

視覚詩を読むこと Steve McCafferyの*Carnival*

長 畑 明 利

1.

視覚詩の歴史は古く、Bohnによれば、古代ギリシアにはすでにその例があるという(Bohn 1)。¹ 話を英語圏に限っても、たとえば17世紀には、個々の詩が教会の様々な部分を描くGeorge Herbertの*The Temple*(1633年、死後出版)があり(図1)、19世紀にはノンセンス詩の中に視覚詩を収めたLewis Carrollの*Alice's Adventures in Wonderland*がある(図2)、20世紀初頭には、たとえばアポリネールのCalligrammeがあるだけでなく(図3)、イタリア未来派やニューヨーク・ダダの詩人たちも視覚詩を作った。また同時代の他の詩人たちも自作の中に視覚性を取り込むことに興味を示し、たとえばe. e. cummingsは文字の配列の面白みを活かしたタイポグラフィー上の実験を行い(図4)、William Carlos Williamsは“The Attic Which Is Desire”という詩の中でソーダ売場の電飾を模したイメージを使い、エズラ・パウンドは*The Cantos*の後半で、ギリシャ文字と並んで漢字を効果的に用いている。日本でも萩原恭次郎が、『死刑宣告』において、文字の配列の変化や矢印を用いて視覚的な作品を試みている。

20世紀初頭の視覚詩は、伝統的な詩に対抗する新しい実験、つまり前衛の試みであったと言えるが、この実験は1928年にいったんほぼ消滅し、その担い手たちは、シュルレアリスムをはじめとする、より新しいラディカルな実験に移行する。しかしその後、視覚詩は1950年代に再び姿を現す(Bohn 6)。そして1960年代にかけて、ブラジルのde Campos兄弟を中心とするNoigandresグループ、フランスのHenri Chopin、スイスのEugen Gomringer、スコットランドのIan Hamilton Finleyといった詩人たちがいわゆるconcrete poetryの流行をもたらしたのである。² concrete poetryとは区別してかからねばならないが、視覚詩の流行は、たとえば、必ずしも前衛的とは言えぬ、アメリカの学者詩人John Hollanderの視覚詩作品集*Types of Shape*にも及んでいる。

視覚詩の様々な例を一般化することは慎まねばなるまいが、³ 視覚詩に共通する特徴はその二重性に見出すことができる。詩と絵画はしばしば比較され、Lessingが、絵画は空間的であるのに対し、詩は時間的であると言ったこと、Arnheimが、詩は読解の順序があらかじめ決まっているが、絵画においてはいずれの部分に先に観るかは鑑賞者の自由に委ねられていると考えたことはよく知られている(Steiner 200)。しかし、視覚詩においてはこの二分法は有効ではない。それは詩であると同時に絵でもあるからである。視覚詩では言葉が何物かに言及する、あるいは、何物かのイメージを喚起すると同時に、

その言葉自体が物理的な形象を形作る。つまりそれは、とある対象、概念、イメージを喚起するだけでなく、花や石と同じように、世界の中に在る自らの物理的存在を誇示するのである。John Crowe Ransom の “physical poetry” という呼称は、それゆえ適切なものと言える。Wendy Steiner が視覚詩を論じた文章の中で言うように、それは「作品を物そのものとして考察する新たな可能性を反映するもの」(197)なのである。



図5 Augusto de Campos, “eye for eye”

