

六、戰後轉型・初心不變

1945年戰爭結束，國民政府接收臺灣。戰後臺灣著名美術人士向臺灣省政府建議，繼續臺灣全島展覽會的運行，因而有1946年臺灣全省美展的誕生。蔡雲巖持續參加全省美展，並得到特選，卻在第四屆全省美展後不再參展，並淡出畫壇。然而他仍心懷恩師，除了多次赴日拜訪木下靜涯之外，也不時重新臨摹老師留下的畫稿，創作出一系列的花鳥畫小品。1960年代左右，蔡雲巖開始水墨畫的創作，描繪的題材多以臺灣山水風景為主。雖然使用的是過去不同媒材與畫法，但其作詩弄墨之間，卻仍時時流露出對昔日風景的眷戀。



【右頁圖】

蔡雲巖

水仙花與黑鶺鴒

年代未詳 絹、彩墨

54×42cm

行館
Fine Arts

蔡雲巖與夫人吳阿珠在阿里山
神木前留影。



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

雲水
印



1949年2月，蔡雲巖（二排右1）參加臺灣省菸酒公賣局臺北分局第四配銷會役職員慰勞會合影。

綜觀蔡雲巖一生的繪畫經歷，正代表在日治時期臺灣膠彩畫家樹立的一種典範。其繪畫所經歷轉折的時機，正是日治時期膠彩畫發展的重要轉捩點：臺展初期風景畫盛行，蔡雲巖致力風景畫的研究；臺展中期花鳥畫達到高峰，他轉向花鳥畫的表現；到府展時期，他開始較為自主地開發新題材、新方法，表達物體真實質感。從他身上，我們看到一位畫家，曾經乘著時代潮流，對藝術作出最大的努力。

1945年8月戰爭結束，國民政府接收臺灣，取代日人形成新的制度體系。畫家們離開戰爭的陰影，迎接新政府的來臨，一些畫家開始受聘於政府部門工作。戰後蔡雲巖原本任職的「臺灣拓殖株式會社」解散。他由岳父引介至臺灣省菸酒公賣局任職，並至少任職至1949年。

臺灣總督府所主辦的府展早已結束，曾經活躍於畫壇的畫家們，建議政府秉持戰前相同的信念，籌組全島性的官辦展覽會。於是1946年10月臺灣省全省美術展覽會出現。蔡雲巖參加了三屆之後便退出。

蔡雲巖戰後的生活形態相較於戰前單純而穩定的公務人員，產生很大的轉變。1950至1960年代開始，他開始投資味王味素、五洲唱片公司，並經營舞廳等等。此時他將心力放在私人企業的發展上，僅僅在閒暇時繪畫自娛。1960年代開始，蔡雲巖從水墨畫最基礎的技法學起，再度重拾畫筆，寫意風景。

■ 參加臺灣省全省美術展覽會獲特選

臺灣省全省美術展覽會的舉行，基本上是沿襲日治時期臺展的制度而來。第一屆省展的評審委員，的確在資歷、聲望及榮譽的成績上皆為一時之選。事實上，省展從緣起、籌設到訂立組織制度，皆如同日治時期官展的翻版，同樣為民間發起、官方承辦，省展之初則是以臺展做為基本的典範，主要評審委員延續數屆而很少變動。由於省展之初並未出版完整的圖錄，所以現今只能就一些零散的圖片試圖重構當時的情景。由展品目錄中的畫名推測，戰後初期省展國畫部的作品，有很大一部分是臺、府展時期東洋畫部的延伸，如第二屆全省美展許深州（1918-2005）作品〈秋興〉（P.126）。一方面，省展前幾屆的畫名仍可見如〈雄風〉、〈七面鳥〉、〈鷺〉、〈野雞〉等鳥禽類的畫名，或是如〈扶桑花〉、〈甘蔗〉、〈芭蕉〉、〈天星木〉等以臺灣特有植物為題的作品，這些皆是臺、府展流行的花鳥畫題，顯見畫家仍延續原來東洋畫部流行的題材，繼續出品。

【關鍵詞】

省展

「臺灣省全省美術展覽會」的簡稱為「省展」，是國民政府遷臺初期最重要的全島性官方美術展覽會。省展從緣起、籌設到訂立組織制度，與日治時期官展相似，同樣為民間發起、官方承辦。最初由臺灣美術人士向當局建議舉辦，最後由教育處禮聘楊三郎和郭雪湖為文化諮議，籌辦省展。由1946年開始舉辦，後來由臺灣省政府教育廳承辦，一直持續至2006年結束，共六十屆。



許深州 秋興 1947
礦物彩、絹
163.4×148.5cm
國立臺灣美術館典藏

然而，除了與臺、府展一脈相承的作品之外，評審委員們更有興趣的是描繪新興題材的畫作。如陳慧坤（1907-2011）所繪之省展第三屆作品〈古美術研究室〉中，一女子身著紅色旗袍、外披白色襯衫、手拿一本名為《周代藝術》的小書，氣質高雅地坐在一群古老斑剝的青銅器前面。畫家細心將膠彩色料層層疊加、塗染，以表現青銅器紋飾與表層的青鏽。由女子眼光帶到的畫面左上半部，則是類似取材於敦煌壁畫圖像之大片壁畫，塑造出如同女子在遙想古代文化的時間感。事實上，在戰後最初的幾年，政權的轉移所帶來新的文化衝擊，帶給畫家們對於中國文化的嚮往與新事物的好奇。

