《太真上马图》:诸本真伪及唐宋人物画题材的一个问题

Taizhen on Horseback: The Authenticity of the Various Paintings with this Title and a Problem for Scholarship on Tang-Song Period Figural Painting

邵彦

Shao Yan

内容提要：

Abstract:

The author examines the four works on this theme and establishes that only the fourth is a genuine fan painting produced in the Southern Song dynasty. The other three are horizontal scroll paintings by Zhou Wenju, Qian Xuan and Qiu Ying and are all linben copies or re-painted works produced in the period from the mid-Ming to the early-Qing. They conceal other works, some of which are mentioned in the written documentary record, while others can only be vaguely discerned today. The author regards the two paintings by Zhou Wenju and Qian Xuan as being interconnected in the tradition and evolution of painting this subject matter that continues from the Southern Song dynasty down to the early-Qing, and he reconstructs these lines of transmission. He concludes that the relationship of the paintings titled Taizhen on Horseback (Taizhen shangma tu) by 'a certain Zhou', Zhou Wenju, Qian Xuan and Qiu Ying is utterly putative, and that Mr. Zhou's catalogue of works is filled with forgeries. There is no connection between Taizhen on Horseback and Tang dynasty painting; the theme of the work did not first appear in the Tang dynasty but in the late-Southern Song, even though Southern Song writers conjectured that the theme emerged in the High-Tang period. Moreover, related materials treating Yang Guifei also seem to have only been conjectured and fabricated in the Northern Song dynasty. In the Yuan dynasty the theme of the work Taizhen on Horseback was regarded as a prelude to the flight of Tang Emperor Minghuang to Shu, thus endowing the work with an erotic significance. The forgeries of the Ming dynasty appeared against a background of Yuan dynasty conjecture. The related painting called Minghuang's Journey to Shu (Minghuang xing Shu tu) bears a name straight from the Northern Song imagination and any attempt to attribute the work to Li Sixun and his son has no basis. This latter case shows that there is a long time gap in the medieval period between the appearance of a literary work and its translation into painting. The author argues that the relationship between literary tales and art represents a long period of historical accumulation and works on historical themes were generally not created by artists out of thin air. Figurative paintings of the Tang-Song period require re-appraisal to determine the literary works that inspired them and that the correct authorship is determined for the themes and significance of the works.

关键词：

Key words:

Taizhen on Horseback; authenticity; illustration system; conjecture; Minghuang's Journey to Shu; the relationship between art and text; dating; determining authorship.

一　四本《太真上马图》的现状与真伪

（一）邓拓经藏《太真上马图》卷（简称邓拓本）

南唐周文矩太真上马图一卷。本幅：绢本，纵九寸二分，横三尺三寸七分，设色画仆夫控骢马，仍以几，太真盛饰，二女侍扶掖以上。左右执鞭镫者各一人，中涓执扇者二人，随而后者四人，马前衣绯而髯者一人，衣绿手弓者一人。明皇骑而先，揽辔作回顾状。二人执扇夹侍，一人拱立马前，前又一马，一人控鞍而待。无款印。　收传印记：忠孝传家、式古堂卞永誉印、令之、内府图书之印、之宝（半印）、卞令之鉴定、令之清玩、杨遵私印、贺复征印、仲来、乔氏簣成、中山父印。

1123411234 **（二）弗利尔美术馆收藏的《杨贵妃上马图》卷（简称弗利尔本，附论淳化轩本、穰梨本）**

钱选杨妃上马图一卷，本幅：宋笺本，纵九寸，横三尺七寸，设色画明皇乘马前行，回顾太真欲上，导从宫监八人，侍女四人。自题：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。钤印三：舜举印章、舜举、钱选之印。鉴藏宝玺：八玺全。

121234512 纸本着色，前自题诗，后又一跋。后纸有方孝孺跋甚奇，字法钟繇，题为周。

本幅：素笺本，纵九寸三分，横四尺八寸八分，设色画圉人挟鞚，太真倚马欲上，两宫官拥侍。明皇按辔回顾，导者二步[1]，一控马后随。宫女四人。无名款。前有钱选题诗及识。

（清高宗题诗略）

唐室开元致太平，年年十月幸华清。当时马上多娇态，不想驱驰蜀道行。钤印二：钱氏、舜举。

周唐人，而形容太真马上之态如此。盖唐之人主，不以为讳。岂独画也，白乐天《长恨歌》可见。溪翁钱选舜举。钤印四：舜举印章、钱选之印、翰墨游戏、溪翁钱选舜举画印。

23

（三）辽宁省博物馆收藏的仇英款《太真上马图》（简称辽博本）

本幅：绢本，纵八寸八分，横四尺四寸六分，设色画明皇、太真上马，内官、宫女、圉人十有二。款“吴郡实父仇英”（八分书），钤印二：十洲外史、仇英之印。鉴藏宝玺：八玺全，乐寿堂鉴藏宝。

（四）波士顿美术馆收藏的《杨贵妃上马图》团扇页（简称波士顿本）

1231 （五）以上诸本《太真上马图》所形成的图像系统（六）谁画过《太真（杨贵妃）上马图》

[1] 周醉妃图一，即世传杨妃上马图，笔力纤弱，疑舜举所摹。

23123456 **二　画题探源：《太真上马》、《明皇幸蜀》及其他**

（一）《太真（杨贵妃）上马图》的来龙去脉

[1] 有持二画求售，乃《杨妃并马》、《上马》图，题“陈宏”二字，笔力甚清壮。又如有两墨迹如飞燕状，全类凤尾者，殊不可晓。徐考之，乃江南李王花书。陈宏者，会稽人，天宝间妙于画，尝写明皇御容与太真

1 邓拓（署名左海）：《谈谈周文矩的太真上马图》，《中国画》总 11 期（1959 年 8 月），页 18。



〔图一〕邓拓本《太真上马图》卷

二图，笔墨之妙不可赞叹。韩子苍诗“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”，即此二图也。蔡天启集中亦有此诗。程子山题宋映景晋待制所藏陈宏画《明皇太真联镳图》、《太真上马图》，诗“并辔春风禁苑游，外间底事上心头。骑驴后日嘉陵道，料得君王始欲愁”；“阿环百巧专恩宠，自是三郎骏不知。上马未应浑乏力，要回一顾特迟迟”。余所得二图即此本也。

21234567123451 贵妃素有肉体，至夏苦热

贵妃每至夏月，常衣轻绡，使侍儿交扇鼓风，犹不解其热。每有汗出，红腻而多香，或拭之于巾帕之上，其色如桃红也。

2 “虢国夫人承主恩，平明骑马入金门。却嫌脂粉污颜色，淡扫蛾眉朝至尊。”余每疑此恐非杜少陵语，后乃得于张祜集中，盖《集灵台》第二篇也。素闻同年林子长家有《虢国夜游图》甚佳，而未之见。或谓此晓妆图也，岂正画平明骑马时耶？

31 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。

2 三郎沉醉玉环随，不上金舆索马骑。老大独归南内里，风流无复并鞍时。

开元天子乐当阳，手按琵琶引凤凰。曲谱才翻新玉笛，泪痕还滴旧香囊。

3 华清宫，一齿痛；马嵬坡，一身痛；渔阳鼙鼓动地来，天下痛。

此索清平调词赴沉香亭时耶？抑闻渔阳鼙鼓声赴马嵬坡时耶？上马固相似，情状大不同，观者当审诸。

开元四十万疋马，何事骑骡蜀道行？

412 睡海棠，春将晚，恨不得明皇掌中看。霓裳便是中原患。不因这玉环，引起那禄山，怎知蜀道难。

3 娥面，天宝年，闹渔阳鼓声一片。马嵬坡袜儿得了看钱[4]，太真妃死而无怨。

56[仙吕・六么序]俄尔分开锦簇，捧出醉芙蓉。翠帘高卷，玉梯扶下，素娥谪降广寒宫。

[么篇]先已停鞍按勒，朱漆枕绣复蒙。

1
徐邦达：《古书画伪讹考辨》上卷，页 **155**《周文矩・太真上马图卷》，江苏古籍出版社，**1984** 年。

2
前揭徐邦达：《古书画伪讹考辨》上卷页 155，《周文矩・太真上马图卷》。

3
北京故宫博物院藏《重屏会棋图》卷，徐邦达定为摹本，见《周文矩・重屏会棋图卷》，《古书画伪讹考辨》上卷，页 148；沈从文根据画中李璟所戴高巾的复杂造型，指为明摹本，见《中国古代服饰研究》394 页，95《五代南唐重屏会棋图》，上海书店出版社，2002。纽约大都会美术馆藏《琉璃堂人物图》卷，徐邦达定为摹本，未指明摹制时间，见《周文矩・琉璃堂人物图卷》，载《古书画伪讹考辨》上卷，页 151；大都会美术馆定为 13 世纪晚期摹本，见 Wen Fong, *Beyond Representation*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp.39-40.

4
《古书画伪讹考辨》上卷页 154，《周文矩・琉璃堂人物图卷》；另华盛顿弗利尔美术馆藏一短卷，名《文会图》卷，构图同北京故宫本《文苑图》，馆方定为清（17 世纪）摹本，见 Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting*,14, Washington, Smithsonian Institution, 1973.



1 2 3

〔图二〕传周文矩《重屏会棋图》、《琉璃堂人物图》及传韩滉《文苑图》中的人物衣纹“战笔”描法

1《重屏会棋图》(局部) 2《琉璃堂人物图》(局部) 3《文苑图》(局部)

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,付能催上玉华骢。

[赚煞尾]锦衣笼,宫人驰骋,尽温柔万种。强驻刚乘娇欲滴,颤巍巍簌翠遗红。畅道真恁疏慵,宝镫深藏足半弓。金衔慢松,玉鞭不动,马蹄儿懒趁海棠风。[1]

[234]温泉浴罢犹无力,玉马将骑自觉难。一晌多情看未足,千秋炯戒却留看。

(二)《明皇幸蜀》:唐画抑或五代画,唐人作抑或宋人造?

[1234]与诸王及嫔御十数骑出飞仙岭下,**初见平陆,马皆若惊,而帝马见小桥作徘徊不进状。**

[1]元稹《望云骓歌》云“明皇当时无此马,不免骑驴来幸蜀”,信如稹言,岂有此权奇蹀躞与嫔御摘瓜山谷间,如思训之图乎?然禄山之乱,崔园在蜀,储设甚备,骑驴当时虚语也。

[2]予收南唐李侯《中集》,第九一卷《画目》,上品九十五种《山行摘瓜图》一,注云“小李将军”,又今人注云“在刘忠谏家”《明皇游猎图》一,注云“小李将军”,又今人注云“在马粹老家”《杨妃使雪衣女乱双陆图》一,注云“李”,又今人注云“在王粹老家”

[34]《明皇幸蜀图》李思训画宣和间,内府求画甚急,

1
克利夫兰的一段卷后有绍兴十年(1140)张澂跋,据此定全卷为1140年前的摹本,见 Wen Fong, *Beyond Representation*, pp.34-38, p67; 金维诺:《〈宫中图〉与〈五老图〉——欧美访问散记之五》,载《中国美术史论集》页313～317,黑龙江美术出版社,2004年。



1 2

〔图三〕阮郜《阆苑女仙图》中的女仙形象与邓拓本《太真上马图》中的仕女形象比较 1《阆苑女仙图》(局部) 2 邓拓本《太真上马图》(局部)



〔图四〕周文矩《宫中图》中的仕女形象



〔图五〕周昉(传)《挥扇仕女图》中的仕女形象

以其名不佳，独不敢进道旁瓜圃，宫女有即圃采瓜者，或讳之为《摘瓜图》。

512123（三）图文关系的两种模式及由文至图的时间差

451234 本文写作过程中承蒙郎绍君先生、姜斐德女士、刘建龙先生提供资料和宝贵意见，谨此深致谢忱。

1

参见石守谦：《南宋的两种规鉴画》，载《风格与世变》页 122，台北允晨文化出版公司，1996 年。

2

这里还需要辨析《浣月图》的创作时代，它与《却坐图》、《折槛图》如此接近，而与《阆苑女仙图》无论在人物造型还是绘画笔法上都没有什么共性，所以旧传其为五代作品应属误定，本文将它视为与《却坐图》、《折槛图》时代相近的南宋作品。

3

将《浣月图》归属于五代，是沿袭清内府旧说，事实上这个归属是有问题的。现在公认为五代仕女画真迹的阮郜《阆苑女仙图》，也是表现宫廷贵妇的重设色画，作者与周文矩同为南唐人，可以作为比较《浣月图》的依据。《阆苑女仙图》的仕女发际线呈简单的半圆形，而不是《浣月图》和《太真上马图》那样丰富多变的曲线，提示两种发型的梳法不同；《阆苑女仙图》的衣纹线描为匀称的中锋线条，多屈曲，带有周文矩“战笔”的特点，显示出南唐人物画受到周文矩的影响，而《浣月图》的衣纹为有提按的中锋线条，流畅而简劲，显示出笼罩了北宋后期和南宋人物画的李公麟的影响。《浣月图》与南宋 13 世纪初的宫廷绘画，如刘松年《罗汉图》组画、佚名《却坐图》、《折槛图》（皆藏台北故宫博物院）等，在人物脸型、形体结构、衣纹描法、环境处理、树石画法乃至设色技法上，都有相当多的共性。因此，《浣月图》应当是南宋 13 世纪初的作品。

4

参阅余辉：《韩熙载夜宴图卷年代考——兼探早期人物画的鉴定方法》，《故宫博物院院刊》1993 年 第 4 期。



1



2



3

〔图六〕邓拓本《太真上马图》与南宋《却坐图》、《浣月图》局部对照

1 邓拓本《太真上马图》（局部） 2《却坐图》（局部） 3《浣月图》（局部）



1 2 3

〔图七〕邓拓本《太真上马图》与南宋《荷塘按乐图》、《韩熙载夜宴图》中妇女服饰比较

1 邓拓本《太真上马图》（局部） 2《荷塘按乐图》（局部） 3《韩熙载夜宴图》（局部）



1 2

〔图八〕明人张路作品中的树木画法 1《望月图》（局部）济南市博物馆藏 2《吹箫女仙图》（局部）故宫博物院藏



〔图九〕弗利尔本《杨贵妃上马图》卷

1
徐邦达：《古书画伪讹考辨》上卷页 155，《周文矩·太真上马图卷》。但不知何故徐氏所抄录的钱选题诗是“唐室开元致太平”一首，即后文所记淳化轩本上的题诗。

2
Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting, Cat.* 43, Washington D.C.: Freer Gallery of Art, 1973, pp. 172 ～ 73.



