

「比較藝術」與「一切造形」： 史語所的圖像蒐集、整理與研究

林聖智*

史語所在中國美術史學的發展過程中所扮演的角色，是一個值得討論的問題。本文主要由蒐集視覺材料的角度出發，來探討史語所在不同階段對於相關問題的認識、思索與定位，並以此為原點來回顧史語所的圖像材料蒐集工作，重新評估石璋如（1902-2004）關於佛教石窟與造像的調查成果。約在1990年代史語所的圖像整理、研究工作進入另一個階段，文物圖象研究室的成立可做為代表。文物圖象研究室設置之初有其整理傅斯年圖書館藏拓的樸素用意，然而隨著學術發展的變遷，學者對於文物與圖像的理解也隨之改變。近年史語所同仁多藉由物質文化、視覺文化的概念來重新認識文物與圖像。

關鍵詞：藝術史 美術史 文物 圖像 田野調查 文物圖象研究室

* 中央研究院歷史語言研究所研究員兼副所長、文物圖象研究室召集人、數位人文學研究室召集人

一·前言

史語所在中國美術史學的發展過程中所扮演的角色，是一個值得討論的問題。本文主要由蒐集視覺材料的角度出發，來探討史語所在不同階段對於視覺材料的認識、思索與定位。¹

本文主標題「比較藝術」與「一切造形」出自刊載於《中央研究院歷史語言研究所集刊》創刊號中的〈歷史語言研究所工作之旨趣〉（以下簡稱〈旨趣〉），以及同一期的〈造像徵集啟〉。² 本文首先藉由簡介這兩篇文獻，來思索史語所創所之初如何看待視覺材料、以及關於美術史研究的構想，並以此為原點來回顧史語所的圖像材料蒐集工作。在〈旨趣〉與〈造像徵集啟〉中均將佛教藝術視為重要的調查對象。綜觀 1930 年代的史語所，石璋如（1902-2004）為當時最有系統調查佛教石窟與造像的研究人員，因此本文也將重新檢視石璋如的相關活動，《莫高窟形》可做為調查成果的代表。³

關於南港時期的發展大致以 1980 年中為分水嶺。莊申（1932-2000）於 1956 年入所，不過約在 1980 年代中至 1990 年初史語所的圖像研究才真正邁入新的階段。首先，石守謙與顏娟英分別在 1984、1986 年入所，藝術史／美術史研究有了新的開端。其次，1995 年 8 月成立的文物圖象研究室，代表史語所在「新傳統時代」關於整理、研究圖像材料的集眾式工作。⁴ 文物圖象研究室成立之際，距離拓片材料蒐集的時間已超過半世紀，學術界與史語所都經歷巨大的變化，該如何看待圖像材料對於歷史研究的作用？應如何規劃史語所的美術史研究？在新的學術脈絡下這些問題都必須重新思考。本文介紹文物圖象研究室的成立方針、推動方向及拓片整理工作成果。嘗試簡單勾勒其發展過程，由蒐集、整理圖像材料的角度來說明其特點，並關注學者們如何看待圖像材料，以及採用何種視角來進行論述。值此

¹ 本文所說的圖像泛指各類視覺材料，也包括拓片、照片等記錄視覺材料的媒介。

² 傅斯年，〈歷史語言研究所工作之旨趣〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》1.1(1928)：3-10，特別是頁 10。顧頡剛、傅斯年，〈所務記載（一）造像徵集啟〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》1.1(1928)：113-114。

³ 石璋如，《莫高窟形》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1996）。

⁴ 王汎森將八〇年代之後的史語所稱為「新傳統時代」。參見王汎森，〈歷史研究的新視野：重讀「歷史語言研究所工作之旨趣」〉，收入許倬雲等，《中央研究院歷史語言研究所七十五周年紀念文集》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2004），頁 161-176，特別是頁 176。

史語所九十五周年所慶之際，希望能透過回顧圖像的蒐集與研究活動來思索未來的學術發展方向。必須說明的是限於學力，本文未能完整回顧史語所同仁關於圖像材料的研究，也無法兼顧同時期在臺灣其他機構的相關成果，僅是由我個人美術史研究的觀點提出若干淺見。

二·簡介〈旨趣〉與〈造像徵集啟〉

傅斯年 (1896-1950) 在史語所創立之初所撰寫的〈旨趣〉中，當談到「凡一種學問能擴張他所研究的材料便進步，不能便退步」時，曾經提及有關藝術史的內容：「又如最有趣的一些材料，如神祇崇拜，歌謠，民俗，各地各時雕刻文式之差別」。⁵ 後來又指出：「如希拉藝術如何影響中國佛教藝術，中央亞細亞的文化成分如何影響到中國的事物，中國文化成分如何由安西西去」。⁶ 可知當時傅斯年認為包含雕刻與文式（紋飾）的佛教藝術，為考察東西藝術文化交流的重要新材料。

在〈旨趣〉的最後說明未來兩年的規劃，提到歷史範圍中將設立以下各組：一、文籍考訂；二、史料徵集；三、考古；四、人類及民物；五、比較藝術。⁷ 參照〈旨趣〉文中的說明，所謂「比較藝術」相當於中西、中國與周邊國家藝術的比較，並且是以佛教藝術為主要的研究對象。⁸

關於這一時期傅斯年對於藝術的認識，可由《中國古代文學史講義》〈泛論〉得到若干線索。此書稿為當時傅斯年在北京大學上課的講義，其中〈泛論〉（一）「思想和語言——一個文學界說」書畢的時間為 1928 年 10 月，略晚於〈旨趣〉。文中將文學視為藝術之學的一種，進而闡述各類藝術的不同：

一種藝術因其所憑之材料，（或曰「介物」Medium）而和別一種藝術不同。例如音樂所憑是「金石絲竹匏土革木」等等，以及喉腔所出之聲音；造像所憑是金屬，石，石膏，膠泥，等等所能表示出來的形體；繪畫所憑是兩積空

⁵ 傅斯年，〈歷史語言研究所工作之旨趣〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》1.1 (1928)：3-10，特別是頁 5。

⁶ 傅斯年，〈歷史語言研究所工作之旨趣〉，頁 7。

⁷ 傅斯年，〈歷史語言研究所工作之旨趣〉，頁 9-10。

⁸ 杜正勝曾言「傅斯年當年沿著陸上和海上絲路給史語所的發展投射一個遙遠的藍圖」。杜正勝，〈舊傳統與新典範〉，收入許倬雲等，《中央研究院歷史語言研究所七十五周年紀念文集》，頁 15-41，特別是頁 40。

林聖智

間上光和色所能襯出之三積的乃至四積的（如云飛動即是四積）境界；建築所憑乃是土木金石堆積起來所能表現的體式。⁹

文中藉由「介物」，即媒材、媒介的觀點來說明造像、繪畫、建築的特點。其後指出各種藝術因為所憑藉的媒介不同，因而呈現不同的發展。關於如何撰寫文學史有以下陳述：

寫文學史應當無異於寫音樂史或繪畫史者。所要寫的題目是藝術，藝術不是一件可以略去感情的東西，而寫的是一種史，總應該有一個客觀的設施做根基。所用的材料可靠，所談的人和物有個客觀的真實，然後可得真知識，把感情寄託在真知識之上，然後是有著落的感情。¹⁰

文中提到繪畫史，引人注目。如何取得客觀、可靠的材料，為撰寫文學史、音樂史、繪畫史的共通課題。

〈造像徵集啟〉（1928年5月）為史語所創設之初如何看待、規劃蒐集圖像材料的重要文獻。這篇短文的標題中可見「造像」一詞，參照〈旨趣〉中「比較藝術」的分類，可知是以雕塑，尤其是以佛教雕塑為構想的出發點。文中一開始先說明中國藝術曾為歐洲所好，接著以日本藝術為起點來描述十九世紀末以來的新發展：「百年以降，至日本者，見其造像偶有類於希臘之型，觀其器物或有近於波斯之製，於是古代文化遷流遂為人注意。久之，若干可識之形，探流溯源，略窺一概。然日本佛教藝術實經由中土高麗而至。」引文中提到器物與波斯文化的關係，應是指日本奈良正倉院的收藏，而日本佛教藝術與中國、高麗的關係，則體現於奈良法隆寺金堂《釋迦三尊像》以及壁畫的風格源流。¹¹

文中接著說明中國看似少見世界多元之藝術因素，但其實僅是因為「更格變動之多，故體多亡，新體多異」而未受到注意，指出中外交流頻繁，「中國自漢以來，外國物事流入中國者，何代無有，而以六朝唐世為尤繁」，並進一步介紹歐洲學者的貢獻：

⁹ 傅斯年，〈泛論〉，《中國古代文學史講義》，收入傅孟真先生遺著編輯委員會編，《傅孟真先生集》第2冊（臺北：國立臺灣大學，1952），頁14。

¹⁰ 傅斯年，〈泛論〉，《中國古代文學史講義》，頁15-16

¹¹ 高橋亮一，〈正倉院の近代—明治時代における保存政策とその過程—〉，《國學院大學博物館學紀要》40(2015)：93-119。巫佩蓉，〈明治初期的正倉院文物展示與西方人之報導：古代珍藏轉為現代觀者視野下文物之早期例證〉，《故宮學術季刊》40.2(2022)：163-206。

自法人福舍 (A Foucher) 著論出後，歐藝東漸之痕迹顯然；敦煌出壁絲畫無量，於是一部中國中世藝術史，已有若干端緒可言；而德人格林韋都 (Gruenwedel) 及勒高克 (Le Coq) 依天山之行旅所得壁泥畫等件，又於盛唐以前東來盛唐以後西去之跡，使人顯然可觀。¹²

