

## 二、正式學習民俗彩繪

十九歲的蔡草如，開始追隨素有南臺廟宇彩繪巨匠之譽的舅父陳玉峰學畫，憑其過人的悟性和努力，僅只半年即奉派獨自承繪門神彩繪而受到肯定，比起一般民俗畫師之習藝滿師，縮短了將近三年的時程。

[右頁圖]

蔡草如 老人（局部） 1938 水彩 32.5×23.9cm

[下圖]

1944年，蔡草如（左1）與同事攝於日本東京郊外。



## ■入陳玉峰之門

1937年，十九歲的蔡草如為了分擔家計起見，遂追隨母舅陳玉峰學習民俗道釋畫。一來，民俗彩繪畢竟是一門正式的行業，只要滿師（出師）而技巧到位，養家糊口通常不成問題，對於從小即展露繪畫才華的蔡草如而言，是一條非常適當的職業途徑；另一方面，名滿府城甚至知名於全臺的民俗彩繪名師陳玉峰，正是蔡草如的親母舅，不但願意收他為徒，甚至還開口說學費免繳，對蔡草如而言，自然是天大的好機會。

然而造化弄人，成為陳玉峰學徒半年之後，蔡草如才收到一張廖繼春老師寄來的明信片，告知店內正好有一店員缺額，歡迎他到店裡工作。由於已經隨舅舅學畫半年，這張明信片的內容雖然讓他心動，但是卻始終鼓不起勇氣向舅舅開口表明，因而失去了可能讓他走上純粹藝術的西畫創作途徑的機會。不過，也由於當時沒有勇氣開口的緣故，卻讓臺灣多了一位兼擅長民俗藝術的民俗彩繪與精緻藝術的膠彩和水墨畫的全方位傑出畫家。

雖然蔡草如到了1937年，才正式開始追隨舅父陳玉峰學畫，但繪

蔡草如 陶朱公散財 1934  
彩墨 55×100cm



畫天分極高的蔡草如，在平時耳濡目染之下，早已透過觀摩自學的方式，學習水墨傳統民俗畫。他於1934年秋天正值十六歲時，以宣紙所畫的〈陶朱公散財〉，已有舅父及海上派民俗畫之影子，其造詣已然不下於一般滿師執業的民俗畫師，顯見其繪畫方面悟性之高。

長久以來，華人民間藝匠的師徒傳習，愈是複雜特殊的技藝，往往會基於「絕技不輕傳」的專利心態，利用保存秘技的手段來防止同業競爭。因而徒弟的學習往往有一定的期限和步驟。如近代北京民間藝術匠師的學徒，以三至四年為滿，早期臺灣也有「三年四個月為滿」之說法。所以學徒在入門之初，可能會先安排一些準備材料，以及種種顏料和素材之研調處理的練習，另方面也幫師傅做些雜務，甚至打掃等瑣碎家務。

蔡草如入陳玉峰門下時，另有學徒鄭文淡等人追隨舅父學習。蔡草如雖是陳玉峰外甥，但同樣也遵循著傳統民俗藝匠之傳習步驟，學徒得先從打掃、整理、準備工具、顏料等雜碎勞務入手，初期僅能伺機在一旁看著師傅作畫而揣摩學習，甚至未能獲分配工作桌，也無正式的指導。由於家庭經濟並不寬裕，買不起價錢昂貴的圖譜。目前家屬所保存當年上海出版的《吳友如真蹟人物畫集》、《鶴巢人物畫稿三千法》、《改七鄉百美畫譜》等石印繪畫圖譜，是當年與他同時隨陳玉峰學畫的同儕，其後改行不再作畫時所轉贈予蔡草如的。由於學習資源有限，讓他更加珍惜機會，比其他同儕更是加倍地用心投入觀摩勤習。

不過陳玉峰外出繪製建築彩繪時，往往會帶著蔡草如前往，讓他實地見習彩繪工程的操作現況，同時也充當打雜助理，兼具實務見習之意義。由於蔡草如學畫之動機極為強烈，又有素描和水彩畫基礎，再加上與生俱來的繪畫天賦，因而竟然在



