

## 二、出品臺展・風景畫的實驗

1925年3月，蔡雲巖自公學校畢業，儘管圖畫科成績十分優異，但離開學校的環境，面對現實生活的經濟壓力，他如何繼續繪畫創作之路呢？1927年臺展的開辦，給予年輕畫家一線曙光。不可諱言地，這項全臺性的大規模美術展覽會，日後成為激發這位繪畫愛好者，繼續研究繪畫、努力創作的原動力。另一方面，透過入選臺展，蔡雲巖也開始與其他畫家有積極的互動，參與當時最活躍的東洋畫團體「桺檀社」，在大型官展之餘，亦有私下與其他畫家切磋畫藝的機會。



〔右頁圖〕

1933年，蔡雲巖與其入選第7回臺展的作品〈士林之朝〉合影。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

蔡雲巖穿著和服的生活照。









〔上圖〕  
蔡雲巖與友人郊外踏青生活照。

〔下圖〕  
蔡雲巖（左前方）生活照。

1925年公學校畢業、1929年7月母親過世，家境貧寒的蔡雲巖必須要自立更生。可以確定至遲在1931年，他已在士林郵便局（郵局）上班。工作之餘，他仍持續接觸繪畫相關領域，繼續自我砥礪、學習美術。蔡雲巖現存最早的紀年作品是1928年所作的〈持梅圖〉（P.29），其技法雖略顯青澀，但已可大致掌握基本的形狀與色彩。1930年，蔡雲巖以〈有靈石的芝山巖社〉（P.32上圖）入選第四回臺展，雖然一般新聞媒體並未大肆報導這位新入選的畫家，但是當隔年蔡雲巖再以〈谿谷之秋〉（P.39）入選第五回臺展時，《臺灣遞信協會雜誌》上開始出現他入選作品的扉頁圖片。蔡雲巖的文章與作品，也陸續發表於此。從入選第四回臺展開始，蔡雲巖保持著年年入選的佳績，分別是第五回臺展〈谿谷之秋〉、第六回〈秋晴〉（P.22）、第七回〈士林之朝〉（P.40）、第八回〈林間之秋〉（P.69）、第九回〈竹林初夏〉（P.71）、第十回〈大鷲〉（P.81）。除了參與臺展，蔡雲巖也加入當時最大的東洋畫研究團體——梅檀社。

此時期可謂蔡雲巖在事業與畫業的開創期，一方面在郵局的工作維持其生活開銷，另一方面持續參加與入選臺展，肯定了他繪畫成就，並在郵局的雜誌上，成為美術相關的代表人。不同於同時代的其他東洋畫家，對於必須身負家計的蔡雲巖，郵局的工作占據了他大部分的時間。

士林郵便局在日治初期僅僅是一處簡單的郵件受取所，於1899年成為簡單的郵局，提供郵件之收寄、郵票販賣、郵件運送、匯兌及儲金等業務。1923年士林郵局晉升為三等局。1936年，該局僅有事務員二人、收集送信員五名，蔡雲巖在職時，士林郵局員工可能更少，是一所組織





1931年，《臺灣通信協會雜誌》以蔡雲巖的作品〈谿谷之秋〉刊載在第一月號上。

簡單的地方郵局。三等局局員分為內勤與外勤，外勤的工作包括收保險、送電報、送信等，當時交通不方便，常需翻山越嶺地送信；內勤的工作包括處理郵務、辦理儲金、接聽電話等工作。三等局規模較小，多請薪資較低廉的臺灣人為局員，薪資僅夠餬口。蔡雲巖的職務應屬內勤，屬於一週工作六天，正常上下班的穩定公務員生活。

