

【論文】

映画『燃えつきた地図』における 「都市への解放」

都市論、ジェンダー論の観点から

内山翔太

要旨 都市は近代化の過程のなかで、農村共同体を離れて移動・流浪する人々の空間として顕在化するようになった。日本が高度成長期のただなかにあった1960年代末には、日本映画においても、こうした現象を意識した作品が製作された。本稿では、そのなかでも勅使河原宏が監督し、安部公房が原作・脚本を執筆した映画『燃えつきた地図』（1968年）を取り上げ、都市論・ジェンダー論の観点から論じる。まず、作品公開当時の言説のなかで、この作品が同時代の都市との関連において、どのように論じられていたかを概観する。とりわけ、原作者・脚本家の安部公房による都市論に着目するとともに、1960年代末の日本における、急拡大する都市についての活発な議論のなかで、安部の都市論が占めていた位置を検討する。続いて、『燃えつきた地図』をジェンダーの観点から分析する。本作品に関する公開当時の言説には、ジェンダーの観点はほとんど存在していない。しかしながら、本稿での分析を通じて、映画『燃えつきた地図』における都市の表象が、男性を主体の位置に据えながらジェンダー化されていることが明らかになる。最後に、安部が都市論を展開するなかで示した、従来の共同体の徹底的な解体と、都市住民の移動性の追求によって「都市への解放」を目指す立場が、そうした男性中心的な図式を転覆させる可能性について考察する。

はじめに

本稿は、勅使河原宏が監督し、安部公房が原作と脚本を提供した、映画『燃えつきた地図』（1968年）について論じるものである。第1節では、批評家や製作者たちによる公開当時の言説のなかで、この作品がいかに同時代の都市との関連において論じられたかを概観する。とりわけ本稿では、原作者・脚本家の安部公房が、『燃えつきた地図』と関連させながら展開した都市論に着目する。この作品が公開された当時、日本は高度成長のただなかにあり、急速に拡大しつつあった都市についての議論が活発に交わされていた。ここでは、そのような言説の潮流のなかで、安部の議論が占める位置を検討する。次に第2節と第3節では、『燃えつきた地図』をジェンダーの視点から分析

する。第1節で概観する『燃えつきた地図』についての言説には、そうした視座は存在していない。しかしながら、本稿での分析を通じて、『燃えつきた地図』が呈示する都市の諸事象が、男性を主体の位置に据えながらジェンダー化されていることが明らかになる。最後に第4節では、安部が都市論を展開するなかで示した、共同体の徹底的な解体と都市の移動性の追求によって「都市への解放」を目指す立場が、そうした男性中心的な図式を転覆させる可能性について考察する。

映画『燃えつきた地図』に関する先行研究は、この作品を安部公房による原作と比較しつつ、文学から映画への翻案という観点から論じてきた[1]。これに対して本稿は、安部の都市論を参照し、安部の議論とこの作品を関連づけながらも、原作との比較とは別のかたちで映画を分析していく。

1. 『燃えつきた地図』の都市

1.1. 『燃えつきた地図』についての同時代の言説

映画『燃えつきた地図』(1968年)は、1967年に刊行された同名の小説をもとに、著者の安部公房が自ら脚本を執筆し、勅使河原宏が監督を担当して製作された。主演の勝新太郎が設立した勝プロダクションの作品であり、配給は勝がスターとして長らく専属契約を結んでいた大映によっておこなわれた。本作のプロットは以下のように要約できる。映画の冒頭で、勝が演じる主人公の探偵は団地に住む女性から、失踪した彼女の夫を捜索してほしいと依頼される。探偵はわずかな手がかりをもとに都市やその郊外を探し回るが、夫の行方はわからない。映画の最後では、探偵は都市の雑踏のなかに歩き去っていく。

この作品は公開された当時、主に同時代の都市との関連において批評された。例えば登川直樹は、「東京はまさに荒涼たる大都市であった、そうなれば失踪者の存在など何のふしきもなく、失踪者が生きていようと死んでいようとそれすら追求不能な、文字通り失踪者をいくらでも許容する空間だと、つくづく思えてくる」[2]と論じ、大都会の特徴をよく捉えた作品として『燃えつきた地図』を評価している。また、『燃えつきた地図』に否定的な批評の場合であっても、それらの大半がこの作品は同時代の都市を描こうとしているという前提を共有している。例えば金坂健二は、『燃えつきた地図』の主題がアイデンティティの喪失への不安と巨大都市との結びつきであろうと推察しつつ、「しかし、これはあくまでぼくの、この映画に関する虚像なのである。じっさいにスター・システムでできた映画に都市そのものの映像による考察があるわけではない」[3]と批判している。

さらに、監督の勅使河原宏自身も、『燃えつきた地図』を製作するにあたって同作と都市との関連

[1] 友田『戦後前衛映画と文学』、245-278頁、ケーヒル「安部公房『燃えつきた地図』」、今井『団地映画論』、163-182頁。

[2] 登川「魅力的にえがかれた失踪の寓話」、39頁。

[3] 金坂「内的プロレタリアートへの恐れ」、69頁。上記2つの批評のほかにも、以下の記事も本作の都市表象に着目している。佐藤「日本映画批評：燃えつきた地図」、戸井田「勅使河原の抱えた影と實在」、岡田「迷路のなかの失踪」、関根「サイケデリックな世界」、『毎日新聞』に掲載された「芸術：映画評＝燃えつきた地図」。

に言及している。例えば『読売新聞』によれば、勅使河原は「サバクのような都会と孤独な人間とのふつかりあい、カラーで徹底的に追求したい」[4]と語っている。また、『朝日新聞』は、「都会をさまよいながら、現実と裏切られていくうちに自分を発見し、自分を見つめ、そしていつか自分自身の地図を作っていく男を描きたい」[5]という勅使河原の発言を伝えている。

近年の映画研究の文脈においても、『燃えつきた地図』における都市の重要性は指摘されている。例えば、今井瞳良は『燃えつきた地図』を団地文学の映画への翻案という観点から分析しつつ、「『燃えつきた地図』で背景に置かれることで目を引くのは、団地ではなく都市である」[6]と論じ、『燃えつきた地図』において都市が強調されていることを指摘している。

『燃えつきた地図』の物語が展開する場所について、『キネマ旬報』に収録された脚本では、冒頭の空撮は「東京の航空写真」であり、また、失踪者が勤めていた会社の応接室には「東京西部の地図」が貼られているという以外に、具体的な指定はされていない[7]。一方、『毎日新聞』によれば、探偵が団地を訪れるシーンは赤羽台団地において[8]、また『週刊大衆』によれば、夜間の河原での乱闘シーンは多摩川において、探偵が夢で無人の街をさまようシーンは丸の内や新大久保において[9]、それぞれ撮影がおこなわれた。さらに、『映画撮影』に掲載された撮影監督の上原明の報告によれば、地下街のコーヒー店のシーンは新宿駅西口の地下駐車場前に建てたオープンセットにおいて、また、探偵が嘘の情報提供者の弁解を聴きながら夜の街を歩くシーンは新宿2丁目において、それぞれ撮影された[10]。

