

無人地帯 No Man's Zone

——津波の余波の中のエッセイ・フィルム

マルコ・ボア／竹中悠美（訳）

序

2011年3月11日に日本を襲った地震と津波の直後に製作された藤原敏史の映画《無人地帯》^{アフターマス}（2012）は、福島に放射性物質を降らせてしまったこの国を描いている。この長編ドキュメンタリー映画では、インタビューに交錯する黙示録的風景のロングテイク（長回し）や細部への注視が、福島第一原子力発電所の近隣住民やそこから退去させられた人々の苦悩とトラウマを映し出している。そのような福島の今までとは違う環境のリアルな映像と並行して、この映画は断続的に災害映像の役割を問い、そしてむしろそれらの映像を生み出す映画製作者の役割を問うている。そうすることで藤原の映画は、福島での原子炉メルトダウンや、それが原発周辺住民にどのような影響を及ぼしているかについてだけではなく、実際にはこの状況におけるカメラの正当性を問うているのである。本稿で光を当てようとしているのは、被災地で生み出されたイメージの役割をめぐる哲学的議論を行うにあたってエッセイ・フィルムの美学と形式と構造的装置がいかに根本的に関わっているかである。¹⁾ 20キロメートルの立入禁止区域を通過する藤原の映画の旅は、幅広い映画ジャンルに影響を与えるだけでなく、エッセイ・フィルムの自己言及性と主観性を利用して、災害を見ている者を挑発する。そしておそらくさらに重要なことは、災害の表象を全く新しい光のもとで見よう挑発していることである。

注目すべきは、藤原が《無人地帯》の撮影を始めた頃は、まだ核による災害の大きさも範囲もほとんどわかっていなかったということである。時間に沿って再配置しながら、映画はまず最初の例証として、地震と津波による破壊にフォーカスする。しかし、藤原の福島周辺をめぐる旅が始まると、彼のフォーカスは明らかに自然災害から放射性降下物という人災へと移っていく。ここで藤原は、福島の発電所の状況は制御されていてコントロールの下にあるという日本政府の公式な談話に反論するエコクリティカルな視点を展開させる。《無人地帯》の驚くべき側面は、この危機の深刻さをそれが一般に知られるようになるずっと前に確認していた藤原の洞察力にある。

藤原の映画による福島への介入が想起させるのは、アニル・ナリヌが精神分析の用語を使って定義した「エコ・トラウマ・シネマ（Eco-trauma cinema）」との比較である。（Narine 2015）その用語は、ナリヌの研究の中で主に大手のスタジオ映画製作に適用されているが、ここでも有用である。というのもそれは、自ら招き、その結果として人間をも危険にさらすという深く矛盾したトラウマを適切に言い表しているからである。藤原はこのトラウマを一連のインタビューの中で地元住民に向き合うことを主軸にして探っていく。そうして、地方のコミュニティで起こった核災害の衝撃は、映画の展開に沿ったナラティブ構造を通じてその様相を現わして

いく。本稿で議論していくように、藤原の旅は物理的なものでありながら、同時に概念的なレベルでエコ・クリティカルな視点を生み出しており、その視点はエッセイ・フィルムから借用した特殊な視覚性と美学とナラティブ装置を通じて探求されるのである。²⁾

場面設定

《無人地帯》は打ち捨てられた瓦礫の風景を横切りながらパンする叙事詩的なロングショットで始まる。ショットはこの見慣れない自然環境を観察しているかのように動いていくが、痛々しく積み上がった破壊の規模があまりにも巨大であるため、言葉やイメージでさえも表現しがたい。望遠レンズで撮影された、たっぷり3分かけてほぼ360度カメラを回転させながら横切っていく風景は、識別できないほど変わり果てている。このショットはいくつもの重要な方法でこの映画の場面を設定している。まず映画を津波による破壊がもっとも「目に見える」災害の中心地に物理的に位置付けている。次に、このショットは映画を通して追求される一貫したテーマを予見している。すなわち、災害のイメージの真実性とともにもその役割を批評し、問うことである。一方で360度のショットは、3月11日に起こったことを、その災害が日本で広く注目されているように、一つの視覚的全体像として観者に与えようとする試みである。だが他方で、そのパンショットの遅さは、望遠レンズによって切り取られた視野と同じように慎重に枠付けされた風景だけを観者に見せている。³⁾最後に、このショットが明確に示しているのは、象徴性や視覚的暗喩への藤原の関心であり、それがこの映画装置を介して強調されている。破壊のスケールはパンショットのモニュメント性によって映し出されているだけでなく、実際に極めて明確な映画の方法論を通して強調されているのである。津波による暴虐から無事であったように見える一本の樹木がそのシークエンスの始まりでは完全に場違いに見えるのに対して、そのショットの終わりでフォーカスされるのは津波の破壊力によってへし曲げられた1本の電柱である。このワンテイクの中で藤原が暗喩によって追求しているのは、樹木によって象徴された自然災害と、規模と範囲の双方においてそれを凌ぐ人災、すなわち福島でのメルtdownを象徴する電柱との間の緊張感なのである。