蔡草如珍藏的圖譜《吳友如真蹟人物畫集》、《鶴巢人物畫稿三千法》、《改七鄉百美畫譜》。



呂璧松 赤壁夜游 約1910  
水墨紙本 125×51cm

[右頁上圖]  
何金龍 八仙（4幅之1）  
1930 水墨紙本 80×36cm

[右頁下圖]  
蔡草如習慣帶著速寫本外出，  
此為他速寫風景時的神情。

## 降龍伏虎，跳級滿師

當時初生之犢不畏虎的蔡草如，不疑有他，也就帶著畫具和簡單的行李前往報到。經與廟祝溝通之後，才知道廟祝希望以降龍、伏虎兩位

入門半年以後，畫出的道釋畫作能讓陳玉峰感到訝異，而不得不認可其成果。另一方面，當時雖未能得到陳玉峰的正式指導，反而讓蔡草如摻入更多自己的體會和想法，逐漸發展出有別於陳玉峰的彩繪畫風來。

依照大陸傳統民俗彩繪畫師養成的慣例，學徒制滿師有一定的期程。陳玉峰雖曾問學於潮汕畫師呂璧松、何金龍，但兩人繪畫強項均以水墨為主（何金龍的剪黏人物更為一絕），也曾聽從呂璧松之建議，於1923年專程赴大陸潮州、汕頭、泉州一帶，遊歷觀摩取經。因此嚴格而論，陳玉峰的廟宇彩繪並非經過正式的拜師學藝，而主要出於觀摩自學（趁唐山師傅來臺彩繪廟宇時，悄悄從旁觀察，默記於心，返家再迅速筆記寫下，描成圖形），或許如此的緣故，比較沒有硬性規範三年四個月方能滿師。

正好在蔡草如入門大約半年左右，高雄州的下茄萣（現今高雄市茄萣區）白沙嵒有間寺廟委託陳玉峰前往彩繪門神和壁堵，風聞該寺廟的廟祝說起話來比較會捉弄人，因而讓陳玉峰感到有些躊躇，卻又不便推辭。眼看才來半年的蔡草如，畫藝已然極具造詣，毫不遜於一般已經滿師的彩繪畫師。遂靈機一動，派遣蔡草如前往承接繪製的任務。

