

西方音乐图像研究者眼中的 《韩熙载夜宴图》^{*}

王 玲

摘 要: 美国音乐图像研究专家彼得·张对《韩熙载夜宴图》作出了独具特色的阐释,他认为,该图可能是宋代对五代原型的再创作,其起源和风格特征暗示它可能是南宋时对遗失原作的复制。呈现的管乐合奏是龟兹部和鼓笛部的混合,归因于韩家演奏音乐的非正式性,音乐类型和表演很可能为唐代模式。图像表现出音乐是高雅的,对雅的不懈追求是贵族阶层生活方式的基本点,反映出唐朝和五代时期统治者与艺术家之间的等级关系。画家不是为了让图像观众鄙视韩熙载的个性和生活方式,而是要让他们仰慕他在文学和音乐领域的技巧和造诣。精通音乐是一种文化成就。置身于音乐中的统治阶级的视觉呈现说明其才能及艺术和音乐实践中的阶级差别,贵族阶层是艺术和音乐领域的主宰者。

关键词: 《韩熙载夜宴图》; 音乐图像; 演奏; 场景; 主题

中图分类号: J607 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-840X(2005)05-0004-08

中国著名卷轴画《韩熙载夜宴图》^①可能最早出自南唐时期(937~975年)宫廷画家顾闳中之手,它是研究晚唐和宋初音乐及当时社会文化的重要视觉资料。该画描绘了当时的王公大臣——任职中书侍郎的韩熙载在其住所内举行音乐表演的场面。中国音乐学家已把《韩熙载夜宴图》和有关书面记载联系起来研究,但是中国艺术史学家和音乐学家都尚未充分论述这一视觉资料。音乐学家不太关注音乐图像的风格特征及文化、艺术、

美学背景,而艺术史家则较少能论述音乐题材,因此一种整合的研究方法是必要的。

美国音乐人类学家彼得·张(Peter Chang)对《韩熙载夜宴图》进行的音乐图像研究是极具启示性的。为了建立从音乐图像视角合理阐释《韩熙载夜宴图》的坚实基础,首先必须论述使用图像作为历史资料的可靠性。对视觉成分及其意义的精确诠释不仅取决于对当时音乐实践的技术层面的理解,而且取决于对本身是艺术作品的图像的理解。音乐

收稿日期: 2005-07-05

*基金项目: 2005年度国家社会科学基金专项资助西部地区研究项目“少数民族音乐图像研究——以云南为例”(项目编号05XZW002)

①图片参见封三。

图像研究者对图像的起源和含意、艺术家的意图特别感兴趣。由于通常艺术家未留下书面记载，其动机不清楚，所以有必要审视更广泛的相关文献，不仅是艺术史文献，而且是音乐文献。

收录《韩熙载夜宴图》的史料可分为3类：编年史、绘画专题论文和画目及图像现存画本卷轴上的文字。1120年记载画论和北宋皇帝宋徽宗朝内府藏画的《宣和画谱》、北京故宫博物院收藏的原始画本、可能为元代无名氏题写在《韩熙载夜宴图》卷轴上图像左边的《韩熙载小传》都是重要的研究资料。

《宣和画谱》最早记录了《韩熙载夜宴图》。《宣和画谱》和《韩熙载小传》、相关绘画论文等后来的史料对画作起源有一致描述，因此，目前关于《韩熙载夜宴图》渊源的的了解主要基于比它晚将近两个世纪的《宣和画谱》。

进一步的证据来自韩熙载的墓碑。与韩熙载同时代的徐铉为他写的墓志铭和唐代崔令钦的《教坊记》中都记载韩家表演的音乐为清商乐。明清时期大量的画目中列有与《韩熙载夜宴图》相同或相似的标题，似乎给有关原画状态和真实性造成混淆。但根据元代艺术史学家汤皇的记载，北京故宫博物院画本被视为现存最早画本。

