OUKA
Osaka University Knowledge Archive

Title	月は無邪気な代理表象　『ラブライブ！ サンシャイン！！ The School Idol Movie Over the Rainbow』の「第三の意味」、観光社会学、精神分析
Author(s)	小田、昇平
Citation	文芸学研究. 2021, (24), p. 1-17
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98193
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

月は無邪気な代理表象
『ラブライブ！　サンシャイン！！　The School Idol Movie Over the Rainbow』の「第三の意味」、観光社会学、精神分析

小田 昇平

Più reale del vero!
Roberto Longhi
Breve ma veridica storia della pittura italiana

はじめに

電車に乗って、車に乗って、あるいは船や飛行機に乗って。わたくしたちは「ここではないどこか」へと、時間とお金とを消費して、「移動し、滞在して、帰ってくる」。時間と空間との、物理的な隔たりのあるどこかにて、たとえば労働や生活のある種ルーティン化された通常の生活とは異なるモノゴトを経験する。観光はこうした側面をもっている。

観光体験をさらに掘り下げよう。たとえば、風光明媚な地にて、地元老舗の名物料理に舌鼓、その地の歴史やその地を舞台とした作品に想いをはせる。わたくしたちはこの際、みるべきモノをみて、食べるべきモノを食べ、知っておくべきコトを知る。つまり、その地ゆかりの経験すべきモノゴトを経験する。先達によってすでに、こうした経験すべきモノゴトのTo Doリストが作成されており、観光客となったわたくしたちは、リストを片手にその場所に期待(1)し、その場所を「欲望」する(2)。

藝術作品と向かい合うとき、時間ないしは空間を変調したものとして受け取るのと同様に、観光においてもわたくしたちは、変調した時間ないしは空間を受け取る。つまり、いつもとは異なる時間と空間とを経験する、文字通り〈非日常〉の体験を得る。たとえば観光スポットとして人気を博している土地である、映画、テレヴィ、文学作品、マンガ、アニメなどに登場するいわゆる〈聖地〉となった「なんでもない場所」においてさえ、観光客は、その場所に対して想像や虚構、文脈を重層化し、「そのひと（たち）にとってのみ」意味のある場所として再構築する。観光客は、そうした土地の現実を拡張し、「みたいものをみる」。このメカニスムは、いったいどのようなものなのだろうか(3)。この問いへの回答を準備するために、本論文では一本の映画作品について検討、その検討を踏まえ、今一度観光という行為について考察する。

そのために本論文は、映画作品『ラブライブ！　サンシャイン！！　The School Idol Movie Over the Rainbow』(2019)を、ロラン・バルト(Roland Barthes, 1915-80)の映画や物語に関する言説と、ジャック＝マリー＝エミール・ラカン(Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-81)の精神分析理論とを用いて検討するものである。議論の最中、ヴラジーミル・ヤ

コヴレヴィチ・プロップ(Владимир Яковлевич Пропп, 1895-1970)についても触れることになるだろう。

本映画作品には表面上のストーリーと並行して、通奏低音としての別のストーリーが鳴り響いている。その別のストーリーは、巧妙に隠されつつも、確固として作品世界に存在する。隠されてはいても本来存在するものの存在、それを確証するために適任なのは、精神分析理論をおいて他にない。

本論文は以下のふたつの側面から進められる。まずは〈聖地〉のもつ力、フィクションでしかないはずの物語世界へとわたくしたちを導入する、〈聖地〉のもつ力について言及する。そして本作品の物語とは別の、「反＝物語　contre-récit」に視点をおく。以上を通じて、観光がもたらす没入感[4]を喚起する、そのような舞台装置として本映画作品が機能していることが示される。本論文はしたがって、プロジェクト『ラブライブ！　サンシャイン！！』とその舞台である沼津市とを対象とする観光における特殊事例である[5]が、没入感を通じた観光体験における普遍的なものを追い求めるための、ボトムアップ・アプローチのひとつとなる。

1.『ラブライブ！　サンシャイン！！』

当該映画作品の中心となるのは、『ラブライブ！　サンシャイン！！』というプロジェクトである。この『ラブライブ！　サンシャイン！！』は、沼津市の内浦地区にある廃校寸前の母校を救うため、アイドルグループ「Aqours（アクア）」を結成する、そんな女の子たちの物語である。本プロジェクトは、いわゆるメディアミックスであり、アニメ、マンガ、ゲーム、楽曲、声優たちによるライヴなどが、複数の媒体で展開されている。本映画作品は、アニメの続編となっている[6]。

Aqours は、３年生、２年生、１年生がそれぞれ３名づつの、合計９名からなる。物語は２年生の高海千歌がアイドル活動にあこがれ、メンバーを集めることからはじまる。高海千歌、桜内梨子（２年生)、松浦果南（３年生)、黒澤ダイヤ（３年生)、渡辺曜（２年生)、津島善子（１年生)、国木田花丸（１年生)、小原鞠莉（３年生)、黒澤ルビィ（１年生)、以上の９名が Aqours であり、高海千歌が発起人、かつグループのリーダーをつとめる。グループの多くは幼なじみであり、黒澤ダイヤと黒澤ルビィとは姉妹である。Aqours にはライバルグループが存在する。函館の学校に通う姉妹、鹿角聖良（３年生）と鹿角理亞（１年生）との２人組、Saint Snow である。このふたつのグループは、陰に陽にお互いに影響を及ぼすこととなる。

この『ラブライブ！　サンシャイン！！』というプロジェクトは、観光学とくに観光社会学やコンテンツツーリズム研究においても参照軸となっている[7]。それというのも、沼津市や近隣自治体が、積極的に本作品に協力しているからだ。具体的に提示してみよう。たとえば沼津市のホームページでは、Aqours のメンバーのお誕生日がお祝いされる。沼津駅近くの商店街には看板が掲げられており、レストランやホテルではコラボメニューが提供されている。ホテルや旅館、作品に登場する書店やお店には、作品に縁のある小道具が設置され、バス、タクシー、電車はラッピングが施されている。このように、沼津市や近

隣自治体においては、観光する側（ゲスト）と、観光される側（ホスト）とが、お互いの事情を熟知し、『ラブライブ！　サンシャイン！！』を中心軸に据えて、みるべきモノ、食べるべきモノ、知っておくべきコトを形づくっている。すなわち、観光社会学者ジョン・アーリ(John Urry, 1946-2016)と、地理学者ヨーナス・ラースン(Jonas Larsen)とが定義する「観光のまなざし　tourist gaze」[8]を、『ラブライブ！　サンシャイン！！』が訓育し、利用している。

