

日本学界 21 世纪以来的云冈石窟研究述评

常钰熙 (北京大学考古文博学院)

摘要: 21 世纪以来, 日本学界对云冈石窟的考古资料进行了新的检讨和报告补编, 相关讨论也持续深化。研究围绕两个重点展开, 一是以洞窟编年为中心的基础研究, 二是以云冈中后期窟龕为主体的“汉化”问题探讨。但在方法论上的突破有限, 新近研究虽然不断充实着业已形成的理论体系, 不同的研究体系之间却仍然难以对话, 此亦为中日学界共同面临的问题。

关键词: 云冈石窟; 佛教考古; 日本

Abstract: Japan has always been the overseas center of research on the Yungang Grottoes. This paper identifies the main work in the study of Yungang Grottoes in Japan since the 21st century, with a view to identifying various theories as reference for the domestic academia.

The first section introduces the collation and compilation of archaeological materials in recent years. It is well established that the most important archaeological investigation and research on the Yungang Grottoes by Japanese scholars were carried out between 1938 to 1944, followed by the publication of archaeological report Yun-Kang: the buddhist cave-temples of the fifth century A.D. in North China. Since the 21st century, their successors collated materials such as ceramics and tiles collected during the previous investigation and observed cave temples of different periods from the perspective of overall landscape. Another influential work is the supplementary of the archaeological report Yun-Kang by publishing additional material from the previous investigation. Scholars also combined the achievements of decades of research and study to sort out the issues that have attracted much attention, trying to develop a new understanding on the Yungang Grottoes.

The second section focused on the recent comprehensive research, conducted both by archaeologists and art historians. Archaeological research is represented by scholars such as Okamura Hidenori and Mukai Yusuke of the Institution of Research in Humanities of Kyoto University, who have participated in the edition of the newly published archaeological report of Yungang Grottoes. Scholars conducting research from the perspective of art history are represented by Ishimatsu Hinako, Yagi Haruo, and Kumasaka Satomi.

The third section presents the fundamental discussions around the chronology of caves, including: (i) the comparison of Cave 16-20 with the five emperors of Northern Wei Dynasty and the order in which they were excavated; (ii) whether Cave 5 and Cave 6 were a set of twin caves and when the project of Cave 5 was started; (iii) whether Caves 11, 12 and 13 were excavated at the same time and the chronology of each cave; (iv) the absolute chronology of Caves 9 and Cave 10; (v) the definition of the 'Chongjiao Temple'.

The final section described the discussion on the Chinesization of cave niches in the middle and late Yungang period. Art historians have worked particularly hard on this issue, mainly by means of stylistic-based examination of style and typological-based analysis of form.

In the 21st century, the study of the Yungang Grottoes has remained active in Japanese academia, with the main achievements being the collation of archaeological data, the deepening of previous knowledge and the expansion of the field of study. However, the breakthrough in methodology is limited. Although recent studies have continuously enriched the developed theories, conversations between the different research systems remain difficult, which is also a common problem faced by Chinese and Japanese academia.

Key Words: Yungang Grottoes, Buddhist Archaeology, Japan

云冈石窟近代学术意义上的调查和研究肇始于日本。自1902年以来至抗日战争结束的近半个世纪中,屡有日本学者和摄影家往赴云冈,积累了大量的原始图文资料,并在此基础上开展了多种研究。从20世纪五六十年代至今,日本始终是海外云冈石窟研究的主阵地,许多论著亦为国内学界所重。近年来,国内陆续翻译了不少日文著述,并有学者介绍日本学界的研究成果。^[1]笔者于2019年至2020年赴日本京都大学人文科学研究所(以下简称“京大人文研”)访学,借此契机阅读了日本学界近年来较为重要的云冈石窟研究著述。本文试对21世纪以来日本云冈石窟研究的主要工作、观点和研究方法作一梳理,以期辨明各家研究理路,供国内学界参考。

一 考古资料的整理和编集

纵观日本学界对云冈石窟的调查和研究工作,最为重要的就是东方文化研究所(现京大人文研的前身之一)的水野清一、长广敏雄等人于1938年至1944年之间在云冈石窟进行的调查、测绘和试掘,以及基于这些工作形成的16卷32册《云冈石窟》报告(以下简称“原报告”)。^[2]报告的刊布为学界后续研究的深化奠定了基础,迄今仍是云冈石窟研究不可或缺的资料。不过,调查本身并未按计划完成,报告也未及整理和刊布调查所获的所有资料,另外,随着数十年来的研究推进,原报告中的部分观点也有修正的必要。进入21世纪之后,京大人文研的冈村秀典、向井佑介等整理了前述调查中采自云冈石窟及其周边地区的陶瓷器、瓦件等实物资料,承接原报告,以器物所属的遗址为目,编写并刊布了《云冈石窟》遗物篇。^[3]除披露了原报告中未及刊布的资料外,“遗物篇”最主要的研究成果有二,一是对云冈石窟及其周边出土的瓦件的分期,并基于瓦件年代重新考察了第9、10窟的绝对年代和云冈石窟上部东、西部“台上寺院”^[4]的年代,认为9、10窟应如宿白所论,开凿于480年代后半期,“东部台上寺院”应在470年代,可能为昙曜译经的寺院,“西部台上

寺院”则要晚到迁都洛阳前后的490年代。二是整理了云冈石窟辽金时期的建筑和生活遗存,指出北魏时代的遗迹、遗物大多见于石窟上部台地,而辽金时代的建筑构件和日用瓷器多见于窟前,因此云冈石窟的寺院景观在北魏和辽金时期差别较大。在原报告的基础上,“遗物篇”延续并发展了原报告编写者对云冈石窟寺院景观的关注,结合建筑遗痕、实物遗存和文献史料,将云冈石窟作为一处包含礼拜场所、修行场所和日常起居空间的综合佛教寺院,尝试从整体景观的角度,研究不同时期云冈石窟的面貌。

