

南方抑留の演芸と音楽

—— 日本占領期と戦後抑留期のシンガポールにおける比較検討 ——

森 谷 理 紗*

は じ め に

2025 年はアジア・太平洋戦争終結から八十年の節目にあたり、昭和百年の年でもあった。総務省統計局の人口推計によれば、2024 年 10 月時点で日本の総人口の 88.8% は戦後生まれであり、終戦時二十歳以上であった明治・大正生まれの割合は 0.2% となっている¹⁾。筆者自身、以前聞き取り調査をした戦争体験の当事者の方々がここ数年で立て続けに亡くなり、2025 年、2026 年にインタビューを行った、当時従軍した最も若い世代の方々も次々百歳を迎えるなかで、自らの声で戦争体験を語る証言者の減少やポスト戦争体験時代という時代の転換点にいることを体感しているところである。

だが、その一方で近年エゴ・ドキュメントとして注目される私的文書や、家族間で受け継がれてきた個々の戦争体験の語りは今なお発掘され続けている。さらに、戦時中の精神疾患患者や精神病院の存在を示す記録物、戦後の元兵士たちの PTSD や看過されてきた加害の歴史の証言など、戦後八十年を過ぎてようやく公に知られるようになった事柄がある²⁾。これらは、今という時代の転換期に、改めて「あの戦争」とは何であったかを再検討する上で重要となることは間違いない。本論で扱う南方抑留の演芸活動もまた、これまでほとんど顧みられてこなかった戦争の歴史の一部である。日本の戦争の証言といえば、「特攻」「原爆」「沖縄戦」「空襲」といった大きな出来事から語られることが多く、日本人の戦争に対するイメージもそれらと強く結びついている。対して、南方抑留という言葉が聞かれるようになったのは近年になってからであり、さらに収容所の中で演芸活動が存在したことは、シベリア抑留と同様に、当事者とその家族以外にはほとんど知られていないといってしまうだろう。

戦争と演芸といえば、1938 年の日中戦争勃発時から、陸軍恤兵部管理の下で朝日新聞社が

* もりや りさ 京都大学人文科学研究所

吉本興業に依頼し派遣された漫才・漫談の「わらわし隊」が挙げられる。また、1942年から1943年にかけて作曲家の古関裕而らがシンガポール・ビルマ（現ミャンマー）・中国（雲南）・マレー半島を慰問し、音楽・漫談・浪曲・舞踊を披露したことで知られる「皇軍慰問演芸団」など、日本本土から戦地への俳優・歌手・芸人・舞踊家等の派遣慰問については一定の認知度がある。だが、それとは別に、戦前から俳優であった加東大介の自伝的小説『南の島に雪は降る』（初出は1961年、『ジャングル劇場の始末記——南海の芝居に雪が降る』）のように、太平洋戦争末期の1944年7月、物資供給も途絶え、マラリアが蔓延し兵士たちが「虚脱」状態であったニューギニアの首都マノクワリで、士気高揚と精神的な癒しのために現地で演芸分隊が結成されたケースも存在する³⁾。内地から派遣された陸軍音楽隊が一度も慰問演奏をすることなく楽器を放置して去っていく、あるいは餓死していったような極限の地で、マノクワリ演芸分隊は、支隊長の命で兵站病院にいた加東軍曹（当時）のほか、スペイン舞踊教師・日舞花柳流の名取の花柳五郎（前川一等兵）と長唄三味線の杵屋和文次（叶谷一等兵）の三人で始められ、元大工の兵士らによって演芸場も建築された。のちに戦友会「マノクワリ会」から出版された『暁——濠北派遣（西部ニューギニア）第五揚陸隊戦史』には、歌謡曲、落語、手品、物語、漫才、音曲など多様なプログラムが月に一度披露されたことが記されている。そして、演芸会が「将兵にどれだけ生きる力を与えてくれた事が計り知れない」、「芸は人の命を助ける」と回想されている⁴⁾。

このように戦地の極限下における心的回復や士気の維持のために演芸（隊）の果たした役割は決して小さくなく、戦後の抑留期においても、新たに演芸グループが結成されたケースはいくつも見られる。筆者は、これまでシベリア抑留下の収容所（ラーゲリ）における日本人捕虜たちの文化創造活動について研究を行ってきたが、その過程で、生死の極限に際してな何かを生み出そうとする人間の創造性や、人と人をつなぐ芸術のソフトパワーに注目するようになった⁵⁾。また、シベリア抑留以外の、第二次世界大戦中のさまざまな収容所という非日常的な空間における文化創造活動に関する資料調査から、地域や国、時期、出自や文化的背景を超えて、人間の創造性や芸術の機能・役割・力が発揮され生還に結びついたという共通性が確認できるいくつかの資料や証言が浮かび上がってきた。

人間の創造性に関して言えば、例えば、オリヴィエ・メシアン（1908-1992）の代表曲「世の終わりのための四重奏曲」が、1940年にナチス・ドイツの捕虜収容所（ゲルリッツのスタラグ第8A捕虜収容所）で作曲されたことはよく知られている。しかし、20世紀に初めて作曲されたピアノのための「24のプレリュードとフーガ」が、1937年から1938年にかけてシベリアのラーグ（SevVostLag 北東矯正労働収容所）でロシア/ウクライナの作曲家フセヴォロド・ペトロヴィチ・ザデラツキー（1891-1953）によって書かれていたことはまだにあまり知られていない。五線紙も消しゴムも、まして楽器もない中、全て頭の中で作曲され、電報用の用紙と小さ

なノート、そして方眼紙に書き付けられたこの曲とザデラツキーの存在は、1970年代まで出版と彼の名の公の場での言及が禁じられていたために、彼の死後二十年近く知られることがなかったのである⁶⁾。

このほか、シモン・ラックスの『アウシュビッツの音楽隊』、アレクサンドル・ソルジェニーツインの『収容所群島』では、音楽や演劇の政治的な利用と生きる糧としての役割の両側面が明らかにされている。そして、ヘレン・コレイン著（西村由美訳）『音楽の力——日本軍女性収容所を生きる』（2001）では、1942年から1945年までスマトラ島の日本軍による収容所でオーストラリア、イギリス、オランダの女性と子供たちが捕虜となった際に、著者らオランダ人三姉妹をはじめ、オーストラリアとイギリスの女性三十名がヴォーカルオーケストラを結成した体験がまとめられている。ドヴォルザーク、バッハ、ベートーヴェン、ショパン、ラヴェル、チャイコフスキーの曲などが演奏され、音楽を糧にすることで自尊心を失わずに困難を乗り越えようとした実例は、生存戦略としての音楽の側面を示すものである。

これに類似した例はいくつもある。泰緬鉄道にいたアーネスト・ゴードンは『クワイ河収容所』の中で、何かを表現することで、必死に生きていることを表明しようとしている人間について言及しているが、これはシベリア抑留を経験した彫刻家の佐藤忠良が『つぶれた帽子』の中で書いている、ラーゲリの中で黙々とスプーンを削る仲間を見て、「『俺は生きているんだ！』と背中が叫んでいるようにさえ見えた⁷⁾」という感想とも重なる。ひたすら無心に何かを彫り続け、あるいは描き続けることで自らの人間的な心を維持しようとする姿、あるいは一種の生存の証明を行おうとする人間の姿を彼らは目撃したのである。

本稿で論じるのも、こうした戦争における芸術と人間の関係性やありようについてである。以下では、戦争と結びついた非日常的空間としての収容所に光を当てる。そのうえで、筆者が近年収集してきた南方抑留の演芸関連資料の中でも、シンガポールにおける演芸と音楽に焦点を絞る。もっとも、本稿は戦後の日本人の南方抑留の単なる事例研究にとどまらない。終戦後、満州や千島列島などから人が移送/移動させられたシベリア抑留とは異なり、南方抑留には時間的・空間的連続性が認められる。すなわち、日本占領期に連合国兵が捕虜として収容されていた同じ地に、戦後は日本兵が捕虜として収容され、管理する側とされる側の立場が逆転するという現象が生じたのである。チャンギ刑務所のように、建物そのものが継続して使用され、被収容者と管理者の立場が入れ替わる例もあった。この異質な空間で、いずれも文化活動が行われ、音が鳴り響いていた事実を、私たちは今どのように捉えられるだろうか。その差異や共通性、あるいは連続性や断絶、乖離について多面的に比較検討を行うことで、生と死のはざまにおける芸術という大きなテーマへの試論としたい。

第1章 南方抑留における演芸活動研究の位置づけ

1-1 背景と先行研究および問題点

南方抑留の歴史は、旧日本軍にとって東南アジア方面での石油やゴムをはじめとした資源確保を目的とする重要な局面であった南方戦線の歴史に直結する。マレー作戦、ビルマ作戦、フィリピン作戦等の南方軍の進攻や占領についての記録や叙述は、従軍記や歴史書、歴史研究に数多く存在する。終戦直後より防衛庁戦史室（現防衛研究所）や旧軍人会によって編纂された戦史叢書は、多くが軍事作戦・指揮系統・戦況の記録を対象とし、膨大な戦闘詳報、部隊史、戦史叢書が残されているように、従来の戦史叙述の主流は作戦や戦闘中心であった。1960年代から1980年代にはインパール作戦、蘭印攻略戦、マレー作戦における占領行政や補給の失敗、戦況の悪化などについて物語る元兵士の回想録が多く出版されたのに比較すると、南方抑留についての回想録や記録は散逸し、あるいは社会の中で黙されてきた。戦後初期の日本では、生々しい戦争の傷跡が現実世界に影響を及ぼしている場合や、あまりに悲惨な体験を早く忘れてしまいたいという忘却への希求、または恥や屈辱の体験と結びついていたことなどが語りにくさにつながり、時間の経過とともに歴史叙述に濃淡ができてしまったと考えられる。その後、誰もが生きるのに必死であった混沌とした戦後を経て、高度経済成長期に入り生活が安定し、時間的な距離が形成されることによって、ようやく人々は過去の体験を回顧するようになる。こうした動きが本格化するのが1960年代から1970年代である。

だが、個人の戦争体験記の多くは、召集から入隊、厳しい初年兵教育や度重なる地理的な移動、転属、前線での戦闘、傷病、戦友の死、飢餓の経験などの戦中の苦難の叙述に多くの紙幅が割かれ、終戦が記述の終着点となっている。一方で、戦後から帰還、あるいは戦後から執筆時点までの期間のことは、補足的にわずかに触れられる程度にとどまるパターンが少なくない⁸⁾。このような叙述の偏りは、戦中経験の強烈さ・衝撃・語りにくさ・記憶のメカニズムなど、複数の要因が作用していると考えられる。その点で、ウルリック・ストラウスの『戦陣訓の呪縛——捕虜たちの太平洋戦争（原題は The Anguish of Surrender: Japanese POWs of World War II, 2003）』（2005）は、アメリカ軍の捕虜となった35,000人の日本兵に焦点を当て、「生きて虜囚の辱めを受けず」という思想がいかに個人の心理と社会を縛り、捕虜体験を「恥」として抑圧させたかを、八十名以上の元日本人捕虜への取材と尋問や捕虜懐柔の実態調査からまとめている点で稀有な著作である。ストラウスはドイツ出身で幼い頃を日本で過ごし、戦時中は米陸軍情報部の日本語要員として従軍し、戦後は外交官として日本に駐在した経験を持つ。本書は日本人を顔の見えない「ファナティックな」敵として認識してきた従来のアメリカにおけるイメージを覆し、日本人の苦悩や経験を人間的に描いた包括的な研究としてアメリカの読者に向けて発信した初めての書物であり、日本においてもその重要性は注目される。

次に、日本人の抑留と言えば、シベリア抑留の認知は近年高まり、歴史学、政治経済、グローバルスタディーズの研究者を中心として研究が進展している。シベリア抑留は1945年から最長1956年迄という長期間にわたるのに対し、南方抑留は1946年、1947年を帰国のピークとし、戦犯裁判要員、証人、刑期服役者（最長1950年迄）を除いて多くが二年ほどで帰国している。しかしながら、当事者の数で言えば英軍管理の降伏日本軍人（JSP, Japanese Surrendered Personnel）八十万人のほか、米軍管理の捕虜（POW）となった軍人・軍属を合わせるとその数は百万人にのぼると言われており、シベリア抑留の五十七万五千人を上回る規模であった⁹⁾。それにもかかわらず、「南方抑留」という言葉自体が日本で出てこなかった要因は、第一に、抑留された国も広範囲に跨り、アメリカ、イギリス、オーストラリアと複数の国が管理に当たったことが挙げられる。それぞれの史料の所在や在り方も異なっており、南方抑留の全体像を明らかにする上での難しさがそこにあると言える。また第二の理由として考えられるのは、敗戦した元日本兵にとって負の記憶、恥辱の記憶であることから、手記や体験記、あるいは語りの発掘が進みにくかったという点である。この語りにくさの背景には、戦時中は日本人がアメリカ人やイギリス人を捕虜として管理する側だったが、敗戦とともにそれが逆転し、同じ収容所、同じ刑務所という空間に旧日本軍が捕虜となり管理される側となった経緯も含まれる。敗戦の屈辱や強制労働を被ったという面だけではなく、旧日本軍の加害の歴史と地続きであることも無関係ではないだろう。

ここで、南方抑留に関する代表的な先行研究に目を向けると、帰還者たちの記憶ミュージアム（旧平和祈念展示資料館）館長の増田弘による『南方からの帰還：日本軍兵士の抑留と復員』（2019）は、一次資料に基づき、イギリス軍管轄下のビルマ、タイ、マレー、シンガポール、オランダ軍管轄下のインドネシア、オーストラリア軍管轄下の東部ニューギニアと豪北、アメリカ軍管轄下のフィリピンにおける抑留と復員の調査から旧連合国側の思惑を考察し、双方向的に南方抑留の全体像に迫る先駆的な研究である。また、林英二『南方抑留：日本軍兵士、もう一つの悲劇』（2025）はインドネシア、シンガポール、ビルマ、フィリピン、ニューブリテン島の収容所の体験を書いた元日本軍兵士、軍属たちの日記を丹念に読み解き、抑留した英国人と抑留された日本人との和解は可能かという歴史対話についての議論にも踏み込んでいる新しい研究である。前者は政治外交史、後者は社会学的観点による南方抑留研究である。

では、本論で扱う南方抑留の文化的痕跡はどのように把握されてきたのか。例えば、自身も抑留を経験した歴史学者会田雄次の『アーロン収容所』（1973）には演劇班についての記述がある。本書は歴史的観点から抑留生活を分析的に叙述した研究的著作である。しかし、こうした例はむしろ例外であり、多くの場合は、井上成『収容所のロビンソンクルーソー：菊兵团ビルマ抑留記』（1981）に描かれるモパリン収容所の劇場、小松真一『虜人日記』（2004）におけるルソン島の演芸会のように、個別の手記・体験記といったエゴ・ドキュメントが中心となっ

ている。他方、現地から持ち帰られた一次資料としては、シンガポールのウッドランド作業隊文化部（のちに文化厚生部）で発行された文芸誌『火焰樹』の一部が1991年に復刻されている。『火焰樹』誌は内地帰還や望郷を詠んだ短歌・俳句を中心に詩、戯曲、随筆も全て手書きで書かれ、作業隊内で配布されていたものである。同誌に収録されている「演芸所感」と題する文章からも、繰り返し演劇が行われていたことが確認できる¹⁰⁾。また、1993年に早稲田大学演劇博物館に寄贈された資料として、同じくシンガポールのタンジョンパガー作業隊演芸部資料が紹介されている（馬場辰己1997）。ほか、山本博之がマレーのエンダウ収容所の文集『噴焰』及び野田明氏の抑留スケッチを翻刻している¹¹⁾。なお、本資料に関連して、おもちゃ映画ミュージアムで野田明廣氏と中尾知子氏の対談講演（同志社大学「証言とスケッチで蘇る“南方抑留”の苦難」2023）なども行われている。

一方で、現時点での日本の「南方抑留」研究は、先に述べた研究史上の空白と回想録中心の散発的記録のために、文化史的分析が後景化している。捕虜収容所、抑留地での演芸活動の多様性が手記、回想録や持ち帰られた一次資料から断片的に見えてくるものの、文化活動の観点を地域・国を跨いでまとめた研究は未だ出ておらず、個別のケーススタディに留まりその全体像が十分に解明されていない。これは、逆の立場にあった旧連合国側の状況と対照的である。戦時中の東南アジアにおける日本軍捕虜収容所の文化・芸術活動については、米国マカレスター大学演劇舞踊学部教授であったシアーズ・エルドリッジ（Sears Eldredge）を中心として網羅的な研究が展開されている。また、写真・音源といったアーカイブが広く公開され、研究者グループも活発に活動している。これらと比較すると、日本の南方抑留研究には進度の非対称が認められる。これはまた、旧連合国と現地の戦争博物館に所蔵される現地写真や物品の豊富さ、遺族支援団体による証言や手記の膨大なアーカイブとその公開性にも関係するものと考えられる。

1-2 本研究の目的と方法

こうした背景を踏まえつつ、本稿では、南方抑留の文化活動の中心であった演芸会とそれに関わる人々について筆者が独自に調査した成果をまとめる。特に、シンガポールにおいて最も規模の大きかった二つの収容所の比較を行う。そしてその際、収容所という非日常的な生活空間に注目し、そのランドスケープとサウンドスケープ¹²⁾を描き出すことで、戦時下から戦後までのその特殊な空間を、連続した時間の中で捉え直していくことを目指す。

第二章では、芸術実践と記憶形成のプロセスを追うために、日本人が抑留された地の一つ、リババレー収容所という空間に焦点を当て、著者が収集した一次資料（1）栗田まさみの回想記『リババレー演芸史——思い出は星の如く』（1970）、（2）リババレー劇場の会発行の会報『タピオカ』（1965-1994）、（3）第七方面軍野戦自動車廠解放記念誌『草虫』（1947）、（4）井上

文七・井上桂一『南十字を傾けて』（2015 初版）及び井上桂一氏へのインタビュー等を中心に分析を行う。第三章では、戦時中、日本占領下のチャンギ収容所の連合軍捕虜たちの演芸活動について、先行研究や体験記、オーストラリア戦争博物館（AWM）所蔵の一次資料を紐解いていく。第四章では、当事者たちの記憶と結びつく収容所のランドスケープを考察していく。以上から南方の演芸活動の実態を明らかにするとともに、個人の語りの中に現れる感情の動きや内なる声を掬い上げることを通して、文化芸術から見た戦争史、ひいては人間の文化創造活動そのものについて考察していきたい。