『ラブライブ！　サンシャイン！！』の物語世界へと入っていこう。先に触れたとおり本作品は、アイドルグループ「Aqours」としての活躍を通して、母校を廃校から救おうとする、そんな女の子たちの物語である。しかしながら本作品においては、彼女たちの母校は廃校が決定する。せめて母校の名前を歴史に残そうと、Aqours は高校生アイドル（作品中「スクールアイドル」と呼称される）の全国大会「ラブライブ」へ参加、見事優勝する。本論文で対象とする映画作品『ラブライブ！　サンシャイン！！　The School Idol Movie Over the Rainbow』（以下、『Over the Rainbow』と記す）は、その後日談、全国大会優勝後、３年生たちの卒業と、２年生１年生たちの進級および別の学校への編入との間に位置する時系列にて展開される物語、後述するバルトによる情報伝達のレヴェル　un niveau informatif の、リーダー高海千歌に視線を注いで語られる、以下のような「お話」である。

ラブライブに優勝した Aqours、３年生たちは卒業し、卒業旅行へと旅立っている。２年生と１年生とは新しい学校へと編入が決まっているが、編入先の学校へと足を運ぶと、廃墟のような建物が用意されていた。編入先の学校に、廃校になった学校との統合を快く思っていない保護者が少なからず存在するためだった。「立派な業績」をみせるため、ライヴに臨む Aqours の２年生と１年生だったが、良いパフォーマンスはできなかった。戸惑う彼女らに追い打ちをかけるように、３年生が卒業旅行先で行方不明であると知らされる。３年生の捜索と、そして相談とを目的に、Aqours は一路、イタリアへ。

帰国した一同は、Saint Snow の悩みに直面する。彼女たちは２人組ゆえに、３年生の卒業はすなわち、グループの解散と再構築とを意味することとなる。同じ悩みをかかえる Aqours と Saint Snow とは、その先にあるものを追い求めるため、２グループだけのライヴを行う。そのライヴはインターネット配信され、Aqours のパフォーマンスは編入先の学校はもちろん、街中に認められ、沼津駅南口に設営された特設会場でライヴを行うこととなる。

『Over the Rainbow』を検討するに際して、ひとまずは以上の情報を踏まえておこう。次に必要な準備は、映画作品の分析方法である。以下、『Over the Rainbow』の分析方法を確認しておこう。

２．「シーン」と「第三の意味」

映画ないしは映像は、すくなくともそれが「ドラマ　δραμα」を担うならば、以下の規定を採用できるだろう。

切れ目なく連なる人間の行動を人為的に区切って、意味のある、ひとつながりの行動

をとりだせたとき、その行動を「ドラマ」とよんでよい。アリストテレスは、その人為的な区切りを「はじめ・なか・おわりの連なり」と規定したが、この規定は映像によるドラマにおいても踏襲することができる。(9)

以上が上倉庸敬による「映像によるドラマ」概念であり、上倉はこれをもとに「シーン」の概念を提示する。あるシーンと別のシーンとは、「時間あるいは空間が隔たること」によって分かたれ、「劇映画では定義からいって、映像以外にドラマをつくりあげるものはなく、逆に、ドラマ以外に映像に意味をあたえられるものはない」(10)。それゆえにドラマとしてのシーンの集積として、ひとつの自律した映画作品が見いだせることとなる。したがってわたくしたちもまた、ドラマとしての「シーン」概念を基準として本作品を検討していく。

しかしながら一点、注意する必要がある。『Over the Rainbow』は、いわゆる「アニメ作品」であるということだ。いわゆる「劇映画」ということばが想起させるのは、実写のそれであり、その場合映像は、いくらプロによる「やらせ」であるとはいえども、「意図しないなにか」が映り込む。それはたとえば、ジャン＝リュック・ゴダール(Jean-Luc Godard, 1930-)監督作品『勝手にしやがれ　*À bout de souffle*』(1959)や、ウディ・アレン(Woody Allen, 1935-)監督作品『ミッドナイト・イン・パリ　*Midnight in Paris*』(2011)に描かれる、パリはノートルダム大聖堂の 2019 年火災前の姿のように、記録の側面を持つだろう(11)。アニメ作品は、たとえその背景を現実の世界から借りてこようとも、あくまでも完全に人為的に描かれたものである。アニメ聖地巡礼を研究する岡本健は、当事者へのインタヴューをもとに、以下のように述べる。

これには、アニメの製作に関する事情がある。それは、日常的な風景が登場する作品が増えていることと、アニメ製作のペースが速まっていることである。〔中略〕日常的な風景が登場するアニメが数多く放映され、そして、番組改変のペースが速いとなると、背景画が多数必要になることは想像に難くない。アニメ製作者にインタビューしたところ、リアリティのある日常的な風景をまったくの空想で描くには、かなりの技量と時間が必要になるという。そうすると、現実の風景を元に背景を制作することが効率的な手法となり、多くのアニメの背景に現実の風景が用いられる要因になる。(12)

本作品は、この事情を巧みに取り入れている。舞台となるのは、沼津、函館、そしてイタリアのヴェネツィア、フィレンツェ、ローマである。このように、なんらかのコンテンツをもとになされる観光は、「コンテンツツーリズム」と呼ばれており、現在多くの自治体にて促進され、またコンテンツの側もそれを意識している。こうした事情に鑑みるに、「意図しないなにか」が映り込む余地はないはずだ。しかしながら「意図しないなにか」は映り込み、描かれる。わたくしたちの期待や欲望が、それを可能にする。哲学の視点から観光を研究する原一樹は、こうした状況を以下のように説明している。

コンテンツツーリズムは、虚構作品という「幻想」と「実在の土地」との序列関係や

境界線の曖昧化を含む記号的操作の賜であると言えるだろう。即ち、「幻想」により為される「世界の再魔術化」（リッツァ）は、ＳＣ・ＳＭなどの人工的消費空間のみならず、固有の記憶と物語を持つ実在の空間でも実施されつつある。(13)

「幻想」と「実在の土地」とは、その本来持ち合わせていたはずの序列関係や境界線が曖昧なものとされてしまっている。わたくしたちはこのことを頭においておこう。まずは映画作品をいかに研究するか、を改めて問うておく必要がある。バルトがセルゲイ・ミハイロヴィチ・エイゼンシュテイン(Сергей Михайлович Эйзенштейн, 1898-1948)が監督した映画作品について述べた論文「第三の意味 エイゼンシュテインからとった何枚かのフォトグラムについての研究ノート Le troisième sens. Note de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein」(1970)を参照し、検討していこう。

