



2.

執教小學・問道純粹畫室張義雄

1957 年，張淑美以第一名的成績自省北師藝術師範科畢業，當時臺北市中山國民學校（今臺北市中山區中山國民小學）向教育局要求，指定要聘用藝術科第一名的畢業生到校任教，她和其他六位普通師範科新進教師一起進入中山國民學校，揮別了少女階段，進入人生的下一時期：為人師表。



〔本頁圖〕1958 年，張淑美出遊寫生時留影於一尊石獅子前。

〔左頁圖〕張淑美，〈白玫瑰〉（局部），1962，油彩、畫布，72.5×60.5cm。

操場司令臺上的編舞師

【上圖】

1957年，張淑美（左）於司令臺上帶領中山國校學童進行課間舞時留影。

【下圖】

1958年，張淑美（左1）為小學生導演的「沙漠流亡曲」於板橋教師研習會演出，會後與校長（右1）合影。



張淑美畢業於省北師藝術師範科，固然是擔任美術課老師，但她的舞蹈興趣和專長在中山國民學校激起了漣漪。當時的國民學校在上午第二節的下課休息時段，安排了稱為課間活動的時間，讓學童集體做健康操以強健身體，稱之為課間操。嫻熟舞蹈的張淑美望著學童動作整齊地做著「課間操」，忽然靈機一動，建議學校把課間操改成舞蹈，以課間

舞取代課間操，並且編舞指導學生參加國慶遊藝節目。她精心編舞，將全中山國民學校和全國各校大同小異的課間操改編成獨樹一格的「課間舞」。隨樂聲響起，中山國校的操場上，男孩一排、女孩一排，臉上漾著笑靨、腳步輕盈地翩翩起舞，天真活潑。這項在中山國校首開先例的「課間舞」活動，後來傳遍了全臺各地。

美術老師張淑美多才多藝，她另外發揮所長，指導小朋友學跳芭蕾舞。雙十年華的她，體力充沛、創意無限，帶領著學童走進繽紛的

舞蹈世界。她自編自導的劇碼融合了舞蹈、音樂與戲劇，在國慶日與省運動會的眾多節目中，孩子們的表演大放異彩，成為報紙報導的話題。

中山國民學校的學童還曾受邀到總統府



1950年代，總統府前的三軍球場一景。

前方的「三軍球場」（今介壽公園）表演。三軍球場建成於1951年，於1960年拆除，是由軍方一手總策劃、進行完成的大型運動設施。球場由鋼架建起，為空氣流通，起初為露天頂，水泥地，沒有空調。1952年增建工程，篷頂為鋼材，水泥地改鋪木板，不但適合籃球運動比賽，也適合舞蹈和其他歌舞表演。「三軍球場」在當時是足以容納一萬多人的競賽與表演場地，為了培訓孩童演出盛大場面的民族舞蹈，家住在中山北路二段五十巷的張淑美特別央請住在四十八巷（今蔡瑞月文教基金會會址）的鄰居舞蹈家蔡瑞月老師協助編舞。孩子們後來在三軍球場表演熱鬧亮眼的「銀盤舞」，成功的演出，博得全場熱烈掌聲，於是後續又受邀在國慶日表演「採茶舞」、「採西瓜舞」等團體舞蹈，都由張淑美悉心教導及帶隊演出。

張淑美對芭蕾舞的熱愛並未因繁忙的教學工作而停頓，任職中山國校期間，透過校長介紹，她結識了臺灣早期留日習醫又習舞的芭蕾舞名家康家福，並向康老師的夫人學習團體舞的編舞技巧；團體舞在臺灣最頂盛的1950至1960年代，以土風舞為最具代表性。

1950年代後半葉之前，土風舞在臺灣只有零星的幾位大陸來臺教師的推動，整體的土風舞風氣幾乎是空白狀態。1957年12月，在美國新聞處的促成之下，美國國務院派了有「德州旋風」（Texas Whirlwind）之稱的舞導家李凱·荷頓（Rickey Holden）來臺指導土風舞。他從前一站停



【左圖】

臺灣舞蹈先驅蔡瑞月於 1953 年發表的西班牙舞蹈「卡門」。圖片來源：蔡瑞月文化基金會提供。



【右圖】

蔡瑞月於 1950 年代編的「採茶舞」在三軍球場演出時的情景。圖片來源：蔡瑞月文化基金會提供。

留的東京來臺，停留三個星期，介紹國際土風舞。12月10日起由救國團主辦，假國際學舍舉辦，參加研習的學員有一百二十三人，對象是國民學校教師，這一次荷頓教導了三十餘支舞蹈。1958年起，經救國團的推廣，土風舞甚至成為救國團的重要活動和熱門課程。1960年2月，荷頓再一次獲邀來臺，介紹十二支舞蹈，此行所見，臺灣的土風舞推廣成績已達更高的層次。1960年代政府頒發「禁舞令」，禁止交際舞，對土風舞並無影響，反而因為土風舞的教育性、大眾性和聯歡性的社教和團康性質獲得推廣。荷頓來臺指導土風舞，張淑美獲選為臺北市小學教師代表，在密集學習後成為臺灣土風舞先驅及種子教師，這對她在中山國校的教學具有重大的關鍵影響。

從省北師時期張淑美粉墨登場的舞蹈表演，大多和邊疆舞蹈相關，標誌時代的軌跡和社會氣氛。中日戰爭結束，臺灣光復初期，在國族重建的政治氛圍下，社會吹起大眾文藝風，文學、美術興起大眾藝術的風氣，民間歌謠舞蹈也受到影響。在這種氣氛下，臺籍舞蹈藝術家蔡瑞月、林香芸與李淑芬等，便曾以民間歌謠編舞。她們在學校所教的，以活潑身心、涵養儀態為主，在外設立私人舞蹈研究所，則教導技術性

和藝術性較高的舞蹈。當舞蹈藝術的教學、創作、展演次第展開，這些第一代臺籍舞蹈家，無形中將舞蹈的藝術形式與技巧要求植根於臺灣，有別於日治時期學校教育所強調的為健康身心而舞的中心目的。

光復初期，在文化重建的時代氛圍中，舞蹈創作的取材，也轉向以臺灣俗民文化或延續中華文化為主的認同方向。二戰期間留日的這些年輕舞蹈家，在日本「大東亞共榮圈」與「地方文化振興運動」的政策下，取材自日本本土或各地的民族風情，編寫地方舞蹈或異國風情舞蹈幾已成習慣。戰後歸臺，取自臺灣民謠、小戲、歌舞作為素材，接近文藝以大眾為主的藝術創作風潮，使臺灣原鄉風土的舞蹈，在認知上或情感上得以快速融入大眾藝文的時代潮流中。二戰期間留日學舞，不但學習西方的芭蕾舞與現代舞，還有能力以現代舞的技法，編創、表演各種風土舞蹈，這或可說是戰後留日歸臺的舞蹈家得以迅速投入民謠舞蹈創作的的原因。

