

廢除「國畫」之後

——戰後臺灣水墨畫「東亞文化共同體」思想之形成

After the Abolishment of the “Chinese Painting”
—the Formation of the “East Asian Cultural Community”
in Ink Paintings in the Postwar Period

白適銘／臺灣師範大學美術系教授

Pai, Shih-Ming / Professor, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

摘要

自1950年代開始，戰後臺灣畫壇展開一波歷時數十年之久的現代化改革風潮，其結果，不僅對現代美術發展帶來前所未見的衝擊，更造就藝術史上最具現代性意義之成果。五〇年代初期揭開序幕的「正統國畫論爭」以及六〇年代之後的「國畫現代化」問題前後呼應，都可說是戰後傳統繪畫面臨外部挑戰以及如何在地化等問題所帶來的結果。戰後臺灣「文化上」的雙重斷裂，亦即日本現代文化與中國傳統文化皆無法滿足美術現代化的實際需求，故而，創造新的文化認同已成為戰後改革最急迫的任務。尤其是支持現代化的藝術家，對傳統繪畫或「國畫」的抨擊不遺餘力，1970年代中期，楚戈更大膽倡言廢除「國畫」，造成水墨界的一陣譁然。

廢除「國畫」的倡議，可謂革新派對守舊派陣營最激烈的一擊，反映新舊世代之間文化立場的極端對立。此場有關「正統性」、「文化主權」爭奪之戰的展開，可以說是來自戰後封閉的社會現況及國族主義思想的氾濫對文化現代化造成的壓抑所致。革新派主張藝術不應有東西或主從之分，意在建立一種世界一體的宏觀視野，以迴避中心主義；同時，批評主政者及守舊派對「國畫」的迷信，已造成我們失去主導東亞文化進展的地位和機會，強調必須破除「中華文化沙文主義」以及東亞文化宗主國的自大心態，重新透過「東亞文化共同體」認識的普及，藉以創造超越國族主義思想的二十世紀現代文化。

關鍵字：現代化、現代水墨、國畫、終結論、文化體系、文化沙文主義、東亞文化共同體

一、前言：走向「世界」——戰後「國畫」終結論與多元文化思想之關聯

臺灣戰後水墨畫發展的問題，雖可以說是民國時期國畫改革未竟之路的一種延續，然而，其中最大的差異與歷史成就，則在於從世界的觀點對水墨媒材獨立文化屬性、意義的反思與價值建構之上。此種歷程並非一蹴可幾，來自戰後中國國土分裂、政治局勢變遷，與水墨首次跨出中國國土等因素所造成的結果。關於此問題，美術史學者李鐸晉早在七〇年代初期已經提出：

「新水墨畫」這一個名詞，雖然與傳統的「國畫」時常連用，近年來則多用於一種新畫派，這種新畫派，一面承受了中國畫的傳統，一方面也吸收了不少西洋藝術的新表現，因此而演變成爲一個中國畫的新傳統。……這種作風，不管有些人是如何的恐懼，它不但沒有破壞中國文學傳統的源流，反而賦予了它一個新的生命……這也是新水墨畫所走的道路。¹

李氏口中的「新水墨畫」或「新派水墨畫」，亦即五〇年代以來在歐美、港臺等地同時發展、至今仍方興未艾的「現代水墨」。在其言論中，新水墨不僅並非對傳統的破壞，更進而成為中國畫新生命的開端及新傳統的代表，對其賦予正面的評價及地位。

此種史觀，不啻承認傳統國畫已然壽終正寢的事實，同時認為導致國畫終結的主因與「現代化」有關，亦即接觸西方藝術而起，新水墨指的是透過「中西兼採」的方式所形成的現代繪畫類型。另一方面，中國畫的現代前途所仰賴的，絕非「完全從事傳統的國畫或全盤西化」，因為「在這二十世紀五十年代，一個藝術家無法置身於世界之外，必須吸收所有這些文化的精神遺產，今後的中國畫家，面對著愈來愈小的世界，一定要放開眼界，吸收世界文化的精華。」²這段話語凸顯的問題層面有二，其一是中國畫必須向世界開放，去除文化沙文主義，向外尋求現代養分的灌注；其二則是，現代世界文化的發展緊密相依，牽一髮而動全身，中國畫無法置身事外，跨文化發展成為現代化的必要途徑，可以視為一種「文化體系論」式的思考。

1. 李鐸晉，〈一個新傳統的成長〉，《幼獅文藝》36卷4期，1972年，頁18。值得注意的是，進入1990年代之後，李鐸晉更改口認為現代水墨畫「在中國現代繪畫史上，不但已有鞏固的地位，而且還會發揚光大，成爲一個主流。」參見氏著，〈現代水墨畫的新潮〉，《龍語文物藝術》，第13期，1992年，頁109。

