

戰後台灣戰鬥文藝政策下  
的雕塑創作

The Sculptural Creation under  
Cultural Policy of Literary and Art  
with Fighting Spirit from Taiwan after  
War of World II

沈孝雯 | Hsiao-wen Shen

醒吾技術學院通識教育中心講師  
Hsing Wu College General Education Center, Lecturer

## 摘要

國民政府遷台後初期，因應當時台灣特殊的時空背景，以「美術救國」為目標，推動一系列具有戰鬥精神的文藝運動——「戰鬥文藝」；在官方與社會兩方面大力鼓吹下，蔚為當時文藝界的主流。在時過境遷一甲子後的今日，回顧當時的文藝政策及美術表現，從這些富有特殊題材及涵義的美術作品中，可以具體觀察當時社會的人文現象，並探討這段時期美術與政治的折衝關係。

本文擷取 1949 年至 1984 年橫跨前後三十五年時間，依當時文藝政策的發展及造成之影響，劃分成四個時期分別論述，論述內容包含當時的政治氛圍、政策走向及實際的美術活動與雕塑作品表現等。本文試圖秉持較客觀、寬廣的立場，重新檢視這段被漠視的美術歷史，希望引領讀者能用更大格局的眼光來重新認識，看待這段特殊歷史情境下的特殊作為與成就。

**關鍵字：**戰鬥文藝、文藝政策、美術救國、文化清潔運動、國軍新文藝運動

## Abstract

In the early stage soon after Kuomintang government retreated from China to Taiwan, a series of literary and art movement with the “fighting spirit” (or military literary and art) was introduced and greatly promoted across the island with both social and governmental propaganda machine. The literary and art movement with fighting spirit had become the main stream of literary and art at that time.

As we look back, sixty years later, at the literary policy and the artistic expression at that time, and from these special topics and contents of the art work, we can look into objectively the humanity of that society and examine the conflicting and relationship between the politics and art during this period of time.

This research covers thirty five years of Taiwan literary and art from 1949 to 1984. It is divided into four periods according to the development of literary and art policy and its influence on the society. The political atmosphere then, the direction of the policy, the actual activity of art and artistic expression exhibited by art works are covered in this work. The neglected art history of this period has been re-examined with an objective and broad viewpoint. It is hoped that the readers will look at this work with a greater and broader view in analyzing and judging the art history of this period.

**Keywords: literary and art with fighting spirit (or military literary and art), literary and art policy, fighting for the survival of the country with art, cultural purging movement, new military literary and art movement.**

## 前 言

對於 1950 年代台灣美術之研究，多偏重於「國畫」與「東洋畫」之爭，或是「東方」與「五月」畫會對現代繪畫之影響等相關議題上，對當時政府所倡導的文藝思潮——「戰鬥文藝」運動下，所產生的美術作品卻少有研究；如此現象或許反映了所謂本土文化的認同，或渴望與國際接軌的文化觀。然而歷史研究，最大的價值應在忠實、完整的呈現，乃至還原歷史的真相，並抱持著不偏不倚的客觀立場。因此，在重建戰後台灣美術史的努力中，爲了不失之偏頗，實有必要重新蒐集、檢視這段戰鬥文藝時期的美術史料，也唯有這樣的作法才得與正確研究的治學態度不致背道而馳。

1949 年國民政府撤遷到台，國民黨檢討大陸失守原因，乃在對三民主義思想的不夠堅定，痛定思痛的檢討，認爲「文藝」能創造思想，也能帶領思想，因此遷台初期，爲避免重蹈覆轍並確保最後的一塊自由國土，國民政府在台灣開始推動所謂「正確」的思想工作，「文藝」首當其衝的被視爲重要的改造工具。

1950 年開始，中央透過文藝政策的擬定，並透過軍中大批的藝文青年來強力推展，一時之間文藝運動風起雲湧，進而感染了一般社會大眾而蔚爲風潮；例如「文藝到軍中去」、「文化清潔運動」、「國軍新文藝運動」、「中華文化復興運動」等，藉著文學創作、美術、音樂、舞蹈、影劇、廣播、民俗雜技等方式，灌輸憂患意識、凝聚愛國情操。

從作品的質與量來看，本時期除了反共、戰鬥文學之外，就數反共、戰鬥美術最能引領風騷。但礙於當時物資的艱困，這些美術作品只能散佈於各報刊雜誌等園地發表，而未能有系統的彙整、集結成書；隨著創作者的逐漸凋零，要想還原歷史真相，盡速進行必要的文獻搜羅及田調

訪查，實乃刻不容緩之事。

本文礙於篇幅限制，無法自國民政府遷台後的 1949 年開始一一探討剖析，只能擷取其中「戰鬥文藝」最具代表性的 1960 年至 1980 年，國軍開始推動新文藝階段來論述，並且針對雕塑部分，蒐集了該時期最具有代表性作品一一來探討。我們可以具體觀察到這群自詡為「文藝戰士」的雕塑家們，為響應當時政府的「美術救國」號召，創作出一系列具有反共的、戰鬥的、積極的作品。

值得注意的是，台灣當時的反共文藝運動幾乎都是以搖筆桿子的文學作家為中流砥柱，這應該和當時從事文字工作的作家人數，比起美術創作者要多許多有關。因此在戰鬥文藝萌芽的初期，「反共文學」的發展相較之下，要比「反共美術」及「反共歌曲」蓬勃許多，而「反共文學」作家更扮演開路先鋒的角色，因此本文雖是在探討反共文藝時期的雕塑創作，但不可避免地也必須涵蓋到文藝運動的其他部分，比如文學或其他美術方面，方能較完整的呈現出當時的歷史氛圍。

本文第一部分先論述 1949 年國民政府遷台後，戰鬥文藝是如何在台灣誕生，並且掀起一股風起雲湧的藝壇思潮；第二部分則探討 1960 年至 1980 年的國軍戰鬥文藝時期，最大特色則是國軍的政治作戰體系在蔣經國的掌權支持下，開始在軍隊大力地推動「國軍新文藝運動」及「國軍文藝金像獎活動」，並配合軍中出版事業及刊物發行，讓「戰鬥文藝」思潮登上了顛峰。本文試圖以上述的戰鬥文藝思潮的發展為「經」，該產物下的雕塑作品為「緯」，希望能架構出較完整的面貌。用意是希望能透過上述方法，重新建構、檢視這段時期的政治狀況、社會型態與文藝政策，並對當時的美術創作進行透視、剖析，以釐清這段歷史的意義，盼望能在台灣美術史上填補部份空白之處，並對此提出一個較為公允的看法和評價。

## 一、台灣戰鬥文藝思潮的興起

1949年對中華民國政府來說，是一個驚濤駭浪、動盪不安的一年。國共戰爭如火如荼地持續中，是年冬天，大陸戰局急劇惡化，不少軍政人員紛紛變節投共，位於邊陲的台灣也未能置身事外，陷入人心惶惶的動亂中。

10月1日中共宣告正式成立政權後，當時潛伏在台的共黨份子活動更趨活躍；10月19日《台灣新生報》的第八版〈新生副刊〉上，即出現了一篇題名〈袖手旁觀論〉的文章，<sup>1</sup>警告文藝界應在國共的鬥爭中袖手

<sup>1</sup> 由巴人所寫的〈袖手旁觀論〉全文如下：

兩三年前，我們鄉間曾經忙過一陣選舉「孝廉」（這是鄉間稱呼，諸君以意會可耳），前輩們比我們鬧得熱。記得那兩年關帝廟的秋鷹，除「三牲」以外，也還有提名的「孝廉」在內上祭，連好久不出巡了的城隍，也由我們「孝廉」唱道執拂，視察四鄉一番。那兩年誰都很平安地專等「風調雨順」，好像只有我個人不瞭解「孝廉」似的，原因大約是我自己不大懂得古時候測量「孝廉」用的是什麼「尺」？舉出來的「孝廉」該是那幾品官？可恨我們老前輩也不大說這些，就是說了，也含糊其事，好像「孝廉」就是「天生孝廉」，某人某人是「孝廉」，「不舉某人某人死遭雷殛火燒」。（當時街上所看見的標語。）我並不太怕這些「天譴」，因為關帝和城隍都是死人，因為我對於這些孝廉，不感興趣，難怪有些話說，居然被全體老前輩補訓一番——怪我「袖手旁觀」，那有什麼辦法，就算活該。記得紅樓夢裏焦大罵賈府上下：「偷小叔子的偷小叔子，扒灰的扒灰」，焦大「旁觀」不「袖手」，焦大只是焦大。三國演義裏的徐庶，明明是「白面書生」，拿曹操薪水不替曹操做事還罷，徧來一個「走馬薦諸葛」，徐庶「袖手」不「旁觀」，徐庶也難得人們好評，這兩個人都是「投機者」，我們鄉間老前輩也不大以此為訓，但是他們徧徧也不以我為然。我以為既是「旁觀」就該「袖手」，既是「袖手」就得「旁觀」；就像大舉「孝廉」吧，我本身既非「孝廉」，也不夠瞭解「孝廉」，所以我只得「旁觀」，我也只能「袖手」了。「袖手旁觀」正是觀劇聽戲的人的基本態度，他們演戲，我們評戲，這和戲場裏的觀眾，偶然批評說：「那個坤伶真到家，那個小丑太過火」一樣毫無惡意的，自然這個權利也不該再受剝奪了。事情隔得那麼久了，其實不提也罷，因為最近看到台灣文壇兀地熱鬧起來，初看之下，真以為「風月談」時期又到了，細察起來原來有些人也正決心自持其「旁觀」不「袖手」，「袖手」不「旁觀」主義了。因為這樣來，一面比真正「袖手旁觀」的「冷門」朋友來得充實，一面又比愛趕熱鬧的「急先鋒」來得穩妥，就可惜台灣沒有銅牆鐵壁的「文藝防空壕」。

旁觀，否則中共攻陷台灣必不「穩妥」，並以「可惜台灣沒有銅牆鐵壁的文藝防空壕」來威脅，暗示中共攻陷台灣後必將屠戮文藝界人士，該文作者正是 1930 年代的左翼作家王任叔，<sup>2</sup>以筆名「巴人」署名發表。

〈袖手旁觀論〉一刊出，立即引起文藝界的譁然和不滿，11 月 16 日剛接受《民族報》之聘擔任副刊編輯的作家孫陵，<sup>3</sup>便在〈民族副刊〉第一期創刊號上，發表一篇〈文藝工作者底當前任務〉作為創刊辭，副標題是〈展開戰鬥，反擊敵人〉，該文可視為自由中國反共文藝運動中的第一篇文字；而〈民族副刊〉也是第一個走反共路線，發表戰鬥文藝作品的報紙副刊。緊接著 11 月 17 日《中華日報》也發表一篇社論〈袖手旁觀嗎？〉來駁斥王任叔，一時之間各大報紛紛響應，針對〈袖手旁觀論〉予以口誅筆伐、熱烈討論。

事實上，早在《台灣新生報》〈袖手旁觀論〉一文後的 11 月 1 日，該報副刊主編傅紅蓼就在第八版發表一篇〈從今天起〉文章予以回應，文中認為今後〈新生副刊〉所刊登的文章，應配合目前局勢而有所調整：「反共是劃一目標，我們要能集中力量，所以不應該寫足以分散人民精神力量的文章。」該篇文章一經刊載後，馬上獲得讀者許多投稿迴響：〈新生副刊〉有 11 月 3 日署名為向曙所寫的〈響應「從今天起」〉、6 日應喜郎寫的〈戩亂文藝躲到那裡去了？〉、9 日越河卒寫的〈臥薪嚐膽

---

本刊編者在「國慶專頁」裏這樣說：「一個歡喜寫文章的人，大概總不善于寫頌揚捧場的東西，而發發牢騷，却似乎都變成了看家本領。」無怪乎編者已有「一日難安之感」，因為準備進「文藝防空壕」的作家，才不在此例，編者看錯了一眼，所以我記起前面的一支故事來了。

<sup>2</sup> 劉心皇，〈導言——自由中國文學三十年〉，《當代中國新文學大系——史料與索引》（台北：天視出版公司，1981.08），頁 15。

<sup>3</sup> 孫陵，本名孫梅陵，籍貫山東，1914 年 7 月 4 日出生，著有長篇小說《大風雪》、《文壇交遊錄》、《浮世小品》、《我所認識的三十年代作家》等，曾任職《民族報》副刊編輯，《火炬》月刊發行人兼主編。

及其他〉、13日孫旗寫的〈文藝的任務和戰略〉、14日學伊寫的〈剿共文化是致勝法寶〉、16日應喜郎寫的〈何妨八股?〉等。

由於讀者投書踴躍，限於篇幅無法一一刊登，因此為讓大家都都能抒發己見、一吐為快，〈新生副刊〉又於11月14日及16日分別刊登〈本刊召開讀者、作者聯誼座談會啓事〉，指出為鼓勵青年寫作興趣，發揚反共情緒及聯絡感情，特於11月20日假中山堂舉辦讀者、作者聯誼座談會，歡迎各界報名參加，外埠讀者也歡迎用書面將意見投寄，主辦單位將在會場中宣讀。之後，《台灣新生報》於11月21日第六版上，刊登了該聯誼會的全部實況及出席參加的芳名錄，出席者約可分成三種：一是由主辦單位邀請的貴賓，有中央文化工作領導者的張道藩、該報社長謝然之。二是作者，有孫陵、張有為、傅紅蓼、劉心皇、馮放民、趙友培等。三是一般讀者，有林天明、金世惠、張東木、陳石安、章祖厚、許君武……等，共有五十二人出席參加。會中除張道藩及謝然之致詞外，相繼發言的有：章祖厚、章有為、楊廣文、吳東海、周雞晨、金世惠、趙友培、許君武、錢野桐、羅慧明、劉心皇、李曼諾等，歷時三小時結束。

舉辦此座談會的真正目的，其實是希望能瞭解讀者對〈新生副刊〉的需求究竟為何？是應該要「投」讀者之「所好」？還是以「所好」投讀者？後者這「所好」，指的當然是具有積極性、反共性、戰鬥性的作品。根據該版中朱亦農的會談紀錄〈記新副聯誼會〉指出：

討論越來越劇烈了，許君武先生以輕鬆、深刻的話，緩和了一下空氣，他講副刊內容方面很有趣的打個比方說：「編副刊好像開飯館，飯館有四川館子、廣東館子……，要吃回鍋肉的人就應該到四川館去，要吃龍虎鬥的人就應該到廣東館去，各有風味，各有千秋，如果吃回鍋肉走到廣東館，龍虎鬥走到四川館，那就怪不得廚子，更

怪不得老闆了。」他把副刊的立場、作風，風趣的表明出來，搏得最愉快的掌聲……。

可見讀者認為〈新生副刊〉應是以「所好」來投讀者，就像愛吃川菜的自然會上四川館子，絕對不會到廣東館子，也就是說喜好「反共文藝」的讀者自然會選擇〈新生副刊〉，〈新生副刊〉既無法也不需要迎合全部讀者的口味。該篇紀錄也提到師院教授錢野桐的建議：

對反共文章有幾點補充：（一）說共黨壞固是，自己的好處更應該說出來了；（二）副刊不是記帳式的，文章應該用極文藝的技巧把反共思想滲透進去而表達出來；（三）確定反共文藝政策，培植青年作家……。