外見上はシンプルであるが、このショットに描かれた予見性には注目すべきである。なぜなら、電柱は福島原発を視覚的に参照するものとして、実際に映画全体を通して繰り返されるモチーフだからである。生存者たちとのインタビュー、風景の表象、人々の生活は、多くの場合、電力によって「枠付け」されている。例えば、藤原が描く大勢のインタビューを受ける人たちは、福島原発で発電された電気が送られているのは東京であり、地元ではないという事実徐徐に気付いていく。多くを語らなくても地元住民たちは東京電力による搾取を感じており、当の東京電力はメルtdownにどう対処するのかと激しく批判されている。社会的な異議申し立ては、日本文化の文脈の中でおそらくそうであるのと同じように目立ちもしないが、藤原が3.11に続く数週間の間にしばしば出くわす驚くべき発見の連続として繋がっていく。まさにオープニング・ショットの方法論は、このように映画の中で視覚的に追い求める旅や探索の感覚と象徴的に結びついている。それゆえ風景を横切るカメラのパンは、映画の中で後に瓦礫の中を移動していく藤原自身の身体の予兆であるが、それはまた地元住民が原子力はクリーンで安全なエネ

ルギーであるという東京電力の公式声明に騙されてきたことに徐々に気付いていくプロセスを描いているのである。

長くて象徴的なオープニング・シーンは視覚的にも構造的にも多くの近年のアート・フィルムと関連している。例えばロングテイクはジャ・ジャンクーの《長江哀歌》(2006) やアピチャッポン・ウィーラセタクンの《世紀の光》(2006), あるいはスティーヴ・マックイーン監督の《ハンガー》(2008) ⁴⁾ でも試みられている。いずれの映画においても、ナラティブとドキュメンタリー映画の境界が試されているが、ロングテイクは単純化されすぎた映画のジャンルをあいまいにし、なし崩しにするための一つの主要な方法なのである。これらの映画においてロングテイクは、熟考したり、じっくりと向き合う時間を提供して、映画の構造の中に断絶を生じさせるとともに、頻繁な編集を好むスタジオ映画という主流に対するアンチテーゼとしても機能する。ロシア・アヴァンギャルドを先駆とする映画製作者たち、例えばミハイル・カラトゾフの革新的な映画《怒りのキューバ》(1964) において、ロングテイクは間違いなく暗黙の政治的態度としても見なされており、映画の正統性に対する疑問を意味している。《無人地帯》とこれらの事例との主な違いは、ある意味でドキュメンタリーというジャンルに接近しており、その結果、ロングテイクがより持続的な時空間の一貫性や全体としての心象を生み出していることである。モニカ・ダルアスタの議論によれば、ロングテイクないしはアンドレ・バザンの用語で一般に「プラン・セカンス (plan-séquence)」と称されるものは「観者をスクリーン上に見えるものの真正性が見極められる状況に置くことができる」という。(Dall'Asta 2011: 62, see also Schoonover 2012: 26) そうすることで、プラン・セカンスによって「われわれはカメラの前で繰り広げられる目に見えるシーンだけでなく、出来事の目に見えない側面、イメージの背後からそのシーンの上に重ね見る生々しい現前をも目撃するようになる」とダルアスタは論じる。(波線部、原文で強調、2011: 62) 《無人地帯》のオープニングシーンは、一方でこのように観者を映画の視覚体験に深く巻き込みつつ、他方で映画の真正性と真実性に対して距離をおいて問うよう観者を駆り立てている。これら二つの問いかけ方の間にある緊張状態は、エッセイ的な方法を通じて映画が終わるまで幾度も再考され続けるのである。

