



Title	勅使河原宏『燃えつきた地図』（1968）における都市表象
Author(s)	胡, 响乐
Citation	大阪大学言語文化学. 2024, 33, p. 17-32
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/97277">https://doi.org/10.18910/97277</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## 勅使河原宏『燃えつきた地図』（1968）における都市表象\*

胡 響楽\*\*

キーワード：勅使河原宏、アダプテーション、都市表象

由勅使河原宏执导，于1968年上映的电影《燃烧的地图》改编自安部公房的同名小说，由胜制作公司和东宝制作出品。

面对带有“团地小说”色彩的原作小说，勅使河原宏在改编时，将都市的影像表现放在了核心位置。本文从都市个体主体性的缺失与影像风格的紧密关系，咖啡店场景中出场的女性人物所蕴含的“纯粹他者”这一象征意义，喷泉与篝火的意象符号组合所构建出的都市空间与非都市空间之间的对立性表象等多个维度，分析原作与改编作品，文学与电影，安部公房与勅使河原宏之间对于都市这一主体的表象之异同。

《燃烧的地图》是勅使河原宏执导的首部彩色宽银幕作品。但鉴于勅使河原宏在多年后对于宽荧幕形式发表的负面言论，便可得知其在形式上的改变，并非仅仅是顺应60年代宽银幕已高度普及这一技术发展现实的结果，而是与作品本身对于表现形式的需求紧密相关。在宽荧幕形式所带来过剩空间中，人物与都市空间之间的失衡关系，将都市个体被压缩的生存空间可视化。与此同时，主角的主观镜头的缺失，引起了构图与凝视关系中对于主角主体性的双层否定，表现了其作为都市内“平均性存在”的个体定位。

其次，对于作为电影原创人物，在咖啡店场景中出场的身分不明的女性角色，笔者在小说中的他者表象以及安部公房关于他者的言说的基础上，指出女子在人物关系以及与观众的关系中所呈现出的双重他者性，并将其定义为“纯粹他者”。同时，音声关系随着镜头运动从同期变化为分立，从而在两组现实对话中衍生出了第三组对话，即女人、侦探与田代三者之间的“错位对话”。这一影像表现既是电影虚构性的自我指涉，也是安部公房的他者言说在电影维度下的呈现。与以邻人为媒介的传统共同体结构相比，都市社会中的个体关系因其直接性与偶然性，从而导致了其高密度性。

此外，勅使河原宏通过影像表现强化了受传统共同体支配的河堤这一空间中的篝火意象，并创新性地在此咖啡厅所代表的都市空间中导入喷泉这一意象。通过篝火与喷泉，“暂时驻足的空间”与“只为通过的空间”等多组意象符号的叠加，以及视像性的动静对比，勅使河原宏构建出并强化了非都市空间的河堤与都市空间的咖啡馆之间的对立结构。

综上所述，笔者通过对于小说/脚本与电影文本的比较研究以及分析，试图揭示勅使河

\* 论勅使河原宏《燃烧的地图》（1968）中的都市表象（胡 响乐（HU Xiangyue））

\*\* 大阪大学大学院人文学研究科博士後期課程

原宏如何利用电影这一媒介独有的表现方法，将何为他者这一主题还原至都市表象中。

## 1 はじめに

勅使河原宏が監督した『燃えつきた地図』（1968）は、ある女性から何の予兆もなく姿を消した夫の行方を探すという依頼を受けた主人公の探偵が、手掛かりを集めるため巨大な都市を駆け回る物語である。本作は安部公房による「失踪三部作」の最後の一作の映画化作品であり、安部公房原作・シナリオ、勅使河原宏監督という二人の協働形式で作られた最後の作品ともなった。「失踪前駆症状にある現代」（秋山・安部, 1999: 45）を描いた三部作の中で、その舞台は第一作の『砂の女』（1962）における広大な砂漠と脱出できない砂穴から、第二作の『他人の顔』（1964）において仮面を境界線とした内外空間に転じ、『燃えつきた地図』（1967）では都市と郊外にたどり着いた。

小説『燃えつきた地図』における空間表象については、数多くの議論がなされてきたが、都市小説あるいは団地小説としての側面から、依頼人女性が住むアパート・団地空間に重きをおく論考が多く見られる<sup>1</sup>。また、本作に見られる都市空間の表象について、内田翔太は、ジェンダー論の視点から、女性の足のクローズアップの連鎖や依頼人の女性と都市風景の二重露光の映像に、都市と女性の緊密な関連性を見出し、「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」（内山, 2022: 12）という図式が存在を引き出している。

このように本作品の空間表象については様々な観点から論じられているが、具現化された様々な空間はしばしば都市という単一の概念へ還元され、異なる空間の間の相対的な関係が見落とされており、物語に登場する複数の空間に対する相対的な視線による考察が欠落している。そこで、本稿ではとくに「堤防」という先行研究で見落とされてきた空間を視野に入れ、前都市空間としての「堤防」と都市空間としての「駅前」という二つの空間の関係性の視座から、本作に見られる都市表象にアプローチしたい。

