

## 映画に媒介された放射性廃棄物

### ——環境映像批評、グローバルな倫理的想像力、『チャルカ』（2017）

藤木秀朗

キーワード：環境映画、環境批評（エコクリティシズム）、放射性廃棄物、環境倫理、グローバルな想像力

放射性廃棄物を主題にした2つの映画作品、『100,000年後の安全』（*Into Eternity*, Michael Madsen, 2010）と『チャルカ』（島田恵、2017年）は、ともにフィンランド南西部にある高レベル放射性廃棄物処分場「オンカロ」を映し出しながらも、興味深い対照を成している。両者はともに、単に地層処分施設だけでなく、人類の地質への介入、すなわち人新世を象徴する場を捉えようとしている点で共通している。それは、人間が地球をコントロールするほどに影響力を及ぼしてきたように見えて、その実、その地球をかつての姿に戻すことはできないという「不可逆性のパラドックス」（Hamilton et. al. 2015, 11）を暗示しているとも言えだろう。さらに、深さ520メートルにも及ぶ地下深くに封じ込められようとしているものは、人間の五感では感じられないものであり、その意味で両作品はともに、かつてジークフリート・クラカウアーが映画の特性として強調した、視覚に訴える記録機能と暴露機能にとどまらない映画表現に挑戦している（Kracauer 1960, 41–59）。こうした共通した基盤に立ちながらも、両作品の違いは明らかである。『100,000年後の安全』が、車に据えられたカメラで、オンカロの入口からゆっくりと奥へと進んでいく感覚を伝えているのに対して、『チャルカ』は入口に入るやいなや高速の早回し映像に切り替わり、海拔420メートル地点までの道のりを約55秒間で見せている。前者はまた、その映像に合わせてヴォイスオーバーを使用し、10万年後の未来の人たちに向けてそこに近づかないように語りかけ、シーンの終わりで監督が登場して手に持ったマッチに火をつけオンカロについて説明する。一方、『チャルカ』は、早回しの映像とともに音声を早回しで聞かせ（内容は聞き取れない）、行き着いた先の実証試験場で職員によるオンカロの説明を見せている。つまり、片やゆっくりとした映像感覚と抽象的なヴォイスオーバーを組み合わせ、片や早回しによりトンネルの空間的長さの感覚を伝えると同時に時間を効率的に短縮して見せているのだ。この技法上の違いは、前者が映画祭で評価されるようなアート・シネマ的（とくに、スロー・シネマ的<sup>1</sup>）な特徴を帯びているのに対して、後者は社会問題・環境

<sup>1</sup> エイドリアン・イワキフによるスロー・シネマの説明（Ivakihi2013, 306）を言い換えたカーター・ソルズと朱翹璋の表現——「映画的時間と現実の時間との間のギャップを小さくする手段」——が『100,000年後の安全』にびつたりと当てはまっている（Soles and Chu 2016, 21）。

問題をめぐる状況を伝え、より広範囲の観客層に向けてある一定の解決策を提案しようとする唱道型のドキュメンタリー(advocacy documentary<sup>2</sup>) (Aufderheide 2017, 77-78)としての性格が強いという相違に呼応していると言えるだろう。さらに、『100,000年後の安全』が作品全体として10万年後という途方もない時間を主題にしているのに対して、『チャルカ』は後で詳しく論じるように、前者にはない、ローカルな場のグローバルな問題に取り組んでいるという点でも重要な違いを示している。

要するに、これら2つの映画作品の違いは、同じ放射性廃棄物という題材について、映像メディアが異なる方法で異なる想像を観客に喚起する可能性を示唆している。とはいえ、本稿で問題にしたいのは、単なる映画の表象とそれによる観客の想像力の喚起にとどまらない。これから見ていくように、ここでは、想像力ないしは想像圏とも呼べるものを、映画と観客という二者関係だけから成るものではなく、映画作品とともに研究者や批評家を含め多様な人々の言説から構成される、インターテクスト的・トランスメディア的なものとして想定している。それは、集団に共有されると同時に個人によって思い浮かべられるものである。またその想像は、不変的・調和的であるとは限らず、むしろ常に変化し、何らかの葛藤やずれを抱え込んでいるものと考えられる。したがって、環境批評の研究者にとって映画が重要なのは、それが環境表象の点で美学的に優れているからでもなければ道徳的に正しいからでもなく、むしろそれが環境問題をめぐる想像圏に介入したり、それを拡張したりする可能性を持っているからに他ならない。さらに、その可能性を引き出す研究者自らもその想像圏の展開にとって重要なアクターの一つであることを忘れるべきではないだろう。こうした前提の下で本稿は、従来の環境映像批評のあり方を批判的に検討しつつ、映像メディアが放射性廃棄物——とくに、高レベル放射性廃棄物——をめぐるグローバルな倫理的想像力の醸成と拡張にどう貢献し得るかを明らかにすることを目的としている。

以下では、まずはじめに、放射性廃棄物をめぐる想像力を考える上で不可欠なその物質的特性を、近代、時間、空間、身体感覚の超越の観点から確認する。次に、従来の環境映像批評研究のいくつかの傾向を批判的に検証しながら、そこで前提とされがちであった純粋主義的な批評的研究——つまり、作品単位で良し悪しの評価を下す批評的研究——とは異なるモデル、すなわち上記のような映像作品と想像圏とのダイナミックな関係を考慮に入れた批評的研究モデルを提案する。その上で、ここでの一つの中心的な論点である、倫理的想像力の意味するところを詳らかにしたい。そして最後に、『チャルカ』を中核的な事例にして、放射性廃棄物の映像表現とその想像圏への介入の可能性を分析する。この作品は、感傷的、啓蒙的、ナショナルな枠づけとも見て取れる側面を持ちつつも、ローカルとグローバルな関係を多層的に

2

ただし、『チャルカ』は、唱道型ドキュメンタリーの典型例に挙げられることの多い『不都合の真実』(*Inconvenient Truth*, David Guggenheim, 2006) のような比較的高い予算で作られた劇場公開映画と同等なものだとは言いがたい。むしろ、それは、市民による自主上映会が主たる上映の場だと想定されていると言えるだろう。市民の自主上映会については、(藤木 2019, 第8章)を参照されたい。

捉えながら、資本主義と植民地主義に規定されてきた近代自体を問い直すようなビジョンを見せている点で、放射性廃棄物にまつわる倫理的な想像力を広げる可能性を示している。

このことは、2011年3月11日の福島第一原子力発電所の事故以降、原発や放射能をめぐる大量の映像作品が作られてきたという状況に照らして考えると、さらに重要性を帯びてくる。というのも、それらの映像作品の大半は、他の文芸・芸術作品の多くと同様に、その多様性にも関わらず、もっぱら原子炉とその周辺の表象にとどまり、原発や放射能の問題をローカルないしはナショナルな枠組みに囲い込む傾向にあったからである。また、それらの作品を論じた学術研究でもその傾向に追従してきたと言わざるを得ない。環境映像批評研究自体が、そうした既存の想像力に介入し、グローバルな、ひいては惑星的なスケールにまで広がる複雑な問題へと想像力を促すこと。これが本稿のもう一つの大きな狙いである。

## 放射性廃棄物

放射性廃棄物は、IAEA (International Atomic Energy Agency, 国際原子力機関) の基準にしたがえば健康被害の危険度に応じて6つのレベルに分けられるし (IAEA 2009, 7)、3.11の原発事故後の状況に鑑みれば、核燃料廃棄物、除染ゴミ、廃炉による放射性廃棄物のように分類できるが、ここでは主として高レベル放射性廃棄物に焦点を合わせたい。その物質的特性は、近代、空間、時間、身体感覚の超越という少なくとも4つの点で、環境問題に関するグローバルな倫理的想像力にとって見過ごせない条件となっている。

放射性廃棄物は、資本主義の発達と密接に関係してきたという意味ですぐれて近代的な産物である。資本主義の基本的なサイクルは、生産、流通、販売、消費、廃棄から成り立っている。これは、藤原辰史が描き出したような、近代以前から存在する、生産から解体・腐敗へと至る「分解」のサイクルとは似て非なるものである (藤原 2019, 58)。その最大の違いは、資本主義のサイクルの中で生み出される化学物質を含む廃棄物は、地球環境の中で分解されないどころか、それを汚染してしまうという点にある。ウランの採掘、その電気エネルギーへの転換、その流通・販売・消費、そしてその残渣としての放射性廃棄物 (たとえ再処理に成功しても産出され続けるもの) の排出・処分という過程を辿る核燃料サイクルは、「分解」にそぐわない資本主義のサイクルの最たる例に他ならない。しかも、その核のゴミは、他のどんな化学物質にも増して毒性の強いものであることは、もはや論を俟たないだろう。

放射性廃棄物はさらに、単に資本主義全般にとどまらず、人新世の「偉大

なる加速」(the Great Acceleration)とも呼ばれる後期資本主義の賜物であり、同時に、そのシステムを下支えしてきたものである。「偉大なる加速」は、1945年の原子爆弾の広島と長崎への投下をもって嚆矢とされている(McNeill and Engeleke 2014; Morton 2013, 4)。以後、資本主義社会は、廃棄の問題を顧みず、生産と経済成長を偏重する中で肥大化してきた。この過程で、化学物質を含む廃棄物は二重の意味合いをもってきた。一方では、それは、社会の表から隠され人々の目に見えないようにされながらも、分解されたり消去されたりすることができないために、常に亡霊のように社会につきまとうものとなってきた(Seale and Hamilton 2010; Purdy 2015, 16; Scanlan 2005, 154–183)。他方では、廃棄物の処分は、他人任せとなり、ゴミの産出自体と、しばしば下層の人々によって担われるその仕事自体が資本主義のシステム全体を支持する機能を果たしてきた(Scanlan 2005, 166; パウマン 2007; Giles 2016, 82)。「他のあらゆる種類の加速的テクノロジーと同様に、貪欲な資源開拓、廃棄問題への貧弱な意識、核が未来を約束するというイデオロギー的な信念」(Carpenter 2016, 120)に支えられてきた原子力のプロジェクトと放射性廃棄物の関係は、まさにそのような後期資本主義と廃棄物の関係の提喻だと見なすことができる。

