

Reinterpreting the Images of *Consort Yang Mounting a Horse*

《杨妃上马图》图像新释

安徽师范大学美术学院讲师 黄春梦

Huang Chunmeng, Lecturer of Academy of Fine Arts, Anhui Normal University

摘要：现存《杨妃上马图》有诸多版本，均再现了杨妃上马而明皇回望的场景。学界虽有不少研究，但基本围绕钱选的作品展开。本文以文献分析与图像学为主要研究方法，以团扇形制的波士顿本、台北本及手卷形制的弗利尔本为主要研究对象，探讨“杨妃上马”题材在时代更迭中的演变，回溯其在晚唐产生的原语境，以及南宋初伴随明皇加入图像被赋予的特殊意义，并重点分析杨妃上马这一“既已行但未成”动作的象征意义，揭示她与明皇各自所代表的不幸者与幸存者的身份内涵。此外，在解析“醉杨妃图”的误读现象之余，本文亦结合钱选的遗民身份，论证其不可能为此类画题创作者的原因。

关键词：杨妃上马图；钱选；图像学；明皇；男性凝视

Abstract: Numerous existing versions of *Consort Yang Mounting a Horse* depict Consort Yang mounting a horse while Emperor Xuanzong of the Tang Dynasty looking back at her. Of them, Qian Xuan's version is studied the most. This article mainly studies the Boston round fan version, the Taipei version and the Freer handscroll version by adopting the methods of literature analysis and iconography, traces the original context of the late Tang Dynasty when the theme “Consort Yang mounting a horse” emerged, discusses changes in the theme in different periods, explores the special meaning of adding the image of Emperor Xuanzong during the Southern Song Dynasty, and analyzes the symbolic meaning of Consort Yang mounting a horse, an act that already happens but is not completed, to reveal the connotations of an ill-fated person and a survivor represented by her and Emperor Xuanzong respectively. Besides, this article also discusses the misinterpretation of *Inebriated Consort Yang*, and proves why Qian Xuan could not have created paintings in this theme based on his identity of being a survivor of the Southern Song Dynasty.

Keywords: Consort Yang Mounting a Horse; Qian Xuan; iconography; Emperor Xuanzong of the Tang Dynasty; male gaze

现存《杨妃上马图》至少有7个版本^[1]（见表1），分别为弗利尔美术馆藏钱选款本（图1，以下简称弗利尔本）、辽宁省博物馆藏仇英款本（以下简称辽博本）、波士顿美术馆藏本（图2，以下简称波士顿本）、邓拓旧藏传周文矩本（以下简称邓拓本）、台北故宫博物院藏传郭忠恕《宫中行乐图》本（图3，以下简称台北本）、柏林东亚博物馆藏李公麟款本（以下简称柏林本）、上海博物馆藏钱选款本（以下简称上博本）。这7本按形制又可粗分两类：一类是手卷，以弗利尔本为代表，辽博本、邓拓本、柏林本、上博本同属这一体系，其中邓拓本绘有树石背景；另一类则是带有建筑环境的团扇形制，以波士顿本、台北本为代表，建筑均为界画风格。以上诸本，虽人数不统

版本	形制	构图	绘画元素	断代
台北本	团扇	全景	宫殿、庭院、27人、2马	南宋
波士顿本	团扇	近景侧绘	宫殿、庭院、19人、2马	南宋
弗利尔本	手卷	近景水平构图	14人、2马	元明
辽博本	手卷	近景水平构图	11人、2马	明
邓拓本	手卷	近景水平构图	树石、19人、3马	明
柏林本	手卷	近景水平构图	10人、3马	明
上博本	手卷	近景水平构图	约12人、3马	明

一，但主体图像几乎一致，皆再现了杨妃上马，而明皇坐在马上注视她并耐心等待的画面，似乎在渲染一种夫妻恩爱的情境。

目前，关于该画的研究成果颇丰，但大部分是在假定钱选为作者的前提下进行的讨论，或以其遗民身份为切入口，捎带提及该画；^[2]或以该画为中心，延伸探讨钱氏其他人物画。^[3]但有学者指出，钱选绘制这类绘画的可能性几乎不存在。^[4]有鉴于此，以钱选为中心延展的绘画动机与图像意义亟须更正与重释。再者，如何诠释杨妃上马在画中实为“既已行但未成”这一未完成的动态，学界未有深入讨论，大部分学者将其简单归为带有情色意味的动作，忽略了其在唐代以及南宋背景下所蕴含的特殊图像意义。南宋之后的主流看法认为，该画充满色情意味，但这并不意味着其最初的创作目的是以色情为导向。下文先以形制分类简述图像；再结合文献重塑该画自唐以来的创作语境，解析画中另一主角明皇在该主题出现的特殊意义；运用图像学理论，在相应的历史语境中阐释图像的意义及其演变，尤其是杨妃上马的动态与明皇对杨妃的凝视。最后，思考为何钱选不可能创作该主题



图1(传)钱选《杨妃上马图》纸本设色 29.5cm×117cm 14世纪前后 弗利尔美术馆

的作品，解析该画题在后世中的误读现象。

一、《杨妃上马图》的团扇与手卷形制

(一) 团扇形制：波士顿本和台北本

波士顿本(图2)和台北本(图3)皆为团扇形制，小型画的构图模式、宫殿树石用笔，建筑风格皆与波士顿美术馆藏南宋《楼阁图》相仿，带有明显的南宋院体风，因此，普遍认为这两幅作品均出自南宋宫廷画家之手。若仔细比较这两幅画，可以发现两者在构图、元素、风格上有诸多相似之处，保持着高度统一性。两本中共有的场景元素有殿前的盆栽树、构造相似的宫殿、环绕建筑的山石；而相似人物有身着红袍的官员、侍女。若从摄影角度看，台北本犹如从正面拍摄的远景照，而波士顿本则是近景侧面特写。远景纳入的人物自然比近景多，但人物描绘的精细程度稍逊。值得玩味的是，两本中二位主角的位置并不相同，严格来说，应是台北本与其他本不一样。在台北本中，明皇控马在左侧(观者方向)，向右转头注视女主，杨妃上马在右侧；在其他本中，位置进行了对调，明皇在右边一侧，向左看向杨妃，而杨妃上马在左边。

