

# 试析青州龙兴寺造像 贴金彩绘并非均系北朝装饰

李 森

本文从金石文献、逻辑推理和实物分析三个方面探讨，认为青州至少在五代、北宋时期便存在着不间断重妆古代佛像的功德活动，龙兴寺造像贴金彩绘并非均系北朝造像时的装饰，其中有大量佛像曾被后世重妆过。这一结论是当初研究者们在对龙兴寺造像贴金彩绘工艺进行评价时所忽视的问题，故本文推进了人们对这批造像贴金彩绘问题的深入认识，具有重要启发意义。

关键词：北朝 青州 龙兴寺造像 贴金彩绘 装饰

作者李森，1970年生，历史学博士，山东大学宗教、科学与社会问题研究所副教授。

1996年10月，山东青州龙兴寺遗址出土400余尊北魏至北宋时期的窖藏佛教造像。这批造像以其数量之多、历时之久、种类之全、雕刻技艺之精湛、贴金彩绘保存之完好，先后被评为当年中国十大考古发现之一和20世纪全国百项考古大发现之一，被誉为“改写东方艺术史的重大发现”<sup>①</sup>。据初步统计，龙兴寺造像95%为北朝佛像，其中“90%以上都保留了彩绘和贴金”<sup>②</sup>。杨泓先生评云：“一些传世的石造像，历经岁月外表敷色早已残褪，再经历代收藏者不断洗刷除尘，人们只见失去敷彩的石胎外貌，故而引入误区，以为古人原就以不敷色的石雕为美，并由此引伸赞赏，其实这都是用现代欣赏艺术的眼光去误测古人。这次青州出土的石造像，大多保存着石刻表面的贴金绘彩，使我们得以观察到北朝佛教石造像的庐山真貌。浓彩装扮的石雕像，特别是佛陀立像，金面朱衣，更显妙像庄严，突出呈现了北朝佛教石刻的艺术特色和时代风貌。”<sup>③</sup>丁明夷先生也说道：中国古代“佛像新成时多赋以颜色艳丽的色彩，但现存作品已多看不见赋彩，很难想见其当年描金彩绘的原貌。龙兴寺窖藏佛像描金彩绘保存较好，可使人窥知佛像初成时塑绘一体的风采。”<sup>④</sup>从杨、丁两位先生的评说可知，他们都认为龙兴寺造像贴金彩绘系北朝时期装饰。然而我们必须看到，龙兴寺造像是在宋末金初被窖

<sup>①</sup> 《中国文物报》记者：《“青州佛造像艺术展”在中华世纪坛展出》，《中国文物报》（收藏鉴赏），2002年10月30日。

<sup>②</sup> 陈晓温、赵宏伟：《青州佛教文化启示录》，《佛教文化》，1997年第1期。

<sup>③</sup> 杨泓：《南北朝佛教石造像艺术》，《中华文化画报》，1997年第2期。

<sup>④</sup> 丁明夷：《缤纷入世眼 雕琢尽妙谛——青州佛像断想》，《文物》，2000年第6期。

藏于地下的<sup>①</sup>。那么，在北朝迄宋末金初的 500 多年时间里，这批造像中的一部分就没有被后世重新贴金彩绘过吗？展现在我们眼前的流光溢彩，真的都是北朝造像时所施吗？目前学术界对这个问题还未引起应有的关注。据本人所知，除去中华世纪坛艺术馆、青州市博物馆所编《青州北朝佛教造像》<sup>②</sup>一书中简要指出了几件北朝造像存在着被后世重新妆奁的情况外，尚不见有专文予以论述。有鉴于此，笔者不揣谫陋，拟从金石文献、逻辑推理和实物分析三个方面谈一点粗浅看法，以期对该问题求得一个比较接近于历史实际的认识。

## 一、从金石文献上看，青州至少在五代、北宋时期就存在着对古代佛教造像进行重妆的功德活动

古人对佛像进行贴金彩绘的目的在于提高其逼真、生动的程度，以便吸引、感染信众。古代佛像由于贴金彩绘时间过久以及遭受法难，特别是长期露天陈置的原因，贴金彩绘往往失去昔日风采或脱褪不存。如此状况，就很有必要进行重妆了。此即重妆这种功德活动出现的客观原因。笔者发现，五代、北宋时期青州曾经流行对古代佛像进行“重妆”的功德活动。当时的“重妆”，或称“重装”、“重塑”，均是对佛像进行重新贴金彩绘的意思。

