

# 南北戦争を再上演する試み ——リエナクトメント映画としての『国民の創生』と 「戦争映画」の視覚文法——

*Reenacting the Civil War: D. W. Griffith's The Birth of a Nation and the Lineage of Visual Grammar of the Early War Films in the United States.*

鈴木 俊 弘\*

## 要旨

D・W・グリフィス監督の『国民の創生』(1915)は、単純化した勧善懲悪のプロットを敷き、正義と悪の浮沈を「白人」対「黒人」の対決に視覚化させる悪魔的な人種表象技法を提示して熱狂的な観客を生み出した。執筆者はグリフィスの採用した人種表象技法の源流が、米西・米比戦争期アメリカ合衆国の「戦争映画」作品群にて発明され、多用された映像技法である点に着目し、両者の文化文脈的な系譜性を論じる。黎明期の「戦争映画」作品群は、機材と技術上の制約から実写映像と創作映像を物語的に交ぜ紡ぐ上映方法を採用した。それはアメリカ社会に事実と創作を混濁的に享受する視覚的価値観を産み、次第に創作映像が事象の真实性を代理表象する転回を引き起こしていく。『国民の創生』を創作娯楽劇ではなく南北戦争を再上演する「戦争映画」作品と措定するときに浮上するのは、二〇世紀アメリカ社会が多様な領域で追求した「歴史のリエナクトメント」をめぐる文化的欲望である。

キーワード：アメリカ文化研究、映像表象論（アメリカ）、人種主義研究（アメリカ）、初期映画研究、D・W・グリフィス『国民の創生』（1915）

## (1) 問題の所在——グリフィス監督の『国民の創生』を下支えした文化構造

アメリカ文学は、D・H・ロレンスからリチャード・スロトキンにいたる批評家たちが議論してきたように、先住民と白人との抗争のなかでそのナショナル・アイデンティティを確立した。アメリカ映画は、白人による黒人描写から生まれた<sup>1</sup>。

このマイケル・ローギンが記す簡素だが鋭いステートメントは——それに賛成するにせよ、反対するにせよ——アメリカ合衆国の文化表象研究に携わる者すべてが、それぞれ立ち止まって深く思慮し吟味すべき存在論的な問題を指し示している。アメリカという文化空間をめぐるテキストと表象の解釈には、それが文字媒体にせよ映像媒体にせよ、すべからず人種主義という問題構制あるいは分析視点を置き去りにはできない。

アメリカにおいて映画という巨大な文化構築物の土台は、黎明期から繰り返し制作された人種

\* SUZUKI, Toshihiro [国際学部 国際文化学科 准教授]

<sup>1</sup> Michael Rogin, *Black Face, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot* (Berkeley: University of California Press, 1996), 15.

主義作品群によって形成されていったという事実は、このローギンもふくめ数多くの批評家や文化研究者、映画史家などによって指摘され、世紀転換期から二〇世紀アメリカ映像文化の消せない歴史として記憶されている<sup>2</sup>。なかでも1915年に公開されたD・W・グリフィス監督の『国民の創生』<sup>3</sup>が、そのようなアメリカ文化の暗部となる作品群の代表であることは、議論の余地もない<sup>4</sup>。北軍の軍服を着込み完全武装した黒人たちが南北カロライナ州境の平和な街を蹂躪していく終末論的な光景、白人女性たちの救出と解放のために騎乗するクー・クラックス・クランの男たちの姿、その馬上突撃をきらびやかに飾り立てる画期的な映像技法——この作品について、かのブッカー・T・ワシントンは「黒人の地位向上と社会躍進に立ちふさがる未曾有の危険物」と断言したが<sup>5</sup>、たしかに『国民の創生』が二〇世紀アメリカ社会に解き放った前代未聞の視覚体験は、さまざまな社会の局面において想像もつかないほどの衝撃を与えていた<sup>6</sup>。作品のなかで三通りに繰り返される「黒人男性による白人女性への性的暴行」の映像描写を筆頭に、映画『国民の創生』が二〇世紀初頭のアメリカ社会に底流していた人種主義憎悪の扇動者として（現在も）断罪され続けていることは至極当然であろう。

ゆえに本論は、グリフィスの映画創作が一貫してアメリカの人種主義に寄り添い、それを扇動し、社会に差別意識を還元してきたと指摘するものではない。それはすでに彼のフィルモグラフィを並べただけで明白だからである。たとえば『国民の創生』の前年にグリフィスが制作した『ジエスケープ』<sup>7</sup>は、アイルランド系移民の世代的頹廃を描いていく露骨な優生学的世界観の作品であり、1922年の『恐怖の一夜』<sup>8</sup>では白人女性の寝室を徘徊する黒人の姿や、きわめて肌が白

<sup>2</sup> 具体的な研究例として以下を挙げたい。Thomas Cripps, *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942* (New York: Oxford University Press, 1977); Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992); Anna Everett, *Returning the Gaze: A Genealogy of Black Film Criticism, 1909-1949* (Durham: Duke University Press, 2001); Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton: Princeton University Press, 2001); Susan Courtney, *Hollywood Fantasies of Miscegenation: Spectacular Narratives of Gender and Race* (Princeton: Princeton University Press, 2005); Cedric J. Robinson, *Forgeries of Memory & Meaning: Blacks & the Regimes of Race in American Theater & Film Before World War II* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012); Robert Jackson, *Fade in, Crossroads: A History of the Southern Cinema* (London: Oxford University Press, 2017).

<sup>3</sup> *The Birth of a Nation*, directed by D. W. Griffith (March 1915).

<sup>4</sup> 本論考の補論「D・W・グリフィス『国民の創生』の作品評定の問題と研究傾向の概観」を参照のこと。

<sup>5</sup> David Rylance, "Breech Birth: The Receptions to D. W. Griffith's 'The Birth of a Nation,'" *Australasian Journal of American Studies* 24, no. 2 (Dec. 2005): 1. NAACPのボストン支部は『国民の創生』が全米上映されると、すぐさま22名の論説を収録した抗議パンフレットを発行した。National Association for the Advancement of Colored People Boston Branch, *Fighting a Vicious Film: Protest against "The Birth of a Nation"* (1915) <<https://www.loc.gov/resource/rbc0001.20010102001fi/?st=gallery>>. NAACPの全米規模の抗議運動を概観するには、次の文献を参照せよ。Melvin Stokes, *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"* (New York: Oxford University Press, 2007), 129-170 [chap. 6]. 同時代の他のアフリカ系アメリカ人団体による抗議運動の概説については、次の文献を参照のこと。Thomas R. Cripps, "The Reaction of the Negro to the Motion Picture Birth of a Nation," *The Historian* 25, no. 3 (May 1963): 344-362.

<sup>6</sup> その衝撃の大きさは、研究者や著述家の意識のなかに世代を越えて積み重なっていく学術的トラウマの側面を有しているのかもしれない。アフリカ系アメリカ人研究のデイヴィッド・ブライトは、2001年に著した『人種と再統合』の最後の4頁の紙面にて『国民の創生』がもたらした社会的悪夢について記しているが、それはまるでディストピア小説の暗黒結末のような怨嗟に満ちている。David W. Blight, *Race and Reunion: The Civil War in American Memory* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001), 394-397.

<sup>7</sup> *The Escape*, directed by D. W. Griffith (June 1914).

い混血女性と黒人男性との熱烈なキスの場面などを描写し『国民の創生』でも試みられた人種混淆表象の禁忌領域へ踏み込もうとしている。さらに、『国民の創生』を指差して人種主義的偏向作品と改めて弾劾するものでもない。ここで執筆者が論じたいのは『国民の創生』という映画作品が発振する諸問題の「外在性」、少々背伸びして慣れない用語をもちいるのであれば、アメリカ社会における『国民の創生』の通時のおよび共時的なインターテクスチュアリティの所在である。すなわち、この作品が二〇世紀初頭のアメリカ社会のなかで、どのような表象形式を引用・参照し、同時にどのような文化象徴の系譜に接続しようと企図されていたのかについて紐解き、その意味を読み解いていくことにある。

じつは『国民の創生』とは、このような読み解きを試みる者に「肩透かし」をくらわせる厄介な映像テキストでもある。映像テキストに潜って探りを入れたとき、そこには吟味すべき表現物としての深みが見当たらないのだ。当該作品の筋書きじたいは手垢のついた勸善懲惡劇の域を抜け出しておらず、これまで多くの映像制作者たちに称賛されてきた撮影・編集技術も、作品構成の根本的な凡庸さを覆い隠すことに一切寄与していない。(それは原案となったトマス・ディクソン・ジュニアの小説版『クランズマン』<sup>9</sup>が、意外にも文学的な筆致の厚みを有し、社会と登場人物たちの心情の機微を描けているのとは対照的といえるだろう。) また、武装した黒人と克蘭団員の対決という、センセーショナルではあるがすでに時代錯誤となっていた人種差別の描写にかんしても、それを1915年公開の作品にあえて組み込む理由は曖昧なままである。しかし、ひとたびその動機や意図を制作者たちの側から探ろうとすると、とたんに煙に巻かれたような印象を受け戸惑うことになる。たとえば、グリフィスの盟友として一緒に膨大な作品を撮影してきたカメラ技師のビリー・ビッツァーは、自伝にて『国民の創生』の企画を次のような語り口で回顧しているのだ。「私は北部の生まれだから、K.K.K.なんてマック・セネット〔注：彼らにとって先輩格の喜劇役者・興行師〕のドタバタ喜劇よりも失笑ものに思えた。白シャツ姿の騎馬軍団？ ありえないだろ。」<sup>10</sup> 同じくビッツァーは、白人俳優ウォルター・ロングの黒塗り顔で演じられた黒人士官ガスが森で白人少女を襲う悪名高き場面についても「ソーセージのひとつ」、つまり観客を呼び込むための下衆な撒き餌にすぎないと思っていたと告白している<sup>11</sup>。そのうえで、ビッツァーは、このような扇動的な人種憎悪の場面を満載した映画が巨大な興行的成功をなし得たのは、アメリカ社会の方が刺激を欲していたからと断言し、差別意識の所在を同時代の不特定多数のアメリカ国民のなかに措定してしまうのだ。すなわち、吟味されるべき問題は映画作品の内部にはないとみているのである<sup>12</sup>。

監督グリフィスにも同様な傾向を確認しうる。1930年8月に『ニューヨーク・イブニング・ポスト』紙が企画した「グリフィスを選ぶ全時代ベスト50映画」にて、グリフィスは同時代までに公開されてきた世界各地の映画作品のなかから自分自身の作品、しかも『国民の創生』を第1位に選出する<sup>13</sup>。(彼自身にとって因縁深い『イントレランス』は第3位であった。) もちろん、1930年は晩春に『国民の創生』の再編集版が封切られ話題を呼んだ年であったがゆえに、この

<sup>8</sup> *One Exciting Night*, directed by D. W. Griffith (October 1922).

