# 從歷史脈絡看張啟華的創作養成

Reviewing Chung Chi-Hua's creativity development: from the historical point of view

# 連子儀 Lien,Tu-zi

國立高雄師範大學美術系研究生 Graduate School of Fine Arts, National Kaohsiung Normal University

# 摘要

本文旨在從歷史脈絡探討張啓華的創作養成。張啓華,1910年出生於高雄前鎭區,東京日本美術學校畢業,是目前可考的高雄市首位留日西洋畫家。臺灣光復後,1952年他與摯友劉啓祥,以及劉清榮、鄭獲義、劉欽麟、林有涔、施亮、陳雪山、李春祥、林天瑞、宋世雄等人創立了「高雄美術研究會」(簡稱高美會),並於隔年與「台南美術研究會」(簡稱南美會)及嘉義之「春辰會」、「春萌會」組成「南部美術協會」(即南部展),是早年南部地區的美術發展的重要推手。將畫家生平置於時代脈絡下作觀看,除可追溯畫家的創作養成與歷史環境間的關係外,亦期待藉由不斷進行的田野資料蒐整,爲南部美術活動的軌跡,留下更多可資憑藉與參考的研究史料。

關鍵詞:日據時代、高雄、張啓華、南部美術協會、印象派

### Abstract

The study is trying to review Chung Chi-Hua's creativity development from the historical point of view. Chang Chi Hua was born in 1910 in Chienchen, Kaohsiung. He graduated from the Japanese Academy of Art in Tokyo. After the retrocession of Taiwan, he established the Kaohsiung Fine Arts Research Association with his best friend Liu Chi-hsiang, and other friends Liu Ching-jung, Cheng Huo-yi, Liu Chin-lin, Lin Tien-jui, and Sung Shin-hsiung. In the next year, he established the Southern Fine Arts Association with Tainan Fine Arts Research Association, the Chun Chen Association and Chun Meng Association of Chiayi. He played an important role in the development of fine art in southern Taiwan at that time. The author wishes that through the study of the relation between the artists and historical events, this essay will provide more information on the development of fine art in southern Taiwan.

Key Words: During the Japanese colonial period, Kaohsiung, Chang Chi Hua, Southern Fine Arts Association, Impressionism

### 前言

日治時代崛起的前輩畫家,其生涯多歷經日治、光復後國民政府來台兩個時期,政權更迭下中、日文化的衝撞,除突顯日系文化在臺紮根五十年的深刻外,亦復顯明了台海相隔五十年後,政治、文化、生活與社會等各個層面上的認知落差與溝通困難,走出殖民統治的差別待遇和壓制,臺人滿心歡喜迎向新世界,卻迎來了更加騷亂不安的社會,除光復初期迸發撼動臺灣社會的二二八事變外,隨國民政府撤臺而來的強勢中原文化,亦使文藝界激起沸沸揚揚的激辯和論戰。

時序進入二十一世紀,歷經殖民文化宰制,中原強勢文化介入,臺灣文化主體性在多元文化衝擊下,其面貌仍待釐清,而島內知識份子的身分認同,在不斷轉化<sup>1</sup> 的過程中,亦極待尋求自我定位與重建,族群情感的裂傷、統獨意識的對立、史觀的多元解讀<sup>2</sup> 與文化自覺下試圖建立主體意識的蹣跚步履,依舊在政客操弄、學界論戰及政黨權力鬥爭下吵嚷沸騰。飽受滄桑的臺灣土地,彷若載負新傷舊痕的母親,嚐盡殖民陣痛與文化難產的苦楚,卻仍盼不到其主體面貌順利新生的可能。

此間的環境巨變與動盪,對自幼受日式教育涵養成長的前輩畫家來說,要適應並非 易事,對留日歸國後,大半生生活、事業皆深繫高雄,並歷經皇民化運動洗禮的張啓華 來說,世代間環境氛圍的更替,時代分分合合挾帶的挑戰與機會,亦對個人生活及繪畫 生涯重新啟動有著深刻影響。因此,論述張啟華生平,考量時代劇變的特殊性,及畫家 個人與時代的交互影響,這裡乃選擇以日治、光復,兩個時期作爲劃分切點,將畫家創 作環境和養成,置入歷史脈絡下進行探究與論述。

#### 為何進行個人史重建?

晚近臺灣美術研究的醒覺,在時間上並不算早,雖然近幾年來,其儼然已成爲文化藝術研究中的顯學,針對「畫會」、「藝術家個人」、「美術風格」的研究,亦有相當突出的量與成果,然而針對畫家<sup>3</sup>個人史的研究,面臨人事、史料的凋零與湮滅,現今研究者,鮮少有機會與前輩畫家當面進行晤談,並從而記述其養成歷程與創作理念的機會,有幸探訪藝術家生前親友,而能獲知當時畫會活動概況與畫家創作方式之過往一、二事,已屬難得。在與時間拉拔的情況下,針對畫家個人史的研究,似乎亦成爲研究者應刻不容緩挺身而出,而有所擔當的責任。李長俊先生在七十五期的炎黃藝術中曾提到:

<sup>1</sup> 在殖民統治的「同化」下,殖民政府力圖消抹臺人與漢文化的臍帶關係,俾使其成為忠於日本的皇民,然 光復之後,隨國民黨撤臺,挾龐大政治勢力入主臺灣的中原文化,要求的則是臺人對祖國的認同,兩者都 使臺人處於認同與宰制的危機中,歷經皇民化運動的臺人,並不全然是個日本人,而光復後,祖國亦不似 祖國,主體面貌的模糊、身分認同的困難,致使臺人處一種「異化」與邊緣化的流離之中。

<sup>2</sup> 執政與在野雨黨對臺灣光復此一概念,便因史觀見解上各自不同,在面對臺灣光復節時,因而有冷與熱, 批判與反省等不同的詮釋與解讀。可參考(張立本,2005:聯合報;黎建南,2005:聯合報)

<sup>3</sup> 在這裡指的是日據時代,受日人引進精緻文藝活動影響,得以接觸西洋繪畫,並受其啟蒙的臺灣第一代西畫家。

雖然近一、兩年,我們悲傷的送走了不少前輩,但是十分優秀而尚未被發掘,需要給予應有的評價和榮耀者,仍大有人在,而這正是稱職的歷史學者所不能推託的重責所在。老前輩如此,次一輩分也是一樣。以目前年齡五十到七十歲的這一群來說,美術家們大多依然健在,作品也都沒有太大的散落,更應刻不容緩的積極進行研究、作訪問,讓他們現身說法。在此,西洋美術史的研究或許可以供借鏡。我們都知道,從文藝復興時代到新古典主義時代,「中世紀」一向被錯誤的貶損為「黑暗時代」。如今,中世紀研究,分門別類,極為細膩,它的文化成就不但受到積極的肯定,而且成為一門十分專門的學問。又如在賴納克(S.Reinach)的《阿波羅藝術史》(一九三〇)裡被罵得狗血淋頭的印象派,如今是萬千寵愛集於一身。一九五〇年代以前,很少有「象徵主義」的美術史論述,如今也成為專門領域。.....(李長俊,1996:91)

畫家凋零、同輩好友失散、史料湮滅急速湮滅等種種因素下,若未及在個人史重建仍有可為的時空下,進行有效的重整和論述,亦可能影響一時代具代表性的藝術家,或是藝術團體,其重要性因史料湮滅,難以回溯,造成美術史研究因資料缺乏,形成詮釋過往時,因史料不足而難以彌補的裂斷。因此,個人史的重建,非但重要,開拓論述視野,提高對時代風格的敏銳度,將論述對象擴及至當代已享盛名的畫家或團體之外,以更廣闊的視角,對美術史上深具潛力與論述價值,但尚未受到普遍重視的對象著手進行研究,留下研究史料,作為後繼研究者重新詮釋歷史,以對時代藝術風潮重作客觀評價的憑藉,也是當前應儘速落實的研究面向。4

由此來看,針對高雄早期第一位留日西洋畫家,張啓華個人史還原的研究,縱使面臨畫家與其故舊謝世、親友搬遷以致失聯,或是因病休養,減少對外活動等因素,造成訪談與田野資料蒐整不易;訪談上,因歷時已久,許多過往回憶,在親友記憶中不復清晰、明確;史料上,歷經戰爭炮火,畫家老家房子燒毀而失去早期畫作與素描作品,以及畫家家屬細心保存、蒐整下的史料因年代久遠毀損難辨,或不全與失散等,種種限制,在史料蒐集猶有可爲的今天,貼近畫家生平進行研究,對處於相對邊陲,研究起步晚於北部藝壇活動的南部美術發展史來說,其重建對於修補美術史因資料闕乏形成的裂斷來看,亦有其不容稍慢傾刻的價值與重要性。

#### 關於史學研究方法的提問

歷經日治時代殖民統治、光復後強勢中原文化介入、五〇年代西方思潮湧進的衝擊,晚近本土化與台灣意識逐漸高漲是一明顯的趨勢,其激起的自我認同渴求,帶動了藝術及文史領域的向內尋根與自我探索,使台灣藝術與文史研究逐漸成爲檯面上的一門顯學。此種釐清主體而貌的實踐,以及回溯、重整歷史文化的重要性何在?又有何種功

<sup>4</sup> 此一觀點參考(李長俊,1996:90)

能?

