

ラカンと読む「第三の意味」、あるいはテクストのレネゲイド

小田 昇平*

Reading "The Third Meaning" with Jacques Lacan, or the Renegado of "Text"

ODA Shohei*

Abstract : In this article, I reconsider "The Third Meaning" (1970) written by Roland Barthes (1915-80). "The Third Meaning" is usually known as theory or philosophy of film, however this article studies about « photogramme », about still images taken from film, as its title tells. In spite of its subject, we can still read "The Third Meaning" as theory or philosophy of film. Barthes found three levels of "Meaning" in « photogramme » from films especially directed by S. M. Eisenstein (1898-1948). By juxtaposing the three levels of "Meaning" with « imaginaire / symbolique / réel » from the psychoanalytic theory by Jacques Lacan (1901-81), I propose one hypothesis: Barthes intended to touch « réel » of film, that is, to carry out a psychoanalysis on cinema. Here I demonstrate that this practice means to escape from the Western tradition, as Barthes attempted to run away into what he found in "haiku" and/or in Japanese culture showed in *Empire of Signs* (1970), and to carry out new textual practice, as he did in *S/Z* (1970). From these above, here I propose that Barthes becomes the Renegado of "Text" against the Western « lecture » tradition.

Key Words : Roland Barthes, « Le Troisième sens », Jacques Lacan, Psychoanalysis, Renegado

1. はじめに

20世紀フランスを代表する知性のひとり、ロラン・バルト(Roland Barthes, 1915-80)。文学や演劇に関する評論からそのキャリアをスタートし、理論的には哲学、文学、言語学、社会学、精神分析など、当時最新の知をすみやかに自家菜籠中のものとし、さまざまな対象を批評した。バルトによる批評の対象は、文学、ファッション、日本、写真など、こちらもその理論装置と同様に多様なものである。多種多様なバルトによる成果の一部を示すと、たとえば文学なら『エクリチュールの零度 *Le Degré zéro de l'écriture*』(1953)や『S/Z *S/Z*』(1970)、ファッションなら『モードの体系 *Système de la mode*』(1967)、日本については『記号の帝国 *L'Empire des signes*』(1970)、写真については『明るい部屋 *La Chambre claire*』(1980)をあげることができる[1]。そんなバルトのこと、当然ながら映画もまた、彼の主題となるだろう。

バルトによる論文「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. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein*」(1970)[2]、この論文

は主として、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)監督作品をもとに思索をめぐらせるものである。したがって素直に受け取るならば、この論文はバルトによる映画論、と受け取ることができよう[3]。さきに「素直に受け取るならば」との条件をつけておいた通り、本論文は「第三の意味」の不可解さについて検討するものである。したがって本論文は、バルトによる論文「第三の意味」についてあらためて考察し、その不可解さの所以を追って明らかにする。より具体的には、バルトの「第三の意味」はほんとうに「第三の意味」なのかを問うものである。

かくて本論文は、「第三の意味」論文を改めて読み直し、バルトによる「逃走」の一例として位置付けるものとなる。バルトは「作者の死 *La Mort de l'auteur*」(1968)において作者に死を宣告、その作者の死を代償として読者を誕生させた[4]のであった。バルトが宣告した作者の死による読者の地位向上は、俳句など西洋的でないものの発見と深層では関わりをもつ。それまでの西洋の権威、体制等からバルトが自由になろうとしていることが、本論文による「第三の意味」論文の解釈を通して改めて示されるだろう。

* 教養科 Division of Liberal Arts

2. 「第三の意味」は映画論なのか

最初に問われるべきは、そもそもこの「第三の意味」は何について論じたものなのか、端的にいつてしまえば、この論文は「映画論」なのか、という問いである。その前にまず、バルト「第三の意味」の概略をつかんでおこう[5]。

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みつつ、意味のレヴェルをみいだした。1) 情報伝達のレヴェル *un niveau informatif*、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 *signifiante* のレヴェル。以上のみつつがそれである。さっそくバルトによるそれぞれのレヴェルをみてみよう。

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」[6]。バルトはこのレヴェルの分析方法として、メッセージの記号学ということばをあてている[7]ものの、このレヴェルについてはとくに興味を示さない[8]。したがって論文「第三の意味」の焦点は、以下の2)と3)とのレヴェルの検討にあてられる。

