

古典的ハリウッド映画と日本映画の近代

—— 1910年代の日本の映画状況とハリウッド的枠組みの関係性——

先端文化論講座 (D3) 洞ヶ瀬真人

1 “ハリウッド” を日本で考える

グローバリゼーションや米国を中心とした文化的ヘゲモニーの問題が人文学のあらゆる分野で取り上げられるようになってきている現在、映画研究という場もこの流れを無視できない状況になっている。とりわけ、グローバルな視点に立って映画文化を眺めた時に見えてくる、ハリウッド映画という存在があらゆる国々の映画史のなかに根を下ろしている状況は、マクドナルドやコカ・コーラなどとともにアメリカニズムの代表的現象の一つとしてきわめて重要であるが、そこにある問題はもはや映画の研究という枠組みを超えて議論されてもいる。このような流れに対して、映画研究という立場から取り組まなければならないと思われるのは、素朴ではあるが根本的でもある、この世界中を席卷している“ハリウッド” とは何なのかという問題にアプローチすることではないだろうか。

確かに、この“ハリウッド” は、1985年に上梓された大著『古典的ハリウッド映画』(The Classical Hollywood Cinema: 以下CHCと略す)によって、すでに作品スタイル、技術、生産体制といった観点からは明確に具体化されており、その概念はその後の映画研究の大きな礎を築いてきた。だが、CHCの概念はアメリカのヘゲモニーを主張するものではないが、このように具体化して提起されたこと自体をフレドリック・ジェイムソンが語るように「六〇年代と七〇年代世界中においてなされたさまざまな映画の実験の終わりと、古典的ハリウッド映画の形式性の普遍的なヘゲモニー」の宣言として捉えられるのならば、CHCは中心対周辺という構図を基調にしながら、それまでの映画研究で慣習的に指定されてきたハリウッド対その他の国(アジア、ヨーロッパ、第三世界等)という本質論的に固定化してしまっている二項対立の枠組みを最終的に決定づけ、さらに「異なった社会の代替案を想像する可能性の終焉をめぐるアレゴリー」(152)として、「合衆国／ハリウッド⇒その他の国」という力の流れをもかなり固定的な方向性として提示してしまうという重大な問題を暗示的に抱え続けてもいる。

「国民国家」という枠組みに対して理論的にも我々の実生活上でも疑念が呈されるようになってきている現在の思潮に呼応して、映画研究においてもアメリカ映画(ハリウッド映画)や日本映画などといった括りを前提にする“ナショナル・シネマ”という枠組み自体が問題視されるようになってきている^[1]。こうした現状において、批判的視点に立ってハリウッド映画という問題を考えた場合、もはやその焦点は、CHCによって具体的に

示されているような合衆国におけるハリウッド映画の有り様ではなく、むしろCHCの助長する上記の二項対立のような枠組みを超えたところでグローバルに偏在化している“ハリウッド”をどう捉えるのかということにあてられている。「ハリウッド映画“が”我々（日本の映画など）“に”どのような影響を与えているのか」という一方的な力の流れを前提にした考察を脱し、“アメリカの”だけでなく、その外側に住む私たちの手元にもある“ハリウッド映画”が何なのか、それと我々の関係性を問い直さなければならない。従って、CHCの重要性を考慮する一方で、合衆国での生産関係を体系化した“アメリカのハリウッド”であるCHCとは異なる観点からの考察を試みることで、すなわちCHCの概念をこちらの眼前にある“ハリウッド”という事象に即したものと拡張する必要性が、ハリウッドのヘゲモニーと我々との関係性を考えるために現時点で求められている。

こうした問題を捉えているものの一つとして、近年映画研究において広く注目を集めているミリアム・ハンセンの「ヴァナキュラー・モダニズム」に関する論文がある。これは、CHC及びその概念の中心的提唱者であるデヴィッド・ボードウェルの新構造主義・認知論的立場からの論考に対し、近代性のグローバルな問題視点から批判とその刷新を迫るものである。本論では、ハリウッド映画のグローバル性に関して、CHCとボードウェルの論考及びハンセンの展開する批判議論をてこに、“日本の映画文化における”ハリウッド映画の有り様とそれがもたらした影響関係を考察する。特にここでは、米国映画が流入し始める時代である1910年代をターゲットに、文化の中心的担い手である観客、弁士、スター、そして実際の作品に具体的に注目しながら論考を進めたい。日本映画史研究者アーロン・ジェローやミツヨ・ワダ・マルシアーノは、ハンセンの論が主張している様々な形で近代性を体験している人々それぞれの経験に対応できるハリウッド映画の翻訳性に注目し、西洋／日本の二項対立を超えた映画史考察を可能にする概念として、ヴァナキュラー・モダニズムを重要視している（『日本映画と日常語としてのモダニズム』『ニッポン・モダン』）。まずこの見方に従い、ハンセンのヴァナキュラー・モダニズム論を概括することから本論を始めたい。

2 ヴァナキュラー・モダニズムとContingent Universals

「ヴァナキュラー」という言葉は、近年人文学の中で広く使われるようになってきているが、分野や使う人の立場によって意味合いが微妙に異なる曖昧な言葉である。日本語ではちょうど広辞苑の定義での「俗語」が意味合い的に近く、直接的には各々の土地で使われている方言や日常語を指し示すものだが、そこにはドミナントな標準語との対比が含意されている。また、建築の分野で使われる場合は特に、その場の環境や人間に応じた実用性や日常性を反映した表現様式を指す言葉として使われるが、一方でそ

れが芸術・美学といった上からの文化的要求によるものではないということが含意されていることも重要である。いわば、ヴァナキュラーとは支配的権力や上流知識人の側ではなく、(その周辺を取り巻く)一般大衆の側から発せられた、もしくはそれに即した彼らの表現であることを意味している。ミリアム・ハンセンが使うこの語の中心的意味合いもこの部分にあり、大衆に直結したものであるということを「ポピュラー」というその文化の観察者側が上から押しつけた言葉を使わずに表現するために「ヴァナキュラー」という言葉が選択されている。

ハンセンのいう“ヴァナキュラー・モダニズム”とは「技術的、経済的、社会的近代性に対する文化的な対抗と反応を表した」(Fallen Women 10-11) 概念である。具体的にはハンセンの設定する次の三つの問題の批判概念として段階的に示されている。一つは、西洋美術史のなかのモダニズム(芸術の伝統的制度と知識人たちの実践によって定義づけられた芸術様式、言わば「ハイ・モダニズム」)に対しての主張、すなわち、単なる芸術様式の1レパートリーではない「近代化のプロセスと近代性が生み出す経験を反映するもの」(The mass production 333)としてモダニズムを捉え直すための“ヴァナキュラー・モダニズム”である。ファッション、広告、都市建築、写真、ラジオ、映画などといった「大衆的に生産され、大衆的に媒介され、大衆的に消費される近代性の文化的顕現」(Fallen 11)、人々の日々の生活に変化をもたらす経験、相互関係、公共性の新しい形、つまり“ヴァナキュラー”な側面がモダニズムには含意されていることが、この概念によって浮き彫りにされる。

