

江西赣州慈云寺塔出土绘画修复研究



王亚蓉

(中国社会科学院考古研究所)



石钊钊

摘要:2004年,江西赣州慈云寺塔修复过程中,在塔身第四层内壁偶然发现一处暗龛,内藏供养绘画、经卷、造像及建筑彩画等各类文物残片四百余件。修复后得到大量珍贵文物,其中尤以五代、北宋时期的绘画最为重要,它为研究当时的服饰、庭院、建筑、山水、星象、家具、绘画等皆提供了重要实证。

关键词:赣州;慈云寺塔;五代时期;北宋;绘画;服饰

Abstract: CiYun Temple Tower repair in 2004, GanZhou City. A lot of paintings and calligraphys, books of cultural relics, statues and pieces of cultural relics such as architectural colored drawing discovered in the fourth floor. After the restoration, we received a large number of painting which were the evidences about clothing, furniture, architecture, landscape, astrology, paintings, etc. There are empirical evidence to support material culture of Five Dynasties and Ten Kingdoms period or Northern Song Dynasty.

Key Words: GanZhou City; CiYun Temple Tower; Five Dynasties and Ten Kingdoms Period; Northern Song Dynasty; Painting; Clothing

慈云寺塔位于江西省赣州市旧城区东南,文庙之左,该塔始建于宋仁宗天圣元年,由地宫、塔基、塔身、塔刹等部分组成,塔原高42米,现高49.9米,塔身平面呈六角形,青砖结构,外缘原有木构的飞檐回廊,后因清末“天火”将其焚毁。

2004年,赣州市政府拨款对慈云寺塔飞檐回廊进行维修复原时,在砖塔第四层内壁偶然发现外表无任何痕迹的天宫秘龛,龛内混杂存放着纸绢类书画残片、经卷、木骨彩绘泥塑、建筑构件、瓷造像、青铜残像等大量呈碎片状破损文物,如图一所示。

由秘龛封闭情况和文物状况来看,这批文物可能在入藏时已经残破,故出土时文物残损状况十分严重,大量文物均呈残碎片。经赣州市博物馆现场逐层逐件的清理起取,从暗龛中共取出残破书画经卷四包,木雕残件十三块,破碎的泥造像十六块,断成两截的青白瓷观音造像一件,以及各种零散构件四百余件

及众多纸绢质地绘画残片。2006年开始对江西赣州慈云寺塔出土文物整理与修复工作,至2010年完成第一阶段整理修复工作。

这一阶段共修复绢本绘画七件、纸本绘画二十六



图一 慈云舍利塔暗龛文物出土情况

件、小型绘画残片二十余片。出土时绘画已呈大小不等的碎片形状,在工作的开始,按绘画材质将其分类,可分为绢本与纸本两类,再依照残片的形状、颜色及内容的相似性进行分类、粘合、加固,最后完成修复并装裱。本文将拣选其中典型绘画作品(绢本)进行分析研究。

一、出土绘画修复

慈云寺塔出土书画残片因藏于秘龕,以绘画文物初始残破状态看,这些文物在入藏前应已属残损被弃状况,出土的绢本、纸本绘画均呈残片或者残渣堆积于暗龕内,无法理清分布关系,残片间粘连严重,本身病害较多,且与建筑彩画残片、造像碎块混杂一处。当时这些残片并未作垃圾丢弃,应是依照佛教圣物残碎不可乱丢之规,而借建塔时妥善安放于塔地面四层暗龕较为得当,如图二所示。

常规纸质文物及书画文物修复从未遇到过如此碎裂的残渣或碎片、残块的残损程度,这种严重残碎已无法确定画幅题材的状况,无法按传统书画装裱修复。经认真商讨后,只能效仿考古类型学的方法进行分类拣选,经分拣后再进一步进行处置。分拣工作可分为三步:首先,将残片按照材质与颜色进行捡选;其次,据残片残留的色彩和画意进行细化分类,逐步按照其品类分项;最后,按残存画意线条与颜色归成相应的碎片组,再据画意上下的相互关系与裱纸遗留线稿辅助进行认真摸索分拣。在这个过程中,也要注意适当的对分拣、整理的文物残片上的文物病害进行逐片取样与清洁处理。这样,数千块的残片被分拣、归类完成后,再逐项拼对成幅托裱,开始每幅绘画的具体修复工作,如图三所示。

拣选过程中,残片本身保留的痕迹与对绘画结构的解读与研究成为此次拼对修复绘画的主要依据。绢本绘画由于采用矾后的双丝“缣帛”^①,颜料主要是墨色,有些许渗透至裱纸,部分绢画背后残存的裱纸还保留有墨色线迹、色彩渗透的痕迹。在残片拼对过程

中,这些痕迹是重要的位置参考,如宴饮图左下侧男子像,本身残缺严重,虽然前期已拣选出一块带青色服饰的残片,但位置不明。后在桌帷下侧发现部分已碳化、发霉的裱纸上残存成串花穗纹样,恰与服饰残片下侧花穗相吻合,故将服饰残片拼在左侧,这种组合恰也与上部人物肩膀位置纹饰呼应。同类情况也见于观音经变图修复中,此画观音下身衣着与莲花座皆呈十字形碎片,经拣选后为数片条形碎绢,在修复过程中在莲花座底层绢画背面发现卷曲发霉的裱纸,展开后可见部分青色莲瓣花与红色流云痕迹,故按照痕迹将碎绢片按经纬线茬口认真拼对。这里需要说明的是,虽然裱纸画痕在残片修复过程中有一定指导作用,但因本身霉变、虫蛀,有些甚至一触即呈酥粉状,面积过小的碎片已不能重新回贴绢画的裱裱,故在绢画修复中未进行处置。