1.2. 安部公房の都市論

『燃えつきた地図』ではこのように、東京各地の映像を組み合わせることで同時代の都市の表象が作り上げられており、批評家や製作者たちは当初から、この作品を都市と結びつけつつ論じてきた。そうした多くの議論のなかでも、とりわけ作品の原作と脚本を務めた安部公房による都市論は、同時代の都市について体系的に論じた上で、作品と都市との関連について述べているという点において、注目に値する。

安部は『燃えつきた地図』の原作刊行・映画公開と同時期に、都市を検討する議論を展開した。例えば、1968年に『中央公論』に掲載された「内なる辺境」という論考において[11]、安部はまず当時の社会情勢を、「工業化はすべての国家にとっての必然であり、とくに先進工業国では、その速

[4] 「[よみうり抄]」、7頁。

[5] 「勅使河原宏監督 勝新太郎主演の映画_映画」、10頁。

[6] 今井、前掲、174頁。

[7] 安部「シナリオ：燃えつきた地図」、103、105頁。

[8] 「芸術映画：ただいまロケ中―「燃えつきた地図」」、9頁。

[9] 「勅使河原宏が持つ脱がせの免許証」、44–45頁。

[10] 上原「撮影報告「燃えつきた地図」」、16頁。

[11] 本稿では、安部『安部公房全集22』、205–228頁に収録されたものを参照した。

度が幾何級数的に早まり、人口の都市への流入、都市の爆発的肥大化、さらには国全体の都市化さえ現実のプログラムになりかけているのが実情なのである」[12]と総括している。その上で、安部は都市に固有の性格として、空間密度の圧縮に伴う移動性や無名性、土地に定着できない性質をあげる。さらに安部は、そうした都市的なものが、土地に結びついた「本物の」国民による「正統な」共同体を基盤に置いた、農民的な近代国家と対立していると論じた。安部は「かつて、外からの移動民族の襲来が、農耕国家の空間的固有性を破壊して、国境を超えた同時代感覚を持ち込み、定着にとまぬ停滞に新しい跳躍の機会を与えてくれたように、今度は都市という内部の辺境から、国境を破壊する軍勢が立ち現れようとしているのかもしれない」[13]と述べ、都市的なものに国家への抵抗を見出したのである。

安部は1960年代末に、同様の趣旨の議論をさまざまな場で発表するとともに[14]、そうした都市論の文脈に小説『燃えつきた地図』を位置づけた。『燃えつきた地図』は都市を舞台に失踪者を捜索する探偵を主人公にしているが、「失踪」とは安部にとって、彼の都市論と密接に関連するキーワードだったのである。安部は、「もともとぼくが、失踪を[小説『燃えつきた地図』の]テーマに選んだ理由は、それが都市化という洪水を背景にした一種の時代病であり、しかもこの都市化の洪水は、いちおう社会体制の区別をこえた——つまり体制論だけでは片のつかない——いわば現代の普遍的課題だと気附いたから」[15]だと述べ、失踪と都市論との関係を説明している。安部によれば、都市は従来の共同体的な人間関係を解体し、市民に自由と解放の可能性を与えるが、彼らはしばしば自由の孤独に耐えられず、偽の共同体を形成しようとする。安部が考える失踪者とは、そうした擬似共同体の虚妄を見抜き、真の自由と都市への解放を求める人びとであった[16]。

1.3. 当時の日本社会と言説の潮流

『燃えつきた地図』の原作が発表された1967年、映画が公開された1968年の日本は高度成長のただなかにあり、建設ラッシュによって街並みが急速に変容し、農村から都市に向けて大量の人口が流入するなど、急速な都市化が進んだ時期にあっていた。経済学者の吉川洋は、「一九五〇年代の中ごろから七〇年代初頭にかけて、およそ数十年間、日本経済は平均で一〇パーセントという未曾有の経済成長を経験した」[17]と述べている。吉川によれば、東京では1959年に1964年のオリンピック開催が決まったことを受け、ビル建設や道路工事、それに伴う濠や河川の埋め立てが進んだ[18]。また、吉川は、「三大都市圏への人口流入は高度成長とともに五〇年代後半から急激に増

[12] 同書、226頁。

[13] 同書、227頁。強調原文。

[14] 安部『安部公房全集20』、安部『安部公房全集21』、安部『安部公房全集22』。

[15] 安部『安部公房全集20』、397頁。1967年に発表された「都市について」という記事から引用した。

[16] 同書、397-399頁。

[17] 吉川『高度成長』、3頁。

[18] 同書、57-61頁。

大し、オリンピック直前にピークをむかえる。やがて七〇年代に入り高度成長が終焉すると、人口流入もストップした。このように大都市圏への人口流入は、経済成長と平行した動きをしてきた」[19]として、高度成長期における都市への人口流入を「歴史上未曾有の「民族大移動」」[20]と形容している。

こうした高度成長期における都市の急速な拡大は、1960年代末ごろから、都市を国家や権力との関係においてどのように捉えるのかについて、賛否が分かれる活発な議論を生み出した。1.2.で概観した安部の都市論は、都市的なものに国家への抵抗を見出だし、都市化を積極的に肯定する議論であった。一方、このような安部の都市論とは対照的に、都市を国家や権力の媒体とみなし、否定的に捉える議論も多く存在していた。今井瞳良は、アンリ・ルフェーヴルによる空間論の日本語訳が刊行され、多木浩二や津村喬が著作を発表し、映画評論家の松田政男が「風景論」を展開するなど、「都市や家庭などの空間を権力の媒体とみなす言説が、一九六〇年代末から興隆していた」[21]ことを指摘している。

ここで注目したいのは、都市を国家や権力との関係から否定的に捉える議論であっても、都市に住む移動性をもった大衆に抵抗の契機を見出だそうとする点で、都市を肯定的に捉える安部の議論と共通性があるということだ。例として、松田政男の「風景論」を挙げてみよう。松田の「風景論」とは、高度成長期に都市の拡大に伴って均質化していく風景を、国家や権力そのものだとみなす議論である[22]が、松田は風景＝国家・権力への抵抗を、都市の流浪する大衆のうちに見ていた。松田は1970年に『現代の眼』の特集「都市の構造」に掲載された論考「風景としての都市」において、ひとつの巨大都市として均質化しつつある風景は、均質化する際の雛形である東京に向かおうとする、流浪する下層社会の無名の大衆を生み出すと論じている。しかし、松田によれば、彼らは東京においても均質化の原型を見つけることができず、ついに終わりのない流浪のうちに真の故郷を求めようになる。そうした都市大衆の流浪は、松田にとって、均質化した風景への抵抗であった[23]。

