

宋元龙舟题材绘画研究

——寻找张择端《西湖争标图》卷

余 辉

内容提要 天津博物馆藏《金明池争标图》页展现了南宋人描绘龙舟图像的基本模式，而张择端《西湖争标图》则是元代宫廷画家探知北宋金明池竞渡的形象之源。据元人杨准题跋，1351年之前，张氏《西湖争标图》应与《清明上河图》一起尚收藏在元内府。作者认为，元代《龙舟夺标图》（故宫博物院藏）临摹了张择端《西湖争标图》卷的高潮部分，作者极有可能是宫廷画家王振鹏，这一范式影响到元代多本此类题材的作品。该文试图通过捕捉《清明上河图》所折射出的信息，寻找其姊妹篇《西湖争标图》（已佚）的画面形态，梳理宋元龙舟竞渡题材的演变历程。

关键词 张择端《西湖争标图》卷 南宋《金明池争标图》页 元《龙舟夺标图》卷 龙舟竞渡题材 逻辑学

金大定丙午年（1186），张著在北宋张择端《清明上河图》卷尾题下了跋文：“……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。大定丙午清明后一日，燕山张著跋。”〔图一〕这是张择端一生留下两件绘画的唯一记录，《清明上河图》卷今藏于故宫博物院，《西湖争标图》则在明以前散佚。

笔者试图通过分析一系列相关图像和文献中的蛛丝马迹，追寻张择端《西湖争标图》的传本。其寻找路线是：在确定《西湖争标图》与《清明上河图》是姊妹卷关系的基础上，根据相关的文献资料如南宋孟元老《东京梦华录》等，在现存宋代表现龙舟竞渡的绘画中寻找与之最接近的图像。根据《清明上河图》卷表现出的创作思路、艺术特性以及金代张著的跋文等判断《西湖争标图》的基本形式，可以推定出《西湖争标图》的基本图样，并藉此寻找临摹本，在传为元代王振鹏的各种龙舟竞渡题材长卷中，搜寻出在构图、建筑和细节方面最接近《西湖争标图》的本子。当然，元代此类题材兴盛的特殊历史文化背景亦值得探究。

一 “西湖争标”考

首先要弄清楚该图名称的字面含义，即“西湖”为何地，“争标”为何事。

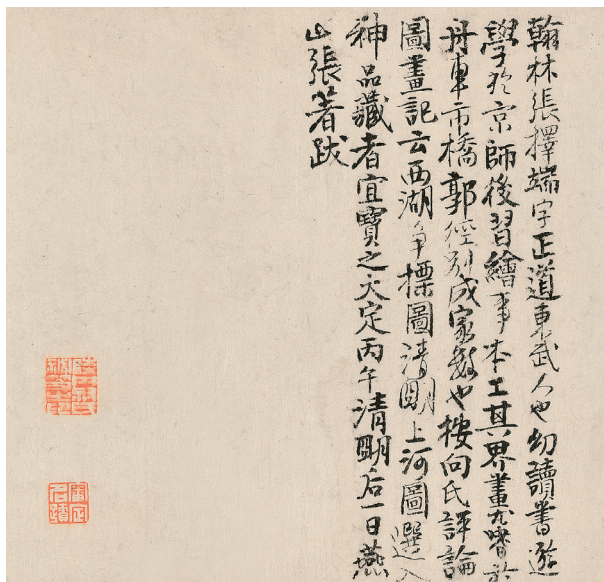
北宋西湖的产生有着特殊的历史背景，在西湖上开展的龙舟争标竞赛是在三月三日进行的，对这一宫俗的认知将有助于探究这类题材的绘画。

（一）从开封“西湖”到临安“西湖”

“西湖”是一个具体地名，《西湖争标图》描绘的一定是“西湖”的实景，根据罗哲文、周宝珠等先生的考证^①，该图所绘制的“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”^②，位于城西新郑门（一作大顺门）外西北，有例为证：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（1092）三月上巳，哲宗诏赐二十六人馆阁花酒，游金明池、琼林苑^③。司马光也曾到过金明池，他在《会饮金明池旧事》里吟道：“烟深草青游人少，道路苦无车马尘。”^④李昭玘《春日游金明池》：“日有江湖思，坐无车马尘。横桥自照水，啼鸟不惊人。辇路晴飞絮，宫墙暗锁春。多情老园吏，洒地喜相亲。”^⑤可知金明池周围是一片宫墙，沿湖遍种花柳。

金明池在历史上曾经是一片沼泽，亦被称作灵沼、教池等，至于它的开凿时间，多有争议，综合前人查考结论，金明池是经过后周世宗柴荣、北宋太宗赵光义的两次开凿形成的。后周显德四年（958），周世宗“欲伐南唐，始凿，内习水战”^⑥，所谓“教池”大概是这个时候的别称。不过后来居上的宋太祖更有剿灭南唐之心，依照历史发展的进程，北宋大肆练习水军的行动应该发生在灭南唐之前的宋太祖朝，刘珊珊根据宋人高承《事物纪原》考，确定太祖凿池与金明池无关^⑦，“宋朝太祖建隆间（960—963），即都城之南凿讲武池，始习水战。将有事于江南也”^⑧。其地点在朱明门外，朝廷选卒号“水虎捷”教船讲武。此后，宋王应麟《玉海》：

〔图一〕金代张著在《清明上河图》卷尾的跋文



① 周宝珠：《〈清明上河图〉与清明上河学》附录二，页209，河南大学出版社，2009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，1986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 （明）李濂：《汴京遗迹志》卷二《艺文九》，页3—4，嘉靖二十五年刻本，中国书店，1959年。

⑤ 前揭《汴京遗迹志》卷二《艺文九》，页10。

⑥ 前揭《汴京遗迹志》卷八，页15。

⑦ 齐珊珊：《北宋东京著名的皇家水上园林——金明池的盛衰》，《华中建筑》2008年第6期，页185。

⑧ （宋）高承：《事物纪原》卷八，页431，中华书局，1989年。

“太平兴国元年(976)，诏以卒三万五千凿池，以引金水河注之。”¹“及太宗兴国中，得吴越钱氏龙舟。七年(982)，疏国城西开金明池，于是每年二月教池，遂为故事。”²太祖凿池是在城南，不可能是在灭了南唐之后的太宗朝太平兴国七年(982)，这一年，“太宗幸其池，悦习水战”³。金明池经过后周和北宋的两次开凿后，最后形成了周长为9里30步的人工大湖，这是当时世界最大的人造水上运动场。

北宋利用金明池经过了三个阶段：

一、水战训练阶段。宋太宗开凿金明池时，江南水域早已全部收入囊中，他最初的军事目的恐怕仅仅是想保留一支水军，“示不忘战耳”⁴，以备后患。自982年起，太宗朝在此训练水军。

二、训练、娱乐兼顾阶段。有谏官田锡向太宗进言，说金明池若汉之昆明，“足以为陛下宴游之所，足以为圣朝宠大之规”⁵。可知在太宗后期10世纪末，太宗朝增加了金明池的宴飨功能，出现了水嬉活动，成为训练水军和娱乐表演及竞技的综合场所，在竞渡的时间上，太宗首次定在三月，真宗继之并延长一个月对百姓的开放时间。太宗和真宗朝初步增加了金明池的使用功能，哲宗在中浣日诏赐二十六人馆阁花酒，游金明池、琼林苑。

三、娱乐竞技的高峰阶段。至徽宗朝，竞渡活动年年不休，尤其是在崇宁年间，金明池在每年三月间的竞渡活动达到了高潮，为此，孟元老在《东京梦华录》里有详细记载(后叙)。此外，金明池还衍生出另一种特殊的功能，叶梦得曾揭示道：“金明，水战不复习，而诸军犹为鬼神戏，谓之‘早教’。”⁶在北宋后期，极可能是受到日渐鼓噪的道教思想的影响，面对北方强敌辽金的威胁，朝廷迷信道教符篆咒语退敌的法事活动，金明池的水战训练变成了在陆上排练鬼神戏的“早教”活动，仅仅是为了祛邪而已。

而绘画中的金明池，均表现的是其被利用的第三个阶段：娱乐竞技的高峰期，特别是徽宗朝的竞渡活动。

（二）从“上巳节”到“争标”运动

农历三月三日是春节过后的第一个重大节日，这一天满足了各种宗教的信仰者、各类文化族群和各民族及各色人等的精神需求。

早在汉代，定三月第一个巳日为“上巳节”：“是月上巳，官民皆洁于东流水上，曰洗濯祓除，去宿垢疢

〈1〉 (宋)王应麟：《玉海》卷一四七，页2707，江苏古籍出版社、上海书店，1988年。

〈2〉 前揭《事物纪原》卷八，页431—432。

〈3〉 前揭《事物纪原》卷八。

〈4〉 《宋史》卷一一三《游观》，页2696，中华书局，1977年。

〈5〉 (宋)田锡：《咸平集》卷一《奏议》，页9，民国宋人集本。

〈6〉 (宋)叶梦得：《石林燕语》卷一，页4，中华书局，1984年。

病，为大洁”¹¹，是日可追溯到祭祀伏羲氏¹²。魏晋南北朝以后，将“上巳节”改为“三月三”，增加了临水宴宾、踏青、燃放爆竹驱鬼的节日内容。三月三日是诸教教徒的祭奠日，是日为纪念黄帝诞辰的节日¹³，也是道教神仙真武大帝的寿诞¹⁴，还是传说中王母娘娘开蟠桃会的日子。对文人雅士来说，则是“兰亭修禊”的日子。对通灵者如女巫、神汉来说，是宴请鬼神的日子，以感谢他们赋予的神通能力。在唐代的三月三日，开始增加了荡舟等水上活动，如唐代诗人张说《三月三日定昆池奉和萧令得潭字韵》曰：“暮春三月日重三，春水桃花满褭潭；广乐逶迤天上下，仙舟摇衍镜中酣。”

龙舟竞赛早在三国时期便已初步形成：将战国时期在端午日举行旨在祭奠屈原的活动演进为具有竞赛性的水上运动，时间上亦摆脱了端午节的限制。到北宋初，太祖赵匡胤三下禁渡令，以防百姓借机聚众结社，民间的竞渡之事稍有遏制，但最终还是屡禁不止。太宗、真宗渐渐改变思路，力图把民间的竞渡游戏变成由朝廷控制的国防体育和供皇家欣赏的竞技运动，将其纳入都统司监管，在宋太宗朝末期渐渐形成了一定的规模。淳化三年(992)三月，太宗幸金明池，“命为竞渡之戏，掷银瓿于波间，令人泅波取之……岸上都人纵观者万计”¹⁵。咸平三年(1000)五月，宋真宗“幸金明池观水戏，扬旗鸣鼓，分左右翼，植木系彩，以为标识，方舟疾进，先至者赐之”¹⁶，这意味着金明池的水上运动开始与争标联系在一起，为产生这一绘画题材提供了基本素材。大中祥符二年(1009)夏四月，真宗“赐金明池善泅军士缗钱。先是，每岁为竞船之戏，纵民游观者一月，车驾必临视之”¹⁷。叶梦得“正登第，在京师，初成，琼林赐宴，蔡鲁公为承旨，中休往登以观，至半辄坠，未几不免相继。哲宗临幸，是日大风昼冥，池水尽波，仪卫不能立，竟不能移跬步。自后遂废不用。二事适相似，亦可怪也”¹⁸。

自北宋淳化三年至徽宗朝之前，北宋内府从三月到五月在固定地点(金明池)开展水上演技活动和竞技运动。据孟元老回忆，徽宗朝每年自三月一日起，禁军开始在金明池练习水上功夫和迎接宋帝的礼仪，同时，金明池对官宦和百姓开放，到了三月二十日，皇帝将驾临金明池赐宴并观看水戏和竞渡¹⁹。梅尧臣《金明池游》：“三月天池上，都人衺服多。水明摇碧玉，岸响集灵鼉。画舸龙延尾，长桥霓饮波。苑光花灿灿，女齿

11 《后汉书·礼仪志上》，页3110，中华书局，1965年。

12 伏羲被尊称为“人祖”，他和女娲抟土造人，繁衍后代，豫东一带在开封东南百余里淮阳建太昊陵古庙，由农历二月二到三月三为太昊陵庙会，四方善男信女都云集朝拜。

13 古有“二月二，龙抬头；三月三，生轩辕”的传说。

14 真武大帝是道教中主管军事的正神，道教宫观在三月三日这一天都要举行大法会，道徒们到宫观中烧香祈福。

15 (南宋)耐得翁：《都城纪胜》页99，古典文学出版社，1957年。

16 前揭《宋史》卷一一三《游观》，页2697。

17 (宋)李焘：《续资治通鑑长编》卷七一，页1599，中华书局，1992年。

18 前揭《石林燕语》卷五，页77。

19 (南宋)孟元老：《东京梦华录》卷七《三月一日开金明池琼林苑》，页39—40，古典文学出版社，1957年。

笑嗟嗟。行袂相朋接，游肩与贱摩。津楼金间采，幄殿锦文窠。挈榼车傍缀，归郎马上歌。川鱼应望幸，几日翠华过？”^①

特别是龙舟竞渡，有着极强的竞争性，众龙船争夺的是一根插立在近水殿前的标杆，“上挂以锦彩银碗之类”^②。参加表演和竞赛的选手绝非世俗百姓，而是归都统司管辖的军卒。是日，皇家御园金明池向开封百姓开放，天子与庶民同乐，其规模至徽宗朝尤盛，持续百年有余，是为北宋宫俗。而民间的赛龙舟活动则是在五月五日的端午节，属于民俗。