绢画的另一修复依据是裱纸本身粘连保持的绢本位置关系。如山水人物图,在出土时其画面沿中轴线横向断裂并叠压,上下两半绘画绢面粘连,近中轴线左右各有一处较大缺失。由于绢面粘连,对此绘画的揭展修复工作就不能单纯凭借画意,而是需要依从残存的裱纸方面考虑。若不是绢画裱纸的粘连保护,中轴线附近断裂的绢丝早已粉化消失,便会沿中轴断裂,不会只留存些许细小的折痕;又如天王图,此画出土时卷结呈纸棒状,右侧腐朽露出绢画。此画虽然残损但较干燥,干燥的绢画被卷放入新筑的密龕时,因其塔内砖砌粘结泥灰中的水汽使绢画裱纸无形中充当了“吸潮棒”,短期吸潮导致绢画干燥裱纸层层膨胀,层与层间纤维相互溶胀嵌合,形成紧密的纸棒。这些紧密结构保存了纸棒内绢画,故处置打开后画意完整清晰,可见一红目天王像。

绢本绘画有裱纸痕迹作为指导,纸本绘画则通过对保留较完整画面的构图形式对比研究作为绘画拼对修复依据,这项工作主要分为对现有绘画残留图像的分析与传世相近题材研究参照两大类。

根据现有绘画残存拼对装裱的修复工作中,绘画



图二 绘画残片交接时原状



图三 分拣整理中的绘画残片

残损边栏也是此项研究绘画布局的辅助依据,这其中尤以纸本对幅人物图最为重要。这件对幅男女像保存近乎完整,仅男像袍服和男童部分散失,但残损处均留袍服轮廓、女性画像构图完整。画中女性构图模式由中央的高髻大袖襦衫女性与周遭人物、素屏构成。修复女子像时大量参考了上述构图,两者背景都陈设素纸屏,左侧显露绘有祥云的建筑局部,前景胡人献宝与着幞头穿袍服的文官形象都成为固定的人物组合。修复中曾拣选出一件质地类似的胡人男子跪像,但左侧糟朽严重。从构图方面来看,纸本女子像前景左侧涣漫的胡人跪像似乎与纸本对幅人物图右侧女性对幅前景的故事情节相似,故将胡人男子跪像拼对后发现此残片正与原画相接,故按照纸本对幅人物图的下边栏样式,确定纸本女子像以地上杂宝为绘画边栏。

这张纸本对幅人物图中左幅男像的三人围坐山水屏风的构图,也出现在绢本宴饮图与纸本宴饮图中。三组图像相较之下,以纸本宴饮图的图像构成、绘画表现手法最为复杂,且保存最好。这为纸本对幅人物图残破部分的修复与研究提供了重要的依据。

这种男子的头像还出现了一种简化模式,分别发现于纸本执笏人物像与纸本文官图中。纸本执笏人物像虽画意不整,但是一块较大的残片,左侧人物仅存线鞋,也是三人围坐的主题。这与已修复的绢本宴饮图的华盖与三人围坐主题类似,可见这种构图仅保留围坐三人而舍弃山水屏风。纸本文官图本为三块残片,分别为中心人物与华盖、右侧人物下半身、左侧人物残片,故辅助残片画意综合纸本执笏人像图与绢本宴饮图的构图将纸本文官图修复完成。

另一组修复依据的案例是出现的两件帷幕式构图形式纸本帷幕人物图。帷幕过去多见于宋墓壁画,伴随墓主正面肖像出现,此两图构图模式类似,区别仅在两图屏风种类不同。其中一件纸本帷幕人物图保存较完整,修复中主要问题是帷幕下的垂帘残片,但他们与山水围屏上侧的图像可以重合,故修复难度不大。但另一件纸本帷幕人物图因残损严重,最初修复只确定了帷幕残片的位置,对山花树石屏风人物的修复则参考了另一件山花树石屏风人物图的样式。

以上描述均为修复完成以后的,对从画面比较研究总结而言。

这批北宋绘画的修复难度是史无前例的,当文物在北京交接完成后,暗盒中同为残碎不等的北宋的木雕造像、彩绘佛造像、青铜及瓷质造像交由国家博物馆科技部完成其修复工作,而面对其余一包包形状无序、大小混杂的纸、绢残片如何进行修复时,连有几十年装裱经验的老师傅都束手无策。书画揭裱工艺历代均为古代字画承袭的重要修护技术手段,粗调查字画差不多至晚四、五百年,就需重新揭裱保护一次。揭裱

古画是装裱技艺最难的工艺技法,即便再残损的古画,所有残片也均属同一幅画内,面对密盒出土的一堆堆杂乱碎片,慎重考虑选定修复技术路线,决定选择考古发掘中对出土的一堆堆各类陶瓷器物碎片杂陈处置的方法,从分类拣选开始。这项特殊的装裱修复工作聘请了故宫博物院退休的纪秀文老师主持,纪老师有着几十年装裱经验,工作起初首选的是一副尺幅较大目测残片较完整的“纸本开明禅师像”,作为这次特殊装裱工作的范例介绍给大家:第一步极费时日地在案子上将画的正面摊开细心拼对,按常规正面那么多残片拼对要反转翻身难度较大,画面太过细碎,正面因有各种画意与色彩关系可调整位置,担心翻转时难以控制画幅,残片强度又不允许反复翻转、调整,最后应用特殊的辅助方法将画面固定,即选用桑蚕单丝网加固技术^②将拼对好的画面贴伏固定,解决画幅翻转处理问题,背面施水闷透,搓掉各残片后敷的命纸,这千余年的命纸,揭时稍触即成泥状,敷好命纸并反转,将正面粘附的丝网揭除。

在实际工作中,科研技术的创新运用为此次修复提供技术支撑。出土绘画残片面积细小、质地酥脆。选择用桑蚕单丝网粘固画面的原因有三:一是因为纸质和织物断裂后茬口难以拼兑,需要外力加固保证;二是因为这批绘画颜色较传世宋画厚重,拷贝台光线无法穿透,从背面无法辨识画意;三是单丝网粘合剂可无损去除,不伤害画意。故采用桑蚕单丝网技术做为辅助手段,使正面画意固定不变,单丝网能防止残片茬口在修复中继续错位、脱落。修复这批画时几乎所有画面都是在大小丝网连缀下拼合的。这样在反面托裱完成后,再从正面将单丝网无损去除,逐张供养画修复完成。