由以上觀之，可以觀察蔡雲巖於省展前三屆的作品，可能具有的風格為何。蔡雲巖入選省展的作品分別為第一屆省展的〈後苑之花〉(P.60右圖)、第二屆的〈濤聲〉與〈巴里島神像〉(P.128右圖)、第三屆的〈野雞〉。由畫名推測，〈後苑之花〉與〈野雞〉很有可能是延續蔡雲巖自臺展後期以來善於處理的花鳥畫題材，例如第五回府展作品〈秋日和〉(P.94上圖)，即是以野雞為題。〈濤聲〉一作應是表達海濤衝擊岸邊的景致，有可能亦是運用如同府展第二回作品〈雄飛〉(P.90右圖)中波浪的表現手法，加以完成。承續前述，蔡雲巖很可能如同大部分畫家一般，在省展初期仍延續著臺、府展以來的畫風。

得到特選的〈巴里島神像〉則較為不同。這幅作品雖已散佚，但所幸畫家曾拍照存檔，因此目前仍可見到圖片資料。蔡雲巖此作構圖簡明，僅以一尊巴里島的雕像為主題，詳細交代這尊神像的各項造形特徵，如同陳慧坤在處理中國古青銅器一般，蔡雲巖亦細心地欲以膠彩顏料再現三度空間中複雜的立體關係。巴里島位於印尼，島上有眾多神祇信仰，蔡雲巖此時再度挑戰新題材，〈巴里島神像〉既非傳統花鳥畫或風景畫，亦不是他戰時嘗試的臺灣民俗風物畫，也不是省展初期常可見到的以中國文化為主的題材，而是以東南亞文化的神祇雕像為主，別出心裁。此作得到特選，可見它得到一定程度的肯定。

然而，就當蔡雲巖終於如願以償地在全島性的大展中得到特選，並享受到無鑑查的優惠時，在第四屆的省展以後

陳慧坤 古美術研究室
1948 膠彩、紙
186×122cm



【左圖】

蔡雲巖

巴里島神像草稿

1947 紙、彩墨

130×43cm

第2屆省展特選作品

草稿



【右圖】

蔡雲巖

巴里島神像 1947

紙、彩墨

130×43cm

第2屆省展特選作品





【左圖】
蔡雲巖作品〈巴里島神像〉的
展覽現場紀錄

【右圖】
1949年2月，蔡雲巖與女兒攝
於菸酒公賣局。

的入選作品名單中，卻再也不見他的名字。在臺、府展時代幾乎年年參展的蔡雲巖，為何會在此時不繼續參加官辦大展呢？若就畫家個人生命史而言，在1948年2月省展第四屆時，蔡雲巖仍任職菸酒公賣局，該月5日的紀念照上，蔡雲巖抱著幼女，一副心滿意足的神情，當時的生活並沒有太大的變動。因此，不再繼續參與省展似乎並不是因為他工作變動的緣故，最大的可能還是來自於整體美術生態的轉變吧！

自省展第三屆開始，已有人質疑在國畫部的這些裝上木框的膠彩畫是否為國畫，埋下了日後正統國畫之爭的潛在因子。其次，1949年12月底國民政府正式遷至臺灣。第二年，省展第五屆的評審委員再增加甫遷臺的溥心畬（1896-1963）與黃君璧（1898-1991）二人，該屆入選名單上立刻出現許多新人名，除了幾位穩坐評審委員的畫家之外，許多原來持續出品省展前四屆的戰前畫家，卻逐漸銷聲匿跡。這一年（1950）也被視為是膠彩畫與國畫消長的主要分界點。

「東洋畫」一詞的出現，是在1927年臺灣美術展覽會徵件作品分為兩部門：「東洋畫」、「西洋畫」。東洋畫涵蓋南畫、水墨畫、日本畫等作品。後因臺展舉辦之後，鄉原古統與木下靜涯等人主導與影響，重

視寫生、精神，以膠敷彩的日本式繪畫成為東洋畫主流。戰後國民政府來臺初期，「東洋畫」被狹隘指涉為「日本畫」，引發「正統國畫論爭」，林之助於1977年依照媒材觀念提出「膠彩畫」一詞取代過去「東洋畫」的稱呼而沿用至今。

除了整體美術環境不利於膠彩畫的發展之外，省展沒有配合印製精美的圖錄，輿論也相對地漠不關心，獎金更是點綴性的裝飾，不具實質意義等，都使省展在體質上不如臺、府展來得豐富而有活力。因此，對於蔡雲巖而言，以官辦大展為繪畫原動力的時代，似乎亦隨著前一個政局的失敗而落幕。失去了每年一次互相較勁的繪畫舞臺，蔡雲巖如何重新看待繪畫這件事，是件有趣的事。事實上，蔡雲巖戰後多樣經營的事業，使他不再全心投入繪畫，但是一批他戰後的花鳥畫系列作品，則提供我們對畫家另一角度的理解。

