

造型技術映画『ムクの木の話』の成立基盤

——東宝のスタジオ史とスタッフ構成から——（上）

木村 智哉

はじめに

本稿では、一九四七年に公開された短編教育映画『ムクの木の話』を取り上げ、そこに見られる、アニメーションと立体造型物を駆使した特徴的な表現と、その成立の基盤について論ずる。

『ムクの木の話』は、ムクの老木が立つ荒野に「氷魔」と呼ばれる怪物がやってきて全てを凍りつかせるが、やがて太陽の光を放つ女神がそれを追い払い、平和な春が訪れる、という筋立ての、二〇分強の短編映画である。劇中、氷魔によって凍らされた木々が、雪中行軍する兵士の姿【図1】や、ナチスの鍵十字の形【図2】をとること、また西洋的な風貌の女神【図3】が魔物を退けるということなどから、戦時期の抑圧と、敗戦によるそこからの解放を表現した作品と考えられよう。¹⁾

技法的にはセル・アニメーションを基本としつつ、時おり立体造型物を用いた、コマ撮りによらない実写のシーンが挿入されることが、最大の特徴である。ムクの木のある荒野の遠景【図4】、凍りついた木々、一部の「氷魔」

【図5】、女神像、また雪崩のシーン【図6】などで、立体造型物を用いたミニチュア撮影が行われている。

アニメーション史研究者の佐野明子は、一九三〇年代から第二次大戦期にかけての日本では、興業主と観客の間で、アメリカ製のトーキー式セル・アニメーションの規範化が起こり、日本国内の商業分野で活動する製作者はそれへの適応を迫られたこと、その一方で影絵アニメーションや人形アニメーション、抽象アニメーションなどは、批評家によってアメリカ製アニメーションとは異なるジャンルで論じられたことを指摘している。²⁾

また、批評家の西村智弘は、一九五〇年代以前の日本においては「アニメーション」という概念が確立されておらず、従ってそれによる技術的な規定よりは、むしろ受容者の視点から、「漫画映画」、「人形映画」、「影絵映画」などといった分類がなされていたと述べている。³⁾これは裏を返せば、「漫画映画」と言われたセル・アニメーションと、人形などを用いた立体アニメーションとの間に境界を設けることは、完成した作品を見る限り自明であったことを意味していよう。

これに対して『ムクの木の話』は、東宝という大企業の一部門で製作されたという出自を持つにも関わらず、セル・アニメーションと、立体造型物のミニチュア撮影の結合がはかれるという、当時としても特殊な表現が見られる。これは、戦時期の長編化していくセル・アニメーションとも、それ以前、小規模なスタジオや、アマチュア映画作家によって製作された、実験的な短編アニメーションとも、異なるものである。

本作品については、教育映画やアニメーションに関する通史書で触れられることはあったが、より具体的な研究事例は未だ少ない。例外として、作曲家であり音楽評論家であった秋山邦晴が、その劇伴について行った分析がある⁽⁴⁾。また近年、佐野明子が本作を事例に、敗戦後間もない頃の連合国による対日占領期において、「教育映画」という独自のカテゴリーが、劇映画の流行性などに左右されない実験性の追求を許していたのではないかと、本作を例にあげて論じている⁽⁵⁾。

くわえて筆者も、数年前に社会思想的観点から僅かなテキスト分析を行っているが、本稿では改めて、この作品と、そこに見られる特殊な表現の成立背景を、特に東宝という映画製作会社の企業史の文脈におくことで、その成立基盤を戦時期から戦後にかけての東宝における、人的・技術的・組織的・思想的な潮流の中に位置づけることを試みる。

ただし本稿では紙数の都合から、まず本作を製作した、東宝教育映画部の史的展開と、原案者である丸山章治の経歴を論述し、その他のスタッフの経歴と、作品の分析は、次稿に譲ることとする。

