

# 初期東映動画における教育映画の位置 ——主に国際化路線との関わりから

渡 邊 大 輔

はじめに

2013年9月、アニメーション映画監督の宮崎駿が、公開中の最新作『風立ちぬ』（2013年）を最後に長編アニメーション映画の監督を引退することを発表した。周知のように、宮崎の世界的名声に象徴される現代日本のアニメーション文化は、とりわけ1980年代以降、欧米で「ジャパニメーション」と呼ばれるほどの独特の表現様式と産業基盤を確立し、国際的にも高い評価や大衆的な支持を集めている。

そして、宮崎が引退を表明した2013年は、また、彼がアニメーターとしての活動を最初に出発させた、〈東映動画株式会社〉への入社からちょうど半世紀の節目にもあたっていた。この1963年は、東映動画が最後の定期社員採用を行い、人件費などのコスト削減を徹底していくとともに、漫画家の手塚治虫の設立した〈虫プロダクション〉が日本で最初の30分テレビアニメシリーズ『鉄腕アトム』（63～66年）の放映を開始し、製作体制や表現技法などの点で以後の日本製アニメーションの基盤が築かれたメルクマールの年でもあった。

その手塚もまた、草創期に原作者や脚本家として関わった経緯を持つ東映動画（98年、〈東映アニメーション株式会社〉に商号変更）は、1956年に創立された日本で最初の本格的な企業形態を採用したアニメーション製作会社である。これまで宮崎をはじめ優れたスタッフを数多く輩出し、また、日本最初のカラー長編アニメーション映画『白蛇伝』（58年）をはじめとする数々の画期的な作品群を世に送り出した。

日本アニメーション史をめぐる渡辺泰らの先駆的な諸研究をはじめとし、この東映動画に関する先行研究も蓄積されつつある〔渡辺／山口58-137、渡辺、津堅、日本アニメーション学会、松野本〕。さらに近年では、50年代から60年代前半までのアニメーションを中心としたメディア産業史的観点からの古田尚輝の研究、また、東映動画の劇場用長編作品の興行形態や作品の変遷に焦点を当てた浅野俊和や、さらに、作品の映像表現の同時代性や労働組合を含めた製作体制の変遷に注目した木村智哉の諸研究などがある〔古田、浅野2004, 2006、木村2010, 2012〕。

とはいえ、その一方で、東映動画の歴史的意義を、日本アニメーション史の文脈の内外を越え、かつ会社設立以前の戦前・戦中期の動向と、設立以降の展開とを一定の問題意識

のもとに、その内実の連続性と断絶を捉えた研究は少ない。この視点が重要なのは、東映動画の登場の背景を考えるには、一方で、それ以前、「漫画映画」や「線画」などと呼ばれていた戦前期からの日本のアニメーションが置かれていた独特の状況と、他方で、まさに日本の映画産業の斜陽化の時期に成立した東映の、新興企業固有の経営戦略と同伴していく設立以後という双方の複雑な歴史的経緯の把握が不可欠だからである。

以上のような視座を踏まえて、本論では、主に1940年代後半の占領期から60年代初頭の高度経済成長期までの時期に焦点を当て、草創期の東映動画が、それ以前のどのような映画史的文脈のもとに企業体制の確立や変革を試み、同時に、その経緯が、激変を遂げつつあった当時の日本映画界の中で、東映動画の運営方針にどのような方向性とそれをめぐる葛藤を迫っていったのかを検討する。その際に、一貫した論点として注目したいのが、戦後の東映を含む日本のアニメーションがその誕生以来、長らく深い関わりを持ち続けた「教育映画」の動向である。

また、東映及び東映動画は、その発足以降、1950年代を通じてその作品群を海外へと輸出販売するという国際化の戦略を目指し続けた。また、東映は同時期に、映画に代わりうる新たな映像メディア媒体として台頭したテレビ放送にも積極的な関心を示していた。以上の点をめぐっては、すでに赤上裕幸と木村智哉の研究がある。赤上は後述するように、東映動画の設立に関わった東映教育映画部の赤川孝一の戦中期及び占領期における映画教育活動についてメディア史的観点から詳細に論じている。また、木村は、東映動画の設立経緯に組み込まれていたアニメーション映画の海外輸出構想の実態を映画産業史の観点から多角的に論じる。本論の分析もまた、これらの先行研究の成果に依拠する部分は大きいですが、しかし他方で、本論の立場からは、前者は東映動画やアニメーション史そのものが主題ではなく、また後者は論述が東映動画設立以前にはあまり及んでいないためにそれぞれ不十分なものがある。

したがって、ここではこうした東映や東映動画の企業戦略において、それ以前の教育映画の文脈が一定の連続性を保ちながら影響を与えていた過程を、主にその国際化路線と絡めながら論じていきたい。

## 1 東映動画成立の経緯とアニメーション、教育映画との関わり

まず、最初に東映動画が創立するまでの経緯を、戦後アニメーション史とも絡めながら概略的にまとめておく。また、その上で、1950年代の東映がアニメーション製作と並んで傾注していた教育映画製作との関わりを見ていきたい。

そもそも東映動画の母体である〈東映株式会社〉は、38年に興行専門に設立された東横映画が、51年4月に、同じ東急電鉄系の太皇映画、東京映画配給の二社と合併して発足した企業である。この東映から派生した東映動画成立の経緯については渡辺泰、山口且訓の基礎的文献、及び牧野守の研究に詳しい。

53年4月15日から2ヶ月間、東映初代社長の大川博は欧米に視察旅行に向かい、帰国

後にアニメーションの自主製作の指示を行ったとされる。その後、55年3月25日、東映内部に「漫画映画自主製作委員会」が設置され、本格的にアニメーションの製作が動き出す。また、同年11月には、後述する「東映教育映画部」が教育映画用の短編アニメーション『うかれバイオリン』を第1回自主作品として、戦前からのアニメーション製作者たちが集う（日動映画株式会社）に製作委託し同年末に完成する。演出を担当したのは、日動映画社の主要スタッフであり、その後の初期東映動画作品の多くを手掛ける藪下泰司だった。

そして、56年1月には「漫画映画製作研究委員会」が発足し、8月に東映が日動映画社を買収し、正式に（東映動画株式会社）が設立される。翌57年5月、藪下の演出による短編『こねこのらくがき』が完成。同年7月には漫画映画製作研究委員会が廃止され、新たに「動画委員会」が新設される。8月には赤川と藪下がアメリカに視察旅行に赴き、58年10月22日には、藪下監督による長編第1作『白蛇伝』が公開されるのである。

以上の東映動画のアニメーション事業には、先述したごとく、東映が買収した日動映画社に至る国産アニメーション業界と、同社がその創立当初から関わっていた教育映画（視聴覚教育）という二つの主要な動向が密接に結びついていた。とはいえ、この二つの潮流は、何も戦後の東映のみならず、繰り返すように、1910年代後半の国産アニメーションの登場直後からすでに相互に切り離しがたく密接に関わっているものであった〔渡邊2011〕。