なお、本研究の理論的背景には、マリー・シェーファーのサウンドスケープ概念、アラン・コルバンの聴覚的共同体論、アライダ・アスマンによる文化的記憶論などがある。特に、音と記憶を媒介とするコミュニティ形成の視点は、小泉恭子『メモリスケープ』およびアサダワタル『想起の音楽』において詳細に論じられており、本稿でもその理論的枠組みを参照している¹³⁾。

第2章 芸術実践と記憶形成 —— リババレー収容所の演芸活動と劇場

2-1 リババレー収容所の概要と日本人抑留の文脈

戦後のシンガポール地区には、チャンギ作業隊、リババレー作業隊、タンジョンパガー作業隊、ケッペル作業隊、ウッドランド作業隊、テンガー空軍作業隊、セレーター空軍作業隊、輸送作業隊、クルーム作業隊、チャンギ刑務所作業隊、南方第一陸軍病院、海軍作業隊等があり、1947年3月時点では21,400名が抑留されていた¹⁴⁾。このうち、リババレー収容所には最多の5,307名が収容されたとされる。他地域でのケースと同じく、終戦から帰国までの期間中、リババレー収容所へは入れ替わり立ち替わり戦前中国、仏印、マレー、スマトラ等での作戦に従軍した複数の部隊が合流し、あるいは他の収容所へ移動していった。中央に川を挟んだこの収容所には、やがて九千人の降伏日本軍人（JSP）たちが自らの手で他地域にはない大きな劇場を建設した。作業隊の演芸部として始められた彼らの活動は、その後専門的な演芸中隊を結成することが許可され、本格的な大衆演芸が展開されることとなった。以下では、初期のリババレー作業隊演芸部の中心人物であった栗田まさみの『リババレー演芸史 —— 思い出は星の如く』（1970）を中心に、リババレーでの演芸活動がいかに行われていったかを紐解いてみたい。

栗田まさみ（本名定市、1920-1983）は八木節を広めた栗田平次郎を祖父に持ち、幼少期は共に旅行りの生活をしていた。大正初期、正美団（しょうびだん）栗田演劇一座を組織した祖父は地方まわりをしており、栗田は小学校時代には群馬県の館林の祖母の元で暮らしていたが、長期休みのたびに祖父の一座に混じって子役として舞台上に上がっていた経歴を持つ。小学校卒業後は、証券会社に勤めながら夜学に通い、その頃文学にのめり込んで友人たちと短歌雑誌

『一隅』を刊行している。また、エノケン（榎本健一）が全盛だった浅草の松竹座、ターキー¹⁵⁾の国際劇場、コメディアン古川緑波の常盤座、そのほかオペラ館、新国劇、新宿のムーラン・ルージュ、新派、築地小劇場の新劇などに通い詰め、軽演劇、喜劇、剣劇、新劇など様々なジャンルの演劇を観劇者の立場からひたすら吸収していった¹⁶⁾。

栗田の記述から一貫して読み取れるのは彼の演劇に対する情熱であるが、戦時中のスマトラのジャングルでもそれは絶えることはなかった。『リババレー演芸史』によれば、戦闘の合間でさえ簡単な脚本を書き、現地人にサロンを借りて、支給された手拭いを繋げて着物を作り、馬の尻尾と木綿糸でカツラを作って、敷布と毛布を背景にして劇を上演し、仲間を喜ばせていたという¹⁷⁾。空襲に遭った時にそのままの姿で陣についたこともあるという栗田の戦時体験は、こうした演劇が決して安全で余裕がある状況下だからできたということではなく、戦争という死と隣り合わせの状況に晒されてもなお、演劇を手放さなかったという栗田の生と演劇の結び付きを示すものと言える。ゆえに「演劇人」栗田を通して見える抑留体験記＝『リババレー演芸史』なのである。

栗田はスマトラ島のパンガラン・プランタンという油田地帯で終戦を迎えた。内地帰還や英軍下での重労働など様々な噂が飛び交う期間が七ヶ月続いた後、1946年3月に英軍より内地帰還に向けてシンガポールに集結する旨の命令を受け、ベラワンを出発、同月マレー半島バトハバを經由し、4月6日にシンガポール上陸、リババレー作業隊に編入した。鉄条網で囲まれた正門には銃を持ったインド兵の衛兵が待ち構えており、帰還船が来るまで一年半労働することになった。リババレーはドブ川を中央に挟んで無数の天幕を張ったキャンプで、陸軍、海軍、航空隊を合わせて九千人ほどが集まっており、一日に十枚のビスケットと粉乳飯号の蓋一杯分を三食分の食糧として配給され、ドブ川の清掃、マンホール修理、官舎清掃、PX（売店）での労働が課せられた。栄養失調と重労働で、夜になると鳥目のように視力が落ちる症状が出るような「死の作業隊」での日々が二十日ほど続いた頃、栗田一軍曹のもとを少佐が訪れた。男ばかりの殺伐としたキャンプ生活のなかで、作業隊員の無聊を慰め、過酷な作業が続く日常にわずかな潤いを与えるため、上官たちは演劇中隊の編成を計画しており、演劇経験者である栗田に協力を求めに来たのである。

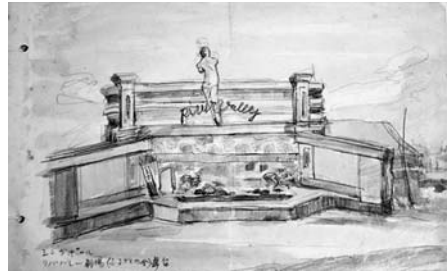
戦前においても国策演芸団体の移動演劇隊や、兵士の慰問のために派遣されたわらわし隊や歌謡慰問団、演芸派遣団などはあったが、栗田の場合は兵士が自発的・自主的に行うものであり、敗戦後もリババレー作業隊に入る前に有志で演芸会を行っていた。1946年3月に行われた演芸会では、喜劇『あきれた夫婦』、時代劇『国定忠治』、『血煙り荒神山』、歌と踊りのバラエティーが公演され、これをきっかけに作業隊本部では一回きりで終わらせず、集結キャンプ全体の総合演劇隊にしようという意見が出て、栗田に声がかかったのであった¹⁸⁾。

栗田のほか、本職のヴァイオリニスト、田舎周りの役者兼演出家等が集められて中隊所属の

演芸部としてスタートし、「とにかく始めよう、そして作業隊全体に訴えかけることだ」という兵曹たちの一言から、九千人のキャンプでの劇場建設と、演芸隊の歴史が幕を開けた。各隊より大工、建具の経験者が集められ、毎日数人を英軍の作業から外して舞台建築に駆り出し、丸太や板切れを合わせ、釘がなければ錆びた鉄線を釘がわりにして花道や奈落につながるオーケストラピットのある劇場が完成した。照明は波止場に落ちているのを分解して持ち帰った探照灯や欠けたソケット、ひびの入ったレンズやしわくちゃのセロハンを持ち寄り、衣装は天幕や浴衣で、種々多様な役に応じたカツラは銅の代金に馬の尻尾を差して、次々に必要なものが作られていった。音楽関係者も作業で出た廃材のベニヤ板を米粒で張り合わせ、ピアノ線や細い針金を使って手製のヴァイオリン、ギター、ウクレレを作った。資料1は、当時のリババレー劇場の写真である。中央上部に「River Valley」の文字があり、観客が座っている姿も見える。資料2は、戦時中より多数の現地のスケッチを描いていた梶原勝によるリババレー劇場の水彩画（1947）^{19）}である。一周年を迎えて改築した際に、舞台中央上部にミロのヴィーナスの後ろ姿が付け加えられている。



資料1 初期のリババレー劇場



資料2 梶原勝画「リババレー劇場」
（梶原道子氏提供）

劇場の建設やさまざまな資材についての記憶を、栗田はこう綴っている。「あの一つ一つの品を私は今でも忘れない。こんなに人間同士が、一つの目的の為に協力する姿を、戦争中の軍隊でも、内地でも、見たことがなかった。私の生きとし生きて来た人生の中で、こんなに感動を覚えたこともない」^{20）}。栗田にとっては、南方抑留でのリババレー劇場の活動が、少なくとも執筆の時点において生涯最も感動した出来事として記憶されていることは注目に値する。

栞落としての演目は、栗田演出の開幕劇、二つの劇、作業隊の歌の四部構成であった。まず、将校が脚本を書き下ろした三場ものの復員軍人のシリアスな現代劇『復興の誓い』を元旅役者の川上少尉が演出することに決まり、その後、明るい内容の脚本を探していたところ、戦前ムーランルージュの文芸部で脚本を学んでいた大室真造がスマトラの原隊にいた時期に中隊演芸会で上演されるために作った『花祭狸御殿』という狸もののミュージカル風時代劇の脚本が見つかり、本人に栗田が交渉して演出を依頼した。演出のあり方も様々で、田舎まわりの役者

の川上は元々台本無しの口上稽古の人であり、自らが演じてみせる熱血の演出スタイルであったのに対して、大室は寡黙ながら、寝食を共にしてきた自隊の仲間を役者に据えることでスムーズな立ち稽古を進めた。音楽部は劇中に使う音楽の採譜と演奏に加えて、一般募集してきた「リババレー作業隊の歌」（作詞室坂外之、作曲出戸位侍）を発表することが決まっていた。一方、栗田は、上演が六日後に決定された夜、呼びかけ人の北島少佐に、柿落としの幕開きの挨拶を幹部将校が並んでする以外の良い案はないかと相談されていた。思案の末に能・狂言や歌舞伎の演目で、五穀豊穡の舞である『三番叟』を殿様と家来二人が問答をする中で柿落としの挨拶を入れる二十分ほどの演出を提案し、承諾を得ると、寝る間も惜しんで監視のインド兵に隠れながら脚本を完成させた。暗澹たる状況のなかでも「新しい敗戦後の社会に進もうという作業隊全員の願望」を込めて名付けた『のぞみ』という作品であった。

以下に『演芸史』に再現された脚本の一部を引用する²¹⁾。

『のぞみ』

静かに能を思わせるバイオリンの独奏

緞帳あがる

舞台暗く、中央に烏帽子、長袴にて右手に白扇を持ち、正面に頭をたれて殿様

曲につれて静かに正面をみる

照明、丸く殿様のみを浮き出す

台詞、静かに、ゆっくり

殿様「戦いの庭に起き伏して幾年か、刀折れ、矢弾付きてなお抗戦の心意気、失いたるにあ
らずやも、天皇^{すめらみこ}のお言葉に、幾千万年の永遠^{とこしえ}に、大和国を残すため、忍び難きを忍
べとぞ、大^{おおみこと}詔^{のり}いただきて、矛をおさめて集いたる、南十字の星の下、シンガポー
ルのリババレー」

上手より太郎冠者

下手より二郎冠者登場

腰を低くし殿様に一礼、正面に向きなおる照明全開、舞台明るくなる

太郎「集いし大和^おの男の子らは」

次郎「その数 九千有余名」

殿様「共に手を取り、心を一にして」

太郎「帰還の船を夢にみて」

次郎「耐えて忍ばん作業隊」

殿様「その慰めと拙たなくも、さす手、ひく手の舞扇」

太郎「演ずる舞台は皆様の」

次郎「汗と涙と思い出を」

殿様「残すにふさわし演芸場」

（中略 筆者注：ここで三人の見得、踊り）

殿様「わが踏むこの板、この舞台、この身につけし布はしも、いずれも様が隅々より、ながむる舞台のこの明り、皆それぞれと寄せ集め、作りあげたるこの舞台、今宵、この時、このよき日、孫子の代まで語り継ぐ、話の草にならばやと、奏でる楽器に爪破れ、聞かす台詞に喉さけて、血潮に染むることあるも、帰還の船のつくまでは、舞台は我等の戦いの、庭にひとしの心意気、隅から隅の皆様に、深く感謝の」

三人「柿落にて候」（引用終わり）

この脚本からは、リババレー劇場の柿落としの幕開けの様子が臨場感を持って立ち上がってくる。ピチカートで爪弾かれるバイオリンの音色は能の音楽のオマージュとして日本的な空間を彩り、先述の拾い物から作り上げた照明で、スポットライトの効果さえ生み出されていることが分かる。本書内では緞帳は何人もの人が集まって人力で引き上げられる仕組みであったことが書かれており、緞帳を上げる舞台裏の人々の息遣いまでもが想像できる。さらに、照明には「暗転」「しほり」「全開」と舞台用語と軍隊用語の混じった号令がかけられていたという栗田の回想²²⁾は、戦争と捕虜収容所という時間と空間に特有の文化が生み出されていたことを示唆するものである。

そしてこの脚本そのものの中に、リババレー劇場と演芸会が作られるまでの経緯やリババレー収容所にいる作業隊全員のストーリーが織り込まれていることで、観客自身が帰還船を待ちながら苦境を耐える九千人の物語の一部であることを意識させて舞台上の世界に引き込む巧みな演出がなされていることが垣間見られる。能や歌舞伎のような伝統文化は、本来、長年にわたる高度な修練を前提とするものである。しかし、シンガポールの収容所にあつては、それらは自国における文化的脈絡から切り離され、故郷の日本を思い起こさせる「日本的な文化イメージ」を象徴するコード（記号）として機能していたと考えられる。栗田が回想する、復員をテーマにした現代劇『復興の誓い』の反応の薄さは、近い将来の自分達を想像させる生々しすぎる内容が観客を暗澹たる気分にしたことが一因として考えられるが、『のぞみ』では、殿様・太郎冠者・次郎冠者といったアイコン的なキャラクターが語り手となることで、観客自身の置かれた状況が物語化され、現実から一步距離を置いた「非現実世界」の演目として提示された。その結果、作業隊の観客とのあいだに、適度な距離感が生まれたのではないだろうか。三人の演者のうち、台詞の長い殿様は栗田自身、太郎冠者は斎藤一男が演じた。次郎冠者は吉村という人物である。斎藤はスパニッシュダンスの河上鈴子の弟子で洋舞が専門であったことがのちに判明する。

なお、もう一つの劇『花祭狸御殿』は、擬人化された狸が主人公のミュージカル風時代劇であり、1939年以降、木村恵吾監督が大映で開拓した歌と踊りによる人間と狸の笑いあり涙ありのファンタジックな「オペレッタ喜劇」である『狸御殿』のオマージュであると思われる。この劇は好評を博し、その様子が『演芸史』に書かれているが、栗田が注目しているのは主人公の狸吉を演じた18歳くらいの陸軍志願兵の若者のほか、明るい劇にするために合間に入れられた舞踊のために集められた、海軍の十代の志願兵たちからなる「踊子」たちである。「肌のきれいな、幼な顔の残っているこの兵隊たちこそ、九千人の中に一人の女性も存在しないこの死のリババレー作業隊員に、明日に生きる希望を持たせてくれた女神である」と栗田が感じていただけでなく、振付は、戦前趣味で自己流の振り付けをしていた者や、宝塚や松竹の少女歌劇をよく見に行っていたという作業隊員が試行錯誤しながら作り上げられていったことから、きらびやかな「少女歌劇」のような存在として劇中で演出されたことは想像に難くない。この点もまた『復興の誓い』の場合と対照的である。『復興の誓い』に登場する女形に関して、リハーサルの様子を見ていた栗田は、「昨日まで日本軍人として戦っていた日本人」が敗戦後、演出家に厳しい駄目出しを連発されながら、収容所で女性の声色や立ち居振る舞いを真似ることに必死になっていることに「うら淋しい」と感じ、「稽古の中断さえ願う」ほど、耐え難く感じていたが²³⁾、この違いは何だったのであろうか。

考えられることはまず、ストーリーの暗さであり、そこに描かれる、想像される復員後の暗い日本や苦労を強いられる抑圧された女性像に起因するもの、次に作業隊員の演技力の無さから、物語の世界に入り込むことを妨げ、物語の手前にある現実世界——不撓不屈の日本軍人の自己イメージが崩壊した「敗者」の姿を見てしまうということである。一方の幼さの残る若者がひたむきに舞踊練習に取り組み、意欲に燃えるエネルギーや澆刺とした姿は、それ以上に未来への明るさや希望を感じさせる強いパワーを感じさせたのであろう。勿論、これはあくまで演劇の専門家である栗田の視点であり、プロの演劇を知っているからこそ、役に入り込めないまま抑留地で慣れない舞台稽古をする元兵士の素人の演技にもどかしさを感じ、冷めた視線で客観的に状況を見てしまう面があったことも考えられる。だが、結果的にこの第一回目の公演は全体としては成功を収め、『復興の誓い』の主演であった柿木軍曹と栗田の二人はその後もリババレー劇場の初期の立役者として活躍することとなる。

わずか一週間後に上演された第二回目の泉鏡花の『婦系図』を経て、続く第三回公演では栗田のリババレー収容所での代表作となった『黄門南へ行く』が上演されている。本作は浅草でよく上演されていた歌と踊りと芝居のオペレッタのスタイルで、『黄門漫遊記』をヒントに栗田自身が台本を書き下ろした作品である。演劇部だけでなく、音楽部も多数の劇中歌を創作し、彼らも役者として舞台上がる構想で、「広く演劇部全員の才能を発揮させ、その集大成として演出したい」栗田の「新しい作業隊演劇」確立への挑戦でもあった。ストーリーは地獄から

出発した黄門一行が、日本、上海、ジャワ、スマトラと南方航路でシンガポールまで行脚する、作業隊の足跡をなぞらえたもので、歌と踊りで道中が演出される。地獄の閻魔大王、赤鬼、青鬼が出てくる場面から始まり、ジャワのマンゴー売りの娘の女形の登場や、途中海に沈んで浦島太郎に出会う場面、魚の踊りが出てくるエピソードがあり、最後は少女歌劇さながらの華やかなフィナーレで終幕と、コミカルで華やかなエンターテインメント要素が多いこの作品はリババレー作業隊、演芸中隊の初期のヒット作となった²⁴⁾。「ワニの踊り」「地獄のコーラス」「私は飛行機大好きよ」「バスガールの歌」など橋本常記の歌詞と出戸位待がハーモニカで作曲したという劇中歌の中でも、「さらば南の十字星」は「ヒット第一作」²⁵⁾として多くの者の心に残った。リババレー劇場建設にも携わった井上文七が軍用の通信紙に綴った手書き歌集『想い出の歌』（昭和21年作成）にもこの曲の歌詞が書き写されているほか、リババレー劇場の会報『タピオカ』第3号にも掲載されている²⁶⁾。

