

明朝提學任務及活動範圍，並言提學官大都與當時書院有着莫大的關係（頁一四四），特別是王陽明及湛若水。Grimm 此文甚短，但也能簡單地道出明時教育一般情形。Grimm 另有專書論明代教育制度等問題，可惜是用德文出版，故未能使更多明史研究者有閱讀機會。

Meskill 論明代書院及政治一文，也為一介紹性的短文，對此問題只作一般性的敘述。有關此專題，已故史學家朱希祖先生有專文多篇論及，特別有關廣東地區書院活動的情形。朱希祖先生的著作，比起 Meskill 先生文中所引如劉伯驥先生的著作，當更有參考的價值。此外，朱倏女士及謝國楨先生也為此問題的專家，本文似未曾參考彼等之著作，亦覺可惜。

James B. Parsons (潘瞻陸) 一文，正如編者賀凱指出，是一篇 painstakingly research paper in an unprecedentedly exhaustive way (p. x)。歷史研究到達這樣的境界，不但對歷史能予新的生命，更能起一定的領導作用。潘先生在論及明代官僚主義時，特別提出它與地區主義 (Regionalism) 的關係 (頁一八一)。明代的地區主義，明初高啓集團的力量是巨大的。後來雖經太祖的摧殘，但地區主義仍然暗中蔓延於明朝每一角落，後來的黨爭、會社，皆與此有莫大關係。本文共有附表三十四，從每一個附表，皆可見作者用功之勤。從這些附表，讀者閱後，對明朝豪族與地區勢力的發展，當有更進一步的了解。

本書雖為數篇論文組成，然因論文所論專題包括內政、外交、政治及教育等方面，故對明代一般情形，在在提供啟發性的闡明。

趙令揚

*The Cave Temples of Maichishan.* Text by Michael Sullivan, Photographs by Dominique Darbois, with an account of the 1958 expedition to Maichishan by Anil de Silva. (London: Faber and Faber, 1969. pp. xiv + 77 + map + 7 ink-drawing + 96 monochrome plates + 8 color plates.)

中國佛教藝術之勝，自漢以還，向有兩道。其西北一道，以敦煌居古絲道之中，溝通中亞各地。故印度佛教藝術之北傳，遂經敦煌而深入中土各地。其西南一道，則自雲南經緬甸而復以陸海二途各與印度相通。然佛教藝術在中國之傳播，無論西北西南，莫不以窟寺為發展中心。所謂「窟寺」，即鑿崖以成室之禮拜中心<sup>1</sup>。自本世紀初葉，歐西探險家相繼東來，敦煌之千佛洞、山西之雲岡、與河南之龍門，陸續發現，上述諸地之佛教繪畫與雕刻，久已為舉世艷稱之中國佛教藝術中心。

麥積山窟寺之開鑿雖可遠溯北魏，而下及隋唐五代，然以其地位置較僻（甘肅省天水縣東南九十華里），且晚至一九四一年（民國三十年）方始為馮國瑞等人所發現，故其窟寺世人罕聞。本書之編撰，則以多米尼克·達耳博斯（Dominique Darbois）於一九五八年親至其地考察時所攝之照片為研究之對象，而由麥可·蘇立文（Michael Sullivan）氏執筆著述<sup>2</sup>。其書除以安尼爾·西瓦（Anil de Silva）一九五八年之考察記為附錄（頁七一至七七）外，共分上下二編，上編專論麥積山之歷史（頁一至一〇），下編則論麥積山之藝術（The Art of Maichishan, 頁一一至一九）。今以其下編之重要性遠過上編，故不憚費辭，擇錄其下篇之大要如下：

#### 一、石窟（頁一一，一二）

1 印度之窟寺計有二式，其曰支提（chaitya）者，或譯塔殿（temple-hall），蓋窟中有浮屠（Stupa），為佛教膜拜、集會與研究之地。其曰毗訶羅（Vihara）者，或譯精舍，以窟中附有小室，可供僧人獨居，以便精研教義。或言支提為大乘佛教（mahayana）之窟，精舍則小乘佛教之制。