桑蚕单丝网加固技术作为这批残破书画修复工



图四 单丝网加固技术应用于绘画残片的修复

作的辅助手段,使得装裱工作得以高质量的完成。如纸本飞天板框残片正面有墨书“大中祥符七年”款,背面则印“消灭炽盛光经”经头,若按传统装裱则须牺牲背面板印完成托裱。现利用桑蚕单丝网+聚乙烯醇缩丁醛粘合剂加固技术,使得在加固残品同时两面均清晰可见,这样既保证文物安全,又不影响文物双面外观和拍摄,如图四所示。

二、绘画内容

绘画分为纸本与绢本两大类,出土绘画中的纸本画作数量较多,相比于同时代传世画作,因其避光及保存条件的特殊性,遗留了较丰富的色彩信息;绢本绘画较纸本绘画残损更为严重,画绢老化酥脆,但画技高超,运笔洗练、造型准确,山水、人物均细笔着绘,现就其中较典型的绘画进行介绍。

(一)纸本飞天板框残片

开版较小,版框单鱼尾,流云纹地,右上残存飞天。白口刻“赵家口口装印”坊号,版框外存“大中祥符七年申寅岁”墨书年款;纸背左上端印“消灭炽盛光经”六字,下有残存手书墨迹“本口经口”。

此纸本版印似原佛教版画局部,其中心散佚仅见部分背光与海水纹样。这与日本京都清凉寺北宋太宗雍熙元年(984年)高文进绘越州僧知礼刊刻《版画弥勒菩萨像》^③近似。修复后长 33.8、宽 24.8 厘米。如图五所示。

(二)纸本开明禅师像

图中开明禅师坐于山中。两角榜题作红色界栏,左侧涣,右侧题“衢州乌巨山开明禅师寿年壹伯壹拾三岁”。居中开明禅师结跏趺坐于束腰须弥座上,戴皂色垂裙僧帽,披灰色通肩僧袍。禅师左右分置宝塔灯



图五 纸本飞天板框残片



图六 纸本开明禅师像榜题

树,背倚大山上日月同辉,右侧弟子双手合十,雀鸟皆衔宝花来贺。修复后长 71.1、宽 31.8 厘米,如图六所示。

(三)纸本五方使者拜谒图

此画上下诗堂,中段绘五方使者拜谒罗汉图。

上诗堂款“具下降日;正月六日九日;二月五日八日;三月三日六日;四月廿五日廿八日;五月廿四日廿七日;六月廿三日廿六日;七月廿三日廿七日;八月廿七日三十日;九月十七日二十日;十月十三日十六日;十一月十二日十五日;十二月十一日十四日;右件使者下降之日,不得炼油,煮炙鱼肉,只宜烧香供养庆赞。讫。谨题。”

下诗堂亦落长款“按《灵严大圣赞》云:昔有商人胡弘,家有九十口染患瘟疫,写大圣真容供养,患人尽皆而起。缘于越中人民,悉皆敢仰,后传于世,供养不绝。兼述大圣口帛先生经云每月天符七十二曜行瘟使下降之日,香茶供养,愿免瘟黄灾瘴,乞保平安。大中祥符六年三月二十九日庚申,信受弟子徐熙及妻黄三娘家收赎在家供养”。

画中五方使者礼拜的罗汉着五色树皮纹田相衣,高鼻深目,上方题签仅存“苏”字;五方使者皆戴幞头,外系红色抹额,着盘领短袍,外承抱肚两侧护脾,脚蹬皂靴分别题“北方使者”“西方使者”“中口使者”“东方使者”及“南方使者”,其中一使者执扇,他人均双手合十。案下诗堂题记推测,此人为文中所见“愿免瘟黄灾瘴乞保平安”的“灵严大圣”,罗汉画法作“胡貌梵相”,此类画亦见日本京都清凉寺藏北宋十六罗汉图《第八尊者伐闍罗弗多罗像》^④与敦煌莫高窟第 97 窟北壁弟



图七 纸本五方使者拜谒图



图八 纸本北斗女仙像

子像^⑨。修复后长 63、宽 43.8 厘米。如图七所示。

(四) 纸本北斗女仙像

图画上部朱笔勾勒北斗七星及辅星，并取随形金箔帖饰。中段主要场景绘披发缓鬓女子七人，皆双手执笏，着白色交领大袖襦裙，领缘间也贴饰金箔，领缘外佩戴柿蒂型偃领，内穿红色交领单衣，白色长裙曳地，脚蹬红色方头履。其最右侧女仙身后随一头戴幘头、红袍黑带、双手执笏的男童。画面下方近景置一黑漆鹤腿桌，两侧有横枨，朱色桌面上置一组供器。此作疏体人物绘画，图中背景暗沉未作装饰，或为夜色。画中人物与上方北斗相对应，修复后长 51、宽 32.3 厘米。如图八所示。

(五) 纸本宴饮图

主体构图绘两进院落中的宴饮场景，情节以递进关系分四层向上推进。前景构图呈大门半掩，门外左



图九 纸本宴饮图

右绘二吏守门，二吏头戴黑色无脚幘头、手持长剑、身着褐色盘领袍并将前裾掖于腰间，露内服及膝红色单衣与褐色腰带、着白色长裤、脚蹬线鞋。

第二层构图为第一进院落。院中绘宴会场景，中央绘一舞者，头戴唐式幘头，着红色盘领袍，袍服两侧开叉处露白色及膝短衫，白裤皂靴。舞者身后紧随一兽，青背白腹。此舞者周遭纸本散失，但两侧都留部分痕迹，可推知残损部分原有画意，并非刻意留白。两侧众人分列左右，近前门两侧人物包黑色头巾，部分头巾饰白色珠花，着盘领袍，部分人物祛衣露袖，一袖掖于背后右袒单衣，手执鞭、弓、笏、伞等物，或有牵马者。人物颈部、面部、外露手背等处绘点状、火焰状的纹身。院落中部左右分列乐部，乐手头戴黑色无脚幘头，着盘领袍，演奏方响、坐鼓、箫、响板等乐器。演奏大鼓者，衣袖上卷，袒右臂。

第三层构图绘明堂一座，面广三间，两侧皆有回廊与后院相接。正堂中央设三折山水通景屏风，屏风坐一人，头戴宋式展翅幘头、着紫色盘领袍，座椅朱漆贴金椅露搭脑，面前置重帷桌案，上设筵席。中堂外对坐二人，均戴黑色展翅幘头、着盘领长袍，双手行叉手礼于胸前，此二人座椅不髹朱漆，保留褐色搭脑。两侧连接回廊处各列仪卫，头戴黑介帻、着盘领袍、躬身叉手。