しかし、言葉で作られた作品でありながらそれを絵として視ること、詩を「物そのもの」として考察することは、詩の言葉の意味を了解するという読解の行為を後退させることにつながるだろうか。フーコーの言うように、それが「示すことと名ざすこと、見ることと読むことといった、われわれのアルファベット文明の最も古くからの対立を、遊戯的に抹消しようとする」(23)のものであるとしても、詩を絵として「視る」ことは、詩を「読まない」ことを意味しないだろうか。実際、スタイナーも指摘するように、視覚詩の評価は、「絵画がおそらくそうであるように、その全存在が視覚的、タイポグラフィ的表象にあるのだ」(203)とか、多くのコンクリート・ポエムの意味はおおよそ「そのタイポグラフィ上の配列に内在しているのだ」(203)といった形でなされるものであり、また実際、Augusto de Campos の“eye for eye”のように、タイトルを別とすれば、作品中に文字が全く現れない作品すらある(図5)。スタイナーは、視覚詩が言葉そのものを顧慮しない傾向を見せるのは、詩というものが「物」の二次的再現ではなく、「物そのもの」になりたいという願望を持ち続けた結果だと言う。スタイナーも引く Archibald MacLeish の“A poem should not mean / But be”という詩行をまつまでもなく、多くの詩人たちが、長い間、詩の言葉が何らかの存在を再現し描写する二次的な表現媒体であることをやめ、美術品あるいは音楽作品と同じように、世界の中に独自の存在を獲ちたいという願望を抱いていたのであり、視覚詩はまさにその願望を実現する詩作品であるという評価がなされるというのである。

しかし、絵画のようになった詩作品は主として視られるべきものであって、読まれるものではないという前提は妥当だろうか。もしそれが視られるものであると同時に読まれるものでもあるとするのなら、それはどのように読まれるものなのか。カナダの詩人 Steve McCaffery の作品を採り上げて、考えてみたい。

2.

マッキャフリーは、1960年から67年にかけて *Carnival* という作品の第1シリーズを、また、1970年から75年にかけて同名作品の第2シリーズを作っている。これは本の形状を取るブックアートと言えるが、ページを切り離し、縦4枚横4枚、合計16枚のページを並べると、文字が絵を構成する視覚詩でもある。第2シリーズの“Instructions”にはこうある 「2部買うこと。1部はあなたの書棚に置いておくこと。もう1部を手にとって、16葉あるページのそれぞれをミシン目に沿って丁寧に切り離しなさい。ページを縦4枚横4枚の正方形に並べるとパネルができます。」⁴ 指示通りにすると 44”× 34”になるという (McCaffery & Nichol 94) 全体のパネルを見ると、具象と抽象の境界線上に置かれる絵画作品のようなイメージが見える。しかし、一枚一枚のパネル(ページ)を詳細に眺めると、その絵画は黒と赤の文字(あるいは文字の変形)が並べられてできていることがわ

かる。⁵ 一見すると、それらの文字はただ単に装飾のために用いられているようにも思われるが、ところどころで意味のある文をも構成しており、読者はこうして絵を構成している詩をも読むことになる。

このイメージを構成している文字は、どのような単語の連なりからなるのだろうか。「第2シリーズ」を見てみよう。全体のイメージは全部で16枚の長方形のパネルによって構成されているが、そこで用いられている文字の多くは *abcde*、*VWX* といったアルファベットの文字、*0987654321* といった数字である。それぞれ機械的に配列されているように見え、それらが何らかのまとまった意味をもたらすとは思えない。*h* や *&* が連続して並べられていたり、*NO* という単語が点在していたりすることもある。こうした文字が、全体のイメージの影となったり、何らかの生物を思わせないでもない形態を作り出したりしているのである。

