タイトル Title	投影された台湾 —鶴田吾郎の 1943 年台湾取材における原住民表象の構築— *Projected Taiwan: Constructing Indigenous Representation in Tsuruta Gorō's 1943 Taiwan Research Trip*
著者 Author(s)	陳　昱君 *CHEN Yuchun*
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 e ジャーナル　第 6 号 *Society for Art & Art History Studies at Kansai University E-Journal*, no. 6
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 *Society for Art & Art History Studies at Kansai University*
刊行年月日 Publication Date	2026-10-31
公開年月日 Release Date	2026-11-10
資源タイプ Type	学術雑誌論文 *Journal Article*
URL	

投影された台湾

——鶴田吾郎の 1943 年台湾取材における原住民表象の構築——

Projected Taiwan:

Constructing Indigenous Representation in Tsuruta Gorō's 1943 Taiwan Research Trip

陳　昱君

CHEN Yuchun

This paper focuses on two war record paintings by the Western-style painter Tsuruta Gorō (1890–1969): Gaoshan Volunteer Corps in the Owen Stanley Range and Gaoshan People Bidding Farewell to Their Volunteer Corps, both exhibited in 1944. It also refers to a sketch, Woman of Native Formosan, produced during the same period, as supplementary material illustrating the research process. Based on primary sources, it first demonstrates that these works were products of Tsuruta's 1943 research trip to Taiwan, and then analyzes the framework through which the representation of "Taiwan" was constructed in these works. Both paintings focus on Indigenous peoples of Taiwan's mountainous regions, while omitting other aspects of Taiwanese society at the time, including urban development, industrial infrastructure, and Han Chinese communities. This paper argues that such selective visualization was not merely the result of Tsuruta's personal interests, but was closely connected to the visual framework of the period, which sought to represent the "Southern" war front through substitution and to legitimize colonial rule. In other words, the "Taiwan" that appears in Tsuruta's works was not a comprehensive representation of actual Taiwanese society, but rather a "projected Taiwan" constructed by wartime Japan in order to visualize the logic of warfare and colonial governance.

はじめに

本稿は、洋画家・鶴田吾郎（1890-1969）が 1944 年の第二回陸軍美術展（東京都美術館）に出品した《義勇隊を送る高砂族》（図１）および《スタンレー山脈の高砂義勇隊》（図２）の二点の作戦記録画を中心的な分析対象とし、あわせて同時期の素描《女性（台湾高砂族)》（図３）を、取材過程を示す補足資料として参照する。本稿はまず、これらの作品が鶴田の 1943 年台湾取材の産物であることを一次資料に基づいて明らかにし、そこに構築された「台湾」表象の枠組みを検討する。

これら二点の作戦記録画はいずれも山地原住民を主題とし、当時の台湾社会が有していた都市・産業・漢人社会などの多様な側面を描いていない。本稿は、この選択的な視覚化が、単なる鶴田個人の関心によるものではなく、「南方」戦場の代替表象および植民地統治の正当化をめぐる当時の視覚的枠組みと結びついていた可能性を論じる。すなわち、鶴田の作品に現れる「台湾」は、現実の台湾社会の全体像ではなく、戦時下日本が戦争と植民地統治の論理を可視化するために構築した「投影された台湾」であったことを論じる。

１．鶴田吾郎研究の現状

１-１．鶴田吾郎――中村彝の親友として、そして戦争画家として

近代日本美術史研究において、洋画家・鶴田吾郎の名は主として二つの文脈で言及されてきた。

一つは、大正期の代表作家である中村彝の親友としてである。鶴田は 1910 年に太平洋画会研究所に入所し、中村不折に師事した際に中村彝と親しくなった。当時の中村彝は鶴田を「ジャパニース・シモン」と綽名し、「性格が恐ろしく野人的で、豁達不羈なのと、頭が明晰で、的確な写実力を有する点で吾々仲間では夙に認められて居ました。（中略）あの仏国の大家シモンの様に、驚くべき自由と大胆、遒勁の筆致とを以て大幅のカンバスを無限に描きつぶすだらうと期待された位です」と若き鶴田を評価している [1]。両者は 1920 年、盲目の詩人ワシーリー・エロシェンコをモデルに共同で作品を制作し、同作は同年の第二回帝展に出品されて鶴田の初入選作となった。中村彝は 1924 年 12 月 24 日に 37 歳で夭折するが、鶴田はその翌日、《横たわる中村彝》の素描を残している。

もう一つの文脈は、日中戦争勃発から太平洋戦争終結にかけて、戦争画の第一線で活躍した画家の一人としてである。彼の代表作《神兵パレンバンに降下す》（1942 年、東京国立近代美術館蔵）は、太平洋戦争初期の戦争画のなかで特に広く知られる一点である。

しかし、この二つの文脈が実際に鶴田という画家の輪郭をどれほど的確に伝えているかは、改めて問われるべきである。第一の文脈は鶴田を中村彝との関係のなかに配置するもので、彼自身の独立した画家像を必ずしも浮かび上がらせない。第二の文脈は、それに比してより実質的だが、通常《神兵パレンバンに降下す》の作者としての鶴田を扱い、それ以外の広範な戦争画活動については触れないことが多い。

