

幽霊とゲームを ——ケイ・セージ「ユア・ムーヴ」展（1961年）について

長 尾 天

Playing the Game with the Ghost: Kay Sage's Exhibition "Your Move" (1961)

Takashi NAGAO

Abstract

American surrealist painter Kay Sage (1898-1963) is known for her works depicting uninhabited geometric architectures in vast empty spaces. She abandoned oil painting in 1958 because of deteriorating eyesight. Since then, Sage created poetry, collages, and objects. This paper considers her last exhibition "Your Move" (1961) from the perspective of her relationship with her second partner, Yves Tanguy (1900-1955). Elisabeth F. Sherman has already indicated this possibility; however, she has not considered it further.

As stated by Sage in the exhibition catalog, all the objects in this exhibition were presented as a type of game. Sage played these imaginary games with Tanguy's ghost. An example is *Contraband*, in which stones are arranged between lattices. This lattice linked to the frame structure repeatedly appeared in Sage's oil works, and the stones placed in between remind us of Tanguy's amorphous objects. Similarly, the exhibition "Your Move" can be regarded as an attempt to have a dialogue with the "ghost" of Tanguy through games. "Your Move" was a calling to Tanguy from Sage, and simultaneously a calling to herself, from the "ghost" of Tanguy.

However, this imaginary conversation was shadowed by Sage's relationship with her mother, Anne. A shell casing with a warhead is left at the center of chess-like object, *Your Move*. Considering Sage's tragic end of committing suicide by gun, it was not only Tanguy's ghost but also her mother's ghost who called back "Your Move" in response to Sage. When Sage was ten years old, she retrieved a bullet from her mother's gun. And with this bullet, symbolically inherited from her mother, Sage finished "her move".

アメリカ出身のシュルレアリスム画家ケイ・セージ (Kay Sage, 1898-1963) は、空漠とした空間に無人の建築群を描き出した作品群によって知られている〔図1〕。またセージは、シュルレアリスムの代表的画家であるイヴ・タンギー (Yves Tanguy, 1900-1955) の二番目のパートナーでもあり、セージの作品について語る際にはタンギーとの関係性がしばしば問題となる。本論では、セージ及びタンギーについての筆者のこれまでの研究を踏まえつつ⁽¹⁾、1961年に開催されたセージの最後の展覧会「ユア・ムーヴ」について考察を行う。

1. 「ユア・ムーヴ」展

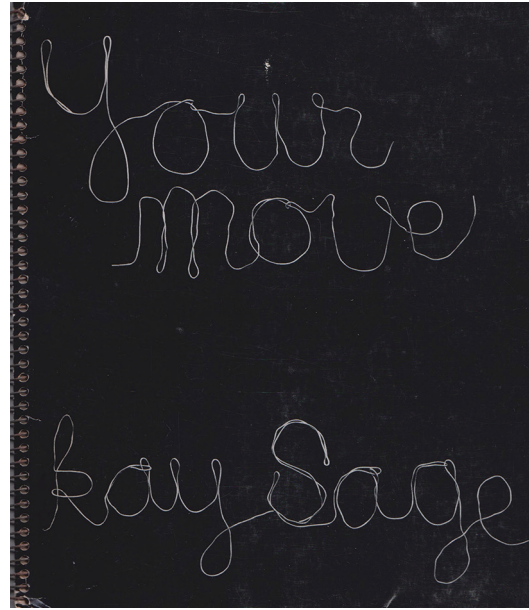
「ユア・ムーヴ」展は、1961年11月6日から25日にかけて、ニューヨークのキャサリン・ヴィヴィアーノ画廊（東57番街42）で開催された⁽²⁾。出品された作品は展覧会カタログによって確認することができる。スケッチブックを思わせる形状のカタログ〔図2〕の各ページには、17個のオブジェの写真とともに、展覧会

(1) 長尾 (2014); 長尾 (2016)。

(2) この展覧会の際に出された批評については、Suther (1997), pp.214-215。



〔図1〕 ケイ・セージ《これは別の日》1949年、油彩、カンヴァス、61×50.8cm、Sheldon Museum of Art, University of Nebraska, Lincoln.



〔図2〕 「ユア・ムーヴ」展カタログ、表紙、22×20cm、筆者蔵。

のコンセプトを伝える 17 行のテキストが掲載されている。テキストの内容は簡潔かつ明解である。つまり、展覧会に出品されたオブジェたちは全て一種のゲームなのであり、そこには結末もなく、ルールもない。

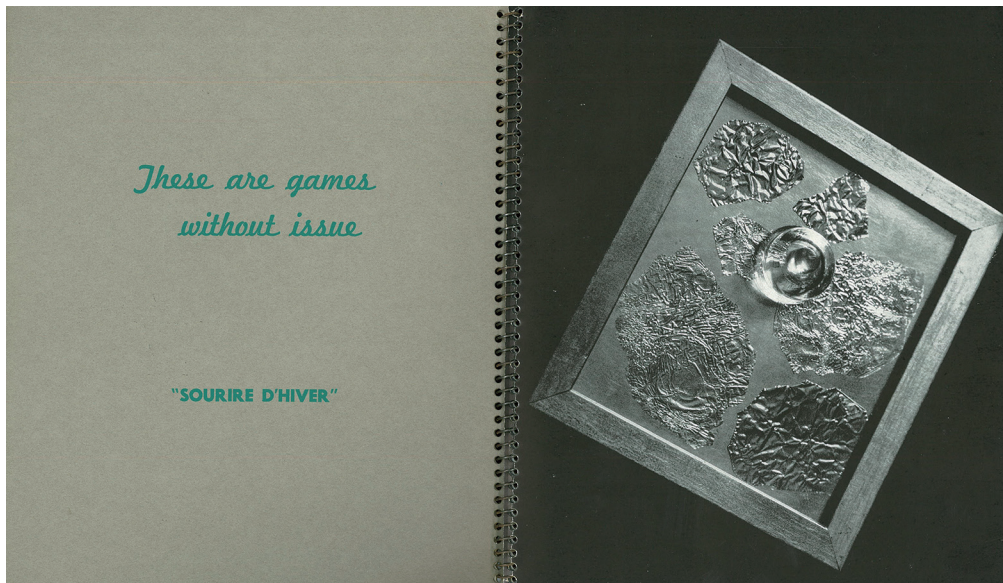
これらは結末のないゲームたち
 いくつかは遊び終わってしまった
 だから動かないけれど
 その他のゲームはそうじゃなくて
 まだ遊ぶことができる
 ルールなんてそこには無いし
 勝ち負けもない
 そんなことは勝手にすればいいし
 別に意味もない
 だけどあらゆるものは
 言葉通りの意味よりも
 もっと多くを意味する
 そこに理由なんてない
 二足す二は
 必ずしも四じゃない……
 もし科学者が私を訪ねてきたら
 言ってあげて
 お引き取り下さいと⁽³⁾

出品されたオブジェは次の通りである。《冬の微笑み》《月への梯子のプラン》《禁制品》《アラーム（涙）》⁽⁴⁾

(3) Sage (1961), unpaginated.

