余承堯《長江萬里圖》與六、七十年代的思鄉情懷

陳德馨*

【摘要】余承堯所畫的《長江萬里圖》，是他的山水畫中花費最多時間，也是最具代表性的一件作品。他作畫的動機，可能是受到張大千與呂佛庭舉辦《長江萬里圖》展覽的影響而來。六、七十年代的台灣社會，因長期的兩岸對峙而掀起一股懷鄉熱潮，《長江萬里圖》因緣時會而成爲旅台軍民思鄉的圖騰。擁有自我山水風格的余承堯，也想藉助描繪《長江萬里圖》的機會與全島軍民同償思鄉的心願。但是完成後的作品，卻無法獲得觀眾的認同。因爲他的畫法過於獨特，傳統觀眾只是感受到新穎怪異，卻無法找到文化傳統的面貌。所以，余承堯的《長江萬里圖》終究還是他個人孤獨返鄉的心靈圖像而已。本文還恢復《長江萬里圖》的歷史傳統，藉以突顯余承堯此作在歷史文化中的定位。

關鍵詞：余承堯　長江萬里圖　思鄉情懷　反共文學　張大千　呂佛庭

一、前言：

余承堯是一位在人生閱歷與繪畫風格上，都極富傳奇性的畫家。他曾經是一名默默無名的木匠學徒，其後成為一位率領千軍萬馬，轉戰沙場的將軍，戰爭結束之後，卻又轉換成在爾虞我詐的商場上，行商兩岸身擁巨富的藥商，最後在看盡一切榮華富貴之後，引退到台北近郊，甘心的成為以詩書自娛的畫家。人生閱歷的豐富與身份的急劇轉換，與他的山水畫作一般，已經成為八十年代台灣文化界的傳奇人物。

余承堯的畫作披露在觀眾眼前的時候，對觀眾的視覺經驗確然帶來相當的困惑，因為這些氣勢雄渾的山水畫作，乍看之下，無論是裝裱形式、使用工具還是畫面內容，都與傳統的山水畫作形似，但是仔細端詳時，便發現其實兩者是相當不同的。因此，余承堯數量夥頤的山水畫作，便足以使得想瞭解他畫作特色的研究者著迷。研究者或是對單幅畫作進行精細的分析，或是總結所有作

*中華技術學院共同科專任講師

臺灣大學學術期刊資料庫

品的整體風格，幾乎都獲致相同的結論：余承堯的畫作無法歸入傳統國畫的範疇，也無法併入西畫中來討論，是一種極具畫家個人特質的畫作。

而緣於余承堯在詩詞書畫上的全面表現，成績斐然，加上他多年隱逸自適的高風亮節，他畫作中所呈露出來的獨特性，尤其是刻意與流行畫風相抗衡的堅持，在在都迫使試圖瞭解余承堯畫作的研究者們，將之與耿介的人格相融，認為是他獨特的性格帶來這種相同特質的畫作出來。基於這種認識，隱逸在城市角落中，孤獨的以傳統詩書自娛，援筆作畫與細究古曲，都自成一格的文化能人形象，便成為余承堯在八十年代出現後，被置放在文化舞台上的巨大身影。在有意無意間，余承堯幾乎都被研究者歸入中國文化史中拒絕與時代風潮合流，隱逸林野而堅持己見的文人範疇中去。

對余承堯的畫作與個人特質，進行這種角度的瞭解，實際上正是傳統畫史上對畫家所最常採取的辦法，這種角度的瞭解固然使繪畫風格的歸屬，得以落實在畫家的身上，但是卻也使得觀者對畫家的認識停留在某種固定的層次，無法再加深對畫作本身所蘊含的各別特色，甚至所處時代文化氛圍的瞭解。

就目前已經有的研究成果來看，基本上是集中在兩個方向：首先是余承堯生平資料的收集與整理。這些整理出版的史料，或是對余承堯本人進行口頭的訪談；或是整理他的詩詞創作與音樂研究文章；最重要的是將數量龐大的繪畫與書法作品整理、分期、出版①。而經過這些年的努力，余承堯的生平資料與作品圖錄基本上已經相當豐富而完整。其次是探索他山水畫作的風格與這些風格的來源，試圖藉由對這些畫作的觀察，探索畫家創作的祕密以及畫作與畫家人格特質之間的關係。有關這方面的研究數量相當多，對於畫家在歷史上的定位，也逐漸摸索出一定的共識，②但是對於畫家的瞭解，似乎便沒有就此再進

---

① 石守謙編，《千巖競秀—余承堯九十回顧》(台北：漢雅軒，1988)；雄獅美術編輯部，《余承堯的世界》(台北：雄獅圖書股份有限公司，1988)；葉子啟，〈住在陋巷的隱士余承堯的一生〉，《雄獅美術》，第一八九期(1986 年 11 月)；〈九十憶往〉，《聯合報》，1988 年 12 月 2 日；黃秀慧，〈悠然見南山—余承堯訪談錄〉，《雄獅美術》，第一八九期(1986 年 11 月)；黃春秀，〈鍾情於生命裡的真—余承堯其人〉，《雄獅美術》，第一八九期(1986 年 11 月)；袁均銘，〈緬懷父親翁公余承堯〉，《雄獅美術》，第二六九期(1993 年 7 月)；淡水藝文中心，《山水清音—余承堯》(台北：淡水藝文中心，1994)；台灣省立美術館編輯委員會編輯，《余承堯百歲回顧展：山居歲月不知長》(台中：臺灣省立美術館，1999)。

② 董思白，〈余承堯傳奇背後的社會文化意義〉，《雄獅美術》，第二六九期(1993 年 7 月)；〈鐵

臺灣大學學術期刊資料庫

一步的拉開更深的探究路徑。本篇研究便是嘗試在現有的研究基礎上，藉由對余承堯大型畫作《長江萬里圖》的風格分析，及對其繪畫傳統的探索，進而了解畫家創作時的心思意念，最後將這幅《長江萬里圖》放入創作的時空中，透過她的創作，對於當時台灣的文化更深一層的理解。

二、余承堯《長江萬里圖》的風格分析

1974 年的春天，住在台北近郊陽明山上的余承堯，在沒有朋友向他索畫，也沒有參展的壓力下，默默的完成了一件長幅畫卷（圖 1）。這幅畫卷雖然不是他所畫過作品中氣勢最宏偉的一件，卻是其中長度最長，或許也可以說是難度最高的一件畫作。他在畫卷的右上題寫著：「長江憶寫圖，余承堯作，癸丑春日」，說明了這幅畫卷所描繪的是，中國境內長度最長，流域最廣的大河：長江。日後他在這件「長江憶寫圖」的引首部分題寫上「長江萬里」四字，於是余承堯

甲與石齒的幻生記余承堯的山水創作〉，《當代》，創刊號（1986 年 5 月）；〈試說余承堯創作中的「變」〉，《雄獅美術》，第二〇〇期（1987 年 10 月）；李鑄晉，〈記余承堯〉，《雄獅美術》，第一八九期（1986 年 11 月）；〈遲開的花朵余承堯〉，《當代》，第三二期（1988 年 12 月）；〈余承堯的書法〉，《雄獅美術》，第二三八期（1990 年 12 月）；Joan Stanley-Baker，"Old Mr. Yu'：Talent & Vision，" Free China Review，vol.36，no.5（May 1986），pp2--17；李　渝，〈明燈〉，《聯合文學》，三卷五期（1987 年 3 月）；〈誠意山水情意山水〉，《雄獅美術》，第二〇〇期（1987 年 10 月）；〈鵬鳥的飛行余承堯山水〉，《雄獅美術》，第二六九期（1993 年 7 月）；〈繪畫是種不休止的介入—談余承堯山水〉，《當代》，第三三期（1989 年 1 月）；何懷碩，〈被漠視的天才：敬悼余承堯先生〉，《雄獅美術》，第二六九期（1993 年 7 月）；倪再沁，〈萬峰逶迤拔地開—論余承堯的山水〉，《雄獅美術》，第二六九期（1993 年 7 月）；江衍疇，〈高賢無苟作，具象一家風—試說余承堯的繪畫〉，《雄獅美術》第二六九期（1993 年 7 月）；王修功，〈為水墨畫拓新境—賞析余承堯的山水與草書〉，《雄獅美術》，第二六九期（1993 年 7 月）；陳美娥，〈世紀畫傑余承堯〉，《雄獅美術》，第二六九期（1993 年 7 月）；雄獅美術編輯部，〈余承堯年表〉，《雄獅美術》，第二六九期（1993 年 7 月）；王季遷，〈自得心源的余承堯〉，《雄獅美術》，第二一四期（1988 年 12 月）；林茵，〈余承堯學書點滴〉，《雄獅美術》，第二三八期（1990 年 12 月）；施世昱，〈余承堯山水畫裡的技法與色彩〉，《台灣美術》，卷十一，期四（1999 年 4 月），頁 10--18；劉建伯，〈「書初無意於佳乃佳爾」之余承堯的書法〉，《台灣美術》，卷十一，期四（1999 年 4 月），頁 19--25。

臺灣大學學術期刊資料庫

的這卷長幅畫作，便以「長江萬里圖」的畫名，成為他畢生所畫過的山水畫作中最著名的一件。

余承堯所畫的《長江萬里圖》，是從四川盆地開始畫起，穿過三峽，經過兩湖、廬山、黃山、在南京城周緣盤繞過後，衝決入大海。沿途群山環峙，峰巒處處，滿山翠綠，鬱鬱菁菁，自有一份獨特的雄渾豪邁之氣。

畫中的江水，很可能是依倣中國地圖中長江的樣式所描繪而成。所以無論是其光潔不見枝蔓的輪廓，還是曲折有如長蛇般的外型，在在都缺少了傳統中國山水畫中，山巒水域銜接掩映的靈動效果。反而是增多了地圖中僵硬拘謹的圖解功能。余承堯對於水流在山水畫作中所擔負的角色，既使在這件以「長江」為主角的畫卷中都嚴謹的堅守著。他認為山水畫中的水流，最重要的便需清楚交代其細細清清的流向③，成功的在滿眼巨嶂的山巒中，做出切割畫面與增益縱深的效果。於是這條清晰明確沒有煙霧水汽所籠罩的長江大河，便以余承堯所要求的特殊造型靜謐的流過畫卷的底端。

相較於拘謹的江水造型，沿岸聳峙的山巒則是《長江萬里圖》的表現重心。像畫幅中佔畫面最廣的四川盆地（圖2），以屏風般聳立在畫幅前段，隔斷觀眾的視線，暗示了四川盆地群山環抱的地理特色。余承堯在這一段堆疊的群山之中，用綿密而混亂的線條，不斷的圈畫與鉤描，既勾勒出山巖的奇特造型，也塑模出山體的特殊質地。這些長短粗細不同的線條，不斷幻化與搭組，在原有的山體上切割出各式不同的山塊。而這些山塊則以複雜的層次感，一方面豐富了山體的面貌；一方面以相互的推擠傾軋帶給畫面一股難得的生氣。

余承堯對山巖造型的處理，此時別有一番新解，他說：

> 山是有生命，有變化的，如果不用亂筆，而採用規規矩矩的筆墨線條和皴法，山勢容易變成呆板線條的堆積，不符合自然。亂筆是我所用來表現形體的方式，近看雖亂，遠看卻能看出山的生命力④。

而在《長江萬里圖》的峰巒中，正好可以看見他以自由奔放的「亂筆」所

---

③ 余承堯：「流水在山水中是細細清清的，直到它流到山腳下，才能看得清楚。」見黃秀慧，〈悠然見南山—余老訪談錄〉，收於雄獅美術編，《余承堯的世界》（台北：雄獅圖書股份有限公司，1988），頁29。

④ 黃秀慧，〈悠然見南山—余老訪談錄〉，頁30。

臺灣大學學術期刊資料庫

帶來的視覺新境。可是在這些奔放的亂筆身上，卻無法尋到傳統中國山水畫中所渴求的筆墨變化之美。傳統筆墨所形塑的美感標準，在這幅《長江萬里圖》中與在余承堯的其他山水畫作中所遭逢的厄運是一樣的，幾乎是無法用來評定這卷畫作的美與好。誠如余承堯本人對自己畫法的評論一般，熟悉傳統國畫美感的觀眾，遠看或許能看見山巒的生命力，但是近看卻要說這些筆法為「亂」了。

余承堯在這卷《長江萬里圖》中，以亂筆形塑了萬里長江的全新面貌，更是將這些精彩的山水元素，整個的填塞了十三公尺的綿長畫卷。余承堯對於構圖的概念相當獨特，他說：

畫幅要畫得滿滿的，那種密實的感覺很好，天空不可留太多⑤。

傳統山水畫中所強調的虛實變化與留白效果，在他的山水畫作中幾乎全然被頂天立地、相互推擠的崇山峻嶺所掩埋。余承堯以「密密實實」所形塑的壯麗山河，無疑的，對於傳統山水畫所建立的構圖美學，是個相當大的諷刺。

這些峰峰相連，彼此倚峙的山巒，靠著濃淡不同的色澤變化，拉開彼此的距離，越是處於遠方，顏色便越是疏淡。而在縹緲的天際，更是用其他顏色，淡淡的點畫出不斷向後延伸，不斷飄遠的峰巒。余承堯在創作的後期，才開始在山水畫作上添加顏色。但一經使用，便摸索出對顏色的獨特感覺。因為他使用的是彩度相當高的水彩顏料，而不是國畫中所使用的傳統顏料。所以在他的山水畫作中，傳統山水畫沈穩淡雅的特色不見了，顯現出來的是鮮豔亮麗的獨特面貌。因為余承堯喜歡描繪春夏季令人愉悅的山景，所以青色、綠色、鮮黃色幾乎成了他大部分著色山水的主要色調。在這卷《長江萬里圖》中，也正展現著余承堯所特有的「青綠山水」，在淡藍水彩逐筆添畫下，波光瀲灩的長江水面、閃爍在遠方的淡藍山峰，與鮮豔翠綠的含笑春山，似乎便像是展示台上的精采圖像，應接不暇的映在觀眾的眼前。