自2013年起,京大人文研又与中国社会科学院考古研究所合作,将原报告翻译为中文,并续补了《云冈石窟》17~20卷(以下简称“新报告”),在中日两国正式出版。^[5]新报告承袭了原报告“专文+综述+分述”的编写体例,一方面在原始资料方面有所补充。首先,补绘了部分大窟实测图。^[6]其次,报告编写者延续了《云冈石窟》遗物篇对石窟景观的重视,刊布了一批反映石窟外部情况的航拍照片、外景照片等。文本部分的各窟概述中专辟“外壁及前庭部”小节,分述部分的图版解说也注意描述石窟所处的位置、地理形态,可以看到的周边景观,以及相关的建筑遗存发现情况。^[7]第三,对进行了清理和发掘的窟龕,就发掘时拍摄的表现遗迹原貌、遗迹堆积情况进行了较为详细的图文介绍。第四,对调查时已经破损或经后世修补的窟龕造像,采用了更早时期保存相对完整的前人照片和剥除了后世修补之后的晚近照片。值得注意的是,新报告根据水野清一等的笔记,补充了此后在他地所见被盗走的尊像部件的照片和测绘图,文本部分还对一些窟龕涉及的盗掘和盗掘品的流传情况做了整理。^[8]另一方面,新报告还结合数十年来中外云冈石窟调查和研究的成果,对石窟群的整体分期、个别石窟的年代辨析等学界关注较多的问题加以梳理,形成了新的认识,体现了京大人文研学者近年来云冈石窟研究的综合成果。

二 综合研究

《云冈石窟》新报告的日方主编冈村秀典撰写的《雲岡石窟の考古学》一书作为“《云冈石窟》的副产物”，是作者多年来对云冈石窟的研究成果总结。^[9]全书在研究方法上强调类型学、图像学和空间（景观）分析，基于《云冈石窟》遗物篇和《云冈石窟》新报告的论考内容，^[10]按新报告所分三期9小期梳理并介绍了各期的典型窟龕，并对各窟龕涉及的关键问题、石窟寺院的整体景观等加以探讨，形成了作者对云冈石窟系统的认知体系。参与了《云冈石窟》遗物篇和《云冈石窟》新报告编写的向井佑介则基于报告的整理工作，运用建筑考古的方法，结合文献记载及近年来的考古成果，在氏著《中国初期仏塔の研究》中讨论了云冈石窟上部、窟前诸处建筑遗存的年代及性质，以及云冈石窟佛塔风格的转变历程，并在此基础上考察了北魏时期云冈石窟的寺院景观。^[11]

除上述以京大人文学者为代表的、主要基于考古学的云冈石窟综合研究外，美术史界也不乏相关论著。石松日奈子关注云冈石窟的发展过程与北魏政治、社会变迁的密切联系。氏著《北魏仏教造像史の研究》在阐述北魏一朝的发端、风俗和祭祀传统等的基础上，讨论了不同要素对北魏佛教造像的具体影响。^[12]书中也专辟章节讨论了平城时代佛教的发展和石窟营建背景、前期到中期诸窟的营建过程、中期后半段造像所见的汉化进程、胡服供养人的出现、云冈（平城）样式的传播等问题。^[13]作者并不局限于造像本体，而是把云冈石窟切实地看作多种要素影响下的具象化的物质遗存，将其置于阔大的时空框架之下，关注石窟造像背后的人群与史事。

八木春生在其博士论文《中国南北朝時代美術史試論——雲岡石窟研究を中心として——》基础上出版的专著《雲岡石窟文様論》^[14]也是这一时期美术史界较有代表性的综合论著。全书致力于揭示北魏佛教美术自云冈石窟到龙门宾阳洞的发展历程，以“形式论”为指导方法，^[15]

通过对细部形式的分析和比较，就云冈部分窟龕的年代、中期石窟的工匠系统、个别纹饰和雕刻题材所见的文化交流，以及云冈石窟和同时期其他地区石窟的关系等问题展开了讨论。此后，八木春生又撰专文考察了云冈西区第三期窟龕的形制、图像，及其反映的工匠群体的特征。^[16]

长期以来，学界对云冈石窟中小型窟龕的综合讨论较少。熊坂聡美的博士论文《雲岡石窟における中小窟龕の研究》则以云冈石窟的中小型窟龕（文中称为“民间造像”）为研究对象，综合考察了云冈石窟民间造像的出现与发展情况、与同时期皇家窟龕的关系以及这些民间造像可能存在的多个工匠群体。^[17]文章最用力处有二：一是对昙曜五窟内的第一期龕（即文中认为与石窟主体工程同时的窟内中小型龕）的辨别和研究；二是聚焦中小型窟龕在云冈第二、三期之交的“汉化过渡期”前后的表现，从造像风格、窟龕形制、工匠群体等方面切入，考察较为深入。

三 以编年为中心的基础研究

自云冈石窟的“再发现”迄今已近百廿年，学界对各窟龕的年代和性质业已形成一些普遍认识。总体而言，中日学者大多承袭宿白和长广敏雄对云冈石窟的分期，即：以昙曜五窟为代表的大像窟为第一期（前期）；以诸如7、8窟的双窟出现为第二期（中期）开端的标志，绝对年代对应北魏孝文帝即位；以494年迁都洛阳为界，将此后开凿的以云冈石窟西区窟龕为代表的中小型窟龕划入第三期（后期）。然而，由于分期依据和研究方法的差异，在一些关键窟龕的性质和期段划分上，仍然未达共识，主要包括：1. 昙曜五窟与北魏五帝的比对及其始凿顺序；2. 第5窟与第6窟是否为一组双窟，第5窟的开凿应在中期末段还是前期末段；3. 第11、12、13窟是否为同时营造的组窟，其开凿年代各自应在什么期段；4. 第9、10窟开凿的绝对年代；5. 《金碑》所记营建年代明确的“崇教寺”的比定。这些基础认识的差异也反映出各家对诸如云冈窟龕、造像的汉