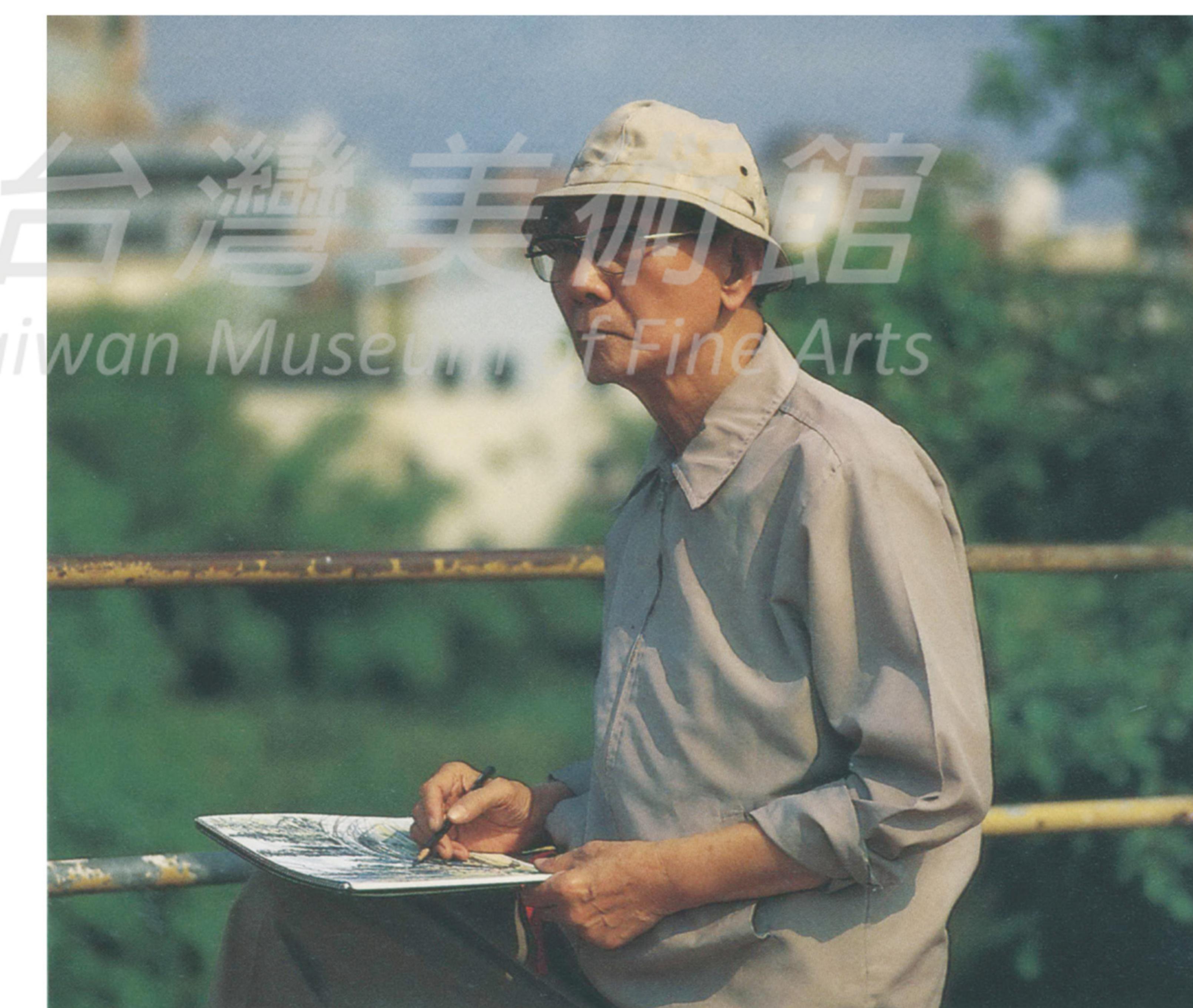
尊者為門神而畫兩扇廟門，有別於一般寺廟多以秦叔寶、尉遲恭，或神荼、鬱壘，或者伽藍、韋馱，或四大天王等組合繪製成為門神。雖然廟宇神祇的相關圖譜也有降龍、伏虎尊者的圖樣，但都不是長條型的門板型態，對於一般畫師而言，的確極具挑戰性，似乎也符應了該廟祝會捉弄人的傳說。

擁有扎實素描基礎的蔡草如，並沒有攜帶任何畫譜圖稿前往，卻商請廟祝充當臨時模特兒，擺出降龍、伏虎尊者的姿態動作，讓他速寫造型打樣稿。由於其謙和的個性，誠懇而敬業的作畫態度，以及扎實的筆上功夫，感動了那位廟祝，因而兩人互動融洽而且聊得很開心。甚至在用餐時，廟祝還拿出親自醃漬的醬菜蔭瓜來招待蔡草如。

經過幾十年後，每當蔡草如憶及這段首次獨自擔綱彩繪廟宇之往事，廟祝醬瓜珍饈的美味，讓他始終印象深刻。初試啼聲的廟宇門神彩繪，他就能圓滿完成任務，自然讓陳玉峰大為刮目相看。從此開始，經常帶著這位高徒到處承接廟宇彩繪工作。可惜蔡草如當年在茄萣的門神彩繪處女作，歷經拆建、翻修早已不存在了。

廟宇彩繪及民俗道釋畫，內容往往涉及中國歷史典故及神話傳說，要深入題材內涵，往往需要有一定程度的漢學素養。由於日治時期學校教育教的是日語，因而蔡草如在擔任民俗道釋畫師的同時，也常利用晚間前往臺南商業專修學校學習北京話。