Carnival は、「タイプで打たれたテキスト、ゴム印、ティッシュペーパーの上にゼロックスを用いて印字したテキスト、手で染み込ませた (*hand-impregnated*) ドット、カーボン紙の『焦げ目』」(McCaffery & Nichol 94) でできているというが、文字と数字はタイプライターを用いて印字されていると思われる。そのいくつかは印字が薄くなったり、文字の一部がかすれて *e* と *a* が判別しにくくなっている。タイプライターの印字とは思われないような文字も確認できる。たとえば、パネル2、7、9、14、15 などでは、黒の輪郭がかたどる、やや大きめの *C* の文字が鎖状に繋がっている様を見ることができる。パネル3では *E* の文字の密集の中に *F* と *U* と *C* の文字 どれも太字で、その他の文字よりも大きい が混在している。パネル5と6では、太字の *F* が様々な向きに、またその一部は文字のいずれかの部分を欠損した形で描かれ、それらの箇所は、様々な形の黒い楔が配列されているように見える。パネル10では、*NO EXCHANGE REQUIRED ON CHEQUES* と読める文字列が、*CHANGE* の側を中心にして回転させられた円を描き、その円の上に重なるように、パネル5と6に現れた *F* の楔が描かれ、さらに、円の中心からは、赤と黒の混じり合う印字で、また *F* と同様な他の文字よりも大きく描かれた *M* の文字の羅列が、流れる帯のような形状の曲線を描き出している。円の周囲、特に右側には、赤と黒の小さな *o* の文字が、ときになだらかな曲線を描きながら層をなし、それらは、パネルの右下に散在するドット(*.*)と相俟って、さながら海中の泡や微生物を思わせる。

パネル10のこの *NO EXCHANGE REQUIRED ON CHEQUES* という文字列が描き出す円は、他のパネルにも登場している(たとえば、パネル2)。パネルによっては、同じ文字列の向きが変えられ、中心に *CHEQUES* が、周縁に *NO EXCHANGE* が来るようになっている場合もある(パネル4、5、7)。また、円を形成する文字列が *CHANGE OF ADDRESS* に変更されている場合もある(パネル4、15)。ときには、これらの円は一部を欠損した形で、つまり半円状あるいは扇形に描かれ、また、これらが複数個組み合わせ

されることもある（たとえば、パネル5）。磁力の中心とも、台風の目ともみなしうこれらの円は全体のイメージに強いアクセントを与えている。パネル11では、下半分の半円が描かれ、パネルの全体を開いて見ると、それは老人の目のように見える。これらの円が NO EXCHANGE REQUIRED ON CHEQUES と CHANGE OF ADDRESS という文字列によって形成されていることは、作品全体の中で、これらの文字の意味が特に重要な意味を担うものであることを示唆している。

3.

先述したように、*Carnival* は文字で描かれた絵画と言えるが、全体のイメージを作り出すのはすべて意味のまとまりを欠いた文字列であるというわけではない。パネル10その他に NO EXCHANGE REQUIRED ON CHEQUES と CHANGE OF ADDRESS の文字列が用いられていることは今述べたとおりだが、それ以外の文字の連なりも、ときに意味をもたらす単語の連なりを形成している。文字が絵画的なイメージをもたらすとともに、言語意味論的機能をも果たすという、視覚詩に特徴的な機能的二重性⁶をここにも見出すことができ、この作品が絵画であると同時に詩でもあることがわかる。

たとえばパネル1には、装飾的に用いられている種々の文字の連なりの中に、

penetration to the
white experience
between the words

という断片的な詩句を読みとることができる。“penetration”の二つ目の e は装飾的な文字 O につぶされており、1行目と2行目の行末にも斜めに印字された % の文字がまさに浸食せんばかりとなっている。“between”の左及び下部も w 等の文字が迫っており、またこの単語の e と n の間にはドットと思われる文字が印字されて



図6 Steve McCaffery, *Carnival: The Second Panel* 1971-75
(パネル1 部分)

いる(図6)。“penetration to the / white experience / between the words”という意味のまとまりは、このように、意味をなさぬ文字の下地の中からぼんやりと浮かび上がっているかのよう、あるいは逆に、そのように装飾的な文字が織りなすイメージが覆い被さるような形で、姿を見せている。「単語と単語のあいだの / 白い経験への / 闖入」という詩句は、従って、この *Carnival* という作品において、通常の詩作品においては余白として確保されている単語と単語の間の白い隙間に、装飾的な、あるいは絵画的な文字群が侵入している様を自己言及的に指し示すものと解することもできる。我々の関心に引きつけて言えば、言葉の言語意味論的領域と絵画的領域との接点をここに見ることもできるだろう。