バルトは、エイゼンシュテイン監督作品からとった写真から、意味のレヴェルをみっつ、区別する。１）情報伝達のレヴェル、２）象徴的なレヴェル un niveau symbolique あるいは意味作用 signification のレヴェル、そして３）第三の意味 un troisième sens、意味形成性 signifiance のレヴェル、以上のみっつである。まず１）「情報伝達のレヴェル。その装飾、その衣装、その人物、こうした諸々がなすさまざまな関係、（あいまいにであれ）知っているエピソードの挿入。こうしたものによってもたらされる知識のいっさいが、このレヴェルに集まる。このレヴェルが、コミュニケーションのレヴェルである」(14)。先の１.『ラブライブ！ サンシャイン！！』において記述した情報は、このレヴェルに集約されることになる。バルトはこのレヴェルの分析方法について、メッセージの記号学ということばをあてている(15)が、バルトはこのレヴェルについてとくに関心を示さない(16)。

つぎに２）象徴的なレヴェルあるいは意味作用のレヴェル。「それは私を求める意味、メッセージの受け取り手であり、読む主体である私を求める意味であり、エイゼンシュテインから発し、私を迎えにくる意味である。それは確かに明白である（第三の意味も同様に明白である）。しかし、用途の完全な体系でいっぱいになった、閉じられた自明性なのである」(17)。バルトは神学において「精神にまったく自然に現れる」ものを意味する、「自然な意味 le sens obvie」をこのレヴェルの呼称として提案する(18)。したがってこちらは、おそらくはその作品が意図している、と象徴的に読み取ることができる意味を指す。

のこるは３）第三の意味、意味形成性のレヴェル。「それは《余分に en trop》くる意味であり、知性の働きがうまく吸収することができない、固執すると同時にとらえどころのない、すべすべしていると同時に逃げていく、追加分 supplément としての意味である」(19)。こちらをバルトは、「鈍い意味 le sens obtus」と名付ける。「鈍い意味は文化、知識、情報の外側に広がっているもののように思われる」(20)。そして「鈍い意味が反＝物語そのものであることは明らかなことだ」(21)。バルトはそんな「鈍い意味」すなわち「第三の意味」を、以下のようにまとめている。

要するに、第三の意味は、（すくなくともエイゼンシュテインの作品においては）お話をひっくり返すことなく、別のやり方で映画を構造化している。そうしたやり方その

ものから、ついには《映画的なもの　filmique》が現れてくるのはおそらく、第三の意味のレヴェル、第三の意味のレヴェルにおいてのみ、であるだろう。映画的なもの、それは映画のなかにあって描写することのできないもの、表象されることのできない表象なのである。(22)

第三の意味つまり鈍い意味は、物語をくつがえすことなく、かつ、別のやり方で映画を構造化する。つまり、「閉じられた自明性」とは逆に、「開かれているよくわからないもの」へとわたくしたちを誘う。この考え方はすでに「作者の死　La mort de l'auteur」(1968)に現れているものだ(23)。バルトはこのように「作者の死」を宣告した。

批評は今もなお、多くの場合、ボードレールの作品、それは人間ボードレールの挫折、ヴァン・ゴッホの作品は彼の狂気、チャイコフスキーの作品は彼の悪癖のことである、と言うことによって成り立っている。つまり、作品の説明が、作品を生み出した者の側につねに求められるのだ。あたかも、虚構から多かれ少なかれ透けてみえる寓意を通して、結局はつねに唯一同じ人間である作者の声が、《打明け話》をもらしているとでもいうかのように。(24)

そして作者の死によって贖われ、「読者」が誕生する(25)。作者という背景は、もはや関係ない。開かれたよくわからないものをこそ、わたくしたちは読み取らねばならない。le sens obvie の副音声としてずっと鳴り響いている le sens obtus。「別のやり方で構造化される」映画を捕まえに行こう。

3．現実を上書きする〈リアリティ〉、「対象 a」としての「彼女たち」

すでに言及したとおり、プロジェクト『ラブライブ！　サンシャイン！！』は観光学における参照点となっている。『Over the Rainbow』ももちろん、その側面をもっている。本映画作品の冒頭(26)は、楽曲「僕らの走ってきた道は…」からはじまる。この冒頭の映像に描かれているのは、Aqours に縁がある場所ばかり。現実の沼津の街並みと寸分たがわず、アニメの世界へと輸入されている。もし『Over the Rainbow』を沼津の映画館にて鑑賞したならば、そのあとすぐに沼津駅南側へ行くことで、わたくしたちはその作品世界への没入感を味わうことができる。プロジェクト『ラブライブ！　サンシャイン！！』や『Over the Rainbow』に限らず、観光はこうした没入感をもたらすことができる。

アーリ／ラースンは、『観光のまなざし〔増補改訂版〕　*The Tourist Gaze 3.0*』(2011)にて、わたくしたちは観光において「みたいもの」をみている、という事情を明らかにしている。『Over the Rainbow』の事例でいえば、彼女たちに縁があるもの、いわば彼女たちの「残り香」が「跡」となってあらわれる。

「どこかへ行く」際、わたくしたちは興味関心と好奇心とをもって環境をみる。こうした環境はわたくしたちが受け取るやり方で、わたくしたちに語りかける。あるいは

少なくとも、環境が語りかけるであろうことを、わたくしたちは期待するのだ。(27)

わたくしたちの欲望とリンクする観光のこうした側面は、ジャック・ラカンの精神分析理論を彷彿とさせる。フランスの精神分析家であるラカンは、思想的師であるジグムント・フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)が開拓した精神分析の領野を、実存主義、構造主義、現象学、言語学など、当時最先端の知を導入してヴァージョンアップした。難解で知られるラカンの著作および思想(28)、その影響力はしかし、今もなお人文社会科学全般に及んでいる。「人間の欲望、それは〈他者　Autre〉の欲望なのです」(29)。そうしたラカンの思想とともに考えてみるために、まずは「鏡像段階　stade du miroir」、そして「想像界・象徴界・現実界　imaginaire / symbolique / réel」というラカンの概念を確認しよう(30)。

鏡像段階。ラカンが公開したこの理論によると、生後間もない赤ちゃんは、自分の身体を「寸断された身体　corps morcelé」(31)としてしか捉えることができない。赤ちゃんがまわりにいる大人とともに鏡に映る自分をみるとき、大人がうれしそうに鏡に映るイメージを指示しつつ、「これがきみだよ」と語りかける。このときにはじめて、その子は鏡像を理想的なイメージととらえ、自分の身体として認識できるようになる。まわりの大人たちのことば、つまりは他者のことばの承認を得ることではじめて、その子は鏡像という理想的なイメージ、すなわち自我との同一化を試みることができるようになる。しかしながら、鏡像はあくまでもイメージの世界、ラカンのいう、想像的なもの／想像界／l'imaginaire である。この世界は「双数的／決闘的関係　relation duelle」(32)しかありえない、永遠に続くあれか／これかの戦いの世界である。「わたくしたちが象徴界とよぶものこそが、想像界を支配します」(33)。したがって、この二者択一の状況を終わらせるのは、法としての言語、象徴的なもの／象徴界／le symbolique とラカンがよぶものである。