從這段提倡民族舞蹈的軌跡看來，以民族風土為素材，加上以現代舞蹈技法和審美觀創作的風潮，在每個時代雖有不同的特性，但舞蹈藝術從日治到戰後初期之醞釀，已累積了1950年代國民政府推行民族舞蹈運動所需之條件。二次世界大戰中，因「大東亞共榮圈」而發展出的「異國風情」舞蹈，與戰後初期的俗民歌舞創作風潮的轉變，也解釋了1950年代在官方要求下，出生於臺灣的舞蹈家為何能在不熟悉大陸少數民族舞蹈的情況下，還能創作出許多帶有類似異國風情，如新疆、蒙古、苗族風土民俗等的「邊疆舞」。

張淑美成長在這時代氛圍中，就讀省北師時延續了從小學舞的興



1956年，張淑美（右）於省北師運動週時和同學一同演出充滿民族風情的「邊疆鼓舞」。



【左上圖】
二戰期間，日本圖書中刊登的
「大東亞共榮圈」插圖頁面。

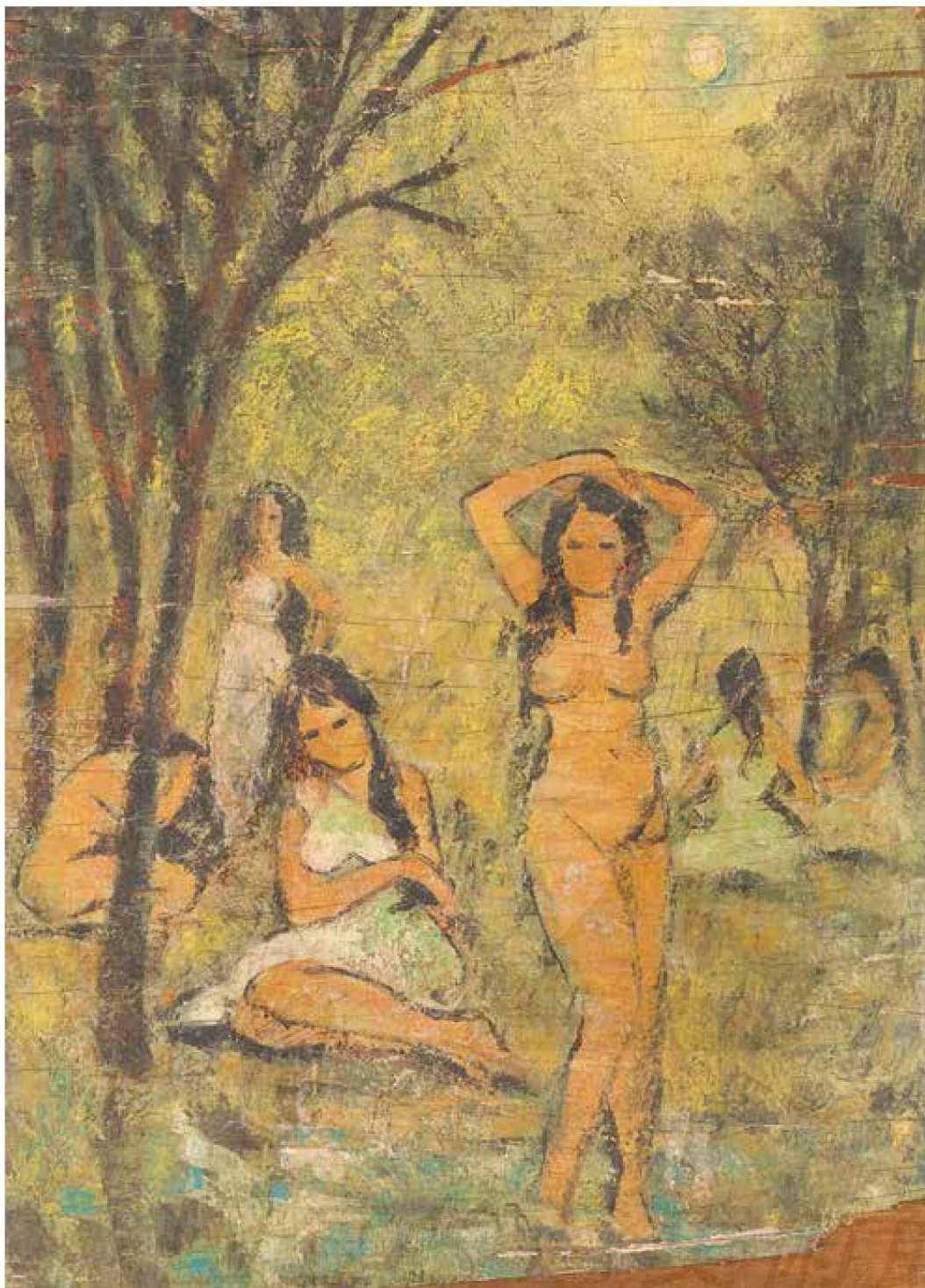
【右上圖】
日治時期的「大東亞共榮圈」
宣傳海報。

【下圖】
1957年，世界各國舞蹈欣賞
會的海報文宣。圖片來源：蔡
瑞月文化基金會提供。

趣，在學校舞出了熱力。沒有意外的，學校的舞碼充滿邊疆的想像，鈴鼓的節奏和大漠荒寒的景象，很容易召喚出一個人的國族認同精神和想像，達到塑造政治意識形態的目的。不過隨著時代的變遷和政治現實，和一連串內政的改造，依附在文康宣傳意味很濃的這種邊疆舞蹈也逐漸從校園消退。張淑美在大學時期的注意力，轉而專注於繪畫上，她對人體畫的興趣，也專注在寫生人體模特兒的素描和油畫課，累積了深厚的創作基礎。只是日後她大量的人體畫作品顯示受芭蕾舞影響頗多，卻沒有大眾文藝的色彩。

始學油畫初試啼聲

在中山國校一邊教書、一邊教舞的張淑美，並未因此而停下作畫的手。熱愛繪畫的她，依然作畫不斷。學生時代她曾參加全國女青年美展，以水彩畫獲得西畫類第二



張淑美，〈浴〉，1960，
油畫、三夾板，
72.5×50cm。

National Taiwan Museum of Fine Arts

名。這對許多人來說已是可喜可賀的絕佳成績，在她眼中卻仍未臻完美，她納悶為什麼自己很有信心可以獲獎的作品只得到第二名，所得到的答案是油畫在比賽場上容易獲得評審的青睞；當她聽聞只有油畫這個畫類才有可能奪得西畫首獎的消息後，便下定決心要學習油畫。