<sup>9</sup> Thomas Frederick Dixon, Jr., *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* (New York: Doubleday, Page and Company, 1905).

<sup>10</sup> G. W. Bitzer, *Billy Bitzer; His Story: The Autobiography of D. W. Griffith's Master Cameraman* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973), 106.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

選出は上映宣伝もかねた「お約束」だった可能性を割引く必要はあるだろう。しかし、同企画の時点にて自作品だけで626作品（British Film Instituteの集計に依拠）を世に送り出した監督——つまり、すでに映像芸術家として世界的に不動の評価を得ていた監督——が、当時も人種差別的との非難が止まなかった『国民の創生』に深い愛着を抱き、映画世界の第1位を臆せず表明する態度は、現代のわれわれからすれば違和感を抱かざるを得ない。もちろん、グリフィスは自分が「人種主義者」であると公言してはいない。『国民の創生』で問題視された人種差別表現や物語構成についても、本人はあくまで表現の自由の問題として反駁し、その論点を差別の存在とその是非としては捉えず<sup>14</sup>、1930年の再上映版『国民の創生』には、世情の変化と映画業界への非難の声に配慮して多くの再編集を受け入れていた<sup>15</sup>。これはグリフィス自身もビツァーと同じように、この『国民の創生』について差別のために制作した人種主義の扇動作品としては捉えていなかったことの表れと考えるべきだろう<sup>16</sup>。それでは、グリフィスにとって『国民の創生』とは、どのような映画だったのだろうか。その手がかりも1930年の再上映版『国民の創生』に示されている。再編集された第一部には、次のような付記が新規に挿入されているのだ。

この〔映画の〕原点は子どもの時分にさかのぼります。幼いわたしは食卓の下で父やその友人が〔南北戦争の〕数々の戦場や、かれらが体験してきたこと、自分たちの戦いぶりについての話に聞き入っていたものです。このようなことがらは人びとの心をつよく揺さぶることでしょ——それが『国民の創生』には入っているのだと思うのです<sup>17</sup>。

つまり、グリフィスにとって『国民の創生』とは、差別や愉悦の感情を喚起させる作品ではなく、南北戦争の記憶を再想起させる「戦争映画」であったのだ。もし『国民の創生』を荒唐無稽な娯楽作品としてではなく、アメリカ社会の映像文脈における「戦争映画」の一作品として観るならば、多くの興味深い点が浮かび上がるだろう。とはいえ、これから論じたい「戦争映画」とは、現在のわれわれが思い浮かべるそれとは完全に異なる映像文脈に位置づけられていた存在であるがゆえ、次節ではこの「戦争映画」の創出背景について考えていきたい。

## (2) 「戦争映画」(war films)の創生

これはアメリカ合衆国に限ったことではなく、映画を受け入れた社会のどこにでも生じたグ

<sup>13</sup> Thornton Delehanty, "D. W. Griffith's Selection of the 'Best Fifty' Pictures Opens a Rich Field for Discussion," *The New York Evening Post* 129, no. 226 (Aug. 12, 1930): 12. Reprinted in *The Griffith Project, Volume 11: Selected Writings of D. W. Griffith Indexes and Corrections to Volumes 1-10*, ed. by Paolo Cherchi Usai (London: British Film Institute, 2007), 186-7.

<sup>14</sup> D. W. Griffith, *The Rise and Fall of Free Speech in America* (Los Angeles: n. p., 1916). Reprinted in *The Griffith Project, Volume 11*, 140-169.

<sup>15</sup> "Prologues to *The Birth of a Nation* Reissue," *The Griffith Project, Volume 10: Films Produced in 1919-46*, ed. by Paolo Cherchi Usai (London: British Film Institute, 2009), 223-238.

<sup>16</sup> グリフィスの伝記作家でありMoMAの映画部門を統括していた研究者のアイリーン・パウザーは、『国民の創生』公開時に審議中だった映画表現規制（特定の人種について嘲笑・中傷する表現を控えるよう求める規制）の議論が、おもにユダヤ系移民に向けられており、アフリカ系アメリカ人の映像表現に適用されるものとは考えなかった社会事情を例にあげ、『国民の創生』の人種差別表現に向けられた批判を意に介さないグリフィスの態度について、彼もまた当時の白人男性マジョリティのひとりであったと述べている。Eileen Bowser, "The Birth of a Nation," *The Griffith Project, Volume 8: Films Produced in 1914-15*, ed. by Paolo Cherchi Usai (London: British Film Institute, 2004), 58.

<sup>17</sup> "Prologues to *The Birth of a Nation* Reissue," 238.

ローバルな現象であったが、映画という視覚媒体はその産声の時代から「戦争」をコンテンツ化し、それを社会に供給し続けることを自明の責務のように見なしてきた。初期映画の歴史とは、戦争を視覚的に切り取ろうとする（苦悶の）歴史といっても過言ではないかもしれない。ひとくちに「映画」（すくなくとも投影装置と銀幕を用いた形式の興行作品）といっても、そのフォーマットは決して単一の起源に収束できるものではなく、アメリカ社会だけを見ても1897年の時点で五〇種以上の録画フォーマットや映写技術に個別の名称が与えられ、劇場を賑わせていたことが記録されている<sup>18</sup>。映写機の光が織りなす「活動する写真」は、発展途上の技術に立脚した稚拙な代物ではあったが、躍動する表現力の点で写真や絵画の持っていた圧倒的な描写力の利点と並んだ。ゆえに、この新規な視覚装置は、すぐさま扇情報道ビジネスとショー・コンテンツの獲得にしを削っていた興行界の寵児となった。つまり、戦争とそれを「写し撮った」コンテンツとは、大衆扇情の誘引材料として格好の題材であったのだ。1897年の「ギリシア・トルコ戦争」の撮影作品が英国社会をとりこにし、戦争を映画商材にすることを規範を興行業界に与えたのをきっかけとして、その後は世界各地で戦争や紛争がおこるたびに、その様子は映画作品としてフィルムに焼かれ、複製販売されていった<sup>19</sup>。

世界のはての見知らぬ地域で勃発した戦争に赴く自国兵士たちの勇ましい姿は、血湧き肉躍る非日常の可視化であった。またその映像は、同時代の地理世界についての好奇心知識獲得の手段でもあり、西洋社会に特有な植民地エキゾチズムを堪能する絶好の機会ともなっていた。戦争を観ることは、まさに「スペクタクル」の蛇口であったのだ。一九世紀末から二〇世紀初頭のアメリカ社会がショー・ビジネスに求めてきた役割とは、常に新奇な「スペクタクル」の提供であったがゆえに、それをこの上ない新鮮さで記録して上映する「戦争映画」が劇場興行の人気目となるのに時間は必要なかった<sup>20</sup>。

1898年4月にアメリカ合衆国がスペイン王国に宣戦布告すると、アメリカ陸海軍の海外派遣部隊には、一般新聞の記者のほか扇情新聞の特派員、絵入り雑誌の絵師、写真技師に混じって、映画制作大手の派遣した気鋭の映画撮影隊が随行していった<sup>21</sup>。その後、アメリカ社会の好戦的機運の上昇に比例し、各地のヴォードヴィル劇場や巡回劇場の上演目には米西戦争を題材とした「戦争映画」が枠を埋め尽くしていく。（映画史家のチャールズ・マサーとキャロル・ネルソンは、ハバナ湾での装甲巡洋艦「メイン号」の爆沈事件を扱った「戦争映画」作品が、事件発生から二週間もたっていないのにヴォードヴィル劇場の呼び物となっていたことを指摘する<sup>22</sup>。）勝ち戦に盛り上がるアメリカ社会は、つぎつぎと用意されていく戦争題材の新作映画を熱狂的に受け入

<sup>18</sup> Dylon Lamar Robbins, "War, Modernity, and Motion in the Edison Films of 1898," *Journal of Latin American Cultural Studies* 26, no. 3 (2017): 351.

<sup>19</sup> Stephen Bottomore, "Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897-1902" (PhD dissertation, University of Utrecht, 2007), chaps. 2-3.

<sup>20</sup> Charles Musser, "A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s," in *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. by Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 159-180.

<sup>21</sup> ビリー・ピッツァーの回顧録は、当時の撮影隊の心境や彼らの成果に（商業上の）期待を寄せるイエロー・ジャーナリズムの思惑を非常に適切に記している。G. W. Bitzer, *Op. cit.*, 33-44 ("Filming My First War"). 当時のキューバ島の状況を俯瞰的に分析する古典として、フィリップ・フォーナーの著作を挙げたい。Philip S. Foner, *The Spanish-Cuban-American War and the Birth of American Imperialism, 1895-1902, Vol. 2: 1898-1902* (New York: Monthly Review Press, 1972). 最初期の映画産業とキューバでの撮影については、マイケル・チャナンを参照のこと。Michael Chanan, *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba* (London: British Film Institute, 1985), 22-36.

