

イマジナリー・フレンドという映画のプロソポペイア ——ポール・ヴェッキアリ『愛の疑問』をめぐって

新田 孝行

はじめに——映画とプロソポペイア、イマジナリー・フレンド

「プロソポペイア」（英語：prosopopeia、仏語：prosopopée）とは、その場に不在のものが、あたかもそこにいて話しているかのように語る比喩的な表現である。日本語では「活喩法」と訳される。この「その場に不在のもの」には実際にそこにはいない人の他に、すでに亡くなった人物やもともと生命をもたない無生物——物理的なモノや抽象的な概念——も含まれる。詩や戯曲、小説のような文学作品や哲学的著作において、読者を効果的に説得するために用いられる文彩＝比喩形象（figure）の一種だが、私たちが普段の生活においてよくこれを使っている。あえて身近な例を挙げれば、母親が聞き分けのない子どもに説教しようとして、その場にいない父親の声や喋り方を真似て「ママの言うことを聞きなさい」などと叱ってみせるのはプロソポペイアである。同じことは母親が、亡くなった祖母や子どもが乱暴に扱って壊してしまったおもちゃの体で話すときにも言える。自分でありながら自分ではない、どこからともなくやってくる「他なる声」に語らせるのがプロソポペイア的要諦である。

本稿で検討するのは言語ではなく、映画のプロソポペイアである。それは俳優＝人物たちの会話で用いられるプロソポペイアではない。これは結局のところ言葉のプロソポペイアに留まる。ここで問題にしたいのは映画による映画的なプロソポペイア、つまり、映画というメディウム固有の可能性を十全に活用したプロソポペイアである。そもそも、映画にはプロソポペイアに似たところがある。カメラの被写体となった人間は、映画館で椅子に座る観客の前に実際にいるわけではなく、あ

くまでスクリーン上の存在であり、そこに映し出される映像は光の影、音声はスピーカーから流れる録音にすぎない。このように、その場にいないものに姿や声を与え、これを見せたり聞かせたりするのはプロソポペイアの定義そのものである。その限りで映画は、ドキュメンタリーであれフィクションであれ、プロソポペイア的な側面を有する。

それは「イマジナリー・フレンド」(imaginary friend)、すなわち「想像上の友達」をテーマとした映画作品において特に力を発揮する。イマジナリー・フレンドは精神医学の領域では正式に「イマジナリー・コンパニオン」(「想像上の仲間」)と呼ばれる「会話や遊びの相手になる持続的な幻覚」で、成長段階の児童に見られる正常な心理現象とされる¹。子ども、特に一人っ子のような話し相手が他にいない子どもは空想によって仲間をつくりあげ、会話したり一緒に遊んだりする。姿は人間以外の怪物のこともあるが、普通の人間であることが多い。本人も存在しないことを知っており、たいていの場合、大人になる前にイマジナリー・フレンドは自然に消える。しかし大人でも、例えばこれから会う予定の知人と会ったら何を話そうか、あるいはすでに亡くなった人がもし生きていたら何を話そうか、と相手の返答の内容やその時の表情や喋り方を想像しつつ、未来の、あるいは不可能な架空の会話を思考実験的に行うことはそれほど珍しくないだろう。その時、空想上の会話において語りかけてくる「他なる声」はプロソポペイアにはかならない。映画はこの声と声の持ち主を具体的な音響と映像によって再現することができる。

イマジナリー・フレンドをテーマとする作品は映画史において古くから大量に存在する。この「イマジナリー・フレンドもの」を本稿では主な対象として映画によるプロソポペイアの可能性を考える。まず、プロソポペイアについてフランスの文学研究者ブリュノ・クレマンの『垂直の声』によってその特徴を整理し、アメリカの文学批評家ポール・ド・マンの議論を参考に、アポストロフィ(頓呼法)という別の文彩=比喩形象との関係を指摘する。次いで、俳優が架空の人物を演じる演技がプロソポペイアであり、俳優から人物が誕生する過程を記録したドキュメンタリー映画自身がプロソポペイアとしての側面をもつことに簡単に触れたうえで、劇映画によるプロソポペイアとしてイマジナリー・フレンドものを美学的に考察する。このテーマと映画的表现との適性を確認し、小説や演劇のケースと比較しつつ、イマジナリー・フレンドものの映画がプロソポペイアとして機能する条件を検

討する。

最後に、批判的なイマジナリー・フレンドものとして、ある人物が誰かのイマジナリー・フレンドであるかどうかの判断が観客に委ねられる映画を幾つかのタイプに分けて解説する。なかでも注目すべきは、ある種の生まれ変わりとしてイマジナリー・フレンドを提示する作品である。こうした映画ではその場にいない、あるいはすでに死んだ人間に対する語りかけ——これがアポストロフィである——が、それとは別人の、あるいは別人のように生まれ変わった本人の姿をしたイマジナリー・フレンドを生む。幾つか具体例を取り上げるが、最終的に対象となるのはフランスの映画監督ポール・ヴェッキアリ（Paul Vecchiali, 1930-2023）の『愛の疑問』（*Un soupçon d'amour*, 2020年）である。本作では、主人公がずっと会話していた相手がイマジナリー・フレンドであり、実際はいないことが最後のオチとして明かされる。こうしたドンデン返しで終わるイマジナリー・フレンドものは必ずしも珍しくないが、『愛の疑問』では並行してそれとは別の、意外なイマジナリー・フレンドが誕生する。

1 プロソポペイアについて

1. 四つの特徴——ブリュノ・クレマン

まずは改めてプロソポペイアの定義を確認することから始めよう。オックスフォード英語辞典（*Oxford English Dictionary*）の電子版はこれについて三種類の定義を掲載している。すなわち、「想像上の、不在の、あるいは死んだ人間を話したり演じたりする者として再現する修辭的工夫。架空の話者の導入。その例」。「無生物や抽象的な事物を人物として、あるいは個人的な諸特性、とりわけ考えたり話したりする能力をもつ者として再現する文彩。その一つの例。擬人化と同義」。「拡張された用法として、ある性質や抽象作用が具体化された人物や事物。何らかの具現化あるいは概略」²。

プロソポペイアについて20世紀後半の文学や思想の問題とも関連づけつつ体系的に考察したのが、フランスの文学研究者ブリュノ・クレマンの『垂直の声』（2013）である。その内容に触れる前に、本書の日本語訳者である郷原佳以の解説に基づき、学問としてのレトリックの歴史をごく簡単に振り返っておこう。それは一言で言えば「『弁論術』が「修辞学」に行き着く」歴史である。すなわち、古代ギリシ

アのアリストテレスによって弁論術として始まったレトリック（「レトリケー」）は、「言葉を効果的に使用するための諸技術およびその教育、さらにはそれに関する諸理論」であった。それは「ローマにおいてキケロやクインティリアヌスによって体系化され、発想（inventio）、配置（dispositio）、修辞（elocutio）、記憶（memoria）、表出（actio）の五つからなると考えられた」。この技術を習得する学問としてのレトリックは中世ヨーロッパを経て、フランスでは19世紀初頭まで教育の対象となった。「しかしながら、レトリックは徐々に当初の「弁論術」としての側面を失って「修辞」（elocutio）の要素に限定され、事実上、文彩＝比喻形象（figure）の分類学となってゆく」。その代表的な著作としてデュマルセの『転義論』（1730）やフォンタニエ『言説の文彩＝言葉の綾』（1821-1830）が挙げられる。この文彩の分類学としての修辞学を20世紀後半のフランスで復活させたのがジェラル・ジュネットであり、それに激しく反発したのがミシェル・ドゥギーだった³。

