

四、南臺水墨寫生畫的重要導師

戰後初期，臺灣的水墨畫界之傳習，普遍重視先臨仿古人和時師方面，深扎筆墨根基之後，再逐漸觀察自然、間接寫生，而追求自我畫風；蔡草如在臺南倡導直接面對實景實物進行水墨寫生，因而帶出一股有別於北、中部水墨畫界的南臺水墨畫風來。

[右頁圖]
蔡草如 月夜 1970 彩墨 67×34cm

[下圖]
1968年，蔡草如（蹲者）與臺南市國畫研究會同仁於臺南孔廟舉辦寫生活動時留影。



[上圖]

郭柏川1952年在成大畫室作畫時留影。

[下圖]

1961年，蔡草如（前排右5）與劉啟祥（前排左5）等臺灣南部美術協會成員合影。



籌組「臺南市國畫研究會」

蔡草如在畫壇大放異彩的1950年代，正值戰後臺灣畫會結社開始復甦並很快地進入蓬勃發展的時期。1952年，具留日背景且曾赴大陸大學校院任教的前輩西畫家郭柏川，邀集臺南西畫界人士組成「南美會」，

藉定期切磋研討、舉辦展覽以帶動美術風氣。到了第3屆（1954）南美會成立國畫部，在省展和臺陽展中戰績輝煌的蔡草如，以及日治末期府展中曾經獲獎的陳永新、薛萬棟等人，自然成為其延攬入會的主要對象，因而成為南美會最早一批國畫類會員。同一年稍晚，具有留日旅法背景的前輩西畫家劉啟祥，其所領導的高雄美術研究會（簡稱「高美

會」）與南美會，以及嘉義春萌畫會（林玉山所領導）、青辰會（陳澄波弟子所組成）之間取得共識，自1953年起，逐年依序由高雄、臺南、嘉義三個市輪流主辦跨縣市的南部美術展覽會（簡稱「南部展」）。個性隨和的蔡草如自然樂意參與這種深具切磋觀摩意義的跨美術社團，以及跨縣市的展覽活動，因此從第1屆南部展開始，連續五年都送件參與。其後南部展的幾個美術社團之間，產生理念相互鑿枘的分歧現象，因而停辦了三年，到了1961年才以劉啟祥的高美會為主軸，邀請嘉義以南迄於屏東的美術界人士，正式成立「臺灣南部美術協會」（簡稱「南部美協」）。

劉啟祥尤其力邀當時南臺灣美術界參展成績極為亮眼，而且已然晉升為省展評審委員的蔡草如入會，個性隨和的蔡草如當下自然也就爽快答應了。殊料後來南美會會長郭柏川，堅持反對南美會會員參加南美會以外的其他民間美術社團，為了避免雙方困擾起見，他於1961年退出南美會，同為南美會國畫部成員中與蔡草如交情頗深的陳永新和薛萬棟，也

1962年，第7屆南部美展全體會員合影（第二排右3為蔡草如）。





臺南市國畫研究會成立大會合影
（前排坐者右3為蔡草如）。

隨著蔡草如一起退出南美會。

退出南美會以後，不少藝文界友人鼓勵蔡草如邀集臺南國畫和書法界的同道，組織一個以書畫藝術為特色的美術社團，遂於1964年成立「臺南市國畫研究會」，並正式向政府立案，蔡草如由於輝煌的畫歷及謙和的個性，很自然地被公推為首任理事長。創始會員二十多人，包括黃靜山、陳永新、薛萬棟、潘麗水、潘瀛州、陳雪山、陳壽彝等國畫家，以及蘇子傑、蘇太湖、林草香等書法家。此外，特別邀請蔡草如的啟蒙恩師陳玉峰，以及與陳玉峰齊名的潘春源，和由大陸渡臺的國畫名家李金玉，熱心文化藝術的社會賢達邵禹銘、鄭景仁、侯益卿等人擔任顧問。首屆會員展於當年3月25日在臺南市第四信用合作社禮堂展出，在當時稱得上是南臺灣極具代表性的書畫藝術社團，可惜陳玉峰在展出的

前幾天因肝疾而去世。

雖然與陳玉峰並稱為日治時期和戰後初期臺南府城兩大廟宇彩繪名師的潘春源，曾經六度入選於日治時期的臺展，對照之下，陳玉峰對於這類純藝術政府公辦美展則始終不感興趣。一輩子未曾參加過日治時期的臺、府展，以及戰後的省展。在戰後初期，蔡草如跟隨他承繪廟宇彩繪時期，每逢蔡草如有時為了準備省展、臺陽展作品而常向他請假，因而加重陳玉峰的工作量時，總是讓陳玉峰氣得碎碎念；其後跟隨他學習廟宇彩繪的長子陳壽彝，也受到蔡草如的感染而在從事廟宇彩繪的空檔，常拿著速寫本隨時寫生，甚至跟著蔡草如畫純藝術的膠彩畫參加省展，初時讓陳玉峰頗感不以為然；期間蔡草如也曾試著邀請陳玉峰一起參觀省展，這位民俗繪畫名師也堅持不願前往。到了陳玉峰晚年時，其態度才逐漸有所調整。當1964年蔡草如籌組臺南市國畫研究會，專程邀請舅舅擔任顧問時，陳玉峰當下則二話不說地爽快答應了，表現了支持的立場。

1964年，第1屆國風畫展全體會員與顧問合影（前排右2為蔡草如，右4為顧問邵禹銘）。



由於透過李金玉顧問的關係，獲得當代草聖于右任以郵寄賜贈「國風畫會」之墨寶，自此遂以「國風畫展」為展出之名稱，甚至社團名稱也通用「國風畫會」。其後，接受戰後臺灣書畫教育體系培育而出的第二、第三代以降之傑出書畫界人士，如張添原、蔡茂松、羅振賢、楊智雄、王國和、張伸熙、黃宗義、張松年、張松元、吳榮富、陳淑嬌、蔡清河、蘇友泉、董福強、陳炳宏、吳繼濤等人陸續入會，迄今已超過半個世紀，會員已近六十人，包含老、中、青三代。為擴大參與起見，國風畫會創會初期採會員展與公募（徵件審查）並行制，大約舉辦過十多屆公募徵件，其後各種書畫競賽漸多，為避免過於重疊起見，遂經公議而停辦公募展部分。

臺南市國畫研究會主要以水墨畫為表現的材質，其早期會員中，有不少人在繪畫方面受到蔡草如的指導和啟發，包括顧問鄭景仁，以及邵泰源、

許朝森、陳壽彝、林沂水、楊智雄、柯武鐘、李泰德、蔡國偉、田丁明等會員。因此，該畫會在某種程度上，隱然具有一種以蔡草如為核心的所謂導師型之繪畫研習組織的性質。

■ 帶動南臺現場寫生水墨畫風氣

一向重視對著自然觀察寫生的蔡草如，也將寫生作畫風氣帶入其畫會中，因而經常辦理室內和室外之寫生活動。同時也藉著寫生活動的當場示範，讓會員們有觀摩的機會。他的學生楊智雄（後來也曾任該畫會理事長）在接受國立歷史博物館採訪時憶及，自己初次跟隨臺南市國畫研究會到烏山頭寫生。親眼目睹蔡草如：「那一天他總共畫六張（畫），除了一張水牛之外，五張風景，五張五個手法，五種氛圍都不一樣，這

