

전쟁의 표상, 총후 여성

문정희

I. 머리말

文貞姬

한국미술연구소 부소장
대만 국립타이난예술대학
부교수
북경 중앙미술학원
미술사학 박사
동아시아 근현대미술사

‘총후(銃後)’라는 용어는 1939년 태평양 전쟁을 일으킨 일본 정부의 국민 총동원 체제가 들어서면서 등장한다. 전시(戰時)적 상황을 전장(戰場)과 후방(後方, 총후)으로 구별해 획일화한 전시 전략에서 나왔다고 할 수 있다. 당시 일본은 내지 일본과 외지 식민지라는 이중 구조를 구축하는 가운데 ‘대동아 공영권’이라는 구호를 앞세워서 중국에 이어 동남아로 확장해서 전쟁을 도발하고 있었다. 대략 태평양 전쟁이 발발하기 전인 1931년 만주사변부터 1937년 중일전쟁까지를 ‘전총후(前銃後) 시기’로, 1939년 태평양 전쟁부터 패전까지를 ‘후총후(後銃後) 시기’로 나뉠 수 있다. 전총후 시기 일본은 ‘총후’의 정책 기조를 다지는 동시에 ‘남진기지화(南進基地化)’를 통해 대만을 군사 거점으로 삼았다. ‘후총후’ 시기부터는 남방정책을 동남아로 확대하면서 마침내 태평양 전쟁을 일으키는 등 맹렬한 전시체제를 이끌어 갔다고 할 수 있다.

일본은 동남아로 진출하기 위한 발판으로 삼은 대만에서 ‘원주민’을 통해 식민정책의 전략화된 이미지를 드러냈다. 이러한 이미지는 ‘전쟁의 우의(寓意, allegory)’를 지닌 이중적인 타자화의 표상이 되었다. 일본이 ‘대동아’ 단결의 기초 아래 초기 조선

* 필자의 최근 논저: 『戰爭의媒體: 傳單』, 『藝術觀點 ACT』83, 國立臺南藝術大學, 2020. 10; 『아시아와 여성, 추상미술의 서구중심주의를 넘어서』, 『미술사논단』49, 한국미술연구소, 2019. 12.

과 만주 대륙에서 지향했던 정책이 '남진대만(南進台灣) 정책으로 확대되면서 전쟁이 동남아로 확산된다. 대만의 전쟁 미술에 관한 연구는 1931년 만주사변부터 태평양 전쟁이 발발한 1939년을 정점으로 일본이 패전한 1945년까지 '전쟁화'에 표현된 전장이 중요한 표상적 의미 위주로 전개되고 있다.¹ 그러나 후방에서 제작된 총후 미술도 식민지 정책에 따라 동원된 전쟁 미술의 일부로서 충분히 고찰할 가치가 있고, 또 전쟁 미술의 전모를 파악하는 데도 도움이 된다. 총후 미술에서 '전시색(戰時色)' 혹은 '시국색(時局色)'으로 강조된 전쟁의 이미지는 피식민지의 미술인들에게 적극적인 동참을 끌어내는 수단이 되어 국민 총동원 정책의 일환으로 실시되었다. 전쟁의 미디어로서 '총후의 여성'은 마침내 전쟁 포스터와 삐라와 같은 시각물을 통해 가장 보편적인 이미지로 보급되었다. 이 역시 가장 노골적인 목적 미술로서 시각적 전달의 전쟁터 밖의 전쟁 공간이었다고 생각된다. 이에 따라 본고는 일본이 일으킨 전시 상황이라는 시대 여건에 의해 만들어진 '총후 여성'의 이미지를 고찰하고자 한다.

II. 남진(南進), 원주민의 표상

1931년 9월 류타오후(柳条湖) 사건으로 불리는 일본의 도발은 중국 대륙 침략의 신호탄이 되었고, 그 후 일본은 북침에 이어 남침을 강행하면서 식민지 대만에 남진화(南進化) 기지를 세우게 된다. 이는 식민지 조선에서 대륙문화를 강조했던 '동양'이라는 어조를 변색하여 만주사변 이후 점차 남방으로 확대하기 시작했음을 의미한다. 1920년대 초부터 '조선민예론'을 주창하고 예찬한 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889~1961)가 1938년부터 남태평양 문화권에 속한 오키나와(沖繩)와 대만의 문화를 강조하기 시작한 것은 우연이 아닐 것이다. 무네요시의 민예론은 서양의 과학문명을 동양의 질박한 자연으로 대치하면서 출발했고, 이로 인해 동아시아의 새로운 질서가 일본 제국주의에 의해 실현될 수 있다고 주장했다. 이러한 무네요시가 1938~1940년에 들어와서 남방 문화의 원류를 찾기 위해 오키나와의 다양한 민예를

1 針生 一郎外 5 人, 『戦争と美術, 1937-1945』(東京: 國書刊行會, 2016); 神坂次郎, 河田明久, 丹尾安典, 『画家たちの「戦争」』(東京: 新潮社, 2010); 河田明久, 『日本美術全集 18 戦争と美術』(東京: 小学館, 2015) 등의 저서 참고.

찾아내서 소개한다.² 이때부터 그의 민예론은 대륙부터 남방까지 범주를 확대한다. 이는 일본의 남방 정책과 맞물린 대동아주의에 기인한다고 봐도 무방할 것이다. 이와 더불어 대만 민속학의 선구자인 야나기타 구니오(柳田国男, 1875~1962)도 일본에서 출발한 '일국 민속(一國民俗)'에서 비교민속학으로 나아가 중국과 비교하면서 중국에는 『민속대만(民俗台灣)』을 통해 '동아 민속학'으로 전개된 양상을 보인다.

‘대동아(大東亞) 설립이라는 보도를 접하고 ‘동아는 하나’라는 신념이 나날이 더해 가는 느낌이 든다. 새삼 지금이랄 것도 없지만 대만의 민속 연구는 단순히 대만에만 국한된 문제가 아니다. 대만의 민속을 연구함에 있어서 우리는 ‘대동아 민족학’을 완수해야 할 역할에 힘을 다할 수 있다.³

이처럼 민속학자 야나기타 구니오는 일본의 향토에서 출발한 '일국 민속학'을 중국을 거쳐 대만에 이르러서 '동아는 하나'라는 사상을 인용해 '대동아 공영권'의 민속을 강조했다. 따라서 그는 대만의 민속 연구를 '대동아 민속학의 완수'라고 보았고, 이는 결국 태평양 전쟁의 전화(戰火) 속에서 총후가 '남방 공영권(南方共榮圈)' 정책과 함께 나가야 함을 제시하는 것과 같다.⁴

야나기 무네요시와 야나기타 구니오와 같은 이들의 문화적 접근 방법은 서구 문명에 대한 동양 문명을 수립한다는 명분 아래 대동아 식민정책을 따랐다고 볼 수 있다. 다만 여기서 민족지(民族誌)적인 '민속'에 있어서 대만 원주민에 대해 대만인 스스로 이중적 타자가 되어 일본을 대신한 피식민의 입장을 취했다는 점을 간과해서 안 될 것이다. 즉 다양한 종족의 하나로서 원주민은 일본 통치자의 입장에서 보면 식민지 영토 안으로 들어온 부여된 신민(臣民)이었다. 이러한 원주민은 1937년 이후 '황민화(皇民化)' 정책의 대상이 되었고, 마침내 태평양 전쟁이라는 전장의 소용돌이 속으로 내몰리게 된다. 대만 원주민이 황군병사로 전투에 투입된 대만고사의용대(台灣

2 柳宗悅, 『全集 第6卷 朝鮮とその藝術』(東京: 筑摩書房, 1980); 『全集 第15卷 沖繩の傳統』(東京: 筑摩書房, 1981) 참조.

3 王京, 『一九三〇, 四〇年代の日本民俗学と中国』(横浜: 神奈川大學大學院歴史民俗資料學研究科, 2008), p.185.

4 池田敏雄, 『柳田国男と台湾—西来庵事件をめぐる—』, 論集編纂委員會編, 『日本民族文化とその周辺—歴史, 民族編—』(下關: 新日本教育圖書株式會社, 1980).

高砂義勇隊)⁵가 가장 대표적인 예일 것이다.

원래 청대 '번인(蕃人)'으로 표기되던 대만의 원주민은 일본의 통치 후 '고사족(高砂族)'으로 새로 불리게 되었다. 1923년 일본의 황태자 동궁(東宮, 훗날 쇼와(昭和) 천황)은 식민지 대만을 방문해 원주민에게 한족계 대만인과 차별된 의식을 없애고 동일 피지배민에 대한 동화정책의 일관성을 시사했다. 또한 '고사족'이라는 호칭은 고대 일본의 기록에 존재하던 명칭을 다시 소환함으로써 과거부터 일본과의 관계성을 강조해 새로운 지배권의 정당성을 강조하려던 의도도 있었을 것이다.⁶ 즉 천황이 부여한 새로운 신민으로서 승격한 원주민이라는 점을 대대적으로 선전하고자 한 것으로 보인다. 이런 점에서 대만 원주민에 대한 동화정책은 남진기지화에 따라 일본 제국을 확장하는 동시에 신민의 새로운 서열화를 가져왔다고 할 수 있다.

일본 식민정부는 1935년부터 조선과 만주, 사할린(樺太, 庫頁島) 지역의 식민 경영과 더불어 이미 1895년부터 통치한 대만을 군사 요충지로서 남진 기지로 삼으면서 '대만적민(台灣籍民)' 정책을 대대적으로 실시해 인적 확장이라는 새로운 전환을 노렸다.⁷ 훗날 대만은 지리상으로 중국과 밀접한 양안(兩岸)의 관계는 물론이고 남방으로 전개할 전쟁에서도 매우 중요한 거점이 된다. 이때 대만인 외에 대만 원주민을 장차 경제적, 군사적 목적을 위해 동원할 수 있는 새로운 인력으로 편입하기 위해서 편의 고려를 한 것으로 보인다. 이러한 식민 통치 속에서 원주민은 인종적 관심과 이국적 식민의 타자가 됨으로써 전쟁의 표상이 되었고, 이는 훨씬 복잡한 식민 구조의 단면을 보여주게 된다. 따라서 2차 세계대전 시기에 '총후'라는 명명 아래 개최된 미술전람회에 등장한 '원주민 여성' 이미지는 결국 제국의 시선으로 본 이중적 타자였음이 자명하다. 아울러 남성의 부재가 강조된 총후 '여성' 역시 동원 정책의 표상이었다는 점에 주목해야 한다.

1935년 9월부터 대만 총독부는 '관방회사과(官方會社課)'를 부활시키면서 남방 정책의 방향성을 확실히 드러낸다. 이해 10월에는 '시정 40주년 기념 대만박람회(始

5 대만고사이용대의 설립에 관해서는 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位置(特集) 日中戦争における東アジア」, 『現代中國研究』33 (中国現代史研究会, 2013. 10), p.21 참조.

6 日本順益台湾原住民研究会編, 『台湾原住民研究』5:1 (東京: 風響社, 1996); 馬淵東一, 「高砂族に関する社会人類学」, 『民族學研究』18:1-2 (1954).

7 王麒銘, 「越境をめぐる政治: 近代日本における台湾籍民政政策の展開」(慶應義塾大學大学院法學研究科, 2017), pp.12-15.



1 『남진(南進)』
잡지 표지
1943

政四十周年記念台湾博覽會)가 있었고, 이는 이미 5월부터 '대만총독부 열대산업조사회(台灣總督府熱帶産業調査會)가 설치되어 본격적인 남양(南洋) 발전이라는 목표를 향해 정식적인 선포에 이르렀다.⁸ 이어서 1936년 7월에는 '대만척식주식회사(台灣拓殖株式會社)'법 시행령⁹이 공표되었고, 11월에는 국책회사(國策會社)가 경영하는 대만척식회사가 설립됨으로써 남지(南支)에 중점을 두는 산업 생산 경영으로 진입하게 되었다. 이로써 1936년 9월 황민화, 공업화, 남진 기지화라는 슬로건을 내걸고 남방정책의 새로운 이행을 실현했다. 이 연장선상에서 이듬해인 1937년에 발발한 중일전쟁은 '동아 신질서' 구축을 내세워 '대동아 공영권'의 구상에 따라 북진에서 남진으로 전선 확장을 뜻했다. 이때 대만은 지리적으로 더욱더 중요한 위치에 놓일 수밖에 없었다.¹⁰

대만 총독부가 국책회사를 설립해 경제와 군사 면에서 남진 기지화를 추진하는 동안, 1935년 엔수이룽(顏水龍, 1903~1997)은 〈석파(汐波)〉라는 작품으로 대만미술전람회(약칭 대전)에 입선한다. 천진(陳進, 1907~1998)은 작품 〈산디먼사의 여인(山地門社之女)〉(1936)을 일본 신문전에 무감사로 출품한다. 이 두 작품은 대만인 화가로서 처음으로 원주민을 제재로 채택하는데, 이는 당시 대만의 식민정책과 매우 깊은 연관성이 있어서 주목할 필요가 있다. 일본은 '황민화'와 '남진 기지화' 정책을 펼치면서 중요해진 식민지 대만에서 '원주민'을 천황의 신민으로 새로 편입시킨다. 원주민을 신민으로 승격시켜 앞으로 전개될 전쟁에 동원하려는 전략을 구사한 것이다. 천황의 신민이 된 원주민의 등장은 한층 전운(戰雲)이 짙어진 상황을 보여준다고 할 수 있다. 전쟁이 시작되면 대만의 원주민은 국가동원 정책에 의해 또 다른 '인종'의 확전이라 할 수 있다.

