

台灣山岳圖像三論：呂基正、余承堯、廖德政

吳雅鳳

登山早已成為大眾休閒生活的一部份，不論是鄰近山丘如觀音山、陽明山，或險峻的中央山脈，在山多平原少的台灣都是熟悉親切的視覺印象與生活體驗。曾經是中國傳統文人畫核心的「山水」，在今天無遠弗屆的交通與經濟消費網絡的衝擊下，淪落成稀鬆平常、隨手可得的風景明信片。我們逐漸淡忘了「山岳」之成為中西美術重要圖像背後所衍生歷史、文化與政治錯綜複雜的脈絡。山水在文人畫的豐富內涵與時代風格變遷，因篇幅關係在此不談。「山岳」在西方哲學、文學與藝術體系裡的歷史沿革也姑且不論，¹我們先來檢視三位台灣前輩畫家的山岳作品，企圖窺探在台灣戰後美術史上三位重要畫家呂基正、余承堯、廖德政，如何透過「山岳」的主題在複雜脈絡裡交涉出個人對時代的觀照。本文之所以選擇這三位畫家，是因為「山岳」在他們的藝術中都占有舉足輕重的地位，而三人的生命經歷與表現手法截然不同，卻都有類似的離鄉、孤立的經驗，與兀自摸索、執著不懈的態度。

有台灣「山岳畫家」美譽的呂基正（1914-1990），從日治時期便開始繪寫台灣山陵。直到 1981 年患病前，呂基正經常健行登山，其作品皆奠基於嚴格的寫生訓練。經過數十年的親炙，山對他來說，已不再只是描繪的對象，或征服的勝利紀念，而是生命交流對話的朋友。呂基正的山岳畫承襲了兩大傳統：一是日本對山岳的崇敬，甚至視為是國族文化的象徵；二是中國傳統山水畫裡，山水為人可以生養呼吸的靈性空間。在這兩大文化傳統之外，呂基正更加上了屬於個人在時代變動中對山的體認。

日本在明治以降蔚為風潮的山岳崇拜，追本溯源受到十九世紀英國文學家羅斯金（John Ruskin）的影響。西方對雄偉山岳的態度可分為兩個極端，十七世紀中葉以前認為像阿爾卑斯山那樣險峻的地形，是聖經伊甸園的悖反，是上帝對人類懲罰的後果，我們應該遠離那些山區，因為它們背負著上帝震怒的印記；十七世紀中葉後由於現代自然科學的萌生，神學觀念也跟著改變，險峻地勢與伊甸園一樣見證上帝的榮耀與萬能，我們來到山前崇拜造物主的偉大。十九世紀羅斯金以當時進步的地質學為佐證，提倡登山不僅能強健體魄，而且是科學探索的重要

¹ 相關的中西比較研究，請參考葉維廉，〈中西山水美感意識的形成〉，《中外文學》3.7 期，1974.12，頁 80-96；3.8 期，1975.1，頁 32-46。

過程，他並身體力行以素描或水彩紀錄下所攀越的山陵，同時是科學實踐也是藝術創造。並以此為基礎，鼓勵探究英國海外殖民地的自然環境。羅斯金的理念，融合了科學、藝術、帝國意識等論述，輾轉來到明治維新後的日本，格外受到重視。日本殖民政策包含微妙的意識型態操作，以自然過渡到文化，繼以自然圖像的文化位階作為其合法統治的憑藉，²在此一過程中山岳題材提供了極佳的教材。日本畫家積極開拓國內山岳的藝術與文化潛能，如富士山便被塑造成神聖的國族象徵。對於殖民地台灣，日本殖民者亟欲剷除台灣文化原有的歷史，遂以地理來取代，為島內山陵賦予類似富士山的文化功能，來台的日籍藝術家一方面繪製台灣山陵的畫作獻與天皇，代表日本帝國的驕傲，一方面希望以山陵圖像凝聚被殖民者的認同感。日據時期因為交通不便、管理嚴格，有關台灣山陵的繪畫只限官展的編審員（當然是日籍）才能從事，極具殖民階級性格。呂基正在日求學期間便受到這股以藝術崇敬山陵的吸引，曾在日籍老師的領導下，研習富士山等地點，但回台後，一直要等到戰後才能如願親臨台灣的山脈。他所採取的路線大致與日治時期的重點相近，玉山，南湖大山、大霸尖山等。但是戰後國民政府對台灣當地文化並未重視，相對於日本以台灣山林作為殖民的圖騰以宣揚皇威並收編民心，國民政府獨尊中國大陸的文化體系，輕忽台灣在地的民俗與自然人文。早期受日本教育、以日文思考創作的文學家多在高壓政治下噤聲，藝術家也因此進退失據。1960年七位重要畫家曾經以玉山為圖，合製一巨幅油畫《高山仰止》，為蔣介石總統祝壽，此舉融合了日本的天皇奉贈與中國傳統的歌功頌德，但一直未得到政府當局的回應，重視美術教育與本土文化。³本島山岳的題材遂風華不再，在缺乏官方支援、民間贊助的惡劣情形下，呂基正始終不減對山林的執著熱愛。中部橫貫公路開通後，政府鼓勵觀光，大量商業生產的廉價風景明信片與複製畫，干擾藝術品味，剝奪藝術品市場，呂基正仍舊堅持山岳題材的錘鍊。