## 國立台灣美術館

### 【關鍵詞】

#### 梅檀社

「梅檀社」是日治時代臺灣重要的東洋畫美術團體，創立於1930年2月4日。創會會員包括臺、日畫家林玉山、陳進、蔡品、郭雪湖、木下靜涯、鄉原古統、大岡春濤、村上無羅、宮田彌太郎、那須雅城、野間口墨華、國島水馬、村澤節子等十三人。1932年臺籍畫家蔡雲巖、呂鐵州、陳敬輝、徐清蓮加入，後來陸續入會者有十八位之多，成為日治時期全臺東洋畫最具分量與地位的畫會。

第一屆畫展在1930年4月3日於臺北市陸軍偕行社（日本陸軍軍官俱樂部）舉行，第二屆展覽1931年於臺北教育會館，第三屆展覽1932年在臺北博物館舉行，第四屆於教育會館展出。第五至七屆均於臺北臺灣日日新報社展出，至1936年鄉原古統返日，梅檀社活動停止而結束。



[右頁左圖]

蔡雲巖（即蔡永）1928年所作〈持梅圖〉落款「昭和三年十二月二日作 永畫」。

[右頁右圖]

蔡雲巖 持梅圖 1928  
紙、膠彩 110×57cm  
家屬收藏

宮田彌太郎 交談 1928  
第2回臺展作品



## 初期繪畫之摸索

1927年臺展開辦，這個透過全臺性公開甄選的大型展覽，提供了當時的臺灣畫家一個肯定其畫業的機會。《臺灣日日新報》大幅報導第一回臺展入選之臺灣三位年輕畫家，臺展三少年：陳進（1907-1998）、郭雪湖、林玉山，給予許多仍沒沒無聞的臺灣青年畫家莫大的鼓舞。蔡雲巖正是抱著「我入選，世間的人都認識我」的心情，利用工作之餘的零碎時間，兢兢業業地為參加臺展而努力準備。相較於林玉山在嘉義組織畫會、陳進至日本東京女子美術學校求學、郭雪湖以一位職業畫家自居，蔡雲巖由於有職業在身，其時空上受到很大的限制，所能接收到的繪畫資源並不多，但是憑著其強烈的繪畫企圖並勇於多方面地嘗試，使得他初期的繪畫帶有融合多種繪畫概念的特殊性格。

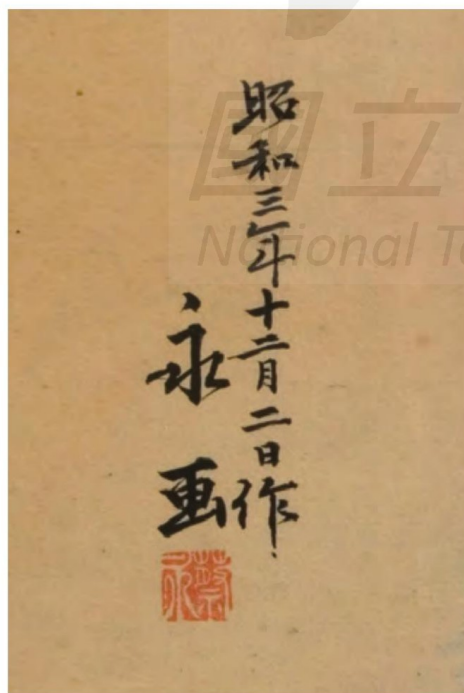
蔡雲巖有紀年作品中最早的〈持梅圖〉，畫中描繪一人，身著青色日本服，雙手持白梅，面向畫面左方，一腳向前，狀似行走。雖然用筆略微生澀，例如頭髮的描繪顯得規律而僵硬，但就細節部分，可見畫家對各種技法的多方嘗試。例如使用圓滑的線條呈現衣袍的柔軟感、使用多次加彩的方式表現梅枝粗糙感等等，顯現出此時蔡雲巖對於日本畫的學習，已能掌握礦物媒材的特性，並加以發揮。

蔡雲巖繪畫此作之1928年，臺展已舉辦至第二回。臺展初期，人物畫及風俗畫正是許多畫家參加臺展東洋畫部時所流行的題材。例如陳進以美人畫作品〈姿〉（P30右圖）入選，宮田彌太郎（1906-1968，在臺北長大的第二代在臺日人，「梅檀社」創會會員）也以人物畫〈持花籃的女子〉（P30左圖）入選。因此該年臺展，木下靜涯（1887-1988）就曾批評



