

第五章 台北獎得獎的主客觀因素分析

「台北獎」延伸自其前身「台北市美展」，其本質為一競賽型之美術獎。凡競賽者，必有其競賽與評判之規範與標準。同時，這些規範與標準也會對作品的入選或得獎與否產生主客觀的影響。以下將對影響作品得獎之主客觀因素，進行個別的分析與討論。

第一節 展覽之型態、組織與環境以及運作對得獎作品的影響

一、 型態的影響

「台北獎」在型態上有下列幾項特色，對於影響得獎的相關因素分述如下：

1. 競賽型的美術獎

競賽型之型態會使得所有的參賽作品必須「一分高下」，同時是一種屬於傾向在所有參賽作品中「比較」出「較佳」作品的型態。這樣的型態會產生幾種常見的影響：第一，即使同一屆參賽作品水準相當一致，也必須「硬」分出一個名次或是非得淘汰掉某些作品。第二，假設某一屆的參賽作品其水準都普遍低落，頂多也是第一、二名從缺，其他的獎項還是必須頒出，這一點從民國七十年第九屆台北市美展迄今皆無例外。第三，如果某一屆的參賽作品絕大多數都是超水準的表現時，還是只有那幾個固定的名額可以頒出。這時，評審的主觀因素變成了得獎與否的關鍵因素。綜合以上所述，得獎作品只能「盡可能」維持一定的水準以上，而沒得獎的作品也未必是未達水準之作。

2. 每年固定舉辦

自第九屆以來，除了少數幾屆因故無法如期舉行，台北獎原則上每年舉辦一次。一年的時間便決定了每年都參賽的作者其作品的類型及其水準。藝術的創作有時是需要較為充分的時間，從構思、規劃、進行創作、修改到完成這一連串的創作過程，對於某些類別像是大型的雕塑、國畫、油畫以及綜合媒材與裝置藝術等創作而言，似乎並不夠充裕。因此容易導致得獎作品必須在完成度與深層構思間作一個取捨，也就是說某些太過費時費力的概念或作品就必須因此而被摒除在創作的行列之中。

二、 組織與環境的影響

台北獎為台北市政府所主辦的一個競賽型美術展覽，由台北市教育局承辦，再由北美館負責執行整個活動。早期在北美館尚未成立之前，展覽場地則不定，包括歷史博物館等地展出。最初創設的宗旨在於提昇市民之美術教育，增進對美術之認識與鼓勵藝術創作等，因此由教育局承辦。在第一階段，民國七十年第九屆到民國八十四年第二十二屆，可以看出得獎作品中大多數都有隱含社會背景或是政治環境的元素，例如書法部的作品幾乎不約而同地選擇了修身齊家的或是國家民族的內容，像是第九屆第一名廖俊穆的「慈湖謁靈感懷」^{附圖十八}，第十三屆第一名陳宗琛的「學書杜詩立幅」^{附圖十九}以及第十六屆第二名吳金洋的「集寒玉堂詩」^{附圖二十}等等。

隨著時代與社會之變遷，其中最具指標性的是民國七十六年宣布解嚴與翌年蔣經國總統去世，象徵著政治時代與環境的大轉變，同時也帶起美術界的風起雲湧，當時的前衛美術開始訴諸多元的面向如都會生存的反諷，男女

情色的的反思以及政權專斷的反感等等。此外，加上北美館成立後，所謂「美術館時代」⁸³來臨的號召力，造成民國七十年代歐美留學潮的集體回流，帶回了許多新的藝術觀，對於當時的台灣寫實風潮造成極大的衝擊，但是對於這些國際藝術觀點並非是照單全收，而是產生一個反思與自省的自覺過程。在這樣的轉變過程中，身為官辦美展的「台北市美展」，除了要維持所謂「主流」的美術之外，對於反應當時社會凸顯的課題之作品，便較容易以入選等方式獲獎，例如：第二十三屆平面美術類入選作品林哲先的「檳榔奇蹟」^{附圖二十一，84}、洪東祿的「性別與認同-永結同心」^{附圖二十二，85}、第二十七屆設計類入選作品聶永貞的「迷信魔」^{附圖二十三，86}以及廖佩玲的「共生系列」^{附圖二十四，87} 等作品。

三、 運作方式的影響

台北獎的運作方式有下列主要特色，對於得獎的影響因素分述如下：

1. 參賽作品採徵件方式。

一般而言，徵件方式對於得獎的影響因素不大，除少數尺寸極大之作品可能造成運送之不便，或是某些特殊材質所構成之作品可能造成損壞之疑慮的影響之外，並無其他明顯之影響因素。

⁸³ 謝里法，從沙龍、畫會、畫廊、美術館--試評五十年來台灣西洋繪畫發展的四個過程，《雄獅美術》，140期。

⁸⁴ 林哲先，入選作品，《台北市第二十三屆美展》，台北，台北市立美術館，1996，頁60。

⁸⁵ 洪東祿，入選作品，《台北市第二十三屆美展》，台北，台北市立美術館，1996，頁87。

⁸⁶ 聶永貞，入選作品，《台北市第二十三屆美展》，台北，台北市立美術館，1996，頁128。

⁸⁷ 廖佩玲，入選作品，《台北市第二十三屆美展》，台北，台北市立美術館，1996，頁132-133。

2. 評審採初審、複審與決選三階段。

三階段的評審制度就制度上而言算是相當公正，也廣被採用的一個評審流程，因此參賽作品透過這樣的三階段評審所選出來的得獎作品，因評審制度所產生爭議之處很少。

3. 設置中高額度的購置金或獎金獎勵

為了鼓勵美術界或是藝術界的人士，來參加這樣的一個比賽，因此台北市政府設置了中高額度的獎勵金。此一獎勵金的設置，其原意是在於希望專業的藝術家也能有一個來參加的動力，自二十三屆起甚至大幅提高購置金額達新台幣參拾萬圓整。然而，綜觀從民國七十年以來迄今，參賽作品仍舊是以學生為大宗，除了或許是這樣的購置或是獎勵金額對學生的吸引力遠大於所謂的專業藝術家，另一個主因應該是學生參展或是參賽人數遠大於專業藝術家的現象所造成。