さらに言えば、放射性廃棄物は、ブルーノ・ラトゥールがいう意味での(虚構の)「近代」の好例でもある。ラトゥールにとって、「近代」は「ハイブリット」と「純化」の混合によって成り立っており、人間はその過程を通じて自然の支配を目指してきた。ここでいうハイブリッドとは、化学作用(本稿で言えば、核融合)をめぐる科学、産業、政府、その他の諸々のアクターが絡み合うネットワークから成るものである。一方、純化とは、人間と人間ならざるものを、相互に独立した存在論的領域として認識する近代論者の見方を指す。ラトゥールによれば、人間とモノ、文化と自然が複雑に絡み合ったハイブリッドの中で化学物質による汚染のような「怪物」が増殖しているにも関わらず、近代論者は純化に囚われているためにその状況に太刀打ちできない。そのために、人間はモノをコントロールしているように見えて、実際には、モノに圧倒されている、というわけなのだ。こうした見解に鑑みれば、人間が、原子力エネルギーと放射性廃棄物という両面的な「怪物」を生み出しながら、それに対処できない状況は、まさしくラトゥールのいう(虚構の)「近代」を体現していると言えるだろう(ラトゥール 2008, 12–28)<sup>3</sup>。

とはいえ、放射性廃棄物は、近代に収まらない時間的な問題にもかかわっている。『100,000年後の安全』が端的に示しているように、高レベル放射性廃棄物の放射線量が安全なレベルにまで減少するには10万年もの途方もない年数が必要だと言われている。これは、放射性廃棄物が単に近代という時間枠にとどまらず、地球の歴史(約46億年)、生命の歴史(約40億年)、人類

### 3

ラトゥールにとってさらに重要なのは、モノの作用力(agency)を人間のそれと対等なものとして認め、モノも含めた民主主義的な観点から、「近代」を多様なアクタントからなるネットワークとして捉え直すことだと言える。

(ホモ・サピエンス)の歴史(約20万年)、文字によって記録されるようになった「ディープな歴史」(Smail 2008)といった(土佐 2020, 9)、デペッシュ・チャクラバルティが照射したような複数の異なるスケールの歴史の絡み合いを想起させる(Chakrabarty 2015, 44)<sup>4</sup>。『100,000年後の安全』の問答にあるように、10万年という長い時間のスパンは、人類や地球という単位で過去を科学的知識に照らして振り返ることでようやくおぼろげながらその長さの感覚が掴めるといった類のものなのだ。

しかし、放射性廃棄物が突きつける、より深刻な問題は、過去の歴史よりも、現在と未来との不均衡な関係にある。『100,000年後の安全』の監督マドセンが、過去70年間の原子力のプロジェクトは「未来の人類に対する犯罪」だと発言していることはよく知られている(van Wyck 2016, 28)。現在の世代は、原子力による電気を享受する一方で、その廃棄物にまつわるリスク、管理、心理的・社会的葛藤はすべて後世に有無を言わず押し付けられるのである(Sovacool and Dworking 2014, 293)。ロブ・ニクソンが論じたスロー・バイオレンスという見方は、このことを確証している。ニクソンによれば、気候変動、大気汚染、酸性雨、石油流出、放射能汚染などは、アクション映画などで繰り上げられるスペクタクルな暴力とは対照的に、瞬間的ないしは一時的なものではなく、むしろ時間的・空間的にじわじわと広がり進行するものである(Nixon 2011, esp. 2, 10)。それは、長期にわたって人間社会に葛藤をもたらすとともに、認知されにくい形で地球環境を漸増的に汚染し、生命の健康を損ねていく。要するに、放射性廃棄物の産出と地層処分とは、現在を生きる人間が、未来を、決定権や発言力がないことに乗じて植民地化していることに他ならない。

放射性廃棄物は、時間的にだけでなく、空間的にも多岐にわたる問題にかかわっている。それは、地球の表面に広がる、不均衡性に規定されたグローバル化と多層的に一体化している。何よりもまず、核燃料サイクルは、フロントエンドと呼ばれるウラン鉱山からバックエンドと呼ばれる廃棄物処理施設までの工程を指し、それはたいてい国境を超えて人、金、情報、モノ(資源、エネルギー物質、廃棄物)が行き交う、交通、通信メディア、送電網から成るグローバルなインフラストラクチャーを基盤としている(Endres 2009, 918)。加えて、原子力産業は、多国籍的な原子力ロビーによって支えられ(コバヤシ 2013)、IAEAなどの国際機関などがそれを監視するとともに支援していることもよく知られているところである。

ここで重要なのは、放射性廃棄物を含むこのグローバルなネットワークは不均衡性・不平等性を伴っているにもかかわらず、ローカルないしはナショナルな場が政治文化の中心的な力となっているためにそれが見過ごされてしまいがちだという点である。このネットワークは根本的なレベルで、原子力

4

ただし、チャクラバルティは、地球システムの歴史、人類の進化を含む生命の歴史、産業的な文明の歴史の3つに照射している。



---

的植民地主義 (nuclear colonialism) と呼ばれるような不公正を常に内包している。すなわち、エネルギーの受益圏はグローバル・ノースと都市にあり、ウラン鉱山にしる原発にしる放射性廃棄物処分場にしろ、放射能のリスクに晒される受苦はほとんどの場合、グローバル・サウス、田舎、少数民族の居住地に——補償を受けながらも——強いられている (Endres 2009, 918–925; Sovacool and Dworking 2014, 294–295; 船橋 2018, 79–86)。これは、自分たちだけの安全さえ守られれば、他の地域は危険に晒されても構わないという NIMBY (Not In My Back Yard) の態度と通底している。さらには、世界の都市に住む約70億人もの人口が大量のエネルギーを享受するために、地球そのものが水平的にも垂直的にも犠牲にされているとも言えるだろう。核燃料サイクルによって産出される放射性物質は、石油化学物質や合成化学物質とともに、自然環境の中では分解され得ない膨大な有毒物質として地上に累積され続けている (Masco 2015, 326)。その害を封じ込めるために地下深くに埋めることは、人類が地球に対して文字通り地質学的な影響を及ぼすことを意味するだけでなく、地球の内部までも、引いては地球全体をも搾取することを暗示している (Hamilton and Gemenne 2015, 2)。このように多様な次元の空間で生じている問題はしかし、原子力をめぐる産業と政治が国民国家ベースで稼働しているために、グローバルな問題や地球規模の問題として想像されることは少ない。フィンランドやイギリスでは、福島第一原発で事故が起こった際、自国の原発の安全性と優秀さを強調する言説が政府と業界関係者の間で沸き起こったと報告されている。それは、かつて日本の政府・業界関係者が、スリーマイル島の原発事故やチェルノブイリ原発事故に対してとった態度と同じだという (Molyneux-Hodgson and Hietala 2016, 149, 156)。こうした NIMBY のイデオロギーに規定された想像力が、都市と地方の間で、地方と地方の間で、先進国と非先進国の間で、富める地域と貧しい地域の間で浸透しているために、核燃料サイクル全体に纏綿している不公正の問題がなおざりにされてしまう傾向にあるのだ。

こうした近代、時間、空間の問題は、放射線が人間の身体感覚では感知できないという事実が生み出す問題と直結している。よく知られているように、ティモシー・モートンは、人新世の時代に地球規模で広がってきた、直接見たり感じたりできないもの——原爆から化石燃料の処理に至るまでのあらゆる種類のテクノロジーにより生み出される物質や現象——を「ハイパーオブジェクト」と呼び、それが「世界の終わり」を印しづけていると主張している (Morton 2013; Morton 2016, 169–170)。ウルリッヒ・ベックをはじめ多くの研究者が指摘してきたように、後期資本主義の社会 (または脱工業化社会) では、ダイオキシン、環境ホルモン、BSE (牛海綿状脳症)、地球温暖化、放射能汚染といった、直接感知できない毒性物質によるリスクが増えてきた

(ベック 1998)。モートンにとってそうしたハイパーオブジェクトが問題なのは、私たちは科学の強力な力によってそれを観察したりマッピングしたりすることは可能だが、それを直接自らの身体で感知できないがゆえに、不確かで不安定な「現在」の時代を生きざるを得なくなっているからである。モートンは、これを(安定した)「現在」の神話の終焉とも表現している(Morton 2016, 170)。このことは、さらに言えば、人間は自らが棲まう惑星を破壊し続けているにもかかわらず、その事実に実感が持てないということの意味する(Steger and James 2019, 247)。モートンによれば、ハイパーオブジェクトは、個人主義、ナショナリズム、反知性主義、人種主義、人間中心主義といった観念にとって脅威となっていると同時に、世界で私たちが現存しているという感覚を麻痺させるものともなっているというのだ(Morton 2013, 11, 21)。この見方は、「原子力の支配は、私たちの自己疎外のもっとも殺伐としたあり方だ」というピーター・C・ヴァン・ウィックの見解に的確に符合している(Van Wyck 2016, 24)。