2 一九五九年，英國倫敦大英博物館（The British Museum）之東方部主任巴索·格雷（Basil Gray）根據文沁女士（Irene V. Vincent）於一九四八年在敦煌千佛洞實地拍攝之照片，撰敦煌佛窟壁畫（*Buddhist Cave-Paintings at Tun-huang*），而由芝加哥大學出版部發行。蘇立文氏之麥積山窟寺一書亦全賴達耳博斯實地所得之照片而始克成書。格雷與蘇立文二氏皆英人，其書則皆根據十年以前之照片，而為國際性之學術合作，此固藝林佳話，亦足值吾人效法。

本書編者蘇立文氏，為美國哈佛大學博士，其博士論文中國山水畫之誕生（*The Birth of Landscape Painting in China*）已於一九六三年由美國加州大學出版部發行問世。蘇氏先後歷任馬來亞大學博物館長與英國倫敦大學講師，現任美國加州史坦福大學（Stanford University）教授。其人嘗於一九六八年訪問香港，並於皇家亞洲協會香港分會演講麥積山之歷史與藝術，又於中文大學新亞書院演講與中國現代繪畫之發展有關之問題。香港讀者於蘇氏或記憶猶新也。

## (甲) 窟型

計分七種：第一種，於崖壁鑿出、以石柱支持門楣、並在窟頂刻以浮雕的石窟。這是七種石窟中最普通的一種（第四、二十八、三十、四十三和四十九窟皆屬此類）。第二種，窟頂為倒V形（第三與第十五窟屬此型）。第三種，具有天穹(Dome of Heaven)<sup>9</sup>之方窟（第六十二、六十四與六十五諸窟屬之）。第四種，頂為弓形而石窟入口處有支提圓拱(Chaitya arch)之門楣（第六十六、一〇二與一二〇諸窟屬之）。第五種，平頂而方楣（第九十二、一〇〇、一一二、一一四諸窟屬之）。第六種，平頂方楣而其兩側漸斜，成為倒斗形（第一〇九、一二一與一二七諸窟屬之）。第七種，窟壁附有石窟者（第六十、六十一、六十九與七十諸窟屬之）。

## (乙) 雕刻之技術（頁一二至一九）

除第一三三窟內之石碑與由他處移入此窟之石像為特例外，麥積山之雕刻悉為泥塑。如在第三窟內之七列小型坐佛（在第二圖版上半部隱約可見），與在此山東西二側之大型臥佛皆為泥塑雕刻。至於雕刻之技術，則有下述四種：第一種，窟中坐佛內部有粗具形態之木架。在木架上逐漸敷泥成形，然後賦彩。佛像向外伸張之各部如手足等，則必具木架，蓋非此不足以支持泥土之重量。第二種，窟中立像（如菩薩、供養人與佛僧等）則為實心之塑像。第三種，在上述二種以外之其他塑像則在木心之上塑以空心之雕刻。或張粗布於木心，再於布上敷土為像。此法亦用於敦煌。佛頭與佛體通常分別塑造。佛頭完成之後，再插入留出於兩肩之間的插口。第四種，黏貼在窟壁上的小型雕刻（見本書圖版第三十與三十四）則以模型鑄成。