1



2



3

〔图十〕弗利尔本《杨贵妃上马图》与《王羲之观鹅图》、《陶渊明归去来图》中人物画法对比　1　弗利尔本《杨贵妃上马图》2《王羲之观鹅图》（局部）　3《陶渊明归去来图》（局部）

1

James Cahill, *Ch'ien Hsuan and His Figure Paintings*, Archives of the Chinese Art Society of America, 12(1958), p11.

2

陈高华:《元代画家史料汇编》页 483～484, 页 493～494, 杭州出版社, 2004 年。

3

James Cahill, *Ch'ien Hsuan and His Figure Paintings*,p24.

4

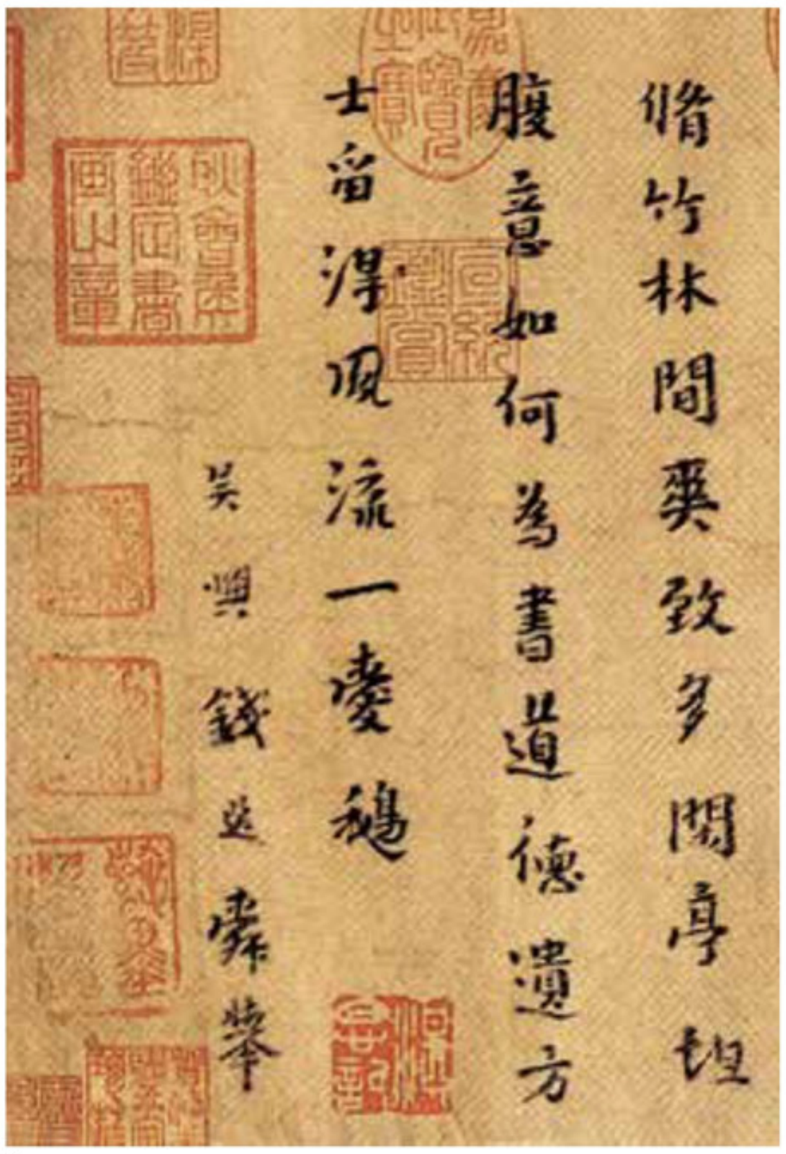
钱选早年作品多不署款，形成固定署款习惯当在中年。元人戴表元《剡源文集》卷一八载："画成亦不暇计较，往往为好事者持去，今人有图记精明又旁附缪（谬）诗猥札者，盖赝本，非亲作，设亲作，亦非得意画也。"见前揭陈高华编《元代画家史料汇编》页 480。明鲁王朱檀墓出土钱选《白莲花图》(山东省博物馆藏) 有自识"余改号霅溪翁"云云, 有"至元甲午"(三十一年，1294）年款的《花鸟图》（天津艺术博物馆藏）第一段亦署"霅溪翁钱选舜举"款, 由此可知"霅溪翁"是其晚年别号, 北京和纽约的四件作品署"吴兴钱选舜举"，应早于此期。

5

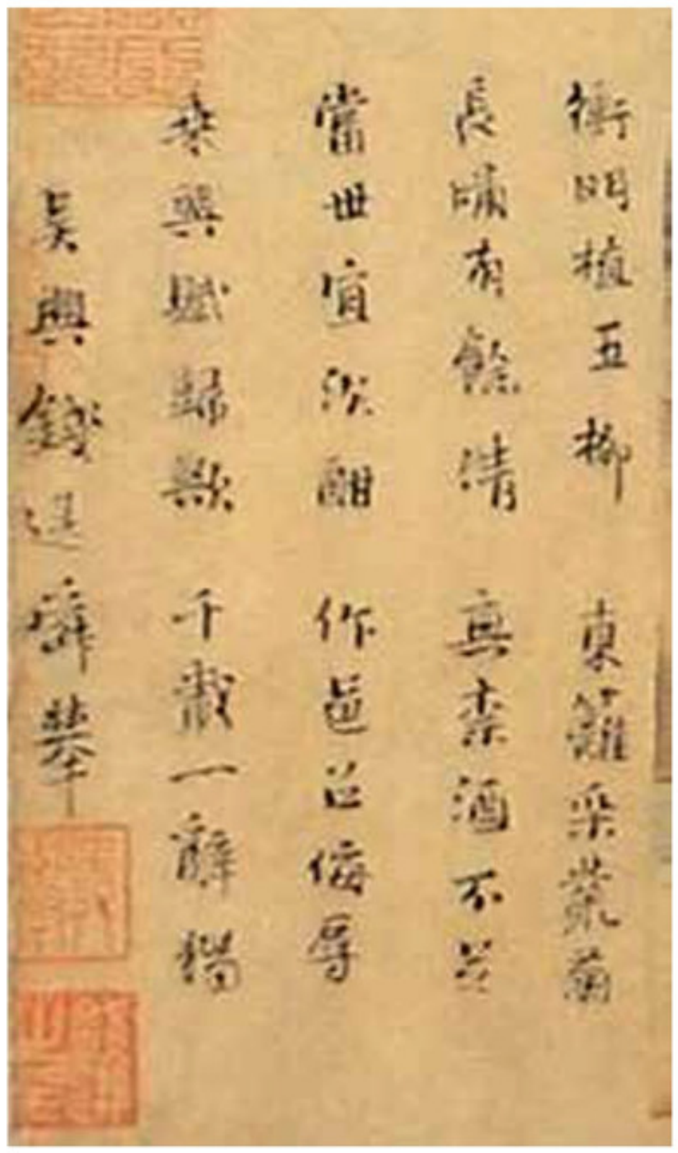
James Cahill, *Ch'ien Hsuan and His Figure Paintings*,pp17-18.



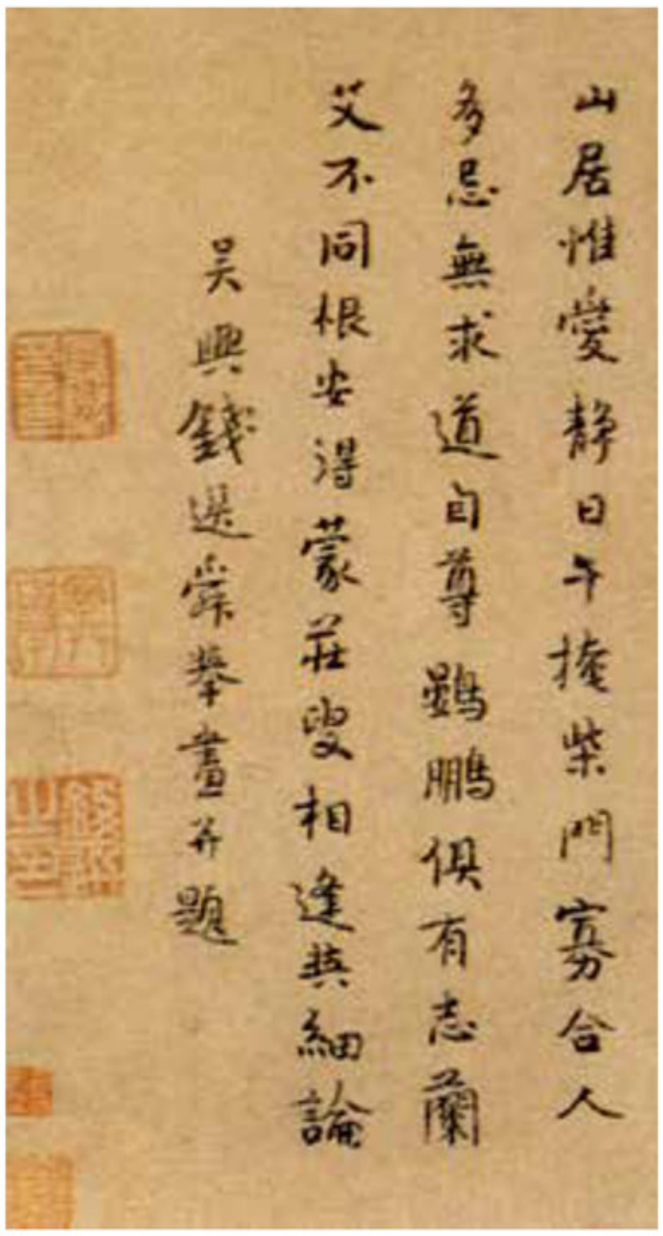
1



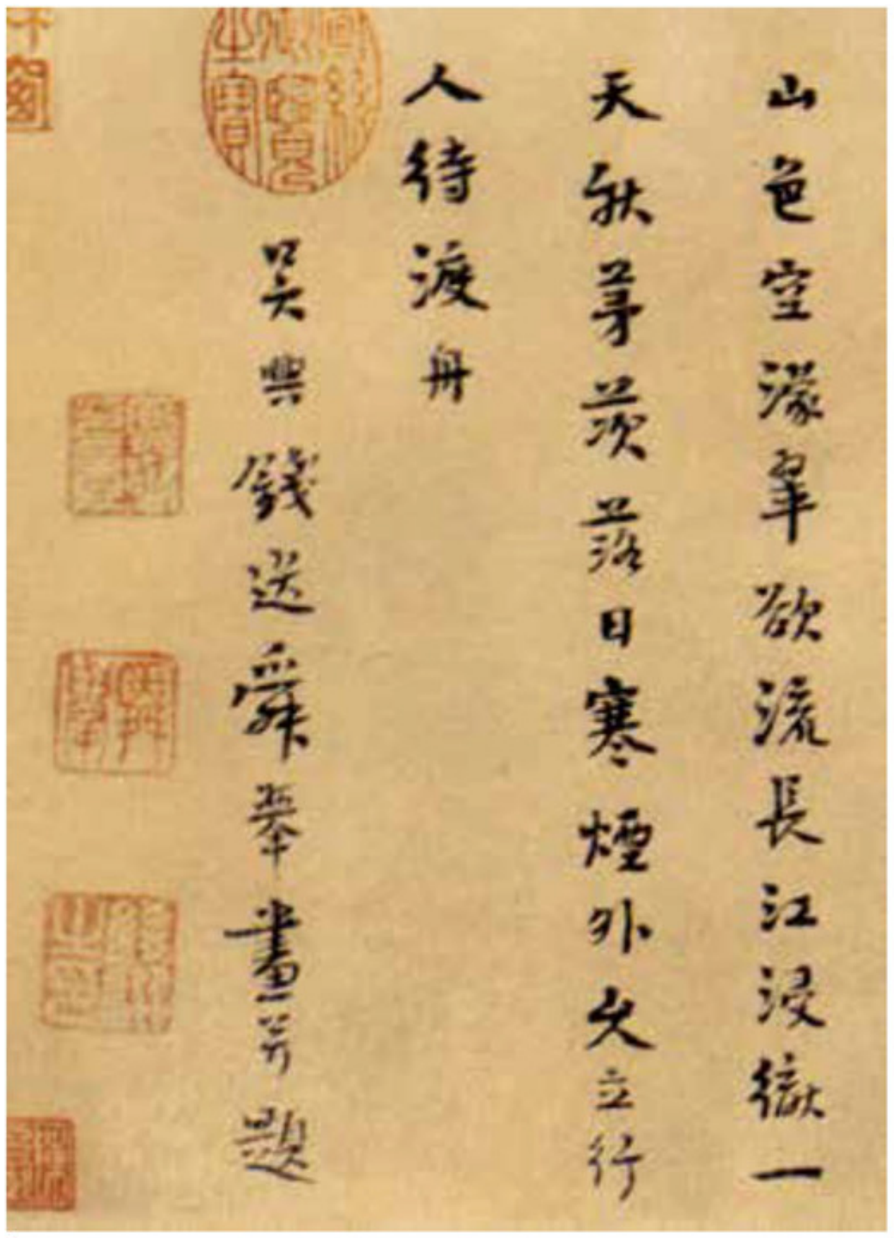
2



3

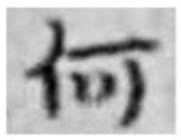


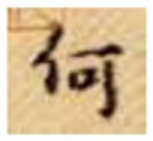
4



5

〔图十一〕弗利尔本《杨贵妃上马图》与《王羲之观鹅图》、《陶渊明归去来图》、《山居图》、《秋江待渡图》中钱选题诗及款识对比　1 弗利尔本《杨贵妃上马图》　2《王羲之观鹅图》　3《陶渊明归去来图》　4《山居图》　5《秋江待渡图》


