

省展專輯

省展的角色變革及其因素析探

黃冬富

An Analysis of the Role Changes of the Provincial Exhibition and the Reason Behind / Huang, Dong-fu

壹、前言

臺灣省全省美術展覽會（簡稱「省展」）是光復以來歷史最久而且參與人數最多、層面最廣的政府公辦美展。溯其源頭，更可銜接日據時期的臺展（「臺灣美術展覽會」之簡稱，1927-1936年，臺灣教育會主辦）和府展（「臺灣總督府美術展覽會」之簡稱，1938-1943年，臺灣總督府文教局主辦）。數十年來，一直是臺灣藝壇每年一度之盛事，儼然為大多數中青輩（含）以下藝術工作者跨入藝壇的一個競技場，檢視歷屆省展目錄，細數當前活躍於臺灣畫壇的畫家，很少從未參與過省展者（包括參加競賽、應邀展出以及擔任評審委員等），也曾經培育過不少傑出的藝術家，與數十年來的臺灣美術發展，有著頗為密切的關聯。然而，晚近省展在藝術家的心目中，早已不再具有當年之威望，甚至有「淪為學生美展」之說法。¹當然，我們在提到省展「失去昔日的權威」必然先行假設在此以前的省展，有一段極具權威性地位之時期。至於數十年來的省展，是否真如前述之每下愈況？果真如此，退步的是那些層面？其原因何在？以下謹針對這些問題，試作一歷史的回顧和析探。

貳、從臺、府展到光復初期的省展

參與過日據時期臺灣新美術運動的前輩畫家，以及關心臺灣美術發展史的學者，多能認同日據時期的臺展和府展，為主導當時臺灣地區美術風氣的重要美術活動。由於日據末期臺、府展的開辦，不但孕育出本島第一代西畫家和膠彩畫家（膠彩畫，日據時期稱為「東洋畫」），帶動了臺灣青年藝術工作者留洋接受專業藝術訓練之風氣，也促進了當時美術團體以及美術活動之勃興。每年一度的臺展以至後來的府展，不但是絕大多數臺灣地區臺、日籍畫家們最為重視的作品發表演道，而且它受媒體、政府以至於地方仕紳的重視程度，更遠非我們之所能想像。

¹ 詳見林秋蘭整理，〈臺展、府展、省展——老畫家談今昔〉，《雄獅美術》83期，民國六十七年元月，頁82-89，李梅樹和楊三郎之發言部分。

臺灣光復之初，社會經濟尚未復元，百廢待舉，經過日據時期的臺、府展重要畫家楊三郎、郭雪湖之積極奔走，終於獲得行政長官陳儀和教育處長范壽康的支持，及聯繫日據時期臺、府展迭獲佳績的「臺陽美協」會員為班底（僅藍蔭鼎除外），共同組成「臺灣美術展覽會」（即「省展」）的籌備委員³，並於民國三十五年（1946）十月，假臺北市中山堂舉行第一屆省展。

第一屆省展在類別上分成國畫、西畫和雕塑等三部（日據時期臺、府展僅設東洋畫和西洋畫兩部）。其中，國畫部實即臺、府展中的東洋畫部之異其名而已，主要成員則完全一樣。因此，省展開辦之初，在部門分類上，僅較臺、府展增一雕塑部門而已。至選送件之應徵作品計達 312 件，經評審後入選展出 100 件，其各類出品和入選之人數、件數，與日據時期第一屆府展相較，如【表 1】。

【表 1】第一屆省展和日據時期第一屆府展出品和入選件數、人數比較表

類別	項目 數量	作 品			人 數		
		出 品	入 選	入選率	出 品	入 選	入選率
國 畫 (含膠彩)	省	102	33	32.4%	82	29	35.4%
	府	53	27	50.9%	43	?	?
西 畫	省	185	54	29.2%	98	48	49%
	府	275	73	26.5%	220	?	?
雕 塑	省	25	13	52%	18	9	50%
	府						
合 計	省	312	100	32.1%	198	86	43.4%
	府	328	100	30.5%	263		

資料來源：1.《臺北文物》第3卷第四期(美術運動專記)

2.《臺灣省通志稿》卷六，學藝志藝術篇

3.謝里法《日據時期臺灣美術運動史》

就出品件數而論，第一屆省展國畫（含膠彩）部之出品人數幾乎為府展時期

² 如：第一屆臺展於 1927 年 10 月 10-15 日收件，10 月 27 日開幕，單以《臺灣日日新報》而論，自 9 月 6 日起，即連刊 21 次的〈臺展畫室巡禮〉，訪問一些準備參展之臺日籍畫家。展覽開幕時，臺灣總督、文教局長、地方仕紳名流，以至入選畫家、學生都與會慶祝，首日觀眾達萬人以上，報紙以特刊登載名家感言。美術展覽成為文化界的盛事，獲特選者榮耀加身，「好像從地球直升天堂」般，興奮無比。當時的田原總督特別建議評議員們（名流仕紳）以買畫來支持展覽會。而官展中多次獲獎的畫家，在出國留學時，大多獲地方「應援會」的支持，經常收購其作品或引薦給富豪名士們幫其畫像或塑像。使他們有足夠的經濟能力。有關資料詳見李進發，〈日據時期臺灣東洋畫發展之研究〉，臺灣師大美術研究所碩士論文，民國八十一年六月，頁 132-135。

謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北，藝術家，民國六十八年出版，頁 216。

顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展〉（一），《藝術家》168 期，民國七十八年五月，頁 160。

