

視覚詩の多方向性と多焦点性がもたらす漢字の共鳴

令和4年度

東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程学位論文
美術専攻デザイン研究領域

大谷陽一郎

論文要旨

本論は、一定の方向性をもつ従来の文字組にはない文字の繋がりを探求するために、活字を用いた視覚詩を多方向性と多焦点性という 2 つの観点から考察したものである。まず、萩原恭次郎の詩《日比谷》から不均一な文字構成には多焦点性が、新国誠一のグリッドを基礎とした詩から均一な文字構成には多方向性が強調されやすいことを導き出した。その上で萩原と新国の詩との比較を交えながら、漢字を用いた自身の作品について分析した。「キ」という音節を起点とした作品《キ》では、22 万字に及ぶ漢字の不規則な配置から生まれる多焦点性により、漢字「木」の増殖性が高まることがわかった。均一かつ不均一な文字構成による作品《計に景》では、文字の大小とグリッド配置の混合により多方向性と多焦点性がともに強調されることがわかった。最後に、《キ》の音節による漢字選択と《計に景》の文字大小とグリッド配置という方法論を応用することで制作した博士審査展提出作品《ki/u》をめぐって、余白が文字接続にもたらす効果について考察した。無を生み、有を活かす特性をもつ余白が多方向性と多焦点性に抑揚のあるリズムをもたらすことで、漢字は独立を維持しながら相互に繋がり共鳴すると結論づけた。

目次

はじめに	3
第 1 章 文字の解放	5
1-1. 視覚詩について	5
1-2. 視覚詩の展開、多方向性と多焦点性	5
第 2 章 不均一なテキスト	11
2-1. 『死刑宣告』について	11
2-2. 先行研究 村田裕和「首のない体/字面のない活字 -印刷術総合運動『死刑宣告』の身体性-	13
2-3. 《日比谷》の文字列とその作用	17
第 3 章 線行と画面のはざままで	22
3-1. 新国誠一と詩作の流れ	22
3-1-1. 仙台にて	22
3-1-2. 詩集『0 音』	25
3-1-3. 「ASA」設立後	29
3-2. 先行研究 建畠哲「矩形の聖域 新国誠一試論」	30
3-3. 織物としての具体詩	32
3-4. 《日比谷》の多焦点性とグリッド詩の多方向性	37
第 4 章 漢字の集積と図像	38
4-1. 《キ》の概要	38

4-2. 使用漢字について	40
4-2-1. 「木」の増殖性	40
4-2-2. 「気」の流動	45
4-2-3. その他の漢字	48
4-3. 制作過程	49
4-4. 形態、音節、意味の相互関係	49
4-5. 不規則な多方向性と無数の焦点	51
第5章 空間へ広がる文字	53
5-1. 《計に景》の概要	53
5-2. 制作意図	57
5-3. 制作過程	58
5-4. 文字あるいは画素	59
5-5. 《日比谷》と《計に景》の比較—文字の物質性と意味、揺らぐ視野	60
5-6. 新国のグリッド詩と《計に景》の比較—多焦点性を伴う織り構造	61
第6章 博士審査展提出作品《ki/u》	63
6-1. 《ki/u》の概要	63
6-2. 使用漢字について	65
6-2-1. キとウ	65
6-2-2. 漢字「雨」	66
6-3. 制作過程	71
6-4. 視覚詩と技術的変遷	72
6-5. 余白を宿したグリッド	75
おわりに	82
注	84
文献	85
謝辞	87

はじめに

本論は、従来の文字組みでは得られない文字の繋がりを探求するため、活字を用いた視覚詩を研究対象とし、萩原恭次郎と新国誠一の詩、自身の漢字を用いた作品を通して、多方向性と多焦点性という2つの観点から文字構成を考察したものである。ここでの多方向性は個々の文字や語句における接続のベクトルが縦横斜めへと四方に開かれていること、多焦点性は文脈や隣接する文字を越えて異なる座標に位置する文字や語句が接続し合うことであると定義した。一般的に文字を扱う場合、統語構造に従う順序で文字を配列することによって文の流れを定める。一方、視覚詩では習慣的な文字列から文字を解放し、二次元空間のなかで視覚的に文字を配する。文字列の方向性は曖昧になり、空間のなかで個々の文字、語句は独立する傾向を強めると同時に多方向的、多焦点的に結びついていく。結果、文字がもつ形態、音節、意味の要素が相互的に作用し合い、従来の文字列とは異なる文脈が立ち現れる。

筆者はこれまで漢字を用いることで視覚詩をつくってきた。アーネスト・フェノロサ Ernest Fenollosa が漢字を「思想絵画」thought-picture (フェノロサ 1919=1982: 10) と呼んだように、長い歴史なかで文字体系を合理化せず複雑化させてきた漢字には、自然や人の姿、ものや情感が形に含まれている。大量に複製し流通させるために整えられた活字としての漢字も、その悠久の流れのなかにあるといえる。活字を用いて、漢字を多方向的、多焦点的に繋げて、漢字同士が共鳴する場を生み出すことを目的に筆者は作品を制作してきた。博士展提出作品である《ki/u》では、その繋がりを可能な限り追求することを目指した。

第1章では、西欧の主要な視覚詩を振り返り、多方向性と多焦点性について説明した。

第2章では、統語を維持しながらも従来の線行を逸脱した不均一な文字構成の事例として1920年代につくられた萩原恭次郎の詩集『死刑宣告』を取り上げた。『死刑宣告』に掲載された詩のなかでもタイポグラフィの実験性が高い《日比谷》を分析することで、文字構成の不均一性によって生まれる多焦点性がどのような意味作用をもたらすのか考察した。

第3章では、統語から離れたグリッドを基礎とする均一な文字構成の事例として新国誠一の詩を取り上げた。新国のそれらの詩では、等価された文字によって、縦横問わず上下左右に線行を見出せる。この文字の繋がりを、縦糸と横糸を一定の規則で交互に織る織物構造に当てはめて観察することで、多方向的な線行の絡み合いからなる物質的なテキストとして考察した。

第4章では、「キ」と発音する無数の漢字を集合させておよそ4メートル四方の画面に山々を描いた、筆者の修士課程の修了制作である《キ》を取り上げた。「木」と「気」の漢字が共通の発音をもつという気づきが制作の起点となり、「キ」という音節から漢字を派生させていった。「木」は「林」「森」の字素ともなる増殖性をもつ漢字であり、「気」は中国絵画の基本原則である「気韻生動」に基づいている。22万字に及ぶ漢字の不規則な配置による無数の焦点と漢字「木」の増殖性の関係について考察した。

第5章では、旧平櫛田中邸アトリエの本棚に展開した筆者のインスタレーション作品《計に景》を取り上げた。彫刻家平櫛田中の数多くの蔵書のタイトルから抜き出した漢字を用いて、このアトリエの窓から見える谷中霊園の木々を描くことで、過去の記憶と現代に残る風景を混成させることを意図して制作した。この作品では、印刷網点のように点の大小によって文字を配置することで、図像を浮かび上がらせる。作品と鑑賞者との距離の問題について考察した上で、均一なグリッドと文字の大小に起因する不均一性から生まれる多方向性と多焦点性について考察した。

第6章では、降雨のモチーフを「キ」と「ウ」と発音する無数の漢字を配置して描いた、博士審査展提出作品である《ki/u》を取り上げた。この発音の基底にあるのが雨乞いを意味する「祈雨」という言葉である。また、「喜雨」「鬼雨」「樹雨」「雨期」「雨季」など雨にまつわる言葉が複数あるという気づきが、その他の漢字への派生へと導いた。雨のモチーフを介しながら、あらゆる漢字が相互的に作用し合う仕掛けを《ki/u》はもつ。漢字の繋がりを促す構造として、グリッド配置と文字大小の操作に加えて、この作品では取り入れた余白がどのような効果をもたらすのか考察した。

おわりに、本論を振り返った上で今後の展望について述べた。

第1章 文字の解放

1-1. 視覚詩について

本論の研究対象である視覚詩は、何らかの視覚性を取り込んだ詩の総称として捉えることができる。一方で、図形詩や造形詩、象形詩、空間詩、記号的類像詩など(向井 2000: 14)あらゆる名称があり、視覚詩を明確に定義することは難しい。岡見さえは「西欧において視覚詩は、周縁的なジャンルと見なされ、文学研究におけるマージナルな存在だった」(岡見 2010: 105)と述べた上で、「視覚詩の視覚性は非常に多様であるが、研究の規範となる明確な分類はまだ存在していないのが現状である」(岡見 2010: 119)と加えている。視覚詩には、文や絵、写真を組み合わせたものや、写真のコラージュで構成した詩も含まれ、その範囲は多様である。紀元前 4 世紀頃ヘレニズム時代に神話に関する内容を斧や壺などの形象に合わせて文字でかたどった事例があり、その歴史は長い。1960 年半ばには、北園克衛が新聞の切り抜きや針金や紐、石などを配置し撮影した写真を詩として提示したが、これらを視覚詩として捉えた場合、写真やイラストレーション、キャッチコピーを組み合わせるグラフィックデザインや広告は果たして視覚詩なのかという問いが生じてしまい、明確な定義づけをするのは困難である。

本論で言及する視覚詩は、19 世紀後期以降の主に活字を用いて作られたものを取り上げている。金属活字、写真植字、デジタルフォントといった活字そのものの分類は問わない。また、本論で言及する筆者自身の作品は、デジタルフォントを用いて構成されたものである。

まずは、時系列に沿って主要な視覚詩を取り上げ、その歴史を振り返りながら本論のテーマでもある多方向性と多焦点性について説明しよう。

1-2. 視覚詩の展開、多方向性と多焦点性

フランスの詩人のステファヌ・マラルメ Stéphane Mallarmé (1842-1898) が 1897 年『コスモポリス』Cosmopolis 誌で発表した《骰子一擲》(図 1-1) は、異なる大きさの文字を空間へと布置した詩として、20 世紀の視覚詩の先駆けとして位置づけることができる。「骰子」という題が示すように、詩句は無作為に転がっていくような軌跡を紙面に描き、独自のリズムで展開されている。見開き 11 ページの紙面のなかで大小様々な書体が使われている。マラルメは最晩年のこの作品で、詩と視覚表現との関係のなかで言語の可能性を追求した。文字が散乱する視覚表現は、言葉の意味を不確定にして多様な読みを許容することで、文学研究者や思想家によるさまざまな解釈や批評をもたらした。マラルメはこの詩の序文の冒頭で次のように述べる。

配置された次の語群から最後の語群、読みの間取り以外に新味のない全体へと、視線を導くことぐらいはできる。〈余白〉は、実際には、重要な役目を担っており、先ずおどろかす。詩法がそれを余儀なくしたので、抒情的なものであれ脚韻無視のものであれ、詩句は、紙片の中程に、凡そ三分の一占める程度に、沈黙さながら空白が周りを取り囲んでいる。ぼくは量を変えないで、それを分散させる。一つのイメージが、他のイメージの継起を受容れ、ひとりだけで、消えたり現われたりするたびに紙が介入する。

(マラルメ 1897=1991: 11)

ここでは詩における空間、言葉と言葉の「間」についての詩人の考えが述べられている。マラル

メは言葉を紙面にばらまくことで、余白を生み出し、言葉を囲う空間に読者の意識を向ける。言葉同士の結びつきは四方へと広がり、読者の焦点を移動させる。その繋がりにはページの境目を越え、見開き紙面のなかで相互に影響し合う。語の配置に加え、文字の大小や異なる書体の使用が、多焦点的な結合を生む。この詩は難破船の水夫の姿、そして海と空の関係、人間の生や歴史について書かれたものであるが、単一で線行的な読みが揺らぐことで、その物語性が排除される。詩中の「骰子の一擲は決して偶然を廃棄しないだろう」という主文が示すように言葉同士の関係における偶然性が読者を惑わし、解釈を多様にする。

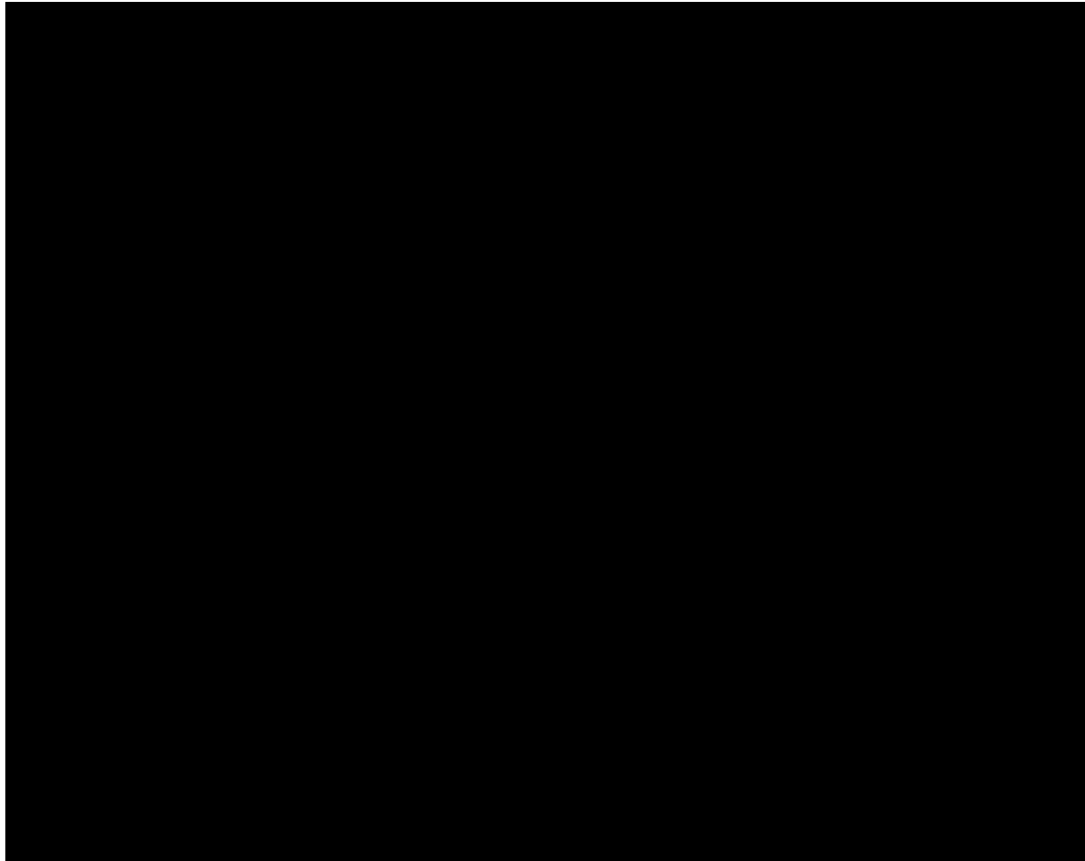


図 1-1 ステファヌ・マラルメ 《骰子一擲》1897 年

(出典) Monoskop

(https://monoskop.org/images/7/78/Mallarme_Stephane_1897_Un_Coup_de_Des_jamais_nabolira_le_Hazard.pdf)

20 世紀初頭、フランスの詩人ギヨーム・アポリネール Guillaume Apollinaire (1880-1918) は詩句を図形状に並べ、視覚効果を狙った「カリグラム」を発表している。時計やネクタイ、エッフェル塔などの図形を文字の配置によって描く。《刺殺された鳩と噴水》(図 1-2)¹⁾ という詩では、その詩名が示すように文字構成によって鳩と噴水を描いている。「戦争に行った私の友人よ 眠る池水の中から 君らのまなざしが天へ噴きあがる」(アポリネール 1918=1969: 102) という詩句が示すように最下部に目のような形象が見て取れる。この目のような水盤から水が吹き出し、その上を鳩が天に向かって飛んでいるさまが文字の配置で描かれる。戦争で遠くに離れてしまった恋人への思いや戦場に出かけた友人たちへの悼みが詩の内容となっている。



図 1-2 ギョーム・アポリネール《刺殺された鳩と噴水》1918年²⁾

(出典) Apollinaire 1918: 73

マラルメの《骰子一擲》と異なり、「カリグラム」の多くの詩は文字構成によって形が浮かび上がっている。《骰子一擲》では紙面の見開き全体を詩空間と定め、詩句を視覚的に配置していたが、形を浮かび上がらせたわけではなかった。また、詩句は全て左から右へと単語の綴りに沿って水平に配置されている。語句が断片的に独立することはあっても、語句内の文字を分断させることはなかった。一方で、《刺殺された鳩と噴水》では、水盤や水が噴射する形象に沿って文字が曲線的に配置されており、文字列はかろうじて継続している。噴水の中心部にあるクエスチョンマークほどの語句に続くかが厳密に示されておらず、語順が不明確な箇所も見受けられる。そこでは言葉と形が相互的に影響しあっていると考えられる。言葉と同時に形が浮かび上がってくる。文字の水平的な並列を保とうとする力が弱まり、形に溶け込んでいく。結果、読者は文字と形を同時に読むこととなる。

ドイツの詩人オイゲン・ゴムリンガー Eugen Gomringer (1925-) の詩作は同一の語句が反復さ

れており、幾何学的な形象が生み出されている。マックス・ビル Max Bill (1908-1994) が提唱した「具体芸術」 Konkrete Kunst は、最小限まで分解することで生まれる造形的な要素の存在そのものをあらかわすことを目指した。ゴムリンガーはこの「具体芸術」の理念を詩の領域に持ち込み、コンクリート・ポエトリー Konkrete Poesie という概念を誕生させた。コンクリート・ポエトリーすなわち具体詩は、1950年代に西ドイツとブラジルで提起され、1960年代初頭に国際的な運動へと波及していく。向井周太郎は、ゴムリンガーがマラルメの《骰子一擲》から言葉を引用したことに触れながら、コンクリート・ポエトリーを次のように説明する。

「おそらく、星座 (CONSTELLATION) 以外には、なにひとつ生起しえないだろう」

このステファヌ・マラルメのことばを冒頭に引いて、スイスの詩人、オイゲン・ゴムリンガーが『線行から星座へ』という新詩運動の最初のマニフェストを提起したのは1954年のことだが、その前年にベルンのスパイラル・プレスから出版された『konstellationen (星座)』という彼の詩集が、すでに文学はもとより、造形芸術や音楽やデザインなど各方面の先鋭的な芸術家たちに波紋を投げかけていた。

その詩集は、まさに表題のように、ことばが在来の線行の詩形式や文法的な構文法から解放されて、ひとつひとつの語が白の空間に星座のように配されて、相互に同時的共鳴を喚起する語の結晶体のような新しいポエジーであった。これがコンクリート・ポエトリーといわれる詩のひとつの起源である。(向井 1998: 210)

線行から解放し二次元空間に文字を布置した表現を「constellation」という言葉で概念化しているように、ゴムリンガーの詩作のなかには、夜空に散在する星のように文字ひとつひとつが独立して配置されているものがある。《wind》(図 1-3) という作品を見てみよう。左下から斜め右上、左上から斜め右下、右上から斜め左下、右下から斜め左上へと4つの「wind」が異なる方向より交差する。しかし、明確に「wind」の文字列を成しているわけではなく、「w」「i」「n」「d」のそれぞれのアルファベットは等間隔に並び、全ての文字は等価に表現されることで、個々の文字は独立しているともいえる。線行的な並びではなく、まさしく星座のような布置を採用することで多焦点性と多方向性を獲得している。文の構造をなくし、最小の要素を共鳴させることで、文字の形態と配置そのものに注目させることに成功している。

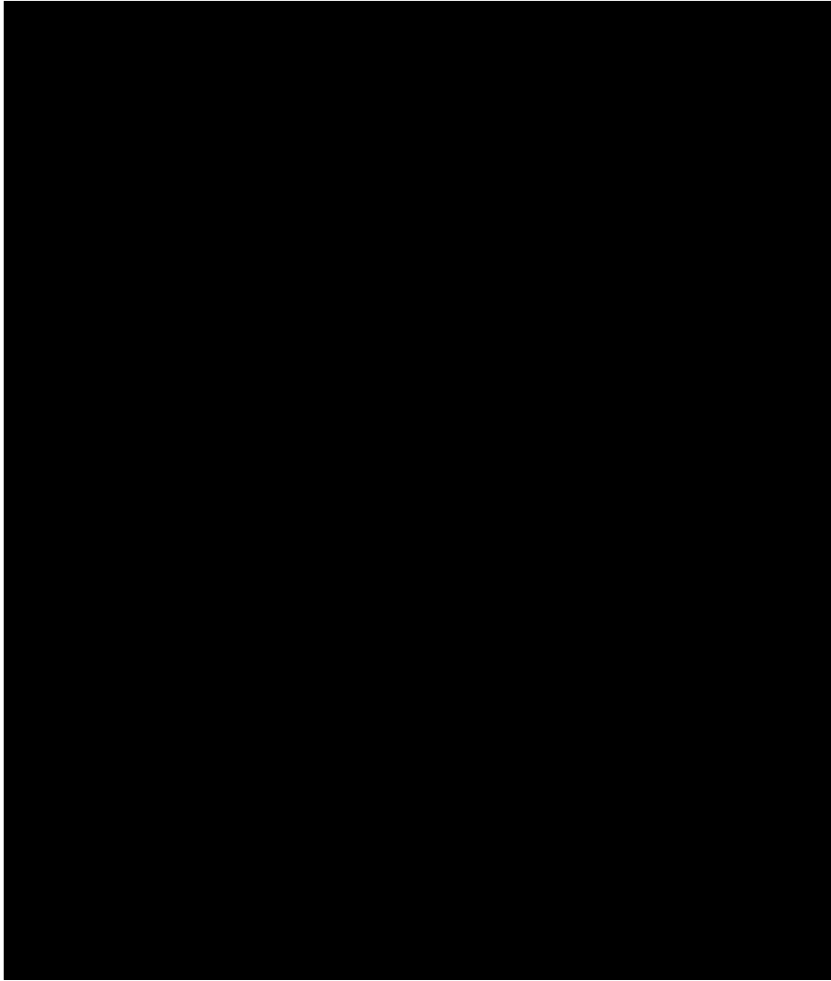


図 1-3 オイゲン・ゴムリンガー 《wind》 1953 年

出典：Perloff 2021: 142

いずれの詩においても、言語を要素として還元し、視覚的に文字を配置することで新たな詩空間を創造している。文法性を保った一次元的な構造から言葉を解放し、星座を模したように二次元空間へ言葉あるいは文字を布置することで生まれる新たな連関が見られた。これらの詩は、スイスのグラフィックデザイナー、カール・ゲルストナー Karl Gerstner (1930-2017) が提唱した「統合的タイポグラフィ」に当てはまるだろう。「統合的タイポグラフィ」では、文字というパーツを組み全体へと統合するために、言葉と活字、内容と形式を一致させる。ゲルストナーはマラルメの《骰子一擲》について次のように述べる。

「骰子一擲」が「伝統的な手法で詩を書くこと」、「文字サイズやスペーシングなどの視覚的な造形によるテキスト配置」、二つの異なる方法によって作られたとは考えていない。マラルメの試みはもっと深淵なものだ。言葉の配置は詩作と同時に現れる。つまり、それ自体が一種の詩作法なのだ。(ゲルストナー 1964=2020: 38)

また、ゲルストナーは「統合的タイポグラフィ」の論考のなかで、ゴムリンガーの詩についても言及している。

彼が書く言葉は、ある主題に対する実用的な言葉ではない。それはリアルであり、コンセプトチュアルであり、そしてそれらの中にあるリズムカルな「意味」なのだ。それらは、読者のあてどない気分によって、素早く、あるいはゆっくりと伸び縮みする、いわば想像力の真空地帯にある、互いに関連するいくつもの点だといえる、ならば、その参照点が少なければ少ないほど、正確に意味がとれるはずだ。そのことをタイポグラフィに照らし合わせるなら、「言葉」と「言葉の視覚的イメージ」を一致させることで、より自然なものになるということだ。(ゲルストナー 1964=2020: 38)

本節で取り上げた視覚詩は、詩句を主題とし、それをもとに視覚的・絵画的に文字を配置したものであるとは言い切れない。それらの詩において、言葉とタイポグラフィ表現は同時に連関しており、統合的かつ相互的な関係を取り結ぶ。

次章からは、日本語あるいは漢字を用いた詩を主に取り上げて進めていく。アルファベットで作られた詩と同様に「星座」的な布置を採用しても、平仮名・片仮名・漢字という表音文字と表意文字が混在する日本語の表記体系においては、同様の理論で語ることは難しい。また、漢字圏においては属する言語体系によってその発音が変わってくる上、日本語に関しては音読み・訓読みの区別がある。言語要素の還元においても、偏と旁からなる漢字は意味から逃れることが難しい。多方向性と多焦点性という観点からみた場合、そこにはアルファベットの視覚詩とは異なる文字の連関があるはずである。まずは萩原恭次郎の詩集『死刑宣告』を取り上げ、その構成と意味作用を分析していく。

第2章 不均一なテキスト

萩原恭次郎（1899-1938）は現在の前橋市にあたる群馬県勢多郡南橋村の農家に生まれ、同姓同郷の萩原朔太郎や日本での未来派運動を進めた平戸廉吉との交流を経て、アナキストの詩雑誌『赤と黒』に参加、その後前衛芸術グループMAVO^{マヴォ}に合流した詩人である。

本節では MAVO に合流後の大正末期に出版された萩原恭次郎の詩集『死刑宣告』を取り上げる。『死刑宣告』における筆者の興味は、一般的なタイポグラフィからは逸脱した活字の組み合わせによる不均一な文字列である。大きさの異なる活字、ゴシック体と明朝体が混用され、記号活字を積極的に取り入れたノイズに溢れた文字列からは、都市の暗部が浮かび上がり、人間の死が想起される。殺伐とした都市の風景、あるいは人間の脆さに呼応するように文字が攪乱する。

本節では、『死刑宣告』の先行研究を踏まえた上で、収録詩《日比谷》を取り上げ、不均一な文字構成における多焦点性がどのような意味作用をもたらすのか考察する。

2-1. 『死刑宣告』について

『死刑宣告』（図 2-1）は 1925（大正 14）年に長隆舎書店より刊行された萩原恭次郎の詩集である。菊判本文 161 頁に、9 章、計 83 の詩が収められている。小口はアンカットで、外函がある。巻末には、装幀を担当した岡田龍夫（1904-没年不明）のあとがきが続く。岡田はあとがき「印刷術の立體的断面」のなかで「活字とインテル³⁾の配置、詩と畫の組合せ方、則ち、全體から見た場合の巧果（構成）に重きをおいた」（岡田 1925: 3）と述べている。実際にこの詩集では大きさや太さが不揃いの文字が入り乱れ、反転している箇所もある。文中には記号活字や罫線が挿入されており、岡田のいう構成を特徴づける。

『死刑宣告』には、萩原と岡田を含む 17 名による計 40 の図版が掲載されている。写真版、凸版、合成樹脂リノリウムを使った版画技法であるリノカットの 3 つの技法が用いられている。巻頭には「挿畫製作者及目次」として作者の一覧が掲載されており、ここでは「挿畫」という言い回しが使われているが、それらの図版は詩の理解を促す補助的な存在というよりかは、それぞれが作品として独立している印象を受ける。田中清光は『死刑宣告』における詩と図版の関係について「詩集が詩人と画家たちの共同作業の場の観をすら呈し、詩畫の展示場であるかのごとく見える」（田中 1996: 246）と述べている。版画やコラージュにおける機械的で混沌としたイメージは、歪なタイポグラフィと連関しており、「挿畫」という枠に納まらない存在感を詩集のなかで放っている。

表紙には黄と赤のテープが貼られている。岡田は「本詩集の装幀なども、もつと大膽に各種の材料（ボロ布や木材や針金）等を使用して、詩破天荒の怪快光芒にしたかったのだが、我々に未だ大量生産的に大廻轉をするだけの器物が具はつてゐない爲め、これも遺憾ながら中止した」（岡田 1925: 4）と述べており、本来はテープのみならず、あらゆる異物を詩集に取り込みたかったようである。また、表紙下部には岡田龍夫のイニシャルである「T.O 画」という文字が記載されている。

平居謙は『死刑宣告』の特徴として「①記号（！／●／◆など）の多用 ②罫線の多用 ③文字級数の変化 ④文字配列の工夫 ⑤写真の並用 ⑥挿畫の並用 ⑦手書き文字の使用」（平居 2000: 67）を挙げ、「①～⑦は現在からみれば、さして珍しくもないが、それが一冊の詩集として集中的に現れたことの衝撃の大きさは、その時代を考え合わせれば想像に難くないだろう」（平居 2000:

67) と述べている。

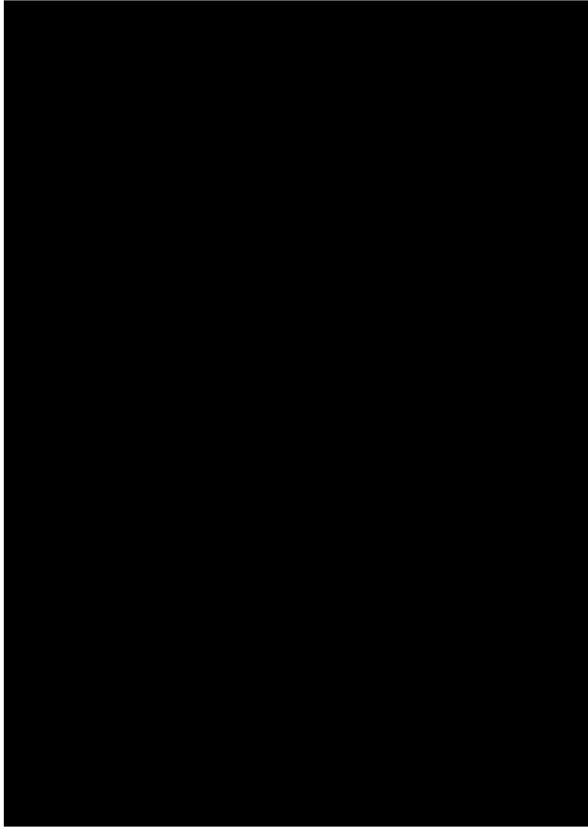


図 2-1 『死刑宣告』表紙 1925 年
(出典)萩原 1971

『死刑宣告』は、日本のダダの先駆けであった MAVO の全面的な協力のもと世に出された。MAVO は、1923 年に前衛芸術運動が盛んであったベルリンから帰国した村山知義（1901-1977）を中心
に結成された。萩原恭次郎は MAVO が刊行する雑誌『MAVO』の編集に参加する。雑誌『MAVO』は 1924
年から 1925 年にかけて計 7 号刊行された。萩原恭次郎は第 5 号から編集に参加する。この頃はネ
オ・ダダイズムに傾倒する後期 MAVO の時期にあたる。村山が主張したこのネオ・ダダイズムにつ
いて滝沢恭司は次のように説明する。

明確に定義されていないが、単純にいえばそれは、毒々しさ、俗悪、急調子、下劣、淫猥、醜
悪、グロテスクなどの特徴を側面に持つアメリカニズムを放つ美術を指している。（滝沢
2007: 758）

このネオ・ダダイズムの特徴をもつのが萩原恭次郎の『死刑宣告』、または岡田龍夫らによる装幀
やリノカットといえる。毒々しく入り乱れたタイポグラフィと機械の部品や廃材などが組み合っ
たかのような無機質なリノカットが怪奇な紙面を生み出す。詩の前衛性を強く押し出した『死刑
宣告』は、大正末期における前衛芸術運動の記念碑的な詩集といえる。

2-2. 先行研究 村田裕和「首のない体/字面のない活字 -印刷術総合運動『死刑宣告』の身体性-

村田裕和は「詩言語だけを取りあげて——「詩人」の（生産-所有する）テキストとして——説明を試みる行為は、一面的にすぎるといわざるをえない」（村田 2011: 67）とし、当時の出版物に対する検閲削除と、記号活字やリノカットを含んだタイポグラフィカルな紙面構成の関連について言及している。村田は『死刑宣告』の収録詩である《首のない男》（図 2-2）や《ラスコーリニコフ》（図 2-3, 2-4）を取り上げ、記号活字の「●」による視覚効果に注目する。

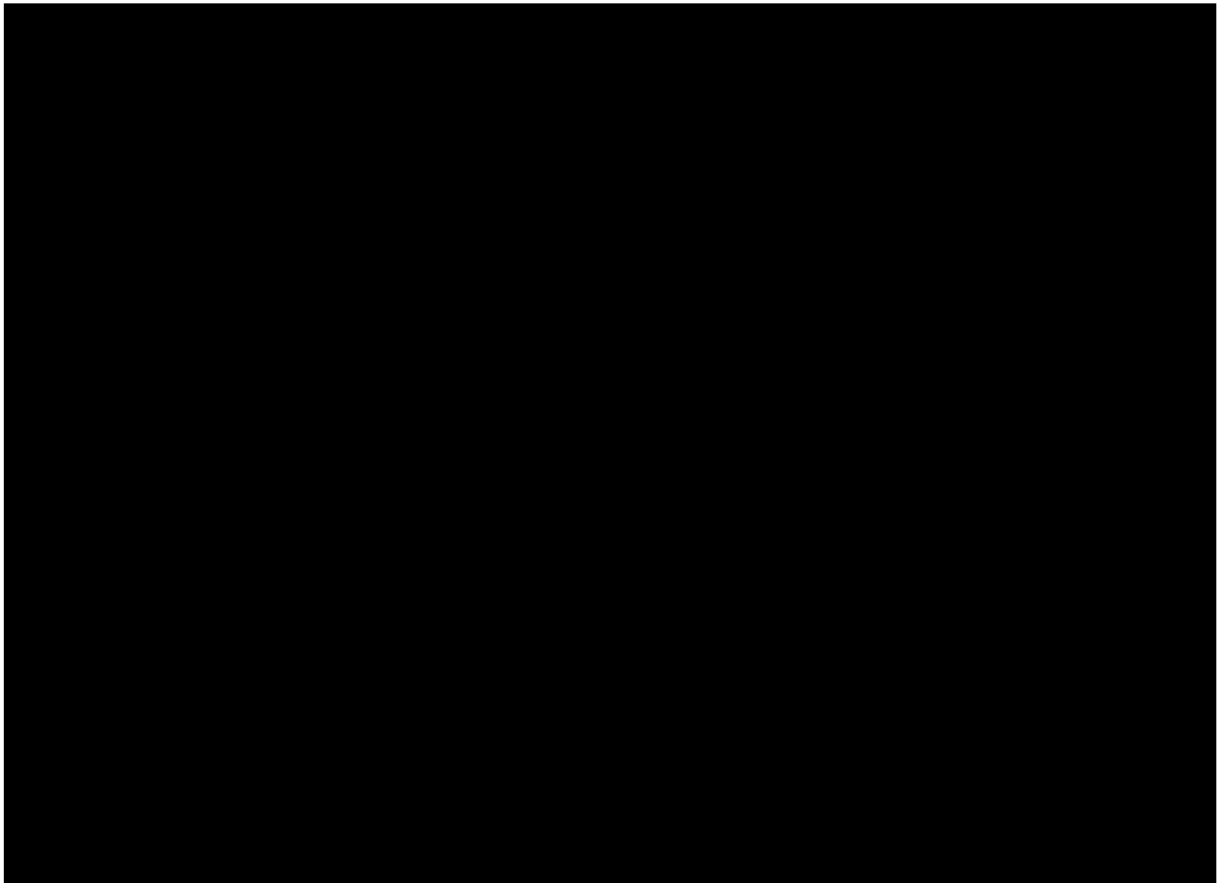


図 2-2 萩原恭次郎《首のない男》1925年⁴⁾

(出典) 萩原 1971: 64-65

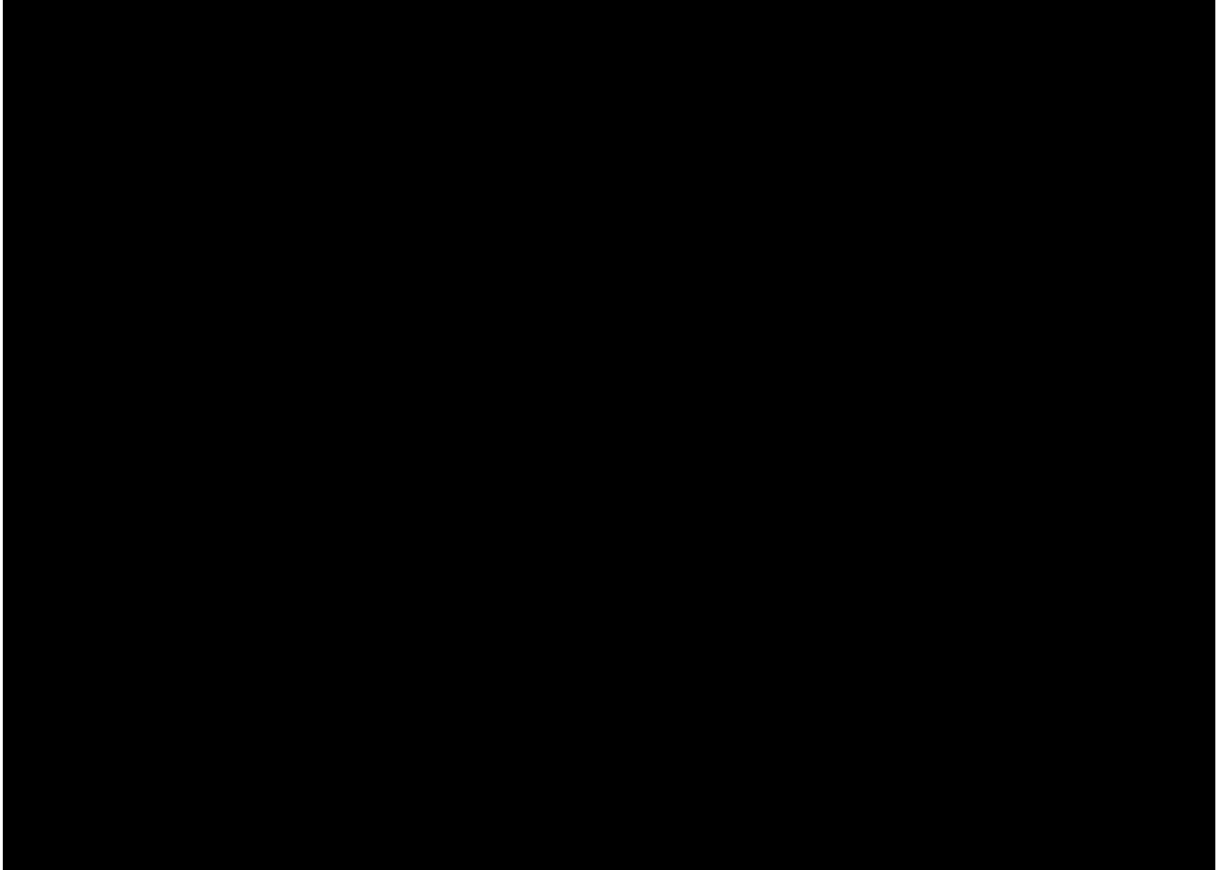


図 2-3 萩原恭次郎《ラスコーリニコフ》1925 年
(出典) 萩原 1971: 130-131

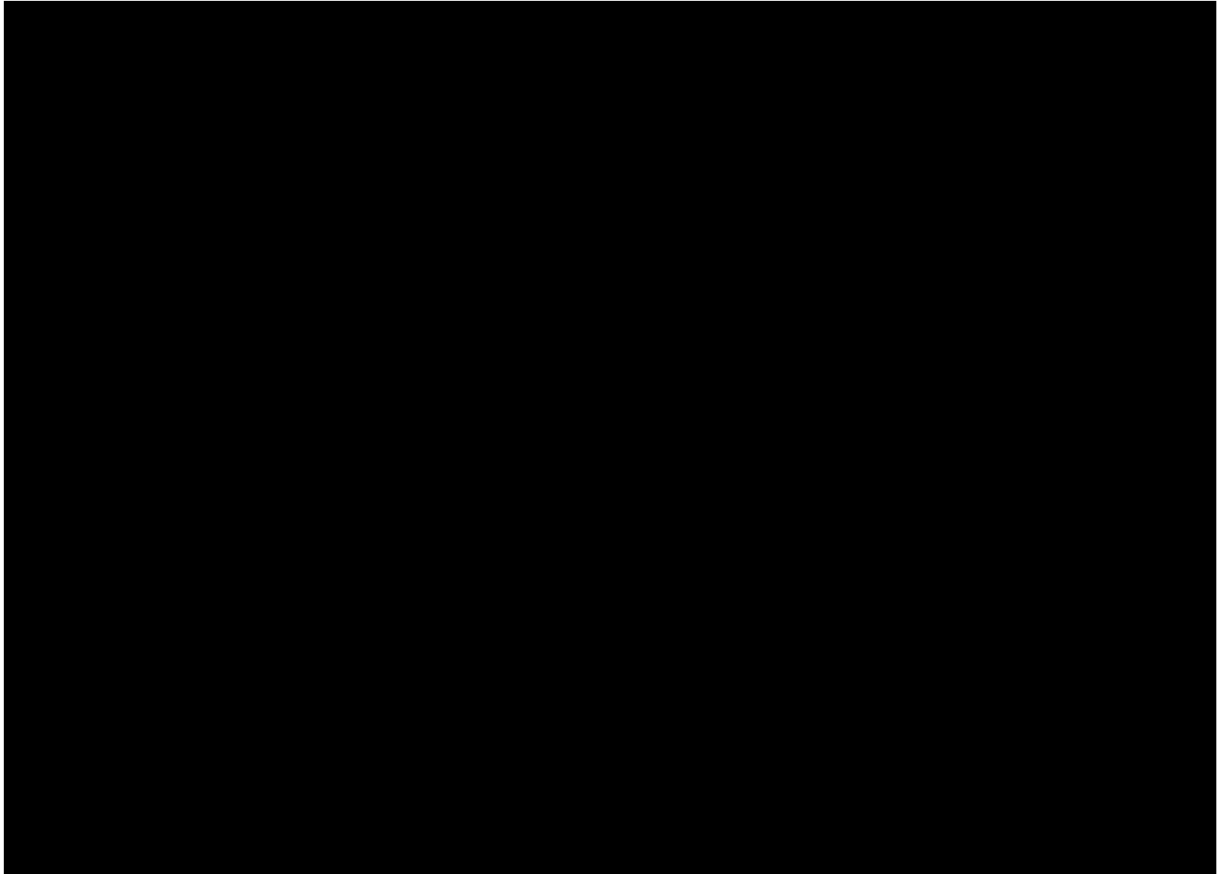


図 2-4 萩原恭次郎《ラスコーリニコフ》1925 年

(出典)萩原 1971: 132-133

《首のない男》では冒頭の「煙突」と中間の「黒煙の街巷」という字の上に、「●」が縦に連続して組まれており、煙突そのもの、あるいは噴き上がっていく黒煙のように見える。《ラスコーリニコフ》では、ドストエフスキーの『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフが斧で老婆を惨殺する場面がある。詩中に比較的大きく配された「斧」という字がその場面を想起させる。最終行やページの下部に連続して配置された「●」が、この事件現場を取り囲む人々の頭のようにも見える上に、詩中にも多用される「●」と照応して、さまざまな想像を読み手にうながすと村田は述べ、非言語要素と文字言語の関係について次のように言及する。

文字（活字）言語の限界を宣告したとしても、記号活字やカットは紙面を占拠して、自身で言語的なメッセージを発することはできない。その結果、両者は相互依存的な関係を構築しているように見える。『死刑宣告』におけるタイポグラフィは、非言語的なるものによる言語への寄生でもあり、自律的で連続的な意味の生産に支障を来たし始めた言語による非言語的なるものの吸収であったといえよう。（村田 2011: 68）

確かに、『死刑宣告』に収録された詩の多くには、あるゆる非言語要素が文字言語に食い込むように配置されており、その歪さがもたらす違和感には「寄生」という表現が合う。この詩集で多用されている「●」は、その他の記号や文字に比べて塗り面積が広いことからその存在が強調され、

読者の視線を引きつける効果があろう。紙面に散らされた「●」によって、視線が多焦点的に移動させられ、読者の意識を混乱させる。寄生した側のはずである「●」が、その視認性によって紙面の流れを主導する。

村田は非言語的な活字が堂々と本文の位置に躍り出る事態として伏せ字の出現に注目し、『死刑宣告』の記号活字と検閲削除との関連について探っていく。伏せ字が日常化する大正中期以降、労働運動をあつかった論評記事や社会主義団体についての特集などを事例に挙げ、伏せ字・削除痕と活字の構造（図 2-5）を絡めて次のように述べる。

活字は、字面 face に対して、本体（胴部）はボディ body と呼ばれるが、字面のない活字とは、まさに首のない体（遺体 body）であり、もっとも生々しい伏せ字は、身体的な損傷を想起させる痕跡となって残されているのである。（村田 2011： 72）

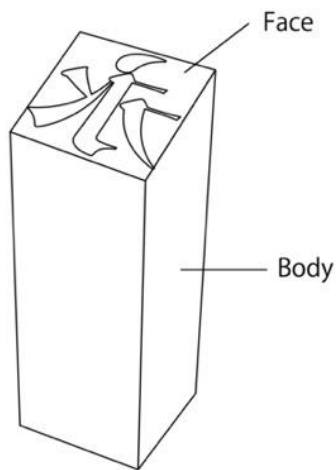


図 2-5 活字の Face と Body

（出典）筆者作成

紙面の伏せ字や削除痕は、痛めつけられ、虐殺された社会主義者の姿と重なる。それは村田（2011： 72）が指摘するように、『死刑宣告』の制作者たちときわめて近い位置にいた人々にとって、削除痕や伏せ字といった活字秩序からの逸脱は、国家の秩序からの逸脱と重なり合っている。非言語的要素である伏せ字や削除痕は『死刑宣告』の収録詩と形式的に共鳴するのである。

このような村田の観点から今一度《首のない男》と《ラスコーリニコフ》を観察すると、非言語的要素がもたらす新たな性質が見えてくると筆者は考える。《首のない男》の冒頭の「●」や《ラスコーリニコフ》の末尾の「●」は、「煙突」や「群衆」という言葉によって、黒煙や取り囲む人々の頭に見えることは述べた。つまり、隣接する言葉に影響を受けて「●」の見え方や意味が変わってくる。しかし、伏せ字や削除痕があったという時代背景との繋がりを考慮するなら、『死刑宣告』における「●」や「×」などの記号活字の裏に、別の文字の存在が仮想的に浮かび上がってくる。「煙突」の前に連続する「●」には「煙突」を修飾する言葉や「群衆」に続く「●」には群衆を主語とした言葉、あるいは文脈に関係のない言葉などが入ったかもしれない可能性を暗示させる。『死刑宣告』においては実際に削除されていないにしても、伏せ字として見られた記号活字に、

そこに入ったかもしれない文字の存在を想起させるのだ。「●」や「×」といった記号活字には、隣接する文字の意味を視覚的に表すだけでなく、あらゆる言葉の存在を受け入れる器のような役割があると筆者は考える。

2-3. 《日比谷》の文字列とその作用

本節では、『死刑宣告』に収録されている詩である《日比谷》(図 2-6) を取り上げる。この詩は同書収録の詩のなかでも前衛性がより顕著に表れている。《日比谷》を文字構成の観点より分析することで、活字の混乱がどのように詩に作用しているのかを明らかにする。

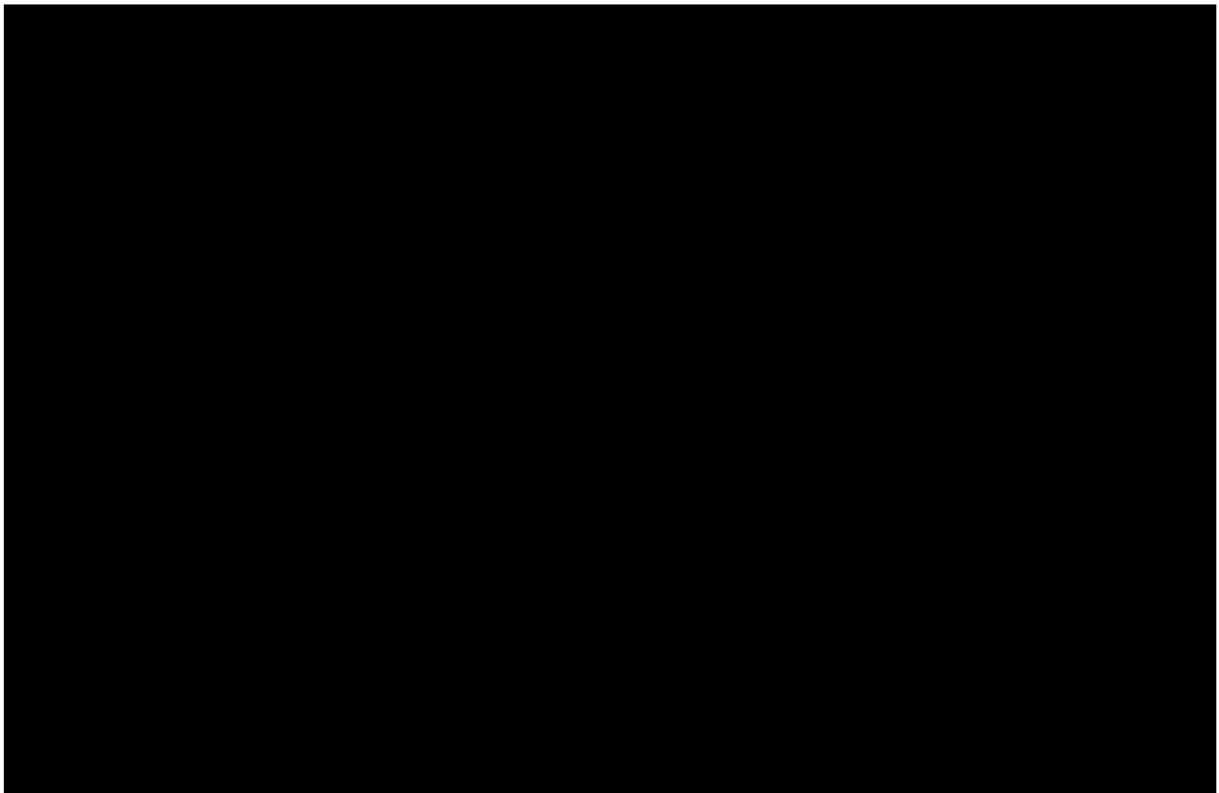


図 2-6 萩原恭次郎《日比谷》1925 年

(出典) 萩原 1971: 94-95

《日比谷》は関東大震災の翌月の 1923 年 10 月に発表された。『死刑宣告』では、全体の 7 パート目の導入部にあたる詩であり、この章自体も同名の《日比谷》と題されている。この詩では象徴的に表現された日比谷に一人の男が向かっていく様子が詠われている。海野弘は《日比谷》について論じるなかで、関東大震災直前まで日比谷に警視庁があったとし、「震災直前には日比谷はより中央的で高く感じられたはずである」(1983: 74) と指摘する。加えて、《日比谷》に描かれた「彼」は日比谷の濠の向こうにいる日本国家の幻想的中心である天皇を倒そうとするテロリストであるかもしれなかったと海野は述べている(海野 1983: 77)。近代の中心である都市と一人の人間という脆弱性が対比されながらも、その無謀ともいえる行為に「彼」の強固な信念をみることができる。

高橋秀一郎は『死刑宣告』における《日比谷》の位置付けに関して次のように述べる。

九部八十三篇の詩から成っているが、私としては〈日比谷〉以降の作品の方が興味深い。詩集の構成として必ずしも作品の制作年代順に編まれているとは限らないし、未発表あるいは制作年代のつまびらかでない作品も多いのだが、この詩集の〈日比谷〉以前の作品は、いつてみれば恭次郎の爆発の導火線にすぎず、恭次郎詩の助走部分ではなかったか。(高橋 1978: 84)

実際に文字構成の観点からも《日比谷》のページ以降、各詩における実験性は増す。《日比谷》に至るまでの詩にも、記号活字を使用し、明朝体とゴシック体を混在させるなど、実験性の高いタイポグラフィによって作られた詩はあるが、素直に組版に従った詩も散見される。しかし、《日比谷》のページ以降、視覚的に工夫された文字構成からなる詩が頻出し、実験性もより大胆になる。《日比谷》はその導入として、一人行く男の姿が、そのタイポグラフィの実験性と相まって、この詩集において強い存在感を放っている。

『死刑宣告』において、文字の大きさ、字間、書体、文字列の並び、これらの不均一性が特に強く表れているのが《日比谷》である。《日比谷》は、波打つように右から左へと大小さまざまな文字で組まれている。慣習的な読解を促すような線行の配列に身をおきつつも、そのタイポグラフィの特異性により、文字が前面に押し出される。見開きに展開されているこの詩において、真っ先に目に入ってくるのは大きな活字によって組まれた「首都中央地点」「日比谷」「彼が行く」という言葉である。冒頭の「強烈な四角」から右から左へと日本語縦組みの順に進んでいくという従来の読みが阻害される。順に読み進めようとするも、大きく組まれた書体が読者の視野内に侵入し、読者はそれらに意識を向けざるを得ない。極端に強調された言葉がその存在を主張するのである。それでいて、日本語縦組みによる線行は保たれている。順に読み進める意識が維持される一方、強調された文字へと時折意識が飛んでしまい、視線は多焦点的に揺らいでいく。

前節で言及した《首のない男》や《ラスコーリニコフ》にも、文字構成に起因する多焦点性は見られた。しかし、《日比谷》と異なるのはその文字列に記号活字である「●」が含まれていた点である。「●」は隣接する文字の意味を視覚的に補助し、削除されたかもしれないあらゆる文字の存在を暗示する効果があると述べたが、単体の「●」としては意味をもたない無言の記号である。「●」に起因する多焦点性には、休符記号のように読みを一時的に休止させる効果があると考えられる。一方、《日比谷》における文字言語に起因する多焦点性においては、たとえ離れた位置に視線に飛んだとしても、読みは継続される。「●」という非言語要素が生み出す多焦点性と《日比谷》における文字同士の関係のなかで生まれる多焦点性が読者にもたらす影響は異なるといえるだろう。

また、この詩で注目したいのは言葉の反復性である。まず「高く」という言葉が多用されることに注目したい。「高く」の反復と、それに続く「聳える」や「尖塔」からなる文字列は自己言及的に「高い建築」を示す。その「高い建築と建築の暗間」に「殺戮と虐使と嚙争」を見出す。さらに「日比谷」という言葉が他の文字と比べて大きい明朝体で組まれている。詩のなかで「日比谷」は3度使われているが、これらは全て、詩のタイトルで使われている「日比谷」と同じ書体、大きさを組まれている。それぞれが書体の大きさによって強い威圧感をもって出現しているが、本来は分離されるはずのタイトルも文字の同一性により、詩のなかに組み込まれる。結果、「日比谷」

は詩のなかで4度使われたと捉えることができる。

「高く」と「日比谷」に加えて、「彼は行く」という言葉が反復されている。「彼は行く」は5度使用され、後半2行の「彼は行く」にはそれぞれに「一人」という言葉が続く。「一人」は「彼は行く」という文字よりも大きく配置され、「彼」の孤独を強調する。ここで注目したいのは、前から3番目の中間に位置する「彼は行く」である。他の「彼は行く」がゴシック体で組み立てられているのに対し、この「彼は行く」は明朝体で組み立てられている。文字が示す意味内容は同じでも、使用される書体の違いによって、言葉の印象が異なる場合がある。「彼は行く」の書体の使い分けにも、何かしらの意図があったと考えることができるのではないか。

この意図を解明するための手がかりとして『死刑宣告』の導入の詩にあたる《装甲弾機》(図2-7)を見ていきたい。《装甲弾機》に出てくる「弾機」は《日比谷》に出てくる「彼」と同様に、近代都市より排除された不気味な存在として浮かび上がり、文明に抗争しようとする意志を宿す。