二つめは、映画研究がこれまで抱えてきたモダニズム映画と古典的ハリウッド映画の二項対立の問題に対しての主張である。CHCは、端的に言えば物語映画のドミナントなモデル、すべての映画の要素が物語に集約的に作用している様式である。その鍵となっているのがコンティニュイティ編集^[2]であり、それは物語の論理を生み出すだけでなく、閉じた物語世界と自立的に見える空想世界を特権的な形で観客に提供する。ボードウェルなどの構造主義・認知論の説明では、こうしたCHCの物語システムが「生物学的に強固に結びついた」人間そのものの精神構造と知覚能力をいかに働かせるかを模索したものであるがゆえに、国家・文化的枠組みを超えた世界中の大衆の支持を得るものになったということになる。そこにはCHCが勃興する時代(約1917～60年)のまさに背景であるはずの“近代”の問題が入り込む余地はない。一方で、これまでの映画における「モダニズム」は、こうしたCHCに対して様式面で逸脱したものとして、美術史のモダニズムと同じ意味合いで対立的に(大衆的な“古典的”ハリウッド映画の表現と上流の“モダニズム”表現という対比で)捉えられてきた。ハンセンが“ヴァナキュラー・モダニズム”によって批判するのはこの対比である。合衆国だけでなく近代化してゆく世界中の都市社会に目をやれば、“古典的”と見なしているハリウッド映画は

フォーディズム・テイラーイズム、大衆消費、ジェンダーに典型的な権力関係の激変など、人々の経験と主体性の再構築が促される状況と時を共有する“近代そのもの”を具現化した芸術媒体として捉えられてきたことが分かる (Fallen 11)。したがって、上で述べたようにモダニズムを“ヴァナキュラー・モダニズム”として理解すれば、CHCはモダニズムに対比されるものではなく、むしろモダニズムそのものの表現となっていることを理解すべきだとハンセンは主張するのである。

モダニズムのもつヴァナキュラーな側面を捉えなおし、さらにCHCを、単なる様式の問題から近代性の諸条件が反映されたヴァナキュラー・モダニズムの具現化として理解し直すと、そこから三つめの問題であるアメリカニズムとハリウッドのヘゲモニーの問題に対しても、従来とは異なる説明が提示されることとなる。結論から先に言えば、ハリウッド映画の世界的広まりの要因も、ユニバーサルな言語性を提示したからでも、人間の生物学的に直結した構造をうまく機能させていたためでもなく、CHCがヴァナキュラー・モダニズムを反映していることにこそ結びついているのだと言うのがハンセンの主張の核心である。アメリカニズムの拡散という文化事象全般が、異種混合的な世界初の資本主義大衆社会が生み出した文化的感覚を反映しているためにこそ、国境を超えてあらゆる社会の資本主義的枠組みの中に拡散してゆくのであり、古典的ハリウッド映画は、このような意味でのアメリカニズムの表れの一つとして、世界中の都市大衆が近代化・近代性に直面するなかで体験してゆく彼らの経験が描かれた「最初のグローバル・ヴァナキュラー」と捉えられる。そして、その最初のヴァナキュラーが生み出した近代性の地平としてのCHCは、決して均質ではなく、その場の大衆の経験を反映した様々な翻訳行為を経ながら国境を超え、その地平を遠心的に広げてゆくこととなる。

こうしたヴァナキュラー・モダニズムとしてのCHCという観点は、とりわけ第一次大戦後からのアメリカ映画の大量流入への観客の多大な支持にその裏付けを容易に見出すことが可能であり、日本映画の歴史状況にもよく当てはまるものである。特に、一方的なハリウッドの侵入という見方ではなく、それを受容する側からの力の動きを汲み取ろうとする両面的な考察の枠組みを提供するものである点は慧眼に値する。一方で、ハンセンの論に対してその批判の中心を担わされているボードウェル自身も近著において批判的回答を展開しているが、その内容も日本映画とCHCの関係性を考える上で無視できないものである。

実際、ハンセンによるボードウェルの論考の捉え方はかなりカリカチュアライズされており、特にCHCの様式のグローバル性に対するその説明などは決して人間の生物学的な側面にのみ注目したものではない。論文“Convention, Construction, and Cinematic Vision” (Poetics 57-82) では、CHCにおける代表的な技法であるショット／切り返しショットの世界的広まりについて、ハンセンが「生物学的に…」と言うような、

人間の生来的知覚感覚に結びつけた本質 (nature) 主義的な説明だけでなく、社会的文化規範としてそうした技法が成り立っているという現代の映画理論で主流の見方を対置させながら、両者を批判的に検討しその間隙を探っている。ここでボードウェルが提示するのが、“本質”にも“文化”にも片寄らない折衷的な考え方に則った“Contingent Universals”(不確定な共通概念)という発想である。折衷的であるゆえに少々難解に感じるが、その類似例として挙げられている文化人類学者ロビン・ホートンの“Primary Theory”が理解の助けになる。それは例えば、右／左、内／外などの空間的な、もしくは時間的な前／後、人間とその他の種、自己と他者といった生物学的結びつきとは言い切れない、決して高度な教育は必要ないがある程度文化的に獲得するような二分法といった、どの文化においても共通してみられる規範以前のコードもしくは最も原始的な規範のようなものである。ボードウェルの“Contingent Universals”は映像美学的な領域のなかでこれにあたるものとして提示されており、まさに半本質的で半文化的な概念として構想されている。ハンセンの論ではこうした考察は無視されており、その「映画様式の多様な様相は、生物学的な面と文化的な面の両面における、様々な文化横断的な技術及び実践がもたらす変化によるものだ」というボードウェルの主張を捉えていない (Poetics 78)。また、ハンセンの言う「国内でも海外でも、それぞれに異なる人々や公共空間に合わせてそれぞれに異なる」ハリウッド映画の受容についても、広範に渡る実証的研究なくしてはそれぞれの地域の観客が違う好みを持っているということを述べているに過ぎず、その論は未だより深い分析と実証の積み上げが必要な仮説に留まっているとボードウェルは見ている。