こうしたフランスにおけるレトリックをめぐる議論の延長線上に『垂直の声』は執筆されている。クレマンはプロソポペイアを、ジュネット的な分類学によって整理される諸々の文彩の一つではなく、あらゆる比喻のなかでも特権化された根源的比喻形象と位置づける。不在の者を呼び出し、語らせるプロソポペイアは「声の比喻形象」であり、言語的活動の根幹にあって話すことや考えることそのものを可能にする⁴。逆説的だが、私たちはプロソポペイアという「他なる声」を召喚することによって初めて自らの思考を開始できる。

クレマンは修辞学の歴史において盛んに論じられてきたプラトン、アウグスティヌス、ラシーヌ、ルソーといった古典的なテキストだけでなく、ブランショ、フーコー、サロート、ベケットといった20世紀の文学者や哲学者の著作からプロソポペイアを取り出し議論しているが、ここでは『垂直の声』から離れ、本書で言及されていないラシーヌの『アンドロマック』（1676）におけるプロソポペイアを紹介したい。というのも、本稿で最後に検討するヴェッキアリの『愛の疑問』では、この悲劇から幾つかの場面が、登場人物の俳優たちが稽古するテキストとして引用されるからである（ただし以下の箇所は映画では朗読されない）。第3幕第8場でアンドロマックが侍女セフィーズとの会話のなかで亡き夫ヘクトールを呼び出し、ヘクトールとして語る。

Hélas ! je m'en souviens, le jour que son courage
 Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas,
 Il demanda son fils, et le prit dans ses bras :
 « Chère épouse, dit-il en essuyant mes larmes,
 J'ignore quel succès le sort garde à mes armes ;
 Je te laisse mon fils, pour gage de ma foi :
 S'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi.
 Si d'un heureux hymen la mémoire t'est chère,
 Montre au fils à quel point tu chérissais le père ».

ああ！ 忘れもしない、あの日のこと、そのお勇ましいご気性のゆえに、アキレウスを求めて出陣なさる、いや死出の門出というべきか。あの子をお呼びになり、両腕に抱かれ、この身の涙をぬぐわれながら、こう言われた、「いとしい妻よ、戦さの勝敗は時の運、われらのあずかり知らぬところ。わが愛の誓いの証しに、この子をそなたに残して参る。父が帰らぬ身となるとき、この子がそなたのうちにこそ、父の面影を見るようにと。仕合せな夫婦^{めおと}の契りの思い出、そなたに懐かしいものであるなら、和子^{わこ}に語りきかせてやれ、そなたがその父をどれほどまでに愛していたかを」。⁵

ところで、クレマンはプロソポペイアの特徴を四つ挙げている。すなわち、①「直接話法であること」、②「虚構的言説であること」、③「包摂された言説であること」、④「道徳的な言説であること」⁶。彼自身の解説を参照しつつ、先の『アンドロマック』の引用を例に説明する。アンドロマックがヘクトールとして話す①「直接話法」については問題ないだろう。②「虚構的言説」に関しては、アンドロマックが亡き夫の声を借りて語る内容は過去の事実であっても、そこに説得のための誇張や潤色が含まれている可能性は十分あり、その意味で虚構でありうる、という程度に理解しておこう。③「包摂された言説」は、プロソポペイアがある言説に包摂された状況で、すなわち一つの筋の中で発され、しかもその言説（筋）の流れを乱し、これに逆らうように突如現れることを意味する。クレマンが「劇中劇」にたとえているように、急に芝居が始まったかのように物語の内部に新たな物語が生

まれる。確かにアンドロマックはヘクトールを劇の役柄として演じるように語り始める（ヘクトールが自分の面影を母に見いだすよう息子に伝えよと語ったことはこの演技に説得力を与える）。最後に④「道徳的な言説」とは、プロソポペイアが聞かせる声には壮麗さが漂い、なおかつその声によって、それまでの言説の流れを俯瞰する視点から真理が開示されることを指す。外から到来する「垂直の声」が語る内容はその場の状況を超えた深遠な意味合いを帯びる。アンドロマックにとって息子を殺害されることは、子に託された夫との思い出も奪われることである。息子を失うことは死んだ夫をもう一度失うことだという、箴言めいた結論が引き出される。

2. 隠されたアポストロフィ——ポール・ド・マン

フランスの哲学者ジャック・デリダの脱構築思想の影響下に文学理論を発展させたイエール学派の批評家ポール・ド・マンは、ブリュノ・クレマンとは異なった知的文脈からプロソポペイアについて検討した。ワーズワースの『墓碑銘考』（1809-10）を読解した「磨損としての自伝」（1979）（『ロマン主義のレトリック』所収）で、ド・マンはプロソポペイアについて以下のように述べる。すなわちそれは、

その場にいない、または亡くなった、あるいは声のない存在へのアポストロフィという虚構であって、そういった存在の返答の可能性を仮定し、話す力をそれらに授けるというものである。声は、口、眼、そして最終的には顔を身につけるが、この連鎖はこの転義の名前の語源である *prosopon poien*、すなわち仮面または顔 (*prosopon*) を与える、に明らかなものである。プロソポペイアは自伝の転義であり、それによって、ミルトンの詩におけるように、名前が顔と同じくらい分かりやすく忘れがたくされるのである。私たちのテーマは、顔を与えることと取り去ることを、顔を整えることと顔を崩すこと、比喩＝形象で表すこと *figure*、比喩形象化と脱比喩形象化 [figuration and disfiguration] に関係している。⁷

この一節で郷原をはじめとする論者が注目してきたのは、プロソポペイアが「自伝の転義 (trope)」だという、いささか意外な定義である⁸。不在の他者として語

るプロソポペイアが話者その人の自伝だというのは、それによって語られる内容が結局自分以外のものについてではないことを意味する。しかもその自分とは単なる自分ではない。プロソポペイアは、たとえその人がまだ生きていても「墓の向こうからの声」、つまり死んだ人間の声として響く⁹。ド・マンは「死んだ人間に語らせることによってその転義の対照的構造が同様にほのめかす、生者が自分の死のなかに凍りつき、突然言葉を失う」こと、すなわち「私たちが実際に死者たちの凍りついた世界へ入っていくという不吉な含意」について述べている¹⁰。端的に、プロソポペイアとは死んだ他者について語ることで、すでに死者となった（と想定された）自分について語る比喩形象である。この反転は「転義の回転運動」の結果として半ば必然的に生じる¹¹。

後述する映画の考察にとって示唆的なのが、ド・マンにおけるプロソポペイアと、これとは似て非なるもう一つの文彩＝比喩形象、すなわちアポストロフィ（英語・仏語ともにapostrophe）との関係である。日本語では「頓呼法」と訳されるが、再び『オックスフォード英語辞典』から引けば、それは「話者や作者が彼/彼女の言説において突然停まり、そこに存在するかしないかはともかく、ある人や者に向かってあからさまに話しかける文彩＝比喩形象」である。つまり、アポストロフィはここにいない人物に呼びかけ、対してプロソポペイアは呼びかけられた人物本人として直接話法で語る。プロソポペイアが「自伝の転義」だということは、呼びかけた人物が呼びかけられた人物でもあることを指す。その意味でプロソポペイアにはアポストロフィが隠されている。この二つの比喩形象は「転義の回転運動」において、いわばコインの裏表の関係にある。したがって「「呼びかけ」[address]という虚構のなかに改めてプロソポペイアを持ち込む」ことも起こりえる¹²。