本稿の目的は、映画『燃えつきた地図』における都市空間の表象に注目し、小説やシナリオと比較しながら、勅使河原がいかに映画ならではの表現で、都市空間とそこで他者たちの中で生きる人間存在の表象を視覚的に構築したのかを明らかにすることである。第一節では、ワイドスクリーンの不穏な構図に映される都市住民と都市空間の緊張関係を考察する。第二節では、喫茶店のシーンにおける、物語から逸脱する映像表現を

<sup>1</sup> 原作小説の団地の空間表象について、前田愛は団地で暮らす失踪者の妻の部屋という閉ざされた空間から、偽の共同体を象徴する「エロスの空間」（前田, 1992: 566）の側面を読み取る。また、今井瞳良は、映画では、墓地と団地を対峙させる構図や団地住民を見る死者の視点ショットによって導入された死のイメージを通じて、団地という空間が「仮住まい」、「新しい空間」から、「終の棲家」、「郊外の日常」へ転換されていると、団地表象の斬新さを指摘している（今井, 2021: 175）。

分析し、そのシーンの意味を安部公房の他者論との関連にまで拡張させながら論じる。第三節では、原作小説にも存在するが、映画において視覚的に強化された焚火イメージから出発し、それと映画特有の噴水イメージとのコントラストによって顕在化された前都市空間と都市空間の構図を確認する。

## 2 ワイドスクリーンに映し出される主人公としての都市風景

映画『燃えつきた地図』は、様々な意味で「最後」の意味合いが強い作品ではあるが、勅使河原にとって、数多くの「初めて」を詰め込んだ作品にもなっている。製作過程では、それまでの独立プロダクションから離れ、主人公役の勝新太郎が所属する勝プロダクションで製作を行うこととなった。また、初めてのカラー映画と初めてのシネマスコープという映像の質的な変更が行われた。シネマスコープという形式について勅使河原自身は次のように述べている。

幸いほくは商業ベースの仕事でやっていなかったということがありますね。当時はシネマスコープ全盛で、バカみたいに横に広い。あれは絵描きの時代から好かないサイズなんです。(勅使河原・大河内・四方田, 1989: 101)

では、前の二作『砂の女』(1964)と『他人の顔』(1966)において、モノクロ・スタンダードサイズの映像を貫徹してきた勅使河原が、シネマスコープに不慣れであることを公言しながら、本作ではそれを物語が展開するキャンバスとして選択した理由は何だろう。

1950年代からテレビ・メディアの普及で変革を余儀なくされた映画業界では、60年代初頭になると、ワイドスクリーン映画はすでに公開された映画の9割以上を占め、映画スケールの主流だったと言える(北浦, 2018: 157)。こうした映画史の技術的な発展の流れを踏まえて、独立プロダクションの製作環境から離れた勅使河原の初めてのシネマスコープの実践は、ワイドスクリーンが浸透した映画業界の流れに順応した結果だと考えられる。

しかしその一方で、製作背景にある映画技術発展の歴史的必然性のほかに、勅使河原が本作でシネマスコープを選んだ理由<sup>2</sup>は作品自体にも内在しており、それは構図の特徴にも見て取ることができる。

映像スタイルから見れば、本作は、『砂の女』に見られる、日常で見慣れた物を解体

<sup>2</sup> ちなみに、勅使河原は次の作品『サマー・ソルジャー』(1972)において、独立プロダクション製作に戻り、引き続きカラーで撮ったが、スタンダードサイズへ回帰した。



図 1 00:25:30



図 2 01:23:24

する極端なクローズアップを盛り込んだ映像表現（友田, 2012: 159-63）とは、一線を画す作品である。映画冒頭のオレンジ色フィルター越しに撮られた、都市のエスタブリッシングショットを初め、俯瞰ショットや超ロングショットが映画全体に散りばめられている。

探偵の捜査過程を追跡するカメラの中で、人物たちは人工的な景色に囲まれつつ、コンクリートのジャングルの中で小さな一点になる（図1）。また、被写体である人物を中心辺りに置くという人間中心主義的な撮影規則<sup>3</sup>とは逆に、人物は画面において周縁化されている。ワイドスクリーンの画面に余裕が十分あるにもかかわらず、人物の身体は、フレーム内に占める空間を抑えられ、画面の周縁に配置される傾向が見られる。例えば、田代が探偵の後にくっついて街をゆくシーンで、二人の活動空間は終始画面の下半分に限定されており、身分識別に必要最小限の要素＝顔だけがフレームに入るといったような不思議な構図さえ見られる（図2）。即ち、登場人物は画面構成における主体的な位置から排除され、街の景色を構成する一要素に貶められる。その代わりに、背景であるはずの都市風景が主体的位置という特権を受け継ぐこととなる。

探偵はフレーミングにおいて主体の位置から排斥されるだけでなく、映像の視点においても、主観ショットが抑制されることで、視線の構造に基づく主体-客体関係の中で主体性を奪われていく。友田義行は、「また、物語内容の進行を担う主人公と、観客の視点が同一化される場面は少なく、ほとんどのシーンで探偵は見られる位置におかれる」（友田, 2012: 265）と述べ、映画終盤における猫の死骸を見つめる主観ショットを通じてようやく「視線の主体性を獲得した」（友田, 2012: 272）と、本作の視点の構造における探偵の位置づけについて指摘している。主人公から切り離されたカメラの視線は、観客の感情移入を阻止しつつ、異化された現代的自己の位置づけに対する寓話化を促しもする（Matson, 2002: 109）。