この他、初期の代表作としてはシベリアの収容所でも上演されていた『愛染かつら』や、『一本刀土俵入』、浪花節や打掛姿の吉原の花魁道中の見せ場がある『紺屋高尾』など様々なプログラムが上演され、人々を楽しませた。その後、クラリネット、ヴァイオリン、コントラバス、フルート、ギター、マンドリン、ハーモニカ、ドラム、打楽器と多様な編成の楽団ができ、ブリキのヴァイオリン、天幕を張ったドラムなど手作りの楽器も製作された。

その後、第5回公演後には、正式に演芸を専門とする演芸中隊（第八十中隊）編成が許可された。物品管理やスケジュール管理、プログラム作成などを行う庶務部、衣装や道具を扱う装置部、脚本、演出、振付の演出部、演技部、音楽部、日直がそれぞれ業務分担し、活動体制が整えられた。

だが公演を重ねるごとに、栗田は海軍・陸軍間の摩擦や配役決めのストレス、演出の嫉妬など内部の人間関係や自身の力不足などに悩み、やがて演劇から距離をおくようになる。先に移動していた元の所属作業隊からの声掛けもあり、第9回公演を見届けてケッペル作業隊に移動、原隊復帰し、ケッペル演芸部に活動の場を移すこととなった。資料14のリババレー劇団の活動記録は、当時演出を担当していた関野安弘の日誌から栗田がまとめた「公演目録と日誌」（栗田 付録 pp. 249-263）を元に筆者が作成したものである。日誌情報・備考の項目は当時関野がつけていた日誌の記述によるものであるが、その中にも、栗田が8月11日に去ったことの記載がある（日誌情報では12日）。そして、その後9月より、第七方面野戦自動車廠に所属してチャンギ刑務所を経て、リババレーに移動してきた作詞家の松坂直美や、栗田が転出した後のリババレー劇場で脚本・演出の要となった富谷敬が現れたことが確認できる。富谷は、早稲田大学演劇部出身で、戦前も「テアトル・コメデー」という商業劇団員であった人物であるが、第11回公演以降活躍し、栗田の言葉を借りれば、「富谷演劇」「富谷イズム」を確立させて発展していった²⁷⁾。また、第12回公演以降、松坂を含む文芸部が発足し、文芸誌も発行される

ようになる。1947年の第20回公演からは演芸場が大改装され、同年4月の創立一周年の第27回公演では21景からなる『新編忠臣蔵』が大々的に公演された。そして8月の内地帰還に伴い、全35回の公演を持ってリババレー劇場は幕を閉じた。以上がリババレー劇場の概略である。なお、資料14の演芸会の中でのレパトリーの幅広さ（現代劇・時代劇・喜劇・人情劇・音楽・舞踊）にも目を見張るものがあるが、日誌の情報からは、次々と演芸中隊の主要メンバーが疲労その他の理由で入院と復帰を繰り返し、演芸会の担い手不足に悩む姿が見て取れる。また、年末になると望郷の想いが強くなり、内地帰還の噂が飛び交い、捕虜同士が些細なことで「血を見る」ほどの緊張感が漂っていたことが窺える。

栗田がリババレーで演劇活動を行っていたのは、中期から後期の隆盛や混沌の展開が起こる前の、劇場の歴史の萌芽期の三ヶ月という短期間であった。だが、彼の存在や経験が、ゼロから始まったリババレー劇場の人々が、カツラの付け方から化粧の仕方、声の出し方や演技法を習得し、成長していく過程においての底上げに深く貢献したことは確かである。戦後二十年ほどしてから生まれた「リババレー劇場の会」「タピオカの会」では、栗田と松坂らが交流しており、栗田が亡くなった後の会報誌の追悼号では、松坂が移動してきた当初に観た栗田の芝居や演出ぶりを評価している²⁸⁾ほか、栗田演出の作品の振付をした洋舞の斎藤一男も栗田を「替え難い人」として回想している²⁹⁾。

栗田は、8月にリババレーから先に転出していた原隊からの要請に応じてケッペルに異動するまでこの中隊で演出家、役者として活動を続けた。純粋な劇団とは違い、陸軍と海軍の間での主役争いなど見えない競争が水面下で繰り広げられていたことや、毎回の新しい演目のキャスティングの難しさも本書で度々触れられている。だが、そのような中でも栗田が思い描いた「作業隊演劇というもの」は純粋に「人々の心をうつもの」であったという³⁰⁾。

では、当時リババレー収容所で演芸会に関わっていた別の人物たちは栗田の目指した作業隊演劇をどう受け止めていたのだろうか。自らも初回から舞台に立ち、演芸部日誌『想い出』を帰還後も手元に置いていたという武藤鋭吉は、「唄を忘れぬカナリヤ」と題した『タピオカ』第1号への寄稿文で、以下のように綴っている。「抑留生活、激動の中の不安、窮乏、飢渴、過労、不信、失望、自棄、虚脱、荒廃……どの言葉もみな戦後の私達の象徴でした。/この暗い導入部がリババレー劇場の序曲となって、（中略）日増しに色あせてゆく心、それを力づけ慰安するものは、やはり人間の心に根ざしたものを必要としたのでしょう」³¹⁾。寄稿文には、帰還から二十年弱経って当時を振り返り、「私にとって、どこでも勉強のできないことを教わり、また思いがけない青春の季節を作ってくれたあの一時期、そしてそれがあるゆえに今日を豊かなものにしてきている、あの夜空に映えているリババレー劇場、今はもう想い出の中にしか残っていないリババレー劇場」と懐かしむ言葉が残されている。この回想からは、わずか一年四ヶ月で幕を閉じたリババレー劇場の空間と、その舞台で繰り広げられた演芸が、「虚脱」

「不信」「荒廃」といった精神的な崩壊状態に瀕した捕虜たちにとって、人間的な心の回復（レジリエンス）の役割を担う重要な存在であり、強い印象を残したことが考えられる。弱まり、ずさんでいく心を力づけたものが「人の心に根ざしたもの」という武藤の言説は、「人の心をうつもの」を目指した栗田の始めたリババレーの演芸が、創造行為や、登場人物の感情を巧みに捉えて演じる表現などを通してさまざまな人の情動に働きかけ、周囲の心に響いたことを示していると言える。

演芸部設立当初から最年少格として子役や女形で舞台を彩った中尾安治氏は、2015年の新聞インタビューの中で当時を振り返り、「夜空の下、鮮やかなスポットを浴びた舞台上、数千人の仲間が楽しそうに見てくれたのが嬉しかった。望郷の寂しさが紛れました」と語る³²⁾。南十字星の下で、明るく照らされる夜の野外劇場は、その印象的な情景と相まって、帰国まで運命共同体となった集団が仲間を癒やし、共に泣き共に笑う体験を創る一つの文化装置であったと言える。この空間は、演じる側も観客側も歌や劇の中に彼ら自身の心情や姿が織り込まれた舞台を共有する特殊な日常の場であり、彼ら自身の体験を物語化し、演出する場として機能したことで、そこにいた人々にとって忘れることのない記憶の中のランドスケープのイメージが形成されていったのではないだろうか。

2-2 創造と変容——リババレー歌謡

次に、実際の作品に目を向けてみたい。栗田が著作内で「リババレー歌謡曲」と名付けていた創作歌の数々は、劇の主題歌、挿入歌として作られたもので、その後キャンプ内で浸透し、作業中にも口ずさまれる流行歌となっていたという³³⁾。リババレーで最初に作られた曲は音楽部リーダーの出戸位待による「リババレー作業隊の歌」であった。この曲は街で拾った紙を五線譜にし、仲間が持っていたハ調とト調のハーモニカで伴奏ができるメロディを作ったもので、その後も仲間たちの慰めになるような郷里の歌を、という思いから多数の曲が書かれた³⁴⁾。

「リババレー作業隊の歌」は、収容所を象徴する歌として歌い続けられることとなった。会報誌『タピオカ』には、たびたび亡くなった会員の追悼文が寄せられているが、ある人は病院で亡くなる前に突然大声で「リババレー作業隊の歌」を歌ったというエピソードが載せられている（「死の旅立ち前に作業隊の歌が歌われた」出戸位待³⁵⁾）。リババレー劇場の会の総会で再会する約束をしていた出戸は、会員の家族からそれを聞いて「再会の幻が彼の意中を駆け巡り、そのまま総会参加の絆が作業隊の歌となったのであろう」と解釈している³⁶⁾。また、葬列に参加した出戸は他の会員とともに心の中で作業隊の歌を合唱したという。作業隊の歌が彼らの集団のアイデンティティ形成や結束の鍵となり、帰還後は仲間に出戸に会うごとに歌い続けた結果、ある者にとっての生涯最後の歌、そしてかつての同胞への追悼の歌にもなったのである。果たしてそれはどのような歌だったのか、室坂外之の作詞を見てみよう。

リババレー作業隊の歌

作詞 室坂外之/作曲 出戸位待

一、緑の光 若き土 燃える希望のこがね雲

集う七千いざ共に 新生日本のとどろく歩調

いのち高なる朝あけだ われらリババレー作業隊

二、やけつく太陽玉の汗 街にオフィスに工場に

打つぞこの鉄ハンマーに わき立つ気魂よ国まで響け

示す男の子の心意気 われらリババレー作業隊

三、南の風よヤシの葉よ 燃える夕日の地平線

夕げ楽しく語らえば 夢見る故郷あの山河を

空に招くか十字星 われらリババレー作業隊



資料3 「リババレー作業隊の歌」リババレー劇場友の会会報誌『タビオカ』の数字譜を五線譜にしたもの

この曲は、1946年5月11日、第一回公演で発表された。戦争が終わっても直ちに帰還できず、敗戦の絶望と故郷へいつ帰れるのか分からない不安に苛まれながら、僅かな食糧と厳しい労働の日々を送り消耗していった人々にとって、これがわれわれの隊の歌だと発表された歌は、どのように受容されたのであろうか。出せる調に限られた手持ちのハーモニカの制約の中で構成されたト長調の旋律は、戦前の軍歌調のリズムを彷彿させながらも、あくまで明るいはずな印象を与える。学校の校歌や行進曲のようなオフィシャルな性格や定型を思わせる一方で、同時に不意にくる音の跳躍は、軍歌にはない自由さや遊び心を感じさせる。その上に紡がれる言葉は、一番でゴム林やタピオカの緑や土、太陽や空という南国風景描写から始まり、新しい日本の始まりに際して七千名の作業隊員が勇ましく行進する様が描かれる。二番の歌詞は力強く働く自分たちの姿が故国に届くよう邁進する姿が続き、三番では南国の椰子の葉というリババレー収容所を象徴する景観と、労働後の夕げに語らい、故郷の情景に思いを馳せる作業隊員と、辺りが暗くなり、南十字星が見えそうな時間帯になっていく場面がうたわれる。三部構成の歌詞には、それぞれ朝、昼、夕の三場面が描かれていると考えられる。

いつになるとも知れぬ故郷への帰還は彼らの悲願であり、現実となるまでは「夢」である。そのような個人の感情を掴み、誰もが自分自身の言葉として歌えるという側面に加えて、悲観的になるのではなくエネルギーに労働する姿を歌わせることで、士気を高めるよう方向づける効果をうまく生み出すことに成功している。歌うたびに現在の自分を取り巻く環境と自分自身のあるべき姿を再認識させる作業隊の歌は、世間の流行歌や軍歌とも違う、自分たちを主人公とする唯一無二のオリジナルテーマソングとして受け入れられたと推察される。

また、作業隊の歌と共に愛唱されたと思われる歌に「リババレー音頭」（作詞松坂直美、作曲出戸位待）がある。「アー月が出たでた月が出た/キャンプの上から月がでた　ヨイヤナ/樽をたたいて輪になって/リババレー　リババレー　サッサヨイヨイ/故郷偲んで踊りゃんせ」という歌詞からも、盆踊りでよく使われる炭坑節の替え歌であることが分かる。誰もが知る音頭のパロディであるからこそ、笑いが起き、輪になって踊る人々が容易に想像できる。二番は「アー一人音頭とりゃ次々に/歌が生まれる湧いてくる　ヨイヤナ」と続く。即興的かつ自由な創造をそのまま歌詞にしたような気楽さも親しまれる要素となっただろう。

次に、初期のヒット作『黄門南へ行く』のフィナーレ「さらば南の十字星」を取り上げたい。この曲は「リババレー音頭」と同じく松坂、出戸コンビの歌である。



資料4 「さらば南の十字星」栗田 p. 225 の数字譜を五線譜にしたもの

さらば南の十字星

- 一、椰子の木かげの思い出は
甘い囁きあの声の夢
君とながめた懐かしの星
さらば南の十字星よ
- 二、夜の楽しい集まりに
友と歌った キャンプの歌
名残りつきない思い出の船
さらば南の十字星よ
- 三、海の彼方の故郷で
迎える母の笑顔とともに
夢で見た見た希望の船で
さらば南の十字星よ

「リババレー作業隊の歌」と同じ「ドレミソラ」の五音長音階であるが、ゆったりした揺れのあるリズムと、四度や五度の跳躍と滑らかなグリッサンドが開放感や南国の寄せては返す波の動きを彷彿とさせ、日本的でもありながら東南アジアの五音音階のエキゾチックな響きに寄せられている。また、歌詞においては地獄から各地をめぐる南方の旅というミュージカルのストーリーに合わせ、さまざまな思い出と共に南十字星に別れを告げ、母の待つ故郷へ帰還する

場面が描かれる。作業隊員たちにとっての悲願の叶う瞬間、今はまだ夢の自分の姿がそこでは先んじて歌われているのである。実際、帰還の際にこの歌を思い出した者も多かったのではなかろうか。

ここで、リババレーの演劇中隊の歌の作詞のほとんどを手掛けていた松坂直美という人物について触れておきたい。長崎県の離島、壱岐市の出身で、戦前から古関裕而の曲を手掛ける作詞家として知られており、戦後は舟木一夫や美空ひばりにも歌詞を提供している。松坂の作詞が戦中、抑留中、帰還後でどのように変化していったかを作品から見てみよう。

松坂は戦中、所属していた第七方面野戦自動車廠で「自動車廠の歌」を作詞している。帰還直前に隊員たちが自ら編集した解放記念誌『草虫』（1947）に、その歌詞を確認することができる。

自動車廠の歌

作詞 松坂直美/作曲 仁木他喜雄

一、晴の御召しをかしこみて

明朗アジャ建設の
重き使命につわものが
南十字の空のもと
こぞ姿のたのもしき

二、炎熱百と四十度

広野千里を乗り越えて
椰子の木陰にゴム園に
忽ち響く槌の音
夜毎修理も弾丸の中

三、明けりゃ敵襲 夜は匪賊

見えぬ敵待つ歩哨線
山と積まれたドラム観
血の一滴の燃料を
何で渡してなるものか

四、黒いスコール 燃ゆる土

暗いジャングル押し進み

遮る敵を殲滅す
機構部隊の活躍も
蔭に我等の此の苦勞

五、今日も愛車をなでながら
夜を日に仕上げたこの戦車
手柄頼むと見送れば
にっこり出て行く荒獅子の
上にきらめく十字星

この歌詞は、一番の「御召」「アジア建設」「重き使命」から始まり、敵に勇ましく立ち向かい、任務を全うする自動車廠の姿を描き、隊員の士気を高め鼓舞するにふさわしい内容になっている。典型的な厳格な軍人像を描くような軍歌イメージに照らすと、五番は詩人・松坂ならではの仕上げた戦車を「にっこり出て行く荒獅子」とするユーモアから詩的なメタファーがほのかに顔を覗かせている。だが、敗戦後に書かれた「さらば南の十字星」と比べれば、「南十字星」という景観は双方に出てくるものの、その空の下に映し出される人物像や緊張感が全く異なっていることが分かる。

そして、帰還から十七年経った1964年、松坂が作詞した曲がある。1965年7月、リババレー作業隊演芸部の面々が再び集まる戦友会「リババレー劇団の会」が結成されたのだが、同年7月発行の会報『タピオカ』第1号に掲載された松坂の寄稿文「思い出は永遠に美し」によれば、高石かつ枝に提供した「夢みころ」の三連目の歌詞「あの夢この夢楽しいまほろし/あの人この人返らぬロマンス/喜びも悲しみも/すぎてしまえばなつかしい」は、抑留当時を追想しての松坂の感慨であるという³⁷⁾。この頃には、戦争や抑留の体験はすでに夢まほろしのように現実世界からは遠い過去の出来事となって感じられるようになり、全てが懐かしく思い返され「永遠に美し」と美化さえされている。体験が「今」、そして記憶の生々しい「直後」から時を経て、ともに生死を乗り越えたかつての仲間と「過去」として体験を語り合える時代になったからこそ達した境地であろうが、同じ作者による曲の中にすら、時代や周囲の環境によって描かれる情景、性格、物語が変遷してきたその痕跡がはっきり見て取れる。同じ言葉を使っていてもニュアンスが異なるのは「南十字星」だけでなく、「夢」という言葉にも言える。「さらば南の十字星」における「夢」とは、帰郷への希求であった。「夢みころ」の「夢」は、若かりし頃の希望に満ちた「夢」、そして今となっては、過去の幻影となった「夢」なのである。