《ガラスの宮殿》《これから潮が高くなる》《パッサカモンクか》⁽⁵⁾《長期の降水量》《心配無用》《自発的混乱》《ユア・ムーヴ》《熱狂的に、決して》《非合理的発達》《停止中の特許》《核の緊張関係》《偉大なる不可能者》《特に誰のためのものでもない小さな丸いモニュメント》。制作年の記載がある作品は全て 1961 年となっているため、記載がないオブジェについても、おそらく同時期のものと推測できる。展覧会カタログを開くと、片方のページにテキストとタイトル、もう片方のページにオブジェの写真が掲載されている。たとえば「これらは結末のないゲームたち」というテキストと「冬の微笑み」というタイトル、そして《冬の微笑み》の作品写真が一つの見開きに並置される構成になっているわけである〔図3〕。テキスト、タイトル、オブジェ（の写真）という三つの要素は、互いに関係し合いながら、緩やかな多義性を生じさせる効果を担っている〔図4〕。

個々のオブジェはおおまかに四つのタイプに分類することができる。①緩やかな格子状（あるいは網状）の構成のなかに石や木片、ガラス玉などを配したもの、②石や木片、ガラス玉、レンズなどを配したものの、③チェスを模したもの（ただし厳密に模しているわけではない）、④その他、である。①に分類できるのは、《月への



〔図3〕 「ユア・ムーヴ」展カタログ、見開き例

No	Caption	Title
1	These are games without issue	"SOURIRE D'HIVER"
2	some have been played	"PLAN FOR A LADDER TO THE MOON"
3	and are therefore static	"CONTRABAND"
4	others will be	"L'ALARME"
5	and can still be played	"PALAIS DE GLACE"
6	there are no rules	"TIDES WILL BE HIGH FROM NOW ON"
7	no one can win or lose	"PASSE OU MANQUE"
8	they are arbitrary	"PROLONGED PRECIPITATION"
9	and irrelevant	"NEVER MIND"
10	but there is no reason why	"SPONTANEOUS CONFUSION"
11	anything should mean more	"YOUR MOVE"
12	than its own statement	"PSSIONNÉMENT, PAS DU TOUT"
13	two and two	"IRRATIONAL DEVELOPMENT"
14	do not necessarily make four....	"PATENT PENDING"
15	If that is a scientist at my door,	"NUCLEAR TENSION"
16	Please tell him	"THE GREAT IMPOSSIBLE"
17	to go away.	"SMALL CROOKED MONUMENT TO NO ONE IN PARTICULAR"

〔図4〕 「ユア・ムーヴ」展カタログ、テキスト／タイトル対照表

(4) タイトルの L'alarme（アラーム）は、La larme（涙）とも読める。

(5) フランス式のルーレットで「パッサ passe」は 19 から 36、「モンク manque」は 1 から 18 を指す。

梯子のプラン》《禁制品》《長期の降水量》《自発的混乱》《熱狂的に、決して》《停止中の特許》である。②には、《冬の微笑み》《アラーム（涙）》《ガラスの宮殿》《これから潮が高くなる》《パッサカモンクか》《心配無用》《偉大なる不可能者》を分類できる。③は《ユア・ムーヴ》《非合理的発展》に当てはまる。以上に該当しないものとして、《核の緊張関係》《特に誰のためのものでもない小さな丸いモニュメント》を④に分類する⁽⁶⁾。

そして、①②③のタイプはその形式上、緩やかに結びついている。つまり、①から格子状の構成を取り去ったのが②であり、また①の格子状の構成をチェスの升目とみなすならば③になるというわけである。これは逆の見方をすれば、③のチェスを模した形式あるいは構造が、出品作品のほぼ全体の基調となっているということでもある。③のチェスを分解し抽象化したのが①のタイプであり、そこからさらに格子＝升目を除いたものが②となる。既に述べたように、カタログに付されたテキストにおいて「これらは結末のないゲームたち」とされていることから、出品されたオブジェ群は明らかに一種のゲームとして提示されている。要するに、その原型はチェスなのである。とすれば、展覧会のタイトルである「ユア・ムーヴ（あなたの番）」とは、チェスの相手に次の一手を促す呼びかけであることがわかる。同タイトルのオブジェ、つまり展覧会全体を象徴する作品《ユア・ムーヴ》もまたチェスを模している。

ではセージが「ユア・ムーヴ」と呼びかける相手は誰なのか。エリザベス・F・シャーマンが既に考察しているように⁽⁷⁾、いくつかの可能性が考えられる。一つの可能性は、当然のことながら、展覧会を訪れる観客たちである。ただし実際に作品を手にとることができたかは不明であるため、これらのオブジェは、観者に想像上のゲームを喚起するものであったと考えておきたい⁽⁸⁾。もう一つの可能性は、セージの亡き夫タンギーである。シャーマンは次のように述べている。

セージのゲーム相手〔……〕ははっきりとは示されないままである。その〔ゲーム相手の〕役割は開かれたままであり、様々な仕方で満たされうるだろう。ただ何よりも明らかなことは、セージの相手はタンギーであったということである。セージの後半生のほとんどにおいてゲームの相手を務めた彼女の夫は死んでしまった。タンギーの不在は空虚を残し、セージのゲームへの呼びかけに答える者はもはや誰もいない。誰も彼女の言葉には答えてくれないのである。この詩〔展覧会カタログに付されたテキスト〕におけるゲーム相手の曖昧さは、タンギーの死がセージの人生にもたらした、常に存在する不在を浮き彫りにしているのである⁽⁹⁾。

筆者はシャーマンの見解に同意する。だが、「ユア・ムーヴ」展におけるゲーム相手がタンギーであった可能性について、シャーマンはこれ以上に踏み込んだ考察をしているわけではない。また具体的な作品の考察にあたってはシャーマンが扱っているのは、《ユア・ムーヴ》と《ガラスの宮殿》のみである。そこで本論では、

(6) 《核の緊張関係》は試験管にパネとボールを入れたオブジェであり、パネのなかをボールが転がるような仕組みになっている。これをタイトル通り一種の関係性を表すものと捉えるならば、パネとボールの関係性がセージとタンギーの関係性に重なると言えるかもしれない。《特に誰のためのものでもない小さな丸いモニュメント》は、円柱形、方形、三角形の木片群を組み合わせたオブジェである。筆者にはこれがセージとタンギーの想像上の墓石のようにも感じられるが、この解釈は「特に誰のものでもない」というタイトルとは齟齬をきたす。このように④の二作品は、他の作品と構造が大きく異なり、また現時点で筆者にはこれらの作品について確信を伴った解釈が不可能であるため、本論ではこれらを考察の対象外とする。今後の課題としたい。

(7) Sherman (2011).

(8) シャーマンも指摘しているが、「ユア・ムーヴ」展のオブジェ群を、「優美な死骸」をはじめとするシュルレアリスムの遊戯の系譜のなかに位置づけることも可能である (Sherman (2011))。またシュルレアリスムにおける展覧会は、展示された作品に対して観者が新たな解釈を生成するような場ともみなしうる (長尾天「街路のさなかで——シュルレアリスムの展示空間についての一試論」『明星大学研究紀要（人文学部・日本文化学科）』第31号、2023年、103-116頁）。「ユア・ムーヴ」展におけるゲームとしての作品群をこうした観点から捉えることも可能だろう。さらにモダン・アートとチェスと言えば、マルセル・デュシャンの存在があるわけだが、セージとタンギーはデュシャンと親しく、1944年にニューヨークのジュリアン・レヴィイ画廊で開催された「チェスのイメージリー」展には、タンギーも自作のチェスを出品している。

(9) Sherman (2011), p.129.

「ユア・ムーヴ」展においてセージがゲーム相手として想定していたのがタンギーであった可能性について考察を行い、さらにセージにおける母との関係性がそこに影を落としていることを示したい。

2. セージとタンギー、セージと母

セージとタンギーの関係性、またその背後にあるセージと母の関係性について確認しておく。この問題については既に別の場所で詳細に論じているので⁽¹⁰⁾、ここでは要点を述べるに留めたい。

1938年、シュルアンデパンダン展に出品されたセージの作品がシュルレアリスムの中心人物アンドレ・ブルトンらの興味を引き、ほどなくしてセージはシュルレアリスムのグループに加わった。セージはシュルレアリストたちのアメリカ亡命に尽力し、1940年にタンギーと再婚している。二人は1946年以後、コネチカット州ウッドベリーの「タウン・ファーム」と名付けられた家に住み、制作を続けた。だが1955年にタンギーが急逝するとセージの精神状態は悪化し、さらに視力の低下により、1958年に油彩画を断念するに至る。セージはタンギーのカタログ・レゾネの編纂を行いながら詩作やコラージュ制作に打ち込むものの、1959年に睡眠薬による自殺未遂を起こし、1963年、自ら命を絶った。