北宋灭亡后，南宋初龙舟竞渡的宫俗自然就终止了，直到淳熙年间(1174—1189)，孝宗在临安(今浙江杭州)西湖渐渐恢复了三月划龙舟的盛况。南宋在二月初八祠山圣诞之辰也举办龙舟竞渡活动，与金明池相当。耐得翁成书于端平乙未年(1235)的《都城记胜》中曾记：“西湖春中，浙江秋中，皆有龙舟争标，轻捷可观，有金明池之遗风；而东浦河亦然。惟浙江自孟秋至中秋间，则有弄潮者，持旗执竿，狎戏波涛中，甚为奇观，天下独此有之。”^③又据吴自牧成书于南宋嘉定甲戌年(1214)的《梦粱录》载：“此日(清明节)又有龙舟可观，都人不论贫富，倾城而出，笙歌鼎沸，鼓吹喧天，虽东京金明池未必如此之佳。”^④可知在南宋中期，西湖上龙舟竞渡的场面和气氛已不输于北宋金明池，但记录其盛况的画作绝少。

元人灭南宋后，朝廷曾诏令端午节禁止赛龙舟，一则担心保留宋朝这一类具有国家和民族意识的风俗会离析蒙元的统治，此类民间风俗属于群聚性的大型活动，容易激发民情；二则龙舟赛事常常发生溺水事件，如至元三十年(1293)，福州路发生了端午节赛龙舟伤人命的严重事件。在龙舟禁赛诏令生效后，民间依旧还有私下赛龙舟的活动，常常在端午节赛龙舟发生溺亡事件，大德五年(1301)，元成宗再度重申禁渡令，在元代政书《元典章》卷五七中就设有“禁约划掉龙船”专条^⑤。故元廷无人绘当朝龙舟竞渡之图。当时民间还出现了不少以端午节为内容的诗词，如无名氏的“垂门艾挂狰狰虎，竞水舟飞两两舳，浴兰汤斟绿，醅泛香蒲，五月五，谁吊楚三闾”^⑥。故元代下层百姓的龙舟竞渡的确与怀念屈原有关联，此类绘画，民间尚存。

(三) 争标规则

北宋徽宗朝表演龙舟竞渡的全过程是从水戏热身到夺标竞赛，水戏是竞渡的基础，竞渡是水戏后的高潮。其程序大致为：1、天子在金明池临水殿赐群臣宴，观看诸军百戏；2、观牵引龙船出奥屋；3、各类小船

① 前揭《汴京遗迹志》卷二四《艺文十一》，页2。

② 前揭《东京梦华录》卷七《驾幸临殿观争标锡宴》。这种样式的标杆在民国类似的夺标运动中一直传承了下来，只是不再有银碗，而是用锦缎将标杆包裹起来。当今的所谓“锦标赛”之词，典出于此。

③ 前揭《都城纪胜》，页99。

④ (南宋)吴自牧：《梦粱录》卷二《清明节》，页148，古典文学出版社，1957年。

⑤ 《元典章》卷五七，页53—54，光绪三十四年(1908)法律馆校刻本，据杭州丁氏藏本校刻。

⑥ 《全元散曲简编》页515，无名氏《喜春来》四节之一，上海古籍出版社，1984年。

作列队表演；4.按船的类别开展竞赛夺标。按孟元老《东京梦华录》所载^①：

……水殿前至仙桥，预以红旗插于水中，标识地分远近。所谓小龙船，列于水殿前，东西相向，虎头、飞鱼等船，布在其后，如两阵之势。须臾，水殿前水棚上一军校以红旗招之，龙船各鸣锣出阵，划棹旋转，共为圆阵，谓之“旋罗”。水殿前又以旗招之，其船分而为二，各圆阵，谓之“海眼”。又以旗招之，两船队相交互，谓之“交头”。又以旗招之，则诸船皆列五殿之东面，对水殿排成行列，则有小舟一军校，执一竿，上挂以锦彩银碗之类，谓之“标杆”，插在近殿水中。又见旗招之，则两行舟鸣鼓并进，捷者得标，则山呼拜舞。并虎头船之类，各三次争标而止。

其实，在此之前还应该皇帝登大龙船巡游并观看各种水上表演。在正式进入比赛之前，20只小龙船和10只虎头船在池中分两排列队表演转圈和穿插等节目，待禁军士卒们的筋骨舒展开之后，再进入近似疯狂的夺标竞赛，其中虎头船必须表演三次争标。从中可以看出，水上活动组织严密、节目丰富，以阶梯式逐步进入高潮。宋元几乎所有描绘龙舟竞渡题材的绘画，均集中表现了最后的夺标场景。

吴自牧《梦粱录》说南宋临安“效京师故礼，风流锦体，他处所无”，尤其以龙舟夺标之程序最为一致^②：

其龙舟俱呈参州府，令立标竿于湖中，挂其锦彩、银碗、官楮，犒龙舟，快捷者赏之。有一小节级……朝诸龙以小彩旗招之，诸舟俱鸣锣击鼓，分两势划棹旋转，而远远排列成行，再以小彩旗引之，龙舟并进者二，又以旗招之，其龙舟远列成行，而先进者得捷取标赏，声喏而退，余者以钱酒支犒也。

在弄清楚《西湖争标图》卷所绘的真实地域和具体内容及其龙舟争标的历史沿革后，不妨从张择端《清明上河图》卷反射来的信息探知他们的逻辑关系，可从此后一批宋元同类题材的绘画里，捕捉到最接近《西湖争标图》卷的本子。

二 《西湖争标图》《清明上河图》之间的逻辑关系

如前所考，两卷既然是姊妹卷，在图像上必定存在着严密的逻辑关系。借鉴逻辑学的思维原理将有助于找到《西湖争标图》卷相对可靠的图像。逻辑学是关于思维规律的学说，本质就是要寻找事物的相对关系：用已知的事实建立起客观的概念，进而推断出未知的事实，找出客观事物发展和变化的线索。当面对某些零星散乱、碎片化或看似孤立的图像时，根据文献考据的成果，通过寻找它们外在形态变化的基本规律，找出内在的逻辑关系。只要失群的文物还在，用逻辑链条将他们连缀起来，就可以找到其同伴及归宿。

来自图像的信息是没有文字的文献，我们容易看到从本图像里直接反映出关于本图的信息，是为“直射信息”，从本图像里反映出其他绘画的信息，就不容易看到了，只有经过考证后（如逻辑推理、文献考据）

① 前揭《东京梦华录》卷七《驾幸临水殿观争标锡宴》，页41。

② 前揭《梦粱录》卷一，页144。

才可以间接地获知，是为“反射信息”。如大英博物馆里的佚名《人物图》页即是如此¹¹，这类事例不胜枚举，从此类绘画里不仅可以获得直接信息，还可折射出另外一张与之相关图像的信息，也许这幅图像已经遗失了。

张择端《西湖争标图》是其《清明上河图》的姊妹卷，根据上文提出的“反射信息”的理论，有关前者的构思和构图的信息来源在一定程度上有赖于对《清明上河图》卷的认识程度。

张著为《清明上河图》卷题写的跋文，给予我们三个重要启示：

一、两卷为姊妹卷。张择端《西湖争标图》和《清明上河图》均为五字图名，有着一定的对应关系，如名词“西湖”与“清明”相对，谓语动词“争”与“上”¹²相对，名词宾语“标”与“河”相对。根据图名，《西湖争标图》卷表现了皇家御园里的宫俗，有具体地名即“西湖”，画的应该是实景，《清明上河图》卷表现的是街肆百姓的民俗，没有具体地名，画的是实情而非实景。

二、两卷的艺术水平相当。它们的绘画技艺俱佳，均获得北宋宫廷品画的最高等级，在北宋界画家里，被选入神品的画家此前仅有宋初的郭忠恕¹³，这也是匠师画家的最高品级，宋徽宗专尚法度，以神品居于首位。《清明上河图》卷和《西湖争标图》卷均被定为“神品”，体现了向氏的审美标准受到了徽宗的影响。

三、两卷在1286年尚未散失。张著在此年的跋文中对张择端基本行状的介绍一定来自于向宗回编撰¹⁴的《向氏评论图画记》，根据他在题写跋文时的语气，该书画著录书和这对姊妹卷均在金代中都(今北京)某私家手里，尚未散佚，否则，题跋者不会有这样的提示语：“藏者宜宝之。”

两图绘完约70年左右¹⁵，几经转手，依旧相守，甚至极可能放在一个画匣里。可知它们之间存在着必然的逻辑关系，使得前后藏家不忍拆散它们。它们的别离，极可能是由于元内府被盗，只有盗贼不会考虑收藏的完整性。

《清明上河图》卷后的跋文还有更多的信息，其中有三处跋文提到该卷有徽宗的题字，元代李祁在至正壬辰(1352)九月云“卷前有徽庙标题”，明代李东阳分别在弘治辛亥(1491)九月和正德乙亥(1515)三月两次题道“御笔题签标卷面”、“卷首有祐陵瘦筋五字签及双龙小印”¹⁶，两人三次题写，不会有误[图二：1—3]，看来，《清明上河图》卷是画家呈送给宋徽宗或奉旨之作。同样，《西湖争标图》卷也会有徽宗的“瘦筋五字签及双龙小印”。

11 大英博物馆里的佚名《人物图》页画老妪与仆从举家搬迁的图中，笔者认为此系画葛洪移居广东罗浮山的故事中葛氏家眷部分，此图不全，前面还应有另外一个画面即葛洪一段。

12 关于“上”为动词一说，参见前揭《〈清明上河图〉与清明上河学》，页30。

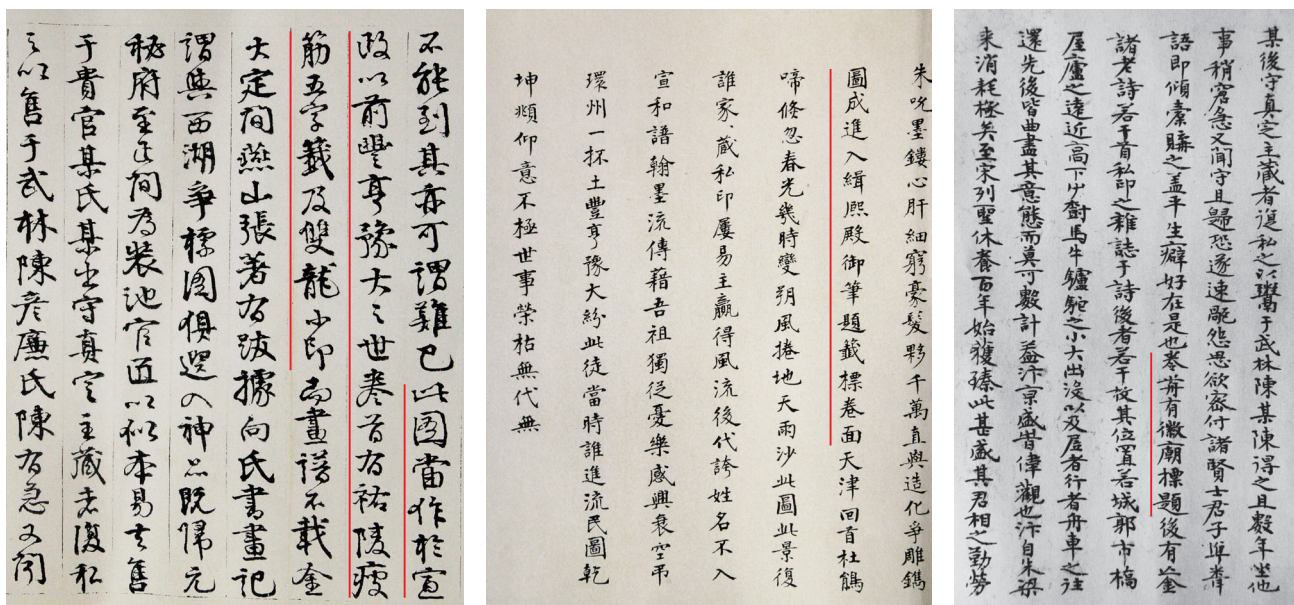
13 (北宋)刘道醇：《圣朝名画评》卷三《屋木》，页459，《中国书画全书》(一)，上海书画出版社，1992年。

14 本文从谢巍之说，即向宗回极可能是《向氏评论图画记》的编撰者。见谢巍：《中国画学著作考录》页147，上海书画出版社，1998年。

15 笔者考张择端《清明上河图》卷约绘于崇宁年间(1102—1106)中后期，见余辉：《〈清明上河图〉新探》，《故宫博物院院刊》2012年第5期。

16 按照徽宗的题签习惯，五字签极可能是“清明上河图”，双龙印是徽宗惯用的朱方双龙小印。

〔图二〕元明文人在《清明上河图》卷记录了有宋徽宗题签的事实



3. 明代李东阳第二次跋文（部分）

2. 明代李东阳第一次跋文（部分）

1. 元代杨准跋文（部分）

这对姊妹卷均是画农历三月里的重大节日，反射出两图具有很强的互补性和对应关系，是作为一套绘画谨献给宋徽宗的。同样，徽宗赐给向氏，也是一并出手，保持其完整性。在著录排序上，向氏固然要把表现宫俗的《西湖争标图》卷放在首位，张著在跋文里自然地延续了这个排序。自明代以来，民间画坛一直认为《清明上河图》卷不完整，故补上龙舟竞标一段，实为误识。如果《清明上河图》卷后半部分画的是龙舟竞渡的内容，张择端是不可能再画一幅同样的长卷敬呈徽宗，如此架床叠屋，于情于理都不通。

既然这两件作品是一对姊妹卷，那么两卷在形式上会有许多的一致性：如两卷的尺幅高度和装裱样式以及画法肯定相同。也就是说，依照《清明上河图》卷的基本样式可以推导出《西湖争标图》也会是一个手卷。

据查询画史文献，张择端是宋代宫廷绘画史上最早画龙舟竞渡题材的画家，他的《西湖争标图》或多或少会影响到后世同类题材的绘画。那么，究竟这类题材绘画中的哪一件直接受到《西湖争标图》的影响？换言之，当今是否还能找到张择端《西湖争标图》的临摹本？根据张择端《清明上河图》反射出来的信息，其姊妹卷《西湖争标图》的画面形态大概会是：