4. 得獎作品可於北美館展出並收藏。

本項運作設定的原意在於吸引青年藝術家或創作家參賽，並藉此提高北美館之館藏。可惜台灣地區自民國八十年之後，官辦或私人舉辦之美術或藝術展之數目與種類都逐漸地增加，在可展出的機會與場合不斷地增加的情形下，對專業藝術家的吸引力並不如原先所預設，反而是對學生而言產生相當大的吸引力，主要是原因推測北美館為相關科系學生最常且最大的參觀場所，此外，獲獎之後可以作為美術類保送甄試之參考依據也是最大誘因之一。

第二節 作品條件限制對得獎作品的影響

「台北獎」在徵件作品的規格及創作上，主要有下列幾項限制，對於影響得獎的相關因素分述如下：

一、 參賽作品規格

自台北市美展、台北獎到台北美術獎以來，作品規格與尺寸大小一直是對得獎門檻的第一線限制，尤其是在台北市美展的時期。以第十三屆美展實施要點⁸⁸中的徵件規格限制作一個分析：

1. 國畫組

徵件規格：「畫心不得短於 110 公分，橫幅長度在 500 公分以內。聯屏不收，並需裝裱完成，裝用玻璃者不收。(裝框或裱板者尤佳)」

尺寸與規格的限制即是另一種形式的題材限制，而且在國畫組規定聯屏不收，這已經表示了作品不能太小，但也沒有辦法延伸到太大。於是山水景物成了最常出現的題材，並不是完全因為評審的喜好，或許也是基於在這樣的畫幅下，以山水景物為創作的題材比起其他的要來得適合。

⁸⁸ 台北市第十三屆美展實施要點，《台北市第十三屆美展專輯》，台北，台北市政府，1986，頁195。

2. 書法篆刻部

徵件規格：「形式、尺寸同國畫部。(含篆刻，附印石，形式不居，並加以裱裝)」

此一規格限制對書法作品似乎還好，從歷屆的書法作品來看，得獎作品字數從六十五字（蕭世瓊，「謬襲克關渡詩」^{附圖二十五}，第十八屆台北市美展書法部第三名。）⁸⁹ 到二千四百八十四字（吳英國，「楷書離騷」^{附圖二十六}，第二十二屆台北市美展書法部特優。）⁹⁰ 都有，而且書寫字體從楷隸為主到篆行草均衡發展。

然而，台北市美展將篆刻類併於書法部則是一個特殊的情形，以國展和省展來說，篆刻是單獨的一個項目。李普同於擔任第二十二屆書法篆刻類評審時曾說：「篆刻是集書法：設計、雕刻於一身的綜合造形藝術，自清朝以來，就和書法、國畫鼎足而立，北市展有必要隨全國展、省展之後，獨立設一部門，才能吸引印人的參與，實質鼓舞篆刻風氣。就目前北市展十項中，再增加篆刻一項，以『傳統藝術』而言，也僅僅佔了三項，比例並不算高。否則附屬於書法，因僧多粥少，參展者興趣缺缺，每屆僅有兩三件點綴，名存而實亡。」⁹¹ 因此，像篆刻類的作品依附於書法部之規定，也可算是一種形式的作品條件限制。

⁸⁹ 蕭世瓊，謬襲克關渡詩，《台北市第十八屆美展》，台北，台北市立美術館，1991，頁78。

⁹⁰ 吳英國，楷書離騷，《台北市第二十二屆美展》，台北，台北市立美術館，1995，頁80。

⁹¹ 李普同，書法篆刻類評審感言，《台北市第二十二屆美展專輯》，台北，台北市立美術館，1995，頁15。

3. 油畫部

徵件規格：「畫面不得小於 40 號，大幅限至 300 號，畫框背面請加木板，裝用玻璃者不收，並以畫於麻布上為原則。」

將油畫作品的大小限制在 40 號到 300 號之間，對於絕大多數的創作而言應該不算是嚴重的限制，這樣的大小基本上已可滿足大多數畫家的需求。要求背面加裝木板與不採用玻璃的目的應該是為了運送及審查之便利與安全的考量。

4. 水彩畫部 (含粉彩)

徵件規格：「畫面不得小於對開圖畫紙 (54 公分 × 78 公分)，大幅寬度以 300 公分以內為限，畫框背面請加木板，裝用玻璃者不收。」

同油畫部一般，水彩畫部含粉彩畫在尺寸上的限制對大多數作者的畫作影響並不大，背面加木板以及不收玻璃裝用的目的亦同於油畫部所述。

5. 工藝設計部

徵件規格：「(包含金工、木工、現工、皮工、玉石、竹籐等) 形式不拘，須包裝妥當一律以堅固容器裝箱，以便運輸。」

工藝與設計部在尺寸上的明文限制算是各類組中最少的，形式與材料都不拘。唯一的要求僅有包裝必須妥當以利運送。

二、 參賽作品必須為作家本人一年內最新之創作

台北市美展以至於台北美術獎皆規定參賽作品必須為最近一年內之創作，此一規定的主要影響在於已經限制了創作時間，也就是說參賽作品必須為一年內可以完成題材，雖然其原意應該是避免某些作者將其陳年舊作直接拿來參賽，而不思創新與突破。然而，綜觀許多優秀的藝術創作所需要的時間往往會超過一年的時間，也有長達二年以上者。因此，這創作時間的限制也等於是對創作以及作者的本身產生了一定的限制，舉例來說，對於習慣花長時間構思與創作但卻想要參加台北獎的作者就構成了相當大的限制。

三、 不得為臨摹他人之作品且不得參加過其他公開之比賽或展覽

這一項徵件條件原則是相當地合理，然而在書法類作品的評審方面卻不可避免地產生了一些兩難之處，如同張光賓於擔任第十二屆書法部評審時曾說：「根據本屆市美展實施樣點及評審關定：入選作品需有創意，純粹臨帖儘可能避免入選。唯書法一門絕對摒棄臨摹實屬不易，能夠從所熟悉的碑或帖，以致於名家手蹟，託開範本自己運寫成一件作品就很難得。這種作品大多如米芾所稱不過『集字』而已。當然，一個有天分用功較久的人，即或是集字也好，在其筆力和運筆的氣勢或韻度上，仍能透露出一些玄機，讓人一見面集會發出會心的讚賞：因此所謂『創意』者，也就僅止於是類作品中之較突出的了。」⁹² 至於不得參加過其他公開之比賽或展覽的限制，則沒有什麼特別的影響。