鶴田は戦前・戦時期の官展を中心に活動するとともに、陸軍美術協会の設立に向けて発

[1] 中村彝「今村繁三宛書簡」（1920 年 5 月 17 日付)、『芸術の無限感』中央公論美術出版、1963 年。本稿では、鶴田熙「父・鶴田吾郎」（鶴田吾郎『半世紀の素描』中央公論美術出版、1982 年、179 頁）より転引した。

起人の一人として関わり、長期にわたり同協会において中心的役割を果たした。彼は動員される画家であるのみならず、動員する体制の構築に協力する側の画家でもあった。

1-2．なぜ鶴田は研究上周縁化されてきたか

にもかかわらず、鶴田の画業全体を対象とする本格的な研究は現在ほとんど存在しない。息子・鶴田熙も、父の遺稿を整理して出版した『半世紀の素描』の後記で、父の年譜作成のために資料を集めた際、「多くの方々が亡くなっていたりして多少の不便さもあった」ことに言及するとともに、父自身にも「反面きちんとした作品というものもない。少なくとも関係した珊瑚会、太平洋美術展、山林美術展等々の出品作、そして文展、帝展、日展等の出品作の記録位はあってもよかろうと思うのだが、仕方がないので不明な点は目録、図録、絵はがき等に頼るしかない」と、資料整備の困難を述べている[2]。

鶴田がこのように研究の視野の外に置かれてきた理由は、少なくとも三点考えうる。

第一に、《神兵パレンバンに降下す》が鶴田の全画業の象徴として一人歩きしてきたことである。

第二に、鶴田が戦後、自身の山林への関心を継続する形で日本山林美術協会を組織し（同会は現在も活動を続けている）、自然風景画家としての活動を展開した結果、戦時期の彼が持っていた制度的な位置が「別の顔」として整理されてしまったことである[3]。

第三に、戦争画家の研究が藤田嗣治を中心として進められてきた結果、鶴田のような画家が相対的に注目されにくかったことである。戦後、GHQ により接収された後、「無期限貸与」の形で日本へ返還された 153 点の作戦記録画は、現在東京国立近代美術館に所蔵されている。このうち鶴田の作品は《神兵パレンバンに降下す》《義勇隊を送る高砂族》《スタンレー山脈の高砂義勇隊》《ラバウル鉄壁の守備》の計 4 点を数え、2025 年に同館で開催された「記録をひらく 記憶をつむぐ」展においても《神兵パレンバンに降下す》が選出・展示されていた。しかしながら、鶴田を独立した研究対象として扱う論考は依然として少ない。

現在、鶴田の作品や活動は、戦争美術に関する書籍・展覧会において言及されることはあるが、筆者が確認できた範囲においては、彼を独立した研究対象とする本格的な論考は、彭国躍「鶴田吾郎が描いた中国風景――近代日本美術の図版発掘（１）」に限られる[4]。同論考は、鶴田の中国大陸従軍時期の作品図版の発掘・整理を目的としたものであり、鶴田の台湾関連作品は主要な検討対象となっていない。また、鶴田を主題とする展覧会としては、1979 年に新宿・小田急百貨店で開催された「鶴田吾郎展：キャンバスの詩人」展、および 2010 年に千葉県立美術館で開催された「鶴田吾郎 展」が確認されるのみであり

---

[2] 鶴田熙「父・鶴田吾郎」『半世紀の素描』中央公論美術出版、1982 年、183 頁。

[3] 日本山林美術協会については、同会公式ホームページ（http://sanrin.biz/custom.html、最終閲覧日：2026 年 10 月 1 日）を参照。同会は 1955 年に鶴田吾郎により創立され、現在も活動を継続している。

[4] 彭国躍「鶴田吾郎が描いた中国風景――近代日本美術の図版発掘（1）」『非文字資料研究センター News Letter』第 50 号、神奈川大学非文字資料研究センター、2023 年 9 月、32-35 頁。

[5]、個展の開催は限られている。

1-3．本稿の対象と方法

本稿が扱うのは、はじめにで示したとおり、《義勇隊を送る高砂族》および《スタンレー山脈の高砂義勇隊》の二点の作戦記録画である。あわせて、素描《女性（台湾高砂族)》は取材過程を示す補足資料として参照する。

本稿が依拠する一次資料は、鶴田自身が編著者となった『鑑賞と実習　南方スケッチブック』、陸軍派遣画家南方戦線座談会の記録（『南方画信』1942 年 9 月 15 日)、鶴田の自伝『半世紀の素描』、および同時代の新聞・雑誌記事等である。

なお、本稿で用いる「高砂族」は、戦時期の日本統治下において台湾原住民族を総称するために用いられた呼称であり、現代の視点からは適切な用語ではない。本稿では作品タイトル等の固有名詞としての引用に限定して用い、それ以外の記述では「原住民」「原住民族」の語を用いる。

以下、本稿の論述を三つの部分に分けて示す。

「2.鶴田は台湾で何を描いたか」では、鶴田の 1943 年台湾取材の経緯と、そこから生まれた作品の内容を、鶴田自身の証言および同時代資料に基づき整理する。

「3.『南方』の代替表象としての台湾」では、この取材が「南方戦場」の代替として選ばれた経緯を明らかにし、到達が困難となった戦場を描くために、台湾が中継地として機能したことを論じる。