- 1、其建筑必须有宋代北方建筑的时代特性；
- 2、图中的建筑布局和景物必定是写实的，其人物、舟船的活动与孟元老《东京梦华录》描绘竞渡的内容大体相近；
- 3、其构思构图与《清明上河图》卷有一定的对应或对比关系，必定是一个长长的构图，像《清明上河图》卷那样有“城内”、“城外”的构图划分，同样也会有“池内”、“池外”的布局；
- 4、二者尺寸至少高度应该一致，装裱相同；
- 5、其绘画技法必须一致，如不可能分别采用不同的技法。

〔图三〕张择端（款）《金明池争标图》页
绢本设色 纵28.5厘米 横28.6厘米 天津博物馆藏



这自然也就成了鉴别宋元同类题材的五项标准。本文拟从现存宋代最早的龙舟竞渡题材《金明池争标图》页考起。

三 《金明池争标图》页考

北宋张择端（款）《金明池争标图》页〔图三〕，经明代安国、项元汴等鉴藏。最后一位私人藏家是天津实业家张叔诚先生，1957年，经韩慎先先生的努力，入藏天津艺术博物馆（今天津博物馆）。从该图册页的绘画形式上看，虽不可能是张著所说的张择端《西湖争标图》卷，但是，它给予后人大量的关于金明池的图像信息，给查证工作带来了突破性的契机。下文要确定的是该图非属张择端之作的实证和属于南宋绘画的诸多依据。

（一）款字和牌匾字考

《金明池争标图》页左下方粉墙上有蝇头小楷名款：“张择端呈进”〔图四：1〕，此款墨色与画幅欠协调，有鉴定家视为后添，笔者认同此论，并提出两处实证性依据，其一，幅上左下方有作者在牌匾上书写的小字“琼林苑”〔图四：2〕，其墨色与画幅相融，笔划圆厚，与“张择端呈进”相异。其二，将《清明上河图》卷里张择端书写的牌匾广告词和酒旗上的小字〔图四：3〕与《金明池争标图》页里张择端款进行比对，字体风格迥然不同，真迹笔划骨力刚健、顿挫鲜明，伪迹结字松弛，足以说明“张择端呈进”诸字纯属后添，小字“琼林苑”也不是张择端的字迹，是《金明池争标图》页作者的笔迹。通常，作伪者很容易忽略一些最关键的细微之处，绝对不会注意张择端的小字风格而信手添加名款。张择端是于明代中后期在苏州开始“出名”的，此后才有大量的苏州片冠以张择端之名的《清明上河图》卷。《金明池争标图》页在明代流落江南时，被作伪者后添款，欺为张择端真迹。

此外，还有一说，是图为北宋风俗画家高元亨之作^{〔1〕}，依据是北宋郭若虚《图画见闻志》卷三《人物门》的记载：“高元亨，京师人，工画佛道人物，兼长屋木，多状京城市肆车马，有《琼林苑》、《角抵》、《夜市》等图

〔1〕 孔庆赞认为《金明池争标图》页即北宋中期高元亨的《琼林苑图》，见孔庆赞：《略论〈金明池争标图〉与高元亨〈琼林苑图〉的渊源关系》，《开封大学学报》2000年第3期。

传于世。”^{〔1〕} 尽管《金明池争标图》页上有“琼林苑”的牌匾，但本图所绘主景是金明池，绝非高元亨的《琼林苑》，更何况画中的建筑系宋代南方的营造风格（后叙）。

从该册页里看，有琼林苑牌匾外的大门直通金明池〔图五〕，可知金明池是琼林苑的水上部分，故在宋代有“四园”之称：琼林苑、金明池、宜春园和玉津园。其中金明池和琼林苑，其间只隔一条顺天门大街，分别位于顺天门大街的北南两侧，在娱乐功能的使用上是一个整体。

（二）建筑考

根据画中的建筑样式和营造工艺，属于宋代南方的建筑形制。首先是图中建筑斗拱之间的距离比较疏朗，比唐代建筑斗拱的密度要大一些，与宋代建筑的斗拱布局相当；此外宝津楼、临水殿、水心五殿等楼台建筑的四角均向上翘，这不是北方中原地区四角下压的建筑样式，若是汴京金明池里的建筑样式，离不开嵩洛一带深受北方唐代宫廷建筑的影响。其中的宝津楼、临水殿处于近景，画家描绘得更加精细：上翘的屋顶四角是用木制水杈高高托起并加固的，此为江南建筑特有的做法，今在浙江宁波北宋保国寺大雄宝殿的屋角依旧可见〔图六：1—2〕。图中建筑刻画得很工致，体量和气派近似皇家建筑样式，也有的建筑参用了江南民居的营造方式。

（三）绘制时间考

据周密《武林旧事》卷三记载：“淳熙间，寿皇以天下养，每奉德寿三殿，游幸湖山，御大龙舟。……往往修旧京金明池故事，以安太上之心。”^{〔2〕} 高宗御龙舟的截止期应在淳熙十四年(1187)，是年西驾。可知宋孝宗赵昚是为了迎合太上皇帝宋高宗之意，去“修旧京金明池故事”，这个“故事”应该就是金明池夺标之事。高宗作为徽宗的第九子，有条件目击金明池夺标的盛况，但赵昚出生于“靖康之难”的1127年，根本没有见过北宋金明池夺标的场景，按宋廷的工程规则，行事之前总得出个图样，自然要请有界画专长的宫廷画家画一幅“旧京金明池故事”。《金明池争标图》页很可能是在这个

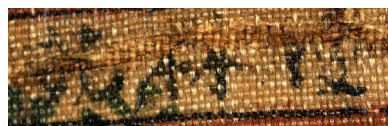
〔1〕 （北宋）郭若虚：《图画见闻志》卷三《人物门》，于安澜：《画史丛书》（一），页44，人民美术出版社，1986年。

〔2〕 （南宋）周密：《武林旧事》卷三《西湖游幸》，贵州人民出版社，1996年。

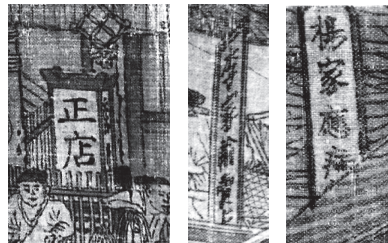
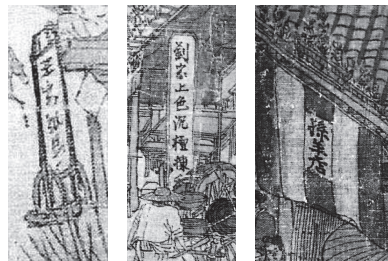
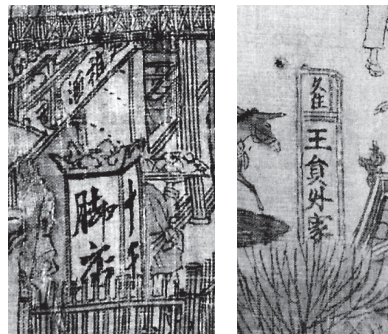
〔图四〕比较张择端与《金明池争标图》页上的款书



1. 《金明池争标图》页上的张择端伪款

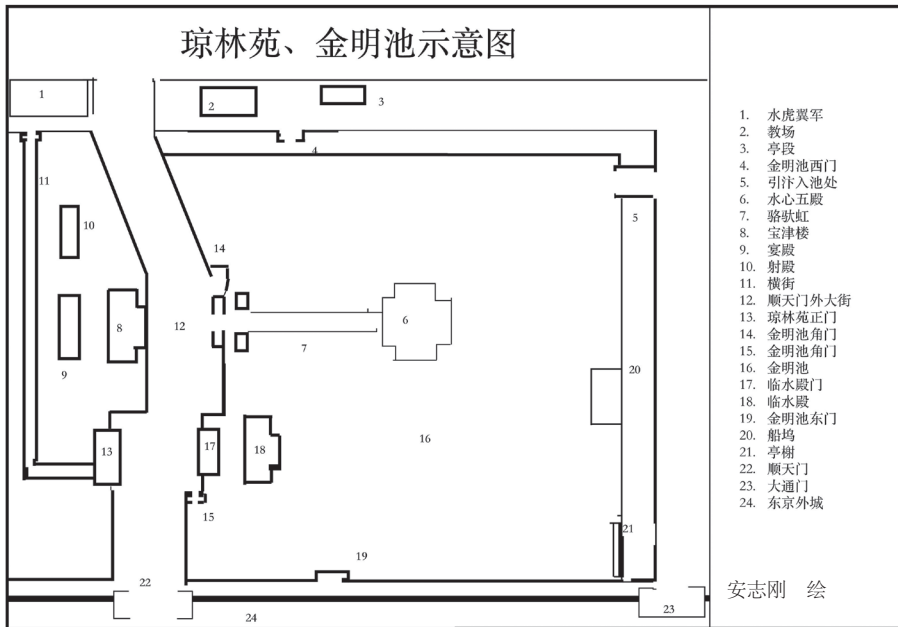


2. 《金明池争标图》页上作者的小字“琼林苑”



3. 张择端在《清明上河图》卷里的广告小字

〔图五〕《金明池争标图》页中曲折的顺天门大街
安志刚绘



历史背景下绘制的，御览者是高宗和孝宗，该图约绘于乾道年间(1165—1173)末至淳熙年间(1174—1189)高宗“游幸湖山，御大龙舟”之前，即淳熙年初。

(四) 画风与作品时段考

该图的绘画风格属于南宋院体系列里的界画楼台，图中的建筑和绘画均与南宋的时代风格相吻合。张珩先生曾确定该图是南宋绘画^{〔1〕}，是十分可信的。需要进一步探讨的是，它属于南宋哪个时段的绘画风格呢？

〔图六：1-2〕浙江宁波北宋保国寺大雄宝殿所见宋代江南建筑样式



细细比对画中的梅枝，还比较短促，没有“拖枝马远”的笔痕〔图七：1—3〕，作品整体风格细腻，全无水墨苍劲之意，属宁宗、理宗朝马远、夏圭之前的绘画风格。

画中的点景人物众多，细小如蚁，画家用靓丽的矿物质颜料如朱砂、石青、石绿等和蛤粉轻轻点出人物的衣衫，用浓墨点出冠发，虽不见眉目，亦能识出儒士、禁军、乐舞队、妇女、幼童、游商等不同的人物身份，姿态个个生动，气氛热烈欢快〔图八：1—3〕。这些均需要借助于控制细笔和微观作画的能力。一般来说，年龄较大的画家会因目力不济而却步为难。

该图系独开册页，尺寸大致在28厘米见方，比南宋通常21至25厘米见方的册页略大一些，不会是某套

〔1〕 张珩：《木雁斋书画鉴赏笔记》卷三，页1770，上海书画出版社，2015年。

〔图七:1-3〕《金明池争标图》页中的各种树冠造型



〔图八:1-3〕《金明池争标图》页中的各色人等



册页中的一开。从宏大的场面和狭小的尺幅来看，该图纯系“大题小作”，它反射出另一个信息是：该册极可能是为画大图如大屏风所作的小样，抑或是工程样图的小稿。南宋早期出现了许多大场面、小尺幅的绘画，如佚名《虎溪三笑图》页和马麟《芳春雨霁图》页（台湾“故宫博物院”藏，绢本设色，各纵40厘米、横58厘米）等，这类尺寸异常的作品均系“大题小作”，其尺寸大于其他方形构图的册页，最大的可能是大屏风的小图样，以便于作大画之前通过御审。

该图用绢极为讲究，以单双丝织成，非常紧密厚实，实乃宋朝内府用宫绢，在宫绢上用这样的院体画风描绘北宋宫廷的盛事，画家不会是一个混迹于民间的工匠，一定有宫廷画家的身份。这个画家熟识宫廷建筑的样式，他的主观愿望是要画实景实物，多半符合北宋末金明池池内建筑的布局状况。根据该图的精细和娴熟程度，如图中细小的人物活动、精准细腻的界画以及尚留稚嫩的树枝线条，均说明该画家的年资程度：视力极佳、功力尚佳，年当而立。

由此来看，该图的作者应为南宋宫廷的年轻画家，其艺术创作活动特别是表现宫廷纪实定是受命而为。

如前文所考，绘制《金明池争标图》页的时间应在乾道末年，上距北宋灭亡已有40多年了，高宗朝的御前画家和其他南渡画家，多数没有绘画活动的记载了，唯有年老的马和之在孝宗朝初尚有绘事活动，但他的画法与本图相距太远。其他南渡时尚且年轻的北宋宫廷画家，如贾师古、苏汉臣、李安忠、马兴祖、阎仲、李迪等，即便尚在也多已六七十开外，未必有如此眼神精绘是图。南渡画家必定见过徽宗朝的金明池，甚至有人会在开封见过张择端《西湖争标图》卷的原件或稿本，他们是孝宗朝了解北宋宫廷绘画最多的画家。这期间南宋宫廷的山水画坛，李唐早已故去，萧照也未必在世，在宫里开始活跃的山水画家是张训礼和刘松年师徒。

张训礼，不知其生卒里籍，“旧名敦礼，后避光宗讳，改名训礼。学李唐，山水人物，恬洁滋润，时辈不及”^①。可推知他至少活到光宗朝。而最早记录刘松年的是宋末元初的庄肃：“刘松年，钱唐人，家暗门，时人呼为暗门刘。画院祇候，工画道释人物山水，颇恬洁，与张训礼相上下。但平坡远岸，不及之尔。”^②67年后^③，元代夏文彦在论及张训礼时称，“刘松年师之”^④，论及刘松年，则言：“师张敦礼，工画人物山水，神气精妙，名过于师。”^⑤如果张训礼为刘松年之师，约是南渡第二代或本地画家。需要分析的是，在论及刘松年职位时，庄肃认为他是“画院祇候”，夏文彦认为是“淳熙(1174—1189)画院学生，(光宗)绍熙年(1190—1194)待诏”。如此来看，刘松年从任职画学生到待诏是在淳熙和绍熙两个年号的起止点上，而不是最靠近的两个时间点，因为刘松年不可能在短期内由宫廷画家的最低职位画学生一跃升为最高职位待诏，其中还必须经过艺学、祇候等阶梯。综合庄肃、夏文彦两家的说法，估计刘松年在淳熙初年是画学生，经过十多年的攀升，在绍熙年间后期达到了待诏的职位，最后，如同夏文彦所言：刘松年于“宁宗朝(1195—1224)进《耕织图》称旨，赐金带，院人中绝品也”^⑥。通常，宋代宫廷的待诏画家以赐金带者居多，如李唐、梁楷(不受)等。

