

アントロポセンの脱自然化

——3.11原発災害後のドキュメンタリーによるランドスケープ、動物、場(所)

藤木 秀朗

2013年に環境省が企画・出資して制作された映像作品『福島に生きる——除染と復興の物語』は、「アントロポセンの自然化」ということを理解するのに格好の材料となっている。この作品は、国連大学サステイナビリティ高等研究所が制作し、大手広告代理店の電通が後援することで、環境省のウェブサイトなどで誰もが自由にアクセスできるように公開されている¹。物語は極めてわかりやすく、2011年3月11日の福島第一原子力発電所の事故によって引き起こされた放射能汚染の問題と不安を、行政と企業と住民たちが協力し合いながら除染を進めることで解消していくというものである。ここで注目したいのは、その復興のイメージを見せるラスト・シーンと、そこに組み込まれた山々のランドスケープだ。パノラマのパン・ショットで捉えられたこのランドスケープは、桃の収穫、祭り、学校の一連のショットへとつながれることで、それらが一体のものとして示されている。同時に音声トラックでは、この状況が「気持ち」の問題として語られ、さらには穏やかな音調の音楽を伴うことで、叙情的な雰囲気に取り込まれている。すなわち、山々という自然環境は、経済生活と文化の一部として調和的に描かれ、人間にとって美しい背景として視覚的・聴覚的に示されているのである。放射能によって汚染された山々と街を含む環境が、除染のおかげで元の「自然」な状態に戻ったというわけである。ここで言う「自然」とは、人間と区別されるものではなく、むしろ人間の生活文化と一体化して全体として調和している状況を指す。こうした「自然」と人間生活の調和的な表象をここでは、アントロポセンの「自然化」もしくは「再自然化」と呼びたい²。これに対して本稿では、こうした自然化されたアントロポセンを、すなわち人間と自然の結びつきを自然化する媒介のあり方を、脱自然化し問題化するドキュメンタリーを論じる。

「アントロポセン」とは、ドイツのノーベル賞大気化学者、パウル・クルツェンが地質学的な時代区分に加えるように提唱した概念であり、人間が前例のないほど広範囲に渡って地球に介入するようになった時代、とりわけ産業革命以後の時代を指す³。この概念の科学的な妥当性については置いておくとしても、それは地球もしくは自然に対する人間の媒介を産業革命以後という長いスパンで捉えることができ、また海・山・川・空気といった外的環境から人間をはじめとする生き物の身体に至るまでのあらゆる側面で、自然と

1

「除染情報プラザ」<http://josen-plaza.env.go.jp>

2

したがって、ここでいう「自然化」とは、人間の手が入っていない純粋な自然の状態に戻すという意味ではなく、ロラン・バルトが「神話化」という概念とセットで論じた「自然化」を意味している。すなわち、人工的・作画的であるにもかかわらず、その作為性が感じられずあたかも「自然」であるかのように見える表象を指す。ロラン・バルト『神話作用』篠沢秀夫訳、現代思潮新社、1967年

3

Clive Hamilton, Christophe Bonneuil and François Gemenne, "Thinking the Anthropocene," in *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking in a New Epoch*, eds. Hamilton, Bonneuil and Gemenne Hamilton (London and New York: Routledge, 2015), 1-3.

4

Jedediah Purdy, *After Nature: A Politics for the Anthropocene* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015), 2-4.

5

Ibid., 16; Hamilton et al. "Thinking the Anthropocene," 11.

6

Bruno Latour, "Agency at the Time of the Anthropocene," *New Literary History* 45.1 (Winter 2014): 1-18.

7

ノンヒューマンを扱った他の重要なドキュメンタリー作品としては、『祭の馬』(松林要樹、2013)、『みえない汚染 飯館村の動物達』(北田直俊、2015) などがある。

8

Hideaki Fujiki, "Problematizing Life: Documentary Film on the 3.11 Nuclear Catastrophe," in *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*, eds. Kristina Iwata Weickgenannt and Barbara Geilhorn (London and New York: Routledge, 2016), 90-109; "Networking Citizens through Film Screenings: Cinema and Media in the Post-3.11 Social Movement," in *Media Convergence in Modern Japan*, eds. Jason G. Karlin and Patrick Galbraith (Ann Arbor, MI: Kinema Club, 2016), 60-87.

人工の境界が曖昧になっている状況を自覚するのに極めて有効である⁴。地球上でどこからどこまでが純粋な生の自然で、どこからどこまでが科学技術、産業、メディアが媒介している範囲だといった線引きはもはや不可能となり、そうした企ては意味のないことだとさえ言えるだろう。さらに、幾人かの研究者が指摘するように、アントロポセンの時代に人間はテクノロジーを利用して自然を統御しようとしてきた一方で、地震、津波、異常気象などに見られるように逆説的に人間には自然が統御できないことがますます明らかになってきている⁵。このことはまた、ブルーノ・ラトゥールなどの研究者が論じているように、自然的要素——それは純粋な自然ではなく、人工的なものがなんらかの形で関与している——は、人間が完全にコントロールできるような観察対象として存在しているわけではなく、むしろ人間の思うようには必ずしもならない自律した作用因 (agent) として存在していることを示唆している⁶。

さらに複雑なことに、メディアはこのアントロポセンの一部として機能しながら、それを認識論的かつ存在論的に媒介している。本稿では、3.11原発事故後の状況をアントロポセンの一事例として取り上げ、ドキュメンタリー映像作品がそれをどのように認識論的・存在論的に媒介して伝えているかを明らかにする。とりわけ、ノンヒューマンな要素として考えられる、ランドスケープ、動物、そして場(もしくは場所)の見せ方に注目する。

周知のように、3.11後、福島第一原発事故をめぐる映像作品が数多く撮られてきた。私が把握しているだけでも、2016年夏の時点までに100以上の作品が発表されてきている。その中でも、どうしてここではドキュメンタリーを取り上げるのかと言えば、単にノンヒューマンな側面に焦点を当てているものが、ドキュメンタリーとしてカテゴライズされている映像作品にしか見当たらないからである。風景や動物を主題にした、原発もののフィクション作品は私の知る限り現時点では皆無である。

本稿で主として分析対象にするドキュメンタリー作品は4つある。『フクシマからの風 第1章 喪失あるいは螢』(加藤鉄、2011)、NHKの制作による『原発事故5年目の記録』の「前編 被ばくの森」と「後編 無地の町はいま」(2016)、『Zone 存在しなかった命』(北田直俊、2013)、それに『福島 生きものの記録』3部作「被曝」(岩崎雅典、2013)、「異変」(2014)、「拡散」(2015)である。これらのようにノンヒューマンな側面を前景化した作品は、多数作られたドキュメンタリー作品の中でも例外的で⁷、逆に言えばほとんどの3.11原発ものの作品は人間中心主義的だと言えるだろう。同様に、ジャーナリスト、批評家、研究者といった論じる側もまたほとんどが人間中心主義的であり、もっぱら政府の政策、原子力村、地元住民、デモに参加する人々とそれらの表象だけに注目してきた。私自身も、これまで3.11原発事故に関する映画について2本の論文を発表してきたが、いずれもノンヒューマンな要素を含めた