れていった。トマス・エジソン社やアメリカン・ミュートスコープ・アンド・バイオグラフ社など、大手のフィルム配給会社は、戦争関連映画作品だけを特別カタログ化した「戦争特報」を発行して全国的な興行需要に対応していく<sup>23</sup>。ジョン・P・ディブルやライマン・H・ハウといった最先端の巡回映画興行師たち（かれらは伝統的なヴォードヴィル・ショーの手配師を兼ねている場合が多かった）は、仕入れた「戦争映画」を上映するにあたって愛国精神の社会的表明とジンゴイズムの高潮に商業的に便乗するため、その興行演目を「ウォーグラフ」(Wargraph)と改名して上映していった。この名称はジャーマン=アメリカン・シネマトグラフ社やアメリカン・ヴァイタグラフ社などの映画会社にも採用され、エジソン社の「ウォースコープ」(Warscope)とともに「戦争映画」一般の代名詞として流通していった<sup>24</sup>。このように戦争を映写上映技術に直付するアメリカ社会の興行発想は、ポール・ヴィリリオの視覚芸術理論の優等生的体现者と言えるだろう。

しかしながら、巨大で重い撮影機材を戦地の前線へ持ち込むことはほぼ不可能であり、当時のフィルムは感度が著しく低いため撮影の可否が天候と時間に著しく依拠してしまうことは、「戦争映画」制作上の逃れられない制約点であった。「映画」(moving pictures)、すなわち「活動する写真」とは、文字通り「写真の発展形式」として社会認知されており、生き活きと運動を記録する点において写真を補完する役割を期待されていたにもかかわらず、戦場の生々しさに到達することは絶対にできなかったのである。(つまり「戦争映画」とは、その勇ましい名称とは裏腹に、戦争現場の撮影が長らく不可能だった摩訶不思議な映画ジャンルだった。) 戦地にて撮影できない映像は、必然として、戦地ではない場所での創作活動によって補われていった。各社はニューヨークなど大都市近郊の映画ロケ施設にて役者に演技させたり、小型模型を用いて戦闘場面を再現撮影したりすることで、現地にて撮影された映像には写っていない光景を補完していったのである<sup>25</sup>。しかし、この技術上/制作上の制約は、観客の認知上の制約とはならなかった。たとえば、アメリカ海軍が誇る最新鋭艦船のフロリダ出航を実地撮影した実写作品を上映した直後に、映画会社の屋上プールに艦船模型を浮かべ、ふうふうとタバコの煙を吹きかけながら撮影した粗末な「マタンサス沖砲撃戦」の再現映像を上映しても、それらは同時代のアメリカ社会では連綿したひとつの「戦争映画」作品、いや、さらに踏み込んで述べるならば、同時代アメリカ社会の戦争をめぐる報道や公的記憶の媒体として認知されていたのだ<sup>26</sup>。もちろん、それは当時の人びとが実写映像と創作映像の区別がつかなかったということではない。むしろ、誰もが映画の技術的限界について十分に承知していたがゆえに、杜撰な「創作」映像を「真実」として受け止め、不必要な違和感を感じることなく観ようとする馴化された観客が短期間に大量に社会形成された点こそが問題となる<sup>27</sup>。(この戦争を題材とした映画作品群が、のちに「戦争映画」と呼ばれるのみならず、フランス語圏での呼称「アクチュアリテ」(actualité 時事報道)を英語表現に横滑りさせた「アクチュアリティ」(actuality)、すなわち「真相記録」と呼ばれ始めていったことは、

<sup>22</sup> Charles Musser and Carol Nelson, *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991), 86.

<sup>23</sup> 執筆者はラトガーズ大学所蔵版を参照している。*Supplement No. 4, War Extra: Edison Manufacturing Films* (1898), Rutgers University Community Repository <<https://doi.org/doi:10.7282/T3J38SZ6>>.

<sup>24</sup> Charles Musser and Carol Nelson, *Op. cit.*, 87.

<sup>25</sup> Kirk J. Kekatos, "Edward H. Amet and the Spanish-American War Film," *Film History* 14 (2002): 405-417.

この社会的馴化の完成を推し量る指標となるだろう。) もちろんそれは、アメリカ社会に特異に浮上した現象ではなかった。多少の例外を除き、西欧の国民国家は「創作」と「真実」の視覚認知について(程度の差こそあれ)短絡した人びとの集団を生み出していったのである<sup>26</sup>。撮影機材製造から作品配給まで手広く手掛け、初期映画業界屈指の巨大企業となっていたフランスのパテ兄弟社は、1903年の英語版配給作品一覧のうち政治事件と戦争を取り上げた作品について、このような注意書きを付していた。

弊社はお客様の興味を惹かれるような出来事が起こるたびに、最大限に可能な正確さ(accuracy)で再現(reproduce)しようと常に努めております。そのために、何かが起きたときにはいつ何時であろうとも、すぐさま弊社の技術員が現場を撮影しに派遣しております。しかしながら、現場撮影に多大な困難が伴うために、本シリーズのすべての作品が真正(authentic)であるとは保証できません。お客様の需要にお応えし時宜に適いますように、弊社はできうるかぎり近しく再現するように最大限つくしてまいります<sup>29</sup>。

<sup>26</sup> しかし問題は、世紀転換期のアメリカ社会に生きる人びとが、「創作」をどの段階で「真実」として受容したのかという社会心理的な階層に存在している。興味深いことに「マタンサス沖砲撃戦」の新聞広告には、上映作品が実写映像であると思えないように読み手をミスリードさせる文章が掲げられているのだ。「現代の映写術は望遠レンズという技術の粋を手に入れました。それは非常な遠方から正確な画撮りを可能にします。遠距離からスペインの沿岸砲台が並ぶ山岳や海岸を見ることが可能です。旗艦ニューヨーク号と砲艦ピューリタン号が何トンもの砲弾を掩蔽砲台に雨あられと撃ち込みます。砲撃のあいだ巨大な砲からは何本もの煙が立ち上ります。空中で炸裂する砲弾が、当たれば即死の破片を全方位に撒き散らしていきますし、海面に落ちる砲弾は天空に水柱をつくっていきます。ピューリタン号が最後に放った13インチ砲弾が、沿岸砲台のまんなかを正確に貫き、跡形もなく消し飛ばします。600フィート分の撮影フィルムから、最高のシーンと最大の見せ場を選びすぐり、100フィートに編集して上映します。」*New York Clipper* (July 2, 1898): 302。(執筆者が閲覧した新聞は、イリノイ大学所蔵のデジタル提供版 The Illinois Digital Newspaper Collections 収蔵版である。)この広告で実際に上映していたのは、タバコの煙と艦船模型の再現フィルムであった。しかし、作品にクレームがついたという記録はない。映画史家のマリオ・スルーガンは、この広告文言について商業上の企図(詐欺広告)と解しているが、執筆者はこの真と虚の落差こそが「戦争映画」を受容した人びとのメンタリティ、すなわち「創作」と「真実」を補完する新規な知覚方法の発現と考える。この広告文言は、水槽の上の模型船を見た人びとの知覚方法と心象風景の代弁だったのだ。Mario Sluagan, "The Turn-of-the-Century Understanding of 'Fakes' in the US and Western Europe," *Participations* 16 no.1 (2019): 722. 他に Bottomore, *Op. cit.*, IV-14 も参照のこと。

<sup>27</sup> 粗末な創作映像を見せられても、何の疑問も抱かず「真実」の報道として受容する社会のメンタリティについて、ロサンゼルス博物館の学芸員アール・サイセンは究極的な事例を提示している。1898年にミニチュアを用いた戦争映画制作の第一人者であったエドワード・H・アメットが、模型を水槽に浮かべてサンチャゴ・デ・キューバ海戦の再現映画「セルベラ艦隊の轟沈」(*The Sinking of Cervera's Fleet*)を撮影・公開したとき、実際に海戦に参加したアメリカ海軍将校がびっくりしてアメットに問い詰めたという。「どうやってあの戦いを撮影できたんだ、真夜中だったのに。」アメットは答えた。「月光フィルムと6マイル[長の望遠]レンズを使ったのです。」Earl Theisen, "Story of the Newsreel," *The International Photographer* 5 no.8 (Sep. 1933), 4. このエピソードには後日譚が存在している。スペイン政府はキューバでの深夜海戦を超技術で実地撮影に成功したと噂ぶくアメットの「戦争映画」を是が非でも入手しようとしたという。Philip S. Foner, *Op. cit.*, 562.

<sup>28</sup> アメリカ社会に生じた映画視聴をめぐる人びとの意識変容については、以下の文献を参照せよ。とくに、ミリアム・ハンセンが解き明かした1890年代から1920年代の映画を観ることに特化した観客の生成は重要な議論である。Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992); Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator," in *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, ed. by Linda Williams (New Brunswick: Rutgers University, 1994), 114-133; Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991), chaps. 1-3.