在“南宋四大家”中，论年龄，刘松年是仅次于李唐的画家，张训礼师从李唐，刘松年师法张训礼，在艺术上相当于李唐的孙辈，刘松年差不多与马远父马世荣平辈，较马远、夏圭出名早20多年，马、夏则是在光宗朝出名，宁宗朝驰誉。

在孝宗朝初露端倪的“画院学生”刘松年，是淳熙年间(1174—1189)年青画家中的翘楚，他最具备创作此类作品的的能力。据载，刘擅长画西湖景致与楼台，界画不殆，山水人物俱佳，亦工于细笔设色。刘松年本是临安人，出生于南宋绍兴年间，他不可能亲历北宋金明池夺标的盛况，但有条件从太上皇帝高宗及其耄耋老臣那里得知金明池的建筑布局和赛规乃至张择端《西湖争标图》卷的样式。画家在绘制是图时，南渡的孟元老

① (元)庄肃：《画继补遗》卷下，页12，人民美术出版社，1963年。

② 前揭《画继补遗》卷下，页13。

③ 庄肃《画继补遗》成书于元大德二年(1298)，夏文彦《图绘宝鉴》成书至正二十五年(1365)，后者比前者要晚67年。

④ (元)夏文彦：《图绘宝鉴》卷四，页106，前揭《画史丛书》(二)。

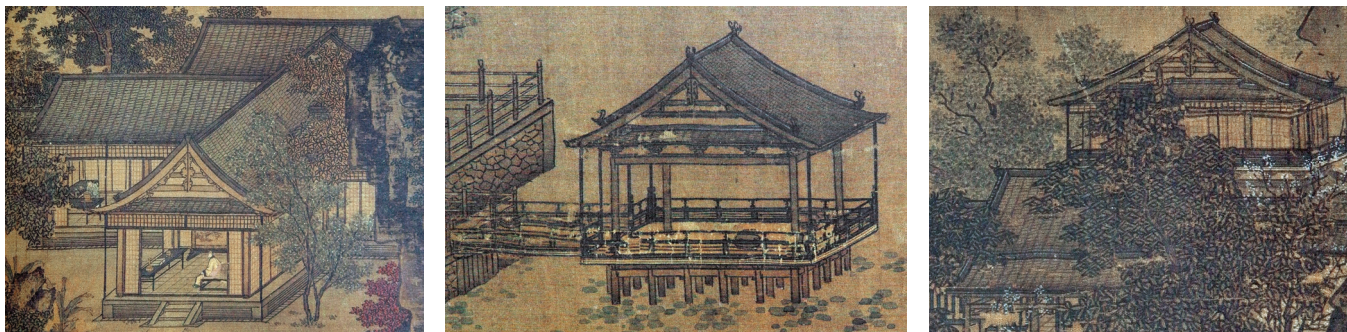
⑤ 前揭《图绘宝鉴》卷四，页103。

⑥ 前揭《图绘宝鉴》卷四，页103。

〔图九〕《金明池争标图》页与南宋刘松年《山水四景图》卷中江南建筑造型比较



1.《金明池争标图》页中的江南建筑造型



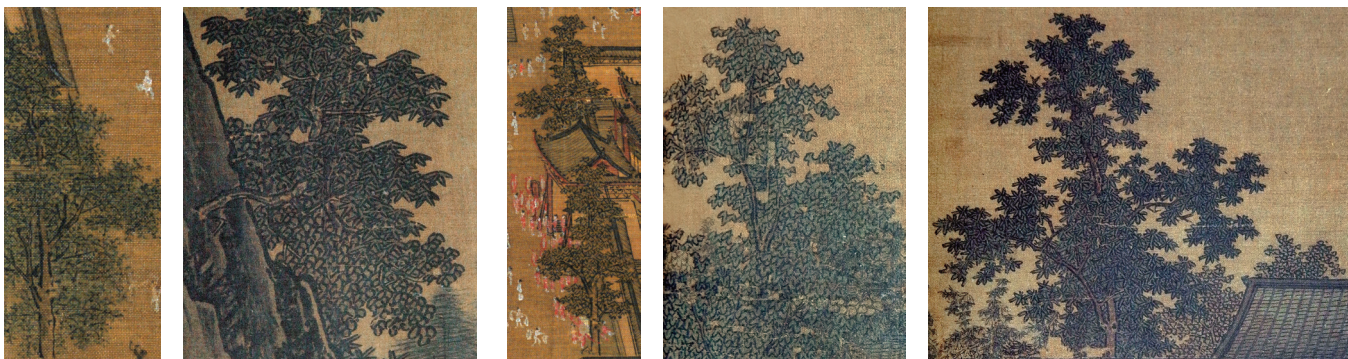
2.《山水四景图》卷中江南建筑造型

未必在世，但他的《东京梦华录》已经问世了，画家也有可能从中有所获知。笔者将孟元老《东京梦华录》卷七《三月一日开金明池琼林苑》和《驾幸临水殿观争标锡宴》的记载与《金明池争标图》页进行比对，画中各类建筑的位置基本合乎方位，与孟元老的描述大相一致，只是其建筑风格大多系江南派系，图中的建筑画法和结构亦可与刘松年成熟时期的佳作《山水四景图》卷（故宫博物院藏）进行比对，依旧可以看到他们之间的风格联系：建筑结构和用笔均非常紧实，线条匀净〔图九：1—2〕，树冠的布叶法颇为相近，树形的外轮廓多曲折〔图十：1—3〕。画中点景人物擅长用石青石绿和白色，与刘松年山水画点景人物的衣色大体一致，体现了比较统一的衣着用色习惯。

图中留下的作者小楷牌匾“琼林苑”，残迹斑驳，依稀之中尚可与刘松年的字迹进行比较，刘氏传世的款字极少，其《罗汉图》三轴（台湾“故宫博物院”藏）的款字“开禧丁卯刘松年画”和“开禧丁卯刘松年”等，作于宁宗朝开禧三年（1207），系刘松年的中晚年字迹〔图十一：1—2〕，是时，他已进阶为待诏乃至获赐金带了，在字迹上或多或少还保留了一些早年的相近之处，如颜体的风格比较明显，字形方正，端庄厚重，书写撇捺勾时笔力加大，此外刘松年还习惯于末笔加重。查遍南宋早期宫廷画家的款字，唯有刘松年的笔迹与“琼林苑”三字最为接近。

根据该图产生的时代背景、画家的专长和书写笔迹以及视力等条件，在当时南宋宫廷里，刘松年是最具备绘制《西湖争标图》页的画家，虽不能完全确定此作就是刘松年的早期作品，但至少可以确信是孝宗朝初期宫廷年轻画家的佳迹。

〔图十〕《金明池争标图》页与南宋刘松年《山水四景图》卷中江南树冠造型比较

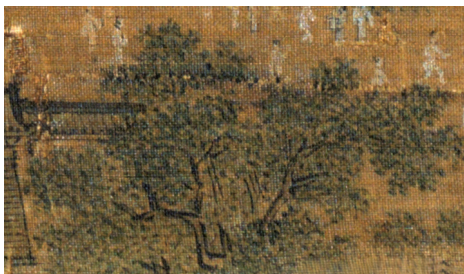


1. A《金明池争标图》页中的江南树冠造型

1. B《山水四景图》卷中江南树冠造型

2. A《金明池争标图》页中的江南树冠造型

2. B1-2《山水四景图》卷中江南树冠造型

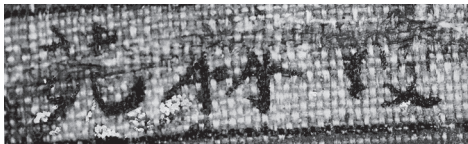


3. A《金明池争标图》页中的江南树冠造型

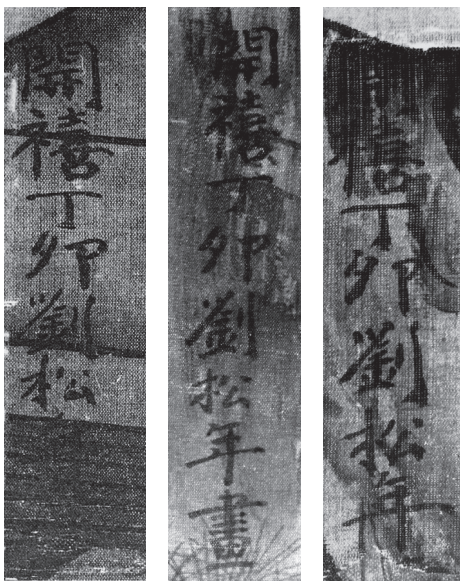


3. B《山水四景图》卷中江南树冠造型

〔图十一〕《金明池争标图》页中字迹与南宋刘松年《罗汉图》中款字比较



1. 《金明池争标图》页中小楷牌匾“琼林苑”字迹



2. 南宋刘松年《罗汉图》中的款字

也许是画家没有亲临现场的缘故，该图尚有一些差错，如奥屋（停放船舶的大棚）是位于水心五殿的正北方，可画家画得偏东了。孟元老记载金明池中的“仙桥”是“桥面三虹，朱漆栏楯，下排雁柱，中央隆起，谓之‘骆驼虹’，若飞虹之状”^{〔1〕}。可画中仅

仅是“一虹”而已。宝津楼门前有一个宽度达百步的空场，画家没有留出足够的空间。还有如水上面积画小了，顺天门大街本是一条直道，画成曲拐小巷，这些都在所难免。还有学者提出画家没有画出水虎翼巷的位置：“按有关史料，宝津楼在顺天门大街之南，楼正南有宴殿，宴殿之西有射殿，二殿南向不远处，即是琼林苑中所谓的横街，西去为苑西门，出则为水虎翼巷。……图中将琼林园的北墙与金明池南北向围墙联结的处理，与真实的结构大大不同，无疑是个不小的错误。这最起码说明绘画者可能不知晓这段大街的大致走向这一细节，或者是摹写疏忽，才出现了这一原则性的错误。”^{〔2〕}这些可能是画家出于构图紧凑或为了适应临安西湖施工的目的，稍做了一些调整。

南宋画家很少绘制这一类题材，留下的画名亦绝少，或者是独幅的龙舟册页，或者为西湖全景，除了这件《金明池争标图》页和佚名的

〔1〕 前揭《东京梦华录》卷七《三月一日开金明池琼林苑》，页40。

〔2〕 安志刚：《关于〈金明池争标图〉的三个问题》，详见http://blog.sina.com.cn/s/blog_4930123150100t21x.html。

《龙舟竞渡图》页〔图十二〕之外，很少画龙舟竞赛的场面，像专长于界画楼台和舟船的李嵩，还是一位木工出身的宫廷画家，本是大显身手之时，只描绘过《中天戏水图》页（台湾“故宫博物院”藏），画一艘大龙船而已〔图十三〕，且此图画艺不及李嵩画建筑的功力，抑或是李嵩的代笔者马永忠所为^①。李嵩和许多南宋画家画过西湖的全景和局部，均没有表现龙舟竞渡的场景，他们不画或少画这类题材也是一种态度，说明南宋宫廷画家鉴于北宋徽宗亡国的教训，冷漠地对待这种耗尽民财的宫中水戏，使这一绘画题材渐趋萧条。

据前文考证结果，《金明池争标图》页绝不是张著跋文提及的张择端《西湖争标图》，该图所绘殿宇系宋代江南建筑，建筑布局和人物活动大多与南宋孟元老《东京梦华录》的记载相同，但在幅式和构图上与《清明上河图》卷无关，其绘画风格属于华贵富丽一路，不可能是《清明上河图》的姊妹卷。该图基本复现了金明池龙舟夺标的实景实地，并且是高俯视的全景，体现了宋代宫廷画家表现这一类题材时的基本创作规律，可以说，南宋佚名《金明池争标图》页为寻找张择端《西湖争标图》卷的传本，提供了非常重要的图样导向（后叙）。

四 元代龙舟竞渡类画卷

比较之下，元人画龙舟竞渡题材的热情远远高于南宋画家。根据美国学者高居翰先生《古画索引》^②载录的龙舟竞渡类题材长卷绘画有7件之多，加上其他信息来源，目前所知的此类绘画长卷大约有10幅以上，其中有图像面世者共10卷，画名、内容均大同小异，其共同点均作为王振鹏之迹，都是白描长卷。

王振鹏的家世和生平事略基本来自于元代虞集的《王知州墓志铭》，王振鹏（一作朋），字朋梅，其祖自会稽（今浙江绍兴）迁永嘉（今浙江温州），绍兴年间（1131—1162），其先世以武功得官，为保义郎。其父王由