エコロジーの視点に欠けていた⁸。

上記の4作品はその意味で格好の題材と言える。これらの作品はいずれもそれぞれの仕方で、アントロポセンを再自然化するよりも脱自然化し、環境省映画の描く調和的世界が崩壊している状況を示している。さらに、ここでアントロポセンという概念を導入する利点が少なくとも2つある。一つには、この問題を福島という地域や日本というナショナルな枠に限定された問題ではなく、地球と人類の関係性という広いパースペクティブで捉えることができるということがある。また、歴史研究者デベッシュ・チャクラバルティが地球の歴史、人類の歴史、文明の歴史は調和的ではなく衝突し合ってきたと論じたように⁹、アントロポセンにおけるヒューマンとノンヒューマンの関係は存在論的に複雑であり、認識論的には複数のバリエーションがありそこには矛盾や葛藤がある。実際、ここで扱う4作品は、これから見ていくようにアントロポセンを異なる仕方で媒介している。概観しておく、『フクシマからの風』は反資本主義的な牧歌的な媒介を、『原発事故5年目の記録』は動物を主題にしながらか人間中心主義的な媒介を、『Zone』は動物福利主義的な媒介を、そして『生きものの記録』はエコロジー的な媒介を示している。これらの作品は、「自然環境」をランドスケープとして見せる場合もあれば、それを場の感覚として観客に共有させる場合もあり、両者が分かち難く結びついている場合もある¹⁰。動物は、これら2つの異なる次元の視聴覚的提示——認識論的表象と存在論的現前——の両方にかかわり、カメラ(および観客)のまなざしの対象にされると同時に、物理的現実を共有する作用因として提示される¹¹。また、ここで言う「場」もしくは「場所」とは、行政的な地図によって区画される領土的な意味合いと、越境的に広がる汚染物質に示唆される脱領土的な意味合いの二重の意味合いを含んでいることにも留意を促しておきたい¹²。場の提示の仕方には様々な方法があり、メディアがそれをどのように媒介して提示しているかを考えることが以下の分析において一つの重要な要点となる。この分析を通して、人間中心主義的な媒介は動物の存在を人間のための認識論的对象に還元する傾向があり、エコロジー的な媒介は逆に人間による動物の認識を存在論的な場の問題として前景化していることが明らかになるだろう。

反資本主義的媒介

震災の年の2011年に発表された『フクシマからの風』は、3.11後のドキュメンタリーによるアントロポセンの媒介のバリエーションを考える上でとても興味深い例である。この作品は、かなり極端な形で牧歌的、自給自足的で、反資本主義的な生活環境を見せている。

9

Dipesh Chakrabarty, "The Anthropocene and the Convergence of Histories," in *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis*, eds. Hamilton et al., 44–56.

10

マーティン・ルフェーブは、映画のランドスケープをセッティングと区別しながら、それが物語から自律しているにせよ、していないにせよ、まなざし(gaze)によって規定されていることを論じている。この意味でランドスケープが認識論的に自然環境を表象(represent)するものだとすれば、場所はアンドレ・バザンに倣って現象学的ないしは存在論的に自然環境を提示(present)するものだと言える。Martin Lefebvre, "Between Setting and Landscape in the Cinema," *Landscape and Film*, ed. Lefebvre (London and New York: Routledge, 2006), 19–59. アンドレ・バザン「映画と探検」『映画とは何か』(上)、野崎敏、大原宣久、谷本道昭訳、岩波文庫、2015年、36–54頁

11

動物を作用因(agent)として見る見方については、とりわけ次を参照。Sarah E. McFarland and Ruth Hediger, "Approaching the Agency of Other Animals: An Introduction," in *Animals and Agency: An Interdisciplinary Exploration*, eds. McFarland and Hediger (Leiden: Brill, 2009). 映画における作用因としての動物については、Jonathan Burt, *Animals in Film* (London: Reaktion Books, 2002).

12

「脱領土的」は、情動があらゆる個体の境界を越えて共有されるというドゥルーズ的な概念と、人類学的・社会学的な概念の2つがよく知られている。後者についてはとくに、Ursula K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 51–56を参照。本稿では、両者を踏まえつつも、主として汚染物質が物理的・現実的に行政的な境界(国境、県境など)を越えて広がる様を示す概念として使用している。

映画は、津波、その後の廃墟、そして牛の処分を迫られる畜産農家と公聴会での東電への批判へと続くシークエンスから始まる。しかし、その後は福島県内の汚染地域として知られる飯館村や川内村を舞台としつつも、これらの地域が原発事故によってどれほど汚染されているかを追及するよりも、原発やその他の巨大テクノロジーとはおよそ縁遠いような生活を送る4組の人物たちを紹介している。その4組とは、80代の在野の薬草研究者とその妻、妻を亡くしたばかりの老人、漠原人村というヒッピー的なコミュニティの主宰者、そして3年前に夫を亡くしたという自然農法を実践する女性である。



図1 『フクシマからの風 第1章 喪失あるいは蝨』(2011年) ©東風舎

どの人物たちの生活空間も視覚的に深緑の森林とともに捉えられ、環境省の作品が山々のランドスケープを経済文化の「背景」にしているのとは対照的に、ここでは森林が人間を取り囲むような形で圧倒的な存在感を見せている(図1)。この視覚的な印象はまた、ヴォイス・オーバーによるコメントは一切使用されず、言葉が、地名などを示す最小限の字幕とインタビューだけからなっていることによっても強められている。時折響く物語世界外の静かなギターの調べは、物語世界内の鳥のさえずりとともに、森林に囲まれたのどかな空間の視覚性を叙情的に支

えるのに役立っている。この意味で、この映画では、自然環境がランドスケープとして表象されるとともに、それに取り囲まれて人々が生活している場の感覚が伝えられている。

ここで重要なのは、この自然環境が、産業やテクノロジーとは区別されるべきものとして示されている点である。漠原人村の主宰者は、密着して取材する制作者に向かって、「原発事故は、東電だけでなく、人間全員が加害者であり、人間は地球を汚染したことに責任を取るべきだ」という趣旨のことを話す。この発言は、人間と自然を明確に分けている点で、両者を一元的に考えるべきだと唱えたアルネ・ネスの「ディープ・エコロジー」とは異なるが、環境を全体論的に捉えて人間を自然に従属させようという点ではその考え方に近い¹³。確かに、原人村のシーンにはパソコンやソーラーパネルといったある種のテクノロジーも認められ、それらがいつかはゴミになるという問題を考えるとき、その生活が自然重視の考え方とどのように整合できるのかという疑問を禁じ得ない¹⁴。とはいえ、この映画は概ね、原発事故を単に東電や政府が引き起こした問題として捉えるよりもむしろ、「資本主義的な人間社会」と「自然全般」との対立関係として捉え、資本主義社会とは異なる人間と自然の共生のあり方を示しそうとしていると言える。

13

アルネ・ネス『ディープ・エコロジーとは何か——エコロジー・共同体・ライフスタイル』斎藤直輔、開龍美訳、文化書房博文社、1997年

14

これを、ティモシー・モートンに倣って「偽善の時代(an age of hypocrisy)」から逃れられない例だと言うことも可能だろう。Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 5, 24.

