

台灣戰後官方文藝政策與水墨發展關聯之考察

—以 1950 年代為主

A Brief Research Between Cultural Policy and Ink Painting Development in Post-war Taiwan during 1950s

李孟學

Li, Meng-Hsueh

臺灣師範大學美術系博士生

摘要

本文試圖以國民黨政府於 1950 年代的官方文藝政策為出發，討論台灣水墨畫在戰後的發展情況。文中將分別以官方文藝政策、美術教育與傳統畫會三方面進行討論。台灣的水墨畫發展在日治時期曾因台灣美術展覽會舉辦後漸為沉寂，但戰後國民黨政權為在國際間樹立中國代表權的正當性，亟欲在台灣樹立中華文化正統概念，積極扶持台灣水墨畫發展，使戰後台灣水墨畫逐漸增加比重。本文欲以文藝政策角度出發，試圖理解國民黨當局如何提供有利於水墨畫發展之環境，以及台灣水墨畫在此一時期所扮演的角色。

【**關鍵詞**】台灣戰後美術、水墨畫、文藝政策、文化政策、正統性。

一、前言

近年來對於台灣戰後美術史發展的討論甚多，然而研究者多半著眼於藝術家在時代脈動趨勢下的回應，比如 1950 年代起以「東方」、「五月」等畫會為主要討論重心的現代藝術運動，1970 年代受文學論爭影響的鄉土運動，以及 1980 年代觀念藝術概念進入台灣之後的發展。這些研究固然形塑了台灣戰後美術史的框架，但此一框架卻有意無意的忽略一個關鍵的因素，也就是台灣的統治當局在當時的時代背景下，對文藝活動的介入甚至是主導的情況。

眾所周知，自 1945 年台灣交由中華民國政府接收以來，台灣的言論與人身自由便大幅倒退，1949 年 5 月 19 日國民黨政府頒布《戒嚴令》後，台灣更進入了軍事管制的狀態，直接導致 1950 年代的「白色恐怖」，藝術家亦不乏牽連入獄，甚至遭害。然而國民黨進行軍事管制，不僅只是排除政治異己、鞏固自身統治權力，就文化層面來說，國民黨檢討在國共內戰時期輿論、藝文領域受中共主導而趨於劣勢，左右局勢甚鉅。因此到了台灣之後，蔣介石不僅在黨組織上進行大幅變更，對人事進行清算，使國民黨蛻變為只聽命於「總裁」一人的集權化政黨，¹ 在文化上也積極介入，透過文藝政策的擬定，推動以軍隊為中心的政治作戰內容，試圖遏止共產黨思想的滲入。

此外，國民黨當局為了讓台灣可以徹底成為「反共堡壘」與「復興基地」，積極進行「中國化」，並不斷高舉「正統性」，務使國民黨政府能在國際社會上作為中國唯一代表。此一舉措反映在戰後台灣美術的發展，即是水墨畫的「捲土重來」，成為學校教學與官方比賽中的重要畫科，其影響延續至今日。然而，即使早在 1980 年代，林惺嶽即已提到「隨同國民政府而來的一批畫家，主要是傾向保守的一支，……他們所執著的，是維持固有的『正統』地位於不墜，並全力經由政治與教育的管道，來伸張其『正統』的統御作用。」² 目前對於水墨畫的討論，無論是現代化的潮流或是「正統國畫」之爭，其實皆少有觸及國民黨官方所

¹ 陳翠蓮，《重探戰後台灣政治史：美國、國民黨政府與台灣社會的三方角力》（台北：春山出版，2023）頁 161-166。

² 林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》（台北：自立晚報，1987），頁 16。

扮演的角色，彷彿水墨畫只是台灣藝壇自然的發展，因而在討論相關議題時難有進展。

目前研究者就台灣戰後「中國化」的議題，多半偏向政治面或制度面的討論，較無觸及實際在文藝活動上所顯現的影響。然而國民黨當局對台灣的「中國化」過程，深刻影響了戰後台灣的文化面貌，甚至形成台灣人在文化認同上的難題。特別是水墨畫在戰後台灣所象徵的濃厚「中國性」，成為研究者在討論相關課題時有意無意規避的罩門，也讓戰後台灣美術史在水墨畫的討論上，總是無法更進一步。有鑑於此，本文以國民黨官方的藝文政策為切入主軸，以及圍繞黨、政、軍相關團體的人士或活動，試圖釐清國民黨如何藉由政治與軍事上的優勢，試圖影響 1950 年代台灣的藝術環境與意識形態，以及此時水墨畫在台灣藝術發展上的定位。

二、研究回顧

有關國民黨戰後初期官方文藝政策的相關研究，多半以文學相關研究為主，因戰後初期的文藝政策重心多在強化文字宣傳，且美術研究者多半較關注現代藝術在台灣的引入與發展。即使研究者討論官方的文藝政策，也多半以如何過渡至現代藝術發展的角度來討論，仍是近乎於時代背景般的理解，較無真正論及當局對藝術發展的立場及作法。

黃才郎於 1992 年寫成的《文化政策影響下的藝術贊助——台灣一九五〇年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動》，應是台灣藝術史最早探討政治影響藝術的專論。³ 他試圖整理 1950 年代國民黨當局文化相關政策內容，與同時期活動的藝術家加以對照。當中論及 1950 年代水墨畫發展時，著重強調中國來台藝術家集結成畫會所帶來的影響，稱「由於他們的努力，中原繪畫傳統成為五〇年代台灣畫壇的另一股主流，對台灣畫壇影響至為深遠。」⁴ 不過黃才郎強調畫會對水墨

³ 黃才郎，《文化政策影響下的藝術贊助——台灣一九五〇年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動》，中國文化大學藝術研究所碩士論文（1992）。

⁴ 黃才郎，《文化政策影響下的藝術贊助——台灣一九五〇年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動》，

畫在台灣傳播的影響，但未論及美術教育及官辦展覽等其他因素，失之於片面。

而 1999 年梅丁衍所撰《台灣美術評論全集—何鐵華》，則以政治運動角度切入，延續王白淵、謝里法「美術運動史」的撰寫邏輯，加入國民黨自國共內戰至「播遷」來台後的政治情勢，帶出論述主角何鐵華在此一時代背景下所扮演的角色與價值。⁵ 由於梅丁衍著眼於政治層面，內文大量論及國民黨當局治台初期的國家文藝政策與白色恐怖下的台灣藝術環境。但因為何鐵華希望推動的是西方抽象藝術，故而梅丁衍文中幾乎沒有討論到水墨畫的面向。類似的撰文方向也可見蕭瓊瑞〈從危機到轉機—回顧 1950、60 年代台灣藝壇〉專文，文中雖然明確闡述了國民黨當局在 1950 年代以來的一系列官方文藝策略，但核心仍是以討論台灣現代藝術發展為主，對水墨畫的部分略而不提。⁶

李雅婷於 2003 年所撰《建構台灣藝術主體性的困境—戰後國民黨的文藝政策》，係少見著重討論戰後台灣藝術與政治之間關連性的論著。⁷ 作者認為截至 2000 年代初期，關於戰後台灣藝術的研究，多是「『為藝術而藝術』，並未通盤檢閱政治力的因素，這或許是因為論者皆為藝術系（美術系）學生的緣故。」⁸ 並以相當尖銳的觀點寫道：「直到現在政權已輪替，所有的官方出版品仍然無法擺脫大中國意識的論述主流。」⁹ 作者以政治學的立場重新理解戰後台灣藝術史論述的觀點，頗有新意，也若干符合本文試圖處理的主題與方向。但遺憾的是，該論雖在題目使用「文藝政策」，但內文討論國民黨政府文藝政策的比重甚低，多數是作者訪談藝術家或相關從業人員的內容加以分析討論，行文亦參雜甚多主觀情緒，使以政治解析台灣藝術發展的價值大打折扣，相當可惜。