〔图十二〕南宋佚名《龙舟竞渡图》页
绢本设色 纵28.5厘米 横29.7厘米 故宫博物院藏



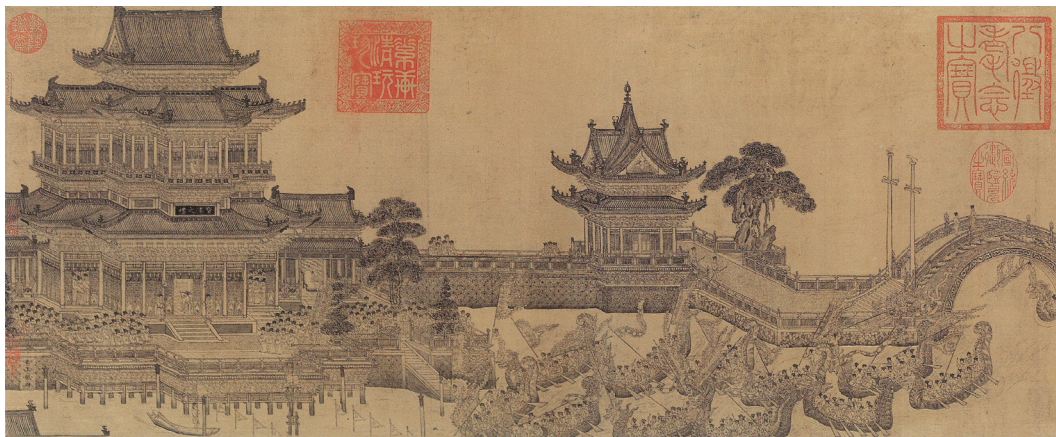
① 夏文彦《图绘宝鉴》载：“马永忠，钱塘人，宝祐画院待诏，师李嵩，嵩多令代作。”前揭《图绘宝鉴》，页107。

② [美]高居翰：《古画索引》，美国加州大学，1980年。

〔图十三〕南宋李嵩《中天戏水图》页

纵24.4 横25.1厘米 台湾“故宫博物院”藏

图版采自《故宫名画选粹》页11,台湾“故宫博物院”,1980年



(1254—1288), 年三十五岁早逝。王振鹏长于界画楼台舟船和人物佛像, 现存之作如《伯牙鼓琴图》卷(故宫博物院藏)、《临金代马云卿维摩不二图》卷(美国纽约大都会博物馆藏)、《姨母浴佛图》卷(美国波士顿博物馆藏)等。

王振鹏一生的政治命运和界画艺术的成就与元仁宗的恩宠分不开。当仁宗还是太子的时候, 王振鹏就已作为“贤能材艺之士, 固已尽在其左右”^{〔1〕}, 并为他绘制了龙舟竞渡题材的绘画。元廷第一代汉官形成了文章为元明善、文人书画为赵孟頫、匠师绘画则是商琦的局面, 在仁宗朝, 取代商琦的便是王振鹏, “盖上于绘事天纵神识, 是以一时名艺, 而永嘉王振鹏其一人也”^{〔2〕}。其弟子有夏永、李容瑾等。延祐元年(1314), 王振鹏入值秘书监, 掌管宫中历代图籍、皇家书画藏品并阴阳禁书等, 他借掌理秘书监内的文牍簿书之机, 观览历代书画, 使他在艺术上大受裨益^{〔3〕}。不久, 即向元仁宗呈献界画《大明宫图》。王振鹏深深揣摩到仁宗的喜好, 又画《大安阁图》^{〔4〕}, 颂扬了仁宗先祖的功绩, 得到恩宠, 赐号“孤云处士”。他与皇室往来密切, 亦为大长公主祥哥剌吉精绘《龙池竞渡图》卷(后叙)。后官至漕运千户(五品), 在江阴(今属江苏)负责发往大都的海运漕船。王振鹏最擅长的是画界画楼阁, 被视为“元代界画第一”, 此后取代他界画地位的是文宗朝的另一位永嘉人氏林一清。

在元代言人的笔记、诗文中记载王振鹏的绘画尚有许多, 如奉敕绘于延祐年间的《东凉亭图》, 此外还有《大都池馆样图》, 描绘了大都城里的牡丹台畔、阑干与辇子车内的勋戚贵家尽逐豪华的享乐情景。对后世影响最大的绘画题材是金明池龙舟竞渡。所传的9件名迹为:

1、王振鹏(款)《龙池竞渡图》卷〔图十四〕, 绢本墨笔, 纵30.2厘米、横243.8厘米, 台湾“故宫博物院”藏,

〔1〕 (元)虞集:《道园学古录》卷一九《王知州墓志铭》, 页317, 商务印书馆, 1959年。

〔2〕 前揭《道园学古录》卷一九《王知州墓志铭》, 页317。

〔3〕 前揭《道园学古录》卷一九《王知州墓志铭》, 页317。

〔4〕 元世祖在开平(今内蒙古正蓝旗东五一牧场)为藩时, 取汴京熙春阁材建成大安阁, 以开平为上都。

〔图十四〕元王振鹏（款）《龙池竞渡图》卷

绢本墨笔 纵30.2厘米 横243.8厘米 台湾“故宫博物院”藏
图版采自《故宫藏画大系》（四），页20—21，台湾“故宫博物院”，1993年



清宫旧藏。

2、王振鹏（款）《宝津竞渡图》卷〔图十五〕，绢本墨笔，纵36.6厘米、横183.4厘米，台湾“故宫博物院”藏，年款至大庚戌年（1310），清宫旧藏。

3、王振鹏（印）《龙舟图》卷〔图十六〕，绢本墨笔，纵32.9厘米、横178厘米，台湾“故宫博物院”藏，清宫旧藏。

4、王振鹏（款）《金明夺锦图》卷，绢本墨笔，纵32.1厘米，横240.1厘米，台湾“故宫博物院”藏，年款至治癸亥年（1323），清宫旧藏。

5、元人（旧作王振鹏）《龙舟夺标图》卷〔图十七〕，绢本墨笔，纵25厘米、横114.6厘米，故宫博物院藏，年款至大庚戌年（1310），清宫旧藏。

6、王振鹏（款）《金明池夺标图》卷〔图十八〕，绢本墨笔，纵34.3厘米、横538.5厘米，纽约大都会博物馆藏，年款至治癸亥年（1323）。

7、王振鹏（款）《龙舟图》卷，绢本墨笔，日本东京程琦旧藏，尺寸不详，今台湾私人藏，年款至治癸亥年（1323）。

8、王振鹏（款）《龙舟图》卷〔图十九〕，绢本墨笔，纵31厘米，横失记，美国底特律博物馆藏，年款至治癸亥年（1323）。

9、王振鹏（款）《金明池龙舟图》卷〔图二十〕，不知藏所，刊于徐邦达编《中国绘画史图录》^{〔1〕}。

10、杨仁恺先生亦曾记有一本王振鹏《龙舟竞渡图》，“经香港王文伯携往美国，闻在某美籍华人处。《佚目》外物”^{〔2〕}。亦系清宫旧藏。此外，据悉还有若干件此类题材绘画，只是笔者未尝目见图像，不便明示。

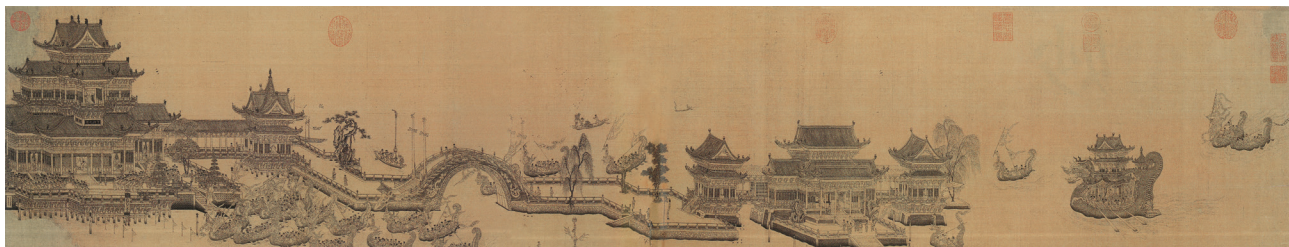
它们当中哪一件与张择端《西湖争标图》卷有关联？根据前文提出的鉴别张择端《西湖争标图》的五条标准，

〔1〕 徐邦达：《中国绘画史图录》（上）页349—351，上海人民美术出版社，1981年。

〔2〕 杨仁恺：《国宝沉浮录》页555，上海人民美术出版社，1991年。

〔图十五〕元王振鹏（款）《宝津竞渡图》卷

绢本墨笔 纵36.6厘米 横183.4厘米 台湾“故宫博物院”藏
图版采自《故宫藏画大系》（四），页20-21，台湾“故宫博物院”，1993年



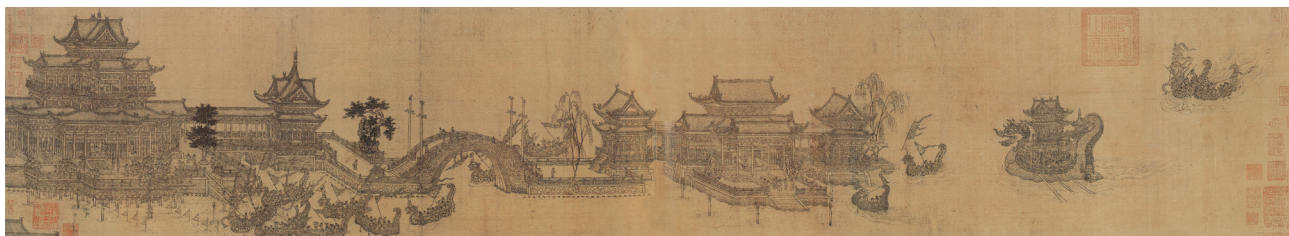
〔图十六〕元王振鹏（印）《龙舟图》卷

绢本墨笔 纵32.9厘米 横178厘米 台湾“故宫博物院”藏
图版采自《故宫藏画大系》（四），页20-21，台湾“故宫博物院”，1993年



〔图十七〕元人（旧作王振鹏）《龙舟夺标图》卷

绢本墨笔 纵25厘米 横114.6厘米 故宫博物院藏



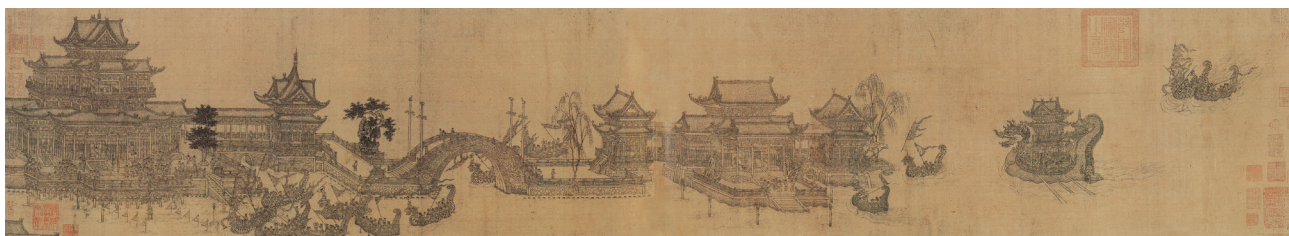
〔图十八〕元王振鹏（款）《金明池夺标图》卷

绢本墨笔 纵34.3厘米 横538.5厘米 美国纽约大都会博物馆藏
图片采自《元画全集》第五卷第3册，页162-163，浙江大学出版社，2013年



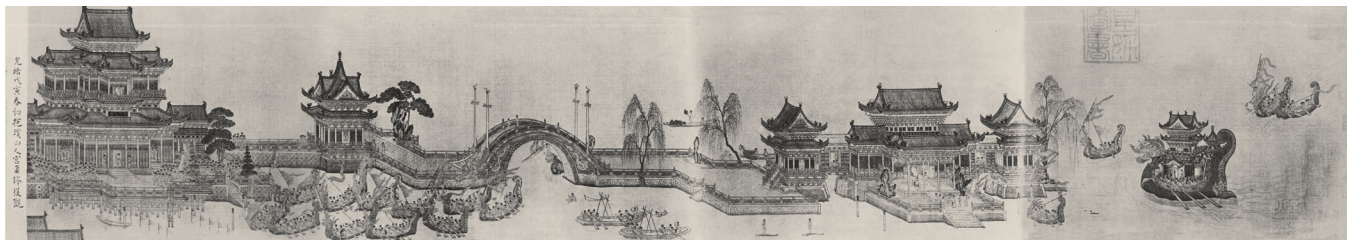
〔图十九〕元王振鹏（款）《龙舟图》卷

绢本墨笔 纵31厘米 横失记 美国底特律博物馆藏



〔图二十〕元王振鹏（款）《金明池夺标图》卷

藏处不详 刊于徐邦达：《中国绘画史图录》页349-351，上海人民美术出版社，1984年



不难发现这里共有两种版本，其一是“繁本”，有8本之多；其二是“简本”，即上述第5件故宫博物院藏本——元人《龙舟夺标图》卷，仅有一本。

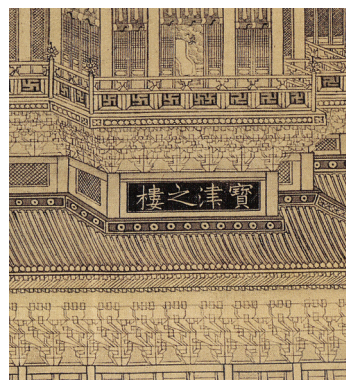
这8卷“繁本”均作为王振鹏的画迹传世，多数画有“宝津楼”的牌匾〔图二十一：1A—C〕，其牌匾字与王振鹏在《维摩不二图》卷〔图二十一：2〕后的小楷跋文大相径庭，或笔迹软弱，或结构局促，绝非王振鹏之作。客观地说，与天津博物馆藏《金明池争标图》页相比，这7卷“繁本”繁在桥头和桥尾，增添了许多辅助建筑，其建筑斗拱几乎看不出宋代的痕迹，其密集的程度大于宋代，均为元代建筑。它们虽然大致符合孟元老《东京梦华录》描绘竞渡活动的盛况，但是其中多幅画卷都在尾部最关键的“夺标”场景失手于细节：快到终点的龙舟挤成一团，无法进入由两排锦旗组合成的水道，特别是有的作者甚至“忘了”画锦标〔图二十二〕，说明画家们缺乏亲历现场的体验。其他细节如龙船的吃水现象和平衡问题等则表现出与生活的巨大差异，在绘画技法上，亦不同程度地存在着线条生硬、人物造型概念化等通病。诸卷在构图上看不出与《清明上河图》卷有参照或对应关系。显然，由于元廷取缔了龙竞渡活动，画家们失去了现场体验的机会，难免会出现破绽。