《南山雄姿》（1973）（圖1）以畫刀與畫筆齊用，雕琢出南山的磅礴氣勢，凌空取景的高度似乎與山齊高，山谷裡的雲氣像水流激盪出急流水花，而山卻穩健地矗立著，像三片屏風般，左方的山最為雄偉，跨越中線，幾乎佔去三分之二畫面；右方兩座較為侷促；但中峰直指向天頂。天空浮雲以金箔裝飾，彷彿天國的燦爛，加上山形與山谷也加入金屬閃亮成分，使得全畫竟有宗教裝飾的風味。

² 請參考廖新田，〈從自然的臺灣到文化的臺灣——日據時代臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉，《歷史文物》126期，2004.1，頁16-37。

³ 關於日本殖民的藝術策略與《高山仰止》事件的詳細討論，請參考林麗雲，《山水聲音：台灣山岳美術圖象與呂基正》，台北，雄獅，2004，頁30-77。

山的走勢在流動的雲氣中，猶如巨大的動物緩緩行進，左方的巨大山形向右的走勢被右方兩座山制衡，左右山形的交流激發出山谷的水花雲氣。觀者與畫家站在對面山腰上觀看聆聽仿若天神的對話。

呂基正的作品通常單純描寫景物，不包含人物。但他會在前景以枯木鋪陳戲劇效果。《傲雪山林》（1969）（圖 2）前景左方的樹木，屹立不搖，甚至高過於後方瑞雪皚皚的山形。這株高挑樹木的右側，有一小株枯木，形體雖小卻每一枝幹都向上伸展，與大樹兩側零星向下的樹幹形成呼應。前景枯木是呂基正的註冊商標，象徵人在天地間的位置，就像藝術家在浩瀚大山前的簽名，他以枯槁樹木自比，更是晚期身體不適的心情寫照。山頭白雪猶能看出呂基正以體力勞動換來純粹美感的艱辛，他以畫刀將顏料一筆筆反覆塗抹在畫布上，有時類似中國傳統山水的斧劈皴，塑造出雕刻般的立體光影，也同時以身體在畫布上與實際空間裡參拜神秘的山林。這幅畫或許可以顯示他結合中西技法的野心，左側高挑的樹，與其右方的小枯枝的視點不同，與後方的大山視點也不同，不屬於西方單點透視的構圖，而是中國的移動視點，表示他並非一意服膺他透過日本所受的西方理性訓練，而是表達現代中國人對山水的深厚情感，對每一對象物的耽溺專注，所以造成這一幅不符合科學理性，卻符合情感與時間流動的構圖。

呂基正的山岳畫超越日本以山岳題材從事自然紀實與殖民統治的企圖，也超越後現代社會的圖像消費。晚年的他仍然企圖融合中日傳統，以富士山的中央位置與北宋范寬傳統的中軸線佈置，描繪中橫大山。甚至北部的觀音山也可看出他的苦心孤詣。《淡水教堂》（1978）（圖 3）簡化了觀音山與淡水河對岸之間連綿的建築群，將觀音山置於畫面中央，白雲遮蓋的山尖看起來好像冒煙的火山口，就像富士山的造型，山形後甚至透著神聖的金光。山對岸的磚紅色教堂尖塔正對著山頂，更加強調山的中心性質。畫家俐落的筆法，將傳統磚紅房舍簡約為三角形，前景右側的樹彷彿也化為耶誕樹般的童稚，恰與教堂的磚紅形成紅與綠的對照，但畫刀斧鑿而成的觀音山，快意爽朗無疑出自大師之手，兩種風格在淡水河兩岸並置，由反映著白花陽光的淡水河分隔，彷彿互相較勁，各有韻味。從神性的中央山脈到充滿人情歷史的淡水，呂基正以深厚的情感描繪台灣的山岳，如同行道者修煉般專一靜定。