例えば、1957年の暮れに大川博が東映の今後の経営方針をめぐって語った以下のインタビューは、東映内部におけるその両者の関係性が端的に示されていると言える。

今年も、教育映画祭で東映の教育映画が入選したが、この頃、東映の教育映画も随分よい成績をあげるようになった。元来、視聴覚教育に映画くらい重要なものはないと私は確信している。われわれは劇場でやっている普通の劇映画は別として、児童の視聴覚教育にたいする映画の使命についても十分に関心を払うべきだと思っている。〔…〕幸にして東映に十六ミリ映画班があるから、この機構を通してやれば、企業的にもそう不安がないので、ここを拡張して、立派な教育映画や文化映画をつくって一般児童の視聴覚教育に役立たせたいと念願している。できれば各社の直営劇場その他東映専門館にぜひ映画教室もつくっていききたい。東映の直営館では昨年の暮頃から地下劇場を開放して映画教室を実施しているが、母の会とかPTAの支持が月々に高まってきた。〔…〕

それから動画であるがこれも今年の一月やっと建物ができて、四月に機械を備えつけ、七十人ばかりの画家を入れて、日本ではじめての動画スタジオをつくったのであるが、〔…〕日本の漫画はまだ実に幼稚である。これも海外の知識を取入れ、技術を取入れて立派な漫画をつくりたい。〔…〕目下製作中の「白蛇伝」はそうとう進んできたが、何にしても漫画映画というものは、ひどく手間のかかる、日数のかかるもので、これには驚いている。（傍点引用者）〔大川1957, 62〕

大川のこうした教育映画とアニメーションへの関心はいかなる映画史的文脈に由来するのだろうか。まず、第2次世界大戦終結前後の国産アニメーション業界の動向について、もう少し概観していく。

敗戦直後の45年10月に、前月末に松竹の漫画映画部を退社していた政岡憲三と、東宝の航空教育資料製作所に在籍していた山本善次郎（早苗）を中心に、戦前から活躍するアニメーターの多くが集って〈新日本動画社〉が設立される。さらに11月には、〈日本漫画映画株式会社〉と改称。48年に、政岡と山本は社内の軋轢から独立し、藪下泰司や森康二らとともに、〈日本動画株式会社〉を設立する。

戦前・戦中期の国産アニメーションは、「線画」と呼ばれ、一般的な劇場で公開される娯楽作品というよりも、むしろ教育映画や教材映画として製作され、鑑賞されていたが、当時の日本動画社もまた、そうした経緯の延長に東宝の教育映画部からの製作委託を受ける形で教育目的の短編作品を手掛けていた。例えば、47年9月には、東宝教育映画と提携製作した日本動画社第1作である政岡憲三演出の『捨て猫トラちゃん』（47年）、東宝教育映画のアニメーション第1作の丸山章治演出『ムクの木の話』（47年）などの短編作品が東宝系の劇場で公開されている。この公開時には、他に下村兼史監督の『ちどり』（47年）など2本の実写の短編も公開されていたことから明らかなように、当時の日本製アニメーションも、「教育映画のサブジャンル」という位置づけを強く担っていた。

しかし、東宝教育映画部はその後、48年の第3次東宝争議の結果、12月に解散し、新たに〈東宝教育映画株式会社〉として分離独立を果たす。この時、そのスタッフの一部は日動映画社に移籍する。東宝教育映画社はその後、東宝図解映画社に改称した後に52年5月に倒産。この東宝図解を日本動画社が買収した後改称して設立したのが、その4年後にさらに東映に買収されることになる〈日動映画株式会社〉なのである。

さて、これに続いて以上の国産アニメーション産業の経緯にもすでに散見される教育映画の流れについて、東映の動きを中心に概観しておく。

東映がマキノ光雄を委員長、赤川孝一を事務局長として「教育映画自主製作配給委員会」を設置し、教育映画の自主製作を開始するのは、アニメーション製作に先立つ54年9月である。55年6月には「東映16ミリ映画部」が「東映教育映画部」に改称される。同部は、16ミリ映画部で教育映画の巡回映写活動を展開していた赤川孝一が部長となり、第1作『うかれバイオリン』が製作される。

『東映十年史』によれば、このような東映の教育映画事業の嚆矢は、47年1月に、東映の前身である東横映画に開発部が設置されたことに始まる。ここでは、敗戦後の著しい文化的混沌と疲弊に陥っていた農村漁村に健全な娯楽と教養を与えることを目的として、全国農業会と提携し、全国地方を中心とした16ミリ映画巡回映写運動を開始した。当初は、府県農業会が全国に周密な上映網を組織し、月一回の上映会を開催していたが、48年の全国農業会の解体以降も、常時120班ほどの上映班が全国を巡回し、「東横16ミリ」と呼ばれ、親しまれていたという。

戦前からこれも全国的に展開されていた映画利用による学校児童や市民への教育活動

——いわゆる映画教育運動は、敗戦直後から早くも再開する。46年3月には東宝教育映画部や日本動画社も含む複数のプロダクションが集まって「教育映画製作協議会」が結成され、同年10月には同会と、戦前の映画教育を担った大日本映画教育会が改組統合し、「日本映画教育協会」が発足する。同年から48年にかけては、後述する映画教室運動やCIEによるナトコ映画上映活動など複数の上映活動が活発化してきた。

このように50年前後にかけて国内の教育映画市場は飛躍的に活発化し、各団体間の競争が激化してきたのだが、東横映画を合併して51年に創立した東映は、引き続き教育映画事業進出を決断する。これにはやはり大川が述べたように、東横時代の16ミリ巡回映画活動によって先駆的に築いてきた全国の強固な上映ネットワークがあったからだ。事実、東映は50年代を通じて国際的な賞も多数受賞する教育映画の秀作を多く製作し、とりわけ戦後の教育映画界を牽引してきたこの東宝図解社が52年に倒産すると、50年代半ば以降、教育映画界は学研教育映画部とともに東映教育映画が主導することになる。

## 2 東映のアニメーション事業と国内の「映画教室運動」

さて、大川率いる東映が商業的なアニメーションの製作に乗り出し、同時に、教育映画にも意欲を示していた理由の一端には、まず、第2次大戦前から続くこの両者のジャンルの密接な関連性が背景にある。事実、東映動画それ自体の発足にもまた、東映教育映画部が深く関与していた。このように東映動画の成立を、その実質的な起源と言える教育映画との関わりに重点を置いて捉える時、それは東映のアニメーション進出の起因を、当時の社内体制のどの部分に比重を置いて認めるかという問題にも関わってくるように思われる。

例えば、東映動画設立の経緯についてはこれまで、設立当時の大川博の『東映教育映画ニュース』第14号に掲載された談話に依拠し、「海外市場への有力な輸出品」という観点から、大川自身が向けていたアニメーションへの関心に由来するものとしてしばしば論じられてきた〔渡辺 65-66、津堅 122〕。