<sup>9</sup> 所謂「天穹」者，本自羅馬帝國 (Roman Empire) 開始行用而又與拜占庭帝國 (Byzantine Empire) 有關之西洋建築風格。一九四五年克爾·列曼 (Karl Lehmann) 於由美國美術協會所發行之美術學報 (*The Art Bulletin*) 第二十七號發表「天之穹窿」(“The Dome of Heaven”) 一文，詳論其源。嗣後，美國之東方藝術史學家亞歷山大·索卜 (Alexander Soper) 亦於美術學報第二十九號（一九四七年出版）發表「亞洲的天之穹窿」(“The Dome of Heaven in Asia”) 一長文，以論亞洲天穹之分佈與各種異形。故蘇氏既不介紹索卜論文之大要，復於「天穹」之義，不置一詞，筆者深恐此書之一般讀者，皆難明「天穹」一語究何所指。按「天穹」者實為天窗設計之一種。其窗或石或木，成一方形，次層疊於底層各邊之中部，第三層復疊於第二層各邊之中部，仰視乃成圓形。此等天窗，中國建築術語向稱「藻井」，而西方一般美術史之論著則以「燈式天窗」(Lantern Roof) 稱之。

## 二、雕刻

### (甲) 北魏與西魏

在北魏與西魏時代的最普遍的主題是在坐佛之兩側置以菩薩與其他脇侍（有時為佛僧或弟子）的三佛（Buddha triad）。在一般情形之下此一坐佛多為阿彌陀佛（Amitayus-Amitabha）居中，觀世音（Avalokitesvara）居右，大勢至（Mahasthamaprapta）居左。當然也有例外：在第一三三窟的交脚像為示以菩薩身之彌勒（Maitreya），而在第一三五窟的具有異域作風的塑像，似可斷為彌勒而無間言。例外以外，還有變例：在第九十三窟裏的二尊菩薩（見圖版十四），如非比較不正統的釋迦牟尼（Sakyamuni）與多寶佛（Prabhutaratna），則或為兩尊彌勒，或為交脚彌勒與沉思之釋迦太子。再者，在第一二六窟中，更有坐佛一尊，其脇侍人物竟為僧侶與在家之居士各一人。此等「三佛」，尤屬絕無僅有之特例。

魏窟中又有若干不為其他時代所有的人物；例如在第四、一一二與一五四等窟之長廊中的天王（lokapala），與出現於第八十七與一二一窟的佛弟子，阿難（Ananda）與迦葉（Kasyapa）。此外還有出現於第九十二窟和一〇五窟裏的，比較次要的僧（比丘，bhikshu）與尼（比丘尼，bhikshuni），以及出現於第一二一與一二三窟裏的，有的只有十幾歲的年青的供養人。

麥積山的若干石窟的開鑿，事實上遠較現存於窟壁的最早的題銘（五〇二年，北魏景明三年）猶早。第六十九窟裏的坐佛（圖版八），其膝部之闊度不及其肩部之闊度為大，此乃印度犍陀羅（Gandhara）式之作風。七十二A窟之佛像（圖版九），其僧袍橫蓋左肩，則為犍陀羅式之晚期作風。這兩種作風雖不能為那些刻像提供斷代的證據，但此等雕刻之本身必具有相當時代性。而脇侍人物對於這兩種作風的時代的判斷，也許會更有用。

在第七十二A、一〇〇、一一四、一一五與一六九諸窟裏的菩薩的類型，因為下列三事而益覺類似：（一）戴高冠而體修長；（二）舉一手而另臂之肘部對牆；（三）薄衣而短袍，軀體之上半部因斜着僧袍，故左肩與左胸裸露。此種類型是根據由中亞細亞的藝術家所改變的印度的原型演變而來。此一類型頗見於第五世紀的鑿金銅佛。若干石窟裏的菩薩乃可因為具有此一類型而得定為五世紀中葉之作品。

在第六十九窟裏的脇侍菩薩在感覺上更近於中國式。其身幾乎完全由僧袍籠罩，而

其袍外之圍巾則在蓋住雙肩之餘，向外張開，一如其肘部為風所動。其內袍對稱之衣褶則形成連續起伏之線條。這種風格，在北方，在北魏於四九四年遷都於洛陽之前，初見於雲岡。但在南方，似乎遠在百年之前已行用於南京附近。在四八〇年左右，這一風格傳播於四川。至於使用於麥積山的這一風格，可能是從四川方面傳過去的。