化等深层问题的研究理路。

冈村秀典所著《云冈石窟编年论》附于《云冈石窟》新报告第17卷,是近年来日本学界所见为数不多的聚焦云冈石窟整体编年的研究论著。^[18]文章重新探讨了云冈石窟的分期和编年,依据对石窟形态、造像和部分纹饰的类型学研究,将云冈石窟分为前中后三期,各期又分3个小期,把第5窟和第13窟的始凿置于前期末段(“前3期”),且对中期几组双窟内部各洞窟开凿的前后顺序进行了更详细的考察。绝对年代方面,首先对上述各期分别界定,并在大体认同宿白观点的基础上提出诸多异见:一是将7、8窟的始凿年代(即“中1期”的开始时间)置于冯太后实际掌权的476年之后;^[19]二是将争议较大的9、10窟年代与《金碑》所记崇教寺的比定区分开,仅将其置于480年代中期至后半段的位置;三是通过造像服制的考察将第6窟的年代置于483至489年之间,认为该窟可能是崇教寺。^[20]文章还结合云冈所见建筑遗存,梳理了石窟寺院的建设过程与景观变化。文中不少具体论证亦见于《云冈石窟》新报告的文本部分,可以说文章很大程度上代表了京大人文学者对云冈石窟综合编年的基本认识。

此后不久,冈村秀典又发表了《雲岡石窟の初期造像——曇曜五窟の佛龕を中心として——》。^[21]文章梳理了曇曜五窟基本尊像和窟内诸龕的雕凿时代及早晚关系,并且在此基础上探讨了曇曜五窟的造像过程、工匠在云冈各窟工程之间的移动,以及佛龕所见不同时期、不同人群的信仰特点等问题。与《云冈石窟编年论》相同,本文也基于作者主持整理的《云冈石窟》新报告,是在报告内已对各窟龕详细考察的基础上形成的整体认识。将曇曜五窟内部诸佛龕分别置于《云冈石窟》新报告所分的各期内,丰富了此前的分期内容。

同样关注曇曜五窟初期佛龕的还有熊坂聪美。氏著《雲岡石窟曇曜五窟開鑿期の仏龕について》^[22]首先依据各龕的打破关系和造像风

格,对曇曜五窟开凿期(460年代)的佛龕(文中称为“第一期龕”)加以辨识。通过对这些佛龕分布位置和造像题材的分析,将其分为三个阶段:第20、19窟最早,18窟次之(作为前后两个阶段的转折点),17、16窟最晚。文章认为,这些佛龕最初仅仅作为个人开龕、与大窟整体设计基本无关,此后逐渐被纳入壁面装饰的总体规划,并推测曇曜五窟主体的营造工程也依据此顺序开展。文章在辨识曇曜五窟开凿期佛龕时,注重观察这些佛龕与周围明确完工于石窟开凿期的千佛、天人像等的位置关系,以判定其与大窟主体工程相对早晚。近年来,这种重视遗迹形成过程、借助空间关系辨析雕凿顺序的方法颇为中日学界重视,^[23]该文即是一例。

美术史家曾布川宽基于样式论和图像学,在《雲岡石窟再考》一文中重新考察了云冈各期大窟争议较大的主要问题,并据此形成了一套石窟开凿顺序及编年理论。^[24]文章在传统的云冈三期论的基础上将第二期(孝文帝即位至迁都洛阳)分成前后两个半期,从而将云冈石窟分为四期。支持文章分期和编年的关键论点主要有:第一,参考同时期其他皇家石窟、帝陵的排布顺序,重新比定各窟对应的北魏皇帝,认为曇曜五窟对应的诸帝应从早到晚、从西向东排布,除16窟之外,第13窟也是为文成帝开凿的大窟,工程中断于文成帝之死。第二,认为7、8、9、10、11、12是依次开凿的3组双窟,均为孝文帝在位前期实行的皇家工程,在既有的云冈造像中“释迦佛—弥勒菩萨”对应“先帝—今上”^[25]的认识基础上,进一步提出双窟主要部位的倚坐佛是对应冯太后的弥勒佛。绝对年代上,沿袭长广敏雄、八木春生等美术史家的观点,将9、10窟置于永固陵之前。第三,认为第5、6窟是孝文帝在冯太后死后为献文帝所造的一组双窟,与之同期的1、2窟则为《金碑》记载的崇教寺,开凿于云冈石窟新旧服制的交替时期。此外,文章通过与典型唐、辽造像的样式比对,支持水野清一和长广敏雄的观点,认为第3窟的三尊像补雕于辽,并提出其造像组合和风格皆以第9窟后室的三尊

像为范本。

同是基于样式论以及与佛教经典的比附,吉村怜的《雲岡・曇曜五窟の大仏》一文则提出了完全不同的认识:第一,16窟主尊的佛衣是云冈前期完成的,之所以汉化程度很高是因为参与初期开凿的就有掳来的南朝工匠。第二,18窟主尊是卢舍那佛,^[26]反映了太武帝统一华北、挥师西域的功绩。第三,曇曜五窟原本以19窟为中心,按右上左下的顺序排列历代皇帝,原本的17窟应该开在20窟以西,由于20窟的崩塌导致18窟移动,16窟也随之东移。^[27]但是,对于南朝工匠参与了云冈石窟的初期建设,并且南朝样式为献文帝时期的北魏统治者所采用等观点,文章缺乏有力的直接证据。此文承续20世纪90年代前后氏著《雲岡石窟編年論——宿白・長廣学説批判》、《曇曜五窟造營次第》诸文,可大致反映吉村怜对云冈诸窟年代、主要窟龕性质及其形成过程的基础认知。^[28]对于吉村怜提出的石窟编年体系,中日学界迄今回应不多。

