

청일전쟁기 일본의 전쟁화

김용철*

kimyc8201@naver.com

Contents

- I. 머리말
- II. 종군화가들의 전쟁화
- III. 종군하지 않은 화가들의 전쟁화
- IV. 맺음말

Abstract

日清戦争期日本の戦争画は従軍画家の絵と従軍しなかった画家のそれに大別される。従軍画家の中には浅井忠や小山正太郎のように積極的に戦争画を描いた場合があるのに対し、黒田清輝のように消極的な画家もいた。しかし、浅井忠の<旅順戦後の搜索>で見られるように愛国主義に基づいて事実を捏造しながら日本軍の虐殺を正当化した戦争画が戦場の光景を伝えるリアルな絵として評価された例があり、松井昇の<形見>は悲しみを押さえている軍国の妻という認識がもともとなった絵に見える。山本芳翠の戦争画には日本軍に対する天皇の家父長的位置が反映されており、大衆への影響力が大きかった錦絵では清の兵士に対する蔑視がそのまま現れている。また、過去の歴史の中の中国との戦争を取り上げた松本楓湖<蒙古襲来・碧蹄館戦闘図>では当時日本が日清戦争を中国に対する戦争の第3ラウンドとして認識していたことが分かる。日露戦争期とアジア太平洋戦争期の日本で描かれた戦争画を考慮すれば、日清戦争期日本の戦争画は近代日本の戦争画の第一幕といえる。

Key Words : 日清戦争、戦争画、従軍画家、愛国主義、浅井忠

(Sino-Japanese war, war paintings, military painter, patriotism, Asai Chu)

* 한림대 아시아문화연구소 연구원.

I. 머리말

조선에 대한 지배권을 둘러싸고 청나라와 일본이 벌인 청일전쟁은 19세기 말 동아시아의 질서를 재편하고 일본의 아시아 인식을 바꾸어 놓는 데 결정적인 계기가 되었다. 일본이 근대에 들어 수행한 첫 번째 대외전쟁이기도 한 이 전쟁이 진행되는 동안 일본 국내의 여론은 놀라운 거국일치의 현상을 보이며 전쟁의 성격을 ‘문명과 야만의 전쟁’이나 ‘정의로운 전쟁’으로 규정하였다.¹⁾ 그 만큼 전쟁을 정당화하고 애국주의에 바탕을 둔 인식과 주장이 일본사회 전역에 만연하였던 것이다.

청일전쟁기 거국일치의 전쟁옹호 상황에 대해 일본의 미술 분야는 어떻게 대응하였는가를 전쟁화를 중심으로 하여 살펴보는 것이 이 글의 의도다. 사실 메이지(明治)유신 이후 일본에서 미술은 미술학교나 박물관을 통해 서양문물을 본격적으로 수용하고 국가적 정체성을 확립하는 과정에서 지대하게 기여했던 분야로서, 그 국가사회적 유용성에 대해서는 일찍이 서양화가 다카하시 유이치(高橋由一)가 논한 바 있고 오카쿠라 텐신(岡倉天心)은 미술을 나라의 정화(精華)로 규정한 바 있다.²⁾ 또한 이미 청일전쟁이 발발하기 전 국민국가 건설과정에서 용지회(龍池會)나 메이지미술회(明治美術會) 등 미술가나 미술애호가가 모인 단체가 결성되어 미술가의 사회적인 활동의 기반이 강화되었다.³⁾ 그와 같은 상황을 배경으로 하여 제작되었고, 화가들의 전쟁인식과 정서가 가감없이 드러나 있는 전쟁화는 그림이 가진 내용이나 조형적인 특징 자체도 중요하지만 당시 전람회나 인쇄물을 통하여 일반인이 감상함으로써 전쟁인식이 형성되는

1) 福沢諭吉 『日清戦争は文野の戦争』 『時事新報』 1894년 7월 29일 및 『日本臣民の覚悟』 1-2, 『時事新報』 1894. 8월 28일-8월 29일, Kanzo Uchimura, “Justification of Corean War”, *Kokumin-no-tomo* vol.5 no.21, July 1894(*The complete works of Kanzo Uchimura* vol.6, Essays and editorials, 1887-1898(Tokyo: Kyobunkwan, 1971), pp.211-220에서 재인용) 참조. 内村鑑三가 쓴 글의 일본어 번역문은 그 다음 달인 1894년 8월 『国民之友』에 실렸다.

2) 高橋由一 『西洋画の国家的社会的有用性』(『美術』日本近代思想大界17(東京 : 岩波書店, 1989) pp.190-193에서 재인용) 및 岡倉天心 『『国華』創刊の辞』(『岡倉天心全集』 3(東京 : 平凡社, 1979), pp.42-48에서 재인용)

3) 佐藤道信(1996) 『<日本美術>誕生』(東京 : 講談社), pp.189-192.

과정에서 적지 않은 영향을 준 매체로서도 중요한 기능을 수행하였다. 이 글에서 주목하는 바는 후자 즉, 매체로서의 기능을 전제로 한 전쟁화의 내용 및 조형적 특징이다.

청일전쟁기 일본의 전쟁화가 수행한 기능의 중요성이나 그 특징을 고려하면 일본 국내외에서 이루어진 청일전쟁기 전쟁화에 관한 연구는 대단히 미진한 상태에 머물러 있다.⁴⁾ 일본 국내에서조차 그 연구가 미진한 배경에는 몇 가지 이유가 있으나 가장 중요한 점은 원래 태평양전쟁기 전쟁화를 비롯한 근대 일본의 전쟁화라는 주제 자체가 오랜 기간 터부의 영역에 머물러 있었던 사실이다.⁵⁾ 전쟁화는 그 자체로 미술가의 전쟁책임과 직결되어 있었던 만큼 금기시되었던 것이다. 그로 인하여 아직도 근대 전쟁화의 주요 작품에 대한 논의가 활발하지 못한 것은 물론이고, 작품해석에도 많은 문제점이 남아 있다. 그 점에 있어서는 여기서 다루려 하는 청일전쟁기 전쟁화도 예외가 아니다.

이 글에서는 위에서 든 문제들을 해결하기 위한 시도의 일환으로서 청일전쟁기 일본의 전쟁화 가운데 지금까지 단편적으로 논의되어온 예들, 그리고 작품해석에 논란의 여지가 남아 있는 경우들을 중심으로 살펴보려 한다. 특히 당시 전쟁화와 관련된 화가들의 입지나 그들이 그린 그림의 영향력이라는 측면에서 종군여부가 중요한 영향을 주었던 만큼 종군화가들의 그림과 종군하지 않은 화가들이 그린 그림으로 구별하여 살펴볼 것이다. 그리고 종군하지 않은 화가들이 그린 그림 가운데 다색판화인 니시키에(錦絵)는 대표적인 몇 가지 사례만 다룰 것임을 미리 밝혀둔다. 전쟁 발발의 계기는 물론이고 한반도가 주된 전장이었던 점, 그리고 종전 이후 동아시아의 주도권을 장악한 일본이 러일전쟁을 거쳐 한국침략을 가속화한 사실을 고려하면 청일전쟁기 일본의 전쟁화에 드러난 경향과 그에 대한 인식은 국내에서 이루어진 청일전쟁에 관한 논의를 심화시키는 데도 참고가 될 것이다.

4) 청일전쟁기 일본의 전쟁화에 관한 연구성과로는 田中日佐夫(1985) 『日本の戦争画』(東京:ペリカン社), pp.55-76; 丹尾安典·河田明久(1995) 『イメージのなかの戦争』(東京:岩波書店), pp.5-22; 木下直之(1993) 『画家達の日清戦争』 『芸術新潮』 44권 12호, p.78-82 등이 있다.

5) 丹尾安典·河田明久, 앞의 책, pp.1-2.