一 東宝教育映画部の系譜

ここでは東宝教育映画部の組織的な系譜を、第二次大戦前の文化映画部の発足から、『ムクの木の話』公開直後まで追跡する。

一― 文化映画部の時代

『ムクの木の話』は、公開当時「造型技術映画」とも称されていた。この特異な名称について、本作の原案者にあたる丸山章治は、「従来の漫画ではなく、ミニチュアも使って独特の新しいものを作ろうという意図」があったためと述べている⁽⁶⁾。漫画映画とは別種の表現を模索した際に用いられた、この「造型技術映画」という用語は、敗戦後間もない頃の東宝内部の改組で東宝内に設けられた「造型技術映画部」という部署の名称からきたものではないかと考えられる⁽⁷⁾。というのも、この「造型技術映画部」が、その後「東宝教育映画部」へと、さらに改称される部署だからである。

東宝教育映画部は、その名称の通り、当時の東宝株式会社の一部署である。同部の設立は第二次大戦後であるが、その源流は大戦前に設立された、東宝文化映画部にある。

東宝文化映画部は、一九三七年の東宝映画株式会社設立時に設けられた部署である。

前年より東宝映画配給株式会社は、株式会社写真化学研究所、株式会社PCL映画製作所、株式会社JOSTAスタジオの三社と「東宝ブロック」を形成し、

株式会社東京宝塚劇場系列館への配給を行っていた。しかし日中戦争の勃発に伴い、映画事業の統制の強化傾向が現れ出すと、今後の事業拡大を容易にするため、各社が合併して東宝映画株式会社が発足されたのである。この時、写真化学研究所およびJ.Oスタジオにおける記録映画、官公庁などの宣伝映画製作業務を引き継ぐ形で、東宝文化映画部が設けられた。

一九三七年九月の東宝映画株式会社発足時には、総務部・経理部・配給部・製作部のほかに「文化映画部」が独自に設けられている。⁽⁸⁾ そのスタジオは、世田谷区成城の砧撮影所内にあり、演出家では木村莊十二、亀井文夫、野田真吉、カメラマンでは白井茂や三木茂など、戦後も含め記録映画界を中心に活躍する人員が集められていた。⁽⁹⁾

アニメーション分野では、松竹の映画のタイトルを描く仕事からキャリアを開始し、PCL発足時に入社して『動絵狐狸達引』などのトーキー・アニメーションを手掛けていた大石郁雄と、その一門である市野正二らが在籍していた。⁽¹⁰⁾ また、京都のJ.Oスタジオからは、日独合作映画『新しき土』でスクリーン・プロセスを実用化した円谷英二が、特殊技術課長として異動してきていた。⁽¹¹⁾ なお、J.O側で独自にアニメーション制作を行っていたスタッフたちは、東京へと異動せず、京都におけるアニメーション製作者の系譜は、戦前の東宝文化映画部には流入しなかったようである。⁽¹²⁾

文化映画部時代における、アニメーション関係のスタッフの、スタジオ内での配置については、当時アニメーターを務めていた鷺巣富雄（別名・うしおそうじ）の回想に、詳細な図解が見られる。⁽¹³⁾ 砧撮影所内の現像所の二階に、

大石郁雄以下のスタッフが業務を行う、線画関係の部屋が設けられ、その隣には円谷英二が詰める特殊技術関係の部屋が配置されている。

東宝文化映画部は、記録映画、アニメーション、特殊撮影技術など、一般的な劇映画以外の領域に通暁するスタッフの集合体として成立していたが、わけでもアニメーションとミニチュアワークや合成といった特殊撮影技術のスタッフは、一つの部署、隣接する職場内で映画製作に取り組んでいたことになる。

一―二 文化映画部門の再編と軍需映画の製作

東宝文化映画部には、PCL時代より引き続いて、官公庁や企業からの製作委託による宣伝映画の需要があった。一九三七年には重巡洋艦「足柄」の訪英に同行して、記録映画『怒濤を蹴って』が製作され、⁽¹⁴⁾ その好評を機として、軍との接近が進んでいく。三八年には、カメラマンを現地に派遣して撮影された『上海 支那事変後方記録』、『南京 戦線後方記録映画』、『北京』などが自主製作された。また四〇年には、文化映画部内に「東宝国策映画協会」が設立され、⁽¹⁵⁾ 『皇道日本』などが製作された。

一方で、一九三九年四月には、「映画法」が公布され、文化映画製作会社の再編が開始された。続く四一年九月の映画臨戦態勢発動による製作と配給業務の分離を通じた映画産業再編により、⁽¹⁶⁾ 文化映画部は十一月に社団法人日本映画社へ統合されて、関係者一六名が移籍した。同社はニュース映画『日本ニュース』や戦記映画を製作しており、⁽¹⁷⁾ 移籍したのは主として記録映画関係のスタッフであったと思われる。