この一覧に掲載されているほとんどの作品はロンドンやアメリカ東海岸の諸都市に社屋を構える映画制作会社で役者たちが演じた「戦争映画」であった。しかし、このような注意書きは「創作」の真実らしさを演出するうえで欠かせない仕掛けの一部となっていたのである。のちに「戦争映画」という映像ジャンルが不動化し、観客たちがあらゆる演出映像を自動的に「真実」と認知変換する社会が完成していくと、パテ社はこのような注意書きじたいを配給作品一覧に付さなくなっていく<sup>30</sup>。

しかし、後述するように、真実らしさを補完するために「創作」の安易な流通を許す社会は、すぐさま「創作」の補完のために真実らしさを流通させようとする転倒した状況を生み出すことになる<sup>31</sup>。

### (3) 「戦争映画」の功罪——「物語る」視覚体験の社会的獲得

映画史における「物語性」の発展という点においても、一九世紀の「戦争映画」の興行はきわめて重要な役割を担っていた。そもそもアメリカ社会において、映画とは銀幕に投影されたヴォードヴィルの出し物と理解されてきた。アメリカの（とくに東海岸諸州の都市部の）ヴォードヴィル劇場（成人向けではない「純」演芸場）の演目の多くは、瞬間的な名人芸の披露であり、観客は何人もの演者・芸人の多彩な演目を積層的に観て楽しんでいく（つまり雑多な芸技の組み合わせによってショーができあがる）ものであった。ゆえに初期映画の興行も、多様な趣向の客層に対応できるようにレパートリーの多彩さを好み、雑多な内容の瞬間的な映像作品をセット上映する傾向にあった<sup>32</sup>。

そのような文化環境のなかであって、「戦争映画」の上映は特異な性格を醸成していく。「戦争映画」は、つねに戦意高揚、世論扇動あるいは戦争報道の役割を背負われていたがゆえに、1分から1分30秒ほどの実写映像と「創作」映像を物語の時系列的に次々と連続上演することで、最終的にひとつのコンテンツとなるように工夫されていた——すなわち、観客たちが個別の映像作品群を単一的な時系列の各部分として認識し、終劇時にひとつづきの「物語」として理解でき

<sup>29</sup> *Complete Catalogue, Compagnie Générale de Phonographes, Cinématographes et Appareils de Precision, Formerly Pathé Frères, Mai 1903*, 60, Rutgers University Community Repository <<https://doi.org/doi:10.7282/T3J966M0>>

<sup>30</sup> Mario Slušan, *Op. cit.*, 734 n19.

<sup>31</sup> 「戦争映画」あるいは「アクチュアリティ映画」を研究するうえでの最大の特徴とは、そのジャンルがショービジネス的映画論あるいは美学的な映画批評・映画史の議論にまったく接合されないことであろう。「戦争映画」の系列に連なっていくのは、ニュース・報道映像史であった。たとえば報道映像研究のレイモンド・フィールディングは、「創作」を上映する戦争映画の歴史について、アメリカの映像報道（真実の伝達媒体）の胚胎として多くの紙面を割いた。Raymond Fielding, *The American Newsreel, 1911-1967* (Norman: University of Oklahoma Press, 1972), chaps 1-4. それに対して主流的な映画研究の著作群のなかに「戦争映画」が登場することは極めて稀である。

<sup>32</sup> A. Nicholas Vardac, *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1949); Robert C. Allen, "Vaudeville and Film 1895-1915" (PhD dissertation, University of Iowa, 1977); Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture* (Charlottesville: University Press of Virginia, 2001). アメリカ南部の大衆娯楽産業の実情については、以下の研究を参照のこと。Gregory A. Waller, *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1995). グリフィスの多彩な作品が二〇世紀初頭の大衆劇場世界とどのように噛み合っていたのかについては、デイヴィッド・メイヤーの研究を参照のこと。David Mayer, *Stagestruck Filmmaker: D. W. Griffith and the American Theatre* (Iowa City: University of Iowa Press, 2009).



るように上映されていったのである。たとえば、「戦争映画」の巡回興行で大成功を収めたライマン・H・ハウの事例を挙げてみよう。彼は「ウォーグラフ上映会」と銘打った興行にて、まず悲劇のメイン号のニューヨーク港からの出航映像を流した<sup>33</sup>。もちろん、本物のメイン号はすでに爆沈しているために同型艦（おそらくはテキサス号）を撮影した映像を「メイン号」と称して上映していた。その次に「メイン号の爆発」の様子を描いた絵画スライドが挿入されたのち、ジョルジュ・メリエス（のちに『月世界旅行』で世界的に名声を得ることになる映画監督そのひとである）がフランスの屋内スタジオで制作したメイン号潜水調査の「創作」映像<sup>34</sup>が流されていった。そして巡洋艦シンシナティ号、同ナシュヴィル号、戦艦アイオワ号といったアメリカ最新鋭艦の勇姿を撮影した実写映像が次々と上映されたのち<sup>35</sup>、模型を浮かべてキューバ島マタンサス沖での大規模海戦を再現した「創作」映像が続いたのである。興行の最後はハバナ港のモロ要塞からスペイン国旗が引きずり降ろされ、星条旗が掲げられる「創作」映像で締めくくられた<sup>36</sup>。これらは、エジソン社が自社保有するニュージャージー州ウェストオレンジ郡の広大な映画村でセット撮影した作品であったり、バイオグラフ社のニューヨークのスタジオや社屋のなかで撮影された作品であったりした。アメリカ初期映画研究の第一人者であるチャールズ・マサーは、米西戦争の産物としてアメリカ社会に浸透した「戦争映画」の上映形式——雑多な映像を統一テーマに沿って時系列順に配置することで一貫性を演出する上映形式——が、のちに古典的ハリウッド映画の主要な様式となる「物語映画」の発展に寄与したと指摘している<sup>37</sup>。ならば、アメリカ映画史のなかで近代的な長編「物語映画」の起源と位置づけられた作品が、やはり南北戦争を扱った「戦争映画」である『国民の創生』であったことは、ある意味で必然の結果だったと考えても良いだろう。

#### (4) 映画による歴史のリエナクトメント——南北戦争を「戦争映画」として映し撮る欲望

さて、これまでアメリカ合衆国社会に初めて「自国の戦争」を報道し、称賛し、記憶するために出現した「戦争映画」の創出について述べてきたが、続いて近代戦争の表象媒体として映画が関与する事象とは、世界各地で共時的に発生・定着した領域横断的な文化体験であったことを指摘したい。アメリカで数多く上映された「戦争映画」の作品群を挙げてみても、始原となったギリシア・トルコ戦争（1897）以降、マフディー戦争（1898）、米西戦争（1898）、米比戦争（1899～1902）、ポーア戦争（1899～1902）、義和団の乱（1900）、日露戦争（1904～1905）と不断に

<sup>33</sup> Musser and Nelson, *Op. cit.*, 89.

<sup>34</sup> *Divers at Work on the Wreck of the "Maine"* (Visite sous-marine du Maine), directed by Georges Méliès (1898).

<sup>35</sup> アメリカ議会図書館所蔵項目（Kemp R. Niver Collection）には、該当作品の収蔵なし。

<sup>36</sup> 前注積のアメリカ議会図書館所蔵項目には、該当作品の収蔵なし。近似の作品として次が該当する。*Raising Old Glory over Morro Castle* (Thomas A. Edison, Inc., ca.1899). <<https://www.loc.gov/item/98501089/>> この国旗をめぐる印象的な作品は、後述する「荒馬騎兵隊」の突撃訓練映像とともに米西戦争時に制作された「戦争映画」のなかでもとくに重要視されてきた。次のホルシンガーによる項目解説を参照のこと。M. Paul Holsinger, *War and American Popular Culture: A Historical Encyclopedia* (Westport, Conn: Greenwood Press, 1999), 190-191. ボニー・ミラーはハバナ港（のセット）から引きずり降ろされ、破り捨てられるスペイン国旗と新たに掲げられる星条旗がもたらす表象の政治性について、ハワイ諸島の征服の問題に係累して論じている。Bonnie M. Miller, *From Liberation to Conquest: The Visual and Popular Cultures of the Spanish-American War of 1898* (Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, 2011), 121-152.

続いていく。すなわち「戦争映画」とは、あらゆる地域で発生した同時代の戦争・紛争を逃さず撮影し、必要に応じて創作映像の制作によって映像的欠落を補完しながら上映されていくことが標準化された国際的映画ジャンルとして定着していったのである<sup>38</sup>。

世界各地の戦争が戦闘勃発の時系列にしたがって映画会社の作品リストに収録されていくにしたがって、アメリカの映画産業界で強く意識されていったのは、過去の戦争の視覚的記憶の欠落、すなわち南北戦争への参照で惹起される映像的空白の存在だった<sup>39</sup>。「戦争映画」の創出によって、「映画に記録されなかった戦争」という遡及的な歴史知覚が発想されたのである。それは1911年から1915年の南北戦争に関連する五十周年記念という画期が近づくにつれて、アメリカ社会のさまざまな局面で「記念」の式典が計画され、文学や絵画、そして演劇といった文化領域で戦争の記憶を再想起しようと試みられていたさなかでは当然の感覚だったであろう<sup>40</sup>。いまだ原初的で未熟な撮影機材しか持ち得ない黎明期といえども、映画（活動する写真）という媒体が、存在しえなかった南北戦争の視覚的記憶を新規の映像表現技法によって補填したいという映画業界の欲望は、いうなれば、歴史のなかに文字や絵画、写真といった「静止した記録」ではすくい取れない記憶や感情が社会に存在していることを自覚する二〇世紀的な意識変容の顕れと言えるかも

<sup>37</sup> Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (New York: Charles Scribner's Sons, 1990), 225-260 [chap. 8]. 『国民の創生』に至るまでグリフィス監督が近代的な物語映画の形成に果たした役割については、トム・ガニングの重要な研究を無視できない。Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991). 1990年代のガニングの研究は、一貫して「物語る映画」(narrative film)の出現以降、映画の歴史は物語映画の歴史として塗り込められていったこと、すなわち作品制作と批評界の両面にて「物語ることのヘゲモニー」が出現したことについて注意を喚起している。ならば、アメリカにおいて物語映画の祖型を提供した作品（あるいはジャンル）が、映画というメディアの見方や受容の方法まで決定していることについて熟慮が必要になるだろう。Tom Gunning, "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," in *Early Cinema: Space, Frame Narrative*, ed. by Thomas Elsaesser and Adam Barker (London: British Film Institute, 1990), 56-62. マサーとガニングの研究を踏まえて、メアリ・アン・ドーンは次のような重要な指摘を行っている。「マサーとガニングら映画史家が指摘するに、映画史の推移ばかりに気を取られている研究は、初期サイレント映画の大多数を占めたジャンルがアクチュアリティ映画、すなわち世間の興味を惹き目下の出来事や事件を取り扱った時事作品（建物の崩落事件、火災、大洪水などの自然災害、ボクシングの懸賞試合、そして家族の日常や、職場の様子、紀行に旅情）だった事実を見えなくしてしまう傾向がある。時期については諸説あるものの、1902年から1903年、そして1907年のあいだにアクチュアリティ映画は衰退し、物語映画が制作スタジオの主流になっていった。」Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency and the Archive* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 141-142. アクチュアリティ映画群（もちろん「戦争映画」も該当する）は、映画を受容する社会の土台を提供し、その役割を果たしたあとで忘れられる運命にあった「消滅する媒介者」なのだ。

<sup>38</sup> Bottomore, *Op. cit.*, Part II to IV [chaps. 3-13].

