁。

30）同上。

31）同上、5頁。

32）足立智美・高橋悠治、『記号説／う・む』（CD）、2006年。

33）中ザワヒデキ、『現代詩手帖』43巻4号、78-79頁。マニフェストは、「二十世紀の諸学諸芸に民主主義体制の結果として林立した同語反復は、形式ではなく方法への還元によって、再び単一原理として語られ始めなければならない。」という文からはじまり、「方法詩は、私情と没入を禁じて方法自体と化した文字列である。ただし、抒情を叙事する実際の文字は、周到に他の記号に代替されることもある」とされる。また、篠原資明が自作を「方法詩」とすでに呼んでいたため、マニフェストには補遺として、篠原「氏の活動に敬意を表しつつ、同語を拡大・再解釈して用いる」としている。マニフェストは、以下のサイトで確認できる。https://

www.aloalo.co.jp/nakazawa/method/01manifesto1_j.html　2021 年 7 月 29 日最終アクセス。

34）「どうして、わた詩がこの式壇を頑なに具体詩だと名づけるのか／そして、新国誠一や北園克衛らの VOU と ASA 以来、日本の具体詩運動は途切れたと言われてきたけれど、それは事実ではなく、「象徴化されたお葬式」の中に具体詩は誰も気がつかないうちにインストールされて消費され続け擦り切れたので、わた詩がそれを継ぐものなのだとわた詩はあなたとわた詩たちへ説明する」
「ヤプログ！ by GMO」サービスが 2020 年 1 月 31 日に終了したため、Wayback Machineサイト（https://web.archive.org/web/20191126002130/https://yaplog.jp/tipotipo/archive/266）でアーカイブが閲覧可能。2021年7月29日最終アクセス。

35）Vannevar Bush（1890-1974）アメリカの技術者。情報検索システム構想「memex」提唱者。1945 年の論文 “As We May Think” で述べた「文章・図像・音声」を自由に連結、検索を可能にするという構想はハイパーテキストの概念の先駆けであった。

36）松井茂（2017年）、346頁。

［参考文献］

Solt, M. E.（Ed.）.（1970）. *Concrete poetry : a world view*. Bloomington: Indiana Univ. Pres.

Stedelijk Museum Amsterdam.（1970）. *KLANKTEKSEN. ? KONKRETE POËZIE. VISUELE TEKSTEN / SOUND TEXTS. ? CONCRETE POETRY. VISUAL TEXTS / AKUSTISCHE TEXTE. ? KONKRETE POESIE. VISUELLE TEXTE.* Stedelijk Museum Amsterdam.

アーツ前橋，萩原朔太郎記念・水と緑と詩のまち前橋文学館 企画・監修『ヒックリコガックリコ　ことばの生まれる場所』左右社，2017年.

金澤一志『カバンのなかの月夜―北園克衛の造型詩』国書刊行会，2002年.

金澤一志『新国誠一ノート』JARGON BOOKS，2013年.

国立国際美術館『新国誠一 works 1952-1977』思潮社，2008年.

ディック・ヒギンズ『インターメディアの詩学』岩佐鉄男，庄野泰子，長木誠司，白石美雪訳，国書刊行会，1988年.

新国誠一『0音』昭森社，1963年.

新國誠一『新國誠一詩集』ASA（芸術研究協会），1979年.

新国誠一『新国誠一詩集』思潮社，2019年.

新国誠一『新国誠一の《具体詩》－詩と美術のあいだに』武蔵野美術大学美術資料図書館，2009年.

ASA（芸術研究協会）ASA1号，ASA，1965年9月20日.

ASA（芸術研究協会）ASA2号．ASA，1966年7月1日.