アニメーターや円谷英二のような特殊技術者、カメラマンや録音技師の一部は、東宝内に残留した。アニメーターが所属したと思われる「線画係」は、撮影所製作部内の「特別映画班」内に、また特殊技術課も同じ製作部内に配置されている。¹⁸⁾

全ての人員が日映へと異動しなかったのには、文化映画会社統合が実現する以前から、東宝内には「特別映画班」が秘密裏に編成され、軍からの委託による映画製作が継続されていたという背景があった。¹⁹⁾これは、東宝が既に、陸海軍から軍事関連映画を受注する独自の経路と利権を持っており、そのためのセット等の設備投資もなされていたため、一括して他社にその製作を委ねるのは、経営上得策ではなく、その継続的な運用が必要であったこと、また軍からの委託映画は文化映画に限らず劇映画でもあり得たことなどが考えられよう。

『東宝映画十年史抄』掲載の「劇映画作品目録」によれば、一九四〇年には海軍省後援による『海軍爆撃隊』と、陸軍航空本部指導による『燃ゆる大空』の、二本の劇映画が封切られた。前者は「文化映画部企画ヲ継承」したものであり、後者は「映画科学研究所第一回作品」と記載されている。

「映画科学研究所」は、先述の軍事関連映画の製作にあたり、砧撮影所近隣の世田谷区内の敷地が軍から提供されて設立された、東宝傘下の合資会社であった。敷地内には「航空資料研究所」が設けられ、『燃ゆる大空』における一部の戦闘機のシーンをミニチュア撮影によって撮影するなど、文化映画部からの残留スタッフが、その設備を用いて軍需映画の製作を行った。そし

て一九四二年十二月には「航空資料研究所」が「航空教育資料製作所」と改称され、翌年初頭から製作人員も増強されていく。²⁰⁾

「航空教育資料製作所」が手がけたのは、その名称の通り、主として陸海軍の航空兵を教育するための、『水平爆撃理論』、『水平爆撃要領』といった、解説用の「術科映画」であった。これらの映画では、実際の兵器の運用を記録した実写映像のほか、アニメーションによる解説や特殊撮影なども用いられたようである。しかし、現存している作品および関連資料が、敗戦後の組織的な処分によって乏しくなっているため、詳細は定かではない。²¹⁾

林頼四郎の調査によれば、一九四一年以降、この部署が陸海軍および軍関連から製作を受注した映画は、五三本あったとのことである。²²⁾この他、同じ世田谷区内に別途設けられた第二工場では、工場長となった円谷英二が『ハワイ・マレー沖海戦』の特殊技術監督を務めているから、劇映画への参加を考えれば、より多くの作品製作に携わっていたと考えられる。

軍需映画を手掛けることで東宝は、当時統制による割当制がとられていたフィルムの確保を安定させ、またそのNG率を過大に報告しては、余剰分を他の劇映画などに流用していたとの説もある。²³⁾

東宝における文化映画の重視、わけても軍との関係の強化は、新興企業であった東宝が他社による映画市場のブロックに対抗し、また戦時期において拡大する軍需映画という市場を、得手とする文化映画製作の技術を活用して獲得していく過程での、経営上の戦略的な方針の表れではなかったか。

ピーター・B・ハーンは、一九三〇年代後半の劇映画会社の中で、独立した文化映画部を持ち、かつその部門に徹底した投資を行っていたのは東宝だ

けであり、同じ文化映画部を持っていた松竹でさえ、そこは劇映画で失敗した監督たちの左遷先であったと述べている。⁽²⁶⁾この映画産業界における特殊な地位が、戦時期においてPCL時代以来の技術の蓄積をさらに追及することを可能ならしめていたと言えよう。

個々のスタッフを見れば、左翼文化運動の経験者やその心情的な同調者、自由主義者なども所属し、また技術的にはもちろん製作システマ的にも新進性を持っていた企業が、経営路線としては、むしろ新興であったがゆえに、率先的かつ容易に戦争協力へと傾斜したという特質が、そこには見て取れるのではないだろうか。