II. 종군화가들의 전쟁화

청일전쟁 당시 전쟁을 형상화한 일본의 화가들에는 두 가지 부류 즉, 종군한 경우와 종군하지 않은 경우가 있었다. 종군한 화가의 경우 그 지명도나 영향력에서 종군하지 않은 경우와 비교가 되지 않을 정도로 우월하였다. 그리고 화가들의 종군과 관련하여 주목할 점은 당시 일본의 화가들이 종군하게 된 계기는 대부분 신문사의 의뢰에 의해서였다는 사실이다. 물론, 천황에게 보이기 위한 이른바 어람용 전쟁화를 그리기 위해 종군한 아마모토 호스이(山本芳翠), 그 누구의 요구도 없이 스스로 자원하여 종군한 고야마 쇼타로(小山正太郎)의 경우가 있으나 『지지신보(時事新報)』를 비롯한 일본 국내외의 신문사 및 잡지사에서 화가들에게 종군을 위촉하고 그들을 전장에 파견하였다. 사진이 일반화되기 전인 당시의 상황에서 각 신문사나 잡지사가 전장의 생생한 장면을 대중에게 전달하기 위해 취한 최선의 조치가 종군화가의 파견이었던 셈이다. 종군화가들 가운데 일본화가인 구보타 베이센(久保田米僊)은 1894년 8월 1일 일본의 선전포고가 있기 전부터 『고쿠민신문(國民新聞)』의 종군기자로 조선에 파견되어 있었고, 이어 『지지신보』 통신원 아사이 츠(淺井忠), 프랑스의 시사잡지 『르 몽드 일뤼스트레(Le Monde Illustré)』의 통신원 구로다 세이키(黒田清輝) 등이 전장으로 향하였다.

화가들의 종군과 관련하여 또 한 가지 주목할 점은 전장에 파견된 화가의 대부분이 서양화가였다는 사실이다. 그것은 전투장면을 비롯하여 화가들에게 기대한 그림에서 전통회화인 일본화보다는 서양화의 정확성을 더 중요시한 당시 일본의 사정을 반영하고 있다.⁶⁾ 서양화법이 일본의 전통화법보다 대상을 더욱 사실적이고 정확하게 묘사할 수 있다는 인식은 이미 메이지(明治)시대 초기인 1870년대 서양화가 다카하시 유키치의 예에서 찾아볼 수 있다.⁷⁾ 따라서 대상묘사의 정확성에서 서양화가 일본화보다 우월하다는 인식은 메이지시대 일본에서 뿌리를 내려 청일전쟁기 전쟁화에도 그대로 적용되었다고 말할 수 있을 것이다.

6) 木下直之, 앞의 글, p.79.

7) 高橋由一, (앞의 글『美術』日本近代思想大界17(東京: 岩波書店, 1989), pp.190-193에서 재인용).

일본의 청일전쟁기 전쟁화 가운데 가장 빈번히 다루어졌지만, 아직도 그림에 드러난 화가의 의도에 대한 규명이 미진한 예는 아사이 츠의 <여순 전후의 수색(旅順戰後の搜索)>(1895년, 도판1)이다. 일찍이 1876년 공부미술학교(工部美術學校)에 입학하여 이탈리아인 교수 안토니오 폰타네지에게서 그림을 배운 바 있는 아사이 츠는 원래 <봄같이(春畝)>(1877년) 등의 작품에서 볼 수 있는 바와 같이 전원생활을 소재로 하여 안정된 구도와 색채를 구사하던 화가다. 1894년 9월 전쟁에 파견된 그는 종군이 결정되자 ‘천재일



<도판 1> 浅井忠 <여순 전후의 수색(旅順戰後の搜索)> 1895

우의 기회'로 알고 전장으로 향하였다.⁸⁾ 이후 종군화가로서는 가장 활발한 활동을 펼친 그는 종군하는 동안 <종군신문기자 누가둔에 머물다(從軍新聞記者樓家屯に泊まる)>를 비롯하여 버려진 부상병이 얼어죽은 광경을 그린 <폐병동사(廢兵凍死)>, <금주성벽위(金州城壁上)> 등의 스케치를 남겼다. 그리고 이들 스케치를 토대로 하여 완성한 유화를 메이지미술회(明治美術會) 전람회, 내국 권업박람회(內國勸業博覽會)와 같은 전람회에 출품하였다. 특히 <여순 전후의 수색>은 <노영(露營)>, <히구치 대위 어린이를 돌보다(樋口大尉子供を扶くる)>(도판2)와 함께 종군화가가 그린 유화로서는 매우 드문 예다. 뿐만 아니라, 오늘날에도 청일전쟁기 전쟁화로는 대표작이라고 할 만큼 높은 지명도를 가진 그림이다. 화면에는 수색중인 세 명의 일본군과 종이조각을 들고 있는 청나라 노인, 그리고 지면에는 청나라 병사 시체와 버려진 옷, 군화 등이 그려져 있다. 전투장면을 그린 예에 비하면 화면의 긴장감이나 박력이 떨어지긴 하나 무장한

8) 浅井忠(1895) 『從征画稿』(東京：春陽堂)、発刊辞 참조.

채 버티고 서 있는 일본군의 모습과 종이를 든 채 두려워하고 있는 노인의 표정으로부터는 금방이라도 살상이 벌어질 수 있는 불안이 느껴진다.⁹⁾

병사들의 자세나 노인의 표정, 죽은 청나라 병사의 흠뻑 얼굴 등으로 보아 <여순 전후의 수



<도판 2> 浅井忠 <히구치 대위 어린이를 돌보다 (樋口大尉子供を扶くる)> 1895

색>은 현장의 분위기를 생생하게 전해주고 있는 듯이 보인다. 하지만, 이 그림의 내용이 당시 여순학살사건에 대한 일본 정부의 견해나 신문보도와 정확히 일치하는 점에 주목할 필요가 있다. 그 학살은 1894년 11월 21일 여순 시가를 점령한 일본군이 포로, 부녀자, 노인 등을 포함한 비전투요원을 무차별적으로 살해한 데서 비롯되었다. 학살사건의 내용이 보도되어 국제여론이 불리하게 돌아가자 일본 정부는 학살 자체는 인정하면서도 학살을 합리화하려 하였다. 당시 일본 정부가 밝힌 학살의 이유는 여순 점령 당시 청나라 군인이 군복을 벗고 민간인 복장으로 변장하고 있었던 점, 그리고 여순을 점령하기 수일 전에 벌어진 토성자(土城子) 전투에서 청나라 군인이 일본군 전사자에 대해 가혹행위를 자행한 점이였다. 일본 정부가 여순 학살을 합리화하려 한 근본적인 원인은 그것이 개국 초기 서양 열강과 체결한 불평등 조약 개정을 앞두고 일어난 사건이었던 만큼 문명국으로서의 면모를 손상시킬 것을 두려워하였기 때문이다.¹⁰⁾

9) 노인이 손에 쥔 종이는 의사소통을 위한 필담의 상황을 설명하기 위해 浅井忠가 그린 것으로 추측되며, 이에 대해서는 병사들이 제시한 사영권(舍營券)으로 본 프랑스 Le Figaro 기자 F. 가네스코의 의견, 그리고 노인 자신이 상인임을 증명하기 위해 제시한것 이라는 『国民新聞』 부록의 내용을 소개하며 그에 동의한 화가 石井柏亭의 의견 등이 있다. 石井柏亭(1929) 『浅井忠』(東京: 芸艸堂), p.59 참조. 하지만, 노인이 들고 있는 종이의 형태나 방향을 보면 수색군인으로부터 받은 것으로 해석하는 것이 타당해 보인다.

10) 大谷正 『旅順虐殺事件の一考察』 『専修法学論集』 45, p.282 참조.