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」[9]。このレヴェルをバルトは、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*」と呼ぶことを提案する[10]。この「自然な意味」のレヴェルは、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。

そして件の3) 第三の意味、意味形成性のレヴェルである。「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」[11]。こちらをバルトは、2)のレヴェルと対比するように「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」[12]。そんな「鈍い意味」すなわち「第三の意味」を、バルトは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つ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。[13]

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ものとされる。これは、しばしばバルトがそこからの逃走をはかる西洋伝統の「閉じられた自明性」とは別次元にあるモノゴトである。バルトの理解においてはたとえば俳句があげられる、「開かれているよくわからないもの」、第三の意味つまり鈍い意味は、わたくしたちをこちらへと導き入れる。

「第三の意味」においてバルトは、たしかにエイゼンシュテイン監督作品である『イワン雷帝 *Иван Грозный*』(1944/1946)や『戦艦ポチョムキン *Броненосец «Потёмкин»*』(1925)、フェデリコ・フェリーニ(Federico Fellini, 1920-1993)が監督した『サテリコン *Fellini Satyricon*』(1969)などを例として取りあげている[14]。

しかしながらここで検討される「第三の意味」は、そもそも「フォトグラム *photogramme*」の検討を通してみいだされるものであった。論文「第三の意味」の正確なタイトルに、「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」とあるように、この論文で検討に付されるのは映画からとったフォトグラムである。では、フォトグラムとはいったいなんだろうか。論文「第三の意味」冒頭、『イワン雷帝』からとった一枚の写真 *une image d'Ivan le Terrible* がここにある(Ⅰ)[15]と述べた折、(Ⅰ)につけられた註釈1でバルトは、フォトグラムについてこのように述べている。「ここで問われるエイゼンシュテインの映画のフォトグラムはすべて、『カイエ・デュ・シネマ』誌217号(1969年11月)と218号(1970年3月)からとったものである」[16]。以上より、バルトによるフォトグラムは、『カイエ・デュ・シネマ』に掲載された映画の「静止画」、あるいは日常的な言い回しにおける映画の「写真」の意味で用いられている[17]。晩年のバルトは『明るい部屋』においてたしかに、「わたくしは映画に反して写真 *Photo* のほうが好きだと宣言した」[18]のだが、映画をあえてフォトグラムとして読んでいく、というのはどういう戦略だろうか。

おそらくバルトは、「映画」を「動きのない静止画」としてとらえてはじめてわかる「なにか」をみいだそうとする、新しいテキストの実践を行っているのだろう。

その所以をわたくしたちは、『S/Z』にみいだすことができる。『S/Z』にてバルトは、ラテン語の「織る」を意味する *texere* に由来することば、テキスト *texte* について説明する。「テキスト、織物 *tissue*、編み糸 *tresse* は同じものだ」[19]と指摘したバルトは、以下のように述べている。

ひとは編み糸の象徴的意味を知っている。フロイトは、編み物の起源を考察し、そこに、自分自身に欠けているペニスをつくりだすために、自身の陰毛を編む女性の仕事をみた。テキストとは要するにフェティッシュである。そしてテキストを、みだりに単一声部の読み方によって、意味の単一性へと還元すること、それはすなわち編み糸を切ってしまうことであり、それは去勢の身振りを素描することである。[20]

テキストを意味の単一性へと還元することは、実り豊かなはずのテキストを一面から眺めることへとつながってしまう。それゆえに『S/Z』においてバルトは、オノレ・ド・バルザック(Honoré de Balzac, 1799-1850)の『サラジヌ *Sarrasine*』(1830)を執拗に読解、その結果、『サラジヌ』は561のレクシ *lexie* に切り分けられる[21]。そのうえでバルトは、『サラジヌ』に可能な読みの戦略を開示していくのであった。『S/Z』においては、レクシという単位によって、『サラジヌ』の「読み *lecture*」の可能性が追求される。「第三の意味」においても同様に、映画をフォトグラムとして読むという、新しいテキストの実践が行われることとなる。この新しいテキストの実践は、先に言及した西洋伝統の「閉じられた自明性」からのバルトによる逃走と同じ軌道を描くだろう。すなわち、「文学」作品はこう読むもの、「映画」作品とはこういうもの、という、反逆の可能性さえもが抑圧されている「自明性」にたいする逃走である。