すでに述べたように、高度成長期には「民族大移動」と形容できるような、都市部への大量の人口流入が生じた。吉川によれば、「大移動」の中心的な担い手は若者、とりわけ学校を卒業して新たに働き始める「新規学卒者」であった[24]が、彼らの多くが就職する中小企業での離職率は高く、「終身雇用」とは無縁のまま職を転々とした[25]。安部と松田の議論は、当時の急速な都市化に対する評価という点では互いに対立しているが、どちらもこうした時代背景を共有しつつ、流浪する都市民に国家や権力への抵抗を見出だすものだと言えるだろう[26]。

[19] 同書、102-103頁。

[20] 同書、102頁。

[21] 今井、前掲、147頁。

[22] 松田『風景の死滅』、7-35頁の内容をもとに要約した。

[23] 「風景としての都市」は同書、21-35頁に収録されており、本稿ではそちらを参照した。

[24] 吉川、前掲、103-104頁。

[25] 同書、103-111頁。

2. 『燃えつきた地図』のジェンダー化された都市

2.1. 『燃えつきた地図』はいかに宣伝されたか

ここまで、映画『燃えつきた地図』が、公開当時の批評家や製作者たちの言説のなかで、同時代の都市と関連づけて論じられたことを指摘するとともに、そうした言説の代表である安部の都市論が、都市と国家や権力との関係を論じる当時の言説の潮流において、どのように位置づけられるかを検討した。一方で、映画の公開時に新聞や『キネマ旬報』に掲載された広告を見ると、『燃えつきた地図』が都市との関連というよりも、むしろ、作品に含まれる性的な描写を強調しつつ宣伝されていたことが窺える。例えば、「勅使河原監督が「砂の女」「他人の顔」に続いて追求する男と女の問題作!」「大都会の迷路から女体のなかまで探し続ける! 話題沸騰の本年度最大の問題作!」「倒れた女を、男は枯葉で葬った! 枯葉の中で、女は裸体になり変身した!」[27]といった惹句が広告で使用されているのを確認できる。また、『週刊大衆』には、「勅使河原宏が持つ脱がせの免許証」というタイトルのもとに、『「砂の女」で岸田今日子、『他人の顔」で京マチ子、そしていままた『燃えつきた地図』で市原悦子、いずれもきれいなサッパリ身につけたものを脱ぎ棄てた」[28]と扇情的にアピールする記事が掲載された。さらに、本作は、1968年5月11日から24日まで洋画専門館のみゆき座で上映されたあと、6月1日から14日にかけて大映系の映画館で公開されたときは、成人映画の指定を受けた増村保造監督の『セックス・チェック 第二の性』と併映されるとともに[29]、深夜興行も実施された[30]。これらの事実は、『燃えつきた地図』が1968年当時において、エロ映画として宣伝されていたことを示唆している。

以上のような、『燃えつきた地図』における性的な描写をめぐる言説は、この作品をジェンダーの視点から分析するように促すものである。例えば、先ほど引用した惹句の1つは、男性の探偵が失踪者を「大都会の迷路から女体のなかまで探し続ける」映画として『燃えつきた地図』を捉え、「大都会の迷路」と「女体」を並列することによって、この作品における両者の結びつきを示唆している。映

[26] 映画史家の四方田犬彦は、若松孝二が監督した『狂走情死考』(1969年)のDVDの解説リーフレットにおいて、同作を大島渚監督による1969年の『少年』や、足立正生監督による1969年製作の『略称・連続射殺魔』(公開は1975年)、1968年に開始された『男はつらいよ』シリーズといった作品群のなかに位置づけ、1969年ごろには「数多くのフィルムがこうして、流浪と逸脱を歌い上げていた」(17頁)と指摘している。四方田が指摘する1960年代末の映画の傾向は、こうした当時の時代背景と関係しているかもしれない。なお、松田は『略称・連続射殺魔』の製作に参加している。

[27] それぞれ、『読売新聞』1968年4月25日夕刊、『読売新聞』1968年5月27日夕刊、『キネマ旬報』第468号に掲載されていた広告から引用した。

[28] 「勅使河原宏が持つ脱がせの免許証」、46頁。

[29] 『キネマ旬報』第468-470号の「封切予定表」を参照した。

[30] 『読売新聞』1968年5月31日夕刊、および、『朝日新聞』1968年6月7日東京夕刊に掲載された広告による。映画研究者の北浦寛之によれば、「一九六〇年代初頭より、昼間の興行力の低下を補うべく、各地で定期的に深夜興行が実施されていく。[...] 深夜興行が映画館経営にとって重要視されていく中で、その深夜興行を成立させるために、やぐざ映画やエロ映画が必要とされたのである」。北浦『テレビ成長期の日本映画』、148頁。

画評論家の矢島翠による『燃えつきた地図』の同時代評は、こうした観点からとりわけ重要である。矢島は「安部＝勅使河原作品でこれまで私が気づかなかった女性の意味が、急に大きく映し出されたこともある。[...]女優たちの体質やひとりからひとりへ、少しずつずれて伝わっている容貌の相似のおかげで、勝が自分の行く手を見失う迷路は、実は女たちがひそかに張りめぐらした陰謀の網であるという解釈も成り立つのだ」[31]と述べ、勝新太郎が演じる探偵がさまよう都市を、女性たちによる陰謀の網だと捉える読解の可能性を指摘しているのである。すでに第1節で確認したように、『燃えつきた地図』は公開された当時、批評家や製作者たちによって、主に同時代の都市との関連において論じられたが、それらの言説にジェンダーの視点は存在していなかった。しかしながら、『燃えつきた地図』が呈示する都市をめぐる諸事象のあり方は、公開時の宣伝広告が示唆しているように、また、矢島が当時例外的に指摘していたように、実はジェンダー化されていたのではないだろうか。

2.2. 女性たちの結びつき

まず、『燃えつきた地図』に登場する複数の女性たちが、互いに結びつけられていると指摘することから議論を始めたい。

矢島は先ほど引用した文章において、『燃えつきた地図』では女優たちが体質や容貌の相似を通じて結びつき、網を形成していると述べていた。こうした矢島の主張は、『燃えつきた地図』の演出に照らして妥当なものだと考えられる。例えば、夜中に団地の建物のすぐ外から、黄色いカーテンが引かれた依頼人の女性の部屋を探偵が眺めていると、画面の奥から白いコートを着た別の女性が歩いてくる。探偵は芝生の上に彼女を押し倒し、その体の上に枯葉を敷き詰めるが、風によって枯葉が吹き動かされると、女性は依頼人へと変化している。また、探偵は本作の最後において、作中でたびたび登場した喫茶店を再び訪れるが、そこでは今までの喫茶店のシーンにおける女性の店員とは別の、紫色の服の女性が働いている。このあと喫茶店を出た探偵は、公衆電話を使って誰かに助けを求める。電話に応じてやって来たのは依頼人だが、彼女は紫色の服を着ており、先ほど喫茶店にいた店員と同一人物であることが示唆される。つまり、喫茶店のシーンでたびたび登場した女性の店員は、映画の最後において依頼人へと変化する。このように、『燃えつきた地図』の都市に散りばめられた女性たちは、たんに身体や顔つきが似通っているというだけでなく、依頼人と置換されうる存在なのである[32]。

