

## 四、精進畫業・反映戰爭時局

畫家首先必須從內心深受感動，很想表現出來，然後才動筆創作。換句話說，創作並不只是客觀的行為，而是要將內心感動的對象描繪出來，如果不能將此畫家創作的意圖表現出來，那麼再怎麼外表寫實地描寫物體，也不會成為真正的藝術品。總而言之，藝術品的使命是將作家的感情傳達給第三者，即觀賞者。精神內涵的寫實，亦即把握物體的真髓，達到寫意的境界，這才是真正的寫實。

——摘自蔡雲巖1939年〈近代東洋畫的考察〉，《臺灣遞信》

[右頁圖]

蔡雲巖（蔡永） 雄飛（局部）1939 絹、膠彩 172×168.2cm 第2回府展入選 臺北市立美術館典藏

[下圖]

1936年，蔡雲巖與吳阿珠女士結婚時的家族合影。前排坐者左二為木下靜涯。





1936年1月10日，蔡雲巖與稻江吳金水的次女吳阿珠（本名葉汝）結婚，1月12日晚宴設於士林公會堂。結婚的照片上，木下靜涯出現在醒目的位置（P.74）。對於自幼無父的蔡雲巖，木下靜涯不但是繪畫導師，也是如父親般存在的大家長。木下靜涯的女兒們木下文子與木下節子對於父親帶著一家參加蔡雲巖的婚禮都記憶深刻，直到戰後返回日本多年，還



1936年，蔡雲巖與吳阿珠女士結婚照。

津津樂道。婚後的蔡雲巖移居至岳父吳金水位於太平町的房子，今延平北路二段一帶。蔡雲巖由從小居住的士林地區，遷居至較為富裕繁榮的太平町地區，一方面縮短住家與工作的距離，節省了上下班的通勤時間；另一方面由於岳父家境富裕，從此在生活上無後顧之憂，因此更加致力於美術上的探索。

同年秋天，新婚的蔡雲巖以作品〈大鷲〉(P.81)入選臺展第十回，並以120圓賣出。120圓已將近他當時四個月的薪水，如此高的賣價對畫家而言，不論在精神上或經濟上都是極大的鼓勵。該年11月，長子蔡嘉光出生，三十而立的蔡雲巖家庭與事業皆趨於穩定，自此邁入畫業的顛峰時期。



2018年大稻埕景象。(藝術家出版社攝)

## ■ 成家·遷居·太平町

相較於士林地區淳樸的文風，太平町地區顯得新鮮而熱鬧。太平町所在位置即是大稻埕的核心區。在1869年仍是「艋舺附近的小村莊」的大稻埕，1898年時人口已有三萬一千多人，超過艋舺的二萬三千多人，僅次於臺南的四萬七千多人。臺北的發展自從淡水1860年開港以來，由於外國商人的進駐造成茶葉貿易的興盛，又因艋舺地區排外情結高漲，致使洋行、茶館（茶葉精製廠）多設於大稻埕，外銷之茶葉也多在此地進行再加工，因此大稻埕逐步成為茶葉運輸的中心。茶葉由產地經由茶販運送來大稻埕，在此進行精製與粗製兩層加工手續，部分加工的過程還加入薰花的程序，此再加工的手續帶動附近花農的興盛，也使大稻埕在旺季時，街上瀰漫著花香。加工後的茶葉同樣在大稻埕進行分類包裝、運送，活絡的交易每天在此上演。淡水河沿岸是各洋行、買辦家族所興建的大厝及洋樓，與買辦相互依存的商人和店家就在後面逐漸集結成市集店屋，太平町所在位置在當時是最主要的商業聚集市街，充滿了各式布市、南北雜貨及中藥店鋪等。