2-3 一万人の大合唱 —— ある観衆の記憶

さて、ここまで演芸部関係者の視点を中心に見てきたが、観衆の立場からの記録も残っている。井出静が著書『これが私の戦争だった —— 一兵士の太平洋戦争』（1982）内で「一万人の大合唱」について回顧している。それは、1946年7月13日の第13回公演で現代劇『愛染かつら』が上演された時の出来事である。栗田はこの作品を演出した後、演芸中隊から距離を置くようになり、17日に上演された『愛染かつら第二部』にはプログラムに名前が掲載されているものの本人は参加していないという、栗田にとっては苦悩の時期と重なる。だが、そのようなバックステージの状況とは対照的に、井出は青年医師津村浩三と看護婦高石かつ枝の悲恋の物語に胸打たれ、女形の兵曹扮するかつ枝の御百度参りの姿が「絶品」であったことを記憶している³⁸⁾。劇中の歌「旅の夜風」の伴奏が流れ、歌手が歌い出すと、観客の作業隊員が誰からともなく立ち上がり「舞台と観客、渾然一体となって、南十字の星の下、天地をゆるがす一万人の合唱が湧き起こった」³⁹⁾。この歌は故郷の家族と遠く離れた異郷の地にいる自分たちはいつ愛するものたちと会えるのだろうかという彼ら自身の心境と重なって「胸にしみ」、「滂沱として涙している者も大勢いた」という。

井出自身の軍歴を辿ると、妻と幼い娘を日本に残してマレー作戦前夜のサイゴンに送られていた。抗日ゲリラとの激闘を越え、シンガポールの特攻隊員として死を覚悟していた矢先に終戦を迎え、終戦直後は少佐の独断の指示により部隊全員で決起するも、部隊長に止められ、まもなく少佐は自決してしまう。上司を失った井出は、仲間と集団自決をしようとするが、銃の安全装置をはずした瞬間、巡回の伍長に止められ九死に一生を得た。だがそこからチャンギ刑務所に送られ、その後リババレーにやってきたという激動の経験をしている。前線に立ち、常に生と死の境界にいた人間の精神状態とはどのようなものか、それは文字通り筆舌に尽くしがたいものであったに違いない。リババレーの収容所、そしてこの劇場に集まった誰もが皆、死線を超えてその場にいる人であり、未だ戦争の続きの出来事の渦中にいる人々だからこそ、共鳴するものもあったのであろう。

「旅の夜風」を合唱した時の体験を、井出は「劇を見てこれほど興奮し、感動して涙を流したことは、生まれてはじめてであった。誰もが、同じ心境であったろう」と記している。この証言からは、少なくとも井出自身にとって、この上演がきわめて強い情動的体験であったこと、また彼の目には周囲の観衆も同様の反応を示しているように見えたことがうかがえる。ただし、「誰もが、同じ心境であったろう」という部分は、あくまで証言者による主観的な一般化であり、そのまま観衆全体の感情として受け取ることはできない。

それでもなお、この場面では、一人の「観客」に過ぎない井出が、一万人規模の観衆の一体感を強く意識し、涙を流しながら大合唱に参加した一連の過程が描かれている点は重要である。このことは、栗田らによる演出・演技・舞台空間が、観客の参加を促し、個々の感情の昂りか

ら「仲間」としての連帯感へと変換し、さらにそれを増幅させる装置として機能していた可能性を示唆している。

以上を踏まえるなら、この上演は、戦争と抑留を経験し心理的疲弊や戦後日本社会から切り離された閉鎖的な共同体環境の中にあった捕虜たちにとって、感情を表出し、他者との関係性や連帯を再確認する場となっていたと考えられる。すなわち、音楽や演劇が、収容生活という非日常空間において人々の心の回復と共同性の感覚を支える一つの契機となり得たことを示す事例の一つと位置づけられよう。

2-4 周囲の作業隊演劇部からの視点——タンジョンパガー劇団とリババレー劇団

次にシンガポールの別の収容所で作業隊演芸部の活動をしていた人物から見た、リババレーの演芸に関する視点を紹介する。復員後作家活動を行った中村八郎は早稲田大学仏文科出身で、戦前より早稲田派の新人作家として小説を書いていた。中村は昭和15年、陸軍予備士官学校卒業後、中国、仏印、マレー、スマトラ島での作戦に従事し、敗戦後は南方抑留引き揚げの最後であったシンガポールの中でも、最終の引き揚げ部隊にいた。シンガポール港から程近いタンジョンパガーという収容所で、中村は作業隊演劇の演劇部長と文化更生部長を引き受けることとなる。タンジョンパガー作業隊では、すでに演劇中隊として独立していたリババレーの演芸会が知られており、作業隊長はそれに倣って演劇中隊設立も提案したが、中村の意向であくまで演劇愛好家の一般隊員有志による劇を隊の慰安として公演し続けた。関西で旅回りの劇団にいたという二名と浪曲家の演劇部、マンドリン、ギター、太鼓、ハーモニカが演奏できる音楽部、デザインの経験がある画家と大工の装置、元電気屋の照明、理髪師の化粧、衣装係は歌舞伎衣装の専門家という布陣で月に一度、演芸会が開かれた。劇場も作られ、中村の書く脚本で現代劇から監視のインド兵にも伝わるようなインドものの演目を入れるなど多彩な演劇が行われた。楽器はブリキのギターなどが自前で作られたほか、YMCAにシンガポール全域の作業隊の演芸部にアコーディオン、ギター、ヴァイオリン、バンジョー、マンドリン、ドラムが貸し出されることになった際にはリババレー演芸中隊に中村がジャンケンで勝ち、一台しかないアコーディオンを手に入れたエピソードがある⁴⁰⁾。

その後、リババレー収容所からも帰還者が千名ほど出た時期、タンジョンパガー作業隊はリババレー収容所に移動となった。タンジョンパガーより広々としたリババレーの地の東地区に、スマトラを遅れて出発したグループと再び合流し六百名の作業隊ができた。中村はかねてから「内地の劇団の演劇を見るようだ」と噂を聞いていたリババレー劇団の演劇を見て、その規模に驚くが、作業隊内での対抗意識もありタンジョンパガー作業隊もリババレーで劇場を作り、T・P劇団と名称変更して演芸会を開くことになった。1947年の3月に柿落としを行い、人情ものの現代劇、歌舞伎の世話もの、ロマンチックなメロドラマが初演され、以後帰還までリバ

バレー収容所内のもう一つの劇団として存在した⁴¹⁾。リババレー作業隊が8月4日最終公演をするまで五ヶ月ほどの期間、リババレーの地に二つの劇場があったのである。

1947年の6月から7月にかけての時期、リババレー劇場では「人生劇場」が上演されており、隣の劇場を覗きにいった中村は、本職が中にいると直感的に分かる商業演劇としての面白さと巧みさ、そして「浅草の劇場を見ているような」歌と踊りのバラエティに「強敵なんてもんじゃない」「これでは勝負にならない」と圧倒されたことを著書の中で告白している⁴²⁾。一般の観客にとっては隣り合う二つの劇場に通う選択肢が広がったが、演芸部は目の肥えた観客からは「リババレー劇場の方が良かった」と厳しい批評をされ、あるいは公演日が二つの劇場で重なった際にはほとんどの観客がリババレー劇場に行ってしまうという悔しい結果に直面した。だが、この後リババレー劇場の脚本・演出が早稲田時代の同級生と分かって握手を交わし、劇場間で衣装や道具を融通し合いながらも競争しあう関係性となった。なお、中村は演劇部長の傍ら、作業隊の文化更生部長としても、文芸誌の発行をし、小説サークルでドストエフスキー他の小説を解説するなど、作業隊の様々な要望に応じて文化サークルを行い、さらに絵画の展示ができる場所を作った。加えて、演劇以外の文化活動を広く指揮しながら、軍隊式の上下関係に左右されない運営組織を作る革新性と決断力を発揮していたことは特筆に価する。

以上、シンガポールのタンジョンパガー作業隊演劇部からリババレーに移動した中村の体験記を紐解いてきたが、外から見たリババレーの演劇中隊が、九千人、あるいは一万人とも言われたその人員と劇場の規模もさることながら、本格的な大衆演劇の劇団であり特別大きな存在として認識されていたことが明らかとなった。中村自身、戦前よりプロの小説家として執筆活動を行ってきた人物であり、それゆえにメンバーが俳優気取りになることや特別扱いを受けることを良しとしなかった。あくまでも、ともに労働する仲間が有志で行う演劇であることに意味があるのだと考え、断固として中隊結成を断った経緯がある。その結果としてT・P劇団が小規模に留まった側面もあることは確かである。人々の立場、信念によってなされた選択も異なっただろう。だが、そのような中で展開していったリババレー演劇中隊は、専門的な文化の担い手として、他地区のキャンプやチャンギ刑務所、病院のあったニースンにも慰問公演に赴き、自らの作業隊の空間を超えて多くのJSPたちに影響を与えていたことを考えれば、シンガポールだけでなく、南方抑留の地域全体として見ても最大規模の文化活動の拠点であったと見て良いだろう。

2-5 記念誌『草虫』から読む心性史

リババレーの演芸中隊に関係する一次資料に、作詞の松坂直美が所属していた第七方面野戦自動車廠がリババレー作業隊で日本に帰還する直前に発行したガリ版刷りの記念誌『草虫』（1947）がある。戦時中から南方抑留、そして帰還までの期間に各部隊が様々に移動し、再編

成を重ね、各地に別れ、また合流した彼らの軌跡が文字として残され、仲間内で共有された貴重な一冊である。部隊史が「そのまま大東亜戦争の歴史であり、我々南方追憶の端である」⁴³⁾と巻末にある通り、昭和16年南支那派遣軍の命令により、南支広東南支那野戦自動車廠で、第二十五軍野戦自動車廠が編成され、以後サイゴンに本部を置きつつ南下、増員と再編成を重ねてマレー作戦、シンガポール作戦、ビルマ作戦参加の諸部隊に対し、車両整備・修理・燃料補給等の後方支援を行なった⁴⁴⁾。

この記念誌は作業隊員の文集であり、軍人としてあるべき自分を取り繕った言葉は殆どなく、終戦後から帰還までの心の変化や葛藤など、悲喜こもごもについて印象に残った戦時中の出来事や南方生活などが文章、詩、短歌と様々な表現方法で率直な言葉で書かれていることが特徴である。本誌は戦争、そして南方抑留に終止符を打つ時期になって、長かった戦争体験全体を振り返って部隊の記録と記憶をとどめたものであることから、その後の集団の記憶の形成のプロセスにも深く関わっていると言えるだろう。

本誌は外部の読者に向けられたものや公的記録物ではないため、ほぼ部外秘の性格を持つが、そこには一人一人の人間の内なる声を聞くことができる。例えば、「むかむかしたこと」という題の文章は、ある元兵士（本部の八田克二）の敗戦後の包み隠さぬ苛立ちと本音が書かれている⁴⁵⁾。同胞の読み手に共鳴する人がいると期待し、「鬱憤を晴らしたい」と書かれたこの文章では、慰問にと内地から送られてきた『新潮』1946年新年号を読んで憤慨した経験が語られる。筆者の森田たま⁴⁶⁾が、慰問で南方を訪問した際に現地で出会った大佐が、敗戦後自決したことを「立派で美しい」としたまでは良いが、「敗戦後は一万人の軍人が自決するだろうと思っていた」こと、そして「そこに日本武士道、最後の美しい花が咲くと思っていたが、実際はそうでなくて沢山の軍人が生き残っていて実に嘆かわしい」と批判したことに対して、「真平御免と言いたい」と真っ向から反発しているのである。八田は、玉砕の死の覚悟をしていた兵士たちが敗戦によって「今まで持っていた死生観の根底が覆されて」しまったあと、「一体何を根拠に死ぬるのであろう」と疑問を投げかける。「敗れた。悲しいから。くやしいから。死んだ方が美しかろうと、感傷に過ぎん。殉死。誰のために。責任。一体敗戦は誰の責任か。」と森田の批判を一蹴し、「我々軍人というもののみに責任があるのであろうか？ そんなことはない。それは誰を恨みようもない、国民全体の責任であらう」と彼は主張する。

八田は、内地の森田よりも敗戦後自決する者の近くにいた一人であり、自分自身が戦争中は死の覚悟をさせられる状況を経験している。敗戦しその覚悟が打ち砕かれた後には、彼がしてきたことは何であったのか、何のためであったのか、責任は誰にあるのかについて日々問い続けていたのではないだろうか。そして、「死して虜囚の辱めを受けず」と言われてきた後にも生き残っている現実に対し、その意味や生への「根拠」を探し続けていたからこそ、森田の軍人の生きることへの批判に敏感になり、そして耐えがたい思いを抱いたのではないかと推測さ

れる。八田の他にも、敗戦後のやるせなさについて類似の思いが吐露されている作品がある。岡自廐歌壇「ごむ林」（富容生編）のページでは、「終戦」をテーマにしたうち、このような句が詠まれている⁴⁷⁾。

みいくさに敗れし此の身 死處も得ず
故郷の知己になんと語らん （本辻辰夫）

これもまた、決死の覚悟で戦地に赴いた兵士が、敗戦によって死に場所を失い、送り出してくれた故郷の人々に対し、戦に負け自分が生き残ったことを何と説明すれば良いか悩み、途方に暮れている心持ちが描かれている。実際、戦時中には英雄視されていた兵士が、敗戦後の内地復員で、戦争に負けたのは兵士のせいであるかのように非難の矛先を向けられ、周囲の視線が180度変わってしまったことに深い傷を負った例は少なくない⁴⁸⁾。この句には敗残兵となったことに苦悩する元兵士たちの率直な心情が表出されており、こうした心の内を互いに共有し共感することで、集団内での仲間意識が高められていったと考えられる。

その一方で、誌面上では帰郷を待ち望む句も少なくない。次の句は「郷愁」の題で書かれた一例である。

あぶら灯の揺らぐ焰を見つめつつ
ひたに家郷を恋ふ夕べかも （本間比呂三）

このほか、リババレー演劇中隊の公演を見た時の感想と思われるものもある。

わが妹に似たる眼光や立姿
しげしげと見る細かき所作を （本間比呂三）

女形の演じる若い女性の仕草、表情、外見が自分の妹を思い出させ、妹の影を追い、見入ってしまったという句であろう。女性のいない収容所では地域や国を問わず女形が人気を博したが、作者のように会えない自分の家族を重ねて見ていた者もいたことが分かる。このように、『草虫』は包み隠さぬ敗戦後の隊員たちの心境を記録物として形に残し、その後の彼らの記憶の拠り所となっていた。

小括 芸術体験と記憶化

本章では、リババレー収容所を中心に、演芸活動の担い手の回想録、観客の回想録、他の作

業隊演劇関係者による回想録，そして帰還に際して編まれた記念誌，戦友会会報という多様な資料より，さまざまな視点における演者・観客双方の記憶を覗き，当時の活動の実態を明らかにした。同時に，戦争と戦後直後の出来事がいかに受け止められたかという元兵士たちの内面史を辿ることとなった。これらの資料からは，彼らの戦争と敗戦後の悲喜こもごもの感情や抵抗の意思が，演劇や歌，音楽という鏡に映し出され，それを受け止め内面化し，癒しや解釈を経て強い印象となって記憶に刻まれていくという記憶形成プロセスが浮かび上がって来る。

第3章 日本占領下東南アジアの外国人捕虜たち —— チャンギ収容所を中心に

本章では，第2章の戦後の日本人たちの南方抑留との比較として，時代を遡って日本軍占領下の南方の収容所における連合国捕虜たちの演芸活動に目を向けることとする。1942年6月から1943年10月の泰緬鉄道（タイ＝ビルマ鉄道）は，建設や，鉄道建設地への移送中，過酷な長距離行軍（食糧・水不足，病気，虐待）で多数の連合国捕虜・アジア人労働者が死亡したことで，「死の鉄道」として知られる。この労働に従事した人々はシンガポール・チャンギ収容所から数万人単位で移送されているが，実は移送前のこの地では，さまざまな文化活動が盛んに行われ，移送されなかった人々は同時期にその活動を継続していたのである。

3-1 シンガポール陥落以後の演芸団（Concert Party）

1942年2月のシンガポール陥落後，チャンギ収容所では，収容二日目からオーストラリア海外派遣軍 AIF（Australian Imperial Force）の演芸団が公演のリハーサルを初めていたという。AIF は，オーストラリアが第一次・第二次世界大戦中海外に派遣した志願兵部隊である。第二次世界大戦期には，第二次 AIF として中東，北アフリカ，ギリシャ，そしてマレー・シンガポール方面に派遣された。2月15日のシンガポール陥落以後，日本軍に捕えられてチャンギ収容所やその後の泰緬鉄道（タイ＝ビルマ鉄道）建設に送られたが，捕虜生活の中で演芸団（Concert Party）を結成し，演劇や音楽を通じて士気を高める活動を展開していたことが知られている。

従軍画家マレー・グリフィン（Murray Griffin）による資料5の淡水画の建物はおもともと作業場であり，オーストラリア人捕虜による慰問演芸団の公演のためにおよそ一年間使用されたが，その後宿舍と



資料5 The AIF Theatre in Changi. Wash drawing by Murray Griffin.⁴⁹⁾ AWM ART26496

して必要とされることになった。すべての座席はヤシの丸太で、後部の栈敷席はゴムの木の丸太で作られていた。

演芸団の公演は次第に本格化し、個人芸や喜劇、ヴォードヴィル風演目から、収容所で作られた流行歌、シリアスな演劇作品、さらにクリスマスの人形劇やイベントまで幅広く上演された。これらの公演は捕虜たちのみならず日本兵の間でも大人気となり、入場券は配給制にせざるを得ないほどであったという。次の2枚の写真のうち、資料6は「コマンドシアター」での演劇の様子、資料7は、同じ場所でコンサート終演後、舞台の前列目に日本兵が並ぶ貴重な一枚である。日本軍と演芸団との関係性は収容所や人により異なっていた。日本人将校が演目の内容を危険視し、公演を中止する場合や、公演活動自体を禁ずるケースもあったが、逆に連合軍の捕虜たちの士気を維持し、労働効率を高めるために公に許可

したり、あるいは日本軍通訳が舞台衣装や小道具の調達に協力するケース、音楽好きの将校がコンサートを聴きにくるケースもあった⁵⁰⁾。この写真では少なくとも本公演が日本軍公認の下行われていたことを示している。