若以绘画者角度参详，可知其他本中二人位置对调的根本原因是为了事件的完整呈现，即杨妃在殿前上马，早已准备就绪的明皇在一旁回望等待。台北本的正面布局属于相对完整的场景描绘，也是人数最多的一个版本，或许这是较早的一个版本。^[5]倘若波士顿本按台北本的人物布局进行侧面描绘，宫殿位于画面左侧，明皇应居于画面左偏下，向右看向杨妃，而杨妃在右偏上。照此，明皇则以后背示观者，也无法强调其回望的姿态。若要满足在左下侧强调明皇回望的描绘需求，那么杨妃上马的距离就得离宫殿更远，这样才能保证两组人物都有充足的空间去塑造，但这又与妃子殿前上马相矛盾。显而易见，波士顿本的近

景侧面描绘，将明皇与杨妃的位置对调，是画家经过充分考量后做出的安排。而这一苦心经营的构图也成了后世流行的固定模式，即明皇在右、杨妃在左，手卷本皆参照了这一布局。当然这也是由手卷形制所决定的，其从右往左的赏鉴顺序不仅利于人物故事的描绘，还强化了沉浸式观画的体验，尤其是明皇的回望能引导观者并铺垫故事发展。可见南宋画家在人物远近关系的安排及主次布局上的独到见解，通过全景和近景去诠释“杨妃上马”这一主题，也足以说明此题材在南宋宫廷的重要性。

(二) 手卷形制：弗利尔本

《杨妃上马图》手卷形制的版本众多，多为明代作品。在由团扇改编为手卷的过程中衍生出两种模式：一种延续了团扇本模式，只有两位主角有马，弗利尔本(图1)为其范本；另一种应是弗利尔本或其类似本的衍生，将卷首侍者替换成一组人马，画中即有三马(见表1)。而三马的图像设定，其叙事逻辑并不符合原画意图，倒显突兀；再者，侍者牵马向前出现于卷首，相比弗利尔本侍者回望的设置，构图略显潦草。综合来看，弗利尔本的质量与创作时间都优于(或早于)其他各本，且以此本为论述对象。该本为设色人物长卷，典型的五阶段绘画结构，一首一尾一中心二过渡。第一阶段为开篇，两名男侍引导观者进入故事。第二阶段为过渡，以明皇为铺垫，其骑坐在白马上，端坐的姿态以及向左注目的头部动态，暗示了女主角的出场方向。越过侍者，一组前簇后拥的人物群出现在观者眼前，这正是第三阶段，即画面的中心。两男两女簇拥着正欲上马的杨妃。她脚踩低凳，弯腰抬手低头，小心地注视着马鞍。马前站立着一身着红袍的男侍，这也是与两团扇本共有的人物，但区别在于，弗利尔本将其绘制成了宦官高力士，因其面



图2 佚名《杨妃上马图》
绢本设色 25cm×26.3cm 南宋
波士顿美术馆



图3 (传) 郭忠恕《宫中行乐图》
绢本设色 25.9cm×26.5cm 南宋
台北故宫博物院

部无须，而波士顿本则是明显文官模样，台北本因人物较小无法辨认。第四和第五阶段则分别安排了两组侍者的互动，作为故事的过渡与收尾。

画有七言题诗一首：“玉勒雕鞍宠太真，年年秋后幸华清。开元四十万疋马，何事骑骡蜀道行。”^[6]有学者认为，“骑骡蜀道行”讽刺了杨妃的不育，暗示她给明皇带来的不幸，此观点有过分解读之嫌。纵观唐代历史，先后5位君主有过出走避难的经历，经由蜀道逃离京城的便有明皇、德宗与僖宗。而“骑骡蜀道行”一开始并非直接用于形容明皇，而是德宗，其出处是元稹的《望云骓歌》。该诗记录了德宗八马幸蜀，七马累死在途，而只有望云骓幸存且完成使命之事。该诗实际暗含的是对唐代帝王屡次逃亡的讽刺，从明皇仓促无序尚只能骑骡幸蜀，到德宗的有备而逃，似乎唐代帝王已习惯弃城避难。叶梦得提及的骑骡幸蜀亦正是此意。^[7]无论是元稹的诗歌，还是历史记载中骑骡的相关逸事，其实都未言及杨妃。杨妃不育，尚属猜测。借骑骡幸蜀暗指不育的杨妃，更无实据。而该题诗所述，开元盛世且有四十万匹马，幸蜀却只能骑骡，暗含了对明皇幸蜀狼狈之态的嘲讽。此外，该题跋的钱选落款与印鉴，应皆属伪造，其作伪风格与现今下落不明的另一本钱选款《并笛图》（图4）颇似，^[8]或为同一工坊相近日期作品。

二、明皇在画中的出现

“杨妃上马”这一题材最早可追溯至晚唐，高彦休在《唐阙史》中提到刺史崔雍曾收藏过《太真上马图》。崔雍将其当作珍宝，当知道自

己难逃被处死的厄运时，在画上留下：“上蔡之犬堪嗟，人生到此；华亭之鹤徒唤，天命如何！”^[9]细品此话，其间颇有临终感言之意。基于这则信息，换个思考角度或许能推测出彼时杨妃上马图像的画意原境，即为何崔雍会选择《太真上马图》作为遗言载体，该图是否与现存《杨妃上马图》一致，其中最关键的是明皇是否被绘制在当时的画作中。因为若只关注文本画史，尤其是目录式的记载，无论是太真抑或“杨妃上马”之类的题材，都很难与明皇产生直接联系，而只有亲睹图像才恍然大悟，原来他也在画中。因此，只依赖文本记载，不免让人怀疑晚唐的《太真上马图》是否为现存的《杨妃上马图》。