■ 傾心創作花鳥畫系列小品

蔡雲巖戰後幾年，雖然不再以參展大型展覽會為職志，但私下持續創作尺寸較小的花鳥畫系列小品。他並曾以黑白底片拍攝這系列作品，共有五十多件。其中大部分照片的背面有以鉛筆寫的數字編號。由最大的數字是51推測，最原始的照片至少應有五十一張。這批照片所記錄的作品風格極為類似，依簽名的大小判定，其尺寸也相似，是一組風格、尺寸皆極為統一的系列小品之作。同樣這批作品，蔡雲巖在日後又翻拍一次，此時已有彩色照片，因此目前有部分作品亦可見到其色彩。其中有五件仍保有原件。五件中的三件為卷軸裱裝，皆為長50公分、寬40公分不等的尺幅，靠近軸承的紙背處，以鉛筆記錄著數字和內容，分別為「30.白椿—鶯」、「26.鷓—相思樹」(P.132)、「36.背黑鷓鷯—水仙花」。這些作品的數字和黑白照片對照，數字一模一樣。推測其他作品的原始樣貌上，應該也有一樣的編號與內容說明。另兩件的裝裱形式本也是卷軸，但是由



於損毀嚴重而重新裱框，已不見原始的編號。

這五十多件系列作品，應是在相近的時間內完成的。其簽名雖有「雲巖」、「雲巖作」、「雲巖畫」等不同，但基本上是具有相同的

蔡雲巖 白椶鶯鳥（局部）
絹本、膠彩 50×40cm



結字與筆順，而且大多使用與上述五件作品相同之「雲岩」方印。這批花鳥繪畫小品，雖然也夾雜著各種題材的繪畫，但是基本上以花鳥題材占大多數。畫題與畫風透露出蔡雲巖對於戰前繪畫的緬懷，以及對於木下靜涯繪畫濃厚的思念。木下靜涯在日本戰敗後，需要在極短的時間內，離開久居的臺灣，返回日本。因此將手上收藏的很大一批畫稿，包含木下靜涯的老師的畫稿及木下靜涯自己的畫稿等等，都交付予蔡雲巖。蔡雲巖這批戰後的花鳥畫系列小品，反映出他對這批畫稿，以及他自己在戰前繪畫的畫稿的重新檢視與回顧。

這五十多件花鳥小品中，風格有很大一部分是來自於木下靜涯的花鳥畫稿。如〈垂櫻雉圖〉的作品照片即明顯取自木下靜涯於1905年摹村瀨玉田〈垂櫻雉〉的畫稿。兩者於水邊的雉鳥搭配白色櫻花的構圖或是雉鳥提腿的姿勢、櫻花枝幹的分布、櫻花落水產生的小水窪等細節，都非常類似。其他還有約六、七件作品，是取材木下靜涯留下來的畫稿。雖說是模擬老師的畫稿，蔡雲巖仍在構圖上有所變化，將原本長幅的畫稿取其精華，變成短幅的掛軸畫。（P.134）

另外，這批作品還有幾件是臨仿自木下靜涯淡水風景的風格。這



松村景文 水仙鵝圖
79×54cm

[左頁圖]
蔡雲巖 相思樹上的鷓
絹、膠彩 55×42cm
題字：雲巖作
鈐印：雲岩

[左上圖]

蔡雲巖
白梅黃鶯圖



[左下圖]

木下靜涯
摹村瀨玉田
〈白梅黃鶯〉
1905
125×46cm



[右上圖]

木下靜涯
江際一景
年代未詳 水墨
28×25cm
創價文教基金會藏



[右下圖]

蔡雲巖
淡江風景
年代未詳
紙、水墨
尺寸未詳



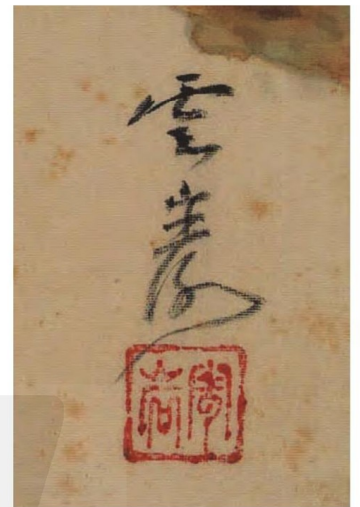
蔡雲巖 三隻鳥與柿子 題字：雲巖 鈐印：雲岩



些作品運用相同的構圖法則：同為一河兩岸的風景，對岸露出和緩的山頭、山腰間留白為雲霧；河中有船或為一葉扁舟，或為中型帆船，或為大型戎克船；河的兩岸分布著房屋，近處則常是濃密的樹頭搖曳。這樣的風格很顯然是習自木下靜涯描繪淡水風景時所慣用的手法。

另外蔡雲巖也取材戰前自身的寫生畫稿。例如花鳥圖照片可能取自其戰前同題材畫稿，只不過刪去了畫稿中央較為繁雜的枝節，僅擷取下方向左伸出的兩條枝幹，以及上方連續開放的兩朵正面的花為主景，而停駐的小鳥也改成向左下傾的姿態。同樣地，〈鳥禽果實圖〉(P.144右上圖)是取自原始鳥禽果實畫稿中央部分，並將原來灰頭赤頸鳥換成頭戴黑環的黃鳥；黃雀红柿圖照片取自原始畫稿的修正圖，〈相思樹上的鷓〉(P.132)圖取自畫稿的上半部，竹林禽鳥圖取自畫稿的下半部等等。還有幾張是來自於他描寫農村景致的畫稿，例如有三幅水牛圖(P.146)分別取自其水牛圖畫稿的各頭水牛群組，稍加重組而成。也有以婦女至井邊打水的生活情景為題材的繪畫。