シュルレアリスムのグループにはセージを含め多くの女性たちが関わったが、彼女たちは基本的に男性シュルレアリストたちのパートナーとしてそうしたのだった。このため彼女たちは、ファム・ファタルやファム・アンファンといった、男性シュルレアリストたちが共有していた、多分に19世紀的な女性像から自由ではなかった。セージ自身はこうした女性像を自ら引き受けることはなく、むしろそのためにブルトンは彼女を嫌っていたようである⁽¹¹⁾。だがジュディス・サザーが指摘しているように⁽¹²⁾、セージはタンギーとの関係において、男女の優劣というジェンダー的な役割分担を免れていたわけではない。セージはやや過剰なほどにタンギーを崇拝していた。「彼は私が知る限り最も純粋な芸術家であり、最も偉大な男でした」とセージは述べる⁽¹³⁾。あるいは1954年のタンギーとの共同展に際するインタビューにおいて、セージはタンギーの作品を、自身の作品に比して明らかに優れたものとみなしているのである。

でも私の絵のなかに描かれているのは人が見たことのあるものです。[……] イヴが描く世界を誰も見たことはありません。彼は唯一真のシュルレアリストなのです——ほとんど霊媒のような⁽¹⁴⁾。

一方、タンギーはセージが自分を崇拝することに苛立っていたようである。タンギーは酒に酔うと、しばしば友人たちの前でセージを罵倒したという⁽¹⁵⁾。タンギーは姉エミリーへの手紙において次のように述べている。

(10) 長尾 (2014); 長尾 (2016)。

(11) ブルトンはタンギーの死後、タンギーの姉への手紙 (1955年3月10日) の中で次のように述べている。「イヴ……ああ、何が起きたのでしょうか？ 私が彼の妻を好きでなかったことは本当ですが、三、四年前、彼がパリに立ち寄った時、どうして私に何も知らせてくれなかったのでしょうか。確かに、私は彼を幾らか非難もしました (でも私たちにとってそれが何だというのでしょうか?)。誰よりもブルターニュ人たる彼に、アメリカ人の心を持たせるなんてことが可能だったのでしょうか？こんな悲しみに身を任せるのは恥ずかしいことです。でも言い訳をさせてもらえば、私は彼を熱烈に愛していたのです。三月七日の「コンパ」誌に載ったシャルル・エティエンヌの記事をお読みにになりましたか？私の心は今でも、貴方が住んでおられ、また彼のものでもある大地と海のあの片隅に深く結びついています。敬具」。André Cariou (ed.), *Yves Tanguy: L'univers surréaliste* (exh.cat.), Musée des beaux-arts (Quimper), Somogy, Paris, 2007, p.216. ブルトンとセージの関係については、Suther (1997), pp.147-149.

(12) Judith D. Suther, "Separate Studios: Kay Sage and Yves Tanguy," in: Whitney Chadwick and Isabelle de Courtivron (eds.), *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*, Thames and Hudson, 1993, p.147. (ジュディス・D・サザー「別々の仕事場 ケイ・セージとイヴ・タンギー」、ホイットニー・チャドウィック、イザベル・ド・クールティヴロン編、野中邦子、桃井緑美子訳『カップルをめぐる13の物語 創造性とパートナーシップ 下』平凡社、1996年、64頁)

(13) Suther (1997), p.163.

(14) "Seance in Connecticut," in: *Time*, vol.64, New York, 30 August 1954, p.35. (長尾 (2015), 36頁)

(15) Suther (1997), pp.129-130.

彼女〔セージ〕は、僕と知り合った頃にかじっていた抽象芸術を離れて、平和で全く安全なシュルレアリスムに少しずつ移行した。彼女は自分のしていることを信じているし、僕は彼女を落胆させないよう精一杯やっている。1951年に、シュルレアリスムで自己表現をはじめると子どもじみてる。運動の英雄時代を知らないとするばね。でも教授をやるのはたくさんだ。とにかく、「ティーチャー」を演じるのは大嫌いだ⁽¹⁶⁾。

このようにセージとタンギーの関係性を、男性による女性の抑圧という図式によって捉えることは可能ではある。だが同時に筆者は、両者の関係性の背後にセージの母との関係性があると考え。セージの母アン（Anne Wheeler Ward Sage, 1875-1945）は奔放な性格の持ち主であり、富豪の家系出身の夫との関係は早々に破綻した（1908年に離婚）。アンは幼いセージを連れてヨーロッパ各地を旅行しながら暮らし、セージは母親の不安定な行動（モルヒネ中毒や自殺衝動）に振り回されながら成長せざるをえなかった。後年、セージがこのことを強く意識していたことは、セージの自伝的テキスト『磁器の卵』からうかがえる。たとえばセージは次のように述べている。

私は、勿論、彼女〔母アン〕の手の中の粘土だった。彼女は、私の意志などお構いなしに、彼女自身の意志にかなうような完成形に沿って私を形成しようとした。ある時期までそれはうまく行った。それから私はとても反抗的になり、彼女を不安にさせた。結局、私が、彼女の計画したものとは全く別のものであることがわかったとき、彼女は私を決して許さなかった。けれどもその頃には、モルヒネが決定的な地位を占めるようになっていた。意識的にせよ、無意識的にせよ、彼女はそのとき私の人生を台無しにしようとし、あやうく成功するところだった⁽¹⁷⁾。

この母との関係性という観点からセージの油彩画におけるイメージを捉えることができる。そこに描かれるのは、骨組みが露わになった無人の建築群であり、またそこに絡みつく布のイメージである〔図1〕。筆者はこれを「フレーム構造」「ヴェール」と呼ぶ。両者に共通するのは、これらが何かを囲み込み、また覆い隠しつつ、同時にそのことによって囲み込まれたもの、覆い隠されたものの存在を暗示するという性質である。だがセージが描くイメージにおいて、実際にはそこには何もない、あるいは空虚がある。フレーム構造とヴェールは空虚の所在を指し示すためにこそ描かれる。このことはたとえば、セージによる次の詩から明らかである。

もし穴が
単に穴で
その周りに何も無いとしたら
誰が知るでしょう
それが穴だったと
そしてどのようにして
それがわかったでしょう⁽¹⁸⁾

セージが自らの内に抱える空虚を主題としていたことは、フレーム構造とヴェールによって描かれた、自画像とされる作品《小さな肖像》（1950年）〔図5〕からもうかがえる。そして、このセージが抱える空虚が、母との関係から生じたものである可能性を筆者は既に論じている⁽¹⁹⁾。

(16) Geneviève Morgane-Tanguy, *Yves Tanguy: Druide surréaliste*, Fernand Lanore, Paris, 1995, p.160.

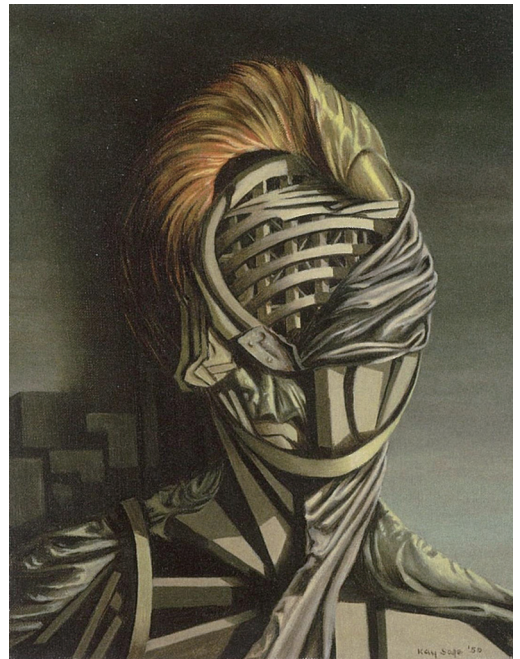
(17) Sage (1996), p.90.

(18) Levy (1954), p.27 (長尾 (2015), 45 頁); Kay Sage, "If a Hole," in: Sage (1957), p.11.

(19) 長尾 (2016).