映画製作者の存在感

ティモシー・コリガンはエッセイ・フィルムについての先駆的な分析の中で、そのジャンルの鍵となる製作方法の一つは、彼が「表現的主体性の実験」と呼ぶところのものであると述べている。それはもっとも一般的には「映画製作者ないしはその代理人の声や実際の存在として見られるもので、・・・よく見える場合も、そうでない場合も」ありえる。(Corrigan 2011: 30) したがって、表現的主体性の実験は映画製作のプロセスの中の映画製作者たちを取り込んだショットなどによる視覚レベルで試行されることがある。《無人地帯》においては、インタビューの際に地元住民たちと交流する藤原が見えるシーンや破壊された風景を横切る彼が描写されるシーンがその主な事例である。その意味で、藤原はシーンの中に語りと同じように身体的にも現れており、その意味で彼の身体と声は散発的に映画の一部となっている。映画製作者の肉体的存在を含むか、あるいは少なくとも仄めかすこのようなシーンは、より一層、旅や探求とい

う観念を強調する。すなわち、この映画は災害についてというよりは、むしろ映画というメディアを通して災害を理解することを試みる一人の映画製作者についてのものなのである。藤原のこの試みは、かなり頻繁に地元住民たちと関わり、彼らと土地との関係が今ではいかに劇的に変化してしまったかを描くことで行われている。例えば、住民が彼らの庭の草花を摘めなくなってしまったことや、特定の地域に入ることをいかに禁じられているか、あるいは彼らが完全にその地域から離れるよういかに強いられているか。藤原が映画を通して語るのは、発電所の近隣地域の環境学的バランスが限界に迫りやられ、あの災害が起こってしまった今、そのバランスは完全に狂っているというストーリーである。長いオープニング・ショットの荒涼とした様子は、これがしだいに現実となっていくことの前触れとなる。これらのすべての要素がもたらすさらなる印象は、藤原が映画の言語を極めて意図的に用いてとりとめのない構造を造り出し、その中では観客として映画を見る経験にも問いが突きつけられる、というものである。

《無人地帯》のエッセイ的な側面は、藤原の行動を部分的に描写する女性の声の存在を通してさらに強調されている。重要なのは、この声が女優アルシネ・カーンジャンによるカナダ系アメリカ人の優しいアクセントによる英語のナレーションであることであり、それは藤原を三人称で呼んでいる。⁵⁾ 上述のオープニング・ショットには次のようなナレーションが添えられている。

破壊のイメージを噛みしめることは常に苦しい。それらに向き合っている間、われわれは理解し、読み解き、被害の大きさを測るための糸口を見つけようともがくようになるが、それは破壊のイメージにわれわれが密かに魅了されていることを隠すための口実かもしれない。それらは興奮をもたらすものとして、しばしばドラッグのように消費される。おそらく今日のわれわれは、ただただあらゆる破壊のイメージの中毒となってしまっている。
(Fujiwara 2012)

津波が残した瓦礫を踏みつけながら、藤原は戦略的に、なぜそこに彼はいるのか、そしてまず第一にそこにいるべきかどうかを問い続けるこの声を付している。このコンテキストの中でその声は擬似的な二重人格を生み、次のような両方の要素を果たす。すなわち、映画製作者の代理人としてであり、同時に映画製作者を批判する者としてである。後者を考えるとき、ジェンダーにおいても文化的背景やアクセントにおいてもまさしく完全に彼とは異なる人物が話す声を藤原が選んだことは重要である。レイチェル・ディニットは《無人地帯》を分析する中で、このナレーションは「災害イメージの不健全な消費におけるこの映画の共謀に気付いている」と述べている。(DiNitto 2014: 344)。

このナレーションは《無人地帯》をさらにエッセイ・フィルムのジャンルに位置づける重要な機能も持っている。ローラ・ラスカロリにとって、エッセイ・フィルムは作者ただ一人の「声」を要求し、その「声」は「現実に基づいた報告（伝統的なドキュメンタリーの分野の）を行うためではなく、徹底的に個人的で示唆に富んだ内省をもたらすために主題に接近するのである」。(Rascaroli 2008: 35) おそらくエッセイ的な声に強い効果が求められている事例のもっとも広く

