

予感を組織する

——「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展（1927年）について

長尾 天

Organizing Premonitions: Concerning the Exhibition “Yves Tanguy et objets d’Amérique” (1927)

Takashi NAGAO

Abstract

This paper aims to consider the exhibition “Yves Tanguy and the American Objects” held at the Surrealist Gallery (Paris) in 1927. As Jennifer Mundy pointed out (1983), the titles of exhibited Tanguy’s works were taken from Charles Richet’s “Traité de métapsychique,” which gave the exhibition a disturbing atmosphere of death. American objects exhibited at the same time also shared the problem of death, as indicated by Paul Eluard’s preface.

The point is not, however, death as a subject but death as a function. All Tanguy’s exhibited works have a common title, “When They Shoot me.” The original text in “Traité de métapsychique” is: “When they shoot me, I will appear in your cell to prove the immortality of the soul”; in other words, this title has a magical function that allows for the dead to return. Furthermore, considering that the exhibition was held at midnight, it can be understood that one of the models of this exhibition is a spiritism session; in fact, American objects functioned at ceremonies of sacrifice and of funeral were a kind of tool for this seance.

This exhibition, however, was not a spiritism session in its original sense because surrealism denied the existence of spirits. Rather, it was an attempt to expect and encourage something to happen by organizing a disturbing premonition of death.

Behind this is the Nadja experience by Breton. In his preface, Breton considered the relationship between “what you can understand (because you have seen it)” and “what you can’t understand (because you have never seen it)” as an important problem of surrealism. Tanguy’s works and American objects belong to the latter category; therefore, something must happen that changes incomprehensible to understandable, as Nadja did at Breton’s apartment. This exhibition was an attempt to invite something that would encourage this change by organizing a disturbing premonition of death.

1922年、兵役を終えパリに帰還したイヴ・タンギー〔Yves Tanguy 1900-1955〕は、ジョルジョ・デ・キリコ 작품을偶然目にしたことから画家を志す。しばらくはパリの都市風俗などを描いていたタンギーだったが、1925年末にシュルレアリスムのグループに加わると、アルプ、エルンスト、マッソン、ミロといった画家たちの影響を受け、次第にシュルレアリスム的な画風に移行する。後にタンギーが描き続けることになる不定形物体群のイメージは1926年にはじめて登場し〔図1〕、1928年以降、この物体群のイメージがタンギー作品を占拠することになる⁽¹⁾。

(1) この時期におけるタンギーのイメージの成立過程については以下を参照。長尾天「無用な記号の消滅」、長尾（2014）、105-129頁。



〔図1〕 イヴ・タンギー《嵐 (黒い風景)》1926年、油彩、カンヴァス、81×65cm、Philadelphia Museum of Art、Philadelphia



〔図2〕 当時のシュルレアリスム画廊

本論で取り上げる「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展は、1927年にシュルレアリスム画廊〔図2〕で開催されたタンギーにとって初めての展覧会である。カタログ⁽²⁾を確認するとタンギーの23点の作品が「アメリカのオブジェ」、つまりアメリカ大陸のいわゆる未開芸術とともに出品されたことがわかるが、現時点では同定できない作品が多い。また会場の写真なども確認されていないため、展覧会を完全に再構成することは困難である。とはいえこの展覧会は、シュルレアリスムにおける展覧会の在り方を考える場合、興味深い事例の一つである⁽³⁾。というのもジェニファー・マンディが既に指摘している通り⁽⁴⁾、出品作品のタイトルの多くがシャルル・リシェ〔Charles Richet 1850-1935〕の『心霊学概論』（1922年）⁽⁵⁾から引用されているからである。つまりこの展覧会においては、シュルレアリスム絵画、アメリカ大陸の未開芸術、そして心霊学という三つのコンテクストが混在している。だが、マンディの論文は『心霊学概論』から引用されたタイトルの問題を焦点としているため、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展がどのような試みだったのかという点については踏み込んでいない。そこで本論では、この展覧会を単なる作品展示の場としてではなく、不穏な予感を組織することを通して、何が起ることを期待する試みとして捉えてみたい。

1. 「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展

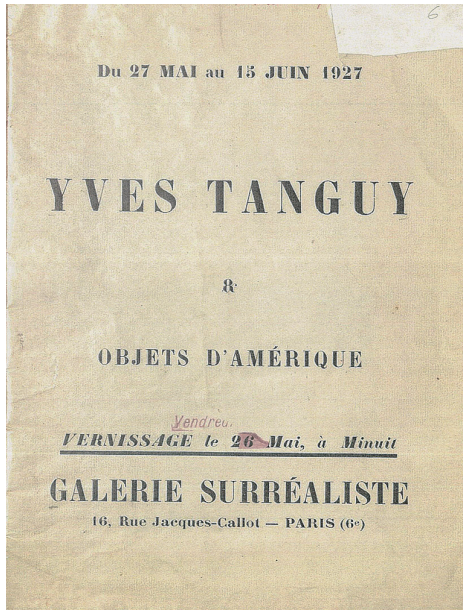
この展覧会は、パリ6区のジャック＝カロ通り16番に当時あったシュルレアリスム画廊において1927年5月27日から6月15日まで開催された。展覧会カタログの表紙には「内覧会、5月26日、真夜中」との記載がある〔図3〕。カタログを開くと、まずアンドレ・ブルトンの序文「イヴ・タンギー」とともに、タンギーの作品《はやく！はやく！……》（1926年）〔図4〕、《彼は思うがままにできた》（1927年）〔図5〕、《無用な光の消灯》（1927年）〔図6〕の図版が掲載されている。次にタンギーの出品作品23点のリストが以下のように示されている〔図7〕。

(2) Tanguy (1927).

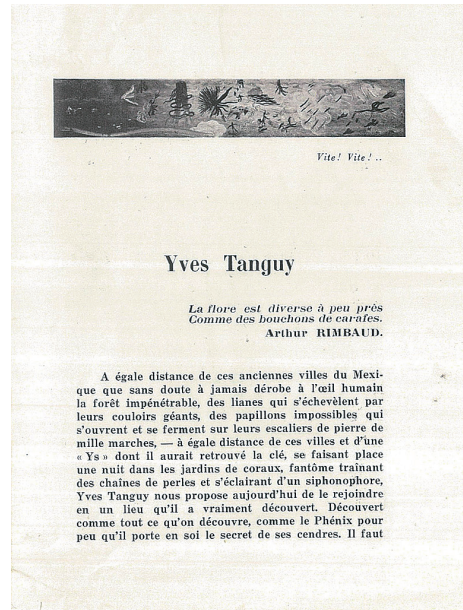
(3) シュルレアリスムの展覧会実践についての研究としては以下の著作がある。Adam Jolles, *The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France 1925-1941*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2013. だが「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展についての踏み込んだ言及はない。

(4) Mundy (1983).

(5) Richet (1922).