このように、現在という時点と個々の身体を超えて生じている、放射性廃棄物をめぐるさまざまな課題に取り組むためには、それだけの「ハイパーな」想像力が必須条件になることは、もはや強調するまでもないだろう。映像メディアと倫理は、その想像力を考える上で重要な鍵となる。次節では、そのためには環境問題を表象する映像をどのように捉えるべきかという問題について考察しておきたい。

## 環境映像批評再考

前節で見てきたような物質的特性を踏まえて放射性廃棄物、ひいては環境問題に関する想像力を考えるためには、どのような方法を採用すべきだろうか。この問題に取り組むためには、従来の環境映像批評研究のあり方自体を再考する必要がある。というのも、その批評の評価基準自体が、放射性廃棄物の問題を捉えるには不十分であったり、ときとして弊害であったりすらあるからである。従来の環境批評では、映画作品にしる文学作品にしる、作品テキストによる表象がそのまま想像力として想定されていることが多かった。また、何からの評価基準を基に、一作品ごとにその良し悪しを判定しようとする批評研究が多かった。ここでは、そうした一刀両断的な批評を、一つの作品を白か黒に裁断し、作品中の多様な要素をどちらか一方の価値判断に帰着させようとするという意味で、純粹主義的批評と呼びたい。すでに言及したように、本稿では、想像力を、単に一つの作品表象と同一視するのではなく、むしろ作品とその他諸々の言説とのインターテクスト的・トランス

---

メディア的な関係性の中で形成され変容していくものとして想定している。この見方は、一つのテキストが自己完結的な価値体系であることを前提にしないし、どんなテキストであってもそれ一つで、ある問題のすべてを表象できるとは考えない。以下では、環境映像批評研究をアートシネマ批評、牧歌的イメージ批判、他性評価、リアリズムの観点から再考するが、そのいずれにも純粹主義的批評の傾向が多かれ少なかれつきまとっている。

純粹主義的な環境映像批評の典型は、環境に関する映画をエコシネマ (ecocinema) と環境主義映画 (environmentalist film) に分類し、前者に肯定的な評価を与え、後者に否定的な評価を与えるものである (MacDonald 2004; Willoquet-Maricondi 2010b)。この見方は、商業的娯楽映画 (とくに、ハリウッド映画と称されるもの) に対して、アートシネマ (とくに、カンヌ映画祭、ベルリン映画祭、ヴェネチア映画祭を頂点とするアートシネマ系の国際映画祭で評価されるもの) を評価する批評にほぼ対応している。その意味で、ここではアートシネマ批評と称しておく。環境映像批評では、そうした二項対立が、実験映画対人気映画、人間だけに還元されない風景対人間のためのスペクタクル、人間中心の物語に従属しない環境イメージ対人間中心の物語、美学的に洗練されたスタイル対啓蒙的ヴォイスオーバーのナレーション、鑑賞対消費、観客に対するプレヒト的・モダニスト的な距離化・不安定化の効果対観客の没入体験といった形で想定され、いずれも後者に対して前者に高い批評的評価が与えられることが多い。

スコット・マクドナルドとポーラ・ウィロケット・マリコンディは、このタイプの代表的な研究者である。ウィロケットは、ローレンス・ビュエルに依拠しながら、環境批評の3つの基準を示している。すなわち、人間以外の世界が単なる人間のアクションのための背景ではなく人間の歴史を自然史の内部に位置付けている作品、人間の関心だけを際立たせることはしない作品、そして人間以外の存在や環境に対する人間の責任と説明責任にかかわる倫理的な方向性を持つ作品である (Willoquet-Maricondi 2010a, 2-3)。こうした基準に沿ってマリコンディはエコシネマの目的を、自然環境や生態系に対する自覚と責任を喚起し、環境正義や環境活動への貢献を促すものだとしている (Ibid., esp. 9)。マクドナルドはさらに、エコシネマは、普段見過ごされがちな風景や場所の美しさに注意を向け鑑賞するように観客を訓練するものだとも示唆している (MacDonald 2012, 6)。二人の見方では、こうした目的は、物語世界外からの音声の欠如、ゆっくりとしたテンポ、物語的統合の希薄さ、人間以外のもののディテールを人間から自律したものとしてじっくりと静観させるロング・テイクといった技法によって達成される (Macdonald 2004; Willoquet-Maricondi 2010b)。こうしたエコシネマの特徴は、ハリウッド映画に代表される環境主義映画と比較されることでさらに確認される。マリコン



ディのような研究者にとって環境主義映画は、たとえ環境問題を主題として扱ってもそれを人間ドラマの背景としてしか描かない。環境をじっくり鑑賞させるよりも、人間観客に快楽を与えるために速いペースの編集によってそれをスペクタクルな光景として提示する。要するに、この種の映画は、環境の中に人間を位置付けるよりも、環境を人間のための道具として利用し、観客をして環境の消費を可能にするような特権的な位置に付かせる。そのため人間中心主義のエートスに挑戦するどころかそれを強化してしまうということなのだ (Willoquet-Maricondi 2010a, esp. 6, 11; Willoquet-Maricondi 2010b, 48–49; Wheatley 2010, 248; von Mossner 2017, 57)。

こうしたアートシネマ批評に対してはすでにいくつかの批判が起こっている。その批判の一つは、映画の直接的な効果を前提にしていることへの異議である (Käpä and Gustafsson 2013, 12)。それは、エコシネマとして高く評価される作品は本当に観客の環境意識を即座に高め、環境活動へ従事させるのだろうか、という疑問に集約できる。確かにそうしたことがまったくないとは言えないが、そうならない場合が多いだろう。本稿の立場からすれば、映画作品と観客の二者関係に限定する見方は映画と想像力の関係を考える上で不十分である。アートシネマ批評に対しては、研究者自身の既存の道徳的観念に照らして作品を評価しているとの疑義も表明されている。環境に対する自らの道徳観を当てはめるよりもむしろ、自らの基準をも批判的に省みながら、常識的な見方に対峙する読みに開かれた批評を展開すべきではないか、というのである (Ibid.)。デイヴィッド・イングラムは、マリコンディのようにエコシネマを基準にすると、「反道徳主義のカウンター美学」を正当に評価できないと異議を申し立てている (Ingram 2012, 57)。さらに、このことにも関連して、アートシネマ批評には多様な種類の映画をその固有性に合わせて評価できないという致命的な欠点がある。実際、本稿で事例に取り上げる『チャルカ』のような、娯楽映画にもアートシネマにも分類し難い自主制作映画の意義を、アートシネマ批評的な研究では掬い取ることができないだろう。加えて、ピエタリ・カアパとトミー・グスタフソンが強調するように、一つのテキストの中にも多義的で矛盾した意味があることにも配慮が必要である (Käpä and Gustafsson 2013, 4–6)。後述の『チャルカ』の分析では、この点も重要な決め手になっている。

一方で、アートシネマ批評の対極にあるとも思われる、牧歌的 (pastoral) イメージへの批判にも注意が必要だ。環境批評 (エコクリティシズム) の概論では、1990年代までの第一派では環境と自然が同一視され、「ローカル・共同体主義・生態地域主義のレベルで自然保護および場所への愛着」(ビュエル、ハイザ、ソーンバー 2014, 198) が強かったと説明されることが多い。そこで肯定的な価値が与えられていたのが、人間による破壊が及んでいないように

---

見える牧歌的なイメージであり野生性 (wilderness) であった。しかし、2000年までに、この種の環境批評は素朴な見方として退けられるようになる。牧歌的なイメージに価値を置く見方は、自然対文化の二元論を前提として、人間と環境が複雑に絡み合っている現状を十分に分析できないし (同前; ビュエル 2007, 30-32)、それは環境汚染へのアンチテーゼとしてのレトリックと結びついていることが多いというわけである (Buell 1998, 639-665)。こうした環境批評の流れは、2009年に出版されたモートンの『自然なきエコロジー』で一つの頂点を極めたと言えるだろう (モートン 2018)。反原発運動のドキュメンタリー映画を論じたりサ・リンチもまた、『ラブジョイの原子力戦争』 (*Lovejoy's Nuclear War*, Daniel Keller, 1975年) や『エネルギーという問題』 (*A Question of Power*, David Brown, 1985) といった1970年代・80年代の反原発運動の映画は牧歌的な風景の保護を訴えるものが多かったのに対して、2000年代以降は『ハード・レイン』 (*A Hard Rain*, David Bradbury, 2007年) や『ウラン: それは国なのか』 (*Uranium: Is It a Country?*, Stephanie Auth, Isabel Huber, Kerstin Schnatz, 2008年) のように環境問題と社会問題の複雑な関係——ウルズラ・ハイザのいうエコ・コスモポリタリズム (Heise 2008, 60-62)——を捉えるドキュメンタリーが現れてきたという見方で、その系譜を捉えている (Lynch 2021)。環境批評と環境問題の表象におけるこうした歴史的展開は、間違いなく歓迎すべき傾向である。とはいえ、本稿で注意したいのは、牧歌的と見えるイメージを含んでいるだけでその作品を全否定する純粋主義的批評の危険性である。後述するように、『チャルカ』は牧歌的風景を他の多様な要素と結びつけて見せているが、純粋主義的批評ではその意義を汲み取ることができないだろう。

