

『女ひとり大地を行く[最長版]』の復元

板倉史明

はじめに

フィルムセンター(以下NFC)は、2008年12月2日から12月27日にかけて、「生誕100年 映画監督 亀井文夫」特集を開催し、計47本の作品(予告篇1本含む)を上映した。プログラムのなかには1953年2月に封切られた劇映画『女ひとり大地を行く』(亀井文夫監督)が含まれていたが、今回上映したフィルムは、これまで流通していた132分のヴァージョン(以下「従来版」)ではなく、「従来版」より32分長い164分の上映時間をもつ「最長版」であった。「従来版」は、今回の企画以前にNFCが収蔵・上映していた版であり、同時に現在市販されている同作品のビデオやDVDの素材となっている版でもあるが、この「従来版」は、現存する35mmの可燃性オリジナルネガを元素材とするものである。一方、今回、独立プロ名画保存会のご協力を得てはじめて35mm上映用プリントを作成した「最長版」は、146分間の長さを持つ35mm可燃性マスターポジ⁽¹⁾を主要な元素材としており、さらに上映時には「従来版」のラスト2巻分(18分)をつなげて映写するという変則的な版である⁽²⁾。

注目すべきは、『女ひとり大地を行く』の現存するオリジナルネガ(全14巻、11792フィート)よりも、マスターポジ(全16巻、13111フィート)の方が長尺であったという点であろう。通常私たちは、映画作品の画であれ音であれ、オリジナルネガというジェネレーションのフィルムを、映像や音のクオリティがもっとも高い唯一無二の原版素材だと認識している。それゆえ一般的に、オリジナルネガに記録されている画や音は、もっとも信頼できる真正な素材だとみなされることが多く、フィルム復元の際にも、復元従事者が回復すべき映画の“起源”として位置づけられることになる。

しかし、もしオリジナルネガ自体が再編集されたり、短縮されたり、何らかの形で改変が加えられていたとしたら、私たちはどのようにそのオリジナルネガを位置づけるべきなのだろうか。マスターポジとは、大量の上映用プリントを作成する時に使用するデュープネガの元素材であり、それ自体は上映することのできない保存用の中間素材である。ただし日本の映画産業においては例外的に、オリジナルネガから数十本もの上映用プリントを直接作成してきた歴史があり、映画会社は結果的にオリジナルネガを何度もプリンターに掛けることによって唯一の原版フィルム磨耗させてきた。それゆえ日本の映画界においては、マスターポジおよびそこから作成されるデュープネガを作成・保存することはほとんどなかったのである⁽³⁾。

現在NFCが収蔵している『女ひとり大地を行く』の可燃性マスターポジのフィルム(映像のコントラストやパーフォレーションの形から、上映用プリントではなくマスターポジであると判断することができる)は、エッジ部分に「FUJI 52-OD」と記されており、1952年の10月から12月までに富士フィルムが製造した可燃性フィルムであることが判明している。ここから、『女ひとり大地を行く』のマスターポジは、とりあえず1952年10月から1953年頃に作成されたと言えるだろう⁽⁴⁾。

上記のような日本映画界の歴史を振り返るならば、封切前後に作成されたと推測される『女ひとり大地を行く』のマスターポジは、きわめて例外的なフィルム素材であり、それゆえこのマスターポジが生み出されるにあたっては、何らかの特別な理由があったはずである。本稿の目的は、『女ひとり大地を行く』の製作プロセスを跡付けながら、「従来版」と「最長版」というふたつのフィルムを比較することによって、マスターポジが生み出された映画史的背景を明らかにすることにあり、ひいては「オリジナルネガ」の“真正さ”という一般的な認識を相対化させることにある。

『女ひとり大地を行く』の製作プロセスと映倫審査

『女ひとり大地を行く』(1953年)は、キヌタプロと日本炭鉱労働組合北海道地方支部が共同で製作した作品であり、記録映画作家の巨匠として知られる亀井文夫が、『母なれば女なれば』(1952年)に続いて監督した2本目の長編劇映画である。物語は、1929年から1949年までの20年の間に、山田五十鈴が演じるサヨという女性が、炭鉱労働者として二人の子供を育てながら必死に生きてゆく姿を描いたものである。撮影スタッフとキャストたちは、夕張炭鉱の労働者住宅で生活しながら長期ロケ撮影を敢行し、完成した映画は1953年の2月に全国で封切られた。