蔡雲巖也曾參照府展的作品創作出新繪畫。例如他曾參照第五回府展(1942)李應彬(1910-1995)出品的〈銀雞〉(P.139右圖)，利用同樣的構圖法則，描繪一隻美麗的銀雞站在巖石上，正回頭凝望右上方的花朵(P.139左圖)。只不過李應彬的銀雞上方是較為疏朗的花朵枝幹，巖石前方有四、五株小菊花，蔡雲巖則在



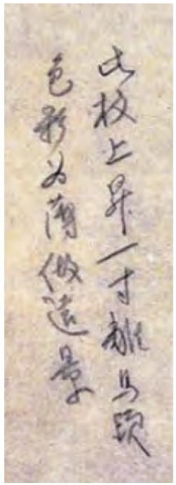
「雲巖」簽名與「雲岩」章。

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

蔡雲巖 雞
年代未詳 紙、水墨
尺寸未詳

畫面上方安排較為茂密、柔嫩的花葉，巖石左側成了小溪流，巖石前方則叢聚著萱草花、小菊花等植物。而且其中在〈銀雞〉的先行練習稿（P.138右圖）的上方，在茶花枝葉的左方有一行小字「此枝上昇一寸離鳥頭、色彩為薄做遠景」，是蔡雲巖所有畫稿上目前可見指正文字中，唯

〔左頁圖〕
蔡雲巖 牡丹雙雀
紙、膠彩 132×42cm



[上、右圖]

蔡雲巖

銀雞畫稿



一完全用中文者。戰後國民政府接收臺灣，全面廢除日文，以此判斷，這件與〈銀雞〉一作有直接因果關係的畫稿，作畫年代應該在戰後。

由於其中最常出現的「雲岩」方印，在所有蔡雲巖可以確知年代的作品中，最早出現在〈巴里島神像〉，即為1947年。而這張畫也是這批存檔照片中，唯一知道確切年代的作品。所以初步推斷這批作品的成畫年代可能在1947年左右。



蔡雲巖的作品〈銀雞〉。

李應彬 銀雞 1942
第5回府展參展作品





木下靜涯 摹佚名牡丹雀圖



蔡雲巖 牡丹麻雀圖 紙、膠彩



〔左圖〕

村瀨玉田 紅梅鶴

紙、膠彩 1904

120×40cm

〔右圖〕

蔡雲巖摹村瀨玉田〈紅梅鶴〉。

總而言之，這批作品可能是在戰後初期完成的畫鳥系列小品，呈現出蔡雲巖對恩師的懷念之情。藉由臨摹木下靜涯所收藏的畫稿，以及木下靜涯所擅長的淡水風景系列，蔡雲巖在美術環境的重大改變之餘，仍不斷重溫著舊日繪畫的感情。重新詮釋自己早期的畫稿的過程，也是他對於自己畫家身分的重新檢視吧。

蔡雲巖的繪畫作品上的署名包括有「蔡永」、「蔡雲岩」、「蔡雲巖」等，根據蔡雲巖的兒子蔡嘉光指出，蔡雲巖本名蔡永，他剛開始習作繪畫時，作品均署名蔡永。之後向木下靜涯習畫，練習作畫稿，取名「蔡雲岩」；而在正式創作完成自己作品參加美術展覽的作品，則正式署名「蔡雲巖」。



[左圖]
蔡雲巖 花鳥
紙、膠彩
133×42cm



[右圖]
蔡雲巖 鳥與柿子
紙、彩墨
133×42cm



[左圖]
蔡雲巖 花鳥
紙、膠彩
133×42cm

[右圖]
蔡雲巖 花鳥
紙、膠彩
132×42cm





[左圖]
蔡雲巖 花鳥 紙、彩墨

[右圖]
蔡雲巖 鳥蟲 紙、彩墨



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



[左頁左圖]
蔡雲巖 茶花小禽 紙、膠彩

[左頁右上圖]
蔡雲巖 鳥禽果實圖 紙、膠彩

[左頁右下圖]
蔡雲巖 柳蔭翠鳥 紙、膠彩



水墨畫的新創作

1960年代左右，蔡雲巖向一位當時居住於北投的張性荃學習水墨畫。張性荃（1918-1995），字野長，號立初，河南省信陽縣人。他曾多次入選省展，例如第八屆（1953）的〈阿里山鎮〉或第十一屆（1956）的〈基隆道中〉，由畫名可知，是以阿里山與基隆等臺灣風景為題。第二十六屆省展開始邀請展出，第三十二屆至三十四屆被應聘為審查委員，依序出品〈風雨歸舟〉、〈喜對深山〉、〈太魯閣燕子口〉等作品。

張性荃於第二十六屆省展（1972）邀請展出的作品為〈太魯閣九曲洞〉。畫家運用墨線皴法及暈染，表現山石崢嶸與瀑布流水的景致，從畫名可知，其為表現花蓮太魯閣風景，畫面的右下方正是九曲洞特殊的景觀，中央部分則是險峻的太魯閣峽。由此可知，這件作品乃是以傳統水墨技法來表現真實的風景。

蔡雲巖向張性荃習畫，或許是因為這個緣故吧！從目前蔡雲巖所留下來的十幾張基礎水墨技法的畫稿，可以作為瞭解他在這個階段學習水墨的歷程。這幾張畫稿，內容包括從最基本對墨色掌握、筆勢轉折變化，樹木、樹葉、樹林畫法，石頭的組合、形狀與皴法，以及點景建築物、瀑布表現法等等。熟練這些元素後，即應用構組成一幅畫，例如〈匡廬飛瀑〉(P.149)。