若將幾乎同一時期的楊三郎來比較，我們會更了解呂基正的超絕孤高。楊三郎題材豐富風格多變，也曾以台灣山岳聞名，《能高山瑞雪》（1969）（圖 4）筆觸迅速有力，企圖心強，涵蓋較多的物體，構圖因此繁複，而視線謹守西方油畫

的單點透視，不若呂基正的簡化構圖與多重視點。前景左方的小石或許是畫家安排的觀景點，觀者顯然已隨畫家到達山頂了，樹木幾乎超過山頭。畫家以畫刀爽快地鋪陳覆蓋樹幹與山頭的白雪，仍閃著金光，極富熱鬧歡愉的裝飾性，使我們聯想到呂基正的《南山雄姿》，但是後者的靜定哲思卻獨樹一格。

同樣專事山水，背景際遇卻與呂基正南轅北轍的余承堯（1898-1993），一度隱居陽明山，心中涵養的往往是故鄉福建永春縣的景致——如鐵甲山與石齒山。余承堯的藝術源頭有三：一、年幼時學徒經驗，養成他偏好滿盈的構圖與輪廓鮮明的形式；二、軍旅生涯跑遍大江南北，軍事地形學的理性要求與實踐，是他寫生與寫意的堅實基礎；三、無涉學術框架與藝術潮流，卓然獨立，活出傳統文人的堅逸清絕的典範。56歲（1955年）才拾畫筆，他在詩文、書法、南管方面累積的成就，更彰顯其決意在繪畫上從零開始的苦心。

余承堯離開了元代以來文人畫因循相襲所形成的純粹符號學宇宙，回歸到人面對自然的裸露空白，誠如石濤提問「今人法古，古人法誰？」⁴，余氏的作品透露著魏晉時期山水初現的那種誠實的摸索與殷切的探詢。余氏還原點線面各元素的無限可能性，乍看就像亂筆構成，完全是自創十字交疊如織網的皴法。⁵《舟前》（圖5）構圖清晰，形式鮮明且頗具戲劇性，是早期作品的代表。兩岸山形截然不同，左側前景沿對角線上升，與溪流方向平行，岩石上兩個樹叢加強這個動線，茂盛的枝葉襯托出上方裸露的岩塊，將左方由下層累積的重黑漸次舒展開來，山石的肌理完全是寫實的理性呈現，令人肅然起敬，余承堯避開清代以降以行僵化的皴法，彷彿赤裸裸的俯仰於天地，大自然與畫家之間除了筆外再無中介。「外師造化，中得心源」的千古畫論在他畫中以代表永恆的現在式具體呈現。我們彷彿目睹了中國山水在北宋的開拓摸索，不假借陳規的余承堯居然營造出類似晉唐佛教圖經裡的風景，也提醒我們他對神州山水的回憶就像宗教一般敬虔。余承堯筆法為重，墨彩為輔，反覆勾勒、點染出立體的石塊，樹木與青苔的綠色一點一點往上爬升，頓時整個山石都活了起來。單單是畫面左側便已叫人咋舌稱奇，右側之字形前進的溪流將畫面向後方向遠處提昇，濃郁的樹叢生長在奇特的石塊上，其間錯落著尋常房舍。中景險峻的峭壁上也有房舍矗立。相對於左側肌理繁複的石塊，右方向陽面的石塊刻意得單純，巖頂的樹叢向中心彎曲，竟像浪頭一樣，點出遠處淡墨傍水的山丘。右方岩面單純素淨，來緩和左方的繁複。山

⁴ 林銓居，《余承堯》，台北，藝術家，2005，頁147。

⁵ 林銓居，頁83。

頭上方有題字，秀麗的行草總結下方風行傾斜的線條。音樂韻律般唱和出兩側山形的對比，我們彷彿可以聽見前景一葉扁舟在水上徐徐前進的聲音。造型構圖雖質樸，卻已是坦蕩大方的大師風範。

