

## 画中画雑考

稲賀繁美

水木しげるに「丸い輪の世界」という短編がある。初出は1966年9月号の『ガロ』。肺炎で亡くなった妹が住む極楽との通路が、何かの拍子に「丸い輪」となって出現し、主人公の少年はそれを潜って向こう側の世界に行くのだが、こちら側の世界の掟に阻まれて、異界への通路はやがて消滅し、忘れられてしまう。ここには幽冥の世界がいわば「画中画」として、この世の一角にぽっかりと口を開く瞬間が映像化されている<sup>1</sup>。同様の趣向は、同時期に米国から舶来した短編コミックにもあったように仄かに記憶する<sup>2</sup>。もはや原著者名も忘却の彼方なのだが、そちらでは風景の一角に、突如扉が出現する。その扉を開くと、彼方には異界が広がっていて、そちらへと通過してしまうと、背後に取り残された扉は、やがて見失われ、次回いったいいつどこで旅人の行く手に現れるのか、予想もつかない。これも前後関係が不明なのだが、寺山修司の実験映画にも、枠組みだけの額縁をかついで放浪する男が登場した。行く先々でその額縁を立てると、その場かぎりの風景が切り取られ、それは千変万化する。関西の美術団体として著名だった「具体」の一員、村上三郎にも、中が空っぽの額縁だけ、という作品があって、《すべての風景》と題されていた。中身が無規定であるから、可能性としては全てを含みうる額縁、究極の画中画である<sup>3</sup>。

狭い意味での画中画の研究には、すでに多くの先行研究がある。今回の研究会では、そうした従来の定義の枠組みそのものを問い直すことが、ひとつの挑戦となるはずだった。「画中画」という「画」の外延と内包と、その枠組みそのものを、あらためて問う必要があるだろう。枠組みの設定によって、汲み上げられる画中画というコーパスの範囲が伸縮する。以下、自由討議の議論の流れにそった自然発生的な問題意識に限って検討する。

### 1

絵のなかの絵となれば、たとえば目録に描き込まれた絵図の類いをどう扱うべきだろうか。絵画作品でも、たとえば狩野山雪の《蘭亭曲水図屏風》には、当時の著名な陶磁器が並べられている。それらがどこの原産で誰の収集に属していたのか、網羅的な研究は近年になるまでなされていなかった<sup>4</sup>。陶磁器の専門家は、えてして絵画作品に十分には配慮しなかったし、反対に絵画の専門家は、陶磁器は自分たちの専門外と敬遠していたからである。とすれば、絵に描かれた陶磁器に注目することで、専門意識という敷居ゆえに見落とされた「画中画」を探し当てることもできるだろう。必ずしも陶磁器に描かれた絵柄という意味での狭義の画中画ではないにせよ、《蘭亭曲水図》画面中の陶磁器の分析からは、たとえばコーチンすなわちヴェトナム周辺からの舶来品の存在が確認でき、また当時有数な収集家がいかなる作例を賞翫していたのかを復元する手がかりも得られるだろう。

漆や蒔絵の場合には、江戸時代にはすでに版本による商品見本のような冊子が登場している。これも広い意味では画中画に分類できよう。蒔絵見本については立命館大学の研究チームが作業をすすめており、版元や工房の所在を地図上に落とすことから、江戸時代に

<sup>1</sup> Pen, 特集「水木しげる大研究。」2010年5月1日、266号、25-40頁に復刻。

<sup>2</sup> これだという作品をご存じの方よりご指摘いただけると幸甚。昭和40年代の月刊『少年』掲載のはず。

<sup>3</sup> 以下、研究会速記録で意味不明瞭なままとなっている箇所について、簡単に備忘録をまとめておく。

<sup>4</sup> 亀田和子「《蘭亭図》の図像解剖学」*Art Research Journal*, Vol.12, 2010 立命館大学(on line 検索)