대만 총독부는 황민화 정책에 따라 한족(漢族)인 본토인과 함께 원주민을 비문명에서 벗어나도록 계몽하고 교화·육성할 것을 강조했다. 대만에 거주하던 일본인 화가

8 駱淑蓉, 「從'始政四十周年記念台灣博覽會'的礦山館看1930年代臺灣的金礦業發展」, 『新北市立黃金博物館101年館刊』(新北市立黃金博物館, 2013), p.79.

9 漆照宏, 「台灣拓殖會社の直營事業と關係會社」, 『立教經濟學研究』72:4 (2019), pp.161-162.

들이 먼저 작품 주제로 원주민을 등장시키면서 대전 초기에 주목을 받았다. 이 작품들은 대만인 화가들에게 원주민의 이국적인 지방 색채로 수용되었다. 원주민을 주제로 한 입선작은 대부분 동양화부보다 서양화부에서 나타났고 그 수도 훨씬 많았다. 일본인 심사위원 자격으로 1회 대전부터 출품했던 서양화가 시오즈키 도호(鹽月桃甫, 1886~1954)는 가장 일찍 원주민을 주제로 채택했다. 그는 제6회 대전에서 원주민을 주제로 한 <어머니(母)>(1932)를 출품해 입선했다. 그와 함께 동양화부에서는 일본인 미야타 아타로(宮田彌太郎, 1906~1968)가 원주민을 주제로 한 작품 <폭포의 충격(飛泉震撼)>(1932)으로 입선했다. 이 두 작품 모두 1930년 10월 원주민이 일으킨 대규모 항일봉기인 우서 사건(霧社事件)을 배경으로 한다.¹⁰ 대만에 머물던 일본인 화가들은 이 사건으로 희생된 원주민에 애정과 동정을 보내고, 이를 작품으로 제작해 이국적 특색의 지방색채를 실현했다고 할 수 있다. 우서 사건은 대만에 거주하던 일본인 화가들에게 원주민을 새롭게 인식할 수 있게 하고, 아울러 새로운 화제를 발굴하는 기회가 되었을 것이다. 그러나 원주민을 주제로 한 작품들은 우서 사건으로 희생된 여성의 모성을 담아낸 시오즈키의 작품 <어머니>를 제외하고는 대부분 원시적 자연 인물을 묘사함으로써 문명과 반대되는 자연으로의 회귀라는 원시주의를 드러내면서 단편적인 대만 지방색을 드러낸다.

이러한 맥락에서 볼 때 일본인이 아닌 대만인 여성화가 천진의 작품 <산디면사의 여인>은 원주민 여성을 이종적 타자화한다는 사실에서 매우 흥미로운 시사점을 준다. 지금까지 천진에 대한 연구는 대만 '향토색,' '대만색' 혹은 여성주의 시각까지 반영되었다.¹¹ 그러나 본고는 천진이 그린 원주민 여성의 주제에 대해 피지배자 대만인이 반영한 식민주의가 복수(複數)의 타자성을 띠고 있음에 주목하여 전쟁으로 표상된 총후 여성의 이미지를 고찰하고자 한다.

천진에게 1936년은 만주사변이 일어난 1931년부터 서서히 진행된 전시체제가 공고해진 중요한 전환점이라 할 수 있다. 대만 식민 정부의 남방정책이 본격화하기 시작한 시기에 대만 작가의 활동에 주목해 볼 수 있다. 이 시기에 천진은 대만과 일본

10 林竹君, 「唯美的距離- 宮田彌太郎凝視下的「華麗島」, 『議藝份子』5 (國立中央大學藝術學研究所, 2003), p.3.

11 賴明珠, 「流傳的符號女性- 台灣美術中女性圖像的表徵意涵 1800-1945, 『臺灣美術學刊』; 「筆下的圖像意涵, 『意象與美學: 台灣女性藝術展』 (台北: 台北市立美術館, 1998), pp.30-36. 특히 이 작품을 여성주의 시각에서 여성성의 묘사(陰性書寫)를 강조하고 작가의 경험을 증시한 글은 江文瑜, 『山地門之女: 台灣第一位女畫家陳進和她的女弟子』 (台北: 聯合文學, 2001) 참조.



2
 천진
 〈산디면사의 여인〉
 1936
 종이에 채색
 199.1×147.7cm
 후쿠오카미술관
 『生誕100年記念台灣の
 女性日本畫家 陳進展』 전거

을 오가며 관전 출품을 위해 작품 제작에 열의를 보였던 만큼, 그 시간과 공간이 교차한 위치에 있었다. 전쟁의 급변이라는 국제적 정세 또한 천진의 작품에서 시국색 혹은 전시색을 떨 수밖에 없는 시대적 제작 환경이었음은 주지하는 바이다. 이에 따른 지리적 거리의 시간 또한 중첩적인 상황에서 작품을 제작했다는 점은 시대의 흐름을 따를 수밖에 없었기 때문이라고 판단된다. 천진은 1936년에 제작한 〈산디면사의 여인〉을 발표한 후 1938년에 다시 한 번 원주민 여성을 주제로 한 〈저기(杵歌)〉를 대전에 출품한다. 이 작품은 똑같이 원주민 여성을 제재로 했지만 앞 작품과 달리 시국색과 거리가 먼 양식을 띠었다. 기존의 관전 작가들이 쉽게 다뤘던 이국적인 색채에 따라 원주민의 풍습을 소개하는 관

광 그림엽서와 동일한 구도로 화면을 처리했다. 한 작가가 같은 제재를 다룬 양식이 너무 차이난다는 점에서 창작 동기와 태도가 분명 달랐다고 할 수 있다. 천진에게 이와 같은 양식의 차이가 어떤 의미였는지 고찰할 필요가 있는데, 작가의 개인적 욕망과 관련해서 일본 본토에서 열리는 관전을 목표로 하지 않았을까 생각된다. 천진은 아마도 일본 내지의 신문전 출품작에 시국색을 반영해 입선 당선율을 높이고자 했고, 이와 달리 식민지 대전에는 무감사 자격을 이용해 관전풍에서 크게 벗어나지 않는 지방색을 표현한 정도로 출품하면서, 일본과 대만 관전의 차등적 권위에 따라 제작 태도를 달리 했다고도 짐작할 수 있다.

III. 1936년 총후 여성의 서막 〈산디면사의 여인〉

천진의 〈산디면사의 여인〉²⁾은 대전이 아닌 일본의 신문전 무감사에 출품해 입선했다. 천진이 대전에 출품하기 일 년 전인 1935년 5월에 제국미술원(帝國美術院)과 그 주최인 제국미술전람회(帝國美術展覽會, 약칭 제전)가 일으킨 마즈다(松田) 개조 소동이 있었다. 이로 인해 이듬해인 1937년 제전은 문부성미술전람회(文部省

美術展覽會, 약칭 신문전)로 바뀌었다. 천진이 일본에 진출해 관전 출품을 결심한 1936년은 봄에 개최될 제전과 가을에 개최될 신문전이 같은 해에 개최되었다. 이러한 과도기에 천진은 제전과 문전감사전(文展鑑査展)에 모두 출품해 입선하게 된다. 제전에서 입선한 <화장(化粧)>은 차이나드레스를 입은 두 여성을 관전형 미인화 기법으로 묘사한 작품이고, 또 다른 문전 감사전에 출품한 작품이 바로 <산디면사의 여인>이다. <산디면사의 여인>은 천진이 기존 대전에서 발표했던 작품들과 상당히 다른 차원에서 원주민 여성을 제재로 다루었다. 이것을 출품할 당시에 천진은 1934년부터 재직하던 핑둥고녀(屏東高女) 교사라는 신분에 있었다. 당시 핑둥에서 산디면사를 접할 수 있었던 천진은 이를 찾아 취재하고 사생하며 여러모로 출품작을 위해 본격적인 제작에 들어간 것으로 보인다.¹²

천진이 선택한 산디면사는 원래 1935년 대만 총독부에 의해 파이완족(排灣族)인 티모르(Timor), 터러바살(Talavatsal), 사라라우(Saralau) 3개 종족을 한데 묶어 만든 공동체(社)를 가리킨다.¹³ 당시 식민 정부는 이들 3개 종족의 원주민을 현재의 핑둥현(屏東縣) 산디면 지역으로 이주시켜 바둑판 모양의 부락을 건설하고 집락(集落)을 조성했다. 작품 제작을 위해 천진이 취재한 산디면사는 바로 대만 총독부가 원주민에 대한 이반정책(理蕃政策)을 개편하면서 새로 생긴 원주민 촌락이었다. 이곳으로 이주한 원주민들은 동화정책이라는 명분 아래 새로운 통합에 따른 생활방식으로 편입되었다. 즉 “일본 식민 정부 정책에 따라 바뀐 원주민의 삶”의 시작이라는 점에서 가장 주목할 수 있다.¹⁴ 또한 산디면사는 다른 원주민 부락과 달리 핑둥시에서 그리 멀지 않았으므로 핑둥고녀에 재직하던 천진이 사생을 위해 비교적 쉽게 접근했으리라 짐작된다.

천진의 작품 <산디면사의 여인>은 원주민을 모티프로 전형적인 이국취미를 다룬 관전형 양식으로 제작했다고 볼 수 있다. 하지만 사실 배경에는 시대적 변화의 요인이 잠재되어 있다고 볼 수 있다. 그 사회 변화의 바탕에는 미개한 원주민의 삶이 식민

12 천진은 당시 제자이던 파이완족 출신 여학생을 통해 산디면사의 생활을 알았고 이를 계기로 작품 주제로 관심을 갖게 되었다고 전한다. 江文瑜, 앞의 책(2001), pp.49-50; 賴明珠, 「風俗」與「摩登」: 論陳進美人畫中的鄉土性與時代性, 『史物論壇』12 (國立歷史博物館, 2011), p.58에서 재인용; 顏娟英, 「自畫像、家族像與文化認同問題—試析日治時期三位畫家」, 『藝術學研究』7 (2010. 11), pp.39-96.

13 산디면사의 유래에 대해서는 <https://ja.wikipedia.org/wiki/2020.7.20> 검색 참조.

14 金子展也, 「海外神社跡地から見た景観の持続と変容: 台湾屏東県の原住民集落に建立された神社(祠)の現状」, 『非文字資料研究』29 (神奈川大学日本常民文化研究所非文字資料研究センター, 2013. 1), pp.8-10.



정부의 정책으로 인해 개량된 근대 원주민으로 부상하고 있다는 의식이 깔렸다고 생각된다. 여자미술학교에서 일본화를 수학한 천진은 대전 개최 초기부터 미인화 계열의 여성 인물을 상당히 잘 다루면서 화가의 명성을 쌓았다. 또한 전통 색채의 여성과 모던한 여성을 양식적으로 소화해내며 관전을 통해 향토색 작품으로 평가를 받아 대만을 대표하는 여성 화가로 인정받았다. 이러한 그녀가 채택한 원주민 여성은 시기적으로 볼 때 남방정책에 따른 원주민 제도를 통해 일본 본토 관전을 겨냥해서 도전해 볼 만한 주제였다. 그녀가 제작한 이 작품은 결국 대만을 타자화한 중첩된 시선으로 정치적 장치가 존재하게 된다. 또한 그녀의 작품에서 관전형 서양화의 여성 인물상의 양식이 일본화에도 그대로 적용한 화법이 매우 주목된다.

천진은 <산디먼사의 여인> 제작을 위해 개별적인 여성상을 습작 방식으로 사색했고, 이와 관련해서 <파이완족 여자(排灣族女子)>(1936)³는 작품 양식이 형성되는 과정을 보여준다. 이 그림은 미인화수법에서 요구되는 인물상과 다른 포즈와 양식을 보이고 있어서 당시 전형적인 관전풍 일본 서양화의 인물 양식을 반영했다고 짐작된다. 이 화면에서 인물은 정면이 아닌 측면의 얼굴로 머리장식을 강조한다. 산디먼사 출신의 여성을 모델로 측면을 스케치한 것으로 볼 때 이미 관전의 권위자로서 서양화단을 지배했던 후지시마 다케지(藤島武二, 1867~1943)의 양식을 수용했다고 생각할 수

있다. 고지마 가오루(児島薫)가 지적한 대로, 후지시마 다케지는 '동양정신'으로서 중국을 일본이 계승하고 유전해야 한다는 제작 태도를 보였고, 이러한 작품은 일본 관전에서 영향력을 지녔다고 할 수 있다. 이러한 후지시마의 제작 양식은 <동양 모습(東洋振り)>(1924)이나 <방혜(芳惠)>(1926)와 같은 작품에서 대륙적 여성상을 대표했다. 이어서 그는 대만 여성을 묘사할 때 <여인의 옆얼굴(女の横顔)>(1926~1927)과 같은 작품에서 측면의 '단순화'된 이미지를 구축했다. 이러한 측면의 여인상은 "국제 고딕 양식에 가까운 피사넬로(Pisanello)를 떠올리게 하는 <교전미(鉸剪眉)>"¹⁵와도 공통된

3 천진
<파이완족 여자>
1936?
종이에 수채
(『生誕100年記念台灣の女性日本畫家 陳進展』 전거)

4 후지시마 다케지
<교전미>
1927
캔버스에 유채
가고시마시립미술관
(『描かれたチャイナドレス: 藤島武二から梅原龍三郎まで』 전거)

15 児島薫, 「藤島武二による中國服の女性像について—《鉸剪眉》を中心に—利用」, 『實踐女子大學學學美術史學』29:3 (2015. 3), pp.4-7.