這番微妙的韻動在應屬同期的《叢樹映光山》（圖 6）也可見，只是畫面更加充實。畫面分為五個橫的層次，繁複零碎的構圖，由向上升的動力線來統一，形式也是「寧拙勿巧」。右下方對角線上升的石階稜角分明，中景以類似古典雙鉤設色濃密茂盛的樹叢簇擁著中心的紅樹叢，其下應是溪流，與前景最左下方的水流呼應卻無法連結。溪流更剩下一小塊，只能作為傳統「一江兩面」佈局的殘餘，因此畫面的縱深完全由樹叢與山石來表現。他的畫通常不強調主山走勢即所謂「龍脈」，像我們在呂基正作品常見的，而喜以繁複層次區分前後左右，這幅畫便是最佳說明。中景樹叢以上山崖高聳，紅樹叢正上方的岩面是畫中另一個小畫面，畫家非常自覺地紀錄著歲月的風霜，也紀錄下中國藝術在自然中摸索，從無到有的探究過程。此層岩面上又有房舍，彷彿人間仙境，卻又是極其簡樸。最高層的山峰像《舟前》右方的山峰一樣如同浪頭緩緩挪移著，左方的淡藍遠山似乎是神靈境地。右上角清麗的題字「叢樹映光山，山容入浩蕩，何年故國歸，見此心花放」，以筆墨構築胸中丘壑，是中國文人畫的精神傳統，余承堯更在山水中寄寓心靈，即使不能歸故國，筆墨山河也能徜徉自如。

余氏在抗日剿匪時曾經遍遊名山大川，華山是他除了家鄉福建外的重要地點，曾為此做了三幅畫。《華山憶寫》（圖 7）是第二幅，描繪華山崢嶸險峻的北峰，扶搖直上的山形，忠實紀錄下攀登的困難。華山好像就是為他而生，他奇特的藝術形式於此找到真實的體現。畫中華山半山腰著名陡直的天梯，將山的險惡以人的比例表現出來。岩面的表現與前兩幅相近，可推斷是中早期的作品。濃密的樹林由陰暗的山腳披蓋而上，右方的山石被畫面截斷只剩下一小部分，由此襯托出華山彷彿從地底冒出，就像垂直向上的樹叢一般有著旺盛生命力。華山北峰與遠景另一山形竟然以石階連結，我們乍時不知身在何處，或許是靠近北峰頂端的某處吧，否則上端的山只能滑稽地像孤島懸掛在空中。「崢嶸如湧筍」的華山，也是他早期的註冊商標之一，像西方高聳的哥德式大教堂，具體而微的說明人無法以理性駕馭山的浩大，所有科學性的透視理論，只是虛構，只是兒戲。

余承堯不斷堆疊的形式紀錄他反覆修畫的摸索，孜孜不倦地以體力與精神體驗來親近自然。《重巖倚山際》（圖 8）顯示他的彩墨更在北宋青碧之外，像元代王蒙的滿盈天地，但離開了王蒙近乎西方洛可可的曲線皴法。他反覆地修改添加

形式的重量與體積，以精神氣力換取空間的深度與層次。甚至不屑傳統的留白技法，致力於堆疊形式以創造另一種生動的氣韻。《重巖倚山際》依照慣例將畫面垂直一分為二，但兩側的交叉互動比前面三幅要來得戲劇性，中央的瀑布像是兩個巨大板塊推擠造成的縫隙，並不刻意暗示流水，反而產生視線幻覺，彷彿兩側山形仍然在挪移，就要將空隙封閉了。前景的小溪流中間一塊大石，是自然造景的縮影，水的經年沖刷也終將蝕毀中景的大山就像眼前這塊大石。這幅圖就成了宇宙形成的微形歷史。中央下方一塊紅褐色的石頭梗在瀑布前，就像余承堯耿介澹泊的一生。左方密密實實的岩面，與右方的綠色濃蔭形成對比，鮮綠的色澤明顯是在堅實岩面畫好後才添上的，濃密的層次感，傳達綿密的春意。其間有三兩磚紅房舍點綴，顯示這是屬於人的境界，而深遠淡藍的山峰則是傳說中的仙境。有關余承堯的移動視點，倪再沁說得好，余氏「三遠」毫不拘泥於理論學說，而是身處山林中，不斷迴繞穿梭所得。⁶他以自身的體驗創造出中國文人畫的精髓，即「可行、可望、可遊、可居」的山水。⁷