人間中心主義的媒介

これに対して、NHKが2016年5月1日にBSで放送した『原発事故5年目の記録』「前編 被ばくの森」「後編 無人の町はいま」は¹⁵、森や動物といったノンヒューマンな側面を主題にしているように見えて、概ね人間中心主義的な捉え方になっている。

確かに動物を主題にした前編を人間中心主義とみなすのは言い過ぎに思えるかもしれない。しかし、放射能汚染を何よりも人間にとってのリスクとして科学的に把握しようとしている点や、動物を利用することでそうした人間の知識欲に奉仕しようとする点にその兆候が窺える。この人間中心主義的傾向

は、前編の作品全体の一つの基調ともなっている、パラグライダーに乗って空中撮影する動的なランドスケープに顕著だ。この種のショットは、オープニングに始まり、以後シーンとシーンの切れ目などに頻繁に現れる。オープニングを検証してみよう。ここには、可視的な次元と不可視的な次元からなる二重の意味合いが読み取れる。可視的な次元では、パラグライダー、カメラ、大地にある紅葉とのダイナミックな相互作用によって、美しさとスリル感によるスペクタクル性が生み出されている(図2)。これは、ただ

単に純粋な物理的自然としての紅葉を見せているというよりも、紅葉を愛でる文化としての風景と、乗り物に据えられたカメラというテクノロジーによるアトラクション性を混合させて見せているというべきだろう。この、視覚に訴える(認識論的な意味での)スペクタクル性は、カメラを介してパラグライダーの揺れを観客に体感させるという(存在論的な)場の感覚と一体化している点も重要である。一方で、音声トラックの声は、不可視の次元にあると想定されている放射能汚染に言及する。映画研究者のエリザベス・コウイは、ドキュメンタリーは現実を知りたいという欲望とスペクタクル性を楽しみたいという欲望の相矛盾した2つの欲望を満たそうとするものだと論じたが、このオープニングでは可視的な次元がスペクタクル性として提示され¹⁶、不可視的な次元が声によって現実として示唆されるという二重構造が成立し作動している。このオープニング・シーンの最後に、ナレーターは「被ばくの森の放射能汚染を追います」と述べ、人間の目には見えない汚染を「現実」として可視化することが作品全体の狙いであることを明言する。あたかも表層のスペクタクルな美しさに惑わされることなく、目に見えない真実を認識しようと言っているかのようである。

実際、この問題設定に呼応するように、作品中では様々な方法で「真実」として想定された不可視の放射能汚染が、人間のために可視化される様子が紹介

15

同年3月6日に総合テレビで両者を合わせて短縮した『被ばくの森』が放送されたが、このときはナレーターがBS版の女性ではなく男性が務めているなどいくつかの点で違いが見られる。



図2 『原発事故5年目の記録』「前編 被ばくの森」(2016年) ©NHK

16

Elizabeth Cowie, *Recording Reality: Desiring the Real* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 2-14.

17

さらに、シヨン・キュービットが指摘するように、データ・ヴィジュアルイゼーションは「専門家による実証的なデータを大衆にとって視覚的にわかりやすいシンボルに転換することで人々の関心を高めようとするものであり、表面的には理性的に説得しているように見えて、実は情動的なレベルで視聴者を動かそうとする」とも言えるだろう。Sean Cubitt, “Everybody Knows This is Nowhere: Data Visualization and Ecocriticism,” in *Ecocinema Theory and Practice*, eds. Stephen Rust, Salma Monani and Cubitt (London and New York: Routledge, 2012), 282.

されていく。その手段の一つが、動的ランドスケープとして示されていた大地を、航空機による放射線測定装置、放射線可視化カメラ、さらには動物に装着可能な小型カメラといったテクノロジーを媒介にして、汚染地図というデータ・ヴィジュアルイゼーションの媒体に変換して提示するものである。汚染地図は、静止画としてだけでなく、5年間の汚染の広がりや濃度の推移を示すCGIの動画としても示される。専門的なデータを視覚的・動画的シンボルに変換した、こうしたわかりやすい地図の提示によって視聴者は、単に放射線量の分布を把握するだけでなく、人にとって住めそうな場所や回避すべき場所を特定することが可能となる¹⁷。この作品の最後の方のシーンでは、土壌生態学者が登場し、菌糸を利用したセシウムの除去方法の提案がCGIによって紹介される。これもまた、単に森林の再生を目指すだけでなく、現在行われている除染方法に対する代替案として提案されていることから、究極的には人間の帰還の可能性を模索する試みとして提示されていると解釈できる。



図3 『原発事故5年目の記録』前編 被ばくの森(2016年) ©NHK

さらに、この作品では、人間以外の生き物も放射能汚染の可視化の道具として人間のために利用されている。ここで扱われる生き物はすべて「野生」であり、ペットや家畜は登場せず、ましてやダナ・ハラウェイが論じるような、人間との親密な関係性を展開する伴侶種 (companion species)¹⁸は登場しない。生き物は、調査され、赤外線カメラ——この番組では「監視カメラ」と呼ばれている——で観察され、捕獲され、解剖され、顕微鏡を通して細胞が精査され、放射線感光フィルムによって身体内部が可視化

18

ダナ・ハラウェイ『伴侶種宣言——犬と人の「重要な他者性」』水野文香訳、以文社、2013年

19

リビット水田堯は、19世紀末の映画の登場と動物の関係を論じる中で、テクノロジー化された動物について論じている。Akira Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), 23-24.

される(図3)。このようにテクノロジーと一体化した動物は、CGIの地図と同様に、言語よりも効果的に放射能汚染の広がりを示すのに役立っているとも言えるだろう¹⁹。それは単に放射能の広がりや影響を把握するためだけでなく、東大の名誉教授が語弊に気遣いながらも明言するように「放射能汚染の壮大な実験場」として人間の知識の集積に奉仕するための道具として提示されている。さらにまた、「慢性的な被ばくによって哺乳類にどのような影響が出るか」とか「人間に近い霊長類のサルへの影響」といった発言に窺えるように、この作品では動物が人間の代替物として利用されている側面が強い。

このNHK番組の後編には、人間中心主義的な見方がより鮮明に表れている。この作品のランドスケープの少なからぬ部分は、朽ち果てた住宅街、荒らされた田畑や住宅や倉庫の中、セイタカアワダチソウの広がる大地からなり、それが音声トラックの言葉によって意味を与えられることで、人間が帰還できない状況のアイコンとなっていることがわかる。この作品のタイトルの後のオープニングでも、パラグライダーからの動的ランドスケープが現れるが、そこでは建物が津波に流された痕跡が残る大地がスキャンされ、そのすぐ後では

緑に覆われた住宅が次第に上昇するクレーン・ショットによって部分から全体へと捉えられる。ナレーターはこれに並行して、復旧作業が進まないことや、廃墟になった家屋が草木に覆い尽くされていることなどを語った後で、帰還しようとする住民たちが「いま深刻な状態に追い込まれています」と述べながら以後の作品全体で扱う問題を提起する。人間の生活を脅かすものとしての自然の描写は、セイタカアワダチソウの広がる大地の表象の仕方にも明らかだ。この外来種の植物に支配されたランドスケープは、田畑の広がるかつての美しい日本の文化的風景に取って代わるものとして示され、それが「生態系が変わる」一例としても規定されている。「特定廃棄物」と称された放射性廃棄物の仮置き場のランドスケープもまた、人間の復興の足枷として意味づけられている。