福舍 (Alfred Foucher, 1865-1952) 為早期印度佛教藝術研究的奠基者；¹³ 格林韋都 (Albert Grünwedel, 1856-1935) 與勒高克 (Albert von Le Coq, 1860-1930) 則是中亞、內亞佛教藝術的開創性人物，¹⁴ 這三人為當時歐洲學術界研究亞洲佛教藝術的代表性人物。其中所提到的中西藝術文化交流，除了由西向東的痕跡之外，也包含由東向西的雙向傳播。〈造像徵集啟〉中對於兩位學者以局部所得來做宏觀推論提出批評。認為要避免這類「鹵莽之禍」的覆轍，應大規模蒐集材料，做到全面性、系統化地蒐集材料，有了可靠依據，才能避免「單件孤證，徒滋誤會者矣」的憾事。也因此，「大規模之搜集材料，誠此一綫工作上至要之圖也。」這也正是〈造像徵集啟〉的立意所在。

文中特別關注中國藝術的廣大範圍與多元性、以及其與周邊國家的關係：

蓋中國藝術所包區域，萬數千里（高麗日本安南及中央亞細亞之一部分），所經歷時代，數千餘年，其為多元，可以想見，如武梁刻石，飛動粟姚，固不類後來造像，而巴蜀雕刻，頻作別體，南北葬器，頗有異形，即如最近廣州發現晉永嘉塚之陶俑，其形疑類多島域之初期藝術。¹⁵

其中所言「數萬千里」，除了東北亞（高麗、日本）之外，還包括連結絲綢之路的中亞、以及東南亞（安南）。就具體的材料而言，其中除了東漢武梁祠之外，列舉出「造像」與「巴蜀雕刻」，兩者應該都是指佛教造像。法人色伽蘭 (Victor Segalen, 1878-1919) 曾在四川進行田野調查，出版南朝至唐代的佛道教摩崖造像。¹⁶ 所謂

¹² 顧頡剛、傅斯年，〈所務記載（一）造像徵集啟〉，頁 113。

¹³ Alfred Foucher, *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra* (Paris: E. Leroux, 1905); Alfred Foucher, *The Beginnings of Buddhist Art: And Other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology* (Paris: P. Geuthner, 1917). 中譯見阿·福歇 (Alfred Foucher) 著，王平先、魏文捷譯，王冀青審校，《佛教藝術的早期階段：印度和中亞考古學論文集》（蘭州：甘肅人民出版社，2008）。

¹⁴ 關於格林韋都（格林威爾德）與勒高克（勒科克）的評述，參見李玉珉，〈中國佛教美術研究之回顧與省思〉，《佛學研究中心學報》1 (1996)：209-234，特別是頁 213-215。

¹⁵ 顧頡剛、傅斯年，〈所務記載（一）造像徵集啟〉，頁 113。

¹⁶ Victor Segalen, Gilbert de Voisins et Jean Lartigues, *Mission Archéologique en Chine (1914 et*

林聖智

「巴蜀雕刻，頗作別體」，是指四川造像有別於中原具有獨特的區域風格。¹⁷ 由此亦可知〈造像徵集啟〉重視雕刻類的材料。

〈造像徵集啟〉提到具體的工作方向，並且對於與國外學者的合作抱持開放的態度：

茲擬由研究所分別委託人士，並請古物保管會之合作，先將一切刻石造像塑像壁畫等，為系統之搨拓及影照，並分別定其年代（其可能者），然後為一部分之工作者，可有群細之憑借，為比較之研究者，可得不侷促之資料，必能發啟新知識，糾正舊空虛矣。至於外國人士之合作，固所欣願。

其中列舉所要徵集的材料，包括刻石、造像、塑像、壁畫，以雕塑與繪畫為主要對象。另外又說明「所有一切造形，無論石刻金鑄木彫泥塑，在明初以前者，均在徵集範圍之內。」紀錄材料的手段則是「搨拓及影照」，並且要加以斷代。可知這項工作除了蒐集材料之外，還包括鑑別審定，對於徵集工作的品質有所要求。最後舉出具體的實施辦法：「（一）由本所助理員搜集一切刊印之材料，及在世間之拓本等。（二）分別派人到各地搨拓及影照。（三）請各地方人士或團體就近搜集。（四）所中隨時以卡片編此項目錄。」

附帶說明的是在史語所成立之前，當時學界已有赴各地調查出土古物的風氣，例如成立於 1924 年北京大學研究所國學門的考古學會，其調查的對象包括古蹟、古器物、古美術品，也計畫出版圖錄。¹⁸ 就蒐集、調查考古遺物的角度來看，史語所與考古學會的工作方針實一脈相承。

三·〈造像徵集啟〉的實踐：以石璋如的佛教田野調查為例

關於〈造像徵集啟〉的具體執行狀況，可以由史語所研究人員的調查活動與論

1917) (Paris: Paul Geuthner, 1923). 色伽蘭著，馮承鈞譯，《中國西部考古記》（北京：中華書局，1955），頁 75-77。

¹⁷ 其中廣州發現晉永嘉陶俑的出處待考。關於民國時期廣州晉墓的發掘，參見衛聚賢，《中國考古小史》（上海：商務印書館，1933），頁 73-78。

¹⁸ 陳以愛，《中國現代學術研究機構的興起——以北京大學研究所國學門為中心的探討（1922-1927）》（臺北：國立政治大學歷史系，1999），頁 170-177, 326-336。承蒙戴麗娟博士教示，謹此致謝。

著得知。¹⁹ 在 1928 年至 1937 年殷墟發掘的期間，史語所同時進行的田野調查除了彩陶文化的遺址之外，大多為地面上現存的石窟、寺院、畫像石，也曾對於若干漢代或被盜宋代墓葬進行發掘。史語所遷臺之前共調查秦漢陵墓及遺址 75 處、墓葬及相關遺址 46 處以及佛教史蹟 27 處。史語所第一位前往雲岡石窟調查的人員為趙邦彥，時間在 1929 年，不過其調查工作並未持續。²⁰ 早期史語所的研究人員中，石璋如是唯一曾對佛教石窟、造像進行有系統的調查，這一點並未受到充分的重視。石璋如進行的佛教考古調查工作不但遺址的數量最多、範圍最廣，而且著作也最為重要。

《國立中央研究院歷史語言研究所考古年表》（以下簡稱《考古年表》）中羅列 1928 至 1952 年這二十五年間，史語所考古組同仁以及其他工作人員的考古工作項目。²¹ 其中石璋如所參與的佛教考古調查工作計有十項，依年代排列如下，並依據「調查情形及發現」節錄工作內容：

1933 年 6 月	豫西	與劉復、鄭穎蓀調查石窟造像、伊闕造像。 此為史語所第二次調查龍門石窟。
1935 年 1 月	湯陰	在東鄉白龍參觀六朝石佛，西鄉鶴壁調查北魏造像。
1936 年 7 月	彭城	調查南響堂山、北響堂山等造像。 ²²
1936 年 12 月	安陽龍岩寺	與王湘、李永淦協同。
1937 年 7-10 月	綏遠	在大同調查雲岡造像及陶業。
1942 年 4-6 月	西北一帶	與勞榘協同，史語所與中央博物院、中國地理研究所合組西北史地考察團。重要的遺址有四川廣元千佛崖、酒泉文舒山古佛洞、敦煌莫高窟。

¹⁹ 參見石守謙，〈二十世紀前期文物調查與中國美術史之發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》51 (2021)：307-346。

²⁰ 林聖智，〈反思中國美術史學的建立：「美術」、「藝術」用法的流動與「建築」、「雕塑」研究的興起〉，《新史學》23.1 (2012)：159-202，特別是頁 179。

²¹ 石璋如，《國立中央研究院歷史語言研究所考古年表》（楊梅：國立中央研究院歷史語言研究所，1952）。

²² 1936 年 11 月郭寶鈞、李景聃、趙青芳調查伊闕造像，此為第三次調查龍門石窟，石璋如並未參與。

林聖智

1943年2月	涇河流域	大佛寺、昭仁寺等石刻以及零星造像。
1943年3月	龍門造像	與閻文儒調查龍門石窟。此為史語所的第四次調查。前三次調查均為調查其殘毀情形及研究如何保護，此次調查乃為逐洞測量與抄題記等，香山亦在調查範圍之內。
1943年4月	耀縣石刻	石刻多存於碑林及學校，藥王洞也有唐代造像。
1943年4月	西安附近	調查碑林、圖書館、大雁塔、小雁塔所藏古物及佛教遺蹟。

由條列可知，石璋如除了幾乎完整考察當時所知的華北的重要石窟（雲岡、龍門、響堂山）以及敦煌莫高窟之外，還曾調查部分四川地區的石窟（廣元千佛崖）。石璋如的著作目錄中包含七篇與佛教石窟相關的論文，為當時史語所研究人員之冠。²³ 其中最為全面且系統性的論著為〈華北石窟的時代性和地域性〉一文。

值得注意的是〈造像徵集啟〉中雖列舉具體的實施辦法，包括利用椎拓與照相等手段，但是由於當時對於考古學的認識有限，並未提及考古學的方法。石璋如除了採用椎拓與照相之外，更重要是藉由考古學的方法來測量、收集考古材料，將調查工作與考古學的觀念、方法相結合。這種經由實際的調查所形成的考古學方法稱為「田野考古」，可說是具有史語所的特點。1952年李濟在《考古年表》的序言中，對於史語所的田野調查方法有扼要的闡述：

「田野考古」這一觀念，雖說借自歐洲，但在中文裡，這一名詞卻完全創自歷史語言研究所。民國十七年，傅斯年創辦歷史語言研究所時，發表創辦的旨趣，說道：「總而言之，我們不是讀書的人，我們只是上窮碧落下黃泉，動手動腳找東西！」……田野考古終極的目的，自然是找尋史料，但其開始必自調查入手。……石璋如編輯的這本小冊子所紀錄的就是這種「東西」內容

²³ 石璋如關於佛教考古調查的相關論文包括：石璋如，〈陝西耀縣的碑林與石窟〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》24（1953）：145-172；〈陝西長武縣出土造像記〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》24（1953）：173-176；〈華北石窟的時代性和地域性〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》29下（1958）：545-612；〈敦煌千佛洞遺碑及其相關石窟考〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》34上（1962）：37-97；〈關於藏經洞的幾個問題〉，《大陸雜誌 特刊》2（1962）：31-45；〈敦煌千佛洞遺碑存佚考〉，《中國民族學報》3（1963）：19-22；〈敦煌莫高窟晚唐窟的分析與研究〉，《漢學研究》11.2（1993）：259-323。