「4.『原住民』に還元された台湾――選択的表象の構造」では、本稿が検討する二点の作戦記録画《義勇隊を送る高砂族》《スタンレー山脈の高砂義勇隊》に基づいて読み取ることのできる限りにおいて、鶴田の台湾表象が「原住民」に限定されている点に注目し、この選択的視覚化が持つ意味を検討する。それは単に鶴田個人の関心の反映ではなく、日本の統治正当性を「文明化の成果」の物語として視覚化するための構造的な選択でもあった可能性を論じる。

2．鶴田は台湾で何を描いたか

2-1．1943 年台湾取材の経緯

鶴田が台湾に赴いた経緯を、彼自身の自伝は次のように述べる。

> 十八年になると、戦争はいよいよ熾烈となってきた。第二回記録画制作として私はニューギニヤに行くべく予定されていたが、到底飛行機でも危ないというので、兎も角台湾の高砂族を調べに行くことにした。高尾から入ってコチャボガンという部落、大武山の麓である。ここにはニューギニヤから戻った高砂義勇隊の一人がいるというの

[5] 鶴田を主題とする個展としては、以下が確認される。「鶴田吾郎展：キャンバスの詩人」（会期：1979 年 1 月 4 日―17 日、会場：新宿・小田急百貨店本館 11 階グランドギャラリー、主催：鶴田吾郎展実行委員会)、「鶴田吾郎 展」（会期：2010 年 1 月 30 日―4 月 18 日、会場：千葉県立美術館第 8 展示室、主催：千葉県立美術館)。

で、現地の話を聞くためで、これも描いた[6]。

この短い記述に、後の議論にとって重要な四つの事実が含まれている。まず、鶴田は「第二回記録画制作」、すなわち 1943 年に開始された陸軍作戦記録画制作の第二次計画のために、本来ニューギニアに派遣される予定であった。

また、その派遣が「飛行機でも危ない」という理由で断念された。すなわち 1943 年時点ですでに、日本軍の輸送機によるニューギニア方面への画家派遣は現実的な選択肢ではなくなっていた。

さらに、鶴田はこの状況において「兎も角」台湾に赴いた。つまり、台湾行きが第一希望としての選択ではなく、ニューギニア行きが不可能となったことを受けての次善の選択であったことを示唆する。

最後に、台湾において鶴田が主として行ったのは、「ニューギニヤから戻った高砂義勇隊の一人」から「現地の話を聞く」ことであった。

鶴田が訪れたのは「高尾から入ってコチャボガンという部落、大武山の麓」であった。高尾は現在の高雄、大武山は台湾南部・屏東県と台東県にまたがるパイワン族・ルカイ族の伝統的聖域である。「コチャボガン」はルカイ族の伝統集落 Kucapungane、現在の台湾華語表記では「舊好茶」または「古茶布安」として知られる場所である。同地は屏東県霧台郷に属し、大武山の西麓に位置する。1970 年代以降、住民の移住により旧集落は放棄されたが、現在は「魯凱族好茶部落」の歴史的原郷として文化遺産に位置づけられている[7]。

1943 年時点のコチャボガン部落は、日本統治下の台湾総督府による「蕃社」の一つであり、高砂義勇隊員の出身地としても記録されている。菊池一隆の研究によれば、台湾総督府は 1942 年 3 月から 1944 年 7 月までに合計七回、約 3843 名の高砂義勇隊員を編成し、南洋・ニューギニア方面の日本軍部隊に随伴させた。高砂義勇隊員は原則的に「非戦闘員」・軍夫として、武器・弾薬・糧秣の運搬、道路開設、飛行場の掩体構築等の任務にあたっており、戦況の悪化とともに実質的に戦闘員の役割も担うことになった[8]。

鶴田が 1943 年に会った「ニューギニヤから戻った高砂義勇隊の一人」については、具体的にいずれの派遣部隊に属していたかを特定することは困難である。ただし、鶴田の記述から、1942 年以降にニューギニア方面へ派遣された部隊の生還者であったことは確認できる。

「ニューギニヤから戻った高砂義勇隊の一人」がそこにいるという情報が事前に鶴田に伝えられていたことは、単なる偶然の訪問ではなく、軍あるいは総督府側から具体的な取

---

[6] 鶴田吾郎『半世紀の素描』中央公論美術出版、1982 年、150-151 頁。

[7] 文化部文化資產局「魯凱族好茶舊社」、https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/monument/19910524000003（最終閲覧日：2026 年 7 月 24 日）。

[8] 高砂義勇隊の編成・派遣状況および任務内容については、菊池一隆「台湾原住民から見るアジア・太平洋戦争――高砂義勇隊の実態と歴史的位置」『現代中国研究』第 33 号、2013 年、20-35 頁による。

材先としてコチャボガン部落が指定された可能性を示唆している。すなわち、鶴田の 1943 年台湾行きは、彼個人の思いつきによる旅ではなく、第二次陸軍作戦記録画制作に向けた組織的な取材の一環として、行政的・軍事的な支援のもとで行われたものと推測される。

この取材から生まれた三点の作品は、制作目的と性格を異にする。《義勇隊を送る高砂族》および《スタンレー山脈の高砂義勇隊》は、第二次陸軍作戦記録画制作として展覧会出品を目的に制作された本画である。一方、《女性（台湾高砂族)》は、取材中に描かれた素描の一枚と考えられる。本稿では、二点の本画を中心的な分析対象とし、素描は取材過程を示す資料として位置づける。