一開始她先以畫冊為範本，以臨摹的方式練習油畫，揣摩古典的油畫技巧，畫了幾張蘋果和其他靜物畫。第一幅自學的油畫作品，畫得是



五顆柿子，以三加二方式排列，底下的白盤和布巾襯托出柿子的鮮橘色。好多年後，張淑美且為這幅有里程碑意義的油畫寫下了一首小詩：

以三分之二的薪水
擁有了期盼已久的油彩
調色盤上滑膩鮮亮的色彩
塗抹在粗糙的三夾板上
用去我所學全部的知（識）



〔左頁上圖〕

張淑美，〈蘋果〉，1957，
油彩、三夾板，45.5×53cm。

〔左頁下圖〕

張淑美，〈柿子〉，1957，
油彩、三夾板，45.5×53cm。

張淑美，〈花〉，1958，
油彩、畫布，45.5×38cm。



張淑美，〈靜謐〉，1962，
油彩、畫布，60.5×72.5cm。



1956 年的東方出版社一景。

留下第一張油畫作品

看來是笨拙又羞怯

但那是我最愛

張淑美為了進一步臨摹更多作品，時常穿梭於中華商場的舊書攤間，尋覓雜誌中的名畫圖片。當年因有美軍駐紮臺灣，中華商場裡有許多過期《時代》（Time）雜誌。機伶

的報攤老闆看到雜誌裡每一期都有一頁印刷精美的世界名畫，便單獨撕下該頁，貼在卡紙上，再以一張一元的價格販售給像張淑美這樣好學不倦的藝術愛好者。不過這些都無法滿足好學的她，1958年，張淑美來到了畫家張義雄所開設的「純粹美術補習班」（又名「純粹畫室」）學習油畫，她也到重慶南路的「東方出版社」翻閱畫冊；神往米開朗基羅（Michelangelo）、拉斐爾（Raffaello Sanzio）、提香（Titian）、林布蘭特（Rembrandt Harmensz Van Rijn）、魯本斯（Peter Paul Rubens），邂逅20世紀巴黎畫派的畫魂莫迪利亞尼（Amedeo Modigliani）、羅蘭珊（Marie Laurencin），以及塞尚（Paul Cézanne）、高更（Paul Gauguin）、馬諦斯（Henri Matisse）、畢卡索（Pablo Picasso）。

純粹畫室受教於張義雄

張義雄的藝術和人生充滿傳奇，年少時跟陳澄波學畫，1928年12月前往日本，1930年12月赴京就讀同志社中學校，一年後輟學返臺入臺南州立嘉義中學校（今國立嘉義高級中學），1932年父親過世後，赴日考取私立帝國美術學校（今武藏野美術大學），一學期後，因付不

出學費而休學；後來為了報考東京美術學校（今東京藝術大學），因需要中學生畢業資格，張義雄進入京都兩洋中學校（今京都兩洋高中）完成學業，同時夜間於關西美術學院習畫。1934年3月，張義雄進關西美術學院、1936年入川端畫學校。

川端畫學校成立於1909年，原名川端繪畫研究所，因為部分教授和東京美術學校任職有關，二個學校雖性質不同，卻是臺灣和大陸留日學生在正式考取東京美術學校前最常就讀的補習學校。1913年川端畫學校增設洋畫科，聘請東京美術學校教授藤島武二指導。在川端畫學校苦練素描而考取東京美術學校的有陳慧坤、李石樵、廖德政，但待過川端畫學校而未投考東京美術學校的張萬傳、洪瑞麟、陳德旺等，都是因為受到東京美術學校入學資格的限制，而轉戰投考其他學校。張義雄幾次投考東京美術學校失利，卻仍滯留川端畫學校多年。赴日本求學十餘年間，命運坎坷，五次報考東京美術學校都沒有考取，期間仍繼續在川端畫學校進修，也開始在街頭為路人畫像。中日戰爭期間，1944年9月張義雄赴北京任職日本交通公司，負責宣傳工作，二戰結束之後回到臺灣。

1947年至1949年間，張義雄曾任教於臺灣省立師範學院圖畫勞作專修科，擔任助教，但因系裡比他資深的某位外省同事找



【上圖】
張義雄，〈魚〉，1952，油彩、畫布，
91×65 cm。



【下圖】
張義雄，〈金瓜〉，1956，油彩、畫布，
91×116.5cm。

他跑腿處理私事，使他覺得未受尊重，率爾離職，之後在臺北開設「純粹美術補習班」，教導有志習畫的青年學子；昔日在省立師範學院的一些學生還是會拿素描畫請他指點，「純粹美術補習班」是當時許多懷抱藝術夢想的年輕畫家聚集之處。早期張義雄的畫室座落在淡水河第九水門附近，幾次搬遷後，搬到北一女校門口貴陽街三軍球場後的一條巷子裡；張淑美在張義雄畫室的年代已經是在貴陽街的地址。畫室在淡水河畔第三水門與第九水門的時期最長，後來張義雄的學生們組織畫會時，便以「河邊畫會」為名，張淑美也為該畫會的會員之一。

1958年初任教師的張淑美月薪只有新臺幣三百八十五元，而當時一盒油畫顏料接近二百元，購買畫材是一筆沉重的負擔。她誠懇地請求張義雄老師，讓她以每個月定量減少上課次數的方式，節省學費以貼補家用和支應自己的交通與畫材開銷。張義雄出於早年滯日時期曾經生活艱困的同理心，同意張淑美的請求。

在張義雄畫室時，張淑美是國民學校教師，受過張義雄指導的學生陳景容（1956年畢業於師大藝術系）描述張義雄的素描和歐洲古典傳統，讓陳景容發現自己在東京藝術大學受小磯良平和奧谷博兩位老師的指導，以及在臺灣所學的素描和日本所學之間，並不存在文化的斷裂，反而是和歐洲美術有一種紐帶的關係，而這個紐帶是張義雄和他的老師藤島武二之間的關係：

張（義雄）老師畢業（本書作者按：肄業）於日本武藏野美術大學，跟隨藤島武二學過素描，而藤島武二的老師就是法國畫家柯蒙（Fernand-Anne-Piestre Cormon）。柯蒙的素描簡潔有力，梵谷、羅特列克也都曾經跟柯蒙學過畫。柯蒙的名作〈該隱的逃亡〉，現在存放在巴黎的奧塞美術館，是一幅引人注目的作品，粗獷有力。（《寧靜·沉思·陳景容》，頁38）