ここでただちに問いがたてられよう。はたしてそのようなテキストの実践は、元のテキスト解釈として正当なものであろうか。同時代フランスの精神分析家であるジャック＝マリー＝エミール・ラカン(Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-81)は、解釈について、「その効果が理解されるような解釈は、精神分析的な解釈ではない」[22]と述べている。はたしてそれが精神分析的であるかどうかはともかく、少なくとも精神分析理論を自家薬籠中のものにして

バルトにとって、ラカンが示すこの方向には共感するものがあることだろう。反逆の可能性さえもが抑圧されている「自明性」にたいする逃走、それをはかるためにバルトは、考察の対象である映画を研究するにあたって、映画の語源である古典ギリシャ語 *κίνημα*、つまり「動き」をもたない映画をあえて選択したということになる。動きのない映画、あるいは経過する時間を要求しない映画、そのようなものは可能なのだろうか。バルトはあえて、その地へと足を踏み入れる。

以上にもかかわらず、あるいは以上をふまえてそれでもなお、この「第三の意味」論文は「映画論」としてとらえることができるだろう。それというのもこの論文は「映画の精神分析」にほかならず、映画の「現実界」を垣間見せるものであるからだ。この観点について考える前に、「第三の意味 *Le Troisième sens*」というそのタイトルについて、今一度思索をめぐらせよう。

3. *sens* が担うもの

「第三の意味」冒頭近く、バルトはこのように注釈をおいている。

五感の古典的なパラディグム *paradigme* においては、第三のものは聴覚である(聴覚は中世においては第一に重要なものであった)。これは幸福な一致である。それというのも重要なのは「きくこと」だからだ。まず、ここでもちいられるエイゼンシュテインによる指摘は、映画のなかにある聴覚的なものの到来についての考察に由来するからであり、そして、(フォネー *phoné* だけへの参照なしに) きくことは「テキスト的なもの *«textuel»*」にこれ以上なくふさわしいメタファーを(オーケストレーション(エイゼンシュテインの用語)、対位法、立体音)、潜在的にもっているからである」[23]

以上のとおり、バルトはふたつの *troisième sens* を重複させる[24]。つまりバルトはこの注釈にて、「第三の意味」と「第三の感覚」との幸福な一致を言祝ぐ。しかしながらこの論文「第三の意味」においては、聴覚についてはメタファー以上の意味をもたないはずだ。

それというのも、ここでの対象はフォトグラム、映画からとった静止画、時間や動きをもたないはずの静止画、である。したがってかならず時間の経過を要請する「音」は存在し得ない。となればバルトは、そこに「音」がないケースであったとしても、「第三の感覚」つまり「聴覚」としての *troisième sens* の存在を含意している。注釈に記載

されている通り、きくことは「潜在的に」メタファーをもっている。動きのないフォトグラムに「映画的なもの」をみる[25]という提案をなすバルトはさらに、音のないところに声をきくようにわたくしたちを促す。

なにもないかのように思えるところに、つまりは本来アプローチできないところに、なにかの存在を確認する。これは精神分析のなした貢献のひとつである。精神分析においては、いかにして、そうしたモノゴトをみいだしていくのだろうか。ラカンの精神分析理論を参照してみよう。

4. 映画の精神分析としての「第三の意味」

バルトは「第三の意味」を提示した時、映画からとったフォトグラムのうちにみつつのレヴェルをみいだしたのであった。それぞれ、1) un niveau de la communication、2) un niveau de la signification、3) un niveau de la signifiance である。これをラカンの「想像界・象徴界・現実界 *imaginaire / symbolique / réel*」と合わせて考えてみたい。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」のみつつがからまりあってできている。図式的に示すと、想像界がイメージの世界を、象徴界がことばの世界を、そして現実界は、わたくしたちが通常直接接触することができない現実の世界を、それぞれが司っており、いずれが欠けても通常、支障をきたす[26]。