蔡草如外出時習慣帶著速寫本，隨時捕捉有感覺的東西或景物，一方面藉以蒐集繪畫素材，



[右頁圖]  
蔡草如 韋馱、伽藍 1972  
門神彩繪 295×240cm  
臺南市開元寺

另外也鍛鍊手、眼和心之間的協調能力，因而練就一身扎實的素描功力。正如日後他常勉勵學生和晚輩：「眼睛看得到，手就要做得到。」的名言。由於他對於繪畫創作始終秉持著嚴格自我要求的理想性，不同於一般彩繪匠師之處，在於他繪製廟宇彩繪時，往往不攜帶繪畫圖譜，其樣稿皆出於親自造型，而且很少重複使用同樣的草圖，幾乎是以繪畫創作的態度來繪製廟宇彩繪，甚至經常在繪製過程中融入當下的感覺。

在構思圖稿之前，他會用心研讀相關之故事背景，用以再聚焦其所要詮釋的情節和場景的畫面。對於其中人物之服飾、姿態、動作、五官特徵、神情，以至於相關的場景陳設等，往往再三考證和推敲，甚至會找人充當模特兒，擺出畫面中所需之姿勢，讓他速寫並作深入觀察，以求造型和姿態的嚴謹。因此，蔡草如所畫的人物，其頭身比例是以東方人約1:6.5或1:7的體型為原則；臉部表情比起其他彩繪匠師較為生活化，較少戲劇化的過度誇張；人物身體姿勢的平衡感，尤其門神站姿的沉穩，以展現威嚴和氣勢，更是格外地講究。