청나라 병사들이 군복을 벗고 군청색의 민간인 복장으로 변장하고 있다 발각되어 살해된 광경을 그린 아사이 츠의 <여순전후의 수색>이 일본 정부의 의도를 그림으로 제시한 예라는 점은 이미 지적된 바 있지만,¹¹⁾ 그 주



<도판 3> 浅井忠 <우장성 시가 격전도(牛莊城市街における激戦の圖)> 1895

장으로 화가의 태도를 설명하기에는 부족하다. 일견 실제의 광경을 충실히 그린 것처럼 보이는 이 그림의 세부표현을 보면 묘사된 광경이 철저하게 조작되었음을 알 수 있다. 그 실마리는 그림 속의 광선의 방향에 있다. 예를 들면 청나라 병사의 시체에 걸려 있는 그림자와 일본군 병사의 발에 걸려 있는 그림자는 그 각도가 다르다. 즉, 시체에 걸린 그림자는 4시 방향인 데 비해 일본군 병사의 다리에 걸린 그림자는 2시 방향에 가깝다. 그리고 화면 앞쪽의 청나라 병사 시체는 아사이 츠가 1895년 3월 우장성(牛莊城)의 시가전 장면에서 소재를 취한 <우장성 시가 격전도(牛莊城市街における激戦の圖)>(도판3)의 모티프와 거의 일치한다. 다시 말하면, <여순 전후의 수색> 속의 청나라 병사 시체와 이 그림의 앞쪽 청나라 병사의 시체는 그 자세나 머리, 오른팔, 다리의 모양에서 매우 흡사하다. <우장성 시가 격전도>가 퇴각하는 청나라 병사들 편에서 그려진 점이나 <여순 전후의 수색>과 비슷한 모티프 묘사로 보아 실제 장면과는 거리가 먼, 만들어낸 장면임이 분명하다. 전장에서 그린 스케치가 바탕이 된 것으로 추정되지만, 두 그림 모두 화가 아사이 츠의 의도가 개입되어 조작된 광경을 보여주고 있다는 것을 명확히 알 수 있다.

중군화가로서 국가에 유리한 메시지를 전달하려 한 아사이 츠의 의도는 그의 또 다른 유화 <히구치 대위 어린이를 돌보다>에도 마찬가지로 드러나 있다. 전

11) Christophe MARQUE, "Le Peintre ASAI Chu(1856-1907) et le monde des arts a l'époque de Meiji"(INALCO박사논문, 1995), pp.341-355 참조.

쟁 중에 부모와 헤어진 청나라 어린이를 돌봐주는 히구치 대위의 모습을 그린 이 그림은 문명국 일본의 군인다운 인도주의적 선행을 강조한 것이다. 하지만, 이 그림에서도 선행을 한 일본군과 비열했던 청나라 군의 태도를 대비시키는 일을 잊지 않았다. 그것은 배경에 두 명의 청나라 병사가 붙잡힌 상황을 덧붙임으로써 완성되었다. 손이 뒤로 묶인 채 앉아 있는 청나라 병사들 옆에 버려진 청나라 군복은 그들이 민간인으로 변장하기 위해 군복을 벗고 있다가 발각되었음을 설명하듯 보여준다.

이들 그림에 대한 당시 일본의 평가는 아사이 츄의 이 같은 노력을 충분히 보상해주었다. <여순 전후의 수색>은 1895년에 열린 내국권업박람회(제2회)에서 묘기 2등상(妙技二等賞)을 수상하여 이후 도쿄국립박물관에 소장되었다. 당시 신문에서는 이 그림을 전장의 광경을 리얼하게 보여주는 예로서 평가하였다.¹²⁾ <히구치 대위 어린이를 돌보다> 역시 천황가의 재산을 관장하는 궁내성이 구입하였다. 뿐만 아니라, 두 그림이 전시된 내국권업박람회의 관객이 113만이었다는 사실도 그의 의도가 대중에게 널리 수용되어 공유되었음을 말해준다.

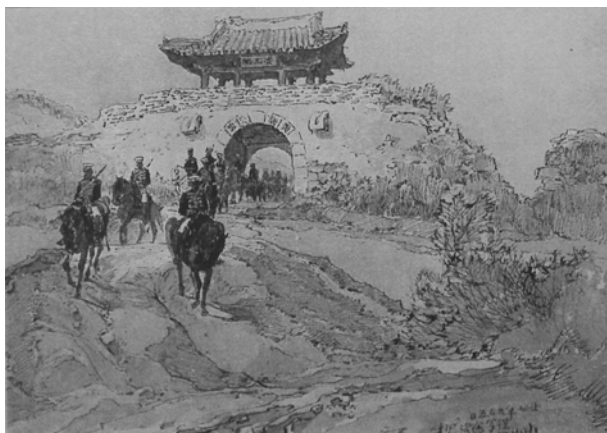
아사이 츄와 공부미술학교 동기생이었던 서양화가 고야마 쇼타로 역시 적극적인 자세로 청일전쟁에 종군한 경우다. 그는 종군하기 이전부터 서양의 화가들이 일본에서 종군 기록화를 그린 사례를 알고 있었다. 그 종군 기록화는 영국과 프랑스의 함대가 1863년과 그 이듬해에 일본의 바칸(馬關)해협 포격 광경을 종군화가에게 그리게 한 것으로 각각 자국의 국가 원수와 국민에게 전투광경을 알리기 위해 그린 그림들이었다.¹³⁾ 고야마 쇼타로는 육군 참모총장에게 종군허가를 신청했을 때에도 “空前의 大事를 맞아 국민된 자 누구든 그 業으로써 국가에 충성을 다해야 한다. 화가라고 해서 안일을 탐해서는 안 된다.”는 결연한 자세를 보였던 인물이다.¹⁴⁾ 뿐만 아니라, 그는 유사(有史) 이래의 위업을 문자에만 의존하지 말고 도화와 사진을 이용할 것을 주장하는 등 역사교육에서 시각예술이 가지는 효용성에 대해 각별한 이해를 보였다. 그가 그린 전쟁화는 개성 청석관을 배경으로 퇴락한 성문을 지나는 일본군을 그린 <노즈 중장 청석관

12) 塚越停春 『第四回勸業博覧会』 『国民新聞』 1895.4.7.

13) 板倉賛治(1934) 앞의 글, 『小山正太郎先生』(東京: 不同舎旧会), p.120.

14) 板倉賛治(1934) 앞의 글, 『小山正太郎先生』(東京: 不同舎旧会), p.121.

을 지나다(野津中将靑石關を過く) > (도판4) 정도만 남아 있지만, 그의 종군경험은 당시 대중을 상대로 한 볼거리 오락시설인 파노라마를 제작하는 데 적극 활용되었다.¹⁵⁾ 그가 1895년 10월부터 5개월의 기간을 거쳐 문하생들과 함께 제작하여 도쿄(東京) 아사쿠사(淺草)에서 전시한 <평양전투(平壤の戰)>, <여순 공격도(旅順攻撃圖)> 등은 대단한 인기를 누렸다.¹⁶⁾ 그 일부인 <만주기병 쫓겨도(滿洲騎兵潰走の圖)> (도판5)에는 질풍



<도판 4> 小山正太郎 <노즈 중장 청석관을 지나다(野津中将靑石關を過く)> 1894



<도판 5> 小山正太郎 <파노라마 滿洲騎兵潰走圖(野津中将靑石關を過く)> 부분 1896

과 같이 말을 달려 도망가는 청나라 병사들의 모습과 말에서 떨어져 지면에 나뒹구는 병사 등 격렬한 움직임이 묘사되어 있다. 이 또한 아사이 츠의 그림과 마찬가지로 가공의 장면이다. 하지만, 종군하지 않은 여타 화가들의 그린 그림들과는 달리 그의 종군 경력은 그가 그린 그림이 관객들에게 보여질 때 리얼한 장면으로 받아들여지게 하여 파노라마의 상업적인 성공을 가져다주었던 것이다.

아사이 츠나 고야마 쇼타로와는 달리 근대 일본 서양화의 중심적 인물인 구로다 세이키는 종군화가이면서도 소극적인 태도를 보였던 경우다. 프랑스 시사잡지

15) 근대 일본의 파노라마에 관해서는 木下直之(1993) 『美術という見せ物』(東京：平凡社), pp.161-196.

16) 浦崎永錫(1974) 『日本近代美術發達史(明治編)』(東京：東京美術), pp.322-329.