問題を抱えた親との関係において、子どもはしばしば親の保護者の役割を演じざるをえない⁽²⁰⁾。母アンに対してセージはまさにそうした子どもとして振舞った。またクリスティアーヌ・オリヴィエによれば、特に母娘関係においては、フロイトが設定したようなエディプス的構造が父親の不在によってうまく機能しないため、様々な問題が生じるという。実際の子育てにおいては父親がしばしば不在であり、この不在は母親の権力を増大させる。男の子の場合、母親と性別が異なるため、母親はエディプス的な欲望の対象となる。これに対して、女の子は母親と性別が同じであるが故に、むしろ同一化の対象となる。増大化した母親の権力は、娘に過剰な同一化を強いる、娘はそのため心身に空虚を抱え込むのである。

「母親の欲望に合致しようとするあまり、娘は自分の欲望に耳を傾けることを忘れ、自分の欲望が出現するのを妨げる。彼女は自分の欲望がいかなるものでありうるのかを知らない」とオリヴィエは述べる⁽²¹⁾。オリヴィエによれば、それは母親の無意識がそう望むからであり、彼女は「自分がそうでなかったもの」をしばしば娘に期待する。娘は母親の計画でいっぱいになり、「聞き分けの良い」子どもとなる。娘はまた自らの欲望を隠し、怒りを押し殺す習慣を身につける。聞き分けの良い娘は大人たちから評価されるが、それは母親を満足させるための手段でしかない。そして、



〔図5〕 ケイ・セージ《小さな肖像》1950年、油彩、カンヴァス、36.8×29.2cm、The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York.

怒りは母親の拒絶を引き起こすかもしれない。だから小さな女の子は、その後には女性は、怒りを自分の内部に危険なまでに鬱積させていく。彼女自身の内部では、この怒りは徐々に罪責感へと変化していくが、罪責感とは当初は〈他者〉に向けられた憤怒が自己に方向転換したものにほかならない。

もし、母親に愛されるために、母親の欲望を経由しなければならないのであれば、娘は母親の欲望を経由するだろう⁽²²⁾。

結果として、

小さな女の子は母親の意志と愛を他のいかなるものよりも好むがゆえに、「彼女」が要求している贈り物をする、空虚になることを覚悟の上で……。自分の欲望であったすべてのものを欠き、他者の快楽でいっぱいになった空虚である⁽²³⁾。

それ故にオリヴィエの元に訪れる女性たちは自らが抱える空虚を訴えるのである。「私の真ん中には何もありません……。私は空虚です……」⁽²⁴⁾と。

このように、オリヴィエの考察を補助線とすることによって、セージが描く空虚のイメージが母アンとの関係に起因するものと考えることができる。そして、セージは結局のところ母との関係を、タンギーとの関係において反復してしまっている。モルヒネに溺れる母の姿は、アルコールに溺れるタンギーの姿に重ねられ、セー

(20) 岡田尊司『シック・マザー——心を病んだ母親とその子どもたち』筑摩書房、2011年、77-81頁。

(21) Olivier (1990), p.21. (邦訳14-15頁)

(22) Olivier (1990), p.21. (邦訳14-15頁)

(23) Olivier (1990), p.34. (邦訳30頁)

(24) Olivier (1990), p.35. (邦訳31頁)



〔図6〕 イヴ・タンギー《氷の球（ガラスの球）》1934年、油彩、カンヴァス、40.5×33cm、個人蔵。

ジはまたしても保護者の役割を引き受ける。さらに母がセージに対して行使していた権力の主体を、セージはタンギーに投影してしまう。だからこそタンギーは苛立たざるをえない。

タンギーの苛立ちの原因は、また別の側面からも捉えることができる。それはタンギーが描く不定形物体群のイメージと、セージが描くフレーム構造とヴェールのイメージの関係性にも起因する。両者は空漠とした空間にモチーフを配するという構造（この構造は元々ジョルジョ・デ・キリコの形而上絵画に見られ、シュルレアリスム絵画に頻出する）において類似し、また既に述べたようにセージはタンギーを「真のシュルレアリスト」として崇拝していた。このため、セージの作品とタンギーの作品に影響関係を見ないことは不可能である。だがそれは単なる様式上の類似関係には留まらない。

これも既に別の場所で考察したことだが²⁵⁾、タンギーが描く不定形物体群は「～のようだ」と形容することは無限にできるが、「～である」と名付けることが決してできない何かである〔図6〕。このためタンギーのイメージは、無限の解釈可能性と究極的にはそれを無化する解釈不可能性の表裏一体性を体現している。こうしたタンギーのイメージを、ブル

トンは「具体的なものの核心」として高く評価し、ゲーテの『ファウスト』における「母たち」になぞらえながら、言語によってそこからあらゆるものが生じる「鋳型」「母胎」とみなしていた²⁶⁾。つまりブルトンは、タンギーのイメージにおける無限の解釈可能性という側面を肯定的に評価していた。一方、これに対してセージのイメージは、既に述べたように空虚という問題を強く示す。セージにおけるフレーム構造とヴェールは、何かを囲い込み、何かを覆い隠すことによって、そこに隠されたものについての解釈可能性を喚起するが、同時にそこには何もないということ、あるいは空虚があることを暗示することによって、むしろ解釈不可能性を強く示す。つまりセージのイメージはタンギーのイメージの鏡像として、ブルトンがその無限の解釈可能性を評価するのとは逆に、その解釈不可能性の空虚を強く反映させ、これをタンギーに突きつけるのである。このためにタンギーはセージのイメージを積極的に評価することができなかったのではないか。

このように、セージとタンギーの関係は、セージと母の関係を背景として、単純なジェンダー的図式に留まらず、セージの個人史とシュルレアリスム美術史の問題系が交差する場を形成しているのである。

3. 幽霊とゲームを

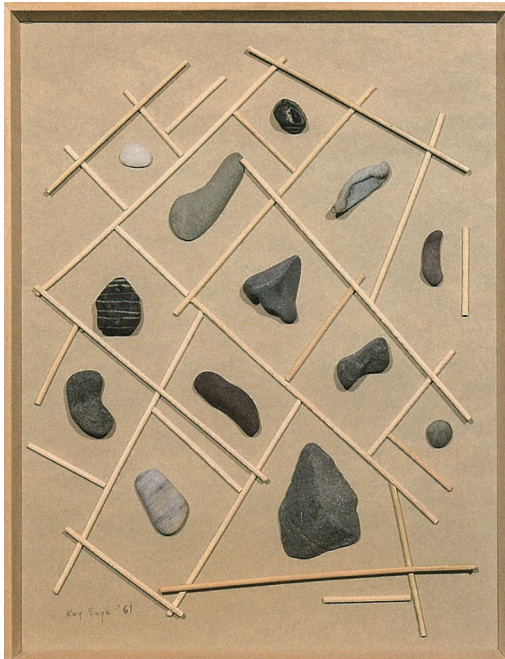
以上を踏まえた上で、「ユア・ムーヴ」展を、セージがタンギーのいわば「幽霊」とゲームを行う場としてみなしてみたい。

鍵となる作品は、上記で①に分類した《禁制品》〔図7〕である。この作品では、何本もの細い木の棒によって緩やかな格子状の空間が設定され、その格子の内側に計13個の石が置かれている。格子状の空間は無論、セージが描いたフレーム構造と結びつき、そこに置かれた石はその様々な形態によって、タンギーの不定形物体を強く想起させる。つまりここではセージが格子を設定し、タンギーがそのなかに石を置いていくという想像上のゲームが展開されているのではないか。

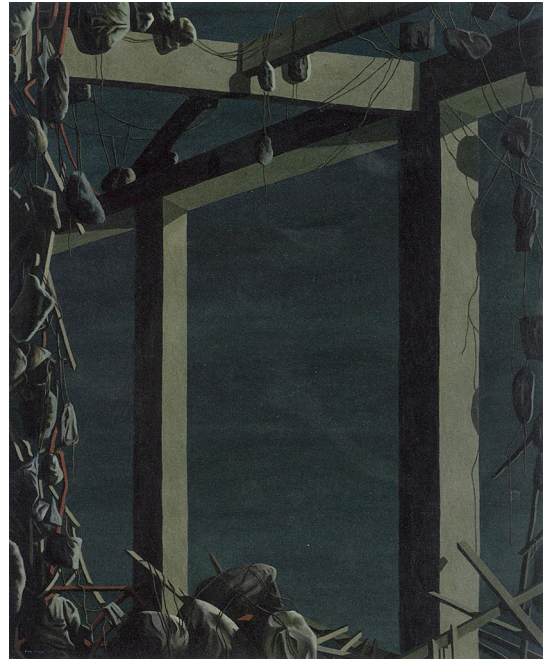
このことはセージがタンギーの死の直後、1955年に描いた作品《部屋のなかの鳥》〔図8〕からも裏付けられる。このタイトルは、部屋のなかに鳥が入ってくると人死が出るという俗信に由来する。セージはこうした

²⁵⁾ 長尾 (2014)。

²⁶⁾ Breton (OC), t.4, pp.563-568. (長尾 (2015), 218-226 頁)



〔図7〕 ケイ・セージ《禁制品》1961年、コラージュ、木、石、板、50.5×38.1cm、Cavaliero Fine Arts, New York.