放射性廃棄物の問題にかかわる映画を分析するためには、環境映像批評で多く見られる他性としての人間ならざるものの表象の評価にも目配りしておく必要がある。というのも、放射線自体が、非人間的な物質であると同時に人間の作り出したものでもあるからである。これは一方で、ラトゥールの見方で理解できるだろう。上述したように、ラトゥールの一つの論点は、モノも人間も対等な作用因であると考えることによって、人間がモノを支配する考え方やあり方を改めることにある。この考え方に即せば、人間が予測できない人間ならざるものの他性を前面化して見せることで、人間観客の特権的な位置を揺さぶるような映像作品はもっとも評価に値するものとなるだろう。実際、この種の環境映像批評が現在の主流をなしている。カメラに接近し接触してくるためにばやけたり不安定な映像になっていたりする動物のショットを、触覚性の理論を基に反ヒューマニズム・ドキュメンタリーとして評価するプージャ・ランガンの『即時性——ドキュメンタリーにおけるヒューマニズム的衝動』 (2017年) (Rangan 2017, Chap. 4) や、クラカウアー

の映画理論を発展させながら人間の把握不可能な南極の生態を断片化して見せる映画を肯定的に論じるジェニファー・フェイの『生存に適さない世界——人新世時代の映画』(2018年)(Fay 2018, esp. Chap. 5)はその優れた代表的な例である。ニュー・マテリアリズムの観点に立つゲイ・ホーキンスの「ゴミの倫理学」を批判的に踏襲して、社会規範に対するゴミの周縁化された位置とそれゆえの他性——クシア性ともみなせるもの——の映像表象を賞賛しながら考察するティナ・ケンダールの研究も見過ごせない(Hawkins 2006; Kendall 2012)<sup>5</sup>。これらの批評的研究は、いずれもプレヒト的な評価基準に立ち、観客の位置を揺さぶるような他性を表象する映像表現を反人間主義的なものとして評価している点で共通している。それは、人間ならざるものに対する人間の慣習化され自然化された支配のあり方に再考を促すという点で重要な意義をもっていることは言うまでもない。その一方で、これもまた作品単位で評価を下す純粋主義的批評に陥る危険性がある点には十分に注意が必要だろう。と同時に、放射性廃棄物の問題は多様な問題と結びついており、他性に議論を集約させることはそうした面を看過することになりかねない。この問題についても、後述の映画の具体的な分析で明らかにしたい。

放射性廃棄物はまた、他性の表象とともに、身体感觉中心のリアリズム評価について再考を迫っている。先述のように、放射性廃棄物は、ハイパーオブジェクトと見なせるように直接身体で感知できないものであり、途方もないほどの時間的・空間的範囲に関係しているからである。近年、カメラと人間の身体感觉(ひいては、観客の身体感觉)を同等視し、それを前提に何かのリアリズムを評価する論が一定の影響を持ってきた。この身体感觉中心のリアリズムは、インデックス性論と情動論の二つに——しばしば交差しているが——大きく分けて考えられる。インデックス性とは、チャールズ・サンダー・パースの記号論に基づくもので、2つのものが直接的に関係し合っている感覚や同じ場に存在している感覚を伝える記号を意味する。アナログ時代の映画のカメラと被写体の関係はその典型だと考えられてきた。映画研究では、この用語自体をあからさまに使用しないにせよ、そうしたインデックス性の考え方に基づいて古くから映像理論が展開されてきたという認識が広く共有されている。それは、物事や考えを文字という抽象的な象徴体系に転換して表現する言語に対して、映画は直接的・具体的に事物を提示すると主張したベラ・バラージュ、アンドレ・バザン、ジークフリート・クラカウアーのような古典的な理論から、1970年代から80年代にかけて隆盛を極めたイデオロギー装置論・記号論・ポスト構造主義に対抗するようにして近年影響力を増してきたヴィヴィアン・ソブチャックの現象学的映像理論(Sobchack 2004)や、イヴォンヌ・マーギュリーズやルシア・ナジブなどのリアリズム論(Margulies 2008; Nagib 2011)に当てはまる。例えば、マーギュリーズに

5

ケンダルは、クシアという言葉を使用していないが、ニコール・シモアなどの多くのクシア批評映像研究はケンダルと似たような議論をクシア概念を使用して展開している(Symour, 2018)。

とって映画のリアリズムが重要なのは、個人の死に端的に示されるような唯一無二の一回限りの身体のある瞬間をカメラはそのまま直に捉えることができるからである (Margulies 2002)。一方、情動論は、主としてドゥルーズ派と認知論によって展開されてきた (Baldow and Ladino 2018)。言うまでもなく両者には様々なレベルで違いがあるが、表象よりも、感情や身体感覚を含めた観客の身体によるスクリーン上のイメージの受容自体を重視している点で一致している<sup>6</sup>。例えば、アレクサ・ウェイク・ヴォン・モスナーは、認知論に依拠し、風景を、編集、フォーカス、カメラワークを駆使して物語と一体化させながら観客に感覚や情動も含め全身で経験させる映像表現を「身体化されたシミュレーション」(embodied simulation)と呼んで評価している (von Mossner 2017, esp. 55)。

こうした研究動向は芳醇な成果を生み出し続けてはいるものの、放射性廃棄物をめぐる想像力にとっては必ずしも有効だとは言えない。カール・スクーノヴァーが本特集に掲載された論考で指摘しているように、毒性はデジタル・テクノロジーとは違った形でインデックス性の前提を覆す。すなわち、それは人間の身体では直接感知できず、なおかつ往々にしてゆっくりと身体や環境に作用するがゆえに、観客の身体感覚に直接訴えるものとして表現することが難しい。スクーノヴァーは、そうした事情から環境ドキュメンタリーは、手描きまたはCGIによる地図、図表、グラフなどの手段を利用することが多いと指摘している (スクーノヴァー 2021)。実際、環境問題に関する映画でデータの視覚化 (data visualization) が多用されているのは明らかだろう。ただしこれは、一見科学的な証明のように見えるが、さまざまな問題を含んでいる。スクーノヴァーによれば、インデックス性に基づかない、データの視覚化のようなイメージは、写真とは異なり、あらゆる視覚データを密に含んだものとして無作為に提示するのではなく、現象をデータとして選別・分類しパターン化して見せることしかできない (同前)。ショーン・キュービットはまた、気候変動のような、人間が直接感知できない規模の現象は、データの視覚化の需要を増加させ、それとともに私たちは図像よりも数字に説得されるようになっていくと指摘している。キュービットにとって、データの視覚化は、科学的知識を一般の人たちにわかりやすくする手段であり、その意味で生政治にも通底する「統計学的データ管理と共謀した」「ポピュリスト環境主義」の表現手段に他ならない (Cubitt 2012, esp. 284)。とはいえ、こうしたデータの視覚化の陥穽を考慮に入れることは重要だが、その積極的な意味も認めていくべきだろう。それは、インデックス性の映像では捉えられないものを可視化できるだけでなく、観客による検証可能性にも開かれているからである。同時にそれは、後述の映画分析で見ると、他のさまざまな表現手段と組み合わせられていることも忘れるべきではないだろう。データ

6

ドゥルーズや認知論を明示的に引用してなくても、情動論的な見方をもとにしている論は多い。枚挙にいとまがないが、ジェーン・ゲインズの論じる「政治的ミメシス」(political mimesis)はその代表的な例である (Gaines 1999)。

の視覚化は、インデックス性の映像と同様に、あくまで作られたものでありながら、しかしそれでもなお事実を伝えようとするものでもあるという点で常に両義的なものである。

このように、放射性廃棄物の映像を考える場合、従来の環境映像批評の基準——純粹主義的な批評基準——を単純に適用することはできない。であれば、どのような捉え方が有効だろうか。次節ではそれを倫理的想像力の観点から考えていきたい。

## 倫理的想像力

本稿の立場から言えば、放射性廃棄物、ひいては環境問題全般の映像作品を分析する場合、一作品の評価に帰着する純粹主義的な批評研究を超えた観点を採る必要がある。ここではそれを、インターテキスト的・トランスメディア的な倫理的想像力として提唱したい。研究者の一つの重要な役割は、映像作品を論じることを通して、個々人の想像力と公共的な想像力からなる環境倫理の想像圏に、より実りある形で介入し、それを拡張させたり変容させたりすることだと考えるからである。

ここで言うインターテキスト的・トランスメディア的な想像力とは、想像力が複数のテキストから構成されるものであり、その想像力は映画、インターネット、SNS、印刷媒体、テレビ、ラジオ、映画館、自主上映会、教育現場での上映など、複数の異なるメディアや場を通じて流通しながら拡張する可能性を持つものを指す<sup>7</sup>。この点で、一つの作品表象を想像力と同等視する見方とは大きく異なっていることはもはや繰り返すまでもない。また、映画研究では、スクリーンヴァーのように映画という媒体の表象(不)可能性を問う議論があるが、本稿はそうした議論に配慮しつつも、それとも一線を画している。表象(不)可能性を問う議論には、一方には、映画は微視的観点から巨視的観点に至るまで多彩なスケールで現象を捉えることができるという点で環境問題の表象に適しているという主張があり(Marran, 2017, 61)、他方には映画はゴミ管理システムに似て、観客の注意を阻害すると思われる瑣末な要素(あるいは見方によっては重要な要素)を編集によって廃棄しながら(さらには隠蔽しながら)物語やイメージを作り上げていかざるを得ないという見解がある(スクリーンヴァー 2021; Bozak 2012, 159)。しかし、いずれにせよ、映画は一作品だけですべてを表象することはできない。本稿では、この一テキストの限界性を踏まえつつ、複数のテキストという観点に立てば、たとえすべてを表象することは無理であっても無限に想像力を膨らませる可能性がある想定している。この見方に立てば、完成作品に採用されなかった