藤島武二在川端畫學校和在東京美術學校時有很多臺灣學生和中國大陸學生，他用心指導，師生關係良好。臺展第7、8、9回洋畫評審曾

經邀請身為東京美術學校教授的藤島武二來臺參與評審，並在臺灣寫生旅行，對臺灣的印象留下非常動人的描述。在藤島眼中，臺灣水牛徜徉的田園、穿著黑衣的農婦，讓他聯想起「羅馬郊外的風景，與義大利、西班牙的風俗非常類似……。」相較於石川欽一郎時時刻刻以日本風景來比較臺灣風景的色調和氣質，覺得日本山川多了直線條氣質的臺灣山川所沒有的陰翳之氣。藤島武二以地中海沿岸景色比擬臺灣，實在是奇特的異國想像。對異國情調的敏感度何嘗不是張義雄生命裡的氣質，嚮往著「流浪生涯的最後車站巴黎」。

來到張義雄畫室學習油畫，是張淑美很明確的目標；從就讀省北師時期，張淑美早已熟練素描及水彩畫，但油畫對她來說則屬不甚熟悉的媒材。她細心地摸索油畫特性，學習駕馭與運用色彩。她記得有一次

【左上圖】

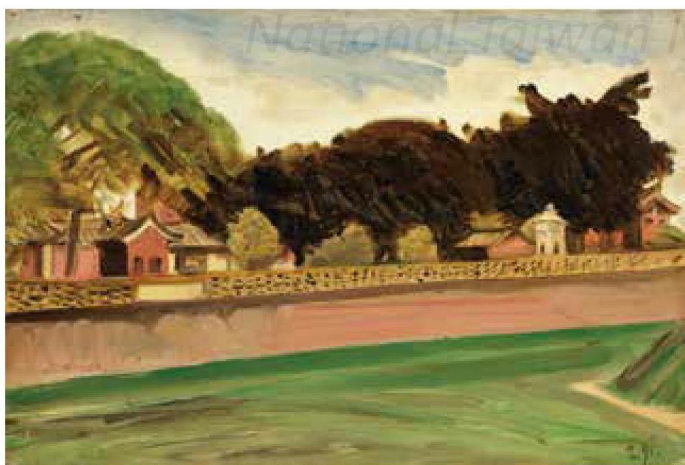
2018年，陳景容於畫室留影。
圖片來源：王庭玫攝影提供。

【左下圖】

藤島武二的油畫作品——〈臺灣風景〉。

【右圖】

1960年，張義雄於純粹美展會場上與自己的作品〈金瓜〉留影。圖片來源：林茂雄攝影，謝里法提供。





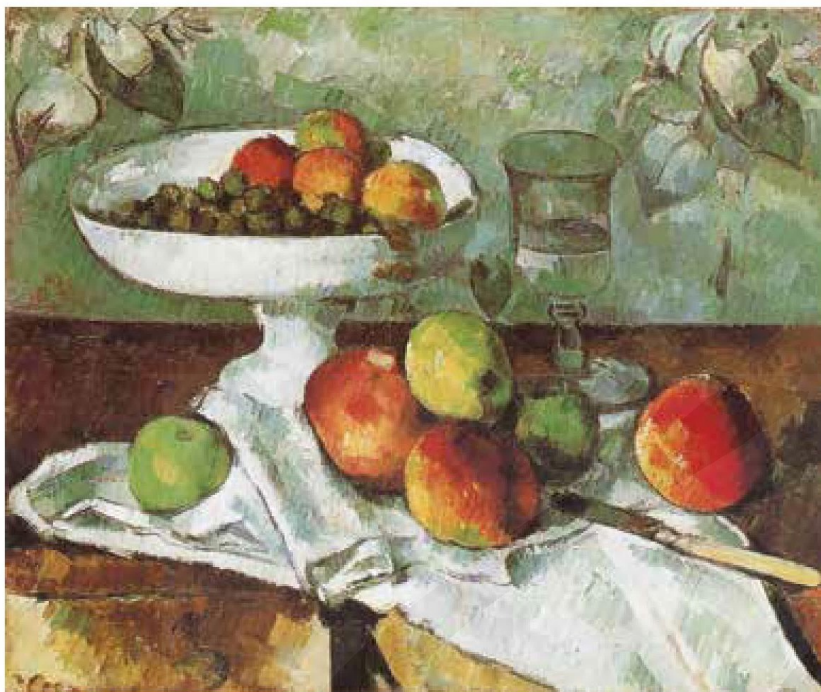
〔左圖〕
張淑美在張義雄畫室畫籃子和大白菜的靜物畫。



〔右圖〕
張淑美於張義雄畫室描繪的山芋葉與魚。

畫室來了一位濃妝豔抹的茶室小姐充當模特兒，張淑美如實地畫下模特兒紅豔豔的嘴唇，並為了襯托膚色而採用灰綠色畫背景。結果，豔紅色的嘴唇在畫面看來極度不協調，張淑美請教張義雄，「老師僅補了一筆，在畫面上模特兒的上唇添上一撇綠色，畫面立即調諧了。」這個例子讓張淑美印象深刻，從此領略用色的重要性與色彩配置之關鍵。張義雄畫室畫模特兒素描的情形，可從張義雄外甥女王慧綺的回憶得到一點輪廓：

小三寒假時（1958年），二舅在貴陽街三軍球場後面開「純粹美術補習班」，母親帶我拜訪二舅。進屋時，室內約有十個學生在畫素描，火紅的木炭盆邊斜站著裸體模特兒，瘦小的二舅戴著一頂舊鴨舌帽，專注指導學生。我好奇地靠近，發現學生將饅頭撕碎當擦布。生活簡約的60年代，饅頭應該是拿來吃的，我轉向母親說：「他們怎麼這樣浪費？」母親使個眼色，叫我安靜。



【左圖】

塞尚，
〈水果盤、玻璃杯和蘋果〉，
1880，油彩、畫布，
46.4×54.6 cm，
紐約現代美術館典藏。

【右圖】

馬諦斯，〈戴帽子的女郎〉，
1905，油彩、畫布，
80.5×59.7cm，
舊金山美術館典藏。

張淑美在臺灣省立師範大學畫人體模特兒之前，在張義雄畫室已經畫過，但畫室裡並不是每次都畫人體模特兒，因為警察有時會來關注；那段時間畫室裡大多還是畫靜物，而且很自由的氣氛。張淑美有時在畫室作畫，也有將課外在家的習作拿給張義雄老師指導。