1910年代，大部分的河口港皆已嚴重淤積，無法行船，使得河口港的貿易型態改變，取而代之的是鐵路運輸。1908年鐵路西部縱貫線的全線完工，促使西海岸幾個經濟地理區串連在一起，位於臺北的大稻埕於是不僅為淡水河流域的雜貨交易中心，亦是新竹地區小賣商店可一日來回、前往批貨的貿易中心，甚至中南部布匹、綢緞的批發市場，也以一年一次的方式，與大稻埕連結成一個全島性的商圈。

另一方面，大稻埕透過日本政府現代化的建設，產生更多的新興商業型態，如大型商店、劇場、咖啡廳、派出所、學校等機構紛紛在此設立。當時報載：「由於這幾年來街路照明燈、鋪裝道路的完成及大百貨公司、大商店陸續出現，而一躍成為近代都市化的臺北市大稻埕，尤其在心臟地帶的太平町大街上，因為出現了Eruteru[エルテル]、第一家、世界、孔雀等咖啡店，而顯得輝煌漂亮，鄰近的太平町三丁目上名為OK

1933年，蔡雲巖（左4）、郭雪湖（左3）、呂鐵州（左1）、鄉原古統（左5）與木下靜涯（右2）、陳進（右3），以及東洋畫畫友於江山樓酒家聚會時留影。





畫家張萬傳在上世紀40年代住在太平町，圖為1937年9月1日他與行動美術團體的合照。右起：張萬傳、陳春德、呂基正、洪瑞麟、陳德望。蔡雲巖也居於太平町，與當時畫家藝文圈接近。

沙龍的大咖啡店快要完工，在太平町五丁目上也有大型咖啡廳正在建設中……」1930年代的太平町，是為臺北市商業與娛樂的新機軸。

緊鄰新興大街的日新町，是另一種型式的聚會場所。江山樓與蓬萊閣為其中代表。這兩座著名的大型酒樓，不但常有各式文化活動在此地進行，畫家們也在此聚餐、聚會甚至展覽。例如楊三郎曾在江山樓舉辦洗塵宴會、陳英聲曾在蓬萊閣舉行日本、朝鮮寫生展等等。

活絡的商業行為與現代化的消費活動，不僅吸引商家的投資，也使畫家們紛紛選擇此地做為繪畫的新據點。同為東洋畫畫家的呂鐵州約於1931年始將畫業拓展至臺北，所移居的畫室新據點就在太平町，不但是他自己的工作室，也是指導學生之處。蔡雲巖在文章中曾建議讀者至呂鐵州的畫室洽詢日本畫所需物品，推測他自己也常常往來呂鐵州的畫室。1936年6月1日，東洋畫畫家蔡雪溪也將新東洋畫研究會的會場置於太平町三丁目的林五湖相土樓上。以大木書房為名出書的南方美術社，

## 【關鍵詞】

## 府展

「臺灣美術展覽會」在1937年因為戰爭停辦一年。1938年重新舉行時，由臺灣總督府承辦，因此全名改為「臺灣總督府美術展覽會」，簡稱「府展」，自1938年至1943年六年共舉辦六次。因為是在戰爭時期舉辦的關係，很多參展的繪畫或多或少反映戰爭的時局，也有參展畫家舉辦「彩管報國」或是向政府獻納繪畫等與戰爭相關的美術活動。

亦位於太平町三之九，此出版社多出版小說、詩集等文學作品，並在1944年出版《臺灣美術》雜誌，專刊介紹臺灣美術的各種活動。畫家張萬傳在1940年代也住在太平町。蔡雲巖的移居太平町，讓他更與當時的畫家藝文圈接近，也能與最時興的藝術發展接軌。

然而，1937年戰爭爆發，臺展因此停辦。此年蔡雲巖在遞信部的工作由庶務課轉至為替貯金課。1938年，府展開辦，蔡雲巖再以〈溪流〉(P88)入選，繼續每年參展，分別是府二〈雄飛〉(P90右圖)、府四〈齋堂〉(P111)、府五〈秋日和〉(P94上圖)、府六〈男孩節〉(P117)。也許是受了新環境的刺激，相較於臺展時期多以風景畫為主，此時期蔡雲巖的畫類與畫風皆呈現多樣化的變貌。府展六年中，僅在1940年缺席。