2. 李鐸晉，〈一個新傳統的成長〉（前引文），頁21。

故而，民國以來作為抵禦外侮而產生的「國畫」，抽離狹隘的國族主義根柢，對外尋求妥協的可能以創造新契機，已成為不可迴避的問題。而此種轉機，更因港、臺兩地水墨畫的種種實驗及醞釀，促使新水墨「成為了一個新的主流」³，「國畫」的稱謂已被「新水墨」、「現代水墨」所取代。⁴不僅如此，其所謂的跨文化，並非單指中、西融合，另包含對日本、印度、非洲或南太平洋等地偉大藝術傳統精華的「學習」、「研究」與「吸收」。

水墨畫家何懷碩同時認為，「吸收外來藝術營養」對中國傳統藝術的現代化至關重要，然也提出警訊，呼籲切莫「使本地成為西方現代主義藝術『跨國公司』的『分店』」。⁵事實上，即便國畫之終結或新水墨之誕生，來自於現代化的急迫需求以及跨地域觀點之推波助瀾，然而基於「國畫」觀念的成立來自於國粹思想，含孕對非「正統」藝術的貶抑意義，窄化了中國畫的廣義文化內涵。何懷碩雖沒有極力倡言廢除「國畫」之稱謂，不過卻說：

「中國畫」或「國畫」的名稱，除非在國際藝術交流上與比較研究上，根本沒有意義，且徒增困擾。……唯一可行的分類方法，就是以材料為依據的分類，「國畫」一名稱，明明白白就叫「水墨畫」。⁶

言下之意，「國畫」的稱謂可有可無，水墨畫的觀念不僅更早成形、更具涵蓋性，而且更符合當下需要，以「水墨畫」取代「國畫」的說法於焉成立。

何懷碩的替代邏輯並不複雜，換句話說，「國畫」觀念或稱謂的出現，來自於中國近百年間受到西洋文化的衝擊所致，形成一種保護主義色彩濃重的民族性標誌，然而，在引進西方藝術觀念並加以融合——亦即現代化——之後，東、西已不再對立，「國畫」的觀念或稱謂故而不需存在。此外，何氏所謂現代中國畫「兼容並包」的特質，主要是從展現「現代性」及「中國性」等二元角度來確立其正當/統性，並未涉及中、西以外的其他文化範疇，他甚至認為只要能表達出「獨特民族文化特質」的藝術，即是「世界性」的，強調多元文化價值中自主性的重要。⁷

關於「國畫」現代化的問題，楚戈早在1960年代即認為傳統病根必須清除，提倡「現代中國畫」乃復興中國文化一環之觀念，藉以根除五四運動以後「文化疾

病、和思想的空白」所造成的禍害，並從「自己的本位文化出發向世界進軍」。⁸文中，楚戈大肆批評傳統繪畫的諸多弊病，同時承認加入西方陣營對建立中國畫自身「世界性」的必要。在稍後的文章中，楚戈曾對其所謂的「世界性」進行定義說：

不可諱言的，一切現代藝術運動，全不是我們自己弄出來的。……所謂世界性，也是各種特色集合而成的啊！⁹

他對部分藝術家因強調繪畫的世界性而反對東方精神的說法表示無奈，希望最終仍能保有中國特色的理想。在他眼中，「世界性」指的是廣包世界各民族特殊文化在內的一種特質，不應單獨排斥東方精神。

戰後水墨改革先驅何鐵華認為，現代中國畫「應該把東西方藝術的神髓結合，……以另一嶄新的姿態，創造出一個完美而合時代的新作品」¹⁰，故而中西融合只是手段，真正的目的在於開拓一種符合時代的「世界性」可能，或成為世界性藝術的一部分。他故而強調：

在這種情況之下的中國藝術，將能吸收其他部分的藝術的內容同形式，更能被其他部分的藝術的內容同形式所吸收，是全人類藝術的一部，……這是由個別至統一，由暫時至永恆的歸趨。¹¹

中國藝術不能孤立或自外於世界文化體系，必須成為「全人類藝術的一部分」的呼籲，在積極面上反映了一種建立「世界藝術史」宏觀思想的企圖，在消極面上則在避免其走入僵化、定勢且與時代脫節的困境，同時脫離「一個無論古今東西渾不著邊際的懸空地位」。¹²