中京から下京へと工房の所在地が時代をおって暫時移動してゆく実態が解明されてきた<sup>5</sup>。さらに一般化すればカタログの挿絵というものも、一定の枠組みのなかに取り込まれ、紙面に嵌め込まれた従属的な画像である。挿絵の駒として、枠組みたる地のタブローとは異なる次元に属する図ならば、画中画の一種と見做すこともできる。記号論的な読解の枠組みを導入して、挿絵を画中画として分析するならば、この手法には、なお未知の可能性が秘められている。だが先行研究があるならば、その驥尾に付すまでもない、それにこれでは画中画の範囲をあまりに拡散させてしまう懸念がある、といった批判もありえようか。

## 2

以上のような拡散とは反対に、あくまで絵師が意図的に画中に別の絵図をダブル・イメージとして描き込んだ場合に限定するという選択もありうる。ここでは、いわば説話論的な水準を異にする図像が重なっていることに絵師の自覚が見られる事例のみを扱うことになる。だがこの切り分けを試みるとすぐにも分類不明の境界例が出来するだろう。ペルシアやムガールの細密画（ミニアチュア）などを見ても、文面の横に挿絵として挿入されているのか、それとも文面と同等の扱いなのか、はてまた文面を装飾する枠組みとしての絵柄なのか、という曖昧さがつきまとうからである。これは西欧世界の細密画などの場合にも頻出する事態であって、最初から厳密に画中画の定義を決めてかかると、こうした説話論的・記号論的に貴重な作例をかえって取りこぼす失態を演じかねまい。むしろそうした画像の越境状況にこそ、それを描いた時代や文化の価値観が投影され、具体化されている場合も少なくない<sup>6</sup>。とりわけ超自然的な驚異を描く場合には、画中画の規則を意図的に侵犯する逸脱行為によって、超自然現象が巧みに映像化される事例が知られているからだ<sup>7</sup>。

## 3

第3にその延長上で、絵解きの社会的機能との関連が問題となるだろう。《源氏物語絵巻》にも、絵を眺める姫君に女官が傍らで物語を呼んで聞かせる場面が登場する。絵とそれを取りまく社会環境という両者の関係が、そのまま絵巻のなかに複製されている場合である。こうした絵解きの分析となると、《餓鬼草紙》の場合など、どうだろうか。描かれた餓鬼は画面のなかの登場人物たちには見えないはずなのに、その画面を見ている鑑賞者たる我々には可視のものとして描かれている。舞台の登場人物には見えない経絡が観客には筒抜けになっている。この二重構造は、演劇の世界では常套手段であり、悲劇や喜劇のプロットの多くは、これを巧みに利用して観客をあるいは笑わせ、あるいは登場人物への憐憫の情を抱かせる。そうとは知らずに破滅へと向かう主人公たちの振る舞いに観客たちがはらはらするのは、観客たちの視線にだけは虚構の枠を透視する能力が授けられているからだ。

ここに画中画の趣向に通底する枠構造がみえる。つまり、枠は枠のなかの約束事を枠の外とは区別し、約束事が枠のなかでしか有効でないことを確認させつつ、と同時にその枠のなかの約束事では理解できないことを、枠の外の観客にだけは、まるで秘密でも明かすかのように、密かに悟らせる。枠はその内側で遵守されるからこそ、外側からそれを跨ぎ超す越境者に、時には思わぬ利潤を授ける。だが知るべきでないことを知った者は、知ってしまった秘密ゆえに悩み、また知りすぎた者は時に厄介者として消されることにもなる。

<sup>5</sup> Association for Asian Studies, 70<sup>th</sup> Annual Meeting in Honolulu, 2011, Session 453 での研究発表。

<sup>6</sup> 木俣元一『ゴシックの視覚宇宙』名古屋大学出版会、2013年。

<sup>7</sup> 中国絵画の室内情景におかれた屏風が、現実と非現実の空間との扉となる場合の分析については、ウー・フォン『屏風のなかの壺中天』中野美代子・中島健訳、青土社、2004年。