## ■ 松鷹畫與個人經驗：〈大鷲〉

從〈林間之秋〉一作轉向花鳥題材發展之後，每隔幾年，蔡雲巖的畫風便產生不同的變貌。臺展第十回，他又揚棄臺展作品一貫複雜滿裝的格局，開始清晰明白地呈現單一主題，他所選取的是鷹鷲類鳥禽搭配松樹的題材，這種以單純鳥類做為表現母題的作法，一直持續到府展後期。

蔡雲巖第十回臺展的作品〈大鷲〉，是以兩隻停駐在松枝上的鷲鳥為主角。他安排粗大的松樹幹自左延伸出來，並以富含水分的筆法皴擦點染，表現松樹幹表面粗糙的質感。兩隻大鷲一前一後，一為前傾姿，目光往畫面右下方投射，肩膀略微上揚，大片的羽翼垂下，露出細膩且層次分明的羽毛；另一隻為站立姿，昂首向左上方凝視，露出由頸部至腹部濃密的羽毛。兩隻巨大的大鷲各踞枝頭，氣勢威嚴而雄強，但其顧盼靈活的姿勢，又透露出自在活潑的氣氛。



蔡雲巖 大鷲 1936  
絹、膠彩 尺寸未詳  
第10回臺展參展作品

以鷹鷲類鳥禽搭配松樹的母題與表現手法，是日本畫的深遠傳統。蔡雲巖也曾收集相關的圖片，像是帝展相關的圖錄集冊，其中不乏荒木十畝的作品〈松鷹〉、〈白鷹〉(P.82左、中圖)，或是當時其他名家以松鷹為題材的作品，如橋本關雪(1883-1945)的〈鷹〉(P.82右上圖)、福田翠





[左圖]  
荒木十畝 松鷹 蔡家收藏  
[中圖]  
荒木十畝 白鷹 蔡家收藏  
[右上圖]  
橋本關雪 鷹 蔡家收藏  
[右下圖]  
福田翠光 鷹 蔡家收藏

光（1895-1973）的〈鷹〉等黑白印刷圖版。日本近代畫家中，最常以鷹類為表現題材者，則當推荒木十畝。在蔡雲巖出品〈大鷲〉的同一年，荒木十畝於文展招待展出品的〈雄風〉，亦是以松樹搭配鷹與鷲的大作，意欲表現大鷹與大鷲，凌虛御風的雄強氣質。荒木十畝（1872-1944）於明治時期即擔任日本文展的審查員，大正時期成為帝國美術院會員之一，亦於1933年擔任帝展的審查主任。他也曾擔任臺展第九回（1935）東洋畫部的審查委員，出品〈芭蕉群雀〉，描繪在一片芭蕉葉上停了幾隻麻雀的輕鬆畫面，芭蕉葉以水墨暈染的方法簡單落筆，透露出清新可喜的氣質。蔡雲巖為何會在此屆臺展一改以往擅長的擁擠滿裝之構圖，而單純地表現鷲鳥停駐在松樹幹的景致，或許與荒木十畝來臺造成的周邊效應有關。

誠如宮田彌太郎指出：「每年臺展當局都從中央東京招聘來一流的畫家擔任審查員工作，……由於這些大家都是帝展派的代表，因此大多



荒木十畝 芭蕉群雀 1935  
第9回臺展參展作品

數臺灣的畫家們及跟隨他們的後進業餘畫家們，為求入選，遂以東京中央畫壇的畫風作為絕對的依據，一味地儘管模寫外形。他們都未能專心研究從純粹認識緣起的創作，而只管墮入模倣外表的形體。乍看之下他們的作品絢爛、技巧巧妙，然而其空虛感卻無法掩飾，汲汲於盲目的塗抹，輕浮的外形表現。」以當時東京帝展畫家所流行的繪畫為題，是臺展東洋畫部的普遍現象。