しかし、この点について木村智哉は、近年、当時の社内資料などの綿密な調査から、大川ら経営陣のアニメーション製作や国際化路線の展望が、長編製作直前に至るまでかなり不十分で抽象的な理解に基づいていた事実を指摘している。そして代わって、戦中期の満洲映画協会（満映）や占領期の16ミリ映画部で教育映画政策に従事していた赤川孝一や、同じく東映教育映画部で人形映画や影絵映画の脚本・演出を手掛けていた山根章弘ら東映インテリ層の果たした役割に注目し、「大川博がアニメーションに対して独自の関心を抱いていたと考えるよりは、むしろ〔註：赤川や山根ら〕教育映画部インテリ層のアニメーションへの関心が、大川の邦画輸出・合作への思惑と重なり、東映動画の設立が実現したと見る方が実態に即している」と述べている〔木村 2012, 155〕。

この指摘は当時の東映の実態に即した妥当なものだと言えようが、とはいえ一方で、東映動画設立のそもそもの経緯がその一連の教育映画活動にあったことを踏まえると、大川

の設立の指示が赤川らの活動に比較して追従的なものだったという整理とはまた異なる見方も可能なように思われる。実際、木村自身も確認している通り、例えば55年3月末に出された「漫画映画製作研究委員会」の社内資料（「第壱回漫画映画製作研究委員会議題」1955年3月31日）には、アニメーションの製作趣旨はあくまで「児童劇映画等の教育映画の自主製作開始に伴い、漫画映画の需要増加を考慮」する必要から来るとされており、海外輸出については言及されていない[木村2012, 151]。したがって、アニメーション製作に関しては大川が述べる海外輸出という論点よりも、むしろ教育映画の文脈から改めて辿られる必要があろう。

その点で注目に値するのが、先に引用した発言で、大川が「元来、視聴覚教育に映画くらい重要なものはない」と東映の教育映画製作の意義を強調する際に、特に、「児童の視聴覚教育にたいする映画の使命」に言及し、東映の16ミリ映画部を起用して東映専門劇場で「映画教室」なる上映イベントを実施している旨を語っている点である。

ここで大川が述べている「映画教室」とは、主に戦後直後から50年代前半頃までを中心に全国的に推進されていた学校児童の引率による映画館を主体とした全国的な映画教育運動（視聴覚教育）である。

およそ大正後期から始まる戦前の映画教育運動は、昭和期以降、主に学校児童を対象として小学校の教室や講堂などの場を会場とした教育映画の上映会として制度化されていたが、終戦直前には、講堂や映写機材も多くが戦災で不足しており、40年代後半を中心に、映画館への引率観覧が積極的に行われ、「映画教室」として全国的に波及していった。

当時、この映画教育運動を積極的に取り込んでいったのは、後に東映動画に買収される日動映画社の前身、日本動画社と関係していた東宝教育映画部だった。また、そこで主要なプログラムとして盛んに上映されていたのは、『捨て猫トラちゃん』や『ムクの木の話』といった短編アニメーションだったのである<sup>2</sup>。吉原順平によると、東宝教育映画は、当初、学校の教室で教師の授業の補助物として直接役立つ「教材映画」の製作を想定していたが、映写機の普及状況などさまざまな要因から系列映画館で開催する映画教室のスタイルを採ることに方針転換した。東宝教育映画がこうした映画教室運動に注目した理由には、「系列館を利用できる強みを発揮すべきだ」という議論があったかもしれない。製作スタッフの関心も映画館での成功にあった」からだという[吉原115]。

ともかく、その後、49年2月に、「教育映画配給社」（映配）が設立されると、教育関係者や識者の選定で、アニメーションを含む教育映画が一番組につき8巻1時間内外のものを定期的に配給するようになる。そして、この49年を中心に、さらに数多くのアニメーションが映画教室運動において頻繁に上映されるようになるのである。また、47年に戦後最初の視覚教育雑誌として創刊された『映画教室』49年7月号には、「『捨て猫トラちゃん』漫画であるが、四本の中或は一番よいといえるかもしれない。在来の日本漫画になかった叙情的な詩的な味わいを持った深みのある漫画である」との記事が掲載されているように、教育映画界全体から見てもこれらのアニメーションは非常に高い評価を得ていたようだ[高萩10]。

いずれにせよ、大川は、東映動画にも流れ込む戦後直後の教育映画市場の動向にかなり目配りした上で、そのスタイルを自らの劇場運営にも積極的に導入していた。そして、映画教育運動の主要プログラムに数多くのアニメーションが含まれて高い評価を得ていた以上、それは彼のアニメーションへの関心とも間接的に繋がっていたと推測することもまた容易だろう。

しかも、そうした大川の教育映画に対する関心自体も、決して小さなものではなかったことが窺われる。というのも例えば、大川は67年に刊行した自伝的な著作において、自身の半生の折々にある種の「教育的」な要素が非常に強く関与していたことを次のように強調していたからである。

鉄道省時代、西武鉄道の堤さんに「あんたはまるで商科大学の教授だねえ」と皮肉まじりにいわれた私は、考えてみると、若いときから教えることに縁があった。大正十三年四月には本務のかたわら、東京鉄道局講習所講師として運輸帳表とか運輸実務の講義を命ぜられた。

二十三年十二月には、東急系の東横学園理事長に、二十六年には岩倉鉄道学校の後身・明昭学園監事、二十九年十一月には、母校中央大学理事に就任、三十七年十一月には理事長に選ばれたほか、五島育英会の理事も引き受けた。

映画の仕事も、映画を通じて、お客さんに何かを与える仕事だし、私はもともと教育という仕事が好きなようだ。もうしばらく前になるが、ダイヤモンド社で発行していた、<sup>6</sup>財界人物、から<sup>7</sup>われもし生まれ変われば、とのテーマを受け、教師と答えたこともあるほどだ。[…]

私はこの人をつくる教師という仕事に関心と敬意を持っている。

そんなわけで、教育映画にも、前から力を入れている。[大川 1967, 143-145]

もちろん、以上の大川の述懐には、見栄や誇張の類が含まれている可能性も否定できない。とはいえ、他方で、大川の半生が教育活動と少なからぬ繋がりがあったこともまた事実であるし、その彼の教育や教育映画への関心が、先ほどの赤川や山根らのインテリ層の関心とはまた別に、アニメーションというジャンルを<sup>3</sup>東映の経営戦略に組み込む動機の一つになったと捉えることも可能なのではないだろうか。

### 3 東映動画の海外輸出戦略と「国外」の教育映画活動

東映動画のアニメーション事業の展開には、それ以前から戦中・戦後日本映画史の一端で連綿と続いてきたアニメーションと教育映画の連関的な系譜が深く関与していたことを見てきた。それでは、当時の日本映画界で新規な分野として始まった東映動画の事業は、50年代の変容する日本映画の中でどのような展望を担い、またそこでどのような葛藤や矛盾を強いられたのだろうか。