また、『燃えつきた地図』の女性たちは、脚のモチーフによって相互に関連づけられている。例えば、本作の冒頭、喫茶店の壁面に貼られたコーヒー農園の写真のクロースアップのあと、カメラはズームアウトしながら左にパンして、カウンターの椅子に腰掛けている女性の店員のミディアム・ショットになり(図1)、次に、男性客の肩越しに彼女の脚を捉えたクロースアップにカットする(図2)。また、探偵が

[31] 矢島「いつ安部の書いた地図を燃やすか」、63頁。

[32] 脚本には、探偵が手がかりとして入手した女性のヌード写真を眺めていると、不意にモデルがこちらを振り向き、それが依頼人の顔になっているというシーンも存在している。安部「シナリオ：燃えつきた地図」、120頁。



図1～図9 (1段目左→右、2段目左→右……の順)

女性を枯葉で覆うシーンでも、女性の脚のモチーフが繰り返される。このシーンでは、まず探偵が女性を芝生の上に押し倒す(図3)と、カメラは次のショットで彼女の脚をクローズアップで捉える(図4)。敷き詰められた枯葉が風で吹き動かされると、その下から最初に現れるのは、彼女の脚のクローズアップである(図5)。以降もこのシーンでは、女性の脚がクローズアップで強調される(図6)。女性の脚のモチーフは、探偵が図書館で調べ物をするとき、向かいの席の女性が本のページを切り抜く現場に遭遇するシーンでも観察される。探偵は女性に、彼女の行為を目撃したと記したメモを渡す。女性は渡された脅迫文を丸めて床に捨てるが、それを探偵が拾い上げようとする瞬間に(図7)、画面は机の下の低い位置から、しゃがみ込んだ探偵の下半身と彼女の脚を同時に捉えたクローズアップにカットする(図8)。最後に、終盤の喫茶店のシーンでは、探偵のミディアム・ショットの後景に、カウンター

の椅子に腰掛けしている、紫色の服を着た女性の店員（依頼人と同一人物）の脚が見えている（図9）。このように、『燃えつきた地図』における女性たちは、彼女たちの脚を強調する演出によって、互いに結びつけられている[33]。

このような、繰り返される脚のモチーフに基づいた女性たちの結びつきは、矢島の論じる「女たちがひそかに張りめぐらした陰謀の網」が、実はそうした表現が示唆するような、女性主体によって作り出された連帯ではなく、むしろ男性主体の手に成るものであることを明らかにする。フェミニスト映画批評・理論家であるローラ・マルヴィは、「性的な不均衡に規制された世界においては、見るという行為の快楽は能動的＝男性、受動的＝女性に分割されている」と指摘した上で、「女性の外観は、「見られるため」(To-be-looked-at-ness)ということを示唆するように、視覚的で性的な強度の衝撃をもつような形に規則化されている」一方、「映画の幻想を支配し、そして更に押し進めるという意味で、男性が権力の表象として現われる」[34]と論じている。『燃えつきた地図』では、連鎖的に出現する脚のモチーフが女性の登場人物たちを結びつけているが、マルヴィはまさに女性の脚のクローズアップを、男性の視線に対して見世物として呈示された女性イメージの例に挙げている[35]。また、映画全体を通じて登場する女性の脚のモチーフを繋いでいるのは、男性の探偵による失踪者の捜索だが、彼はマルヴィが論じるような、物語を能動的に進行させる男性の役割[36]を果たしていると言える。さらに、本作は、男性が女性を見る視線の担い手であることを、画面上で明確に示している。例えば、図2のショットでは、画面左手の前景に後頭部だけが見えている男性が、背景に配置された女性の店員の脚を見つめている。男性の黒い後頭部は、巧妙にも店員のスカートや店内の内装の暗い色調に溶け込んでいて、自身の窺視的な視線を隠蔽している。また、前後のショットで判明する店内の人物の位置関係は、この人物の存在そのものを疑わしくしており、彼のピーピング・トムとしての性格を強めている。次に、図3から図6のショットを含むシーンでは、女性の脚を見ているのが彼女を地面に押し倒した探偵であることが、前後のショットとの視線の一致によって示される。さらに、図8のショットでは、背景の女性の脚を見つめているのは、前景でしゃがみ込んだ探偵である。

2.3. ジェンダー化された都市

『燃えつきた地図』の特異性は、こうして男性主体によって作り出された女性たちの結びつきを、さらに都市の空間と関連づけつつ、男性の探偵がその内部をさまようというジェンダー化された図式を作り出している点にある。順を追って議論を進めたい。

まず、『燃えつきた地図』では、プロットの始まりと終わりに、互いに鏡像関係にあるシーンが配置されている。本作の序盤では、探偵はまず喫茶店を訪れたあとに、団地に続く坂を車で上っていく。こ

[33] 脚本の段階では、探偵がヌードスタジオを訪れるシーンでも、モデルの女性が「止り木によじのぼり、するとガウンの前がはだけて、見事な片方の脚がむき出しになる」という描写があった。安部「シナリオ：燃えつきた地図」、118頁。

[34] マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」、131-134頁。

[35] 同論文、131-132頁。

[36] 同論文、132-134頁。

のとき、坂を自転車ですべてきた青年が車と接触したため、探偵は「危ないじゃないか」と声を荒げる。一方、本作の終盤では、探偵は同じ坂を歩いて下っていくが、自転車に乗った青年が背後からわざと彼にぶつかって、「気をつけろ」と怒鳴りつける。さらに、探偵は坂を下ったさきで、序盤の喫茶店を再び訪れる。都市を舞台にした探偵による失踪者の捜索劇は、これら2つのシーンに挟まれるようにして展開される。すなわち、探偵は喫茶店を訪れたあと、団地に通じる坂を上ることによって、失踪者捜索の舞台である都市のなかへと足を踏み入れ、坂を下ったあとに喫茶店を訪れることによって、今度は都市から脱出するのである。坂を下る直前、探偵が見る夢のなかに含まれている、後景の都市から画面手前に向かって、砂漠のような場所を歩いてくる探偵を捉えたロング・ショット(図10)は、彼が都市から脱出する結末を予告していると言える。