1 弗利尔本中的“何”字


2《观鹅图》中的“何”字

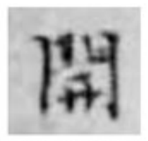

3 弗利尔本中的“道”字


4《观鹅图》中的“道”字


5《山居图》中的“道”字


6 弗利尔本中的“秋”字


7《秋江待渡图》中的“秋”字


8 弗利尔本中的“开”字


9《观鹅图》中的“间”字


10《观鹅图》中的“闲”字

〔图十二〕弗利尔本《杨贵妃上马图》与《王羲之观鹅图》、《山居图》、《秋江待渡图》中的部分相同和近似文字对照





1　2

〔图十三〕弗利尔本《杨贵妃上马图》与赵孟頫《人骑图》人物画法对比

1 弗利尔本《杨贵妃上马图》（局部） 2 赵孟頫《人骑图》（局部）

较为接近〔图十三〕。弗利尔本的人物造型不但没有唐代的丰满健硕，较诸李公麟、赵孟頫，也更显瘦长松懈；其线条也已经没有赵孟頫的简劲沉着，组织更为繁复，而运笔更为轻、滑、细、淡，更接近元代后期流行的、衰退了的李公麟传统[1]，应属于元代后期赵孟頫传派，与钱选无关。但这些还不足以说明弗利尔本是一个元代后期的制作本。杨贵妃马前两个男装侍从的下身衣纹垂线平板僵硬，极不自然，显示出临摹变形的痕迹。最左边两个侍女的衣纹组织时见尖利的转折，是一种强调行、草体书法性用笔的新描法，



〔图十四〕杜堇《九歌图》（局部） 北京故宫博物院藏

体现了画家心灵的放任和自由，和唐宋人物画匀称的线描完全不同。这种新描法的流行是明代盛期——15世纪后期到16世纪初的特征，代表人物有吴伟（1459 — 1508，湖北武昌人，成化弘治间入宫服务）、郭诩（1456 — 1529，江西泰和人，弘治中入京师）、杜堇（活动于15世纪末，江苏丹徒人，占籍燕京）。这几个人都是南方人，并都在15世纪末到16世纪初与北京发生联系，而这种风格更为流行的地方还是在南京[2]。在上述几人中，与弗利尔本描法最为接近的是杜堇〔图十四〕。以上这些痕迹应该可以证明弗利尔本是一个明代中期的摹本，而其底本是元代后期的、属于赵孟頫传派的改画本。下文对辽博所藏仇英款作品的分析，将会更进一步证明这一点。

1

流行在元代后期的李公麟余风，以张渥、朱玉为代表，前者的作品有《九歌图》（吉林省博物馆、上海博物馆、美国克利夫兰美术馆各藏一本），后者的作品有《揭钵图》（浙江省博物馆藏）。弗利尔本《杨贵妃上马图》的水平还不及张渥、朱玉的作品，不会出于这二人之手。

2

关于这个问题的详细论述，参阅石守谦：《浪荡之风——明代中期南京的白描人物画》，台湾大学《美术史研究集刊》，1994年，页39～61。

再来看“淳化轩本”。此本先见于安岐《墨缘汇观》“名画续录”（1742）著录，称为钱选《杨妃上马图》卷：

> 纸本着色，前自题诗，后又一跋。后纸有方孝孺跋甚奇，字法钟繇，题为周昉。

又见于《石渠宝笈续编·淳化轩》（1793）著录（很可能就是从安家进入清内府的），题为“周昉《真妃上马图》”：

> 本幅：素笺本，纵九寸三分，横四尺八寸八分，设色画圉人挟鞚，太真倚马欲上，两宫官拥侍。明皇按辔回顾，导者二步[1]，一控马后随。宫女四人。无名款。前有钱选题诗及识。
>
> （清高宗题诗略）
>
> 唐室开元致太平，年年十月幸华清。当时马上多娇态，不想驱驰蜀道行。钤印二：钱氏、舜举。
>
> 周昉唐人，而形容太真马上之态如此。盖唐之人主，不以为讳。岂独画也，白乐天《长恨歌》可见。霅溪翁钱选舜举。钤印四：舜举印章、钱选之印、翰墨游戏、霅溪翁钱选舜举画印。

卷后方孝孺（1357 — 1402）洪武己巳（二十二年，1389）跋称：“其后有元霅溪翁题诔，以为唐周昉画，”其实画上有“霅溪翁钱选舜举画印”，表示是钱选临周昉画，安岐当是据此定为钱选画，而方孝孺不察，误作周昉画、钱选题，《石续》从之。淳化轩本与弗利尔本一样是纸本设色，画法虽无具体描述，但不可能是邓拓本那种绢地上的重设色画法，只能是接近弗利尔本的线描淡彩画法。另外淳化轩本长度略长，题诗与弗利尔本不同，并有跋语。

淳化轩本后这段文字不见于明人辑录的方氏《逊志斋集》，但从文笔看起来不像伪造。这段文字的存在，至少表明淳化轩本的样本（也就是弗利尔本的样本）时间下限在明初。在最乐观的情况下，题跋是方氏真迹，并且是画卷的原配，淳化轩本就是元末明初的原本；但更大的可能性是，题跋是真迹而画已被更换为摹本，甚至题跋也是后临的。当然也不能排除题跋是临本而画是原迹的可能。

方孝孺虽不以鉴藏知名，却是喜好鉴赏书画的一代硕儒，并非不了解钱选的风格，《逊志斋集》卷十八就有题钱选《观鹅图》[2]。很可能正是由于淳化轩本《真妃上马图》与《观鹅图》风格差距太大，使他不相信二者出于一人之手，才将《真妃上马图》归属于周昉。

《石续》之后约一个世纪，陆心源《穰梨馆过眼录》（1892）卷五著录了一个近似的本子，目录作“钱舜举《华清上马图》卷”（简称穰梨本），正文中作“钱舜举《杨妃上马图》卷，绢本，高八寸九分，长三尺九寸八分”。后引诗、跋全同淳化轩本后钱选题，惟印章略有不同：“舜举（朱文）、钱选□□（白文）、澄江六井世家（朱文，作者按：当系收藏印）。”[3] 这一本画在绢上，不知画法有何不同，是否设色偏重，《穰梨馆过眼录》没有详细说明。下文所述的辽博本也是绢本，基本面貌与弗利尔本相同而设色（主要是面部白粉）稍重，穰梨本应该与之近似，辽博本与穰梨本很可能是同一时期产生的“双胞胎”。

1
作者按：“导者二步”，“步”疑作“人”，系笔误。

2
现存大都会美术馆的钱选《王羲之观鹅图》卷后无方孝孺跋，但从方氏文意看起来题的很可能就是此图。这里存在几种可能：一是方氏所跋为大都会《观鹅图》的复本或别本，其真伪还有待研究；二是《观鹅图》后方跋丢失（有可能在永乐时期收藏者为避祸而裁去）；三是方氏的跋根本就没有书写在卷后，或者写在另纸上，还没有来得及接裱就已散失。

3
徐娟主编：《中国历代书画艺术论著丛编》第 37 册，页 229 ～ 230，中国大百科全书出版社，1997 年。

总之，就目前所见资料，所谓钱选画《杨贵妃上马图》这种以白描为主、设色相对清淡的画本出现于元代中后期，在 18 世纪中期到 19 世纪末的著录中存在三个类似的本子。淳化轩本得到清高宗御笔题诗，这恐怕是因为周昉的名头大，而不见得是它画得比弗利尔本好。而穰梨本诗文与之全同，亦相当可疑。这两本图片无存，很可能是与弗利尔本相近或更晚时代的产物。

（三）辽宁省博物馆收藏的仇英款《太真上马图》

（简称辽博本）

绢本设色工笔画，纵 28.1 厘米，横 141.4 厘米。颜色有部分脱落，隶书单款“吴郡实父仇英”。《石渠宝笈续编》（宁寿宫）著录：

> 本幅：绢本，纵八寸八分，横四尺四寸六分，设色画明皇、太真上马，内官、宫女、圉人十有二。款“吴郡实父仇英”（八分书），钤印二：十洲外史、仇英之印。鉴藏宝玺：八玺全，乐寿堂鉴藏宝。

此图画在绢上，色彩比较浓艳，仕女的脸上有明显的颜色渲染，白粉底子打得很厚，技法上有接近邓拓本的地方，但区别还是比较明显，整体面貌仍然与弗利尔本类似。没有证据表明此本画手受到过邓拓本的影响。笔者认为它还是从弗利尔本的图像系统演变出来的，很可能来自同一个祖本，只是根据绢本的材料特性，调整了技法。此图原被认作仇英真迹。也许仇英确实根据元代的赵孟頫传派改画本临过一本（改用绢本、设色变重这两点变化可能就是出于仇英的创意），但这一本的水平与仇英还有明显的差距，后来国家文物局书画鉴定小组判定为旧仿，未载入《中国古代书画目录》和《图目》。在辽宁省博物馆存有一张很不清楚的黑白照片〔图十五〕，只有十一个人，最左边的侍女和最右边的两名侍从已经被裁割（最右边的两名侍从也可能根本就没有画，也就是辽博本所依据的底本就有残损）。其基本构图与弗利尔本一样，但人物组群之间的距离拉得更远，布局显得更为松散，这接近明末清初苏州片的特点，表明它更为晚出；但辽博本人物之间的空间节奏关系更富有变化；一些细节明显画得比“钱选”要好，尤其是前半段明皇部分，比如明皇骑的马的椭圆形躯体、眼睛的形状和前腿关节的凹凸变化，都比弗利尔本自然，这些特点又都表明它比弗利尔本更为接近祖本。从弗利尔本后半段杨贵妃部分来看，画手水平并不亚于辽博本（弗利尔本发表时经常只刊登后半段，并因此让很多人相信此本为钱选所作），但前半部分则出现了奇怪的败笔，很可能是经过了再一次的传摹所致。弗利尔本所直接依据的底本，可能在明皇坐骑部分有残损，或者



〔图十五〕辽博本《太真上马图》卷

就是一个拼凑本，前后部分由不同水准的画手画成。要解释弗利尔本与辽博本这种奇怪的优劣差异，只能设想是弗利尔本的时间可能比辽博本稍早，但“辈分”却可能更低，也就是说弗利尔本所代表的支系在更短时期内完成了更多层次的传摹。前面对弗利尔本的分析指出它的用笔带有杜堇的痕迹，因此它的制作时间可能早至16世纪前期，但也可以晚到仇英之后，因为仇英的某些水墨人物画也使用这种笔法；辽博本的祖本，也许是仇英的原作，也许是明代中后期的苏州片，时间不会比仇英更早，上限在嘉靖后期到万历年间（15世纪后期）。这两本的下限都在清初（17世纪末），再晚的东西，其水平和自然显旧的程度就蒙骗不了清内府了。

（四）波士顿美术馆收藏的《杨贵妃上马图》团扇页（简称波士顿本）

绢本设色工笔画，纵25厘米，横26.3厘米，和大多数宋代小品画页一样，此作无任何流传著录，画面上仅有一位不知名的收藏者的藏印“濮孙心赏”。全图画十九人、二马，人物明显分为两个组群：右边是唐明皇和六名侍从，以及稍远处的一名侍从；左边是杨贵妃和十名侍从。这里唐明皇的马是灰色桃花马，而杨贵妃的坐骑是一匹黑马，与她的红衣形成了鲜明的对比。道具有宫扇二（杨贵妃用）、华盖二（唐明皇、杨贵妃各用一），食盒捧盘一（明皇侍从捧之）。与两个横卷不同的是，圆形画面的大部分用来详细地描绘了宫苑背景：有宫室、树木、假山石和大片的朱栏、玉砌〔图十六〕。

波士顿美术馆将其定为南宋人作[1]，从风格上看，这个断代是合理的。

人物画法非常僵硬（吴同撰写的图版说明认为作品中画人物和建筑一样，也采用了界尺[2]），林立的人物，修长下垂的衣纹，形成一种奇怪的节奏感。这种人物画法在南宋中后期的作品《瑶台望月》（北京故宫博物院藏）、《文姬归汉》（美国波士顿美术馆藏，第三页“惜别返国”）中都可以看到，只是在波士顿本《杨贵妃上马图》中夸张得有点变本加厉，提示出它的制作时间比前二者（相当于南宋宁宗朝）更晚[3]〔图十七〕。



〔图十六〕波士顿本《杨贵妃上马图》页

1
Wu Tung, *Tales from the Land of Dragons:* 1,000 *Years of Chinese Painting, Catalogue Note* 82, Boston: Mesume of Fine Arts, 1997, p188.