まずは本作の製作から公開までのプロセスを時系列したがって整理してみよう。

- 1952年9月15日 映倫に脚本の第一稿が受理
- 1952年9月26日 夕張炭鉱での撮影が開始される⁽⁵⁾
- 1952年9月30日 映倫に「自主改訂版」の脚本が受理
- 1952年10月3日 「自主改訂版」脚本の審査が終了する
- 1952年12月1日 雑誌『シナリオ』(第8巻第12号)に「自主改訂版」の脚本が掲載される
- 1953年1月19日 完成した映画フィルムの映倫審査実施。削除希望場面について議論される。
- 1953年1月27日 日本炭鉱労働組合より、映倫に対して改訂に反対する抗議文が提出される。
- 1953年1月29日 キヌタプロが映倫の改訂希望を大筋で諒承する。
- 1953年2月20日 全国で封切られる。

よく知られているように、1949年に設立された映倫は、映画の撮影前に脚本の審査を実施し、かつ映画の完成後にもフィルムの審査を行うという2度のチェック体制を敷いてい

た。NFCには映倫から寄贈された『女ひとり大地を行く』の脚本2冊が収蔵されており、それぞれ上記の第一稿と「自主改訂版」に該当する。9月15日に映倫が受理した「第一稿」には『美しき女坑夫の一生』というタイトルが記されており、各場面にはシーン番号が付されておらず、いまだ完成した脚本の体裁をとっていない。9月30日に受け付けられた「自主改訂版」においては、タイトルが『女ひとり大地を行く』に変更されており、各場面にシーン番号も付されていて、完成した脚本の体裁を整えている。なお、脚本の審査から2カ月ほど経過した1952年の12月に、本作の「自主改訂版」脚本が『シナリオ』誌に掲載されたが、映倫から削除希望が出された箇所には訂正や削除がないままの形で掲載されている(以下、脚本のシーン番号を記す場合は、「自主改訂版」の脚本、および雑誌『シナリオ』に再録されたシーン番号に対応させている)。

では映倫による脚本審査によって、どの部分が問題になったのだろうか。「第一稿」から「自主改訂版」にいたる過程で、映倫からどのような「指導」があったのかについては資料が存在しないために不明であるが、「自主改訂版」の脚本審査記録は現存している。以下は審査記録の抜粋である。

- (1) シーン82以下の解放された捕虜の取扱いが外国感情を刺激しないように演出されたい(国家)
 - (2) シーン110 外国人が宴会に出席している所は、外国感情を刺激しないよう希望する。この外人の台詞はその意味において削除を希望する(国家)
 - (3) シーン118 外国兵の取扱いも同じ理由で演出上注意されたい(国家)
 - (4) シーン128 「どうせ戦争につかわれる石炭だもんな いくつかの新聞に北洋炭が朝鮮に送られるっていうこと ちゃんと出てたぞ」という台詞は外国感情を刺激する恐れがあると考えられるので、削除または他の表現に変更を希望する(国家)
 - (5) シーン140 「戦争のために掘らされてる…」という台詞も上記と同じ理由で削除を希望(国家)
- (『映倫審査記録NO.40 1952.10.1-10.31』b-9、b-10)

この脚本審査記録を見ると、映倫が問題視しているのは、すべて外国または外国人への言及や描写であることがわかるだろう⁶⁾。(1)で問題になっているシーン82は、炭鉱で働いていた中国人捕虜たちが終戦直後に解放され、炭鉱幹部のビルに突進する場面である。(2)のシーン110は、炭鉱会社の社長と西洋人が宴会の席で会話している場面であり、そのなかの西洋人の台詞「今や朝鮮の戦争は大切です。日本は自由国家の一員として、またアジアの兵器廠として、産業人の責任はとても重いです。皆さんの努力によって石炭増産の成功を期待します」が問題になっている(後述するが、映倫からの削除希望にもかかわらず、亀井文夫はこのシーンを変更することなく撮影したために、フィルム審査の段階で再度映倫から同じ箇所の削除を求められることになる)。