ラカンによる心のあり方について、説明を加えておこう。ラカンは「鏡像段階 *stade du miroir*」という理論を公にしている。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*」[27]としてしか捉えることができない。赤ちゃんはあるとき、まわりにいる大人とともに鏡に映る自分をみる。大人がうれしそうに鏡に映るイメージを「これがきみだよ」と語りかけることによってはじめて、その子は自らの鏡像を理想的なイメージにとらえ、自分の身体として認識できるようになる。まわりの大人たちによる認可、つまりは他者のことばの承認によってはじめて、その子は鏡像を理想的なイメージにとらえ、そのイメージと自我との同一化を試みる。こうしてイメージの世界、想像的なもの／想像界／*l'imaginaire* へとその子は参入する。

しかしながらこのイメージの世界においては、あれか／これかの戦いは終結しない。この二者択一の状況を終わらせるのは、法としての言語、すなわち象徴的なもの／象徴界／*le symbolique* である。このあれか／これかの戦いは、自らの欲望に覆いをかぶせることで終焉をむかえる。欲望に覆いをかけることで、欲望の対象、その代補物としてことばを手に入れる、すなわち、象徴界へと入っていく。こうしてわたくしたちはイメージとことばと、世界を把握す

る能力を得るのだが、その代償として現実的なもの／現実界／*le réel* へのアクセス権を喪失する。しかしながらそれでも、現実界はわたくしたちのそばにあり、わたくしたちの心の位相は、想像界・象徴界・現実界がからみあってできており、このみつつはいづれが機能不順を起こしても問題が発生する。

このラカンの心の捉え方を、バルトの「第三の意味」と重ね合わせてみよう。するとどうなるか。「想像界」は第一のレヴェルすなわち表面的なレヴェルに対応し、「象徴界」は第二のレヴェル、文字通り「象徴的なレヴェル」と重なるだろう。第三のレヴェルすなわち「第三の意味」は、映画をフォトグラム、つまり静止画としてみてはじめて垣間みえるものであった。これは映画の根本的な否定であり、通常の映画鑑賞とは異なるものである。さらにバルト自身による注釈にあるとおり、わたくしたちは音のないところから声をきかねばならないのであった。してみると「第三の意味」は、精神分析を受けることではじめて垣間みえる「現実界」と同様のものとなるだろう。つまり、精神分析の長い過程に相応するものが、フォトグラムを通しての映画研究、となるだろう。わたくしたちには通常アクセスできない「現実界」を垣間みせる精神分析同様、フォトグラムは普通みることのできない「映画的なもの」をわたくしたちにみせる可能性をもつ。バルトはフォトグラムについて、このように語っていた。

最後に、フォトグラムは、映画的時間という束縛を取りのぞく。[中略] 書かれたテキストについていうと、書かれたテキストがきわめて慣習的なものであり、論理的・時間的秩序において徹底的に拘束されていることを別とすれば、読みの時間は自由である。映画についてはそうではない。それというのも、映像はその知覚的形象を損なうことなく、より早くもより遅くも進むことができないからである。瞬時にかつ垂直に読みをうちたてるフォトグラムは、論理的時間（これは操作的時間にすぎない）をあざわらう。フォトグラムは、「筆舌につくしがたい」意味である、固有の映画的なものから、「撮影」という技術的束縛を分離させることを教えてくれる。[28]

ラカンの精神分析における「現実界」は、直接接触すると通常支障をきたすものだが、じつはつねにわたくしたちの傍にある。そんな「現実界」に直接接触せずに済むように、通常わたくしたちは「想像界」や「象徴界」によって、つまりはイメージやことばによって、フィルタがかけられている。バルトはここで、映画の「現実界」に触れるための精

神分析を行っている。つまり、フィルタを取り去ってしまおうとしている。

バルトは「第三の意味」について、「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」[29]ものだと語っている。「薄い層を幾度も折り込まれ重ねられた意味」と訳出したのは「un feuilleté de sens」であり、この feuilleté には、「パイ」を用いた料理のニュアンスがある。つまり、1) communication、2) signification のレヴェルを阻害せず、いくつもの層のひとつとして共存しうる、そのようなニュアンスが感じられる。ちょうどパイ料理における薄い層のように、第一の意味や第二の意味と第三の意味とは、共存するし共存できる、というわけだ。さらに「第三の意味」は、「《詩的に》つかまえられるもの une saisie « poétique »」[30]を問うことを課してくる。したがってわたくしたち「読者」ならぬ「鑑者」にたいして「読み」を課すものである。