針對此一問題的反省,知名的後殖民論述學者,愛德華.薩依德(Edward Said)身為巴勒斯坦解放運動在美國的主要代言人,以及對以阿衝突長期觀察與批判的實踐者,或可提供一個較肯切的看法,他指出:「凡是政治認同受到威脅的地方,文化都是一種抵抗滅絕和被抹拭的方法。文化是記憶抵抗遺忘的一種方式。就此而言,我認為文化極端重要」,其並接著說道:「但文化論述還有另一個面向:它具有分析的力量,可以超越陳腔濫調,可以戳破官方赤裸裸的謊言,可以質疑權威,可以尋找替代方案。這些全都是文化抵抗的軍火庫的一部分」。(梁永安,2004:185)

臺灣文化研究晚近著力甚深的努力,是否能夠在文化、政治糾葛中,釐清其主體性?其面貌又該如何呈現?在此暫且不論。薩依德此一後殖民文化論述強而有力的聲明,除帶出文化在族群、政治上自我定位的重要性外,其以主觀爲始的論述企圖,去中心、解構權威以進行自我論述的傾向,提示了當代歷史研究不同於以往的觀看視角。當然,後殖民論述並不能概括當代歷史研究多元分歧的內涵及傾向,針對歷史研究,不同學者之觀點亦有相當的歧異和出入,晚近後現代思潮,針對於歷史研究方式的檢討,激起論戰無疑是激烈的,由眾多活躍於理論及古典歷史編纂研究領域學者捲入論爭中,以及論辯文獻快速積累的發展來看,歷史研究今日彷若進入典範興衰中的危機時期,舊有典範備受質疑,新的研究方式,似乎也無法全然讓人信服。

縱然傅柯認爲傳統史學流於瑣碎與思想貧弱,而大表反感,<sup>5</sup>然而,新文化史的實踐<sup>6</sup>者,亦讓人憂心其通過對過往歷史編纂養成方式的批判,摒棄不再具說服力和強制性的世界觀,可能會墮入相對主義、離題、蒐集古物的癖好、以及政治的虛無主義當中<sup>7</sup>。無論如何,當前古典歷史研究正遭遇著強大的跳戰是不爭的事實,除面臨文本主義和「後主義」論述的質疑外,亦同時遭遇外部,心理學提出的感知能力(perception)問題、語言學所帶來的語言問題、或哲學上的懷疑論問題;內部諸如馬克思主義、女性主義、後殖民論述等內外的衝擊。<sup>8</sup>

今日歷史研究正處於一個極度渾沌的狀態,本文並不能,也不可能爲其找到答案, 而「解答」兩字本身的意含便充滿吊詭,就論者來看,後現代史觀的提出,亦不帶表力

<sup>5</sup> 傅柯對於傳統歷史學流於瑣碎及思想貧弱大表反感,他在寫作上大破大立,的確予歷史書寫面目一新。他的歷史論述觀點,是更加開放和易於改變的,有人認為儘管他不屬於歷史學門,但對歷史學門有著重要性,不那麼肯定他的那些人,則樂於指出他缺少方法、哲學曖昧、過度簡化等缺點,或是認為其作品是太過籠統、太過空幻的拙劣歷史,參考(江政寬 譯·林·亨特 編,2002:13、58-59)

<sup>6</sup> 在《後現代歷史學》一書中,詹京斯將懷特等人視為後現代歷史研究者,然而在《新文化史》一書中,則 將他們列為新文化史的實踐者。因此段話的概念出自於《新文化史》一書,故採用「新文化史實踐者」一 辭來做論述。

<sup>7</sup> 此段話的觀點參考,《新文化史》,派翠西雅·歐布萊恩在〈傅柯的文化史〉中的論述。

<sup>8 「</sup>實際上,當前歷史研究的舊模式和觀點,除了面臨文本主義和「後主義」論述的質疑外,同時亦遭受內外兩方的挑戰。外部的部分,舉例而言,有心理學提出的感知能力(perception)問題、語言學所帶來的語言問題、或哲學上的懷疑論問題.....內部的部分,比如說,馬克思主義、女性主義、後殖民論述等對當代歷史研究亦有重大的影響。」參考(江政寬 譯·凱斯·詹京思原著,1999:xxii)

求客觀真實,潛心於考據的古典歷史研究法,將面對「歷史終結」的命運(雖然少數後現代歷史研究者,的確有持有廢除古典編纂學研究法的基進主張),其實藝術史與藝術理論,彼此亦常相輔相倚,正如研究文藝復興藝術史的艾克曼(James Sloss Ackerman,1919~)所示:「藝術史比較注意重建藝術品創造的背景,而藝術批評則比較注意說明當代思潮對藝術品的反應及其之間的關係。但這種區別只是層度上而已。藝術史與藝術批評一定要相輔相成。」(郭繼生,1998:40)嘗試貼近後現代論述進行觀察,我們應小心的是,批判與反省的理論性建構,作爲研究上、創作上的引導者與先行者,跳脫研究的執迷與創作者埋首而不可自拔的實踐,以客觀視角進行時代趨向觀察、研究方式謬誤的批判是必要的,然而獨斷性觀點的提出,可能挾帶對實踐者造成的壓抑或是全面否定的效應,亦是我們必須慎防的倒退。明白客觀論述與真理不可能存在之際,更不應在論述中重犯豎立權威,全盤否定或壓制過往學術研究方法的退化症。

當前歷史研究似乎與有著無限的可能,疆域也不斷被打破中,我們不知道未來的歷史研究會發展出什麼樣的面貌,但這樣一個多元並呈的趨勢,目前,並沒有見到往回頭路走的趨向。面對歷史,當代論述者似乎擁有較過往更爲廣泛的自主空間。然而,自主空間的擴大,並不代表歷史研究將走向放縱或是天馬行空的空談,正如後現代歷史學者懷特所認爲,歷史論述者應擁有依其意願建構過去的自由,以一種相對開放的史觀,讓歷史論述得以超脫限制,從當代視角對其進行具創造力的詮釋、分析。但這樣的立論並不表示,歷史研究將化約爲一種觀光客式的膚淺論述,相反的,記述史事,論述者本人對其敘事的價值與目的,更要有一種深入觀看的清醒視角,並能對自己的觀點提出,有更明白的檢驗與了解。<sup>9</sup> 這樣的說法很抽象,然而今日論述歷史時,我們似乎已無法自外於當下潮流,而不做各種可能性的探求。

#### 小結

可緊捉住的歷史材料正在不斷失喪,迅速進行若干研究是必要的,將張啓華個人史的還原,置入時代脈絡下進行觀察與提問,除可爲長期以來重北輕南的美術活動研究,提供更豐富的史料外,對釐清日治時代南部美術活動面貌,及其與當時藝壇的關係,亦有其重要性。近來針對高雄地區美術活動的研究,在美術館與多位前輩、師長的投入研究下,質與量上都逐漸積累出成果,使後繼者在後續整理與爬梳中,有更多研究資料以資憑藉,並賴以作更進行一步的觀點提煉與史料挖掘。然而相對說來,南部美術活動研究的起步並不算早,資料蒐整上,自有其須面對的困難與不足。在此情況下,進行現有或尚未發掘的史料蒐整,亦有其迫切性與重要性。

面對時空與人事的凋零,今日想與部分早期參與高雄美術運動甚深的前輩畫家對談

<sup>9</sup> 無可否認,「閒逛的歷史觀 (Historical flaneurisme) 固然快活,但今日我們實踐於生活中的歷史,並沒有觀光客立足的餘地。」要是你真的「打算『走向歷史』(go to history),你最好對歷史有個清晰的理念,至於你添加到歷史裡的價值,是否[或者能夠]處理得宜,你最好也要有個令人滿意的答案。」參考(Keith Jenkins, 2000:72)

已然有其限制,除針對畫家張啓華親友進行田調與資料蒐整外,目前個別活躍於藝壇的前輩畫家,曾參與畫會活動的口述史料採集,及其生平記述與作品整理,亦有待未來更多研究者的投入與研究。美術史研究關乎於時代的思想狀態、藝術潮流,其間有著連成一氣的不可分割性,以個人史爲關懷中心,除進行史料收集與詮釋外,如何自當下對過往作一貼近的詮釋,提煉出史的思想性與知識性?則是論者在撰述過程中面對的挑戰。其可能的提問有,如何將其置於過往時代脈絡下作整體的觀看?當代思想是否有融入的可能?歷史研究結構的封閉性能否突破?我們該如何賦予歷史敘事更多的思想內容?這些都是本論文將可能面對的嘗試與企圖。

## 一、日治時期(1895~1945年)

十八世紀末年起,歷經工業革命洗禮的歐美資本主義國家,紛紛傾巢而出,以海外拓殖爲手段,積極尋求產品銷售地與原料採集地,以遂行經濟掠奪。列強叩關,一棒敲碎日本自外於國際世界的「鎖國」<sup>10</sup> 酣夢。隨之,七百年的武家政治崩潰,中央統一政權樹立。在王政復古旗幟下,明治政府以近代國家的建設與國際地位提高爲目標,力求西化圖強,積極推動近代化。國力日增後,日本遂興野心向亞洲大陸擴展勢力,繼而發動甲午戰爭,並在首次對外戰爭中,初嚐戰勝的甜美滋味,在「馬關條約」中,一舉獲取臺、澎兩地統治權,躍入殖民地主國之列,亦開啓了臺灣近半世紀的殖民史。

大凡異質文化介入與統治,力圖消抹屬地原有文化,並以文化融合爲其統治方便的手段,是改朝換代間屢見不鮮的事。日人對臺灣的殖民統治亦若是,「日本帝國主義下之臺灣」的作者矢內原忠雄也曾明白指出,日本之臺灣支配政策的要諦,是在:「把臺灣從中國隔開,使它跟日本結合起來」。(王詩琅,1980:12)關於當時日人治台政策,黃秀政等曾於《台灣史》一書中指出,就統治政策觀之,日人係以逐步強化的同化政策爲其統治方針,因此歷任總督的施政方針由標榜「無方針主義」,繼而明揭「同化主義」,由揭櫫「內地延長主義」進而強調「皇民化政策」。要言之,同化政策逐步強化之目的,不僅在於謀求改變臺人成爲「順良的日本人」,尤有甚者,更企圖使臺人變成「利害與共的日本國民」。(黃秀政等,2003:175)

爲順利推行「同化政策」,明治時期(約 1868-1912 年)<sup>11</sup> 經日本所吸收、融合後

<sup>10 1639</sup> 年,幕府禁止葡萄牙船赴日,1641 年,取代葡商的荷蘭商館被徙居於出島。由於葡商貿易與朱印船貿易的中止,日本的對外貿易遂由荷蘭與中國獨占,但仍受到嚴厲的限制。至此,長崎成為日本對外開放的唯一門戶,並且只許中、荷二國人通商,「鎮國」於焉成立。幕府之所以實施鎮國,其主要原因有三:一是加強禁止基督教,唯恐基督教國家藉口傳教,蠶食日本領土。二是加強對外貿易之統治、管理、壟斷貿易利益。三是加強封建統治體之建立。鎮國政策使江戶幕府維持了二百六十餘年的霸權,也使荷蘭商人取代葡、英商人的地位,壟斷對日貿易,甚至獨佔了東方貿易。(林明德,1986:171-172)

<sup>11</sup> 江戶幕府崩潰,把政權奉還給明治天皇,而於1868(明治1)頒布「五條誓文」及「政書體」,並把江戶 改稱為東京,明治新政府正式成立。可惜明治天皇於1912(明治45)年逝世,這一段明治天皇執政45年 間,史稱為明治時代。(王秀雄,1997:14)

的思潮與制度,伴隨其殖民行動導入臺灣,除了在島內建立近代西式教育制度、引近西洋繪畫觀念外,爲同化與統治方便而推行的「國語」(日語)教育,則使得島內學子得藉日語爲媒介,吸收明治維新日本導入的西洋知識與思潮,獲得與國際世界進一步接軌的可能。這可以從當時臺灣學生的留日熱潮得到印證。經由新式學堂、日籍美術教師、留學、美術展覽作爲媒介,精緻而非實用的藝文教育及活動,亦成爲拓展島內學子藝術視野的啓蒙。然而,在現實層面的落實上,當時殖民的新式教育在政策上的落實,對臺人卻充滿了不平等與壓制:

由於殖民統治下臺灣的教育長期欠缺完備的制度,及充分、公允的教育機會,在時代潮流衝擊與刺激下,日治時期留學教育日漸蓬勃,也是此時期台灣社會變遷的特色之一。島內學子紛赴國外留學的趨勢,非但適時彌補了臺灣教育資源分配上的不足,其中受過高等教育的留學生更是往後領導臺灣社會發展的重要成員。就留學分布地而言,略可分為日本、中國大陸及歐美等三部分,留日因在語言、交通及其他因素等均較為方便,留學生數遂遠較赴其他地區留學者可觀,影響也較大。」(黃秀政等,2003:220)

日治時期許多前輩畫家諸如,劉錦堂、顏水龍、陳澄波、楊三郎、廖繼春、郭柏川、劉啓祥、李梅樹、李石樵、張啓華、廖德政,陳德旺等,都曾有赴日留學的經驗。臺灣第一代西畫家的養成,可說與日本的藝壇脈動有著深切相連的血脈關係。這批前輩畫家學成回國後,在創作上的認真與執著,除活潑了島內美術活動外,亦寫下日治時代藝壇風起雲湧,不容忽視的歷史新頁。

### (一)幼年時期的藝術初探

根據現存最早有關張啓華的文章紀錄,1977年照史<sup>12</sup> 所寫的〈文化沙漠裡的奇葩張啓華〉,文中記述,張啓華於1910年11月10日,出生於台南廳打狗支廳前鎭庄(即今高雄市的前鎭區),關於張啓華的家世背景最早的紀錄,也首見於此篇文章:

啟華先生的祖父諱魚,父諱唐,世居前鎮;母親孫牽是大汕頭人。他的父祖相沿繼承家業以捕魚、養豬為生,但父親通詩書,寫得一手好字;祖父常到澎湖買仔豬運回出售或豢養,獲利甚豐漸積財富。因為澎湖是仔豬的產地,可以賤價收購,雇用船運回打狗,再以貴價出售,或留為自己豢養,賤買貴賣乃懋遷貨殖之道,以所獲之利轉買土地,經年累月經之營之,遂擁有農田及漁塭三十五甲(一甲為二九三四坪),

<sup>12</sup> 林身長,筆名照史、林曙光。生於民國 15 年 7 月 21 日。與一般者老不同,為徐先堯外少數台籍受正統史學訓練者,曾著有:日本國名考,漢和文均通,光復初期,曾應當時台灣新生報「橋」副刊主編史習枚之邀,為不諳漢文的台灣早期作家,譯介他們的作品。曾任郭國基的秘書,也曾在三信高商任教並出任三信出版社總經理。(鄭水萍,2002:91)

成前鎮首富,惜在他七歲時父親以三十三歲別世,十二歲時祖父也以七十三歲棄養。 (照史,1985:124)

關於張啓華的的藝術啓蒙,文中亦曾提到:「他自己說,他之喜愛美術,出於稟賦,因為他的父親除了寫字外,也會畫水墨畫,他的母親具有刺繡的天才,畫婦女弓鞋的花草底稿很有才華,他受雙親遺傳,自幼就喜歡畫圖了。」(照史,1985:125)到了求學的年紀,「當時,前鎮地區沒有學校,到九歲,才就讀於苓雅寮公學校」<sup>13</sup>(照史,1985:124)張啓華接受新式教育同一年(1919年)恰好臺灣首任文官總督田健治郎上任,日人治台政策,也從喋血鎮壓島內反抗勢力的「綏撫」時期,逐漸進入「同化」時期,並高唱內地延長主義,除殖民體制經濟事業逐漸發展外,攸關民生的建設、衛生狀況次第在這時也漸獲改善,教育機構亦在1919年總督府頒布台灣教育令後稍有擴充。<sup>14</sup>此際的台灣是一個環境漸趨穩定,文教漸備的年代,爲島內新一代知識份子的培育,提供了良好的環境。

日治時期的公學校教育,已有美術課程的安排,「一八九五至一九二七年間,由於學校教育制度的設立,附有美術課的教學,因此民眾在新制度計畫中,接受了新的美術觀念和美術作品,當時上公學校的繪畫課多由級任老師兼任,臨畫帖、或畫簡單的靜物、花草,使用工具主要為鉛筆和蠟筆,水彩及水墨少用。至中學始有專職的美術教員,以水彩的使用最普遍。......」(柳悅孝,1990:247)所以此際的公學校教育,恰好爲張啓華開啓了新的美術視野。「就讀公學校時期,他的業師孫媽諒先生(曾任第二屆高雄市議會議長)<sup>15</sup> 很疼他,在學校求學時,各科功課中,他最喜歡的就是畫圖,參加學校展覽都獲得一名。」(照史,1985:125)可以見到他這時期,他在創作興趣上的持續增長。若如沙特(Jean Paul Sartre)所述:「我們是藉由過去的種種選擇來「發明」自己。」(傅佩榮,2001: 126)那麼此際張啓華對藝術的喜愛和親近,加上於校內美術競賽所受的肯定,或者即是他往後走入藝術生涯的伏筆。

<sup>13</sup> 苓雅寮公學校(今苓洲國小)之延革:此校創於光緒三十年(明治三十七年,西元一九〇四年),名為打狗公學校苓雅寮分校(今鎮津國 小之分校),校址暫設於安瀾宮內,為苓雅區最早的公學校;光緒三十三年(明治四十年,西元一九〇七年)獨立,名為苓雅寮公學校;民國七十一年七月依國民教育法施行細則,改稱高雄市苓雅區苓洲國民小學;民國八十八年新校舍完工,校址改為苓雅區四維四路六十一號。〈話說校史〉。http://www.lips.kh.edu.tw/100years/index.htm ,苓洲國小網站。

<sup>14</sup> 就汪知亭的分類來看,日人在台建立的教育體制大致可分三個時期來看,第二個時期是從1919年4月臺灣教育令發布後至九一八事變以前:在這個時期當中,日本的國勢已經蒸蒸日上。他們曾經打敗了帝俄,吞下了朝鮮。也就是在此時,由明石元二郎和田健次郎先後頒布臺灣教育令和新臺灣教育令,確立臺灣教育規模,廣設中等及專門學校,培養中下級幹部,以便開發資源,作大量搜括和永久佔領的打算。這個時期教育的設施,可以說完全以配合經濟建設為目的。整理自(汪知亭,1978:35-36。)

<sup>15</sup> 孫媽諒(1905~1984年),台南師範學校本科畢業,除教導過張啟華外,於一九四五年一月至一九五三年二月間擔任苓州國小校長,亦曾任高雄市改制直轄市前之第一屆至第三屆議員,高雄醫學院董事,高雄市兵役協會主任委員、高雄市體育會理事長、高雄市警民協會理事長、台灣水泥公司高雄副廠長、大同承攬運送公司董事長、大順有限公司董事長,於當時的政壇及教育界均極負盛名。參考(黃耀能,1997:47;林佳禾,1999:14)

隨著史料的發掘考察,張啓華求學生涯的記載,出現了多元分歧的記載,其中亦有 訛誤,就《美術行者-張啓華》一書中的記述,1926年張啓華小學畢業後,翌年,也就 是 1927年4月進入「私立台南長老教中學」<sup>16</sup>(簡稱長中,即今天的長榮中學)就讀。 然而就許淑嬋於財團法人張啓華藝術文教基金會任職期間所作的史料蒐證,從長榮中學 的校友資料中得知,張啓華應是在 1928年(民國十七年)入長榮,時年十七歲,並經 由張啓華個人的憶述推論,他應該是於 1929年,十八歲時進入東京的日本美術學校。<sup>17</sup> 若此一考據爲目前較足以採據的資料,那麼從現存林曙光所著的〈文化沙漠裡的奇葩— 張啓華〉一文所述「民國十六年,張啟華先生十八歲,為進修美術負笈東京……」(照 史,1985:125)到鄭水萍「民國十六年(日昭和二年,一九二七)高雄與橫濱之間直 航船作處女航……張氏也在該年,以十八歲之齡赴東京留學……」(鄭水萍,1993:台 灣新聞報),乃至顏娟英編著的《台灣近代美術大事年表》所述,1927年(昭和2年)4 月,張啓華入東京日本美術學校等部分(顏娟英,1998:68),都可能因史料誤植,而 有所訛誤。

從年代加以推論,若張啓華 1928 年就讀長中,那麼以他在入學前一年,也就是·1927年,廖繼春自東京美術學校圖畫師範科學成歸國,在妻子林瓊仙的走託下任職長中,擔任五個年級的圖畫課老師及兼任「舍監」來看,<sup>18</sup> 雖然張啓華在長中學未讀滿一年即離校至日本求學,且按照林曙光的說法:「...他只讀了一年就輟學,所以沒機會親炙廖先生」(照史,1985:125),在作畫的方式上,「張啟華於顏色使用上,非不是用原色直接塗抹於畫布,而一定要經過調色,用上個兩色、三色進行調色,他最常使用的就是白色,有時用個白色,加上紅色,再加上個什麼色,在調色盤調好了來畫」(張金發訪談紀要,2005.9.8),似乎與廖繼春類野獸派風格的色彩應用傾向亦有所不同,繪畫上較難找到受廖繼春影響的痕跡,但這段期間張啓華是否真的未曾跟隨全校唯一的美術老師廖繼春學習?也許在據下定論前,可以在此保留一個思考與探索的空間。無論如何,可確知的是自長中與廖繼春結識後,兩人一直維繫著長久的交往與情誼。劉啓祥在 1986 年接受王素峰田野訪談時便曾提到「在高雄這裡,和廖先生最熟的是他的學生張啟華,可惜現在張啟華糖尿病重,不好訪問」。(王素峰,1987:238)

<sup>16「</sup>私立台南長老教中學」的成立與十九世紀台灣開港通商,西洋宗教再次傳入台灣有密切的關係。繼著開港通商,許多有學問與專才的傳教士相繼來台,當時基督教的傳入以英國長老教會和加拿大長老教會為主,他們分別於 1865 年、1871 年到臺灣南部、北部傳教。1871 年,加拿大教會傳教士馬偕 (George Leslie Mackay) 到達打狗,隨即於次年前往淡水。馬偕在考察北部的竹塹、中壢等地以後,決定以淡水作為傳教的根據地,教區則與英國長老教會達成協議,以大甲溪為分界線,劃分為南北教區。南部傳教工作的推展上,英國長老教會除於 1880 年在台南設立神學院外,亦相當重視一般教育。1883 年底,余饒理(George Ede)也來到台灣,並於兩年後在台南創立「長老教會中學」,這是台灣的第一所中學,教學內容除基督教教義外,並包括算術、漢文、中國歷史、地理及自然科學等;1887 年並成立女學校,二者為今長榮中學、長榮女中的前身。參考(潘繼道,2005:42;黃秀政等,2003:131-133)

<sup>17 (</sup>參考許淑嬋,1998:致林保堯教授的書信)