7

パトリシア・ジンマーマンは、ドキュメンタリーについて同じようなことを述べているが、本稿の見方からすれば、それはドキュメンタリーに限らない(Zimmermann 2019, 4)。



フッテージ(スクリーンヴァー的には「ゴミ」)さえも——例えば、それをアーカイヴ化することによって——想像力に貢献するものとして考慮に入れることができるだろう。

インターテキスト的・トランスメディア的な想像力はまた、無限に拡張の可能性があると同時に、必ずしも整合していないという点も重要だ。その意味で、収束(convergence)だけでなく分岐(divergence)も伴っている。それは、未来への集合的なビジョンをもたらしうる一方で(Molyneux-Hodgson and Hietala 2016, 142)、同じ主題に対して規範的な想像もあればそうでない想像もあるように異なる想像を含み、そうした複数の想像の間には競合と矛盾がありうる。さらに、その想像力・想像圏は、常に流動的なプロセスにあり、拡張したり収縮したりしうる(Orgad 2012)<sup>8</sup>。こうした想像力の考え方は、カアパとグスタフソンが論じた複数の環境映画という見方とは似て非なるものである(Kääpä and Gustafsson 2013)。カアパとグスタフソンによれば、環境問題に関わる映画は娯楽映画から実験映画に至るまでどんなものでも環境批評的な思考、反省、デベートを喚起しうる(Ibid., 4-5)。例えば、環境問題を扱っていないながらそれを人間中心主義の物語とスペクタクルへと回収するハリウッド映画も、環境問題を考えるために議論の題材にできるし、観客にとって快楽的な消費以上の意味を持ちうる(Ibid.; Brereton 2016, 31)。私はこの見解に基本的に賛成である。しかしそこにはジレンマも見えて取れる。例えば、実験映画も確かに議論の題材にできるが、娯楽映画と違い、特定の人々にしか興味が持たれにくいという難点がある(Ingram 2012, 47)。こうしたジレンマの根本には、依然として映画作品と観客の二者関係に拘泥しているという問題があるだろう。本稿では、こうした問題を克服する意味でも、インターテキスト的・トランスメディア的な想像力という考え方が有効だと主張したい。この想像力・想像圏では、娯楽映画、実験映画、自主制作映画、その他どんな種類の映画でも一つの作品は全体の構成素の一部であり、それに言及する批評言説、学術的言説、その他のさまざまな言説もまた構成素の一部である。個々人は、単に個々の作品から直接想像を促されうだけでなく、複数の構成素から生成・再生成されている想像圏からも、さまざまな回路を通して直接的・間接的に想像を促されうる。したがって、特定の作品に観客が多いか少ないかは、それほど大きな問題ではない。むしろ、個々人の想像力に偶発的に(contingently)作用しうる公共的な想像圏をどのように形成し拡張するかが重要なのだ。

そこで問題になってくるのが、個々人と公共的な想像圏をつなぐ倫理の問題である。ここで言う倫理とは、個々人が、他者や公共的な価値・規範との関係の中で自身の思考パターンや価値観、行為を振り返る絶え間ないプロセスのことである。したがって、その要点の一つは、この「私」と「公共」との

## 8

想像力(imaginationまたはimaginar-ies)の理論については、さまざまな立場のものがあるが、ここでは社会的なものについて議論を展開してきたユルネリウス・カストリデイス、チャールズ・テイラー、アルジュン・アパデュライなどの学派に依拠しているところが大きい。この学派を手際よくまとめたものとして、Orgad 2021に加えて、Gaonkar 2002を参照。

持続的な関係性が、個人が自身の欲望や自足的な信念を超えて物事を考え行動する契機となっているということである。また、これは、公共道徳を受動的に受け入れることとはまったく異なっている。倫理は、公共的に共有された規範か規範でないかにかかわらず、個々人が他者や公共との関係性の中で自らを省みながら思考していくものなので、固定的で均一のものではなく、常に流動的で葛藤を伴いうるものである。さらに、倫理は他者との関係、公共圏との関係の中で生成・再生成されるものであり、それゆえにこそ自己を超えた想像力——本稿で論じてきたインターテキスト的・トランスメディア的なグローバルな、ひいては地球的規模の想像力——が決定的に重要になってくる。この倫理的想像力は、法とは違って、体系的でもなければ、規制的でも必ずしもなく、数年または数十年単位で一定期間同じ形で保持される必要もない。むしろ、曖昧で、ときとして積極的な行動への動機づけともなり、なおかつ変容しうる。それと同時に、個々の思考と行動に作用するという意味で、社会的にも地球環境的にも見過ごせないものとも言えるのだ。加えて、倫理的想像力は思考を促すとともに、論理や知識だけでなく情動とも切り離せないものであることも強調しておきたい。

こうした倫理的想像力の考え方は、先行研究に多くを負っている。近年の環境批評研究では「倫理」や「想像力」がほとんど定義や説明なしに使用されるほど常套句になってきたが、その概念自体を論じる映像学関連の研究も数少ないながらも発表されてきている。それらは、ほとんどが映画制作か、映画と観客の二者関係を中心に展開されているが、上記で示した本稿の倫理の見方の基礎になっている。その一つは、エマニュエル・レヴィナスに依拠しながら、倫理を、道徳的な規則としてではなく、自己を超えた存在としての他者との出会いの中での探求のプロセスとしてみる見方である (Downing and Saxton 2010, 3-4)。このレヴィナスの倫理学は、他者ではなく真実を追求することを唱えるパデュエの倫理学と対照化されることが多いが (Ibid., 8; Choi and Frey 2014, 2)、倫理を存在 (being) ではなくプロセス (または、becoming) として理解している点では共通している。さらにこのプロセスとしての倫理という考え方は、レヴィナスとの直接的な影響関係の有無にかかわらず、映画と観客の関係の説明に適用されることが少なくない。例えば、スタンリー・カヴェルと、彼の倫理学を再構成したデイヴィッド・ロドウィックは、映画は世界をいかに表象するかということよりも、映画はいかに世界に対して観客を主体的な位置に置くかを問題にしている。こうした問題意識の根本には、観客は、メディアと被写体の間に頑然と存在している距離を越えて世界に責任を感じコミットできるのか、あるいはできないのかという倫理的なジレンマがある (Choi and Frey 2014, 3-5)。この倫理的ジレンマは、「映画視聴は、常に倫理的に規定されている」 (Aaron 2007, 88) ことの裏返し

だとも言えるだろう。というのも、観客と被写体の間には必然的な距離があるがゆえに、スクリーン上のそのイメージを、自身の消費的快楽のためではなく、倫理的な問題として受け止めることについて、観客自身の自省的・自発的な姿勢が問われてくるからである。また、こうした議論にも示唆されているように、倫理は、自と他の優劣関係をどう回避できるかという問題にもかかわっている。その方法の一つとしてしばしば論じられるのが、目を背けさせるような非道徳的な場面や「ゴミ」のような不快なものを敢えて見せて観客の立場を不安定化させ、ひいては反省を促すというものである (Aaron 2007, 116–120; Ingram 2012, 52–53)<sup>9</sup>。これが、他者や世界をスペクタクルの道具にして表象することで観客に快楽を与え、観客の責任やコミットメントを感じなくさせるような娯楽映画に対するアンチテーゼとして論じられていることは言うまでもない。重要なことに、こうした議論では、倫理が情動やポリティックス (優位な立場や支配的な規範への異議申し立て) と密接に結びつくものであることが示唆されている。さらに、ラトゥール、カレン・バラード、ジェーン・ベネットのようなニュー・マテリアリズムの論者が盛んに論じるように、(レヴィナスの前提とは異なり) 人間だけではなく、人間ならざるものも他者として考慮に入れるべきであろう (ラトゥール 2008; Barad 2007, esp. 178–179; Bennett 2010, esp. xii–viii)<sup>10</sup>。

とはいえ、こうした倫理の考え方は、本稿における倫理的想像力の考え方の基礎となっているものの、私はそれを映画と観客の二者関係に限定していないし、またプレヒト的な捉え方を起点とはしていないという点を再確認しておきたい。一つには、個々人の信念や態度は、映画作品の一回の視聴によって劇的に変化し、以後持続的に新しい認識をもって行動するとは——まったくないとは言えないものの——考えにくいからである。上記のように、倫理とはそもそも、内的交渉の絶え間ないプロセスであり、瞬間的な感化ではない。とすれば、映画と観客の二者関係を超えて、より広範囲にわたってインターテキスト的・トランスメディア的に生成・再生成される想像圏と個々人の間のダイナミックな関係性を想定した方が有益だと言えるだろう。映像作品の環境批評分析は、この観点に立ってこそ行われるべきだと考えられるのだ。加えて、放射性廃棄物や環境問題全般を考えると、グローバルな想像力、ひいては地球への想像力が極めて重要になってくる。この点については、倫理的想像力とともに、次節で具体的な映像分析を通して考察することにしたい。

9

リサ・ダウニングとリビー・サクストンは、アーロンが引用するスーザン・ソントグとともに、同様の論を展開してきた人物としてリリ・チュリアラキトを挙げている (Downing and Saxton 2010, 66)。

