

臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：
微觀的文化政治學探析

廖新田

The Naming Logic and Imagined Cultural Identity in the “Controversy of Orthodox Guohua” * during the Early Post-War Period in Taiwan (1946-1959) : a Micro-analysis of Cultural Politics / Liao, Hsin-Tien

摘要

1945 年臺灣政權轉換，遺留下來的「東洋畫」（包括創作者）從官展寵兒變成被強烈批判的對象。1951 年一場藝術座談會，大陸移居來臺的美術家率先發難，抨擊東洋創作是「拿人家的祖宗來供奉」的笑話。1954 年另一場「美術運動座談會」則極力撇清「臺灣產的國畫就是祖國的延長」，並且輸誠「臺灣漢人的畫就是國畫」，座談會的參與者大多為日本時代的臺籍美術家。這兩場看似沒有連繫的美術討論會事實上都對應著政權的變遷（從日本殖民政府到國民政府）及對新政權的文化認同想像（回歸中國文化），藝術的文化歸屬激烈地在戰後初期的臺灣社會上演，一般稱之為「正統國畫論爭」。目前關於「正統國畫論爭」的研究，大都集中於美術發展的角度分析，本文則試圖從文化批判的面向試圖探索其背後運作的法則，尤其是文化政治學觀點的介入。另一方面，戰後初期臺灣文化政策的研究掌握了此時期政治、文化、機構的相互關係，可說是宏觀的文化政治學分析。本文將提出微觀的文化政治學分析概念，認為個體的文化層次反映對文化政策的詮釋與實踐，顯現出文化具體、有效的形貌，並以此取徑探索「正統國畫論爭」下命名邏輯操作與文化認同想像。

關鍵字：正統國畫論爭、文化認同、文化政策、文化政治學、省展、國畫、東洋畫（日本畫）

*The term *Guohua* has been variously translated as “national painting”, “Chinese-style painting” or “Chinese national style painting”

我是中國人 你是中國人
他也是中國人
我們都是中國人
我們都要愛中國

—《民眾國語讀本》(1946, 臺灣省行政長官公署教育處編輯)

一、「奴化」氛圍：文化危機與文化重建

二次大戰後，臺灣結束了長達五十年的日本殖民統治(1895.5.8-1945.8.15)。在短暫的歡欣鼓舞之後，更多的誤解與衝突等複雜的情結隨之而至(王白淵 1946；戴國輝 1992)。可以看出，臺灣社會此時不僅在政治情勢上面臨新的嚴峻挑戰，文化衝突更成為一項重大的危機，當時的《新新》雜誌早已指出此一文化交流的障礙在於「本省人和外省人的心理上的隔閡」(1947)。在國民黨政府接收臺灣的過程中，文化與心理建設被列為首要工作之一，並服膺在政治領軍的大傘下(蕭阿勤 1991；楊聰榮 1992；鄭明嫻 1994；黃英哲 2001, 2007；蘇昭英 2001；陳翠蓮 2002；徐秀惠 2004)，說明了戰後文化政策有其強烈的「文化治理性」(cultural governmentality)——亦即，透過教育與宣傳等手法達到全方位的個人/集體、有形/無形等的馴化與控管，其終極之文化視野為達成國家統治之目的(Bennett 1998)。這裡文化的政治觀點將文化視為激烈的權力競爭場域，其中充滿了價值、意識型態、國家與文化認同諸種論述之衝撞，突顯高低、好壞、正常與否、進步與落後等的二元理性置位(rational positioning)之假設，而含納(inclusion)與排斥(exclusion)、我群(we)與他群(others)的界定是首要工作之一，隨後才有相應的糾正措施，可以說是一種以差異為基礎架構的文化政治學(cultural politics)操作。面臨這種激烈的身分認同的心理危機，廖炳惠(Liao 1999)稱之為「創傷」(trauma)，而經歷此政治創傷的歷程是掙扎而苦痛的。

接管的行政長官公署以「去日本化」做為「去殖民化」的主要工作，最終目的為「中國化」、「三民主義化」臺灣，讓臺灣重回「祖國」的懷抱。1945年3月23日「臺灣接管計劃綱要」中第八條「教育文化」第一通則明訂四點文化治理目標：「接管後之文化設施，應增強民族意識，廓清奴化思想，普及教育機會，提高文化水準。」(轉引自黃英哲 2001：26)「奴化思想」意味著一種迫切的新

文化認同想像與罪罰化的指涉：日本統治下的臺灣人已喪失了（屬於中國的）文化與國家歸屬，此一文化認同的錯誤必需被調正；同時，去除日本文化遺毒是新國民的首要工作。¹ 帶著原罪般的臺灣國民唯有抹除舊跡並「改過自新」，才能為新統治者所接受。這可以說是「否定」（negation）的過程，意味著確定昨日之非是文化接管的大前提。過去，在「成為日本人」（becoming Japanese）過程中，臺灣人之身心狀態經歷了相當掙扎的歷程（Ching 2006），半世紀後這群島民又要經歷另一場艱辛的「成為中國人」（becoming Chinese）的認同改造與文化重建工程（黃英哲 2007）。黃英哲（2007：17）指出：

對於當時的國府而言，如何將接收來的「非我國民」——即日本化了的臺灣人——「國民」化，是治理臺灣的首要課題。此即意味著臺灣進入「中國」化的同時，臺灣人亦需隨之「中國人」化。在這段時間內，國府採取的一切文化政策悉以「去日本化」「再中國化」為目的，積極重建臺灣的文化，建立以中國文化為中心的新的「文化體制」（cultural institution），將臺灣整合入中國文化圈。

不論從中國到日本、從日本到中國，Ching（荊子馨）分析日本和中國兩者的關係是微妙地依存著（2001：52）：

中國與日本不是單純地承載政治運動雛形的物理場所，也是建構和爭辯不同形式之真實與想像的關係性（relationality）、親密（affinity）、團結（solidarity）與認同性（identity）的論述空間。

有鑑於思想鬥爭是大陸失據的主因之一，1949年12月27日播遷來臺的蔣介石政權更重視以全面的、有系統的社會技術（sociotechnical）組織進行意識型態改革與控制，其核心為文化活動與政策之施行（Wrinckler 1994）。戰

¹ 陳儀曾說：「本省淪陷五十年，敵人在文化思想上遺毒甚深。」（1946年12月臺灣省參議會第一屆第二次大會）相類似的用語也可見於「臺灣行政長官公署訓令」之書籍檢查上（1946年12月）（轉引自黃英哲 2001：33，39）及1947年3月「臺灣省教育復員工作報告」（轉引自楊聰榮 2002：21）。

後臺灣、日本與大陸的關係，除了政治權力鬥爭，文化的政治學式競逐可以說更形激烈。

「中國性」(Chineseness)的欠缺與否是文化衝突的主因，官方所定調的「奴化」意識及祖國優越感給臺灣人帶來極大的壓力，「不完整的中國人」是五十年殖民統治事實與新統治者在統治修辭上所暗示的基調 (Ching 2006；黃英哲 2007)。眾多來自臺灣人的辯解與反彈聲音是可以想見的，隨臺灣省行政長官公署來臺接收的李萬居 (1946) 強調臺灣沒有日本化問題，反而要從「內部觀點」了解臺灣—這裡的「內部觀點」也理當加入臺灣人在比較日本政府統治後對新祖國在統治方式與生活水平的評價。反駁奴化不遺餘力的王白淵²〈告外省人諸公〉慨陳 (1946：1-2)：

許多外省人，開口就說臺胞受過日人奴化五十年之久，思想歪曲，似乎以為不能當權之口吻。我們以為這是鬼話，除去別有意圖，完全不對。……臺胞雖受五十年之奴化政策，但是臺胞並不奴化；可以說一百人中間九十九人絕對沒有奴化。……應該對「奴化」這兩個字，再加以徹底的分析與檢討，以免誤人誤己。

奴化之說否定了新統治者與臺灣民眾之間的信任關係。語言衝突是關鍵 (陳翠蓮 2002)，³ 但王氏認為不能作為「奴化」的判準，他指出「現象與本質」需加以釐清，避免膚淺的污名化舉動。他的意思是：眼睛所看到的和真正的事實、或期待並不一致；另一個意思是：表面的相似不等於內容的相似，表面的不同也不等於內部相異。兩者都可以用來描述國民政府和臺灣民眾對對方的感受。王白淵的回應相當耐人尋味。此回應策略是「由內而外」(inside

National Taiwan Museum of Fine Arts

² 王白淵 (1902-1965)，彰化人，1921 年臺北師範學校畢業，1923 年由總督府推薦入東京美術學校師範科，1926 年畢業後任教於岩手縣盛岡女子師範學校。1931 曾出版日文詩文集《荊棘之道》，同年受牽連入獄。1932 年與巫永福、張文環等人於東京成立「臺灣藝術研究會」。1935 年任教上海美術專科學校圖案實習科，1937 被日方再度逮捕入臺北監獄服刑。1945 年任《臺灣新生報》編輯主任。發表文學創作、時事評論與藝術批評。1946 年倡議成立臺灣民主黨，因二二八及臺共案牽連入獄兩次。

³ 關於戰後初期的國語教育，可參考黃英哲〈一九五〇年代臺灣的「國語」運動〉(2003)。

out) 的，企圖以內部觀點突破外來刻板化指控。這個論述姿態，與他後來加入「正統國畫」的論辯邏輯相當一致，以下將會論及。

不獨王白淵，臺灣人反對臺灣人被奴化的「污名」成為臺灣社會的一股憤怒的輿論（《民報》社論 1946a；《民報》報導 1946b；《民報》 1946c）。這其中包含雙方期待上巨大的落差（周婉窈 1996），再加上生活現實的差距（李筱峯 1996）與對陳儀政府行政的失望（陳翠蓮 2002）。⁴

二、生存之道：微觀的文化政治學探析

和臺灣社會各界一樣，臺灣美術界也面臨政權轉換所帶來的文化調適課題，其中，帶有強烈日本文化特色、以膠彩為創作材料的東洋畫和具有中國文化淵源的傳統水墨兩者間的衝擊最大。傳統水墨畫（戰後所稱的「國畫」）早在日本殖民時代為象徵日本文化的東洋畫所排擠而退出殖民政府主導的官方展覽機制並日漸沒落（郭繼生 1996；顏娟英 1997）。⁵ 戰後又因國民政府致力於「中國化」與去「日本化」的文化重建政策，傳統水墨畫在國民政府主導的臺灣省全省美術展覽會（簡稱「省展」，1946 年起迄今）下因保存有中華文化特色而以「國畫」之名再度受到重視（黃冬富 1998）。這些相關的分析並匯集為「正統國畫論爭」議題（參見「正統國畫」事件年表）：「國畫」的定義為何？臺籍畫家創作的東洋畫風格之作品是否為「國畫」？是否有日本文化的遺緒（毒）？以及戰後臺灣的國畫在傳統與現代之間、個人創作自由與國家文化之間應何去何從？如何在官方展覽中處理兩者的差異？本省和外省畫家如何在此爭論中各擁立場與相互協調？如何給予美術觀念上的評價？（林惺嶽 1987；黃冬富 1991；蕭瓊瑞 1991a；羅秀芝 1999；梅丁衍 1999；蕭瓊瑞、林伯欣 1999；Kuo 2000；林均熹 2002；廖瑾瑗 2005；謝里法 2006a，2006b）這個衝突在當時已浮出檯面，孫旗（1952b：9）指出：

⁴ 褒貶評價是參半的，在「奴化」觀點之外，陳儀偶爾也對日本教育下臺灣民眾良好的素養有讚美之辭（黃英哲 1996）。這裡透露出國民政府矛盾的態度：既認為日本文化是毒，又認為日本文化是進步。

⁵ 臺灣美術展覽會，簡稱「臺展」，1927 年至 1936 年。1938 年改稱臺灣總督府美術展覽會，簡稱「府展」，至 1943 年結束。共十六屆。關於臺展、府展可參考顏娟英（1989a，1989b）。本文中引王白淵〈告外省人諸公〉，他也是最早撰寫臺灣美術運動史與臺府展者（王白淵 1955a，1955b）。

本省畫風與大陸來臺作家的畫風，便明顯地呈現着不能合流的情勢。

最早探討此議題並且詳細描述分析其來龍去脈的林惺嶽（1987）和蕭瓊瑞（1991a）⁶ 針對這個論爭，從美術發展與文化鬥爭的角度提出四點觀察，大抵指向衝突的描述分析，頗具代表性：

1. 此衝突導源於大陸來臺畫家與臺籍畫家對各自發展的近現代藝術狀況缺乏深入了解（前者為歐洲藝術影響下的「中國美術現代化運動」，後者為日本影響下的「新美術運動」），而導致了刻板印象的判斷：大陸來臺畫家批評臺籍畫家缺乏正確的民族情感與擁抱錯誤的文化認同，而臺籍畫家認為大陸來臺畫家因襲守舊、沉溺於傳統框架。
2. 臺灣畫家以寫生觀念為核心與中國水墨重視韻味截然不同。
3. 省展介入諸多因素：遷臺後大陸籍評審進入省展機制、二二八事件激化省籍集團的形成與對峙。
4. 藝術創作的本題因複雜的民族情感因素而不易釐清，尤其是以祖國文化為新標準界定臺灣殖民社會下的日本文化遺緒。

因觸及省籍議題，蕭文的「激進觀點」在當時招來一些批評（黃寶萍 1989）。省籍的提出，並非引爆衝突的所有原因與最終原因，更深刻的意義是此議題含帶兩種不同文化觀的差異，以及隨後的文化認同想像與實踐。基於對藝術課題的關懷，過去對「正統國畫」之探討基本上圍繞著創作、風格、制度、藝術批評的觀察來評論戰後初期東洋畫與水墨畫的消長，如蕭瓊瑞結論道（1991a：60）：

藝術創作貴在誠實、無拘，過份強調國家意識、地域觀念，都將使藝術淪為政治的附庸，同時也阻礙了文化多元交融的無盡生機，戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭，便是一個最好的實例。