そして、探偵が喫茶店を訪れ、坂を上って迷い込んでいく都市は、脚のモチーフをもとに男性主体によって結びつけられた女性たちと、密接に関連づけられている。すでに2.2.で確認したように、脚のモチーフの連鎖は、序盤の喫茶店のシーンから始まり、終盤の喫茶店のシーンで終わるが、これは、探偵の都市への侵入と脱出のタイミングと一致している。すなわち、脚のモチーフが連鎖的に出現するのは、まさに探偵が失踪者を捜索しつつ都市をさまよう過程においてであり、したがって、男性主体によって相互に結びつけられた女性たちは、さらに、探偵が迷い込む都市の空間に結びつけられていると言える。とりわけ、図10のショットを含む探偵の夢のシーンにおいて、探偵が歩き回る無人の都市の、ビルの壁面に多重露出された依頼人のクロスアップ(図11)は、都市と女性たちとをあからさまに結びつけてみせる。その結果、女性たちに結びつけられた都市と、その内部をさまよい、脱出を模索する男性という図式が生産されているのである[37]。



図 10



図 11

[37] 安部の都市論との比較において先述した松田の「風景論」も、風景＝権力を女性との関連において捉えることで、こうした図式を作り出している。「風景論」の嚆矢は、1969年に『朝日ジャーナル』に掲載された「風景としての性：若松映画と密室のユートピア」という評論である。松田は同論文のなかで、主に若松孝二が監督したピンク映画を論じながら、「風景論」を展開した。松田によれば、若松がしばしばセッティングとして密室を活用するのは、1960年代の時代的特性について考察するためだが、それは「母親の胎内への回帰もしくは子宮への願望」と「父の不在」、すなわち、「ぬくぬくとした母胎のユートピアを一挙に破砕するに足る終末観の不在」であると言える。松田の最終的な目標は、風景＝権力そのものを密室に変貌させ、「密室のなかでの考察を徹底化させることによってついに密室の壁を爆砕しうるに足る、語の正しき意味での終末の論理を獲得」することだった。ここでは、密室、女性、風景＝権力の3つが等価なものとして扱われ、松田自身に代表される男性主体の抵抗の対象になっている。同論文は、松田、前掲、7-20頁に「密室・風景・権力：若松映画と性の「解放」」と改題して収録されており、本稿ではそちらを参照した。引用箇所は、13-14頁、および20頁。

ここで、先ほど引用しておいた「勅使河原監督が「砂の女」「他人の顔」に続いて追求する男と女の問題作!」という惹句に注意を払いたい。この文句は、いずれも勅使河原が監督し、安部が原作と脚本を書いた『砂の女』(1964年)、『他人の顔』(1966年)、『燃えつきた地図』を「男と女」の関係を扱ったものとして宣伝しており、これらの作品をジェンダーの視点から捉え直す手がかりになる。『燃えつきた地図』に先立つ『砂の女』と『他人の顔』は、どちらも男性の主人公が、自分が置かれた状況からの脱出を試みる物語だと言える。『砂の女』では、砂丘の穴の底に閉じ込められた男が、そこから脱出しようともがく。一方『他人の顔』では、顔面の怪我によって従来の人間関係を喪失したと信じた男が、仮面を被ることで現状を打破しようとする。これらの映画では、男性がそこから脱出しようとする状況が、女性と結びつけられている。『砂の女』の場合、砂丘にあいた穴の底には一人の女が暮らしている。『他人の顔』の場合、男は顔面の怪我による人間関係の喪失を、まず妻の拳動から読み取る。『燃えつきた地図』は、『砂の女』と『他人の顔』においてすでに示されていた、女性が表す現状に抵抗する男性というジェンダーの布置を、継承していると言えるだろう。

3. ジェンダー化された都市についての理論的考察

3.1. 『燃えつきた地図』の探偵とベンヤミンの遊歩者

女性に結びつけられた都市と、その内部をさまよう男性という『燃えつきた地図』のジェンダー化された図式は、『燃えつきた地図』の探偵と、ヴァルター・ベンヤミンが論じた近代都市の遊歩者とのアナロジーから考えることができる。ベンヤミンは、19世紀のパリが舞台のシャルル・ボードレルによる詩篇を下敷きに、近代の都市空間をさまよう主体である遊歩者について論じた。もちろん、遊歩者を論じる際にベンヤミンの念頭にあった19世紀のパリと、『燃えつきた地図』において探偵がさまよう1960年代末の東京との間には、時間的にも空間的にも大きな隔たりが存在しており、両者の違いを等閑視するべきではない。例えば、ベンヤミンの遊歩者は文字通り都市のなかを歩き回るのに対して、『燃えつきた地図』の探偵は都市のなかを軽自動車で移動するが、両者の知覚がまったく同一であると想定することは難しいだろう^[38]。しかし、そうした違いの存在にもかかわらず、『燃えつきた地図』の探偵は、彼の職業がまさに探偵であるということによって、ベンヤミンの遊歩者との比較を要請しているように思える。なぜなら、遊歩者には「アスファルトの上で植物を採集して歩く」^[39]観察者としての

[38] とはいえ、例えばアン・フリードバーグは、ボードレルのような遊歩者の視線がもつ移動性を指摘する(フリードバーグ『ウィンドウ・ショッピング』、36-38頁)一方で、自動車を「視線の自在な移動を可能にしてくれるさまざまな機械」(同書、i頁)の1つとして捉えることによって、遊歩者と自動車のドライバーとの間に、移動性をもった視線という共通点が存在することを示唆している。また、画面に映ったロゴから、『燃えつきた地図』において探偵が運転している軽自動車は、富士重工業が開発したスバル360であることがわかるが、経済学者の武田晴人によれば、スバル360に代表される性能の良い小型車は、それまで高価で手の届かなかった自動車が、1960年代半ばに購買の対象となるにあたって重要な役割を果たした(武田『高度成長』、107頁)。探偵が乗る自動車が「車の大衆化のはりとなった富士重工の「スバル360」」(同書、107頁)であることを考えれば、東京中を軽自動車ドライブする『燃えつきた地図』の探偵は、徒歩に代わる移動性を獲得し始めた、1960年代末の東京の新たな遊歩者であるとみなせるかもしれない。

側面があり、ベンヤミンはこの点をさらに押し進め、「かくして遊歩者が、思いもかけず探偵となる」[40]と論じているからである。ベンヤミンは、「それは彼〔遊歩者〕の有閑生活を正当化したのだ。〔…〕その裏には、犯罪者を見失うことのない観察者の注意深さが隠れている」[41]と述べて、遊歩者と探偵との密接な関係を示している。

そして、ベンヤミンの遊歩者と『燃えついた地図』の探偵とのアナロジーは、『燃えついた地図』における都市と女性たちとの結びつきについて説明を与えてくれる。アン・フリードバーグは、「この私物化された公共空間のなかでくつろいでいたのは男性遊歩者だった。スーザン・バック＝モースが詳述したように、もし女性が通りを徘徊したならば、「^{ストリートウォーカー}街娼」、すなわちアーケードのなかで他の商品と並んで売られる肉体の商品と化した。女性は消費の対象、男性遊歩者の視線の対象、あるいは女性を通行人としてしか気にとめなかったボードレールのような詩人の視線の対象だったのである」[42]と指摘している。すなわち、近代都市をさまよう遊歩者は男性である一方で、女性は男性の視線が注がれる都市空間の一部になると言えるだろう。