《装甲弾機》における「装甲」「弾機」「彼」と《日比谷》の「彼」の関係を考察することで、《日比谷》における「彼は行く」の書体の使い分けを分析する手がかりとしたい。

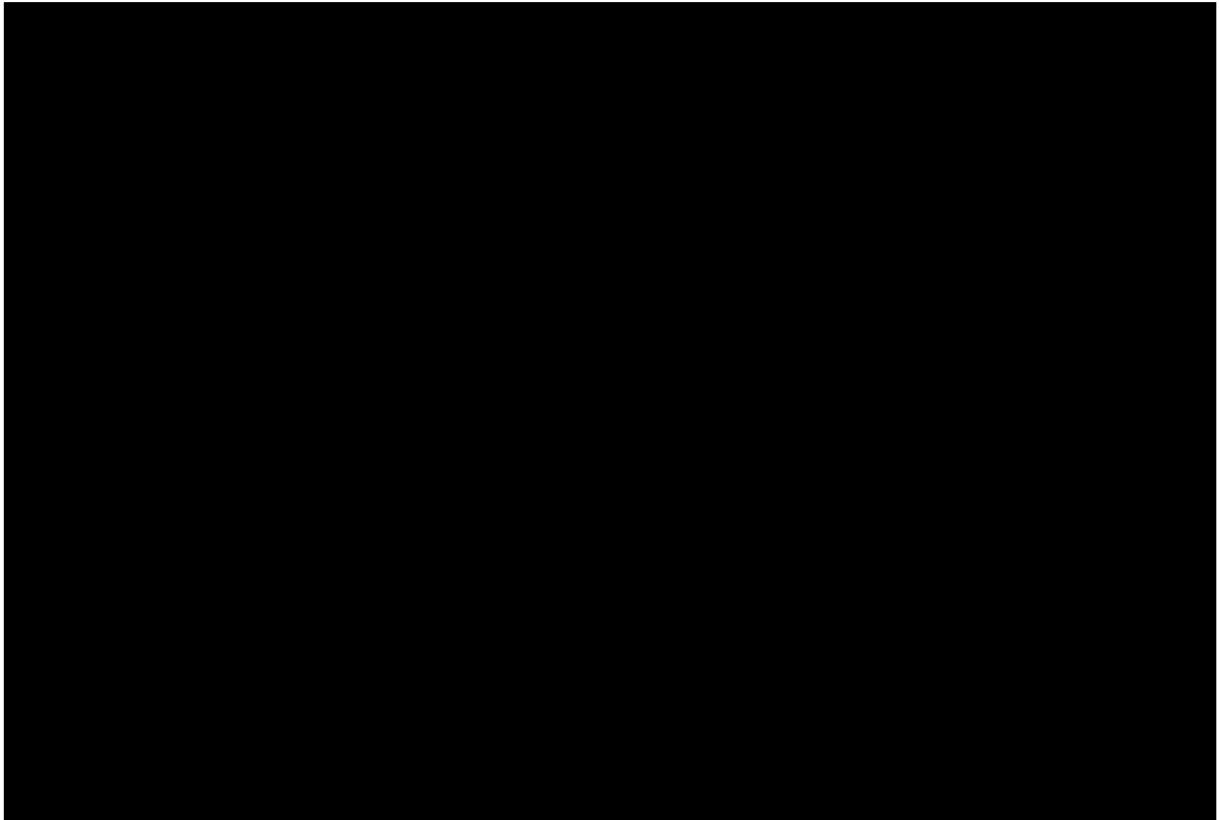


図2-7 萩原恭次郎《装甲弾機》1925年

(出典)萩原 1971: 2-3

この詩は、近代都市から排除された存在からの文明への争闘を誓う宣言文のように機能し、詩集の1パート目にある。「装甲」とは敵弾を防ぐための鉄板を意味し、詩の内容からは鉄板に囲われた兵器のようなもの、あるいはそのような意志をもった人間が近代都市を闊歩する様が伺える。

大川内夏樹(2009:41)は「弾機」が「彼」と呼ばれていることに着目し、「ロボットや人造人間

市から自身の内部、「最も眞赤き野蠻な心臓」へと切り替わる瞬間だといえる。また、ゴシック体の「彼は行く」の字間が広く取られているのに対し、明朝体の「彼は行く」の字間は詰められており、その対比を強めている。ここで言及したタイポグラフィには、「彼」の自己対話を想起させる効果がある。加えて「彼」がテロリストとしてこれから取ろうとしている行動への決意をそこから読み取ることができる。

以上のように、この詩では「高く」、「日比谷」、「彼は行く」などのそれぞれの言葉が、文字の太さや書体の違いによって使い分けられ、その抑揚はそれぞれの言葉を差別化する。不均一な文字構成が個々の言葉の独立性を高める。結果、線行を維持しながらも文字同士の多焦点的な関係が生じ、新たな意味作用が付与される。いくつものゴシック体で組まれた「高く」という言葉が連なることによって、近代都市の堅牢さや建築物それ自体の高さが想起される。他の言葉より大きな活字で組まれた「日比谷」はその高さの象徴であり、その地が「首都中央地点」であることをより強調する。ゴシック体で組まれた「彼は行く」は文明に争う外部へ向かう意識が、明朝体で組まれた「彼は行く」は生身の人間として内部へ向かう意識が表現される。通常の文字組みでは得られない意味作用が加わることで、意味の重層性を獲得しているといえる。

第3章 線行と画面のはざままで

コンクリート・ポエトリーすなわち具体詩は、1950年代に西ドイツとブラジルで提起され、1960年代初頭に国際的な運動へと波及していった実験詩である。具体詩は、従来の詩のように指示内容を代理するのではなく、言葉の存在そのものを提示することを目指している。水野真紀子は具体詩について「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）である。具体詩には、文字を素材とする「視覚詩」と音素を素材とする「音声詩」という二つの表現形態が存在する」（水野 2008：293）と述べている。ここでの具体とは、デ・ステイルのテオ・ファン・ドゥースブルフ Theo van Doesburg（1883-1931）によって提起され、ウルム造形大学初代校長であるマックス・ビルによって継承された「具体芸術」Konkrete Kunst に由来する。具体芸術は、最小限まで分解された造形要素の存在自体をあらわにすることを旨とする。ここでは自然の模写や感情的な表現が排され、幾何学的かつ数理的な造形が自律する。この理念を、ビルの秘書であった詩人のオイゲン・ゴムリンガーが詩の領域に持ち込んだことで具体詩の概念は誕生した。詩は統語的な結びつきから言葉そのものに還元される。

新国誠一（1925-1977）は海外の具体詩運動と接触する以前の1950年代半ばに、独自で具体詩の理念に類似する詩作を発表している。上京後、詩集『0音』を刊行し、海外の動向を知るにつれ、国際的な運動に身を投じていく。日本の具体詩のグループASA（Association of Study of Arts）を設立し、機関紙で国内外の具体詩を紹介するとともに、海外の展覧会に作品を出品し、国際的な注目を集めていく。

本章では、新国の詩作の流れや詩論、先行研究を参照した上で、上京後の1960年代半ばより新国が制作を始めたグリッドを基礎とする漢字を反復させた特徴をもつ詩作を分析する。

3-1. 新国誠一と詩作の流れ

3-1-1. 仙台にて

仙台で生まれた新国は萩原朔太郎の影響を受け、抒情詩の詩作に取り組む。20歳までは抒情詩を書いていた新国であるが、1952年に同人誌『氷河』5号に掲載された《うれいをパイプにつめて》（図3-1）では、二重山括弧の特異な使用や、空白や改行による文字操作への探究が伺え、この時期には既に詩の視覚性に意識が向けられていることがわかる。

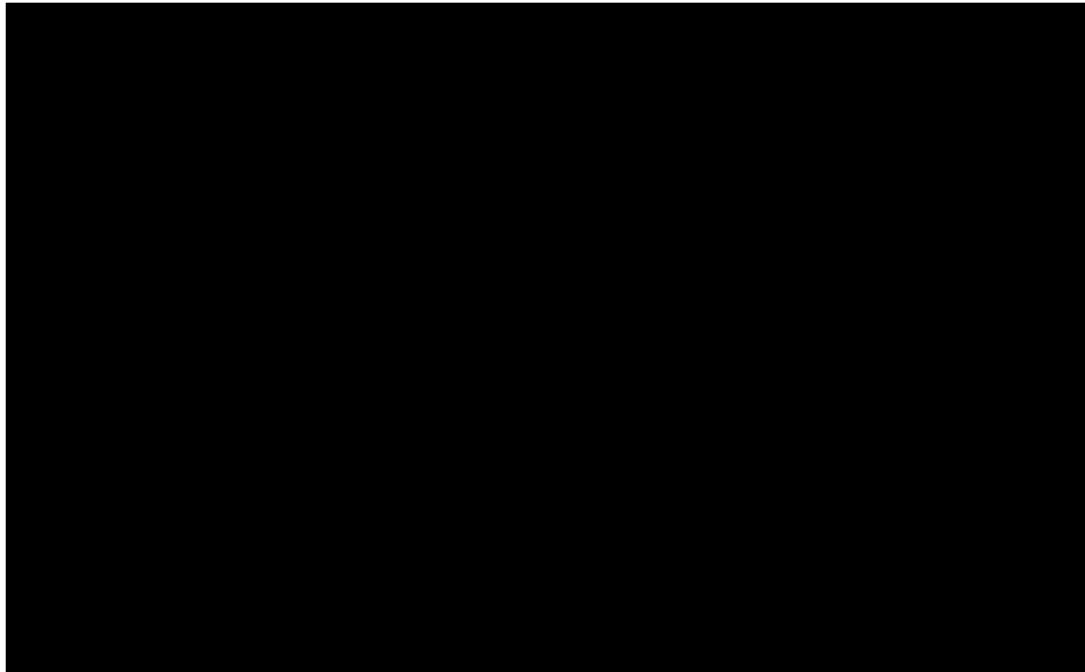


図 3-1 新国誠一《うれいをパイプにつめて》1952 年

(出典)新国 2008: 10-11

抒情を迫るのではなく、文字構成や独立した言葉の作用に重きが置かれている。新国は『ASA』7号での藤富保男との対談で「敗戦まではせっせと抒情詩を書いていたんです」（新国 1974a: 92）と語っており、敗戦の経験が新国の価値観に影響を与えたことがわかる。これに対し、詩人の松井茂は次のように述べる。

敗戦によって、天皇中心の八紘一宇の世界で詩をつくっていたことがすべて転倒したことに大きなショックをうける。なぜなら、詩作の上で、自分の気持ちを言葉を使って正直にいいあらわしていたからで、人間不信、表現不信となる。（中略）結果、自意識の外側に素材を獲得することから詩を問い直す必要にせまられたのだ。（松井 2009: 41）

1955 年の『氷河』10 号で新国が発表した《空間断面》（図 3-2）では、文字を空間へと散らし、それぞれの語を独立させた。この詩では漢字の「天」が 4 文字、「火」「矢」「海」「錐」がそれぞれ 1 文字、カタカナで書かれた「パスカル」という字が配置されている。「パスカル」以外は文字列を成しておらず、個々の漢字は画面上で独立する。新国はこの詩に関して「この作品は従来の伝統詩のように読まれるものではなく、どこから読んでも、またどう考えてもよいのであり、むしろ読むよりは、より自由な心で「見る」「眺める」ものと考えていただきたい」（新国 2008: 17）と付け加えている。抒情詩から空白や改行、記号などを効果的に取り込む詩作へ、そして線行に沿うという従来の規格より離れ、言葉は空間へと解き放たれる。

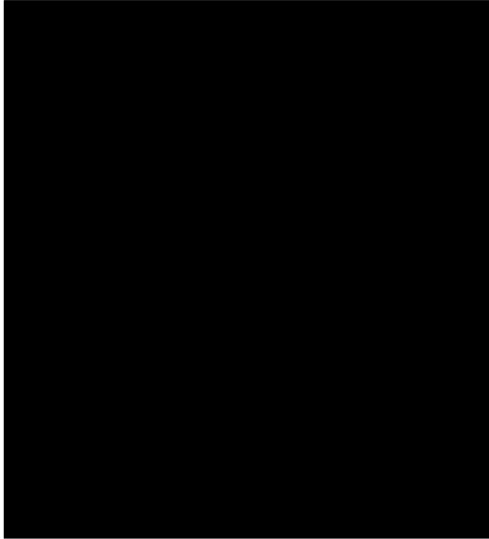


図 3-2 新国誠一《空間断面》1955 年

(出典)新国 2008: 19

1960 年には、『氷河』を脱退し、『文芸東北』の同人となる。新国は『文芸東北』で、コラージュと漢字を組み合わせた《Diveltimento.Y》(図 3-3)を発表する。Diveltimento は嬉遊曲と訳され、明るく楽しげで軽快な器楽曲を意味する。「生」「鉄」「空」「尻」などの断片的な文字列が繰り返されている。同じ漢字を反復させる手法は後に新国の作品で採用されるが、この作品では漢字の種類も多く、写真のコラージュが加わっていることで絵画性を伴っており、新国の作品のなかでは異質である。ページ下部に大きく配された矢印によって視線が大まかに誘導されるも、個々の文字を見るにつれ、視線は四方に散っていく。

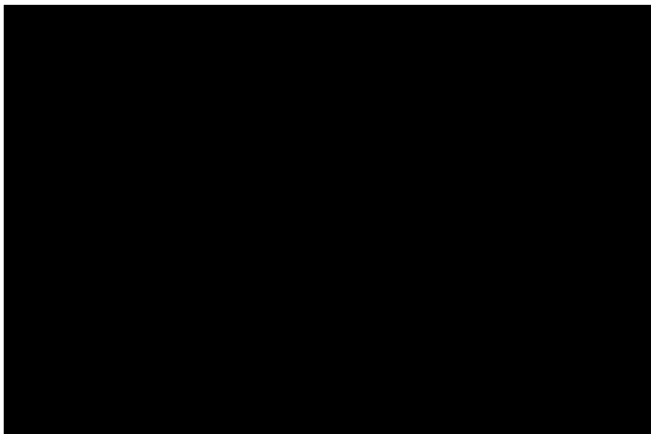


図 3-3 新国誠一《Diveltimento.Y》1961 年

(出典)新国 2008: 38-39

また、『文芸東北』では、漢字を使わず音声を素材とした《作品ア》が掲載される。冒頭は「ア」の単音に始まり、「ほそいア」「えぐられるア」「アはほそながくなつてしまつた」「にむすびつくア」というように改行ごとに「ア」を形容し続ける詩である。49 行で成り、最終行は冒頭と同様

「ア」の単音のみで締められる。1959年1月に刊行された雑誌『音楽芸術』の評論で、新国がどのように音を捉えていたかがわかる。

歌うことを止めた音楽は、「音」そのものの存在にこれまでにない音楽美を発見したのであります。つまり、「音」のひとつひとつがもっているヒビキ、色、匂いといったものが音楽の目的になり変わったのです。従来まで音素材は音楽の手段でしかなかったのですが、もはや手段は目的そのものとなつたのであります。(新国 1959: 142)

現代音楽について書かれた評論であるので、詩について書かれたわけではないが、この評論より新国が音を素材として捉えていたことが伺える。美術と音楽という違いはあるけれども、このような捉え方は最小限の造形要素その存在自体を示そうとしたマックス・ビルの「具体芸術」の思想に通ずるものである。文は個々の語に分解でき、語はひとつひとつの文字に分解できる。そして文字は「形」「音」「意味」の要素から成るが、表音文字であるカタカナには意味はないため「形」と「音」の2つの要素に分解できよう。「ア」というカタカナがもつ「形」と「音」そのものの存在が強調される特徴をもつのが《作品ア》だといえるだろう。また「ア」以外の文字が全てひらがなであることが、その特質を対比的に浮かび上がらせる。「ア」は繰り返し形容され続けることで、モノへと純化されていく。結果、冒頭の「ア」に比べ、読後の末尾「ア」の物質性は増しているように感じられ、その印象は異なる。

3-1-2. 詩集『0音』

1962年に新国は上京し、その翌年1963年に詩集『0音』(図3-4)を300部限定で昭森社より刊行する。表紙や本文中のイラストレーションは画家である妻の新国喜代が担当している。新国の生前に発行された唯一の詩集であった。

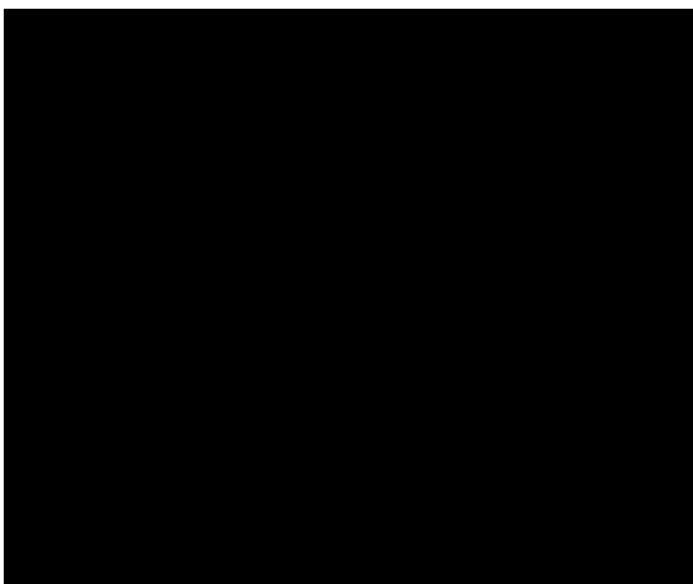


図3-4 新国誠一『0音』表紙 1963年

(出典)新国 2008: 182

視覚的に文字を配置した象形詩とひらがな、カタカナ、数字、記号で構成される象音詩の2部構成となっている。象形詩が9篇、象音詩が12篇掲載されている。この象形詩と象音詩という名称は、新国自身の造語である。『0音』に掲載された詩の草稿は、全て仙台いた時のもので、まだ新国が国際的な具体詩運動と接続する以前に練られたものである。後に新国は那珂太郎との対談のなかで、『0音』を出した当時、国外の具体詩運動に関する知識はあったかと那珂に問われた際、「知識はなかったです。私なりのものだけで。(中略)あの当時には、具体とか、コンクリートという言葉は夢にも思いつかなかったですね」(新国 1974b: 4)と返答している。新国は『0音』巻末にある「NOTE」と題された詩論のなかで、象形詩について「視覚的な場から、漢字のもつ象徴性を極限のユニットとして、モチーフを発展させたもので、詩的空間と時間をこえようと意図した」(新国 1963: 44)、象音詩について「あるがままのことばの機能によることばの(特に音としての)ヒビキとリズムの連鎖反応、ことばがモノそのものとして自からうごきだす偶意性をモチーフとする」(新国 1963: 44)と説明している。

象形詩では、文字が画面上に自由に散らされている。『0音』はオフセットで印刷され、象形詩は写真植字を切り貼りして作られた(金澤 2009a: 19)。印刷技術が向上したことにより、個々の文字サイズが変更され、平体や長体を使い分けられ、所々傾きも加えられている。このような文字操作は『死刑宣告』では見られなかった。活字のボディによって文字の大きさは定められるため、文字を縦や横に引き伸ばすといった変形ができない。また、『死刑宣告』には文字を90度あるいは180度回転させた箇所があるが、『0音』で配置された文字のような微妙な傾きを活版印刷で再現することはできない。写真植字を用いて制作された象形詩は、より線行から解放されたといえるだろう。漢字、アルファベット、カタカナ、数字が使用されているが、詩のほとんどを漢字が占めており、空間のなかで個々の文字は独立している。主に明朝体が使われているが、ゴシック体が配置されている箇所もある。全ての象形詩は線行を成していない。例外として《空間断面》で配置されている「マリリン・モンロー」というカタカナで組まれた固有名詞が唯一線行に組まれている。

例えば、《子供の城》(図3-5)では「箱」という漢字が右中央に正体で大きく配置されているのに対し、大小さまざまにあらゆる角度に傾けられたその他の文字が画面全体に散らされている。「犬」「歌」「鳥」「星」「笑」「母」などの漢字だけでなく、「5」「8」という数字も配置されている。この詩を構成する文字数は全35字あり、それぞれの文字は重複することがない。箱を起点にさまざまな文字が画面全体に展開される様は、タイトルが示すように子供がおもちゃ箱をひっくり返したようである。

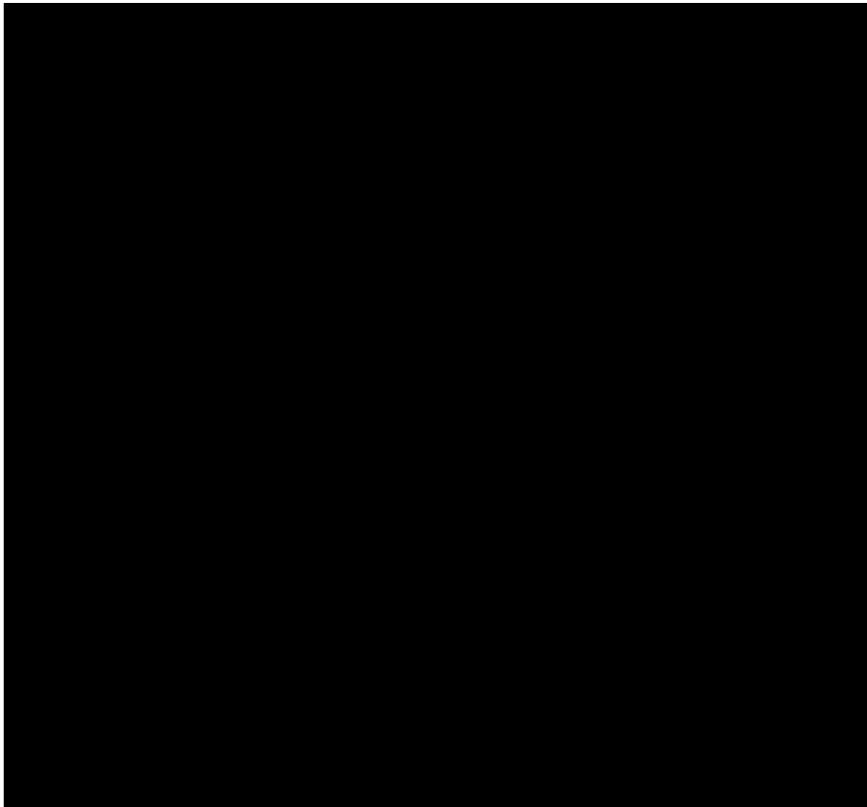


図 3-5 新国誠一《子供の城》1963 年⁵⁾

(出典)新国 2008: 57

その他の象形詩も見てみよう。《雲と空の調和について》(図 3-6) は《子供の城》と同様に画面全体に文字を散らしているものの、傾けられた文字はほとんどなく、かすかに傾けられたものがあるのみで、全体は落ち着いた印象である。使用文字も「流」「止」「浮」の 3 種のみで、その内訳は「流」が 16 字、「止」が 8 字、「浮」が 1 字である。画面右に「流」が、画面左に「止」が集中しており、「流」の領域に若干の「止」の侵入が見られる。「浮」は画面上部に 1 字のみ配置されている。地上の空気が上昇気流に乗り、冷やされ、雲ができる。3 種の限られた漢字の配置によって空気の流れを視覚化している。



図 3-6 新国誠一《雲と空の調和について》1963 年

(出典)新国 2008: 65

《湖を》(図 3-7) では、4 種の漢字をそれぞれ 1 文字ずつ使用している。上部に「林」「女」「冬」の漢字が平体で、中央下部に「針」が長体で配置されている。使用文字が少ないことから、その印象は静かである。「針」は冬の湖に足先をつけた時の突き刺さるような冷たさであろうか。あるいは「針」のもつ繊細さから、傷ついた女性の心象風景を比喩的に表現した詩としても受け取れる。

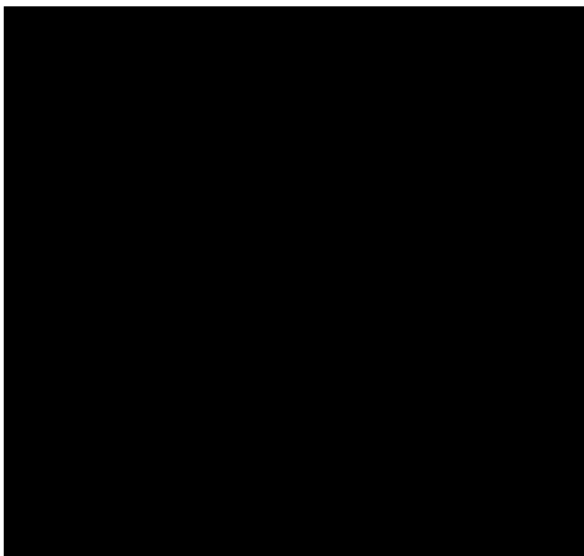


図 3-7 新国誠一《湖を》1963 年

(出典)新国 2008: 61

3-1-3. 「ASA」設立後

『0音』を出版した翌年の1964年、新国は藤富保男と芸術研究協会 Association of Study of Arts (ASA) を発足し、具体詩の実験と研究を目的に活動する。ASAは、国内外の具体詩を紹介する機関紙『ASA』を1965年から1974年までの間に7号を発刊し、日本とドイツとブラジルの作家で構成された「具体詩展」の開催や、アロルド・デ・カンポス (Haroldo de Campos) の詩篇『屈辱通行』を翻訳刊行するなど、日本における具体詩運動を牽引していく。

1964年に藤富の紹介によって東京のブラジル大使館に文化担当官として赴任していたノイガンドレス⁶⁾の詩人であり作曲家であったルイス・カルロス・ヴィニョーレス (Luiz Carlos Lessa Vinholes) と出会う。ヴィニョーレスとの出会いが新国にとって海外の具体詩運動との接点となった。ヴィニョーレスの勧めで、新国はフランスの具体詩作家であるピエール・ガルニエ (Pierre Garnier) に『0音』を送った。以降、2人の交流は盛んになる。1965年、新国はガルニエと互いに草案を交換して起草した「第3回空間主義宣言書」を発表する。その翌年、新国とガルニエと共同で『日仏詩集』をパリで刊行する。『日仏詩集』に掲載された作品は複数人で詠む連歌のように、日本とフランスを交互に原稿を郵送し合うことで制作された。《プロメテウスの火》は『日仏詩集』に掲載された作品(図3-8)で、ガルニエが記した空や天を意味するフランス語の ciel と新国が記した「火」が互いに反復し続ける。この詩に見られるように ASA 時代の新国は同じ文字を繰り返し配置する手法をとることが多い。この時期にグリッド状に漢字を反復させる作品が生まれている。

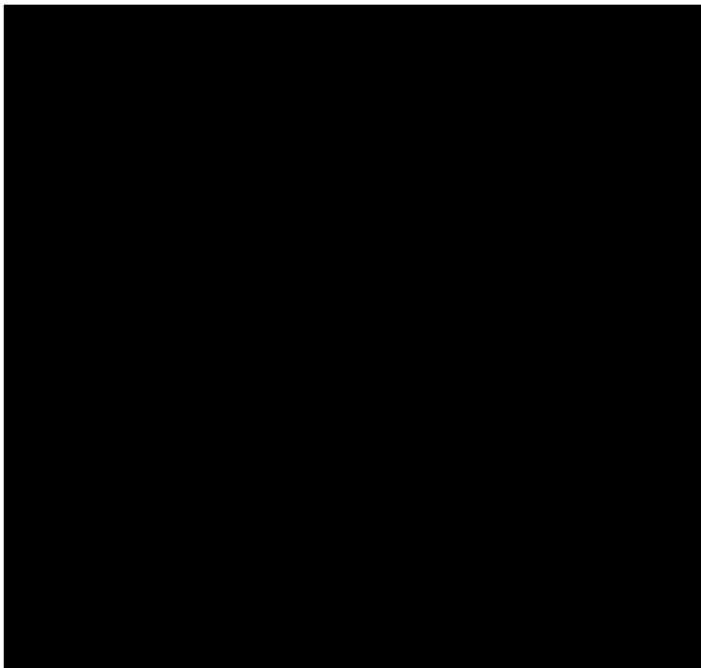


図3-8 新国誠一・ピエール・ガルニエ《プロメテウスの火》1966年
(出典)新国 2008: 113

1967年には、海外の主要な作品集や詩誌⁷⁾に作品が掲載され、海外から注目が集まり始める。それ以降、海外からの依頼が増え、度々海外での展覧会に作品を出品していく。1974年には、生前の新国にとって唯一の個展である「SEIICHI NIIKUNI: Visual poems」がロンドンのホワイトチ

ヤペル・アートギャラリーで開催された。

1977年、東京の自宅で急死する。享年52歳であった。翌年、ASAより『新国誠一詩集』⁸⁾が刊行された。

3-2. 先行研究 建島哲「矩形の聖域 新国誠一試論」

建島哲は、「それは頁なのか、あるいは一枚のプレートなのか」(建島 2008:202)と問い、新国の詩が「頁」でもあり、かつ「画面」でもありうるという、その相反した両義性について考察する。なおこの論考のなかで建島が用いる「視覚詩」という語は、『0音』に掲載された象形詩と国外の具体詩運動合流以降の新国の具体詩両方を含んだもので、何らかの視覚性をもった詩の総称として考えてよいだろう。