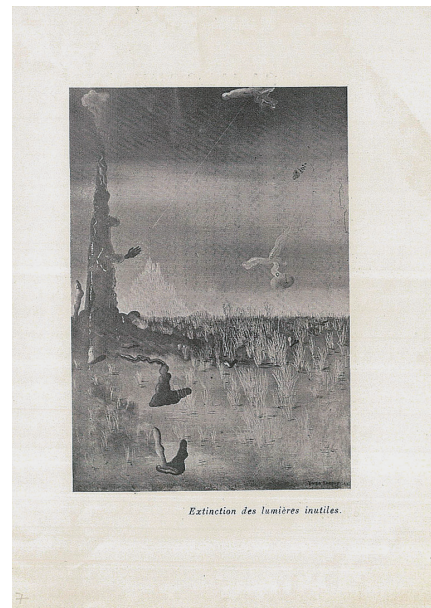
〔図3〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログ表紙



〔図4〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログより



〔図5〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログより



〔図6〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログより

カタログ

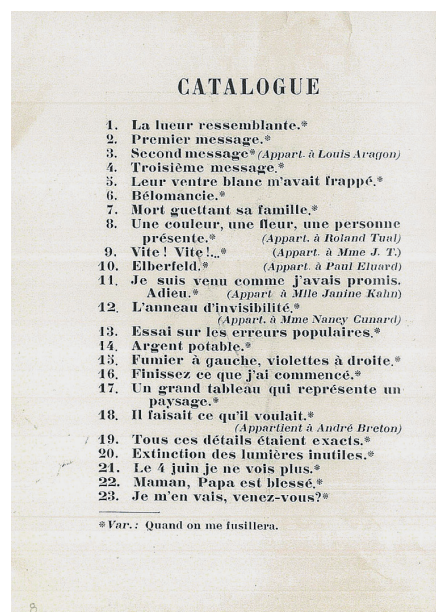
1. 似たような仄かな光*
2. 最初のメッセージ*
3. 二番目のメッセージ* (ルイ・アラゴン所蔵)
4. 三番目のメッセージ*
5. その白い腹が私を動揺させた*
6. 矢占い*
7. 死が家族を狙っている*

8. 一つの色、一つの花、一人の人物がそこにいる* (ロラン・チュアル所蔵)
9. はやく！はやく！……* (J・T夫人所蔵)
10. エルバーフェルト* (ポール・エリュアール所蔵)
11. 約束通り来たよ、じゃあね* (ジャニーヌ・カーン嬢所蔵)
12. 不可視の環* (ナンシー・キュナード嬢所蔵)
13. 一般的な誤謬についての試論*
14. 飲用の銀*
15. 左の堆肥、右の莖*
16. 私のはじめたことを終えろ*
17. 風景を描いた大作*
18. 彼は思うがままにできた* (アンドレ・ブルトン所蔵)
19. 全ての細部が正確だった*
20. 無用な光の消灯*
21. 6月4日、もう見えない*
22. ママ、パパが怪我しちゃったよ！*
23. 私は行く、あなたは来るか？*

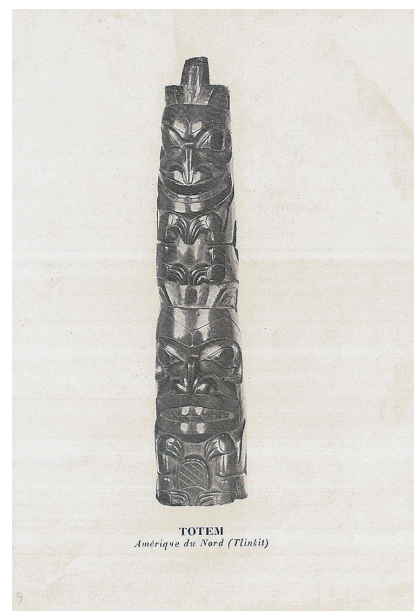
* 別題：僕が撃たれるとき

これらの作品のうち現時点で同定できるのは14点(3、4、6、7、9、11、12、15、16、17、18、19、20、22)に留まる⁽⁶⁾。1927年はタンギーのイメージが変化していく過渡期であり、これらの出品作品においては、象徴的なモチーフを組み合わせたイメージと不定形物体群によるイメージが混在している。タイトルについては後述するが、全ての作品について《僕が撃たれるとき》という共通タイトルが設定されている点が奇妙である。また《はやく！はやく！……》を所蔵している「J・T夫人」とは、おそらく当時タンギーの妻だったジャネット・タンギーのことだろう。

カタログの次のページには、北アメリカのトリンキット族のトーテム・ポールの図版が掲載されており〔図8〕、ここからが「アメリカのオブジェ」についての部分となる。ポール・エリュアールのテキスト「真の大陸に」、ハイダ族のオブジェの図版〔図9〕、ペルーの葬送用の甕の図版が続く〔図10〕。カタログのページには「ブリティッシュ・コロンビア／ニュー・メキシコ／メキシコ／コロンビア／ペルー」とあり、さらに「コレクション：ルイ・アラゴン／アンドレ・ブルトン／ポール・エリュアール／ロラン・チュアル」とある〔図11〕。反対側のページには、メキシコ(アステカ)の「テオヤミチ」とキャプションされた像の図版が掲載されているが、これはアステカ神話の地母神コアトリクエである〔図12〕。現時点では出品された「ア