³ 第一屆省展之評審委員名單如下：

國畫部：林玉山、郭雪湖、陳進、林之助、陳敬輝。

西畫部：陳澄波、楊三郎、陳清汾、廖繼春、李梅樹、李石樵、劉啟祥、顏水龍、藍蔭鼎。

雕塑部：陳夏雨、蒲添生。

的兩倍；而西畫部分則不及一半。其中，國畫部分人數之倍增可能與傳統國畫家之投入省展有關。⁴光復之初，居臺的日本人幾乎隨即悉數被遣送回國。在美術界中，僅知有立石鐵臣等一、兩人，因專上學校的特殊專業需要及逢師資缺乏之際，遂暫時權宜留用兩、三年（如立石鐵臣仍任教臺北師範，直到 1948 年間始離職返日）⁵。而這僅存日籍畫家也未曾再參加光復後的省展。檢視第一屆省展作品目錄，入選之大陸美術家，僅知有國畫部特選（第四獎）的錢硯農一人而已。日據時期曾參與過臺、府展的畫家，西洋畫部分總計有臺籍 130 人，日籍 298 人⁶；東洋畫部總計有臺籍 91 人，日籍 100 人。⁷簡言之，當時日籍畫家，不論在東洋畫或西洋畫方面的人數，都比臺籍畫家為多，尤其西洋畫部分更是超過二倍以上。據上述的時代背景可知，第一屆臺展收件，適值佔日據時期全臺大半以上數量的日籍畫家均離臺返日、而大陸僅有數人參加之情況下（光復初期入選省展的大陸畫家有第一屆國畫部特選之錢硯農；第二屆西畫部之黃榮燦、朱鳴岡、戴逸浪和麥非等人；第三屆國畫部之吳學讓、陳洪甄；第四屆國畫部之唐鴻、陳洪甄、吳承燕、趙非石、張杰，西畫部之王育仁等人），而仍有國畫作品在府展相較下仍倍增，西畫部亦達六成七左右之參與盛況。因此，就參與數量的層面而論，光復初期的省展，盛況實不下於日據時期之臺、府展。

次以參與者之層次而論，目前無法統計所有參展人員之年齡、職業和資歷，爰將第一屆各部門評審委員之年齡和資歷整理成【表 2】。其平均年齡大約為三十九歲，而以西畫部陳澄波五十二歲之齡為最長，國畫部林之助二十九歲最為年輕，餘多在三十一至四十九歲之間。以今日較之，僅三、四十歲之齡，即已評審當時臺灣地區唯一且聲望最高之全省性政府公辦美展的尊崇畫壇地位，表面上看來，似乎過於年輕了些，然而他們却都是日據時期表現最傑出的第一代膠彩畫家

⁴ 第一屆省展入選的 33 件國畫作品中，已有 10 件傳統國畫作品，而臺、府展中，傳統國畫幾無立足之地，是以也少有傳統畫家參與。詳見拙文〈從省展看光復後臺灣膠彩畫之發展〉，收入郭繼生主編，《當代臺灣繪畫文選》，臺北，雄獅，民國八十年初版，頁 95-117。

⁵ 光復之初，由於內臺交通不便，而高等學校師資又嚴重缺乏，因此當時陳儀行政長官曾表示：「專科以上學校，不妨酌聘外籍教授。」而臺大接收主任羅宗洛也說：「本省青年學者，將優先聘用，使有學術研究之機會，不足則自祖國招致優秀學者，再不足則留用日籍教員，在目前狀況下，酌留用日籍人員，為不可避免之事。」此外，不少中等以下學校教官（師）在光復初期，也因師資缺乏而權宜地徵用日人。詳見黃得時〈從臺北帝國大學設立到國立臺灣大學現況〉，收入《臺灣文獻》第 26、27 卷第四、一期合刊，民國六十五年三月，頁 237。暨教育廳編印，《臺灣省政府向省議會施政報告教育部門報告彙編》，民國六十五年八月，頁 14。其次，有關立石鐵臣被留臺任教之事，詳見《雄獅美術》109 期（立石鐵臣專輯），頁 104，暨民國三十四年十二月五日所印製的〈臺灣省立臺北師範學校一覽表〉。

⁶ 據顏娟英之統計資料，詳見顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展（2）〉，《藝術家》169 期，民國七十八年六月，頁 142。

⁷ 據李進發之統計資料，詳見其〈日據時期臺灣東洋畫發展之研究〉，同註 2，頁 142。

和西畫家。雖然日據時期，臺、府展每年均聘請日本帝國美術學院帝展評審委員層級之畫家來臺參與評審，然而，每一屆也都固定搭配寓臺的石川欽一郎、塩月桃甫（西洋畫）、郷原古統、木下靜涯（東洋畫）等人為基本評審委員共同參與。平心而論，以光復後第一屆省展中擔任作品審查的那批評審委員們之資歷和造詣，實已不遜於日據時期寓臺之日籍評審如塩月桃甫、郷原古統等人，何況其中廖繼春、陳進和顏水龍等人，甚至已於日據時期的臺展中擔任過評審委員了。因此，在日人離臺之初的臺灣畫壇，他們的確是一時之選，其擔任評審之權威性和公信度也理應無可挑剔才是。