（一）今青州城南 5 公里云门山山阳隋开皇（581-600）年间开凿的两座中型佛教石窟在五代时期曾被重妆过。这两座隋窟东西并列，几乎毗连一起。据刊刻在东窟下方的《云门山大云寺重妆修壁龕功德记》载：后周广顺三年（953），功德主彭仁福一行来到云门山大云寺，“睹圣像之凌夷，……全无彩绘之踪，……遂乃慎选良工，精求彩笔，果得入神之妙，……重新两龕，加口修饰。”由此可知，这两座隋窟在凿成后三个多世纪的后周时被彭仁福等人出资进行了精心重妆。

（二）无独有偶。在《云门山大云寺重妆修壁龕功德记》所在石窟的右下方还刻有一篇《邓氏重修佛龕记》，字迹大多磨灭难辨，所幸光绪《益都县图志》已予著录。该文记载的是，北宋至道三年（997），“青州益都县南和界住人清信男弟子邓口因到云门……独口口财，重装口像。”<sup>③</sup>据此再知，云门山这两座隋窟在后周至宋初的短短 44 年间，竟先后两次被彭仁福、邓氏重妆。

（三）青州市博物馆收藏有一件出土于该市朱良镇良孟村的北魏孝昌三年（527）佛菩萨三尊像。此像通高 202 厘米，宽 115 厘米。从造像背面题记可知，出资造像者是青州“邑义”90 余人（现残留姓名和法名者 55 人，其中比丘尼 22 人）。值得注意的是，在这件北魏造像的底座正面还镌刻着一篇北宋题记，赫然载有都维那邓明等 40 余

<sup>①</sup> 山东省青州市博物馆：《青州龙兴寺佛教造像窖藏清理简报》，《文物》，1998 年第 2 期。

<sup>②</sup> 中华世纪坛艺术馆、青州市博物馆编：《青州北朝佛教造像》，北京出版社，2002 年，第 62—134 页。

<sup>③</sup> 光绪《益都县图志》卷 27《金石志中》，光绪 33 年（1907 年）益都县刊本。

人捐资于“庆历五年（1045）八月十五日，重塑碑佛”的珍贵信息。令人感慨的是，这件北魏造像虽然在雕成500余年后的北宋时期被“重塑”过，但现在却连一点贴金彩绘痕迹也看不到了，完全是一派素面形象。毫无疑问，这是北宋青州信众对北魏造像进行重妆的一个典型事例，对于说明当时青州存在对北朝造像进行重妆的功德活动是一个极其有力的证据。

## 二、从逻辑推理上看，龙兴寺北朝造像贴金彩绘不可能全是最初造像时的装饰

（一）1988—1990年山东诸城出土的北朝石造像上也发现了大量贴金彩绘。两相比较，龙兴寺造像贴金彩绘的保存状况明显要好于诸城造像。丁明夷先生对此曾有评论：“尽管诸城佛像的彩绘已引起人们的注意，但就其保存状况而言，青州佛像仍是最完好的。”<sup>①</sup>谨按诸城造像是在北周武帝建德法难遭受破坏后不久即埋入地下的<sup>②</sup>，而龙兴寺造像则是在宋末金初被窖藏的，其陈置沿用时间要比诸城造像长出500余年。以理推之，龙兴寺造像贴金彩绘应比诸城造像保存为差才是，但实际情况却恰恰相反。这若非龙兴寺造像曾被后世重妆的缘故，在逻辑推理上是很难说得过去的。