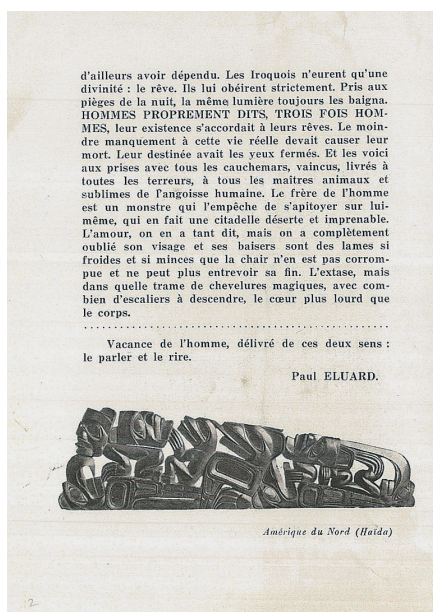


〔図7〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログより

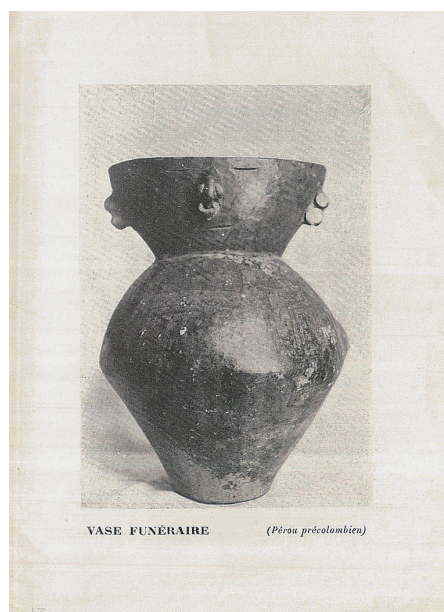


〔図8〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログより

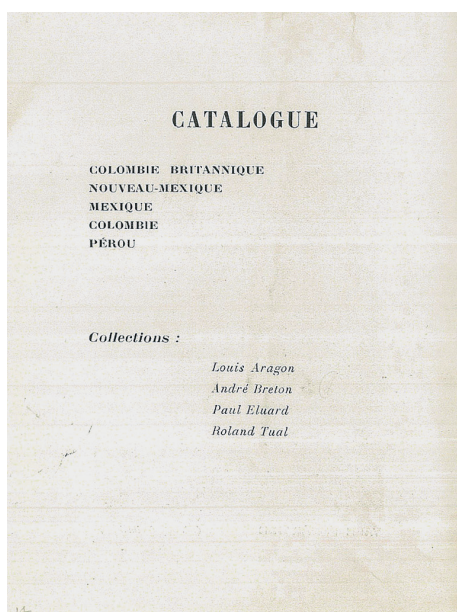
(6) 3、7、9、11、12、16、17、18、19、20、22については以下で確認できる。Pierre Matisse, Kay Sage (eds.), *Yves Tanguy: Un recueil de ses œuvres / A Summary of His Works*, Pierre Matisse, New York, 1963, p.38, 42, 44, 48-54, 59. また4と6については以下を参照のこと。Karin von Maur (ed.), John Brownjohn, John S. Southard (tr.), *Yves Tanguy and Surrealism* (exh.cat.), The Menil Collection (Houston), Hatje Canz, Ostfildern-Ruit, 2001, p.37, 49. 15は現在クイーンズランド・アート・ギャラリー所蔵。以下から画像確認可能。http://collection.qagoma.qld.gov.au (2020年5月21日最終確認)



〔図9〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログより



〔図10〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログより



〔図11〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログより



〔図12〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ展」カタログより

「アメリカのオブジェ」についてのこれ以上の詳細は不明である。カタログの末尾には『シュルレアリスム革命』誌の広告と奥付がある。

さて、シュルレアリスム絵画と未開のオブジェを並置する試みは、1926年3月26日から4月10日かけてやはりシュルレアリスム画廊で開催された「マン・レイの絵画と島々のオブジェ」展⁽⁷⁾でも行われており、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展は、いわばその続編にあたる。だが、そもそも詩人ギヨーム・アポリネールやパブロ・ピカソをはじめとする年長の画家たちのアトリエに出入りしていたシュルレアリストたち、特にブルトンにとって、当時の先鋭的な芸術と未開芸術の並置は既に見慣れた光景であり、アポリネールと

(7) *Tableaux de Man Ray et objets des îles* (exh.cat.), Galerie surréaliste, Paris, 1926.

同様に未開のオブジェを収集していた彼らにとって、そのコレクションをシュルレアリスム絵画とともに展示することは自然な流れだったと言える。とすれば「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展についてやはりまず注目すべきは、そこに付与された心霊学のコンテクストということになる。

2. 心霊学

タンギーは1946年のインタビューにおいて次のように語っている。

〔……〕カタログが印刷にまわされるまでの間、精神医学の本から絵のタイトルに使えるような患者の言葉を探すのに、ある日の午後いっぱいを彼〔ブルトン〕と費やしたことをおぼえています。今、ここの美術館〔ニューヨーク近代美術館〕にある《ママ、パパが怪我しちゃったよ!》は、そういうふうにしてタイトルをつけたもののうちの一枚でした⁽⁸⁾。

上述したようにマンディは、ここで言及されている「精神医学の本」がリシェの『心霊学概論』であることを論文「タンギー、タイトル、霊媒」(1983年)において明らかにした。タンギーとブルトンは、出品作品の23点のうち13点のタイトルと全作品に共通するタイトルである《僕が撃たれるとき》をリシェの著作から引用している。タンギーと心霊学をめぐる問題、特にタンギーの不定形物体群のイメージとエクトプラズム(霊媒から放出される物体)の関係については既に別の場所で考察を行った⁽⁹⁾。

心霊学〔*métapsychique*〕とは、超常現象の科学的解明を目的とした学問であり、現在では超心理学〔*parapsychologie*〕と呼ばれる。この語はリシェによるもので、『心霊学概論』では「知性を伴うと考えられる力、あるいは人間の知性に潜在する未知の力を原因とする機械的、心理学的現象を対象とする科学」⁽¹⁰⁾と定義されている。ここから心霊学は心霊主義〔*spiritualism*あるいは*spiritisme*〕とは区別される。心霊主義は死後存続や魂の存在を認める。一方、リシェの心霊学では科学的証明がない限りはこれを留保するという立場が取られる。だがもちろん死後存続の科学的証明は心霊研究の大きな動機の一つだった。リシェはアナフィラキシーの発見により1913年にノーベル賞を受けた生理学者だったが、同時に心霊研究にも精力的に取り組んだ。今日から見れば怪しげなものと言わざるを得ない超常現象を高名な科学者が研究するといったことは、19世紀から20世紀初頭までは決して珍しくはなかった。特に『心霊学概論』が出版された第一次大戦後の時期は、心霊研究に対する大衆的興味がピークに達した時期であり、このリシェの大著はそれまで行われてきた研究を概括したものである。

マンディの指摘を踏まえつつ、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展に出品された作品のうち、『心霊学概論』から引用されたタイトルの意味について簡単に確認しておきたい。共通タイトルを含めて引用された14のタイトルのうち、6タイトルがいわゆる虫の知らせのエピソードから取られている。その他のタイトルは偶然の一致、エクトプラズム、計算を行う馬、潜在感覚、霊媒画家、催眠術、透視、死の予言についてのエピソードや記述からの引用である。ほとんどのタイトルがイタリック体の部分から引用されている。以下にまとめてみよう⁽¹¹⁾。

《似たような仄かな光》：虫の知らせのエピソード。パリ在住のオーギュスト・マンソー博士が老齡の叔母の

(8) James Johnson Sweeney, "Interview with Yves Tanguy," in: *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol.13, nos.4-5, The Museum of Modern Art, New York, 1946, pp.22-23. 邦訳対応箇所は以下。長尾天訳「イヴ・タンギーに聞く」、長尾(2015)、29頁。タンギーのこの証言から展覧会を主導したのがブルトンであることが推測できる。

(9) 長尾天「未知の物体」、長尾(2014)、131-152頁。

(10) Richet(1922), p.5.