知られているものの一つがフランスのアーティストであり映画製作者であるクリス・マルケルの監督による《サン・ソレイユ》(1983)である。《無人地帯》は、声の存在だけでなく、マルケルの古典的映画である《サン・ソレイユ》の主題を参照しているようにも見える。ラスカロリとコリガンのどちらも《サン・ソレイユ》をこのジャンルの重要な基準作と考えており、それは主に1980年代初めの日本の未来的消費文化に焦点を合わせている。より具体的には、《サン・ソレイユ》の中で声がかかなりはっきりと述べているのは、日本について、そして日本と頻繁に起こる災害との関係についてであり、それは30年近く後の藤原の映画プロジェクトと奇妙に結び付いている。

詩は不安感から生まれる。彷徨えるユダヤ人や震える日本人は、自然が人を嘲るようにいつでも抜き去ってやろうと待ち構えている敷物の上に生きているため、彼らが習慣として身に付けたのは、脆く、儂く、消去可能な見せかけの世界の中を転々とするのである。惑星から惑星へと飛ぶ彗星の尾のように、変えようのない過去のなかで戦うサムライのように。それは「諸行無常」と呼ばれる。(Marker 1983)

ポスト3.11のコンテキストから見ると、自然の脆さに対する日本人の態度についてのマルケルの鋭い観察はかなり痛烈である。藤原がマルケルから借りているように見えるのは、至るところで全てを見て全てを問う声を含んでいることだけでなく、その声が主観的にそして自己参照的に観察する対象にある。例えば、《無人地帯》の中でその声は、インタビューを受ける人々のボディランゲージを観察しているように聞こえ、そして彼らは災害に忍従していることを言葉では表現しないであろうが、彼らの忍従は沈黙によってより厳かなものになっているという事実を分析しているように聞こえる。

しかしながら、沈黙はもっと積極的なやり方でも用いることができる。インターネットに現れた2011年8月の防犯ビデオの映像には、防護服とガスマスクで全身を覆った匿名の福島の実業家が長い時間カメラに向かって指差している様子が映されていた。このシンプルでありながら対決的なジェスチャーを通して、その映像は果敢な抵抗と転覆の行為を表象していた。後に、これは新進アーティスト、竹内公太によるパフォーマンスアートで、指差しのジェスチャーはヴィット・アコンチの《センターズ》(1971)という作品への参照のつもりであったことが明らかになった。日本では、企業や国家に対して直接対決するこのようなタイプは珍しいし、少なくとも多くのメディアの注目を集めることは珍しい。指差し作業員のビデオが広範囲に衝撃を与えた理由は、竹内がそのビデオの中の男性であることを完全に認めなかったという事実と美術批評家の間でさえも不満が沸き上がったからである。(樫木, 2012)《無人地帯》はその点ずっと巧妙で、人々がインタビューの途中で、言葉を詰まらせることで彼らの不満を表出させ、抑制された表情の動きや、諦めの心境を示すボディランゲージを通じて彼らの辛さが表出される。まさにここで藤原の映画が言葉の真の意味でのポートレートとなっているのであり、それはあつてなく希望を捨ててしまった人々のポートレートなのである。

津波によってどのような影響を受けたかと藤原が地元の人々に問う、ある部分アド・ホックで、ある部分演出された場面は、演劇との類似性を生みだすのに対して、ナレーションの声は暗喩

的な段階で明らかになってきたものについて補足的な説明を与えている。なによりもまず《無人地帯》の声がこの映画を国際的なエッセイ・フィルムのジャンルに位置付けるのは、クリス・マルケルの作品と1980年代初頭の日本の映像文化についての彼の催眠術のような描写をかなり顕著に参照しているからである。《サン・ソレイユ》のように《無人地帯》の声も、映画製作者とイメージ、そして観者との認識論的な結節点として機能している。しかしそれ以上に《無人地帯》の中の声は、絶えずイメージの役割を問うのと同様に、災害の余波の中で災害のイメージを製作することの役割を問うている。そうすることで声は、その中で自らが作動しているところの構造そのものを実際に攻撃している。このように声こそが《無人地帯》を深く自己参照的にし、環境学的なトラウマと記憶と真実の観念への自己批判的な映画の旅にもしているのである。