收藏者常在画作上盖印章，诗人和书法家则在卷轴上环绕图像题跋，发表评论。《韩熙载夜宴图》上有5个跋和一些重要印章，包括南宋大臣史弥远之印“绍勋”和清朝乾隆皇帝的玉玺。1362年元代班惟志题跋的内容基本上与《韩熙载小传》相同。据图像右边的文字记载，该图是由描绘韩熙载淫荡生活方式的愿望授意而创作。这些文字和《宣和画谱》都表明，《韩熙载夜宴图》曾在不同朝代的收藏家和作家之间易手。

到目前为止，无资料和历史文献证实《韩熙载小传》的内容，尚未发现比《宣和画谱》更悠久的文献提到画家顾闳中，这些都

引起关于作品起源的许多争议。一些历史学家基于《韩熙载夜宴图》中人物的服饰和绘制屏风的风格，认为它是北宋晚期或南宋时对原作的复制，而一些历史学家甚至把故宫博物院画本视为顾闳中的原作。

为解答疑难，彼得·张的音乐图像研究涉及相关史料和文献引证，图像场面描述，绘画风格、音乐类型分析，乐师、音乐机构及其与图像中人物关系揭示，还包括与其他图像比较。

根据《韩熙载小传》和《宣和画谱》，《韩熙载夜宴图》由南唐后主李煜委托创作，作为韩熙载放荡生活方式的证据来贬他，但是《宣和画谱》没有具体说明委托创作的时间。宋代薛居正的《旧五代史》提到，李煜欣赏韩熙载的忠诚、直率和博学，想提升他为宰相，但要求他必须先改变生活方式。据画集《笔尘》揭示，《宣和画谱》中有关画作背景的信息大多来自前几朝官员的回忆，矛盾之处的确存在，不能完全相信其中的描述。宋代蔡绦的《铁围山丛谈》指出，北宋著名画家米芾负责识别《宣和画谱》中的艺术家和鉴定其中作品。

据《宣和画谱》记载，有另一幅标题类似的《韩熙载纵乐图》，画家为顾闳中的亲戚顾大中。画谱的编撰者可能混淆了这两幅画，顾大中的画作已不幸遗失。也可能有一个由听说过《旧五代史》对韩熙载生活方式描述的北宋艺术家创作的画本，或许《宣和画谱》的编撰者错误地认为该画家的作品为顾闳中创作。

与顾闳中同时代的周文矩也曾绘制标题类似的同一题材，该画本曾为富有的北宋贵族赵左丞所有，其私人绘画和书法集中有记载，但画本已遗失。宋代私人收藏家、贵族赵兰坡也曾拥有一个画本。明代文嘉的《钤山堂书画记》记载了《韩熙载夜宴图》，说该画本是带元代题字的真笔。

美国福开森 (John Calvin Ferguson) 编的

《历代著录画目》列出 21 部明清画目，其中对《韩熙载夜宴图》的记载出现于清代，不同画目记载了这一题材的各种标题，包括《韩熙载夜宴图》、《夜宴》、《夜宴图》、《江南夜宴图三卷》、《韩熙载夜宴图二》、《韩熙载夜宴图一卷》、《韩熙载夜宴图卷》、《写韩熙载夜宴图》。有 10 个画目记录了现在的《韩熙载夜宴图》标题，其中明代朱存理的《铁网珊瑚》遵从《宣和画谱》对《韩熙载夜宴图》的描述。对该图主题和起源的重要评论出现于《庚子消夏记》、《石渠宝笈初编》和《平生壮观》中。清代孙承泽的《庚子消夏记》提出，该图绘制于南宋时期而非南唐，图中的和尚是德明。《石渠宝笈初编》详细描写了图上的文字和印章，提到该图曾被私人收藏，这位收藏者还试图鉴定它。1692 年清代顾复的《平生壮观》最早明确提出《韩熙载夜宴图》有 5 个主题，目前关于 5 个主题的概念基本依据该史料。

