

# 省展制度變革之形式檢驗

蕭瓊瑞

## 摘要

作為全省規模最大，歷史最悠久的公辦美展，「省展」曾是主導全省美術發展的最高權威。然而在半個世紀的發展歷程中，她亦不斷遭遇各項挑戰與質疑。

筆者專事研究台灣美術史，已先後為本刊撰就兩篇檢驗「省展」之文章（〈二十八屆省展改制的歷史檢驗〉、〈現代繪畫運動期間的「省展」風格〉），本文係針對「省展」制度本身的「部門」及「作品規格」兩部分再進行討論。

其中關於材質分類的作法，認為材質的分類已不敷當前創作類型多樣的時代需求，未來如何重新統合，並分開逐年交替辦理，應是突破現況的有效方法。

其次，在「規格」的限制上，因多年的行政作業經驗累積下，各種作品規格的限制，均無形中走入了「迎合行政作業方便」的死胡同，輕忽了尊重創作、形式自由的展覽前提，如何拋棄形式主義與行政官僚的思維、態度，重新從藝術的本質出發，進行思考、建構，應是「省展」未來隨著政治結構轉型而邁入專業化新里程的關鍵所在。

**關**於省展評審及晉升制度之問題，本人曾發表之〈二十八屆省展改制的歷史檢驗〉（註1）一文，已進行較詳細的論證與檢討。基本上，二十八屆以前之省展，事實上存在著一套內部晉升的不成文規定，然因各種主客觀因素之影響，這套制度最後陷入人事阻塞的僵局，終而導致三十八屆省展的全面改制。然而，二十八屆的省展改制忽略了省展既存的傳統基礎，致使此一全省最大規模的美術展覽會終而完全與過去的歷史決裂，由一內造性的展覽型態走入一個無限開放的外造式展覽，展品的風格隨著每年評審的隨機變遷而變動，失去自我堅持的一定走向，成爲一種較具社會教育意義之展覽，而無法在當代畫壇重新引動一定程度的

導向作用。事實上，自二十八屆改制以來，省展主辦單位不論是原來的教育廳或是目前的文化處，無不殫心竭慮尋求改進，從部門的擴充、獎金的提高，到評審辦法的不斷檢討，其目的不外冀圖提振省展在當今畫壇可能扮演的角色與功能。然而這些作爲的實質意義何在？功能何在？實需再進行一些確切的檢驗與反省。

本文之目的，即在前揭拙文之基礎上，再對省展歷來制度之變遷，就「部門」及「作品規格」兩部分進行一些條文及形式上的初步整理與檢討，或可供相關人士之參考與討論。

## 壹、部門的擴充與材質分類的反省

省展部門，從初創時期的國

畫、西畫、雕塑三個部門，擴充到今天的十一個部門，其間的變動不可謂不大。

初期的國畫部門，包含後來稱作「膠彩畫」的媒材畫種，它曾和水墨之間有過長期的緊張爭衡，這些過程在黃冬富教授的大作（註2）和本人〈「正統國畫」之爭——以省展爲例〉（註3）一文中已多所論述，於此不贅。國畫、西畫、雕塑三足鼎立的局面延續了二十一年之久，直至第二十二屆始增加「書法」一門。作爲中國傳統藝術精華的書法，在擁有諸多傑出書家的台灣省，遲至省展二十二屆才得以單獨設部，其間原因，實仍值得深入探討；其間是否與台籍畫家在省展中的影響力有關，頗引人好奇。唯二十二屆（1967）之增設書法一門，或應與前此一年恰逢孫中山

先生百齡晉一誕辰，先總統蔣中正先生發表〈中山樓文化堂落成紀念文〉，並針對中共發動之「文化大革命」（1966），台灣相對推行「中華文化復興運動」有關。

二十五屆省展繼書法之後，再增「攝影」一門。當時正逢彩色感光材料問世，參展者紛紛以彩色攝影作品送件，反而忽略了頗具特色的黑白攝影。為導正此一風氣，主辦單位乃於次年將彩色照片與黑白照片分組評審，形成一部門有兩組得獎者的特殊現象，一如國畫部門的第一、第二部，此情形延續至第四十屆方告一段落。

省展部門較大的變革仍在第二十八屆改制之一年，除增設「美術設計」一門外，並將原西畫部門分作「油畫」、「水彩」、「版畫」三部；至此，省展部門已增至八個。此情形延續至第三十七屆「膠彩」部門的設立，以及兩年後之第三十九屆增設「篆刻」部門，大體省展目前的各種部門均告成立；其後僅四十七屆，始再將美術設計部門分作「工藝」與「視覺設計」兩部。（如附表，見頁34）

以目前省展的十一個部門，規模已非當年的三個部門可以相提並論；但相對地，這種材質越分越細、規模越來越大的發展，也開始呈現一些轉型或另圖發展的需求。一方面，規模的無限擴張，使得有限的場地必須限制展品的規格、形式，無形中限制了參展者的創作空間，作品逐漸流於制式；整體展場的效果或許規整一致，但個別的創新突破相對