このシーンの直前には、廃棄物とは対照的な美しい富岡町の桜の並木道のノスタルジックなシーンが配置されていることも見過ごせない(図4)。ここでは、桜という日本の文化的アイコンがいくつかの方法で強調されている。まずファスト・モーションなどの特殊効果で桜が芽吹き開花の様子や、並木道の四季の移り変わりが効率よく映し出され、それにより桜が単に物理的な自然の一部としてだけでなく一年間の文化生活のサイクルと分かち難く結びついていることが示唆される。と同時に、穏やかな音調の電子音楽が通奏低音とされながら、その並木道を通過するバスの窓から見える元住民たちの姿



図4 『原発事故5年目の記録』「前編 被ばくの森」(2016年) ©NHK

とされながら、その並木道を通過するバスの窓から見える元住民たちの姿と、「立ち入り制限区域」に指定されているというテロップが組み合わされることで、かつて文化生活の一部として機能していたその場から人間が引き離されたことが暗示される。さらに、この昔と現在の時間的ギャップを暗示する場の表象は、漁師の思い出話、かつて花見で仲間と歌ったという唄を歌う彼の歌声、昔の祭の様子の写真、そして人影のない最近の冬の並木道の映像を組み合わせる編集へとつながれる。こうして桜並木のランドスケープを中心に構成されたこのシーンでは、現在の不可視な「現実」と対比されながら、もはや取り戻すことのできない過去が美しい思い出として想起されることでノスタルジックな雰囲気醸成されている。この意味で、ここでもまたランドスケープは、人間にとって理想化された場の感覚と結びつけられながら、あくまで人間のものとして表象されているのだ。

この作品に登場する動物は、人間がこうしたかつての文化生活空間に帰還できない障害、つまりは人間の敵として提示されている。哲学者のジャック・デリダは、ロゴス中心主義の人間によって動物は均質的に劣位にあるものとして困り込まれ、さらに産業革命以降はテクノロジーの発達により「前例なき隷属」へと貶められたと論じているが²⁰、この番組ではまるで原発事故によって

20

ジャック・デリダ『動物を追う、ゆえに私は(動物で)ある』鶴岡哲訳、筑摩書房、2014年、55-58頁

このことは、近代になると野生動物が身の回りから姿を消し、動物園の動物や家庭のペットへと囲い込まれたという、ジョン・パージャーが論じた状況への反逆とも受け止められる。John Berger, *Why Look at Animals?* (London: Penguin Book, 2009), 23-37.

放射能汚染に曝された動物が人間に反逆しているかのようにすら見える。住民が避難して無人となった町に野生動物が侵入し、住宅に住み着いている様子をこの作品は様々な角度から捉えている²¹。重要なことに、この後編の作品は、動物をもっぱら観察対象や放射能の影響を探る道具として見せていた前編とは異なり、動物を人間の手に負えない作用因として見せている。帰還のための作業を行う住民が家に来るたびに部屋が荒らされているのを見て嘆いたり、屋根裏に住み着くアライグマやハクビシンを追い出すのに苦労したりする様子を示しているのは、その端的な例である。

人間は、作用因としての、さらには敵としての野生動物の生態を把握し対策を立てるためにテクノロジーを駆使する。草むらや道端に据え付けてどんな動物が来るかを長時間観察するための赤外線カメラはその一つだが、さらに興味深いのはイノシシを捕獲してその目の近くに装着する小型特殊カメラである。これにより私たちは人間の生身の視点では体験し難い、あたかも低空飛行する高速の弾道ミサイルのようでありながら、しかしそれとは幾分違って揺れの激しいイノシシの見た目の動的ヴィジョンを体験するとともに、イノシシの視覚的関心とでも呼べるものを共有することになる。ここで私たちは、たとえ部分的にしろ、人間とは異なるイノシシの存在のあり方自体を体験することにもなっている。しかしまたナレーターが、人に近づくイノシシの目線のヴィジョンに合わせてイノシシはもはや人を恐れないと解説するように、この存在論的視点は人間の解釈によって意味が付与されているのも確かだ。実際、イノシシの行動範囲はGPS機能によって解析され、そのデータが地図上に提示されながら、人間と野生動物の関係が3.11後に変化した一例として、さらに言えば人間の生活空間を脅かすものとして示されるのである。ここにおいて、動物の存在論的提示は、人間のための認識論的表象に転換されている。

この作品における、人間の敵としての動物の位置付けは、映像に加えられる声の言葉にも明らかだ。「人間と野生動物の軋轢」「イノシシに乗っ取られる」「町をのし歩く」「人と動物の関係が逆転」「人間と野生動物の境界線が崩れた」といった言葉による描写がそれである。ただし、ここで言う「境界が崩れる」というのは言うまでもなく、人間と野生動物が同じ場所で入り混じって共生する様子を指しているわけではない。むしろ、人間と動物の間には境界があることを暗黙の前提にしながら、両者のテリトリーの棲み分けが変化していることを問題視している。確かに、棲み分けの崩壊が生態系全体にとって良いか悪いかについては様々な議論があるだろうが、その是非はともかくとしてこの作品では一貫して人間は、人間の世界を取り戻すためにそこに侵入する野生動物を駆除の対象とみなし続ける。専門家は、人間が住める環境に戻すために、動物の住みにくい環境を作ることを提案する。一方、イノシシはそうした

人間の思惑をあざ笑うかのようにどんどん増殖し、譲る気配を見せない。こうした経緯を経て示される、人間の造った幹線道路を様々な動物たちが横断する様子を長回して捉えるエンディングのショットは、人間の領域が侵されていることをほのめかすものだとも言えるだろう。この作品にとって「避難解除準備区域」は、あくまで人間にとっての場であり、動物との共生の場ではあり得ないのである。

このように、この作品は動物を主題にしているように見えながら、あくまでヒューマン対ノンヒューマンの構図を前提にし、人間中心主義的な観点から動物を、放射能に汚染された自然と同様に、人間にとっての脅威として描いている。エコクリティシズムの映画研究はしばしば、ヴェルナー・ヘルツォークの『グリズリーマン』(*Grizzly Man*, 2005)やハーバード感覚民族誌ラボの『スウィートグラス』(*Sweetgrass*, 2009)のような映画を、人間中心主義から脱して動物を作用因として表象する映画として賞賛してきたが²²、ここで取り上げたNHKの番組を見れば、動物を作用因として描くからといって人間中心主義を脱することにはならないことが明白だろう。むしろこの番組は動物をある種の作用因としてみなすことで、人間中心主義を強化しているとも言えるのだ。

22

Jennifer Ladino, "Working with Animals: Regarding Companion Species in Documentary Film," in *Ecocinema Theory and Practice*, 129–148.