彼の視覚詩の“空間、の多くは“画面、として受け取ることが可能なのである。自立したフィールドとしての詩の頁が避けがたく美術の領域に接していることを私たちは認めざるをえない。新国の栄光は、視覚詩の両義性はついに解消しえないものであるという宿命を、詩人としての極限的な実践によって顕在化させたという点にこそある。(建島 2008: 203)

この考察の対象として建島は1963年に出版された『0音』に収められている象形詩の《空間断面》(図3-9)を挙げる。前節(23頁)で紹介したように、《空間断面》は1955年に『氷河』10号に初出されたものであった。『0音』に掲載されている《空間断面》はオフセット印刷によって大小の活字を用いるなど、文字操作の工夫によって『氷河』10号に掲載されたものが新たに作り直されている。また、「矢」という文字が用いられておらず、「パスカル」が「マリリン・モンロー」という文字列に置き換えられており、若干の変更がある。



図3-9 新国誠一《空間断面》1963年
(出典)新国 2008: 67

『0音』巻末の「NOTE」のなかで、新国は象形詩について「作品を読む場合には、音読すること」（新国 1963: 44）と示している。《空間断面》は大小の文字の分散的な配置によって空間を意識させる構成となっており、また文字同士に間隔を置くことでゆったりとした韻律的な空間を備えていると建島は指摘した上で、新国の「音読」の指示に対して、次のように考察する。

象形詩＝視覚詩の頁を頁たらしめているのは、その空間が一望可能なものでありながらも、なお読まれるべきものに留まっているという前提である。しかしもしそれが線行の折り返しで記されているならば、たとえ切り離された頁を目にしている場合でも、私たちは文字に頁に書物という階層的なセリーを想起せざるをえない。頁の背後には常に見えない書物（なぜなら目の前で読まれるべきものは書物ではなく常に頁なのだから）が控えているのである。新国は『0音』において一望性と可読性を共存させようとしたといってもよい。あえて音読せよという指示がなされなければならなかったのは、そのためである。（建島 2008: 205）

続けて、建島は新国が1966年に発表した《川または州》（図3-10）を挙げて、頁と文字の関係について考察する。

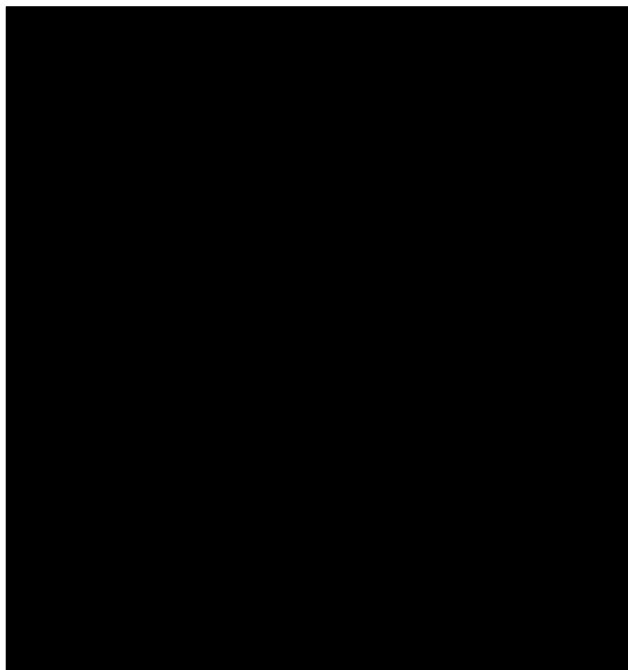


図3-10 新国誠一《川または州》1966年

（出典）新国 2008: 107

この詩は、「川」と「州」の字がグリッド上に並列されており、右上から左下にかけての対角線に沿って、領域が二分されている。建島は白川静の『字統』より、「州」は川の中のデルタ状の地形を象った字であるという説明を引用し、「川」と「州」のそれぞれの意味と字形が相互的に関連していることに注目する。

視覚上の差異と意味の差異はまったく別個の原理で生成されているにもかかわらず、川と州

という関連した象形文字の選択によって、矩形のフィールドでは同時に一つのこととして受容したかのような錯覚を私たちに抱かせずにはおかない。整然としたミニマルな空間に、このナンセンスといえはナンセンスな仕組みが、視覚的な優美さと若干ユーモラスでもある意味の温もりを当分に宿らせているといってもよい。(建畠 2008: 208)

加えて、《川または州》の碁盤上におかれた文字構成に注目する。建畠によれば、文字列という習慣化されたシステムを極端化したのがこの碁盤の目なのだという。この文字構成は縦方向と横方向、一般的な線行に沿った読みへと私たちに誘導するが、一方で「見る」という視線を同時に要求する。

文字の密集した塊は、面としても認識されざるをえない。グリッドの構造は、その面を均質のものとして支配する。そこでは線行を追うのではなく、全体視の眼差しが要請される。その一望性を、読めてしまう個別の文字とその線行性が妨害する。読める文字の誘因力は強く、しかし面の存在の力も優位性を譲ろうとしない。結果として私たちは全体視と部分視、サイマルテーニアス(同時的)な面の広がりとシークエンシャル(継起的)な文字のありようとの挟撃にあつて、視線を落ち着かせることができないのだ。

グリッドによる空間の制御とは、実のところは抑圧による解放なのである。グリッドの均質性によって視線の働きはかえってアナーキーなものにならざるをえない。(中略) 絶えざる視線の運動は、矩形のフィールドに端正なたたずまいを維持したままに、揺らぎの感覚をはらませ、それを空間として賦活するのである。(建畠 2008: 208-209)

《川または州》は2種類の漢字を規則正しく、ほぼ正方形上に並列させた厳格な構成となっている。決まった順序はないものの、縦と横という日本語特有の線行に沿った読みへと誘導する。一般的なテキストに比較すると自由度の高い読書空間といえるだろう。一方で、「川」と「州」という基本構造の似た形態の文字が、グリッド上に均質に置かれることによって、全ての文字は等価となり、読みの自由度をさらに高める。また、ここで配置された文字が、ひらがなやアルファベット、あるいは漢字とひらがなカタカナの複合体でなく、漢字のみで構成されたことも重要な点であろう。例えば、そこに格助詞や動詞が挿入されたり、表音文字のみで構成された場合、語順が生まれて一定の方向性が決まってしまう。一方で、漢字のみで構成された空間は、個々の漢字はその表意性により空間において独立するうえに、隣接する文字と接続する。漢字を用いた整然としたグリッドの構成は読者の視線を多方向的に移動させるといえる。

3-3. 織物としての具体詩

《川または州》における線行の基底には、グリッドの構造があるということが建畠の考察からわかった。ここで注目したいのは、その線行における語と語の結びつきは、一般的な形式における結びつきとは異なるということである。私たちは普段文章を読む際、左から右へ、あるいは上から下へと線状に沿って読み進める。文は語の連続によって成り、その並びは属する言語体系によって決定される。つまり、ある意味を伝えるための語順はある程度決まっておき、その語順に沿って読まなければ示された意味を理解することはできない。私たちは言語体系における文法の

ルールに従って、示された語順で読む必要がある。一方で、新国の詩に文字列は見出せるものの、始点と終点がないため語順は不明確である。グリッド状に配置された文字は上下左右に均等な間隔で並べられており、文字同士の関係は等価となる。従来の形式のように左から右へ、または上から下へ読み進めることができるし、始点と終点がないことから、右から左へ、下から上へと反対方向に進むこともできる。そこに見出せるのは、横と縦に同時的、双方向的に流れる線行である。

線が絡み合うその構造は、糸と糸が交互に折り重なる織物の構造に近い。高安啓介は具体詩の構造について次のように述べている。

具体詩の制作において文字の集積は、文字を密集させて、模様をおりなして、織地をつくる操作である。(中略)文字の集積によって文字の織地をつくる造形上の長所は、点でもなく、線でもなく、面を生み出せるところである。詩は絵のようにという文句があるが、文字の集積によって、皮肉にも昔とは違った意味において、詩は絵のようになれるだろう。文字の織地は、使用される文字によって異なる模様をあらわすのであり、構成の産物でありながら、構成の素材にもなりうる。文字の織地はまた、文字の存在をありあり感じさせながら、文字の存在をまったく忘れさせもするので、作品における意味の浮き沈みを演出する。(高安 2017: 56)

文字はそれ自体が線の交差によって生み出される構成物である。その複数の線を宿した文字が集積されると、文字の形態や密度により、文字の織地にさまざまな模様が生まれる。高安の「文字の存在をありあり感じさせながら、文字の存在をまったく忘れさせる」という指摘は、前述した建畠の「サイマルテーニラス (同時的) な面の広がり」とシークエンシャル (継起的) な文字のありようとの挟撃」という考察に繋がる。上の引用で述べられているように、高安は具体詩を文字の織地として捉え、その典型として新国の作品を挙げている。たしかに《川または州》のようなグリッド状に漢字を配置した新国の詩は、規則的に糸が交差し模様を成す織物の構造と近く一致する。新国の詩を織物として観察した場合、そこにどのような詩性を見出せるだろうか。

ここで織物と文字の関係について考えるために、小林康夫の「テキスト」という言葉についての説明を取り上げたい。

テキストという言葉は、「織物」(テクスチャー/テキスタイル)と語源を同じくする。縦糸と横糸によって織られる「織物」と同様に、テキストも連辞 (syntagm) と範列 (paradigm) によって織られる物質的な意味生産物である。(小林 2012: 907)

連辞とは、文を作るための語と語の線行的な結びつきであり、語同士の対比によって、個々の語の意味や機能を決定する関係のことをいう。一方、範列とは、共通の特徴をもった代替可能な語同士の潜在的な関係を意味する。

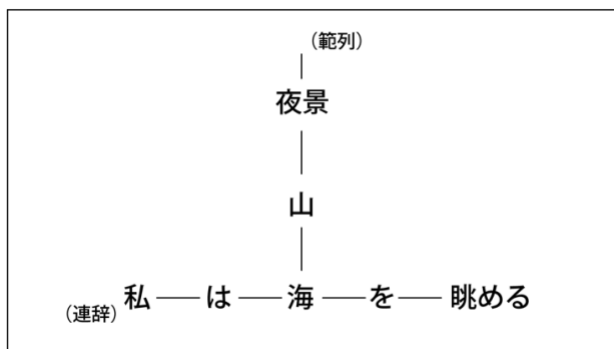


図 3-11 連辞と範列

(出典) 筆者作成

例えば「私は海を眺める」(図 3-11)という文において、「私」「は」「海」「を」「眺める」という主語や格助詞、動詞などの結びつきが連辞であり、「空」や「山」「夜景」などの語が「海」との代替可能な記号関係にあることを範列という。連辞と範列という不可視の横糸と縦糸により、私たちは無限の候補から語を選択して組み合わせ、テキストを生み出している。

一方で新国のグリッドを使った作品には連辞と範列というテキストの原理はない。それぞれの文字が主語や動詞といった明確の役割をもっているわけではない。また、仮に範列で示したように「川」を「河」に、「州」を「陸」といったように近い意味をもつ他の記号に置き換えても、新国が意図した詩性を再生させることは難しいだろう。新国は漢字そのものの構造を作品の主題としており、「川」と「州」は意味において関連する。さらに、「州」の字は「川」の構造に由来しており、それらを代替できる記号はないといえる。

しかし、テキストという言葉が、テクスチャーやテキスタイルと同じく「織物」を語源とすることを考えると、本来のテキストとは異なった、視覚的なテキストの存在が浮かび上がってくる。新国のグリッド詩を、「織物」そのものとして捉えてみる。そこには連辞と範列とは異なる横糸と縦糸が存在し、二次元空間に配置された文字における繋がりがあがる。新国の詩の文字配列を可視化された横糸と縦糸による即物的な絡み合いとして分析したい。



図 3-12 新国誠一《戀》1968 年

(出典)新国 2008: 119

《戀》(図 3-12)は、「恋」の旧字体である「戀」をテーマにしている。《川または州》のように方形のなかを文字が満たす配置ではなく、縦と横の文字列が十字を描く構造になっている。1本の縦糸と1本の横糸が交差する織物の基本構造としてこの詩を捉えることができる。「戀」の字の構成要素である2つの「糸」と「言」「心」が「戀」を分解するように中心から四方向に文字列を伸ばすような構図である。明朝体の「糸」が22字、「言」が10字、「心」が11字使われている。一見、マス目に合わせて組まれているようだが、実際は「心」の字のサイズは中心から外に向かって徐々に小さくなっており、「糸」という字はサイズが一定ではない。全ての字間はかなり詰められている。活版印刷を用いた場合、漢字を分解することはできず、字詰めにも限度がある。『0音』に掲載されている象形詩のように文字は不規則に分散されておらず、《戀》では文字は規則正しく配置されているように見えるが、細部を観察することで写真植字だからこそできた文字操作を行ったことがわかる。

中心から四方に伸ばすような構図であると述べたが、一方で新国の詩は前述したように文字列の方向性を規定しているわけではない。多方向的に読めるための語順はないといえる。仮に「糸」「言」「糸」「心」の字がそれぞれ上下左右より中心に向かうという前述とは逆方向の読みを進めていくと、「戀」の字の構造を分解するというより、「糸」「言」「糸」「心」のそれぞれの文字列が組み合った結果として「戀」の字が浮かび上がってくる。逆方向からも読めるということが、線行を追う眼差しだけでなく面を見出す眼差しを生みだしている。

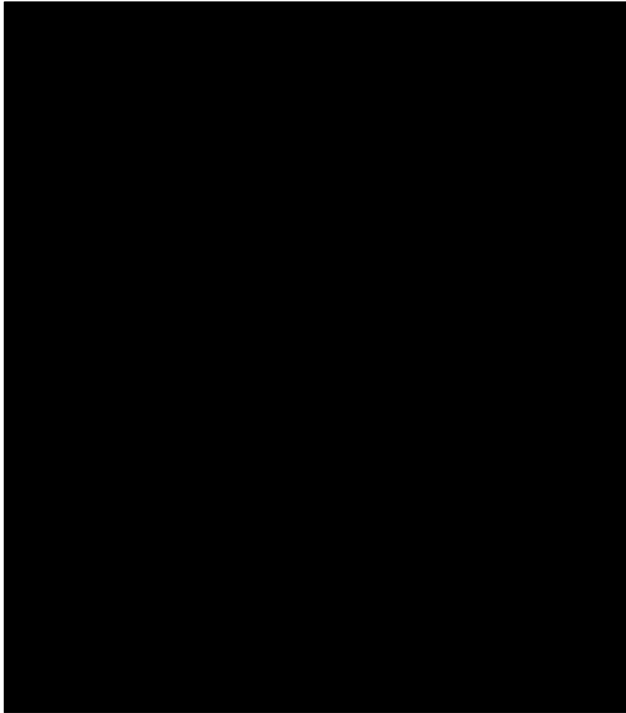


図 3-13 新国誠一《闇》1966 年

(出典)新国 2008: 110

そのような観点から見れば、《闇》(図 3-13)という作品は《戀》に比べ用いる糸が増え、絡み合う領域が拡大している。中心を帯のように伸びる「闇」が画面を上下に分割する。上部は「門」、下部は「音」が占める。堅牢な「門」の先に広がる「闇」が想起される。「音」という字は中心部から下部に向かい文字サイズが縮小していき、そのグラデーションが静けさをより深くする。「闇」を「門」と「音」に分解し、字の成り立ちを視覚化しているように捉えることができる。また、それぞれの漢字の読みに注目すると「モン」「アン」「オン」と韻を踏んでいることがわかる。《戀》とは違い、方形全体を文字が満たしていることから、画面全体に縦糸と横糸が織り合っているように見えるけれども、「音」という漢字が並ぶ作品下部では縦糸の流れが強調されている。文字サイズは「音」だけがその他の文字サイズより小さい。「闇」の漢字の構成要素としての「音」のサイズが画面下部に広がる「音」にも適用された結果である。さらに「闇」「門」の左右の間隔が「音」にも適用されているため、「音」の上下と左右の間隔は一定ではない。字間の狭い上下の流れが意識され、「音」は縦糸のみの文字列で構成されていると捉えることができる。また、この詩を注意深く観察すると、中心の縦 2 行を隔てる字間が、その他の空きよりかすかに広いことに気づく。閉じられた「門」が開放される潜在性を新国が意識していたことがわかる。横糸は「門」と「闇」の領域に流れるも、この字間により中心でその糸は中断されている。そうした見方をすると、この詩は中心から左右に裂かれ、織り部分から糸が垂れ下がるのれんのような構造として捉えることができる。それは「闇」の深い静けさだけでなく、堅牢な「門」の先にあるかもしれない閉ざされた世界を想像させる。

テキストの背後に潜在する不可視の織物としてではなく、可視化された物質的な織物として新国の詩を観察することで、文字同士の関係性がより強く浮かび上がる。それは従来の連辞と範列によるテキストではなく、読者の多方向的な視線の移動によって織られる有形のテキストなのだ。

3-4. 《日比谷》の多焦点性とグリッド詩の多方向性

《日比谷》には多焦点性が、新国のグリッド詩には多方向性が、それぞれの詩性に強く影響を与えていると筆者は考える。

《日比谷》では、統語的に並んだ詩句が線行を維持していた。しかし、大小の文字サイズや異なる書体の使い分けによって、読者の視線を多焦点的に移動させ、新たな文脈を立ち上がらせた。ゴシック体の「彼は行く」と明朝体の「彼は行く」によって生まれる重層的な意味は、まさに隣接する詩句を飛び越して「彼は行く」という詩句同士が多焦点的に結びつくことによって生まれる。決して《日比谷》に多方向性がないわけではない。「高く」という単語が連続した線行は、逆方向に読むことで地から天に向かっていくような自己言及的な造形が浮かび上がってくる。しかし、それ以上に縦組みの線行における順序を左右に揺さぶっていく多焦点的な構造が、《日比谷》の特質であろう。

一方、本章で見てきたように新国のグリッド詩の特質は多方向的な構造だといえるだろう。マス目を積み上げるように個々の文字を均等に配置し等価にすることで、多方向的な結びつきが生まれる。それが織物に類似した構造を生んだ。一方、ここにも多焦点性がないわけではない。新国のグリッド詩における多焦点性は同じ漢字で構成された領域を移動する点にあると考える。例えば、《川または州》では「川」の集合と「州」の集合をそれぞれ別の領域として見なし、領域から領域へ視線を移動させることで多焦点的な繋がりが生まれていく。《闇》では「門」「闇」「音」の領域をそれぞれひとかたまりとして見る視線へと誘導される。新国のグリッド詩における多焦点性は同一の文字がグループ化されることに起因する。しかし、本章で見てきたように新国のグリッド詩はそのような多焦点性以上に、多方向に開かれた隣接し合う漢字が結びつき、可逆的な線行が構成され、面が生まれるという流れに独自の詩性を発見することができた。

ここから導きだせるのは、不均一な構成には多焦点性が、均一な構成においては多方向性がそれぞれ強調される点であろう。視覚詩において多焦点性と多方向性は決して相反するものではない。しかし、筆者が日本語を用いた多くの視覚詩を見てきたなかで、多焦点的な構造と多方向的な構造を強く表しているのが、萩原恭次郎の《日比谷》であり、新国のグリッド詩であった。以降の章では、自作について詳述しながら、《日比谷》と新国のグリッド詩との比較も交えて視覚詩における多方向性と多焦点性について、さらに考察していきたい。

第4章 漢字の集積と図像

この章では筆者が2018年に東京藝術大学大学美術館で発表した作品《キ》について述べる。作品に用いた「木」と「気」という漢字に注目したきっかけや発音との関係、文字の集積によって形象を描く作業、形象と音と意味の相互作用について述べ、この作品における多方向性と多焦点性について考察する。

4-1. 《キ》の概要

《キ》(図4-1, 図4-2, 図4-3)は、2018年1月28日から2月3日まで東京藝術大学大学美術館で行われた「東京藝術大学 卒業・修了作品展」で発表した筆者の修士課程の修了作品である。31種の「キ」と発音する漢字を用いて、コンピュータ上で222816字の漢字を集積させて山々の風景を描いた。サイズがおよそ10級から100級の明朝体、ゴシック体、筆文字書体、教科書体などあらゆる書体を混成させて配置している。そのデータを、ジェッソとアクリル絵具で下地処理を施した縦3880mm横3900mmの木製パネルにUVインクで転写している。この木製パネルの支持体はF120号(縦1940mm横1300mm)の木製パネル6枚をボルトで繋ぎあわせたものである。



図4-1 《キ》2018年

(出典)筆者撮影

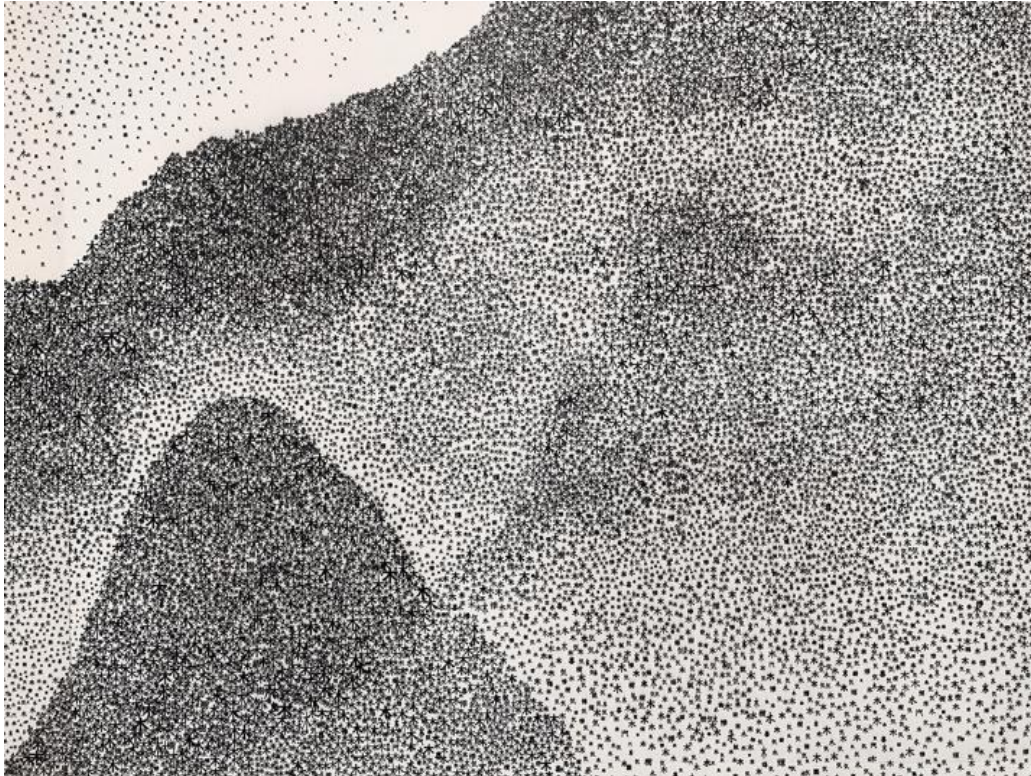


图 4-2 《キ》部分写真

(出典) 筆者撮影

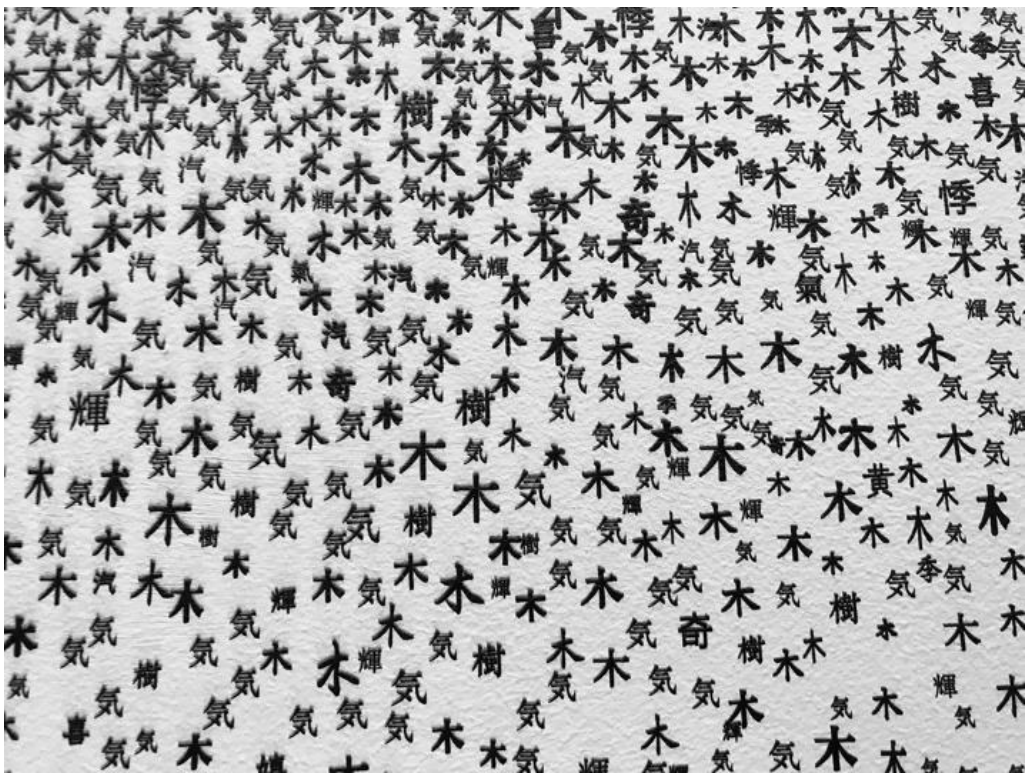


图 4-3 《キ》部分写真

(出典) 筆者撮影

4-2. 使用漢字について

この作品の着想のきっかけとして、「キ」という漢字の発音があった。筆者は、1つの発音に複数の漢字を当てはめることのできる日本語の特性に興味をもった。「木」と「気」という漢字の発音が訓読みと音読みの違いはあれども共に「キ」であることに注目し、1つの発音に複数の意味が重なり合うイメージから東アジアの絵画芸術において頻繁に描かれてきた山々の風景へとモチーフを発展させた。この節では使用漢字を振り返ることで、同じ発音ながらも個々の漢字がどのような作用を持っていたのか考察したい。

4-2-1. 「木」の増殖性

「木」の漢字は、その形象が示すように幹とそこから伸びる枝葉が表されており、樹木の象形文字であることがわかる。一方、「木」が左右に2つ組み合った「林」という漢字は木が2本並んだ状態を表す象形ではなく、「林立」という語が示すように木が数多く集まった場を表す会意文字である。さらに3つの「木」が組み合うと「森」という会意文字になる。これは「林」と同様に多くの木が集まっている様子を表しているが、「林」よりもさらに数多くの木々が群生するイメージが浮かぶ。白川静は『字統』で「森」の漢字について「古代には大樹林が各所にあり、人跡未踏のところが多く、そこには神が住み、神秘があった。〔万葉集〕では「神社」を「もり」とよんでいる」（白川 2007:491）と解説しており、木の集合体という物質的な現象を超えた畏怖の眼差しが森に向けられていたことがわかる。

筆者は《キ》で大量の「木」の漢字を使用しているが、それ以前に「木」「林」「森」の漢字いずれかを視覚的に反復させた作品を発表した幾人かの作家がいる。例えば、グラフィックデザイナーの山城隆一（1920-1997）は、1954年に「森」「林」の字を集積させた《森・林》（図4-4）を制作している。新国誠一は1973年に《淋し》（図4-5）で「林」をグリッド上に大量に反復させることで、14行目の左端に1つだけ配置した「シ」を強調させている。

