

《寶島長春圖》與《大臺灣風物圖卷》之異同述略

張毓婷*

摘要

《寶島長春圖》及《大臺灣風物圖卷》，這兩件同為描繪臺灣的水墨長卷，以其特殊的繪畫形式和創作內涵引起社會關注。在某程度上，它們創作的啟動都是為了尋求認同（Identity）。兩者分別表現出臺灣的「美好」與「進步」：前者從官方所確立的要旨出發，用描繪遠景山水為主、國家建設為輔的畫面元素，妝點出令人崇仰讚嘆的「美好樂土」風景；而後者則源自創作者出國後的文化衝擊，以近景的突顯與人物點景等細節，塑造了讓人探索親近的「進步城鄉」圖像。另外，隨著藝術與社會相互影響、歷史距離的不斷開展，作品的意義及功能便持續與大環境的政治、社會、文化等因素發生互動，尤其易於中介媒體的特定意識傳播或展示下形成質變，無論是《寶島長春圖》從政治宣示轉為貼近土地，抑或《大臺灣風物圖卷》由在地探尋化作兩岸交流，觀眾的凝視角度在作品傳播過程或多或少受到干擾和操縱，與此同時，作品也在時間推移中改變自身的涵義。

關鍵詞

長卷、寶島長春圖、大臺灣風物圖卷、認同、藝術與社會。

* 國立歷史博物館研究助理。

The Similarities and Differences between *Formosa Evergreen* and *Taiwan's Landscape*

Chang, Yu-ting*

Abstract

Formosa Evergreen and *Taiwan's Landscape*, two long scrolls of ink and wash, depicted Taiwan and arouse social attention with their special artistic form and implication. To certain extent, the motivation behind all their creation is to seek identity. The two works respectively present Taiwan's "glory" and "progress": the former is based on the project goals, established by the government, to paint a landscape to praise the country with special composition skills. The latter originates from the exotically cultural shock of the artist, Hsu Wen-jung. Hsu created a progressive urban-rural scenery with the highlight of the close-up and the depiction of details. In addition, with the continuous development of the mutual influence between art and society and with the continuous expansion of historical distance, the meaning and function of these works will continue to interact with the political, social, and cultural factors of the general environment. It is especially easy to cause qualitative changes under the specific ideology of the media. Whether it's the transformation of *Formosa Evergreen* from political announcements to local caring, or *Taiwan's Landscape* from local exploration to cross-strait exchanges, the audience's view has been somewhat disrupted and manipulated during the dissemination of the works. Meanwhile, these works have continued to change their own meanings over time.

Keywords

Long Scroll, *Formosa Evergreen*, *Taiwan's Landscape*, Identity, Art and Society.

* Research Assistant, National Museum of History.

壹、前言

長卷，是尺幅比例狹長的橫幅作品，也是傳統中國書畫的一種特殊表現形式。最廣為人知者即屬張擇端的風俗圖卷《清明上河圖》，另外數量頗豐的則是一系列以大河貫穿全圖的山水作品，如《長江萬里圖》、《黃河萬里圖卷》等等。¹ 由此可知，如何以長卷的形式和國畫的筆墨來表達自然山水與人文風光，長久來便是許多畫家探討和思索的課題。

本文所欲探討的《寶島長春圖》² 及《大臺灣風物圖卷》³ 均屬此一長卷形式，它們在不同年代完成，彼此創作完成時間相隔 14 年，這兩件同為描繪臺灣的水墨長卷，⁴ 以其特殊的繪畫形式和創作內涵引起社會關注，它們兩者分別在展現「寶島長春」與「大臺灣風物」的主旨下，各自選取了哪些子題並運用何種美學形式來塑造理想中的臺灣？所企圖呈現的是怎樣的創作內涵？並且，隨著時代變遷，同一作品在相異的社會環境背景下初現與再現，各自又可能演繹或被演繹出什麼訊息？

本文將試圖回顧與分析《寶島長春圖》及《大臺灣風物圖卷》這兩件作品的創作與展出歷程，指出它們之間所呈現的異同與對比，藉此了解作品被創作者生產時所賦予的意義，同時體察出在不同歷史條件或社會背景下，作品和觀眾溝通交流時，所可能形塑與碰撞出的特殊文化旨趣。

- 1 其中長江更是古今多位畫家喜愛描繪的江河畫題；在臺灣創作此題者，有呂佛庭、張大千、余承堯三大名家。藍玉琦，〈畫家們筆下的《長江萬里圖》—《長江萬里》神遊故國，不盡長江滾滾來〉，《典藏 ARTouch.com》，<https://artouch.com/view/content-5016.html>（檢索日期：2020 年 3 月 5 日）。
- 2 該作名稱在網站及期刊雜誌中有《寶島長春圖》、《寶島長春圖卷》等略為差異的名稱用法，筆者在行文論說時將採收藏單位國立歷史博物館官方網站典藏檢索系統所載之《寶島長春圖》（2020 年檢索結果），然援引他人著作或說法時則仍維持原用法，以示對文章作者之尊重。
- 3 該作在後期的展出報導中，曾以《臺灣風物圖卷》名之；本文在此採 1996 年最原始及在臺灣展出時的命名——《大臺灣風物圖卷》為準。
- 4 另外同為描繪臺灣風光的水墨長卷，目前所知還有 1974 年楊先民的《寶島春節賽會圖》，長 18 公尺，有 10 多位水墨名家題詞，畫面內容以民俗和人物為主要描繪對象；以及 1978 年底，15 位國畫家在史博館聯袂揮毫的《河山永壽》、《寶島長春》，兩幅巨畫長 360 公分，作為義賣捐助自強基金，從題名推測畫面應以山水為主。廖新田，〈十個關於《寶島長春圖卷》的小故事〉，《國立歷史博物館館刊：歷史文物》302 期（2019.9），頁 43。

貳、描繪臺灣的緣由

一、用巨幅國畫彰顯國家

《寶島長春圖》畫心高 177 公分、長 6451 公分，是由姚夢谷（1912-1993）策劃，結合當時藝壇前輩張大千（1899-1983）、黃君璧（1898-1991）、張穀年（1905-1987）、胡克敏（1908-1991）及青壯輩李奇茂（1925-2019）、范伯洪（1937-1988）、羅芳（1937-）、蘇峰男（1943-）、羅振賢（1946-）、蔡友（1947-），11 人共同合作而成的鉅作。⁵ 自 1981 年 7 月由張大千開筆，約經 6 個多月創作，至 1982 年元月再經張大千落款題跋完成，⁶ 同年春節於國立歷史博物館（以下簡稱「史博館」）公開面世，展期自 1 月 25 日至 3 月 25 日。

根據當時共同參與的藝術家羅芳和羅振賢描述，最早的想法來自史博館何浩天館長參觀歐美博物館時，受《拿破崙滑鐵盧之役》巨畫啟發，且恰逢建國 70 年，想創作一幅前所未有的巨畫以為紀念。⁷ 當年負責此案的承辦人羅煥光（1955-）也在後來受訪中指出，1981 年中美斷交後造成社會氛圍一片低靡，何浩天館長便思忖博物館應該為國家做些什麼，要好好建設、把臺灣風土民情表現出來、讓全世界看到臺灣。⁸

此長卷創作計畫原稱「臺灣風光大畫」，繪製過程可細分為四階段：「知擬構思階段」、「草圖試繪階段」、「寫生與繪畫階段」、「點景與染色階段」。⁹ 實際謹慎繁複的作業內容包括由史博館同仁先提出 20 餘個建議名稱，¹⁰ 後交

5 文中採訪當年相關藝術家與該案承辦人，包括李奇茂、羅芳、蘇峰男、羅振賢、蔡友、羅煥光（該案承辦人）。國立歷史博物館「史博製造」小組採訪整理，〈製作團隊話當年—《寶島長春圖卷》的構思、合作與繪製〉，《國立歷史博物館館刊：歷史文物》302 期（2019.9），頁 46。

6 1981 年 7 月 10 日張大千在史博館國家畫廊開筆，1982 年 1 月 20 日張大千抱病從醫院請假回外雙溪摩耶精舍題跋。廖新田，〈十個關於《寶島長春圖卷》的小故事〉，頁 44。

7 羅振賢，〈我們怎樣繪製「寶島長春圖」〉，《海外學人出版社：海外學人》116 期（1982.3），頁 6。羅芳，〈為我國國畫開新頁—「寶島長春圖」作後談〉，《中央綜合月刊雜誌社：中央月刊》14:5 期（1982.3），頁 144。