2
同上。

3
关于波士顿美术馆藏《文姬归汉》册的制作时间，可参看彭慧萍：《错综的血亲：对波士顿本〈胡笳十八拍〉册作为刘商谱系祖本质疑》，《故宫博物院院刊》2004年第1期，页12～27；《烫印的破绽：由马臀烫印质疑波士顿本〈胡笳十八拍〉册之版本年代》，《故宫博物院院刊》2004年第2期，页77～91；邵彦：《〈文姬归汉〉图像新探》第1章，第1-3节，中央美术学院博士学位论文，2004年。彭慧萍认为波士顿本的绘制时间可能晚到1190年前后，邵彦将其确定于宋宁宗后期（13世纪初）。



1



2



3

〔图十七〕波士顿本《杨贵妃上马图》与《瑶台望月图》、《文姬归汉图·惜别返国》中人物造型与衣纹画法对比　1 波士顿本《杨贵妃上马图》（局部）2《瑶台望月图》（局部）3《文姬归汉图·惜别返国》（局部）

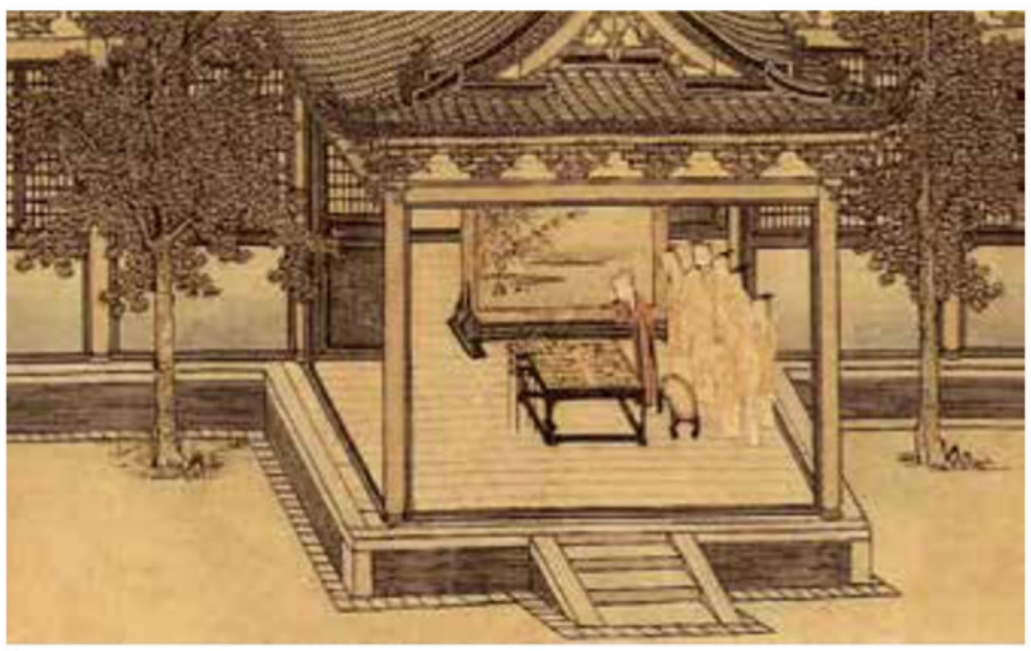
建筑和树木的画法也符合这一时期的特征。石阶侧面的层层线条构成的三角形、直立上行的大树枝干和夹叶画法，在南宋画《中兴瑞应图》（天津艺术博物馆藏）、《文姬归汉图》（美国波士顿美术馆藏，第四页“归来故乡”）乃至《晋文公复国图》（美国纽约大都会美术馆藏）中屡屡出现，是南宋院画中的常用程式〔图十八〕。

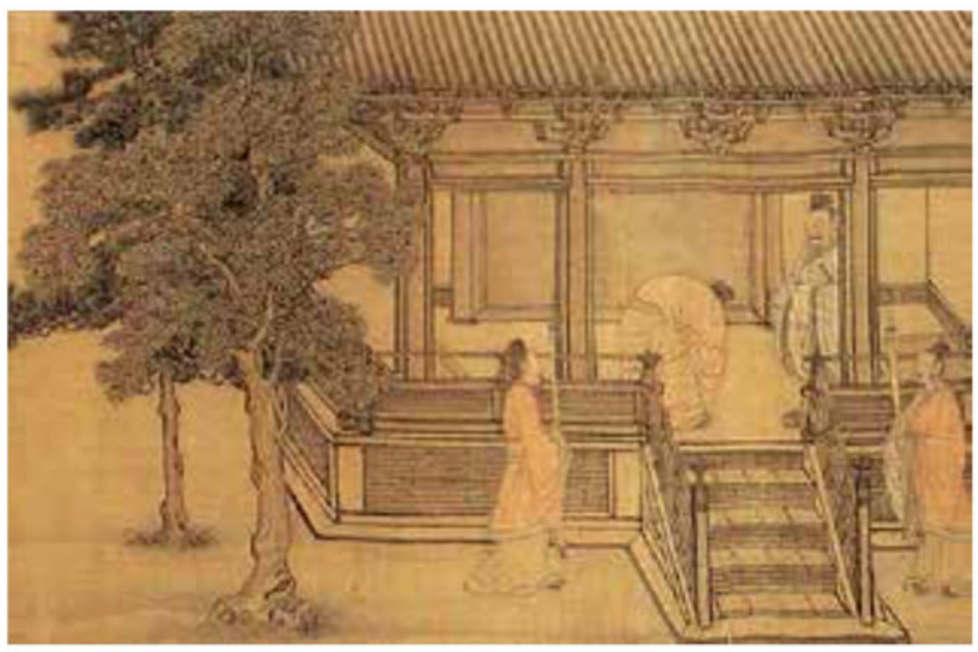
从总体上看，作者成功地处理了两组人物的空间关系，十九人、二马画在小小的团扇页上，井然有序，并不显得拥挤。优美的造型、强烈的色彩突出了杨贵妃，使她成为全画的焦点，正如吴同所说：所有的人物仿佛都凝固了，只有这美娇娘奋力爬上马去。还应当补充一句，唐明皇相形之下并不显得弱势，在宁静中自有帝王气象。与服装同色的华盖，强调了帝王夫妇的身份地位。此画描绘的环境和暗示的出行目的也合乎情理：明皇和杨妃在宫室门外的园林环境中上马，侍从带着食盒，表明这是一次休闲之旅，也许只是去往附近的另一处宫殿。相比之下，前述五个卷子中把身着常服的明皇夫妇画成带弓出猎的样子就不太符合逻辑。

不过，这些细节并不足以说明这幅画是一个原创本，人物姿态的僵硬不全是风格取向的问题。在邓拓本中，杨贵妃身边两名侍女贴身扶掖，另一侧一名男装侍女拽住马蹬。而在波士顿本中，杨贵妃身后的两个侍女看来没有用上多少力，她面前的两个男装侍女更只是站着而已，没有拉拽马蹬的动作，她们站在这里的理由是不充分的。在杨贵妃的服装、宫扇、华盖以及两匹马的障泥上，都没有任何花纹，这不是由于面积太小画不下，而是因为作者觉得涂上一片朱红色


1


2


3


4

〔图十八〕波士顿本《杨贵妃上马图》与《中兴瑞应图》、《文姬归汉图·归来故乡》、《晋文公复国图》中建筑与树木画法对比

1 波士顿本《杨贵妃上马图》(局部) 2《文姬归汉图·归来故乡》(局部) 3《中兴瑞应图》(局部) 4《晋文公复国图》(局部)

已经足够，所以决定偷一下懒。这些问题的存在，表明波士顿本是根据某个底本所作的临本或改画本（比如把带弓出猎改画成带食物出游），放弃了对众多细节的注意。它的水准打了折扣，也许因为它只是扇页小品。总之，波士顿本的存在，提示出杨贵妃上马这一题材的入画，当早于南宋中后期。那时已经具有了基本的构图程式，最有可能的面貌就是邓拓本的样子，而波士顿本只是一个略为粗放的临本或改画本，构图也可能根据扇页的特点作了改动。

尽管如此，波士顿本相对于现存三个卷子仍然是最古老的，绘画水平也是最高的，可据以验证三个卷子绘画水平的跌落。波士顿本中唐明皇的坐骑基



1 2 3 4

〔图十九〕四本《太真（杨贵妃）上马图》中唐明皇坐骑对比 1 邓拓本《太真上马图》 2 弗利尔本《杨贵妃上马图》 3 辽博本《太真上马图》 4 波士顿本《杨贵妃上马图》

本采取正面，杨贵妃的坐骑则采取背面，这都是高难度的处理方法[1]，画坛庸手无法控制，只好略作调整。于是我们看到在三个卷子中两匹马都转动若干角度，采取全侧面或半侧面。波士顿本中唐明皇坐骑前腿有正常的关节起伏，马腿显得瘦劲有力，在三个卷子中全都变成了臃肿僵硬的两根棍子〔图十九〕，而杨贵妃的坐骑却都画得不错，使人怀疑三个卷子的底本在唐明皇坐骑部分有残损。

（五）以上诸本《太真上马图》所形成的图像系统

弗利尔本、辽博本以及它们的两个复本（即仅见于著录的淳化轩本和穰梨本）有一个共同特点，即除了“作者”款印，最早的收藏印就是 18 世纪中期的清内府印。邓拓本无作者款印，最早的可靠收藏印出于卞永誉（1645 ～ 1712）；弗利尔本的著录虽多而可信度不高，其他各本连这样的著录目录也列不出来，流传有绪也就无从谈起。

除了波士顿本，另外三本（三个手卷）都是从清宫流散出来的，均经《石渠》续编或三编著录，但皆非原本。三卷画面呈现出共同的特点：杨贵妃部分画得远比唐明皇部分要精致和精彩。对此可以作出的相对合理的解释是：它们的图像出于一源，而其中最早的本子所据的底本，在前段唐明皇部分有所残损。现存波士顿本画面完好，与前三本的底本是不同的本子，为南宋临本或改画本。

在清宫流散出来的三个手卷中，邓拓本和另两本又属于不同的图像系统。邓拓本以技法论，保留了南宋原作工笔重彩的面貌，与波士顿本尚属一源。

弗利尔本和辽博本分别画在纸上和绢上，质地不同而画面一致、画风近似，它们共同的源头是元代后期赵孟頫传派根据南宋原作改画的淡设色本。由于这两本分别用纸和绢，现在无法确定元代原本是画在纸上还是绢上的，从现存赵氏家族的类似作品分析，用纸本、淡设色的可能性更大，而用绢本、设色稍重者，可能出于仇英或其同时代人的改造。根据现有的图片判断，弗利尔本细部水平逊于辽博本，人物布局的平板也证明它经过了更多次数的传摹，但辽博本的人物组群空间关系也显示出较晚期的特征，因此推测弗利

1
参见郑岩：《正面的马 背面的马》，《文物天地》2003 年第 9 期，页 52-55。

尔本时间略早而“辈分”更低。这两本还分别有隐身的“双胞胎兄弟”：纸本的淳化轩本与弗利尔本如出一辙，绢本的穰梨本与辽博本难分伯仲。虽然淳化轩本和穰梨本仅见著录，但从记载分析，这四本极为相似，它们的产生时间都在杜堇之后到清初（16 世纪初－ 17 世纪末）之间。其中淳化轩本带有 14 世纪末方孝孺的题跋，这段题跋文字不像伪造的，可以证明这个改画本图像在元末明初已经存在。淳化轩本有可能是 14 世纪的原本，也有可能是 16 － 17 世纪的摹本。弗利尔本和辽博本保留了元代改画本的部分风貌，尤其是后半段杨贵妃部分，应该比较接近元代原本。

以上所述图像源流，可以用以下图表作一简单的呈示〔表一〕：

（六）谁画过《太真（杨贵妃）上马图》

〔表一〕四本《太真上马图》图像源流

图像系统一（邓拓本）	图像系统二（弗利尔本）	
已佚的南宋原作（邓拓本保留了该本面貌）		
南宋临本或改画本（波士顿本）		
	元代后期赵孟頫传派淡设色改画本（淳化轩本有可能是原本，弗利尔本保留了该本面貌）	
	（仇英可能画过赵孟頫传派本的临摹本）	
明代中后期对南宋原作的传摹本（邓拓本）		
	仇英之后的纸本临仿本，加钱选款（弗利尔本、淳化轩本？）	仇英之后的绢本临仿本（辽博本、穰梨本）

复本画的现象在中国古代绘画中相当常见，且往往归于同一位画家名下。而在《太真（杨贵妃）上马图》这个例子中，我们发现一个有趣的现象：复本画（弗利尔本和辽博本）各有不同的作者归属，再加上改画本的不同归属，描绘过这一题材的画家似乎较多。而这个“作者队伍”是如何“集结”起来的呢？是他们真的画过这些画吗？从作品分析显然不是。那么他们是如何进入这份作者名单的？或者说，这些作品是如何挂到他们名下的？这个题材和这些作者们“结合”的过程又说明了什么问题？

《太真〈杨贵妃〉上马图》的最早著录见于明代文嘉《严氏书画记》（1565）[1]：

> 周昉醉妃图一，即世传杨妃上马图，笔力纤弱，疑舜举所摹。

可见此时已经有周昉画《杨妃上马图》的说法，但文嘉判断此图非周昉真迹，疑为钱选所摹（“摹”字表示承认周昉画过此图）。《严氏书画记》并有钱选《杨妃上马图》[2]，元人《太真上马图》[3]。在文嘉看来，元代才是《太真（杨贵妃）上马图》大量产生的时期。

更早提到周昉作《太真上马图》的是明初的方孝孺（1357 － 1402），他把类似弗利尔本的一个设色纸本《真妃上马图》（即淳化轩本或其底本）系于周昉名下，成书于 1793 年的《石渠宝笈续编》从其说，而这个本子实际上是带有钱选款识的摹本。也许它就是严氏藏本（或其底本）。

署名仇英的《摹周昉太真上马图》绢本卷（即辽博本）著录仅见于《石渠宝笈续编·宁寿宫》。是否摹自周昉画本，作者没有题写，但清内府把它与周昉

1 《清河书画舫》卷七引录，《四库全书》本，页 25b。《珊瑚网》、《佩文斋书画谱》等书引录《严氏书画记》仅有《醉妃图》名目，无文嘉按语。

2 《清河书画舫》卷七引录，页 31a。

3 《清河书画舫》卷七引录，页 32a-b。

联系起来。

弗利尔本归属于钱选名下，《穰梨》又把类似的一个绢本画归于钱选。

于是周昉和钱选名下各有了一个纸本卷和一个绢本卷，纸本和绢本的画法当然会有清淡与浓厚的区别，而周昉与钱选两人风格本身应该具有的浓淡之别反而不再有人提起，似乎他们都是同时能画浓淡两种风格的画家，这几个本子体现的同类风格有可能属于周昉，又可能属于钱选。