【表 2】第一屆省展評審委員資歷簡表

類別	姓名	年齡 (歲)	學 歷	畫 歷	居住 地點
國 畫 部	林玉山	39	日本東京川端畫學校畢。 京都堂本畫塾結業。	曾獲臺展特選三次，並獲 「推薦」之榮譽。	嘉義
	郭雪湖	38	臺北工業學校土木科肄 業。	臺展特選四次，並獲「推薦」 之榮譽。	臺北
	陳進	38	日本東京女子美術學校 畢業。	臺展特選三次，並擔任六、 七、八屆之臺展評審委員。 七次入選日本帝展和新文 展。	新竹
	陳敬輝	36	日本京都市立美術工藝 學校畢。 京都市繪畫專門學校畢。	臺展特選三次	臺北
	林之助	29	日本武藏野美術大學畢。	曾多次入選日本院展，新興 美術院展、帝展等。 臺中府展特選兩次。	臺中
西 畫 部	陳澄波	52	日本東京美術學校西畫 研究科畢。	臺展特選三次，並獲「推薦」 之榮譽。 曾入選過日本帝展。 (曾任上海新華藝專西畫 系教授兼系主任，上海昌明	嘉義

				藝專藝教科主任。)	
廖繼春	45	日本東京美術學校畢業。	臺展特選三次，並擔任六、七、八屆臺展評審委員。日本帝展文展入選。	臺南	
李梅樹	45	日本東京藝大油畫科畢業。	臺展特選三次，府展特選一次，並獲「推薦」之榮譽。曾入選於日本帝展。	臺北	
顏水龍	44	日本東京美術學校西畫科及油畫研究科。曾往法國研習素描與油畫。	臺展特選二次，並擔任過第八屆臺展評審委員。	臺南	
藍蔭鼎	44	小學高等科畢。	曾獲第六屆臺展「臺日賞」。 (日據時期任臺北第一、第二高女之美術教師)	臺北	
楊三郎	40	日本關西美術學院畢。曾往法國研習繪畫三年。	臺展特選三次，並獲「推薦」之榮譽。曾入選法國秋季沙龍，日本春陽展等。	臺北	
李石樵	39	日本東京美術學校畢。	臺展特選三次，臺展賞、臺日賞各一次，並獲「推薦」之榮譽。多次入選日本帝展，並被推薦為「無鑑查出品」。	臺北	
劉啟祥	37	日本東京文化學院美術科畢。曾往法國研習繪畫四年。	曾獲日本二科展之「二科賞」，同時受推薦為二科會會友。法國秋季沙龍入選。	臺南	
陳清汾	34	東京日本藝術學校畢。曾往法國入巴黎蘭心美術學院深造。	臺展特選三次，府展特選一次，並獲「推薦」之榮譽。法國秋季沙龍及日本一科	臺北	

				展，水會展入選。	
雕 塑 部	蒲添生	35	日本東京川端畫學校及帝國美術學校畢。	曾入選日本帝展、日展等。	嘉義
	陳夏雨	32	日本東京美術學校雕塑科畢。	多次入選帝展被推薦為「無鑑查出品」之榮譽。獲日本雕塑家協會之「獎勵賞」。	臺中
附註	本表所列美術家之學歷與畫歷，係以日據時期為限。				

然而由於戰後初期經費之拮据，使得早期省展在名利的實質誘因方面，也有兩點不如臺、府展之處：

一、第一～十三屆省展限於經費而未編印展品圖錄。唯藍蔭鼎先生於 1946 年為省黨部主編《臺灣畫報》時，曾將第九期（1946 年 10 月 30 日發行）編為《第一屆臺灣省美術展特刊號》，並刊印出所有展出之作品，但限於篇幅而使得畫面過小、印刷不清，紙質亦如同報紙一般，絲毫無法與日據時期臺、府展的精美圖錄相提並論。且十三年來也只由非主辦單位編印過這麼一本非正式之作品圖錄，對參與畫家之榮譽感和推廣功能而言，都是很大的缺憾。

二、在「臺展」初期，從師範學校畢業的臺籍教員之月薪約 45 元左右。而郭雪湖在第二屆臺展獲特選之「圓山附近」一畫，則除了獲頒 100 元獎金外，該件作品又為臺灣總督以 500 元購藏，所得已超過當時臺籍公學校教員一年之薪金總數。以當時的社會經濟情形，對中下階層習畫者而言，官展的競獎未嘗不具有名利雙收的強烈誘惑，況且當時殖民政府總督以及地方仕紳都主動購藏特選畫作，能獲特選獎，幾乎可以解決一年的生計問題。至於光復後的省展，不但因經濟窘況，致特選作品乏人問津，而且，獎金也遠不如日據時期。（據王白淵的《臺灣美術運動史》裡，記述第二屆省展時，特別提到特選長官賞（第一名，後改為「主席賞」）每名兩萬元（舊臺幣）；文協賞（臺灣文化協進會提供）、學產賞（臺灣學產管理委員會提供）以及教育會賞等各一萬元。⁸光復之初，臺灣曾經歷過一段通貨膨脹、物價不穩的時期，如民國三十四年光復前夕，一年之間物價上漲了四倍有餘；光復三年後的民國三十七年（1948）的一年之中，物價竟然上漲超過

⁸ 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文獻》3 卷 4 期（美術運動專題），民國四十四年三月，頁 44。

五倍以上。如以民國三十七年五月間，臺灣銀行曾發行五百元及千元大鈔，和民國三十八年（1949）六月幣制改革，舊臺幣 4 萬元折合新臺幣一元⁹的比率算之，這筆獎額則不會太高。筆者曾就有關早期省展獎金一事，訪問過當時擔任評審委員的林玉山先生以及特選畫家許深州、黃鷗波、蔡草如等前輩畫家，都已不記得其確實之數目，甚至也不能肯定頒有獎金，並且表示，縱使有的話，其數目也微不足道，以致未曾留下深刻印象。

綜合上述，光復初期的省展，在藝壇的權威地位上應不下於日據時期的臺、府展，惟限於經濟條件，使得其附加價值比較有限，而對於藝術工作者的吸引力（參展意願之強度），則已不及臺、府展。