其實余承堯對長江形象的描繪，並非只有這一件《長江萬里圖》而已。與其說這卷畫作是他描繪長江的唯一畫作，無寧說是他長期描繪長江圖像的最後完成圖。目前為台北私人收藏的《大江憶寫圖》(圖 3) 約莫繪於 1971 年左右，很可能是《山水八連屏》完成以後。她是一卷完成度相當高的畫稿，其長度與

⑤ 黃秀慧，〈悠然見南山—余老訪談錄〉，頁 30。

臺灣大學學術期刊資料庫

內容幾乎與《長江萬里圖》一模一樣⑥。雖然我們不能確知這件畫稿，是否為他對長江形象嘗試捕捉的最後一次練習，但是最少在這卷《大江憶寫圖》中，余承堯已經相當成功的用自創的繪畫語彙，徹底的抓住長江的整體形貌。在這件用筆恣肆，顏色斑爛，畫紙銜接亦不甚精謹的畫稿中，已經透露出當時已經建立畫風的余承堯，嘗試以尖峭的岩峰與巨石般的山巒，重新詮釋傳統繪畫史中，習慣於以雲蒸水溶形塑長江形象的企圖。

余承堯在《長江萬里圖》一作中所型塑的長江形象，因著他獨特的繪畫才情，很難在傳統山水畫的豐富寶庫中，尋得風格的來源。但是自五十六歲開始山水畫的創作，他便決定將過往經歷的記憶，寄託於畫中的崇山峻嶺。所以這件《長江萬里圖》所呈現出來的，固然是長江綿延千里的諸般風貌，但也可說是在余承堯軍旅生涯中，行旅於大江南北的深刻記憶⑦。

或許他未曾徹底的走過長江這條大河，但是憑著他從事軍旅生涯二十餘年，勘履過各地名山勝景的經驗，終究還是能夠對眼目所見的山水景致，盤整出獨特的總結，完成這條流域上各種地理景觀的挑戰。特別是西南西北的地理形勢，更是數十年後，隱居於台北陽明山中的余承堯所朝思暮想的。他畫作中的山石造型，便有相當多是來自於對這些奇特景觀的回憶：

> 拙作華山劍秦蜀道中諸圖，皆以記憶印象為據，像不像不計也，至若借景於川桂，為石峰嵯峨峭拔爭奇，遊觀於湘粵邊區，磐石高聳，絕頂茂林之美，其他佳境，隨處皆可取材，增光畫幅，斯不論矣⑧。

---

⑥《大江憶寫圖》的長度為 1241 公分，相較於《長江萬里圖》一作，僅省略去東海部分，1999 年三月首次公開展出於臺灣省立美術館。見台灣省立美術館編輯委員會編輯，《余承堯百歲回顧展：山居歲月不知長》(台中：臺灣省立美術館，1999)。

⑦余承堯：「抗戰的時候，軍事委員會改組，我被派到巡察團到全國各地視察。但中國領土實在太廣了，無法走遍，所以我只到一些重要據點去。我一共出去二趟：第一趟到廣西、河南、江西、浙江一帶；第二趟則到西北甘肅、山西、陝西、河南、蒙古一帶。……我雖然是基於軍事的理由，到大概十個省去視察。但是因為我喜歡閱讀歷史、地理、縣志，對不同的風土人情，有著高度的好奇心，又喜歡爬山，所以倒也到過不少名勝古蹟。」，見葉子啟整理，〈九十憶往〉，《聯合報》，1988 年 12 月 2 日。

⑧余承堯，〈繪畫自述〉，收於石守謙編，《千巖競秀—余承堯九十回顧》(台北：漢雅軒，1988)，頁 17-18。

臺灣大學學術期刊資料庫

在這卷《長江萬里圖》中，尖峭的岩峰已被他刻意的緩和住，聳立刺目的瑰麗畫面，也被厚實而層次豐富的山體切割所取代。但是山體堅厚的質感，卻不曾稍有減少，覆蓋在青綠色澤下但時時披露出來的岩塊結組，仍然清楚的給畫面添加堅硬的內容，為「長江萬里圖」的繪畫傳統帶來一種厚實而挺硬的陽剛氣質。

而這份獨特的陽剛特質，似乎也被余承堯所刻意強調的名勝古蹟所強化，特別是這些歷史古蹟，是基於他個人的軍旅經驗所選擇描繪的。在這幅《長江萬里圖》中，他也像傳統的畫家一般，描繪長江沿岸著名的歷史名城作為界分地段的重要地標。但是，相較於其他傳統畫家的描繪，余承堯對南京城的描繪顯然便較諸其他城市要細緻的多。他不單畫出城牆、玄武湖、下關碼頭與秦淮河，甚至連鍾山上的中山陵也描繪出來（圖 4）。特別是描寫中國國民黨總理長眠之所的中山陵，更加凸顯出他革命軍人背景的特殊關懷。那條隱藏在鍾山清翠林間的白色階梯，筆直得有如柱子一般，雖然多少帶著點樸拙，但也忠實的指出中山陵的位置以及南京城在余承堯心目中所蘊含的意義：她不只是一座長江沿岸重要的古城，她也是中華民國的國都，是黨國元勳長眠的所在。

對於南京城的這種描寫，是因為余承堯二十多年革命軍人的情感與信念所致。雖然，抗戰期間他無緣參加南京保衛戰，但是南京陷落時，他與其他愛國軍人一樣的驚怒。他在〈南京失陷〉一詩中說：

> 全軍誓守未宣威，竟爾乖方陷敵圍；無數健兒膏野草，將軍何以獨能歸⑨。

誓言堅守南京城的唐生智將軍，在與日軍做過些微的抵抗之後，便棄城而去。留下龐大軍民面對將至的浩劫，令同為軍人的他忿恨難平。或許便是因為如此有別於其他畫家的特殊身份。這名半生戎馬的軍人，既使渡海來台從事筆墨紙硯的紙上煙雲，卻絲毫也沒有洗去他軍旅生涯的回憶。革命軍人護衛家園的信念與戰時勘測山川地勢的經驗，在在都成了他後來隔海思鄉的記憶寶庫。當他困處斗室，援筆作畫時，他說：

> 興之所至，意之所含，混然融化。胸中無窮之氣，奔到筆端，奪手而出，圖上面目，煥然一新。……在靜室之中，細思往跡，雖形體

⑨ 余承堯，〈南京失陷〉，《千巖競秀—余承堯九十回顧》，頁 272--273。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 不全，景象迷糊，不能傳真，但略曰胸襟，寄之以意，增其背景，亦可恍惚⑩。

實際上，這些猶似噴泉一般吐露出來的回憶，使他不停的揮筆描繪，卻永遠鉤描不盡的山巒水域，何嘗不是他憂心報國，從事軍職二十多年的心境與足堪履及觀測崇山峻嶺的忠實呈現？所以這幅《長江萬里圖》，既可以說是懸隔海峽對岸的余承堯對故國美好形象的重新構築，也可以說是他對過往經歷的無窮思念。

令人興味的是，對於中國傳統文化有相當獨到見解的余承堯，為什麼會在這段時間裡塑模出如此一件《長江萬里圖》呢？特別是在他的繪畫技法已經發展得相當成熟的七十年代初期，選擇這樣一件在紀實山水中有相當困難度的繪畫題目來創作呢？要回答這個問題，顯然還是必需從中國繪畫史上「長江萬里圖」的繪畫傳統來進行搜尋。

三、「長江萬里圖」在中國繪畫史的兩條傳統

七十年代初期，余承堯默默的在陽明山上，用他獨特的「亂筆」描繪出陽剛氣質濃郁的《長江萬里圖》時，沒有掌聲也沒有噓聲。他畢生最具代表性的畫作，就在思鄉懷土的孤寂中產生。似乎一切都在漠然的忽視中開始，在靜謐的氛圍中完成。但是，若是將他描繪《長江萬里圖》的時代氛圍，特別是當時台北畫壇的藝術動向考慮進去，便可以知道余承堯會在此時起意《長江萬里圖》的描繪，除了他個人刻意的選擇之外，應該也是深受當時藝壇的刺激所致。

1968 年的夏、秋兩季，喜愛中國藝術的台北市民可說是相當有眼福，因為在國立歷史博物館，先後展出兩件超長的繪畫作品。這兩件繪畫作品，分別是由兩位著名的國畫大師所繪製。一件是譽滿全球的張大千為他在台北政壇上的老同鄉張群八十大壽所畫的《長江萬里圖》(圖 5)。另外一件則是寓居台中的國畫家呂佛庭所畫超長尺幅的《長江萬里圖》(圖 6)。這件作品數年前曾在台北風光的展出過，台北市民對它並不陌生。這次轟動一時的展覽其實是由於一些因緣所促成，張大千所畫的《長江萬里圖》在贈給老壽星之後，便應國立歷史博物館的邀請在館中舉行一次個展。個展顯然相當成功，展出兩天之內便擁

⑩ 余承堯，〈繪畫自述〉，《千巖競秀—余承堯九十回顧》，頁 17。

臺灣大學學術期刊資料庫

進了六千名觀眾，可以說是盛況空前。但是就在展出期間，有些觀眾發現張大千處理的長江流向與地圖上熟悉的長江流向正好東西相反，所以提出質疑，並因此引起各界人士在報章雜誌上的熱烈討論⑪。這種有趣的話題更加吸引市民的好奇與關注。而國立歷史博物館便在這樣的情況下，邀請呂佛庭將他所畫的《長江萬里圖》帶到歷史博物館展出，讓台北市民得以有比較的機會⑫。所以在張大千的畫展結束後，便配合著該年的雙十國慶「錦繡河山畫展」展出呂佛庭的《長江萬里圖》。觀眾將這兩件作品先後比較之後，便清楚的分辨出彼此的差異，不只是在處理長江流向上不同，在繪畫風格上更有相當大的岐異。

二十世紀的台北市民所看見的，或許是兩名國畫家以「長江萬里圖」為題所作的一次風格示範。這種難得的示範，使得長江的精采形象，深印在觀眾的腦海中。但是這兩幅風格不同的《長江萬里圖》，除了呈現出兩名畫家處理綿長江水的手法各擅勝場外，其實是重新上演了中國繪畫史上，「長江萬里圖」的兩種不同的繪畫傳統。而這兩種繪畫傳統還是源自唐代玄宗時，兩名著名的山水畫家李思訓與吳道子，共同描繪嘉陵江的故實而來。

對張大千與呂佛庭這兩位嫻熟中國繪畫傳統的畫家來說，描繪「長江萬里圖」這樣卷秩巨大的山水畫作，當然不會只是著眼於景物的單純記錄，而更會意識到這件畫作在中國藝術傳統中所蘊含的文化意義。所以回顧唐代李思訓與吳道子以來「長江萬里圖」在中國繪畫史中綿長的風格演變或不同的呼應關係，確實有助於吾人瞭解六、七十年代張大千、呂佛庭甚至余承堯在台灣創繪「長江萬里圖」的心思意念。

根據唐朱景玄所著的《唐朝名畫錄》中記載著：

> （唐）明皇天寶中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吳生驛駟，令往寫貌。及回日，帝問其狀，奏曰：「臣無粉本，并記在心」。后宣令於大同殿，圖之。嘉陵江三百餘里山水，一日而畢。時有李思訓將軍，山水擅名，帝亦宣於大同殿圖，累月方畢。明皇云：「李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙也」⑬。

---

⑪ 傅申，「張大千與《長江萬里圖》」，《大雅藝文雜誌》，第二期（1999 年 4 月），頁 74-76。

⑫ 呂佛庭，「張大千長江萬里圖」，《憶夢錄》，頁 550。

⑬ 朱景玄，《唐朝名畫錄》（文淵閣四庫全書本，台北：台灣商務印書館，1983），頁 2 下。

臺灣大學學術期刊資料庫

嘉陵江位於長江的上游，也是長江在四川盆地內的一條重要支流。源於地質與地形的關係，四川盆地周緣被江水切割出來的奇峭景致，自來就是被歷代文人所歌頌的主題。唐玄宗命令畫家圖寫嘉陵江三百里風光，或許就是愛戀那段千巖競秀的山光水色所致吧。對於那麼具有特色的風光，唐代初期的蜀地畫家想必也曾作過描繪。雖然今日恪於資料缺乏，無法得知其面貌，但從現存傳是李公麟所畫《蜀川圖》(圖 7)樣式中，仍然可以揣摩出山水繪畫發展初期，地圖與繪畫關係密切的面貌。特別是各別景點以榜題標注以及有如拼圖般縫接起來的山水圖像。

李思訓與吳道子兩名畫家所描繪的嘉陵江景，雖然今日已無法目睹，但是李思訓以精謹畫風費時數月與吳道子只須一日完成的畫技差異，卻是清楚可辨的。相較於吳道子，李思訓的畫法與傳統有較深的聯繫⑭，他所描繪的嘉陵江有多少取法於原有的蜀地山水圖樣已無法探究。但以精謹畫法使皇帝有「夜聞水聲」⑮錯覺的嘉陵江景，想必也是像《蜀川圖》一般，抓住沿江勝景而博得贊賞的吧。吳道子的畫法，在唐人眼中已經相當具有革命性。除了生動的人物畫技令人驚歎外，他所畫的山水畫，更是被認為創造了繪畫的新貌。雖然今日無法得見其任何山水畫跡，但是從他探勘嘉陵江景後，便以快速功夫完成畫作的情形看來，這件作品應該不是關注個別景點的細節，而是憑藉幾處特徵，抓住江水的整體面貌來完成。這種新穎的畫法，顯然強烈的衝擊著傳統的山水畫作，使得大同殿裡的這件蜀地山水聲名大噪⑯。