枠とは生存や安寧のための安全弁でもあれば、同時に規則違反への誘惑でもある。

#### 4

この仕組みを反転させると、虚構世界が現実世界へと氾濫を開始する。枠物語の場合が、よく知られているだろう。まことしやかに展開する荒唐無稽な冒険が、実は話者の夢のなかの物語であった、などという設定である。『アラビアン・ナイト』の語りにも典型的だが<sup>8</sup>、北野武の映画『Hana-bi』などですら、反社会的な犯罪行為は、実は草野球の最中にトイレに立った主人公の妄想に過ぎなかった、といった枠のなかに格納することで、その反社会性を中和している。画中画の趣向を取り入れれば社会的な責任を回避できるというのが、ウンベルト・エーコのいう「虚構の契約」だが、例えばサルマーン・ラシュディの『悪魔の詩』の場合には、主人公の夢に現れた場面が、イスラームの聖典への冒瀆と認定されて、現実の殺人事件を惹起させた。画中画の枠という保護区が機能しなかったわけだが、はたしてこれは、虚構が現実に関入したのか、それとも現実原則が虚構世界を蹂躪したのか。

『ナルニア国物語』の映画化された第3章「アスラン王と魔法の島」(2011年)の冒頭では、ご存じのとおり魔法の絵から海水が溢れ、登場人物たちを飲み込んでしまうところから、ファンタジーが始まる。同様の趣向は枚挙に暇がないだろうが、例えば小泉八雲ことラフカディオ・ハーンの『果心居士の話』にも、衝立に描かれた湖水の水が現実の世界に溢れだし、主人公は船に乗って虚構の画面のなかの湖水に漕ぎ出して消滅する、という趣向が知られる。石川鴻斎の漢文体伝奇小説がネタだったことがすでに知られているが、これは追って司馬遼太郎が短編『果心居士の幻術』(1961年)に利用し、あい前後して白土三平が漫画仕立てにしていることは、四方田犬彦の『漫画原論』にも指摘がある<sup>9</sup>。この画中画の趣向はさらにマルグリット・ユルスナールの『東洋奇譚』でも借用・応用されている、との推定が平川祐弘『オリエンタルな夢』のおさめられた論文によってなされている<sup>10</sup>。

枠を透過できるとなれば、これは壁抜けという技になるだろう。詩人のギヨーム・アポリネールには『オノレ・シュブラックの失踪』(1910年)があつて、人妻との密会の寝込みを襲われた主人公は壁に同化してしまう。同様の趣向の小説としては、マルセル・エイメにはその名も『壁抜け』(1943年)という小説がある。うだつの上から下へ端官吏がこの秘術を授かり、こっそり壁を抜けては、上司の事務室に入り込んで悪戯をして日頃の鬱憤を晴らしたりするのだが、ついには薬効が切れてしまって壁に閉じ込められるという顛末である。ドイツ占領下のパリで書かれた作品となれば、壁に込められた暗喩も理解できよう。現実には往来できない枠組みを、虚構の力を借りて「壁抜け」する。この架空の技術は画中画の趣向が意図するところを、物語仕立てで裏書きしたものともいえるだろう。

#### 5

マンガで画中画といえば、物語の枠の外側に寄生する絵が思い出される。手塚治虫の「ひょうたんつぎ」が典型だが、執筆に追われて連載の締め切りがきたのにネタ切れで困っている漫画家を救済する奥の手、ひらたくいえば楽屋落ちの定番だった。思うにこのように物語という虚構の枠の限界を手前勝手に跨ぎ超して逸脱し、規則違反を犯すのは、日本では常套手段といってよい。私小説もその意味では画中画であることを常にこれ見よがしに暴露している形式といえるだろうし、また日本でいうところのノン・フィクションでは作