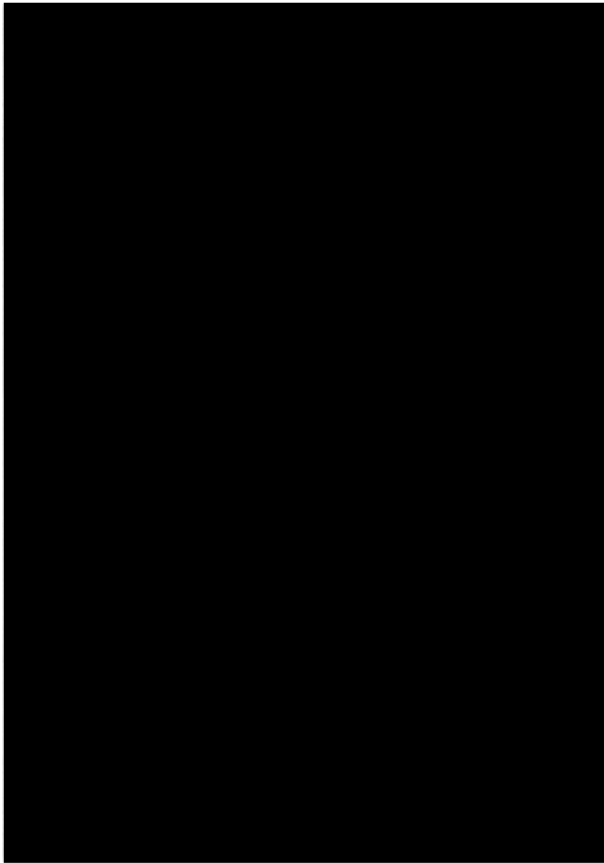


図 4-4 山城隆一《森・林》1954 年
(出典)山城 1997: 57

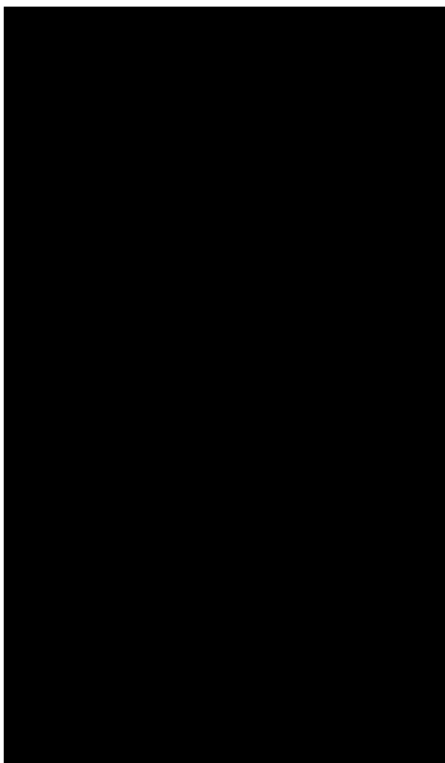


図 4-5 新国誠一《淋し》1973 年
(出典)新国 2008: 165

また、イタリアのデザイナー、ブルーノ・ムナーリ Bruno Munari (1907-1998) も漢字への興味から、1993年に複数の「木」の漢字を重ねたカリグラフィ作品《木々》(図4-6)を残した。ムナーリはこの創作に関して次のように述べている。

もし私がきれいにそろった黒い字ではなく、テクスチャ化した黒い字を書いたらどうなるでしょうか。画一的な字ではなく木の葉のように明暗に富んだ字だったら？漠然とした木ではなく、必然的に葉を想像し、その木が頭に浮かぶのではないのでしょうか。このような文字の世界、“イメージと詩の領分”に入り込むと、ぶち模様のプラタナスや白樺、ボロボロに切れた葉を持つユウカリ、または悪天候で倒された木、枯れかけた木、やたらにはびこる木などが見る人の頭に思い浮かんでくるのではないのでしょうか。そして私たちはここにコミュニケーションを豊かにするもう一つの可能性を手に行っていることに気がつきます。(ムナーリ 1995: 5)

ムナーリは「木」の漢字にさまざまなテクスチャーを加えることによって、それぞれの「木」に個性を与えたといえるだろう。ムナーリの作品は活字を二次元空間に展開した新国や山城の作品とは異なり、作者の手癖を活かす書の領域に近いものである。そこにはテクスチャーを活かすことでそれぞれの文字を区別する作業が浮かび上がる。

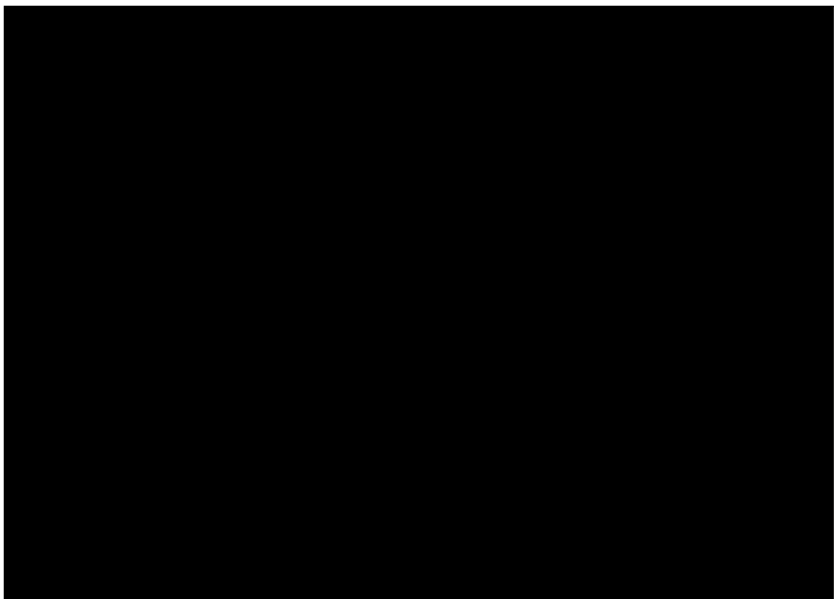


図4-6 ブルーノ・ムナーリ 《木々》1993年

(出典)ムナーリ 2018: 276

筆者は《キ》の作品を制作する以前に、「木」の漢字を用いた作品を制作している。2014年に制作した《字景》(図4-7)と名付けた作品で、歌川広重の浮世絵《東海道五十三次》の風景を漢字で描いたものだ。《東海道五十三次》は東海道の53の宿場と起点の日本橋、終点の京都・三条大橋を含めた全55の風景が描かれており、筆者はこれらの風景を漢字で描き、アートブック(サイズ:縦210mm横297mm、ページ数:114)とした。《東海道五十三次》には数多くの木々が描かれて

いるが、《字景》ではその部分を「木」の文字を集積させて写し取っている。使用文字は「木」だけに限らないが、ムナーリの作品と同様に文字にテクスチャーを加えている。紙に鉛筆で書いた文字をコンピュータに取り込み、画像編集ソフトの Photoshop で紙と鉛筆で加えたテクスチャーを強調する処理を加えて作成した。

もう1つは《木》(図4-9)という作品で、「木」の漢字の集積のみで山々の連なりを描いたプリント作品である。この作品も鉛筆で描いた「木」の集積による山々をスキャンし、《字景》と同様にコンピュータ上でテクスチャーを強調させ、大判用紙(縦730mm 横1030mm)にモノクロ出力したものである。

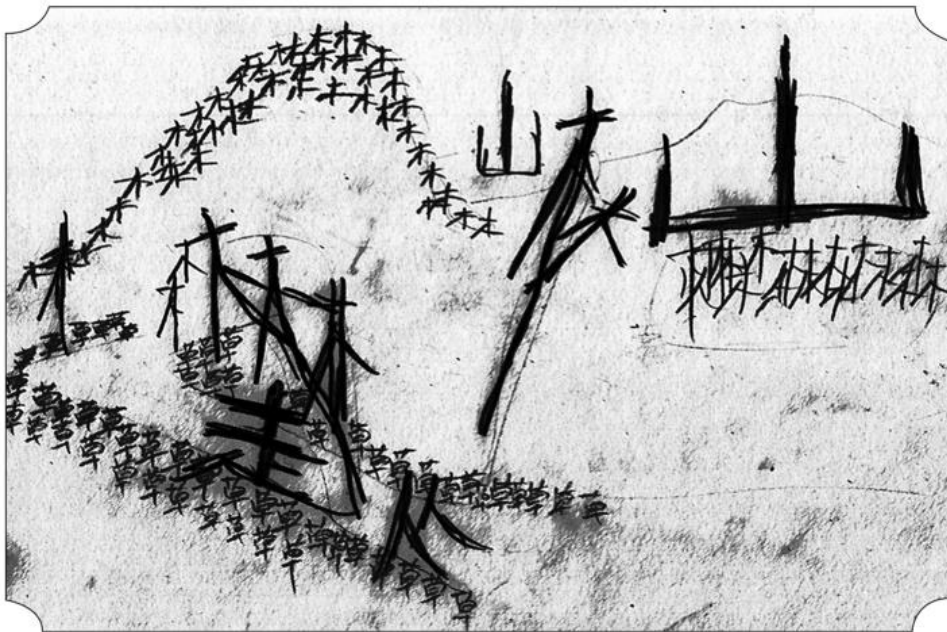


図4-7 《字景》平塚 2014年

(出典)筆者作成

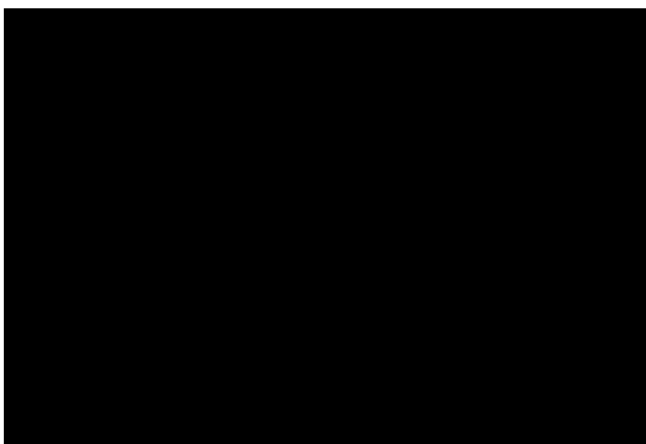


図4-8 歌川広重《東海道五十三次 平塚》1833-1834年

(出典) Wikimedia Commons

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tokaido07_Hiratsuka.jpg)

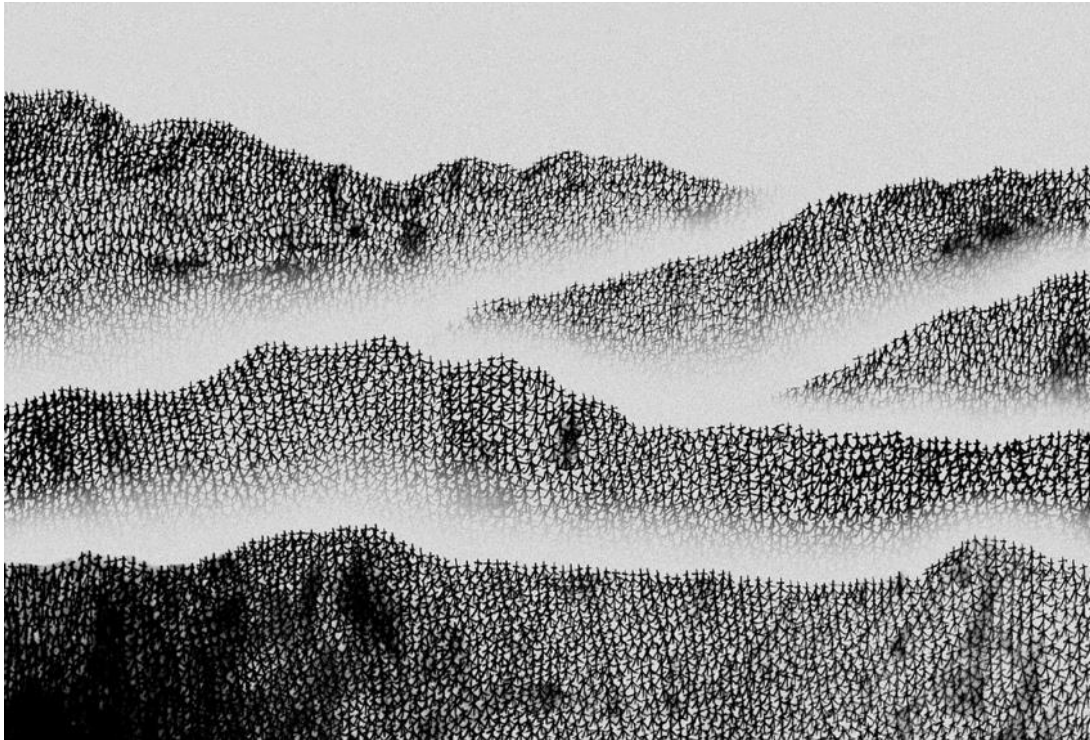


図 4-9 《木》 2015 年

(出典)筆者作成

これらの制作での気づきは「木」という漢字の増殖性である。「木」が2つ合わさって「林」、3つで「森」という漢字になるが、実際はそれ以上多くの木々を指し示す。しかし、「林」「森」という文字に限らず、1本の木の象形である「木」という字が複数反復されることでもこの増殖性は表現されるのではないかと考えた。「木」が4字、5字、6字と複数集まった場合、字数に応じた木々の本数を示すが、それと同時に「林」や「森」のように字数以上の木々の存在を暗に含めることができるのではないか。

「林」のように2つ同じ漢字を組み合わせる構成された漢字は理義字、「森」のように3つ同じ漢字を組み合わせる場合は品字様と呼ばれる。理義字、あるいは品字様の構造をもつ字は多岐にわたる。「木」が「林」と「森」を構成するように、同じ象形文字の会意によって理義字と品字様を構成する漢字の例としては「人」を組み合わせる「从」と「众」、「女」を組み合わせる「姁」「姁」、「日」を組み合わせる「田」「晶」、「車」を組み合わせる「轉」「轟」、「火」を組み合わせる「炎」「焱」、「犬」を組み合わせる「狀」「焱」がある。そのなかでも構成要素である象形文字の数の多さに起因した意味をもつ文字は「众」「轟」「炎」「焱」がある。「众」は「衆」の簡体字で、群衆を意味する。「轟」は群車が走る音を意味する(白川 2007: 332)。「炎」「焱」はともに火が盛んな様子を表す(白川 2007: 57, 60)。「林」と「森」のように構成要素である「木」を増殖させるような意味に当てはまるものとしては、「众」「炎」「焱」が当てはまるだろう。「轟」は「とどろく」と読むように、構成要素である「車」の数の多さと関係はするものの、そこから発生する音を意味している。また「众」は数多くの人が集まっているさまを表すため「森」のような増殖性をもつが、「人」の理義字である「从」は従うことを意味し、「人」の数の多さを示すものではない。「木」と「林」「森」の関係に近い組み合わせとして「火」と「炎」「焱」が挙げられる。しか

し、「炎」「焱」がともに読みが「ほのお」であり、意味としてどちらの字の方が火の規模が大きいかは定かではない。また、構成要素である「火」そのものが単数で表せるものではなく、不可算的な存在である。単数的に独立した意味をもち、2つ3つと組み合わせることで、段階的に元の象形文字を増殖させていく意味をもつ漢字として、「木」と「林」「森」の組み合わせが当てはまる。

《東海道五十三次》で描かれる森を筆者は「木」の集合体で写した。実際の森や山は、これらの作品に描かれた「木」の字数より数多くの木々が立ち茂っているはずで、その無数の木々を「木」の漢字によって全て写しとることは困難である。しかし、「木」の字が「林」や「森」という字を形作るように、「木」の字の集合は、森や山の無数の木々に対応する。自然を模した「木」の漢字の形象には、反復によって無限に広がる増殖性が内包されていると筆者は考える。

4-2-2. 「気」の流動

作品《木》では、「木」の漢字のみの集積で山々を描いた。一方で、修了制作の《キ》では「キ」という発音に注目したことが、《木》の漢字選択の基準と大きく異なる。「木」と「気」が1つの音で結びついたことで、共通の発音をもつその他の漢字へと意識が広がった。

「気」という漢字が心にとまったきっかけは、中国絵画について調べていた際に「気韻生動」という言葉を知ったことであった。「気韻生動」は、5世紀に南齊の画家謝赫(生没年不詳)による中国の芸術理論である『古画品録』で示された「絵画六法」という6つの規範において、筆頭に提示された言葉である。「絵画六法」の原文には次のようにある。

- 一、気韻生動是也。
- 二、骨法用筆是也。
- 三、応物象形是也。
- 四、随類賦彩是也。
- 五、経営位置是也。
- 六、伝移模写是也。

「気韻生動」はいきいきとしていること、「骨法用筆」は筆づかい、「応物象形」は形(物に応じて形をとる)、「随類賦彩」は色(種類に従って色をつける)、「経営位置」は構図、「伝移模写」は模写の技術をそれぞれ表す(宇佐美 2014: 42)。「画の六法」は中国絵画の基本原則として、千年以上の絵画史の発展に大きな影響を与えてきた。

松永拓己は古原宏伸と田中豊蔵の論を参考にして、気韻生動の時代展開における解釈を、次のようにまとめている。

南齊の謝赫の気韻生動は、画に表現された対象の生命、精神の意であり、真に生きているようだ、いきいきと描かれているということの意味する。本物のように描くこと、対象の気質や性格が描き出されていることを賛美している。(松永 2012: 194)

次に「気」は何であるかという問いについて考えてみたい。黒木賢一は「気」という言葉の表現を次の3つに分類している。

一つは心身に関することで、「病気」、「気分が良い」、「気色が悪い」、「気が晴れる」などの表現がある。二つは人間関係のことで、「気が合う」「気にさわる」「気が置けない」「気にかける」などの感覚的なものがある。三つは自然との関わりで「天気がいい」「気温が高い」「空気が悪い」「気化する」などと表現されている。(黒木 2006: 91)

人間の心身の内部には気が存在し、また他者とのあいだにも気は生まれる。だが、その他者は人間だけとは限らない。人と自然の交流のなかでも気は発生する。あらゆる事象のあいだを気は流動している。ここに宇佐美文理の気についての論を引用する。

気はいわゆる「物質」を構成するものであることはもちろん、我々の「精神」も気のはたらきであって、近代のように、物質世界と精神世界は基本的に別原理に従う、とは考えない。そして、昼と夜が移り変わるのが陰陽の気の交代によるように、世界のすべては気を原理として生成変化し、気の原理の支配下にある。そして、世界全体を一つの気と見ることにもなり、従って世界とそれぞれの人間とは「連続」しているということが極めて重要なことである。かつて中国では「天人相関」(天と人は繋がっている)と言われていた。つまり、人間社会の政治に乱れが生じると、気も当然乱れる。人間社会の気は天の気と連続しているので、その気の乱れが地震や虫害などを起こすとされ、それは天から人間への警告だとも考えられた。(宇佐美 2014: 10)

また、宇佐美は北宋の郭熙の《早春図》(図 4-10)を挙げて、山と気の関係について次のように述べている。

山は固定した存在であるかのように思われるかもしれないが、実はそうではない。川がそうであるように、山もまた流動する世界の一部である。(中略)郭熙が描こうとしたのは、「混成された形象」である、と彼自身が語っている。「混成した形象」とは何なのか。世界は気からできており、気は形をとって現れようとする存在である。世界には造形力をもった気が充滿している。この世界の造形のある場面をとらえたのが《早春図》である。(宇佐美 2014: 13)

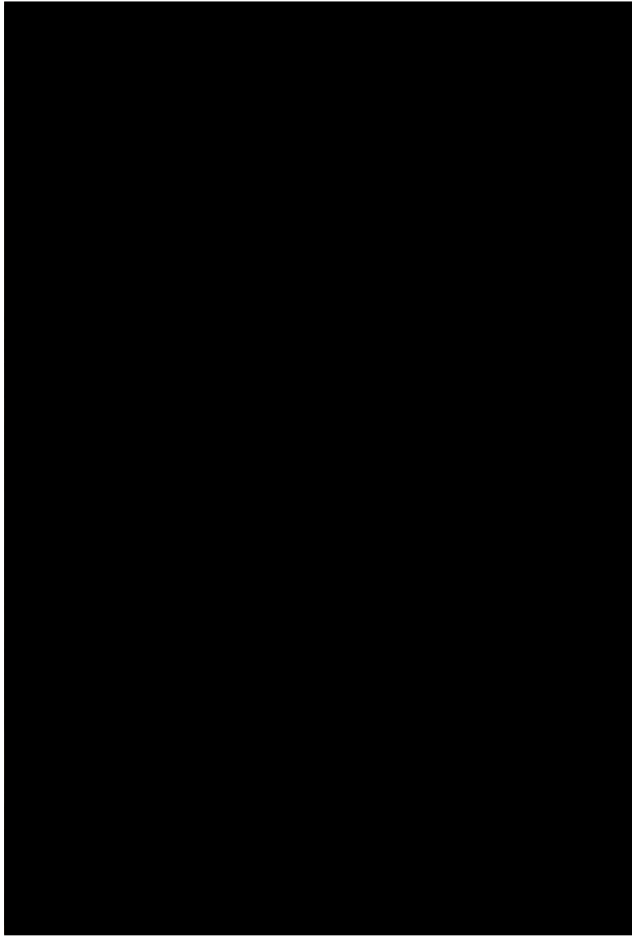


図 4-10 郭熙《早春図》 1072 年

(出典)National Palace Museum NPM SELECTIONS

(<https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04000960>)

松永の気韻生動の説明で「本物のように描く」とあったが、それは写實的に描くという意味ではない。形そのものを写し取るのではなく、形を超えた対象の本質を捉えることを指していると考えられる。山水画のように東アジアで捉えられてきた山々のイメージは、風景の忠実な写しではなく、作者と自然の気の流動のなかで生まれていった。そのようにあらゆるものが流動していくさまが「気」という漢字の形象に込められている。グラフィックデザイナーでありアジア図像学研究者である杉浦康平は「気」の漢字について次のように述べる。

ぼくはいま気功を行なっているのだけれど、この「気」の文字がとても気になっています。もとは三本の横棒で記されたという。時代を経ると、上の横棒は天に向かって反り上り、中央は短くなり、一番下は下に向かって降りてゆく。つまり天に伸びたつ力、地に向かう力という、陰陽二つの気の流れが一つの文字のなかにとりこまれて、流動が始まる。その動きが、気功の動作の基本になっています。三本の横棒という、ごくごく単純で基本的な記号にさえ、ただならないものを封じこめる直感力、創造力が盛り込まれている。(杉浦 2014: 29)

許慎の『説文解字』では気は「雲気のさまのこと、雲は山川の気の集まり」だと説明されている。

(松岡 2008: 283) この「気」の字に関する説明は、杉浦の言う「天に伸びたつ力」「地に向かう力」と繋がる。山の気の集まりである雲は雨を降らせ、大地の生命を育む根源となる。山と雲の流動は、まさしく天と地の流動なのであり、そのイメージが「気」という漢字に込められている。

4-2-3. その他の漢字

《キ》では、「木」と「気」以外に、「気」と関連する「氣」「汽」、その他「希」「忌」「奇」「季」「祈」「飢」「鬼」「喜」「己」「危」「来」「悸」「帰」「軌」「嬉」「黄」「樹」「器」「龜」「肌」「貴」「起」「綺」「輝」「饑」「稀」「棄」の漢字を使っており、合計で 31 字ある。「樹」は木を意味する別の漢字であり、「肌」という字は山肌を想起させ、「黄」は葉が色づくさまや「季」は季節という時の流れなどといったように、山を直接修飾する文字がいくつかある。

加えて、日本の自然崇拜、アニミズム的な思想や日本人の山への眼差しを想起させる漢字を比較的多く選択した。霊峰という言葉があるように、社を置いて神を祀る以前より、日本において山は神霊がとどまる場所とされ、神が鎮座する領域であった。神社神道ももとを辿れば、自然を信仰する日本固有の古神道から派生したものであり、現在でも山頂には社や祠が残っている。山の気は雲となり、雨を降らせる。雨が降れば作物が育ち家族を養っていくことができる一方、雨が極度に降れば、作物は腐り、場合によっては住処が流される。山は神域であると同時に、畏怖の対象であり、人々の命と密接に関わっていた。山は「祈」の対象であり、「希」望であり、「喜」びを運んでくれる。そこは神が宿る「器」であった。適度に雨が降った後、晴天のもと眺める山は「輝」いて見えただろう。時には作物が育たず、人々は「飢」え、恐ろしくあり「忌」むべき状況が生まれ、死者をまつて食物を「饑」(おく)る。山は「己」と向き合う場でもあり、「来」山し、「軌」跡をたどって山頂を目指し、「祈」り、住処へと「帰」る。山は超自然的な存在である「鬼」がおり、神秘的で怪しくもある「奇奇」とした場所でもあった。中国哲学をもとにした「気」という漢字を意図的に用いたのに対して、日本の自然崇拜といった思想と親和性の高いこれらの文字は、筆者が最初から計画的に選択した漢字ではない。「木」と「気」の結びつきから生まれた発想をもとに、「キ」という音をもつ漢字を挙げていった結果である。南宋時代の絵画とともに「気韻生動」という芸術理論が日本に輸入される以前から存在する日本古来の自然に対する態度を形容するような漢字群の選択によって、「気」のコンセプトだけに収まらない「キ」を表現できたと考える。

以上のように「キ」というミニマルな音から、日本語の音・訓の読み分けに繋げ、形象と意味を広げ、その総体としての山々を描いた。漢字の集積による山には意味のエネルギーが充満する。形象と音と意味を相互的に繋げ、東アジアで捉えられてきた山への眼差しと共鳴させることを意図した。

木	気	氣	汽	希	忌
帰	軌	嬉	黄	樹	器
奇	季	祈	飢	鬼	喜
亀	肌	貴	起	綺	輝
己	危	来	悸	餽	棄
稀					

図 4-11 使用漢字リスト

(出典)筆者作成

4-3. 制作過程

《キ》では、コンピュータ上のレイアウトソフト Illustrator を用いて「キ」と発音する漢字を繰り返し配置していくことで、山の図像を描いた。文字の数が極めて多いので、コンピュータの動作が遅くなってしまうため、部分に分けていくつかのデータを作成したのちに、全てのデータを統合して調整する方法をとった。

このデータを UV インクプリンターで直接、下地処理をした木製パネルに出力した。UV インクプリントは既存のプリント技術とは異なり、プリントするのと同時に紫外線を照射させることで瞬時にインクを硬化させるので、紙だけではなく、木材やアルミ、アクリルなど多様な材質にプリントすることができる。また UV インクプリンターは同じ箇所を複数回刷ることで、インクを厚く盛ることができる。この作品では画面のサイズを大きくすることで山々の存在を強調するだけでなく、山々を構成する個々の文字も際立たせたかったため、同じデータを 5 回刷り、文字に厚みをもたせた。

4-4. 形態、音節、意味の相互関係

高安啓介は具体詩の構造について次のように述べる。

具体詩は、見た目には一平面にすぎないが三つの層を成す。第一の層は、文字の層であり、第二の層は、文字が指示する音声の層であり、第三の層は、文字が指示する意味の層である。各層はさらに二つの面を持つ。一方において各要素はそれぞれ固有の性質をもつが、他方において全体の形象もまた独自の性質をもつ。そうみると具体詩はあわせて六つの面からなる。もちろん、普通の書き言葉もまた三つの層をもつだろうし、各要素とその全体との連携からなるが、習慣によって一体とみなされ区別されない。これにたいして具体詩は、文字の新鮮な配置によって自動化した反応をはね返すので、三つの層そして六つの面のあいだに緊張が生まれ、通常一体をなしていた三つの層そして六つの面それぞれが浮き立つ。(高安 2017: 60)

「個々の文字」がもつ「形態」「音節」「意味」という 3 つの層と、「文字の集合」がもつ「配置」

「音節の連関」「全体の意味」という3つの層として見ることで具体詩の構造を分析している。(高安 2017: 60)《キ》は美術館での展示を念頭に制作した美術作品であって、書物を主な発表の場とした具体詩であるとは厳密には言えないが、具体詩が目指した文字の存在そのものの提示という性質は共通している。ここでは高安の論を参考に、《キ》における文字、音声、意味、またそれぞれの連関について考えてみたい。まず個々の文字がもつ「形態」「音節」「意味」という3つの層を見ていこう。

《キ》において「個々の文字がもつ形態」は、多種多様である。先述したように「木」「氣」「祈」「飢」といった31種の文字が存在する。また、文字によって大きさは異なる上に、書体も複数使用しているので、同じ漢字であっても、形態が異なる場合がある。特に「木」という文字は、この作品で最も多く配置した文字であり、用いた書体も多く、その形態は他の文字に比べて多様である。

「個々の文字がもつ音節」は、文字によって異なる。全ての文字は「キ」という共通の発音をもって選択されているが、個別に見ていった場合には、「キ」という発音が第一に浮かぶとは限らない。普段から「キ」と発音することに読み慣れている「木」「氣」「黄」「季」「危」など文字は、「キ」という発音が再生される可能性が高い。一方で、「鬼」「肌」「器」といった文字は、「オニ」「ハダ」「ウツワ」というように「キ」とは異なる発音が想起される可能性の方が高いだろう。また、この作品は卒業・修了作品展の際、中国から日本に留学した学生からの反応が良かったが、彼らは日本語の発音を想起すると同時に、中国語の発音も思い起こすため、複雑に発音が絡み合うことが考えられる。