張義雄的畫面用色，受法國野獸派影響；野獸派畫家認為，畫面上色彩可依畫面的色相需要，用物體固有色以外的色彩來下筆作畫，只要色彩的明度用對了就好。以馬諦斯的〈戴帽子的女郎〉為例，臉上的綠色和藍色，安定於畫面而不突兀，而且增加了色彩的對比和諧及多樣的活潑性，迥異於古典畫派的用色觀念。這說明了歐洲野獸派的色彩關係與新意，也顯示了張義雄油畫上的神祕色彩風格來源。此外，張義雄透過他在日本學畫時，對後印象派畫家塞尚畫風的認識，在自己畫面的結構和顏料肌理的使用頗為特殊，有塞尚早期繪畫受寫實主義風格和馬奈（Edouard Manet）風格影響的痕跡；張義雄完成於1972年的靜物畫，甚至揣摩了塞尚的〈水果盤、玻璃杯和蘋果〉，從畫面色彩和桌布的塊面造形的處理，都神似塞尚的畫。

塞尚這一幅〈水果盤、玻璃杯和蘋果〉被法國野獸派畫家莫里斯·德尼（Maurice Denis）當作主題畫入他的〈向塞尚致敬〉（*Homage to Cézanne*）的作品裡，畫中德尼畫了一群畫家和畫家的朋友圈聚在畫商沃亞（Ambroise Vollard）的店裡。置放在畫架上的〈水果盤、玻璃杯和蘋果〉代表塞尚的蒞臨；雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir）和高更，也被德尼以作品掛在這幅畫裡的後方背景深處，表示德尼對高更和雷諾瓦的敬意。實際上，畫家高更曾經是畫架上的塞尚作品〈水果盤、玻璃杯和蘋果〉的持有人。

〈向塞尚致敬〉畫裡，象徵主義畫家魯東（Odilon Redon）站在畫面最左方，占據重要的位子，而且所有出席與會者的目光均投射到他身上，似乎被賦與極高的尊榮。魯東正在傾聽站在他對面的塞胡西耶（Paul Sérusier）的談話。畫面還有畫家波納爾（Pierre Bonnard）和畫商沃亞及其他人。賽胡西耶正是法國那比派（The Nabis，又稱先知派）的色彩魔術師，1888年他與高更在阿凡橋（Pont-Aven）受高更色彩理論影響之下所畫的取名為〈法寶〉（*Talisman*）的畫面狀似風景畫，有一排黃綠色和金黃色的樹木在蜿蜒的水邊堤防下倒影成為美麗的色塊。這讓人不禁聯想到高更對年輕的藝術家所說的話：「繪畫是平面上的諸多色彩以某種秩序的組合；色彩應組合在某種美感的秩序之下。」德尼也說：「一幅畫在成為可辨認的某一主題之前，畫面就只是各種名稱的顏料在某種秩序下的組合。」從這種理論來理解塞胡西耶的〈法寶〉應該可以使人對真相大白，原來〈法寶〉這幅畫是畫家在高度的色彩和藝術理論下具有神祕和某種魔力的實驗品，正如其原文在古希臘文「*telesma*」和阿拉伯文「*tilsam*」的驅魔避邪之神祕物的原意。繪畫要趨吉避凶，畫家最好逃避固有色的羈絆。

在純粹畫室習畫的半年時光，張淑美摸索出自己的創作道路，而這也是張義雄老師教會她的最重要的事。張淑美記得有一次老師即將前往日本開個展，行前先在臺北中山堂展出作品。她騎著腳踏車去到會場，正準備進場時恰好遇見老師，但老師擋在門口，還說：「我展