(11) 作品タイトルとイメージの対応関係が問題となるだろうが、スペースの都合上、この点には立ち入らない。マンディは引用によるタイトルを観者の創造的解釈を促すものとし、イメージとタイトルの間にある程度の対応関係を見ている。Mundy(1983), p.203, 206. 筆者はマンディの意見に概ね同意するが、必ずしもイメージとタイトルが明瞭に対応するとは限らないと考える。タンギーのイメージとタイトルをめぐる問題については以下で論じた。長尾天「イメージの領域」、長尾(2014)、62-69頁。



〔図 13〕 イヴ・タンギー 《死が家族を狙っている》
1927年、油彩、カンヴァス、100×73cm、
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



〔図 14〕 イヴ・タンギー 《約束通り来たよ、じゃあね》1926年、油彩、カンヴァス、コラージュ、
100×73cm、Dieter Scharf Collection-Foundation
in Memory of Otto Gerstenberg

夢を見る。夢に出て来たイメージは、叔母の絵画的イメージではなく、叔母に似たような仄かな光だった。電報を打つと夢を見た同時刻に叔母がこの世を去っていたことがわかった⁽¹²⁾。

《その白い腹が私を動揺させた》：霊媒を介した偶然の一致のエピソード。リシェが霊媒ステラに会った際、「これから蛇の毒の講義がある」と告げると、ステラは前の晩に自分は蛇の夢を見たが、あれはウナギだったと述べる。というのも、艶めいた白い腹やぬるぬるした皮膚を夢において見たからである。まさにこの前日、リシェは20年ぶりにウナギで実験を行っていた。そしてその際に「その白く、真珠のように輝き、ぬるぬるとした腹が私〔リシェ〕を動揺させた」のである⁽¹³⁾。

《死が家族を狙っている》〔図 13〕：虫の知らせのエピソード。パンカという人物が、自分の家族がこの世を去ろうとしている瞬間、3000キロメートル離れた場所にいるにも拘わらず、「死が家族を狙っている」と述べた⁽¹⁴⁾。

《はやく！はやく！……》：リシェが体験した物質化現象（エクトプラズム）のエピソード。霊媒マルト・ペローから若い女性の顔のエクトプラズムが出現し、リシェはその髪に触れる。翌日、ハサミを持ってくるように言われたリシェは、エクトプラズムの金髪を採取する。その際に手間取ったリシェは「はやく！はやく！……」という低い声を聞いた⁽¹⁵⁾。

《エルバーフェルト》：計算を行う馬のエピソード、だがリシェはこの事例は心靈学の領域のものではないとしている。ドイツの都市エルバーフェルトにおいて仲買人カール・クラールが何頭かの馬に計算を仕込んだというもの⁽¹⁶⁾。

《約束通り来たよ、じゃあね》〔図 14〕：虫の知らせのエピソード。ビショップ夫人がロッキー山脈を旅行した際、先住民との混血児であるマウンテン・ジムと呼ばれる男と知り合った。男は「自分が死ぬとき、あなたに再び会うだろう」と言った。それから10年後の1874年、スイスのインターラーケンのホテルに滞在していた夫人の寝室にマウンテン・ジムが現われ、「約束通り来たよ」と低い声で告げ、手を振り「じゃあね」と

(12) Richet (1922), p.411.

(13) Richet (1922), p.181.

(14) Richet (1922), pp.782-783.

(15) Richet (1922), pp.648-649. リシェによれば、この髪の毛は本物だったが、高級なかつらのもののようにも思われた。

(16) Richet (1922), pp.297-300.



〔図15〕 イヴ・タンギー《私のはじめたことを終えろ》
1927年、油彩、カンヴァス、100×81cm、Collection Jacqueline Matisse Monnier、New York



〔図16〕 イヴ・タンギー《全ての細部が正確だった》1927年、油彩、カンヴァス、81×65cm、個人蔵

付け加えたという。夫人は日付と時刻を記しておいたが、それはマウンテン・ジムが死んだ日と一致していた⁽¹⁷⁾。

《左の堆肥、右の堇》：潜在感覚〔cryptesthésie〕について説明する際にリシェが用いているアナロジー。たとえばもし人間が嗅覚を持たないとすれば、堆肥の山や堇の野の横を通り過ぎても何も感じないはずである。また堆肥や堇の野が壁などで隠されていれば、それらを目にすることはできず、気付くことすらできない。だがもしここで、例外的に多少の嗅覚を備えた人物を登場させれば、彼は何も見ていないのに「ここに堆肥がある」「ここに堇がある」と言って周囲を驚かせるだろう。だが彼自身、「左に堆肥がある、右に堇がある」と言った理由を説明できないために困惑してしまい、最後には自分は堇のことを考えただけだと自分を納得させる。ここで言う嗅覚が、潜在感覚のアナロジーとなっている⁽¹⁸⁾。

《私のはじめたことを終えろ》〔図15〕：霊媒画家のエピソード。彫金師であり写真家であったトムソン氏は、アメリカの風景画家ロバート・スウェイン・ギフォードと知り合いだった。ギフォードは1905年1月にこの世を去る。同年の夏、トムソンは絵を描こうという衝動にはじめて捕われる。さらにギフォードの展覧会の際、トムソンは「私のはじめたことを終えろ」という声を聞く。展覧会を出るとトムソンはギフォードと同じ画風の絵画を制作しはじめる。その幾つかは驚くほど似通ったものだった⁽¹⁹⁾。

《彼は思うがままにできた》：催眠術についてのリシェの記述から。かつてリシェは容易に催眠を施すことができたが、その後不可能になった。卓越した催眠術師だったマンゴ博士とマニャン博士の場合も同様で、彼らは思うがままにできたが、今ではやはり不可能になってしまった⁽²⁰⁾。

《全ての細部が正確だった》〔図16〕：霊媒による透視のエピソード（オリヴァー・ロッジが提供している事例の一つ）。霊媒レオノーラ・パイパーが支配霊フィニユイを通して、降霊会の場に呼ばれた速記者の家族構成などを言い当てる。「全ての細部が正確だった」⁽²¹⁾。

《6月4日、もう見えない》：死の予言のエピソード。5月15日、病床に伏していたクラリー夫人は、6月2日、6月3日とひどい熱が出るでしょうとテスト医師に述べる。「6月4日はどうですか？」と医師が尋ねると、「6

(17) Richet (1922), p.362.

(18) Richet (1922), pp.253-254.

(19) Richet (1922), p.193.

(20) Richet (1922), p.121.

(21) Richet (1922), p.167.