從上述也可看出讀者認為〈新生副刊〉應有更積極的作為。最後座談會在經過三小時熱烈討論後有了結論：

對副刊內容的爭辯延展得非常廣泛，但一致認為以反共為中心是無疑義的，……會中一位唯一的小姐李曼諾，不後人的發言：「副刊儘登反共的文章，會變得枯燥而流於乏味，好像青菜豆腐固然好吃，但也應該青菜蝦仁來換換口味。」……「要迎合讀者，也要顧到反共。」這是大家都感覺到的「結論」。

座談會最後是讀者和作者一致認為：「戰鬥性的作品」才是當前社會最需要的，〈新生副刊〉也因此遂定了「戰鬥性第一，趣味性第二」的辦報原則。<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> 劉心皇，〈導言——自由中國文學三十年〉，《當代中國新文學大系——史料與索引》，頁28。

此次公開徵求意見的結果，影響所及的是有了此民意基礎之後，一股反共的、戰鬥的文藝思潮開始如火如荼地在台灣全面展開，例如《中央日報》的〈中央副刊〉、《中華日報》的副刊〈麗島〉，以及《全民日報》、《公論報》、《經濟時報》等的副刊都放大了徵稿範圍，容納有反共抗俄意識的文藝作品，至於純文藝刊物，例如程大城主編的《半月文藝》，潘壘主編的《寶島文藝》，金文主編的《野風》等，亦走向戰鬥性文藝之路，在文藝界蔚然形成一個新風潮。<sup>5</sup>

回顧台灣的新聞出版業，自 1945 年台灣光復到 1947 年二二八事件發生，各種報刊紛紛創刊，報社總數超過 20 家。其中，《台灣新生報》於 1945 年 10 月 25 日創刊，是一份由台灣省行政長官公署發行之機關報，由李萬居擔任第一任社長，也是台灣光復後首家發行的報紙。《台灣新生報》除了報導國內、外大事及經濟、民生方面新聞外，也刊登一些省政建設及政令宣導，其「官派」的從屬關係十分明顯。1949 年國府遷台後由謝然之接任社長，開始重用大陸省籍的知識份子擔任編輯工作，首先在 6 月由姚朋（筆名彭歌）擔任〈新生副刊〉主編，數月後改由傅紅蓼接任，於發生了〈袖手旁觀論〉事件後請辭，12 月 2 日則由馮放民（筆名鳳兮）接手，確立了以戰鬥性為主的辦報風格。

〈袖手旁觀論〉事件發生時，大陸尚未完全淪陷，國共戰爭仍持續不斷。1949 年 10 月共軍開始企圖攻佔台灣，25 日與國軍激戰於金門古寧頭，最後國軍以寡擊眾獲得勝利，史稱「古寧頭大捷」，此役戰勝才得以保全台、澎、金、馬為復興基地，因此意義相當重大。國民政府也因此延至 12 月 7 日才宣布遷設台北，1950 年 1 月 9 日總統府正式遷入介

---

<sup>5</sup> 劉心皇，〈導言——自由中國文學三十年〉，《當代中國新文學大系——史料與索引》，頁 28。

壽館辦公，開始進行復興基地的重建工作；從上述時間推算可以清楚得知，國民政府當時正疲於戰事，根本無暇他顧，更遑論能主導台灣當時的文藝運動。打響第一砲的《台灣新生報》，其背景雖是官派，但引爆這股最早萌芽的反共戰鬥文藝思潮的，是由一群不認同共產主義的文藝人士自動發起，然而如果未獲得一般讀者、民眾的熱烈支持，恐怕也難以引發此一風潮，在此之後的國民政府，只是順勢扮演了推波助瀾的角色。

### （一）時代背景與文化政策

文藝與當時的時代背景絕對是息息相關的，在動亂的時代中由於民生的劇變、題材的豐富，易於產生偉大的文藝作品，中華民國自建立民國以來始終因內憂、外患而積弱不振，在此大前提下，導致民國初年「五四運動」的爆發，醞釀了新文化運動的誕生，蔚為時代的新思潮。在對日抗戰期間，「美術救國」的行動使得象牙塔裡的藝術走向了街頭，國民政府軍事委員會政治部第三廳下設了「抗敵宣傳隊」，從此文藝成了宣傳和教育的利器。<sup>6</sup>

到了國共戰爭期間，政黨力量正式介入並領導新文學、新文藝運動，國共雙方都採取一些措施，但最後是左翼文藝占上風，導致國民政府在群眾思想、文藝運動上遭致空前挫敗而導致軍事失利，可以說是筆權打敗了政權和軍權。爲了反制毛澤東在延安文藝座談會上的講話，所提出應該運用唯物辯証法，進而強調政治對文學的統御性，並指出社會生活是文藝的唯一泉源等思想；1942年7月，當時領導中央文化運動委員會

---

<sup>6</sup> 林悳嶽，《中國油畫百年史》（台北：藝術家，2002），頁176。

的國民黨文宣幹部張道藩<sup>7</sup>提出了專論〈我們所需要的文藝政策〉，在當時的《文化先鋒》月刊上以個人名義發表，內容主張三民主義的文藝政策，並以「六不」及「五要」給予共產黨文化人士和左傾作家的忠告。張氏認為在消極方面應有所不為，「六不」內容是：「不專寫社會的黑暗、不挑撥階級的仇恨、不帶悲觀的色彩、不表現浪漫的情調、不寫無意義的作品、不表現不正確的意識」等；在積極方面是要有所為，「五要」內容是：「要創造我們的民族文藝、要為最受痛苦的平民寫作、要以民族立場來寫作、要從理智裡產生作品、要用現實的形式」等。

基本上毛氏與張氏的主張都是將文學藝術視為工具的寫實主義，<sup>8</sup>張氏的〈我們所需要的文藝政策〉一文，可以視為是 1949 年以後台灣特殊文藝政策變遷的濫觴，具體地說，張氏本人及該篇文章明顯的影響了 1950、1960 年代蔣介石的文藝政策。

## 1. 時代背景

國民政府遷台後，鑒於大陸失守的教訓，開始一連串極權控制，於 1949 年 5 月 20 日起實施長達三十八年的戒嚴，1950 年 3 月 1 日蔣介石在台北宣布「復行視事」，<sup>9</sup>並採取一連串軍、政部門人事異動，同時提出「反攻大陸」之口號，以求振奮人心。但美國對此態度保守，唯恐影

---

<sup>7</sup> 張道藩 (1896-1968)，1919 年響應政府「勤工儉學」政策留學歐州。1921 年考入倫敦大學美術部，畢業後赴巴黎法國國立最高美術專科學院深造。1926 年學成歸國，大力提倡文藝活動，除興辦學校，創辦文化性刊物外，其個人亦有豐富的繪畫及劇本創作成果，更領導全國美術會、作家協會，文藝協會等民間文化團體，對推動全國性文化運動，貢獻甚多，曾任立法院院長。

<sup>8</sup> 鄭明嫻，〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，《當代台灣政治文學論》（台北：時報文化，1994），頁 13。

<sup>9</sup> 蔣氏於 1948 年 4 月當選中華民國行憲後第一任總統，但於 1949 年 1 月便在輿論指責下宣布下野，由副總統李宗仁代行總統職務，但仍以中國國民黨總裁身份操縱軍事與政局。參見吳密察監修，遠流台灣館編著，《台灣史小事典》（台北：遠流，2000），頁 165。

響美國在亞太地區的戰略部署，杜魯門政府在國務院的主導下，原抱持不介入台海事務的立場，不過美國政府、軍方和輿論對此意見並不一致，隨著美、蘇之間緊張關係升高，使得美國開始重視台灣的戰略價值，也開始正視蔣介石為台灣政府的掌權人身分；而國府方面，如何將中國內戰提升到亞太地區，甚至是國際層次，以獲得美國的支持與援，也成為蔣介石政權當時的主要戰略。

最後改變美國對台海立場的關鍵點，是 1950 年 6 月 25 日爆發的韓戰，迫使美國同意協防台灣。27 日美國杜魯門總統（Harry S. Truman，1884-1972）發表以下聲明：

鑒於共產黨軍隊佔領台灣將直接威脅到太平洋區域的安全，並威脅到在該區履行合法而必要之活動的美國船艦，因之本人已命令美國第七艦隊防止對台灣的任何攻擊，並且本人已請求台灣的中國政府停止對大陸的一切海空活動。<sup>10</sup>

從上述聲明可得知，美國要求台灣方面不得對中國大陸進行海空活動，等同也制止了中共可能實施的對台攻擊，藉由美國的勢力，迫使雙方遵守「台灣海峽中立化」的立場，<sup>11</sup>因此在台灣的中華民國政府等於獲得了美國的安全保障，並得到延續政權的機會。

在韓戰的影響下，受到美蘇之間的冷戰效應波及，台灣成為西太平洋地區鏈島防線的一部分。<sup>12</sup>1954 年韓戰結束後，在南韓的反共義士一萬

<sup>10</sup> 《中央日報》，1950 年 6 月 28 日，第一版。

<sup>11</sup> 若林正丈著，洪金珠、許佩賢譯，《台灣——分裂國家與民主化》（台北：新自然主義，2004），頁 85-86。

<sup>12</sup> 美國在戰略上將西太平洋從北自阿留申群島、日本群島、台灣島，南至呂宋島等劃分成一條圍堵共產極權的防線，而台灣正處於該防線的中央，戰略位置重要。

四千人於 1 月 23 日選擇到臺，<sup>13</sup>但中共仍於 1955 年 1 月 9 日進犯大陳島，18 日繼續攻擊一江山島。為遏止共黨勢力的擴張，同年 3 月 3 日，美國與國府之間簽署「中美共同防禦條約」，該條約除詳訂與台灣的軍事合作關係外，也限定締約國不得主動進行片面軍事攻擊行動，以避免將美國捲入中國的內戰；此條約等同宣示美國對台灣的立場，已從消極、保守轉變成積極、主動的態度，直接幫助了局勢飄搖的台灣開創新局，並使得 1950 年代的台灣戰鬥防衛對象，除了中共外還擴及蘇俄，在對敵的抗爭意識下，形成「反共又抗俄」的政策主軸，<sup>14</sup>並在國際視聽上，將中國區分成共產極權的中華人民共和國，與代表自由、民主的中華民國。

隨著美國勢力的介入，使得中共「解放台灣」的行動受阻，但在蘇俄的協助下，中共並未放棄對臺的攻勢。1958 年爆發第二次台海危機——八二三炮戰，當時美國國務卿杜勒斯 (John Dulles, 1888-1959) 來台，與蔣介石共同發表聯合公報，宣稱中華民國政府欲「恢復大陸人民自由」，所因應的措施應為「實行三民主義」，而「非憑藉武力」，<sup>15</sup>顯示蔣介石政權欲以軍事行動反攻大陸的可能性，已被美國拒絕；國民政府對外高喊的「一年準備、兩年反攻、三年掃蕩、四年部署、五年成功」的企圖，也面臨無法實施的窘境。雖然如此，蔣介石政權並未放棄光復大陸的想法，依然長時期維繫著備戰狀態，聲稱一切措施皆為隨時可能到來的反攻戰爭而準備。但另一個主要原因，則在於如果繼續維持戰時體制，塑造出國家體制正面臨存亡危機，必須全民共同鞏固方能安然度

<sup>13</sup> 此後全國訂定 1 月 23 日為「自由日」。

<sup>14</sup> 1955 年元旦，蔣介石總統告全國軍民同胞書再次言明：「一方面確保反共抗俄戰爭的勝利，必須鞏固台灣基地；一方面我們站在太平洋上民主陣線的前哨，必須保障集體安全的鎖鑰。所以我們願美國重修抗戰時期的舊盟，使在西太平洋上對共產國際的侵略，成為中美兩國間共同防禦的責任。」

<sup>15</sup> 《中央日報》，第一版，1958 年 10 月 24 日。

過的情境，即可提供軍民與國家命運相連的想像，並成為壓抑異己、避免左翼思想再度死灰復燃的有效理由。因此 1950 年 5 月 5 日，中國國民黨台灣省黨部邀請各人民團體座談，決定發起「戰時生活運動」，提倡「犧牲奮鬥、勤勞儉樸、嚴肅至上、平等合理」的戰時克難生活，使人人衣、食、住、行、育、樂等日常生活上，都必須合於戰時要求，徹底改革過去散漫腐敗的習性。<sup>16</sup>可見台灣在 1950 年代並未因二次大戰結束而揮別戰爭陰影，反而處於國際冷戰局勢延續下更為嚴峻的戰爭假象中。

## 2. 民族主義的文化政策

1950 年代，台灣的美術發展是繼日治時期新美術運動後的一大轉型，在國家處於生死存亡局勢中，政府的運作在可能的範圍內，提出了許多因應的措施；從國際外交到國民黨的改造都是息息相關，就連文化政策也向救亡圖存的主軸匯集；強調中共與蘇俄的主從附庸關係，形成捍衛民族文化、維護傳統文化道統的保衛戰，突顯民族主義的文化戰爭。因此當時的文化政策強調的就是著重民族主義，<sup>17</sup>並發展出以「三民主義與文藝之必然關係」為基礎的文化政策，由文藝為三民主義服務的意識形態，形成以「反共文藝」<sup>18</sup>為核心的文藝政策。

---

<sup>16</sup> 該運動與 1934 年蔣介石在南昌發起的「新生活運動」相呼應，在 1950 年 1 月 27 日行政院公佈總體戰動員綱要，以實施人力、物力總動員。在反共抗俄總動員運動中所形成的文化改造，揉雜了對食、衣、住、行等社會風氣的提倡與「新生活運動」，在台灣的確施行。參見戴月芳、羅吉甫主編，《台灣全記錄》（台北：錦繡，1990），頁 311。

<sup>17</sup> 由於 1950 年代台灣並無專責文化事務的機構，文化建設循例列為教育發展的內容，憲法為國家根本大法，第 158 條：「教育文化，應發展國民之民族精神，……」，被引為 1950 年代文化政策的法源依據。

<sup>18</sup> 國民政府遷台後初期的 1950 年代，有關台灣島內的文藝活動情形，應該冠上何種名稱較適當，有多位的文學家提出看法：（一）葉石濤曾有多種的說法，如「反共文學」（參見《臺灣文學史綱》）、「反共戰鬥」文學參見〈1960 年代的鄉土文學〉

在 1950 年代，國際畫壇因緣際會產生了许多重要的繪畫運動，例如：抽象表現主義 (Abstract Expressionism)、集合藝術 (Assemblage)、新達達 (Neo-Dada)、普普藝術 (Pop-Art)、硬邊繪畫 (Hardedge Painting) 等，這些戰後新興的國際繪畫風潮，對當時已戒嚴的封閉台灣而言，幾乎是完全陌生的；文化藝術的集體意識始終被強調、著眼於「反共復國」的大前提下，該意識雖未能全面地滲透著台灣美術界，但在整個時代氛圍下，純粹「為藝術而藝術」(Art for art's sake) 的創作氣象，在當時台灣藝壇上是明顯地尚未成熟，而且不容易做到的。<sup>19</sup>

1950 年代以來的台灣文化政策，基本上是執政黨以強大國家的權力為背景，結合國家與政治上的需要所發展出來，鮮少以文化界的需求為考慮的基礎。<sup>20</sup>最明顯的例子是 1950 年中，蔣介石出席政工會議，講詞中就簡、繁體字的變易提醒國人，注意中共背後還有一個蘇俄的陰影，