8 國立歷史博物館「史博製造」小組採訪整理，〈製作團隊話當年—《寶島長春圖卷》的構思、合作與繪製〉，頁 47。

9 夏美馴，〈迎春巨擘—寶島長春圖〉，《雄獅美術月刊社：雄獅美術》132 期（1982.2），頁 126。

10 依廖文有 24 個初選提名，夏文中則指出有 25 個。廖新田，〈十個關於《寶島長春圖卷》的小故事〉，頁 44。夏美馴，〈迎春巨擘—寶島長春圖〉，頁 125。

由張大千從中選擇欽定為「寶島長春」。初始內容構想則以張大千的《四川山水四絕》為基礎，參酌《清明上河圖》、《中國開國史畫》、《長江風物圖》等作，最後決定創作大幅山水畫，並以描繪臺灣風光寫生為主。¹¹ 之後便由青壯輩的藝術家李奇茂、羅振賢、蔡友參與繪製草圖，前後歷經 5 次實地勘景，再經張大千指導過目後，才真正開始下筆。¹²

二、以長卷水墨定位斯土

《大臺灣風物圖卷》高 1.80 公尺、長 320 公尺，是由藝術家許文融（1964-）個人自 1992 年開始創作，於 1996 年所獨立完成。隔年首展於臺灣省立美術館（今國立臺灣美術館），展期為 1997 年 2 月 1 日至 3 月 9 日。¹³

創作者許文融出生彰化縣偏僻的海邊村落——大城鄉頂庄村，從小家境清寒，3 歲喪母，17 歲喪父，5 歲多就開始放牛，直到國中畢業，受美術老師鼓勵遂報考臺北復興美工學校（今新北市私立復興高級商工職業學校），後來靠著半工半讀完成學業，期間為了餬口謀生，畫過廣告招牌、電影看板，也學佛像雕刻，乃至擺地攤等等。復興美工畢業後，報考國立藝專（今臺灣藝術大學），重考 3 年，始如願上榜。就讀藝專 3 年，仍半工半讀，包括畫外銷畫、教兒童美術等。至 1987 年，以畢展第一名成績畢業。¹⁴ 畢業後，赴美國芳邦大學（Fontbonne University）藝術學院攻讀碩士。1992 年，由美國完成學業回臺，直至 1996 年，期間除了教書以外，幾乎所有精華時光都花在研究蒐集和發想創作《大臺灣風物圖卷》上。

11 另依當年剪報（圖 1）林淑玲所撰文的〈史博館將有一張值得驕傲的面孔！〉（出處及確切日期不詳，但年代依文章內容描述寫於《寶島長春圖》開筆後、作品完成前，故推測應為 1981 年）所提及：「構思之初，原畫題為放大清明上河圖。館方認為畫面既如此巨大，用臨摹方式較為便捷……不料此話既出，各方反對意見紛紛……在反對聲中，臨摹構想取消……經過熱烈辯論，老畫家同意青年畫家的說法，定下以表現臺灣建設風光為題，來繪製一幅長 215 尺、寬 6 尺的大畫。」而 1981 年 5 月 15 日「國立歷史博物館籌繪巨幅國畫座談會」會議紀錄（圖 2）也提及當時提案有七，分別為：一、仿摹清明上河圖，二、繪製「中國開國史畫」，三、「長江風物圖」，四、繪製「科學發展史」，五、繪製「四大發明」，六、繪製「歷代服裝演變圖」，七、「臺灣風光」圖卷。

12 國立歷史博物館「史博製造」小組採訪整理，〈製作團隊話當年——《寶島長春圖卷》的構思、合作與繪製〉，頁 47-48。

13 張伯順，〈彩繪臺灣風物——許文融創紀錄〉，《聯合報》（臺北：1997 年 1 月 10 日，第 35 版）。

14 洪文慶，〈貼近土地的藝術心聲〉，《許文融：情繫原鄉的心象畫》（新北：香柏樹文化科技股份有限公司，2010），頁 8-9。

許文融曾自述創作動機與過程：

1992 年我自美研修歸國後，即潛心規劃，希望將培育我成長的這塊土地上的一切，連貫式的描繪在一幅水墨作品上，希望留住臺灣斯土永恆的水墨之美。於是備筆攜墨，以孛（案：驚）鈍之資質，懷著修行者立誓成佛的願力，一步一腳印，採多角度去鉤繪每一景物；深入造化，體貼自然，初繪得一草圖約 100 公尺長，再行放大至高 1.8 公尺、長 320 公尺，全程約花費四年的時間，始完成之。¹⁵

由上述得知，《寶島長春圖》與《大臺灣風物圖卷》創作主體一為多人合繪，另一為個人創作，但在某程度上，啟動創作的觸發核心，追根究柢似乎都是為了尋求認同（Identity），只是差異在於前者為國家認同（State Identity），後者為文化認同（Culture Identity）。

實際上，許氏在 90 年代赴美主修的科目是與他大學時截然不同的油畫與雕塑，一返臺的代表之作卻選擇回歸用水墨來進行創作，其心路歷程或許正是一種「自我」（Self）與「他者」（the Other）間的碰撞刺激，再藉由「他者」來反照「自我」，進而意識到「自我」的存在及探尋根源文化的重要性。誠如許氏在該作展出期間受訪，回溯赴美求學時的感觸：

在美國讀書時，見到美國將來自世界各地的文化融於一爐，發展出自己獨特的文化，臺灣卻缺乏自己的文化定位，因此才想要以畫卷為臺灣風物留下歷史，就好像清明上河圖一般，可以讓後世見證到臺灣當代的文化發展。¹⁶

於是，這份面對西方（異地 / 異文化）的經驗與鄉愁，促使藝術家重新反思自身文化，產生了對家鄉的關懷與重新看待的眼光。也許就是憑藉這股文化認同所衍生出的使命感，點燃他挑戰世界之最的雄心——希冀打破世界紀

15 林進忠，〈氣韻靈動傳情新境—許文融的創藝心志與成就〉，《許文融：情繫原鄉的心象畫》，頁 6。

16 林佳慧，〈臺灣風物盡收許文融筆下〉，《中央日報》（臺北：1999 年 1 月 25 日，第 18 版）。

錄，¹⁷ 且成為創作 4 年間的動力來源，遂能以一種近乎修行者發願的宗教精神，為蒐集資料多次行腳全臺，孤獨地在企業家贊助的大樓中，經歷空白畫紙帶來的苦悶與煎熬，¹⁸ 完成這件相當考驗腦力、體力與耐力的水墨長卷，¹⁹ 企圖「透過圖卷為臺灣找出文化的地位」。²⁰

相較於此，《寶島長春圖》的產出屬性則是在外交受挫的背景下，由官方所驅動的一種愛國文藝活動。首先，光是當時集結知名國畫藝術家合作、開筆邀請各界有名之士參與，²¹ 種種操作無不形成社會焦點，藉此達到「細流匯大海，眾志可成城」²² 的全民同心協力意象，據稱最早在畫作定名時更一度打算採向大眾公開徵求的社會參與方式。²³ 再者，因著中美斷交引起的國家信心危機，難免強化了史博館提出「外國能，中國（案：文中脈絡是指中華民國）為何不能？」²⁴ 的國際政治角力思維，故催生出「創作大得出奇的山水畫」，²⁵ 後續也以此作巡迴國際，除為文化交流，亦頗有展現國力、宣揚國威之意。

事實上，史博館在 1980-90 年代國內美術館相繼成立之前，肩負著實踐官方文化政策之大任，尤以推展中華民族意識形態為取向，²⁶ 在中美斷交該年，已隨即號召國內水墨名家繪製《光武中興》、《臥薪嘗膽》合作畫，以堅定國人反攻復國的決心。²⁷ 因此，館方召集繪製巨畫、採用傳統國畫為媒材、定調臺灣壯麗風光作主題（而非戰後常見的懷鄉山水或最早提案時的中國主題），不僅具有鼓舞國內士氣、建立民族自信、區別東西方藝術的效果，如史博館在

17 文中提及許文融調查當時金氏紀錄最長的畫卷大約 2 百餘公尺，創作之初曾打算破這個紀錄。林佳慧，〈臺灣風物畫收許文融筆下〉，第 18 版。

18 文中提及許文融說起創作期間的苦悶，醒來面對空白畫紙是種無法掙脫的煎熬。編輯部，〈走過二十世紀末的臺灣 許文融完成《大臺灣風物圖卷》〉，《典藏藝術》第 53 期（1997.2），頁 154。