一―三 敗戦後の改組と東宝争議

日本の敗戦とともに、航空教育資料製作所が手がけていた軍需映画の受容も消失した。ほとんどの資料は占領軍の進駐を前に処分され、部署自体も解消された。

しかし、一九四四年十二月末時点で、航空教育資料製作所には二二〇名の現役従業員と、五三名の応召者がいた。⁽²⁷⁾戦時期の映画会社の整理・統合後、一九四一年から四二年にかけての東宝撮影所の人員は一〇〇〇人前後であり、⁽²⁸⁾佐藤忠男によるならば砧撮影所だけで六五〇名の職員がいたため、航空教育資料製作所は「決して小さいとは言えない中級の撮影所」であった。⁽²⁹⁾

それだけの人数を抱えた部署が消失したことは、東宝にとつて大きな痛手であつたろう。一方で復員者などが戦中の補充者と重複したこともあり、人

員は増大していた。⁽³⁰⁾一九四〇年代後半、撮影所従業員数のピークは四七年七月の一七四八人で、四六年二月の一二六五人に比して、三割強の加増である。⁽³¹⁾

東宝はひとまず、敗戦によつて解消された「航空資料研究所の諸研究、特に図解技術、造形美術を生かして造形技術映画部を設置」した。⁽³²⁾ただし、この名称は過渡期的なものだったようである。当時、大日本映画教育協会の常務理事兼事務局長を務めていた稲田達雄によれば、東宝は一九四六年一月の段階で、これをさらに教育映画部として教育映画製作を開始する計画を立てていたという。⁽³³⁾

これにより「教育映画研究会」が東宝第一撮影所内で開催された。ただしこの時点では、「教育映画」として想定されていたのは、「教科書に直結した」、学校上映向けの教科用映画であり、文化映画やアニメーションなどではなかったようである。⁽³⁴⁾しかし後日、学校における上映案は、各校の十六ミリ映写機がサイレントを主流としていたため、新作教育映画の上映は当面、一般映画館で行うべきであるとの意見がCIE側から提起され、修正された。⁽³⁵⁾

また、社団法人から株式会社へと改組された日本映画社をはじめ、理研映画などの短編映画製作者も加わる形で「教育映画製作者協議会」も開催された。ここでも教育映画を学校に限定することなく広範囲に配給する案が、東宝側から出され、同年三月の「教育映画製作協議会」発足につながった。⁽³⁶⁾

『ムクの木の話』は、造形技術映画部の第一回作品として企画されたが、教育映画部への改称とともに、そこで製作される映画が「学校教育、社会教育の両面に亘る広範な教育映画」となったためか、学校上映ではなく、短編

教育映画四本を一つのプログラムに構成する形で、日比谷の日劇で一九四七年九月に封切られている⁽³⁸⁾。

これら四作品の企画は、四六年一月に開かれた会議で討議された結果、一か月後に決定したものだ⁽³⁹⁾というが、その興行形態は、製作過程で変貌していた東宝教育映画の配給方法の模索を反映したものであったろう。

また、これより少し後、東宝は世田谷の第三撮影所を利用して児童向けの教育映画を製作することを決定し、さらに漫画映画の製作も計画して、四六年八月までには、造型技術映画部が「教育映画部」と改称されている⁽⁴⁰⁾。

さらに年末には、十月から続いていた第二次東宝争議の妥結に際し、東宝側の提案として部課長制の廃止と職区制の導入がはかられて⁽⁴¹⁾、「教育映画職区」と呼ばれるようになる。ただしこれは、四八年一月の段階で東宝側より部課長制復活が申し入れられ⁽⁴³⁾、「教育映画部」の名称に復帰している。

四七年七月までに、『ムクの木の話』を含む四本の短編が完成した⁽⁴⁴⁾。企画立案から二度の争議を挟み、一年半近くが経過していた。鷺巣富雄によれば、教育映画部が手がけた三本のうち、児童映画である『こども議会』はいち早く完成していたが、『ムクの木の話』と『ちどり』の製作がいつこうに予定通り進まず、進行が大幅に遅れていたという⁽⁴⁵⁾。後述するような、プロットやデザインについての討論・公募方式に加え、技術的な実験が盛り込まれたことも、遅延の原因になっていたであろう。これは東宝側に、動画を不採算部門と認識させる一要因となったとも考えられる。