3 近代日本の中のハリウッド映画

確かに、ボードウェルのContingent Universalsの主張とハンセンの論に対する実証的検証の要求は無視できないが、むしろ後者に関しては両者の理論的主張がともに要求され続けるものでもある。彼らの主張をまず引き受けた上で、日本映画の状況の中で具体例を見出しながらそれらを検討し直してみることは、理論に対してのみならず日本映画の近代自体を考察する上でも有意義であろう。

例えば、「映画の父」と呼ばれ、物語映画のパイオニアとして世界映画史のみならず日本の(現在の)映画史／文化のなかでも同様に位置づけられているD.W.グリフィスの作品を取り上げ、それがどのように日本で受け入れられていたのかを考えてみることはひとつの好例となりうるだろう。決してグリフィスだけの功績によるものではないことは映画史家トム・ガニングの著作で明らかにされていることだが、CHCの物語表現の枠組み形成が彼に多くを負っていることは今でも映画史の定説になっており、その作品に注目することは何れにせよ示唆が多い。1910年代中頃までに既に数多くの



【図1】 1-4

作品を監督しているグリフィスだが、実際に日本に輸入された作品は代表的な『イントレランス』（1916年製作、1919年日本公開）以前には僅か三本しかなく、この内の一本にあたる『恐ろしき一夜』（Avenging Conscience）という作品だけが今でも容易に見ることができる^[3]。これは南カリフォルニアで製作され、1914年に米国公開された作品である。1910年代に入るとアメリカでの映画製作はニューヨークを中心とした東海岸の都市での製作から、カリフォルニアなどの西海岸での製作へと中心が移ってゆき、最終的にその一地域であるハリウッドに一極集中してゆくことになる。そうした時代に製作されたこの作品を具体例にしながら、上述の理論を検討してみよう。

作品の題材はポーの3つの短編小説『井戸と柱時計』『隠しても隠しおせぬ心』『アナベル・リー』をもとにグリフィスが翻案したもので、その内容は次のようなものである。主な登場人物は主人公である幼い頃に両親を失った青年と、彼を引き取った実業家の叔父、そして青年の恋人の3人である。物語は叔父の財産相続をめぐる展開する。元々その権利は青年に託されていたが、青年が恋人との恋愛に夢中になり仕事をおろそかにし始めたことに激怒した叔父がその権利を取り上げようとしたことで、青年と叔父は仲違いをする。ある日、青年は何気なく眺めていた蟻や蜘蛛の弱肉強食の姿に触発され、叔父を殺害して



【図2】 1-4

遺産を強奪する計画を思いつく。計画のまま青年は叔父を絞め殺すが、その様子はイタリア移民のならず者に目撃されていた。青年は、ならず者とその仲間を金で買収し悪事の隠蔽に協力させる。善良な恋人は青年の凶行を予感して不安な思いに囚われ、その一方で青年も、亡霊となった叔父の姿や神に裁かれる幻影に悩まされ、次第に精神を病んでゆく。そのうちに青年の素行に疑いを抱く探偵が現れ、彼の悪事を追及する。身の危険を感じた青年はならず者の仲間たちを雇い入れ身辺の護衛を依頼するが、徐々に探偵のグループに追いつめられてゆく。緊張のあまり青年は様々な幻覚に襲われながら発狂し、一人で馬小屋に逃げ込み銃を乱射しだす。彼を助けるならず者たちと彼を捕える探偵たち、さらに彼の恋人までもが一緒になって小屋に駆けつける。逃げ場を失った青年は首をつって自害し、それを見た恋人も悲嘆に暮れて崖から身を投げる。しかし、悲劇的な結末を嘆いていると、青年も叔父も恋人も生きており、全てが悪夢で青年も恋人もそれに苦しめられていただけであったことが判明する。安堵感に包まれながら3人ともが和解し合い、最後は二人抱き合ってハッピーエンドを迎える。作品の上映時間は一時間ほどで、長編映画の部類に入るものである。

ハリウッド萌芽期の作品でありながら、この作品には既にCHCの映画的特徴の多くを見出すことが出来る。様々なコンティニューイティ編集、グリフィスの



【図3】 1-4

映画に多くみられる“最後瞬間の救出”場面でのクロス・カッティングを利用したサスペンスの技法、典型的なCHCの特徴と目されるハッピーエンディングなどに注目すると、古典的ハリウッド映画の原型がここにあると言える。とりわけこの作品で焦点が当てられているのが、Point of View (POV: 見た目のショット) に代表される、登場人物の視線を利用した映画表現である。物語の要所でこの表現が使用されているが、特に目立つのが、青年が叔父の殺害を思い立つシーンと、青年が探偵の尋問を受けるシーンでのその技法である。前者はPOVの標準的な使用例になっているが、何かを見ている主人公の姿と、蟻の大群や蜘蛛が獲物をとらえる瞬間を拡大レンズでとらえた映像を交互につなぎ合わせ、彼が弱肉強食の世界に入っている様子が印象強く描写されている(図1 1-4)。一方、後者ではそれが前衛的でより複雑化した表現になってくる。まず、主人公のいらだった様子が、柱時計の振り子や探偵がペンで机をたたく様子を見る主人公の姿とそのクローズ・アップ(CU)、さらに忙しくもみ合わせる手などを交互に映し出すことで提示される(図2 1-4)。そうしたPOV的表現は徐々に“見えているもの”から“聞こえるもの”、さらに主人公の視覚から逸脱した幻覚へと展開してゆく。青年が何かを聞くジェスチャーと木にとまったフクロウのCUによってその鳴き声に過敏に反応している様子が描かれ、

さらにその精神が煮詰まってくると、会話の対象である探偵の方向とは違う方向に視線を送っている（アイラインがマッチしない）異常な目つきをした青年の様子と、全く異世界の真っ黒な背景の奥から手前へと進んでくる悪魔たちの映像が組み合わせられることで、探偵ではなく幻覚を見ている彼の様子が描き出されるようになる。主人公の見ているその幻覚は、最終的に見ている本人が死に神の責めに呵まれているという、自分で自分を見ている現実性の破綻した表現へと行き着く（図3 1-4）。また、このシーケンスには、同じ時間帯に外で離れた場所に待機しているならず者や探偵の仲間の様子が挟み込まれており、かなり複雑化したコンティニュイティの構造になっている。

4 Contingent Universals と「活動写真」

それでは、このように映像から物語を生み出す方法の体系的な使用によって製作された、いわばCHCの映画の具体例として考えられるグリフィスの『恐ろしき一夜』は、日本の側でどのように見られていたのだろうか。