頁 111。

⁵ 梅丁衍，《台灣美術評論全集—何鐵華卷》（台中：台灣省立美術館，1999）。

⁶ 蕭瓊瑞，〈從危機到轉機—回顧 1950、60 年代台灣藝壇〉，《尋找前衛的因子：1946-1969 年》（台北：台北市立美術館，2010），頁 8-13。

⁷ 李雅婷，《建構台灣藝術主體性的困境—戰後國民黨的文藝政策》，國立台灣大學政治學研究所，2003。

⁸ 李雅婷，《建構台灣藝術主體性的困境—戰後國民黨的文藝政策》，頁 8。

⁹ 李雅婷，《建構台灣藝術主體性的困境—戰後國民黨的文藝政策》，頁 10。

沈孝雯在 2007 年寫就碩士論文《遷台初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》，則是純以國民黨當局以及軍方角色理解文藝政策的發展，可謂最直接闡述官方文藝政策與藝術環境之間的專論，此專論後由黎明文化於 2020 年出版。

¹⁰ 論文依照時間順序，以章節分出四個時期：因應局勢需求的萌芽期（1949-1952）、戰鬥文藝全面執行的黃金時期（1953-1957）、漸露疲態的低潮時期（1958-1963）、國軍新文藝的轉型期（1964-1984）。¹¹ 然而因文中提到研究目的為討論官方文藝政策與台灣當時的現代主義運動之間的關係，¹² 對水墨的部份著重不多。且其藝術品討論局限於政治作戰學校的師資與校友，就時代風格的討論並不全面。

若以水墨畫研究面向回顧，研究者多半未有碰觸政府文藝政策的影響，僅單純羅列台灣水墨畫發展的歷史，加上個別畫家的小傳及畫風分析。早期研究論著最詳者，應為王耀庭接受台灣省立美術館（今國立台灣美術館）委託研究所寫《國畫山水畫研究：研究報告展覽專輯彙編》。¹³ 王耀庭此論可謂台灣戰後美術史就水墨畫研究最早集大成者，其意義相當關鍵。¹⁴ 然而當時研究囿於題材分類，僅就「山水」部分加以討論，已有不足之處，而在論及 1949 年至 1990 年的水墨畫發展時，對於發生過的爭議事件，只用一章不到的篇幅討論，且全然沒有觸及政府在背後可能扮演的角色。¹⁵ 顯然王耀庭在研究之時，並未注意到官方文藝政策所帶來的可能影響。且王耀庭撰寫此書，前提或許是將此置於近代中國美術史的

¹⁰ 沈孝雯，《鐵血告白—遷台初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》（台北：黎明文化，2020）

¹¹ 沈孝雯，《鐵血告白—遷台初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》，頁 1。

¹² 沈孝雯，《鐵血告白—遷台初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》，頁 2。

¹³ 王耀庭，《國畫山水畫研究：研究報告展覽專輯彙編》（台中：台灣省立美術館，1993）。

¹⁴ 王耀庭於其前言提到：「目前台灣的美術史研究，如非著力於中國傳統古代藝術，即是民間工藝的調查，對於四十年來，以台灣地區為主的山水畫，專題研究由未得見。……本文探討山水繪畫風格的形成，極其社會、經濟發展等關係，由對美術品的了解，體認創作風格的趨向，目的在為近四十年來的台灣山水畫，理出清楚的體系。」王耀庭，《國畫山水畫研究：研究報告展覽專輯彙編》，頁 16。

¹⁵ 報告目次計有：一、光復前台灣的山水畫傳統，二、中原畫風的再度輸入—畫家及其風格，三、傳統派畫家的畫論，四、創作導向的問題，五、外來美術思潮及回應，六、突出的風格，七、多元而無一致的風格，八、懷鄉大陸的題材，九、寫生與台灣山水。其中所謂「國畫」的爭議只在第四章加以討論。王耀庭，同上註。

脈絡底下，與後來的研究概念已經有所差異。

然而由王耀庭開啟的水墨畫研究體系，後來研究者大都沿襲其模式與觀點，且論述上有不盡詳實之處。如王德育談論台灣水墨畫發展時，先是認為清領時期的台灣繪畫傳統在日治時期中斷，提到「日本的殖民地政策有計畫的斬斷並泯滅台灣與中國大陸的文化關聯。」¹⁶ 此點或許承接王耀庭所說：「日據五十年間，尤其是後半期，傳統的中國繪畫，只能以隱流的狀況，存在於民間社會，一九四五年光復之時，也無法在一夕之間轉換。」¹⁷ 但實際上彼時台灣與中國大陸之間的往來並無中斷，王耀庭亦提到：「一九三七年七七事變以前，閩台相通無阻，此間，仍有相當多中國畫家來自大陸，……其畫風從福建一地，擴至趙之謙及上海畫壇……的風格漸形移入。」¹⁸ 亦有學者論及台灣在日治時期受到海上畫派的影響，顯然台灣與中國大陸在日治時期並沒有因分屬不同政權而中斷交流。¹⁹ 但不可否認，日治時期水墨畫在台灣的重要性，確實因台展舉辦之後受到影響，故論者多認為台灣在戰後有水墨畫「再次」傳入的情況，如王耀庭即稱「中原畫風的再度輸入」，認為「光復初期及民國三十八年以後，台灣重回漢文化的導向，畫壇又起一番變局，渡海的畫家，對台灣又具影響力。」²⁰ 王德育提到「台灣光復後，傳統水墨畫重新引入台灣。」²¹ 論點也是延續此一觀念。

張承宗亦有〈台灣水墨繪畫的發展歷程〉一文，亦不脫王耀庭所建立的框架，且將日治時期的台灣水墨畫發展，侷限於以日本畫系統創作的前輩畫家群體，無視畫師系統或士紳唱酬的水墨作品，在立論上不甚完備。戰後的水墨畫發展則以年代區分為一、傳統「國畫」，二、變革創新，三、新文人畫三階段的理解，亦

¹⁶ 王德育，《台灣藝術現代風格文化傳承的對話》（台北：台北市立美術館，2004），頁 75。

¹⁷ 王耀庭，〈從閩習到寫生—台灣水墨繪畫發展的一段審美認知〉，《東方美學與現代美術研討會論文集》（台北：台北市立美術館，1992），頁 129。

¹⁸ 王耀庭，《國畫山水畫研究：研究報告展覽專輯彙編》，頁 19。

¹⁹ 莊素娥，〈海上畫派與台灣早期水墨畫〉，《藝術學》第 25 期（2009），頁 77-119。

²⁰ 王耀庭，〈近四十年來台灣地區山水畫風概述〉，《在地情懷—七〇年代台灣美術之研究》（台中：國立台灣美術館，2009），頁 11。

²¹ 王德育，《台灣藝術現代風格文化傳承的對話》，頁 79。

全無提到國民黨當局在背後可能扮演的角色。²²

由上述可知，戰後台灣美術的討論中，雖有論及官方文藝政策，也有提到戰後台灣水墨畫發展，但將此兩個面向結合起來加以探討，在台灣美術史研究中仍屬少見。當戰後「現在性」的發展普遍成為學界關注重心之餘，另一由官方所支持且發展不輟的水墨畫系統，即使就學術立場而言，相對缺乏藝術性與歷史價值，但對台灣藝術的影響實不可忽視。

三、1950 年代的官方文藝政策

若要討論國民黨來台初期的文藝政策，必然要先理解當時的時代背景。1949 年到 1950 年是國民黨當局最為危急的時期，一方面國共內戰戰局節節敗退，最終只能撤退至台灣，而美國杜魯門政府也對國民黨政府採觀望態度，考慮承認新成立的中共政權。然而 1950 年 6 月 25 日爆發韓戰，解放軍參與北韓陣營，使國民黨政府的處境急遽變化，獲得美國在軍事與政治上的實質支持，得以繼續在台灣統治。短短一年之內，國民黨在國際地位上的危機，忽然之間獲得美國的支持而趨於穩定。但因為國民黨剛丟失中國大陸領土，在蔣介石痛切檢討下，認為應該要全面改造國民黨。其實蔣介石著手改造黨務，始於 1949 年下野之後，不過真正開始進行，則要到 1950 年到了台灣以後，在國民黨內設置「中央改造委員會」，並進行大規模的人事異動，使黨政大權實質掌握在蔣中正與蔣經國手中。

在這樣的情況下，蔣介石除了掌握黨、政、軍、特的實權外，也考量到對意識形態的掌握，試圖藉由文藝政策主導文藝相關作品的內容與走向。有關國民黨的立場與態度，或可從蔣中正於 1953 年所發表的〈民生主義育樂兩篇補述〉（簡稱〈補述〉）一文來理解，該文可以說是國民黨治台初期對台灣內政、教育與文藝議題上的綜合觀點，也成為政府的指導方針。²³ 如文中提到：