钱选画《杨妃上马图》还见于《天水冰山录》[1]，应该就是《严氏书画记》记载的那件“周昉醉妃图”。《天水冰山录》和《严氏书画记》记载严嵩、严世蕃父子的收藏。严氏父子收罗书画视同积聚财货，收藏质量不高，且从不题跋、盖印。钱选画《杨妃上马图》通过这样一个渠道进入收藏史，其“出身”可疑。其后著录虽多，但多是引录《天水冰山录》和《严氏书画记》（或其别本《钤山堂书画记》），这些著录包括张丑《清河书画舫》（1616）[2]、汪珂玉《珊瑚网》（1643）[3]、《佩文斋书画谱》（1708）[4]，李调元《诸家藏画簿》（1778）[5]。这些著录所记的可能是弗利尔本，也可能是淳化轩本和穰梨本。只有《石渠宝笈续编·御书房》（1793）的著录，才能确定是指弗利尔本。这样看来，明清著录中的大量“钱选画《杨妃上马图》”，大多处于“钱选”和“周昉”分享同一件作品著作权的混乱状态。淳化轩本和穰梨本两个复本的存在，提示了所谓钱选画《太真上马图》在明代中后期“生产”数量颇为不少。

在《天水冰山录》和《严氏书画记》中还出现过赵孟頫画《太真上马图》[6]，二书所指应是同一件作品，其中《严氏书画记》记为“白描太真上马图”。此画下落不明。赵氏的白描人物画风可以《调良图》页（台北故宫博物院藏）为代表。《严氏书画记》记载的赵孟頫《白描太真上马图》很可能与弗利尔本面貌近似，只是没有着色。

周文矩画《太真上马图》的著录首见于前文所引《石渠宝笈三编·延春阁》（1816），另外还见于胡敬《西清札记》（1816）卷二。《西清札记》是胡敬在参与编纂《石渠宝笈三编》的过程中所作的笔记，二书著录的是同一件作品。定为五代周文矩作的根据是卷后明人王穉登的题跋。因此，周文矩画《太真上马图》的说法也出现于 16 世纪中期。王穉登跋中称周文矩此图能兼阎立本、周昉二人之长，又把周文矩与周昉联系起来了。

于是周昉成了这样一个画家：我们看不到他的《太真上马图》是何面貌，但是其他画家的《太真上马图》都被认为体现了周昉的风格，不管这位画家的风格与周昉关系相当密切（比如周文矩）还是若即若离（比如仇英），甚至毫无关系（比如钱选）。本文第二部分“画题探源”的分析将指出，周昉赢得这一“殊荣”，不是基于后人对周昉作品的风格分析，而是基于对明皇贵妃故事的文本想象。周昉“巨大影响”的结果是模糊了他自己的面貌，在一系列不精严的著录中树立起来的周昉形象，成了钱选、周文矩和仇英的混合体。周昉先是与钱选混合（元代到明初，14 世纪），再与周文矩混合（明中期，16 世纪中期），最后与仇英混合（明中后期到清后期，16 世纪中期到 18 世纪末，

1
明文嘉：《天水冰山录》页 280，《丛书集成初编》本，上海：商务印书馆，1937 年。

2
前揭《清河书画舫》卷七，《四库全书》本，页 31a。

3
明汪珂玉：《珊瑚网》卷四七，《四库全书》本，页 51b。

4
清《佩文斋书画谱》卷九八，《四库全书》本，页 37a。

5
清李调元《诸家藏画簿》卷九，清刻本，页 14

6
前揭《天水冰山录》，页 28；前揭《清河书画舫》卷七引录《严氏书画记》，《四库全书》本，30b。

即从仇英的时代到《石续》的时代)。钱选和仇英的名字毕竟在画面上出现过，他们的生活时间也与混合时间相去不算太远，是混合者（或作伪者）所能想到的近代名家；在另一项混合中，混合者找到的是与周昉生活时间相对接近、风格也更有关联的周文矩，看起来更合理一些，只是没有想到这个周昉本身就是向壁虚构的。查检福开森编《历代著录画目》，会发现越到晚近的著录中，周昉的“创作”数量和题材种类越丰富，这有点像古史辨学派所谓的“层累的伪造的历史”。于是我们看到这样一种不合常理的现象：随着时间的流逝，一个画家（比如周昉）存世的作品应该越来越少，而他的影响反而越来越大，“作品”也越来越多，美术史对他的叙述也将变得越来越细致。

二　画题探源：《太真上马》、《明皇幸蜀》及其他

（一）《太真（杨贵妃）上马图》的来龙去脉

既然现存《太真（杨贵妃）上马图》与周昉、周文矩无关，其图像史（包括真迹实物以及通过摹本体现的原作痕迹）只能上溯到南宋，而非唐代，就不免令人怀疑这个画题本身是否出现于唐代。通过文献分析可以发现：它始见于北宋末年，通过南宋人的记载上推到盛唐画家陈闳。它的产生，既不是在唐明皇、杨贵妃时代，也不是在《长恨歌》问世的时代。

《太真(杨贵妃)上马图》这一画题似乎出现很早，高似孙（活动于 12 世纪后期到 13 世纪初，南宋淳熙十一年进士)《纬略》记载[1]：

> 有持二画求售，乃《杨妃并马》、《上马》图，题“陈宏”二字，笔力甚清壮。又如有两墨迹如飞燕状，全类凤尾者，殊不可晓。徐考之，乃江南李王花书。陈宏者，会稽人，天宝间妙于画，尝写明皇御容与太真二图，笔墨之妙不可赞叹。韩子苍诗“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”，即此二图也。蔡天启集中亦有此诗。程子山题宋映景晋待制所藏陈宏画《明皇太真联镳图》、《太真上马图》,诗“并辔春风禁苑游,外间底事上心头。骑驴后日嘉陵道，料得君王始欲愁”；“阿环百巧专恩宠，自是三郎骙不知。上马未应浑乏力，要回一顾特迟迟”。余所得二图即此本也。

“陈宏”指唐代开元、天宝年间画家陈闳。画家在画上署名款之习惯，未见于唐，始兴于北宋，此款为宋人所添无疑。笔者非常怀疑，甚至此图都是后人所制。如果南唐后主李煜（江南李王）的花押书为真，此图可能出于南唐宫廷，被宋人误认作唐。周文矩画风上承周昉，《簪花仕女图》为唐画抑或五代画至今争论不休，都证明南唐宫廷人物画直承唐风。如果李煜花押书亦是宋人作伪，则此图出于北宋人无疑。

对《杨妃上马图》目前可信的最早文字记载，就是高似孙引录的韩驹（字子苍，活动于 12 世纪前期）《题明皇上马图》诗“翠华欲幸长生殿……”，又见于韩驹《陵阳集》[2]。生活在两宋之交的韩驹未说明此图的时代和作者，很可能是与他几乎同时代的无名画师所作。题画诗的传统兴盛于唐代杜甫，在北宋文人中颇为风行，如果有唐代的《明皇上马图》或《杨妃上马图》之类流传至南宋,北宋文人不可能视而不见、见而不题。整个北宋未见题咏，有理由相信此类题材

1 南宋高似孙：《纬略》卷一〇《凤尾诺》，《四库全书》，页 2b-3a。

2 宋韩驹：《陵阳集》卷三，《四库全书》本，页 13b。韩驹北宋政和间（1111～1118）进士，南宋绍兴间（1131～1162）任知州。

就是出现在北宋末年。

南宋高似孙的记载称之为盛唐陈闳作，是最早把该题材与盛唐画家联系起来的史料。其他关于《杨妃上马图》（和其他杨妃图像）的记载就晚到明代中期了。除前述《严氏书画记》著录周昉作《醉妃图》和《杨妃出浴图》，还有张丑《南阳名画表》著录了张萱《明皇夜游图》、韩幹《杨妃上马图》（有赵子昂跋）、《夜游图》（有宋高宗前后小玺）[1]。《清河书画舫》之后有多种著录引录了《严氏书画记》，但都没有指出《醉妃图》就是《杨妃上马图》，辗转传抄，似乎又形成了一个“醉杨妃”图像系统。这些资料给后人造成这么一个印象：杨贵妃在世时或稍后，杨妃上马（和其他杨妃图像）已经入画。

实际上，明皇在世时及稍后的时代，虽已经出现了一些明皇故事题材的画，但尚未发现有任何记载涉及直接画明皇贵妃韵事的画。据白居易的同时代人朱景玄所撰《唐朝名画录》记载，韩幹只画鞍马、菩萨，开元中召入供奉的陈闳画过“明皇射猪鹿兔雁并《按舞图》及御容”，张萱画过西汉后宫题材的《长门怨》词（唐人习惯于借汉说唐，这件作品很可能是画唐代宫廷场景的），画过《贵公子夜游图》、《宫中七夕乞巧图》、《望月图》，这些都是一般宫廷贵族题材。周昉画过《独孤妃按曲图》，独孤妃不是唐明皇时期的人物。据张彦远《历代名画记》记载，张萱画过《按羯鼓图》[2]、《虢国夫人出游图》，韩幹有《玄宗试马图》，陈闳有《玄宗马射图》[3]，并且在长安咸宜观画过壁画“写真及明皇帝、上佛、公主等图”[4]。而周昉的《杨真人图》[5]，是道教题材作品[6]，大概后人误解为《杨太真图》，才把他想象成专画杨太真之类丰肥美女的画家。

到了北宋末年的《宣和画谱》（1120），这些唐代画家名下出现了大量明皇贵妃故事画，内容也起了一些变化：

韩幹有《明皇观马图》、《明皇试马图》、《明皇射鹿图》。其中《明皇试马图》见于《历代名画记》，而《明皇射鹿图》似是将《唐朝名画录》中记载的陈闳画“明皇射猎鹿兔雁”移到了韩幹名下。

陈闳有《明皇击梧桐图》，这应该就是《唐朝名画录》中所说的《按舞图》[7]。

张萱有《明皇纳凉图》、《明皇斗鸡射乌图》、《明皇击梧桐图》、《太真教鹦鹉图》、《虢国夫人夜游图》、《虢国夫人游春图》、《虢国夫人踏青图》。其中《明皇击梧桐图》应该就是《按羯鼓图》，《虢国夫人游春图》

1
《南阳书画表》卷下，《四库全书》本，页 4b。

2
“按羯鼓”即击拍与羯鼓合奏，详见注 44“击梧桐”，很可能是盛唐宫廷小型乐舞：明皇击拍、杨贵妃或武惠妃舞蹈。中唐谈皎有《武惠妃舞图》，见《历代名画记》卷九《唐朝上》，吴孟复主编《中国画论》卷一，页 159，安徽美术出版社，1995。

3
唐张彦远：《历代名画迹》卷九《唐朝上》，《中国画论》页 158、160、161。

4
唐张彦远：《历代名画迹》卷三《记两京外州寺观壁画·西京寺观等画壁》，《中国画论》卷一，页 108。

5
唐张彦远：《历代名画迹》卷九《唐朝上》，《中国画论》卷一，页 166。

6
宋黄伯思：《东观余论》卷下：“跋（周昉）《案（按）乐图》后：……今洛城南宫有杨真人降真及琼楼仙人等画，盖妙绝一时，今世但传其子女而已，是可叹也。”可知“杨真人及琼楼仙人”画是一类，与“子女（儿童仕女）”画绝不同类。《四库全书》本，页 59b。

7
“击梧桐”是一种奏乐方式，元人曲中屡屡言及，似指以硬质节拍器应和琴声打拍子，但不知确指为何种乐器。白朴《梧桐雨》第二折 [古鲍老]：“屹剌剌撒开紫檀，黄翻绰向前手拈板。……红牙箸趁五音击着梧桐按，嫩枝柯犹未干，更带着瑶琴音泛。”“梧桐”是七弦琴（今称古琴），“按”、“泛”是七弦琴的两种主要音色，写唐明皇拍檀板应和七弦琴声。见王文才校注：《白朴戏曲集校注》页 20，人民文学出版社，1984 年。红牙箸也是节拍器。白朴此曲同时写到紫檀板和红牙箸，似是唐明皇双手操作两种节拍器。又王文才注引《阳春白雪》元无名氏《沽美酒带太平令》：“花奴将羯鼓催，宁王把玉笛吹。御手亲将梧桐击，郑观音琵琶韵美。”所写与《梧桐雨》中 [古鲍老] 曲事略同。从字面看，“击梧桐”似是以桐木制拍板打节拍，但桐木质地松软，击之声闷，古来未有以桐木制拍板者，所以更可能是（以红牙箸）击打以桐木为音箱的击弦乐器，如筑之类。元·王伯成《天宝遗事诸宫调》《明皇击梧桐》套曲 [么篇] 云“宁王玉笛，花奴羯鼓，天子击梧桐”（朱禧辑：《天宝遗事诸宫调》页 38，天津古籍出版社，1986 年。明皇所用的乐器可能是拍板，也可能是筑，但不会是羯鼓。这样的乐队组合，在元人的观念中是比较固定的，《宣和画谱》所载“击梧桐”画面应该是类似合奏场景，并有杨妃舞蹈。明万历顾曲斋刻本《唐明皇秋夜梧桐雨》插图表现 [古鲍老] 曲情，画作杨妃舞蹈、明皇击鼓。清洪昇《长生殿·舞盘》有此场景，亦写唐明皇击羯鼓。但元人曲中明写击鼓者是花奴而不是明皇，可见明中期和清代人已经不清楚“击梧桐”是何意。

和《踏青图》可能就是《虢国夫人出游图》。

周昉有《明皇骑从图》、《杨妃出浴图》、《三杨图》、《明皇斗鸡射乌图》。这些作品皆未见于唐人记载。

杜庭睦有《明皇斫脍图》。

五代的周文矩有《明皇取性图》、《明皇会棋图》、《玉妃游仙图》。

通过对比不难发现，北宋内府所收藏的明皇贵妃故事图像，有些见于唐人记载，有些则不知从何而出，有理由认为，这些画是真伪混杂的，其中包括唐人原作、五代人作品，也包括宋人作伪与误定。

北宋末年黄伯思（1079 — 1118）的《东观余论》记载有“郭忠恕所摹《按乐图》”：“《开元按乐图》，周昉画。是本盖国初郭忠恕所摹，中有髯者，乃恕先（郭忠恕字）自写真也。”[1] 同卷并记载有周昉《案（同按）乐图》[2]，可能与郭忠恕摹本图像有关，是黄伯思判断郭本底本出于周昉的依据。“按乐图”应即“按舞图”、“按羯鼓图”之类唐代已经出现的题材，但周昉有此作品，这是目前所见的最早记载[3]。不能排除郭忠恕的底本是一幅无名唐画而被宋人定为周昉作品的可能。