---

(收錄在《文訊》13 期, 1984.8)、「反共文藝」則可參見〈1950 年代初期的文藝政策〉，收錄在《臺灣文學入門》(高雄：春暉出版社，1997.6，初版第一刷)，頁 102-104。(二)孫陵稱之為「反共文學」，參見 1949 年 11 月 16 日《民族報》的「民族副刊」。(三)呂正惠稱之為「反共文藝」，參見〈現代主義在臺灣〉，收錄在《戰後臺灣文學經驗》。(四)鍾肇政稱之為「反共文藝」，可參見〈艱困孤寂的足跡——簡述四十年代本省鄉土作家〉，《文訊》9 期，1984.3。(五)劉心皇稱之為「自由文藝」，參見〈自由中國五十年代的散文〉，《文訊》9 期。(六)何欣，〈六十年代的文學理論簡介〉、趙淑俠，〈從留學生文藝談海外的知識份子〉等，二人均稱為「反共文藝」，共收錄在《文訊》第 9 期。(七)齊邦媛稱「懷鄉文學」，參見〈江河匯集成的海——六十年代小說〉，收錄在《文訊》第 13 期。(八)龔鵬程稱之為「反共文學」，參見《臺灣文學在臺灣》。大陸的白少帆等、古繼堂均稱之為「反共文學」，前者參見《現代臺灣文學》，後者參見《臺灣新文學理論批評史》。本文採用上述較多主張的「反共文藝」之名稱來歸類，因「反共文藝」除包含純文學外，也涵蓋美術、音樂、戲劇、舞蹈等不同的藝術形式。

<sup>19</sup> 黃才郎，〈文化政策影響下的藝術贊助——台灣 1950 年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉(台北：文化大學藝研所碩士論文，1992)，頁 28。

<sup>20</sup> 黃才郎，〈文化政策影響下的藝術贊助——台灣 1950 年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉，頁 30。

進一步將此原本單純的變易需求，擴張成民族文化的保衛戰。<sup>21</sup>在強調國家危亡意識的情形下，任何新的變革與外來的資訊，都會引發過度的反應和解讀；例如當時身為考試院副院長的羅家倫，曾於 1954 年以現實需求提倡「中文字體簡化」，羅家倫的文字改革途徑已低調到返回傳統文化中去尋找，<sup>22</sup>但還是引來立法院強烈的反彈。<sup>23</sup>

國民黨在大陸失守後積極著手黨的改造，1950 年 7 月 22 日在台北召開中國國民黨中央常會臨時會議，蔣介石以總裁身份提出改造說明，通過「中國國民黨改造案」；同年 9 月 1 日中國國民黨中常會通過「中國國民黨現階段政治主張」，希望藉著黨政配合，積極達成建設台灣和反攻大陸的任務。同年的 11 月 27 日蔣介石主持革命實踐研究院第九期開學典禮，在講詞中明白提示：

我們很慚愧直到現在為止，全國大、中、小學，還沒有一套標準教科書，尤其過去二十餘年，沒有三民主義的哲學思想，融會貫通在各種課程之內，以致一般青年受了教育，對於國家民族，不但沒有好處，而且對於主義的觀點不同，思想分歧、意志薄弱，易受邪說的引誘，就形成大陸上空前未有的混亂局面，和此次革命的大失敗。<sup>24</sup>

在蔣介石的意識中，國民黨的失敗和局勢的混亂，皆因青年的思想分歧而受到邪說引誘所致，所謂「邪說」指的就是三民主義以外共產的、

---

<sup>21</sup> 教育部教育資料研究室編輯，《總統三年來關於教育文化的訓示》，（台北：教育部，1953.4），頁 5。

<sup>22</sup> 簡體字在我國古代隋唐時期即已發明、流傳，當時民間稱為「俗體字」。

<sup>23</sup> 黃才郎，〈文化政策影響下的藝術贊助——台灣 1950 年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉，頁 36-37。

<sup>24</sup> 教育部教育資料研究室編輯，《總統三年來關於教育文化的訓示》，頁 10。

唯物的、外來的思想而言。<sup>25</sup>

1952年6月3日，蔣介石在總統府的總理紀念月會上發表「整理文化遺產與改進民族習性」演講，可以將其視為文化政策的指示，除強調向文化遺產中尋找民族主義本位的文藝思潮外，還直接提到應以文化來作為向中共鬥爭的有效武器。講詞中提及：

今日只要凡是有裨於我們國家民族，有益於我們反共抗俄的一切文物，不論其為科學或哲學，不論其為經書或史地，就都應該有效地擲來運用；何況我們民族固有優美文化的精華所在的經書，正是大家和奸匪鬥爭的有效武器，那自然沒有棄置不顧的道理。<sup>26</sup>

如上可見，1950年代初期在國際詭譎多變的情勢壓迫下，國民政府剛結束大陸政權，轉移到台灣的前四年，蔣介石的初期文化政策，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，還必須強調傳統民族文化的必要性，以呼應做為正統政權延續之正當性，藉此昭告世人。

## (二) 中華文藝獎金委員會與中國文藝協會

1950年代文藝運動的開展，主要有兩大推手，分別是中華文藝獎金委員會（以下簡稱文獎會，1950.3-1956.7）及中國文藝協會（以下簡稱文協，1950.5-）。

### 1. 組織成立

1949年底，鑑於報刊文字的消沉，加上國情之緊急，社會充滿一片

---

<sup>25</sup> 黃才郎，〈文化政策影響下的藝術贊助——台灣1950年代文化政策、藝術贊助與畫壇的互動〉，頁35。

<sup>26</sup> 教育部教育資料研究室編輯，《總統三年來關於教育文化的訓示》，頁77。

恐慌、悲觀和徬徨，國民黨總裁蔣介石於陽明山召開黨內會議，決定黨的改造，同時決定成立文獎會，以實質的獎勵辦法，鼓舞作家從事「反共抗俄」的文藝寫作。1950年3月由蔣介石總統指示張道藩成立文獎會，創辦主旨是在積極展開對文藝創作之獎助。張道藩擔任主任委員，聘請羅家倫、狄膺、程天放、張其昀、曾虛百、陳雪屏、胡健中、梁實秋、陳紀澄、李曼瑰等為委員。<sup>27</sup>提供高額獎金與稿費，藉以吸引能應用多方面技巧來發揚國家民族意識，或帶有反共抗俄意義之文藝作品為原則，包含詩歌、曲譜、小說、平劇及地方劇本、獨幕話劇本、多幕話劇本、電影分類對白劇本、宣傳畫、漫畫及木刻、文藝理論、鼓詞小調等十一類作品。文獎會於1951年公布獎勵文藝創作辦法，規定文藝獎的種類有新詩、歌詞、小說、宣傳畫、話劇本、平劇及地方劇本、電影分類對白劇本、文藝理論等八項，文獎會一年經費約有六十萬新台幣，由國民黨宣傳部第四組支持，藉著高額獎助金，的確達到極大成效。<sup>28</sup>

除此之外，中央政府有鑑於社會仍需要進一步振奮，心理建設尤須加強，於是決定再輔導成立文藝性的社團機構，由張道藩、陳紀澄以及各大報副刊主編<sup>29</sup>進行磋商並發起，並由陳紀澄建議配合五四文藝節，故中國文藝協會特別於1950年5月4日成立，為當時的藝文盛事，並選出張道藩、陳紀澄、王平陵、謝冰瑩、許君武、耿修業、馮放民、傅紅蓼、孫陵、梁中銘、徐蔚忱、趙友培、王藍、王紹清、顧正秋等十五人為理

---

<sup>27</sup> 劉心皇〈導言——自由中國文學三十年〉，《當代中國新文學大系——史料與索引》，頁49。

<sup>28</sup> 王志健，《三民主義文藝運動——兼對中共文藝統戰的批判》（台北：中央文物供應社，1984），頁185-187。

<sup>29</sup> 當時參與的有中央日報副刊主編耿修業、新生報副刊主編馮放民、中華日報副刊主編徐蔚忱、經濟時報副刊主編奚志全。參見陳紀澄，《文藝運動二十五年》（台北：重光文藝出版社，1978），頁8-9。

事，常務理事為張道藩、陳紀滢、王平陵。

各大報副刊為慶祝文協成立，一致發行特刊紀念。尤其是該日的《新生報》，於第九版的〈新生副刊〉上，特別刊出了整整一版面的「文藝理論專號」，並在該專號的前言中指出，將於新生副刊的文藝週，分別將文藝理論、小說、詩歌、音樂、散文、美術、影劇等七大類，以專刊方式逐日刊登，其中 5 月 6 日第九版的「美術專刊」由黃君璧主編，除了有陳慧坤、陳定山、何鐵華（筆名魯鐵）、葛亮等人的藝評文章，另有陳慧坤、溥心畬、馬白水、黃君璧的美術作品，重視程度可見一斑。

文協是國民黨繼文獎會之後成立的第二個重要官方組織，第一屆下設五個委員會計有文學、美術、音樂、電影話劇及平劇地方劇委員會，其中美術委員會經過選舉後的陣容，分別由當時的政工幹校美術組主任劉獅<sup>30</sup>擔任主委，另外由梁中銘擔任文協的理事，梁又銘、劉獅獲候補理事。

1952 年元旦，張道藩在《中央日報》發表〈文藝團體的發展與運動〉一文，強調文協會員在短短不到兩年時間內，由三百餘人發展近八百人，各地正積極籌設分會，可見當時之盛況。文協成立後與文獎會兩大組織，形成當時文藝政策推動的兩大有力支柱，文協成立時所發表的宣言當中，強調文藝工作者的時代使命及堅定的反共抗俄立場，並自詡為「以反共抗俄為己任，口誅筆伐，不遺餘力，以喚醒陷溺的人心，發揚民族正氣。」<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> 劉獅（1913-1997），為劉海粟之姪，上海美專畢業後留學日本，回國後曾任上海美專西畫部主任，專長雕塑及西畫，但以水墨魚畫聞名，曾任政工幹校第一任美術組主任。其夫人童建人亦為花鳥畫家，曾任教於政工幹校美術組。

<sup>31</sup> 尹雪曼，《中華民國文藝史》（台北：正中書局，1975），頁 953。

## 2. 藝文活動

自 1949 年至 1952 年之間，遠東地區可說是多事之秋。1950 年 3 月 1 日蔣介石在台灣復行視事，並發表文告要求全台灣人民共同奮勉，光復大陸、維護世界和平，5 月撤離海南島和舟山群島軍民到台，6 月 25 日爆發韓戰，美國總統杜魯門於 6 月 27 日下令第七艦隊協防台灣，並增兵馳援南韓，台灣受此鼓舞提高了民心士氣，到 1950 年下半年，美援開始恢復，雖援助台灣的物資只有二千萬美金，僅佔該年全部進口總值中的百分之十七，但對台灣地區經濟建設之發展，獲益甚鉅。而美國對遠東政策也隨之改變，1951 年初，中、美以換文方式成立聯防互助協定，並撥款七千一百萬美金作為軍援，同一年對我經濟援助為九千七百七十萬美金，1952 年為八千一百萬美金，台灣在美援提供下基礎日益穩固，國民所得獲得改善，各行各業紛紛興起。<sup>32</sup>

1949 年國民黨在大陸失勢，連帶影響台灣的文藝界動盪複雜，帶有悲觀及色情的作品可說相當氾濫，儘創作一些無關痛癢的作品來麻醉人心，直到 11 月由國民黨宣傳部任卓宣<sup>33</sup>副部長，兼任台北市文化運動委員會主委後，欲扭轉頹勢而積極展開反共文藝運動，他為警惕本省各界協力共保大台灣，特請孫陵撰寫「保衛大台灣歌」一首，由李中和譜曲，歌詞慷慨激昂、歌曲雄壯渾厚，於 11 月 3 日在各報發表後引起強烈迴響，此首歌可視為台灣反共歌曲之肇始，<sup>34</sup>更是帶領各種文藝運動開始向前衝

---

<sup>32</sup> 劉心皇〈導言——自由中國文學三十年〉，《當代中國新文學大系——史料與索引》，頁 33-34。

<sup>33</sup> 任卓宣，筆名葉青，年輕時曾加入共產黨，後來成為堅定有力的反共理論家，著有《國父與思想戰》、《道統新論》、《哲學問題》等多種反共理論與文學創作書刊，曾發行《筆匯》月刊，為帕米爾書局創辦人。

<sup>34</sup> 劉心皇，〈自由中國初期的文壇〉，《當代中國新文學大系——史料與索引》（台北：天視出版公司，1981），頁 365。

的第一聲號角，因此意義格外重大。

1950年開始，國民政府正式在台施政運作，原本動盪不安的社會秩序才稍微回復、穩定，文藝界開始活躍起來。黃榮燦、李仲生、劉獅、朱德群、林聖揚等人在台北漢口街設立「美術研究班」，由於受到「文藝到軍中去」運動的影響，多位現役軍人紛紛加入該班來學習美術，學員有夏陽、吳昊等人，影響所及由此可見。文協也舉辦各種文藝研習班，8月與台灣省教育廳合辦「暑期青年文藝研習會」，從九百多名青年當中遴選三百人參加，分為文學、美術、音樂、戲劇四組，借省立台北第一女中教室上課，由陳紀澄任主任委員，其中美術組主任為劉獅，在課程方面分別聘請梁氏昆仲、許九麟、李仲生、陳定山、黃君璧、裔家堃等擔任講座，推動文藝教育。正因台灣的社會逐漸安定，經濟也開始繁榮，讓美術家均能安心研究與創作，本時期在文協的協助下，曾舉行個人畫展者計有：黃君璧、梁又銘、梁中銘、劉獅、陳慧坤、王王孫、何鐵華、張有為、李費蒙（牛哥）、周瑛、馬白水、何勇仁、林聖揚、邵重威、李仲生、夏緯圖、傅狷夫、陶壽伯、吳公虎、梁雲坡、方向、陳其茂、郎靜山等，由此可見藝壇活動在文協大力支持下逐漸蓬勃了起來。

1951年3月25日，文協與教育部、國防部總政治部、台灣省教育廳等單位，在台北市中山堂聯合舉辦「自由中國反共抗俄美術展覽會」，以激發民族意識、加強反共抗俄宣傳為中心目標，展出作品有來自軍隊、學校及社會人士，共計有一千七百餘件，種類分油畫、水彩、漫畫、圖案、木刻、攝影、雕塑、金石、書法、烙畫、刺繡等十餘項，參加展出的作家七百餘人，甚至有遠從菲律賓、香港寄來作品參展，本次展覽項目之廣、作品數量之眾，可稱得上空前，無異是給自由中國注入一劑強心針，原訂展覽九天又應觀眾要求而延至十二天，據估計參觀人數達二十五萬三千四百餘人，在社會各界中引起不少迴響。5月4日文藝節，國

防部總政治部於《中央日報》第二、三版再度發表，由程天放所寫的〈敬告自由中國文藝界忠貞人士〉專文，號召「文藝到軍中去」運動，該篇文章一披露後，馬上獲得社會以及文藝作家的響應，紛紛組隊訪問軍中，並在廣播電台和報刊、雜誌撰寫專文，提供不少寶貴意見，使國軍官兵受到很大鼓舞。九月，文協帶領會員陳紀澄、林海音、馮放民、許君武、王平陵、王藍等二十餘人，應邀訪問北部軍事基地，與軍中作家舉行文藝座談，此為「軍中文藝座談」之肇始，對於軍中愛好文藝的青年戰士，有非常好的鼓舞和學習作用，為日後軍中新文藝運動奠下了基石。