『精神分析の四つの基本概念　*Le Séminaire Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*』(1973)においてラカンは、フロイトによる Fort-Da のエピソードを紹介している(34)。ある日フロイトは、孫が糸巻きを手元においては「ダー Da」と、糸巻きを投げては「オー」（こちらが Fort）と、遊んでいるのに気がついた。フロイトは、この糸巻き遊びを、母の現在／不在の再現と解釈する。このあれか／これかの戦いは、母を諦めることによって終焉を迎える。母を諦めること、自らの欲望に覆いをかぶせることで、そのかわりとしてのことばを手に入れる、すなわち、象徴界へと入っていく。

それゆえに欲望の原因は、つねに隠されたものとなる。自分の生殺与奪を決定できる絶対的他者、つまりはまわりの大人たちによる承認、そしてまわりの大人たちのことばである「大文字の他者　Grand Autre」による承認によってはじめて、その子は自らのイメージの認可を得る、つまりは想像界へと入門する。そして自らの欲望に覆いをかぶせることによって、その子はことばを手に入れる、つまりは象徴界へと参入する。かくて自我が成立し、ことばを得る。イメージとことばと、世界を把握する能力を手にした代償として、わたくしたちは通常、現実的なもの／現実界／le réel にはアクセスできなくなる。しかし現実界は、つねにわたくしたちのそばにある。ラカンによれば、わたくしたちの心は、想

像界・象徴界・現実界がお互いにからみあってできている。

ラカンのこの理論において、ひとには二重のフィルタが備え付けられている。想像界においては、自分のイメージ、すなわち自我は、鏡に映るイメージに由来するもの、したがって自我はあくまでも自分の「外」からくるものだということ。そして象徴界においては、ことばは「他者」であるということ。いづれも、自分の「外」から押し付けられるものだ。それゆえラカンはこう述べる、「人間の欲望、それは〈他者〉の欲望なのです」(35)。だからいつまでたっても、わたくしたちは自分が欲しいものが何なのかよくわからない。「なにがほしい？　Che vuoi ?」と問いかけられても(36)、なにがほしいのかわからないのだ。つねに隠されることとなった欲望の原因、それをラカンは「対象 a　objet a」と呼ぶ。

> まなざしはそれ自身の中にラカン的代数式でいう対象 a を含み持つことができます。〔中略〕対象 a としてのまなざしが、去勢の現象において現れる中心的欠損を象徴化することになるかぎりにおいて、〔中略〕まなざしは主体が見かけの向こうに何があるのかを知らないままにしておくことになります。〔後略〕(37)

欲望に覆いをかぶせ、その向こう側に何があるのかわからないようにする。隠されたものは、とらえられない。けれど、そこにあるように、ないしはそこにいるように、みせることはできる(38)。ラカンはこのことを、ゼウクシスとパラシオスとの絵画対決のエピソードを用いて説明する。ゼウクシスは、鳥がついばもうとしたほどの「葡萄」を描いてみせた。パラシオスは、なぜか覆いをとろうとしない。さあ、あなたの絵をみせてくれ、ゼウクシスがそう口にした刹那、勝者が確定する。パラシオスは、「覆いの絵」を描いたのであった。

> 一方、パラシオスによる逆の例が明らかにしていることは、人間を騙そうとするなら、示すべきものは覆いとしての絵画、つまりみたいと要求するものの先にある何かとしての絵画でなくてはならない、ということです。(39)

覆いをかけることによってこそ、欲望を喚起する。欲望の対象は「対象 a 」として、ベルゼビュート　Béelzébuth がごとく姿を変える。ここにいない彼女たちは、存在しない「非在　ουχ ον」なのではなく、今たまたまここにいない「不在　μη ον」なのだ(40)。アーリ／ラースンが述べる通り、わたくしたちは観光において「みたいもの」をみる。沼津の街並みは本作品『Over the Rainbow』によって、彼女たちの「残り香」を含みこむ。彼女たちがいた「跡」となる、そのための「覆いとしての絵画」。本作品『Over the Rainbow』はまず、「対象 a 」としての彼女たちを描き出す「覆いとしての映画」として、現実の沼津にあらたにかけられた、欲望を喚起する覆いとして、その機能を果たしている。

4．「欠如をめぐる物語」

改めてバルトの「第三の意味」に依拠し、本作品『Over the Rainbow』について考えていこう。第一のレヴェル、コミュニケーションのレヴェルからみれば本作品『Over the

Rainbow』は、シンプルに青春讃歌、迷いながらも一所懸命に進む少女たちへの頌歌である。しかし先述したとおり、バルトはこのレヴェルについてとくに関心を示さない[41]。

第二のレヴェルすなわち自然な意味においてはどうだろうか。この象徴的なレヴェルからみえてくるのは、「欠如」とその「埋め合わせ」の物語である。本作品においてたびたび強調されるのは、「欠如」である。まず『ラブライブ！　サンシャイン！！』の物語世界は、母校を廃校から救うことからはじまる。つまり、母校の「欠如」を阻止することが当初の目的として存在するわけだ。そして本作品『Over the Rainbow』においてはそれに加えて、これからいなくなる３年生たちという「欠如」が目前にせまる。家の喪失と家族の喪失とが描き出されている。

結局母校は廃校となり、３年生たちは卒業し自分たちの道を歩みだす。劇中のセリフにあるとおり、「一番かなえたい願いは、かなえられず」。彼女たちは、「欠如」を埋め合わせるかのように、懸命にもがく。この構図は、精神分析理論と共鳴する。ラカンによる「鏡像段階」や「想像界・象徴界・現実界」を説明する際に触れたとおり、想像界の「双数的／決闘的関係」[42]を抜けて象徴界へと入門する際の、いわば通過儀礼と共通している。つまりは本作品『Over the Rainbow』は、多くの物語作品と同様に、精神分析的ビルディングスロマンとしての側面を多分にはらんでいる。

本作品『Over the Rainbow』には、分析を受ける患者、つまりは分析主体[43]の機能を担う人物が存在する。すなわち、主人公だ。プロップによる『御伽噺の形態学　*Морфология сказки*』(1928)を参照しよう。