旅

《無人地帯》の鍵となる要素の一つとして、もっとも重要なテーマが旅である。これはまさに最初のショットで確立されており、そのショット自体が瓦礫を横切ってパンするカメラによって暗示される旅の物理的行為を模倣している。このテーマをさらに強調するのがナラティブ構造で、それは大まかな時間の順序に沿っている。すなわち、地元住民が環境学的なトラウマと向き合って苦闘している津波直後の20キロメートルの立入禁止区域の中からこの旅は始まり、そして核問題の悪化によって政府がこの地域に近寄ることを完全に封じた後、この区域の外側で旅は終わる。旅の時間に沿った描写は、藤原と彼の撮影チームが福島のアムステルダム・センターからどんどん遠くへと追い出されていくという地理的意味合いも持つ。藤原がフレームの一方からもう一方へと横切る様子を描いているいくつかのショットは、核問題の悪化に伴って徐々に外へと押し出されるまさにこのプロセスを暗に示しているのである。

しかし、物理的な意味での旅に加えて、藤原は精神的な旅も経験する。その旅は福島の破壊された原発施設の側で彼が過ごす時間の経過につれて複雑さを増す。映画の始まりで藤原が最初に関心を持っていたのは地震と津波の影響であったように見える。それゆえ彼のフォーカスは自然災害によって引き起こされた破壊の物理的レベルにあった。だが福島での状況の悪化に伴い、藤原は次第に核問題に引きつけられていく。そうする中で、藤原はある重大な矛盾と向き合うことになり、それが彼の声によっても語られていく。イメージは目に見えない放射能によって引き起こされる核災害をいかにして視覚的に捕らえることができるのだろうか。ニコラス・フローマンはこの野心的な目的をこう記述している。「藤原は映画化不可能な映画を企てている」。(Vroman 2015: 18) 藤原が彼のカメラによって記録を企てた核による災害の不可視性は、ロブ・ニクソンの影響力のある概念「緩やかな暴力」を想起させる。ニクソンはそれを気候変動、有害物質の漂流、公害などによって地球にもたらされる暴力の一つのタイプと定義している。(Nixon 2011) スペクタクルに駆り立てられた環境災害に対して、ニクソンが論じるのはわれわれの昨今の資本主義システムは企業の利害に支配されていて、われわれの生態系に対する緩やかでしばしば不可視な危険を無視するということである。

見かけの不可視性とは裏腹に、このタイプの緩やかな暴力を表象する藤原の戦略は、視覚的

暗喩に集束する。あるシーンで彼は福島からさほど遠くないところに住む年配の女性の花壇の美しさについて語る。放射能汚染の恐れから、政府は有機物に触れて取り扱わないよう要求したため、今ではこの女性ができることは彼女の庭が荒廃していくのをただ見つめることだけなのである。このような暗喩を通じて藤原が映画の中で強く主張するのは、災害そのものの中ではなく、おそらくそれに続く救いようのなさの中に地元住民の最たる苦しみが生じていることである。しかし、年配の女性の庭を美的に観賞することは、また別の明らかな矛盾を生み出しており、その点についてここで強調しておく必要がある。すなわち、一方でこの映画は果てしない瓦礫によって示される災害の醜さに関心を寄せながらも、一方で合間合間に美を示す主題にも関心を寄せているのである。日本人写真家、新井卓は彼のダゲレオタイプのシリーズ《Here and There—明日の島》(2012)の中でよく似た二項対立を生み出した。写真に撮られた花々は美しく魅力的に見えるが、もはや有害なのである。新井と同様、藤原は花の美しさと核放射線による「醜さ」の強調との視覚的対比を巧みに用いている。