（二）《青州龙兴寺佛教造像艺术》<sup>③</sup>一书共收录5件宋代龙兴寺石雕罗汉像，它们通高或残高均在26.9—36.5厘米之间，皆属小型造像。这5件造像中除去编号为225的罗汉像已无妆奁痕迹可寻外，其余4件都保存着少量贴金彩绘。编号为221的罗汉像贴金彩绘相对保存最好，在胸前和基座上可见明显的妆奁痕迹；编号为220的罗汉像仅在右胸前的袈裟上残留少量贴金；编号为224的罗汉像在基座上残留彩绘；编号为222的罗汉像贴金彩绘的痕迹已很不明显。这4件宋代罗汉像上的贴金彩绘为宋代装饰应没有什么问题，因为龙兴寺造像入埋地下的时间是在宋末金初。我们从这4件罗汉像可以看出，其贴金彩绘的保存情况是极不理想的。宋代造像贴金彩绘呈现着如此状况，而北朝造像却不乏妆奁鲜艳如初者，这显然是很不符合情理的。

（三）黄金为贵重金属，贴金是一种高级装饰工艺。佛像上金光闪闪的大量贴金，对贪婪的灭佛者来说，有着难以抗拒的诱惑。如北周武帝建德法难时，就曾下令“融刮圣容”<sup>④</sup>，大规模刮取北朝造像上的贴金。建德六年（577），“濮阳郡（治今山东鄄城北）有石像，郡官令载向府，将刮取金。”<sup>⑤</sup>唐武宗会昌法难时，登州灭佛者还“就佛上剥金”<sup>⑥</sup>。笔者看到，龙兴寺有些北朝佛像几乎通体贴金，用金量之大，贴金之富

<sup>①</sup> 丁明夷：《缤纷入世眼 雕琢尽妙谛——青州佛像断想》。

<sup>②</sup> 诸城市博物馆：《山东诸城发现北朝造像》，《考古》，1990年第8期。

<sup>③</sup> 青州市博物馆：《青州龙兴寺佛教造像艺术》，山东美术出版社，1999年，第190—193页。

<sup>④</sup> 《历代高僧传》，上海书店，1989年，第626页。

<sup>⑤</sup> 《隋书》卷22《五行志上》，中华书局，1973年，第643页。

<sup>⑥</sup> （日）圆仁撰，顾承甫、何泉达点校：《入唐求法巡礼行记》卷4，上海古籍出版社，1986年，第194页。

丽，令人惊叹不已。这些佛像，应该说在历史上都曾遭受过不止一次的法难，其贴金完全有被融刮、剥取的可能。因此，龙兴寺北朝造像贴金保存较好者，似乎更应是后人重塑金身的结果。

### 三、从实物分析上看，龙兴寺造像中确实存在着大量被后世重妆的佛像

（一）《青州北朝佛教造像》一书共收录青州北朝造像 90 件，其中除去 1994 年青州七级寺遗址出土的北魏贴金彩绘佛菩萨三尊像和青州东夏镇段家庄出土的北魏永熙二年佛菩萨三尊像 2 件造像外，其余 88 件造像全部出自龙兴寺窖藏坑内。在这 88 件造像中，经有关研究者初步辨识，有 4 件贴金彩绘造像可确定为被重妆过的作品。它们是：

#### 1、东魏贴金彩绘佛菩萨三尊像

此造像“彩绘保存较好，色彩鲜艳，从彩绘色层可以看出，……有多层彩绘，表明后世对其进行过彩绘加工。”<sup>①</sup>

#### 2、东魏贴金彩绘佛菩萨三尊像

此造像上发现“施多层彩绘，有的彩绘叠压着早先贴的金箔或其它颜色的彩绘，表明该造像后世经过多次描绘。”<sup>②</sup>

#### 3、东魏贴金彩绘佛菩萨三尊像

此造像“彩绘为多层，从叠压关系上可知，……在后世经过多次施色。”<sup>③</sup>

#### 4、北齐贴金彩绘佛坐像

此造像“面部贴金层下面有肉色彩绘，表明金是后贴上去的。”<sup>④</sup>

从以上 4 件造像的重妆情况可知：

第一，它们中的 2 件还不止两次彩绘的问题，而是“多次”，这充分说明了后世贴金彩绘功德活动的频繁程度。

第二，这 4 件作品共同的特点是，贴金彩绘保存程度较为完好，显著地反映了龙兴寺造像通体妆銮的艺术特色。

第三，被重妆过的佛像在《青州北朝佛教造像》一书中的比率至少已达到了 4.5%。

必须指出的是，通过辨识贴金彩绘层次来判断佛像是否重妆，虽属令人信服的方法，但问题的复杂性在于，有些重妆佛像的功德活动是在原有彩绘完全褪去之后进行的，如上述后周时青州云门山隋代石窟被彭仁福等人出资重妆前便已“全无彩绘之踪”了。因此，有多层贴金彩绘者，固然是被重妆的佛像，但仅有一层者，也未必就不是重