李思訓與與吳道子分別以精謹和率易畫風描繪嘉陵江景的故實，被載記於畫史之後，便成為後人歌頌的藝術美談。其後隨著長江形貌取代蜀地山水成為畫家描繪的主題⑰，兩人的畫技較勁也就成為「長江萬里圖」當然的傳奇，而

---

⑭ 湯垕：「展子虔畫山水法，唐李將軍父子多宗之」，《畫鑒》(文淵閣四庫全書本，台北：台灣商務印書館，1983)，頁 2 下。

⑮ 朱景玄：「天寶中，明皇召見思訓畫大同殿壁間掩障。異日因奏對，詔云：『卿所畫掩障，夜聞水聲。』神通之佳手，國朝山水第一。」，《唐朝名畫錄》，頁 7。

⑯ 張彥遠，「吳道子….因寫蜀道山水，始創山水之體」，《歷代名畫記》(台北：廣文書局，1971)卷九，頁 278-279。

⑰ 杜甫，〈題王宰畫山水圖歌〉：「十日畫一水，五日畫一石；能事不受相促迫，王宰使肯留真跡；壯哉崑崙方壺圖，掛君高堂之素壁；巴陵洞庭日本東，赤岸水與銀河通；中有雲氣隨飛

臺灣大學學術期刊資料庫

他們各自的繪畫風格也成就了描繪「長江萬里圖」的兩種畫法傳統了⑱。

雖然長江成為畫家描繪的主題，起源相當的早，著錄中所注明的歷代畫家亦多，但是現存的畫跡卻只能溯源到南宋為止。現存於美國佛利爾美術館，傳為巨然所繪的《長江萬里圖》（圖 8）便可能是留存至今，描繪長江這個主題的南宋畫作⑲。畫作長 17 公尺，在煙霧繚繞下，尖峭有如石筍的奇特山景，依序佈排在江水兩側，在各別重要的景點上，還有明確的榜題標示，顯示著與地圖的緊密關係。這種仔細描繪長江重要景點的畫法，或許是傳承自上述《蜀川圖》的畫風而來，而且在後代也逐漸成為描繪「長江萬里圖」的一條重要傳統。

這種描繪長江的特有畫法，在往後「長江萬里圖」的發展歷史中，一直有著長遠的傳承。但是畫家無論摻入了多少個人的詮釋，精謹交代沿江重要地景的畫法，卻是一直不變的⑳。像清代的黃鼎，以個人旅遊過長江全程及描繪過沿江勝景的經驗，所製作的《長江萬里圖》（圖 9）長達 38 公尺，除了呈現沿襲自四王而來的畫風外，最具特色的便是，他有如地圖般畫出沿江勝景的特點了。雖然他不曾在畫上題寫上榜題，但是恪守名山勝景正確佈排的態度，卻是與李思訓流傳下來精謹畫出嘉陵江景的態度相當一致。當然，嫻熟這個繪畫傳統的鄒一桂所畫的《長江萬里圖》（圖 10），或許是以另一種比較輕鬆的態度，記錄他沿江西上所經歷的景觀。他非但依序切分出個別的名山勝景，而且還在某些景點上題寫詩句，表達旅遊時的心境與觀點。這種繪畫傳統的特色，卻因此而展現出難得一見的活潑。

而呂佛庭在 1965 年所描繪的《長江萬里圖》，便是沿襲自這個古老的繪畫

龍，舟人漁子入浦漵；山木盡帶洪濤風，龍工運勢古莫此；咫尺應須論萬里，焉得并州快剪刀；剪取吳松半江水。」，《杜工部集》（台北：台灣學生書局，1967），卷四，頁 5。王宰所描繪的這件「崑崙方壺圖」正是一件長江圖，可見約在中唐時，蜀地畫家便已經有描繪整條長江水流的作品了。

⑱ 楊恩壽：「山水之畫盛於唐，吳道子雖畫長江圖，而無傳本」，《眼福編初編》（台北：文史哲出版社，1971）卷九，頁 46。吳道子是否描繪過長江，雖缺乏作品的佐證，但後代卻已經根據這個故實，而無疑意的給予肯定。

⑲〈傳巨然筆長江萬里圖〉，《國華》（東京：雄松堂書店）252 期（1911 年 4 月），頁 293-294。

⑳ 高士奇，「周東村長江萬里圖卷」，《江村消夏錄》（台北：漢華文化事業股份有限公司，1971）卷三，頁 69。也載記著周臣一景一榜題，接駁成長江圖卷的清楚記錄。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳統而來。嫻熟中國繪畫史的呂佛庭在 1946 年時便曾畫過《蜀道萬里圖》㉑，或許這個經驗對他後來描繪《長江萬里圖》提供了圖式的來源。他所繪的《長江萬里圖》長達 57 公尺，可能是中國山水畫史中，最長的一件畫作了。呂佛庭一改已往「長江萬里圖」只將長江源頭開始於四川盆地的作法，而將長江的源頭上溯到青海犁石山，拉長了畫中長江可表現的篇幅一倍有餘㉒。所以除了傳統上的三峽、湖湘風光之外，更添多了青康藏高原上的奇特景觀。而呂佛庭仍採用一地一景的傳統，將萬里景致沿江佈排，摶成當年轟動一時的山水畫作。

受到他啟發而繪製《長江萬里圖》的張大千㉓，顯然是選取了與他不同的畫法來描繪這條江水。誠如想比美吳道子一日畫成嘉陵江三百里景致的豪氣一般，張大千以十日之力便完成此 20 公尺的畫作。所以張大千描繪長江的態度，自然是承襲自畫風率易的吳道子，而不是畫風精謹的李思訓。

吳道子以快速手法抓住嘉陵江三百里風光的奇技，雖然沒有畫跡留存供給後人學習。但是放棄細節抓注長江整體風貌的概念，卻被往後製作「長江萬里圖」的畫家們所吸納，並且成為他們以新穎畫風詮釋長江形貌的靈感。誠如吳道子在大同殿所描繪的嘉陵江景，帶給唐人以革命性的衝擊一般。延襲吳道子傳統的畫家所稟承的，應該便是以衝擊傳統精謹地圖式的「長江萬里圖」為其特色。緣於資料的限制，南宋以前的這類革命性的「長江萬里圖」，已沒有圖像留存。但是從後代的著錄中，仍然可以看出，以全新手法詮釋長江形貌的嘗試，依然是歷代山水畫家所積極參與的。南宋著名的山水畫家夏圭所畫的《長江萬里圖》甚著名聲，從後人的描述中提及其內容是：

> 陸有層巒疊嶂，岩谷幽冥，樹生偃蹇，藤挂龍蛇：水有江灣區曲，其勢動蕩，彷彿萬里洪波㉔。

可知夏圭的《長江萬里圖》是以萬里洪波表現長江的氣勢。雖然此畫今日

㉑ 呂佛庭，〈半僧傳〉，《書和人》(台北：國語日報社)，第 25 期 (1966 年 2 月)。

㉒ 呂佛庭，《長江萬里圖》(台北：國立歷史博物館，1980)。這件複製品以「經摺裝」的形式分成上下兩冊，上冊幾乎是傳統上描繪《長江萬里圖》自四川迄東海的景緻，下冊則是自四川到青海犁石山的部分，而這個部分是呂佛庭所刻意增加的。

㉓ 呂佛庭，「張大千長江萬里圖」，《憶夢錄》，頁 550。

㉔ 厲鶚，《南宋院畫錄》，收在《畫史叢書》(台北：文史哲出版社，1974)，卷六，頁 124。

臺灣大學學術期刊資料庫

已經不存，但是表現波瀾壯闊的長江風貌，似乎是南宋畫家的偏好。南宋京口畫家趙霈所畫的《長江萬里圖》(圖 11)，或許便是這種長江風貌的最佳例證。在長達十公尺的畫幅中，他以三個段落切割長江，除了每段附有點景人物與村落的山水景觀之外，其餘便是三段逐漸洶湧的波濤。尤其是長江入海的部分，更是驚濤裂岸，駭人眼目。或許擅長描繪京口一帶風光的趙霈對於長江洶湧波濤的印象深刻，所以便選擇以此獨特的景觀來詮釋整條長江水域。

以新穎手法詮釋「長江萬里圖」的嘗試，歷代畫家對其興趣一直不減。元代畫家固然不乏嘗試者㉕，但明代則有更多山水畫家參與㉖。像吳偉在 1505 年所畫的《長江萬里圖》(圖 12)，非但是他現存山水畫作中最傑出的一件，更是為「長江萬里圖」的繪畫傳統，添加了一副全新的形貌。在這件長約十公尺的畫作中，他在南宋畫風的基礎上，以飛動扭轉的線條，給畫面帶來變動不已的效果。而快速橫刷所暗示的水霧迷濛，更將長江雲蒸水耨的特質展露無疑。或許居處兩湖的吳偉，便是以他在湖湘一地所感受到的經驗，來詮釋這條騷動不已的江水吧。

在藝術商品化益形發達的明末清初，「長江萬里圖」也逐漸的成為商業市場上重要的商品。某些畫家描繪的「長江萬里圖」，因其圖式廣受歡迎，便也會成為後人大量倣摸的對象，進而成為私人的收藏。像明末吳地畫家沈顥臨倣元代畫家王蒙的《長江萬里圖》(圖 13)，便有不少相同的倣作流入市場。無論這種樣式的「長江萬里圖」，是否原來是由元代畫家王蒙所繪。但這種以王蒙特有皴法所構成的山水畫卷，卻也呈現了詮釋長江的獨特面貌。在牛毛皴法構成的山水景觀中，藉助幾處鮮明地標的輔翼，表現了長江人煙蒼萃，草木華滋的風貌。

在歷代創作「長江萬里圖」的畫家中，像張大千般具有豐富臨倣古代畫家經驗的人想必不多。而他本人對於中國繪畫史的知識，更是同輩畫家中的佼佼者。他描繪的《長江萬里圖》固然是為朋友所選的祝壽題材，但更可能是想藉

㉕ 在歷代著錄中，有不少元代畫家描繪「長江萬里圖」的記載，像「元無名氏長江圖卷」著錄於楊恩壽，《眼福編初編》(台北：文史哲出版社，1971) 卷九，頁 46。恪於圖錄的缺逸，雖然無法證實是否為原作，但元代時顯然有相當多的畫家畫過「長江萬里圖」。

㉖ 楊恩壽，「明沈石田長江圖卷跋」、「明文待詔長江萬里圖卷跋」，《眼福編初編》，卷十，頁 6，頁 38。(傳) 戴進，《長江萬里圖》，現藏於吉林省博物館，畫長約 7 公尺。沈士充，《長江萬里圖》現藏於上海博物館，畫長 10 公尺。這些只是目前已知的作品與著錄，未見載記的應該更多。

臺灣大學學術期刊資料庫

此與畫聖吳道子的神奇畫技相呼應。當時名聲已經享譽國際的張大千，受了現代主義畫風的啟發，已逐漸掌控得半自動潑彩技法，從事傳統山水畫法的創新㉗。運用這種新穎的技法，可以很迅捷的鋪排出大幅山水的造型與動勢，省略細膩筆法的無盡鉤描。或許此時的他，在技法純熟之際，便以「長江萬里圖」作為成果展示的一項挑戰。這件《長江萬里圖》長 20 公尺，在潑彩特技與傳統皴法的渲染下，展現出斑斕有如青龍般的長江美景。相對於呂佛庭以地圖般拘謹筆法所描繪的《長江萬里圖》，這件用全新手法，十天完工的《長江萬里圖》，的確顯露著一氣呵成的豪氣與革命性的創新。

對於隱居於陽明山的余承堯來說，1968 年夏天「長江萬里圖」熱潮掀動的時候，他以單線和平塗所成形的繪畫語彙已經駕馭的相當成功了。而借助這些繪畫語彙，描繪出壯闊綿長的山水，也自《山水四連屏》的創作中，獲得相當的信心，所以他對《長江萬里圖》的繪製，可能便是想藉由自創語彙挑戰古代畫題的一種勇敢嘗試。而他在〈繪畫自述〉中，最常引用來提振創作毅力的詩句：「五日畫一水，十日畫一石，能事不受相迫促」，這首盛唐詩人杜甫詠歎蜀地畫家王宰所畫「長江萬里圖」的著名詩句，更像是穿透遙遠歷史的竹筏，使他在建立自我畫風的過程裡，便對「長江萬里圖」的歷史傳統有了深遠的記憶。

刻意自外於傳統筆墨之外，並承襲吳道子繪畫傳統的余承堯所要衝擊的對象，可能便是以呂佛庭與張大千等人所代表的傳統國畫了。余承堯以綿密的線條與單純的平塗，所形塑出來的長江面貌，從初期的嘗試便展現出奇峭堅硬的特色，處處露峰的岩質山巒，給繪畫史上的長江帶來少見的陽剛特質。或許因為這種山水景觀與他心目中的故土形貌逾形離異，所以幾乎是與他畫風轉變的步伐同調，他對於《長江萬里圖》的描繪，也有了新的處理方式。他捨棄了已經形式化的山石造型，而在山體的層次感上與青綠的色調上著力，終在 1973 年完成他對「長江萬里圖」的長期挑戰。

四、「長江萬里圖」型塑下的思鄉情懷

相較於其他山水畫長卷，「長江萬里圖」無疑的是一種比較難以繪製的圖式。畢竟在描繪「長江萬里圖」時，無論畫家的想像力有多麼自由，似乎都不可能省略長江上著名的景觀，像三峽、洞庭、京口三山等作為辨識的地標。此