⁹² 張光賓，台北市美展書法評介，《台北市第十二屆美展專輯》，台北，台北市政府，1985，頁308。

四、 作品內容不得有違善良風俗

這一點或許是早期官辦美展的特色，會有所謂的「善良風俗」之保守作法。這一項限制的是對於當時太過前衛或是特異之藝術創作，使之無法參加台北市美展。另一方面，也反映出早期的台北美展肩負著教化社會大眾的任務與使命，因而必須對於展出之藝術創作先期進行篩選。

作品條件的限制內容，從第九屆迄今每年都有部份的修正，一方面因應時代潮流的改變，一方面也代表著台北市美展（台北獎市）的轉變。以下以「二三年台北美術獎徵件簡章」中的徵件條件，進一步說明最新的作品規範、類別與規格及其影響：

一、 參賽作品規範：

1. 參賽作品須為藝術家本人自中華民國 89 年 1 月 1 日以後之創作，且未曾獲得任何競賽獎項。
2. 每人限送審乙件。送審作品於評審結果公佈前不得參與其他競賽。
3. 下列情況之作品不得參賽，違法者將取消資格及獎金，且三年內不得送件參選。
 - (1) 該作品曾在公開競賽之展覽入選或得獎。
 - (2) 抄襲或臨摹他人作品者。
 - (3) 著作權取得不明確及不願接受本館展出者。

(4) 參賽作品經本館通知逾期或不按規定退件者。

二、 參賽類別：

凡富獨特理念、創新風格與當代精神之藝術創作。

三、 參賽作品規格：

1. 平面作品尺寸不得超過 350（高）x 500（長）公分。
2. 單件立體、空間性作品區域不得超過 350（高）×500（長/深）×500（寬）公分。
3. 作品重量每平方公尺載重量在 300 公斤以內，以方便搬運為原則。
4. 作品裝設需以不會破壞本館硬體結構、作品質量能配合展示空間為原則。

相較於先前歷屆的徵件規格，很明顯的在二 三年台北美術獎徵件簡章中可以看到幾項主要的改變：

第一、創作時間已經容許延伸到三年的時間，這對於前述之限制已經大幅降低其影響。另外，只要結果公佈之後，未得獎之作品即可再參加其他的競賽或是展覽，降低對作者在其他場所展出或參賽權利之影響。

第二、每人限定只能送一件作品參賽，一方面可使欲參賽之作者專心準備單一作品，另一方面也使得所有的參賽者有一個公平的參賽權利。

第三、對於違反參賽規定之罰則提高，違反者三年內都不准再參加。第一項規定會使得參賽者心存僥倖的心態大幅地降低，應可避免重複參賽的情形出現，再加上著作權法的制立與實施，更讓抄襲與違規的現象減少許多。

第四、「凡富獨特理念、創新風格與當代精神之藝術創作」皆可參賽，在這裡已經看不到所謂的「善良風俗」一詞，對於作品風格的接受度有更大與更多元化之影響。最後，在作品規格方面，幾乎是放到相當寬鬆的程度，只要在北美館可以放得下且不會造成損壞即可接受。

綜合以上所述，可知台北市美展、台北獎到台北美術獎在作品規範、作品類別、禁止條款以及作品規格限制的轉變，確實是因應著美術潮流以及各階段的政策與任務。整體而言，在限制上不僅是放寬，同時也逐漸地拋下官辦美展的一些傳統包袱，朝向一個更為中立、鼓勵現代化與多元化之藝術創作的專業美展之定位。

第三節 評審成員組成對得獎作品的影響

自「台北市美展」、「台北獎」到「台北美術獎」一連串的演變，評審制度在本研究所討論的二十二年其間並無明顯或是重大的改變。雖然如此，執行評審制度的評審委員之組成，是否會對得獎作品有所影響，卻依舊是一個值得討論與研究的課題與方向。以下將就評審成員組成之變化以及高參與率評審對得獎作品之影響進行相關之分析與討論。

一、 評審成員組成之變化對得獎作品之影響

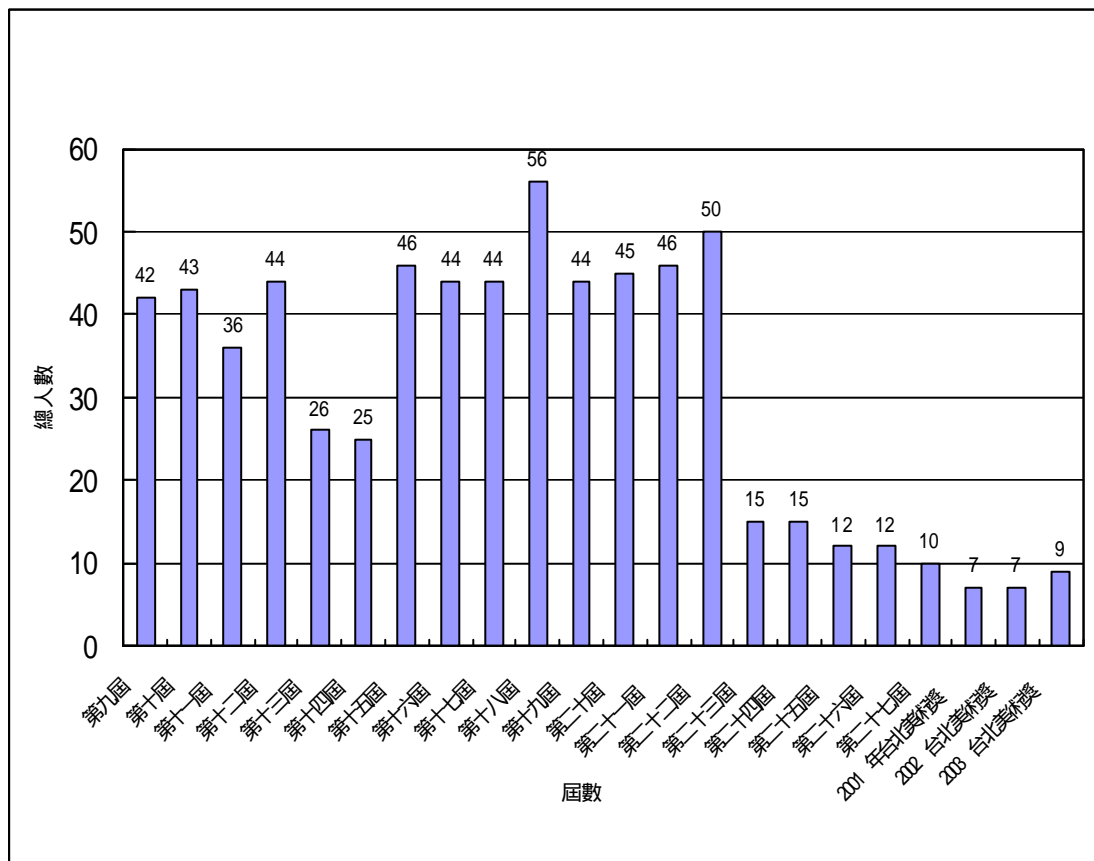
分析自民國七十年第九屆台北市美展到二〇一三年台北美術獎之評審成員組成，經歸納整理之後如附表六所示。將所得之組成資料進行更進一步之分析與探討，可以發現下列之變化及其可能之影響：