[左頁上圖]
第1屆國風畫展請柬。
第5屆國風畫展請柬。

[左頁下圖]
1990年，臺南市國畫研究會舉辦戶外寫生觀摩會，蔡草如（左）與同仁吳昱青攝於阿里山塔山前。

1964年7月，臺南市國畫研究會在烏山頭的寫生會。





1964年8月蔡草如參加寫生會，同仁於億載金城前合影。

裡面（畫集中）有幾張。他在那邊看大自然會聯想到怎樣來表現它，要呈現怎麼樣的感覺，他內心有篤定的一個企圖、想法，一天裡面有那麼大的轉變，很難想像，……他五張惡地形，五個風格，很好玩耶！……那天他所畫的一幅標為〈岳浪〉的，曾表示寫生時，感受到層層綿延的山勢，有如洶湧的波濤迎面而來，他試圖將那種感受形諸筆端。」

由於他親自帶著大家面對實景取材寫生，並現身說法，在他潛移默化之下，使得寫生自然成為臺南市國畫研究會的畫風特質，而有別於其他多數水墨藝術社團。

此外，楊智雄也提到，蔡草如主持該畫會三十年，每逢「開展覽的時候，他一個人要去負責指導十幾個人，甚至還要提供畫稿、修改種種，付出很大，他無怨無悔這樣做。」從這段描述，可以顯見他在畫會中的指導者地位，以及為了維持畫會展出之品質形象，有著很高

的使命感。到了每逢展覽即將結束的最後一天。會員們也都習慣要求蔡草如給予講評。當蔡草如講評時，不論是任何不起眼的畫作，他往往會先找出其中優點給予鼓勵幾句，用以增強該作者的信心；如果會員進一步要求他指正缺點時，他往往最多只說「這邊如果怎麼樣，不知道會不會比較好？」而不是武斷地直接教會員如何地改，這種對於被指導者的尊重態度，同時也讓對方能自我檢視思辨的指導精神，展現其一貫謙和的長者之風。



[右頁上圖]

1966年8月，蔡草如參加寫生觀摩會的活動情景。

[右頁下圖]

蔡草如 岳浪 1961
彩墨 26×37cm
國立臺灣美術館典藏

蔡草如在省展和臺陽美展叱吒風雲的戰後初期，其畫作中往往兼用膠彩和水墨，因而很難以水墨和膠彩之單一材質來加以界定區分。大約從1958年左右，其水墨和膠彩分流發展之後，其水墨畫風格也就更加清晰。在公開發表的正式作品中，1959年第14屆省展的〈靖波門〉，恰好與前一年於省展發表的〈曙光〉(P.58下圖)形成強烈的對照。

靖波門又名小西門，建於乾隆年間，門額上題「靖波門」，內門刻「小西門」，原址位於臺南市西門路和府前路的交叉點附近。1960年代末期，由於道路拓寬而遷移，目前安置於國立成功大學光復校區內。此一景點蔡草如曾多次前往速寫，同時也畫過相近構圖的幾件正式水墨作品。此畫為蔡草如以免審查身分，參加第14屆全省美展國畫部的作品（翌年蔡草如即升任評審委員）。此圖用筆雋爽流利，墨韻清潤而富於節奏感，點景人物有閒聊候客的三輪車夫，以及各類工作中的市井小民，勾畫簡練而傳神，極為生動有趣，為畫面增添不少生意。全畫筆簡而意全，