日本でこの作品が公開されたのは1917年6月のことである。この前年、グリフィスの歴史的大作『イントレランス』が米国で公開されると、すぐに日本の映画雑誌上でも情報が取り上げられ、作品は公開されていたもののほとんど日本では知られていなかった“D.W.グリフィス”の名にスポットライトが当たり、『イントレランス』もその情報だけが先行する形で人々の関心が集まっていた。このような時期に、米国で名高いグリフィスの作品というふれこみ付きで初めて公開されたのが『恐ろしき一夜』であった^[4]。いくつかの映画雑誌は作品の紹介文や批評を、数頁割くかたちで掲載している。『活動之世界』大正六年九月号ではこの作品に対し、新作映画批評の先頭で、六頁にわたる長い文章が掲載された。「映画の批評は映画の見方である、ここに掲げた映画の批評は、直ちに他の映画の見方とすることが出来る、真の映画批評の権威はここに存する」という仰々しい緒言が置かれた後で、各作品についての文章が綴られてゆく。だが実際に文章を読んでもみると、その作品自体の“見方”を読者に教え込むようなものなのかは疑問がもたれる内容である。この批評では、まず原作のポーのこと、監督者であるグリフィスのこと、そして主演俳優であるヘンリー・ワルテルとブランチェ・スイートの紹介文が描かれたあと、作品内容が解説される。しかし、四頁ほど展開する内容に関しての部分は、ほとんど映画の物語のすじを文章に再び書き起こしているだけで、上述したような、CHCのコンティニュイティ編集上の工夫に少しでも触れているような記述がない。CHCの表現システムを体系的に捉えるような発想が日本の映画文化のなかにまだなかったことを差し引いてみても、ここでは各ショットの組み合わせで物語が構築されているという点に全く関心が持たれていなかった。上に

挙げた二つのクライマックスシーンも取り上げられているが、そこで注目されている点は、その編集に関する点ではなく、男優の演技であり、その顔の表情の作り方であった。探偵とのやりとりの部分では確かに主人公のCUが多く使われているが、ここから論者が読み取るのは「そのもたえ苦しむ内心の状が、顔面の一つ一つの筋肉の動きに刻み出されて、鏡に物を見るが如くに明らかに認めえられたのはなんという凄い腕であろう」ということになる。この批評が何らかの映画の見方を読者に提示するものであったとしても、それは“CHCの読み方”を読者に教え込むものではなく、そこに眼を止める観点そのものを持ち合わせていなかった。

この作品については『フィルム画報』大正六年八月号の映画批評欄でもトップで取り上げられているが、そこでも「畢竟、この写真は筋よりも撮影法よりも俳優を見るべきである」と結論づけられている。面白いのは、事後的なものだが、ジョルジュ・サドゥールの『世界映画全史』ではこの作品の男優の評価が全く反対であり、作品にはルイ・デリュックが注目するほどの編集技法があったものの、彼の大げさな演技が映画全体の足を引っ張っていると論じられている点である（165-7）。ここで注目すべきは、もちろんどちらの見方が正しいかということではなく、作品の受け取り方も文化的な時空間次第で大きく変わってしまっているということである。この差は、D.W.グリフィスという存在自体の認識の違いにあるのかもしれない。映画史の上では、映画の物語話法に大きく貢献した功績によって「映画の父」と呼ばれるグリフィスだが、当時の日本ではあまり作品が見られていなかったためか、グリフィス＝映画話法という評価が伝わっておらず、むしろ映画スターとの関係から彼らに対するパペットマスターのような存在としてその姿が伝えられていた。それゆえに俳優に関心が集中してしまっているとも考えられる^[5]。

だが、このように当時の史的資料と照らし合わせながら映画作品の捉えられ方を見ると、ボードウェルの提案する文化を横断するCHCの力としての“Contingent Universals”の考えかたは、にわかには信じがたいものになってくる。日本の映画批評ではCHCの提示するコンティニューイティ編集の技法に対して関心すら払われていないという『恐ろしき一夜』の例を考慮に入れながら、CHCの物語技法自体に自動的に見る者を刺激する「感覚的引き金」（ゴンブリッチ）のような文化横断的な力があるということが果たして言えるのだろうか（Poetics 63-4）。ボードウェルの説明するこの概念は、こうした実際の文化横断の状況に置いて考察し直してみると、重大なほころびを露わにする。“Contingent Universals”は、厳格な規律から自由な芸術家が恣意的な選考によって一方的に造り出せるものではなく、ある表現上の目的があってそれを達成するために、“Primary theory”が提示する人間の基礎的な行動規範のようなものと芸術家の行為の摺り合せの中で形成される、恣意と規範という相矛盾する要素の連続

体というように、その考えでは構想されている（62-3）。だが、ここでいう「目的」に問題がある。CHCの文脈では明らかにそれは物語を映像で伝えることである。そして、ここでの議論もまた、全ての映画文化が“映像で”物語を語ることがその表現上の目的として共有していることを前提としている。しかし、本当に全ての映画文化がこの目的を共有していたのかどうかということを問いかけた時、この前提自体がゆらいでくる。

本論で取り上げている時期の日本の映画文化、つまり「活動写真」と呼ばれていたものは、スクリーンの傍らに常に“弁士”が寄り添い、物語を“語っていた”文化である。ここでは基本的に、弁士が語りの役割を担っているため映像で物語を語る必要性自体がない上、映像の方が映画の“語り”に過度に参加してしまうことは弁士の語りにとっては邪魔なものとされていた。映画史家小松弘が述べるところに従えば「映像による語りへの方向性は、日本映画の伝統的な型においてはなるべく避けられた」（36）のであり、ここにある映画文化は必ずしも映像で物語ることを「目的」としていない文化であった。ボードウェルが前提としている、映像で物語ることを目的としそれを追求してゆく文化を「シネマ」とするならば、「活動写真」は明らかにそれとは断絶した文化である。この断絶は当時の映画批評家の発言にも見ることができる明らかな感覚であった^[6]。だが、これを西洋と東洋の断絶に還元して捉えるのはむしろ間違いであり、紙芝居や人形劇のように話者と道具、話者と映像が一体となることで形成された物語装置と、映像の断片を組み合わせることだけで形成された物語装置の機構的な差異として捉えるべきなのがこの“断絶”である。いわば、これはサイレント映画とトーキー映画、さらには映画とテレビの間にある断絶（と連続の関係）に近いものと言うこともできる。とりわけ、フィルムによる映像だけでなく、その表現機構全体をみれば「活動写真」と「シネマ」は別々のメディア形態を形成していることが分かるだろう。