19 文中指出曾跟隨許氏習畫的企業家巫錦源受他感動，租下辦公大樓讓許文融得以在該空間創作巨畫。葉志雲，〈大臺灣風物圖卷—長三百二十公尺的巨幅水墨畫〉，《交流》第 32 期（1997.4），頁 69。

20 節錄藝術家受訪所言。林佳慧，〈臺灣風物畫收許文融筆下〉，第 18 版。

21 羅芳回憶開筆儀式當天情景，表示在史博館二樓國家畫廊舉行開筆，不但有書畫界大師，還有政界、軍界大師，所有有名之士都出場了。國立歷史博物館「史博製造」小組採訪整理，〈製作團隊話當年—《寶島長春圖卷》的構思、合作與繪製〉，頁 48。

22 此為該文中所用的章節標題。羅芳，〈為我國國畫開新頁—「寶島長春圖」作後談〉，頁 144。

23 文中指出後因顧及曠日費時，乃改由館內同仁各自提名。夏美馴，〈迎春巨擘—寶島長春圖〉，頁 125。

24 夏美馴，〈迎春巨擘—寶島長春圖〉，頁 125。

25 夏美馴，〈迎春巨擘—寶島長春圖〉，頁 125。

26 高千惠等作，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《戰後臺灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》（臺北：史博館，2005），頁 4。

27 詳參國立歷史博物館典藏資源檢索網。

1983 年發予黃君璧等多位藝術家的謝函中也提及「以示國人矢志自立自強，反攻復國之決心」，²⁸ 多少也強調出以臺灣為復國基地，自由中國（即中華民國政府）繼承中華道統之文化與政治正統性的雙重意涵。

不管有意或無意地，史博館透過《寶島長春圖》的製作、發表與出國巡展，呈現借「合作畫」、「臺灣」凝聚對內向心力，及以「巨畫」、「國畫」發揮對外競爭力的策略，反映出它尋求與建構國家認同的企圖。有趣的是，半年後引起對岸召集老畫家繪製同為長卷的《大地長春》，²⁹ 形成以長卷繪畫作為政治角力相互較勁的奇特局面，此舉似乎也間接為《寶島長春圖》的成功建構國家形象下了最好註解。

叁、畫家筆下「理想的風景」

「以畫筆記錄某某美景」³⁰、「用畫筆為某某面貌做寫實的見證」³¹，以至「發現」或「再現」地景之美，都是從事山水風景畫一類的藝術家與藝術作品常得到的描述及評論用語。然而，這些說法容易令觀者陷入一種「如實呈現景物原貌」的誤解；實際上對於大多數畫家而言，與其說他們成功地用畫筆描繪出美景，更精確的說法是，基於藝術家對美感或特定目的追求，他們不厭其煩地透過精挑細選與取景入畫的本事，將挑選出的景點加以美學化，經由各種藝術手法，把「理想的風景」帶到觀者面前。

《寶島長春圖》題跋云：「合寫寶島長春，以頌我國家無疆之休」，乃指描繪出無窮盡的美好，而《大臺灣風物圖卷》則題有「全民同舟仁壽吉祥凌躍中原新臺灣樂土已是大中華進步發展典範」。因此，畫面中是如何呈現寶島 / 臺灣的「美好」與「進步」？他們在景點選擇與藝術手法表現上，反映出哪些殊異？並且，這些「理想的風景」又將帶來怎樣的結果？

28 該段文字為「先生女士（清稿前為『台端』）等藝壇碩彥，合繪『寶島長春』及『河山永壽』兩巨圖，以示國人矢志自立自強，反攻復國之決心，藝壇壯舉國人同欽」。原文詳參 1983 年 10 月 8 日臺博研字第 1191 號公文。

29 廖新田，〈十個關於《寶島長春圖卷》的小故事〉，頁 45。另一說是，1981 年對岸見報載張大千繪製《寶島長春圖》的消息後，即開始構思，歷經半年有餘，創作出 32 公尺長金碧青綠山水《大地長春》以為回應。

30 該文提到許文融的作品「以畫筆記錄臺灣美景」。葉志雲，〈大臺灣風物圖卷—長三百二十公尺的巨幅水墨畫〉，頁 68。

31 該文提到許文融的作品「用畫筆為二十世紀末的臺灣面貌做寫實的見證」。葉志雲，〈大臺灣風物圖卷—長三百二十公尺的巨幅水墨畫〉，頁 68。

《寶島長春圖》的作品畫面，北起基隆外海、野柳一帶（圖3），南至墾丁鵝鑾鼻（圖4）。畫面選錄可辨識的景點（約含括30餘處），依序約有野柳、基隆港、淡水河、陽明山、臺北市區（總統府、中正紀念堂、臺北火車站、國父紀念館、圓山大飯店）、桃園國際機場、慈湖、石門水庫、新竹大霸尖山、中部的梨山銜接大禹嶺、天祥、太魯閣、臺中港、彰化八卦山、慈恩塔、日月潭、濁水溪、西螺大橋、中沙大橋、北港、阿里山、嘉南平原、臺南（安平古堡、億載金城、赤崁樓）、高雄港、南部橫貫公路、鵝鑾鼻。³²

而《大臺灣風物圖卷》描繪景點起自臺北縣平溪鄉十分瀑布上游的眼鏡洞（圖5），至鵝鑾鼻燈塔所矗立的海面告終（圖6）。由右往左展讀（其間包含約40多個明確景點），大致為眼鏡洞、十分瀑布、九份、瑞濱、臺北夜景、淡水河、總統府、中正紀念堂、石門水庫、慈湖、桃園國際機場、中山高速公路、新竹褒忠亭、客家古厝、苗栗火炎山、西湖渡假村、臺中市區、臺灣省立美術館、臺中公園（又名「中山公園」³³）、南投溪頭大學池、日月潭、靈巖山寺、彰化八卦山大佛、田尾公路花園、雲林北港牛墟、朝天宮迎媽祖、嘉南平原、嘉義布袋鹽田、臺南夜市、鹽水蜂炮、赤崁樓、高雄市區、高雄港、林園工業區、塔山、阿里山、玉山、大雪山、大霸尖山、東北角、蘇花公路清水斷崖、中部橫貫公路、天祥、燕子口、長春祠、原住民慶典、臺東三仙臺、屏東東港燒王船、鵝鑾鼻燈塔。³⁴

兩作所選擇的重要景點中，有重複之處；其中在自然景觀部分，約有淡水河、慈湖、太魯閣一帶、日月潭、阿里山、玉山、嘉南平原，人為建設與活動則有臺北市區、桃園國際機場、石門水庫、中部橫貫公路、臺中公園、八卦山大佛、北港朝天宮、臺南古都、高雄港、鵝鑾鼻燈塔。而相異的部分，在《大臺灣風物圖卷》中明顯多了九份、眼鏡洞與十分瀑布、臺北市區新光大樓、新竹客家聚落中的褒忠亭、劉氏、潘氏家祠古厝、西湖渡假村、臺中市區、臺灣省立美術館、溪頭大學池、彰化田尾公路花園、臺南鹽水蜂炮盛況、原住民豐年祭、苗栗火炎山等。

32 歸納參考自作品畫面及羅振賢文章中對作品的介紹。羅振賢，〈我們怎樣繪製「寶島長春圖」〉，頁14。

33 1945年二戰後，更名為「臺中公園」，1947年改名為「中山公園」，2000年4月，再度改稱「臺中公園」。

34 歸納參考自作品畫面及複製品之目錄說明介紹。許文融，《大臺灣風物圖卷（複製藝術品）》（臺中：臺灣風物出版社，1996），無頁碼。

一、美好樂土般的寶島

不同於《寶島長春圖》在約 30 多處主要景點中，幾乎一半以上著眼於政府硬體建設為主的情況，《大臺灣風物圖卷》則多了不少歷史聚落、民俗傳統以及鄉鎮地方景觀。其間取景差異，必然與時代變遷和觀光產業興起有關；例如創作較晚的《大臺灣風物圖卷》，畫面中的臺北新光大樓、臺中的省立美術館均為 1980 年代中後期至 90 年代才興建完成的設施。而 1980 年代以後政策性推展觀光，陸續引起民眾對探訪鄉鎮、聚落活動的興趣與重視，³⁵ 甚至觀光發展結合影視的推廣，如 1989 年發行的電影《悲情城市》一舉帶動九份、金瓜石地區成為國內外知名旅遊勝地。