<sup>18</sup> 廖繼春於 1927 年回到台灣, 回到台灣及任職私立台南長老教中學, 當時, 介紹廖繼春工作的林茂生, 是留美的傑出人才, 曾獲文學博士, 任教於台南高等工業門學校(即今國立成功大學), 林瓊仙親自去拜託他介紹廖繼春擔任教職。自此, 林瓊仙辭去幼教工作, 舉家南遷, 定居台南。參考(王素峰, 1987:52-54)

### (二)由習醫轉而習畫的留日時期

由前文可知,殖民時期臺人在教育機會上受到的歧視和限制,使臺人留學風氣日趨蓬勃,而因語言、交通等因素的方便性,留學生又以赴日求學為大宗。可見張啓華當時選擇赴日求學,與時代背景亦有不可分割的內在相連性。當時臺人的受教困境,自當時留學生的統計資料可窺見一般:

留日學生就讀的學校包括小學、中學、職業學校、特殊學校及大專等。大體而言,1918年度以前,留學生中以接受初等及中等教育占絕大多數,大專以上的留學生平均佔八分之一。該年度開始,大專以上的留學生比率躍升為五分之一。其後,逐年上升,1926年已占三分之一,翌年起,長期均占五分之二以上,1934年更高達半數以上,足見臺人對高等教育的需求與日俱增,同時,亦反映出由於台灣的專科以上學校有限,加上教育機會未能公平開放,許多優秀的學生完成中等教育之後即無法再升學,而在日本則無上述缺失,升學反較容易,固有志之士乃競相赴日接受高等教育。(黃秀政等,2003:220)

張啓華赴日求學之際的日本,在經歷一次大戰的短暫榮景後,經濟開始走下坡,1920年股票暴跌,1923年隨之而來,幾乎把東京與橫濱夷爲廢墟的「關東地震」(東京大地震),重創日本社經,一夕間,社會思潮經歷了劇烈翻轉,大正末年社會主義思想抬頭,無產階級美術亦悄然滋長。社會的動亂,在在打擊著大正藝壇追求自我、主張個性的日本藝文界。繼之而來的昭和時期,面臨如何在混亂中重建新空間與新秩序的問題,社會風氣逐漸趨向講理性、重實用,並對普羅文化更重視。(林育淳,1991:20)到了張啓華赴日求學時期,社會主義的思潮更是節節高漲。文學家與藝術家對社會的不合理與矛盾情況感覺最深,於是 1928年「全日本無產階級藝術聯盟」舉辦了普羅美展,表達無產階級受到剝削,及人們須自覺等意涵的作品。(王秀雄,2000:178)社會主義思想亦開始逐漸滲入藝術界。關於赴日求學,張柏壽曾回憶父親和他提過:

父親曾說,小時候去日本讀書,本來要唸醫科,後來他沒去唸,偷偷的轉讀自己有興趣的藝術。......那時由於祖母對父親的學習與選擇,並不是很了解,所以對他由要唸醫科轉而選讀美術這件事,也沒對其施予什麼阻力或反對。再者,我爸爸很聰明,他在七歲的時候就沒有了父親,所以他很獨立,去日本唸書,後來就去轉他有興趣的美術,那時參加很多畫展,認識很多美術界的同學、朋友。(張柏壽訪談紀要,2005.5.3)

留日習藝,拓展了張啓華的藝術視野,也是在他早年生活中,與藝術接觸最爲緊密,且能拋開俗務全心創作的日子。此際在藝術上的領會與啓發,對他的創作觀有著一定的影響。其子張柏壽提到父親曾說過:「故日本美術會員大久保作次郎,是一個忠於藝術思想的畫家,也是這一生影響我最大的老師,他的代表作〈馬賽運河的魚販〉所耿介的

內涵,深深震撼我的心」<sup>19</sup>。更謂:「這幅崇敬勤勞,啟示人生必需耕耘奮鬥的傑作,更是引導與探討藝術創作的名燈」(鄭世璠,1993:張柏壽所寫之序),這段話除指出其師大久保作次郎對其繪畫創作的深遠影響,其中「崇敬勤勞,啓示人生必需耕耘奮鬥」的體悟,則不知是否與昭和時代重實用、社會主義思想活躍的環境氛圍感染,進而影響畫家藝術觀形塑有所關聯。

赴日的深造,對臺灣前輩藝術家們在繪畫觀與藝術思潮的接受上有著深刻影響,相較於留日前輩畫家如黃土水、劉錦堂、陳澄波、廖繼春、陳植棋、陳慧坤、郭柏川、李梅樹、廖德政等大多進入公立學校系統的東京美術學校<sup>20</sup>學習,張啓華則是進入私校系統的東京日本美術學校。日本美術學校在東京池袋區豐島園,爲日本西畫泰斗田中泰銘先生於大正初年所創辦課程上,分設西洋畫、東洋畫、商業美術、雕刻四科,以西洋畫科最有名;修業期間,本科爲五年,專科四年、預科三年……。(照史,1985:127)

日治時代赴日學習西洋畫的留學生,以東京美術學校爲最多,不能進入此校的,或有不同理念和考量的學生,則選擇進入私立美術學校就讀。除了張啓華以外,諸如楊三郎、劉啓祥、洪瑞麟與陳德旺等,赴日本留學時,也是進入私立美術學校學習。這些於私校任教的老師跟東京美術學校的老師比較起來,普遍都較具有個性。當時日本的私立美術學校師資,大多比東京美術學校的師資較晚到國外留學,歸國的時間相對來說也比較晚。所以他們接觸到藝術思潮,較新、亦較前進。這些人回到日本後,由於公立學校的師資早已飽和,他們大多沒辦法進入東京美術學校教書,因而多爲自己創辦私立美術學校,或在這些私立美術學校執教。(王秀雄,1997:10)當時以東京美術學校系統爲主的西洋畫家,受「外光派」<sup>21</sup>的涵養較深,也多志在於學院勢力把持下官辦美展做競逐、爭勝,與此較之,私立美術學校系統的洋畫家,在老師們較爲前進的後印象派風格,甚或是抵制「外光派」勢力的觀念影響下,則多往在野美術書會發展。

張啟華在日本美術學校求學期間,他所親炙的名師有帝展審查委員大久保作次郎、 安宅安五郎;帝展無鑑賞、太陽展會員鶴田五郎;獨立展會員小島善太郎以及高野真美 等,在學業上大有進展。(照史,1985:126)日本美術學校的師資囊括了官辦美展審查

<sup>19</sup> 原文為:故日本美術會員大久保作次郎,是一個忠於藝術思想的畫家,也是這一生影響我最大的老師,他的代表作「馬賽運河的魚販」所耿介的內涵,深深震撼我的心。(鄭世璠,1993:張柏壽所寫之序)

<sup>20</sup> 東京美術學校為當時日本唯一的公立美術學校,於 1889 年首次開學,當初之所以順利創校,完全是國粹主義者的傑作,所以只有傳統繪畫、雕刻、工藝三科。後來東京美術學校成立西洋畫系,是遲到開校7年後的1896年的事。1930年以前,當時,東京美術學校對非日本本地學生(包括臺籍學生)設有特待生入學考試,降分錄取優待方法,還有許多早期臺灣留學生,包括黃土水和劉錦堂在內為選科生或圖畫師範科生,1930年以後,特待生和選科生制被取消,臺籍學生的數目也驟減。(顏娟英,1989年:168期;李欽賢,1991:39期之67)

<sup>21</sup> 外光派 (Pleinarisme) 是日本人譯自法文的名詞。日本人所稱的外光派,其實就是印象派以後方始出現的 法國學院繪畫之修正路線,是印象主義風潮下妥協的學院派。換言之,外光派不能同等於印象派,因外光 派仍墨守印象派已放棄的「嚴謹結構」;卻排除印象派所熱衷的「強烈色彩」。因之,外光派缺乏印象派色 彩分割的本質,只有表面的外光寫生。他既非印象派的先驅,亦非印象派的嫡傳。嚴格來說,外光派仍不 出學院範疇,僅僅在光的作用上顯露了新意,居然被留法的日本美術青年帶回國後,及時照亮摸索中的洋 畫界,並立刻取得畫壇主導權,從此睥睨日本畫壇幾達半世紀之久。(李欽賢,1991:64)

委員與獨立展會員,由此來看,在此所學校就讀期間,張啓華應受到官展與在野展兩種不同系統的老師指導。就其留日期間在藝壇同時活躍於性格偏向帝展的槐樹社,以及在野的獨立展來看,這之間看來似乎甚有矛盾,從此官方、在野立場各自不同,又多處於對峙狀態看,在觀看張啓華畫作時,此一矛盾,也許亦是有趣且值得進行比對與分析的切點。

### (三)獨立美術協會與槐樹社的參與

日治末期戰火波及下,張啓華於瀨南街的老家由於遭炸彈擊重,使許多早期的畫作失喪在大火中,目前現存最早的作品,除了家屬認爲完成於 30 年代的〈海景〉(圖 1)一作外,便是 1931 年其與廖繼春先生至旗津寫生,曾於留日時獲得學校美展首獎之〈旗后福聚樓〉<sup>22</sup>(圖 2),而 1932 年,張啓華入選獨立美術協會的〈下水港〉一作,今天



圖 1 張啟華 海景 1930 油彩、畫布 31×40 cm 高雄市立美術館典藏



圖 2 張啟華 旗后福聚樓 1931 油彩、畫布 79×98.5 cm 高雄市立美術館典藏

已不復見。現存這兩幅作品是少數留學時期保存下來的創作,此際也許是張啓華一生中,最能潛心於畫藝學習與創作的時期,不管是〈海邊〉一圖中拍打岩石的浪花,或是〈旗后福聚樓〉中的建築描繪,寫實性與筆法的細膩層度,似乎都高過於諸如〈旗山小鎮〉(圖3)和〈船帆石〉(圖4:局部圖)等戰後完成的畫作。總的來看,「學生時代他便參加過日本獨立展三次,槐樹社展兩次」(照史,1985:126),在畫會活動與競賽中

<sup>22</sup> 福聚樓在旗后,乃高雄酒家的濫觴,顧名思義是福州人所開設的,當時的顧客都是富甲一方的地方名紳,每夜笙歌達旦,名噪一時,在其時的高雄算是高級的酒家,當時有許多酒家名花成為地方名士的側室,可見當時福聚樓、紙醉金迷的繁榮景象,此作亦曾入選 1933 年的第七屆台灣美術展覽會 (簡稱台展),原題名「海岸通」。(參考照史,1985:126;林佳禾,1999:15)