由于缺乏文献记载，有关宋徽宗赵佶得到《韩熙载夜宴图》的时间和方式等重要问题仍未找到答案。符合逻辑的推测是：宋朝开国皇帝——宋太祖赵匡胤可能在 975 年俘获南唐后主时得到此画，之后又把它传给继位者。事实上，历史上有记载，李煜曾把周文矩的《南庄图》敬献给宋朝皇帝作礼物，以表忠心。有关南唐后期画院和南唐后主藏画命运的史料是解开谜团的关键，有待研究。

通过有关文献研究，彼得·张虽未能得出有说服力的结论，却提出下列观点：现代有关《韩熙载夜宴图》创作时间、创作者和背景的概念大多来自《宣和画谱》，少部分来自之后的画目编撰者、艺术家和评论家；除南唐皇帝委托创作外，五代和宋朝时期记载和广泛流传的有关韩熙载生活方式的轶闻很可能是创作这一主题图像的另一激发源；《宣和画谱》认为窥视属下私生活不道德，这类画作不配收藏，这种评论隐射南唐皇帝动机不当，似乎与有关委托作画的轶事矛盾，《宣和

画谱》由宋徽宗主持编制，因此具有较高的权威性，它对委托创作的批评反映宋朝画院对早期文献的态度，这种立场导致在编撰新编年史和画目时通常删改先前朝代文献的描述；既然现存画本无宋徽宗玉玺和题字，《宣和画谱》中列出的画本可能早已遗失。

当今大多数学者同意《韩熙载夜宴图》中刻画的屏风将画面分隔为 5 个场景，有的主题跨越屏风而延续，他们对北京故宫博物院画本场景的解读顺序是从右到左，依次为 5—4—3—2—1。然而彼得·张认为，图像的某些细部却对此提出一系列疑问：看图顺序应从右到左还是与此相反？除了韩熙载，皇帝也被刻画在其中吗？此图终究是不是有部分残缺的拼接作品？是否可能复制原作？为回答上述问题，彼得·张首先使用《韩熙载小传》、北京故宫博物院画本和相关史料作为描述图像的参考依据。

在第 1 场景“听乐”中，主人韩熙载及其朋友——穿红袍的音乐学者、太常寺（礼乐部）官员陈致雍坐在床上，从神态和姿势看正专心聆听音乐。坐于主人前演奏拍板的是教坊（宫廷音乐训练和表演机构）副总管李家明，其表情和服饰类似坐于琵琶弹奏者旁的男子。靠近陈致雍的另一男子有髭而无山羊胡子，而陈致雍和站立于房间后部的两男子则既无髭又无山羊胡子。

桌旁两位晚宴客人和站立于左边稍远处两男子的身份难以确定。《韩熙载小传》提到除韩熙载以外的人名，其中韩熙载的信徒舒雅和头衔为“紫微”（其性质不清楚）的朱铎可能指左边稍远处两男子。18 世纪清代吴任臣关于五代时期的编年史《十国春秋》描写舒雅对韩熙载极其忠诚，甚至同意参加其放荡行为。

李家明的妹妹正用琴拨弹奏 4 弦琵琶。与左边男子们站在一起的两个女孩是韩熙载最宠幸的家奴，前面稍矮的是王屋山或凝酥，站立于书鼓（为说书伴奏用大鼓）前床边的

女子与韩熙载的关系似乎更为密切，因为在画面3和画面4上她都和他站在一起。在画面3中，她手拿一把琵琶、两个笛子和一个箏，而在画面1中，韩熙载身后的床上就放着一把琵琶。她持这些乐器的方式，尤其是将琵琶放在肩上的姿态，表明她熟谙这些乐器，很可能精通音乐，是琵琶弹奏者。

第2场景“观舞”表现当时在宫廷和民间都流行的六么或绿腰舞表演。《韩熙载小传》记载舞蹈者为王屋山。在客人中，穿红袍的陈致雍显得很重要，他坐在一个显要位置，与其他站立者形成对比。击掌和6片木拍板强调节奏，说明表演的音乐和舞蹈含有声部分。身穿黄袍的韩熙载在演奏大鼓。据《庚子消夏记》记载，靠近拍板演奏者的和尚德明同情韩熙载的政治主张。韩熙载从北方逃到南唐，对皇帝偏安江南、不思收回失地深感失望。