林惺嶽也指出，仇日陰影致使「正統國畫」論爭「偏離了美術專業本位的正軌，扭曲了立論的方向。」（1987：60-61）

⁶ 蕭文原發表於 1989 年 12 月「第一屆當代藝術發展學術研討會」，國立歷史博物館。

然而，此事件是在政權交替、文化衝擊的時代氣氛下產生，加上藝術家因文化背景而形成本省與外省集團之對壘（蕭瓊瑞 1991a；林伯欣 2001），政治正確與文化認同的預設在藝術的辯論中是極為明顯的。避開文化政治的思考，有其藝術史之傳統典範，但同時也陷入了「讓藝術歸藝術」的迷思之中——藝術獨立於社會文化體系。⁷ 針對戰後美術發展的探討，將傳統水墨置回「國家化」（nationalization）的合法地位及中國化（sinification）的文化操作來討論，及其背後的文化想像之諸種文化建構議題有其脈絡意義。撇開圓心式論述層次的問題（藝術→文化→社會→國家，由小到大），或 Bourdieu 的品味理論，即藝術與日常生活的連繫對比（1984），筆者的看法是：當藝術不受「臨界」挑戰時，它可以「暫時」獨善其身，或進行藝術派別間的「內部」對話。當國家與文化認同出現危機之際，或國家介入藝術機制時，藝術不免受其「干擾」，「藝術無國界」或「為藝術而藝術」（art for art's sake）的命題將被挑戰。筆者認為，近現代臺灣美術發展中國家機器強力介入，認同危機亦或隱或顯地持續著（廖新田 2006），藝術的文化政治學或社會學之解讀可以正確地掌握臺灣近現代美術的發展，而無損於藝術發展與自身價值（廖新田 2003）。⁸

「正統國畫」論辯的過程中所起動的辯護機制與論述邏輯、概念，提供文化認同理論的對話與檢驗的機會，尤其是「名類」的置位（positioning），即合法性的文化範疇的重塑。根據楊聰榮（1992）的研究，戰後的「國字號文化」運動——國畫、國樂、國劇、國語等，命名與正名⁹ 是進行符號建構、文化收編與分類、召喚主體、思想洗腦、區別差異的主要文化工程。「國字號文化」即「國粹文化」，「國粹」代表一種文化認同過程中不可錯失的精華。在命名之下，一個新的「想像的社群」就此誕生（Anderson 2006）。然而，它的排斥性同時也帶來形式與內容脫節的異化結果，成為另一種形式的國家暴力。這種看法呼應了 Jordon 及

⁷ 這裡涉及藝術專業分工的問題及建構藝術的「禁忌」。十八世紀「藝術」（fine art）概念興起，藝術脫離工匠的生產範疇並進入學院的領域。十九世紀以來因學術分工，藝術史學界發展出「藝術自主」（autonomy of art）的概念，強調藝術主體發展的主流概念，不為政治社會服務，並以此為貴。自此，藝術的社會探討成為藝術專業化的禁忌，社會學與藝術學自此分道揚鑣。直到 1980 年新藝術史觀方始重新整合。Tanner（2003）視此為藝術史學與社會學觀點的藝術詮釋之分野。

⁸ 但是，明顯的政治立場預設是筆者所反對的（廖新田 2004），陳芳明（2004）的〈當殖民地的作家與畫家相遇——三〇年代臺灣文學史的一個側面〉便有此問題。

⁹ 在筆者看來，命名與正名是互為表裡的：命名是對既存狀態的正確歸類，正名是對既存狀態的更正。兩者都是針對既存事實的「名實」鬥爭。

Weedon (1995) 的主張，認為命名是一種文化的權力操作，包含：命名的權力、創造官方說法的權力與再現常識、合法社會的權力。文化正當性的核心意義在於誰或什麼可以成為標準、主流價值而浮出檯面被看到、被聽到、被遵循。命名的權力是文化政治學的核心概念，跟據 Barker (2004: 41) 的定義：

文化政治是關於為事物與事件命名的權力，因此有其正當性，包括了常識以及對於社會與文化世界的「官方」版本。……順此，文化政治可以被理解成再現世界的的能力，以及讓特定的描述成為「固著」(stick) 的能力。在此，透過對未來社會秩序與可能的重新思考與再描述，社會變遷變得有可能。

文化政治學也反映了文化操作的權力競逐版圖，並且透過社會再製而將社會區分變成群體與個體的判準，形就了主體性——一種朝向「根深蒂固」的連結或改革的可能。Jordon 及 Weedon (1995: 5-6) 界定了文化政治學探討的基本課題：

文化政治學基本上決定設社會實踐的意義，進一步的，哪些群體或個人有權力來定義這些意義。文化政治學也關切主體性與認同，因為文化扮演建構我群感的核心腳色。文化鬥爭通常反映以及/或生產深層的情感——愛國主義、菁英主義、種族主義、性別主義、反種族主義等諸情感。換言之，它們必須和連繫主體性。我們所在的主體性的形式扮演決定我們是否接受或爭鬥現存的權力關係。更進一步，對被邊緣化或被壓抑的群體而言，新的及抵抗的認同之建構是改變社會的更廣泛政治鬥爭的關鍵層面。

策略性地以社會或政治介入來運用文化的傾向，Dominguez (2000) 稱之為「文化主義」(culturalism)——終將導向文化如何被政治、社會、論述所挪用（其手法通常為描述、分析、辯論、證明為合法、理論化等）。

文化政治學的操作，可以讓「變成日本人」(becoming Japanese) 的臺灣人再度「變成中國人」(re-becoming Chinese)。從「我是日本人」到「我是中國人」，命名是一連串合理化的過程，合理化意味著具有說服力，朝向邏輯與體系的完備。《論語》中「名不正，則言不順。言不順，則事不成。事不成，則禮樂不興。禮

樂不興，則刑罰不中。刑罰不中，則民無所措手足。故君子名之必可言也，言之必可行也。」（〈子路〉第十三）貼切地反映這種「名」的作用。命名邏輯是類的重新分配與脈絡源起的重新排線，此一「配線工程」無非用於合理化與合法化新權力的地位以達統治目標。命名邏輯運用大量文本修辭，此一策略性的運用透過文字、圖像、符號等創造想像的客體。Anderson（2006）例舉地圖、人口調查統計、人類學博物館三者可建構出想像的群體，這不只是企圖呈現被客觀化的事實，它們在修辭形式上的說服力讓這三者有效執行合法性集體的計劃。地圖、人口統計、博物館因此都將呈現的結果視為理所當然，並相信這些價值成為觀看地圖、統計圖表及參觀博物館不可或缺的基礎，這些都是想像社群的基礎。筆者強調，諸種形式的文化修辭讓社群有凝聚的依據，具有文化政治學操作的意味。

視藝術史為批評、論述的建構而非傳統、保守的觀念，可說是文化政治學的。Moxey（1994）認為藝術史是政治介入（political intervention）的形式，其中包含歷史詮釋與理論論辯。此乃基於知識總是關涉政治考量的看法，而藝術史、藝術理論與意義做為知識的一種形式（即「論述形構」—discursive formation）亦無法避免地被當作是鬥爭的場域，其中冒現出正當性的再現修辭，最終成為美學愉悅（aesthetic pleasure）的依靠（Green and Mort 1996）。關於國畫的諸種論辯，主要牽涉到藝術批評，其中動用了藝術理論（觀念的）、藝術史（歷史的）、風格技法（表現的）與美學判斷（價值的）的綜合評斷，意味著整合聯繫各領域的工作是相當核心的。Wolf 和 Geahigan（1998）認為藝術批評最重要的字眼是「因為」，¹⁰ 說明修辭與邏輯在進行藝術論述時扮演相當關鍵的角色。文化命名與文化認同想像如何在「正統國畫」論辯中被微觀地操作，尤其是平時擅長創作與藝術理論的藝術家們的價值觀中，是值得進一步考察的（謝里法 2006a）。林惺嶽認為「名不正、言不順」深深困擾戰後臺灣的東洋畫家（1987：61）。在此攻防戰中，個體如何實踐官方說法與呼應文化政治要求，有何異於官方說法與文化政治理論，這些都對命名的文化政治學與文化認同有參照的價值。此一「微觀」的文化政治學反應出個體對「宏觀」的文化政治學層面（官方文書、文化政策與法規、統治權威等）的揣摩、體驗、甚或違逆或敷衍等舉措，這些生存之道，其選擇、挪用、詮釋等作為，有高度的策略性，以及和現實對話、妥協、規避的嘗試。

¹⁰ 兩位認為「寫成千的字，描繪出最能激發感性文字的圖畫，努力地讚揚或貶責手邊的藝術品，當藝術批評沒有經過證明的審判是不合格的。」（Wolf and Geahigan 1997: 119）

¹¹ 社會學宏觀與微觀理論主要在結構（structure）與施為（agency）的區別，這個差異提供了本文思考的參考。政治理論上對宏觀與微觀政治哲學的區辨或可做為參酌。衣俊卿（2007：329）界定兩者為：

宏觀政治是指國家制度的安排、國家權力的運作等宏觀的、中心化的權力結構和控制機制；而所謂微觀政治是指內在於所有社會活動層面和日常生活層面的彌散化的、微觀化的權力結構和控制機制。

微觀政治的觀念源自 Foucault 的權力網絡，其權力特性為無所不在地透過各種機制滲透規訓的強制訊息。值得注意的是，微觀政治哲學突顯政治和文化的密合關係。衣俊卿（2007：338）指出：

微觀政治哲學通過各種微觀權力機制的分析而深入到日常生活世界之中，由此突顯出政治和文化的關聯，因此，微觀政治哲學在某種意義上也是回歸生活世界的文化哲學。……同非日常世界中政治、經濟等不同領域的相對分離狀態不同，日常生活世界呈現為一個未分化的文化意義結構，因此，日常生活之中的各種微觀權力機制實際上也是一些文化活動機制和文化領導權。

筆者以為，微觀政治學的日常生活觀照和個人的行動策略最接近，並且反映個人對集體的想像。宏觀層面的思考著重統治、政策計劃，是形式的政治學；微觀層面的思考著重想像、隨機、依賴，朝向生活的政治學。另外，廖咸浩（2003）認為身分認同由本質的「文化情感」與利害的「現實策略」所交織，筆者所謂的「微觀政治學」觀點則強調後者，但並非一定排斥前者，重點在於基於生存而產生的諸種論述與修辭，並且可能成為認同內涵（如果成功的話）。方法論上，微觀的文化政治學分析接近 Geertz 所謂的對現實操作的「厚描」（thick description），強調貼近具體社會場景與脈絡，以避免理論公式與描述性詮釋產生的剝離現象

¹¹ 面對此情境，通常處理的原則是趨吉避凶、好漢不吃眼前虧，尤其是具象的、可直接辨視的創作形式。也有採取象徵的、隱喻的手法進行「地下」對抗。1930 年代超現實主義詩人楊熾昌即採取這種方式表達對日本殖民的不滿（廖新田 2005）。

(1973)。換言之，文化政治學的微觀分析企圖拉回行動者的面向，以能掌握其文化實作的意義。¹²

在創作上，林均熹指出在臺（東洋）畫家以畫題轉變及寫生來面對新政治情勢，渡臺畫家亦然（2002：33）：

面臨國家文藝體制而有所變動，一經在臺國畫家體認出相對位置的差異所在……必然要有所調整或避諱，從調整現象的觀察不僅顯示畫家個人調適的特質，而且從另一角度說明渡臺者需要「國畫」筆墨正當性的條件，以利塑造國家威權形象。

因著政治氣氛的改變而採取對應行動，林玉山修改戰前所畫的《獻馬圖》（1943年）是最具有代表性的。作品中原畫有日本國旗，因擔心受到1947年「二二八事件」的牽連，所以將太陽旗塗改為青天白日滿地紅旗。¹³ 這個小小的動作顯示畫家如何在策略上對應面臨的危境，敏銳地掌握到文化壓迫的來源，並且認為這樣的處置可以安全地避免政治迫害。雖然有中華民國國旗和著日本軍裝的士兵不搭調的狀況，這個「裂痕」¹⁴ 並沒有讓畫家選擇更激烈的舉動，如毀畫以求一勞永逸，反而冒險進行符號轉變。在實然與

¹² 事實上，從條件與結構的關係而言，微觀與宏觀是人為的區分（Strauss and Corbin 1998），以方便於研究上的操作，本文的意圖也在此。

¹³ 作品資料：131.4×197.6cm，紙本設色。圖說：「五十多年前，正值日本佔領臺灣末期，由於物質缺乏，日本政府從民間徵調馬匹等物資，林玉山在路上看到這個情景，隨手速寫下來，回家後創作成四屏聯作『獻馬圖』。二二八事件發生後，到處風聲鶴唳，正好帶著學生到外地寫生的林玉山，因為交通中斷，走了幾小時的路才回到嘉義，想到家裡放著一幅畫著日本國旗的『獻馬圖』，林玉山擔心被搜查出來，趕緊將畫中的國旗改為中華民國國旗。時光荏苒，這段往事如同『獻馬圖』般被深鎖在家中，直到去年（1999）才發覺『獻馬圖』的右邊兩屏因蟲蛀和潮濕而損壞，林玉山憑記憶將畫作復原，為了重現過去那段歷史，左邊的舊畫保留當年為躲避二二八災難而改的畫面，右邊的畫面則恢復『獻馬圖』的原始面貌，一新一舊、一日一中，林教授以創作來紀錄一段艱辛的歲月。」（林玉山 2000: 23）。

¹⁴ 圖像的「裂痕」顯示文化的拼貼實踐，透露文化脈絡的荒謬與人為操作的痕跡。這是一種解讀圖像的策略，對文化間的權力爭鬥的分析特別有效。參考羅庭瑤〈殖民拼貼畫的裂痕：帝國主義與跨文化「書」入機制〉（1997）。文化的拼貼效果顯現在原始主義的藝術上，James Clifford（1988）稱之為「人種學的超現實主義」（Ethnographic Surrealism），進行陌生化和去陌生化的操作。