スタンダードサイズからシネマスコープへという映画形式の変化とともにもたらされてきたのは、横長による視覚的な過剰さである。その過剰さにどのように対処するのか

<sup>3</sup> 例えば映画構図の基本的な原則として実践されてきた三分割法において、被写体が画面中心を取り囲む四つの点、即ち、画面を縦横に三分割した線が交錯する点（sweet spots）に置かれるのが普通である（Mercado, 2022: 24）。

という問題に対して、勅使河原は、画面の中で登場人物が占める空間を抑圧し、都市風景でフレーム内空間を埋め尽くし、視覚的な過剰さを増幅するのである。これはやはりシネマスコープならではの表現である。

上記の構図と視点の分析で示したように、人物は画面に占める空間が抑圧され、都市風景にその場所を譲るといった傾向が見られる。これについて小川智子も次のように述べている。

東京の街は、ほとんど本質的な主人公としてとらえられている。探偵や依頼人や証言者はいわば風景を媒介するもので、人工物に取り巻かれて走りつづけるしかない、止まるのが怖いから、いつまでもどこまでも走り続けたいと願いながら、じつは街に閉ざされている。(小川, 2021: 100-01)

人物と背景の空間的な不均衡、あるいは人物の空間に対する都市風景の侵入は、都市における個体の圧縮された生存空間の視覚的表象である。人物たちは、文字通り「都市の狭間で生きる人」となる。それと同時に、フレーミングと視点による主人公の主體的な位置からの二重の疎外は、「平均的存在」<sup>4</sup>という都市における個体の位置づけを示していると考えられる。

### 3 都市空間を彷徨う不安定な焦点

#### 3.1 小説における視点と映画におけるカメラの乖離

映像的特徴として、シネマスコープとカラーのほかに、ズームレンズを使った『燃えつきた地図』においては、前作『他人の顔』から一貫して、ズームの多用が見られる。ズームの役割は、「視線の主体として想定される者の単なる動作に託して解釈することは難しいものの」、一般的には「眼前の光景に対する“注意の焦点化”」として機能することである(オーモンほか, 2000: 46)。しかし、『燃えつきた地図』におけるズームショットは、むしろ人物や物語から観客を引き離し、偶然の現実へ恣意的に投げ込むという、一般的な規則に反するような様態で提示される。それを顕著に示しているのは、失踪者が撮った写真を持つ失踪者の部下の田代と探偵が喫茶店で会うシーンである。

原作において、このシーンに対応する箇所では、探偵は田代から失踪者が撮った写真だというヌード写真を受け取り、二人がその写真についてコメントした後、探偵の視線

<sup>4</sup> 小説『燃えつきた地図』をめぐる座談会において、安部は主人公の探偵のアイデンティティについて、「ぼくは、この男は非常に平均的存在だと思いますよ。特に能動的な失踪者でもないし、特に受動的な失踪者でもない」(佐々木・勅使河原・安部, 1999: 320)と述べ、探偵という人物の都市における個体の平均的な存在という側面を強調している。

からその写真を即物的に観察した内容が詳しく書かれている。

にもかかわらず、この六枚の写真には、なにかねらいがある。なにかを追い求めようとしている、意志がある。(中略)どうも広角レンズの効果くさい。技術屋肌の「彼」のことだし、ねらいさえ決れば、それくらいの思いつきは簡単だったはずである。しかし問題はそのねらいだ。(安部, 1980: 232)

探偵の緻密な観察を通じて、広角レンズ視点、モデルはいつも背中から、その身体は部分的に撮られるといった特徴が浮かび上がると同時に、探偵はその視線に潜む、視線の主体の内面を読み取ろうとしている。探偵の視点の先が完全にヌード写真にあるということは明らかである。

一方、映画では、以上の全ての内容は一つのショット内に凝縮されている。シーンの冒頭では、車が次々に通りかかるとどこかの車道の風景が提示される(図3)。ズームアウトしていくにつれて、田代と探偵が顔を合わせる喫茶店の全貌がフレーム内に収まり、先ほどの車道は喫茶店の窓ガラスから見た景色であると判明する。それに続いて見せられるのは、映画全編において、物語の焦点とカメラの視点との間の最大の乖離を示す映像である。

探偵は田代から渡されたヌード写真を手に取り、一枚一枚とめくり始める(図4)。しかし、その次の瞬間、カメラの視線は、ヌード写真、またはヌード写真を見る探偵のどちらにも当てられず、予期せぬ対象に投げられることとなる。モデルの身体や撮影角度を評価する田代の言葉に合わせて、カメラはズームインで視野範囲を先ほどまで遠景



図 3 01:12:28



図 4 01:13:02



図 5 01:13:08



図 6 01:13:26

にあった噴水と隣席の女性にまで縮小することとなる。さらに、ヌード写真に絞るはずの焦点は、二人の対話内容と全く無縁である三基の噴水に合わせられる（図5）。噴水の画面がしばらく続き、焦点は前景の女性の顔に移る（図6）。焦点が噴水と女性の間を彷徨う間、フレーム外にいる男たちが声量を抑えてヌード写真やモデルのことを議論する声がずっと続くのである。