さらに、スーザン・バック＝モースは、ベンヤミンの『パサージュ論』を論じた著作において、「最古の職業の売春は近代のメトロポリスにおいてはまったく新しい性質を帯びる。〔…〕近代の売春はその「個人的表情」を覆い隠し、認められる類型へと包装するファッションと化粧のおかげで、「正確な意味」で大量生産品である。そして「のちに、お揃いの衣装を着たレビューの踊り子たちがこうした事態をさらに強調することになる」[43]と述べ、近代都市において女性たちが大量生産品と化すことを指摘している。しかし、バック＝モースが「この詩〔ボードレール「七人の老人」〕は大量生産の人間の観相学を暴いているとベンヤミンは言う。それは「ぞっとするような姿の老人が繰り返し七回現われる」という「不安を掻き立てる幻想」の形をとる。〔…〕ベンヤミンは「七人の老人と〔…〕レビューの踊り子たち」を直接結びつけている」[44]と論じているように、大量生産品は不安を喚起する源でもある。すなわち、近代都市において男性遊歩者の視線の対象である女性たちは、個々の差異を消し去られて類型のなかへと還元されるが、その結果、類型としての女性の増殖が引き起こされ、女性を見つめる男性のうちに不安が掻き立てられるのである。

『燃えついた地図』の探偵は、ベンヤミンの遊歩者が19世紀のパリをさまよったように、1960年代末の東京をさまよう。両者はどちらも男性で、近代都市のなかをうろつきながら、彼らの視線を女性に注ぐ。ところが、男性の視線の対象である女性は、男性が都市を彷徨する過程において増殖し、繰り返し男性の前に立ち現れてくるため、彼らは不安に駆られずにはいられない。『燃えついた地図』の探偵は、ベンヤミンの遊歩者が類型としての女性の増殖を目撃したように、都市の行く先々で、彼を

[39] ベンヤミン「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、122頁。

[40] 同論文、130頁。

[41] 同論文、130頁。

[42] フリードバーグ、前掲、44–45頁。強調原文。

[43] バック＝モース『ベンヤミンとパサージュ論』、237–238頁。

[44] 同書、238–239頁。

待ち構えている女性の脚に出会うことになる。『燃えつきた地図』の都市に広がる女性たちの結びつきが、探偵にとって「女たちがひそかに張りめぐらした陰謀の網」に思えるのは、このような事態が彼のうちに引き起こした不安のために他ならない。

3.2. 『燃えつきた地図』の物語におけるジェンダーの布置

さらに、『燃えつきた地図』における、女性に結びつけられた都市をさまよう男性の姿は、フェミニスト理論家のテレサ・ド・ラウレーティスによる、サディズムと物語との関係を検証する議論[45]と関連づけて捉えることができる。ド・ラウレーティスは、ソ連の記号学者であるユーリ・ロットマンの議論を批判的に引用している。ロットマンは構造主義の影響を受けて、物語全般の根底に、ある構造が存在していることを指摘した。ロットマンによれば、物語の登場人物たちは、物語世界の空間を自由に動くことができる人物（ヒーロー）と、空間のなかで不動であり、空間を内と外の領域に分割する境界線（障害物）として機能する人物とに、大別することができる。さらにロットマンは、「閉ざされた空間に侵入し、そこから脱出する」という、無限に繰り返し可能な配列を物語の基礎に見出し、閉鎖空間は洞窟や墓、家、女性として、そこへの侵入は死や受胎、家への帰還として変奏されうるとした[46]。ド・ラウレーティスはこうしたロットマンの指摘を受け継ぎながら、「では、このような神話的・テキストのメカニズムのもとでは、ヒーローはそのテキストイメージのジェンダーにかかわらず、男性でなければならない。なぜなら障害物は、それがどのように人格化されていようと形態学的に女性であり、実際、単純に子宮であるからだ」[47]と述べ、上述した物語の登場人物たちの二つの類型について、前者は男性であり、後者は女性であると論じた。

『燃えつきた地図』もまた、このような構造の上に立脚した物語を語っている。ド・ラウレーティスの議論に沿って整理するなら、『燃えつきた地図』の物語世界の空間では、女性は都市そのものと結びつくことによって不動であり、その一方で、男性の探偵は都市のなかを自由に動きまわることができると言えるだろう。3.1. で詳しく論じたように、近代都市における男性遊歩者の視線は、まさに遊歩という語が指し示す移動性をもっている一方で、女性は彼の視線の対象として、都市空間の一部になってしまうのだ。また、『燃えつきた地図』における女性たちの結びつきを作り出しているものとして、2.2. では女性の脚を強調するショットについて検討したが、それらのショットのいずれにおいても、脚は女性を空間的に移動させるために用いられてはいない。すなわち、それらのショットにおける女性の脚は、主体の空間的な移動を担うという脚の主要な機能の一つを放棄することによって、女性の物語世界の空間における不動性に貢献しているのだ。さらに、『燃えつきた地図』では、ロットマンが論じた物語の構造をそのままなぞるかのように、都市は女性と結びつきながら閉ざされた空間を形成しており、

[45] ド・ラウレーティスが議論の糸口として活用しているのは、「視覚的快楽と物語映画」における、マルヴィの「サディズムは物語を要求」する（135頁）という記述である。

[46] de Lauretis, *Alice Doesn't*, 116–118.

[47] *Ibid.*, 118–119.

2.3.ですすでに論じたように、男性の探偵は物語の序盤でそのなかへと侵入し、終盤でそこから脱出することになる。このように、『燃えつきた地図』の物語は、物語全般にひそむ男性中心的なジェンダーの構造を踏襲するものだと言えるだろう。

4. 都市への解放とジェンダーの布置の転覆

すでに2.2.で触れたように、『燃えつきた地図』の最後において、喫茶店を出た探偵は助けを求める電話をかけるが、それに応じてやってきたのは依頼人の女性だった。探偵は彼女の様子を物陰に隠れて観察したあと、自分の居場所を知らせることなく歩き出す。映画は、道



図 12

ゆく通行人や車に混じり、都市の雑踏のなかに歩き去る彼の横顔を、望遠レンズを使ったクロスアップで追うショット(図12)とともに幕になる。こうした結末は、ここまで本稿で論じてきた、女性たちに結びついた都市と、その内部をさまよい、脱出を試みる男性という男性中心的な図式に対して、どのような影響を及ぼしているのだろうか。