²² 張承宗，〈台灣水墨繪畫的發展歷程〉，《史博館學報》第 44 期（2011 年 10 月），頁 49-64。

²³ 蔣中正，〈民生主義育樂兩篇補述〉，《先總統 蔣公思想言論總集》卷 3（台北：中國國民黨黨史委員會，1984），頁 191-260。

匪共乘了這一空隙，對文藝運動下了很大的工夫，把階級的鬥爭的思想和感情，借文學戲劇，灌輸到國民的心裡。於是一般國民不是受黃色的害，便是中赤色的毒……今日台灣省在這方面有顯明的進步。民族主義的文學作品漸見抬頭，……我們不僅在光復大陸以後，要向這一方向去努力，並且在今日反攻的前夕，便應該在這方面做必要的準備。²⁴

文中提到「黃色的害」、「赤色的毒」等語，雖然文中脈絡而言應以文學戲劇為主，但在落實政治運動時，實際上是全面普及於藝術文化相關的領域當中，詳見後述。而〈補述〉論及美術及音樂的部分，則提到：

我以為教育文化應該把美術當做學校教育和社會教育上重要的科目來講求。……本黨更要把美術當作社會建設和文化建設上重大的問題來研討。

25

並強調：

今日我們在反共抗俄戰爭中，為了保衛民族文化，為了策畫文化的復興，俾維護民族仁愛的德性，培養民族審美的心情，更必使將來社會建設與文化建設計畫裡面，每一項建設，要注重實質，也要力求美觀。²⁶

從〈補述〉中可見所謂「民族文化的復興」，但何以強調「民族文化」？此時國民黨所推動的文藝政策，名義上皆高舉「三民主義」，源於張道藩在 1942 年所撰的〈我們所需要的文藝政策〉，用以對抗毛澤東提出的〈在延安文藝座談會上的講話〉。²⁷ 張道藩首度主張「三民主義的文藝政策」，雖然在戰時並沒有引起很大的迴響，但研究者認為，此文的概念間接成為 1950 年代在台期間的官方文

²⁴ 蔣中正，〈民生主義育樂兩篇補述〉，頁 245。

²⁵ 蔣中正，〈民生主義育樂兩篇補述〉，頁 248。

²⁶ 蔣中正，〈民生主義育樂兩篇補述〉，頁 248。

²⁷ 鄭明嫻，〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，收在鄭明嫻編，《當代台灣政治文學論》（台北：時報文化，1994），頁 13-23。

藝指導方向。²⁸ 不過，「三民主義的文藝政策」實際上極其空泛而矛盾，鄭明娸評價張道藩的論述，認為「將特定意識形態灌輸盡作家的『思想』中，就此點而言張道藩的說法和左翼文論如出一轍，而且他本身對東西方文化問題欠缺深刻瞭解、搬弄術語、強作解人，……只求配合統治階級的利益原則，使得這篇宣言式的作品內容自相矛盾、無法自圓其說。」²⁹

隨著國民黨政府來到台灣後，為了強調自身代表中國的統治正當性，雖然在宣傳上以「三民主義的文藝政策」為口號，但特別強調「民族主義」。黃才郎曾就 1950 年代文化政策整理出五個現象，其中一項即是「民族主義的文化保衛，使發揚傳統文化流於保守的形式化。」³⁰ 沈孝雯認為「蔣介石初期的文化政策，是先以三民主義中的民族主義為本位，力圖引領台灣除對抗共產主義外，還必須強調民族文化的必要性，以呼應作為正統政權延續的正當性。」³¹ 也就是藉提倡「文化正統」來鞏固自身的統治正當性。

在此背景下，1950 年代的文藝運動，主要係中華文藝獎金委員會（簡稱文獎會，1950-1956）以及中國文藝協會（簡稱文協，1950-）。該二會嚴格而言都非官方機構，在名義上只是民間組織，但主導者張道藩是國民黨的核心人物，可以說是由黨所直接指揮的外圍組織。文獎會與文協包含的「文藝」領域相當廣泛，文獎會徵集包含詩歌、曲譜、小說、劇本、宣傳畫、漫畫、木刻等，文協則囊括文藝理論、小說、詩歌、音樂、散文、美術、影劇等七大類。雖然當中包含美術，但實際上是以文學為大宗。

不過文協底下設有五個委員會，其中的美術委員會由劉獅擔任主委，梁中銘擔任理事，梁又銘為候補理事，均為之後政治作戰學校主要師資。後美術委員會又擴大改組，成立「中國美術協會」，推舉胡偉克、劉獅、王王孫、黃君璧、郎

²⁸ 同上註。

²⁹ 鄭明娸，〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，頁 23。

³⁰ 黃才郎，〈文化政策影響下的藝文贊助——台灣一九五〇年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉，頁 63。

³¹ 沈孝雯，〈鐵血告白——遷台初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）〉，頁 13。

靜山、楊三郎、梁中銘、梁又銘、馬白水等人發起籌備，於 1951 年 7 月 8 日成立，並推舉胡偉克為理事長。胡偉克時任國防部總政治部副主任，由此可知中國美術協會濃厚的政治性質。

由上述可知，此時期的藝文單位，背景多半以軍方為主，若從時代脈絡來看不難理解，因當時政局不穩，國民黨當局將絕大部分的資源都投入軍事，只有軍方才有人力物力支持各種組織，並使用軍中資源推廣，比如文協便提倡軍中文藝，不僅在軍中廣播舉行多次座談，1950 年黃榮燦、李仲生、劉獅、朱德群、林聖揚等人在台北市漢口街設立「美術研究班」，係屬政工系統，³² 有多位現役軍人參加，包括夏陽、吳世祿（吳昊）等人。唯第一期研究班在黃榮燦被抓之後即停止運作，一年後改名為「美術研習班」，由趙從堂主持，辦了三期後結束。³³

1950 至 1952 年間，文協陸續主辦多場大型的活動，如 1950 年的「暑期青年文藝研習會」，分為文學、美術、音樂、戲劇四組，遴選三百人參加，美術組主任為劉獅，師資包含梁中銘、梁又銘、許九麟、李仲生、陳定山、黃君璧、商家堃等人。1951 年元旦，又舉行「全國第一屆克難英雄大會」，邀請百餘位藝文人士進行訪談、創作，包括現場速寫與譜曲。沒隔多久的 1 月 28 日，又於《新藝術》雜誌社舉辦美術座談會，以「一九五〇年代台灣藝壇的回顧與展望」為題，參加者包含何鐵華、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。值得注意的是，此次座談會正是後來研究者討論「正統國畫論爭」的濫觴。5 月 4 日舉辦「軍中文化示範營」，倡導「兵演兵、兵唱兵、兵畫兵、兵寫兵」的全面性文藝活動。³⁴

此外，1951 年起，為了因應「反共抗俄」的思潮，由黨、政、軍聯合推動的大型展覽不斷，如：（一）自由中國反共抗俄美術展覽會（1951 年 3 月 25 日），由國防部、教育部、台灣省教育廳與文協合辦，胡偉克擔任籌備委員會的主任委員。（二）自由中國美展（1952 年 2 月 26 日），由出版《新藝術》雜誌的廿世紀

³² 蕭瓊瑞，〈從危機到轉機—回顧 1950、60 年代台灣藝壇〉，頁 9。

³³ 梅丁衍，〈台灣美術評論全集—何鐵華〉，頁 141。

³⁴ 蕭瓊瑞，〈從危機到轉機—回顧 1950、60 年代台灣藝壇〉，頁 8。

社主辦，廿世紀社是何鐵華創辦，他也是孫立人在印緬遠征隊時的部屬，同樣與軍方關係密切。³⁵ 也因為這層關係，孫立人曾餽贈金質獎章給美術界人士，甚至由美國新聞處拍攝成影片，在美台兩地放映。(三) 全國總動員美展 (1952 年 3 月 23 日至 3 月 28 日)，由梁中銘、梁又銘在胡偉克的支持下辦理。值得注意的是，梅丁衍指出當時何鐵華與梁氏昆仲有私人恩怨，³⁶ 此展覽顯然即是為了與「自由中國美展」互別苗頭而籌辦。(四) 國軍反共抗俄書畫展 (1952 年 10 月 31 日)，由國防部總政治部主辦，雖然徵件作品以現役軍人為限，多數是甫成立的政治作戰學校學生，但在當時優勝有獎金、獎狀等獎勵，研究者認為「對軍中工作者的鼓勵和贊助，收效極大。」³⁷