第四层绘堂后院落，树木掩映中可见螭吻飞梁，两侧绘彩云升腾，左右开间留白处画象牙、银锭、宝珠等宝物。图中金属器物如带扣、屏风榑株、马头节约等细节以金箔装饰，主要人物比例较大。树木绘画多以填色为主，少见皴法，阔叶以墨线圈出轮廓，再填绘绿色，树木枝干若伸臂布指状，修复后长 64.8、宽 43.9 厘米。如图九所示。

(六) 纸本对幅人物图

绘画构图呈双屏对幅。左侧男子像，右侧女子像。左侧男像头顶华盖，身后设通景山水屏风，前置帷桌，



图一〇 纸本对幅人物图



图一一 纸本女子像



图一二 纸本帷幕人物图

两侧对立童子。画中华盖呈拱形,缀角剑带五组,外顶绘团花。居中男子仅存头部,戴硬裹展翅幞头,身留轮廓,坐宋式椅。

男子左侧男童,头戴黑色珠络高巾,着绿色盘领短袖,下露白色窄腿裤与红色腰带,双手行叉手礼于胸前。右侧男童红彩带扎顶髻,两鬓披发,着红色方补盘领袍,束双钝尾腰带,袍下露出白色裤与青色腰带。

右侧女子像高髻簪花,披直领大袖襦衫,内着高腰长裙,右手执笔。后衬素屏,左后方绘界画祥云。女子身后立男女童子,左侧胡人献宝,面前帷桌右前画文官面向跪地二人。男童头戴珠饰高巾,着盘领袍,双手捧温碗内有彩云飞;右侧女童头绾三丫髻,穿直领大袖襦裙,执长柄山水掌扇。桌案上置箕型砚、笔架与手卷。左侧胡人白衣跣足,蓝眼高鼻,捧琉璃碗内有火珠;文官戴展翅幞头,着绿色盘领长袍,双手展卷面向跪坐二人。案前两人跪坐水盆左右,右侧男子戴饰珠头巾,赤裸上身,其背部、两臂见刺青,从水盆中捞取钱串;左侧男子戴珠饰高冠,着交领窄袖袍,下着白色袴,袴后腿上部开口露肤较为特别。周遭绘多种宝物。修复后长 52.9、宽 31.5 厘米。如图一〇所示。

(七) 纸本女子像

画中女子身后一对执扇仕女,左侧残存胡人、文官等图像。

女子高髻簪花,外披菱格缘明黄地宝花纹直领大袖襦衫,内着高腰绿裙,束帛卷草纹。宋式椅披斑纹毛皮,两侧露羊角搭脑。女子脚踏正面双壶门开光,下承托泥。素屏折台壶门开光,左后绘建筑斗拱、彩云升腾;左侧掌扇仕女珠络高髻、赭面妆、外披广袖半臂,小臂着臂鞲,内服窄袖直领襦衫、白色地菱格纹长裙,障扇绛地白花;右侧仕女残损。

左端白衣胡人手托宝珠。其下文官戴展脚幞头,绿色盘领广袖袍,束双钝尾带。左下两人对坐图残损,右侧人物戴高帽,帽围垂珠饰帽系,蓝色袍前裾掖于腰间内服绯色斜方格纹窄袖单衣,露白袴。修复后长 48.6、宽 31.4 厘米。如图一一所示。

(八) 纸本帷幕人

图像置卷草帷幕垂青色组绶,帷幕两侧存青灰边栏,上侧绘青色栏额,以黄红彩装饰拱形龕楣。画中男子头戴折沿梁冠,双手执笏,着绿缘红地直领大袖袍,裳结大带,背后设床榻。帷桌两侧女童,均着直领大袖袍,内着白裳,红色抹胸,腰下围蔽膝绶带,脚踏双歧履。背景架子床基座面设三壶门开光,饰山水围屏,铺苇席床面。修复后长 54.2、宽 37.5 厘米。如图一二所示。

(九) 纸本帷幕人物图

帷幕内夫妇端坐于屏风前,桌案两侧男女对坐,案前两侧侍立男女童子。后方左侧女子高髻簪花,额饰彩钿,着广袖襦裙,外罩半臂;其前方女子残损,着



图一三 纸本帷幕人物图



图一五 纸本白衣观音像



图一四 纸本园中女子对坐图



图一六 纸本菩萨像

白地折枝红花大袖襦衫,披红色批帛,着绿地长裙;最前方女童额间饰橘色花钿,着直领袍,腰束绿色勒帛。

右侧最后方男子簪花,着橘色盘领长袍,双手作叉手礼;前方男子残损,戴朝天幞头簪花,着褐色长袍,红色腰带,脚蹬白色翘头履;最前方男童戴珠饰高冠,着蓝色盘领及膝短袍,两侧开衩露橘色单衣打褶辟积,穿白色窄腿裤,手捧温碗内置绞胎长颈壶。

屏风绘山石花树,下承壶门基座,地上绘各种宝物。修复后长 51.5、宽 32.5 厘米。如图一三所示。

(十)纸本园中女子对坐图

此图绘芭蕉园中亭下坐三女子皆峨髻满饰珠花,赭面妆,外着白地朵花直领对襟广袖袍,内服青地坦胸襦,披赤地方胜纹披帛;左右女子下露青色裙缘,脚蹬橘色翘头履。修复后长 44.7、宽 35.8 厘米。如图一四所示。

(十一)纸本白衣观音像

画四边完整保存原始边栏,左上存空白榜题。图中白衣观音头戴青缘白纱,额前化佛一座,着交领长袖青缘白衣,穿橘色襦,高腰白裙,右手持念珠跏趺立

于彩云上,身后背光退晕向外扩散,上方宝盖缀五组彩络;右下侧执荷童子颈戴白色项圈,腕部饰银色手钏,褐色肚兜,腰束勒帛,脚蹬白袜,小腿着红色胫衣,手执红莲;左侧残存一簪花女童面部。修复后长 50.5、宽 32 厘米。如图一五所示。