勅使河原映画の映像的特徴として、しばしば物語の流れや主題と無縁な純粹映像の挿入、偶然性の重視といったことが挙げられる。このショットに見られる予期せぬ焦点の移動は、そのような特徴に帰せられるものである。友田は『燃えつきた地図』全篇の映像的特徴の一つとして、「画面手前に置かれる遮蔽物」を挙げ、「また、遮蔽物あるいは夾雑物は、ショット内に含まれる要素だけではない。提示されたショット自体が、物語の流れや主題と無縁で、映画『砂の女』で確認できたような映像独自の文脈を形づくるのでもない、いわば純粹映像としてあらわれてくる場面も散見される」（友田, 2012: 263）と述べている。その具体例として挙げられるのは、この噴水と見知らぬ女性のショットである<sup>5</sup>。

しかし、わざわざ男たちを画面から排除するようなズームを使って、複雑なフォーカスをワン・ショットに詰め込んだこのショットを、単に友田が指摘するような「純粹映像」として片づけることはできないだろう。撮影担当の上原明による、オープンセットを使ったこのシーンの制作過程の実録から見れば、このショットにおける焦点の移動や映像と音声のずれは、単なる偶然性に収めることはできないものである。上原は「この場合の芝居と自然条件の把握に対するカメラの操作とは、瞬間的な間合いときっかけの苦心であった」（上原, 1968: 16）と述べる。即ち、この意味不明で逸脱的に見えるショットは、技術的な困難を克服したうえで勅使河原の意図的な産物である。

では、映画の物語の叙述から逸脱するこのショットをどのように捉えればよいのだろうか。この問題については先行研究でもまだ妥当な解釈はなされていないようである。次の節においてはこのシーンを音声や映像の観点から分析し、原作小説やシナリオと比較しつつ考察する。

### 3.2 純粹他者としての女性、音声と映像の狭間で生まれる「擬似対話」

このシーンを原作小説の対応する箇所と比較すると、まず問題として浮かび上がるの

<sup>5</sup> 友田、ケーヒル、Matson は、映画『燃えつきた地図』の映像的特徴について、鏡像の多用と前景における遮蔽物の放置という点を指摘しながら、それらの特徴から窺視視点や、都市空間の狭さの表象、現実の再認識、都市住民の生存状態の表象といった側面を引き出している。しかし、それらの指摘は、映画全編に通用する表層的な視覚表現の技法という総括的な視点にとどまり、映画の具体的な文脈に即しながら、それぞれの具体的なシーンにおいてそれらの映像技法が醸し出す意味作用に言及することはない。

は、画面（図6）に出現する謎の女性である。この女性は小説にもシナリオにも存在せず、映画だけに登場するが、彼女が何者かについては何の説明もなされず、主人公たちと関わりを持つこともなく、この後再び登場することもない。いわば登場人物とさえ言えないような存在である。即ち、彼女は物語の展開とは無縁な存在であり、登場人物たちの関係から遊離しており、物語の連関の中でも、登場人物たちの関係性においても、さらに観客の我々にとっても、全くの他者である。

しかし、全くの他者としてのこの女性は、音声と映像の狭間・ずれの中で、フレーム外にいる人物たち＝探偵と田代と交差していく。焦点が三基の噴水から離れ、隣席の女性の顔に当たる瞬間に、ずれた画面と音声は再び結合し、ある「実在しない会話」を生み出す。「女ってのは、尻のほうから見たとき、一番優しく見えるんじゃないっすか」と田代が話しだすと、フレーム内の隣席の女は田代の言葉に理解を示すように、やや頷く。引き続き、「モデルは同一人物らしいなあ」という探偵の判断にも、女は軽く頷く。彼女の動作の対象は、探偵でも田代でもなく、同席の男性であることは明白であるにもかかわらず、音声と画面の奇妙な絡み合いにより、隣席の女は、探偵と田代の会話に参加する「第三者」になる。即ち、二組の実在する会話＝隣席の女性と同行の男性との会話と、探偵と田代の会話を横断し、映像と音声の恣意的な結合から生まれる錯覚をもとにした「実在しない第三組の会話」が生成されるのである。

このような「擬似対話」の象徴性を考える上で、まず安部公房の都市における他者に関する言説を確認しておきたい。

小説では、田代は喫茶店で探偵と顔を合わせた時、写真より人間蒸発に関する新聞記事を先に出した。安部は人間蒸発について、「特殊現象ではなくて、だれの心にも内在する普遍的必然だと思う。蒸発を否定的にとらえるのではなく、蒸発の思想に徹しなければ、人間関係はたえられない」（安部, 1999b: 332）と述べ、むしろ都市における人間の疎外状況からの脱出としての蒸発に対して肯定的な態度を示している。

その一方で、小説『燃えつきた地図』をめぐる座談会において、都市における人間関係の偶然性という編集者の佐々木基一の指摘に、安部は賛意を示す。安部は都市における人間関係の特徴について、次のように述べている。