圖 3 張啟華 船帆石 (局部) 1972 油彩、畫布 81×65 cm 雄市立美術館典藏



圖 4 張啟華 旗山小鎮 1954 油彩、畫布 61×73 cm 高雄市立美術館典藏

可說是甚有斬獲。當時劉啓祥參與的「二科會」<sup>23</sup> 與張啓華入選的「獨立展」,兩個在野畫會,先後成立於大正和昭和時期,比起官展「外光派」爲主的保守勢力與繪畫風格,參與這兩個在野畫會的畫家,在創作上大多企圖尋求更活潑、多元的創作表現。

不同於劉啓祥般獨鍾於「二科會」的理念追求,張啓華留日期間則同時活躍於「槐樹社展」與「獨立展」兩個風格與宗旨幾乎可說截然不同的兩個團體。林保堯於《台灣美術全集一張啓華》曾提到:「「槐樹社」成立於日本大正十三年(1924)3月,是以帝展系畫家牧野武雄(1880-1946)、齊藤與里(1885-1959)、高間惚七(1889-1974)、大久保作次郎(1890-1973)、田邊至(1886-1968)、金澤重治(1887-1960)、專村芳松(1886-1965)、與瀨英三(1891-1975)、金井文彦(1886-1962)、雄岡美彦(1886-1968)、油谷達(1886-1969)為會員創始的美術團體。」(參考林保堯,1998:20)就成立年代來看,「槐樹社」的成立要比「獨立美術協會」來得早,「每年除了公開招募展覽外,亦發行《美術新論》雜誌,整個團體的活動是扣合帝展的,可以說是以帝展為衛星性格的美術團體。」(林保堯,1998:20)

比起「槐樹社」來說,「獨立美術協會」的在野性格較爲分明。由前文可知,大正末期的前衛美術運動,是帶有馬克思意識形態的社會主義美術運動,然而當時亦有一群藝術見解與之相異,受到巴黎畫壇影響,而欲探求個性表現的畫家於 1926 年(昭和 1)組織「一九三〇年協會」<sup>24</sup>,結合理念相近的藝術同好,一同進行創作上的研究,「當時

<sup>23 「</sup>二科會」成立於1914年(大正三年),是大正時代由留學國外返日的年輕畫家所組成,標榜著反官展,向以「外光派」為主流的官展提出挑戰,當時的成員有在法國接觸到近代繪畫思潮的加湯淺一郎、山下新太郎、石井柏亭、有島生馬、田邊至等人,他們因對文展的審查制度不滿,進而組織了反官展的在野美展,「二科會」除了上述發起畫家外,後來也加入了梅原龍三郎、安景曾太郎等畫家展出當時堪稱前衛的作品,成為能與官展相抗衡且具足實力的在野美術團體。

<sup>24</sup> 此團體的名稱是,出自「到了一九三〇時能創作出見得人的作品而相互勉力」的主旨而來。(王秀雄,2000:194)

的會員主要是留法而受到弗拉曼克(Maurice.de Vlaminck,1976-1958)、德朗 (Andre.Derain,1880-1954)、尤特利洛(Maurice. Utrillo,1883-1955)等影響的年輕畫家所組成。 $_1$  不久他們的作風,逐漸引起年輕畫家共鳴,加入的人也逐漸增加。

「一九三〇年協會」到了 1930 年,因前田寬治與佐伯祐三兩名健將先後去世而解體,在原有人馬力邀其他畫家加入下,促成了「獨立美術協會」的誕生,此時的會員有里見勝藏、兒島善三郎(1893-1962)、林重義(1896-1944)、林武、小島善太郎、中山巍、鈴木保德(1891-?)鈴木亞夫(1894-1984)、川口軌外、伊藤廉(1898-1983)、清水登之(1887-1945)、三岸好太郎(1902-1934)、高畠達四郎(1895-1976)、福澤一郎等人。(王秀雄,2000:195)在張啓華的畫中,亦依稀能與找到與會員之一的老師小島善太郎、前輩林武粗獷線條相似的技法應用與風格建構。

當時,里見勝藏、林武將「獨立」兩字意會著兩層使命:「一是日本繪畫應擺脫法國的支配;二是以純藝術的立場反映時代,否定普羅美術。一般來說,這兩個畫會慣用單純、感性、獨創的手法,被視為野獸派移植日本的溫床。」(李欽賢,1993:18)雖被視爲野獸派移植日本的溫床,然而一如里見勝藏、林武對「獨立」兩字賦予「日本繪畫應擺脫法國的支配」的期待,其會員的風格體現並非自巴黎全盤接收的原樣移植,如里見勝藏畫中的奔放色彩,扭曲式的驅體呈現,以及兒島善三郎富有日本畫琳派<sup>26</sup>裝飾性的油畫,皆深具強烈的個人風格,可以說是以自我爲基礎,吸收多元文化,進而融合、再創新風貌的表現。

雖然張啓華自陳帝展系統的畫家大久保作次郎對其繪畫觀啓發影響深遠,然而其時而張狂,時而靜謐的繪畫語言與不受羈束的風格體現,似乎與「獨立美術協會」所揭示的風格與精神,又更爲接近。

# (四)婚後實業生涯的展開與「白日畫會」的參與

1933年,張啓華學成返鄉,旋即受到高雄耆宿林迦的青睞,與其長女林瓊霞結爲連理。張啓華爲紀念結婚,選在婚前於高雄婦人會館(在今鼓山國小後面)舉辦「個人展」,在藝文活動尚不興盛,民眾多著眼在生活與物質溫飽的年代,此展於林曙光的描述中「不僅在高雄是創舉,洵為開風氣之先,在當時台灣社會可能也是藝壇少有的盛事。」(照史,1985:127),1932至1933年對張啓華來說是既風光且豐收的一年,除婚姻締結,及首次個展的舉辦外,留日期間得到「銀賞」的作品〈旗后福聚樓〉(圖2)亦在回鄉後

<sup>25</sup> 原文為:「當時的會員主要是留法而受到弗拉曼克 (M.de Vlaminck,1976-1958)、德朗(A.Derain,1880-1954)、 尤特利洛 (M. Utrillo,1883-1955) 等影響的年輕畫家所組成。」(王秀雄,2000:194)

<sup>26 「</sup>琳派」藝術是指寬永跨到元祿的數十年內,以京都町眾為基礎,突起的第一座江戶文化巨峰。這期間由 幾位互不相干,卻風格相近,同時皆屬町人手工業出生的藝術家,表現純粹為鑑賞而藝術的作品。極盡裝飾的本色之餘,重新締造有個性的、有工藝匠心的日本美術特質。(李欽賢,1993:92)

入選島內「台灣美術展覽會」而受到肯定,<sup>27</sup> 然而也正值此際,他因結婚而割捨了與劉 啓祥同赴法國習畫的機會。關於這點張柏壽曾表示:「我的父親曾說,他們(張啟華與 劉啟祥)從日本回來後,劉啟祥先生曾邀父親一起去法國,但是爸爸那時候已經訂婚了, 因林迦先生擔心他去了就不回來了,所以開出條件,堅決反對他出國,爸爸只好放棄出 國,爸爸曾說,沒有去法國心裡很遺憾。後來父親便去經營壽星戲院。」(張柏壽訪談 紀要,2005.5.3)

婚後張啓華,曾於 1933 年加入日治時期高雄州最早且唯一的美術團體「白日畫會」。臺灣早期西洋畫發展,多爲日人所主導,如石川欽一郎、鹽月桃甫、鄉原古統,「白日畫會」亦是由日人山田新吉<sup>28</sup> 所發起與主導。「白日畫會」創立當值第二回「台展」揭幕,創始會員有十餘人,參加會員以入選過台灣美術展覽會(「台展」)的業餘畫家爲主,有小學教員、公務員、醫師等,大部分皆爲日籍業餘畫家,膠彩畫家李春祥和西畫家張啓華,則是後來分別於 1931 和 1933 年加入這個畫會。這個畫會在性質上,可說是繪畫愛好者的聯誼觀摩組織。據當時會員的回憶,畫友間不僅聚會次數多,作畫也頗勤,並以靜物與寫生爲主。「白日畫會」因山田新吉於 1930 年自法國考察美術回來後,不久即由高等女校轉任高雄教育課,而較無暇投注在畫會事務,1938 年前後畫會已沒有展覽相關活動,也不再有大型聚會。<sup>29</sup>

也許是婚後逐漸將生活重心轉移到家庭和事業上,加上身邊沒有興趣相投的畫友一同創作,張啓華曾一度疏離創作,其子張柏壽曾提到:「父親結婚沒多久後,畫筆曾擱置了一陣子,再度積極投入繪畫創作,應該是啟祥先生回來的時候,那時候台灣也已經光復了,不再是日本統治。」(張柏壽訪談紀要,2005.5.3)

# 二、光復之後(1945~1987年)

歷經戰事摧殘,島內藝壇沉寂蕭索三年後,光復後第一屆「臺灣美術展覽會」(簡稱臺展)於 1946年10月22日假台北市中山堂舉行。人才重逢與作品輝映下,美術界似乎又重現過往朝氣蓬勃的氣象。然則,台灣社會的內部矛盾,亦在此際日趨顯明激烈。歷經五十年殖民統治,台灣社會在文化體質、語言或是生活方式上已與內陸大不相同,台灣民眾從「皇民化」運動中醒來,面對強勢「中國化」政策的推動,歷史時空竟似停滯原處<sup>30</sup>。

<sup>27 1933</sup>年張啟華加入白日畫會的同一年,其作品「旗后福聚樓」亦在回鄉後入選島內「台灣美術展覽會」而受到肯定,當時的審查委員有鹽月桃甫、和田三造、小澤秋成、廖繼春等人。

<sup>28</sup> 山田新吉,畢業自日本東京美術學校,日治時期任教於高雄中學,未幾又兼教國語(日語)。1928 年曾入選第二回「臺展」,1930 年他從法國考察美術回來,又歷任高等女學校圖畫老師、高雄州教育課、東園公學校校長等職務,由於其豐富的資歷,在「白日畫會」扮演了領導畫會的重要地位。參考自(倪再沁,2004:22-23;洪根深、朱能榮,2004:.51)

<sup>29</sup> 本段參考 (倪再沁,2004:23-25;洪根深、朱能榮,2004:49)

<sup>30</sup> 戰後陳儀當局的統治帶有嚴重的政治歧視,其『中國化』政策的思維方式與舊殖民者無異,對台灣人而言,

理想中的祖國與現實相差太遠,生活、語言及文化的差距,亦使彼此更生猜忌。政策落實上的思慮不周,以及施政草率,更加深了族群間的猜忌與裂痕,終致爆發裂傷臺灣土地情感甚鉅的二二八事變。充滿祖國情懷的藝術家陳澄波,因懂國語欲居中協調,而在這場政治風暴中遭到公然槍決的命運。林惺嶽曾表示「關於這件空前災難的原因及經過,讓專家去研究。筆者只想含悲的指出美術運動方面所承受的逆襲,那就是從此造成本省籍美術家怯於面對政治性課題的戒懼心理,以致他們在本島美術與大陸美術在光復後的歷史性際會中,無能以積極的心態從事前瞻性的整合工作。」(林惺嶽,1987:51)藝文整合機會的錯失,加上隨之而來的白色恐怖時期與戒嚴宣布,詭譎的政治氛圍亦或多或少影響了島內藝術風格的走向。王秀雄曾說道:

社會藝術學家 Aronold Hauser 指出,社會和藝術雖然不能構成因果關係,但他們之間常有並行之關係。當社會是一元化或統一的價值觀和思想時,則藝術常是一元化或統一化(如蘇俄的社會主義的寫實主義美術);反之,當社會是思想自由而有多元思想和價值時,則藝術亦呈多元化、多觀念的發展(如法國與美國現代美術的蓬勃發展)。很顯然的,戒嚴期間由於思想與觀念的閉鎖,扼殺了藝術的自由創作,前衛而新的藝術很難發展。(王秀雄,1995:169)

謝里法曾指出「……二二八事件發生,加上緊接著出現的政治氣氛,畫家的眼睛敏感的看出只有風景和靜物才是最安全的題材,從此台灣美術家又從社會現實中退回到保守的沙龍,甚至比舊殖民時代的沙龍更加地保守……」(謝里法,1996:290),而面對屬於什麼畫派,將來畫會不會轉變的問題,前輩畫家楊三郎則曾說道:「藝術的創作不能從浮面的流行眼光去看,最重要的是了解畫家所要表現的是什麼?他的內心所要求的是什麼?」(林惺嶽訪談楊三郎,1997:33)無論是何種說法,前輩畫家戰後延續印象派與後印象派的創作風貌,在時代氛圍與個人選擇等因素交互影響下,亦突顯了個體與社會脈動間難解且複雜的關係糾葛。

# (一)「高雄美術研究會」與「南部展」的拓展期

張啓華在「南部展」二十一週年特刊所載的內文,談到留日時期即相識的摯友劉啓 祥,以及兩人在台灣重聚與美術活動推展,說道:

……二次大戰結束,劉氏歸台定居,復重溫舊誼,終日相隨以伴,或闊論美術, 共同習作,細聞國外風光,並計畫推廣美術活動。於民國四十二年十一月二十日舉辦 第一次展覽,往後年年舉行『南部展』,會員人數與年俱增,眼看年輕一代水準漸進, 層次漸厚,暗自慶幸成就的豐碩,『南部展』藝友的長年努力,卻已提高了南部地區 的美術水準…… (張啟華,1974:11)

劉俊楨表示:「曾聽家父談起,會來高雄,與張先生的關係、淵源很深,當時不論 購屋、人事等,都是張先生協助處理。」(劉俊楨摘自林佳禾,1999:243)有了劉啓祥 就近鼓勵、相伴,張啓華開始重新投入藝術創作,他們身邊亦逐漸匯聚一群對南部美術 發展懷抱理想,可以攜手推展藝術教育與活動的畫友。不久,僅止於彼此分享藝術理想, 逐漸無法滿足這群藝術同好。張啓華與劉啓祥於1952年3月結合同好創立了光復後高 雄第一個美術團體「高雄美術研究會」(簡稱「高美會」)。首屆畫展目錄中,針對高美 會有如下簡介:

本會名為高雄美術研究會,於民國四十一年三月成立,由本省留法洋畫家現省展審查委員,劉啟祥主持,宗旨為『奉行三民主義研究純粹美術及推行美術教育以求國家藝術文化之向上』同仁等過去本省画壇均有淵深之關係,如台展繼而省展、台陽展或紀元美展、南部展美術展等,發表作品,尤對本市美術教育之振興,協助政府舉辦學校美術展或講習會等工作,頗受本省美術界重視.....(詹浮雲提供之影本,1955:第一屆高美展目錄)

於是,劉清榮、鄭獲義、劉欽麟、林有涔、施亮、陳雪山、李春祥、林天瑞、宋世雄等人,以劉啓祥爲主持人,首屆「高美展」,於1955年4月7日至11日假高雄市鹽埕區合作金庫三樓舉辦,參展畫家共有十二位,包括劉啓祥、劉清榮、宋世雄、鄭獲義、劉欽臨、施亮、林有涔、林天瑞、李春祥、陳雪山、詹浮雲,張啓華是年則以〈靜物〉、〈雞〉(圖5)、〈風景(A)〉、〈風景(B)〉、〈花〉,五幅作品參展。(參考詹浮雲提供之影本,1955:第一屆高美展目錄)



圖 5 張啟華 鷄 1954 油彩、畫布 73x61 cm 高雄市立美術館典藏

1953年劉啓祥聯合顏水龍、郭柏川、林玉山,各地代表人,以「高雄美術研究會」、「台南美術研究會」,及嘉義「春萌會」、「春辰會」爲基礎,發起「台灣南部美術協會」,在高雄、台南、嘉義地區每年一次輪流展出畫作。(台灣南部美術協會,1998:102)「台灣南部第一屆美術展覽會」在民國 1953年11月20日起至26日,於高雄市政府、高雄市議會、高雄市教育會的後援之下,於大勇路華南銀行三樓拉開的序幕。會場展有省展審查委員郭雪湖、林玉山、林之助、陳進、馬壽華,省展免審查李秋禾等二十八幅國畫作品;以及同是省展審查委員廖繼春、李石樵、劉啓祥、楊三郎、顏水龍,省展免審查吳楝材、金潤作、王水金等五十三幅作品;原省展審查委員陳夏雨的四件雕塑作品。(林保堯,1998:38-39)是戰後高雄的藝文盛事。

台灣光復之初,畫壇上大體延續日治時期官展和畫會活動方式來推展美術。美術活動也以北部較爲活躍、熱鬧,相較之下,南臺灣的藝文活動則較爲匱乏,此時成立的「南部美術研究會」,於是肩負了推廣美術與提高美術水準的使命。與劉啓祥在南部藝術教育堆廣上的默默耕耘,及溫暖無爭的藝壇導師形象不同,在畫友聯繫與聚會上,張啓華則扮演了充滿活動力與號召力角色,兩位好友動靜間的個性展現,形成有趣的對照與互補。前輩畫家陳瑞福曾回憶:「張啟華先生是一個好客且豪爽的人,那時他是個大地主,家境富裕,有朋友來,經常呼朋引伴,吆喝大家一同吃飯、喝酒。」(陳瑞福訪談紀要,2005.9.28)當時,每當外地畫家來高雄時,張啓華先生必盡地主之誼熱情接待,如楊三郎先生在高雄合會(今臺灣中小企業銀行)舉辦個展,紀元美展畫家隨南部移動展前來高雄,或是李石樵、廖繼春、顏水龍、鄭世璠等人至高雄寫生作畫時均受到張先生盛情款待。(林佳禾,1999:25)

# (二)省展與紀元美展的參與

繼日治時代臺、府展後,歷經戰爭摧折後的藝壇,顯得寂靜蕭條,戰後楊三郎不甘於畫壇如此沉寂,在當時官拜少將參議的音樂家蔡繼焜<sup>31</sup> 引介下,爭取到行政長官公署支持,受聘爲文化諮議,在經費支持及教育處配合協助下,號召昔日畫友投入籌備事宜,組成「台灣美術展覽會」的籌備委員會,並聘請日治時代位居第一線的畫家擔任審查委員,對外公開徵求作品。當時應徵的作品達到三百一十二件,可見畫家們熱烈響應的景況。應徵作品經過評選後,共有一百件作品入選。<sup>32</sup> 於是 1946 年 10 月 22 日,光復後的台灣全省第一屆美術展覽會,終於打破戰後藝壇的沉寂蕭索,假台北市中山堂舉行,人才與作品的齊聚與輝映,美術界似乎又重現朝氣蓬勃的景況。

<sup>31</sup> 蔡繼焜是深受當時行政長官陳儀賞識的一位音樂家,他在1945年12月1日,策劃成立了台灣省警備總司令部交響樂團。這位在1946年至1946年間,在臺灣最具權勢的音樂家,早年留學日本,專攻理論作曲及指揮。來台成立交響樂團後,結識了許多臺灣音樂界人士,由於他的地位及提倡藝術的熱誠,在希望能認識臺灣本地藝術家之餘,藉由當時高慈美、林秋錦兩位女音樂家介紹,拜訪了當時隱居淡水的畫家楊三郎,並由此開啟了戰後官辦美術展覽會成立的契機。(林惺嶽,1985:116)

<sup>32 (</sup>參考林惺嶽,1985:116-117)

當時擔任審查委者計有李梅樹、楊三郎、廖繼春、顏水龍及當年回台的劉啓祥等,這些臺灣的前輩西畫家,在戰後除了繼續個人畫藝的追求外,更藉由「省展」及教學等各方面的主導與傳承,或多或少地影響並帶動了全面性或地方性的美術發展。(倪再沁,2004:36)雖然戰後藝壇生態,隨著內陸藝術家遷台,逐漸醞釀藝術主導風格易位的轉變。此際他們在藝術教育與藝文活動推廣上所扮演的積極角色亦有其值得肯定之處。此時張啓華自1954年開始積極參與省展後,繼以「靜物(鹹魚)」一作獲第九屆省展主席獎第一名後,陸續獲獎,1957年獲得免審查的榮譽,並在1966年至1972年受聘擔任第11屆至27屆全省美展評審委員。

雖然快語,直爽的個性,使他在與畫友切磋畫藝時,常毫不客氣的直陳意見<sup>33</sup>,另一方面,面對創作,「張啟華在和別人討論繪畫創作的時候,常請教別人,猶若自己是個門外漢,也不會自誇。」(張金發訪談紀要,2005,9.8) 然而面對創作,他亦是一個具有強烈個性與主觀性的畫家,在畫友間的相互交流上:

畫家之中,楊三郎先生會說說對畫作的看法,但不大改作品,率石樵先生則會改改。記得率石樵先生要來之前,張先生會請我去買色紙,他也不說為什麼,只說李石樵先生來時你就知道了。在我來看,李石樵先生可以說是對色彩用心極深的畫家,記得他在指導色彩使用時,就拿那些色紙黏在畫上,用來指導各種顏色的配對與感覺。然而,雖然會請教大家對自己的創作有什麼看法,但忠於自我的張啟華先生,往往會在他們離去後,將大家修改或示範過後的作品,重新還原為屬於自我特色的風貌,所以他的作品就算有別人修改過,也看不出別人創作上的色彩與修改的痕跡。(張金發訪談紀要,2005.9.8)