南宋董逌《广川画跋》记载有《马嵬图》画杨贵妃事，但既未描述画面，也未说明是何时所画，很可能是北宋作品[4]。

表现明皇时期宫廷日常生活，与表现明皇与杨贵妃的风流韵事，二者从取材目的到表现手法都有不小的距离。前者偏重于歌颂与记录，故而可以出于同时代宫廷画家之手；而后者明显具有批判或玩味的意向，是否会出于同时代宫廷画家之手还是一个疑问。更基本的问题是，要进行图像创作必须有文本依据。明皇贵妃韵事从中唐时期见诸传奇与诗文，包括郑处诲《明皇杂录》、姚汝能《安禄山事迹》、段成式《酉阳杂俎》以及晚唐郑綮《开天传信记》等，但皆为片言只语，无完整故事。白居易（772 — 846）《长恨歌》和陈鸿（活动于 8 — 9 世纪）《长恨歌传》才提供了环环相扣的完整情节，包括杨妃入宫得宠、专宠误国、安史乱起、长安失陷、玄宗西幸、马嵬之变、玄宗入蜀、归途改葬、玄宗晚景凄凉、道士访求海外仙山、仙凡永隔等关键性情节，并提供了华清赐浴、长生殿七夕盟誓、雨霖铃制曲等细节，但还没有贵妃上马的细节。《长恨歌》作于白居易 35 岁在周至县尉任上时（806），《传》的写作晚于《歌》，在同年或次年。周昉的活动时间约为 749 — 804[5]，稍早于白居易和陈鸿，恐无眼福得见《长恨歌》和《传》，如果周昉笔下画过明皇贵妃韵事，“编剧”一职只能由他自己来担任。也就是说，周昉必须亲自由散碎凌乱的民间传说和野史笔记中提炼出有价值的细节来组织叙事性画面。到目前为止，还没有发现哪一位唐代画家具有这样的能力和热情。

北宋乐史（930 — 1007）的《杨太真外传》是在《长恨歌传》的基础上进一步搜罗铺陈而就的，细节丰富，情节曲折多变，给人以更多的想像空间。实际上，后世的一系列创作，包括《梧桐雨》、《天宝遗事诸宫调》、《长生殿》等，都是以《杨太真外传》而不是《长恨歌传》为真接蓝本的。北宋人的兴趣不仅止于唐，还上溯至隋，隋炀帝三记——《海山记》、《迷楼记》、《开河记》也是北宋人编撰的。三记塑造的荒淫天子形象，令人咋舌，把隋炀帝彻底妖魔化。与相对零碎而平实

1
宋黄伯思：《东观余论》卷下，《四库全书》本，页 67a。

2
宋黄伯思：《东观余论》卷下，《四库全书》本，页 59b。

3
另南宋董逌：《广川画跋》卷六《书伯时藏周昉画》云，李公麟（字伯时）所藏为“周昉画《按筝图》”，是为“按乐图”又一解。见于安澜编《画品丛书》页 308，上海人民美术出版社，1982 年。

4
《广州画跋》卷一，页 244，出处同上。

5
金维诺：《< 纨扇仕女图 > 与周昉》，《中国美术史论集》页 220，黑龙江美术出版社，2004 年。

的历史相比，这些文学作品虚实相生，情节曲折完整，风格浓郁强烈，显然更适合娱乐市场的需要，是北宋城市经济发展、市民喜好轻松娱乐的生活风气的结果。上述绘画作品在北宋以前了无形迹，北宋突然大量出现，正与文学史上这股“古装传奇剧”热潮相与表里。换句话说，北宋人不但创作了明皇贵妃韵事的文本，也创作了这类题材的绘画作品。

以具体的例子来说，杨贵妃的外形，除了漂亮（这个大家尽可以任意想象），还有没有什么可以把握的特征？唐人没有说。根据盛唐以丰肥为美的一般情况，杨贵妃应该是个胖美人，但这毕竟只是想象或传说。到了五代，这一特点才明确地记载下来，并获得了权威性。王仁裕（880 — 956）《开元天宝遗事》载[1]：

> 贵妃素有肉体，至夏苦热……
>
> 贵妃每至夏月，常衣轻绡，使侍儿交扇鼓风，犹不解其热。每有汗出，红腻而多香，或拭之于巾帕之上，其色如桃红也。

杨贵妃竟成了“汗血宝马”，显然出于道听途说，但言之凿凿，似乎作者当时就在唐朝内廷，不由人不信。

再比如虢国夫人夜游，宋人其实不大清楚晓景与夜景的区分[2]：

> “虢国夫人承主恩，平明骑马入金门。却嫌脂粉污颜色，淡扫蛾眉朝至尊。”余每疑此恐非杜少陵语，后乃得于张祜集中，盖《集灵台》第二篇也。素闻同年林子长家有《虢国夜游图》甚佳，而未之见。或谓此晓妆图也，岂正画平明骑马时耶？

此图画的应是骑马仕女，而非梳妆仕女，楼钥从画面联想到张祜的诗作，并且有人告诉他这是“晓妆图”，于是一幅骑马仕女就变成了《虢国夫人晓妆图》。何以见得是平明骑马？传统人物画能表现出天色熹微吗？如果有人告诉楼钥这就是《虢国夜游图》，他恐怕也会相信的。

虢国夜游不知典出何处，但有一点值得注意，唐代实行宵禁，仅元宵节解禁，平时夜游不像游春、踏青那样容易。而北宋城市不再实行宵禁，才有夜游的风俗。沈从文业已指出，“出浴”、“纳凉”一类流行主题是宋元时代发展成熟的题材[3]，上引张萱《明皇纳凉图》、周昉《杨妃出浴图》，显然是北宋人自创了。《虢国夜游》恐怕也是北宋人根据自己的城市夜生活经验想象出来的题材。

上面所列画题，有不少是北宋风俗画兴起之后流行的古装画题材。所以，如果一定要探究北宋内府所藏明皇贵妃故事画的来路，其中可信为唐人真迹的部分，恐怕有相当部分原来是一般宫廷贵族题材，由于北宋人从民间传说、野史笔记中熟悉了一些唐代宫廷传奇，就附会为某人某故事。

余下的大部分就不能排除是北宋人伪作的嫌疑了。米芾《画史》形象地记述了当时的作伪风气，作伪活动与伪作收藏（包括有意的与上当的）波及社会各个阶层。民间作伪成风，《宣和画谱》的编纂者之一米芾本人就善于作伪，如果内府收藏纯由真迹构成，倒不可思议了。实际上，宋人的真伪之别观念还不像明清人那么强烈，摹本也常被视为真迹的替身而接受。画院所摹张萱《捣练图》和所谓《虢国夫人游春图》，在当时就视同原作。因此，对《宣和画谱》中的著录，自然不可全信。我们历来把《宣和画谱》的著录作为唐画的可信史料来接受，这个前提是有问题的。

1 五代王仁裕：《开元天宝遗事》卷下《开元天宝遗事十种》，页 98 ～ 99。

2 楼钥：《攻媿集》卷七二《跋虢国夫人晓妆图》，《四库全书》本，页 8a。

3 沈从文：《中国古代服饰研究》页 345，《簪花仕女图》，上海书店出版社，2005 年。

唐代社会风气虽然开放，但在文字以外的艺术门类中，还存在着时代局限，表现故事情节尤其是当代风俗的能力并未完全成熟，对细节的把握远不如北宋人精彩、生动和深入，效果不像文字描写那样戏剧化、细节化。唐代舞台上的戏剧都是简单稚拙的目连戏、参军戏之类，情节非常简单、概念化，在平面图像中表现贵族生活往往也比较粗略和概念化。同时唐代人物画在线描风格、空间关系上都比宋代粗拙古朴。只有到了北宋，才能自如地表现种种生动的细节。

到了南宋，题《杨贵妃上马图》的诗就多起来了。除了高似孙所引的韩驹和程子山诗，还有楼钥（1137—1213）《题杨妃上马图》[1]：

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。

杨妃上马在韩驹笔下还只是一般仕女题材，进入南宋后逐渐形成了一个套路：诗的起、承部分铺叙杨妃上马，转、合部分联想明皇幸蜀，通过对比讽刺明皇贵妃荒淫误国。

元代题咏更多，此法已成定式。最后一两句总是讽刺唐明皇荒政葬送了杨妃性命和开元盛世。题咏其他明皇贵妃韵事题材的绘画，也依样画葫芦。如《历代题画诗类》载宋无的《明皇并辔图》[2]：

三郎沉醉玉环随，不上金舆索马骑。老大独归南内里，风流无复并鞍时。

柳贯的《题明皇按乐图》：

开元天子乐当阳，手按琵琶引凤凰。曲谱才翻新玉笛，泪痕还滴旧香囊。

《南村辍耕录》载冯海粟题《杨妃病齿图》（这个题材比杨妃上马更富有性的意味）[3]：

华清宫，一齿痛；马嵬坡，一身痛；渔阳鼙鼓动地来，天下痛。

陈伯敷题《杨妃上马娇图》：

此索清平调词赴沉香亭时耶？抑闻渔阳鼙鼓声赴马嵬坡时耶？上马固相似，情状大不同，观者当审诸。

弗利尔本和淳化轩本上的钱选题诗，乃至邓拓本卷后柯九思等题诗（姑且认为这些伪跋有所本，文字内容是出于柯九思等人之手）亦未脱离这个此套路。

高居翰注意到了弗利尔本“钱选”题诗后两句的另一层喻意：

开元四十万疋马，何事骑骡蜀道行？

他指出此诗以唐明皇马厩中的“天闲十万匹”比喻“后宫佳丽三千人”；以无生育能力的骡比喻无子的杨玉环，无子的女人“三千宠爱在一身”就喻示了明皇政治上的败亡[4]。虽然最后归结到政治显示出诗有别于散曲的正派风度，但是性的联想就使这首诗显得不那么正派。这种隐约的色情感似乎更应属于元代中后期的文人，而非元初的遗民钱选。淳化轩本上的诗则有可能是钱选题咏他人的《杨妃上马图》（或许他认为那是周昉的画，所以写过“周昉唐人……”这一段话）。钱选没有诗文集行世，这两首诗的著作权已经无从查证，但它们与郑思肖、柳贯、宋无等人题《杨妃上马图》诗的构思、语气都比较接近，多少可以表明这两首诗应出于元人之手。

明皇贵妃故事的发展，元代是一个关键时期。这一时期的特点是娱乐市场更为发达，处理手法更为商

1
南宋楼钥：《攻媿集》卷八，《四库全书》本，页 24b-25a。

2
清陈邦彦辑：《历代题画诗类》卷三九，《四库全书》本，页 13b，页 3a。

3
元陶宗仪（文灏校点）《南村辍耕录》卷五《题跋》，页 70，文化艺术出版社，1998 年。

4
James Cahill, *Ch’ien Hsuan and His Figure Paintings*,pp.20-21. “疋”可以视为“匹”的异体字，高居翰的英译将“四十万疋马”译为“四十万匹马”。不过从此诗的平仄来看，“疋”字的位置应该是一个平声字，故应取其另一音，读如“书”，意为“脚”，一马四脚，“四十万疋”即“十万匹”，因此必称“四十万”而不能是“三十万”或“五十万”。

业化、情色化。有关诗歌、戏剧作品大量出现，无疑为明皇贵妃题材绘画提供了更为丰富的土壤。元人对杨妃上马题材的另一“贡献”就是把杨妃固化为性联想的对象。这一固化过程首先在俗文学——散曲、杂剧、诸宫调等——之中完成，在绘画中的影响，体现在这样两个方面：书写语气暧昧的题画诗；选择更富于平民气息的时尚风格。

在元代文人笔下，诗、词、曲的严肃性是递减的，而且等级分明，散曲多以游戏笔墨乃至市井俚俗见长。同样是咏杨贵妃事，诗歌一本正经的样子已见前引。词中则往往将马嵬之变作为一般典故使用，感情平淡，如白朴［水调歌头］“十月海棠”[1]。散曲则多采用谐谑化手法，这一取向极富时代特色。如马致远散曲［南吕·四块玉］“马嵬坡”[2]：

睡海棠，春将晚，恨不得明皇掌中看。霓裳便是中原患。不因这玉环，引起那禄山，怎知蜀道难。

张小山散曲［双调·落梅风］“天宝补遗”[3]：

姮娥面，天宝年，闹渔阳鼓声一片。马嵬坡袜儿得了看钱[4]，太真妃死而无怨。

杜遵礼散曲［南吕·醉中天］“佳人脸上黑痣”更以杨妃比妓女[5]。

在元曲的另一大类——杂剧中，情形又如何呢？元代明皇贵妃故事极为流行，杂剧作品有白朴《唐明皇秋夜梧桐雨》、《幸月宫》、关汉卿《唐明皇启瘗哭香囊》、岳伯川《罗公远梦断杨贵妃》、庾吉甫《霓裳怨》、《杨太真浴罢华清宫》、红字李二《病杨妃雄（雄字疑为衍文，或此标题有脱漏字）》、乔梦符《唐明皇御断金钱记》等多种[6]，讲唱文学有王伯成《天宝遗事诸宫调》，文字上更是极尽敷演铺陈之能事，几可称之为色情艺术。这些作品大多佚失，只有白朴《梧桐雨》完整地保留下来，王伯成《天宝遗事诸宫调》通过今人辑集残曲，也可窥知基本情节和文学风格。杨贵妃与安禄山的私情，在唐人笔记中只是隐约有之，在元人中却似乎成为共识，除了前引马致远散曲，《梧桐雨》和《天宝遗事诸宫调》也都将其坐实、夸张，只是程度不同（白朴写得含蓄简略，王伯成写得直露详尽，甚至视为安禄山造反的原因，二者的区别体现了元初和元末的不同风气）。时好所趋，可见一斑，那些佚失了的同类戏曲恐怕也都有此内容。

《长恨歌》中有四句“春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时”。这几句奠定了杨贵妃在中国文化史上的地位：所有男性的性幻想对象。元人王伯成《天宝遗事诸宫调》花了不少笔墨，铺陈描写杨贵妃与唐明皇、安禄山的床第之欢（包括杨妃出浴情景），也详尽地描写了“杨妃上马娇”：“银烛荧煌，看不尽上马娇模样”，并有“杨妃上马娇”一套曲铺叙之：