然而，蔡雲巖並不如宮田彌太郎所言和許多臺灣畫家一般，只管模仿中央畫壇流行的畫風，一味地盲目塗抹、僅僅表現輕浮的外形。事實上，再進一步觀察荒木十畝與蔡雲巖的作品，則不難發現他們在表現松鷹主題時有趣的差異。若以荒木十畝1932年的〈松樹白鷹圖〉(P84)對比於蔡雲巖的〈大鷲〉(P81)可以發現，蔡雲巖的確在松樹幹的處理上同荒木一般，運用濕潤而且帶有筆墨變化的筆法，表現松樹皮的質感，然而他顯然比荒木對於松樹有更深一層的觀察與瞭解。荒木十畝以兩條粗



荒木十畝 松樹白鷹圖  
1932 長崎縣美術館藏

壯的的松樹幹框圍出一個銳角，樹幹的粗細均一，僅有主幹與次幹的區別，僅以形式化的概念呈現；但是〈大鷲〉中的松樹幹卻富含細緻的粗細變化，主要枝幹向右下延伸，並自然地分出三個枝幹，各枝幹又各自具有不同的方向性與細節變化，主幹的附近並分布著一些扭轉、糾結、分岔的小枝幹等等。

鷹鳥的表現也有類似的情形。荒木的老鷹其翅膀與尾巴皆框限在清晰的輪廓線當中，在規定的範圍內，羽毛整齊而規律地排列，僅止於對於鷹鳥概念性的呈現。蔡雲巖的大鷲則顯現出驚人的寫實性，他處理鷲鳥身上每一根羽毛細膩地立體變化，注意到鷲鳥頸部、胸部與腿部、絲毫不放過每一片羽毛從肩膀到羽翼末端由短至長、從淡至深的任何細節。在木下靜涯舊藏的畫稿中，有幾件他臨摹老師的鷹鳥圖，蔡雲巖有可能在受教於木下靜涯時，有機會臨摹鷲鳥猛禽相關的畫稿。目前現存蔡雲巖的花鳥畫稿中，也不時可見蔡雲巖以鷹鳥為題的畫稿，但是在實際製作參加官展的作品時，蔡雲巖似乎超越了這些既定的圖樣，在寫實性上更加凸顯，構圖上也有新意。

日本近代名家的松鷹畫中，都是以單一的鷹鳥為主題，並著重表現鷹鳥目光銳利、凌虛御風的雄強氣質。但是蔡雲巖的〈大鷲〉卻是以雙鷲出現，相較於以上諸多松鷹畫，蔡雲巖的大鷲透露出親密和諧的情感，牠們並非呈現緊張而肅穆的姿態，也不強調其睥睨萬物的銳利眼

[右頁左圖]

木下靜涯  
摹佚名〈雄鷹瀑布圖〉  
1904 設色  
156×54cm

[右頁右圖]

蔡雲巖 松鷲草圖  
紙、鉛筆、水墨  
115×42cm



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum



[左圖]  
中倉玉翠 春暖 1904  
水墨 116×53cm



[右圖]  
口口汲香 松蒼鷹  
106×41cm

神，兩隻大鷲鳥喙微張，左右張望，一派舒適自在。巧合的是，蔡雲巖正好於此年成婚，完成終身大事，薪資也穩定成長，可謂在事業與家庭方面皆有所成。他以成雙的大鷲為主題，似乎也有慶賀自己新婚之意，希望以顧盼自在的一對比翼鳥，表達夫妻間的鶼鶼情深，而鷲鳥意氣風發的氣質，也表達畫家對畫業精進的期許。