〔図8〕 ケイ・セージ《部屋のなかの鳥》1955年、油彩、カンヴァス、99.1×81.3cm、Cleveland Museum of Art, Ohio.

俗信を非常に気にかける性格だったが、実際にタンギーの死の直前、家のなかに一羽の鳥が迷い込んできたようである^{〔27〕}。この出来事の後にタンギーの死が続いたことは、セージに大きな衝撃を与えたと考えられる。ここに描かれているのは、フレーム構造からなる部屋のイメージであり、そこにヴェールにくるまれた石を思わせる奇妙なオブジェが幾つも吊るされている。タイトルがタンギーの死に直接言及するものだとすれば、この石のようなオブジェは、形態的類似によってタンギーが描いた不定形物体群のイメージに結びつく。これらはいわばタンギーの不定形物体群の残骸なのである。

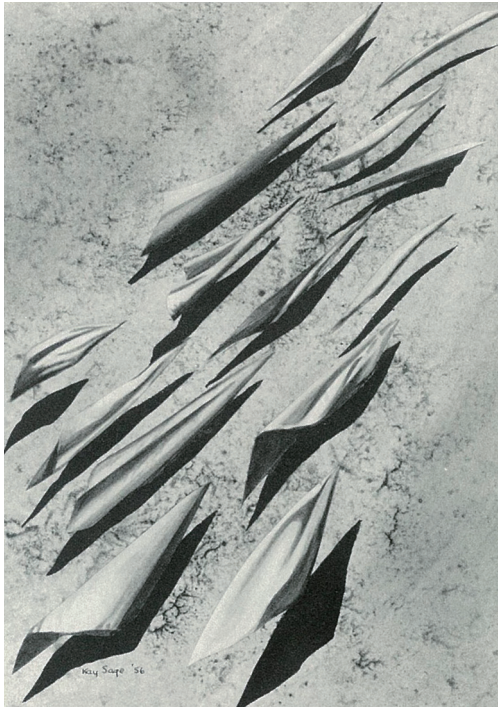
さて、《部屋のなかの鳥》と《禁制品》の構造的な類似は明らかである。どちらもフレーム構造のなかにタンギーの不定形物体群を想起させる石のイメージ、もしくは本物の石を配している。だが二つの作品の印象はかなり異なる。暗く沈んだ色調によって、タンギーの突然の死によるセージの絶望を色濃く反映した《部屋のなかの鳥》に対し、《禁制品》はほのかなユーモアさえたたえている。というのも、中央に置かれた三角形の石はまるで人間の鼻のような形をしており、ここから作品全体が一つの肖像のようにも見えてくるからである。セージは、想像上のタンギー、タンギーの「幽霊」とゲームを行いながら、既に言及した自画像《小さな肖像》〔図5〕と対になるような、タンギーの肖像（あるいはタンギーと自身のダブル・ポートレート）を作り出したとも考えられる。そしてこの作品のフレーム構造の内側には、ほぼまんべんなく石が置いてあるため、これは既に「遊び終わってしまった」ゲームなのかもしれない。作品の写真と同ページに挿入されているテキスト「だから動かないけれど and are therefore static」がこのことをほのめかしている。

またジュリアン・レヴィは、1954年のタンギーとセージへのインタビュー記事において「多かれ少なかれ、イヴは的のようなまるい物を好む。一方、ケイは、ジャック・ストローのような直線的なものを好む」と述べている^{〔28〕}。これに対応するかのように、タンギーの死後にセージが作成したコラージュには、丸い石のイメージと直線的なヴェールのイメージが見出される。たとえばセージの詩集『ザ・モア・アイ・ワンダー』^{〔29〕}の表紙に使用されたコラージュ（1956年）〔図9〕では、地面すれすれに浮遊する14枚の直線的なヴェールが描

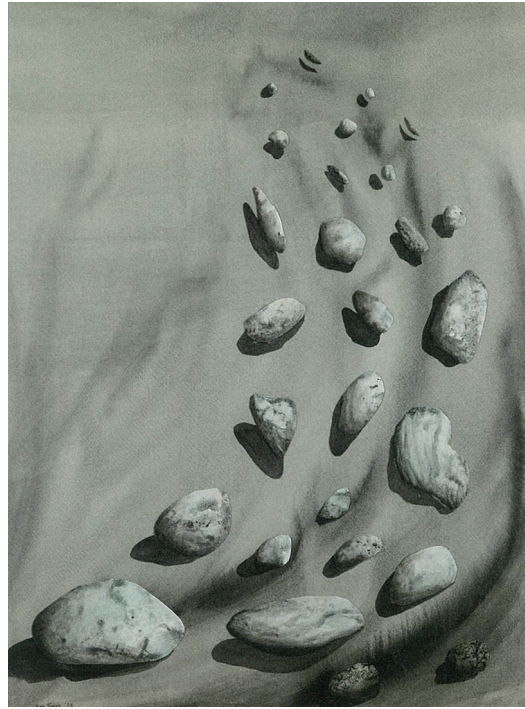
〔27〕 Suther (1997), p.167.

〔28〕 Levy (1954), p.25. (長尾 (2015), 41 頁)

〔29〕 Sage (1957).



〔図 9〕 ケイ・セージ『ザ・モア・アイ・ワ
ンダー』表紙用のコラージュ、1956 年、
コラージュ、インク、洗い落とし、水彩、
紙、47.6×33cm、所蔵不明。



〔図 10〕 ケイ・セージ《空の影》1958 年、コ
ラージュ、水彩、紙、62.9×45.7cm、
Saint Louis Art Museum, Missouri.

かれている。他方、よく似た作品として《空の影》(1958 年)〔図 10〕があるが、こちらはほぼ同じ形式で地面すれすれに浮遊する 27 個の石が描かれている。これらのイメージにおける、いわばだまし絵的な趣向（イメージが平面から浮き上がるように見える）については、セージがタンギーのグワッシュ作品を踏襲していることが明らかである〔図 11〕。その上で、再び《部屋のなかの鳥》のイメージを想起するならば、ここでも石がタンギーを象徴し、その一方でヴェールがセージ自身を象徴することが推測できる。そして 1958 年の《ザ・ワールド・オブ・ハワイ》〔図 12〕には両者が同居するイメージが見出される。そこでは墓石のように立てられた石（これはタンギーのイメージソースともされるブルターニュの巨石群を思わせる³⁰⁾）の上をヴェールが舞っている。この作品は、タンギーの死に対するセージのいわば喪の作業を示す。つまり、タンギーを象徴するイメージと自分自身の象徴とを並置させることで、セージはタンギーの死を受け入れようとしていたのではないか。こうした試みの延長線上に、フレーム構造と石を組み合わせた《禁制品》を位置づけることができるのである。とすれば、「ユア・ムーヴ」展に出品された様々なオブジェあるいはゲームもまた、セージによるタンギーへの喪の作業の反映として捉えうるのではないか。