㉗傅申，《張大千的世界》(台北：義之堂文化出版事業有限公司，1998)，頁 284-285。

臺灣大學學術期刊資料庫

外，要將這條中國境內最長的巨河，納入尺幅短小的紙絹中時，無可避免的就會使畫卷描繪得相當長。所以「長江萬里圖」的紀實性與超長尺幅，無論對哪一位山水畫家來說都是件相當辛苦的挑戰。而六、七十年代的台灣卻在短短的數年之內，掀起了描繪「長江萬里圖」的熱潮，非但有不少人從事這種挑戰性相當高的圖像，並且靠著印刷複製的新進技術，迅速的將「長江萬里圖」塑造成家喻戶曉的故國形象。然而為什麼在這個時候台灣會出現這種圖繪，而這種圖繪的出現是否說明了此時特有的文化氛圍？余承堯進行《長江萬里圖》的繪製，對他本人來說又寓含了什麼意義呢？

1949 年國民政府在風雨飄搖中撤退到台灣來，藉著島上的資源與來台的兵力，在美國的協助之下終於穩定了政權。對於國民政府來說，台灣這個島嶼只是暫時的棲身之所，是反攻大陸的基地，其最終的目的仍然是要收復那片被共黨政權所佔有的大好河山。所以「反攻復國」、「重整山河」便成為他們得不斷灌輸給島上軍民們知道的基本信念。而為了要灌輸這種信念，國民政府便刻意的在文藝活動中呼籲「反共文學」的創作。藉著軍中作家的大量參與，將五、六十年代台灣社會塑模出反共與懷鄉的特殊氣氛㉘。相對於數量夥頤的文學作品，在「反共復國」的口號下，繪畫作品的表現就顯得沒有那麼直接。除了少數政治寓言較濃的歷史畫外，比較少有強烈表現政治意圖的畫作，特別是在傳統水墨畫中，數量占最多的山水畫更是如此。

在當時的台灣畫壇上，傳統山水畫作所擔負的時代時命，便像是他們本身所育含的特質一般，借助筆墨線條、虛實構圖、點景人物，及思鄉的題詩，為無法歸鄉的軍民們，尋得一種對中原故土表達思念的媒介。他們當時所擔任的使命，是從畫壇上掀起「正統國畫」的爭論開始被逐漸確定的。起因於省展參賽者對評審不滿，而挑起的「正統國畫」爭議，強烈質疑台籍畫家所畫的膠彩畫，根本不屬於正統國畫的範疇。而在台籍畫家與質疑者多年的爭論與澄清中，卻逐漸在社會大眾的觀念上，豎立了傳統水墨畫才是代表「中原正音」的定論㉙。而這種「正統」地位，更配合著渡海來台水墨畫家，對於喪失的那片錦

㉘ 王德威，〈一種逝去的文學？—反共小說新論〉，《如何現代，怎樣文學？》（台北：麥田出版社，1998），頁 141-158。

㉙ 蕭瓊瑞，《五月與東方----中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》（台北：東大圖書公司，1991），頁 144-177。另見黃冬富，〈從省展看光復以後台灣膠彩畫之發展〉，收於郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》（台北：雄獅圖書股份有限公司，1991），

臺灣人文學術期刊資料庫

繡河山有著深切的回憶，而在畫壇上增多了懷鄉山水畫的創作。

這些畫家因著時空的轉移，對於故鄉的物事也就因著變得模糊而失真，故鄉真實的一面或許充滿著醜陋與悲苦，但是在殷切的思念下，幾乎都幻化成一幅幅美麗的人間樂土。他們或是描繪記憶中的故鄉小鎮，像劉延濤所畫的《青龍山圖》(圖 14)，便是以宋代夏圭的斧劈皴法追憶河南鞏縣的故鄉。在他的筆下，故園有如座落在山明水秀、地靈人傑的人間仙境裡，沒有真實景致下會有的簡陋；或是自造壯麗的祖國山水，像張大千所描繪的《華岳高秋》(圖 15)，便是以馬、夏皴法描繪遊歷過的西嶽華山，在他的筆下華山諸景匯於一圖，形成一幅雲影晃動、氣勢雄渾的山水幻境；或是描寫中土特有的蒼松蔬果來追憶逝水年華，像溥心畬所描繪的《戒臺寺古松》(圖 16)，更是以傳統的「臨倣」態度重新詮釋清代陸菰的畫作，在他文人逸氣十足的畫風下，勁勢上衝的虯松，卻也宣洩了他對舊友故土以及文化凋零的無限思念㉚。

無論他們是採用何種手法重新呼喚起對故土的記憶，卻幾乎都是以傳統的筆墨，畫在宣紙上完成的。與強調素描寫生，抓著台灣地方特色為主的膠彩畫相比，水墨技法所表現出來的山水畫作，或許就像是當時反對者所苛評的，只重「氣韻」而缺乏「實景」，但是它背後所承載的文化氛圍，與千年來為國人所嫻熟的繪畫語彙，卻是最能傳達思鄉情懷的表現方式。畢竟，中原故土仍舊是以代表「正統」的傳統水墨畫，最能描述出來，也最能感動有著相同文化背景與離散經歷的廣大群眾。所以在當時的台灣畫壇上，帶著濃郁思鄉情懷的傳統山水畫作，不但暗暗的呼應著時代抒情的脈動，而且也帶來一股特有的懷舊氣氛。

而在當時眾多寓居台灣的大陸水墨畫家中，刻意的以水墨技法描繪大陸山水風光以呼喚出懷鄉思潮的，可能便是首先引動台灣畫壇「長江萬里圖」風潮的代表性畫家呂佛庭了。

自詡為「現代徐霞客」的呂佛庭，來台之前在中國大陸便已經有了相當豐富的旅行經驗。相較於一般旅行者，他在行走於名山大川的過程中，除了贊賞中國山川之美外，也經常描繪沿途所見的山水景致，甚至還有變賣這些畫作以

頁 95-117。

㉚ 王耀庭，〈懷鄉大陸與台灣山水〉，收於郭繼生編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》(台北：雄獅圖書股份公司，1991)，頁 351-389。

臺灣大學學術期刊資料庫

供旅行費用的經驗㉛。所以與其他同時代的山水畫家相比，他的山水畫作便一直都蘊含著相當濃郁的紀實特質。1949 年他渡海來台，並定居於台中。因著時地的遠隔，得以在靜謐的氛圍之中，繼續他頗具個人特質的繪畫創作。在這段時間，緣於對故國山河的思念，便不斷創作以大陸名勝景點為題材的畫作㉜。除了慰藉自己對家園的思念之外，便是讓觀眾得以藉此贊賞錦繡山河的壯麗，與不忘家園待復的責任。1962 年他首先以一年多的時間，完成一卷長達 40 餘公尺的《長城萬里圖》，作為懷鄉山水的階段之作㉝。而幾乎就在完成《長城萬里圖》的同時，便進行《長江萬里圖》的繪製。他對《長江萬里圖》的繪製有著更深的用心與期待，每天帶著虔敬的心情描繪六小時以上，搬遷工作地點三次，費時兩年才得以完成㉞。呂佛庭為繪製這件在中國繪畫史上，有著長遠傳統的畫作，提出說明：

> 長江是我中華民族的經濟命脈，風景綺麗，人文豐富，藉圖畫以激發同胞愛護錦繡河山的熱忱，其意義也特別重大㉟。

在這種強烈的使命感下，呂佛庭就像是一位對故鄉壯麗江山有著深厚感情的「導覽人員」般，對著或是不曾有過行旅長江經驗；或是暫時忘卻故土記憶的觀眾，敘述著每一段景致的特色與美麗。不論這件最長的《長江萬里圖》具有多少藝術的表現性，在他略顯單調重複的筆墨下，既以綿長的尺幅震懾了當時的觀眾，也以列車廂般的連續景觀，串聯成導覽手冊般的長江面貌。這種全面而具體的表達方式，顯然相當能夠滿足當時觀眾對「長江萬里圖」的期待，而獲得積極的回響。

呂佛庭完成《長江萬里圖》之後，隨即將她帶到台北，向台北畫壇披露，並且在公開展出之後，獲得相當的好評。他不無興奮的記下，展覽期間觀眾爭相觀展的熱潮：

> 各大報記者也都爭來採訪。次日正式公開展覽，自上午九點開門，

㉛ 呂佛庭，「半僧傳」，頁 7。

㉜ 呂佛庭將這些畫作結集成《呂佛庭名勝畫集》(台中：撰者出版，1974)。

㉝ 呂佛庭，「半僧傳」，頁 7。

㉞ 呂佛庭，「半僧傳」，頁 8。

㉟ 呂佛庭，「半僧傳」，頁 8。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 至下午五點關門，觀眾川流不息，大廳擠得水泄不通。自早抵暮我都在會場送往迎來，幾不得片刻休息。第三天星期一，博物館照例休館，因為市民不知有此規定，所以在九點以前便有許多觀眾聚集在門外鵠候。九點後館方人員才向觀眾報告今天例假不開放參觀，激起觀眾反感，有些鼓譟漫罵。…參觀畫展的觀眾更加踴躍，有從南部來，有從東部來，有訪問者，有贈詩者，有投書者…㊱。

真是熱潮不減。當時行政院新聞局，還聯絡以拍攝台灣經濟建設與宣揚政府政令為主的台灣省電影製片廠，將這件描繪中華錦繡河山的山水長卷，拍成 29 分鐘的記錄片，作為其畫家系列專集的首輯。這卷 16 厘米的彩色影片，製作得相當用心。為了讓觀眾有如臨實景的感受，在片頭部分還商請呂佛庭本人幫忙，就台灣風景區中與長江景致相似之處作實地拍攝，以製造像是在長江原地拍攝的幻覺效果㊲。在巧妙的編導技法下，這件 57 公尺的繪畫長卷就像是綿長的旅遊導覽手冊般，指導著沿江東下的觀眾欣賞處處美景。在不時揚起「我住長江頭，君住長江尾，日日思君不見君，共飲長江水」的歌聲與配合水流緩急而變化快慢的古典樂音伴奏下，傳統筆墨繪成的山水形貌取代了當時的風景照片，成了招引廣大軍民緬懷故土的精采圖像。這卷專集預計一年半完成，根據台灣省電影製片廠說明拍攝這卷專集的理由是：

> 呂佛庭的《長江萬里圖》，繪出長江的俊秀飄逸，讓人興起緬懷故國河山思古幽情，國人賞畫之餘可激起愛國意識，加強早日光復大陸，不要讓美麗錦繡河山蒙塵的決心，因此台製廠徵求呂佛庭的同意，將《長江萬里圖》拍攝成影片㊳。

這卷精心製作的記錄片完成之後，雖然未曾在電視頻道中公開的放映過，但是卻透過臺灣省新聞處放映隊，在地方上的社會教育館、公私立學校與市民

㊱ 呂佛庭，「展覽長城長江兩幅長卷」，《憶夢錄》(台北：東大圖書公司，1996)，頁 474-475。

㊲ 金武鳳，「《長江萬里圖》拍製成電影記錄片」，收於呂佛庭輯，《半僧文存畫評集粹》(台北：華正書局，1996)，頁 810-812。台灣電影文化公司，《長江萬里圖》(台中霧峰：台灣電影文化公司，1965)，錄影帶，30 分鐘。

㊳ 李孟典，「《長江萬里圖》省製片廠拍攝記錄片」，收於呂佛庭輯，《半僧文存畫評集粹》，頁 833-836。

臺灣大學學術期刊資料庫

大會上頻繁的放映。成為政府向海外華僑宣揚中國文化的豐富，與儆醒國人錦繡河山尚待收復的重要工具。

呂佛庭的這件《長江萬里圖》，在第二年更隨著時代的急遽轉變而獲致其他的殊榮。1966 年因著中國大陸「文化大革命」對傳統中國文化的摧殘，台灣的一些文化界人士，乃在 1967 年成立「中國文化復興運動推行委員會」，以興復中國傳統文化為標的，積極的鼓勵各界人士宣揚中國傳統文化之美。他們為了獎勵在這方面有特殊貢獻者，更設立中山學術文化基金會以高額的獎金補助㊴。而第一屆文藝創作獎國畫組的獎章，便是由呂佛庭以這卷《長江萬里圖》獲得㊵。因此在短短的年餘間，他的《長江萬里圖》便因緣時會的，成為當時台灣畫壇最富盛名的畫作了。

而 1968 年，張大千挾著享譽國際的名聲，以其新創的繪畫手法，也趕在這股熱潮之下，繪出他個人的《長江萬里圖》。張大千自離開大陸後，便在海外飄泊多年，最後定居於南美的巴西。在這個異地文化的國度裡，雖然有著優渥的居家環境，但是他對故土的思念卻未曾一日或忘。藉由八德園的寬敞畫室，他不斷的描繪記憶中的故土來滿足歸鄉的強烈渴望。在他的筆下，故鄉的形貌不再只是藉由古代大師的繪畫語彙來形塑，而是逐漸被新穎的潑彩技法所取代。在彩麗的顏色上，故鄉就像是被鍍上一層美麗的外衣般，經常閃爍著璀璨的光芒。在這件《長江萬里圖》裡，他以新穎的技法將他對四川故鄉，對曾經行旅過的大江南北名山勝景，融匯於這條足以代表錦繡河山的長江景致中。他給予大陸故土以長青不老的容顏，固然是他羈旅海外多年對故鄉記憶的失真幻想，但卻也幫助了廣大軍民對那片土地一廂情願的銘心記憶。因著他的積極參與，非但將這股「長江萬里圖」熱，掀動的得更加旺盛，還將這個已經成為台灣軍民熟悉的故土形象，推向更高的藝術顛峰㊶。

展覽期間除各大報紙與雜誌交相刊載部分精彩的片段之外，幾乎就在展出之後不久，張大千的《長江萬里圖》便立即有了數種精緻的複製品㊷。透過這

㊴ 中華文化復興運動推行委員會秘書處，《中華文化復興運動推行委員會法規彙編》（台北：中華文化復興運動推行委員會秘書，1974）。

㊵ 中山學術基金董事會編，《五十七年度工作報告》（台北：中山學術基金董事會，1968）。

㊶ 傅申，《張大千的世界》，頁 284-285。

㊷ 張大千，《長江萬里圖》（台北：東方學會，1968）是張大千作品展出同年，便完成的冊頁式複製品。另，國立歷史博物館亦發行縮小版《長江萬里圖》複製品。《長江萬里圖》的圖