특징을 지닌다. 유화로 제작된 <교전미>(1927)⁴는 대만 여성의 얼굴 양식과 헤어스타일의 장식적 측면에서 천진이 참고하지 않았을까 생각될 정도로 상당히 유사한 양식을 보인다. 화풍에서 볼 때 후지시마가 묘사한 대만 여성의 머리 양식은 천진이 파이완족 원주민 여성을 한족화한 의상으로 바꾸면서 후지시마의 양식에 꽤 가까워진다. 아마도 천진 역시 원주민과 대만 그리고 일본을 통합한 이상적 동양의 이미지로서 후지시마와 그의 제자들이 보여준 관전풍 여인상을 참고하지 않았나 생각된다.

천진은 대전 초기부터 일본옷과 중국옷을 입은 여성 모델을 미인화 기법으로 잘 묘사했던 대전형(台展型) 작가로 분류할 수 있다. 그녀가 묘사한 원주민 복장은 동양이라는 역사적 통합 과정으로 대만의 지방 색채를 드러낸 것이라 생각된다. 천진의 작품 제작에서 제재 선택은 당시 식민 정부가 재편한 신민 원주민이 지닌 정치적 코드 안에서 대만을 상징화했고, 이는 인물의 복장에 집중해 의미를 드러냈다고 볼 수 있다. 먼저 그녀가 <산디면사의 여인>을 위해 스케치한 밑그림⁵을 보면, 화면의 배경에 비문명의 원시 자연이 강조되어 있다. 그러나 훗날 최종적으로 완성한 작품의 화면에서는 자연 배경을 생략해 나타냈다. 아마도 제작 과정에서 섬세한 인물 묘사에 치중해 수정을 거듭하면서 이전 화면의 열대 식물 배경을 생략해 인물의 밀도를 높이려 한 의도의 결과라고 생각된다. 이 화면에서 열대나무 대신 잘린 통나무 정도를 이용해 모자상을 구성한 양식 또한 복장의 장식적 묘사를 통해 원주민의 아이덴티티를 높이고 있다. 또한 인물 묘사를 위해 사용한 듯한 인물 사진⁶ 역시 천진 자신이 원하는 이미지를 위해 모델의 포즈와 복장을 연출했을 것으로 짐작된다.¹⁶

5
천진
<산디면사의 여인> 밑그림
1936
종이에 수채
28×25cm
유족 소장

6
<산디면사의 여인> 모델 사진
유족 소장

16 『台湾の女性日本画家 生誕100年記念 陳進展』(東京: 澁谷區立松濤美術館, 2006), p.151.

이러한 작품을 제작한 천진에 대해 ‘향토미’를 구현한 작가라고 인식한 연구 풍토는 식민지 관점에서 요구된 ‘지방색채’, ‘향토색’ 등으로 일관한 작가의 제재적 색채를 지적해 나왔다고 볼 수 있다.¹⁷ 라완차이쿤 도시코(ラワンチャイクン 壽子)가 “고갱(Paul Gauguin)과 같은 서구 화가가 타자화된 시선에서 원주민을 묘사했듯이, 이러한 연장선상에서 자신의 시선을 중첩시켜 보았으며, 이는 자연 본연의 ‘미개’한 인간으로 보는 시선”이라는 지적은 매우 타당하다고 생각된다.¹⁸ 천진은 일본인의 의식 세계를 내면화하면서 ‘대만을 타자화’하고 이를 또 다시 대만인의 원주민으로 타자화하며 이중적 표상의 서열순을 보여주기도 한다. 이렇듯 대만인이 원주민을 타자화한 시선에는 1935년 전후로 전쟁 체제의 강화라는 식민정책과 밀접한 관련이 있으므로 이 점에 대해 고찰하고자 한다.

전시 체제의 강화라는 시대적 상황에서 일본 제전의 개조가 보여준 혼란은 그대로 예술 통제로 이어졌고, 이 또한 미술 제도의 전환점을 시사하게 되었다. 이에 대해 마스코 야스시(増子保志)는 “예술의 자유를 입으로만 외치는 예술가들도 그 심중에는 어쨌든 취약해진 국가 권력이 드러났음을 알았다. 즉 제전 개조는 전시 체제로 들어가기 위해 미술에도 국가 통제를 강화하기 위한 포석이었다”라고 지적한다.¹⁹ 1935년 전후 정치적 변화에 따라 미술 제도인 관전의 개혁이 뒤따랐음을 알 수 있다. 일본 본토에서 이러한 정치 문화의 변화가 일어나던 시기에 대만인 여성화가 천진은 일본 관전에 출품할 작품을 제작하면서 입선을 위한 전략을 구사했을 가능성을 제기할 수 있다. 당시 관전이 요구한 정치적 의도가 국민 통제라는 모습으로 드러났기 때문이다.

1934년 대전의 심사위원 자격이 주어진 천진으로서는 식민지 대만에서 일본화된 엘리트 여성에 속하며, 자신의 화업(畫業)에 대해 이제까지와 다른 새로운 입장과 태도를 보여줄 적기라고 생각했을 수 있다. 화가로 입문한 초기에 천진은 신문 지면에 규수(閨秀) 화가로 소개되었고 양모현처(良母賢妻) 교육을 잘 받은 신여성상을 대표했다. 그뿐만 아니라 일본의 미인화 전통을 계승해 섬세하고 입체감이 돋보이는 인물 표현에 뛰어난 화가로 평가되었다. 그녀의 작품에 나타난 차이나드레스와 기모노(和

17 頼明珠, 앞의 논문, pp.51-60.

18 라완차이쿤 壽子, 「日本統治下の植民地の美術活動」, 北原恵編著, 『アジアの女性身体はいかに描かれたかー視覚表象と戦争の記憶』(東京: 青弓社, 2013), p.140.

19 増子保志, 「彩管報國戦争美術展覧會: 戦争美術(3)」, 『日本大學大學院總合社會情報研究科紀要』7(2006), p.516.

服)를 입은 여성 이미지는 모두 그녀가 일본화된 여성으로서 대전을 대표한 일본화 양식이기도 했다. 그러한 천진이 원주민 여성을 제재로 군상(群像)을 제작했다는 사실은 작품 주제에서 매우 큰 변화를 보였다고 할 수 있다. 그녀는 단순히 관전풍에 따른 이국적 취향만을 목표로 했다기보다는 무엇보다 시대 변화에 따른 정치적 요구에 부합한 신작을 내놓겠다는 의욕에서 새로운 주제에 도전하게 하지 않을까 생각된다.



〈산디면사의 여인〉의 화면에서 원주민 여성은 갓난아이를 안고 있는 엄마로 묘사되며, 그 외 두 어린아이라도 횡렬로 배치했다. 이와 대칭된 화면 왼편에는 담뱃대를 들고 바닥에 쭈그리고 앉은 여성으로 두 여인을 대칭으로 배치했다. 이 두 여성의 관계는 알 수 없으나, 적어도 같은 부락민 또는 가족원이라고 짐작된다. 천진은 작품 제작을 위해 직접 인물을 사생했다고 전해지나, 이는 현실적 인물의 중요성보다는 인물 표현의 사실적 묘사를 위해 선행된 작업으로 생각된다. 또한 이 작품은 원래 화면의 배경이 간략화된 미인화의 구도나 섬세한 기법을 기초로 제작했다. 제작 기법에 있어서도 이전 작품과 상당히 다른 양식을 보인다. 원주민 본연의 인물상과 달리 각색된 이미지를 구현한 인물이라는 점도 천진의 과거 작품들과 크게 차이가 있다. 적어도 화면에서 육아의 여성을 중심으로 하되, 담뱃대를 쥐 연배 높은 원주민 여성을 대칭해 구성한 방식은 과거와 현재를 동시에 보여주고, 또한 이 두 여인은 과거 전통 원주민 생계방식인 수렵으로 밖에 나간 남편, 즉 ‘남성의 부재’를 보여줌으로써 전쟁에 나간 남편을 대신하는 총후의 여성으로 읽히게 한다.

사실 대만 남부의 파이완족에게 수렵은 가장 기본적인 생계방식이었다. 이를 일본 인류학자들은 용사(勇士) 계급으로 분류하고 그들의 신분 질서라고 이해했다.²⁰

7
파이완족 타나슈(Tanashiu)
사의 두목
사진엽서
(國家圖書館 臺灣記憶
<https://tm.ncl.edu.tw/>)

20 이 사진은 1905년 5월 인류학자 모리 우시노스케(森丑之助)가 찍었다. 사진 오른쪽 설명에 따르면 머리에 표범꼬리 모자를 쓰고 상반신에 표범 가죽옷을 입었는데, 이러한 복장은 용사의 상징적 의미를 지닌다고 했다. 두목 가족과 걸출한 용사만 이러한 복장을 할 수 있었다. 현재 타나슈(Tanashiu)시는 핑둥현 라이이향(來義鄉) 단리촌(丹林村)이다. 왼쪽 사진은 파이완족인 라발(Raval)군의 소녀이며 이 대부분은 현재 핑둥현 산디면향 따셔촌에 있다. 이 사진은 대만 국가도서관의 《대만기억(臺灣記憶)》 자료란에서 볼 수 있다. https://tm.ncl.edu.tw/article?u=001_001_0000360658&lang=chn (2020. 9. 24. 검색).

1914년 ‘남번사건(南蕃事件)’이 발생하면서 식민 정부는 창지(槍枝)를 몰수했고 이 때 원주민이 저항하면서 충돌이 일어났다. 이 사건으로 파이완족에게 국방 장비로 주어졌던 총기가 압수되는 동시에 각 부족군의 경계도 붕괴되고 말았다.²¹ 이로 인해 파이완족의 용사 계급은 실재가 아닌 원주민 문화의 전통으로 남게 되었다. 이러한 역사적 사건에서 ‘남성의 부재’는 과거의 전통적 용사가 사라진 것에 대한 새로운 변화로 볼 수 있다.

일본의 근대 국가는 곧 남성이며, 가정은 여성이라는 젠더 구조가 1935년에 이르러 더욱 공고해진다. 이러한 젠더의 대칭적 구조는 전쟁으로 인해 극에 달했고, 이에 대해 와카쿠와 미도리(若桑みどり)는 “전쟁은 개인의 생을 부정해야만 하는 강제성이 있다. 남성은 전쟁과 국가로 흡수되어 국가와 일체인 남성 본래가 된다”라고 한 헤겔의 말을 빌려와 남성과 여성의 역할이 전쟁으로 구별됨을 지적한다.²² 이러한 점에서 대만 원주민 역시 지배(일본/남성/전장)와 피지배(원주민/여성/총후)라는 구조를 통해 ‘남성의 부재’는 곧 ‘총후 여성’이라는 전쟁 표상이 될 수밖에 없다. 이는 군국화로 향하던 일본이 드러낸 전조(前兆)이기도 했다. 1937년 중일전쟁과 1939년 태평양 전쟁으로 격화된 전쟁의 포화는 이미 1932년 만주사변부터 강력한 군국화로 나아가면서 전쟁의 서막을 열었다.

결국 1936년 천진이 제작한 <산디면사의 여인>은 일본 최고의 권위를 자랑하는 문전에 출판해 입선했다. 이 사실만 보아도 당시 일본 관전이 서서히 전시 체제로 들어가 문화적 통제가 이루어졌던 점에서 총후 미술에 대한 정치적 요구는 자명했다.

IV. 남성 부재의 미디어, 총후의 여성

일제 시기 대만미술전람회(약칭 대전)를 통해 원주민을 주제 혹은 제재로 채택한 출판작들은 식민지 대만을 지방색으로 타자화하고 제국주의 영토의 황국신민으로 봉사하는 목적 예술의 성격을 진하게 나타냈을 수밖에 없다. 심사위원을 맡은 일본인 화가와 대만인 화가들은 관전의 전형적 양식과 대만총독부 정책에 부합된 시국색을 전쟁의 표상으로 드러내는 데 앞장섰다고 볼 수 있다. 그중 원주민 여성을 제재로 채

21 葉神保, 「日本時期排灣族「南蕃事件」之研究」, 『台灣學研究』22 (2018), p.23.