しかしながら、これらの視覚的対比は、描写されているものを通じてのみではなく、映画撮影法とまさしく光学的パースペクティブによる描写によって生み出されている。明らかに藤原と撮影チームは、風景のフレーミング、ミザンセースによる設定、そして豊かなテクスチャーや色彩への鮮明なフォーカスに鋭敏な注意を払っている。ロングテイクによって強調される注意深い観察が組み合わされた《無人地帯》は、驚くほど美しい映画であり、観者を主題へと惹きつけ続ける。瓦礫を横切る藤原のイメージが生み出す力強いイメージは、他の歴史的そして視覚的先例の中でも、ドイツロマン主義の絵画にその起源を見出せる。風景の中の人物像はカスパー・ダーヴィット・フリードリッヒのような芸術家が取り組んだ視覚的比喩であり、フリードリッヒの作品は人間が自然を経験するとき意識下に現れる美を暗に示していた。風景を見ることで引き起こされる畏敬の念を強調するために、フリードリッヒが彼の絵画に描き込むのは、唯一人の人物や、あるいはよく「リュッケン・フィグーア（後ろ向きの人物）」と呼ばれる、イメージを見ている観者に背を向けている人物である。(Koerner 2009) 人物の背中を見ることが観者に促すのは、自然の美ばかりでなく、自然を見るということの視覚性と畏敬の念を喚起するその経験への注意である。こうして風景の中の人物、すなわちアレクサンドル・ソクーロフのような映画製作者によってこれまでに追求されていた視覚技術は、自然環境の現象学的経験としてだけでなく、一人の観客としても強調されているのである。(Panse 2006) 《無人地帯》における同様の効果は、災害の規模と周辺地域への影響を観者が認識できる風景の中に位置付けられることによって生み出されている。言い換えれば、観者は藤原が身体的に経験していることを通して風景を見るのである。また風景の中の人物というモチーフは、不毛の風景に再び人が踏み入っているという効果も生み出している。そうすることで藤原は、もし彼自身がそのフレームの中にいなかったなら得られなかったであろうその地域への希望の感覚を実際に体现しているのである。

結論

《無人地帯》という映画が問うているのは、イメージ製作の役割であり、福島の問題の状況

の中でイメージを消費するだけでなく、イメージをコントロールしようとする企みを問うているのである。それゆえ藤原は絶え間なく行きつ戻りつしながら問い続ける。自分のカメラの存在を正当化しようとする一方で、センセーショナルに出来事を取り上げる以上の真の目的なるものに到達できるかどうかと問うのである。この葛藤がもっとも明らかになるのは災害のその後を描画しようとする試みにおいてであり、黙示録の後の風景を横切る唯一人の人物といったモチーフを用いた視覚的表現方法が取られている。だが、藤原は目に見えない主題、あるいは隠された主題にも取り組んでいる。核放射線は目に見えないという事実だけでなく、戦後の多くの時代を通して核エネルギーを推進しながら、ここにきて震災が引き起こしたメルトダウンへの対処に失敗した国家機関の隠れた支配も主題なのである。藤原はこれらの主題と取り組むために暗喩と視覚的アレゴリーを用い、映画ならではの方法でこれらの主題の視覚性を浮かび上がらせる。自己言及性や主観性のようなエッセイ的な手法は、観者にただ核災害のその後への深い個人的探求を提示しているのではなく、実際にはこれらのイメージが作動している政治的構造やイデオロギー構造を批判しているのである。

藤原の映画は、被災地の復興や再建にフォーカスを当てがちな政府による公式声明のナラティブを強烈に破壊しようとするものである。しかし現実には、藤原が核のメルトダウン発生後わずか数日の内にすでに暗示していたように、危機の打開からはほど遠く、この地域に再び人が住めるようになるまで、もしそれが可能になったとしても、数十年はかかるだろう。鋭い感受性と内省とともに、藤原は核をめぐる企業と政治の複雑な結びつきに批判を向けている。この批判はエッセイ・フィルムの形を借りた、美的で構造的で形式に基づいた装置を通して行われている。エッセイ的なフォーマットを用いることで、藤原はただ複雑でシュールリアリスティックで矛盾に満ちた危機についての映画を作ったのではなく、実はこの危機を一その視覚性とむしろ非視覚性を一観者へと投げ返しているのである。

注

- 1) 本稿の原文の拡大版は次の書籍に収載される予定である。

World Cinema and the Essay Film, Edinburgh: Edinburgh University Press.