[右頁上圖]
蔡草如 靖波門 1959
水墨 60.2×90.3cm
國立臺灣美術館典藏

[右頁下圖]
蔡草如 小西門 1962
彩墨 34×44cm

蔡草如 府城靖波門
1984 彩墨 69×135cm



[右頁上圖]
蔡草如 湄江佛寺 1970
簽字筆 25×37cm

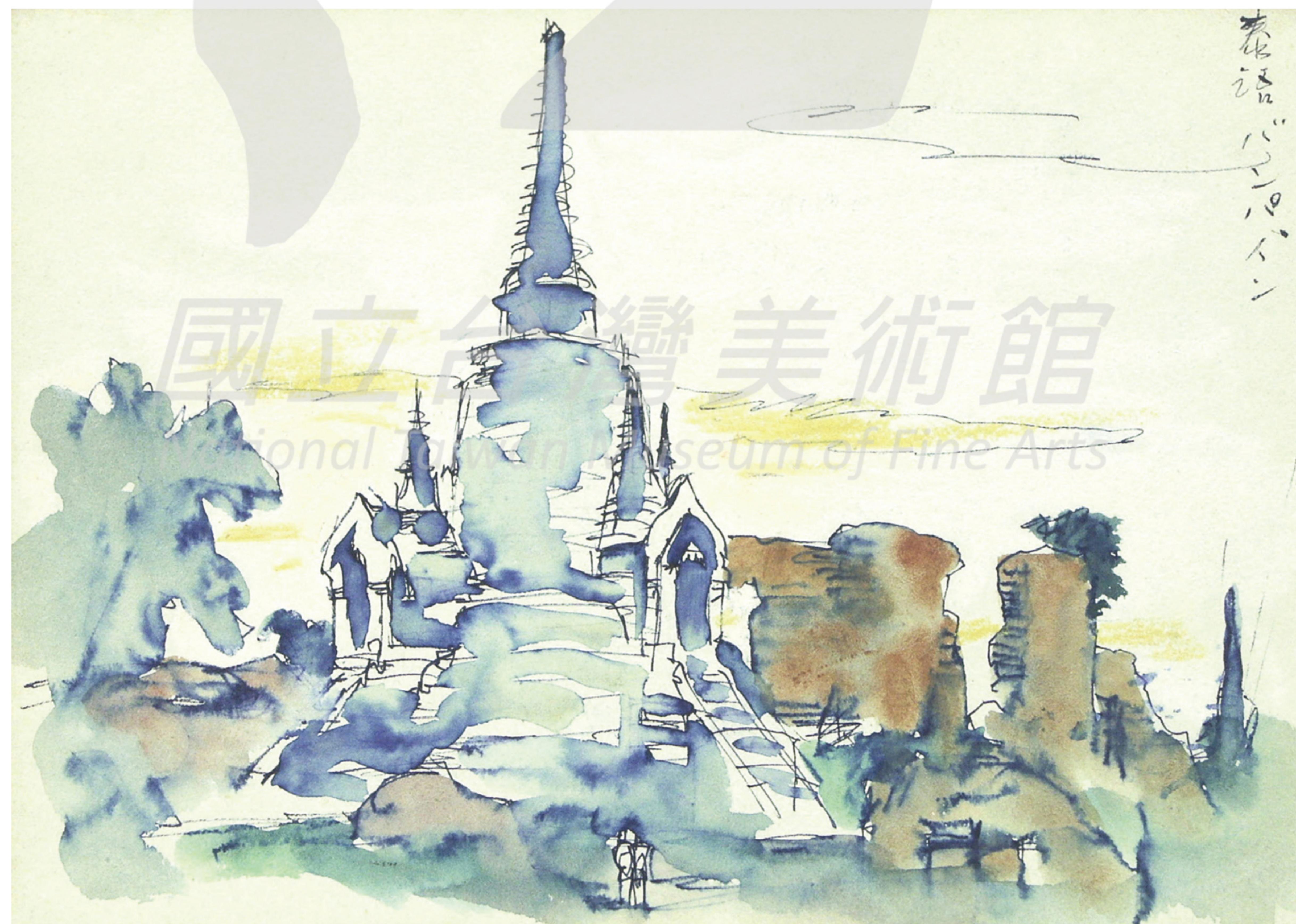
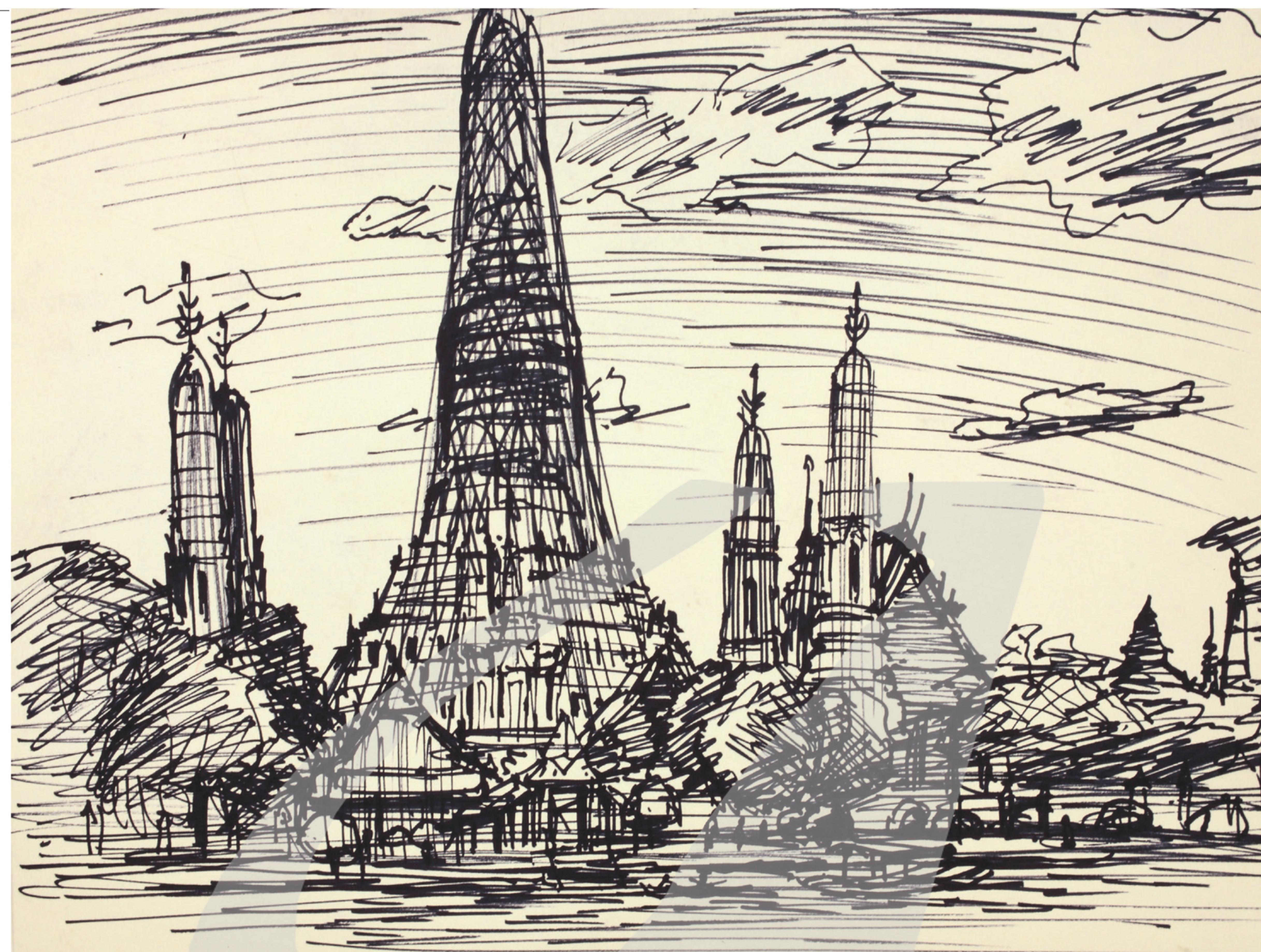
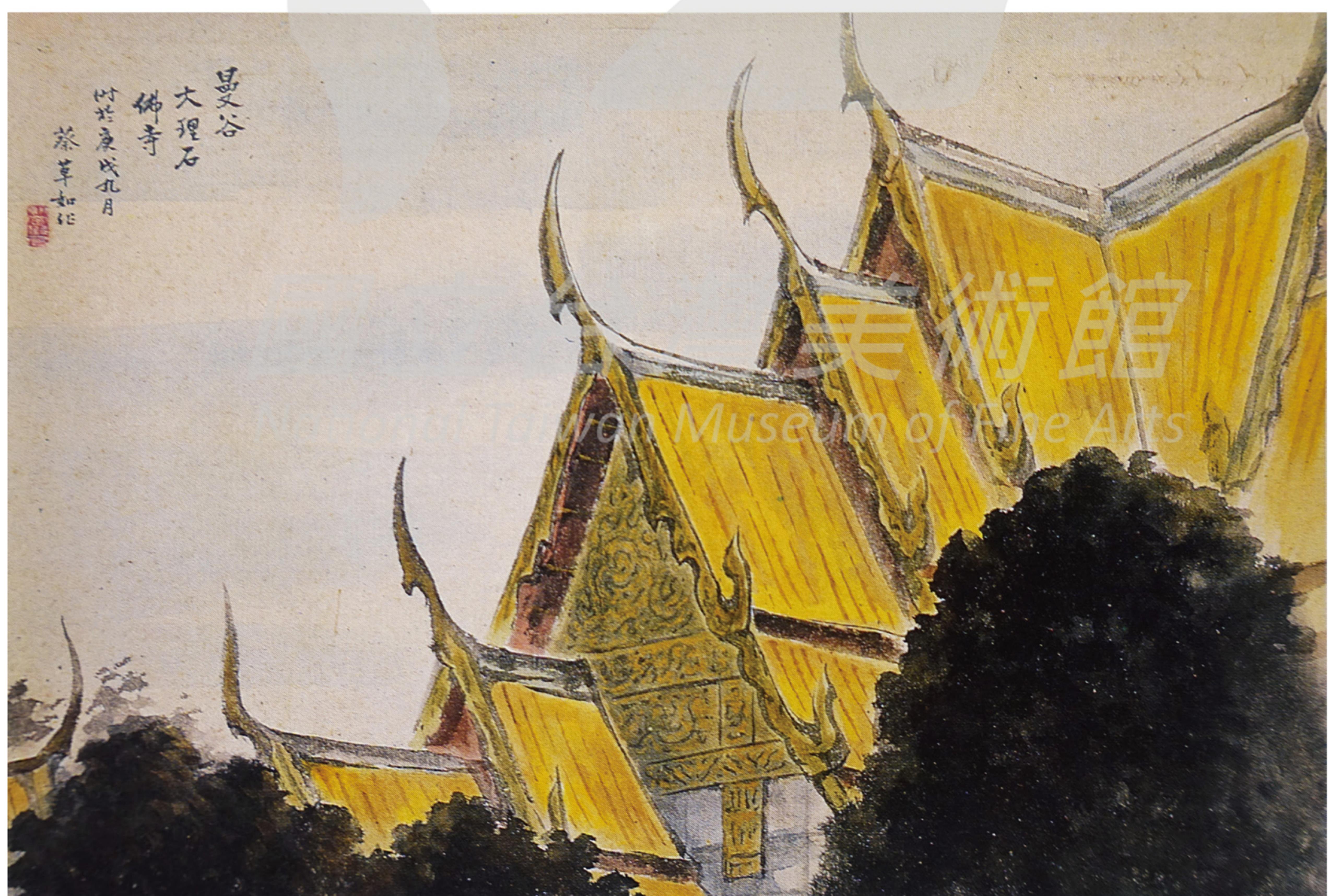
[右頁下圖]
蔡草如 佛塔舊蹟 1970
簽字筆、水彩 18×25cm