其他 1950 年代初期所舉辦的展覽，尚可參見梅丁衍所整理之表格(附表 1)。不過這些密集大量的展覽到底收效如何，如今看來似乎不大。梅丁衍也對此時期的展覽活動予以負面評價，認為「當時的團體展是以『短打』形式出發，名目雖多，但都屬於國家文藝政策下的文教活動。……以大規模而密集的美展疲勞轟炸，將美術風氣『普及化』，以強化『美術救國』的假想。這種大拜拜式的展覽，品質大為低落，再也無法形成藝評焦點話題。台灣美術的惡質風氣，就在這十年間奠定了它歷史性的文化深層結構。」³⁸

1953 年起，國民黨的文藝政策進入另一個階段，蔣介石於 11 月 14 日發表〈補述〉，可謂國民黨此時在文藝政策上的具體主張，並成為最高的指導方針。而文協也發起「文化清潔運動」，配合「補述」中提到「赤色的毒」、「黃色的害」

³⁵ 何鐵華 1910 出生於廣東番禺，1927 年赴上海就讀中華藝術大學西畫系，師從程抱一，1929 年一度赴日。1935 年起擔任上海《美術雜誌》主編，加入以程抱一為中心的新興藝術運動。1938 年創立廿世紀社，並與程抱一合組中國藝術協會，同年中日戰爭爆發，《美術雜誌》遷往香港。1942 年香港淪陷，何鐵華喪失二子，因而他以《大公報》戰地特派員身分赴重慶大後方，1945 年派赴緬甸從軍，任行政部專員。梅丁衍提到，何鐵華在緬期間分派至孫立人的部隊，為孫立人留下大量攝影紀錄，可以說與孫立人的關係相當密切，也因此梅丁衍認為孫立人日後失勢，牽連到何鐵華在台推行美術運動的成敗。參見梅丁衍，《台灣美術評論全集—何鐵華》，頁 33、192-194。

³⁶ 梅丁衍，《台灣美術評論全集—何鐵華》，頁 146-148。

³⁷ 沈孝雯，《鐵血告白—遷台初期文藝政策下的美術創作 (1949-1984)》，頁 38。

³⁸ 梅丁衍，《台灣美術評論全集—何鐵華》，頁 148。

等語，以報刊報導等方式大量宣傳撲滅「赤色的毒」、「黃色的害」與「黑色的罪」的「三害」，並接受具名檢舉「三害」出版物，計有 10 份雜誌受到檢舉而停刊。

1955 年，蔣介石又提出「戰鬥文藝」，並由中國國民黨中央通過「展開反共文藝戰鬥工作實施方案」，賦予五個意義：³⁹

- (一) 宣揚三民主義，闡揚反共抗俄國策，以建立反共復國的心理基礎。
- (二) 揭發奸匪與俄寇勾結賣國之各種陰謀暴行，以激起全國人民同仇敵愾的心理。
- (三) 發揚中華民族傳統文化，以加強國民的愛國觀念。
- (四) 褒揚軍民英雄事蹟，以激勵冒險患難、犧牲奮鬥的精神。
- (五) 表揚忠貞、打擊邪惡，以嚴肅戰時生活，轉移社會風氣。

其中所謂「發揚中華民族傳統文化」等語，放在美術領域當中，很難不與傳統風格的水墨作品連結。

至於官方展覽方面，到了 1950 年代中期，雖然仍有如「自由中國美展」持續舉辦，大抵而言已經不若 1950 年代初期那樣頻繁。但另一方面，國民黨在台局勢日漸穩定，文化設施的需求開始浮現，因而 1956 年，位於植物園旁的原產物陳列所改為「國立歷史文物美術館」（今國立歷史博物館）正式開放，1957 年在台中霧峰的國立故宮博物院也以美援建成展覽室，得以舉辦「歷代中國文物展覽」。國民黨當局在台灣緩步增加硬體建設，試圖藉由文化宣傳的方式來訴求自身代表中國政權的正當性，其文化政策的思考不僅是對內的，也是面向國際的。

到了 1950 年代後期，研究者認為此時的官方文藝政策已經顯露疲態，如沈孝雯歸納出四點：一、文藝政策主導權移轉；二、受八二三炮戰及八七水災重創台灣影響，三、受社會風氣變遷影響；四、受現代主義影響。⁴⁰ 但筆者認為，上述四點固然會影響國民黨當局在政策執行上的先後順序，但更關鍵的或許是國際

³⁹ 中國國民黨中央委員會第四組，〈46 年文化工作指導小組案、反共文藝戰鬥工作實施方案〉1853 號，蔡其昌，《戰後（1949-1959）台灣文學發展與國家角色》（東海大學歷史研究所碩士論文，1996），頁 103。

⁴⁰ 沈孝雯，《鐵血告白—遷台初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》，頁 139-140。

局勢的變遷所產生的微妙變化。比如 1950 年代晚期蘇聯與中共開始交惡，美蘇恢復高層接觸，使國民黨當局試圖聯繫蘇聯以牽制共產中國的可能性，所以「反共抗俄」的口號不再適合，以此為號召的「戰鬥文藝」勢必要更弦易轍。

此外，論者提到現代主義的影響，與其說是由學院或畫會帶領此一潮流，對政府而言，更關鍵的毋寧是 1957 年起由巴西官方邀請參與聖保羅雙年展國家館，開啟兩岸當局在國際藝術場合的競爭態勢，在外交單位一再要求國內以「極端新派」作品參展的影響下，間接帶動年輕藝術家以現代主義創作的意願，形成風氣。

⁴¹ 但這樣的風氣，實際上與黨國主導的美學背道而馳，所以才有「秦松事件」的發生。⁴²

四、1950 年代官方藝文政策下的美術教育

除卻官方文藝政策之外，就藝術層面上，美術教育對台灣美術環境的影響，也扮演非常關鍵的角色。但相較多數研究者多半以台灣師範大學藝術系為討論核心，在以官方藝文政策為探討的前提下，相較於教育系統的師範大學，因應政治作戰需要所建立的政工幹部學校，顯然更具關鍵的意義。

政工幹部學校（簡稱政工幹校）1951 年由蔣經國所創立，此校設置係為了發展國軍政治作戰的相關人員，可謂國民黨反省國共內戰失利後採取的一連串補強措施之一。該校美術科第一屆主任為胡偉克力邀劉獅擔任，初期的師資根據校友

⁴¹ 有關巴西聖保羅雙年展送展情況，學者如高千惠、蔣伯欣等人均有撰文研究。高千惠看待國立歷史博物館將現代主義風格作品送展情況，認為「台灣參與聖保羅雙年展，並受肯定的榮譽作品，卻是域內備受爭議的現代藝術。從根本上看，當時的台灣官方並非真的理解現代藝術，但在爭取文化外交上，卻可以以國家名義將年輕藝術家送進國際藝壇。」蔣伯欣則引當時駐巴西大使電文內容，提到「以極端新派作品（表現派、抽象派、立體派、超現實派等等）最受歡迎」，要求歷史博物館送寄相關作品。參見高千惠，〈從歷史背影看當代的身形——史博館／極端新派／巴西聖保羅雙年展的三角關係〉，《戰後台灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》（台北：國立歷史博物館，2005），頁 33；蔣伯欣，〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在台灣與巴西之間的拼合／裝置（1957-1973）〉，《台灣美術》第 67 期（2007 年 1 月），頁 65-66。

⁴² 「秦松事件」係台灣現代藝術發展中相當重要的政治事件，已有多位研究者提及，較詳細始末可參見白適銘，《春望·遠航·秦松》（台中：國立台灣美術館，2019），頁 83-97。