「個々の漢字がもつ意味」は、漢字という表意文字ゆえにそれぞれが独立した意味をもつ。アルファベットやひらがなやカタカナといった表音文字とは異なり、表意文字である漢字は1文字でも意味が成り立つため、個別の文字として独立する傾向が強い。前節で取り上げた「木」という漢字は、複数の「木」が集合することによって増殖性を高めるが、個別に見た場合は1本の木である。

次に文字の集合としての3つの層について見ていく。「文字の集合がもつ配置」は、山々の形象を描き出す。この場合、個々の文字は独立した多種多様の文字というより、山々の図像を描き出す要素としての側面が強調される。鑑賞者が4m四方の山々の全体像を把握しようとするれば、ある程度作品と距離をとる必要があり、文字として認識することは難しい。モノクロのグラデーションを描き出す黒い点という画素として、全ての文字は等価に映し出される。

「文字の集合がもつ音節の連関」は、「キ」という発音によって統一される。「個々の文字がもつ音節」で見たように「キ」とは異なる個別の発音が想起される場合もあるだろうが、最も多く配置した字である「木」は「キ」と発音される可能性が高く、次に多く配置した「氣」という字も同様であり、「鬼」も「肌」も「器」も「キ」と発音することに気づいた場合には、「キ」という発音が集まっていると認識できるだろう。私たちが山に向かって強く発声すれば、その応答として反響が響き渡るように、山々の図像が「キ」という無数の発音を共鳴させる。こだまは古くは「木霊」「木魂」という漢字が当てられており、《キ》はあらゆる「キ」のこだまとして鑑賞者に反響する。

「文字の集合がもつ意味」は、水墨画のようなモノクロで描かれた山々という東アジアで捉えられてきた自然のイメージと重なる。また、文字が集合することで、文字のもつ意味が、山々とい

う文脈に沿った意味に置き換えられる。例えば「祈」という字は、あらゆる宗教を信仰する人々に共通する行為であるが、山の図像にその文字が置かれた場合、山を祈りの対象として見た日本古来の自然崇拝を想起させる。また、「黄」という文字は「木」の文字と並ぶことで葉が色づくさまが想像できる。「木」の漢字は山々の図像をもとに画面全体に大量に配置されることで、豊かに茂る木々としてのイメージが増殖していく。

4-5. 不規則な多方向性と無数の焦点

《キ》における個々の漢字も新国の詩と同様に多方向的な性質を持っている。しかし、その性質は新国のグリッド詩におけるものとは異なり、どちらかと言えば《子供の城》(図 3-5、27 頁)や《空間断面》(図 3-9、30 頁)のように不規則に布置されたものと近い。文字同士は多方向に接続し合うものの、グリッドに沿わない配置から垂直的あるいは水平的に結びつかず、前章で述べたような織りの性質を見出すことはできない。これは新国のグリッド詩ではみることのできたマス目の存在が薄れていることに起因する。重なり合った文字や不規則に接続する多方向性によって、読者は面的な視線を取らざるを得ない。

一方で、線行のような垂直的な配置ではなく曲折した線ではあるが、《キ》のなかで山の麓から山頂にかけて道を描くように「軌」を連続させて配置した箇所(図 4-12)がある。これは人が山道を歩き、山頂で祈るという過程をイメージして描いたものだ。山頂にはこの作品で 1 文字ずつしか使用しなかった「己」と「祈」という字を配置している。大半を「木」や「気」の漢字が占める山のなかを「軌」という字が連続するため、文字形態の差異によって道が浮かび上がる。だが、無数の漢字のなかから、この線的な配置を見つけ出すのは困難であるし、仮に「軌」を発見したとしても、その他の漢字の不規則な多方向性によって起きる結合のなかに回収されてしまう。《キ》における多方向性は、ネットワークを形成するように不規則な繋がりへ導くと筆者は考える。

次に《キ》の多焦点性について分析したい。22 万字に及ぶ漢字があることによって、《キ》には無数の焦点が存在するといえる。また、4m 四方の画面により鑑賞者は身体的な移動を伴いながら焦点をさらに増幅させる。無数の焦点により鑑賞者は同じ文字を再度発見することが困難になる。もちろん、「祈」や「己」という字はこの作品で 1 字しか使用していないため、再びその文字に視線を戻すことはできるだろう。しかし、その他の漢字はこの作品のなかで無数に存在しており、別の箇所に視線を移した後に、再び以前に見た文字を確認することは難しい。特に「木」はこの作品のなかで使用された漢字の大半を占め、同じ 1 字を再確認する難易度がさらに増す。そのことは、実際の山の登り降りのなかで、目印や特徴のない木を再度発見することが困難であるように、山中の木々の無限の広がりをおぼせる。無数の焦点とマス目の消失が「木」の増殖性をさらに高めるのである。

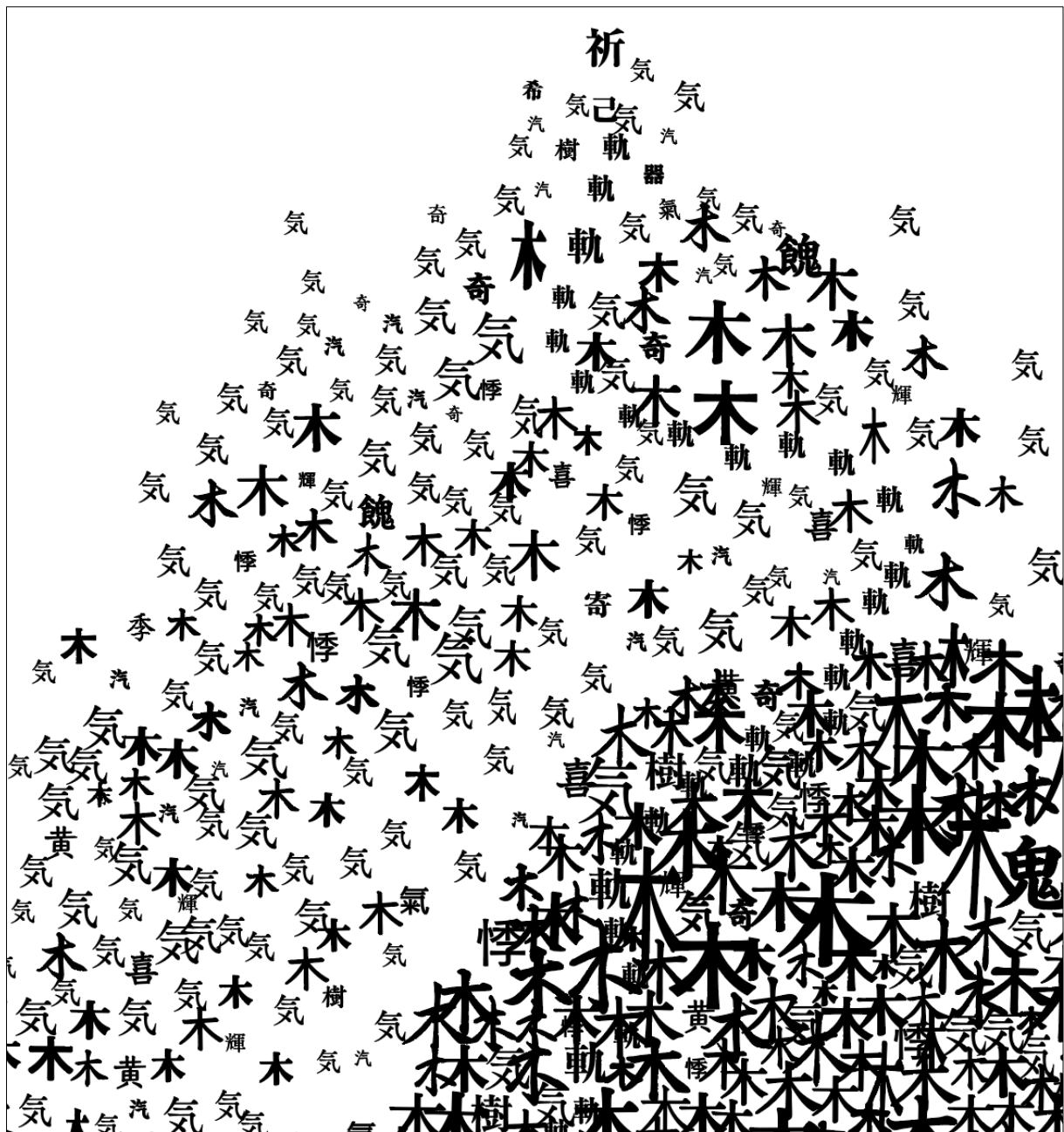


図4-12 「軌」の連続

(出典)筆者作成

第5章 空間へ広がる文字

この章では、筆者が2020年に上野桜木にある旧平櫛田中邸で行われた公募展「DenchuLab. 2019」に参加した際に発表した作品《計に景》について述べる。旧平櫛田中邸アトリエという場と作品の関係、意図や制作過程について述べた後、文字の集積を網点に見立てた上で、作品と鑑賞者の距離について考察する。また、《計に景》と萩原恭次郎の《日比谷》との比較することで、文字の不均一性から発生する文字列の揺動についてのそれぞれの作用を明らかにする。最後に、新国のグリッド詩との比較を行うことで、《計に景》における織りの構造と多焦点性の関係について考察する。

5-1. 《計に景》の概要

「DenchuLab. 2019」での筆者の活動内容は、2020年1月9日から2020年2月20日までリサーチと滞在制作を行い、2020年2月21日から2020年3月1日までに行われる展覧会で作品を発表することであった。^{ひらくしでんちゅう}平櫛田中⁹⁾(1872-1979)は近代を代表する彫刻家であり、旧平櫛田中邸は1919年に建てられた伝統的な日本家屋である。

この建物は住居スペースとアトリエスペース(図5-1)に分かれている。玄関を入れて右手に居間、それを抜けると台所があり、居間の2階に当たる部屋は寝室として使われていた。玄関を入れて左手の廊下を抜けるとアトリエ(図5-2)がある。建物の北側の壁面の大部分はガラス窓(図5-3)になっており、そのまま上部の天窗へと続く。谷中霊園に面しているため、光を遮る建物がなく、柔らかな光が長時間入ってくる。これらの窓に続くように、アトリエの西側と南側の壁面に本棚を覆うガラス扉が続く。筆者はアトリエ壁部の大部分を覆っている本棚のガラス扉の構造に注目し、作品を制作した。

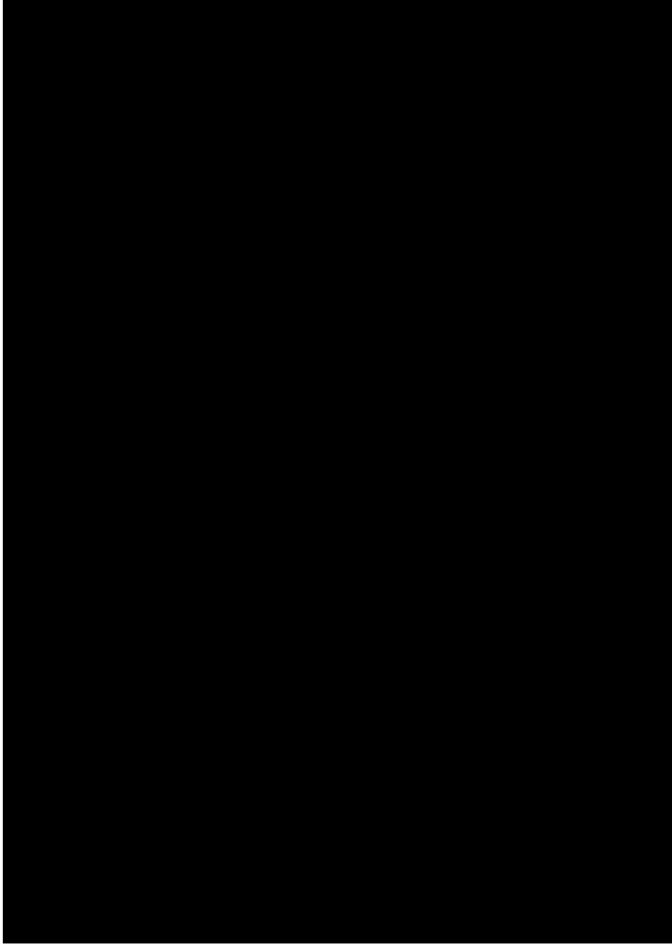


図 5-1 旧平櫛田中邸平面図

(出典) 鞍懸 2005: 75



図 5-2 旧平櫛田中邸アトリエ

(出典) 筆者撮影



図 5-3 旧平櫛田中邸アトリエ内北側の窓

(出典)筆者撮影

旧平櫛田中邸では窓、障子戸、床や天井などあらゆる構造物にグリッドのパターンを見出せることに気づいた。その特徴が大胆に現れていたのがこの本棚のガラス扉だった。筆者は主にコンピュータ上でレイアウトソフトを使い作品を制作するが、ソフト上でオブジェクトを配置する際に目安線を引く。今回の展示では既にあるガラス扉を目安線として捉えた。綿密に本棚の構造を計測し、この建物の構造そのものに導かれるように文字を配置することを試みた。使用した文字は以前にこの本棚にあったとされる平櫛田中の蔵書のタイトルから抜き出した漢字群だ。本作は、これらの漢字を媒介に建物周辺の木々を再構成し森を描くことで、アトリエ空間そのものを詩集として捉えた作品（図 5-4、図 5-5、図 5-6）である。

文字サイズがおよそ 10 級から 60 級のウェイトの太い 91984 の明朝体を使って森を描いた。54 のガラス窓のサイズに一致した文字で森を描いたデータを作り、そのデータをトナーインクで普通紙に出力した。筆者が計測した 54 の窓ガラスを合わせたサイズは縦 2258mm 横 7226mm であった。プリントした普通紙をそれぞれのガラスに貼って作品を完成させた。



図 5-4 《計に景》

(出典) 撮影：金川晋吾

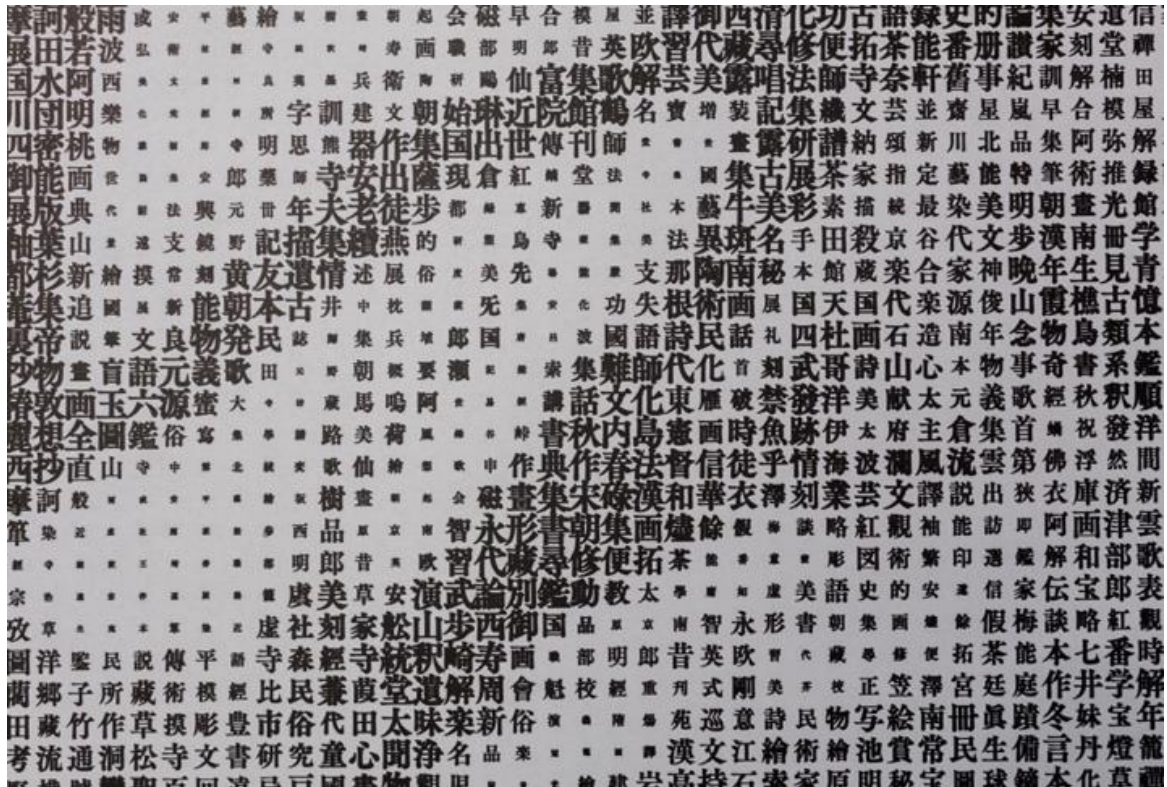


図 5-5 《計に景》部分写真

(出典) 撮影：金川晋吾



図 5-6 《計に景》部分写真

(出典) 撮影：金川晋吾

5-2. 制作意図

「DenchuLab. 2019」の選考段階で出した企画案は、旧平櫛田中邸の構造からグリッドを発見し、そのなかで任意に漢字を配置していくというものだった。文字の集合体で具体的なモチーフを描くだけでなく、構造上の線と線が交差する点に漢字を配置し、グリッドの線上に沿って文字を並列させるなど、旧平櫛田中邸全体を目安線と見立てて詩空間を作り出すことを意図していた。この段階で、作品タイトルは「ケイ」という韻を踏んだ《計に景》にすることを決めていた。「計」は旧平櫛田中邸のグリッド構造を計算することを、「景」は計算した値に対して風景を取り込むことを意味する。しかし、どのようなモチーフを描くのか、具体的にどの漢字を選択するのはこの段階ではまだ決定していなかった。

選考の結果、筆者の他に2名のアーティストが採択され、審査員らの協議によって個々に適した空間を割り当てられることとなった。「DenchuLab」は開催毎に採択人数は異なる。1名のみが採択され個展になることもあれば、今回のように複数人が採用されグループ展のような形を取ることもある。その年々の応募者の書類やプレゼンテーションの内容を鑑みて、審査員らによってどの応募者をどの空間に割り当てるかが決定される。筆者は、アトリエの空間を割り当てられることとなった。「計に景」という根本的なコンセプトは変えずに、アトリエ空間に合った表現としてどの漢字を選択し、どのような風景を描くかが課題であった。

《計に景》は、かつての旧平櫛田中邸の記憶と今の旧平櫛田中邸の近辺の風景を、漢字を媒介に混ぜ合わせることを意図している。このアトリエの中で注目すべきグリッドは本棚のガラス扉で

あった。平櫛田中は2万冊以上の蔵書を残したことからもわかる通り、読書を好んだ。かつてこの建物で田中とともに生活していた孫の現・小平市平櫛田中彫刻美術館館長の平櫛弘子から聞いた話のなかには、平櫛田中は本への出費が多すぎるあまり、妻に内緒で本を買ったり、夜中には起きて布団に仰向けになりながら読書したりと本にまつわるさまざまなエピソードがあった。かつてアトリエの本棚には膨大な本がびっしりと並んでいた。それらの本はタイトルが記された背表紙を正面に向けて並べられていたはずである。かつての記憶と現代を媒介するものとして、平櫛田中の蔵書のタイトルから抜き出した漢字を使用した。

加えて、このアトリエ内で注目したものが、北側の壁面に広がる窓であった。この窓自体も本棚に似て、グリッドの構造をもつ。この窓と西側と南側本棚のグリッドが、壁面全体を覆うように続いている（図5-7）。窓にも本棚にも曇りガラスが使われていることから、その連なりのイメージがより強く印象として残った。この窓と本棚を同時に見ると、本棚のガラスも等しく窓のように感じられた。本棚からも風景を見渡せるように、本棚のガラス部分全ての面に対して、漢字で構成した風景を展開することにした。アトリエの窓からは谷中霊園を見渡すことができ、多くの木々を見ることができる。筆者は2015年より3年間、旧平櫛田中邸より50mほどの距離にあるアパートに住んでいたことがあり、谷中霊園や寺院、桜並木などがあるこの地域には、都内では比較的木々が多い地域であるという印象があった。過去と現代を繋ぐ風景として主にアトリエの窓から見える木々を再構成して森を描いた。これらの木々以外にも、平櫛田中が見たと推測される桜並木や寛永寺の樹木などこの近辺の木々も要素として取り入れている。



図 5-7 アトリエの窓と作品が設置された本棚

（出典）撮影：金川晋吾

5-3. 制作過程

《計に景》を作るにあたって、筆者はまず本棚のガラス窓を取り外し、メジャーと定規でガラス窓の構造を計測した。計測した数値をもとに、本棚の構造に合わせてコンピュータソフトの

Illustrator 上に目安線を引いた。使用する漢字は、平櫛田中の蔵書のタイトルより抜き出した。平櫛田中の蔵書のうち約 1 万 5 千冊¹⁰⁾は平櫛弘子によって平櫛田中が晩年住んだ東京都小平市の図書館に寄贈され、「平櫛田中文庫」として公開されている。図書館のウェブサイトには「平櫛田中文庫」の蔵書検索ページがあり、本を請求できるように目録(図 5-8)が一覧となって表示される。蔵書は、東洋美術や彫刻などの美術関係、歴史や仏教に関する書籍がその多くを占める。筆者は、この目録を利用し、「平櫛田中文庫」の全ての書籍のタイトルから漢字を抜き出した。日本美術全集などのシリーズで複数に及ぶ場合や「日本」や「全集」、「作品集」など頻出する語に関しては重複しすぎないように意図的に減らした。抜き出した漢字群はテキストデータのなかでカットとペーストを繰り返すことで、全ての単語を完全に分断することは避けつつ、タイトル文字をランダムに混ぜていった。

この地域で撮影した木々の写真データで再構成した森のイメージをもとに、コンピュータ上で大量にこれらの漢字を配置していった。完成したデータを、それぞれの本棚のガラスに合ったサイズの普通紙にトナープリンターで出力し、両面テープを使い、水張りの要領でガラス面に貼ることで作品を完成させた。

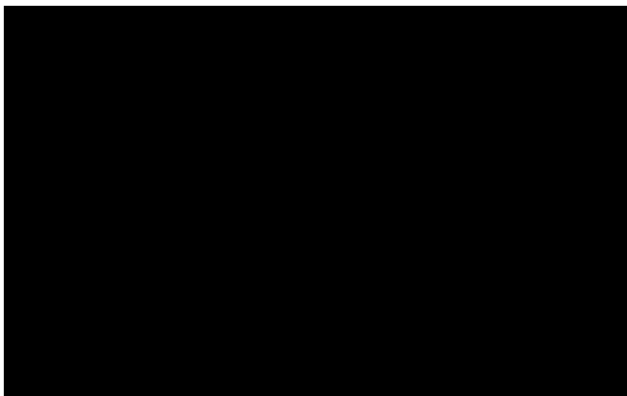


図 5-8. 「平櫛田中文庫」蔵書一覧ページ

(出典) 小平市立図書館 平櫛田中文庫 蔵書検索

(https://library.kodaira.ed.jp/cms/modules/museum/?ACTION=shoshi_list)

5-4. 文字あるいは画素

《計に景》では、「平櫛田中文庫」の蔵書のタイトルから抜き出した膨大な数の漢字がグリッドを基礎としながらも不均一に集合することで成り立っている。この作品での文字構成による狙いは、「個々の文字」がもつ「形態」「音節」「意味」は独立しながらも、「文字の集合」の「形態」、すなわち森の図像によって一体化させることであった。

モノクロの図像は、グレースケールで描くか、あるいは印刷網点のように黒い点の集積で描く 2 通りの手法がある。前者の手法を採った場合、文字は色面になるため、均一に同じサイズの文字で組んでも問題はない。本作品で採用したのは後者だが、この場合は使用する文字の色は黒単色のみで、文字の大小によって黒の密度に変化を生み出し、図像を描き出す。文字のサイズを一定にはせず、不均一に広げる。この不均一性がテキストを揺動させる。大小さまざまな文字を画素として機能させ、木々の細胞のように配置した。この文字構成が森の図像を浮かび上がらせる。文字の大小に抑揚があればあるほど、図像は正確に描かれる。森の図像と文字の大小は相互依存

的に関係を取り結ぶ。

印刷網点が極端に拡大されれば、大小さまざまな円形が前面に押し出され、その印刷物に何が描かれているのかがわからなくなる。この原理と同じように、《計に景》では、鑑賞者が作品に近づけば近づくほど、不均一に並べられた文字そのものに注目することになる。一方で、作品から離れれば離れるほど、文字を捉えることはできなくなり、森の図像が浮かび上がる。ここに視覚と距離の問題がある。鑑賞者がどれくらいの距離から作品を見るかで作品の印象は変わる。個々の漢字と森の図像は同時に存在しており、物理的にはどちらか一方が出現することで、片方が消失するわけではない。しかし、鑑賞者は立ち位置によってはどちらかを視覚で捉えることはできない。作品から距離を取れば取るほど、文字は曖昧にぼやけていく。無数の文字は色面へと変化し、隣り合う文字同士が混ざり合うことで生まれたグラデーションが森の図像を浮かび上がらせていく。近距離で見た文字のざわめきが距離をとっていくと森の静けさへと変化していく。鑑賞者は作品との距離感を変えることで、「平櫛田中文庫」から抜き出した漢字という過去の記憶と再構成された木々の集積である現代の風景の両方に接することができるよう意図した。

5-5. 《日比谷》と《計に景》の比較—文字の物質性と意味、揺らぐ視野

《日比谷》での文字の揺動による効果は、文字構成の工夫により視覚的なコントラストを強めることで、それぞれの言葉に新たな意味作用を付与し、意味の重層性を獲得することにあつた。

その効果に加えて、視覚的なコントラストが強いために、個々の言葉が独立するという作用も考えられる。例えば《日比谷》のページを開いた際には、「首都中央地点」「日比谷」「彼は行く」「一人」という大きく強調された言葉が目に入ってくる。平面上に点在する大きな文字に視線が揺さぶられ、冒頭から読むことを妨害される。大きな書体で組まれた言葉を瞬間的に捉えた印象は、その詩が示す意味のまとまりや流れ以上に、他の文字との差異のなかで文字の形態それ自体が強調される。意味内容を伝達する透明な媒体であるはずが、その視覚性により意味と物質に引き裂かれる。言語体系に則った文法性が後退し、活字という形態が前面に押し出され、視覚的な文脈が新たに立ち現れることによって、文字の物質化が進む。しかし、文法性を保った文字列が続いているのは事実であり、読者はその文字列が読めてしまう。そうしながらも、文字の揺動により再び語順に関係なく視線が移動してしまう。結果、意味に没入するための焦点が定まらず、読者の意識は引き裂かれた意味と物質の狭間で浮遊する。

《日比谷》では、歪な文字構成により従来の読書体験を阻害したが、縦組みという線行的な方向性は維持されている。縦組みという共通認識を完全に崩すのではなく、文字の揺動によってその線行を異様なものとして提示することで、文字の物質性に意識が取られるのである。

《計に景》では、隣り合う文字が熟語を構成することはあるも、全体の文字同士の関係において文法的な繋がりは最初から失われている。繋がりに解放した文字を個々の存在として主張させることで、活字の形態を強調した。さらに、《計に景》では、それらの物質化された文字が、図像を浮かび上がらせる構成要素、つまり物そのものとなるように意図した。文字の物質性をより純化させるために、このような二重の物質化を行った。ここでも鑑賞者の意識は文字を介しながら意味と物質の狭間で揺さぶられることになる。

しかし、その揺らぎは《日比谷》が書籍、《計に景》が建築空間に展開されていることから、異なる基盤をもとに出発しており、同質なものとして意義づけできない。《計に景》では、文字は縦

組みでも横組みでもなく、空間に散らされており、鑑賞者はこれまでの読書体験に頼ることはできない。《計に景》はあくまでも旧平櫛田中邸のアトリエという固有の空間で作られることを前提としたサイトスペシフィックな作品である。一方で、《計に景》で行ったような文字構成を《日比谷》のように書籍の見開き上で行うことは可能である。極端に文字を小さくすることで、限られた紙面のなかで文字構成によって図像を描き出せばよい。

では、この揺らぎの本質的な違いは何か。それは身体よりもはるかに大きな三次元空間のなかに鑑賞者が取り込まれることにある。鑑賞者は情景を一望するマクロな視野と文字の意味を読み取ろうとするミクロな視野の間を移動する。《計に景》はそれらの観察を交互に行うことを誘発する仕掛けをもつ。鑑賞者が《計に景》で体感する意味と物質の狭間における意識の揺らぎは、鑑賞者の身体性に依拠するのである。