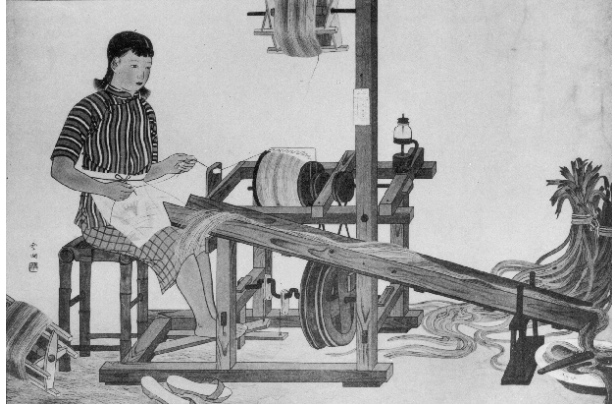
22 若桑みどり, 『戦争とジェンダー』(東京: 大月書店, 2005), p.136.

백한 대전의 중추적인 작가들은 태평양 전쟁이 발발한 1937년부터 본격적으로 전시색을 나타냈고, 이에 총후(후방)에 해당되는 식민지 대만도 전쟁 승리를 위한 총동원 정책을 따를 수밖에 없었다.

1927년 대만 총독부는 산하에 대만교육회를 두고 대전 개최를 주도하게 했다. 대만교육회가 주최한 대전은 1937년 중일전쟁이 발발하면서 잠시 중단되었다가 1938년부터 다시 열렸다. 이때부터는 총독부가 직접 주관하며 1943년까지 계속되었다.²³ 이때 총독부가 주관한 대만총독부미술전람회를 약칭해 ‘부전(府展)’으로 부르는데, 이 시기야말로 미술이 전쟁에 동원될 때를 가리킨다. 이때부터 천진은 일본에서 자신의 스승인 이토 신수이(伊東深水)와 아카카와 슈호(山川秀峰)가 결성한 세이킨카이(靑衿會)²⁴와 같은 일본화회에 참여하는 동시에 부전의 추천작가로서 활동한다.

부전 입선작에서 볼 수 있는 ‘총후의 여성’과 같은 주제는 노동보국(勞動報國)으로서 가사노동과 함께 상무(尙武) 정신, 그리고 방공 훈련과 같은 생활교육의 현장을 선전했다. 동양화부의 총아 귀쉐후(郭雪湖, 1908~2012)의 작품작 <총후를 지키다(後方的生活(銃後の護り))> (1938, 1회 부전)²⁵가 가장 대표적이다. 이 작품에서 전시 동안 여성의 가사노동은 생산 증대의 선전 효과를 노출한다. 식민정부의 정책에 따라 간접적인 ‘총후’ 여성의 임무를 보여주는 주제라고 할 수 있다. 대만의 향토색 작가로서 관전에서 성장해 성공한 화가 귀쉐후조차 이런 현실을 회피할 수 없었다. 대전 출세작인 <위엔산 부근(圓山附近)>(1928)과 같은 산수풍경화를 뒤로하고 시국색에 맞춰 ‘총후’ 주제로 한 시의성을 발휘한 작품이 아닐까 생각한다.

이러한 관전에서 ‘총후’ 이미지는 일본 정부가 개최한 《성전(聖戰)미술전》(1939, 1941), 《대동아전쟁미술전》(1942, 1943) 등의 전람회에서 가장 많이 드러났다.²⁵ 쟈



8
귀쉐후
<총후를 지키다>
1938
종이에 채색
1회 대만총독부미술전람회
출품

23 台灣美術展覽會資料庫. https://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/00te_index/te_index.htm (2020. 5. 24 검색).

24 세이킨카이의 결성에 대해서는 <https://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/5177.html> (2020. 7. 2 검색) 참조.

25 吉良智子, 『戦争と女性画家もうひとつの近代「美術」』(東京: ブリュック, 2013), pp.245-256.

더의 시각에서 볼 때 전쟁에 나간 남성을 대신하는 여성은 국책의 의도를 은유할 수 있는 대상이 된다. 가정을 지키며 남성 대신 노동하는 여성은 '남성의 부재'의 미디어로 작동하게 된 것이다.

미술뿐만 아니라 문학에서도 1943년 출판된 황핑즈(黃鳳姿, 1928~)의 『대만의 소녀(台灣的少女(台湾の少女))』와 같은 소설은 총후의 모범적 여성을 묘사해 선전 홍보한다. 이 소설은 태평양 전쟁 시기 대만인의 총후 생활상을 전면적으로 보여주면서 조국을 위해 적성(赤誠)을 피력한 여성을 주제로 삼았다. 이 소설에 등장하는 여성은 당시 남진정책과 지원병제도 등이 실시된 대만의 피통치 체제 속에서 자기희생적인 여성상을 나타낸다. 이러한 총후의 여성이야말로 가장 충실히 대만을 '남진기지화'하는 전쟁의 임무로도 여기게 한다.²⁶

소설과 달리 직접적인 시각전달의 또 다른 수단인 미술에서 '남성의 부재'라는 이미지는 대표적으로 '기도하는 여성상'으로 표상화 되었다. 기도하는 이미지는 전장에서 잘 싸우고 돌아오기를 기원하는 마음을 담은 듯하지만, 어찌 보면 이미 죽었거나

죽을 수도 있는 남편 또는 아들에 대해 훌륭하고 아름다운 희생으로 여길 수 있는 총후 여성의 태도를 계몽하기도 한다. 여기서 훌륭한 희생이란 국가를 위해 전사한 남성을 가리킨다. 일본 정부는 이렇게 전사한 남성을 '영령(英靈)'으로 모시고 야스쿠니 신사(靖國神社)에 합사(合祀)해 임시 제사를 지냈다. 중일전쟁으로 전사한 군인을 위령하는 행사가 1939년에 열린 '야스쿠니 신사 임시 대제(靖國神社臨時大祭)'이었다. 이때 홍보포스터 3종이 제작되었고 포스터 18만 부를 전국 각지에 뿌리면서 강력한 전쟁의 미디어가 되었다. 포스터 3종 중 하나인 <드높여 충혼을 지키자 유족(仰げ忠魂護れよ遺族)> (일본후생성, 1939)²⁷은 총후에 남겨진 모자 유족이 신사를 향하는 모습이 묘사되어 있다. 희생된 남성의 영령을 표창하는 동시에 남성 부재가 준 아내의 도리가 무엇인지 시각적으로 인지시키고자 한 것이다.

9

가타오카 가료(片岡嘉量)
〈드높여 충혼을 지키자 유족〉
1939
포스터
일본후생성



26 劉淑如, 「『台湾の少女』の誕生: 日本統治期の台湾人作家黃氏鳳姿に関する研究」(北海道大學博士論文, 2006), pp.22-40.

27 片岡嘉量, 〈仰げ忠魂護れよ遺族遺族〉포스터, (日本厚生省, 1939), 田島奈都子, 『プロパガンダーに見る日本の戦争』(東京: 勉誠出版, 2016), pp.124-125.

이러한 식민 정부의 '영령'은 야스쿠니 신사뿐만 아니라 조선신사와 대만신사와 같은 식민지의 대표적인 핵심 신사를 비롯해 각 지방의 관과 군민으로 확대해 충열 사상을 고조했다. 그 예로 영령을 모시는 '충혼비'와 관련해 중일전쟁으로 희생된 타이난 출신의 일본인 군인의 이야기가 「충령탑 건설 이야기(忠靈塔建設挿話)」로 소개되었다. 이 이야기는 충령탑 건설 배경의 일화로



소개된 것으로 현재 타이난 공원 안에 있는 충혼비를 가리킨다.²⁸ 이 충혼비는 야마나카(山中) 중좌(中佐)가 전장에서 아내 앞으로 쓴 유서가 발견되면서 충령탑이 건설되었다는 배경을 갖고 있다. 유서에 자신을 충혼비에 묻지 말아 달라는 소원이 적혀 있었고, 이에 따라 당시 타이난 주(州)당국은 그의 유지를 받들어 충혼비 대신 충령탑을 건설했다고 한다. 근대 일본에서 충혼비는 '전사자위령현장시설(戰死者慰靈顯彰施設)'로서 전사자의 유골이 아닌 혼만을 제사 지낼 수 있다. 야스쿠니 신사를 중심으로 한 제사 체계를 따르려면 타이난 공원 안에 타이난 신사(台南神社)¹⁰가 있고 충혼비도 위치해야 했다. 그러나 야마나카 중좌가 이를 원치 않았기에 당국은 고민 끝에 타이난 신사 밖에 충령탑을 세워 대신했다. 이와 같이 전사자인 남성의 혼 즉 군인의 유지는 충후 아내의 역할을 드러내기 위해서라도 충령탑으로도 전환이 필요했던 것으로 볼 수 있다.

10
〈타이난 신사〉
사진엽서
1925

충혼비나 충령탑은 전사자의 우의(寓意)일지도 모르겠으나, 이에 비해 '충후의 여성'은 가부장 체계의 질서 속에서 모범적인 아내의 도리가 무엇인지 보여주는 것이 신사 참배일 것이다. 따라서 '기도하는 여성' 이미지는 충후 전쟁미술전람회와 같은 특별전에서 가장 잘 드러난다. 출정 가족에 둘러싸여 있거나 혹은 유족이 된 여성이 기도하는 연출된 이미지는 국가에 대한 충성이기 때문이다. 가정주부를 대상으로 발행된 대중 여성잡지 『주부의 벗(主婦之友)』은 1936년부터 전시에 돌입하며 시국색에 맞게 편집되기 시작한다. 즉 잡지의 구성에서 삽화, 사진, 회화 등을 이용해 매우 노골적인 시각화를 드러냈다. 특히 이 잡지에서 가장 많이 할애된 것이 모자

28 「忠靈塔建設挿話」, 『部報』132(1941년10월15일), p.19; 澤真美恵, 「「皇民化」を目撃する映画『台南州 国民道場』に関する試論」, 『言語社會』7(2013), p.107.



11
시라다기 이쿠노스케
(레이메이사 앞의
열렬한 기도)
1937
캔버스에 유채

상이고, 그다음으로는 ‘기도하는 여성’의 이미지일 것이다. 특히 삽화에서 신사참배도와 같은 이미지는 전형적인 관전풍 작품을 표본으로 삼아 제작되기도 했다. 1937년 12월호 『주부의 벗』에 실린 서양화가 시라다기 이쿠노스케(白龍幾之助, 1873~1960)의 <레이메이사 앞의 열렬한 기도(黎明社前の熱禱)>¹¹는 메이지 신궁 신전에서 출정한 남편이자 아이의 아버지를 위해 무사 기원하는 모습을 묘사하고 있다. 이 화면에서는 기도하는 여인을 중심으로 신전이 약간의 배경 묘사로 생략되어 있으나 모자 뒤로 총검을 찬 군인이 지나가는 모습을 묘사해서 전시 상황을 암시한다.²⁹ 즉 충후 여성으로서 기도는 무사 귀환보다도 전쟁 승리 혹은 전사자가 되더라도 명령을 지키는 국가의 충성이 부인의 덕목임을 전달하고자 한 것이다.

2차 세계대전이 시작된 1939년부터 일본 정부는 ‘충후의 여성’을 전쟁의 미디어로 적극 활용해 대중잡지 외에 미술전람회를 통해서 선전을 선도해 나갔다. 앞서 언급된 천진도 제전과 문전 등의 입선을 계기로 미술전람회를 통해 여성이라는 주제를 꾸준히 제작했다. 특히 일본에서 활동한 천진은 1940년 1월에 열린 1회 세이킨카이에 어린 자매를 돌보는 처녀를 제재로 한 <자매(姉妹)>(1939)를 출품했다. 이 작품은 충후의 여성이라는 이미지와 거리가 있으나 적어도 장래 국가를 위해 양육해야 할 국가 재원이라는 점에서 이미 『부인세계(婦人世界)』에서 자주 사용한 유사한 제재로도 볼 수 있다. 이와 같은 재야전은 7월이 되면 나가노(長野)에서 개최된 전시 《세이킨카이 시나노지 여행 및 육해군 상병병 위문 헌화 전람회(青衿會信濃路旅行並陸海軍傷病兵慰問獻畫展覽會)》는 적어도 형식적인 ‘위문 헌사’ 형태의 전시색을 띤 충후의 활동이었음을 전람회 제목에서 알 수 있다. 세이킨카이와 같은 주로 미인화 동인의 성격을 띤 재야전은 관전과 달리 출품작의 시국색을 강요받기는 어렵지만 적어도 작품 활동에서는 위문 헌화라는 명칭을 달고 국가 정책에 동원된 셈이다.

1941년 태평양 전쟁을 일으킨 일본은 물자 부족과 자원 확보의 고충 속에서 총동원 정책을 실시했고 이때 미술 분야는 황민화된 국체를 보여주는 전시의 장으로 전락되었다. 식민지 대만미술전람회와 조선미술전람회는 모두 대동아 공영권이라는 구

29 若桑みどり, 『戦争がつくる女性像』(東京: 筑摩書房, 1999), p.169.

