

課程編號：HIST5510

課程名稱：文化史特別專題——宋代社會文化史

學生姓名：舒玥

學生年級：比較及公眾史學碩士班

宋代「行旅圖」的基礎研究

舒玥

香港中文大學比較及公眾史學碩士班研究生

SHU, YUE
Postgraduate Student
Chinese University of Hong Kong

Studies in Comparative and Public History
26th April 2023

宋代「行旅圖」的基礎研究

舒玥**

摘要

本文試圖解析「行旅圖」的源頭、定義以及其在歷史中的地位。首先，透過中國畫史及山水史的研究回顧解讀中國近百年的畫學研究情境。在通過宋代史學家對宋代基層社會，「行旅」及「行旅」書寫的研究回顧為宋代「行旅圖」的討論提供學術基礎。最後解析學界對「行旅圖」個案分析及與山水有關「行旅」元素的論述，為「行旅圖」構成初步的定義和理解。經由不同文獻和史料，可以看出文人和畫者對於「行旅圖」一直有共識和理解，但是「行旅圖」多注重於與士人及普通階層的表達，且隱含與中央階層的分離，因此被忽略。學界一直將山水畫作為一類研究是源於歷史情境的需要，但是隨著近代中西方歷史學家的反思以及畫史脈絡的流變，作為與社會基層緊密相關的「行旅圖」有了可探討的空間。「行旅圖」作為類別的學術討論不止對山水畫而言是新的次領域，也可為歷史學、社會學提供一個新的社會基層視角。

關鍵詞：行旅圖、行旅、宋代、山水畫、士人

* 本文初稿由吳雅婷老師悉心校閱，並提出意見，提醒了筆者關於研究思路的許多角度，短短半學期的學習，特別感謝吳老師的教授和幫助，筆者不勝感激，若論文、論述有任何錯誤之處，一切責任都在筆者身上。

* 香港中文大學比較及公眾史學碩士班研究生

一、前言—問題的提出

「北宋初期山水畫中人物活動與樓觀等細節，可見明顯的增多起來。其中描繪行旅活動與山水之中的圖畫，可說是最具代表性的新形象」

——石守謙〈行旅山水与宋初士大夫之参与〉¹

以上是石守謙對「行旅山水」的描述，他的論述包含幾個關鍵詞：「北宋初期」「山水畫」「行旅活動」「代表性」「新形象」，代表著中國北宋初期出現了新的現象，即與行旅活動有關的山水畫。

宋代《宣和畫譜》中曾記載「王維〈山谷行旅圖一〉」²，可知此類畫的討論空間很廣，但相比於其他類畫，此畫紀錄甚少，不免使人好奇。當然，清代《石渠寶笈秘殿珠林·三編》則記錄在案有「行旅圖」名稱的畫作有19軸，雖微不足道，但是19幅中許多圖都為山水畫中的分嶺之作，例如范寬〈谿山行旅圖〉、〈宋人關山行旅圖〉、唐李昭道〈春山行旅圖〉。³

「行旅圖」與山水畫緊密相連，對山水畫之史至關重要，為何並未得到畫史或者歷史學者的關注呢？

在於中國畫史百年構成的學術情境以及「行旅圖」的士人階級背景。「行旅圖」的名稱看似與畫者有關，但是大部分畫作的名稱都為後人所取。原因之一在於「行旅圖」創作的時間和對象，「行旅」並非宋徽宗朝官方題材。另外，「行旅圖」的大多數觀眾是因宦遊而長年「行旅」的士大夫。因此，「行旅圖」並非是官方保存資料，故無名在情理之中。兩宋有大量文獻也記載有眾多含「行旅」元素的山水圖，卻不能單獨將之明確區分為「行旅圖」一類。

對此困擾，筆者只能回到「行旅圖」的畫面構成重新思考。在梳理關於「行旅圖」的所有論述時，筆者觀察到史家與學者都對「行旅圖」存在一定的共識和理解，但是此理解是基於古今擁有「行旅圖」名稱的繪畫，而非基於擁有「行旅」元素之畫作。因此，如何界定畫作是否擁有「行旅」的元素？「行旅圖」的定義是什麼？「行旅圖」是否有作為山水畫次領域的研究可能性？這些疑問推動了本文的思考。

山水畫在畫史中是重心，但是僅以山水作為主題研究，學界是否可能在研究過程中忽略一些肉眼認為微不足道卻異常突出的元素？而筆者認為這些元素

¹ 石守謙，〈山水之史—由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉，收入顏娟英編，《中國史新論—美術考古分冊》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2010，頁412。