(3)のシーン118は、家を飛び出して警察予備隊に入った長男・喜一を探すために、サヨが、米軍兵士や日本人の娼婦たちがたむろする千歳基地の町をさ迷い歩く場面であるが、「従来版」にも「最長版」にも同じ場面が残っている。(4)のシーン128の部分も、朝鮮戦争への日本の協力を表す台詞の削除希望であるが、この部分でも亀井は脚本通りに撮影を実施し、フィルム審査で再度映倫から問題視されることになる。(5)のシーン140も同様に、朝鮮戦争への協力に関する台詞が問題視されているが、「従来版」でも「最長版」でも台詞は残っている。

なぜ、このように外国および外国人の表象についての審査が問題視されているのだろうか。1949年末から1956年末まで映倫の審査委員を担当していた阪田英一は、回想録『わが映倫時代』(1977年)において次のように述べている。「[昭和]28年には朝鮮戦争があり、この時は、まだCIEが私たちに与えた影響が十分残っていて朝鮮戦争の取扱いなど、もう日米平和条約の締結後のことであるにも拘らず、^マ何ん^マとなく『あらゆる国の国民感情を尊重する』という映画倫理規定の条文を殊更に朝鮮戦争にあてはめて、朝鮮戦争が取扱われている作品の審査に対して戦争否定という線をモヤモヤッと[曖昧に]させた場合もあった⁽⁷⁾」([]内は引用者による補足。以下同様)。阪田によると、特に朝鮮戦争を否定するか肯定するかについては、審査員の間に相当の混乱があったという。つまり、平和主義を掲げる日本国民としては戦争反対を主張したい一方で、親米路線を考慮すると、一概に朝鮮戦争を否定することもはばかれるということで混乱があったと思われる。実際、『女ひとり大地を行く』の脚本審査を見れば、実際に朝鮮戦争を連想させる箇所はすべて削除が改訂の希望がキヌタブロに対して出されており、朝鮮戦争を肯定/否定する以前に、朝鮮戦争への言及自体を抹消しようという意図がうかがえる。

映倫審査前 = 「最長版」 / 映倫審査後 = 「従来版」

次に、映倫による完成フィルムの審査記録を確認してみよう。

[1953年]1月19日試写の後、約2時間にわたりカット場面につきディスカッションを行い、結論を得ず、翌日全審査員の集合を得て当方の意見をまとめ、再びキヌタブロの柏倉[昌美：本作の製作者のひとり]氏に当方の意向を伝え、善処を希望した。その後キヌタブロの返事がなく、その間1月27日、日本炭鉱労組より映倫へ、この映画の改訂に反対する抗議文が提出された。そして1月29日、キヌタブロの意見が柏倉氏により提出された。それによれば当方の希望意見を大体諒承したものである。

当方の希望事項は次の二箇所である。

(1)シーン110 タヌキ御殿の場で外人の演説「今や朝鮮の戦争は大切です。日本は自由国家の一員として、またアジアの兵器廠として、産業人の責任はとても重いです。皆さんの努力によって石炭増産の成功を期待します」を全部削除すること。これ

に対しキヌタプロは諒解。

(2)シーン128 炭坑風呂の中の会話 「いつかの新聞に北洋炭が朝鮮に送られるっていうこと、ちゃんとでてたぞ」及び「パンパンと寝るとき…」の二箇所の削除を希望したところ「朝鮮に」を「戦線に」、「パンパンと」を「一杯のんで」と訂正(再録音)するという返事があった。

(『映倫審査記録NO.43 28.1.1-1.31』b-9、b-10)