つまり農耕社会での人間関係というのは、どちらかというと宿命論的な結びつきだ。それが産業社会になってくると、もっと可変的な、あいまいなものになる。では農耕社会より、結びつきが薄いかというと、複雑になったというだけで、本当はむしろ濃いんだな。（佐々木・勅使河原・安部, 1999: 315）

安部の人間蒸発に対する肯定的な姿勢を踏まえれば、ここでいう「都市における人と人の結びつきの濃さ」は、連帯の緊密性ではなく、無数の他者との間で関係が生じうるといふ関係の無限性を示しているのではないかと考えられる。

他者との直接的なコミュニケーションという都市における生存様態への安部の認識は、小説にも組み込まれている。彼は、小説にも登場するタクシードライバーという存在について、「無数の人間と接触しながら、つねに独りなんだ。(中略) あれは、実に現在の都市生活者の典型的な存在だと思う」(佐々木・勅使河原・安部, 1999: 318) と述べ、「都会のシンボル」として捉えている。したがって、タクシードライバーに見られる、「他人だけの砂漠」<sup>6</sup>である都市における無数の他者との偶然に満ちた遭遇という生活様式は、都市における人間関係の平均的な状態だと言える。

タクシードライバーの人物像だけではなく、他の登場人物たちの変化に富む関係性においても、都市における他者との連帯の本質は絶えず捉えられている。田代の虚言癖という設定や依頼人の弟の突然の死亡で絶たれる手掛かり、また、依頼人と失踪した夫の関係、契約期間が過ぎれば自然解消する依頼人と探偵との依頼関係など、登場人物たちの間では、他者との予測不能な関係というパターンが様々な変形で反復される。このような、他者との連帯の複雑性、多様性、また不安定でありながらいつでもどこでも自然発生しうるといふ偶然性こそ、都市の現実である。

こうして、映画における「擬似対話」に潜んでいる、都市における人間関係に対する寓話性が浮かび上がってくる。即ち、互いに赤の他人である二組の人々の対話は実際はすれ違いつつ、映像の中で交錯したように、都市には、「他者との直接的なコミュニケーション」<sup>7</sup>の可能性に溢れた瞬間が常に遍在している。音声が構築する空間と視覚に提示される空間との隙間でしか成立しないこの「疑似対話」は、錯覚に過ぎないにもかかわらず、都市空間における他者との連帯の生成の偶然性の映画的表象となっている。

映画では、田代が持つ人間蒸発の記事やタクシードライバーの登場は省略されたが、人物たちと「純粋な他者」との「擬似対話」を通じて、都市における他者のあり方が視覚的に表現されている。駅前の喫茶店という都市的な場において、「連帯しえなかったと思われた他者」たちの間で、錯覚でありながらも、暫時的な連帯が成立した。他者との接点が常に潜伏している空間、それこそ都市である。勅使河原は、都市における他者というテーマ、あるいは都市における人間関係の抽象的な本質性に、音声と映像の恣意的な結合から生まれる、映画ならではの形式で接近している。

<sup>6</sup> 1967年に新潮社から刊行された『燃えつきた地図』の単行本の箱に載せられた「著者の言葉」で安部が用いた表現である。

<sup>7</sup> 共同体の連帯から離脱した都市住民の焦燥感に対抗する、あるいは都市で失われた連帯を回復する方法として、安部は「他者との直接的なコミュニケーション」(安部, 1999a: 393)を強くアピールしている。

それと同時に、登場人物の人間関係という既存の構造から一時的に離脱し、原作小説にもシナリオにも存在しない女性に、他者に対する表象の力点を置くのは、都市における他者とは何かという問題への探求を、都市空間あるいは純粹な他者に還元しなければならないという勅使河原の策略として捉えられる。

## 4 前都市空間と都市空間

### 4.1 堤防、焚火、隣人組織、前都市空間

都市空間との関連で注目すべきなのは、堤防が実質的に依頼人の弟が所属する暴力団が管轄する空間として設定されることである。やくざはここで周辺の建築現場で働く労働者に向けて、飲食屋台や売春屋などを経営している。堤防は「道交法にかかわりのねえ場所」（安部, 1980: 115）として、法律から逸脱した混沌地帯のように見えるが、実はヤクザという緊密な隣人組織のルールに支配されている。また、その空間を支配する組織の代表としての弟は、「無情な組織化された人間」（鶴田, 1973: 191）という側面が強い人物であり、流動することに抵抗を感じるため、「ふつう以上に『掟にしばられた』、従ってほとんど流動的でないやくざの世界」（鶴田, 1973: 196-97）を自分の居場所として選んだ。さらに、安部によれば、やくざの本質は「隣人からはじきだされた連中が、はじきだされたもの同士の隣人関係をつくる」ような「反隣人的隣人の組織」である。やくざ映画の流行も都市における隣人を持たない住民による「反隣人的隣人の組織へのあこがれ」へと帰着する（安部, 1999a: 393）。したがって、弟にとって「天井のない家」<sup>8</sup>である堤防は、法律でなく隣人組織のルールに支配される野生的な空間、都市化の進展にまだ侵食されていない前都市空間<sup>9</sup>であり、夜にしか出現しないが、「一時的な集まりの場」として定着の側面を持っている。