1952年6月，國防部總政治部開始舉辦「軍中文化示範營」，邀請社會文藝作家輪流授課指導，並舉行軍中文藝座談會，和文化示範營全體戰士舉行分組座談，提倡「兵寫兵、兵唱兵、兵演兵、兵畫兵」等具體行動，鼓勵文藝到軍中去。接著，國防部總政治部又在台北舉辦「國軍反共抗俄書畫展」，展出六百多件作品，包括國畫、西畫、漫畫、書法、木刻等類，琳瑯滿目，收件相當踴躍，同時聘請名家擔任甄選和評審工作，對優勝者發給獎金及獎狀，對軍中文藝工作者的鼓勵和實質贊助，收效極大。

### （三）國軍美術搖籃

自1940年起台灣地區與美術相關的學校，最早計有1946年成立的台中師範美術師範科；<sup>35</sup>至於省立師範學院圖畫勞作科，則於1947年成立，1949年改稱藝術學系，1955年改制成師範大學；北師藝師科、南師藝師科皆於1947年成立，於1960年改制師專，僅設美勞組；政工幹校美術組於1951年成立，1957年改稱美術科，1960年改制藝術學系，1970

---

<sup>35</sup> 黃冬富，〈台灣最早的美術師資養成教育——台中師範美術師範科(1946-1949)〉，《美育》137期（台北：國立台灣藝術教育館，2004.01），頁90-96。

年改稱政治作戰學校。以上學校均為師範體系和軍事體系，直至 1962 年才有 一般大專院校設立美術相關科系，來培養美術專業人才；國立藝專美術科及私立中國文化研究所藝術學門於 1962 年成立，私立中國文化學院美術學系於 1963 年成立。<sup>36</sup>

其中能獲得國家提供龐大教育資源的當屬師範大學和政戰學校兩所，前者的教育是以培養台灣中等學校的美術師資為目標，後者則專門培養政工幹部人員，兩者都擁有當時最頂尖的充沛師資。師大有廖繼春、林玉山、陳慧坤、溥心畬、馬白水、金勤伯、孫多慈、袁樞真、朱德群、林聖揚、廖未林、何明績、黃榮燦等；政校則有梁鼎銘、梁又銘、梁中銘、傅狷夫、劉獅、胡克敏、林克恭、李仲生、陶克定、邵幼軒、孫旗、方向、王王孫、張毅年、藍蔭鼎、郭道正、闕明德、裔家堃等，另外像黃君璧、莫大元、趙春翔、施翠峰、虞君質等人，則兩校都曾擔任過教職。<sup>37</sup>

因兩校屬性不同，因此在教育訓練上所注重的方向也不同，前者以美術的通才訓練為主，注重繪畫技法的傳授，後者雖也是通才訓練，但特別強調人物寫生及漫畫、木刻的重要性，以使學生能在物資艱困的戰時，可以大量、快速地繪製出人人易懂的美術作品，進行心理戰及宣傳戰。因此政校藝術系培養出許多具有這方面專長的美術人才，根據師大美術系 1975 年畢業的校友，目前也是專業油畫家的顧重光，回憶當年學生時代時說：「在人物寫生成就方面，師大確實不如政校，這是因為師

---

<sup>36</sup> 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）》（台北：東大出版社，1991），頁 77。

<sup>37</sup> 如附表 1「1950 年代台灣美術圈三大陣營」，該圖示原出現在梅丁衍，《台灣美術評論全集——何鐵華》（台北：藝術家，1999），頁 139。但其中有關政工幹校教職人員及交疊關係有所錯誤，已修正並引用，參見鄭雅文，〈梁鼎銘昆仲繪畫之研究〉（宜蘭：佛光大學藝研所碩士論文，2004），頁 21-22。

大較不注重的緣故，而政校在宣傳畫上的需要使得學生必須多觀察人物，在人物寫生上下功夫。」<sup>38</sup>

### 1. 美術組創辦人劉獅（1913-1997）

1951年蔣經國奉指示建立「政工幹部學校」，專門培養國軍政工幹部人員，校址是日據時期位於北投的一座跑馬場，建校初期因經費拮据，只能以克難精神興辦這所革命學府，並將校區命名為「復興崗」。劉獅在政校第一任校長胡偉克將軍的力邀下，擔任第一任美術組主任，初期修業時間訂為一年六個月，雖說是克難建校但老師和學生都不以為苦，還慶幸自己在戰亂之餘有機會能重拾書本，此時期物質條件極度貧乏，許多教具由學生們以克難方式製作，譬如自釘書桌、畫板、利用柳條自行燒製成炭筆來畫素描、自行調製油彩顏料等，當時在漏雨的馬廄中，學生們坐著小板凳，拿著畫板當書桌上課的情形，一直讓當年畢業的校友津津樂道，在如此克難的學習條件下，仍然澆不熄學生們的創作熱情，歷屆以來培養出非常多傑出的校友。

劉獅於1913年出生於雲南昆明市，自小由叔父劉海粟啓蒙繪畫，是1930年代成長的藝術家，這時期出國留學的大陸籍畫家，有到法國的常玉、潘玉良、趙無極；有到日本的劉獅、李仲生等。劉獅是1929年前往日本留學，比李仲生早了三年，但兩人情誼甚篤，因此當劉獅奉命籌備創建政工幹校美術組時，即大力推薦李仲生前往擔任教職。劉獅在東京美校留學時所受的是學院派嚴格的教育，專攻西畫與雕塑，

---

<sup>38</sup> 詳如附錄——油畫家顧重光訪談記錄。

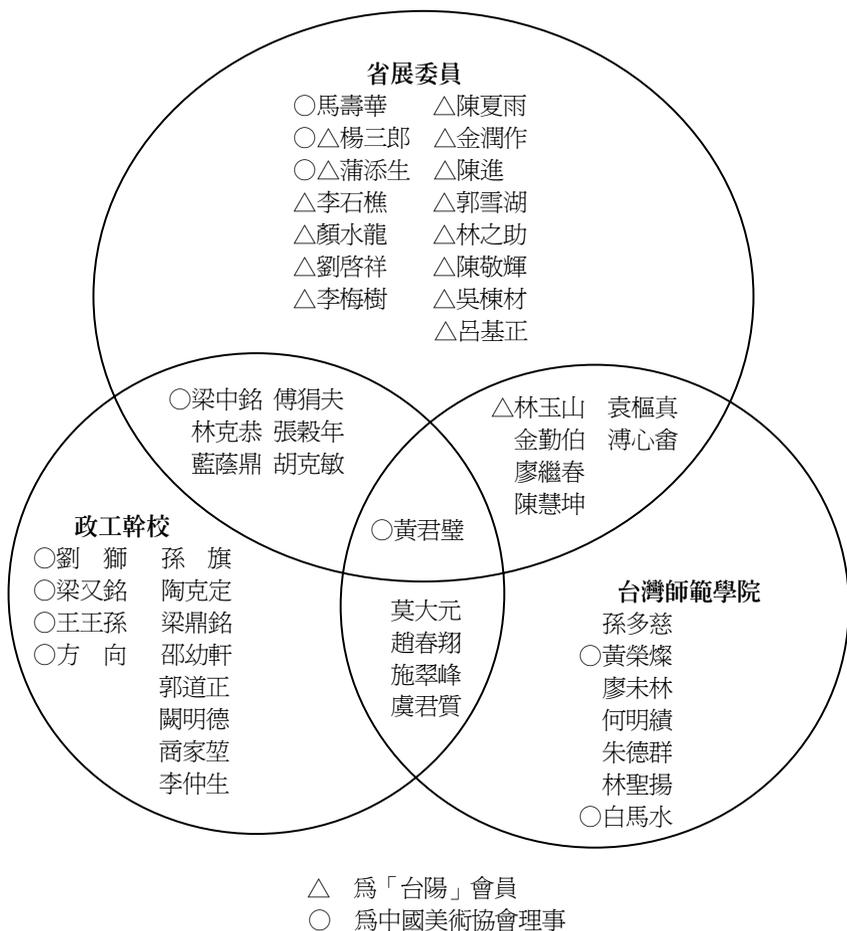


表 1 1950 年代台灣美術圈三大陣營

當時日本藝壇有兩大主流，一是在朝領導的學院派主義所辦的帝國美展，另一個是在野領導的現代主義所辦的二科畫會，而劉獅在 1930 年二科展中曾榮獲二科獎，說明了他的創作思路與作品是走向現代主義，

有點像野獸主義與立體主義的混合體。<sup>39</sup>到台灣後也直接參與國內藝術革新的腳步，1950年與黃榮燦、李仲生、朱德群、林聖揚等人，在台北市漢口街設立「美術研究班」，積極投入現代藝術的創作和傳播工作，可惜擔任政校第一任美術組主任後，因系務繁忙無法像李仲生一樣，專注於現代藝術的推動。劉獅在擔任美術組主任後，爲了授課的需要，本時期畫風趨向保守，接近古典與寫實之間，畫肌細膩、色彩單純，且造型嚴謹，證明其素描底子紮實。<sup>40</sup>

根據劉獅棒傳的得意門生，也是政校前任藝術系主任的陳慶焄回憶起他在政校求學時：劉獅曾展示剪報證明他在日本留學時也畫過許多新潮油畫，有立體的、野獸的、抽象的，並語重心長的告訴學生們，這些發自內在的、主觀的繪畫，都是從素描層面出發，是漸變而不是突變，更不是拾人牙慧的東西，因此他並不鼓勵學生畫新潮繪畫，寧願學生腳踏實地、老老實實去觀照自然、描寫人生，並認爲繪畫的最高準則就是「莊重」和「真實」，成爲他的繪畫美學理念。<sup>41</sup>

1955年劉獅因不耐行政工作繁瑣而請辭，離開政校後有段時間他在家中開班教學，並積極地參與社會上的藝術活動，持續與台灣本土畫壇互動密切。最早曾在1950年與陳紀澄、王藍等人發起成立中國文藝協會，又於1951年發起將原屬文協下之美術委員會擴大改組，成爲「中國美術協會」，另外爲展開民間社團的美育工作，又發起創立美術研究班、中國雕塑學會、中國美術研究中心等，對藝術教育工作劉獅更是從未忘懷，

---

<sup>39</sup> 焦士太，〈劉獅、劉師——一位藝術播種者的畫像〉，《劉獅教授紀念集》（台北：群流出版社，1998），頁14。

<sup>40</sup> 陳慶焄，〈想當年到如今〉，《劉獅教授紀念集》（台北：群流出版社，1998），頁148。

<sup>41</sup> 陳慶焄，〈想當年到如今〉，《劉獅教授紀念集》，頁147。

除教學外並常親撰藝評文章投稿報刊，<sup>42</sup>達到教育大眾之目標。

政校美術組的學生常會因軍中任務需要，而畫一些具有目的性題材的作品，劉獅對這些所謂「宣傳畫」是採較開放且正面的看法，例如他在撰寫函授學校的〈西洋畫概論〉講義時，曾針對「宣傳畫」做以下強調：<sup>43</sup>

宣傳畫不但由來最久，而且自古有之，絕非近人智慧的最高表現，例如古埃及金字塔墓窟的各種雕刻、壁畫、乃至木乃伊棺盒上所繪的死者像，那樣不是屬於宣傳的？為紀念王者的狩獵事蹟的、頌揚戰功的、表現武德的……，可說都是以宣傳為出發，宣傳為手段，宣傳為目的的，在古希臘、羅馬亦如是，……以文藝復興時代來說，那一個在美術史裡篇幅佔得最多、成名最大的不是虔誠的宗教信徒？誰又能否認他不是宗教宣傳畫家？總之一句話，藝術本身就是一種宣傳，只視其為何而宣傳罷了，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畫的狹義解釋），天下絕對無「藝術而藝術」的藝術，即或是有，那都是資本主義社會裡發生的現象，個人主義者以遊戲人生的姿態，出現的所謂『藝術家』們喊出來的口號罷了……。

從上述可以看出劉獅對藝術的本質是屬實用主義，認為一切的藝術都是為了宣傳，在觀念上既要唯美，更要能感動人心、不脫離人生，因此對那些標榜著純藝術，也就是所謂的「為藝術而藝術」的觀念，對歷

<sup>42</sup> 例如 1956 年《美術》月刊創刊號中刊有劉獅撰寫的〈西洋畫是怎樣到中國來的？〉。

<sup>43</sup> 劉獅，〈劉獅教授藝文著述〉，《劉獅教授紀念集》（台北：群流出版社，1998），頁 95-96。

經過戰禍動亂，自詡藝術報國的他來說，被認為是一種不符實際需要的想法。

## 2. 承先啓後的梁氏三傑

在近代台灣藝壇上，大概很難找到像梁鼎銘、梁又銘、梁中銘三昆仲一樣，全家族以藝術為家學，從第一代的梁氏昆仲到第二代的兒子、女兒、女婿，以至到第三代的孫輩，個個在藝術上都有不凡成就，而其藝術範疇在西畫方面，舉凡油畫、水彩、素描、版畫、圖案畫皆有傳人，在水墨畫方面，無論人物、山水、鳥獸、花卉，均各有所長。梁氏家族的藝術家學之能如此發揚光大，功勞首推梁鼎銘，由於他的熱愛繪畫，進而影響並帶領兩位學生弟弟，共同加入藝術報國的革命行列，跟隨軍隊到台灣後，梁氏三昆仲曾任教於政校美術組，終生為藝術奉獻。翻開中華民國建國史，曾發生了諸多可歌可泣的歷史事件及戰爭，在當時欠缺攝影或照相技術的年代裡，必須仰賴繪畫才得以還原、重現當年的場景，而靠自修來學習繪畫的梁氏三昆仲，可說是我國戰史畫領域中的個中翹楚，不論油畫或水墨，其成就至今無人能出其項背。

梁鼎銘跟隨政府到台灣後任教於政工幹校美術組，1955年秋，劉獅辭去政校美術組主任一職，改由梁鼎銘接任。1957年因應主、客觀環境的需要，及提升教育效果，政校「美術組」改制為「美術科」，修業時間從一年六個月延長為兩年。1959年3月1日，梁鼎銘正著手繪製古寧頭大捷的巨幅油畫時，因腦溢血不幸病逝，他的去世對於繪製史畫工作而言，可說是一種鞠躬盡瘁的精神。同年，政校美術科主任一職由其弟梁又銘繼承志業，傳承意義相當重大，原本政校也要禮聘梁中銘擔任下一任美術科主任，但被個性謙虛、內斂的他婉拒，<sup>44</sup>只願從旁協助胞兄梁

---

<sup>44</sup> 梁中銘長女梁秀中口述。

中銘處理系務。1974 年秋，改由第一期傑出校友陳慶煇接掌系務，具有青出於藍的指標性意義。

綜觀梁鼎銘的史畫，自 1930 年起至 1959 年止，近三十年盡瘁於斯，他的一生完成約十五幅巨型史畫，<sup>45</sup>但留存至今的油畫僅剩〈血刃圖〉和〈拐子馬圖〉，其餘皆毀於戰火，這不但是近代中國藝術史的損失，也是近代歷史的遺憾，因為他的史畫意義，不僅具有藝術性也是具有歷史性的。<sup>46</sup>

除油畫和水墨之外，梁鼎銘在水彩、木刻、鉛筆素描方面，亦有其成就和貢獻，正因梁鼎銘治學嚴謹，於政校服務期間，對學生的人物寫實功力相當注重，鼓勵學生在鉛筆速寫方面多下苦功，鉛筆畫雖不列入畫科，但鉛筆不論是取得或攜帶皆容易，加上當時物質環境艱困，鉛筆速寫具有處處可畫、時時可畫的特性，因此深受師生喜愛。