無論就雕刻的數量或品質而言，北魏後期與西魏都是麥積山藝術的黃金時代。山之西側的幾不可攀的石窟裏的雕刻，如在第一〇二窟（圖版十七）、一一二窟（圖版十九）和一二一窟（圖版三十一）裏的，表現着好像是把佛袍疊於蓮台之上，而又有各種不同形式的幾尊坐佛，都是這一時代的最末期卻又是最美好的作品。在第七十二窟裏的小佛（圖版十二），在其胸前刻以光輝閃爍之珠，尤為異常。屬於第六世紀的作品或者是刻在第九十三窟之石龕上的兩個坐像（圖版十四），它們與雲岡的第五世紀之末期的作品的接近程度，尚遠較與麥積山之其他任何雕刻的接近度為大。

魏窟中之主要人物為菩薩與佛弟子。麥積山的雕刻家更為魏窟之佛弟子創造了一種既非完全俗世也非完全神聖的、也即是介於二者之間的新形像。在風格上，這些人物是綜合了魏朝末期宮廷藝術的繁複而略具做作氣息的清秀，與地方藝術家的粗獷，而始得表出的。第一一七、一二七、一三三與一三五諸窟，說明其開鑿嘗受官方之資助而始能具有如此華麗之規模；或言其砂石刻像並非此山所產，但它們究在何時何地刻成，又如何得能攀運至此山西側各窟，迄今猶為未解之謎。

#### （乙）北周與隋

在六世紀下半期，印度雕刻的風格由南方傳入中國，且以其更見堅實與更具立體性的雕刻，取代了在北魏末期所行用的平坦而富於直線感的原有作風。但就麥積山的遺存而言，這一風格上的變化，並未留下顯著的痕跡。因為在北周與在隋代所開鑿之佛窟大多已經後世之修整。山之東側的三大佛雖或可定為隋代之作品，但它們不但曾在明代已經修補，而現在又有殘毀之處。在關於北周的第十二窟裏，各壁都以過去、現在、將來三佛並列。這種意匠至為異常。但它們都已經過後代的修補。在被稱為第三十一窟（實為石壁小龕）裏的分為二列的十個小坐佛，可能代表十天之佛。這一組作品都是後世修補的第六世紀的雕刻。這種作品，無論在風格上，還是在主題上，都是罕見的。

保存在第九十四窟裏的三佛（圖版七十五），是麥積山的最早的作品。其三佛之表出，事實上，已因置二僧於二側，而易三為五。在佈局上，這個數目代表介於魏代的三

佛與唐代之複雜的西方淨土變之間的中間階段。同窟又有最先置左腿於右腿之上的佛像。這種刻法是在五七〇年左右，從南方傳到北方的。隋代的最佳的作品，保存在第六十二窟（圖版七十三、七十四）。最有代表性的作品是立於二窟之間的一些菩薩像，有的簡單樸素，有的卻極其華麗，後者頭冠之樣式、頸部之輪廓與把身體曲為三段(tribhanga)的那種柔軟的軀體，都可反映出它是從印度風格裏演變出來的。將此等在風格上與在源流上都有顯著之不同的兩個形像並置於同一石窟，一方面是由於這二者之一可以說明隋代的堂皇的前承，而另一者則已開始顯露了唐代佛教藝術的自由開放運動和世界主義的氣息。