第3场景“休息”描绘韩家家庭音乐会期间的休息场面。侍候韩熙载洗手的女孩可能是王屋山，她正注视着另一位手拿一把琵琶、两个笛子和一个箏的女孩，而并不注意围着她们的其他姑娘们。

第4场景为“清吹”（无伴奏管乐合奏）。屋里似乎很暖和，韩熙载只穿内衣，好像一直在与站在他前面手拿一拍板的姑娘交谈。拍板演奏者唯一的座位已由李家明占据，所以可能韩熙载要他给这位姑娘示范表演新节奏或更精确演奏的方式。在乐队成员中，两个笛子演奏者注视同一方向，一个箏演奏者看着李家明，其他两个箏演奏者相互对视。所有笛子演奏者皆用相同指法齐奏，3个箏演奏者所用指法不同于笛子演奏者，但也是齐奏，这说明或是乐队在演奏一首两声部曲，或是画家只熟悉这类模式化指法。屏风后的女孩正指着身后，以引起屏风前那位男子注意她身后，至于她所报告的内容，则不得而知。

最后是第5场景“送别”。韩熙载再一次

身穿黄袍，手持一对木槌，用左手示意“不”或“安静”。坐于他前面椅子上的李家明在专注地倾听，同时握着妹妹的手，而她正与哥哥身后一女子谈话。左端一男子一边朝韩熙载及其宾客们走去，一边急切邀请一女子前去看什么。当代中国艺术史家一般接受上述5个场景的解读顺序，但也指出这种顺序中主题之间的不一致。李淞、徐邦达、张安治、单国强、高木森和台湾《中国艺术五千年》编委会的学者们从不同侧面论述了这个问题。据李淞推测，主题不一致可能是由于作品曾被错误拼接和补缀。而高木森则认为通过重新阐释《韩熙载小传》，主题会自然相连。他认为黄袍仅限于皇帝穿着，因此画中身穿黄袍者是同样放荡的皇帝。他提议颠倒看画顺序，即从左到右，而不是从右到左。他从左到右对画面进行阐释：皇帝带一对木槌来到正在听管乐合奏的韩熙载家；皇帝示意屏风后的女孩不要打搅韩熙载；音乐会后，韩熙载身穿黑袍洗手，而皇帝击鼓为王屋山伴奏；晚宴上，当人们在倾听琵琶演奏时，皇帝的座位空着，他已和一些女孩就寝。为使皇帝在图像中的出现成为可能，高木森不得不更改《韩熙载小传》的描述。

彼得·张认为与标准阐释相比，高木森对场景和主题之间不一致问题的解答甚至更有问题。第一，皇帝、韩熙载和陈致雍挤坐于同一张床上的解读完全不合情理。如果皇帝在场，他必须坐在所有人之上。第二，穿红袍男子一直与韩熙载坐在床上，击鼓场面中他与“皇帝”突然的亲密关系和韩熙载在这一场面的消失也引起疑惑。《旧五代史》和《十国春秋》都把韩熙载描绘成任性散漫、不守法纪的人。吴任臣具体记载了韩熙载自己设计当时很快会流行的服饰和帽子，《韩熙载夜宴图》中的韩熙载即戴着自己设计的帽子，因此他身穿黄袍与其性格吻合，南唐时期对穿着黄袍的限制程度也值得进一步考证。第三，为何皇帝须自带击鼓木槌？无证据表明

他爱好演奏大鼓。如果皇帝知道韩熙载在家演奏大鼓，那他不必自带木槌，他没有理由担忧臣下家里没有木槌。最后，穿黄袍男子与穿黑袍男子的面貌明显惊人相像，很难认为是南方人的皇帝与北方人韩熙载有几乎完全相同的面孔。因此，主题不一致的一种解释是画家并未试图创造相互关联的连续主题，他专注于刻画每个人物或限于局部的事件，而非逻辑和主题的一致性。另一方面，画家相当精确地反映出音乐活动如何被安排的概念，其刻画在很大程度上一定基于真实模式，可能源于他对实际音乐活动和表演姿势的反复观察。主题不一致可能源于拼接原作、北京故宫博物院现存画本或甚至更早的原作画本。