李唐政权下，身为刺史的崔雍应不会私自收藏有关明皇、杨妃形象的世俗画作，特别是与杨妃共处一画的世俗图像。其缘由在于明皇在位期间通过图像大张旗鼓地宣传理想的帝王形象，借宗教神化自己，将帝王崇拜推至顶峰，也借机巩固了李唐政权。^[10]换言之，随着李唐政权的湮灭，明皇图像被刻意灌注的特殊性才消失，自五代起才逐渐演变为世俗图像并流行开来。再者，虽然在后世视野中，白居易将李杨二人的爱情悲剧描述得荡气回肠且感人肺腑，但在唐五代小说中，明皇的故事具有主题多样性，不仅有劝谏类，还有友爱、擅乐、好神仙等主题，且李杨的爱情故事也非主流。^[11]直到北宋初，乐史综合各杂记撰写了《杨太真外

图4 (传) 钱选《并笛图》民国印刷品 原作目前下落不明



传》，才奠定了之后二人故事流行的重要基础。此外，《宣和画谱》收录了不少与杨妃有关的绘画，如《杨妃出浴图》《太真教鹦鹉图》等。这些仅有杨妃的仕女绘画，大概率没有明皇存在。现今出土的墓室壁画提供了唐代美人图的一些典型范式，如西安长安县王村唐墓出土的《树下仕女图》（图5），仕女作为屏风装饰的出现；又如内蒙古宝山村2号墓出土的《诵经图》（图6），一贵妇端坐于案前虔诚诵读经书，案几上立着一只鹦鹉。一些学者怀疑此图像即为画史上的《太真教鹦鹉图》，^[12]此种说法尚须进一步论证，但侧面揭示了此类仕女图像普遍缺少男性存在的现象。因此，崔雍收藏的《太真上马图》应为仕女画风格的杨妃画像，画中并无男主角明皇。

“杨妃上马”题材的由来也颇为蹊跷。晚唐小说中尚未有“杨妃上马”的典故或逸事，其图像的直接来源可能并非文本故事。那么该题材究竟是如何产生的？崔雍选择《太真上马图》作为遗言载体，自不是为了批判不在场的明皇又或是表达对二人爱情悲剧的惋惜，而是因为自己与杨妃的命运相似。结合《唐阙史》所录《郑相国题马嵬诗》，可一窥当时文人墨客对杨妃的主流看法，即“红凄碧怨令人伤悲”^[13]。崔雍收藏的这幅上马图可能也是对其红颜薄命的同情和怜悯。因而彼时《太真上马图》应是基于杨妃命丧马嵬的委婉表达，一语双关，既是杨妃上马，也是杨妃上马嵬，是不可逃脱的命运安排，而崔雍的题跋也恰好证明了此观点。他因应对叛军不利而知晓自己命运，哀叹厄运的来临却难逃此劫，感慨曾经的辉煌与当下无解的困境，喟叹“人生到此，天命如何”，审慎地选择了同病相怜的杨妃上马图像抒发自己的临别之言。

综上可以合理推测，晚唐《太真上马图》与现存《杨妃上马图》存在本质区别，因其缺少了另一主角——明皇。纵览画史，杨妃的绘画并不少见，但就画名来看，明皇很少与其一同出现。二人同出现在一个画名的现象多见于元代之后，尤其明清时期，如《明皇贵妃上马图》《明皇太真对弈图》，也间接表明二人同绘于一画的盛行。这种盛行不仅体现了图像的世俗性，也暗合了当时情色绘画流行的市场需求。杨妃在这之前的图像应更倾向于仕女画的范畴。因此，理解明皇出场的含义才是阐释南宋《杨妃上马图》的关键。

三、《杨妃上马图》的画意

（一）“故迟迟（徐徐）”

晚唐虽已出现杨妃上马图像，但由于资料匮乏，尚无法了解唐至北宋时期该题材的具体情况。而自南宋以来，从画史和题画诗中可明显观察到此题材的复苏与流行，尤以元明为甚。学者多引用南宋高似孙在《纬略》的记载溯源该图像，因高似孙将上马图归在了唐代陈闳名下。^[14]此种说法并不足以为信，但他引用的多篇题画诗却值得深究一番。高似孙提到韩驹曾题《杨妃上马图》，“翠华欲幸长生殿，立马楼前待贵妃。尚觅君王一回顾，金鞍欲上故迟迟”。因为高在其后又提及《蔡天启集》中亦有此诗。因此，一诗出现两名作者，自是不可能的事情。那么，此诗最大的疑点，即作者到底是谁？宋代文人亦早留意到这个问题，但作者究竟是韩驹还是蔡天启，^[15]他们也未给出答案。而同时代的楼钥也有相似的题《杨妃上马图》诗，“金鞍欲上故徐徐，想见华清被宠初。后日延秋门下路，不应有暇作踟蹰”^[16]。虽两首诗并不完全相同，但均有这一句“金鞍欲上故迟迟（徐徐）”，这应不是巧合。此外，高似孙引用的程子山题《太真上马图》中亦有类似诗句，“要回一顾特迟迟”。又如吴师道题《杨妃上马图》，“花拥金鞍步步迟，君王别殿待多时”^[17]。在元明时期有关明皇杨妃的一些题画诗中，这一句还被改编成其他表述，但“迟迟”这一主旨却一直沿用，如“并肩私语行迟迟”^[18]。