《禁制品》と同系統の作品を見てみたい。《月への梯子のプラン》〔図 13〕では、フレームによって構成された画面の中央やや上にやはり丸い石が一つ置かれている³¹⁾。《長期の降水量》《熱狂的に、決して》《停止中の特許》もまたフレーム構造と丸い形態の組み合わせによって構成されている。特に《停止中の特許》〔図 14〕では、半円形のプラスチックのなかに目のイメージが置かれており、これはセージやブルトンが愛したタンギーの青い目を想起させる（退色しているが、下方の目は明らかに青い）³²⁾。やや趣が異なるのが《自発的混乱》〔図

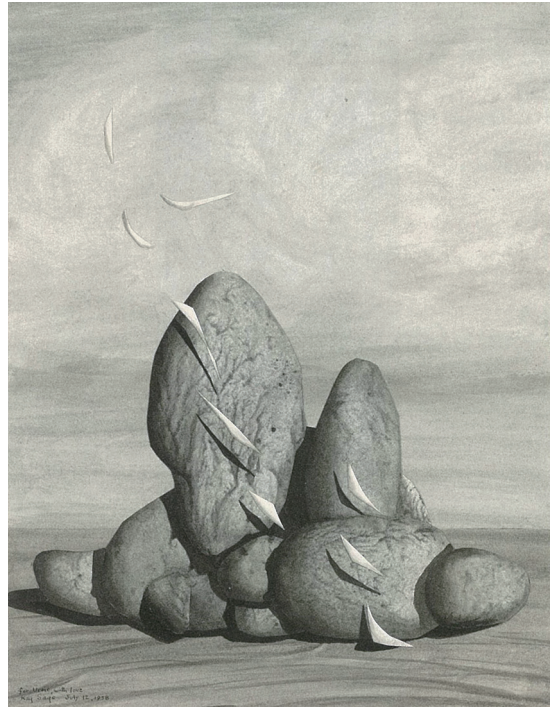
30) 筆者自身はタンギーのイメージをブルターニュの風土に還元することには懐疑的である。ここではあくまでセージがそうしたイメージとタンギーとを重ね合わせた可能性を述べている。

31) 既に引用したレヴィのインタビューにおける、ビリヤードのボールに言及する下りの後でタンギーは次のように述べている。「月のようにね。僕は月の反対側から見たいのさ」。Levy (1954), p.25. (長尾 (2015), 42 頁)

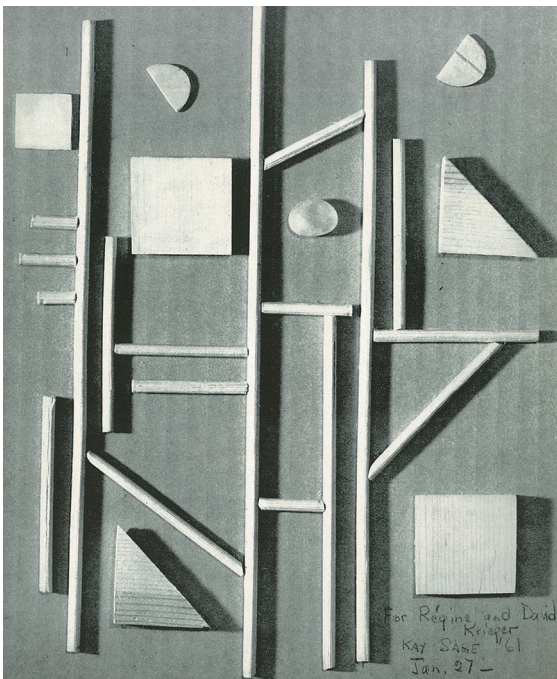
32) ここでブルトンの詩句「青い両目の格子窓の向こう側のイヴ」を想起することもできる。Breton (OC), t.4, p.568. (長尾 (2015), 226 頁)



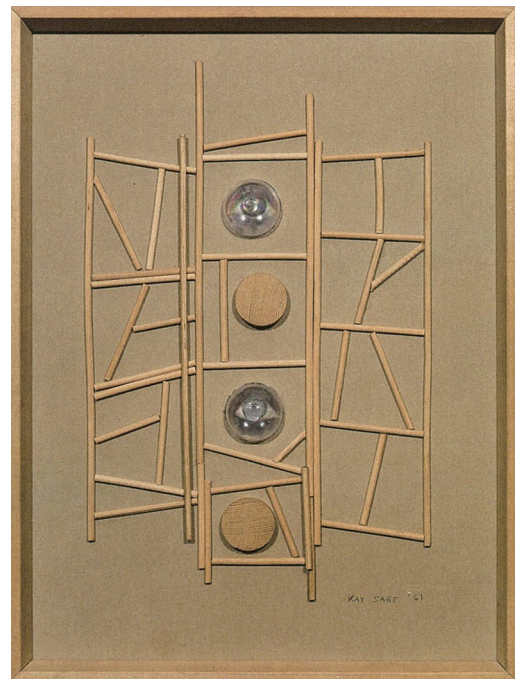
〔図 11〕 イヴ・タンギー（無題）1944 年、グワッシュ、紙、31×23.5cm、個人蔵。



〔図 12〕 ケイ・セージ《ザ・ワールド・オブ・ホワイ》1958 年、コラージュ、インク、洗い落とし、水彩、紙、42.5×32.4cm、個人蔵。

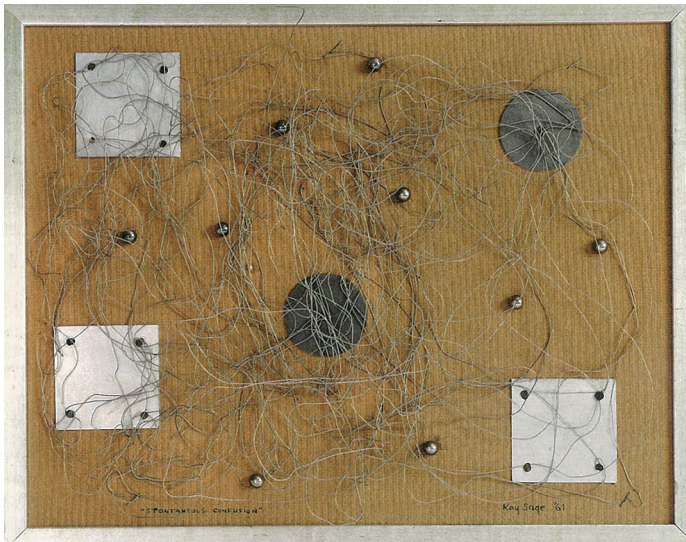


〔図 13〕 ケイ・セージ《月への梯子のプラン》1961 年、コラージュ、木、石、厚紙、27.3×22.2cm、所蔵不明。

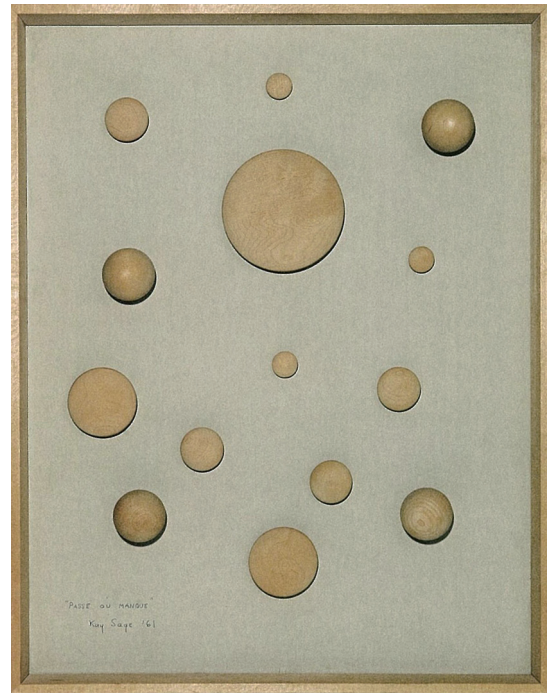


〔図 14〕 ケイ・セージ《停止中の特許》1961 年、コラージュ、木、紙、プラスチック、厚紙、43.8×31.4cm、Cavaliero Fine Arts, New York.