1. 評審人數之變化

原則上各類別之評審人數應求一致，或是依據該類別參賽作品件數來分配評審人數，但因後者執行不易，所以大多採行第一項原則。然而，從歷屆台北市美展的評審人數來看，仍有出現人數差異較大情況。如第九屆國畫組與水彩組評審各有七人，而版畫組卻僅有一半不到的三人。第十一屆的書法組、版畫組與攝影組，第十二屆的雕塑組以及第二十一屆的書法組、版畫組與綜合媒材，也都有人數偏低的情況。不過整體而言，自第十三屆之後各類別評審人數皆維持在五至七人，少數情形會多至八人，如第十八屆的國畫組。到了第二十三、二十四屆分成三大類以及後來的二大類之後，各類別評審人數便呈現接近均衡

之狀態，皆維持為五人左右。

若從總評審人數來看，除第十三與十四屆因展出類別縮減為五組，因此總評審人數分別下降至二十六與二十五位之外，在第二十三屆之前的總評審人數皆維持在四十二至五十六位之間。第二十三屆之後，因參賽類別的大幅縮小，總評審人數下降至十五位，到了二一台北美術獎時，總評審人數已經只剩下七人，其餘資料詳見圖二。



圖二 民國 70 年到 92 年間歷屆台北獎評審委員人數統計條形圖

依據台北美展之審查作業實施要點，評審應就其專業眼光分階段評選出入選、優選以及前三名等得獎作品，評選過程中評審間不得進行意

見交流，每位評審擁有之決定權皆相同。因此，理論上評審人數對於得獎作品的影響理應很小。然而，此一推論乃是基於各屆評審之風格與偏好題材上皆處於平衡之狀態下的前提所得，實際的執行情況卻很難達到此一理想。另外，官辦美展為順應時勢以及符合當時之潮流，對於評審之遴選的本身也會有所影響。不過，這樣的情況隨著作品分類數縮減為三項、二項到不分類之後，已經大幅的降低。

2. 部分評審於特定時期的連續出現

分析自民國七十年至九十年間共計二十一屆的台北獎展評審名單，發現在第九屆到第二十二屆之間，常有評審連續出現的情形。統計曾經連續出現三屆（含）以上的評審高達三十四位，其中最高次數為擔任陶藝組評審的王修功，於第十五屆至第二十二屆連續出現八屆。次高的為連續出現六屆，分別是書法組的薛平南，第十屆到第十五屆；傅佑武，第十六屆到第二十一屆；油畫組的劉煜，第十四屆到第十九屆；設計工藝組的周重彥，第十四屆到第十九屆。這些現象或可說明即使在此一已臻完善的評審制度下，仍會連續或時常出現部分同質性相當高的得獎作品的原因之一。

二、 高參與率評審對得獎作品之影響

除評審人數之變化外，分析本研究所探討的二十一屆獎展中，可以發現有一群參與率相當高的評審，其中擔任過七次（含）以上評審的就有十五位之多。在這群高參與率評審中，以水彩組的人數最多，分別是劉其偉、劉文煒、金哲夫與李焜培；其次為設計與工藝組，有謝義鎗、吳讓農與周重彥三

位；其餘各類組皆有一至二人。最高出現次數達到九次，接近 50% 的出現率，分別是書法組薛平南、水彩組劉文煒與李焜培以及攝影組吳嘉寶等四人。次高的為八次的出現次數，分別是水彩組劉其偉；雕塑組何恆雄與陶藝組王修功等三人。第三高的為七次的出現次數，分別是國畫組的鄭善禧；水彩組的金哲夫；設計工藝組的謝義鎗、周重彥與吳讓農；油畫組的陳銀輝、劉煜與吳承硯以及書法組傅佑武。進一步的分析出現七次（含）以上評審之擔任評審屆數，發現全部都集中在二十二屆（含）之前。另外，二十三屆（含）之後到 2001 台北美術獎這六屆之中，共計有七十一位評審，若不計在二十二屆（含）之前而僅出現一次的評審就有五十四位，最多出現次數的評審薛保瑕也僅有擔任過三次（第二十四屆、第二十六屆與二〇〇一台北美術獎）。