一方、装飾的な文字群を凌駕せんばかりに、意味のまとまりを形成する詩句がパネル上に現れる場合もある。老人の目とおぼしき形象が浮かび上がるパネル¹¹はその一例である(図7)。ここには少なくとも11種類の異なるパッセージが印字されている。そのうちのいくつかは上下逆様に印字され、また、あるものは斜めに傾いて、別のパッセージと重なり合うように印字されている。一つの単語が一方向に印字されるとも限らず、カミングズの“leaf”を思わせるスタイルで印字されたり、弧を描くように配置される文字もある。それぞれのパッセージは、いちおうの意味のまとまりをもたらずものに読めるが、しばしばパンクチュエーションは無視され、文の最初に来る単語も大文字で始められることはない。他のパッセージと交錯するため、単語が途中でとぎれたり、意味が断片化することもある。文字が欠けていて判読できないものもあれば、装飾的な文字群が重なることによって、単語を判読することができない場合もある。

試みにパネル上部に見出されるパッセージを転記すると、“held* the outer edges of the thing he is / holding* and as he wiped / his* hands the edge / split* and fell off in between / sentence* is between n? / speaking of two chapters. he had / never failed to locate this as an / execution of his task. the edges / split but the man was walking away / between two trees there is something / to be seen the figure of a man / both men are walking to the edge / ?when the sentence stops.”となる。⁷冒頭の“held”には欠落があり、それと判読できるものではないが、文脈から“held”と読むことができる。“this”、“split”、“sentence”も同様である。一方、5行目の“between”の後にはもう一つ単語が置かれているように見えるが、別のパッセージの一部が重なり、判読することができない。最終行の左端も同様である。

このパッセージを取り囲むように、また部分的には重なり合うようにして、“if* the price of / ?ne asked drinking / yes but would water”、あるいは“on / the / open / bank / dallas / shortly / unexpected / orders of / the mayor / on a seco? plane the”、さらには、上下逆様の“infecting / public fail? / airliner break / guatemala tact / between its ti? / the american m?e / were killed not but responsible”といった別のパッセージが印字されている。そして、こうした文字群の下に例の老人の目とおぼしき形象が姿を見せているのである。