(十二)纸本菩萨像

画中观音披大孔罗纹天衣,右手施无畏印,左腿半盘,右脚踏于小莲台上;右下侧童子披红色卷草纹帔帛,手持曲流注子;本画于菩萨宝络、臂钏、童子披帛等处贴饰菱形金箔。修复后长 34、宽 21.4 厘米。如图一六所示。

(十三)纸本文官仪卫图

画面下部残存边栏。居中男子戴展翅幞头,着褐色盘领袍,内着白色单衣,行叉手礼;右前男子穿绿色盘领袍两侧有褶皱状辟积,系橘色腰带,脚蹬皂靴;右后方仪卫头戴褐色珠花头巾,穿橘色盘领窄袖袍,腰



图一七 纸本文官仪卫图



图一八 纸本执笏人物像

裹褐色白花抱肚;左前扛戟男子戴珠饰高冠,着橘色盘领开衩及膝短袍,两侧开叉处见蓝色短衫,垂褐色腰带,袍外穿蓝色抱肚,束皂帛,下身白色窄腿裤,脚蹬线鞋;左后仪卫扛刺口长戟,戴褐色珠饰头巾,穿蓝色盘领袍,外围橘色抱肚,束白勒帛。本画服饰褶皱、桌帷采用晕染凹凸画法。修复后长 46、宽 32.2 厘米。如图一七所示。

(十四)纸本执笏人物像

图中左侧人物仅存白色线鞋。居中人物戴高冠,冠后垂两条窄脚帛带,着橘色盘领平袖袍,服杏黄色中单,双手执笏;右侧人像坐绣敦,着褐色盘领袍,开衩处露黄色菱形花及膝短衫两侧辟积,白色窄脚裤,脚穿线鞋。修复后长 37、宽 24.7 厘米。如图一八所示。

(十五)纸本文官图

此作绘三人围桌,左侧男子戴黑色展翅幞头,着杏黄色盘领袍,系橘色带,行叉手礼。右侧男子着绿色盘领袍,袖口露白色中单,同作叉手礼;两侧人物座椅均披橘地金色水纹椅披露羊角搭脑;居中人物着红色盘领袍束黑带,座椅披蓝剪边青色椅披露搭脑。画上

绘橘色宝盖坠摩尼宝珠,缀四色珠花剑带。修复后长 46.3、宽 31.7 厘米。如图一九所示。

(十六)纸本天王图

本幅残存天王戴火珠冠饰,头光作火焰状,披橘色锁子甲外罩绣衫外,着涡纹襦裆。由图中天王手持宝剑可以判断其为增长天王。本幅于天王头冠火珠、绣衫下沿边缘等处帖饰菱形金箔。修复后长 36.4、宽 26 厘米。如图二〇所示。

(十七)纸本天王图

图中天王戴宝冠,佩褐色领巾,着橘色锁甲护膊,蓝色胸甲下抱肚束勒帛,两臂着褐色臂鞞,肘部堆冗绿色单衣。本图头冠垂带似纸本天王图,修复后长 25.7、宽 26.5 厘米。如图二一所示。

(十八)纸本军士图

残存的画轴右半部分,绘军戎甲士四人围石而坐,石上立一香炉。

军士头戴立耳幞头,外包橘红色抹额,抹额上点绘蓝白两色团花纹样,上身皆着盘领及膝短衫,外佩



图一九 纸本文官图



图二〇 纸本天王图



图二一 纸本天王图



图二二 纸本军士图

裱裆、肩部捆扎护膊，腰身侧面加护卷草纹护髀一对，腰间坠云头型护裆，外束勒帛，短衫皆下露出两条褐色帛带，当是束白色窄腿裤的勒帛腰带，脚蹬毡靴，毡靴中帮处显裤蹬带，可见其内部或为吊敦。人物手持长剑指天，所坐、脚踏处均为青绿岩石。画心正中武将右手持碗，身下垫虎皮，与其他人物似有不同。修复后长 46.5、宽 32.3 厘米。如图二二所示。

(十九) 纸本三清图

图中所绘似为道教三清图，右侧两人束发垂须，左侧人物保留小冠，皆着交领广袖长袍，下裳曳地；前方执笏神曹戴青色莲花小冠，着交领广袖袍；天女绾小髻，血晕妆，额、鼻、腮化“三白”妆，着大袖襦裙佩蔽膝绶带，双手执笏；左侧护法戴青色小冠，裱裆甲外罩橘色敞袖绣衫，腰围抱肚，带褐色臂鞲，及膝袍下摆可见服白色平脚裤与毡靴，右侧护法仅存护髀，手执长剑。主尊服饰近纸本帷幔人物图女童。修复后长 54、宽 42 厘米。如图二三所示。



图二三 纸本三清图



图二四 绢本观音经变图

(二十) 绢本观音经变图

画中观音菩萨结跏趺坐，戴化佛金冠，佩戴璎珞，披绿色通肩天衣，着红地金团花纹裙，白色裙带自两膝下垂，左手执柳，右手托琉璃碗，碗内画金色净瓶。右侧画观音救难，上端男子双手合十跪拜观音菩萨，其身下彩云升腾；中段右侧军士着软甲、手持长剑，左侧男子着白色盘领袍，躬身叉手，地上放白色包袱。下端男子着赭色圆领开衩袍，面向菩萨双手合十跪拜。修复后长 32.5、宽 31.2 厘米。如图二五所示。

(二十一) 绢本天王图

本幅左侧保存完整。天王戴火珠金冠，耳后飘带卷曲，怒目圆睁，瞳仁口鼻为红色，穿兽首护肩甲，内着盘领羽口衫，腰部抱肚外系双轮尾腰带，外着护裱甲，袴口扎带，脚蹬罗汉履，右手握长戟，可知为多闻天王像。修复后长 60、宽 33.2 厘米。如图二五所示。