由於高參與率評審幾乎集中出現在二十二屆（含）之前，因此透過比較二十三屆之前與之後以及高參與率評審出現與否之該屆的得獎作品，進行高參與率評審對得獎作品影響之探討。第二十三屆（含）之後，原先書法、油畫、水彩等十大類大幅更改為平面、立體與應用美術三大類，之後再更改為應用美術與造形藝術兩大類，最後為不分類，得獎作品多為複合媒材，就原先的分類項目上的書法、水彩與油畫等難以進行比較。但若比較二十二屆（含）之前的得獎作品，在書法組部份，以薛平南擔任評審的第十、十一、十二、十四、十五、十六、十八、二十與二十二屆之得獎作品為例，除後四屆皆為四屏或是六屏的書寫方式之外，字體或是內文並無明顯之偏好。至於水彩組，以李焜培擔任評審的九屆台北市美展為例，得獎作品多為景物與人物之寫生作品，且大多是鄉村田野的自然景致，靜物與都會生活之題材的作品則相當地少。然而，這樣的同質性與整體的水彩創作偏好也有關，並不能完全歸納為評審之因素。

表六 民國 70 年到 92 年間歷屆台北獎評審委員

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第九屆台北市美展	民國 70 年	國畫	李葉霜、林玉山、金勤伯、胡克敏、姚夢谷、梁秀中、張德文。
		書法	李文漢、於緩君、陳其銓、陳丹誠、董陽孜。
		油畫	袁樞真、郭韜、劉文煒、劉文潭、賴武雄。
		水彩	王藍、李宴芳、杜若洲、金哲夫、陳正雄、劉其偉、樊湘濱。
		版畫	方向、李焜焙、陳其茂。
		雕塑	丘雲、何明績、何桓雄、陳夏雨、闕明德。
		美工設計	王秀雄、王銘顯、侯平治、張慧生、楊夏蕙。
		攝影	水祥雲、王信、郎靜山、張煦華、楊仙雲。
第十屆台北市美展	民國 71 年	國畫	李奇茂、司徒格、羅方、鄭正慶。
		書法	薛平南、傅佑武、李文漢、李超哉、王愷和。
		油畫	郭道正、陳銀輝、林書堯、張淑美、劉煜。
		水彩	沈國仁、施翠峰、鄧國清、劉文煒、黃銘祝。
		版畫	陳世明、李闡、鍾有輝、呂清夫、陳景容。
		雕塑	吳樹人、任兆名、蒲忝生、林木川、林瑞蕉。
		美工設計	曾坤明、蕭本龍、許清美、蘇茂生、謝義鎗。
		攝影	吳嘉寶、楊仙雲、郭儀、張照堂、周志剛。
		陶藝	郭繼生、徐小虎、吳毓榮、林葆嘉。

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第十一屆 台北市美 展	民 國 72 年	國畫	金勤伯、張德文、李奇茂、鄭善禧、鄭正慶。
		書法	李文漢、薛平南、廖俊穆。
		油畫	袁樞真、王秀雄、郭正道、凌嵩郎。
		水彩	劉其偉、劉文煒、金哲夫、李焜培。
		版畫	陳庭詩、吳昊、陳世明
		雕塑	楊英風、何恆雄、李再鈞、蒲添生、林木川。
		攝影	謝孟雄、李振雄、顏倉吉。
		設計	沈國仁、呂清夫、謝義鎗、林貴榮。
		工藝	吳讓農、王建柱、邱煥堂、劉萬航、楊文寬。
第十二屆 台北市美 展	民 國 74 年	雕塑	李再鈞、朱銘、何恆雄。
		油畫	張萬傳、王秀雄、吳炫三、陳銀輝、何肇衢、莊普。
		國畫	黃磊生、江明賢、鄭善禧、羅芳、蘇峰男。
		書法	張光賓、杜忠誥、薛平南、王北岳、廖俊穆。
		水彩	劉其偉、文霽、沈國仁、李焜培、陳世明。
		版畫	周瑛、呂清夫、羅慧明、顧重光、吳昊。
		設計	蘇茂生、林瑞焦、蘇宗雄、凌明聲、何昆泉。
		攝影	許安定、楊仁江、林家祥、吳嘉寶。
工藝	曾紹杰、邱煥堂、王銘顯、劉萬航、連寶猜、許東榮。		

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第十三屆 台北市美 展	民 國 75 年	國畫	李奇茂、金勤伯、涂燦琳、傅狷夫、劉平衡。
		書法	李猷、林經隆、曾紹杰、董開章、羅青。
		油畫	袁樞真、陳慧坤、陳景容、楊三郎、楊興生。
		水彩	王秀雄、金哲夫、梁丹丰、劉文煒、劉文潭。
		工藝	任兆明、何昆泉、林葆家、林書堯、吳讓農、趙國宗。
第十四屆 台北市美 展	民 國 76 年	國畫	胡克敏、鄧雪峰、何懷碩、蘇峰男、羅芳。
		書法	曾紹杰、王壯為、王北岳、李普同、薛平南。
		油畫	張萬傳、吳承硯、陳銀輝、劉煜、謝孝德。
		水彩	劉其偉、施翠峰、劉文煒、金哲夫、李焜培。
		工藝設計	劉萬航、羅慧明、林書堯、王鍊登、周重彥。
第十五屆 台北市美 展	民 國 77 年	雕塑	黎志文、何明績、王哲雄、何恆雄、蒲添生。
		油畫	楊三郎、陳慧坤、劉煜、謝孝德、吳承硯。
		陶藝	林葆家、王修功、吳讓農、楊文霓、劉良佑。
		國畫	鄧雪峰、羅芳、蘇峰男、劉平衡、李奇茂。
		書法	李普同、王壯為、周澄、薛平南、李國謨。
		水彩	施翠峰、郭軻、金哲夫、劉文潭、賴武雄。
		工藝設計	周重彥、林書堯、羅慧明、王鍊登、胡澤民、方向。
		版畫	董振平、陳國展、李錫奇、呂清夫、耿殿棟。
		攝影	郭儀、莊靈、楊仁江、謝孟雄、吳嘉寶。