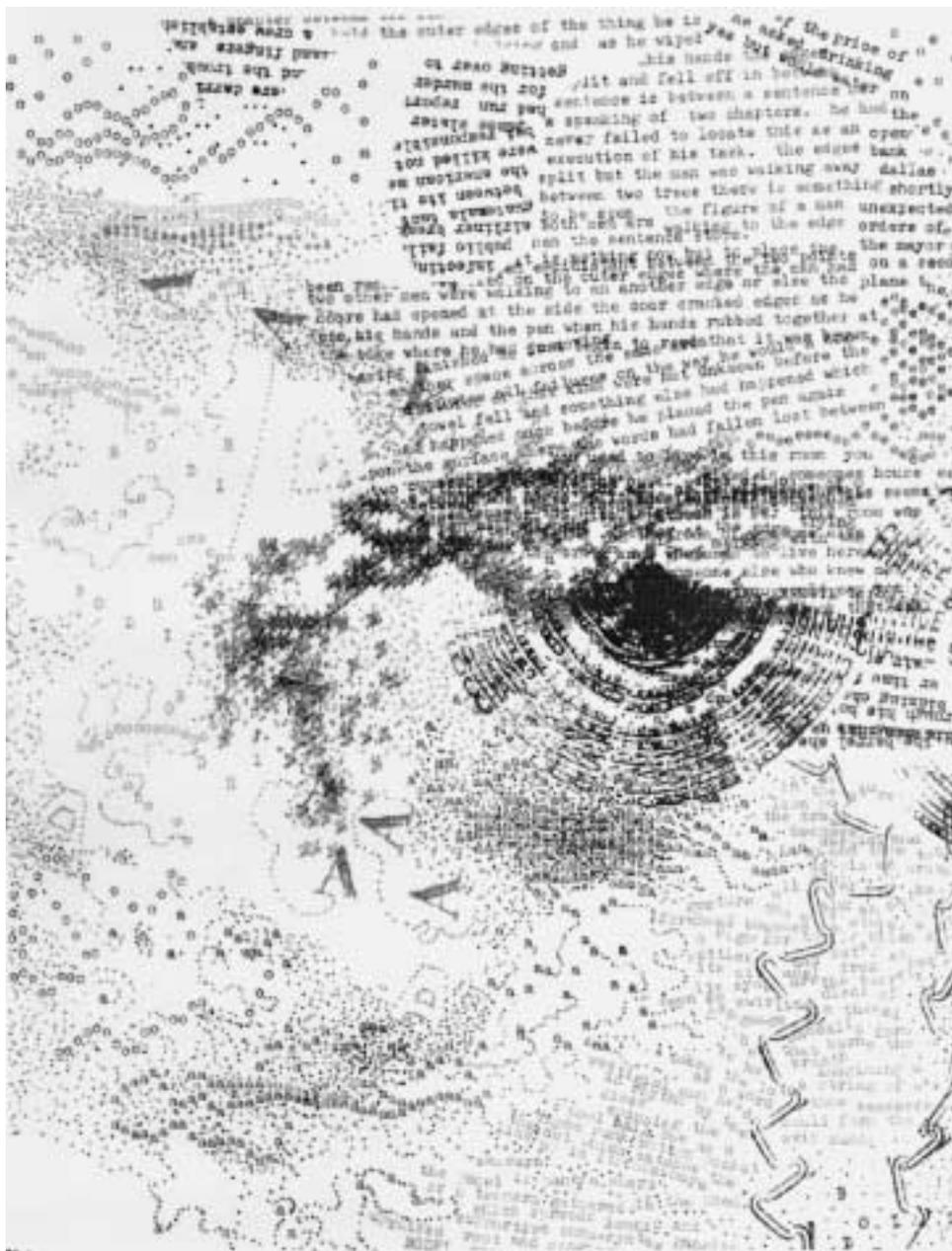


図7 Steve McCaffery, *Carnival: The Second Panel* 1971-75 (パネル11)

4.

一見混乱したように見えるこうした画面構成（あるいはテキスト構成）を我々はどのように読めばよいのだろうか。マックァフリー自身は、この作品を「本」の概念を変えるものとして語っている。マックァフリーはカナダの視覚詩人 bp Nicholとのコラボレーション*Rational Geomancy*の中で、伝統的な見方に立つ「本」が、ページの左上から右方向に各行を順に読んでページの右下へ到達するという直線的な（linearな）読解を前提としていることを指摘している。ことにテキストが散文であるとき、我々は「あたかも本が引き延ばされた一つの行であるかのように」（60）テキストを読むよう習慣づけられている、とマックァフリーとニコルは言う。それに対し、詩の場合は、一行の終わりに訪れる余白がその行を視覚的に一つの完結した単位と見なすことを可能にする。短詩の場合、読者がしばしばその詩を読む前に全篇の「姿」を見て取ることができることが示すように、一つのページもまた完結した視覚的単位を形成し、それは「詩そのものの統一性が実演され、また作用されるようなフレーム（...）になる」（61）のである。一方、マックァフリーとニコルは、直線的な読解を前提とする散文を収めた本は、読者が「手に入れ、消費し、捨て去る商品」（62）という性格を持つと言う。異なる部分を気の向くままに読むことのできる辞書や百科事典と異なり、大衆向けの廉価版小説は「単一の、直線的な時間的持続」（62）に従って消費され、読者がページの上を自由に（つまり非直線的に）目を動かすことを要求しない。そのような「商品としての本」の性格がさらに進展したものがテレビや映画であることは言うまでもない（62）、それらはいったん始まったら後戻りすることなく終わりまで放送（あるいは上映）され、視聴者はいわば強制的にその消費を強いられることになるというわけである。