梁鼎銘去世後，改由梁又銘接任政校美術科主任，延續兄長未竟之志業。他任內最大的貢獻，是在 1960 年將政校從二年制改成四年制的藝術學系，不論是修業年限或是修課內容，都與一般大學院校的美術系相近，當時政校所教授的課程有：構圖學、色彩學、透視學、美學、藝術概論、美術史、素描、水墨畫、油畫、水彩、漫畫、木刻、速寫、雕塑等，其中又以人物畫為學習重點，梁又銘為讓師資陣容更充實堅強，先後又增聘了傅狷夫、邵幼軒、施翠峰、劉其偉……等教授，師資可說是無人能出其右。

---

<sup>45</sup> 分別是：〈沙基血跡圖〉、〈惠州戰蹟圖〉、〈濟南戰蹟圖〉、〈廟行戰蹟圖〉、〈南昌戰蹟圖〉、〈民眾力量圖〉、〈榮歸圖〉、〈血刃圖〉、〈鶴行虎躍圖〉、〈敵愾同仇圖〉、〈不共戴天圖〉、〈月色腥風圖〉、〈西遷圖〉、〈油然作雲馬陣圖〉、〈拐子馬圖〉，其中前五幅稱「五大史畫」。

<sup>46</sup> 彭明輝，〈梁氏家族與近代中國藝術論稿——以梁鼎銘為系統〉，《中國美術專題研究》（台北：台北市立美術館，1984），頁 48。

### 3. 政校美術的特色和目標

1957年因應主、客觀環境的需要，及提升教育效果，政校「美術組」改制為「美術科」，修業時間從一年六個月延長為兩年，1960年再改制成四年制的「藝術系」，不論是修業年限或是修課內容，都與一般大學院校的美術系相近。

創校之初，即明確的指出美術組的教學是以「使命性」藝術為主，歸納如下：<sup>47</sup>

- (1) 遵循三民主義的思想體系，培養國軍政治作戰的幹部，肩負國民革命的神聖使命。
- (2) 透過美術理論的鑽研（美學、藝術概論、中西美術史）與實際創作技巧的訓練，培養學生審美的敏感性、想像力和創造力。
- (3) 美術組以「為藝術而藝術」的「唯美主義」為藝術創作的目標，亦兼顧政治教育的作用，及軍中美工的實用性，藝術表現手法以健康寫實為主要努力的方向。

該系的藝術創作一向標榜是「唯美」（藝術性）、「政教」（使命性）、「實用」（現實性）的內涵，以培育國軍美術宣傳的人才為宗旨，就當時的時代意義而言，其教育目標是屬於「功能取向」的實用主義。前總政戰部主任王昇將軍在擔任該校教育長時，為期勉美術組同學，曾撰寫：「蘸著眼淚和鮮血繪出倫理、民主、科學的新世界」這句勉勵的話，成為系上師生最崇高的精神指標。<sup>48</sup>

政校是培育國軍政戰幹部的大本營，而藝術學系則是教育國軍美術

---

<sup>47</sup> 熊碧梧，〈國軍美術教育之傳承與發展〉，《復興崗學報》73期（台北：政戰學校，2001.12），頁251。

<sup>48</sup> 熊碧梧，《政治作戰學校建校五十週年——復興崗藝術系教授作品集》（台北：政治作戰學校藝術學系，2001），頁8。

基礎幹部的園地，在教育上特別要求藝術學系的師生能熱愛生命，並為國家、民族獻出赤膽忠心，以贏得國家之復興、民族之綿延，因此將「唯美、政教、實用」融為一體，以三民主義為核心，將「倫理、民主、科學」化為創作精神，透過內心真情的流露，期能創造出一種「蘊善於美」的和諧生活景象。

國家一旦發生戰爭，身為政校藝術系畢業的幹部應加強對敵心戰，擴大國軍美術教育、文宣、戰鬥美術之功能，在繪畫觀念上不脫離人生，行徑上又能與政治作戰使命緊密結合。這種特殊藝術的教育訓練，以培養具有「戰鬥藝術」精神的國軍美術人才為依歸，以「使命藝術」來達成「藝術使命」。<sup>49</sup>在這樣的學習目標下，該系以「寫實、健康」的畫風為其最大特色。培養出來的學生不論在西畫、水墨、漫畫、版畫、雕塑等方面，表現得都相當傑出，例如西畫方面有陳慶焯、金哲夫、林順雄、武文斌、鄧國清、王愷、舒曾祇等；水墨方面有李奇茂、鄧雪峰、牟崇松、王愷、鄭正慶、熊碧梧、管執中等；漫畫方面有陳慶焯、李闡、唐健風、沈禎等；版畫有牟崇松、李國初等；雕塑有魏立之、姜宗望、林木川等，以上曾獲中山文藝獎或國軍文藝金像獎者不在少數。

## 二、國軍的戰鬥文藝

自由中國文藝作品的最大特色就是堅守中華的傳統文化，為爭自由、反奴役奮戰到底，對國家、民族前途深切的關懷，對共產主義絕不屈服，這種意念和決心主宰著當時台灣的戰鬥文藝。針對這觀點，部分高唱「為藝術而藝術」的學院派並不認同，常用「反共八股」一詞來一筆帶過，這是不夠理性和客觀的。對經歷過戰亂的這些戰鬥文藝作家而

---

<sup>49</sup> 熊碧梧，《政治作戰學校建校五十週年——復興崗藝術系教授作品集》，頁4。

言，以現在的眼光來檢視當時作品，在表現技巧上或許不盡成熟，但不可否認，在精神上卻是有著大時代的格局和承擔的。

進入 1960 年代，隨著工商業發達、經濟繁榮後，教育的普及化意味著對高級精緻文化的需求尤為殷切，不可諱言地台灣的社會變遷，其動力乃直接或間接的源自外來的異質文化，變遷的方向是循著西方社會發展的模式進行，如西方的個人主義、自由主義、存在主義等，此時如果文藝家的作品不能採相應的調整，勢必會遭觀眾唾棄。國民政府自 1949 年遷臺以來，一直面對著一個有強烈敵意，並有直接威脅的中共，因此在政治上始終懷有濃厚的危機意識，同時也易有一股強烈的復國情結，「戰鬥文藝」的提倡有很大的成份起因於此。但是國民政府並未因政治上的特殊取向，而絲毫遲滯其應有的社會發展，反而產生激勵作用，可見國民政府在自由中國復興基地的努力，是希望建設一個開放而且能適應險惡生存環境的國家，政治方面如此，文藝政策方面也是如此。

中外古今凡稱「運動」者必有起有落，「戰鬥文藝」運動也無法例外。從 1955 年 1 月，蔣介石正式向各界人士提出「戰鬥文藝」號召後，雖立刻掀起文藝界熱烈討論及施行的高潮，這對那些深刻體驗過戰亂時代的創作家，比較具有強烈的號召力，至於剛剛成長的年輕一代，因為受西方思想的感染，對「戰鬥文藝」的興趣比較淡漠，他們在安定環境中成長，得到完整的教育，在文藝創作技巧上大有進步，理應比起前輩，對國家有更多的貢獻才是，卻因橫向移植西方個人主義的反叛精神，對人生方向大都是迷惘無知，這種氣候一經形成對「戰鬥文藝」打擊自然相當嚴重。<sup>50</sup>加上「戰鬥文藝」這類體裁的作品逐漸枯竭，新的資料蒐集

---

<sup>50</sup> 曾慶華，〈國軍新文藝運動之研究〉（台北：政治作戰學校政治研究所碩士論文，1982），頁 28。

不易而陷於停滯，於是不能不轉變創作方向另謀發展，是故經過轉型後的「國軍新文藝運動」於焉誕生。至於本時期以 1984 年為下限，原因有二：其一是鄉土主義從 1980 年代初，逐漸抬頭蔚為主流，國軍新文藝運動已逐漸受影響而感到無力。二是最後一次美術界大規模的創作戰史畫，是 1984 年由政戰學校和台灣師範大學的教授、校友合作，為金門古寧頭戰史館創作油畫作品以供陳列紀念。

國防部總政治作戰部設置的軍中文藝獎金，可分成兩個階段，自 1954 年至 1958 年為第一階段，分為散文、詩歌、小說、歌曲、劇本等類，但第一階段並無美術類。第二階段則從 1965 年國軍文藝大會的召開，以及國軍新文藝運動推行委員會成立後開始；這個階段的國軍文藝獎分成創作、演出兩部份，創作類包含有文藝理論、詩歌、散文、小說、音樂、美術、影劇、民俗藝術等類金像獎；演出類包含國劇、話劇、歌劇、藝工隊、小型康樂等團體及個人金像獎，於每年 11 月舉辦。

1964 年 8 月 11 日，國防部總政戰部核定「國軍新文藝運動推行綱要」，這是著眼於 1950 年代末、60 年代初時，「戰鬥文藝」多年來的工作，受限於社會變遷與現代主義思潮影響，未能形成一股社會風氣與文藝潮流的主導力量，加上文藝作品「多侷限於某一範疇，內容空泛、枯澀、缺乏群性感應，難為大眾普遍接受。」<sup>51</sup> 遂有 1965 年 4 月 8-9 日在北投復興崗政治作戰學校，由總統蔣介石主持召開的第一屆文藝大會，企盼以全文藝界的力量，輔導提升軍中的文藝素質，再以軍中充滿愛國與健康的文藝創作，進而影響社會的風潮。

本章將分別針對「國軍新文藝運動」形成的背景、本質理念的建構、

---

<sup>51</sup> 〈第一屆國軍文藝大會議題——提案七〉，《對國軍第一屆文藝大會訓詞》（台北：國軍文藝大會秘書處，1965.4.8），頁 79。

國軍文藝獎運作的內容、轉型後的影響，與雕塑作品的實際表現等方面進行論述。

### （一）國軍新文藝運動

「國軍新文藝運動」，顧名思義指的當然是「軍中文藝」，也是「戰鬥文藝」的延續，並非僅以軍中為對象、為範圍而已，而是有遠大目標與抱負的一種文藝運動。該運動的內容、範圍、目標，比起「戰鬥文藝」都更加擴大，用意是要建設軍中文藝，使軍隊在文藝發展的主流中，建立一個適合自己現實需要的文藝。

軍中文藝工作自 1951 年起，經國防部總政治部的提倡與努力，已有相當基礎，先後共推出四個目標、兩大要求、四個口號，<sup>52</sup>四個目標是：一、需要反共抗俄的文藝；二、文藝到軍中去；三、作家到軍中去；四、希望軍中作家在自由中國作家協助下，共同完成軍中文藝灌輸工作。兩大要求是：一、文藝到軍中去；二、創造軍中文藝；四個口號是：一、兵寫兵；二、兵演兵；三、兵唱兵；四、兵畫兵。在此推動下，國軍的文化水準日益提高，官兵對文藝的愛好與欣賞，為嚴肅、枯燥的軍中生活提供了抒發的管道，由於軍中成員來自社會，自然像國民所得提高、教育普及等一般社會風氣，也會影響到軍中，造成官兵對文藝的迫切需要，「國軍新文藝運動」正好供給他們精神上的糧食。

#### 1. 文藝政策

軍中文藝的建立與蔣經國有密切的關係，1950 到 1954 年間，蔣氏擔任國防部總政治部主任，任內除建立軍中政工制度外，對軍中文藝的建立與推展，扮演著極為重要的角色。蔣氏不但瞭解文藝的力量，也非常

---

<sup>52</sup> 李肆，〈軍中文藝的方向〉，《軍中文藝創作集第二輯》（台北：軍人之友社總社，1955），頁 16。

肯定文藝對軍心士氣的價值，因此他憑藉在黨、政、軍的影響力，積極結合反共的文藝家，將反共文學的意識形態及其作品大量引進軍中，建立起軍中文藝體系。

國防部總政治部首先於 1950 年舉行軍中文藝座談會，邀請社會知名作家與軍中文藝愛好者，透過軍中的廣播電臺與報刊舉行座談，接著總政治部於 1951 年 5 月 4 日於《中央日報》上發表〈敬告自由中國文藝界忠貞人士〉書，號召「文藝到軍中去」，正式揭開軍中文藝的序幕，鼓勵社會知名作家提供軍中創作所需，指導官兵文藝創作，並使社會上的文藝作家，紛紛將創作主題轉到軍中，描寫國軍官兵英勇、愛國的事蹟。1952 年 6 月舉辦「軍中文化示範營」，邀請作家到軍中舉行座談會，會中提出「兵寫兵、兵演兵、兵唱兵、兵畫兵」的口號，鼓勵軍中官兵以軍中題材從事文藝創作，同時也邀請文藝作家輪流開課指導，展開軍中文藝教育的工作；1954 年國防部邀請「中國文藝協會軍中訪問團」，深入各國軍基地進行訪問，並舉行文藝座談會。

負責推動執行「國軍新文藝運動」的文藝機構是「國軍新文藝運動輔導委員會」，於 1965 年 8 月由國防部總政治作戰部成立，主任委員由總政治作戰部主任高魁元擔任，副主任委員除王昇外，並先後聘請社會文藝工作名流陳紀澄、趙友培等二位擔任副主任委員，同時遴聘熱心文藝工作的學者專家馮放民、王集叢、穆中南、王藍、王鼎鈞、劉心皇、李曼瑰、鍾雷、張大夏、王靜芝、戴粹倫、申學庸、郎靜山、梁中銘、何志浩、鍾鼎文、朱介凡……等八十三位擔任輔導委員，設有小說、詩歌、散文、美術、音樂、廣播、民俗、影劇、國劇等九個戰鬥研究組，分由上述委員兼任各組研究員，負責政策研究及輔導國軍文藝工作的推行。同時，為增強新文藝運動的指導陣容，特邀聘王雲五、黃少谷、陶希聖、葉公超、秦孝儀、魏景蒙等二十六位為顧問，隨時提供政策意見，

以及重大問題的諮詢。1968年5月成立「國軍戰鬥文藝工作隊」，編組成九個隊，其後又增加理論及新聞兩個研究組與戰鬥隊迄今。

1979年初，「國軍戰鬥文藝工作隊」更名為「國軍戰鬥文藝研究會」，下設小說、詩歌、散文、美術、音樂、廣播、民俗、影劇、國劇、理論、新聞等十一個研究單位，將現役官兵及備役官兵中優秀的文藝工作者，全部納入編組。另外各總部依軍中特性及實際情況，設輔導分會、各軍種文藝工作大隊、地區文藝工作者聯誼會。為了便利各項國軍文藝活動的推展，國防部於1965年5月收回位於臺北市中華路的「國光戲院」，改為「國軍文藝活動中心」，作為國軍新文藝運動的主要活動場所，這個開拓新文藝運動的據點，一共分為戲劇、藝術、音樂三大廳，以利積極推動藝文活動之用。

綜觀以上「軍中文藝」基礎建設的脈絡，可以看出國防部透過各種關係，動員既有的文藝界資源，號召進入軍中，而這些文藝活動推動時，提供指導的知名作家全都來自「中國文藝協會」，文協雖是民間團體，但卻是國家文藝政策的執行者，自然確立了軍中文藝的創作取向與意識形態；當民間作家被國軍單位禮遇有加、競相邀請地組團到軍中訪問，這樣頻繁的文藝活動，的確帶動了軍中文藝氣氛，造就不少軍中文藝人才。一般而言，軍隊被視為國家機器的一部份，是統治集團直接操控，並執行貫徹意志的一個重要工具，軍中文藝等於是國家機器的一部份，作為一種文藝運動的推展單位，這在文藝發展史上形成一個極為特殊的現象，如追究背後形成原因，實屬時代環境下的權宜措施，卻沒想到此權宜措施，在國家資源全力配合支持下，不但完成文藝的階段性任務，而且還開出燦爛無比的花蕊。