의 통신원으로 전장에 파견되었던 그는 “중군이 전장을 그리기 위해 서라고 하지만 실은 세상 사람들에 대한 의무에서 중군하게 되었다”고 밝힌 데서 알 수 있듯이 적극적인 자세를 기대할 수는 없는 경우였다.¹⁷⁾ 그의 소극적인 태도는 그려진 스케치에도 그대로 반영되어 있다. 그가 남긴 스케치는 죽은 청나라 병사의 시체를 매장하는 장면(도판6), 일본군의 야영 장면 등 전투장면과는 거리가 먼 장면들이 대부분이고, 전투 장면을 스케치했다고 해도 유



<도판 6> 黒田清輝 <청나라 병사 매장도(清の兵士埋葬の図)> 1894



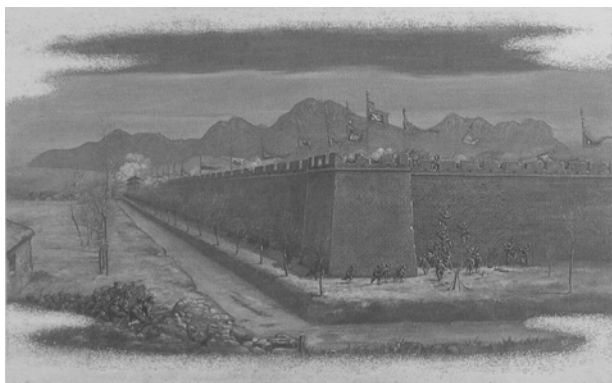
<도판 7> 畠田清 <위해위진격(威海衛の進撃)> 1895

화 즉, 타블로로 완성한 예는 없다. 남아 있는 전투장면 동판화(도판7)도 그의 스케치를 친구인 고다 키요시(畠田清)가 제작한 것이다.

청일전쟁기에 일본의 화가가 중군하여 그린 전쟁화 가운데에는 일반인에게 보이기 위해 그린 여타의 그림과는 달리 특별한 의도 즉, 천황에게 보이기 위한 전쟁화도 그려졌다. 이 그림들이 특별히 구별되어야 할 이유는 그 배경이나 특징에서 여타의 그림들과 뚜렷하게 달랐기 때문이다. 거기에는 천황제 이데올로기와 함께 군인을 포함한 전체국민에 대한 천황의 가부장적 위치가 반영되어 있

17) 黒田清輝 『黒田清輝日記』第2卷(東京：中央公論美術出版, 1966)、pp.351-357.

었다. 사실 메이지 유신으로 천황제가 부활됨으로써 천황은 국가를 상징하는 절대적 존재로서 군 통수권을 포함한 소위 천황대권(天皇大權)을 갖게 되었고,¹⁸⁾ 그 존재는 「교육칙어(教育勅語)」나 「군인칙유(軍人勅諭)」, 어



<도판 8> 山本芳翠 <요시다 소위 부하 27용사를 이끌고 金州城壁을 오르는 그림 (吉田少尉部下の27勇士を率いて金州城壁を登る図)> 1895

진영(御眞影)으로 불린 초상사진에 예를 표하는 의례, 그리고 순행(巡幸) 등의 장치를 통해 국민 개개인의 의식 속에 뿌리를 내렸다.¹⁹⁾

청일전쟁기에 어람용 전쟁화를 그리기 위해 전장에 파견된 화가는 서양화가인 야마모토 호스이다. 그는 1876년에 개설된 공부미술학교에서 폰타네지에게 유화를 배운 다음 1878년 프랑스에 유학하여 살롱계열 화가인 장 레옹 제롬에게 그림수업을 받은 바 있는 화가다. 1887년 귀국한 이래 후일 내각의 수상을 지낸 이토 히로부미(伊藤博文), 사이온지 킨모치(西園寺公望) 등 당대의 권력자들과 친밀한 관계를 형성하고 있었다. 그는 이토 히로부미(伊藤博文)의 권유로 1894년 9월부터 종군하기 시작하여 이듬해 2월에 귀국하였고, 귀국 후 그린 전쟁화 15점이 지금의 일본 궁내청(宮内廳) 산노마루 쇼조칸(三の丸尙藏館)에 전한다. <요시다(吉田) 소위 부하 27용사를 이끌고 金州城壁을 오르는 그림 (吉田少尉部下の27勇士を率いて金州城壁を登る図)>(도판8), <여순몰락일 이령산 폭발도(旅順没落の日爾靈山爆発の図)> 등 그의 그림들은 캔버스에 그린 유화로 가

18) 由井正臣(2009) 『軍部と民衆統合』東京：岩波書店、pp.1-58.

19) ‘御眞影’으로 불린 천황의 초상사진이 조각과정을 거쳐 완성되고, 교육기관의 의례를 통해 천황제 이데올로기를 강화시키던 사정에 대해서는 多木浩二(2002) 『天皇の肖像』岩波現代文庫學術76(東京：岩波書店) 및 北沢憲昭(2005) 『美術における政治表現と性表現の限界』, 『美術を支えるもの』講座日本美術史6(東京：東京大学出版会)、pp.207-226 참조. 교육칙어에 의한 천황제 이데올로기 교육에 관해서는 杉浦重剛(2004) 『教育勅語：昭和天皇の教科書』(東京：勉誠出版)、참조. 그리고 군인의 충절, 예의, 무용, 신의, 검소한 생활을 강조한 軍人勅諭에 관해서는 三浦藤作(1944) 『軍人勅諭謹解』(東京：鶴書房) 참조.

로 96.5cm, 세로 60cm의 크기에 넓은 풍경을 배경으로 하면서도 세부를 자세히 그려 당대에도 기록성에 충실한 것으로 평가되었다.²⁰⁾

15점으로 이루어져 있어 전체로는 대작인 야마모토 호스이의 전쟁화 세트는 전투가 벌어진 현지의 풍경을 배경에 등장시킴으로써 이국에서 벌어진 전쟁광경을 충실히 전달하려 하였다. 화면 아래 위의 테두리를 따라 금가루를 뿌림으로써 일본의 전통적인 야마토에(大和絵)에서 볼 수 있는 장식성을 부각시킨 점도 특기할 만하다. 이미 지적된 바와 같이 그 금가루는 타원 바깥에 구름과 같은 형태를 이루고 있어서 마치 망원경으로 바라보는 장면인 듯한 효과를 내고 있다.²¹⁾ 뿐만 아니라, 15폭의 그림 전체에 대해 공통적으로 지적할 수 있는 뚜렷한 특징으로 항상 집단을 등장시킨 점을 들 수 있다. 전투장면이나 야영장면 등 다양한 장면을 다루면서도 전쟁에 참여한 군인이 소수 혹은, 개인으로 겪을 수 있는 상황이나 장면은 일체 배제되고, 거기에는 오직 집단으로서의 군대만 있을 뿐이다. 이는 군대와 그 보호자인 천황과의 관계를 의식한 것으로, 군인에 대해 가부장적인 위치에 있는 천황의 존재가 전쟁화의 제작에 투영됨으로써 나타난 중요한 특징이다. 화가는 천황의 눈을 의식하며 바라본 광경을 묘사하였던 셈이다.

한편, 일본화가인 구보타 베이센(久保田米僊)은 아들인 킨센(金僊)과 함께 신문사 통신원 자격으로 종군하여 <오시마 혼성여단군 구두보루 공격도(大島混成旅團軍橋頭保壘攻撃の圖)>(도판9)를 비롯한 여러 장면을 남겼다. 전투 장면을 묘사한 이 그림은 나무나 인물, 건물 등에서 보듯이 대상에 따라 묘법을 달리 하면서 빠른 필치를 구사함으로써 전장의 현장감을 잘 전달하고 있는 듯이 보인다. 하지만, 그 내용에서는 실제상황을 과장하여 묘사하였다. 그림에서는 나무나 건물 뒤에 매복하여 사격을 가하거나, 혹은 지휘관의 명령에 따라 돌격하고 있는 일본군이 조직적으로 움직이고 있는 데 비해 청나라 군대는 혼비백산하여 도망가는 모습으로 화면 안쪽에 작게 그려져 있다. 당시 ‘종이 호랑이’로 불리던 청나라 군대의 이미지가 이런 부류의 전쟁화를 통해 확산되었던 것이다.²²⁾ 관지에 따르면 구보타 베이센이 종군에서 귀국한 다음인 1894년 소준

20) 森口多里(1943) 『美術五十年史』東京：鱒書房、pp.153-154.