- 2) エッセイ・フィルムがエコ・シネマあるいはエコクリティカル・シネマと融合する可能性はまだ学術的な研究の途上にある。その理由の一つはエッセイ・フィルムが常に映画の慣習と範疇から逃れるものだからである。ヴェルナー・ヘルツォークの批評家から高く評価された《グリズリーマン》はエッセイ・フィルム (Corrigan 2012) とエコ・シネマ (Brereton 2013) の双方に関連付けて分析されたわずかな映画の一つである。本稿で明らかにしていきたいが、エッセイ・フィルムは新しく、ときに自己批判的な視点から、エコ・クリティカルの問題を探究する重要な機会を提供する。
- 3) 映画批評家クリス・フジワラとのインタビューの中で詳細に述べているように、藤原敏史はカメラマンとかなり議論を重ねていた。カメラマンがこのショットにこのような望遠レンズを使うことに反対したのは、遺体を撮影してしまうことを恐れたからであった。(Fujiwara 2012)
- 4) ウィーラセクソンと藤原の芸術的実践はより具体的に結びついている。ウィーラセクソンは藤原の実験映画《WALK》(2003) でナレーターを務めている。
- 5) アルシネ・カーンジャンはカナダの映画監督アトム・エゴヤンの妻である。

参考文献

- Adachi, Masao (2007), available at <<http://www.midnighteye.com/interviews/masao-adachi/>> [Accessed 14 April 2017].
- Andrews, William (2015), *Dissenting Japan: A History of Japanese Radicalism and Counterculture, from 1945 to Fukushima* London: Hurst Publishers.
- Anderson, Joel Neville (2015), Cinema in Reconstruction: Japan's Post 3.11 Documentary. In: Alan Wright (ed.), *Film on the Faultline*. Bristol: Intellect.
- Bohr, Marco (2011), 'Are-Bure-Boke: Distortions in Late 1960s Japanese Cinema and Photography', *Dandelion*, 2.2.
- Brereton, Pat (2013), 'Appreciating the Views: Filming Nature in Into the Wild, Grizzly Man, and Into the West', in Stephen Rust, Salma Monani and Sean Cubitt, (eds), *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Corrigan, Timothy (2011). *The essay film: from Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- Corrigan, Timothy (2012), 'The Pedestrian Ecstasies of Werner Herzog: On Experience, Intelligence, and the Essayistic' in Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Dall'Asta, Monica (2011). 'Beyond the Image in Benjamin and Bazin: The Aura of the Event.' In: Dudley Andrew and Herve Joubert-Laurencin (eds), *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Oxford: Oxford University Press.
- Dinitto, Rachel (2014). 'Narrating the cultural trauma of 3/11: the debris of post-Fukushima literature and film', *Japan Forum*, Vol. 26, No. 3, pp. 340-360.
- Fujiwara, Toshi (2012). *No Man's Zone*. Trigon Film. [藤原敏史 (2012) 《無人地帯 No Man's Zone》ライオンコミュニケーションズ]
- Fujiwara, Toshi (2012). 'A Conversation with Toshi Fujiwara about No Man's Zone. Interview by Chris Fujiwara.' available at <http://www.docandfilm.com/pdf_press/2012_02_InterviewToshiFujiwaraFullVersion.pdf> [Accessed 21 Aug 2015].
- Koerner, Joseph Leo (2009). *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London: Reaktion Books.
- Marker, Chris (1983). *Sans Soleil*. Argos Film.
- Narine, Anil (2014), 'Introduction: Eco-Trauma Cinema', in Anil Narine (ed.), *Eco-Trauma Cinema*, London: Routledge.
- Nixon, Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, London: Harvard University Press.
- Panse, Silke (2006), 'The filmmaker as rückenfigur, documentary as painting: Alexandr Sokurov in 'Elegy of a Voyage'', *Third Text: Critical perspectives on contemporary art & culture*, Vol. 20, No. 1, pp. 9-25.
- Rascaroli, Laura (2008). 'The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments'. *Framework*, Vol. 49, No. 2, pp. 24-47.
- Rascaroli, Laura (2009), *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* London: Wallflower Press.
- Sawaragi, Noi (2012). Criticism "points its finger": Kota Takeuchi and the finger-pointing plant worker. *Bijutsu Techo* Special Edition distributed at Art Hong Kong. [原文は、榎本野依「批評が指さす—竹内公太と「指差し作業員」」『美術手帖』2011年12月号, pp.202-203.]
- Schoonover, Karl (2012). *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vroman, Nicholas (2015). No Man's Zone. In: John Berra (ed.), *Directory of World Cinema: Japan 3*. Bristol: Intellect.

Yee, WLM (2013), 'Of Ruins and Silence: Topographical Writing of Nature and Urban in Three Asian Documentaries', *The 8th International Convention of Asia Scholars* (ICAS 8), Macau, China, 24-27 June 2013.