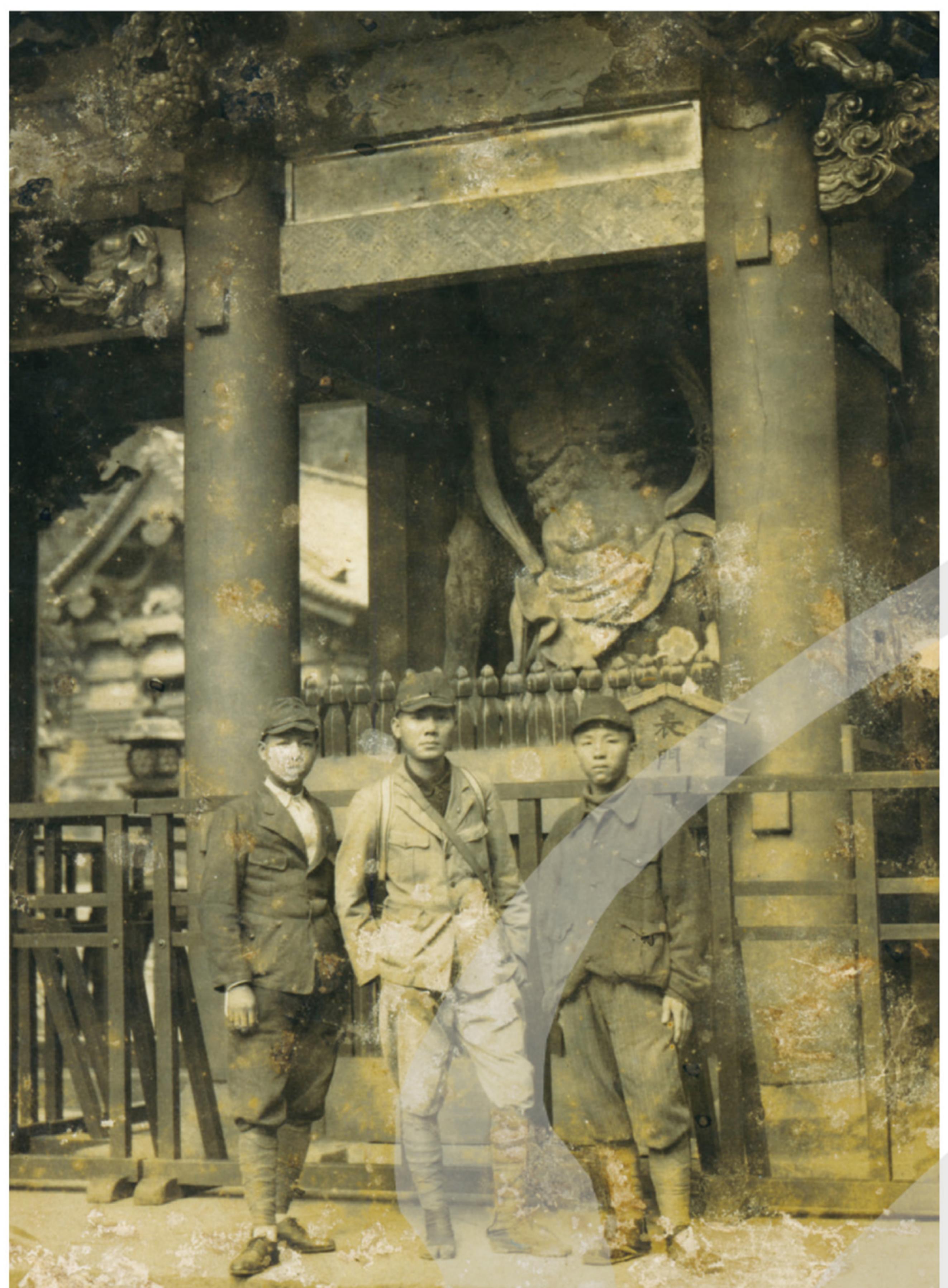
蔡草如為臺南祈安宮繪製門神的留影。



此外，他在畫門神時，往往頭部後面畫出一輪昊光，有別於一般畫師只在佛、菩薩後面畫昊光。後來有畫師雖然也跟著在門神頭部後面加上昊光，然而不同之處，則在於蔡草如在畫揚起之飄帶與昊光交疊之部分，也特意畫出透明狀，發揮其光影表現之一貫特色。凡此等等，在在顯示出蔡草如所畫廟宇彩繪與一般畫師畫風上的精緻差異處。同時也顯現出他是以純藝術創作的嚴謹態度，來進行廟宇彩繪之敬業精神。

為了累積學養，蔡草如從年輕時即勤跑圖書館。日治時期，臺南的圖書館藏有辜顯榮（辜振甫之父）所捐贈的一套開本極大、相當厚重的中國古代名畫集，由於開本大而





1943年，蔡草如（中）與友人攝於日本東京靖國神社。

如同其舅父一樣，蔡草如在彩繪匠師一行的滿師過程，遠超常人的順利。雖然早具獨當一面的能力，但秉性謙和的他，仍然一直留在舅父身邊幫忙，雖然工資不如獨自承包，但是陳玉峰承接的工作源源不斷，收入自然也不成問題。1940年蔡父昆公病逝，蔡草如已然能夠挑起家計，因而對家中的經濟並沒有造成太大的困窘。

1941年12月太平洋戰爭爆發，日本對美國宣戰，臺灣各地常遭美國軍機轟炸，局勢日趨緊張。日本殖民政府更加積極在臺推動皇民化運動，緊鑼密鼓一連串的「寺廟整理運動」、「鋤佛運動」、「正廳改善運動」等措施，打壓長久以來臺灣的傳統信仰，自然也連帶影響到與傳統信仰關聯極為密切的廟宇藝術。一時之間，廟宇彩繪工作幾乎完全停頓；另一方面，殖民政府也大量徵調臺籍青年入伍，以應戰爭之需求。多數廟宇民俗畫師為了生活，不得不轉業繪製電影看板，以及為人繪製家庭信仰所需和裝飾用的佛道神像、民俗畫，生活相當困窘，甚至連陳

且印刷相當精緻，這些歷代名畫讓蔡草如的藝術視野為之大開，對於中華傳統的精緻藝術，有了更為深入的瞭解，因而吸引他常常前往借閱。然而由於那套畫集相當沉重，卻又陳列於書架的上層。每回前往借閱，館員總嫌太重而不太願意取書，後來蔡草如只好拜託館長，館長原本就認識蔡草如，更感其學習的誠意，便交代館員勉為其難服務讀者。這套書對於蔡草如日後走向純藝術的膠彩和水墨畫有著很大的啟發。他對唐、宋的金碧山水的認識，也藉由此書而入門。可惜到了戰後初期，他想繼續借閱時，該套畫集已不在架上而不知去處。