應然間，林玉山做了他認為在當時「最佳的」文化判斷。¹⁵ 此外，這張《獻馬圖》因為林玉山後來的補遺，讓時間裂痕帶有更戲劇化的文化意義與效果：今是昨非或今非昨是？舊是新非或新是舊非？這些對文化差異的權宜措失，並不是官方步驟，研究者如果用客觀的、外在的文化政治角度判斷，將有失微觀層面的意義解讀，也可能扭曲個體在其中所扮演之積極角色與詮釋者的能動性。因此，微觀的文化政治學考察可用以彌補此缺失。

微觀的文化政治學觀點強調個體對其所習察的文化氛圍所進行的判斷、因應，在沒有「標準答案」下以可操作的「片面」對應抽象、概念化的「全面」。微觀的文化政治學也是對宏觀的文化政治學的想像實踐，而宏觀的文化政治學有賴於微觀的文化政治學之具體化回應以確認其權力的版圖、力道，以及真理政權的形塑。敵暗我明，個體只能（且必需）不斷表態、反覆嘗試、選擇，直到這光譜的兩端向雙方靠攏到最後有交接點為止。從最靠近權力核心者到最邊緣者，都是文化政治的實踐代理人；在微觀與宏觀之間，每個個體都參與了文化形塑與表意實踐（*signifying practice*）的公共領域。這裡顯示文化並非單一場域，而是虛實相間、個體與群體交流的狀況。這個看法也呼應文化的權力運作狀況，如 Foucault（1992）所言，是微血管般的流動，全面滲透、無所不在。雖然戰後並沒有很多類似的例子，《獻馬圖》典型地反映了上述筆者所要談的「微觀的文化政治學」的情況。

過去相關戰後文化運動的探討，大多集中於歷史演進描述、制度與論述辯證、政治結構的剖析等（蕭阿勤 1991；楊聰榮 1992；鄭明嫻 1994；蘇昭英 2001；陳翠蓮 2002），傾向宏觀的文化政治學分析，較無法把握文化政治操作的策略面、個體面。至於以戰後文化運動的觀點探討美術運動的討論並不多見，蕭阿勤（1991）論文中有一段簡要的描述，但並不精確與深入。¹⁶ 首先以文化政治觀點分析「正

¹⁵ 當然，如果林因此而出事，就不是最佳的了。這裡是以成敗論英雄的「事後諸葛」。筆者以為，所有歷史分析都是「事後諸葛」，都是對過去的、已發生的當下判斷，以回應未來的期待，即使當事人也是如此。這個看法筆者受現象社會學的影響（Schutz 1991）。

¹⁶ 針對五六〇年代國民黨文化運動的影響，在美術方面，蕭文的討論只引用林惺嶽《臺灣美術風雲 40 年》（1987）的觀點：「在美術方面，二二八事件造成本省籍美術家從此怯於面對政治性課題的戒懼心理，而日語時代的結束，更使這些臺灣美術先進有口難言。自此以後，美術教育與推廣的發言權，漸漸轉歸 1949 年後來臺的大陸文化新貴。而投身五四新文化運動的畫家，幾乎都沒有離開大陸。隨國民黨政權來臺的畫家，主要是傾向於保守的一支。他們佔據要津，不僅中

統國畫」論爭者為郭繼生（1996，2000），但郭文僅簡要定義文化政治為視覺藝術中「權力的獲得、維持與表現」，並未有進一步理論上的探索與結合。連同前面所述戰後美術發展的討論大都還是站在藝術創作本位的角度，臺灣美術和文化政策發展的關係並未有交集，本文亦企圖填補此縫隙。

最後三點說明。首先，「正統國畫」論爭可分三階段議題：重疊著國畫和東洋畫的藝術系統與文化認同論爭（以劉獅、王白淵為代表，1946年至1959年）、現代國畫藉此議題向省展機制及舊國畫挑戰（以劉國松¹⁷為代表，1954年至1960年）、省展中藝術類別的調整（國畫一、二部及國畫、膠彩畫獨立分類，1960年至1983年）。本文將處理第一、二階段，即圍繞國畫取得正統地位時和東洋畫的文化認同定位問題，它糾纏著的政權轉換之際國家認同與文化認同危機之因應與處理。藝術家作為創作個體，帶著過去的文化慣習面對新的文化規範，除了創作，這些對話內容所反映的論述邏輯與文化認同想像是本文所要探討的對象。

其次，戰後的政治動盪和共產黨早有牽連（黃英哲 2007），如 1947 年二二八事件，而 1950 年中華民國政府播遷來臺，蔣介石將臺灣做為反攻大陸之根據地，假想敵為中國共產黨，一切高壓的文化思想建設都基於恐共與反共的原則，並扛起中華文化傳承者的重任，視對岸為傳統文化的破壞者（蕭阿勤 1991）。第一階段的「正統國畫」論爭的主要焦點是去殖民化，和第二階段中現代水墨是否有共產黨思想或為現代國畫的新方向之論爭不同。「正統國畫」論述雖延續到 1959 年（王白淵發表〈對「國畫」派系之爭有感〉及劉國松發表〈談全省美展——敬致劉真廳長〉、馮鐘睿〈不可魚目混珠——書「臺陽美展」後〉），此時雖已進入反共文藝的白熱化階段（反共抗俄、文化清潔運動、戰鬥文藝），但還是應該視為去殖民化的辯論。從陳儀治臺到蔣政權大陸撤退來臺前，是為臺灣納入中國所做的準備工作，並沒有明顯國共對抗的做法，直到中國國民黨為中國共產黨所敗，中央政府移往臺北，才全面勵行反共抗俄文化政策，以文藝打造臺灣為「自由中國」及反攻復國根據地。日本已投降，不再有威脅性，去日本化與中國化是取得統治正當性的手段與目標。「正統國畫論爭」是文化認同與國家認同差異的鬥爭，

斷民初以來的美術革新運動，而且基於仇日的心理，排斥日據時期成長的『東洋畫』。在取得『國畫』正統的發言權後，他們更以消極的心態，致力鞏固中原保守復古畫系在臺灣的統御地位。（蕭阿勤 1991：80）。

¹⁷ 劉國松（1932-），生於安徽蚌埠，祖籍山東青州，1949 年隨國民政府來臺。1951 年入師大美術系，1957 年創立「五月畫會」，倡導中國現代運動，參與現代藝術論戰，作品風格多以抽象水墨呈現。

焦點在於檢驗是否完全成為中國人，不是國民黨與共產黨的中華文化正統性的鬥爭。前者的遺毒是奴化的日本思想，後者的遺毒是赤色的共產思想。除了劉國松（參見下一節分析），對臺籍國畫的批評在文獻中甚少摻有共產黨的討論或指控。

最後，「正統」一詞在當時國畫論爭中並不普遍。¹⁸ 1949年溥心畬參觀第四屆省展時以「正宗」之外別成格調解釋「本省國畫」和「古典」的國畫的不同（王白淵 1955a）。王白淵 1959年用「正宗」國畫之爭、「派系」之爭總結此論爭，和溥氏看法有連繫（或同意）。¹⁹ 另外，黃朝湖有「國畫派系的論爭」（1960）與「東洋畫冒充正統國畫」（1963）的批評，但僅輕描淡寫。林惺嶽 1987年《臺灣美術風雲 40年》中始以「正統」一詞來批判傳統國畫借統治合法性貶抑東洋畫。²⁰ 蕭瓊瑞 1989年〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心〉之定名始有沿用者，²¹ 但還並不一致。²² 回顧戰後文化政策，1966年底的中華文化復興運動將政治正統與文化道統結合，以對抗大陸破壞傳統的文化大革命。因此，「正統」有強烈的政治介入並主導文化藝術的意涵，蕭阿勤認為此為中國文化統治合法性的基礎（1991：18-19）：

梁啟超曾解釋正統的意義，指出「統」是說該王朝為上天所立而為人民所宗仰，「正」則指該王朝為唯一的真，而其餘為偽。……中國歷史上有關正統問題的爭論，和現實政治一直分不開。也就是說，爭論正統所在的各種立場，……唯一種掩飾的政治手段。最終目的就在強調當朝的偉大，受

¹⁸ 筆者僅見一篇 1956 年刊於《聯合報》有「正統」一詞：「那些所謂正統派的自命為清高之士」（馬怡紅 1956）。

¹⁹ 王白淵 1955 年發表〈臺灣美術運動史〉特別記錄了溥心畬的說法（1955a）。

²⁰ 「至於取得『國畫』發言權的美術家，更以消極的心態，致力鞏固中原保守畫系在臺灣的統御地位，此種『正統』意識的伸張，不只局限於『省展』，而是沿著政治、教育、宣傳等寬廣的領域，全力施為。……尤其『國畫』的詮釋權，掌握在一羣以維護『正統』自命的保守人物中，乃變質成故步自封的護身符，……」（林惺嶽 1987：71-72）。

²¹ 如黃冬富（1991），郭繼生（1996），梅丁衍「『正統』國畫名份之爭」（1999：119），蕭瓊瑞、林伯欣（1999），Kuo, Jason C.（郭繼生）（2000）（以“orthodoxy”英譯），吳超然（2003）。

²² 晚林惺嶽一年（實早三年），黃冬富《臺灣全省美展國畫部門之研究》使用「國畫『正名』之爭議」（1988：80）（後 1991 年延用正統二字），廖瑾瑗（2005）使用「國畫論爭」。謝里法 1988 年以「美術回歸」名之。2004 年出版的《臺灣文化事典》有相似詞條「膠彩畫與正統國畫之爭」（頁 984），作者王耀庭。

命於天，乃正統之所在。……道統論與正統論的結合，一方面顯示文化政治化的加深，一方面也意味政權託庇於文化活動，以建立正當性的信念。政治與文化兩者遂時時具有一致的脈動，相互為用。

由此可見正統論有「文化霸權」(hegemony)、「意識型態國家機器」(the Ideological State Apparatus)的意思，其中更有優越性、統御性、傳承性的階序意涵。這些分析概念已有被納入藝術探討的方法論之一(D'Alleva 2005)。戰後初期國畫之爭，論爭的是「真正」的國畫創作(內容、形式)與理論，這種真實性(authenticity)的辯論，有畫類風格的區隔，但背後又以中華傳統文化與中華民國為最高、最終指導原則，因此如前所述不能視為全然是藝術內部的問題。國畫正名之爭，多屬「正統」之爭，「正統」一詞相當能傳達此時期複雜的情結，本文延用此用詞。本文將集中在論爭的文本分析，主要原因是「正統國畫論爭」的主戰場在論述鬥爭，而創作上的影響將另文討論。

三、國畫：中國的繪畫？國家的繪畫？

為提升社會素質、教育民眾、發展殖民地地方特色，²³ 臺灣總督府於 1927 年設立仿帝展(全名「帝國美術院美術展覽會」，1919 年至 1937 年)的臺、府展，採公開徵件審查。²⁴ 此項官方展覽引起社會極大的關注目，形成許多特色：近現代美術的誕生、美術展覽制度的建立、新式美術教育的引進、臺灣美術家的養成系統等，但也引起一些問題：傳統水墨畫家被排斥、僵固的「地方色彩」風格、臺日評審的分配等。²⁵ 展覽分西洋畫、東洋畫兩類，前者乃日本十九世紀

²³ 上山滿之敬(1927)總督第一屆臺展致詞：「夫美術為文明之精華。其榮瘁足徵國運隆替。恭惟皇澤之覃敷遐邇。於茲三十餘年諸般施設。逐漸奏績駸駸乎有進而無已也。詎有美術一途。置之度外之理。於是美術展新成可為本島文化興隆取資之祝。顧本島有天候地理一種物色。美術為環境之反映。亦自有特色固不待言。今也甫見美術萌芽。宜培之灌之。期他日花實俱秀。放帝國一異彩也。」

²⁴ 臺府展為「臺灣美術展覽會」(1927-1936)與「臺灣總督府美術展覽會」(1938-1943)的簡稱，共 16 屆。

²⁵ 參見「南國美術殿堂——臺灣美術展覽會(1927-1943)作品資料庫」，計劃主持人顏娟英。
<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/index.htm>，取用日期：2007 年 10 月 5 日。

未接觸歐洲繪畫之現代化結果(Takashina 1987),後者被視為是日本的傳統文化。「東洋畫」在帝展實名為「日本畫」,在殖民地則以「東洋」稱之,實有帝國文化象徵以區別於西洋(Kuo 2000; 廖瑾瑗 2005)。名稱之爭,事關文化版圖與區隔,戰後亦成為論辯焦點。

1946年10月,第一屆臺灣省全省美術展覽會(簡稱「省展」)開辦,形制與承辦均延襲自臺展模式,展覽畫類則為分國畫、西洋畫和雕塑。和臺展比較,省展增加了雕塑部門、維持西洋畫名稱、調整東洋畫為國畫。有兩點值得注意:

- 一、國畫參與人員都是日據時代的東洋畫家,也維持原先的創作模式,唯一的差別是名稱的更動。在一般藝術觀念上,名稱和風格是同步發展的,國畫的定名,在內行人、外行人看來都是非常唐突的,初期使用起來也相當尷尬。
- 二、國畫是指中國的繪畫(Chinese painting)——區域或民族藝術風格,還是國家的繪畫(national painting)——代表國家的藝術形式?中文的使用上,「中國」和「中華民國」重疊,在語意上通常可以模糊使用,因此這個問題並不困難:國畫既是中國水墨畫也是中華民國的繪畫,合起來代表了中華文化的特殊藝術形式。它限定在一些傳統元素的組成如紙筆墨的材料,中國藝術理論(如氣韻的要求)及文人題材(山水花鳥人物走獸)。如同東洋畫強烈的國家指涉,國畫也是總體「國字(粹)化運動」下的產物之一。