上記のフィルム審査記録から、キヌタプロは脚本審査においても指摘されていた朝鮮戦争に関わる2箇所の削除(または変更)の希望箇所を、ともに了承していることがわかる。では実際に「従来版」と「最長版」のフィルムではどのように異なっているのだろうか。「従来版」では映倫から削除を希望された(1)の台詞部分は削除されており、シーン110はその問題視された台詞の直後の場面から唐突にはじまっている。また、訂正希望箇所(2)の台詞も、確かに「朝鮮」ではなく「戦場」と変更されており、同じく「パンパンと寝るとき風邪をひかねえようにか」という台詞も、映倫審査記録どおりではないが、「一本抜くときに風邪をひかねえようにか」と訂正されている。一方、「最長版」においては、希望事項(1)の外国人の台詞は脚本の台詞がそのままのかたちで存在しており、また希望事項(2)の台詞も、「自主改訂版」脚本の通り、「朝鮮」のままである。

さらに「従来版」のサウンドトラックの種類を確認すると、再録音を指示されている部分(シーン110と128)はすべてサウンドトラックの種類が左右対称1本線の可変面積型(Variable area bilateral)であるのに対し、そのほかの大部分は3本線の可変面積型(Three bilateral tracks)であることがわかった。一方、「最長版」の当該箇所を含むすべてのサウンドトラックは3本線の可変面積型である。このようなフィルム上の痕跡から、本作はもともと3本線の可変面積型で録音され、その後の改訂(再録音)時に、何らかの理由で左右対称1本線の可変面積型として再録音されたことが推測できる(写真1、2)。

上記の事実から、「従来版」はキヌタプロが映倫による変更希望を受け入れて削除・訂



写真1:「従来版」のサウンドトラック(再録音)。シーン128



写真2:「最長版」のサウンドトラック(オリジナル)。シーン128

正した後の版であり、一方「最長版」は、映倫による変更希望を受け入れる前の版であることが判明した。先述したように、当時の日本の映画界ではオリジナルネガから何十本もの上映用プリントを直接焼いていたため、映画に再編集(改定や短縮)の必要が出てきた際には、オリジナルネガを再編集する以外に方法はない(もしマスターポジおよびデュープネガを作成していたならば、再編集時にデュープネガを切り貼りすればよいので、オリジナルネガを傷つけたり改変する必要はなかっただろう)。このことから、現存する『女ひとり大地を行く』の35mm可燃性マスターポジは、映倫によるフィルム審査の実施から、映画の封切前までの約一カ月の間に、再編集前のオリジナルネガから作成されたものであることがほぼ特定できた。

短縮された「従来版」

ただし、映倫の審査記録を信じるならば、キヌタプロが改定を了承したのはわずか2箇所のみ(削除箇所はわずか30秒程度)であり、「従来版」と「最長版」のあいだに横たわる32分のギャップの謎はまだ解明されていない。

この32分間の削除の謎を解くヒントは、当時の映画批評から読み取ることができる。『映画評論』(1953年4月号、84-86頁)に掲載された佐々木基一の批評文には、「この映画が中途半端、ガタピシしたものになったのは、4時間以上の長尺を2時間余りに短縮したことにも原因がある」と指摘しており、さらに『キネマ旬報』(第63号、62-63頁)に掲載された滋野辰彦による批評文でも、「聞くところによると、この映画の原型は4時間に近い長作だったという。私の見たのは2時間半の興行用プリントであった」と指摘しているのである。

これらの批評文からわかるのは次の2点である。まず、『女ひとり大地を行く』は、封切当時に少なくともふたつの版が存在した可能性があるという点である。佐々木基一の批評文では本作の上映時間は「2時間余り」であり、「従来版」の132分に近似する数字である。そして滋野が見たのは、「2時間半の興行用プリント」だったという指摘から、これは「従来版」の分数とも解釈できるし、また2時間44分という上映時間をもつ「最長版」の分数とも解釈できる記述である。なお、マスターポジの素材にも、タイトル部分に映倫マークが焼きこまれていることから、滋野が見たであろう「最長版」が実際に劇場で公開された可能性も否定できない⁽⁸⁾。

批評文から推測できる2点目は、『女ひとり大地を行く』という作品には、もともと4時間近くあった映像素材を「2時間余り(佐々木基一)または「2時間半(滋野辰彦)」に短縮せざるを得なかった状況が存在したという点である。その短縮せざるを得なかった理由が、興行的な問題だったのか、炭鉱会社あるいは炭鉱労働者組合からの何らの圧力だったのかは現時点では闇に閉ざされたままである。ただし、クランクイン直後に再提出された「自主改訂版」に記載されている全シーンの9割以上が、「最長版」に実際に含まれていることから、評者たちが指摘している「4時間以上の長尺」または「もともと4時間近い」という記