こうした直線的な読解を強いる伝統的な「本」とは異なり、*Carnival*は「非直線的な（nonlinearな）読解を促し、テキストの商品化を阻む「アンチ・ブック」（65）に他ならない。先に触れたように、*Carnival*は合計16葉のパネル（ページ）からなる本で、ページを切り離して一つに並べると絵画的な作品になるものだが、マックァフリーとニコルは、*Rational Geomancy*の中でこの作品にも言及している。本の一ページのサイズと形は、いわば「創作過程における有意変数」となり、タイプライターもまたそのキャリッジ（紙を動かす部分）の許容範囲に応じてページのサイズを制限すると述べた後で、二人は次のように言う。

スティーヴ・マックァフリーの『カーニヴァル』は、[タイプライターの]キャリッジの許容範囲がもたらす制限にアクティブな形で対峙している。サイズに関するその寸法上の制限を拒絶することによって、また大きな空間の中でそれをモジュールとして作用させることによって、ページも（そして本の中でのその伝統的な機能も）うち破

られる。『カーニヴァル』は「アンチ・ブック」である。ミシン目を打たれたページは物理的に切り離され、連続性が引き裂かれ、合成されたより大きな全体の中で眺められなければならない。この作品は、言葉が順番通りに読まれるのではなく、順番を無視した形で用いられることを要求する。統語論的な空間を変えることは、物理的な空間を変えることを可能にする。物理的な空間を変えることは、本とページの双方がその立体芸術的可能性を最大限に利用することを可能にする。(65 - 66)

*Carnival*という「本」が、パネルとパネル(ページとページ)を切り離し、それらのすべてを並べるといふ身体的行為を経た後にはじめて全体を視る(「眺める」)ことができるという事実は、まさにそれがマッキヤフリーとニコルが批判する線形的な読解を強いる伝統的な本の概念をうち破るものであることの証である。商品の消費に比される直線的な読解に対峙される百科事典的な 視覚的な 読解が促される本において、ページの物理的な形状(サイズ、形など)は、そこに収められている文字テキストの視覚的形状を制限するものではあるが、マッキヤフリーとニコルの見立てによれば、そのような制限は本の物理的形状と文字テキストとの間にアクティブな相互作用をもたらし、伝統的な本の形状をうち破るものとなる。「順番を無視した」(non-linearな)読解を強いる *Carnival* という「本」あるいは「アンチ・ブック」の形状は、そのような相互作用を実演するものだけなのである。

しかし、*Carnival* を「アンチ・ブック」に仕立て上げているのはその物理的形状ばかりではない。ページ(パネル)に収められた文字テキストの配置もまた、直線的な読解の常識を突き崩す工夫である。読者は上下逆様に印字されたテキストを読むために、パネルを実際にひっくり返さなければならない。ページとページをミシン目に沿って引き離すことと同様、このテキストを読むためには読み手の側の身体運動を必要とする。また、一つのパネルの中に複数のパッセージが配置されているがために、読者はページの中のどこから読み始めても構わない。ページの左上から右下まで直線的に行を辿っていくという伝統的な本の約束事が無視され、読者はちょうど絵画の細部を視るときのように、視線を様々に動かし、テキストの諸部分をまずは視覚的に眺め、そしてそれを読むことになる。Ming-Qing Ma が言うように、この「アンチ・ブック」を読む行為は、「読み進めること」(reading-on)ではなく、「読み通すこと」(reading-through)でもなく、テキストの物質的渦巻き「とともに読むこと」(reading-with)をもたらすものに他ならない(長畑4)。

5.