可推知，这8件繁本很可能来自一个祖本即王振鹏画给大长公主祥哥剌吉(1283—1331)^{〔1〕}的画迹。由于明代绘制界画的政治背景和文化环境发生了变化，界画艺术从宫廷悄然退出，

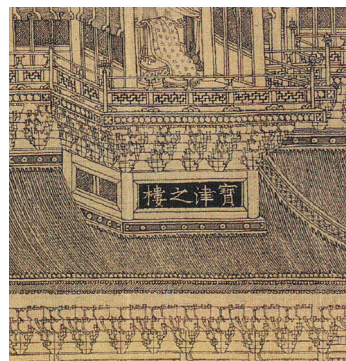
〔1〕 傅申：《元代皇室书画收藏史略》页11—12，故宫丛刊甲种之十八。台湾“故宫博物院”，1981年。另据笔者目鉴，此8件“繁本”的祖本即真迹于1994年曾在香港出现过，今不知藏在何处。

〔图二十一：1〕传王振鹏画迹诸卷所见“宝津楼”牌匾字迹

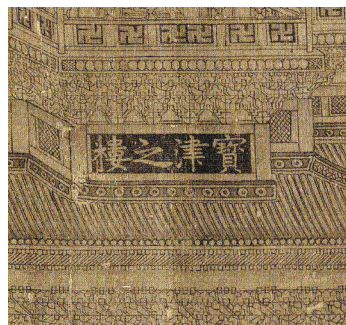
〔图二十一：2〕元王振鹏《维摩不二图》卷后跋文（局部）
美国纽约大都会博物馆藏



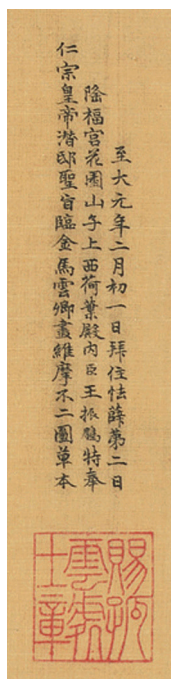
1 A. 元王振鹏（款）《龙池竞渡图》卷（局部）
台湾“故宫博物院”藏



1 B. 元王振鹏（款）《宝津竞渡图》卷（局部）
台湾“故宫博物院”藏



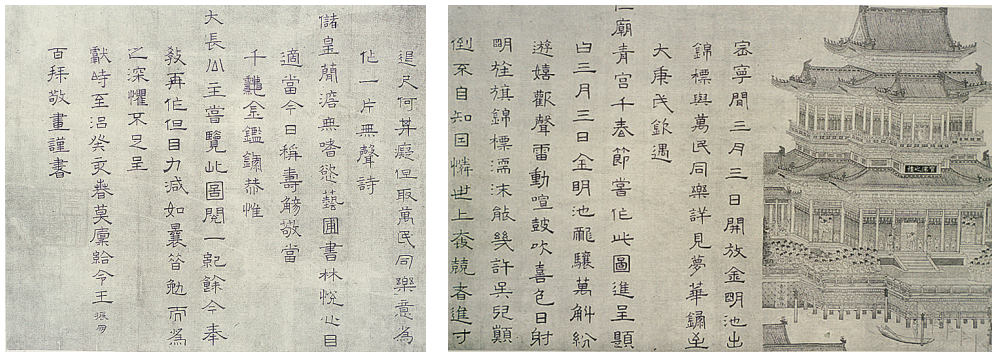
1 C. 元王振鹏（款）《金明池夺标图》卷（局部）
美国纽约大都会博物馆藏



〔图二十二〕张择端（款）《金明池争标图》页中所见锦标



〔图二十三〕元王振鹏（款）《龙池竞渡图》卷后跋文（局部）



〔图二十四〕元仁宗画像

图板采自《中国历代帝后像》，上海有正书局，民国初年珂罗版



回到了民间匠师的手中，因而这7卷既不可能是王振鹏的真迹，又不会晚至明代，故应是元代中后期的临本。

虽然是临摹本，但其中也蕴含着一定的历史文化信息，如其中王振鹏（款）《龙池竞渡图》卷（台湾“故宫博物院”藏）的跋文〔图二十三〕，值得一录：

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，钦遇仁庙青官千春节，尝作此图进

呈。题曰：三月三日金明池，龙骧万斛纷游嬉。欢声雷动喧鼓吹，喜色日射明旌旗。锦标濡沫能几许，吴儿颠倒不自知。因怜世上奔竞者，进寸退尺何其痴。但取万民同乐意，为作一片无声诗。储皇简澹无嗜欲，艺圃书林悦心目。适当今日称寿觞，敬当千秋金鉴录。恭惟大长公主尝见此图，阅一纪余。今奉教再作。但目力减，（不）如曩昔^①，勉而为之，深惧不足呈献。时至治癸亥（1323）春暮。禀给令王振鹏百拜敬画谨书。

此外，美国纽约大都会的王振鹏（款）《金明池夺标图》卷也有同样的跋文，也许其他的同类长卷也有抄录。根据其内容来看，这些文字不可能是作伪者编造的，应有一定的根据。王振鹏在至大庚戌年（1310）给尚在藩邸的爱育黎拔力八达画了一幅此类题材的绘画，过了两年，爱育黎拔力八

达登基，是为元仁宗〔图二十四〕。该图极可能一直在大长公主祥哥剌吉处，故她欣赏此图达12年有余。大

① 笔者疑摹写者抄写原跋时，在此处漏字“不”，否则上下文的意思不通。

长公主一定是对此图爱之有加，在至治癸亥年(1323)命王振鹏再画一幅。元仁宗和大长公主均十分猎奇北宋宫廷里龙舟竞渡的盛景，限于元朝的禁渡诏令，皇室无法复观此景，只得借助于绘画，王振鹏适时满足了这种需求。就其个人而言，画龙舟竞渡题材有着一定的困难，其一，他必须辨识宋代建筑和内河船舶，而来自浙东南沿海永嘉(今浙江温州)的王振鹏熟悉海船的样式和结构，对内陆河船未必熟知；其二，他应当了解北宋金明池夺标的规矩和战法，这些均需要依赖北宋此类题材的图像和文献来探知宋人的水上竞技活动。跋文临本中提及孟元老《东京梦华录》，推知王振鹏已读过此书，并对其创作产生了一定的影响，他在至大庚戌(1310)和至治癸亥年(1323)分别为元仁宗和大长公主绘制了此类题材。界画行里必定是得知王振鹏的恩遇与此类图卷有关，纷纷临摹效仿，才使元代有那么多此类绘画长卷流传至今。

综上所述，七卷繁本均与张择端《西湖争标图》卷没有直接关系，那么这佚名简本《龙舟夺标图》卷与张氏之作有多少关联呢？

五 元人《龙舟夺标图》卷新探

所谓“简本”即故宫博物院庋藏的元人《龙舟夺标图》卷，本幅上钤有清代乾隆皇帝弘历的“乾隆御览之宝”(朱方)、“石渠宝笈”(朱长方)、“御书房鉴藏宝”(朱楠)和嘉庆皇帝颙琰的“嘉庆御览之宝”，共计四方。该图在“宣统十四年”(1922)被溥仪以赏赐溥杰的名义转移出宫外^①。当时清宫至少藏有四本龙舟竞渡类题材的长卷，其中有三本长卷著录在《石渠宝笈》里，如《龙池竞渡图》(初编卷五上)、《龙池竞渡图》(初编卷五下)、《龙舟图》(续编三十二册第二十九)，溥仪偏将此未经《石渠宝笈》著录的长卷拿走，他身边定有高人指点优劣。

(一) 内容研究

是图卷首绘有10条小龙船，他们是准备参加下一场夺标赛的第二队龙船，禁军们11人一船，10人分两侧划桨，一人立于船头掌旗，个个跃跃欲试[图二十五]。在他们的前面有两条14人一组的龙舟，很可能是牵引大龙船的禁军船。近处，有驾着鳊鱼舟的禁军士兵进行现场监督。远处，如同《东京梦华录》所载，“又列两船，皆乐部。又有一小船，上结小彩楼，下有三小门，如傀儡棚，正对水中乐船。上参军色进致语，乐作，彩棚门开，出小木偶人……谓之‘水傀儡’。又有两画船，上立秋千，船尾百戏人上竿，左右军院虞候监教鼓笛相和。又一人上蹴秋千，将平架，筋头掷身入水，谓之‘水秋千’”^②。还有表演船上倒立等项目，好不热闹[图二十六：1—2]。这在画面上类同《清明上河图》卷中的时间处理法，卷首卷尾所发生的情节没有先后秩序，似乎是同时正在发生的各种人物活动。

全卷的高潮是10条龙船横穿湖面，正争先恐后地穿过拱桥桥洞，最先到达目的地的龙船扑向立在水殿

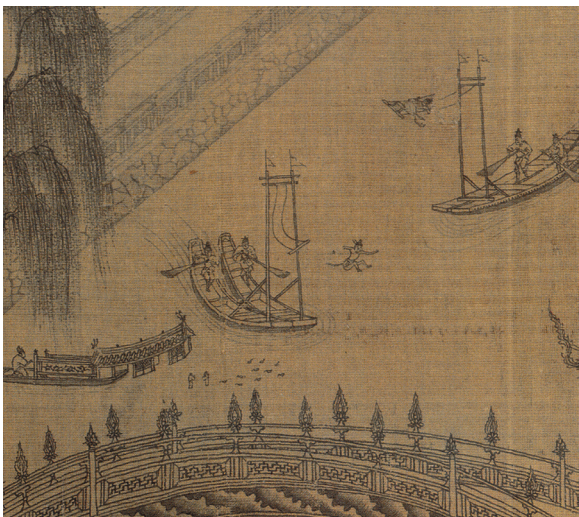
① 详见中国第一历史档案馆：《溥仪赏溥杰宫中古籍及书画目录(上)》，《历史档案》1996年第1期，页92。

② 前揭《东京梦华录》卷七《驾车临水殿观争标锡宴》，页41。

〔图二十五〕元人《龙舟夺标图》卷（局部）



〔图二十六：1-2〕元人《龙舟夺标图》卷（局部）



1



2

前的锦标，那是一根由一军校插在近水殿前的标杆，正像《东京梦华录》里描述的那样：“上挂以锦綵银碗之类，谓之‘标杆’。”^{〔1〕}水殿上，有两位执旗者侍立左右，一位头戴长脚幞头的人物地位最高，在一侍从的陪伴下，正在观看最后的激烈竞争，其身后有9位大臣侍立同观〔图二十七〕。不过，《龙舟夺标图》卷桥上横架着拒马，桥上除了守卫者之外，空无一人，以防止暴民闯入御道。说明所谓的“与民同乐”是有限制的，皇与民的活动空间有着严格的界限，没有切身经历的画家，是不会注意到这个细节的〔图二十八：1-3〕。

（二）建筑研究

元人《龙舟夺标图》卷中的建筑属于宋代官式的形制，如斗拱之间的跨度较元代建筑要大得多，通常是两柱之间（一开间）的小屋装两攒斗拱，大屋装三攒斗拱，如山西太原的北宋晋祠圣母殿和浙江宁波的北宋保国寺大雄宝殿等均是如此。在元代，同样是小屋，为三攒斗拱，大屋是四攒斗拱，密度明显加大。比较现存的宋代建筑，元代斗拱增加则更为明显，如山西芮城元代永乐宫三清殿等，《龙舟夺标图》卷中大龙船上的木板楼屋也是模仿砖木结构的两层建筑，其斗拱的间距同样体现了宋代比较疏朗的设计风格，而其他同类长卷中的建筑则显现出元代斗拱比较密集的设计特性〔图二十九：1-3〕，由此观之，《龙舟夺标图》卷中临水殿等建筑较为疏朗的斗拱亦显然属于北宋建筑系列〔图三十〕，其图像来源极可能是张择端的《西湖争标图》卷中的北宋建筑，而其他元代的“繁本”竞渡长卷中，均为元代建筑斗拱的布局样式。

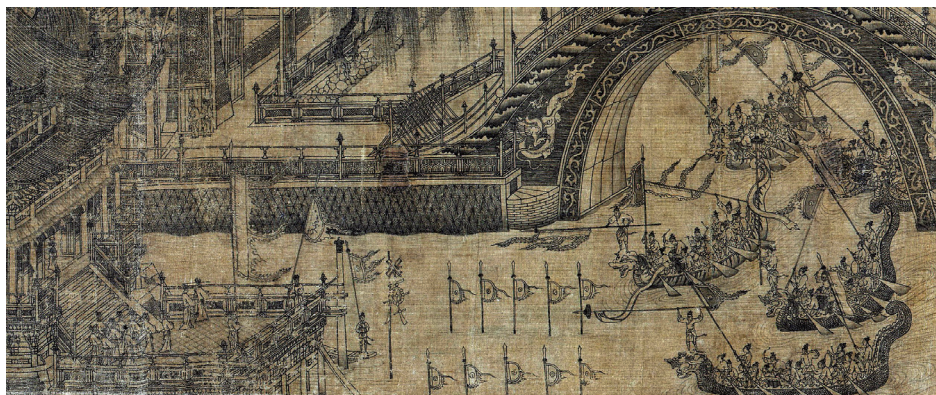
在《龙舟夺标图》卷中临水殿这个位置，“往日旋以彩屋，政和间用土木工造成矣”^{〔2〕}。画中情景已是落成的雄伟大殿，显然是政和年间金明池建筑的状况。由此可以确信，谢