最后场景和击鼓舞蹈画面的主题显然相关，因为两个画面中韩熙载都身穿黄袍，手持木槌，且都有拼接痕迹，或许这种布局安排的理论基础是避免在同一画面上重复韩熙载。从审美角度看，同一画面上出现互相面对的两个韩熙载，不及出现3个女孩，其中两个跳舞、一个手持托盘的三角形构图有吸引力。彼得·张认为原作有比它现存画本更多、更长的画面，现存画本仅是原画的一部分。他对现存图像场景的解读顺序为：缺损—屏风—4—屏风—3—缺损—5—缺损—2—屏风—1。

可能由元代王振鹏创作的同一题材画本与北京故宫博物院画本明显不同：第2和第3场景由两层屏风分隔；穿红袍男子有络腮胡；服饰、家具、帷帘和床的风格都有改变。重庆博物馆收藏有另一幅明代艺术家对北京故宫博物院画本的临摹本，它有不同的场景顺序：5—3—2—4的 $1/2$ —1—4的 $1/2$ 。

《韩熙载夜宴图》的绘画风格属学院画派传统，强调轮廓清晰的细线条和对器物的精确表现。尽管晋、唐和五代时期的绘画一直都明确表明在人物图像中投射画家自己的神、韵很重要，但这样的理念与强调技术层面精

致地位平等，而宋徽宗却更喜欢对器物外形的详细和精确刻画，这种形和意之间的二分法是中国绘画发展的显著特征。《韩熙载夜宴图》一方面强调对乐器、家具和饮用器皿的精细描绘，另一方面注重描绘人物面部表情、手和身体姿态以及空间布局的动态。但由于它展现了五代和宋朝两个时期的绘画特征，它可能是宋代对五代时期原型的再创作。徐邦达注意到，与五代时期其他画家，特别是与周文矩、卫贤和赵干的作品比较，《韩熙载夜宴图》刻画面部表情的复杂技巧和对屏风中树木、石头的特写风格，都与南宋时期学院画派风格很一致。他也指出，图中酒壶类似不同地域发掘出来的同时期酒壶造型。因此，可能实际存在过五代时期这一题材的原作。

彼得·张研究了刻画的音乐和舞蹈类型后指出，在韩家音乐会上的音乐和舞曲中，第2场景中有《韩熙载小传》和画末题诗中提到的六幺舞，也叫绿腰舞。杨荫浏把六幺视为一种3段歌舞组曲，属于唐代“大曲”的一小类。他的研究主要依靠两类史料：有关教坊中表演和实践的音乐类型的论文，如《教坊记》和唐代段安节的《乐府杂录》；白居易、王建、元稹等唐代著名诗人的文学作品，北宋音乐史学家王灼的专题论文。崔令钦把六幺归为软舞，与健舞相对，他通过舞者穿着的服饰种类来区分软舞和健舞，例如表演后者时，妇女穿着男子服饰。而杨荫浏却是按音乐速度、舞步速度和特性及伴奏乐器来区分，健舞以快速刚劲的舞姿、大鼓伴奏为特征，而软舞或六幺则以显著的琵琶演奏、舞者娇柔的身体移动为区别性标志。杨荫浏认为软舞和健舞皆属于大曲的小类，都遵循其3部分结构形式。他曾具体描绘《韩熙载夜宴图》上非正式的家庭六幺表演：穿窄袖衣裙的舞者王屋山在背对观众左转，她的右脚正要落下，双手移开得更远，使长窄袖飘起，双手即将表现更大幅度的舞姿；