叁、制度變革之背景及其效應

由於省展創辦之初，肩負掄才重任之評審委員的產生，未曾審慎規劃並予明文地制度化，以致不久之後，也孳生了若干負面作用。

省展創辦之初，對於評審委員結構之考慮，並未正式見諸文字記錄，僅由第一屆評審委員們口頭商定而建立共識：往後之省展評審委員，基本上仍由第一屆評審委員繼續不斷地蟬聯。此外也增加二條省展由優秀作家晉陞為評審委員之管道，亦即：新科評審委員必須先得過三次特選（累計）者，得擁有「免鑑查」資格。其後作品仍能持續維持很好的水準，有機會則予推薦成為評審委員。¹⁰這項「共識」如果予以制度化並徹底執行，在遠較今日單純、閉塞的往昔文化環境中，美術家的發表園地雖有限，尚可建立一套自足於省展系統化之倫理架構體制。然而，久而久之，無形中形成了一種師承序列和輩份等等比較狹隘的理念定型之現象，並孳生了不少盲點，導致難以隨時代邁向多元化而調整其視野和觀念。加以評審委員們，在高穩定性評審委員結構的「保護」下，地位尊崇之後，沒有繼續衝刺的壓力，也逐漸失去以往競獎時期爭出頭的敏銳感受性和全神投入、用心經營作品之態度，導致評審委員素質和評審標準遭到部分體系外的新潮之質疑，進而動搖省展的威望。

其中，最早對省展提出上述質疑者，當以 1949 年 12 月 9 日第四屆省展展畢後，在《公論報》第六版中，刊載的一篇署名為「一鄉下美術工作者」發表的〈會後話美展〉的感言：

⁹ 《臺灣光復 25 年》，省政府新聞處，民國五十九年十月出版，第肆篇第三章（物價）暨民國三十八年的本省大事記。

¹⁰ 據筆者於民國八十一年五月二十九日訪問當時評審委員之一的林之助先生之口述記錄。

「……回顧自光復以來的本省美術界（畫壇），都是陷在技術和思想裡徬徨著的狀態……。在本次（作者按：第四屆省展）很多作品裡，終看不出畫因（題材）的新鮮，飛躍的製作欲，以及時代的反映，都是舊態依然求古趣味濃重的作品，更切痛感的是（臺灣學院派的勝利……），出品作家也陶醉於斯，沒有尋求開拓新天地的氣概，這實為本省美術界將來很擔憂的地方。……至於審查委員，照理大膽說，是時時刻刻專心製作的，很可惜有些專家，却是只有專心而無時常創作的佔多。這是在國、西畫雙方面作品中，有記載（審查員）的註腳的作品，不一定會勝過一般出品者的優秀作品，是甚麼緣故呢？誰能說審查委員們中，絕對沒有像一般出品者中之一年一幅主義者？那是天曉的。……」

這篇感言，除了批評評審委員作品無法符合其示範地位外，也對省展作品之保守表示不滿。然而在光復初期，這類質疑省展權威性之文章並不多見。直到1950年代末期，「五月」、「東方」畫會的前衛青年畫家崛起藝壇的時期，不少觀念較為前衛而不符合省展體制的青年畫家們，如劉國松、莊喆、楚戈、黃朝湖……等人，比較密集而且率直地在報章雜誌中批評省展為老化集團所壟斷，導致畫風保守，水準低落等等。而黃朝湖更以「全省美展面臨危機！」作為文章之標題。

¹¹其中尤以劉國松之批評最為露骨，劉氏甚至批評評審委員們為「畫閥」，並指出：

「……大家各選自己的學生，誰的勢力大，誰的學生當然就入選的多，一個老『畫伯』帶著幾個自己的『審查委員學生』，再選些徒子徒孫的作品，結果整個畫展幾乎變成這位畫伯的師生聯合展覽，全個會場陳列著一種風格的『創作』，要不是中間偶然挾雜著幾張其他審查委員的作品在內的話，真可說是清一色的，夠整齊壯觀的了。這種現象一年比一年顯著，因而以前曾參觀（作者按：參加）過全省美展並有創意的新進作家如張義雄、許武勇、楊英風、席德進、蕭明賢等，都相繼退出，水準也一年年低落。」¹²

這一連持續之批評見諸媒體後，對於省展的權威地位和公信度也造成頗大的衝擊。而且，從此以後的報章刊物中有關討論省展之文章裡，就很少再看得到推

¹¹ 該文收入黃朝湖，《為中國現代畫壇辯護》，臺北，文星，民國五十四年初版，頁113-119。

此外，有關劉、莊、楚三氏之批評可參閱：

劉國松，《中國現代畫的路》，臺北，文星，民國五十四年初版。

劉國松，《臨摹、寫生、創造》，臺北，文星，民國五十五年初版。

莊喆，《現代繪畫散論》，臺北，文星，民國五十七年二版。

楚戈，《視覺生活》，民國六十二年二版……等。

¹² 劉國松，〈談全省美展——敬致劉真廳長〉，原載《筆滙》革新號一卷六期，並收入劉氏之《臨摹、寫生、創造》一書之頁95-105。

崇省展之論點了（刊載於省展作品彙刊內之審查委員評審感言，多基於其身份立場而難免帶有勉勵後學性質，故暫未將之計算在內）。大勢所趨，到了二十七屆籌備會議召開時，更由於新科籌備委員兼評審委員謝孝德正式將前述的弊病提出討論，經過兩極化意見之激烈討論後，導致 1973 年第二十八屆省展制度的大幅變革。¹³其中，與本文之討論主題最有關係的部分，則屬評審委員結構之大變革。其重點有三：