不過，何鐵華所謂的「世界藝術史」觀念，僅是由「西方」、「東方」所組成，他真正關心的只不過是中國如何「加入世界全體」、「密切地同世界新藝術思潮的一部聯繫」等問題而已。¹³雖然，他深知現代社會已無法由國界或種族強加區隔，必須朝向真正的國際化，故而極力避免落入國粹思想的狹隘，客觀而理性地分析直接取法西方或日本的優劣差異，卻認為「中國繪畫的現代藝術生命，無疑是代表現代東方文化體系」¹⁴，無意間暴露將東方等同於中國（或中國代表東方）、東

3. 同上註，頁19。

4. 另參考李錦晉，〈「水墨畫」與「現代水墨畫」〉，《臺灣美術》24期，1994年，頁20-21。

5. 何懷碩，〈納百川而為海——什麼是「現代中國畫」〉，《臺北市立美術館館刊》創刊號，1984年，頁41。

6. 同上註，頁42。

7. 同註5，頁43。

8. 楚戈，〈論現代中國畫〉，原刊於《新生報》，1967年7月12日，後收入《視覺生活》，臺北市，商務印書館，1970年，頁5、19-20。

9. 楚戈，〈論畫書簡〉，原作於1967年4月13日，收入《視覺生活》（前引書），頁96。

10. 何鐵華，〈論中國繪畫的創造——現代水墨畫商榷〉，《雄獅美術》第50期，1975年，頁42。

11. 同上註，頁43。

12. 同註10，頁44。

13. 同註10，頁43-44。

14. 同註10，頁42。

西文化二分法的嚴重危險。儘管如此，此種觀點的提出，可以被認為是從上述視角較為寬廣的「文化體系論」發展而來的。

將現代中國畫置於世界美術脈絡進行思考，並藉由「文化體系論」視角賦予其學術正當性者，以李鑄晉為最早先例。早在1980年代末期，他即提出如下觀點：

由於時代的演變，中西文化的交流；今天的中國文化，已經不再是純粹的傳統文化了，滲入了許多最近西洋的發展。……從兩方面，可以吸收到世界藝術的精華，把吸收的東西，謀求一條創新的道路，使國畫從新發展。這是目前中國畫家最主要的課題，與現代藝術家成功的生命至為重要。¹⁵

李氏以藝術史學者的身分全力支持水墨現代化，認為過去中國人僅生活在單一的文化傳統之中，因此不會產生文化認同混淆的問題，然而，隨著世界的不斷開放，超越民族差異、尋求普世價值並釐清自身的位置，才是未來希望之所繫。李氏頻仍地在臺灣雜誌上提倡宏觀而超然的見解，對戰後臺灣水墨畫壇的枯澀土壤，適時灌注了必要的精神養分與理論新知，具有莫大的啟迪之功。尤其是，吸收世界多元文化精華以成就可大可久的時代目標，才是中國藝術現代化正途的看法，可謂既客觀又符合事實的時代諍言。

李鑄晉所謂現代化必須與世界文化接軌的說法，很快就在臺灣水墨畫壇蔓延開來，除何鐵華之外，何懷碩亦在討論傳統與現代關係的文章中出現類似言論，可以視為是在世界「文化體系論」框架下所衍生的現代觀點：

「現代」是世界文化整合的真正肇端，一切人類的成就，以交通與大眾傳播媒介為犀利的工具，企圖迅速地使各地域、各國族間物質環境與精神觀念取得溝通與一致。……「現代」是由一種源自西方的知性文化所形成的強勢文化力量，對整個人類世界的擴散與衝擊所引起的巨大變動，它首先衝潰各個體文化間彼此隔離的傳統城堞……。¹⁶

顯而易見地，何懷碩將現代視為西方強勢文化「整合」（、「君臨」或「壓制」）世界各地域、各國族（尤其是弱勢文化）的主要工具，對其進行批判，但他也不諱言地承認其對整合世界文化的重要性。「現代化」促使人類世界之物質環境及精神觀念同時走向「溝通與一致」，從現代文化特質的角度上來說，「溝通與一致」正可說是現代水墨最顯著的時代特徵，與何鐵華「由個別至統一，由暫時至永恆」的理論前後呼應。

15. 李鑄晉講述，徐衡修紀錄，《中國繪畫與世界藝術的關係》，《幼獅文藝》31卷5期，1969年，頁44。

16. 何懷碩，〈傳統、現代與現代藝術〉，《藝壇》第59期，1973年，頁4。

此種論調，持續成為何懷碩眼中所謂水墨現代化的正典路徑，諸如「外來的藝術與本土藝術的融合，導致本土藝術的新風格的誕生」、「不論是融合或者移植，都必須與本土文化取得協調，慢慢變成本土新文化的有機體的一部分，才能獲得新生命」或「水墨畫應該做各種吸收外來文化的試驗」¹⁷等言論，不啻在肯定水墨必須向世界文化開放，同時透過融合、移植或吸收的手段，才能建立新文化及新生命論調的合法性。