すでに触れていたように、東映のアニメーション事業の進出には、同時代の海外アニメーションの日本への浸透に対し、むしろ国産アニメーションを海外へ進出させようという目論見があった。改めて確認しておけば、1950年代から60年代初頭にかけては、日本においてアニメーションの製作と受容双方に関わる革新的な動きが次々と起こった時期にあっていた。

例えば、この時期には、第一に、48年にフライシャー兄弟の『ガリヴァー旅行記』（39年）が戦後の海外アニメーション映画公開第1作として封切られて以降、『白雪姫』（37年、50年日本公開）を端緒とするディズニーの長編アニメーション映画が大映洋画部によって続々と国内で劇場公開されていた。また、ポール・グリモーやノーマン・マクラレンなど、大衆的なディズニー作品以外の実験的・芸術的な西欧アニメーションもインテリ層を中心に注目を集めつつあった。

そして第二に、同じ時期には、以上の戦前からのディズニーやフライシャー兄弟を頂点とした正統的なフル・アニメーション技法に対抗する新たな動画表現の潮流が世界的に台頭し、それらが日本のアニメーション界でも大きな刺激をもって迎えられてもいた。それはすなわち、マクラレン作品などにも顕著に示される、いわゆる「リミテッド・アニメーション」と呼ばれる、作画枚数を大幅に節約することで、リアルで自然な動きを追求するフル・アニメーションに比較し、より簡略的で抽象的、グラフィカルな表現を試みる技法である。もとよりリミテッド・アニメーションは、その流行の中心の一つを担うスタジオ「United Production of America」（UPA）がディズニースタジオをストライキによって脱退したスタッフによって設立されたという経緯にも象徴的であったように、明確に「反ディズニー」（＝アニメーションの革新勢力）という独特のコノテーションを帯びた新表現でもあった。この動きが、東映動画を含む同時代の若いアニメーターはもちろん、批評家や文学者などのインテリ層に広く受容され、海外のアニメーション表現に対して大きな関心と刺激をもたらしていたのである（木村「一九六〇年前後」51-54）。

また、アニメーション以外でも、周知のように、黒澤明監督の『羅生門』（50年）が邦画初のヴェネチア国際映画祭金獅子賞、アカデミー賞名譽賞を獲得し、50年代には日本映画の国際進出が俄然喫緊の問題になり始めてもいた。邦画の海外輸出は、戦後復興に必要な外貨獲得に繋がるもので行政や財界の注目も集めており〔経団連事務局53-55〕、大映を中心に映画祭の主催などアジア各国へのアプローチも積極的に始められていた。

さらにこれに加えて、アニメーション事業進出には、新たな映像媒体として日増しに映画業界を脅かしていたテレビ市場の獲得という狙いもあった。67年の著書での大川は、「動画を始めた理由は、輸出するためには最も適当であるということ、またテレビが盛んになればコマーシャルフィルムの製作に応用できるから」で、「これら〔註：東映の長編アニメーション〕はいずれも海外に輸出され、外貨獲得に重要な役割を果たしているが、わが社の動画は海外で非常に評判がいいので、もっと海外向けのものをつくり、海外との合作も考えて、漫画映画の発展をはかっていきたい」と説明しているが、これは以上のような東映の目指すいかにも戦後的な「多角経営」を明確に物語っていた〔大川1967, 59,



66]。

いずれにせよ、このような大川ら経営陣の企図は、現場スタッフの間にも周知された。58年に東映動画スタジオを取材したドナルド・リチーは、「スタジオの制作部長藪下泰司氏の説明によると、世界のアニメーション映画が沈滞の一路をたどっているだけに東映にとっては今が一大飛躍のチャンスだという。単に国内のみならず、東南アジア、更には全世界に作品を輸出したい、と氏は意図をかたってくれた」と記している [リチイ 50-51]。事実、山本善次郎も、「東映株式会社といたしましては、劇映画ばかりでなく、当スタジオの作品も、国内のみならず、世界のマーケットにまで進出させようと、着々とこの計画を実行に移しております。これによって我が国映画界の海外発展の一助になれるならば、我々所員としては、これにまさる喜びはないと考え、今後ともいっそうの努力をする覚悟であります」と国際進出の意義と使命に同調していた [山本「躍進する東映動画」]。

以上のように、少なくともその事業開始当初の時点においては、東映動画は、大川ら経営陣から山本らスタジオの現場スタッフにいたるまで、表面的にせよ、アニメーションという新分野に国外市場への進出という展望を共通して仮託していたことが窺われる。

そうした黎明期の東映動画の志向は、必然的に具体的な作品群の映像表現や物語性の形式をもおおまかに規定していくことになる。例えば、その具体的な事例の一つが、「反ディズニー的」な表現としてのリミテッド・アニメーション技法の導入である。当時の東映動画は、長編アニメーション映画の商業製作を継続的に行っている世界唯一のスタジオであったディズニーに倣い、フル・アニメーションによる作画表現を採用する。しかし、すでに木村智哉などの研究や先行文献が詳細に指摘しているように、50年代の多くの日本のアニメーターと同様、黎明期の東映動画の一部のスタッフの間にも、当時の支配的なアニメーション映画だったディズニー作品に対する強い対抗意識が広く共有されており、「ディズニー的な表現」から脱却する先鋭な作画表現の追求が試みられていた。

例えば、63年に製作された東映動画の長編アニメーション第六作『わんぱく王子の大蛇退治』（芹沢有吾監督）では、新たに設置されたという「原画監督」のポストに就いた森康二や、美術監督の小山礼司によって、キャラクター造型や背景のレイアウトは、それまでの作品に比較して簡素で単純、かつ平面的なタッチや表現を強調された [木村「初期東映動画」29]。とりわけ森は、これに先立って演出した、後述する短編アニメーション『こねこのスタジオ』（59年）においても、オートメーション化された映画スタジオのイメージを表現するグラフィカルな描写や造型に、すでにリミテッド・アニメーション的な抽象表現やグラフィックデザインを取り込む試みを行っていたことが知られている。

また、モチーフの面では、これもすでに繰り返し指摘されている通り、中国の著名な民間説話に材を仰いだ『白蛇伝』以降、東映動画の長編アニメーションは、63年までの7作品すべてが日本を含むアジア圏の古典を原作としている。これも、ヨーロッパのおとぎ話を主題にしたディズニー作品へのあからさまな対抗策であるとともに、アジア諸国との合作や販売を明確に狙ったものだろう。『白蛇伝』をめぐる<sup>5</sup>行われた座談会では、東映動画部長の高橋秀行が、「漫画なら大人も子供も理解できて国際性を豊富にもっている

から、海外輸出には持ってこい」だと大川の発言をほぼそのままなぞりつつ、「純東洋的テーマ」や「背景の珍しさ」が「国際性」（「海外にも受ける」）に繋がることを力説している〔飯沢ほか40〕。また、同じ座談会では登場人物の特殊能力の表現に整合性や論理的説明が希薄である点が国際性の欠如であると指摘されるなど、作品の細部にまでわたってその国際性が検討されていた。