〔1〕 前揭《东京梦华录》卷七《驾车临水殿观争标锡宴》，页42。

〔2〕 前揭《东京梦华录》卷七《三月一日开金明池琼林苑》，页40。

魏考订的《向氏评论图画记》作于政和七年之前^①，不是没有道理的，同时，从《龙舟夺标图》卷里出现政和年间的建筑，亦可推知张择端是在画完《清明上河图》卷后，又画了《西湖争标图》卷，至少在政和年间，他依旧在宫里，还有绘画活动。

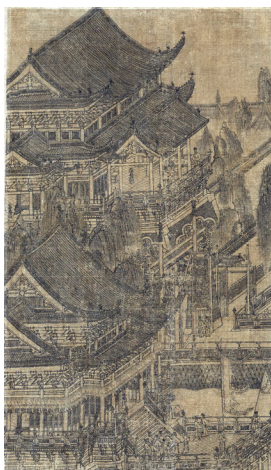
〔图二十七〕元人《龙舟夺标图》卷(局部)



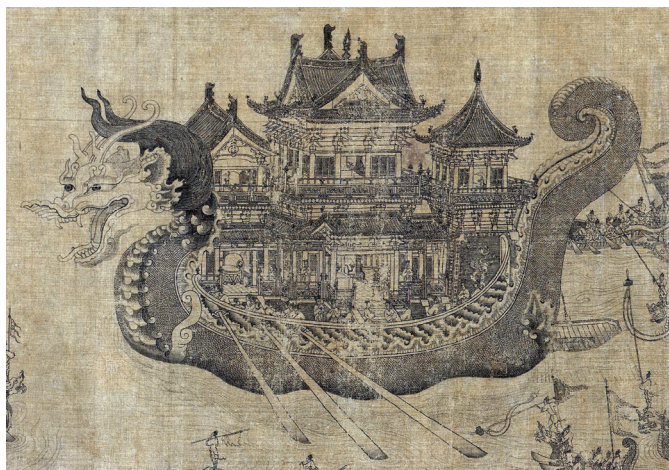
〔图二十八:1-3〕卷中各建筑场所均空无一人



1



2

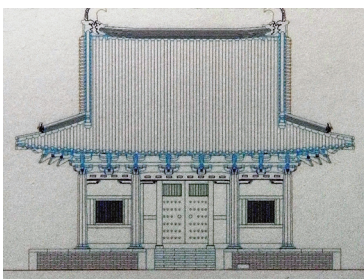


3

〔图二十九:1〕山西太原晋祠圣母殿



〔图二十九:2〕浙江宁波保国寺大雄宝殿复原图
(保国寺绘制)

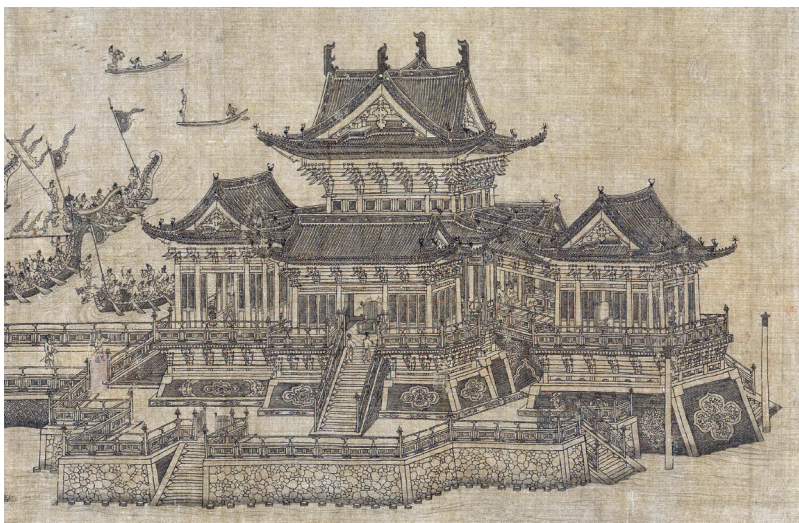


〔图二十九:3〕山西永济县永乐宫三清殿



① 前揭《中国画学著作考录》，页147。

〔图三十〕元人《龙舟夺标图》卷(局部)



〔图三十一〕《金明池争标图》页改为长卷形式示意图



(三) 比较研究

通过比较张择端《清明上河图》卷、南宋《金明池争标图》页和元代《龙舟夺标图》卷的构思和构图,可进一步推定出张择端《西湖争标图》卷画面核心部分的基本形态。它们当中出现了一系列的一致性,绝不是偶然的,张择端《西湖争标图》卷间接地影响了南宋《金明池争标图》页,直接影响了元人《龙舟夺标图》卷。

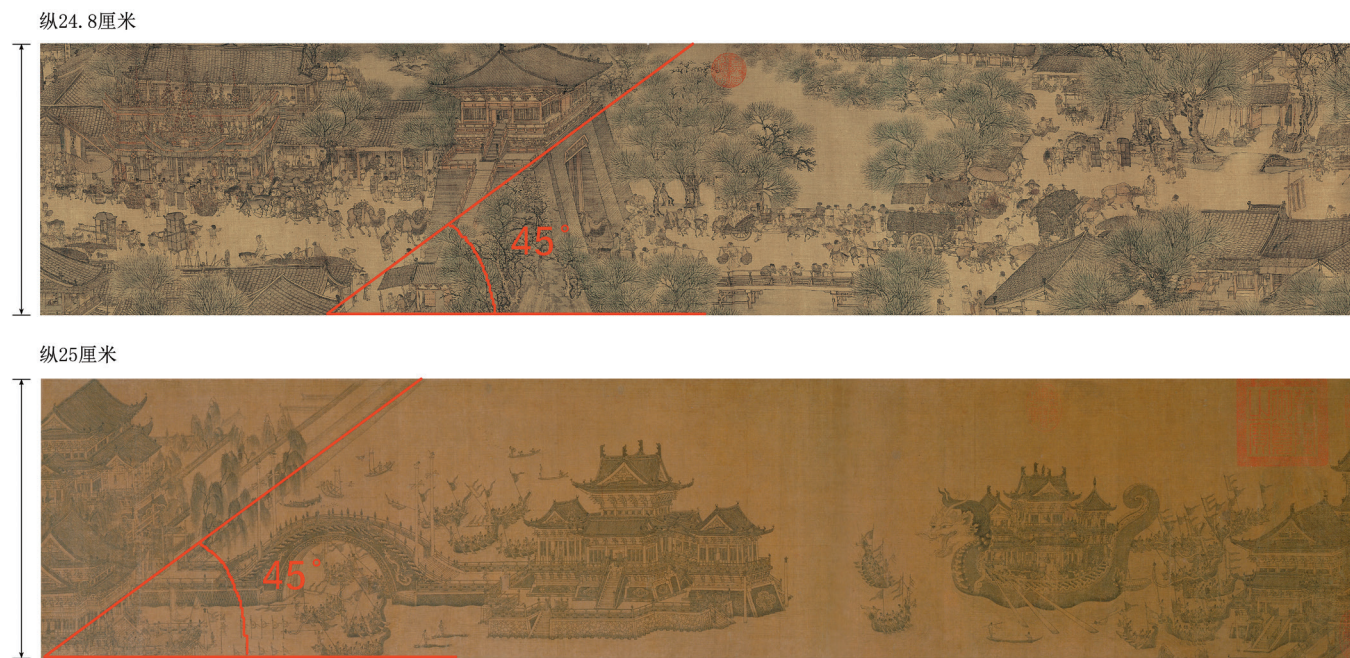
将南宋《金明池争标图》页与元代简本《龙舟夺标图》卷相比较,隐约可以看到

张择端《西湖争标图》卷构图的影响。若将前者改成手卷构图,即裁去上下宫墙,突出湖面,再将龙舟移到右侧作为卷首,舟船的运动方向都是由右向左,舟船亦均经过水心五殿、拱桥,到达临水殿前,其总体布局与《龙舟夺标图》卷不相上下〔图三十一〕。显然,南宋前期的《金明池争标图》页受到来自张择端时代晚辈画家的点拨,基本承接了这一题材的表达形式。

张择端《清明上河图》卷和元人《龙舟夺标图》卷里出现许多相近或对应的构思和构图乃至尺寸大小等,这是必然的,因为张择端的姊妹卷便是在同一种思想支配下创作的两幅不同场景的绘画。二图尤为相近的是,卷中舟船的运动方向都是从右向左,《清明上河图》卷的高潮是船与桥在即将相撞的那一刻化险为夷了,然后是以城门(辅以土墙)将长卷画面分割成城里和城外两个部分,进城百米后,画面在喧闹中结束。《龙舟夺标图》卷的高潮也和一座拱桥发生了构思和构图上的关系。龙舟夺标的高潮结束后,岸边是一道宫墙和宝津楼,也将画面分割成池内和池外两个部分。

特别有意味的是,《龙舟夺标图》卷和《清明上河图》卷都是以一定的建筑体量将长卷斜切成里外两个部

〔图三十二〕《清明上河图》卷与《龙舟夺标图》卷的斜面切角与尺幅高度比较



分：分别是城内城外和池内池外，两卷建筑的总体斜面几乎都是一样的，切角恰恰都是45度左右，因此，两卷视平线的高度也基本一致。两卷无论是构思还是构图，出现的一致性和相似性不会是偶然巧合，完全是张择端将两图视为一个整体，统一构思、精心布局而成。惜《龙舟夺标图》卷前后不完整，否则还会发现更多的相近之处。

更引人注意的是，《龙舟夺标图》卷与《清明上河图》卷的尺幅高度基本接近，前者为25厘米，后者为24.8厘米（缺0.2厘米可忽略不计），而其他同类题材的手卷要高出5—10厘米左右〔图三十二〕。显然，独有《龙舟竞渡图》卷在尺幅上与《清明上河图》卷极为相近，这将有助于推断《龙舟夺标图》卷是《西湖争标图》卷原大摹本。

但是，令人诧异的是，《龙舟夺标图》卷的长度仅有114.6厘米，与长达528厘米的《清明上河图》卷极不相称，细查《龙舟夺标图》卷首尾两处的建筑均不完整，想必是有所裁损，按照《清明上河图》卷卷首描绘大量进城者的构思规律，在《龙舟夺标图》卷卷首，还应有大量的人群陆陆续续涌入金明池的场景，为出现高潮起到铺垫作用。在该图卷尾，出了金明池，横穿顺天门大街则是宝津楼，图中宝津楼缺一大角，缺乏绘画最基本的完整性，其周边还应有人物活动，金明池和琼林苑在功能上是一个不可分割的整体，琼林苑“在顺天门大街，面北，与金明池相对。大门牙道，皆古松怪柏。两旁有石榴园、樱桃园之类，各有亭榭，多是酒家所占”^{〔1〕}。那里是一个享乐的好去处，画家的构思和构图不可能在宫墙处戛然而止，会在琼林苑里展示一番热闹，其结尾本应与《清明上河图》卷那样，在喧闹中结束〔图三十三〕。

临摹者去掉了前面的入苑和后面的宴飨场景，截取夺标这个高潮部分进行原大临摹。此后，这一段经过

〔1〕 前揭《东京梦华录》卷七《驾幸琼林苑》，页42。

〔图三十三〕《龙舟夺标图》卷缺失部分示意图



王振鹏的删改、增补，如减去宫墙，增加水面建筑的辅助部分，更显奢华，类同于台湾“故宫博物院”藏《龙舟图》卷，形成了后人不断传摹的样本，此后的数本同类长卷只是在个别细节上稍有变化，如花木叠石的增减、嬉水人物的组合等。

《龙舟夺标图》卷在细部处理方面多与《清明上河图》卷相近，表现了画家对生活常识认识的一致性。如张择端从故里东武（今山东诸城）必定要走一段水路即坐船到开封，他必定有着船上生活的经历，他在《清明上河图》卷中画出了重载漕船的吃水现象，反之则高高浮起〔图三十四〕，《龙舟夺标图》卷亦有此意，画家注意到高大龙船的稳定性即长和宽的比例关系，同时也考虑到它载重时的吃水现象，所有竞赛的龙舟均显现出吃水的正常现象〔图三十五〕。此外，元代其他龙舟竞渡题材长卷在此则稍逊一筹，基本没有考虑舟船载人时的吃水问题，特别是高高浮起的大龙船，长宽比例严重失调，随时都有倾覆的危险，显然这是出自没有船上生活经验的画家之手，忽略了这个至关重要的细节〔图三十六〕。

最后要解决的疑问是两卷的画法不统一，《清明上河图》卷是设色的，而《龙舟夺标图》卷却是白描，这不符合姊妹卷的统一画法。据薄松年先生告知，明代孙鑛《书画跋跋》续卷三载录了王士禛的跋文：“张择端《清明上河图》，有真赝本，余俱获寓目。真本人物舟车桥道宫室皆细于发，而绝老劲有力。初落墨相家，寻入天府，为穆庙所爱，饰以丹青。”^{〔1〕}即该图是明世宗嘉靖皇帝查抄宰相严嵩府邸获得的，明穆宗隆庆皇帝喜好此图，命画师添加了颜色，改变了《清》卷原为墨笔的基本面貌。由此可以证实，两卷原本是张择端用一样的绘画技法——白描墨笔绘成的。

《龙舟竞渡图》卷摹写的北宋崇宁年间三月皇家禁苑的赛事活动，内容具体详实，远离临者两百余年，何以得知？其图像来源必然是张择端的《西湖争标图》卷，当时，该卷和《清明上河图》卷都皮藏在元内府。那么《西湖争标图》卷是何时被元代宫廷画家临摹的？根据《清明上河图》卷后杨准^{〔2〕}的跋文〔图三十七〕，可推知一二，其跋曰：