1964年，金馬前線官兵發起「毋忘在莒運動」，掀起全國一致的心理革新和精神動員，使人人走向戰鬥的新氣象，該運動所提倡的「毋忘

在莒精神」共有七項啓示：一、堅忍不拔的精神；二、團結奮鬥的精神；三、研究發展的精神；四、以寡擊眾的精神；五、主動攻擊的精神；六、防諜欺敵的精神；七、軍民合作的精神。當「國軍新文藝運動推行綱要」在國軍第一屆文藝大會提出時，其第二項的「內容」原為四個：一、發揚堅忍不拔的精神；二、強調精誠團結的精神；三、鼓勵研究發展的精神；四、鍛鍊以寡擊眾的精神。很顯然這是出自「毋忘在莒精神」七項啓示的前四項，後又經蔣介石修訂擴充為十二項內容，<sup>53</sup>因此「國軍新文藝運動」可以視為「毋忘在莒」運動的擴大與再造。

1964年8月11日，國防部總政戰部核定「國軍新文藝運動推行綱要」，接著隔年的4月8-9日，連續兩天在北投復興崗的政治作戰學校，由蔣介石主持召開第一屆國軍文藝大會，更將「國軍新文藝運動推行綱要」及「國軍文藝獎設置規定」兩大中心議題，提交大會討論通過，目的在企盼以全文藝界的力量，輔導提升軍中的文藝素質，再以軍中充滿愛國與健康的文藝創作，進而影響社會的風潮。中國國民黨爲了要再進一步的輔導和推動文藝工作，於1966年3月，在第九屆三中全會中，通過「加強戰鬥文藝之領導，以爲三民主義思想作戰之前鋒」案，在此案中，中國國民黨更具體的提出了「強化戰鬥文藝領導方案」，而此一方案，目標在於綜合過去之文藝政策與方案，充實黨政領導功能，進一步展開文藝工作。

1966年有鑑於中共開始在大陸推動「文化大革命」，大肆破壞傳統文化。是年11月12日爲國父孫中山先生一百晉一誕辰，蔣介石在「國

---

<sup>53</sup> 此十二項內容為1.發揚民族仁愛精神 2.復興革命武德精神 3.激勵慷慨奮鬥精神 4.發揚合群互助精神 5.實踐言行一致精神 6.鼓舞樂觀無畏精神 7.激發冒險創造精神 8.獎進積極負責精神 9.提高求精求實精神 10.強固雪恥復仇精神 11.砥礪獻身殉國精神 12.培育成功成仁精神。

父一百晉一誕辰中山樓中華文化堂落成紀念文」中，宣示點燃起復興中華文化的聖火，得到全國上下以及海內外一致的響應。同年 12 月，中國國民黨第九屆四中全會中，通過了「中華文化復興運動推行綱要」，將「繼續倡導戰鬥文藝，輔導各種文藝運動」，列入推行要項中。在此之後，中華文化復興運動推行委員會，及教育部文化局相繼成立，中國國民黨又於 1967 年 11 月所舉行的第九屆五中全會中，制訂並通過「當前文藝政策」，使全國文藝工作者期望已久的文藝政策和文藝機構，得以次第實現。

除國軍新文藝運動輔導委員會外，另外 1967 年成立了和文藝相關的機構，分別是「中華文化復興運動推行委員會」（以下簡稱文復會），以及教育部「文化局」。文復會於是年 7 月成立，下設四個委員會，其中之一為「文藝研究促進委員會」，負責策劃、聯繫、協調、推動各項文藝工作。由於文復會只是一個社運機構，既乏經費預算，又無充足人員編制，因此該會只負責策劃、聯繫、協調、推動文藝工作，並不負責執行工作。教育部文化局於 1967 年 11 月成立，將國民黨的文藝政策正式納編於國家行政體系之中，該局共分四個處室，第一處主管一般文化工作，第二處主管文藝工作，第三處主管廣播電視工作，第四處主管電影工作，由於該局屬政府機關，除成立初期曾辦理過若干音樂、戲劇活動，其他皆屬一般例行工作，1973 年因成效不彰宣告撤銷該局，所有業務分別移交給教育部及行政院新聞局辦理。<sup>54</sup>

國防部在大陸文藝戰線失敗的教訓下重新檢討，改為重視及善於運用文藝力量，藉以陶冶官兵情操、鼓舞士氣、激勵戰鬥意志、提高部隊

---

<sup>54</sup> 劉心皇，〈導言——自由中國文學三十年〉，《當代中國新文學大系——史料與索引》，頁 118-119。

戰力，根據蔣介石所著《民生主義育樂兩篇補述》，以及中央所頒定的「戰鬥文藝方案」，策定出「國軍新文藝運動推行綱要」，開始在軍中推行新文藝運動。負責實際推動該運動的國軍新文藝運動輔導委員會副主任王昇將軍曾說：「在人類歷史上，自有了軍隊就有軍中文藝，例如岳武穆的『滿江紅』和漢高祖的『大風歌』等，都是軍中文藝不朽的作品。」<sup>55</sup>「軍中文藝」可說是一場以思想對思想的戰爭，「滿江紅」和「大風歌」之所以被傳頌一世，就是因為文化作戰是思想鬥爭的利器，如何培養國軍的文藝戰鬥力，成爲一支鋒利無比的筆部隊，成爲本時期最重要與最迫切的課題。

## 2. 「國軍新文藝」的涵義

「國軍新文藝」的「新文藝」三個字，是取自蔣介石所著的《民生主義育樂兩篇補述》（以下簡稱《補述》）中內容，蔣氏在檢討台灣的文藝現況時，曾痛心表示：「……在暴俄匪共有系統、有計劃的摧毀我中國文化的今日，我們感覺表揚民族文化使其深植人心的新文藝作品，還是太少。……」<sup>56</sup>因此這裡的「新文藝」，指的是《補述》裡要求的「純真和優美的文藝」，而非套用 1919 年的「五四運動」，所產生的新文藝名稱；至於前面冠上一個「新」字，即是想與一般的、現有的文藝作區分，以表示想革新的企圖。

所謂的群眾運動必須要有明確的本質、理念作爲指導，才不會流於盲動而遭到失敗命運，「國軍新文藝運動」既然是根據蔣介石所著《補述》，以及中央所頒定的「戰鬥文藝方案」，策定出「國軍新文藝運動

---

<sup>55</sup> 王昇，〈論軍中文藝〉，《軍中文藝創作集第二輯》（台北：軍人之友社總社，1955），頁 3。

<sup>56</sup> 蔣介石，〈民生主義育樂兩篇補述〉，《總裁重要號召及有關宣傳問題訓示集要》（台北：中國國民黨中央委員會第四組編印，1963.10.31），頁 160。

推行綱要」，因此回歸到《補述》的本質精神來看，可以發現國軍新文藝就是「三民主義的新文藝」：民族主義指的是「倫理的文藝」、民權主義指的是「民主的文藝」、民生主義指的是「科學的文藝」。

因此，「國軍新文藝運動」依據上述三民主義的本質與精神，建立了以下三大目標：<sup>57</sup>

- (1) 發揚倫理觀念，表現真摯的民族情感，發揮民族主義精神，以開拓人類自由、平等、博愛的新天地。
- (2) 培育民主思想，表現善良的法治制度，闡揚民權主義要旨，以引導人類走向互助合作的新社會。
- (3) 倡導科學精神，表現美滿的人生境界，實踐民生主義理想，以建設人類安全、均富、幸福的世界。

所以國軍新文藝是中國的，也是民族的，但並不排斥西方文化，而是要用我們的中庸精神，以選擇與融合的態度來接納，在第一屆國軍文藝大會的宣言中明確表示，新文藝不但要攝取各派之長，而且更對其超越，不但要貫通古今，還要為中國人開創出現代中國文化，甚至為世界開創出人類共有的文化。這種遠大目標的制定，使「國軍新文藝運動」得以擺脫往昔「軍中文藝」與「戰鬥文藝」的窠臼，而能更開闊的發展。

58

第一屆國軍文藝大會於1965年4月8-9日，在北投復興崗的政治作戰學校揭幕，出席這一會議的軍方和民間的文藝工作者共五百餘人，除三軍總部及憲兵司令部政戰主任、文宣主管、出版社社長、康樂大隊隊長、藝工隊隊長外，還包含在文藝工作上有貢獻的三軍官兵、軍眷及後

---

<sup>57</sup> 曾慶華，〈國軍新文藝運動之研究〉，頁56。

<sup>58</sup> 曾慶華，〈國軍新文藝運動之研究〉，頁56。

備軍人，另外民間文藝工作者則有作家、演員、作曲家、文藝界主要負責人、文藝團體主要工作人員、各大報副刊及文藝刊物主編、各廣播電台及電視台之文藝節目主持人等都受邀與會，準備在這兩天會期中，研討如何展開國軍的新文藝運動。

在大會宣言中明白揭櫫：「我們的文藝運動，必須以我們偉大國父所創的三民主義，以及蔣總統所明示的倫理、民主、科學為方向。」大會秘書處說明此次舉辦國軍文藝大會的目的，在擴大「毋忘在莒」運動的效果，其目的為建立民族的文藝陣線，以開拓中興復國機運，倡導革命的文藝思潮，以加強官兵思想武裝，並發揮戰鬥文藝的功能，以培養三軍精神戰力，這次會議召開就是要完成國軍文藝工作人員的精神戰備，振奮民心士氣，摧毀共軍心理防線，達成文藝登陸的任務。<sup>59</sup>

蔣介石蒞臨大會致詞時強調：社會文藝和軍中文藝是相互結合的，不分平時和戰時，文藝是戰鬥的精神武器，而我們所需要的就是戰鬥的文藝。在戰場上，官兵心理受到危險威脅的時候，如果有一曲磅薄雄壯的音樂，就可以發生振奮激揚的作用；再如一幅感人的圖畫，也可以使沉悶不快的心情，產生平復安詳的效果，其他如小說、影劇、廣播等等，都有同樣的效用，所以文藝的力量是深入的、雄厚的。而國軍文藝的出發點是三民主義，是講獨立的、平等的、自由的，也就是博愛的、和諧的、並存而不悖，這種以「智、信、仁、勇、嚴」武德為基礎，並以「仁」為中心的軍中文藝，乃是正大光明的文藝，是無敵於天下的文藝。<sup>60</sup>

從以上不難看出，所謂的「國軍新文藝」強調的並不是創作的的方法或技巧，而是強調思想上的再教育，要求國軍文藝尖兵能發揚中華固有

---

<sup>59</sup> 《青年戰士報》，1965年4月8日，第一版。

<sup>60</sup> 《青年戰士報》，1965年4月9日，第一版。

的文化道統，以雪恥復仇的武德，來激勵犧牲奮鬥的精神，文藝的力量可以是深入的、雄厚的，原因就在於思想上一旦武裝起來，就可以產生巨大的戰鬥力量。

「國軍新文藝運動推行綱要」中明訂了三個目標及四個準則、四個要求，三個目標指的是：一、建立「民族的文藝陣線」以開拓中興復國機運；二、倡導「革命的文藝思潮」以加強官兵思想武裝；三、發揮「戰鬥的文藝功能」以培養三軍精神戰力。四個推行準則是：一、文藝本質與三民主義結合，把理想連繫起來；二、文藝路線與反共復國結合，把主題連繫起來；三、文藝題材與現實問題結合，把生活連繫起來；四、文藝作品與廣大群眾結合，把情感連繫起來。四個要求指的是：一、使官兵都能為愛主義、愛領袖而創作，主動的為仇匪滅匪而創作，從個人創作到群體創作，從操場創作到戰場；二、使官兵的作品和演出，主題正確，感情豐富，有內容，有力量，不但使人被動的欣賞，而且要使人主動的爭著欣賞；三、使軍中與社會的文藝工作者，結成堅強的文藝陣線，對準敵人——萬惡的共匪，展開文藝大進軍；四、使各階段的創作任務，能與建軍運動和復國行動密切呼應，不斷發揮「革新」、「動員」、「戰鬥」的主導作用，掀起革命高潮，完成復國任務。

從以上條文的字面解釋，可以看出「國軍新文藝運動」有著相當強烈的「任務取向」與「戰鬥意味」，而「任務」與「戰鬥」的完成，又需藉助於文藝「功能」的發揮和文藝「創作」的激勵。

### 3. 「國軍新文藝」的影響

一般人認為文藝有了指導政策，就會束縛了創作的路線、範圍及目標，還有什麼創作自由可言呢？其實文藝政策與創作路線，都只是一種原則，在原則下創作還是可以多樣化，可以有各種風格、各種創作表現。國軍新文藝既然是自由中國的文藝，其政策當然是與三民主義的民主政

治相結合，而追求民主的、自由的，以及符合社會大眾的利益才是，自然在文藝政策上，也應是統一於總路線、總目標之下，仍然追求自由創作、自由發展的理念，此正符合「多樣的統一」之藝術原理，<sup>61</sup>因此並不會產生矛盾。

文藝的價值觀一般可分兩種，一種是「為文藝而文藝」，另一種是「為人生而文藝」，前者一向是被「戰鬥文藝」所排斥的，國軍新文藝走的是「為人生而文藝」的路線，是有所為而為，中國國民黨對文藝工作是持「功能論」的觀點，採取的是獎勵而不干涉的政策，趙友培更具體的表示：「文藝在平時屬於民生系統，要使娛樂與教育結合，在戰時屬於國防系統，要使娛樂與戰鬥結合。」<sup>62</sup>國軍新文藝運動本此精神推行的具體作為，就是「國軍文藝金像獎」的舉辦，自 1965 年舉行第一屆，至今每年舉辦一次。國軍新文藝運動透過國軍文藝獎的舉辦，持續地在軍中及社會推展進行，到了 1967 年 11 月 29 日，中國國民黨第九屆五中全會通過了「當前文藝政策」，確立基本目標與創作路線，將重點放在對文藝的積極建設、倡導、扶持、培養、獎助和服務上；<sup>63</sup>並認為文藝政策應配合國家建設計劃，與反攻復國的需求，其精神要貫注於政治、軍事、經濟之中，同時政治、軍事、經濟各部門也要充分支持文藝，遵循國家奮鬥的方向，通過「心理建設」與「文化作戰」的道路，使文藝創作成為精神動員的主力，及光復大陸的先鋒。

「國軍新文藝運動」的推行，並非只希望單純地發生在軍中，實際上是已向社會各階層展開動員，這一點可從「國軍文藝金像獎」徵選對

---

<sup>61</sup> 王集叢，《三民主義與文藝》（台北：商務印書館，1971），頁 91-94。

<sup>62</sup> 趙友培，〈把智慧和心血貢獻給國家〉，《文藝論衡》（台北：商務印書館，1977），頁 176。

<sup>63</sup> 《中央文藝工作研討會實錄》（中國國民黨中央委員會第四組編印，1971），頁 12。

象，也開放給社會一般人士參加看得出來，希望掀起全面高潮的軍中文藝，能帶動全國的風潮，如此是希望社會文藝工作，與軍中文藝工作結合起來，對社會、海外，甚至敵後，都能發生很大的精神激勵和團結作用，使「國軍新文藝運動」能擴展成「中華民國新文藝運動」，以引導社會純正的創作風氣。