また、この堤防という空間には、火のイメージが常に存在する。探偵が堤防に入ってから観察した景色の中で、焚火を囲んでいる男女が提示される。また、焚火が燃え広がって制御できなくなる瞬間に労働者たちとやくざとの衝突が起こると、火は攻撃の道具としてその乱闘に取り込まれる。情勢がますます混沌としてくるにしたがって、火はドラム缶からはみ出し、不規則的運動をしながら堤防空間を占領する。

<sup>8</sup> 小説の中で、弟は「このことなら、委せておいてほしいね。なんなら、体ぐるみ、あずかってもいいよ。天井こそないが、土手のこちらは、わが家も同然だからな」（安部, 1980: 118）と述べ、堤防という空間と彼、また彼の背後に存在するやくざの共同体との強い関連性を示唆している。シナリオと映画の中でもこのセリフは出てくる。

<sup>9</sup> 堤防はまだ都市に改造されていないが、堤防に初めてきた探偵の目に最初に映る印象的な風景は、向こう側の作業現場の光景である。即ち、堤防の風景は、すでに向こう側の工事現場という都市化の過程そのものの象徴に侵食されつつある。



図 7 00:30:40



図 8 00:36:14

焚火の周囲では、形勢が変り、三人の男がすでに逆襲に転じている。(中略) 労働者たちは、こんどはその火を、バスの攻撃に利用しはじめた。(中略) エンジンが降り、ライトも消えて、あとはドラム罐があったあたりを中心に、不規則にちらばっている、燃えさしの赤い火。(安部, 1980: 125-28)

小説の中で時々出てくる火のイメージは、堤防における乱闘の中で、堤防空間に潜在する支配力学の変化のメタファーとして機能している。また、安部によるシナリオにおける堤防のシーンの中でも、火のイメージの存在は確認される。そこから、堤防空間と火のイメージとの連関を強調するという安部の意図が窺えるだろう。それに対して、映画では、勅使河原は火のイメージをより一層視覚的に強化している。火は常にフレーム内に存在し、乱闘する人混みと一体化し、「もう一人の登場人物」となる。探偵が弟について作業場の向こうの堤防に行くシーンでは、前景を占めるドラム罐で燃える明るい焚火が揺れ動き、中景の人物の顔を遮断するような構図が多く見られる(図7)。また、人混みから逃げ出した弟が車の後ろに身を隠すショットにおいても、乱闘の中心から距離をとったにもかかわらず、炎は車のサイドミラーというフレーム内フレームによって画面に存続する(図8)。労働者が焚火のドラム罐を押し倒す瞬間から、炎は極度の混乱に陥った戦況と共に暴走し、堤防空間で燃え広がることとなる。その空間にいる人間も暴力と性的衝動に駆られる原始的状态に陥る。道路交通取締法に象徴される都市の秩序の不在、やくざという「反隣人的隣人組織」の規則の崩壊、都市化されていない堤防空間は、都市と古風な共同体という二つのシステムの狭間に到達し、混沌とした無法空間へと急速に転換することとなる。

#### 4.2 駅前、噴水、他者の流体、都市空間

勅使河原の映画表現の独創性は、火のイメージを堤防空間＝共同体に支配される空間・前都市空間の象徴に引きあげることだけでなく、駅周辺の喫茶店という都市空間に水のイメージを導入することを通じて、映画独自の文脈を作り出すことにある。

前節で分析を行った喫茶店のシーンにおいて、小説でもシナリオでもその存在が確認

されなかったものとして、謎の女性だけでなく、繰り返し視覚の中心となる噴水も挙げられる。駅周辺の空間と反復される噴水のイメージとの関連性は、流動性というコンセプトに現れる。『燃えつきた地図』では、駅前の地下通りにある喫茶店は、都市空間の縮図であり、流動性が浸透した空間である。小説において、喫茶店にいる探偵の目から観察された駅の地下街の風景は以下のように、その空間を通過する人の流れの運動へと抽象化される。

タイルの床に、タイルの柱、通路や階段を結ぶ線が、ここでは面になり、各人が自由な曲線をえらべる構造になっているせいだろう、歩いている人間に、何処から何処へという方向性がほとんど感じられない。（安部, 1980: 230）

都市空間の流動性は、「完全に、ただ歩くためだけの空間」、「目的地に接近するために、一歩一歩、通過し、消し去って行くためだけの場所」（安部, 1980: 233）として描かれる地下街の空間に凝縮されている。

映画において、その流動性はオープンセット<sup>10</sup>である駅周辺の喫茶店という空間に散りばめられる流動イメージを通じて、表象されている。上原はこのシーンについて「頭上を圧する巨大なコンクリートの空間に動く題材、それは噴水であり、流れる自動車であり、無数の人間の足並みであった。これを演出の中に抵抗なく溶解させ、しかも臨場感を高揚しようというのだ」（上原, 1968: 16）と述べ、喫茶店に居座る人物たちとは対照的に、意識的に遠景または前景に流動イメージを導入したことを明らかにする。