さらに、これもすでに木村らが注目しているように、長編第三作『西遊記』（60年）では対照的に、作中に望遠鏡やテレビ電話といったモダンなガジェットを多数登場させ、原案提供者で主要スタッフの一人でもあった手塚治虫のいう「ヌーヴェル・ヴァーグ」的な表現も凝らしている〔手塚113-117〕。アジア圏に目配せした古典のアニメーション化の『西遊記』におけるこの一見場違いに思えるモダンな趣向は目を引くが、とはいえ、これもまた、反西洋的な題材に加え、やはりディズニーに象徴される欧米のフル・アニメーションが持つ伝統的な素朴さに対抗する製作陣の演出意図が籠められた結果だと言えるだろう。

とはいえ、重要なのは、やはりこの東映動画の国際化路線においても、教育映画の文脈が強く作用していたことである。ここでもその中心にいたのが、東横時代からの16ミリ映画部、そして東映教育映画部部长として活躍した赤川孝一である。人気小説家・赤川次郎の父としても知られる赤川もまた、「大川社長は、外遊を契機として国際性のある「漫画映画」の自主製作を提示され、「構想は大きく、ディズニーに対抗するものを……」という理念を目標としての立案即実行を命ぜられた」と、東映の国際化路線を確認するのみならず〔東映十年史編纂委員会362〕、当時、東映動画にアニメーターとして在籍していた大塚康生が、「東映教育映画部部长だった赤川孝一さんもスタジオに来ては「これからは漫画ではなくて動画なのだ」としきりに強調していました」と回想するように、社内でのアニメーション事業それ自体の積極的な推進者でもあった〔大塚29〕。

と同時に、同じ文章の中で「幸い私は、かつて満映において「国際性」ということで「漫画映画自主製作」の準備をした経験があった」と述べているように、赤川は戦中期、満洲国文教部社会教育課映画並放送教育係や満洲映画協会職員として16ミリ映画巡回映写活動を率先して行っていた人物でもあった〔赤上292-324、川村332-344〕。さらに、赤上裕幸によれば、赤川の満映在籍時、満映理事長だった甘粕正彦は早くもディズニーなどのアニメーションに注目し、アニメーション事業を赤川に担当させようとしていたという。したがって、いうなれば、戦中期の満洲で胚胎されたアニメーションによる「国際戦略」の夢が、赤川によって戦後に持ち越されたものだと捉えることが可能だろう。

さらにこれにつけ加えておきたいのが、占領期における日本動画社とナトコ映画（CIE教育映画）の関わりである。

「ナトコ映画」とは、終戦後、占領軍（GHQ）の「民間情報教育局」（CIE）が日本国民への民主主義理念の啓蒙普及を目的として全国的に展開した短編教育映画の巡回映写活動である。アメリカ陸軍の所有していた「ナトコ（NatCo）」（シカゴの映写機製造会社、ナショナル・カンパニー〔National Company〕の略称）と呼ばれる16ミリフィルム映写機

が占領軍に供与され使用されたので、日本人の間では俗にナトコ映画と呼ばれた。ナトコ映画の活動は48年12月から開始され、1ヶ月あたりの観覧者数は51年の11月に最高の4700万人、51年7月までの観客動員数は延べ9億4500万人にも達したが〔阿部719〕、こうした順調な普及にはいうまでもなく、これに先駆けて展開されていた国内の映画教室運動や東横16ミリ映画の巡回映写活動による上映基盤の整備があったためである。

しかし、ナトコ映画も次第にフィルムの絶対数の不足が深刻な問題として浮上し、この事態を改善するために、49年4月からは製作・配給の能率化が期され、さらに映画製作を国内で行い、あるいは日本映画を買い上げてナトコ映画として配給するという方法が併せて取られることになった。結果として、全ナトコ映画のリスト411本のうち、全体の13%を占める54本の日本映画が新たに登録された。

ナトコ映画に関して占領政策史の観点から先駆的な研究を行った阿部彰によれば、ナトコの「大部分は、アニメーション手法ないし物語形態がとり入れられ」ていたというが〔阿部731〕、そのリストには実際に、『ムクの木の話』『すて猫トラちゃん』や、政岡憲三の『くもとちゅうりっぷ』(43年)といった、まさに日本動画社関連の国産アニメーション映画も登録されていた。それだけでなく、当時の藪下泰司(泰次)のメモによれば、49～50年にかけて、日本動画社は、東宝教育映画と作品を製作するとともに、占領軍のCIEから委託された製作作業を請け負い、短編教育アニメーションを手掛けていたことも判明している〔渡邊2013〕<sup>6</sup>。しかも、そのナトコ映画の製作に関わった藪下は、1927年には文部省社会教育課嘱託として教育映画製作に従事していた人物でもあった。

いずれにせよ、東映動画の海外輸出戦略には経営陣らの同時代的な文脈からくる意向の他にも、戦前から教育映画製作に関与し、占領期には連合国軍が推進していた教育映画上映活動の製作にも携わっていた藪下らが、アニメーターや演出家として東映動画に参入していたという経緯が少なからず反映していると考えられる。東映の長編アニメーションがディズニーへの対抗を目指していたことには、おそらく戦前の満洲から占領期のナトコ映画に至る諸々の「国外」への／からのまなざしとの関係も明確に意識されていたのではないか。

#### 4 海外とテレビ——「戦後」という二つの市場

ところが、以上のような種々の経緯にも拘わらず、東映動画の国際化路線は、その後、頓挫してしまう。例えば、第1作の『白蛇伝』は、アメリカ、ヨーロッパ、台湾、東南アジアなど世界各国に輸出され、9万5000ドルの輸出収入を獲得した〔東映十年史編纂委員会247〕。その後も『少年猿飛佐助』(59年)『西遊記』と新作は軒並みアジア各国に輸出され、国際映画祭での受賞も果たしている。

だが一方で、海外映画会社との国際合作や世界公開という点では、東映動画の劇場用長編アニメーション映画でそこまで至った記録は存在しない。また、初期を除けば、積極的な海外市場への進出を継続したという記録も公開されていない。

また、それは他ならぬ製作スタッフたちの実感でもあった。当時、在籍していた演出家の高畑勲もまた、東映動画の初期長編作品群が、「多くの作品が当時「国際的」に通用しそうな方向性を目指していたとは言いがたく、海外への輸出を前提にした企画だったかどうかとも疑わしい。[...] 海外へのロケハン<sup>7</sup>は一度もなく、スタッフ側も世界全体に向けて制作しているという意識や、海外での受け取られ方への配慮などはまったくなかったと言えよう」と端的に述べている [高畑 2001, 239]。