호 아래 대동이를 지킨다는 명분으로 무장되었다. 무엇보다도 총후의 미술은 채관보국(彩管報國)의 '결전색(決戰色)'을 내보여서 충성해야 했다. 앞서 언급한 여성 동원을 위한 시각적 미디어로서 일반 가정을 교화했던 미디어가 여성 잡지였다면, 관전의 미디어는 어찌 되었든 미술가들이 제작한 작품일 것이다. 이때 전쟁화라 불리는 전장의 전투도들은 주로 남성 군인들이 주제였다면, '총후의 여성'의 주제는 남성이 부재한 상황에서 국가의 정책을 충실히 따르는 시각성이 우선시되었다. 물론 전람회 출품작이 전시색을 띠지 않더라도 '성전'과 같은 개최 요지에 주목되어 전람회가 국가 정책에 동원되기도 한다.

식민지 관전 심사를 위해 일본 내지에서 온 심사원들이 늘 강조했던 지방 색채는 식민지 본토의 풍습과 풍토를 반영한 향토색 혹은 향토미로 평가되었다. 앞서 살펴본 천진은 지금까지의 연구가 향토미에 기반을 둔 대만 여성화가로서 대만 미술의 특색으로 발전했다고 평가되었다. 이러한 평가를 벗어나지 않는 천진이야말로 1936년 일본에서 제작한 <산디먼사의 여인>은 대만 향토색으로 해석되어 왔다. 그러나 본고에서는 작가의 제재적인 향토색의 반영에 있어서 전시색이라는 시대적 제반 요건이 잠재되어 있음을 고려해야 한다고 본다.

대만의 천진과 비교해 조선미술전람회를 통해 향토색 작가로 대표되는 이인성(李仁星)은 전쟁 동안 대외적으로 관전에서 선전된 향토색이라 할 수 있다. 이 두 작가에 대해 식민주의 '향토색'은 필수 불가결한 대표성을 띤다. 물론 천진의 경우 원주민 여성을 타자화함으로써 일본화한 대만인과 달리, 이인성은 식민주의 시선에서 타자화된 여성으로 해석했다. 이러한 점에서 천진의 원주민 여성은 향토미를 바탕으로 한 전시색을 드러낸 표상이라 보아야 할 것이다. 1936년 일본이 전쟁으로 나가는 시기부터 식민지에서 개최된 미술전람회는 점점 격화되는 전시체제로 들어가 화가들의 시국적인 인식은 피할 수 없었고, 이러한 상황에서 관전 입선을 위해 제작된 작품은 특별한 의미를 떨 수밖에 없다. 순연의 향토미를 추구한 '여성'의 표현과 주최 측의 의도를 반영한 전시색의 여성이 다를 수 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 작품에서 '향토색'을 잘 표현했다고 평가받는 화가들의 주동적인 태도는 전람회 개최 의도에 어느 정도 맞춰 출품했다는 사실에 주의해야 한다. 23회 조선미전에 관한 『경성일보』의 기사를 보면 다음과 같다.

... 성전 제 삼년을 맞아 결전색은 일단 농후해졌다. 예년의 작품에서 보였던 추상(抽象)

12

「첫날부터 부적 대는 선전: 화면에 스민 결전색」
『경성일보』 1944. 6. 4.

13

이인성
〈해당화〉
1944
캔버스에 유채
228.5×146cm
삼성미술관



적이고 획일적인 결전색에서 구체적으로 생활 속에서 스며 나온 결전색으로 일보 전진했음을 엿볼 수 있어, (전람회) 입장자들은 “종구나”라고 감탄의 소리를 뿜고 있다.³⁰

「첫날부터 부적대는 선전(鮮展): 화면(畫面)에 스민 결전색(初日から賑ふ鮮展: 畫面ににじむ決戦色)」이라는 제목의 이 기사는 전람회 개최 장면을 찍은 사진도¹² 과 함께 지면에 실렸다. 이 기사에서 지적하는 미술전람회는 1939년 태평양전쟁 발 발 후 '성전'으로 전환된 관전을 말하며, 여기서 “처음해보다 결전색이 농후”하다고 치켜세웠다. 또 “추상적이고 획일적”이라 비판하며 드디어 전시 상황에 맞는 “구체적으로 생활면에서 스며 나왔다”라고 한다. 여기서 ‘추상적’이라는 말은 아마도 전시 상황의 결전색이 거의 표현되지 않았음을 지적했다고 생각되며, 결국 전시정책을 잘 따르는 총후의 의무를 강조했다고 보인다. 제작 명령에 따라 전선의 전투 장면이나 작 전기록화를 그린 화가와 달리 총후에 있는 화가들에게 ‘결전색’은 주제 면에서 남성 부재의 상황에 맞는 ‘여성’ 이미지로 폭넓게 허용한 듯 보인다.

이 기사의 사진에서 관람자의 시선을 끄는 대형 작품은 이인성의 〈해당화〉도¹³로, 주최 측의 결전색을 벗어나지 않았음을 기사로 시사한다. 이 작품은 전형적인 향토

30 『京城日報』 1944. 6. 4, p.5.

색 작품으로 해석되고 있으나, 전쟁 중 '성전'이라는 제목을 달고 개최된 공모전에서 입선했다는 사실은 간과하기 어렵다. 화면 중앙에 었된 아가씨 혹은 새색시 같은 여성을 두고 구성된 점에서 이 작품은 남성 부재의 총후 여성으로 해석해 보면 주최 측이 의도한 결전색에서 그리 벗어나지 않는다. 특히 이 여성을 쭈그리고 앉은 포즈로 묘사해 해변에서 남성의 귀환을 바라며 기다림의 정서를 느끼게 한다. 한편 화면에서 바다 풍경을 배경으로 천진하게 노는 어린아이의 등장은 하루빨리 결전으로 낙도의 이상을 실현할 미래라고 해도 무방하다.

V. 맺음말

이상에서 살펴본 '총후의 여성'이라는 화제는 전쟁의 미디어로서 표상화된 이미지에서 전쟁의 우의를 볼 수 있다. 결국 전쟁에서 젠더의 구조가 전장에서 싸우는 남성과 가정을 지키는 여성, 즉 국가/남성 그리고 가정/여성이라는 이중 구조는 바로 식민과 피식민의 이중 구조 속에 증첩되어 있음은 익히 자주 거론되었다. 이러한 점에서 전쟁으로 인해 남성 부재가 가져온 총후의 여성은 국가에 충성하는 부녀자의 희생적인 태도를 강요받은, 전쟁 국가의 시스템 속에서 피식민지도 동원되는 제3의 희생인 것이다.

마지막으로 전쟁기의 선전과 홍보로 사용된 전단은 적국을 대상으로 심리전으로 작동된 만큼 반대의 상황에

14
 <신정부 통치하에서
 낙토가 도래하다>
 1938
 일본군이 중국에 뿌린 배라

15
 <백골, 삶은 의의가 있다>
 1943~1944
 미군이 일본군에게 뿌린 배라



놓인 총후의 여성을 목격할 수 있다. 중국인에게 뿌린 일본군의 전단 〈신정부 통치하에서 낙토가 도래하다〉¹⁴를 보면, 여기에 묘사된 여성은 일본이 말하는 대동아 전쟁에서 승리로 찾아올 낙토의 주인공이고 이는 바로 총후 여성의 미래를 보여준 셈이다. 아울러 어린아이를 안은 엄마가 귀환한 남편과 함께 화목한 가정을 꾸리는 낙토를 연출했다. ‘남성 부재’가 아닌 ‘남편의 귀환’은 태평양 전쟁에서 일본의 적대국인 미국이 제작해 뿌린 전단 〈백골, 삶은 의의가 있다(白死, 有意義的生涯)〉¹⁵에서는 매우 노골적이다. 전쟁에서 돌아온 아빠가 엄마를 대신해 아이를 안고 있는 모습에서 마치 일본의 전시 체제가 가져다준 총후 여성의 임무를 마치게 하려는 것과 같다. 이러한 이미지를 일본군에게 보급함으로써 종전이야말로 가정으로 돌아갈 수 있는 미래라고 선전하는 셈이다. 이 밖의 전단 이미지 중 판화 〈쌀을 구하는 일본국민〉은 전쟁 도발국 일본의 국민이 겪는 생활의 고통을 보여주면서 현실과 괴리된 ‘대동아 공영권’의 허상을 알려주며, 마침내 1945년 8월의 일본 패전으로 총후의 임무를 완수해야 할 여성은 결국 해방을 맞게 된다.

주제어 Keywords

전쟁 war, 표상 representation, 총후 Home Front, 여성 women, 원주민 indigenous peoples, 천진(陳進) Chen Jin, 산디먼샤(山地門社) Shandimensha

투고일 2021년 3월 14일 | 심사일 2021년 4월 28일 | 게재확정일 2021년 5월 12일

- 賴明珠 Lai, Mingju, 「流傳的符號女性-台灣美術中女性圖像的表徵意涵, 1800-1945 The Floating Sign Woman: The Representation and Symbolization of the Female Images in Taiwanese Art, 1800s-1945」, 『臺灣美術 *Journal of National Taiwan Museum of Fine Art*』64, 2006.
- 『意象與美學: 台灣女性藝術展 *Mind and Spirit: Women's Art in Taiwan*』, 台北: 台北市立美術館 Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1998.
- 王京 Wang, Jing, 「一九三〇、四〇年代の日本民俗学と中国 1930, 40 *nendai no nihon minzokugakuto chugoku*」, 横濱: 神奈川大學大學院歴史民俗資料學研究科 Yokohama: Kanagawa University Graduate School History & Folklore Studies, 2008.
- 吉良智子 Kira, Tomoko, 『戦争と女性画家もうひとつの近代「美術」 *Senso to josei gaka: mo hitotsu no kindai "bijutsu"*』, 東京: ブリュッケ Tokyo: Brucke, 2013.
- 北原恵編 Kitahara, Megumi eds., 『アジアの女性身体はいかに描かれたか—視覚表象と戦争の記憶 *Depiction of Female Body: Visual Representation and Memory of the War*』, 東京: 青弓社 Tokyo: Seikyusha, 2013.
- 増子保志 Masuko, Yasushi, 「〈彩管報國戦争美術展覧會: 戦争美術(3) “Saikan Houkoku” and War Art Exhibitions - War and Art」(3)』, 『日本大學大學院總合社會情報研究科紀要 *Nihon University GSSC Journal: The Bulletin of the Graduate School of Social and Cultural Studies, Nihon University*』, 2006.
- 『台湾の女性日本画家 生誕100年記念陳進展 *Taiwan no Josei nihonjin gaka seitan hyakunen kinen: Chen Chin 1907-1998* (Centennial Anniversary of the Birth of a Woman Painter of Japanese-style Painting in Taiwan: Chen Chin 1907-1998)』, 東京: 澀谷區立松濤美術館 Tokyo: The Shoto Museum of Art, 2006.
- 台湾原住民研究會 Shung Ye Taiwan Indigenous People Research Group in Japan, 『台湾原住民研究 *Japanese Research Group on Indigenous Peoples of Taiwan*』, 東京: 風響社 Tokyo: Fukyosha, 1996.
- 田島奈都子 Tajima, Natsuko, 『プロパガンダ・ポスターにみる日本の戦争 *Puopaganda posuta ni mirunippon nosenso*』, 東京: 勉誠社 Tokyo: Benseisha, 2016.
- 若桑みどり Wakuwa, Midori, 『戦争がつくる女性像 *Senso ga tsukuru joseizo*』, 東京: 筑摩書房 Tokyo: Chikumashobo, 2000.
- 若桑みどり Wakakuwa, Midori, 『戦争とジェンダー *Senso to jenda*』, 東京: 大月書店 Tokyo: Otsukishoten, 2005.

The Representation of War, Women on the Home Front

Moon, Junghee

The Japanese idea of 'the home front(Japanese: jūgo, lit: behind the gun)' was formed during World War II, indirectly indicating women who serve for the country in the civilian area, home, while men fight in the front line. In 1941, the Japanese government started the Pacific War and legislated the National Mobilization Law. Under these circumstances, the home front emerged as the representation of war. The wartime situation was strategically divided into the battlefield and the home front. Recent studies on wartime art have a tendency to marginalize artworks related to the home front. Yet to fully understand the art during wartime, these diverse visual images of the home front and their backgrounds should be reinterpreted. The art exhibitions run by the colonial government valued the idea of local color, making it the most important artistic achievement for artists of the colony. However, *Woman of Shandimen sha* by Taiwanese female painter Chen Jin(1907-1998), describes a Taiwanese indigenous woman, yet is difficult to simply define it as an embodiment of local color. Chen painted this work during the time of the Government-General of Taiwan's enforcement of southward expansion policy toward Southeast Asian countries as a part of their militarization plan. The government policies and system on art became uniform during wartime, especially with the Pacific War on the way. 'Women' were mobilized on the home front in order to support the war, representing the image of 'women on the home front', which was basically what the government aimed for. They were obligated to fill the absence of men and support the war. The image of women on the home front in Chen's painting has a twofold otherization structure within it: first, Japan, the colonial ruler, otherizing its' colony Taiwan, and second, Taiwan otherizing its' indigenous people. Japan lost the war in 1945 and women were finally released from the duty of 'the home front.' 'Women on the home front' is a representation of the war, and also an image to overcome.