(二十二) 绢本山水人物图



图二五 绢本天王图



图二六 绢本山水人物图

此画构图分三部层,上层绘七位北斗女仙皆缓鬓披发、双手执笏、曳地长裙外罩交领广袖菱格襦衫,袖缘饰黑地金色卷草纹,肩部围柿蒂型偃领。女仙身前各绘一星,以朱丝串联,与女仙呼应呈北斗状排列,右二女仙身后绘男童戴黑色幘头,着红色盘领袍,脚蹬皂靴,应为辅星。中层绘山水,两侧山性中留曲折溪谷,右侧山巅焦墨绘篁竹,左侧山坳中部细笔画枯木。下层近景左右各一队人物仪仗,左侧较完整,绘一男子由二侍女搀扶;男子戴通天冠、着广袖大衫,蔽膝大



图二七 绢本文殊菩萨像



图二八 绢本宴饮图

带;两侧仕女绾双环髻,着交领广袖襦裙,右侧仕女右手执羽扇;左侧仅可辨中间一女子,着大袖襦裙,服饰近似空中北斗女仙,仕女服饰与男像两侧仕女服饰相同。修复后长 58.3、宽 36.1 厘米,织物密度每平方厘米经线 40 根、纬线 36 根。如图二六所示。

(二十三)绢本文殊菩萨像

本幅绘文殊菩萨结跏趺坐于狮子莲台上。座前左侧童子仅存半身,双手合十,披帛绕臂;右侧童子攒髻,双手合十躬身回首,红色披帛围绕周身。画幅上部

华盖呈帷幕状,下坠一组宝花剑带相互编结。修复后长 57.4、宽 25.7 厘米,织物密度每平方厘米经线 44 根、纬线 30 根。如图二七所示。

(二十四) 绢本宴饮图

画室内宴饮场景,屏风前三男子围桌团坐,桌上美饌可识猪头、鸡、鸭等图像,左侧人物残损,右侧人物戴展翅幞头,着赭色盘领长袍,双手执笏;中间人物戴展翅幞头,着红色盘领长袍。此三人座椅只露两侧羊角搭脑。画上部绘华盖装饰四组剑带垂脚,满饰团窠花卉,中心坠宝珠形纓结,盖弓缘垂各色百宝带;近景留白处画各种宝物。修复后长 62.2、宽 34.3 厘米。如图二八所示。

三、讨论

(一) 绘画时代

慈云寺塔出土书画反映出的时代特征相对繁复,由晚唐五代承接而来的女子大袖襦裙、男子盘领袍的盛行,再至与宋代典型器物形制相似的供器组合与陈设,均反映一个相对稳定的时代区间,而几件带有纪年的绘画也为此提供了研究证据。

开明禅师像画面右上侧榜题载“衢州乌巨山开明禅师寿年壹佰壹拾三岁”。开明禅师,据《十国春秋》卷第八十九载:“高僧仪晏禅师,湖州许氏子,生唐乾符三年(876 年)。诞育时,异香满室,红光如昼。”又《五灯会元》载“乌巨仪晏禅师。衢州乌巨山仪晏开明禅师,吴兴许氏子。于唐乾符三年将诞之夕,异香满室,红光如昼。光启中随父镇信安,强为娶,师不愿。遂游历诸方,机契镜清,归省父母,乃于郭南仿别舍以遂师志。舍旁陈司徒庙有凛禅师像,师往瞻礼,失师所之。后郡守展祀祠下,见师人定于庙后丛竹间。蚁蠹其衣,败叶没陞。或者云:是许镇将之子也。自此三昧,或出或入”。可知开明禅师仪晏系生于 876 年,而“开明”法号则来自“钱忠懿王感师见梦,遣使图像至,适王患目疾,展像作礼,如梦所见。随雨舍利,目疾顿廖。因锡号开明,及述偈赞,宝器供具千计”。

清康熙汪浩《江山县志》载:“开明禅师仪晏者,南唐人也。云游至江郎山,趺坐祠旁丛棘间。鹊巢其顶,叶没其膝。有郡守谒祠见之,年已五十三矣。始为祝发卓庵,有虎跑泉以供其饮。”此时正为吴越钱鏐宝正三年(928 年),此时开明禅师 53 岁。后查《五灯会元》可知“端拱初,太宗皇帝闻师定力,诏本州加礼,津发赴阙。师力辞,僧再至谕旨,特令肩舆,入对便殿。命坐赐茗,咨问禅定。奏对简尽,深契上旨。丐归,复诏入对,得请还山,送车塞途。淳化元年示寂,寿一百十五,腊五十七。阁维白光属天,舍利五色,邦人以骨塑像,至今州郡雨暘,祷之如向斯答”。由榜题年款可推此像作于宋太宗端拱元年,即 988 年,正是与太宗皇帝“入对便殿”前后。

另五方使者拜谒图保留较完整上下诗堂,其大意讲逢年按时供奉“灵严大圣”以求“愿免瘟黄灾瘴乞保平安”。画中下诗堂残存“大中祥符六年三月二十九日庚申”款,并保留“弟子徐熙;及妻黄三娘家”等供养人信息。“大中祥符六年”款距飞天板框上残存手书纪年“大中祥符七年申寅岁”(1014 年)墨书年款仅差一年。

本次修复绘画的女子多见抱髻高髻,宋太宗于端拱二年(989 年)颁布了“妇人假髻并宜禁断,仍不得做高髻及高冠”的禁令。但根据宋袁褭《枫窗小牋》记载“汴京闺阁妆抹凡数变。崇宁间,少尝记忆作大髻方额。政宣之际,又尚急把垂肩。宣和已后,多梳云尖巧额,髻撑金凤,小家至为剪纸衬发。”由此可知,直至北宋崇宁年间双髻角宽广的抱髻高髻仍然非常流行。

慈云寺塔的建造年代为宋仁宗天圣元年(1023 年),此次修复文物中所得到的的几件确切年款的作品中,飞天版画残片有手书墨迹纪年“大中祥符七年申寅岁”款,五方使者像有明确纪年“大中祥符六年,三月二十九日庚申”,开明禅师生于唐乾符三年,按画中榜题称“衢州乌巨山开明禅师寿年壹佰壹拾三岁”推算为宋太宗端拱元年(988 年)。

(二) 绘画中的服饰

慈云寺塔出土绘画所见服饰信息涉及人物首服、发髻、服饰组合等具有典型五代—北宋特征。画中男除仪卫戴朝天幞头,其他均为展翅幞头,并加饰团花朱红地抹额,这些硬裹幞头主要从五代时期开始出现,至北宋前期流行。而加饰抹额与簪花传统,更是风靡此时。这些首服的样式与画中男子所着的盘领袍均上承唐制,但较唐代团领袍大多趋于窄袖的形式,五代北宋时期则已逐步向宽袖发展。