回憶整理，可知有莫大元、商家堃、梁氏昆仲、趙春翔、馬白水、李仲生、方向、闕明德等人。⁴³ 而從創建之初的課程安排來看，或因當時急迫的政治需求，漫畫訓練的比重特別高，後來才逐步調整。⁴⁴ 值得注意的是，無論是校友回憶，或是現存所見政工幹校的課程規劃來看，初期發展時，水墨畫似乎沒有特別得到重視，甚至可說是忽略，直到後來隨著修習年限延長，逐步調整教學課程後，水墨畫（課程為「國畫」）在教學比重中才有所提升。

1955 年劉獅去職，改由梁鼎銘接任。梁鼎銘與其雙胞胎兄弟梁中銘、梁又銘三人，皆長時間服務於國民黨體系。梁鼎銘自 1925 年在陳希曾（1896-1961）引薦下加入國民黨，任職黃埔軍校《革命畫報》主編，後為總司令部政治部藝術股長，為中校軍銜；梁中銘、梁又銘則於 1927 年加入，任政治部宣傳科，可以說是國民黨軍方的嫡系人馬。⁴⁵ 或因美術科改由嫡系接手，因而在資源上有所擴充，於 1957 年在梁鼎銘任內從美術組改制為美術科，修業時間則從一年半延長至兩年，又延聘於虞君質、施翠峰、林克恭、張穀年、吳承燕等人。⁴⁶ 後來梁鼎銘 1959 年腦溢血急逝，由梁又銘接任科主任，隔年改制為四年制，師資陣容也隨之擴充，增聘傅狷夫、紹幼軒二人教授山水與花鳥課程，水墨畫相關訓練更形完備。⁴⁷

⁴³ 沈孝雯，〈附錄二 漫畫家李闡訪問記錄〉，《鐵血告白—遷台初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》，頁 234

⁴⁴ 根據吳道文提供的課程規劃，初期必修術科包含素描（2 學分）、漫畫（24 學分）、油畫（6 學分）、水彩（4 學分），而選修有國畫（4 學分）、木刻（4 學分）、圖案（4 學分），由學分可知，漫畫占比最重，而且係以西畫訓練為主，國畫只在選修。梁鼎銘接任後，必修術科增加，為素描（16 學分）、油畫（4 學分）、水彩（4 學分）、國畫（4 學分）、水墨人物（4 學分）、木刻（2 學分）、實用美術（2 學分），調整成近似一般學院訓練的授課比重，但可注意到除國畫外，另外分出「水墨人物」課程，可知其課程教學之偏重。至 1960 年改制為四年制藝術系後，術科必修為素描（14 學分）、國畫（12 學分）、油畫（6 學分）、水彩（4 學分）、漫畫（4 學分）、版畫（2 學分）、設計（2 學分）、書法（2 學分）、雕塑（2 學分）、實習創作（3 學分），可由學分數看出水墨（國畫）在課程比重上的明顯變遷。吳道文，〈近三十年來的國軍美術教育〉，《教育資料集刊》第 11 期（1986 年 6 月），頁 625、627、628。

⁴⁵ 沈孝雯，《鐵血告白—遷台初期文藝政策下的美術創作（1949-1984）》，頁 30、32。

⁴⁶ 潘潘，《采風·神韻·李奇茂》（台中：國立台灣美術館，2014），頁 34。

⁴⁷ 熊碧梧，〈國軍美術教育之傳承與發展〉，《復興崗學報》第 73 期（2001 年 12 月），頁 252。

若將梁氏昆仲主持校務期間的變化與前述提到課程規劃的變遷相互參照，⁴⁸ 政工幹校初期因資源匱乏，且亟需快速培養出相關人才，因此以漫畫教學為主，後隨著修業年限增加、硬體設施逐步完備，才真正對水墨畫師資及課程上有所擴充。⁴⁹ 且政工幹校負有政治宣傳的特定目的，與傳統水墨所追求的主題與畫境差別甚大，所以從梁鼎銘接任後，雖將水墨（國畫）納入必修課程，但又將「水墨人物」獨立出來，因製作政治宣傳作品，人物描寫必不可少。且從梁鼎銘作品亦可一窺，目前可見其水墨作品，多半是人物畫、動物化或歷史故事畫，很少有單純描繪山水者。⁵⁰ 可說就 1950 年代，水墨畫之於政工幹校並非主力，也可由此間接探知水墨畫在國民黨政府來台初期，在資源匱乏的狀態下無法大力推廣的情形。

但從梁鼎銘接任美術科主任後，水墨畫訓練在課程上便有顯著增加，之後梁又銘擔

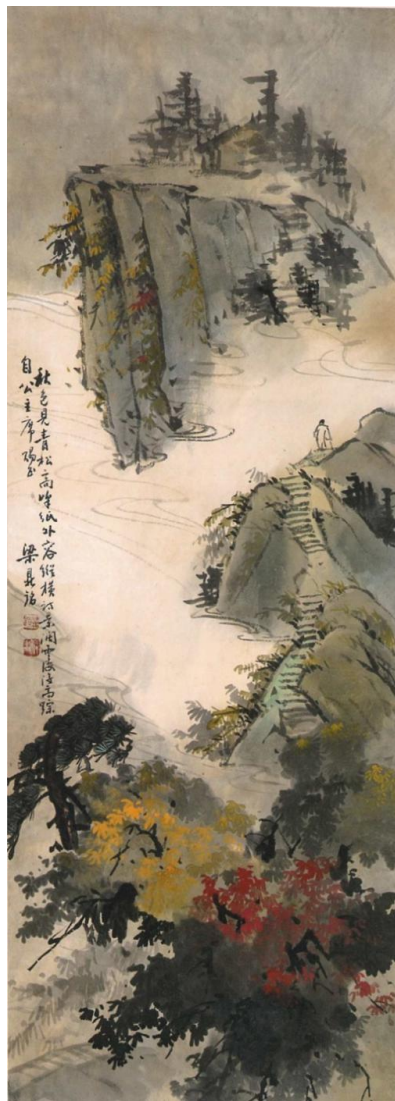


圖 1 梁鼎銘，《峨嵋山水》，水墨設色，96x35 公分。（來源：《碧血·戰畫·梁鼎銘》，頁 89。）

⁴⁸ 見註 20。

⁴⁹ 硬體擴充部分，如熊碧梧提到「梁鼎銘……在課程加強、聘請師資、擴建教室、教學方法改善等，均使美術組呈現新生氣象。……（二）擴充設備：民國四十四年（1955），首座專業美術教室落成，佔地八十四坪，內部設有素描教室、作業室、資料室、器材室、水彩畫室、軍中美術教室、辦公室休息室等。……（三）增添教學設備和器材，舉凡專業課如色彩學、透視學、版畫課、素描課相關設備器材皆充分補充完善。熊碧梧，〈國軍美術教育之傳承與發展〉，頁 251-252。

⁵⁰ 潘禧在《碧血·戰畫·梁鼎銘》中放入兩幅設色山水作品，皆題為《峨嵋山水》（圖 1），畫作年代未詳。但書中提到「1939 年，梁鼎銘罹患頭眩疾病，前往峨嵋山養病。……這段峨嵋山養病期間，梁鼎銘與報國寺果玲法師互有唱和，……除在此作畫之外，也彼此彈琴酬酢。」或許此畫作於 1939 年，並非到台灣後所創作。見潘禧，《碧血·戰畫·梁鼎銘》（台中：國立台灣美術館，2015），頁 87-89。

任主任時期，又更進一步增加比重，並延聘水墨專業師資。可見國民黨當局確實對水墨畫相當重視，只是囿於經費與規模，無法一時之間得到挹注，但隨著時間發展，水墨畫逐漸在教學當中佔據相當比重，畢業的學生也開始有以水墨創作為主之人，如李奇茂、王愷、唐健風、鄭正慶、沈禎等。

五、1950 年代的傳統畫會活動

除了官方的文藝政策與教育體系的建構之外，另一個影響台灣戰後水墨畫發展的面向，即是 1950 年代來台的黨政人士所組成的雅集型畫會。台灣美術史研究者一般論及「畫會時期」，幾乎均是以東方、五月為主的現代主義畫會為討論的重心，但在東方畫會 1957 年成立之前，就已經有文人雅集的性質的畫會成立，最具代表性的即 1955 年成立的「七友畫會」。而且像「七友畫會」這類畫會，無論就數量或活動頻率上，都較現代主義的畫會為多，也深受國民黨當局之重視，形成官方文藝政策之外的一股「側翼」力量，對水墨畫在台灣之推廣及鞏固其「正統性」，扮演相當重要的角色。