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

些圖片的刊載、複製品的流通、報章雜誌中的思鄉文章以及政府持續鼓勵電視節目對「大陸名勝」的介紹㊸，台灣社會的文化氛圍，便籠罩在一股濃濃的思鄉情懷裡。而中國繪畫史中，歌頌長江秀麗景致的「長江萬里圖」，藉著聳動的綿長畫卷，時代的風雲際會，在六、七十年代的台灣社會中，成為懸隔海外廣大軍民懷鄉思土的重要圖騰。

余承堯開始《長江萬里圖》的創作嘗試，正是在七十年代前後，也就是他前期山水風格已經爛熟的時候。他之所以會進行《長江萬里圖》的繪製，固然是他多年創作懷鄉山水的可能歸趨，但是受到呂佛庭與張大千所帶動「長江萬里圖」風潮影響也是相當的可能。有別於其他山水畫作，「長江萬里圖」是一件有著長遠傳統與地理依據的山水畫題材，所以余承堯立意描繪這樣一卷圖畫，自然比起其他山水畫作有著更多的意義。

他十數年來，在斗室之中，孤獨的描繪記憶中的「真實」山水。拒絕既成的傳統筆法，憑著自己獨特的感受，以簡單的線條與平塗，鉤描出心中的故國形貌。這種手法所描繪出來的「山水畫」，固然營造出壯麗的山水景觀，但是顯然也拒絕了熟悉傳統山水畫觀眾的參與。對他們來說，余承堯的畫作雖然充滿著力量，但卻是新穎而崎峭，與傳統技法所描繪出來的山水畫作不同㊹。若是要他們藉由這些瑰麗崎峭的山水畫作，引燃內心對故土的無限思念，顯然便有著一段視覺轉換的困惑。而且在他畫作中所顯現出來的新穎圖像，更可能使傳統國畫的擁護者，意識到他們的歧異處要遠比相似處來的多。

余承堯刻意的選擇與傳統畫法背離的創作路線，固然有著他個人孤傲的性格作祟，但同時也有著他對「真實山水」的不同體會使然。因著這種對山水的獨特信念，使他更敢於隔離自己於時代的繪畫氛圍之外，在傳統技法環伺的山水畫作中，仍一往無悔的「我自用我法」。滿足於自我組構的山水世界，不汲汲

像，藉此廣泛的向全台軍民散播。

㊸ 當時由劉震慰主持的「錦繡河山」30 分鐘節目，持續的在台灣電視台播出。以圖畫、照片等介紹中國大陸的風光、文物、風俗習慣與名勝古蹟，獲得相當多的迴響。見中華民國電視年鑑編纂委員會，《中華民國電視年鑑—民國五十至六十四年》(台北：中民國電視學會，1976)，頁 73。

㊹ 徐小虎，〈余承堯的才華與靈視〉，收於《余承堯的世界》，頁 111-118。李鑄晉，〈記余承堯〉，《雄獅美術》，第一八九期(1986 年 11 月)。以上諸文都曾記載作者初見余承堯畫作時的驚奇反應。

臺灣大學藝術期刊資料庫

於邀請其他觀眾認同，這種孤傲的心境，顯然便成了他懷鄉山水畫作的主調。在多年的創作生涯裡，除了李鑄晉於一九六六年邀請他參加「中國畫的新傳統」在美國巡迴展出外，余承堯的作品並不曾再獲得公眾的掌聲與評論。短暫的曝光只是長期孤獨思鄉之旅，偶然一見的閃光而已。這樣短促的光亮，並沒有改變他長期以來與廣大群眾甚少交通的隱逸生活。我們今日雖然不知余承堯對外界的認同，需求得有多麼殷切，但是他會邁越過往的習慣，而趕潮流般的描繪當時台灣社會已經相當聞名的畫題，便說明在長期孤獨情境的包圍之後，嘗試向外界尋求被認識甚至被認同的心理。相較於他多年來所描繪的懷鄉山水，《長江萬里圖》的描繪已不再只是他個人經歷的孤獨回憶而已。這件山水畫作已經在數年之內，藉助國民政府積極有效的宣傳鼓吹，深印在當時國人的心中，成為政府用來宣揚中國文化、振興復國意念的重要工具。事實上，「長江萬里圖」已經成功的成為大陸來台軍民藉此神遊故國的重要憑藉了。

余承堯顯然不想在如此的時代氣氛中缺席，因此在技法純熟之際，竟然積極的進行《長江萬里圖》的繪製。而要落實這樣的企圖，他勢必得思索著如何開拓原來畫法的制限，尋求表達的語言才得以駕馭由《長江萬里圖》所帶來的諸般創作上的難題。對余承堯來說，山巒的交相疊組是構成他懷鄉山水之構圖的主要因素。但在《長江萬里圖》中，廣漠的平原與浩瀚的湖海，卻必需在得不到山巒的護翼下鋪排出來。面對這方面的困難，他多少求助於地圖的幫助，而「長江三角洲」部分（圖 17）的造型與近乎豎舉的版塊，正是呈現出與地圖的緊密關係。在《長江萬里圖》中他克服原有的慣習，成功的鋪排出蒼綠的大地與波光斂艷的湖海，確實可以看出他渴求與他人共享的積極心願。

現存的這兩件「長江萬里圖」，從《大江憶寫圖》尖峭瑰麗的奇幻山水面貌，轉換成《長江萬里圖》層次豐富的厚實山水。這種轉換，固然是呼應著余承堯對自我風格的自動調整，但也可以說是他對於自造的故園形象，越來越格式與越來越奇幻的不滿[45]。所以當他在 1973 年完成《長江萬里圖》之後，他對故國的思念與想像才獲得滿意的落實。他或許期望著這件山水長卷，也能夠像是呂佛庭與張大千的兩卷同名畫作一樣，可以讓其他有著共同離鄉背井，漂泊來台經驗的軍民們，藉著畫作中特殊地景的標示，而從過往的記憶中，去緬懷江山的美好與紓解內心思鄉的情懷。然而這件他相當自豪的《長江萬里圖》，卻在

---

[45] 石守謙，〈鐵甲與石齒的幻生—記余承堯的山水創作〉，《當代》，創刊號（1986 年 5 月），頁 76-81。

臺灣大學圖書館 臺灣人學學術期刊資料庫

完成之日起，便與其他山水畫作一般，被置放於斗室之中，不被外界人士所認識。而這種情形要遲到時序進入八十年代後期，才被廣大的台灣觀眾所認識所接受。

這樣的結果其實並不令人意外，誠如上文所述，六、七十年代的台灣社會，正瀰漫在「復興中華文化」的強大歷史使命下，鑼鼓喧天的呼籲著傳統文化的認知與發揚。對於當時積極推行文化復興的單位來說，他們所承載的工作便是認清中國文化的本質，並且讓其在現代化的衝擊下活出新的意義來。在這種認知下，中國傳統水墨畫的本質特色，便逐漸被歸結出傳統的「筆墨變化」、「虛實構圖」、「散點透視」等上㊻。特別是筆墨的細微變化，成了傳統水墨畫萬變不離其宗的根本，也成了文化復興運動中，被大眾所接受的「國畫」本質。呂佛庭與張大千的《長江萬里圖》雖然承襲自兩條不同的繪畫傳統，但是他們在面對筆墨變化的態度上，依舊是相同的精謹。特別是張大千所顯現出來的繪畫成績，幾乎是當時文化復興運動中最好的藝術標竿。而傳統國畫便在這種強力的時代浪潮下，非但吸引著數量廣大的藝術愛好者，而且還因帶著復興傳統文化的巨大光環，成為六、七十年代畫壇上表現的主要方式。

余承堯以獨特的亂筆、飽滿的構圖與鮮豔的色彩所構成的山水畫，是如此的與傳統國畫美感相背離，自然就不會被當時愛好「正統國畫」的社會所認同。而他所描繪的《長江萬里圖》，雖然是他嘗試與當時社會脈動相呼應的少數作品之一，卻也在表現技法與傳統不合的情況下，被當時觀眾的認知所拒絕了。畢竟他們透過呂佛庭與張大千的《長江萬里圖》，可以滿足於畫家藉由傳統技法所形構的故國形象，並藉由傳統筆墨所組造的夢土回返家園。但是想藉由同樣的路徑，重回祖國家園的心思，卻會在觀賞余承堯的《長江萬里圖》時，遇到認知上的阻隔。游子多年思鄉的熱切心情，面對他新奇魔幻一般的山水世界時，驚訝與贊歎經常取代了熟悉與認同。所以余成堯想藉由這件《長江萬里圖》，與廣大具有共同思鄉情懷的軍民，分享回返故土的期冀，便不得不退回到孤獨的世界去。與他所描繪過的其他山水畫作一般，費時數年所描繪出來的《長江萬里圖》，依然只是一件孤獨的懷鄉作品。縱使這個繪畫題材，在當時已經廣為世人所知，而且早已經成為台灣廣大軍民思鄉的圖騰。

㊻ 何懷碩，〈中國繪畫的欣賞〉，收於國立教育資料館輯，《全國美術教育展覽專集》(台北：國立教育資料館，1974)，頁 72-77。

臺灣大學學術期刊資料庫

五、結論：

余承堯自開始《長江萬里圖》的創作到滿意的結束，歷時約有三年。當 1973 年春天完成《長江萬里圖》的定稿之後，他便不再有類似如此大型的畫作產生。在往後的日子裡，他又在簡陋的屋室持續著過往懷鄉山水的描繪。創作這件長幅畫卷時的特殊情緒，似乎也隨著畫作的完成而逐漸的平復。六、七十年代台灣社會由思鄉情懷所引動的「長江萬里圖」熱潮，便在余承堯沈默的完成《長江萬里圖》之後，靜靜的消退其原有的熱情。

七十年代所出現的「長江萬里圖」熱，自有其時代的意義。五十年代瀰漫在台海兩岸的戰爭氣氛，到了此時也逐漸的消散，政權的穩定與民生的富庶，使得羈旅台灣的數百萬軍民獲致難得的安適環境。然而，相對的也在兩岸壁壘分明的對峙下，迫使他們歸返大陸故土的願望變得渺茫。所以，自五十年代以來在文藝創作裡逐漸增多的思鄉情懷，便在這種時空的阻攔下顯得更加熱切。而《長江萬里圖》的出現，似乎就為當時的思鄉情懷，覓得一種相互呼應的藝術圖像。呂佛庭與張大千的畫作，為這個特殊時空下的文化氛圍標示了代表性的圖騰。他們所描繪的《長江萬里圖》既撫慰當時渴望歸鄉的廣大心靈，卻又展示了不同畫風處理下的長江面貌。長江在他們各自的考量下，呈現了畫史上重要的兩條繪畫傳統。

這兩條描繪長江的不同傳統，自唐代以來便不斷的成為後代畫家描繪「長江萬里圖」時所取法的圭臬。呂佛庭所代表的李思訓畫法，在中國繪畫史上呈現了一條連綿不斷的風格延續，就像是無懼於時代挑戰般的堅守著舊有的手法，成為描繪「長江萬里圖」最古老而且最持久的表現方式。張大千所代表的吳道子傳統，卻留給畫史以一種活潑的技法挑戰精神。這種精神強調以全新的手法衝擊保守故舊的習慣，重新詮釋「長江萬里圖」。所以在畫史中，這條活力十足的繪畫傳統，是以各個時代不同樣式的「長江萬里圖」所聯繫起來的。而對自我技法相當有信心的余承堯，在決定挑戰「長江萬里圖」時，顯然便是選擇了後面這條充滿表現性與創新精神的繪畫傳統。

無論是那一卷「長江萬里圖」，畫家都用巧妙的手法給記憶中的故土粉刷上一層人工的美感。用他們所擁有的最好技術，將或許並沒有那麼彩麗的故鄉裝點得分外動人。讓觀眾從這些美麗得有如人間樂土的紙上故鄉中，獲得強烈的自豪與認同，甚至還加強急於歸回故園的迫切感。在六、七十年代反共與思鄉的時空環境下，這種情緒是一直被鼓勵著的。當中國大陸「文化大革命」加速

臺灣大學學術期刊資料庫

對傳統文化的迫害時，這種急於返回美麗的故鄉保護傳統的使命感，更加速的在台灣社會裡發酵。而「長江萬里圖」的出現，當然便成了台灣當局所認同的重要宣導利器，在刻意的鼓吹下，這種足以代表大陸河山的圖像，在六、七十年代就像是一件重要的圖騰，廣泛的被當時的台灣社會所認識。

余承堯當時雖然隱於林野，但是對局勢的關懷，仍時時表露在字裡行間。對於傳統文化的強烈認同與所遭逢的浩劫，他應該有著相當的焦慮。所以當社會鼓吹的文化復興運動積極展開時，這名沈默的老人便以《長江萬里圖》的繪製給予回應。他以謹慎的態度，前後描繪三年才滿意的完成定稿。為了成功的呈現這件承載百萬軍民共同記憶的夢土，他克服諸多技巧上的難題，邁越過往的構圖習慣，為他長期安置在胸中對故土與傳統文化的負擔，借助這卷畫作完整的交付出去。雖然，他的《長江萬里圖》得遲到十餘年後，才正式的向台灣觀眾表露，但是呼應時代精神的誠意與用心，對於八十年代的觀眾來說，仍然是相當令人動容的。