然而，影響最大也最重要的原因，應與作品的內涵有關。依據當年史博館研究組夏美馴主任指出《寶島長春圖》計畫有三大要旨：「承襲中國歷史文化傳統、真實的時代意義、高度的藝術創作。」³⁶ 依據目前資料，官方對此要旨雖未有更細節的內容闡述，但從產出的作品回推不難猜測，相對於歐洲以油畫媒材來描繪的「戰役式歷史巨畫」，所謂「承襲中國歷史文化傳統」應是利用代表中華文化傳統的國畫媒材，及深具歷史淵源、自古便常被用來展現山河壯麗、物富民豐的長卷形式來呈現。而製作過程費工費時的長卷，同樣很能充分反映「高度的藝術創作」，加上史博館出面集結當時老中青三代傑出國畫家，又在草圖指導、圖名遴選、開筆、落款皆委以張大千進行，其藝術高度對社會大眾而言肯定無庸置疑。

最後，「真實的時代意義」即實踐在畫面裡所描繪的景點上。畫中除了安排傳統山水畫必備的山巒層峰為主要的全圖連貫景色外，其中具畫龍點睛之效的，莫過於穿插於每段山水之間的點景描繪。例如臺北市區密集聳立的建築大樓（總統府或中正紀念堂等）（圖 7），甚至以自成一隅的方式特寫桃園國際機場（圖 8），到位於中景的石門水庫局部（圖 9），和橫跨大甲溪岸的鐵路幹線（圖 10）、跨越濁水溪的中沙大橋和西螺大橋（圖 11）、佔據畫幅不

35 政府自 1969 年完成「發展觀光條例」之立法，自 1979 年開始投入風景區的開發建設，後續有國家風景區、國家公園之成立，之後更藉由舉辦活動帶起國民觀光與打造地方特色之熱潮。詳參臺灣觀光發展年表、觀光大事記。

36 夏美馴，〈迎春巨擘—寶島長春圖〉，頁 125。羅振賢，〈我們怎樣繪製「寶島長春圖」〉，頁 6。

少面積的臺中港（圖 12）及高雄港（圖 13）等多項建設、嘉南平原上農民利用新式機械的收割景象（圖 14）等等，絕大部分均是國家政策推展下所完成的現代化建設成果。這些具科學、機械等現代性語彙表徵的物件穿插於山水之間，不僅明顯展現了含有時代性格的特色，也使得畫面在一片欣欣向榮、生機盎然中隱隱透露出樂觀自信的社會富庶基調。只可惜作品中這樣祥和美好的基調，似乎僅止於一種祈願與想望，而未發生於真實中。

我們對照於當時「不甚美好」的社會氛圍，外交上，自 1978 年 12 月美國總統卡特宣布隔年起美國與中共建交、臺灣斷交，引起恐慌瀰漫、後續形成一波赴美移民潮。內政上，則因政府宣布將中央民意代表選舉無限延期舉行，激起黨外人士抗議，也使許多黨外雜誌紛紛遭到查禁，隨後發生 1979 年 12 月高雄的「美麗島事件」，以及後續 1980 年異議人士林義雄母女遭殺害、1981 年旅美學界陳文成陳屍校園等離奇命案。種種情況顯示臺灣社會正面臨遽變、民心不安卻眾聲紛擾亟欲思變，恰恰與《寶島長春圖》表現的「真實的時代意義」形成鮮明對比。

值得注意的是，《寶島長春圖》因著全作鳥瞰的視野，以及運用大量山石雲霧作為各景間的銜接來統一調性，導致整體畫面幾可謂沉浸在一片山稜雲烟的抒情寫意框架裡，形成了脫離現實痕跡的永恆氛圍。就在如此大面積充斥浪漫氛圍的布局架構下，加上前述點景中具時代意義表徵的建設與活動，致使這般介於現實和想像間的畫面，引導出令觀者嚮往讚嘆的一片美好的「理想的風景」，同時也間接歌頌宣揚治理者的政績，最終共同形塑出一種有別低靡現況、近似樂土、烏托邦般的寶島景象，更深層地凝聚民眾對國家機器、政治體制的認可與贊同。

二、進步悠閒似的臺灣

兩件作品中，雖在景點選取上多有重複，但相較於《寶島長春圖》選擇了俯視鳥瞰的角度來描繪臺灣，《大臺灣風物圖卷》則嘗試了更多可能；不僅有平、仰、俯視不同視點之變化，也產生晨、昏、午、夜各異的時空描繪。

《大臺灣風物圖卷》擺脫單一視點或僅採遠景式高空俯角的限制，許多被畫家選取的景物或人文活動，在此種更接近主題的近景式取景手法中，相對地被描繪得更加深刻細膩。例如城市景象中的臺北市區，許氏利用透視、明暗、

局部細節勾勒等繪出新光大樓、總統府、中正紀念堂與兩廳院等（圖 15），而古厝聚落裡的外貌空間格局、屋簷院牆亦清晰可辨（圖 16），甚至牌樓建築的屋頂雕飾、門楣匾額、柱體裝飾均被一一仔細呈現。又如在自然景觀地貌中，以線條肌理帶出火炎山的惡地風貌（圖 17）、藉由日月潭造型變異豐富的岸邊輪廓暗示出特殊的水域形狀等等（圖 18）。同樣地，在其他人文活動的表現上，也安排具有可指引辨識民俗場面的物件穿插其中，譬如北港朝天宮的迎媽祖活動，即是藉由廟宇建築強化的細部勾勒（圖 19），並搭配千里眼、順風耳遶境出巡的威風搖擺姿態（圖 20），強化在地慶典特色。此外，作者在多處建築景點中更綴以人物描繪，甚至暗示出他們像遊客般的形象，悠閒地在自然或建築間進行某種具休閒性質的活動，例如溪頭大學池竹拱橋漫步、臺中公園湖上泛舟、阿里山神木觀賞、日月潭遊湖等等（圖 21—圖 24）。

《大臺灣風物圖卷》這種跳脫統一視角與放棄共時、以便可近距離描繪細節的經營構圖方式，雖然不若《寶島長春圖》易於達成畫面的高度統一性（以明確彰顯國家疆域中山水之「壯麗美」），但其每個不同主題景物間，透過視角與時空的不斷變換，致使能在單純描繪山水之外，將刻劃風物習俗的廣度延伸到更全面。而這種改變視角以採納風土人情及觀察鄉土的出發，可能與作者本人出身偏鄉村落的淵源有關，同時正是作品中這份有別於《寶島長春圖》的濃厚「人味」，將《大臺灣風物圖卷》從崇高、具距離感的愛國情懷中解放出來。再加上《大臺灣風物圖卷》情節的鋪陳及細節的突顯，讓畫面更具真實性和現實感，有助於觀者進入畫面的敘事結構中，並主動解讀物件間的內在關聯，甚而可能進一步將上述作品裡的悠閒意涵轉化為休閒旅遊的積極行動。

由此看來，《大臺灣風物圖卷》跋中所題：「已是大中華進步發展典範」，其中的「進步」在很大程度上，即是透過城鄉的人文活動——主要如觀光休閒旅遊（包括由慶典轉化的觀光盛事），創造出一種西方 19 世紀晚期休閒旅遊蓬勃發展以來，所代表的現代理性的文明象徵。換句話說，《寶島長春圖》以俯角遠眺山高水長及眾多國家建設、輔以雲霧山脈串景方式，產生讓觀者崇仰讚嘆的美好國度，而《大臺灣風物圖卷》卻是用近觀、細節與點景人物描繪，營造出更為探索在地與親近人民的進步家園圖像。

肆、作品中流動的文化意涵

藝術社會學家阿諾爾德·豪澤爾（Arnold Hauser, 1888-1966）曾提出，藝術總是跟社會需要連繫在一起，如果不與社會發生關係，自發性無法導致藝術作品的產生，並且藝術作品既影響社會，又被社會變化所影響，藝術與社會的關係時常可互為主體和客體。³⁷ 如本文前述所討論的，《寶島長春圖》與《大臺灣風物圖卷》在不同時空的社會下產生，卻均是創作者（或構想提出者）當下受外界政經局勢或環境變化的刺激、誘發，所觸動結出的藝術果實，而吃下果子的藝術消費公眾（即觀者、受眾）則被喚起感情或行動。