すると「第三の意味」は、「第三の方向」でもあるのではないか。「意味」、「感覚」、「方向」。いずれも sens のシニフィエである。この sens のシニフィエはまた、映画のなかのみつつのレヴェル、ラカンによる心の位相「想像界・象徴界・現実界」のように、「薄い層を幾度も折り込まれ重ねられ」[31]ている。なぜバルトはこのような冒険をあえてするのだろうか。映画に限らず芸術作品は、まづもってひとつの自律した作品としてとらえられる以上、独立した事象として鑑賞そして検討に付されることとなる。しかしながらそのとあるひとつの芸術作品もまた、その作品のみにて鑑賞ならびに検討することははたしてできるのだろうか。こうした問いに直面するとき、わたくしたちの映画作品もまた、別の解を要求するだろう。そしてそのひとつの「方向」として、映画の「現実界」、映画の精神分析が求められるのではないだろうか。

5. おわりに

本論文は、バルトによる論文「第三の意味」を再検討するものであった。動きを語源とする映画を検討するはずのこの「第三の意味」論文はしかし、映画からとった静止画であるフォトグラムについての研究をおこなうものであった。そうした状況にもかかわらず、この論文は映画論として成立する。バルトがエイゼンシュテイン監督作品からとった写真からみいだした、みつつの意味のレヴェルと、ラカンの精神分析理論における「想像界・象徴界・現実界」とを重ね合わせてみると、バルトの意図は映画の「現実界」に触れること、「映画の精神分析」を行うことであり、西

洋伝統の「閉じられた自明性」からの逃走をはたす、新しいテキストの実践となろう。そしてこの新しいテキストの実践は、バルトがしばしば試みる逃走と同じ軌道を描く。

バルトが以上の戦略を意図しているのかどうかは定かではない。しかしながら映画を研究する上でその「静止画」を検討に付すといういわば「禁じ手」にあえて踏み込んだのは、その「禁じ手」がもたらす意味、「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」[32]ことを証だてるためであり、「鑑者」にたいして「《詩的に》つかまえられるもの」[33]を問い、「読み」を課すためである。

かくしてバルトは、映画における描かれていないのに描かれているもの、鳴り響いていないのに聞こえる声、「映画のなかにあつ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」[34]、つまり「映画的なもの filmique」を捕まえにいく。

バルトによれば、映画的なものを捕まえることができるのは、「第三の意味」において、であった。そしてバルトによる「第三の意味」は、意味形成性のレヴェルにある。意味形成性という用語は、ブルガリア出身の記号学者、精神分析家であるジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva, 1941-) によって提案されたものである[35]。クリステヴァ自身による意味形成性の定義は、『セメイオチケ、セマナリーズのための研究 Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse』(1969)にて、以下のように述べられる。

わたくしたちは、意味形成性ということばによって、ラングのなかにおいて実践される、話す主体の線上において、コミュニケーションの意味の連鎖と文法的な構造の意味の連鎖とを配置する、分化、重層化、照合のはたらきを指し示す。[36]

この晦渋な定義をバルトは、『テキストの快楽 *Le Plaisir du texte*』(1973)において軽やかにいにかえる。

意味形成性とはなにか。意味形成性とは、官能的に産出されるもののうちにある意味である。[37]

「第三の意味」より数年ののち、バルトは以上の定義を意味形成性に与えることとなる。この定義は文字通り、「官能的 sensuellement」なものとなるだろう。性は精神分析理論の中核のひとつである。「官能的に産出されるものうちにある意味」のレヴェルである「第三の意味」もまた、映画の精神分析の中核をなすだろう。