「月4日、もう見えない」と夫人は答えた。6月4日に夫人は亡くなった^[22]。

《ママ、パパが怪我しちゃったよ!》〔図17〕: 虫の知らせのエピソード。戦地で父親が負傷した同じ時刻に、眠っていた15歳の息子が突然飛び起き、「ママ、パパが怪我しちゃったよ! でもまだ死んじゃったわけじゃないんだ」と言った^[23]。

《私は行く、あなたは来るか?》: 虫の知らせのエピソード (ヴィクトル・ユゴー『見聞録』に拠る)。明け方、寡婦のゲラル夫人が消化不良で体調を崩していた母親のゲラン夫人に、旧知のランヌ夫人が田舎から戻るのだから今日は会いにいかねばならないと言うと、母は無駄だと答える。何故かと娘が尋ねると、一時間前にランヌ夫人が現れ、「私は行く、あなたは来るか?」と告げて去るのを見たのだと言う。確かに同時刻、ランヌ夫人はこの世を去っていた。そして翌日、ゲラン夫人もまた逝った^[24]。

《僕が撃たれるとき》: 虫の知らせのエピソード (カミーユ・フラマリオン『未知と心的問題』に拠る)。詩人クロヴィス・ユグがパリ・コミューンに際してマルセイユに投獄されていたとき、友人のガストン・クレミューと一緒にいた。死刑が確定していたクレミューは、ユグに「僕が撃たれるとき、君の独房に現われて魂の不滅を証明してやろう」と言った。1871年11月30日の夜明け、ユグはテーブルを叩く音で目を覚ます。その音はしばらく続いた。まさにそのとき、クレミューは銃殺されていた^[25]。

心霊学というコンテクストにおけるこれらのエピソードや記述は、当然ながら死という問題と深く結びついている。虫の知らせの場合にはしばしば死者が出現し、またリシェの言う潜在感覚とはこうした現象を感知する能力のことだが、それは要するに霊媒的な資質である。彼ら、彼女らは奇妙な偶然の一致を生じさせ、エクトプラズムから霊を出現させ、死者の声に従って絵を描き、霊に従って物事を透視し、また自らの死の予言さえ行う。つまり『心霊学概論』からのタイトル引用によって、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展は、いわば死にまつわる不穏な雰囲気をもたらすことになるわけだが、展覧会に同時に出品されたアメリカのオブジェもまたこの文脈から捉えることができる。

3. アメリカのオブジェ

20世紀西洋美術史において、いわゆる未開芸術が先鋭的な問題として立ち現れて来たのはフォーヴィスムからキュビズムの時代、つまり世紀のはじまりから第一次世界大戦の時期であり、シュルレアリスムの活動が開始された1920年代には、その先鋭性は失われつつあった^[26]。たとえばマン・レイが恋人キキの顔とアフリカのバウレ族の仮面を並置させた写真作品《黒と白》(1926年)はシュルレアリスムの未開芸術への関心を示す象徴的イメージとみなされがちだが、実際には『ヴォーグ』誌(同年5月)に掲載されている。つまりアフリカ芸術は既に大衆的な流行の一つとなっていた^[27]。こうした状況においてシュルレアリスムが先行世代の好



〔図17〕 イヴ・タンギー《ママ、パパが怪我しちゃったよ!》1927年、油彩、カンヴァス、92×73cm、The Museum of Modern Art, New York

[22] Richet (1922), p.447.

[23] Richet (1922), p.339.

[24] Richet (1922), pp.397-398.

[25] Richet (1922), p.382.

[26] シュルレアリスムとプリミティヴ・アートの関係については以下に多くを拠っている。星埜守之「『野蛮の品々』と『オブジェ』の三〇年代を巡って」、鈴木・真島 (2000)、432-454頁。この主題に関する展覧会カタログとしては以下がある。Sur-réalisme et arts primitifs: Un air de famille, Fondation Pierre Arnaud, Hatzje Cantz, Ostfildern, 2014.

[27] この問題に関しては以下を参照。木水千里『マン・レイ——軽さの方程式』三元社、2018年、306-322頁。

んだアフリカ芸術ではなく、オセアニアやアメリカ大陸の未開芸術に関心を寄せたことはよく知られている。『シュルレアリスム革命』誌第6号（1926年3月）には、オセアニア（メラネシア）のニューメクレンブルグ島の仮面の写真、第7号（同年6月）にはニューブリテン島の儀礼の写真、第9-10号（1927年10月）にはニューメキシコのカチナの写真がそれぞれ挿入されている⁽²⁸⁾。既に触れたように、1926年3月にはシュルレアリスム画廊において「マン・レイの絵画と島々のオブジェ」展が開催され、1927年5月には同画廊で「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展が開催されるに至る。1931年の国際植民地博覧会に際しては、「植民地博に行くな」（同年5月）、「植民地博の最初の決算報告」（同年7月）と題されたビラが発行され、シュルレアリスムはこの植民地主義の祭典を激しく批判した⁽²⁹⁾。一方、後者のビラの発行と同時にブルトンとエリュアールは、所蔵していた313点にのぼる未開芸術のコレクションを経済的な理由から大規模なオークションを通して売りに出している⁽³⁰⁾。またオブジェの問題がシュルレアリスムにおいて前景化するのには1930年代のことだが、星埜守之が考察しているように⁽³¹⁾、この文脈において未開芸術のオブジェの存在が強調されることはない。だがブルトンによるホピ・インディアンの居留地訪問（1945年8月）などを経て⁽³²⁾、未開芸術は再びシュルレアリスムの問題系として浮上し、大著『魔術的芸術』（1957年、ジェラルド・ルグランとの共著）⁽³³⁾に結実する。

ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロンによれば⁽³⁴⁾、キュビズムやこれを称揚した詩人ギヨーム・アポリネールら先行世代が、未開芸術を造形美的側面において捉えたのに対し、シュルレアリスムはそれらをその機能において捉えている。つまり、その儀礼的、呪術的（魔術的）機能である。この観点は「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展にも適用されうる。展覧会カタログに付されたテキスト「真の大陸に」において、エリュアールは次のように述べている。

ある人間が形作られるとすれば、それが他の人間たちの社会の中でなされるにせよ、自らの瞑想の中でなされるにせよ、どのみち死んだ影像の世界に落ち込んでしまう。人間のイメージは影の領域のものだ。だからもはや「自らのイメージに似せて創造する」などと言ってはいけない。「自らのイメージに似せて破壊する」と言うべきなのだ。だからこそアステカ族は、終末の前夜、妊娠した女性たちが男たちを貪り食うジャガーに変身すると信じていたのである。現実に関じ込められ、そこからは決して逃れられないと悲劇的に確信していた彼らは、残酷さと苦痛のイメージで墓所を満ちし、生きている人間たちから取り出した心臓で偶像を飾った。血に陶酔して赤い命の河の上を行き、精霊の純粋な全能に畏敬の念を表した。もはや溢れ出る血の中でなければ何も解決されえなかったし、季節、年月、天と地の生命そのもの、太陽の統治、涙、愛、全ての美德が、もはや血の贖い無しにはありえなかった。永遠は血の色をしている、とすれば、肉体は血を抜かれて青ざめ、精神は、存在の疲労と安らぎの狭間で、時間と空間の観念を失う。真の孤独、夢の孤独と想像力の第一原理である孤独、そもそもそれにこそ全アメリカは拠っていたように思われる。イロクォイ族はただ一つの神しか持たなかった。夢である。彼らはそれに厳格に従った。夜の

(28) *La révolution surréaliste*, no.6, Paris, mars 1926, p.4; no.7, Paris, juin 1926, p.16; nos.9-10, Paris, octobre 1927, p.34.