八十年代的台灣社會，因著台海兩岸對峙情況的日趨緩和，而開始與對岸的中國有了比較常態性的接觸，特別是商業與旅遊業的活動，顯得越來越密切。在這種情況下，數十年來思鄉殷切，卻不得歸返的情感傷痛，已經不再是件不可能完成的幻夢，而是憑藉一紙機票，便可以朝發夕至的簡便旅行而已。所以，曾經在台灣社會中籠罩的思鄉情懷，在八十年代便已經喪失其存留的位置，而逐漸的在台灣的文化氛圍中消失。

而就像是呼應著政治與社會的急遽轉變一般，依附在傳統國畫上，懷鄉的抒情氣氛，也越來越淡薄。六、七十年代曾經是國畫創作時所相當關注的表現特色，到了八十年代，也終被五花十色的新鮮訴求所取代。新的時代有新的關懷，新的關懷則更需借助新的技法來表達。於是國畫的表現手法，有了多樣化的發展，過往強調傳統筆墨趣味的「正統」聲音，不再被看作是表達心聲的唯一手段。更多的筆墨技法實驗，將傳統的美感訴求，逼退成保守固執，缺乏創新活力的形式化技法而已。

當籠罩在余承堯創作身影背後的時代特徵消失之後，這些多少帶有時代錯置感的懷鄉山水，卻以其叛離傳統的表現手法，而獲得八十年代觀眾的青睞。新時代觀眾所接納的余承堯，是帶著創新精神鉤畫自我山水世界的畫家；是以其獨創精神，呼應古代巨匠的國畫大師。他的重新被發現，得以讓觀眾在新的時代氛圍中，再次審視這位孤獨畫家的思鄉之旅。或許這些山水畫作，包括最具代表性的《長江萬里圖》，對於同樣離鄉背井並熟悉傳統繪畫語彙的觀眾而

臺灣大學學術期刊資料庫

言，仍然無法獲得他們的認同；但是對於遠離六、七十年代的觀眾而言，國際訊息的豐盈視野，卻讓他們能夠以脫卻「懷鄉」外衣的眼光，審視余承堯這些背離傳統技法下的山水創作。新穎而獨創的繪畫語彙，給予復興傳統文化的舊有內容，注入了新時代的瞭解。余承堯雖然在「外觀」上與傳統背離，但是在「內在」的創作精神上，卻緊緊的呼應著傳統的繪畫大師㊼。顯然他的知音不存在於六、七十年代，而是存在於八十年代的觀眾群中吧。

余承堯的《長江萬里圖》終究在八十年代的歡呼聲中，獲得觀眾們的認同。透過這些自成一格的畫作，他融入畫作中濃郁的懷鄉氣氛，也得以在較少阻隔的狀況下，讓觀眾有更清楚的認識。這些遲來的讚美與藝壇傳奇，對於原本習慣於孤獨的余承堯來說，或許顯得過於突兀而喧鬧，但是與六、七十年代，欲訴鄉愁少知音的狀況相比，八十年代的掌聲與了解，卻是他多年來孤獨的描繪故國形貌時所渴求的，畢竟與了解並認同他的知音，同返大陸故土的願望，在描繪《長江萬里圖》時，便暗暗的隱藏在他創作的期待中了。（責任編輯：羅麗華）