此外，蕭勤同樣認為中國藝術將來的道路——現代化——是「與世界文化交流的結果」，在因果關係上，「中國藝術已被迫從保守、因循、僵化的井底走出來，面向世界，接受世界」，「走入世界及歷史文化的熔爐」¹⁸，「將來的文化，是一種世界性的文化，更具體地來說，是東、西融合的文化」¹⁹，不難想見，蕭勤所支持或預見的中國現代化藝術，必須是主動迎向世界以追求融合可能的時代產物。在結果上，現代化水墨向世界開放、進化並追求多元文化融合的趨勢與結果，已致使「國畫」無立錐之地，被脫胎換骨的「水墨畫」新傳統所取代，並進入真正被終結的狀態。

二、「中國藝術」終結論、廢除「國畫」到「東亞文化共同體」學說之成立

對傳統「國畫」的抨擊，一如上述，或可稱為戰後臺灣畫壇現代化必經的「難免之惡」（inevitable evil），然而，隨著進入世界及國際文化體系急迫性與知性需求的不斷增高，「國畫」稱謂的妥切性與否已躍然紙上。何鐵華認為，當中國畫走向現代化、國際化並達到全人類所「公有」的完美狀態時，所謂「中國的」藝術將不復存在。²⁰更言之，「國畫」或「中國藝術」之稱謂應同時被終結。「國畫」或「國畫」稱謂終結論，可以說是戰後水墨畫現代化在形式、技法新舊爭論之外，最重要的思想論戰之一。

何鐵華於1975年提出「中國藝術」（含稱謂）終結論的說法，當時雖未產生廣泛而即刻的立竿見影之效，然卻擦槍走火般地發生楚戈以下廢除「國畫」的突發事件。此後，在進入1980年代之後，「國畫」稱謂的妥切性才引起更多不同意見的討論。例如，何懷碩上述有關「中國畫」、「國畫」等稱謂「根本沒有意義，且徒增困擾」的說法即發生於此時，其立足點更可說是來自八〇年代以來已然醞釀成熟

17. 何懷碩，〈我看當代水墨畫〉，《藝術家》24卷4期，1987年，頁110。

18. 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（十三） 中國藝術今後發展之可能性〉，《藝術家》18卷4期，1984年，頁42。

19. 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（十四） 現代化才是中國藝術的生路〉，《藝術家》18卷5期，1984年，頁39。

20. 何鐵華，前引文，頁44。

的思想——建立水墨畫超越國族、時空及地域的「世界性」觀念，反映臺灣戰後社會亟思走出狹隘民族主義思維框架的總體趨勢。對他來說，不管從歷史源流或媒材特質上來說，「國畫」應被稱為「水墨畫」，「國畫」稱謂的妥切性與否問題，至此已逐漸走向白熱化。何懷碩同時認為，「國畫」不僅「割地自限、抱殘守缺」，強分中、西更會造成「阻礙了中國藝術現代化的發展」的嚴重後果。²¹

即便如此，何懷碩並未堅持廢除「國畫」之稱謂，他說：「我們也不在廢棄『中國畫』的名稱，而是使它有更大包容力，使它更壯碩。」²²原因在於名詞爭論不是問題重點，是否具有「內在的觀念」才是關鍵。²³何懷碩看似有限度地包容或暫時接納「國畫」稱謂的背後，即與此種「內在的觀念」——文化主體性之有無——直接相關。事實上，進入1970年代之後，追求「世界性」、「國際性」已成為激進派現代主義藝術家刻意強調的指標，何懷碩卻提出露骨的批評說：

「現代主義」者，在心理上不屑於「中國的」原因，是因為他們以為非「現代」的，便不是「世界性」的與「國際性」的。……我以為「世界性」、「國際性」或「現代藝術」等等，皆為向西方潮流妥協依附者，求助於堂皇的口號，以掩飾其逃避承續發展民族文化之歷史使命，並以之補償其民族文化自卑心理之產物。²⁴

不論他的言論是否過於煽情或苛刻，何懷碩承認世界上所有偉大的文化都具有「混交」的特質，否認自己為「國粹主義者」，擔憂一味追求「世界性」、「國際性」而拋棄中國文化，甚或失去作為文化大國自尊的危險，認為中國藝術的現代化必須「有選擇性」地吸收西方藝術的養分，並追求自己的理想、精神與風格。²⁵有趣的是，如果我們仔細分析何氏此時用來做為刺戟對象的「外來文化」即可知道，乃泛指所謂的西方，並未涉及西方以外的國家或民族，而其所謂促使中國畫更具「包容力」、更「壯碩」的，則頗為諷刺地，僅有將傳統、現代、文人及民間等元素囊括在內的「中國」以及內容指涉不明的「西方」等二種文化。