4.1. 都市への解放

ここで再び、本稿の前半で論じた安部の都市論に立ち戻ってみよう。安部の都市論とは、高度成長期における急速な都市化と従来の共同体の解体を背景として、都市に生じた流浪する都市民に国家や権力への抵抗を見出だすものであり、安部は「いま必要なのは、けっして都市からの解放ではなく、まさに都市への解放であるはずだ」[48]と主張していた。映画『燃えつきた地図』は、こうした安部の都市論に対して、プロットの始まりと終わりに喫茶店と坂道からなる鏡像関係のシーンを配置し、探偵が冒頭で都市に侵入する一方で、最終的に都市から脱出することを示唆しているため、両者は矛盾するように思われる。とりわけ、探偵が見る夢に含まれている図10のショットは、後景の都市から前景の砂漠へと歩く探偵を呈示することによって、安部の都市論を裏切っているように見える。ところが、本作のラスト・ショット(図12)では、図10のショットにおける都市からの脱出という示唆に反して、探偵は都市の道を行き交う人や車のなかに混ざり込んでいき、安部が論じる都市への解放を予感させる。つまり、プロットの始まりと終わりに配置された、鏡像関係にある2つのシーンが形作る、探偵の都市への侵入とそこからの脱出という構造は、ラスト・ショットにおいて、探偵が都市のなかに足を踏み入れることによって、解体されてしまうのである。

このような、都市の雑踏のなかに歩き去る探偵の姿は、ベンヤミンが論じた遊歩者の姿と重なりあう。ベンヤミンは、エドガー・アラン・ポーによる短篇小说「群衆の人」を参照しながら、「遊歩者は

[48] 安部『安部公房全集20』、399頁。強調原文。

ポーにとって何よりも、自分の属する社会のなかで安心してられない人間なのだ。だから遊歩者は群衆を求めるのであり、この点から遠くないところに、遊歩者が群衆のなかに隠れる理由も求められるだろう」[49]と述べており、都市の群衆のなかにこそ遊歩者の居場所があることを指摘している。さらに、ベンヤミンは遊歩者のそのようなあり方を、「街路は遊歩者にとって住居となる。市民が自宅の四方の壁に囲まれて住んでいるように、遊歩者は建物の正面壁のあいだをわが家とする」[50]とも表現し、遊歩者はいわば都市の街路に住んでいるのだと論じている。『燃えつきた地図』の探偵はこうしたベンヤミンの遊歩者と同様に、都市の群衆のなかへと紛れ込んでいき、都市の街路を住居としながら、その内部をさまよい続けることになる。

また、『燃えつきた地図』の探偵が、都市に広がる女性たちの結びつきから脱出しようとする一方で、男性たちの結びつきに加わろうと試みて失敗している点に目を向けたい。本作の終盤には、空が白み始める頃に探偵が喫茶店を訪れるシーンがある。早朝の喫茶店は日雇い運転手の斡旋業者として機能しており、仕事を求めて多くの男性が集まっている。探偵は店内に入っていく、探している失踪者について聞き込みをしたあと、男たちに向かって「本気で仲間入りさせてもらうつもりでいるんだぜ」と述べるが、彼らによって袋叩きにされてしまう。つまり、探偵はこのシーンにおいて、男性たちの結びつきのなかに入ろうと試みるものの、そこから締め出されてしまうのである。一方では女性たちの結びつきから逃れようとする試み、他方では男性たちの結びつきから拒絶された探偵は、最終的にいかなる結びつきを求めるとも諦め、ラスト・ショットにおいて、孤独に都市をさまよう遊歩者としてのあり方を選択しなければならない。

ラスト・ショットにおける以上のような探偵のあり方は、安部が都市論のなかで思い描いた理想に接近している。1.2.で論じたように、安部は都市の移動性や無名性、土地に定着できない性質を追求し、土地に結びついた従来の共同体も、都市において新たに形成される偽の共同体も拒否して、真の自由と都市への解放を目指した。上述したように、探偵が都市の雑踏のなかへ歩き去るという『燃えつきた地図』の結末は、探偵の都市への侵入とそこから脱出という作品の構造を解体し、安部が論じる都市への解放を予感させるものだった。また、『燃えつきた地図』の探偵は、高度成長期に急拡大した都市の住民として、従来の共同体とならん関わりをもたないだけでなく、映画の終盤で、都市において形成されていた男性たちの結びつきからも拒絶されてしまう。このようにして、探偵はいかなる共同体にも加わることなく都市のなかへと歩き去るが、その姿はまさに、都市の移動性を追求するとともに、あらゆる共同体を徹底して拒否することで、真の自由と都市への解放を求めた安部の理想と重なりあっている。

4.2. ジェンダーの布置の転覆

そして、都市においてさまよい続ける探偵のあり方には、『燃えつきた地図』の都市に観察されるジェ

[49] ベンヤミン、前掲、144頁。ベンヤミンは、ポーがボードレールに与えた影響を重視している。

[50] 同論文、123-124頁。

ンダーの布置を転覆させる契機が含まれている。ド・ラウレーティスは、先述した議論(3.2.)を発展させながら、「最良の事例、つまり「ハッピー」・エンドでは、主人公は現代のオイディプスが彼女を見つけ、彼の(オフスクリーンでの)旅の約束事を成就する場所(空間)に到達する。ならば、女性の位置というのは、物語空間の特定の部分の位置であるだけではない。より正確には、映画では、女性の位置は、その空間へと向かう物語の(達成された)運動を象徴しているのである。それは物語の終結を表象する」[51]と論じている。すなわち、ド・ラウレーティスによれば、物語世界の空間において境界線や障害物としての女性が占める不動の位置は、空間を自由に動くことができるヒーローとしての男性が、物語の最後において到達する目的地なのである。ところが、『燃えつきた地図』におけるオイディプスである探偵は、そのような目的地にたどり着くことはない。探偵は、女性が彼を待ち受ける場所にも、あるいは、それが表象する物語の終結にも到達することなく、都市のなかでさまよい続けなければならない。

以上を踏まえたうえで、おもに2.2.と2.3.において、『燃えつきた地図』の男性中心的な図式と密接に関わっていることを指摘した女性の脚のモチーフが、映画の最後でどのように変容しているかを確認して、本稿を締めくりたい。

2.2.で詳述したように、都市における女性の脚

のモチーフの連鎖は、ひとまず図9のショットで終わりを告げる。しかし、図9のショットのあとにも1つだけ、人間の脚を強調するショットが存在している(図13)。だが、この図13のショットは2つの点において、女性の脚を強調するそれまでのショットとは異なっている。まず、図13のショットで切り取られているのは、1人の女性の脚ではなく、女性の脚と同様に男性の脚も含んだ、多数の人びとの脚である。次に、図13のショットで切り取られた人びとの脚は、都市の通りを歩くという移動性をもっている。3.2.で指摘したように、女性の脚を強調するそれまでのショットでは、脚が空間的な移動のために用いられることはなく、結果として、女性の物語世界の空間における不動性を作り出していた。しかし、図13のショットでは、初めて女性の脚が、空間的な移動を担うものとして呈示されているのだ。

先ほど、ド・ラウレーティスの議論を参照しながら論じたように、映画のラスト・ショットにおいて、都市の内部をさまよい続けることを選択し、安部が都市論のなかで掲げた理想へと接近していく探偵は、女性が彼を待ち受ける場所にも、それが表象する物語の終結にも到達することなく、『燃えつきた地図』の男性中心的な図式は掘り崩されていく。図13のショットが示しているのは、まさにジェンダーの布置が転覆しようとするそうした瞬間において、画面には女性の脚だけでなく、男性の脚も呈示されるようになるとともに、女性の脚は物語世界の空間において不動であることをやめ、空間的な移動性を獲得し始めるということである[52]。そのとき、都市は、女性の脚も男性の脚も飲み込んだ、流浪する人びとのすみかとなって、画面に現れ始めているのである。



図13

[51] de Lauretis, *Alice Doesn't*, 139-140.