名稱的更動,牽涉範疇的搬移,一個新的文化分類架構介入其中,定義合乎規範與否的內容,將會轉入正常與否的區隔。戰後臺灣藝文界已逐漸地感受到國家與文化認同的強大壓力,尤其是陳儀政府三令五申地強調去奴化與日本毒素的文化政策舉措。1946年10月22日省展開辦前,臺灣文化協會曾舉辦一場美術座談會,擔任國畫評審的五位臺籍東洋畫家(林玉山、郭雪湖、陳進、林之助、陳敬輝²⁶)均為來賓之一。主席游彌堅引申陳儀「臺灣要做三民主義的苗圃」為「臺灣要做新中國的新文化的苗圃」(臺灣文化協進會 1946),確立戰後臺灣美術的走向。郭雪湖以「這次的東洋畫可謂都是國畫」的邏輯來和緩文化差異所帶來的衝擊與不適,但也間接承認參展的作品其實是東洋畫。他試圖進行歷史的重編(以「重申」的方式)以作為文化重編的基礎(臺灣文化協進會 1946: 24):

²⁶ 記錄中出席來賓有陳敬「祥」,應為陳敬輝之誤植。

所謂東洋畫結局是國畫，宋朝時代，我中國有某畫家赴日本傳授中國畫，就是今日的日本畫，純粹的日本畫只是「大和畫」或「浮世畫」，幸這次沒有像這樣末流……

加上品味區辨（「末流」）的強調，更能達到臺灣東洋畫「國畫化」的目的。起源重編、差等級區分兩種手法重新置位（re-placing）了因政權轉換而被錯位（displaced）的東洋畫。這種修辭是否有效，從後來持續的挑戰可看出是有限的。

臺灣文化如何納入中國文化體系是所有議題的前提，首屆省展有「國畫」部門乃自然的發展。名稱雖為國畫，創作形式實際上大部份為東洋畫的扞格不入情形，也讓全部均由東洋畫創作者組成的評審團在發表審查感想時特別為此差異提出解釋，說明外在沉重壓力的確存在著（王白淵 1955a：42）：

關於這次的審查，……我們感到大有傾向國畫的趨勢，盲從而不自然的南畫，或是模仿不健全的古作，忘卻自己珍貴的生命，這一點，我們頗感歎息！我們深切知道，臺灣現有的國畫[是]什麼？雖然遠隔我國文化五十年，但是所感受到的美術教育，在我們正確的評論上，乃是傳受祖國美術文化而加以革新的日本美術教育，再在臺灣爐冶中，數十年來經過熱血作家同志，不屈不撓的熱心鍛鍊而成就的一種，所謂刷新的新作風吧！

這一段說明，手法委婉低調、戒懼謹慎。「雖然……但是」的語氣表達出處於新舊環境下的無奈與調適，用以含納昨日之非與今日之是，同時也「警告」對因襲模仿的水墨畫的盲目推崇或對原先東洋畫刻板印象的未審先判。這無寧說是對「國畫」期待的回應與表態，尤其表現在和新祖國的重新聯繫，以及對日本美術遺續的合理轉化。新的文化認同裡隱含文化認同斷裂、掙扎，企圖銜接上脈絡的命名邏輯。值得注意的是，所有的討論都在以「國畫」為名類的大傘下，衍申為「好國畫」、「真正國畫」的論辯，這是較「安全」的討論方式，遠比「非國畫」的東洋畫分類所負擔的「資格」風險較小。畢竟，「餘緒」的歸類比「餘孽」的指控所能取得的文化資本大得許多。

上述這些陳述，就周延性、嚴密性而言，其實僅止於表面的潤飾，缺乏更具體修辭的支持，並未深入內裡進行「體質」的調整。直到 1949 年第四屆省展，甚具份量的外省水墨畫家溥心畬的肯定提供了第一屆省展所欠缺的內部支撐的材料。溥心畬認為本省國畫雖「脫逸正宗」，其新穎格調對「古典國畫」有添注生機之功（王白淵 1955a）。²⁷ 溥的語氣中「正宗」、「古典」、「正規」（1950 年《新生報》，參年表）標示出國畫作為核心的位置及其與東洋畫的距離，王白淵詮釋為國畫「北宗」乃東洋畫的脈源，臺灣東洋畫異於國畫則為地方特色的結果，並沒有「動搖國本」（王白淵 1955a：46）：

本省畫家的國畫，係出自北宗即院體派者，當然其中有多少日本畫的風味，或是本省獨自的鄉土色，但由寫生即象形而出發，而達到氣韻生動者，為中國古典美術的最高秘訣，是故強辯以本省國畫為日本畫不是國畫者，係對藝術一知半解之言，不必置論。

從「正宗」到「北宗」，再納入中國「六法」美學體系「氣韻生動」，²⁸ 此一修辭策略，更具體地將「本省國畫」和「正宗、古典國畫」（外省國畫？）進行起源與衍生的連結。

第 3 屆省展國畫評審除原先臺籍東洋畫家，加入了馬壽華（物資調節委員會主任委員、兼財政廳長），第 5 屆省展加入了黃君璧、溥心畬，均為外省水墨畫家。1950 年 11 月 25 日第 5 屆省展開展前夕，郭雪湖發表〈創作才是美術的生命〉（1950），以創作與民族兩個觀點加上貶抑日本文化之淺薄以鞏固臺籍國畫的正當性：

臺灣的美術界，曾受了日人的殖民地政策，經過了歧視與壓迫，可是我們的民族精神依然不滅。下地的種子雖遭受了暴風雨的摧殘，一到陽光來臨，

²⁷ 《新生報》（1949）：「溥氏對於這次參加美展作品之豐富，極為讚佩：對於國畫方面大部作品都已融匯西畫筆法，溥氏以為雖似脫逸正宗，但多命意新穎、別成格調，對古奧的國畫或能添注生機，別開蹊徑。」

²⁸ 南齊謝赫〈古畫品錄〉提出「六法」作為中國水墨評價的標準，其高低差序為：氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫（俞崑編著 1977：355）。眾多類似這種方式為中國水墨品評主流，「六法」被討論與遵循者最多。其中，「氣韻生動」為最高指標，聯繫了中國哲學與美學的思想。

竟然發育生長了。日本的美術，根本沒有歷史，究其根源，實由我國所傳，……

隔年 1 月 28 日一場「一九五〇年臺灣藝壇的回顧與展望」座談會（廿世紀社主辦，大陸來臺何鐵華主持，發行《新藝術》月刊，揭發反共抗俄的自由中國新藝術運動）展開了激烈的辯論。衝突與鴻溝是明顯存在的，日本畫和國畫的區別，即便重新命名也不能徹底解決根本問題。劉獅²⁹ 的發言部份反映了本省外省文化衝突的白熱化情況（廿世紀社 1951a：54）：

現在還有許多人以日本畫誤認為國畫，也有人自己明明所畫的都是日本畫，偏偏自稱為中國畫家，實在可憐復可笑！……拿人家的祖宗自己來供，這總是個笑話。

這段後來討論中經常被引用的「指控」，一方面是既存事實，但另一方面若將之歸結為錯誤的文化與族群認同，是相當嚴重的。張我軍、黃君璧都認為在本省籍的臺灣創作者中看不到「純粹的國畫」、「真正的國畫」。會談內容導向文化重構、美術再教育的議題。劉獅認為日本畫缺乏中國畫的「氣韻生動」，和王白淵所推論的「臺灣北宗國畫」含有「氣韻生動」大相逕庭。劉氏從創作形式、範疇分類排除東洋畫，並建基於日本殖民的經驗；王則從國畫南北宗系統納入東洋畫，忽略日本文化遺緒的影響力。大體上，前者由外而內，後者由內而外。對峙的邏輯是：「表面的不同就是內部的不同」——「表面的不同不等於內部的不同」，「直接產出處決定宗系」——「直接產出可遠溯其宗系」。值得注意的是，這位留日的藝術家在座談會中的發言可能和他受劉海粟影響、在抗日戰爭時不願為日方工作而與日籍妻子決裂並投筆

National Taiwan Museum of Fine Arts

²⁹ 劉獅（1913-1997），原名福滇，生於雲南昆明市，中國名藝術家劉海粟為其九叔公。上海美專西畫系畢，赴日本東京美專、日本帝大習西畫、雕塑，後以畫魚、政治雕像著名，任教上海美專。抗戰期間投筆從戎，任第五十八軍新十師政治部少將主任。1949 年隨國民政府來臺，任政工幹校美術系第一任主任，推廣軍中藝術教育，1951 年、1952 年活躍於軍中文藝活動。1971 年創立中國雕塑學會與中國美術研究中心。

從戎的情操(焦士太 1998)、³⁰ 藝術作為宣傳功能的理念(劉獅 1988)³¹ 以及和軍方互動甚密(1951年任政工幹校創系主任)有關,並非完全基於某種深刻主張的演繹,在後來的論爭中也並沒有劉獅的論述記錄。關於劉獅在「正統國畫論爭」中所提出的批評,不只是「中原文化優越感」使然(謝里法 2006a),筆者認為必需謹慎評價。劉獅尖銳直接的批評才是引起側目的原因,當然也反映出一定程度的「輿論」情勢。

4月22日,廿世紀社再度舉行座談,主題為「中國畫與日本畫問題」。被劉獅點名批判的第5屆省展國畫第一名為日本畫的盧雲生,在會談中延續「北宗說」,並以「中西合璧」「迎合時代的進步觀」辯護「本省國畫」的特色,避開東洋畫的文化歸屬及文化認同問題(廿世紀社 1951b)。與會的東洋畫家黃鷗波的發言可謂最具代表(廿世紀社 1951b:76):

日本畫傳到臺灣後,便稱為東洋畫。但本省的國畫,仍沒有脫離中國畫風,而日本畫的好處,也有值得我們去研究的。不過所謂純粹的國畫法,是否求不改革呢?……故此亦應配合時代的需要為宜。

前述「雖然……但是」(「雖然臺灣東洋畫受日本文化影響,但是還保有中國文化的精神」)的語氣轉向檢討傳統國畫過去的守舊作風及未來發展走向:雖然國畫傳承中國藝術精神,但是它並沒有與時俱進。這種攻防策略乃將中國文化認同的權威供奉起來,突顯「本省國畫」融合東洋畫的優點。施翠峯(1951:77)在〈本省國畫的路向〉結論道:

國立台灣美術館

³⁰ 劉獅留日期間與日籍女子結婚,育一子一女。1936年曾因精通日語、娶日妻而遭逮捕。1937年中日戰爭爆發,時日籍妻子之兄為上海憲兵隊長,並促劉為日工作。劉反對而和日妻決裂,並登報脫離關係,後逃往雲南報國從軍。

³¹ 劉獅反對「為藝術而藝術」,認為所有藝術形式多少有宣傳功能的意涵,強調「武力者直接以武器取勝敵人,智力者間接以藝術(宣傳)征服對方」。在他(1988:96)所編寫的講義寫道:「總之一句話:藝術本身就是一種宣傳,祇視其為何宣傳罷了。為宗教而藝術是為宗教而宣傳,為帝王貴族而藝術就是為帝王貴族歌功頌德而宣傳,為風雅人士而藝術就是為風雅人士而宣傳,為戰爭而藝術就是為戰爭而宣傳,(這也就是被一般人當作宣傳話的狹義的解釋),天下絕無為藝術而藝術的藝術。」

本省的國畫家，應該認清中國畫與日本畫的各自優點，然後汲取其所長，勇敢地摒棄前述的那些缺點，進入渾厚的新中國畫的殿堂裏，以增大中國藝術的光輝。

總的看來，以藝術創作的本質論辯對抗臺灣東洋畫背離純粹國畫的指控，讓兩者必需將對方的立場納入，其結果是文化政治的討論順理成章地進入論辯場域中。換言之，以藝術議題包裝文化政治學的鬥爭。本省國畫在寫生上的創新、北宗淵源的說辭並不能完全止息東洋畫有日本遺風之疑慮。至第七屆省展（1952年）仍有激烈的對本省畫家東洋畫作品反映在文化認同危機上的批評：

我們中國人替日本人開畫展嗎？那該是我們的恥辱了。臺灣同胞已意識到日本人統治的枷鎖是解除了，還歸中華民族的懷抱；而若干美術家獨戀戀於日本畫風，這種頑強的固執，簡直有些奴性未除。也許負責主辦人是有這種奴性者多，因而使入選畫品，充滿了濃厚的日本畫風。我們以為肉體之為奴不足憂，而心之為奴却是不堪設想的恥辱和危機。為中華民族前途計，為自由中國藝術、文化設想，看過本屆美展後，不能不使我們深懷憂心！（孫旗 1952 a：86）

1954年12月15日，臺北市文獻委員會召開「美術運動座談會」，參與的臺籍東洋畫家有郭雪湖、陳敬輝、盧雲生、林玉山，多次為文發表反對奴化說法的王白淵也在列，會談記錄連同其他臺灣美術發展文章合為「美術運動專號」刊於《臺北文物》三卷四期，³²是臺籍東洋畫家對各方批評的最大辯護。楊肇嘉以「漢族血液」之最大公分母肯定臺籍藝術家過去的成果。³³在接下來的討論中，前述修改過《獻馬圖》的林玉山也呼應楊的觀點，將族群作為定位國畫的基準點。他的邏輯是「臺灣的國畫本來就是祖國的延長」、「臺

³² 在該期刊登的東洋畫一律名為國畫，例如：第二屆臺展國畫 特選 郭雪湖作「圓山附近」。

³³ 他說：「回顧我們臺灣過去的美術運動，過去日據時期，在日人殖民地政策統治之下，雖然在極端困苦之中，却始終是堅強奮鬥過來的。……本來藝術是要以民族的熱情和血來發揚的，然而日本人卻強以日本的立場為出發點，以壓迫、不平等、不自由的不正方法來渲染我們同他們一色，但臺灣人的血液是不會受她們渲染的，相反地我們在美術方面也始終保持著大漢民族的精神，由美術來表現民族文化。」（臺北文物 1955）。

灣人既然是中國人，其畫當然是中國畫」。在〈藝道話滄桑〉一文中，林玉山（1955: 83）道出不被認同的無奈：

每次展覽都有因畫風不同，表現的差異，而生出各方面的輿論，至本屆猶變本加厲，可是這些輿論，不是討論畫的好壞，也不是帶有領導性的教言，祇是如從前日人動不動就罵本省人為清國奴一樣，對看不合眼的畫，即隨便掛一個日本畫的街頭對待。如此淺見的評論，只有使感情的離間，對於作家毫無益處。