『ムクの木の話』を含む短編映画は、東宝配給部によって前記の四本に、戦後株式会社へ再編された日本映画社の教育映画『魚の愛情』を加えて、「東

宝映画教室」というプログラムで全国に配給され⁽⁴⁶⁾、「相当な成績をあげた」との証言がある⁽⁴⁷⁾。

しかしそれが、製作期間中のコストを解消する程のものになったか否かについては不明であるし、また興行上の成果とは別に、会社の管理が行き届かない製作体制に対し、合理化の手がつけられることも必然的な結果であっただろう。

鷺巣富雄は、東宝側が動画部門を不要とみなした理由として、コストの問題に加え、動画関係のスタッフだけで作品を製作できる部門での労務管理が困難で、企業側に掌握しきれないという事情があったためと述べている⁽⁴⁸⁾。戦後の東宝、特に争議期における動画部門の位置づけは今後も検証が必要であるが、一般論として商業アニメーション製作スタジオの労務管理が困難であることは、後の東映動画株式会社や虫プロダクションの事例を見ても明らかであろう。

そして、第三次東宝争議の原因となる、四八年四月に発表された撮影所からの解雇者リストには、「不急不要部門の閉鎖のため」として、動画関係者の名前が列挙されることになるのである。

二 『ムクの木の話』の製作スタッフ

次に『ムクの木の話』の製作スタッフについて、本作での職掌とその経歴を、作品に付されたクレジットと、残された証言をもとに記述する。

二一 丸山章治

「作」としては、丸山章治の名前が記されている。丸山は、日本映画俳優学校説明科を卒業後、新宿武蔵野館へ就職し、徳川夢声の直弟子として弁士となった。⁽⁴⁹⁾

一九二九年には新宿武蔵野館で、アメリカ製トーキー映画の日本最初の興行が行われる。当初はその音質や設備投資の問題、さらに無声映画を評価してきた美学的観点などから批判を受けたトーキーであったが、技術的・経済的な問題の解消とともに徐々に定着していく。PCLの前身となった匿名組合「国産トーキー社」の設立は一九三二年であり、翌年には日本で最初の同時録音によるニュース映画が撮影されている。⁽⁵¹⁾

トーキー化に伴い、無声映画の興行には必須であった弁士は、職を失うことになる。一九三三年には浅草大勝館などで弁士が解雇され、争議に発展した。⁽⁵²⁾ これは新宿武蔵野館へも波及し、特に丸山ら館の従業員七人が映写室に立てこもることになった。⁽⁵⁴⁾ 数日の後、弁士は年度内の雇用を保障され、またその後の退職金給付が定められたことで、武蔵野館の争議は妥結した。⁽⁵⁵⁾

丸山は武蔵野館を離れた後、映画のナレーターや俳優に転身し、東宝系の映画を中心に出演している。また、漫才の台本なども書いており、糊口をしのぐ手段としていたようである。⁽⁵⁷⁾

一九四〇年代には、東宝文化映画部の作品でも解説役をつとめており、大戦末期には、航空教育資料製作所の作品で、ナレーションのほか、助手を経験して演出を行った記録が見られる。⁽⁵⁹⁾

敗戦後には撮影所へと転籍し、亀井文夫の『日本の悲劇』でもナレーションを務めた一方で、教育映画部で『ムクの木の話』ほか、文部大臣賞を受賞した児童映画『こども議会』などを演出した。⁽⁶⁰⁾

一九四六年から四八年の間に、東宝では大規模な労働争議が、三度にわたって起こっている。この東宝争議において丸山は、当初から組合による生産復興会議などで、現状の国内映画産業および東宝が置かれている状況と、それへの対応についての発言を精力的に行っている。⁽⁶¹⁾ 同じ東宝教育映画部に籍を置いていた記録映画作家の野田真吉によれば、丸山は「大変な勉強家で、社会科学への関心がよかった」という。⁽⁶²⁾

第三次争議においては、東宝側による人員整理の対象となり、解雇通告が行われた。争議妥結時には、東宝側が指示した「自主退職者」の一人として、亀井文夫や山本薩夫らとともに退職した。⁽⁶³⁾