<sup>①</sup> 中华世纪坛艺术馆、青州市博物馆编：《青州北朝佛教造像》，第 62 页。

<sup>②</sup> 同上，第 78 页。

<sup>③</sup> 同上，第 88 页。

<sup>④</sup> 同上，第 134 页。

妆。所以,用辨识贴金彩绘层次方法得出来的佛像重妆比率只能比实际情况低而绝不会高。

(二)判断龙兴寺造像是否系重妆的方法有多种,但最能说明存在大量重妆佛像的方法还要数造像是否被修复过。

1、造像本身保存程度较好,贴金彩绘亮泽鲜艳者,很可能不是最初造像所施妆奁的遗留。理由是这些保存相对较好的造像在历史上陈置沿用的时间很长,北朝贴金彩绘很难长久完好保存。因而,这应该是最初贴金彩绘褪去后的重妆。也可以说,造像贴金彩绘保存得越为完好,便越有可能是后世重妆的结果。例如,1987年秋在青州市博物馆东200米处的驼山路施工工地上出土1件龙兴寺北齐贴金彩绘单体立佛像。该造像“彩绘保留完整,色彩鲜艳如初。其面部、手、足的皮肤外露部分贴金。”<sup>①</sup>贴金彩绘保存之完好,堪称龙兴寺北朝造像之最。需要说明的是,此造像出土地点在北齐时尚不属龙兴寺寺院范围,而位于北宋时龙兴寺寺址东扩后的地域内<sup>②</sup>。这使我们有理由认为,这件北齐造像上的彩绘之所以“鲜艳如初”,应是宋代重妆的结果。而且,还必须是在重妆后不久即被埋入地下,否则妆奁难以保存得如此完好。

2、造像彩绘内容的时代特征也是判断是否重妆的一个重要证据。《青州龙兴寺佛教造像艺术》一书中编号为127的北齐贴金彩绘卢舍那法界人中像的胸部绘有一佛二菩萨像,表现的是华严教主卢舍那佛说法形象。步连生先生考证道:“从细辨此像身前的彩绘佛坐像,与胁侍菩萨像,所著法衣(袈裟)和披巾披围的法式等多俱有唐代的特征。尤其坐佛的法衣和菩萨的穿着与披围更具唐代的典型特征。而北齐时代佛教造像所不见。”<sup>③</sup>步先生由此认为127贴金彩绘卢舍那法界人中像并非北齐造像,而是唐代作品。对于此说,笔者不敢苟同。因为该造像在艺术风格上与其它北齐造像完全相同,属于典型的北齐佛像。仅仅依据胸部一佛二菩萨绘像的唐代艺术特征便将这件造像推断为唐代作品,无疑是片面的。于理为顺的解释是,这件北齐卢舍那法界人中像在唐代曾被重妆过,其胸部一佛二菩萨像乃唐人所绘。

3、带有墨书“金”字的造像贴金彩绘应为重妆。在龙兴寺北朝造像双足所踏的圆座上,发现不少带有墨书“金”字,这无疑是匠师们有意留下的该造像需要进行贴金装

<sup>①</sup> 夏名采等:《山东青州出土两件北朝彩绘石造像》,《文物》,1997年第2期。

<sup>②</sup> 龙兴寺寺院规模在历史上经历了一个由小到大的发展变化过程。现存青州市偶园内的北齐武平四年(573年)《司空公青州刺史临淮王像碑》谓龙兴寺:“左通闾闾”。北宋景祐四年(1037年),前知青州夏竦在《文庄集》卷21《青州龙兴寺重修中佛殿记》中称该寺:“东践绝涧(今青州城西南淘米涧),径度于闾闾。”“左通”未必据有淘米涧以西之地,而“东践”则包含其地。这表明至迟在北宋时龙兴寺已向东拓展到了淘米涧。这件北齐贴金彩绘单体立佛像的出土地点——青州市博物馆东200米驼山路施工工地正处于淘米涧西40米,属宋代龙兴寺范围内。值得注意的是,已知环绕于龙兴寺周围的别院——天官院、志公院、药师院、百法院均出现在北宋时。这样看来,北齐时龙兴寺尚未据有今驼山路施工工地一带。这件北齐造像应是北宋龙兴寺寺院东扩后供奉在别院内的佛像。