座談中，林玉山同楊肇嘉一樣以族群為國畫的歸屬參照，顯然體認到日本風格的國畫無法被接受為國畫的另一種嘗試。臺籍畫家極力將東洋畫置於國畫範疇，撇清非國畫的指控。這些修辭邏輯，反映對文化認同的想像與對應。而銜接自身過去歷史與未來國家文化需求，讓兩者合理化是努力的目標，純以藝術的邏輯對應似乎是無著力之處的。

「兩虎相鬥」之下，另一股思維在第三、四次的座談（孫旗紀錄 1951, 1952）中「勝出」，轉向國畫革新的議題，誕生「新國畫」的名稱（廖瑾瑗 2005），後來劉國松藉此趨勢，「左抨東洋畫、右擊傳統國畫」（1955），造就六〇年代現代抽象水墨的榮景（蕭瓊瑞 1991），創造新的東方論述（林伯欣 2001）。

劉國松在數篇「正統國畫論爭」文章中，³⁴ 主要鎖定省展國畫部中的東洋畫缺乏國畫中的氣韻生動與骨法用筆（1954），也反對以北宗畫派歸納東洋畫為國畫之一脈（1955）。他主張省展另設日本畫部或東洋畫部，以解決「以偽亂真」的情況（1955）。對劉國松而言，如何挪用美學修辭都無法彌平兩者創作形式上的差異，勉強命名只徒增尷尬，唯一的路就是分道揚鑣。劉國松（1955: 7）的一段話，似乎暗示東洋畫在重新命名上的「窘境」：

當前國畫很不幸的，也是在我國其他各地所沒有過的，是將日本畫雜入國畫中以偽亂真的現象。那些「日本畫」家們自己也知道所畫的與國畫有別，所以曾經想另訂一個名稱，提名者有「東洋畫」、「現代國畫」即代表地方性的「臺灣畫」，均未被通過，最後還是只好往國畫裡一擠了事，却始終

³⁴ 主要有五篇：〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？九屆全省美展國畫部觀後〉（1954），〈目前國畫的幾個重要問題〉（1955），〈談全省美展——敬致劉真廳長〉（1959），〈繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉（1961），〈看偽傳統派的傳統知識〉（1961）。見參考書目。

不肯承認是日本畫，真是使人大惑不解，既然日本畫有其長處，我們可以畫西洋畫，當然也可以畫日本畫，畫日本畫有什麼丟人的？並不比其他畫家低賤！

劉接下來的陳述正好回答了自己的問題：藝術名類牽涉的不只是表面的分類，而是文化與民族傳統的連帶，因此有著強烈的文化與國家認同意涵。劉國松不認為「現代國畫」、「臺灣畫」合用，他說明本省東洋畫「是在日本人的手下培植出來，又由日本人的鼓勵與撫養中成長」，並指出國畫類項下東洋畫頻頻得獎的荒謬（劉國松 1955：7-8）。「笑話」一詞和前述劉獅的批評不謀而合：

哪裏有在國語演講比賽中講二三流日本話的人，反得第一名獎，真是天大的笑話，世界奇談了。……明乎此，我們決不能將中國繪畫的優點完全摒棄，將另一個國家的繪畫拿來替項，……今後中國繪畫，如欲步入新階，當從兩方面著手：一則應從中國哲學思想的基點去了解自己民族繪畫演變情形，選擇祖國文化的精華而固執之，不要受其他國家的宣傳影響，喪失了民族自尊心，……

劉一方面強調日本畫的獨特創作形式，但另一方面卻有意無意地挑動了敏感的種族差異與族群認同的神經，同時下意識地暗示東洋畫類在國畫分類下階序的差別，無關創作表現，如同講日本話者前面掛上「二三流」的形容詞。言外之意的中傷，恐怕也是讓「日本畫往國畫裡擠」的原因：取得正統的連繫，其變異尚可接受，在文化體系之外，正當性總是受到質疑。國畫「血統純粹論」在〈談全省美展——敬致劉真廳長〉一文中再次提出，用語更加強烈（1966a：103）：

所以我們建議：將日本畫由國畫中踢出去，保持國畫的純粹性。孟子說：「不全，不粹，不能謂之美。」³⁵ 目前每個國家的電影藝術都走向表現純粹的民族性，我們的「國粹」怎能失掉其民族性，純粹性呢？

劉除了將臺籍東洋畫家標定為「扼殺民族文化，打擊國粹藝術」集團外，更是少見地，「破壞規矩」地將「正統國畫論爭」延伸至反共文藝的戰線，使此一議題在「奴化」之上添加「助匪」的嚴重指控，在當時嚴肅的政府氛圍中，這是沒有人可以承擔的罪過（1966a：104-105）：

我們沒有特別作到提倡發揚「國粹」已經違反了當前的教育宗旨，如果還反過來一味提倡日本畫，實在是有點忘本了。同時，我們也要特別提醒大家的，共匪在大陸焚燒古籍，竄改歷史，文字要拉丁拼音，一心欲滅絕我國固有文化，一面倒向蘇俄的政策，使民族精神喪失無遺，能保全中國文化的只有臺灣這一點點，如果我們再把祖先留給我們的這點兒寶貴遺產，不好好地擇善固執，真可說是黃帝不肖的子孫，民族的罪人。

〈談全省美展——敬致劉真廳長〉表於 1959 年，同年，馮鍾睿（1959）亦發表〈不可魚目混珠——書「臺陽美展」後〉，主張與口吻非常近似劉國松。

多次反駁當局與外省人對臺灣人「奴化」指控的王白淵總結東洋畫、國畫在省展中的糾葛，也在 1959 年以「派系之爭」名之，重覆先前主張，認為北宗為本省國畫之所源（1959）：

自光復以來，本省國畫界時常發生正宗國畫之爭，至本年「教員展」審查委員會席上，其爭論已達到分裂的邊緣，致使本省籍審查委員，竟發生不應該參加之考慮。因此此種爭論所引起的裂痕，不但不能消滅，且有逐年深刻化之情形。……在本省的國畫界，本省籍的畫家，多屬北宗畫派，……而且因民族的不同，本省籍畫家所表現的北宗畫，與日本的所謂

³⁵ 原句引述出處有誤，應出自荀子《勸學篇第一》：「君子知夫不全不粹之不足以為美也，故誦數以貫之，思索以通之，為其人以處之，除其害者以持養之，使目非是無欲見也，使耳非是無欲聞也，使口非是無欲言也，使心非是無欲慮也。」

「日本畫」又有不同的地方，另闢一種風格，而且具有南方住民的熱情及強烈的陽光與多濕的海島所給予的風味。此種繪畫實有其存在的權利，而且可與南宗畫派，同為民族爭光，如此，則本省目下的國畫派系之爭，自有其歸結。

「國畫」之名類已容不下「本省國畫」，臺籍畫家萌生退意顯示裂痕是明顯的。當劉國松將本省畫家的東洋畫冠以佔據省展的「偽傳統派」，否定日本畫為北宗嫡系（1966b），王氏企圖將東洋畫（本省國畫）拉回國畫的努力似乎無法抵擋中國文化認同下的命名宿命。

在劉國松致函當局高聲疾呼東洋畫不能放在省展國畫部裡的隔年，1960年第十五屆省展起國畫分一、二部，第二部實為東洋畫。但他在〈繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉一文中繼續抨擊東洋畫非真正的新國畫改革之道（1961）。1974年第二十八屆全省美展，取消第二部，保留國畫第一部；1980年第四屆全省美展，恢復國畫第二部，但兩部合併於國畫審查；1983年林之助提議將國畫第二部定名為膠彩畫，第三十七屆全省美展分國畫、膠彩二部迄今。東洋畫正式退出國畫部門，改以「中性」的材質命名並和國畫分門別類。省展這個宏觀的文化政治機制由微觀層面所促動與完成。國畫的「國」在這過程中是唯一的勝利者，它的地位從未被動搖過。而劉國松則轉向新國畫的論辯，而新的鬥爭議題則為抽象水墨非共產主義（蕭瓊瑞、林伯欣 1999）。

四、結語：再思「傳統的發明」（the invention of tradition）

「正統國畫」議題中，銜接中國傳統與否是雙方論鬥的焦點，而尋找精準而堅實的論述與修辭、通暢地運用象徵操作成為取得有利位子的護身武器，鮮活地印證了 Hobsbawm（1983）所提出的「傳統的發明」（*inventing traditions*）的概念，也是戰後初期國民政府面臨國家文化之現代性危機的因應策略（蔡錦昌 1991；陳奕麟 1995）。傳統的架接（*grafting*）表面上合理化歷史的連續，自然化其虛假的內質，事實上更顯露其人為刻鑿的痕跡，而權力的鬥爭（往往是「假公濟私」及「假私濟公」）才是主要戰場。換言之，在微觀政治學的邏輯下，「拿雞毛當令箭」（或相反）的情形是可能發生的，最終雞毛和令箭並無法有清楚的區別。代

言人的角色最後可能是公私不分的情況。Hobsbawm 一針見血地點出 (1983a: 12, 307):

目前而言最有可能的情況，所有的被發明的傳統都使用歷史作為行動的正當化者 (legitimator) 及群體鞏固的凝結劑。經常它變成實質的鬥爭象徵。……傳統可操縱的程度為何？事實上通常是發明，傳統的操縱意圖是明顯的……。

創作風格作為藝術史建構的基本元素，也同樣必需面臨對應傳統的問題。James D. Herbert 分析法國野獸派的興起也有著承先啟後的挑戰，他的觀察是：「如同創新，傳統是在現在中被製造和再製造出來的，雖然兩者部份是從過去文化資源的殘留中被挪用而建構出來。」(1992: 10)「先」「後」並不是有前後的關係，而是發明與安排的問題。我們或可將上述所分析的文化政治學的微觀面和傳統的發明兩者連繫起來，在普遍與特殊之間，「任何人對『傳統』的意識是種『歷史意識』，而『創造』傳統的動機及背景涉及個人的『現實意識』。」(周樑楷 2002: 6) 歷史意識與個人的現實意識的對照，和本文中所論，彰顯文化的權力操作面的「宏觀文化政治學」與「微觀文化政治學」有異曲同工之義。傳統的發明中的「發明」真義，可從微觀的文化政治學操作概念中獲得印證。特別是個體面臨修辭無法具說服力時，往往會訴諸更高層次的論述支援。所謂高層次的論述或修辭常常是結構與系統取向的。這種提高層次的方法往往可讓異類變成同類，Clifford (1988) 認為類別的親近性 (affinity) 是現代主義並置 (juxtaposition) 西方文化與它者文化的手段，充滿了霸權與暴力。這似乎暗示只有位於宰制地位者可為之，但「正統國畫」論爭的例子顯示處於弱勢者亦有向上進行類別親近性的可能，相同的都是對優位意識靠攏、臣服。再一次的，微觀的文化政治學觀點詮釋了主客體在命名權力關係中的雙向能動性。

可以想見，本省和外省畫家並沒有刻意地接受訓練為其創作的政治正當性地位辯護 (藝術創作的正當性是有的，反映在創作動機、理念與美學觀等方面)，卻能如此靈活而富創造性地挪用傳統來強化其論辯修辭，以呼應國家的召喚，展現其個人文化主體性的調適能力。傳統的人為架接與想像特性在此顯露無遺。社

會學者 C. Wright Mills (1959) 認為人們通常不會用歷史變遷和制度矛盾來解釋自己所忍受的煩惱，而是透過「想像」的努力達成個人和社會的連繫，似乎意味著解釋與想像是區隔開來的。透過微觀文化政治學的考察，這個看法並非全然正確。「正統國畫論爭」反映了出人們是會以己所能挪用歷史變遷將其所面臨的困境解套，而想像並非外在於個人與歷史的關係，而是構成此關係的一部份。而這種想像有著鮮明的微觀與發明的色彩。

為什麼不直接延用東洋畫或日本畫之名？本省東洋畫家顧忌什麼？從現在看來，劉國松可能無法體會臺籍藝術家被貼上「奴」與「毒」的文化認同錯亂標籤之感受，以及反共抗俄的文化氛圍下隨時被批鬥為背離總體文化使命的危機感。林玉山修改日本旗為國旗、強調臺灣人的漢族血統，王白淵以北宗國畫做為「本省國畫」（實則為東洋畫）宗源，臺籍藝術家強調日本畫寫生的優勢等等，都意味著對應於一個新文化實體的想像實踐。進一步而言，甘冒大不諱強調日本殖民統治下也有值得學習之處，意味著跨越現有對峙的論述邏輯，朝向現代化與世界化的思維（徐秀惠 2004）。筆者訪談曾經參與論爭的施翠峯先生，他認為本省畫家因理論的匱乏而無法有效辯駁。然而，國家認同與文化認同在「正統國畫」論爭中顯然扮演決定的角色，不論發展多少藝術修辭都將面臨挑戰與質疑。如同本文一開始引用的「我們都是中國人，我們都要愛中國」，愛國是好國民的義務。「國畫」的「國」與正宗、正統、正規、純粹、真正的意涵有密切關係、更和中國與中華民國有直接連繫，本省與外省藝術家因此必需同時處理藝術與其文化歸屬的問題。換言之，「這不是國畫」的評論同時否定本省東洋畫家在國家展覽機制、文化與國族認同、社經地位的正當性。「這不是國畫」理所當然意味著「這不是好國畫」，和本省畫家主張「這是國畫，而且是更好的國畫」的邏輯價值完全不同。（日本）「餘毒」或（中國）「餘緒」之名類辯爭是背後的邏輯。總的結果是，國畫之下，先「國」後「畫」，沒有二心。

省展初期，「本省國畫家」擔任評審與得獎比例均高（黃冬富 1988），本屬掌握權力者，政府也沒出手壓制。³⁶ 畫家個人面臨新文化認同壓力，在缺乏完密的政治邏輯的資源下，其所挪用的命名邏輯與修辭技術，可說是微觀層次的文化政治學操作，首先考量的是正當化自己的創作與所屬的文化集團。在此攻防戰