图5 佚名《树下仕女屏风图》（局部）壁画 唐，采自陕西历史博物馆编《中国古代壁画·唐代》，广西美术出版社2016年版，第9页

图6 佚名《诵经图》（局部）壁画 辽，采自徐光冀编《中国出土壁画》，科学出版社2011年版，第120页





图7 顾见龙《贵妃出浴图》
绢本设色 96.5cm × 44.1cm 清
克利夫兰艺术博物馆

从以上列举的题画诗中可以捕捉到“迟迟”这一贯穿时代的核心概念。“上马”这一本应快速完成的行为，不仅被画家定格在一瞬，也被文人形容为迟缓的动作。而为何杨妃要“迟迟”，不同的观画者也给出了不同的答

图8 佚名《杨贵妃游花园》
木版画 26cm × 28.5cm 清
大英博物馆



案。宋代的“迟迟”往往加上了“故”，组成“故迟迟”，点名了上马迟缓是杨妃故意之举。杨妃为何“故迟迟”？楼钥认为，杨妃上马前想起了早前在华清池被宠的荣耀，而此番故意延缓之举，是暗指她知道从京城逃往四川并非避难而是劫数，所以磨蹭着不愿上马；韩子苍等人则解释杨妃明皇一行欲前往长生殿，杨妃“故迟迟”是希望明皇回头看她；程子山所言为杨妃上马乏力，想得到明皇的回望关注，所以故意“迟迟”地上马。

结合宋代题画诗多劝谏的特点，以及审视上述三首诗的辞藻、句意与文风，可以发现后两者稍逊，且内里一致，“故迟迟”是为了博得明皇的关心与回望。其实，楼钥的阐释与晚唐崔雍的理解不谋而合，应是杨妃上马“故迟迟”的原意。崔雍借用“上蔡之犬”“华亭之鹤”的典故追忆往昔，对命运不甘与无奈，亦正是杨妃上马时脑中奢靡享乐的掠影，“想见华清被宠初”，不愿面对命丧马嵬的命运但又不得不为，因此故意踌躇不愿上马。而传韩子苍又或蔡天启的诗句虽极有可能是好事之人假托二人大名，但也折射出上马图另一层世俗的暧昧意味，即上马迟缓这一故意而为的行径是为了博得明皇的关注。这类看法意在强调杨妃此举的目的性，是为了取悦另一主角，而非强调自身命运，削弱了杨妃的主体性，强化了其作为赏观的特定性。此外，还有一种流行的看法，亦属于此类，即杨妃“上马娇”，强调其娇态的赏观性。

（二）“上马娇”

南宋赵孟坚曾作《马上娇图》，“欲上花骢尚娇色”^[19]，元代朱德润题《太真上马图》，“回顾阿环娇态生”^[20]，再如上博本托名钱选的题诗，“当时马上多娇态”。将杨妃上马解读成娇态，亦主导了后世普遍对该图像的理解，甚至还演变成元曲中情欲暗涌的一幕，“罗袜尘香，欲绕还软无踪。天子欣然驻待，芳意任从容。春纤凭暖，金莲立困，付能催上玉花骢”“强驻刚乘娇欲滴”^[21]。白居易在《长恨歌》中虽提到“侍儿扶起娇无力”，但此种娇气无力是华清池沐浴后的写照，并非上马。若仔细研判《杨太真外传》中对杨妃的描写，亦能发现娇态并非其真实情况，而在一些描述中甚至能感受到她的强悍。^[22]

在具体阐述“上马娇”的来龙去脉之前，先回溯由“醉杨妃”一词引发的绘画误读。世传周昉有《醉（杨）妃图》，^[23]这自是谬误之说。因为杨妃醉酒的故事在唐宋传奇小说中罕见，但却流传于明清时期，在清代甚至演变成了经典剧目。宋代确有“醉杨妃”之说，但彼时并非用于形容杨妃的醉态，而是娇艳花朵的比喻。陈文蔚有一诗《和贾元永醉杨妃》，
“……自从嬖在妾，乾坤轻一掷。妖花恐其魂，宜远数百驿”^[24]。字里行间明确言及醉杨妃实为一妖花。

至于杨妃与花的渊源，可追溯至《松窗杂录》中的一则故事，杨妃与明皇同赏木芍药（牡丹），明皇召李白为曲填新词。^[25]李白将杨妃比作牡丹，“一枝红艳露凝香，云雨巫山枉断肠”“名花倾国两相欢，长得君王带笑看”，牡丹从此便成了杨妃的别称。而《开元天宝遗事》中又有一则醒酒花的故事，二人同赏牡丹，明皇言及其花能醒酒。^[26]“醉杨妃”

一词具体在何时诞生已然不可考，但自唐五代后，明皇杨妃的故事杂糅了其他民间逸事，形成了新的叙事情境。^[27]“醉杨妃”可能是在醒酒花与李白浪漫主义辞藻的基础上，渐渐衍化成的名词，但这并非真的是指杨妃的醉，而是用于形容娇艳美态的花朵。将花的娇艳比拟成美人醉态，亦是古代文人的典型通感用法。南宋文人曾将海棠比拟为杨妃与西施，“杨妃睡未足，西子妆太华”^[28]。再如李东阳《醉杨妃菊》，“谁采繁花席上题，偶将名姓托唐妃”^[29]。因此，宋元时期的醉妃图更可能指的是花卉图绘，而非杨妃像，但自明清到了现当代，醉妃图已然成为一个描绘杨妃醉态的仕女画题材。宋代咏物诗的兴盛无意间强化了各种花卉意象与杨妃的连接，花卉的娇美形态也间接促成了杨妃娇态形象的形成和固化，小说中泼辣的性格则逐渐弱化。