空靈而自然，是蔡草如此一系列作品中頗具代表性的一件。相形於其第13屆省展獲首獎的〈曙光〉，呈現一疏一密的強烈對比。其一水墨空靈，另一則密實重彩。正好形成兩種迥然異趣的分流發展導向，但是並皆佳妙，都稱得上是蔡草如分屬水墨和膠彩畫的兩件階段性重要代表作。

以水墨寫生記錄雪泥鴻爪

1970年，蔡草如應聘前往泰國徐氏宗祠製作民俗畫，其緣由是主司徐氏宗祠的修建者，曾經來臺到處觀摩寺廟，正巧在日月潭文武廟看到了蔡草如所作之壁畫而深為欣賞，經輾轉打聽，才找到了蔡草如，遂禮聘他專程前往泰國參與壁畫之繪製。然而蔡草如自然藉此出國之

蔡草如 曼谷大理石佛寺
1970 彩墨 60.7×88cm
國立臺灣美術館典藏

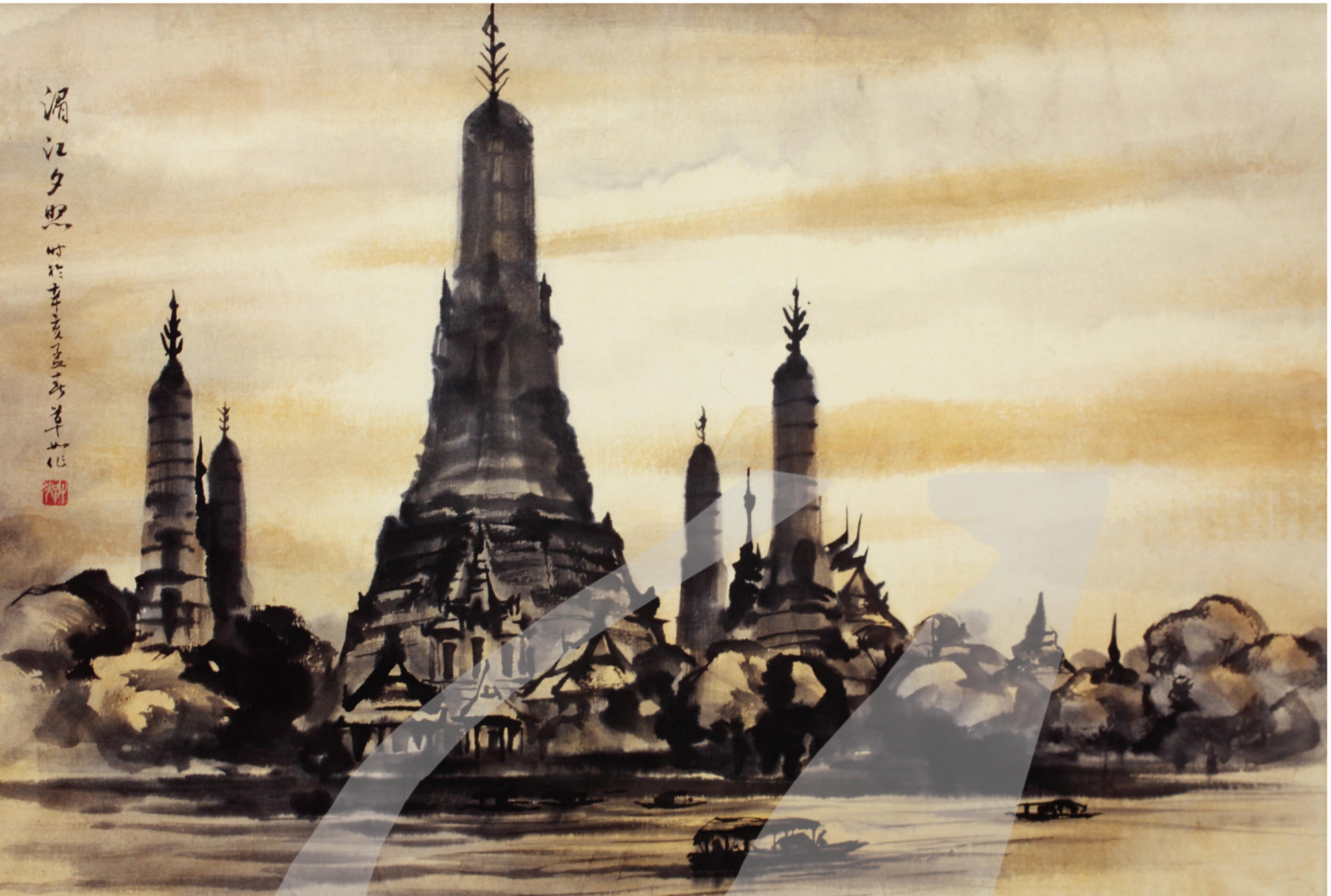




蔡草如 水鄉 1971
彩墨 65.5×89cm
國立臺灣美術館典藏

便，順道繪製了一批旅遊寫生稿，返國後陸續畫成正式畫作，其中1970年的泰國〈貴子母舊跡〉是現場彩墨速寫稿，1971年的〈水鄉〉、〈湄江夕照〉等，則是返臺之後根據素描稿所繪製的水墨畫作。其中〈湄江夕照〉主要取材自湄南河畔夕陽餘暉下的鄭王塔，主要採沒骨小寫意手法，筆墨雋爽俐落，為了營造夕陽氛圍，蔡草如特意用淺黃色宣紙為基底材，並拉低地平線以凸顯鄭王塔之高聳。夕照逆光下的鄭王塔、林木，以至於河面、船隻等，光影氛圍詮釋得相當到位，畫幅雖然不大，卻頗具分量。由於出自寫生，技法直接從大自然的觀察中提煉而來，因而顯得相當自然而毫不矯情，有「無意於佳乃佳」的天趣。

在泰國，蔡草如繪製徐氏宗祠壁畫所展現的功力和品質，讓他們感



[右頁上圖]
蔡草如 湄江夕照 1971
彩墨 60×88cm
國立臺灣美術館典藏

[右頁下圖]
蔡草如 貴子母舊跡 1970
水彩 38×54cm

[右頁上圖]

蔡草如 泰國風景 1970
簽字筆、水彩 $26 \times 38\text{cm}$

[右頁下左圖]

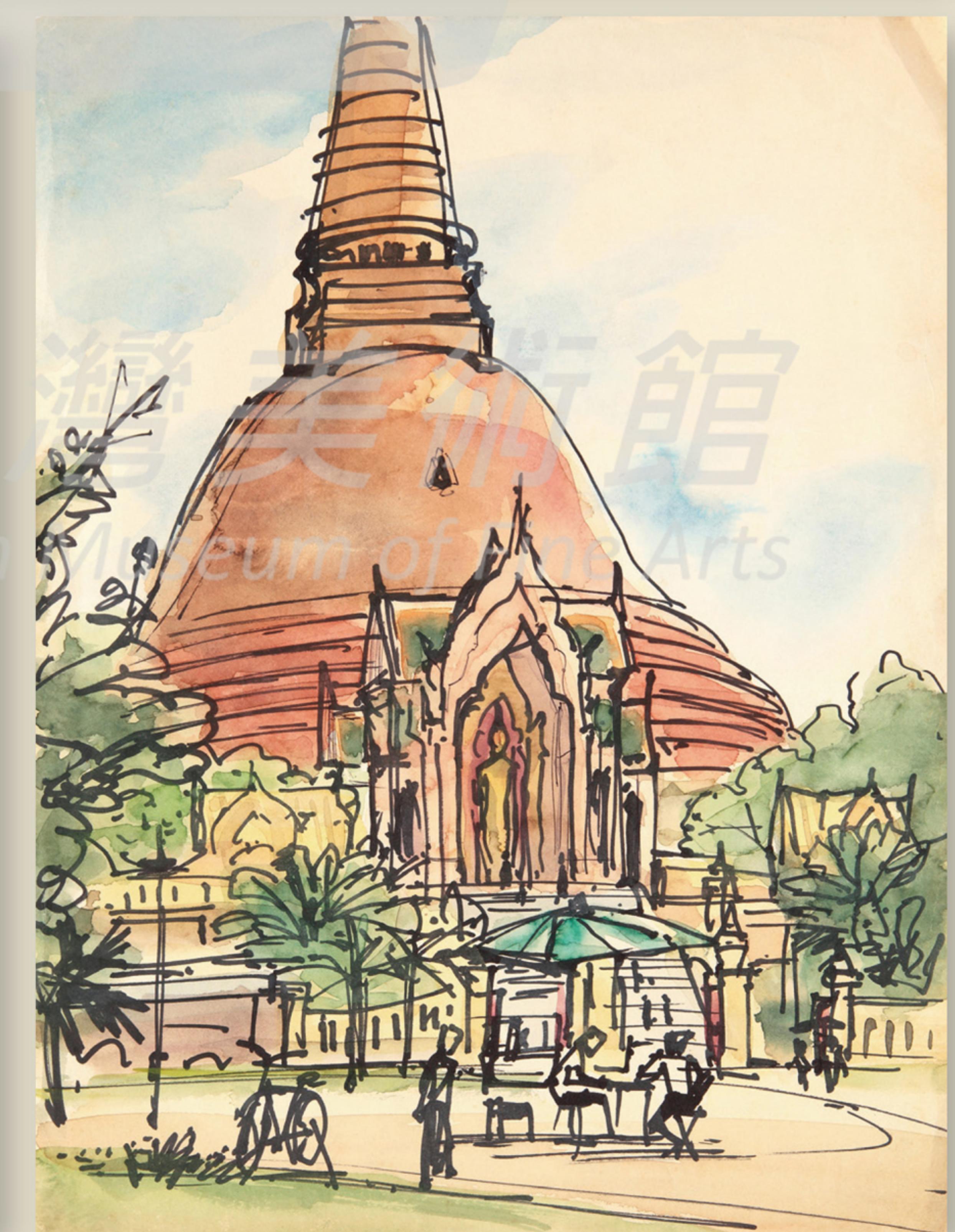
蔡草如 泰國寺廟一隅
1970 簽字筆、色鉛筆
 $38.2 \times 26.7\text{cm}$

[右頁下右圖]

蔡草如 泰國寺廟 1970
簽字筆、水彩 $41 \times 31\text{cm}$



蔡草如 热國水鄉 1974
彩墨 $88 \times 52\text{cm}$





蔡草如 大峽谷 1983 彩墨 42.5×60.5cm 國立臺灣美術館典藏

1970年，蔡草如於泰國曼谷郊外寫生。



到相當滿意，而且效率也極高，實在是又快又好。因而當他即將完成任務之際，主事者興起了想將部分別人工作的份額移轉給蔡草如之念頭，希望他能繼續幫忙。然個性謙和的蔡草如以臺灣還有其他工作邀約而無法再逗留為理由，予以婉辭。日後蔡草如偶與家人、友人和弟子提及此事，他總強調為人處事須為他人設想，不能搶人飯碗。由這件事，也顯現出蔡草如宅心仁厚、大度寬容的人格修養。

美西科羅拉多大峽谷，其極為特殊的變質岩地貌結構肌理，在中華古來傳世畫蹟，以及各種畫譜所介紹的皴法系統當中，很難找到相符的先驗技法可以套用，因而描繪大峽谷對於不少習古功深的傳統水墨畫家而言，是項不小的挑戰。長久以來習於實對自然寫生取景的蔡草如，在旅遊美西登臨大峽谷時，由於較無古法之包袱，因而舉重若輕，直接以清雋俐落的筆墨捕捉地貌景致之特色。1983年所畫之〈大峽谷〉即為其例，畫幅雖然不大，卻頗具張力和氣勢。