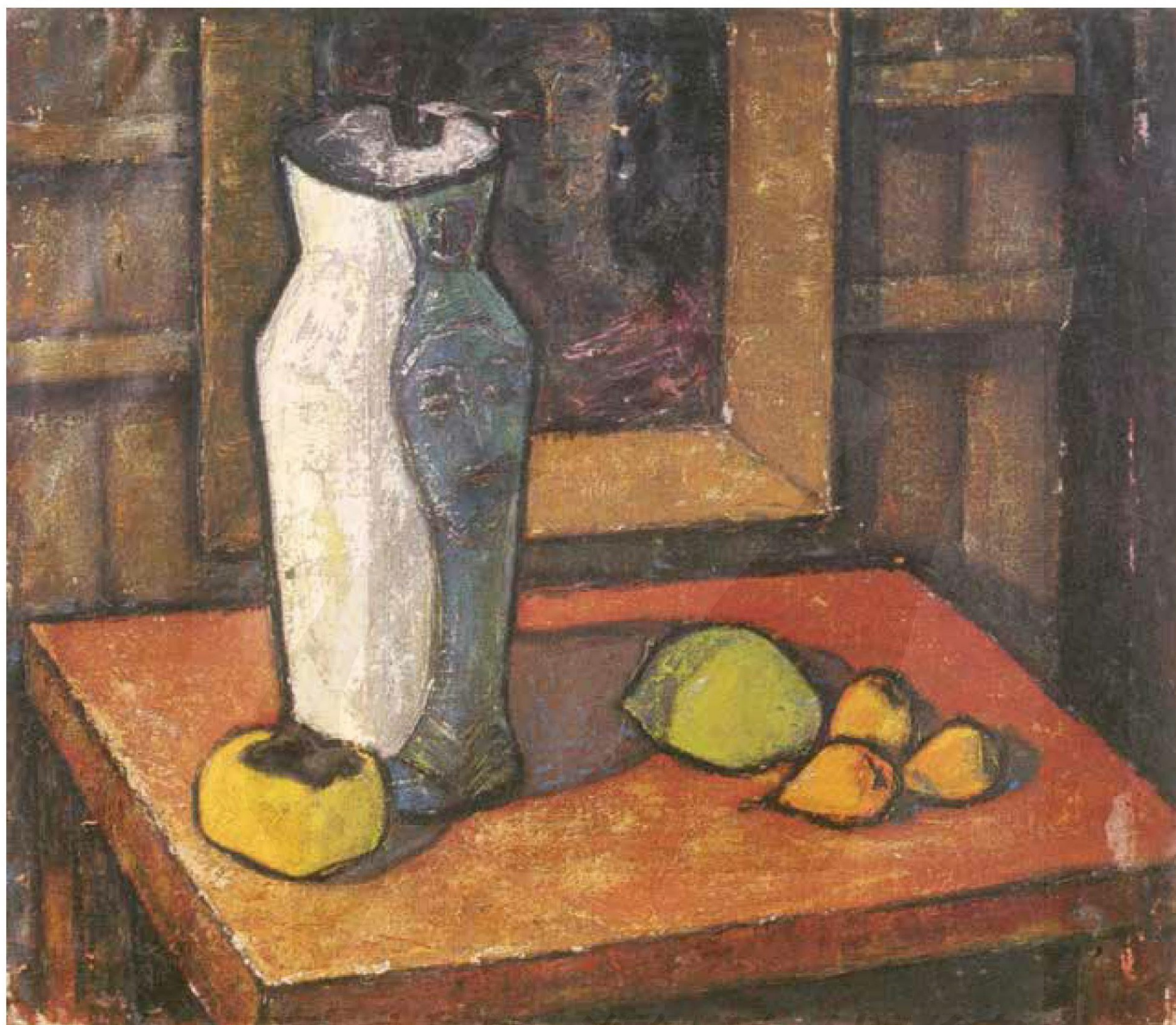


【左圖】
德尼，〈向塞尚致敬〉，1900，
油彩、畫布，180×240cm。

【右圖】
賽胡西耶，〈法寶〉，1888，
油彩、畫布，27×22cm。

出這些畫是要賣的，你不要來看」；張義雄老師竟然要她別進去看展，原因是不希望她的創作受到老師影響。十足的張義雄脾氣和個性。純粹畫室的課堂上，張義雄再三叮嚀張淑美，「畫圖啊，不好模仿別人，一定要找到自己特色，勇敢發展出屬於自己的風格。」為此，張淑美回憶張義雄在純粹美術補習班並無陳列自己的畫作，可能也是不願意學生模仿。張淑美記住老師的教誨，潛心追尋自己想要的作品風格，漸漸領悟出創作的真諦。她為當時的畫作〈靜夜〉(P46)所寫的詩，正好貼切道出年輕畫家因創作而充滿欣喜的心情：

夜深了，但仍很興奮
在暈暗的燈光下
老畫家淳淳的教誨
引導我踏入創作的另一境界
買不起畫布 以甘蔗板充數
滿足我追尋美的願望
在寧靜的夜晚 另有一番甘美



張淑美，〈靜夜〉，1958，
油彩、甘蔗板，45.5×53cm。

早在張義雄那個年代，在藝術的教學上老師要求學生不要模仿老師的風格，是一種藝術學習的崇高精神，在歐洲19世紀末葉，著名的例子是馬奈並未遵守老師庫蒂爾（Thomas Couture）的古典人物畫風，而朝向馬奈自己認知的現代性；象徵主義畫家摩洛（Gustave Moreau）要求學生不但不要學他，而且要發展出每個人的樣貌。馬諦斯便是在摩洛畫室學習出身而能開創出一番新風貌，成為野獸派的重要畫家。當然馬諦斯是在更大的環境下被啟發的：前有高更和那比派的色彩理論，後有野獸派畫家德朗（André Derain）和弗拉曼克（Maurice de Vlaminck）的切磋，

他們個人固然是成功地在藝術上建立了風格，但更大範圍內他們有一個集合體的身分——野獸派畫家。以這種「藝術來自藝術」的學習包含了對藝術家精神、文化、傳統和社會的學習，知道藝術家的精神風範和藝術的高度，這或許是張義雄自身之所以在艱困的現實人生中，無論如何也要做為頂天立地的藝術家的高度典範。從這一點而言，張義雄對學生所說的「不要模仿別人」的意思，應是指不要在繪畫的形式上去複製別人的樣貌。

跟張義雄學過畫的學生，果然在繪畫上各有面貌；學生與他保持親切互動，但就畫壇的影響力而言，他沒有宗派門徒的簇擁，仍是屬於瀟灑的獨行俠。為了生活所需，他在公園與街頭幫人畫像、剪影，以這種最直接的藝術接觸，容忍地生活；他的生活姿態極低，而藝術創作的天地變得很廣。他把追尋藝術的強烈意願，內化到成為一種生活習慣的層次，在生活環境中面對艱難並不減對藝術的熱情。他的小畫乾坤蘊含構圖和明暗布局的道理，不斷地以小畫面創作的形式，演練他作為一個畫家優雅閒適的身段；雖然他的經濟生活與此形容正好相反。藝術的實踐對張義雄而言變成一種持續到晚年的生活態度；然而年輕的他性情未必如此怡然自得。

在張義雄的回憶談話中，提及少年時期情感豐沛的往事。中學時期對於同性朋友的仰慕，帶來學業留級與失去和朋友相聚的雙重糾結壓力。這種帶著直接卻又含蓄的情感表達，從張義雄靜物畫中的瑰麗色彩洩漏了一點痕跡，充滿情感的聯想特質：色彩與色彩之間的色價關係或色調的鋪排節奏，帶著陰翳婉約的美感；溫柔而不陽剛的細膩用色，顯得特別清麗不俗。

張義雄，〈吉他〉，1956，
油彩、畫布，99.5×80cm，
臺北市立美術館典藏。



從創作的心理而言，張義雄的靜物畫有高度的寂寞情懷傾向，在靜物畫中顯示出安靜與淡淡的哀愁。他的靜物畫不是日常生活的流水帳紀錄，或許更多的是情感的寄託。因此他削減繁冗，把靜物畫裡的元素降到最低，不以繁文縟節說明，但求召喚知音的解讀與珍惜，使他的靜物畫迥異於日治時期臺灣畫家沿襲下來的靜物畫風格。

張義雄色彩情感的魅力讓人不禁聯想到高更指導年輕那比派藝術家所說過關於色彩關係的話：畫家的主要任務，是將畫面上的諸多色彩加以調配、組和，使符合某種美感秩序。受高更影響的野獸派畫家德朗、弗拉曼克、馬諦斯都把色彩的使用推向新的境界，瓦解了物體固有色的概念，也拋棄了印象派科學主義的企圖。

張淑美，〈聚〉，1964，
油彩、畫布，45.5×53cm。





張淑美，〈戀〉，1965，
油彩、畫布，100×72.5cm。

野獸派的畫面走向有強烈情感訴求的效果，可說色彩主導了造形。這不同於強調素描為重歐洲新古典主義以完成精準輪廓線之後，再進行填彩賦色的傳統做法；反之，色彩表現為主的造形手段，肯定色彩本身就足以觸動感受，而不只是標記現象。因此，張義雄使用的黑線，不應被視為古典繪畫中所謂的輪廓線，也不應被當作是物體在三度空間中隨著光影變化，在視覺影像中隨著物體的凹凸起伏而改變的有機結構。黑線有強烈的裝飾造形作用，脫離印象派的感官效果的捕捉。