動物福利主義的媒介

これに対して『Zone』は動物福利主義とでも呼べる傾向を見せている。動物福利 (animal welfare) の思想では、動物実験を認めるか認めないかなどの点で、倫理的立場に幅があることが知られているが²³、ここではこの思想を大まかに動物の幸福を最大限に尊重する立場と定義しておきたい。『Zone』は、この立場から動物と人間の関係を問題化している。ただし、ここでも人間と動物は別ものであるという二分法が前提となっている。また、この映画に登場する動物はペットと家畜がほとんどで、野生動物はあまり出てこない。ペットはカラスと区別されて特権的に保護されるし、増殖するイノシシへの言及はないし、ましてやカラスやイノシシが動物保護用のシェルターに入れられることもない。さらにこの映画では、動物と人間の違いが前提にされる一方で、そこで示される立場的な対立図式は、人間対動物ではなく、「動物とそれを大切にす人間」対「動物を大切にしない人間・団体」となっている。前者に属する「善い」人間は、ハラウェイが強調したような意味で動物に応答し責任を持つ (respons-able) 人間であり²⁴、そうでないとこの映画では「人間ではない」と弾劾される。この映画は、NHKの番組のように中立性を装うよりも、自らの立場の正義を訴える唱導映画 (advocacy film) であり²⁵、観る人

23

伊勢田哲治『動物からの倫理学入門』名古屋大学出版会、2008年、190頁

24

ダナ・ハラウェイ『犬と人が出会うとき——異種協働のポリティックス』高橋さきの訳、青土社、2013年、108頁

25

Patricia Auerheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 77–90.

Paula Rabinowitz, "Sentimental Contracts: Dreams and Documents of American Labour," in *Feminism and Documentary*, eds. Janet Walker and Diane Waldman (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 43–63; Abé Mark Nornes, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 71; Belinda Small, "Emotion, Argumentation, and Documentary Traditions: Darwin's Nightmare and The Cove," in *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film*, ed. Alex Weik von Mossner (Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2014), 103–105.

バザン「映画と探検」



図5 『Zone 存在しなかった命』(2013年) © 楽創舎

これは、屠殺場、動物園、サーカスなどで動物が公共の目から隠される形で殺されているという、ジェイソン・リバルが指摘した全般的な人間中心主義的傾向に一致している。Jason Hribal, *Fear of the Animal Planet: The Hidden History of Animal Resistance* (Chico, CA: AK Press, 2011).

伊勢田「動物からの倫理学入門」、281–301頁

に情動的に訴えかけてどちらの立場に立つかの選択を迫る映画だとも言えるだろう²⁶。

この映画では不可視的に汚染された自然環境としてのランドスケープはあまり強調されない。その一方で見過ごすことのできない場の提示の仕方が2つある。一つは、人の立ち入りを禁じる警戒区域に置き去りにされたペットを救い出す、闘争の場の提示とでも呼べるものである。ここでは、警戒区域に取り残されたペットを保護しようとする人たちが区域内の廃屋の住宅に潜入する様子が、手持ちカメラのガタガタする——ゆえに、その場の感覚を伝える²⁷——映像によって捉えられる。それは、ハイテンポの電子音楽を伴うことにより緊迫感が強化され、さながらアクション映画のワンシーンのようにも見える。重要なことに、これらの場面では、動物を含むランドスケープが、カメラの存在するその場の感覚と一体化する形で示され、そうした提示を通して、行政的な境界——警戒区域の内と外——を越えて、動物と動物を保護する人々たちである「自分たち」と、動物の存在を脅かしてきた政治・行政や人々という「彼ら・彼女ら」の間に境界が再画定されている。

さらにもう一つの特筆すべき場もしくは場所の提示は、放射能汚染とそれに対する人間の対策の結果として動物が悲惨な状況に置かれたことを示唆する情動的なショットによるものである。動物の死骸のショットや写真の挿入がこれに当たる(図5)。これは一方では、人間の屍体を映像作品で見せることはタブーになっていることから、動物と人間の区別を示唆するイメージだと考えられる。他方で、屍体は人間ではタブーになるほどの衝撃を与えるものであり、動物といえどもそれはショック、むごたらしき、残酷さ、アブジェクションといった感覚を引き起こし、その意味で情動に訴えるものとも言えるだろう。NHKのドキュメンタリーでは、魚などの哺乳類以外の生き物が解剖される様子や、哺乳類の身体の部位が細胞分析器にかけられる様子が示されることもあるが、動物の死骸が登場することもなければ、駆除されたイノシシが殺処分される過程——とくに、それがまさに殺される瞬間——が映し出されることもない²⁸。さらに、NHKが、人間の領域が動物に脅かされているという恐怖に訴えていたのに対し、『Zone』は動物の死骸を敢えて見せることで観る人の道徳的感情に訴えようとしていることが読み取れる。この意味で、『Zone』は、個人の道徳的感情をベースにする徳倫理学(virtue ethics)の立場に立っていると見ることもできる²⁹。

これらのことからわかるように、この映画では、動物は脅威ではなく、保護されるべきもの、さらにはかわいそうな存在として示されている。ここには「救うべきものとしての人間」対「救われるべきものとしての動物」という二項

対立的な図式が明白だ。これに伴い、動物は観察や実験の対象ではなく、ケアの対象にされている。実際、NHKの番組には一切登場しない動物を治療したり世話したりするシーンがこの映画には頻出している。また、人間にとって脅威ではないという点で人間から自律した作用因としての意味合いは比較的弱いかもしれないが、人間との親密な関係性を示唆している点でこの映画における動物は単なる客体(object)ではなく、ハラウェイの言う伴侶種としての意味合いを持つものとなっている。例えば、映画の前半は、畜産家の吉沢正巳やボランティアの松村直登³⁰が自分の健康被害の危険性も顧みず浪江町や富岡町にとどまり続けて、放射能に汚染されて商品価値の無くなった牛の世話をを行う様子を見せている。吉沢は牛を殺処分せずに世話をして生かすことの意義を、科学的にそれを検査することで放射能の影響を知るのに役立つこととして説明している点で、NHKの前編と変わらない功利主義的な見方を見せているが、その一方で、その献身的な姿勢はハラウェイの言う動物に対する応答的な責任を、身をもって示しているとも言える³¹。別の場面では、ある女性畜産家が「家族では牛が一番、子供が二番、夫は三番」と発言しているところが紹介されている。後半には、多数の牛の屍体が横たわる牛舎の中に衰弱し切った様子でたたずむ犬を救出して動物病院にまで運び、治療を施して回復させるシーンもある。こうした場面では動物と人間の共生的な関係が示されていると言えるだろう。