在蔡草如的水墨人物畫當中，1974年特寫慈母的〈家母生前之回憶〉頗具代表性。蔡草如母親陳明花女士，是支持他學畫的重要支柱，蔡草如平時也事母至孝。據他的弟子楊智雄描述：「因為他媽媽不讓他

[下右圖]
蔡草如 家母生前之回憶
1974 彩墨 88×51cm

[下左圖]
蔡草如 母親素描 1960
彩墨





蔡草如 溪畔情趣 1986
紙本、彩墨 57×74cm

畫，她說：『老阿婆了，畫甚（什）麼像』。有一天（草如先生）趁她沒注意，用水墨畫一張背影素描，他媽媽過世時又畫了一幅臉部的素描。結合思親的深情，創作完成母親生前的回憶。」目前蔡草如家屬仍然保存著1960年5月蔡草如所畫蔡母轉頭背著臉的素描稿。畫完後不久，慈母也因病而去世了。〈家母生前之回憶〉係從1960年的素描稿改畫成正面微側的姿態，筆線極富彈性而造形嚴謹，堪稱形神兼備。蔡母裹小腳、著舊式唐衫，手執葉鞘扇，髮髻簪石榴花，疊腿坐在小竹椅上，神態悠閒而慈祥。可以看出蔡草如溫和氣質之源頭所自。

〈溪畔情趣〉畫於1986年，此幅取景自臺南鹽水溪畔接近黃昏時

刻，畫面聚焦於佇立在水面圍籬上的一對白鷺鷥，兩隻白鷺俯仰自得，姿勢從容優雅，隱含著相互呼應之聯貫動作。浮出水面之圍籬及稍遠之網罟，呈現了當地捕魚裝置的特殊景致。

全畫以線條表現為主，蔡草如仍採一貫從實景觀察中提煉而出自己的筆墨技法，用筆自然而毫不矯情，水紋和倒影之畫法更明顯地脫離傳統技法之窠臼，看似簡單的點中帶拖之筆法，實則蘊藏著空間和光影之表現，蔡草如則舉重若輕，畫得很輕鬆而且也很自然，別具獨到的意趣，畫境簡淨而空靈，筆簡而意足，相當能夠巧妙地詮釋出當地景致之特色。

就蔡草如的水墨歷史故實人物畫中，1986年所畫的〈天問〉(P.116)，顯得格外突出。戰國時期楚國三閭大夫屈原的愛國情操，以及其傳頌兩千多年的南方文學代表《楚辭》，一直是古來知識分子景仰的典範。近代畫人如日本的橫山大觀和中國的傅抱石等人，都曾畫過非常經典的屈原造像。蔡草如此圖也將場景設定在「澤畔行吟」的沼澤地帶。屈原逆風仰首問天，並高伸右臂，左手持劍，滿臉悲憤和無奈。強風自左上角迎面疾馳而下，屈原之鬚髮、衣袍以至於周遭之葦草都迎風飛舞，更增添戲劇性的悲壯氛圍。屈原的眼神和身形、手勢所營造出的斜線構圖，搭配著風向，頗見動勢。此圖筆墨酣暢，生動自然，在蔡草如人物畫作之中，頗具代表性。



橫山大觀 屈原 1898
絹、彩墨 132.7×289.7cm



■ 鄉土氣息中兼具嚴謹和優雅

1987年，蔡草如以彩墨繪製了一幅寬1丈2尺、高3尺，名為〈龍獅獻瑞〉(P.118、119)的民俗節慶主題巨畫。畫面主題在於表現中景的舞獅和舞龍，龍和獅之間，一位戴著斗笠而雙手握持著長柄木棍，而木棍前端繫著一顆大龍珠的舞龍隊員，其轉身側臉，雙腿前弓後箭，往前遞出沾染汽油後點火燃燒的龍珠，並作斜勢甩動狀，用以吸引巨龍張口吞噬的動



1987年，蔡草如繪製〈龍獅獻瑞〉作品情形。

臺灣美術館

[左頁圖]
蔡草如 天問 1986
紙本、彩墨 104×60cm
國立臺灣美術館典藏



蔡草如 龍獅獻瑞 1987
彩墨 364×90cm



蔡草如 舞龍慶豐年 1984
墨線、蠟筆

勢，成為全畫焦點之所在。

龍身蜿蜒迴轉，龍尾可延伸至遠景爆竹煙硝中若隱若現的廟頂；至於舞龍團隊所構成的視覺動線，又可以銜接至左下方白色遮陽棚下飲食

攤的食客，以及近景看熱鬧的人群。串著龍珠的木棍後端，其態勢正好可呼應舞動中的獅頭。舞獅頭隊員抬起之前腳，其動線正可銜接右下角一群敲鑼打鼓及吹嗩吶之民族樂師；獅尾則可往上延伸與遠景的廟頂相互呼應，並且透過廟頂之聯繫而與龍尾之動勢作銜接。

整張畫可看得到的僅三十多個人，但卻營造出成百上千人在場之氣勢。不但造型嚴謹，動作姿態各異，而且彼此之間均有著微妙呼應關係，構圖及空間結構都頗為嚴謹。燃成火球的龍珠，其火光映照在人的臉上和身上，光影的詮釋頗為傳神，尤其讓畫面發揮了畫龍點睛之作用。

舞獅和舞龍是半個世紀以前臺灣廟會常見的熱鬧場景，龍珠燃火則是蔡草如青少年時期所見的特殊景象，他畫〈龍獅獻瑞〉時，臺灣已不易見到上述的畫面，他藉由數十年來速寫的累積及早年經驗之回憶，用心營造出宛如親臨現場當下捕捉而得之畫境，而且自然、嚴謹又生動有趣，充分展現出其素描基礎之扎實，以及別出心裁的造境能量。