### （丙）唐代

唐代的佛教藝術的型像（iconography），因為先後得到與西方淨土觀念和與密宗（Esoteric）的配合，而有重要的發展。惟就麥積山而言，這些新的型像上的發展，罕見蹤影。唐代的雕刻，既不能在風格上得到明確的證明，在銘文之中也沒有重要的發現。然猶存其可資注意之處：（一）在第四窟與七佛閣之間的前壁上有若干浮雕武士，其威武雄逾之形像正是典型的唐代作品（圖版七十七）。（二）在第四十三窟有一坐佛，其身後之窟壁刻有浮雕之雙龍，其後繪一獻珠之天女二人（圖版一〇四A）。此一奇特之題材或與當地農民在天旱時至此求雨之風俗有關。在風格上，此一坐佛與四川邛郫的雕刻有其類似。這種關係或可說明唐代的麥積山，曾與外界，特別是南方各地，有所接觸。在第一三五窟中裝飾富麗的彌勒（圖版七十一），固為北方之佛教藝術所難望其項背，但也只有根據麥積山與南方的溝通，其成因乃可解釋。第三十窟裏的坐佛（圖版一〇四B），因其卵形之頭部、平圓的輪廓、略見隆起的腹部、與幾乎完全不具衣褶的僧袍以顯示瑜伽式（Yogic）趺坐之雙腿，在觀感上似與中國人毫無關係。這一風格，與在四川成都萬佛寺某一石座基部所刻的印度笈多式（Gupta）的雕刻，卻有類似之處。

### （丁）宋代

由石窟裏的題銘，可以看出麥積山在宋代進入比較旺盛的時代。過去的雕刻不但在宋代得到修補，同時在第五、十五、二十八與三十六等窟也增加了不少品質優良的新作品。其中尤以第九十窟裏的僧侶（圖版八十），最能代表宋代雕刻之成就。在一六五窟內與在此山西側小龕之雕刻（圖版八十二、一八四），更是面目嶄新的作品。第一，居中趺坐的佛像已經由一尊菩薩取代；第二，侍立的菩薩變成十分女性化。早期侍立於佛

之二側的苦行僧（阿難與迦葉），在宋代已為兩個年青的女性所取代。她們甚至僅為俗世之婦女而不為出家修行之比丘尼。

把宣傳重點由佛的本身轉移到菩薩，本為中國晚期流行的佛教藝術裏的特徵之一。在麥積山的一九一窟與一六五窟都可見到這種趨勢。蓋在此二窟之中，菩薩之重要性實已凌越於佛。可見宋代的佛教確曾為挽回中國信徒對於佛教的信仰而表現的手法上，頗費心機。這一形勢，實與十六世紀的天主教在宗教革命之後所興起的對抗改革運動（Counter-Reformation）中，欲以藝術之創造來挽回舊有信仰的手法，如出一轍。

#### （戊）明代與清代

明代的中葉是恢復與修補的時期，也是麥積山在進入本世紀之前所得到的最後一項有意義的工作的時期。譬如，此山東西二側的「三佛」都曾經修補，而在第四與第十二窟裏的涅槃（Nirvana）之景，亦曾獲重塑。不過這些修補工作，從藝術的立場上批評，都不是最好的，所以在麥積山的明代的雕刻絕不能與在中國東北部的明代大寺裏的佛教藝術相提並論。到了清代，那更是麥積山的頹廢時期了。

### 三、結論（麥積山之重要性）

麥積山的地理位置是瞭解此山石窟藝術的要項。它雖位於溝通長安與蘭州的商業大道之側，但從成都通至中亞細亞的商道卻適在此山之東。故麥積山之位置雖然偏僻，卻遭受自西北而來的、自四川或更南各地而來的、和自京畿向西的各種藝術潮流的影響。西方藝術對中國雕刻、特別是對中國繪畫的影響（主要是近東各地的裝飾性繪畫之類型與對印度與中亞的畫派的模倣），在敦煌早期諸窟中業已昭然若揭。但這種從中亞傳入的影響，在麥積山石窟中心，幾乎毫不覺察。另一方面，麥積山的藝術卻具有一種表現了印度、或東南亞藝術的新潮流的某種例子。這種發生於麥積山的，因為受了或許是由中南半島直接傳入中國，而在六世紀由南京逆江而上，以達四川的（再由四川傳至麥積山）異域影響，卻又是為敦煌各窟所不見的。