それと同時に、前節で分析した異質なショットにおいて、探偵と田代が対話する間に、遠景にある噴水までズームインする瞬間に、水の流れる音が現れる。探偵と田代の声を控えた対話が身近に聞こえると同時に遠くにあるはずの噴水の音も不意に耳に入るといふ不思議な音声体験の中で、水の流動音は都市空間で行われる「他者との擬似対話」を妨害し、物語に対する音声コードの従属的な関わりを逆転する。流動イメージのサウンドトラックが挿入されることで、流動というコンセプトは視覚だけでなく音声というコードからも増幅されている。

ここで注意すべきなのは、探偵と田代、噴水、隣席の女性へと、次から次へと移動する焦点の運動において、中継地点としての噴水の場面では、三基の噴水が並列していることである。ちょうどその後の擬似対話に関わる人数と一致する噴水の複数性は、噴水イメージの介在を境目にした、対話の拡張に対する予言として捉えられる。即ち、田代

<sup>10</sup> このシーンの撮影場所は新宿駅西口の地下駐車場前であり、その場でオープンセットを建て、撮影を行った（上原, 1968: 16）。

と探偵の対一の双数的な対話は、噴水が「三」という概念を視覚的に導入するとともに、謎めいた女性との三角対話になる。それと同時に、数量の一致性から生まれる対応関係によって、都市住民と噴水の間に、隠喩関係の可能性が開かれる。

都市住民を噴水へ関連づける可能性は、噴水の半人工性に見出される。噴水の水は、その自然な流れが機械装置に介入されたことで人工的な側面を持つ一方、世界を構成する四元素の一つとして、人間の制御を超えた原始的な力を持っている。即ち、半人工物としての噴水は、自然的な物質と人工的なメカニズムとの葛藤を凝縮したものである。

それに対して、他者の砂漠である都市空間における住民は、身分証明書や様々な免状によってそのアイデンティティが規定されながら、探偵の搜索対象である男のように、都市の秩序から脱出する可能性を持っている。都市社会で生きていく人間にとっては、秩序への服従とそこから離脱する可能性とが表裏一体になっている。

こうした都市住民と都市の秩序との両義的な関係は、小説において、探偵の失踪者に対する認識が刷新される瞬間に浮上してくる。探偵は、搜索対象である失踪者を探すうちに、「もっとも、あれが『彼』の影だとすれば、『彼』は一人ではなく、無数の『彼』が存在することになる」（安部, 1980: 186）と気づき、都市には「彼」のような失踪者が遍在していることを意識し始める。失踪者という存在は一人の特定の個体から、都市の中で生きていく人間へ汎用される全指向的な概念、潜在的な性質になる。

したがって、人物の人数との対応関係へ還元されうる噴水の複数性は、原作に見られる「失踪願望の社会的な広がり」（中野, 2009: 215）、あるいは都市における失踪者の遍在可能性にも繋がる。噴水の運動に見られる両義性からは、現代社会において既定の地図に従い、規則運動をしながらも、地図から逸脱する失踪願望を抱える都市住民が共有する<sup>11</sup>、行動規範と内面願望のずれに対する隠喩性が読み取れる。即ち、視覚的に反復される噴水は、誰でも失踪予備軍のひとりでありうるという都市住民の潜在的な可能性への示唆として捉えられる。勅使河原は、都市の公共的空間に存在する噴水のイメージと都市住民との微妙な類似性を踏まえながら、原作で描かれる都市住民の本質に対する抽象的な思考を視覚的に構築している。

#### 4.3 焚火と噴水による二つの空間の連鎖

噴水のイメージは、原作小説の中に既に存在する移動する人の流れと合わせて流動イメージの連鎖を形成するだけでなく、焚火と噴水との対照的な関係の中で、非都市空間としての堤防と都市空間としての駅前空間という図式を視覚的に内面化する。

<sup>11</sup> 共同体からの脱出行為としての人間蒸発について、安部は「特殊現象ではなくて、だれの心にも内在する普遍的必然だと思う」（安部, 1999b: 332）と、人々が持つ普遍的な願望へ還元する。

上記の二つの空間に見られる二つのモチーフ、炎と水は、両者とも不規則運動をする物質であるが、それぞれ制御不能の焚火と無機的な噴水という形式で現れる。堤防の焚火が奔放に燃え盛るのに対して、喫茶店の場面の噴水は一定の速度で規定された軌跡に沿って均質に運動し、人工的な機械装置に飼い慣らされているのである。焚火と噴水の運動は、まさに二つの異質な空間にいる人間の運動状態にも対応している。即ち、堤防を駆け回り、追いかけて回す労務者とやくざと、都市空間に厳密に規定された経路の一つである地下街に沿いながら、一方通行的に移動する都市の住民の運動状態とは、それぞれの空間に存在する焚火と噴水のイメージと呼応し合うのである。