围绕曇曜五窟开展讨论的还有小森阳子。氏著《曇曜五窟新考——试论第18窟本尊为定光佛》一文从第18窟主尊立佛的性质切入,根据图像特征和相似题材的比对,认为第18窟主尊应为定光佛,与周围小像、浮雕等,共同表现了定光佛授记的场面。文章由此推测曇曜五窟整体体现三世佛思想,第18窟为过去佛定光佛,第17窟为未来佛弥勒,而16、19、20窟主尊则是释迦佛,因而第18窟应处于曇曜五窟的中心位置,对应太祖道武帝。^[29]从结论而言,该文与吉村怜《曇曜五窟论》^[30]的部分观点一致。然而,文章仅探讨了第17与18窟对应的皇帝,尚未涉及对曇曜五窟营造历程和各窟关系的整体探讨。

在具体编年的基础上,也有学者对云冈石窟整体的性质变化加以考察。石松日奈子《雲岡中期石窟新論——沙門統曇曜の失脚と胡服供養者像の出現——》、^[31]《云冈第11窟太和七年邑义造像和武州山石窟寺的变化》^[32]等文将石窟形态和造像风格变化的现象与从历史文献所推见可能存在的人事变动联系起来,从石窟性质

和管理者变化的角度对云冈中期窟龕做出了新的解释。她提出,云冈石窟中期应以太和七年为界分为前后两段,随着石窟的主要管理者曇曜的失势和皇家寺院向方山思远寺的转移,“始于为皇帝而营造的云冈石窟也逐渐从与国家佛教体质适合的教化场,向着胡族和邑义为主导的民间造像场所演变”。^[33]由于文献材料的缺乏,云冈诸窟尤其是中期以降的营建主体和管理制度迄今线索寥寥,相关研究亦不多见。即如文章所言曇曜的失势,单从文献而言也并无明文记载。但如此规模的石窟群,其营造和管理在当时确应存在一套较为成熟、且随着北魏政治文化发展而变动的体系。石松日奈子试图通过对“人”的把握而理解“物”的样态,为今后的研究提供了有益的启示。

四 以云冈中后期窟龕为主体的“汉化”问题研究

“汉化”作为北魏王朝自进入孝文帝、冯太后执政时期以来的时代主题,也是处在这一时期的云冈中后期石窟的核心论题。在这一问题上,美术史界着力尤多,主要的研究手段是基于样式论的风格考察和基于类型学的形制分析。此外,学者们还将不同的样式特征与工匠群体结合起来,就其传播路径和发展历程等加以探讨,深化、发展了既往认识。

总体上看,近年来日本学界围绕云冈中后期窟龕及其汉化历程讨论较多的当属第5窟与第6窟,其中又以壁面图像保存相对完善、雕刻较为精美的第6窟最受瞩目。

安藤房枝对第6窟中心柱佛传故事图中争议较大的中心柱东面下层南拱柱内面浮雕进行了重新比定,认为其与第9窟的睺子本生图相似性较大,可能都是表现“布施”的场面,其构图与王母宫石窟中心柱西南隅浮雕图相同,皆为净饭王夫妇施行的大规模布施。他进而讨论了第6窟中心柱佛传浮雕图的图像系统,认为其一方面采用了西方传入的定型化的佛传图像,另一方面又出现了很多的净饭王夫妇相关的图像。云冈石窟与

包括北魏皇室和高官在内的世俗贵族关系密切，净饭王夫妇相关图像如此之多，可能也受到这一背景的影响。^[34]

在此基础上，安藤房枝又考察了第6窟佛传图像的艺术风格和构成特点，认为从佛传图像的角度看，第6窟并不是和第5窟组合而成的双窟之一，而是在既有的西方式佛传图像的基础上沿袭第7、8窟的谱系，但脱离了“双窟”的框架，在独立的单个石窟之中形成了连环画式的新的图像系统，是云冈石窟汉化进程中的重要转折点。^[35]自《云冈石窟》原报告以来，学界多认为5、6窟是云冈中期后段同时开凿的一组双窟。近年来部分学者从石窟形制、造像和纹饰形态等角度，对5、6窟的“双窟”性质提出质疑。^[36]安藤房枝从图像构成切入，承袭八木春生对5、6窟分属两组工匠团体作品的认识，^[37]进一步论证了第6窟的独立性。

小泽正人关注第6窟中心柱和四壁上层主尊立像在细节表现上的差异，以此考察上述诸像以及第6窟上层佛龕的雕造。他承袭并发展了长广敏雄的观点，认为这些佛立像基本是同一时期由同一组工匠雕造的，又通过对佛像服制、头光和身光纹饰等的比对，指出在设计上应将其看做中心柱立像和四壁立像两组，其中四壁立像又分为两种类型，大体按照东西对称、邻龕交互的原则排布。^[38]

熊坂聪美讨论了第5窟诸龕的开凿过程及其风格特点。氏著《雲岡石窟第五窟と民間造像》^[39]总体继承水野清一和长广敏雄的观点，即认为第5和第6窟是云冈第二期后段由官方组织开凿的一组双窟，将第5窟置于云冈二、三期之间造像风格由“西方式”向“中国式”的汉化过渡期中，整理了窟内四壁佛龕体现的“新样式”。文章还联系与第5窟时代相近的第11、13窟内诸龕和曇曜五窟补刻佛龕，通过数例相似造像的比较，指出第5窟作为国家工程，同11、13窟一道对云冈石窟汉化过渡期的民间造像产生了极大的影响。需要注意的是，全文所论与其说是“第5窟”，不如说是分块讨论第5窟内外诸龕的

各类纹饰、造像及其与同时期民间造像的关系。由于对文中涉及的具体造像的形制、纹饰的出现和流行时期学术界已基本达成共识，因此即使学界对第5窟（13窟同）的始凿年代尚无定论，本文却几乎不受影响，直接采取“以龕代窟”的做法，以窟内具有代表性的龕像作为时代划分的依据，将第5窟的营造置于云冈中期末段，并将窟内出现的早期因素归结为承袭前代“旧样式”的做法。