² 無撰寫人，《宣和畫譜》，上海：商務印書館，民國25，1936。

³ 《石渠寶笈》，貯重華宮，卷七，頁802。《石渠寶笈三編》，延春閣藏，十正文，頁1355-1356。《石渠寶笈三編》，避暑山莊藏，六正文，頁4397。

也許可以成爲研究畫史新的討論出口，本文討論的「行旅」元素即可作爲一個研究類別來擴充這一討論。

本文中，筆者將討論「行旅圖」一類的界定、定義和地位，再次說明，不是針對含有「行旅圖」名稱的畫作，而是含有「行旅」元素的畫作都在此論述內。下文將從山水畫入手，首先討論「行旅圖」產生之前中國畫史的流變，爲「行旅圖」建立研究基礎，了解山水畫的定義。通過對宋「行旅文化」及「行旅」書寫探討「行旅圖」的新形象來源。以含「行旅圖」名稱山水畫的個例研究和中外對行旅圖的論述文章，建立「行旅圖」的定義。由此，掌握「行旅圖」的時間脈絡、鑑定標準以及其成果的時代意義。

二、「山水畫」的研究與認識

自上個世紀中葉中國繪畫史開始引起研究者反思，自此，中國繪畫史開啓一扇嚴肅學術領域的大門，山水畫則成爲學者的研究中心。

（一）「山水畫」研究回顧

石守謙在其《反思中國美術史》的導論曾對過去中國學者如何解決畫史的研究做了脈絡梳理。對本文爲山水畫回顧有很大的用處，因此下文表徵談畫史，實際談山水架構。

畫史研究的第一階段是學者們發現中國沒有完全可靠的學術證據可以確認畫作的時空座標，畫作之真偽，斷代問題層出不窮，因此整個美術史只能依靠考古。⁴以山水畫爲例，不少學者公認山水圖起源與魏晉時期，源於唐代張彥遠：「魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。」，東晉顧愷之「凡畫，人最難，次山水」。⁵但是，隨著對山西、內蒙等地漢墓祠堂壁畫的考古考證，山水之雛形可從魏晉推至西漢。⁶張大千以敦煌壁畫考古方法建立繪畫鑑定方法。⁷王伯敏以敦煌壁畫詳細山水畫之雛形，後以大量運用考古材料重構了中國畫史。⁸巫鴻以西方對考古漢畫近一百年的考訂進行了回顧。⁹

畫史研究進入第二階段，由於學者們大量依靠考古，「疑古」風氣加重，原由畫作的書寫時空架構時刻面臨危機，尤其針對宋代以前的畫史研究。¹⁰因此學者開始「重構」作品基礎，方聞以西方美術史的「風格分析」論述山水畫結

⁴ 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015）頁5-6。王伯敏，《中國繪畫通史》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018，頁2。

⁵ 張彥遠，《歷代名畫記》（上海：商務印書館，1936）頁53，頁55。

⁶ 莊蕙芷，〈從漢墓壁畫看山水畫的起源與功能〉，《故宮文物月刊》，376期（2014.7）。

⁷ 方聞，〈中國山水畫結構分析探討〉，《新美術》，2，1989，頁64。

⁸ 王伯敏，《敦煌壁畫山水研究》，杭州：浙江人民美術出版社，第1版，2000。王伯敏，《中國繪畫通史》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018。

⁹ 巫鴻，〈國外百年漢畫像研究之回顧〉，《中原文物》，1994，頁45-50。

¹⁰ 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁6。王伯敏，《中國繪畫通史》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018，頁2。

構發展。¹¹李霖燦以三篇論述講解鑑別作品年代的研究方法，以及對畫作的編年，確立一種鑑別畫作年代的方法，方聞對該法提出疑問。¹²李霖燦後大量畫作鑑別文章論述其鑑定學成果。¹³

進入第三階段，畫面形式分析逐漸成爲鑑定學的依據，進而學者對鑑定學進行批判性思考。鑑定學在中國由來已久，例如16世紀的鑑定名家董其昌，鑑定畫作之後並遺留其名建立學術基礎。但是石守謙認爲宋代及更早卻很難有效鑑定。例如學界對〈明皇幸蜀圖〉的年代斷定依舊存在疑惑。¹⁴但是50年代之後，全球畫作資料得以公開，中國畫史架構因清宮收藏得以擴充基準。例如郭熙的《早春圖》爲學界普遍接受是十一世紀山水畫的基準之作。另外，學界對各種風格的繪畫建立了系譜，但是多以山水畫爲研究重心，因此無全貌之態。除風格化之外，畫作中依舊會有時代特類，無法框如標準，最終只能另行分析。¹⁵

而第四階段，學者對中國畫作僅以「風格」標準即形式的研究開始逕行反思。不少學者會以畫像形式探討「再現」(representation)，而也有學者結合傳統談意涵。¹⁶但是，例如石守謙提出可將畫作放入與觀衆互動的角度思考畫史，將此思考放入歷史脈絡，可同時重新思考畫作的行意。¹⁷