的一部分。……它們的品質，都代表十足的現代考古學的成績。²⁴

其中首先說明「田野考古」一詞為史語所所創，接著由〈旨趣〉來說明田野考古的精神所在，最後以石璋如整理的年表作為成果的列表。相較於〈造像徵集啟〉中較為樸素的蒐集材料的方式，李濟由考古學的觀點來界定「田野考古」，也就為首見於〈造像徵集啟〉中蒐集材料的方法賦予考古學上的意義。

管見所及，〈歷史語言研究所二十二年度工作報告〉中關於第三組的報告曾提到「田野考古工作」。²⁵ 1942年石璋如在《晉綏紀行》的〈前記〉中使用「田野考古」一詞，可能出自此脈絡：

此次塞外調查，係偏重於田野考古及穴窖藏糧兩件事。此問題，另有專門報告發表。此文乃此行之瑣記，於考古、穴窖問題之外，兼及民俗工藝、物產、宗教等等。²⁶

此〈前記〉完成於1942年1月，原來書名擬為《塞外考古記》，但因為詳於晉、綏，於是改名為《晉綏紀行》。調查行程為1937年7月1日自河南安陽彰德出發，在北平購買所需物品之後，8日由北平赴大同，12日前往綏遠，8月2日自綏遠返回大同，經太原、洛陽，於14日返回南京。由於調查範圍還包括「民俗工藝、物產、宗教」，因此本次調查除了考古學目的之外，還帶有民俗學調查的意味。²⁷

1942年4月史語所與國立中央博物院籌備處、中國地理研究所共同組織西北史地考察團，參加的人員有石璋如與勞榦。兩人在敦煌莫高窟進行了69日的工作，成果集結為《莫高窟形》一書，至今依然具有無法取代的價值。²⁸《莫高窟形》共三冊，為中央研究院歷史語言研究所田野工作報告之三，詳細記錄敦煌312座石窟的尺寸。在敦煌進行調查時，工作的分工是石璋如負責測量窟型，拍攝藻井及壁畫，勞榦負責登錄題記，並拍攝塑像與長條形壁畫。可惜勞榦當時的紀錄並未保存下來，因此《莫高窟形》僅能呈現石璋如的工作成果，這也是書名的由來。石璋如

²⁴ 李濟，〈序〉，收入石璋如，《國立中央研究院歷史語言研究所考古年表》，頁1。

²⁵ 國立中央研究院文書處編，《國立中央研究院二十二年度總報告》（收入劉桂雲、孫承蕊選編，《民國文獻資料叢編·國家圖書館藏國立中央研究院史料叢編》第5冊，北京：國家圖書館出版社，2008，據南京國立中央研究院總辦事處1933年鉛印本影印，頁598），頁132。

²⁶ 石璋如，《晉綏紀行》（重慶：獨立出版社，1943），頁1。

²⁷ 石璋如，《晉綏紀行》，頁1-2。

²⁸ 石璋如，《莫高窟形》。

林聖智

對於石窟結構的問題關心已久，在《晉綏紀行》中已可見調查雲岡石窟所繪的平面簡圖。²⁹ 關於石璋如測量敦煌石窟的方法、特點、歷史意義，顏娟英已充分闡述，無需贅言。³⁰ 如同顏娟英所說：「石在敦煌莫高窟的工作，實為中國最早在當地的考古調查工作。」³¹ 邢義田亦盛讚此書為西北考察「最具體的成績所在」。³²

在石璋如與勞榦關於西北考察的第七號報告中，曾經對於敦煌莫高窟壁畫的風格有所概括，指出隋代壁畫兼具南北風格，並且可補北朝繪畫的空白：

敦煌壁畫始自北朝終于元代。從題識及殘存有層次者推斷，大致可以決定。蓋用筆及著色均有不同，比附觀之甚為明顯。尤以北朝及唐代之鴻溝更為顯著。此或因隋氏平陳以後，南士多來雍洛，當時經學書法趨尚南朝，繪畫應亦受其影響也。現在北朝繪畫片楮不存，則敦煌壁畫可稱瑰寶。³³

其次，在檢討伯希和 (Paul Eugène Pelliot, 1878-1945) 的工作之餘，很明確地指出首要工作在於測量精確的石窟結構圖：

現之工作為第一步測量一準確之千佛洞全圖。現在對每洞之結構均詳加測量，蓋此工作素無人做。伯希和之圖亦非常簡陋，不足以為科學上之根據。其他諸人更不足論。至於伯希和之照像，所注重者似只是題記一項，並無若何道理，可補充者甚多。至於紀錄一項擬分為洞內結構、塑像、壁畫（佛教故事及圖案），對每洞之特點各作一詳細紀錄，然後再作一比較，從各部分之特點，斷定其時代及其對於歷史之關係。³⁴

紀錄的主要內容包括「洞內結構」、「塑像」、「壁畫（佛教故事及圖案）」三項，分別對應於建築、雕塑、繪畫，完成之後進行比較，加以斷代並闡述歷史，進而建構出敦煌藝術的整體樣貌。

以下舉出一件實例來說明《莫高窟形》對於今日研究敦煌莫高窟的重要性。

²⁹ 石璋如，《晉綏紀行》，頁 21。

³⁰ 顏娟英，〈石璋如著《莫高窟形》介紹〉，收入宋文薰、李亦園、張光直主編，《石璋如院士百歲祝壽論文集——考古·歷史·文化》（臺北：南天書局，2002），頁 553-557。

³¹ 顏娟英，〈石璋如著《莫高窟形》介紹〉，頁 554。

³² 邢義田，〈行役尚未已，日暮居延城——勞榦的漢簡因緣〉，《古今論衡》8(2002):42-62，特別是頁 49。收入氏著，《地不愛寶：漢代簡牘》（北京：中華書局，2011），頁 351-388。

³³ 〈第七號報告〉（李 38-3-8）。邢義田曾刊載報告全文，參見邢義田，〈行役尚未已，日暮居延城——勞榦的漢簡因緣〉，頁 49-51。

³⁴ 〈第七號報告〉（李 38-3-8）。

1943 至 44 年羅寄梅赴敦煌莫高窟、榆林窟拍攝石窟壁畫，共拍攝 3,000 多張黑白照片，現藏於普林斯頓大學唐氏研究中心 (The P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art at Princeton University)。³⁵ 這批珍貴的照片經整理後於 2021 年出版，書名為 *Visualizing Dunhuang: The Lo Archive Photographs of the Mogao and Yulin Caves*，共有九卷。³⁶ 這套具帙的出版為近年敦煌藝術、中國中古藝術史研究的一大盛事。敦煌莫高窟共有七種石窟形制，其中主要的四種基本形制為中心柱、人字披頂、覆斗式頂、中心壇石窟。該書第一卷以三度空間的方式圖解部分石窟的窟型與內部空間，所依據的測量數據均引自《莫高窟形》。³⁷ 實際上，至今敦煌研究院仍未對於石窟內部的尺寸進行更為精密的測量。此外，當時石璋如所測得的結構不少已風化毀損，反而能藉此復原石窟的原貌，《莫高窟形》的價值可見一斑。³⁸ 石璋如致力於考古調查，然而其工作卻對於敦煌佛教藝術史的研究奠定不可或缺的基礎。³⁹

四·文物圖象研究室的發展

1993 年 11 月史語所擬定歷史圖象資料整理計畫，由蒲慕州主持。⁴⁰ 蒲慕州曾全面整理漢代墓葬，與當時中央研究院計算中心合作，藉由電腦對於漢代墓葬建立

³⁵ 趙聲良，〈羅寄梅拍攝敦煌石窟照片的意義〉，《敦煌研究》2014.3：79-91。此文認為「羅寄梅氏無疑是第一次試圖全面反映敦煌石窟的一次有系統有計劃的拍攝。」（頁 82）然而當以石璋如與勞翰的拍攝工作為早。英文版見 Zhao Shengliang, "The Significance of the Lo Archive," in Dora C.Y. Ching ed., *Visualizing Dunhuang: the Lo Archive photographs of the Mogao and Yulin Caves*, vol. IX (Princeton, New Jersey: P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University: in association with Princeton University Press, 2021), pp. 89-113.

³⁶ Dora C.Y. Ching ed., *Visualizing Dunhuang: the Lo Archive photographs of the Mogao and Yulin Caves*.

³⁷ Dora C.Y. Ching ed., *Visualizing Dunhuang: the Lo Archive photographs of the Mogao and Yulin Caves*, vol. I, pp. 149-175.