それでは、初期における意気込みや成功とは対照的な、こうした現場スタッフの違和感や輸出戦略の曖昧化という矛盾はどこから来るのだろうか。この一因はおそらく、東映動画の母体である東映自体の既存の経営方針との齟齬にあったのだと思われる。

創立以来、1950年代を通じて東映の主力路線は、多彩なスターを動員した娯楽時代劇大作であった。そして、この路線は海外への映画祭の出品を含む輸出戦略には適しないものであった。海外で評価を受ける日本映画は、多くの場合、大映や東宝が得意とした、芸術的表現や文化的特殊性を強調した作品であり、例えば、58年2月にニューヨークで開催された「日本映画週間」の感想を日本側団長であった松竹社長の城戸四郎に送った手紙の中で、あるアメリカの映画評論家もまた、「少なくともここ当分の間は、日本映画が一般の商業劇場で成功する見込みは、実際のところまづ皆無だと思われます。日本映画がアピールするところ、それはアート・シアターにおいてです」と率直に述べている [ヒフト 60-61]。

だが、東映自体の社風はそうした傾向とは対照的だった。東映の創立十年を記念した『キネマ旬報』の特集の記事の中でも、「東映映画の主流となる時代劇の本質的な性格とは、それが映画館に入ったとたんに客席と交流して作品そのものの主題とはちがった第三の主題〔註：映画館の観客の熱気〕に転化するところにある。[...] この東映封建性はきわめて自然に東映客席の庶民性と結びつく」と、自ら自社映画の持つ国内市場に特化した「封建性」や「庶民性」を肯定的に捉えている [岡本 1961, 68-69]。だが、その一方で、同じ特集の中で東映に向けて寄せられた映画関係者たちの提言の中には、その娯楽至上主義や作品のマンネリズムに対する苦言が目立ちもした [「明日の東映に望む」]。

ともかく、50年代の東映は、時には「マス・コミはマス・コミらしく観念して、芸術だの思想だのとふりかざさないで、猛然と仕事をやってのけているサムライはいないのか」と自社の商魂逞しい娯楽路線を高らかに主張しつつ [岡本 1958, 43]、しかし時に、社長の大川自ら今井正や内田吐夢らの格調高い良質の東映現代劇が世間になかなか正当に認知されないことを嘆くという、どこか相矛盾する態度の間を揺れ動いた [大川 1957, 60]。このような東映の両義的な思惑や経営戦略が結果的に東映動画の順調な海外輸出戦略の方向を阻んだという見方も可能だろう。

例えば、この点で、先ほども挙げた、森康二演出による短編アニメ『こねこのスタジオ』は興味深い。この作品は、先だって作られていた『こねこのらくがき』の続編であり、登場するのは子猫と、二匹のネズミである。子猫は撮影スタジオでネズミを相手に映画を監督しているが、すぐに壊れるカメラや演技の下手なネズミたちに嫌気がさし、す

べてがオートメーション化された近代的なスタジオとロボットの俳優で映画を作り始める。ところが、ネズミたちの悪戯や機械の故障などで結局はうまくいかず、さらにロボット化した俳優のギャングや警官たちに追い回されることになった子猫は、ついに自分自身に似せた監督ロボットを作ってスタジオを任せ、ネズミたちとともに出ていくという物語である。

ここでつけ加えておけば、この短編が製作された59年には、東映動画では急速に進んだスタジオの大規模化や合理化を受けて、第1次労働組合が結成されるが、すぐに解散させられている。ここには、東映経営陣が要求していた「劇場用長編を最低でも年一本」という過密な製作ペースをクリアするための短期間による急激なスタジオの大規模化や合理化、度重なるスタッフの大量増員による製作現場の混乱と労働環境の悪化、そこから来る労使対立が背景にあった。東映動画の労働組合活動自体は61年以降に本格化するが、この作品はそうした当時のスタジオ内の変革の機運を巧みに隠喩化していたと言える。

そのことは、木村智哉が指摘するように、スタジオの変革の物語を描いたこの短編において、表現的にも、当時の先鋭な作画技法であったリミテッド・アニメーション風の演出が施された点でも明らかであった。さらに、こうした当時の東映動画の労使対立とアニメーター側の変革の機運の裏には、もとより東映動画の母体や前身である東映や東映教育映画部に濃厚にあった「左翼的」な心情も大いに作用していただろう。よく知られるように、東映は、その創立期から東宝争議やGHQのレッドパージによって撮影所を追われた共産党系の映画人を積極的に雇い入れていた。また東映教育映画部にしても、赤川孝一が典型的であるように、同じく左翼映画人のアジールとしての役割を果たした満映の人脈が深く関わっていた。したがって、この時期の東映動画の作品群に孕まれたある種の「政治性」への配慮は、この後、60年代末から70年代初頭にさらに激しさを増す東映動画の労使闘争の経緯を踏まえても決して無視できないものがある。

だが、ひとまずここで注目すべきなのは、この作品で子猫やネズミたちが撮影しているのが、大きな城をセットに置きたいかにも東映的な時代劇である点だろう。すなわち、ここには、当時の東映の経営戦略が抱えていた、娯楽時代劇に象徴される国内の庶民的な市場に特化した路線と、それとは対照的に、まさにディズニー的表現や価値観への対抗という企図も顔を覗かせている、リミテッド・アニメーションで表現された近代的で先進的な欧米風スタジオ（『西遊記』の「ヌーヴェル・ヴァーグ」的演出を思わせる）に象徴される「海外」へのまなざし（国際化の路線）との間の相克と葛藤が反映されているように見える。そして、結局、子猫たちは後者の路線の限界を自覚し、そこから撤退していくのである。

それでは、以上のような海外輸出策が半ば停滞を迎えた後、東映動画及び東映はどのような方向に向かったのだろうか。その有力な一つは、テレビ放送との提携であった。

日本の定期的なテレビ放送は53年2月に始まったが、『少年猿飛佐助』が公開された59年の4月、皇太子（今上天皇）ご成婚のニュースが転機となって急激に普及していった。テレビ放送普及の度合いを示すNHKテレビ放送受信契約数は1958年度の約199万

件が59年度には約415万件と倍増し、その後、東京オリンピックの翌年の1965年度には約1822万件に達した。一方、映画界は、同時期の58年に史上最高の映画館入場者数を記録して以降、産業的にも興行的にも急激な凋落を迎えていた。

50年代後半から60年代初頭にかけての初期のテレビ放送では、新たなメディア媒体への対応という映画界とコンテンツの不足というテレビ界の思惑が一致し、海外のテレビ映画（テレフィルム）と短編アニメーションが大量に編成された。また、コマーシャル・フィルムの製作という側面でも、テレビの普及はアニメーションの需要を促進するという見方は大きかった〔川岸292-303〕。これらのテレビ映画やアニメーションは徐々に国産化されていくが、こうしたテレビへの参入に最も積極的だった大手映画会社が東映だった。