<sup>39</sup> Bruce Chadwick, *The Reel Civil War: Mythmaking in American Film* (New York: Alfred A. Knopf, 2001), 37-54. チャドウィックが指摘するのは、南北戦争を題材とする作品の需要想定と受容実態が正反対だった点である。当時の映画関係者が気付き、驚いたこととは、南北戦争を題材とした映画はむしろ南部の人びとに好意的に受け入れられていること、さらに南部社会や南軍に主題した映画は、北部社会でも好評であることだった。ロバート・ジャクソンはチャドウィックの概観を是認しつつも、南部の映画配給会社にとって、南北戦争が南部社会にもたらした傷は見通すことができないことを自覚していた面があると指摘する。Robert Jackson, "The Celluloid War before the Birth: Race and History in Early American Film," in *American Cinema and the Southern Imaginary*, ed. by Deborah E. Barker and Kathryn McKee (Athens: The University of Georgia Press, 2011), 34; *Fade in, Crossroads: A History of the Southern Cinema* (London: Oxford University Press, 2017), 139-141.

<sup>40</sup> Michael Kammen, *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture* (New York: Vintage Books, 1993 [1991]), chap. 4; David W. Blight, *Op. cit.*, 338-393.

しれない。もちろん、そのような意識変容はこの時代に不意に浮上したものではなく、「静止した視覚的記録」を拡張体験する試みはそれ以前から数多くなされていた。たとえば、絵画表現を人間の視野角に合わせて拡大することで擬似空間と没入感を得ようとした「サイクロラマ」(cyclorama)が、アメリカにおいては他のいかなる題材よりもまず南北戦争の記念と再想起のために制作されていったことは、その最たる事例だろう<sup>41</sup>。実際にサイレント映画の時代(黎明期から1929年まで)において、南北戦争をトピックとした映画は424作品が確認されており、その上映時間は積算でおよそ1万分(168時間)を越えている<sup>42</sup>。とりわけ1910年代は、もっとも多くの南北戦争に取材した映画が撮影・上映された時代だった。このような時代背景に照らすならば、グリフィスの『国民の創生』とは、その制作規模や観客動員数において突出した作品と評することができるものの、決して孤立した特異性の強い作品であるとは言えないだろう。

とはいえ、南北戦争を主題とする「戦争映画」の作品群、とくに『国民の創生』は、それまでの「戦争映画」と比べて大きく異なる特徴を有していた。それは「真実」と「創作」の関係性について転倒現象を起こしている点である。日露戦争までに制作され上映された「戦争映画」が、現在進行中の戦争を現実に記録した実写映像について「真実」と措定し、技術的・政治的な制約によって欠落してしまう映像を補足するために創作映像(セット撮影、模型の使用、役者の演技による再現)を利用する構造——いうなれば「真実」を下支えする「創作」の構造——を有していた。それにたいし『国民の創生』は、はじめから完全な娯楽作品として制作された「創作」映像について、それがいかに歴史の風景を正確に再現したものであるのか、すなわち「真実」を表現しているのかを作中で過度にアピールする構造——いうなれば「創作」を下支えする「真実」の構造——を有していたのである。このような転倒した構造の「戦争映画」の出現と流通は、アメリカ社会(の観客)が「真実」を表現しようとする映像の受容について、ある種の虚構的な認知定式をもっていたこと、すなわち「真実」(あるいは「真正」とされるもの)と「創作」とを、どんな比率にせよ混濁したままパッケージ化し、それをひとまとめに受容するのに馴化されてしまったことを示している。前述した表現を繰り返すならば、真正ではない「真実」の真実らしさを補完するために「創作」の流通を許した社会は、のちに完全な「創作」のために真実らしさを演出することに違和感を感じない社会に変容していくのだ。その端的な効果こそ、南北戦争の終結五十周年、すなわち1915年に封切られた『国民の創生』とそれを熱狂的に受容する観客の出現だったのである。もはや「創作」映像用に造られたセットや脚本から制作された映画は、たんなる娯楽芝居ではなく歴史の「リエナクトメント」(re-enactment:再上演)として踏み込んだ社会的想像力を獲得し、独り歩きしていく<sup>43</sup>。

グリフィス自身は『国民の創生』のなかで「リエナクトメント」ではなく、「歴史的複写」(historical facsimile)という意味深い言葉を用いた。「アポマトクス・コートハウスでの南軍降伏調印式」の

<sup>41</sup> Chris Brenneman, Sue Boardman, and Bill Dowling. *The Gettysburg Cyclorama: The Turning Point of the Civil War on Canvas* (El Dorado Hills, California: Savas Beatie, 2015). アメリカ社会が密やかに保有していた南北戦争への没入体験・追体験の欲望とその充足のための視覚芸術については、次の議論を参照のこと。Alison Griffiths, "Shivers Down Your Spine: Panoramas and the Origins of the Cinematic Reenactment," *Screen* 44, Issue 1 (Spring 2003): 1-37; John Trafton, *The American Civil War and the Hollywood War Film* (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 27-70 [chaps. 1-2].

<sup>42</sup> John B. Kuiper, "Civil War Films: A Quantitative Description of a Genre," *The Journal of the Society of Cinematologists*, 4/5 (1964/65), 83. この数字の根拠となっているのはアメリカ議会図書館の集計である。Paul C. Spehr, *The Civil War in Motion Pictures: A Bibliography of Films Produced in the United States Since 1897* (Washington D.C.: Library of Congress Stack and Reader Division, 1961).

撮影にて、グリフィスは数秒の場面のために北軍司令官ユリシーズ・グラントと南軍司令官ロバート・リーが使用したカフェテーブルの彫刻模様まで複製復刻させ小道具として用いたり、続く「リンカン大統領の暗殺」の撮影では首都ワシントンのフォード劇場の様子を細部まで再現させたにとどまらず、リンカン暗殺のときに上演されていた歌劇『われらアメリカの同胞たち』(*Our American Cousin*)にて唄われた歌曲を徹底調査したうえで撮影時に歌劇俳優に唄わせたりした<sup>44</sup>。(もちろん、この時代に音声は映画作品にいったい記録できない。)現在では制作上の秘話として紹介されるエピソードは、すべて『国民の創生』が「戦争映画」として成立するために必要な手続きのひとつであった。これら偏執的ともいえる「真実らしさ」の演出とは、単なる創作芝居を「戦争映画」に変転させていく現場となっていたのだ。

この「創作」を下支えする「真実」という転倒した「戦争映画」の構造に、意図的に同時代アメリカの人種主義の神話を混入させたとき、観客に底しれぬ恐怖感を喚起させうることも制作陣は緻密に計算していたはずであろう。『国民の創生』中盤の重要な場面として、黒人たちによって支配された戦後南部社会の絶望的状况を表すために「再建期サウスカロライナ州議会」の様子が映し出されていく。ここでも精緻な州議会議場のセットが制作されて使用されるが、まず無人で映し出された州議会議場の光景について「歴史の複写」、すなわち歴史的正確さを追求した再現光景であるとの注意喚起が字幕解説されたのち、すぐさま画面には亡霊が浮かび上がるように黒人たち(黒塗り化粧の白人俳優のみならず、アフリカ系アメリカ人のエキストラやアジア系の顔つきの男たち)が登場し、乱痴気騒ぎを起こしたり、机上に裸足を投げ出しながら鶏肉を齧ったりしはじめる。(原案小説や舞台版脚本の『クラズマン』のなかには、このような描写はどこにも出現せず、映画オリジナルの演出であることが分かる<sup>45</sup>。)映画作品に歴史の「リエナクトメント」としての役割を付与し、過剰なまでに歴史の「真実らしさ」を演出していくと、不意に挟み込まれる冗談じみた「創作」の場面すら観客の眼には「創作」として観ることができなくなってしまふ——グリフィスはこの技法を「映画の新機軸」として利用するが、まさしくこの技法こ

<sup>43</sup> 執筆者がここで想定しているのは、R・G・コリングウッド、E・P・トムスン、ミシェル・ド・セルトー、デイヴィッド・ローウェンサルら二〇世紀中期・後期の歴史家たちに分有された「リエナクトメント」の伝統的な問題——とくにコリングウッドが『歴史の概念』にて分節化した「事実」ないし「真実」の根源的な他者性についての問題である。「どのように、あるいはいかなる条件にて、歴史家は過去を知りうるのか?…歴史家は自分が知りたいと希う諸事実の目撃者ではない。…もし歴史家が自身の諸事実について直接的あるいは経験的な知識を持ち得ず、それらについて伝達ないし証言された知識もないのであれば、その者はいかなる類の知識をもっているのか。言い換えるのであれば、歴史家は諸事実を知るために何をしなければならぬのか。…つまり、歴史家は自分の頭のなかで過去を再上演しなければならないのだ。」(R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford: Clarendon Press, 1946, 282.) このコリングウッドの命題「歴史家は自分の頭のなかで過去を再上演しなければならない」(the historian must re-enact the past in his own mind)の主語を映画監督に置き換えたとき、映像表現をめぐる「真実」と「創作」の問題が浮上するだろう。映画監督の深刻な原罪は、再上演を自身の頭の中ではなく銀幕で行おうとする不遜さに存在する。初期映画の映像表現(とくにアクチュアリティ映画)におけるリエナクトメントの問題をめぐる重要な論考として、ミーガン・カリギーの研究を挙げたい。Meagan Carrigy, "Performing History, Troubling Reference: Tracking the Screen Re-enactment" (PhD dissertation, School of English, Media and Performing Arts, University of New South Wales, 2011), 33-56.