回归《杨妃上马图》，杨妃上马之状被解读成娇态，是其在咏物诗中渐渐促成的新形象，也更与画中另一主角的出现有关。在娇态的互动语境中，花与美人皆有强烈的赏观性，文人欣赏娇花之时，花自然是娇给文人看；而在《杨妃上马图》中，杨妃又娇给谁看？除了观画者外，自然更是展现给画中另一主角明皇看。这也符合画中双重男性凝视的隐晦表达：一层为明皇注视杨妃；另一层则是超出图像本身潜在男性观者之凝视娇态美人。杨妃娇态的形象加之双重男性凝视的表达，让画面颇具色情意味。因此，在解读杨妃“上马娇”的同时，须注意娇不仅是对观画者而言，更是对明皇。因为杨妃要向明皇撒娇，博得他的一顾，所以上马慢。这样的解读自与晚唐不同，也恰巧间接说明晚唐的《太真上马图》并无明皇，也暗示了彼时杨妃图像并未被解读成娇态。而究其何时杨妃上马图像中出现了明皇？实质上，这一重要角色的加入对理解该图像有着深刻影响，也是回答明皇在画中出现时机的关键。

（三）南宋背景下的特殊意义

倘若杨妃上马图像不加入明皇这一角色，可能此画正如一般仕女图的演变，潜在观画者只是美人的唯一欣赏者。清代顾见龙的《贵妃出浴图》便是一典型画例（图7），除了侍者外，画中并无男主。然而画家加入明皇，恐非只是与李杨二人的爱情故事有关。画史记载中有关杨妃的绘画并不少见，但并非每幅都需

要刻意加上明皇，形成二人共处一画的场景，生成不同于单纯美人画的叙事语言。根据《宣和画谱》等记载，至少在北宋早期“杨妃上马”并未成为当时的流行题材。至于何时开始流行，最早应是南宋期间明皇被首绘进该图像之后。而为何南宋时期要在原本的杨妃上马图像中加入明皇，重新诠释这一题材？在回答这一问题之前，须先弄清楚明皇的加入究竟对上马图像的解读产生了何种影响。

杨妃上马，去往何处？其目的地通常有两种解读，一说是前往华清宫，另一说是前往蜀地避难。两种解读也产生了两种态势的故事发展和图像意义。前者通往夜夜笙歌的宫廷奢靡生活，后者则是开启颠沛流离的艰辛逃难之旅。如前文所述，“杨妃上马”这一题材产生之初，其目的地应是蜀地，杨妃或已预见自己悲剧的结局，但却不得不面对。虽说是幸蜀，于她而言却是于蜀不幸，命丧马嵬。明皇因怠政，宠信佞臣，沉迷享乐，导致安禄山叛乱，被迫选择南下幸蜀。虽说即位后期给黎民百姓带来了重大灾难，但于他个人而言却是幸运的，得以安然回宫做太上皇。结合图像来看，画中明皇已上马，是幸蜀而归的成功姿态，也是幸存者的写照；而杨妃踌躇上马，未完成的动作，是不成功的幸蜀，是命丧马嵬的暗示，亦是她对注定命运的无声拒绝。因此，在加入明皇这一幸存者角色之后，图像从单纯意义上的不幸者肖像——杨妃，转变为幸存者与不幸者的对峙，也让绘画充满了复杂的讽谏意味，不再只是唐代文人对杨妃的怜悯，对其命运不公的哀叹。

明皇与杨妃在图像中其实并无实质性互动，只是明皇单方面向杨妃投掷了关切目光。这其实正暗合了幸存者的视角，明皇无法在马嵬坡兵变之时力挽狂澜，改变杨妃命运，因而在画中出现角色只能是回望的旁观者，同情但却无可奈何。与唐代崔雍等人以另一空间的观画者角度怜悯杨妃不同，在南宋《杨妃上马图》中，明皇与杨妃被巧妙安排在同一叙事空间。明皇既是整起事件的当事者也是主导者，他的旁观意义远甚于单纯的观画者，不仅上升了画面的悲情腔调，也让杨妃上马的结局更具无奈性。同时，观画者对不幸者杨妃的同情也得以转变为对画中幸存者明皇的强烈批判。

在北宋末年，宋徽宗与明皇背景相似但命运迥然不同。徽宗亦怠政，轻信佞臣，沉迷玩乐与痴迷道

教。面对金兵的南下进攻，徽宗亦效仿明皇，逃离京城南下避难。^[30]明皇去往四川，而徽宗则是去往东南。但与明皇绝境逢生、以太上皇身份回京安度晚年不同，历史留给徽宗的却是客死他乡的凄惨结局。而北宋也宣告结束，政权南迁，南宋拉开历史序幕。与北宋相比，李唐政权虽说受了重创，但好在依然犹存。南宋偏居一隅，江南虽富庶，但在南宋人心中，靖康之难、二帝被掳、北宋灭亡却成了他们心中永远的伤痛。在南宋特殊的复杂背景之下，画中明皇与杨妃实际上是北宋与南宋的具象化投射，也正是幸存者与不幸者的写照。

从幸存者与不幸者的角度来看，画中正在上马的杨妃实则是徽宗的象征，金兵兵临城下，徽宗上马寻求避难，而在旁注视杨妃上马的明皇则象征着幸存的南宋君主。与北宋二帝及其家眷、当地宋人相比，南迁得以幸存的宋室政权与富庶江南一带的民众是幸运的。于南宋而言，回看北宋命运，徽宗、钦宗及一千家眷的命运，是同情与无奈。徽宗的上马，从某种程度来说，已然奠定了之后悲剧的结局，正如杨妃的上马亦是如此。杨妃上马故迟迟，是不愿面对悲剧的表现，折射出的正是南宋对于北宋的心理，是多么希望徽宗未上马，这一切悲剧都不曾发生。此外，上马也意味着新时期的开始，但于杨妃、徽宗与北宋而言，却是结束，尚未开始却已结束，且是悲剧。画中“既已行但未成”的动作也标志着杨妃避难的不成功、徽宗避难的失败、北宋的覆灭。