³⁸ 張寶洲，《敦煌莫高窟編號的考古文獻研究》（蘭州：甘肅文化出版社，2020），頁 244-254。

³⁹ 陳存恭、陳仲玉，《石璋如先生訪問記錄》（臺北：中央研究院近代史研究所，2002），頁 250-261。

⁴⁰ 邢義田，〈漢代石刻畫象拓片的來歷與整理〉，《古今論衡》6 (2001)：2-9。

林聖智

一套檢索登錄系統。該項計畫完成於 1989 年，1993 年出版成書。⁴¹ 該書的〈導論〉中對於文字材料與考古材料的關係，曾做出以下說明：

文字材料與考古材料暨各有其特色和貢獻，研究者可以不必在其間分別重要性的高下。應該注意毋寧是，研究者所提出的問題為何，而回答此問題最恰當的現有材料又為何。材料本身是沉默的，而使材料說話的，正是研究者所提出的問題。⁴²

文中將考古材料與文字材料放在同一個層面來看待，這種重新評估考古材料的新眼光，頗能顯示出文物圖象研究室成立之初的學術氛圍。

1995 年 8 月文物圖象研究室正式成立，由邢義田擔任召集人，蒲慕州則擔任生活禮俗史研究室的召集人。⁴³ 根據「文物圖像資料研究室構想草案」（1995 年 5 月 2 日，以下簡稱「草案」），規劃該研究室的目的如下：

- (1) 整理、出版、利用本所所藏非文獻資料（簡牘、碑拓、畫象……）。
- (2) 蒐集新文物圖像資料，增強收藏。
- (3) 解讀資料，探討可能的課題。
- (4) 發行相關刊物（在研究室工作略見成效後實施）。⁴⁴

在籌備階段中，史語所的研究人員有：管東貴、林素清、蕭璠、邢義田、劉增貴、蒲慕州、顏娟英、劉淑芬、陳昭容、李貞德、李建民等人。另外視實際情況增加史語所內外人員。進行中的計畫包括：「(1) 居延未發表簡整理出版《居延漢簡補編》、(2) 傅斯年圖書館藏圖像拓本全面清理。」

「草案」中曾提到正在進行中的計畫有《居延漢簡補編》的出版。在文物圖象研究室設立之前，邢義田已在 1987 年開始查對部分居延漢簡，1988 年 1 月成立「漢簡整理小組」，初期主要的工作人員為邢義田與劉增貴。1989 年改稱為「簡牘

⁴¹ 蒲慕州，《墓葬與生死：中國古代宗教之省思》（臺北：聯經出版公司，1993）。關於這項整理工作的回顧參見簡體版〈序〉，其中提到利用電腦檢索系統整理漢墓資料。收入蒲慕州，《墓葬與生死：中國古代宗教之省思》（北京：中華書局，2008），頁 1-4。

⁴² 蒲慕州，《墓葬與生死：中國古代宗教之省思》，頁 6。

⁴³ 歷任召集人名單如下：邢義田（1995.8-2000.1）、石守謙（2000.2-2000.4）、劉增貴（2000.5-2002.1）、邢義田（2002.2-2002.7）、顏娟英（2003.8-2006.1）、林聖智（2006.2-2006.4）、石守謙（2006.5-2020.7）、林聖智（2020.11-）。

⁴⁴ 參見「文物圖像資料研究室構想草案」（邢義田，1995.5.2 成員開會通過）。此草案中的前四項的內容後來刊載於 1999 年前後文物圖象研究室網頁的簡介。參見 <http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~wenwu/intro.htm>。

整理小組」，成員有邢義田、劉增貴、林素清、蕭璠等人。⁴⁵ 在「草案」中將「簡牘整理小組」的工作團隊與出版計畫納入文物圖象研究室的工作內容，由此可知居延漢簡的整理經驗為文物圖象研究室的設立提供了重要的參考。另外，與整理居延漢簡並行，同時由劉增貴規劃設計「簡帛金石電腦全文檢索資料庫」、「簡帛研究文獻目錄」，這兩項資料庫後來都收入文物圖象研究室的網頁。

「草案」中另提出短程未來計畫，包括：「(1) 佛教造像拓本珍品出版、(2) 漢代畫象整理及珍品出版、(3) 漢銅鏡、璽印拓本珍品出版、(4) 先秦銅器銘文拓片珍品出版、(5) 居延漢簡新編、(6) 成立資料解讀班、(7) 建立研究室參考文獻檔案(簡帛研究文獻檔、圖像資料研究文獻檔……)。」⁴⁶ 由日後文物圖象研究室的工作內容來看，以上規劃均有所實踐，展現出豐碩的成果。⁴⁷

在此需要稍加說明的是「圖象」與「圖像」這兩個詞語的使用方式。在最初「草案」的主標題中採用「圖像」，內文中也稱「圖像資料」，不過論及漢畫時則採用「漢代畫象」。可知「草案」中將這兩個詞語並用：「圖像」用來指涉整體的視覺材料，「畫象」則作為圖像的子概念，專指漢代畫象。在文物圖象研究室正式成立之後改稱為「文物圖象」，並且一直沿用至今。由於當時整理的圖像材料是以漢代畫象為主要對象，在這樣的情境下，「圖象」一詞更能貼切說明該研究室的工作內容。⁴⁸

上述工作內容規劃中並未提到定期舉辦相關主題的演講，但根據現存於文物圖象研究室的紀錄，顯然定期舉辦公開演講也在規劃之中。1995年8月成立之後至隔年年底的講者與講題如下：

1995年11月8日	石守謙	談談圖象的解讀
1995年11月10日	蔡哲茂	子犯編鐘
1995年12月13日	劉淑芬	從本願寺石刻看唐代河北獲鹿的地方社會
1996年1月10日	劉增貴	漢畫中的門闕
1996年2月14日	張傳璽	中國多民族國家的形成與發展

⁴⁵ 簡牘整理小組，〈史語所藏漢簡整理工作簡報〉，收入簡牘整理小組編，《居延漢簡補編》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1998），頁1-14。

⁴⁶ 「文物圖像資料研究室構想草案」。

⁴⁷ 1997年3月10日、14日文物圖象研究室曾邀請攝影師涂寬裕演講，主題為「翻拍技巧」、「基本攝影技巧」，可知是為了配合史語所同仁翻拍圖版與進行田野調查的需求。

⁴⁸ 中國美術史研究中關於「圖像」一詞的用法，參見林聖智，《圖像與裝飾：北朝墓葬的生死表象》（臺北：臺大出版中心，2019），頁9-12。

林聖智

- 1996年3月13日 邢義田 從帽子看歐亞大陸的遊牧文化
1996年4月10日 王正華 南薰殿所藏明初帝王像
1996年5月8日 廖伯源 從符節說起
1996年6月3日 呂敏 (Marianne Bujard) 陳寶祠——歷史發展與現況⁴⁹
1996年6月12日 黃一農 紅夷大砲揭秘
1996年9月11日 蒲慕州 從圖象看埃及人的死後世界
1996年9月25日 李宗焜 漫談拓碑
1996年10月16日 漢簡小組 (邢義田) 史語所藏漢簡的整理
1996年11月13日 陳昭容 甘肅禮縣大堡子墓出土的文物

這十四場演講的內容涵蓋圖像解讀的方法、佛教拓片、器物、漢畫、人物畫、簡牘材料等。多位史語所同仁參與，且至第三年起陸續有所外學者參加。所內同仁的講題多與其研究相結合，演講後成文出版。

關於拓片材料整理方面，史語所同仁在文物圖象研究室成立之前，已開始利用傅斯年圖書館（以下簡稱傅圖）藏的拓片進行研究。⁵⁰ 劉增貴在文物圖象研究室成立之前曾發表〈漢隋之間的車駕制度〉，這是劉先生的研究議題由社會史轉向生活禮俗史研究的第一篇論文，文中明確指出：

器物是社會結構的反映，器物史的研究不應只注目於名物度數的考證，也要探明其政治社會意義。⁵¹

這樣的陳述頗能代表文物圖象研究室同仁面對文物、器物、圖像材料時所抱持的研究觀點與歷史文化視野。在這篇論文中廣泛利用墓葬圖像、隨葬品討論車馬制度，指出漢墓中的車馬出行圖大體有制度上的依據，詳細考察各類文物、圖像在禮制上的意義。

⁴⁹ 此文在前一年曾發表於中央研究院與法國遠東學院合辦的國際研討會「遺跡崇拜與聖者崇拜：中國聖者傳記與地域史的材料」（1995年5月29日至6月1日），中文版收入傅飛嵐、林富士主編，《遺跡崇拜與聖者崇拜》（臺北：允晨文化出版公司，2000），頁233-295。

⁵⁰ 例如在文物圖象研究室成立之前，劉淑芬已陸續發表〈五至六世紀華北鄉村的佛教信仰〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.3(1993)：497-544；以及〈北齊標異鄉義慈惠石柱——中古佛教社會救濟的個案研究〉，《新史學》5.4(1994)：1-50。收入氏著，《中古的社邑與信仰》（上海：上海古籍出版社，2023），頁239-265。

⁵¹ 劉增貴，〈漢隋之間的車駕制度〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.2(1993)：371-449。

在此附帶說明史語所整理拓片的部分工作不是由文物圖象研究室所主導。史語所最早由毛漢光有系統整理拓片，曾出版《唐代墓誌銘彙編附考》，共十八冊。⁵²並根據中央研究院歷史語言研究所拓片登記目錄（共十三冊）重編目錄，將二萬五千張拓片分為九大類，包括：墓誌銘類、碑誌銘類、塔誌銘類、雜誌銘類、記事纂言類、儒學類、佛教類、道教及一般宗教信仰類、雜刻類等。⁵³不過當時僅就既有目錄重編，並未逐一重新核對拓片。另外，洪金富曾整理遼金元拓片目錄。⁵⁴

關於漢畫拓片的蒐集與整理過程，邢義田已有十分詳實的介紹。⁵⁵在此要補充說明的是，邢先生對於漢畫的研究同樣早於文物圖象研究室的成立，在1986年即已發表以漢代壁畫為題的論文。⁵⁶對於漢代畫象的研究，始自1990年所撰寫的〈東漢孔子見老子畫像的構成及其在社會、思想史上的意義〉，該文中並首度提到格套。⁵⁷在2002年發表的〈格套、榜題、文獻與畫像解釋〉一文中回顧漢畫寓意的解讀方法，藉由長年累積研究個案歸納出方法上的觀察與反思，提出如何詮釋「多重寓意」和「脈絡意義」的諸多考量。關於文字與圖像的關係曾言：

古人留下文字或圖畫，是以不同的形式和語言在傳達所思、所感；其信息之豐富多彩，並無不同，其易解與難明，圖文各有優劣，難分軒輊。後人要了

⁵² 毛漢光撰，《唐代墓誌銘彙編附考》1-18冊（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1984-1994）。

⁵³ 毛漢光重編，《中央研究院歷史語言研究所藏歷代墓誌銘拓目錄（附索引）》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1986）；《中央研究院歷史語言研究所藏歷代碑誌銘、塔誌銘、雜誌銘拓片目錄（附索引）》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1987）。