有關「七友畫會」的相關研究，起步甚晚，早期固然有談論七友畫會成員內容的單篇文章，但並沒有系統性的整體與討論。林永發的《七友畫會及其藝術之研究》或許是最早對七友畫會及其時代背景有體系的專門著作，⁵¹ 歷史博物館後來出版《蘭譜清華：七友畫會五十週年紀念展》則有較為豐富的相關圖片內容與介紹性文章互相搭配。⁵² 至邱琳婷的博士論文《「七友畫會」與台灣畫壇》，對七友畫會的研究面向加以擴充，包含七友畫會成員在中國及台灣的活動情況，以及七友畫會所帶來的影響等。⁵³ 而在七友畫會之後陸續成立的雅集式畫會，如六儷畫會、八朋畫會、七修畫會等，甚至沒有專論研究，可見有關此種雅集式畫會的活動情況與相關內容，仍有可以研究深入的空間。

⁵¹ 林永發，《七友畫會及其藝術之研究》（台北：國立歷史博物館，1997）。

⁵² 國立歷史博物館編輯委員會，《蘭譜清華：七友畫會五十週年紀念展》（台北：國立歷史博物館，2009）。

⁵³ 邱琳婷，《「七友畫會」與台灣畫壇（1950s-1970s）》（國立台灣大學藝術史研究所博士論文，2011）。

七友畫會成員分別為馬壽華、陳方、陶芸樓、鄭曼青、張穀年、劉延濤、高逸鴻，據研究者指出，七人成員在中國時期並不認識，是在來台之後才認識，進而成立畫會。⁵⁴《藝壇雜誌》曾有一段記述畫會緣起的文字，提到：

民國四十四年春，馬壽華、陳方、陶芸樓、鄭曼青、張穀年、劉延濤及高逸鴻，邂逅於台北悅賓樓酒樓。鄭曼青提議，以七人皆具脫略形骸之性，聲應氣求之雅，盍組成七友畫會，眾意僉同。爰定每月於斯樓集會一次，各出近作，互相觀摩，擇其較佳者，每年定期舉行畫展一次。⁵⁵

從文中可知，畫會成立似乎是臨時起意，僅為畫友同人切磋，開畫展也像是定期成果發表的性質。⁵⁶ 然而原本互不相識的七人在何種情況下同聚悅賓樓吃飯，又何以如此迅速就確定組成畫會，每月集會，甚至已經想到要舉辦畫展？這些背後因由，囿於現有資料，或許已經難以查明。但黃冬富指這類畫會是「響應政策」而成立，⁵⁷ 成員多是戰後渡台人士，且以軍、公、教或國營事業任職者居多。⁵⁸ 林永發訪問劉延濤的摘錄中，劉氏提到「當時蔣夫人、張其昀都非常支持成立畫會，因起七友畫展請帖都由于右任和張其昀部長具名邀請，在婦女會孺慕

⁵⁴ 邱琳婷，《「七友畫會」與台灣畫壇（1950s-1970s）》，頁 65。

⁵⁵ 〈七友畫會小史〉，《藝壇》第 38 期（1971 年 5 月），頁 16。

⁵⁶ 林永發雖然在其論著歸納成立動機的六個因素（創作理念相近、學習書畫的背景相似、揭示業餘興趣、有極高的修養、皆經過國家災難、有同鄉之誼），但對於社會背景或政治環境的關係，只認為是「無形中受到影響」，沒有更深入的討論。顯然林永發並不認為其背後有政策指導或配合的因素。林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，頁 40-42。

⁵⁷ 黃冬富編著，〈主流、正統、前衛——戰後初期台灣美術團體之脈絡〉，《台灣美術團體發展史料彙編 2：戰後初期美術團體（1946-1969）》（台中：國立台灣美術館，2019），頁 18-19。

⁵⁸ 據前人整理，馬壽華 1947 年來台後即任台灣省政府委員會委員兼物調會主委，1952 年至 1965 年任行政院院長；陳方 1953 年來台任國策顧問；陶芸樓 1947 年來台，任台灣省文獻會委員；鄭曼青 1949 年來台為國大代表；張穀年 1949 年來台，任中央銀行業務局襄理、教育部美育專門委員；劉延濤 1949 年來台為監察委員；高逸鴻 1951 年來台，是七友中唯一沒有黨政職務者，但在抗戰期間曾擔任中國軍委會運輸統治局機要秘書，其實有軍方背景。參見邱琳婷，《「七友畫會」與台灣畫壇（1950s-1970s）》，頁 65、88。

堂展覽。」⁵⁹ 或許可以推測，七友畫會的成立實有國民黨當局背後推動，而蔣宋美齡在當中所扮演的角色相當關鍵。除上述所提到劉延濤的說法外，蔣宋美齡 1951 年起即向鄭曼青學花鳥，影響所致，蔣經國也曾在 1961 至 1963 年間向高逸鴻學畫。⁶⁰ 七友畫會成員也時常接受蔣宋美齡的邀請赴官邸雅集，並有合繪作品，彼此之間也互相餽贈畫作。⁶¹ 由畫會成員與蔣家的密切互動可知，七友畫會絕非僅是同好聯誼性質，他們其實相當程度承擔宣傳「正統藝術在台灣」的功能。

七友畫會代表性除了成員的身分外，更重要的是其「傳統」的水墨畫風格。所謂「傳統」的概念並不嚴謹，如王耀庭在討論戰後初期中國來台人士的水墨創作時，對於「傳統」之用有所疑慮，因為若從民國初年水墨畫發展的風格樣貌來看，實難全數歸類到「傳統」的風格範疇。他提到：「用『傳統』一詞概括中原畫風的再度輸入，只能說是一種籠統相對地界定語，相對於西洋思潮影響，中國畫自身的變化，以及晚清以來畫風的承續。」⁶² 但相對於 1950 年代後期出現帶有抽象風格的「現代中國畫」，本文基本上仍以「傳統」視之。

若就七人的水墨畫作風格視之，馬壽華、陶芸樓山水作品基本上是四王傳派，馬壽華戰前在上海曾與馮超然、吳胡帆等人交遊，王耀庭稱他「從清初四王王時敏、王鑑入手，尤受後者影響。」⁶³ 1960 年所繪《萬木奇峰》（圖 2），為典型四王模仿黃公望的山水畫風，平行處理的披麻皴山勢，山巔處畫有疊石苔點，為明確的仿古之作。陶芸樓在台風格也以四王為主，其《秋山清爽》（圖 3）為四王模仿倪瓚的山水風格，以枯筆淡墨乾擦出山石，並以淡赭、石青敷色，也是仿古一路。至於鄭曼青、張穀年、高逸鴻則為海上畫派風格，以大寫意為主，筆勢帶有金石氣。如鄭曼青的《荷香》（圖 4），白荷雖為勾勒，但荷葉的部分則純為寫意，以石青、石綠等顏色混墨渲染，再補繪葉脈等；張穀年的《風姿》（圖 5）則為沒骨牡丹，以顏色混墨色處理花葉，高逸鴻的《大壽》（圖 6）以寫意方式畫壽桃，

⁵⁹ 林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，頁 233。

⁶⁰ 邱琳婷，《「七友畫會」與台灣畫壇（1950s-1970s）》，頁 97-98。

⁶¹ 邱琳婷，《「七友畫會」與台灣畫壇（1950s-1970s）》，頁 98。

⁶² 王耀庭，《國畫山水畫研究：研究報告展覽專輯彙編》，頁 23-24。

⁶³ 王耀庭，《國畫山水畫研究：研究報告展覽專輯彙編》，頁 30。

以乾筆描繪枝幹，極近似齊白石風格。劉延濤的《憶寫日本大瀧瀑》（圖 7），則帶有寫生性質，並用寫意方式，以墨點乾筆等方式描寫瀑布兩旁的植物及水流，可呼應劉延濤在風格上取法石濤、八大山人之說。綜上所述，「七友畫會」成員的「傳統」水墨畫，帶有所謂「文人意趣」及「懷鄉之情」，但難以反應當時台灣社會的現況與文化樣貌。



