

北宋《清明上河图》卷为何人所画

[美] 乔迅 Jonathan Hay

美国纽约大学艺术研究院教授

海内外研究《清明上河图》的领域面临着一个基本问题，除了少数几个研究此画的学者之外，这个问题一直被回避。问题产生于一系列的观察，其中每一种都无可非议。如果此画不附带其题跋，现代学者们便很可能不会认为它是晚至 12 世纪的作品，同样也很有可能不会将其主题辨识为清明节庆。而且，如果《清明上河图》不曾存在，现代学者们更有可能将张择端的名字与两幅存世的、关于金明池这一主题的画面联系起来，其中一幅带有张择端的款署（见下文）。这两幅画面与《清明上河图》是如此的不同，以致于很少有人愿意认为它们的作者也创作了《清明上河图》。从这些不同观察中产生的问题是让人困惑的。无论是鉴定，还是阐释，其中一个根本性的原则是作品本身所承载的分量比其他任何后来的相关文字记录都要重得多。但是，《清明上河图》的研究领域的操作仿佛是，这个原则不适用于这幅画的案例。因此，《清明上河图》的研究建立在了唯一的一则纪年稍晚的相关文字记载的基础上。这条文字载于北宋灭亡后 60 年，即张著于 1186 年所写的题跋里。从方法论的角度来看，依赖一则孤立的晚

期文本意味着一场大规模的学术博弈。是不是这样说不单是为了我们应有的审慎，而是要首先考虑到画作它原本是与题跋分开的，是作为其自身的图像记载而存在的，只有在第二个阶段，我们方去考量张著的题跋的地位，这种“应有的审慎”正是本文的主旨。

一 北宋世俗 / 时俗绘画的市肆主题

今天众所周知的《清明上河图》属于北宋绘画的一个特殊门类，是这个门类中的杰出传世作品。虽然在北宋的文本里并没有关于这个图像体裁的特定词汇，但画作和文本皆清楚表明这种体裁实际上是存在的。此类关涉“当代生活”的体裁与北宋作者所指的“世俗”和“时俗”的说法是相衔接的。就其本身而言，这种实际存在的绘画体裁跨越了著述中构建的人物、界画、山水体裁的界限。这件手卷里包括了世俗 / 时俗 画类中最为普遍的几个主题：舟车、桥梁、屋木和市肆。在北宋绘画中，这些以及其他主题，既有单独出现的，也有组合出现的。对定义其体裁尤为有助

益的是其中的市肆主题。这在 11 世纪后期刘道醇的《圣朝名画评》和郭若虚的《图画见闻志》中曾几次提及。从这些资料中可以清楚地知道，市肆主题的绘画在宫内宫外均有创作，而尤其对于汴梁市场的描绘更是宋初流行的主题。

刘道醇的著作中记录了两件这种作品，一件是《维扬春市图》，为江南画家叶仁遇所作，叶氏在宋代初期以当代生活画知名¹。另一件是描绘汴梁节日市街的作品《七夕夜市图》，由另一位南方画家，卒于 1044 年的燕文贵所画。刘氏写道²：

尝画“七夕夜市图”（刘注：自安业界北头向东至潘楼竹木市存）状其浩穰之所，至为精备。

这里的描述并不表明燕文贵的画是准确的地志记录。更有可能的是（跟《清明上河图》的情况一样），画中视觉描绘的完整性只是一种代表性的完整性，这样画家就有空间去赋予他的画面以比喻意义上的结构。比如，这种方法就用在了《江帆山市》这幅北宋时期与燕文贵的艺术很接近的小手卷里，此卷现藏台北故宫博物院³。

与刘道醇不同，郭若虚没有描述关于市肆主题的具体画例，但他向我们介绍了 11 世纪初北方画家中的领袖人物，即汴梁本地人士高元亨。与燕文贵一样，高氏在真宗朝进入画院，后来在真宗或仁宗朝升为待诏（见下文）。虽说高氏在作品中表现过一系列世俗/时俗主题，但据郭若虚所载，他“多状京师市肆车马”。

二 汴梁本地的世俗/时俗画派

关于汴梁本地的世俗/时俗画派，我们可以

再来看看《圣朝名画评》和《图画见闻志》，这两本书之所以特别有所助益，是因为这两位作者都是居住在汴梁的北方人士，他们特别关注活跃于这个城市的北方艺术家。一些画世俗/时俗题材画家擅长于描绘近景构图，在一大幅画中画一至几个人物；另一些这样的画家则提供更为复杂的视野，即在整体的山水情景中，描绘出很多人物和建筑结构。与这里的讨论相关的，仅是擅长于第二类画法的画家。以下五位艺术家的名字有所记载：

王士元（生于 947 年之前，卒于 1006 年之后），为 10 世纪 40 年代开封壁画大家王仁寿之子⁴。太祖朝后半期，王士元成为其前辈画家郭忠恕（928—977 年）的门人。郭氏是晚成的画家，在此之前，他拥有作为一位后汉后周古文学者的显赫生涯。与他学问兴趣相一致的是，郭氏喜欢历史主题，尤其集中在建筑结构上。现今所知的郭氏的艺术的表征，便是山水中画宫室的画面，这也仅是从后来其他艺术家的诠释以及从《雪霁江行图》的画面中得知（藏于台北故宫博物院和美国纳尔逊·阿金斯艺术博物馆）。王士元在与郭忠恕的合作过程中作出了原创性的贡献，他是负责画人物的。和同太宗朝的南方画家燕文贵和蔡润，王氏是汴梁世俗/时俗画大师之一。王氏在今天已经被人遗忘了，但在 10 世纪末至 11 世纪最初，他可能是画院之外在京师中最享盛名的画家。例如，刘道醇评他的界画为“神品”，山水和人物皆为“妙品”，而翎毛走兽为“能品”，他是刘氏著作中唯一有四个不同条目的艺术家。刘氏在论述王士元的界画时说：“士元命笔造微，事物皆备，虽片瓦茎木，亦取于此像，所以过人无限”。与太宗朝大多数北方画家一样，他从未能够进入画院，尽管他在 10 世纪九十年代初曾经努力争取过，当时毫

文进拒绝让王士元进画院是个著名但有争议的事件。这件事给北方特别是给汴梁本地的艺术家传达的信息就是，画院所要代表的是更为广阔的宋室江山，而从实际意义上讲，这表明了太宗朝的画院是由四川和南方的画家所主导的⁵。王士元在1006年仍在世，但其卒年不详⁶。

陈士元（11世纪初）。陈氏为汴梁人，是王士元的追随者，他所画的很多题材的风格均与王士元相仿。刘道醇把陈士元列为人物画家中的“能品，下”。

高元亨，亦为汴梁人。刘道醇提及他为真宗朝图画院祗候，并将他列为“能品，上”。然而，高元亨似乎极力反对别人只把他当作画匠的看法，他公然将自己表现为一位正统的儒者：“端愿拘礼法，尝褒衣大带引奚奴行，人以儒者视之”⁷。高元亨确实不只是一名画家，因为刘道醇也记录了他曾作为外交使节出使西北边疆之外某国的事。那时，他的官位已升至待诏⁸。虽然刘道醇把这些事件放在了太宗时期，但这一定是把仁宗朝的事误载为太宗朝了。郭若虚则是这样描述他的：“工画佛道、人物、兼长屋木，多状京城市肆车马，有《游琼林苑》、《角觥》、《夜市》等图传于世”⁹。根据刘道醇的描述，题为《角觥》的作品是画“从驾两军角觥戏场”。刘氏总体上评价他的画是“尽事物之情”。虽然高氏在绘画上的传承关系没有记录，但作为专长于这一系列题材的汴梁艺术家，他一定直接或间接的从学于王士元。但王士元是在宫廷之外创作，而高氏则进了画院，这得益于真宗朝对先朝贬抑北方画家做法的松懈。

支选，郭若虚有关他的记载是：“不知何许人，仁宗朝为图画院祗候，工画太平车及江州车，又画酒肆边绞缚楼子，有分疏界画之功，兼工杂画”¹⁰。

继《圣朝名画评》和《图画见闻志》之后，仅有的一位在文本资料中有记载的、被认为是擅长于世俗/时俗题材的复杂构图的画家是张择端。

这条资料就是张著的题跋。“翰林张择端，字正道，东武人也。幼读书，游学于京师，后习绘事，本工其界画，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》选入神品，藏者宜宝之”。尽管《圣朝名画评》和《图画见闻志》的作者都特别感兴趣于居住在汴梁的艺术家和汴梁的主题，甚至在书中列入相对次要的艺术家，但张择端的名字在两本书中都未出现。由此可以推测，张择端可能活跃于1074年之后，这个年代是郭若虚在序中为《图画见闻志》所列史料设置的时限。

三 汴梁世俗/时俗题材的存世作品

现今，有若干存世画作乃为汴梁“当代生活”画的例子，包括三幅具有复杂构图的画面：

(1)《闸口盘车图》卷。刘和平已经论证了此图是用以志庆约于970年修建于汴梁的两座水磨之一¹¹。该画是创作于970年代的原作的说法可以被接受。虽然此画带有两条北宋时期的题记，可都不是艺术家的款署。其中一条说，某位张先生呈送此画给朝廷或官府。另一条题作“卫贤恭绘”，这条题记应该理解为是对此画的作者系属的判定——或许不是说卫贤是此画本身的作者，而是画面的基本构图来自于他的艺术。卫贤的一幅作品带有与此画很相像的标题，曾于11世纪中叶在汴梁流传¹²。从此画的年代和它的北方风格来看，可以推断它几乎肯定是王士元的作品。画中的当代主题使得郭忠恕直接参与其创作这一事实

值得怀疑，但并不是不可能。无论如何，画中建筑结构的出类拔萃无疑反映出郭忠恕的艺术。虽然本文没有空间去详细论证这个案例，尽管这幅画从整体上看有现代效果，它的建筑表征呈现出一些与10世纪中叶或更早的实践相关联的特点。这些特点包括相对拘谨地在柱头使用斗拱，以及使用明显陡直的进深线作为在前景部位建构酒肆的起始点，从而创造出一种空间叠缩效果，压缩建筑的内部空间。相反地，这四十余位人物的表现使用了新的精简而棱角分明的风格，可能部分地受到了南唐此类人物画的影响，就像赵幹的《江行初雪图》里所表现的人物一样。

(2)《晴峦萧寺图》。正如我在其他地方论述的一样，尽管此画传统地被认为是李成的作品，《晴峦萧寺图》在风格上更为复杂，它结合了关仝和李成的传统。此画出自一位北方画家之手，他能像画山水画一样自在地去描绘世俗/时俗题材和建筑。仔细比较《闸口盘车图》卷和《晴峦萧寺图》中的人物形象，会发现二者皆出自同一画家之手，即王士元，在他的绘画生涯的两个不同阶段画了这两件作品。应该一提的是，王氏以“关仝风格”山水画家为名。此画的断代为太宗年间或真宗朝早期，它是若干存世的、反应宋初皇帝新建佛寺的画面之一¹³。在这件作品中，前面提到的在《闸口盘车图卷》中看到的建筑表征中的拟古元素被摒弃了。

(3)《清明上河图》。《清明上河图》出自一位深受王士元影响的北方画家之手，王氏的画法对人物、建筑、山水进行了整合，使得它们成为在视觉上令人信服连续统一体。然而，画中的现实主义仅仅是一个媒介，通过这个媒介，艺术家创作了对汴梁内城外城之间、以及汴梁和宋土

其他地域之间商业连续性的隐喻性描绘。画中山水的断裂的轮廓，精微的晕染，以及几乎印象式的皴法的使用，反映出南唐时期汴梁艺术家的影响。至于建筑描绘，《清明上河图》明显是很复杂和微妙的。它在活用尺寸、进深、视点方面达到了引人注目的程度；在采用人物的在建筑中显现的局部姿态方面达到了动态效应。这些人物描绘本身显示出这位艺术家特有的两种与众不同的癖性：一是在接近方形的结构里建构人物的频频倾向；二是对选定的人物使用近于漫画式的夸张手法。

所有这三件作品都以显然非理想化的方式处理当代的生活，让人感觉到宋代初期生活的实用主义态度和变化多端的性质，同时赋予一种壮美的风范。这些画中没有仁宗及其后继者追求形式化的趣味，这种趣味导致了对原来以商业为主的简陋城市的改造和美化¹⁴。我们称之为《清明上河图》的绘画完美地呈现了京师历史上早先的时刻。

在比较这三幅呈现建筑本身的作品的时候，我们可以看到，在太祖年间作的《闸口盘车图》卷中所采用的短缩透视法随后被用于两个方向。在比较正式的建筑的处理上，太宗朝后期或真宗朝的《晴峦萧寺图》将短缩透视法推向平面构成的形式。相比之下，《清明上河图》则采用了相反的方法，通过强化短缩透视法，以增强画面空间进深的意味。然而，在描绘它更为乡野的建筑的时候，画家采用了很类似于《晴峦萧寺图》中相应建筑的描绘方法。这表明，即使《清明上河图》会晚于《晴峦萧寺图》，但也不会太晚。

四 无题跋的《清明上河图》

如果现存的《清明上河图》不带题跋，我相

信我们在考虑它的作者系属问题时将会受到如下知识的引导：(1) 汴梁即是所描绘的景象的暗指；(2) 只有汴梁拥有世俗/时俗画的既有传统；(3) 最相近的风格类比存在于汴梁活跃的画家的作品中。基于这些原因，我们不会迟疑把《清明上河图》置于汴梁的世俗/时俗画历史中，并从那些有所记载的、具有此类特长的画家中去寻找它的作者。但是，我们对它的作者系属的判定当然会取决于我们对作品年代的评估。

对判定年代特别有帮助的便是显而易见的、仔细斟酌山水描绘的方法。精微而有节制地勾画出的轮廓与具有空气感的肌理结构和水墨晕染相结合，与视觉经验保持着密切联系。两幅最相关的山水画便是 11 世纪中叶的佚名《小寒林图》（台北故宫博物院藏）和许道宁的《秋山萧寺图》（日本藤井有邻馆藏）。就像《清明上河图》一样，这几幅作品都显示出受到李成风格的影响，从李成作品的摹本《读碑图》（日本大阪市立美术馆藏）和一件忠于李成风格的作品《小寒林图》（辽宁省博物馆藏）可以看出。然而，这些作品却并不呈现出更为生动和戏剧性的郭熙风格的痕迹，就像郭熙在《双松平远图》（美国大都会博物馆藏）或《早春图》（台北故宫博物院藏）里所表现的那样。这些观察证实，《清明上河图》的年代是在神宗朝之前，郭熙的个人风格正是在神宗朝之际形成的。或许我们也可以说，《清明上河图》开卷的部分具有更为早期的作品的特征，即对光、空气、和准确空间关系的留意。其实在很久以前，班宗华在此画的断代问题上已提出类似结论¹⁵。

与之相反的论证也是常有的，就像最近余辉所持的意见，认为石头的造型和皴法显示出李成和郭熙的影响，因而将此画的年代定在约 1100 年

之后，即郭熙风格开始产生广泛影响之后¹⁶。但是，这个论证是有问题的，在我看来，它受到了张著跋中存在的作者系属的影响。这个论证依赖于将石头从山水描绘的整体风格这一语境中抽取出来，也将其从李成风格在北宋时期的整体演变中抽离，从而将它作为断代标志而分别对待。也就是说，尽管我同意跟郭熙有关联这一观察，但我不赞同这种关联的历史方向性。

考虑到这些风格问题，我相信如果我们看到的是一幅不带题跋的画，我们或许会用与常规思维方式很不同的方法来处理其作者系属问题。在前面提到的 5 位世俗/时俗题材画家中，郭忠恕和王士元这前两名会被直接排除，原因很简单，因为他们在 11 世纪四十年代修建头一座虹桥之前就去世了。在历史范围的另一端，我们也会排除张择端的名字，因为有独立证据可以证明张择端的艺术的视觉特点，使我们不可能将此卷归其名下。

余辉最近作出了令人信服的论证，他认为在《向氏评论图画记》里提到的姐妹作品《西湖争标图》应该与《金明池争标图》卷是一样的，这从元代的几幅摹本中可以得知¹⁷。值得注意的是，现存的一件类似题材的南宋无名作品，即《金明池争标图》（天津博物馆藏），带有张择端的款署，应该不是偶然的。这里我再次得出与余辉相反的结论。如果是张择端创作了《金明池争标图》卷，那么现存的《清明上河图》便不会是他的创作。不仅是因为二者描绘模式迥异（拟古主义与现实主义），而且在二者空间的把握上，也毫无共同之处。

陈士元和支选也可以被剔除，至少不是主要作者，因为他们两人都没有与此画凸现的质量相符合的名声。另一方面，负责这幅画的大师画家

可能会有一些助手，因此陈氏和支选二人作为助手参与作画的可能性不是没有的。那么，此画的主要作者可能人选就只有高元亨了。

画卷中一个突出特点就是可以称为娱乐的部分，艺术家取悦于人的愿望呈现于几个方面，包括：对事件的舞台化呈现，正如南唐赵幹一样对面部表情和身体姿态的夸张描绘；利用捷径和尺寸变化表现空间瞬息转变的戏剧性效果以及显然要详尽所能的企图——他甚至描绘了一幅被拆解了的车子。这个画派有记载的画家中，唯有高元亨——即那位“多状京师市肆车马”的艺术家——被具体提到他画中的娱乐价值。刘道醇对高氏《角抵图》的描述，尽管是不同题材，仍不免让我们想到这帧手卷中的桥头场景：“写其观者，四合如堵，坐立翘企，攀扶仰扶，及富贵贫贱，老幼长少，缁黄伎术，外夷之人，莫不备具，至有争怒解挽，千变万状，求真尽得”¹⁸。那么，这帧手卷有无可能就是“千变万状，求真尽得”的翰林待诏高元亨的创作呢？与这个假设相左的是，记载中没有提到他擅长于画船，更没有明确指明他是一位界画专家。从另一方面看，很难理解一个没有掌握界画的艺术家何以成为杰出的市肆画家。另一个反对的理由就是：虽然高氏据说尤擅长于画屋木，但我们并不觉得他是一位全能的山水画家。不过，如果我们回过头来考虑这样一件“百科全书”式的手卷牵涉到不止一位艺术家的可能性，那也许这些问题就可能得到解决。高元亨在画院的生涯，与两位杰出的北方山水画家——高克明和陈用志，恰好是同一时期。可以设想，其中的一位绘制了画卷中的山水部分，而高元亨则负责市肆部分，也许还有船的部分。

不难看出，如果张著的题跋不曾存在，学者

们会以与今天普遍的描述非常不同的方式去描述《清明上河图》。此画可能会被认为是仁宗时期的作品。它可能被理解为是出自汴梁世俗/时俗画家之手，这类画最初是由太宗和真宗朝的王士元确立的。并且它极有可能暂且被归为此派画家在仁宗时期的杰出代表，即翰林待诏高元亨的名下。再者，学者们也难以排斥这样的假设：宫廷任命了高元亨绘制此卷，目的是为了庆祝汴梁头座虹桥的建成。所有这些推论都和李东阳在1515年写的第二条跋里的洞见一致。他说：“此图当作于宣政以前丰享豫大之世”。

五 张著的题跋

对于那些能够想象我所描述的局面的人来说，张著将此画归为张择端名下这一驳论是令人困扰的。诸多疑义其实早在明代中期就被提出了。吴宽曾在他一则无纪年的题跋中写道：

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？

吴宽的评论语气很明显持有怀疑态度，但其准确的含义难以确定。他的疑点仅在于张择端活跃于12世纪早期这一想法吗？或者反过来，疑点在于将此画归为一名在《宣和画谱》中无记载的画家，尽管这位画家精熟画面中的景象？想必，当吴宽看到这幅画卷时，他也想到了卷首徽宗的引首题。徽宗的引首是在杨準于1361年写的跋尾中首次提到的，晚至李东阳于1515年写他的第二次跋的时候仍然附在画首。从李东阳的二次跋我

们得知，引首仅5字，假定它们可以读为“清明上河图”。如此，引首不包括张择端的名字。因此，吴宽的最初评议似乎可以读成是同意张著陈述的证据，支持他个人归此画于张择端名下的意见。但这并不是响亮的支持。

在此分析上，我们能理解吴宽跋中流露出的不安语气。更重要的是，我们本身有各种理由对张著对此画的作者系属判断持批评态度。看来事实是，在此卷到达张著手中的时候，他看到的是一幅带有徽宗引首标题的佚名作品。其标题不含绘画作者的名字，因此张著在他自己研究的基础上作出了作者系属的判断。基于各种原因，他把此画归于张择端名下。首先，他将此画的断代定在徽宗年间，籍此，他在12世纪早期的画家中去寻找此画的作者。正如余辉所展示的那样，张择端是一批北宋末年不曾南渡的画家中的一员，他有可能继续在金代统治下的中都活跃¹⁹。这意味着，对金代的鉴赏家来说，张择端会是12世纪早期此类题材最为著名的画家。张著陈述的关于张择端的生平信息可能要么来自当时老一辈鉴赏家的口头说法，要么来自现已失传的文献。在缺乏张择端艺术的任何视觉证据的情况下，张著描述这种看似必需的完成此画的技巧。而且，在《向氏评论图画记》里，张著找到了张择端的一对手卷的标题，其中一卷的标题正好和他正试图找出作者的手卷的标题是一样的。因此，一旦他假定了《清明上河图》的断代是在徽宗时期，张著对其作者系属的判断便能完全自圆其说了。

遗憾的是，如上所述，这幅画的风格排斥晚至12世纪早期的断代。而且，有独立证据可以标明张择端艺术的视觉特点，这些视觉证据使此卷归为出于同一画家之手变得不可能。从现有的证

据来看，《清明上河图》的作者更有可能是一位活跃于仁宗时期的画家。可喜的是，在当时有所记录的画家中，存在着一位确有可能的作者人选，即翰林待诏高元亨。

刘礼红、钱志坚 / 译

※ 本文为2005年故宫博物院“《清明上河图》暨宋代风俗画国际学术研讨会”提交论文，发表时作者有修改。

注释：

1. 根据刘道醇的说法，叶仁遇的这卷画“状其土俗繁浩，货殖相委，往来急缓之态，深可嘉赏。至于春色骀荡，花光互照，不过数幅，深得淮楚之胜。”（《圣朝名画评》卷一，“能品·叶仁遇”条）。
2. （宋）刘道醇，《圣朝名画评》卷一，“能品·燕文贵”条。
3. 台北故宫博物院，《北宋书画特展》，页124-127。
4. （宋）刘道醇，《圣朝名画评》卷一，“妙品·王士元”条。
5. 陈葆真，《从南唐到北宋——其间江南和四川地区绘画势力的发展》，《美术史研究季刊》，2005年第3期，页155-208。
6. （北宋）黄休复，《益州名画录》，李昉序。
7. （宋）刘道醇，《圣朝名画评》卷一，“能品·高元亨”条。
8. （宋）刘道醇，《圣朝名画评》卷一，“能品·南简”条。
9. （宋）郭若虚，《图画见闻志》卷三，“高元亨”条。
10. （宋）郭若虚，《图画见闻志》卷四，“支选”条。
11. Heping Liu (刘和平), “The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science”, *Art Bulletin* Vol. 84, no. 4, Dec. 2002, pp.566-595.

12. (宋)郭若虚,《图画见闻志》卷二,“纪艺上·卫贤”条。

13. Jonathan Hay, “Interventions: The Mediating Work of Art” and “Interventions: The Author Replies”, *Art Bulletin* 89.3, Fall.2007, pp.435-459; 496-501.

14. E. A. Kracke, Jr., *Sung K'ai-feng: Pragmatic Metropolis and Formalistic Capital* (宋代开封: 实用的都城与形式主义的京师), John Winthrop Haeger, *Crisis and Prosperity in Sung China* (宋代中国的危机与兴盛), Uni of Arizona Press, 1975, pp.49-77.

15. *Three Thousand Years of Chinese Painting* (中国绘画三千年), Yale University Press, 1997, pp.104-105.

16. 余辉,《〈清明上河图〉张著题跋文考略》,《故宫博物院院刊》,2008年第5期,页68-78。

17. 余辉,《〈清明上河图〉张著题跋文考略》,《故宫博物院院刊》,2008年第5期,页74-75。

18. (宋)刘道醇,《圣朝名画评》,卷一,“能品·高元亨”条。

19. 前揭余辉,《〈清明上河图〉张著题跋文考略》。