10

この点に関して、ランガンはレヴィナスが人間中心主義であることを批判するジュディス・バトラの論を参照している (Rangan 2017, 13)。

## 放射性廃棄物映画と『チャルカ』

周知のように、これまでに原発や放射能に関する映像作品が多数作られてきた。これに原爆に関する作品まで含めるとその数は膨大なものとなる。日本では、2011年3月11日の福島第一原発事故後に150本以上にものぼる放射能関連の映画作品が発表されてきたし、テレビや個人的な映像も合わせるとその数は特定できないほどの莫大な量になる。そうした映像作品群の中にあって、放射性廃棄物に関する映像作品の割合は比較的少ない。とはいえ、『100,000年後の安全』と『チャルカ』に加えて、鎌仲ひとみの『六ヶ所村ラブソディー』（2004年）、『タンコグラード』（*Tankograd*, Boris B. Bertram, 2009年）、『放射性廃棄物：終わりのなき夢』（*Waste: Nuclear Nightmare*, Éric Guéret, 2009年）、『放射性廃棄物』（*Nuclear Waste*, Yaderni Wydohody, 2012年）、IAEAの『放射性廃棄物：処分への旅』（*Radioactive Waste: The Journey to Disposal*, 2014年）などの映画作品が発表され、NHKでも「核のゴミはどこへ：検証・使用済み核燃料」（2013年2月10日）などいくつかの番組が制作されてきた。放射性廃棄物をめぐる想像圏を全面的に考察するのであれば、こうした作品群の表象、流通、上映を多角的に検証する必要があるだろう。ここではもちろんそうした徹底的な研究を意図していない。むしろ、本稿の目的は、特定の映像作品を分析することにより、公共的な想像圏へのその貢献の可能性を示すことにある。先述のように、放射性廃棄物には、近代、時間、空間、身体感覚の超越という少なくとも4つの点に関して物質的な特性がある。映像は、それに対してどのような想像を喚起できる可能性があるだろうか。以下では、『チャルカ』を中心的な事例に挙げ、それを『100,000年後の安全』および『終わりのなき夢』と比較しながら考察していきたい。これらの作品はいずれも、原発が世界にとって必要不可欠であることを暗黙の前提とし問題の所在を管理技術と安全性の問題に局所化するIAEAのプロモーション・ビデオとは対極を成している。その一方で『チャルカ』は、ローカルとグローバルを多層的に見せながら、近代的な価値観や生活習慣自体を問い直すところに、他の作品とは異なる倫理的想像力の喚起の可能性を示している。

『チャルカ』の特徴を具体的に把握するために、まず最初にそれとは異なる『100,000年後の安全』と『終わりのなき夢』の特徴を簡単に示しておきたい。すでに冒頭で言及したように、『100,000年後の安全』はアートシネマと見なせる要素を多分に含んでいる。それは、実際にアムステルダム国際ドキュメンタリー映画祭などで賞を受賞しているからというだけでなく、スロー・シネマ的な性格、物語統合の希薄さ、哲学的な言葉と声の多層性、ドキュメンタリーとフィクションの慣例の曖昧化といった作品形式の点でも言える。その一方、この映画は、現在と未来の時間の問題を中心的な主題とし、もともと英語を

使用するとともに複数の言語に吹き替えられて国際的に流通しているとはいえず<sup>11</sup>、すくなくとも表象上では地理的な意味でのグローバルな問題はセリフの中でわずかに言及される程度である。この映画のゆったりとした感覚は、多くのスロー・シネマの特徴と共通して (de Luca and Jorge 2016, 4-7)、ロングテイクの多さ、ゆっくりとしたカメラの動き、動きの少ない被写体、人間や他の生物のいない風景、物語世界外からの音楽の少なさと微音の使用といった数々の技法の組み合わせによって生み出されている。ソング・フィー・リムはスロー・シネマを後期資本主義に対抗するものとして論じているが (Lim 2008)、その意味で、この映画は主題的——エネルギーを消費する現在とその影響を受ける後世と遠い未来の時間的葛藤——にだけでなく、スタイル的にも時間を前景化している。またそのテンポの遅さは、上記のエコシネマ研究者が主張するのにも似てジャック・ランシエールが指摘するように、観客に注意力と忍耐を要求し (Rancière 2016)、さらには未来への責任を問いかけるものでもある (Kaplan 2015, 121)。加えて、ヴォイスオーバーのナレーションは未来の観客へ語りかけるか現代の観客へ語りかけるかで使い分けられており、物語世界内の声は研究者、エンジニア、管理者など立場を異にする人物たちによって発せられ、それらが編集によって問答のようなものとして構成されている。しかしその問答に決着はなく、ゆえにこの作品に物語上の結論はない (Hughes 2014, 18)。さらにこの映画は、ドキュメンタリーとして発表されながらも、SF的な慣例を取り入れることでフィクションとノンフィクションの表象上の境界を曖昧にし (Bellamy 2014, 146-148)、同時に物理的現実、感覚的現実、そして憶測による、現実とも虚構とも区別できないものの混合体ともなっている。

一方、『終わりにき夢』は、環境映画祭では上映されるにしても、アートシネマ系の映画祭で上映作品として選考されるとは考えにくい、唱道型ドキュメンタリーである。それは、この種の映画に典型的な、脱身体化されたヴォイスオーバーによる三人称的な語りを使用し、科学者やグリーンピースの活動家などの専門家の発言を、自らが語る内容の根拠として言及しているように、客観的で啓蒙的な体裁をとっている。この点で、この映画は、観客の注意力と思考を促す『100,000年後の安全』とは違い、観客を、「真実」を知らされる受動的で素朴な存在として想定していることがうかがえる。同様に、この映画に登場する「市民」も、放射性物質の存在について無知な施設周辺の住民か、廃棄物持ち込みの阻止運動に参加する人たち程度で、しかも阻止行動の場面は短く、その参加者は集団的で個性や内面が感じられない人物として映し出されている。同時に、この映画は、放射性廃棄物の危険性と廃棄状況の「真実」をグローバルな範囲にわたる問題として告発するプロットを中心に展開している。告発は、政府と原発関連企業に対峙する形で行われ、

11

英語は、ヘレン・ヒューズの指摘 (Hughes 2014, 18)。



主として二つの問題がいくつかの映画的手法を通じて明らかにされる。一つは、放射線が遺伝子と食物連鎖に与える影響であり、これが真実であることが、データの視覚化、CGI、科学者へのインタビューを通してわかりやすく提示される。これと組み合わせられながら、ミステリー仕立てでもう一つの問題、すなわち廃棄物と被害の隠蔽が告発される。映画は、アメリカのハンフォード、ロシアのマヤークやヴァレランス、フランスのラ・アーグなどでの汚染状況の調査をフランスの科学者に依頼し、その調査プロセスを追うとともに、フランスで発生した核のゴミの一部が再利用のためにロシアの秘密都市トムスクに運ばれる様子を捉え、その周辺地域の汚染を明らかにしていく。たびたび挿入されるCGIアニメーションによる地図と物語世界外の音楽は、国際犯罪組織を追うミステリーものの映画の慣例を思わせる。加えて、それぞれの汚染地域の村の風景は、しばしば物語世界外のマイナーコードの音楽を伴いながら、どれも寂れた感じ、殺伐とした感じ、ないしは不気味な感じで描写されている(図1)。例えば、ビュールの場面ではどんより曇っていたり雨が降っていたりする光景が採用されている。



図1 『放射性廃棄物：終わりのない夢』(Waste: Nuclear Nightmare, 2009)におけるロシアのムスリュモヴォ村の殺伐とした風景

これら二作品に対して、『チャルカ』は、アートシネマというよりも唱道型の下ドキュメンタリーと呼べる点で、『終わりのない夢』に近い。しかし、その構成は、真実の暴露やミステリーを基調とするものではないし、風景の多くは風光明媚で、穏やかで、陽気である。また、脱身体化されたヴォイスオーバーを使用しているものの、それは監督自らの声であり、三人称的な観点からの啓蒙というよりも、一人称的な立場からの観客に対する説得や対話といった感じが強い。『100,000年後の安全』と『終わりのない夢』のそれぞれと共通する時間的問題やトランスナショナルな問題に触れつつも、それらの作品とは異なってローカルとグローバルを多層的な空間・時間の重なり合いとして見せながら、資本主義・植民地主義に規定された近代自体を問うものとなっている。

『チャルカ』は、北海道の豊富と幌延の周辺、岐阜県の瑞浪周辺、フィンランドのオンカロ周辺、フランスのビュール周辺という4つの地域を多義的かつ複数の実践の場として描き出している。これらの場所は、いずれも地方の「田舎」と呼ぶにふさわしい地域であり、また放射性廃棄物処分場建設の可能性があるか、実際にそれが予定されていたり建設されたりしている点で共通している。それらの地域はまた、どこも多かれ少なかれ風光明媚な牧歌的な風景と結び付けられて描写されている。しかし同時に、過疎や地域の財政難といった深刻な問題を(潜在的にであれ)抱えている側面もある。これらの

---

地域にはそれぞれ独自の歴史的文脈があることも紹介されており、地層処分研究所の設立や放射性廃棄物処理施設の建設にはその土地ごとの固有の経緯があることがわかる。また、住民間の関係、住民と行政担当者や事業者との関係も、あからさまに対立しているものから表向きには協力的なものまで、ある程度の多様性があることも示されている。こうした描写は逆に言えば、この映画がどの地域でも、同じ立場に立つ人たちだけでなく異なる立場に立つ人たちの複数の声を伝えているということとも関係している。