关于云冈石窟中期开始出现的塔形装饰及其汉化，近年来亦有新论。斋藤龙一承袭长广敏雄对云冈塔形装饰的分类，^[40]以出现于云冈中期的中心柱窟为研究对象，整理诸窟发展和演变历程，在此基础上考察了在云冈中心柱窟影响下其他地区的中心柱窟。他强调，模拟楼阁式塔的中心柱既承载了汉晋时期将塔与升仙紧密联系的传统思想，又被赋予了沟通天地的内涵，体现了云冈汉化之一端。^[41]向井佑介则将长广敏雄的三种分类改称为楼阁式重层塔、石塔形重层塔和覆钵式塔，分别梳理这些装饰在云冈石窟中的出现和发展过程，尤其对变迁过程尚无定论的楼阁式重层塔（包括模拟楼阁式塔的中心柱）详加考察。他还将佛塔装饰的设计纳入云冈石窟整体景观的组成部分，进一步明确了云冈中期佛塔形制大体由石塔形重层柱向楼阁式重层塔转变的历程，并认为石质塔柱及塔形雕塑的变化与同时期石窟周围的大量木构建筑一道，构成了新的寺院景观。^[42]长期以来，学界对云冈石窟中心塔柱和塔形雕刻的研究大多关注其本身的样式，较少将之与石窟寺院的整体面貌联系起来，向井佑介的研究提供了可资借鉴的新视角。

此外，学者们还就云冈中期诸窟龕的造像样式、工艺源流、图像特点等开展了多角度的探讨。

石松日奈子从造像风格和尊像组合切入，探讨云冈石窟的汉化进程及其历史背景。她首先以曇曜五窟的主尊为例，讨论北魏统治者将皇帝表现为大佛的目的及其表现形式的特征，将五座主尊分为两类，最早雕造的20、19、18窟主尊为

“鲜卑皇帝大佛”，而直到云冈中期才完工的16窟主尊则是“中国皇帝大佛”，^[43]随着汉化改革的推进，云冈石窟也出现了第6窟造像类型和第5窟造像类型两种样式。其中，被认为是“云冈之外传入的新样式”的第6窟类型影响了第16窟主尊、第19-2窟主尊的造像风格。此外，又根据11窟西壁、13窟南壁两处七佛排布的位置先后顺序及其头顶的屋形龕，指出其应与北魏孝文帝491年新定庙制有关，过去七佛分别象征着从道武帝到孝文帝的七任皇帝，由中间向两边的排列顺序也受到了昭穆制度的影响。从“鲜卑王”到“中国皇帝”，从昙曜五窟时代的“五帝五佛”到此时的“七帝七佛”，尊像风格的转变体现了北魏孝文帝时期的汉化政策和社会变革进程。^[44]

熊坂聪美整理了始见于云冈二期的“天盖龕”^[45]的发展情况，将其分为Ⅰ式和Ⅱ式两类，Ⅱ式为龕内左右有下垂的流苏或帐幕，且有立柱形成方形的封闭空间者，此外即为Ⅰ式。两式之下又各分A、B两种，A为尊像上部直接装饰宝盖者，B为宝盖之下还有尖楣圆拱或盪顶者。ⅠA式出现于470年代，多见于第29窟以东的中型窟；ⅠB式出现于480年代，多见于第21窟以东和第39窟的佛龕；ⅡA式约出现于507年以降，多见于第30窟以西的小窟；ⅡB式约出现于515年以降，多见于第14~16窟和第19窟的补刻佛龕。通过和同时期巩义、洛阳、成都等地的同类佛龕比对，她认为见于云冈三期以后的ⅡA式受到了外来因素（洛阳和南朝）的强烈影响，ⅡB式则是本地旧有形式的延伸，并据此推测此时可能存在不同的工匠群体。^[46]

冈村秀典辨析了云冈中期以7、8、9、10、12、6窟为代表的造像题材，关注这一阶段造像题材的重心转变及其反映的信仰变迁。^[47]同属京大人文研、参与了《云冈石窟》新报告编纂工作的稻本泰生集中考察了第9、10窟的浮雕图像。如前所述，文献所记北魏孝文帝包括服制改革在内的各项汉化政策的时间节点是已知的，但由于日本佛教美术史家多承袭长广敏雄的观

点，认为9、10窟完成于方山永固陵之前，早于多数汉化政策的推行时点，故多将研究重点放在其认定开凿于480年代后半至迁洛前后的第5、6、11、12、13窟上。稻本泰生则承袭新报告对云冈中期各窟的年代认识，即认为7、8窟开凿于476年至480年代前半，9、10窟开凿于480年代后半，从而将7、8窟到9、10窟的本生、因缘故事浮雕题材及其体现的伦理观的转变也纳入到云冈石窟的汉化研究之中。氏著《雲岡石窟の佛教説話浮雕——一本生・因縁圖を中心に》以7与8、9与10两组双窟中的佛教故事浮雕为中心，在题材考证的基础上指出从7、8窟到9、10窟，窟内本生、因缘图的主题由过激的自我牺牲向更为平和的鼓励日常修善转变，其目的是为了与以“孝”为中心的中国传统理论相适应。他进而强调，对云冈石窟佛教艺术的汉化问题，不能仅关注尊像、供养人服制或建筑形式的外在变化，也应该从包括伦理观在内的更综合的角度来讨论。^[48]