*Carnival*という「アンチ・ブック」の試みに込められた直線的読解批判、あるいは商品

としてのテキストへの批判の妥当性は理解できる。しかし、テキストの直線的読解を放棄し、視覚的な受容を促すテキスト構成は、同時に、詩テキストの断片化をももたらししていることを無視することはできない。それは直線的な読解を拒むものと言えるだろうが、それでは、非直線的な読解とはどのようになされるのか。先に見たパネル11上部のテキストを再読すればわかるように、詩のテキストは、個々のパッセージが他のパッセージと交錯し、また境界を侵犯しあうがために、ナラティブとしての連続性を失っている。“if* the price of / ?ne asked drinking / yes but would water”というパッセージに典型的に見て取れるように、それぞれの行はいずれも前後が欠落した形で印字されているように見える。“if* the price of”という単語の連なりには、“?ne asked drinking”との連続性は希薄であるし、“yes but would water”との関係も明白ではない。最初の単語が“if”と読めるかどうか微妙であるし、また2行目の最初の単語(“?ne”)は判読できない。マッキヤフリーによれば、*Carnival* は、一枚の紙の上に一種の型紙(マッキヤフリーは「マスク」と呼ぶ)を置き、その上に文字を印字していき、型紙のはずれに来てそのまま続けて下の紙に印字していくという方法で制作されたものである。型紙を捨てると下に置かれていた紙の上には断片的なテキストが残るといっわけだが、⁸ このように意図的に断片化が志向されたテキストを我々はどのように読めばいいのだろうか。

一つの可能性は、コンテキストを補うことに見出せるだろう。こうした断片的なテキストが、パピルスに記載されたサッフォーの詩の断片を英訳したものと言われるパウンドの詩作品“Papyrus”を思い出させることからわかるように、そこには、我々の視覚の前に顕在化しているテキストは、そこに姿を現さない、より大きな潜在的なテキストの一部にすぎないことを示唆する目論見が見て取れる。それゆえ読者は、単にページ(パネル)中の文字群を絵画的に眺めるだけでなく、それぞれの断片の間に単語や句を補って、独立した断片に異なる文脈をあてがうことを試みることになる。たとえば、パネル11に確認できた、くだんの“if* the price of / ?ne asked drinking / yes but would water”というパッセージからは、“One of the men asked if the price of a Coke was reasonable, and I said, ‘Yes, but I would rather have a glass of water.’”といった表現を想定することも可能である。再現されるテキストはこの限りでなく、数々の異なるテキストが生み出されることだろう。実際、この作品には数多くの潜在的なナラティブを察知することができる。作品中には、飛行機事故、殺人、余白の意味、ゴシック建築等々のテーマが繰り返し現れる。これらのテーマの断片がどのテキストから引用されているのか あるいはマッキヤフリー自身の純然たる創作によるものなのか はまだ明らかになっていないが、多くのパッセージは何らかのテキストの引用であると推測することができ、読者はそのオリジナル・テキストを再現するよう促されるのである。

もっとも、このような形で断片的なテキストを「読む」試みは、マッキヤフリーが作

り出した視覚的テキストを、彼がニコルとともに *Rational Geomancy* において批判した「直線的な読解」に還元する試みと見なされるかもしれない。「アンチ・ブック」である作品を伝統的な「本」の枠組みに回収し、作品の視覚性を捨象する試みであるという批判である。しかし、*Rational Geomancy* において、「直線的な読解」に対峙するものとして辞書や百科事典を読む際の読み方が挙げられていたことが端的に示すように、マッキヤフリーの意図は、テキストの言語意味的要素を捨象して、それを単に図像として眺めることにあるのではない。彼が（ニコルとともに）唱道しているのは、読むことの全面的な放棄ではなく、新しい読み方なのである。断片的なテキストに文脈を補ってそれを読むことは、テキストを「直線的な読解」に還元するものではなく、むしろ、マッキヤフリーとニコルが強調する「アクティヴな読解」として解されねばならない。ちょうどピカソのキュビズム作品が観る者に解釈行為への参加を促すように、マッキヤフリーの視覚詩作品は、読者の能動的な読解作業を促すものである。テキストを絵のように読むことは、それを単に図像として受容することではない。マッキヤフリーの *Carnival* は、それを図像として見るだけでなく、同時に、読者が能動的に意味形成に参加することを促す。そしてそうした営為こそが視覚詩を非直線的なスタイルで「読む」ことの内実であるに違いない。