2-2.《義勇隊を送る高砂族》——「送別」の図像

《義勇隊を送る高砂族》は 1944 年に第二回陸軍美術展（東京都美術館）に出品され、戦後アメリカ合衆国に接収された後、無期限貸与作品として東京国立近代美術館に返還された。本作の主題は、高砂義勇隊員として戦場に赴く男性と、それを送る集落の人々の光景である。高砂義勇隊の動員が当時の台湾総督府にとって重要な政策事項であったことを踏まえるならば、本作の「送別」の光景は、この動員政策と結びついた視覚化として理解できる。すなわち「送別」という私的な情感の描写と、義勇隊という国家的な動員の記録とが、本作の画面上で結び合わされている。本作の主題と画面構成との間には、注目すべき不対称がある。タイトルが示唆する「送られる側」の義勇隊員は、画面上に描かれていない。描かれているのは、集落に残る送別者たちの姿のみである。この構図選択により、本作の視覚的関心は、戦場に向かう者ではなく、「送られる場」としての高砂族の集落それ自体に集中している。

画面に描かれた人物たちの服装にも注目したい。中央右には伝統的な族服をまとった女性が立ち、その左には白い上衣を身につけた男性が配される。他には半裸の男性たちや、シャツを着た子供、族服の少女などが配され、画面上部には日本国旗を掲げるほぼ全裸の少年の姿が描かれている。この服装の多様性は、1943 年時点のコチャボガン部落における住民の実際の姿を部分的に反映している可能性がある一方、視覚的な効果としては明らかに「原始」の側面を強く示す構成となっている。近代化された衣服を身につけているのは前景の子供の一部のみであり、他の人物たち、とくに旗を掲げる少年は「未開」の視覚表現のなかに配置されている。

画面の様式についても付言しておきたい。粗く力強い筆触、人物の褐色の肌、深い青の山岳背景、そして族服・半裸・全裸の人物が同一画面に配される構成は、「原始」の視覚的強調を目的としていると考えられる。前景左の少女が抱えている竹は、台湾原住民の生活において日常的に用いられていた素材を反映していると同時に、「文明」から距離を持つ生活圏の視覚的記号としても機能する。

この様式は、鶴田自身の他の作戦記録画と比較したとき、際立った特異性を示している。《神兵パレンバンに降下す》(1942 年）や《スタンレー山脈の高砂義勇隊》(1944 年）は、落下傘降下作戦や輸送活動といった戦場の光景を、比較的精緻な写実の技法によって描き出していた。これに対し本作は、写実の精緻さよりも、粗い筆致と色彩の対比によって「原始」の雰囲気を立ち上げることに重点を置いている。すなわち本作は、鶴田の作戦

記録画のなかにあって、「作戦の記録」としての機能よりも、「原始的な集落での送別」という情景そのものを視覚化することを優先した作品といえる。

2-3.《スタンレー山脈の高砂義勇隊》――「代理取材」による戦場画

《スタンレー山脈の高砂義勇隊》もまた、同じ 1944 年の第二回陸軍美術展に出品され、同じく東京国立近代美術館に無期限貸与されている。本作は本稿が扱う作品のなかで最大規模の油彩画であり、その性格において《義勇隊を送る高砂族》とは決定的に異なる。本作の主題は、ニューギニア島東部、スタンレー山脈における高砂義勇隊員の輸送活動である。すなわち、本作の描く空間は台湾ではなく、ニューギニアである [9]。

本作の主題を理解するためには、スタンレー作戦と呼ばれるポートモレスビー攻略作戦における高砂義勇隊員の役割に触れる必要がある。台湾原住民によって編成された高砂義勇隊は、山地での行動能力の高さを買われ、スタンレー山脈越えの軍事行動において、物資輸送や道の切り拓きといった任務を担った。本作が描くのは、こうしたニューギニアの戦場における彼らの活動である。

画面の構成を見てみよう。本作は全体として暗い色調で統一されている。背景には巨大な熱帯の樹木が密生し、荒々しく絡み合いながら画面を覆い尽くすように配される。その奥には、雲煙に包まれたスタンレー山脈の山景がかすかに見える。画面下方には、三名の高砂義勇隊員が描かれている。左下の人物は山刀を手に、周囲を警戒しながら慎重に進む姿を見せる。右下の二名は、銃剣付小銃と山刀を携えて続く。彼らの姿は、密林の奥へと分け入る緊張感のなかに置かれている。

前節で確認したとおり、鶴田は 1943 年ニューギニアへの派遣を断念し、その代わりに台湾に赴いた。したがって、彼はスタンレー山脈の現地に足を踏み入れていない。にもかかわらず、彼はスタンレー山脈を描いたのである。本作の制作を可能にしたのは、鶴田自身の現地取材ではなく、彼がコチャボガン部落で聴取した「ニューギニヤから戻った高砂義勇隊の一人」の記憶と証言である。これらの証言と、鶴田自身の 1942 年南方取材から得た南方の熱帯風景の記憶が組み合わされ、本作の画面が構成されたものと考えられる。

本稿では、現地に赴くことなく、他者の証言を通じて別の戦場の光景を構成するこうした制作のあり方を「代理取材」と呼ぶ。また、鶴田はニューギニア戦線を主題とする作品を他にも手がけている。1943 年秋刊行の『靖国の絵巻』には、《軍旗粛々密林を征く（ニューギニア戦線一)》が収録されており、密林を進軍する日本軍兵士の姿が描かれている。『靖国の絵巻』は靖国神社の例大祭記念として陸軍省・海軍省の関与のもと編集された刊行物であり、収録作品は展覧会出品を目的とする作戦記録画とは別の性格を持つ。鶴田はこれら二点の作品によって、ニューギニア戦線における異なる局面（高砂義勇隊の輸送活動と、日本軍兵士の進軍）を視覚化していたと考えられる。