述の意味は、撮影時のリメイクも含めた撮影フッテージの総計が4時間程度あったのだと見なしたほうがより正確であると思われる。

いずれにせよ、大幅に上映時間を短縮せざるを得なかったために、短縮された版は多くの問題が指摘されるものとなった。「従来版」を見た可能性が高い佐々木の批評では、「封切られたものについてみた限りでは、相当荒けずりな感じがする。シーケンスの構成が杜撰というか投げやりというか、とにかく描写による説得力が稀薄で、各シーンが筋の説明にすぎなくなっている。恐らくこれはカットの結果余儀なくされた欠陥であろう」と指摘しているし、また「従来版」もしくは「最長版」を見たであろう滋野も、「亀井文夫の映画は、今まで編集に細かな心くばりがあり、リズムとテンポに注意が払われていた。とくにドキュメンタリでは光っていた。しかし今度の作品では、それは乱れている。ことにシーンとシーンのつながりが乱雑であって、シーンが変わるたびに、ガタンと映画の流れがゆれる」と指摘しており、「編集の不手際は、短縮のためにおこった、止むをえない欠陥だったかもしれない」と言っているのである。

実際に、「従来版」と「最長版」を比較すれば、「従来版」の方がよりシーン間の接続が乱雑であったり、状況説明の手順が不完全であることは明らかである。たとえば「従来版」では、ある場面の冒頭の状況提示ショット(エスタブリッシング・ショット)を乱雑に削除しているために、観客に対する場面状況の説明が不十分になっていたり、またシーン同士のつながりが不明瞭になるくらいの荒削りなショットの削除が行われているのである。具体例を挙げると、シーン2は喜一(宇野重吉)の家で高利貸の女がお金の催促をする場面であるが、「従来版」では、シーン冒頭の喜一の家の遠景(エスタブリッシング・ショット)の映像を含む、3つのショットが削除されているため、唐突に場面がはじまる印象を受け(写真3)。さらに、喜作が出稼ぎのために北海道へ旅立つシーンの直後、「従来版」には、(1)喜作が船にもぐりこもうとして船員たちから袋叩きにされるショット、(2)喜作が幹旋屋にだまされて炭鉱ではたらくことになるショットなどが削除されている(シーン6から11: 写真4、5)。そのため「従来版」では、喜作がサヨや子供たちと別れて北海道へ旅立つショットに続いて、すぐに炭鉱のタコ部屋の場面(シーン12)までに飛んでしまうため、喜作がタコ部屋で働くことになった経緯が完全に省略されて不明瞭になっている。そのほか、喜作が、佐伯という若い労働者の逃亡を手助けする場面においても、「従来版」では佐伯がタコ部屋から抜け出して田畑の中を疾走し、炭鉱幹部たちが追跡する場面がすべて削除されており(シーン22から31: 写真6)、この場面に対する観客の理解を妨げている感はない。

また、映倫審査において指摘されていた箇所以外にも、外国および外国人に関する描写に関していくつもの削除箇所を確認することができる。たとえば、中国人捕虜の労働者が、資材置き場の陰で青蛙や魚の骨を食べようとしていると、日本人の監視人から暴力を受ける場面(シーン70: 写真7)も削除されているし、また、終戦直後に中国人捕虜たちが

炭鉱幹部の事務所に押しかけ、炭鉱幹部や憲兵等の武装を解除する場面(映倫の脚本審査の段階では問題視されたが、その後のフィルム審査では問題視されていない場面)が、「従来版」では削除されている(シーン82から92: 写真8)⁹⁾

その他にも、「従来版」においては、複数の場面において台詞のない情景描写的なショットが細かに削除されていることから、「従来版」の再編集作業が、上映時間を短縮するために無造作に行われたことが容易に推測できる。