……我元至正之辛卯，准寓蜀日久。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。

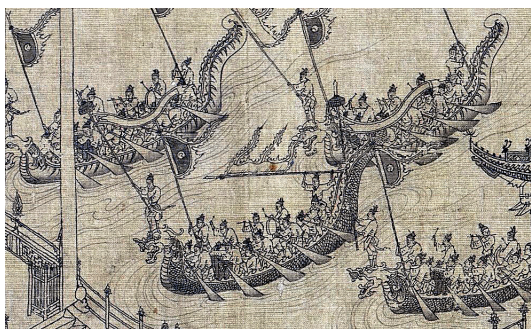
〔1〕 （明）孙鑛：《书画跋跋续》卷三，页992，《中国书画全书》（三），上海书画出版社，1992年。

〔2〕 元代杨准，字公平，号玉华居士，西昌（今属四川）人，翰林学士吴澄弟子，文章高古。

〔图三十四〕北宋张择端《清明上河图》卷(局部)
故宫博物院藏



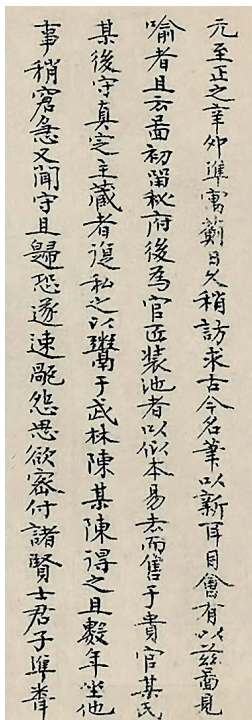
〔图三十五〕元人《龙舟夺标图》卷(局部)



〔图三十六〕元王振鹏(印)《龙舟图》卷(局部)



〔图三十七〕北宋张择端《清明上河图》
卷后杨准跋文(局部)



由此可以得知，在至正辛卯年(1351)之前不久，《清明上河图》卷一直在元内府贮存，很可能是元军在1234年灭金时，从金代官员手中收缴来的藏品，如果不出意外，《西湖争标图》卷也与《清明上河图》卷厮守一起。杨准的跋文只字未提张择端的《西湖争标图》，显然《清明上河图》卷与《西湖争标图》卷分离了，被偷盗出宫，卖给一官人，此官后镇守真定，其管家又转手卖给武林陈某，陈某得手数年，后因官司缠身，加上镇守真定的官人即将回大都，他怕惹祸便急于出手，被杨准赶上。《清明上河图》卷出元内府、入杨府的整个过程，《西湖争标图》卷显然不在其中。据虞集云，王振鹏“延祐(1314—1320)中得官，稍迁秘书监典簿，得一遍观古图书，其识更进，盖仁宗意也”^{〔1〕}。王振鹏完全有条件看到内府所藏张择端《清明上河图》和《西湖争标图》卷，特别是后者成为他创作龙舟竞渡题材的形象来源。需要说明的是，王振鹏在仁宗潜邸时就为他绘制了龙舟夺标题材绘画，而《西湖争标图》和《清明上河图》很可能已经是爱育黎拔力八达的私藏，登基后又带入内府。借助内府所藏张择端画迹作为创作参考在元廷并非鲜例，如元初供奉于秘书监的画家何澄在《归庄图》卷(吉林省博物馆藏)中也曾参照了张择端《清明上河图》卷里的建筑、行旅者等造型，这被浙江大学研究生袁恩东一一指出〔图三十八：1—2〕^{〔2〕}。元仁宗时期，亦无第二人画此类题材，因此极可能是王振鹏等摹制了《龙舟夺标图》卷，至少可以说：一位像王振鹏那样的宫廷画家临摹了张择端的《西湖争标图》卷中的一段，或者出于某种原

〔1〕 前揭《道国学古录》卷一九《王知州墓志铭》，页317。

〔2〕 袁恩东：《金末元初北方画家群初探》，待发表。

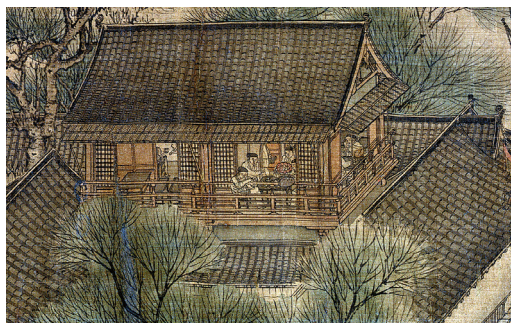
〔图三十八:1 A〕何澄《归庄图》(局部)



〔图三十八:2 A〕何澄《归庄图》局部



〔图三十八:1 B〕张择端《清明上河图》卷(局部)



〔图三十八:2 B〕张择端《清明上河图》局部



因，卷首和卷尾被剪切掉了，只有画中的单孔桥与《东京梦华录》中记载的“骆驼虹”桥有异，是张择端笔下有所变动，还是王振鹏有意变更，二者必居其一。

由此可以确信：南宋《金明池争标图》页与元代《龙舟夺标图》卷有着一一定的脉络关系，这些都源自张

择端的《西湖争标图》卷。不妨再做一个比较，凡是宫廷画家笔下的这类题材绘画除尺幅不同，样式基本一致，形成了较为固定的程式，而民间画家如元代胡庭辉的《龙舟夺标图》轴〔图三十九〕和明清苏州片画家的《清明上河图》后半段，则是另一种各自发散的样式，基本没有固定的构图程式，那不是开封的金明池，也不是临安西湖，而是画家们各自的想象而已，也许是湖州或苏州附近的江汀河渚。可见张择端创立的表现西湖争标的程式在南宋和元代宫廷画家那里直接和间接地显现出来。

六 元代兴盛界画的主要原因

由于元朝蒙古统治者的汉化程度整体上并不高，没有像金朝那样建立起正常的科举制度，汉族文人的仕进途径主要是靠朝官举荐，如在元初，程钜夫等人举荐江南文人赵孟頫等人入朝为官，赵孟頫为官后又举荐释溥光、朱德润等入朝，他们一方面需要汉族文人来稳定统治秩序，另一方面利用汉族艺匠的设计和修造技艺。

元代界画的功利性已不仅仅局限于艺术欣赏，而且表现在社会功利上，最终获得政治上的利益，这是历朝所没有的绘画现象。1276年，谋臣刘秉忠帮助忽必烈建大都(今北京)，皇家最关注的是宫殿建筑和御苑建筑，在大都及上都留守司下均设修内司，负责修缮并装璜内府、王邸和寺院，修内司中存有许多建筑法式图样，《马可波罗行纪》亦惊奇地描述了当时大都建筑的盛况：“城中有壮丽宫殿，复有美丽邸舍甚多。”^{〔1〕}这标志着蒙古贵族已经走出了蒙古包，适应了城市内的定居生活。营造宫殿式建筑风行起来，在建筑审美上

〔1〕〔意〕马可·波罗(冯承钧译)：《马可波罗行纪》页210，上海书店出版社，2001年。

趋向于以汉传为主。蒙古统治者充分享受到了建筑的乐趣和优越性，其中包括宗教场所寺院化，许多重大的国事活动和私人的社交活动都在汉式的建筑群中举行。界画大师们为汉式建筑、舟船的设计工程提供规划图样、效果图或完工后的观赏图，是元代皇帝十分关注的绘事活动。如袁桷奉皇姑鲁国大长公主之命在王振鹏的《锦标图》上题写道：“余曾闻画史言：尺寸层迭皆以准绳为则，殆犹修内司法式，分秒不得逾越。”在当时，界画是实现修内司的建筑法式的基本图样，会这套活计的画家在元内府的朝官比比皆是，如何澄、李士行、刘融、赵雍等，王振鹏则是其中的佼佼者之一。

蒙古人在宫廷官制方面，承接金制，在造船和港口管理方面，承接宋制。元朝统治者在扬州、泉州、定海和广州等地建立造船基地，大肆伐木，打造海船，以满足跨海战争的需求。早在1238年，蒙古人为了军事扩张，吸取金人疏于水战的教训，建立了拥有数千艘战船的水军。蒙古人十分注重“宋库藏图籍”，据《元史》载：“伯颜平江南时，尝命张瑄、朱清等，以宋库藏图籍，自崇明州从海道载入京师。”¹ 这个“图籍”并非指书画艺术，而是宋内府秘藏的海图和船样。灭南宋后，元政权已经能够打造出1200吨的大船，年产量能达到近千艘。

元代统治者最急需的不是山水和花鸟画，而是界画楼阁和舟船。许多长于界画的高手得到了知遇之恩，说明了元代画家热衷于界画的风气不是偶然的。如皇庆元年(1312)，曾负责掌管筑城之事的何澄向元仁宗进献界画《姑苏台》、《阿房宫》、《昆明池》三景，仁宗超赐官职，何澄得高官正奉大夫(从二品)²，其他如李衍子李士行向元仁宗呈献界画《大明宫图》，仁宗当即赐官五品³；赵孟頫之子赵雍在至正三年(1343)奉惠宗诏作工笔设色画《便台殿阁图》，得到朝廷厚待等等。

王振鹏等界画家们所绘制的图样并不是单纯的绘画欣赏，而是具有可行性的建筑或舟船的“效果图”，这种“效果图”的真切感深受到皇室的青睐。而像《清明上河图》卷这种界画长卷不太可能大行其道，画中的各类民居和内河漕船均不是元朝贵族所关切的绘画内容。

入明，特别是在明代中期的苏州片画家那里，龙舟竞渡已不再作为独立的绘画题材，他们认为张择端的《清明上河图》卷不完整，其后应该是画龙舟竞渡的场景，因而将龙舟竞渡题材“合并”到《清明上河图》卷里，出现在苏州片画家所绘《清明上河图》卷的后半段。这种构思一直影响到清代画家，如清宫画家陈枚等五人合绘的《清明上河图》卷，还有罗福旻、黄念慈等宫廷画家的同名绘画，均是如此。

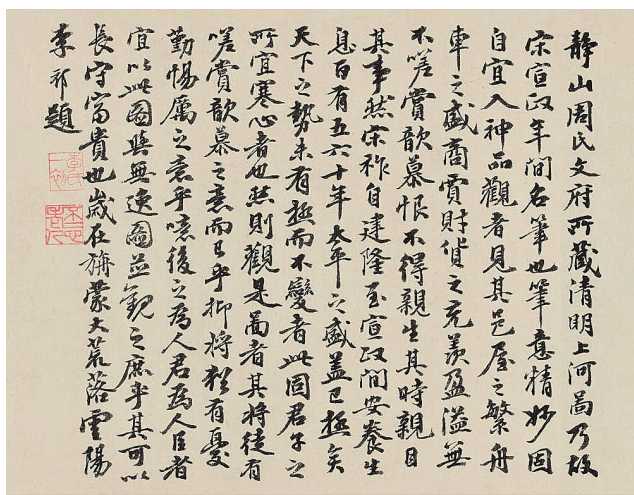
〔图三十九〕元胡庭辉《龙舟夺标图》轴
绢本设色 纵124.1厘米 横65.6厘米
台湾“故宫博物院”藏 图版选自《故宫书画图录》(五)
页131,台湾“故宫博物院”,1990年



〈1〉 《元史》卷九三《海运》，页2364，中华书局，1976年。

〈2〉 事见(元)程钜夫：《雪楼集》卷九，前揭《景印文渊阁四库全书》第1202册，页114。

〈3〉 (元)苏天爵：《滋溪文稿》卷一九，前揭《景印文渊阁四库全书》第1214册，页226。



七 结语

张择端是宋代表现龙舟竞渡题材的开创者，他的《西湖争标图》卷虽然遗失了，但通过他的姊妹卷《清明上河图》卷反射出来的对应信息，再借助南宋淳熙年间（1174—1189）年轻的宫廷画家之作《金明池争标图》页可以探知金明池中的景物和取景程式，这些艺术形象再度出现在元代中期佚名的宫廷画家《龙舟夺标图》卷里，在1341年之前，《清明上河图》卷尚收藏在元内府，《西湖争标图》卷还未与之分离，它成为宫廷界画家王振鹏

等人探知北宋崇宁年间（1102—1106）宋廷组织金明池龙舟竞渡的形象之源，《龙舟夺标图》卷中的建筑系北宋建筑，作者临摹了《西湖争标图》卷的高潮部分，并影响到元代多本此类题材的绘画，这一题材的白描界画在明代几乎戛然而止，反映了元代上层贵族对北宋皇家生活方式的猎奇心理，元廷为了享受宋人的城市生活，取士标准和激赏对象往往注重汉人对屋宇舟船的设计能力，王振鹏从中获益颇多，这更助推了这一绘画题材在文人雅士和匠师中的流行，出现了一批传为王振鹏画龙舟竞渡的图卷。

既然张择端的《清明上河图》卷和《西湖争标图》卷是互有联系的姊妹卷，前者必然会反射出与后者之间存在着对应乃至对比关系。通过研究后人同类题材中的张氏临摹本即元人《龙舟夺标图》卷，可以推测出《西湖争标图》卷的表现内容和布局等，进而间接地探知张择端善于准确真实地表现事物细部以及层层铺垫出高潮情节的绘画特点，这将有助于认识张择端最擅长于对比的艺术匠心：他在《清明上河图》卷里巧妙地揭示了开封城因缺乏军政管理造成迭出不穷的社会混乱，并揶揄了画中的官员和军卒。显然，并不是当朝者缺乏管理社会的能力，而是他们更倾向于朝廷的奢华享乐，《西湖争标图》卷中表现出宋廷严格地掌控竞赛程序和游戏规则，一切均在井井有条的秩序和法则中展开和结束，与《清明上河图》卷街肆里种种管理失控的败象形成了鲜明的对比，足以使今人更深刻地认知《清明上河图》卷的思想内涵。正如元代李祁于旂蒙大荒落年（1365）在《清明上河图》卷跋文里尖锐地题写道：“……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！”〔图四十〕

附记：本文写作中得到中央美术学院教授薄松年先生的指授，在宋元建筑方面，曾请故宫博物院古建筑部研究馆员黄希明先生帮助辨识，特致谢忱。

〔作者单位：故宫博物院研究室〕

（责任编辑：谭浩源）