その後は、争議妥結の条件として分離独立した「東宝教育映画株式会社」の作品をはじめとして、教育映画やPR映画の演出をフリーの立場で手がける傍ら、『月の輪古墳』などの記録映画では、ナレーターを務めている。また、記録・教育映画の作り手たちの職能団体として結成された「日本記録映画作家協会」(当初は「教育映画作家協会」)でも、一九六一年度から三年にわたって、運営委員長を務めた。⁽⁶⁴⁾

同協会では、一九六〇年の安保闘争に前後する数年間、機関誌『記録映画』をはじめとする諸媒体で、松本俊夫らによる論争が勃発しており、丸山章治もまた批判の対象となっている。⁽⁶⁵⁾ この論争の詳細と評価については本論文の趣旨から外れるため、詳述を避けて別稿を期するが、論争の経緯を松本側の

理論からだけでなく、丸山のように批判を受けた側からも見なおすことで、従来指摘されてきた、共産党の指導下にある作家と、表現の前衛性を追求しようとする作家という対立の図式を再考しうるのはないだろうか。

松本が記録映画監督として、そして理論家としてのキャリアをスタートさせたのは、新理研映画社で企業のPR映画製作に加わった時期からである。⁽⁶⁷⁾企業のPR映画と、軍からの委託による解説映画という、似て非なる領域で映画監督としてのスタートを切り、また労働争議の結果として退社するという同様の経験をもしていた二人の認識が、相互に矛盾したとすれば、それは作品自体の領域がもつ性格や、その作家として確立した時代、すなわち戦時期である一九四〇年代前半と、高度成長期である五〇年代後半の相違との対応関係において読み解くことができるのではないか。また、この時代経験による認識の差異を、『ムクの木の話』に示された、敗戦を解放と自己の回復と捉える思想と関連付けて分析することも可能であろう。

(以下次稿)

注

- (1) 登川直樹は公開時に、その筋立てを「わが國の時代を豪邁したものにちがいない」と述べ、また「その内容は概念的だが、表現技法は目新しい」と評価している。「新作短篇批評 すがすがしい印象」『キネマ旬報』再建第二〇号、一九四七年十月、三三頁。

- (2) 佐野明子「漫画映画の時代——トーカー移行期から大戦期における日本アニメーション」加藤幹郎編『映画学的想像力 シネマ・スタディーズの冒険』人文書院、二〇〇六年、九六―一二七頁。

- (3) 西村智弘「戦前の日本にアニメーションという概念はなかった——アニメーションをめぐる名称についての考察」多摩美術大学研究紀要第二七号、二〇一二年、一七一―一八五頁。

- (4) 秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々 各号連載 三一 早坂文雄 その七 アニメーション映画『ムクの木の話』『キネマ旬報』十月下旬号、一九七四年、一二八―一三三頁。

- (5) 佐野明子『教育映画』が護ったもの 占領下日本におけるアニメーション映画試論『アニメーション研究』第十五卷第一号A、二〇一三年、九―一一頁。

- (6) 丸山章治『『ムクの木の話』の話』『映画教室』第一卷第四号、一九四七年、一一―一二頁。

- (7) 東宝の社史では「造形」ではなく「造型」という表記をしているため、本稿では、東宝内での業務については、引用を除いて後者で記載し、作家個人の活動については前者を用いる。

- (8) 『東宝映画十年史抄』、東宝映画株式会社、一九四二年、四五頁。

- (9) 『東宝文化映画の全貌』『文化映画研究』三月号、一九四〇年、一三二―一三三頁。野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』社会思想社、一九八四年、四一―四二頁。なお、編集者の伊勢長之助も、文化映画会社統合の際に日本映画社へ異動していることから、文化映画部所属