仅有一面大鼓、一个拍板和两个击掌人伴奏，没有琵琶伴奏，这类非正式家庭表演程式不遵循正式表演的规定性和完整形式。他还引用王灼的《碧鸡漫志》说明六么最著名的部分——“花十八拍”。


《乐府杂录》描述了著名演奏能手唐昆仑为六么第一部分演奏琵琶，所以六么第一段中有琵琶演奏。因为第2场景刻画了六么舞，就不能排除使用琵琶的可能性。但既然该画面上不见琵琶，可能描绘的舞蹈是六么3段结构中的第2段或最后一段，在这两段中，以击掌和木拍板为标志的规律性节奏是中心要素，而琵琶和歌唱是选择性的。

第4场景呈现了韩熙载墓碑上描述的韩家家庭音乐活动，其中的管乐合奏可归为与太常寺划分的4种音乐类型对应的两种，即龟兹部和鼓笛部。宋朝的龟兹音乐体系延续唐朝模式，只是乐队规模小得多。唐代的龟兹乐队要求88个表演者、3种鼓、1个小笛、大小箏、8个拍板、长短箫、方响、1个大钹和4个贝。宋朝的龟兹乐队包括箏、笛子、5种鼓和拍板共8种乐器的24位表演者。第4场景出现宋代结合箏、笛子和拍板的合奏。鼓笛部合奏需要笛子、鼓和拍板3种乐器，但乐器数量可以变化，可以是1个笛子、1个鼓和1个拍板，或者两个笛子、3个鼓和两个拍板，或者3个笛子，等等。任半塘指出，韩熙载墓志铭中提到韩家表演的清商乐是一种流行的器乐重奏，乐器包括笛子、口琴、钟、拍板和鼓。因此彼得·张认为，呈现的管乐合奏是龟兹部和鼓笛部的混合，这种对器乐演奏谱曲的更改归因于韩家演奏音乐的非正式性。

画中一个主要事件是倾听李家明妹妹的琵琶弹奏，展现了少见的琵琶独奏表演，它是南唐和宋代常见的类型。白居易的《琵琶行》描绘了一位女艺人的精湛演奏技巧，提到六么也在她的曲目中。《乐府杂录》记载了两位琵琶演奏能手间的比赛。唐代的琵琶演

奏技巧已达到艺术完美的高度，与5弦琵琶相比，4弦琵琶已更多被视为本土乐器。

有关历史文献没有记载琵琶独奏者是否应有伴奏。第4场景有拍板伴奏，这意味着要遵守规律性拍子。而且拍板演奏者通常引领合奏，具有广泛音乐知识，所以通常是乐队的领导者。李家明的拍板演奏似乎与琵琶独奏同样重要。画面上一位持笛男子似乎迫不及待地等着参加下一个节目的表演，韩熙载床旁的书鼓也表明接下去还将有更多表演。

唐宋时期根据职业乐师的出生和演奏技巧来对其分类。对于女乐师，容貌也是一个重要因素。礼乐部雇用被称为“乐工”的男乐师，女乐师被称为“乐伎”。乐伎可以变卖或作为礼物赠送，她们以不同资格服务，被进一步分为：被称为“宫伎”的宫廷乐伎，官员家里的“官伎”，和武官在一起的“营伎”，贵族家的“家伎”。女乐师被分为4个等级，因其等级不同而受到不同待遇。最高等的“内人”演奏技巧最佳、容貌最美，她们侍候皇帝，比其他3个等级更为自由；下一等的“宫人”为宫廷的各种场合提供音乐；第3等“弹家”是自由人，但演奏技巧差；最底层的“杂妇女”是奴隶的女儿，演奏技巧最差。既然李家明的妹妹是音乐官员的亲戚，其身份难以确定。她应邀为音乐行家演奏，所以她定是有造诣的乐师，但难以判断她是否隶属于宫廷音乐机构或接受过培训。