四川的廣漢、大足、和仁壽諸地，似乎在成都與邛邛之外，自六世紀以往，已建立了一個佛教藝術的支流。但與四川的地理位置最近，而且源遠流長的藝術中心，卻是洛陽。麥積山的第一二七、一三三與一三五諸窟的石質雕刻，與第一三三窟內的石碑，都可反映出在第六世紀上半期臻於極峯的、洛陽京畿地帶的風格。在這種作品上，已無地方性風格的存在。

自古以來，中國各地祠龕之中已用塑像爲飾。此等雕刻之品質，雖非優良，但大體足以代表富有生氣的地方藝術傳統的一般水準。惟今除明器以外，此等具有地方性之早期雕刻，罕見流傳。普通可見者，大多不能早於明代。吾人對於中國地方性雕刻之認識，迄今猶非明器而莫適。麥積山之泥塑雕刻，在風格上與六朝和初唐時代的明器，比較接近，且較敦煌之彩塑雕刻，尤爲生動。吾人似可因保存在麥積山的大量的塑像，而首次注意到泥塑在中國藝術史上之地位。

以上爲蘇立文氏麥積山窟寺一書主要內容大略之介紹。以下筆者則就淺見所及，而於書之得失，略加評述。要之，蘇氏此書之深值商榷者有下列三事：

(甲) 資料之介紹不够全面性

麥積山窟寺之重要性，一如敦煌各窟，乃合建築、雕刻與壁畫爲一體的整體性的佛教藝術。此書既以麥積山之窟寺爲名，自應於此三事，面面顧到。然蘇氏介紹之重點乃在雕刻，次爲窟制。其書雖有麥積山之壁畫圖版十五幅(彩圖七、單色八)，然於壁畫之風格、地位，未及隻字。至於石窟建築，蘇氏雖於麥積山之七種窟制，一一列舉，然其解釋過簡，其言殆非一般讀者所可瞭解。設使蘇氏能於石窟在印度之源流與在中亞細亞之傳播歷史擇要一述，當可使讀者於窟寺制度之爲物，認識更深。窟制之外，猶有可論之處不少。茲試舉二例，以證吾說。

1. 蘇氏於本書上編(麥積山之歷史)嘗謂中國窟寺之來源有二，一爲中國式可供穴居(Cave dwelling)之穴，一爲印度之佛教石窟。然其書於此二種來源之歷史皆語焉不詳。關於中國穴居之穴，一九三四年龍非了氏嘗著「穴居雜考」一文<sup>4</sup>，於穴之功用(居住、墓穴、牢廄、倉庫、陶窯、庖廚、坎穴)、造法(掘、疊、穿、鑿)、分布、與近代之穴居情形，討論甚詳。蘇氏如能先取龍氏此文以爲參攷，當可於中國之穴與佛教窟寺之關係，瞭解益深。

2. 麥積山第三十窟有漢式屋脊、屋簷和石柱，此爲補充漢代建築制度之第一手資料。而麥積山第四十三窟之四石柱(其柱頭刻以蓮瓣浮雕，石造簷下與柱頂之間以「火焰寶珠」取代常見之斗拱)，則爲說明綜合中印建築形式而成之新風格。蘇氏結論之最後一段頗論中國在第四與第六世紀所接受的印度藝術之影響。但他卻對於這些足以從建

4 見中國營造學社彙刊第五卷第一期(頁五五至七六)，民國二十三年(一九三四)，在北平出版。



築史方面來支持他自己的看法的頭等資料棄而不用，這是令人為他的忽略而感到遺憾的。辜其一氏曾於其「麥積山石窟及窟檐紀略」一文<sup>5</sup>，詳細討論麥積山窟寺中所見的建築形式。這一篇通俗性的學術文字，不見於蘇氏書目的引用文獻 (Bibliography)。看來蘇氏對於麥積山的建築價值，是十分漠視的。