總之，蔡雲巖雖然取用日本中央畫壇所流行的松鷹畫母題，但是他發揮扎實的寫實功力，

並加入個人情感，將原本概念性的松鷹畫，注入一股鮮活而真實的精神內涵。如同蔡雲巖認為：「現代的日本畫受到近代文化的影響，變得非常寫實，富有自然的趣味。然而儘管寫實如何的重要，如果僅止於表面形似的描寫，卻無法被接受為畫作。亦即自然的表現要靠畫家高遠的理想、豐富的詩趣、特異的感覺、嚴峻的批判，以及畫家的特質，換句話說，只有透過畫家的個性，氣韻生動地表現出來，才會創作出真正生動的作品。若非如此，畫面便死氣沉沉。」他認為寫實儘管重要，畫家本身的特質仍是影響繪畫好壞的關鍵。而他的作品的確超越了帝展畫家僅止於表現鷹鳥雄霸一方的氣質，而傳達出畫家心中幸福美滿的情感。



蔡雲巖 鷲與松  
紙、鉛筆  
71×41cm



蔡雲巖 溪流 1938  
絹、膠彩  
第1回府展參展作品

## ■ 花鳥畫與戰時心境： 〈雄飛〉、〈秋日和〉

正當蔡雲巖邁入畫業的顛峰時期，繪畫被高價收購的翌年（1937），中日戰爭爆發，每年舉辦的全臺性臺灣美術展覽會也因而停辦，直至1938年才恢復，改由總督府承辦，改名為臺灣總督府美術展覽會，簡稱「府展」。

第一回府展蔡雲巖出品〈溪流〉一作。是介於花鳥畫與風景畫的一個不同嘗試。此作並非他臺展早期以遠景涵蓋多樣人文與天然之風景畫，也非其花鳥畫取一鳥禽安插在複雜層疊的植物組合中，而是以近景的石頭和溪流為主。從該作的畫稿上，可見他如何嘗試練習繪畫溪流的一景。他利用各種淡墨皴擦勾染，描繪溪流中石塊的節理、大小石塊不同的組合。畫稿的主景是在幾塊溪石簇擁下的一條溪流，溪流由左上



蔡雲巖 溪谷流水  
約1932 絹、膠彩  
115×65cm  
高雄市立美術館典藏





往右下方流去，溪流上方並有一些白描表現的樹枝。而到正式府展作品〈溪流〉中，類似的溪流卻以完整的構圖出現，溪流同樣自左方石塊背後汨汨流出，穿過高低的石塊，形成或大或小的水流，往畫面右下方流去。不過多了許多細節，如自上游被沖刷下來的樹枝、蕨葉被攔阻在大石塊的間隙中，留在畫面的中下方；溪石後方的樹叢也被分為兩類，前方是闊葉樹、後方為較小葉片的槭樹，依著前後層次交疊延伸至後方。

〔左圖〕

蔡雲巖 溪流畫稿

〔右圖〕

蔡雲巖（蔡永） 雄飛

1939 絹、膠彩

168.2×172cm

第2回府展入選

臺北市立美術館典藏

第二回府展（1939）蔡雲巖出品〈雄飛〉一作。相較於戰爭之前暗喻鶼鶼情深的〈大鷲〉，此幅製作於戰爭開始第三年的畫作，表現出完全不同的氛圍。一隻大鷲盤據在自右伸展出來的松樹幹上，其兩爪一左



林玉山 雄視 1938  
膠彩、紙  
第1回府展參展作品（無鑑查）

一右牢牢地攀附著松枝、脖頸往右下探、羽翼往左上方張揚，清晰銳利的喙嘴與堅毅的眼神睥睨著下方廣闊大海。大鷲張揚的姿勢顯示出緊張不安的氣氛，海上湧起一波波不自然的波濤，正好呼應著這樣的詭譎情勢。相較於〈大鷲〉的畫風，此處松樹的細節較為簡化、松葉也運用相同的手法重複地表現，波濤與巖石顯得十分形式化，但是對於大鷲的處理則堅持著一絲不苟的精神。