以上、論文「第三の意味」を事例として検討してきたバルトの逃走は、自由の追求である。この逃走は、目前にせまる不自由、たとえばフランスの映画作家、シチュアシオニストであるギー・ドゥボール(Guy Debord, 1931-94)のいう「スペクタクル spectacle」[38]に対する精神分析的症状のひとつととらえることができよう。目と鼻の先にて決断を迫る不自由は、こちらになんらかの、しかし先方には想定内の、選択をせまる。その選択、つまりはしようもない選択をするくらいなら、別の選択を行おうではないか。その際の選択は、アメリカのアナキズム思想家、ピーター・ランボーン・ウィルソン(Peter Lamborn Wilson, 1945-)が『海賊ユートピア 背教者と難民の 17 世紀マグリブ海洋世界 *Pirate Utopias: Moorish Corsairs & European Renegades*』(1995)において示す海賊ないしは「レネゲイド renegado」[39]として、とある思想家がハキム・ベイ(Hakim Bey)の異名にて述べる「一時的自律ゾーン Temporary Autonomous Zone」[40]へと赴くという選択、あるいはユートピアへの逃走(しかしそれは文字通りどこにもない場所である。わたくしたちは、だからこそユートピアへの逃走を選択する)を選択することも可能だろう。バルトは、テキストの読みにおけるレネゲイドとなり、一時的自律ゾーンをめざす航海へと旅立った。テキストの読みから自由になる、その航海の実践者としてのバルト像をうちたてるのが可能となるだろう。

文献一覧

- Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- ジョルジョ・アガンベン(岡田温司、岡本源太訳)『事物のしるし 方法について』、ちくま学芸文庫、2019年。
- Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* dans *Œuvres complètes Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- ロラン・バルト(森本和夫、林好雄訳註)『エクリチュールの零度』、ちくま学芸文庫、1999年。
- Roland Barthes, *Système de la mode* dans *Œuvres complètes Tome II*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- ロラン・バルト(佐藤信夫訳)『モードの体系 その言語表現による記号学的分析』、みすず書房、1972年。
- Roland Barthes, « La Mort de l'auteur » dans *Œuvres complètes Tome III*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- ロラン・バルト(花輪光訳)「作者の死」『物語の構造分析』所収、みすず書房、1979年。
- Roland Barthes, *SZ* dans *Œuvres complètes Tome III*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- ロラン・バルト(沢崎浩平訳)『S/Z バルザック『サラジヌ』の構造分析』、みすず書房、1973年。
- Roland Barthes, *L'Empire des signes* dans *Œuvres complètes Tome III*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- ロラン・バルト(宗左近訳)『表徴の帝国』、ちくま学芸文庫、1996年。
- 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.
- ロラン・バルト(諸田和治訳)「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』、ちくま学芸文庫、1998年。
- Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, dans *Œuvres complètes Tome IV*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- ロラン・バルト(鈴木和成訳)『テキストの楽しみ』、みすず書房、2017年。
- Roland Barthes, *La Chambre claire* dans *Œuvres complètes Tome V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- ロラン・バルト(花輪光訳)『明るい部屋 写真についての覚書』、みすず書房、1985年。
- Hakim Bey, *T. A. Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism Second Edition with New Preface*, New York, Autonomedia, 1985, 1991, 2003.
- ハキム・ベイ(箕輪裕訳)『T. A. Z. 一時的自律ゾーン、存在論的アナーキー、詩的テロリズム [第2版]』、インパクト出版会、2019年。
- Guy Debord, *La Société du spectacle* dans *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- ギー・ドゥボール(木下誠訳)『スペクタクルの社会』、ちくま学芸文庫、2003年。
- Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* dans *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- ギー・ドゥボール(木下誠訳)『スペクタクルの社会についての注解』、現代思潮新社、2000年。
- 石川美子『ロラン・バルト 言語を愛し恐れつづけた批評家』、中公新書、2015年。
- Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969. « Point Essai » 96, 2017.
- Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- ジャック・ラカン(宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次共訳)『エクリ I』、弘文堂、1972年。

ジャック・ラカン (佐々木孝次、三好暁光、早水洋太郎共訳) 『エクリⅡ』、弘文堂、1977年。

ジャック・ラカン (佐々木孝次、海老原英彦、芦原春共訳) 『エクリⅢ』、弘文堂、1981年。

Jacques Lacan, *Autres Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

小田昇平「非在から不在へ、「観光のまなざし」と「ラカンのまなざし」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。

小田昇平「「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《知っていると思定された主体》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。

小田昇平「シーン/レクシ 映画のための短い理論』『沼津工業高等専門学校研究報告』第55号、25-32頁、2021年。

小田昇平「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』『文芸学研究』第24号、1-17頁、2021年。

小田昇平「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る』『Vanitas』007号、126-142頁、2021年。

Peter Lamborn Wilson, *Pirate Utopias: Moorish Corsairs & European Renegades Second Revised Edition*, New York, Autonomedia, 1995, 2003.