2-4. 素描《女性（台湾高砂族)》――取材過程を示す資料として

[9] スタンレー山脈は、パプアニューギニア東部を横断する山系であり、太平洋戦争中は日本軍と連合軍の激戦地の一つであった。同地における日本軍の輸送・戦闘活動、および高砂義勇隊員の役割については、菊池一隆、前掲論文参照。

以上の二点の作戦記録画に加え、本稿では愛知県美術館所蔵の素描《女性（台湾高砂族)》を、鶴田の 1943 年台湾取材の過程を示す資料として参照する。本作はコンテ・紙による小型の素描であり、台湾原住民の民族衣装を身にまとった女性の半身肖像である。鶴田がコチャボガン部落における滞在期間中、義勇隊員から話を聞くという任務と並行して、部落の住民の姿を素描として記録していたことを示す一例といえる。

以上をまとめるならば、鶴田の 1943 年台湾取材は単一の均質な取材活動ではなかった。《義勇隊を送る高砂族》は、現地で観察した光景を基盤とする作戦記録画である。一方、《スタンレー山脈の高砂義勇隊》は、鶴田が足を踏み入れていないニューギニアの戦場を、台湾で聴取した証言を通じて構成した「代理取材」による作品である。そして素描《女性（台湾高砂族)》は、この取材の過程における写生の一例として位置づけられる。

ここで、より根本的な問いが浮上する。なぜ台湾なのか。「行けないニューギニア」を描くために「行ける場所」として選ばれた場所は、なぜ他ならぬ台湾でなければならなかったのか。次章ではこの点を検討する。

3.「南方」の代替表象としての台湾

3-1. 1942 年時点の鶴田の「現地取材」の実践

台湾がなぜ選ばれたのかを理解するために、まず鶴田の 1942 年時点の制作姿勢を確認しておく必要がある。鶴田は 1942 年 3 月、陸軍省派遣画家 16 名の一人としてスマトラ島パレンバンに派遣された。この派遣は、1941 年 12 月の第一回大東亜戦争美術展の企画に鶴田自身が朝日新聞社の会議で関わっていたことに端を発する [10]。派遣期間は同年 4 月上旬から 7 月上旬までの約 3 ヶ月間で、彼の主要任務は 1942 年 2 月のパレンバン飛行場および製油所における陸軍空挺部隊の落下傘降下作戦を主題とする記録画の制作であった。この作品は同年 12 月の第一回大東亜戦争美術展に《神兵パレンバンに降下す》として出品された。

帰国後間もない 1942 年 7 月 21 日夜、東京の星ヶ岡茶寮において、陸軍派遣画家南方戦線座談会が開催された。出席したのは藤田嗣治・山口蓬春・寺内萬治郎・鶴田吾郎・田村孝之介・宮本三郎・荻須高徳の七名と、陸軍美術協会常任幹事の住喜代志であった [11]。同席の藤田嗣治が「戦時中の生々しい実感を直ぐ描いてこそ立派な作品になる」と述べたのを受けて、鶴田は次のように応答している。

> 南方ボケで忘れてしまふよ。（笑声）僕は帰つてくると直ぐに製作にかかつた。どんどん描いてしまふつもりだ。[12]

「南方ボケで忘れてしまふ」というやや軽妙な表現は、逆に言えば戦地の記憶がいかに揮発しやすいものであるかへの認識を示している。鶴田は座談会の場でパレンバン取材の具体的な困難についても語っている。モデルを務めた兵士に完全装備で姿勢をとってもらっ

[10] 前掲註 6、142-145 頁。

[11]「陸軍派遣画家南方戦線座談会」『南方画信』1942 年 9 月 15 日号。

[12] 前掲註 11。

たが暑さのためポーズが 15 分と続かなかったこと、パレンバン飛行場から宿舎まで乗物がなくて往生したこと、オランダ兵の反撃を手榴弾で撃退した戦闘の様子、等々の具体的な情景を、彼は自身の現地での体験として語っている。

1942 年時点の鶴田にとって、戦地における「現地取材」の鮮度は、戦争画制作の要件であった。もっとも、鶴田自身の座談会での発言をたどれば、彼の立場が単純な現地取材主義にとどまっていなかったことも示唆される。同じ座談会において、鶴田は香港作戦時の「水泳の選手が、あの湖の速い所を泳いで行く話」を持ち出している。この逸話に山口蓬春は「実際には無くても、画としてはあっていいのぢやないかと考へます」と応じ、藤田嗣治も「有り得ることなら実際に無くても差支へないと思ふ」と続けて、戦争画において必ずしも現地取材に基づく必要はないという立場を展開する。すなわち、現地取材主義の立場に立ちながら、鶴田自身がこの虚構を許容する議論の入り口を提供している。

3-2．1943 年——「現地取材」の困難

しかし 1942 年後半以降、南方の戦況は日を追って悪化しつつあった。1942 年 8 月のガダルカナル島攻防戦から 1943 年 2 月の同島撤退、1943 年 5 月のアッツ島玉砕、そして同年秋以降のニューギニア方面での連合軍の反攻の激化と、日本軍の戦線は各所で崩壊の兆しを見せていた。1943 年時点で東部南方戦線および北方戦線への画家の派遣は、1942 年当時と比べて格段に困難となっていた。この状況を、鶴田は 1964 年頃執筆した自伝のなかで振り返り、次のように書いている。