〈採得鳳梨牽牛歸〉(p121)一畫完成於1991年，畫一農婦以左臂勾提



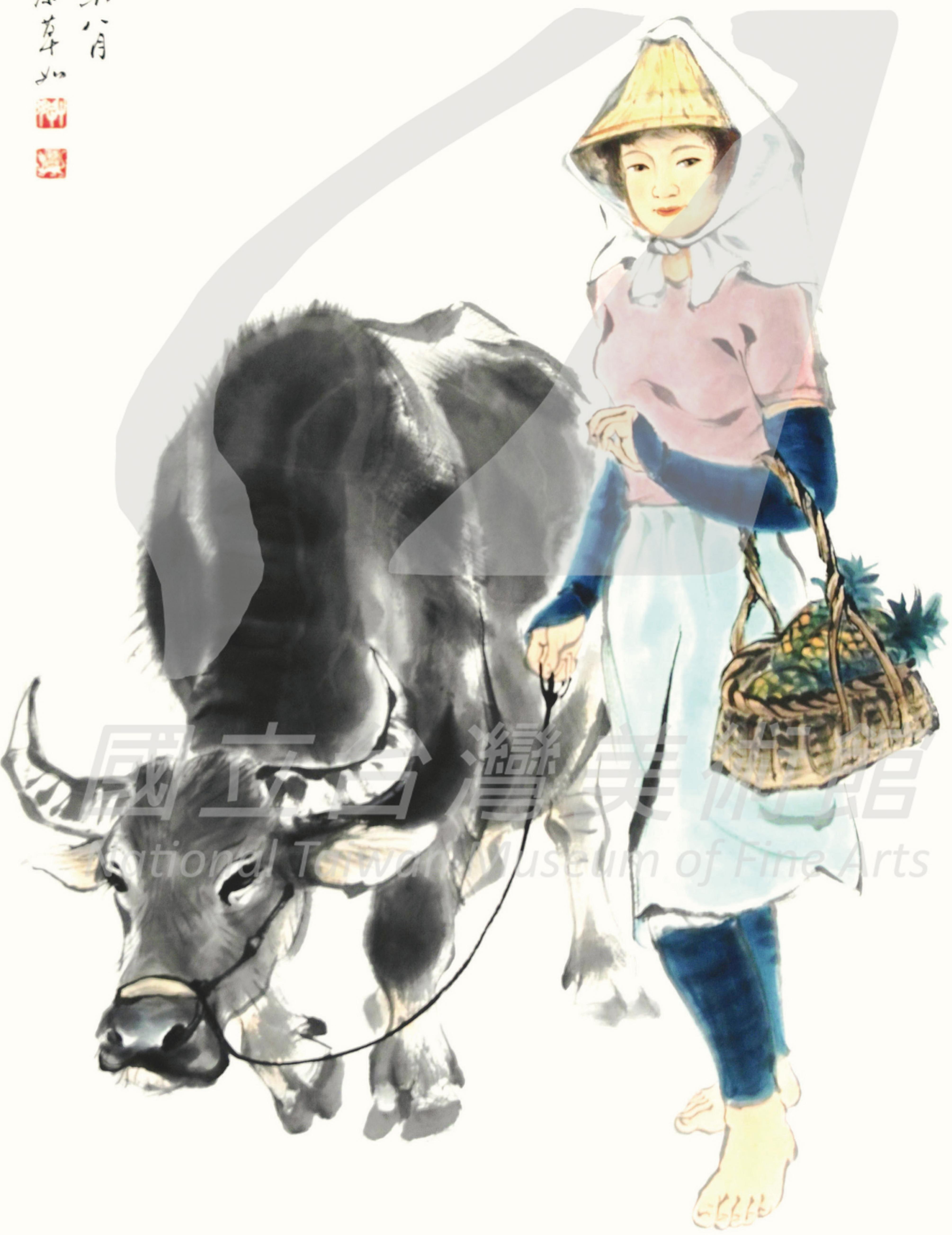
蔡草如 昔時之擔頭 1981
膠彩 59×76cm

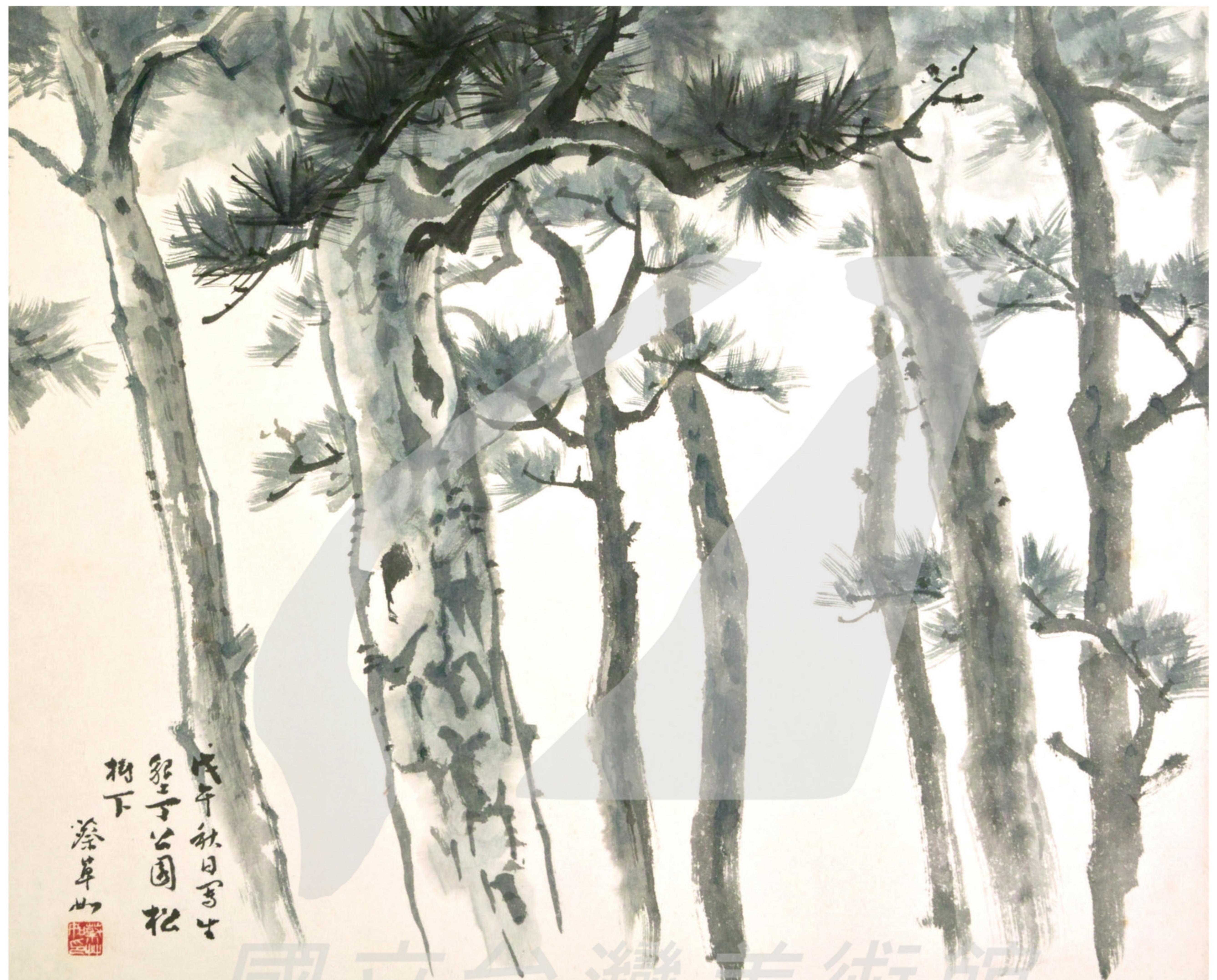
著一籃鳳梨，右手牽著一頭水牛，以接近正面的方向行進而來。農婦戴著斗笠，斗笠之外又包覆著白巾，腰繫圍裙，手臂和腿部均以藍色布套包覆，打著赤腳，這是早年臺灣農村常見的農婦扮相。接近正面行進中的水牛通常較不易畫，但蔡草如仍得心應手，詮釋得非常自然生動。農婦的秀氣與水牛的敦厚質樸，成為鮮明的對照卻又相當調和。