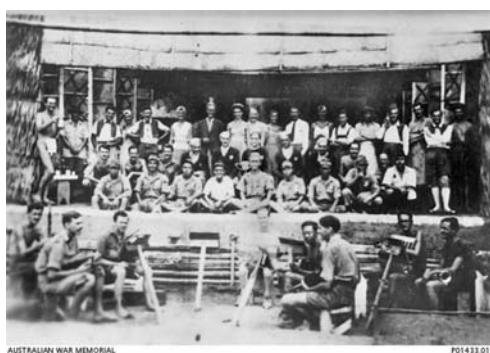
なお、戦時下におけるリババレー収容所での演劇については存在したものの、小規模であったことが判っている。リババレーにはチャンギ収容所から派遣された連合軍捕虜が数か月単位で滞在し、瓦礫の片づけや都市インフラ復旧作業に従事したほか、野戦病院があった。演芸活動で言えば、英国ハイランド連隊のレン・ギブソン（Len Gibson）が、仲間たちと収容所内の小屋の一角にゲイエティ・シアター（Gaiety Theatre）を作り、バンジョーや自作ギターで演奏を行っていた⁵¹⁾。マラリアで野戦病院に送られてきた元美術学生であったジャック・チャルカー（Jack Chalker）はこの劇場のスケッチを残している。

3-2 セララン事件と抵抗の音楽、連帯の音楽

だが、日本占領下の外国人捕虜と演芸の結び付きは、娯楽や癒し以上のものであった。捕虜



資料6 シンガポール・チャンギ収容所（Donor B. Theobald）1943年頃。AWM P01433.010



資料7 AWM P01433.011

将校団の幹部たちが現場を去った後、1942年9月2日から5日にかけて、日本陸軍司令部はチャンギに残っていた者たちに対していかなる状況下でも逃亡を試みないことを誓う文書に全捕虜が署名するよう要求する事件を引き起こした。これが後に「セララン事件」と呼ばれるものである。この命令は、ハーグ条約およびジュネーヴ条約に定められた捕虜の待遇に反するものであり、捕虜側の管理部は署名を拒否した。だが、日本側はロバーツ病院にいる者を除く捕虜全員に対し、セララン兵舎の広場に集合するか、さもなければ射殺すると命令した。こうして一万五千人を超える捕虜たちが、セララン兵舎のパレードグラウンドへと移動し、何千人もの捕虜が野外で眠ることになった。膠着状態が続いて二日後、捕虜側の交渉団が署名はするが、それは「強制の下で」行ったことを明記する、という提案を行い、日本陸軍がこの条件を受け入れ、すべての捕虜が署名を行った。

このセララン広場での2日目、皆の士気を保つために、オーストラリア軍司令官ガレガン中佐は、自分の部隊の演芸団に演奏を命じ、木切れなどで即席ステージが作られ、部隊史上最大の観客に向けてコンサートが開かれた。オーストラリア人捕虜であったラッセル・ブラドン(Russell Braddon)はこう回想している。「コンサートが終わると、“ブラック・ジャック”(中佐)は、この反抗的な出来事全体の中でも最も壮大な挑戦の合図を出した。『“ザ・キング”を歌え!』と怒鳴ったのだ。すると広場を埋め尽くす捕虜たちが、一斉に歌いだした。一万七千もの声が、英国国歌を轟かせたのだ⁵²⁾」。ここでいう「ザ・キング」とは、「God Save the King(『国王陛下万歳』/『神よ国王を守り給え』)」のことであるが、1901年の英連邦成立以降、その一員であったオーストラリアでは公の式典や儀礼において暫定的・慣習的に国歌に相当する歌としてこの曲を演奏していた⁵³⁾。その演奏・歌唱は1942年の終わりに日本軍によって禁止されていたが、この時彼らを罰する者はいなかったという。

この証言にあるように、この時、抵抗の音楽は誰にも止められなかった。その状況を想像すると、歌っている側の捕虜たちはその声量、歌う人間の多さ、そして波のように響き渡る合唱の音圧に、国を超えた捕虜としての彼らの集団の団結のエネルギーが生まれるのを感じたことが考えられる。すなわち、歌うという行為自体が、身体的な発声を通して内面から力が湧き上がる感覚をもたらす経験として機能していたことが推察される。物理的な武器ではない、歌による抵抗は、捕虜という抑圧された立場にあってもその信条を主張する大きなツールとなり、日本側はその力強さに圧倒され、彼らの信念の声を聞いたのであろう。

9月5日、この膠着状態は解消され、その夜、南地区の演芸団が盛大な公演を行った。二、三台のトレーラーを並べて即席の舞台が作られ、照明、幕、そして小道具が準備された。イギリス人インド軍将校であったラッセル=ロバーツ(Russell-Roberts)は、その著書の中で、その豪華な衣装での登場は日本軍への挑発で、「彼らが生き延びられるという確信の表明」でもあったと綴る。マレーやシンガポールでの戦いには敗れたとしてもこの場面では少なくとも

「勝利した」のだと⁵⁴⁾。また、終演後には再び直立不動で「God Save the King」が歌われた。当時の様子を、ラッセル＝ロバーツは以下のように回想している。「我々は暗闇の中、日本軍の衛兵詰所のバルコニーに立つ者たちに向かい合った。これまでにないほどの力強さで歌い、オーケストラがさらに大きく、力強く歌うように促すようだった。これはまさに壮大な抵抗の行為であり、バルコニーに立つあの人物たちに向け、一万五千人の喉から放たれたものだった」⁵⁵⁾。この証言の中で描かれているのは、日本軍に面と向かって、歌とオーケストラを演奏することで内面的な「抵抗」を示したシーンであり、音楽が言語や武器に代わる手段として機能した瞬間である。さらにそれが音楽の素養の有無に関わらず、連帯や集団のコードである歌を歌うことの意味が一万人以上の集団で瞬時に共有され実行されたのだとすれば、音楽そのものの持つ驚異的なパワーと人間との関係性の強さに改めて注目するほかない。その演出の発信者はガレガン中佐であるが、ラッセル＝ロバーツのように、その歌を歌い切るという行為によって「勝利」を感じたのは、この曲と歌う行為に集団内での共鳴が起こり、自らの文化と尊厳を守る主体として振る舞うことに成功したからであると分析できるのではないだろうか。

同様の証言は他の人物によっても語られている。ニュージーランド出身で英連邦軍捕虜であったデヴィッド・ネルソン（David Nelson）は、1974年に出版された著書の中で、セララン事件最後の夜に南方演芸団のコンサートがあり、最後に「God Save the King」のほか、「Land of Hope and Glory（希望と栄光の国）」「There'll Always Be an England（いつでもイングランドはある）」「The Yanks Are Coming（ヤンキーがやって来る）」「Waltzing Matilda（ワルチング・マチルダ）」の群衆による全員合唱で締めくくられたことを証言している⁵⁶⁾。

この出来事との関連で、次にある写真（資料8）に注目したい。これは、オーストラリア戦争博物館に所蔵される、1942年ごろのセララン兵舎で密かに撮影された演芸会の写真である⁵⁷⁾。長い間、薬莢の中に隠されていたもので、はっきりと撮影日が特定されるものではないが、チャンギのセララン兵舎であることは確かであり、先の当時の回想と突き合わせると、この地に集まっている捕虜の多さやステージの簡素さからしてセララン事件当時の公演であった可能性がある。少なくとも、この写真の情景の別角度（写真左奥の観客の背後から撮影されたと思われる）からの写真も存在しており、撮影していることが発覚すれば厳しい懲罰が与えられるというリスクを冒してまで記録に残したことを考慮すれば、歴史の重大事件の一場面を収めるために決死の覚悟で撮影された一枚であったことは間



資料8 AWM P03821.015

違いない。ここで記憶を収めたモノに注目し、次の項では、記憶の痕跡としての楽器について述べていくこととしたい。

3-3 記憶の痕跡としての楽器 —— チャンギ収容所における英・米・蘭・豪演芸団の交流

メルボルン戦没負傷退役軍人遺族支援団体メルボルン・レガシーに所蔵されているチャンギのヴァイオリン（Changi Violin, 資料9）は、日本占領下の連合国軍捕虜の演芸団の在り方について端的に示す好例である。このヴァイオリンの使用者・演奏者であったロイ・アーネル（Roy Arnel）は南アフリカ出身で、1940年にオーストラリア陸軍に運転手として入隊した。1942年から1945年にかけては日本軍捕虜になり、チャンギ収容所のAIF演芸団で、中国系民間人が収容所の壁越しに投げ入れたというこの楽器を弾き続けた⁵⁸⁾。楽器は内部製造タグによれば、チェコスロバキア製の「エクセスシオール」ブランドで、特に熱帯向けに製造された「優れた音色と職人技」の一品である⁵⁹⁾。

AIFの演芸団は楽器演奏者（ヴァイオリン、ピアノ、ギター、クラリネット、トロンボーンなど）、歌手、コメディアン、舞台スタッフなどで編成されていたが、ヴァイオリンの表面・背面・側面には所狭しと演芸団関係者のサインやメッセージが刻み込まれている。AIFの演芸団ではAIFのコメディアン、ハリー・スミス（Harry Smith）の口癖“You'll never get off the Island”（お前は絶対に島から出られない）が捕虜間で流行語のようになっており、その変形である“We'll never get off the island”がヴァイオリンの外周に刻まれている。ロナルド・サール（Ronald Searle, 英作家・風刺画家）、フランク・リッチ（Frank Rich, 豪エンターテイナー）、ラッセル・ブラドン（Russell Braddon, 豪作家）の名が刻まれているほか、イギリス、アメリカ、オランダの捕虜の書きこみがあり、収容所の演芸が国際的な文化交流の場となっていたことが見えてくる。

また、オーストラリア戦争博物館には、シンガポールから帰還と一緒にオーストラリアに運搬されたアップライトピアノや、四角い胴の改造ギター、管楽器などが保存されている。特に、1930年代のタイのロビンソン社製ピアノ（資料10）⁶⁰⁾には、楽器の前面に以下のプレートが付けられている。「このピアノは第二次世界大戦の歴史に属する。これはチャンギ収容所のピアノであり、シンガポール・チャンギ、そして最終的にオーストラリアへ運んだ『“ハッピー”・ヘンリー・スミス（“Happy” Henry Smith）』氏の厚意により、ここに展示されている」。そして、蓋の内側にはオーストラリア第八師団および各部隊に所属した元捕虜たち31名の署名が記されている。このピアノにもまた歴史がある。

チャンギの収容所ではシンガポール陥落直後から個人のソロのパフォーマンスが行われたが、やがて三十名のメンバーによる本格的な演芸団となり、鉄骨ガレージを改造した劇場が作られた。舞台装置も整えられていくなか、コメディアンのキース・“ディジー”・スティーブンス（Keith “Dizzy” Stevens）が仲間11名と夜間に鉄柵を抜け出し、1.5 kmの距離にあった旧英海軍

潜水艦基地の食堂からこの楽器を「解放」し、持ち出した。もともと緑色であった楽器は、収容所の中でアイボリーに再塗装されている。そして、1945年の帰国の際、演芸団のメンバーが自分の楽器を持ち帰る準備をするなかで、このピアノだけは輸送の許可が下りなかった。しかし、メンバーが「ピアノがなければ帰国船に乗らない」と主張したため、最終的に許可が下り輸送船でオーストラリアに運ばれることとなった。帰国後は、“ハッピー”・ヘンリー・スミスが個人で所有していたが、のちに1980年代にオーストラリア元捕虜協会本部に置かれ、この頃にピアノの蓋の中への署名が行われた。1983年には元メンバー八名が演奏を行っている。さらにその後時を経て2011年にピアノはオーストラリア戦争記念館に正式に寄贈され、最後の演奏会では当時メンバーであったピアニストのジャック・ボードマン（Jack Boardman）と陸軍音楽学校の歌手・ベース・サックス奏者が当時収容所で創作された曲を演奏した。この楽器は、音楽が過酷な状況で人々を支え、演芸団の多くのメンバーの間で戦時下、そして戦後帰還した後も彼らの記憶とアフターヒストリーを共有させた象徴的な遺物と位置づけられるだろう。こうした記憶の痕跡を示す象徴として、楽器にも証言、手記、写真と同等の価値があると言える。



資料9 ©Media reuse (Melbourne Legacy)
チャンギ収容所のヴァイオリン



資料10 AWM REL43749
チャンギ演芸団のアップライトピアノ

ここであえて記憶の痕跡として楽器に注目するのは、楽器が音楽という時間芸術の記憶を、物質的かつ身体的に保持する媒体だからである。第一に、楽器は「音楽の記憶」の痕跡である。音楽は聴覚で捉える時間芸術であるため、鳴り響いた一瞬のその後には、目に見える形でその音楽の存在した痕跡を求めることは難しい。「今」「ここ」から過去の音楽の存在を確かめるためには、それが鳴り響いたことを示す観衆の手記やプログラム、あるいは楽譜や写真、映像、あるいは録音資料といった二次的資料に頼るほかない。こうした資料はいずれも音楽を間接的

に示すものである。これに対し、楽器は演奏行為そのものの痕跡を物質として宿す特異な存在である。摩耗や傷、修復の跡は、演奏者の身体動作と時間の積層を具体的に刻み込み、楽器自体を演奏のアーカイブとする。チャンギのヴァイオリンに刻まれた名や言葉もその一部である。

第二に、楽器は演奏を通して身体や感情と結びつく存在である。とりわけ収容所のような極限的環境において、音を鳴らすという行為は、個人の表現であると同時に、共同体の慰め・祈り・抵抗の実践と結びついていた。したがって、楽器は演奏者の身体的経験と感情の結晶であり、人と人との記憶をつなぐ媒介である。

第三に、楽器は発音体そのものである点で、他の遺物と根本的に異なる。楽器は固有の音響的構造を通じて、かつての演奏の音を再現することができる。たとえオリジナルが博物館のガラスケースに収められていても、その構造を再現することで音を「今」「ここ」に立ち上がらせることができる。この意味で、楽器は過去の出来事への感覚的入口として機能する聴覚的記憶装置である。さらに、楽器に直接触れることができる場合、触覚はじめ身体感覚を通じて記憶が継承されるという点で、他の物質資料とは異なる特性をもつ。

以上からも分かるように、楽器は単なる静的な保存物ではない。再演を通じて記憶を呼び戻し、体験として共有し、語り継ぐことを可能にする動的な記憶の媒体とのハイブリッドである。楽器を鳴らすことは、過去の声を現前させる行為であり、同時にその記憶を未来へと引き継ぐ行為でもある。この意味において、楽器は時間の層を刻み込みながら生き続ける記憶の遺物である。

第4章 収容所のランドスケープから見えてくるもの

本章では、改めて「収容所」という空間に目を向けていきたい。第二章、第三章で見てきたさまざまな文化活動の舞台となったシンガポールの収容所があった場所には、現在何らかの景観の面影は残されているのであろうか。本章では、建物あるいは跡地が分かる指標や記念碑、博物館の有無、そしてそれらが社会に向けていかに提示されているのかを概観したあと、帰還後、当事者とその家族の間で記憶がどのような場でいかに紡がれていったかについて、ランドスケープ、サウンドスケープという切り口から検討していくこととする。

4-1 収容所に見る記憶の原風景

現在、リババレー収容所があった場所には高層ビルや商業施設が立ち並び、かつての面影を見ることはできない。「土地そのもの」に記憶を見出すことは困難であり、当時を知るにはアーカイブや記録資料、オーラルヒストリーに依存するほかない。しかし、当事者にとってその土地や空間は彼らの人生のうちの幾らかの時間を留めた記憶の場であることに変わりはない。

そして、「空」を見上げれば、多くの歌や手記、体験記の中に共通して見られる「南十字星」のある夜空の風景は、リババレーの土地に立って見た時、おそらく今でも変わっていないのではないだろうか。それは紛れもなくもう一つの収容所のランドスケープと言えるだろう。

一方、同じくシンガポールのチャンギ刑務所と収容所は、収容所の構造自体は消失しているものの、跡地に近い場所にはチャンギ礼拝堂博物館（Changi Chapel and Museum）が建っている。1942年から1943年当時、総面積約25km²のチャンギ収容所区域内には拾得物や廃材、密かに持ち込まれたわずかな資材から祭壇や設備のある礼拝堂が複数つくられ、捕虜たちの心の拠り所となっていた。1945年にこれらは解体されたが、1988年に、現在も運用されているチャンギ刑務所に隣接した場所に、聖ジョージ教会をモデルにした礼拝堂のレプリカと博物館が建てられた。これを前身として、2001年に刑務所の拡張に伴い1km離れた場所に2月15日（シンガポール陥落と同日）にチャンギ礼拝堂博物館が開設された。当初は民間の運営であったが、2018年のリニューアルのために閉館後、2021年に移設・再オープンされ現在は国家遺産委員会（NHB）の管轄下にあるシンガポール国立博物館によって運営されている。館内では再現された独房の狭い生活空間のほか、写真、絵画の現物や捕虜の描いた壁画のレプリカなどを見ることができる⁶¹⁾。礼拝堂の外壁のボードには、刑務所に収監されていた元連合軍兵の家族たちの書いたメッセージが多数貼られている。

驚くべきことにオリジナルのカトリック礼拝堂は分解・輸送され、1988年に当時の設計図に基づいてオーストラリアのダントルーンに再建され、現在は捕虜慰霊碑としての象徴的意味を持っている。オーストラリアではアップライトピアノなど重量のあるものが捕虜たちと共に持ち帰られている例があるが、礼拝堂という建造物まで移送されているのは珍しい。祈りと記憶の場が、物理的に国を超えて移動しているのである。

さらに、現在チャンギではこうした博物館や収容所跡地を巡る歴史ツアーがあり、近隣の第二次世界大戦跡地のオーディオツアーやバーチャルガイドを利用することができるなど、慰霊の場としての記念施設が整備され、国の観光産業とも結びついている。極限における創造活動から生まれた作品や祈りの空間を知り、歴史を学ぶことのできる、展示と慰霊の場として機能していることから、個人の記憶を超え、また単なる歴史資料保存以上に、共同体の記憶の象徴的空間を形成していると言える。博物館は教育プログラムや記念式典での追悼によって戦争の記憶を社会的に再構成し、忘却に対抗して証言や展示がアップデートされ、戦争の歴史が国際的に共有されうる公的な場であり、国や旧連合国、社会市民によって支援されている。