とはいえ、確かにこの映画での人間と動物の関係性は、一方的に人間が動物を保護しようとする温情主義(パターナリズム)だと言うことも可能である。しかし同時に、あくまで人間の思いだとはいえ、それは動物の立場の想像の上に立った思いや解釈、すなわち動物の他者性を考慮した思いや解釈として示されていると考えることもできる。死んだ猫の周りに散乱する枕の綿を見て「狂いそうなくらい苦しかったと思う」とその時の状況を再現的に語るボランティアの発言は、動物の立場を想像しようとする行為の一例である。さらに極め付けの例は、ペットを救出するシークエンスに2回に分けて挿入される演劇の場面だ。この場面で、警戒区域内に取り残された、女子高校生が演じる犬は訴える。「僕たちは生きてはいけないの?」「僕たちはゴミじゃない!」この犬の演技は動物に対する人間の勝手な解釈だと言える部分もあるかもしれないが、単純な擬人化(anthropomorphism)とは言い切れない。というのも、言葉は人間の声によって発せられるものでありながら、それ以外の身体の所作は動物に似せられることで、動物の人間化(anthropomorphism)と人間の動物化(zoomorphism)が同時にパフォーマンス的に遂行されているとも言えるからである³²。すなわち、ここでは単に人間の立場から人間の思いが一方的に動物に押し付けられているわけではなく、動物を演じることを通して動物の立場を想像し表現することになっており、ドゥルーズ的に言えば

30

彼も頻繁に3.11原発ものの映画に登場しており、彼を主役にした『ナオキひとりつきり』(中村真夕、2015年)という映画さえ制作されている。

31

ハラウェイ『犬と人が出会うとき』、108頁

32

anthropomorphismとzoomorphismについては、次を参照。Cynthia Chris, *Watching Wildlife* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), x; Janet Walker, "Eavesdropping in The Cove: Interspecies Ethics, Public and Private Space and Trauma Under Water," in *Eco-Trauma Cinema*, ed. Anil Narine (London and New York: Routledge, 2014), 183, 198.

ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『千のプラトール——資本主義と分裂症』宇野邦一他訳、河出書房新社、1994年、267-355頁。マテュー・カルルコが明快に示すように、人間を基準とする「動物は私たち人間と同じ」と考えるピーター・シンガーのような立場と違って、「人間は動物と同じになる」と論じるドゥルーズとガタリは、人間を基準としていない点で重要である。Matthew Calarco, *Thinking Through Animals: Identity, Difference, Indistinction* (Stanford: Stanford University Press, 2015), 49-58.

「動物への生成」が起こっているとも言えるだろう³³。さらに、こうして表現されている人間と動物の間の情動的な親密な関係性は、それが引き裂かれるという状況とセットにされることにより、観客の情動に訴えることにもつながっている。

この情動はさらに、動物への同情だけでなく、動物を疎外する人間に対する怒りにも向かうように促されている。この映画には、ペットを置き去りにした飼い主、そうした状況をもたらす政策を立てた政府、それに従うだけの動物愛護団体、警戒区域の周りで侵入を阻む警察官たち、そして「日本」や「日本人」という枠組みで一括りにされた人々たちに対する批判の言葉が随所に散りばめられている。例えば、先の枕の綿が散乱しているシーンでは、それを見つけたボランティアの口から飼い主を評して「自分たちは被害者づらしていることが許せない」という発言が聞かれる。こうした批判がNHKの番組には皆無であることは言うまでもない。NHKのドキュメンタリーでは情動が人間に対する動物の脅威と結びつけられているが、『Zone』ではそれが、動物への同情とともに、動物に対して無責任な人間への怒りと結びつけられているのである。

とはいえ、これまでに考察してきたようにNHKの『原発事故5年目の記録』と『Zone』は、人間中心主義的傾向と動物福利主義的傾向という点で対照的な作品であるにもかかわらず、両者ともに人間対自然もしくは人間対動物という二項対立を前提していることが読み取れる。これに対して、『生きものの記録』3部作はどちらかといえば、ヒューマンとノンヒューマンが共有するものとしての生態系を前景化している。ただしそれは、人間以外の生き物の解剖や死骸を見せていることなどの点で、生態系を優先させて人間をそれに従属させようとするように訴えかけるディープ・エコロジーとは一線を画している。以下では、この映画をエコロジー的媒介の事例として検証していくことにする。

エコロジー的媒介

『生きものの記録』は、2013年、2014年、2015年に発表された3部作からなるシリーズ作品である³⁴。副題にはそれぞれ「被曝」「異変」「拡散」と名付けられているように別個の作品として見ることも可能だが、その基本的なスタンスは一貫していると言える。それは、人間と動物の位置付けにある程度差をつけつつも、両者が共有する場とそこに広がる放射能汚染に最大の関心を示しているということである。この作品は、一方では、動物に対する人間の責任を追及する『Zone』のような唱導映画とは異なり、ヴォイス・オーヴァーの

2016年暮れには第4部も発表された。

ナレーターを全面的に利用した、概ね平静 (sobriety) を装う説明的なモードのドキュメンタリーだと言える³⁵。この点ではNHKの作品と似ている。しかし『生きものの記録』は、動物を人間の道具として調査・解析したり、動物を人間に対する脅威として見せたりするNHKのドキュメンタリーとは大きく異なり、あらゆる種類の生き物に共有された環境に着眼点を置いている。

ランドスケープの提示にはそのことがよく表れている。NHKの番組よりも3年も前に発表された第1作「被曝」はすでに、人間の消えた場所に野生の生き物たちが入り込んでいる様子を見せながら、「人と生き物が棲み分けていた生態系が崩壊しかけている」と注意を促している。ただしここでは、この警告はNHKとは違い、人間の帰還が困難な理由として発されているわけではない。むしろ、それは、放射能が生身の身体では感知できない次元で広がっているために、野生動物がそのリスクを自覚することなくそれに曝されていることへの懸念に結びつけられている。人間はテクノロジーを利用すれば放射能を認知し、そこから避難することも可能だが、ニホンザル、ノスリ、イノシシたちは「放射能という得体の知れない魔物の正体がわからず」に、人気の無くなった村や町に降りてきているというわけなのだ。この点で、イノシシが無人の町を「のし歩く」と表現したNHKとはまったく異なっている。そして何よりも、無人の村で活動する動物を捉えた可視的なランドスケープが、不可視な次元で汚染が広がる場所の問題として提示されている点が重要である。

この他の様々なランドスケープの提示の仕方も、ことごとくNHKとは対照的だ。例えば、NHKと同様にセイタカアワダチソウが広がる光景がパノラマのパン・ショットで映し出されるが、それは田畑に対する害悪として示されるよりも、放射能汚染による異常生態の症候として疑いがかけられている³⁶。数え切れないほど大量に積み重ねられた放射性廃棄物のフレコンパックの山積が広がる光景も、人間の帰還困難の原因として説明されるよりも、除染という政策そのものへの疑念と結びつけられ、さらにはその場に生き物が見当たらないことが問題視される。廃棄物と動物を、人間の帰還を困難にしている原因として同一視するNHKとはこの点でも正反対だ。このことは、ニホンザルが幹線道路を渡ろうとする、NHK後編のエンディング・シーンと同じような光景にも当てはまる。『生きものの記録』第3作は、ナレーターが「このサルたちに果たしてどんな未来が待っているのだろう」と述べるように、放射能に曝されているサルの心配を表明し、人間の領域が動物に侵されていることを懸念することはない。

さらに言えば、NHKが福島県内の帰宅困難区域と避難指示解除準備区域を集中的に取り上げて、人間が住めるかどうか最大に関心を払っているのに対して、『生きものの記録』は東京都西多摩郡日の出町、栃木県中禅寺湖、茨城県霞ヶ浦などの福島県外の風光明媚な風景や、さらには東京都心のシティ・

35

平静と説明的モードについては、例えば次を参照。Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), Chapter 2.