水墨畫雖然並非蔡草如的繪畫作品主軸，然而由於其造形、構圖和技法主要皆由實對自然的觀察、寫生中提煉而來。因而相當生活化，而且頗具個人畫風辨識度。其畫善於去蕪存菁，掌握重點，而且造形嚴謹；筆墨空靈清逸，雋爽俐落而毫不矯情，畫面始終洋溢著一股樸實的

[右頁圖]
蔡草如 採得鳳梨牽牛歸
1991 彩墨 99.3×61.1cm
國立臺灣美術館典藏

採得鳳梨
牽牛歸 辛未年
蔡草如





本土氣息，則是其水墨畫之一貫特色。不但有別於大陸渡臺的前輩水墨畫家，而且與其他本省前輩畫家也有所不同。稱得上是戰後初期南臺灣水墨畫界頗具代表性的一位水墨畫前輩。

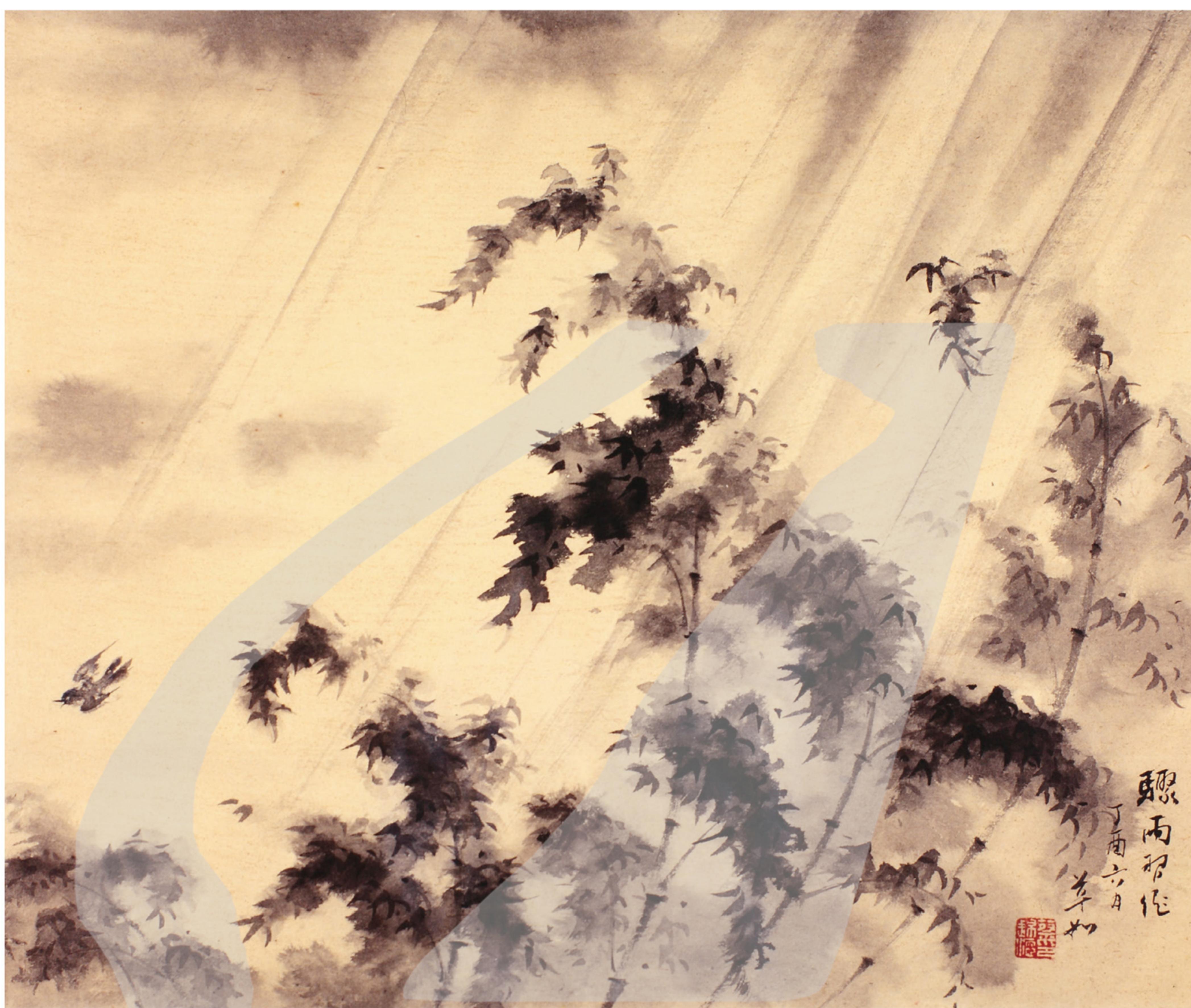
戰後初期開始以迄1950年代末期的十多年間，蔡草如在省展及臺陽展罕人能及的亮眼獲獎資歷，不但讓他從1960年開始，晉升成為省展國畫部評審委員的榮耀身分，而且也早在精緻藝術的殿堂中，擁有南臺灣膠彩和水墨畫界罕人能及的光環。

然而就現實面而言，臺灣在1970年以前，精緻繪畫藝術的市場極為

[右頁圖]

蔡草如 國姓爺遺愛古梅
1963 彩墨 54×45cm

蔡草如 飄雨
1957 水墨
50×57cm



蔡草如 古都秋色
1967 彩墨
27×39cm



蔡草如 夜市 1963
紙本、水墨 21×26cm
國立臺美館典藏

有限，除了早期每年一度的省展獲獎前三名，以及評審委員在省展中展出的作品，有時會由省政府教育廳收購，然後再分贈至各省級機關學校及社教機構，提供陳列、懸掛以美化室內空間，此外社會上很少有藝術品購藏之風氣。為了養家活口起見，蔡草如這段時期基本上仍以繪製需求量較大的廟宇彩繪和民俗道釋畫為主要收入來源，用以維持家計；同時也應人之請託，以油畫等材質繪製肖像畫。由於他在精緻藝術殿堂上的亮眼畫歷，以及省展評審委員光環的加持，因而當他能放下身段從事常民藝術的繪製時，其潤格自然與一般民俗匠師不可同日而語。