[左頁左圖]

蔡雲巖 騎牛渡河圖
紙、鉛筆、淡墨
132×42cm

[左頁右圖]

蔡雲巖 騎牛渡河 紙、水墨

[左頁右圖]

蔡雲巖 騎牛渡河 紙、水墨

張性荃 太魯閣燕子口
紙本彩墨 198×82cm





【上圖】
蔡雲巖（右）與夫人蔡葉
汝（吳阿珠，左）、江秋瑩
手抱蔡明宏（中）合影。



【下圖】
1975年，蔡雲巖（左起第
五）與家族蔡家光、江秋
瑩、蔡英麗等人到陽明山
旅遊合影。

此作題款為：「以臺灣烏來瀑布寫之性
荃法／青巖摹」。「青巖」是蔡雲巖此時畫
中慣用的簽名，「寫性荃法」則暗示了與張
性荃之間同輩請益之關係，而非正式拜師。
如同張性荃的〈太魯閣九曲洞〉，蔡雲巖也
取「烏來瀑布」為作畫對象，來「寫性荃
法」。若對照同樣以實景入畫的〈有靈石的
芝山巖社〉（P.32上圖），則可發現雖然出發點
相同，但是1960年代以水墨技法表現的〈匡
廬飛瀑〉與畫家早期1930年代的作品，呈現
極大的差異。〈有靈石的芝山巖社〉中的物
象，以細筆勾勒實際外貌，並詳實刻畫物
像各自不同的特徵。但是〈匡廬飛瀑〉中，
畫家採用水墨表現，將平時所習的對樹石、
房屋、瀑布的畫法重組，並參照烏來的地勢
完成這幅畫。於是，在所謂的「烏來風景」

中，充滿著畫譜上隨處可見的概念式樹石、山水。

蔡雲巖此時雖然學習了新媒材技法，但是戰前實景寫生的概念仍存
留腦海，1966年的初春與年末，他分別以清水斷崖、新店碧潭和角板山
為題，繪製三幅水墨畫。〈清水斷崖〉（P.152）畫上題款：「危棟削玉出
雲端、山路如通幽雲寒、遠森蒼蒼新雨後、海上風揚一孤帆／臺灣蘇花
公路清水斷崖／丙午初春青巖寫生」，清楚地指出他於蘇花公路上寫生
清水斷崖，他以墨線勾勒表現山海相臨的斷崖景色。〈碧潭幽舟〉（P.153右
圖）則描繪在巖壁下一對男女划船的様子。〈遊角板山〉（P.154）則在畫面
中央安排一蜿蜒小路通往山地鄉，盡頭處是掩映在樹林中的幾落屋叢，
後方則是高遠綿延的山脈。