ボードウェルが言うように、映像で人と人との会話を表現しようとする場合、ショット／切り返しショットの技法はどの文化的枠組みにおいてもそれ以外の表現を見出し得ないような、“Primary Theory”的な規範に根づく文化横断的表現法となるかもしれないが、「活動写真」という枠組みにおいては表現機構自体に違いがあるため“弁士が声色を変える”という全く異なる方法で会話が表現され得る。この場合、“Contingent Universals”は、映像による会話表現と弁士による会話表現という2つの“Contingent Universal”、まさにUniversal “s”として、相容れない平行関係に置かれる可能性も出てくる。そうになると、どちらを採るかは受け手の側の選択嗜好に委ねられ、必ずしもそこでCHCの表現が選ばれるとは限らない。現に、『恐ろしき一夜』の前に輸入されたグリフィスの作品『暗黒界』（The Escape）については「場面の変わりが多く又余

分な場面のあるのは遺憾の極み」という読者投稿の感想（『活動之世界』大正八年一月号）も見受けられる。確かに速いカッティングは視覚的感觉を強く刺激するが、どのようなものでも“感覚的刺激”そのものは個人的嗜好によって拒絶される可能性を常に抱えていることは忘れてはならないだろう。少なくとも、CHCの表現様式自体がグローバルな力を持っているという考え方はこの時の日本には当てはまらない。CHCの文化横断的性質に対する“Contingent Universals”からの説明は、日本の映画文化に照らし合わせると破綻をきたしてしまうのである。

モダニティ論には極めて批判的なボードウェルだが、こうした理論的齟齬を見てゆくと実はその論述自体が、全ての映画文化が物語中心的に合理化したCHCに巻き込まれる運命にあるという「文化の運命」のような問題を抱えてしまっている部分がある。「文化の運命」とは、ジョン・トムリンソンが『文化帝国主義』においてマーシャル・バーマンの『堅固なものは全て空中に解ける』での主張の問題点として取り上げている、全ての文化は近代性に直面することを運命づけられているという考えを指したものである（275-336）。「文化の運命」の考え方は、欧米の文化を「押しつけ」と捉える考え方に基づく安易な文化帝国主義的発想に対して批判的な視点を提供する利点をもつが、一方で、あらゆる文化に見られる近代性による伝統からの解放を「発展」と捉えるこの見方は、この「発展」をいかなる批判にも耐えうる絶対的なものとして措定してしまい、それが西洋の物語であったことを忘れてしまう^[7]。ハンセンの論はバーマンの論を念頭に書かれたもので（The Mass 344）、こうした問題に対しての弁明的部分も見出されるが（Fallen 13）、意識せずに「文化の運命」に抱え込まれているという意味では、ボードウェルの論はより問題を孕んだものと言える。また、ジェローがハンセンの論に対して指摘している、文化が国境を超えて伝播する際に発生している「権力」の問題を置き去りにしている点もまた、ボードウェルの論が同様に抱えている問題でもある（日常語 128）。

5 スター／身体のUniversalとヘゲモニー

だが、その後、この「運命」をたどって行ったのも日本の映画文化である。上に述べたように「活動写真」とCHCもしくは「シネマ」は、メディア形態の点で断絶はあるが、当時の日本では「活動写真」もCHCも映画というひとつの文化地平で（全部ひっくるめて「活動写真」として）競合しながら等しく、量的には外国映画の方が勝る形で大衆に消費されていた。その中でも、アメリカ映画は1910年代中頃には日本の映画市場のシェアを獲得している。日本のこの時代に現実に起ってきたCHCの文化横断的な現象とそのヘゲモニーを、CHCの様式的側面以外の観点からどのように説明すればいいのか。これをうまく説明するものとして、ジェローらが注目している通り、

ハンセンの“ヴァナキュラー・モダニズム”を持ち出すことの利点は大きい。だが、それは近代性議論の問題や反映論の曖昧さを孕んだままの説明でもある。果たしてそれは、本当にこれまでの西洋／日本、近代／前近代といった二項対立的映画史考察を超えるような視点を提供しているのであろうか。

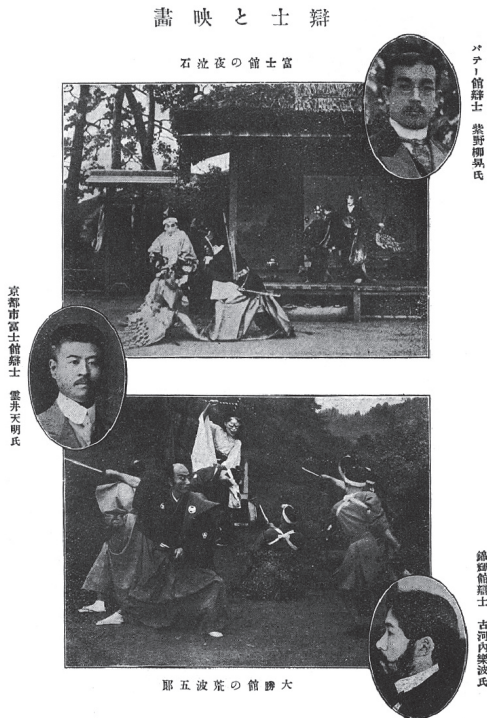
曖昧さを回避するには、物事を具体的に見てゆくしかない。ハリウッド映画を見る側に立つ日本の人々が、ハリウッド映画のどこを見ていたのか、どこに注目していたのかという根本的な問題を問い直してみることは、そのためには有効な方法であろう。『恐ろしき一夜』の見られ方を振り返れば、彼らが注目しているものはCHCの表現スタイルではなかったといえる。物語に関しては“見ていた”のではなく（弁士の語りを通して）“聞いていた”のであるならば、彼らはハリウッド映画の何を“見ていた”のか。『恐ろしき一夜』の例では答えは比較的明確である。注目は映画スターに注がれていた。

映画研究者藤木秀朗が詳細な研究をまとめているように、この頃からスター・システムすなわち各アメリカ映画会社の垂直統合的システムの下で大量生産されたスター・イメージが日本にも映画作品の内と外を通じて大量に入り込み、そのスターダムを日本においても形成してしまう。この時期の映画雑誌はそうしたスターの情報と写真によって誌面を埋めるようになり、その読者投稿欄には外国のスターの話で覆われてゆくような現象が現れる。こうした状況を見る限り、大衆の関心をそこだけに限定してしまうことはできないが、圧倒的にスターへの関心の比重が高いのは否定できない。ハリウッド映画の文化横断的な力が露骨に現れているのはやはりこの映画スターという存在においてである。ボードウェルがショット／切り返しショットの文化横断性を説くために述べている部分に次のようなくだりがあるが、それはむしろこの映画スターの文化横断性を示唆するような文章である。