戰爭表象, 銃後(後方)之女

文貞姬

1. 前言

所謂「銃後」一詞, 一九三九年太平洋戰爭爆發後, 日本政府以全國人民總動員之名, 區分出「戰時」(戰場前方)現況與「銃後」(戰場後方)兩大領域而登場。按照日本高層的戰略計畫, 首先劃分出「內地」(日本本國)與「外地」(殖民地)之雙重結構, 且優先考慮將「大東亞共同繁榮圈」擴展到中國大陸和東南亞, 並付諸實行。在亞洲, 從一九三一年日本引發滿洲事變至一九三七年中日戰爭爆發, 我們可將這段時間視為日本確立「前(期)銃後」政策之時期。這一時期的顯目政策, 主要是將台灣作為「南進基地化」的軍事要地加以建設。在這樣的情勢下, 當台灣「原住民」的視覺圖像出現在藝術領域內時, 除了身陷此殖民政策並進而作為被他者化之表象外, 更可被視為「戰爭的寓言(allegory)」。循著此一脈絡, 藉由考察這些視覺圖像, 可以觀察到朝鮮和滿洲大陸, 也就是「大東亞」的政治社會文化之流動, 漸漸地朝往「南進台灣」之趨勢。我們可以說, 從一九三九年太平洋戰爭爆發至一九四五年日本戰敗, 真正的戰爭藝術不應僅停留在描繪戰場前線的圖像¹, 更應該包含「銃

1 參考於針生 一郎外5人, 《戦争と美術 1937-1945》, 国書刊行会, 2016; 神坂次郎, 河田明久, 丹尾安典, 《画家たちの「戦争」》, 新潮社, 2016; 河田明久, 《日本美術全集18 戦争と美術》, 東京: 小学館, 2015。

後」，即出現在戰場後方的殖民地藝術。戰場後方的藝術，作為戰爭之表象，其所呈現出來的「戰時色」，或稱「時局色」之藝術表現，乃是當時藝術家積極參戰的一種手段。此外，回溯到各國於戰爭時期發放的海報和傳單等作為戰爭媒介的視覺圖像，因它們具有明確而顯著的宣戰意涵與宣傳目的，同樣是一種戰爭表象，故也可把這些海報傳單當作另外一種型態的戰爭。

2. 南進, 原住民表象

一九三一年九月，亞洲爆發柳條湖事件，日本顯露侵略中國的企圖心，同時日本也正式開始於殖民地台灣制訂「南進化」之戰略。易言之，當日本的野心從原本殖民地朝鮮擴展到中國大陸，其所強調的「東洋」一詞，隨著滿洲事件爆發後，影響力與企圖心逐漸往南擴大轉移。我們可以觀察到，自一九二〇年代初期開始，倡議並讚揚朝鮮民藝論的柳宗悅(Yanagi Muneyoshi, 1889-1961)也出現相同論調，因為他在一九三八年後，開始強調起南太平洋文化圈的沖繩和台灣文化。這並非巧合，因為眾所皆知，柳宗悅的民間藝術理論之起點，乃是將西方科學文明加以對比東洋質樸的自然，進而打造出一個東亞新秩序，而這樣的東亞新秩序，可依循日本帝國主義被加以實現。因此，柳宗悅於一九三八到一九四〇年，為了找尋南方文化源流，發現並引入了大量的沖繩民間藝術。² 藉此，他的民間藝術理論的興趣也開始漸漸從中國大陸轉移到南方。此外，另一位台灣民俗學研究先驅柳田國男(Yanagita Kunio, 1875-1962)，他從最初成立於日本的「一國民俗」漸漸發展為與中國進行民俗研究的比較。無獨有偶地，在這段期間他也根據日本所通過的國家政策，進一步將《民俗台灣》發展為東方民俗學。

「我聽到有關大東亞成立的報告後，心中所具有的『東亞是一體』此一信念與日俱增。換句話說，研究台灣民俗此事，不再僅止於是台灣的事了，而是吾人藉由研究台灣民俗，可以建立且完成我們『大東亞民族學』之要角。」³

2 柳宗悅《全集 第6卷 朝鮮とその藝術》，東京：筑摩書房，1980；《全集 第15卷 沖繩の傳統》，東京：筑摩書房，1981。

3 王京，《一九三〇、四〇年代の日本民俗学と中国》，神奈川大學大學院歷史民俗資料學研究科，2008。

也因此，民俗學者柳田國男從原先由日本本土出發的日本民俗學研究，漸漸地來到中國，爾後擴大直入台灣，其中所倡導的「東亞是一體」的理念，也在「大東亞共榮圈」的民俗學領域中被屢屢提出。易言之，台灣民俗研究是完成「大東亞民俗學」的最後一塊版圖。最後，此信念也在太平洋戰爭內，為統後所開創出來的「南方共榮圈」之政策提供了成長養分。⁴

而和柳宗悅、柳田國男立場相近的學者們，皆藉由殖民政策作為接觸東洋文明的文化策略手段，尤其值得我們注意的是，這些文化策略皆是透過高高在上的殖民者統治角度來觀看的，諸如日本觀看民族誌中的台灣原住民之「民俗」，也因站在統治者角度，最終導致將各種種族之一的原住民，歸屬於日本殖民地之下的臣民，成為第二次世界大戰期間，日本所欲「皇民化」之對象。就是以台灣高砂義勇隊參與戰鬥為皇軍兵士。⁵

在大清帝國時期，日本統治台灣後，台灣原住民的名稱原本被記錄為「蕃人」，爾後改為「高砂族」。這是因為一九二三年，日本皇太子東宮(即後來昭和天皇)訪問台灣後，為了與漢民族的台灣人區別，與改善歧視意識，而賦予了原住民新的名稱，此舉動也讓人看到日本「同化政策」的實施。然而「高砂族」並不是一個新的稱號，它是出自日本古書紀錄，換言之，日本藉由對原住民的改名，也順理成章贏得了日本統治此地的合法性，且原住民從天皇那邊得到新的名字，他們也就理所當然地成為天皇的子民。⁶ 從此點來看，實在不能小覷日本對於台灣原住民所實施的殖民政策，當中其實寓含了日本帝國在台灣的擴張，及其所帶來的階級化意涵。

我們若從日本帝國擴張的角度來看，日本政府從一九三五年起，逐漸將朝鮮、滿州與樺太(庫頁島南部)等殖民地之經營模式與政策，轉向更具有軍事意涵的「南進基地化」，並應用於台灣，這就是為何當時日本實施「台灣籍民」的轉變與主因。⁷ 爾後，位居重要地理位置的台灣成為日本與中國大陸周旋之地，同時也成為日本

頁185。

4 池田敏雄，〈柳田國男と台湾—西來庵事件をめぐる—〉，論集編纂委員會編，《日本民族文化とその周辺—歴史・民族編—》，新日本教育圖書株式會社，1980。

5 菊池一隆，〈台灣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(特集)日中戦争における東アジア〉，《現代中國研究》33，中国現代史研究会，2013.10，頁21。

6 日本順益台灣原住民研究会編，《台灣原住民研究》，東京：風響社，1996.5-1號，1996；馬淵東一，〈高砂族に関する社会人類学〉，《民族學研究》18卷1-2號，1954。

7 王麒銘，《越境をめぐる政治：近代日本における台湾籍民政策の展開》，慶應義塾大學學院法學研究科，2017，頁12-15。

在發動南方戰爭之時的重要軍事基地。而此時，日本對台灣原住民的殖民政策也逐漸轉向，將之視為以經濟和軍事目的而動員的一種人力。換句話說，日本秉持著殖民政策對待台灣原住民，除了對他們進行人種研究，異國殖民的他者化外，同時也將其塑造為戰爭的表象，當中寓含了複雜的殖民結構。特別是在第二次世界大戰所出現的銃後藝術展覽中，若以帝國眼光來看台灣「原住民女性」，則有兩種他者化結構，一是男性的缺席，二是「她」也成為將戰爭合理化的戰爭表象。

從一九三五年九月開始，臺灣總督府率先提出台灣南方政策的方向，之後重啟官方會社課。同年十月舉辦「始政四十周年記念臺灣博覽會」與「臺灣總督府熱帶產業調查會」，⁸ 等到一九三六年十一月，臺灣總督府又創立了諸如「臺灣拓殖株式會社」等國策會社，⁹ 從中我們可以觀察到，一九三六年九月，不論是皇民化、工業化，或南進基地化等政策，都已經漸漸移植到台灣且熱烈地被開展，此般盛況直到一九三七年中日戰爭爆發之際，都可以看到台灣在這波寓含「東亞新秩序」，乃至「大東亞共榮圈」之日本構想中所佔有的重要地位與角色。^[圖1]

然而，就在臺灣總督府設立國策會社，與日本推動軍事層面上的南進基地化政策之際，台灣畫家以原住民為藝術主題的作品，也在一九三五年「臺灣美術展覽會」(簡稱臺展)中登場，其中最為重要的作品即是顏水龍(1903-1997)的《汐波》(1935)，與陳進(1907-1998)在日本文部省美術展覽會之文展鑑查展的《山地門社女》(1936)。這些作品充滿日本「皇民化」和「南進基地化」政策下所再現之殖民地的「原住民」形象。同時，此原住民形象也因戰爭因素漸漸轉變，且被賦予軍事形象。總而言之，台灣原住民於戰爭時期，成為日本國家動員政策下，另外一種「人種」領域之擴展。

除此之外，作為日本帝國臣民的原住民，日漸接受了日本殖民教育，擺脫非文明的異國特色。而在此殖民過程中，將原住民作為主要藝術主題的畫家，多以早期臺灣美術展覽會中的日本畫家為主，這些畫家的筆墨多充滿地方色彩。同時，若相較臺灣美術展覽會中的東洋畫部畫家，西洋畫部的畫家更加盛產原住民主題的作品。如在第一屆臺灣美術展覽會擔任審查委員與畫家的鹽月桃甫(Shiotsuki Toho, 1886-1954)，可說是首位以原住民為畫作主題的西洋畫畫家，最著名的作

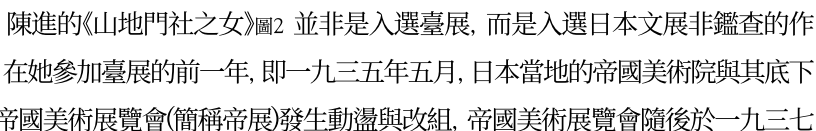
8 駱淑蓉，〈從「始政四十周年記念台灣博覽會」的礦山館看1930年代臺灣的金礦業發展〉，《新北市立黃金博物館101年館刊》，新北市立黃金博物館，2013，頁79。

9 漆照宏，〈台灣拓殖會社の直營事業と關係會社〉，《立教經濟學研究》72(4)，2019，頁161-162。

品即是《母》(1932); 另外, 同是西洋畫部的日本畫家宮田彌太郎(Miyata Yataro, 1906-1968)的《飛泉震撼》(1932), 就是轉化一九三〇年十月在台灣發生的「霧社事件」而成的藝術作品,¹⁰ 這兩件作品除了具有異國情調的地方色彩外, 同時也表露出對原住民的情感與同情。易言之, 霧社事件為早期日本畫家重新認識台灣原住民之契機, 且臺灣美術展覽會所展出的原住民主題作品中, 畫家也多透過描繪原始自然人物, 揭示出與文明相反、回歸自然的原始主義態度。

也就是在上述這些脈絡下, 身為台灣女性畫家的陳進所創作的《山地門社之女》, 除了迄今已被熱烈討論的「地方色」層面之外,¹¹ 也顯露出在當時的時空背景下, 由殖民政策所促成之複數型背景的戰爭表象體系。對於陳進來說, 一九三六年是相當重要的一年, 主因在於它是日本把從滿洲事件發展出來的「大東亞」精神, 轉換到藝術展覽系統中的一年, 同時也是南方政策被大力實施的時期, 且陳進也在當時參與了官方藝術展。換句話說, 若綜合上述相近的時空背景條件, 可以得知陳進為何在當時會創作出不少類似題材的作品。此外, 陳進一九三八年於臺灣美術展覽會展出的《杵歌》(1932), 雖然再度以原住民為主題, 但在此作品中, 她特別加重了原住民原始性的傳統風俗特色, 表現出如同我們到國外旅遊時, 在當地販售的旅遊紀念品上所看到的, 被特別強調的異國特色。對陳進來說, 這樣的創作差異性很有可能源自於她依循日本內地文部省美術展覽會(簡稱文展)非鑑查展出表現「時局色」, 與作為日本外地殖民地的臺灣美術展覽會(簡稱臺展)之要求, 一般地改變創作地方色彩風格。

3. 一九三六年, 銃後女性的序幕——《山地門社之女》

陳進的《山地門社之女》 並非是入選臺展, 而是入選日本文展非鑑查的作品。在她參加臺展的前一年, 即一九三五年五月, 日本當地的帝國美術院與其底下的帝國美術展覽會(簡稱帝展)發生動盪與改組, 帝國美術展覽會隨後於一九三七

10 林竹君, 〈唯美的距離——宮田彌太郎凝視下的「華麗島」〉, 《議藝份子》第5期, 國立中央大學藝術學研究所, 2003, 頁3。

11 賴明珠, 〈流傳的符號女性——台灣美術中女性圖像的表徵意涵1800-1945〉, 《臺灣美術學刊》; 〈筆下的圖像意涵〉, 《意象與美學: 台灣女性藝術展》, 台北: 台北市立美術館, 1998, 頁30-36; 江文瑜, 《山地門之女: 台灣第一位女畫家陳進和她的女弟子》, 台北: 聯合文學, 2001。