西方藝術自巴洛克繪畫以來，透過明暗和氣層透視法，使物與物之間的界線消弭，物體之輪廓線開放融合到背景的空間中。因此，物之不受光面通常薄塗顏料、受光面厚塗製造肌理的做法，為古典油畫的典型技法，有光滑細緻的效果。當野獸派的色彩極度平面化與裝飾

[右頁圖]

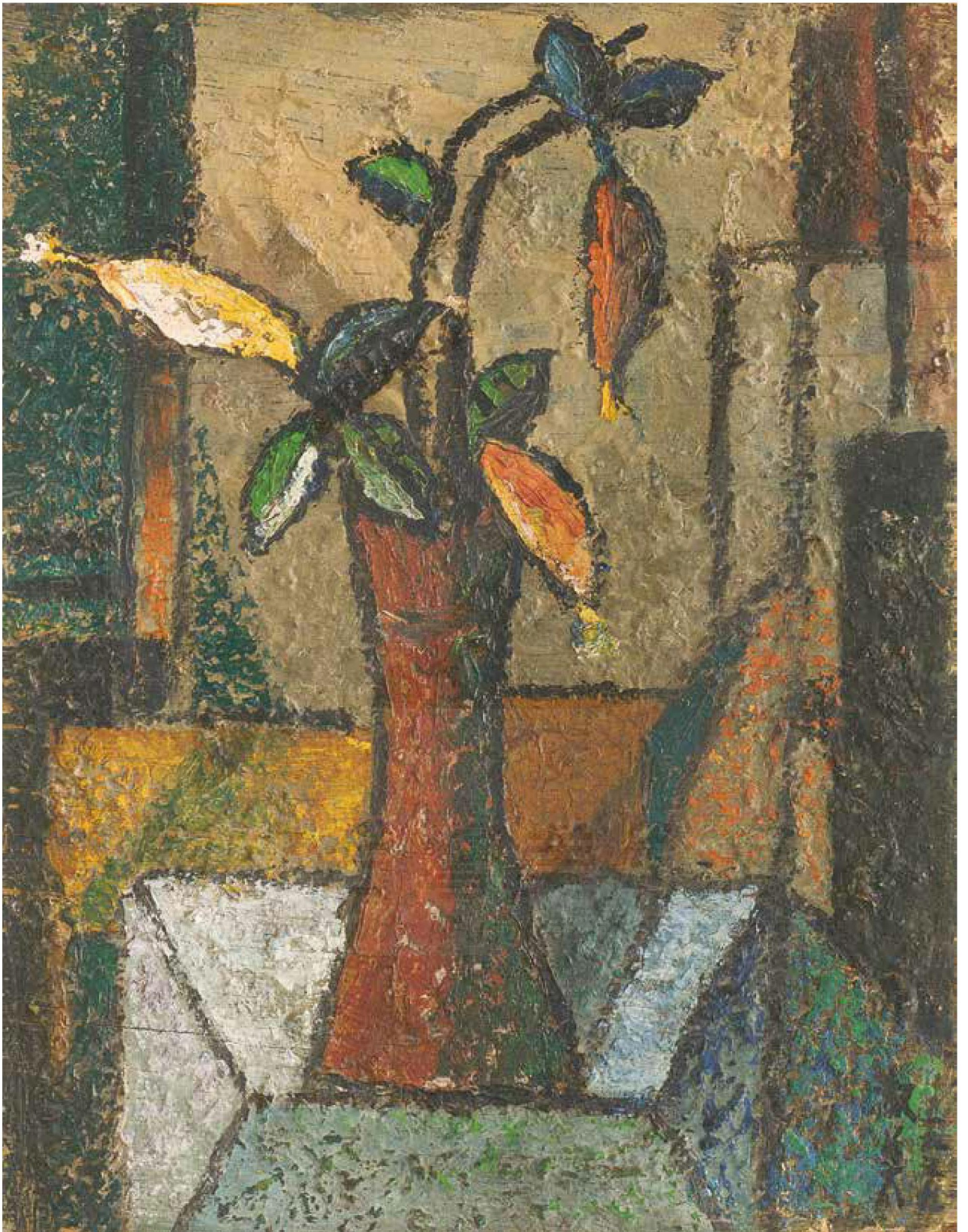
張淑美，〈小燈花〉，1961，
油彩、三夾板，33×24cm。

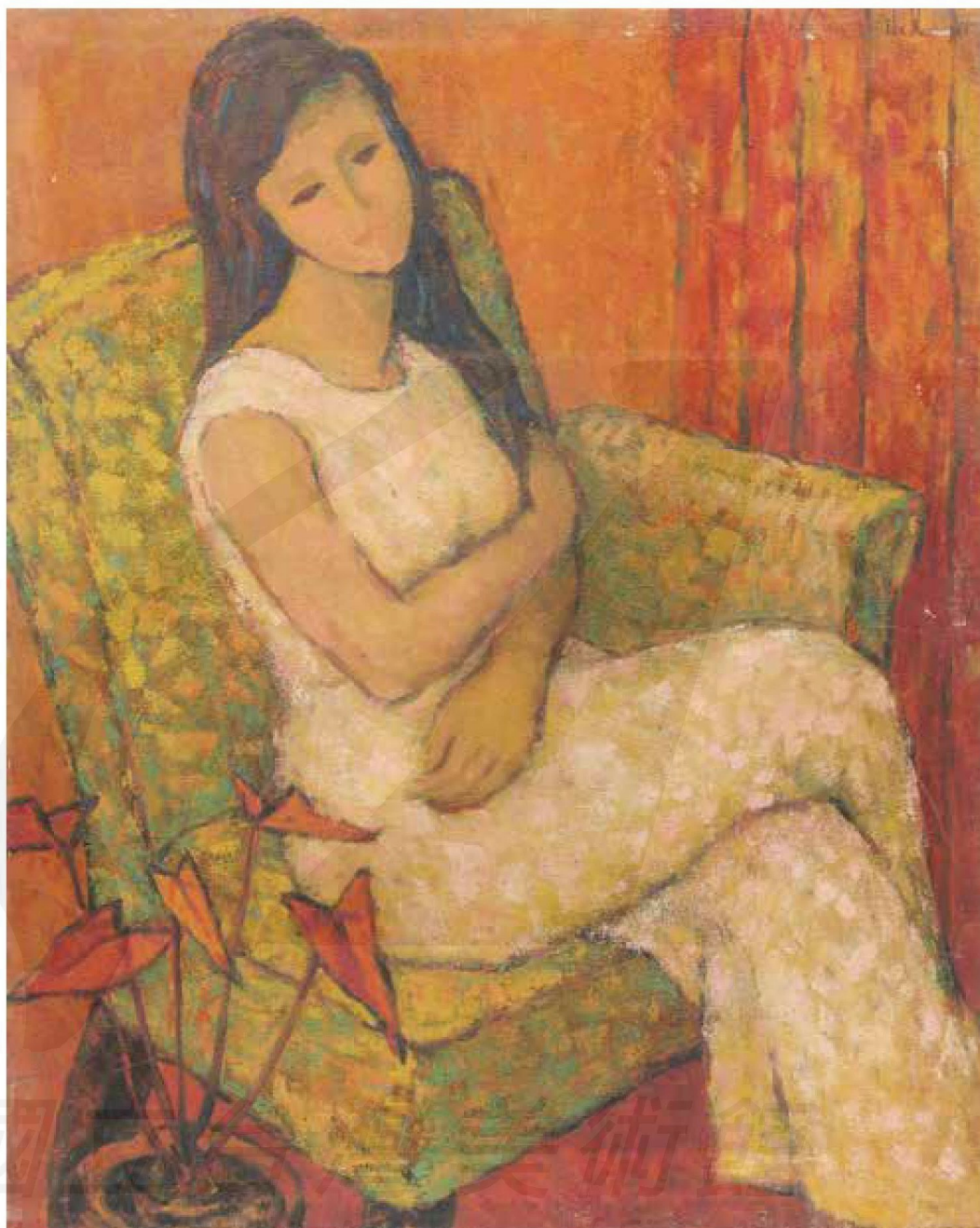
化之後，黑色線條或塊面既可能被做為指涉物體之輪廓，和做為輪廓與背景之中介拉扯的關係，它既非物自身的構件，也非附屬背景空間的元素。在符號學理論上，符號作為事物自身以外表徵事物之功能，在此遭遇了矛盾。黑線在此既可能是水果靜物的輪廓，也可能是背景空間的轉折面或陰影；當幻覺的空間消失，取而代之的是一種平面性。這種做法可以解釋為何張義雄厚愛畫刀的平塗，對簡化過後的平面，以黑線去做唯名論的辯證，強調物之殊相地位，實則以這種黑線孤立物象與背景的關係的作法，把一而再、再而三用畫刀堆疊出來的筆觸做了收斂，收納在他命名的靜物身上。