玉峰也無法例外。

面臨這種時代環境的變局，蔡草如也沉澱下來，認真思考常民藝術的民俗道釋彩繪創作面，以及生涯發展所面臨的發展瓶頸等問題。環顧當時臺灣畫界，諸多留學日本的畫家，在臺展、府展，以至於日本帝展的亮眼成績，成為媒體追逐討論的焦點，其受到敬重的社會地位，以及畫作能讓自己的想法和個性做更大的發揮，在在都讓蔡草如格外地嚮往。這種困擾心中甚久的想法，經與母親商量後，獲得慈母的全力支持，並積極籌錢贊助，終於在1943年6月順利東渡日本學畫。

1943年，蔡草如（右）於日本東京與臺南友人陳銀得合影。



## ■ 東渡日本學畫

由於那時兵源需求甚急，因此當二十五歲的蔡草如抵達基隆港準備登船時，一度遭到巡邏碼頭的日本憲兵阻攔，認為他的年齡正適合從軍，要他即刻入伍以支援南洋戰場。經蔡草如出示東京川端畫學校的入學許可，以及「大東亞美術展」的入選狀之後，才終於被放行。

抵達日本以後，為開源節流起見，蔡草如進入川端畫學

### 【關鍵詞】

#### 川端畫學校

川端畫學校創於1909（明治四十二）年，由日治時期日本畫家川端玉章（1842-1913）之畫塾發展而成，地點位於東京小石川區春日町的一棟木構二層建築。創校之初僅有日本畫科，1913（大正二）年再增加洋畫科，於1945年毀於美機轟炸。雖然該校被一般藝術學界視為繪畫補習班（研究所）之性質，但其以素描訓練相當嚴謹而有名，日治時期不少準備投考東京美術學校之臺籍前輩畫家，往往先進入川端畫學校研習畫技一段時間，因而不少人認為它是一所進入東京美術學校前的預備學校。然而該校對於入學資格、研習科目、競技與升級等方面則有具體規範。前輩畫家劉錦堂（王悅之）、林玉山、郭柏川、劉啟祥、李梅樹、李石樵等人都先後進入過川端畫學校，由於課程頗為單純，因而每位學生接觸的老師並不多，1920年代中期林玉山在川端畫學校時，日本畫科由岡村葵園指導；1930年代末期，莊世和、蔡草如進入日本畫科時，則主要由小松均指導。



1944年於日本東京與移動展協會同仁合影（後排左3為蔡草如）。

外，也曾一度忙裡偷閒，擠出時間到善鄰書院中學部勤讀漢文課程，加強北京話。

東京的川端畫學校，在近代東亞美術人才的養成方面極為有名，尤其繪畫基礎的傳習訓練相當扎實，因而常被視為進入東京美術學校之前的預備學校。日、韓及海峽兩岸近代美術史中的知名畫家，進入過川端畫學校者難以勝數。當時的日本畫科師資有小松均、岩田光壺、川端玉雪、川端德太郎等人，教學內容係以具有渾潤筆趣、墨韻的四條派水墨寫生畫風，以及以膠敷彩的日本畫為主。除此之外，由於工作上的需

校就讀夜間部的日本畫科，白天最初在陸軍兵工廠當車床員，幾個星期之後，經應徵而考入情報局擔任「速寫員」，專門速寫美軍空襲後的景象，同時也負責戰爭宣傳畫之繪製，如此半工半讀以支撐在東京學畫之開銷。此

要，蔡草如平時仍透過觀摩自學的管道，積極充實水彩畫素養。在川端畫學校接近兩年的學習期間，由於東京常遭美軍轟炸，每逢空襲時大家就急於疏散到鄉間避難，因此安心學畫的時間也並不多。1945年3月，兩層木造的川端畫學校之建築主體遭轟炸而毀於戰火，這所性質介於繪畫研究所（補習班）與學校機構之間的川端畫學校，從此譜上休止符而始終未再復校。

赴日期間，蔡草如由於有工作收入，因而也購買了一些繪畫專書做更有系統的探研。如和田三造的《配色總鑑》、川合玉堂的《日本畫的畫法》、金原省吾的《東洋美學》、美術大講座系列的《日本畫技法用語辭典》等。據蔡國偉回憶，其父生前經常反覆閱讀這些專書，對其日後的繪畫創作，應該產生相當程度的觀念啟發作用。