³⁶ 本省評審主導初期省展國畫部的情況，劉國松（1966a）對此大加批評，他敘述溥心畬 1954 年在師大上課時曾抱怨此事，並表示不再參與省展評審工作。溥心畬擔任 1950 年到 1954 年省展國畫部評審，1955 年到 1959 年未擔任，1960 年再回任。

中，對本省具鮮明日本畫風格的「國畫」之批評，不論其動機為何，往往從文化與國家認同的角度切入，使藝術問題與文化範疇問題糾扯不清，這也是一種微觀的文化政治學操作。雙方都是對想像的中國文化認同的實踐（或輸誠）。對本省畫家而言，並不知道新文化認同要求什麼，他們的不斷表態、各種嘗試反映出臣服與抵抗的雙重目的。他們企圖曉以「大義」——從種族、畫派源流、美學理論、地方發展、寫生觀念、時代潮流等，也和外省畫家同聲一氣貶抑日本畫。本省畫家種種「深度」的修辭不敵劉國松「非我族類」的直接指控，也不能有力地說服「本省國畫」進入「正統國畫」之列，因為此一論爭總是不可避免地進入族群差異與中國文化正統的領域，被日本殖民、接受日本文化的過去成為不可抹除的致命傷。加上中國文化的優越感與對日本文化的鄙視，加深了外省人與本省人的介隙。特別是王白淵的「正統國畫」論駁，可以說是反對「奴化」指控的延伸。他雖然在臺人奴化論爭上深入剖解政治，在正統國畫論爭上仍然維持一定的表面上（但內部仍是文化政治學取向的）「藝術問題，藝術解決」的原則，和劉國松明顯的「藝術問題，政治解決」的路線不同。

Homi Bhabha (2004) 曾以「幾乎一樣，但總是差那麼一點」(almost the same, but not quite) 描述被殖民者的認同困境——文化的差異(一個時空累積下的結果) 成為一種不可脫逃的「原罪」。「本省國畫」在國畫歸屬的修辭努力「就差那麼一點」，這一點的距離又如此遙遠（但對反對的另一方，不是「幾乎一樣」，而是幾乎不同，所以沒有差一點點的問題），使「本省國畫」成為「不完全的國畫」（參本文第三節引用郭雪湖所言「這次的東洋畫可謂都是國畫」）。「不完全的國畫」終究不是「國畫」，畫「不完全的國畫」的臺籍畫家，其身分認同的不完整的危機是可以想見的。戰後初期「正統國畫論爭」在微觀政治學上反映了文化命名、文化邏輯與文化修辭諸種作為的困頓與掙扎。

本文並非為本省東洋畫家於官展中逐步失據抱屈，毋寧的，藝術創作品表現與品質的問題在此論爭中已被民族、國家與文化認同的論述所淹沒，即便雙方強調藝術品質的優先性。參與論辯者的「進退失據」（以藝術表現為依準）反映出政治強大的影響力。走筆至此，本文似乎傾向將藝術推往文化政治化的考量，忽略在此論爭中對壘的兩集團對東洋畫與國畫在藝術論述上的專注。優先順序上，不論受業背景與政治意識，對藝術家們而言，藝術絕對比政治重要。當藝術家們置換兩者後還仍然認為藝術是核心，則藝術作為純粹、自由領域的一般（以及專

業的) 看法將面臨挑戰，政治介入藝術的情況則不言而喻。³⁷ 顯的藝術價值與潛的政治價值在此有主客異位的吊詭情況。誠如 Berger 的所提出的「神祕化」(mystification) 概念(1972) 以及 Bourdieu 的品味批判(1984, 1993) 均指向藝術在朝向神聖化的過程中高度依賴非藝術因素的運作，直言之，此刻要分辨藝術包裝的政治語言或政治包裝的藝術語言，或納入「政治美學化」、「美學政治化」的考量並不容易。Orwell 於 1946 年〈為什麼我寫作〉羅列政治目的為寫作的四個動機之一(另外為自我、美學與歷史)，強調：「藝術應無涉政治的主張，其態度就是政治的。」(The opinion that art should have nothing to do with politics is itself a political attitude.) 不論願意與否，政治與藝術是距離的問題，不是有無的問題，而決定距離的方式是理念的，也包含了政治的因素，這個看法在東方主義論者 Edward W. Said 論及知識生產的論述形構面向之特性有極為深刻的剖析。他認為知識生產者在高度組織化的架構下或隱或顯地呈現政治性的影響。因此他說(1978: 10)：

從來就沒有人設計一種讓學者無涉於生活環境的方法，從其介入事實(有意識或無意識地)所連帶的階級、一套信仰、社會位置，或僅從社會一員的活動中脫離開來。

他不認為文化並非在政治及歷史中是天真無邪的(politically even historically innocent)。剖析藝術討論是否有「論述」的意味，牽涉解讀者對待文本的歷史視野與理論高度，最終反映出 Said 所謂的作者的「策略位置」(strategic location) 及文本的「策略形構」(strategic formation)。最後，本文也沒有暗示「正統國畫論爭」的藝術家們的文化政治主張主宰其全面的創作理念與創作實踐(是否有影響需要更細緻的考察)，無寧的，此事件的對應是策略(strategies)，而非常態(routine)。

總之，「正統國畫論爭」包含了一種複雜的、綜合的美學、藝術理論、國家與文化認同諸想像，透過文化政治學的微觀操作而展現，是一個被編織出來的「小」

³⁷ 即便是「藝術報國」、「藝術為人民服務」的主張(如社會寫實主義)，藝術家追求的仍然是藝術表現。這樣的優先順序是：先當藝術家，再當「愛國藝術家」。這裡可能暗地裡被反轉為以「愛國」為前提的愛國藝術家，但是表面上還是藝術優先的。雖然總體而言，其表現總有侷限，一般在藝術史上的評價並不高。

故事，以回應各種來自國家的「大」要求，換言之，賦予歷史事件（預期的或真實的）一個個人化的意義，並且有可能納入事件本身。捲入事件中的畫家們與評論者們切身感受到壓力並具體回應之，間接反應了臺灣五六〇年代特殊的政治環境，更直接影響臺籍、外省籍畫家在臺灣藝壇生態的重組。而認同是一連串的表演過程（Butler 1999），本省東洋畫家與外省傳統水墨畫家在此一「正統國畫」競技遊戲中，自創一套修辭的邏輯，以實踐與操演他們想像的中國文化認同。在這場文化認同的衝撞中，參與的畫家清楚地表白了他們的創作、理念與國家、文化的關係。

最後，「正統國畫論爭」的論述如何影響藝術家後來的創作風格、美學理論與藝術批評的建構、材質的文化再現意涵、國家機器的介入、觀眾如何改變欣賞品味等，是未來可繼續探討的問題。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

「正統國畫」事件年表

年代	日期	國畫論爭（及相關言論）	文藝環境 ³⁸	政治環境
1944	4/17			國防委員會中央設計局設「臺灣調查委員會」，負責調查臺灣實況及準備收復工作。
1945	3/23			臺灣接管計劃綱要公布，第一通則（4）「增強民族意識，廓清奴化思想，普及教育機會，提高文化水準」，第八教育文化。
	8/15			日本戰敗，殖民政府撤離臺灣。
	10/25			行政長官陳儀抵臺接收臺灣。行政長官公署時期開始。
	11/15		臺灣藝文界以日文發行《新新》雙月刊，共 8 期。 1946 年 5 月改版中文。	
	12/31		陳儀「民國三十五年度工做要領」：發揚民族精神的心理建設，注重文史教育。	
1946	1/18	（王白淵於《臺灣新生報》讀		

³⁸ 關於臺人奴化論戰相關文章，根據陳翠蓮（2002：191-198）的整理計 226 篇，本表僅摘其要。

		者投書〈所謂『奴化』問題〉 反對統治當局隨意以奴化標籤 加在臺灣人身上，提議以日本 化代替。)		
1/25		(王白淵於《政經報》發表〈告 外省人諸公〉反對以奴化用語 負面評價臺灣人，尤其是以語 言問題責罵。不肖的大陸人及 沒有效率的政府讓「臺胞」開 始不信任外省人。)		
2/10		(李萬居《政經報》〈臺灣民眾 並沒有日本化〉。)		
2/			「臺灣行政長官公署訓 令」：查禁日本文化遺毒書 刊。	
2/20			陳儀「本省中學校長會議」 開幕致詞：實施中國化運 動。	
4/2			臺灣省國語推行委員會成 立，國語運動於焉展開。	
5			教育部長范壽康奴化失 言，省議會議員質詢。(《民 報》5月1日〈本省人完 全奴化了「哲學」處長如 是「認識」團員憤慨決議 嚴重抗議〉、5月2日〈矯 正錯誤的認識 對犯教育 處長暴言 團員召開糾正 大會〉)	
6/16			臺灣文化協進會成立，理 事長游彌堅，會刊《臺灣	

			文化》。	
9/11		(《聯合報》社論〈中國化真精神〉學習日本統治下臺灣社會的優點。)		
9/12		《新新》月刊第 7 號記錄「談臺灣文化的前途」座談會，戰後臺灣美術亦為討論要目之一。美術界有李石樵、王白淵出席。李認為今後的美術必需考量社會民眾與時代的因素；王剖析文化發展納入政治的條件。		
9/17		臺灣文化協進會舉行美術座談會，臺籍藝術家 16 人與會，東洋畫家有林玉山、陳進、林之助、郭雪湖（均為本省東洋畫家）。座談會內容刊於《臺灣文化》1 卷 3 期，郭雪湖認為第 1 屆省展的東洋畫都是中國畫，而不是末流的日本畫、大和畫或浮世畫。		
10/22		第 1 屆臺灣省全省美術展覽會（省展）於臺北市中山堂舉行，分國畫、西畫、雕塑三部（至第 14 屆）。林玉山、郭雪湖、陳進、林之助、陳敬輝任國畫評審。評審意見中開始出現「正統國畫」說明。		
11/21				陳儀臺北賓館記者招待會聲明臺胞不懂國語是為恥辱。（《和平日報》）
12/				《臺灣省參議會第 1 屆第 2 次大

				會臺灣省行政長官公署施政報告》：加強文化宣傳，去除日本遺毒。
1947	1/1		甦甦(蘇新)〈也漫談臺灣藝文壇〉回應多璫〈漫談臺灣藝文壇〉挑撥外省與本省的的感情。後者批評「本地人」(臺灣人)鄙視「國內文物」。	
	2/28			二二八事件爆發。廢除臺灣省行政長官公署，改設臺灣省政府，魏道明為首任省主席。
	7/1		游彌堅〈臺灣新文化運動的意義〉(《臺灣文化》2卷4期)以接枝比喻將臺灣與中國「文化樹」互相移植。	「動員勘亂臨時條款」公布。
	10/24	第2屆省展，國畫評審同第1屆。		
1948	10/25	第3屆省展，國畫評審加入陳慧坤(本省東洋畫家)，馬壽華(外省水墨畫家)，退出林之助。	《國語日報》創刊。	
1949	7/16		多位大陸畫家隨軍來臺，如胡克敏、梁又銘等。	1946年7月國共內戰全面爆發。12月7日蔣介石

				宣告大陸淪陷，國軍開始從大陸撤退至臺灣。
	11/		《民族報》副刊號召士兵文學、反共文學。	《自由中國》雜誌發刊，1960年《自由中國》遭指控配合中共統戰政策、造成臺灣混亂、企圖顛覆政府陰謀，雷震主編以包庇匪諜罪名遭到逮捕而停刊。
	11/19	第4屆省展，原國畫評審林之助回任。 溥心畬評本省國畫「雖脫逸正宗，但命意新穎，別成格調」。		
	11/26	趙白木於《新生報》〈獻給美術崗哨位的人—全省美展觀後感〉中讚揚本屆省展「接近祖國立意」，也證實首屆省展有「不能親熱」的「日本作風」。		
	11/28	王逸民於《新生報》發表〈第4屆全省美展觀後〉(上)，認為本省國畫的日本風味不能表現民族精神，但主張日本畫是院體派的延伸，也肯定本省國畫的寫生精神。		
	12/		《新生報》以「戰鬥性第一」為編輯方針。	
		張我軍以筆名老童生於《新生		

		報》發表〈從全省美展說起〉指出外省本省畫家甚少溝通的狀況。		
1950	3/			蔣介石復任總統，中華民國政府播遷臺灣。
	3/25	張力耕《中央日報》〈一年來的美術界〉表示臺灣因淪陷五十年而在文物與美術方面落後，大陸畫家陸續來臺展出漸突破此絕緣狀態。砥勵畫家為國家人民服務。		
	5/4		張道藩成立中國文藝協會（1942年7月張於大陸《文化先鋒》發表〈我們所需要的文藝政策〉，為首篇倡導藝政策為政治服務。1954年11月發表《三民主義文藝論》。張同時為3月成立的中國文藝獎金委員會主任委員）。	5月19日陳儀因投共被槍決。
	8/		蔣介石開始思考反共文化戰爭與以三民主義為基礎的戰鬥文藝。	
	11/25	溥心畬於《新生報》發表省展〈所感〉，認為國畫正規出於書法，日本畫派乃南宋雜入日本風俗。郭雪湖發表臺灣美術雖經殖民，仍為維持民族精神，並批評傳統國畫模仿守舊。		
	11/25	第5屆省展，原國畫評審加入		

		黃君璧、溥心畬（均為外省水墨畫家）。		
	12/	廿世紀社復社（1938年設於香港），何鐵華主編《新藝術》月刊，揭發反共抗俄的自由中國新藝術運動。李仲生於創刊號發表〈國畫的前途〉，探討題材守舊與改良的問題，提出寫生及中西一體的新國畫。		
			蔣經國任國防部總政治部主任，隔年發表〈敬告文藝界人士〉，號召文藝進入軍中。	
1951	1/28	舉行「一九五〇年臺灣藝壇的回顧與展望」座談會，《新藝術》1卷3期刊出內容。參加者包括何鐵華、劉獅、張我軍、羅家倫、黃君璧、王紹清、雷亨利、郎靜山、戴粹倫、李仲生等，討論中國畫和日本畫的區別問題。劉獅的發言：「拿人家的祖宗來供奉」引起當場熱烈的討論。此份座談會象徵東洋畫在省展中被排斥的高點。		
	3/25		「自由中國反共抗俄美術展覽會」假臺北市中山堂舉行。 胡克偉（7月擔任中國美術協會理事長）於《中央日報》發表〈創造三民主義的新美術〉。	