相較於戰前蔡雲巖在實景寫生中努力描繪山脈、植物各細部特徵，
表現出綠意盎然而充滿變化的臺灣風景，此時期的蔡雲巖並不追求形式

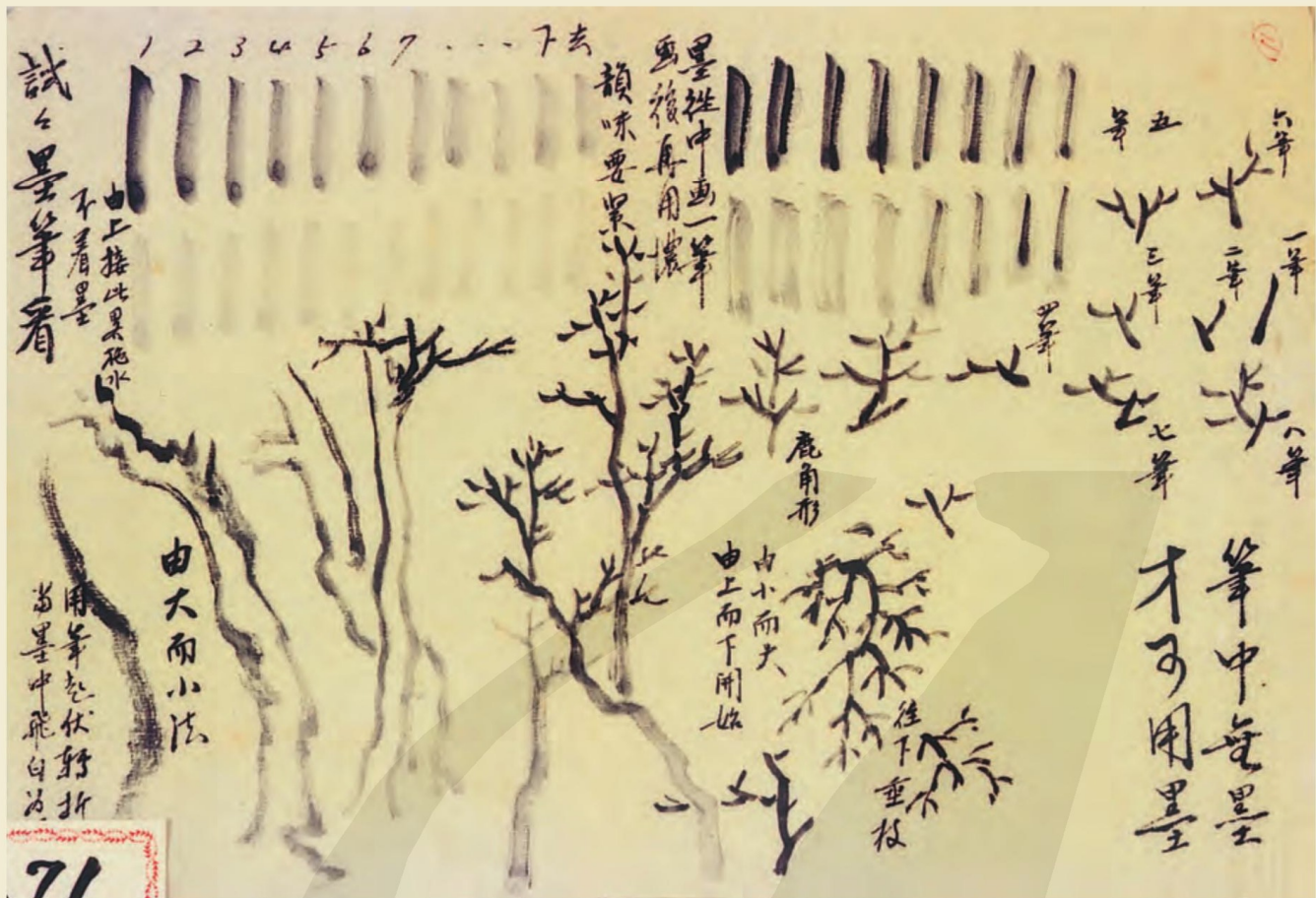


蔡雲巖 匡廬飛瀑 1966
紙、水墨 36×24cm

National Taiwan Museum of Fine Arts

與風景之間的緊密扣合。誠如他在〈遊角板山〉題款所言：「志山為者，胸中隱逸神往之境界，藉以筆律墨韻，斡旋於自然之造化，誠萬物之精靈，非求形似，亦能得其美之真諦。」此時蔡雲巖所著重的是筆律墨韻與自然的呼應，而並不在乎與實際景物是否相像。