地受到擠壓。其次，部門的不斷擴張，使得許多性質並不一致的作品被迫擠在同一空間展出，造成展覽特色之不易突出，一如學校的作業成果展，缺乏明顯的展出訴求與風格趨向。然而，更嚴重者是材質的分類永遠趕不上創作上的多樣化，甚至開始產生混淆、重疊的現象，比如壓克力之與油畫的混淆，壓克力也可能出現在水彩展場中。而另一方面，已經成為當代藝術普遍形式與手法的綜合媒材和裝置展演，則始終仍被排拒在省展大門之外。這些情形都是省展部門分類目前不得不面對的難題與挑戰。

至於國畫部門，始終堅持「國畫」的傳統稱呼，而不願以和油畫、膠彩、水彩等媒材平行的「水墨畫」加以取代，則更顯示「省展」在變革上的包袱與猶豫。

## 貳、規格限制與創作強度的檢討

參與集體性展覽，受限於場地空間，使展品大小規格因而有某種程度的限制。本是可以理解之事；尤其參與競賽式展覽，創作自由不可避免地受到某種程度的壓抑，亦屬正常之事。然而，一旦這些限制愈訂愈嚴，加上一切係以行政作業的方便為考量，導致創作空間的不被尊重，那麼，展品素質的不易提升、參展者創作能量的不得迸發，也就不足為奇了！

受限於台灣早期理想展出場地的難求，展品尺寸規格多受限制，乃是當年不得不然的作法，然而這些規格相沿成習，至今展

場條件雖已大幅改善，但展品規格仍限制依舊，其間之必要性便值得仔細斟酌了。

五十餘年間，展品規格較少改變者，應為初期的西畫及之後的油畫與水彩。初期的西畫部作品規格，大小在10號與50號之間；改為油畫部後，增大為10號至60號之間，之後，再增大到20號至80號之間，以迄今日，水彩也由原來的4開到對開，擴大至目前的對開至全開。畫幅上限之放鬆，固為一種進步之表現，也是展場條件改善（尤其有了空間寬闊的美術館）的必然結果，但展品尺幅下限的相對提升，從創作的角度言，卻無法窺見其間的意義何在？事實上，太大的作品恐怕造成展場空間的不足而有所限制，尚可理解；至於一位參展者願意以較小的作品參與競賽，如果其強度又足以令評審者認為可以入選，我們實在無法解釋主辦單位為何需要限制他的展出？這種以形式上的「豐富」來支撐展場視覺效果之作法，既存於各部門之間，而其實早該一體揚棄。以實例言，比如水彩大家劉其偉的諸多作品，小巧可愛，恐怕無法符合所謂「對開」以上之要求，卻不失其品質之精湛；同樣的情形，豈不亦可期待於其他才華洋溢的年輕藝術家？又，同樣的情形，以雕刻作品言，以最小不得小於30公分之規定限制之，恐怕黃土水的一大堆優美的動物雕塑，都將被排拒在展場大門之外了。

規格的訂定，唯一的目的，只是在方便行政的作業。省展實施計劃的第一條，開宗明義就說

：「省展之舉辦，是為『鼓勵美術之研究與創作』，未鼓勵之前，就先設定如此這般一大串的尺寸規格，無異箝制了藝術家自由發揮之空間，實無道理可言。」

這些行政上的便宜措施，事實上抹煞、甚至誤導了許多創作的思維。比如四十四屆以前的國畫部，魯莽的規定：「以直式裱裝條幅為原則」，致使四十四屆以前的國畫，完全沒有橫幅作品的出現，豈非不可思議之怪事？稍後設立的書法部門，依樣學樣，也在四十四屆以前，完全不收橫幅之作品，如果王羲之的〈蘭亭序〉送件，恐怕都要遭到閉門羹的待遇。或許有人以為這是一種遊戲規則，參展者以其實力，若改橫幅為直幅，應亦可顯示其功力，實不應計較。這種說法，顯然又忽略了藝術形式的真正意義；就書法而言，直、橫之間，其間氣韻之差別，豈可以千里計？我們無法想像〈寒食帖〉那種困頓、苦寒之情，如何由一書帖式的橫幅，變成一瀉而下的條幅？

省展參展作品規格之限制，幾乎到了只差沒有規定應該要表現什麼內容的地步，而一切形式都似已劃好圈圍，只待參展者兩腳踏進來。以攝影為例，四十四屆以前，不但規格固定，連裱貼的方式也一體限制：「照片大小規格以廿吋為限，應自行裱裝於廿四吋乘廿吋的三夾板框上（板後四週及中線請附釘木條）。」口氣一如中學生的作業規定，難怪省展之會論為「學生美展」的格局。