<sup>44</sup> Bernard Hanson, "D.W. Griffith: Some Sources," *The Art Bulletin* 54, no.4 (December 1972): 439-515.

<sup>45</sup> ディクソンの原作小説『クラズマン』のなかでは、「白人文明」(代議制議会)が消失(焼失)するさまについて「黒人たちのほとんどは落花生を頬張っており、その大足に殻が踏み潰されるとプレーリーを野焼きするようなパチパチとはじける音が議場のざわめきに混じった」と描写されている。Dixon, Jr., *The Clansman*, 266.

そ「戦争映画」の視覚技法に他ならない。こともあろうか、黒人議員たちに支配された州議会という完全創作の場面にて議決されるのは、アメリカ社会における最悪のディストピアたる「異人種間婚姻許可法」の可決であったことは、映画史のなかでもっと議論されるべき人種差別表現であろう。

### (5) 「戦争映画」が投影する人種主義の視覚体験——善き味方の白肌と悪しき敵の黒肌

『国民の創生』が、映画黎明期の「戦争映画」が発明した映像表象技法である「真実」と「創作」の物語的なパッケージングと、そのような混在映像を受容する観客の認知定式を巧妙に利用しているのだとしたら、同作品の映像がアメリカ社会の「戦争映画」の起源たる米西戦争・米比戦争のそれに酷似してくるのは当然の帰結だろう。エイミー・カプランは、『国民の創生』において「南北戦争」が米西戦争と米比戦争の影のなかに想像されていること、すなわち後発の米西戦争が先発の南北戦争を想像し再現するためのモデルになっていることを次のように強い調子で指摘する。

これまで研究者たちは、南北戦争の戦場を撮影したグリフィスの数々のカットが、マシュー・ブレイディの写真を再現したものであると示唆してきた。加えてわたしが提起したいのは、グリフィス映画の場面は、フィルムに戦争を表象するという当時の最新手法によっても仕上げられているのだ。『国民の創生』を撮影したカメラマンであるビリー・ビツァーは、以前キューバにおいて軍事映像を撮影するべく、ウィリアム・ランドルフ・ハーストのヨットで航海したことがあった。[中略]『国民の創生』においてクー・クラックス・クランの騎乗するクライマックス・シーンは、「荒馬騎兵隊」〔注：のちの大統領セオドア・ローズヴェルトの指揮する騎兵部隊〕たちがキューバを救うべく戦地に突進する映像を大幅に模している。さらに塹壕戦のカットは、フィリピン戦争での戦闘の再現映画と酷似している。『国民の創生』のなかで、銀幕に視覚的脅威が映しだされるもっとも印象的なシーンは、北軍の軍服を着用した黒人兵たちが占領軍として権威を行使する場面である。正規軍の軍衣をまとった黒人兵たちの映画や写真、そして文学作品のなかで、このような脅威を最新の技法で視覚的に前景化したのは、米西戦争だったのだ<sup>46</sup>。

『国民の創生』の至るところで米西戦争の影が焼き付いているというカプランの指摘は、非常に重い意味をもっている。なぜならば、米西戦争讃美のための戦争映画作品群、すなわち「ウォーグラフ」や「ウォースコープ」と呼称された最初期の「戦争映画」の世界は<sup>47</sup>、アメリカ社会の文化表象体系に驚くべき負の遺産を残してきたからである。その負の遺産とは、味方と敵あるいは善と悪という社会共同体の価値基準を肌の白さ・黒さという視覚上の差異に置き換えて表現する人種主義的な視覚技法の確立であった。

<sup>46</sup> Amy Kaplan, *The Anarchy of Empire in the Making of U. S. Culture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 161.

<sup>47</sup> ロバート・ジャクソンは、米西戦争時に南部各地で撮影された「創作」でない戦争映画作品に、当時のセグリゲーション体制特有の風景や社会儀礼が写り込んでいることを指摘している。Robert Jackson, *Fade in, Crossroads*, 22-24.

『国民の創生』の作品分析において繰り返し議論されるべきは、映像表現に関連する手法の斬新さに比べて物語そのものが驚くほどに単純な点である。グリフィスは長編物語映画を制作するにあたって、大衆娯楽作品として場面の切り替えのみで話が進行する演劇的な物語展開を構想し、撮影・編集する必要に迫られていた。それは大衆演劇と映画が同一の娯楽空間に共存していた1910年代のなか、観客の理解力や審美眼が舞台劇作のつくり準じている状況下にあっては仕方のないことであつたらう。(この作品には下敷きとしてトマス・ディクソン・ジュニアの小説が存在しているが、よく知られているように、作家自身が小説を舞台劇用に再構成した台本版が直接の映画原作になっている。)戦争で引き裂かれた家族・友人、住む世界の相違と立場・考え方の違いに悩む恋人たち、外界から迫りくる悪と守るべき故郷の危機……このような要素はすべて過去の劇作にて使い古された筋書きであり、物語の結末もおおかたの観客の予想地点に着地する<sup>48</sup>。『国民の創生』の映像表現の斬新さ(クロスカッティング編集や「画面の覆い隠し」による擬似クロズアップ等、さまざまな映画批評のなかで何十年にもわたって称讃されているグリフィスの撮影・編集技術)は、じつのところ物語進行の平凡さを覆い隠すことに一切寄与していない。このような王道的な物語、いや冷静に評するならば、「凡庸な物語」は、アメリカ社会に特有な演出技法、すなわち「正義」対「悪」の浮沈物語に「白肌」と「黒肌」の対立という人種的な「視覚表現」を重ね合わせる技法によってスペクタクル性を与えられているのだ。しかし、その演出技法じたいは新機軸だったとは言えない。「正義＝味方」に白人俳優を起用し、「悪＝敵」に「黒人役」俳優(黒塗り化粧の白人俳優やアフリカ系アメリカ人のエキストラ)を起用するという視覚的な敵味方の区分法は、じつは米西戦争や米比戦争期にアメリカ国内でさかんに制作された「創作」映像のなかで多用されていた技法に他ならなかった。

ニュージャージー州オレンジという町にて、先頃ある活動写真カメラマンがサンファン・ヒルの戦闘〔引用者注：荒馬騎兵隊が活躍した戦闘〕を撮影しようとしたところ、災難に見舞われてしまった。彼は18人の黒人たちを雇ってスペイン兵の役を演じさせようと〔中略〕、それ相応に扮装させた。彼は黒人たちがきちんと戦闘のようすを演じてくれるように、ひとりひとりに前金で75セントを支払って、ビールをふるまい、それから映写機を手にとったのである。撮影の準備が整ったとき、このカメラマンは「似非スペイン兵たち」が二百発の空包とともに姿を消してしまったことに気づいた。その後、警察は多数の「似非スペイン兵たち」がサイコロ博打に興じているのを発見したのだが、みな逃げてしまったので誰も捕まえることはできなかった<sup>49</sup>。

映画黎明期において報道や愛国主義の扇動のみならず「歴史描写」(同時代史描写)の役割を受け持っていた「戦争映画」というジャンルは、その根源から人種主義表象の要素を内在させて

<sup>48</sup> 『国民の創生』の単純な筋書きこそが、「トム・ショウ」(H・B・ストウの『アンクル・トムの小屋』[1852]から感傷的な場面を俗受けするよう改変して切り抜いたメロドラマ劇)の伝統に帰結する人種差別劇のお手本であることについては、リンダ・ウィリアムズを参照しなければならないだろう。Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton: Princeton University Press, 2001).

<sup>49</sup> “Spaniards’ Would Not Fight: Vitascope Man Badly Treated by Men He Hired to Mimic the Battle of San Juan,” *The Phonoscope: A Monthly Journal Devoted to Scientific and Amusement Inventions Appertaining to Sound and Sight* 3 (April 1899): 15; Kaplan, *The Anarchy of Empire*, 160.