(二) 山水畫的含義

山水畫之所以在中國繪畫史中佔據如此高的地位，是由於學者對其長期的研究。中國史學家從4世紀就已經開始理解山水畫中的行意。早期學者偏向於研究山水畫的起源，例如蘇立文(Michael Sullivan)以宗炳《畫山水序》，王微《敘畫》以及顧愷之《畫雲台山記》理解山水畫。¹⁸但莊蕙芷卻用上述史料加《魏晉勝流畫贊》給予了山水畫比較清晰的界定，認爲其特徵爲：

- 1) 構成上有：山巒、流水、山中人物(仙人)與林木、鳥獸、石、雲；古賢、聖山；
- 2) 畫面佈局上：需處理人與山的比例；
- 3) 立意：「傳神」「寫神」「通神」；
- 4) 作用：縮小的風景，用於觀賞；「暢神」。¹⁹

¹¹ 關於方聞對「風格分析」的學術回顧，詳見：石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，註釋，導論「1」。

¹² 方聞，〈中國山水畫結構分析探討〉，《新美術》，2，1989，頁64。關於李霖燦的三篇論述回顧請參考：方聞，〈中國山水畫結構分析探討〉，頁68，1。

¹³ 李霖燦，《中國名畫研究》，臺北：藝文印書館，民國62，1973。

¹⁴ 陳韻如，〈《明皇幸蜀圖》畫意與風格的思考〉，《故宮文物月刊》，273期(2005.12)，頁30-39。

¹⁵ 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁6-8。

¹⁶ 關於學者對畫作的單一思考而非多重思考的討論，可參考：邢義田，〈漢代畫象胡漢戰爭圖的構成、類型與意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，19期，2005，頁63-132+226。

¹⁷ 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁8-9。

¹⁸ Michael Sullivan, S. J. Vainker, *The Arts of China*, Berkeley: University of California Press, 2018. (英)邁克爾·蘇立文，徐堅譯，《中國藝術史》，上海：上海人民出版社，2014，頁300-311。

¹⁹ 莊蕙芷，〈從漢墓壁畫看山水畫的起源與功能〉，2014，頁121-122。

三、「行旅圖」研究概況

基於上文對山水畫的情境列論，可知山水畫是畫史的主要研究中心。但是，「行旅」作為山水畫中極其特例的元素，研究者研究該元素會存在明顯的缺陷，即前人的學術研究成果寥寥可數，「行旅」元素很難作為單獨的畫史支線逕行研究。

雖然，山水畫作為研究的主線是學術界公認的事實。但是，在歷史學的脈絡中，宋代學者對「行旅」的認識及「行旅」書寫的研究早已經歷30年之久，因此，對於「行旅」的認識不乏有許多豐富的研究理論，另外，「行旅圖」名稱的山水畫研究也足夠詳細，也可供筆者參考，但為免過度反覆議論山水畫之意涵而偏離本文主軸，本文只簡述其客觀功能不贅述其主觀作用。

（一）「行旅」

為了理解「行旅圖」的定義，只有先回歸畫面本身。基於莊蕙芷對山水畫的定義，這下從這個角度開始談論。

上文談及歷史學中宋代學者對「行旅」及「行旅」書寫已有豐富的成果。因此「行旅圖」的討論情境離不開對宋代「行旅」的理解。吳雅婷的大作《宋代的基層社會研究》為討論宋代「行旅」提供了研究基礎，也為本文討論提供了社會學術前提。²⁰她在另一篇文章中，曾對以「移動」為中心的旅行史進行了學術回顧。士大夫宦遊源於科舉官僚制度是學者的共識，並因此衍生出群體意識。余英時和增淵龍夫則以「遊士」回推至戰國時期，指明社會不穩性的開始。²¹吳雅婷則將「移動」作為新活動的關懷移至宋的旅行文化脈絡。透過《夷堅志》論述宋人旅行已形成多元旅宿空間互動，但旅人與社會之間卻產生了一種緊張和不安的氣氛，這也意味著旅人現象的出現是對宋代社會傳統秩序的動搖。²²

吳雅婷釐清了「行旅」的書寫語彙以及士大夫行旅活動等。²³另外，王文進以《昭明文選》解析了「行旅」與「遊覽」書寫之分界，始於南朝。士人赴任新職或告假之作常列入「行旅」。「行旅」的山水詩作相比「遊覽」更加凝重，融雜了士人離鄉的愁思、仕途的迷茫以及遠赴奔波之情緒等，並強調極少數的行旅詩持悠遊於山水的心態。而「遊覽」的山水詩中，多見遊覽永懷之態，加

²⁰ 吳雅婷，〈回顧一九八零年以來宋代的基層社會研究——中文論著的討論〉，《中國史學》第十二卷，2002年，頁65-93。
吳雅婷對1980年以來學界對宋代基層社會的界定、組成、運作和聯結做出重要的論述和回顧，