5-6. 新国のグリッド詩と《計に景》の比較—多焦点性を伴う織りの構造

新国のグリッド詩では多焦点性より多方向性のほうが強調されたことは3章で述べた。均一にグリッド状に漢字が配置されることで、隣接する文字同士が結びつく。《計に景》も同様に仮想のマス目を積み上げるようにグリッド状に漢字を配置しており、《キ》のように漢字同士が重なり合うこともなく、織りの構造を有している。一方、前節で述べたように《計と景》での文字構成は森を浮かび上がらせるために文字サイズは不均一であり、文字は揺動する。3章で取り上げた新国のグリッド詩とは異なる織りの作用がもたらされると考えられる。

ここで新国のグリッド詩のなかでも特異な構成をもつ《点滅》(図5-9)を取り上げたい。この作品も《川または州》(図3-10、31頁)や《闇》(図3-13、36頁)のようにグリッドの構造を基礎に「点」と「滅」という字が配列されている。しかし、文字が鼓動するように文字サイズが操作され不均一性が生じている点がその他の新国のグリッド詩と異なる。「点」と「滅」の文字の密度の差異により、その印象は動的である。明朝体の「点」に対し、「滅」はそれよりさらに太いゴシック体を使うことで、コントラストによる明滅するような視覚効果を生む。この視覚効果によって織りの構造を強調しながらも、《川または州》や《闇》では見ることのできなかつた不規則な多焦点性を観察することができる。



図 5-9 新国誠一《点滅》1972 年

(出典) 新国 2008: 160

不均一ながら織りの構造をもつ《計に景》も《点滅》と酷似した多焦点性を内包していると筆者は考える。しかし、その多焦点性は完全に同質のものとは言い切れない。それは《計に景》と《点滅》で選択された文字の種類に起因する。《点滅》が「点」と「滅」という 2 文字のみを使用していたのに対し、《計に景》では田中の蔵書のタイトルから抽出した数多くの種類の漢字を用いている。多様な漢字が鑑賞者にそれぞれの文字が何であるかを確認させる。《点滅》では「点」と「滅」のみが使われているとある程度予想できるが、《計に景》ではどんな文字と出会うかを予想できない。結果、《計に景》では織りの構造を伴うと同時に、文字サイズの操作だけでなく、文字の選択にも起因した多焦点性が生まれるのである。

第6章 博士審査展提出作品《ki/u》

この章では筆者が2022年に東京藝術大学大学美術館で発表した博士審査展提出作品である《ki/u》について述べる。この作品において目指したことは、漢字の多方向的、多焦点的な繋がりにより抑揚のあるリズムを含ませることであった。《計に景》と同じように漢字をグリッド上に並べて、かつ文字の大小によって図像を描き出した。一方で《計に景》がグリッド全てに文字が配置されていたのに対し、《ki/u》では文字が配置されていない箇所が存在する。この余白が文字の接続にリズムをもたらすと考えた。

2014年に筆者が初めて漢字を用いて作品を制作した際に用いたのが「雨」という漢字であった。数多くの「雨」という漢字をモチーフにした作品を制作しており、2017年には『雨 大谷陽一郎作品集』を出版している。当時の雨の作品はこの論文で言及してきた無数の漢字を布置する表現とは異なるが、その作品との関係を述べながら、《ki/u》の使用漢字や制作技法についてこの章では述べる。また、活版を用いた萩原恭次郎の詩と写真植字を用いた新国誠一の詩を再度取り上げ、コンピュータソフトを用いて制作した筆者の作品を、文字を組むという技術的な側面から比較する。最後に、余白という要素が《ki/u》において文字接続にどのような効果をもたらしたのか考察する。

6-1. 《ki/u》の概要

《ki/u》(図6-1, 図6-2, 図6-3)は、2022年12月9日から12月18日まで東京藝術大学大学美術館で行われた「東京藝術大学大学院美術研究科博士審査展2022」で発表した筆者の博士後期課程の修了作品である。27種の「キ」と発音する漢字と7種の「ウ」と発音する無数の漢字をグリッド上に配置することで雨を描いた。アクリル絵具、アルミ粉、グリッター、ジェッソ、メディウム、スプレーを用いキャンバスを着彩した上にUVインクでプリントし、その上からアクリル絵具やメディウムで調整している。作品は全6枚あり、それぞれのサイズは縦2273mm横1620mmである。



图 6-1 《ki/u》展示風景 2022 年
(出典) 筆者撮影



图 6-2 《ki/u》展示風景 2022 年
(出典) 筆者撮影



図 6-3 《ki/u》拡大写真
(出典) 筆者撮影

6-2. 使用漢字について

6-2-1. キとウ

《ki/u》ではタイトルで示しているように「キ」と「ウ」と発音する漢字を使用している。この発音の基底にあるのが神仏に降雨を祈る、雨乞いを意味する「祈雨」という言葉である。また、日本には「春雨」「秋雨」「涼雨」「時雨」など雨にまつわる言葉が数多くあるが、なかでも「キ」と「ウ」の組み合わせからなる雨にまつわる言葉が複数あることがその他の文字への派生へと導いた。長い日照りが続いたあとに降る雨を示す「喜雨」、鬼のしわざかと思われるような並外れた雨を示す「鬼雨」（高橋 2001: 135）がある。また、読みは「きさめ」であるが「キ」と「ウ」と

発音する漢字の組み合わせとして、木の葉にたまった霧が大粒の水滴となって落下することを示す「樹雨」がある。同じ発音の漢字を使いながらも、複数の言葉からあらゆる角度で雨を観察できることに筆者は関心をもった。「祈雨」は雨に対する人間の根源的なかつ儀礼であり、「喜雨」は雨が降ることで望みが叶い歓喜する感情、一方「鬼雨」からは命の危険に晒されるような雨に対する恐れや畏怖を感じ取れる。「樹雨」という言葉は、微細な自然現象を表しているといえるだろう。また、「キ」と「ウ」という発音を逆転させると「雨季」や「雨期」といった季節や期間を表す言葉が生まれる。雨にまつわる言葉ではないが心の壮大さや度量を示す「気宇」という言葉もある。

最終的に「キ」と発音する文字を「祈」「気」「軌」「希」「喜」「奇」「輝」「来」「季」「氣」「嬉」「稀」「綺」「貴」「帰」「毅」「汽」「气」「帰」「鬼」「忌」「器」「記」「期」「岐」「樹」「危」の27種、「ウ」と発音する漢字を「雨」「宇」「優」「羽」「友」「生」「憂」の7種を用いて、作品を制作した。この作品では「祈雨」や「喜雨」などの既存の言葉だけでなく、ここに示されたそれぞれの漢字が相互作用することで、無数の意味の繋がりが生まれるように意図した。例えば、「雨軌」だと雨の軌道を意味するようであるし、「羽雨」だと羽が舞うような優しい雨を想像できるかもしれない。多方向的、多焦点的に漢字が結びつくことが生まれる無数のインスピレーションによって、漢字のもつ可能性を示した。

また、「キ」の発音をもつ漢字を用いることで、第5章で挙げた山をモチーフにした修士修了制作《キ》の作品との繋がりを意識した。山と雨は密接に結びついている。山の低い気温が、地上から上昇気流にのってきた水蒸気を冷やす。その結果、雲が生まれて雨が降る。地上から汲み上げられた水分が天へと昇り、その水分がまた地上へと還っていく。山は地から天へと「気」を運び、雨は天から地へと「気」を降らすことで、「気」が往還する。「キ」の発音を用いることで、その往還のなかで発生する天から地へ向かう運動であることを強調しようと試みた。

6-2-2. 漢字「雨」

《ki/u》で最も数多く用いた漢字が「雨」である。「雨」と接続する文字の比重を増やし、「雨」を起点にあらゆるイメージを喚起させることを意図した。この作品では無数の「雨」の漢字を用いているが、以前筆者は活字を用いるのではなく、「雨」の漢字をモチーフにドローイングによって制作していた。この節では使用漢字である「雨」を介して、以前の雨のドローイングをもとにした作品と《ki/u》との繋がりについて述べたい。

「雨」という漢字は水滴が雲の中から落ちてくる象形である。説文解字では、「一」は天に象り、「冂」は雲に象り、水がその間から落ちてくると説明されている（戸川 2017:1559）。「雨」という漢字の形象に降雨のイメージが込められていることに興味をもち、雨が降る現象を「雨」の漢字をモチーフに描いたのが筆者の初期の作品である。複数の漢字の「雨」を手書きの勢いに任せながら描き、《豪雨》（図 6-4）と《小雨》（図 6-5）と題した作品を制作した。鉛筆や木炭、墨汁を使って描いたドローイングをスキャンし、コンピュータに取り込みデジタル処理を加えている。これまで漢字を使って数多くの作品を制作してきたが2014年に作ったこの雨の作品が、筆者にとって漢字を主題とした初めての作品であった。

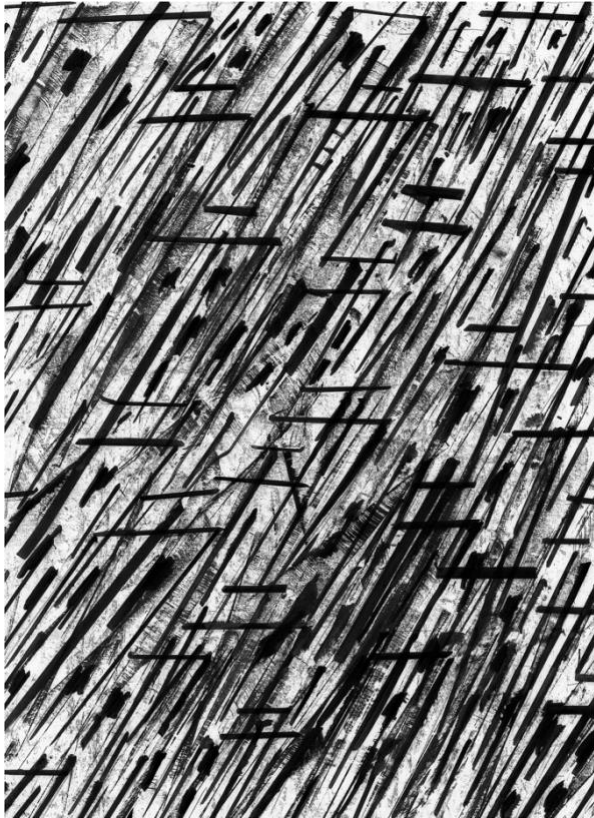


図 6-4 《豪雨》 2014 年
(出典) 筆者作成

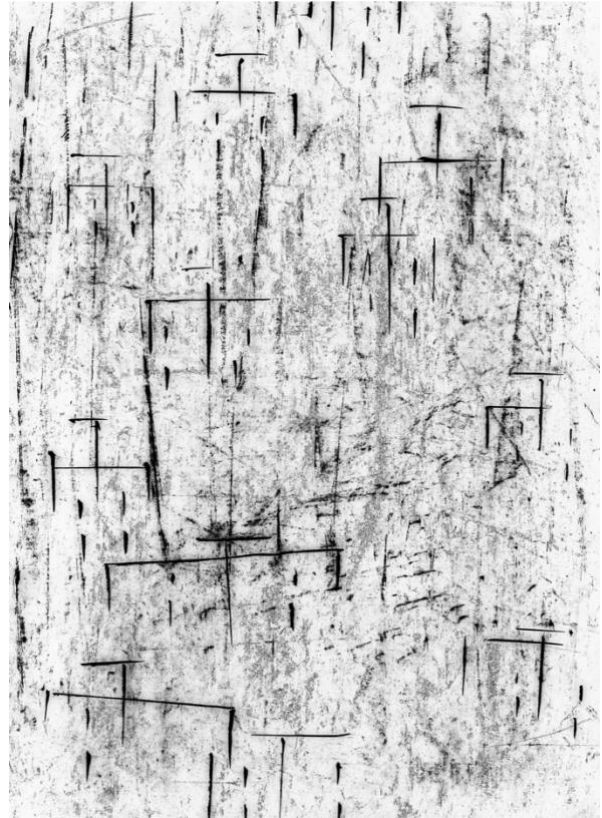


図 6-5 《小雨》 2014 年
(出典) 筆者作成

2015年に次の展開として、日本にある数多くの雨にまつわる言葉から受けた印象を、「雨」の漢字を用いて描いた。例えば、夏の終わりに涼しさをもたらす雨である「涼雨」(図 6-6) や桜の時期に花を洗い去るようなわか雨を表す「花時雨」(図 6-7) などの言葉がある。《豪雨》と《小雨》と同様にドローイングをデジタル処理する過程を経ることで制作しているが、クレヨンや水彩、色鉛筆など色彩豊かな画材を用いた。最終的に 50 の雨にまつわる言葉をもとに描いたグラフィックをまとめて、《日本の雨》(サイズ: 縦 297mm 横 210mm、ページ数: 112) と題しアートブックとしてまとめた。



図 6-6 《涼雨》2015 年

(出典) 筆者作成



図 6-7 《花時雨》2015 年

(出典) 筆者作成

これらの雨にまつわる作品を制作した後、2016年に出版社のリトルモアから雨を主題とした作品集を出版する機会を得た。アートディレクターの井上嗣也と編集者の孫家邦からアドバイスを受けながら制作を進めていった。本来は先述のアートブック《日本の雨》を洗練させる形で雨にまつわる言葉をもとにしたグラフィックをまとめた作品集をつくる予定であったが、天から地に落ちる降雨という純粋な運動を追求するとともに古来より日本人が雨に対して抱いた畏怖のイメージを喚起させるような表現へと変更した。雨にまつわる言葉をもとにしてきたため、その言葉の意味から逃れることができないことが制約となり、表現が説明的になってしまったためであった。雨にまつわる言葉という物語性を剥ぎ取ることで、表現はより開放的かつ大胆なものとなった。筆やスプレー、鉛筆などモノトーンの画材で描いたものを、カメラでの撮影やスキャナーを使うことによってデータ化し Photoshop でデジタル加工を行った。作品によってはデジタル加工したデータを出力し、そのプリントに再度ドローイングを加えデジタル加工を行うというプロセスを繰り返すことでグラフィックを作っていた。結果、形態は溶解し、ノイズに溢れ、降雨の瞬間を捉えたようなグラフィックが完成した。最終的に1年間かけて800点ほどのグラフィックを制作し、そのなかから70点を厳選し『雨 大谷陽一郎作品集』(A4変形、96ページ、図6-8、6-9、6-10)が完成した。



図 6-8 『雨 大谷陽一郎作品集』表紙 2017 年
(出典) 大谷 2017



図 6-9 『雨 大谷陽一郎作品集』 2017 年
(出典) 大谷 2017: 6-7

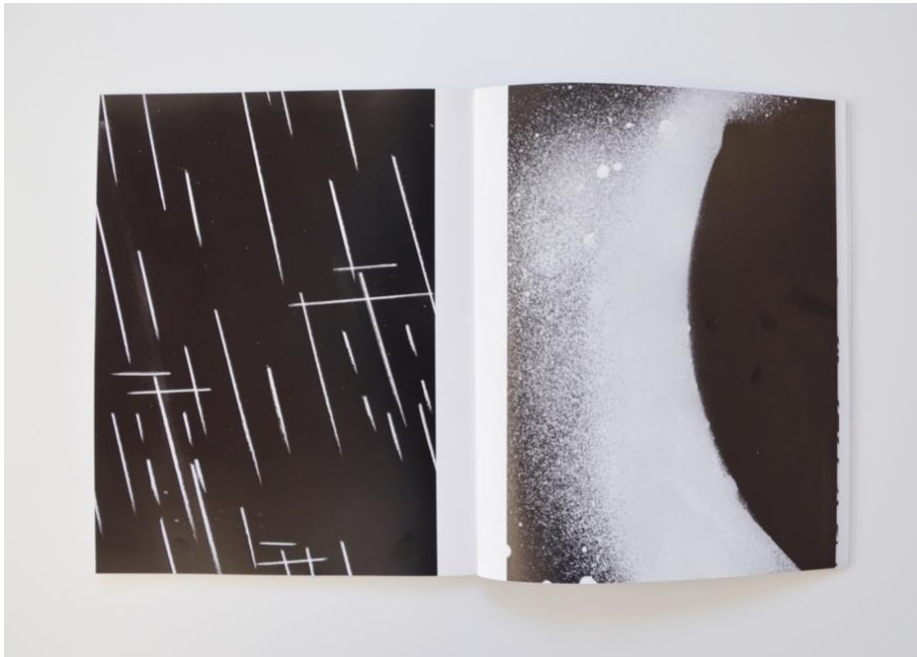


図 6-10 『雨 大谷陽一郎作品集』 2017 年
(出典) 大谷 2017: 10-11

ブックデザインは井上嗣也が担当し、2017年1月に出版された。この作品集に掲載した作品のなかには、あきらかに「雨」の漢字には見えない図像（図 6-11、図 6-12）が含まれている。初期の作品や《日本の雨》では、形を溶解させたとしても「雨」の漢字だと最低限認識できるように留めることを念頭に制作した。しかし、この作品集では「雨」の漢字の形態に捉われるのではなく、「雨」の漢字を重力によって天から地上へと落ちる水滴の運動を凝縮した結晶として捉えた。古代の人間が雨という自然現象を抽象化して生まれた「雨」という漢字を、具象的に表現し自然の形態に戻すのではなく、さらにその形態を抽象化させ雨がもつ根源的な力に迫った。結果、「雨」の漢字の形態というより、天から地へ向かう運動性が強調されたグラフィックが生まれた。



図 6-11 雨 2017 年
(出典) 大谷 2017: 90

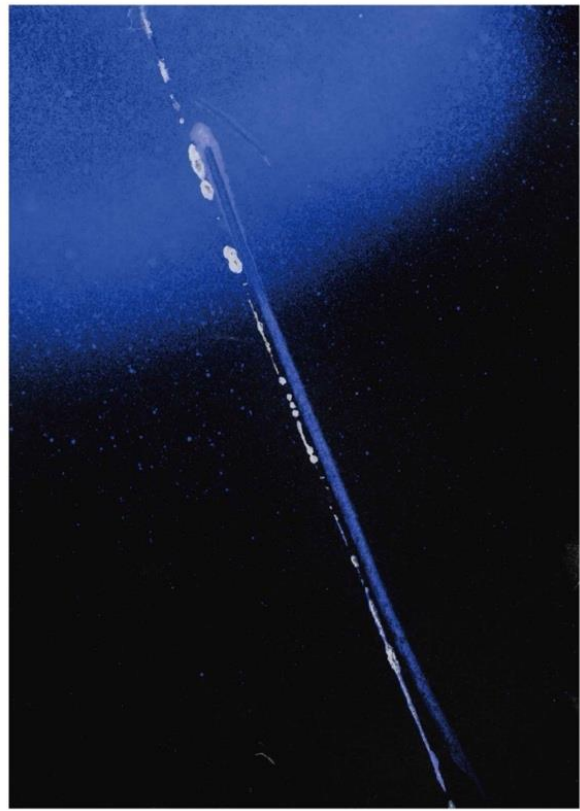


図 6-12 雨 2017 年
(出典) 大谷 2017: 43

この作品集を出版して以降、筆者は《キ》や《計に景》のように、漢字 1 字の形態を追求するのではなく、複数の漢字を集合させて図像を作り出す制作に移行していった。その理由は本論文で述べてきたように、独立することで強調される漢字の意味だけではなく、漢字同士の相互的な繋がりに可能性を感じたからである。一方で、《キ》や《計に景》の制作を通して筆者が感じたのは、漢字同士の繋がりが生み出す総体としてのイメージの強度を高める必要性であった。《キ》や《計に景》で表現した図像が強度に欠けると言いたいのではない。ただ、鑑賞者の視覚を貫くような強い印象を残すものではないと感じていた。《ki/u》はそのような自身の課題に応えるものでもあった。文字を配置する目安となる絵作りでは、数多くの雨の作品を作ってきた経験を活かし、ダイナミックな絵作りを試みている。《ki/u》の総体としてのイメージは、作品集に掲載したいいくつかのグラフィックと同様に「雨」の漢字の形態に従うのではなく、「雨」の漢字に凝縮された天から地へ向かう運動性を手がかりに制作している。

6-3. 制作過程

《キ》や《計に景》では、レイアウトソフトである Illustrator 上でマウス操作や拡大縮小率を変える機能を繰り返し使うことで文字を配置していったが、《ki/u》ではプログラミングによって文字配置を自動化させた点がこれまでの制作技法と異なる。三次元 CAD ソフトである Rhinoceros に搭載されたプログラミングツール Grasshopper を用いてプログラムを組んだ。前節で述べた手

順で雨の図像を作成し、その絵をもとにプログラミングによって自動的に文字配置を行うプロセスを踏んでいる。これまで膨大な時間を費やして文字を配置していたが、その作業が効率化されたことにより、試作を何度も作れるようになった。試作を繰り返してできた文字データをIllustrator上で調整することによってデータを完成させた。

そのデータを転写するキャンバスには複数の画材を用いて着彩した。まずジェッソで下地を作り、アクリル絵具とメディウム、アルミ粉を用いて厚く塗った。次にアクリルスプレーを吹き付け、その上からキラキラと光る粉末のグリッターを定着させた。その着彩したキャンバスに文字データをUVインクによって転写している。同じUVインクでの転写でも《キ》と異なるのは、《キ》は文字部分に出力したのに対し、《ki/u》では文字部分以外に出力した点である。結果、《ki/u》では文字部分は複数の画材を用いて着彩した面が直に見えるレイヤー構造となっている。その上からアクリル絵具とメディウムで全体を調整して作品を完成させた。

6-4. 視覚詩と技術的変遷

どのような技術を使って文字を組むかで視覚詩の表現は変わる。技術的な特性を活かす、またはその制約を受け入れるなかでタイポグラフィの新たな可能性を探究してきたのが視覚詩の一側面であると筆者は考える。ここでは視覚詩を技術的な側面から考察することで、技術的変遷のなかで《ki/u》がどのような位置付けにあるのか言及したい。

文字を組む技術は、活版、写真植字、コンピュータソフトを用いた制作の3つに大きく分けることができる。本論で取り上げた萩原恭次郎の『死刑宣告』は活版を用いて作られ、新国誠一の『0音』に掲載された詩やグリッドに基づいた詩は写真植字を用いて作られた。筆者の《キ》と《計に景》、《ki/u》はコンピュータソフトを用いて制作した作品である。

活版の特徴として挙げたいのが、四角柱の金属片に文字が鑄造されるため文字を含めた枠、すなわちボディが実体をもつ点である（図2-5、16頁）。四角柱の金属片は、文字を傾ける操作に制約を与える。斜行するように文字を傾けることはできず、90度か180度しか傾けられない。『死刑宣告』において特に多くの文字を傾ける操作を行っているのは、《廣告燈！》（図6-13）の前半部分である。上部に「排泄する」「交流する」「爆発する」「特撃する」「出入する」といった動詞が大きいゴシック体で配置されており（「泄」のみ明朝体）、その下部には「衝突する」「噴出する」「崩壊する」「號叫する」「轉覆する」といった動詞が同じゴシック体で逆さまに組まれている。その上部と下部の間には小さい明朝体とゴシック体で横向きに文字が組まれている。歪な印象を受けるタイポグラフィであるが、文字を傾けるという観点から見ると角度は一定で、90度か180度傾けた操作しか見受けられない。『死刑宣告』に掲載のその他の詩でも文字を傾けた箇所があるが、そこでも90度か180度の傾きが適用されている。実体をもった四角いボディによって、文字を組んだ際に微妙な斜めの傾きを加えるのは困難である。

一方で、写真植字では仮想ボディと呼ばれるように、ボディに実体がないため、物理的な制約から解放される。そのため文字を自由に傾けることができる。新国誠一の『0音』に掲載された《子供の城》（図3-5、27頁）は、写真植字の特性を活かし、それぞれの文字に多様な角度の傾きを適用している。また、活版においてはボディが次に続く文字の開始位置を決定するためにできなかった文字を詰めるという作業が、写真植字においては可能となった。その結果、文字同士の接触や重ねて配置する表現が生まれた。その特性が《嘘》（図6-14）で生かされている。新国は

「口」と「虚」という漢字を複層的に重ねることで、「嘘」という漢字を再構成した。写真植字の3つ目の特徴として、文字の変形が可能である点である。『0音』の《湖を》(図3-7、28頁)では、漢字に長体や平体をかける文字そのものを変形する操作が見られた。これは金属に字面を鋳造した活版では不可能な作業である。新国の《雨》(図6-15)では、最下部中央の「雨」の漢字以外は「雨」の字素である点がグリッド状に配されている。この点は「雨」の漢字から抜き出したものであり、記号活字を用いたわけではない。文字を解体する作業も一種の変形であろう。この詩はグリッドに則っているため、「、」や「\」などの記号活字を用いれば活版でも類似した作品を作れるかもしれないが、点の形や配置を完全に再現することはできないだろう。写真植字では、文字は物理的に解放され、より自由なレイアウトが可能になったことがわかる。

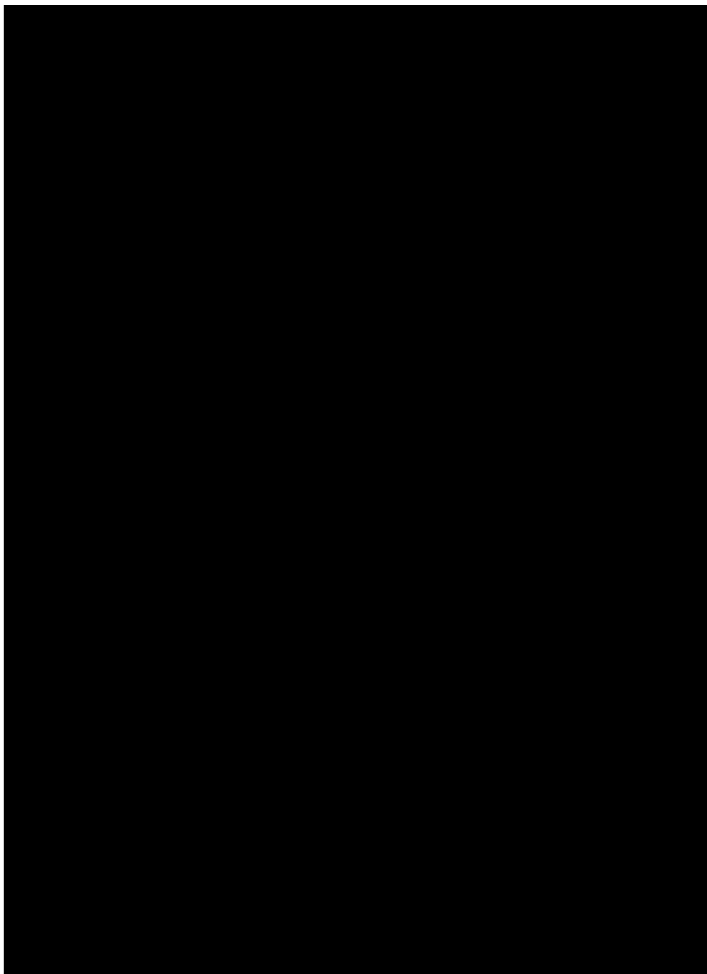


図6-13 萩原恭次郎《廣告燈!》前半部分 1925年
(出典) 萩原 1971: 134

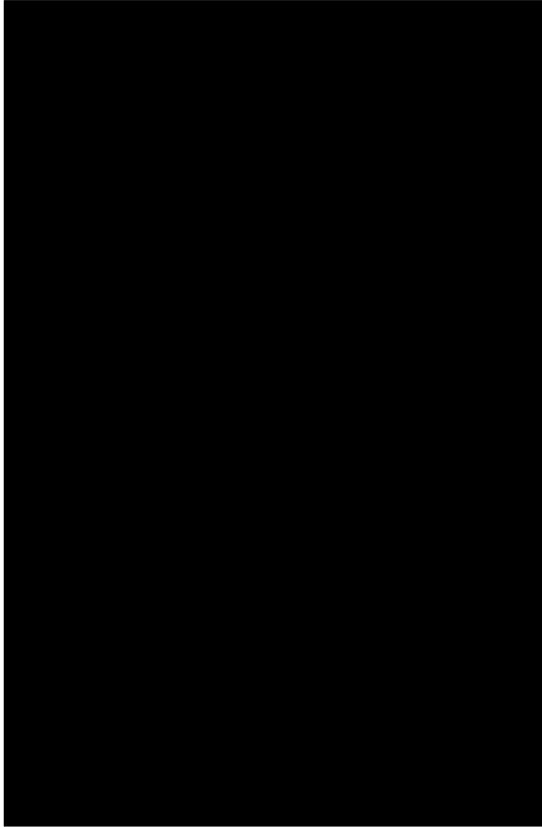


図 6-14 新国誠一《嘘》1966 年
(出典) 新国 2008: 108



図 6-15 新国誠一《雨》1966 年
(出典) 新国 2008: 111

コンピュータソフトを用いた制作においては、この制約がより解放されることになる。活版のインクの滲みや写植の光学的な輪郭のぼけ、使用書体などをコンピュータソフトによって完全に再現するのは困難であるが、萩原や新国の詩の文字配置を再現するのは難しい作業ではない。では、コンピュータソフトを用いた制作によって視覚詩の表現の可能性を広げる特性は何か。それは膨大な文字を処理できるようになった点であると筆者は考える。例えば、新国の《子供の城》のようにあらゆる文字を不規則に布置する作業が何千字何万字という規模に及ぶ場合、写植で実践するには物理的な困難が伴うだろう。コンピュータソフトを用いた制作では、マウス操作で文字を掴み簡単に移動させることができる上に、オブジェクトのコピーや拡大縮小も簡単な操作で実行できる。また、移動距離や拡大縮小率にランダムな数値を掛け合わせることができる。コンピュータの処理能力がどれほどあるかという問題はあるものの、《子供の城》のようなランダムな文字配置を数万字に及ぶ規模で実行することはそれほど難しくない。文字の膨大な処理が可能になったことで、筆者が興味をもったのが、文字の集合で絵を描く作業であった。もちろん、活版や写植でも文字配置によって絵を描くことはできる。しかし、同一平面上に配置できる文字数には限界があるだろう。画像の解像度の原理と同じで、配置する文字の数が多ければ多いほど絵は鮮明になる。この原理に注目し制作したのが、《キ》《計に景》《ki/u》であった。これらの作品では数万、数十万に及ぶ漢字を同一平面上に配置している。その文字量によって、《キ》では山のなだらかなグラデーションを、《計に景》ではモノクロ写真のような鮮明さを表現することができた。文字を大量に配置することで、視覚詩の総体としての見え方をコントロールできる幅が広がったといえる。