ごく素朴に考えても、プロソポペイアはその条件としてアポストロフィを必要とする。初めに何らかの形で他者に呼びかける行為がなければ、「他なる声」はその人に降りてこない。しかし一方で、クレマンがその特徴の一つとして述べていたように、プロソポペイアはある言説において、急に劇中劇が始まったかのように前触れなく、つまり誰かの呼びかけに対する応答という予期されるような形ではなく、唐突に起こらなければならない。これはプロソポペイアが、本来はその前段階であるアポストロフィの省略において、いわばこれを隠すことにおいて成立すると理解することができる。言い換えれば、プロソポペイアはその直前に必ず無言のア波斯

トロフィを含んでいる。因みに文章中の約物（記号）としてのアポストロフィは楽譜では息継ぎする箇所を示すが、比喩形象としてのアポストロフィは、プロソポペイアが声として発される直前の、それに不可欠な準備としての息継ぎのようなものとして機能する。

先回りして言えば、映画がプロソポペイアを為す場合には言語では省略されるアポストロフィが映像として可視化されることがある。その際、コール・アンド・レスポンスとしてアポストロフィがプロソポペイアを出来させる時間的間隔が引き延ばされ、その間の出来事が、しばしば表面上のストーリーとは異なるレベルで、秘められたメロドラマ的なフィクション——そこにいない人物に語りかけた言葉がなぜか通じてその人が変容した新たな姿で現れる——を構成することがある。突如始まる言語的プロソポペイアとは異なる、この映画的な遅いプロソポペイアについては後で改めて詳しく論じる。

2 映画によるプロソポペイア、プロソポペイアとしての映画

『垂直の声』でブリュノ・クレマンはフォンタニエの「思考の文彩＝比喩形象は完全に知的なものである」という主張をプロソポペイアについて当て嵌め、「プロソポペイアの「存在」が「完全に知的」であるとすれば、それに意味を与えられるのが文学（ここでは、どんな作品であれ、どんな言語であれ、言語の作品という意味である）だけでないのは明らかである」とし、「ベケットの映画やテレビ作品（たとえば）も、あるいは画家や彫刻家の作品もプロソポペイアを旗印にしうる」と述べている¹³。「絵画作品、彫刻作品、音楽作品も、それぞれの仕方でプロソポペイア的でありうると私は確信している」と語るクレマンは¹⁴、映画やテレビのような映像作品も「プロソポペイア的でありうる」と考えているはずである。クレマンはベケットの監督した映画というやや特殊な例に触れているだけだが、ここでは議論を映画によるプロソポペイア全般に広げることにはしたい。

1. 演技というプロソポペイアの映画的記録

映画における一つのプロソポペイアとして俳優の演技を考えることができる。クレマンも「演劇や映画の俳優が発する言葉も、俳優が体现する想像上の人物に帰されるしかない以上、やはりプロソポペイアである」としている¹⁵。俳優は虚構の、つ

まり現実には存在しない人間として行動＝演技^{アクト}する。そもそも他人の声として語るといふ定義にすでに演技の要素が入っている。プロソポペイアは演技の転義だと言ってもよい。ただしそれは映画におけるプロソポペイアの一つだが、演技自体は舞台俳優も行うので、映画固有のプロソポペイアとは言えない。

それでも映画は、演技や台本の朗読によるプロソポペイアの誕生を記録することができる。本読みや稽古であれ、舞台の本番やカメラの前であれ、俳優がそこにはいない人物を呼び出し、その人物として語り、行動＝演技するまでのプロセスをフィルムに収めた様々なドキュメンタリーがすでに存在する。俳優はいかにして虚構的な人物になるのか。それは監督（演出家）の側から捉えれば俳優指導（演技指導）の問題ということになる。『ジャン・ルノワールの演技指導』（ジゼル・ブロンベルジュ監督、1968年）は、フランスの大監督が台本を読む若い俳優ジゼル・ブロンベルジュを指導する模様を収録したドキュメンタリーである。指導を通じて彼女の声は微妙だが決定的に変化していく。観客＝聴衆は俳優から人物が生まれ出る瞬間、演技というプロソポペイアの誕生を感じる。こうしたドキュメンタリーは映画によるプロソポペイアと呼びうる。

最近の日本映画には、よく知られたスターが公演や撮影に臨む舞台裏を記録した（と称する）「フェイク・ドキュメンタリー」や、役者たちが稽古する姿を記録した映像を、その結果として製作された映画の中に挿入することでフィクションとドキュメンタリーの境界と曖昧に戯れる「ワークショップ映画」が数多く見られるが¹³、そこで関心の一つとなるのは俳優がいつ、どのようにして人物になるのか（ならないのか）という、演技＝プロソポペイアの発生をめぐるサスペンスである。昨年（2023年）劇場一般公開された草野なつか監督『王国（あるいはその家について）』（2019）では、稽古において俳優たちが人物になれるかどうかというサスペンスが、俳優たちが演じるフィクションのサスペンスに重ね合わされる。すなわち、一方では殺人事件の容疑者として刑事の尋問を受ける女性の過去として事の詳細が描かれる。他方で、これを演じる俳優たちの稽古の様子が映し出される（俳優たちは台本を手を持ち朗読することもある）。それは何度も繰り返されるが、注意深い観客＝聴衆はやはりその声の微妙な変化に耳を奪われる。俳優たちが演じる役柄を自分のものにしたと思われる瞬間がフィクションの結末と同期する時、二重の感銘がもたらされるだろう――。

もっとも演技のプロソポペイアが本当に起こったかどうかは確証しえず、最終的には観客の判断に任される。声の変化に俳優が人物となった瞬間を読み取る観客もいれば、そうでない観客もいるだろう。この観客との関係におけるプロソポペイアの非決定性は、後に批判的なイマジナリー・フレンドものとして論じる作品にも共通する特徴である。

2. イマジナリー・フレンドものと映画

演技というプロソポペイア誕生の瞬間を捉えようとするドキュメンタリー映画に対し、映画本来がもつプロソポペイアの側面を主題化する劇映画がイマジナリー・フレンドものである。どういうことか。

現在インターネット・ムーヴィー・データベース (imdb.com) で「イマジナリー・フレンド」をキーワードとして検索すると約400本もの映画が人気順に結果として表示される¹⁷ (順位は変化するが、本稿執筆時点の第1位は1999年のデヴィッド・フィンチャー監督『ファイト・クラブ』)。そのすべてが厳密な意味でイマジナリー・フレンドものと言えるかどうかはあやしいが、いずれにせよ人気のテーマであることは間違いないだろう。ジャンルもホラーやスリラーからメロドラマ、コメディまで幅広い (なお、イマジナリー・「フレンド」は必ずしも友好的な存在ではない。医学的な用語であるイマジナリー・「コンパニオン」、すなわち自分だけに見える「仲間」と理解されたい)。