結論

映画『燃えつきた地図』についての、批評家や製作者たちによる公開当時の言説を調査すると、この作品が主に同時代の都市との関連において論じられていたことがわかった。とりわけ原作者・脚本家である安部公房の都市論は、高度成長にともなう急速な都市化を背景として、都市に住む人々の移動・流浪する生き方に国家への抵抗を見出すものだった。一方で、『燃えつきた地図』をジェンダーの視点から分析すると、作品が呈示する都市の諸事象が、男性を主体の位置に据えながらジェンダー化されていたことが判明した。しかしながら、都市のなかへと紛れ込んでいく探偵の姿を捉えたラスト・ショットは、安部の都市論において主張されていた「都市への解放」に接近することによって、そうしたジェンダーの布置を転覆させる契機となっていた。映画『燃えつきた地図』の結末は、都市論の観点からだけでなく、ジェンダー論の観点からもまた、「都市への解放」を表象していたのである。

[引用文献]

- 安部公房『安部公房全集20 [1966.1-1967.4]』新潮社、1999年
安部公房『安部公房全集21 [1967.4-1968.2]』新潮社、1999年
安部公房『安部公房全集22 [1968.2-1970.2]』新潮社、1999年
安部公房「シナリオ：燃えつきた地図」、『キネマ旬報』第463号、1968年、102-123頁
ベンヤミン、ヴァルター「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」久保哲司訳、浅井健二郎編訳『パリ論/ボードレール論集成』ちくま学芸文庫、2015年、78-248頁
バック＝モース、スーザン『ベンヤミンとパサージュ論：見ることの弁証法』高井宏子訳、勁草書房、2014年
ケーヒル、デヴォン「安部公房『燃えつきた地図』：都市の危うさを、勅使河原宏はこう表現した」金原瑞人/井上里訳、宮脇俊文編『映画は文学をあきらめない：ひとつの物語からもうひとつの物語へ』水曜社、2017年、174-193頁
de Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (London: Macmillan, 1984)
フリードバーグ、アン『ウィンドウ・ショッピング：映画とポストモダン』井原慶一郎/宗洋/小林朋子訳、松柏社、2008年
「封切予定表」、『キネマ旬報』第468号、1968年、71頁
「封切予定表」、『キネマ旬報』第469号、1968年、64頁
「封切予定表」、『キネマ旬報』第470号、1968年、70頁
「芸術：映画評＝燃えつきた地図」、『毎日新聞』1968年5月15日東京夕刊、9頁
「芸術映画：ただいまロケ中―『燃えつきた地図』」、『毎日新聞』1968年3月18日東京夕刊、9頁
原田麻衣「トリュフォー作品における脚ショットと女性像」、『CineMagaziNet!』第21号、2018年
今井瞳良『団地映画論：居住空間イメージの戦後史』水声社、2021年
金坂健二「内的プロレタリアートへの恐れ」、『映画芸術』第16巻第8号、1968年、68-69頁
『キネマ旬報』第468号、1968年、2頁
北浦寛之『テレビ成長期の日本映画』名古屋大学出版会、2018年
「(広告) 大映 第二の性 燃えつきた地図/東宝 首日本の青春/松竹 新いれずみ無残 怪談残酷物語/俳優座 東海

[52] 女性の脚を強調するショットに着目してフランソワ・トリュフォーの作品を分析し、脚の運動性が女性の主体性に結びついていると指摘した、映画研究者の原田麻衣の議論にインスパイアされた。原田「トリュフォー作品における脚ショットと女性像」。

道四谷怪談/国立劇場 文楽/オリンパス光学工業 オリンパスペン』、『朝日新聞』1968年6月7日東京夕刊、6頁
「[[広告] 映画「第二の性」燃えつきた地図」/大映系』、『読売新聞』1968年5月27日夕刊、12頁
「[[広告] 映画「第二の性」燃えつきた地図」/新宿大映 渋谷大映』、『読売新聞』1968年5月31日夕刊、12頁
「[[広告] 映画「燃えつきた地図」/ヒビヤみゆき座』、『読売新聞』1968年4月25日夕刊、7頁
『狂走情死考』若松孝二監督、1969年(DVD、紀伊國屋書店、2005年)
松田政男『風景の死滅 増補新版』航思社、2013年(初版:田畑書店、1971年)
マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳、岩本憲児/武田潔/齊藤綾子編『「新」映画理論集成1
歴史/人種/ジェンダー』フィルムアート社、1998年、126-141頁
岡田隆彦「迷路のなかの失踪:『燃えつきた地図』』、『中央公論』第83巻第7号、1968年、264-265頁
佐藤忠男「日本映画批評:燃えつきた地図」、『キネマ旬報』第473号、1968年、67-68頁
関根弘「サイケデリックな世界:「ベトナムから遠く離れて」「白昼の幻想」「初恋・地獄篇」「燃えつきた地図」』、『新
日本文学』第23巻第7号、1968年、160-165頁
武田晴人『高度成長』岩波新書、2008年
「勅使河原宏が持つ脱がせの免許証」、『週刊大衆』第11巻第18号、1968年、44-47頁
「勅使河原宏監督 勝新太郎主演の映画 映画」、『朝日新聞』1968年1月19日東京夕刊、10頁
登川直樹「魅力的にえがかれた失踪の寓話:「燃えつきた地図」の面白さ」、『キネマ旬報』第470号、1968年、
38-40頁
戸井田道三「勅使河原の抱えた影と実在」、『映画芸術』第16巻第8号、1968年、66-67頁
友田義行『戦後前衛映画と文学:安部公房×勅使河原宏』人文書院、2012年
上原明「撮影報告「燃えつきた地図」」、『映画撮影』第27号、1968年、13-17頁
矢島翠「いつ安部の書いた地図を燃やすか:燃えつきた地図」、『映画評論』第25巻第7号、1968年、60-63頁
「[[よみうり抄]]」、『読売新聞』1967年12月20日夕刊、7頁
吉川洋『高度成長:日本を変えた六〇〇〇日』中公文庫、2012年