このように列挙しただけでもこの映画が各地域を多層的な場として示していることは明かだが、さらに重要なことに、豊富・幌延とビュールを中心に、ローカルな場は、オルタナティブな生活実践の場、政治的交渉の場、トランスジェネレーショナルな場という少なくとも三重の実践の場として提示されている。豊富・幌延の場面では、酪農家の久世薫嗣が中心的な役割を果たし、最初のシークエンスでは彼の家族の自給自足の生活が、最後のシークエンスでは彼が運営する、福島の被災地の子どもたちを受け入れるための保養施設「自給のむら」が紹介されている。久世のインタビューは、本作品のインタビューの中で一番長く、理路整然と、しかし強い情熱の感じられる語り口のものであり、その思想は後述するガンジーの思想とともに、この映画のコンセプトの基調となっている。彼によれば、兵庫県から移住して始めたというその自給自足の生活は、単に自分の家族のためだけのものではなく、地域経済の自立と結びつくものであり、廃棄物処分施設との引き換えに入ってくる可能性のある中央政府や電力会社からの補償への抵抗でもあるという。ビュールの場面もまた、空き家に「抵抗の家」と名付けてそれを整備し、そこを拠点に独自に建てた風力発電と太陽光発電を使用しながら自給自足の生活を送る活動グループの様子とインタビューを見せている。

豊富・幌延周辺はまた、トラクターデモの様子、行政側との住民の交渉、原子力開発機構の説明会での質疑応答など政治的闘争の場としても示されている。それは、放射性廃棄物処理施設に反対する人々の活動を紹介するビュール周辺の場面の政治性とも共鳴している。興味深いことに、映画は、幌延で開催された原子力開発機構の説明会の場面で、そこで露わになった機構側と反対住民との間の根本的な論理の違いを鮮明に捉えている。すなわち、機構側がIAEAのビデオにも似て、「放射性廃棄物を後世に負担として残さずに研究することを目的としている」といった趣旨のことを言いながら問題の所在を安全管理技術に局所化しようとしているのに対して、住民側は「原発を止めてゴミを後世に残さないようにすべきだ」と訴えながら、原発と官僚という二つのシステム自体を問題にしているのだ。

さらに、このやりとりにも示唆されているように、各地域はトランスジェネレーショナルな実践の場としても示されている。久世は、原発関連の施設の

補償に頼らず、自立した地域経済を作りそのシステムを後世に残すことの意義を唱える。それは、先に示した、放射性廃棄物による現在の未来に対する植民地化に抵抗する試みだとも言え換えられるだろう。この久世のインタビューは、野原を無邪気に駆け巡る子どもたち——未来の担い手——の様子と編集によって組み合わせられて示されている。その風景は牧歌的だが、ここで述べてきた多層的な実践と場の多義性を考慮に入れれば、それが単純に（ビュエルが批判的に捉えたような）毒性に対峙する「純粋性」の意味を帯びているわけでも、NYMBYに動機づけられているわけでもないことは明らかだろう。

こうしたローカルな場の描写は、グローバルなレベルの多層性と巧みに組み合わせられている。それは一つの地域に限定せず国境を超えて異なる地域を取材しているところや、核燃料サイクルや地震の頻度を世界地図によって示しているところに明らかである。しかし、それ以上に重要なのは、この映画のオープニング・シーンとエンディング・シーンに登場するチャルカという糸車である(図2)。ヴォイスオーバーによれば、それはイギリスの植民地支配からのインドの自立の象徴である。映画全体を挟みこむようにして示されているこの糸車で示唆されているのは、未来に対する植民地化と、地方に対する植民地化の勢力に呑み込まれないような仕組みを作り上げることの重要性であろう。その植民地化は、現在支配的になっている、都市と地方の不均衡な関係をベースにした大企業中心のナショナルな、ひいてはグローバルな資本主義経済のシステムと絡み合いながら、近代を規定してきたものである。チャルカと組み合わせられて映画の冒頭と終幕で示されている、久世の自給自足の生活は、そのシステムへの抵抗と、そこからの自立を体現する一つのモデルと受け止められる。さらに、この映画がトランスローカルなやりとりを見せていることも特筆に値する。映画はインタビューを通して、ビュエルの「抵抗の家」の住民たちが、放射能問題に向き合う日本人たちにエールを送るところを捉えている。またこれに応答するかのように、久世は、続くエンディング近くのシーンで「いい世界を作ろうという試みがいろんなところで起こらない限りいい世界はできない」と発言する。このように編集された場面やインタビューには、放射性廃棄物が、一地域だけの問題ではなく、グローバルな問題であり、それに抗うためにはトランスローカルなつながりが必要だということが端的に示唆されていると言えるだろう。

このように『チャルカ』は、核燃料サイクルのグローバルな広がりも示しつつ、それに抵抗したりそれとは異なるシステムを作り上げようとしたりする意味での、市民レベルでのグローバルなつながりも見せている。とはいえ、それが地球規模の放射性廃棄物の問題にまでつながっているのか、あるいは



図2 『チャルカ』(2017)におけるガンジーのチャルカ(糸車)の写真イメージ

逆にナショナルな枠組みにとらわれていないかという点、完全にそれらの疑問が払拭できないのも事実である。オンカロとビュールの場面は確かに、『100,000年後の安全』にも似て地質学的時間を暗示しているし、10万年後という途方もない未来をめぐる技術者の発言も示している。また、地質学者のインタビューとともに、数億年・数十億年にも及ぶ地球の地層を示す場面もある。しかし、この場面はオンカロに比べて日本の地質の脆弱さを示すことに帰着しているし、オンカロの場面の直前の場面でも小泉純一郎前首相がオンカロよりも日本の土壌ははるかに弱いことを強調する発言を見せているように、ナショナルな枠組みに規定された関心の強さがうかがえる。

こうした側面も含めて、チャルカのイメージとともに始まるエンディングのモンタージュ・シーケンスは、本作品の特徴を集約的に示すものとして興味深いものとなっている。このシーケンスは、一方では、ヴォイスオーバーのナレーター（監督自身）が「日本人」というナショナルな枠組みを前提にして観客に語りかけ、さらには田舎の牧歌的な風景とナチュラル系の音楽とを組み合わせた編集により、感傷的とも受け止められる雰囲気を漂わせている。ナレーターは現代の現状を「かつての日本」と比較しながら語り、映画はそれに合わせるようにして東京の雑踏・ネオン街と田舎の家族的な光景を並列して示すので、その編集はノスタルジックに古き良き時代への回帰を誘っているようにも見える（図3, 4）。しかし、その一方で、作品全体を通して観てきた観客には、そうした都市のネオンに満ちたエネルギー消費のイメージと田舎の家族的イメージとの対照は植民地主義的な支配関係を示すものとして理解できる。重要なことに、語り手はここから、数々の再生エネルギーを映し出す一連のショットとともに、観客を相手に、こうした不均衡な関係をこれから黙認し続けるのか、それとも異なる社会のあり方へと転換することを選ぶのかという選択を迫る。映像と組み合わせられたこの問いかけは、気づかぬうちに植民地主義的な支配関係を承認している私たちの自己中心的な観念を見直し、それを改めるためのグローバルな倫理的想像力を促すものとなっていると言えるだろう。



図3 『チャルカ』（2017）におけるエンディング・シーケンス前の風光  
明媚な風景と家族的なイメージの組み合わせ



図4 『チャルカ』（2017）のエンディング・シーケンスにおける夜の  
新宿のネオン街の風景

とはいえ、本稿を通じて主張してきたように、ここで言いたいのは、この映画によって観客がそうした想像力を即座に持つようになるということではない。ましてや、久世のような生活をすべきだということが言いたわけでも、この作品が理想的な環境映画だということを訴えたいわけでもない。むしろ、放射性廃棄物、ひいては環境問題全般に関して、グローバルな観点から近代のシステム自体を問い直す『チャルカ』の意義を掬い取ることで、研究者である私自身がこの映画とともに既存の想像圏に介入し、想像力を拡張することこそが本稿の最大の目的であった。ここにこそ、環境映像批評的研究の一つの重要な役割があると考えられるのだ。

#### 謝辞

本稿の前段階の研究の一部は、ロンドン大学パークベック校、名古屋大学、カルフォルニア大学バークレー校、ドイツのギーセン大学で発表の機会を得た。招聘して下さったパークベックのMarcos Centeno、バークレーのDaniel O'Neill、ギーセンのMax Bergmann、それに、名古屋でディスカッサントとしてコメントを下された青木聡子、バークレーでの質問も含めいつも励まして下さるLivia Monnetの各氏に感謝申し上げたい。図版の掲載を快く許可して下さい島田恵監督にも謝意を表したい。

#### 参考文献

- Aaron, Michele (2007) *Spectatorship: The Power of Looking On*. London: Wallflower Press.
- Aufderheide, Patricia (2007) *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Barad, Karen (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- パウマン、ジグムント (2007) 『廃棄された生——モダニティとその追放者』中島道男訳、昭和堂 (原書初版2004)
- ベック、ウルリヒ (1998) 『危険社会——新しい近代への道』東廉・伊藤美登里訳、法政大学出版局 (原書初版1986)
- Bellamy, Brent R. (2014) "Into Eternity: On Our Waste Containments and Energy Futures." *Paradoxa* 26: 145–158.
- Bennett, Jane (2010) *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bladow, Kyle and Jennifer Ladino (2018) "Toward and Affective Ecocriticism: Placing Feeling in the Anthropocene. In *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, edited by Kyle Bladow and Jennifer Ladino, 1–22. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bozak, Nadia (2012) *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.