《ki/u》では、レイアウトソフトを用いた作業に加え、プログラミングによる文字配置の自動化を取り入れた。ジェネラティブ・グラフィックの応用である。《キ》《計に景》では、マウスとカーソルの操作、数値入力によって文字を配置していったので、コンピュータを用いながらも手作業に近かった。もちろん活版や写真植字に比べ作業効率は上がっているものの、それでも《キ》《計に景》の文字を配置する作業だけでそれぞれ40日ほどかかった。《ki/u》も同じ操作によってデータを作成することはできる。ただ博士審査展までの制作期間を考えるとP150号の作品を1点完成させるのが限界だっただろう。

また、プログラミングによって得られた利点は効率化だけではない。漢字の選択や配分は筆者が設定しているが、どの漢字をどこに配置するかはプログラムによってランダムに決定される。このプロセスを経ることで筆者の意図から離れた偶然性を取り入れることができた。どの文字とどの文字が隣接するかは予測不可能であり、プログラムによって無作為に配置される。結果、従来の統語構造からは決して接続し得ない文字同士の出会いがあり、筆者による制御では成し得ない文字構成となった。

6-5. 余白を宿したグリッド

《ki/u》では、《計に景》での作業ようにグリッドに基づいて大小の文字を配置することによって図像を描いている。同じ原理によって作成したイメージであるが、《計に景》では各グリッド全てに文字を配置した一方、《ki/u》では雨の図像に合わせて部分的に文字を配置しないことによって余白を作った。この余白が《ki/u》の多方向的、多焦点的な繋がりにリズムを与えると筆者は考えている。

余白とは、対象が記されていない余った部分を指す。余白は negative space と訳されるように、対象が存在する positive space との対の関係のなかで語られる。つまり、図に対しての地であり、有に対しての無ともいえよう。negative space がなければ、positive space も存在しない。

《ki/u》の余白は、ページ組版で用いられる余白、すなわちマージンとは異なる。印刷用語として、ページの周囲を囲う余白をマージンと呼ぶ。マージンは裁断からテキストの切れを防ぐ効果があることや、注釈を加えるためのスペースとして用いられるなど、実用的な側面がある。また、マージンの取り方を調整することで、紙面の印象を操作する造形的かつ美的な側面もある。一方、《ki/u》における余白は、実用的な役割を果たすものではない。マージンが版面を囲っていたのに対し、ここでの余白は個々の文字の周囲や、文字と文字の関係のなかに存在する。また、それは文字群と文字群の間を生む余白でもあり、文字の集合体で描かれた総体としての雨の図像に対する「地」としての余白にもなりうる。この余白の変化は、鑑賞者と作品の距離に依拠する。遠くから見た場合、文字の集合体で描かれた総体としての雨の図像のなかに余白を見出せる。文字だと認識できる距離まで近づいていくと、徐々に雨の図像における余白から文字群と文字群の間を生む余白へと変化する。さらに作品に近づいていくと、文字の周囲や個々の文字の関係における余白へと変化していく。その余白の変化はある一定の距離になると突然切り替わるのではなく、近づくにつれなだらかに変化する。

では、この段階的に変化する余白があることによって生まれる効果は何か。第一に、文字の集合体で描かれた総体としての雨の図像における余白は、明度のコントラストを強め、図像を際立たせる(図 6-16)。たとえどんなに小さな文字だとしても、グリッド上に敷き詰めた場合、遠くから総体として作品を見た際、明度に何かしらの影響を与える。《ki/u》では余白部分は黒く塗られているが、そこに小さなシルバーの文字が配置されることで、純粋な黒からより離れることになる。近距離で見れば小さな文字と黒に塗られた箇所の違いははっきりするが、点描画や印刷網点と同じように遠くから見れば点の色は目の錯覚で混ざっていく。全てのグリッドに文字を敷き詰めると、明度の最大値と最低値の幅が狭まった印象になる。余白を入れることでコントラストが強まり、明度に抑揚が生まれ、画面が引き締まる効果がある。



図 6-16 総体としての雨の図像における余白

(出典) 筆者撮影

第二に、文字群と文字群の間を生む余白は、文字が集合した箇所をはっきりと分ける効果がある(図 6-17)。それぞれの文字群をグループ化することもいえる。文字が集合した箇所の多くはグリッドに文字が敷き詰められているため、隣接する上下左右の文字と接続する多方向性が強まる。しかし、余白があることで、その隣接はどこかで途切れる。多方向性の断絶が、文字群から文字群へと視線を移動させる多焦点的な動きを誘発する。

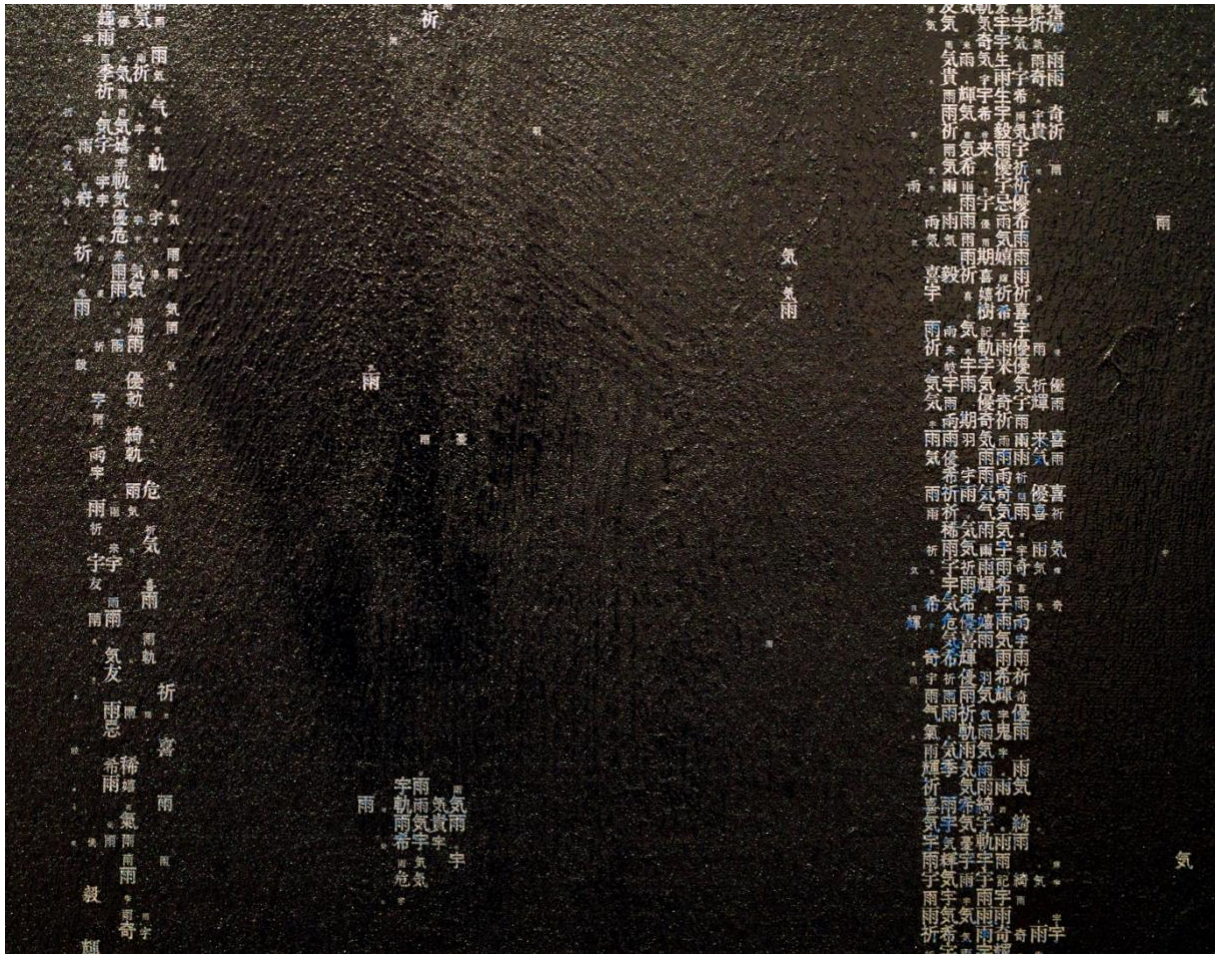


図 6-17 文字群と文字群の間を生む余白
 (出典) 筆者撮影

第三に、近距離で見た場合の個々の文字に付随する余白がある(図 6-18)。近距離で作品を見ることで、個々の文字の関係が目に入る。漢字の種類、書体の違い、文字の大小、配置関係など、文字情報を細かに捉えることができる。《計に景》での気づきは、グリッド全てに文字が敷き詰められていると、視野内が文字で埋め尽くされ視点を固定化するのが難しいということであった。そこでは漢字同士は繋がる一方、干渉し合う作用がはたらくことで鑑賞者の読みを邪魔する要因にもなりうる。結果、細かな文字情報にじっくり浸ることができない。その干渉を和らげるのが、個々の文字に付随する余白の効果である。



図 6-18 個々の文字に付随する余白

(出典) 筆者撮影

ここで付け加えたいのがグリッターのきらめきがもつ効果である。総体としての図像を無数の文字の集合によって描くことによって、作品に離れたり近づいたりという前後の動きを鑑賞者に誘発させることは述べた。それに対して、グリッターは見る角度によってきらめきが変化するため左右の動きを鑑賞者に誘発させる。前後の動きと左右の動きが合わさることで、観察は多角的になり余白は複雑に伸縮する。この揺らぎをはらんだ余白の伸縮により、文字接続における多方向性と多焦点性がより活性化すると筆者は考える。

その一方で、文字の周囲が余白で囲まれている場合、他の文字との関係のなかでその文字の独立性が強まる側面があることも無視できない。隣接する文字と接続する多方向性が消失していき、その他の文字との接続性は弱まる。余白は文字の独立を促し、鑑賞者が 1 文字に集中し、細かな文字情報を読むことを促す仕掛けにもなりうる。余白との関係のなかで漢字の特性が浮かび上がってくる。1 字の漢字のみが空間に配置されていたとしても、漢字の意味をもつという性質が、それを独立した存在として成り立たせる。ひらがな、カタカナ、アルファベットなどの表音文字でこの独立を成り立たせるのは難しい。線行から完全に解放された表音文字は意味を失うためである。

ここでアルファベットを用い、線行を崩壊する寸前で留めて、意味を維持したアポリネールの詩《雨がふる》(図 6-19) を挙げたい。

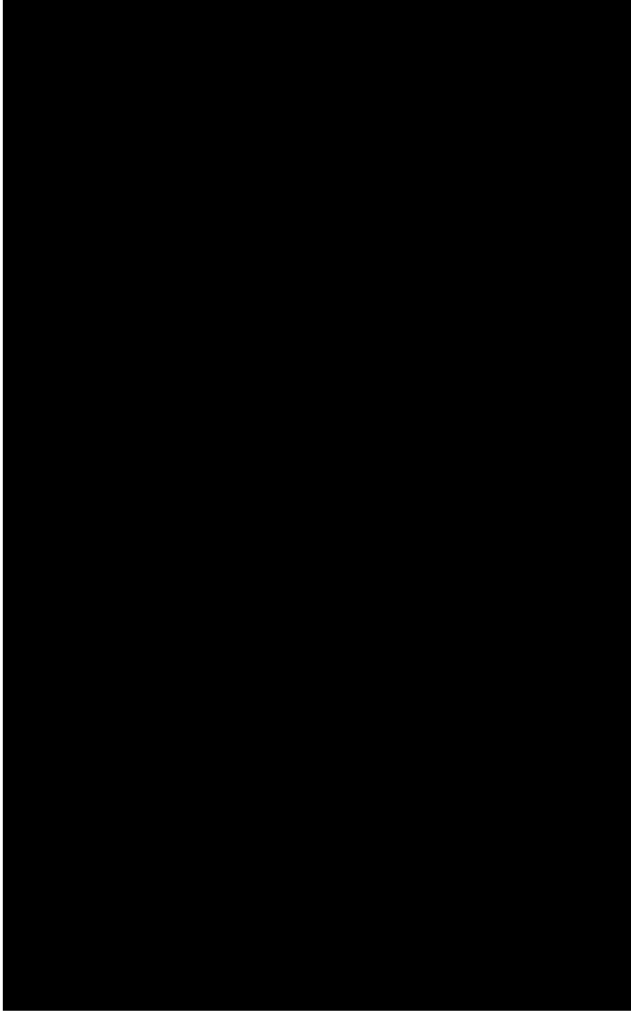


図 6-19 ギヨーム・アポリネール《雨がふる》1918 年
(出典) Apollinaire 1918: 62

雨粒が窓を打ち落下するイメージに沿って詩句を配列している。アポリネールが第一次大戦に参戦し、頭部を負傷し戦前を退いた 1916 年に作られた。その 2 年後、アポリネールは 38 歳でこの世を去る。向井周太郎はこの詩の線行からの文字の解放とアルファベットとの関係について次のように述べる。

通常左起し水平の線行詩が天から地に向かう線條に置きかえられたことで、アルファベットの一文字一文字が時間の重さから解放されて、もとの無名な個々の記号へと向かういわば言葉の崩壊を、下降する線条的連続性のうちになお宙吊りに繋ぎとめて、その共鳴を響きわたらせ、生命リズムを喚起しているこの美しい図形の緊張は、漢字とかな文字の混用からでは生まれない。アルファベットという表音文字においてはじめて可能だ。(向井 2008: 198)

崩れゆく文字が同士かろうじて繋がり合う緊張から生まれる力は筆者の作品では生まれない。多焦点的、多方向的に漢字は困難なく繋がっていくからだ。だからこそ《ki/u》では余白が必要になる。単純な接続ではなく、抑揚のある接続を促す。アポリネールの《雨がふる》では文字接続は不可逆的に落下していくのに対し、《ki/u》における接続は可逆的であるといえる。総体として

の雨の図像は天から地へ向かう運動性が強調されているが、近距離で見た場合その運動性は弱まり文字同士は多方向的な流れのなかにある。文字に付随する余白が個々の漢字の形、音、意味という要素を引き立たせ、多方向的・多焦点的な接続にリズムを加えることで、漢字は共鳴していく。

おわりに

本論文の目的は、従来の定方向な線行から解放された視覚詩における文字構成を、多方向性と多焦点性という2つの観点から分析し、文字同士の相互的な繋がりを明らかにすることであった。

まず、萩原恭次郎の詩集『死刑宣告』に掲載された詩《日比谷》を分析することで、大小の文字や複数の書体を混在させた不均一な文字構成からは、多焦点的な繋がりが強調されやすいことがわかった。一方で、新国誠一のグリッド上に文字を配置した詩を織物の構造に準えて分析することで、規則正しく均一に組まれた文字構成からは多方向的な繋がりが強調されやすいことがわかった。

この2つの特性を明らかにした上で、自作の《キ》、《計に景》、《ki/u》の3作品を分析した。《キ》では、漢字がもつ「形態」「音節」「意味」という3つの観点から、漢字とその集合からなる山々の図像との関係を考察した。その上で、無数の漢字の不規則な配置により生まれる多焦点性と「木」の漢字がもつ増殖性を結びつけた。《計に景》では、大小の漢字をグリッド上に配置した均一性と不均一性を伴う構成を分析した。作品が展開された場が書籍ではなく建築空間であることに注目することで、意味と物質の狭間における意識の揺らぎは鑑賞者の身体性に導かれるということを示した。最後に、《ki/u》では、鑑賞者と作品との距離のなかで変化する余白の効果について言及した。その余白が多方向的・多焦点的な接続に抑揚のあるリズムをもたらし、漢字の共鳴へと導くと結論づけた。ここでの漢字の共鳴とは、漢字の多種多様な形態と、日本語の漢字がもつ音読み・訓読みに従った共通の音節と、1字のみでも独立して成り立つ漢字の意味が、総体としての図像を通して絡み合い、相互的に作用し合うことである。

技法的な側面からまとめると、《キ》で示したような共通の音節をもつ漢字の選択と、《計に景》で行ったような印刷網点を応用した文字配置という2つの実践が軸にあった。この2つを組み合わせるのが《ki/u》であり、この作品では余白を加えることでさらなる漢字の共鳴を促した。また、これら3作品は鑑賞者の身体より大きな支持体に展開しており、それはコンピュータソフトで文字を組むということに意識した結果でもあった。萩原恭次郎と新国誠一の詩と自作の比較を通して、活版印刷と写真植字、コンピュータソフトを用いた制作という3つの文字を組む技術と視覚詩の関係を考察できたこと、またその考察を自身の制作を通して実践できたことに、視覚詩研究における意義はあったのではないかと思う。

今後の展望としては、《ki/u》で実践したような巨大な画面に展開する絵画性を伴った視覚詩表現を発展させていくとともに、本論文では言及できなかった3DCG技術を用いた視覚詩表現について、本論文の内容を絡ませながら研究していきたいと考えている。上述したように文字を組む技術は、活版印刷と写真植字、コンピュータソフトを用いた制作という3つに大きく分けることができる。3DCGもコンピュータソフトを用いた制作に含めることができるが、その特性は異なる。本論で取り上げた実践はX軸（横方向の座標軸）とY軸（縦方向の座標軸）からなる二次元平面上に展開されたのに対し、3DCGではZ軸（奥行方向の座標軸）が加わることになる。3つの座標軸をもつ空間で文字を視覚的に配置したときに、技法的な側面だけではなく、多方向性と多焦点性がもたらす効果も異なると考えられる。あるいは、多方向性と多焦点性に加えて、新たな観点が必要になるかもしれない。現時点ではその観点が何なのかかわからないが、それを掴むために筆者自身が3DCG技術を用いて視覚詩を制作していく実践が必須であろう。

萩原恭次郎と新国誠一も活版印刷と写真植字という当時の文字を組む技術を応用することで、

画期的な視覚詩表現を生み出した。筆者の場合は、コンピュータソフトを用いた文字を組む技術を応用することで、大量に文字を処理し巨大な画面に展開する視覚詩表現に辿り着いた。筆者は、視覚詩を作るにあたって用いる技術に意識的であることが重要であると考えている。

一方で、技術に対して意識的であるだけでは良い作品が生まれないことは十分に理解している。視覚詩は視覚性を取り込んだ「詩」なのだ。すばらしい視覚詩は、言葉とは何か、読むとは何か、見るとは何かといった始原的な問いを提示する。視覚性を伴った文字の配列は、作者の言葉に対する根源的な表現欲求に応えた結果でもあるだろう。筆者も同様に自身の言葉に対する根源的な表現欲求に対峙した上で、技術的側面に意識的でありながら、これからも視覚詩表現を研究していきたいと考えている。

【注】

- 1) 本論文に掲載したギョーム・アポリネール《カリグラム》の図版（図 1-2、図 6-19）は The PUBLIC DOMAIN REVIEW で公開されている『Calligrammes』（1918）より引用した。
(<https://publicdomainreview.org/collection/apollinaire-s-calligrammes-1918>)
- 2) 図 1-2、図 6-19 のキャプションには、『Calligrammes』の刊行年（1918）を示した。
- 3) 活字組版の際に用いられる金属や木製の板。行間の役割を担う。
- 4) 図 2-2、図 2-3、図 2-4、図 2-6、図 2-7、図 6-13 のキャプションには、『死刑宣告』の刊行年（1925）を示した。
- 5) 図 3-5、図 3-6、図 3-7、図 3-9 のキャプションには、『0 音』の刊行年（1963）を示した。
- 6) 1952 年にブラジルで、デシオピニ・アタリ、アロルド・デ・カンポス、アウグスト・デ・カンポスにより結成された新詩運動のグループ。
- 7) 『Anthology of Concrete Poetry』（エメット・ウィリアムズ編、サムシング・エルス・プレス）「シカゴレビュー」のコンクリート詩集『anthology of concretism』（ユージーン・ウィルドマン編）などに掲載。
- 8) 晩年の新国誠一は「国」ではなく旧字体の「國」という表記にこだわったとされる。
- 9) 平櫛田中は、1872 年に岡山県後月郡に生まれた。1893 年に大阪の中谷省古に弟子入りする。後に岡倉天心に師事し、1944 年より、東京美術学校の教壇に立つ。代表作に作品に、『鏡獅子』、『尋牛』など。
- 10) 蔵書一覧ページには 14586 冊の項目が表示される。

〔文献〕

- アポリネール, ギョーム, 1969, 『アポリネール詩集』堀口大學訳, 新潮社.
- フェノロサ, アーネスト, 1982, 『詩の媒体としての漢字考』高田美一訳, 東京美術.
- ゲルストナー, カール, 2020, 『デザイン・プログラム』永原康史監訳, ヤーン・フォルネル訳, ビー・エヌ・エヌ新社.
- 萩原恭次郎, 1925, 『死刑宣告』長隆舎書店.
- 萩原恭次郎, 1971, 『死刑宣告 特選 名著複刻全集 近代文学館』ほるぷ出版.
- 平居謙, 2000, 「ビジュアル POEM を遊ぶ方法——萩原恭次郎『死刑宣告』をめぐる五つの試み」『現代詩手帖 第 43 巻第 4 号』思潮社.
- 金澤一志, 2009a, 「いま、新国誠一 形象と意味のはざままで 鼎談 建畠哲+城戸朱理+金澤一志」『現代詩手帖 第 52 巻第 2 号』思潮社.
- 金澤一志, 2009b, 「新国誠一略年譜」『現代詩手帖 第 52 巻第 2 号』思潮社.
- 小林康夫, 2012, 「テキスト」大澤真幸, 吉見俊哉, 鷺田清一 (編集委員), 見田宗介 (編集顧問)『現代社会学事典』弘文堂.
- 黒木賢一, 2006, 「東洋における気思想」『大阪経大論集 第 56 巻第 6 号』.
- 鞍懸章乃, 2005, 「アトリエ付住宅・旧平櫛田中邸の建築的考察」『平成 16 年度修士論文要旨 東京藝術大学大学院美術研究科』.
- マラルメ, ステファヌ, 1991, 『骰子一擲』秋山澄夫訳, 思潮社.
- 松井茂, 2009, 「新国誠一の戦争と戦後詩」『現代詩手帖 第 52 巻第 2 号』思潮社.
- 向井周太郎, 1998, 「星座によるイメージ思考の世紀 コンクリート・ポエトリーの視点から」『円と四角』星雲社.
- 向井周太郎, 2000, 「文字・かたち・イメージ —ヴィジュアル・ポエトリーの全体像と現在性 座談会 藤富保男+向井周太郎+高橋昭八郎」『現代詩手帖 第 43 巻第 4 号』思潮社.
- 向井周太郎, 2008, 「文化をうつ (映・写・移) す文字 近代芸術の革命をめぐる」『生とデザイン—かたちの詩学 I』中央公論新社.
- 松永拓己, 2012, 「「画の六法」と写実についての一考察」『熊本大学教育学部紀要 人文科学 第 61 号』.
- 松岡正剛, 2008, 『山水思考 「負」の想像力』筑摩書房.
- 水野真紀子, 2008, 「日欧の具体詩」『言語情報科学 6 号』
- ムナーリ, ブルーノ, 1995, 『ブルーノ・ムナーリ ggg Books 17』ギンザ・グラフィック・ギャラリー.
- ムナーリ, ブルーノ, 2018, 『ブルーノ・ムナーリ』求龍堂.
- 村田裕和, 2011, 「首のない体/字面のない活字—印刷術総合運動『死刑宣告』の身体性—」『立命館言語文化研究 22 巻 3 号』.
- 新国誠一, 1959, 「現代音楽の理解のために」『音楽芸術 第 17 巻 1 号』音楽之友社.
- 新国誠一, 1963, 『0 音』昭森社.
- 新国誠一, 1974a, 「ASA10 年〈対談〉藤富保男 新国誠一」『ASA 7 号』芸術研究協会.
- 新国誠一, 1974b, 「コンクリート・ポエトリーを語る〈対談〉那珂太郎 新国誠一」『ASA 7 号』芸術研究協会.

- 新国誠一, 2008, 『新国誠一 WORKS 1952-1977』思潮社.
- 岡田龍夫, 1925, 「印刷術の立體的断面」『死刑宣告』長隆舎書店.
- 岡見さえ, 2010, 「連続と非連続—西欧における視覚詩の展開(紀元前 300 年代から 1960 年代)」
『教養論集=Liberal arts review 通号 22』成城大学法学会編.
- 大川内夏樹, 2009, 「萩原恭次郎『死刑宣告』論—「装甲弾機」を中心に—」『早稲田大学大学院
文学研究科紀要. 第 3 分冊』.
- 大谷陽一郎, 2017, 『雨 大谷陽一郎作品集』リトルモア.
- 白川静, 2007, 『新訂 字統 [普及版]』平凡社.
- 杉浦康平, 2014, 『文字の靈力』工作舎.
- 高橋純子, 2001, 『雨の名前』小学館.
- 高橋秀一郎, 1978, 『破壊と幻想 萩原恭次郎私論』笠間書院.
- 高安啓介, 2017, 「形象としての具体詩」『形象 2』形象論研究会.
- 滝沢恭司, 2007, 「日本の構成主義とマヴォ」『コレクション・モダン都市文化 第 29 巻』ゆまに
書房.
- 田中清光, 1996, 『大正詩展望』筑摩書房.
- 建嶋哲, 2008, 「矩形の聖域 新国誠一試論」『新国誠一 WORKS 1952-1977』思潮社.
- 戸川芳郎 (監修), 佐藤進・濱口富士雄 (編集), 2017 『全訳漢辞海 第四版』三省堂.
- 海野弘, 1983, 『モダン都市東京—日本の一九二〇年代』中央公論社.
- 宇佐美文理, 2014, 『中国絵画入門』岩波書店.
- 山城隆一, 1997, 『山城隆一 ggg Books 30』ギンザ・グラフィック・ギャラリー.

(欧文)

- Apollinaire, Guillaume, 1918, *Calligrammes*, Paris: Mercvre de France.
- Perloff, Nancy, 2021, *CONCRETE POETRY*, London: Reaktion Books.

謝辞

最後に、本研究を行うにあたり数多くのご指導と親身なご助言をいただきました主査の藤崎圭一郎先生、論文第一副査の永原康史先生、作品第一副査の松下計先生、作品副査の押元一敏先生に心より深謝申し上げます。また、ご協力いただいた多くの方々に感謝申し上げます。