一、籌備會議之成員，本由各部門評審委員之代表以及有關單位之行政人員所組成。本（二十八）屆開始，改由國內各大美術團體（學會）負責人和省級社教機構代表所組成。此外也邀請評議委員（二十八屆改制之初稱為「顧問」，二十九屆以後方改稱為「評議委員」）參加。

二、將第一屆以來長期蟬聯的資深評審一律更換，其中輩份較高者聘為顧問（評議委員），退居幕後，扮演諮詢角色，不再參與評審工作。至於評審委員之聘請，則改為每年先由各美術團體推薦，復經主辦人圈選呈報上級核准後產生。

三、每年局部更換評審委員人選。

如此大幅度之變革，可以說是光復後省展開辦以來，甚至從日據時期臺、府展以來之僅見。其出發點當然值得肯定，然而由於缺乏通盤檢討和規劃，明文制度的研訂和公佈等，致改革之初不但未達到預期效果，甚至使得部分輩份較高的中堅畫家，或許一時之間無法適應評審委員大換血，由輩份較輕的青壯派畫家接棒，因而較少再送件參展，這種現象在西畫（油畫、水彩、版畫）部分尤為明顯。展出後不久，同年（1974）3月4日，雄獅美術社邀集了省展之承辦人員以及各階層藝術工作者代表 20 餘位，於中國文藝協會會議室舉辦了一場「臺灣全省美展座談會」。其中對於改革的動機和大原則方面，多數與會者多表支持。唯對於各種考慮欠詳的細節，也提出了不少興革意見¹⁴，歸納諸項建議而擇其荦荦大者為對於建立完善而明確的制度迫切的期望。由於座談會之後，主辦單位一時未能較周全的以明文訂定制度，因而每下愈況，致四年後遭到前所未見的落選展衝擊。1978 年元旦，正值第三十二屆省展於臺北市省立博物館揭幕，距離不到數百公尺的火車站前廣場大廈也有一個「落選展」展出，一時之間，頗受輿論媒體之關注。落選展的作品，完全是由當屆省展落選淘汰部分蒐集而來。然而這場落選展缺乏風格理念上強烈意識之訴求，因此它既無法如日據時期臺展初期源自中國繪

¹³ 詳見〈謝孝德談省展〉，刊於《雄獅美術》83 期，民國六十六年元月，頁 103-107。

¹⁴ 詳見〈臺灣全省美展座談會〉，載於《雄獅美術》38 期，民國六十三年四月，頁 50-55。

畫傳統信心的執著，所匯聚而成的一致強烈意識造成的氣勢，更無法與 1863 年法國巴黎反官辦沙龍之落選展相提並論。其主要目的僅在懷疑省展評審之公正性而藉落選展來提出抗議¹⁵，並讓觀眾們來作個評量。因此，在水平上自然難與經過篩選的省展相提並論。也因此刺激省展主辦單位重新加以檢討省展有關各項措施，並於當年 7 月 28 日在臺北市立博物館舉行「全省美展座談會」，廣邀藝界人士討論改進省展作業。負責省展業務的教育廳第五科林金悔先生，在廣納眾議並經過通盤考量之後，終將各種制度加以修正並明文公佈於省展作品彙刊之內，開始邁入一個制度化的新里程碑。翌年（1979）元月 9 日，第三十三屆省展在臺北地區展期結束前，省教育廳與雄獅美術社共同舉辦一場「展望省展新紀元」座談會¹⁶，承辦單位逐漸整合各種意見，改革各種作業方式，並大幅度陸續提高獎金，而且恢復了由入選、獲獎以及連續三年獲前四名可晉陞為「永久免審查」……等等逐級循序漸進之制度，終於建立了省展的公信力，刺激了藝術工作者之參與意願。

為顯示歷來省展地位變遷情形，以下試從以往美術工作者參與情形作一扼要的歷史性回顧：

肆、角色地位的變遷

一、從收件數量之層面觀之

歷屆省展各類作品收件數量資料，目前主辦當局並無完整的記錄，【表 3】的收件數量資料表乃是從教育廳第五科近年來的統計資料，佐以有關文獻中搜集而來的數據資料。由於第二十一屆（含）以前，省展僅設國畫、西畫（包括油畫、水彩、版畫）、雕塑等三個部門，因此本資料表於二十二屆以後，亦僅列出上述類別之作品數量，以作合理比較。從資料中顯示出：

（一）第五屆作品有突然上升之趨勢，而且增加之部份，竟達到前四屆總數量之半數左右，此當與中央政府遷臺後，內地美術家之大量投入省展有直接的關聯。

（二）第十四屆（含）以後收件數量突然下降，且下降幅度甚大，第十四屆作品數量甚至未達第十三屆的七成，其後則少有明顯之回升，可以說達到省展參與意願的最低潮時期。揆其因素：一方面可能因團體展及其他展覽管道之增加，

¹⁵ 詳見「落選展」之發起人林貴榮的〈省展！省展！〉載於《雄獅美術》83 期，民國六十七年元月，頁 109-112。

¹⁶ 〈展望「省展」新紀元座談會紀錄〉，載於《雄獅美術》，98 期，民國六十八年三月，頁 84-95。

且第一代渡臺畫家礙於輩份而逐漸未再參與省展競獎；另一方面，則可能與「五月」、「東方」等畫家批評省展之保守性格及缺乏一套理想的制度等因素，以致未能大量吸收新血輪之參與有關。

（三）到了第三期的三十五屆時，其數量又呈數倍回昇，足見本期省展的制度變革以至於明文制度之建立等，其績效仍相當顯著。

若暫時拋開時代背景，單就歷來省展送件數量而論，省展的最低潮時期約在十三-二十一屆之間（甚至還可再往後延伸幾屆）；而三十五屆以後（甚至還可往前延伸幾屆）則達到最為蓬勃的高峯時期。