この分野に典型的なのは子どもを主人公や重要な登場人物とする映画、特にホラー映画である。スタンリー・キューブリックの『シャイニング』(1980)がこの分野の古典だが (因みに件のランキングでは現在第4位)、近年の「ジャパニーズ・ホラー」でも数多く見られる。子どもが中心となるイマジナリー・フレンドものが多いのは、もちろんこの心理現象が児童特有のものだという事実もあるが、それだけではない。大人の眼には見えない何者かが特定の子どものみには見え、それと会話したり、その容貌や話す内容を伝えたりするのは、大人にとって子どもが身長も声の高さも異なる他者であり、「他なる声」を有するがゆえに現実感がある。さらに子ども (英語: infant、仏語: enfant) は語源の「話せない人」が示すように、大人のようにうまく話せない。その拙い証言は、そこにいない人に語らせられているかのようにでもあり、カレン・ルリーが指摘するように「結果的にプロソポペイアの形

を取る」。子どもが殺人の目撃者になる映画を挙げながら、ルリーはその証言を「生者が死者のために、あるいは死者を通して話す腹話術」にたとえる¹⁸。もう話せなくなった死者は、もともとよく話せない子どもを通じて事件の真相を伝えようとする。いわば子どもは腹話術師が操る人形であり、その声は、子ども自身の声と見せかけながら実は大人の腹話術師が発する裏の声だというわけである。いずれにせよ、大人のように話せない人間であるがゆえに子どもは大人が見られないものを見ることができるとするのは、イマジナリー・フレンドものの多くに共通する意味論である。

より一般的な問題として、イマジナリー・フレンドものに限らず、劇映画において登場人物自身が想像力によって頭の中に生み出した人格は映像として容易に可視化されうる。言い換えれば、実際に存在する人間も、架空の人間も、スクリーン上は同等の資格で存在しうる。ドキュメンタリーも含め、映画の被写体となる人間はすべて観客の想像上の友達たりうる。イマジナリー・フレンドにおける「プロソペイアの側面の主題化」とは、スクリーン上の人物が本来イマジナリーな存在であることを忘れている観客に、フィクションの力によって改めてそれを思い出させさせることを指す。

このテーマが映画と相性がよいことは他分野と比べるとわかる。それは小説よりも、演劇よりも、映画においてよく機能する。注目すべきは受け手との距離感である。小説においてイマジナリー・フレンドは言葉の比喩形象の効果に留まる。ゆえに読者はそれを自由に思い描くことができるが、本来イマジナリー・フレンドがそれを見る人に対して有しているはずの具体的な親密さを読者は感じるができない。他方演劇において、例えば舞台上で、ある人物とそのイマジナリー・フレンドを二人の俳優に演技させることは可能だろう。しかし今度は、舞台のライブ性ゆえにイマジナリー・フレンドがあまりにも即物的でリアルすぎてしまう。それを観客が架空の存在として受け容れることは困難である。観客にとっては、片方はもう片方のイマジナリー・フレンドであるという抽象的な設定が知的に過剰な負荷として残る¹⁹。

つまり、イマジナリー・フレンドは小説の読者にとってはあまりに抽象的で遠い存在であり、演劇の観客にとってはあまりにリアルで近い存在である。これらに対して近すぎず、遠すぎず、自然な状態で存在するのが映画のイマジナリー・フレン

ドである。だが今度は別の問題が生じる。映画において俳優＝人物は皆イマジナリーな存在であるがゆえに、フィクション内部の設定として実際にそこにいる人とその人が空想する架空の人が、全く同等の資格で映像化されてしまいかねない。不在の人物にその姿や声を与えるプロソポペイアは、映画というメディアムにとってはあまりに簡単、あるいはその技術的可能性そのものであり、そうであるがゆえに、本当はここにいない人物がここにいるというありえなさ、他者性の異物感を表現することがかえって難しい場合がある。これは、ある言説においてその流れに逆らう事態として突如生じるという、クレマンが指摘したプロソポペイアの特徴にも反する。

ではどうしたらよいのか。実在と不在の人物を分けるために必要なのは、プロソポペイアとしてイマジナリー・フレンドが登場する際に、何らかの形で劇中劇のような段差を設けることである。もちろん段差というのは比喩だが、具体的には例えば、その人物がイマジナリー・フレンドであることを台本や台詞といった文字情報によって観客に指し示したり、映像や音響の特殊効果で非現実感を醸し出したり、キャラクター化するため一種のスティグマを刻み込んだりすることである²⁰。こうして生まれるイマジナリー・フレンドは、他の実在する者たちとは異なる不自然な人工性を帯びているだろう。それはプロソポペイアを特徴づける技巧的な比喩表現としての人工性に接近する。映画というメディアムの本性としてイマジナリーなのではなく、個別的なフィクションの内部でイマジナリーな存在の地位を与えられた諸々のイマジナリー・フレンドたちは、映画のプロソポペイアの側面そのもののプロソポペイア（擬人化）と言えるかもしれない。

3 批判的イマジナリー・フレンドもの

ところで、プロソポペイアには不自然な人工性の他にもう一つ、謎めいた不確定性という特徴がある。プロソポペイアは不在の者に語らせるという不思議な比喩形象であり、非感覚的で具体性を欠くがゆえに、本来は受け手ごとに異なった姿や声と呼ばれ起こす。これと似た効果を映画において実現するためにはどうしたらよいのか。本稿で以下に扱うのはこの美学的課題に対する様々な解答例である。これらを、イマジナリー・フレンドものの造形を文字情報と視覚効果、キャラクター化に強く依存した作品群と区別して、「批判的イマジナリー・フレンドもの」と呼ぶこ

とにしよう。そこでは台本や台詞、演出、演技、編集、美術や照明、音や音楽といった様々な要素の緊密な連携によって、観客の見方次第でその人物が誰かのイマジナリー・フレンドか、物語世界に実在する人物なのかが変わり、この決定不能性自体がサスペンスを生む。すでに触れた『王国』では、俳優が人物になる演技一般のプロソポペイアの誕生を記録するドキュメンタリーが、俳優が人物となって演じるフィクションと交差することで同様の効果が試みられていた。

劇映画としての批判的イマジナリー・フレンドものにおいては、人物が様々な解釈できる余地を残していたり、イマジナリー・フレンドかどうか曖昧にされることによって、プロソポペイアという比喩形象がもつ不可思議さが担保される。終盤までそうであることがわからなかったり、最後まで本当にそうだったのかわからなかったり、呼びかけたのとは別人がどうやらイマジナリー・フレンドとしてやってきたりもする。不確定さに特徴づけられるこうした批判的イマジナリー・フレンドものに共通するのは、その遅さである。映画では言語と異なりプロソポペイアの「他なる声」はゆっくりと時間をかけて到来する、あるいは到来するのかもしれない。以下三つのタイプを紹介する。