また、それぞれの空間に散見されるイメージの間に共通する運動状態は、その場に設置されたカメラの状態、あるいは映像の内的運動にまで浸透している。堤防の乱闘シーンにおけるドキュメンタリータッチの手持ち撮影は、シネマスコープという映像形式に過剰な視覚体験をもたらしながら、「ただ一度の瞬間的なリアリティを、すべての劇的要素の中に吸収しよう」（上原, 1968: 15）という監督の試みでもある。それに対して、基本的に固定撮影である喫茶店のシーンにおいて、視点の運動は、ドリーなどのカメラの物理的な移動ではなく、焦点距離を変化させるズームによって醸し出された光学的な錯覚である。二つの空間をめぐる対立関係は、映像の内容と形式に内面化されていく。

焚火と噴水、「一時的な集まりの場所」と「通過するための空間」、労務者とやくざとの暴力的な身体接触と喫茶店四人の間のすれ違う対話、混乱した追駆と一方通行的な歩行、こうした二分法的な要素の積み重ねの中で、堤防と駅前は、隣人組織の支配と崩壊を経験する前都市空間と他者思想が浸透した都市空間という対立する図式を表現している。勅使河原は、原作にない噴水のイメージを導入するなど、様々な通路から堤防と駅前との対照を強化し、小説に潜在する安部の隣人思想と他者思想という抽象的な概念の葛藤を映像空間の中で具象化しているのである。

## 5 おわりに

安部公房・勅使河原宏という組み合わせの最後の協働作品である本作は二人のコラボレーションの到達点と見なされている。友田はこの作品を、技法の面において優れたものとしつつも、次のように批判する。

安部は勅使河原が映画において具体化してきたイメージによる体系構築を小説において先取りし、日常世界とひと続きである反転世界への視線を文字テキストで描いた。勅使河原はそれを再度直接的な映像に置き換えたものの、その源泉はことごとく小説において先行されており、勅使河原は良き解釈者としての位置にとどまらざ

るをえない。(友田, 2012: 272)

友田は「映画的手法の小説への輸入」(安部, 1999b: 429)の手法を採用した小説に対する勅使河原の従属的な立場を指摘する。それに対して、ケーヒルは「共同作品」としての性質を強調し、「小説と映画それぞれ個別のメディアの限界を超えたのだ」(ケーヒル, 2017: 192)と高く評価している。

視覚的な疎外による都市個体の位置づけの可視化、「純粋な他者」との擬似対話、二つの象徴的な空間二分法など、映画から抽出したこうした表象に見られるように、映画『燃えつきた地図』は決して即物的な文体を使った小説の単なる映像化ではない。絶えず物語の軌道から逸脱し、都市空間の中を彷徨うカメラは、都市とその住民をめぐる諸相を「他人だけの砂漠」である都市空間に還元しながら表象することを試みている。勅使河原は小説とは異なる位相から、都市表象と他者の存在にアプローチし、映画独自の文脈を作り出しながら、原作に浸透している安部の他者に関する言説を視覚的に構築したのである。

## 映像資料

勅使河原宏監督 (1968) 『燃えつきた地図』(DVD) 角川エンタテインメント。

## 参考文献

- 秋山駿・安部公房 (1999) 「私の文学を語る」『安部公房全集 22』新潮社、pp. 38-51。  
安部公房 (1999a) 『安部公房全集 20』新潮社。  
安部公房 (1999b) 『安部公房全集 21』新潮社。  
安部公房 (1980) 『燃えつきた地図』新潮社。  
安部公房 (1999c) 「燃えつきた地図 シナリオ」『安部公房全集 22』新潮社、pp. 53-99。  
今井瞳良 (2021) 『団地映画論—居住空間イメージの戦後史』水声社。  
上原明 (1968) 「撮影報告『燃えつきた地図』」『映画撮影』第 27 号、pp. 13-17。  
内山翔太 (2022) 「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」『左岸：京都大学映画メディア研究』第 2 巻、pp. 3-20。  
オーモン、ジャックほか (2000) 『映画理論講義』、武田潔 (訳)、勁草書房。  
小川智子 (2021) 「1968 年 東京から消えた男」友田義行 (編) 『フィルムメーカーズ [22] 勅使河原宏』宮帯出版社、pp. 98-101。  
北浦寛之 (2018) 『テレビ成長期の日本映画—メディア間交渉のなかのドラマ』名古屋大学出版会。

- ケーヒル、デヴォン（2017）「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」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、pp. 174-93。
- 佐々木基一・勅使河原宏・安部公房（1999）「“燃えつきた地図”をめぐって」『安部公房全集 21』新潮社、pp. 313-20。
- 鶴田欣也（1973）『芥川・川端・三島・安部—現代日本文学作品論』桜楓社。
- 勅使河原宏・大河内昭爾・四方田犬彦（1989）『前衛調書—勅使河原宏との対話』學藝書林。
- 友田義行（2012）『戦後前衛映画と文学—安部公房×勅使河原宏』人文書院。
- 中野和典（2009）「地図と契約—安部公房『燃えつきた地図』論」『日本近代文学』第81巻、pp. 208-23。
- 前田愛（1992）『都市空間のなかの文学』筑摩書房。
- Matson, Yuji. (2002). *The Word and The Image: Collaborations between Abe Kôbô and Teshigahara Hiroshi*. M.A. Thesis. University of British Columbia.
- Mercado, Gustavo. (2022). *The Filmmaker's Eye Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition*. Routledge.