(29) *Ne visitez pas l'Exposition Coloniale*, mai 1931; *Premier bilan de l'Exposition Coloniale*, 3 juillet 1931, reprinted in: José Pierre (ed.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, t.1: 1922-1939, Eric Losfeld, Paris, 1980, unpaginated.

(30) *Sculptures d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie: Collection André Breton et Paul Eluard*, Vente à l'Hôtel Drouot, Paris, 2-3 juillet 1931.

(31) 星埜前掲論文。

(32) この問題に関しては以下を参照。鈴木雅雄『「ギヴ・ミー・ユア・ブック」——ブルトンとホピ・インディアンの出会いに関する覚書』、鈴木・真島（2000）、290-303頁。

(33) André Breton avec collaboration de Gérard Legrand, *L'art magique*, Club français du livre, Paris, 1957, reprinted in: Breton (OC), t.4, Gallimard, Paris, 2008, pp.47-289. (アンドレ・ブルトン著、巖谷國士ほか訳『魔術的芸術』（普及版）、河出書房新社、2002年)

(34) Jaqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Presses universitaires de France, Paris, 1984, p.32. (ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロン著、鈴木雅雄、星埜守之訳『シュルレアリスム』人文書院、1997年、46頁)。

畏に捕われれば、常に同じ光が彼らを浸した。本来の意味の人間たち、まさしく人間たち、彼らの存在は彼らの夢と一致していた。現実であるこの生にほんの少しでも背いただけで、彼らには死がもたらされるに違いなかった。彼らの運命は目を閉じていたのである〔……〕³⁵⁾。

アステカ族は現実の苛酷さを贖うために血の供儀を行い、イロクオイ族は現実を夢の支配下に置き、それに背けば死がもたらされる信じていた。エリュアールはそこに本来の人間の姿を見る。彼らは死に囚われていたが、逆に言えば、供儀や夢の論理をもって死と対峙していたのである。エリュアールのテキストは、たとえばタンギーの作品と「アメリカのオブジェ」の間に様式的類似や親縁性を見出すものではないため、一見してこのテキストから両者を関連づける要素を取り出すことは困難である。だが実際には、タンギーの作品に心霊学のコンテクストが付与されることによって、両者は死という問題を介して結びつけられている。そして、展覧会カタログに掲載された葬送用の甕や、生死を司る地母神コアトリクエの像は、当然のことながら供儀や葬送において実際に機能していたと想定されるものである。それ故にマンディの次のような指摘は、やや一般論的に過ぎる。

〔……〕「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展は、一つの主題を並列的に展示する試みだったのであり、それは夢と幻視の力である。この結びつきが過去とモダン、「未開」とヨーロッパといった、両者を隔てる文化的文脈の束縛を超えさせてくれるのである。リシュの『心霊学概論』から選択されたタンギー作品のタイトルが、両者を強く結びつける。夢が開示する真実は普遍的なものであり、ヨーロッパ人にとってもイロクオイ族にとっても重要な意味を持つ。霊媒とは西洋のシャーマンなのであり、そして芸術、あらゆる芸術は、人間の自己への感覚と、自己の彼方にあるものへの感覚との接触を表現するものである³⁶⁾。

むしろ「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展において、タンギーの作品とアメリカのオブジェを結びつけるのは、死（あるいは夢や幻視）という主題ではなく、死をめぐる機能ではないか。

4. ナジャの幽霊

ここで「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展に出品された全てのタンギー作品に共通タイトル《僕が撃たれるとき》が設定されているという事実を思い出してみたい。『心霊学概論』におけるこのタイトルの原文は既に確認しておいた。「僕が撃たれるとき、君の独房に現われて魂の不滅を証明してやろう」。つまり、この共通タイトルが意味するのは死者の再来であり、これを主題としてではなく機能として捉えるならば、ここではタンギーの出品作全てに死者を召喚するという呪術的機能が付されていることになる。さらに展覧会カタログの表紙に記載されているように内覧会が真夜中に行われたことを考慮するならば、要するにこの展覧会が降霊会を一つのモデルとしていることがわかる。葬送や供儀と関係するアメリカのオブジェはその道具立てとして機能するわけである。初期シュルレアリスムにおける自動記述の試みとして降霊会をモデルとした催眠実験があり、その結果を報告するブルトンのテキストが「霊媒の登場」(1922年)³⁷⁾と題されていたことも踏まえておく。

だが一方で、ブルトンが霊媒の受け取る「声」の外在性、要するに霊の存在をはっきりと否定していたことからすれば³⁸⁾、この展覧会が本来の意味で死者を再来させる試みだったとはあまり考えにくい。むしろこの展覧会は、タンギーの作品とアメリカのオブジェを通して死にまつわる不穏な予感を組織し、そのことによって

³⁵⁾ Paul Eluard, "D'un véritable continent," in: Tanguy (1927), unpaginated.

³⁶⁾ Mundy (1983), p.210.

³⁷⁾ André Breton, "Entrée des médiums" in: *Littérature: Nouvelle série*, no.6, Paris, novembre 1922, pp.1-2, reprinted in: Breton (OC), t.1, pp.274. (アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳「霊媒の登場」『アンドレ・ブルトン集成 6』人文書院、1974年、129-138頁)

そこで何かが起こることを期待し、またこれを促す試みだったのではないか。この仮説の根拠として「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展の背景に、ブルトンが『ナジャ』(1928年)³⁹⁾に記した体験があることを指摘したい。

『ナジャ』は、ナジャと名乗る女性をめぐる不可思議な体験のドキュメントである。ブルトンがナジャと出会ったのは1926年10月、ナジャが最終的に療養施設に送られたのが翌1927年5月14日、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展は5月26日から開催され、ブルトンが『ナジャ』の執筆をはじめたのが8月頃とされている⁴⁰⁾。つまり「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展の時期、ブルトンはまさにナジャの磁場のなかにいた。

また巖谷國士は『ナジャ』のキーワードの一つとして「思いあたる [reconnaître]」という語を挙げているが⁴¹⁾、この「再認する」「それとわかる」とも訳すことのできる語は「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展においても一つの問題系として提出されている。ブルトンの展覧会序文「イヴ・タンギー」には次のような箇所がある。

[……] 感覚動詞——見る、聞く、触れる、味わう、嗅ぐ——は他の動詞のように活用されないことを求める。この必要性に込んでいるのが、あの驚くべき分詞たち——すでに見た、すでに聞いた、決して見たことがない、などである。見ること、聞くことは何でもない。[見覚え、聞き覚えがあつて] それと分かること (あるいはそれと分からないこと) が全てだ。それと分かるものとそれと分からないもの間に私はいる。そして私がそれと分からないものを、私はそれと分からないままにしておくだろう。