不過，從藝術品完成到直接面對公眾的過程裡，有我們經常忽略的他人經手果實包裝或加工的多道程序；也就是說，一旦藝術作品到了受眾的眼前或手裡，藝術家的創造就極可能進入或到達另外一個層次，一個與作者原來創作意向不一定相符合的境地，尤其這其中若再經過歷史距離的洗滌及傳播者的評價操控則更是如此。本章節所欲提醒讀者注意的，是溝通作者與受眾雙方聯繫的社會媒介，因篇幅所限，擇以影響力較為廣泛的報章雜誌、展示場域為例討論。

一、從宣揚國家到貼近土地

《寶島長春圖》在 1982 年正式完成，春節展出時參觀人潮絡繹不絕，³⁸ 在《中央日報》報導中也取得「表現了繁榮進步國泰民安景象」³⁹ 的評價。後續更移至其他地方展出，尤其在 80 年代出國展出次數高於國內。國內展出地點為 1983 年 2 月在臺南體育館（今臺南市美術館 2 館）及 1983 年 3 月於新竹社教館，⁴⁰ 而海外部分，自 1982 年先到日本、韓國、馬來西亞展出，1983 年 12 月再運至歐洲，標舉著「加強歐洲文化交流」⁴¹ 名目，陸續於比利時、

37 豪澤爾（Hauser），居延安譯，《藝術社會學》（臺北：雅典出版社，1990），頁 10。

38 本報訊，〈史博館八項特展 參觀者頗為踴躍〉，《中央日報》（臺北：1982 年 1 月 26 日，第 3 版）。

39 黃月華，〈巨畫開創了藝壇新紀錄「寶島長春圖」堪稱傑作 表現了繁榮進步國泰民安景象〉，《中央日報》（臺北：1982 年 2 月 3 日，第 9 版）。

40 廖新田，〈十個關於《寶島長春圖卷》的小故事〉，頁 45。

41 本報訊，〈史博館加強歐洲文化交流 寶島長春圖運比 十二月將在比京展出〉，《中央日報》（臺北：1983 年 10 月 25 日，第 9 版）。

荷蘭、盧森堡、德國、法國、丹麥舉辦展覽，並留下「大出風頭」、「深受歡迎」、「獲得空前的成功」⁴²等一片正面的國內新聞報導紀錄。

《寶島長春圖》作於解嚴（1987年）前的5年，戒嚴期間政府依《戒嚴法》衍生子法——《臺灣省戒嚴期間新聞雜誌圖書管制辦法》，限制了新聞、雜誌、圖書、標語與相關出版品內容，同時含括足以影響民心士氣或危害社會治安的言論。除了該辦法外，相關查禁法源尚有《出版法》、《出版法施行細則》、《臺灣地區戒嚴時期出版物管制辦法》等。而在《寶島長春圖》多次展出的80年代初期，新聞報業雖不若50年代政府剛實行報禁般言論自由高度緊縮，卻也須小心不能出現敏感文字（尤其時值黨外雜誌紛紛遭到查禁之際）。由此，不難想見當年「各家媒體」（事實上1988年報禁開放前為《中央日報》、《中國時報》、《聯合報》三大報的天下）對官方機構所發起的活動或展覽，理所當然盡量採取強調促進社會功能的面向來報導與評價；又其中國民黨創辦之中文機關報——《中央日報》，對於《寶島長春圖》這類官方號召下所創作的具正面意向藝術，自然不意外地（無論直接或間接）將之連結為政府內政治理與外交突破的政績加以宣傳頌揚。

之後，《寶島長春圖》據稱在90年代的1995年曾至高雄展出，⁴³目前筆者僅見當時高雄市政府借展之簡略公文，而未查詢到此次展出之具體報導，尚無法肯定實際展覽情形；不過，若依學者廖新田文章所提該「展」（或「展品」，亦可能僅為展出的眾多展品之一）為配合區運及光復50週年所推出，大概可從進入李登輝時代的臺灣政局推測，隨著政治、言論鬆綁，以及1994年年底舉行首次直轄市市長選舉等各項民主開放措施，社會文化價值已逐步走向多元化，《寶島長春圖》如若順利展出，相較於80年代之展示與宣傳脈絡，想必將大幅削弱創作當年主辦單位所欲強調的尋求中華正統、頌揚政府政績成分，轉而注入更多當代思維表現。

2000年以後，臺灣文化逐漸從醞釀期走向發酵期，經歷1990年代後期的「雙年展熱潮」，藝術界的反省乃至反動已形成，從行政院文化建設委員會（今

42 詳如中央日報1982年6月21日第9版、1984年2月12日第9版、1984年5月18日第9版報導。

43 廖新田提及為配合區運及光復50週年，《寶島長春圖卷》1991年2月參加「巔峰臺灣·巍巍高雄」文化博覽會系列活動，然史博館官網「史博製造」年表中則刊載為1995年1月展出；根據區運及光復50週年時間推算，廖氏文章之年代應為誤植。廖新田，〈十個關於《寶島長春圖卷》的小故事〉，頁45。

「文化部」前身) 帶頭陸續策劃一系列對臺灣在地藝術的大規模研究與推介，⁴⁴ 至後續帶動社會上各機構迴響舉辦「廖繼春獎」、「奇美獎」、「高雄獎」等重要獎項，⁴⁵ 在在呈顯戰後的臺灣美術界已愈發重視自我建構勝於企求國際認同。而《寶島長春圖》經過 20 餘年塵封，最近一次就是在 2019 年 5 月 25 日至同年 10 月 13 日，於標舉「建構臺灣美術史，凝聚市民文化認同」⁴⁶ 的臺南市美術館展出。這次展覽的展示空間分為兩大展廳，一為展示《寶島長春圖》圖卷，另一個則為「寶島長春展一聲歷其境」⁴⁷，現場展覽內容除圖卷本身，亦有卷軸木盒、展覽年表、80 年代報導、官方公文⁴⁸ 等文獻，及全圖地景辨識輸出對照，並且加入當代藝術家吳燦政 (1973-) 的「臺灣聲音地圖計畫 編輯版 寶島長春圖」。

展覽說明上雖仍提及「以巨型橫幅長卷呈現臺灣壯麗山川、現代建設及風土民情」，⁴⁹ 不過從呈現出當年籌劃初期的官方公文與「希冀以藝術的力量，對內凝聚人民信心，對外宣揚自由中國的文化正統性與進步建設的活力」、「國立歷史博物館作為當時僅有的美術展示殿堂……在藝術性之外，同時帶有教育、文化、甚至政治意識，具有與政令方向密切配合的特色」⁵⁰ 等說明詮釋，或可視為主辦單位嘗試由後設角度初步省思作品之企圖。此外，當代聲音藝術的展示，也引領民眾「形塑生活在臺灣過往逝去的聲音與未來記憶」⁵¹、「用另一個方法去想像這個世界」，⁵² 加上地景辨識的輔助，無形中讓觀眾在品味《寶島長春圖》時，可以從更貼近生活及土地的經驗感知角度出發。同時，這次《寶島長春圖》在各大媒體的新聞稿與露出標題，也從過去愛國主義式的剛硬歌頌用語，轉為「將文化、歷史、生活、城市風貌以視覺語言呈現，親近感

44 如「臺灣當代美術大系」即為臺灣最高文化機構首度對當代藝術工作者進行的大規模研究，自 2003 年起也正式編列預算推動「青年藝術家作品購藏計畫」。

45 蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》(臺北：藝術家出版社，2013)，頁 231。

46 詳見臺南市美術館官方網站，其中提及願景與使命為「建構臺灣美術史，凝聚市民文化認同」、「培育市民美感品味，體現文化價值」、「跨域整合，形塑城市活力」、「城市文化櫥窗，連結世界脈動」，尤以「建構臺灣美術史」作該館使命。

47 此用法來自史博館「寶島長春特展」線上展覽中之展廳主題名稱。

48 如本文前面所提註釋之「國立歷史博物館籌繪巨幅國畫座談會」會議紀錄。

49 摘錄自展覽摺頁與官網介紹。

50 摘錄自現場展牆之文字輸出。

51 摘錄自史博館「寶島長春特展」線上展覽中之展品介紹說明。

52 摘錄自《天下雜誌》訪問吳燦政對聲音藝術的詮釋。劉蘭辰，〈戴上耳機 聽見臺灣 吳燦政的聲音地圖〉，《天下雜誌》，<https://www.cw.com.tw/article/5091918?template=fashion> (檢索日期：2020 年 4 月 5 日)。