36

このことは、この場面が、モニタリングポストの正確さを疑い検証するグループを取材し、そのグループから異常発育タンポポが見つまっていることを教えてもらうシーンと直結していることから言える。

スケープをも視覚的に提示している。そして、そうしたランドスケープとセットで、目に見えない次元における放射能汚染の広がりや、線量計や放射線量測定器などのテクノロジーの利用や、魚などの生き物の解剖・解析を通して可視化し問題化している。これらの例からも、NHKが人間中心的な領土的な場だけに関心を払っているのに対して、この作品が、あらゆる生きものが共有するとともに、県境——すなわち行政的な境界——を越えて汚染が広がる脱領土的な場に関心を払っていることが明らかである。



図6 『福島 生きものの記録 3 拡散』(2015年) ©群像舎

この映画が、共有の場としての環境を問題にしていることは、人間と人間以外の生きものの関係性の描写からも指摘できる。例えば、3.11原発事故を扱うドキュメンタリー映画ではお馴染みになるほど数々の作品に頻繁に登場している「希望の牧場」の主宰者、吉沢正巳が牛を霞ヶ関にまで連れて行って演説するシーンがこれに当たる(図6)。ここでは、都会と地方、政治の場と農業の場という、普段は交わることがないと一般に思われている領域の境界と棲み分けが、都市の中核部に牛がいるという「異様な」光景の提示を通して揺さぶられ、人間と動物の既存の関係性を再考させることにつながっている。確かにこの映画でも、NHK番組と同様に、少なからぬシーンで生きものが解剖・解析の対象にされており、その点では、人間とその他の生きものの関係は対等ではなく、あくまで人間の方が特権的な位置にあることは否定できない。動物の死骸は登場するのに、人間の屍体は登場しない点でもそう言える。しかしながら、この映画には、「野生」の生きもの、家畜、ペット、さらには祭りのような伝統行事に利用される馬など多様な立場の動物が登場し、人間との様々な関係性が提示されている。様々な関係性といっても、NHKの番組に見られるように動物が人間に対する脅威として示されることはない。その一方で、NHKと同様に、生きものが解剖・解析の対象として扱われるシーンが少なからずあるが、それは人間の知識欲や人間の帰還可能性を探ることに応えようとするものというよりは、むしろ人間をも含む環境全体への放射能汚染の影響を追求するという意味合いが強いと言える。このことはすでに示した例から明らかだが、それに加えて、この映画には生きものの解剖・解析のシーンに、人間と家畜の間や、人間とペットの間の伴侶種的な関係性を見せるシーンが織り交ぜられていることから窺える。『Zone』にも登場している吉沢と松村がここでも取り上げられ、家畜に対する彼らの献身的な世話が紹介されている。松村に至っては、『Zone』にも見られたような、衰弱した犬を回復させる姿から、東電がペットとして飼っていたダチョウを引き受け、それを世話する姿までもが映し出されている。こうした関係性を見せる場面はNHKには皆無であることは言うまでもない。

ただし、『生きものの記録』は解剖・解析のシーンに明らかなように、『Zone』のような動物福利に徹しているわけではない。むしろ、動物の扱い方に対する葛藤そのものをも照射することで、放射能汚染を環境全体の問題として浮かび上がらせている。この映画は、吉沢が商品価値の無くなった牛たちを殺処分から守り、世話をして生かすことの意味を見出すのに苦悩し「牛たちを生かす意味を考えると哲学的になっちゃうよ」と吐露するエピソードを紹介している³⁷。吉沢が結局、牛を学術調査に資する「生きて証人」として利用するという功利主義的結論に至った点はすでに指摘した通りだが、その結論の賛否はともかく、ここでは放射能汚染が動物の生死の意味を人間に考えさせるという、吉沢と家畜の関係性自体に影響を及ぼしていることが示唆されている点が決定的に重要である。南相馬の祭りの馬のシーンにも同様のことが当てはまる。ここには、祭りの様子や、帰還と復興を促す南相馬市長の桜井勝延のスピーチに見られるように、人間の文化をポジティブなものとして表現する映像音声もあるが、それらと組み合わせられて、災害後の馬集めの苦労や放射能に対する心配についてネガティブな見方を話すインタビューが挿入されている。すなわち、人間の文化の一部として組み込まれていた馬が、いまや放射能汚染のために人間の思い通りにならなくなっているという矛盾した状況が示唆されているのである³⁸。

このこととも関連して、この映画では動物が自律した作用因として捉えられている側面が強く、それがまた人間と動物の多様な関係のあり方を考えさせることにもつながっている。「離れ牛」という、家畜が囲いの外で生息するようになって野生化したエピソードはその端的な例である。第1作の中盤でナレーターは、草むらの離れ牛の群れを捉えるワイド・ショットと、それに続くその中の一頭の牛の顔をズームインしながら大きく見せるショットの編集映像に合わせて、それが突然の出会いであると述べた後、「人間に気

がつき一旦止まりこちらを睨む。その目はもう野生化している」と描写する(図7)。これは、「こちらを睨む」という表現を使用している点で擬人化(anthropomorphism)の解釈とも言えるが、殺処分を逃れた牛の立場に対する想像力(zoomorphism)を含むものでもある。すなわち、映像は人間の観察的な視点から牛の顔を捉え、言葉は人間の視点から動物を描写している一方で、語られる言葉の言内には人間を見る動物の視点が組み込まれているのである。これにより、牛はもはやかつての人間の伴侶種的な「家畜」ではなく、人間に裏切られて「野生」となったことが示唆されている。すなわち、放射能汚染は、従来の「家畜」と「野生」の境界をなし崩しにし、両者を区別なく殺処分の対象にするという事態を生み出したわけだが、人間が汚染しておきながら、

37

『Zone』でも吉沢が登場し、自身のスピーチの中でこの苦悩について言及しているが、スピーチと同時進行的に、死骸を含む動物たちの数々の写真がモンタージュ・シークエンス(やや感傷的な音楽を伴う)によってつながれているように、このシーンは吉沢自身の葛藤よりも、動物への同情を強調しているように見える。

38

同じく南相馬の祭の馬取材した『祭の馬』では、警戒区域で飼育されていた馬たちが祭のために区域外に連れ出されて飼育が続けられる一方で、その祭での役目を終えると、通常であれば食肉に回されるはずが、そうされることなく元の区域内に戻され最期を遂げる過程が描写されている。そこでは、人間の都合に合わせて生かされたり殺されたりする馬の境遇が示唆されている。



図7 『福島 生きものの記録 1 被曝』(2015年) ©群像舎

汚染された牛を危険な存在とみなして殺すという、動物に対する人間の身勝手な「無責任」な態度への批判がこのシーンには読み取れるのだ。さらに第2作でナレーターは、イノシシを捕獲する畏が町のあちこちに見られるようになったことに続けて、離れ牛の姿がまったく見られなくなったことに言及し、「おそらく処分されたのだろう」と推測する。こうしたエピソードからも、この映画ではNHKとは違い、動物を人間に対する脅威として扱うのではなく、むしろ動物の視点やその立場をも考慮に入れながら、多様な動物と人間の関係性と、それらが共有する場としての環境を問題にしていることが窺える。