1. 大人のイマジナリー・フレンドとしての子ども——スペインの「子役映画」

最初の批判的イマジナリー・フレンドものは、人物が様々な寓話性を帯びることによって観客に想像上の解釈を許す映画である。例として、エリン・K・ホーガンが考察するスペインの「子役映画」(cine con niño) が挙げられる²¹。1939年から1975年までフランコによる独裁政権が続いたスペインでは戦後、子どもが活躍するイタリアのネオレアリズモ映画の影響のもと、1950年代から子どもを主人公とする映画が一つのジャンルとして発展し、数多くの子役スターが人気を博した。その後、独裁政権末期の1970年代には「新しい子役映画」が誕生し、現在では国際的に成功を収めたスペイン映画の一つのジャンルとなった。『パンズ・ラビリンズ』(ギレルモ・デル・トロ監督、2006年)はその最近の代表作だが、ここでは「新しい子役映画」初期の傑作、ビクトル・エリセ監督『ミツパチのささやき』(1973)を取り上げよう。

内戦直後のスペイン・カスティーリャ地方の田舎村を舞台とする本作は通常のイマジナリー・フレンドものでもある。名子役アナ・トレント演じる少女アナは、映画で見たフランケンシュタインを妹イサベル(イサベル・テリエリア)の嘘を信じ

精霊だと思ひ込む。自分の名を呼ぶと精霊に会えると姉に聞かされたアナはある日、村外れの廃屋でそこに隠れていた逃亡兵（ジュアン・マルガロ）を見つけるが、ほどなく彼は射殺される。再び廃屋を訪ねたアナは血痕を発見する。後をつけてきた父親（フェルナンド・フェルナン・ゴメス）から逃げ出し森の池のほとりに座っているアナにフランケンシュタインが近づく——。フランケンシュタインと逃亡兵は彼女にとって精霊であり、想像上の存在だったかもしれない。

映画の人物が観客にとってのイマジナリー・フレンドであることを証明する最も美しい例の一つとも言える本作だが、その批評的受容においてアナは「戦後のスペイン」を意味したり²²、映画が製作された当時の「民主制への転換期のスペインのシンボル」²³として理解されてきた。『ミツバチのささやき』に限らず、スペインの新旧二つの「子役映画」における子役＝「子ども」は「大人」の様々な物語を直接的、あるいは間接的に体現する。その存在を通して、独裁政権下に製作された旧「子役映画」は左右それぞれの政治的立場を、1970年代前半に始まる「新しい子役映画」はスペインの過去と未来を語ってきた。ホーガンは前述のルリーの議論を参照しつつ、監督の言いなりに演技する子役を腹話術師の人形にたとえる。子役演じる子どもは虐待され、主体性を毀損されるような形で描かれる一方で、「プロソペピアという腹話術のもう一つの側面である解放的で励ましを与える潜在的な力」を発揮する場合もあった²⁴。いずれにせよ、スペインの「子役映画」における子どもは製作者と観客のイメージが投影される対象であり、子どもではなく、大人が子どもにイマジナリー・フレンドを見いだしたのだった。

2. 反転するイマジナリー・フレンド

批判的イマジナリー・フレンドものには、結末のドンデン返しとして実はイマジナリー・フレンドものだったことがわかる映画がある。それまで生きていることを疑わなかった人物がもともと死んでいたこと、私たちが見ていたのは別の人物がイマジナリー・フレンドとして見ていた姿だったことが映画の最後で明かされる。ヴェッキアリの『愛の疑問』はこれに属する。重要なのは、答えが与えられるのは最後の最後であっても、人によってはそれにもっと早く気づく勘の良い観客もいて、またそうした観客向けに細部に様々なヒントを埋め込む監督もいる。

人物関係の反転を伴うことが多いのもこの種の映画の特徴である。すなわち、イ

マジナリー・フレンドが見えるというAと出会い、会話も重ねてきたBこそが、Aに見えているイマジナリー・フレンドであり、実際はもう死んでいたという話である。この図式に忠実なのはM・ナイト・シャマラン監督『シックス・センス』(1999年)だが、本作について元ネタと噂された様々な作品をはじめ、実は自分が死人だったというオチで終わる作品は数多い。主人公に感情移入していた素朴な観客は、その人物が死んでいたことを知ってショックを受ける。自らの死を思わざるをえないからである。ド・マンはプロソポペイアが「転義の回転作用」によって話者自らの死を語るとしていたが、主人公自身の死を語る反転されたイマジナリー・フレンドものはこの構造に依拠する。

3. 非決定のイマジナリー・フレンド

それまで実在すると観客が信じていた人物がイマジナリー・フレンドだったことがエンディングで暴露される映画もあれば、最後までイマジナリー・フレンドかどうか曖昧なまま映画が終わってしまう作品もある。オチのない、あるいは疑問符のついたイマジナリー・フレンドものである。この非決定のイマジナリー・フレンドもの(かもしれない映画)は最終的な判断を観客に委ねることで謎を残す。

大きく分けて二つの種類がある。一つ目は正体不明のいわくありげな人物が最後まで正体不明のまま終わる映画で、ミニマリスト的演出と切り詰められた台詞によって、実在するのか想像上の存在なのか不確かな人物が、あくまで普通に存在しているかのように描かれる。もう一つは主に二人の俳優を主役とする「二人舞台」的な作品で、どちらかがどちらかの想像上の存在にすぎないのではないかと思わせる。『愛の疑問』の監督ヴェックアリの代表作『女たち、女たち』(1974年)はこれに属する。パリのモンパルナス墓地に面したアパートマンで共に暮らす売れない役者の中年女性二人が主人公だが、最後のショットでは片方の女性が悲痛な叫び声を響かせつつも画面から消え去り一人だけが取り残される。

この種の映画で最も有名なのはイングマール・ベルイマンの『仮面/ペルソナ』(1966)である。本作では、奇妙で脈絡のないイメージの挿入によって、俳優で失語症患者のエリーサベット(リヴ・ウルマン)と看護師アルマ(ビビ・アンデション)の関係性について疑問が投げかけられる。例えば、批評家の赤坂太輔は「この映画全体が映写中の映画の一部であることを示唆しているかのような冒頭と最後の

部分や途中でフィルムが途切れて真っ白に燃えてしまうシーンから考えると、実はリヴ・ウルマン演じる女優は存在せずビビ・アンデションの妄想の人物だったかも知れないとも思える」と述べ、「そうした解釈は自由」だと付け加える²⁵。

赤坂は本作を自らが「『非決定性』を目指した映画」と呼ぶ映画の一本に分類する。それは1960年末に「世界的に各家庭へのテレビの普及が進み映像の数として映画にとって代わりつつあった時代」に、ある種の映画監督たちが試みた「『ある次元から別の次元に移行する』ことを特徴とした作品」である²⁶。本稿では最後に、「非決定性」のイマジナリー・フレンドものにおいて開示される「別の次元」とは異なる位相の「別の次元」について、ヴェッキアリの『愛の疑問』を例に問題にする。

4 脱構築されたイマジナリー・フレンド

批判的イマジナリー・フレンドもののなかで最も興味深く、かつ謎めいているのは時間的なズレを挟んだ遅いプロソポペイアを手段とする作品である。すなわち、アポストロフィ——その場にいない人に語りかける言葉——を再導入し、かつそこで呼びかけられた人物とは異なる人物が、その呼びかけられた人物の生まれ変わった姿のプロソポペイアとして現れるという作品である。それはイマジナリー・フレンドものの脱構築と言える。本稿ではクレマンとド・マンの議論を踏まえ、プロソポペイアの前には本来アポストロフィがあること——他なる者として語らせるためにはまず、その他なる者に語りかけ、その人を降ろすことが必要であること——を確認したうえで、しかしプロソポペイアは突然の劇中劇として起こるように見せかけねばならず、ゆえにその前の、息継ぎのような準備としてのアポストロフィはプロソポペイアを効果的にするため削除されていると考えた。脱構築的というのは、省かれたアポストロフィが元に戻され、プロソポペイアが起こる筋に再び組み入れられるからである。