晚唐的《太真上马图》，尚且只停留在对杨妃命丧马嵬的哀悼和同情，但到了南宋，多了另一主角，也被赋予了更深的寓意，而这一图像绘制的背后正是南宋无法磨灭的伤痛与反思。于南宋当权者而言，北宋刻骨铭心的苦果固然需要反思，但需衡量有度，毕竟南宋亦是宋室政权的延续。如何小心翼翼地反

思，成了南宋官方所须考量的问题。正因如此，绘画风格、意蕴和南宋语境的契合，皆指向了《杨妃上马图》是南宋画院作品的可能性，借明皇杨妃的故事来暗喻北宋和南宋，除了劝谏与警示意味，整幅画也充满了悲情腔调。对于当时南宋政权来说，明皇在上面的图像亦有另一层安慰意味，过去的已然无法改变，如何开启新的征程，重振旗鼓才最重要。从这层意义上来说，这幅画更像是南宋初期之作，符合当时的政治基调，即幸存的在位者并未忘记靖康之耻，但眼下更为关键的是当下南宋局势。《杨妃上马图》在南宋由于明皇的加入，又多了一层双关之意，已上马的须开始新的征途，意即暗示着南宋的上马（开篇）。而这其实也对应着明皇上马为李唐政权的延续，即暗指南宋为赵宋政权的延续。

四、明皇回望的图像演变

同为绘画媒介，扇面的绘画空间比手卷有限。在绘制人物群组时，团扇本的人物相对微缩，明皇望向杨妃的眼神刻画显然没有手卷本来得具体和暧昧；手卷鉴于其特殊的赏鉴方式，营造的观赏体验更具私密性。因此，虽同样是杨妃上马图像，明代手卷本显然比南宋团扇本更具情色的暗示性以及故事的讲述性，流传也更广。在流传中，明皇侧身注视杨妃的动态程式演变成明清时期明皇形象的典型特征，而原初传达关切的眼神则转变为具有色情暗示的偷窥，与之一同发生改变的还有不断新生的绘画语境，从上马嵬的一语双关到二人宫廷靡靡之音的新情境。

在大英博物馆藏木版画《杨贵妃游花园》（图8）中，杨妃在庭院，而明皇在其后另一空间中，以偷窥者视角注视杨妃，带有强烈和大胆的色情意味。明清版画将明皇塑造成一个公然的偷窥者形象，迎合了当时市场需求和大众审美趣味。而在一些手卷画中，明皇则被含蓄地塑造成低调的偷窥者，观画者倒成了公

图9 佚名《明皇赏乐图》绢本设色 30.1cm × 131.8cm 明 伍斯特艺术博物馆



开的偷窥者，借以窥探二人的宫中秘事。现存明清绘画有不少以“明皇赏乐”为主题的长卷，其图像内容几乎如出一辙，明皇坐在榻上侧目看向身旁的杨妃，而杨妃则在观看前面的宫廷演乐（图9）。在“明皇赏乐”主题之下，明皇对杨妃的侧身注视表达的是偷窥心态，而非关心之切，忽视面前本应关注的奏乐表演，偷看身旁聚精会神的美人。明皇虽是圆领衣袍的装束，但为了暗示画面情色意味以及强化他的形象，其圆领故意呈现松垮之状，让观者对画中故事的走向想入非非。

明皇对杨妃的侧目注视还可见于《并笛图》（图4）。与欣赏宫廷合奏不同，画中再现的是二人共吹一笛。明皇暧昧的姿态、低头侧目的注视、衣领的松散，其形象与上述明皇赏乐图颇似。二者也都借用图像间接表达了夫妻恩爱之意，夫妻并笛为“花开并蒂”；乐队表演即是夫妻情投意合的“琴瑟和鸣”。这类图像的制作逻辑、绘画风格的相似，佐证了这两类应都属苏州片。而明皇对杨妃的侧目注视虽继承自杨妃上马图像，但又被赋予了新的叙事语境，强化了明皇重声色的形象。前文已分析过《杨妃上马图》所蕴含的双重男性凝视，而《杨贵妃游花园》与《并笛图》虽也沿用了这一特性，但情色意味更直白与强烈。在这两件作品中，明皇不仅是杨妃的伴侣，也是偷窥者；而杨妃也承担了两个角色，一是作为画中明皇的情色对象，二是作为观者的情色对象。观者对杨妃的凝视与明皇对杨妃的凝视同时交汇于一处。明皇在画中的角色也正是观者自我投射的结果，即正在偷窥美人。观者除了通过偷窥宫廷秘辛获得愉悦刺激之感外，也在自我认同与对明皇的认知重叠中获得特殊的快感。^[31]这与南宋期间明皇以幸存者视角注视不幸者杨妃的情境与意涵明显不同。在大众文化传播中，明皇正大光明对杨妃表关切之意的注视演化成了同一空间的偷瞥，继而还有版画中跨空间的偷窥，不仅重塑了男女形象，南宋宫廷灌输的特殊复杂意义也已然流失，情色意味则得到不断加强。