圖 2 馬壽華，《萬木奇峰》，水墨，1960，89x187 公分，馬漢寶藏。（來源：《蘭譜清華：七友畫會五十周年紀念展》，頁 66。）



圖 3 陶芸樓，《秋山清爽》，水墨淡設色，31x130 公分，私人藏。（來源：《蘭譜清華：七友畫會五十周年紀念展》，頁 81。）



圖4 鄭曼青，《荷香》，水墨淡設色，1934，33x104公分，徐憶中藏。（來源：《蘭譜清華：七友畫會五十周年紀念展》，2009，頁97。）



圖5 張穀年，《風姿》，水墨設色，35x68公分，張正陽藏。（來源：《蘭譜清華：七友畫會五十周年紀念展》，頁118。）

	
圖 6 高逸鴻，《大壽》，水墨設色，1962，68x138 公分，龔書綿藏。（來源：《蘭譜清華：七友畫會五十周年紀念展》，頁 140。）	圖 7 劉延濤，《憶寫日本大瀧瀑》，水墨，1962，97x180 公分，鳳甲美術館藏。（來源：《蘭譜清華：七友畫會五十周年紀念展》，頁 122。）

而且七友畫會成員的水墨風格，很有可能是刻意為之，以符合國民黨當局希望的「正統性」象徵。比如馬壽華提到美術教育：「吾國數千年來，民族文化基礎以及立國精神在於四維八德，是以歷代美術教育、美術作品亦皆以此為其中心，期於孝弟忠信禮義廉恥有所表彰，尤其繪畫為然。」⁶⁴ 林永發在訪問陶芸樓後人時也略為提及，陶芸樓原本在中國時期畫風較為豪放，但來台後便不輕談創新，而是以樸實平淡的風格為重。⁶⁵

⁶⁴ 馬壽華，《服務司法界六十一年》（馬氏思上書屋，1987），頁 194，轉引自林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，頁 76。

⁶⁵ 林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，頁 110。

何以在官方已經有藝文政策推行之餘，還需要這種由黨政高層組成的「民間」畫會來推行以傳統水墨畫為主的「正統」意識形態？其背後或許牽涉到了中央層級的路線問題。有研究者指出，1950 年代的文藝政策其實是分為兩條路線進行，一是由蔣經國主導的國防部總政治部，一是由張道藩所主導的文協系統。這兩個系統初期尚能相互合作，但蔣介石在 1950 年代起逐步將「中華傳統文化」視為確保自身道統的重要象徵，梅丁衍認為「蔣介石……，他以中國固有文化『道統』的復興使者自居，大力的鞏固了傳統繪畫在現代藝術洪流中的基石地位。」⁶⁶ 但 1957 年文獎會撤銷，文協也轉移到蔣經國的政戰系統，張道藩在官方政策的領導地位不再。⁶⁷ 這與七友畫會的成立是否有明確的關聯，本文無法從現有的資料確知，但七友畫會均以傳統水墨畫創作，且不斷藉展覽或成員繼續參與加入其他的雅集型畫會，擴大影響力，顯然是符合蔣介石在台灣發揚「中華傳統文化」的需要。

這七位當中，特別需要提出討論的是馬壽華。馬壽華 1893 年出生於安徽，1911 年於河南法政學堂畢業，之後歷任河南、山西、湖北各級法院法官，1927 年成為武漢國民政府最高法院委員，後調任南京，任職中央司法部，1947 年來台任台灣省政府委員兼物調會主委，後又擔任司法院秘書長、行政法院院長等職。根據經歷可知，馬壽華長期任職司法部門，但卻早在 1947 年起即擔任全省美展的國畫部評審，並連續參與達 27 屆。雖然有論者認為，馬壽華成為省展評審「並非其響應……政府文化有關政策而投身省展評委行列。」⁶⁸ 但作為首位中國來台

⁶⁶ 梅丁衍，《台灣美術評論全集—何鐵華》，頁 112。

⁶⁷ 鄭明嫻認為「一九五七年中華文藝獎金委員會因經費斷絕而撤消，宣告了張道藩在政治上的失勢，而文藝協會此後的發展亦逐漸轉變為蔣經國系統的附和者。」參見鄭明嫻，〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，出自鄭明嫻編，《當代台灣政治文學論》（台北：時報文化，1994），頁 33。另從《蔣中正日記》「三十九年工作反省錄」中提到「對於立夫所領導之腐化分子、投機分子之中央常委，除道藩、政綱、健中等可以希望其能團結者勉予容納外，其他一律摒除。」張道藩曾為國民黨 CC 派成員之一，蔣介石因要剪除 CC 派勢力，雖對張道藩「容納」，但仍有可能心懷猜忌，試圖削弱張道藩在黨內的實權。參見呂芳上、源流成編，《蔣中正日記（1950）》（台北：民國歷史文化學社，2023），頁 6。

⁶⁸ 馬毓鴻，《台灣傳統水墨畫的振興者：馬壽華》（台北：國立歷史博物館，2017），頁 103。

人士擔任全省美展國畫部評審，馬壽華所扮演的角色，顯然即是將傳統水墨畫納入省展國畫部的範疇當中。他對「國畫」的觀點與認知，與台籍畫家出入甚大，比如就畫作入選標準，林玉山曾撰文提到國畫部評審在甄選作品上的歧見：

第五屆省展起，國畫部另聘溥心畬、黃君璧為評審委員，於省展第六屆開評審會議時，本人曾提議省展章程，宜規定參加作品應以作者本人之『創作』為限。此意是排除抄襲之弊。因該屆有幾幀臨摹之出品畫，難免提出此議論。可是評審委員馬壽華、溥心畬兩位見解不同，主張臨摹的作品也可以入選。結果此章程之條文變成虛列，而『創作』的規定未嚴予執行。⁶⁹

顯見馬壽華等中國來台人士對於創作的觀點與台灣本地的畫家有著根本的差異，而傳統水墨這個原本在台灣已然式微的畫科，也因為國民黨當局對正統象徵的強烈需求，藉馬壽華等人在省展擔任評審的影響力，逐步擴大比重。除馬壽華外，七友畫會其他成員也都有參展或擔任評審，也就是說，他們不僅參與雅集式畫會，也藉參加畫會的「畫家」身分，將觸角延伸到省展等官辦美展的領域。藉由不斷擴大傳統水墨畫在省展國畫部的比重，到後來甚至擠壓原本的台籍畫家空間，最後由傳統水墨畫佔據強勢主導地位。

除了馬壽華成為省展評審，從 1950 年代其在藝術上的經歷，也可看到他在國民黨當局的重要性。如 1953 年他既受聘為菲律賓國際博覽會的審查委員，亦參與展覽；1954 年他獲邀在美國芝加哥美術館舉辦個展「現代中國水墨畫展覽——中國文人畫派的當代代表畫家馬壽華」(Contemporary Chinese Paintings by Ma Shou-Hua—A Modern Exponent of the Library School of Painting)，顯然有向國際社會宣傳正統中華文化在台灣的政治用意。⁷⁰ 同年馬壽華的墨竹，成為美國史都邦 (Steuben) 水晶公司製作水晶工藝品的選用作品，同時選入的尚有藍蔭鼎所畫

⁶⁹ 林玉山，〈省展四十年回顧感言〉，《全省美展四十年回顧展專輯》(台中：台灣省教育廳，1985)，頁 6。

⁷⁰ 馬毓鴻提到納爾遜·阿金斯美術館 (Nelson-Atkins Museum of Art) 亦有舉辦馬壽華個展，但囿於資料不全，所以無法確定時間與展覽內容。馬毓鴻，《台灣傳統水墨畫的振興者：馬壽華》，頁 111-113。

的舞龍及卓君庸的書法。⁷¹ 1955 年成為中國美術協會常務理事，1959 年受聘為巴西聖保羅雙年展送展作品評選委員，並有作品出品雙年展。1960 年，馬壽華作品參加「中華民國美術國際巡迴展」。僅從上述部分列舉，即可見馬壽華在國民黨當局的文藝政策下的地位。但馬壽華所扮演的角色，顯然不是根據他司法本業的背景，而是他的傳統書畫創作所象徵的正統意義。