私が好きなものの中には、それと分かりたいと思うものと、それと分かりたくないと思うものがある。思うに、両者の熱烈な関係という着想こそ、シュルレアリスムが達し、執着してきたものである。私としては、およそ30年前に繰り広げられた戦いほど、劇的で魅惑的なものを知らない。一方ではエレヌ・スミス嬢、これまでなされてきた中でも、最も奇妙で、最も素朴なものの一つである気晴らしのデッサン群と、そのために彼女が意のままに扱った不思議な方法。他方ではテオドール・フルールノワ、彼の適応への意思、その本物の厳格さ、その誘惑への抵抗、そのシニシズム。タンギーが、自分がどこかで「起っている」ことを描いているのだと納得させるような意見を一切漏らしていないのだから、彼をやりこめる何かを探しても無駄なことである⁴²⁾。

既に見たこと、既に聞いたことがあり、それとわかること (思いあたること)、あるいは逆に決してそれとはわからないこと、ブルトンはこうした感覚を単純に見聞きすることよりも重視する。その上で両者の関係性のなかにシュルレアリスムを位置づけている。さらにこの関係性の具体例として、エレヌ・スミスとテオドール・フルールノワへの言及がなされている。スミスは火星についての妄想を語り、描いた霊媒であり、フルールノワはスミスの言動を『インドから火星へ』(1900年)⁴³⁾に記録した医師、心理学者である。この言及はやや唐突だが、ナジャがブルトンの『溶ける魚』に登場するエレヌという女性と自己を同一視していたこと、さらにブルトンがこの事実を自身のエレヌ・スミスへの興味に結びつけていることを考慮すれば⁴⁴⁾、ここで

38) André Breton, "Le message automatique," in: *Minotaure*, nos.3-4, Albert Skira, Paris, décembre 1933, pp.54-65, reprinted in: Breton (OC), t.2, pp.375-392. (アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳「自動記述的託宣」『アンドレ・ブルトン集成 6』人文書院、1974年、328-348頁)

39) André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928; Breton (1963).

40) 巖谷國士「解説」、『ナジャ』岩波文庫版、315-345頁。

41) 巖谷國士による註を参照。『ナジャ』岩波文庫版、207頁 (註12-1)。

42) Tanguy (1927), unpaginated. 邦訳対応箇所は以下。長尾 (2015), 190-191頁。このテキストは微細な修正を経て、『シュルレアリスムと絵画』(1928年)に収録された。

43) Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars: Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, Félix Alcan (Paris), Eggenmann (Genève), 1900.

44) Breton (1963), reprinted in: Breton (OC), t.1, p.693. (邦訳92-93頁)

はスミスとフルールノワの関係性にナジャとブルトン自身の関係性が重ねられていることがわかる。

そして、スミスやナジャが「思いあたる」こと、「それとわかる」ことを体現する霊媒的人物だとすれば、逆にタンギーは決して「それとわからない」ことを体現する画家である⁽⁴⁵⁾。順序が前後するが、上記引用の直前にブルトンはこう記している。

〔……〕もちろん、認めておかなければならないが、実証主義者たちの、新批判主義者たちの、さらには精神分析家たちの、識閥下の記憶というあの復讐じみた仮説が、タンギーに幼年時の記憶という重荷を背負わせてみたり、自己暗示というめずらしい能力を与えてみたり、果ては——それが死ぬほど可笑しくないとすればだが——何か古い悔恨の虜になっているとしたところで、彼の多様な表現を大して説明できるわけでもない⁽⁴⁶⁾。

ブルトンは、タンギーが描くイメージのいわば不可知論的側面を強調した上で、「私がそれと分からないものを、私はそれと分からないままにしておくだろう」と述べているわけである。このように「それとわかること」と「それとわからないこと」の関係性が、イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展に設定された問題系であり、ここから、この展覧会がブルトンのナジャ体験を背景としていることが確認できる⁽⁴⁷⁾。

さらに、タンギーの作品を「それと分からないままにしておくだろう」というブルトンの言葉とは裏腹に、この「それとわかること」と「それとわからないこと」の問題系から、死者の再来という不穏な予感を組織する「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展を通して何が起きることが期待されていたのかがわかる。繰り返すが、「それとわからないこと」の側にタンギーの作品がある。1920年代のシュルレアリスムにとってアメリカのオブジェもまた同様だっただろう。とすれば、ここで要請されているのは逆に「それとわかること」が生じることである。何故なら「それとわかること」と「それとわからないこと」のどちらか一方にではなく、「両者の熱烈な関係」にこそシュルレアリスムの問題があるのだから。

そして、まさに『ナジャ』には、「それとわからないこと」であるはずのものが、ナジャによって「それとわかること」に変換される決定的な場面がある。ナジャが描いた奇妙なデッサンの一つ、「全体としてはまさにアキレウスの楯になっている」イメージ〔図18〕についてブルトンが語る場面から引用する。

〔……〕強調しておいていいのは、楯の右上のはしに動物の角が二本あることで、ナジャ自身にもこれは説明がつかなかった。〔……〕事実、それから数日後に私の家に来たとき、ナジャはギニアの大きな仮面の角を見て思いあたり、それがあの角であることを認めた。以前アンリ・マティスの所有していたその仮面は、鉄道の信号機を彷彿とさせるばかりでかい頭頂飾りがついているために、私がいつも好みつつおそれていたものだが、彼女はそれをこの書斎のなかでしか見ることができなかったはずである。おなじ機会に、ブラックの絵（《ギターを弾く男》）のなかで、いつも私の興味をひきつけてきたあの鉤とあの綱に思いあたり、



〔図18〕「まさにアキレウスの楯……」『ナジャ』より

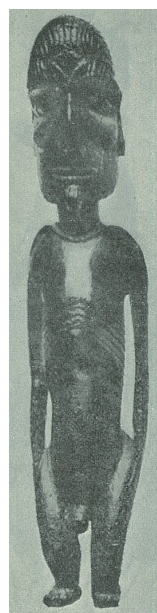
(45) タンギーが描く不定形物体群は、決して「～である」と名づけることができない何かである。この問題については以下で論じた。長尾天「イメージの領域」、長尾（2014）、47-75頁。

(46) Tanguy (1927), unpaginated. 邦訳対応箇所は以下。長尾（2015）、189-190頁。

(47) さらに『ナジャ』の文体と『心霊学概論』の文体に類似を認めることもおそらくできる。スペースの関係上、この点については別の機会に触れたい。



〔図19〕「あら、シメヌよ！」『ナジャ』より



〔図20〕「おまえが好きだ、おまえが好きだ」『ナジャ』より

キリコの三角形の絵（《不安な旅》あるいは《宿命の謎》）のなかでは、例の火の手に思いあたって⁽⁴⁸⁾。赤いニワトコの髓と葦の葉でできたニューブリテン島の円錐形の仮面〔図19〕を見ると、「あら、シメヌよ！」と叫び、小さな酋長の坐像にはとりわけ威嚇的なものを感じた。マックス・エルンストの絵（《だが男たちは何も知らないだろう》）のとくに難解な意味についてはじっくり説明してくれたが、それがまさに、画布の裏に記されている詳細な銘文とぴったり合致しているのだった⁽⁴⁹⁾。その後私の手をはなれた別の呪物^{フエティッシュ}は、彼女にとって悪口の神さまだった。もうひとつ、私が最初に手に入れた野生のオブジェであるイースター島の呪物〔図20〕は、彼女に「おまえが好きだ、おまえが好きだ」と語りかけた⁽⁵⁰⁾。