［仙吕·六么序］……俄尔分开锦簇，捧出醉芙蓉。翠帘高卷，玉梯扶下，素娥谪降广寒宫。

［么篇］先已停鞍按勒，朱漆枕绣复蒙。

1 白朴《天籁集》卷上，《四库全书》本，页 8b。其文为“忆真妃，春睡足，按霓裳，马嵬西下，回首野日淡无光”。

2 元无名氏编《梨园试按乐府新声》卷下，《历代散曲汇纂》，浙江古籍出版社，1998，页 87。

3 隋树森编：《全元散曲》上册，中华书局，页 812。

4 乐史《杨太真外传》卷下：“妃子死日，马嵬媪得锦袜一只。相传过客一玩百钱，前后获钱无数。”丁如明辑校《开元天宝遗事十种》，页 146。

5 元杨朝英编（隋树森校订）：《朝野新声太平乐府》卷五，页 204，中华书局，1958。校注云：尧山堂外纪以此曲属白朴，又云或以为杜遵礼作。

6 元钟嗣成：《录鬼簿》卷上（乔梦符条见卷下），页 8～29、页 39，上海古籍出版社，1978 年。《录鬼簿》有多种版本，文字多有出入，此据明天一阁藏本。

罗袜尘香，欲绕还软无蹤（踪）。天子欣然驻待，芳意任从容。春纤凭暖，金莲立困，付能催上玉华骢。

［赚煞尾］锦衣笼，宫人驰骋，尽温柔万种。强驻刚乘娇欲滴，颤巍巍簌翠遗红。畅道真恁疏慵，宝镫深藏足半弓。金衔慢松，玉鞭不动，马蹄儿懒趁海棠风。[1]

表现的是对杨妃肉体的欣赏与玩味。写杨妃醉酒后上马，这个细节在唐宋尚未出现。明人将《杨妃上马图》别称为《醉杨妃图》，显然是受元人的影响。

这段唱词（或者还有其他类似作品）影响很大，乃至“上马娇”成了一个固定的曲牌名[2]。

一位穿裙装的女士作上马的跨骑动作时，裙裾翩翻，美丽动人，但那一霎时她内着的长裤会被人看见，确实有失文雅，不难理解直到 20 世纪初，女人骑自行车还遭到保守势力反对。太真上马这一场景，恰在性感与色情的边缘，那种微妙的感觉撩拨着男性的窥淫狂欲。同时还不能忘了小脚的性象征意味。历史中真正的杨妃上马恐怕没有画上那么费劲，南宋和元代渐渐多起来的小脚女人才是弱柳扶风，动须扶掖，这一时期的男性文人便把小脚女人的娇态叠加到对杨妃的想象之中。

元代中后期戏曲繁盛，生活在城市里的画家们在日常娱乐中接触到这样一个情色化了的题材，并发现它深受市场欢迎，于是据南宋旧稿改画新样，这就是弗利尔本祖本的来由。原画风格凝重典雅，有浓厚的贵族气息，在改画本中减少了人数、简化了人物的空间关系、淡化了色调，线描也化为流利清畅的新风，显得更加平易而轻松，隐隐应合着这一题材的市俗佻达意味。这样的文化生活环境尚非元初的钱选所能梦见，所以弗利尔本的新风格不可能出于钱选笔下。弗利尔本上的题诗“开元四十万疋马，何事骑骡蜀道行”格外具有色情的联想作用，也算与画风珠联璧合。

元人在文艺中的性幻想部分地宣泻着他们在仕途上的压抑。明代虽然恢复了科举制，但是生存竞争加剧，读书人地位降低，这种宣泻需要仍然存在。明人复制了多本《杨妃上马图》，显示这一题材在明代更受欢迎，图像上没有太大变化，寄托的社会心理却有微妙的改变。

明代中后期，性幻想的表达更为恣肆，人物画表现复杂动作关系的能力也进一步加强了，于是向壁虚构的“周昉”甚至画起了春宫画，《清河书画舫》和清初吴其贞《书画记》都著录了“周昉《春宵秘戏图》”[3]，画五女一男奸戏场面。《清河书画舫》载录有张丑长跋，在《书画记》中则变成了文徵明长跋，文字略有改动。周昉作此画，文徵明作此跋，一样地骇人听闻。把周昉变成春宫画家之后，周昉所画的杨妃也就有了更为浓厚的色情喻意。明人一方面沿袭了《宣和画谱》中周昉画过明皇贵妃题材的说法，一方面明代人观念中的周昉已经没有什么不能画的，所以周昉画《杨妃上马》一事就被坐实。周文矩既然是周昉的私淑弟子，便也莫名其妙地被拉进了画《杨妃上马》的作者队伍。也是从这个时期开始，并不以人物画著称的钱选，也“画”出了《汉宫春晓图》这类仇英和“苏州片”拿手的题材。《杨妃上马图》正是和《汉宫春晓图》一起出现在钱选名下[4]。周昉、

1
朱禧辑：《天宝遗事诸宫调》，页 19，天津古籍出版社，1986 年。

2
元陶宗仪：《南村辍耕录》文灏校点，卷二七，《杂剧曲名》页 371。

3
明张丑：《清河书画舫》卷四，页 42a-43a，《四库全书》本；清吴其贞（邵彦校点）：《书画记》卷一，页 39 ～ 40，169 条，《新世纪万有文库》本，辽宁教育出版社，2000 年。

4
前揭《天水冰山录》页 280。

周文矩、钱选，后来还有仇英本人，都成了后人的“洗衣筐”，沾边和不沾边的仕女人物画都往里面扔。只不过，这个过程不像通常认为的那样从明代中后期开始，而是从北宋中后期就肇始了。

杨贵妃作为性幻想对象的文化意义一直延续到清代（乃至当下）。清高宗在淳化轩本上的题诗云：

温泉浴罢犹无力，玉马将骑自觉难。一晌多情看未足，千秋炯戒却留看。

仍不出元诗的腔调，但前三句描绘的意象更富于色情意味。“钱选”诗中“年年十月（秋后）幸华清”说的是每年秋天去华清离宫；白居易说的可是“春寒赐浴”，而不是秋天。但清高宗显然把“华清”二字看成“赐浴”的隐语，于是有许多联想。这颇能代表当时一般男性对杨贵妃的看法。起承转三句之后，他忽然想到自己的地位和责任，以及“钱选”原诗的主旨，于是合句来一个“千秋炯戒”，正衣冠而端坐。

概括言之，对《太真上马图》的题咏出现于两宋之交，记载出现于南宋，并无证据显示此一图像的出现早到唐代。北宋末年的《宣和画谱》才开始记录的明皇杨贵妃题材图像，也非唐画原貌，而出于北宋人的附会与伪托。宋人咏《太真上马图》，起初只是作为一般仕女画，描写、玩味杨妃的娇态；后来才把太真上马与明皇幸蜀联系起来，强调太真上马的政治意义。到了元代就固定地以这种咏史诗的套路来咏此图，把“杨妃上马”符号化为“明皇幸蜀”的先兆。在清人所编《历代题画诗类》中，就把这一画题归入“故实”类，俨然成了一种规谏画。

太真上马的政治喻义，对南宋人有很大的现实意义；在元代和明清时期，其现实意义则迅速减弱。太真上马的性喻义，在元代表现得直露，在明清表现得隐晦，但总的趋势是逐渐加强并且扭曲。太真上马这一题材在南宋获得了第一重文化含义——对玄宗误国的批判，而在元代除了将这重含义固化以外，又加上了第二重文化含义——对杨贵妃肉体的玩味。

（二）《明皇幸蜀》：唐画抑或五代画，唐人作抑或宋人造？

由于太真上马和明皇幸蜀题材的内在联系，本文有必要也考察一下《明皇幸蜀图》的类似问题：题材的出现时间、作者队伍的可信程度等。

现在我们所能看到的唐人画明皇故事，以台北故宫博物院所藏《明皇幸蜀图》最为著名，此图旧传为李昭道作，也一直被看作明皇故事在当时就入画的证据。据杨新研究，台北藏本系元代后期画家胡廷晖所摹，底本则是唐代的[1]。但那个底本究竟是李昭道所画还是中晚唐作品，仍无法落实[2]；画的本来就是明皇幸蜀，还是一般贵族游春，被宋人附会成明皇幸蜀，就更有疑问了[3]。《明皇幸蜀图》名目，在《历代名画记》、《益州名画录》、《图画见闻志》和《宣和画谱》中皆未见，最早提到此图的是北宋中期的苏轼（1037－1101），称为“李将军三骏马图”，又称为“唐将军李思训作《明皇摘瓜图》”，并作了情节化的解读[4]：

1
杨新：《胡廷晖作品的发现与〈明皇幸蜀图〉的时代探讨》，《文物》1999年第10期，页94～100。

2
米芾记载中唐蜀地画家李昇山水被改款为李思训，这幅李昇作品，据米芾的描绘，与现存明皇幸蜀图画面颇为类似：“细秀而润，上危峰，下桥涉，中瀑泉。松有三十余株。”见《画史》“唐画·余昔购丁氏蜀人李昇山水一帧”宋黄休复《益州名画录》载李昇“蜀人皆呼昇为小李将军，盖其艺相匹尔”《中国画论》卷一，页406、214。

3
宋叶梦得（1077～1148）《避暑录话》卷下《明皇幸蜀图》条曾指出：“而议者疑元稹《望云骓歌》有骑骡幸蜀之语，为仓卒不应仪，物犹若是盛，遂欲以为非幸蜀时事者，终不能改也。”《四库全书》本，页45b-46a。铃木敬也指出台北藏《明皇幸蜀图》“就整个来说，色彩泛滥，可说色感太过华丽，作为明皇蒙尘场面的描写，令人感到不很调和”，《中国绘画史》（上），页82，魏美月译，台北国立故宫博物院，1987年。台北故宫博物院还藏有与此图内容相同、画面类似的明人仿作，传称李昭道《春山行旅图》者，不以《明皇幸蜀》为题，亦说明画面内容可作不同的解读。

4
宋苏轼：《东坡题跋》卷五《书李将军三骏马图》，《丛书集成初编》本，页95，上海商务印书馆，1936年。

> 与诸王及嫔御十数骑出飞仙岭下，初见平陆，马皆若惊，而帝马见小桥作徘徊不进状。

苏轼又有一条《跋摘瓜图》[1]：

> 元稹《望云骓歌》云“明皇当时无此马，不免骑驴来幸蜀”，信如稹言，岂有此权奇蹀躞与嫔御摘瓜山谷间，如思训之图乎？然禄山之乱，崔园在蜀，储设甚备，骑驴当时虚语也。

看来此本画面近似前述“李将军三骏马图”，而画风有别。苏轼虽然发现画面并不符合唐人记载的明皇入蜀的狼狈相，但坚持认为唐人说得不对而自己猜得对。

邵博（？－ 1158）《河南邵氏闻见后录》载[2]：

> 予收南唐李侯《閤中集》，第九一卷《画目》，上品九十五种……《山行摘瓜图》一，注云“小李将军”，又今人注云“在刘忠谏家”……《明皇游猎图》一，注云“小李将军”，又今人注云“在马粹老家”……《杨妃使雪衣女乱双陆图》一，注云“李翊”，又今人注云“在王粹老家”……

如果邵博的古书鉴定能力可信，则在南唐就出现了“小李将军”画明皇题材的说法。我们会认为“小李将军”当然就是李昭道，其实在宋初黄休复《益州名画录》有论五代西蜀画家李昇“蜀人皆呼昇为小李将军，盖其艺相匹尔”，《宣和画谱》也有类似的说法，米芾也记载李昇山水被改款为李思训[3]。所以这些明皇题材画也很可能是李昇所画。就算这个“小李将军”是李昭道，从邵氏引文中既看不出李思训画过《摘瓜图》，也看不出李思训或李昭道画过《明皇幸蜀图》，更看不出《山行摘瓜图》就是《明皇幸蜀图》。《宣和画谱》中李思训名下既没有《摘瓜图》，也没有《明皇幸蜀图》，而李昭道名下有《摘瓜图》，应该与邵博提到的那件从南唐传下来、北宋末藏于刘忠谏家的《摘瓜图》有某种联系，而且《宣和画谱》解释此图画的是武则天次子李贤所作《黄台瓜辞》，这是关于“摘瓜”的最著名的典故。实在难以想象《黄台瓜辞》和明皇幸蜀两个题材会混淆起来，其中必有一个是附会，最大的可能就是苏轼将两幅《摘瓜图》附会为《明皇幸蜀图》，并进一步附会为李思训画。这两幅图画的应是贵族游春，山中有摘瓜场景，也未必是写《黄台瓜辞》意，因为存在《摘瓜图》就是《明皇幸蜀图》的说法，宣和内府以为不吉利，强解为《黄台瓜辞》事，亦属可能，而叶梦得（1077 － 1148）解释为将原名《明皇幸蜀图》改名为《摘瓜图》却显得牵强[4]：

> 《明皇幸蜀图》李思训画……宣和间，内府求画甚急，以其名不佳，独不敢进……道旁瓜圃，宫女有即圃采瓜者，或讳之为《摘瓜图》。

早在苏轼的的笔下，《幸蜀图》已经是《摘瓜图》了，不须等到宣和间再来改名。从南唐《閤中集》到苏轼，文献的联缀是跳跃式的，中间的裂隙由《避暑录话》填补起来：叶梦得支持苏轼的意见，将《幸蜀图》归属李思训，并且解释了《幸蜀图》何以变成《摘瓜图》。剩下的问题只是：画家是李思训还是李昭道？因为李思训死于开元六年（718），其后 38 年才发生安史之乱。所以蔡絛（蔡京子，活动于 12 世纪前期）《铁围山丛谈》将此图归于思训之子李昭道名下[5]。不过