だったのではないかと思われる。佐藤忠男編著『シリーズ日本のドキュメンタリー 五 資料編』岩波書店、二〇一〇年、二二四頁。

- (10) 小松沢甫「続 幻の東宝図解映画社 市野正二の足跡」『FILM/24』第十九号（通巻三十一号）、一九七七年一〇月。

- (11) 島崎清彦「日本の映画技術発展に果した円谷英二の役割」『円谷英二の映像世界』実業之日本社、一九八三年、五一頁。

- (12) 京都のJ〇スタジオにおけるアニメーション関係者は、『煙突屋ペロ―』などを製作したアマチュア映画製作団体「童映社」から流入した、中野孝夫や田中喜次らである。彼らは一九三三年にJ〇スタジオにト―キー漫画部が設立されると、そこでもいくつかのト―キー・アニメーションを手掛けた。また同年には市川崑が同部へ入社している。しかし、J〇とPCLなどの合併による東宝映画の設立に前後して、ト―キー漫画部は閉鎖され、前後して諸スタッフも別の部署へと異動したため、主要人員の東宝文化映画部への異動は無かったと思われる。萩原由加里「京都におけるアニメーション制作——J・O・スタジオ・ト―キー漫画部の活動より——」『Core Ethnics』第五号、二〇〇九年、二六三―二六七頁。

- (13) 鷺巣富雄『スペクトルマンVSライオン丸 「うしおそうじとピープロの時代」』太田出版、一九九九年、四八―四九頁。なお、この図でも文化映画部時代の人員として、伊勢長之助の名前が書かれている。

- (14) 亀井文夫が編集を担当した。

- (15) 前掲『東宝映画十年史抄』、五一―五二頁。

- (16) 加藤厚子『総動員体制と映画』新曜社、二〇〇三年、八六―一三三頁。

- (17) 先述の白井茂や三木茂、伊勢長之助などの異動が、この時である。

- (18) 「職制系統図」前掲『東宝映画十年史抄』。

- (19) 林頼四郎「日本映画史のミッシング・リンク／東宝の航空教育資料製作所」〔上〕 東宝の航空教育資料製作所の生い立ち』『映画テレビ技術』三月号、二〇〇六年、五〇―五三頁。

- (20) 林・前掲稿。撮影所の劇映画部門などからの異動もあったようで、関川秀雄も航空教育資料製作所にて監督デビューを果たしている。

- (21) ネガフィルムや台本類、書面等は、敗戦後、会社の指示により全て焼却されるか、あるいは土中に埋められたとされている。軍に納品されたポジフィルムについては不詳だが、おそらく同様の処分をされたのではないかと言われる。林頼四郎「日本映画史のミッシング・リンク／東宝の航空教育資料製作所」〔下〕 製作実態と終戦時の処理』『映画テレビ技術』五月号、二〇〇六年、五三頁。

- (22) 林頼四郎「日本映画史のミッシング・リンク／東宝の航空教育資料製作所」の補遺〔総括編〕〔下〕 航空教育資料製作所の制作した作品群のリスト』『映画テレビ技術』七月号、二〇〇六年、四六頁。

- (23) 鷺巣・前掲書、六五頁。

- (24) 前掲『東宝映画十年史抄』、三五―四二頁。

- (25) ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕——十五年戦争と日本映画——』名古屋大学出版会、一九九五年、七九頁。

- (26) 野田真吉「東宝争議の私史的回想 覚え書」『映像 黄昏を暁と呼びうるか』泰流選書、一九九一年、五六―五八頁。
- (27) 林・前掲稿(二〇〇六年三月)、五三頁。
- (28) 「社員数より見たる十年間の成長」前掲『東宝映画十年史抄』。
- (29) 佐藤忠男『日本映画史 第二巻』岩波書店、一九九五年、六六頁。
- (30) 宮島義勇著、山口猛編『「天皇」と呼ばれた男 撮影監督宮島義勇の昭和回顧録』愛育社、二〇〇二年、一四四―一四五頁。
- (31) 『東宝二十年史抄』東宝株式会社、一九五四年、五八頁。
- (32) 「東宝で教育映画製作」『キネマ旬報』再建第六号、一九四六年九月、三四頁。
- (33) 稲田達雄『映画教育運動三〇年 その記録と回想』日本映画教育協会、一九六二年、四七二頁。
- (34) 稲田・前掲書、四七二頁。
- (35) 稲田・前掲書、四七三頁。
- (36) 稲田・前掲書、四七四―四七五頁。
- (37) 前掲稿「東宝で教育映画製作」。
- (38) 「ニュース短篇 封切短篇」『キネマ旬報』再建第二〇号、一九四七年十月、三二頁。他の三本は、やはり丸山章治が演出を行った児童映画『こども議会』、実写に一部アニメーションを挿入したとされる『ちどり』、外部プロダクションである日本漫画映画株式会社に製作委託をしたアニメーション映画『すて猫トラちゃん』である。