- 
- Brereton, Pat (2016) *Environmental Ethics and Film*. London and New York: Routledge.
- Buell, Lawrence (1998) "Toxic Discourse." *Critical Inquiry* 24, no. 3: 639–665.
- ビュエル、ローレンス (2007)『環境批評の未来——環境危機と文学的想像力』伊藤昭子他訳、音羽書房鶴見書店 (原書初版2005)
- ビュエル、ローレンス、ウルズラ・ハイザ、カレン・ソーンバー (2014)「文学と環境」、小谷一明他編『文学から環境を考える——エコクリティシズムガイドブック』勉誠出版
- Carpenter, Ele (2016) "Nuclear Modernity." In *The Nuclear Culture Source Book*, edited by Ele Carpenter, 120–122. London: Black Dog publishing, 2016.
- Chakrabarty, Depesh (2015) "The Anthropocene and the Convergence of Histories." In *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, edited by Clive Hamilton, Chrisophe Bonneuil, and François Gemenne, 44–56. London and New York: Routledge.
- Choi, Jinhee and Mattias Frey (2014) "Introduction." In *Cine-Ethics: Ethical Dimension of Film Theory, Practice, and Spectatorship*, edited by Jinhee Choi and Mattias Frey, 1–14. London and New York: Routledge.
- Cubitt, Sean (2012) "Everybody Knows This is Nowhere: Date Visualization." In *Ecocinema Theory and Practice*, edited by Stephen Rust, Salma Monami, and Sean Cubitt, 279–296. New York and Oxon: Routledge.
- de Luca, Tiago and Nuno Barradas Jorge (2016) "Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas." In *Slow Cinema*, edited by Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge., 1–21. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Downing, Lisa and Libby Saxton (2010) *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. London and New York: Routledge.
- Endres, Danielle (2009) "From Wasteland to Waste Site: The Role of Discourse in Nuclear Power's Environmental Injustices." *Local Environment* 14, no. 10: 917–937.
- Fay, Jennifer (2018) *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- 藤原辰史 (2019)『分解の哲学——腐敗と発酵をめぐる思考』青土社
- 藤木秀朗 (2019)『映画観客とは何者か——メディアと社会主体の近現代史』名古屋大学出版会
- 船橋晴俊 (2018)「共同連関の二重の意味での両義性」、船橋晴俊『社会制御過程の社会学』東信堂、35–95頁
- Gaines, Jane M. (1999) "Political Mimesis." In *Collecting Visible Evidence*, edited by Jane M. Gaines and Michael Renov, 84–102. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gaonkar, Dilip Parameshwar (2002) "Toward New Imaginaries: An Introduction." *Public Culture* 14 no. 1: 1–19.
- Giles, David Boarder (2016) "The Work of Waste-Making: Biopolitical Labour and the Myth of the Global City." In *Environmental Change and the World's Futures: Ecologies, Ontologies and Mythologies*, edited by Jonathan Paul Marshall and Linda H. Connor, 81–95. London and New York: Routledge.
- Hamilton, Bonneuil and François Gemenne (2015) "Thinking the Anthropocene." In *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, edited by Clive Hamilton, Christophe Bonneuil, and François Gemenne, 1–13. London and New York: Routledge.
- Hawkins, Gay (2006) *The Ethics of Waste: How We Relate to Rubbish*. Lanham, MD.: Rowman and Littlefield.
- Heise, Ursula K. (2008) *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Globe*. Oxford and New York: Oxford University Press.

- Hughes, Helen (2014) *Green Documentary: Environmental Documentary in the 21st Century*. Bristol: Intellect.
- IAEA (2009) *Safety Standards for Protecting People and the Environment: Classification of Radioactive Waste*. Vienna: IAEA.
- Ingram, David (2012) "The Aesthetics and Ethics of Eco-film criticism." In *Ecocinema Theory and Practice*, edited by Stephen Rust, Salma Monami and Sean Cubitt, 43–61. New York and Oxon: Routledge.
- Ivakhiv, Adrian J. (2013) *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Kääpä, Pietari and Tommy Gustafsson (2013) "Introduction: Transnational Ecocinema in an Age of Ecological Transformation." In *Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation*, edited by Tommy Gustafsson and Pietari Kääpä, 3–20. Bristol: Intellect.
- Kaplan, Ann E. (2015) *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Kendall, Tina (2012) "Cinematic Affect and the Ethics of Waste." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 10 no. 1: 45–61.
- コバヤシ・コリン (2013)『国際原子力ロビーの犯罪——チェルノブイリから福島へ』以文社
- Kracauer, Siegfried (1960) *Theory of Film: The Remediation of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- ラトゥール、ブルーノ (2008)『虚構の「近代」——科学人類学は警告する』川村久美子訳、新評論 (原書初版1993)
- Lim, Song Hwee (2014) *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. University of Hawai'i Press.
- Lynch, Lisa (2012) "'We Don't Wanna Be Radiated': Documentary Film and the Evolving Rhetoric of Nuclear Energy Activism." *American Literature* 84, no. 2 (June): 327–351.
- MacDonald, Scott (2004) "Toward an Eco-Cinema." *ISLE: Interdisciplinary in Literature and Environment* 11, issue 2 (Summer): 107–132.
- Macdonald, Scott (2012) "The Ecocinema Experience." In *Ecocinema Theory and Practice*, edited by Stephen Rust, Salma Monami and Sean Cubitt, 17–41. New York and Oxon: Routledge.
- Margulies, Ivone (2002) "Bodies Too Much." In *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, edited by Ivone Margulies, 1–23. Durham: Duke University Press.
- Marran, Christine L. (2017) *Ecology Without Culture: Aesthetic for A Toxic World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Masco, Joseph (2015) "Terraforming Planet Earth." *Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*, edited by Elizabeth DeLoughrey, Jill Didur and Anthony Carrigan, 309–332. London and New York: Routledge.
- McNeill, J. R. and Peter Engelke (2014) *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge: Harvard University Press.
- Molyneux-Hodgson, Susan and Marika Hietala (2016) "Socio-technical Imaginations of Nuclear Waste Disposal in UK and Finland. In *The Fukushima Effect: A New Geopolitical Terrain*, edited by Richard Hindmarsh and Rebecca Priestley, 141–161. London and New York: Routledge.
- Morton, Timothy (2013) *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morton, Timothy (2016) "Radiation as Hyperobject." In *The Nuclear Culture Source Book*, edited by Ele Carpenter, 169–173. London: Black Dog publishing.
- モートン、ティモシー (2018)『自然なきエコロジー——来るべき環境哲学に向けて』篠原雅武訳、以文社 (原書初版2007)

- 
- Nagib, Lúcia (2011) *World Cinema and the Ethics of Realism*. London: Continuum.
- Nixon, Rob (2013) *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- Orgad, Shani (2012) *Media Representation and the Global Imagination*. Cambridge: Polity.
- Purdy, Jedediah (2015) *After Nature: A Politics for the Anthropocene*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rancière, Jacques (2016) “Béla Tarr: The Poetics and the Politics of Fiction.” In *Slow Cinema*, edited by Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge, 245–260. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rangan, Pooja (2017) *Immediations: The Humanitarian Impulse in Documentary*. Durham: Duke University Press.
- 土佐弘之 (2020) 『ポスト・ヒューマンイズムの政治』人文書院
- スクノヴァー、カール (2021) 「記録資料なきドキュメンタリー？——エコシネマと有害物質」『JunCture 超域的日本文化研究』12号 (英語初版2013)
- Seale, Kirsten and Caroline Hamilton (2010) “Waste” in *M/C Journal* 13 no. 4 (2010): Web.
- Scanlan, John. (2005) *On Garbage*. London: Reaktion Books.
- Smail, Daniel Lord (2008) *On Deep History and the Brain*. Berkeley: University of California Press.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Soles, Carter and Kiu-Wai Chu (2016) “Overview: Framing Visual Texts for Ecomedia Studies.” In *Ecomedia: Key Issues*, edited by Stephen Rust, Salma Monani and Sean Cubitt, 17–26. London and New York: Routledge.
- Sovacool, Benjamin and Michael H. Dworking (2014) *Global Energy Justice: Problems, Principles, and Practices*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steger, Manfred B. and Paul James (2019) *Globalization Matters: Engaging the Global in Unsettled Times*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Symour, Nicole (2018) “The Queerness of Environmental Affect.” *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, edited by Kyle Bladow and Jennifer Ladino, 235–256. Lincoln: University of Nebraska Press.
- van Wyck, Peter C. (2016) “The Anthropocene’s Signature.” In *The Nuclear Culture Source Book*, edited by Ele Carpenter, 23–30. London: Black Dog publishing.
- von Mossner, Alexa Weik (2017) *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Willoquet-Maricondi, Paula (2010a) “Introduction: From Literary to Cinematic Ecocriticism.” In *Framing the World in Ecocriticism and Film*, edited by Paula Willoquet-Maricondi, 1–22. Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Willoquet-Maricondi, Paula (2010b) “Shifting Paradigms from Environmentalist to Ecocinema.” In *Framing the World in Ecocriticism and Film*, edited by Paula Willoquet-Maricondi, 43–61. Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Wheatley, Helen (2010). “Beautiful Images in Spectacular Clarity: Spectacular Television, Landscape Programming and the Question of (Tele)visual Pleasure.” *Screen* 52, no. 2 (June): 233–248.
- Zimmermann, Patricia R (2019) *Documentary Across Platforms: Reverse Engineering Media, Place, and Politics*. Bloomington, IN: University of Indiana Press.