在日本時期，由於當時皇民化政策正如火如荼地推動，出身南臺灣的蔡草如為了在東京謀得一口飯吃，不得不一度改為「赤城堅一」的日本名，以方便就業。他取「赤城」為姓，就是寄託對於家鄉府城赤崁樓的懷念。目前其家屬仍保存了幾件當年他以「赤城堅一」署款的人物速寫、淡彩，以及移動協會話劇演出時的淡彩速寫畫作。

蔡草如旅日時期的正式作品，目前留下的極為有限。由於他租賃東京的住處曾遭美機轟炸，因而當時所畫的膠彩作品均已不存，所能看到的多屬水彩習作、素描、速寫之類的小品。他對於材質的運用則相當自由，目前國立臺灣美術館（以下簡稱「國美館」）所藏1944年7月所畫的〈夜〉，是

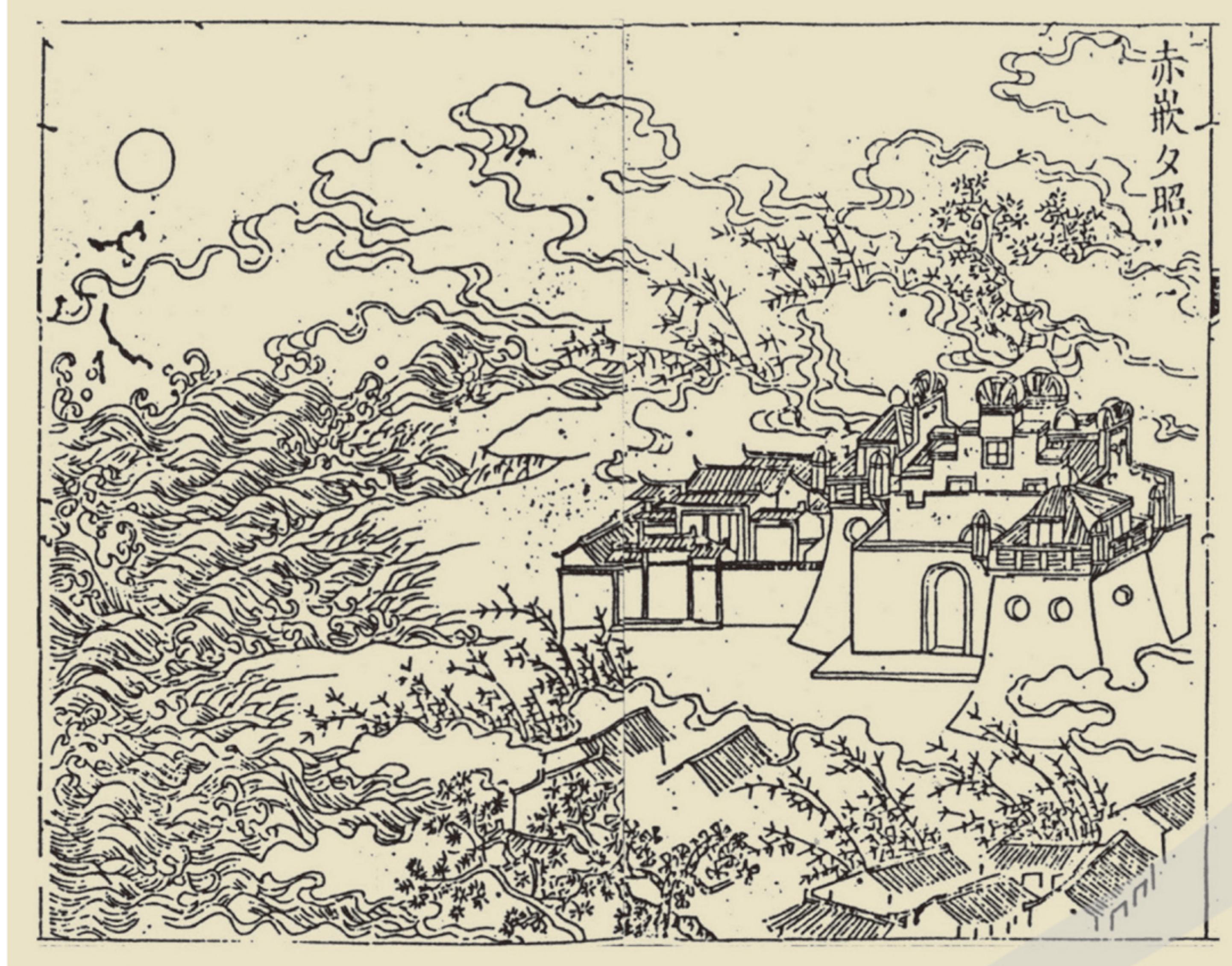
蔡草如 夜 1944  
水墨、蠟筆 24×32.6cm  
國立臺灣美術館典藏