許多擦筆肖像畫及照相放大之類的人物畫作品太多，有二十多件參選。第二回臺展時，東京都帝國大學助教授澤村專太郎（1884-1930）的觀後感是：「希望在墨繪的研究、人物及風俗的研究之外，還有對自然的看法、古畫的研究等等。」

在思索著如何創作出好作品之時，蔡雲巖很有可能與許多想要入選臺展的畫家一樣，首先嘗試人物畫的題材。他觀摩了兩屆臺展，受到臺展作品的啟發，而製作〈持梅圖〉這張畫。蔡雲







〔左圖〕  
宮田彌太郎（宮田華南）  
持花籃的女子 1927  
第1回臺展東洋畫部入選作品



〔右圖〕  
陳進 姿 1927  
第1回臺展東洋畫部入選作品

巖使用了如同宮田彌太郎慣用的簡練線條，細心地描繪人物的面容、衣著，不過身上穿的卻是陳進畫中女子慣常穿著的日本服，而且同樣表現在大尺寸的畫幅上。他在畫上落款「昭和三年十二月二日作 永畫」。昭和三年是1928年，蔡雲巖這年實歲年滿二十歲，12月2日正好是其生日的前兩天，此幅畫是畫家對即將年滿二十歲的自己，為了表達期許或是勉勵之意，而特意製作的一幅作品。梅花自古象徵冰清玉潔的高雅情操，白梅尤其帶有白淨無瑕的意味。畫中的白梅只有兩三朵向外開綻，其餘許多朵皆含苞待放，畫家似有暗寓自己仍隱含諸多潛力有待開發，期望將來能夠一展長才。而畫中人身穿日本古代服飾，面向右前方，則顯示著畫家受教於日本教育，吸收日本文化，將朝著未知的遠方邁進之意。





郭雪湖 圓山附近 1928  
絹、膠彩  
第2回臺展特選作品

## ■ 初登臺展：〈有靈石的芝山巖社〉

在製作〈持梅圖〉後兩年，蔡雲巖以〈有靈石的芝山巖社〉（P32上圖）第一次入選臺展。此時臺展已進入第四回（1930），各展覽相關制度與審查方式皆已逐漸成熟，臺灣畫家入選臺展的人數也逐漸與日本畫家不相上下，臺展呈現蓬勃發展。蔡雲巖為何以風景畫參展臺展，也與臺展此時流行的普遍風格有關。此幅全景式的構圖，讓人直接聯想到在第二回臺展即得到特選的郭雪湖之〈圓山附近〉。郭雪湖此作一捨前一回傳統水墨的山水表現，而取材圓山附近的一座小山丘，實際地至當地寫生，並融合現場觀察的經驗，再運用膠彩各種顏色的變化組合，成就這幅改變觀者視野的大作。畫面左下方的明治橋所通往的方向，即是當時臺灣第一大神社——臺灣神社。此神社位居神社最高的社格，具有將臺灣納入天皇皇權統治之下的象徵意義。郭雪湖藉由描繪通往神域的主要道路——明治橋、以及一群白鷺鷥的方向導引，暗示神域的存在，顯示出這幅畫具有濃厚的政治象徵意涵。

郭氏此作特意表現各式各樣、種類不一的植物之色彩與形貌，設色鮮麗與細密描寫，帶給觀者耳目一新的視覺感受，也受到當時的審查員松林桂月（1876-1963）大加讚賞，不但在臺展第二回得到東洋畫部特選第一席，並獲得臺灣總督上山滿之進以五百圓訂購，置於總督府的客廳