作为最高音乐管理机构的太常寺，它有监督国家仪式的责任，其总管称为“太常卿”。在“太常卿”下面有诸如“太常国士”等音乐学者和专家，陈致雍便有“太常国士”头衔。太常寺官员也有在礼乐部教授的责任。教坊是太常寺的附属机构，除提供俗乐表演外，它也是培训机构。教坊总管通常是不通音律的宦官，但副总管却是像李家明这样的音乐学者兼音乐家。图中的座次安排体现出陈致雍与李家明之间的等级关系，视觉呈现证实了书面文献的记载。

法国文艺评论家罗兰·巴尔特 (Roland Barthes) 在分析神话的形成时, 使意图远离所指和能指之间直接的因果关系。彼得·张认为, 像神话一样, 视觉呈现的意义倾向于抗拒言语的限定, 其神话性更多在于对作品创作的一般态度, 而不在于图像中设置的小秘密。他认为学者们一直从一种较近的距离来审视《韩熙载夜宴图》, 现在需要从更远的距离来看, 把它与类似作品联系起来审视。因此, 他比较研究了晚唐和或许是明代表现类似置身于音乐中的统治阶级题材的 3 幅名画: 芝加哥艺术学院收藏的《合乐图》、渥斯特艺术博物馆收藏的《明皇和杨贵妃听乐》、台北故宫博物院存《明皇吹箫》。

归为周文矩所画《合乐图》可能出自明朝画家之手, 描绘类似《韩熙载夜宴图》的家庭音乐会, 但规模更大得多, 呈现 19 人的管弦乐队。除乐队演奏外, 可看到屏风背后床的两边有一群身着戏服的男女演员。地板上铺有精美地毯, 陈列着精致花瓶和古玩, 与韩熙载的床相比, 《合乐图》中的床宽大得多, 雕饰也更奢华, 这一切都表明画中独自坐于床上的主要人物的财富和权势。虽然从脸部和坐姿看, 此人和韩熙载有明显相似之处, 但两幅画的绘画风格, 刻画的衣饰、家具、发型和音乐表演的布景都大不相同, 《合乐图》与后期画风, 特别是明代画风一致。

佚名的《明皇和杨贵妃听乐》是表现唐代题材的明代作品, 画上乐队的席位设置基本与《合乐图》相同。与表现较小规模室内合奏的《韩熙载夜宴图》不同, 《合乐图》与《明皇和杨贵妃听乐》都展现皇宫和贵族庭院中宴乐的实际演奏方式。像对韩熙载的刻画一样, 主要人物唐明皇和杨贵妃不仅因其显著的空间位置, 而且也由于他们被放大的头部而与其他人物分隔开。在许多唐代绘画中, 特别是在阎立本、周昉、阮郁的画作中, 都流行把重要人物和高官的头部放大。画家们为了这些人物的特征而实际使用的模特则有

待研究。

唐明皇即唐玄宗以高超的羯鼓演奏技巧和创作“霓裳羽衣”而著称。“霓裳羽衣”包括混合中国和外来成分的歌曲和舞蹈, 外来成分很可能是印度成分。唐明皇是音乐的庇护人, 他于 714 年建立皇家音乐学校“梨园”, 还常与那里的音乐家们呆在一起。他和杨贵妃都有卓著的音乐才能。据说杨贵妃演奏方响的造诣很高, 甚至超越了梨园弟子, 她曾在来宾面前表演霓裳羽衣, 取悦唐明皇。

比较的第 3 幅图《明皇吹箫》据说为张萱所画, 也描绘宫廷音乐生活。画中皇帝在侍女们面前身着内衣, 一只鞋已脱掉, 面带微笑吹箫, 一侍女击掌相合。击掌女孩和端酒侍女的姿势与《韩熙载夜宴图》第 2 和第 3 场景中的侍女形象似乎同出一辙。而这种形象不可能在周昉、吴道子、阎立本这些唐代画家的作品中看到。侍女正要给坐于唐明皇旁的贵妇斟酒, 表明贵妇与唐明皇关系密切, 但她是否就是杨贵妃, 只能推测。在彼得·张看来, 尽管《明皇吹箫》与《韩熙载夜宴图》风格相近, 但它与前两幅一样, 并非真正唐代作品。