まず、57年9月に東映は旺文社、日本短波放送と共同出資という形で東京教育テレビ株式会社（NET）を設立する。東映の出資比率が30%と高く、また60～64年には大川博が社長を務めたことからNETは実質的に東映の系列会社だった。さらに、58年7月には東映テレビ・プロダクションを設立し、ここから数多くのテレビ映画を製作する。その後、63年に虫プロが『鉄腕アトム』によってテレビアニメの国産化に乗り出すと、早速、同年11月からNETで東映動画製作の『狼少年ケン』（63～65年）、『少年忍者風のフジ丸』（64～65年）と、次々とテレビアニメシリーズの製作に進出し、映画産業の低迷が決定的となった1970年代以降、東映動画は、経営の大半をテレビアニメの収益に依存することになる。

何にせよ、ここでも重要なのは、こうしたテレビに対する企業戦略の面でもやはり教育という主題が強く関与していたことだろう。NETは当初、まさに「教育・教養番組について高い編成比率が義務づけられた教育専門局」として設立された民法テレビ局であった〔古田125〕。そして、大川は、「私は映画とテレビを両立させる方針を立てていこうと思っています。できれば、映画会社がテレビを経営したい。私のほんとの最後の構想はそこにあるんですが、とにかくいまはそれができませんワ。私、教育テレビの会長になつたんですが、教育テレビには、私は文化映画、教育映画、うちの漫画映画、これをどんどんかけていきます。決して劇映画はかけません」、また、「教育テレビなどは、うまく行ったら学校教育の方法にも一つの大変革が行われるのではないかと、私は見ている」とその構想を語っていたのである〔大川1958, 62、大川1957, 62〕。

もちろん、NETの番組編成はその後、紆余曲折を経て教育番組専門という当初の構想は修正された。しかし、東映のアニメーション事業はテレビという映像の新たな市場でその経営を安定化させることができた。そして、当初の海外合作という目標もまた、66年、アメリカ・ビデオ・クラフト社と日米合作テレビアニメ『キング・コング』（日本放送はNET系で67年4月5日）として、『白蛇伝』から実に8年越しで実現したのである。以上の一連のアニメーション事業にもまた、つねに教育に対するさまざまな関心が付随していたことは注目されるべきだろう。

## おわりに

以上、第2次大戦後にアニメーション製作の企業化というまったく新しい事業展開を目指して成立した東映動画が、その事業の確立と展開にあたって、いかなる歴史的背景を担い、その連続性の上で、産業的・制度的・表象的に急速な変化を遂げていった戦後の日本映画界と自社の発展の中でどのような模索を強いられていったのかを辿ってきた。

その際に、さまざまな局面で重要な役割を果たしてきたのは、東映動画に先立つ日本のアニメーションがその黎明期から一貫して関わりを持ってきた教育映画という分野であった。教育映画は戦前から戦後に至るまで、短編アニメーションをその重要なサブジャンルとして取り込み続け、それは占領期の映画教室運動においても変わらなかった。社長の大川博をはじめ、東映の経営陣はそうした教育映画の動向を明確に意識しており、また、自社の前身である東横映画が先進的な16ミリフィルムによる巡回映写活動を行っていた経緯も積極的に受け入れつつ、おそらくそれゆえに、時期を相前後して、教育映画とアニメーションの自主製作を始動させ、またその二つの領域を戦後の新たな文脈の中で自社の主力ジャンルとして位置づけた。

また、それは50年代の邦画輸出熱の高揚や海外アニメーションの浸透の中で、半ばごく自然にアニメーション事業の海外輸出という夢に結びついた。その裏には、ここでもまた、すでに主要スタッフの中に、満洲での宣撫活動や占領軍のナトコ映画の委託製作といった「国外」への／からのまなごしを受け止める、「教育的」な姿勢が存在していたことが少なからず作用していたはずである。

とはいえ他方で、本論がここで跡づけた「国際化」や「国際性」の記述には、当時の東映動画の海外進出にまつわる種々の動向や言説に即したものとはいえ、戦中から占領期を経て冷戦期までの国際政治情勢をめぐる複雑な経緯が捨象された過度にフラットなものになっていることも否めない。アメリカから中国、香港・台湾、東南アジアなどアジア圏にいたる「海外市場」の地政学的な多様性や歴史的な文脈に配慮した東映動画の海外進出事業の検討は、翻って東映動画社内での労使、保守と革新の対立という政治的背景への考慮とも合わせ、引き続き今後の研究課題でもある。

いずれにせよ、そうした東映動画の国際化路線は、おそらく、皮肉にも東映自体が孕んでいた国内向けに特化した経営方針によって停滞を余儀なくされる。しかし、そのアニメーション事業の進展は、世界という地理的な新境地ではなく、テレビ放送というメディア的なそれによって代替的な場を与えられていった。興味深いのは、ここでもまた教育という要素がその影を留めていることである。そもそも50年代の東映が教育映画の分野に力を入れ続けたのも、同時期の同社が「封建的」で「庶民的」な娯楽路線を打ち出したことへのある種の反動でもあっただろう。東映動画というきわめて「戦後的」な企業にとって、「教育映画」という存在は、つねにキメラのように多義的な影響を与え続けたのである。

二一世紀の今日、宮崎駿の作品群をはじめ、「クール・ジャパン」という国家戦略のも

とに、国産アニメーションは、漫画やゲームなどと並び、最も国際競争力の高い国内文化産業としてますます注目度を増している。その時に、その黎明期に東映動画が迎った以上の模索と葛藤は、いまだ多くの示唆をもたらすのではないだろうか。

(附記)

- ・本稿は、文部科学省「特色ある共同研究拠点の整備の推進事業」（早稲田大学演劇映像学連携研究拠点）による2013年度テーマ研究「日本映画、その史的社会的諸相の研究」（研究代表者：古賀太）の調査研究成果の一部である。
- ・本稿執筆にあたり、貴重なご助言をいただいた査読者の皆様に記して感謝申し上げます。

## 註

- 1 例えば、『捨て猫トラちゃん』『ムクの木の話』が東京・日比谷映画劇場で公開された当時、同作を鑑賞した登川直樹は、同時に上映された教育映画と合わせて「教育短編映画」と一括して呼んでいる〔登川33〕。
- 2 例えば、日本映画教育協会が1953年に出版した『視聴覚教育要覧』には、以下のような記述がある。「東宝教育映画部の「こども議会」「むくの木の話」「すて猫トラちゃん」「ちどり」等が注目された。これらは東宝系で「映画教室」に用いられ相当な成績をあげた」〔日本映画教育協会245〕。
- 3 以上のような、東映動画のアニメーション事業の、東映教育映画をはじめとする教育映画史との関わりにおいて、その経緯や両者の影響関係が東映動画の作る具体的なアニメーション作品のモチーフや表象などにいかに反映されているかという点については、主に映画産業史に視点を置く本論では検討できていない。今後の研究の課題としたい。
- 4 また、アニメーションに関して見ても、53年にはカンヌ国際映画祭で、大藤信郎の短編アニメーション『くじら』（52年）がピカソに絶賛されるなど、高い評価を受けていたことも報道で知られていた。
- 5 『白蛇伝』は当初、香港の映画会社との合作が模索されており、まだ日本では一般に知られていなかったパンダを登場させるなど、東アジア圏での市場展開が明確に企図されていた〔「東映と香港が合作映画」、岡部31、家永128-132〕。
- 6 フィルムは現存が確認できていないが、227本目のCIE教育フィルムとして登録され、1950年10月13日に封切られた記録がある。
- 7 後年の〔高畑2013, 20〕でも同様の見解が述べられている。また、その後、高畑がズイヨー映像で演出を手掛けたテレビアニメシリーズ『アルプスの少女ハイジ』（74年）の製作時には、高畑や宮崎駿ら主要スタッフが物語の舞台であるスイスへ約1年間に及ぶロケハンを行った。