## （二）國軍文藝金像獎

1965年5月13日，國防部參謀總長彭孟緝上將正式公佈「國軍新文藝運動推行綱要」、「國軍新文藝運動輔導委員會組織規程」、「國軍新文藝運動五十四年工作預定進度表」、「國軍文藝獎設置規定」、「國軍文藝獎五十四年評選作品要點」等，並自即日起開始實施，國軍新文藝正式鳴槍起跑。

依照「國軍新文藝運動推行綱要」第七項第一條規定，國防部設置「國軍文藝獎」，每年評選優秀作品頒發獎金及獎座或獎狀，承辦此項工作的是國防部總政治作戰部第二處。<sup>64</sup>為推展「國軍文藝獎」，國防部另成立了「國軍新文藝運動輔導委員會」，下設委員以及理論、小說、影劇、散文、詩歌、音樂、美術、廣播、民俗、國劇、新聞等研究會，負責策劃及輔導國軍文藝工作之推行。各軍種總司令部以下，依軍種特性及實際情況，設地區作家聯誼會，負責推動所屬地區官兵的文藝活動事宜，在做法方面有輔導欣賞、輔導創作、輔導活動等。國防部於1965年辦理了第一屆國軍文藝獎的徵獎活動，並撥百萬元鉅金作為文藝獎的獎金，「國軍文藝獎設置規定」是以「國軍新文藝運動推行綱要」訂定的，凡合乎「國軍新文藝運動推行綱要」中的目標、內容及準則等規定

---

<sup>64</sup> 即現今的國防部總政治作戰局文宣政教處。

者，均可參加評選，第一屆國軍文藝獎分成小說、影劇、詩歌、音樂、美術、國劇、話劇、歌劇等八類，優勝作品每名可獲金像獎一座及最高十萬元，最低二千元之獎金，國軍文藝金像獎獎座是一個銅質鍍金、全副武裝的國軍戰士塑像，高十六吋，一眼望去精神飽滿，像一個站在橋頭堡，堅守崗位的戰士，由政戰學校的木刻家方向教授所設計。<sup>65</sup>

### 1. 徵獎目的及主題

「國軍文藝獎」是以「國軍新文藝運動推行綱要」中的目標、內容及準則為依據，每年再依國家當前的任務需求，提出不同的目的、主題等，因此只要針對其「目的」和「主題」出現次數的起伏，就能了解「國軍新文藝運動」的需求趨勢。「國軍文藝獎」從 1965 年開始前後十七屆，歷屆徵獎活動中皆會標示辦理的「目的」，出現次數較頻繁的有以下九個：一、強化部隊精神戰力（出現十二次）；二、鼓勵官兵普遍掀起創作熱潮（出現九次）；三、增強官兵革命信念；四、粉碎中共統戰陰謀；五、積極展開對匪文化作戰，爭取反共復國的勝利成功（以上均出現七次）；六、培養國軍文藝創作人才（出現六次）；七、提高國軍文藝創作水準；八、指出國軍官兵文藝創作路向；九、實踐總統 蔣公遺訓（以上均出現五次），另外強調軍中與社會的文藝整合，也有五次之多；以上可以看出「國軍新文藝運動」的著眼，通常是以整體性的「國家、社會、民族、文化、時代」等為考量範圍，並衍化成「中華民國新文藝運動」。<sup>66</sup>

至於歷屆徵獎的主題，1978 年第十四屆以前皆明確樹立，其中「蔣公對國軍第一屆文藝大會十二項訓示」出現十一次，另外「揭發共匪陰

<sup>65</sup> 《中央日報》，1965 年 10 月 27 日，第四版。

<sup>66</sup> 曾慶華，〈國軍新文藝運動之研究〉，頁 81。

謀暴行，激勵官兵仇匪恨匪，樂戰求戰的心理」出現四次，其間因次數相差較懸殊，顯示「國軍新文藝運動」在執行上，有相當程度是以「蔣公對國軍第一屆文藝大會十二項訓示」作指導原則，以「戰鬥的、自強的、反共的、宣揚的」為路線。<sup>67</sup>自第十四屆起，因徵獎對象擴大至社會，主題要求也作修正，以利民間的文藝家能發揮，只要是反共的、愛國的、團結的、戰鬥的作品，皆可應徵。「國軍文藝獎」所標示的主題，多數吻合宣揚正義、啓發國家觀念及民族意識，和相當濃烈的戰鬥精神，正因主題內容皆取自蔣介石總統對國軍第一屆文藝大會的十二項訓示，因此涵蓋範圍相當廣泛，廣泛到所謂的「限制」是不存在的，整個涵蓋範圍可以用「健康」兩字來形容，只要主題是積極的、健康的，沒有灰色、黃色及赤色等毒害思想，就可以參加文藝競賽，目的在激勵文藝人才能創作出符合「國軍新文藝運動」基本精神的作品。<sup>68</sup>

## 2. 作品評選方式與運用

針對國軍文藝金像獎的評選內容及準則，目前能蒐集到最早資料的是 1966 年的第二屆，其中美術類分成宣傳畫、連環畫兩大徵選項目：

- (1) 宣傳畫：含國畫、西畫、版畫、攝影、刺繡、雕塑，內容要表現出蔣總統精神人格的偉大。
- (2) 連環畫：作品需連貫八十幅以上，內容要表現三民主義建設成就，或揭發中國共產黨「農村社會主義教育運動」的陰謀及失敗的慘況。

依據國防部的規定，可以參加美術類項目徵選的有現役軍人、現役

---

<sup>67</sup> 所謂「宣揚的」指的是對主義、領袖及革命精神的闡揚和發揮。

<sup>68</sup> 曾慶華，〈國軍新文藝運動之研究〉，頁 82。

軍人配偶、服務一年以上之軍中聘雇人員、後備軍人、軍事院校在學學生、尚在撫恤中的軍人遺族等。具下列情形之一者不得參加應徵評選：曾獲第一屆國軍文藝金像獎、第一屆國軍文藝金像獎落選之作品、有抄襲、摹倣或頂用他人名義之作品。國軍文藝獎的獎額分成四等：金像獎、銀像獎、銅像獎以及佳作。1965年設立之初，金像獎最高可得十萬元，到了1981年，金像獎最高可得十五萬元，在台灣經濟剛起飛的當時，這筆優渥的鉅額獎金可說是非常吸引人的，可見政府重視之程度。

從上述的美術類可分成宣傳畫、連環畫等兩大徵選項目，而非一般美術比賽中常見的西畫類、國畫類、版畫木刻類等徵選項目，可看出該文藝獎辦理的初期，是因應國軍的文藝使命，重視「任務性」需求遠大於「理想性」需求；用淺顯易懂的連環圖說方式，是「功能性」需求遠大於「唯美性」需求。

「國軍文藝金像獎」的設置，是爲了掀起軍中文藝創作風氣，端正文藝創作路線，擴大文藝工作效果，因此策定出有效的獎勵辦法，以選拔軍中優秀文藝作品，進而影響社會文藝風氣，而國軍新文藝運動輔導委員會有鑑於過去國共時期，優秀文藝人才和作品因缺乏鼓勵和照顧，除日漸萎縮外，或被生活環境逼迫，而不得不向邪惡勢力妥協，最後終於導致文藝陣線的失敗；因此此次特別需仰賴文藝所具有的潛移默化、激勵意志等功能，以提高部隊精神戰力。國軍新文藝運動爲了達成戰鬥任務，不惜提供優渥的獎金，這在1965年以前可以說是國內文藝獎金的創舉。得獎之優秀作品，除給予獎金、獎座或獎狀外，並推薦各大報刊雜誌發表，各電視台、廣播電台、國軍藝工單位表演播出，並視需要印成專書，一方面對外發行，一方面作爲文康書籍供三軍官兵閱讀，或參與文化作戰宣傳，獲獎的創作者則納入「國軍戰鬥文藝研究會」成員名單，出席參加其活動。

從以上運用方式，雖不能清楚說出獲獎作品到底有多少影響力，但經過大眾傳播媒體的散佈，還是可以和群眾接觸，無形中還是具有潛移默化的功能，尤其這些「國軍文藝金像獎」的得主，進入社會後可以說都是推動文藝巨輪的最大助力。以 1965 年的第一屆國軍文藝金像獎美術類得主為例來看，共有六位獲得金像獎，分別是：（一）宣傳畫：金哲夫的〈恩澤普潤〉、曲本樂的〈陽光普照〉、許海欽的〈三面紅旗〉。（二）連環畫：陳國生的〈總統與台灣〉、李奇茂的〈總統與台灣〉、曾宗浩的〈不堪回首話當年〉。另外獲得佳作的有十四位：唐圖、吳昊、焦士太、徐學忠、詹德春、潘疑非、金志書、楊志芳、童倬才、陳明藩、沈競雄、王聘賢等。這群得主名單中，不乏日後在藝術發展中有所成就的，例如油畫家金哲夫曾擔任過政戰學校藝術系主任，水墨畫家李奇茂曾擔任過台灣藝專（即今之台灣藝術大學）美術科主任，以上二人也都是知名的畫家，唐圖日後成為知名的插畫家，吳昊、焦士太也各自成為知名的畫家，舉辦過個展多次。

### 3. 金像獎徵選對象彈性開放

「國軍文藝金像獎」評選方式，第一到第八屆只有「徵選」方式，所謂徵選，由應徵者填妥「申請表」三份後，連同作品逕寄國軍新文藝運動輔導委員會即可。但從第九屆開始，因設立「榮譽金像獎」而開始實施「推薦競選」，所謂薦選，是由國軍新文藝運動輔導委員會相關類別之委員三人以上，或國軍新文藝運動輔導委員會分會，或國軍戰鬥文藝研究會相關類別的召集人，或國防部所屬各一級文宣單位主官推薦，其作品必須是最近五年內所創作的，只要主題與內容，符合國軍新文藝運動的精神與要求，發表過或未發表過均可，而被推薦者的其他作品，其水準高低、數量多寡、影響大小等，均列入評選的參考，陳慶焯的專輯作品——《青禾漫畫選集》，就榮獲第十屆的「榮譽金像獎」。

到第十四屆時，因徵選對象除軍中人士外，也向社會人士開放，不分性別、年齡、籍貫、職業，均可參加。所以國軍所屬人員由各直屬單位推薦，社會人士則由服務單位推薦，填妥「推薦表」三份後，連同作品逕寄國軍新文藝運動輔導委員會即可，「徵選」和「薦選」方式，都須經過「初評」、「複評」、「總評」三階段，才能決定名次。入選作者頒發「榮譽金像獎」一座，但不發獎金，並得聘為「國軍新文藝運動輔導委員會」委員，如得獎作品未曾出版，則酌予補助協助出版。

「國軍文藝金像獎」從第十四屆開始，除國軍人員外，也彈性開放給一般社會人士參加，原因是自 1973 年的第九屆國軍文藝金像獎開始，參加競爭的國軍人數無法再像之前那麼踴躍，而呈現大幅下滑趨勢，但彈性開放後，卻仍未見好轉，顯然不論國軍人員或社會人士，參加人數均呈現退化現象。雖然論徵獎的種類，比起其他社會所辦的類似活動要廣泛得多；論徵獎的獎金，也比其他活動優渥許多，但反應卻不熱烈，探究原因可能是：主題和題材限制過嚴，一般人多喜歡柔性創作，對主題和題材的涵意內容，一般人無法深入了解，加上對「戰鬥精神」的誤解，無法吸引人願意創作，這都和社會風氣變遷有關。<sup>69</sup>

### （三）國軍新文藝的雕塑作品

依照「國軍新文藝運動推行綱要」第七項第一條規定，國防部設置了「國軍文藝獎」，每年評選出優秀作品頒獎表揚，為推展「國軍文藝獎」，國防部另成立了「國軍新文藝運動輔導委員會」，下設文藝理論、小說、影劇、散文、詩歌、音樂、美術、廣播、民俗藝術等研究執行小組，負責策劃及輔導國軍文藝工作之推行。並且於 1965 年，國防部成立

---

<sup>69</sup> 曾慶華，〈國軍新文藝運動之研究〉，頁 175-176。

了「國軍文藝活動中心」，內設有藝術廳、戲劇廳、音樂廳，提供各項藝文活動有了固定的展演空間，因此本時期的美術活動相當蓬勃、踴躍。

中山文藝獎是 1965 年 9 月為紀念國父百年誕辰，由國民黨成立的，也是中山學術文化基金會對於學術、文化獎助的諸多項目之一。基金會成立之初，國民政府利用基金的生息從事獎助活動，共獎助十七種文學、藝術的創作，這在當年社會獎助風氣尚未形成時，是一件極為榮耀且受藝文界重視的獎項。

中山學術文化基金下設文藝創作獎助審議委員會，分為文藝創作獎金、文藝創作出版補助兩部份，此外對美術展覽、話劇演出等也予以補助，每年於國父誕辰時辦理一次。第一至第五屆曾獲得美術創作獎金的有：呂佛庭的〈長江萬里圖〉、吳子深的〈雲山無盡圖〉、李奇茂的〈吾土吾民〉、江兆申的〈花蓮紀遊畫冊〉、袁樞真的〈礁溪瀑布〉、劉其偉的〈中南半島的史詩〉，以及魏立之的雕塑〈水底神兵〉。

最特別的是，1968 年的中山文藝獎才出現第一個雕塑類得獎作品——魏立之的〈水底神兵〉。究其原因乃雕塑一直是早期台灣美術畫科的類別中，較為弱勢的一環，因學習雕塑比起其他畫種更為困難，除了必須具有深厚的寫實功力外，還要有擅於觀察的細心態度，才能塑出栩栩如生的作品，一般人視為畏途，因此台灣早期從事雕塑創作的人才並不多，留日的有黃土水、陳夏雨、蒲添生、楊英風等，到了 1949 年國民政府遷台後，才有了郎魯遜、劉獅、闕明德、丘雲、何明績、陳一帆等人的加入，直到政工幹校及國立藝專成立後，這才新人輩出，尤以政工幹校畢業的姜宗望、魏立之、林木川等人成就非凡。

本時期在戰鬥文藝潮流的號召下，符合該思潮的雕塑作品非常豐富，代表作品介紹如下：

### 1. 劉 獅：

曾擔任過政工幹校美術組創辦人的劉獅，以水墨魚畫成名藝壇，但他早年在日本留學時是專攻西畫與雕塑，本時期的雕塑作品有〈奔向自由〉（圖 1）、〈耕者有其「牛」〉（圖 2），前者以一名掙脫鐵鏈、仰天吶喊的男子為主，赤裸上身展露的肉體，充滿寧死不屈的悲愴力量；後者則寫實地記錄著大陸文革時期，所發生「以人代牛」耕田的悲慘景象，兩者都是當時唾棄共產主義的代表作品。

### 2. 姜宗望：

姜宗望早期於政工幹校求學時曾跟隨劉獅學習雕塑，代表作品有寫實風格的〈建設藍圖〉（圖 3），目前設置在台北市中華路「國軍文藝活動中心」入口右側的牆上，是一巨型的浮雕，畫面右半部以兩男一女為主要人物，分別是手拿測量器的工程師、全副武裝的軍人、手執建設藍圖的青年學子，象徵維繫國家命脈，不可或缺的三大力量：經濟建設、國防與教育，畫面左後方則以國家十大建設為訴求，代表著台灣的進步與繁榮，需仰賴全國軍民一致的團結才能享有，該作品象徵著台灣軍民建設復興基地的積極與勤奮，將當時台灣社會所瀰漫的那股愛國思潮展露無遺。