【表 3】臺灣省全省美術展覽會國畫、西畫（油畫、水彩、版畫）、雕塑三類作品各屆收件總數資料表

屆別	國畫、西畫、雕塑 三類作品收件總數
一	312 件
二	328 件
三	279 件
四	344 件
五	514 件

十	626 件
---	-------

十三	510 件
十四	355 件
十五	319 件
十六	292 件
十七	250 件
十八	241 件
十九	269 件
二十	282 件

二一	293 件
----	-------

三五	1125 件
三六	821 件
三七	1180 件
三八	1335 件
三九	1305 件

資料來源：

- (一) 臺灣省教育廳第五科統計資料。
- (二) 臺灣省政府教育廳第五科每月大事記要。
- (三) 臺灣省文獻委員會編，《臺灣省通志稿·卷六·學藝志·藝術篇》頁七〇～九〇。
- (四) 臺灣省文獻委員會編《臺灣省通志·卷六·學藝志·藝術篇》頁一〇〇～一〇九。
- (五) 臺灣省新聞處，《臺灣光復廿五年》民國五十九年十月廿五日出生頁一九～五五。
- (六) 《臺北文獻》三卷四期頁四一～五二。
- (七) 《臺灣建設》(上冊)臺北民治出版社民國卅九年年初版頁一三九。
- (八) 《攝影日刊第六〇〇號》聯合新聞攝影社民國四十四年十一月廿五日出刊。

二、從參與者年齡和職業觀之

在這方面，目前更缺乏完整的資料。¹⁷然以一般具競賽性質的展覽而言，獲獎者往往遠較一般人選作品更引人注目，獲獎者之素質亦易影響人們對該展水準之評價。據筆者取樣國畫部門之統計，歷屆國畫作品獲前三名畫家之年齡平均在三十歲上下，差距並不太大，並且無規律性上升或下降的趨勢。如：第一屆國畫部前三名畫家平均年齡為三十三歲，十四屆為三十歲，而以二十七屆的三十八歲平均年齡為最高；翌年（二十八屆）又降到二十四點八歲的最低平均年齡；第三十八屆則為三十三點四歲。而膠彩畫由於缺少新生代（第三代以降）接棒者，是以年齡平均數有逐年上升之趨勢。觀之西洋畫方面的年齡也甚穩定，唯自二十八

¹⁷ 歷屆參加省展者所填具之「作品申請表」本有每位參加者之簡歷資料，可惜今已無存。主辦單位僅在第三十四屆時曾作過當年之統計資料而已。

屆以後稍有降低之現象，但差距仍不大。因此，若單從獲獎畫家之年齡平均值加以整體檢視之，仍不易看出明顯升降跡象。且單擇前三名作取樣統計，其客觀性亦極有限。這是此項資料分析所無法克服之難點。

1980年，第三十四屆省展揭幕之際，主辦當局為澄清省展並非外界所傳聞的「有如學生習作展」江河日下之現象，曾特別作過一次送件畫家之年齡、職業、居住地區等之分類統計，並由國畫部評議委員陳慧坤教授所撰〈三十年來省展的展望〉一文中，公佈這項統計資料¹⁸：

(一)就職業之層面言：學生 500 件，教師 405 件，公務員 179 件，商人 175 件，軍人 63 件，工人 55 件，農民 8 件。(作者按：該屆送件共 1934 件，其中有部分作家參加兩部，此外尚有部分於作品申請表中未填寫職業欄)。

(二)就年齡言：二十歲以下 337 人，二十一～三十歲 671 人，三十一～四十歲 245 人，四十一～五十歲 162 人，六十一～七十歲 47 人，七十一歲以上 15 人，年齡不詳者 257 人。

(三)就居住地區言：北市 544 人，北縣 360 人，南市 174 人，高市 110 人，中市 89 人，嘉義 69 人，屏東 65 人，中縣 64 人，新竹 51 人，桃園 47 人，高縣 46 人，彰化 45 人，南縣 36 人，南投 32 人，雲林 28 人，苗栗 27 人等。