> 魔法物語の主人公、それは登場人物であって、お話の発端では、妨害者の行為に直接的な被害を受けた（か、なんらかの欠如を感じている）登場人物か、あるいは、他の人物の災難や欠如を清算することに同意した登場人物である。[44]

本作品において、プロップのいう「妨害者の行為に直接的な被害を受けた（か、なんらかの欠如を感じている）登場人物」の機能を果たす人物は、黒澤ルビィである。本作品において強調される「欠如」、これからいなくなる３年生たちという「欠如」、そして母校という「欠如」。黒澤ルビィは、こうした「欠如」をその身に受けることとなる。だからこそライバルグループ Saint Snow の鹿角理亞のもつ、完全に同じ「欠如」にまつわる悩みを即座に理解することができる。

そして彼女黒澤ルビィには、もうひとつ主人公たる理由がある。それは「これから行く先を知らされる人物」であることだ。つまり、「道が示される」ないしは「連れて行かれる」人物である。プロップがいうには、「主人公は、探している対象がみつかる場所へと運ばれる、届けられる、あるいは導かれる」。ここで提示されるのは、以下の六項目である。すなわち、「主人公は、空を飛ぶ」、「主人公は、乗り物で陸路か水路かを行く」、「主人公は、連れて行かれる」、「主人公に、道が示される」、「主人公は、そこにある移動手段を使う」、「主人公は、血の跡を辿っていく」[45]である。最後をのぞくすべての移動を彼女は行っている。イタリアへは飛行機での移動が示唆され、最初にたどりつくのはヴェネツィア、フィレン

ツェへの移動は電車を使っているため、陸路、水路のいづれをも使っている。また、3年生と再会するヴェネツィアの Palazzo Contarini del Bovolo においては「そこにある移動手段」である階段をぐるぐるとのぼることとなる。3年生と会うためにイタリアへと「連れて行かれる」彼女は、フィレンツェの大聖堂にて、居場所を知らせるために姉である黒澤ダイヤが示す赤い光によって「道が示される」。この光が姉からの連絡であると理解することができるのは、黒澤ルビィただひとりである。

その見解を補強するには、イタリアへ降り立ち、ヴェネツィアの街を歩いている際のシーンを思い返す必要がある。ここでは黒澤ルビィに視点が置かれ、カーニヴァルのマスクにおびえるシーンがある。このシーンと、最後の沼津駅南口でのライヴシーンとを比較すれば良い。自分の持ち物であるマスコットをかたどったバッグにすらびっくりし、何事に対しても怯えがちな彼女が最後には、立派に舞台挨拶を果たし、リーダーの高海千歌とともに描き出される。「欠如」を埋めることを通して、精神分析的におとなになる、という通過儀礼、それをその身に引き受けているのが、彼女黒澤ルビィである。

5．描かれていないものについて堂々と描く方法

いよいよ第三のレヴェル、第三の意味へと参入しよう。「鈍い意味は、シニフィエのないシニフィアンである」(46)。バルトは第三の意味をこう評する。そして第三の意味の働きは以下の通りだ。

> この第三の意味に固有なものはなるほど――少なくともエイゼンシュテインの作品では――変装　déguisement から表現を分かつ境界をかき乱すことであり、また簡潔な仕方でこの揺れを与えることにある。(47)

第三の意味は、なんらかのかたちで「変装している」、「シニフィエのないシニフィアン」である。本作品『Over the Rainbow』には明らかに、「描かれていないもの」がある。〈男性〉である。沼津の街の住人や、登場人物の父親などの幾人かは描かれているとはいえ、明らかにわざと描いていないとしか考えられないくらいには描写がない。しかしながら、描写がないわけではない。その一例として、Aqours のメンバー渡辺曜のイトコ、編入先の高校で生徒会長をつとめる、渡辺月のせりふに、「父兄」による反対を説明するくだりがある。したがって当然ながら、〈男性〉は存在するはずだ。しかしながら前述したとおり、本作品には〈男性〉が意図的に忌避される。事実、父兄についてのお話がなされたのち、保護者として映像が示すのはやはり、女性のみである。

第三の意味は、「変装している」「シニフィエのないシニフィアン」としてあらわれる、先にこう指摘しておいた。実際本作品『Over the Rainbow』には、あきらかに「変装している」登場人物が存在する。それもやはり、渡辺月そのひとである。つまり彼女は、忌避された〈男性〉の役割を担った存在である。そして彼女が介在することによって、もうひとつ明らかに忌避された現象を擬似的に表現することができる。〈恋愛〉だ。作中渡辺月がはじめて登場する際には、あたかも渡辺曜の彼氏であるかのように描かれる。渡辺月はと

いうと、長い髪をキャップに押し込み、黒いMA-1フライトジャケット、黄色いTシャツ、黒のスキニーパンツとブーツ、と、あたかも「男装している」かのようだ。おまけに彼女の一人称代名詞は「ぼく」である。イタリア語を解する彼女はイタリアへも同行し、ライヴを録画中継したりする。鈍い意味、第三の意味を担う彼女はいったい、何者なのだろうか。無邪気に物語の水準を追いかけるならば、渡辺月はただ、物語を回す登場人物にみえるだろう。しかし物語を回すためとはいえ、イタリア語を解するから、というだけの理由で初対面のメンバーとともにイタリアまでついてくるだろうか。ヴェネツィアで鳴り響く公衆電話に出るだろうか。再びプロップを参照してみよう。

> 魔法物語の主人公、それは登場人物であって、お話の発端では、妨害者の行為に直接的な被害を受けた（か、なんらかの欠如を感じている）登場人物か、あるいは、他の人物の災難や欠如を清算することに同意した登場人物である。(48)

プロップのいう「妨害者の行為に直接的な被害を受けた（か、なんらかの欠如を感じている）登場人物」の機能を担うのは黒澤ルビィであった。「他の人物の災難や欠如を清算することに同意した登場人物」の機能、こちらが渡辺月である。渡辺月は、「欠如の清算」に手を貸す人物として描写されている。

もうひとつ、彼女たちには共通点がある。それは「これから行く先を知らされる人物」であることだ。「主人公は、連れて行かれる」、そして「主人公に、道が示される」のであった。彼女たちは3年生たちによって三度、「主人公に、道が示される」。一度目は公衆電話への連絡によって。二度目には再会したときに託されるイタリア語のメモによって。そして最後には、赤い光によって。こうして「主人公は、連れて行かれる」わけだが、この道案内を理解することができるのは、渡辺月と黒澤ルビィとの両名しかいない。となると、これまでの物語に登場することなく、「お話」に直接関与しない、したがって本来いなくてもよかったはずの「よそ者　Fremde」である渡辺月は、その物語とは裏腹に、「いなくてはならないもの」となる。