### 3. 魏立之：

魏立之的雕塑作品〈水底神兵〉（圖 4），曾於 1968 年獲得中山文藝獎，也是第一個以雕塑獲獎的作品，該作品是一個體格雄健的海軍蛙兵立像，雙眼炯炯有神地凝視前方，眉宇神情間充滿了剛強的毅力。他的另一代表作品〈崗上兒女〉（圖 5）、〈三人行〉（圖 6），前者目前設置在政戰學校校園內，是一對身著戎裝的男女青年塑像，男的左手手持革命旗幟，右手遙指前方，女的手執書本，象徵救國除了不分性別外，

也強調是一個講求文武合一的革命事業，鼓勵身在台灣的現代兒女們，在國難當頭的前提下，人人都要有遠大理想與抱負，願犧牲、奉獻投入反共報國的行列，本作品幾乎成爲政戰學校文武合一的代表圖像，意義非凡，作品所傳達的理念更讓當時憂國憂民的青年學子嚮往不已。

#### 4. 林木川：

林木川本時期的作品有〈跟我來！步兵〉（圖7），該作品是單一的軍人塑像，右手拿著上了刺刀的步槍，左手作揮舞狀，要求同行的戰士弟兄跟隨著他勇往前進，不要給敵人有喘息的機會，勝利已在望了，作品的整體造型精簡、有力，目前設置在高雄鳳山的步兵學校，用意是要每位從步校畢業的學生，下部隊後都是身爲領導階層的軍、士官，必須要有勇於任事、不畏挑戰的精神和意志，才有資格帶領袍澤弟兄。另一作品〈勇士像〉（圖8），目前設置在金門的古寧頭戰史館，三位英勇的陸軍弟兄手執步槍，團結一致地正往前衝，帶有動感的作品令人印象深刻。

本時期的雕塑作品多以人物爲主題，尤其在國民政府威權統治下，除了以軍人爲歌頌的對象外，還出現相當多的領袖人物塑像，例如林木川的浮雕作品〈親民圖〉（圖9），展現蔣經國總統親民的樸實作風。爲表達對國軍領袖的崇高敬仰，以堅定軍人的愛國信念，因此總統的人物肖像作品經常出現在本時期的文藝思潮下，成爲當年特殊時空背景下的一個「集體崇拜」現象。

綜觀本時期的雕塑作品，呈現了當時國軍新文藝運動思潮下的創作風格，其最大特色就是以正面的、積極的創作理念爲主，以「爲人生而藝術」的繪畫觀爲大前提，樹立了具有藝術性、使命性、實用性的健康、寫實畫風，希望能透過作品將「力」與「美」結合起來，創造出震撼人心的力量，藉由作品所要表達的意念，也可窺探出當年創作時的時空背景。

### 三、結 論

文藝是人類生活的反映，它可以創造人生意念的遠景，也可以鼓舞人生向上的作為，以文藝來戰鬥，是一切戰鬥力量的先鋒。十九世紀末，法國軍民在雄壯、激昂的音樂——「馬賽曲」鼓舞下，士氣高昂地擊敗了奧地利；十九世紀浪漫派大師德拉克洛瓦（Eugene Delacroix，1798-1863）的油畫作品〈領導民眾的自由女神〉，畫面中以揮舞著三色旗的少女為視線焦點，象徵著帶領法國人民爭取自由的女神，整幅畫的氣氛、色彩、構圖，可說是典型的浪漫主義風格，透露出為了理想絕不妥協的勇氣，這幅畫帶給法國人民莫大的鼓舞作用，可見文藝所產生的威力，比起槍砲更能撼動人心。

國民政府遷台後初期，因應當時台灣的時空背景，必須以「美術救國」的特殊需要，而推動一系列具有戰鬥精神的文藝運動思潮——「戰鬥文藝」，因此本文第一部份在論述該思潮的由來背景，在當時官方與社會兩方面大力鼓吹下，蔚為當時文藝界的主流。第二部分在回顧台灣1960至1980年左右，任何形式的藝術創作，均無法自外於其所屬的社會、政治、經濟等大環境之影響，是故戰鬥文藝運動經過國防部有計畫的修整統合後，因勢利導加以轉變，而轉型後的戰鬥文藝已去蕪存菁成為「新文藝運動」，如浴火鳳凰般從軍中重新出發，在國家資源全力支持配合下，國防部號召文藝界進入軍中，帶動軍中文藝的創作風氣，並核定「國軍新文藝運動推行綱要」，盛大地召開國軍文藝大會，該大會幾乎網羅了所有文藝界的菁英人士出席參加，共同研討推展方案，設置了國軍文藝金像獎，除軍中外也擴及到社會人士均可參加，獲獎者給予尊榮的表揚與優渥的獎金，的確掀起了另一波創作高潮，如此高規格的推動國軍新文藝運動，無非希望能激勵官兵戰鬥意志、提高部隊戰力，

並帶動改善社會的整體文藝風氣。國軍新文藝運動不只在軍中積極推動掀起高潮，也結合了社會文藝工作，對海內、外甚至敵後，均產生了極大的精神激勵和團結作用，使「國軍新文藝運動」擴展成「中華民國新文藝運動」，藉此思想建設來協助國家邁向更穩固的局面。

台灣從 1960 年代到 1980 年代初鄉土主義興起為止，是國軍新文藝運動的蓬勃發展時期，美術作品不再以反共為唯一題材，但依然具有愛國意識，作品多以宣揚台灣的進步、繁榮，以及國軍官兵的戰鬥精神等都納入主題範圍，並以積極的、光明的面向為出發點，以喚醒民眾的民族意識、強化民族的靈魂為目標。本文雖試圖釐清戰鬥文藝思潮下的政策影響及其雕塑成果，但囿於篇幅仍顯不足，期望本文的拋磚引玉，使更多的研究能由此展開，為近代台灣美術史補齊忽略不足之一頁。

## 附 錄

### 油畫家顧重光訪問紀錄

時間：2005年1月25日，15：00-17：50

地點：畫室

一、您是民國54年從師大美術系畢業，當時的系主任是黃君璧大師，請談談當時師大美術系的學生來源和師資？當時反共的戰鬥文藝政策是否有影響到師大美術系？

當時師大美術系的師資相當不錯，外省籍老師大都是跟著政府來到台灣，像黃君璧、袁樞真、溥心畬、金勤伯等老師，而系上本省籍老師也不少，都是在台灣畫壇上已有相當聲望的，例如教油畫的有廖繼春、李石樵，教素描的有陳慧坤，教國畫的有林玉山，水彩的有李澤藩等老師，我記得在上黃君璧主任的國畫課時，曾聽他談起過，為求省籍上的平衡原則，是有在師資上做些安排，黃主任當時也是蔣夫人的國畫老師，所以這件事蔣夫人也是知道的，嚴格說起來美術科系和其他科系是不同的，因為在日據時期台灣人被限制，不准學習政治和經濟，只能學醫、音樂和美術這一類，所以戰前有很多人跑到內地，也就是日本去學畫畫，當然也有到大陸去學的，戰後台灣本地大概只有師大和當時的台北師範學校設有美術相關科系，雖然都是在培養美術教育的師資，但是很多學生並不把教育當成唯一的最終目標，所以當時這兩所學校也培養出很多早期台灣的專業畫家，記得當時師大美術系每年報考的約有二千人，一般聯招考進來的只取20人，另外師專保送生也大約20人，僑生、邊疆生約占5人，所以當年我班上合計就有45人，從以上招生比率大概可以看得出來，政府相當鼓勵海外僑胞子弟回國就學，能心向自由中國，但從學校教育上來看，當時的反共文藝政策並沒有影響到師大美術系，我們繪畫的題材都很自由，沒有規定非要畫某些題材

不可，我想這和教課的老師應該是很有關係的，倒是上課時老師偶爾會提醒、叮嚀我們，要多學習以後在教中學的學生時能用得上的一些技法，師大的課程內容除了徒手繪畫外，還要學習像用圓規及鴨舌筆作畫的用器畫，當時我們師大學生直到畢業都沒有分組，西畫、國畫都要學，這對資質較差的學生來說會相當吃力，但好處就是能全般吸收，所以必須在學習上下苦功才行。

二、請談談當時師大美術系上課的內容，繪畫的題材範圍為何？符合當時戰鬥文藝政策該主流題材的繪畫作品非常缺乏，原因為何？

當時油畫的題材無非就是靜物、風景畫、人體畫，國畫也是一般的山水、花鳥及人物仕女，至於像戰爭一類題材的幾乎沒有，因為在當時除了軍中的政戰學校美術系之外，師大可以說是民間唯一的一所培養美術人才的最高學府，所以黃君璧主任在主持系務時，自然認為師大沒有競爭者，他是一個相當傳統的教育工作者，所以他只管教學，只要求師大美術系學生畢業後，能擔任一位稱職的中學美術老師，因此黃主任和其他老師都認為，藝術的歸藝術，政治的歸政治，藝術不應該有特定的目的性，所以當時師大並沒有跟著政策主流來推動，因此那時的美術系師生較少從事這方面的創作，這和當時的政工幹校又不一樣，那時因兩岸局勢緊張，因此政工幹校美術系所培養的學生，是為了要畫宣傳畫的，要和敵人搞統戰的，所以和師大美術系的培養目的不同，加上黃主任是畫山水的，你真要他畫這方面的題材，老實說他也畫不來，不只他畫不來，系上其他的老師也是一樣畫不來的。

至於梁秀中老師因為她的家學的關係，在人物畫題材上是比較下過苦功，這一點嚴格說起來，師大美術系的學生和政戰學校學生比較起來，在人物畫上是較不如而顯得相當弱的，像石膏素描、人體油畫的課雖然是有，但時數不夠，像三年級時有安排上人物畫的課，但時間和其他畫科是一樣的，例如假設靜物畫要上四小時，人物畫

也就是四小時，風景畫雖也是一樣，但一帶到戶外寫生，一來一回半天就耗掉了，靜物、風景畫四小時大概可以畫完，但人物畫就不夠了，所以老師和學生對人物題材的畫比較不注重，沒有特別去下苦功練習，這也說明了師大在課程安排上，對人物畫並沒有特別的重視，不過這並非刻意避開的，因此目前台灣畫壇上年紀較大的畫家裡，能畫人物畫的有很多幾乎都是政戰體系出來的，像李奇茂就是其中之一，另外政戰美術系的強項還有漫畫、木刻，師大那時沒有漫畫課只有版畫，而版畫是方向老師教的（按：經查證應是吳本煜老師教的，而非方向老師），教的也是最基本的木刻法，沒有上漫畫課的原因，是因為當時不認為漫畫是一個畫科，基本上師大將教育看作是一件嚴肅的事情，所以沒有將漫畫列入，但老實說漫畫是一種讓任何人一看就懂的藝術，用在政令宣導上是相當有效果的，而當時很多畫家對所謂的政令宣導是持反面的態度，所以比較不願意去從事這方面的創作。

圖 錄：

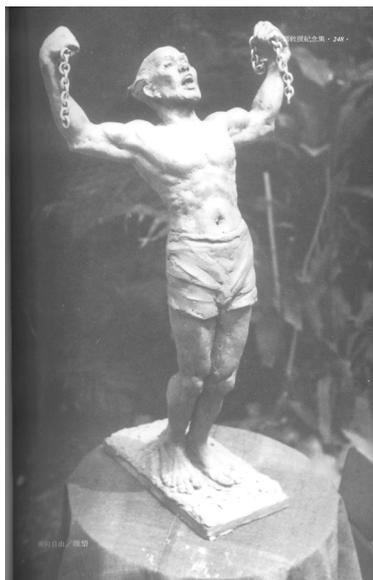


圖 1 劉獅，奔向自由，1960 年代，雕塑 出自《劉獅教授紀念集》



圖 2 劉獅，耕者有其「牛」，1971，雕塑 出自《劉獅教授紀念集》



圖3 姜宗望，建設藍圖，1967，浮雕 目前設置於國軍文藝活動中心入口右側



圖4 魏立之，水底神兵，1968，雕塑  
魏立之提供



圖5 魏立之，崗上兒女，1981，雕塑  
目前設置於政戰學校校園內



圖 6 魏立之，三人行，1971，雕塑 目前設置於陸軍總部內



圖 7 林木川，跟我來！步兵，1970 年代，雕塑 林木川提供



圖 8 林木川，勇士像，1984，雕塑 林木川提供



圖 9 林木川，親民圖，1970 年代，浮雕 林木川提供

## 參考書目

### (一) 中文專書

- 王志健，《三民主義文藝運動——兼對中共文藝統戰的批判》，台北：中央文物供應社，1984。
- 王昇，〈論軍中文藝〉，《軍中文藝創作集第二輯》，台北：軍人之友社總社，1955。
- 王集叢，《三民主義與文藝》，台北：商務印書館，1971。
- 尹雪曼，《中華民國文藝史》，台北：正中書局，1975。
- 吳密察監修，遠流台灣館編著，《台灣史小事典》，台北：遠流，2000。
- 李肆，〈軍中文藝的方向〉，《軍中文藝創作集第二輯》，台北：軍人之友社總社，1955。
- 林惺嶽，《中國油畫百年史》，台北：藝術家，2002。
- 若林正丈著，洪金珠、許佩賢譯，《台灣——分裂國家與民主化》，台北：新自然主義，2004。
- 陳紀澄，《文藝運動二十五年》，台北：重光文藝出版社，1978。
- 焦士太，《劉獅教授紀念集》，台北：群流出版社，1998。
- 彭明輝，〈梁氏家族與近代中國藝術論稿——以梁鼎銘為系統〉，《中國美術專題研究》，台北：台北市立美術館，1984。
- 熊碧梧，《政治作戰學校建校五十週年——復興崗藝術系教授作品集》，台北：政治作戰學校藝術學系，2001。
- 蔣介石，〈民生主義育樂兩篇補述〉，《總裁重要號召及有關宣傳問題訓示集要》，台北：中國國民黨中央委員會第四組編印，1963.10.31。
- 趙友培，〈把智慧和心血貢獻給國家〉，《文藝論衡》，台北：商務印書館，1977。
- 劉心皇，《當代中國新文學大系——史料與索引》，台北：天視出版公司，1981。
- 鄭明嫻，〈當代台灣文藝政策的發展、影響與檢討〉，《當代台灣政治文學論》，台北：時報文化，1994。
- 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）》，台北：東大出版社，1991。
- 戴月芳、羅吉甫主編，《台灣全記錄》，台北：錦繡，1990。

教育部教育資料研究室編輯，《總統三年來關於教育文化的訓示》，台北：教育部，1953。

## (二) 論文

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〉，文化大學藝研所碩士論文，1992。

曾慶華，〈國軍新文藝運動之研究〉，政治作戰學校政治研究所碩士論文，1982。

鄭雅文，〈梁鼎銘昆仲繪畫之研究〉，佛光人文社會學院藝術學研究所碩士論文，2004。

## (三) 報紙

《青年戰士報》，第一版，1965.4.8。

《青年戰士報》，第一版，1965.4.9。

《中央日報》，第四版，1965.10.27。

## (四) 期刊

黃冬富，〈台灣最早的美術師資養成教育——台中師範美術師範科(1946-1949)〉，《美育》雙月刊第137期，台北：台灣藝術教育館，2004。

熊碧梧，〈國軍美術教育之傳承與發展〉，《復興崗學報》73期，台北：政戰學校，2001。