註

- 1 視覚詩の歴史については文献中のBohn、Hollander(ix-xxiv)、『現代詩手帖』(100 - 101)を参照のこと。Bohn の研究は主として1914年から1928年のアヴァンギャルド運動の中に現れた視覚詩を扱う。1960年代以降の視覚詩を論じたものとしては Perloff(93 - 133) Steiner(197 - 219)を参照。
- 2 concrete poetry の諸作品を掲載したテキストは数多くあるが、一例として文献中の Williamsを参照のこと。
- 3 視覚詩(visual poetry)は“pattern poems”、“technopaignia”、“carmina figurata”、“shaped poems”、“calligrammes”、“figured poems”などとも呼ばれてきたが、Bohn は視覚詩を次のように分類している(50 - 51)。(1)Framed writing (一単語、あるいは、複数の単語の周囲を線で取り囲むもの) (2)Shaped writing (a)Solid forms (詩の行の長さを変えることによって、卵、祭壇、羽根、壘等を形作るもの ex. Quarles、George Herbert、Charles-François Panard、Apollinaire、concrete poetry) (b)Outlined forms (一行、あるいは、複数行のテキストがある物体の輪郭を型どるもの ex. Apollinaire のカリグラムなど) (c)Distorted letters (一つ、あるいは複数の文字の形態的(絵画的)変形により、作品の形態が決定されるもの ex. アラベスク文字、広告、e. e. cummings など) (d)Dislocated letters (タイポグラフィー上はさしたる特異性がないが、テキストの言葉の流れからは逸脱しているもの ex. Canguillo’s “FUMARE”、Soffici’s “silenzio” など) (3)これらの複合されたもの(ex. Apollinaire’s “Lettre-Océan”、Carra’s “Rapporto di un Nottambulo Milanese”、Soffici’s “Al Buffet della Stazione” など)

- 4 Perloff 112 に掲載された複写による。*Carnival* は現在絶版だが、インターネット上の Coach House Booksのウェブページにオンライン化されている (<http://www.chbooks.com/online/carnival/index.html>)。本稿の以下の記述はオンライン版による。印刷版は未見。
- 5 Coach House Books のウェブページによれば、*Carnival* 第2シリーズには未刊の“full color version”もある。こちらは赤と黒のみならず、オレンジやグリーンをはじめとする色のヴァリエーションがある。
- 6 Barthes 222、Bohn 5を参照のこと。
- 7 判読不明の文字を推定したものには * をつけた。推定不能の文字は ? とした。
- 8 bp Nichol, “The Annotated, Anecdoted, Beginnings of a Critical Check-list of the Published Works of Steve McCaffery,” *Open Letter*, 6th ser., 9 (Fall 1987): 72–73. Perloff 109 に引用。引用文はNicholの質問にMcCafferyが答えたもの。

文献

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Bohn, Willard. *The Aesthetics of Visual Poetry 1914–1928*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- フーコー, ミシェル. 『これはパイプではない』. 豊崎光一・清水正訳. 哲学書房, 1986 .
- 『現代詩手帖』(2000年4月号)(特集 ヴィジュアル・ポエトリー 詩を視る)
- Hollander, John. *Types of Shape*. New Haven: Yale UP, 1991.
- McCaffery, Steve. *Carnival: The Second Panel 1971–75*. Toronto: Coach House Press, 1977. Online. <<http://www.chbooks.com/online/carnival/index.html>>.
- McCaffery, Steve and bp Nichol. *Rational Geomancy*. Vancouver: Talonbooks, 1992.
- 長畑明利. 「『読者の死』 ミンチン・マー氏に聞く」. 『21世紀』(モダニズム研究会会報) 5 (2000): 2 - 6 . Online. <<http://www.bcomp.metro-u.ac.jp/modernism/vol5.html#nagahata1>>
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Williams, Emmett, ed. *Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, 1967.