いた。一九世紀末にアメリカ合衆国は新興の帝国主義国家として急速に海外膨張していったが、世界各地に領土と軍事的影響力を拡大させていく途上で遭遇・内包した人間集団は、つねに「有色人種」として社会認識されたことを思い起こすのであれば、そのような露骨な表象方法は自然な選択だったといえよう。一九世紀アメリカ社会の文化文脈において、「外敵」（＝異質な者）とは、つねに人種的な他者（＝黒肌の人びと）として想像され、事実そのように報道されていった。そしてまた米墨戦争（1846～1848）、米西戦争（1898）、米比戦争（1899～1902）の社会表象には、例外なく「人種間抗争」の隠喩が込められていたことも想起しなければならない。もちろん、米墨戦争と米西戦争のあいだの巨大戦争たる南北戦争も例外ではなかった。

海外派兵されたアメリカ軍の勇姿を再現する「戦争映画」を制作する目的で、敵たる「スペイン兵」の役柄として何の疑問もなく国内のアフリカ系アメリカ人たちが起用されていくという構図は、同時代の社会心理における〈白人性〉の所在を探るうえで大きな示唆を与えてくれるだろう。アメリカ社会の想像力のなかで「人種」とは「土地」あるいは「局地性」に分かちがたく結びついており、たとえスペイン本国から派遣された植民地駐留軍の白人スペイン兵であろうとフィリピンやキューバの地で戦うかぎり、アフリカ系アメリカ人たちによって映像再現されなければならないという揺るぎない思い込みによって数々の「戦争映画」が制作されていった<sup>50</sup>。（たとえば同時期の英国においては、このような人種論的な視覚文法によって制作された「戦争映画」は見られない。）この頑迷な思い込みが帝国主義的膨張期のアメリカ人種論に特有な産物であることは、ベネディクト・アンダーソンも鋭く指摘している。米西・米比戦争以前のスペイン領フィリピンにおいて「フィリピン人」とはクリオーリョたち（現地生まれのスペイン系市民）のみを指していたが、アメリカ社会の視線からは「フィリピン人」とは第一に先住・土着の人びとであり、すべからく「黒肌の者」たちと措定されていたのだ<sup>51</sup>。そしてまた、これはアメリカ合衆国という国家存在と、そこに併合される運命と見なされた土地との関係においても成立していた表象方法であった。ゆえにアメリカ合衆国の版図外と見なされた地域には、この視覚文法は適用されなかった。たとえば、アメリカの映画会社で制作された「戦争映画」のなかでも、日露戦争の「戦争映画」に登場する人びとは、ロシア兵も日本兵も「白肌の人びと」（＝白人俳優の演技）として再現されていた<sup>52</sup>。

一九世紀のアメリカ社会にとって「黒肌の者」とは、「内なる他者」（＝アフリカ系アメリカ人）であると同時に「外なる敵」（＝アメリカ合衆国の帝国主義的膨張や発展を阻害する敵）でもあるという二重の排斥性を想起させる存在だった。それは逆視点から見れば、膨張の途上で呑み込まれる運命と（一方的に）措定された者たち、すなわち「排除を前提に包摂されていく他者だった」ともいえるだろう。『国民の創生』のもうひとつの原案となるトマス・ディクソン・ジュニアの『豹の斑紋』<sup>53</sup>も、物語が米西戦争の勃発によって終焉に向かうように構成されていることを加味するのなら、ディクソンもグリフィスもこのようなアメリカ社会特有の表象論理を完全に

<sup>50</sup> 事例として次の作品を挙げる。“Filipinos Retreat from Trenches,” June 5, 1899, Edison Manufacturing Co., Library of Congress Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division.

<sup>51</sup> Benedict Anderson, *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World* (London: Verso, 1999), 227-234.

<sup>52</sup> 事例として次の作品を挙げる。“Skirmish between Russian and Japanese Advance Guards,” April 8, 1904, Thomas A. Edison, Inc., 1904, Niver (Kemp) Collection, Library of Congress.

<sup>53</sup> Thomas Dixon, Jr., *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden, 1865-1900* (New York: A. Wessels Company, 1902).

受け入れ、内面化していたことは間違いない。そもそも、プレミア上映会を終えたのち全米公開直前になって急遽差し替えられた *The Birth of a Nation*、すなわち『ひとつの国家 (=合衆国)の誕生』という作品題名も、「黒肌の者」の表象が一九世紀後半のアメリカ社会における「二重の排斥性」の論理で成り立っていたことを前提としなければ意味をなさない<sup>54</sup>。1898年のキューバで「戦争映画」を実写したアメリカの各映画会社の撮影隊は、太陽の強い熱帯地域での屋外撮影ではどんな人間も肌が黒く映ってしまうことを体験し、アメリカ合衆国内でロケーション撮影された「創作」映像の制作現場ではアメリカ白人兵役の顔に白塗りすることを徹底した。『国民の創生』のなかでクランの男たちが騎乗出陣にさいして一斉に白シーツをかぶる姿は、世紀転換期アメリカにおける「戦争映画」の視覚文法から読み解くならば、究極の「白人によるホワイトフェイス」なのだ。

このように「戦争映画」という演目ジャンルの系譜に即するならば、『国民の創生』で敵役に「黒人」が配役されていることじたいに特別な目新しさは皆無であった。グリフィスが南北戦争の視覚表象の空白を埋める歴史的「リエナクトメント」として『国民の創生』を制作し、アメリカの「戦争映画」の視覚文法どおりに白さと黒さの二元論的な表象技法を復活させる行為は、アメリカ合衆国が積み上げてきた社会文化／視覚文化の文脈に位置づけるならば、エリック・ホブズボウムがいう「長い一九世紀」の最期の火花に他ならない。しかしこの凡庸な映画作品が二〇世紀アメリカ社会の人種問題に古くて新しい差別意識の噴出口を穿ってしまったことについて深慮するのであれば、やはり『国民の創生』は非常に重い倫理的な責任をもっていたと断言できるだろう。

(終)

### (補論) D・W・グリフィス『国民の創生』の作品評定の問題と研究視点の概観

文字通り無数に出版され続けている文献のなかで、映画『国民の創生』の評定をめぐる議論とその経緯を概観するならば、次のようになろう。

グリフィスや映画制作関係の伝記や作品紹介書を除き、最初期に『国民の創生』の学術的評価に指針を示したのは1930年代の研究者たちであった。例えば、ルイス・ジェイコブズは『アメリカ映画の興隆』(Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History*, New York: Harcourt, Brace and Co., 1939)のなかでグリフィスの試みた映像表現の先進性を手放して称讃したが、これは同時代のヨーロッパ映画界でのグリフィス作品の再評価の傾向を反映していた。エイゼンシュテインやプドフキンをアメリカに紹介し感賞するのと同じ口調で、彼らにとって愛着

<sup>54</sup> 日本で定着してしまった『国民の創生』(あるいは『國民の創生』)という訳題は、この作品に付きまとう問題の本質を見えにくくしてしまう。グリフィスは、『ニューヨーク・アメリカン』紙1915年2月28日号に掲載されたインタビュー記事にて、なぜ当初『クラズマン』と題して制作していた作品を全米公開直前に *The Birth of a Nation* に変更したのかと問われたさい、次のように答えている。「南北戦争は50年前に戦われましたが、現実の合衆国(the real nation)は、この15年あるいは20年のあいだに存在しているにすぎません。合衆国の誕生(the birth of a nation)は、クー・クラックス・クランとともにじまったのであり、それを映画に描いているのです。」もちろん、第一次クラン運動はすでに40年以上もまえに潰えており「この15年あるいは20年のあいだに」起きている出来事とは、米西戦争・米比戦争とカリブ海の軍事展開である。つまり、グリフィスにとって「合衆国の誕生」とは米西戦争から生じた世界観に成り立っており、それはクラン運動の歴史や南北戦争の歴史よりも浅い存在なのだ。Harry M. Geduld, *Focus on D. W. Griffith* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1971), 28, cited in Michael Rogin, “The Sword Become a Flashing Vision: D. W. Griffith’s *The Birth of a Nation*,” *Representations* 9 (Winter 1985), 151.



あるグリフィスの作品群を評価していったのである。この潮流はしばらくの間アメリカ映画批評のなかで生きながらえ、同時代アフリカ系アメリカ人からの批判の声、たとえば1940年代に行われていたローレンス・レディックらの批判は届きにくかった。公民権運動の隆盛とともに、『国民の創生』への評定も変化を迎えていく。クー・クラックス・クランの英雄表現の他に、混血の行政官が街を支配し、黒人将校が少女を襲い、街には武装した黒人が狂乱の騒ぎを引き起こすという悪意ある表現について白人映画研究者からも正当な批判が寄せられ、人種主義作品であるとの評価が確立していく。しかし白人研究者の葛藤として、グリフィスの非凡な映画表現への評価と人種主義映画としての非難にどのような折り合いをつけるのかは残り続けた。たとえばウィリアム・エヴァソンは『アメリカのサイレント映画』(William K. Everson, *American Silent Film*, New York: Oxford University Press, 1978)にて、作品の人種差別表現がアメリカ社会のさまざまな局面で引き起こした批判と論争について記述するさいに「論争はしばしば恣意的に創出され持続していった」(Ibid. 77)と書き添えている。のちの研究者、たとえば南部映画研究のロバート・ジャクソンは、その記述を同時代の白人研究者の苦悶として重要視している。(Robert Jackson, “The Celluloid War before the Birth: Race and History in Early American Film,” in *American Cinema and the Southern Imaginary*, ed. by Deborah E. Barker and Kathryn McKee, Athens: The University of Georgia Press, 2011, 28).