真正積極而持續回應何鐵華「國畫」或「中國藝術」終結論說法的，應僅屬楚戈一人。楚戈的立場，與何懷碩相當不同，他的廢除「國畫」稱謂之說，反而與對現代化水墨畫必須具備「世界性」及「國際性」的思想有關。特別值得注意的是，楚戈正式提出廢除「國畫」說法的時間雖與何鐵華相近，不過，他對「國畫」的質疑或對「國畫」稱謂的言語攻訐，卻出現於遠較諸人更早的1960年代初期，反映此種想法不同階段的演化軌跡。當時他批評說：

近年來我們臺灣的國畫最大的危機便是因襲成風，自相圍限，以「上追宋元」或「自某家入手」並相標榜，沾沾自喜。殊不知這不過是自欺欺人的行徑……我稱此類國畫為偽國畫，因其以他人的看法為看法，竊取他人的感情為自己的感情也。²⁶

楚戈將只知因襲、不知創造的傳統繪畫稱為「偽國畫」的行徑，事實上已開啟日後走向廢除「國畫」及其稱謂之契機。在對傳統繪畫質疑不斷提高的情況下，於1970年代中期舉辦的一場座談會中，楚戈終於大膽倡言廢除「國畫」一詞，暫先不論其背景因由如何，當時與會的國畫家呂佛庭曾揚言，若廢除「國畫」即要「切腹」自殺以明志。²⁷

這個「國畫」廢除事件，不只是當時不同陣營之間的意見差異而已，從呂佛庭如此激烈的反應來看，更應視為臺灣戰後水墨畫改革爭論衝突的頂點。²⁸根據劉國松的回憶，楚戈堅持廢除的理由，主要在於「國畫是守舊因襲的象徵」，同時，水墨媒材為東亞諸國繪畫傳統所共有，並無理由獨稱為「中國畫」，然其背後最重要的想法，卻在於反對明清以來繪畫的模仿積弊。從上所見，楚戈的「國畫」廢除思想，一方面來自於對傳統繪畫落伍問題的省思與批判，另一方面卻是由更為寬闊的國際視野所促使。

21.何懷碩，〈納百川而為海——什麼是「現代中國畫」〉（前引文），頁42。

22.同上註，頁42。

23.何懷碩，〈放逐與自棄〉，原作於1974年4月，後收入何懷碩，《苦澀的美感》，臺北縣，立緒文化事業公司，1998年，頁42。

24.同上註，頁43。

25.何懷碩，〈即世寧與索忍尼辛〉，原作於1974年6月，後收入何懷碩，《苦澀的美感》（前引書），頁59。早於何懷碩提出類似言論的五月畫會成員馮鍾睿曾說：「不要勉強把自己納入西方世界，我們要充實自己的世界。」參見氏著，〈水墨畫會年展雜感〉，《雄獅美術》第23期，1973年，頁95。

26.楚戈，〈沉悶畫壇的提神者——看陳丹誠的畫展〉，原刊於1963年9月5日之《聯合報》，後收入楚戈，《視覺生活》，臺北市，臺灣商務印書館，1968年，頁141，初版。

27.有關此事件的經過及爭論內容，請參考劉國松，〈楚戈的現代中國畫〉，收入陶幼春編，《楚戈 2005～2006》，作者自行出版，2006年，頁2。

28.有關臺灣戰後水墨畫壇新舊勢力爭衡及楚戈之相關批評，請參考拙著，〈窮途或新徑？楚戈有關「現代中國畫」之論述與意義建構〉，收入政治大學藝文中心、財團法人楚戈文化藝術基金會編，《楚戈紀念畫展暨當代藝術研討會論文集》，臺北市，政治大學藝文中心、財團法人楚戈文化藝術基金會，2012年，頁58-64。

到了1980年代晚期，楚戈已全然不再使用「國畫」稱謂，而轉以「水墨畫」、
「中國水墨畫」等詞棄取而代之，終結「國畫」稱謂的立場更為堅定。他說：

革命性的水墨繪畫，只是主張從傳統中解放，並沒有弄出一種新的桎梏來限制畫家，所以它應當也適合世界其他的文化，……新時代的水墨畫家的責任，就是以這種開闊的心胸，介入世界，使國際性美術更全面、更健全，則世界文化就可望真正建立起來了。²⁹

對他來說，水墨畫得以進入世界或國際的原因或條件，除須不斷向外開放之外，同時須建構其他世界文化得以相對進入的適用性，始能共創「全面」而「健全」的世界性文化，並非單向的傳布。