「人から人へのより親密なつきあいにおいても、よそ者はありとあらゆる魅力と重要性とを発揮するだろう」(49)。哲学者であり社会学者であるゲオルグ・ジンメル(Georg Simmel, 1858-1918)は、『社会学　*Soziologie : Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*』(1908)所収の「よそ者についての補論　Exkurs über den Fremden」においてこう述べている。なるほど本作品『Over the Rainbow』においても「よそ者」たる渡辺月は、Aqoursのメンバーに自然と溶け込んでいる。それどころではない。「欠如」を補填しようとするAqoursのメンバーに対し、その「欠如の清算」に手を貸す(50)「追加分」(51)。いなくてもよかったはずなのに、つまりは「余分な」(52)のに、「いなくてはならないもの」。〈男性〉に「変装」し、作品中に〈恋愛〉をもたらすもの。そしてライヴに特等席で参加でき、直接に応援することができるもの。

バルトによれば、「鈍い意味を取り除くと、コミュニケーションと意味作用とが残り、循環し、通過する」(53)。したがって「鈍い意味」は本来なくてもよいはずだ。しかしながら、

「薄い層を幾度も折り込まれ重ねられた意味は、〔中略〕先行する意味をつねに存続させ、異論となるモノゴトをすてることなく、対立することを言う」(54)。ならば別のやり方で映画を構造化する「第三の意味」は、第一のレヴェル、第二のレヴェルを決して阻害することなく、主人公の機能を担うことすらありうるだろう。かくてバルトのいう「鈍い意味」は、「追加分」である(55)彼女、渡辺月に集約される。

彼女の欲望は、作品中以上のように成就される。しかしわたくしたちはここで、ラカンのことばを思い起こさねばならないだろう。「人間の欲望、それは〈他者〉の欲望なのです」(56)。ここでの〈他者〉が誰を指すかはもはや明白だろう。彼女が担う機能はしたがって、観者の代理表象である。「映画的なもの、それは映画のなかにあって描写することのできないもの、表象されることのできない表象なのである」(57)。表象されることのできない表象は、こうして堂々と、意図せずに、描き出されることとなる。

おわりに

本論文は、観光社会学において注目を集めるプロジェクト『ラブライブ！　サンシャイン！！』の映画作品『Over the Rainbow』を、主としてバルトの「第三の意味」とラカンの精神分析理論とを用いて、その「鈍い意味」を読み取り、この検討を通して、観光体験においてわたくしたちが「みたいものをみる」、そのメカニスムを明らかにしようとするものであった。本映画作品の「鈍い意味」、本来いなくてもよかったはずのものの存在が、渡辺月という登場人物を選択し、代理表象として受肉する。そしてこのことが、観光体験をさらに重層化する。

冒頭に触れたとおり、本プロジェクト『ラブライブ！　サンシャイン！！』は、沼津という一地方都市を〈聖地〉と仕立て上げ、現実をアップデートした。それに加えて本映画作品『Over the Rainbow』では、観者の代理表象たる渡辺月が登場人物たちと行動をともにする。フィクションでしかないはずの物語世界はこうして、反＝物語たる「鈍い意味」をも動員して観光がもたらす没入感をすぐれて喚起する。そしてそのような舞台装置として、本映画作品が機能している。

本作品は、わたくしたち観光客を、実際の沼津および近郊の自治体あるいはヴェネツィア、フィレンツェ、ローマといったイタリアの都市へとフィクションの審級からいざなうものである。わたくしたちの代理表象である渡辺月が、フィクションのイタリアの都市、そして沼津を Aqours たちとともに駆け巡る。本作品はしたがって、リアルとフィクションとの世界の境界をあいまいにしてしまう、そのような作品であると位置づけることができる。そしてだからこそ、本作品を縁として「観光のまなざし」が訓育され、沼津に馥郁たる「残り香」をもたらすこととなる。経験すべき To Do リストは、このようにつねにアップデートされ、同時に現実もまたアップデートされる。アーリ／ラースンによる、以下の観光のミニマルな定義 6 は、すでにこうした現状を見抜いている。

> まなざしを向けられる場所が選ばれるのは、習慣的に出会うものとは異なる尺度あるいは異なった意味をもたらす、とりわけ白昼夢や空想を通じた、強烈な快楽への期待

があるからだ。このような強烈な快楽への期待は、映画、テレヴィ、文学、雑誌、ＣＤ、ＤＶＤ、ヴィデオなど、まなざしを構築し強化するさまざまな非観光的技術によって、構築されそして維持される。(58)

「白昼夢や空想を通じた強烈な快楽」。いまや馥郁たる「残り香」をもつ沼津は、すでにそうした快楽を与えてくれる土地へとアップデートされている。

本論文では、プロジェクト『ラブライブ！　サンシャイン！！』とその舞台である沼津市とを対象とする観光における特殊事例に、没入感を通じた観光体験という普遍的なものをみてとった。他の作品や、あるいは史実、遺跡などは、また別のやり方で各々の欲望を喚起し、それぞれ特殊な「覆い」となるだろう。そしてこのとき、本論文で指摘した「没入感を通じた観光体験」という普遍的なものが見いだせる。つまり、わたくしたちは、実際に〈訪れる〉という身体的・感性的な経験に、〈情報〉や〈文脈〉といった知性的なものを重ねてこの経験をアップデートし、それぞれ固有の観光体験を作り上げる。こうした営為についてはどのような観光においてもなされている。そしてこのとき観光は、美的体験と類比的な関係を取り結ぶこととなる(59)。

註

(1) John Urry and Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0,* London, Sage Publications, 2011, p. 4、ジョン・アーリ／ヨーナス・ラースン『観光のまなざし〔増補改訂版〕』加太宏邦訳、法政大学出版局、2014 年、7 頁。英語、フランス語、ロシア語、ドイツ語の翻訳はすべて論者によるが、既存の翻訳がある場合には、参照させていただいた。記して御礼を申し上げたい。以降、外語文献については、原著のページ数を p. xx あるいは S. xx と表記する。日本語訳を参照した場合には、p. xx、xx 頁あるいは S. xx、xx 頁と併記する。ロシア語文献については英訳と日本語訳とを参照したため、ст. xx、p. xx、xx 頁と併記する。本論文執筆にあたるロシア語の翻訳について、鈴鹿工業高等専門学校教養教育科　笹岡伸矢講師にご教示をいただいた。温かい助言そして変わらぬ友情に、記して御礼を申し上げたい。