21) 『明治美術再見』Ⅳ(東京：三の丸所蔵館、2001)、p.64 大熊敏之의 도판해설.

22) 白井久也(1997) 『明治国家と日清戦争』東京：社会評論社、pp.165-168.

(小春) 즉, 음력 10월에 그린 것으로 현재 일본 궁내청 산노마루 쇼조칸(三の丸尙藏館)에 소장되어 있다. 이후 베이센은 중군 경력을 바탕으로 『풍속화보(風俗畫報)』에 다양한 청일전쟁 관련 삽화를 게재하였으며, 실제그림은 남아 있지 않으나 제목으로 보아 중군과 관련이 있는 것으로 보이는 <조선풍경(朝鮮風景)>을 1895년 4월 1일부터 열린 제 4회 내국권업박람회에 출품하였다.²³⁾ 그밖에도 교토(京都)의 오하라 나오지로(大原直二郎)의 의뢰에 응하여 6곡1쌍의 <일청해륙전쟁도(日清海陸戰爭圖)>를 그려 전시하는 등 청일전쟁과 관련하여서는 가장 활발한 활동을 보인 일본화가였다.²⁴⁾



<도판 9> 久保田金麿 <오시마 혼성여단군 교두보루 공격도(大島混成旅団軍橋頭保壘攻撃の図)> 1894

Ⅲ. 중군하지 않은 화가들의 전쟁화

중군화가들에 비하면 중군하지 않은 화가들의 전쟁화는 전투광경과 함께 전사자의 유족이나 역사 속의 장면 등 후방의 관심을 반영하는 다양한 내용을 다루었다. 특히 전쟁이 한창 진행중일 때 후방인 일본에서 전황과 함께 큰 사회적 관심을 불러일으킨 문제가 전사자나 그 유족과 같은 전쟁 희생자의 문제였다. 이는 근대에 들어 처음 겪은 대외전쟁이었던 만큼 대중적인 차원에서 전쟁을 선전하는 과정에서 나타난 현상으로 당시 신문이나 잡지에는 전사자에 관한 자세한 정보가 실렸다. 청일전쟁기에 발간되어 인기를 누린 잡지 『日清戰爭實記』가

23) 『風俗畫報』 94, p.21.

24) 『國民新聞』 1895년 4월 19일 기사.

「명예로운 전사자(名譽の戦地死亡者)」라는 타이틀 아래 전사한 장교 및 사병의 사진과 관련 정보를 게재한 것은 그 중요한 예다.²⁵⁾ 여타 신문이나 잡지를 통해서도 이 같은 정보가 알려짐에 따라 부인회 등의 각종 단체나 오오쿠마 시게노부(大隈重信)의 부인과 같은 유명인사의 부인이 유족을 돕기 위한 모금운동을 벌이고, 불교나 기독교 등 종교단체도 유족을 돕기 위한 활발한 활동을 벌였다.²⁶⁾ 전쟁 희생자에 대한 사회적인 관심이 고조되는 과정에서 그들의 영웅담 등 관련된 일화가 화제가 되



<도판 10> 松井昇 <유품(かたみ)> 1895

자 화가들도 이에 대응한 작품을 제작하였다. 예를 들면 일본화가 카노 코레노부(狩野應信)는 전사자의 초상화를 무상으로 그려주기 위한 사진을 모집하였고, 전사자 유족의 모습을 그린 화가의 예도 나왔다.²⁷⁾

서양화가 마츠이 노보루(松井昇)가 그린 <유품(かたみ)>(도판10)은 그와 같은 상황 속에서 전사자 유족의 모습을 그린 것으로 앞서 살펴본 아사이 류의 <여순 전후의 수색>과 함께 1895년 제 4회 내국권업박람회에 출품되었다. 이 그림은 같은 전시실에 전시되었던 구로다 세이키의 누드화 <아침 단장(朝妝)>에 대한 비판으로 시작된 나체화 논쟁의 단초를 제공한 그림으로도 널리 알려져 있다.²⁸⁾ 화면에는 전사통지서인지 유언장인지를 갖고 있는 여성을 중심으로 두 명의 자녀, 그리고 보자기 위에 놓인 군복이나 칼 등의 유품이 안정된 구도에 중후한 색채로 그려져 있다. 슬픔을 억누른 여성은 울고 있는 남자 아이를

25) 『日清戦争実記』 5, pp.89-91.

26) 『女学雑誌』 413, p.36.

27) 초상화의 크기는 세로 2척 가로 1척 3촌으로 사진풍 담채였다. 『繪画叢誌』 103, p.3.

27) 『風俗画譜』 94, pp.21-22, 나체화논쟁의 촉발에 관해서는 中村義一(1981) 『日本近代美術論争史』東京：九龍堂、pp.68-69.

엄한 표정으로 바라보고 있다. 이 그림은 전사자가 많아지자 화가 마츠이 노보루가 자신의 아이들을 모델로 하여 그린 것으로 전한다.²⁹⁾ 하지만, 내국권업박람회 출품되어 주목을 받은 다음 황실용으로 팔린 이 그림이 화가의 어떤 의도를 드러내고 있는지에 대해서는 아직 분명히 밝혀지지 않은 상태다. 이와 관련하여 그 동안 몇 가지 의견이 제기되었다. 그 가운데 먼저 주목할 것은 이 그림이 반전적인 의도에서 그려졌다는 의견이다. 이는 일찍이 이에나가 사부로(家永三郎)의 역사 교과서에 비통한 전쟁 희생자를 도시한 예로서 채용된 이래 다나카 히사오(田中日佐夫) 등에 의해 주장되어 왔다³⁰⁾. 나아가 이 견해는 <유품>이 전쟁중의 사기진작과는 대립적인 화제로서 반전적인 의미를 가지는 것으로 이해할 수도 있다고 하며 궁내청에 들어가게 된 점까지를 고려하여 태평양전쟁기와 비교하면 상대적으로 관대하였던 시대분위기의 증거로 보는, 이후 다른 연구자들의 견해로까지 연결되었다³¹⁾.

그러나 반전적인 그림이라는 견해에 대해 문부성은 대립되는 의견을 제시하였다. 문부성은 이에나가 사부로의 역사 교과서에 대한 수정을 요구하기 위한 의견제시에서 그림 속 여성이 매서운 눈초리를 보이고 있어 엄한 느낌을 주고 있고, 오히려 군인 가정의 각오를 보여주고 있다는 견해를 제시한 것이다.³²⁾ 이처럼 역사 교과서 수정 문제가 이슈가 되었을 때 문부성과 이에나가 사부로 양측의 견해에 대한 의견을 밝힌 다나카 히사오는 위에서 언급했듯이 이 그림이 인간의 슬픔을 충분히 나타내고 있다고 말하며, 이에나가 사부로의 견해를 지지하였다.³³⁾ 이후 한 동안 그림에 담긴 화가의 의도란 전쟁 피해자의 슬픔을 그리는 것이고, 그것은 반전적인 성격을 띠는 것으로 해석하는 의견이 우세한 것처럼 받아들여졌다.

그런데, 이들 의견에 대해 새로이 문제를 제기한 연구자가 당요 야스노리(丹尾安典)다. 그는 저서 『イメージのなかの戦争』에서 이 그림은 그 애매한 내용 때

29) 『東京朝日新聞』 1938년 12월 4일 기사 참조.

30) 田中日佐夫(1985) 『日本の戦争画』東京：ペリかん社、p.72.

31) 山梨絵美子(1991) 『絵画』御物3(東京：毎日新聞社)、p.286의 작품해설 및 『明治美術再見』I(東京：三の丸所蔵館、1995) 도록의 p.91 大熊敏之의 작품해설 참조.

32) 田中日佐夫(1993) 『日清戦争と軍人遺族』『法廷に立つ歴史学』東京：大月書店、pp.215-225.

33) 田中日佐夫, 앞의 글, pp.218-220.