例えば我々は、異なる時期と場所での絵画的空間表象の可変性について考えるのに慣れてしまっているので、こうした変化が人間描写において明らかに変わらない部分を背景にしながら立ち現れていることをしばしば忘れてしまう。もし仮に視覚表象が全く恣意的なものであったのなら、我々は四つ眼や四本足で描かれた人間をそういったものを二つずつ持った人間と同じぐらい頻繁に見出してしまうはずである。だが、世界中の芸術を通して、人間の身体は広く類同性をもった観点（指の数や手足頭の位置、身体の形など）から表象されている。[……中略……] 明らかに映画は、何か特殊な訓練をすることなく我々が同種であることを認識できるこの文化横断的な能力を利用してきたのである。(Poetics 64)

至極当然のことだが、圧倒的なマジョリティによって形成された人間の身体イメージの統一性は文化の枠組みに捕らわれない部分をもっている。おそらく、身体イメージは“Contingent Universals”以上の“Universal”を形成しているものであり、ショット／切り返しショットの様式的側面よりもむしろ、それに写されている互いの人間の像の方が文化横断的なのである。人間の身体の“Universal”を通じて、映画スターは文化間翻訳の問題を高度に希釈しながら日本の文化へ介入してくる。おそらく、そのとき彼らが纏っているものが、アメリカのヴァナキュラー・モダニズムということになるのかもしれない。映画スターは、ジェンダーの枠組みを揺るがすセクシャリティのみならず、スペクタクル化された笑い、悲しみ、恐怖、暴力、快活さといったジャンルの要素、またはそのような近代的“刺激”に対する反応の仕方などをその身体で表象しているのであり、それゆえに映画文化全体の中でヴァナキュラー・モダニズムが最も集約的に現れる場でもある。ハンセンがその論文で中国の1930年代の映画に立ち現れる女優表象に注目する理由もそこにあるはずである。ここで思い出したいのは、スターは映画テキストにおける発話主体でもあるという問題を指摘したりチャード・デコードヴァの考えである^[8]。映画スターは物語を形成するただの記号ではなく、むしろ逆に、映画スターが物語を発しそれを生成している。そう考えれば、物語集約的なCHCにとって最も決定的な要素はスターの存在だということになる。物語よりもスターの方がCHCにとって重要であり、逆に物語がスターに集約されるのがCHCであるという見方もおそらく可能だろう。少なくとも確かなことは、スターを受容することとCHCの物語映画を受容することはかなり直接的に結びついているということである。

この結びつきは日本の映画文化にかなり著しい影響を与えている。それは弁士を中心とした「活動写真」の枠組みの変革である。藤木が指摘しているように、日本では弁士と海外の映画スターの競合関係が表面的にも現れている(48-9)。物語映画のシステムが語りの要素を取り込んでゆき、説明者の役割を必要のないものにしてゆくことはトム・ガニングなどが指摘してきたことだが(93)、競合関係が明確に表れるのはむしろ物語そのものに対してではなく、その発話をめぐって起ってしまうスターとの関係の方であり、それゆえデコードヴァが言うような、スター・システムに伴って注視の対象が興行の場における説明者のパフォーマンスからフィルムの上でのパフォーマンスへ移ってゆく、という説明の方がより現実の状況に即したものだと思われる(29-30)。日本での映画興行における弁士という存在は1930年代頃まで残存しており、決して映画スターやCHCによって消滅に追いやられることはなかったが、その映画文化全体における役割や立ち位置は明らかに変更を迫られている。このことは当時の映画雑誌に掲載された写真上の弁士のイメージの変化からも読み取ることができる。



【図4】『活動写真雑誌』1915年九月号

画作品のパベットマスターから映画の中のチャップリンのイメージに従属する立場に変化していることがわかる。弁士は映画を支配する立場からそれに従属する立場に格下げされたのであり、もはや映画文化の中心には位置していない。確かに藤木やジェローが指摘しているように弁士はその後、その役割の制度化に依存したり（藤木）、作品と観客の間を柔軟に取り持ったりすることで（ジェロー、弁士の新しい顔 66-7）存在価値を維持し続けたのだが、明らかにその立場は海外の映画スターに対することでこの時変容させられたといえる。メディア研究者北田暁大も、この時期に起った弁士からスターへの観客の注目の変化を前説という上映制度の廃止によって説明しているが、この変化は制度的側面からだけで説明できる

1915年に創刊された『活動写真雑誌』では当初毎号に弁士の写真が載せられていた。そうしたものは大概映画のステル写真の上に弁士の姿をオーバーラップさせる形で掲載されていて、映像に対して彼らがパベットマスター的な存在にいたることを表現していた（図4）。だが、そうした弁士の写真も1916年頃までで姿を消してしまう。再び弁士がイメージとして注目を集めたのは、田中純一郎の『日本映画発達史』でも取り上げられているチャップリンに扮装した杉浦市郎という弁士で（263）、前掲誌大正六年四月号に写真と共にそのインタビューが掲載された（図5）。最初の写真のイメージと杉浦のチャップリン扮装を比べると、弁士の存在が映



【図5】『活動写真雑誌』1916年四月号

ものではない(130)。映画文化における弁士の役割・立ち位置の変化は、結局は「活動写真」そのものの枠組みの変化を表わすものである。CHCではなく、それ以前からある文化、すなわち北田の言葉を借りれば「香具師的なもの」から導き出されてきた「活動写真」の枠組み自体が、おそらくこの時代に大きな変容を遂げており、それがスター／物語中心的な文化へと変化することで、ヴァナキュラー・モダニズムを伴ったCHCの制度にこれ以降の日本の映画文化は取り込まれてゆくことになる。

6 「活動写真」とヴァナキュラー・モダニズム：“ヴァナキュラー”の救済

このような側面を捉えてくると、弁士という存在にはCHCのヴァナキュラー・モダニズムの地平によって変革を迫られたこの時代の「活動写真」が抱えるジレンマが表出していることが見えてくる。確かに、CHCのヴァナキュラー・モダニズムは、受容の場でのフレキシブルかつ政治的に翻訳される可変性のなかに大衆の近代的経験を表象してゆくものであるのかもしれない。だが、ここに表れているのはそれ自体がまた、大衆の経験に変更をも迫っているというヴァナキュラー・モダニズムの別の側面である。結局、ヴァナキュラー・モダニズムもどのような意味であれ“モダニズム”なのであり、翻訳可能性というオブラートで包まれてはいるものの、それは近代という西洋的歴史視座への回収をも伴っている。日本近代史研究者ハリー・ハルトゥーニアンが批判する通り、「近代という用語」は芸術、文化、政治的なレジームの固有性を覆い隠してゆくもの、それらを古いものから新しいものへの移行という想定で直線的に捉え、分断してゆくものなのである(viii)。

