

张择端《清明上河图》卷新探

余 辉

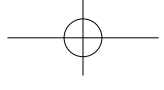
内容提要 本文根据历史文献和相关文物考订,指出《清明上河图》卷中表现了党争事件的后果,画中所表现的女性盘福龙发式和短褙服饰等,时间指向皆为徽宗朝崇宁至大观年间(1102-1110)。作者用模拟航拍制图方式“俯瞰”画中的城市结构,发现无法对应宋代汴京地图,确定此图所绘并非北宋汴京实景。张择端概括提炼了汴京城内外一部分代表性景致,是汴京实情而非实景。作者结合当时的政治、军事和文化背景,解开画中诸多图像的历史密码,特别是画家在展现清明期间商贸繁华的汴京城时,出乎常情地表现了惊马闯市、船桥险情、官员争道、军力懈怠、城防涣散、消防缺失、商贸侵街、党祸殃民、酒患成灾等街头弊端,呈现出北宋末年沉重的社会危机,暗含着画家对社会的隐忧。

关键词 张择端 《清明上河图》卷 模拟航拍图 实情非实景 崇宁至大观年间 商贸繁盛 社会危机 隐忧

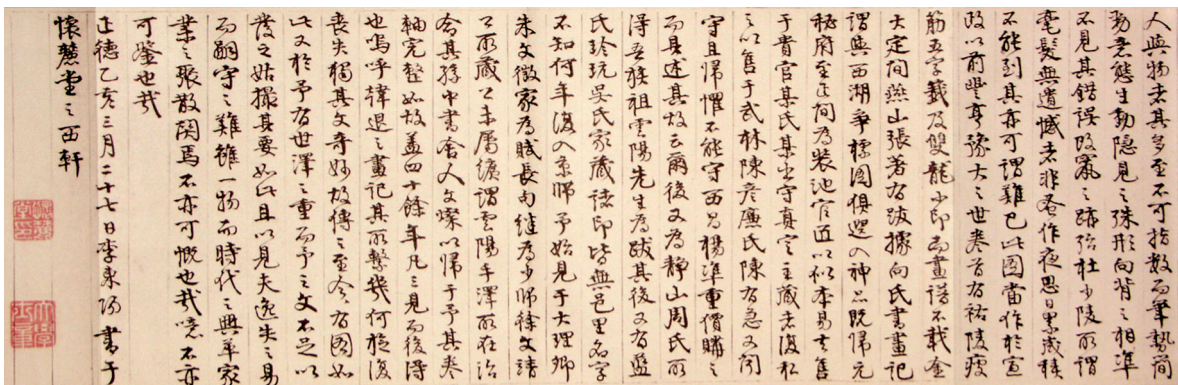
对某一艺术史课题的研究,往往经过几十年后,必然会螺旋式地回到它的原点之上,重新审视最初的认知结果,不断接近真理。以北宋张择端《清明上河图》卷(北京故宫博物院藏,以下简称《清》卷)为例,六十年来,国内外刊发了近四百篇介绍和研究该图的论文,近年,海内外学者再度关注《清》卷的一系列基本问题:该卷究竟绘于何时,所绘为何地,是何主题,其具体细节怎样,是何创作动机?等等。笔者试图运用模拟航拍制图的新视角,探究张择端所绘汴京城内外的结构、城市的诸多功能和特性,结合当时的政治、军事和文化背景,采用电子图像的放大技术解开当时社会的种种历史密码,推定该图的绘制地域和时间,并且通过比较画家目下所见与笔下所取之差异,分析作者的创作心理,推断出他的创作动因和思想内涵。

一 《清明上河图》卷绘制时代考辨

《清》卷拖尾金代张著跋文之后金代诸文人的诗句确定此图绘于北宋徽宗朝政和至宣和年间(1111-1125),如张公药“只是宣和第几年”、“水门东去接隋渠”,酈权“犹恨宣和与政和”,王谦“都门花石日千艘”,王礪“两桥(指东门二桥)无日绝江舡”、张世积“繁华梦断两桥空”等句。迄今为止,



〔图一〕明代李东阳在《清》卷拖尾的跋文



学界多数人对此说无大异议^{〔1〕}。笔者根据直接和间接的佐证，将该图的绘制时代进一步确定在徽宗朝崇宁至大观年间(1102—1110)。笔者以为，笔墨风格和绘画材料可以解决创作时间的上限问题，更加可靠的证据应当是画卷最初的递藏经历和画中具有时代印记的物件、事件等，多方面的证据互证互校，形成一个共同的时间指向。

（一）最初的递藏经历

根据幅上最早的一两位收藏者的动向可推定绘制《清》卷的下限时间。元代杨准在后跋中提及“卷前有徽庙标题”，明代李东阳在该图拖尾的跋文里不同意金代诸家对该图定位宣和年间的结论，称“此图当作于宣政以前丰亨豫大之世”，其缘由是：“卷首有祐陵(徽宗)瘦筋五字签^{〔2〕}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》(即《向氏评论图画记》)，谓与《西湖争标图》俱选入神品。”〔图一〕可知宋徽宗、向氏相继是《清》卷第一二位收藏者，跋文中所说的“画谱”即《宣和画谱》。根据近人谢巍先生的考证，张著跋文中提到的《向氏评论图画记》，其作者是向皇后弟向宗回，约生于庆历八年至皇祐五年(1048—1053)，是《清》卷的第二位收藏者，得之于徽宗赏赐，向宗回卒于政和七年(1117)之前，由于徽宗未钐有“政和”印，绘制该图的下限时间当在政和之前的大观年间(1107—1110)^{〔3〕}，故为《宣和画谱》所不载。

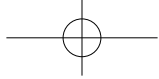
（二）女性衣冠服饰

众所周知，女性衣冠服饰的样式变化是最快的，由此可以进一步寻找该图创作时代的上限。《清》卷表现的人物以男性为主，女性只有十多位，真实地反映了当时社会对妇女限行的陋习。图

〔1〕 曹星原女士考订该图作于北宋神宗朝，见其新作《同舟共济——〈清明上河图〉与北宋社会的冲突妥协》，台北：石头出版股份有限公司，2011年。

〔2〕 笔者推定徽宗的“五字签”应是“清明上河图”五字。

〔3〕 有关考证该图的创作年代见拙文《张择端与〈清明上河图〉的来龙去脉》，刊于《故宫博物院院刊》2008年第5期。



〔图二〕北宋崇宁元年以前的长褙

1.太原晋祠圣母殿塑像的褙子样式
2.1978年苏州瑞光塔出土的北宋初年的观音菩萨像



1

2

〔图三〕壁画上北宋后期的短褙

1.河南禹县白沙出土的北宋元符二年(1099)的墓室壁画《伎乐图》局部)
2.河南洛阳新安县李村一号墓室北宋末壁画《宴饮与厨作图》



1

2

中的妇女上身着褙子，两侧开跨，腰束长裙或长裤。策蹇妇女均头戴帷帽，在毡笠周围下垂薄纱，作遮挡面部之用，这些属于宋代妇女的基本装束，关键是要找出具有时代特性的服饰。

北宋早中期妇女的衣冠服饰受到唐五代样式的影响，以上衣——褙子为例，北宋后期的变化日益明显。比较北宋初中期和崇宁大观年间以及南宋的褙子：北宋早中期的褙子较长，如1978年在苏州瑞光塔出土的北宋初观音菩萨像所着的带帽长褙，又如塑于崇宁元年(1102)的太原晋祠圣母殿塑像，是见到北宋较晚的长褙〔图二〕。略早一些，女装已开始出现了短褙，如在河南禹县白沙墓元符二年(1099)墓室壁画《伎乐图》上，偶尔有着短褙的女伎乐师；河南洛阳新安县李村一号墓室壁画《宴饮与厨作图》上，侍女的短褙则更加明显〔图三〕。周锡宝先生在《中国古代服饰史》中概括了宋代三百年间妇女服饰的变化历程，“崇宁、大观间，这时妇女上衣趋于短而窄。至宣和、靖康之际，这时妇女上衣更趋向紧偏狭窄”^{〔1〕}。这个观点的原始出处是南宋遗民徐大焯(号城北遗民)的《烬余录》^{〔2〕}：

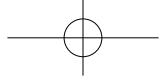
崇宁大观间，衣服相尚短窄，宣靖之际，内及闺阁外及乡僻，上衣偏窄，称其体襞开四缝而扣之，曰密四门，小衣偏管开缝而扣之，

曰便裆，亦曰任人便。发髻大而扁，曰盘福龙，亦曰便眠觉。绍兴以后，此风稍息，景定以后复若宣靖。

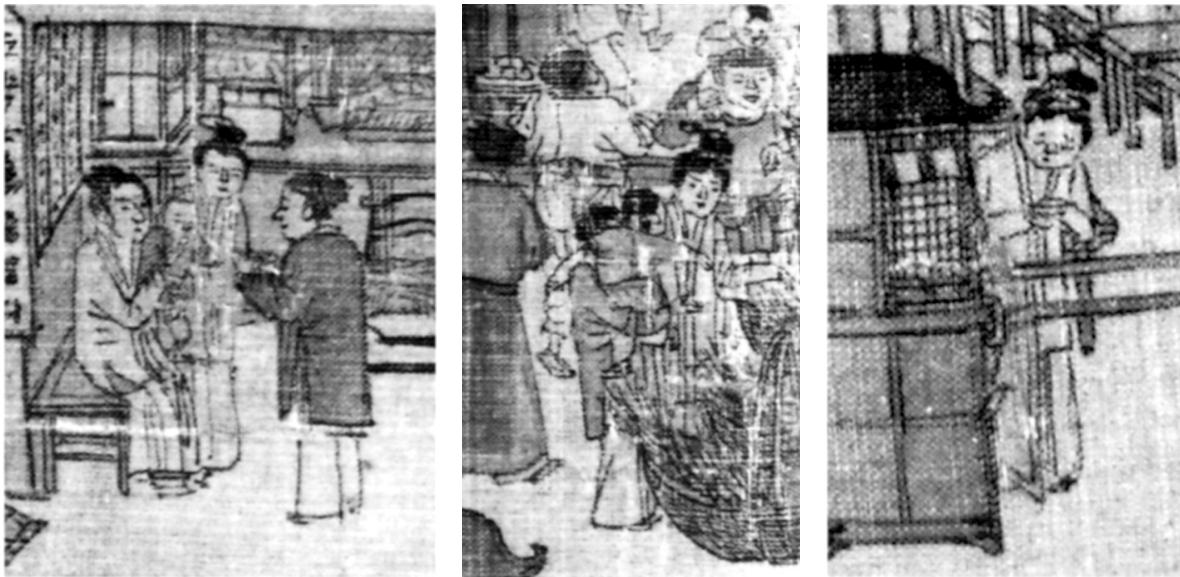
《清》卷三处出现较短、较宽松的对襟褙子，皆裁在膝盖以上，这是北宋崇宁至大观年间(1102—1110)特色的褙子样式。《清》卷中最时尚的发式是车行对面饭馆门口的轿旁侍女与“正店”门口的妇

〔1〕 周锡宝：《中国古代服饰史》页291，中国戏剧出版社1984年。

〔2〕 (元)徐大焯：《烬余录》乙编，页27—28，光绪年间刻本，国家图书馆藏善本。



〔图四〕《清》卷崇宁大观年间妇女时兴的“盘福龙”（便眠觉）发饰和短褙样式



〔图五〕南宋女性衣冠服饰

1.《瑶台步月图》页 2.《女孝经图》卷 3.《杂剧大花鼓》页(均为佚名、局部,故宫博物院藏)

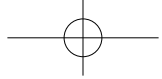


女以及“赵太丞家”的女子发髻，三处皆为“盘福龙”，因这种发式不影响睡觉，又称“便眠觉”。袁褰云：“汴京闺阁，妆抹凡数变。崇宁间，少尝记忆，作大髻方额。”^{〔1〕}这在《清》卷里个别女性发式中依稀可见。从图中女性出现具有“盘福龙”、大髻、方额样式的发式和较短、较宽松的对襟褙子，这些“时装”可证实绘制该图的时间大约在崇宁、大观年间〔图四〕。

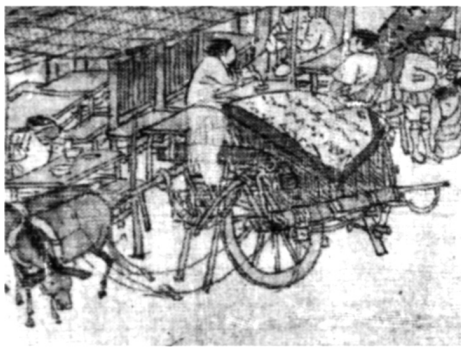
南宋初年，流行于崇宁大观年间的女性衣冠服饰仅存遗痕而已，据徐吉军先生研究，在南宋佚名的《女孝经图》卷里尚可见到印证^{〔2〕}，在其他册页如《杂剧大花鼓》页、《瑶台步月图》页等中（均藏于北京故宫博物院）也偶有反映，只是南宋的褙子普遍加长了，直到南宋末年才恢复到崇宁大观年间的样式〔图五〕。

〔1〕（宋）袁褰：《枫窗小牋》卷上，《景印文渊阁四库全书》本第1038册、页211，台北：商务印书馆，1983年（以下简称“台北1983年本”）。

〔2〕徐吉军等：《中国风俗通史·宋代卷》页142，上海文艺出版社，2001年。



〔图六〕党争中被废黜的文人书迹



金代张公药、邴权等人题于《清》卷后的跋文，认定该图绘于宣和年间。关于此间女性的衣冠服饰，《宣和遗事》称：“佳人却是戴蟬肩冠儿。插禁苑瑶花”^{〔1〕}；《枫窗小牋》载：“政宣之际，又尚急扎垂肩。宣和已后，多梳云尖巧额，髻撑金凤。小家至为剪纸衬发。”^{〔2〕}画中全无“宣和妆”的样式，女性衣冠服饰当属宣和前之物。

（三）涉及党争事件的草书苫布

画中涉及时代政治的物件也是画家生活时代的印证。《清》卷覆盖在独轮车上的苫布，先后共出现两处，前一处在粮船码头附近，后一处在城门口外，被今人称为“奇特的盖布”^{〔3〕}，这与北宋激烈的党派角逐有关〔图六〕。

细察，这是用绫或绢裱的大幅书法作品被车夫当作苫布，字迹出现连笔，像是文人草书，字幅甚大，必定是从大屏风上撕拆下来的，这在本卷卷尾的“王员外家”楼上的高档馆舍和富豪之家的屋里，可以看到这种用大字书法作屏风的艺术形式。其物本是某大户人家或官府甚至是内府里大屏风上的书迹，在北宋书画市场繁盛的时期，这类屏风上的大幅草书落到分文不值得的地步，显然是书写者遭到严厉的政治贬斥。出现这种情况必定是新朝皇帝厌恶前朝有政治牵连的文人书家，他们是旧朝参与党争的重臣，在新朝受到排挤，因而殃及其翰墨。南宋邓椿曾记述了其父邓雍在哲宗朝内府时的一段经历^{〔4〕}：

先大父在枢府日，有旨赐第于龙津桥侧，先君侍郎作提举官，仍遣中使监修。比背画壁，皆院人所作翎毛、花、竹及家庆图之类。一日，先君就视之，见背工以旧绢山水揩拭几案，取观，乃郭熙笔也。问其所自，则云不知；又问中使，乃云此出内藏库退材所也。昔神宗好熙笔，一殿专背熙作；上即位后，易以古图，退入库中者，不止此耳。

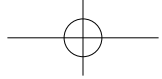
郭熙受到神宗的宠遇，神宗喜用旧党，旧党魁苏轼、黄庭坚等曾在诗文里对郭氏的山水画多有激赏，哲宗上台后任用新党，郭熙受到冷落。与旧党有间接关系的郭熙绘画尚且如此，党魁的书法则

〔1〕（宋）佚名：《宣和遗事·前集》，丛书集成新编（八一）页546，台北：新文丰出版公司，1991年。

〔2〕（宋）袁褰：《枫窗小牋》卷上，《景印文渊阁四库全书》本第1038册、页211，台北：商务印书馆，1983年。

〔3〕赵广超：《笔记〈清明上河图〉》页15，生活·读书·新知三联书店，2005年7月。

〔4〕（宋）邓椿：《画记》卷一〇《杂说·论近》，页123，人民美术出版社，1963年。



更是难于幸免。崇宁元年(1102)，徽宗诏令并亲手书写党人碑，刻在端礼门的石碑上，内容是废黜苏轼等旧党：“朕自初服，废元祐学术，比岁至复尊事苏轼、黄庭坚。轼、庭坚获罪宗庙，义不戴天，片纸只字，并令焚毁勿存，违者以大不恭论。”^①崇宁二年(1103)，蔡京下令焚毁三苏、黄庭坚等人的墨迹文集，还涉及到张耒、晁补之、秦观、范祖禹、范镇、刘攽等人的文字，严禁生徒习读、藏家宝之。故苏轼文字翰墨，“既经崇宁大观焚毁之余，人间所藏，盖一二数也”^②。以致苏轼“平日门下客皆讳而自匿，惟恐人知之”^③。从时间上看，画中那些作为苫布的书法极可能是被哲宗朝宣仁太后任用的旧党文人的手笔，哲宗亲政后，决定效法神宗新法，废黜旧党，新帝徽宗登基一年后，决定效仿熙宁之政，故更年号为崇宁，贬斥旧党，许多趋炎附势者必定会奉命一一拆除旧党在衙署或宅第里屏风上的笔墨作品。两辆串车上苫布覆盖的物品相同，都有大轴或书册之类，而且都是运往城外，北宋汴京城内火禁严明，想必是到郊外予以焚毁处理。《清》卷里出现了这种旧党斯文扫地的现象，正是旧党文字翰墨受到空前大肆清除的厄运，不能不说这是时代的印记。由此显示出该图绘制时间的旁证，也反映出张择端善于透过表象洞悉社会本质。

根据出土文物和传世文物以及相关的历史文献，以《清明上河图》卷最早的收藏历史和画中显现出党争事件的图像以及女性时尚的盘福龙发式、短褙服饰等为实证，确定该图约作于徽宗朝崇宁至大观年间(1102—1110)，由此，下文对地域的认定和对模拟航拍图的分析，均是特指这个时间段的地域状态，图中的许多情节都是在这个时段发生的。

二 地域考辨

经过上世纪50~80年代的研究，学者们对《清》卷所绘的地域基本上有了一个相对接近的结论，即该图所绘地段系汴京城东南一隅，具体地点为“东水门外，或为东水门内外，或为东角子门内外”^④。至于该图是否为实景绘画，从上世纪80年代末起，经历了从否定汴京、确立异地论，到最后进入汴京艺术化论的过程。刘益安先生上世纪80年代已否认了《清》卷表现汴京实景的观点^⑤，其分析的过程具有一定的科学性，使笔者深受启发，但作者解析的结果忽略了《清》卷本身的艺术属性，他认为该图表现的是另一个地方，那是一座“有着较高程度发展的集镇”，是“特定地区的集镇、

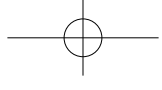
① (宋)李焘：《续资治通鉴·长编·拾补》卷四七“宣和五年七月己未条”引《九朝编年备要》。

② (宋)何薳：《春渚纪闻》卷六《东坡事实》，页96，中华书局，1983年。

③ (宋)赵鼎臣：《竹隐畸士集》卷二〇：《书杨子耕所藏李端叔帖》，《景印文渊阁四库全书》本第1124册、页264，台北1983年本。

④ 予嵩(周宝珠)：《〈清明上河图〉所绘为汴京风物说》，刊于辽宁省博物馆编《〈清明上河图〉研究文献汇编》页66，沈阳：万卷出版公司，2007年。

⑤ 刘益安：《〈清明上河图〉旧说疏证》，刊于上揭辽宁省博物馆编《〈清明上河图〉研究文献汇编》，页48—62。



河市”^①。他没有脱出以图像对实景的研究方法，从画中城市的规模、运量和消费来看，绝非区区一集镇可以承受的。周宝珠先生否定了城楼具体化的观点，但提出了两种可能：“起码是加以艺术化的东角门子城楼，或者说仅仅表示是一座城门楼而已，用以区别城之内外之不同，并非确指为某一具体的城门楼。这种情况在绘画中屡见不鲜。因为它毕竟是一件艺术品。”^②周宝珠先生的推断本已接近事实了，但遗憾的是，他没有条件看到更清晰的图像^③，所以在另一篇文章里又回过头来说：“在部位问题上，我认为是从东水门内外到城里东南部是比较妥当的。”^④此后不久，马新宇先生从艺术创作角度给了《清》卷一个明确的定位：“不是真实，酷似真实。”^⑤近年，林木先生从中国传统绘画自身的创作规律出发，也否定了《清》卷系实景实地之说^⑥。

张择端画的是不是汴京城内外的某个区域？问题在于迄今对《清》卷所进行的审视仍然是感性的。笔者以为，除了要将相关的文献与图中的景物进行验证之外，还要利用模拟航拍图的办法得到实据，根据模拟航拍图，将《清》卷所绘的汴京城城郊转化为地图，它由郊野、城郊、拱桥、城门外、城门外内五段组成〔图七：1-5〕，再将该地图中的河流走向、城门的位置、街道的布局等与宋元汴京地图进行核对，以求得到更有力的证据。

令人吃惊的是，“《清》卷汴京城郊地图”与宋元汴京地图中的任何一个区域均毫无相近之处，张择端所绘制的景物无法在《北宋东京城图》和〔图八：1〕《宋东京汴河东西水门及桥梁图》〔图八：2〕中找到对应点。前者是元代《事林广记》中的插图，后者是周宝珠根据20世纪汴京考古发掘成果绘制的汴京地图，如《清》卷中的街道并不是路路相同，特别是城门外大道应直通木拱桥，却在河边戛然而止，成为死胡同〔图八：3〕，画卷中，人为组合的手法十分明显，这样布局是为了避免构图上出现过多的平行线，也是为了突出主体的需要。

假定《清》卷中的河道是该画所绘地域的横线，河上的桥梁是纵线，形成了坐标点，这决定了两个方面的结果，其一是这个坐标点确立后向左右移动，根据北宋汴京城的地图便可以推定出画中其他建筑物的位置；其二是河道的真实性决定了依附于它的桥梁，进而影响桥梁所面对的道路和城楼的真实性。下面就具体景物进行逐项查考：

① 上揭刘益文，页60、61。

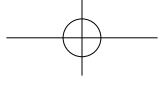
② 周宝珠：《〈清明上河图〉与清明上河学》页76，河南大学出版社，1997年6月。

③ 周宝珠先生一直期盼能看到城楼牌匾上的城门名。

④ 周宝珠：《〈清明上河图〉中几个问题的商榷》，刊于上揭《〈清明上河图〉研究文献汇编》页412。

⑤ 马新宇：《不是真实，酷似真实——艺释〈清明上河图〉的景观处理》，《美术》1999年第5期。

⑥ 林木：《〈清明上河图〉研究方法与中国古典意象艺术体系中的写实传统——从〈清明上河图〉虹桥与城楼的研究置疑“〈清〉学”的研究方法》，《〈清明上河图〉新论》页35，故宫出版社，2011年。



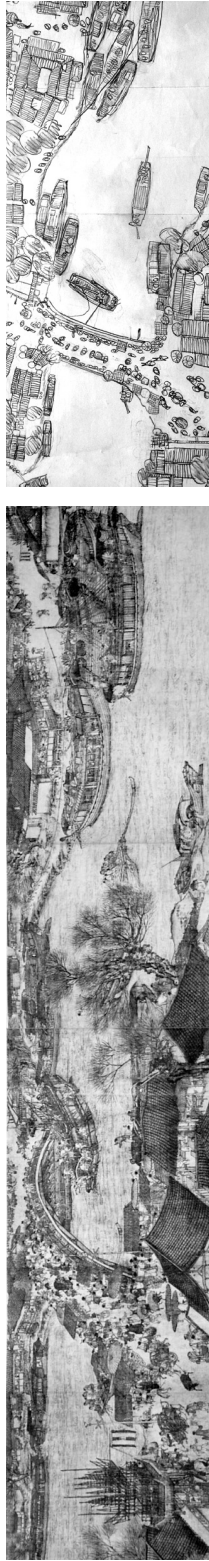
〔图七:1〕张择端《清明上河图》与模拟航拍图——郊外段



〔图七:2〕进城段



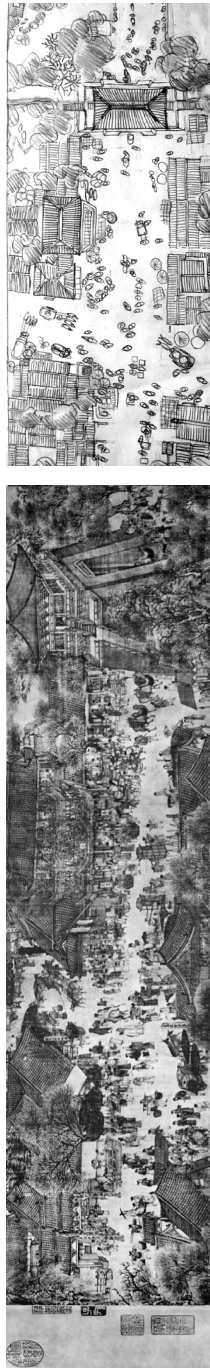
〔图七:3〕拱桥段

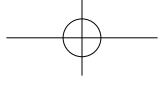


〔图七:4〕城门外

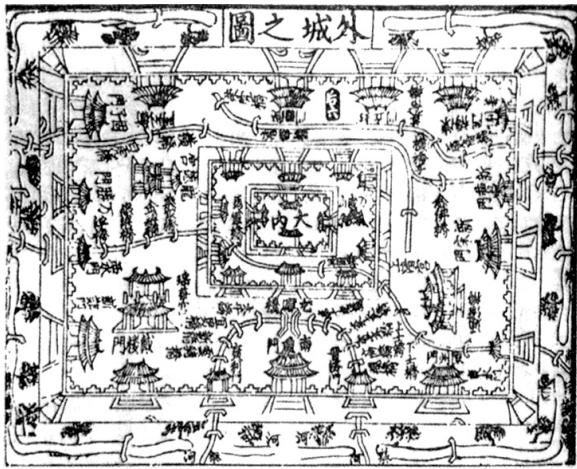


〔图七:5〕城内

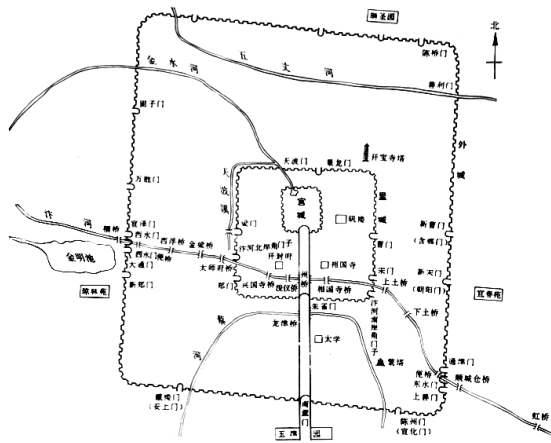




〔图八:1〕元代《事林广记》中的《北宋东京城图》



〔图八:2〕周宝珠绘《宋东京汴河东西水门及桥梁图》



〔图八:3〕从模拟《清》卷航拍图到开封城郊地图



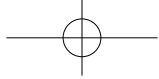
（一）汴河考

宋代汴京城“穿城河道有四：南壁曰蔡河，自陈蔡由西南戴楼门入京城，辽绕自东南陈州门出……中曰汴河，自西京洛口分水入京城，东去至泗州，入淮……”^{〔1〕}这四条河道是五丈河、金水河、蔡河和汴河，但没有一条河像模拟航拍图中的河道流向那样：在城门口附近逆向急转而去，也没有一条河流的桥梁数量少得像航拍图那样只有一座拱桥〔图七：3〕。北宋真实的汴河是经过外城和里城的两个东水门，向西穿过外城和里城两个水门。由此，通常所说“该图画的是汴河”，就成了一个疑问。

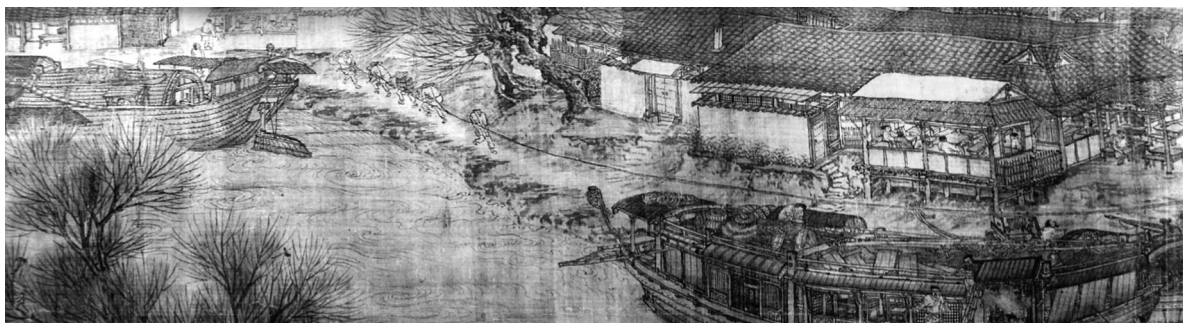
四条河中对滋养汴京起到最关键作用的是汴河，归都水监掌管。神宗熙宁五年(1072)，宣徽北院使张方平曰：“惟汴河专运粳米，兼以小麦……大众之命，唯汴河是赖”，他提出：“汴河乃建国之本，非可与区区沟洫水利同言也。”^{〔2〕}汴河“每岁自春及冬，常于河口均调水势，止深六尺，以通行重载为准。岁漕江、淮、湖、浙米数百万，及至东南之产，百万众宝，不可胜计。又下西山之薪

〔1〕 (宋)孟元老：《东京梦华录》卷之一《河道》页5，济南：山东友谊出版社，2001年(以下版本相同，不另注明)。

〔2〕 《宋史》卷九三《河渠志三》，页2323，中华书局，1977年。



〔图九〕北宋汴河无此实景



炭，以输京师之粟，以振河北之急，内外仰给焉。故于诸水，莫此为重”^{〔1〕}。汴河每年的漕运量是其他河流的十倍以上。许多学者认为，《清》卷中的河流系汴河，依据是画中河流的规模、大型船舶的密集程度以及其上有拱桥。

张择端表现汴京是不可能回避汴河特性的。《东京梦华录》记载，沿汴河两岸有许多粮仓，如东水门外的虹桥元丰仓、顺成仓；东水门的广济、里河折中、外河折中、富国、万盈、广盈、永丰、济远等仓^{〔2〕}。而画家只画了一两个不知名的粮仓，与实地有悖。

画中河道的造型特征绝非汴河。绍圣四年(1097)诏曰：“京城内汴河两岸，各留岸面丈有五尺，禁公私侵牟。”^{〔3〕}汴河与黄河打通，在引入黄河水的同时也引进了黄河的泥沙，使得汴河水源与黄河相通、地势相近，与黄河一样，北宋时期的汴河已经成为一条高出地面的悬河，沈括在元祐年间(1086—1094)看到的汴河情景是^{〔4〕}：

异时京师沟渠之水皆入汴，旧尚书省都堂壁记，云“疏治八渠，南入汴水”是也。自汴流堰淀，京城东水门下至雍丘、襄邑，河底皆高出堤外平地一丈二尺余。自汴堤下瞰民居，如在深谷。

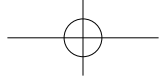
汴河高堤的情形在王巩《闻见近录》、《宋史·河渠志》等史籍里也多有记载。《清》卷中的汴河没有河堤，更无“瞰民居如在深谷”般的景象，画中几乎不见本应有的河堤以及护墙、护栏等河岸防护设施，甚至还出现了许多枕河而居的店家，只留出了一条弯曲的纤夫道，这全然不是汴河的自然景观〔图九〕。

〔1〕 《宋史》卷九三《河渠志三》，页2316—2317。

〔2〕 (宋)孟元老：《东京梦华录》卷一《外储司》，页11，山东友谊出版社，2001年；另马端临：《文献通考》卷二五《国用考》中也有记述。

〔3〕 《宋史》卷九四《河渠志四》，页2334。

〔4〕 (宋)沈括：《梦溪笔谈》卷二十五《杂志二》，页142，新世纪万有文库本，辽宁教育出版社，1997年。



综上所述，真实的汴河必须经过水门入城，沿岸有多座粮仓，河中行驶许多大型船舶，河床很高，是一条悬河。作者以汴河为原型进行了相当大的艺术改造，它集中了汴河和汴京其他河道的特性，特别是汴河多大船和有拱桥的特征，已不是当时生活中的汴河原貌。在构思上，画家不让画中的河流进城，完全是出于绘画主题和构思、构图的需要，既避免了现实中河道与街道相平行给画面带来呆板之弊，又使画卷十分自然地切换到下一个画面——城门口的闹市。

（二）虹桥考

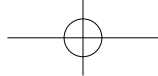
汴河已被艺术性地改造了，以至于不再是汴河的实景，那么依附于它的桥梁，其真实性又会如何呢？

清点《东京梦华录》中有名录的桥梁就有三十六座之多，其中汴河上有十几座桥梁，仅东水门之外数起就有十三座^{〔1〕}：

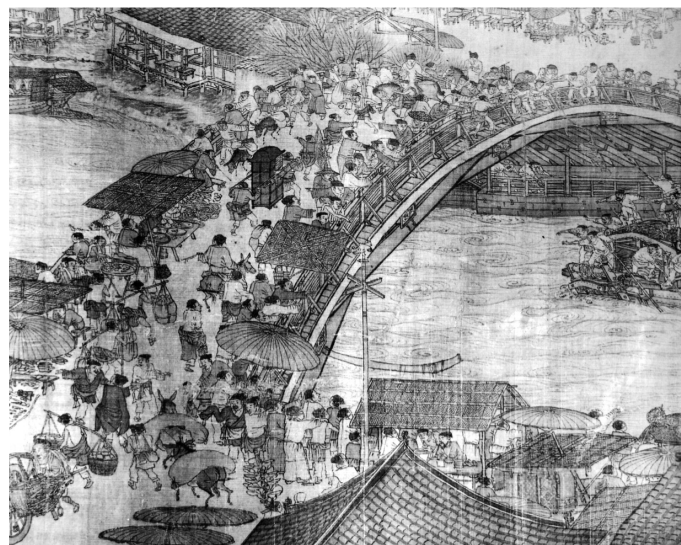
自东水门外七里至西水门外，河上有桥十三。从东水门外七里曰虹桥……次曰顺城仓桥，入水门里曰便桥，次曰下土桥，投西角子门曰相国寺桥。次曰州桥，正名大汉桥。正对于大内御街……西去曰浚仪桥，次曰兴国寺桥，亦名马军衙桥。次曰太师府桥，蔡相宅前。次曰金梁桥，次曰西浮桥，旧以船为之桥，今皆用木石造矣。次曰西水门便桥，门外曰横桥。东北曰五丈河，来自济郛……河上有桥五：东去曰小横桥，次曰广备桥，次曰蔡市桥，次曰青晖桥、染院桥。西北曰金水河……河上有桥三：曰白虎桥、横桥、五王官桥之类。又曹门小河子桥曰念佛桥……

可知汴河上的桥梁是相当密集的，它由东向西斜向穿城而过，从东水门外七里至西水门大约有十几里长，十三座桥梁的密度是平均每一里地左右就有一座桥。而从《清》卷的场面来看，画中的河流大约有五六里长，河上只架有一座木拱桥，这本身就与实景不符。如果画家真实地再现汴河之景，按照画中汴河的长度，至少还应再画两座桥。而若是按河桥实景布局的话，整个画面的中心就散落开了，几乎变成了一幅城市交通图。画家的构思是在“汴河”上只设定一座桥梁，这样才会在城门口的虹桥发生桅杆与桥梁的戏剧性冲突，否则，这个矛盾早在郊外汴河上的第一座桥就解决了，船工们不可能在十几里的水路上，每穿过一次桥洞就放下一次桅杆，过了桥洞再竖起桅杆，这样连续反复数次，直到城门口的虹桥。这在生活中是绝对不可能的。事实上，大船在过第一个桥洞之前就已放下了桅杆，即便是从拱桥附近起航，也不可能立即依靠风帆作为动力，而是由八个船工摇橹前行，这在《清》卷里多有反映。可以说，遴选出一座拱桥的创意是画家的艺术智慧之所在。

〔1〕 （宋）孟元老：《东京梦华录》卷之一《河道》，页5—6。



〔图十〕拱桥



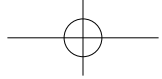
汴京桥的样式主要有三种：木拱桥、平桥、浮桥。据《东京梦华录》卷一《河道》载，汴河上有三座拱桥，即东水门外七里的虹桥、水门内的上、下土桥，拱桥在当时也被称为“无脚桥”、“飞桥”等。由于画中的汴河已完全被艺术改造了，很难确信画中的木拱桥是汴河上的哪一座，分析画中拱桥周围的繁华程度，该桥应该是离内城城门最近的拱桥，即上土桥，但画中的环境与记载中上土桥周边的事物完全不符，上土桥面对的应该是内城的汴河南岸角门子，特别是真实的汴河穿过上土桥后径直进入旧城东角门子旁的水门，但画中的所谓“汴河”却来了一个一百多度的大回转，给这座上土桥的原真性打了折扣。

画中的河道没有穿过水门，完全是出于艺术表现的需要，“水门通船”也是当时汴京的一大壮观景象，画中不可能将“船过虹桥”和“水门通船”并列为两个高潮，画家大胆删去“水门通船”的热闹景象，强化了“船过虹桥”的惊险，在高潮处有意拓宽了的视野。

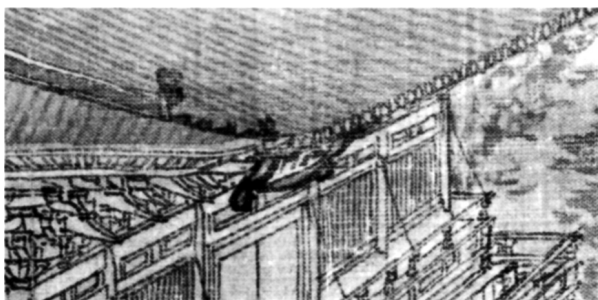
通常，古代桥梁在桥身或在岸边的石碑或牌楼上标出桥名，方便路人辨识，如北宋蔡襄在皇祐五年(1053)主持建造的洛阳桥(原名万安桥)，在石碑上标出桥名，后世皆如此。在本图中，作者回避桥名，可知画家无意描绘一座实名拱桥。从外观颜色来看，画中的拱桥是木本色，但记载中虹桥的木架是红色，称：“从东水门外七里曰虹桥，其桥无柱，皆以巨木虚架，饰以丹雘，宛如飞虹。其上下土桥亦如此。”^{〔1〕}画家并没有在画中省去了朱色，如衙署之门、廊柱和其他建筑以及遮阳伞等都用了暗红色，而在描绘虹桥的木架时，画家反而违背实景的外观颜色，以淡墨染之，进一步证明画家并非刻意表现具体是哪一座拱桥〔图十〕。

综上所述，真实的虹桥必须是丹色，附近的标志性建筑是东角子水门；进城的船已经过了十多座桥梁，早已放下了桅杆，但画中的情景全然与此相反。从逻辑判断来看，画家会以距离城门最近、最热闹的几座桥特别是上土桥为艺术原型，从艺术的角度汇集了其它拱型桥的特性，甚至采用南方漕船过第一座桥即城郊的虹桥时必须放下桅杆的场景，同时也汇集了其他桥梁周边的繁荣景致，如粮库、餐馆、码头等。

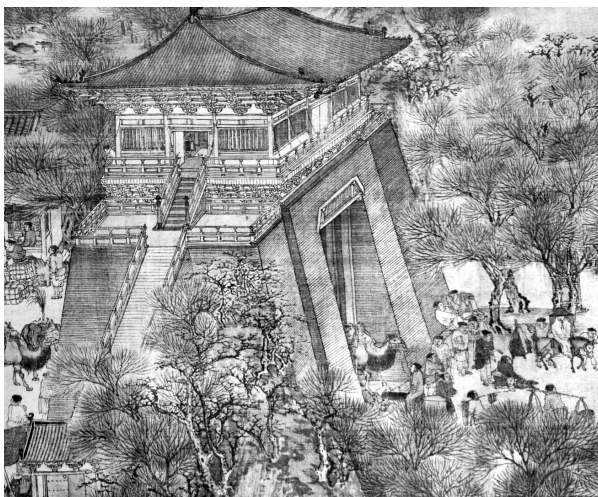
〔1〕 (宋)孟元老：《东京梦华录》卷一《河道》，页5—6。



〔图十一〕城门上的牌匾有意回避实名



〔图十二〕城门与城墙



（三）城门、城楼和城墙考

先论城门和城楼。图中的城门及其周边建筑物在构图上是仅次于拱桥，那么，画中的城门究竟是哪一座？从画中的建筑形制来看，绝非角楼，也不属于外城门系列，因为“东京外城……城门皆瓮城三层，屈曲开门”^{〔1〕}。

研究者通常认为，画中城门系东角子城门。难以解释的是，东角子城门旁有一个东水门，“乃汴河下流水门也。其门跨河，有铁裹窗门，遇夜如闸垂下水面”^{〔2〕}。画中没有出现水门，景物与南宋孟元老《东京梦华录》中关于东角门的记述也不符，在画中找到那一带具有地标性的建筑如东水门，同时东水门里广济、富国、广盈等诸多仓储^{〔3〕}在张择端笔下均未表现。

如果画家是刻意描绘实景实地的话，城门则是最好的标志性建筑，汴京内共计十一座城门^{〔4〕}，每个城楼上方的牌匾都镌刻有门名。但作者并没有这样画，他只是在城楼牌匾上只写了一个楷体“门”字，门名被草草的笔划略去，不可辨识〔图十一〕，绝不是所谓的“新宋门”、

“新郑门”、“东角门”、“上善门”等。画家已不止一次采用这种模糊地名的手法，如在城外寺庙的牌匾上只留下几个小点，亦无实名。

城门上是一座高规格的庑殿顶城楼，面阔五间，进深三间，歇山式顶，城楼的两侧各有一个具有平座形式、基座功能的平台，带有典型的北宋特性的斗拱。城楼内绘有一大鼓，鼓架一侧的地上铺有席、枕，这是在暮鼓之后，鼓更者的临时栖身之地，显然这是一座鼓楼〔图十二〕。东京有许多鼓楼，仅城内八厢一百二十坊，每坊有小鼓楼一座，以报昏晓^{〔5〕}，城外设坊之地，也随设鼓楼。这与夜市的防火管理有关，自太祖乾德三年(1006)，“诏汴京府令京城夜市至三鼓已来不得禁止”^{〔6〕}。

〔1〕 (宋)孟元老：《东京梦华录》卷一《东都外城》，页1。

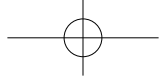
〔2〕 (宋)孟元老：《东京梦华录》卷一《东都外城》。

〔3〕 (宋)孟元老：《东京梦华录》卷一《外储司》，页11。

〔4〕 据《东京梦华录》载，汴京城北有景院门(旧酸枣门)、安远门(旧封丘门)，东有望春门(旧曹门)、丽景门(旧宋门)、南角子门，南有保康门、朱雀门、崇明门(重新门)，西有宜秋门(旧郑门)、汴河北门、阊阖门。

〔5〕 (宋)宋敏求：《春明退朝录》卷上，页11，中华书局，1980年。

〔6〕 (清)徐松辑：《宋会要辑稿·食货》六七之一，第150册页6253，中华书局，1957年。



北宋夜市已经合法，从图中的营造规模来看，这不是一般的坊鼓楼，应该是高级别的鼓楼。高等级的鼓楼是古代城市中心的独立建筑，其两侧不建造城墙，其附近还应有钟楼相配套。而城门楼是不会放置更鼓的，画中的鼓楼建在城墙上，只能是画家在艺术上的综合、提炼。

再论城墙。按《宋史·地理志》载，旧城(内城)周廻二十里一百五十五步。新城(外城)周廻四十八里二百二十三步^①，已经超过了唐代长安城的规模。除皇城之外，东京城墙有两圈，即内城的土墙和外层的砖墙。靖康元年(1126)十一月，金兵二次围攻汴京，“金人至阙几旬日，见朝廷未尝用兵，攻城日急，而善利门、通津门、宣化门尤为紧地，箭发如雨，中城壁如蝟毛”^②。又据载：樊澥在宣和三年(1120)奏曰：“比年以来，内城颓缺弗备，行人躐其颠，流潦穿其下，屡阅岁时，未闻有修治之诏，则启闭虽严，启能周于内外，得不为国轸忧？”^③显然，画家选取的城墙是内城土墙，而没有“移植”外城的砖墙，作者画土墙，可汲取画坡石、树木的笔墨，给容易刻板的界画带来丰富的笔墨变化。

需要补充的是，这是一座没有任何防守的城门，城门前后、城楼上下竟然没有一兵一卒，可见北宋的门禁制度已经彻底涣散了^④。这是当时的真实景象。周宝珠先生曾明确指出：“其实质就意味着东京等于一个不设防的城市，在政风日坏之下，那里有什么金汤可言呢。”^⑤

综合诸多因素，画家将鼓楼和城楼、土城墙有机地结合为一体，以丰富画面的艺术效果。这样的“多功能建筑”在汴京是不存在的，如果画家写出了门名，那么他就必须据实描绘城门、城内街肆、城外拱桥乃至全图的所有真实的建筑和街道、商铺等等。否则，他在创作中的主观能动性就会受到抑制，还会面临着观者对实景真实性的苛求。

（四）街肆考

河道、桥梁、城楼等均非实景实物，那么，画中的街道和商肆等很难有可依循的地标性建筑了。东角门里的核心地段是东角楼以东的潘楼街，潘楼在街北，据明代李濂《汴京遗迹志》记载，潘楼街附近的土市子街，有一家享有盛名的潘楼酒店^⑥，司马光有《和公达过潘楼观七夕市》：“……帝城秋色新，满市翠帘张。伪物逾百种，烂漫侵数坊。谁家油壁车，金碧照面光。土偶长尺余，买之珠一

① 《宋史》卷八五《地理一》，页2102。

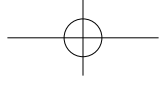
② (宋)徐梦莘：《三朝北盟会编》卷六六，《景印文渊阁四库全书》本第350册页256—257，台北1983年本。

③ (清)徐松辑：《宋会要辑稿·方域》一之二十，第187册页7328。

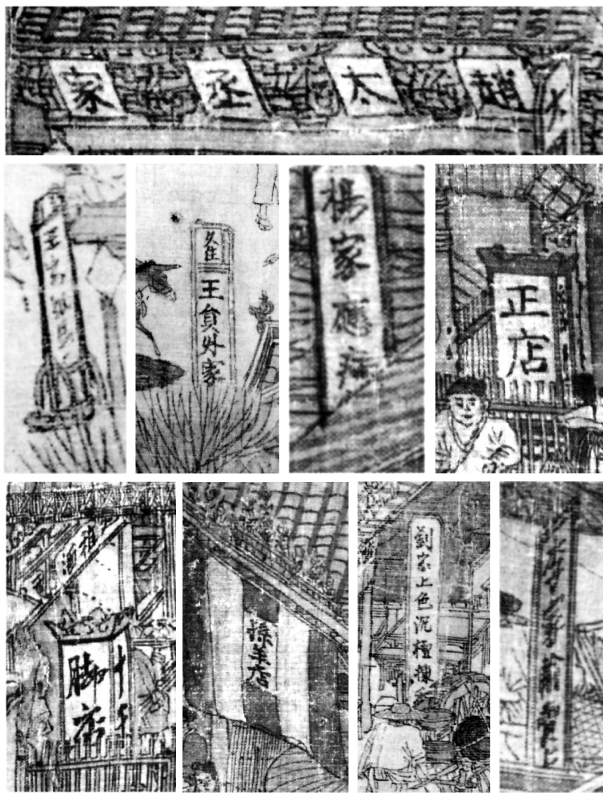
④ 一说城门口有士兵把守，其中有一位手持木棍。事实上，那位持棍者是一位老者，正与另一人攀谈，在城门边上席地倚墙的两个汉子亦非守门的兵卒，在他们的身边没有一件武器，且服装也不统一。

⑤ 周宝珠：《〈清明上河图〉是怎样描绘宋末文恬武嬉的？》，前揭《〈清明上河图〉研究文献汇编》页66。

⑥ (明)李濂：《汴京遗迹志》卷八《宫室》，页115，中国古代都城资料选刊本，中华书局，1999年12月。



〔图十三〕《清》卷店铺名在北宋孟元老《东京梦华录》里均不存在，是画家想象而成



囊。安知杼轴劳？何物为蠹桑？纷华不足悦，浮侈真可伤！”^{〔1〕}可见潘楼及其周围商肆主要是工艺珠宝类的售卖区，酒店的楼下是“买卖衣物书画珍玩犀玉”的高档店铺，街南有大小五十余座勾栏，其中的“象棚最大，可容数千人”。街南还有贩卖鹰鹞的“鹰店”，旁边的“南通一巷”是“金银彩帛交易之所，屋宇雄壮，门面广阔，望之森然”，往东则是“徐家瓠羹店”^{〔2〕}……这些在张择端的笔下无影无踪。没有证据表明《清》卷所绘的内城商肆是东角门子里的闹市。画中也有一家两层高档酒店，不姓“潘”，而是孙氏“正店”^{〔3〕}，楼下还有一家香铺。在这家孙氏“正店”的对面依次是“曹家”、“李家”、“王员外家”等，画中没有勾栏、瓦子里的喧闹，只有一个街头说书的场景，与《东京梦华录》里的记载可谓风马牛不相及。《东京梦华录》里记载的“李家香铺”、“曹婆婆肉饼”、“杜家钩家”、“会仙酒楼正店”等近百家实名店铺，均无一在《清》卷里现身。

英国学者韦陀早在上个世纪六十年代就指出《清》卷中所有的店名如“王家纸马”、“孙羊店”、“李家输卖……”、“久住王员外家”、“杨家应症”、“赵太丞家”、“刘家上色沉檀楝香”等在《东京梦华录》里均找不到〔图十三〕，“但是他们命名的风格是一致的，店主的姓名差不多都显现出来”^{〔4〕}。

由此可知，该图所绘绝非汴京城内外某个具体的街肆，而是概括集中了汴京城内外诸多店铺的特性，画家自取店名、自编广告词。

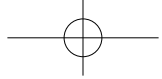
综上所述，《清》卷中所有地标性建筑和自然景观均不是汴京的实地实景，画中的河流不是真实的汴河，其上的拱桥就难以确定是三座虹桥中的哪一座，桥下的街道、汴河沿岸的街肆因此也就失去了原始坐标，由此延展到城楼和城里的一切，更无法与北宋现实中的汴京城相对接。可以确定，该图所表现的建筑样式、衣冠服饰、交通工具和城市繁华程度等均是北方大都市的发展形态，除了汴京之外，难有别处与之相伯仲，其时代应该是张择端在京师活动即北宋后期。画中依次出现的堤

〔1〕（宋）司马光：《传家集》卷三，《景印文渊阁四库全书》本第1094册页22，台北1983年本。

〔2〕（宋）孟元老：《东京梦华录》卷二《东角楼街巷》，页19。

〔3〕据《东京梦华录》载，汴京共有七十二家正店。

〔4〕韦陀（英）著、徐戎戎、王雁、孟月明译：《张择端的〈清明上河图〉》，刊于辽宁省博物馆编《〈清明上河图〉研究文献汇编》页217，版本同注15。



柳、望火楼、码头、拱桥、城门和城墙、正店、欢楼、旅店及诸多商肆甚至街道，均不是汴京城某个具体的建筑，而是画家对同类景物进行的综合概括和高度提炼，画中的河流也是如此。

由于张择端高度的写实水平和营造气氛的艺术能力，使观者很容易被画面的真切感所打动，有研究者曾试图根据史籍里的记述一一对号入座，忽略了古今艺术共同的准则——艺术的真实不等于生活的真实。《清》卷是一幅写实绘画，画家采取的创作理念是整体概括、具体写实的手法，这是真实的汴京生活，但不是具体的汴京街景，它所表现的是实情而非实景。这样的艺术手段并不陌生，在宋代已经成为风气，如南宋初年宗室画家赵伯驹的《万松金阙图》卷，描绘临安皇城之北万松岭中的宫殿群，万松林与钱塘江相连，与实景大相径庭，又如陈清波的《湖山春晓图》页、刘松年《四景山水图》卷（均藏于北京故宫博物院）等，都是表现经过概括提炼了的西湖景色，均在似与不似之间。

三 “俯瞰”新发现

《清》卷上看似孤立的景物，通过研究模拟航拍《清》卷景物，可以发现许多在原图上不易察觉的事物之间有着一定的内在联系，这是北宋都城生活真实、具体的反映，在这些事物当中饱含了画家诸多细腻的述说。

1. 可观的城市绿化带与排水系统

首先是从近郊到城区绵延不断的绿化带，老树连成一片、形成一体，这是宋真宗的功德，他在大中祥符八年（1015）、九年（1016）曾敕种榆、柳树于河畔、官道，“或虽地土所宜，种杂木，五七年可致茂盛。供费之外，炎暑之月亦足荫及行人”^①。

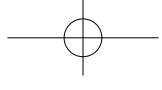
画中出现了九百多年前精到、科学的地面排水系统，它与河流、沟濠连成一体，沟濠还有护板加固，防止渗水和坍塌。当时人们在沟濠、河岸边广植林木，增加了防护堤的功能。作为排水功能的沟濠对它所环绕的衙署，还具有一定的防御作用〔图七：4〕。

自神宗朝起，禁止百姓捕鸟，街肆中没有人养鸟以及供养鸟用的戒具，这是中国古代较早的环保观念。饭店里面或门口放置有垃圾桶，这是古代公共卫生的雏形。

2. 科学设计的港湾

从模拟航拍图上看，画中的所谓汴河，并非一条直管状的河流，它根据当时人们的需求，呈现出宽窄不同的河道，甚至还有港湾，这些都是人工的杰作。值得研究的是，画中的拱桥建造在汴河最狭窄之处，桥梁和河岸形成标准的直角，十分科学〔图七：3〕。图中大约有三个大小不同的船码头和许多零星的泊船点，最大的是拱桥外侧的客货码头，建在一个较大的港湾里，可并列停泊十多艘大型客货船，当时大型内河货船的载重量可达一万两千石，外加二十万贯钱的重量，时称“万石

① （宋）李焘：《续资治通鉴长编》卷七九，大中祥符五年十一月庚申；卷八七，大中祥符九年六月辛丑。



船”。港湾发挥出的货运码头装卸、囤积粮食等功用，与岸边的仓房连成一体。在该码头的前方即拱桥桥头下是一个货运码头，并列停靠着三条航船。在拱桥内侧也有一个小港湾，斜侧排列着五条客船，有客人上船，像是一个客运码头。这些船码头均建在河流的凹处，画中船舶的停靠排序相当合理，基本上采取分类停靠船只的方式，形成了平行排列和斜向排列的组合法，既方便船舶进出港口，又不影响航道，体现了北宋汴京的航运管理水平。

3. 多样化的建筑形制

俯瞰《清》卷中的建筑，其中类同四合院式的民居、庭院颇为别致，屋顶错落有致，特别是各种不同类型的对称式民房的组合群，如“十”字形、“工”字形、“凹”字形和“一颗印”形等建筑，还有转角楼、门楼和宋代典型的工字殿等，房顶上的各种天窗、气窗以及气楼，结构颇为明晰；仓房如悬山顶、三架梁、两椽袱、歇山十字脊、单檐四柱顶等〔图七：4〕。按“三”字形排列得十分合理，建筑结构与京杭大运河杭州卖鱼桥附近的清代富义仓十分相近，表明“靖康之难”南逃的建筑工匠影响到临安城的建筑样式，并一直持续到明清时代。画中大量出现屋檐前加建的雨搭或者从平房伸出遮阳棚和挡雨棚的图像，辅助建筑“得寸进尺”，构成了北宋几朝都无法解决的“侵街”现象，造成交通拥挤、消防通道不畅的恶果，且愈演愈烈。司马光等重臣曾向仁宗上奏此弊，均难以奏效。

俯瞰《清》卷，可以深入探讨图中的物象结构乃至社会发展的基本状态，而这些是在原图中极易被忽视的细节，以此可进一步确定《清》卷所绘乃非汴京实景。俯瞰其中具有关键性的细节并借助放大图像的技术，大有助于弥补以往认识该卷的不足，特别是重新研究以往所认为的《清》卷是表现北宋“政治清明”或“清明盛世”^{〔1〕}的学术观点，下文将进一步解析。

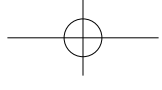
四 微观细节考索

画家对生活的概括提炼和精微描绘，生动地反映了当时社会的客观现实，我们不能离开当时社会政治、军事、经济和文化背景来解读图中的细节。解读《清》卷中的诸多细节，足以重新认知画家的构思和立意，乃至调整过去对该卷的基本认识。

1. 惊马闯闹市

卷首，在踏青回城队伍的前方，有两个马夫在追赶着一匹奔驰的白色惊马（惊马的前半身因残破而缺失），在白马的前方是一头受到惊吓的黑驴（一说是白马发情），周围的人们惊慌起来，一老翁急忙招呼在路边玩耍的孩子回家，另一持仗老者侧身而逃，坐在店铺里的食客闻声而望，给节日伊始的图卷平添了紧张的气氛，这仅仅是汴京险境的一个铺垫，预示着后面还将发生更大的险情〔图十四〕。

〔1〕 这一论点被潘安仪先生概括在他的《〈清明上河图〉学》的启示》，刊于《〈清明上河图〉新论》，故宫出版社，2011年。



需要说明的是，此有一块破损处，留下的局部是系遮阳篷的驴耳状支架，明代裱画师在重裱时，误将驴耳状支架视为驴头，推定破损处是驴身，因此补绘驴身，实乃蛇足也^①。1973年故宫博物院修复厂重裱时揭去明人补绘的绢块，恢复明以前的破损原状。

2. 失去功能的望火楼

东京是十二世纪初世界最大的城市之一，人口达137万，新旧城共有八厢一百二十坊，绝大多数建筑都是砖木结构，北宋经历了四十多次特大火灾，死亡不可计数，“京师火禁甚严，将夜分，即灭烛。故士庶家凡有醮祭者，必先关白厢使，以其焚楮币在中夕之后也”^②。可见消防是当时朝野最关注的严峻问题。汴京的防火措施非常严密，通常，除了夜市，在居民区半夜时分不得燃烛照明，在夜间进行祈祷烧纸时，必须先报厢使，获许后才可在后半夜行事。凡后半夜见泛火光之家而其主未申报夜焚之事，一旦被望火楼发现，即视为火情。

东京坊巷一直延伸到外城，每坊均设有一座望火楼。图中的城郊绘有一砖台，被认为是供人休憩和远望的亭子，在《东京梦华录》里对此类建筑有所记述，“又于高处砖砌望火楼，楼上有人卓望”^③。这是一座建在外城的望火楼，按当时规定：“下有官屋数间，驻屯军兵五百余人，及有救火家事，谓如大小桶、洒子、麻搭、斧锯、梯子、火叉、铁猫儿之类。每遇有遗火去处，则有马军奔报，军厢主、马步军、殿前三街、汴京府各领军级扑灭，不劳百姓。”^④袁褰《枫窗小牋》也有相近的记载：“东京每坊三百步有军巡铺，又于高处有望火楼，上有人探望，下有屯军百人及水桶、洒帚、钩锯、斧叉、梯索之类，每遇生发扑救，须臾便灭。”^⑤可知汴京城本有一支专业的灭火队伍，被称之为“潜火兵”，他们隶属军中，驻扎在望火楼下，实行军事化管理。

遗憾的是，画中的望火楼无一人观望，更不用说传报火警的快马，望火楼下的两排兵营式的平房已被改作饭馆。北宋末的消防连同其军队一样，皆颓败至此〔图十五〕。

〔图十四〕惊马闹都市



〔图十五〕供消防用的望火亭形同虚设



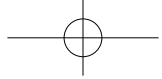
① 见许忠陵：《〈清明上河图〉卷装裱记》，刊于《〈清明上河图〉新论》，故宫出版社，2011年。

② （宋）魏泰：《东轩笔录》卷一〇，页117，中华书局，1983年。

③ （宋）孟元老：《东京梦华录》卷三《防火》，页36。

④ （宋）孟元老：《东京梦华录》卷三《防火》，页36。

⑤ （宋）袁褰：《枫窗小牋》卷下，《景印文渊阁四库全书》本第1038册页223。



〔图十六〕懒惰的递铺士卒



3. 懒惰的递铺

画家在城门外附近画有一户大宅，四周有沟濠相围，濠内的墙上交叉排列着尖刺，一座木桥与院门相连，门前坐卧着9个兵卒，另有一人欲往里走，院门外有两只木制公文箱，左侧的公文箱摆放在卧兵前，右侧的公文箱上趴着一个打瞌睡的士卒；外墙倚靠着一枪一戟和三面旗帜，显然这是一队公差，像是在这里待命多时，已十分疲惫了。朱漆对开大门，门上贴着公文告示，一扇可视其侧，门上有辅首，门钉上系着的绳子一直拴到后檐墙上的墙钉，保持大门的敞开状态。

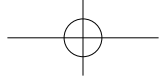
院门口，画中只出现了一进院子，正房门口建有门罩，正房与厢房有回廊相接，院子里躺卧者一匹吃饱喝足的马，在它的前面摆放着粮草，一个马夫手持缰绳，斜倚一侧，似乎在等待马的主人〔图十六〕。由于画幅的关系，后几进的院子被省略了，该院落多被视为是一座官宅。据《东京梦华录》载：“城濠曰护龙河，阔十余丈，濠之内，皆植杨柳，粉墙朱户，禁人往来。”^{〔1〕}看来这是一座衙署，不可能是官宅，官宅门口不会张贴告示。根据古代房屋建筑的规制，装有五排门钉，这样的宅院品级是比较高的。如此高等级的衙署不在城里，而在近郊，唯一的可能就是递铺。这是内廷公函送往外地的第一站，也是地方差官的函件送达内廷前的最后一站，故设置在城外，以防夜间城门关闭后差官无处歇息。

宋代日趋发达的商业经济促使人们的生活节奏加快，逐步形成了出门早行的习惯，常常是五更戴月行、日暮披星归。画坛出现了以早行为题材的山水画和人物画，如宋代佚名《雪麓早行图》轴（上海博物馆藏）和《征人晓发图》页（北京故宫博物院藏）等，这在文学作品里也多有反映，如陆游有《朝发新都驿》、《马上》、《衢州早行》等诗，庄绰《鸡勒篇》中载有《五鼓欲行》等。恰恰相反的是，由于北宋中后期冗官、冗兵的弊政，图中本应在清早出行的差役队伍，快到晌午还迟迟不出，真实地表现了北宋末年拖沓低效的吏治局面。

4. 船桥险情

画中船只云集，有十一艘客船、十三艘货船、家船以及其他船舶。张择端从诸城往返汴京以走水路为主，因而对客、货船的生活较为熟悉，船舶因此构成了画家创作的元素。他将拱桥和大船作为全卷的视觉中心和矛盾焦点。根据这条大船上的窗户，其功能是客船，透过前舱敞开的舱门，可以窥见里面安坐着男女乘客。北宋的这类大型客船可以载四五百人。在该船的前后有数艘与之相似的客船，可见汴京客运之繁忙。

〔1〕 （宋）孟元老：《东京梦华录》卷一《东都外城》，页1。



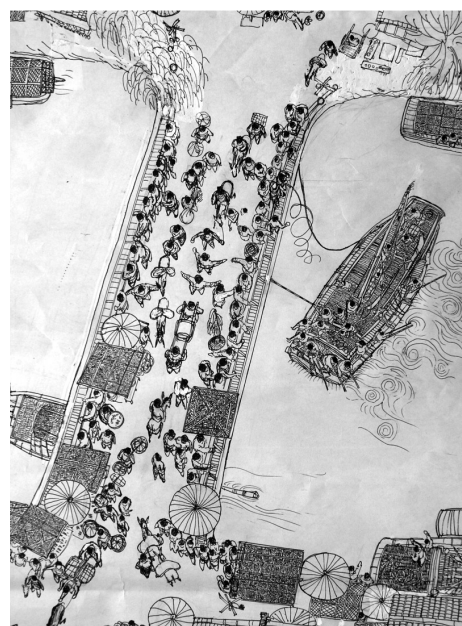
迄今为止，对船与桥的关系有多种不同的认识。黄纯尧先生认为是“船夫们齐心协力同激流搏斗”^①。韩森发现是“船员竭力控制一个毁坏了的桅杆”，并举例山西繁峙县岩山寺金代壁画上有一个和《清》卷类似的场景^②。赵广超描述的是表面现象：“桥上的人群，在一片叫嚣呐喊中，观看桥下一艘大船过桥。船只到这里，无法由纤夫沿河拖拉，只能放到船桅，靠着桥上牵引、船上摆渡而过。但因水势急下，船身被冲至横摆，而船桅却不知为何未完全放倒……”^③模拟航拍图对理解船与桥的关系会起到非常关键的作用，其中的关键点就是一个船工用一根长杆顽强地抵住桥梁外侧，使船与拱桥保持距离。不难发现，船与桥处在即将相撞的危机时刻，由于船工们急中生智，交通事故正在被制止〔图十七〕。

这起严重险情的直接责任者是几个纤夫（露出画面的只有两个）。当时船工们正在船顶上吃饭，纤夫本应该在离拱桥一定距离时停止拉纤并招呼船工放下桅杆，他们却一直埋头拉纤到拱桥底下，拱桥上下的行人发现了险情——桅杆迎面而来，大声呼救，已进入桥洞下的纤夫们闻声赶紧松开了纤绳，船顶上的一个船工随着松开的纤绳立即放下桅杆，为了争取时间，舵工转舵横摆，以增强前进的阻力，使之减速，船顶上的一个船夫奋力用长杆顶住拱桥横梁，使船无法靠近拱桥，这根长杆上漆有黑白相间的颜色，看来是一根测量水位的标杆，硬度较高且直，船与桥的安全全系于此。由于船的惯性，这艘刚刚侧转过来的客船有可能撞上左侧一条停泊的大船船尾或左岸河滩，船头的两个篙夫在谨慎地调整方向，旁边的四个船工大声向前方报警。可是左船舷背后的两个篙夫不知险情，还在埋头撑篙前行，一个船夫从舵工房里跑出来，急忙招呼他们赶快罢手。桥上和岸边百姓们都捏着一把汗，桥上有两人为防船工落水，抛出从摊贩那里弄来两根绳索，一根已垂落下来，另一根正在空中盘旋……〔图十八〕

该船此刻要处理两个危急：既要防止桅杆撞桥，也不能使转向的船头撞上左岸。画面的情节虽然紧张异常，但根据桅杆垂落的速度、该船与拱桥和其他船的距离，很快就会化险为夷，有惊无险，否则就会有悖于欣赏者的心理期待。

桥上还上演了另一场闹剧，坐轿的文官与骑马的武官互不相让，轿夫与马弁各仗其势，争吵不

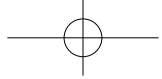
〔图十七〕模拟航拍图：船与桥即将相撞



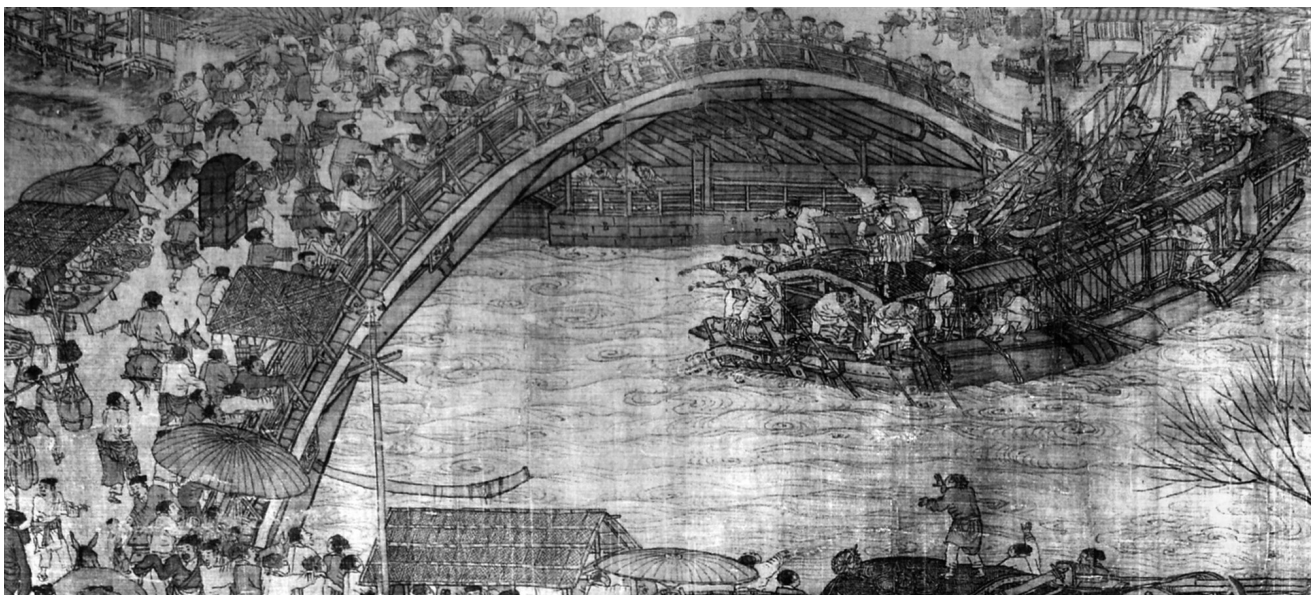
① 黄纯尧：《张择端〈清明上河图〉研究》，前揭辽宁省博物馆编《〈清明上河图〉研究文献汇编》页350。

② 韩森：《〈清明上河图〉所绘场景为汴京质疑》，前揭辽宁省博物馆编《〈清明上河图〉研究文献汇编》页466。

③ 赵广超：《笔记〈清明上河图〉》页20，生活·读书·新知三联书店，2005年7月。



〔图十八〕抢险场景



〔图十九〕恪尽职守的运酒禁军



休。真宗在大中祥符元年(1008)诏曰：“自今文武百官，内廷出入，道路相逢，一准仪制……”^{〔1〕}而画中的仪制已乱，给本已紧张的拱桥上下增添了更多的险情。

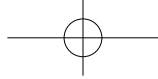
5. 押送军酒的弓箭手

在“正店”右侧有一间临街的屋子，地上立有八只酒桶，一说这是一家卖弓箭的店铺，其实不然，卖弓箭的店铺里不会摆满酒桶，而且屋里只有两张弓。其实这家“正店”是供应军酒的地方〔图十九〕。

宋代律志可以解决该处是否为弓箭铺的问题。北宋对弓箭等武器实行严格的管制措施。宋承唐律，采取的都是防民甚于防川的政策，《宋刑统·擅兴律》“私有禁兵器门”，“疏”曰：“诸私有禁兵器者，徒一年半。注云：谓非弓、箭、刀、楯、短矛者。”据《宋会要辑稿·刑法》记载，开宝二年(970)，宋太祖诏令京都士人及百姓均不得私蓄兵器，其后又规定连祭祀等仪式上用的装饰仪仗也不得用铁器，须改以竹木为器形，蜡纸贴面为刃，到北宋末甚至连竹木兵器都禁了：“宣和七年正月二十四日诏，民间私置博刀及炉户辄造，并依私有禁兵器法。见有者，限一月赴官首纳，限外，罪赏依本法，仍令诸路提刑司行下所属州县。”^{〔2〕}

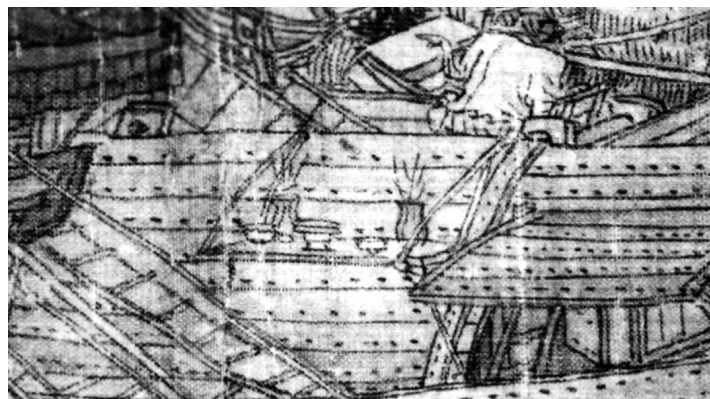
〔1〕 (宋)李焘：《续资治通鉴·长编》卷六八，大中祥符元年庚申。

〔2〕 (清)徐松辑：《宋会要辑稿》第165册《刑法二》，页6541，中华书局，1957年。



在铺子里有三个士卒，他们必定是奉命前来“正店”武力押送军酒，供禁军过节之用，“正店”是名副其实的酿造美酒的酒店，据曹星原女士引用北宋《榷酤法》考证，北宋的官府直接控制酿造业，未经政府许可，私家不得随意酿酒，“‘正店’是官店或是获政府许可的造酒批发销售店”^{〔1〕}，门外一支受雇的驮队正在卸货，御完换装酒桶，可见当时汴京的运输活动运作得十分有效。三个御林军士卒在临行前例行检查武器，正中一位戴着护腕的汉子正在拉弓试弦，他大概刚饮完酒，浑身爆发出力量，显现出肌肉发达的体格；左侧的士卒正在系护腰，右侧的在缠护腕，这两人都在作试弓前的准备活动。如果说画中还有一个像样的士兵的话，恐怕也只有这几个押送酒桶的弓箭兵了。北宋政府试图控制民间酿酒，在运送军酒的途中固然要防止被劫，显现出北宋末不安定的社会局势。

〔图二十：1〕船家祭行神的现象



6. 卷中祭行神

在粮船码头停泊着一条大型粮船，卸完粮食后吃水变浅，船身高起，船主在船帮外侧用绳子吊着一块木板，上面摆放着两把供壶和一碗两碟，这是一座临时性的祭台，一说“祭台是漂泊在外的船员们为了祭祀祖先或亲人而临时搭设的”，日本学者认为，“这是否与‘清明节’有关，尚待解释”^{〔2〕}。戴立强先生认定，该“祭台是漂泊在外的船员们为了祭祀祖先或亲人而临时搭设的”^{〔3〕}。笔者以为，这的确是一个祭台，应该注意的是，它位于船的外侧，临河而设，古代祭祀祖先通常要供上祖宗的牌位，在船上祭祀，应置于舱内，而不会设在舱外临水处。此处是否应当考虑还有另外一个因素，即这里所祭祀的不是船主的先人，而是行神〔图二十：1〕。宋人在出行前，对祭拜行神是十分重视的，苏轼乘船在汴河行旅前，曾拜行神，赋诗《泗州僧伽塔》^{〔4〕}：

我昔南行舟系汴，逆风三日沙吹面。
舟人共劝祷灵塔，香火未收旗脚转。
回头顷刻失长桥，却到龟山未朝饭。

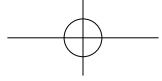
……

〔1〕 曹星原：《破解〈清明上河图〉之谜》，上海博物馆编《千年遗珍国际学术研讨会论文集》页650，上海书画出版社，2006年。

〔2〕 [日]山形欣哉：《〈清明上河图〉》，刊于[日]伊原弘编《解读〈清明上河图〉》，日本：诚勉出版，2003年。

〔3〕 戴立强：《〈清明上河图〉中的“祭台”与“华表”》，《中国文物报》2006年8月16日第7版。

〔4〕 (北宋)苏轼：《东坡全集》卷三，《景印文渊阁四库全书》本第1107册页76。



〔图二十:2〕杀黄羊祭路神的现象



想必张择端从山东到汴京的行程中，免不了亲眼目睹对道神的祭拜活动。

船舶在出发前和到达目的地后，船主要设台祭祀江河中的行神，亦称道祖，如水上行神天妃和一些带有地域特性的水神。在这里，笔者并不是要否定该图所绘的时节是清明节，而是指出此处的祭台不是用于祖先崇拜。

无独有偶，画中还有另一处祭拜行神的场面。据孔庆赞先生研究，城门外口一位半跪在地上的老者正在用他的祭品黄羊祷祝一位“策蹇重戴”的文人一路平安，老者身后的同祭者手持祷文，文人露出了惜别的神情，这番情景吸引了路人观望^{〔1〕}。以往，通常将这位半跪地的祭祀者误为是一个残疾乞丐，地上的那只黄羊也被误为是他的破烂行李〔图二十：2〕。

7. “解”店考

卷尾挂“解”字招牌的店铺引起诸多学者的争议：一说“解”字同“廨”，是官员办公的地方；一说“解”字即“解库”的简称，是一个当铺；一说，“解”字当作“解制日”、“解夏”来看待，僧尼们“可从便给假起单，或行脚，或归受业，皆所不拘”^{〔2〕}。笔者以为，简陋的屋里屋外没有官府或典当铺应有的森严和讲究的门面，应另有解。

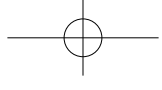
换个角度考虑，“解”或与“解”字搭配可以作为营生手段的则有“解命”或“解道”、“解”姓商铺等。笔者认为应是“解命”之所在。王遂一先生的解释是：“县乡推荐保举的贡士进行预选考试就称为‘解试’；……‘解’字为‘解试’的省略……”^{〔3〕}在路北，“不是一般的庭园，而是官邸，也许就是负责‘解试’诸项工作的官员办公的地方。而路南挂‘解’字之处……象个客栈或茶馆。……挂个解字招徕生意。”那么，这个“解”字招牌聚集贡士们的茶铺，从“解”字招牌的屋宇来看，完全是一家私人小铺，不过，王遂一先生的解读已经接近实情了。

笔者以为，必须将“解”字铺的功能与周围建筑环境的特性综合起来进行研究。画卷中，周围为店铺中高档旅店聚集地，包房居多，如“久住王员外家”、“久住曹三”等，王员外家的楼上绘有一位发奋读书、准备进身科举者。这个外面的凉棚与挂“解”字招牌的店铺是一家，是“解”字铺的“侵街”之处，这个“解”字当为“解命”之意，凉棚下的老者是“解”铺的主人——一个算命先生，他手持纨扇，

〔1〕 孔庆赞：《〈清明上河图〉中的“道祖”祭祀场景》，《汴京师专学报》1998年第4期。

〔2〕 孔庆赞：《释〈清明上河图〉中的“解”字场景》，刊于辽宁省博物馆编《〈清明上河图〉研究文献汇编》页415。

〔3〕 王遂一：《〈清明上河图〉中两词新解》，刊于辽宁省博物馆编《〈清明上河图〉研究文献汇编》页415。



正在向十个听客逐个算着他们的考试命运〔图二十一〕。

有说这是一个说书场。值得注意的是，这些听客与斜对面“孙羊店”门外听说书的人群不同，那里听说书的人有力夫、书生、壮汉、老者和僧侣等不同年龄和不同身份的人，姿态随意。画家还在人群里还画上四个孩童，这是古人画听书场面的基本程式，以活跃画面气氛。而“解”字铺旁的听客没有人携带典当物，其年龄、衣冠相近，差不多同属一个阶层——儒生，这里没有一个儿童，显然没有娱乐的内容。也许是“解”字屋里坐不下那么多的儒生，主人只得在门外的凉棚下待客。在北宋汴京，清明节过后的三月底就是殿试之日，他们很可能在共同关注一个与切身利益相关的话题，那就是求解科考仕途。听客个个神情专注、姿态殷殷。在铺子外，一批书生刚刚被测算过，各怀心思，搭讪而去，还有刚刚下马求解的贵公子。举子们在进入科场之前求人解开命里之数，是很自然的一种心理反映。沈括《梦溪笔谈》记载了当时儒生向算命先生求解的情形：“京师卖卜者，唯利举场时。举人占得失，取之各有术。有求目下之利者，凡有人问，皆曰‘必得’。士人乐得所欲，竟往问之。有邀以后之利者，凡有人问，悉曰‘不得’。下第者常十分之七，皆以为术精而言直。后举倍获。有因此著名，终身享利者。”^{〔1〕}算命业是汴京十分兴盛的行业，尤其在科考之前，想必张择端当年“游学京师”时，亦有相同的生活体验。画家在结尾之处设置的最后一个情节是考生算命，是否还潜藏着画家对表面繁华的北宋社会的阵阵隐忧？

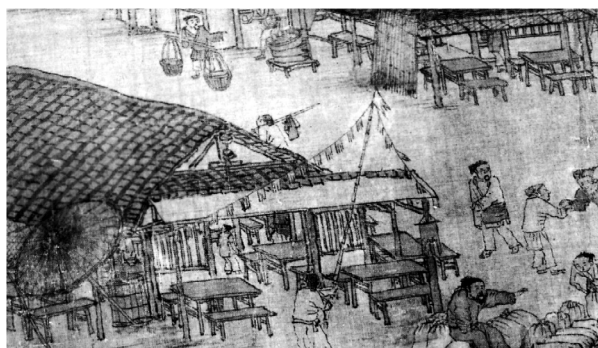
8. 家具器物和衣冠服饰

在《清》卷中出现最多的家具是椅、凳，这说明椅、凳等高坐具在北宋后期已相当普及了，而且发展出多种样式，如店铺里的宽板长凳、交椅、靠背椅等。椅子最早是西魏僧徒打坐用的坐具，始称“胡床”，直到唐代才传入宫廷，五代初被一部分士大夫享用。北宋中期，此类坐具广泛流传到乡村民间，并在以农耕文明为主的地区流行，这种新的垂足坐姿，进一步方便了起居生活。在北宋日益繁荣的城市经济中，大量饭馆涌现，食客必定会对舒适度提出要求，这给椅、凳的普及带来了机遇。此外，文人雅集日趋频繁，也会增加对椅子的需求量，也促使此类坐具在北宋社会传播开来〔图二十二〕。

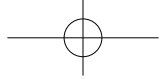
〔图二十一〕“解”字招牌下是文人考前的解命之地



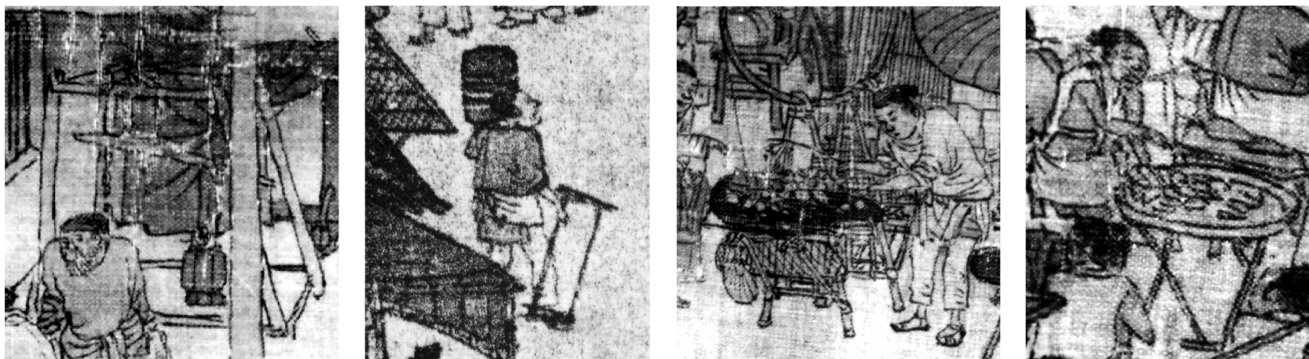
〔图二十二〕北宋后期流行于街头的长板凳



〔1〕 (宋)沈括：《梦溪笔谈》卷二二《谬误》，页127，新世纪万有文库本，辽宁教育出版社，1997年。



〔图二十三〕各类新式物件



〔图二十四〕税务所吏员的制服



除了桌椅之外，还有摊贩用的各类竹木器，如折叠式交脚货架、藤竹编制的食奩、筐篮等，编织技巧十分丰富。摆放在店门口的插屏式广告和灯箱广告，架在税务所门口的大型抬秤等〔图二十三〕，还有大船上的桅杆“人字桅”，又称“可眠式桅”，据船舶设计专家席龙飞先生研究，“北宋时当然不可能探讨高等数学上的悬链线方程式，但他所绘出的船舶图样上的拉纤船夫所牵拉的系在桅顶的纤绳的形象，却合乎悬链线方程，真实而形象”^{〔1〕}。这些均说明商业活动的需求促进了各类工具的改革和发展。

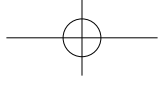
各类衣冠服饰。图中的女装显现出崇宁至大观年间的特色，在前文以作为《清》卷的时代依据之一，恕不赘述。男装的最大特点就是服装的职业化趋向，这是商业经济发展到一定阶段的必然结果。孟元老回忆北宋汴京的行业服饰：“其士农工商诸行百户衣装，各有本事，不敢越外。……街市行人，便认得是何色目。”^{〔2〕}吴自牧认为：“杭州的风俗……盖效学汴京气象……且如士农工商、诸行百户，衣巾装著，皆有等差。香铺人顶帽披背子，质库掌事裹巾著皂衫角带，街市买卖人，各有服色头巾，各可辨认是何名目人。”^{〔3〕}《清》卷验证了两人的记述完全属实，如船工的衣着几乎都是浅色短打，码头搬运工皆着白色坎肩^{〔4〕}，在服务行业里如货栈伙计、饭馆酒保和差役等均为头戴黑巾，身着灰色盘领长衫、下摆卷起系在腰间，以便于腿脚运动〔图二十四〕。服装职业化对规范商业行为、促进商业宣传和销售是有积极作用的，这在中国商业史上具有开先河的作用。画家十分敏锐

〔1〕 席龙飞：《中国造船史》页145—146，湖北教育出版社，2000年。

〔2〕 （宋）孟元老：《东京梦华录》卷五《民俗》，页47。

〔3〕 （宋）吴自牧：《梦粱录》卷一八《民俗》，页161，浙江人民出版社，1980年8月。

〔4〕 在当时被称为“背搭”，“靖康之难”时，汴京人大量南迁至临安（今浙江杭州），“背搭”之词至今还保留在杭州话里。



地捕捉到衣着细节，如图中许多人物上衣的背面正中有一条接缝，显然这是当时的纺织技术还不能够织出门幅近三尺的布匹，在宋代绘画大幅立轴用绢上，也是用双拼绢。

总之，画家在描绘百姓风俗和日常生活的基础上，客观地描写了北宋社会的一些弊端。画家描绘的一连串的社会现象，如惊马闯市、船桥险情、文武争道、军力懈怠、城防涣散、消防缺失、商贸侵街、党祸渎文、酒患成灾^{〔1〕}等情节，既不是画家创作的偶然性，也不是汴京生活的偶然性，而是北宋末日益衰微的朝廷政治必然导致出现城市管理疏漏、军事防备涣散等弊病的实情，作为一个善于观察现实的画家，他是不会熟视无睹的。

五 画家创作的动因和《清》卷的思想内涵

张择端自幼受儒家思想的浸润，后在汴京游学开阔了视野，经历了科举考试的坎坷，最后放弃仕途、落脚在翰林图画院。从他的经历来看，他是一个有较高文化素养和对社会有深度认识的画家，这是他“别成家数”^{〔2〕}的根本。张择端描绘出庞大的社会生活场面和丰富的生活细节，需要大半生的生活阅历才能够在月余时间里完成，这不可能是遣兴之作，其中必定包含了画家对社会现实的认识和评判。

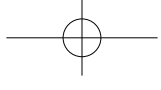
画家不可能将他在汴京城内外所见事物均一一画在《清》卷里，必定会有所筛选，根据画家画什么和不画什么[表一]，就可判定他基本的创作动因及作品的思想内涵，从中可倾听画家发自内心的声音，探知12世纪初一个活生生的张择端。

[表一] 张择端清明期间所见与所绘事物对照表

汴京可见事物	《清》卷选绘事物	史料出处
纸马铺开张	有	《东京梦华录》
轿顶插杂花。	有	同上
市场卖糕饼	有	同上
开新火	有	《宋朝事实类苑》卷三二
拜扫新坟	？	同上
关扑(赌博)	无	同上

〔1〕 画中的东京城几乎成了一座酒城，有酒幌子“小酒”、“新酒”、“稚酒”、“天之美禄”、“十千”等。兼事酿酒的“正店”外，士卒正准备运送的军酒，街头运送酒桶的车辆，以及满街的酒保。在卷尾“赵太丞家”的医铺门口赫然竖着两块招牌，一书：“治酒所伤真方集香丸”，另一书：“太医出丸医肠胃病”，还有治“五伤七劳”等疾，在中医学里，显然是饮酒过量所致。北宋后期嗜酒成风的陋习造成了东京城酒害成灾的社会问题，曹星原女士《破解《清明上河图》之谜》对此进行了深刻的研究，刊于上海博物馆编《千年遗珍国际学术研讨会论文集》，上海书画出版社，2006年。

〔2〕 出自金代张著在《清》卷后的跋文：“翰林张择端，字正道，东武人也。幼读书，游学于京师，后习绘事。本工其界画，尤嗜于舟车、市桥郭径，别成家数也。……”



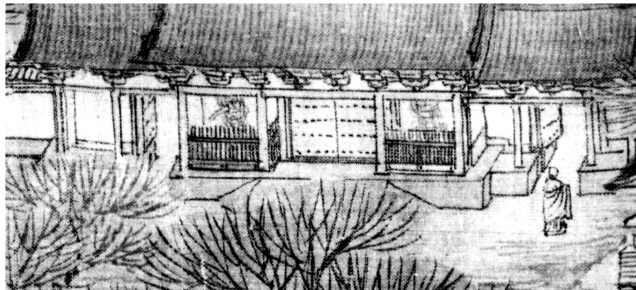
〔续表一〕

诸军警卫，各成队伍，跨马作乐	无	同上
芳树苑囿间杯盏互酬	无	同上
歌儿舞女	无	同上
宗室朝陵	无	同上
插柳	无	同上
蹴鞠	无	同上、《宋史·礼志》
荡秋千	无	《东京梦华录》
观看赛龙舟	无	《东京梦华录》
射箭	无	同上
吊柳会	无	《独醒杂志》

〔图二十五〕与清明节相关的场景

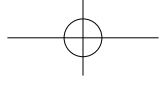


〔图二十六〕冷寂的寺庙

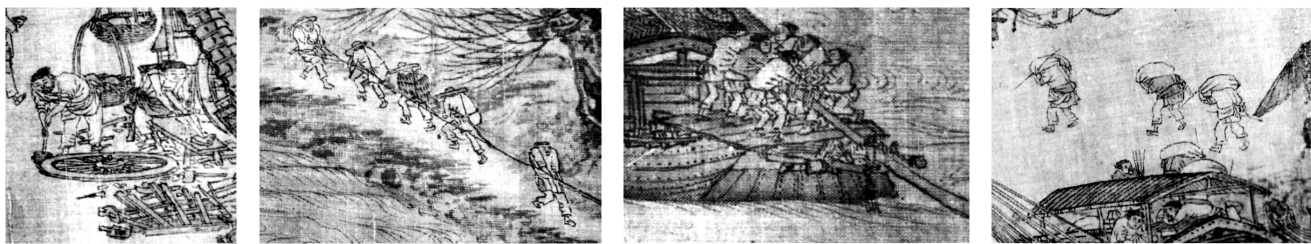


在汴京的清明时节，朝野有许多种活动，大致可概括为悲情性和娱乐性两类。画中直接表现了踏青人群，隐性地表现了祭祀和扫墓(如绘有纸码店铺)等悲情性活动〔图二十五〕，却没有表现荡秋千、放风筝、蹴鞠、歌舞等娱乐性活动。根据画家的筛选可以判定，张择端有选择地描绘了清明时节的踏青活动，着力通过描绘街肆、河道交通及商贸活动，流露出他对街肆底层、城防消防、水陆交通等诸多社会问题的态度，其中不可避免的就是他对宗教的态度。

北宋时期，汴京的人物画家不遗余力地为宗教服务，如赵光辅、高益、武宗元、张昉等纷纷涉足寺观壁画，但张择端却对佛教和徽宗笃信的道教没有什么热情，他回避了大相国寺和玉清昭应宫及其周围热闹的商肆，除了画中所描绘的个别道士和行脚僧之外，画中没有一座道观，画家只在城的边缘画了一座寺院的大门，十分冷寂。可见画家对宗教采取的是较为冷漠的态度〔图二十六〕。然而，张择端对民间神祇却给予了相当的关注，如画中分别出现的祭拜道祖和水神的场面，还有与清



〔图二十七〕张择端在表现商业繁华的同时，着力描绘百姓的辛劳。



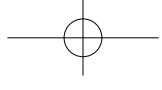
明节相关的冥器，相信这是张择端所信奉的，也是点题的需要，同时符合他所信奉的儒家思想。

由作品所表现的内容可知，画家同情底层劳苦百姓的生活。他最关注的是百姓们艰难的生计，如船夫、力夫、车夫、纤夫、轿夫等苦力的艰难劳作，还有，他对商业买卖中的普通人群如酒保、摊贩、伙计、顾客等为生计而奔波的劳动者，都寄予了一定的同情〔图二十七〕。画家对街角的娱乐活动如民间口头文学也给予了一定的关注，但决不津津乐道于描绘妓馆、“鬻色户”、赌场等噱头，体现出画家对生活所采取的严肃态度。

画家在图中隐藏着对城防和军心的担忧，城门无人防守，士兵精神懈怠，防务涣散殆尽，“望火楼”形同虚设，“浅火兵”的营房改为饭铺……宋代早中期防范甚严的防火举措到此彻底消弭，而唯一能使禁军提起精神的竟是押送军酒的差事。

张择端在描绘徽宗初年商业繁荣的明线背后，交织着另一条看似热闹却令人心悸的暗线：画家将船与桥的矛盾和桥上文武官员的矛盾交织为全卷的视觉中心，他通过表现惊马闯市、船桥险情、官员争道、军力懈怠、城防涣散、消防缺失、商贸侵街、党祸殃民、酒患成灾等诸多场景，深刻地揭示出当时的社会痼疾，并具有一定的社会批判性。这些本不是赏心悦目的绘画内容，均受到张择端的倾心描绘，成为其作品深处丰富的潜台词。因此，很难说该图的绘画主题是展现了当时的“政治清明”。全图临近结尾的情节是“解”字招牌下解命的情景，与其说是画中赶考人对前景表示关切，不如说是张择端暗自担忧汴京城未来的前途，当时的北方强敌辽国正在觊觎北宋江山。在张择端之后所有人绘制的各种样式的《清明上河图》卷里，没有一个画家涉足张择端这条暗线中的任何一项内容，除了为增加一些噱头(如画两三个下层百姓的肢体冲突)之外，通篇尽是欢颜无限。

由于宋太宗采取鼓励文人谏言的政治措施，关注社会现实和朝廷政治是宋代画家较为普遍的创作趋向，这在偏安一隅的南宋则愈加鲜明。如果脱离南宋政权力图建立朝纲的历史背景，将南宋佚名的《柳荫群盲图》轴(北京故宫博物院藏)视为瞎子打架，将《陈元达锁槛图》卷(美国华盛顿佛利尔美术馆藏)、《折槛图》轴、《却坐图》轴(台北故宫博物院藏)等单纯地视为汉代历史故事，则会大大减损我们对这些古画的认识深度。《清》卷也是如此，它的产生决不是孤立的。遗憾的是，徽宗已经深深地陷入了蔡京、童贯给他设计的“丰亨豫大”的物质享受和虚幻的道教生活中，这位讲求精绘祥瑞的皇帝画家对该图的思想内涵不会产生兴趣，也不可能从中获益，只在卷首题签后将该图赏赐给被



他视为娘舅的向宗回^①，他错过了历史给予他的最后一次机会。

1995年，周宝珠先生提出《清》卷中的“社会贫富悬殊，暴露了某些危机”^②，引起了我在这几年对这个问题的继续探讨，即危机的社会化问题，笔者透过《清》卷所绘徽宗朝初年商业繁华的景象，曾在2008年提出“北宋末隐藏着一定的社会危机”^③，本文则是对“社会危机说”作继续考订和阐释。画家在表现北宋商业社会景象繁盛的基础上，向朝廷倾诉了他对诸多社会危机和国家隐患的隐忧，这就是他的作画动因。所以，画家在构思上抛开了清明节大量出现的娱乐场景，而着重描绘崇宁至大观年间在昌盛中潜藏着的诸多社会弊端^④。

附记：笔者在写作中得益于周宝珠先生的《〈清明上河图〉与清明上河学》和《宋代东京研究》^⑤以及辽宁省博物馆主编（戴立强担纲）的《〈清明上河图〉研究文献汇编》等著作，薄松年教授通审了拙文，有关古建方面的知识，承蒙黄希明先生指教，在此一并致谢。

[作者单位：故宫博物院科研处]

（责任编辑：张 露）

① 关于《清》卷赏赐的时间和原因见拙著《张择端与〈清明上河图〉的来龙去脉——从张著跋文说起》，刊于《故宫博物院院刊》2008年第5期。

② 周宝珠：《〈清明上河图〉是怎样描绘宋末文恬武嬉的》，刊于辽宁省博物馆编《〈清明上河图〉研究文献汇编》页431。

③ 余辉：《从清明节到喜庆日——三幅〈清明上河图〉（张择端本、仇英本、清院本）之比较》，刊于杨东胜主编：《清明上河图》页39，天津人民美术出版社，2008年。

④ 曹星原：《同舟共济——〈清明上河图〉与北宋社会的冲突妥协》，台北：石头出版股份有限公司，2011年。曹星原教授历时八年完成的专著《同舟共济——〈清明上河图〉与北宋社会的冲突妥协》，将《清》卷考订为北宋神宗朝的作品，揭示了当时围绕着王安石变法展开的朝廷斗争，打开了认知《清》卷的另一个历史空间。

⑤ 周宝珠：《宋代东京研究》，宋代研究丛书本，河南大学出版社，1992年。