年正式改建為文部省美術展覽會(簡稱新文展)。而陳進於一九三六年春天參加了過渡期的文展鑑查展, 數件作品皆入選, 其中最引人注目的作品是《化妝》。《化妝》採取美人畫筆法, 活靈活現地描繪出兩位穿著中國服飾的女生, 但此作品異於她之前的風格, 原因是陳進為了創作《化妝》這類型的作品, 曾於一九三四年來到她當時所任職的屏東高等女學校附近的山地門社進行考察, 收集了許多題材, 之後便創作出為數不少的作品。¹²

作為排灣族的Timor, Talavatsal與Saralau三社集團移住後的山地門社, 之所以會從原居地遷移現址, 並被規劃為棋盤街道聚落型態,¹³ 主要仍是依循一九三五年的臺灣總督府的指示。現在若從陳進藝術作品內所描繪的村落場景, 明顯可以看到當時山地門社是在臺灣總督府之理蕃政策下, 再度重組的一個原住民村莊。因此, 從被理蕃後的原住民新生活方式, 也可看到原住民「根據日本殖民政府的政策, 進而改變自身早先的生活方式」, 同時山地門社的位置與之前部落位置相比, 較為靠近屏東市中心,¹⁴ 這也讓當時任教屏東高等女學校的陳進得以就近參觀取材。

我們可以將陳進的《山地門社之女》, 視為一種以原住民為主題, 配合官展性質所展出的藝術作品典型。同時此作品也表達出早先未經開化的原住民生活, 如何經由日本殖民政策加以改善之現實性。眾所皆知, 陳進從早期臺灣美術展覽會起, 即是以美人畫聞名畫壇, 而在她之後的畫作中, 也逐漸以充滿地方色的女性人物來呈現具有台灣鄉土情懷之作品。因此, 我們可以觀察到, 出現在陳進人物畫中的原住民女性, 不僅表現出日本將殖民地台灣他者化的形象, 同時也是陳進參照符合官展性質之西洋畫女性畫法, 加以融合而成的形象。陳進為了創造這一系列的作品, 詳細觀察台灣原住民女性, 且陸續創作出諸如《排灣族女子》(約1936)圖3 等作品, 而在《排灣族女子》中也可看到她明顯受到官展影響, 特別突顯女性側面角度。同樣地, 最善於此畫風的權威性畫家藤島武二(Fujishima Takeji, 1867-1943),

12 賴明珠, 〈「風俗」與「摩登」: 論陳進美人畫中的鄉土性與時代性〉, 《史物論壇》第12期, 2011年, 臺北, 頁58。再收錄於江文與, 《山地門社之女--台灣第一位女畫家陳進和她的女弟子》, 台北: 聯合文學, 2001, 頁49-50; 顏娟英, 自畫像、家族像與文化認同問題——試析日治時期三位畫家, 《藝術學研究》第七期, 2010年11月, 頁39-96。

13 關於山地門社的由來可參見 <https://ja.wikipedia.org/wiki/> 2020年5月10日瀏覽。

14 金子展也, 〈海外神社跡地から見た景観の持続と変容: 台湾屏東県の原住民集落に建立された神社(祠)の現状〉, 《非文字資料研究》第29號, 2013。

其最具象徵性的殖民主義畫作《東洋風》(東洋振り, 1924), 與之後的《鉸剪眉》(1927)圖4 等作品, 都是他藉由西洋繪畫風格與筆法所創作出來的作品。¹⁵ 而陳進於臺灣美術展覽會初期, 就曾以擅長日服與中國服裝描繪女性的畫風筆法來因應展覽會要求, 而成為一位臺展型畫家。這次她再度透過描繪原住民服裝試圖彰顯地方色彩。因此, 若重思陳進作圖的結構方式, 可以看出她筆下的原住民女性, 已經是當時被日本重組過後, 有別於以往風俗之原住民女性形象。值得一提的是, 陳進利用水彩所畫的《山地門社之女》草圖圖5原先具有非文明與人類原始性的部分, 但可惜的是這些部分經過幾次修改後皆被省略, 最終被改以端坐在原木上的原住民女性形象。陳進為了創作這些原住民女性主題的畫作, 也時常透過她所拍攝的正在表演的原住民女性照片, 圖6來掌握人物姿勢和描繪出原住民衣裳。¹⁶

易言之, 陳進在其創作過程與作品中, 具體表現出來的「鄉土美」是限制在殖民地官展所要求的「地方色彩」或「鄉土色」之中, 這樣的「鄉土色」,¹⁷ 借用保羅·高更(Paul Gauguin)的話來說, 就是將已經他者化的視線, 疊加到自己的視線上, 且將原住民視為「未開化」人類¹⁸之視線。因此, 當時作畫的陳進, 觀察原住民的視線就已經帶有日本人意識中的「他者台灣」, 也正因為其作品中所具有的原住民他者化, 讓我們得以觀察到一九三五年前後, 殖民政策與戰爭體系強化之間的嚴密關係。

何謂「戰爭體系」之強化呢? 這與當時的帝展改組之混亂、藝術統治之轉折點有密切關連。增子保志(Masuko Yasushi)曾說:「藝術家儘管只有用嘴, 大聲喊出藝術自由, 這也已經表達自身心中, 認為國家權力的力量已經弱化的意。因此, 帝展改組是將展覽系統作為國家加強對藝術控制的第一步。」¹⁹顯而易見地, 增子保志的說法明顯涉及政治上的變化, 也影響到藝術圈之改革, 同時也正因為日本內地的政治變化, 使得台灣畫家陳進創作時, 其作品也不得不隨著官展的政治要求做出改變。

15 児島薫, 〈藤島武二による中国服の女性像について—《鉸剪眉》を中心に—利用〉, 《実践女子大学美術美術史學》29:3, 2015, 頁4-7。

16 《台湾の女性日本画家 生誕100年記念 陳進展》, 東京: 澀谷區立松濤美術館, 2006, 頁151。

17 賴明珠, 上前書, 頁51-60。

18 ラワンチャイクン壽子, 〈日本統治下の植民地の美術活動〉, 北原惠編著, 《アジアの女性身体はいかに描かれたか—視覚表象と戦争の記憶》, 東京: 青弓社, 2013, 頁140。

19 増子保志, 〈彩管報國戦争美術展覽會: 戦争美術(3)〉, 《日本大學大学院総合社会情報研究科紀要》, 2006, 頁516。

一九三四年，具有臺灣美術展覽會審查委員資格的陳進，已成為日本畫的菁英女畫家，理所當然地，在她自己的創作上也呈現出新的立場與態度。從以上的描述可以得知，陳進過往不僅接受傳統賢妻良母的教育，同時也是有閨秀畫家之稱的新女性，她接受日本傳統美人畫教育的影響，以擅長描繪人物精密細微處與立體感而聞名畫壇，如其入選臺灣美術展覽會的作品，以一位穿著和服的(台灣)女人形象表達出日本畫風格。同樣地，這樣的畫風對陳進而言，不僅需要考慮到日本(官展要求)，同時也得考量如何呈現出異國情調，而此畫風也同樣應用在描繪原住民女性。

如同陳進《山地門社之女》中，原住民母親抱著一個嬰兒，並與兩個年幼的孩子並排坐著，而對面蹲著一位左手拿著煙架的成年女性。這兩位成年女性之間的關係未明，但至少看起來是住在同一村莊的人。而陳進在創作此作品時，似乎意圖通過忠實描繪人物景象來表達現實感，但她也得考慮到畫面的構圖以及她所擅長的美人畫細微畫法，甚至到最後，陳進再度把改編過後的圖像具體化——《山地門社之女》主要以養育嬰兒的女性為中心，兼以一位傳統持有煙草煙架的原住民婦女形象，暗示著過去原住民傳統生活方式已經消逝，同時在畫面上，也隱喻著因為打獵而出門的「男性之缺席」。

當時在日本政府的眼中，台灣南部排灣族傳統生活習俗，狩獵乃是專屬於勇士負責之事。²⁰然而，在一九一四年爆發「南蕃事件」後，日本殖民政府因為試圖沒收原住民槍枝，導致雙方衝突，最後排灣族的防禦裝備槍枝全部被日本強制沒收，排灣族族群也面臨到族群邊界的。²¹在此衝突之下，不僅是排灣族勇士文化遭到破壞，連同族群中所具有的許多原住民文化，也一併被日本破壞殆盡而消失。因此，陳進畫面上的「男性之缺席」，若是連結到此歷史事件，意味著族內傳統勇士的消失與原住民文化的新局面。

直到一九三五年，日本仍鼓吹近代國家由男性保護，而家庭則是由女性守護，這樣以性別區分，且對稱分配守護範圍之理念，等到爆發戰爭之際，據若桑みど

20 此圖為1905年5月森丑之助所拍，右圖據其解說：頭戴豹尾做成的帽子，上身加上豹皮製的外衣，這些服飾具有勇者的象徵意義，限於頭目家族與傑出的勇士才能使用，Tanashiu社在今屏東縣來義鄉丹林村；左圖是排灣族Raval群大社少女，Raval大社在今屏東縣山地門鄉大社村。圖片及圖說來源——國家圖書館《臺灣記憶》，https://tm.ncl.edu.tw/article?u=001_001_0000360658&lang=chn，2020年9月24日瀏覽。

21 葉神保，〈日本時期排灣族「南蕃事件」之研究〉，《台灣學研究》，第22期，國立台灣圖書館，2018，頁23。

り(Wakakuwa Midori, 1935-2007)所言,此理念也深深影響到戰爭體系。他借用黑格爾(G. W. F. Hegel)的話論及:「戰爭是一個強制體,它強制剝奪了一個人的生命。因此,男人投身到戰爭,與國家成為一體,這是本性使然。」那麼相對稱的是,身為女性就是好好守護家庭。²² 因此,當時經過殖民化的台灣,理所當然地開展出統治者(日本……男性……戰場)和被支配者(原住民……女性……銃後)之結構,而在戰事後方形成「男性之缺席」此一理念,也成為日本一步步走向軍國主義戰雲之開端。換句話說,日本於一九三一年滿洲事變後,就已透露出爾後走向軍國主義化的路線,且隨著這條路線,陸續也導致如一九三七年的中日戰爭,與一九三九年大規模太平洋戰爭事態之初端。

最後,我們還有必要注意到,一九三六年問世的《山地門社之女》最終入選日本最具權威的文部展,是因為此作品除了寓含陳進作品中仍無法擺脫的官展的形式和樣式外,也體現出當時藝術展覽會體系中所具有的時代性。

4. 男性缺席之媒體,銃後之女性

我們通過日本殖民時期的臺灣美術展覽會,觀察到這些以原住民作為主題或媒介所創作出來的藝術作品,除了表達出日本把台灣地方色他者化之外,同時也看到此地方色中,濃厚地蘊含了這些原住民臣服於帝國主義之下的皇民化形象。然而,當時作為臺灣美術展覽會審查委員的日本畫家與台灣畫家是別無選擇的,只能因應此典型的官展系統與臺灣總督府的時局色,加以再現出戰爭表象;其中尤以臺灣美術展覽會中首屈一指的畫家們,如何處理原住民的形象,顯得更為重要,因為這些作品除了揭示自一九三七年太平洋戰爭爆發以來的戰時色外,也同時呈顯銃後女性在日本為求戰爭勝利而發動的全民總動員政策下,是如何做好自己的本分,盡心盡力照顧好後方。

臺灣美術展覽會,在一九二七年由臺灣總督府底下的台灣教育協會所主辦。然而,因一九三七年爆發中日戰爭,停辦一年,之後從一九三八至一九四四年期間,皆直接由臺灣總督府接手辦理(以下簡稱臺灣總督府所主辦的展覽為「府

22 若桑みどり,《戦争とジェンダー》,東京:大月書店,2005,頁136。

展)。²³而由於戰爭的發生，府展藝術也不得不隨著戰爭而動員起來。此時的陳進，除了參加日本「青衿會」²⁴和許多畫壇活動，同時也成為府展推薦的參展藝術家，而陳進在府展展出的作品中，其「銃後的女性」多呈現報國的家庭勞動、尚武精神之教養，與應急空襲訓練等形象。又例如郭雪湖的《後方的生活》(銃後の護理，第一回臺灣美術展覽會出品，1938)圖8也可以讓我們看到，婦女在戰爭時勤奮增加家事勞動生產等形象。這些都可視為日本政府強力推行殖民政策下，間接產生的藝術題材與現象。尤其是透過台灣鄉土色畫家，如在官展中成名茁壯的郭雪湖及其藝術作品中，清楚地看到當時因應時局色，而急速發展起來的「銃後」主題，爾後這些戰場後方的女性形象也紛紛出現在日本政府所主辦的《聖戰美術戰》(1939, 1941)、《大東亞戰爭美術展》(1942, 1943)等展覽會中，這些都是值得我們多加關注的。易言之，這些在戰事後方的勞動女性多作為一個表達戰爭表象之媒介，呈現出「男性之缺席」。²⁵