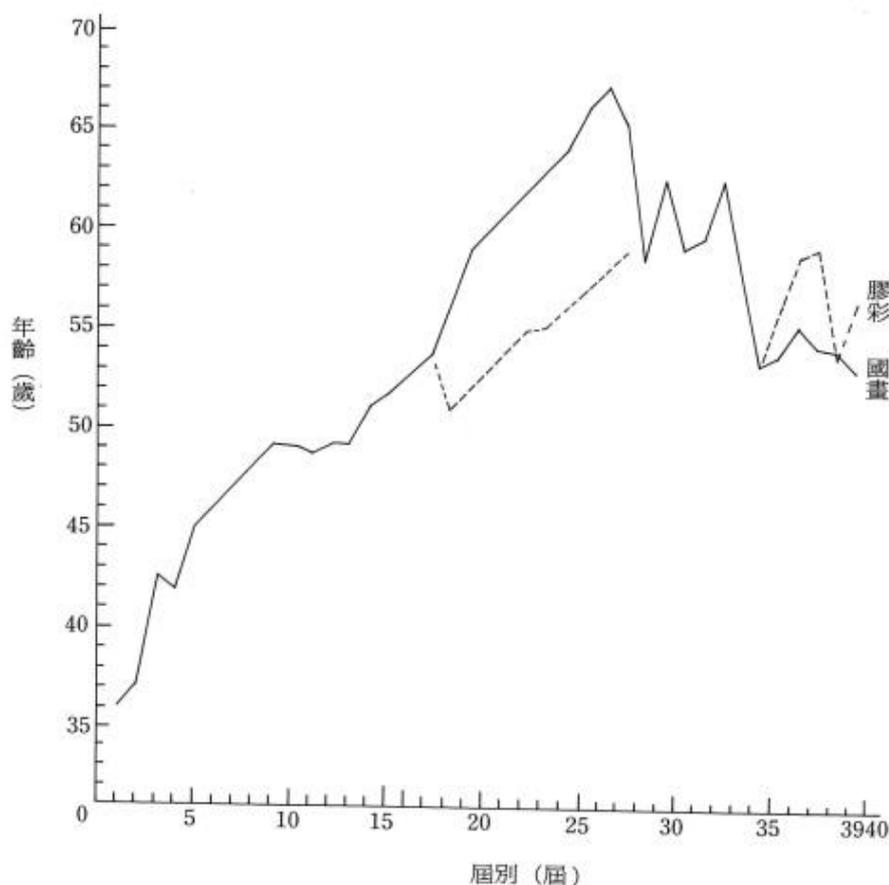
雖然三十歲以下佔半數以上，然而學生所佔的比例却僅佔大約四分之一。遠不如輿論報導中所形容之嚴重程度。從光復以來，臺灣地區陸續成立不少大專院校美術科系，這些專業美術教育的學生藉省展園地來作自我磨練，是很自然的現象，而光復初期之省展較少學生參與，亦與當時大專院校美術科系較少不無關聯。推之日據時期的臺、府展，其道理亦同。值得一提的是，學生的作品雖然多欠缺成熟的技法和風格理念。亦不乏一些具有嚴肅誠懇而全神投入的製作態度及實驗性的衝創精神等優點。因此，若單以作品水準和風貌論之，第二、三期學生投入省展比例之大量增加，未必是負面的作用。

此外，筆者亦曾將歷屆國畫部評審委員平均年齡之統計，繪成多邊圖(如表 4)，其中以第二十六屆時達到最高峯。省展創辦之初，這批由日據時代奮鬥而來的官展健將，平均年齡僅三十六歲，二十多年來在高穩定性評審委員結構之運作下，這些久居評審席的省展創始畫家們，隨著時光的推移，自然帶動了此年齡指數之提升。二十八屆以後陸續的制度變革，大幅度更換新血以及每年局部調整的制度運作下，始將此上升的趨勢有效地調降。年齡固然未必代表一個藝術家的造

¹⁸ 陳慧坤〈三十年來省展的展望〉，刊於《臺灣省第三十四屆全省美術展覽會作品彙刊》，頁 5。

詣和成就，但却不可否認和其藝壇之聲望和地位，尤其是輩份方面，有著非常密切的相關性。四十歲以下過於年輕的藝術家，很少被聘為評審委員，多少是基於這方面的考慮。高齡藝術家之風格多已定型，輩份和聲望固然崇高，然而中年段（四十五-六十五歲）畫家受文化交流之感染較深，視野亦較開闊，因此，在結束了二十多年的高穩定性結構之後，第三期起具有新陳代謝功能的評審委員結構，逐漸以四十五-六十五歲的中年段為主要陣容。由於輩份觀念所致，第三期以後，少有輩份較高的畫家參加省展¹⁹，雖然未必完全歸因於此，但至少是密切相關的。

【表4】歷屆省展國畫部評審委員年齡分佈多邊圖



三、就入選以上作品之水準觀之

暫不論作品完成之時代背景，若單從歷屆省展作品彙刊中，依時間先後比較

¹⁹ 參見註 48 裡面，賴傳鑑先生之發言記錄。暨《雄獅美術》83 期所載，林秋蘭整理，〈臺展、府展、省展——老畫家談今昔〉，楊三郎、李梅樹等人之發言記錄。

各類作品，相鄰較近的幾屆中可能不易清楚看出水準的差距，但若以十年一組劃分，則不難看出在技巧、理念方面，十年前較諸十年後，有明顯的進步，風格也愈趨多元化。

然而評價藝術品不能脫離時代背景的歷史定位，蓋每一時空背景皆有不同的孕育藝術品風格之環境條件，而生長不同時代、不同環境的人，亦免不了受當時文化思潮、藝術潮流之發展進程以及種種現成的環境因素所影響。譬如，梵谷如生長明末清初的中國，抑或溥心畬先生晚生一百年的話，其作品必然絕不會是今日我們所看到之風格。因此，當我們將歷屆省展作品還原至該作品完成之當代視野中，重新檢視省展地位之變遷時，就會發現其在當代畫壇中所扮演之角色確有轉變，且其以往的權威地位，亦有逐漸式微之跡象。這些影響省展角色變革的外環變數舉其犖犖者，約有以下幾點：

（一）學校美術教育之蓬勃發展

較之日據時期，臺灣光復後，大專院校美術科系相繼設立，各級學校美術教師均由國人擔任，是光復後省展角色轉換之兩大變數。就前者而論，這些專上美術科系學生和校友之陸續投入省展，專上美術教師不便在省展中與學生爭長短，以免稍有不慎，遭致名次落後於學生之尷尬。其次，就後者而言，日據時期臺灣地區的教職多為日人所獨佔。據何清欽教授之統計：日據時期臺籍小學教員不及20%（餘皆日籍），中等學校臺籍只佔4.9%；大專學校僅佔4.3%。²⁰臺籍畫家多難覓教職，而以畫佈景、插畫或為人畫肖像、民俗道釋畫……等為主要收入²¹，臺、府展特選有優厚獎金可藉以改善維持生活，甚至還有大大提高知名度增加其繪畫潤格、機會等附加價值，是以絕大多數的藝術工作者，不但參加意願異常積極，甚至有耗時半年而準備一件競賽作品者。²²光復以後，各級學校美術課程均由國人擔任，美術家在學校任教者頗多，餘者亦多數有固定的職業，因此參加省展的強烈動機漸不及日據時期，隨著生活水準的改善以及職業的穩定，越到晚近，這種情況愈加明顯。