	3/27		文藝界發表〈抗議共匪暴行宣言〉。	
	4/20	廿世紀社假臺北市陸軍聯誼社再度針對「中國畫與日本畫問題」舉行座談會，刊於《新藝術》1卷4,5期(合刊)。出席者計有何鐵華、張有為、何勇仁、李鳴雕、盧雲生、蒲添生、孫多慈、黃鷗波、李仲生、郎靜山、李天民、呂基正、施翠峯等，會中主要共識為：臺灣的「中國畫」特色為中西調和。同卷施翠峯以書面發表〈本省國畫的路〉，強調國畫線條與韻味高於日本畫，但國畫應接近現實與時代潮流。		
	7/8		原屬中國文藝協會下之美術委員會，擴大改組為中國美術協會。理事長：胡偉克(總政治部副主任兼政工幹校校長)，常務理事：郎靜山、梁又銘、馬壽華、楊三郎、薄添生、黃榮燦，理事：黃君璧、梁中銘、許君武、王王孫、何志浩、楊隆生，總幹事：劉獅。	
	10/31		中國美術協會在臺北市中山堂舉行「祝壽美展」，慶祝蔣總統誕辰。	
			政工幹校(政戰學校前身)	

			成立美術組(二年制), 胡偉克委託劉獅任組主任。	
	11/3	第 6 屆省展, 國畫評審團同第 5 屆。七八九屆同。		
	11/5	記者王理璜《中央日報》4 版〈全省美展的成就〉認為臺胞國畫受日本畫影響缺少「雄偉的魄力與渾厚的氣勢」, 但樂見結合地方和時代以創造新風格, 「重行投入組國文化的懷抱」。		
	11/30	《新藝術》座談會「中國繪畫的新路向」, 刊於 2 卷 1 期。會中陳慧坤提出日本畫與中國畫調和論, 何勇仁發言: 「以日本畫法當作中國畫之新派者, 都完全走錯了路」, 會中討論國畫改革的問題。陳慧坤同期發表〈對自由中國美術界的期望〉, 期勉本省畫家在寫生的基礎上加入中國美術的意境, 而外省畫家應勇於開拓, 勿墨守陳規。		
1952	1/			蔣介石發起「反共抗俄」總動員運動。
	2/26~ 3/5	孫旗〈自由中國美術界回顧與前瞻〉(《新藝術》2 卷 1 期) 總結《新藝術》三次座談會: 第一次檢討與重新認識, 第二次日本畫與國畫優劣比較與融	廿世紀社舉辦「自由中國美術展覽會」於臺北市中山堂, 並出版《自由中國美術選集》。何鐵華於《新藝術》1 卷 3 期發表〈自	

		合，第三次新國畫的建立。	由中國美展的意義和任務〉，呼籲重建革命的新藝術理論。謝冰瑩、吳敬恆發表類似看法。	
	3/25	慶祝第 9 屆美術節，《新藝術》第四次座談會「新國畫的研究」，刊於 2 卷 2 期。會中發表對新國畫的界定：融合古今（何勇仁），運用現代工具表現民族意識（何鐵華），解放摹古教條（施驥），合乎未來理想（李大木）。		
	8/4		中國文藝協會發表〈為揭發共匪文藝整風運動暴行陰謀並支援大陸上被迫害的文藝界人士宣言〉。	
	9/1	何鐵華出版《論國畫創作的新路》。		中國青年反共救國團成立，蔣中正兼任團長，蔣經國任主任。
		《新藝術》2 卷 4 期孫旗〈『臺省七屆美展』透視〉批評奴性未除的日本畫風仍然存在。		
			「新藝術研究所」成立，以提倡廿世紀新興藝術、促近自由中國文化精神。此函授班為臺灣現代藝術理論教學研習。1959 年何氏赴美後結束。	
1953	3/25		第 1 屆「現代中國美展」，展出于右任、馬壽華、郎	

			靜山、梁中銘等人作品。	
5/21	趙聲於《聯合報》發表〈當前藝壇的苦力——介臺陽美協及十六屆美展〉指出「被譏為」帶有東洋味的本省國畫已見改善。			
9/1			馬壽華、藍蔭鼎、廖繼春、李石樵、林玉山、施翠峰、何鐵華等籌組中國藝術學會（自由中國美術作家協進會改名）。此會導因於何鐵華、何勇仁與梁鼎銘、梁又銘兄弟於反共美展及組織美協時不合。	
9/			蔣中正發表《民生主義育樂兩篇補述》做為國民黨政權文化施政綱領，將美術視為「社會建設和文化建設」的議題。	
11/20			中國美術協會響應蔣總統文化改造號召，於臺北市中山堂舉行「動員美展」。	
			中國文藝協會公布〈中國文藝協會動員公約〉。12月發表〈中國文藝協會全體會員研讀總統手著《民生主義育樂兩篇補述》的心得與建議〉。	
			《新藝術》2卷4,5期社論〈美術如何配何反功大業〉，主張培植藝術戰鬥成	

			員。	
1954			《軍中文藝》(1月)、《幼獅文藝》(3月)、《中華文藝》(5月)創刊。	
	2/		《新藝術》停刊，共發行9期。	
	5/4		響應《補述》鐘赤掃黃號召，中國文藝協會成立「文化清潔運動專門研究小組」，美術界王藍、馬壽華、梁又銘、梁中銘為成員。	
	7/26		中國文藝協會常務理事，「文化清潔運動專門研究小組」成員陳紀瑩(筆名「某文化人士」)於《中央日報》、《新生報》提出「文化清潔運動」(亦名「除文化三害運動」，三害即「赤色的毒」、「黃色的害」、「黑色的罪」)。成立「文化清潔運動促進會」。《中國新聞》等十份刊物因此遭檢舉而停刊。	
	8/9		〈自由中國各界為推行文化清潔運動厲行除三害宣言〉，兩百萬人簽名支持。	
	11/23	劉國松以筆名魯亭發表〈為什麼把日本畫往國畫裏擠？九屆全省美展國畫部觀後〉於《聯合報》副刊，建議省展設日本	《民族晚報》發刊，以戰鬥文藝為使命。	

		畫部，以免混淆國畫的本質。		
	12/15	臺北市文獻委員會去年 12 月 15 日主辦「美術運動座談會」，邀請臺籍畫家出席討論臺灣美術的由來及發展等，席間並談及國畫與東洋畫的問題，刊於《臺北文物》3 卷 4 期推出。王白淵發表〈臺灣美術運動史〉。		
	12	劉國松發表〈日本畫不是國畫〉《新生報》，指出民族性是日本畫與國畫差異之所在。		
1955	1/17~ 1/22	本日起連續 6 天，聯合報藝文天地以「現代國畫應走的路向」為題舉行筆談會，邀請內臺兩地畫家發表意見，參與者包括馬壽華、梁又銘、黃君璧、孫多慈、陳永森、藍蔭鼎、林玉山及施翠峰等。		
	1/		蔣中正提倡「戰鬥文藝」。	
	2/		國民黨中常會通過〈展開戰鬥文藝要點〉。	
	6/	劉國松發表〈目前國畫的幾個重要問題〉於《文藝月報》2 卷 6 期。不同意日本畫雜入國畫，或將日本畫視為北宗畫派，提議回覆東洋畫之名。		
	11/25	第 10 屆省展，國畫評審團除溥心畬，餘同前屆。		
	12/1	王白淵於《臺灣新生報》發表〈省展觀感（一）〉，提出國畫		

		南北宗看法，於 1959 年將此觀點用於〈對「國畫」派系之爭有感〉一文中，以調解「正統國畫論爭」之爭議。		
1956	10/31		中國美術協會創辦《美術》月刊，胡偉克任發行人。	
	11/		東方畫會籌備成立，然於向官方提出申請時，未獲通過，會員們因此決定以畫展形式進行活動。	
	12/1	第 11 屆省展，國畫評審團同前屆，加入許深州（本省東洋畫家）。		
1957	5/10		首屆五月畫展於臺北市中山堂舉行，參展者有郭予倫、郭東榮、李芳枝、劉國松、鄭瓊娟、陳景容。	
	12/7	第 12 屆省展，國畫評審團同前屆，加入金勤伯（外省水墨畫家）。13 屆同。		
1959	4/	王白淵於《美術》月刊發表〈對「國畫」派系之爭有感〉，以南北宗調解「正統國畫論爭」。		
	6	馮鍾睿於《筆匯》「革新號」1 卷 2 期發表〈不可魚目混珠——書「臺陽美展」後〉：應以畫日本畫為恥，重述對「日本畫往國畫裏擠」的質疑。該文之言論與筆調近似劉國松。		
	10/20	劉國松於《筆匯》「革新號」1 卷 6 期發表〈談全省美展——敬		

		致劉真廳長〉，抨擊省展評審為文化與國粹的扼殺者，呼籲將日本畫踢出國畫以維純粹性。提議省展另闢東洋畫部，其主張同 1955 年〈目前國畫的幾個重要問題〉。		
	12/25	第 14 屆省展，金勤伯出，梁中銘、吳詠香、傅狷夫、張穀年入（皆為外省水墨畫家）。		
1960	12/	第 15 屆全省美展，國畫分一、二部，第二部實為東洋畫。國畫評審團同前屆，溥心畬回任，加入高逸鴻（外省水墨畫家），盧雲生、蔡草如（本省東洋畫家）。		
1961	1/1	劉國松發表〈繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉（《文星》39 期），批評國畫第二部實為日本畫，添加西畫元素，非真正的國畫改革。		
	8/14		徐復觀於香港《華僑日報》發表〈現代藝術的歸趨〉，抨擊現代藝術的反理性與破壞性摧毀了自然主義與感性，最後將為共產黨開路。此文引發他與劉國松的現代藝術論戰。	
1963	2/25	陳錫勳《聯合報》〈東洋畫充不得國畫——兼評第十七屆臺灣省美展〉。		
	9/1	劉國松發表〈看偽傳統的傳統		

		知識〉(《筆匯》2卷10期)，反對日本畫為中國畫北宗嫡系的看法，是為「偽傳統派」。		
	12/30	楚戈於《聯合報》〈評第十八屆省美展〉表示不能將東洋畫和國畫混在一起。		
1965	2/		文藝社團響應「毋忘在莒運動」。	
	4/8~ 4/9		第1屆國軍文藝大會。	
1966	3/		國民黨第9屆四中全會通過〈加強戰鬥文藝之領導，以為三民主義思想作戰之前鋒案〉。	
	11/12		蔣中正明令此日為「中華文化復興節」。12月25日推行中華文化復興運動，對抗1966年5月16日毛澤東發動的文化大革命	
	12		國民黨第9屆四中全會通過〈中華文化復興運動推行綱要〉，繼續倡導戰鬥文藝，推行新生活運動。	
1967	7/28		中華文化復興運動推行委員會成立。	
	11/		國民黨第9屆五中全會通過〈當前文藝政策〉。成立教育部文化局以執行戰鬥文藝。	
1968			第1屆全國文藝座談會。	
1971	2/		國民黨召開中央文藝工作	

			會，決議貫徹三民主義文藝運動。	
1974	1/1	第 28 屆全省美展，取消第二部（膠彩畫），保留國畫第一部。		
1978	1/1	第 34 屆全省美展，恢復國畫第二部，但兩部合併於國畫審查。		
1983	1/1	林之助提議將國畫第二部定名為膠彩畫，第 37 屆全省美展分國畫、膠彩二部迄今。		

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

參考書目

- 上山滿之敬，〈臺灣美展開院式〉，《漢文臺灣日日新報朝刊》，1927年10月28日。
- 廿世紀社，〈一九五〇年臺灣藝壇的回顧與展望〉，《新藝術》1卷3期，1951年，頁54-55。
- 廿世紀社，〈中國畫與日本畫問題〉，《新藝術》1卷4、5期，1951年，頁76-78。
- 王白淵，〈告外省人諸公〉，《政經報》2卷2期，1946年，頁1-2。
- 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3卷4期，1955年，頁16-64。
- 王白淵，〈臺展·府展〉，《臺北文物》3卷4期，1955年，頁65-69。
- 王白淵，〈對「國畫」派系之爭有感〉，《美術月刊》4月號，1959年，頁3。
- 臺北文物，〈美術運動座談會〉，《臺北文物》4卷3期，1955年，頁2-15。
- 〈社論—臺灣未嘗奴化〉，《民報》社論，1946年4月7日，第1版。
- 〈本省人完全奴化了——「哲學」處長如是「認識」團員憤慨決嚴重抗議〉，《民報》報導，1946年5月1日，第2版。
- 〈范教育處長報告 省參議會第七日「我們忠於祖國 我們未曾奴化」〉，《民報》報導，1946年5月8日，第2版。
- 衣俊卿，〈論微觀政治哲學〉，收錄於《年度學術 2007》，北京，中國人民大學出版社，2007年，頁329-339。
- 吳超然，〈從「正統國畫之爭」到「筆墨論辯」〉，《典藏今藝術》133期，2003年，頁180-183。
- 李萬居，〈臺灣民眾並沒有日本化〉，《政經報》2卷3期，1946年，頁4-5。
- 李筱峯，〈戰後初期臺灣社會的文化衝突〉，收錄於《臺灣史論文精選》（下），臺北，玉山社，1996（1991）年，頁273-302。
- 周婉窈，〈從比較的觀點看臺灣與韓國的皇民化運動（1937-1945）〉，收錄於《臺灣史論文精選》（下），臺北，玉山社，1996（1994）年，頁161-201。
- 周樑楷，〈傳統與創造的微妙關係〉，收錄於《被發明的傳統》，臺北，貓頭鷹，2002年，頁5-7。
- 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《臺北文物》4卷3期，1955年，頁76-84。
- 林玉山，《林玉山教授創作展》，臺北，國立歷史博物館，2000年。