六、小結

若論及台灣戰後藝術史的發展，1950 年代的「正統國畫之爭」夙為研究者經常提起的重要課題，以「一九五〇年代台灣藝壇的回顧與展望」座談會為肇端，至藝術家筆戰，以及全省美展國畫部評審爭議等一連串相關的發展，雖然論者甚多，但鮮少有人以當時執政者的視野來理解此一爭議。雖然多數人應該都認知到戰後台灣社會在戒嚴時期所受到的政治控制，在討論台灣現代藝術發展時也會論及此一社會背景，但本文仍希望藉水墨畫在台灣發展的角度，試圖從中釐清台灣戰後藝術中政治介入的情況。

因國共內戰潰敗而逃往台灣的國民黨當局，面臨國際處境危殆、經濟匱乏、軍心動搖的諸多壓力下，亟欲重整軍隊與黨務組織，並試圖全面掌握台灣的意識形態，藉文藝政策的推動來落實。首先就官方推動的文藝政策而言，因 1950 年代仍在國共內戰的餘波當中，戰後台灣水墨的發展情況，並無特別強調，主要出現的場合應是 1950 年代由各文化機構主辦的大型展覽。相較於 1950 年代最重要的官方展覽全省美展「國畫部」仍以台籍畫家的膠彩作品為主流，由文協或總政治部等官方或軍方背景的單位所舉辦的美術展覽，就有相對高比重的傳統水墨作品。這些展覽多數只是曇花一現，但對戰後初期藝術相關資訊缺乏的民眾而言，藉由這些展出的作品容易培養出一概念化的視覺印象，而當中出現的水墨作品，也在此情況下得以加深民眾的認知。

⁷¹ 此一將台灣畫家作品刻在美國水晶工藝品的合作，係由美國國外業務總署的支持，於 1956 年在美國首都華盛頓特區國家藝廊舉辦的「水晶中的亞洲藝術家」展出作品中的一部份，可視為美國在冷戰期間的文化外交手段。這個展覽後來在亞洲、中東等國家巡迴兩年，1958 年三件以台灣藝術家作品為圖案的三件水晶工藝品，贈予中華民國政府，收藏於國立歷史博物館。《未竟之役：太空·家屋·現代主義》（台北：台北市立美術館，2022），頁 89。

相較之下，負責培訓軍方宣傳人員的政工幹校藝術科，1950 年代仍以迅速實用目的為主，水墨畫最初並非研習的重點。但由黃埔嫡系的梁氏兄弟主導藝術科之後，水墨的比重就有顯著的增加，此或反映國民黨因應「中華正統」塑造之需要。雖然實際的進展要到 1960 年代以降才有顯著的變化，但仍可見到透過軍方直接掌握的美術教育所展現出來的企圖。

事實上，1950 年代最能體現國民黨當局在文藝方向上的主流，係透過黨政要員組織民間畫會。藉由展覽活動的舉辦，以及黨政人士與外賓的參與，提升水墨在台灣的發展與能見度，最具代表性者即是「七友畫會」，畫會成員均與國民黨關係密切。此類近似雅集式的畫會活動，看似屬於民間集會性質，但背後有著深厚的政黨關係，比如從現有所見到的資料可知，至少蔣宋美齡在背後就扮演相當重要的角色，無論是提供婦聯會場地舉辦展覽，或是作為中華文化的象徵赴國外展覽等，試圖賦予水墨畫的「正統」地位。而畫會成員也進入全省美展的國畫部擔任評審，逐漸主導全省美展的選件偏好，可謂直接影響了台灣水墨畫的面貌與發展方向。

歸結而論，1950 年代台灣的官方文藝政策，一方面是以軍方為主導的政治作戰體系，另一方面則是使用黨政人士出面組成的民間團體，規模大者如中國文藝協會，小者如七友畫會，但無論大小，都與國民黨關係非常密切。這類可以視為國民黨外圍組織的團體，為國民黨在推行運動時的常態作法，抗戰期間為推動「新生活運動」所成立的「新生活運動促進總會」，以及 1967 年推動「中華文化復興運動」而成立的「中華文化復興運動委員會」，大抵都依照此一模式進行。因而在國民黨將水墨畫視為中華文化「正統」的概念下，相關團體便依照此一核心推行相關活動。1950 年代雖然仍屬發軔時期，但大體可以看到未來發展的走向，當台灣一群年輕的學子正努力吸收西方的藝術現狀，努力追上現代主義的趨勢時，以黨國為核心的「中國化」進程，也透過傳統水墨畫的推廣同時發展中。

參考資料

- 王德育,《台灣藝術現代風格文化傳承的對話》,台北:台北市立美術館,2004。
- 王耀庭,《國畫山水畫研究:研究報告展覽專輯彙編》,台中:台灣省立美術館,1993。
- 《台灣美術團體發展史料彙編 2:戰後初期美術團體(1946-1969)》,台中:國立台灣美術館,2019。
- 《未竟之役:太空·家屋·現代主義》,台北:台北市立美術館,2022。
- 白適銘,《春望·遠航·秦松》,台中:國立台灣美術館,2019。
- 《先總統 蔣公思想言論總集》,台北:中國國民黨黨史委員會,1984。
- 吳道文,〈近三十年來的國軍美術教育〉,《教育資料集刊》第 11 期,1986 年 6 月,頁 607-662。
- 李雅婷,《建構台灣藝術主體性的困境—戰後國民黨的文藝政策》,國立台灣大學政治學研究所,2003。
- 沈孝雯,《鐵血告白—遷台初期文藝政策下的美術創作(1949-1984)》,台北:黎明文化,2020。
- 《東方美學與現代美術研討會論文集》,台北:台北市立美術館,1992。
- 林永發,《七友畫會及其藝術之研究》,台北:國立歷史博物館,1997。
- 林惺嶽,《台灣美術風雲四十年》,台北:自立晚報,1987。
- 邱琳婷,《「七友畫會」與台灣畫壇(1950s-1970s)》,國立台灣大學藝術史研究所博士論文,2011。
- 馬毓鴻,《台灣傳統水墨畫的振興者:馬壽華》,台北:國立歷史博物館,2017。
- 國立歷史博物館編輯委員會,《蘭譜清華:七友畫會五十週年紀念展》,台北:國立歷史博物館,2009。
- 張承宗,〈台灣水墨繪畫的發展歷程〉,《史博館學報》第 44 期,2011 年 10 月,頁 49-64。
- 梅丁衍,《台灣美術評論全集—何鐵華卷》,台中:台灣省立美術館,1999。
- 陳翠蓮,《重探戰後台灣政治史:美國、國民黨政府與台灣社會的三方角力》,台北:春山出版,2023。
- 《尋找前衛的因子:1946-1969 年》,台北:台北市立美術館,2010。

- 黃才郎，《文化政策影響下的藝術贊助—台灣一九五〇年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1992。
- 菅野敦志，《台灣の国家と文化：「脱日本化」・「中国化」・「本土化」》，東京：勁草書房，2011。
- 熊碧梧，〈國軍美術教育之傳承與發展〉，《復興崗學報》第 73 期，2001 年 12 月，頁 247-260
- 潘潘，《采風·神韻·李奇茂》，台中：國立台灣美術館，2014。
- 蔡其昌，《戰後（1949-1959）台灣文學發展與國家角色》，東海大學歷史研究所碩士論文，1996。
- 《蔣中正日記（1950）》，台北：民國歷史文化學社，2023。
- 鄭明嫻編，《當代台灣政治文學論》，台北：時報文化，1994。
- 《戰後台灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》（台北：國立歷史博物館，2005。

附表 1

1950 年代官方性質美展活動一覽表（除全省美展之外）

年代	美展名稱
1951.3.14	現代畫聯展（美協主辦）
1951.3.25	反共抗俄聯展（國防部、教育部、總政治作戰局、教育廳、文協合辦）
1951.6	青年作家畫展（廿世紀社主辦）
1951.8.20	全省學生美展（教育廳主辦）
1952.2.26	自由中國美展（共有 4 屆，後續分別在 1954、1957、1958 年，廿世紀社主辦）
1952.3.23	總動員美展（美協主辦）
1952.3.29	全省教師美展（教育廳主辦）
1953.3.25	現代中國美展（文協主辦） 國軍反共抗俄書畫展 自由中國攝影展 民族精神教育美展 師範學院師生展
1956.10	亞洲藝術展 全國書畫展
1957	全國美展

資料來源：梅丁衍，《台灣美術評論全集—何鐵華》，頁 148。