⁵⁴ 洪金富主編，《中央研究院歷史語言研究所藏遼金石刻拓本目錄》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2012）；《中央研究院歷史語言研究所藏元代石刻拓本目錄》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2017）。

⁵⁵ 邢義田，〈漢代石刻畫象拓片的來歷與整理〉，《古今論衡》6(2001):2-9。文物圖象研究室漢代拓本整理小組，《中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本目錄》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002），頁 i-viii；〈代序 中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本的來歷與整理〉，收於文物圖象研究室漢代拓本整理小組編，《中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本精選集》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2004），頁 i-vi；《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》（北京：中華書局，2011），頁 545-558。

⁵⁶ 邢義田，〈漢代壁畫的發展和壁畫墓〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》57.1(1986):139-170。收入氏著，《秦漢史論稿》（臺北：東大圖書股份有限公司，1987），頁 449-489。

⁵⁷ 邢義田，《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，頁 11；《畫外之意：漢代孔子見老子畫像研究》（臺北：三民書局，2018），頁 9-10；〈漢畫解讀方法試探—以「撈鼎圖」為例〉，收入顏娟英編，《中國史新論·美術考古分冊》（臺北：中央研究院·聯經出版公司，2010），頁 13-54，後收入氏著《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，頁 398-439。

林聖智

解古代的人事和社會文化，不能圖、文兼用，僅憑「隻」眼，不論閉上哪一隻眼，都將無法「立體」呈現那個時代。⁵⁸

引文中以觀看為比喻，藉由眼睛的視覺原理生動比擬今人如何認知古代的社會文化。將這段文字與前引蒲慕州的陳述相比較，可知兩者面對考古材料的態度相通，相對於蒲先生書中偏重文物，主要以隨葬品為整理對象；邢先生則是聚焦於圖像，關注如何解讀圖像材料的根本問題，也更重視圖文的互補關係。

顏娟英專研佛教藝術，為史語所的圖象研究拓展出佛教圖像學的面向，考察響堂山石窟、小南海石窟等具有代表性的北朝石窟，嘗試會通多部經典的佛教思想來進行佛教圖像學的研究。2005 年之後投入四川石窟與敦煌莫高窟的調查，重啟初唐武周時期佛教藝術的研究。〈佛教藝術與學習心路歷程——給讀者的前言〉一文中，指出佛教圖像學對於研究佛教藝術的關鍵地位，以及其跨領域、重層結構的研究特質。⁵⁹ 關於該如何研究佛教圖像學，另有以下說明：

研究圖像學無法限制於一窟一寺或一時一地，而是像考慮風格變遷一般，將各地方的造像內容與其結構按時代和地域作縱橫的比較，研究同時期不同地方以及一地方不同時期的發展。⁶⁰

關於引文中所謂「縱橫的比較」，參照文中引用的材料，可知是涵蓋印度、中亞、中國的跨國比較視野。這樣的圖像學研究取徑，自然是與佛教藝術獨具的普遍性、國際性的特質密不可分。

關於顏娟英參與整理佛教拓片的經過，首先在文物圖象研究室成立之前，已經開始考慮如何全面整理佛教拓片。1990 年秋顏娟英赴日本京都大學人文科學研究所訪問一年，當時曾布川寬的研究班以共同研究的方式研讀河南安陽寶山的石刻拓片。⁶¹ 以此為契機，1991 年開始準備進行傳圖拓片的整理研讀工作，執行國科會計畫「盛唐佛教藝術史發展研究」，由金石著錄著手，開始整理北魏至五代的石

⁵⁸ 邢義田，《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，頁 398。

⁵⁹ 顏娟英，《鏡花水月：中國古代美術考古與佛教藝術的探討》（臺北：石頭出版社，2016），頁 23。

⁶⁰ 顏娟英，〈佛教藝術方法學的再檢討〉，收入中華民國史專題討論會秘書處編，《中華民國史專題論文集——第四屆討論會》（臺北縣新店市：國史館，1998），頁 647-666。收入氏著，《鏡花水月：中國古代美術考古與佛教藝術的探討》，頁 321-334。

⁶¹ 同時期賴鵬舉也以其個人收藏的佛教拓片為對象，舉行小型讀書會，邀請佛教史、佛教藝術史的學者共同讀拓。顏娟英，《鏡花水月：中國古代美術考古與佛教藝術的探討》，頁 27。

刻題記，並增補新出土材料，建立紙本檔案，前後歷經四年。⁶² 這項計畫可說是為 1997 年史語所首度成立佛教拓片研讀小組做好了周全的準備。顏娟英在整理傅圖佛拓時發現景龍元年 (707)〈大唐勿部將軍功德記〉拓片，以此為線索考察山西太原唐代天龍山石窟的編年，為整理佛拓的代表性成果之一。⁶³

研讀工作進行五年之後於 2002 年出版《北魏紀年佛教拓片目錄》，共收錄 254 種、725 件拓片，為初步的工作成果。⁶⁴ 同時期拓片的工作進度已經整理至初唐，並揀選具有代表性的 100 件拓片釋文規劃出版，即是《北朝佛教石刻拓片百品》。本書自 697 種北朝紀年拓片中挑選出 100 件精品，始於北魏太和十二年 (488)，終於北齊武平六年 (575)，集結北朝佛教拓片的代表作。⁶⁵ 書中的釋文已收錄在漢籍電子資料庫以及 CBETA (中華電子佛典協會) 電子佛典，可進行全文檢索，不僅為學界提供極大的便利，也是結合佛拓與數位人文的新嘗試。⁶⁶

回顧漢畫與佛教拓片的整理與出版工作模式，兩者首先都是全面整理拓片、清點數量，其次出版目錄，最後以精品選件作為總結，並在歷史文物陳列館舉行拓片展並出版展覽圖錄。⁶⁷ 這樣的工作模式，可說是具有文物圖象研究室的特點。《中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本目錄》與《中央研究院歷史語言研究所藏北魏紀年佛教石刻拓本目錄》均出版於 2002 年。《中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本精選集》出版於 2004 年，《北朝佛教石刻拓片百品》於 2003 年完成初稿，幾經修改後延至 2008 年出版。這樣的工作進程完全符合「草案」中所提出的出版佛教造像拓本珍品以及漢代畫象珍品的短程未來計畫。由此看來，在文物圖象研究室成立的十年之後，漢畫與佛教拓片的整理均已達成預定目標。

⁶² 顏娟英，〈代序 佛教造像、題記與拓片——整理傅斯年圖書館拓片側記〉，收入顏娟英主編，《北朝佛教石刻拓片百品》(臺北：中央研究院歷史語言研究所，2008)，頁 iii-viii。

⁶³ 顏娟英，〈天龍山石窟的再省思〉，收入臧振華主編，《中國考古學與歷史學之整合研究》(臺北：中央研究院歷史語言研究所，1997)，頁 839-928。收入氏著，《鏡花水月：中國古代美術考古與佛教藝術的探討》，頁 207-260。

⁶⁴ 佛教拓片研讀小組編，《中央研究院歷史語言研究所藏北魏紀年佛教石刻拓本目錄》(臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002)。

⁶⁵ 顏娟英主編，《北朝佛教石刻拓本百品》。

⁶⁶ 另外顏娟英為了推動臺灣美術史研究，以「臺灣美術圖像與文化解釋」為題公開部分成果於文物圖象研究室的網頁中。

⁶⁷ 兩本展覽圖錄分別列為歷史文物陳列館叢書 2、5。參見丁瑞茂，《樸古與精妙：漢代武氏祠畫象》(臺北：中央研究院歷史語言研究所，2007)；顏娟英編著，《與佛有約：佛教造像題記中的祈願與實踐》(臺北：中央研究院歷史語言研究所，2014)。

2006年5月隨著石守謙擔任召集人，文物圖象研究室進入了轉型期，工作方針由整理材料轉向學術交流與拓展新的研究課題。關於主要的學術活動，除了定期舉行「圖象與社會史」、「文物圖象論壇」系列演講之外，並舉辦「中國圖象文化史的流變——以魏晉與唐宋變革為中心」工作坊會議（2011）、「藝術史中的漢晉與唐宋轉折」國際學術研討會（2012）、⁶⁸「蒙元與中亞、東亞之藝術交流學術工作坊」（2016）三次國際性學術會議。文物圖象研究室逐漸由任務導向的工作小組，轉變成具有跨領域、跨國界性質的藝術史研究的交流平臺。⁶⁹

其中「藝術史中的漢晉與唐宋轉折」國際學術研討會頗能顯示學界如何重新認識「文物」與「圖象」。本次研討會的特點之一為所發表的論文均以地上或地下的考古遺物為主要考察對象，既反映出考古發掘的新成果，也體現出中國美術史研究的價值典範的轉移。2010年顏娟英在《中國史新論·美術考古分冊》的〈導言〉中，在介紹傳統繪畫時曾提出以下問題：

文人畫確實是傳統中國繪畫史甚至是美術史論述的主流，如今要展開新的繪畫史面貌，必須先作一番嚴謹的檢討才能再出發。……從另一個相反的角度來思考，作為藝術史家，我們是否能跳脫自我同化於文人畫家立場，乃至於擺脫「精英」的研究觀點呢？這是一個嚴肅的問題。⁷⁰

在「藝術史中的漢晉與唐宋轉折」國際學術研討會並沒有任何學者討論文人畫，工匠所製作的各類圖像、出土材料成為關注的焦點，與這篇〈導言〉不約而同地顯示出學界發展的轉向。

石守謙在論文集的導論〈「繪畫」的覺醒——唐宋間圖象呈現方式的新發展〉中重新界定圖像，區分出「圖象」(image) 與「繪畫」(painting) 這兩種層面，其中既涉及「圖象呈現的方式」，也關係著「圖象呈現的視覺化進程」。文中對於圖象呈現的方式做出以下定義：

⁶⁸ 研討會論文集參見石守謙、顏娟英主編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》（臺北：石頭出版社，2014）；石守謙、顏娟英主編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》（北京：北京大學出版社，2016）。