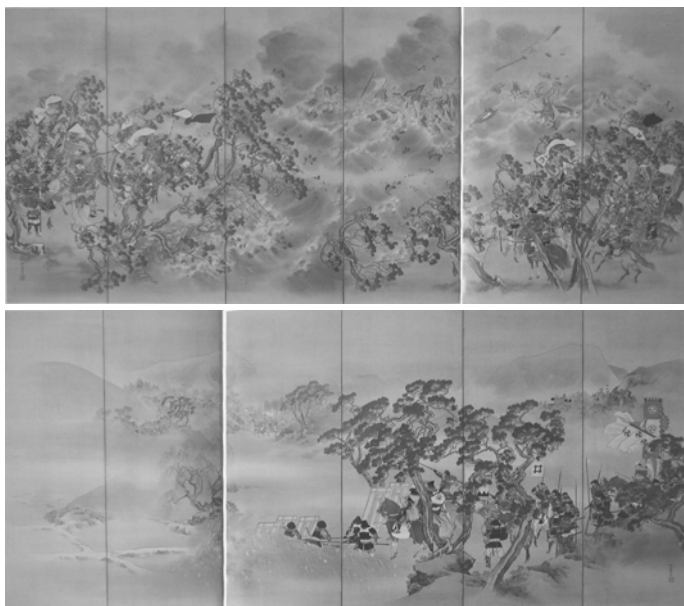
문에 양자의 의견 그 어느 쪽을 인정해도 이상할 것이 없다는 의견을 개진한 바 있다.³⁴⁾ 원래 이 그림의 내용이나 이력, 그리고 러일전쟁기나 태평양전쟁기의 상황 등 여러 가지 요소를 함께 고려하면 양쪽의 의견이 각기 타당성을 갖고 있다는 것이었다. 하지만, 그의 의견이 가장 타당한 의견이라고 말할 수 있을지는 의문이다. 이들과는 다른 각도에서 그림을 살펴볼 여지가 남아 있기 때문이다.

분명히 그려진 인물들의 자세는 부자연스럽지만, 화가가 전사한 군인의 유품을 앞에 두고 있는 유족을 그린 것은 사실이고, 게다가 울고 있는 자녀들의 모습에는 슬픔이 잘 나타나 있다. 그렇다 해도 주인공이라 할 여성은 슬픔을 억누르고 있어 자녀들과는 대조를 이루고 있다. 울고 있지 않을 뿐 아니라 울고 있는 아들을 바라보고 있다. 여성의 입장에서 보면 그 아들은 미래의 희망이요, 장래에는 전사한 남편을 대신할 존재이기도 하다. 더욱이 펼쳐진 책 속의 ‘忠’이라는 글자와 함께 ‘松井昇 明治乙未春日作此圖 時旅順大捷後月餘’라고 써어 있어 서양화가로서는 흔치 않은 천황의 연호를 사용한 점도 주목해야 한다. 이로 보아 화가의 의도는 천황에 충성하고 나라를 사랑하는 충군애국의 정신과 무관하지 않은 것으로 보인다. 그 점은 고전적인 구도나 색채, 절제된 붓질과 같은 조형적인 특징과도 무관하다고 할 수 없지만, 더 나아가 고려해야 할 점이 있다. 이 그림의 제작 및 수용의 배경에 전사자 부인을 둘러싼 여론이 있었다는 점이다. 즉, 당시에는 천황의 나라 군국(君國)의 대사를 맞아 전사하는 것 자체가 명예로운 일로서 일가의 영광으로 인식되었고, 남편의 전사 통보에도 눈물한 방울 흘리지 않은 전사자 부인이나 슬픔을 드러내지 않은 전사자의 가족을 칭찬하는 여론이 있었다.³⁵⁾ 뿐만 아니라, 슬픔을 직접 나타내기보다는 억누르는 일이 ‘군국(軍國)의 아내’로서 비애미를 쾌감하는 일로 미화되고 전쟁기의 충군애국을 실천하는 행동으로 인식되고 있었다.³⁶⁾ 따라서 이 같은 당시의 사정을 고려하면, 이 그림에는 ‘군국(軍國)의 아내’를 그리려고 하였던 화가의 의도가 숨어 있는 것으로 해석해야 할 것이다. 황실에서 구입한 것도 이와 동일한 맥락에서 이해되는 것이 타당해 보인다.

34) 丹尾安典・河田明久(1995) 『イメージのなか戦争』東京：岩波書店、p.17.

35) 『女学雑誌』400호, p.20 「時報」 및 401호의 사설 「戦死者遺族の慰勞」, pp.2-3.

36) 布川静淵 「悲哀の美と女性」 『女学雑誌』404호, p.30.



<도판 11> 松本楓湖 <몽고습래 · 벽제관도병풍(蒙古襲來 · 碧蹄館圖屏風)> 1895

청일전쟁기 일본의 화가들이 그린 전쟁화의 소재는 당대의 상황에만 국한되지 않았다. 과거 역사 속의 사건에 주목하여 그것을 형상화하고, 그 의미를 새롭게 부각시키기도 하였던 것이다. 그 경우 특별히 주목하였던 사건은 가마쿠라(鎌倉)시대 몽골의 일본 침입과 도요토미 히데요시(豊臣秀吉)의 조선침략 당시 명나라 군대와와의 전투였다. 이는 당시 일본 사람들이 청일전쟁을 몽골 침입 때나 도요토미 히데요시 군의 명나라 군대와와의 전투에 이은 중국과의 전쟁 제 3라운드로 인식하고 있었음을 말해준다. 그리고 이와 같은 인식이 일반대중에게 널리 퍼져 있었음은 잡지 『일청전쟁실기(日淸戰爭實記)』에 연재된 「풍공조선군기(豊公朝鮮軍記)」를 비롯한 기사나 독자투고 형식으로 매호 게재된 단가 등 여러 가지 글에서 살펴볼 수 있다.³⁷⁾ 당시 회화 가운데에도 그와 같은 인식을 잘 드러낸 경우가 있고, 대표적인 예가 마츠모토 후코(松本楓湖)의 <몽고습래 · 벽제관도병풍(蒙古襲來 · 碧蹄館圖屏風)>(도판11)이다.

마츠모토 후코(松本楓湖)는 국수주의적 입장을 견지하였던 화가 기쿠치 요사

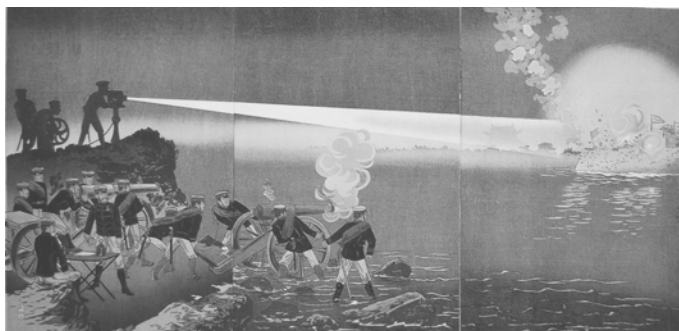
37) 「豊公朝鮮軍記」는 『日淸戰爭實記』3(1894.9.19), 4(1894.9.29), 8(1894.11.7), 10(1894.11.27)에 실렸다.

이(菊池容齋)의 문하에서 역사인물화를 공부한 인물이다. 그는 청일전쟁이 끝나기 전에 미즈비시(三菱) 재벌의 이와사키 야노스케(岩崎弥之助)의 주문을 받아 몽골 침입 때의 전투장면과 함께 도요토미 히데요시 군대가 명나라 군대와 싸워 승리하였던 파주 벽제관전투 장면으로 이루어진 병풍화를 그렸다. 그리고 완성된 <몽고습래·벽제관도병풍>을 1895년 4월에 열린 내국권업박람회에 출품하였다. 왼쪽 화면에 그려진 몽골군과의 전투 장면에는 좌우로 나뉜 일본군이 이른바 ‘가미가제(神風)’에 의해 궤멸되는 몽골군을 바라보고 있다. 기쿠치 요사이의 작품을 가로로 늘린 듯한 화면에는 소나무들이 훨 정도로 강한 풍우 속 격랑이 몰아치는 바다에 풍비박산한 몽골군의 전함들이 가라앉고 있다. 파도나 먹구름이 끼인 하늘 묘사에서는 먹의 표현효과를 이용하여 극적인 장면임을 강조하였고, 특히 양쪽으로 나뉜 군대의 배치는 관객으로 하여금 일본군 진영에서 이 장면을 바라보는 것과 같은 효과를 내도록 유도하고 있다. 이를 통해 관객이 당시의 일본군과 자신을 동일시할 수 있도록 하였을 뿐만 아니라 생생한 현장감을 느끼도록 한 것이다.