此外，不僅是藝術，連同文學也受到影響。諸如一九四三年出版的《台灣的少女》(台湾の少女)，其中也是描寫戰事後方模範女性之形象——這是一本描述大東亞戰爭時期，戰事後方台灣人生活情況的小說，其中台灣人表露出堅定為國效力、忠貞赤誠的形象，令人印象深刻，然而這樣的形象也是受到當時日本強加在台灣南進政策與志願兵制度影響所致，當然，書中出現的台灣女性多作為日本南進基地的理想婦女形象出現。²⁶她們正如同「男性之缺席」的符號，一種「祈禱的女性」之形象，其所表象化出來的女性形象有二：一是女性為了這些在戰場努力殺敵而不在場的男性，爾後能勝利平安返鄉而祈禱；二是女性為了萬一不幸為國光榮捐軀的丈夫或兒子能夠安息而祈福。後者為國捐軀的勇士們多被日本稱為「英靈」，且暫時合祀在靖國神社內。就史實來看，曾於一九三九年舉辦的靖國神社臨時大祭，就是祭拜在中日大戰犧牲的勇士英靈們之祭典，當時日本曾經製作三張宣傳海報樣本，且高達十八萬份在全國各地散發，這些海報理所當然地，也是充當宣傳戰爭的媒介物。而這三張海報中，以名為《守望忠魂的遺屬》(仰げ忠魂護れよ遺

23 台灣美術展覽會資料庫 https://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/database_TE/00te_index/te_index.htm 2020年5月25日瀏覽。

24 關於「青衿會」結成於 <https://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/5177.html> 2020年7月2日瀏覽。

25 吉良智子，《戦争と女性画家もうひとつの近代「美術」》，東京：ブリュッケ，2013，頁245-256。

26 劉淑如，《「台湾の少女」の誕生：日本統治期の台湾人作家黃氏鳳姿に関する研究》，北海道大學博士論文，2006。

族,日本厚生省,1939)圖9²⁷的海報最為著名,海報中描繪出戰事後方,這些英靈勇士的遺屬們莊嚴地面向神社的模樣,這除了讓人看到英靈男子壯烈的犧牲外,也藉由這些在場的女性形象表現出戰事後方理想女性的高貴情操。

此外,日本強調「英靈」精神,不僅是作用在靖國神社,後來也擴張到殖民地朝鮮和台灣等各地神社,這些英靈也包含殖民地戰死的軍人與士兵。舉例而言,忠魂碑就是一例,這是投身於中日戰爭中而犧牲的台南出身的軍人的故事,被後人稱為「忠靈塔建設插話」。這個故事主要傳述忠靈塔是如何建造起來的軼事,故事緣由為一位名叫山中中佐的戰士,他在戰場上寫給他妻子的遺書內提到,若他戰死,希望家人幫他的英靈立個忠魂碑,而當時台南州政府並沒有這項措施,直到他們輾轉收到山中中佐這封遺書後,才興起興建忠靈塔之事,而目前忠靈塔現址在台南公園內。²⁸然而在當時的日本,忠魂碑是「為彰顯戰死者並慰靈而施設」,人們在那裡祭拜戰爭犧牲者的靈魂與遺體,是一個以靖國神社為中心,而擴張出來祭拜死者的祭祀禮節系統,如當時位於台南公園內的台南神社圖10的忠魂碑,就是延續此祭祀禮節系統而來的。但台南神社之所以會建起這樣一個忠魂碑,主因還是山中中佐的遺願,且透過其遺屬妻子的奔波,才促成此忠魂碑建立。

但相較於透過忠魂碑或忠靈塔來彰顯出壯烈犧牲者,戰事後方的女性則透過賢妻良母的家庭主婦,抑或參拜的遺屬等「典範性」形象,來彰顯出犧牲者之高貴情操,如「祈禱的女人」就是一種在戰事後方、戰爭美術博覽會最受注目的作品題材之一。易言之,在戰事後方祈禱的女性形象,就是前線戰士最佳妻子之典範。除此之外,針對一般家庭主婦所發行的女性雜誌《主婦之友》,從一九三六年起就順從戰爭的時局色,開始進行雜誌編輯,不論是在雜誌中安排大量插圖、照片和繪畫等,造成極度視覺化表現外,在雜誌中,母子像作為最常出現的主題。而第二個最常出現的主題,就是「祈禱的女人」與神社參拜的樣本了。尤其是在《主婦之友》十二月號(1937)所刊登的西洋畫日本畫家白滝幾之助(Shirataki Ikunosuke, 1873-1960)的《黎明社前的熱禱》(黎明社前の熱禱),圖11更引眾人注目。此作品主要描繪一位為了祈福而來到明治神宮的女性,她祈福的對象是已經前去戰場前

27 片岡嘉量,《守望忠魂的遺屬》(仰OR忠魂護00遺族遺族)海報,日本厚生省,1939,田島奈都子,《プロパガンダーに見る日本の戦争》,東京:勉誠出版,2016,頁124-125。

28 《忠靈塔建設插話》,《叢報》132號,1941年10月15日,頁19;澤真美恵,〈「皇民化」を目撃する:映画『台南州 国民道場』に関する試論〉,《言語社会》7,2013,頁107

線的丈夫、也是小孩的爸爸的安危，而白滝幾之助在此作品中，雖未直接畫出神殿，但藉由此女子虔誠祈禱表情，與後方背景配戴刺刀的士兵經過的身影²⁹等，可以得知白滝幾之助試圖表現出這是戰事後方模範的妻子形象，她們的等待與祈禱也是這些女性的職責。因此，來到戰場前線的男性看到這圖像，他們也應該如同戰後女性一般，盡忠地為國效忠，甚至捐軀，即使戰況危急困苦都得忍耐，因為這是戰事前方男性的職責。

從一九三九年爆發第二次世界大戰後，日本政府就善用戰事後方女性的形象，其使用範圍不僅止於雜誌中，連同藝術展覽會也是如此，日本透過這些圖像傳出時局現況。而在前方言及的台灣藝術家陳進，同樣藉由參與帝展、文展等眾多美術博覽會所展示出來的作品，不斷地修正女性形象的創作，如她參加完這些官展後，又於一九四〇年一月參加第一屆青衿會，與同年度七月「青衿會信濃路旅行並陸海軍傷病兵慰問獻畫展覽會」及在野展等，同樣展示出她在帝展與文展中表達時局色之作品，其中包含類似青衿會的同人展性格的在野展，都是當時陳進活躍之處；然而，相較官展而言，陳進於這些非官方單位展覽的作品，相較之下少了點時局色，但在最低限度內，她所參展的作品仍須符合一定的展覽形式與要求。

而從一九四一年爆發太平洋戰爭後，日本因為戰事吃緊、戰備物資嚴重缺乏，進而宣布全國人民總動員政策。在此局勢下，藝術圈也得加以配合宣傳，特別是在實施多年皇民化政策下之殖民地的藝術展覽會中(其中包含了臺灣美術展覽會、朝鮮美術展覽會等)，藝術圈為了維護大東亞共榮圈，宣揚大東亞一體等光榮，也是不遺餘力宣染戰事後方「決戰色」氛圍。因此，前方論及到的女性動員的視覺媒介，除了藉由雜誌或是一般人們日常生活可接觸到的藝術圖像，流傳開時局色外，這些時局色也成為戰場後方的藝術家在進行藝術創作時，得多加考量之因素。我們在此可以做一小結，一般所謂的戰爭畫主題，不僅止於描繪來到前線奮勇殺敵的男性軍人，「戰事後方的女性」也是在此男性之缺席的時局下，值得關注的主題，且藉由戰事後方的女性，我們看到男性缺席、日本政策導向的視覺化等，它所引領出來的是藝術圈的動員，而這一點更可以透過官展審查委員們所屢屢強調的地方色彩，乃至殖民地本土的鄉土色，而得到佐證。

一九三六年，陳進的《山地門社之女》，表達出南方的台灣地方色彩，而在相近

29 若桑みどり，《戦争がつくる女性像》，東京：筑摩書房，1999，頁169。

時期的朝鮮殖民地，還可以舉出朝鮮畫家李仁星(Lee In-sung, 1912-1950)為例。眾所皆知，這兩位畫家在藝術評論圈廣受討論與研究，其畫作中所表現出來的「鄉土色」都受到極大注目與激賞，甚至藉由兩人畫作還可以進一步觀察到兩地殖民地官展的共通性。然而，不論是台灣或朝鮮，當時藝術展覽會終究擺脫不了戰時日本的官方態度與戰爭體系，因此參展的畫家們在此時局色的限制下，所創作出來的「女性」主題形象當然也受其限制，因為畫家在創作前就已經受限於主辦藝術展覽會的高層所賦予的意圖，進而在自身的作品內形構成出日本高層所需求的「鄉土色」。針對這點，報導第二十三屆朝鮮美術展覽會的《京城日報》如是記載當時盛況：

(前略) 聖展第三年符應的決戰色，其氛圍日漸濃烈。從歷年所選進的作品中，我們可以看見決戰色由原先的抽象性，漸往整齊劃一的向度轉變而去。同時，這樣的轉變也具體滲入到人們日常生活中，就此我們又可說，這是決戰色再進一步的前進。(展覽會中) 觀賞展覽的與會來賓，無一不讚嘆這些作品「太棒了」³⁰

當年這篇報導文字還搭配當時記者在展覽會拍下的照片，圖12以「歷年以來，符應時局的朝鮮展：圖畫內纖細的決戰色」作為主標題刊出。這是太平洋戰爭爆發以來，首次出現把美術展覽會視為「聖戰」之文字記載。但比起聖戰，我們得更加值得注意的是，其文中所論及的「我們可以看見決戰色由原先的抽象性，漸往整齊劃一的向度轉變。同時，這樣的轉變也具體滲入到人們日常生活中」，易言之，我們可以詮釋此處「抽象性」一詞，為隱昧、未直接表達出來的決戰色或時局色，然而「具體滲入到人們日常生活中」所意涵的，就是在最低限度下，即人們依循戰時政策而生活的戰事後方現況，其中當然包含在前方所言及的勤勞持家的戰後婦女形象，與畫家作品中所表達出來的日本所需的時局色等。換句話說，若是與直接描繪戰場上奮勇抗敵的士兵圖像，或壯烈戰士作戰英姿等主題的戰場前線畫作相比，「統後的女性」則多以男性之缺席、在戰場後方祈禱上戰場的男性能夠平安返鄉，或為戰死的英靈祈福等姿態為畫作主題。而再度回到《京城日報》的報導，其照片中吸引觀眾視線的是大型作品《海棠花》圖13，此作品也是在決戰色制約下所誕生的歷史產物。透過目前對《海棠花》的既存研究，除了可詮釋出其中所寓含的典型性鄉

30 《京城日報》，1944年6月4日，頁5。

土色外，不得不說，其作品內的鄉土色其實也已經寓含當時戰時日本高層，對於殖民地官展所下的指導性色彩，它無法完全表現出畫家真正的鄉土情懷與色彩，如同李仁星《海棠花》這件作品中，清晰可見畫面中央，除了男性之缺席外，還有少女以期待遠方的他能夠早日平安返鄉的姿態蹲坐在地上，而一旁祈禱的少女與鮮明的樂土背景，都讓觀者看見當時日漸濃烈且發酵中的決戰色。

5. 結語

以上就是吾人從各個層面所考察的戰後女性，其作為戰爭媒介與表現出來的典型化主題。總結而言，人們的性別在無情戰爭底下被二分為在戰場前線作戰的男性與戰場後方守護家庭的女性——即「國家……男性」及「家庭……女性」此雙重結構。而此雙重結構之表象在日本帝國與殖民地中，戰事後方女性形象，不論是她在等待抑或祈禱，都被視為當時女性的德行，這也是在國家政策指導下所表象化的為國犧牲的象徵形象。

然而，我們也不可輕忽戰爭時期所誕生的這些宣戰或宣傳等視覺圖像，因為此形象會對敵國造成一定的心理戰壓力，如日本曾對中國所散發的《到新政府治化下的樂土來》^{圖14}宣傳物即為一例。在此宣傳物中，婦女滿懷喜悅迎接大東亞戰爭的勝利，而懷抱此信念的宣傳物中被視覺化的女性，當然也是再現「銃後之女性」的手法之一。這些懷抱著小孩、真摯期待上戰場的丈夫能夠平安歸來的妻子圖像，也可見於美國對日本所散發的《白死、有意義的生涯》^{圖15}傳單紙上，其傳單紙中的圖像為一位剛從戰場生還的男子，取代女性的地位與舉動，抱起蹲坐在地上、等他回來的小孩。這樣的圖像是否也是暗示出對抗日本所強調的「銃後女性」之意圖呢？寓含勸導日本軍儘速投降、早日結束戰爭，進而使「銃後女性」能完成心願？這樣的美方宣傳同樣出現在《求米的日本國民》中，我們在圖像中可以看到美方描繪因深陷無情戰爭而生活困頓的日本人，進而告知外人「大東亞共榮圈」是多麼虛無的理念。而《求米的日本國民》彷彿預告著日本軍將來不久的命運——一九四五年八月，日本戰敗投降，第二次世界大戰就此結束。