唐明皇的生活方式一度成为当时文学作品的浪漫主义模式。白居易的《长恨歌》描写了音乐对于这位后代统治者的神话式完美典范是如何重要。通过图像刻画的中心人物, 如韩熙载和唐明皇, 反射出一种基本理念, 即音乐是高雅的, 高贵的人应无忧无虑, 不必为每日琐事劳神。这是那些具有音乐、文学、绘画和书法修养的贵族阶层盛行的世界观, 对雅的不懈追求是其生活方式的基本点, 而他们对音乐实践的参与和控制更提升了其生活方式的威望。唐朝和五代时期的贵族阶层积极参与绘画和音乐, 为后人留下了表现宫廷生活细节的众多人物图像。

这些图像反映的唐朝和五代文化的另一重要方面是具艺术倾向的统治者与作为其奴仆的艺人之间的等级关系。统治者通常扮演

主角，他们的表演常由作为其奴婢的乐师伴奏。宫廷艺人被禁闭于帝王的艺术机构中，受到皇室生活方式影响，几乎没有选择自己作品主题的自由，他们不得不听从主人，去迎合主人的愿望。

彼得·张认为，《韩熙载夜宴图》现存最早版本，即北京故宫博物院画本的起源和风格特征暗示它很可能是南宋时对无法挽回地遗失的原作的复制。既然宋代的音乐实践一般依循唐代模式，又无刻画宋代音乐合奏的图像，所以只能假定该画对音乐类型和表演实践的刻画是基于很可能为唐代模式的原作。

原作画家（或许是顾闳中）对图中音乐实践的认识表明，他或许是通过在韩家或宫廷音乐机构反复观察而非常熟悉它们。迥异于绘画目的是暴露韩熙载淫荡生活方式的书面评述，这位音乐赞助人不是被刻画为无赖，而是尊贵的男子，他总是占据显著的空间位置，其体形使别人相形见绌。画家不是为了韩熙载生活时代的图像观众鄙视韩熙载的个性和生活方式，而是要让他们仰慕他在文学和音乐领域的技巧和造诣。

（责任编辑 羽 中）

参考文献:

[1] Chang Peter. Han Xizai's Night Banquet: A Silk Painting from the 10th Century Nantang Court [A]. IMAGO MUSICAЕ—International Yearbook of Musical Iconography (Ed. Tilman Seebass) (1992~1995). Volume IX—XII [C].

[2] 崔令钦. 教坊记. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.

[3] 高木森. 五代北宋的绘画 [M]. 台北: 文学历史和哲学出版社, 1982.

[4] 启功. 故宫博物院藏宝目录 [M]. 上海: 艺术出版社和三联出版社, 1986.

[5] Seebass, Tilman. "Iconography", Ethnomusicology: An Introduction [M]. Ed. Helen Myers. New York and London: Norton.

[6] 孙承泽. 庚子消夏记 [M]. 北京: 全国图

书馆文献微缩中心, 1986.

[7] 汤皇. 画鉴 [M]. 马采标点注释. 北京: 人民美术出版社, 1959.

[8] 王玲. 音乐图像学与音乐图像研究 [J]. 舞台艺术. 北京: 中国人民大学书报资料中心, 2004, (3).

[9] 吴任臣, 徐敏霞, 周莹点. 十国春秋 [M]. 北京: 中华书局, 1983.

[10] 薛居正. 旧五代史 [J]. 北京: 中华书局, 2000.

[11] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 [M]. 北京: 中华书局, 2004.

[12] 佚名. 宣和画谱 [M]. 北京: 京华出版社, 2000.

[13] 于安澜. 画史丛书 [M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1963.

[作者简介: 王玲, 女, 云南大学外国语学院英语系副教授, 云南大学中国少数民族文化与艺术专业博士生. 昆明 650091]



韩熙载夜宴图卷局部——韩熙载演奏大鼓



韩熙载夜宴图卷局部——清吹

韩熙载夜宴图卷（顺序为从右上方到左下方）