五 结语

21世纪以来，海外的云冈石窟研究仍以日本学界最为活跃，研究成果亦颇可观，主要收获大致有三。

一是以京大人文研学者为主体的对云冈石窟考古资料的整理和研究。除前文已介绍的《云冈石窟》遗物篇、《云冈石窟》17~20卷等考古报告的编纂和相关专论外，人文研学者还借2009年人文研下属汉字信息研究中心改组之机，将所藏云冈石窟的1万余张照片、近800张拓片全部电子化。此后，冈村秀典主持成立了云冈石窟研究小组（“共同研究班”），定期会集考古学、美术史学和佛教学者，结合上述电子资料和新近研究成果重新阅读、分析《云冈石窟》报告原文，持续至今。2011年，又将原报告制成PDF文档，全文刊布于京都大学学术信息库“KURENAI”上，^[49]为海内外学者提供了便利。

二是对现有认识的深化。进入21世纪以来，相关研究仍以美术史视角为主，属于佛教美术的

范畴。学者们大多立足样式论和形式论,围绕诸窟龕的造像形态、图像构成、雕刻纹样、工艺风格进行了细致的分析和比对,并进一步探讨了各窟编年、设计思想、营建人群、文化源流等问题。然而,石窟寺是一类特殊的地面建筑遗存,围绕上述各要素(尤其是不同窟龕之间)进行的形制分析不易得到地层关系的检验,分析对象的选择和解读方式因人而异,往往产生不同的结论。具体到云冈石窟的研究中,即体现为各家对以石窟编年为核心的基础认识依然存在分歧,形成了相异的认知体系。

三是对既往研究的拓展。部分学者考察了此前讨论不多的云冈第三期诸窟、中小型窟龕等问题,一定程度上填补了此前的研究空白。也有学者将云冈石窟营造的动态过程和北魏政治、社会、文化变迁更加紧密地结合起来,不论是对实施工程的工匠群体的研究,还是对发愿开窟的主导人群的观察,乃至对云冈石窟研究的关键——“汉化”问题,都产生了更多层面的解读。另外,不同于以往的研究大多关注石窟造像本身,学者们基于考古调查和发掘成果,对石窟所处的外部环境、石窟本体与木构建筑共同构成的寺院景观等问题开展了更为深入的探讨。

同时也应看到,21世纪以来日本的云冈石窟研究总体而言在方法论上的突破有限,新近研究虽然不断充实着业已形成的理论体系,但不同的体系之间较难对话。这实则是中日学界共同面临的问题,其根源或在于基础工作的开展不足:日本学界现已不具备在云冈石窟实施长期持续的田野工作的条件,而自20世纪三四十年代日本东方文化研究所的调查和测绘之后,国内迄今未有针对云冈石窟本体开展的全面、系统的考古工作,也未编成相应的考古报告。基础材料久未更新,后续研究难以深入,新的研究思路也缺乏可资检验的客观依据。^[50]此外,虽然许多日本学者具备不俗的中文功底,与中国学界交流亦颇密切,国内也已经翻译了不少日文著述,但一些特定术语尚未形成一套两国学界公认的翻译标准。^[51]今中国国内“云冈学”方兴未艾,正宜借他山之

玉砥砺前行。在海内外学者的共同努力下,凭借不断丰富的基础材料和更为充分的学术交流,云冈石窟研究当可迈向新的台阶。

注释:

- [1] a.张希:《百年云冈——二十世纪以来日本关于云冈石窟的文献概述》,《湖北美术学院学报》2018年第1期;
b.徐小淑、孟红森:《21世纪以来日本对云冈石窟的考古学研究》,《山西大同大学学报(社会科学版)》2019年第3期;
c.孟红森、徐小淑:《20世纪下半叶以来日本对云冈石窟的佛教美术研究》,《山西大同大学学报(社会科学版)》2020年第3期。
- [2] 原报告陆续发表于1951—1956年,共16卷32册。1975年,又补充了单行本《続補:第十八洞突測図》,图版所刊线图为水野清一、田中重雄绘制,文本由日比野丈夫编写。参见水野清一、長廣敏雄:《雲岡石窟:西暦五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告》,京都:京都大學人文科學研究所雲岡刊行會,1951—1975年。
- [3] 岡村秀典编:《雲岡石窟:山西省北部における新石器・秦漢・北魏・遼金時代の考古学的研究》,京都:朋友書店,2006年。
- [4] 即国内习称的“窟顶佛寺”,其中“西部台上寺院”即云冈考古队于2010年大规模发掘的“窟顶西区佛寺”,参见张庆捷等:《云冈石窟窟顶西区北魏佛教寺院遗址》,《考古学报》2016年第4期。“东部台上寺院”为日人于1940年试掘的第3窟上部的建筑遗存。
- [5] a.中文版报告分三期出版:第一期为原报告1~7卷,2014年出版;第二期为原报告8~16卷,2016年出版;第三期为新报告17~20卷,2018年出版。参见水野清一、長廣敏雄、京都大学人文科学研究所著,中国社会科学院考古研究所编译:《云冈石窟》,科学出版社,2014—2018年;
b.日文版报告参见水野清一、長廣敏雄著,京都大学人文科学研究所、中国社会科学院考古研究

所编：《雲岡石窟》，东京：科学出版社東京，2013—2017年。

[6] 由于日本战败、调查团仓促撤离，部分调查期间的测量图（包括1975年发表的第18窟实测图）未能带回日本。1957年，应日本学者请求，中国政府将国民党统治时期扣押在华的测量原图返还日本，新报告根据上述诸图，补绘了第一、第二窟平面图；第四窟平面图；第一窟中心柱立面图；第十六窟实测图。

[7] 如原报告对第三窟的记录和研究主要关注石窟本身的雕刻，照片刊布亦较有限。新报告对第三窟的图版收录和文字解说即注意到原报告涉及较少的上室部分，在第16卷图版PL.58~61补收了泽村专太郎摄于1923年的第三、四窟全景，水野清一等调查期间拍摄的第三、四窟全景和第三窟上部、东西塔外景，并从石窟寺景观的角度出发，结合考古发现的实物遗存考察其建筑形态，指出第三窟上层“从隔着山谷的第五窟，恰好能够望见此处，可见石窟等的营造大概是在统一规划下进行的。”又如新报告第17卷PL.85第四窟外景的图版解说比起原报告PL.102重点介绍外壁、窟门和明窗的情况而言，着重描述了石窟所处的周边环境，以及调查采集的宋辽遗物、发现的建筑痕迹等。