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第十六屆 台北市美 展	民 國 78 年	國畫	何懷碩、金勤伯、胡克敏、鄭善禧、蘇峰男。
		油畫	李石樵、吳承硯、吳炫三、陳瑞福、劉煜。
		水彩	何肇衡、金哲夫、陳輝東、劉其偉、賴武雄。
		版畫	方向、吳昊、林智信、陳國展、鐘有輝。
		書法	王壯為、吳平、沈尚賢、傅佑武、薛平南。
		雕塑	何明績、何恆雄、許和義、郭清治、蒲添生。
		攝影	吳嘉寶、陳甫彥、郭儀、莊靈、謝孟雄。
		設計工藝	何昆泉、呂清夫、周重彥、林瑞蕉、胡澤民、 王修功。
		陶藝	宋龍飛、林葆家、劉萬航。
第十七屆 台北市美 展	民 國 79 年	國畫	李義弘、吳學讓、鄭善禧、歐豪年、羅振賢。
		油畫	吳承硯、林惺嶽、陳景容、陳銀輝、劉煜。
		水彩	李焜培、劉文煒、劉其偉、羅清雲。
		書法	沈尚賢、李毅摩、吳平、傅佑武、謝宗安。
		雕塑	王秀雄、任兆明、何明績、許和義、蒲添生。
		版畫	吳昊、周瑛、林智信、陳國展、鐘有輝。
		陶藝	王修功、宋龍飛、林葆家、吳讓農、劉萬航。
		工藝設計	何昆泉、周重彥、林瑞蕉、施翠峰、胡澤民、莊靈。
		攝影	張才、陳甫彥、楊仁江、顏倉吉。

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第十八屆 台北市美 展	民 國 80 年	國畫	李義弘、李毅摩、吳平、周澄、鄭善禧、羅振賢、 歐豪年、蕭進興
		書法	杜忠誥、李普同、陳其銓、傅佑武、薛平南、 謝宗安。
		油畫	何肇衡、許坤成、陳景容、陳銀輝、連德誠、劉煜、 賴傳鑑。
		水彩	李焜培、吳承硯、陳陽春、楊恩生、劉文煒、 羅清雲、蕭如松。
		雕塑	何恆雄、許和義、郭清治、蒲浩明、黎志文。
		陶藝	王修功、宋龍飛、連寶猜、劉良佑、劉鎮洲。
		版畫	方向、吳昊、周瑛、林智信、陳其茂、陳國展、 鐘有輝。
		工藝設計	周重彥、林書堯、胡澤民、謝義鎗、蘇茂生、 郎靜山。
		攝影	張才、陳田稻、張照堂、謝孟雄、顏倉吉。

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第十九屆 台北市美 展	民 國 81 年	國畫	李義弘、李毅摩、鄭善禧、歐豪年、蕭進興。
		油畫	何肇衡、林惺嶽、陳銀輝、劉煜、賴傳鑑。
		水彩	李焜培、楊恩生、賴武雄、羅清雲、蕭如松。
		書法	王北岳、李普同、杜忠誥、陳其銓、傅佑武。
		雕塑	何明績、何恆雄、許和義、蒲浩明、董振平。
		版畫	方向、林智信、周瑛、陳其茂、陳國展。
		陶藝	王修功、吳讓農、劉良佑、劉鎮洲。
		設計	林瑞蕉、周重彥、胡澤民、蘇茂生、謝義鎗。
		攝影	郎靜山、莊靈、吳嘉寶、陳田稻、顏倉吉。
第二十屆 台北市美 展	民 國 82 年	國畫	李惠正、何懷碩、胡念祖、黃磊生、羅芳。
		油畫	吳承硯、林惺嶽、陳瑞福、賴武雄、傅傳鑑。
		水彩	李焜培、許坤成、陳陽春、楊恩生、劉文煒。
		書法	王北岳、陳其銓、傅佑武、蔡崇名、薛平南。
		雕塑	王慶台、何明績、高燦興、許和義、許禮憲。
		版畫	李錫奇、吳昊、林智信、黃才郎、陳其茂。
		陶藝	王修功、宋龍飛、邱煥堂、曾明男、連寶猜。
		工藝設計	王建柱、仲澤還、吳長鵬、張柏舟、謝義鎗、 郎靜山。
攝影	吳嘉寶、莊靈、陳田稻、謝孟雄。		

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第二十一屆台北市美展	民國83年	國畫	何懷碩、胡念祖、羅振賢(初審)、江明賢(複審)、李義弘(複審)。
		油畫	吳炫三、何肇衡、許坤成、陳景容、黃元慶、何肇衡、林惺嶽(複審)。
		水彩	吳承碩、李焜培(初審)、金哲夫、劉文煒。
		書法	陳瑞庚、傅佑武、楊作福。
		雕塑	王慶台、何恆雄、何明績、黎志文(初審)。
		版畫	方向、李錫奇、周瑛。
		陶藝	王修功(初審)、吳讓農、連寶猜、劉良佑(初審)、劉鎮洲、宋龍飛(複審)。
		工藝設計	周重彥、施翠峰(初審)、胡澤民(初審)、袁旃(複審)、趙國宗、謝義鎗(初審)、吳嘉寶。
		攝影	郎靜山、陳田稻、張照堂、莊靈、郭軻。
綜合媒材	曾曬淑、戴醒凡。		

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第二十二屆台北市美展	民國84年	水墨	何懷碩、吳學讓、袁金塔、劉耕谷、羅振賢。
		油畫	王哲雄、王春香、林文強、施並錫、陳銀輝。
		水彩	李長俊、黃元慶、黃郁生、張慶祥、劉其偉。
		書法篆刻	王北岳、李普同、杜忠誥、陳瑞庚、薛平南。
		雕塑	王秀杞、李再鈞、李光裕、何恆雄、董振平。
		版畫	沈金源、吳昊、倪朝龍、楊明迭、鐘有輝。
		陶藝	王修功、宋龍飛、吳讓農、邱煥堂、劉鎮洲。
		設計與工藝	林瑞蕉、林磐聳、張柏舟、趙國宗、蘇茂生、吳嘉寶。
		攝影	柯錫杰、張照堂、謝春德、謝義鎗、李俊賢。
		綜合媒材	梅丁衍、曾曦淑、張正仁、簡福金串。
第二十三屆台北市美展	民國85年	平面美術類	王春香、李俊賢、劉其偉、戴璧吟、蕭瓊瑞(副教授)、李光裕(雕塑家)。
		立體美術類	何政廣(藝術家雜誌發行人)、林文海(雕塑家)、郭清治(雕塑家)、謝東山(副教授)、蔡宏明(藝評家)、劉萬航(政院文化建設委員會主委)。
		應用美術類	謝大立(副教授)、蘇志徹(講師)、蘇茂生(教授)。