写真3: 喜一の家の遠景(エスタブリッシング・ショット)、シーン3



写真4: 喜作が袋叩きにされるショット。シーン8



写真5: 喜作が幹旋屋にだまされるショット。シーン10



写真6: 佐伯がタコ部屋から脱走するショット。シーン26-31



写真7: 捕虜が監視人から暴力を受けるショット。シーン70



写真8: 捕虜が炭鉱幹部や憲兵等の武装を解除するショット。シーン91

なぜマスターポジが生み出されたのか

キヌタプロ、日本炭鉱労働者組合、そして映画を配給した北星映画との間にどのようなやり取りが行われ、いかなる理由で「最長版」を大幅に短縮した「従来版」が作成・上映されたのかについては今後の研究・調査を待つしかないが、少なくとも、本稿の主要な問い――なぜ「最長版」の主要な素材である全16巻のマスターポジが生み出されたのか――に対する答えは明らかになったと言えるだろう。『女ひとり大地を行く』という劇映画の物語をより理解することができ、かつ古典的な映画の編集・構成のメソッドに忠実な版はどちらかと尋ねられれば、間違いなくそれは「最長版」である。映画編集・構成のまさにプロフェッショナルであった亀井文夫が、各場面の状況提示ショット(エスタブリッシング・ショット)を削除して納得する人物だとは考えにくい。だからこそ、亀井文夫(またはキヌタプロ)は、不自然な形で作品を短縮せざるを得ない状況下において、切り刻まれる前のオリジナルネガの姿を残しておくために、当時の日本の映画界としては例外的なマスターポジの作成に踏み切ったのではないだろうか。

実は、亀井文夫にとって、オリジナルネガを再編集・改編せざるを得ない状況は『女ひとり大地を行く』以降も存在した。川崎市市民ミュージアムの江口浩氏が指摘するように、亀井文夫が戦後に製作したPR映画のオリジナルネガのなかには、完成後に何度も再編集が繰り返されたものがある⁽¹⁰⁾。江口によると、1962年に亀井が演出した早川電機工業のPR映画『アイディアに生きる』は、その後の改定によってタイトルまでも『エレクトロニクスに生きる』(1964年)に改変されており、「発注した企業にとって既に内容の古くなってしまった映画がそのままの形で保存されることもあるが、修正が行われた場合、大半は改訂版の形でしか残存しない」のだという。管見の限り、亀井文夫は、よりオリジナルに近いヴァージョンを残すためにPR映画のマスターポジを作成・保存してはいなかったようである。そうだとすればなおさら、『女ひとり大地を行く』の可燃性マスターポジの存在は、よりオリジナルに近いヴァージョン(「最長版」)が失われてしまう前に何とかこの世に残しておこうという亀井文夫(またはキヌタプロ)の強い思いを示す歴史的な証拠なのと言えるだろう。

さらに、なぜマスターポジが作品として未完結の素材であり、現存するオリジナルネガ(「従来版」)のラスト2巻に該当するマスターポジが存在しないのかという理由も推測可能である。つまり、「従来版」のラスト2巻に相当する部分には、再編集の際にショットやシーンを削除する必要がなかったのだ。換言すれば、オリジナルネガを改変・短縮しなければならない巻については、改変前の状態を保存するためにマスターポジを作成しなければならないが、「従来版」のラスト2巻については再編集時に何も手を加える必要がなかった(削除する必要がなかった)ので、わざわざオリジナルネガと同じ内容のマスターポジを作成するを感じなかったのであろう。実際、「従来版」と比較すると、マスターポジ全16巻にはすべて、なんらかの形で削除や変更が加えられているのである。

おわりに

以上のように、文献資料の少なさから断定的な結論を提供することは困難であるが、『女ひとり大地を行く』のマスターポジが生み出された映画史的なコンテキストは明確になったはずである。ただし、現存するオリジナルネガから作成された「従来版」と、マスターポジから作成された「最長版」のどちらの版がより真正な版なのかという点については、若干の留保が必要である。確かに「最長版」と比較すれば荒削りな編集・短縮が行われている「従来版」ではあるが、「従来版」は、おそらく1953年の全国封切時以降もっとも普及し、もっとも多くの観客が受容した版であることは間違いない（映画批評家・滋野の言葉を信じるならば、若干「最長版」のプリントも当時公開された可能性は残されているが）。その意味において「従来版」は、映画史的な歴史性をもった版としての価値を有しているのである。