> 十九年にはラバウルの穴居生活を描いたが、既にこの時はラバウルどころか戦況は圧迫され、もうどこにも出られない有様となっていた。[13]

この記述が示すのは、鶴田自身が戦時期の後半、実地取材が事実上不可能な状況下で戦争画を制作していたことを認めている、という事実である。1944 年の《スタンレー山脈の高砂義勇隊》、1945 年の《ラバウル鉄壁の守備》など、これらの作品はいずれも彼が現地に赴くことができない状況下で制作されたものである。

こうした状況のなか、鶴田は、制作の計画変更として、台湾への取材に赴くこととなった。『半世紀の素描』の記述に明らかなように、ニューギニア派遣が「到底飛行機でも危ない」という判断により困難となるなか、台湾は、ニューギニアに代わる取材地として設定された。さらに、鶴田が訪れたコチャボガン部落に「ニューギニヤから戻った高砂義勇隊の一人がいる」という情報が事前に伝えられていたことからも、台湾行きが鶴田個人の思いつきではなく、組織的に手配された取材であったことがうかがえる [14]。

3-3．なぜ台湾か——「南方」の代替

台湾が「代替地」として選ばれたことの背景には、少なくとも次の三つの条件が重なっ

---

[13] 前掲註 6、151 頁。

[14] 前掲註 6、150-151 頁。

ていたと考えられる。

第一に、亜熱帯的な自然環境である。台湾南部の大武山麓の密林と山岳の景観は、ニューギニアの環境と一定の視覚的類似性を持つ。鶴田は 1942 年南方取材でパレンバンおよびシンガポールを訪れた際、熱帯の植生・気候・光線について現地取材を得ていた。これに加えて、台湾南部の山地部で改めてその感触を確認することは、彼が制作するニューギニアの画面に、一定の視覚的手がかりを提供した可能性がある。

第二に、南方戦場から帰還した者との接触可能性である。台湾は 1942 年から 1944 年にかけて高砂義勇隊員を継続的にニューギニア・南洋方面に派遣していた地域であり、生還者もまた台湾に戻ってきていた。鶴田はコチャボガン部落で「ニューギニヤから戻った高砂義勇隊の一人」と会い、彼の証言を通じてニューギニア戦場の情報を獲得することができた。

第三に、行政的・軍事的な取材支援である。台湾は日本の統治下にあり、鶴田の取材は総督府側の協力のもとで行われたと考えられる。特定の帰還者との面会が事前に手配されていたことは、この取材が個人的な旅ではなく、組織的な取材であったことを示唆する。

以上を総合するならば、1943 年時点の鶴田にとって、台湾は次のような位置を占めていた。それは、日本本土から比較的短時間で到達可能でありながら、日本の統治下にあって行政的・軍事的な取材協力が期待でき、かつ南方戦線と共通する亜熱帯的な自然環境を有し、さらに南方戦線から帰還した兵士が集まる場所であった。台湾は「実際に赴くことのできない南方」の代替地としての条件を、複合的に備えていたのである。

この意味で、鶴田の 1943 年台湾行きは、彼個人の思いつきによる旅ではなく、当時の戦況と制作要請とが交差する構造的な計画変更であった。しかしここで、さらに立ち止まって考える必要がある。台湾が「南方」の代替として選ばれたとき、鶴田が描いたのは台湾のどのような側面であったか。この問いを次章で検討する。

4.「原住民」に還元された台湾——選択的表象の構造

4-1．1943 年時点の台湾——複数の側面

鶴田が描いた台湾表象の最大の特徴は、その対象が一貫して山地原住民に限定されている点である。しかし 1943 年時点の台湾は、山地原住民のみによって構成される場所ではなかった。以下、当時の台湾の複数の側面を概観する。

第一に、近代化された都市である。1943 年時点の台北・高雄・台中・台南は、日本統治下で発達した近代都市であった。台北には帝国大学（現・国立台湾大学）、総督府庁舎（現・総統府）、各種の官公庁、鉄道、市電、洋風建築群が存在していた。高雄は南方進出の重要な港湾都市として、また台南は歴史的な文化都市として、それぞれ独自の都市景観を形成していた。

第二に、産業インフラである。台湾は日本統治下で、砂糖・米・樟脳等の生産、鉄道網の整備、電力・港湾・水道インフラの構築が進められ、日本本土への物資供給地として位置づけられていた。当時の台湾には、日月潭発電所、各種製糖工場、鉄道網、港湾施設等の近代的な産業施設が存在していた。

第三に、漢人社会である。台湾の人口の圧倒的多数を占めていたのは漢人（本島人）で

あり、彼らは福建語・客家語を母語とし、多くは日本語教育も受けていた。福佬人・客家人からなる漢人社会は、農村・都市の双方に広範な生活圏を形成しており、独自の宗教・慣習・家族制度を維持していた。

第四に、日本人社会である。台湾総督府の官僚、日本人商人、教員、警察官、軍人、および彼らの家族が、当時の台湾には多数居住していた。彼らは各主要都市に「内地人」の社会を形成しており、その規模は 1943 年時点で三十万人を超えていた [15]。