具体的には以下のような順を辿る。まず、ある人物がそこにいない人物やすでに亡くなった人物にアポストロフィで語りかける。しばらく間を置いて、それに応えるかのように、そこで語りかけられた人物が他の人物として、あるいは語りかけられた時の状態やそれまでの状態とは異なるまるで別人のような容姿で現れる。結果的にある種の転生を描き、不在の人物とその代わりに現れた人物との間でメロドラマ的であり、かつ深遠な——クレマンの言う意味で道徳的な——言説が生み出され

る。こうしてある人物と別の人物、あるいは年齢が異なる二人の自分の間に想像上の関係性が生まれ、映画全体として沈黙の会話を成立させる。

もしアポストロフィに対してプロソポペイアとして可視化される人物が呼びかけられた本人と全く同じであったならば、それは『奇跡』（カール・テオドア・ドライヤー監督、1955年）のような、死者の甦りを描いた復活劇にすぎない。重要なのは「別人のように」生まれ変わるという点である。ド・マンは「磨損としての自伝」でプロソポペイアを比喩形象化であり脱比喩形象化としていた。これはプロソポペイアが比喩形象として見せ、語らせる人物がそのものの姿ではなく、disfigureされdefaceされた、すなわち解体され摩損した姿として現れることを意味する。映画で実際にそのような悍ましいものとして表現されることはないにせよ、プロソポペイアの「他なる声」は常に歪められている。

筆者は別所でフランスの映画監督ジャン・グレミヨンの遺作『ある女の愛』（1953）についてこうしたプロソポペイア（活喩法）を論じたが²⁷、ここではまず、わかりやすい最近の例としてナンニ・モレッティの『3つの鍵』（2021年）を取り上げる。本作は同じマンションの1階から3階に住む三家族の、ある事件をきっかけとした群像劇だが、ここで紹介するのは判事の男性とその妻、息子をめぐるストーリーである。息子アンドレア（アレッサンドロ・スペルドゥーティ）はこの映画の話の発端となる自動車事故を起こし、人を殺してしまう。反省の見られない息子の保護観察の役目を父親ヴィットリオ（監督のモレッティ自身が演じる）は放棄し、息子は収監される。アンドレアはヴィットリオを激しく憎み、息子を失った母親ドラ（マルゲリータ・ブイ）は悲しむ。5年後に出所したアンドレアをドラは迎えるが、彼は家には戻らず行方不明となる。

さらに5年後、ヴィットリオが急死する。ドラは亡き夫の留守番電話に伝言を残す。息子が葬式に来なかった、私たちは親として間違っていた、と伝わるはずのないメッセージがアポストロフィとして語られる。その後もこの無為な呼びかけを母親は繰り返す。しばらくして、アンドレアが結婚し田舎の村で養蜂をしながら暮らしているという噂を聞きつけたドラはその家を訪ねる。一度は拒絶されたが、アンドレアが実は事故の犠牲者に謝罪していたという話を知った後の二度目の訪問で、彼は息子を抱きかかえながら母親を迎える。アンドレアとドラの無言の繰り返しショットが繰り返され、映画は終わる。アンドレアは容姿の変化以上に別人として

生まれ変わったかのように見える。彼はヴィットリオの生まれ変わり、あるいはやり直しでもあり——ドラが最後のアンドレアとの対面の際、夫なら勧めなかったであろう花柄の少し派手なワンピースを着るという伏線が功を奏している——、最後まで対立した父と息子の間で想像上の和解が成立したかのようでもある。ドラのアポストロフィが最後の、亡き夫の転生としての息子というプロソポペイアを生んだことを、具体的な因果関係はないにもかかわらず私たちは自然に受け容れる。

古典的な作品だが、より複雑で倒錯的でさえある脱構築的イマジナリー・フレンドものとして『幽霊と未亡人』（ジョゼフ・L・マンキーウィッツ監督、1947年）を挙げることができる。本作はまず、文字通りのイマジナリー・フレンドものでもある。若くして未亡人となった女性ルーシー（ジーン・ティアニー）が海辺の屋敷を借り、娘や使用人と住み始める。その屋敷には幽霊が出るという噂があったが、噂通り男性の幽霊が現れる（本作で特殊効果はごく控え目にしか使われない）。ダニエル・グレッグと名乗るこの幽霊（レックス・ハリソン）は、かつて船の船長として様々な海を航海したという。映画はこの「幽霊と未亡人」の間の奇妙で、ほのかな恋愛を描くが、この幽霊船長は、夫を失った女性の無意識がつくりだした想像上の恋人として解釈できる。ルーシーはダニエルから聞いた話を小説に書いたりする（想像上の友達の代筆）。

映画はルーシーが現実の男性マイルズ（ジョージ・サンダース）に関心を抱くところから変調を来す。ダニエルは別れを決意し、ベットの上で寝ているルーシー——そこにいない女性——に語りかける。リアルな男に走った彼女をなじり、自分との間の出来事が夢だったと繰り返しまじないをかけた後、彼の長大なアポストロフィは以下のように締めくくられる。

How'd you have loved the North Cape and the fjords in the midnight sun... to sail across the reef at Barbados, where the blue water turns to green... to the Falklands, where a southerly gale rips the whole sea white! What we've missed, Lucia... what we've both missed. Goodbye... me darling.

ノース岬や真夜中のフィヨルドを見たらどんなに喜んだことだろう。青い海が緑に変わるバルバドスの暗礁を渡ると、フォークランド諸島、強い南風が一面真っ

白の海を切り裂く！ すべて見逃した。ルチア、ともに見逃してしまった。さらば、愛しい人よ。

このシーンを最後に彼は消える。マイルズにも裏切られたルーシーは結局誰とも再婚せずに老いてゆく。果たしてダニエルが本当の幽霊だったのか、想像の産物だったのかも曖昧になっていく。独り身のまま最期を迎えたルーシーは椅子で寝たまま遂に事切れる。そこにダニエルが現れる。彼が手を差し伸べるとその手を取って椅子から立ち上がった彼女は突然、若い頃の姿に変わっている。二人は一緒に開け放たれた窓の外に広がる海の彼方へ去っていく。

本作では『3つの鍵』のように生者が死者に語りかけるのではなく、もともとイマジナリー・フレンドであるダニエルが、それを生み出した主であるルーシーにアポストロフィで告白する。いわば、イマジナリー・フレンドものの入れ子構造である。想像上の人物が自分に語りかけるも自分はその時気づかず、遅いプロソポペイアとして実を結ぶのは自らが死ぬ時である。ド・マンはプロソポペイアについて生者と死者が「転義の回転運動」によって入れ換わるとしていた。本作はそれを映画のフィクションとして描いたとも言える。『幽霊と未亡人』はアポストロフィとプロソポペイアという生死を超える謎めいた比喩形象についての哲学的な映画表現である。