該文中，楚戈未曾使用「國畫」一詞的理由，從先前的廢除經緯或本文文脈前後關係即可知道，來自於對中國繪畫觀念革新的美術史知識而起。他認為興起於七、八世紀以來的中國水墨畫已發展出三種主要特性，亦即（一）不求形似、（二）水墨為上，以及（三）畫中有詩。³⁰此三種在世界文化中具有革命性的特性，皆與西方現代藝術的精神相通，「適合全人類過去、現在、未來的美術理想」。³¹換句話說，「水墨畫」一詞的使用，不僅符合中國繪畫的發展史實，得以正確彰顯自身的文化屬性，而且更能呼應現代藝術之精神，成為世界文化的一部分，並對世界做出貢獻。³²

進入1990年代之後，楚戈對於「國畫」稱謂問題的討論，產生了全新的見解與內容拓展。在回顧二十世紀即將結束的時代背景下，他重新對戰後以來水墨畫現代化的課題進行了總結性的歸納，並將廢除「國畫」稱謂的想法連結至前所未見的「文化共同體」概念之上。他說：

回顧二十世紀的「國際藝術」活動，其實並沒有什麼「國際性」的代表意義，只不過是西方文化沙文主義，挾其殖民時代之餘威，以他們的價值標準，強加在現在的「國際」意義上。……也不要以為西歐也有法、比、荷、德、西幾個主要國家，就可稱為「國際」，其實他們在文化上都是希臘化的「文化共同體」，都受文藝復興之影響才有今天。³³

認為過去臺灣所謂的西方、國際都相當片面且名實不符，沙文主義的痕跡無所不在，與其稱為「國際」，「文化共同體」的稱呼更符合現狀。他同時認為世界存在著諸多「文化共同體」，例如水墨文化共同體、印度教文化共同體、馬來土著文化共同體等等，不同的文化共同體「各有自己的美術形式、審美標準、生活型態，和西方文化大不相同，……西方文化之外的文化共同體，沒有必要也沒有責任去承受西方現代畫的問題。」³⁴他的目的，在於提倡一種平等對等式的世界觀，當西方世界亦同時接納東亞文化時，始有較為健全的「國際性」可言；同時認為，抱持自身文化特色是美術極其重要的任務，文化與審美都不應也不可能全盤西化，故而在所謂融合問題上，必須是有選擇性的接受西方文化。

文化共同體與廢除「國畫」稱謂的關係，主要在於以下兩方面。首先，在文化共同體中，並不宜強調個別民族的藝術形式，文化共同體具有溯源發展意義上的單一性。例如，歐洲的主要文化淵源在於希臘，歐洲藝術卻應有盡有，包含埃及、中東、希臘、羅馬以及全歐洲，並無類似「國畫」的觀念存在；其次，世界上存在諸多其他的文化共同體，然並未如歐洲世界一般，出現過文藝復興運動或形成「歐洲文化共同體」，彼此間缺乏共信及凝聚力，設定「國畫」的舉動，只不過在暴露劃地自限的心理缺陷而已。³⁵

尤其在「東亞文化共同體」方面，他認為自古以來，東亞各國彼此間的繪畫發展歷程相當類似，韓國、日本、中國畫家繼承文人畫及書法傳統，其所面對現代化的過程尤其相似。基於此因，他再次重申：

照理，國立故宮博物院最少應成為「東亞文化共同體」的殿堂，但文化沙文主義下，臺灣執政者畫地自限，把這種東亞人共同都畫的「水墨畫」，硬稱之為「國畫」，目的在麻痺人心，永遠堅持明朝、清朝封建時代之形式。…

…二十世紀的「國畫」意識已使我們失去主導東亞文化進展的地位和機會，再迷信過去，會導致更多的輕蔑。³⁶

楚戈「文化沙文主義」激切批評中所指涉的，顯然包含蔣氏政權長期推行的中華文化復興運動、其推崇的明清文人畫封建傳統復辟，以及文化最高主事單位、國民黨文官等之封閉與傲慢。文中，他更批評「國畫」全然缺乏內省以及國畫家的癡人說

29.楚戈，〈水墨畫家的使命〉，原載於《聯合報》，1989年11月17日，收入陶幼春主編，《我看故我在——楚戈藝術評論集》，臺北市：藝術家出版社，2013年，頁41。