(乙) 比較研究上缺乏視覺上的證據

蘇氏此書頗有比較性的意見。現可舉下述六事以為說明：(一) 他在結論中指出麥積山的泥塑，在風格上，與六朝和初唐的明器比較接近 (第一八頁)。(二) 麥積山的泥塑比敦煌的泥塑更生動 (第一八頁)。(三) 在對歷代雕塑作一般性的介紹的時候，他認為魏窟的菩薩之類型，頗與第五世紀的鑿金銅佛相類，並進而決定「若干窟寺裏的

達武漢，更順長江而匯於南京。四川廣元(川北)、邛邛(川南)之佛教雕刻，當即佛教藝術在此一區域傳播發展之遺蹟。現代學者之究心於佛教藝術在中國西南一帶之發展，則首推海倫·嘉賓女士(Helen Chapin)在一九四四年所刊佈之「雲南居民對於觀世音的意像」一文<sup>6</sup>。嗣後，羅香林氏於一九五八年除嘗泛論佛教藝術傳播之路線外，於唐代廣西桂林摩崖之佛像，介紹甚詳<sup>7</sup>。蘇立文氏既論及麥積山藝術與四川石窟雕刻之關係，則或不能不於四川石窟雕刻作風之來源略為一論<sup>8</sup>。至此，則於近年刊佈有關於雲南劍川石窟之唐宋兩代雕刻<sup>9</sup>，似亦不能不考慮及之。今蘇氏此書既於嘉、羅二氏之意見漠然視之，復於雲南之窟寺雕刻未及隻言片語，故其書中所揭之理論則不免有一面辭之嫌矣。

綜觀蘇氏此書，行文通暢，貴在能以精美之印刷介紹為中國麥積山考察團所注意不及之新資料<sup>10</sup>。故其書之編撰，乃以深入簡出之方式而適應於一般讀者之要求。筆者深信蘇氏必將於此佛教泥塑藝術之勝地別有宏論以深究之。吾人於此，惟引領以待之。

一九七一年四月十二日深夜寫畢

莊 申

- 6 嘉賓女士論文之原名曰“The Yunnanese Image of Avalokitesvara”，刊於由美國哈佛大學所出版之哈佛亞洲學報 (*The Harvard Journal of Asiatic Studies*) 第八期，一九四四年出版。
- 7 此乃羅氏論文之一。其文於一九五八年與羅氏其他論文二篇合刊成書(香港中國學社發行)。其書即以唐代桂林之摩崖佛像為名。
- 8 一九一四年法國之中國考古隊嘗於四川廣元、巴州、蘇州、成都諸地之佛窟與其雕刻廣為調查。詳見色加蘭 (Victor Ségalen) 所著之中國西部考古記 (*Premier exposé des résultats archéologiques dans la Chine occidentale par la mission G. de Voisins, J. Lartigue, V. Ségalen*)，連載於亞洲學報 (*Journal Asiatique*) 第五卷第三期、第六卷第二期及第七卷第三期。(此文馮承鈞曾有中譯本，但不言原文出處，民國十七年商務印書館發行，今有民國五十一年台灣商務印書館之重印本。)
- 9 劍川石窟包括石鐘寺(八窟)、獅子關(一窟)、沙登村(匹窟)諸區。一九五八年，宋伯胤氏編有劍川石窟一書問世(圖版五十六幅)。
- 10 麥積山考察團於一九五三年七、八月在麥積山做臨摹(壁畫)、測繪、攝影、翻模與研究之工作。其工作日記已於一九五四年刊佈於文物參考資料第二期，而於同年復編印麥積山石窟一冊(附有圖版一六一幅，實測圖十二幅。蘇著麥積山窟寺圖版約三分之一，與麥積山石窟之圖版相同。其他則多為後者所無。然麥積山石窟所附若干圖版，亦有完全為蘇氏新著所無者。(此二類恕不一一列舉。)此後研究麥積山雕刻藝術，必非並取上述二書則不為功。蘇有此著，當足以傲世矣。