⁶⁹ 同時期石守謙開始推動東亞文化意象研究，2007年執行「移動的桃花源——第十世紀至十六世紀山水畫在東亞的發展」研究計畫，隔年啟動「東亞文化意象之形塑——第十一至十七世紀間中日韓三地的藝文互動」研究計畫。林聖智，〈地域與全球的對話：近二十年藝術史的跨領域研究〉，《人文與社會科學簡訊》24.4 (2023)：74-78。

⁷⁰ 顏娟英，〈導言〉，收入顏娟英主編，《中國史新論·美術考古分冊》，頁7。

所謂的圖象呈現方式指的是圖象被人們所看到／感知到的物質介面，離此則圖象無從存在。⁷¹

換言之，圖象首先必須依附於特定的物質媒介，可知此觀點強調圖象的物質屬性，也就將原來二分的「圖象」與「文物」合為一體，呼應學界在物質文化研究的趨勢下對於媒材的重視。不過更重要的是圖象如何被提升到繪畫層次的歷史過程，導論中進一步加以闡述：

一旦圖象被畫家特意以繪畫的方式呈現，圖象不僅存在於一個有界限的畫面之內，畫面本身也因為有了繪畫製作上形式層面的考量，積極地提供了圖象以外的訊息。在這樣運作的過程中，圖象的意涵基本未變，但增加了繪畫的附加價值，而繪畫也因為扮演了這個角色，逐漸發展出本身的主體性意象。繪畫在此之前固然早已存在，但只有到了這個八、九世紀之交的時候，才「覺醒」了過來。⁷²

這段文字討論圖象與繪畫之間的辯證關係，其重點不在於如何解釋圖像意義一類的圖像學問題，而是側重於繪畫如何由圖象發展出本身的主體性，其中「意象」一詞尤其能點出石先生繪畫史研究的特點。意象一詞與「畫意」的意涵雖不等同，但相互關聯。「畫意」、「畫外之意」既是辨析圖象與繪畫區別的基準，也是評估一件繪畫作品是否優異的關鍵條件，⁷³「畫意」的形塑、畫家如何立意，以及與觀眾如何觀看，也就成為畫史研究的重要課題。

不過唐宋之際繪畫覺醒的現象出現之後，圖象依然具有其跨媒材、跨脈絡的地位，成為與中國繪畫史相並行的「中國圖象文化史」，並特別關注佛教藝術的廣泛影響力：

它在唐代以後的接續發展，除了不斷流入之西來新圖象之外，佛教藝術所帶來的刺激如何透過不同的管道，普遍而深入地在中國形塑出一種超越佛教範

⁷¹ 石守謙，〈「繪畫」的覺醒——唐宋間圖象呈現方式的新發展〉，收入石守謙、顏娟英主編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》，頁 22。

⁷² 石守謙、顏娟英主編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》，頁 23。

⁷³ 石守謙、顏娟英主編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》，頁 28；石守謙，〈風格、畫意與畫史重建——以傳董元《溪岸圖》為例的思考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》10(2001)：1-36；石守謙，〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至 13 世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論·美術考古分冊》，頁 379-475；又見氏著，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》（臺北：石頭出版社，2019），頁 13-89。

疇的視覺文化表現，就成為大家關注的重點。⁷⁴

其中提及「視覺文化表現」，可知「圖象文化史」與「視覺文化」的意義相通，在發展上也有同流的趨勢。石先生重新界定「圖象」之際，可以說吸收了物質文化與視覺文化的研究觀點，既顯示傳統繪畫史與視覺文化研究之間的張力，並體現史語所同仁如何因應視覺文化研究的衝擊。

筆者擔任文物圖象研究室召集人之後，曾舉辦兩次國際學術會議，分別是第六屆「東亞文獻與文學中的佛教世界」學術研討會「東亞佛教藝術史」分場（2021），以及「東亞儒教藝術研究學術工作坊」（2023）。由以上的研討會可知，視覺文化與物質文化研究取徑彼此關聯，「文物」與「圖像」之間也可以相互發明。

除了上述文物圖象研究室的例行活動之外，無論是宗教史、醫療史、性別史、世界史領域的史語所研究同仁也都廣泛運用視覺、物質材料來拓展研究議題。2003年柯嘉豪（John Kieschnick）出版關於中國佛教物質文化的專著，藉由探討各類佛教物品的製造、傳播與使用方式，探討僧人、信眾對於物品的認識與心態，喚起學界的問題意識。⁷⁵如同本書所見，如何看待物與人之間的關係為物質文化研究中深具挑戰性的課題。劉淑芬嫻熟運用各類佛教石刻材料來考察中古佛教社會史，例如在〈北齊標異鄉義慈惠石柱——中古佛教社會救濟的個案研究〉一文中，除了詳實分析福田思想、歷史背景、「義」的成員組成之外，還考察石柱的性質與樣式，指出這是唐代「佛頂尊勝陀羅尼經幢」形制的先聲。⁷⁶關於高僧、羅漢形象的研究則廣泛分析各類圖像材料。⁷⁷在〈高僧形像的傳播與回流——從「玄奘負笈圖」談起〉一文中，指出日本玄奘圖像發達的原因，在於《大般波若》信仰和法相宗的廣泛流傳，法相宗在中、日兩國的不同境遇影響玄奘圖像的發展。⁷⁸再次印證藉由跨

⁷⁴ 石守謙、顏娟英主編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》，頁31。

⁷⁵ John Kieschnick, *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture* (Princeton: Princeton University, 2003); 柯嘉豪著，趙悠等譯，祝平一等校，《佛教對中國物質文化的影響》（上海：中西書局，2015）；柯嘉豪著，趙悠等譯，《器物的象徵：佛教打造的中國物質世界》（新北：遠足文化事業股份有限公司，2020）。

⁷⁶ 劉淑芬，〈北齊標異鄉義慈惠石柱——中古佛教社會救濟的個案研究〉，《新史學》5.4（1994）：1-50。收入氏著，《中古的社邑與信仰》，頁239-265。

⁷⁷ 劉淑芬，〈竹林、飛瀑與巖窟——「大德寺五百羅漢圖」中的聖寺與羅漢洞〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》93.4（2022）：761-877。

⁷⁸ 劉淑芬，〈高僧形像的傳播與回流——從「玄奘負笈圖」談起〉，收入徐蘋荪先生紀念文集編輯委員會編，《徐蘋荪先生紀念文集》（上海：上海古籍出版社，2012），上冊，頁

國界的比較視野，才能充分釐清圖像在東亞的流傳與變遷。

五·幾點省思

史語所最初「比較藝術」的構想，可做為當前反思東亞美術史學史的素材，「一切造形」的蒐集材料方針依然不失學術史的意義。「比較藝術」與「一切造形」這兩組概念有所關連，「比較藝術」的研究是建立在「一切造形」的材料基礎之上，兩者具有相輔相成的關係。「比較藝術」採取跨國界、跨地域的研究視野；「一切造形」則關注系統化的材料蒐集，並以平等的眼光來看待各類視覺材料。只要跨國界、跨地域的比較視野，以及全面蒐集各類圖像材料依然值得進行，則上述構想仍可做為反省之資。

在 1930 年代前後，史語所是中國少數可以做為推動藝術史研究的機構型個案。當時在史語所所認知的藝術史主要是「比較藝術」，亦即以中國中古時期為主要範圍的中西藝術交流史研究，其特點包括：藉由系統化考古調查與發掘工作來取得原始材料；重視藝術、考古、歷史三方面的整合；以及採用跨國界、跨文化的比較視野來貫通藝術史的整體發展。由這三項特點所構成的「比較藝術」是以考古材料做為藝術史研究的重要範疇，並將考古學與藝術史視為不同領域的學科。此學術分工的構想，對於今日如何看待中國美術史與考古學的關係，以及思考墓葬美術的定位具有重要參考價值。

過去二十餘年中國學界積極倡議作為考古學分支的「美術考古學」，相關討論多集中在郭沫若等個人的翻譯論著、詞語本身的翻譯問題，並關注 1949 年之後的發掘成果與研究，較忽略學術機構的建置與運作的觀察視角。楊泓曾將史語所的殷墟發掘視為中國美術考古學的開端：

就在這處考古聖地出土的遺物中，含有不少美術品，從此伴隨著科學田野考古發掘的興起，中國美術考古也開始了自己的歷史途程。⁷⁹

此論述可代表上一世紀九〇年代中國考古學者的觀點。關於這一點顏娟英曾有所評述：

333-359；又見劉淑芬，〈宋代玄奘的聖化：圖像、文物和遺跡〉，《中華文史論叢》1 (2019)：161-219。

⁷⁹ 楊泓，《美術考古半世紀——中國美術考古發現史》（北京：文物出版社，1997），頁 2。

美術考古是否可以成為獨立學問是很成問題的。……或許我們可以說，所謂美術考古是考古學家在研究其所發掘的文物時的一種方便說法。⁸⁰

並進一步指出美術考古學發展的障礙，在於「依附仰賴於考古學之下，體質上很難突破限制，而有全面性的發展。」⁸¹ 由史語所的發展歷程可知，當初構想中的「比較藝術」是以藝術史／美術史為主體，並未視之為考古學的分支，兩者為併行的學科，也就沒有必要將美術史納入考古學的分類體系中來討論。因此，使用考古材料所進行的美術史研究，名為「藝術史／美術史」或「考古美術」，當較「美術考古」、「美術考古學」更為恰當。必須說明的是這不僅是名稱或學術分工的問題，而是牽涉基本的研究立場與方法，關係著學術發展的方向與前景。史語所當初對於美術史與考古學的定位方式，至今依然值得重視。

關於〈造像徵集啟〉的實踐，石璋如是具體加以落實的代表人物。本文重新梳理石璋如對於佛教藝術考古的貢獻，希望能為過去以殷墟考古做為其學術典範的理解提供不同的面向。如同前述，《莫高窟形》一書至今依然具有不可或缺的價值，然而目前學界多僅將之視為資料性的工具書。本文藉由「比較藝術」的構想與〈造像徵集啟〉的實踐，來理解《莫高窟形》在中國美術史學發展上的歷史意義，並重新闡述其背後所代表的學術脈絡。