確かにこの映画でも、センサー・カメラ、水中カメラ、細胞分析器、顕微鏡などのテクノロジーを利用して生きものが様々に観察される。しかし、全体的に生きものは、人間への放射能の影響を推し量るための単なる道具とみなされているよりも、むしろ自律した作用因としてみなされ、人間と共有する環境に生息するものとしてその行動形態が把握されようとしている。セイヨウミツバチが姿を消した一方でニホンミツバチが墓石の隙間で生き延びているところを見せる第2作のシーンでは、ナレーターがその生命力を驚くべきものとして讃えるが、それは、人間の管理を超えたところで生きものが独自の力で生きていることを示唆している。こうした人間中心主義を超えたスタンスは、原発に対する批判で有名になった小出裕章・元京都大学助教のインタビューのシーンと次のシーンをつなぐ編集からも窺える。第3部の終盤で映像は、人間の子どもへの影響を危ぶむ彼のインタビューに続いて、南相馬の放射性廃棄物の仮置場をパン・ショットで映し出すパノラマへと切り替わり、ナレーターは「だが一方で、生まれ育ったこの場所でこれからも暮らす生きものたちがいる」と発言する。すなわち、問題は人間の子どもだけでなく、人間以外の生きものの境遇にもあるというわけなのだ。しかも、ここでもランドスケープは人間を含むあらゆる生きものたちが生きる場の問題として提示されている。『生きものの記録』が問題視するのは、人間だけでなく、あらゆる生きものが生きる場であり、それは行政的に規定される領土的な場ではなく、物理的・現実的に汚染の広がる脱領土的な場なのである。この点でこそ、この映画はエコロジー的だとみなすことができるのだ。

おわりに

3.11後の放射能に汚染された環境の問題は、哲学者ジョルジョ・アガンベンが「剥き出しの生」と呼ぶ状態を想起させる。アガンベンは『ホモ・サケル』という本の中で、ナチの強制収容所やグアンタナモ湾収容キャンプを例に、そこに収容された人々が、生物学的命であるゾーエと人間的生き方であるビオス

という通常は一体化しているはずの両者が引き裂かれた状態に置かれたことを論じ、これを「剥き出しの生」と呼んでいる³⁹。この状態は、政治的権利の一切が奪われた状態であり、人間社会にまだ包摂されながら排除されている状態、すなわち包摂的排除の状態であり、例外状態でありながら近現代ではこれが恒常化しているとも示唆されている。さらにアガンベンは『開かれ』という著作の中で、「人類学的機械」という概念を使いながら、この「剥き出しの生」のロジックが、人間から動物的なものを排除するロジックに似ていることを論じている。人間は他の動物と同じ性質を共有しているにもかかわらず、その動物性を排除して考えているというわけなのだ⁴⁰。これを人間社会にまで広げて考えれば、動物は人間社会において排除されながら包摂されていると言える。強制収容所の囚人たちと動物たちは、同じように「剥き出しの生」の状態に置かれているということになる。

3.11後の放射能汚染に対する政策を仮にアガンベンの言う人類学的機械とみなすならば、どのようなことが言えるだろうか。確かに一面では、人間と動物は同じようには扱われていない。すでに見たように人間は警戒区域から避難を促される一方、動物はそこに置き去りにされたり殺処分の対象にされたりしている。人間が少なくとも表向きは被害者として「保護の対象」にされているのに対して、動物は（主として放射線を持ち運ぶことを防ぐために）「監視の対象」にされている。しかし、年間の放射線量が1~20mSv 圏内の「避難指示解除準備地域」の元住民たちは、慣れ親しんだ生活文化（ビオス）のためにそこに戻るか、生命（ゾーエ）を重視してその土地を離れて暮らすかの二者択一を迫られ、まさに引き裂かれた「剥き出しの生」の状態に置かれている。ICRP (International Commission on Radiological Protection) の定めた通常の基準値が1mSv 以下であり、20mSv 以下というのは原発作業員など特殊な場合のみに適用されていることを考えれば、1~20mSv 圏内に人が住むというのは例外状態であると言わざるを得ない。おそらくこうした例外状態に置かれた人たちを動物と同一視することには反感を抱く人も少なくないだろう。しかし、動物も人間と同様に大切にされるべきだという視点に立てば、両者が共有している場所が放射能によって汚染されていることの方が問題になるのではないだろうか。その場所は、環境省の『福島に生きる』が表象しているような人間の経済文化生活の背景として調和しているランドスケープでもなければ、人間が勝手に定めた行政的な領土的場所でもなく、むしろ人間が生み出した汚染物質が自らの定めた境界を越えて恒常的・流動的に広がる、すぐれて現実的で物質的な脱領土的な場所である。『生きものの記録』はこの側面を問題化することで、ヒューマンなものと同様に非ヒューマンなものとの複雑な組み合わせからなるアントロポセンの一側面を脱自然化して見せていると言えるのである。

39

ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル——主権権力と剥き出しの生』高桑和巳訳、以文社、2007年

40

ジョルジョ・アガンベン『開かれ——人間と動物』岡田温司、多賀健太郎訳、平凡社、2011年

とはいえ、ここではこの映画が一番素晴らしいということをお願いではない。この映画にも様々な問題を指摘することが可能である。例えば、エコロジーの問題を環境対放射能という二項対立に還元している面が強いことはその一つだ。映画は、吉沢が衰弱した牛に抗生物質を与えたというエピソードを紹介しているが、畜産における抗生物質の使用がここで問題化されることはない。人間と、人間の生み出したテクノロジー、産業、メディア、そして動物が複雑に入り混じったアグリビジネスの問題はここでは等閑に付されている。さらには本稿では、リサ・リンチが論じた意味での地球規模の原発と放射能の問題を照射するドキュメンタリーを扱うことはできなかった。リンチは、原発を問題にする場合は、原発の立地地域だけでなく、ウランの採掘からその濃縮による原子力エネルギーの生産、そしてその後の放射性廃棄物の処理に至るグローバルな流通過程を見据えて検討する必要性を訴えている⁴¹。3.11原発事故に関する映像メディアを、こうしたグローバルな流通の問題にどう位置付けて考えられるかという問題は今後の課題としたい。

しかしなお、ヒューマンなものとノンヒューマンなものの組み合わせのあり方とその媒介の仕方には、3.11原発事故に関する映像作品だけをとってもいくつかのバリエーションがあるという点は重要である。アントロポセンという大きな概念を使っていくつかの作品を分析してきたのには、それらを、地球の様々な地域で起こっている環境問題を提示する仕方の事例として検証しようという意図があった。ヒューマンとノンヒューマンの関係と両者が共有する場としての環境の問題を問い直し、現行のアントロポセンを組み替えその再編へと開くドキュメンタリーやその他の作品が今後様々な形で作られることを、同時にそれを後押しする議論が今後さらに活性化することを願って、本稿を終えたい。