15] だが、ガラス玉や円形、正方形のまわりにランダムに張り巡らされたアルミ線は、フレーム構造の「混乱」したヴァリエーションとみなすことができるだろう。これらの作品において、セージは自身を象徴するイメージ（フレーム構造）とタンギーを象徴するイメージ（石などの丸い形態）を組み合わせるゲームを行っているのである。



〔図 15〕 ケイ・セージ《自発的混乱》1961 年、金属片、アルミ線、厚紙、38.1×49.5cm、Mattatuck Museum Waterbury, Connecticut.



〔図 16〕 ケイ・セージ《パッサカモンクか》1961 年、コラージュ、木、合板、48.3×37.5cm、Mattatuck Museum, Waterbury, Connecticut.

では②に分類した石やビー玉、レンズなどを配した作品はどのように捉えるべきだろうか。①からフレーム構造を抜いたものが②だとすれば、こちらはセージとタンギー二人のイメージではなく、タンギーのみのイメージということになる。

《パッサカモンクか》〔図 16〕のような石や丸い木片のみを使用した作品は、既に言及したセージのコラージュ作品《空の影》や《ワールド・オブ・ホワイ》との対比からタンギーに結びつくものと考えられる。また《冬の微笑み》《アラーム（涙）》《ガラスの宮殿》《これから潮が高くなる》《心配無用》《偉大なる不可能者》で使用されているガラス玉やレンズは、その丸い形態からやはりタンギーの象徴とみなすことができる^{〔33〕}。ここでタンギーとブルトンの「1934 年の対話」から次の一節を想起することができる。

君の好むのは何か？

水面の反映だ^{〔34〕}。

既に述べたようにタンギーの作品は、そこに様々なイメージを見出すことができる性質のものであり、いわば観る者の思考を「反映」させる鏡でありガラスである。また同時にそれは、それ自身の内には何も含まない、解釈不可能性を孕んだいわば《偉大なる不可能者》〔図 17〕でもある。ここでセージはガラス玉やレンズに自分自身の姿を映すことによって（また《冬の宮殿》や《これから潮が高くなる》〔図 18〕では多くのガラス玉を箱のなかで動かしながらそうすることによって^{〔35〕}）、やはりそこに象徴されたタンギーに自らを「反映」させるゲームを行っているのである。

〔33〕 ただし《アラーム（涙）》と《心配無用》は大小の石／ガラス玉で構成されており、これらをタンギーとセージのイメージとみなすこともまた不可能ではないかもしれない。

〔34〕 André Breton et Yves Tanguy, “Le dialogue en 1934,” in: *Documents 34: Intervention surréaliste*, Bruxelles, juin 1934, pp.24-25. (長尾 (2015), 22 頁) これは質問者と回答者が互いの文章を知らない状態で、問いと答えを組み合わせる遊戯だが、雑誌掲載時にこの例が選択されたという事実には、相応の意味があると考えられる。

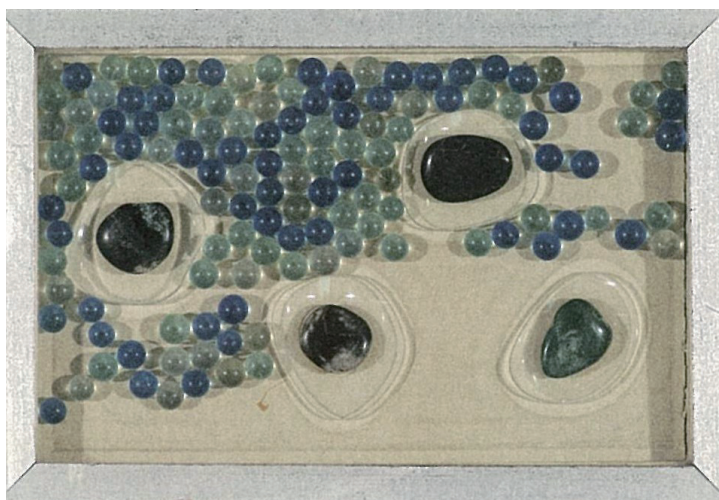
〔35〕 《冬の宮殿》や《これから潮が高くなる》のガラス玉は底面に固定されておらず、たとえば作品全体を傾けると、ガラス玉がランダムに動く構造となっている。前者についてはシャーマンの考察を参照。Sherman (2011). またこの作品は、タンギーの代表作《弧の増殖》(1954 年) のセージによるヴァリエーションと捉えることもできるだろう。



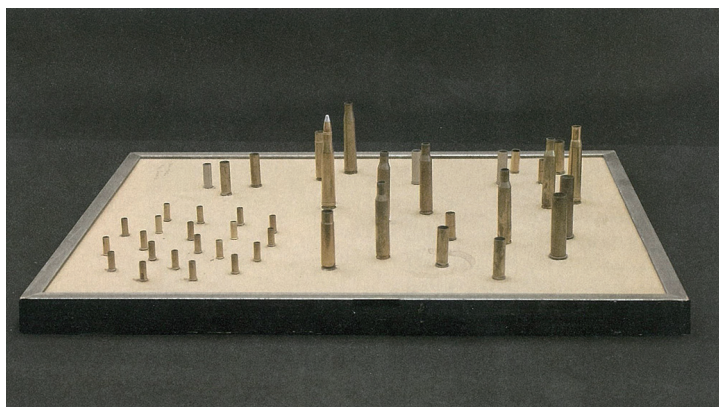
〔図 17〕 ケイ・セージ《偉大なる不可能者》
1961 年、コラージュ、紙、ガラス、プラスチック、厚紙、32.4×24.1cm、The Museum of Modern Art, New York.

最後に、③に分類したチェスを模した二つの作品について述べておく。これらはタンギーとセージがタウン・ファームにおいておそらく頻繁に行っていただろうチェスというゲームに直接結びつくものである。要するに、セージはタンギーの「幽霊」に向かって「ユア・ムーヴ」と語りかけているのである。しかし、これらのチェスの駒は、不穏な材料によって代替されている。《ユア・ムーヴ》〔図 19〕では銃弾の薬莢が使用され、しかも中心の一本には弾丸が残されている。《非合理的発達》〔図 20〕ではプラスチックの細長い容器が使用されている。これは薬品を入れるバイアルの類のものだろう。これらが不穏なのは、セージとタンギーの関係以上に、その背後にあるセージと母の関係を想起させるからである。

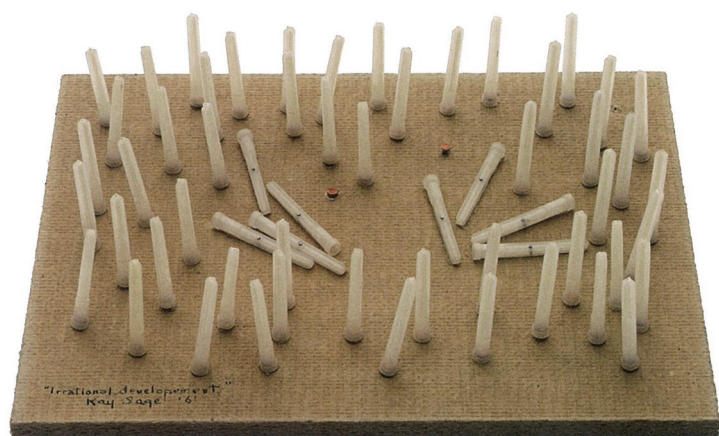
確かにタンギーはガンマニアではあったが³⁶⁾、セージの銃への強迫観念³⁷⁾はやはり母によって植えつけられたものと考えられる。



〔図 18〕 ケイ・セージ《これから潮が高くなる》1961 年、ガラス、石、板、固定されていないガラス玉、21.6×14cm、個人蔵。



〔図 19〕 ケイ・セージ《ユア・ムーヴ》1960-1961 年、22 個の空薬莢、安全処理済みの弾丸、厚紙、合板、48.6×39.1×6.4cm、Mattatuck Museum, Waterbury, Connecticut.



〔図 20〕 ケイ・セージ《非合理的発達》1961 年頃、プラスチック、板、22.9×30.5cm、Mattatuck Museum, Waterbury, Connecticut.

³⁶⁾ Levy (1954).