『国民の創生』の映像史に画期をもたらした表現の革新性と看過できない人種主義内容の併存をどのように評定するべきかについて、倫理的止揚をもたらしたのは、『リプレゼンテーションズ』誌に発表されたマイケル・ローギンの論考「『剣は閃光の映像になりし』——D・W・グリフィスの『国民の創生』」(Michael Rogin, “Sword Became a Flashing Vision’: D. W. Griffith’s *The Birth of a Nation*,” *Representations* 9 [Winter 1985]: 150-195)であった。ジェイムズ・アギー、アーリーン・クローチェら同時代の演劇・映画批評の重鎮が、軽重の差はあれ『国民の創生』を無批判に称賛しようとする態度に対抗し、美学的功績と人種差別は切り離せない要因であると断言したのである。以後の研究において、『国民の創生』の人種主義的側面を無視する議論は鳴りを潜めていく。1990年代以降は、純粋な映像テキスト批評ではなくアメリカ研究のさまざまな領域と映画批評との領域横断的な研究が主流となっていった。なかでも、クライド・テイラーやリンダ・ウィリアムズの研究はきわめて重要である。テイラーは『芸術の仮面』(Clyde R. Taylor, *The Mask of Art: Breaking the Aesthetic Contract Film and Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1998)にて『国民の創生』の映像的な仕掛けに惹きつけられてしまう人びとが分有している美的価値観について再考し、近代西洋の審美基準そのものに伝統的に敷かれてきた人種主義について言及し、ウィリアムズは『人種のカードを弄ぶ』(Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*, Princeton: Princeton University Press, 2001)にてアメリカ大衆文学や演劇で感情誘導のために多用されてきた「メロドラマ」の要因が、本質的に人種主義の土壤に立脚しており、『国民の創生』をはじめとする人種映画にも物語成立の基礎となっていることを明かしている。

ここで執筆者が強調しておきたいのは、グリフィスの『国民の創生』が係累していた同時代要素にアメリカ合衆国の帝国主義意識を付加しようとしたエイミー・カプランの研究である。カプランの『帝国のアナーキー』(Amy Kaplan, *The Anarchy of Empire in the Making of U. S. Culture*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002)の第5章として包含された「帝国の創生」(“The Birth of an Empire”)は、1898年の帝国主義戦争(米西戦争・米比戦争)

が二〇世紀の文学および映画に与え続けた文化的な影響、とくに人種主義の表象方法とグリフィスの『国民の創生』（およびその原案を提供したトマス・ディクソン・ジュニアの人種主義作品群）の相関関係を正面から論じた初めての研究であった。カプランの視点は、映画批評や映画史の領域においては理不尽にも無視され続けたが、ジョナ・イーグルの『インペリアル・アフェクト』（Jonna Eagle, *Imperial Affects: Sensational Melodrama and the Attractions of American Cinema*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2017）をはじめとして、アメリカの植民地主義研究とくに太平洋・カリブ海の島嶼支配と植民地人種論を研究する者たちに大きな影響を与えている。本論考もエイミー・カプランの研究に大きな影響をうけており、敬意と愛着を寄せている。

また、映画『国民の創生』をめぐる制作・興行成績・動員数等に関係する情報・数値等の依拠および作品内容の概観には『グリフィス・プロジェクト』第8巻の当該作品項目が最良である。“The Birth of a Nation,” in *The Griffith Project, Volume 8: Films Produced in 1914-15*, ed. by Paolo Cherchi Usai, (London: British Film Institute, 2004), 49-112.

### 使用文献一覧

- Allen, Robert C. 1977. “Vaudeville and Film 1895-1915.” PhD dissertation, University of Iowa.
- Anderson, Benedict. 1999. *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World*. London: Verso.
- Bitzer, G. W. 1973. *Billy Bitzer; His Story: The Autobiography of D. W. Griffith's Master Cameraman*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Blight, David W. 2001. *Race and Reunion: The Civil War in American Memory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bottomore, Stephen. 2007. “Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897-1902.” PhD dissertation, University of Utrecht.
- Brenneman, Chris, Sue Boardman, and Bill Dowling. 2015. *The Gettysburg Cyclorama: The Turning Point of the Civil War on Canvas*. El Dorado Hills, Cali.: Savas Beatie.
- Carrigy, Meagan. 2011. “Performing History, Troubling Reference: Tracking the Screen Re-enactment.” PhD dissertation, School of English, Media and Performing Arts, University of New South Wales.
- Chadwick, Bruce. 2001. *The Reel Civil War: Mythmaking in American Film*. New York: Alfred A. Knopf.
- Chanan, Michael. 1985. *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. London: British Film Institute.
- Collingwood, R. G. 1946. *The Idea of History*. Oxford: Clarendon Press.
- Courtney, Susan. 2005. *Hollywood Fantasies of Miscegenation: Spectacular Narratives of Gender and Race*. Princeton: Princeton University Press.
- Cripps, Thomas R. 1963. “The Reaction of the Negro to the Motion Picture Birth of a Nation.” *The Historian* 25, no. 3: 344-362.
- . 1977. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*. New York: Oxford University Press.
- Dixon, Thomas Frederick, Jr. 1902. *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's*

- Burden, 1865-1900*. New York: A. Wessels Company.
- . 1905. *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*. New York: Doubleday, Page and Company.
- Doane, Mary Ann. 2002. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency and the Archive*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Eagle, Jonna. 2017. *Imperial Affects: Sensational Melodrama and the Attractions of American Cinema*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Everett, Anna. 2001. *Returning the Gaze: A Genealogy of Black Film Criticism, 1909-1949*. Durham: Duke University Press.
- Everson, William K. 1978. *American Silent Film*. New York: Oxford University Press.
- Fielding, Raymond. 1972. *American Newsreel, 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Foner, Philip S. 1972. *The Spanish-Cuban-American War and the Birth of American Imperialism, 1895-1902, Vol. 2: 1898-1902*. New York: Monthly Review Press.
- Fuller, Kathryn H. 2001. *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Griffiths, Alison. 2003. "Shivers Down Your Spine: Panoramas and the Origins of the Cinematic Reenactment." *Screen* 44, Issue 1: 1-37.
- Gunning, Tom. 1989. "Primitive' Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us." *Cinema Journal* 28, no. 2: 3-12.
- . 1990. "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde." In *Early Cinema: Space, Frame Narrative*, ed. by Thomas Elsaesser and Adam Barker, 381-388. London: British Film Institute.
- . 1991. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- . 1994. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator." In *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, ed. by Linda Williams. New Brunswick: Rutgers University.
- Hansen, Miriam. 1991. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Hanson, Bernard. 1972. "D. W. Griffith: Some Sources." *The Art Bulletin* 54, no. 4: 493-515.
- Holsinger, M. Paul. 1999. *War and American Popular Culture: A Historical Encyclopedia*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Jackson, Robert. 2011. "The Celluloid War before the Birth: Race and History in Early American Film." In *American Cinema and the Southern Imaginary*, ed. by Deborah E. Barker and Kathryn McKee, 27-51. Athens: The University of Georgia Press.
- . 2017. *Fade in, Crossroads: A History of the Southern Cinema*. London: Oxford University Press.
- Jacobs, Lewis. 1939. *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York: Teachers College.

- Jesionowski, Joyce E. 1987. *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*. Berkeley: University of California Press.
- Kammen, Michael. 1993 [1991]. *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*. New York: Vintage Books.
- Kaplan, Amy. 2002. *The Anarchy of Empire in the Making of U.S. Culture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kessler, Frank. 2006. "'Fake' in Early Non-Fiction." In *Quellen und Perspektiven/ Sources and Perspectives*, ed. by Frank Kessler, Sabine Lenk, and Martin Loiperdinger. Frankfurt am Main: Stroemfeld/ Roter Stern.
- Kekatos, Kirk J. 2002. "Edward H. Amet and the Spanish-American War Film." *Film History* 14, no. 3/4: 405-417.
- Kulper, John B. 1964/65. "Civil War Films: A Quantitative Description of a Genre." *The Journal of the Society of Cinematologists* 4/5: 81-89.
- Levy, David. 1982. "Re-constituted Newsreels, Re-enactments and the American Narrative Film." In *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, ed. by Roger Holman. Brussels: Fédération Internationale des Archives du Film.
- Mayer, David. 2009. *Stagestruck Filmmaker: D. W. Griffith and the American Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Miller, Bonnie M. 2011. *From Liberation to Conquest: The Visual and Popular Cultures of the Spanish-American War of 1898*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.
- Musser, Charles and Carol Nelson. 1991. *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*. Princeton: Princeton University Press.
- Musser, Charles. 1990. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons.
- . 2006. "A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s." In *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. by Wanda Strauven, 159-179. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- National Association for the Advancement of Colored People Boston Branch. 1915. *Fighting a Vicious Film: Protest against "The Birth of a Nation."*
- Nowell-Smith, Geoffrey. 1990. "On History and the Cinema." *Screen* 31, no. 2: 160-171.
- Robbins, Dylon Lamar. 2017. "War, Modernity, and Motion in the Edison Films of 1898." *Journal of Latin American Cultural Studies* 26, no. 3: 351-375.
- Robinson, Cedric J. 2012. *Forgeries of Memory & Meaning: Blacks & the Regimes of Race in American Theater & Film Before World War II*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Rogin, Michael. 1985. "'The Sword Become a Flashing Vision': D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*." *Representations* 9, no. 9: 150-195.
- . 1996. *Black Face, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley: University of California Press.
- Rylance, David. 2005. "Breech Birth: The Receptions to D. W. Griffith's 'The Birth of a Nation.'"

- Australasian Journal of American Studies* 24, no. 2: 1-20.
- Simmon, Scott. 1993. *The Films of D. W. Griffith*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Slugan, Mario. 2019. "The Turn-of-the-Century Understanding of 'Fakes' in the US and Western Europe." *Participations* 16, no. 1: 718-733.
- Spehr, Paul C. 1961. *The Civil War in Motion Pictures: A Bibliography of Films Produced in the United States Since 1897*. Washington D.C.: Library of Congress Stack and Reader Division.
- Staiger, Janet. 1992. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Stokes, Melvin. 2007. *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"*. New York: Oxford University Press.
- Taylor, Clyde R. 1998. *The Mask of Art: Breaking the Aesthetic Contract Film and Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Theisen, Earl. 1933. "Story of the Newsreel." *The International Photographer* 5, no. 8: 3-5, 24-25.
- Trafton, John. 2016. *The American Civil War and the Hollywood War Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Usai, Paolo Cherchi (general editor). 2004. *The Griffith Project, Volume 8: Films Produced in 1914-15*. London: British Film Institute.
- . 2007. *The Griffith Project, Volume 11: Selected Writings of D. W. Griffith Indexes and Corrections to Volumes 1-10*. London: British Film Institute.
- . 2009. *The Griffith Project, Volume 10: Films Produced in 1919-46*. London: British Film Institute.
- Vardac, A. Nicholas. 1949. *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Waller, Gregory A. 1995. *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Williams, Linda. 2001. *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press.