第五に、原住民である。ここで鶴田が描いた対象「山地原住民」は、1942 年時点で約 16 万人、当時の全台湾人口約 642 万人の約 2.5%を占める少数集団であった [16]。

以上のように、1943 年時点の台湾は、山地原住民だけでなく、近代化された都市・産業インフラ・広範な漢人社会・日本人社会という複数の側面を持つ場所であった。しかし鶴田の作品にはこれらは一切現れない。彼が描いたのは、台湾のなかで最も「日本」から遠く、最も少数派であり、そして最も「近代化」から離れて位置づけられた対象「山地原住民」のみである。

4-2．なぜ原住民だけが選ばれたか

この選択の偏りは、鶴田の個人的な関心の反映であると同時に、当時の日本の戦争画制作システムにおける台湾表象の枠組みを反映するものと考えられる。以下、三つの理由を検討する。

第一の理由は、戦争画制作という制度的要請そのものにあった。戦争画制作では、戦場や南方を視覚的に表象できる対象が求められた。前章で論じたとおり、台湾は「行けないニューギニア」を描くための代替地として選ばれた。ニューギニアで日本軍とともに戦っていたのは高砂義勇隊員であり、彼らの証言を聴取するためには、その出身地である山地原住民集落に赴く必要があった。すなわち「代替地」としての台湾は、必然的に「原住民」の場所として設定されていた。

しかしこの理由だけでは、《義勇隊を送る高砂族》が原住民の送別の光景を主題としていることは十分には説明できない。本作はニューギニア戦場の代理表象ではなく、台湾島内の光景を描いたものである。また、取材過程で描かれた素描《女性（台湾高砂族)》もまた、原住民の女性を対象として選び取っている。ここで山地原住民のみが選ばれた理由は、別の次元にある。

第二の理由は、台湾を「南方」として可視化する視覚的表現である。戦争画は、一目で戦場や植民地を想起させる視覚的特徴を必要とした。近代都市や日本語教育を受けた漢人社会では、日本本土との差異を十分に可視化することが難しい。それに対し、山地原住民の衣装や身体、集落景観は、「南方」を象徴する視覚的記号として機能した。

第三の理由は、この視覚化が日本の植民地統治を正当化する物語と結びついていた点である。日本の統治正当性を視覚化するためには、「未開だった」対象が「文明化された」という物語を要請する。山地原住民は、この物語の中核に位置づけられうる対象であった。

---

[15] 台湾中央研究院「臺灣省五十一年來統計提要（1894–1945)」、https://twstudy.iis.sinica.edu.tw/TwStatistic50/（最終閲覧日：2026 年 7 月 25 日)。

[16] 前掲註 15。

松田京子が明らかにしたように、日本統治期を通じて原住民族への呼称は「蕃人」「生蕃」「高砂族」と変遷しつつ、そのつど帝国的な言説編成のなかに再配置されてきた。呼称の変遷は、単なる名称の置き換えではなく、原住民族を「文明化」の対象として位置づけ直す言説の推移そのものであった[17]。日本の植民地統治は、「未開」の原住民族を「皇民」へと導いたという物語を視覚化していた。《義勇隊を送る高砂族》は、その物語を視覚的に具体化した作品である。

鶴田自身が、他国の植民地統治と対比する形で日本の統治を捉えていたことは、1942 年の座談会での発言からも示唆される。マレー方面の美術について問われて藤田嗣治が「全然無いね」と応じ、田村孝之介が「ビルマにも無いね」と続けた際、鶴田は「イギリスでは植民地に文化なんてものを与へないからね」と述べている[18]。この発言は、他国の統治が「文化を与えない」ものであるのに対し、日本の統治が「文化を与える」ものであるという鶴田の認識を、対比的に示している。この自己認識の枠組みは、原住民族を「文明化されつつある対象」として視覚化する構造そのものと共鳴している。

《義勇隊を送る高砂族》の画面は、この物語構造を視覚的に体現している。本作の画面では、近代化された衣服を身につけているのは前景の子供の一部のみであり、他の人物たち、とりわけ旗を掲げる裸に近い少年は「原始」の視覚表現のなかに配置されていた。

この視覚的な階層は、本作の中心的な物語構造を明示している。すなわち、原住民族は「完全に文明化された姿」ではなく、「原始から皇民へと転化していく途上の存在」として視覚化されている。裸の少年が旗を掲げるという矛盾的な姿、すなわち「原始」の身体が「皇軍への協力」の象徴を差し出す姿は、この物語の逆説的な核心を凝縮している。

このように、《義勇隊を送る高砂族》における原住民表象は、「原始」と「皇民」とを対立的に描くものではない。むしろ両者を同一画面のなかで接続することによって、日本の植民地統治が「原始」を「皇民」へと導いたという物語を視覚化しているのである。

4 - 3 .「原始」の投影――鶴田の 1942 年南方取材との連続性

このような選択的な視覚化は、1943 年台湾取材に固有のものではない。すでに 1942 年刊行の『南方スケッチブック』において、同様の傾向が確認できる[19]。同書に収録された作品は、現地住民の風俗や身体、古蹟、熱帯植物などを中心としており、近代都市や産業施設よりも、「異国」「熱帯」「原始」といった視覚的特徴を備えた対象を選択的に描いている。実際には近代的な都市や植民地経営の拠点として発展していた地域であっても、その近代性は画面から後景化されている。