ブルトンのアパートマンを訪れた際、ナジャはそこに飾られていたジョルジュ・ブラックやデ・キリコ作品と自身の間にある偶然の一致に「思いあたり」、エルンストの作品の意味を言い当て、またブルトンが所蔵していた未開のオブジェの声を聞く。ブルトンが所有していた謎めいた絵画やオブジェたちは、一時的にはあれ、ナジャを中心とするコンテクストに回収され、ナジャにとっての、その意味を開示する。言い換えれば、ここで絵画やオブジェたちは、ナジャを中心とした意味の回路において機能しているのである。

この箇所は連続的に生じる驚異の物語としての『ナジャ』における一つのエピソードに過ぎないと言えそうなのだが、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展について考える際には示唆的である。まずシュルレアリスム絵画という謎を志向するイメージが、あるとき偶然の作用によって思いもよらない意味あるいはコンテクストを獲得するという点。これは後のシュルレアリスムにおける客観的偶然につながる問題である⁽⁵¹⁾。次に未開のオブジェがナジャという観者に美的に作用するのではなく、「語りかけ」て来る、つまり呪術的に作用する点。さらにこれらがナジャという霊媒的な人物を介して可能になるという点。要するに、このエピソードから取り出すことのできるシュルレアリスム絵画、未開のオブジェ、霊媒という三つの要素は、まさに「イ

(48) ブラックの作品に描かれた鉤と綱については、ナジャが描いたデッサンにそれぞれ対応するイメージがあり、デ・キリコの作品に描かれた赤い手袋のイメージは、夜のパリを彷徨った際にナジャが口走った「火の手」のイメージに対応するという点。

(49) 巖谷國士による註を参照。『ナジャ』岩波文庫版、293頁（註149-4）

(50) Breton (1963), reprinted in: Breton (OC), t.1, pp.721-727. (邦訳146-154頁)

(51) この問題については以下を参照。鈴木雅雄「ひまわりは誰の花——『狂気の愛』と客観的偶然の問題」『ユリイカ』第23巻第13号、1991年、50-71頁。

ヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展を構成する三つの要素、タンギーの絵画、アメリカのオブジェ、心霊学と一致しているのである。さらに、この体験はブルトンの住居という一種の展示空間において生じている。

ここから、このナジャの体験もまた、降霊会と同様に「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展のモデルとなっていることがわかる。とすれば、死者の再来の予感を組織するこの展覧会において期待されたのは、ブルトンのアパートマンにおいてナジャが可能にしたように、「それとわからないこと」が「それとわかること」へと変換されること、タンギーの作品とアメリカのオブジェが、何らかの別の意味を獲得するような出来事そのものであると言えるのではないか。比喩的な言い方をすれば、ここで期待されたのは、別のナジャ、いわばナジャの幽霊の再来なのである。

結論

以上、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展について考察を行った。マンディが指摘しているように、タンギーの出品作にはシャルル・リシェの『心霊学概論』から引用されたタイトルがつけられており、これによって死にまつわる不穏な雰囲気が付与されている。同時に出品されたアメリカのオブジェもまた、エリュアールの展覧会序文を踏まえれば、死という問題を共有していると言える。

だがそれは死という主題ではなく、むしろ死をめぐる機能である。タンギーの出品作全てに「僕が撃たれるとき」という共通タイトルがつけられているが、その『心霊学概論』における原文は「僕が撃たれるとき、君の独房に現われて魂の不滅を証明してやろう」であり、このタイトルは死者を再来させる呪術的機能を担うものとして捉えることができる。さらにこの展示の内覧会が真夜中に行われたことを考慮すれば、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展が降霊会を一つのモデルとしていることがわかる。供儀や葬送において機能したとおぼしきアメリカのオブジェはその道具立てとなっているのである。

一方、シュルレアリスムが心霊主義的な意味における霊の存在を否定していたことを考慮すれば、ここで試みられたのは本来の意味における降霊会ではなく、あくまで死にまつわる不穏な予感を組織することによって、何かが起きることを期待し、また促すことだったと考えられる。その背景にはブルトンのナジャ体験がある。ブルトンは展覧会序文において「それとわかること」と「それとわからないこと」の関係性のなかにシュルレアリスムの問題系を見出しているが、タンギーの作品とアメリカのオブジェは「それとわからないこと」の側にあり、だからこそ逆にナジャが体現するような「それとわかること」が要請される。ブルトンのアパートマンにおいて、ナジャがシュルレアリスム絵画や未開のオブジェを自らの磁場において「それとわかること」として機能させたように、「イヴ・タンギーとアメリカのオブジェ」展は、死にまつわる不穏な予感を組織することを通して、「それとわからないこと」が「それとわかること」へと変換されるような出来事を招来させる試みだったと考えられる。

だが残念ながら何かが起きたという記録はない。ナジャの幽霊がシュルレアリスム画廊の扉を叩くことはなかったのだろう。

文献略号

Breton (OC): André Breton, *Œuvres complètes*, t.1-4, Gallimard, Paris, 1988-2008.

Breton (1963): André Breton, *Nadja, édition entièrement revue par l'auteur*, Gallimard, Paris, 1963. (アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳『ナジャ』岩波文庫、2003年)

Mundy (1983): Jennifer Mundy, "Tanguy, Titles and Mediums," in: *Art History*, vol.6, no.2, June 1983, pp.199-213.

長尾 (2014): 長尾天『イヴ・タンギー——アーチの増殖』水声社、2014年。

長尾 (2015): 長尾天編訳『語るタンギー』水声社、2015年。

Richet (1922): Charles Richet, *Traité de métapsychique*, Félix Alcan, Paris, 1922.

鈴木・真島 (2000): 鈴木雅雄、真島一郎編『文化解体の想像力——シュルレアリスムと人類学的思考の近代』人文書院、2000年。

Tanguy (1927): *Yves Tanguy et objets d'Amérique* (exh.cat.), Galerie surréaliste, Paris, 1927.

図版出典

1, 13-15, 17

Karin von Maur (ed.), John Brownjohn, John S. Southard (tr.), *Yves Tanguy and Surrealism* (exh.cat.), The Menil Collection (Houston),

Hatje Canz, Ostfildern-Ruit, 2001

2

Adam Jolles, *The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France 1925-1941*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2013.

3-12

Yves Tanguy et objets d'Amérique (exh.cat.), Galerie surréaliste, Paris, 1927.

16

Yves Tanguy: Rétrospective 1925-1955 (exh.cat.), Centre Georges Pompidou, Paris, 1982.

18-20

アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳『ナジャ』白水社、1989年。