人」、「按圖索驥，追想昔日自然與人文原貌」⁵³和「尋找消失的歷史印記」⁵⁴等關懷地方與追尋文化的柔性基調。

二、由在地探索至兩岸交流

如前章節所述，1987年解嚴後，臺灣民主與社會運動開始風起雲湧，對臺灣本土藝術的研究和重建，也在1990年代達到高峰。⁵⁵90年代初期重要事件例如1990年的野百合學運、省政府頒布「臺灣省獎勵民間捐贈文物實施要點」鼓勵捐贈鄉土文物以利保存、二二八事件編入歷史教科書並於不久成立「行政院二二八研究小組」促進族群和諧，1991年成立「海峽交流基金會」以解決兩岸民間交流問題、廢止《動員戡亂時期臨時條款》，1992年國會全面改選，1993年總統府核准成立「中研院臺灣史研究所籌備處」承認臺灣史成為獨立研究領域，1994年高雄美術館開館、舉行省長與直轄市長選舉，1995年全民健保正式上路、總統李登輝赴美演說及引起臺海軍演、飛彈危機等等，均可見官民之間對臺灣主體意識的逐步提高與釐清。

就在這關注臺灣文化成為顯學的社會背景下，《大臺灣風物圖卷》從1992至1996年創作完成，1996年也出版發行《大臺灣風物圖卷》的複製藝術品。1997年於尚未改隸更名前的國立臺灣美術館⁵⁶展出，1999年至2000年間再於全臺進行巡展，受邀之處包含北中南10多個縣市。⁵⁷此時，隨著國內現代化美術館或展覽場域的相繼成立，追求「現代」與保有「傳統」之間的取捨，難免成為主辦單位的必要考量課題。《大臺灣風物圖卷》能以較傳

53 臺南市美術館該展展覽介紹。〈展覽介紹〉，《臺南市美術館》，<https://www.tnam.museum/exhibition/detail/94>（檢索日期：2020年4月10日）。

54 陳慧明，〈到南美館寶島長春圖特展 尋找消失的歷史影像〉，《經濟日報》，<https://money.udn.com/money/story/5635/3932297>（檢索日期：2020年4月4日）。

55 依學者蕭瓊瑞觀點，臺灣美術研究以1971年《雄獅美術》創刊為起點（時值臺灣鄉土運動時期），激發對本土藝術的研究、重建，至1990年代達到高峰，是臺灣美術研究奠基的重要階段。蕭瓊瑞，〈起步 / 奠基 / 發展——臺灣美術研究的回顧與現況〉，《臺灣美術知識庫》，<https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Literature/liTaiwanArtData.aspx?K=1&DQD=M50AMB&QNUM=0IMG>（檢索日期：2020年4月10日）。

56 1988年開館時名為「臺灣省立美術館」，隸屬於臺灣省政府，1999年實行精省後，改隸行政院文化建設委員會，並改為現名。

57 全臺巡展由文化總會策劃，第一站於1999年1月9日臺北國父紀念館展出，其他展出地點則多為各縣市文化中心。

統（指相較於 1960 年代興起的「現代水墨」⁵⁸）的筆墨作品之姿引起一陣旋風，除了具有一定水準的水墨技巧，及「一眼看不完」⁵⁹的驚人巨型長卷形式，其緊扣「臺灣」、「在地風土」的畫面元素和「對這塊土地的熱愛之心」⁶⁰應更是它的致勝關鍵；展出後亦留下「畫下 23 縣市各風景點」⁶¹、「細訴臺灣風物」⁶²、「彩繪臺灣風物……行腳遍及全臺……為廿世紀末的臺灣面貌做寫實的見證」⁶³、「捕捉風土民情……為二十世紀末的臺灣留下寫實又寫意的紀錄……妥貼適宜地呈現寶島富麗生活的實況」⁶⁴、「禮讚寶島」⁶⁵等報導用語。

2000 年以後，《大臺灣風物圖卷》還曾在對岸多次展出。簡略回顧兩岸政經文化交流狀況，臺灣政府自 1987 年開放赴大陸探親，兩岸正式互動，此後經貿文化交流也隨之發展。至 1995、1996 年分別因李登輝總統赴美訪問康乃爾大學及第一次總統民選，引爆臺海飛彈危機，所幸大選後危機逐漸降溫。1999 年，李登輝總統提出「兩國論」，造成中共當局不滿，不但停止海協、海基兩會對話機制，也決定官員暫停赴臺。2000 年民進黨實現中華民國歷史上首次政黨輪替，2001 年立委選舉結果民進黨成為國會最大黨，兩岸關係進入另一種不同於國共時代的模式，北京政府面對新局面也被迫採取邊主打經濟牌、邊堅定「一國兩制」等更靈活務實的策略。⁶⁶直到 2008 年，國民黨重新執政後，兩岸遂恢復正式官方交流，⁶⁷北京政府政治上持續採取強硬立場，經

58 因「現代水墨」一詞有不同的內涵與認知界定，此處筆者採蕭瓊瑞說法，指戰後臺灣在 1960 年代興起的水墨類型，為受到西方現代藝術，尤指受抽象繪畫觀念影響，強調畫面元素構成與媒材技法多元運用的作品。蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》，頁 166。

59 郭士樑，〈大臺灣風物圖卷 一眼看不完 全長三二〇公尺 許文融立體捕捉四季變化 風土民情 省美館展出〉，《中央日報》（臺北：1997 年 1 月 17 日，第 16 版）。

60 郭士樑，〈大臺灣風物圖卷 一眼看不完 全長三二〇公尺 許文融立體捕捉四季變化 風土民情 省美館展出〉。

61 林佳慧，〈臺灣風物盡收許文融筆下〉，第 18 版。

62 吳振福，〈320 公尺水墨畫 細訴臺灣風物〉，《聯合報》（臺北：1999 年 2 月 15 日，第 5 版）。

63 張伯順，〈彩繪臺灣風物—許文融創紀錄〉，第 35 版。

64 郭士樑，〈大臺灣風物圖卷 一眼看不完 全長三二〇公尺 許文融立體捕捉四季變化 風土民情 省美館展出〉。

65 林淑蘭，〈320 公尺大臺灣風物圖卷 禮讚寶島〉，《中央日報》（臺北：1999 年 1 月 10 日，第 14 版）。

66 北京面對不曾有過的局面，被迫面對新現實，進行對民進黨較積極的對應，如 2002 年 1 月中國副總理錢其琛在紀念「江八點」7 週年紀念座談會上指出：「廣大民進黨成員與極少數頑固的臺獨分子是有區別的，我們歡迎他們以適當身分前來參觀、訪問，增進了解。」又說：「廣大臺灣同胞要求當家做主，與極少數人搞『臺獨』是有本質區別的。」中國國家副主席胡錦濤則在會上說：「臺灣本土化並不等於臺灣獨立，而民進黨也不等於臺灣獨立。」本報記者，〈「江八點」七周年開綠燈 錢其琛歡迎民進黨員訪大陸〉，《蘋果日報》，<https://hk.appledaily.com/china/20020125/2G2AFHZDRFPDYB5IOYCD3QCHAI/>（檢索日期：2020 年 4 月 25 日）。

67 2008 年 6 月，海基會董事長江丙坤訪問大陸，中斷 9 年之久的「兩會」重新啟動。

質文化上則拓展懷柔政策，例如 2008 年底兩岸直接「三通」（通郵、通商、通航）、2010 年兩岸簽訂 ECFA 並承諾盡量不影響臺灣弱勢產業和中小企業。

處於兩岸頻繁來往之際，《大臺灣風物圖卷》2010 年於廈門美術館、2011 年於上海美術館、2014 再赴北京首都圖書館、深圳機場展出。此期間的展出報導大抵圍繞在「兩岸美術交流」和「反映臺灣風光」。其中，在廈門展出時的報導強調該作於 2007 年第三屆兩岸經貿文化論壇上，由國民黨榮譽主席連戰將其印刷版作為禮物贈送給胡錦濤總書記，昭告著「曾經在兩岸交流中扮演了重要的角色」。⁶⁸ 另外，2011 年於上海美術館的展覽，還被視為「辛亥革命 100 週年之際，滬臺文化交流的一場重要活動」。⁶⁹ 值得注意的，陸方在辛亥革命週年選擇邀請臺灣主題藝術展出，難免令人聯想到將臺灣納入一個中國的暗示。再者，暫且不論陸方在對臺文化交流政策中，究竟參雜了多少成分的攏絡或統一思維，《大臺灣風物圖卷》在對岸的展出雖美其名為交流活動，卻弔詭地在陸方媒體所報導的資料中均不見原品名之「大」字，僅作「《臺灣風物圖卷》」，不禁使人懷疑起背後的政治考量及權力運作斧鑿痕跡，看似單純的藝文交流，似乎仍潛藏其政治地雷與目的。