㊼ 董思白，〈余承堯傳奇背後的社會文化意義〉，《雄獅美術》，第二六九期（1993年7月），頁22-29。

臺灣大學學術期刊資料庫

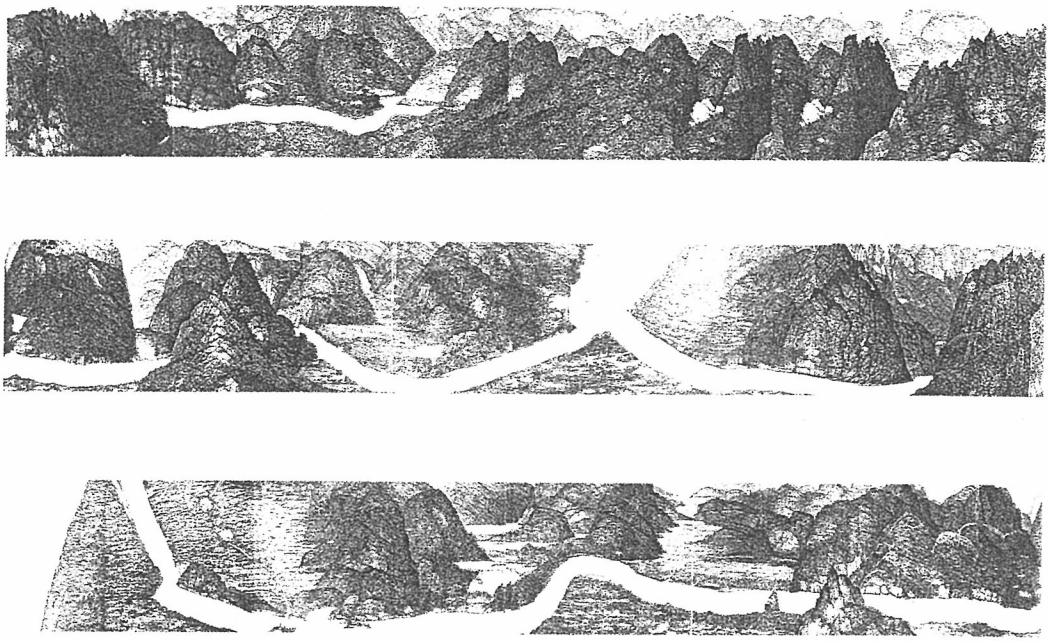


圖 1　余承堯《長江萬里圖》1973 年 台北私人收藏

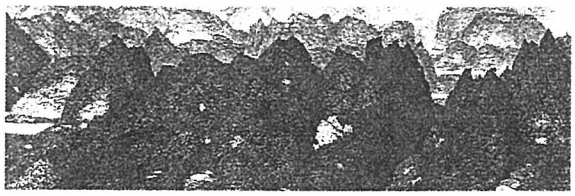


圖 2　余承堯《長江萬里圖》細部

臺灣大學學術期刊資料庫

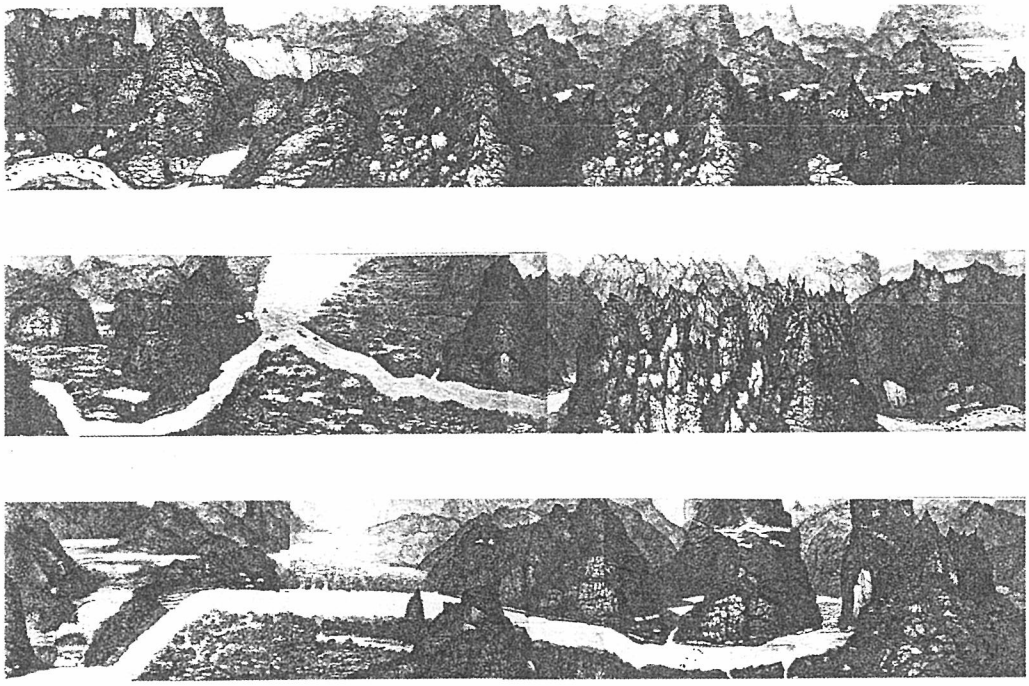




圖 3　余承堯《大江憶寫圖》約 1971 年 台北私人收藏



圖 4　余承堯《長江萬里圖》細部

臺灣大學學術期刊資料庫

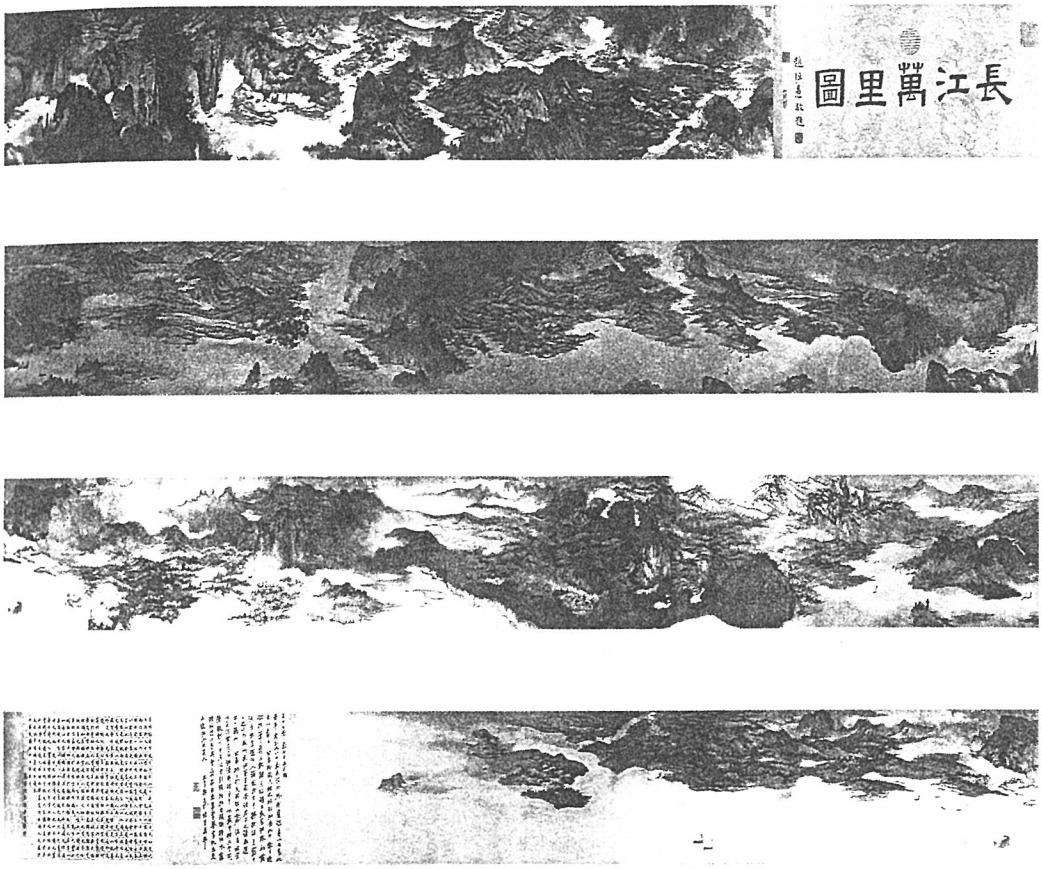


圖 5　張大千《長江萬里圖》1968 年 台北故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

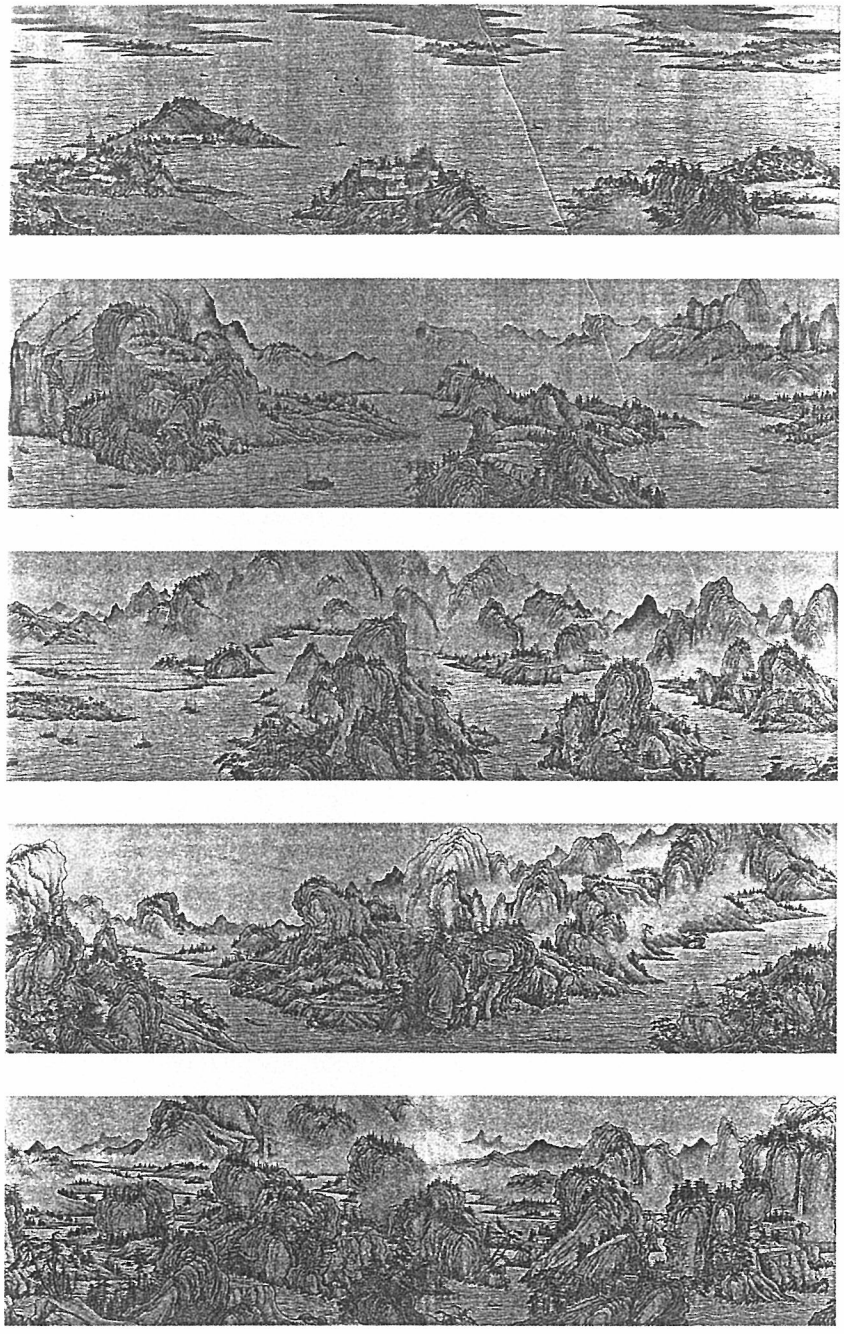


圖 6　呂佛庭《長江萬里圖》1965 年 臺灣省立美術館

臺灣大學學術期刊資料庫

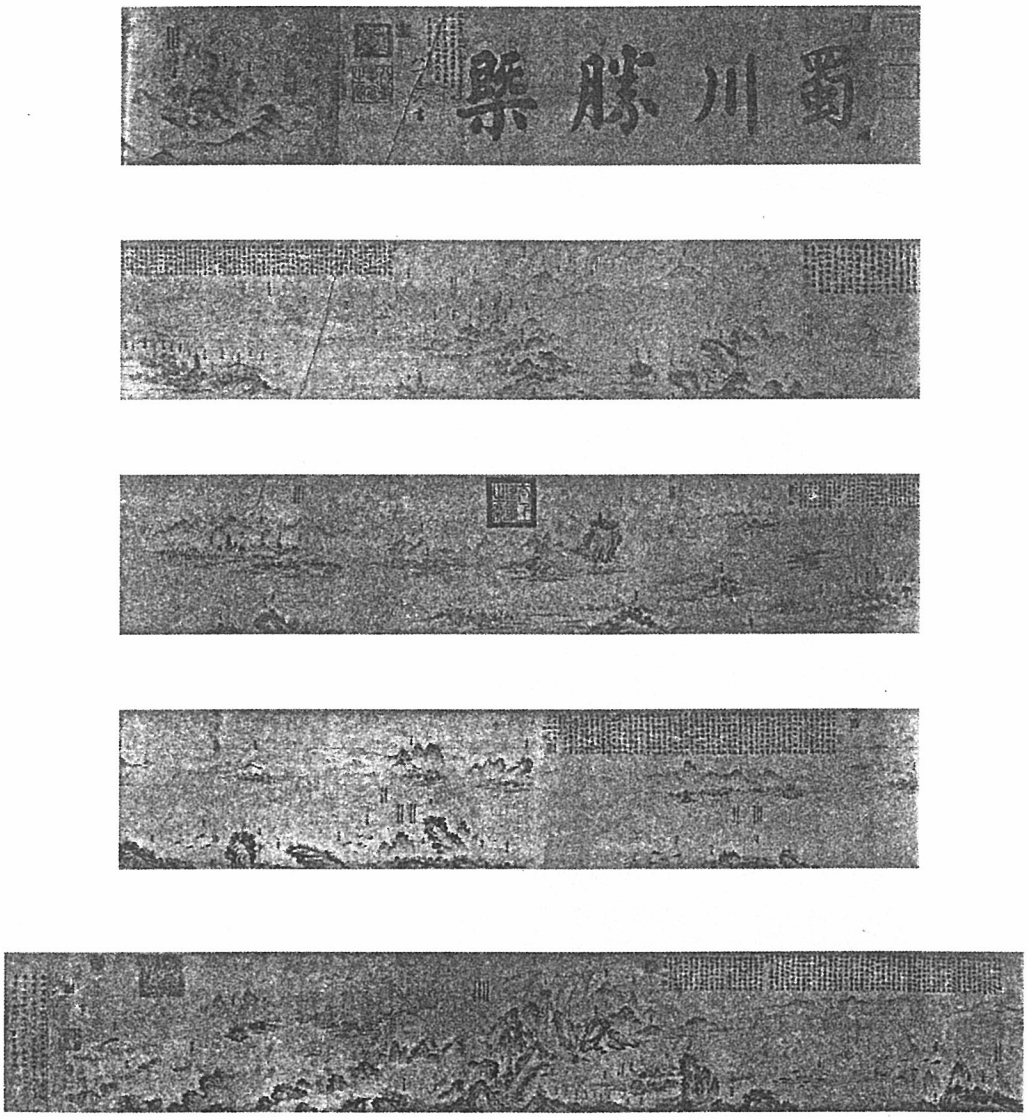


圖 7　(傳)李公麟《蜀川圖》美國佛利爾美術館

臺灣大學學術期刊資料庫

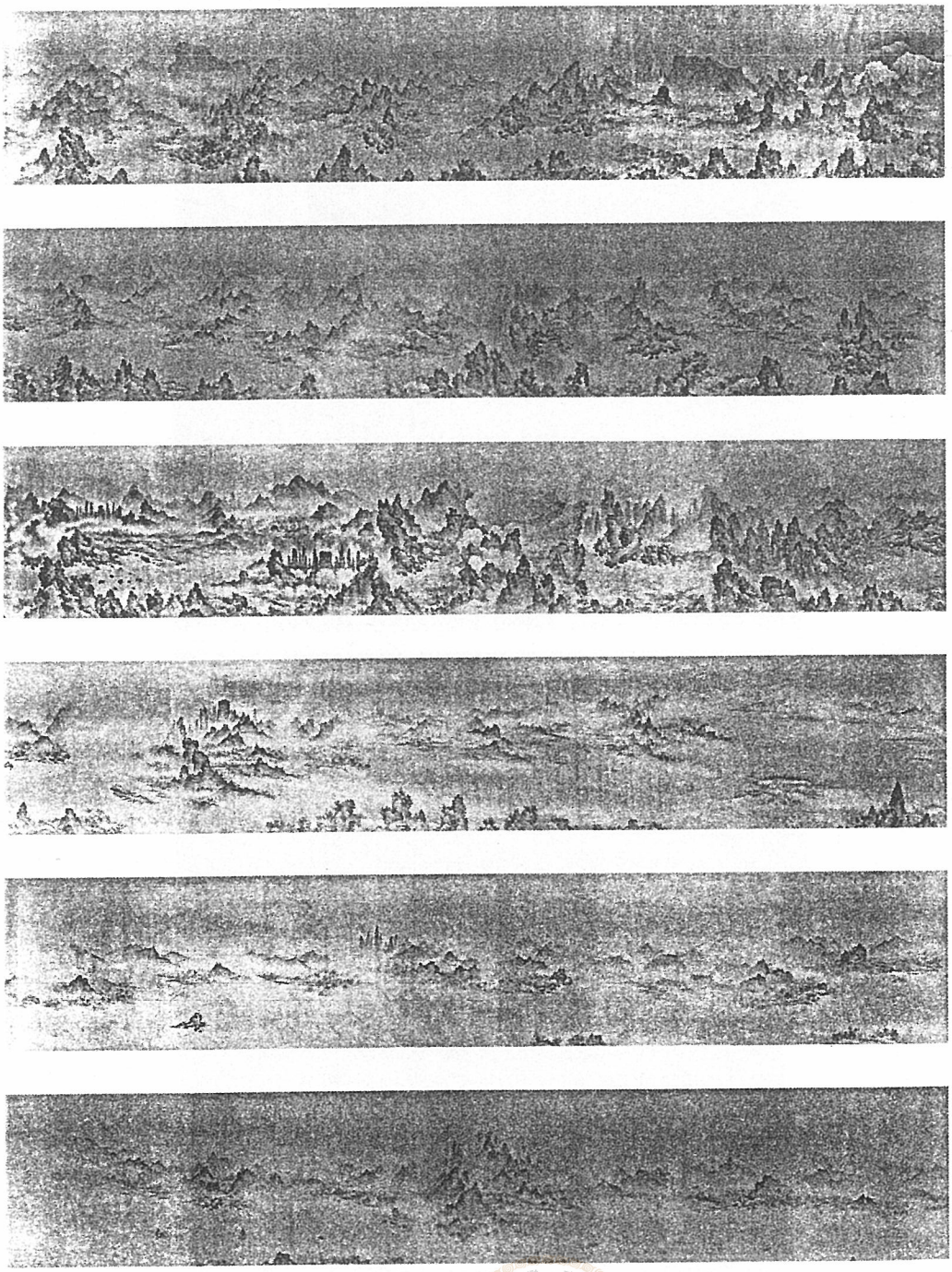


圖 8　(傳)巨然《長江萬里圖》美國佛利爾美術館

臺灣大學學術期刊資料庫

