

# 张择端《清明上河图》卷跋文考释

## ——兼考图文之遗缺

余 辉

**内容提要** 本文考订出北宋张择端《清明上河图》卷画面接近完整,并在认同今刘临渊、戴立强考证的基础上提出了补证,即该卷的主要遗缺部分是明代邵宝等人的跋文。同时,作者分析了金元明三朝文人的跋文对该图的内容有多种截然不同的感受和结论,因题跋者的思想和宦途经历的不同则结论亦不同,特别是元代李祁、明代邵宝等认为张择端是出于警世等创作动机,这对学界全面、客观、深入认知该图的本质内涵多有裨益。

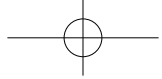
**关键词** 张择端 《清明上河图》卷 跋文遗缺 本质内涵 冯保“心爽观” 邵宝“警心观”

北宋张择端《清明上河图》卷(故宫博物院藏,以下简称《清》卷)的一些基本问题在学界出现了两极分化的研究热度,其一是大多数学者、画家和社会公众最关心的是《清》卷画面的完整性和具体细节,形成研究高热。其二是鲜有学者关注如何阐释其跋文的内容,特别是跋文作者的身份、地位和经历是如何影响着他们对《清》卷思想内容的判定,对这一方面的研究几乎接近冰点。后者是本文要探讨的问题,在此基础上祈望完整地把握前人对该图的认识。古人和我们一样,其认知经历了一个由表及里、由浅入深的过程。并不是距离《清》卷时代近的人,都善于把握作品的思想内涵和艺术特质,其关键在于题跋作者能否真正感知《清》卷的思想性,与画卷作者产生多少共鸣,通过研究画家的认识过程和认知水平,获得较为有益的借鉴。

### 一 《清》卷画幅及其完整跋文考

北宋崇宁年间(1102—1106)中后期<sup>〔1〕</sup>,张择端绘制的《清》卷是与他的《西湖争标图》一并呈送给宋徽宗的。但是,60多年来,关于《清》卷是否为全本,学术界、绘画界均争论不休,因为自明代中后期以来的400多年间,江南民间画家普遍认为《清》卷缺失的部分是表现金明池夺标场景的,由此“苏州片”中的《清明上河图》卷出现了大量的“补全本”,一直影响到清代宫廷画家陈攻、罗福旼、黄念

〔1〕 有关对《清》卷创作时间的考订,见余辉:《〈清明上河图〉新探》,《故宫博物院院刊》2012年第5期。



〔图一〕张择端《清明上河图》(局部)  
绢本设色 纵24.8厘米 横52.8厘米 故宫博物院藏



等在该题材后纷纷接绘“金明池夺标”的内容。至于《清》卷的跋文是否完整，则很少有人关注。

### （一）《清》卷画幅的完整性

一部分学者对《清》卷画幅的完整性尚有怀疑，他们认为《清》卷后面还有内容的依据是，卷尾结束得比较唐突。但是，从整个布局来看，全卷人物活动的高潮在拱桥上下，拱桥的位置几乎在画面的二分之一处，基本上符合手卷画的中心位置。画卷进入城区后，画面的热闹气氛渐趋平稳，而画家在画面节奏趋于平缓时收场是十分自然的构思结果。

也有学者认为，《清》卷尾部树木的线条被切断，加上该卷拖尾有明代李东阳的跋文，言及“画长二丈有奇”，以此断定《清》卷丢失了大段。由于

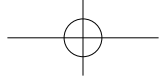
《清》卷在北宋装裱后又经过数次重裱，这种被装裱师数次切边造成卷首、卷尾有残缺的现象是比较多见的。不过，在卷尾出现一个村夫问道的情景，据杨新先生评述，在这里，画外有画，给欣赏者留下了无限的遐想<sup>〔1〕</sup>。在此足以证明《清》卷到此结束，其后没有被裁剪的内容。特别是张择端在卷尾精心设计了一个耐人寻味的结局：画面集中表现了三个场景，其一是“赵太丞家”医铺里有两位妇女求医，其二是“解”字牌下的儒生们在考进士前算命，其三是村夫问道。一个进城投亲靠友的村夫背着麻袋、提着点心匣子正在向一个守门人打听地址，守门人手指前方，村夫顺着他的手指方向扭头寻望。问诊、问命、问道三个解决疑惑的场景均聚合在此，绝非巧合，回顾前面出现的诸多社会弊端，画家对表面繁华的社会不禁生出前途莫测之感和沉重的隐忧，面对日益崛起的北方强敌，其意味深长。可以说，“三问”给了全卷一个精彩而发人深省的结局〔图一〕。

就画幅尺寸而言，笔者以为，李东阳与今人统计画幅尺寸的方法不同，他很可能是目测的情况下，将画幅长度和在他之前的题跋长度合并计数了。现画幅长528厘米，加上当时李东阳亲眼看到的《清》卷卷首和徽宗题签<sup>〔2〕</sup>，再加上在李东阳之前有近400厘米长的跋文，总计约900多厘米，按明代一裁尺合今34.1厘米，以两丈乘算，则合682厘米，与李东阳所说的“画长二丈有奇”大体一致。

此外，拖尾中金元明诸家跋文都是针对当时《清》卷中的内容和情节而作的感发，没有一句是关于龙舟竞渡的内容。是否表明在张著题写跋文时，《清》卷的后半段就已经被裁剪了？这在张著的跋文里依旧可以找到答案。

〔1〕 杨新《〈清明上河图〉赞》，故宫博物院编：《〈清明上河图〉新论》页20，故宫出版社，2011年。

〔2〕 见本文附录元代李祁和明代李东阳跋。



《西湖争标图》卷与《清》卷这两幅手卷的关系已经被张著的跋文说得很清楚了：“《西湖争标图》、《清明上河图》选入神品。”可见，这是两件不同的作品，两图皆为“神品”，著录在向家的《向氏评论图画记》里，说明它们的艺术水平大致相当。需要强调的是，许多学者关于西湖即金明池的考证结论是可取的<sup>①</sup>，《西湖争标图》中的“西湖”不是临安（今浙江杭州）的西湖，而是汴京城西北的御苑金明池，在北宋俗称“西池”<sup>②</sup>，词人秦观《千秋岁·水边沙外》有“忆昔西池会，鸂鶒同飞盖”之句，这个“西池会”即指元祐七年三月上巳的一次聚会时，“诏赐馆阁花酒，以中浣日游金明池、琼林苑，又会于国夫人园。会者二十有六人”<sup>③</sup>。虽然没有找到当时将金明池称作西湖的例句，但“池”“湖”相通，其意相近。据元代王振鹏（传）《龙池竞渡图》卷（台北故宫博物院藏）后的跋文：“崇宁间三月三日开放金明池，出锦标与万民同乐，详见梦华录至大庚戌钦遇。……”可以推断，《西湖争标图》卷表现的是北宋崇宁年间（1102—1106）三月三日宋室在皇家御苑金明池举办龙舟竞渡时的盛大场面。从画家的总体构思来看，《西湖争标图》卷描绘的是皇家在清明节第二天的大型水上游赏活动，即宫廷风俗，《清》卷展现的是市俗百姓在清明时节的习俗，两图绘制的事情都应该发生在北宋崇宁年间（1102—1106）清明时节，两卷风俗画分别完整地反映了三月里的宫外民俗和宫内习俗。其节令时间前后相接，形成一对姊妹篇，向家在著录时也保持着原有的并列关系，并把表现宫廷风俗的绘画排在表现民俗的绘画之前，对这位外戚来说是十分自然的。

按逻辑推理，如果张择端在《清》卷的后面绘有“西湖争标”内容的话，他是不可能再画一本《西湖争标图》卷呈上的，如此重复，于情于理皆说不通。那么，张择端的《西湖争标图》卷在哪里呢？从张著跋文中对该图的认识来看，它一定与《清明上河图》一样流落在北方金国，在张著作跋时，这一对姊妹卷还厮守在一起，否则他不会说“藏者宜宝之”。在元代，至少它的传本还流传于北方，其图今虽已不存，但其传本可参照元代王振鹏《龙池竞渡图》卷（元摹本，台北故宫博物院藏）<sup>④</sup>，图中所绘皆系北宋后期的衣冠服饰、宫俗风物等，否则，来自永嘉（今浙江温州）的王振鹏无从得知北宋皇家在崇宁年间龙舟竞渡的盛况。元代与此相类似的本子至少有八本之多，均冠以王振鹏之名<sup>⑤</sup>，画面构图和风格基本上大同小异，其中最著名的是王振鹏在大都任职期间，为大长公主祥哥剌吉绘制的《龙池竞渡图》卷。而明代苏州片《清》卷“补全本”却与元代王振鹏的传本大相径庭，全然是明代补绘者凭空想象出来的，显然，张择端的《西湖争标图》没有像《清》卷那样曾流传到江南，使得江南

① 周宝珠：《〈清明上河图〉与清明上河学》附录二，页198，河南大学出版社，1997年。

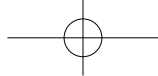
② （北宋）韩琦：《安阳集》卷一〇《驾幸金明池》有“西池风景出尘寰”句，《景印文渊阁四库全书》第1089册，页279。台北：商务印书馆股份有限公司，1983年。

③ （北宋）秦观：《淮海集》卷九，前揭《景印文渊阁四库全书》第1115册，页469。

④ 王伯敏主编：《中国美术通史》第四卷，页96，山东教育出版社，1987年。

⑤ 冠以王振鹏之名的竞渡题材绘画长卷今藏于故宫博物院、台北故宫博物院（四本）、美国程琦旧藏、美国纽约大都会博物馆、美国底特律博物馆。





〔图二〕《清》卷首段遗失部分示意图



的画家们没有相对统一的范本依据，各自发挥其不同的艺术想象。

从《清》卷和《西湖争标图》卷(以传为王振鹏之本为据)庞大的绘画场面来看，都是在展现徽宗强调的“丰亨豫大”的主题思想。根据前文论及的两图共同的受画人和前后相接的风俗画题材，应该是相继绘成的。宋徽宗应很容易洞察出《清》卷背后委婉的劝诫之意，他不喜欢《清》卷的绘画内容，也“株连”到姊妹篇《西湖争标图》卷，一并转赠给了向家。

实际上，《清》卷缺少的是卷首的一小部分。明中期以前，手卷的包首和前隔水都比较短，到明末，前、后隔水均加长，还增加了包首，这样，不仅给文人墨客提供了书写的空间，而且在客观上保护了画面，以免“开门见山”，使卷首受到磨损。如顾恺之的《女史箴图》卷的唐摹本(大英博物馆藏)，大约过了500年左右，在南宋初期，前面已经少了1/4，即三段，大概磨损了116厘米左右，只剩下后九段的349厘米<sup>〔1〕</sup>，那么，绘于12世纪初的《清》卷在500年后的明末，磨损一小部分是完全可能的，在明末重裱时被装裱师裁去破损之处也是正常的。所以说，《清》卷缺少的不是后面，而是前面磨损的部分，那么磨损掉的会是什么内容呢？除了徽宗的题签及双龙印外，根据李祁、李东阳跋文中见到徽宗题签和双龙印以及卷首现存图像，特别是李东阳对卷首的描述：“自郊野以及城市，山则巍然而高，隤然而卑，洼然而空；水则澹然而平，”判定卷首延展了远山<sup>〔2〕</sup>、枯木、寒雾，估计丢失部分约有一尺左右〔图二〕。明末的裱画师在卷前增加了前隔水，为手卷增加了一段保护层。

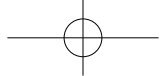
## （二）《清》卷跋文遗缺考

客观地说，《清》卷画幅本身并无大碍，真正丢失的是其后的题跋，严重地影响了今人对张择端作画动机和《清》卷画意的理解。《清》卷的一部分跋文必定是在装裱时被裁剪了。根据《清》卷的递藏

〔1〕 余辉：《宋本〈女史箴图〉卷探考》，《故宫博物院院刊》2002年第1期。

〔2〕 在开封流传着一句古谚：“三山不显，五门不对，”意即开封周边的小山不突出，五座城门不相对应，由于黄河六次泛滥，十多米的河沙覆盖了土丘，使今日的开封变成了一马平川，如当年城东夷门外的夷山也被埋，故张择端很可能是以夷山为素材加以夸张。





历史和现存状况，笔者推断它至少被装裱和大修过五次，第一次是徽宗朝崇宁年(1102—1106)末到大观年间(1107—1110)被内廷装裱，第二次是在元代杨准处进行重裱或接尾纸，第三次是在明代李贤的手里或之前(以李贤骑缝章为据)，第四次是在清代毕沅、毕沅兄弟的府第或此之前(以毕家骑缝章为据)，第五次是在1973年故宫博物院的修复厂。第一次和第五次都是在宫里装裱，一般不会出现随意剪裁跋文的现象，那么只会出现在第二、三、四次装裱中。

根据《清》卷拖尾纸张的颜色、材质和跋文的顺序，《清》卷拖尾曾经接过三次纸，第一次是在北宋崇宁年间末徽宗初裱时按惯例接尾纸，留下了金元八家文人的题跋；第二次是在元代杨准处，因宋人的接纸用完，继续接裱尾纸，留下了刘汉、李祁等元人的跋文；第三次是在明代李贤那里续接尾纸，留下了明代五家文人的题跋。另根据纸张的长度出现缺损以及后人著录的已佚跋文，接纸有可能被裁剪过三次。

经笔者在库房查验，第一次装裱的拖尾是金代张著至元代李祁八家跋文，接纸是由四张同类纸拼接而成，最先的装裱者纵剖两张纸(各纵80余厘米、横50余厘米)，成为四张接纸(每张接纸为纵25厘米、横80厘米)，是偶数。其中，金元第一段接纸长50厘米，为金代张著跋文；第二段接纸长80厘米，为金代张公药全跋、酈权前半部分跋文；第三段接纸长亦为80厘米，为酈权后半部分跋文和王礪、张世积全跋；第四段接纸长同为80厘米，为元代杨准的全跋。

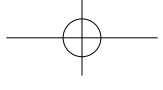
金元跋文第一段的长度较二、三、四段短了30厘米，金元跋文的第二、三、四段纸都是一样的长度，即80厘米，第一段即张著跋文上的首方骑缝章“翰林”、“珍赏”缺右半边，此段极可能被裁剪了近30厘米[图三]。

张著跋文冲天撞地，有人认为上下的宽幅被裁去许多，怀疑这是被移过来的文字。要注意：其上部的字迹较为舒展、下部的“于”、“入”等字较为局促，显然是作者的章法问题，此系作者年轻时的原题，章法还有待于成熟，此纸与后面的三段纸同属于北宋的一类竹纸。

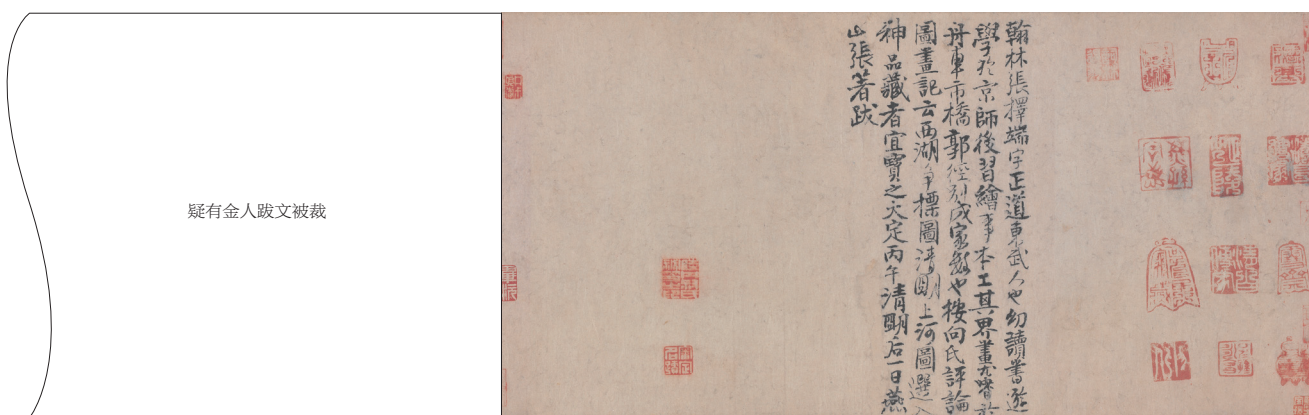
第二次接纸，发生在元代，应该是物主杨准所为，此系另一种纸张，泛黄且光亮一些，其上为元代刘汉、李祁接题。令人疑惑的是，该接纸只是一小段，成奇数，仅70厘米长，前人通常在接裱尾纸时会接上一长段，以备后人使用，不会只接一小段，除非是借重裱之时补上过去在零头纸上题写的内容，如果是后者的话，根据笔墨的渗透程度，可以辨别出题者是在裱前题还是在裱后题，从字迹上看，刘汉、李祁是在裱后所题，显然这不是零头纸，更何况首行字距离接缝十分局促。那么，这就意味着这一小段跋文的前后被后人裁剪过[图四]。

需要注意的是，金元八家跋文题在五张接纸上，其骑缝章“翰林”(白文)、“珍赏”(朱文)皆出自一人之印，单国强先生考证出印主系明代的翰林收藏家李贤(1408—1466)<sup>①</sup>，是可信的。李贤是宣德八年(1433)的进士，成化元年(1465)进少保华盖殿大学士，知经筵事。李贤的骑缝章说明《清》卷在他手里经过了一番装裱，第一次裁剪之事即发生在李贤的手里或在他之前。

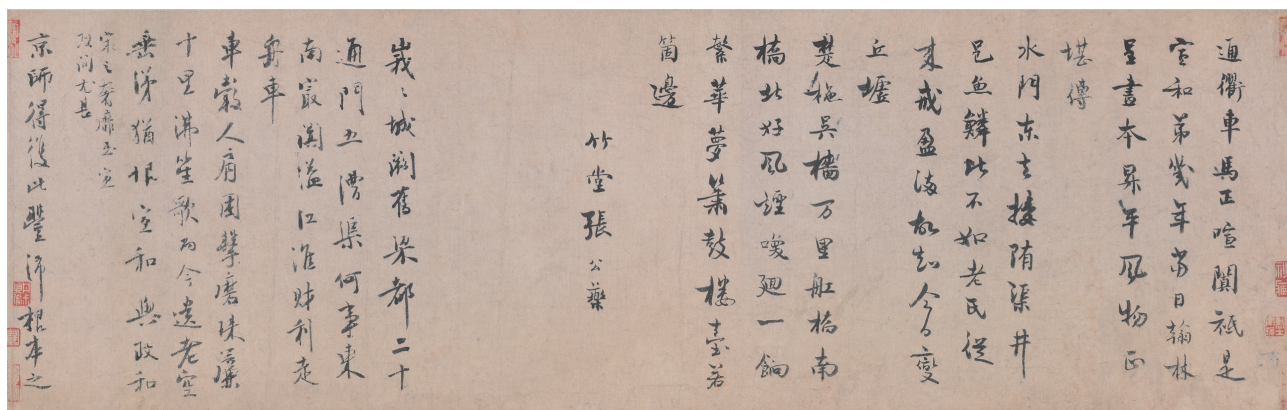
① 单国强：《张择端〈清明上河图〉鉴藏印考略》，前揭《〈清明上河图〉新论》，页244。



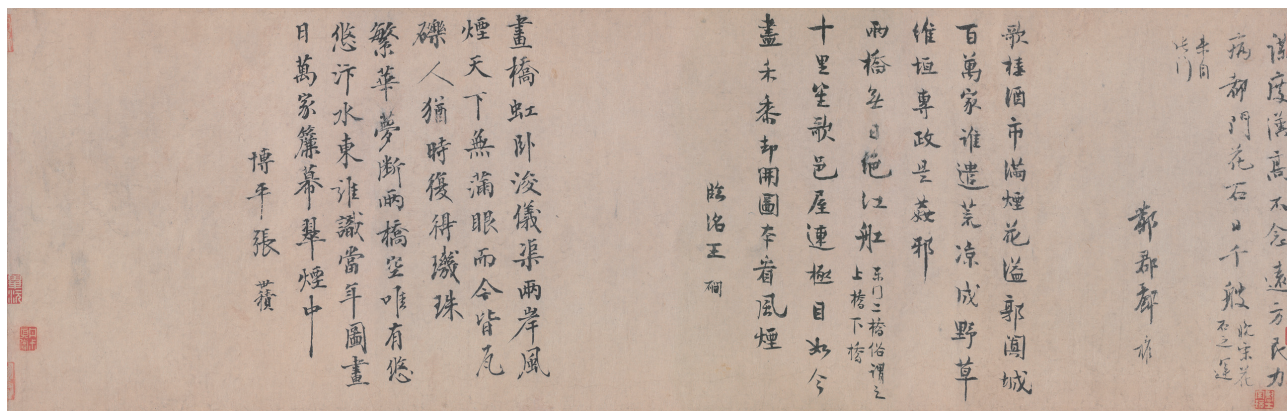
〔图三〕《清》卷被裁去金人跋文的位置示意图



疑有金人跋文被裁



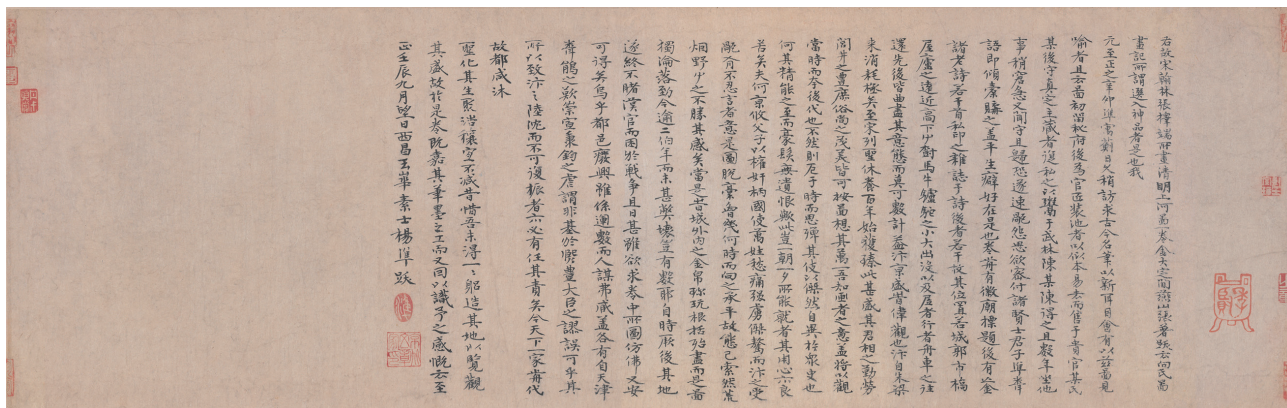
竹堂張公藥



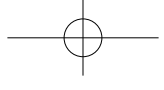
鄭郡齋

臨江王嗣

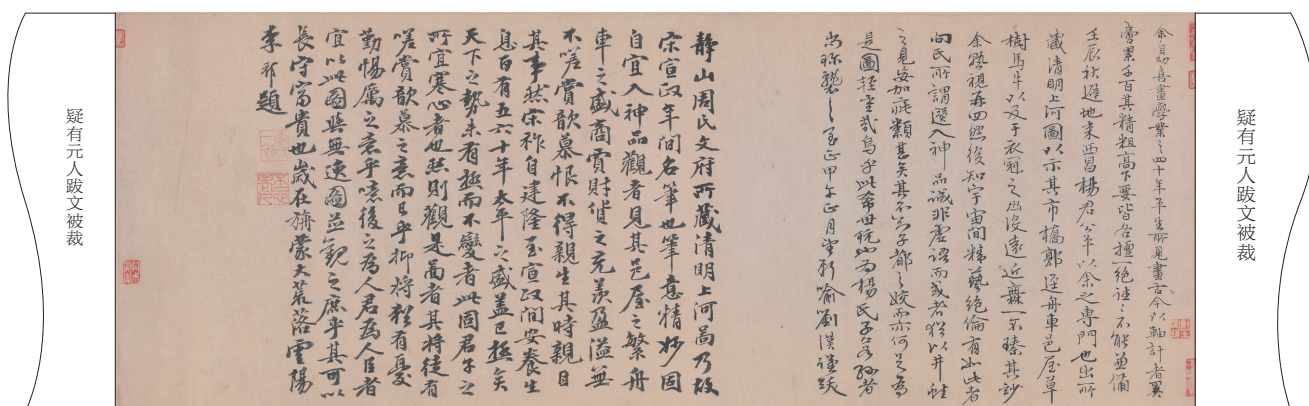
博平張黃







〔图四〕《清》卷疑被裁去元人跋文的位置示意图



同样,《清》卷拖尾的明代部分接纸也出现了不正常的现象。原先的裱画师用两张纸纵剖成四张,明代第一段接纸长60厘米,为吴宽跋;第二段接纸长133.4厘米,为李东阳第一段跋和第二段的前半部分跋,第三段接纸长61.6厘米,为李东阳第二段跋的后半部分,第四段接纸长107厘米,为陆完、冯保、如寿跋。可以推定,明代接纸的单张长度为133.4厘米,另三张接纸的尺寸长短不一,不足此数的接纸必定被裁短了,当然,其中必定有跋文被裁掉。

显然,明代第一段在吴宽跋文之后裁去了73.4厘米,第二段是完整的,第三段在李东阳跋文后裁去了71.8厘米,在第四段的陆完跋文之前裁去26.4厘米,即在第三、四段之间共裁去了约96.4厘米长的字幅,其上必定有跋文〔图五〕。

金元和明代共有九段接纸,金元五段接纸处均有明代李贤“翰林”骑缝章,金元明接纸的所有接缝处都钤有“毕沅秘藏”、“毕”和“毕沅审定”的骑缝章,说明明代段被裁剪是在毕氏兄弟手里或之前在重裱时完成的。

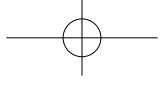
那么,被裁去的跋文是哪几家作者?刘临渊<sup>〔1〕</sup>、戴立强<sup>〔2〕</sup>先后在清代卞永誉《式古堂书画汇考》(吴兴蒋氏密均楼藏本)画卷一三“张择端清明上河图卷”著录文字后的空白之处发现了二十三行书小字,依次抄写了元代虞集、郑元祐和明代李东阳、邵宝的题跋。据戴立强先生考,虞集(1272—1348)跋文的位置不应该在金元第四、五段之间的杨准之后、刘汉之前,在杨准作跋之前四年的1348年,虞集已故去,故此跋为贋题。笔者以为,郑元祐的跋文也是贋题,其年款为大德己亥年(1299),此时的郑元祐年方八岁。因此,被裁去的应该是元代其他作者的跋文,位于金元段的第四、五段之间。此外,依笔者拙见,被裁去的还有金代的跋文。

卞永誉《式古堂书画汇考》著录的李东阳跋文与《清》卷李东阳的第二段跋文一致,为时人抄录,

〔1〕 刘临渊:《〈清明上河图〉之综合研究》,辽宁省博物馆编:《〈清明上河图〉研究文献汇编》页233—234,万卷出版公司,2007年。

〔2〕 戴立强:《今本〈清明上河图〉残本说》,前揭《〈清明上河图〉研究文献汇编》,页113。





〔图五〕《清》卷疑被裁去明人跋文的位置示意图

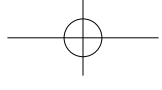


因此，明代段被裁去的是邵宝的跋文，它位于第三段后半部分、第四段的前半部分，邵宝的190个字正好铺陈在96.4厘米长的接纸之中，另外可能还会有其他人的跋文。

这就是说：《清》卷跋文遭此厄运是在清代毕家重裱之时或之前，有人抽取了明代邵宝的跋文，又编造了元代虞集、郑元祐的跋文，还抄录了明代李东阳的第二段跋文，将这些元明跋文合为一卷，装裱在《清》卷的伪作之后（简称甲种本），有幸的是，甲种本的邵宝跋文唯被著录在《式古堂书画汇考》（吴兴蒋氏密均楼藏本）里。

此外，金元段中丢失的元代某家的跋文也会和明代段中吴宽后的明人跋文、编造或抄录的明代其他跋文再与另一件《清明上河图》卷的临摹本合裱一卷（简称乙种本），现可推断出乙种本跋文的“作者”，唯有都穆的履跋，其余不见著录。

蹊跷的是，在《南濠居士文跋》卷四中著录有明代都穆的《清》卷跋文，都穆（1458—1525），字元敬，号南濠居士，吴县（今江苏苏州）人，官礼部郎中，他精于鉴赏，好藏金石碑刻，著有《金薤



琳琅录》数十卷。都穆跋“张择端《清明上河图》”实为伪题，根据都穆跋文的语气，其跋似乎应题写在李东阳跋文之后、邵宝跋文之前。不过，他的跋文说到“前有徽庙标题，后有亡金诸老诗及私印若干，今皆不存”。“前有徽庙标题”的确不存，但“后有亡金诸老诗及私印若干”却至今尚存，如果真是在李东阳之后题，其所见应与李东阳基本一致，可见此跋系伪跋，被“安排”在没有徽宗题签和有金人跋文的张择端伪作之后，在都穆伪题之前，照例会抄录李东阳的长题，以求题跋内容的“连贯性”。

甲、乙《清》卷两贗本后的跋文真假相杂，均作为张择端的“真迹”流入了明清时期的书画市场，今不见存于公立博物馆，有待于私家披露。

## 二 三朝跋文内容考释

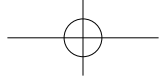
《清》卷后的金元明十三家的十四跋，是研究这三朝学人认知该卷的第一手文献材料，也是这个时期艺术史学史的重要部分。长期以来，对题跋者书写的跋文，多限于对金代五家跋文内容和收藏史的研究。有幸的是，辽宁省博物馆书画专家黄应烈、戴立强<sup>①</sup>解决了几位金人生平事略的问题，故宫博物院单国强先生解决了其后元明题跋者的印章问题<sup>②</sup>。有关《清》卷的递藏历史，已有多家学者记述，恕不赘述。本文所要解决的是对《清》卷后金元明三朝跋文的认知问题。在他们为《清》卷题写跋文的近500年间，记录了古人认知《清》卷经历的三个历史阶段：即从金人的基本定论到元人的认识转折，再到明人鲜明对立的结论。

### （一）金人题跋的基础作用和局限性

金代张著提供了张择端的基本生平，后四位金人看完《清》卷后产生出怀古之情，而留恋感伤之情亦渗透在他们题写的跋诗里。他们确定了《清》卷的创作时间——宣和年间，肯定了描绘地点——东门外，阐述了读画感受——感怀伤逝，这一直影响到今人对《清》卷的基本认识，并发展为“太平盛世观”和“政治清明论”<sup>③</sup>。五位金代题跋者，均没有在北宋徽宗朝的经历。他们都是汉族文人，在少数民族的统治下，表达怀古和惆怅的心情以及反思徽宗亡国的原因，由此构成了他们跋诗的主要内容。

金代第一位跋文作者张著的记述帮助今人很好地认识了《清》卷作者。张著(生卒年不详，约活动于12世纪中后期)，字仲扬，永安(今北京)人，能诗文、善鉴赏。泰和五年(1205)，授监御府书画，他在书写《清》卷题跋时还没有入宫，只是一介年轻文人。金大定丙午年(1186)，张著撰写了

① 黄应烈、戴立强：《〈清明上河图〉早期题跋者生平事迹考略》，《中国文物报》2005年3月23日。  
② 单国强：《张择端〈清明上河图〉鉴藏印考略》，前揭《〈清明上河图〉新论》，页244。  
③ 此论广泛出现在中国美术通史之作或宋代美术史著作中，本世纪最具代表性的“清明盛世论”出自徐书城：《宋代绘画史》页72，人民美术出版社，2000年。



85字的跋文，很可能是根据他所看到的《向氏评论图画记》的著录，概述了张择端的籍里和在京师的简况及绘画长处，给《清》卷一个明确的作者名和图名，其跋文年款为“清明后一日”，婉转地确定此图所绘的时节是清明节<sup>①</sup>。张著跋文的客观性，是今人认知张择端及《清》卷的部分基础。

接下来的四位金代文人接二连三地对《清》卷进行解读。据金赵秉文所言<sup>②</sup>，张公药、郾权和王礪等皆为友人之交，这三个人的跋诗均没有年款，根据他们相同的格式和跋诗内容以及交游关系，他们有可能是在一次雅集时依次题写的，题写的地点距旧都汴京不会远。据第三位跋诗作者郾权的卒年大约在1190年、第四位王礪的卒年为金章宗泰和三年(1203)，他们三人的跋诗应作于1186年清明节之后到1190年之前的三、四年间。

张著的跋文对画卷的内容没有作任何阐释，问题是金代第二人张公药的跋诗开始误读和曲解了图意。张公药(生卒年不详，主要活动于12世纪中后期)，字元石，号竹堂，滕阳(今山东滕州市)人，北宋宣和年间，其祖张孝纯(?—1144)知太原，城被金军所破，张孝纯初不愿降金，后为汴京行台左丞相。张公药以荫入仕，尝为郾城(今属河南)令，官至昌武军节度副使。他主要活动在今河南南部一带，到过开封，《中州集》卷二有传。他连着题写了三首七绝诗，他的一句“只是宣和第几年……水门东去接隋渠”，使后人以此为据将《清》卷的绘制时间确定在徽宗朝宣和年间，所绘地域是东水门到隋渠一带；又一句“升平风物”、“好风烟”、“繁华梦”，使后人确定《清》卷的绘画主题是表现“太平盛世”和“政治清明”中的“繁华”景象。张公药在诗中分析了徽宗亡国的原因，他借老子《道德经》“日中则昃，月满则亏”的观念，认为徽宗亡国是因“盈满”导致煌煌汴京成了堆堆“丘墟”。

张公药的跋诗内容给《清》卷所绘制的时间、地域和绘画主题定下了基调。其后的金人一一附和，且大都要对宋徽宗挞伐一番，这是当时文人的一种时尚评论。

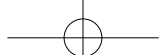
金代第三人郾权(?—约1190)，字元與，号坡轩居士、漳水野翁，临漳(今属河北)人，其父郾琼(1104—1153)，早年曾随宗泽抗金勤王，战无不败，后降金，成为金军一员战将，官至归德府尹，《金史》有传。郾琼次子郾权，与党怀英同师名贤刘瞻，刘瞻还是辛弃疾的老师。郾权在大定年间(1161—1189)受荫为相州监酒税，于明昌(1190—1195)初召为著作郎，未几卒。郾权仕途不显，实为金朝一名士，他崇尚苏东坡，常与友人“至于故宫废苑，饱赏烂游，更唱迭和，雅有文字之乐”<sup>③</sup>。作有《坡轩集》，还擅长书法，《中州集》卷四有传。他的三首跋诗说到“东南最闾溢”，婉转地肯定了张公药的图绘地点东水门说、绘制时间宣和说等。他指出徽宗亡国之由是“不念远方民力病，都门花石日千艘”，即劳民伤财采运花石纲导致了亡国，使这位常流转于旧京废苑的北宋后裔“空垂涕”。

① 余辉：《从张著跋文考〈清明上河图〉的几个问题》，《国之重宝——故宫博物院藏晋唐宋元书画展》，香港：香港艺术馆，2007年。

② (金)赵秉文：《闲闲老人滏水文集(附补遗)》(二)卷一一《遗安先生言行碣》，页159，王云五主编：《丛书集成初编》，商务印书馆，1936年。

③ (金)王寂：《鸭江行部志》，贾敬颜：《五代宋金元人边疆行记十三种疏证稿》页173，中华书局，2004年。





金代第四人王磻(约1125—1203),字逸滨,号遗安先生,又号洛川,祖籍临洛,移居汴梁,磻生于此。据赵秉文《遗安先生言行碣》<sup>①</sup>载,王磻学诗于伯父震,以孝友文行称颂于乡里,孟宗献、赵汾等进士皆师从其门下。明昌年间(1190—1195)末,朝廷诏举隐逸,赐王磻为同进士、授亳州鹿邑主簿。他以年老不乐仕进,授登仕郎,给正八品半俸优之,《中州集》卷四有传。1190年之前,王磻在《清》卷拖尾题写了两首七绝诗,此时他正悠游乡里。其诗也认定《清》卷画的是东门,且不知画中的桥是东门外的上桥还是下桥。他在伤感中暗暗抨击了蔡京、童贯之流是“奸邪”。

金代第五人张世积(生卒年不详),博平(今属山东聊城)人,生平不详,史籍失载,元人杨准在《清》卷跋文中称张世积为“亡金诸老”,他应是一位金末文士。张世积的两首七绝跋诗受到前几位金人的感染,更是哀鸣不止。在“满眼而今皆瓦砾”中,他确信《清》卷所绘为“浚仪渠”、“汴水东”,前者是东汉明帝永平十二年(69)修汴渠,自浚仪(今河南开封)分浪荡水东流至泗水,时称浚仪渠,他完全附和了张公药、酈权、王磻关于《清》卷的推论。

## (二) 元人跋文的转折作用

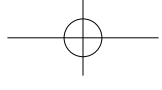
元代题跋者都不用题诗的方式,而是撰写较长的跋文,惆怅之感渐渐退去,特别是宦官出身的题跋者如李祁等以其独特的社会敏感开始探寻作者真正的画意并同时关注《清》卷的收藏历史和基本著录,愈来愈接近艺术史研究的命题。

元代第一家杨准(生卒年不详),字公平,号玉华居士,泰和(今属江西)人,他是翰林学士吴澄的弟子,其“文章高古,为虞集、揭傒斯所推许,危素尤敬服之”<sup>②</sup>。元亡后,拒不出仕。《江西通志》有传。他于至元十一年(1351)得到《清》卷后,图随人归赣。至正壬辰(1352),他在故里泰和(今属江西)首次记录了《清》卷的状况——“卷前有徽庙标题”,改变了金人无视徽宗墨迹的态度。同时,他还考证了该图流出元宫的历程,录下了自己得手的经过,亦痛斥了“权奸柄国”之祸行。杨准开始对《清》卷的画意进行了揣摩:“吾知画者之意,盖将以观当时而夸后代也。不然则厄于时而思殚其伎,以杰然自异于众史也。何其精能之至,而毫发无遗憾欤?此岂一朝一夕所能就者,其用心亦良苦矣。”他认为,《清》卷是张择端将当时的社会景象记录下来以传后代,为此竭尽了全力,此非一蹴而就。虽然杨准未能切中《清》卷之要,但开启了后人对张择端作画动机的研究。

元代第二家刘汉(生卒年不详),新喻(今江西新余)人,很可能是一位职业画家和鉴赏家,他以杨准至交的身份在杨府题写了跋文,时年至正甲午(1354)。出于他的职业所限,未有新论,仅停留在赞赏《清》卷的绘画语言:“其市桥郭径、舟车邑屋、草树马牛,以及于衣冠之出没远近,无一不臻其妙。……此希世玩也。……”

① 前揭《闲闲老人滏水文集(附补遗)》(二)卷一一《遗安先生言行碣》,页159。

② (清)陈梦雷编纂:《中国古今图书集成·文学典》卷九〇,页76743,中华书局、巴蜀书社,1985年。



最先觉察《清》卷系非寻常之作的是元代第三家李祁。李祁(1299—?),字一初,号希蓬,又号危行翁,茶陵(今属湖南)人,元统年间(1333—1335)进士,官翰林应奉,后因母老病回江南任职,开始了他的地方官生涯,改任婺源州同知,累迁江浙儒学副提举。母故去后,归隐永新(今属江西),后逢元末江南大乱,躲入云阳山中,饱尝世事艰辛。入明后仍不失忠元之志,拒不仕明,自号不二老人,享年七十余,他长于行、草书,好诗文,著有《云阳集》十卷。他的跋文题于旃蒙大荒落(1365),时年他在静山周氏文府,大约是在江西隐居期间。其跋文认同是图描绘了北宋政和、宣和年间的邑屋之繁、舟车之盛、商贾之充和财货之盈,更重要的是,他以一个地方官员的目光敏锐地看到了事物的反面:“盖天下之势,未有极而不变者,此固君子之所宜寒心者也。然则观是图者,其将徒有嗟赏歆慕之意而已乎?抑将犹有忧勤惕厉之意乎。噫!后之为人君为人臣者,宜以此图与《无逸图》并观之,庶乎其可以长守富贵也。”值得注意的是:他首先提出《清》卷“犹有忧勤惕厉之意”,其也是最早提出《清》卷与“厉”(即危机)相关的人。考“惕厉”和“厉”,“惕厉”出自《周易·乾》:“君子终日乾乾,夕惕若厉,无咎。”<sup>①</sup>“厉”见于《左传》:“晋侯梦大厉,被发及地,搏膺而踊……”<sup>②</sup>李祁感受到了画中的“勤”即百姓的艰辛劳作,“厉”即街头出现的种种险像,特别是后者,成为社稷危机的根源。

李祁将《清》卷与《无逸图》相类比,是有其用意的。考“无逸”,源自《尚书·无逸》:“周公曰:‘呜呼!君子所其无逸。先知稼穡之艰难,乃逸则知小人之依。相小人,闾父母勤劳稼穡,厥子乃不知稼穡之艰难乃逸。……’”<sup>③</sup>唐开元年间(713—741),明相宋璟借《尚书·无逸》篇告诫唐玄宗要励精图治,该篇记载周公劝成王勿沉溺于享乐,他抄录了《无逸》全篇,并绘成《无逸图》献给唐玄宗。唐人崔植上《对穆宗疏》记述了这段历史:“璟尝手写《尚书·无逸》一篇,为图以献。明皇置之内殿,出入观省,咸记在心,每叹古人至言,后代莫及,故任贤戒欲,心归冲漠。开元之末,因《无逸图》朽坏,始以《山水图》代之。自后既无座右箴规,又信奸臣用事,天宝之世,稍倦于勤,王道于斯缺矣。”<sup>④</sup>此后,朝廷确定了《无逸图》的规谏作用。如李焘《续资治通鉴长编》记载了北宋仁宗对《无逸图》的虔敬态度:翰林侍讲学士兼龙图阁学士孙奭“讲至前世乱君亡国,必反复规讽,帝竦然听之。尝画《无逸图》以进,帝施于讲读阁。帝与太后见奭,未尝不加礼”<sup>⑤</sup>。南宋诗人李洪在《和柯山先生读中兴碑》尾句“鉴古评诗增感慨,无逸图亡山水在”,则是感慨《无逸图》的借鉴作用。后世诸朝献《无逸图》之事不绝于书。李祁将《清》卷与《无逸图》视为劝诫一类的图画,他至少看出了《清》卷对朝廷社稷有着特殊的警示作用,这是元人观《清》卷的一大转折。

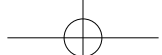
① 金景芳、吕绍纲著:《周易全解》“乾”,页7,吉林大学出版社,1991年。

② 上海人民出版社编:《春秋左传集解》(第二册)第十二,成公上,页707,上海人民出版社,1977年。

③ 王世舜:《尚书译注》,《无逸篇》页213,四川人民出版社,1982年。

④ 《全唐文》卷六九五,页7131,中华书局,1983年。

⑤ (南宋)李焘:《续资治通鉴长编》卷一一〇,页2564,中华书局,1985年。



### （三）明人跋文中的麻木与警醒

《清》卷拖尾现仅存明代五家六跋，即吴宽、李东阳（两则）、陆完、冯保和如寿，此外还有被裁去的邵宝跋。由于明代中后期一方面朝野盛行颓废的享乐主义，另一方面社会矛盾不断积累和爆发，其背景与北宋张择端的时代颇有相像之处。故题跋作者们对《清》卷的认识越来越对立，个人的感受亦越来越鲜明。

明代第一个书写跋文的是鉴藏家吴宽（1435—1504），字原博，号匏庵，长洲（今江苏苏州）人，明宪宗成化八年（1472）殿试获第一，入翰林后，他一直侍奉宫中，历修撰、左庶子、进少詹事兼侍读学士、吏部右侍郎，直至礼部尚书，专典诰敕修《宪宗实录》，为当时馆阁巨手，《明史》有传。吴宽出生于富家，久仕内廷，脱离社会，远离民情，不会就《清》卷所涉及的社会问题有所感悟，对此，他是颇为麻木的。吴宽只是从书画鉴藏的角度，认同《清》卷绘制于政和、宣和年间，以鉴藏家的敏感关注《清》卷的稿本问题：“朱公云：此图有稿本，在张英公家，盖其经营布置，各极其态，信非率易所能成也。”这个“朱公”就是当时《清》卷的收藏者、明代大理寺卿朱文徵。

其二是李东阳（1447—1516），字宾之，号西涯，茶陵（今属湖南）人，李祁五世从孙。他以戌籍居京师，天顺八年（1464），18岁的他登进士第，官至礼部尚书兼文渊阁大学士。他于平素关注时政得失，曾多次上疏谏言，如孝宗弘治五年（1492），他“条摘《孟子》七篇大意，附以时政得失，累数千言，上之”<sup>①</sup>。弘治十七年（1504），他上疏天津旱灾、江南、浙东饥荒，“臣访之道路，皆言冗食太众，国用无经，差役烦烦，科派重叠”，对比之下：“京城土木繁兴……亲王之藩，供亿至二三十万。”<sup>②</sup>他在《清》卷后连书两跋，分别书于弘治辛亥（1491）九月和正德乙亥（1515）三月廿七鞍日，前一次题于京师某家，李东阳时任太常寺少卿兼翰林院侍讲学士，后一次题于自家怀麓堂西轩（很可能是大理寺卿朱文徵将画带到此处），他时任礼部尚书兼文渊阁大学士。李东阳三次观览、两次题跋，足见他对《清》卷的深爱之情。由于他热衷于谏言甚至极谏的个性，渗透到观览《清》卷之中。他从《清》卷中得到的是“独从忧乐感兴衰”，进一步说，即社稷江山“且以见夫逸失之易而嗣守之难，虽一物而时代之兴革、家业之聚散，关焉。不亦可慨也哉。噫！不亦可鉴也哉。”更重要的是，他的一句“当时谁进《流民图》”<sup>③</sup>点出了《清》卷对宋徽宗的劝诫作用。他同样以书画鉴赏家的本能职责，记录了尺幅和收藏经历及印记，尤其是宋徽宗的“瘦筋五字签”和“双龙小印”。需要强调的是，他首次肯定此图所绘系“虹桥”，也第一次否定了前人关于《清》卷作于政和、宣和年间的定论，认为“当作于宣政以前，丰亨豫大之世。”后者是颇有见地的考证结论，只是不为后人所重。

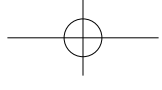
明代邵宝的跋文原本在此，后被裁去（内容后叙）。

① （清）张廷玉撰：《明史》卷一八一，页4820，中华书局，1974年。

② 前揭《明史》卷一八七，页4821。

③ 北宋旧党徒安上门监守、光州司法参军郑侠为阻止宋神宗支持王安石变法，请画家作《流民图》献上，神宗见后惊骇不知，不得不诏令停止变法。





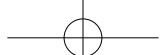
其三是明代陆完(1458—1526)，字全卿，长洲(今江苏苏州)人，成化丁未(1487)进士，正德年间(1506—1521)初，历江西按察使，四年(1509)，陆完兼右金都御史提督军务，与河北农民军刘六、刘七作战多年，官至吏部尚书。他曾收受宁王朱宸濠的巨贿，宁王作乱被执，明武宗朱厚照查出陆完与朱宸濠有书信往来，陆完全家被抄，深受株连。陆完在此之前已得到消息，提前将《清》卷等财物转匿在友人处。刚登基的明世宗朱厚熜念他剿灭刘六、刘七有功，免他一死，戍福建靖海卫，终了于斯，《明史》有传。他在《清》卷后题写跋文的时间是嘉靖甲申年(1524)二月，是他在临终前两年所作，此时他刚刚获释，在赴任戍福建泉州靖海卫之前，在京师留下了墨迹。陆完的宦宦生涯特别是他残酷镇压揭竿而起的刘六、刘七的暴行，说明他是不可能与底层百姓有感情交流的，他在劫后余生、心灰意冷之时也不可能替朝廷感慨江山社稷之艰难。其跋文主要是以收藏家的认识来回答吴宽不知《宣和画谱》不载张择端的缘故，陆完认为是张择端因受苏轼、黄庭坚的牵累，被蔡京所忌恨，故被蔡京剔出了《宣和画谱》，就如同《宣和书谱》不载苏、黄的作品一样。有意味的是，他将自己的党祸之难推测到张择端的身上，以此来论定《宣和画谱》不载《清》卷之由。他的说法并不为今人所接受，不过，陆完注意联系北宋的历史背景还是很可贵的。其实《宣和画谱》不载张择端和《清》卷的原因很简单：徽宗在编撰《宣和画谱》之前就将《清》卷送出宫外了，更重要的主观原因就是《宣和画谱》不满于北宋中后期的界画，据《宣和画谱》所载录的画家来看，很少收录宣和年间的画家，特别是对擅画界画的画家，要求更高，因为界画被置于“画学”之末，历数晋代至宋朝长于界画者，五代唯有卫贤，北宋只有郭忠恕，故将他列为“高古者”，“后之如王瓘、燕文贵、王士元等辈，故可以皂隶处，因不载之谱”<sup>①</sup>。因此，《宣和画谱》更不可能著录晚于燕文贵的张择端。

其四是冯保的跋文。冯保(?—1583)，字永亨，号双林，深州(今河北深县)人，嘉靖年间(1522—1566)入宫，万历年间(1573—1620)官司礼监掌印太监，曾监刻《启蒙集》、《帝鉴图说》、《四书》等，后被神宗放逐到南京，死后家产被抄，《明史》有传，被列在佞臣之列。冯保题于万历六年(1578)，时任司礼监太监，该图当时已入明宫，此跋题于宫中，一说冯保从宫中偷得《清》卷<sup>②</sup>。冯保未有接触社会底层的经历，早年净身入宫，浑然不知稼穡之难，在宫中司礼监大太监的任上，正是他炙手可热之时。他在侍御之暇，读到了御藏的《清》卷，他看到的是“人物界画之精，树木舟船之妙”，给他带来的仅仅是十分肤浅的“心思爽然”而已。

全卷最后一个跋文作者是明末如寿，据单国强、尚琮考，他俗姓傅，字济翁，鹭津(今福建厦门)人氏，他生活于明末清初，经历过明清之际天崩地解给闽东社会带来的剧烈动荡。康熙二年(1663)，在厦门被清军攻克后之后，他在厦门开元寺出家为僧，法号如寿。他还擅长楷书，与同

① (北宋)《宣和画谱》卷八《宫室叙论》，页81，于安澜编：《画史丛书》(二)，上海人民美术出版社，1986年。

② 杨新：《〈清明上河图〉公案》，前揭《〈清明上河图〉研究文献汇编》，页81。



寺擅长草书的释明光齐名<sup>①</sup>，故如寿跋《清》卷的楷书之艺不俗。如寿的跋文题于出家之后即康熙二年(1663)以后，当时，《清》卷很可能已经不在厦门一带，早已被陆完的儿子陆仕在北京卖给了顾鼎臣，释如寿是否在此前离开过厦门？邵宝观《清》卷“触于目警于心”的感受被释如寿所认同，打动了他的并不是画中繁盛的街肆和川流不息的人群，他在跋文里亦表达了他读后沉郁的心情：“妙笔图成意自深，当年景物对沉吟。”在他眼里，这是亡国之前的最后兴旺，是历史的常规即“兴废相寻何代无”，这几乎是他一生经历的大彻大悟。也许是人微言轻之故，无人知晓的僧人如寿，连同他的画跋一并被学界忽略了。

### 三 遗失的邵宝跋文道出《清》卷天机

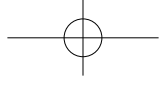
在元代李祁“忧勤惕厉观”的影响下，进一步看透《清》卷用意的是明代文人邵宝。他犀利的目光、精练的论点和深刻的认识，是他独特的思想个性和宦海经历的集中反映和爆发，对当今艺术史界重新深入分析研究《清》卷具有发聋振聩的作用，尤其对进一步探讨张择端的作画动机是极为有益的。

邵宝(1460—1527)在明代是一位有政声、有气节的高官，其字国贤，一字文庄，号二泉先生，无锡(今属江苏)人。他三岁失怙，十九岁时，在江浦庄昶处苦读，宪宗成化二十年(1484)中进士，官许州知州，此后他长期任职地方官。曾有农夫耕地犁出商周甲骨，巫师巫言其中有灾祸，吓得农夫们都不敢下田，邵宝当庭焚毁甲骨、杖打巫师，督促百姓正常春耕；他在白鹿书院修建校舍，为力除江西民间陈棺不葬的陋习，他颁布了法令：不从者不得参加科举考试。他不惧豪门，与陆完截然不同，拒绝宁王朱宸濠索取诗文的要求，后朱宸濠犯上作乱，宅邸被查抄，邵宝平安无恙。他在迁浙江右布政使的任上，关注民生，体恤下情，曾奏处州(今浙江丽水)银矿“费多获少，劳民伤财，虑生他变”<sup>②</sup>。武宗正德四年(1509)，邵宝进京提升为右副都御史，总管监督水路运输。太监刘瑾独揽朝政，诱逼邵宝陷害原水运长官平江伯陈熊，邵宝不从，于是陈熊和邵宝一并受到弹劾，刘瑾强迫他们辞官离京。后刘瑾被处死，邵宝被重新起用，官贵州巡抚，又调任户部右侍郎，晋升左侍郎兼任左佾都御史，负责处理粮食运输事务，这一职务使他有机会专事关注百姓的粮食问题。不久，他上奏请求回家奉养老母，皇帝授予南京礼部尚书，邵宝又连续两次上奏请辞，终回故里。他为官的格言是：“吾愿为真士大夫，不愿为假道学。”<sup>③</sup>《明史》有传。李东阳雅好诗文和收藏，是明代著名“茶陵诗派”的领袖，也是邵宝的崇拜对象，邵宝受李东阳诗文影响最深。当时文坛的邵宝、何孟春、石珪、顾清、罗玘等皆为该诗派的代表人物，因而他在李东阳之后为《清》卷题写长跋

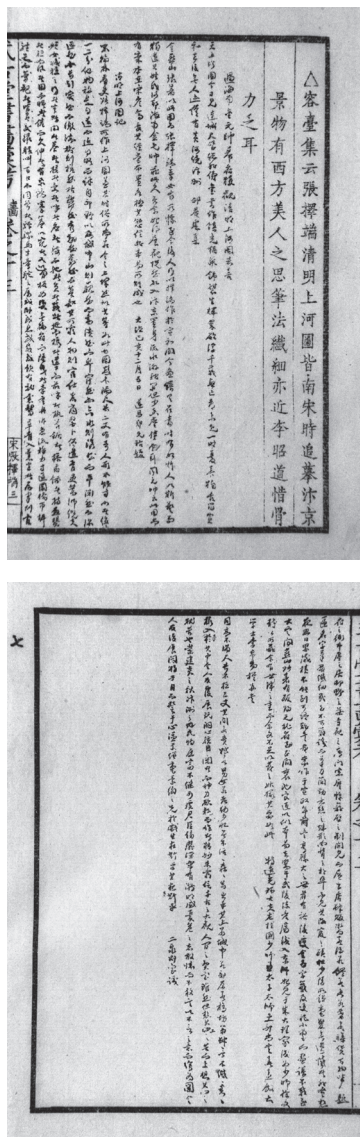
① 详见单国强考证，前揭《张择端〈清明上河图〉鉴藏印考略》；尚琮考证详见：《〈清明上河图〉最后一跋者“鹭津如寿”考》，《中国书画报》2011年第077期第5版、第078期第5版。

② 前揭《明史》卷二八二，页7245。

③ 前揭《明史》卷二八二，页7246。



〔图六〕清 卞永誉《式古堂书画汇考》书影



有着一定的必然性。

邵宝经过反复展阅《清》卷，针对金代张公药“升平观”等，就该图的画意提出了相反的意见，其跋文颇有一定的认识深度，从内容上看，文中闪烁出强烈的思想性，是任何造假者不可为之，原迹为真。其文如下〔图六〕<sup>〔1〕</sup>：

图高不满尺，长不抵三丈<sup>〔2〕</sup>，其间若贵贱、若男女、若老幼、少壮，无不活活森森真出乎其上；若城市、若郊原、若桥坊第肆，无不纤纤悉悉摄入乎其中。令人反复展玩，洞心骇目，阅者而神力欲耗，而作者精妙未穷，信千古之大观，人间之异宝。虽然，但想其工之苦，而未想其心之犹苦也。当建炎之秋，汴州之地，民物庶富，不继可虞，君臣优靡淫乐有渐，明盛忧危之志，敢怀而不敢言，以不言之意而绘为图。令人反复展阅，触于目而警于心，溢于缣毫素绚之先。於戏！其在斯乎！其在斯乎！二泉邵宝识（着重号为笔者所加）。

据戴立强先生考证：“邵跋中‘当建炎之秋，汴州之地，民物庶富’之句，疑有笔误<sup>〔3〕</sup>；邵氏又从画中读出‘盛世警言’，值得深思，这些姑且不论。”<sup>〔4〕</sup>笔者在此补论：邵宝是一个勤政怜民的官员，尤其是他在任职地方官时。从他体恤民情的为政观念来说，当他“反复展阅”张择端在铺展汴京城清明节商贸繁华的景象时，出乎寻常地发现了一系列使他感到“洞心骇目”和“触目警心”的社会问题，凸显了北宋后期日益沉重的社会危机，这也是北宋朝臣屡屡上奏之要情。看到这一切，邵宝是不会从中得到愉悦的，他很自然地将日常的从政观念带到了绘画赏析中，与400年前的张择端产生出共鸣。因此，邵氏认为该图的主题是“明盛忧危之志”，画中的种种情节令人“触于目而警于心”，画家“以不言之意而绘为图”，是“溢于缣毫素绚之先”，画家在事先就进行了周密的构思，邵宝进一步发现了这个秘密，其内心必定十分惊奋！遗憾的是，《清》卷后的邵宝跋文被裁去，以至于他的观点在今天几乎被埋没了。

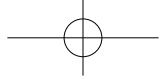
〔1〕 （清）卞永誉：《式古堂书画汇考》画卷一三，页6—7，吴兴蒋氏密韵楼藏本鉴古书社影印本；另见前揭《今本〈清明上河图〉残本说》，页115—116。

〔2〕 至邵宝题写时，已增加了李东阳的两段跋，邵宝说接近三丈是合乎情理的。

〔3〕 此处应为徽宗朝宣和的年号而不应该是南宋初的建炎年号。

〔4〕 前揭《今本〈清明上河图〉残缺说》，页116。





邵宝的“触目警心观”与冯保的“心思爽然观”截然相反，但只被后来的明末和尚如寿所认同，他一定是读懂了邵宝的长跋，并肯定了《清》卷“意自深”，这是邵宝跋文唯一潜在的影响，虽十分微弱，但至关重要。

## 四 结语

综上所述，《清》卷卷首约一尺左右因磨损之故，连同徽宗的五字签和双龙小印(朱文)在明末以后重装时被裁去，但基本无损于画面内容；《清》卷拖尾中的元人和明代邵宝等人的跋文遭到裁剪，与其他赝跋分别成为两件《清》卷赝品的拖尾，变成“帮手”。

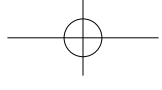
金元明文人在《清》卷留下了不同感受的跋文和跋诗，这已不是“仁者见仁，智者见智”的视角问题，而是“喜者见喜，忧者见忧”的观念问题，即不同执政观、不同精神世界和不同宦迹的文人官僚，对《清》卷所绘的一系列景象必然会产生不同的思想判断。张择端在当时是一位忧患之人，与他有相同心境的后人才能产生共鸣。总而言之，金代文人官吏的跋文主要是追忆繁华的宋都，形成了金人十分感怀的“兴衰观”。在元代开始出现转折，这是以李祁的“忧勤惕厉观”为标志的。在明代文人中分野出两种截然对立的结论：其一是冯保浅薄且麻木的“心爽观”，其二则与冯保截然对立的李东阳沉重的“忧乐观”和邵宝深刻的“触目警心观”，这是长期在宫中养尊处优的太监冯保、权奸陆完等人无法感触到的。此外还有以吴宽、陆完等单纯的“著录观”。可以说，大凡体恤民众、敢于谏上者(如李东阳等)、或长期任职地方的亲民之官且富有正义感者(如李祁、邵宝等)，都能在不同程度上感悟《清》卷中的“忧乐”或“警心”之意。特别是邵宝的跋文，深刻揭示出《清》卷中的“盛世警言”，帮助今人打开重新认识《清》卷的视窗。遗憾的是，邵宝跋文被裁剪，使这个本来洪亮的声音变得颇为微弱，而张公药“升平观”和冯保的“心爽观”合为一体，演化成当今的《清》卷“太平盛世观”和“政治清明论”。拙文对《清》卷跋文的研究，则试图寻声而望、竭力恢复《清》卷在900多年前发出的原声。

### 〔附录〕张择端《清明上河图》卷现存跋文

金代张著跋：翰林张择端，字正道，东武人也。幼读书，游学于京师，后习绘事。本工界画，尤嗜于舟车、市桥郭径，别成家数也。按《向氏评论图画记》云：“《西湖争标图》、《清明上河图》卷选入神品。”藏者宜宝之。大定丙午（1186）清明后一日，燕山张著跋。

金代张公药跋：通衢车马正喧阗，祇是宣和第几年；当日翰林呈画本，升平风物正堪传。水门东去接隋渠，井邑鱼鳞比不如；老氏从来戒盈满，故知今日变邱墟。楚旆吴樯万里舡，桥南桥北好风烟；唤回一饷繁华梦，箫鼓楼台若个边。竹堂张公药。

金代郦权跋：峨峨城阙旧梁都，二十通门五漕渠。何事东南最阗溢，江淮财利走舟车。车毂人肩困击磨，珠帘十里沸笙歌。而今遗老空垂涕，犹恨宣和与政和（宋之奢靡至宣政间尤甚）。京师



得复比丰沛，根本之谋度汉高。不念远方民力病，都门花石日千艘（晚宋花石之运来自此门）。邺郡邺权。

金代王磻跋：歌楼酒市满烟花。溢郭闾城百万家。谁遣荒凉成野草。维垣专政

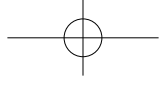
是奸邪。两桥无日绝江舡（东门二桥。俗谓之上桥下桥）。十里笙歌邑屋连。极目如今尽禾黍。却开图本看风烟。临洺王磻。

金元之际张世积跋：画桥虹卧浚仪渠。两岸风烟天下无。满眼而今皆瓦砾。人犹时复得玃珠。繁华梦断两桥空。惟有悠悠汴水东。谁识当年图画日。万家帘幕翠烟中。博平张世积。

元代杨准跋：右故宋翰林张择端所画清明上河图一卷。金大定间。燕山张著跋云。向氏图画记。所谓选入神品者是也。我元至正之辛卯。准寓蓟日久。稍访求古今名笔。以新耳目。会有以兹图见喻者。且云图初留秘府。后为官匠装池者。以似本易去。而售于贵官某氏。某后守真定。主藏者复私之。以鬻于武林陈某。陈得之且数年。坐他事稍窘急。又闻守且归。恐遂速祸怨。思欲密付诸贤士君子。准闻语。即倾囊购之。盖平生癖好在是也。卷前有徽庙标题。后有亡金诸老诗若干首。私印之杂志于诗后者若干枚。其位置。若城郭市桥屋庐之远近高下。草树马牛驴驼之大小出没。以及居者行者舟车之往还先后。皆曲尽其意态。而莫可数计。盖汴京盛时伟观也。汴自朱梁来。消耗极矣。至宋列圣。休养百年。始获臻此甚盛。其君相之勤劳。闾井之丰庶。俗尚之茂美。皆可按图想其万一。吾知画者之意。盖将以观当时而夸后代也。不然则厄于时而思殚其伎。以杰然自异于众史也。何其精能之至。而毫发无遗憾欤。此岂一朝一夕所能就者。其用心亦良苦矣。夫何京攸父子。以权奸柄国。使万姓愁痛。强虏杰骖。而汴之受祸有不忍言者。意是图脱稿。曾几何时。而向之承平故态。已索然荒烟野草之不胜其感矣。当是时。城外内之金帛珍玩。根括殆尽。而是图独沦落到今。逾二百年而未甚弊坏。岂有数耶。自时厥后。其地遂终不睹汉官（宫）。而困于战争且日甚。虽欲求卷中所图仿佛。又安可得矣。乌乎。都邑废兴。虽系运数。而人谋弗臧。盖各有自。天津闻鹃之叹。崇宣秉钧之虐。谓非基于熙丰大臣之谬误可乎。其所以致汴之陆沉。而不可复振者。亦必有任其责矣。今天下一家。前代故都。咸沐圣化。其生聚浩穰。宜不减昔。惜吾未得一躬造其地。以览观其盛。故于是卷既嘉其笔墨之工。而又因以识予之感慨云。至正壬辰九月望日。西昌玉华素士杨准跋。

元代刘汉跋：余自幼喜画学。业之四十年。平生所见古今画。以轴计者。奚啻累千百。其精粗高下。要皆各擅一绝。往往不能兼备。壬辰秋。避地来西昌。杨君公平以余之专门也。出所藏清明上河图以示。其市桥郭径。舟车邑屋。草树马牛。以及于衣冠之出没远近。无一不臻其妙。余熟视再四。然后知宇宙间精艺绝伦。有如此者。向氏所谓选入神品。诚非虚语。而或者犹以井蛙之见。妄加疵类。甚矣其不知子都之姣。而亦何足为是图轻重哉。乌乎。此希世玩也。为杨氏子若孙者。当珍袭之。至正甲午正月望。新喻刘汉谨跋。

元代李祁跋：静山周氏文府所藏清明上河图。乃故宋宣政年间名笔也。笔意精妙。固自宜入神



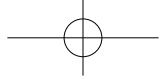
品。观者见其邑屋之繁。舟车之盛。商贾财货之充美盈溢。无不嗟赏歆慕。恨不得亲生其时。亲目其事。然宋柞自建隆至宣政间。安养生息。百有五六十年。太平之盛。盖已极矣。天下之势。未有极而不变者。此固君子之所宜寒心者也。然则观是图者。其将徒有嗟赏歆慕之意而已乎。抑将犹有忧勤惕厉之意乎。噫！后之为人君为人臣者。宜以此图与无逸图并观之。庶乎其可以长守富贵也。岁在旃蒙大荒落。云阳李祁题。

明代吴宽跋：金燕山张著以此图为张择端笔。必有所据。至后人乃以择端作于宋宣政间。今画谱具在。当时有如斯人斯艺。而独遗其名氏何耶。大卿朱公。藏此已久。予始获展阅。恍然如入汴京。置身流水游龙间。但少尘土扑面耳。朱公云。此图有稿本。在张英公家。盖其经营布置。各极其态。信非率易所能成也。吴宽。

明代李东阳跋：宋家汴都全盛时。万方玉帛梯航随。清明上河俗所尚。倾城士女携童儿。城中万屋翬甍起。百货千商集成蚁。花棚柳市围春风。雾阁云窗粲朝绮。芳原细草飞轻尘。驰者若飏行若云。虹桥影落浪花里。捩舵撇蓬俱有神。笙歌在楼游在野。亦有驱牛种田者。眼中苦乐各有情。纵使丹青未堪写。翰林画史张择端。研朱吮墨镂心肝。细穷毫发伙千万。直与造化争雕镌。图成进入缉熙殿。御笔题签标卷面。天津回首杜鹃啼。倏忽春光几时变。朔风卷地天雨沙。此图此景复谁家。家藏私印屡易主。赢得风流后代夸。姓名不入宣和谱。翰墨流传藉吾祖。独从忧乐感兴衰。空吊环州一杯土。丰亨豫大纷此徒。当时谁进流民图。乾坤俯仰意不极。世事荣枯无代无。宋张择端清明上河图。今大理卿致仕鹤坡朱公所藏也。族祖希蘧先生之遗墨在焉。予三十年前见之。今其卷帙。完好如故。展玩累日。为之叹惋不能已。因题其后。弘治辛亥九月壬子。太常寺少卿兼翰林院侍讲学士。云阳李东阳识。

李东阳又跋：右清明上河图一卷。宋翰林画史东武张择端所作。上河云者。盖其时俗所尚。若今之上冢然。故其盛如此也。图高不满尺。长二丈有奇。人形不能寸。小者才一二分。他物称是。自远而近。自略而详。自郊野以及城市。山则巍然而高。隤然而卑。洼然而空。水则澹然而平。渊然而深。迤然而长引。突然而湍激。树则槎然枯。郁然秀。翹然而高耸。蓊然而莫知其所穷。人物则官士农贾医卜僧道胥隶篙师缆夫妇女藏获之行客坐者。授者受者。问者答者。呼者应者。骑而驰者。负者戴者。抱而携者。导而前呵者。执斧锯者。操畚鍤者。持杯罍者。袒而风者。困而睡者。倦而欠伸者。乘轿而褰帘以窥者。又有以板为舆。无轮箱而陆曳者。有牵重舟沂急流。极力寸进。圜桥匝岸。驻足而旁观。皆若交欢助叫。百口而同声者。驴羸马牛橐驼之属。则或驮或载。或卧或息。或饮或秣。或就囊龛草首入囊半者。屋宇则官府之衙。市廛之居。村野之庄。寺观之庐。门窗屏障篱壁之制。间见而层出。店肆所鬻。则若酒若饌。若香若药。若杂货百物。皆有题匾名氏。字画纤细。几至不可辨识。所谓人与物者。其多至不可指数。而笔势简劲。意态生动。隐见之殊形。向背之相准。不见其错误改窜之迹。殆杜少陵所谓毫发无遗憾者。非蚤作夜思。日累岁积。不能到。其亦可谓难已。此图当作于宣政以前、丰亨豫大之世。卷首有佑陵瘦筋五字签。及双龙小印。





而画谱不载。金大定间。燕山张著有跋。据向氏书画记。谓与西湖争标图。俱选入神品。既归元秘府。至正间。为裴池官匠。以似本易去。售于贵官某氏。某出守真定。主藏者复私之。以售于武林陈彦廉氏。陈有急又闻守且归。惧不能守。西昌杨准重价购之。而具述其故云尔。后又为静山周氏所得。吾族祖云阳先生为跋其后。又有蓝氏珍玩、吴氏家藏诸印。皆无邑里名字。不知何年复入京师。予始见于大理卿朱文征家。为赋长句。继为少师徐文靖公所藏。公未属纟。谓云阳手泽所书在。治命其孙中书舍人文灿以归于予。其卷轴完整如故。盖四十余年。凡三见而后得也。呜呼。韩退之画记。其所系几何。旋复丧失。独其文奇妙。故传之至今。今有图如此。又于予有世泽之重。而予之文不足以发之。姑撮其要如此。且以见夫逸失之易而嗣守之难。虽一物而时代之兴革。家业之聚散。关焉。不亦可慨也哉。噫！不亦可鉴也哉。正德乙亥三月二十七日。李东阳书于怀麓堂之西轩。

明代陆完跋：图之工妙入神。论者已备。吴文定公诒《宣和画谱》不载张择端。而未著其说。近阅书谱。乃始得之。盖《宣和画谱》之作。专于蔡京。如东坡山谷。谱皆不载。二公持正。京所深恶耳。择端在当时。必亦非附蔡氏者。画谱之不载择端。犹书谱之不载苏黄也。小人之忌嫉人。无所不至如此。不然则择端之艺其著于谱成之后欤。嘉靖甲申二月望日。长洲陆完书。

明代冯保跋：余侍御之暇。尝阅图籍。见宋时张择瑞清明上河图。观其人物界划之精。树木舟车之妙。市桥村郭。迥出神品。俨真景之在目也。不觉心思爽然。虽隋珠和璧。不足云贵。诚希世之珍欤。宜珍藏之。时万历六年。岁在戊寅。仲秋之吉。钦差总督东厂官校办事。兼掌御用监事。司礼监太监。镇阳双林冯保跋。

明代如寿跋：汴梁自古帝王都。兴废相寻何代无。独惜徽钦从北去。至今荒草偏长衢。妙笔图成意自深。当年景物对沉吟。珍藏易主知多少。聚散春风何处寻。鹭津如寿。

本文在写作过程中，曾请教过故宫博物院文保科技部研究馆员（书画装裱与修复专业）单嘉玖女士，特致谢忱。

[作者单位：故宫博物院研究室]

(责任编辑：谭浩源)