蔡雲巖 有靈石的芝山巖社  
1930 絹、膠彩  
第4回臺展入選作品

中。顯然無論審查委員或殖民官方，皆十分欣賞這種風格的畫作。

於是，從〈圓山附近〉開始，臺展初期的東洋畫部瀰漫一股「雪湖派」效應。依此觀之，蔡雲巖的〈有靈石的芝山巖社〉透露出類似的繪畫意圖。他運用如同〈圓山附近〉中，使用小徑切割畫面的方法，安

士林公學校學生去芝山巖清掃環境的留影。



排層疊的階梯帶領觀者上山，並十分詳實地描寫芝山巖山頭的各種植物叢聚。而且，蔡雲巖與郭雪湖相同，僅取神社入口的意象，以隱喻的手法暗示神社的存在。只是相較於〈圓山附近〉的輕鬆活潑，蔡雲巖的作品顯示出更莊嚴肅穆的氣氛。這種莊嚴的氣氛，反映了他在公學校的個人經驗及芝山巖的沿革。蔡雲巖就學的士林公學校前身即是設立在芝山巖開漳聖王



廟內的芝山巖學務部學堂，也是日人政府在臺教育事業的端緒，因此，芝山巖一直與士林公學校學生關係密切。士林公學校規定學生需定時至芝山巖清潔打掃，負責芝山巖境內的整潔，並常舉辦「試膽會」：在芝山巖附近由老師說鬼故事後，讓學生單獨上山、訓練膽量。

芝山巖在1898年以後，定2月1日做為祭典日，並每十年舉行一次大祭。士林公學校的學校行事曆上也定這一天為芝山巖祭典，在蔡雲巖就讀公學校的最後一年（1925年2月1日），正好是三十年大祭。據記載，三十年祭當天寒風細雨，場面哀戚，許多來賓冒雨前來，包括文武官員、總督伊澤多喜男、各部局長、各州知事事務官、法院、各學校、日本臺灣民間等機構共百餘人，再加上中等學校、小公學校的團體約有三千五百多人。祭典的最高潮是在典禮的最後，由士林公學校三百多名學生於墓前排列齊整，唱頌伊澤修二作詞作曲的芝山巖歌。哀傷的曲調讓在場參拜者無不感動至深、眼眶含淚。蔡雲巖曾參與此大祭，亦可能即是排列在墓前吟唱歌曲的學生之一，莊嚴肅穆的場景想必在少年心中留下了極深刻的印象。也因此，芝山巖對蔡雲巖而言，除了是一個必須



1930年代芝山巖社入口。

[左圖]

蔡雲巖1930年的膠彩畫〈有靈石的芝山巖社〉局部（芝山巖百二崁參道石階）。

[右圖]

2018年，芝山巖當年百二崁參道石階實景。（芝山巖社今改名為芝山公園，王庭玫攝）







【上圖】

1930年代的芝山巖神社。

【中圖】

1930年時的芝山巖紀念碑群。

【下圖】

學務官僚遭難之碑。

定期掃除的區域以外，也是一個富含各種傳說且十分神聖莊嚴的崇高境域。

芝山巖在六氏先生遭難後，在山頭處陸續豎立幾座高大的石碑，及至1919年已有「學務官僚遭難之碑」、「亡教育者招魂碑」及「伊澤修二先生紀念碑」。這三座巨碑成為日治時代教育精神的象徵，也是至芝山巖祭拜的教育人士必到之處。1929年，芝山巖內開始動工興建社殿與改修境內設施。隔年，一座包括本殿、拜殿、手水舍、鳥居、石階、石柵欄及樹籬、石階扶手、奉仕者宿舍等完整設施的神社，在此落成完工，1月31日執行新殿祭，隔天執行鎮座祭及六氏及亡教育者的例祭。