1954 年以降,除積極參與省展外,張啓華於畫壇的活動觸角亦逐漸擴展。「紀元美術會」於 1954 年由畫家洪瑞麟、陳德旺、張萬傳、金潤作、廖德政、張義雄等人創立,是年7月在台北美而廉咖啡廳舉行第一屆會員展。該會著重於藝術理念與作品的研討,他們每月至少聚會一次,輪流在各畫家的畫室舉行,討論各人在創作上遭遇到的技術問題和藝術理想,展出時也著眼藝術觀念的傳播與交流,且堅決不賣畫。(林佳禾,1999:.21)「紀元美術會成立後」,次年啓華先生以在日本獨立派畫壇頗負聲望,許武勇醫師以在美國舉行個人展贏得佳評,俱應邀參加第二屆紀元美展。(參考照史:1985:131)會場仍在台北市中山堂,日期爲 3 月 25 至 27 一連三天; 啓華先生展出〈靜物〉、〈池畔〉(圖6)、〈茶室〉、〈風景〉(圖7)、〈百合〉、〈夕陽〉等六幀。(同上:131)

因甚獲好評,乃於7月21到25日假高雄市臺灣合會二樓舉行紀元美展的南部移動

<sup>33</sup> 張啟華先生在作畫的時候,姿勢很有架式。對畫友在創作上,給予意見時,會做直接了當、 毫不客氣的提醒。(陳瑞福訪談紀要,2005.9.28)

展,展出劉啓祥三幀:巴黎古橋、黃衣、內店;張啓華六幀:〈池畔〉(圖6)、〈古樓〉、〈時計果〉(圖8)、〈鹹魚〉(圖9)、〈作品A〉、〈作品B〉,以及陳德旺、張萬傳、廖德政、許武勇、金潤作等畫家的作品,共五十幅。(參考照史:1985:131)第三屆「紀元美展」於同年11月26日至30日,張啓華提出〈眺望〉、〈鴨〉、〈綠樹〉、〈吳郭魚〉、〈教會〉(圖10)、〈花〉六件作品,參與於台北中山堂集會室舉辦展覽後。相隔18年,至1973年「紀元美術會」始再舉辦「紀元小品欣賞會」。因相隔多年,且交通不便疏於聯繫,作品運輸亦不容易,張啓華未再參展。(參考林佳禾,1999:21)



圖 6 張啟華 池畔 1955 油彩、畫布 73×61 cm 高雄市立美術館典藏



圖 7 張啟華 風景 1955 油彩、畫布 73×61 cm 高雄市立美術館典藏



圖 8 張啟華 時計果 1955 油彩、畫布 46×53 cm 高雄市立美術館典藏



圖 9 張啟華 鹹魚 1954 油彩、畫布 73×91 cm 高雄市立美術館典藏



圖 10 張啟華 教堂 張柏青收 油彩、畫布 50×61 cm 張柏青收藏

### (三) 開設大公路畫室時期

五○年代的張啓華,在創作外亦開設「大公路畫室」教授繪畫,當時大高雄地區,只有此間畫室是最具規模的。在模特兒教學上,亦僅有此間畫室有學習的機會。關於大公路畫室,曾於畫室學習的張金發描述到:「那時大公路畫室是林天瑞設計的,向大馬路的這面,中間是大門,兩邊是窗戶,看起來非常好看,還有一組仿梵谷畫作而製作的木椅。畫室內有掛張啟華的畫作。」(張金發訪談紀要 2005.9.8)當時「畫室離他在瀨南街的家有點距離,在鹽埕區的大公路上,樓下租給電器行,二樓就是他的畫室,在這裡他曾請日本來的模特兒,來讓大家作畫。」(陳瑞福訪談紀要 2005.9.28)關於這段往事,張柏壽先曾說:

父親成立大公路畫室後,許多熱愛繪畫的同好常常來此習藝,父親也會請裸體特兒到畫室讓大家練習,當時民風保守,我母親不許父親畫裸女,說會教壞小孩子,一得到消息即往畫室查詢,這會兒模特兒就得躲躲藏藏;小時候不知什麼是藝術,什麼是色情,倒覺得父母親這種躲貓貓捉迷藏的遊戲挺好玩的。(張柏壽,1999:聯合報)

林瓊霞不喜歡丈夫畫裸女,放在時代環境氛圍下是有跡可循的。當時民風保守,自日據時代始,社會上藝術與色情的爭論便未曾歇止,以裸體爲題材的繪畫創作上,在臺灣首位遭到體制干預的藝術家是日人鹽月桃甫,作品是〈夏〉,發生於1927年的官方沙龍展——第一屆台灣美術展覽(簡稱台展,1927~1936,共十屆),第一位有此遭遇的台灣藝術家(外省籍,後回大陸)是任瑞堯(真漢),作品爲1930年底在台展發表的〈水邊〉,當時台灣日文報紙《台灣日日新報》刊登專刊報導此事。第一位台灣本土藝術家捲入此風波的是赫赫有名的李石樵,分別在1936和1978年引發兩次事件爭議。日本、台灣警察也捲入這場爭戰中。台灣第一位令人敬佩的女性裸體模特兒林絲緞所引起的爭議,甚至被抬到議會殿堂——台灣省議會討論(1961、1965)。1978年的爭端,李石樵

曾被邀回國說明其創作動機並非爲色情云云,此後直到 1982 年還有台南金藝廊裸女畫 聯展被檢舉,關於裸畫的風波可以說是一波未平,一波又起。也難怪林瓊霞會如擔心與 反對。(參考廖新田,1999:35)

雖然如此,但遇有畫人體機會時,張啟華仍常提供畫室,讓畫友們進行人體習作, 在當時保守的環境氣氛下,此一學習機會與場地提供,無疑是彌足珍貴且具貢獻的。張 啓華於南部展二十一週年所撰專文中,提及與劉啓祥的交遊時曾說到:

……藝術作風要有年輕活力,不論老、壯、年輕、思想不可老邁、衰老則固步自封,藝道則停滯也!以余之見『靈肉一體至境』仍為藝術家、作家、宗教哲學家所日夜探討求真得窺其堂奧者,則眼界大開,胸襟遼闊,藝道必超凡精進。以藝術大師畢卡索為例,彼於年屆九十高齡仍與紅粉交遊樂而不疲,永保青春氣息與活力,從無老態,其藝術創造的靈感得其青春活力的啟發,其作品的渾厚嶄新,乃其永無止境的魄力及圓熟的思想使然。望吾同到藝友洞悉箇中道理保持心神的永遠青春。(張啟華,1973:11-12)

從此段文字,及當時保守環境下,於畫室引進裸體特兒供藝友做藝術研究的作風來 看,便可得知張啓華的性情與活力。

### (四)加入臺陽美協及第二次個展

從高美館 1999 年發行《美術行者-張啓華》一書中彙整的參展作品表來看,自 1959 年到去世前的 1982 年,張啓華幾乎每年都有作品參與該會展出。<sup>34</sup> 繼 1956 年張 啓華加入臺陽美展,七年後,籌備舉辦了其生平的第二次個展。可見自五〇年代張啓華 與好友劉啓祥於結合同好劉清榮、鄭獲義、劉欽麟、林有涔、施亮、陳雪山、李春祥、林天瑞、宋世雄等人,創立「高雄美術研究會」重拾畫筆後,在創作上積累有量的成果。此際張啓華藉由參與高美會、南部展、省展、紀元美展到台陽美術協會與畫作展出,漸於戰後藝壇展露頭角,對其畫作的評論也開始出現在台灣新聞報、民聲日報、聯合報等 媒體。

1963年3月1日,張啓華於高雄臺灣新聞報文化服務中心畫廊舉辦生平第二次個展,距1932年爲紀念結在高雄「婦人會館」舉辦的首次個展相隔31年,展出的作品計有八十七幅,許多都是在省展、紀元展、南部展、臺陽展獲得肯定的作品,當時藝術史家顧獻樑教授曾指出,從張啓華的畫作中可以看出其生命力之充沛,他並特別欣賞〈孔廟〉、〈山〉等幅色彩單純的畫面所透露的高貴氣質。(參考照史,1985:128)3月3日新聞報並有靖江的畫評云,「張氏的作品從設色、取材和筆觸來看,縱然沒有見過畫家本人,亦可知是出自於中年以上者之手,其沉重的色彩,具幽古之味,尤其在〈古屋〉、〈古牆〉等畫面上,令人不禁生滄桑之感。……總之,其作品不論是用刀或用筆,悉如

<sup>34 (</sup>參考林佳禾,1999:22)

其人,有一種豪放之氣,但從每幅畫面上細細審查,則又發現其作畫態度之嚴謹。, 35

### (五)十人畫會的參與

隨著畫會參與日深,藝壇交遊愈廣,繼 1956 年其參與台陽美術協會後,1966 年,由於「南部展」參展人數越來越多,但整體的素質上似乎沒有顯著提升,爲提供示範與觀摩對象,激勵會員在畫藝上更求精進,在劉啓祥發起下,結合「南部展」中較資深,且在臺陽展與省展獲肯定的畫家張啓華、施亮、林天瑞、詹浮雲、王五謝、詹益秀、張金發、陳瑞福、劉耿一等十人,組成「十人畫會」,是經由挑選後,素質整齊並能起示範作用的畫會組織。畫會成立之初雖然僅有十人,但其在宗旨則表示,畫會成立,意圖並非囿限於十人之力,而是希望藉著拋磚引玉的示範,讓愛好藝術者,在探求藝術的遙遠里程上,能縮短探求門徑。

「十人畫會」自 1966 年起到 1973 年爲止,前後共舉辦六次展覽,展出的場地以「高雄是臺灣新聞報畫廊」以及「高雄市議會三樓中山堂」爲主,參與會員,曾一度增加到十七人,但仍維持原名爲「十人畫會」,當時前來參觀畫展的民眾,除高雄本地外,亦囊括嘉義、台南屏東等地的參觀人潮,對當時南部美術的社會教育與美育推廣,有著不容忽視的積極貢獻。<sup>36</sup>

### (六)參與成立中華民國油畫協會

由於畫會活動的參與日深,當時張啟華與活躍於藝壇的畫家,彼此間亦時有聯繫, 創作觸角與人脈開展,已不再侷限於地域性的南部美展,於是當楊三郎等欲發起組織一 個具研究性質的油畫協會,張啓華自然成爲發起人之一。中華民國油畫協會成立後,每 年皆與國立歷史博物館聯合舉辦「全國油畫展」。張啓華於成立該年及 1976 年連任兩屆 常務監事後,因健康關係,僅參加至 1979 年第三次展覽後,便未再參與展出。

1977年第二屆展覽,以及1979年第三次展覽間,1978年10月12日張啓華曾以〈南灣(灣)海邊〉(圖11)一作參加由台灣省立博物館、中華民國油畫協會暨日方的財團法人交流協會聯合主辦的「中、日現代名家油畫展」,日方參展畫家主要爲1927年東京美術學校畢業生同窗會組成的「上社會」會員的作品,關於這次的畫展,李梅樹曾寫到:「此次中、日藝術界參加的作品六十八幅,包羅了具象與抽象,充滿了理性與感性,並各有其不同的獨家風格.....」(李梅樹,1978:中日現代名家油畫展專輯)楊三郎亦指出:「此