在此時期許多因應時局的題材中，畫家常以鷹類為題象徵鳥中之王雄霸一方，藉此呼應戰時氣氛。例如林玉山即在第一回府展出品〈雄視〉，以雄踞枝頭的蒼鷹搭配以葉脈向四方綻放的仙人掌花，展現雄強而威猛的氣勢。如同蔡雲巖前一幅〈大鷲〉以高價賣出，林玉山的〈雄

視〉後來亦被小林總督所購買，顯示出這類題材當時深受日本官員喜愛。〈雄飛〉雖未賣出，但在《臺灣日日新報》上被列為「興亞」畫題之一，暗喻戰時精神的表現十分明顯。

蔡雲巖最初對於松鷹畫題材產生興趣，並非此母題可以表現戰時精神，事實上他並不贊同特意選取與戰爭有關的題材來表現時局。他在該年的《臺灣遞信》說明：「最近為了表現近代的感覺，許多畫家追求令人耳目一新的畫材，然而只是追求題材新穎，並沒有什麼意義，而是要真正地深入追求，充分表現作品的藝術要素才對。題材或舊或新都不重要，問題不在於此，而是如何藝術性地表現才是關鍵。」

蔡雲巖認為所謂藝術性的表現，是出自於畫家認真努力的精神：「目前正是大力提倡國民精神總動員之際，今年展覽會的作品題材當然很多都反映出此精神運動，如果認為正值戰爭事變，若不直接描寫千人針或是戰爭畫就不能表現體認非常時機，這就大錯了，更重要的是精神的問題。如果精神充分緊張認真的話，不論選任何畫題都一樣，畫題所表現的內容，就主觀而言，自然會跟著緊張起來。」他的作品證明了他自己的言說，因為他雖然取用與三年前戰爭還未開始時畫的〈大鷲〉同樣的母題，但〈雄飛〉中，鷲鳥不自然的姿勢，卻直接傳達出十分緊張而不安的氣氛。

同樣地，蔡雲巖於第五回府展（1942）的參展作品〈秋日和〉（P.94上圖），乍看之下僅只是單純的鳥禽畫，但是進一步觀察，畫中鳥類緊張的神色著實透露出與〈雄飛〉相似的氣氛。畫面右下方的主角為一對雞，左方則伸出兩株芙蓉花，一株含苞待放、一株花已盛開，下面的葉片則帶微黃。在植物的下方則為一些稻草及竹編物。事實上，左面的植物與稻草等物僅占有畫面的四分之一，蔡雲巖留下四分之三的空白，特意彰顯兩隻雞的顧盼神態。

在木下靜涯收藏的畫稿中，不乏公母雙雞或是單一雄雞的構圖。蔡雲巖也曾以公雞為題製作畫稿。但此畫的雙雞並非單純的飼養用雞，而是更近於強調警戒與雄強的軍雞，其頭身比例較長，兩腳高挑，且有往

〔右頁左圖〕

蔡雲巖 鷄松圖畫稿  
紙、彩墨 133×42cm

〔右頁右圖〕

蔡雲巖 鷄與相思樹畫稿  
紙、膠彩 133×42cm



蔡雲巖（蔡永） 秋日和  
1942 絹、膠彩  
168×141cm  
第5回府展入選作品  
臺北市立美術館典藏



[下圖]

2018年1月，蔡雲巖家族攝於蔡雲巖1942年作品〈秋日和〉前。

[右頁上圖]

蔡雲巖 秋日和（局部公雞特寫）

[右頁下圖]

蔡雲巖 秋日和（局部母雞特寫）



下垂流的黑色尾毛。左後方的母雞面對稻草堆，雙肩往前靠攏，神色警戒地蹲踞在地，似乎在守護著什麼，或許是牠前方竹簍子裡的東西，牠謹慎地看護著，深怕外人來侵犯。公雞雙腿直立，站在母雞的前方，身體向著母雞似有護衛之意，似乎隨時準備要對抗外來的入侵。相較於〈大鷲〉中的兩隻悠閒自在的大鷲鳥，此處同樣左顧右盼的兩隻