[8] 如第七窟主室东壁第二层南龕的“商主奉蜜”雕刻，20世纪40年代调查时商主头像已经被盗。新报告第18卷的PL.104~105图版解说中补充了水野清一曾在大阪山中商会所摄的被盗头像照片，还附上了水野清一于1951、1961年拍摄的藏于东京五岛美术馆的头像，指出其大小和表现形式与商主相似，推测也是盗自第7窟。

[9] 氏著《北魏平城期的雲岡石窟》一文亦基于《云冈石窟》新报告和本书所作，此不详述。参见：

a.岡村秀典：《雲岡石窟の考古学》，京都：临川書店，2017年；

b.岡村秀典：《北魏平城期の雲岡石窟》，濱田瑞美主编：《アジア仏教美術論集 後漢・三国・南北朝》，第161~192頁，东京：中央公論美術出版，2017年。

[10] a.岡村秀典：《仏教寺院の西と東》，京都大学

人文科学研究所：《シルクロード発掘70年・雲岡石窟からガンダーラまで》，第80~83頁，京都：临川書店，2008年；

b.岡村秀典：《雲岡石窟における大型窟の編年》，《國華》第1451号，2016年；

c.岡村秀典：《雲岡中期における佛教圖像の變容》，《東方學報（京都）》第91冊，2016年。

[11] 《中国初期仏塔の研究》一书中涉及云冈石窟的研究主要有两个部分，一是第五章根据建筑遗存的年代和特征，将现已发掘的寺院建筑与文献记载的景观如“石室数间”“栴比相连三十余里”等对应，此章内容部分已发表于《雲岡研究の新展開》一文。二是第六章通过对云冈石窟中心塔柱和塔形雕刻的研究，考察塔形雕刻的形制变化与石窟寺院整体景观变化的联系，此章内容发表于《云冈石窟》新报告第19卷。参见：

a.向井佑介：《中国初期仏塔の研究》，京都：临川書店，2019年。

b.京都大学人文科学研究所：《シルクロード発掘70年・雲岡石窟からガンダーラまで》。

c.京都大学人文科学研究所，中国社会科学院考古研究所编著：《云冈石窟》第19卷文本，第1~19页。

[12] a.日文版参见石松日奈子：《北魏仏教造像史の研究》，东京：ブリュッケ，2005年；

b.中文版参见[日]石松日奈子著，[日]篠原典生译：《北魏佛教造像史研究》，文物出版社，2012年。

[13] 其中部分内容又经整理，以中文发表。参见[日]石松日奈子著，[日]篠原典生译：《“皇帝即如来”·昙曜·云冈石窟 北魏平城时代的佛教造像》，《紫禁城》2016年第10期。

[14] 八木春生：《雲岡石窟文様論》，京都：法藏馆，2000年。

[15] 日本学界习称的“形式论”与国内惯用的“类型学”概念相近，指通过形制分析开展研究。

[16] 八木春生：《雲岡石窟第三期諸窟についての考察》，《美學美術史論集》14，2002年。

[17] a.熊坂聡美：《雲岡石窟における中小窟龕の研

- 究》，博士学位论文，筑波大学，2019年；
- b. 论文梗概参见熊坂聡美：《雲岡石窟における中小窟龕の研究》，《世界遺産学研究》第7卷，2019年。
- [18] [日] 岡村秀典著，张南南译：《云冈石窟编年论》，京都大学人文科学研究所、中国社会科学院考古研究所编著：《云冈石窟》第17卷文本，第1~51页。由于是报告整理过程中逐渐形成的总结性认识，文中部分观点亦散见于作者2016年发表的论文《雲岡石窟における大型窟の編年》、2017年出版的专著《雲岡石窟の考古学》等，出处见前注。
- [19] 曾布川寛亦持此观点。参见曾布川寛：《雲岡石窟再考》，《東方學報（京都）》第83册，2008年。
- [20] 石松日奈子亦持此观点。参见：
- a. 石松日奈子：《雲岡石窟の皇帝大仏：鮮卑王から中華皇帝へ》，《國華》第1451号，2016年；
- b. 现有中译版。参见[日] 石松日奈子著，王云译：《云冈石窟的皇帝大佛——从鲜卑王到中国皇帝》，《故宫博物院院刊》2020年第12期。
- [21] 岡村秀典：《雲岡石窟の初期造像——曇曜五窟の佛龕を中心として——》，《東方學報（京都）》第93册，2018年。
- [22] 熊坂聡美：《雲岡石窟曇曜五窟開鑿期の仏龕について》，《佛教藝術》第332号，2014年。此文构成了熊坂聡美的博士论文《雲岡石窟における中小窟龕の研究》第二章的内容。
- [23] 彭明浩对这些空间关系有详细的划分和举例论述。参见彭明浩：《云冈石窟的营造工程》，文物出版社，2017年。
- [24] 曾布川寛：《雲岡石窟再考》，《東方學報（京都）》第83册，2008年。
- [25] 这一观点最早为佐藤智水所倡，参见佐藤智水：《雲岡仏教の性格——北魏国家仏教成立の一考察——》，《東洋學報》59卷第1·2号，1977年。他在此观点的基础上进而提出云冈石窟第17窟应对应石窟开凿时的“今上”文成帝。目前，中外学界大多认为17窟对应未当上皇帝即去世的太子拓跋晃（景穆帝）。
- [26] 该观点最早的提出者是松本荣一，吉村怜发扬了此说。参见：
- a. 吉村怜：《雲岡・曇曜五窟の大仏》，《佛教藝術》第295号，2007年；
- b. 松本荣一：《燉煌畫の研究》，东京：東方文化學院東京研究所，1937年；
- c. 吉村怜：《盧舍那法界人中像の研究》，《美術研究》第203号，1959年；
- d. [日] 吉村怜著，贺小萍译：《卢舍那法界人中像の研究》，《敦煌研究》1986年第3期；
- e. 吉村怜：《盧舍那法界人中像再論——華嚴教主盧舍那仏と宇宙主の釈迦仏》，《佛教藝術》第242号，1999年。
- [27] [日] 吉村怜著，苏哲译：《古代佛、菩薩像の衣服及其名称》，云冈石窟研究院编：《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，第157~172页，文物出版社，2006年。
- [28] a. 俱载吉村怜：《天人誕生図の研究東アジア仏教美術史論集》，东京：東方書店，1999年；
- b. 中译本参见：[日] 吉村怜著，卞立强译：《天人诞生图研究：东亚佛教美术史论文集》，上海古籍出版社，2009年。
- [29] a. 小森阳子：《雲岡石窟曇曜五窟論：第十八窟本尊定光佛説の提起》，《佛教藝術》第266号，2002年；
- b. 译文参见[日] 小森阳子：《曇曜五窟新考——试论第18窟本尊为定光佛》，云冈石窟研究院编：《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，第324~338页。
- [30] 吉村怜：《曇曜五窟論》，《佛教藝術》第73号，1969年。
- [31] 石松日奈子：《雲岡中期石窟新論——沙門統曇曜の失脚と胡服供養者像の出現——》，《MUSEUM》第587号，2003年。
- [32] [日] 石松日奈子著，[日] 篠原典生译：《云冈第11窟太和七年邑义造像和武州山石窟寺的变化》，云冈石窟研究院编：《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，第301~308页。
- [33] [日] 石松日奈子著，姜捷译：《云冈中期石窟