ASA（芸術研究協会）ASA3号．ASA，1968年10月20日．
ASA（芸術研究協会）ASA4号，ASA，1970年4月18日．
ASA（芸術研究協会）ASA5号，ASA，1971年7月1日．
ASA（芸術研究協会）ASA6号，ASA，1973年4月1日．
ASA（芸術研究協会）ASA7号．ASA，1974年12月1日．
金澤一志「「異なる流れ」の詩学　ジョン・ケージと墾久理途詩」ユリイカ，44（12），2012年，175-181頁．
鈴木治行「「インターメディア」の時代とその終焉をめぐって」，『日本の電子音楽（増補改訂版）』愛育社，2009年．
高橋昭八郎「語りえぬものについては……コンクリートからヴィジュアルへ」現代詩手帖，43（4），2000年，32-35頁．
建畠哲「日本の視覚詩の運動について－ VOU と ASA を中心に」国立国際美術館紀要（1），1983年，27-39頁．
中ザワヒデキ「方法詩論」現代詩手帖，43（4），2000年，75-79頁．
中西博之「新国誠一研究の将来のために」国立国際美術館ニュース（170），2009年，5-7頁．
新国誠一「絵画は変貌しなければならない」河北新報，1960年6月8日．
新国誠一「現代音楽のリアリティ」文芸東北，2（6），1960年，1-4頁．
新国誠一「ナイロンの詩」球，1（2），1961年，1頁．
新国誠一「現代詩とは何か」文芸東北，5（1），1963年，4-5頁．
新国誠一「詩と音楽のためのクロッキー」文芸東北，5（9），1963年，4-10頁．
新国誠一「カミングズの詩について」文芸東北，6（4・5），1964年，30-32頁．
新国誠一「イメージについて」現代美術（7），1965年，2-7頁．
新国誠一「具体詩とは何か」文芸東北，7（1），1965年，9-13頁．
新国誠一「コトバは発光体である」南北，3（9），1968年，116-119頁．
新国誠一「ASA展：その意味するもの」SD（58），1969年，89頁．
新国誠一「絵と詩の接点 -- 具体詩（コンクリート・ポエトリー）の可能性」みづゑ，775，1969年，53-67頁．
新国誠一「作家にとってメモとは何か」芸術生活，22（4），1969年，129頁．
新国誠一「自立するコトバ」芸術生活，23（4），1970年，93-97頁．
新国誠一「コンクリート・ポエトリー？展」美術手帖，23（339），1971年，22-23頁．
新国誠一「コンクリート・ポエトリーの理念」日本読書新聞，1971年7月5日．
新国誠一「造形詩－コンクリート・ポエトリー」近代建築，25（11），1971年，57-60頁．
新国誠一「物的言語の自律性」デザイン，1971年，130-131頁．
新國誠一「メタファーのこと」無限，1972年，296-297頁．
新国誠一「コンクリート・ポエトリィ」言語，2（7），1973年，563-565頁．

新國誠一「コンクリート・ポエトリィ十年－ASAの成立とその展開－」無限，36，1975年，166-171頁.
藤富保男「詩のかたちをかえた二人－北園克衛と新國誠一」現代詩手帖，43（4），2000年，52-58頁.
松井茂「空間主義・音声詩・ことばのオブジェ」,『新国誠一 works 1952-1977』国立国際美術館，2008年，214-219頁.
松井茂「コンクリート・ポエトリーからコード・ポエトリーへ」,『遥かなる他者のためのデザイン』ビー・エヌ・エヌ新社，2017年，346-347頁.
水野真紀子「日欧の具体詩」言語情報科学，6，2008年，293-309頁.
向井周太郎「コンクリート・ポエトリー」,『記号としての芸術　講座・記号論3』勁草書房，1982年，249-261頁.
吉沢庄次「甦った新国誠一 --0音そしてASAのこと」現代詩手帖，52（2），2009年，64-66頁.

［CD］

“POÉSIE PHONÉTIQUE SUR SPATIALISME”, cha-bashira, 1999.
『記号説／う・む』ナヤ・コレクティブ，2006年.

（大学院博士後期課程学生）

SUMMARY

The Concrete Poetry of Seiichi Niikuni and the Activities of the Association for the Study of Arts (ASA)

Akiko Okuno

Seiichi Niikuni (1925–1977) is considered a leading personality of concrete poetry in Japan. Concrete poetry is an experimental poetic form that utilizes the materiality of words as an object of perception and expressive element. This type of poetry flourished in Japan in the 1960s and 1970s.

Modern and contemporary Japanese poetry began with the acceptance of Western poetry and art. Although the term "concrete poetry" was itself coined using English words, the Japanese version was not imitated but an original pursuit. Niikuni began writing this type of poetry autonomously being unaware of the existence of concrete poetry when he lived in Sendai.

This paper examines how Niikuni gained knowledge about concrete poetry in Tokyo and reflected it in his own poetry. It also analyzes how the activities of the Association for the Study of Arts (ASA) were connected with the international concrete poetry movement.

This paper further aims to elucidate the significance of Niikuni's poetry and the activities of the ASA.