約在 1980 年代中至 1990 年初，史語所的圖像整理、研究工作進入另一個階段。文物圖象研究室成立之前，多位同仁已經利用傳圖藏拓進行研究、拓展議題、發表論文。無論是蒲慕州對於漢代墓葬的研究、邢義田與劉增貴的漢畫考察，或是劉淑芬與顏娟英對於佛教拓片的整理與運用，均早於文物圖象研究室的成立。由此看來，文物圖象研究室的成立是以研究人員的專業領域與研究興趣為基礎，能充分切合其各自的發展方向，其成立可說是水到渠成。也因此該研究室成立之後，拓片整理與研究工作能相輔相成。在整理拓片的期間，史語所的研究人員不曾間斷以田野調查的方法來蒐集材料。例如在 2000 年前後整理拓片的鼎盛時期，邢義田與顏娟英都持續進行有系統的田野調查。為了充分闡發傳圖拓片的歷史價值，還是必

⁸⁰ 顏娟英，〈中國中古時期美術考古的省思——一個側面的觀察〉，收入中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集編輯委員會編，《學術史與方法學的省思——中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2000），頁 173-179。收入氏著，《鏡花水月》，頁 335-340。

⁸¹ 顏娟英，《鏡花水月》，頁 337。

須回到田野現場查核材料的現狀，重新比對實物與拓片，並時時留意、增補考古發掘的新成果。充分結合拓片與田野材料，才能對於其歷史、考古脈絡得到較為真切的認識。

若由西洋藝術史學的角度來衡量史語所的圖像蒐集、整理工作，可以提供對照的案例是德國第一代藝術史家瓦爾堡 (Aby Warburg, 1866-1929) 的圖像庫。⁸² 瓦爾堡以其一人之力廣泛蒐集文藝復興相關的歷史、文學、圖像材料，以文化史的視野建立可比擬大學圖書館的私人收藏，1933 年在納粹的陰影下搬遷至英國，1944 年在倫敦大學設置瓦爾堡研究所 (Warburg Institute)。其蒐集、分類與解析圖像的手法，奠定圖像研究的基礎。潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892-1968) 即是在此基礎上發展出圖像學 (iconography) 研究。瓦爾堡研究所人才輩出，岡布里奇 (Ernst H. Gombrich, 1909-2001)、巴克桑德爾 (Michael Baxandall, 1933-2008) 都是開創典範的大家，後者最早提出視覺文化 (visual culture) 的概念，進而帶動新藝術史 (new art history) 的風潮。瓦爾堡研究所迄今依然是歐洲文藝復興藝術文化研究的重鎮。

瓦爾堡圖像庫的設置早於史語所，其蒐集材料的範圍除了文獻、圖書、照片之外，還包括當時並未被視為「藝術」的各類視覺材料，甚至涵蓋人類學的採集品。史語所蒐集的圖像材料主要是田野調查照片與石刻拓片，雖然也包含人類學採集品，其類別、學術脈絡與瓦爾堡圖像庫自然是大不相同。然而在美術史學的草創期，兩者均嘗試由宏觀的歷史文化視野建立藝術史／美術史／文化史研究的基礎，在其各自的學術脈絡中扮演著拓荒者的角色。此外，就大規模建置圖書與圖像資料庫的角度來看，兩者在理念與實踐上也具有相近之處，體現出二十世紀初美術史做為一門人文學科的發展之際，所面臨的共同課題與挑戰。

2000 年 6 月中央研究院舉行第三屆國際漢學會議，其中規劃有「古代藝術的區域性」和「中世紀的宗教和文化」。邢義田擔任《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》主編，在〈編者序〉中提出三項值得開拓的議題，發人省思：

⁸² 承蒙清華大學張琳博士的教示，深表謝忱。E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London: Warburg Institute, University of London, 1970); Kurt Forster, "Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and Social Meditation of Images," in *Daedalus* 105.1 (1976): 169-176; Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven: Yale University Press, 1982), pp. 152-177; Matthew Rampley, "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art," *The Art Bulletin* 79.1 (1997): 41-55.

第一、中國宗教和藝術的文化史研究須要將視野擴大到中國以外。整個歐亞大陸的人群，在不同的歷史時段，都曾有過或疏或密的文化交流。不論中國古代的青銅藝術、漢代石刻壁畫或隋唐佛道造像和煉丹術，其中都包含有或多或少中國以外的因素。

第二、宗教和藝術的產生和流播固然需要大師級的人物、經典和握有權勢的贊助者，但也須要一塊足以使這一切成為可能的基本土壤。……我們須要認識大師、經典和權勢所在的贊助者，也須要深深發掘這一片腳下的土壤。

第三、新的材料和新的眼光使我們逐漸覺悟到過去以為的宗教、藝術或政治中心，往往不是真正的中心或唯一的中心，過去的邊緣也不一定是邊緣。……這些方面已有人嚐試，更等待新一代的研究者投入。⁸³

這三項議題所揭示的視野與史觀，已遠超出文物圖象研究室最早所設定的工作目標，如何解釋文物與圖像材料，建立相應的歷史論述架構，成為這篇序文關注的焦點。其中第一項為跨國界、跨地域的比較視野，在視野與思考方向上與「比較藝術」遙相呼應。第二項則轉而重視地域文化的特質，結合特定地域的地上遺址或地下考古出土品為目前研究佛教藝術與墓葬圖像的重要手法。⁸⁴ 第三項則是立足於前兩項的研究成果後如何建立的論述架構的問題，採取相對化的眼光來反思中心與邊緣，同樣揭示近二十年來圖像論述的基調。

文物圖象研究室設置之初有其整理傳圖藏拓的樸素用意，然而隨著學術發展的變遷，尤其是物質文化、視覺文化研究的風行，文物圖象研究室也無法置身事外。自上一世紀末以來學界紛紛意識到「藝術」、「美術」等用語的歷史形成過程，重新以批判性的眼光看待西方典範，進而促成視覺文化研究的興起。無論是否明言，史語所同仁或多或少都已運用物質文化、視覺文化的概念，來重新認識「文物」與「圖像」。

近二十年來臺灣學界的圖像研究已由圖像學 (iconography) 擴及於圖像之學

⁸³ 邢義田，〈編者序〉，收入同氏主編，《中央研究院第三屆國際漢學會議論文集歷史組·中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002），頁 ix-x。

⁸⁴ 在第四屆國際漢學會議論文集的〈序〉中，康豹與劉淑芬由宗教史研究的觀點提出宗教石刻的內容與意義、宗教信仰與地方社會的建構、宗教與生態環境的關係等議題，同樣關注地域文化的視角。康豹、劉淑芬主編，《中央研究院第四屆國際漢學會議論文集·信仰、實踐與文化調適》（臺北：聯經出版公司，2013），上冊，頁 x。

(image studies)，圖像研究的議題逐漸成為史學家與美術史家的共同關懷。不同學術脈絡的思路、觀念、視野相互啟發，促使研究觀點日趨多元。史語所同仁對於圖像與文字、圖像與歷史的相關性，也有了更為深刻的體悟。無論是解析圖像意義的重層結構與生成機制，探究社會文化的集體心態，考察乘載圖像的物質媒介，或是建構觀者的想像與能動性，這些視角不僅改變學界對於圖像的認識，也大幅拓展了圖像研究的前景。

展望未來，可以預見圖像論述的思維將持續變化，圖像與社會文化的關係也將得到新的闡發。學者恐怕不能再仰賴過去添加社會文化背景的解說模式，而是另闢蹊徑，提出新的問題，追究特定人群如何形成集體性的視覺認知、表達共同的文化心態，以及如何藉由共通的視覺認知模式來凝聚其族群、階層的自我意識。換言之，並非停留在增添史料或是參照文化史脈絡的層面，而是去扣問另一個性質迥異且具有認知意義的根本問題：不同人群如何藉由圖像來進行政治、文化表述？形塑自我？圖像又如何特定的歷史時空之中被加以規範化、體制化？回答這些問題的方式，將因國家、地域、時代與材料性質的差異而有所不同，有助於發展出更為多樣且更具全球視野的圖像論述。隨著相關問題的進一步探討，史語所的圖像研究將展現另一番新風貌。

引用書目

一·檔案材料

〈第七號報告〉，檔案名〈勞榦石璋如函傅斯年〉，《中央研究院傅斯年圖書館整編史語所檔案》，臺北：中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館藏，1942.06.22，李 38-3-38。

國立中央研究院文書處編輯，《國立中央研究院二十二年度總報告》，收入劉桂雲、孫承蕊選編，《民國文獻資料叢編·國家圖書館藏國立中央研究院史料叢編》第5冊，北京：國家圖書館出版社，2008，據南京國立中央研究院總辦事處1933年鉛印本影印。

二·近人論著

丁瑞茂

2007 《樸古與精妙：漢代武氏祠畫象》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

文物圖象研究室漢代拓本整理小組

2002 《中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本目錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

毛漢光撰

1984-1994 《唐代墓誌銘彙編附考》1-18冊，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

毛漢光重編

1986 《中央研究院歷史語言研究所藏歷代墓誌銘拓目錄（附索引）》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

1987 《中央研究院歷史語言研究所藏歷代碑誌銘、塔誌銘、雜誌銘拓片目錄（附索引）》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

王汎森

2004 〈歷史研究的新視野：重讀「歷史語言研究所工作之旨趣」〉，收入許倬雲等，《中央研究院歷史語言研究所七十五周年紀念文集》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁161-176。

石守謙

2001 〈風格、畫意與畫史重建——以傅董元《溪岸圖》為例的思考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》10：1-36。