五、钱选之作的误传

弗利尔本《杨妃上马图》及上节提及的《并笛图》皆非钱选真迹。而钱选本人到底有没有绘制过这类带有情色意味的题材。笔者更偏向于未绘制过，但有人假托其名，原因如下：

第一，造假泛滥与作品地区存在巧合。钱选现存作品很多，但伪作也不少，这种作伪现象在钱选时代就早已出现。赝品的泛滥，连他本人也不得不感叹造假行为的恶劣，让人厌恶，还特意改号为“霅溪翁”^[32]。若是将《杨妃上马图》《并笛图》的题诗、题款与现存公认的钱选作品相比较，如《浮玉山居图》，也能发现诗文格调与书法风格的迥然差异。至于绘画风格，《并笛图》尚不知着色情况，而《杨妃上马图》用笔细腻、色彩典雅，构图接近辽宁省博物院收藏的传李公麟《明皇击球图》。虽尚不知此两卷的关系，但皆有复古风格。更有意思的是这三卷皆来自苏州地区，在某种程度上也反映出此类题材在江南地区的盛行。钱选在此地声名大噪，不免有好事之人故意将此类绘画假托于他，以提高画作价值。

第二，自元代明皇绘画之风盛行，画的规谏意味减退而色情意味渐浓。虽然从文献上来看，明皇绘画早在北宋就已流行，但随着以明皇为主题的小说和戏剧的流行，民间得以有更多机会遐想他的后宫故事。这些文学作品的盛行也为人们的想象补充了更多戏剧性情节，如杨妃与梅妃吃醋的故事、杨妃与安禄山的偷情等。这些情节正是为了迎合民众的好奇心。杨妃上马图像，即使最开始并不是以具有色情意味的绘画出现，但随着民间文化的流行，“上马娇”若在南宋还只是某些文人的解读，在后世却成为主流看法。正如元曲中的杨妃上马，已然不见南宋宫廷画家笔下的那番寓意，更多的是对宫廷情色生活的窥视与戏谑。在此风气之下不仅诞生了新的题材，如《并笛图》，虽寓意美好，其画面亦同样带有色情意味。手卷形式的《杨妃上马图》正迎合了当时的风气，情欲色彩远大于规谏意味，而这正恰好违背了钱选作为南宋遗民的身份。

钱选通过不仕拒绝儒士身份，严正表明自己“励志耻作黄金奴”的立场，成为遗民文人的典范。虽然他以从事职业画家的行当来维持生计，但从现存绘画来看，尚无确凿例子证明他有绘制过带有色情暗示的人物画。纵然作为职业画家，他在作画时亦有自己的考量，即便绘制有着美好寓意的通俗题材如《秋瓜图》，也会在其上借寥寥数语隐喻隐士身份，透露自己对隐逸生活的向往。^[33]《浮玉山居图》是他勾勒的理想隐逸寓居之地，期盼远离尘嚣能得以自娱。纵览



图10 钱选《梨花图》纸本设色 31.3cm × 96.2cm 元
大都会艺术博物馆

他的现存绘画，从草木虫鸟之趣，到山水隐逸之风，都带有强烈的个人风格，正如钱选自己所言，“不管六朝兴废事，一樽且向画图开”，其绘画实际上承载的是元代背景之下，他被迫逃避现实而隐于尘嚣市井的无奈与借以抒发心志的通道。因此，从他个人抉择和画风来看，似乎并不会为了迎合市场而摒弃立场。

第三，醉妃图的讹传。文嘉在《钤山堂书画记》记载：“周昉醉妃图一，即世传杨妃上马图，笔力纤弱疑舜举所摹。”^[34]前文已澄清“醉杨妃”之意，实是娇艳花朵的代指，但在流传中却被误认为是仕女画。类似现象是否也出现在钱选身上呢？钱选现存绘画有一幅《梨花图》（图10），上有一自题诗，“寂寞阑干泪满枝，洗妆犹带旧风姿。闭门夜雨空愁思，不似金波欲暗时”。他借用《长恨歌》的诗句，描述了杨妃死后在仙界因思念明皇而感到悲伤与孤独。画中梨花即为拟人化的杨妃，钱选通过精细线条和冷峻色调，既表达了他对杨妃的同情，也借以抒发对宋朝灭亡的哀叹，以及作为尘世隐居者的孤寂感。^[35]《玩斋集》中有一题钱选《折枝海棠》的诗，“玉环睡起娇无力”^[36]，即为钱选将杨妃拟人化为花卉的又一例证。钱选既精通花鸟画，又擅长咏物诗。他倒有可能绘制过某花卉，赋名为《醉妃图》，并配以拟人化诗歌抒发情感，而这类绘画极有可能在流传和造假过程中被误解成对杨妃醉态的描绘，正如文嘉所理解的那样。

结语

《杨妃上马图》虽版本众多，但图像程式并不难厘清。手卷形制是对南宋团扇形制的改编，亦更符合流行的叙事画特征。明皇在右、杨妃在左的图式承袭自波士顿本，而同为团扇形制的台北本显然是略早一些的全景本。“杨妃上马”这一题材最早可追溯至晚唐，彼时该题材借一语双关的图像承载了唐代文人对

杨妃命丧马嵬的同情与怜悯。与现存杨妃上马图像相比，晚唐的《太真上马图》更倾向于仕女画，而非男女主角双全的人物叙事画。明皇的加入对这一画题的诠释产生了深远影响。究其原因，当与南宋初期复杂的政治背景相关。明皇的加入不仅升华了原先的绘画意图，还将南宋初期政局映射其中。明皇在画中已上马，与杨妃“既已行但未成”的动作形成鲜明对比，即暗示各自不同的命运走向。明皇是李杨故事中的幸存者，象征着赵宋政权的幸存者——南宋；杨妃则是不幸者，既是徽宗的象征，是靖康之难后钦宗与一干皇室家眷的象征，亦是覆灭的北宋的象征。这一画题伴随着时代变迁，图像发生了演变，同时也产生了不同的观画理解：从唐代崔雍“人生到此，天命如何”的喟叹，到南宋文人“故迟迟”的解读，再到“上马娇”的延伸，继而又有“醉杨妃”的讹传。此外，画中明皇对杨妃侧身回望表关切的眼神，也演变成明清时期明皇对杨妃的窥视，固化为其特征之一。这既是明皇沉湎声色的具象化描绘，也是带有浓重情色意味的一瞥。