敵과 我를 분명하게 구별하고 관객으로 하여금 당시의 일본군과 동일시하도록 유도하려 했던 마츠모토 후코의 의도는 벽제관 전투 장면에서도 마찬가지로 확인해볼 수 있다. 산 모퉁이를 돌아 시야에 들어오기 시작한 명나라군의 모습을 지켜보고 있는 일본군이 매복한 채 그들을 기다리고 있는 화면에서는 일촉즉발의 긴장감이 감돌고 있다. 고증을 중시한 갑옷이나 무기의 묘사는 화면의 리얼리티를 살리려 애쓴 증거다. 또한 그림 속 병사들이 서 있는 지점과 관객 사이에는 야트막한 언덕이 있을 뿐 그 위치나 높이가 관객으로 하여금 현장감을 느끼도록 유도되었다. 특히 명나라 군대가 진격해오는 상황임으로 인해 관객은 단순한 관찰자가 아니라 일본병사들의 등 뒤에서 그들을 후원하는 존재로 설정되어 있다. 따라서 관객은 일본군 병사와 강한 정서적 유대를 느끼며 이 그림을 감상하게 되었던 것이다.

청일전쟁기 미술의 장르 가운데 대중적인 영향력이란 측면에서 본다면 가장 중요한 장르는 다색판화인 니시키에다. 그것은 단순히 하나의 회화 장르가 아니라, 글자로 씌어진 간단한 설명과 함께 매스미디어 역할을 수행하였던 것이다. 대중에게 판매되었던 니시키에의 인기는 당시의 신문기사들에서도 확인할 수 있다.

예를 들어 “가게 앞에는 구경꾼이 산처럼 몰려서 혹은 입을 아별리고 혹은 발돋움을 해서 정신을 팔고 있는 사이 소매치기가



<도판 12> 小林清親 <평양공격전기사용도(平壤攻撃電氣使用圖)> 1894

“이때다” 하고 나서서 시계, 담배갑, 품 속에 든 것을 잃은 자 많다.”는 기사는 그 가운데 하나다.³⁸⁾ 그리고 이 같은 상황으로 니시키에 가게들은 국가만세, 가업만세를 부르고 있었다고 신문들이 전한다. 청일전쟁으로 마지막 번성기를 맞았던 당시 니시키에는 각종 전투 장면이 그려졌다. 고바야시 기요치카(小林清親)의 <평양공격전기사용도(平壤攻撃電氣使用圖)>(도판12)에서 보듯이 니시키에는 때로 대단히 설명적인 화면으로 승승장구하는 일본군의 전투장면을, 또 때로는 <일본군이 영성만을 점령하여 상륙하는 그림(我軍占領榮城灣上陸圖)>에서 보듯이 과도한 상상력을 발휘함으로써 현실에는 존재할 수 없는 장면을 묘사하였다. 설명적인 전황 전달에 치중한 예로 들 수 있는 <평양공격전기사용도>의 경우 화면에는 대포로 적진을 공격하는 포병들과 지휘관, 그리고 어둠 속에서 발전기를 돌려 서치라이트를 비추고 있는 병사들의 모습이 그려져 있다. 포탄이 명중한 강 건너 성벽에는 불꽃과 연기가 솟아오르고 강물에 비치기도 한다. 발포 순간의 대포의 각도나 장면 설정에 작위적인 면이 있음에도 불구하고 병사들의 자세나 바위에 걸터앉은 지휘관의 모습에서는 현장감을 높이려는 화가의 의도가 엿보인다. 그러나 무엇보다도 화가가 중점을 둔 것은 발전기, 서치라이트, 그리고 대포와 같은 신식 장비를 사용한 일본군의 우세한 전력을 강조하는 데 있었다. 같은 유형의 그림으로는 황해 해전 상황을 설명문과 함께 그린 <황해 아군의 대첩(於黃海我軍大捷)> 시리즈를 들 수 있다. 그리고 이들 그림의 내용은 실제광경이 아니라, 이미 상상의 영역에 속해 있다고 하겠으나 그

38) 『戦争の絵草紙屋の前はスリの稼ぎ場所』、『都新聞』、1894.8.18.

상상이 과도하여 만화의 범주에 접근한 예들도 적지 않다. 낙관이나 인장, 표현상의 특징으로 보아 같은 시기의 그림으로 추측되는 고바야시 기요치카의 <일본군이 영성만을 점령하여 상륙하는 그림>의 경우 상륙용 보트에 탄 병사들과 지휘관은



<도판 13> 小林清親 <일청전쟁소악화회(日清戰爭笑樂會)> 1895

과도에 요동치는 상황 속에서도 조금의 흐트러짐 없는 자세와 결연한 표정으로 상륙의 순간을 기다리고 있고, 이미 바닷가 바위에는 청나라 병사의 시체가 걸려 있다.

이 시기 니시키에에 나타난 특징 가운데 또 한 가지 주목할 것은 양국의 병사를 묘사하는 방식이다. 앞서 보았듯이 신식무기를 갖추고 조직적이고도 용감하게 진격하는 일본군 병사와는 대조적으로 이미 시체가 되어 바닷가 바위에 걸려 있거나 일본군이 두려워 타고 있는 말과 함께 부들부들 떨고 있는 경우, 혹은 혼비백산하는 오합지졸, 배에 탄 채 항복하거나 물에 빠져 허우적거리는 등 청나라의 병사는 더없이 나약하고 전투력이 결핍된 것으로 묘사되었다. 뿐만 아니라, 청나라 병사의 복식과 머리 모양을 조롱하기 위한 그림까지 그려졌다. 고바야시 기요치카의 <일청전쟁소악회(日清戰爭笑樂會)>(도판13)에서 볼 수 있는 바와 같이 배경을 생략하여 인물들의 모습을 부각시킨 화면에는 조롱의 대상이 된 청나라 병사들이 묘사되어 있다. 일본인이 “돼지꼬리머리”라 불렀던 그들의 변발과 두 손은 하나로 묶인 채 옆모습과 뒷모습이 보이도록 그려져 있고, 신식 군복을 차려입은 일본군 병사들이 그들을 보며 웃고 있다. 당시 일본인들의 눈에 비친대로 문명국 일본의 병사와 청나라 병사를 대비시켜 청나라의 미개함을 드러내고자 한 것이다. 물론 이들 니시키에가 당시 신문, 잡지와 함께 검열의 대상이었던 사실은 고려되어야 한다.³⁹⁾ 그러나 그것이 수행한 중요한 기능은 이처럼 중국인에 대한 일본인의 인식 변화를 반영하고, 또 한편으로는 달라진

인식을 널리 유포시키는 일이었다. 이미 아편전쟁 이후 서양의 침탈의 대상이 된 중국에 관한 정보는 일본에도 속속 전해졌지만, 1884년 발발한 청불전쟁이 진행되는 동안 각 신문은 사실을 통해 청나라에 대한 멸시풍조를 확산시켜갔다. 「흥아의 문제 및 동양의 현세(興亜の問題及び東洋の現勢)」, 「중국의 패배는 일본의 행운이라(支那の敗北は日本の幸なり)」와 같은 예는 이미 후쿠자와 유키치가 1885년 「탈아론(脱亜論)」에서 중국을 나쁜 친구(惡友)로 표현하기 전에 그와 같은 중국인식을 드러낸 예들이다.⁴⁰⁾ 청일전쟁기에 들어서면 스스로 문명국의 국민임을 자부하던 일본인에게 청나라는 부패한 노제국으로 인식되어 비하와 멸시의 대상으로 전략해 있었던 것이다. 뿐만 아니라 당시 후쿠자와 유키치가 주관하던 『時事新報』와 같은 신문의 사설에서는 중국인은 일종의 예외적인 인종으로서 상식으로는 헤아릴 수 없는 동물이라는 극단적인 표현까지도 서슴지 않았다.⁴¹⁾ 근대 이후 중국인을 비하시키는 일본인의 차별의식이 바로 이 시기에 한층 심화되어갔고, 이와 같은 중국인관이 니시키에에 형상화되거나 쌍륙과 같은 놀이에 응용되기도 하여 중국인에 대한 일본인의 차별의식이 일상적인 정서로 뿌리를 내려갔던 것이다.