²¹ 對這部分的學術回顧，詳細參考：吳雅婷，〈不安的邂逅——宋人於旅宿場所的互動與其空間印象〉，《新史學》21:4（臺北，2010.12），頁142-143。

²² 吳雅婷，〈不安的邂逅——宋人於旅宿場所的互動與其空間印象〉，頁141-202。

²³ 吳雅婷，〈萬卷書與萬里路——宋代類書呈現的「移動」語境〉，收入黃應貴主編，《空間與文化場域：空間之意象、實踐與社會的生產》（臺北：漢學研究中心，2009.10），頁391-435。吳雅婷，〈三蘇《南行集》所見宋代士大夫的行旅活動與旅行書寫〉，《中山大學學報》（社會科學版），57卷，2期，2017。

之細膩的山水寫景，意在凸顯士人置身天地山色之喜悅，或略表淡淡思鄉或回鄉之感。²⁴

因此筆者結合前人的論述，本文對宋代「行旅圖」意象給予前提：

- 1) 行旅之人多為士大夫。
- 2) 行旅環境，但表達情緒應涉及不同程度的「不安」「緊張」「愁態」「奔波」「迷茫」等。

（二）「行旅圖」與觀眾——宋代士大夫

宋代「行旅圖」的意象與士大夫宦遊面臨的景況以及心緒有關。回到文章的開頭，石守謙的論述得到了合適的對應。首先結合上述背景，筆者結合《宣和畫譜》以及「行旅」現象，推斷「行旅圖」出現的時間不晚於北宋。同時也可確認「行旅圖」包含「行旅活動」和「山水」。

石守謙對於行旅山水與士大夫的關係，進一步闡述了「行旅圖」的定義。首先，他以范寬「谿山行旅圖」（圖1）ⁱ，燕文貴「谿山樓觀」（圖2）ⁱⁱ和「江山樓觀」（圖3）ⁱⁱⁱ為例，談論了「行旅」山水的構成，山水與「行旅人」的比例極為重要，凸顯人與自然之感。

其次，石守謙認為「行旅」山水的背後，實際是存在宋代士大夫在長期差役的過程中成為了一批具有類似經驗觀眾的一個背景。這群人對旅行經驗有著相似的心境狀態，且相互共鳴。他提出這批菁英份子因共懷「行旅圖」的形意，因此成為此類畫的觀眾。而皇室僅對「山水畫」有意，對「行旅圖」無意。例如郭若虛的《圖畫見聞誌》中提及范寬從未進過宮廷，這個情境也解釋了「行旅圖」極少被當代學者研究的緣由。²⁵

宋代士大夫擁有更加自由的評論空間，且觀覽書畫文物活動增多，因此才會發展如此豐富又貼近時代的繪畫種類，而「行旅圖」是其中一類。²⁶

（三）「行旅圖」

「行旅圖」的研究，學者大多以單幅「行旅圖」之山水畫探討其形式風格以確立山水畫的重要性，例如〈明皇幸蜀圖〉，范寬〈谿山行旅圖〉，劉松年〈雪山行旅圖〉等。²⁷但是，學界中也逐漸有新的聲音開始關注山水畫中「行旅」的元

²⁴ 王文進，〈南朝「山水詩」中「游覽」與「行旅」的區分——以《文選》為主的觀察〉，東華人文學報，1期，1999，頁103-113。

²⁵ 郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入《中國書畫全書》，上海：商務印書館，1936；顏娟英主編，《中國史新論——美術考古分冊》，初版 台北市：中央研究院：聯經出版事業股份有限公司 2010，頁412-419。

²⁶ 陳韻如，〈畫物之情態：北宋題畫活動與徽宗朝花鳥的畫史意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，39期，2015.9，頁127-186。

²⁷ 李霖燦，《中國名畫研究》上，頁11-26。陳韻如，〈《明皇幸蜀圖》畫意與風格的思考〉，頁30-39。陳韻如，〈范寬谿山行旅圖〉，《故宮文物月刊》，282期(2006.9)，頁18-25。趙春修，〈隱隱行人過雪山——雪山旅行圖意象研究〉，中國藝術研究院碩士論文，2015。

素。筆者將以單幅山水畫研究，結合中外關於「行旅」元素的山水研究，從側面論證「行旅圖」之定義和地位。

1. 「行旅圖」判斷標準

1957年，李霖燦論述〈宋人關山行旅圖〉的文章激起了學界的考證慾。李霖燦借鑑《東坡題跋》「帝承赤驃，起三鬃。」的描述推論中博所藏「宋人關山行旅圖」正是唐朝「明皇幸蜀圖」，而畫中騎馬之人是唐明皇。²⁸（圖4）^{iv}陳韻如在50年後再次對該畫鑑定存有疑問，她透過對該畫的風格討論認為該畫為李昇時期的蜀人繪製。²⁹因此，雖然前輩學者們以「行旅」元素作為研究的突破點，但是學者的討論空間中也並未重點談及「行旅」元素的定義和作用。

回到原作，李霖燦在論述中其實明確質疑的是中博對此畫的命名，「關山行旅圖」，他認為此名不妥因為只取了畫面之意。³⁰但是，《石渠寶笈秘殿珠林·三編》中早有「宋人關山行旅圖」、「唐李昭道春山行旅圖」的記載，可見為清朝人所命。³¹