だがそう考えると、ここで問題になってくるのは「歴史」という観点から見た場合のヴァナキュラーとモダニズムという用語の結びつき、もしくは“ヴァナキュラー”という語自体の意義である。実際、写真研究の分野でも“ヴァナキュラー”写真という言い方でジェフリー・バッチェンが日常の場で自由に変容された写真表象を対象に論を展開しているが、そこで問題にしていることも写真の「歴史」についてである。彼は、第三世界にみられる様々な変容のもとで利用されてきたヴァナキュラー写真の存在を持ち出すことによって、それらを排除してきた近代の西洋的視座から編まれたこれまでの写真史を批判し、写真それ自体の新たな歴史のあり方を模索している。言わば、ここでの“ヴァナキュラー”とは近代という用語の歴史性自体に対して批判的に振る舞うためのものなのである。また、この用語が最も頻繁に使われている建築の分野において、その嚆矢とされる1964年のMOMAでの展覧会を元にしたバーナード・ルドフスキーの『建築家なしの建築』という写真評論集では、世界中に散見される、石を積み重ねたり、岸壁を掘込んだり、丸太を組み合わせたしたりした、誰が作ったのかも分からない、それまで「建築」と見なされてこなかったような建造物に対して「ヴァナキュラー」とい

う言葉が使われていたが、ここでのこの言葉は、それまでの欧米の建築文化の視座では何とも形容しがたいものをそのまま言い表すためのもので、明確に定義されることのないままそれが使用されている。要するに「ヴァナキュラー」は、悪い意味での“オリエンタル”の象徴でありながらも、今までの近代西洋の歴史的視座がそれを目の当たりにして思考停止しなければならないというその限界性を表象する言葉なのである。

従って、特に「歴史」という問題の中で考えれば、ヴァナキュラーとモダニズムという言葉は概念的には相容れないものであり、「日常語」という語義だけから安易にそれらを結びつけているとすれば、それは「ヴァナキュラー」が秘めている歴史的批判性を「モダニズム」によって飼い慣らす行為にしかならない。確かにハンセンは技術、経済、社会的近代性に対する対抗概念としてヴァナキュラー・モダニズムを提唱しているのだが、結局「文化の運命」に捕らわれたモダニズムという文化的近代性の中に“ヴァナキュラー”を閉じこめてしまっているように思われる。むしろ、ハンセンが示したCHCのヘゲモニーの様態は、そう呼ぶことを避けてしまった“ポピュラー”・モダニズムとして捉えた方が、それが抱える様々な力の関係性をより批判的に浮き彫りにすることができたようにも思われる。もし、大衆の経験をヴァナキュラーという言葉で捉えんとするならば、近代の経験と言われるもの自体に疑問符を付しながら、近代にすら包括されつくされない、まさに層を異にするほど多様な彼らの経験を言い表す言葉として使われるべきであろう。

こうした観点を踏まえれば「最も包含的な単一の公的地平」(Fallen 12)としてのヴァナキュラー・モダニズムもまた、日本の映画文化の状況に照らし合わせたとき万能な説明を可能にするものではないことが見えてくる。近代という平行的時間感覚を捉えられない西洋的歴史観の中で、古き伝統という枠組みのなかに押し込められながら、一方で近代と呼んでいる時間の中にも我々の現在にも明らかに存在している、つまり「香具師的なもの」である弁士は、ヴァナキュラー・モダニズムの地平から様々な影響を受けつつそこで存在し続けているものの、決してその地平のみでは捉えきることのできないものである。従って「活動写真」という文化的枠組みも、また同様にヴァナキュラー・モダニズムで捉えきることはできない。むしろ「活動写真」は、それによって際限なく変更を要求され続け徐々に不可視化されてゆく、モダニズムとは別の“ヴァナキュラー”な地平である。そう考えれば、この時代の弁士を中心とした「活動写真」のシステムは、言わば逆に、その底に複層的で厚みのある歴史を抱えた“ヴァナキュラー映画”であったということもできるだろう（あるいは“ヴァナキュラー写真”の歴史の中にそれを連ねることすらできるはずである）。実際、「弁士」という要素が、1970年代以降のポストモダニズムに則った映画研究において注目されだしていることは、ヴァナキュラー建築が注目される過程と同期してもいる。

ここまで、近代日本における“ハリウッド”のあり方とそれが取り結んだ関係性を、実際の作品や言説に注目しながら考察してきた。本論で試みたことは、ハリウッドのトランスナショナルな様態を日本の近代を舞台に歴史的に捉えるということである。さらに、その結果のなかでボードウェルやハンセンの理論的枠組みの有効性と限界性を検証してみた。

CHCの映像編集の物語話法に文化横断的な力を見出すボードウェルのContingent Universalsの主張は、その映像表現自体が近代日本の映画文化の中で全面的に受容られているわけではないことにその齟齬が表れていた。むしろ当時の言説に注目すると、文化横断的な力が見出されていたのは編集技法よりもそこに映し出されたスターの存在であることが見えてくる。このことは、近代という枠組みの中での大衆の経験の反映にCHCの文化横断的な越境性を見出すハンセンの“ヴァナキュラー・モダニズム”の主張とも合致する部分であった。だが、そうしたCHCの越境性からさらに、それが日本映画の近代という舞台の中でもたらしめた関係性を考察しようとする、“ヴァナキュラー・モダニズム”の限界も見えてくる。ハンセンの主張は大衆の次元のモダニズムを研究の俎上にあげる一方で、そのモダニズム自体がそれぞれの場でまた他の何かに抑圧的な力を与えている部分を考慮していない。その“何か”は、映画だけでなく広く文化研究に目をやれば、むしろ「ヴァナキュラー」によって名指されている文化でもある。それは、“ポストモダン”が叫ばれる以前には、常にモダニズムの視界の外側に置かれつつけてきたものであり、ちょうど日本の近代に築かれていた弁士を中心とする「活動写真」のシステムにその言葉を当てはめることができる。本論で提示したのは、このCHCと「活動写真」の関係性、すなわち（ポピュラー）モダニズムとヴァナキュラーの間にある抑圧的な関係性である。“ヴァナキュラー・モダニズム”という考えは、国民国家的な枠組みを超えて大衆が経験した近代性の問題へと映画研究の議論を導くものであったが、それがマクロ視点の考察であるがゆえに、それぞれの歴史の場の国民国家よりもさらに小さな枠組みの中で生起しているミクロの文化の関係を隠蔽してしまう危険性も孕んでいる。これからの研究においては、“ヴァナキュラー・モダニズム”の有効性を認識しつつ、それぞれの歴史的条件のもとでのCHCのあり方を、モダニズムとヴァナキュラーの関係性の中から考えてゆくことが議論を深めてゆく道筋となるのではないだろうか。