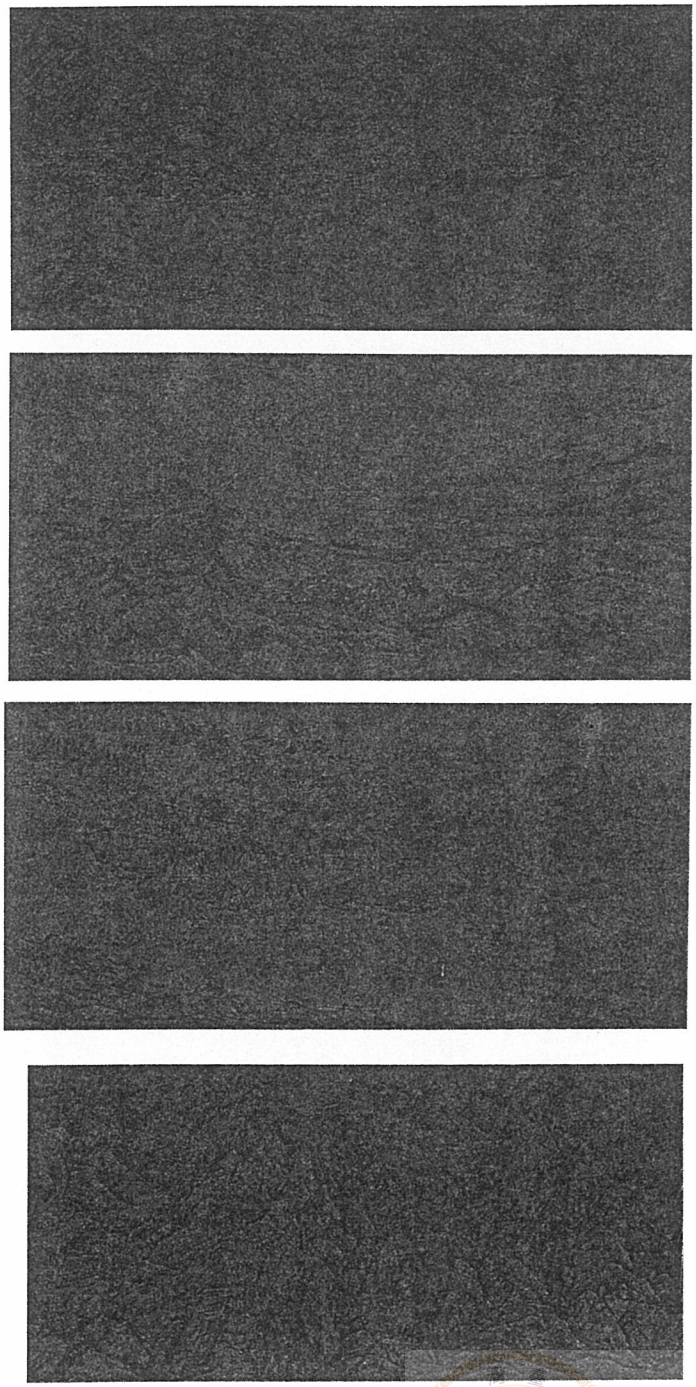


圖 9　黃鼎《長江萬里圖》1723 年　上海博物館

臺灣大學學術期刊資料庫

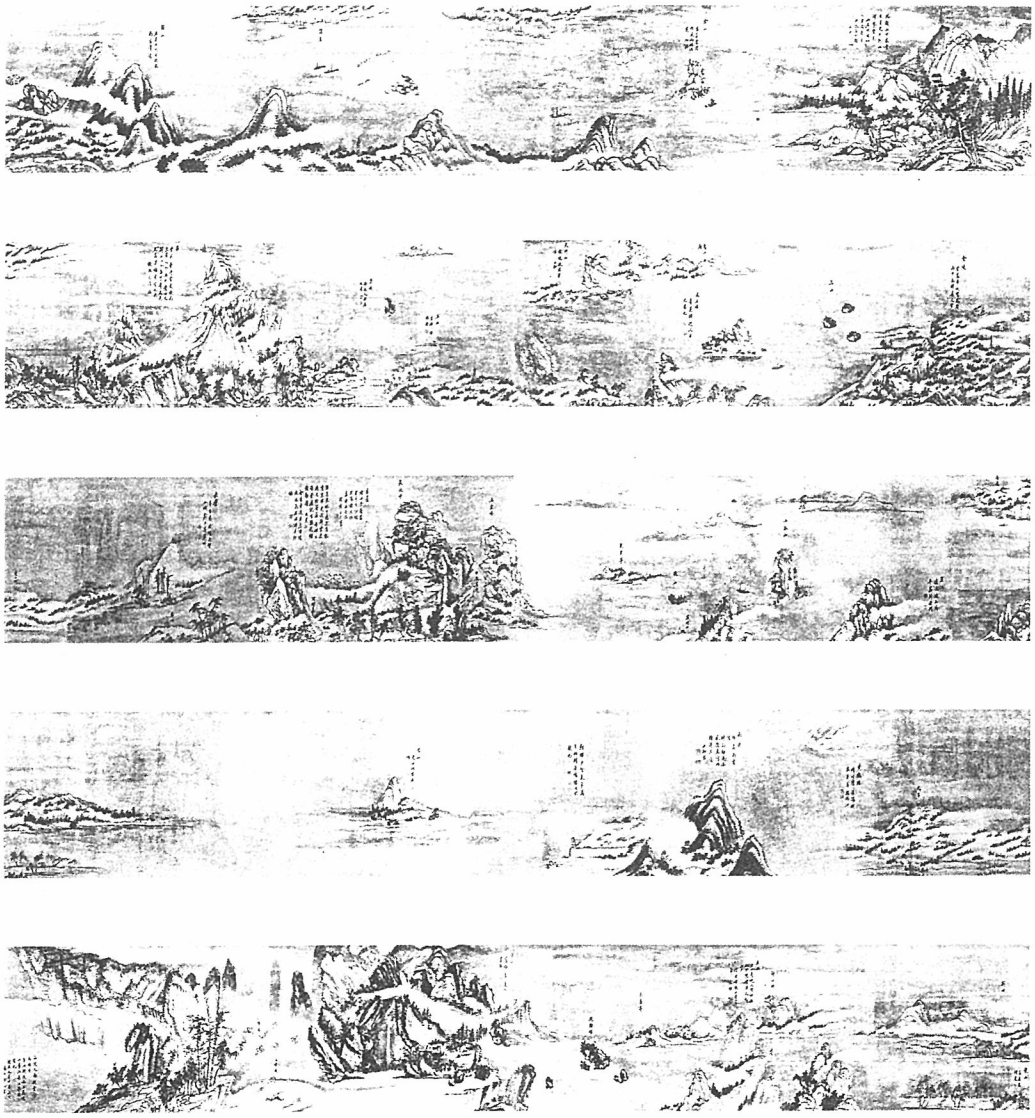


圖 10　鄒一桂《長江萬里圖》日本蒲山龍泉堂

臺灣大學學術期刊資料庫

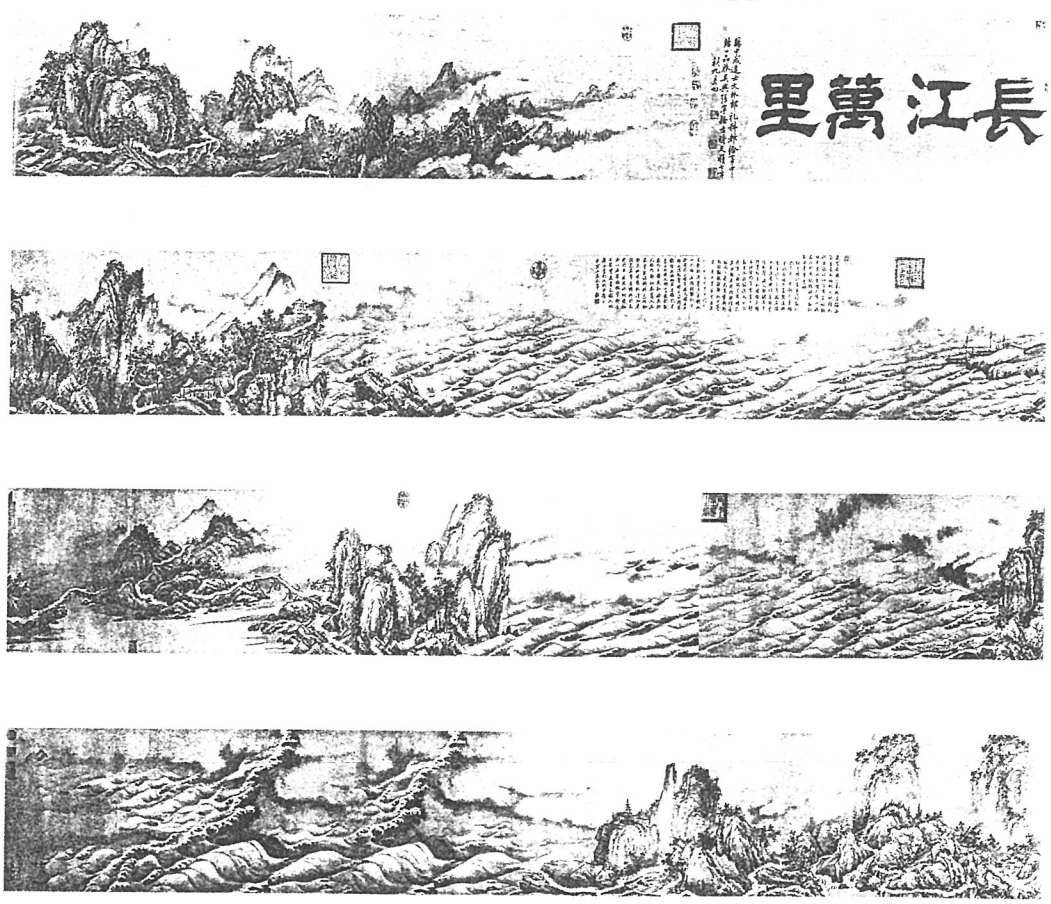


圖 11　趙㠭《長江萬里圖》北京故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

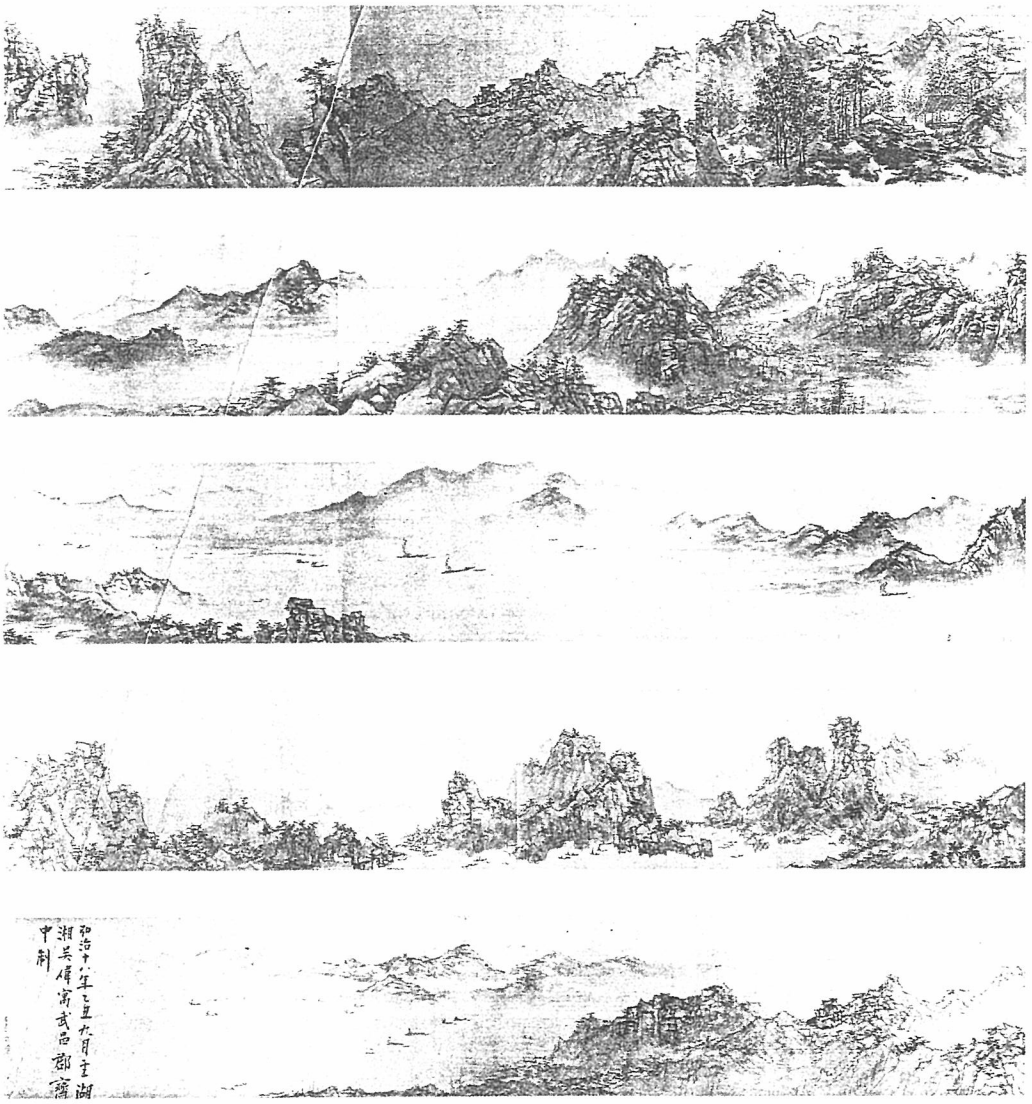


圖 12　吳偉《長江萬里圖》1505 年 北京故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

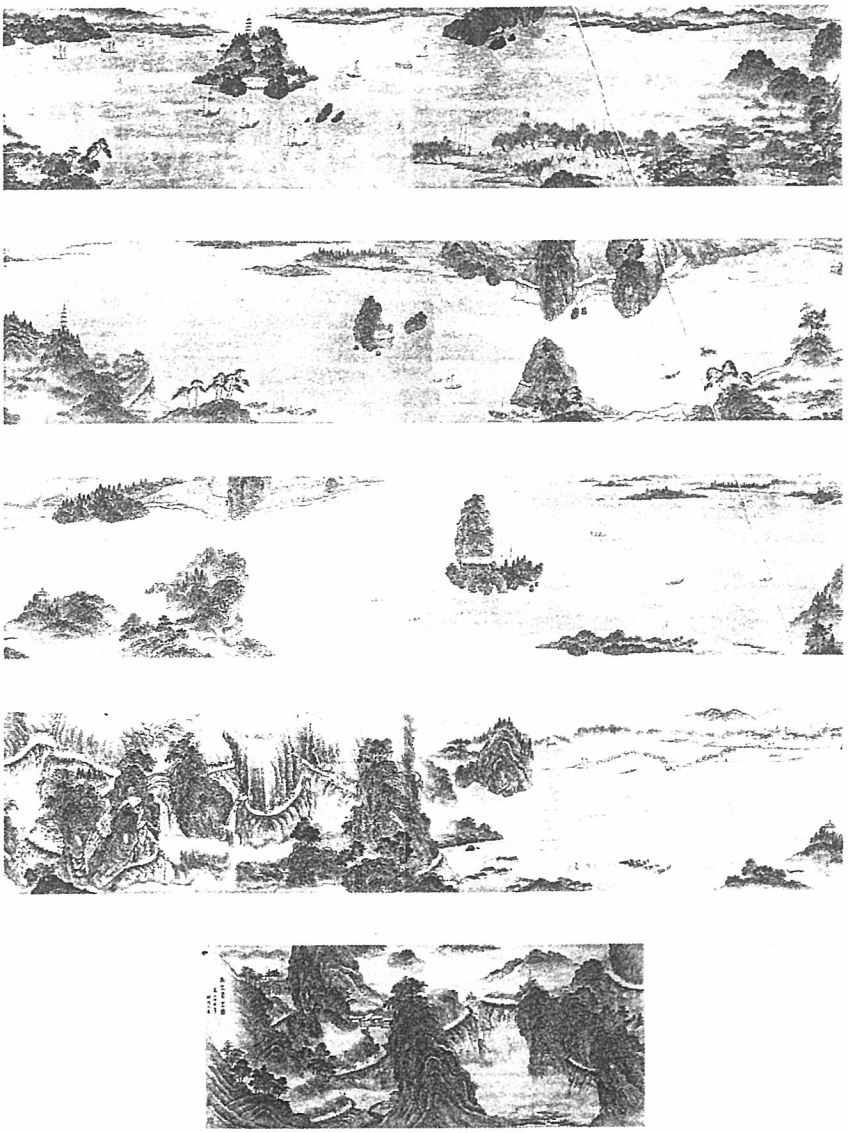


圖 13　沈顥《長江萬里圖》廣州美術館

臺灣大學學術期刊資料庫

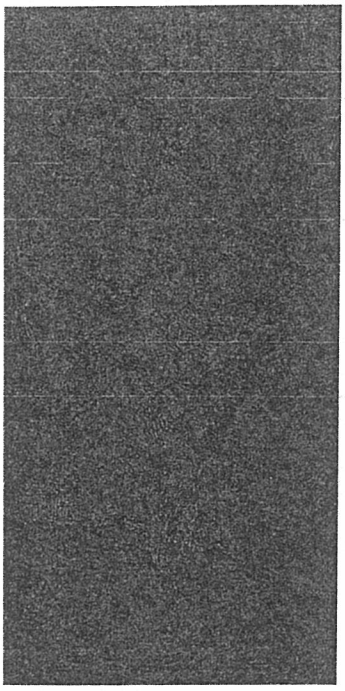


圖 14　劉延濤《青龍山圖》1981 年
台北私人收藏



圖 15　張大千《華岳高秋》1960 年
台北故宮博物院



圖 16　溥心畬《戒臺寺古松》時間
不詳 台北私人收藏

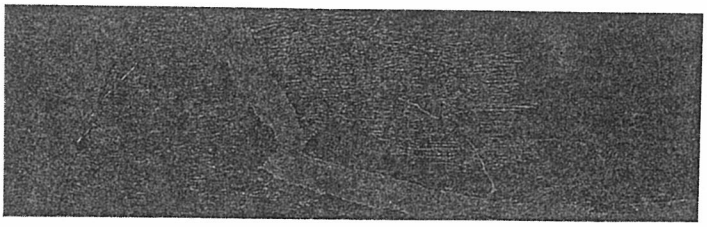


圖 17　余承堯《長江萬里圖》細部

臺灣大學學術
期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