ピーター・ランボーン・ウィルソン (菰田真介訳) 『海賊ユートピア 背教者と難民の17世紀マグリブ海洋世界』、以文社、2013年。

引用文献

[1] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* dans *Œuvres complètes Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, (2002)、ロラン・バルト (森本和夫、林好雄訳註) 『エクリチュールの零度』、ちくま学芸文庫、(1999年)、Roland Barthes, *S/Z* dans *Œuvres complètes Tome III*, Paris, Éditions du Seuil, (2002)、ロラン・バルト (沢崎浩平訳) 『S/Z バルザック『サラジヌ』の構造分析』、みすず書房、(1973年)、Roland Barthes, *Système de la mode* dans *Œuvres complètes Tome II*, Paris, Éditions du Seuil, (2002)、ロラン・バルト (佐藤信夫訳) 『モードの体系 その言語表現による記号学的分析』、みすず書房、1972年、Roland Barthes, *L'Empire des signes* dans *Œuvres complètes Tome III*, Paris, Éditions du Seuil,

(2002)、ロラン・バルト (宗左近訳) 『表徴の帝国』、ちくま学芸文庫、(1996年)、Roland Barthes, *La Chambre claire* dans *Œuvres complètes Tome V*, Paris, Éditions du Seuil, (2002)、ロラン・バルト (花輪光訳) 『明るい部屋 写真についての覚書』、みすず書房、(1985年)。なお、フランス語の翻訳はすべて論者によるが、既存の翻訳があり、参照できる場合には、参考にさせていただいた。記して御礼を申し上げたい。以降、外国語文献については、原著のページ数を p. xx と表記する。日本語訳を参照した場合には、p. xx、xx 頁と併記する。

[2] 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)、ロラン・バルト (諸田和治訳) 「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』、ちくま学芸文庫、(1998年)。

[3] じっさい論者は、すでに「第三の意味」を映画研究にて適用している。拙論「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』『文芸学研究』第24号、(2021年)、1-17頁を参照。

[4] Roland Barthes, « La Mort de l'auteur » dans *Œuvres complètes Tome III*, p. 45. Paris, Éditions du Seuil, (2002)、ロラン・バルト (花輪光訳) 「作者の死』『物語の構造分析』所収、89頁、みすず書房、(1979年)。

[5] ここで展開するバルト「第三の意味」読解は、拙論「月は無邪気な代理表象」においても行われている。拙論「月は無邪気な代理表象」、とくに5-6頁を参照。

[6] Roland Barthes, « Le Troisième sens », p. 485, 11-12頁。括弧、強調は原著。

[7] *Ibid.*, p. 485, 12頁。

[8] *Ibid.*, p. 488, 16頁。

[9] *Ibid.*, p. 488, 16頁。強調、括弧は原著。

[10] *Ibid.*, p. 488, 16頁。

[11] *Ibid.*, p. 488, 17頁。括弧は原著。

[12] *Ibid.*, p. 488, 17頁。

[13] *Ibid.*, p. 503, 40-41頁。括弧、強調は原著。

[14] 『イワン雷帝』『戦艦ポチョムキン』に関しては、論文「第三の意味」を通じて言及されており、フォトグラムも豊富に用いられている。『サテュリコン』に関しては両性具有の子どもについての言及がある。『サテュリコン』についての言及は、*Ibid.*, p. 498, 30-32頁。