注

- [1] ナショナル・シネマの枠組みに対する批判的考察に関しては、Yoshimoto: National/International/Transnational (2006) を参照。

- [2] 各ショットを、設定ショット／カットイン、動きの一致、ショット／切り返しショット、視点ショットといった様々な編集技法を駆使しながらつなぎ合わせることで、なめらかな連続性が生れ、映像の中で物語が紡ぎ出されるようになる。コンティニューイティ編集とはこうした手法の総称であるが、詳しくは『フィルム・アート』（ボードウェル 他 280-329）を参照。
- [3] 『イントレランス』の受容の問題を考える作業は少々複雑なものになる。1916年の米国公開以来、その大作の情報は日本にもすぐに伝えられ、日本での公開までの三年間に噂だけが先行してゆくため、映画作品が受容されてゆく様子を見てゆくための対象とする場合は特殊なケースとして扱わなければならない。これまでの映画史において時代を画する映画史的遺産と見なされてきた特殊性と、誌面の都合も鑑みて、重要な問題ではあるが本論では省略する。
- [4] グリフィスの作品、及びその存在がこの時期の日本へと伝えられてゆく過程の問題については、日本映像学会第三四回大会において発表した。
- [5] 日本初の映画製作に関する手引書である帰山教正の『活動写真劇の創作と撮影法』でもグリフィスの名前が言及されるのは、編集技法に関する項目ではなく、俳優の項目においてである（106-8）。一方、田中純一郎の『日本映画発達史』での『恐ろしき一夜』に関する記述には、「グリフィスらしい細かい画面構成」に対する言及があり、グリフィスの代表作の一つだという評価が成されている（266-7）。だが、これも、グリフィスに対する映画史における評価が定まった後の事後的なものであることに注意しなければならない。
- [6] 大正八年に入り、映画雑誌『活動画報』では日本映画と外国映画の比較論が数ヶ月続けて掲載された。『活動画報』大正八年三月号に掲載された岡崎憲三の「日本映画、外国映画の比較研究」はこの“断絶”をもっともよく著わしている。「私は日本映画と外国映画そのものについて、各その優劣に亘って論じようとはせない。それは日本映画には日本映画としての生命があり、外国映画には外国映画としての生命があるからである、即ち、二者はその根本においてその性質を異にしていることを言って置かねばならぬ。〔中略〕要するに、東西両映画は、各々その根本において、既に出発点を異にしている以上、詳細に亘ってその比較論をするのは無理であり無謀なる事である。」
- [7] トムリンソンはここで「文化の運命」に対し、コルネリウス・カストリアディスの「想像的意味」という考え方を参照することで批判的検討を加えている。
- [8] 「映画の多種多様な側面が（作家、観客の位置などの）発話の観点から言及されてきたが、映画の発話装置の中での俳優／スターの役割は大概見逃されてきた。だが、映画における意味生成において俳優が突出した形で現れているのは明らかである。俳優／スターはただの（発話された）記号だとする見方はおそらく間違っている。アメリカ映画の快楽と一連の作用は、実際、俳優はスクリーン上のそのイメージ対して創造性に富んだ他動動的に働きかける関係を取り結んでいるという想定に依存してきたのである。」（deCordova 13）

参考文献

- 帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』（正光社、1917）
- 北田暁大「誘惑する声／映画（館）の誘惑 ―戦前期日本映画における声の編成―」『近代日本の文化史 6』
- 小松弘「天然色から純映画劇へ ―日本映画史における天活の意義」『藝術学研究』：5（明治学院大学文学部藝術学科、1995）

- サドゥール、ジョルジュ『世界映画全史 6 無声映画芸術への道——フランス映画の行方〔2〕1909-1914』丸尾定、村上匡一郎、小松弘訳（国書刊行会、1995）
- ジェイムソン、フレドリック「哲学的争点としてのグローバリゼーションについてのノート」北野圭介訳、『現代思想』『総特集＝ハリウッド』臨時増刊号、144～167頁／Fredric Jameson (1998) "Globalization as a Philosophical Issue," in Fredrick Jameson and Maso Miyoshi (ed) *The Cultures of Globalization*, Durham, NC: Duke University Press.
- ジェロー、アーロン「日常語としてのハリウッドと世界観客の支配」『現代思想』『総特集＝ハリウッド』6月臨時増刊号（青土社、2003）：124-31
- 「日本映画と日常語としてのモダニズム」『近代日本の文化史 月報』第七号（岩波書店、2002年）
- 「弁士の新しい顔——大正期の日本映画を定義する——」『映画学』9号（早稲田大学大学院文学研究科映画研究室、1995）
- 田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ 活動写真時代』（中公文庫、1975）
- トムリンソン、ジョン『文化帝国主義』片岡信訳（青土社、1993）
- ハルトゥーニアン、ハリー『近代による超克』梅森直之訳（岩波書店2007）
- 藤木秀朗『増殖するペルソナ 映画スターダムの成立と日本近代』（名古屋大学出版会、2007）
- ボードウェル、デイヴィッド、クリスティン・トンプソン『フィルム・アート——映画芸術入門』藤木秀朗他訳（名古屋大学出版会2007）／David Bordwell and Kristin Thompson (2004) *Film Art: An Introduction*, 7th ed. New York: McGraw-Hill.
- マルシアーノ、ミツヨ・ワダ『ニッポン・モダン：日本映画1920・30年代』（名古屋大学出版会2009）
- Batchen, Geoffrey, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, MIT Press, 2001.
- Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. NY: Routledge, 2003.
- Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin Thompson. *Classical Hollywood Cinema Film style & Mode of Production to 1960*. NY: Columbia university press, 1985.
- deCordova, Richard. *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Champaign: University of Illinois Press, 1990.
- Gunning, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film The Early Years at Biograph*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Hansen, Miriam Bratu. "The Mass Production of the Sense: Classical Cinema as Vernacular Modernism," In C. Gledhill and L. Williams, eds. *Reinventing Film Studies* (London: Arnold, 2000).
- . "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism." In *Film Quarterly* 54, 1 (2000), 10-22.
- Yoshimoto, Mitsuhiro. "National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism." In Valentina Vitali and Paul Willemsen, eds. *Theorising National Cinema*. London: BFI, 2006.