<sup>8</sup> 杉田英明『アラビアン・ナイトと日本人』岩波書店、2012年。

<sup>9</sup> 四方田犬彦『漫画原論』1996年、筑摩学芸文庫、1999年。

<sup>10</sup> 平川祐弘『オリエンタルな夢』筑摩書房、1996年。

家が取材する現場の記述と物語とが縦横に行き来する。これは欧米での同一名称のジャンルではほぼ禁じ手とあってよい。日本では臨場感を高め、読者と現場とを接近させ、場合によっては融合させてしまう手法が歓迎されるのに対して、欧米のノン・フィクションでは作者はあくまでも黒子に徹しなければならない。それもポール・クローデルや、それに対抗したロラン・バルトが人形浄瑠璃を観劇して述べたように、これ見よがしに黒子を舞台のうえで見せてしまう日本の演劇というのは、どうやらフランスのインテリたちには異様に映るらしい。無意味なものが、自分は無意味だという自己主張を舞台のうえで憚りなく、いわば立ち回りをしてみせているからだ<sup>11</sup>。黒子というからには、それこそエイメの壁抜けの主人公のように、必要とあれば不可視の透明人間にならねば勤まらないものらしい。このあたりの感覚の違いにも、画中画という趣向そのものに対する、文化的な基本姿勢の違いが露呈してくるのではあるまいか。ひらたく言えば、一方には虚構を虚構として独立させるための趣向としての画中画という意識があり、他方にはむしろ彼岸と此岸との融通無碍な往來を確保することにこそ面白みを見出すような画中画の意識がある、といった風面。おなじ画中画という趣向を使いながら、そこにはどうやら異界への志向の方向において、かなり対極的な意識が露呈している、ということにもなるのではないだろうか。

## 6

これはさらに問題を広げれば、イメージと文字との関係に繋がるだろう。絵画のうゑに付箋のようにして書き込まれた文字は、絵画空間に内属しているのか、それともあくまで絵解きの便宜として、いわば絵画平面のうゑに、別の水準の透明な膜が上乘せしてあって、そこに文字が書かれているという意識なのか。西欧中世からルネサンス初期までの宗教画、祭壇画では聖書の詞句が大天使ガブリエルや聖母マリヤの口からそのまま文字のテロップになって流れ出ていたりするが、果たしてこれは画面と同一水準に存在するものと見做された文字なのか、それとも画面とは別の音声記号を便宜的に画面のうゑに貼り付けたという想定なのか。これも記号論的な議論を始めると、いささかならず厄介な問題となる。

江戸の木版印刷の読み本の場合には、挿絵のなかに文字が割り込んでくる。テキストも挿絵も同一の木版に彫るからだが、それらは場合によっては絵のなかの文字でもあり、また場合によっては絵を説明するナレーションの絵詞だが、そのどちらとも割り切れない分類不能な例が登場してくる。そして絵師や戯作者が絵と文字との相乗効果を意図的にめぐらしている事例さえ事欠かない。画中画なのか、そうではないのかという分別意識そのものに対する挑戦となるような実験作が、あながい実験作だなどといった気構えや意気込みとは無縁に、ほとんど無意識なままに実現されていたりもする。こうした実例を、あえて画中画論という枠組みに拘泥して分析してみるのも、また一興ではあるまいか<sup>12</sup>。

西欧にも例えばミッシェル・ビュートルには『絵のなかの文字』という著作があり、立教大学に滞在中だった作家ご本人にむかって東洋の事例をいささか説明して、これについても一冊お書きになっては？などと注進に及んだこともある<sup>13</sup>。またオマル・カラブレーゼには絵に書かれた文字を検討する記号学的研究もある<sup>14</sup>。今は亡きそのカラブレーゼさん

<sup>11</sup> 稲賀「ロラン・バルトあるいは「虚構」としての日本」『表象としての日本』放送大学教育振興会、2004年。

<sup>12</sup> Fumiko Togasaki, "The Emergence of the Autonomous Image in Pre-modern Japanese Word and Image", *Word and Image Interaction-4*, ed. Martin Heusser, 2005, pp.95-105.

<sup>13</sup> Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Skira, 1970.

<sup>14</sup> Omar Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano, 1984.