今回のケーススタディによって明らかになったことは、一般的に唯一の素材として高い価値付けがなされる「オリジナルネガ」というジェネレーションのフィルムが、作品の製作・興行・受容におけるさまざまなプロセスにおいて、容易に変容または改変される可能性をはらんだものであるという事実である。したがってわたしたちは、オリジナルネガの“真正さ”を自明視することなく、それぞれのオリジナルネガがたどってきた歴史を丹念に調査したうえで、各作品の復元作業における目標をその都度設定してゆく必要があるだろう。

ところで、亀井文夫（またはキヌタプロ）が「最長版」のマスターポジを作成した目的は、単にもともとあったオリジナルネガを保存するためだけではなく、将来的に「最長版」を公開するためであったに違いない。そうだとすれば、今回保存用のマスターポジからはじめて（デュープネガを作成し、さらにそのデュープネガから作成した）上映用プリントを復元・上映したことは、亀井（またはキヌタプロ）が未来に託した大切な種子を、半世紀以上経ってはじめて花開かせる試みであったと言えるのかもしれない。「従来版」とともに「最長版」も参照できるようになったいま、今回の映画復元は、『女ひとり大地を行く』のあらたな受容と研究の可能性を拓き、生誕100年を迎えた映画作家・亀井文夫を再評価するきっかけとなるのではないだろうか。

付記：引用文中、旧字体を新字体に、漢数字をアラビア数字に、また読みやすいように句読点を加えた部分がある。本フィルムの復元に多大な御協力をいただき、また写真の掲載を御快諾いただいた独立プロ名画保存会の山本駿氏と山本洋子氏、そして本稿執筆にあたって貴重な情報を御教示いただいた当館技能補佐員の須田規夫氏に記して感謝申し上げます。本稿は平成20年度科学研究費若手研究（B）可燃性フィルムの安全保存に関する基礎的研究（課題番号：207006660001）の成果の一部である。

註

- (1) 35mm可燃性オリジナルネガおよび35mm可燃性マスターポジのフィルムは、2003年に有限会社独立プロ名画保存会より東京国立近代美術館に寄贈されたものである。
- (2) 厳密には35mm可燃性マスターポジから35mm不燃性(トリアセート・ベース)のデュープネガ(DN)を作成し、そのデュープネガから35mm不燃性(ポリエステル・ベース)の上映用プリント(P)を作成した。復元作業は株式会社IMAGICAウェストにお願いした。今回の上映では、「従来版」のラスト2巻はすでにNFCが収蔵していた35mm上映用プリントを使用した。
- (3) 例外的に、可燃性オリジナルネガから不燃性のマスターポジを戦後に作成して保存した映画会社もあるが、その場合、元素材であるオリジナルネガは危険だという理由で廃棄するために作成されたマスターポジである。この場合のマスターポジは、オリジナルネガのまさに“代理”として存在するものであり、大量に上映用プリントを作成するためのマスターポジとは目的が異なっている。
- (4) なお、NFCで所蔵している日本映画(記録映画やニュース映画も含む)の可燃性マスターポジの素材は、合計20本程度に過ぎない。このことから、1950年代中層以前に、日本においてマスターポジを作成することが極めて例外的なケースであったことが推測できる。
- (5) 日本炭鉱労働組合編『炭労十年史』労働旬報社、1964年、934頁。
- (6) GHQの指導のもとに生まれた映倫は、日本の独立後も外国および外国人表象について極度に敏感に対応していることが、当時の審査記録からわかる。たとえば戦中に製作された『鞍馬天狗』(伊藤大輔監督、1942年)が1953年に再公開される際のフィルム審査においても、「毛唐」という西洋人を蔑む台詞の削除希望が映倫によって出されている(『映倫審査記録NO.4328.1.1-1.31』b-10, b-11)。
- (7) 阪田英一『わが映倫時代』共立通信社、1977年、87頁。なお、阪田によると、1949年6月15日から1953年6月14日までの4年間で、映倫が脚本審査において改訂や削除を希望した総件数は2921件であり、そのうち外国や国際問題のケースに該当する「国家及び社会」の項目は1041件で、全体の3分の1を超えていたという(87頁)。
- (8) なお、当時の『キネマ旬報』誌の情報では、『女ひとり大地を行く』の上映時間が137分と記載されており、さらに情報は混乱している。このように封切り当時から上映分数について複数の情報が錯綜していること自体、本作の再編集・短縮作業が封切直前になって急遽行われたことを推測させるものである。
- (9) 紙面の都合上すべての削除箇所を詳述することはできないが、本稿で言及した箇所以外で、「最長版」には存在して「従来版」には存在しない場面を、「自主改訂版」脚本のシーン番号として記述すると以下ようになる。シーン1(部分)、3(部分)、16(部分)、33(最後)、34、35(部分)、44(最後)、45、48(部分)、50(部分)、56(部分)、59(部分)、71、93(部分)、102(部分)、103(部分)、117(部分)、120(部分)、121、126(部分)、131(部分)、135(部分)、136、140(部分)、144から148まで。
- (10) 作品によっては、「オリジナル版」が初期に作成された上映用のプリントの素材しか現存していないものもあるという。江口浩「PR映画と亀井文夫」『NFCニューズレター』第82号、2008年、6頁。