- 新论——沙门统昙曜的地位丧失和胡服供养人像的出现》，《考古与文物》2004年第5期。
- [34] 安藤房枝：《雲岡石窟第6窟中心柱の仏伝説話浮彫について 「布施」図像の創出の問題を中心に》，《美学美術史研究論集》第23号，2008年。
- [35] 安藤房枝：《雲岡第6窟の圖像構成について——佛傳圖像に焦點を當てて——》，《東方學報（京都）》第85冊，2010年。
- [36] a.岡田健、石松日奈子：《中国南北朝時代の如来像着衣の研究（下）》，《美術研究》第357号，1993年；
b.八木春生：《雲岡石窟第五及び第六窟についての一考察》，《芸術研究報》第16冊，1996年；
c. [日] 八木春生：《关于云冈石窟第5、6窟的工人系统》，云冈石窟研究院编：《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，第263~272页；
d.杭侃：《云冈第五窟刍议》，中国古迹遗址保护协会石窟专业委员会、龙门石窟研究院编：《石窟寺研究》第8辑，第53~63页，科学出版社，2018年；
e.京都大学人文科学研究所、中国社会科学院考古研究所编著：《雲岡石窟》。
- [37] a.同[36] b；
b.八木春生：《关于云冈石窟第5、6窟的工人系统》，云冈石窟研究院编：《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》第263~272页。
- [38] 小泽正人：《云冈石窟第6窟上層龕如来立像の製作についての一考察》，成城大學大學院文學研究科編：《美学美術史論集》14，2002年。
- [39] 本文基于熊坂聡美博士论文《雲岡石窟における中小窟龕の研究》第三章。参见熊坂聡美：《雲岡石窟第五窟と民間造像》，《仏教芸術》第4号，2020年。
- [40] 长广敏雄将云冈石窟的塔形装饰分为瓦顶木构重层塔（塔A）、石构重层塔（塔B）、窄塔坡状单层塔（塔C）三类。参见長廣敏雄：《大同石佛藝術論》，京都：高桐書院，1946年。
- [41] 齋藤龍一：《中國雲岡石窟における中心柱窟の展開とその影響》，《美学美術史論集》14，2002年。
- [42] [日] 向井佑介著，冉万里译：《云冈石窟的佛塔意匠》，京都大学人文科学研究所、中国社会科学院考古研究所编著：《云冈石窟》第19卷文本，第1~19页。
- [43] 在日本的云冈石窟研究语境中，“中国”可理解为类似汉文化圈的概念，“中国式”则是与“西方式”相对的概念，含义大致与国内研究所称的“汉式”对应，如褒衣博带、双领下垂的佛衣形制，线条柔和、秀骨清相的造像形态等。同理，日本学界习称的云冈石窟的“中国化”意即国内常用的“汉化”。
- [44] 同[20] a。
- [45] 文章所指“天盖龕”即中国学者习称的宝盖龕和方形帐幕龕。
- [46] 熊坂聡美：《雲岡石窟の天盖龕——第3期における工人系統理解のための手がかりとして》，《中国考古学》第17号，2017年。此文也是熊坂聡美的博士论文《雲岡石窟における中小窟龕の研究》第六章的内容。
- [47] 同[10] c。
- [48] 稻本泰生：《雲岡石窟の仏教説話浮彫 本生・因縁図を中心に》，《國華》第1451号，2016年。
- [49] <https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/handle/2433/139069>。
- [50] 例如前文所述中日学界皆注意到的通过窟龕开凿的避让、打破关系等痕迹分析其形成前后，以及对未完成窟龕、造像的考察分析工程实施过程，由于既有考古工作缺乏对此类现象的详细整理和记录，相关研究无所依凭。
- [51] 例如日文论著中的“如来”“如来像”实为中文语境的“佛”“佛像”，日文论著中的“本尊”实为中国学者习称的“主尊”“主像”，又如前注所提及的“中国式”“中国化”，有的译者皆直接使用日文著述的汉字原文，此不具述。

(责任编辑 张春秀)