となにかの折に議論したときのことだったか。中国では、例えば清の乾隆帝の蒐集した絵画作品にめったやたらに蔵書印を押しているのは、あれは何だ、と質問された。あれでは絵画空間にたいする毀損であって、まことにもって不遜千万というわけだ。画中画とは逆さまで、作品のうえに賛がつく、あるいは漢詩が配されるといった中国での慣習にたいする疑念とってよい。たしかに乾隆帝の場合はいささかならず常軌を逸して、皇帝の視線が画面のうえを横切ったことの歴史的記録の刻印が、宝物所有者の支配欲とない交ぜになった感を否めない。お前は東洋人なのだから、理由をきちんと説明せよ、ときた。

こうなると、苦し紛れの説明をでっち上げねばならなくなる。ここにはおそらく絵画平面の上にもうひとつヴァーチャルな透明膜が想定されていて、そこに正統性の証明と支配者による所有の認証とが物理的な朱肉によってなされており、それが現実的には紙本のうえに不可分のかたちで押印されたというところだろうか。台湾の故宮博物院でも、趙孟頫の《鵲華秋色図》では、さすがに後世に書き加えられた字や印をCGで抹消した画面をも掲示していたかに記憶する<sup>15</sup>。だが、今度はなんとなく空白の部分が物悲しく、なにやら歴史的な箔、時間の積層によって築かれた被膜が無理やり剥がされたようで心もとない。いわば修復によって何世紀もの垢や汚れの堆積が除去されると、画面はたしかに若返るが、時の厚みも同時に引き剥がされたような、なにか酷薄な印象を禁じ得ない。画面の表面にこびりついた時間の堆積もまた、受容史という名の画中画を構成するのではなからうか。

それと同様に、後世によるあまたの落款の加算もまた、鑑賞による「目糞」の一変種として、作品の年齢と加齢とをつぶさに観察するための余禄、余得として肯定的に評価してもよいのではなからうか。さすれば後世による加筆もまた、画中画構成の一要素であり、そこまで考えるならば、補修や修復あるいは洗浄といった作業も、加法として画面に別の画面を上乗せするのではなく、除法として歴史を抹消する介入であろう。それは、足し算ではなく、引き算的な意味での画中画的行為のひとつに勘定することもできるように思われる。鉄斎などは、自分の絵を見るなら画賛を読んでくれ、といったそうだが、これも無碍に画中画の構成要素から排除したりはしないほうが賢明だろう。もちろん、画賛というヤツは容易には読めない難物であるゆえ、組織的・体系的に判読・記載しようなどと殊勝な志を抱くと、画中画の研究以前で足踏みを強いられる懸念があるから、程々が肝要だが。

## 7

以上見てきたように、画中画という概念が成り立つためには、そもそもその外枠として画が均質で一様な空間から成り立っていることが前提となる。それと異質な空間が隣接すればこそ包含と排除の関係が成立し、画のうちなる画というものも認知される。だがそもそもそこで前提とされていた均質な画なるものは、無条件に存在しているのだろうか。身近な例で厄介なのが、ほかならぬ浮世絵であり、それも19世紀に入るといやましに面倒になる。まず18世紀後半、鈴木春信が多色刷りの錦絵の発案者と目されるが、かれはまた見立て絵の考案者ともいわれている。歌枕などを媒介として、後景の風景と前景の人物とが呼応した関係を結んでいる。両者は一服の画面にまとめられてはいるが、はたしてその両者は均質な空間に同居しているのか。それとも一方は他方と詩的な連関のもとに呼び寄せられた方便に過ぎないのか。風景のほうの実景で、人物は虚構なのか。それとも人物が実在と想定され、その背景に必要な取り合わせとして風景が挿入されたのか。そもそも何が実物の描写と見做され、なにが単なる意匠、描き割りすなわち虚構なのか。もとより西