Restoration of *Onna Hitori Daichi wo Yuku* (Longest version)

Itakura Fumiaki

Onna Hitori Daichi wo Yuku (Woman Walking the World Alone) (Kamei Fumio, Kinuta Production, 1953) was the second feature film directed by Kamei, who is known as a master of documentary films, and followed his "*Haha Nareba Onna Nareba* (Become a Mother, Become a Woman)" (1952). The purpose of this paper is to explain the background that gave birth to the former film's master positive film, created for preservation purposes, something that was unusual at the time in Japan, in 1953. Using its story scenario, film examination records and other material, this is accomplished by throwing light upon the process that produced two different versions of the film.

One of the versions is the "original version" (132-minute cut), prepared from the surviving original negative, which is the version disseminated in DVD format at present. The other is the "longest version," which runs 164 minutes long. In 2008, the National Film Center prepared a screening print of this "longest version" from nitrate 35 mm master positive film, for the first time, and presented a screening of it.

The Commission for the Administration of the Motion Picture Code of Ethics (*Eirin*) demanded that references to and depictions of foreign countries and foreign people in the film be deleted, based on its examination of the script. Furthermore, after watching a screening of the film, *Eirin* proposed its desired deletion (or modification) of two scenes concerning the Korean War, and Kinuta Production consented. It appears that *Eirin* was sensitive about depictions of foreign countries because, while it wanted to advocate against war as people of the peace-loving country of Japan, the examiners were confronted with difficulties as they were hesitant to deny the Korean War completely in consideration of Japan's pro-U.S. foreign policy line.

Comparing *Eirin*'s examination records and the surviving films, it becomes clear that the "original version" is the version that resulted after Kinuta accepted *Eirin*'s requested changes and made the deletions and revisions. Meanwhile, the "longest version" is the version prior to these modifications.

The author furthermore investigated why the lengths of the two versions differed by 32 minutes. It was ascertained that there existed circumstances at the time of the film's premiere compelling the director to shorten the originally almost four hours of film to 2 hours or 2 and half hours. If the "original version" and the "longest version" are compared, the editings between scenes in the former are confusing and the way of constructing plot is incomplete.

If asked which version of *Onna Hitori Daichi wo Yuku* is easier to understand, moreover faithfully follows classical film editing and composition methods, the answer would unmistakably be the "longest version." It is most likely for this reason that Kamei (or Kinuta Production) decided to produce a master positive for preservation purposes, in order to save the film in the form it appears in its original negative before it was cut to pieces under circumstances forcing it to be shortened into an unnatural form. In the history of Japanese film, where a large number of prints would be made directly from an original negative, the production of this master positive film in 1953 is an extremely unusual event.

Based on the above, it became clear that the master positive is closer to the "original" than the surviving original negative. However, without considering the "authenticity" of the original negative as self-evident, we must closely trace and examine the histories of each original negative and then set the goals of our restoration work for each work, respectively.