蔡雲巖製作〈有靈石的芝山巖社〉的時間，正好是神社完工的這一年，換句話說，「芝山巖社」在該年年初才剛剛落成。因此，蔡雲巖以新建的神社為主題，實有頌揚芝山巖神社落成之意味。所謂的靈石，指的可能就是在芝山巖上陸續豎立的幾座紀念亡靈的巨石碑。蔡雲巖畫中整齊的階梯，正是為了通往芝山巖社而新築的完整參拜石階。此石階是該年芝山巖神社建築工程中極為重要的一部分，一方面它取代了舊有後山曲折的便道，解決了陰雨天道路濕滑泥濘所造成參拜者的不便，另外，這條一路垂直向上的百層階梯，引導出一條清晰明確的參拜動線，與新完成的社殿建築群結合成完整的參拜區域，進一步將芝山巖強化成以紀念教育亡魂為主的神聖境地。

總之，芝山巖不但包含著蔡雲巖公學校時期深刻的個人經驗，亦在神社完成後，成為一個完整的新聖域。蔡雲巖雖然如同郭雪湖〈圓山附近〉一般，取材神域入口的意象，但是他懷著更為虔誠且崇敬的心情，細心呈現芝山巖參拜石階前的肅穆氣氛，並運用較為單純的植物叢聚，





郭雪湖 新霽（芝山巖）  
1931 絹、膠彩  
134×195cm  
第5回臺展「臺展賞」作品

尤其是大量的枯枝與芒草，使作品透露出更為儉樸而直接的力量。

芝山巖神社的落成，不僅提供蔡雲巖作畫的靈感，隔年，畫家郭雪湖同樣以芝山巖為題，製作〈新霽〉出品第五回臺展。不同於蔡雲巖筆下幽靜肅穆的教育聖地，郭氏運用其一貫鮮麗明亮的設色與複雜多樣的各種細節，將芝山巖裝點得如夢中仙境，充滿歡愉的氣氛。

蔡雲巖早期的作品，呈現出他嚴謹的作畫態度。不同於郭氏較為裝飾性的畫風，蔡雲巖更注重細節和寫真。例如1931年夏天所繪的〈小橋人家〉<sup>(P36)</sup>，以小徑引領觀者進入畫面中央，路的左方是叢聚的石塊，石塊上方灌木叢枝葉掩映的背後，是一株枝幹高大的枯枝樹木，占據整個畫面左方。在道路盡頭的小橋與河墩，畫家仔細地描繪其欄杆結構與石頭堆積的陰影變化。小橋的另一岸，羅列著幾座茅草屋，屋頂炊煙裊裊，暗示屋內有人正在炊煮。屋舍的後方叢聚著一大片的半圓形樹叢，在綠樹叢後方，則有兩座大山聳立。

以小橋為中心的這部分，由於以陰影法表現立體感，並著重細節的描寫，使其特別具有真實感，而成為此畫的焦點。後方山脈的肌理結構，也由於畫家細心暈染刻畫而顯得異常清晰，在畫中十分顯眼。綜觀此畫，雖然畫家運用了近大遠小或是陰影法等技法，使得畫面如同真實景象的寫生，但是其石塊、樹葉、枯枝、樹叢、山脈，都具有一致性與



蔡雲巖 小橋人家  
1931 紙、膠彩  
104×66cm

蔡雲巖 小橋人家  
(雲岩簽名局部)





重複性，使得此畫如同以各種繪畫物件所拼合成的概念式風景。換句話說，畫家是先熟悉各種物像的畫法，例如草叢、枯枝、山巖等的畫法，再將之運用在描寫真實風景上。

## ■ 風景畫的實驗： 〈谿谷之秋〉、〈秋晴〉、〈士林之朝〉

自〈有靈石的芝山巖社〉入選臺展之後，蔡雲巖開始持續對風景畫多方發展。除了延續對芒草與枯枝的興趣之外，也開始研究山石的各種形狀與溪流的交互關係。臺展第五回（1931）蔡雲巖出品〈谿谷之秋〉（P.39），他以一條自畫面中間流瀉而下的瀑布為主景，令其穿梭在各種溪石之間，形成或大或小、或寬或窄的小水流，四周簇擁著各種不同大小、形狀、方向的溪石。奇形怪狀的巖石崢嶸，如同生物一般向畫面中間推擠，枯枝、芒草、水流穿插其間，令人目不暇給。畫家特別注意每塊石頭的立體樣貌，使用一種概念性的陰影法表現，將各個石塊敷上陰影，表現其立體感，此舉凸出了各個石頭的三度空間，使得石塊在畫面中特別凸顯。