しかしながら、ここで見えてくるのは、現地における記念館や追悼の場が旧連合軍と民間人を対象にしたものであり、日本人兵や戦後の降伏日本軍人（JSP）の抑留についての記録は含まれないことで、戦争の加害者と被害者の差異や、記憶の可視性の非対称（誰の記憶が保存され、誰の記憶が見過ごされているか）や、地政学に目を向けざるを得ない。つまり、単に「誰

が覚えているか」ではなく、どの国・地域でいかに語られているか、誰の記憶が公的に承認され、誰の記憶が周縁化されているかという問題である。

4-2 記憶と帰還後の語り、二世の語るオーラルヒストリーまで

シンガポールにおける日本人の追悼の場としては、1888年にからゆきさんの埋葬地として現地の日本人が所有するゴム園の一角に墓地を作ったことを端緒とする日本人墓地がある。ここに戦時中のマレー作戦の戦没者、日本軍作業隊の碑に加え、戦後チャンギ刑務所で処刑された戦犯の遺骨の一部が埋葬されている。戦後しばらくは日本人の入国が禁止され荒れていたが、1952年に領事館が置かれると、領事館職員や在留邦人が清掃管理をするようになり、やがて日本人共同墓地管理委員会が置かれ、現在はシンガポール日本人会が管理している⁶²⁾。

日本国内の引揚や抑留に関する記念館等では、シベリア抑留が語りのメインであり、南方抑留はあまり目立たない存在である。捕虜の記憶を戦後のナショナル・アイデンティティ形成に利用していった旧連合国側の記念碑、追悼碑が各地にあることと比較すると、日本人の南方抑留者の記憶は公式にはあまり顧みられていないと言わざるを得ない。

そのような中で、日本側の南方抑留の記憶は個人の手記やアーカイブの中に散在しているものを拾い出していくことが不可欠となる。そして、抑留者たちの記憶と帰還後の語りが共有される重要な場となっていたのが戦友会であった。1952年に軍隊での体験をもとに書かれた伊藤桂一の「雲と植物の世界」が芥川賞候補となり『文藝春秋』に掲載されたことで元兵士の仲間が集合したことをきっかけに1953年から戦友会が各部隊で作られ、1960年代のピーク時は数千もの戦友会が存在し、社会現象となった。本稿内で言及してきた「リババレー劇場友の会」はその中の一つであり、各人がそれぞれの部隊の戦友会にも参加しながら、リババレー演芸部の「友の会」にも参加するケースが多かったようである。毎年日本各地の会場でかつての仲間が語り合う総会が開かれていたが、会員の高齢化、死去による減少などに伴い1994年の会報最終号後、解散している。

「友の会」会報『タピオカ』で目を引くのは、その楽譜や公演プログラムの詳細、詩などの多さである。彼らは帰還後の日本で何十年もの間、友の会総会で集い、テレビ番組（資料13）でも往時の公演の再演⁶³⁾をし、歌を歌い続けて記憶を分かち合い、「あの時」「あの頃」についての残響や余韻を追体験していたと考えれば、そこに繰り広げられていたサウンドスケープ（音風景）もまた、記憶の空間、記憶の原風景の再現であったと言える。

ランドスケープと同様に、サウンドスケープは、記憶形成に深く関係するものである。演劇、舞踊の公演が視覚的に人々に強烈な印象を残すように、歌を含めた音楽・音響もまた、個人の体験に付随する情動と結びついて記憶される⁶⁴⁾。そして特徴的であるのは、それを歌うという身体行為を介して、再演可能である点で、楽譜があり、歌詞があれば、基本的に当事者自身と

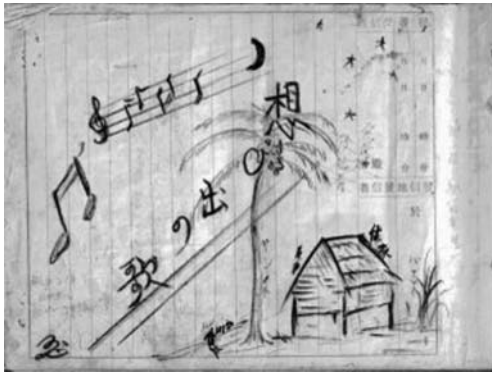
同じようにそれを歌うことができるのである。その意味で、当事者自身の心からその時の感覚で即興的に選択されて出てくる言葉や、本人にしか分からない感覚を伴う語りの喪失という記憶の継承の問題を、ある意味越える手段となり得る。基本的に演劇と異なり、台本のない「語り」は、いつも一字一句同じではなく、本人自身のその時の感覚や思いが言葉として発せられる即興性に委ねられる部分が大きい。それゆえ、他人がその記憶を当事者の意にそぐわない形、言葉で語ることに歴史の歪曲や記憶の持ち主の尊厳を損ねるなどのリスクが伴う。しかし、楽譜はメロディや歌詞が決められているため、内面的な感情は当事者と一致しないとしても少なくともその箱は体得できる。

第二章でも登場した、リババレー収容所で劇場建設に携わったという井上文七氏が当時まとめ、持ち帰った手書きの歌集「思い出の歌」は、サウンドスコープを通して当時を語る一例である。歌集は遺品として残され、現在は子息の井上桂一氏が所有しているが、この歌集は筆者が初めて実際に手に取ることができたリババレー収容所関連の一次資料であった。歌集は昭和22年に陸軍用の処方箋の用紙に書かれたもので、表紙には収容所の小屋と思われる絵と音符が描かれ、薄く「昭和22年、シンガポール リババレー作業隊」と書かれているのが見える。当時収容所の中で歌われていたと思われる歌の歌詞の数々（リババレー作業隊演芸部の創作歌も含まれる）のほか、後半にはシベリア抑留の代表的な歌として知られる吉田正作曲の「異国の丘」の歌詞など、復員後に知った曲を書き加えたと思われるものも複数ある⁶⁵⁾。興味深いのは、ペン書きであったり鉛筆書きであったり、走り書きで判読が難しいものやバツ印で消されているものもあり、当時の記憶の痕跡である歌集に様々な時期に思い出の歌が書き足され、あるいは消されて更新されていることである。このレパトリーの中には戦前日本の流行歌「ジャワのマング売り」（1932）⁶⁶⁾ など、現在もレコードで聴ける歌もあり、当時鳴り響いていた音風景をイメージし、追体験することができる。下降ボルタメントを多用し、当時の日本人が持っていたエキゾチックで豊穡な南国イメージが表現された歌が、図らずも敗戦後の南方の収容所で演芸会に彩りを添えていたことは、誰も予想していなかったと思われるが、こうした一次資料は実際それが「あった」という記憶の証言となっている。

歌集における記憶の上書き、更新、改訂の姿勢は、実は彼の体験記の記述方法にも重なる。筆者の井上桂一氏への聞き取り調査⁶⁷⁾によれば、井上文七氏は生前桂一氏に戦争中の記憶を幾度となく語ってきたというが、帰還後自身の『従軍略記』を執筆し、家族にのみ残した。父の死後、高校の歴史科の教員であった桂一氏はこの遺稿を供養にと父から聞いていた体験談を交えて編集するために当時のことを調べ始め、さまざまな資料、人物、戦跡にあたり父文七の辿った道をブログに綴っているのだが、調べるうちにこの遺稿が1993年の初稿から、2002年の四稿まで、四度に渡り改訂を重ねられていたことが分かったそうである。自分の決定稿と言えるものになかなかならず、満足できていないということや、まだまだ書き足りないことの表れと

も言える。執筆者の性格にも関係するとも考えられるが、何度も記憶にアクセスし直しながら過去を捉え直し、その意味を解釈しようとするのは記憶が本来そういったものであるからとも言える。そして何度も過去に立ち返ろうとすることこそ、それほどその出来事がその人にとって重要であるということを示しているのである。これは文七の文章、歌集にとどまらず、シベリア抑留を体験した画家たちが、生涯シベリアのイメージを描いてそのイメージを表現し続け、記憶を再構成し続けていたこととも重なるものであり、さらには戦友会での集まりの中で、仲間同士で記憶が交換され、共有され、再構成し、戦友会誌が発行され続けたことと同種の動きとも解釈できよう。その記憶はまた、家族間で伝えられ、現在では家族の戦歴や戦争体験を辿ろうと積極的に活動する、桂一氏のような二世や三世が現れている。桂一氏は、父に繋がる資料や人との出会いによって、父親自身が知らなかったことを知り、また、父の乗っていた船を

攻撃した船に乗っていた側の元英軍兵士の家族（同じく父親の戦争体験を調査し本を執筆していたイギリス人）と二世同士の交流をすることになるなど、次世代ならではのとも言える経験をしている。そうした経験を経て、井上氏は遺稿を残された意味について、「父の生きた時代を振り返る」時間が増えたことに言及し、「この遺稿を記した父の願いも、実はそうした時間を私に与えることにあったのではないかと語っている⁶⁸⁾。



資料 11 井上文七作成 歌集「想い出の歌」
(井上桂一氏提供)



資料 12 シンガポール・リババレー演芸団
(芦部小学校提供)
後列右から六番目が松坂直美



資料 13 日本教育テレビ「桂小金治アフタヌーン
ショー」(1971年3月12日放送)に栗田
まさみ(右)ほか「リババレー劇場の会」
が出演(芦部小学校提供)

結論にかえて

本稿では「記憶の場」としての収容所に注目し、シンガポールのリババレー収容所とチャンギ収容所における演芸活動の風景を、戦後の日本人の南方抑留と日本占領下の外国人捕虜収容所の比較から考察した。日本占領下と、終戦後では管理する側とされる側が逆転し、そこにいる人も異なるが、シンガポールの収容所という同じ空間で、共通して演芸団が存在し、劇場が建設され、演芸活動が行われていたことが確認された。ただし、そこに広がる風景、鳴り響いていた音は、それぞれの故郷の擬似的なランドスケープとサウンドスケープであった。戦時中の旧連合国の捕虜たちのいた収容所では、欧米的演劇や西洋音楽のプログラムのほか、クリスマスも重要なイベントとなった。戦後の日本人のいた収容所では日本の大衆演劇や邦楽的音響が広がり、浪花節やヨナ抜き音階の歌や、ヴァイオリンの弦を爪弾いて三味線を模した音や舞踊に伝統文化の能や歌舞伎の要素も借用される。このように収容所という異空間の中で展開された劇場とその舞台は、戦争という非日常的空間の中に切り出された異郷の中の小さな故郷の空間だったと言える。

この空間の中における演芸の機能は、大きく二つに分けられる。一つには、捕虜たちの士気の維持とストレスの緩和、癒しという心理的レジリエンス、もう一つは集団的アイデンティティの形成である。まず、前者については、公演の中での笑い、演劇、音楽は絶望的な状況でも人間的な日常的な感覚を回復させ、あるいは飢餓状態のストレスを一時でも忘れられる時間を作ったことが考えられる。舞台の明かりや衣装、音楽が「異世界感」を演出し、観るものの心を解放する効果もあっただろう。そして、後者の集団的アイデンティティの形成について言えば、戦前より音楽や演劇は戦意高揚のプロパガンダに利用されてきたが、南方抑留でも上からの命やプロパガンダの性質はない点で大きく異なるものの、創作された「作業隊の歌」の存在は人の入れ替わりのある収容所内で仲間意識や結束力を高め、その後、終わりの見えない抑留生活を耐え帰還した仲間にとっては、帰還後の戦友会や仲間同士の集合的記憶の拠り所となった。また、戦時中の外国人捕虜たちのセララン事件は、日本軍によって生命が脅かされた状況下でさえも歌うこと、演じることで内面的な抵抗を示し、捕虜がただの非抑圧者でなく、自らの文化と尊厳を守る主体として振る舞うための、抵抗と主体性の強力な表現となり得たケースとして特筆しなければならない。

ここで、南方抑留に関連する「音楽の力」についてももう一つ別の事例を挙げておきたい。1952年1月、歌手の渡辺はま子は来日中のフィリピンの国会議員P. デュパンよりマニラ・モンテンルパにあるニューブリッド刑務所にフィリピンで戦犯となった日本人元兵士たちが未だ収監されていることを聞き、現地にお香を送った。すると同年6月に彼女の元に、渡辺に歌ってほしいと現地から届けられたのが、元フィリピン憲兵隊の代田銀太郎が作詞し、元陸軍

将校の伊藤正康が作曲した「ああモンテンルパの夜は更けて」の歌詞と楽譜であった。この曲はビクターからレコードが出され、国内で大きな話題を呼んだが、さらに渡辺は一般人の渡航が禁止されていた当時に渡航の許可を取り、現地に飛んで109名のビリビッド刑務所の戦犯の前でこの歌を披露した⁶⁹⁾。そして翌年、刑務所の教誨師であった加賀尾秀忍が奔走してキリノ大統領に面会し、この歌のオルゴールをかけて歌詞の意味を説明し、戦犯の減刑・釈放を請願した。これをきっかけに、一ヶ月後に全受刑囚の日本帰還と死刑囚の無期への減刑の恩赦が叶えられ、1953年7月22日、横浜港への帰還が実現することとなった。これもまた、歌が人を励まし、人心を変え、その結果多くの人の命を救った抵抗の音楽であった。

最後に、戦後の記憶化の観点では、現地、欧米と日本ではそれぞれに個人による手記や遺物が多数存在するものの、公的アーカイブや社会における公開性に格差があることが浮き彫りとなった。一方で、日本には戦友会の隆盛があり、その会誌や集まりのなかで当事者の共同体内で、記憶が保存され再構成され続けていた点に特徴を見出すことができる。演芸活動についての痕跡も、本稿内で焦点を当てたりババレー収容所のケースのように、今後個々人の所有する一次資料や家族間で受け継がれる戦争体験の語りのほか、戦友会誌の調査が実態を詳らかにする上で重要な手掛かりとなっていくだろう。

本稿の試みは、南方抑留をめぐる文化史研究の空白を補い、収容所を戦争体験の異空間とし捉える視座の可能性を示すものであった。今後は、残存する他の収容所における演芸活動に関する一次資料とオーラルヒストリーの収集・分析をさらに拡大し、戦後の南方抑留における文化面の全体像を明らかにすることを課題としたい。また、各収容所における演芸活動の比較の意義は、単なる史実の対比にとどまらない。非日常的な極限環境においても人間が芸術的営為を通じていかに創造性と主体性を発揮し、その記憶を再構成させてきたかを解明する点にある。この観点からも研究を深化させていきたい。

資料14 リババレー劇団の活動記録（演出の関野安弘の日記を参照し栗田まさみがまとめた「公演目録と日誌」を元に筆者作成）

回	公演日	公演タイトル・演目	原作・脚色・演出・振付・構成	日誌情報・備考
—	S.21 4/25	—	—	演芸部結成 将校3名/装置部5名/演出部4名/ 音楽部11名
—	5/9	—	—	演芸場完成
第1回	5/11	1「のぞみ」 2 現代劇「復興の誓い」三場 3「作業隊の歌発表」 4 シネオペレッタ「花祭狸御殿」三景	構成：栗田定市/振付：斎藤一男 作：吉嶺秀彦/演出：川上浄 作詩：室坂外之/作曲：出戸位侍 脚色・演出：大室真造/振付：山口岑喜、若林 進行：栗田定市	踊り子多数出演。監視の印度兵、 女子と誤認し面会強要。
第2回	5/18 5/19	1 喜劇「公園のスケッチ」二景 2 時代劇「祭りばやし」四場 3 オペレッタ「婦系図」七景	作・演出：中富雄 脚色：関野安弘・演出：柿本繁雄 脚色・演出：栗田定市/振付：松尾、山口、斎藤	以後二周制。 第一号主題歌「湯島祭の歌」発表。 作詩：橋本常記/作曲：出戸位侍
第3回	6/1 6/2	1「新舞踊発表」 2 時代劇「白浪五人男」 3 オペレッタ「黄門南へ行く」一三景	構成：松尾、山口、中島 演出：武藤錠吉 作・演出：栗田定市/振付：斎藤一男	「さらば南の十字星」好評。 作詩：橋本常記/作曲：出戸位侍