(2) 以上の観光体験に関する記述については、拙論「「よそ者」より愛をこめて　『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』にみる《知っていると想定された主体》と「歓待」」『沼津工業高等専門学校研究報告』第 54 号、61-70 頁、2020 年、61 頁を参照。

(3) 以上の「美的体験」と観光体験との類比的な関係については、拙論「非在から不在へ、「観光のまなざし」と「ラカン的まなざし」との同一化　『ラブライブ！　サンシャイン！！』の事例から」『文明と哲学』第 11 号、188-202 頁、2019 年、188 頁を参照。本論文は、この拙論の延長上にある。

(4) 没入感については、楠見孝・米田英嗣「“聖地巡礼”行動と作品への没入感　アニメ、ドラマ、

映画、小説の比較調査」『コンテンツツーリズム学会論文集』第 5 巻、2-11 頁、2018 年を参照。

(5) 本論文で対象とするプロジェクト『ラブライブ！　サンシャイン！！』が終了した際、沼津はどのようになるか。本稿では論じる余裕はないけれど、こうしたコンテンツがもつたとえば〈持続可能性〉の問題は不可避である。

(6) 『ラブライブ！　サンシャイン！！』は、2015 年 2 月 26 日発売の雑誌『電撃 G's magazine』で企画が開始され、2016 年 7 月より TV アニメ 1 期（全 13 話）が、2017 年 10 月より TV アニメ 2 期（全 13 話）が放送された。本論文にて対象とする映画作品は、2019 年 1 月より公開された劇場版である。こうした記述や沼津の事例については、拙論「非在から不在へ」においても紹介している。

(7) 本プロジェクトを対象とした研究には、社会学や地理学の分野では、松山周一「「聖地巡礼」を誘発する場所の表象とその特性　『ラブライブ！　サンシャイン！！』を事例に」『日本地理学会発表要旨集』2018a 巻、38 頁、2018 年、毛利康秀「「ラブライブ！サンシャイン!!」にちなんだ取り組みにおけるファンおよび地元関係者の意識に関する比較研究」『コンテンツツーリズム学会論文集』第 6 巻、2-14 頁、2019 年、毛利康秀「コンテンツツーリズムに基づく観光振興策の受容に関する調査研究　地元の高校生へのアンケート調査を事例として」『人間教育と福祉』第 8 号、141-155 頁、2019 年、毛利康秀「沼津におけるコンテンツツーリズム推進に関する地元商店主の意識について」『静岡英和学院大学・静岡英和学院大学短期大学部紀要』第 17 号、7-18 頁、2019 年、横田祐季・横山ゆりか「聖地巡礼を通じたアニメファンの地域愛着と聖地移住のプロセス　『ラブライブ！サンシャイン!!』聖地静岡県沼津市の場合」『日本地理学会発表要旨集』2020s 巻、247 頁、2020 年などがある。2018 年に出版された観光社会学のテキストにおいても、本プロジェクトについての言及がある。須藤廣・遠藤英樹『観光社会学 2.0　拡がりゆくツーリズム研究』、福村出版、2018 年、18 頁。哲学や美学藝術学の立場からは、拙論「非在から不在へ」がある。

(8)「観光のまなざし」は、ミシェル・フーコー(Michel Foucault, 1926-84)の『臨床医学の誕生 *Naissance de la clinique*』(1963)における「医学のまなざし　le regard médical」と、アーヴィング・ゴッフマン(Erving Goffman, 1922-82)の「ドラマツルギー」理論とをもとに、観光におけるモノゴトの経験の仕方として提示された概念である。詳しくは John Urry and Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0* および拙論「非在から不在へ」を参照。

(9) 上倉庸敬「映像によるドラマ　劇映画について」『ＦＢ』2、12-17 頁、1994 年、14 頁。わたくしの映画研究の基盤は、同論文、および、上倉庸敬「バラ、そしてジャスミン　フェデリコ・フェリーニ『道』の象徴作用」宇佐美斉編著『象徴主義の光と影』、ミネルヴァ書房、1997 年にある。上倉庸敬「バラ、そしてジャスミン」、69 頁、註 11 に示される集中講義録は以下に結実している。中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間　中島貞夫映画ゼミナール』、醍醐書房、1999 年、中島貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間ＰＡＲＴ２　中島貞夫シナリオゼミナール』、萌書房、2002 年。わたくしの映画研究の手法は、上倉先生による講義、指導に多くの示唆を得ている。ささやかながら、記して御礼を申し上げたい。

(10) 上倉庸敬「映像によるドラマ」、16 頁。

(11) 映像がもつ「記録」「伝達」「表現」のみっつの機能、そして「やらせ」については、中島

貞夫著、吉田馨構成『映画の四日間』、7-11 頁を参照。

(12) 岡本健『ｎ次創作観光　アニメ聖地巡礼／コンテンツツーリズム／観光社会学の可能性』、ＮＰＯ法人北海道冒険芸術出版、2013 年、50 頁。

(13) 原一樹「D.マキァーネル著『観光倫理』に関する批判的分析　ツーリストサイトと観光者の考察からドゥルーズ＝ガタリ哲学へ」『研究論叢』第 90 号、1-20 頁、2018 年、7 頁。引用文中の「ＳＣ・ＳＭ」はそれぞれ、「ショッピングセンター」と「ショッピングモール」とを指している。

(14) Roland Barthes, « Le troisième sens.　Note de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein » dans *Œuvres complètes Tome III,* Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 485、ロラン・バルト「第三の意味　エイゼンシュテインの映画からとった何枚かのフォトグラムについての研究ノート」『ロラン・バルト映画論集』諸田和治訳、ちくま学芸文庫、1998 年、11-12 頁。括弧、強調は原著。

(15) *Ibid.,* p. 485、12 頁。

(16) *Ibid.,* p. 488、16 頁。

(17) *Ibid.,* p. 488、16 頁。強調、括弧は原著。

(18) *Ibid.,* p. 488、16 頁。

(19) *Ibid.,* p. 488、17 頁。括弧は原著。

(20) *Ibid.,* p. 488、17 頁。

(21) *Ibid.,* p. 501、38 頁。

(22) *Ibid.,* p. 503、40-41 頁。括弧、強調は原著。

(23)『Ｓ／Ｚ　*S/Z*』(1970)もまた、テクストの可能性を開いていくものである。Roland Barthes, *S/Z* dans *Œuvres complètes Tome III,* Paris, Éditions du Seuil, 2002、ロラン・バルト『Ｓ／Ｚ　バルザック『サラジーヌ』の構造分析』沢崎浩平訳、みすず書房、1973 年。この考え方はバルト晩年の『明るい部屋　*La chambre claire*』(1980)においても保持される。『明るい部屋』における「ストゥディウム　studium」と「プンクトゥム　punctum」とはそれぞれ、「第三の意味」における「自然な意味」と「鈍い意味」とに共鳴している。Roland Barthes, *La chambre claire* dans *Œuvres complètes Tome V,* Paris, Éditions du Seuil, 2002、ロラン・バルト『明るい部屋　写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985 年。俳句への関心もまた、明晰であるがしかし閉じられているものに対する反逆ととらえることができるだろう。Roland Barthes, « Le troisième sens », p. 501、37 頁を参照。