<sup>15</sup> 板倉聖哲・伊藤郁太郎『台北国立故宮博物院を極める』新潮社、2009年、106-7頁。

洋近代の表象の論理に立脚していない画面について、このような問いを立てても、正解など得られようはずもない。作品によっては、人物も風景もどちらもハナから虚構の世界にすぎず、どちらも絵空事であって、それが詩的感興のために「取り合わせ」によって排列されたに過ぎない、といった趣向の作品も少なくない。「一富士、二鷹、三茄子」や「七福神」「鍾馗」の疱瘡よけのまじないなどなど。縁起物や引き札なども、その典型だろう。

こうなると画中画というよりは、画面そのものが寄せ集めからできているとしか形容できまい。画中画となりうるに足りるだけの階層秩序、包含関係がハナから構築されていないからである。西側世界であれば、ジャポニスムの洗礼を通過した20世紀の前衛になってはじめて活用されるに到ったアサンブラージュ（寄せ集め）、コラージュ（貼り合わせ）、デクパーージュ（切り取り）、モンターージュ（重ね合わせ）といった断片切り取り+貼り合わせの技法が、もとより日本美学では常用手段だった。フィンセント・ファン・ゴッホが、絵表装を施された広重の浮世絵模写や、《タンギー爺さん》の肖像の背景に幾多の浮世絵を組み合わせる実験から学んだのが、こうした空間断片を積層させる構図であった。そこでは虚構のうえに虚構が重ねられ、あるいは縦横に貼り接ぎされている。このような多層空間では、虚と実とは逃げ水のように錯綜して纏れ合い、もはや現実のレヴェルをしかと一義的に確定することそのものが不可能だった<sup>16</sup>。扇面を散した屏風など、個々の扇面が現実なのか、それとも地の屏風の画面が現実なのかと問うても無駄なことだろう。画中画を組織しようといった確たる構造的な意志が、そこでは最初から欠如しているからである。

明治維新を迎えて以降の浮世絵でも、事態は基本的には一向に「改善」されない。検討すべき例は枚挙に暇ないのだが、例えば小学校の教え場を描いた情景などには、教室で使われたと想定できる掛図が描いてある。だがはたしてこれは画中画なのか、それとも画面中に描かれた掛図がそのまま実際の掛図として教育用に用いられたのか、判断がつかない。構図としては画中画らしくみえるが、実際の用途からみれば、画中画ではない、ということになる。絵図や楽譜、あるいは詩文などが短冊や色紙といった体裁で画「中」あるいは画面の「上」に置かれた趣向の浮世絵版画では、結局のところ、それを画中画と認めるか否かは、観察者側の判断に待つしかない。おそらくは絵師にも彫師にも、摺師にも、さらには版元にも、それが「画中画」なのか否かといった判別はつかなかったことだろう。それらは画中画という認識範疇以前、あるいはそうした範疇を超えた意匠だったのだから。

## 8

「枠なし構造」Rahmenlosigkeit とは1920年代にライプチヒに留学した鼓常良が発案した術語である<sup>17</sup>。日本藝術の基本構造をドイツ語で説明するのに苦労していた鼓は、カントの無関心性 *Interesselosigkeit* やヘーゲルの無窮性 *Endlosigkeit* といった造語から着想を得て、日本藝術の空間意識の特性として枠組みの欠如という傾向を抽出した。ほぼ同時代には南画家の橋本関雪が「組立て」ならぬ「組脱し」こそが日本の得意技だと言い立てた<sup>18</sup>、洋画家の小出楯重も日本の絵画に見られる「形を崩す努力」に注目した<sup>19</sup>。現実構成の意識にこれが作用した場合、画中画といった構造の「組立て」そのものが解体される