篆刻部門的情況也沒有好到那裡；除了規定「畫心均以四五公分×一五〇公分為限」外，又規定「鈐印以十至二十方為限」。我們實在無法瞭解：如果一方鈐印真正用心，富有創造性，為何一方不行？再或許創作者能以四方如漢碑般拙樸的鈐印，集成一個畫面，又為什麼非要十方不可？「十至二十方為限」的結果，篆刻本身的藝術內涵遭到稀釋，成為形式取勝的局面；如何把章蓋得紅咚咚、紙邊剪得整整齊齊、貼得方方正正，結果，只不過成為一批手工講究的工藝品罷了！

書法也在毫釐尺寸之間斤斤計較，四屏裱裝後尺寸總寬不得超過90公分的規定，結果每條平均寬度不到22公分，扣除裱邊，內心不到18公分；這些作品比比皆是，氣勢之柔軟弱化，也就不足為怪！至於雕塑部門，則自始至終強調：送件作品必須「其形式大小應力求簡便」，這種規定，又如何期待省展有一天能出現足以震撼人心、千古傳世的巨作？

## 參、整體的反省與建議

省展的獎金，已從早期區區數千元，到達今天的第一名壹拾貳萬元，十一個部門，光前三名獎金，即耗費多少國家稅收。但好的作品不見得出現，好的人才不見得被培養，一切只是在求整個展覽作業的更為方便、整齊，評審方式的四平八穩。在「凍省」前夕，個人以美術研究者立場第三度對「省展」進行歷史性的檢

驗（註4），實期待這個擁有悠久歷史與規模的全省最高美術展覽會，能隨著政治結構的轉型，邁入新的生命里程。

如何拋棄形式主義與行政官僚的思維、態度，重新從藝術的本質進行思考、建構、出發，應是省展能否再生的關鍵所在。本文初步的建議為：

一、就現有十一個部門進行重新歸納，朝專業獨立的方向，逐年分別舉辦展覽，建立各自的專業權威地位。舉例而言，書法單獨展出後，可以規劃「臨帖」與「創意」的分組，在規格型式上應可得到更為開放自由的空間。

二、省展應將「推廣」、「鼓勵」的美術教育任務，轉交各地文化中心、社教館取代執行，以朝專業化、國際化的方向，進行努力。

三、取消永久免審查、邀請展覽、示範作品之辦法，真正建立展品本身之專業地位。 ■

（本文之撰寫，承蒙國立台南師院黃宗義教授提供意見，謹此致謝）

## 【註釋】

註1：蕭瓊瑞〈二十八屆省展改制的歷史檢驗〉，《臺灣美術》27期（七卷三期），頁11~31，1995.1；收入作者《島嶼色彩——臺灣美術史論》，東大圖書，1997.10，臺北。

註2：參黃冬富《臺灣全省美展國畫部門之研究》，復文圖書，1988.12，高雄；及〈光復以來臺灣膠彩畫風格之發展〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文專輯》，頁20~37，臺灣省立美術館，1995.11，臺中。



〔附表〕省展各部門設置情形一覽表

屆別	部別	國	西			書	攝	美術設計		膠	篆	
		畫	油	水	版			工	視			設
1		•		•		•						
2		•		•		•						
3		•		•		•						
4		•		•		•						
5		•		•		•						
6		•		•		•						
7		•		•		•						
8		•		•		•						
9		•		•		•						
10		•		•		•						
11		•		•		•						
12		•		•		•						
13		•		•		•						
14		•		•		•						
15		•		•		•						
16		•		•		•						
17		•		•		•						
18		•		•		•						
19		•		•		•						
20		•		•		•						
21		•		•		•						
22		•		•		•						
23		•		•		•						
24		•		•		•						
25		•		•		•						
26		•		•		•						

屆別	部別	國	西			書	攝	美術設計		膠	篆	
		畫	油	水	版			工	視			設
27		•		•		•	•	•	•			
28		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
29		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
30		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
31		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
32		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
33		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
34		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
35		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
36		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
37		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
38		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
39		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
40		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
41		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
42		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
43		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
44		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
45		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
46		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
47		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
48		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
49		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
50		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
51		•	•	•	•	•	•	•	•	•		
52		•	•	•	•	•	•	•	•	•		

註 3：原文發表於國立歷史博物館「第一屆當代藝術發展學術研討會」，1989.12，台北；後收入作者《臺灣美術史研究論集》，伯亞出版社，1991，台中。

註 4：除前揭〈二十八屆省展改制的歷史檢驗〉一文外，另有〈現代繪畫運動期間的「省展」風格〉，《臺灣美術》19~20期，臺灣省立美術館，1993.1~1993.4，臺

中；收入作者《觀看與思維——臺灣美術史研究論集》，臺灣省立美術館，1995.9，臺中。

作者簡介

本文作者現任國立成功大學歷史系副教授