(24) Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Œuvres complètes Tome III,* Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 41、ロラン・バルト「作者の死」『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979 年、81 頁。強調、括弧は原著。

(25) *Ibid.,* p. 45、89 頁。

(26)「冒頭映像 7 分公開！「ラブライブ！サンシャイン!!The School Idol Movie Over the Rainbow」」 https://www.youtube.com/watch?v=gbFobF58W7g、2021 年 1 月 1 日アクセス。

(27) John Urry and Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0,* p. 1、2 頁。括弧は原著。「観光のまなざし」と精神分析との関係については、拙論「学生は《知っていると想定された主体》の夢を

見るか？　『学び合い』、観光理論、そして／あるいはラカンの教育論」『沼津工業高等専門学校研究報告』第 54 号、49-59 頁、2020 年、50 頁にて指摘している。

(28) ラカンの著作の難渋さ、そしてそのスタイルを選択したであろう理由については、拙論「学生は《知っていると想定された主体》の夢を見るか？」、51 頁を参照。

(29) Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964, Texte établi par Jacques-Alain Miller,* Paris, Éditions du Seuil, 1973, « Point Essai » 217, 2014, p. 261、ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』小出浩之、新宮一成、鈴木國文、小川豊昭共訳、岩波書店、2000 年、318 頁。

(30) ここで紹介するラカンの議論については、拙論「非在から不在へ」、拙論「「よそ者」より愛をこめて」、および拙論「転移をうみだすアクセサリ　ジンメル、ラカン、バルト、メゾン・マルタン・マルジェラのアクセサリをめぐって」『Vanitas』007 号、2021 年刊行予定においても言及している。

(31) Jacques Lacan, *Écrits,* Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 97、ジャック・ラカン『エクリⅠ』宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次共訳、弘文堂、1972 年、129 頁。

(32) *Ibid.,* p. 30、『エクリⅠ』、33 頁。

(33) *Ibid.,* p. 810、ジャック・ラカン『エクリⅢ』佐々木孝次、海老原英彦、芦原眷共訳、弘文堂、1981 年、319 頁。

(34) Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI,* p. 72、82 頁。

(35) *Ibid.,* p. 261、318 頁。

(36)「なにがほしい？　Che vuoi ?」は、ジャック・カゾット(Jacques Cazotte, 1719-92)による『恋する悪魔　*Le diable amoureux*』(1772)に登場するベルゼビュートのせりふ。Jacques Cazotte, *Le diable amoureux, Nouvelle espagnole,* Paris, A Naples, 1772、ジャック・カゾット『悪魔の恋』渡辺一夫、平岡昇訳、国書刊行会、1990 年。ラカンがこのことばを引いている箇所としてはたとえば、Jacques Lacan, *Écrits,* p. 815、『エクリⅢ』、325 頁。

(37) Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI,* p. 89、101 頁。

(38) このラカンの議論を観光体験に重ね合わせた研究が、拙論「非在から不在へ」である。同様にファッションとくにアクセサリやモードに適用した研究が、拙論「転移をうみだすアクセサリ」である。

(39) Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI,* p. 127、147 頁。

(40) 拙論「非在から不在へ」、196-197 頁および注 42 を参照。

(41) Roland Barthes, « Le troisième sens », p. 488、16 頁。

(42) Jacques Lacan, *Écrits,* p. 30、『エクリⅠ』、33 頁。

(43) ラカンは、「分析を受けるもの　psychanalysé」のことを「分析主体　psychanalysant」とよぶ。Jacques Lacan, *Autres Écrits,* Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 247.

(44) Владимир Яковлевич Пропп, *Морфология сказки,* изд. 2е, Москва, Наука, 1969, стр. 48、Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale,* First Edition Translated by Laurence Scott with an Introduction by Svatava Pirkova-Jakobson, Second Edition Revised and Edited with a Preface by Louis A. Wagner / New Introduction by Alan Dundes, Austin, University of Texas

Press, 1968, p. 50、ウラジーミル・プロップ『昔話の形態学』北岡誠司、福田美智代訳、水声社、1987 年、78 頁。括弧は原著。

(45) Там же, стр. 48-49、pp. 50-51、78-79 頁。強調は省略。「そこにある移動手段」と訳出した неподвижными средствами сообщения は、直訳すると「動かない（неподвижный）移動手段」である。こちらも笹岡伸矢講師によるご教示の賜物である。記して御礼を申し上げたい。

(46) Roland Barthes, « Le troisième sens », p. 500、34 頁。

(47) *Ibid.,* p. 492、24 頁。

(48) Владимир Яковлевич Пропп, *Морфология сказки,* стр. 48、p. 50、78 頁。括弧は原著。

(49) Georg Simmel, „ Exkurs über den Fremden". In: *Gesamtausgabe (Bd. 11).* 24 Bänden, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, S. 766、ゲオルグ・ジンメル「よそ者についての補論」『ジンメル・コレクション』北川東子編訳、鈴木直訳、ちくま学芸文庫、1999 年、251 頁、ゲオルグ・ジンメル『社会学（下）《新装復刊》　社会化の諸形式についての研究』居安正訳、理想社、2016 年、287 頁。「よそ者」について映画作品から検討した論文に、拙論「「よそ者」より愛をこめて」がある。

(50) Владимир Яковлевич Пропп, *Морфология сказки,* стр. 48、p. 50、78 頁。

(51) Roland Barthes, « Le troisième sens », p. 488、17 頁。

(52) *Ibid.,* p. 488、17 頁。

(53) *Ibid.,* p. 498、32 頁。

(54) *Ibid.,* p. 493、26 頁。

(55) *Ibid.,* p. 488、17 頁。

(56) Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XI,* p. 261、318 頁。

(57) Roland Barthes, « Le troisième sens », p. 503、41 頁。

(58) John Urry and Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0,* p. 4、7 頁。

(59) 拙論「非在から不在へ」、197-198 頁を参照。