<sup>16</sup> 三浦篤『名画に隠された「二重の謎」：印象派が「事件」だった時代』（小学館 101 ヴィジュアル新書、2012年）。

<sup>17</sup> 鼓常良『日本藝術様式の研究』章華社、1933年。

<sup>18</sup> 橋本関雪『南画への道程』中央美術社、1924年、12頁。

<sup>19</sup> 小出楯重『油絵新技法』1930年；『小出楯重随筆集』芳賀徹編、岩波文庫版、342-3頁。

のも、不思議ではあるまい。後期印象派の北米への上陸を記念したアーモリー・ショーに取材した米国人記者のアーサー・ジェローム・エディは日本通でも知られる美術批評家だったが、日本人と後期印象派との相性の良さに言及し、それは結局のところ日本人が絵とは「エソラゴト」だと割り切っていたからだ、と喝破した<sup>20</sup>。はたして「エソラゴト」と割り切ってしまった世界に「画中画」といった構造など今更「組立て」うるのか。画中画の比較文化史的研究からは、こうした問いかけも要請されることとなるに違いない。

実際、庭園技法にみえる「借景」はかならずしも中国本土では発展しなかったが、地形が起伏に富む日本では縦横の発達をみせた。京都ならば天龍寺や、その背後に近代になって造営された大河内山荘などでは、保津川を隔てた対岸の嵐山が、巧みに背景として活用され、前景をなす人工の庭園と対比されている。これも立体的な「画中画」と看做してさしつかえないだろう。考察を始めれば有効な例は枚挙に暇ないが、金沢の成巽閣にある飛鶴園などは、建築の枠組みなかに庭石や曲水が入り込むという「画中画」構造が顕著に認められる。より一般にはいとう・ていじも力説したように、茶室建築の「軒」は建築の内部空間であるとともに庭の一部でもあり、その両義性は、そのまま画中画の構造に則っている。民家の場合にかつては一般的だった「縁側」も、内部と外部の連結というよりも、両者が相互浸透する移行の「間」contact zone であり、人々の意思疎通や情報交換のための場であった。これは欧州北方の石造りの家や中国・韓国の建築とも大きく異なる特性といえてよく、むしろ南方の亜熱帯地方と共通する空間意識とみてよいだろうか。いずれも枠組みによって空間を断ち切るというよりは、むしろ反対に、枠組みを設定することによってその内外の交通を円滑かつ活発にしようとの志向が横溢しているのは、疑いない<sup>21</sup>。

\*

マルセル・デュシャンの作った実験映画には、スクリーンに映っている人物たちが、最後にはそのスクリーンを切り裂いて、現実の世界へと「闖入」というトリックを描いた作品があったかに記憶する。初期のリュミエール兄弟の実写映画では、スクリーンに向かって突進してくる蒸気機関車に恐慌を来した観衆が、思わず席を立てて逃げ出すという椿事が発生したことも知られている。おそらくはそれを悪用したのが、デュシャンの悪戯だったのだろう。画中画という安全装置が、虚構の投影幕の表層という枠組みのなかに安住するだけでなく、越境行為をも予感させる構造だったことが見て取れる。思えば冒頭で触れた村上三郎には「紙破り」のパフォーマンスが知られる。額縁やスクリーンという平面に封鎖されているという前提で成立する映像は、実際には虚構の平面を乗り越えて現実世界へと闖入する脅威たりえた。平面の映写幕という約束事の虚妄を暴く規則破りが、藝術的前衛の営みと表裏一体だったことも、破られた画面から露出する真実だったはずだ。

水木しげるのいまひとつの傑作、「地獄流し」には「霊界テレビ」と称する、異次元を映し出す透明な鉱物の結晶体が登場する<sup>22</sup>。「画中画」が異界への通路としての「恍惚と不安」を兼備した危険な仕掛けであったことを想起して、とりあえず本稿のまとめとしたい。

<sup>20</sup> Arthur Gerome Eddy, *Cubism and Postimpressionism*, Chicago: A.C. McClung & Co, 1914, p.147.

<sup>21</sup> 筆者はこうした構想にそって、2013年パリの高等学術研究院において日本の建築思想における枠意図の欠如の様相を連続講演した。これも画中画構造の日本文化史における問い直しの一環をなす作業である。

<sup>22</sup> 「週刊少年マガジン」昭和40年8月初出。愛蔵版『ゲゲゲの鬼太郎』第1巻、中央公論社、1988年、65-80頁。