南方抑留の演芸と音楽（森谷）

第4回	6/15 6/16	1 時代劇「乱れ桜喧嘩鶯一番纏」二場 2 現代劇「裏町人生」三景 3 喜劇「金太の青春」	脚色：武藤錠吉/演出：柿木繁雄 脚色：栗田定市/演出：中島政吉 演出：宮台勝	天満司郎、娘役として好評。 中島政吉転属のため、二日目は代役
第5回	6/29 6/30	1 人情劇「正直の頭に神やどる」五景 2 時代劇「秋葉しぐれ」三景 3 音楽劇「下田悲曲」七景	演出：中山富雄 演出：柿木繁雄 演出：川上浄	女形の平谷友行退部。川上凜少尉入院（7/3）。 芸芸部待望の 独立中隊編成 命ぜらる 第80中隊中隊長名倉中尉、業務分担表発表（7/12）
第6回	7/13 7/14	1 バラエティー「想い出の曲」一五景 2 現代劇「愛染かつら」四場	構成・演出：宮台勝 脚色：平沢克彦/演出：栗田定市	関野・中野「ルンバ・タンゴ」、関野・天満「ボレロ」好評。 高石かつ枝役の大野が好演 演技部（舞踊）菊池静雄、入院。
第7回	7/20 7/21	1 「歌と踊りのアルバム」 2 現代劇「愛染かつら二部」四場	構成：宮台勝 脚色：平沢克彦/演出：栗田定市	音楽部リーダー出戸位侍入院のため 送別公演、栗田休演申し出により橋本常記交代演出。
第8回	8/3 8/4	1 時代劇「紺屋高尾」三場 2 時代劇「一本刀士俵入」	脚色：畑中金一郎/演出：柿木繁雄 脚色：氏家孝夫/武藤錠吉/浪曲口演：畑中	高尾・久造役の野沢、栗田好評。
第9回	8/10 8/11	「宵闇せまれば悩みは果てなし」	演出：中山富雄/補助：栗田定市	栗田定市原隊復帰のため、ケッペル芸芸部転属（8/12）。
第10回	8/24 8/25	1 人情劇「紅白の餅」三場 2 時代劇「富士川の血煙り」四幕	脚色：氏家孝夫/演出：土井透 脚色：関野安弘/演出：柄木繁雄、武藤錠吉	演出者の不足に悩み、全隊員に呼びかける。登場人物多く、部外者の援助を求める。女形が男役で登場、話題に。
第11回	9/14 9/15	1 時代劇「雪空」一幕 2 オペレッタ「大名よさらば」十景	脚色：富谷敬/演出：武藤錠吉 原作：渡辺貞夫/演出：宮台勝	松村直美（9/9）、峯村、土岐（9/10）入部。富谷演劇の幕開け。
第12回	9/28 9/29	1 現代劇「春雨御夫婦」一幕 ー「時の氏神」よりー 2 オペレッタ「ふるさと四季」二十景	演出：富谷敬 構成・演出/文芸部	文芸部設置。橋本少尉を長に、富谷、松坂、その他演出・振付関係者で編成
第13回	10/5 10/6	1 現代劇「鴉の歌」三場 2 コンサート「おもい」20曲 3 時代喜劇「金兵衛大いに笑う」一幕	原作：富谷敬/演出：関野安弘 構成：宮台勝 原作：渡辺貞夫/演出：土井透	松坂が主題歌「鴉の歌」発表。 富谷オリジナル劇として好評。
第14回	10/19 10/20	1 時代劇「坂崎出羽守」二幕 2 バラエティ「流行歌変遷史」二十景	演出：氏家孝夫 構成：文芸部/演出：松坂直美	坂崎出羽守の武藤錠吉が好演。 舞台建設の功労者、中山富雄入院。
第15回	11/3 11/4	1 現代劇「消えた風車」四場 2 オペレッタ「黄門竜宮へ行く」十景	原作：湊邦三/演出：富谷敬 原作：橋本常記/演出：宮台勝	女形の石橋三入院（11/5）、演出氏家孝夫、女形塚田実入院、中野一夫復帰（11/11）。
第16回	11/16 11/17	1 喜劇「嬉しい曜」三景 2 時代劇「恩讐の彼方に」三場	原作：池谷三十/演出：土井透 原作：菊地寛/演出：富谷敬	池谷三十は富谷敬のペンネームにして谷川左行太とも称す。
第17回	11/22 11/23	1 時代劇「春の緋牡丹」五場 2 現代劇「かんかん虫は唄う」第一部	原作：山手樹一郎/脚色：渡辺貞雄/演出：武藤錠吉 原作：吉川英治/脚色：富谷敬/演出：橋本常記	かんかん虫のトムを演じた谷口泉喜、子役として好演。
第18回	12/14 12/15	1 時代喜劇「東海道は本晴れ」四場 2 現代劇「かんかん虫は唄う」第二部	原作：池谷三十/演出：富谷敬 脚色：富谷敬/演出：橋本常記	内地帰還の噂、デマが飛び交う。 幕間に「大和ニュース」として情報を隊員に知らせる。
第19回	12/24 12/25	バラエティー「年忘れ演芸祭」二七景	構成・演出/文芸部	異国のキャンプに年の瀬を迎え、人々の心に望郷の念が益々強く生じつつあり、同じ日本人捕虜の些細な口論が血を見ることさえあった。
第20回	S.22 1/1 1/2	1 現代劇「我が家の系図」七場 2 時代喜劇「初笑い猿飛佐助」一三景	原作：富谷敬/演出：松坂直美 原作：土井透/脚色：松坂直美/演出：富谷敬	今年こそ芸芸中隊が内地帰還で解散することを願いつつ、その日まで人々に心の糧を提供していくと誓い合う。
第21回	1/11 1/12	1 現代劇「海に生きる少年達」五景 2 人情劇「嫁の星」二場 3 時代劇「板前鉄火」二場	原作：久藤達人/演出：土井透 原作：氏家孝夫/演出：武藤錠吉 原作：武藤錠吉/演出：関野安弘	裏方の編成 装置：高木菊、山口、内田、茅木 衣裳：高木、原田、芹沢、照明：上念、柴田、石川、かつつ、山之、美内 録音：水野、小竹 本部文化厚生担当の丹羽敏明編入（1/15）
第22回	1/19	1 「新春希望音楽会」 2 現代劇「牛の仔」一幕	構成：橋本常記 原作：岡田頼子/演出：富谷敬	楽団編成：楽長・宮本/バイオリン・吉岡/ギター・池田/フルート・鹿毛/マンドリン・伊藤/ハーモニカ・森崎/クラリオネット・大迫/ドラム・川口 文芸部松坂直美・振付松尾重利入院（2/2）舞踊の中野一夫入院（2/6）

人 文 学 報

第23回	2/8 2/9	1 時代劇「朧夜」一幕 2 音楽劇「踊る遊覧船」	作・演出：谷川左行太 作・演出：富谷敬/振付：斎藤一男	中隊人員（2/10）：将校3名、庶務部2名、文芸部8名、装置部15名、演技部23名、音楽部11名（計61名）。
第24回	2/23	1 現代劇「岬の風」三場 2 青春現代劇「東京特急」三景 3 新歌舞台「恋人房染分手綱」五場	作・演出：宮台勝 原作：池谷三十/演出：土井透 演出：富谷敬	大野浩入院（2/26）。 主要スタッフ疲労による入院多発。 劇のマンネリ化が見られる。
第25回	3/8 3/9	1 現代劇「花簪」二場 2 現代劇「浅草の灯」四場	原作：富谷敬/演出：関野安弘 原作：浜本浩/脚色・演出：富谷敬	（本部発行の文芸紙より）俳句 — 好きな唄好きな踊りよ涼風裡 南国の 曲に馴染みて芭蕉蔭 演劇の幕閉じ 春の月淡し 夕焼けを真向いに舞台稽 古哉
第26回	4/23	1 組曲「すみれ」九曲 2 現代劇「青春工場」 3 時代劇「直八子供旅」五場	構成・振付：斎藤一男、山口岑喜 原作・重山淳士/演出：富谷敬 脚色：富谷敬/演出：柿本繁雄	音楽部楽長・宮本倉吉中隊復帰のためケッペルに転属（4/7）、音楽部川口武男心臓病脚気にて入院（4/8）。 柿本繁雄入院（4/10） 演芸場改装工事始まる。
第27回	4/26 4/27	演芸場改装記念「新編忠臣蔵」二一景 第一巻 赤穂衷史 第二巻 勘平腹切り 第三巻 大石乱行 第四巻 義士外伝 第五巻 雪晴	脚色：富谷敬/演出：文芸部	創立一周年記念。改装完成。出演者は隊長以下総動員にてのべ配役79名、出演演技者38名、一人三役7名。最大規模。内地帰還の配船開始。次々と隊員が帰還を開始して閉幕の近きを思わす。
第28回	5/10 5/11	1 現代劇「口笛の港」 2 時代劇「お藤にくれ」	演出：富谷敬 脚色・演出：富谷敬	新緞帳完成（設計：土井透4/20）。
第29回	5/18 5/19	1 「軽音楽集」 2 現代劇「風鈴」	構成：音楽部 原作：池谷三十/脚色・演出：富谷敬	
第30回	5/28	1 現代劇「恋愛合戦」 2 時代劇「国定忠治」 3 「舞踊祭り」	演出：不明	
第31回	6/15 6/16	1 喜劇「なさけの府」 2 現代劇「人生劇場」第一部	原作：堺漁人/演出：橋本常記 原作：尾崎士郎/演出：関野安弘	
第32回	7/3 7/4	現代劇「人生劇場」完結	原作：尾崎士郎/演出：関野安弘	
第33回	7/12 7/13	現代劇「北海の子」	原作・演出：富谷敬	
第34回	7/25 7/26	1 時代劇「風流木曾節」 2 現代劇「そよ風アパート」	原作・演出：富谷敬 原作：池谷三十/演出：橋本常記	
第35回	8/3 8/4	1 舞踊組曲「想い出」 2 時代劇「雪之丞変化」	構成：橋本常記 演出：富谷敬	内地帰還配船決定、第35回で正式公演終了。

謝 辞

本稿執筆にあたり、井上桂氏にはインタビューおよび資料提供、ならびに一次資料に関する情報提供等のご協力を賜った。また、梶原勝氏夫人道子氏には、貴重なスケッチや水彩画の原画・画集をお貸しいただいた。さらに、松坂直美、関連資料については、長崎県杵岐市教育委員会、杵岐市立芦辺小学校、村上安弘監督のご協力を賜った。ここに記して謝意を表する。

注

- 1) 総務省統計局「人口推計」2024年10月1日のデータによる。
- 2) 中村江里『戦争とトラウマ』（2017）、PTSD 復員日本兵と暮らした家族が語り合う会『PTSDの日本兵の家族の思いと願い』（2023）、『JOHA 日本オーラル・ヒストリー研究』Vol.21（2025）の特集「戦争トラウマの継承とオーラル・ヒストリー」、あるいは加害に関する当事者の証言がテレビで特集される、加害をテーマにする画家の作品の展示（坂本正直展『描かれた加害——坂

本正直が向き合った戦場体験』2024, 立命館大学国際平和ミュージアム企画展および関連イベント)など, PTSDや戦争トラウマ, 加害の記憶に関する当事者や家族による証言, 表現, 研究が近年増え, 注目が集まっている。

- 3) 『文藝春秋』1961年3月号で発表されたのち, 同年9月に単行本が刊行された。第20回文藝春秋読者賞受賞の反響を呼び, のちにテレビドラマ化, 映画化, 舞台化が複数されている。1961年, 1964年のテレビドラマと1961年の映画では加東大介自身が出演している。
- 4) 第五揚陸隊戦史編集委員会編『暁——濠北派遣(西部ニューギニア)第五揚陸隊戦史』マノクワリ会, 1984, pp.437-443
- 5) 森谷理紗『シベリア抑留下の芸術と人間——記録と記憶から想起する』2024
- 6) Яша Немцов. *Я давно уже умер. Композиторы в ГУЛАГе: Всеволод Задерацкий и Александр Веприк*. Журнал «Восточная Европа» («Osteuropa»), 57-й год издания, выпуск 6, июнь 2007, с. 315-340.
- 7) 佐藤忠良, p.105
- 8) 多くの私的な従軍記, 戦争体験記にこの傾向が見られるほか, 例えば旧独立行政法人平和祈念事業特別基金(2013年解散)が兵士, 戦後強制抑留者, 海外からの引揚者計3,243名の労苦の手記をとりまとめた「平和の礎」(労苦体験手記)では, 「軍人軍属短期在職者が語り継ぐ労苦(兵士編)」第18巻に「南方」の語りが集められているが, 南方抑留の項目はなく, 一部の体験記の最後の数行に収容所に抑留されたことが分かる記述がある程度にとどまる。また, 抑留編全19巻は「シベリア強制抑留者が語り継ぐ労苦」と銘打たれ, 全てシベリア抑留に関する語りが収められている。
- 9) 増田弘『南方からの帰還: 日本軍兵士の抑留と復員』2019
- 10) 大川流「演芸所感」北博昭編『火焰樹——東南アジア強制労働下の機関誌(十五年戦争重要文献シリーズ第5集)』1991, pp.19-20
- 11) 山本博之編著『南方抑留資料が現代に問う「戦争」と「戦後」——文集『噴焰』および野田明氏スケッチから』(CIRAS Discussion Paper No.117, 京都大学東南アジア地域研究研究所, 2024
- 12) サウンドスケープの概念は, カナダの作曲家マリー・シェーファーが1960年代後半に提唱したもので, 音風景, 音景と訳される。日常生活や環境の中の音が風景としてどのように関わっているか等, さまざまな音の文化を検討するものである。また, 歴史学者アラン・コルバンは『音の風景』(初出1994)において, 19世紀フランスの田舎の風景を教会の鐘から描き出し, その音が人々の生活リズムや心性にいかに関与していたかを聴覚空間と共同体のアイデンティティに注目して明らかにしている。
- 13) 音楽と記憶, あるいは想起についての研究としては, 歌声喫茶や懐メロのコミュニティでのフィールドワークをもとに, 音楽をアバデュライのスケープ概念による「メモリースケープ(memoryscape 記憶の地景)」の視座から, 人・情報・資本などの移動を固定された場所ではなく, 柔軟な空間との結びつきから捉えた小泉恭子『メモリースケープ——「あの頃」を呼び起こす音楽』や, 個人の記憶に結びついた楽曲が集会的記憶の共有へ関与していくコミュニケーション実践をまとめたアサダワタルの音楽社会学的研究『想起の音楽——表現・記憶・コミュニティ』が本稿の視座に近い。両者ともアルヴァックスの集会的記憶の概念を継承的に発展させたアライダ・アスマンの「想起とアイデンティティの連関」の研究を理論的基盤としており, 拙著『シベリア抑留下の芸術と人間——記録と記憶から想起する』でも参照している。アスマンは, 集会的記憶を身体を通し直接的に受け渡されるコミュニケーション的記憶と, 文書や記念碑のよ

うなアーカイブ化された蓄積メディアによる長期的な文化的記憶に二分し、さらに文化的記憶を集団のアイデンティティ形成のために選択的にとり出される「機能的記憶」と、選ばれずに残った意味中立的で忘却された「蓄積的記憶」に分けている。そしてアスマンはそれらが前景になり後景となる流動性を持つことを、想起の背景にある忘却を意識した視野から捉えている。なお、本稿ではシンガポールという土地と結びついたランドスケープおよびサウンドスケープに注目したが、帰還後の戦友会のコミュニティによる音楽実践と記憶の共有に関しては、土地に縛られないメモリスケープの観点を意識している。これについての詳細な検討は今後の課題としたい。

- 14) 厚生省援護局編『引揚げと援護の三十年の歩み』ぎょうせい、1977
- 15) 水の江瀧子 (1915-2009), 女優・映画プロデューサー。東京松竹楽劇部 (松竹少女歌劇団の前身) の第一期生で、男装の麗人、ターキーと呼ばれ人気を博した。
- 16) 栗田まさみ『リババレー演芸史——思い出は星の如く』(1970), pp. 61-62 なお、復員後栗田は父の経営する劇場で『潮座』という劇団の座長をしていた。
- 17) 栗田 前掲書, p. 34
- 18) 栗田 前掲書, pp. 35-36
- 19) 「シンガポール リババレー劇場 (第 12 回公演ふるさとの四季より「冬」) 舞台」1947 年 6 月
- 20) 栗田 前掲書, pp. 65-66
- 21) 栗田 前掲書, pp. 84-86
- 22) 栗田 前掲書, p. 89
- 23) 栗田 前掲書, pp. 75-76
- 24) 栗田 前掲書, p. 139
- 25) 栗田 前掲書, p. 225
- 26) リババレー劇場の会会報『タピオカ』第 3 号 p. 5
- 27) 栗田 前掲書, p. 210
- 28) リババレー劇場の会会報『タピオカ』第 19 号 p. 20「一期一会 栗田さんを惜しみて」
- 29) リババレー劇場の会会報『タピオカ』第 19 号 p. 19
- 30) 栗田 前掲書, pp. 115-116
- 31) リババレー劇場の会会報『タピオカ』第 1 号 pp. 5-6
- 32) 神奈川新聞カナロコ社会面「あの時私は——敗戦後のシンガポール抑留 望郷の捕虜, 心の支えは演劇」中尾安治さん (88) 2015 年 9 月 11 日 (金) <https://www.kanaloco.jp/news/social/article-737487.html> 2025 年 8 月 30 日最終アクセス
- 33) 栗田 前掲書, p. 217
- 34) 栗田 前掲書, pp. 217-218
- 35) リババレー劇場の会会報『タピオカ』第 19 号 p. 12
- 36) 同上
- 37) リババレー劇場の会会報『タピオカ』第 1 号 p. 7
- 38) 井出静 1982, p. 220
- 39) 前掲書, pp. 221-222
- 40) 中村八朗 1979, pp. 123-124
- 41) 9 月に最終公演後, 10 月にチャンギ刑務所での慰問公演を最後に T・P 劇団も幕を閉じた。
- 42) 中村 前掲書, pp. 155-156
- 43) 第七方面軍野戦自動車廠『七方自廠解散記念誌 草虫』1947, p. 124

- 44) 国立公文書館アジア歴史資料センター「第七方面野戦自動車廠略歴」1646-1658
- 45) 第七方面軍野戦自動車廠『七方自廠解散記念誌 草虫』, pp.102-104
- 46) 森田たま（1894-1970）は北海道出身の女性作家、随筆家、政治家
- 47) 第七方面軍野戦自動車廠『七方自廠解散記念誌 草虫』1947, p.32-33
- 48) 吉田裕『兵士たちの戦後史——戦後日本社会を支えた人々』2020, pp.38-41
- 49) マレー・グリフィンは、1941年に第8師団 AIF と共にマラヤへ派遣された従軍画家。1942年2月15日のシンガポール陥落時に捕虜となり、チャンギに収監、1945年10月にオーストラリアへ帰還した。
- 50) Gerard Sampson, *Changi Teenage Soldiers*. 220 (an unpublished manuscript/book) Graham & Keith Bettany, Ruth Flaherty, *The Changi POW artwork of Death Bettany 'Outward Bound' by The Little Theatre at Changi POW Camp* (October 1943)
- 51) Eldredge, Sears A. 2014. 28-29.
- 52) Braddon, Russell. 1950. 86.
- 53) 「Australian National Anthem」オーストラリア政府公式ウェブサイト
<https://www.pmc.gov.au/honours-and-symbols/australian-national-symbols/australian-national-anthem> および「Australia's national anthem」(National Archives of Australia)
<https://www.naa.gov.au/help-your-research/fact-sheets/australias-national-anthem> (September 4, 2025 access) は、1942年当時のオーストラリアで「God Save the King」が国歌的に機能していたことを示す公の根拠と言える。一方、国内で自国の国歌を求める声があがり、1970年代には複数の候補曲がある中、政府は1974年に「Advance Australia Fair」を国歌に定めた。だが、1976年の政権交代により、「God Save the King」は再び王族来豪時の儀礼歌として歌われるようになった。その後、1977年の国歌選定の世論調査では「Advance Australia Fair」が多数の支持を得た。最終的には1984年、「Advance Australia Fair」の旋律とナショナル・オーストラリア・デイ評議会が起草した歌詞が公式のオーストラリア国歌として公布された。併せて「God Save the Queen」が王室歌（Royal Anthem）とされた。なお、2021年に国歌の歌詞の一部が変更されている。
- 54) Russell-Roberts. 1996, 221-224
- 55) 同上
- 56) Nelson. 2001 [1974], 43
- 57) オーストラリア陸軍医療部隊、第2機動細菌研究所長であったケネディ・バイロン・バーンサイド少佐によって、秘密裏に撮影されたものである。少佐は熱帯病を研究しており、1942年初頭、日本軍によるシンガポール陥落時に第2/13オーストラリア総合病院とともにシンガポールにいた。彼はチャンギ捕虜収容所のセララン兵舎に収容され、そこで研究所を設置した。バーンサイド少佐は収容所内に8ミリのベル & ハウエル製フィルムカメラと35mmライカを隠し持ち、捕虜生活を記録した。1943年8月、収容所の司令官交代によって規律と処罰体制が厳格化されたため、彼はネガ、カメラ、日記を他の多くのオーストラリア記録とともに15インチの真鍮製砲弾の薬莢の中に隠した。この薬莢は、チャンギ地区に設置され、その後守備隊によって破壊されたイギリス海軍の大砲から回収されたものであった。
- 58) Victorian Collections <https://victoriancollections.net.au/items/5a16272d21ea6d034020cbd4> September 4, 2025 access
- 59) 同上