5. 観客というイマジナリー・フレンド、あるいはメタレプシス——ポール・ヴェッキアリ『愛の疑問』

あるインタビューでポール・ヴェッキアリは「もしあなたが一つの台詞だったら」という問いに答えて、今その最後の箇所を引用したレックス・ハリソンが語るモノローグを挙げている（この設問は「もしあなたが映画のプロソポペイアによって生まれた人格なら、どの映画の台詞か」とも言い換えられる）²⁸。実際、このフランス人監督は晩年の『マイヤーリングに帰る』（*Retour à Mayerling*、2011年）や『劣等生』（*Le Cancre*、2016年）で繰り返し『幽霊と未亡人』の最後の場面を再現していた。『愛の疑問』には『幽霊と未亡人』からの直接的な引用はないものの、この名作同様にプロソポペイアの入子構造が見られる。

『愛の疑問』は大枠として批判的イマジナリー・フレンドもののドンデン返し型に相当する。主人公は舞台俳優の中年女性ジュヌヴィエーヴ・ガーランド（マリアヌ・バスレール）。彼女には夫アンドレ（ジャン＝フィリップ・ピュイマルタン）と虚弱体質の小さな息子ジェローム（フェルディナン・ルクレール）がいる。ラシーヌの『アンドロマック』を稽古中、題名役の彼女はうまく演じることができず、結局同僚の女性イザベル（ファビエンヌ・バーブ）——実は夫と不倫している——に役を譲り、息子と二人で彼女が幼少期を過ごした田舎に車で旅に出る。その間もジェロームの健康状態は不安定で、薬局のない田舎町で薬を通りすがりの男性に分けてもらう。ジュヌヴィエーヴは司祭となった初恋の男性（名前は息子と同じジェローム）に再会する。精神療養の旅にもかかわらず、息子と会話する母親の状態には次第に異変が現れる。旅行から帰ってきたジュヌヴィエーヴはパラノイアに陥る。彼女は家に着いて車を停めるとドアの外から息子にイライラをぶつけた。その後、彼女とアンドレとの会話で意外な真実が明かされる。二人の間に生まれた息子はすでに20年前に亡くなっていたのだった。

ジェロームが実はいないこと、すなわちジュヌヴィエーヴのイマジナリー・フレンドにすぎないことは『シックス・センス』以後、この種のジャンルに慣れ親しんだ勘の良い観客なら早くから気づくだろう。それは演出や俳優の演技によって示されてもいる。例えば、ジェロームはジュヌヴィエーヴと一緒にのときしか画面に映らない（劇場で大勢がいるシーンで画面外から声だけ聞こえることはある）。アンドレが随所で見せる怪訝そうな疲れた表情にも、20年間想像上の息子に話しかけ続けてきたであろう妻に対する複雑な思いが読み取れる。しかし、このネタバレ気味だったドンデン返しのプロソポペイアは表向きのものにすぎない。

注目すべきは、旅行から帰った母と息子のシーンである。といっても画面に映し出されるのはジュヌヴィエーヴと誰も乗っていない車だけである。降車した彼女は、あたかもまだ息子が車に乗っているかのように大声で説教し始める。これまで会話の場面でもジェロームの視点を避け続けてきたカメラは、ここで初めて息子の視点となって、自らに激しい調子で語りかける母親を映し出す。ジュヌヴィエーヴを車の中から映すショットと交互に示される俯瞰ショットは、車の中に誰もいないことを示す。最後の台詞、すなわち文字情報によるネタバラシの一手手前で、母親が一生懸命話している相手が実在しないことを映像が証立てる。

ジュヌヴィエーヴが話しかけているジェロームの不自然な消失とともに、カメラが子どもの視線を獲得し、それがすなわち観客の視点となる。母親が想像上の息子に語りかけるアポストロフィはそれまで、その狂気じみた熾烈さにおいて、映像上の息子を映画によるプロソポペイアとして即座に出来させていた。しかしここでは、物語の進行を通じて秘かに準備されてきたもう一つのプロソポペイアが別の人格を呼び寄せている。カメラの視点として存在する私たち観客である。母親の嘆きは死んだ息子には届かなかったかもしれないが、今ここで見守る観客には確かに届いた。なぜならジェロームの姿を私たちは確かにスクリーンに見たからである。その意味で私たちが息子の存在証明である。映画の人物＝俳優は観客にとってのイマジナリー・フレンドだと述べたが、それが「転義の回転運動」において反転し、観客が映画の登場人物にとってのイマジナリー・フレンドになったと言ってもよい。実際ジュヌヴィエーヴはスクリーン越しに私たちへ呼びかけていたのではない。

『3つの鍵』で母親の留守電が改心した息子を、『幽霊と未亡人』のダニエルのモノログが（矛盾した言い方だが）死者として若返ったルーシーを生んだように、『愛の疑問』でそこに本来はいない息子に話しかける母親の言葉は、最終的にスクリーンの前で母親を見つめる観客という「息子たち」を生んだ。こうして本作では観客が映画の物語世界という「別の次元」に参入する。これは修辞学的にはメタレプシス（英語：metalepsis、仏語：métalepse）という文彩＝比喩形象によって説明される。再度『オックスフォード英語辞典』を参照すれば、それは「ある言葉を、それ自体換喩である他の言葉を換喩的に交換することで生じる修辞的比喩形象」を指す。しかし、吉田寛に拠れば、メタレプシスはもともと「詩人が自らの物語る世界に影響を及ぼすように見せかける文彩の名称」であり、それが20世紀後半にジェラルド・ジュネットによって、「語り手が自らの創作する世界に登場したり、物語世界内の登場人物が語りの水準に闖入する」ような、語りの境界侵犯として捉えられるようになった²⁹。メタレプシスは現在、特にゲーム研究において、プレイヤーによるゲームの虚構世界への参入を説明する概念として重用されている。

映画のメタレプシスは端的に、物語世界の現場にいない観客に姿や声を与えるプロソポペイアと定義できる。批判的イマジナリー・フレンドものは観客によって見方が変わる点を特徴とする。それは、ゲーム・プレイヤーのような形ではないにせ

よ、観客が作品の一部であることを意味する。言い換えれば、批判的イマジナリー・フレンドものには多かれ少なかれ、観客の参加というメタレプシスを導く側面がある。『愛の疑問』は、例えば『カイロの紫のバラ』（ウディ・アレン監督、1985年）のようなロマンティックかつグラマラスな方法とは対照的な、抑制されたごくさりげない演出によって私たちを映画という別の世界へ巻き込む。『愛の疑問』のポール・ヴェッキアリはこの点が成功するか否かに賭けている。エンディングで画面外から聞こえるジェロームの声や、息子に向かって走り出すジュヌヴィエーヴのストップモーションは、余韻を残すためのエピローグ的な疑問符にすぎない。

おわりに——観客へのアポストロフィとしての参照

『愛の疑問』について補足しておきたい。本作には映画外への参照という形で様々なアポストロフィが充満している。列举してみよう。主人公ジュヌヴィエーヴは俳優として演技＝プロソペイアを職業としている。彼女の息子への語りかけも実は一種の芝居だった。ジュヌヴィエーヴが降りてしまった役柄はアンドロマック。すでに触れたように息子を守ろうとする母親の役であり、ジュヌヴィエーヴの人生と重なる。彼女のフランス人らしくない姓ガーランドは、ハリウッドのスター、ジュディ・ガーランドを想起させる。彼女は最初の結婚で妊娠したが堕胎手術を受けた。また、本作はドイツ出身でハリウッドでメロドラマの巨匠となった映画監督ダグラス・サークに捧げられている。その『わたしの願い』（1953）や『悲しみは空の彼方に』（1959）では、俳優となった女性が子どもとの感情的な関係に悩む姿が描かれていた。