<sup>③</sup> 步连生:《青州龙兴寺彩绘卢舍那法界人中像时代的新认识》,《中国文物报》,2003年7月25日。

饰的标记。我们知道，北朝造像雕成后都要进行贴金彩绘，可以说“没有不加彩绘妆奁的”<sup>①</sup>。因此，墨书“金”字如果是为了提醒最初造像的匠师们莫忘进行贴金，便显得很无必要。但若针对挑选出来需要重妆的造像而言，倒是非常必要了。所以，墨书“金”字是佛像需要二度贴金的标记。准此，龙兴寺带有“金”字的造像贴金彩绘应属重妆。

4、造像被修复过是断定曾经重妆的最主要方法。笔者认为，修复过的造像贴金彩绘更不可能是最初的妆奁。原因是残断的佛像被重新拼接起来，为避免留下修复痕迹，就应予再次妆奁。我们知道，需要修复的佛像都是残破造像，其贴金彩绘往往已保存不佳，本身就有重妆的必要。而且修复工作实际上包含着重妆，重妆是修复的最后一道程序，两者密不可分，甚至可以说只修复不重妆，便不成其为修复。前述《青州北朝佛教造像》一书中被确定为重妆的4件龙兴寺造像还有一个共同特点，即都带有明显修复痕迹——手臂卯眼或主尊头两侧凿孔。其中2件各带2处修复痕迹，另2件各带3处和10处修复痕迹。这充分说明了修复过的造像曾被重妆的客观事实，从而验证了这一判断重妆方法的可靠性。

关于古人修复龙兴寺残像的方法，夏名采先生指出：“从出土的造像上考察，有铁铜束住法和榫卯连接法两种。”<sup>②</sup>在龙兴寺出土的一件东魏贴金彩绘佛菩萨三尊像上，我们可以看到铁铜束住法的使用情况，即先在主尊头光的两侧凿出两条长方形浅槽，再用两块铁铜将断裂的造像紧紧固定在一起，其中左侧的铁铜仍然保留在造像上。在龙兴寺北朝造像上大多可见手臂断处显露出的卯眼，这些卯眼就是古人在使用榫卯连接法时为连接手臂而凿出的。这种修复方法是在卯眼中灌入铅锡合金或铁汁，凝固后便可达到连接残像的目的。前述《青州北朝佛教造像》一书中被确定为重妆的4件龙兴寺造像，都曾用榫卯连接法修复过。就龙兴寺造像中存在着大量修复痕迹而言，已是一个无人怀疑的事情。经笔者初步统计，在150余件已拼对粘接造像中，带有明显修复痕迹者（修复痕迹模糊者除外）竟达40余件，占了26%强。这样，仅从修复痕迹角度来看，龙兴寺造像中被重妆的佛像数量就非常可观了。我们虽然不能断言这40余件造像都曾被重妆过，但依据被修复造像应需重妆的实情，却可以比较有把握地说它们大多数被重妆过。若将这些修复过的造像贴金彩绘视为北朝造像时的装饰，显然是很不妥当的。

通过以上从金石文献、逻辑推理和实物分析三个方面的探讨得知，青州至少在五代、北宋时期便存在着不间断重妆古代佛像的功德活动，龙兴寺造像贴金彩绘并非均系北朝造像时的装饰，其中有大量佛像曾被后世重妆过。这一结论是当初研究者们在对这批造像贴金彩绘工艺进行评价时所忽视的问题。

（责任编辑 黄夏年）

<sup>①</sup> 阎文儒：《云门山与驼山》，《文物参考资料》，1957年第10期。

<sup>②</sup> 夏名采：《青州龙兴寺佛教造像窖藏》，生活·读书·新知三联书店，2004年，第161页。