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第二十四屆台北市美展	民國86年	平面美術類	李明明(藝研所教授)、謝里法、李焜培(美術系教授)、薛保瑕(造形藝術研究所副教授)、石瑞仁(藝評家)、蕭勤。
		立體美術類	黎志文(美術系講師)、董振平(美術系副教授)、莊普、高燦興(雕塑家)、王鍊登(形藝術系主任)、戴醒凡(電子計算機中心主任)。
		應用美術類	蘇守政(科技藝術研究中心主任)、劉鎮洲(工藝系副教授)、官政能(工業產品設計系教授)。
第二十五屆台北市美展	民國87年	造型藝術類	黃海鳴(美勞教育系副教授)、吳嘉寶(印刷傳播系講師)、劉國松(造型藝術研究所所長)、張子隆(美術系講師)許自貴(美工科副教授)、李俊賢(建築科講師)、陸蓉之(視覺傳達設計系副教授)、呂理煌(建築系副教授)。
		應用美術類	謝大立(視覺傳達設計系副教授)、呂清夫(工藝教育系教授)、林書堯(藝術學院教授)、王行恭(美術系講師)。

展覽名稱	時間	類別	評審委員
第二十六屆台北市美展	民國88年	美術類	曲德義(美術系主任)、阮義忠(美術系講師)、袁金塔(美術系教授)、陳振輝(雕塑系主任)、鄭善禧(美術系教授)(初審)、薛保瑕(藝術學院副教授)、顧炳星(美術系主任)。
		設計類	官政能(設計學院教授)、林品章(工商設計系副教授)、康台生(計研究所教授)、陳俊宏(設計學院院長)、蘇宗雄(美術系副教授)
台北市第二十七屆美展	民國89年	美術類	高燦興(雕塑家)、王嘉冀(美勞教育系講師)、洪根深(美術系副教授)、梅丁衍(美術系副教授)、謝鴻均(美勞教育系教授)。
		設計類	張柏舟(設計研究所所長)、王行恭(美勞教育系副教授)、袁曼麗(設計顧問、兼任講師)、張恬君(應用藝術研究所所長)、廖偉民(視覺傳達設計系主任)。
2001台北美術獎	民國90年	未分類	曲德義(美術系教授)、郭力昕(廣電系講師)、黃才郎(美術館館長)、黃海鳴(美勞教育系副教授)、莊普、廖仁義(哲學研究所助理教授)、薛保瑕。

展覽名稱	時間	類別	評審委員
2002 台北美術獎	民國 91	不分類	石瑞仁、袁廣鳴、張芳薇、梅丁衍、陸蓉之、嚴貽成、顧世勇。
2003 台北美術獎	民國 92	不分類	李錫奇、莊普、郭英聲、洪根深、張芳薇、陳界仁、王嘉驥、王俊傑、姚瑞中。

第四節 得獎作品與社會脈動的關連

身為官辦美展的台北獎，其創辦宗旨不論是初期的推廣美術教育與提昇美術水準，到中期的朝向專業的競賽型美展之轉型，到現在的獎掖獨特理念、創新風格與當代精神之藝術創作，無不與當時的社會脈動息息相關，密不可分。以下將以各屆評審對於相關得獎作品之評論，與當時的設展宗旨以及社會環境背景，分成兩階段進行列舉、分析與討論。

第一階段

本階段之主要設展宗旨與階段性任務為推廣美術教育、加強市民對美術之認識與研究創作、提昇美術水準並為台北市美術館收藏作品與鼓勵創作。分析時期自民國七十年第九屆台北市美展一直到民國八十二年第二十屆，為期十三年。

當時台灣社會正處於經濟起飛，物質生活大為改善之環境，同時也是權威時期開始走入歷史的階段。在美術界，也是充滿了蓬勃生氣與多元化發展的前衛氣息，同時也開啟了所謂的美術館時代。雖然外在環境增加了前衛美術與批判傳統的風潮，然而對於台北市美展的衝擊與改變卻有限。對於一個官辦美展而言，這是可以理解的。不過，我們依舊可以從本階段的部份得獎作品來審視與當時之社會脈動的關係。

以第十二屆攝影組得獎作品為例，當時的評審許安定曾有這樣的描述：「林鴻宗君以水面作背景的飛鳥，不但畫面簡潔美妙，而且與目前所提倡的『愛護動物、保護生態』^{附圖二十七}運動相呼應，頗具意義而獲第二名。廖泰基均

以一幅畫面處理得很完美的山胞母子親情的黑白照片^{附圖二十八}榮獲第三名。」⁹³由此可以得知得獎作品與當時之社會現象確實是結合在一起的。再以當屆之設計部得獎作品為例，第二名黃政昆的「行政院衛生署環境保護局公害海報系列」^{附圖二十九}也是相同的情況。

第十六屆攝影部評審謝孟雄對於當屆之得獎作品也有這樣的描述：「第一名游春祥作品『鄉愁四韻』^{附圖三十}，作者以寫實的手法表現鄉土純真樸實的本質和本性，追尋在一個現代功利主義的社會裡所失落的親情和人與人之間的熱絡。紅磚土牆裡蘊藏著那種說不出的兒時回憶，和現代化、冰冷的高樓大廈，產生一種強烈的對比。」⁹⁴經由這個作品表達了高度的經濟發展與都會化之後，人與人之間的疏離感是一個不可避免的社會現象。另外，該屆油畫組第三名陳兆聖的「船」^{附圖三十一}則反映出另一社會現象，如同評審劉煜所述：「陳兆聖的『船』，利用正方形畫面構圖，現出船塢裡船群密集，但能兼顧到排列的秩序，以直線縱橫交錯與單純而沈著的黑、褐、青、白為灰澀的主調，更呈現了船群年代的老邁，和船塢的海水和空氣已遭到了嚴重的污染，作者除了給人們造型的欣賞之餘，同時也暗示著警惕的作用吧？」⁹⁵