この傾向は、1943 年の台湾取材にも継続して認められる。鶴田が描いた台湾は、都市・産業・漢人社会といった植民地台湾の多様な側面ではなく、「南方」を想起させる山地原住民の身体や生活空間に集約された。すなわち、鶴田にとって台湾は、それ自体を描く対象ではなく、「南方」と植民地統治の物語を可視化するために選択された場であった。

1943 年の台湾取材における「原住民」表象は、このような鶴田の南方表象の既存の枠

---

[17] 松田京子『帝国の思考――日本「帝国」と台湾原住民』有志舎、2014 年。

[18] 前掲註 11。

[19] 鶴田吾郎『鑑賞と実習　南方スケッチブック』崇文堂、1942 年。

組みの延長線上に位置づけられる。本稿が検討した範囲において、彼が描いた「台湾」は、当時の台湾社会そのものではなく、戦争と植民地統治の論理のなかで選択的に構築された「投影された台湾」として読み取ることができる。

おわりに

本稿は、鶴田吾郎が 1943 年に行った台湾取材と、そこから生まれた作品を対象として、そこに現れる「台湾」表象の枠組みを検討してきた。対象とした作品は、《義勇隊を送る高砂族》と《スタンレー山脈の高砂義勇隊》の二点の作戦記録画、および同時期の素描《女性（台湾高砂族)》である。明らかになったのは次の三点である。

第一に、鶴田の 1943 年台湾取材は、ニューギニアへの派遣が不可能となったことを受けての「代替」として行われたものであり、台湾は「行けない南方」を制作可能にするための中継地として機能した。とりわけ《スタンレー山脈の高砂義勇隊》は、鶴田自身が現地に赴くことなく、台湾で聴取した高砂義勇隊員の証言に基づいて構成された「代理取材」による戦場画であった。

第二に、鶴田が「台湾」そのものを描いた作品、すなわち《義勇隊を送る高砂族》および素描《女性（台湾高砂族)》において、描かれた対象はいずれも山地原住民に限られている。本稿が確認できた範囲において、1943 年時点の台湾を構成していた他の側面、たとえば近代化された都市、産業インフラ、広範な漢人社会、日本人社会は、これらの作品には現れない。この選択の偏りは、鶴田個人の関心の反映であると同時に、当時の日本の視覚のなかで台湾がどのように位置づけられていたかを反映している。

第三に、この選択は、「代替地」としての機能上の要請だけでは説明できない。そこには、日本の植民地統治を「文明化」の物語として視覚化する構造が作用していた。本稿が検討した範囲において、鶴田の作品における「台湾」は、当時の台湾社会をそのまま再現したものではなく、「原住民」を媒介として「南方」と「皇民化」の物語を成立させるために選び取られた視覚的構成、すなわち「投影された台湾」として機能していたと考えられる。

以上を踏まえて、本稿の議論が今後の研究に対して持ちうる意義を述べたい。

まず、鶴田吾郎という画家の再評価の必要性である。鶴田は従来、《神兵パレンバンに降下す》の作者として、あるいは中村彝の親友として、断片的に言及されてきた画家である。しかし本稿で示したように、彼の台湾関連の作品群は、戦時期の日本人画家が「台湾」をいかに視覚化したのかを検討するうえで重要な資料である。戦前・戦時期の官展を中心に活動するとともに、陸軍美術協会の設立に発起人の一人として関わった画家である鶴田について、戦時期における制作活動の全体像を明らかにする研究が今後求められる。

次に、鶴田研究から見えてくる戦時期台湾表象研究の課題についてである。本稿が示した鶴田の台湾表象の構造、すなわち山地原住民への限定、「南方」の視覚的記号化、「文明化」の物語との結びつきは、同時期の他の日本人画家による台湾表象研究に対し、一つの比較対象を提供しうる。他の画家の台湾表象を併せて検討することで、戦時期の台湾を描いた美術作品群のなかにおける鶴田の位置が、より明確になるだろう。

鶴田の事例が示唆するように、台湾が「原住民」として想像される構造は、彼一人の作

品にとどまる現象ではない可能性がある。それは、戦時下日本が植民地をどのように理解し、戦争と統治の論理のなかでどのように可視化したのかという、より広い問題の一部として位置づけうる。本稿が提示する「投影された台湾」の概念は、鶴田の作品の分析から立ち上げられたものであるが、同時期の他の画家による台湾表象研究にも適用し得る可能性があり、この点については今後の課題としたい。

図版



（図 1）《義勇隊を送る高砂族》 1944 年、油彩・カンヴァス、190.5×111.5cm、
東京国立近代美術館蔵（無期限貸与）



（図 2）《スタンレー山脈の高砂義勇隊》 1944 年、油彩・カンヴァス、187.0×301.0cm、
東京国立近代美術館蔵（無期限貸与）



（図 3）《女性（台湾高砂族）》 1944 年、コンテ・紙、43.0×30.8cm、愛知県美術館蔵

図版典拠

図 1　東京国立近代美術館ウェブサイト
（https://www.momat.go.jp/collection/　最終閲覧日：2026 年 7 月 30 日）

図 2　東京国立近代美術館ウェブサイト
（https://www.momat.go.jp/collection/　最終閲覧日：2026 年 7 月 30 日）

図 3　姫路市立美術館編『美術と戦争』姫路市立美術館、2002 年、33 頁。