（二）畫會、畫廊之興起

光復之初，國內尚無商業性畫廊，公家展覽場地亦少，省展又是獨一無二之大型公辦美展，因此頗能吸引中堅畫家之參與。1950年代以後，各類型美術團

²⁰ 詳見何清欽《光復初期之臺灣教育》，高雄，復文，民國六十九年初版，頁232。

²¹ 據筆者於民國八十一年十一月八日訪問前輩畫家林玉山、黃鷗波等人之訪談記錄。

²² 郭雪湖於第二屆臺展獲特選之「圓山附近」一作，於當年春天開始著手，秋天完成。詳見郭雪湖〈我初出畫壇〉，收入《臺北文獻》三卷四期，頁70-73。

體如雨後春筍相繼成立；1970 年代以後，商業性畫廊先後設立，短短五、六年之間，接掌了國內半數以上的畫展活動。是以有人認為，光復之初的前十年是省展時代，十年以後是畫會時代，而再過十年以後則是個展時代。²³由於經濟景氣帶動收藏美術品之風氣，晚近個展之表現機會遠較畫會展和公辦大型美展為大且容易。是以畫家們逐漸將個展視為公佈創作成績以及開拓知名度之捷徑，省展在畫家心目中的地位，自然不同往昔。

（三）大型美術競賽機會之增加

光復之初，省展是唯一公辦之大型美展，而晚近臺灣地區政府或民間舉辦的大型美展或文藝獎很多，使當年省展獨擅藝壇之盛況不再。而省展之外，尚有規模更大的「全國美展」（作者按：近年來已定為三年一度），以及國家文藝獎、中山文藝獎、吳三連文藝獎……等等。在獎勵前衛美術方面，則有臺北市立美術館的「新展望」展覽，以及雄獅美術社舉辦的「雄獅新人獎」……等。此外，地方政府舉辦的北市美展、高市美展以及南瀛美展……等，亦頗具規模，不但吸引了不少藝術工作者之參與，部份傑出的畫家，未必願意再投入省展逐級晉陞的漫長角逐歷程，而想另闢捷徑，直接爭取某些超出「省級」頭銜範疇之外且更具權威性之大獎。這也是中堅畫家漸少出現於省展的原因之一。相形之下，省展權威地位之不如往昔自然不言而喻。

（四）多元化導向之時代潮流

隨著光復以來，尤其在中央政府播遷來臺以後，臺灣與外洋文化的交流日趨蓬勃，刺激美術風格之多元導向。而省展仍如同大多數的公辦美展，多持較為守成的「常」態，對過於「前衛」之變異風格（如第二期之於「五月」、「東方」畫風），較不易認同。因此，這類大刀闊斧的急進型變革畫家，也就日漸疏遠了省展，長此以往，省展易被一般人在印象中冠以保守之標記。當然，不合於它所接受之風格，也就另覓管道發表了。這種情形不單是省展，據說國外也有相近之情形。如日本平凡社出版的《世界大百科事典》對於戰後的「日展」亦作如是之批評：「戰後的日展，不脫官展舊辦，越發脫離新的美術動態，曾經原有的藝術意義也稀薄了。」²⁴甚至連歷史悠久的法國春季沙龍也無法避免。²⁵

²³ 見謝里法，〈從沙龍、畫會、畫廊、美術館——試評五十年來臺灣西洋畫發展的四個過程〉，載於《雄獅美術》140 期，民國七十一年十月，頁 36-49。暨莊伯和，〈一年來的美術〉，《雄獅美術》94 期，民國六十七年十二月，頁 24-32。

²⁴ 下中邦彥，《世界大百科事典》第 23 期，日本，東京平凡社，1972 年初版發行，1980 年印刷，頁 432-440。

²⁵ 參見陳錦芳，《巴黎畫誌》，臺北，大江，民國五十八年初版，頁 141-142。

伍、結語

藝術無法孤立於時空之外，它往往直接或間接地受到社會、政治、經濟、文化環境以及其他人文因素等的制約，而且一件藝術品或一種藝術風格之評價和定位，也往往隨著時空之轉換而有所改變。這種緣於時空因素之改變所導致價值定位之變數，對於延續將近半世紀之久的省展，又何獨不然？歷經了四十多年的制度變革，在制度的嚴謹性和行政運作的審慎態度上，較之以往，進步何止倍之？且愈來愈接近可能達到的理想境地。風格之多樣性，較之以往也不可同日而語。然而其參與者輩份和層級却依然無法作明顯之提升，與其歸咎於省展本身，不妨從時空變遷之種種變數，客觀而冷靜地加以體察。試想省展之外的國展、中山文藝獎……等其他大獎，其情形相較於省展，究竟又有多少風格層面上的超越意義？雖然，對於前衛風格之包容性方面，省展仍不如部分獎勵前衛導向的展覽（如「新展望」、「雄獅新人獎」等），然其穩健的步伐也自有其另一層面之功能和意義，而且晚近幾屆更逐漸地顯現出視野之更見開闊的明顯進境。因此，至目前為止，晚近的省展反有漸入佳境之實質意義。

後記：當然，省展仍有部分制度可更進一步調整，然這些調整方案所觸及之連鎖問題也牽扯甚廣，難以盡賅，限於篇幅，只好留待另文探討。

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