余承堯由詩出發，追求繪畫的坦蕩真誠，「追念前塵，萍蹤已渺，然微吟草稿，尚在手邊，展而視之，有如坐對，始知遊觀之詠，均有畫意存在，」。⁸他與自然就像好友，「展而視之，有如坐對」。畫意先存於自然，但畫不能超過自然。1966年余氏由李鑄晉發掘，得以參加在美國的「中國山水畫的新傳統」聯展，立刻造成轟動，但在國內卻因不隸屬任何畫派、社團而未受重視，直到1986年才在雄獅畫廊舉辦第一次個展，沉寂了二十年之久。余承堯的畫風與人品一樣高風亮節，遺世獨立，卻是中國水墨畫的新里程碑。

對於山有同樣執著的廖德政（1920-），題材選擇與風格的養成受時代影響極深。廖德政出身世家，留日回台不久，父親因二二八事件受牽連而身亡，廖德政遂不再介入社會，過著隱者般的離世生活，繪畫題材以靜物、風景為主，鮮少觸及人物或其他。後來朋友資助搬到陽明山山背與天母接壤的半山腰，能天天接近大自然，畫風才見開朗，尤以觀音山為鍾愛題材。《山路（一）》（1968）（圖9）兩旁的樹木綿柔茂密，垂直的線條隱約在綠蔭中，幾乎要接頂，形成一個庇祐的屏障，有集中視線的功用，就像一個眼睛，路的盡頭是金黃油菜花田，再過去便是淡藍的山脈，山的中軸位置說明它正是精神的依託。濃厚的綠色滿斥樹木與道

⁶ 倪再沁，〈萬封透迤拔地開：論余承堯的山水〉，《臺灣美術》44期，1999.4，頁5。原載於《雄獅美術》269期，1993.7。

⁷ 林明賢，〈余承堯山水畫風格探釋〉，《臺灣美術》52期，2003.4，頁90。

⁸ 余承堯，〈繪畫自述〉，引自林銓居，頁155。

路，小路橫向的金黃線條就像一層層階梯，指引我們向山走去。綠樹上也灑著零落的金黃色，點染著油菜花的燦爛。想必是正午時節，但綠蔭下的小路清涼宜人，是徘徊留連的好場所。這幅畫有著法國 Camille Pissaro、英國 Alfred Sisley 的田園風味。廖德政對時間季節的掌握十分敏銳。他的風景畫往往帶著靜物畫的執著與虔敬，他曾說「畫了（靜物）廿多年後，才打開一扇窗，引進窗外的陽光、景致與氣息，這小小的向前一步，迷惑了我三十多年。把戶外拉進室內，最初不僅僅是為豐富畫面，而是個人心靈上對田園的喜愛，加上蟄居天母山居，室內與大自然之間的相通，迥異於都市裡公寓與公園的冷面對峙，於是很自然地，筆跟著心走，室內走向戶外，再拉回來。」⁹畫面上方由兩側樹木所拱出的空闊處，不僅是視覺消失點，也是心神凝注的焦點，為鬱結情緒提供出口，更是畫家創作的起源，但最後他還是要拉回來，回到室內、回到心房，因為諸般風景都是內心靈視的返影。另一幅《晨曦》（1990）（圖 10）我們可感覺早晨的涼沁濕潤，前景靛藍的水池陰暗處表示太陽尚未照射到此，水池的橢圓形與遠處的觀音山成斜角相呼應。左方的三株樹，與右方的圓形樹叢在天際幾乎相連，像屏風一樣襯托出蔚藍天空與觀音山，就像嵌在綠色畫框裡的畫中畫。濃綠中有三條路交叉通往視覺中心，間接強調山的中心位置。這兩幅畫構圖形式相當單純，卻韻味無窮，雖然未直接描寫山，山卻在精神與構圖上居於核心。廖德政對台灣景物的色調有特殊的掌握，先用白色打底，放置兩個月後，再薄施黃土色方鋪陳全幅氣氛。因為亞熱帶四季不明，整體色調有種曖昧的混沌，不似法國南部的色彩鮮明與密度。¹⁰為了表現台灣特有的水氣，他不用調色，而執著以層層疊色的手法，烘托出亞熱帶的潤澤凝厚。¹¹

山岳圖像在中國水墨與由日本媒介的西方傳統各有其論述體系。正巧在二次戰後的台灣我們可以見證藝術家在兩大傳統間折衝協商。呂基正、楊三郎、余承堯、廖德政留下各具特色的山岳作品，其實便是個人生命情境的寫照。

National Taiwan Museum of Fine Arts

⁹ 廖德政示範・口述，原載《中國時報》1992年11月8日45版，取自顏娟英，頁40。

¹⁰ 同附註9，頁39。

¹¹ 同附註9。