作品〈淡江漁舟〉(P.155) 或可說明他此時的心境。木下靜涯於戰前居住於淡水，此地也廣受當時畫家的歡迎，而產生許多描繪淡水的作品。



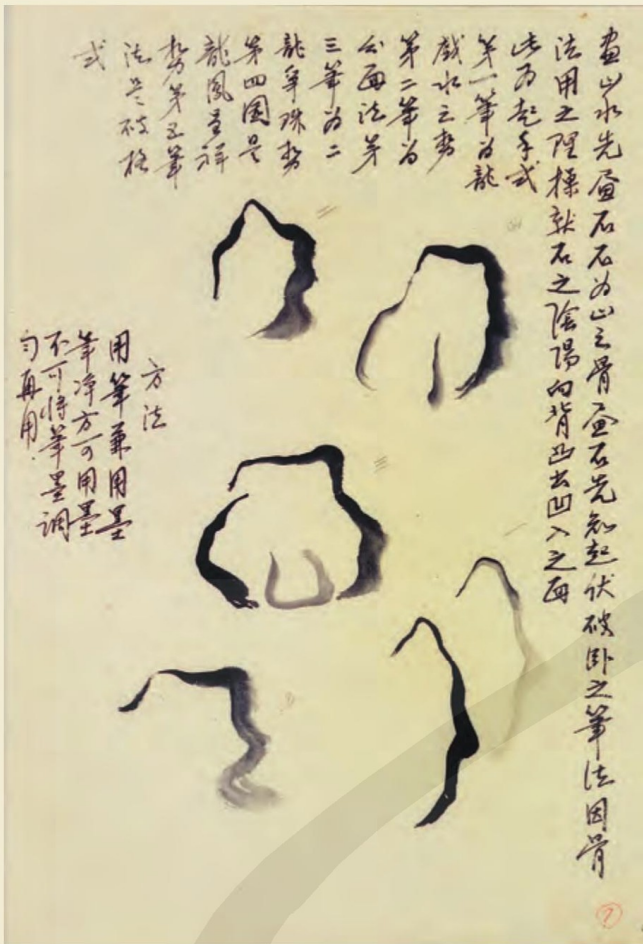
蔡雲巖 水墨練習筆法 紙、水墨



蔡雲巖 水墨畫法：樹幹 紙、水墨 35×26cm



蔡雲巖 水墨畫法：樹型 紙、水墨 35×26cm



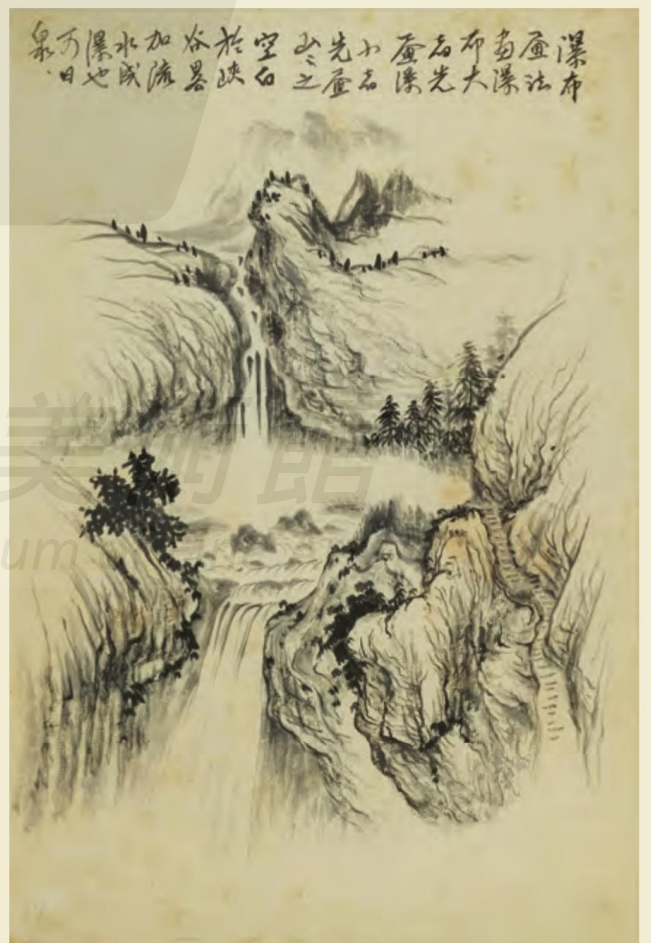
蔡雲巖 水墨練習 石頭輪廓 紙、水墨



蔡雲巖 水墨畫法：皴石 紙、水墨 34×23cm



蔡雲巖 水墨畫法：房屋 紙、水墨 34×24cm



蔡雲巖 瀑布 紙、水墨 34×23cm



危峰削玉出雲端
山路如通幽壑寒
遠峯蒼翠雨後
海上風搖一孤帆
長憶蘓花公路
清江如畫
丙午初春 莫克己寫



〔左頁圖〕蔡雲巖 清水斷崖 1966 紙、彩墨 74×52cm

〔上左圖〕蔡雲巖 碧潭曲溪 約1966 紙、水墨 68×45cm

〔右圖〕蔡雲巖 碧潭幽舟 1966 紙、彩墨 92×29cm



如前所述，蔡雲巖在戰後初期所繪製淡水一系列的風景，是模擬木下靜涯前景有相思樹、背景為觀音山的簡單討喜作品。戰後二十多年後再度重遊此地的蔡雲巖拿起畫筆，再度以淡水為題，創作〈淡江漁舟〉(P.155)。相較於以前作品中一河兩岸式的單純構圖，〈淡江漁舟〉採取高俯瞰角度，將近景山脈、村落、小橋流水與對岸的山坡納入畫中，企圖表現綜覽全局的景致。然而，原本舒緩的山坡與親切的相思樹，卻被崢嶸的山勢與雜亂擁擠的房屋、樹叢所取代。此刻蔡雲巖的心情或可從題款中略見端倪：「嶺上清風寒氣襲



襲，淡江漁舟駛往舊岑」，畫家站在高處俯瞰這片變樣的淡水風景，感覺「寒氣襲襲」，而幾條淡江漁舟，或許正航向他心目中美好的舊日時光吧！

■ 樹立日治時期臺灣 東洋畫家典範

蔡雲巖一生的繪畫經歷，正代表日治時期東洋畫畫家的典型。出生於20世紀初，受到日治時期新式國民教育，接受新興的繪畫觀念，以入選臺展為榮，正是此時代畫家的普遍現象。他的年齡與臺展三少年相當，以公學校圖畫教育為基礎，努力吸收新式寫生觀念與西洋寫實技法。臺展開辦時他正是年輕少年，很敏銳地接受了新式的公開展覽形式，並以此作為檢驗自己繪畫成就的舞臺。

如同蔡雲巖這樣的畫家，在日治時期的東洋畫界並非少數。在美術資源有限的情況下，他只能由展覽會的作品或是當時見到的畫冊圖錄，各方面觀摩學習。所謂的展覽會風格，正是在這種互相觀摩學習的過程中逐漸成型。然而，正由於臺灣的東洋畫沒有美術傳統的包袱，不管流派的傳承問題，因此在思考如何創作出好的藝術作品時，畫家於是全心全意地師法自然，努力描繪自然界各種物像的細節。也因此，在蔡雲巖的作品中，往往透露出想要表達物體真實質感的強烈企圖，他極力希望將物像的色彩與質感至真地表現



[左頁圖]