從畫的構圖形式來看，李霖燦通過畫中紅衣男子坐騎是「三鬃馬」而推論此作實際為帝王巡幸。另外，他依據畫中最明顯的標誌——棧道，推論此畫是因為因安史之亂，明皇倉促入川才畫作。³²

有趣的是，學者的討論都是圍繞圖中形象里有一個帝王之態，因此推論該畫不屬於「通常行旅之圖」的結論。³³那麼筆者是否可反論學者擁有對通常「行旅圖」的判斷標準。結合前文石守謙的討論，通常的「行旅圖」對應的為士大夫，那麼此圖中有帝王元素，故用「行旅圖」是不妥。

另外，關於「行旅」畫面構成的研究，黃小峰關懷的是10世紀開始，行旅工具的書寫和「行旅圖」的元素對應，可知「行旅圖」的畫面可討論度極其多元性。³⁴

因此，根據李霖燦對「行旅圖」的認知可以證實早期學者對於「行旅圖」是存在共識以及一定的評判標準。筆者認為也正是因為有這個標準，他們才能進一步論證畫作更多的歷史價值，而這個標準也正是筆者對於「行旅」元素研究的關懷所在。

²⁸ 李霖燦，《中國名畫研究》上，臺北：藝文印書館，民國62，1973，頁11-14。記載該畫詳細的改名過程，以及對於畫面考證的細節論述。

²⁹ 陳韻如，〈《明皇幸蜀圖》畫意與風格的思考〉，頁30-39。

³⁰ 李霖燦，《中國名畫研究》，頁12。

³¹ 《石渠寶笈秘殿珠林·三編》，避暑山莊藏，六正文，頁4397。《石渠寶笈三編》，延春閣藏，十正文，頁1355-1356。

³² 李霖燦，《中國名畫研究》上，頁16-18

³³ 李霖燦，《中國名畫研究》上，頁12。

³⁴ 黃小峰，〈宋代的交通、旅行与山水画的圖像体系〉，《中國中古史研究》，第八卷，復旦大學歷史學系《中國中古史研究》編委會編，中西書局，2021年。

2. 「行旅圖」畫面之意

〈明皇幸蜀圖〉中，李霖燦特意探討了畫中「駱駝」（即「沙漠之舟」）的意象。按照他的論點，「駱駝」時常會在普通商旅，而非帝王行列。此畫中，李霖燦認為畫者刻意運用「駱駝」，意在平面之上展示地理的距離以及行進的方向。由此，「棧道」是川蜀的標誌，而「駱駝」是北方之意象，藉「駱駝」表達了此畫的行旅路線。³⁵ 畫者藉由「行旅」元素，在二元平面之上蘊含了路程的遠近，實屬「行旅圖」之討論意象。

西方學者 Peter C. Sturman 在 1995 年寫作了一篇觀察五代畫家李成山水中「騎驢者」的形象，與李霖燦的「駱駝」異曲同工，但是他是從山水畫和文人畫的視角逕行論述。他透過圖像學（The iconographical studies）的方法認為「騎驢者」在山水反覆出現，看似與山水融為一體但背後卻有更深的寓意，可透過該意看士人之間的共識。另外此意還可鑑定李成畫作，具有極高的價值。同時，他大量對比了宋代「行旅圖」，例如屈鼎〈夏山卷〉（圖 5）^v，許道寧〈漁夫圖〉（圖 6）^{vi}，關仝〈關山行旅〉（圖 7）^{vii}，趙幹〈江行初雪〉（圖 8）^{viii}，李成〈茂林遠岫圖〉（圖 9）^{ix}，李成〈晴巒蕭寺圖〉（圖 10）^x，李成〈寒林策驢圖〉（圖 11）^{xi}，孫君澤〈雪景圖〉（圖 12）^{xii}，無名南宋〈花塢醉歸圖〉（圖 13）^{xiii}，巨然《蕭翼賺蘭亭圖》（圖 14）^{xiv}，馮覲（巨然）〈雪景圖〉（圖 15）^{xv}等。³⁶ 根據 Sturman，「行旅圖」的源頭可推至五代時期，並且他為本文拓寬了「行旅圖」的定義。

因此，本文根據上述回述，對宋代「行旅圖」的定義為：

- 1) 行旅圖起源可至少追溯到五代北宋之間；
- 2) 構成上有：行旅之人、行旅活動、山水、（行旅動物、行旅工具），且山水之人有一定比例；
- 3) 受眾群體：士人及平民階層，並非皇室；
- 4) 情緒應涉及不同程度的「不安」「緊張」「愁態」「奔波」「迷茫」等。

四、當代「旅繪」紀錄與公眾記憶

士大夫群體在宋朝將「行旅圖」看作時代的公共記憶得已共鳴，相互產生溝通。這樣的社會現象放到當代也同樣吻合。20 世紀的人類早已適應旅遊和移民，但是從情緒價值的角度，卻更加的迷茫和不安。社會在高強度的更新，人與人之間產生隔閡效應，而移動的頻率也在加快。

³⁵ 李霖燦，《中國名畫研究》上，頁 16。

³⁶ Sturman, Peter C, "The Donkey Rider as Icon: Li Cheng and Early Chinese Landscape Painting", *Artibus Asiae*, Vol. 55, No. 1/2 (1995), pp. 43-97. Li Cheng: Travelers in a Wintry Forest (The Metropolitan Museum of Art), A Solitary Temple amid Clearing Peaks (The Nelson-Atkins Museum), and Reading the Stele by Pitted Rocks (The Osaka Municipal Museum). 李成亦有〈秋山蕭寺圖〉，「行旅圖」題材。

於是在當代藝術繪畫里，「旅繪」成爲了一種「移動」的表達方式。Danny Gregory 在其《旅繪人生》的書中羅列了 43 位當代「旅繪」藝術家。Gregory 認爲旅繪的意義在於區分當代科技產物（手機、相機等），可以在紙上繪製屬於個人特殊優勢的景象，旅繪是旅人將經歷賦予紙張的視覺意象。他還認爲旅繪最大的功用在於能夠提供給無法移動的人觀賞。旅繪也是一種集體行爲，衆多有旅行經歷和相同繪畫者都可參與。他認爲這本書中的旅繪畫作都是回憶。³⁷ Gregory 以當代人的方式解析旅行繪畫的功用，與宋代士人和畫家的情狀實則如出一轍。

另外，當旅繪者以展覽陳列自己的畫作，那麼這個行爲會成爲一種公衆的記憶。例如林致維 LIN Chih-Wai，2020 年在白色記憶藝術空間舉辦了個展《旅繪·臺灣》。林致維採用了水彩的顏料繪製，畫中是畫家常經過的高雄新濱老街廓，基隆—正濱漁港等地方。他將個人視角的回憶再現給公衆，呈現了當時的街道的流動性和平和性。³⁸

五、結論

本文開頭，筆者談及石守謙提出「行旅活動」是北宋初期最具代表的新形象，從而引發本文對擁有「行旅活動」元素的宋代畫作產生了濃厚的研究興趣。藉由這些疑問，本文探討了「行旅圖」元素類畫的界定標準、定義和地位。筆者原本想釐清的是宋代含「行旅圖」字樣的畫組，卻發現超出名稱之外，還有大量含有「行旅」元素的作品名稱卻並未提及「行旅圖」，因此筆者反向認爲，「行旅活動」以及「行旅圖」的反覆出現，其實反應了宋人對「行旅」元素的理解和重視程度。

「行旅圖」是五代北宋之間的產物，其背景是時代基層社會發生了變動，社會開始發生移動和不穩定性。「行旅圖」順應時代而大量產出。其畫中一定包含的是行旅中的人以及山水，但表達含義卻充滿了不安的情緒。士大夫不得不宦遊而形成群體，「行旅圖」類畫自然成爲他們的時代共同記憶。

綜上所述，中國畫史百年來的發展和反思帶來了不只是史料的豐富，也不僅是討論議題的擴展，更是一個多元化的趨勢。³⁹「行旅圖」也是在西方人文思潮對傳統史學反思的條件下而存在。⁴⁰ 基層社會的思考逐漸進入史學家的視野，而「行旅圖」的意義不僅存在於對山水畫之補充，更是爲史學研究者增添了許多普通人的視覺史料。因此，「行旅」類畫可作爲「山水畫」次領域進行研究，這種產於北宋初的類畫突破了傳統皇室壟斷的侷限，成爲了基層的共識，「行

³⁷ Gregory, Danny, *An Illustrated Journey: Inspiration From the Private Art Journals of Traveling Artists, Illustrators and Designers*, HOW Books, 2013. 丹尼·葛瑞格利《旅繪人生：一支筆、一張紙、一段美好的想像旅行》，台北市：馬可李羅文化事業股份有限公司，2014

³⁸ 林致維展覽資源來源與網絡：<https://artemperor.tw/focus/3103>

³⁹ 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，頁 24。

⁴⁰ 吳雅婷：〈回顧一九八零年以來宋代的基層社會研究——中文論著的討論〉，頁 65。

旅圖」和社會緊密相連，這不僅在宋畫史上是新的代表，在畫史和歷史研究上也是重要的一個提示。

參考文獻

傳統文獻

- (清)不撰著人，《石渠寶笈秘殿珠林·三編》，台北：國立故宮博物院 1969。
- (宋)不撰著人，《宣和畫譜》，上海：商務印書館，1936。
- (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》，上海：商務印書館，1936。
- (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，上海：商務印書館，1936。

近人論著

- 方聞，〈中國山水畫結構分析探討〉，《新美術》，2，1989，頁 64-69。
- 王文進，〈南朝「山水詩」中「游覽」與「行旅」的區分—以《文選》為主的觀察〉，《東華人文學報》，1 期，1999，頁 103 - 113。
- 王伯敏，《中國繪畫通史》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2018。
- 王伯敏，《敦煌壁畫山水研究》，杭州：浙江人民美術出版社，第 1 版，2000。
- 石守謙，〈山水之史—由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉，收入顏娟英編，《中國史新論—美術考古分冊》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2010，頁 427-433。
- 石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》，台北市：允晨文化實業股份有限公司，民國 85，1996。
- 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，北京：生活，讀書，新知三聯書店，2015。
- 石歡，〈北宋行旅主題山水畫研究——以李成、范寬、郭熙為例〉，陝西師範大學碩士論文，2020。
- 吳雅婷，〈不安的邂逅—宋人於旅宿場所的互動與其空間印象〉，《新史學》21:4 (臺北，2010.12)，頁 141-202。
- 吳雅婷，〈萬卷書與萬里路——宋代類書呈現的「移動」語境〉，收入黃應貴主編，《空間與文化場域：空間之意象、實踐與社會的生產》(臺北：漢學研究中心，2009.10)，頁 391-435。
- 吳雅婷，〈三蘇《南行集》所見宋代士大夫的行旅活動與旅行書寫以〉，《中山大學學報》(社會科學版)，57 卷，2 期，2017。

- 吳雅婷，〈回顧一九八零年以來宋代的基層社會研究——中文論著的討論〉，《中國史學》第十二卷，2002年。
- 李霖燦，《中國名畫研究》上，臺北：藝文印書館，民國62，1973。
- 陳韻如，〈《明皇幸蜀圖》畫意與風格的思考〉，《故宮文物月刊》，273期(2005.12)，頁30-39。
- 陳韻如，〈兩宋山水畫意的轉折——試論李唐山水畫的畫史位置〉，《故宮學術季刊》，29卷4期(2012.6)，頁75-107。
- 陳韻如，〈范寬谿山行旅圖〉，《故宮文物月刊》，282期(2006.9)，頁18-25。
- 陳韻如，〈畫物之情態：北宋題畫活動與徽宗朝花鳥的畫史意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，39期，2015.9，頁127-186。
- 黃小峰，〈宋代的交通、旅行与山水画的圖像体系〉，《中國中古史研究》，第八卷，復旦大學歷史學系《中國中古史研究》編委會編，中西書局，2021年。
- 趙春修，〈隱隱行人過雪山——雪山旅行圖意象研究〉，中國藝術研究院碩士論文，2015。
- Gregory, Danny, *An Illustrated Journey: Inspiration From the Private Art Journals of Traveling Artists, Illustrators and Designers*, HOW Books, 2013. 丹尼·葛瑞格利《旅繪人生：一支筆、一張紙、一段美好的想像旅行》，台北市：馬可孛羅文化事業股份有限公司，2014。
- Sullivan, Michael, Vainker, S. J., *The Arts of China*, Berkeley: University of California Press, 2018. (英)邁克爾·蘇立文，徐堅譯，《中國藝術史》，上海：上海人民出版社，2014。
- Sturman, Peter C, “The Donkey Rider as Icon: Li Cheng and Early Chinese Landscape Painting”, *Artibus Asiae*, Vol. 55, No. 1/2 (1995), pp. 43-97.



i 圖 1



ii 圖 2

iii 圖 3

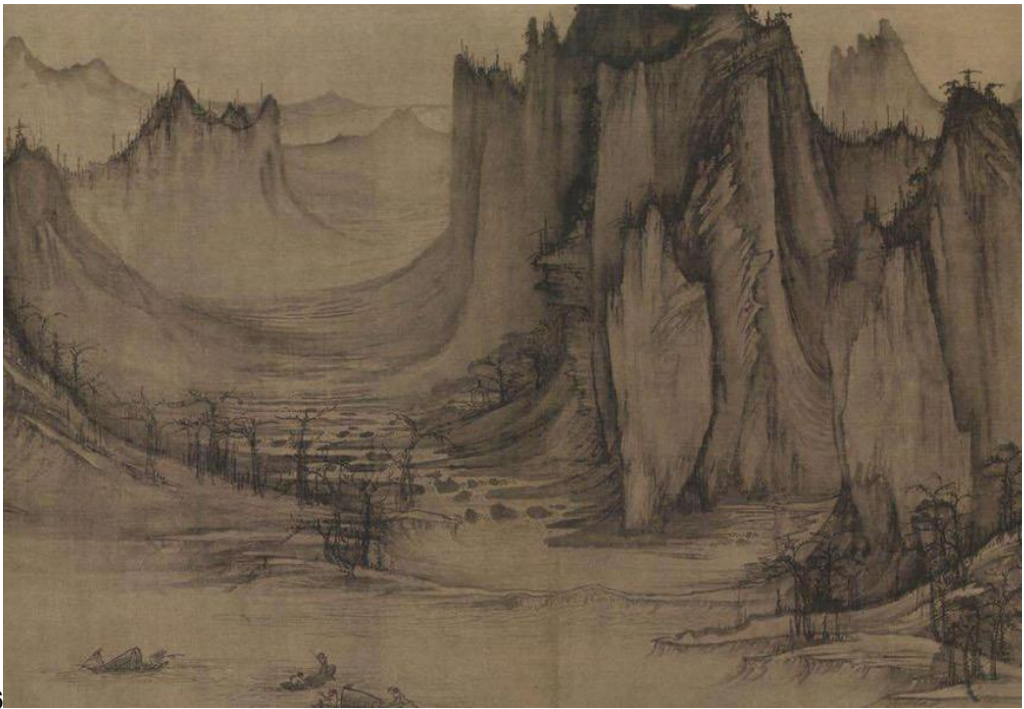


iv 圖 4





v 圖 5



vi 圖 6



vii 圖 7



viii 圖 8



ix 圖 9



x 圖 10

印 吳昌碩
 六分堂供養天下第一成也



吳昌碩
 六分堂
 供養天下第一成也
 此畫乃昌碩先生晚年所作，筆墨蒼勁，意境深邃。畫中人物騎馬行於山石之間，與上方盤旋交錯之樹木形成強烈對比，展現了自然之雄偉與人之渺小。

xi 圖 11



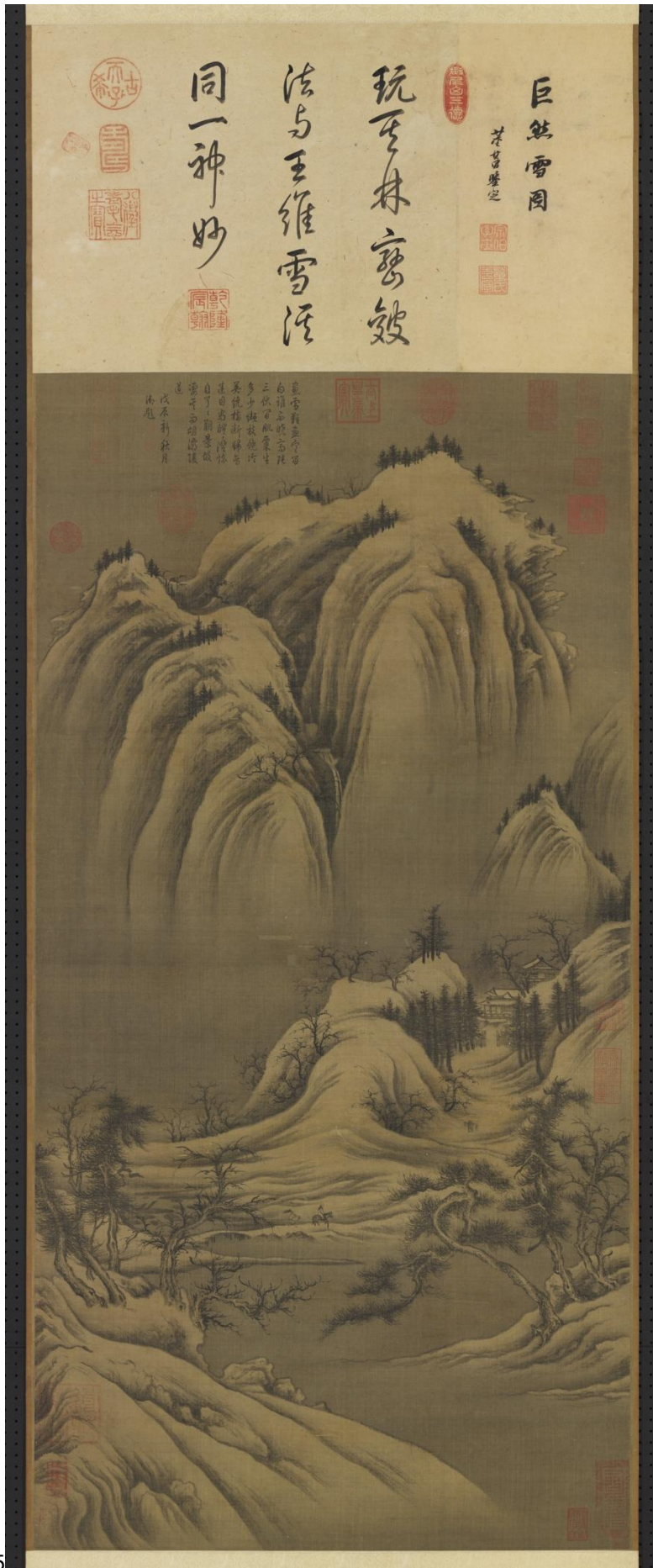
xii 圖 12



xiii 圖 13



xiv 圖 14



xv 圖 15