³⁷⁾ たとえば、セージの 1958 年の作品《時計を見つめる》には銃によって穴が空けられている。

セージは『磁器の卵』において次のように述べているからである。

10歳のとき、私の母と父は離婚した。少なくとも私は10歳だったと思う。今まで私の身に起こった重要な出来事は全て、私が10歳のときのことだったといつも思う。[……] 母が弾を込めて化粧台に置いた拳銃から弾を抜き取ったとき、私は10歳だったと思う。初めて母が私にモルヒネの皮下注射を〔母へ〕打たせたとき、私は10歳だったと思う⁽³⁸⁾。

母が銃で問題を引き起さないように（あるいは自殺を行わないように）、幼いセージは銃から弾を抜き取った。また幼いセージは母にモルヒネの皮下注射を行った。《非合理的発達》で使用されているのが、モルヒネのような薬品を入れるバイアルであるとすれば、《ユア・ムーヴ》と《非合理的発達》というチェス・ゲームの相手は、タンギーであり、また同時に母アンであることになる。「ユア・ムーヴ」展のカタログにおいて、《ユア・ムーヴ》というタイトルと同ページに「あらゆるものはもっと多くを意味する anything should mean more」と書かれているのは示唆的である。葉莢によるチェス・ゲームである《ユア・ムーヴ》を観察してみると、葉莢のサイズが異なっていることがわかる。向かって左側に並んだ短い葉莢群が、右側にいくと長くなっており、そして中央に目を向けると弾頭が残っている駒が立っている。ではこの駒を動かすのは誰なのか。

「ユア・ムーヴ（あなたの番）」という呼びかけには、時を置いて再び「ユア・ムーヴ」という呼びかけが返ってくるだろう。「ユア・ムーヴ」とはセージが発する呼びかけであると同時に、セージ自身へと発せられる呼びかけでもある。展覧会カタログに付されたテキストにおいて、科学者が訪ねてきたら（ドアの前に来たら）帰らせてほしいとセージは述べる。ではセージは、誰が訪ねてくることを望んでいたのか。たとえば、それがタンギーの幽霊であったとしても、その背後には母の幽霊もまた立っていたのではないか。というのも既に述べたように、セージは結局、悲劇的な最後を遂げることになるからである。

どういうことか。つまり、セージはタンギーの幽霊とのゲームという喪の作業において、母の幽霊をも同時に召喚してしまっているのである。母の銃から抜き取った弾の記憶は「ユア・ムーヴ」という呼びかけとともに蘇る。「ユア・ムーヴ」という呼びかけはセージ自身にとってはタンギーへと発せられ、またタンギーの幽霊から返されることを望むものであったのかもしれない。だが実際に返ってきたのは、母の幽霊からの「ユア・ムーヴ」という呼びかけだったのではないか。そしてセージは残された駒、弾頭の付いた弾丸を取ったのだろう（勿論、象徴的な意味においてである）。「母が弾を込めて化粧台に置いた拳銃から弾を抜き取ったとき、私は10歳だったと思う」⁽³⁹⁾。それから長い年月を経た1963年1月8日、セージは自身を銃で撃ち抜き、「自分の番」を終えたのである⁽⁴⁰⁾。

結論

以上、セージの最後の展覧会「ユア・ムーヴ」展について考察を行った。セージ自身が述べているように、この展覧会に出品されたオブジェは全て一種のゲームである。本論ではそのゲーム相手がタンギーであり、またその背後にセージの母アンの存在があることを示した。出品された作品のうちの一点、《禁制品》はセージが油彩画でしばしば描いたフレーム構造のなかに石を配したものである。これらの石は、タンギーが描く不定形物体群を想起させる。つまりここではセージがフレーム構造を設定し、タンギーがそのなかに石を置いていくという想像上のゲームが展開されている。このことはセージの1955年の作品《部屋のなかの鳥》によっても裏づけられる。またセージはタンギーの死後に制作したコラージュ作品においても、自身をヴェール、タンギーを石のイメージによって象徴させている。この点からも「ユア・ムーヴ」展に出品されたフレーム構造と石による作品は、セージが自身をタンギーのいわば「幽霊」に重ね合わせるために設定したゲームとしてみな

(38) Sage (1996), p.28.

(39) Sage (1996), p.28.

(40) この点については成城大学大学院での2021年度の授業の際、学生の皆さんより示唆を受けた。記してお礼申し上げます。

することができる。またこれらの作品からフレーム構造を取り除いたものが、石やガラス玉、レンズによって構成された作品であり、これらもまたタンギー自身を表すものとみなしうる。セージはこれらの位置を戯れに変え、またガラス玉やレンズに自らを反映させることによって、やはりタンギーの幽霊との対話を試みたのである。そして、「ユア・ムーヴ」展に出品されたほとんどのオブジェの原型はチェスであり、実際、《ユア・ムーヴ》と《非合理的発展》はチェスを模している。その駒は銃弾の薬莢や、薬品を入れるバイアルのようなもので構成されているが、ここにはセージとタンギーの関係性よりもむしろ、セージと母アンの関係性が影を落としている。特に《ユア・ムーヴ》の中央の駒には不穏にも弾頭が残された薬莢が使用されている。セージが結局、悲劇的な最後を遂げたことからすれば、セージの「ユア・ムーヴ」という呼びかけに対して、「ユア・ムーヴ」と呼び返したのはタンギーの幽霊であると同時に母アンの幽霊だったのではないか。セージは10歳のとき、母の銃から銃弾を抜き取った。そして母から象徴的に引き継いだその銃弾によって、セージは「自分の番」を終えた。

〔文献略記〕

- Breton (OC): André Breton, *Œuvres complètes*, t.1-4, Gallimard, 1988-2008.
- Levy (1954): Julien Levy, "Tanguy-Connecticut-Sage," in: *Art News*, vol.53, no.5, September 1954, pp.24-27.
- 長尾 (2014): 長尾天「セージの答え」『イヴ・タンギー —— アーチの増殖』水声社、2014年、213-241頁。
- 長尾 (2015): イヴ・タンギー著、長尾天編訳『語るタンギー』水声社、2015年。
- 長尾 (2016): 長尾天「孵らない卵 —— ケイ・セージにおける空虚と母の呪縛」『国立新美術館紀要』No.3、国立新美術館、2016年11月、25-41頁。
- Olivier (1990): Christiane Olivier, *Filles d'Ève ou la relation mère-fille*, Denoël, Paris, 1990. (クリスティアーヌ・オリヴィエ著、大谷尚文、柏昌明訳『母と娘の精神分析 —— イヴの娘たち』法政大学出版局、2003年)
- Sage (1957): Kay Sage, *The More I Wonder*, Bookman, New York, 1957.
- Sage (1961): Kay Sage, *Your Move* (exh.cat.), Catherine Viviano Gallery, New York, 1961.
- Sage (1996): Kay Sage, Elisabeth Manuel (tr.), Judith Suther (ed.), *China Eggs / Les oeufs de porcelaine*, Biligual ed., Starbooks / L'étoile, 1996.
- Sherman (2011): Elisabeth F. Sherman, "Kay Sage's *Your Move* and / as Autobiography," in: *Journal of Surrealism and the Americas*, vol.5, nos.1-2, 2011, pp.120-133.
- Suther (1997): Judith D. Suther, *A House of Her Own: Kay Sage, Solitary Surrealist*, University of Nebraska Press, 1997.

〔図版出典〕

- 1, 5, 7-10, 12-20: Stephen Robeson Miller, Jessie Sentivan (eds.), *Kay Sage: Catalogue Raisonné*, Mark Kelman / Hollis Taggart, Delmonico Books / Prestel, München, London, New York, 2018, p.225, 239, 291, 353, 357, 367, 449, 451, 457, 459, 465, 467, 471, 473, 477.
- 2, 3: Kay Sage, *Your Move* (exh.cat.), Catherine Viviano Gallery, New York, 1961, unpaginated.
- 4: 筆者作成
- 6, 11: René Le Bihan, Renée Mabin, Martica Sawin, *Yves Tanguy*, Palantines, Quimper, 2001, p.87, 165.