有趣的是，〈谿谷之秋〉此畫名，並非意指某一特定地區的實景，而是如傳統山水的命名，泛指一般溪澗秋天時的景色，而且蔡雲巖所採用的是傳統山水高遠式的構圖。他將平時觀察到自然界物像的心得，例如枯枝往外伸展的姿態、芒草叢生的樣貌、石頭的節理等等，藉由類似傳統水墨的中軸構圖，將其組織穿插在同一畫面。因此，觀者見到的是一個充滿著真實物像一如枯樹、芒草、溪石的虛構空間。我們不知道這樣的嘗試在當時是否獲得肯定，但是畫家顯然還在多方實驗，隔一年的〈秋晴〉（P.22）中，我們見到一個完全相反的表現：在一個真實的空間中充滿著各種虛構而不真實的奇石怪樹。

蔡雲巖在第六回臺展（1932）出品的〈秋晴〉，顯然嘗試用一種迥然不同的構圖方法，相對於〈谿谷之秋〉以傳統高遠式的立軸構





1931年，蔡雲巖與製作中的  
《谿谷之秋》合影。

[右頁圖]  
蔡雲巖 谿谷之秋 1931  
絹、膠彩畫  
第5回臺展入選作品

圖，《秋晴》顯現出對西方透視圖的興趣。運用一點透視圖的構圖法，畫家安排一延伸至畫面深處的林蔭大道，由近至遠重複排列的樹木，遵循著近大遠小原則，呈現出空間的深度。林蔭大道上，光線由左方照射過來，使樹木後方拖曳著長長的影子，大道的中央有兩個小人，似是一位拄著柺杖的大人牽著小孩。這位於十分遙遠的路中、與畫面不成比例的渺小人影，讓畫面充塞著如同呢喃一般的敘事性氣氛。道路的左方是住宅區，沐浴在向陽面下幾棟整潔的房子中，豎立著電線桿及整齊的樹木。道路右方則樹叢群聚，顯得較為陰暗，可能畫家注意到此區距離陽光較遠，因此塑造出庭院深深的氣氛。

右區的主體是一棟二層樓的獨棟洋房，乾淨而優雅，有小階梯可以通往玄關入口，一樓可見簡潔的柱子及白色裝飾，二樓陽臺有著精巧的欄杆。房屋被包圍在各種奇形怪狀的樹木之中，最後方是向上張牙舞爪的枯枝樹木、中間是具有半月形樹叢的樹木，前方則有類似椰子樹的瘦高形鋸尺樹木，以及葉片誇張地橫向發展的樹叢。房屋的前方是一個奇異的庭園，有日式小橋、奇石羅列及公園座椅。畫面右前方有著不同鋪面的斜坡，畫面的左前方則布滿形狀各異的石頭樹叢，幾株具彎月形葉團的樹木往上蔓延至天際。洋房、公園椅、路旁的公佈欄、電線桿、具有完整鋪面的道路等等，無不是近代文明社會的產物，或許我們可以假設這幅畫是蔡雲巖試圖運用新興的



技法，詮釋現代化文明。

在經過傳統高遠式構圖的〈谿谷之秋〉與西方透視法構圖的〈秋晴〉之後，蔡雲巖於第七回臺展（1933）出品的〈士林之朝〉（P40），透露出融合東西繪畫觀念的企圖。此幅畫由左前方大片的樹葉和溪流為始，遵循著近大遠小的原則，由下而上逐步地減小樹木的尺寸。在溪流的上方是枝幹、枝葉清晰可見的大樹，往上通過一彎曲的石階時，兩旁的巖石、樹木尺寸已稍微減小，細節也有所省略；至石階的盡頭處只見樹頭叢聚，在群聚的樹叢掩映中，有兩三棟具有拱廊的二層洋樓；到最後群聚的樹頭也慢慢變小，並在雲霧繚繞中漸漸地與遠山融合成一體。畫家以高遠式的立軸構圖，特意運用近大遠小的原則，形成空間往上無限延伸之感。