[右頁上圖]  
蔡草如就讀川端畫學校的學生證正面及背面。

[右頁下圖]  
蔡草如經常翻閱的《配色總鑑》、《東洋美學》等專書。





他就讀川端畫學校時，到琦玉縣鄉間旅遊時，所捕捉的旅館附近夜景，用蠟筆佐以水彩所畫，將夜色蒼茫，旅邸門窗隱透燈光，沉靜幽寂而略帶滄桑感的意境，詮釋得相當到位，氣氛的營造相當成功，雖屬八開的小品，但極富感染力。左下角以白色簽署本名「錦添」。

對照之下，同一年所畫〈上野公園〉，則以輕快而浪漫的細線條速寫勾描，然後再施以淡彩，將池中薰風徐來、田田荷葉搖曳生姿的景象記錄下來，顯得輕鬆自然而毫不矯情。〈增上寺御廟〉結合了透明和不透明水彩之畫法，色彩清雅，略近於粉彩和日本膠彩，富有表現機能的筆線趣味，則又摻用了中華傳統水墨畫法，是一件比較能反映其川端畫學校日本畫科學習成果運用的水彩畫作品。

其後不久，日本戰敗投降，第二次世界大戰結束，日本在駛入東京灣的密蘇里艦上簽投降書之後，美軍旋即進駐日本。蔡草如在短暫失業之際，又以素描作品通過甄選，而得以在美軍進駐軍俱樂部擔任數個月的美術企劃工作。原本打算留在東京繼續學畫的蔡草如，因接到來自家鄉的



[上圖] 1944年，蔡草如於上野公園所作田田荷葉搖曳生姿的作品。

[下圖] 蔡草如 增上寺御廟 1944 水彩 25×35.6cm

[左頁上圖] 乾隆十七年刊《重修臺灣縣志》，以「臺邑八景」之一的〈赤崁夕照〉為卷首的木刻版畫。

[左頁下圖] 蔡草如 赤崁夕照 1988 彩墨 110×68cm



母親信函，催促他返鄉重整戰後的家園，遂於1946年4月下旬束裝返臺。沿途以素描淡彩或水彩隨機作畫，記錄戰後日本景致和人文，其中側寫跪坐的〈慰安婦〉之背影，從畫面上的題記，顯示出是他服務於美軍進駐俱樂部時所見而隨機速寫，基於惻隱之心，他不作正面描繪，以簡練的筆線、單純的平塗色彩，捕捉他在戰後初期於日本所見所聞的雪泥鴻爪。在人文關懷之中尤其具有歷史見證的意義。

離開日本之前，蔡草如在廣島郊外的宇品港等待船班時，他以沉靜的心情，捕捉宇品港的景致。〈廣島郊外〉和〈日本宇品港內〉，應該是他揮別日本前夕最後的水彩小品，寧靜而帶有抒情意味的透明水彩畫法，頗能詮釋其人格特質及離日返臺前夕之心境。旅日三年期間，在蔡草如藝術生涯上，堪稱是他拓展視野、提升繪畫深度和廣度的重要關鍵期。

[左圖]  
蔡草如 慰安婦 1945  
墨線、水彩 32.5×22.5cm

[右圖]  
蔡草如 上野公園 1944  
水彩 34×24.5cm

[左頁上圖]  
蔡草如 廣島郊外  
1946 鉛筆、淡彩  
24.5×36cm

[左頁下圖]  
蔡草如 日本宇品港內  
1946 水彩 19×28.5cm