画中男子服饰多以幞头搭配盘领袍服,但部分仪卫以头巾搭配盘领短服或将长袍前裾掖于腰间。硬裹幞头始于晚唐,宋赵彦卫撰《云麓漫钞》载“唐末丧乱,自乾符后,宫娥宦官皆用木围头,以纸绢为衬,用铜铁为骨就其上制成而戴之,取其缓急之便,不暇如平时对镜系裹也。僖宗爱之,遂制成而进御”可知自晚唐起幞头系统中的硬裹幞头与软巾幞头两大系统正式确立并各自发展。宋郭若虚《图画见闻志》载“至唐末方用漆纱裹之,乃今之幞头也。”也从侧面证明了硬裹幞头的盛行。至北宋时期,宋高承《事物纪原》记“幞头……五代末,梁高祖始布漆于纱,作今样也。”而《宋史·舆服志》亦载“幞头……其初以藤织草巾子为里,纱为表,而涂以漆。后惟以漆为坚,去其藤里,前为一折,平施两脚,以铁为之。”这两处文献皆记载硬裹幞头的“布漆于纱”的制作工艺。

沈括《梦溪笔谈》载“本朝幞头有直脚、局脚、交脚、朝天、顺风凡五等,惟直脚贵贱通服之”。慈云寺出土绘画中所见幞头形式主要为直脚幞头、无脚幞头与

朝天幞头三种,其中仪卫多佩朝天幞头外加团花朱红地抹额。

赣州绘画中最常见的展翅幞头,见于绢本宴饮图、纸本宴饮图、纸本对幅人物图、纸本女子像、纸本文官仪卫图与纸本文官图等图。图中佩戴直脚幞头的男子主要来自于两套绘画构图系统,除纸本对幅人物图与纸本女子像的文官形象外,其他皆以盘领袍身男子坐像出现。《宋史·舆服志》记“幞头……五代渐变平直。国朝之制,君臣通服平脚,乘舆或服上曲焉。”

朝天幞头盛于五代,其形制王得臣《麈史》载“今谓之幞头小脚,其所垂两脚稍屈而上,曰朝天巾。”可知与朝天巾相近。赣州绘画中纸本帷幕人物图、纸本军士图与纸本五方使者拜谒图均为朝天幞头外扎抹额的仪卫。《云麓漫钞》载“五代帝王多裹朝天幞头,二脚上翘。四方僭位之主,各创新样,或翘上而反折于下,或如团扇、焦叶之状,合抱于前。伪孟蜀始以漆纱为之。湖南马希范二角左右长尺余,谓之龙角,人或误触之,则终日头痛。”北宋时朝天幞头外佩抹额的情形更常见,宋孟元老《东京梦华录》卷七记皇帝驾幸射殿射弓时说“驾诣射殿射弓,垛子前列招箭班二十余人,皆长脚幞头,紫绣抹额”。本次赣州绘画所见抹额多为朱红色,纸本五方使者拜谒图中更画出了这种抹额的侧面图,其后巾尾结系似垂裙风帽般盖住后脑,只在头顶显露硬裹幞头圆顶后部并凸起于朝天两脚。而纸本军士图所描绘的朝天幞头外配抹额的图像中抹额较短,巾尾亦在脑后结系,两侧小巾尾翘起,抹额正面点绘紫色半团花纹。吴自牧《梦粱录》“介冑跨马之士,或小帽锦绣抹额者”指的可能就是这种朝天巾外扎抹额的仪卫形象。

另外在赣州绘画修复过程中还在纸本帷幕人物图发现一件朝天幞头簪花的个例,正如《宋史·舆服志》所称“幞头簪花、谓之簪戴”。此画男童后人物不存但却保留一形制完整的朝天幞头簪橘色朵花图像。宋男子簪花盛行,周密于《武林旧事·庆寿册宝》中曾提到“自皇帝以至群臣、禁卫、吏卒,往来皆簪花”,可见北宋遇重大礼仪、喜庆、宴会、娶亲、中举等活动男子簪花极为盛行,宋程大昌《演繁露》卷一二云:“至昭宗乾符初,教坊内教头张口笑者,以银捻幞头脚上簪花钗,与内人裹之。上悦,乃曰:‘与朕依此样进一枚来。’上亲栉之,复揽镜大悦。由是京师贵近效之。”也正是当时这一盛况的真实写照。

赣州绘画中发现的无脚幞头不多,仅见于纸本宴饮图与纸本对幅人物图中,且佩戴无脚幞头的男子皆是仪卫、乐师或杂役。无脚幞头本是宋代仪卫、皂隶所带的一种形制较简单的幞头,其演变历史可以追溯到北朝时期的黑介帻。这种幞头以黑色漆纱为之,制为双层,硬胎圆顶,山墙中部下凹,故又被称为圆顶幞头或者团顶幞头。宋孟元老《东京梦华录》卷十中记载

“挟络卫士,皆裹黑漆团顶无脚幞头,着黄生色宽衫,青窄衬衫,青裤,系以锦绳”就指此类;而吴自牧《梦粱录》中也载“介冑跨马之士五色介冑跨马之士,或小帽锦绣抹额者,或黑漆圆顶幞头者”,可见这种圆顶幞头还可外扎抹额或簪花。

另纸本宴饮图中不仅出现了衣裾偃于腰的门吏,还在两侧乐部中出现袂衣纁袖,一袖掖于背右坦单衣的男子形象。这些人物袒露右臂,可见盘领袍服大襟扣袷还与肩头相系,形成完整的圆形领圈,而右臂赤膊,右袖掖于身后。

慈云寺塔绘画的男子服饰,下着除裤外,还有一件袴出现。明张萱《疑耀》载“古人袴皆无裆”,所指其袴上达于膝,下及于踝,着时套在胫上,以绳带系缚,故又称为“胫衣”。此次出土绘画中纸本对幅人物图右侧赤膊纹身胡跪于水盆右侧的男子头戴无脚幞头,身着白地圆钱纹窄袖袍服,下身开叉处可见两腿所着无裆袴,露大腿内侧。