## 【引用文献】

赤上裕幸『ポスト活字の考古学——「活映」のメディア史1911-1958』柏書房、2013年。



- 浅野俊和「〈長編漫画映画〉の誕生と終焉——「東映まんがまつり」の社会史」、『中部学院大学・中部学院短期大学部研究紀要』第5号、中部学院大学、2004年。
- 浅野俊和「新聞広告に見る「東映まんがまつり」の成立と変容——子ども向け映画興行の社会史」、『児童文学論叢』第11号、日本児童文学学会中部支部、2006年。
- 浅利浩之「1950年代大映の企業戦略とその海外輸出政策に関するノート」、『芸術学専攻紀要 バンダライ』第6号、明治学院大学大学院文学研究科、2007年、63～81頁。
- 「明日の東映に望む——希望と提言」、『キネマ旬報』6月上旬号、キネマ旬報社、1961年、74～75頁。
- 阿部彰『戦後地方教育制度成立過程の研究』風間書房、1983年。
- 飯沢匡・亀倉雄策・根本進・高橋秀行・藪下泰司「『白蛇伝』をめぐる」、『キネマ旬報』10月下旬号、キネマ旬報社、1958年、40頁。
- 家永真幸『バンダ外交』メディアファクトリー新書、2011年。
- 大川博「東映娯楽映画論」、『キネマ旬報』11月下旬号、キネマ旬報社、1957年、59～62頁。
- 大川博『真剣勝負に生きる』ダイヤモンド社、1967年。
- 大塚康生『作画汗まみれ 増補改訂版』徳間書店、2001年。
- 岡部一彦「技術と英知を総動員」、東映動画株式会社・徳間書店児童少年編集部編『東映動画 長編アニメ大全集』上巻、徳間書店、1978年、31頁。
- 岡本博「東映撮影所論」、『キネマ旬報』5月上旬号、キネマ旬報社、1958年、40～43頁。
- 岡本博「これからの東映映画を支えるもの」、『キネマ旬報』6月上旬号、キネマ旬報社、1961年、68～69頁。
- 川岸貞一郎「動画とテレビ——日本の場合」、S・ギンズブルグ『動画映画論』川岸貞一郎訳、理論社、1960年、292～303頁。
- 川村湊『満洲崩壊——「大東亜文学」と作家たち』文藝春秋、1997年。
- 木村智哉「初期東映動画における映像表現と製作体制の変革」、『同時代史研究』第3号、同時代史学会、2010年、19～34頁。
- 木村智哉「一九六〇年前後の日本におけるアニメーション表現の変革」、『美学』第61巻第2号、美学会、2010年、49～60頁。
- 木村智哉「東映動画株式会社の発足と同社アニメーション映画の輸出に関する一考察」、『演劇博物館グローバルCOE紀要 演劇映像学2011』第1集、早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム、2012年、147～168頁。
- 経団連事務局「映画輸出振興上の問題点」、『経団連月報』2月号、経済団体連合会、1954年、53～55頁。
- 高萩龍太郎「教育映画を打診する」、『映画教室』7月号、1948年、10頁。
- 高畑勲「60年代頃の東映動画が日本のアニメーションにもたらしたもの」、前掲『作画汗まみれ』、232～257頁。
- 高畑勲「加藤周一『日本 その心とかたち』をめぐる」、『アニメーション、折りにふれて』岩波書店、2013年、3～20頁。
- 津堅信之『日本アニメーションの力——85年の歴史を貫く2つの軸』NTT出版、2004年。
- 手塚治虫「ヌーヴェル・ヴァーグ西遊記」、『手塚治虫大全1』光文社知恵の森文庫、2008年、113～117頁。
- 東映十年史編纂委員会編『東映十年史』東映株式会社、1962年。
- 登川直樹「すがすがしい印象 新作短編批評」、『キネマ旬報』10月上旬号、1947年、33頁。
- 日本アニメーション学会編『アニメーション研究資料 Vol.1 東映動画の成立と発達』日本アニメ

- メーション学会、2002年。
- 日本映画教育協会編『視聴覚教育要覧』日本映画教育協会、1953年。
- ヒフト、フレッド「日本映画が海外に進出する途」、『キネマ旬報』5月上旬号、キネマ旬報社、1958年、60～61頁。
- 古田尚輝『『鉄腕アトム』の時代——映像産業の攻防』世界思想社、2009年。
- 牧野守「東映動画の誕生に至る経緯とその歴史的背景」、日本アニメーション学会編『アニメーション研究資料 Vol.1 東映動画の成立と発達』日本アニメーション学会、2002年。
- 松野本和弘編『日本漫画映画の全貌——その誕生から「千と千尋の神隠し」そして…。』「日本漫画映画の全貌展」実行委員会、2004年。
- 山本善次郎「躍進する東映動画」（映画のファクター：東映動画を作る人々）、『キネマ旬報』4月上旬号、キネマ旬報社、1958年、頁数記載なし。
- 山本善次郎「東映動画の歩み」、『キネマ旬報』5月上旬号、キネマ旬報社、1958年、55頁。
- 吉原順平『日本短編映像史——文化映画・教育映画・産業映画』岩波書店、2011年。
- リチイ、ドナルド「東映動画スタジオ訪問」（虫明亜呂無訳）、『キネマ旬報』3月下旬号、キネマ旬報社、1958年、50～51頁。
- 渡邊大輔「日本映画における児童観客の成立——戦前期の映画教育運動との関わりから」、日本大学大学院芸術学研究科博士後期課程芸術専攻学位論文、2011年。
- 渡邊大輔「占領期における国産漫画映画の上映実態と観客」、『芸術・メディア・コミュニケーション』第10号、日本大学大学院芸術学研究科、2013年、77～87頁。
- 渡辺泰「東映動画の設立と長編アニメーション全盛時代」、『企画展 日本アニメの飛翔期を探る』読売新聞社・美術館連絡協議会、2000年。
- 渡辺泰・山口且訓『日本アニメーション映画史』プラネット、1978年。
- 「東映と香港が合作映画」、『読売新聞』1956年6月27日夕刊4面。