- 林伯欣，〈何謂「東方」？戰後臺灣美術批評意識的一個初步考察（1950-1960年代）〉，《現代美術學報》4期，2001年，頁105-123。
- 林均熹，《戰後臺灣現代國畫運動與在臺國畫家之因應 1945-1991》，臺北，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2002年。
- 林仍乾等，《臺灣文化事典》，臺北，師大人文中心，2004年。
- 林惺嶽，《臺灣美術風雲40年》，臺北，自立晚報，1987年。
- 俞崑編著，《中國畫論類編》，臺北，華正，1977年。
- 施翠峯，〈本省國畫的路向〉，《新藝術》1卷4、5期，1951年，頁77。
- 孫旗（紀錄），〈中國繪畫的新路向——新藝術第三次座談會紀錄〉，《新藝術》2卷1期，1951年，頁11-12。
- 孫旗（紀錄），1952，〈新國的研究——新藝術第四次座談會紀錄〉，《新藝術》2卷2期，1952年，頁38-40。
- 孫旗，〈『臺省七屆美展』透視〉，《新藝術》2卷4期，1952年，頁86。
- 孫旗，〈自由中國美術界回顧與前瞻〉，《新藝術》2卷2期，1952年，頁9。
- 徐秀惠，《戰後初期臺灣的文化場域與文學思潮的考察（1945~1949）》，新竹，清華大學中國文學系博士論文，2004年。
- 馬怡紅，〈我國繪畫應走的方向——兼談高一峰的畫〉，《聯合報》，1956年12月11日，第6版。
- 梅丁衍，《臺灣美術評論全集——何鐵華》，臺北，藝術家，1999年。
- 郭雪湖，〈創作才是美術的生命〉，《新生報》，1950年11月24日，第10版。
- 郭繼生，〈一八九五~一九三八年的美術與文化政治——臺灣的「日本畫」/「東洋畫」/「膠彩畫」〉，《藝術家》42卷3期，1996年，頁340-363。³⁹
- 陳芳明，〈當殖民地的作家與畫家相遇——三〇年代臺灣文學史的一個側面〉，收錄於《殖民地摩登：現代性與臺灣史觀》，臺北，麥田，2004年，頁115-136。
- 陳奕麟，〈論東方人的東方論——從戰後臺灣傳統文化的建構看現代國家的吊詭〉（上），《當代》108期，1995年，頁86-99。
- 陳翠蓮，〈去殖民與再殖民的對抗：以一九四六年「臺人奴化」論戰為焦點〉，《臺灣史研究》9卷2期，2002年，頁145-201。

³⁹ 該文為作者 *Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan* 第三章

“NIHONGA/TŌYŌGA/CHIAO-TS'AI-HUA, 1895-1983” (Kuo, Jason C.) 中文翻譯。

- 焦士太，〈劉獅·劉師——一位藝術播種者的畫像〉，收錄於焦士太主編，《劉獅教授紀念集》，臺北，群流出版社，1998年，頁5-27。
- 馮鍾睿，〈不可魚目混珠——書「臺陽美展」後〉，《筆匯》「革新號」1卷2期，1959年，頁32。
- 黃冬富，《臺灣全省美展國畫部門之研究》，高雄，復文，1988年。⁴⁰
- 黃冬富，〈從省展看光復以後臺灣膠彩畫的發展〉，收錄於《當代臺灣繪畫文選（1945~1990）》，臺北，雄獅，1991（1990）年，頁95-117。
- 黃英哲，〈戰後初期臺灣的文化重編（1945-1947）——臺灣人「奴化」了嗎？〉，論文發表於「何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同」，臺北，文建會，1996年9月13日至14日。
- 黃英哲，〈臺灣省行政長官署宣傳委員會研究（1945.11-1947.3）——陳儀政府臺灣文化重編機構研究之二〉，《臺灣歷史學會通訊》12期，2001年，頁24-40。
- 黃英哲，〈一九五〇年代臺灣的「國語」運動〉（上）、（下），《文學臺灣》46/47期，2003年，頁318-333/172-188。
- 黃英哲，《「去日本化」「再中國化」戰後臺灣文化重建造（1945-1947）》，臺北，麥田，2007年。
- 黃朝湖，〈對全省畫展的建議〉，《聯合報》，1960年11月24日，第6版。
- 黃朝湖，〈向趨新·保守戀像者進一言〉，《聯合報》，第8版，1963年11月16日。
- 黃寶萍，〈當代藝術研討會 國畫名實惹爭辯〉，《聯合報》，1989年12月10日，第14版。
- 新生報，〈溥心畬稱讚 中西融匯別成格調〉，《新生報》，第6版，1949年11月19日。
- 新新，〈卷頭語 文化的交流〉，《新新》2卷1期（新年號），1947年，頁1。
- 楊聰榮，《文化建構與國民認同：戰後臺灣的中國化》，新竹，清華大學社會人類學研究所碩士論文，1992年。
- 廖咸浩，〈在解構與解體之間徘徊——臺灣現代小說「中國身分」的轉變〉，收錄於張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，臺北，麥田，2003年，頁193-211。
- 廖新田，〈符號分析、意義詮釋與閱讀策略：日據時代臺灣美術研究面向的思考〉，《典藏今藝術》126期，2003年，頁59-63。

⁴⁰ 該文為作者1984年師大美術研究所碩士論文。

廖新田，〈由內而外或由外而內？臺灣美術的後殖民主義觀點評論狀況〉，「藝術評論的區域化——其可能性與全球定位」(The Regionalisation of Art Criticism: Its Possibility and Global Positioning, Art Criticism and Interventions in Space)，國際藝評人協會 (International Symposium, AICA 2004 World Congress in Taiwan) 主辦，臺北，2004 年 12 月 2 日—12 月 5 日。

廖新田，〈美好的自然與悲慘的自然：殖民臺灣風景的人文閱讀——美術與文學的閱讀〉，收錄於《多元文化與後殖民：空間再詮釋》，臺南，崑山科技大學空間設計系，2005 年，頁 73-89。

廖新田，〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，《文化研究》2 卷 3 期，2006 年，頁 167-209。

廖瑾瑗，〈來自「西方」視線下的「東方」覺醒——論陳慧坤的「新國畫」〉，收錄於《背離的視線——臺灣美術史的展望》，臺北，雄獅，2005 年，頁 187-251。

臺灣文化協進會，〈美術座談會〉，《臺灣文化》3 期，1946 年，頁 20-24。

劉國松，〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》，1954 年 11 月 23 日，第 6 版。

劉國松，〈目前國畫的幾個重要問題〉，《文藝月報》2 卷 6 期，1955 年，頁 7-8。

劉國松，〈繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉，《文星》39 期，1961 年，頁 28-29。

劉國松，〈談全省美展——敬致劉真廳長〉，收錄於《臨摹·寫生·創造》，臺北，文星書店，1966 (1959) 年，頁 95-105。⁴¹

劉國松，〈看偽傳統派的傳統知識〉，收錄於《臨摹·寫生·創造》，臺北，文星書店，1966 (1961) 年，頁 107-115。⁴²

劉獅，〈西洋畫的種類〉，收錄於焦士太主編，《劉獅教授紀念集》，臺北，群流出版社，1988 年，頁 86-97。

蔡錦昌，〈東方社會的「東方論」——從名的作用談國家對傳統文化的再造〉，《當代》64 期，1991 年，頁 38-53。

鄭明嫻，〈當代臺灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，收錄於《當代臺灣政治文學論》，鄭明嫻主編，臺北，時報文化，1994 年，頁 11-71。

⁴¹ 該文原刊於 1959 年 10 月 20 日《筆匯》「革新號」1 卷 6 期，頁 25-28。

⁴² 該文原刊於 1961 年 9 月 1 日《筆匯》「革新號」2 卷 10 期。

- 蕭阿勤，《國民黨政權的文化與道德論述(1934-1991)——知識社會學的分析》，臺北，臺大社會學研究所碩士論文，1991。
- 蕭瓊瑞，〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭：以「省展」為中心〉，收錄於《臺灣美術史研究論集》，臺中，伯亞，1991（1989）年，頁45-68。
- 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北，東大，1991年。
- 蕭瓊瑞、林伯欣，《臺灣美術評論全集——劉國松》，臺北，藝術家，1999年。
- 戴國輝，〈狂歡與幻想的雜奏——光復在臺灣〉，收錄於《愛憎二二八——神話與史實：解開歷史之謎》，臺北，遠流，1992年，頁5-31⁴³。
- 謝里法，〈王白淵·民主主義的文化鬥士〉，收錄於《臺灣出土人物誌：被埋沒的臺灣文藝作家》，臺北，前衛，1988年，頁133-190。
- 謝里法，〈臺灣美術發展史上的國家認同意涵——以二十世紀東方媒材繪畫的命名為例〉，2006年。<http://www.tisanet.org/Activity/20060610/conference/3-3.pdf>，取用日期：2008年5月8日。
- 謝里法，〈從第一屆全省美展創立過程探討終戰後臺灣新文化之困境〉，「全省美展一甲子學術研討會」，2006年。<http://210.69.70.22/dcea/arts/content1.asp>（「全省美展一甲子數位美術館」），取用日期：2007年10月5日。
- 顏娟英（計劃主持人），南國美術殿堂——臺灣美術展覽會（1927-1943）作品資料庫，2007年。<http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/index.htm>，取用日期：2007年10月5日。
- 顏娟英，〈日據時代臺灣美術之回顧〉，收錄於臺灣大學歷史學系編，《民國以來國史研究的回顧與展望論文集》，臺北，臺灣大學出版組，1989年，頁1511-1517。
- 顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展〉，《藝術家》168、169、170期，1989年，頁142-163/140-161/178-191。
- 顏娟英，〈美術〉（第二章），收錄於《臺灣近代史文化篇》，南投，臺灣省文獻委員會，1997年，頁71-189。
- 羅秀芝，《臺灣美術評論全集——王白淵》，臺北，藝術家，1999年。
- 羅庭瑤，〈殖民拼貼畫的裂痕：帝國主義與跨文化「書」入機制〉，收錄於《帝國主義與文學生產》，臺北，中央研究院歐美研究所，1997年，頁43-70。

⁴³ 原載於1991年《學術》354期。

- 蘇昭英，《文化論述與文化政策：戰後臺灣文化政策轉型的邏輯》，臺北，藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001年。
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Verso, 2006.
- Barker, Chris, *The Sage Dictionary Cultural of Studies*, London, Thousand Oaks and New Delhi, SAGE, 2004.
- Barker, Chris 著，羅世宏等譯，《文化研究：理論與實踐》，臺北，五南，2004年。
(Barker, Chris, *Cultural Studies— Theory and Practice*, Thousand Oaks and New Delhi, SAGE, 2000.)
- Bennett, Tony, *Culture: A Performer's Science*, St. Leonards, NSW, Allen & Unwin, 1998.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation, 1972.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 2004.
- Bourdieu, Pierre; Randal Johnson edit and introduce, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre; Richard Nice trans., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London; New York, Routledge, 1984.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1999.
- Ching, Leo T. S., *Becoming "Japanese": Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2001.
- Clifford, James, "Histories of the Tribal and the Modern", *The Predicament of Culture—Twentieth—Century Ethnography Literature, and Art*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1988, pp.189-214.
- D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, London, Laurence King, 2005.
- Dominguez, Virginia R., "Invoking Culture: The Messy Side of 'Cultural Politics'", *The Politics of Culture—Policy Perspectives for Individuals, Institutions, and Communities*, edited by Gigi Bradford, Michael Gary and Glenn Wallach, New York, The New Press, 2000, pp.20-37.

- Foucault, Michel 著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，臺北，桂冠，1992年。(Foucault, Michel, translated by Alan Sheridan, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, Pantheon Books, 1977.)
- Geertz, Clifford, *The interpretation of cultures: Selected essays*, New York, Basic Books, 1973.
- Green, Nicholas and Frank Mort, “Visual Representation and Cultural Politics”, *The BLOCK Reader in Visual Culture*, London and New York, Routledge, 1996(1982), pp.226-241.
- Herbert, James, D., *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*, New Haven and London, Yale University Press, 1992.
- Hobsbawm, Eric, “Introduction: Inventing Traditions” , *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp.1-14.
- Hobsbawm, Eric, “Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914” , *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp.263-307.
- Jordan, Gleen and Chris Weedon, *Cultural Politics— Class, Gender, Race and the Postmodern World*, Oxford, Blackwell Publishers, 1995.
- Kuo, Jason C. (郭繼生) , *Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan*, Washington, University of Washington Press, 2000.
- Liao, Ping-hui (廖炳惠) , “Passing and Re-articulation of Identity: Memory, Trauma, and Cinema”, *Tamkang Review: A Quarterly of Comparative Studies between Chinese and Foreign Literatures* (《淡江評論》) 29 (4) , 1999, pp.85-114.
- Mills, C. Wright, *The Sociological Imagination*, New York, Oxford University Press, 1959.
- Moxey, Keith, *The Practice of Theory— Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994.
- Said, W. Edward, *Orientalism— Western Conceptions of the Orient*, London, Penguin Books, 1995(1978).
- Schutz, Alfred 著，盧嵐蘭譯，《社會世界的現象學》，臺北，桂冠，1991年。

- Strauss, Anselm and Juliet Corbin, *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, Thousand Oaks, London and New Delhi, SAGE Publications, 1998.
- Takashina, Shūji, “Eastern and Western Dynamics in the Development of Western-style Oil Painting during the Meiji Era” , *Paris in Japan— The Japanese Encounter with European Painting*, edited by Shūji Takashina and J. Thomas Rimer with Gerald D. Bolas, St. Louis, The Washington University, 1987 , pp.21-31.
- Tanner, Jeremy, “Introduction: Sociology and Art History” , *The Sociology of Art: A Reader*, edited by Jeremy Tanner, London, New York, Routledge, 2003, pp.1-26.
- Winckler, Edwin A., “Cultural Policy on Postwar Taiwan” , *Cultural Change in Postwar Taiwan*, edited by Steven Harrell & Huang Chün-chieh, Taipei, SMC Publishing Inc,1994 , pp.22-46.
- Wolf, Theodore F. and George Geahigan, *Art Criticism and Education*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1997.

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts