考据古代大场景人物画绘制时间

——以张择端《清明上河图》等为例

余　辉

内容提要　考据古代大场景人物画创作的具体时间，除了风格分析之外，更需结合历史文本、相关图像、出土和传世文物乃至鉴藏之始等，通过辨析画中具有鲜明时代特色的事件和物象，找到其“时针”乃至“秒针”指向，从而深化和细化对画家生平、时代背景及画中人物、事物的认识。本文运用此方法，对数件古画的创作时间进行了初步判定，并推定北宋张择端《清明上河图》的绘制时间在 1105 至 1106 年左右。

关键词　清明上河图　创作时间　证据

古代留存至今的大场景人物画是极为重要的历史文化宝库，他们大多属于历史故事（或故实）画、群体肖像画和风俗画等，其深厚的历史背景和丰富的图像内容显现出画家的创作时代，历来为研究者和欣赏者所关注。探考其创作时间，是鉴定古画时代的关键点。以画中具有时代特性的诸多事件和物件为证据，结合画作的时代风格，根据考证对象的特性，探究其背后深层的逻辑关系，以准确地进入艺术史的坐标系。这是历史的必然，也是必然的历史。

一　引子：多种考据方法与多个例证

我们可以从多个方面界定古代大场景人物画的绘制时间。

（一）画中人物的生理年龄

画中人物的生理年龄状态，可以作为画家绘制此作时间的重要参考。如明代宫廷画家商喜《宣宗行乐图》大轴〔图一〕，画的是明宣宗朱瞻基（1398—1435）与一大批司礼监太监在行乐途中的场景，宣宗享年三十七岁，根据画中面容特征，其年纪大约三十岁出头，该图大约绘于宣德年间（1426—1435）后期。

如果得知画中更多的人物年纪，有可能将画家的创作时间考据得更具体一些。依照南唐周文矩《重屏会棋图》卷〔图二〕里人物胡须的状态，结合当时发生的历史事件，可以辨析出坐在棋盘周围的人物系南唐中主李璟、其二弟景遂、三弟景达和小弟景遏，画中没有出现大弟景迁，他病故于937年，次年，

〔图一〕明商喜《宣宗行乐图》轴（局部）
纸本设色　故宫博物院藏



〔图二〕南唐周文矩（北宋人摹）《重屏会棋图》卷（局部）
绢本淡设色　故宫博物院藏



小弟景逷才出生。交泰二年（959）七月，景遂被毒杀，绘制该图的时间下限当在此年六月。画中景逷（938—968）的年龄最为关键，他貌似弱冠，时约保大十五年（957），故周文矩《重屏会棋图》卷的原迹应绘于957年左右，再晚就不可能了。原因有二：其一，景遂被毒杀，则不可能出现在图中；其二，景逷的胡须会出现明显变化。

（二）历史事件的时间节点

历史事件的时间节点往往是作画开笔或封笔的关键。如南宋佚名的《望贤迎驾图》轴〔图三〕，所绘之事是：唐肃宗李亨在登基次年（至德二年，757）携万民于陕西咸阳望贤驿迎接“安史之乱”时避祸于蜀地的父皇玄宗李隆基回朝。南宋画家绘此图，必有缘由。南宋初，徽、钦二宗“北狩”，临安百姓期盼宋高宗像唐肃宗迎玄宗回朝那样，迎接二圣还朝，从而结束这段耻辱的历史。据《贵耳集》载：“绍兴初，杨存中在建康，诸军之旗中有双胜交环，谓之‘二圣环’，取两宫北还之意。因得美玉，琢成帽环进高庙，曰‘尚御裹’。偶有一伶者在旁，高宗指环示之：‘此环杨太尉进来，名二胜环。’伶人接奏云：‘可惜二胜环，且放在脑后。’高宗亦为之改色。所谓工执艺事以谏。”‹1›与当时伶工的愿望一样，该图作者意在借古喻今，期望高宗迎回徽、钦二宗。徽宗在绍兴五年（1135）崩于金国五国城（今黑龙江省哈尔滨市阿城区南）。至绍兴七年（1137）问安使何蘧等还，宋廷才得到徽宗和宁德皇后已经驾崩的噩耗‹2›。该图的创作时间必定绘于南宋人得知徽宗离世之前，这个时间点即1137年。在徽宗驾崩后，南宋朝野期盼的是

‹1›　（宋）张端义撰，许沛藻、刘宇整理《贵耳集·卷下》，载上海师范大学古籍整理研究所编《全宋笔记》第81册，大象出版社，2019年，第190页。

‹2›　事见（宋）杨万里撰，辛更儒笺校《杨万里集笺校》卷一一五《张魏公传》，中华书局，2007年，第4413页。

金廷归还徽宗等人的梓宫，“迎驾”题材的绘制已失去现实基础。

绍兴十二年(1142)，南宋接伴使曹勋奉高宗旨到金朝接回徽宗、郑太后和高宗后邢氏之棺柩及赵构生母韦太后，南归途中，遇到前来相迎的安乐郡王韦渊所率仪仗以及一众百姓，曹勋一侧旌旗不展，以避“旗开得胜”之嫌。徐邦达先生考证南宋佚名《人物故事图》卷实则《迎銮图》卷‹1›，所绘正是这一宏大场景〔图四〕。此类历史事件中的丧乱内容难以成为固定的绘画题材被反复描绘，该图的绘制时间当在事发当年或次年。

〔图三〕南宋佚名《望贤迎驾图》轴(局部)
绢本设色　上海博物馆藏



(三)大型营造物的时代

一些重要建筑的营造时间也会提示研究者注意古画的创作时代。五代卫贤(款)《闸口盘车图》卷〔图五〕中的主要建筑物是大型官磨，右侧是高档官舍，楼下出租给客商经营“新酒”。这是研究该图描绘的具体地点和具体年代的关键。马端临《文献通考》载：“元丰中，宋用臣都提举汴河堤岸，创奏修置水磨，凡在京茶户擅磨末茶者有禁，并赴官请买，而茶铺入米豆杂物拌和者有罚……讫元丰末，岁获息不过二十万，商旅病焉。”‹2›北宋元祐元年(1086)，右司谏苏辙谏言废除汴京东门外的水磨：“近岁京城外创置水磨……且水磨兴置未久。”‹3›由“近岁”“兴置未久”，可知这座官磨约建于元丰年间(1078—1085)。该大型官营水磨在当时的汴河一侧具有唯一性，它位于汴京城“东门外”，应指外城门东面靠近汴河的上善门(东水门)，画中车道崎岖不平，也无闹市之象，绝非城内之景，图中的官磨与苏辙所说官磨的关系也就不辩自明了。此大型官磨是新党人的利益所在，任用新党的徽宗朝是不会拆除它的。同时，该水磨机械结构复杂，离开实景是无法描绘的。这提供了绘制是图的时间依据：上限年代不可能早于元丰年间，画中钤有宋徽宗的收藏印“政和”，下限在政和年间(1111—1118)。

‹1› 徐邦达《古书画伪讹考辨》上卷《李密迎秦王图卷(即宋人人物故事图)》，江苏古籍出版社，1984年，第200页。

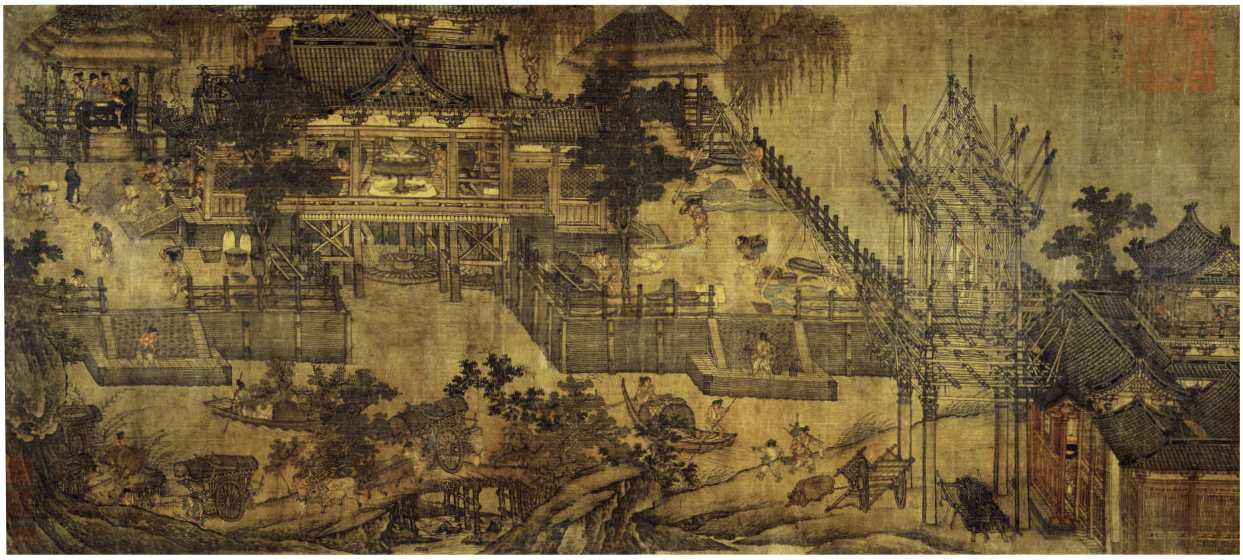
‹2› (元)马端临《文献通考》卷一八《征榷考五・榷茶》，中华书局，2011年，第511页。

‹3› 《宋史》卷九四《河渠四・汴河下》，中华书局，1985年，第2330页。

〔图四〕南宋佚名《人物故事图》卷（局部）
绢本设色　上海博物馆藏



〔图五〕五代卫贤（款）《闸口盘车图》卷
绢本设色　纵53.2厘米　横119.3厘米
上海博物馆藏



国都中的大型营造，往往是特定历史背景的产物。南宋初，朝野认定北宋灭亡的原因之一是徽宗过于靡费，其中包括每年三月于皇家御园金明池举办的龙舟竞渡活动。高宗因慑于民怨，久不御龙舟、观竞渡。隆兴元年（1163），高宗禅让于养子赵昚，是为孝宗，孝宗奉高宗为太上皇，据周密《武林旧事》记载："淳熙间，寿皇以天下养，每奉德寿、三殿，游幸湖山，御大龙舟。"称孝宗"往往修旧京金明池故事，以安太上之心，岂特事游观之美哉"[1]。孝宗为了孝敬太上皇，恢复了旧都金明池龙舟夺标之事。南宋人（后添款张择端）《金明池争标图》页（天津博物馆藏）极可能是在这个历史背景下绘制的复原图，御览

‹1› （宋）周密著，杨瑞点校《武林旧事》卷三《西湖游幸》，浙江古籍出版社，2015年，第51—52页。



者是高宗和孝宗。淳熙十四年(1187)，高宗驾崩。该图约绘于淳熙年间(1174—1189)前期。

（四）少数民族的历史细节

古画中出现的少数民族形象和衣冠样式，内藏着一定时代的烙印。台北故宫博物院藏南宋李唐(南宋人摹、明人补遗)《胡笳十八拍图》册出现了女真、契丹两族共处的场景〔图六：1—3〕‹1›，这只有发生在1125金太宗灭辽之后，此时大批契丹人投降了女真军队，随之参与战争。他们一并在李唐《胡笳十八拍图》册中"扮演"了匈奴人的角色。李唐能目睹这个场景，说明他在"靖康之难"中被女真人俘获过，1127年5月，他与六千多名宫女和艺匠被女真人北押至燕山(今北京市)时，被女真人释放，后经太行山南渡抵达临安‹2›。该图的母本是李唐晚年南渡后(即绍兴初年)在临安绘制的。在南宋人摹制的十八开册页中，第十四、十六、十七、十八开出现了身穿明代锦衣卫仪仗卒员罩甲的形象〔图七：1〕‹3›。其原因是明人发现南宋人摹制的李唐《胡笳十八拍图》册遗缺了四开，随即补绘，画中显露出明武宗以后宫廷仪仗的时代痕迹〔图七：2〕，这导致了此后诸多明代摹本均出现了明代罩甲的图像。

与鉴定上图的创作时间同理，传为五代胡瓌《卓歇图》卷中，四十二位人物中有二十四位没戴头巾

‹1› 李唐的确画过此图，据庄肃《画继补遗》载："予家旧有唐画《胡笳十八拍》，高宗亲书刘商辞，每拍留空绢，俾唐图画。"(元)庄肃《画继补遗》卷下，人民美术出版社，1963年，第8页。

‹2› 详见余辉《李唐的被俘经历与他的〈采薇图〉》，《中国书画》2022年第8期。

‹3› "罩甲，穿窄袖戎衣之上，加此，束小带，皆戎服也。有织就金甲者，有纯绣、纚绣、透风纱不等。"(明)刘若愚著，冯宝琳点校《酌中志》卷一九《内臣服佩纪略》，北京出版社，2018年，第172页。又："罩甲之制，比甲稍长，比披袄减短，正德间创自武宗，近士夫有服者。"(明)李诩撰，魏连科点校《戒庵老人漫笔》卷一《罩甲》，中华书局，1982年，第5页。另见明代佘士、吴钺合绘《徐显卿宦迹图》图册第二十一开《岁祷道行》中的罩甲军服。

〔图六:1〕南宋李唐(南宋人摹)《胡笳十八拍图》册第五开
绢本设色　纵51.1厘米　横31.6厘米　台北故宫博物院藏



〔图六:2〕南宋李唐(南宋人摹)《胡笳十八拍图》册中的女真人



〔图六:3〕南宋李唐(南宋人摹)《胡笳十八拍图》册中的契丹人



的男子，他们露出了女真人颅后留双辫的发式〔图八〕，这是画中的主体民族。关键是画中还绘有两位长鬓、前额留有毛发的契丹人〔图九〕，这也是女真人灭辽后收留的契丹降骑。

画中的白衣人系南宋使臣〔图十〕，此人物的面部多处被修补，难以辨识其容貌，一说此系蔡文姬或某个贵妇。然而，这与古代礼制不符。除元代以外，在夫妻并坐的古代图像里，妻子通常坐在夫君的右面。依据宋金等时代“尊左尚东”的风习‹1›，右侧为金国接伴使，左侧白衣人应是一位受到重视的客官。他身穿女真族尚白的左衽长褐，这正是一个特殊而短暂的服装史现象：“绍兴和议”期间，两国使臣往来密切，临安士庶曾一度流行效仿女真人的衣冠，这一风尚在隆兴元年(1163)遭到官府禁止‹2›。此画中女真、契丹民族共处和白衣使臣穿胡服的现象，是五代胡瓌无法见到的，具有鲜明的时代特征。该图约绘于金初或南宋初期，下限为1163年。

限于篇幅，上述案例仅列举了古人创作此类大场景绘画的部分证据，还有更多反映时代特征的综合性证据‹3›，此处从略。

二　《清明上河图》绘制时间的时针指向

以北宋张择端《清明上河图》卷(以下简称“《清》卷”)为例，综合分析历史事件、大小造物、外交史和衣冠服

‹1›　画中的左右以主人公的位置而定。

‹2›　隆兴元年(1163)“七月二十五日，中书门下省言：‘窃见迩来临安府士庶服饰乱常，声音乱雅……已降指挥严行禁止外，访闻归朝、(归)正等人往往不改胡服，及诸军有仿效蕃装，所习音乐杂以胡声。乞行下诸军及诸州县，并行禁止。’从之。”(清)徐松辑《宋会要辑稿·刑法二》，民国二十五年(1936)影印本。

‹3›　详见余辉《图像考据通论》，浙江大学出版社，2024年。

〔图七:1〕南宋李唐（南宋人摹）《胡笳十八拍图》册第十七开中的明军罩甲



〔图七:2〕明余士、吴钺合绘《徐显卿宦迹图》册第二十一开《岁涛道行》中的罩甲军服
纸本设色　故宫博物院藏



饰等依据，结合其蕴含的时代特征和时间性证据，对画卷的创作年代进行更为细致的考证与推定。

〔图八〕五代胡瓌（传）《卓歇图》卷中标准的女真人短辫发式



〔图九〕五代胡瓌（传）《卓歇图》卷中的契丹人



〔图十〕五代胡瓌（传）《卓歇图》卷中的南宋初使臣

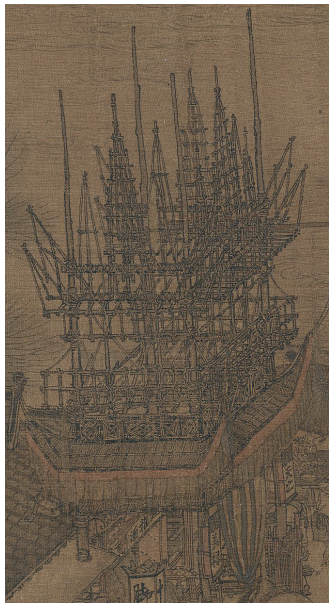


当今关于《清》卷创作时代的讨论大多以画风为依据，得出的结论存在较大分歧，时间跨度从北宋初期到真宗、仁宗、神宗、徽宗朝，再到南宋高宗朝。以时代风格为鉴定依据，由于研究者个人感觉的差异，加上画风有着较长的延续性，容易出现多个绘制时代的结论。更可靠、更充分、更具体的研究路径，是综合《清》卷里一切证据，包括有时代刻度的事件和物件，大到政治事件、大型建筑，小到衣冠服饰、生活用具等。以钟表指针作喻，图中的画风、大型建筑的营造时代可以确定其绘制时间的上限，最初的递藏历史可作为其绘制时间的下限，两者之合具有时针指向的作用；一些延续了若干年的事件和物件，类同分针指向；一些只有短期效应的事件和物件，在大时段的制约下，有着近乎秒针般的精确度。根据多方面的证据进行

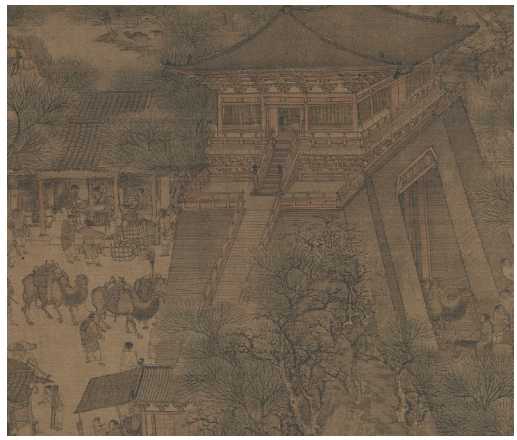
〔图十一〕《清》卷中的建筑
1. 卷首的村舍　2. 中前部的欢门
3. 中部的城楼　4. 卷尾的官员府邸



1



2



3



4

理性互证、互校，找出它们在时间上的逻辑关系，有可能辨析出画家绘制该图相对具体的时间段。

绘制《清》卷时间的时针指向，上限为持续时间较长的北宋初郭忠恕界画传统和北宋初李成、北宋中期郭熙的树石画风，以及画中的建筑物如彩楼、欢门和拱桥等，下限为该图最早的文献著录时间。

（一）来自画风的依据

《清》卷画风分别受到五代至北宋初郭忠恕的界画和北宋李成、郭熙树石画风的影响，界画技艺较多地被制约在绳规墨矩中〔图十一〕，较难显现出画家的个性，而树石造型及其皴法较则能显现出一定的时代特性。李、郭的树石画风一直延续到徽宗朝，直到元明仍有赓续。《清》卷中的杂树受到北宋郭熙蟹爪树法的影响，土墙的皴法流露出一些文人画家追求的萧散笔致〔图十二〕，其绘制时间的上限至少在神宗朝（1068—1085）中期郭熙成名之后，时间跨度长达近半个世纪。这种建立在时代画风、画面气息基础上的时间判断，是见仁见智的感觉性判断，且时间跨度较大，具有一定的断代作用。

（二）来自建筑的依据

画中最具有北宋时代特性的建筑是用木构绞缚成的彩楼和欢门，那是开封社会进入商业时代的产物，拱桥是北宋中后期造桥技术在开封落地的标志，在逐一确定《清》卷中建筑物的时间后，可以画中出现最晚的建筑物作为上限。

〔图十二〕《清》卷中的林木坡石
1. 卷首的林木与村道　2. 卷中杂树与土坡构成的城墙　3. 卷尾的林木



1



2



3

1. 建筑式广告

《清》卷中多处出现大小不等的绞缚彩楼和欢门〔见图十一：2，图十三〕，彩楼上面还用彩色绢帛装饰，十分耀眼。南宋孟元老《东京梦华录》卷二《酒楼》有载："凡京师酒店门首，皆缚彩楼欢门。"‹1›这是商业经济特别是酒肆业发展到一定的繁盛程度所特有的广告样式，标志着酒肆的规模和等级。据建筑史研究者刘涤宇考证，"彩楼欢门这种形态的店面装饰出现当不晚于宋仁宗在位时"‹2›，其依据是北宋郭若虚《图画见闻志》最早记载了仁宗朝翰林图画院祗候、界画家支选善于画"酒肆旁绞缚楼子"‹3›。

2. 拱桥

拱桥是画中最具有时代标志和时间特性的大型建筑，显现了当时最先进的木构建筑营造技术。拱桥学名为贯木拱桥，属于伸臂式桥梁，采用钉接铆合的技术，工匠们将原木从两岸以榫卯箍扎的方式一层一层地凌空通向彼岸，形成坚固的拱骨，然后在拱骨上横架木板。据画中物象比例推算，拱桥跨度约二十米，因没有桥墩，亦称虹桥，俗称"无脚桥"，以防船舶与桥墩相撞的事故发生。

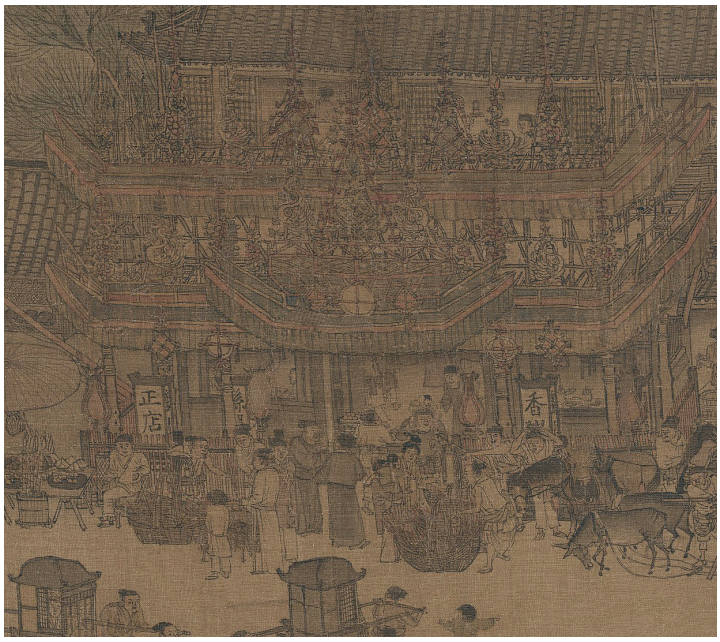
拱桥位于画面的视觉中心，画家描绘得十分精准，绝非想象而成，是先有此桥，后有《清》卷，其营造时间与绘制《清》卷的上限时间密切相关。尽管缺乏关于拱桥建造时间的确切文献，但根据零散史料，

‹1› （宋）孟元老撰，伊永文笺注《东京梦华录笺注》卷二《酒楼》，中华书局，2007年，第174页。

‹2› 刘涤宇《宋代彩楼欢门研究》，《建筑师》2012年第2期。

‹3› （宋）郭若虚撰，王群栗点校《图画见闻志》卷四，浙江人民美术出版社，2019年，第141页。

〔图十三〕《清》卷中的彩楼



仍可推知其营造的上限时间。

早在真宗朝就有在开封汴河上建造拱桥的意愿，内殿承制魏化基建议拱桥采用飞虹样式，真宗“诏化基与八作司营造”[1]，因造价太高，天禧元年(1017)，真宗“罢修汴河无脚桥”[2]。尽管开封汴河建拱桥未果，但此后青州(今属山东省)、宿州(今属安徽省)相继造出了拱桥。

文献记载中相关人物和事件的时间点，可为考证开封拱桥的营造时间提供依据。北宋政治家、文学家夏竦(985—1051)，字子乔，世称夏英公、夏郑公，江州德安县(今属江西省)人。据《宋会要辑稿》载：夏竦在仁宗朝“景祐元年(1034)正月十三日知青州”[3]，是年，夏竦发现青州一牢城卒设计了一种没有桥柱的单跨拱桥，时称“飞桥”，可避免洪水冲击，夏竦在一年多的时间里，主推并实施了中国历史上第一座大型单跨桥梁的项目[4]。据《宋史·夏竦传》载：“逾年，罢安抚，迁刑部尚书，徙应天府，宝元初，以户部尚书入为三司使。”[5]这意味着青州飞桥大约建于夏竦任上的景祐二年(1035)。仁宗庆历年间(1041—1048)，这一造桥技术被镇守宿州的陈希亮所效仿，青州飞桥首次传到了宿州的汴河上。

青州、宿州建造木构飞桥成功后，影响到汴河开封段的拱桥建造，虽无具体的营造时间，但可推算出大概。据北宋王辟之(1031—？)《渑水燕谈录》记载[6]：

> 明道中，夏英公守青，思有以捍之，会得牢城废卒，有智思，累巨石固其岸，取大木数十相贯，架为飞桥，无柱。至今五十余年，桥不坏。庆历中，陈希亮守宿，以汴桥累坏，率常损官舟、害人，乃命法青州所作飞桥，至今沿汴皆飞桥，为往来之利，俗名虹桥。

考虑到王辟之发现建于1035年的青州飞桥具有“五十余年不坏”的特性，此文献约记录在哲宗元祐年间(1086—1094)初。在“至今沿汴皆飞桥”的状态下，推定开封拱桥的营造时间上限在北宋神宗朝

‹1› 前揭(清)徐松辑《宋会要辑稿·方域十三》。

‹2› 前揭(清)徐松辑《宋会要辑稿·方域十三》。

‹3› 前揭(清)徐松辑《宋会要辑稿·选举十五》。

‹4› (宋)王辟之撰，吕友仁点校《渑水燕谈录》卷八《事志》，中华书局，1981年，第100—101页。

‹5› 前揭《宋史》卷二八三《列传第四十二·夏竦》，第9572页。

‹6› 前揭(宋)王辟之撰，吕友仁点校《渑水燕谈录》卷八《事志》，第100—101页。

（1068—1085）末到元祐年间初。此后，北宋官员诗人韦骧（1032—1105）是记录该桥的又一人，他曾作五律《无脚桥（汴上）》[1]。

〔图十四〕城门守备官端着中空鱼形铜契板



（三）特殊物件

在该图递铺门口闲坐着一个脱岗聊天的城门守备官，他手里端着一块中空鱼形契板〔图十四〕，这是城门守备官所用的铜契。据南宋李焘《续资治通鉴长编》载：熙宁五年（1072）六月，“上（神宗）以京城门禁不严，素无符契，命枢密院约旧制更造铜契，中刻鱼形，以门名识之，分左右给纳，以戒不虞，而启闭之法密于旧矣。”[2] 即官军队伍进出城门必须手持鱼形契符，其形状、大小、齿孔与鱼形铜契板相合，便可出入，验证者就是递铺门口坐着的两位城门守备官，其中一人手持“中刻鱼形”的“铜契”，这是神宗朝熙宁五年以后出现的官用物件，恢复了唐朝的“旧制”，具有明显的时代印记。

（四）《清》卷著录的时间

根据近人谢巍先生考，《向氏评论图画记》即《向氏图画记》，其作者为向宗回，他约生于庆历八年至皇祐五年（1048—1053）间，卒于大观四年至政和七年（1110—1117）间，享年六十二岁[3]，该书在此前著录了《清》卷。

总之，根据画中的界画和树石画风，特别是出现拱桥、中空鱼形契板的时代，以及卷首出现徽宗在宣和年间以前的题签，绘制《清》卷的“时针指向”大约在神宗朝（1068—1085）末到徽宗朝政和七年（1117）之前的近四十年内。

三　《清明上河图》绘制时间的分针指向

绘制《清》卷时间的分针指向，主要是在不太长的一段时间里发生的事件和出现的物件，它们在时间上虽具有一定的延续性，但较画风和建筑的延续时间要短得多，是画家关注到延续了一段时间的

‹1› “枘凿关连壮，横空不可摇。激波无雁齿，跨岸只虹腰。改制千年取，倾舟众患消。乘舆济人者，为惠固相辽。”（宋）韦骧撰，李玲玲、郜同麟整理《钱唐韦先生文集》卷五《古今体诗·无脚桥》，浙江古籍出版社，2019年，第116页。

‹2› （宋）李焘《续资治通鉴长编》卷二三四《神宗熙宁五年》，中华书局，2004年，第5681页。

‹3› 谢巍《中国画学著作考录》，上海书画出版社，1998年，第147页。

常态化事件和物象，显现出画家的生活时段。如阶段性的时装、持续出现的粮贩囤粮等现象以及跋文里的时间指向等。

（一）图中的女性服式和发式

全图共绘有十多位女性全身，她们大多穿的是具有时代特性的服饰——短褙，其发式是高发髻的“便眠觉”〔图十五〕，在河南省禹州区白沙宋墓出土的元符三年（1100）墓室壁画《伎乐图》上有身着对襟短褙的女伎乐师。南宋遗民徐大焯《烬余录》记载了北宋末年的女性装束：“崇宁、大观间，衣服相尚短窄……发髻大而扁，曰盘福龙，亦曰便眠觉。”[1]

金代张公药、郦权等文人在《清》卷后的跋文认定该图绘于宣和年间（1119—1125），此说影响深远。但就女性发式而论，“政、宣之际，又尚急把垂肩。宣和已后，多梳云尖巧额、鬓撑金凤。小家至为剪纸衬发”[2]。宣和年间，“佳人都是戴鞾肩冠儿，插禁苑瑶花”[3]。男性则是“京师士庶竞以鹅黄为腹围，谓之腰上黄”[4]。然而，在《清》卷里不见有这种具有宣和年间特性的装束，反证出此图不是绘于此间。

（二）私家漕粮进入京

北宋初中期，朝廷一直掌控着开封和京畿的粮食，至神宗熙宁二年（1069），国粮可达九年之储。徽宗崇宁三年（1104）起，废除了历朝中途换船转运漕粮的“转般仓”旧制[5]，敕令朱勔在苏州设立应奉局，以十条或二十条船为一纲，向开封运送奇石异木。宋徽宗客观上废除了北宋旧制，将购置六百万江淮、江南粮食的官款和大批漕船用作私用。是年后，大量私粮漕船相继涌进开封码头，而囤货居奇则给京畿带来了潜在的粮食危机。这一具有时间特性的事件，也是判定《清》卷绘制时段的重要依据之一。

（三）来自《清》卷跋文里的信息

元代李祁在《清》卷跋文里明确记载：“卷首有徽庙标题。”明代李东阳的跋文复证：“卷首有祐陵（徽宗）瘦筋五字签及双龙小印。”他提出颇有价值的判断：“此图当作于宣政以前，丰亨豫大之世。”他不同意金代诸家对该图定位宣和年间的结论。

‹1› （宋）徐大焯《烬余录》乙编，光绪年间刻本，中国国家图书馆藏，第27—28页。

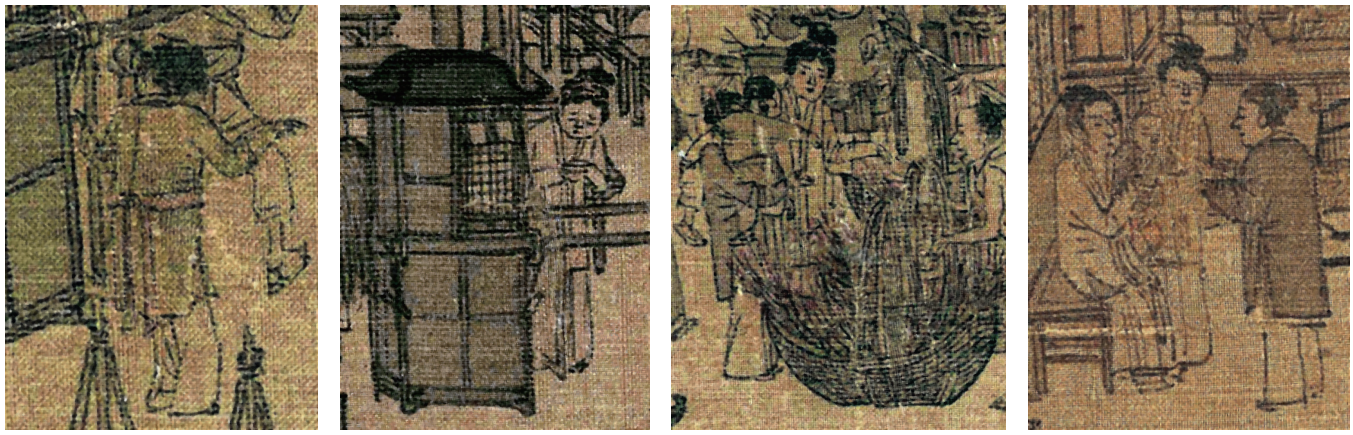
‹2› （宋）袁褧撰，俞钢、王彩燕整理《枫窗小牍》卷上，载前揭上海师范大学古籍整理研究所编《全宋笔记》第32册，第248页。

‹3› （宋）佚名《宣和遗事·前集》，载《丛书集成新编》第81册，台北：新文丰出版公司，1991年，第546页。

‹4› （宋）岳珂撰，吴企明点校《桯史》卷五，中华书局，1981年，第54页。

‹5› “旧制，发运司米六百万石，六路漕至真、扬、楚、泗转般仓而上，却从通、泰载盐，为诸路漕司经费。而发运司自以汴河纲运米入京，每岁九月入奏，年计已足，始次第起发，乃一年之蓄也。又有百余万缗在诸路作籴本，如浙路水旱，淮南大熟，即以浙路合籴之数，于淮南寄籴，而淮南之钱却在浙路。诸路通融皆仿此，故发运司常有六百余万石米、百余万缗之蓄。”（宋）陈均编，许沛藻等点校《皇朝编年纲目备要》卷二七《徽宗皇帝·崇宁三年》，中华书局，2006年，第682页。

〔图十五〕妇女的“便眠觉”发饰和短款裙子



总之，根据画中女性时装出现和持续的时间、私粮漕粮持续掌控开封粮市的现象，以及《清》卷跋文中的信息，可将绘制《清》卷的时代进一步圈定在徽宗朝崇宁至大观年间(1102—1110)的八九年间。

四　《清明上河图》绘制时间的秒针指向

《清》卷绘制时间的秒针指向，是画中出现的更为具体的事件和物件，其持续时间较短，甚至有更为明确的时间点。特定事件的标志集中在特定的物件上，如焚毁旧党人墨迹、羊肉的价格、新铸大钱、外交活动等，可帮助读出更为具体的时间刻度。

（一）草书苫布

画中的一些细节和物件反映出朝廷里肃杀的政治气氛蔓延到了街头。城门口外两处出现覆盖在串车上的苫布，是屏风大字书作，显然是朝廷厌恶这些原旧党文人书家，他们是前朝参与党争的朝臣，在徽宗朝受到贬黜，必定殃及其翰墨〔图十六〕。崇宁元年(1102)，徽宗亲手书写党人碑，刻在端礼门的石碑上，内容是废黜苏轼、黄庭坚等旧党，“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›次年，蔡京下督查令，还严禁生徒习读、藏家宝之。直到崇宁五年(1106)正月，彗星现于开封上空，徽宗引咎自省，命群臣直言朝政之弊，同时下令毁弃立在端礼门外贬斥元党人的诬碑，“除党人一切之禁”‹2›。

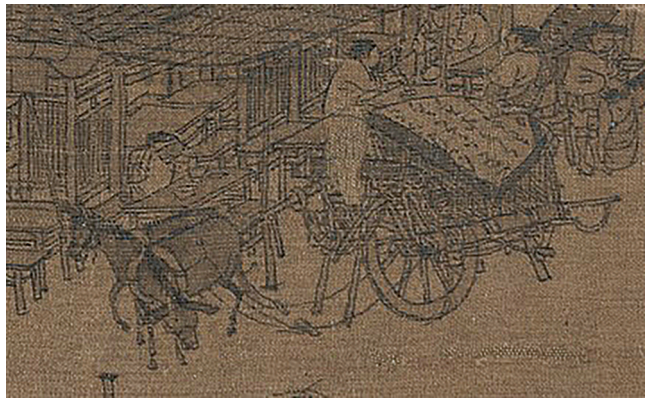
画中的这些图像与北宋激烈的党派角逐有关，是特定政治事件映射出来的图像，具有唯一性，是崇

‹1›　前揭(宋)陈均编，许沛藻等点校《皇朝编年纲目备要》卷二九《徽宗皇帝 宣和五年》，第750页。

‹2›　前揭《宋史》卷二〇，第375页。

〔图十六〕串车上覆盖的书法屏风





宁初年特定时代的印记。

（二）北宋的羊肉价格

《清》卷中的商业活动，也同样会显露出那个时代的特性，如羊肉的价格。在“孙羊店”货架上挂着的样品是一对羊肺和一块羊肝等，旁边是羊下水的牌价：“□斤六十足。”〔图十七〕按照价值与价格的一般规律，在正常需求的条件下羊下水的价格是羊肉价格的一半左右，以此可以推定北宋当时的羊肉价格在120—130文之间或左右。

北宋文献有关于都城牛羊肉价格的涨幅记载：英宗治平末年(1067)，长安城(今陕西西安)一斤羊肉才卖到30到40文‹1›，熙宁七年(1074)，开封一斤羊肉涨到130文(官员建议价)‹2›，约在此间，苏轼到汴京顾子敦肉案买羊肉，他“以三十钱掷案上，子敦惊觉，东坡曰：‘且快片四两来！’”‹3›按宋时十六两秤，此时羊肉为120文一斤。大观年间，开封的牛肉回落到每斤100文‹4›，北宋末年，羊肉价高涨到每斤385文[表一]。据此表，可推知崇宁年间一斤羊肉的价格在120—130文之间。

（三）当十钱‹5›

崇宁年间，北宋已进入了通货膨胀的时期。崇宁二年(1103)，蔡京下令铸三钱重的大钱，一枚大

‹1› (宋)李焘《续资治通鉴长编》卷五一六《哲宗 元符二年》，中华书局，2004年，第12269页。

‹2› 前揭(宋)李焘《续资治通鉴长编》卷二五六《神宗 熙宁七年》，第6251页。

‹3› (宋)胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷二六，海山仙馆丛书本，第6页。

‹4› 前揭(清)徐松辑《宋会要辑稿·刑法》。

‹5› 本文对“分针指向”中的女性服式、发式、私家漕粮进京、来自《清》卷跋文里的信息，以及“秒针指向”里的草书苫布、北宋羊肉价格、当十钱等具体考证过程，本文不作赘述，详见余辉《隐忧与曲谏：张择端〈清明上河图〉解码录》，北京大学出版社，2015年。

〔图十七〕孙羊店的羊下水牌价



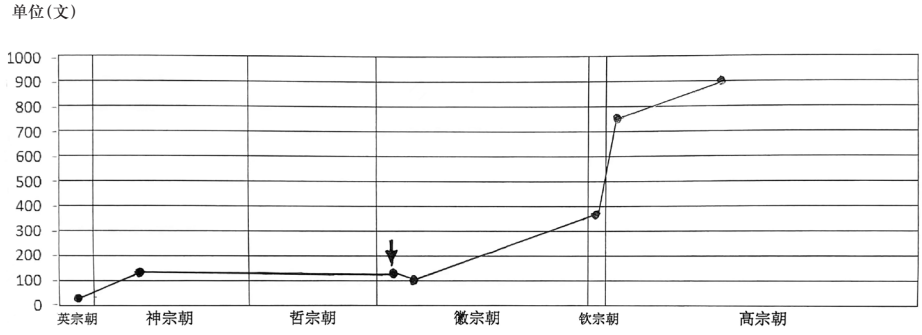
〔图十八〕拱桥下转运大铜钱的主人与车夫



钱等同十枚普通铜钱，即“当十钱”，曾有杂剧家到宫中上演讽刺剧《当十钱》[1]。

在画中“十千脚店”门口，一个车主奉差将店中钱款运到钱庄，他与其他伙计在复点要装车的一串串铜钱，钱的个头硕大，看上去很重〔图十八〕。两个伙计从指尖到前臂中部平放着六串钱，从比例关系来看，铜钱的直径近4厘米，这差不多是3.8厘米“当十钱”的大小。而在此之前流通的小平钱“元丰通宝”的直径是2.5厘米，这是正常铜钱的尺寸。

［表一］**宋代都城牛羊肉价格涨幅表**（每斤价格）
箭头处为开封崇宁初年羊肉价格



（四）于阗国贡使出城

北宋时期，于阗是中亚诸国中最紧密的邦交对象，双方往来在徽宗朝达到顶峰。崇宁二年“九月……于阗来贡”[2]，还有掌接待外邦信使、进奉使的“客省”也有崇宁三年(1104)十月“于阗国进奉人”的奏事和御批记录[3]。崇宁三年十月间到达开封的于阗国贡使，必是要等到次年开春才能回国，在《清》卷城门口就有他们离去的身影，有几头骆驼正贯穿门洞。

关于这些骆驼的来历，尚有争议。一说北宋开封有养骆驼的历史，故此系开封骆驼，更多人认为此

‹1› （宋）曾敏行撰，朱杰人整理《独醒杂志》卷九，载前揭上海师范大学古籍整理研究所编《全宋笔记》第41册，第269页。

‹2› （明）柯维骐《宋史新编》卷七《徽宗纪》，台北：新文丰出版公司，1974年。

‹3› 前揭（清）徐松辑《宋会要辑稿·职官三十五》，批录曰：“四年七月十四日，客省言：‘检会崇宁三年十月十七日驾诣景灵西宫朝献、上清储祥宫烧香，于阗国进奉人宣德门前起居，更不随驾。今后如有对御即随。’诏依例，今后诸蕃国准此。”

〔图十九〕穿城而出的于阗国使



〔图二十〕东晋顾恺之（南宋摹本）《列女图》卷中的许国和齐国使者
绢本淡色　故宫博物院藏



系域外之物。关键在于骆驼的主人来自哪里。以骆驼身上的使节标志和牵骆驼者的“胡相”，这支骆驼队的来历就明晰了。它们驮着一些书册（疑是经册）和其他物件，说明这不是贩运大宗货物的商旅驼队。门洞口露出一个胡人模样的驭手，正牵着骆驼出城门[1]，驼队队尾的两个随行者打量着城门口，他们身上背着行李，一身长途跋涉的行头。值得注意的是，一匹骆驼身上插着一根节杆，此系用木杆仿竹节制成，其上缚有雉鸡尾羽〔图十九〕，这是古代外交使团的身份凭证，证实了这支队伍正是境外的外交使团。东晋顾恺之《列女仁智图》卷（宋摹本，故宫博物院藏）在“许穆夫人出嫁”一段绘有战国时期许、齐两国同时遣派使节向卫国求亲的场景，两使节皆持节而立，节杆上顶着华丽的饰物〔图二十〕；又南宋李迪（传）《苏武牧羊图》页（故宫博物院藏）中的苏武手持带有长穗的竹竿也是古代外交使节使用的标志物[2]。

1006年，于阗国被喀拉汗王朝征服，其信仰渐渐由佛教转化为伊斯兰教，喀拉汗王朝保留了于阗国的小朝廷及其佛教信仰，小朝廷依旧向北宋进贡，派遣信奉佛教的使臣，以便顺利通过西夏国等佛教区域。画中的牵驼人非伊斯兰教徒蓄须连鬓的形象，他们居汴约半载，已是中原衣冠了。

（五）组合使用间接证据

一些具有“秒针指向”的证据并非直接证据，且在上文“时针指向”的范围里不止出现一次，除了焚毁旧党人墨迹的事件仅出现一次之外，其他事件均出现过两次以上。120—130文一斤的羊肉价格在北宋开封出现过两次，即神宗朝初年和徽宗朝崇宁年间。铸大钱的事例出现三次，除了崇宁年间外，在神宗熙宁、徽宗大观年间也分别制造、使用过直径超过三厘米的大钱。徽宗在位期间，于阗国贡使五次到访，分别在崇宁三年（1104）十月、大观元年（1107）十二月、政和七年（1117）正月、重和元年（1118）十二月、宣

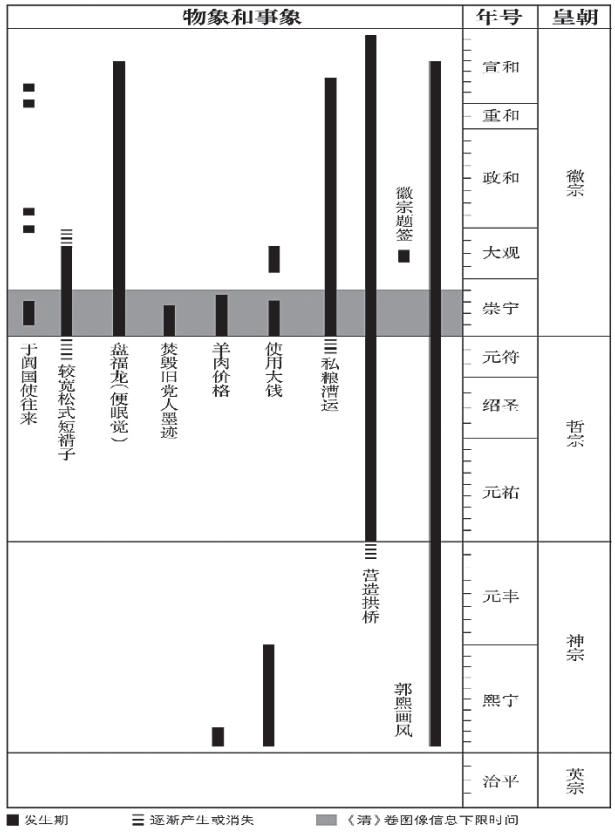
‹1› 据荣新江考证，此系“胡人”，见荣新江《〈清明上河图〉为何千汉一胡》，载杨丽丽编《〈清明上河图〉新论》，故宫出版社，2011年，第140—147页。

‹2› 至今称外交官为“使节”，盖源出于此。

和六年(1124)九月。这些皆为间接证据，但只有在徽宗朝崇宁二年至四年(1103—1105)才集中出现，组合多个间接证据，其相互密切的关系可以起到直接证据的作用[表二]。

考据古画创作的具体年代，在没有相反证据的前提下，需要组合使用若干个具有趋同性的间接证据。单个间接证据的指向性或许模糊，但当这些证据如密码锁的齿轮般精准咬合，形成密码钥匙的齿口，方能开锁。画中的诸多物象并非孤立存在，若干个相关图像之间的有机联系，恰恰揭示了它们同处一个时间段的必然性。综合上述时针、分针和秒针的时间证据附表一，可将张择端《清》卷里物件和事件出现的时间下限，锁定在徽宗崇宁二年至四年(1103—1105)。

［表二］张择端《清明上河图》卷事象、物象发生时序表



五　绘制《清明上河图》有过暂停期

《清》卷出现的物象和事件所反映的时间下限，不能直接等同于该图的绘制时间。全图场景宏大，融汇了多个画科，考虑到作画构思、起稿、落墨、完稿以及装裱所需要的时间，特别是画家在创作中曾经按下了“暂停键”，《清》卷实际的创作时间要滞后于其所记录内容的年代，构成了考证该图创作时间的特殊性。

值得注意的是，张著的跋文只字不提张择端的人物画：“本工其界画，尤嗜于舟车、市桥郭径，别成家数也。”比较《清》卷所涉及的画科，张择端最擅长的是舟车、桥梁、屋宇等，其次是坡石林木，再次才是人物。相较卷首、卷中与卷尾的建筑、舟车、树木的造型与笔墨，其娴熟程度基本一致，处在画艺稳定和成熟的状态，但卷首的人物造型和笔墨线条则远不如卷中，更不如卷尾，这表明画家的人物画技艺尚处在提高的过程中。比较《清》卷前部、前中部、中部、尾部人物画的表现能力，可以探知其人物画技艺提高的过程。

开卷三尺多即为前部，凸显了作者人物画造型欠精准且概念化的弊病。人物线条松散，缺乏活力，表现手法颇为生拙，人物比例失当的问题最为明显。如赶驴少年的身体比例严重失调、姿态生硬〔图二十一：1〕，草篷下背对观者的小摊贩的造型颇为概念化，线条也缺乏变化；随后的上部绘官员踏青返城，这是画卷的第一组人物，均缺乏准确的形态和结构，显得单薄、刻板和生拙〔图二十一：2〕，左下部是困顿出行的平民，线条和造型同样稚拙〔图二十一：3〕。这些都是作者因缺乏人物画造型和线条基本功造成的败笔。

〔图二十一〕卷首生抽的人物画艺
1. 卷首的赶驴少年　2. 官员踏青返城　3. 困顿出行的平民


1


2


3

好在张择端已经意识到人物画技艺不足的问题。他很可能果断地按下了创作的“暂停键”，抽出时间专门强化训练，同时进一步熟悉人物画表现工具如笔墨和宫绢的性能等，这至少需要百十天的磨砺才会有一定的起色。

当展卷三尺余，到了前中部，即画家画到拴有黑驴的小茶馆内外的茶客时，他的人物画技艺开始有了明显提高，笔下的人物姿态渐渐活跃了起来〔图二十二：1〕，很显然，画家经过一段时间的苦练之后，重新回到了画中的人物群里。作者继而画到漕粮老板指挥卸粮的场景，从人物的体态和姿态就能揭示其身份，仿佛听到他吆三喝四的指挥声以及街头求解者与算命师的私语声，人与人之间、人与场景之间产生出一定的情境关系〔图二十二：2〕。当画到大船上八个船夫合作摇大橹的情景时，画家的线条随着船夫们有节奏地全身运动变得短促而刚劲，在动感中充分显现出律动的韵味〔图二十二：3〕。

进入中部高潮部分，随着“剧情”的深入，画家围绕着船桥欲撞产生的矛盾对立，展现出不同人物的个性化举止：有的见义勇为，行走在桥栏外侧，向下抛出绳索；有的在船顶上大声呼救，或在桥侧发出警示，船工们紧张有序的一系列自救动作历历在目。画家在人物表情上也做足了功夫：船上抢险者焦急的面孔，桥栏边围观者担忧的神情，马上官员的惊恐之色，尚有一些不知情状人们依旧故我，桥上的马弁们还在为争道而相互责难，熟人相遇时的喜形于色，桥下的赌徒在专注中露出了惊喜。这些豆粒大小的面孔上，一一展示出那个时代的表情。画家在激烈的矛盾冲突中塑造人物个性的能力，已越来越娴熟了〔图二十三〕。

画家十分注重描绘人物劳作场景中的协调关系，即便是描绘人物的背面，通过其肢体语言、衣着和道具，也能把人物的行为特性和意图表现得淋漓尽致，如力夫们在运送大铜钱之前进行清点和商议（见图十八）。在画面中部，张择端的人物造型和组合渐趋合度，动态生动自然，衣纹线条沉着且富有质感。

与卷首的第一组人物相呼应，卷尾画的最后一组人物为回府的官员队伍，画家的那份娴熟、严谨与生动，自然地融入较为精准的线条与造型里〔图二十四〕。画家在描绘了820多个人物后，最终描绘了一位背对观者的老者，他端坐在上马台上，与同龄人侃侃而谈，比较卷首相同姿态的摊贩，画家从描绘人

〔图二十二〕前中部画艺明显长进



1



2



3

〔图二十三〕中部画艺渐趋成熟



物外形到反映个性气质，已经脱离了僵硬死板的概念化表现方式，有如卷尾这位老者的从容和坦然，更不用说线条在沉稳中显现出的细微变化〔图二十五〕。尽管张择端在《清》卷中人物画技艺有了长足的进展，相较于其他宋画，画家在线条功力和造型准确方面，仍然稍逊一筹，但他以生动的人物姿态、浓厚的生活气息以及动人的场景设计，感染了近千年的欣赏者，弥补了他人物画艺的短板。

界画与人物画的高度协调最能体现一个画家的综合艺术能力，前者拘于绳墨，后者溢于言表。自五代到元代，能将这两个对立的矛盾体巧妙地统一为一图，集界画与人物画之艺于一身的画家是不多见的，一些长于界画的名家不得不约请他人增绘人物。如师法卫贤的五代何遇，“河南长水人，善画宫室池阁……其间人物则假手于人”‹1›；再如郭忠恕作界画，由王士元补绘人物。但五代卫贤、南宋刘松年、元代王振鹏及其门人朱玉等画家的人物与界画同工并峙。

笔者曾有疑问：张择端会不会像何遇、郭忠恕那样请他人帮绘人物？张择端在北宋文献失载，可见其地位不高，不太可能请工相助，如果有他人参与绘制《清》卷的话，《向氏评论图画记》和张著的跋文不会不提及。虽然《清》卷前后的人物画表现力出现了较大的差距，但从造型习惯乃至笔墨性情上看，依旧为张择端一个人的手笔。

‹1› （宋）刘道醇《五代名画补遗·屋木门》，载于安澜编《画品丛书》，上海人民美术出版社，1982年，第103页。

〔图二十四〕卷尾所绘官员回府



〔图二十五〕对比卷首与卷尾同姿态人物的画艺
1. 卷首　2. 卷尾



1



2

六　结语

综合上述层层查证，《清》卷中事件和物象的年代下限为崇宁二年至四年（1103—1105），其绘制时间大约会延宕一两年，即1105—1106年左右。在此基础上，研究者才有可能较为准确地重返张择端的生活时代，了解当时具体的宫廷政治、社会风尚和文化艺术等诸多背景，进而揭示在宋徽宗1100年2月登基后至1105年的五年间里，朝野出现了哪些变化和哪些事件，激发了张择端含蓄的艺术构思和持续的创作热情，如此动情地完成了这件供御览之用的举世巨作，以便于进一步领悟深藏于古代画家大制作构思的技巧和思想内涵。

随着新时代学术研究的不断深化，古画的鉴定与研究在考订某件作品的时代方面，已经远远不能满足于将作品断代于某朝或某家之早晚期，在具备证据的条件下，将创作时间从朝代精确判定在某个时段乃至具体年份，由此会进入到更为深入具体的微观探索，同时也便于重新审视以往的宏观认知，其研究成果也许会带来修订、补充或调整旧识的机遇，这是艺术史学科发展和进步的必经之路。

［作者单位：故宫博物院故宫学研究院］

（责任编辑：盛　洁）