<sup>35</sup> 原文為:「張氏的作品從設色、取材和筆觸來看,縱然沒有見過畫家本人,亦可知是出自於中年以上者之手,其沉重的色彩,具幽古之味,尤其在『古屋』、『古牆』等畫面上,令人不禁生滄桑之感。......總之, 其作品不論是用刀或用筆,悉如其人,有一種豪放之氣,但從每幅畫面上細細審查,則又發現其作畫態度 之嚴謹。」(照史,1985:128)

<sup>36</sup> 關於十人畫展在展出時,對會員在畫幅上的要求,因論者在蒐集的資料中,出現不同的論述,故在此暫置 不談,關於十人畫展當時在高雄地區的活動,參考(曾媚珍,1994:32-33;林佳,1999:18-19;倪再沁, 2004:18-19)

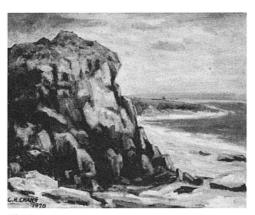


圖 11 張啟華 南彎(灣)海邊 1978 油彩、畫布 藏處不明

次大規模且具有高水準之中日現代油畫展,日方作品三十九件五國作品二十八件,其最大的特色是:每件作品,各有不同的獨家風格,皆來自每一位畫家的苦心籌思與創作,堪稱得起是一次『國際藝術創作的大會合』」(楊三郎,1978:中日現代名家油畫展專輯),當時是由日方交流協會主動負擔全部展出經費,中、日雙方畫家對此次畫展投注了相當大的期望與心力,由北至南各地畫家密切的投入參與,顯明了藝壇活動融合一氣的狀態。

# 三、結論

七〇年代的台灣在政治、經濟、科技、文化等層面上,逐步有了務實發展。然而,邁入晚年的張啓華卻在此際接連遭逢親人離世、身體病痛等打擊。1971年其子柏齡因病早逝,繼之本身因治療糖尿病長期服用胰島素,導致 1972年右眼失明,加以 1976年7月1日,夫人林瓊霞以六十六歲之齡離世,六年間,一連串劇變與打擊,心情落寞寡歡的張啓華依舊寄情於藝術,創作不輟。<sup>37</sup>林曙光曾在 1977年〈文化沙漠裡的奇葩一張啓華〉一文中述及當時張啓華的生活慨況:「啟華先生,雖已兒孫繞縣,結褵逾四旬,遽遭折翼之痛,其心情之落寞寡歡是不難推想的,但右眼已失明的他,老當益壯活力充沛,創作力並不稍減,仍不辭跋涉到各地寫生,陸續完成五十號以上甚至一百號的作品。」(照史,1977:38)

然而,晚年因病造成的視力退化,終究隨著時間推移,逐漸侵蝕畫家的創作能力。即便如此,張啓華晚年依舊心繫藝術生涯,畫友暨大公路畫室時期的學生張金發於此際在作品完成過程中給予許多無私的協助「張啟華先生晚年因眼睛不好,所以有些畫是我

<sup>37 (</sup>參考照史,1985:133;林佳禾,1999:25)

代為打稿的,如台南孔廟的側門那一幅 (圖 12),還有春秋閣 (圖 13) 那幅畫也是。」



圖 12 張啟華 文廟旁門 1976 油彩、畫布 130×162 cm 高雄市立美術館典藏



圖 13 張啟華 月夜春秋閣 1976 油彩、畫布 91×117 cm 高雄市立美術館典藏

(張金發訪談紀要,2005.9.8),從這兩幅晚期的畫來看,除可見到畫家開始以印章蓋印代替親筆簽名外,亦可從中看出較早期畫作更爲粗獷的筆觸表現。關於張啓華的藝術風格,畫家張金發曾說:「他的畫看不出來留日學習的痕跡,和別人討論繪畫創作的時候,常請教別人,猶若自己是個門外漢,也不會自誇,但在創作上對於自我風格的追求很執著。晚年因糖尿病,眼睛不好的關係,後期作品有些模糊。」(張金發訪談紀要,2005.9.8)可見其創作特質的展露。

京王飯店開幕時,曾於 1982 辦過張啓華晚個展,此次畫展是他生平第三次個展,也是最後一次個展,共展出畫作六十幅,並由畫家家屬自行出版一本畫冊,可說是他一生創作的總回顧。除了創作題材常以摯友劉啓祥住處的小坪頂入畫外,晚年病弱的張啓華,亦時常拜訪劉家,劉俊楨回憶當時說道:「……他到最後精神已經不是很好時,仍常請司機載他到小坪頂,他和家父的感情,不是一般外人所能理解。當時他意識已較模糊,也較不能言語,但就喜歡待在那裡,有時勸他回家,他也不要。」(劉俊楨摘自林佳禾,1999:244)1987年9月6日畫家張啓華逝世於高雄醫學院,1997年,畫家逝世十週年之際,家屬幾經考量後,爲妥善安置及保存其畫作,於是131幅畫作正式捐贈高美館。此次捐贈,幾乎囊括了畫家一生的重要創作,除讓畫家的創作得以妥善收藏外,也開啓了畫作修復與畫家生平與創作的研究工作。無論畫家本身,或是以畫家爲出發點,進行南部美術發展脈絡的重整,或南北畫壇交流慨況的重新建構,無論對完整台灣美術史及其釐清與探究,都深具研究價值。

### 參考文獻

### 中文書目

台灣南部美術協會(1973)。《南部展二十一週年特刊》。高雄:台灣南部美術協會發行。台灣南部美術協會(1998)。《第四十六年南部展畫冊》。高雄:台灣南部美術協會發行。臺陽美術協會編印(2005.4)。《第六十八屆臺洋美展展畫集》。台北:臺陽美術協會編印。ISBN:957-28320-3-4

汪知亭(1978)。《台灣教育史料新編》。初版。台北:台灣商務印書館。

李進發 (1997)。《五十年來高雄縣地方美術發展現況調查資料彙編》。高雄:高雄縣立 文化中心編印。

李進發 (1997)。《高雄縣地方美術發展之研究》,高雄,高雄縣立文化中心編印,

李欽賢(1993)。《日本美術的近代光譜》。台北:雄獅。

林明德(1986)。《日本史》。初版。台北:三民。

林保堯著(1998)。《台灣美術全集-張啟華》。台北:藝術家。

林佳禾(1999)。《美術行者一張啟華》。高雄:高雄市立美術館。

洪根深、朱能榮 (2004)。《台灣美術地方發展史全集-高雄地區》。台中:國立台灣美術館編印。

倪再心(2004)。《高雄現代美術誌》。台北:藝術家出版社。

照史著(1985)。《高雄人物評述第二輯》。高雄:春輝出版社。

黄秀政等(2003)。《台灣史》。初版四刷。台北:五南。

黃耀能(1997)。《續修高雄市志一卷十人物誌(宦績賢德篇)》。初版。高雄:高雄市文獻委員會。

潘繼道(2005)。《台灣的歷史》。第一版三刷。台北:玉山社。

簡後聰(2003)。《台灣史》。初版二刷。台北:五南。

郭繼生 (1988)。《藝術史與藝術批評》。1990 年 10 月一版,1988 年 8 月四版。台北: 書林。

顏娟英(1998)。《臺灣近代美術大事年表》。初版。台北:雄獅。

鄭世璠口述(1982)。《張啟華畫集》。高雄:畫家家屬自印。

鄭水萍 (2002)。〈林曙光〉,《海洋首都·國際高雄》。高雄:高雄市政府。

林惺嶽(1997),〈打開天窗說亮化〉,《渡越驚濤駭浪的台灣美術》。藝術家出版社。 p.33-37。

#### 翻譯著作

江政寛 譯·凱斯·詹京思原著 (1999)。初版。《後現代歷史學—從卡耳和艾爾頓到羅 邀與懷特》。台北:麥田。ISBN:957-708-885-6。Keith Jenkins(1995) On "What is History"From Carr and Elton to Rorty and White

江政寛 譯·林·亨特編(2002)。初版。《新文化史》。台北: 麥田。ISBN: 986-7895-01-0 Lynn Huntedited (1989) The New Cultural History: Essays

傅佩榮 譯 Rollo May 原著 (2001)。初版。《創造的勇氣》。The courage to create。台北:立緒文化。

梁永安 譯·Edward W.said & David Barsamian 原著 (2004)。《文化與抵抗》。台北:立

绪文化。Edward W.said & David Barsamian (2003) Culture and Resistance: Conversations with Edward W.Said

#### 期刊論文:

王素峰撰(1987)。《廖繼春之研究》。台北:國立師範大學美術研究所碩士論文。 林育淳(1991)。《進入世界畫壇的先驅-日據時代留法畫家研究》。台北:台大歷史研究所中國藝術史組碩士論文。

李長俊(1996),〈台灣美術有史乎?——現階段台灣美術史研究的方法論觀察〉,高雄《炎黃藝術》。75期。p.89-91

李欽賢(1991)、〈日本近代美術流變史一外光派崛起〉,台北《現代美術》37期。p.64-71。 林惺嶽(1985)。〈楊三郎與台灣美術運動〉。台北《雄獅美術》。176期。p.103-117

柳悅孝(1990)。〈台灣早期美術發展的契機〉。台北《藝術家》。199期。p.246-251

廖新田(1999)。〈你所不知道的台灣美術史——台灣社會的藝術與色情論爭及其評析 (1930~1990)〉。《台灣美術》。第十二卷第一期季刊。p.35-68

顏娟英(1989)。〈台灣早期西洋美術的發展〉。台北《藝術家》。168-170期。

陳翠蓮(2002)。〈去殖民與再殖民的對抗:以一九四六年「臺人奴化」論戰為焦點〉。《臺灣史研究》。第九卷第二期。p.145-201。

鄭功賢(1995)。〈誰會是下一任台陽美協的理事長〉。《典藏雜誌》。七月號。p.206-208

### 剪報及相關史料:

鄭水萍(1993.7.28)。〈畫家張啟華與高雄地區白派風格形成初探〉。《台灣新聞報》。

許淑嬋(1998.2.26)。〈致林保堯教授的書信〉。張啟華藝術文教基金會。

張柏壽(1999.2.4)。〈我的「畫家」父親——張啟華〉。聯合報。

張立本/博士生(台北市) (2005.10.26)。〈臺灣政府比殖民政府不如?〉。《聯合報》。 鄭智隆報導(1994.6.26)。〈張啟華在高雄美術史站一席之地〉。高雄,《太平洋日報》, 17 版

黎建南/自由作家(高雄市)(2005.10.25)。〈一甲子的臺灣光復結...〉,《聯合報》。 詹浮雲提供之影本(1955)。〈高雄美術研究會第一屆畫展〉目錄。

#### 網站

〈話說校史〉。http://www.ljps.kh.edu.tw/100years/index.htm,苓洲國小網站。