從得獎作品在第一階段所表達出的繁榮富裕、都市疏離與孤獨感、動物與生態保護意識與環境污染與破壞，恰好反映出這個時期種種代表性的社會脈動。因此，本階段之得獎作品與社會變化之關係確實呈現出緊密而適切之關連。

⁹³ 許安定，攝影部評審感言，《台北市第十二屆美展專輯》，台北，台北市政府，1985，頁314。

⁹⁴ 謝孟雄，攝影部評審感言，《台北市第十六屆美展》，台北，台北市立美術館，1989，頁16。

⁹⁵ 劉煜，略評台北市第十六屆美展油畫作品，《台北市第十六屆美展》，台北，台北市立美術館，1989，頁11。

第二階段

本階段之主要設展宗旨與階段性任務為推廣當代美術、鼓勵專業創作，以提升台灣美術水準以及呈現台灣當代藝術新貌，獎掖作品具獨特理念、創新風格與現代精神特色的藝術工作者，分析時期自民國八十三年第二十一屆台北美展迄今為期十年。

第二十三屆起，台北獎展的宗旨與方向進行了銳意改變。不僅獎勵金額大幅提昇，徵件內容與分類也是大幅地改變。這裡可以看到複合媒材的興起以及走向專業與現代美展的腳步。其中，整體變化的方向概括性的來說就是多層次的意識型態表現，所呈現出來的作品予人豐富、多元而又深具內涵的印象。

舉例來說，蕭瓊瑞對於第二十三屆台北獎得獎作品的評析中曾說：「林鴻銘的『半邊月』^{附圖三十二}是一件純粹平面、以油彩畫成、具有超現實意味的半抽象作品，這件作品能在手法多樣的諸多現代藝術作品中脫穎而出，原因頗令人深思，或許是作者透過畫面平實手法的經營，所呈現出來的背後那份誠懇、踏實的心情，相當程度的感動了評審；但更主要的，恐怕還是由於畫面形塑的寧靜氣質，結合海島與森林的意象，呼應了屬於這片土地的某些深沈記憶，而獲得了評審一致的青睞。」⁹⁶ 當屆的評審林文海對於作品也表示：「『呼吸』，以稻草、樹脂、木料架構成對『人形』的看法，具有豐富的創造力與可能。反應當今社會人們冷漠、模糊的面貌，或者令人覺得，他不只是一個人體，有可能喚起比較廣闊的聯想，令人感受到它有一點像是不干屈服的人，深具

⁹⁶ 蕭瓊瑞，平面美術類評審報告，《台北市第二十三屆美展》，台北，台北市立美術館，1996，頁13。

理性的特質。」⁹⁷ 足見多層次的表現手法與結合對現代生活敏銳的抽象意識，已成為本階段台北獎得獎作品之主要型態，同時也反映出現實社會對於藝術創作的看法與表現，已從具體寫實慢慢地走向抽象、超現實與的方向。這一點也可從第二十五屆台北獎獲獎作品「嘶吼的理由」^{附圖三十三}得到證實，當屆評審黃海鳴曾說：「《嘶吼的理由》：作者袁廣鳴，利用磷粉吸收影像投影的然後在黑暗中釋放光，及逐漸暗淡的過程，來玩弄影像的奇特效果。在最後的過程中，利用恐懼無助中『怒吼』喇叭聲的震動，摧毀了磷粉所捕捉的影像，而使得影像—作者自拍像突然崩解在虛無黑暗之中。這是一件表現了在虛無中致命焦慮的極致作品。」⁹⁸

此外，創作媒材的改變也是一項重大的轉變：裝置藝術的發展與進步，裝置藝術將原先「靜」的傳統藝術創作，不論是水彩、油畫、水墨畫、雕塑等，賦予「動」的新生命。同時，裝置藝術的創作在短時間內即產生長足的進步與高度的發展。王嘉驥於第二十七屆台北獎有這樣的表示：「儘管從送件的比例來看，立體或空間裝置作品的數量遠遠不及平面媒材，但是，就評審的過程來看，其整體成就卻高過其他類型的創作。這顯示過去兩三年來，年輕藝術家在裝置藝術方面的創作心得與品質，有著極為快速而長足的進步。相形之下，屬於傳統媒材的平面繪畫與水墨創作，雖然送件者眾，而且佔較大多數，但是，其普遍的成就、創新的程度、創作者及其作品的視野（vision）、乃至於創作者對自我的要求等等，都很明顯遜色於裝置型的作品。」⁹⁹ 這樣的變化，也反映了社會上對於新型材料與新的創作概念有高度的接受度以及快速的應用與發展，換句話說，就是新一代的年輕人相當勇於且樂於接受新

⁹⁷ 林文海，立體美術類評審報告，《台北市第二十三屆美展》，台北，台北市立美術館，1996，頁18。

⁹⁸ 黃海鳴，造形藝術類—「台北獎評審感言」，《台北市第二十五屆美展》，台北，台北市立美術館，1998，頁14。

⁹⁹ 王嘉驥，美術類評審感言，《第二十七屆台北市美展》，台北，台北市立美術館，2000，頁18。

事物與觀念，並且加以運用甚至再從中發展出更新的概念。

最後，如同廖仁義在二〇〇一年台北美術獎中所述：「一開始，我們就知道，這會是一個深為艱難的挑選工作。在沒有任何既有的造型語彙可以幫助下，我們必須重新摸索，每一件作品都代表著一位藝術家自己的造型世界，必須進到它裡面才能檢視它。也就是說，我們是在每一件作品所呈現的造型語彙中，去檢視它是否辭能達意，去評估它在理念與技法之間是否互動精確。」¹⁰⁰ 更多新的觀念與形式不斷地在形成與發展，而我們的社會與藝術創作都不斷地在吸收、學習與再創造，在本階段的台北獎，不僅與時代潮流緊密地扣合在一起，更成為青年創作者從傳統中解放的主要途徑之一。

¹⁰⁰ 廖仁義，評審感言，《二〇〇一年台北美術獎》，台北，台北市立美術館，2001，頁12。