- 2010 〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至 13 世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論·美術考古分冊》，臺北：中央研究院·聯經出版公司，頁 379-475。
- 2014 〈「繪畫」的覺醒——唐宋間圖象呈現方式的新發展〉，收入石守謙、顏娟英主編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》，臺北：石頭出版社，頁 21-34。
- 2019 《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》，臺北：石頭出版社。
- 2021 〈二十世紀前期文物調查與中國美術史之發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》51：307-346。
- 石守謙、顏娟英主編
- 2014 《藝術史中的漢晉與唐宋之變》，臺北：石頭出版社。
- 2016 《藝術史中的漢晉與唐宋之變》，北京：北京大學出版社。
- 石璋如
- 1943 《晉綏紀行》，重慶：獨立出版社。
- 1952 《國立中央研究院歷史語言研究所考古年表》，楊梅：國立中央研究院歷史語言研究所。
- 1953a 〈陝西長武縣出土造像記〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》24：173-176。
- 1953b 〈陝西耀縣的碑林與石窟〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》24：145-172。
- 1958 〈華北石窟的時代性和地域性〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》29 下：545-612。
- 1962a 〈敦煌千佛洞遺碑及其相關石窟考〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》34 上：37-97。
- 1962b 〈關於藏經洞的幾個問題〉，《大陸雜誌 特刊》2：31-45。
- 1963 〈敦煌千佛洞遺碑存佚考〉，《中國民族學報》3：19-22。
- 1993 〈敦煌莫高窟晚唐窟的分析與研究〉，《漢學研究》11.2：259-323。
- 1996 《莫高窟形》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。
- 色伽蘭 (Segalen, Victor) 著，馮承鈞譯
- 1955 《中國西部考古記》，北京：中華書局。
- 佛教拓片研讀小組編
- 2002 《中央研究院歷史語言研究所藏北魏紀年佛教石刻拓本目錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

林聖智

呂敏 (Bujard, Marianne)

- 2000 〈陳寶祠——歷史發展與現況〉，收入傅飛嵐、林富士主編，《遺跡崇拜與聖者崇拜》，臺北：允晨文化出版公司，頁 233-295。

巫佩蓉

- 2022 〈明治初期的正倉院文物展示與西方人之報導：古代珍藏轉為現代觀者視野下文物之早期例證〉，《故宮學術季刊》40.2：163-206。

李玉珉

- 1996 〈中國佛教美術研究之回顧與省思〉，《佛學研究中心學報》1：209-234。

杜正勝

- 2004 〈舊傳統與新典範〉，收入許倬雲等，《中央研究院歷史語言研究所七十五周年紀念文集》，頁 15-41。

邢義田

- 1986 〈漢代壁畫的發展和壁畫墓〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》57.1：139-170。

1995 「文物圖像資料研究室構想草案」，1995.05.02 開會通過。

2001 〈漢代石刻畫象拓片的來歷與整理〉，《古今論衡》6：2-9。

2002 〈行役尚未已，日暮居延城——勞榦的漢簡因緣〉，《古今論衡》8：42-62。

2004 〈代序 中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本的來歷與整理〉，收於文物圖像研究室漢代拓本整理小組編，《中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本精選集》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁 i-vi。

2010 〈漢畫解讀方法試探——以「撈鼎圖」為例〉，收入顏娟英編，《中國史新論·美術考古分冊》，臺北：中央研究院·聯經出版公司，頁 13-54。

2011 《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，北京：中華書局。

2018 《畫外之意：漢代孔子見老子畫像研究》，臺北：三民書局。

邢義田主編

2002 《中央研究院第三屆國際漢學會議論文集歷史組·中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。

林聖智

2012 〈反思中國美術史學的建立：「美術」、「藝術」用法的流動與「建築」、「雕塑」研究的興起〉，《新史學》23.1：159-202。

2019 《圖像與裝飾：北朝墓葬的生死表象》，臺北：臺大出版中心。

- 2023 〈地域與全球的對話：近二十年藝術史的跨領域研究〉，《人文與社會科學簡訊》24.4：74-78。
- 阿·福歇 (Foucher, Alfred) 著，王平先、魏文捷譯，王冀青審校
2008 《佛教藝術的早期階段：印度和中亞考古學論文集》，蘭州：甘肅人民出版社。
- 柯嘉豪 (Kieschnick, John) 著，趙悠等譯，祝平一等校
2015 《佛教對中國物質文化的影響》，上海：中西書局。
- 柯嘉豪 (Kieschnick, John) 著，趙悠等譯
2020 《器物的象徵：佛教打造的中國物質世界》，新北：遠足文化事業股份有限公司。
- 洪金富主編
2012 《中央研究院歷史語言研究所藏遼金石刻拓本目錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。
2017 《中央研究院歷史語言研究所藏元代石刻拓本目錄》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。
- 高橋亮一
2015 〈正倉院の近代—明治時代における保存政策とその過程—〉，《國學院大學博物館學紀要》40：93-119。
- 康豹、劉淑芬主編
2013 《中央研究院第四屆國際漢學會議論文集·信仰、實踐與文化調適》上冊，臺北：聯經出版公司。
- 張寶洲
2020 《敦煌莫高窟編號的考古文獻研究》，蘭州：甘肅文化出版社。
- 陳以愛
1999 《中國現代學術研究機構的興起——以北京大學研究所國學門為中心的探討 (1922-1927)》，臺北：國立政治大學歷史系。
- 陳存恭、陳仲玉
2002 《石璋如先生訪問記錄》，臺北：中央研究院近代史研究所。
- 傅斯年
1928 〈歷史語言研究所工作之旨趣〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》1.1：3-10。
1952 《中國古代文學史講義》，收入傅孟真先生遺著編輯委員會編，《傅孟真先生集》第2冊，臺北：國立臺灣大學。

林聖智

楊泓

1997 《美術考古半世紀——中國美術考古發現史》，北京：文物出版社。

蒲慕州

1993 《墓葬與生死：中國古代宗教之省思》，臺北：聯經出版公司。

2008 《墓葬與生死：中國古代宗教之省思》，北京：中華書局。

趙聲良

2014 〈羅寄梅拍攝敦煌石窟照片的意義〉，《敦煌研究》2014.3：79-91。

劉淑芬

1993 〈五至六世紀華北鄉村的佛教信仰〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.3：497-544

1994 〈北齊標異鄉義慈惠石柱——中古佛教社會救濟的個案研究〉，《新史學》5.4：1-50。

2012 〈高僧形像的傳播與回流——從「玄奘負笈圖」談起〉，收入徐蘋芳先生紀念文集編輯委員會編，《徐蘋芳先生紀念文集》上冊，上海：上海古籍出版社，頁333-359。

2019 〈宋代玄奘的聖化：圖像、文物和遺跡〉，《中華文史論叢》1：161-219。

2022 〈竹林、飛瀑與巖窟——「大德寺五百羅漢圖」中的聖寺與羅漢洞〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》93.4：761-877。

2023 《中古的社邑與信仰》，上海：上海古籍出版社。

劉增貴

1993 〈漢隋之間的车駕制度〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.2：371-449。

衛聚賢

1933 《中國考古小史》，上海：商務印書館。

簡牘整理小組

1998 〈史語所藏漢簡整理工作簡報〉，收入簡牘整理小組編，《居延漢簡補編》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁1-14。

顏娟英

1997 〈天龍山石窟的再省思〉，收入臧振華主編，《中國考古學與歷史學之整合研究》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁839-928。

1998 〈佛教藝術方法學的再檢討〉，收入中華民國史專題討論會秘書處編，《中華民國史專題論文集——第四屆討論會》，臺北：國史館，頁647-666。

- 2000 〈中國中古時期美術考古的省思——一個側面的觀察〉，收入中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集編輯委員會編，《學術史與方法學的省思——中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁 173-179。
- 2002 〈石璋如著《莫高窟形》介紹〉，收入宋文薰、李亦園、張光直主編，《石璋如院士百歲祝壽論文集——考古·歷史·文化》，臺北：南天書局，頁 553-557。
- 2008 〈代序 佛教造像、題記與拓片——整理傅斯年圖書館拓片側記〉，收入顏娟英主編，《北朝佛教石刻拓片百品》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁 iii-viii。
- 2016 《鏡花水月：中國古代美術考古與佛教藝術的探討》，臺北：石頭出版社。
- 顏娟英主編
2010 《中國史新論·美術考古分冊》，臺北：聯經出版公司。
- 顏娟英編著
2014 《與佛有約：佛教造像題記中的祈願與實踐》，臺北：中央研究院歷史語言研究所。
- 顧頡剛、傅斯年
1928 〈所務記載（一）造像徵集啟〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》1.1：113-114。
- Ching, Dora C.Y. ed.
2021 *Visualizing Dunhuang: the Lo Archive photographs of the Mogao and Yulin Caves*. Princeton, New Jersey: P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University: in association with Princeton University Press.
- Forster, Kurt
1976 “Aby Warburg’s History of Art: Collective Memory and Social Meditation of Images.” *Daedalus* 105.1: 169-176.
- Foucher, Alfred (阿·福歇)
1905 *L’Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra*. Paris: E. Leroux.
1917 *The Beginnings of Buddhist Art: And Other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology*. Paris: P. Geuthner.
- Gombrich, E. H.
1970 *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: Warburg Institute, University of London.

林聖智

Kieschnick, John (柯嘉豪)

2003 *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture*. Princeton: Princeton University.

Podro, Michael

1982 *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press.

Rampléy, Matthew

1997 “From Symbol to Allegory: Aby Warburg’s Theory of Art.” *The Art Bulletin* 79.1: 41-55.

Segalen, Victor (色伽蘭), Gilbert de Voisins et Jean Lartigue

1923 *Mission Archéologique en Chine (1914 et 1917)*. Paris: Paul Geuthner.

Shengliang, Zhao (趙聲良)

2021 “The Significance of the Lo Archive.” In *Visualizing Dunhuang: the Lo Archive photographs of the Mogao and Yulin Caves*, vol. IX, edited by Dora C.Y. Ching. Princeton, New Jersey: P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University: in association with Princeton University Press, pp. 89-113.

三 · 網路資訊

中央研究院歷史語言研究所「文物圖象研究室」網頁簡介

(<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~wenwu/intro.htm>)。