1
宋苏轼《东坡题跋》卷五，页 100。

2
邵博：《河南邵氏闻见后录》卷二七，《丛书集成初编》本，页 178，上海商务印书馆，1936 年。

3
北宋黄休复《益州名画录》卷中“妙格下品十一人”，《画史》“唐画・余昔购丁氏蜀人李昇山水一帧”，《宣和画谱》卷三“道释三・李昇”，《中国画论》卷一，页 214、406、506。

4
前揭《避暑录话》卷下，《四库全书》本，页 45b-46a。

5
宋蔡絛：《铁围山丛谈》卷一“秘书省”条，《四库全书》本，页 20a-b。

蔡所记李昭道《明皇幸蜀图》与《宣和画谱》所记李昭道《摘瓜图》也看不出有任何联系。

从以上分析不难看出，李昭道《明皇幸蜀图》之得名和归属于李昭道名下的过程，充满了牵强附会的疑点。另外，和《太真上马图》的情况一样，这一画题的文本资源也非常可疑。明皇幸蜀一事固然广为人知，但选取其中一个细节形诸图画却需要具体的文本支撑。宋人把明皇幸蜀图归于李昭道，似乎只要事情发生了，画家就一定会知道一些细节并形诸图画，何况李昭道还是一个宗室画家，一定会随驾幸蜀的。实际上李昭道很可能没有随驾幸蜀。唐玄宗出逃极其仓卒，百官和宗室子弟多弃置长安，遂有王维、郑虔、杜甫和众乐工陷贼之事，并有杜甫《哀王孙》之作。玄宗幸蜀途中的故事，只有马嵬之变和《雨霖铃》制曲数事见诸当时的史籍和笔记，广为流传[1]；专门记载玄宗幸蜀的野史或笔记小说有温畬《天宝乱离西幸记》一卷、宋巨《明皇幸蜀记》一卷，今已佚失，著录于北宋宋祁、欧阳修编《新唐书》志第四十八、艺文二，具体写作时间和内容不详。根据同书著录的同类书目来推测，它们的时代大致在中、晚唐之间，内容可能有不少被采录于《新唐书》和《旧唐书》的相关记载中。

这里浮现出一个疑问：明皇幸蜀的过程中充满了饶有意味的细节，为什么只选取“马出飞仙岭”入画呢？北宋之后的画家可能陈陈相因，但最初成图为什么选取了“马出飞仙岭”而不是其他的细节呢？我觉得与其说是北宋画家（或可能是更早的画家）“选取”了“马出飞仙岭”的细节入画，不如说是北宋的鉴赏者（比如苏轼）把一幅旧画解释成明皇幸蜀过程中的“马出飞仙岭”一段。从苏轼的语气看，“马出飞仙岭”是北宋文人很熟悉的一个细节，今天已无法找到这个细节的出处，很可能就出于《天宝乱离西幸记》或《明皇幸蜀记》，而其未被录入新、旧《唐书》，可能是因为它带有浓厚的民间传说色彩，为史家所不取；也可能出于另一种苏轼能够看到、今天已经佚失了的笔记或民间传说。而此细节却是成图的关键。如果这个细节出于中晚唐的笔记，李昭道如何得知？这个细节见诸文字之后，也不能保证图像会同期出现。而在苏轼那里，则是由图像考核内容，追索文本，这里存在着更大的随意解释的危险性。一幅贵族游春图变成了《明皇幸蜀图》，而且画的就是“马出飞仙岭”的场面，很可能只是出于苏轼本人的想象，后人附和苏轼，皆称此图为《明皇幸蜀》，就成了谬种流传。

苏轼的同时代人米芾描述的类似画面就谨慎地称为“蜀人李昇山水”。米芾提出的意见值得重视。如果此图出于五代前蜀画家李昇（活动于 10 世纪前期）或其同时代人，画的就算是明皇幸蜀，上距安史之乱也仅有一百多年，更何况画的很可能不是明皇幸蜀呢！

明皇幸蜀是史实，从史实发生之年（755）到可能出现图画的前蜀李昇时代有 170 余年的时间差，到被认为确定出现《明皇幸蜀图》的北宋末年则有 350 余年。而理想化、浪漫化的李杨爱情故事，是在杨贵妃死后后 50 余年（806）出现的一诗一文——《长恨歌》与《长恨歌传》中成型的。太真上马是明皇贵妃韵事中的一个细节[2]，《长恨歌》和《传》还没有提供这样的细节，高度细节化、戏剧化的《杨太真外传》，才是更直接的来源。但从叙述还比较简略的《杨太真外传》到具体生动的画面，仍然需要一段时间来想

1
《雨霖铃》制曲事见唐郑处诲《明皇杂录》补遗、宋·乐史《杨太真外传》卷下，《开元天宝遗事十种》，页 36、143。

2
李霖璨认为弗利尔本《杨贵妃上马图》表现从长安出发逃难场景，也属明皇幸蜀图。此论当是受钱选题诗影响之故。见李著《明皇幸蜀的新研究》，《中国名画研究》，1973 年，台湾艺文印书馆，见铃木敬《中国绘画史》（上）引录，页 81。

象、来酝酿。《杨太真外传》写于 11 世纪末，韩驹题画诗出现于 12 世纪前半叶，所题的画《明皇上马图》（即《杨妃上马图》）可能画于 11 世纪后期或 12 世纪初，这也是杨妃上马这一题材入画的时间，由文本《杨太真外传》到图像正好大约有一个世纪的时间差。

叶梦得、蔡絛、邵博的时代，也就是北宋末、南宋初的 12 世纪前期，出现了真正的“明皇幸蜀图热”。不管《摘瓜图》是贵族游春还是真正的《明皇幸蜀》，这时也被坐实为《明皇幸蜀图》了。李纲（1083 ～ 1140）有题《明皇蜀道图》诗，其后南宋陆游（1125 ～ 1210）亦有题《明皇幸蜀图》诗，北方金国的赵秉文（1159 ～ 1232）也有题《王摩诘画明皇剑阁图》诗[1]。他们的心理都受到靖康之变这个大的时代背景影响，关注此图的政治意义。南宋人还制作了一些《明皇幸蜀图》的复本，满足贵族和文人借古伤今的心理[2]。因为题画诗没有详细描述画面，几位诗人所题咏的画，可能并不都限于今天所能看到的本子或它们的底本，而包括了唐代古本或宋人摹本，以及同时代人创作的《明皇幸蜀图》（其中有些被误作古画看待），有些古画可能是一般贵族游春题材，诗人伤于时局，“主动误读”，附会作《明皇幸蜀》，并借题发挥，抨击时政。如李纲诗“空令画手思入神，一写丹青戒今古”，陆游诗“人知大势如累卵，天稔奇祸如崩墙”，赵秉文诗“伤心凝碧池头句，有底功夫作画看”[3]。两宋之交文人由对明皇幸蜀这一题材的高度关注，引发对相关题材（如太真上马）的题咏兴趣，并很快不再满足于视作泛泛的仕女鞍马画，而与明皇幸蜀联系起来，挖掘其政治意义，显然是受到了时局影响，这与元人将此一题材世俗化、娱乐化和程式化，尚有本质的区别。

（三）图文关系的两种模式及由文至图的时间差

如果不谈实用性的“左图右史”，仅就文艺创作中的图像与文本关系而言，中国古代的图－文关系有两种模式：一是由图像到文本，先有图后有文，因图而文（诗），可以称为题画诗模式。这一模式似乎可以追溯到唐以前的“画赞”，如顾恺之《魏晋胜流画赞》。第一个针对绘画大量创作诗歌、开创后世题画诗传统的诗人是唐代的杜甫。不过杜甫的诗并没有题写在画上，应该称为“咏画诗”。真正把诗题到画卷后的做法始见于北宋，现存最早实例是王诜画《烟江叠嶂图》水墨本（上海博物馆藏），卷后有苏轼行书《烟江叠嶂图诗》二首及王诜本人的和诗，画为割裂残本，诗为古摹换配，但原为诗画合璧，应无疑义[4]。在这种模式里，文字可以晚于画出现，也可以和图差不多同时出现，画面触发文（诗）人的想象力，诗如泉涌，一挥而就。

另一种模式是由文本到图像，先有文后有图，流传甚广的诗文见诸图画，可以称为插图或图解模式。最早的记载是东晋明帝司马绍画过《洛神赋图》，距离文字创作时间将近百年[5]，所画是片断还是长卷尚不得而知。现存传为顾恺之所作《洛神赋图》长卷，其底本距离文字创作时间有一百多年，尚且略感笨

1
清陈邦彦辑：《历代题画诗类》卷三九，《四库全书》本，页 15b-16b。

2
日本奈良大和文华馆收藏有一残本，为《明皇幸蜀图》左半，该馆定为 16 世纪明仿本，杨新定为宋人摹本；《宋元明清名画大观》影印一图，为《明皇幸蜀图》左上山头残部，杨新亦承认为宋人摹本。见前引杨新文，页 97 ～ 98。

3
“凝碧池”指乐工雷海青骂贼就义事，王维时降安禄山为伪官，苟且偷生，既愤且愧，赋诗悼之。事见宋祁《新唐书》本传，清·赵殿成《王右丞集笺注》卷首附，《四库全书》本，页 5a。

4
参阅徐邦达：《古书画伪讹考辨》上卷，页 213 ～ 214。

5
唐裴孝源：《贞观公私画史》，《中国画论》卷一，页 34；唐张彦远《历代名画记》卷五，“晋·明帝”条，《中国画论》卷一，页 121。曹植《洛神赋》作于魏文帝曹丕黄初三年（222），晋明帝（300 ～ 326）被张彦远描述为“及长，善书画”，“长”的概念当为 16 岁以上，作画时间当在 315 ～ 326 之间。此外，帝王署名的书画往往有臣工代笔者，晋明帝作《洛神赋图》或许也非明帝亲笔，而出于当朝名画家（如卫协等人）代笔，此已不可考，但其时代则一，比顾恺之（约 345 ～ 406）早约半个世纪。

拙，画天上惊鸿、水中游龙来表现原文“翩若惊鸿，矫若游龙”。可见，将自由不羁的文学形象变成实实在在的平面造型，要比因图而文困难得多。因此，从文字到相应图像，存在一个必要的时间差。

这个时间差一定存在吗？似乎可以举出一些例外：北宋院人摹《虢国夫人游春图》（辽宁省博物馆藏），如果底本出于张萱，对应的文本是其同时代人杜甫《丽人行》诗。但此图题名出于四百多年后的金章宗（或许是根据宋徽宗旧题重题的），是否张萱原意不得而知。在画面上我们只看到一组贵族人物骑马前行，是否游春亦不得而知，画中哪一位是虢国夫人则至今争论不休。如果把此图底本看作唐代的一般贵族出行图而非《虢国夫人游春图》，则一切争论都迎刃而解[1]。

南宋人画《文姬归汉图》（《胡笳十八拍图》）组画数种，所据文字是传为蔡文姬作《胡笳十八拍》诗，此诗很可能是唐末五代的琴歌，由南唐蔡翼整理成形，南宋初郭茂倩《乐府诗集》首度刊行[2]，过去认为画出于南宋初高宗朝[3]，似乎文图基本同时，但笔者主为此图更有可能出于南宋后期宁宗朝[4]，时间差也有六、七十年。应该说，随着绘画艺术的发展，尤其是插图艺术的成熟，图解模式中的文－图时间差可以缩短。比如明代后期版画中许多当代戏曲插图，都是在戏曲剧本写成后不久所画的。但在宋代，这个时间差还是相当明显的，在唐代及唐之前，甚至是相当漫长的。

在《明皇幸蜀图》个案中，从755年安史之乱明皇幸蜀史实（姑且认为《旧唐书》、《新唐书》中的《明皇本纪》最接近史实）到12世纪前期《明皇幸蜀图》的出现，有350余年的时间差，即便以《旧唐书》成书时间为文献公布之日（945），也有150多年的时间差；在《太真上马图》个案中，从《杨太真外传》到《太真上马图》亦有百余年的时间差。在这数十、上百年的时间里，文本——史籍、笔记、传奇、诗歌，还有我们今天可能已经读不到的民间传说，通过人们嘴里的口水和笔端的墨水产生一系列复杂的“化学变化”，才为画家提供了足够的细节和场景，再加上画家的想象与创造，终于变成具体而丰富的画面。在我们的想象之中，强求画家一人承担编剧、导演、舞美、服装、道具种种职责，把漫长历史过程中许许多多人（人数之多足够组成一个剧组）完成的复杂工作，集于画家一身，实在是勉为其难，也并非历史真相。李昭道画明皇幸蜀是宋人的编造，周昉画杨妃上马是明人的创想。在我们印象之中，明人屡屡张冠李戴，甚至伪造画史，而宋人学风尚属严谨。但就这个例子来看，始作俑者是宋人，明人不过出蓝而已。由明上溯至宋，编造画史、信口开河之处，实有其内在联系。我们今天重新认识唐宋人物画史，怀疑的目光不应止乎明人，更应严审宋人。另外，我们已经习惯于审核作品的时代与作者归属，但对画题及其涵义往往当作自古而然、长期不变，未想到它们也有一个时代与作者归属问题。被当作史实接受下来的画史，陈言相因之处所在多有，应该重新审核的，当远不止“明皇幸蜀”、“太真上马”二例。

本文写作过程中承蒙郎绍君先生、姜斐德女士、刘建龙先生提供资料和宝贵意见，谨此深致谢忱。

[作者单位：中央美术学院人文学院]

（责任编辑：杨丽丽）

1 李若晴：《浅议〈虢国夫人游春图〉的主体人物》也认为此画题名出于宋人，而非唐人原意，未必是画虢国夫人，且张萱不会根据杜甫诗作画，画《丽人行》更是无从谈起。载《新美术》2005年第4期，页65～68。

2 参阅王小盾：《琴曲歌辞〈胡笳十八拍〉新考》，《复旦大学学报（哲学社会科学版）》1987年第4期，页23～29。

3 参阅 Rorex, Robert, *Eighteen Songs of A Nomad Flute: The Story of Ts' ai Wen-chi*, Chapter 1, Ph.D. Diss., Princeton University, 1975.

4 参阅邵彦：《〈文姬归汉〉图像新探》第1章，第1-3节，中央美术学院博士学位论文，2004年。