當我們帶著不同的眼光和時代脈絡，回頭重新審視《寶島長春圖》與《大臺灣風物圖卷》的今昔展現，饒富興味地，兩作對受眾的意義在某程度上彷彿形成了「政治性」、「宣示意味」和「多元性」、「關懷意味」的互相置換。諸此種種，在在顯示藝術與政治、藝術與社會的互動，從來都是微妙且未嘗間息的；藝術家傳播給大眾的並非全然是他想說的，因著各種中介因素作用，作者的意圖很可能受到曲解（即便是在本文的探討時亦然），然而，正如藝術家最初的意圖可能被扭曲那樣，新的發現也將同時誕生。因此，藝術作品在開始被傳播和評價以後，其對受眾的創作內涵、美學價值和社會功能每每處於變化中。

68 王賽賽編輯，來源海峽導報，〈臺灣風物圖卷將亮相廈門 堪稱現代清明上河圖〉，《中國臺灣網》，http://big5.taiwan.cn/taiwan/tw_Sciencenews/201006/t20100601_1394226.htm（檢索日期：2020 年 4 月 26 日）。王銘澤，來源東方網，〈320 米水墨畫《臺灣風物圖》將亮相上海〉，《國際在線：藝術收藏》，<http://big5.cri.cn/gate/big5/news.cri.cn/gb/36724/2011/04/02/1325s3207317.htm>（檢索日期：2020 年 4 月 1 日）。

69 李佳佳，來源中國新聞網，〈林澄枝到上海為 320 米長《臺灣風物圖卷》揭幕〉，《你好臺灣網：兩岸新聞》，http://www.hellorw.com/lajl/jqhd/201104/t20110423_651668.htm（檢索日期：2020 年 4 月 1 日）。

伍、結語

《寶島長春圖》及《大臺灣風物圖卷》，這兩件同為描繪臺灣的水墨長卷，它們創作的啟動皆是為了尋求認同，只是差異在於前者為國家認同，後者為文化認同。並且，兩者在當時分別表現出臺灣的「美好」與「進步」：《寶島長春圖》是在外交受挫的背景下，由官方所驅動的一種愛國文藝活動；它從官方所確立的要旨出發，運用強調山水為主、具現代化意象點景為輔的構圖手法，妝點出歌頌式的「美好樂土」風景；《大臺灣風物圖卷》則源自創作者出國後的文化衝擊，面對西方異文化的經驗與鄉愁，重新反思自身，以近景的突顯與細節的描繪，塑造了悠閒的「進步城鄉」景色。因此，起初同以探尋「認同」為目的的兩作，不僅在動機與內涵上有所區別，也透過不同的美學手法達成了各自的效果。只是隨著歷史距離的拉開，作品意義的存在與許多因素發生關係，傳播和接受都是一種集體與持續的過程，尤其易於中介媒體的特定意識傳播或展示下形成質變；誠如《寶島長春圖》從政治宣示轉為貼近土地，抑或《大臺灣風物圖卷》由在地探尋化作兩岸交流，受眾的凝視角度在作品傳播過程中或多或少受到干擾和操縱，而作品也在時間的推移中改變著自身的意義。

東方主義論者薩伊德（Edward W. Said, 1935-2003）認為正是無法協調（Irreconcilability）的宿命使得藝術如此有張力、價值，他說：「一件偉大的藝術作品不是純粹或簡單的意識形態的陳述，反之亦然。」⁷⁰ 儘管藝術的自身意義決定了大部分的藝術價值，但藝術產生於社會中，有其時代意義，同時伴隨特定的歷史條件、傳播者及受眾的社會背景、文化水平制約，人們對作品的理解往往持續著變動而錯縱複雜的情況。

70 廖新田，《臺灣美術四論：蠻荒/文明，自然/文化，認同/差異，純粹/混雜》（臺北：典藏藝術家庭，2008），頁149。

參考書目

一、專書

高千惠等作，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《戰後臺灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》，臺北：史博館，2005。

許文融，《大臺灣風物圖卷（複製藝術品）》，臺中：臺灣風物出版社，1996。

黃正綱執行主編，《許文融：情繫原鄉的心象畫》，新北：香柏樹文化科技股份有限公司，2010。

廖新田，《臺灣美術四論：蠻荒/文明，自然/文化，認同/差異，純粹/混雜》，臺北：典藏藝術家庭，2008。

豪澤爾（Hauser），居延安譯，《藝術社會學》，臺北：雅典出版社，1990。

蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》，臺北：藝術家出版社，2013。

二、期刊論文

夏美馴，〈迎春巨擘—寶島長春圖〉，《雄獅美術月刊社：雄獅美術》，132期，1982年2月，頁124-127。

國立歷史博物館「史博製造」小組採訪整理，〈製作團隊話當年—《寶島長春圖卷》的構思、合作與繪製〉，《國立歷史博物館館刊：歷史文物》，302期，2019年9月，頁46-51。

葉志雲，〈大臺灣風物圖卷—長三百二十公尺的巨幅水墨畫〉，《海峽交流基金會：交流》，32期，1997年4月，頁68-69。

廖新田，〈十個關於《寶島長春圖卷》的小故事〉，《國立歷史博物館館刊：歷史文物》，302期，2019年9月，頁42-45。

編輯部，〈走過二十世紀末的臺灣 許文融完成《大臺灣風物圖卷》〉，《典藏雜誌社：典藏藝術》，53期，1997年2月，頁154。

羅芳，〈為我國國畫開新頁—「寶島長春圖」作後談〉，《中央綜合月刊雜誌社：中央月刊》，14:5期，1982年3月，頁144-147。

羅振賢，〈我們怎樣繪製「寶島長春圖」〉，《海外學人出版社：海外學人》，116期，1982年3月，頁6-15。

三、報章

本報訊，〈十位畫家攜手繪製寶島長春圖卷 初稿昨已完成〉，《中央日報》，臺北：1981年7月8日，第9版。

本報訊，〈大手筆光耀繪畫史 寶島長春圖將完成〉，《聯合報》，臺北：1981年12月10日，第9版。

本報訊，〈史博館八項特展 參觀者頗為踴躍〉，《中央日報》，臺北：1982年1月26日，第3版。

本報訊，〈史博館加強歐洲文化交流 寶島長春圖運比 十二月將在比京展出〉，《中央日報》，臺北：1983年10月25日，第9版。

本報訊，〈寶島長春圖春節正式「面世」〉，《中國時報》，臺北：1982年1月6日，第9版。

- 吳振福，〈320公尺水墨畫 細訴臺灣風物〉，《聯合報》，臺北：1999年2月15日，第5版。
- 林佳慧，〈臺灣風物盡收許文融筆下〉，《中央日報》，臺北：1999年1月25日，第18版。
- 林淑蘭，〈320公尺大臺灣風物圖卷 禮讚寶島〉，《中央日報》，臺北：1999年1月10日，第14版。
- 張伯順，〈彩繪臺灣風物—許文融創紀錄〉，《聯合報》，臺北：1997年1月10日，第35版。
- 郭士樑，〈大臺灣風物圖卷 一眼看不完 全長三二〇公尺 許文融立體捕捉四季變化 風土民情 省美館展出〉，《中央日報》，臺北：1997年1月17日，第16版。
- 陳長華，〈水墨長卷寶島長春圖 日內完成農曆年公開〉，《聯合報》，臺北：1981年12月23日，第9版。
- 陳長華，〈寶島長春圖 巨構初草成〉，《聯合報》，臺北：1981年7月9日，第7版。
- 黃月華，〈巨畫開創了藝壇新紀錄「寶島長春圖」堪稱傑作 表現了繁榮進步國泰民安景象〉，《中央日報》，臺北：1982年2月3日，第9版。