除服饰外,慈云寺塔出土绘画中的男子也有纹身形象出现,他们见于纸本宴饮图院落两侧仪卫与纸本对幅人物图桌案前跪地洗钱的赤膊人物图,这两组刺青人物首服皆为头巾。周代越人即披发文身,至唐代民间殊为流行。文献多见“札青”“点青”“肤札”“镂身”等皆指纹墨习俗。《酉阳杂俎》载:“荆州街子葛清,勇不肤挠,自颈已下,遍刺白居易舍人诗。成式常与荆客陈至呼观之,令其自解,背上亦能暗记。反手指其去处,至‘不是此花偏爱菊’,则有一人持杯临菊丛;又‘黄来纁林寒有叶’,则指一树,树上挂纁,纁窠锁胜绝细。凡刻三十余处,首体无完肤。陈至呼为‘白舍人行诗图也’。”又因其“又有王力奴,以钱五千,召札工,札胸腹为山、亭院、池榭、草木、鸟兽,无不悉具,细若设色”而颇成一时风潮。《水浒传》中九纹龙史进、浪子燕青等皆镂身,这都有力的证明宋代民间仍然流行纹身。

相较男子服饰的幞头盘领袍组合,女性服饰更多保留了晚唐抱面高髻搭配大袖襦裙的遗风。抱面高髻始于中晚唐,《新唐书·车服志》载文宗“禁高髻、险妆、去眉、开额”从侧面反映了当时高髻的盛行。宋陆游《南唐书卷十六·后妃诸王列传》载南唐后主昭惠国后周氏“创为高髻纤裳及首翘鬟朵之妆,人皆效之……”。

大袖襦裙又称“大袖大衣”,《朱子语类》中沈澗问朱子:“女子不着褙子则着何服?朱子答曰:大袖大衣。非命妇可着大衣否?答曰可以,唐为礼衣。”由此可知大袖襦裙在当时是上下通行的服装形式。抱髻高髻与大袖襦裙的女子服饰组合见于纸本对幅人物图、纸本女子像、纸本帷幕人物图与纸本园中女子对坐图。虽然宋太宗于端拱二年颁布了“妇人假髻并宜禁断,仍不得做高髻及高冠”的禁令,但根据宋袁褰《枫窗小

帙》记载“汴京闺阁妆抹凡数变。崇宁间,少尝记忆作大髻方额。政宣之际,又尚急把垂肩。宣和已后,多梳云尖巧额,髻撑金凤,小家至为剪纸衬发。”由此可知,直至北宋崇宁年间双髻角宽广的抱髻高髻仍然非常流行。

而论及抹胸,五代毛熙震曾于《浣溪沙》中吟“静眠珍簪起来慵,绣罗红嫩抹苏胸”可知抹胸当时便已流行,之后形制发展也趋于成熟,形成上可覆乳下可遮肚的单独内衣,故又称“抹肚”。赣州纸本对幅人物图、纸本女子像、纸本帷幕人物图与纸本帷幕人物图中女性均着抹胸。

除了抱髻高髻配大袖襦裙外,慈云寺塔出土绘画绢本山水人物图与(四)纸本北斗女仙像中还见缓髻披发搭配大袖襦裙的女子,且这种缓髻披发似只出现在女仙图中。这与俄罗斯艾尔米塔什博物馆藏西夏炽盛光佛与九曜图^⑥中的女仙图以及日本宝严寺藏南宋绢本着色北斗九星像^⑦都非常接近。尤其后者布局与赣州(四)纸本北斗女仙像女仙像布局多有吻合,服饰亦皆为白色大袖襦裙。除较为常见的抱髻高髻与缓髻披发外,此次纸本帷幕人物图中也出现头簪小发髻,以红色勒帛扎于头顶,身穿大袖襦衫,下身蔽膝大带的女子服饰组合,与这种人物服饰组合也见于山西五台山多云院五代壁画天女散花图^⑧与五代洛阳道北五路壁画墓中^⑨。

四、结语

赣州慈云寺塔出土绘画中所出年款皆在北宋前期,但纵观整体其所涵盖内容具有上承晚唐五代下启两宋服饰过渡的种种。

慈云寺塔出土绘画的服饰,在保留晚唐五代遗风的同时正逐渐向北宋简化样式发展,此时出土绘画资料较少,慈云寺塔出土绘画成功修复所获得的服饰、庭院、建筑、山水、星象、家具、绘画布局等方面资料均弥补了各项专门史的实证数据链。这些绘画是当时社会人文、科技等方面生活的缩影,是研究北宋前期物质文化史的重要实证,也是了解赣州地区北宋社会生活的重要资料。

注释:

① “缣帛”,又称缣帛纸,是一种古代极薄的经线为双丝、纬线为单丝的织物,一般作书写与绘画之用。

② 桑蚕单丝网+聚乙烯醇缩丁醛粘合剂可逆材料加固技术是由中国社会科学院考古研究所王育先生为首的科研团队所发明的文保技术,是1969年周恩来总理接洽的国际任务为阿尔巴尼亚国金字和银字羊皮圣经修复工作时发明的一项新技术,1972年长沙马王堆一号、三号汉墓部分脆弱

丝织品文物保护中同样运用了桑蚕单丝网加固技术和可逆材料,至今文物完好。

③ 井手誠之辅:《日本的宋元仏画》,东京至文堂,2001年。

④ 神奈川县立历史博物馆:《宋元仏画》,神奈川县立历史博物馆,2007年。

⑤ 敦煌研究院:《中国石窟:敦煌莫高窟五》,文物出版社,1987年。

⑥ Mikhail Piotrovsky:《丝路上消失的王国——西夏黑水城的佛教艺术》,台北历史博物馆,1996年。

⑦ 根津美术馆:《南宋绘画——才情雅致之世界》,根津美术馆,2004年。

⑧ 山西省古建筑保护研究所:《佛光寺和大云院唐五代壁画》,文物出版社,1983年。

⑨ 侯秀敏、胡小宝:《洛阳道北五路出土的五代壁画墓》,《文物世界》2013年第1期。

(责任编辑:刘慧中)