さらに『愛の疑問』にはヴェッキアリの姉であり、俳優としてその作品に数多く出演したソニア・サヴィアンジュにも捧げられている。冒頭ではサヴィアンジュの写真が、彼女の主演作『女たち、女たち』の音楽をバックに映し出される。映画が終わった後には文字によって、彼女の息子が生後6時間で亡くなったことが、監督自身のパートナーが妊娠中に事故死したこととともに明かされる。以上のような献辞や映画が制作された背景にある事情の説明は観客に疎外感を与えるものであり、確かに鼻白らむ感がなくはない。

そのうえで述べておけば、こうした参照は映画の外の観客に向けられたアポストロフィである。それを受け留めた私たちが自分で映画内にこれらに対する答え

を、すなわちプロソポペイアを読み取ること、そして登場人物たちを新たにイマジナリー・フレンド化することが期待されている。ジュヌヴィエーヴにジュディ・ガーランドや上記サーク作品に主演したバーバラ・スタンウィックとラナ・ターナー、そしてソニア・サヴィアンジュの影を見いだすことが奨励される。最後にこの点を指摘して、今は亡きヴェッキアリへのアポストロフィでもある本稿は閉じられる。

【註】

- 1 松崎朝樹『精神治療プラチナマニュアル 第2版』、メディカル・サイエンス・インターナショナル、2020年、95頁。
- 2 以下のオンライン・データベースを参照した。<https://www.oed.com/dictionary/>（最終アクセス：2024年1月15日）
- 3 郷原佳以「他なる声、他なる生、比喩形象（フィギュール）——「訳者解説」にかえて」、ブリュノ・クレマン『垂直の声——プロソポペイア試論』郷原佳以訳、水声社、2016年、342-344頁。
- 4 Bruno Clément, *La Voix verticale*, Belin, 2012, p.33. 『垂直の声』、39頁。
- 5 Jean Racine, *Andromaque* (1676), III, 8, 1018-1026, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p.93. 『アンドロマック』渡辺守章訳、『ラシーヌ戯曲全集』第1巻、人文書院、1964年、194頁。
- 6 *La Voix verticale*, *op.cit.*, p.36-39. 前掲書、42-45頁。
- 7 Paul de Man, "Autobiography As De-facement", *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, p.76. ポール・ド・マン「磨損としての自叙伝」、『ロマン主義のレトリック』山形和美・岩渕友子訳、法政大学出版会、1999年、96-97頁（ただし訳文は一部改めた）。
- 8 郷原佳以「デリダの文学的想像力15 プロソポペイア、未来からの遂行的発話——他なる語りのインヴェンション6」、『みすず』第63巻第7号（通巻第706号）、2021年、28頁。
- 9 "Autobiography As De-facement", *The Rhetoric of Romanticism*, *op.cit.*, p.77. 『ロマン主義のレトリック』、98頁。
- 10 *Ibid.*, p.78. 同書、99-100頁。
- 11 *Ibid.*, p.70. 同書、91頁。
- 12 *Ibid.*, p.78. 同書、100頁。
- 13 *La Voix verticale*, *op.cit.*, p.100. 『垂直の声』、102頁。
- 14 *Ibid.*, p.100. 同書、306頁。
- 15 *Ibid.*, p.85. 同書、81頁。
- 16 渡邊大輔『新映画論——ポストシネマ』、ゲンロン、2022年。特に「第2章 リアリティの変容」（80-119頁）参照。
- 17 以下を参照。<https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=imaginary-friend/>

(最終アクセス：2024年1月15日)

- 18 Karen Lury, *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*, London, New York: I.B. Tauris, 2010, p.111.
- 19 演劇であってもオペラやミュージカルといった音楽劇では、地声とは異なる歌声そのもののもつ人格＝ペルソナが、俳優＝歌手の身体にイマジナリーな性格を附与することがある。この効果をあえて映画の会話劇において試みた作品として、筆者はジャン＝クロード・ビエットの映画作品を検討した。新田孝行「声のペルソナ——ジャン＝クロード・ビエット『カルパチアの茸』について」、『人文学報・フランス文学』第519巻15号、東京都立大学人文科学研究科、2023年、117-141頁。
- 20 この点については哲学者スタンリー・カヴェルの議論と関係づけながら別様に考えることができる。映画に関する主著『眼に映る世界』においてカヴェルは、アンドレ・バザン同様、作り手の介入なしにカメラによって世界を映像として記録する映画の自動性に注目し、その点に懐疑論を乗り越える可能性を見いだす。しかしカヴェルは一方で、自動性をジャンルや俳優のタイプといった慣習にも措定する（『眼に映る世界——映画の存在論についての考察』石原陽一郎訳、2012年。原書初版：1971年、増補版：1979年）。これを踏まえれば以下のように説明できる。自動的に複製されるイメージとしてスクリーン上の俳優はその実在を保証される。ゆえに、それだけでは映画においてイマジナリー・フレンドという役割として存在することが許されない。スクリーン上の俳優たちのなかで選ばれた者が、物語や登場人物、映像表現に関する類型、俳優のスター・ペルソナといった観客との間で事前に共有された情報の活用において映画において現実存在する想像上の人物になることができる。
- 21 Erin K. Hogan, *The Two cines con niño: Genre and the Child Protagonist in over Fifty Years of Spanish Film (1955-2010)*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- 22 乾英一郎『スペイン映画史』、芳賀書店、1992年、85頁。
- 23 *The Two cines con niño*, *op.cit.*, p.132.
- 24 *The Two cines con niño*, *op.cit.*, p.107. 後者の事例に関しては第5章(107-127頁)を参照。
- 25 赤坂太輔「一九六〇年代末・巨匠たちのオーディオ・ヴィジュアル」、『中央評論』281号、「特集・映画の巨匠たち」、2012年、62頁。
- 26 同論文、60頁。
- 27 新田孝行「秘められた声、受け継がれる人生——ジャン・グレミヨン『ある女の愛』における映画の活用法」、『人文研紀要』96号、中央大学人文科学研究所、2020年、109-133頁。
- 28 《Paul Vecchiali》, entretien réalisé par Samuel Douhaire, le 18 mai 2004, https://www.liberation.fr/cinema/2004/05/18/paul-vecchiali_479928/ (最終アクセス：2024年1月15日)
- 29 吉田寛『デジタルゲーム研究』、東京大学出版会、2023年、261頁。吉田はメタレプシスに関するジュネットの著作として「物語のディスクル——方法論の試み」(『フィギュールⅢ』、1972年)を挙げているが、より最近の著作として以下がある。Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, 2004. ジェラルール・ジュネット『メタレプシス——文彩からフィクションへ』久保昭博訳、人文書院、2022年。ジュネットは映画の

なメタレプシスとして、本文でも触れる『カイロの紫のバラ』のような「映画内映画」の構造を問題にしている。