30.另見楚戈，〈文化起源對審美的影響——東亞水墨畫的歷史背景〉，《美育》第75期，1996年，頁10。

31.楚戈，〈水墨畫家的使命〉（前引文），頁40。

32.楚戈，〈文化起源對審美的影響——東亞水墨畫的歷史背景〉（前引文），頁10。

33.楚戈，〈現代中國水墨畫大展序〉，《雄獅美術》第277期，1994年3月，頁63。

34.同上註，頁9。

35.楚戈，〈叫「國畫」太沉重〉，《拾穗文摘》第536期，1995年12月，頁100-101。

36.同上註，頁101。

夢與一廂情願，建議國人放棄東亞文化宗主國的自大意識以免自取其辱，透過普及「東亞文化共同體」的認識，藉以創造出真正屬於二十世紀的繪畫，「文化才有希望」。³⁷

對他來說，建立「東亞文化共同體」的認知至關重要，是迴避中國長久以來作為東亞文化宗主國自大意識，最重要的方法。故而，「國畫」觀念不僅阻礙進步，同時致使中國頓失主導東亞文化現代化發展的機會，宜及時迷途知返，放棄對「國畫」的堅稱。故而，「知識界唯一的救贖，是不再虛假地提倡需要哪種條件的、哪種時代風格的「國畫」，應像『歐洲文化共同體』一樣，肯定過去的時代，但不仿冒過去，既進入了二十世紀，就畫二十世紀的畫。」³⁸

事實上，楚戈廢除「國畫」的建議，與其致力水墨畫現代化以建構現代文化的構想，具有直接的因果關係。³⁹然而，其與劉國松等人所開創出來所謂「影響所及遍佈海內外」、「既中國又現代」、「代表這一個時代的中國畫……對文化史、歷史盡了這一代中國人的本份」⁴⁰的現代水墨畫又是什麼？具有何種在文化史、歷史上特殊意義？同時，劉國松口中「他搞理論，我搞實踐」⁴¹、深知現代中國水墨改革問題的楚戈，又如何跳脫紙上談兵，進而成為一位具有行動力的藝術革命家？

三、餘論：東亞文化共同體系下的現代水墨 楚戈的個案

楚戈的文化身分至為複雜，包含古史學者、青銅器紋飾研究者、作家、藝術家、評論家、文化史學者等。⁴²這種現象，來自於他對創作的多元興趣與「率性」、「即興」的人格特徵有關，然而，其藝術家的身分形成最晚，約在近五十歲之時。⁴³有趣的是，楚戈更自稱此種「率性」、「即興」畫風的形成，來自於現今「自由」社會的反映，及「隨心的現代藝術」乃二十世紀文化主流的藝術史認知。此外，他並將此種來自西方現代藝術的史學知識，與中國畫的「寫意」傳統進行比較，嘗試分析中西文化之差異。

37.楚戈有關中國繪畫現代化的理論及思想，主要參考氏著，〈論現代中國繪畫〉，《新生報》，1967年7月12日，後收入郭繼生主編，《當代臺灣繪畫文選：1945-1990》，臺北市，雄獅美術圖書公司，1991年，頁118-135。

38.楚戈，〈叫「國畫」太沉重〉（前引文），頁102。

39.有關楚戈現代中國畫文化論述的討論，另請參考拙著，〈窮途或新徑？——楚戈有關「現代中國畫」之論述與意義建構〉，收入國立政治大學藝文中心主編，《楚戈紀念畫展暨當代藝術研討會論文集》，臺北市，國立政治大學藝文中心，2012年，頁58-64。

40.劉國松，〈楚戈的現代中國畫〉（前引文），頁2。

41.同上註，頁2。

42.蕭瓊瑤，〈吾道一以貫之——楚戈的藝術思維與成就〉，《湖南文獻》38卷4期，2010年，頁45。

43.劉國松，〈楚戈的現代中國畫〉（前引文），頁4。

而其所貫徹的「隨意畫」畫風，即來自於早在唐代已然建構完成的「寫意文化」傳統，並可追溯至先秦哲學思想中的「心物合一」、「物我一體」及「有生於無」等觀念之上，此種思想上的溯源，即其所謂現代水墨畫、現代中國畫應具備的「深厚文化基礎」。⁴⁴基於上述「率性」、「即興」、「隨心」等人文精神概念的自我啟蒙，導致其形成一種旗幟鮮明、不拘常格的藝術風貌。特別在現代水墨畫方面，他認為八世紀畫家的革新概念，事實上已包括了西方抽象畫的因素及「似又不似」的中庸精神；另一方面，唐代畫家超越寫實的侷限，走向「恣肆而為」發洩激情的創發，已使得中國畫「從集體意識轉入了個人自由的發揮」，並認為「這是二十世紀現代主義的先驅」。⁴⁵