以〈士林之朝〉為名，蔡雲巖欲表現士林地區晨間的景致。同是表現實景，他











1930年，「梅檀社」首屆展覽會會場。

已跳脫出〈有靈石的芝山巖社〉中取特定地區表現丘陵風景的畫法，而將士林地區常見的溪流、巖石、小橋、山間石階等具體事物，運用遠近法與高遠法結合在同一畫面中。蔡雲巖的風景觀已不再是對單一實際的景點寫生，呈現如同照片一般的寫實效果，而是自由運用溪澗、樹叢、石塊等物像的寫實技法，再經由畫家的巧妙組合，成為層次豐富的畫作。

## 加入梅檀社・切磋畫藝

蔡雲巖豐富的風景畫實驗，一者源於他觀摩學習臺展風格而來，另外則與他和其他有志東洋畫畫家交流互動。1930年2月，一個結合日本畫家與臺灣畫家的東洋畫會團體——梅檀社成立。據報載，此繪畫團體是一個「有志之士組織以純寫生性的自我創作為主的研究畫會」，訂於每年春天舉辦展覽。同年4月3-6日，梅檀社第一回試作展的展覽於臺北市乃木町陸軍偕行社舉行。社員含括來自臺北、基隆、新竹、嘉義、臺南、高雄等地的畫家，可說是橫跨全臺東洋畫菁英的聯合展覽會。

梅檀社的主要成員有三類：一為審查員鄉原古統與木下靜涯；二為中年畫家輩如野間口墨華、大岡春濤；三為青年畫家輩，其作品如當

〔左頁圖〕

蔡雲巖 士林之朝 1933  
絹、膠彩畫  
第7回臺展入選作品





蔡雲巖（後排左2）、郭雪湖（後排左3）、林玉山（後排左4）與木下靜涯（前排左2）等畫友於「梅檀社」展覽時合影。

時報載：「大抵年少之人，進步容易精進不已，勢必凌駕先輩，所謂後生可畏，焉知來者之不如今。玩其全般努力之處，似乎第一要使審查員等，知係所出品者為力作，故區重複雜緻密及變化三者。又對於色彩之表現，頗苦心經營，故得云大體不能脫夫臺展氣息。……。會員間依是相互比較評論，又更進一步乃至數步。藉讀書吟詠之力，以涵養其所謂書卷氣，熟覽古今名畫，乃文人作品，以開豁心胸，悟到氣韻生動、惜墨如金諸境地。間或臨池作書之功夫，任意用草隸榴篆筆法，以抒寫我欲寫，美化自然，不求形似，志在神似。不求見知於一時特選入選，而求見之于千百世，吾人不能不期待於島內青男女作家，於今秋臺展，別開拓南國藝術界之生命也。」





蔡雲巖（後排左2）與郭雪湖、陳敬輝、木下靜涯、鹽月桃甫等畫家於「梅檀社」展覽會合影。

此文點出青年畫家為入選臺展時過於苦心經營的繪畫弊病，故希望梅檀社可以藉由社員間相互比較評論的方式，涵養書卷氣、熟覽名畫、開闊心胸、跳脫形似的框限，不以一時入選為目的，而開拓更廣的繪畫生命。新社員入會的方式是由原有的社員推薦提名，再舉手表決，入社者大多是入選臺展多次的畫家，其繪畫能力已被公開肯定，梅檀社提供他們秋天臺展之外的一個春天展覽機會。

相對於具有審查制度的臺展，梅檀社以社員互評的方式，顯示出較為自由的實驗性性格。例如郭雪湖等幾位社員，曾先將嘗試性的作品於春季的梅檀社展出，觀察畫壇對於新畫作的反應，再於秋季的臺展展開進一步的大格局改革性創作。至遲梅檀社第四回展時，蔡雲巖已是該社