受野獸派影響，張義雄拋棄了物體固有色的概念，反而以同明度的對比色用在物之不受光面，不致使顏料因用了黑、灰均勻調合，而讓畫面失去色彩光澤。使用厚塗的油畫顏料肌理顯示對20世紀現代藝術的認知：材質肌理可為美感造形本身，意即材質與肌理或可為藝術表現自身之目的，有別於古典繪畫以說教的内容和深遠的畫面空間做為再現準則。當畫刀筆觸重複落於命定的畫布區塊，探索不可知的下一個時刻時，他所專注的或許已經超越對於物之外貌的關心。然而，不可否認的是，他對於題材的選擇也有某種程度的堅持。從色彩探討張義雄繪畫的瑰麗性格之外，以題材的符號象徵解讀繪畫的涵義似乎是另外一條途徑。就色彩和畫刀的使用而言，張淑美看見了張義雄的畫魂。

初試啼聲・女青年畫家

受張義雄繪畫風格影響，張淑美在1960年代之前在畫面中的物體外邊緣以畫刀畫的黑色輪廓，不但有張義雄的神韻，甚至色彩還更加潤澤沉鬱，有少年老成的味道。加了黑線的靜物畫沉穩而熟練的出現在1958年至1960年間，甚至延續到師大藝術系時的早期靜物畫。這時期的靜物畫裡的瓶花桌布和水果都是張淑美在沒有靜物擺放在桌檯的情形下就可以創作出來的，它是一種感情的詩意和文學性很強的畫面，而此時期的





張淑美·〈自畫像〉，
1961，油彩、畫布，
72.5×60.5cm。

張淑美也醉心於自畫像系列的創作，或有如神話裡水仙之神納西瑟斯的自戀情節。

在張義雄的鼓舞下，張淑美於1958年首次以油畫作品〈靜物〉入選全省美展，而另一幅〈藍色的回憶〉則入選「臺陽美術展覽會」，可惜此畫毀於水患已不復存在。1980年張淑美以此畫題，又畫了一幅〈藍色的回憶〉(P.145)。1959年以一幅〈自畫像〉(P.8)參加省展，獲得全省美展油畫優



張淑美在純粹畫室期間畫的油畫。
張淑美，〈靜物〉，
1958，油彩、甘蔗板，
45.5×53cm。

秀作品獎，成為畫壇矚目的新起之秀。全省美展的肯定讓張淑美信心大增，自此醉心油畫創作。隔年的作品〈思〉又獲得全省教員美展第三

【關鍵詞】水仙之神納西瑟斯（Narcissus）

在古希臘神話中，納西瑟斯是河神西非塞斯（Cephisus）與水澤女神里瑞歐普（Liriope）的兒子，長相俊秀，眼神有如晨星般燦爛。納西瑟斯年幼時，西非塞斯與妻子向祭司探詢孩子的未來，祭司強調納西瑟斯若能一輩子不照鏡子，便能長壽以終，因此，長大後的納西瑟斯總是能從他人的讚美中得知自己擁有一張俊美的臉龐，卻從未見過自己的容顏。然而，在一次打獵的歸途中，納西瑟斯在池水中看見了自己英俊的樣貌，而迷戀上了自己的倒影，導致他從此無法離開池塘，最終憔悴而死。水仙之神納西瑟斯在西方文藝典故中被標誌為自戀或顧影自憐。

卡拉瓦喬（Caravaggio），〈水仙〉，1598-1599，油彩、畫布，122×92cm，羅馬古代藝術國家畫廊典藏。





張淑美，〈訴〉（自畫像），
1962，油彩、畫布，
72.5×60.5cm。



【左圖】
張淑美，〈玫瑰〉，1962，
油彩、三夾板，53×45.5cm。



【右圖】
張淑美，〈自畫像〉，1960，
油彩、三夾板，33×24cm。



張淑美，〈花〉，1961，
油彩、三夾板，38×45.5cm。

名，並且應邀參加美國新聞處的「中國青年畫家展」。

1960年，張淑美二十三歲，已在中山國校服務三年的她，年年考績皆為甲等，又以繪畫專長在藝壇大放異彩，本來可以在學校行政方面發揮，日後擔任校長，但她有意繼續深造，且符合當年保送就讀師範大學必須以全班第一名畢業的規定，獲得省北師的推薦，保送就讀師大藝術系。1960年，張淑美的身分從國民學校老師轉換為藝術系大學生，在藝術生涯的大道上，她又往前邁了一大步。

張淑美，〈臺北植物園〉，1961，
水彩、紙，39×54cm。