- 60) 1927年に創業したタイで初めてのピアノ製造会社。
- 61) なお、この壁画（「チャンギの壁画」）は元々広告ポスターの商業デザイナーであったイギリス人のスタンリー・ウォーレン（Stanley Warren）が収容所の病院エリアにされていた第151ブロック・ロバーツ兵舎内の聖ルカ礼拝堂で手がけた、全長5メートルの聖書を題材にした絵画群である。セララン事件のまさにその時期に人類の平和をテーマに「キリストの誕生」「昇天」「磔刑」「最後の晩餐」「獄中の聖ルカ」の5点が製作されたが、製作の間に泰緬鉄道建設へ移動した仲間たちの中で帰還した者はいなかった。結果的にウォーレンは壁画の制作によって生き延びたと言えるが、その経験は彼の長年のトラウマとなった。
- 1944年に建物は飛行場の倉庫に転用され壁は漆喰で塗り固められていたが、1958年にロバーツ兵舎に駐屯していたイギリス空軍（RAF）の兵士に再発見されると、作者の捜索が行われた。ロンドンで美術教師をしていたウォーレンを説得して1963年、1982年、1988年の三度にわたって「獄中のルカ」を除く4点の壁画の修復がされた。なお、現在この場所はシンガポール国防省の空軍基地の一部となっており一般公開されていないが、チャンギ礼拝堂博物館にそのレプリカが展示されている。また、1点の壁画のレプリカはイギリスのウィルトシャー州ラクヒルにある駐屯地教会に持ち込まれ、設置されている。
- Stubbs, Peter W. *The Changi Murals — The Story of Stanley Warren's War*. Singapore: Landmarks Books. 2003. 84-88.
- 62) シンガポール日本人会、1978. p. 90
- 63) 栗田 1970. pp. 17-18. 1969年、熱海の旅館で開催された第一回懇親会で演目のいくつかを再演し家族にも当時を偲んでもらおうとしたとある。栗田はドーランを塗り、『白浪五人男』の南郷力丸役を演じた。また、1971年3月12日放送の「桂小金治アフタヌーンショー」に、栗田まさみ、松坂直美ほか「リババレー劇場の会」のメンバーが出演し、当時の演目の一部を再演している。シンガポールの収容所で作られた創造空間が30年という時と国を越えて移動し、当時のメンバーによって彼らの記憶の中のランドスケープとサウンドスケープが日本のテレビ番組という舞台上に立ちあらわれたことは重要である。
- 64) なお、心理学・認知科学の領域においては、このような情動を伴う個人の経験と強く関連づけられた記憶は自伝的記憶（autobiographical memory）と呼ばれる。
- 65) ただし、抑留期間中、『新潮』といった雑誌が慰問で送られてきていた事例もあるため、この曲に限っては既にシンガポールでも知られていた可能性についても考慮する必要がある。
- 66) 灰田勝彦・大谷洸子歌「ジャワのマンゴ売り」作詞：門田ゆたか/作曲：佐野雅美、ビクターレコード、1932
- 67) 2025年6月4日、京都にて聞き取り調査を行なった。
- 68) 「海の陸兵」ブログ <https://sokai-kei.cocolog-nifty.com/rikuhei/cat24058772/index.html> 2026年4月21日最終アクセス
- 69) 二木紘三のうた物語 https://duarbo.air-nifty.com/songs/2007/01/post_5fde.html 2026年4月21日最終アクセス

一次資料

アジア歴史資料センター「第7方面軍、第7方面軍直轄部隊」Ref.C12120979200、第7方面軍編制

南方抑留の演芸と音楽（森谷）

- 人員表（南方・馬來）防衛省防衛研究所，1941-1945
- アジア歴史資料センター「第7方面軍，第7方面軍直轄部隊」第七方面軍野戦自動車廠略歴 No. 1646-No. 1658 https://www.jacar.archives.go.jp/acv/contents/pub/pdf/C12/C12122485800.c1022610002.chuuou_06_01_006.1642_01.pdf 2025年8月30日最終アクセス
- 井上文七 歌集『想い出の歌』個人蔵，1947
- 梶原勝 水彩スケッチ「シンガポール リババレー劇場」個人蔵，1947頃
- 第七方面軍野戦自動車廠『七方自廠解散記念誌 草虫』非売品，1947
- リババレー劇場の会『リババレー劇場の会だより タピオカ』No. 1-19，1965-1994
- 灰田勝彦・大谷洸子歌「ジャワのマンゴ売り」作詞 門田ゆたか 作曲 佐野雅美 1932 ビクターレコード
- 村上安弘（映画）「昭和を生きた歌謡詩人～松坂直美の生涯～」制作：松坂直美ビデオ製作プロジェクト 株式会社キャバレット
- Australian War Memorial コレクション
- Changi, Singapore. c. 1943. Australian prisoners of war (POWs) performing a concert for their fellow prisoners on the stage at the 'Command Theater'. (Donor B. Theobald)
- AWM ART38598 — The A. I. F. Theatre in Changi, Singapore, 1943
- The collection of Melbourne Legacy "Instrument, Violin, The Changi violin" Victorian collections 00080.1c <https://victoriancollections.net.au/items/5a16272d21ea6d034020cbd4> August 31, 2025 accessed

主要参考文献

- 会田雄次『アーロン収容所』中央公論新書，1973
- アサダワタル『想起の音楽——表現・記憶・コミュニティ』水曜社，2018
- アスマン，アライダ，安川晴基訳『想起の文化——忘却から対話へ』岩波書店，2019
- 井出静『これが私の戦争だった——一兵士の太平洋戦争』高文研，1982
- 伊藤桂一「雲と植物の世界」『文藝春秋昭和27年9月特別号』，1952
- 井上咸『収容所のロビンソンクルーソー：菊兵团ビルマ抑留記』毎日新聞出版，1981
- 井上桂一「海の陸兵」プログ
<https://sokai-kei.cocolog-nifty.com/rikuhei/cat24058772/index.html> 2026年4月21日最終アクセス
- 井上文七，井上桂一編『南十字を傾けて』非売品，2024（初版2015）
- 遠藤美幸「『戦友会』の変容と世代交代——戦場体験の継承をめぐる葛藤と可能性」『日本オーラル・ヒストリー研究』第14号 pp.9-21
- 葛西真由香「昭和戦時下における慰問団の実態についての一考察」『政治学研究』64号，2021
- 梶原勝『遙かなる道程——第37師団一兵士の記録』遙かなる道程編集委員会（福岡県田川市），1983
- 神奈川新聞カナロコ社会面「あの時私は——敗戦後のシンガポール抑留 望郷の捕虜，心の支えは演劇」中尾安治さん（88）2015年9月11日（金）<https://www.kanaloco.jp/news/social/article-737487.html> 2025年8月30日最終アクセス

- 北博昭編『火焰樹——東南アジア強制労働下の機関誌（十五年戦争重要文献シリーズ第5集）』1991, 不二出版
- 栗田まさみ『リババレー演芸史——想い出は星の如く』新泉社, 1970
- 厚生省援護局編『引揚げと援護の三十年の歩み』ぎょうせい, 1973
- 小泉恭子『メモリースケープ——「あの頃」を呼び起こす音楽』みすず書房, 2013
- 小松真一『虜人日記』筑摩書房, 2004
- コルバン, アラン, 小倉孝誠訳『音の風景』藤原書店, 1997（原著 *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Éditions Albin Michel, 1994）
- ゴードン, アーネスト『クワイ河収容所』ちくま学芸文庫, 1995
- コレイン, ヘレン, 西村由美訳『音楽の力——日本軍女性収容所を生きる』木犀社, 2001
- 佐藤忠良『つぶれた帽子』中央公論新書, 2011
- シェーファー, マリー, 鳥越けい子ほか訳『世界の調律——サウンドスケープとはなにか』平凡社, 1986
- ソルジェニーツィン, アレクサンドル『収容所群島——1918-1956 文学的考察』1-6 巻 新潮社, 1975-1978
- シンガポール日本人会「戦後の日本人の歩み——シンガポール日本人会を中心に——」『「南十字星」10周年記念復刻版——シンガポール日本人社会の歩み』シンガポール日本人会, 1978年3月
- ストラウス, ウルリック, 吹浦忠正監訳『戦陣訓の呪縛——捕虜たちの太平洋戦争』中央公論新社, 2005
- 第五揚陸隊戦史編集委員会編『暁——濠北派遣（西部ニューギニア）第五揚陸隊戦史』マノクワリ会, 1984
- 角鹿清司『鉄の浮鎧』ザ・ミズ, 1991
- 独立行政法人平和祈念事業特別基金『平和の礎』「労苦体験手記 軍人軍属短期在職者が語り継ぐ労苦（兵士編）」第8巻第2部聞き取り調査編 1998
- 独立行政法人平和祈念事業特別基金『平和の礎』「労苦体験手記 軍人軍属短期在職者が語り継ぐ労苦（兵士編）」第18巻 2008
- 中村江里『戦争とトラウマ』吉川弘文館, 2017
- 中尾知世, 中村江里ほか 特集「戦争トラウマの継承とオーラル・ヒストリー」『日本オーラル・ヒストリー研究』Vol. 21, 2025
- 中村八朗『シンガポール収容所——戦争と人間の記録』現代史出版会, 1979
- 二木紘三のうた物語 https://duarbo.air-nifty.com/songs/2007/01/post_5fde.html 2026年4月21日最終アクセス
- ノーマン, マイケル, ノーマン, エリザベス, 浅岡政子／中島由華訳『パターン死の行進』河出書房新社, 2011
- ノラ, ピエール編, 谷川稔監訳『記憶の場——フランス国民意識の文化=社会史』全3巻, 岩波書店, 2002-2003
- 馬場辰巳「戦後日本軍捕虜収容所の演劇——タンジョンパガー作業隊を中心に」『演劇研究』(20) 1996, pp. 163-181
- 林英二『南方抑留——日本人兵士, もう一つの悲劇』新潮社, 2025
- 本間広美『ブキテマの丘に——私の歩んだ跡』私家版, 1987

平和記念展示資料館編『平和の礎』「労苦体験手記 軍人軍属短期在職者が語り継ぐ労苦（兵士編）」

第八巻第2部聞き取り調査編

増田弘『南方からの帰還——日本軍兵士の抑留と復員』慶應義塾大学出版会，2019

森谷理紗『シベリア抑留下の芸術と人間——記録と記憶から想起する』桜美林大学出版会，2024

山本博之『南方抑留資料が現代に問う「戦争」と「戦後」——文集『噴焰』および野田明氏スケッチから』，CIRAS Discussion Paper No.117，京都大学東南アジア地域研究研究所，2024

吉川利治『泰緬鉄道——機密文書が明かすアジア太平洋戦争』雄山閣，2025（第三版，初版1994）

吉田裕『兵士たちの戦後史——戦後日本社会を支えた人々』岩波書店，2020

吉田裕『兵士たちの戦後史——戦争の経験を問う』岩波書店，2011

ラックス，シモン，クーディー，ルネ，大久保喬樹訳『アウシュビッツの音楽隊』音楽之友社，2009

POW 研究会「日本政府招聘によるオーストラリア元捕虜・家族らの来日（2017年1月23日～30日）－26日の交流会」[www./powresearch.jp/jp/activities/report/aus2017.html](http://www.powresearch.jp/jp/activities/report/aus2017.html) 2026年4月21日最終アクセス

PTSD 復員日本兵と暮らした家族が語り合う会『PTSDの日本兵の家族の思いと願い』あけび書房，2023

Australian Government, National Capital Authority, *Changi Chapel* <https://www.nca.gov.au/attractions/changi-chapel> April 21, 2026 accessed

Braddon, Russell. 1953, *The Naked Island*. Garden City, NJ: Doubleday & Co.

Braddon, Russell. 1950, *The Piddingtons*. London: Werner Laurie, Ltd.

Changi Chapel and Museum <https://www.heritage.sg/changichapelmuseum> April 21, 2026 accessed

Department of the Prime Minister & Cabinet. Australian National Anthem. <https://www.pmc.gov.au/honours-and-symbols/australian-national-symbols/australian-national-anthem> August 30, 2025 accessed

Eldredge, Sears A. 2014, *Captive Audiences/Captive Performers: Music and Theatre as Strategies for Survival on the Thailand-Burma Railway 1942-1945*. Book 1. <http://digitalcommons.macaalester.edu/thdabooks/1> August 30, 2025 accessed

Eldredge, Sears A. *Changi by the Sea, Changi Gaol, Changi POW camp concert parties, featured Rice and Shine*. 2024 <https://fepowhistory.wordpress.com/category/rice-and-shine/changi-pow-camp-concert-parties/2024> August 30, 2025 accessed

Graham & Keith Bettany, Ruth Flaherty, *The Changi POW artwork of Death Bettany 'Outward Bound' by The Little Theatre at Changi POW Camp* (October 1943) <https://changipowart.com/archives/731> August 30, 2025 accessed

National Archives of Australia. *Australia's national anthem*.

<https://www.naa.gov.au/help-your-research/fact-sheets/australias-national-anthem> August 30, 2025 accessed

Nelson, David. 1974, *The Story of Changi, Singapore*. Changi publication Co.

RFHG Researching FEPOW History Group August 15, 2021 *Remembering Len Gibson, BEM* <https://fepowhistory.wordpress.com/tag/river-valley-camp/> August 30, 2025 accessed

Robinson Piano Co. <http://www.robinsonpiano.com/> October 30, 2025 accessed

Russell-Roberts, Denis. 1966, *Spotlight on Singapore*. London: Tandem Books, Ltd.

Stubbs, Peter W. 2003, The Changi Murals — The Story of Stanley Warren's War. Singapore: Landmarks Books

Яша Немцов. *Я давно уже умер. Композиторы в ГУЛАГе: Всеволод Задерацкий и Александр Веприк.*// Журнал «Восточная Европа» («Osteuropa»), 57-й год издания, выпуск 6, июнь 2007, с. 315-340

要 旨

本稿では、第二次世界大戦の戦時下および戦後直後のシンガポールにあった二つの収容所に焦点を当て、そこで展開された演劇・音楽活動の機能と意味を一次資料および聞き取り調査に基づいて比較検討する。俳優加東大介の手記と映画『南の島に雪が降る』が示すように、極限状況下でも創造活動が生じる力を支える事例は世界の収容所に広く確認される。とりわけ南方抑留においては、戦時中は旧連合国兵士、戦後は日本兵が捕虜となるという立場の逆転が生じたが、いずれの収容所でも演芸会・音楽会が催された記録が残る。しかし、南方抑留における芸術活動を収容所間で比較し、戦後の記憶化まで視野に入れて検討した研究は乏しい。

比較の結果、両収容所には、捕虜たちの故郷を象徴する擬似的なランドスケープ／サウンドスケープが形成されていたことが明らかとなった。旧連合国捕虜の収容所では欧米的演劇・西洋音楽やクリスマスが文化的中心となり、日本人捕虜の収容所では大衆演劇・邦楽の音響・能楽や歌舞伎の要素が舞台に導入された。こうした空間は、笑いや音楽・演劇によるストレス緩和と癒しを通じた心理的レジリエンスと、歌の創作や合唱を媒介とした仲間意識と集団的アイデンティティの形成という二つの機能を果たした。特にセララン事件は、歌唱と演技が暴力の脅威の下でも主体性と抵抗の表現となり得たことを示す事例である。

さらに戦後の記憶化の観点からは、東南アジアの旧連合国側の史料は一般に広く公開されている一方、日本では多数の一次資料が散在しつつも戦友会を媒介に記憶が共同体内部で継承・再構成され続けた特徴が確認された。以上の比較から、収容所における芸術活動は単なる娯楽ではなく、極限状況下におけるレジリエンスと共同性の獲得、さらに戦後の記憶化の実践を支える文化的行為であったことが示唆される。

キーワード：南方抑留、シンガポール、収容所、演芸・音楽活動、サウンドスケープ

Abstract

This paper examines the functions and meanings of theatrical and musical activities in two prisoner-of-war camps established in Singapore during and immediately after World War II. Drawing on primary documents and oral history interviews, the study compares cultural practices that Allied prisoners developed during the Japanese occupation and that Japanese prisoners cultivated after Japan's surrender in 1945. The analysis reveals that both groups constructed pseudo-landscapes and soundscapes evoking their respective homelands: Western-style theatre, church concerts, and Christmas events for the former, and Japanese musical idioms and borrowed elements of Noh and Kabuki for the latter.

These cultural forms were not merely entertainment but fulfilled two central functions. First, they strengthened psychological resilience through music and performance under extreme conditions. Second, they reinforced group identity through collective singing and creative collaboration. The paper also highlights contrasting processes of postwar memorialization. While public archives on Allied imprisonment in Southeast Asia have been widely accessible overseas, in Japan a large body of primary sources has remained scattered; nevertheless, through the mediation of Senyukai (veterans' associations), memories continued to be inherited and reshaped within the community. Overall, the comparison demonstrates that artistic activity in captivity was crucial to survival, cohesion, and long-term memory reconstruction.

Keywords: Far East POW, Singapore, Prisoner-of-war camps, Theatrical and musical activities, Soundscapes