注释

[1]徐邦达：《古书画伪讹考辨》第一卷，故宫出版社2015年版，第219页；郑重：《张珩》，文物出版社2011年版，第255页；Lothar Ledderose, *Orchideen und Felsen: Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin*, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1998, pp. 320-323；劳继雄：《中国古代书画鉴定实录》第三册，东方出版中心2011年版，第1178页。

[2]石守谦借由赵孟坚《上马娇》构建了钱选与贾似道的关系。石守谦, *Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan (ca. 1235-before 1307)*, Princeton: Princeton University, 1984, pp. 55-58。一些以宋元政权更迭对文人圈子影响为重心的研究也将该画视为钱选代表作，参见Peter Charles Sturman, "Confronting Dynastic Change: Painting after Mongol Reunification of North and South China", *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 35 (1999): 143-169。

[3]高居翰认为弗利尔本是钱选对正统唐风的诠释，并受到了李公麟影响；与《并笛图》同为一个画家所

作，皆是情欲活动的委婉表达。James Cahill, “Ch’ien Hsüan and His Figure Paintings”, *Archives of the Chinese Art Society of America*, Vol. 12 (1958): 10-29. 欧文认为该作品具有性暗示，情色内涵与上马动作有关；钱选借此画表达了对唐朝覆灭的哀叹和对社会风气及传统儒家观念衰落的沮丧。Elizabeth Marie Owen, *Love lost: Qian Xuan (c. 1235–c. 1307) and Images of Emperor Ming Huang and Yang Guifei*, Princeton: Princeton University, 2005, pp.12-65. 该画题的零散研究，还可见邵彦与曲艺等人论文。

[4]邵彦也认为该画不大可能是钱选所绘。邵彦：《〈太真上马图〉：诸本真伪及唐宋人物画题材的一个问题》，《故宫学刊》2006年第1期，第197—229页。

[5]李霖灿亦持类似看法。见李霖灿：《中国名画研究》，浙江大学出版社2013年版，第32页。

[6]邵彦认为“疋”在此处为“shǔ”音，意为脚。笔者认为应同“匹”，表示马的数量。

[7]（宋）叶梦得：《避暑录话》卷下，钦定四库全书本。

[8]何煜等人编：《内务部古物陈列所书画目录》第二册，上海辞书出版社2012年版，第612—616页。喜龙仁曾记录并有其摄影图像，见高居翰文章，注释[3]。民国古物陈列所曾发行至少两版该本影印册，散见于民间收藏。

[9][13][25][26]陶敏编：《全唐五代笔记》，三秦出版社2012年版，第2348、2343、2261、3166页。

[10]雷闻：《论唐代皇帝的图像与祭祀》，《唐研究》第九卷，北京大学出版社2003年版，第261—282页；Victor Xiong, “Ritual Innovations and Taoism under Tang Xuanzong”, *T’oung Pao*, Second Series, Vol. 82, Fasc. 4/5 (1996): 258-316; Edward H. Schafer, “The T’ang Imperial Icon”, *Sinologica*, No. 7 (1963):156-160.

[11]唐宋小说有大量明皇故事，周勋初称其为明皇情结。周勋初、余历雄：《师门问学录》，凤凰出版社2004年版，第24—25页。

[12]吴玉贵：《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓“颂经图”略考》，《文物》1999年第2期，第81—83页。

[14]（宋）高似孙：《纬略》第二册，中华书局1985年版，第157—158页。

[15]胡仔也提到此疑点。（宋）胡仔：《苕溪渔隐丛

话》，人民文学出版社1993年版，第278页。

[16]（宋）楼钥：《攻媿集》卷八，钦定四库全书本。

[17][18][20]（清）陈邦彦：《御定历代题画诗》，卢辅圣主编：《中国书画全书》第十三册，上海书画出版社2009年版，第296、296、295页。

[19]（宋）赵孟坚：《彝斋文编》卷一，钦定四库全书本。

[21]（元）王伯成：《天宝遗事诸宫调》，天津古籍出版社1986年版，第19页。

[22]杨妃“以妒悍忤旨”，又“上尝三欲命李白官，卒为宫中所捍而止”。（宋）乐史：《杨太真外传》，鲁迅校录：《唐宋传奇集》，天津古籍出版社2002年版，第396、399页。

[23][34]（明）文嘉：《钤山堂书画记》，卢辅圣主编：《中国书画全书》第四册，上海书画出版社2009年版，第741、741页。

[24]（宋）陈文蔚：《克斋集》卷十四，钦定四库全书本。

[27]如《明皇杂录》中方士张果的故事，言及其有一驴，杂糅了当时洪崖的故事。参见黄春梦：《“左挹浮丘袖，右拍洪崖肩”——洪崖仙图考》，《美术》2021年第10期，第108—114页。

[28]（宋）陈起：《江湖后集》卷十，钦定四库全书本。

[29]（明）李东阳：《李东阳集》第一册，岳麓书社2008年版，第252页。

[30]（元）脱脱、阿鲁图：《宋史》第二卷，中华书局2013年版，第417—418页。

[31]男性凝视、窥探、色情的理论，借鉴了Laura Mulvey探讨电影媒介的论文。Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, No. 3 (1975): 6-18.

[32]山东省博物馆：《发掘明朱檀墓纪实》，《文物》1972年第5期，第25—36、67—69页。

[33]王静灵：《〈秋瓜图〉与钱选的职业画》，《故宫文物月刊》2005年第6期，第4—15页。

[35]Wen C. Fong and Maxwell K. Hearn, “Silent Poetry: Chinese Paintings in the Douglas Dillon Galleries”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, No. 2 (1982): 36.

[36]陈高华编：《元代画家史料汇编》，杭州出版社2004年版，第500页。