四、網路資料

- 〈臺灣觀光發展年表〉，《旅遊玩家》，<https://holidaygo.blogspot.com/2015/03/taiwan-travel-history.html?m=0>，檢索日期：2020年4月3日。
- 〈展覽介紹〉，《臺南市美術館》，<https://www.tnam.museum/exhibition/detail/94>，檢索日期：2020年4月10日。
- 〈願景與使命〉，《臺南市美術館》，https://www.tnam.museum/about_us/vision_mission，檢索日期：2020年4月10日。
- 〈觀光大事記〉，《交通部光觀局》，<https://admin.taiwan.net.tw/BigEventListC002320.aspx?Pindex=93>，檢索日期：2020年3月12日。
- 王銘澤，來源東方網，〈320米水墨畫《臺灣風物圖》將亮相上海〉，《國際在線：藝術收藏》，<http://big5.cri.cn/gate/big5/news.cri.cn/gb/36724/2011/04/02/1325s3207317.htm>，檢索日期：2020年4月1日。
- 王賽賽編輯，來源海峽導報，〈臺灣風物圖卷將亮相廈門 堪稱現代清明上河圖〉，《中國臺灣網》，http://big5.taiwan.cn/taiwan/tw_Sciencenews/201006/t20100601_1394226.htm，檢索日期：2020年4月26日。
- 本報記者，〈「江八點」七周年開綠燈 錢其琛歡迎民進黨員訪大陸〉，《蘋果日報》，<https://hk.appledaily.com/china/20020125/2G2AFHZDRFPDYB5IOYCD3QCHAI/>，檢索日期：2020年4月25日。
- 李佳佳，來源中國新聞網，〈林澄枝到上海為320米長《臺灣風物圖卷》揭幕〉，《你好臺灣網：兩岸新聞》，http://www.hellotw.com/lajl/jqhd/201104/t20110423_651668.htm，檢索日期：2020年4月1日。

陳慧明，〈到南美館寶島長春圖特展 尋找消失的歷史影像〉，《經濟日報》，<https://money.udn.com/money/story/5635/3932297>，檢索日期：2020年4月4日。

劉蘭辰，〈戴上耳機 聽見臺灣 吳燦政的聲音地圖〉，《天下雜誌》，<https://www.cw.com.tw/article/5091918?template=fashion>，檢索日期：2020年4月5日。

蕭瓊瑞，〈起步 / 奠基 / 發展—臺灣美術研究的回顧與現況〉，《臺灣美術知識庫》，<https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Literature/liTaiwanArtData.aspx?K=1&DQD=M50AMB&QNUM=0IMG>，檢索日期：2020年4月10日。

藍玉琦，〈畫家們筆下的《長江萬里圖》—《長江萬里》神遊故國，不盡長江滾滾來〉，《典藏 ARTouch.com》，<https://artouch.com/view/content-5016.html>，檢索日期：2020年3月5日。





圖 1 約為 1981 年剪報〈史博館將有一張值得驕傲的面孔!〉

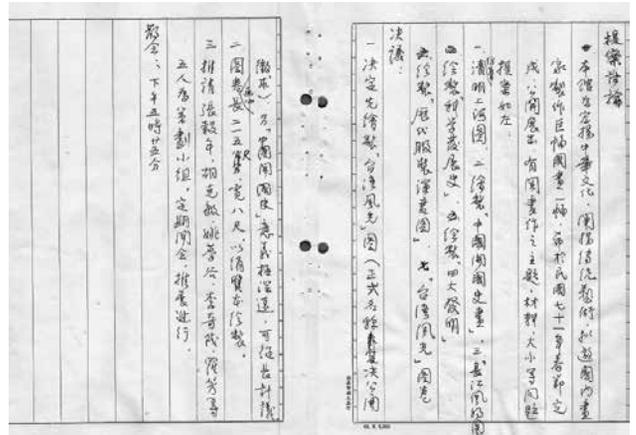


圖 2 1981 年 5 月 15 日「國立歷史博物館籌繪巨幅國畫座談會」會議紀錄



圖 3 張大千、黃君璧等《寶島長春圖》(局部—野柳附近) 1982 水墨 177×6451 公分 國立歷史博物館藏



圖 4 張大千、黃君璧等 《寶島長春圖》（局部—鵝鑾鼻附近） 1982 水墨 177×6451 公分
國立歷史博物館藏



圖 5 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—眼鏡洞附近） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 6 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—鵝鑾鼻附近） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 7 張大千、黃君璧等 《寶島長春圖》（局部—臺北市區） 1982 水墨 177×6451 公分 國立歷史博物館藏



圖 8 張大千、黃君璧等 《寶島長春圖》（局部—桃園國際機場附近） 1982 水墨 177×6451 公分 國立歷史博物館藏



圖 9 張大千、黃君璧等 《寶島長春圖》（局部—石門水庫附近） 1982 水墨 177×6451 公分
國立歷史博物館藏



圖 10 張大千、黃君璧等 《寶島長春圖》（局部—大甲溪岸附近） 1982 水墨 177×6451 公分
國立歷史博物館藏



圖 11 張大千、黃君璧等 《寶島長春圖》（局部—濁水溪岸附近） 1982 水墨 177×6451 公分
國立歷史博物館藏



圖 12 張大千、黃君璧等 《寶島長春圖》（局部—臺中港附近） 1982 水墨 177×6451 公分
國立歷史博物館藏



圖 13 張大千、黃君璧等 《寶島長春圖》（局部—高雄港附近） 1982 水墨 177×6451 公分
國立歷史博物館藏

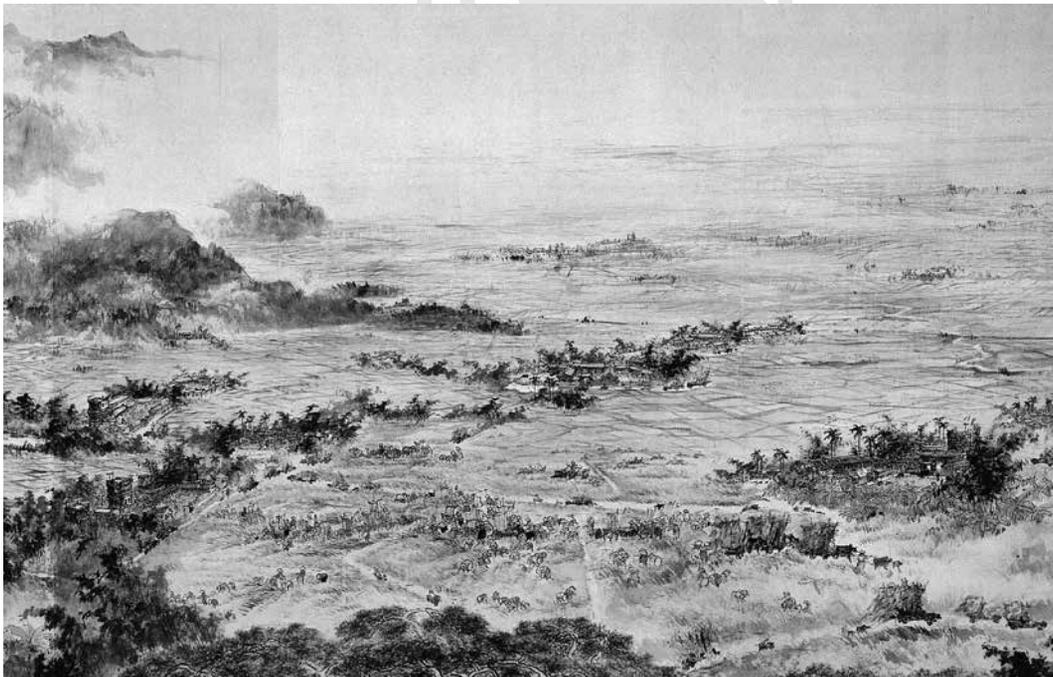


圖 14 張大千、黃君璧等 《寶島長春圖》（局部—嘉南平原附近） 1982 水墨 177×6451 公分
國立歷史博物館藏



圖 15-1、15-2 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—臺北市區） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 16 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—新竹客家古厝、褒忠亭） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 17 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—火炎山附近） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 18 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—日月潭附近） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 19 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—北港媽祖廟） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 20 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—北港媽祖廟附近） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 21 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—溪頭大學池附近） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 22 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—臺中公園） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 23 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部—阿里山附近） 1996 水墨 1.80×320 公尺



圖 24 許文融 《大臺灣風物圖卷》（局部一日月潭附近） 1996 水墨 1.80×320 公尺