- (39) うしおそうじ『手塚治虫とボク』草思社、二〇〇七年、二一〇―二二一頁。
- (40) 戦時期には航空教育資料製作所第二工場が置かれ、円谷英二が工場長をつとめていた。
- (41) 「東宝で教育映画製作」『キネマ旬報』再建第三号、一九四六年六月、八頁。
- (42) これは労使紛争の職場における迅速な解決を目的として、会社側の「職場責任者」およびその「補佐」と、組合側の「職場組長」がそれぞれ配置され、その連携によって管理がなされる制度であった。井上雅雄『文化と闘争 東宝争議 一九四六―一九四八』新曜社、二〇〇七年、六三―六九頁。
- (43) 井上・前掲書、一三八頁。
- (44) 『キネマ旬報』再建第十六号、一九四七年七月十五日、三二頁。
- (45) うしお・前掲書、二二三頁。
- (46) 田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社、一九七九年、一八七頁。
- (47) 宮永次雄編『視聴覚教育要覧 一九五三年版』日本映画教育協会、一九五二年、二四五頁。
- (48) 鷺巣・前掲書、八一頁。
- (49) 無声映画鑑賞会編『活動弁士――無声映画と珠玉の話芸』株式会社アーバン・コネクションズ、二〇〇一年、一四九頁。
- (50) 田中純一郎『日本映画発達史Ⅱ 無声からトーキーへ』中央公論社、一九七五年、一三九―一四四頁。

- (51) 前掲『東宝映画十年史抄』 四―五頁。
- (52) 「トーカーに追はれた十名 説明者復職を一蹴されて大勝館に立て籠る」『読売新聞』一九三二年四月九日、朝刊七面。「浅草の六大館始め一時は罷業状態 牽制しつゝ松竹本社へ」『読売新聞』一九三二年四月十九日、朝刊七面。
- (53) 「突如、メーデー歌 四万五千円の発声機を占領 武蔵野館に赤鉢巻の決死隊」『読売新聞』一九三二年六月十二日、朝刊七面。
- (54) 「メーデー歌呼応裏 躍出た赤鉢巻七人男 鉄扉の六日に元気一杯」『読売新聞』一九三二年六月十八日、夕刊二面。なお、同じ新宿武蔵野館の弁士の中でも、徳川夢声や牧野周一は立てこもり自体には参加していない。
- (55) 徳川夢声「反トーカー・ストライキ」『文藝春秋 臨時増刊 昭和の三十五大事件』八月臨時増刊号、一九五五年、一二二頁。
- (56) 丸山章治「新作漫才 金」『銃後の横浜 皇軍慰問号』横浜市出動軍人後援会、一九三八年、三五七―三六四頁。
- (57) 野田・前掲書（一九八四年）、一三八頁。
- (58) 『飛行機はなぜ飛ぶか』『君は操縦者になれるか』など。
- (59) 林・前掲稿（二〇〇六年七月）、四六―四九頁。
- (60) 野田・前掲書（一九八四年）、一三八頁。
- (61) 井上・前掲書、一四六―一四八頁。
- (62) 野田・前掲書（一九八四年）、一三八頁。
- (63) 井上・前掲書、三七―一頁。
- (64) 『記録映画』第四六三号、二〇一四年一月、十一頁。
- (65) 松本俊夫による議論の提起を、PR映画の製作という観点から論じたものとしては、江口浩「スポンサー映画の光と影」『映画は世界を記録する―ドキュメンタリー再考（日本映画史叢書 五）』森話社、二〇〇六年、一七四―一八四頁を参照。
- (66) 松本俊夫『敗戦』と『戦後』の不在『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』清流出版、二〇〇五年、一八八―一九六頁。なお、同書の原著である三一書房版（一九六三年）では、丸山章治が「角川祥二」と表記されているが、清流社版では本名になっている。
- (67) 江口・前掲稿。
- 〔図版出典〕
- 【図1】―【図6】『日本アートアニメーション映画選集六 戦後・現代傑作選』（紀伊國屋書店、二〇〇四年）所収『ムクの木の話』より。

（千葉大学大学院人文社会科学科特別研究員）