IV. 맺음말

조형물은 다양한 형태로 그것이 만들어진 시대를 증언해준다. 그 점에서는 문헌자료와 공통된 부분도 있지만, 조형표현에 반영된 정서의 영역은 때로 문자의 세계와 다른 직관, 혹은 무의식을 드러내고 즉각적으로 수용되는 만큼 차별성을 가진다. 이상에서 살펴본 청일전쟁기 일본의 전쟁화에서도 마찬가지다. 당시 일본의 화가들은 중군 여부에 상관없이 다양한 전쟁 관련 내용을 다루었다. 중군화가의 경우 아시아 츄나 구보타 베이센처럼 적극적인 태도를 보인 화가가 있는가 하면, 구로다 세이키처럼 소극적인 태도를 보여 대조를 이룬 예도 있었

39) 「檢閲は適正を期せと」 『東京日日新聞』, 1894.8.2; 「原稿檢閲の緊急勅令」 『時事新報』, 1894.8.3.

40) 「興亜の問題及び東洋の現勢」 『郵便報知新聞』, 1884.6.6, 6.18 및 「支那の敗北は日本の幸なり」 『東京横浜新聞』, 1884.8.29-8.30.

41) 「休戰條約についての社説」 『時事新報』, 1895.4.3.

다. 종군화가 아사이 류의 <여순 전후의 수색>은 사실을 조작, 왜곡하여 그린 대표적인 그림임에도 불구하고 당시 일본 국내에서는 전장의 광경을 리얼하게 전하는 그림으로 높은 평가를 받았고, 편향적인 내용의 그림을 그린 구보타 베이센의 경우도 종군화가의 경력을 토대로 하여 그린 그림을 내국권업박람회에 출품하거나 『풍속화보』에 실는 등 대중적인 인기를 누렸다. 종군 당시의 그림을 바탕으로 파노라마를 제작하여 상업적인 성공을 거둔 고타마 쇼타로 역시 청일 전쟁 당시 종군화가의 권위를 말해준다. 그에 비하면 야마모토 호스이가 그린 어람용 전쟁화는 매우 특별한 성격을 지닌 것으로 천황과 군인 사이의 관계를 그대로 보여주는 예다. 즉, 일본의 상징이자 주권자였던 천황의 가부장적 위치가 그림에 그대로 반영됨으로써 일본 군인은 항상 집단으로 등장하고 현지의 장관이 강조되어 묘사된 것이다.

후방에서 전쟁과 관련한 장면을 형상화한 화가들도 당시의 상황이나 역사 속의 장면을 그린 역사화를 통해 애국주의를 선전하는 데 일조하였다. 마츠이 노보루의 <유평>이나 마츠모토 후코의 <몽골습래벽제관전투도>는 대표적인 예들이며, 마츠모토 후코의 그림은 청일전쟁이 중국과의 전쟁으로는 제3라운드로 인식되었음을 말해준다. 그리고 대중적인 영향력의 측면에서는 가장 중요한 장르였던 다색판화 니시키에는 전장의 정보를 과장하고 왜곡하여 대중의 감정을 자극하고, 그것에 편승하여 중국에 대한 편견을 재생산하는 매체로 기능하였다.

이처럼 청일전쟁기 일본의 전쟁화는 부분적인 사실을 토대로 하여 허구의 장면을 형상화한 예가 다수였고, 그 근저에는 애국주의가 강하게 작용하고 있었다. 화가들은 당시의 전장이나 후방을 구별하지 않고 전쟁과 관련한 소재를 취하였으며, 때로 역사의 장면을 활용하는 등 다양한 형태로 전쟁을 형상화함으로써 조선침략을 위한 이 전쟁을 정당화하고 승리의 기쁨을 공유하였다. 그리고 그들이 그린 그림은 일본 정부의 입장을 대변하는 특별한 선전매체로서 후방에 있는 개인들의 전쟁인식에도 영향을 주었다. 이후 러일전쟁을 거쳐 만주침략, 중일전쟁, 태평양전쟁으로 이어진 근대일본의 침략전쟁과 전쟁화의 전개과정을 고려하면 청일전쟁기 일본의 전쟁화는 근대 일본 전쟁화의 제1막이었던 것이다.

참고문헌

<일본어>

浅井忠(1895)『従征画稿』東京：春陽堂.

石井柏亭(1929)『浅井忠』東京：芸艸堂.

大谷正「旅順虐殺事件の一考察」『専修法学論集』45、pp.215-296.

板倉賛治외(1934)『小山正太郎先生』東京：不同舎旧会.

浦崎永錫(1974)『日本近代美術発達史(明治編)』東京：東京美術.

三の丸所蔵館(1995)『明治美術再見I』東京：菊葉文化協会.

岡倉天心「『国華』創刊の辞」(『岡倉天心全集』3 東京：平凡社、1979、pp.42-48에서 재인용)

北沢憲昭(2005)「美術における政治表現と性表現の限界」『美術を支えるもの』講座日本美術史6、東京：大学出版会、pp.207-226.

木下直之(1993)『美術という見せ物』、東京：平凡社

_____ (1993)「画家達の日清戦争」『芸術新潮』44권12호、pp.78-82.

黒田清輝(1966)『黒田清輝日記』第2巻、東京：中央公論美術出版.

佐藤道信(1996)『<日本美術>誕生』東京：講談社.

白井久也(1997)『明治国家と日清戦争』東京：社会評論社.

杉浦重剛(2004)『教育勅語：昭和天皇の教科書』東京：勉誠出版.

高橋由一「西洋画の国家的社会的有用性」(『美術』日本近代思想大界17、東京：岩波書店、1989、pp.190-193에서 재인용).

多木浩二(2002)『天皇の肖像』岩波現代文庫学術76、東京：岩波書店.

田中日佐夫(1985)『日本の戦争画』東京：ベリカン社.

_____ (1993)「日清戦争と軍人遺族」『法廷に立つ歴史学』東京：大月書店.

丹尾安典・河田明久(1995)『イメージのなかの戦争』東京：岩波書店.

中村義一(1981)『日本近代美術論争史』東京：九龍堂.

三浦藤作(1944)『軍人勅諭謹解』東京：鶴書房.

森口多里(1943)『美術五十年史』東京：鱒書房.

山梨絵美子(1991)외『絵画』御物3、東京：毎日新聞社.

由井正臣(2009)『軍部と民衆統合』東京：岩波書店.

『国民新聞』、『時事新報』、『東京朝日新聞』、『東京日日新聞』、『東京横浜新聞』、『都新聞』、『郵便報知新聞』

『絵画叢誌』、『日清戦争実記』、『女学雑誌』、『風俗画譜』

<영어 · 프랑스어>

Kanzo Uchimura, *“Justification of Corean War”*, Kokumin-no-tomo vol.5 no.21, July 1894(The complete works of Kanzo Uchimura vol.6, Essays and editorials, 1887-1898(Tokyo: Kyobunkwan, 1971), pp.211-220에서 재인용)
Christophe MARQUE, *“Le Peintre ASAI Chu(1856-1907) et le monde des arts a l’époque de Meiji”*(INALCO박사논문, 1995)

- ❖ 투고일 : 2010. 12. 31.
- ❖ 심사일 : 2011. 01. 31.
- ❖ 심사완료일 : 2011. 02. 10.