[15] *Ibid.*, p. 485, 11頁。

[16] *Ibid.*, p. 485, 46頁。

- [17] フォトグラムに関しては、「第三の意味」52 頁の訳註に詳しい。ロラン・バルト（諸田和治訳）「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」、52 頁。
- [18] Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 791, 7 頁。強調は原著。
- [19] Roland Barthes, *S/Z*, p. 252, 189 頁。ここでのバルトとラカンとを引用した議論については、拙論「シーン／レクシ 映画のための短い理論」『沼津工業高等専門学校研究報告』第 55 号、25-32 頁、(2021 年)、30 頁においても言及している。
- [20] Roland Barthes, *S/Z*, p. 253, 189 頁。強調は原著。
- [21] *Ibid.*, p. 129, 16 頁。
- [22] Jacques Lacan, *Autres Écrits*, p. 211. Paris, Éditions du Seuil, (2001).
- [23] Roland Barthes, « Le Troisième sens », p. 487, 47 頁。括弧は原著。
- [24] パラディグムについては、ジョルジョ・アガンベン (Giorgio Agamben, 1942-) が『事物のしるし 方法について *Signatura rerum. Sul metodo*』(2008) の第一章、パラダイムとはなにか *Che cos'è un paradigma?* にて言及している。Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, (2008)、ジョルジョ・アガンベン (岡田温司、岡本源太訳) 『事物のしるし方法について』、ちくま学芸文庫、(2019 年)。
- [25] Roland Barthes, « Le Troisième sens », p. 503, 40-41 頁。
- [26] ここで図式的に紹介するラカンの精神分析理論については、拙論「非在から不在へ、「観光のまなざし」と「ラカンのまなざし」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)、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《知っていると思定された主体》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)、拙論「月は無邪気な代理表象」、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る」『Vanitas』007 号、126-142 頁、(2021 年) においても言及している。
- [27] Jacques Lacan, *Écrits*, p. 97. Paris, Éditions du Seuil, (1966)、ジャック・ラカン (宮本忠雄、竹内迪也、高橋徹、佐々木孝次共訳) 『エクリ I』、129 頁、弘文堂、(1972 年)。
- [28] Roland Barthes, « Le Troisième sens », p. 505, 45-46 頁。括弧は原著。
- [29] *Ibid.*, p. 493, 26 頁。
- [30] *Ibid.*, p. 487, 15 頁。
- [31] *Ibid.*, p. 493, 26 頁。
- [32] *Ibid.*, p. 493, 26 頁。
- [33] *Ibid.*, p. 487, 15 頁。
- [34] *Ibid.*, p. 503, 41 頁。
- [35] *Ibid.*, p. 488, 15 頁。
- [36] Julia Kristeva, *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, p. 11. Paris, Éditions du Seuil, (1969). « Point Essai » 96, 2017. 強調は原著。意味形成性に関するクリステヴァおよびバルトによる定義については、石川美子『ロラン・バルト 言語を愛し恐れつづけた批評家』、118 頁、中公新書、(2015 年) を参照した。
- [37] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, dans *Œuvres complètes Tome IV*, p. 257. Paris, Éditions du Seuil, (2002)、ロラン・バルト (鈴木和成訳) 『テキストの楽しみ』、124 頁、みすず書房、(2017 年)。強調は原著。
- [38] 「スペクタクル」は、ギー・ドゥボール『スペクタクルの社会 *La Société du spectacle*』(1967) や『スペクタクルの社会についての注解 *Commentaires sur la société du spectacle*』(1988) にて詳述されるものである。Guy Debord, *La Société du spectacle* dans *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, (2006)、ギー・ドゥボール (木下誠訳) 『スペクタクルの社会』、ちくま学芸文庫、(2003 年)、Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* dans *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, (2006)、ギー・ドゥボール (木下誠訳) 『スペクタクルの社会についての注解』、現代思潮新社、(2000 年) を参照。
- [39] レネゲイドは、ピーター・ランボーン・ウィルソン『海賊ユートピア 背教者と難民の 17 世紀マグリブ海洋世界 *Pirate Utopias: Moorish Corsairs & European Renegades*』(1995) の主題のひとつ。Peter Lamborn Wilson, *Pirate Utopias: Moorish Corsairs & European Renegades Second Revised Edition*, New York, Autonomedia, 1995, (2003)、ピーター・ランボーン・ウィルソン (菰田真介訳) 『海賊ユートピア 背教者と難民の 17 世紀マグリブ海洋世界』、以文社、(2013 年) を参照。
- [40] 一時的自律ゾーンは、ハキム・ベイ『T. A. Z.』(1985) にて展開される概念である。Hakim Bey, *T. A. Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism Second Edition with New Preface*, New York, Autonomedia, 1985, 1991, (2003)、ハキム・ベイ (箕輪裕訳) 『T. A. Z. 一時的自律ゾーン、存在論的アナキー、詩的テロリズム [第 2 版]』、インパクト出版会、(2019 年) を参照。