蔡雲巖 遊角板山

1966 紙、彩墨

101×35cm

蔡雲巖 淡江漁舟

約1966 紙、水墨

69×43cm

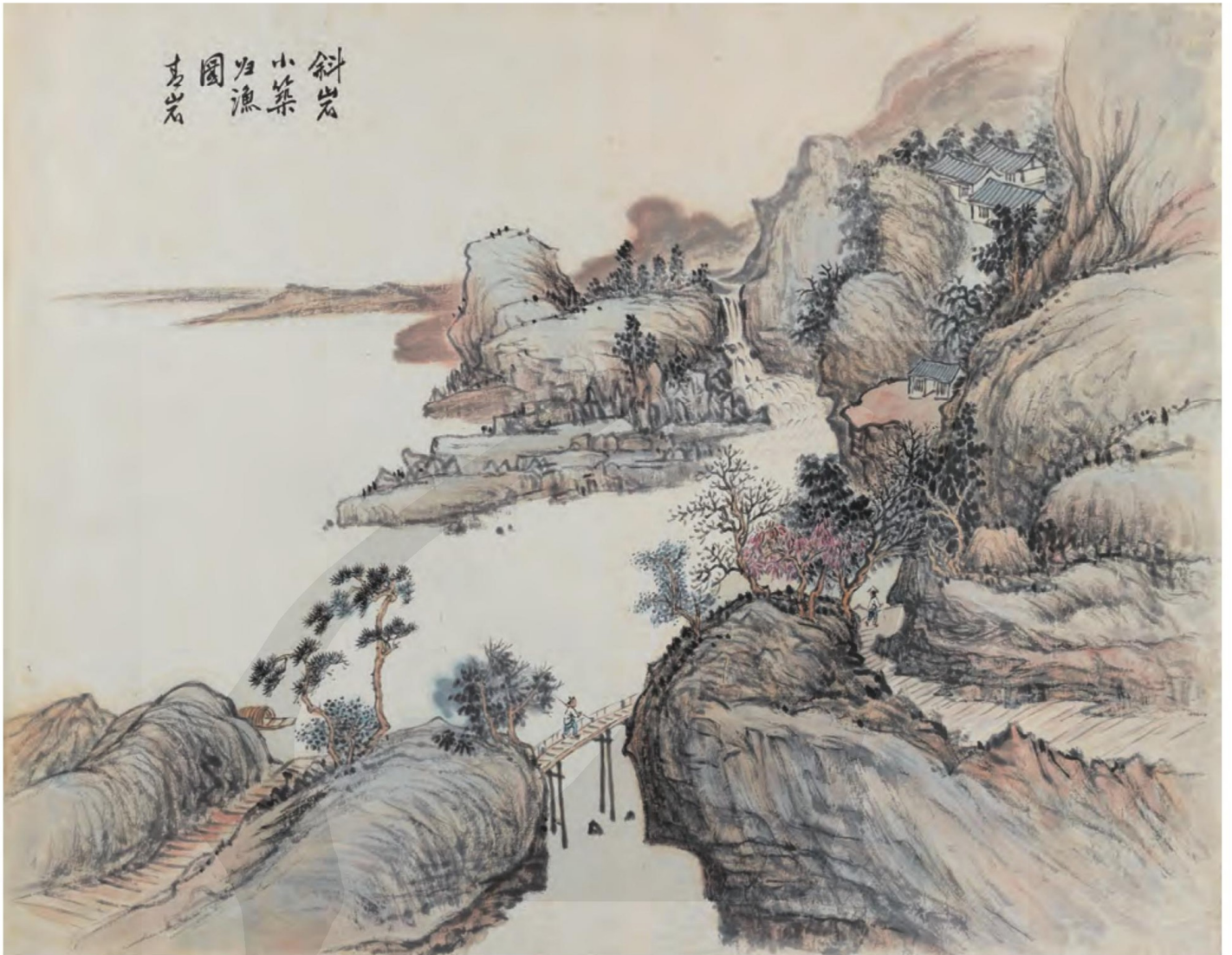


出來。

戰後的美術界，雖然藉由省展的舉辦使畫家有繼續創作發表的園地，但是主事者的改變及戰後政治生態變易，造成美術環境本質上的轉變，許多在1940年代正步入高峰的畫家們，在新的時局轉換中，繪畫事業因此中斷與分裂。蔡雲巖的繪畫歷程也於戰前戰後形成明顯的對比。他轉而製作容易完成的小幅作品。戰後木下靜涯留下來的的大批畫稿，成為他此時最主要的繪畫資源。但是1960年代開始以五十多歲之姿重拾畫筆，學習對他而言，新的筆墨，再度呈現他對美術的熱愛。

1977年，蔡雲巖招待遠來的宗親會朋友至阿里山遊玩，由於天氣太冷，回家後便覺身體不適，昏迷送醫十九天後辭世，享年六十九歲。綜觀蔡雲巖的生涯當中，其美術創作最活躍的時期是日治時代，儘管還有正式的工作在身，仍利用所剩不多的時間努力從事繪畫創作，並以入選臺、府展為榮。其一生的繪畫經歷，正代表在日治時期臺灣東洋畫家的一種典型。日治時期許多東洋畫的畫家皆與蔡雲巖有相似的情況。例如薛萬棟也是在公學校畢業後就至臺南火車站任職，車站的勤務是上班兩天、休假一天，他就利用休假的一天作畫。許眺川自身職業為花農、徐清蓮在香舖工作、盧雲生是律師事務所的職員等等，他們都是一邊從事可以賴以維生的工作，一邊利用閒暇勤練繪畫。

蔡雲巖一生的繪畫所經歷轉折的時機，反映著日治時期東洋畫發展的重要轉捩點：臺展初期



蔡雲巖 斜岩小築 1966
紙、水墨 78×61cm

風景畫盛行，蔡雲巖致力風景畫的研究；臺展中期花鳥畫達到高峰，他轉向花鳥畫的表現；到府展時期，他開始較為自主地開發新題材、新方法，表達物體真實質感。當政權更迭，他一方面持續消化吸收恩師木下靜涯所留下的畫稿與典範，一方面學習中國水墨畫的繪畫語彙，他的藝術反映著一位畫家，如何在時代更迭中，以不同形式的媒材與繪畫語彙持續豐富地致力於美術創作。

■ 感謝：本書撰寫過程，曾於2000年採訪蔡嘉光與江秋瑩夫婦、郭雪湖先生、張錦瑞先生，如今許多故人已不在，無限緬懷。筆者也曾於2017年赴日本北九州小倉採訪木下靜涯二女，木下節子與木下文子女士，並受到福岡亞細亞美術館壽子女士（Toshiko Rawanchaikul）的幫忙，以及研究期間，受到蔡雲巖媳婦江秋瑩女士多方協助，特此致謝。

〔左頁圖〕
蔡雲巖 遊銀河洞 1967
紙、彩墨 101×35cm