雞，顯得愈發緊張。雖然蔡雲巖並未以戰爭為題，但是時局的緊張氣氛，在這張畫中不言自明。

有趣的是，蔡雲巖此年不以日本中央畫壇所流行的松鷹畫為題，轉而回歸至臺展花鳥畫的脈絡中，尋找適合表現的母題。他回歸至十年前呂鐵州臺展第六回（1932）得到特選的作品〈蓖麻與軍雞〉（P.97左圖）。〈秋日和〉與〈蓖麻與軍雞〉採用相似的構圖模式，二者皆於畫面左方安排自邊緣伸出一株植物，只不過後者表現蓖麻的生長樣貌，前者則代之以芙蓉花。兩作畫面的左方都有極為寬裕的空間，展現主角軍雞的完整姿態。〈蓖麻與軍雞〉與〈秋日和〉當中的公雞，顯然是相同品種的雞，都有長脖子，且脖子上帶有條狀細毛，肩膀的頂端皆露出肉色，尾翼同是向外展放的深色羽毛，腳直而長等等。不僅品種類似，連公雞的姿勢也相同，兩隻公雞皆直挺地站立、翅膀內縮、回頭凝望，兩者只





[左圖]

木下靜涯  
摹松村景文〈雙雞圖〉  
設色 83×39cm

[中圖]

木下靜涯  
摹村瀨玉田〈白梅雄雞圖〉  
1904 設色 130×56cm

[右圖]

佚名 朝顔雙雞圖  
水墨 139×59cm

有左右方向的不同。

前文已提及，臺、府展中以花鳥畫享譽盛名的畫家呂鐵州，在1930年代移居臺北，蔡雲巖婚後的居住地與呂鐵州的畫室同位於太平町。蔡雲巖也在1940年的文章中曾提到，由於臺灣沒有日本畫的材料店，所以「呂鐵州為了大部分臺灣作家的便利，準備齊全著最為豐富的各種顏料」，並在文後附上呂鐵州的地址，將呂鐵州形容得十分親切，可見蔡雲巖常與呂鐵州家往來。事實上，蔡雲巖於1934年轉向花鳥畫風格時，正是他的活動區域往臺北地區移動之時，當時呂鐵州已定居太平町。而蔡雲巖花鳥畫中的寫實精神，也和呂鐵州細膩研究物像的精神有相似之處。

總而言之，從〈大鷲〉、〈雄飛〉到〈秋日和〉，蔡雲巖雖然取用不同的圖像模式，但是他仍然一貫堅持對於鳥禽極為寫實而細膩的表現。無論是不同羽毛的顏色與質感，或是鳥類的神情表現，都描繪得惟妙惟肖，而且在處理大鷲與公雞這兩種不同的鳥禽時，顯露出非常純熟的技巧。

誠然，臺展後期許多畫家皆開始尋求新的繪畫表現以求突破，蔡雲巖的方法是嘗試新的題材。

此時期是蔡雲巖繪畫創作的精華時期，對於膠彩媒材可以運用自如，對於各種物像的姿態樣貌，都掌握得體。無論是棲息於竹林間回頭望的藍羽鵲、雄踞松樹幹上的大鷲或是直立在地的公雞等等，在蔡雲巖的畫中，其羽毛、眼神、姿態皆靈活生動。因此他雖然取用日本畫壇流行的母題與圖像，卻跳脫出既有的表現框架，融入自身的情感經驗，創造出個人風格。

[左圖]

呂鐵州 蓖麻與軍雞  
1932 第6回臺展特選

[右圖]

木下靜涯摹村瀨玉田的作品，  
126×44cm。