姑不論楚戈對中、西藝術史的認知是否正確，二者間是否確有關連？較為重要的是，在其所謂現代中國畫改革的理論中，純然的古代模仿與西方因襲都應避免、摒棄，其目的，一方面在於創造出符合現代、世界藝術思潮的形式，另一方面，則同時回歸中國傳統，以發揚古代珍貴的人文精神。這些來自於東西藝術史、歷史學研究所獲致的學理認知，不僅成為其一生所建構的中國畫現代化理論的核心，同時，也可以說是楚戈現代水墨畫創作最重要的指導方針。⁴⁶尤其是上述有關「東亞文化共同體」思想的逐步形成，楚戈一方面確立東西文化得以有限地溝通，然更應保存自身文化的「選擇性」及「主體性」，藉以避免西方沙文主義的一再壓制；另一方面，對只知抄襲、缺乏內省的「國畫」進行深切批判，尋找跨越古今中西既有矛盾的方法，使此種思想成為將中國繪畫帶向未來的重要基礎。

事實上，楚戈數十年間所致力推動的水墨畫現代化，雖然是在政治社會局勢最動輒得咎、最肅殺荒謬的時代中展開的，不過，卻可說是民初「五四運動」在戰後臺灣的延續，與上述東亞文化共同體體系理想的重構有關。他曾說：

由於國民政府沒有從文化基礎上省悟，也沒珍惜「五四」運動的精神，……國民政府反而站在原本要推翻的舊社會的那一邊，因而導致了數十年來的動亂與分裂。……新繪畫本來也可望像白話文一樣，成為民國主導著文化發展時代的繪畫形式。⁴⁷

44.楚戈，〈隨心所欲常逾矩〉，收入陶幼春編，前引書，頁16-18。

45.楚戈，〈水墨現象〉，《現代美術》第59期，1995年，頁47。

46.有關楚戈藝術風格的探討，另請參考蕭瓊瑤，〈線條的行走——楚戈的人文造型〉，《臺灣美術》第54期，2003年，頁42-55。

47.楚戈，〈建立嶄新中國風貌〉，《時報週刊》，1990年4月1日。

可以知道，楚戈認為戰後以來文化沉痾的源頭，即來自於國民政府對「五四精神」的漠視，並未自文化上進行真正的改革所致。這些言論，切中百年來中國文化現代化的坎坷歷程與乖舛命運，同時也指出為政者的短視及無能。而新繪畫，亦即現代繪畫，亦因此胎死腹中。

劉國松對楚戈所提出近代中國文化改革失敗的原因，有更清楚的回應與補充，他說：

五四新文化運動的失敗，的確是他們忘卻了美術，忘記了義大利的文藝復興中，藝術所扮演的角色。……由於當時社會封建思想的根深柢固，……阻礙了創造性的發揮與自我個性的確立，而覺醒的藝術家實在鳳毛麟角。……等國民政府退居臺灣之後，有革命思想的藝術家又都留在大陸，政府反被封建的保守派所包圍，轉而又站在反革命的一邊，護衛著應該打倒舊社會的國畫，忽略帶有革命性的新藝術。⁴⁸

由楚、劉二人的言論可見，民國初年以來迄於戰後臺灣，中國文化的現代化改革，因為主政者及社會整體環境之封閉保守所致，一再失去最寶貴的改革時機，代表封建社會遺毒的「國畫」，仍保有不可動搖之威權地位。因此，由「民間藝術家」揭竿而起，自發性繼承及完成「五四」未竟的革命事業已刻不容緩。此即1960年代初以來，包含「五月畫會」、「東方畫會」、「現代版畫會」等團體在內、在戰後臺灣所開展出來反映「臺灣經驗」的「中國畫現代化運動」。

「中國畫現代化運動」所造成的空前回響與廣大效應，被劉國松認為已然「建立起一種既中國又現代的現代水墨畫，達到了藝術革命的成功，隨後，其影響所及遍布海內外，以及東亞儒家文化共同體」，同時，補足了五四時代所缺席的藝術革命事業。⁴⁹可以知道，楚、劉二人長期所致力的「現代水墨畫運動」，不僅可以被認為是延續民初「五四精神」，並就當時新文化運動未克完成藝術改革的殘篇斷簡，進行了補綴，以創造出符合二十世紀現代社會需要的全新文化內涵及藝術形式；同時，亦可說是用來彌補楚戈所謂「失去主導東亞文化進展的地位和機會」的遺憾，以及中國近代文藝復興運動的未竟之功。楚戈文化戰友劉國松所認為現代水

墨畫的兩大時代功業，亦即（一）成功完成現代藝術革命，以及（二）擴充其影響力及於東亞儒家文化共同體的說法，不論是否屬實，說是戰後水墨畫家企圖從國族主義走向世界主義過程中所揭櫫的現代文化理想，卻是無庸置疑的。⁵⁰

48. 劉國松，〈為五四補篇章——現代文人畫家楚戈〉，《藝術家》第340期，2003年，頁240。

49. 同上註，頁240。