1930年代東洋畫展紀念合照。後排左起：蔡雲巖、陳敬輝、林錦鴻、秋山春水、郭雪湖、村上無羅，前排右4（戴眼鏡者）為木下靜涯，右5為鄉原古統。

的正式成員，他也在每年梅檀社活動中，與社友切磋觀摩，而摸索出自我風格。

例如1931年梅檀社第二回展覽中，郭雪湖出品了名為〈錦之秋〉（P.46左圖）的作品。此幅畫使用鮮豔的黃、橙、紅等暖色調點出秋意，並使用一片片如剪紙圖案一般富含裝飾意味的樹葉表現，他將樹葉叢簡化成各種鋸尺狀邊緣的片狀單元，再組合各種形狀各異的單元，將其前後交疊地重複出現，塑造出琳琅滿目的視覺效果。誇張的造形與令人吃驚的視覺語言，想必讓觀者眼睛一亮。此作跳脫出臺展崇尚寫實的框限，卻受到評論者肯定，顯示出梅檀社的確提供一個臺展之外發表實驗性作品的舞臺。蔡雲巖可能受到啟發，在翌年（1932）的臺展出品具有最奇特





1935年，於鄉原古統宅邸舉行每年一度的初春會。左起：陳敬輝、郭雪湖、鄉原古統、村上無羅、曹秋圃、蔡雲巖等。

風格特徵的〈秋晴〉(P22)。他取用〈錦之秋〉中簡化且富有裝飾性的樹葉，加以變化，成為〈秋晴〉中出現的大量半月形、鋸尺狀與橫向片狀的樹葉叢。尤其是位於右方二層洋樓旁叢聚的植物表現，其片狀如剪紙一般的樹葉表現，實與〈錦之秋〉同出一轍。所不同的是，郭雪湖在〈錦之秋〉中，僅僅單純地實驗一種剪紙圖案式的裝飾表現手法，蔡雲巖在〈秋晴〉中則結合了透視法、陰影法、立體表現法等表現手法，將此種圖案化的裝飾葉片，置放在一個實際的空間之中，呈現出真實與虛擬交錯的迷幻效果。也因此，梅檀社不僅提供社員們相互交流的機會，也由於具有較為自由的實驗性質，使得新的畫風能經由此社公開展覽的方式，刺激東洋畫家觀摩學習，進而發展出更具開創性的作品。事





[左圖]  
郭雪湖 錦之秋 1931  
紙、膠彩 162×73cm  
第2屆「梅檀社」展出作品



[右圖]  
蔡雲巖與日本官員職員學生等  
於神社階梯前合影。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

實上，梅檀社自一開始就不限制作品的尺寸，展場中常見各種形制不一的作品齊聚一堂，也因此透露出較為自由真摯的氣象。

出品〈士林之朝〉的1933年，蔡雲巖開始受雇於遞信部庶務課。由當時還未歸為臺北市的士林地方郵局，轉至城中區的遞信部大樓上班，其視野有了些許的變化。士林地區廣大的田園、近在咫尺的山脈綿延與溪流起伏，已不再隨時隨地映入畫家的眼簾，構圖完整的大幅風景畫，也不再是畫家心中唯一的追求，在遞信部工作的第二年，蔡雲巖的畫風開始有了轉變。





1935年，林玉山舉行畫展時與畫友於會場合影。前排右起：陳敬輝、村上無羅、林玉山、鄉原古統、秋山春水。後排右起：李秋禾、郭雪湖、呂鐵州、林德進、蔡雲巖、林榮杰。

〔下圖〕

1936年，鄉原古統離臺前畫友送別酒會合影。前排右起：木下靜涯、鄉原古統；後排右起：陳敬輝、秋山春水、野村泉月、郭雪湖、蔡雲巖、村上無羅等。

