

463
0

杭州元代石窟艺术

杭州元代石窟艺术

黃湧泉編

中國古典藝術出版社

1958·北京

杭州元代石窟艺术

編 者：黃 湧 泉

出版者：中國古典藝術出版社
北京东总布胡同 10 号

責任編輯：溫廷寬 美術設計：溫再人

印刷者：北 京 市 印 刷 二 厂

發行者：新 華 書 店

北京市書刊出版業營業許可証出字第 079 号

1958 年 5 月第一版第一次印刷

开本：787×1092 耗 1/25 印張 3 25/25

印數：1—763

統一書号：8029·68

杭州元代石窟概述

石窟艺术是我国最宝贵的文化遗产之一。自公元四世纪后开始的一千多年漫长岁月里，我们的先辈雕刻家们，从西北的新疆、甘肃、陕西，华北的山西、河北，中原的河南，到东北辽宁，东南山东、江苏、浙江，西南四川甚至云南，处处留下了许多精美杰作，他们辛勤劳动的成果，给我国中世纪艺术添上了光辉灿烂的一页。

今天我们所能看到的石窟造像，十世纪以前的作品，主要集中在西北、华北和中原地区，五代以后，随着凿窟风气的开始衰微，遗存下来不多，尤其是元代作品，更为少见。但在浙江杭州，环绕西湖四周的从五代吴越到元代的石窟造像群，正好补充了其他地区的不足，特别是其中的元代作品，可称为国内重要的集中地点之一；不仅雕刻技巧相当出色，而且保存得还大多完整，它和各地的元代以前石窟造像相衔接，成为中国雕塑史上不可分割的一部分。

一

杭州元代造像约有一百二十余尊，除了六尊（一龕）在吴山宝成寺外，余者集中在北山区国内著名寺院——灵隐寺对面的飞来峰上。因此，在这里有必要叙述一下飞来峰的地理环境和它开窟造像的历史。

杭州西湖是世界闻名的风景区。绕湖三面的秀丽群山中，从天竺

山分向北面的灵隐山、飞来峰、北高峰、棲霞嶺、宝石山，蜿蜒二十余里，总称为北山。飞来峰高約二百另九公尺，石灰岩構成，其上古树参天，气象万千，底層滿佈着曲折奇丽的岩洞，忽明忽暗，参差有致，它和峰下岩石中噴出来的若断若續的一泓清泉，相映成趣，蔚为奇景，的是杭州最优美的遊覽胜地。

从公元四世紀起，飞来峰就与佛教有了接触。据清代翟灏“湖山便覽”卷六記載，东晋咸和元年（公元326年）印度高僧慧理到这里曾讚嘆說：“此中天竺灵鷲山之小嶺，不知何年飞来？”因此，就名为飞来峰，直到現在，飞来峰上还有紀念慧理的理公岩和理公塔。

唐代中叶开始，杭州日漸繁荣起来。宝曆二年（公元826年），飞来峰摩崖上出現了題名^①。今日所知，峰上有确实年代的造像，最早是五代^②，最迟到元朝，范围之广，数量之丰，为西湖四周石窟群中規模最大的艺术宝藏。

峰上現存造像，在岩洞里面的，只限于金光洞、玉乳洞和龙泓洞^③，余者都在露天石壁上。初步統計，主要的約有二百八十多尊。最早的是金光洞內的四尊小佛，为五代后周时期作品，可惜風化剝落，已失去原有面目。宋代作品集中在金光、玉乳兩洞，其中除了金光洞口乾兴元年（公元1022年）盧舍那佛会浮雕相当精美外，絕大部分是簡陋模糊的小型罗汉；玉乳洞內高度在一米左右的宋代罗汉像二十余尊，保存虽較完整，但制作不精，姿态平板，很少有特色可言。

飞来峰元代造像，似乎全部是摩崖壁龕^④，从向东的金光洞口上壁起，一直分佈到向西的呼猿洞附近，主要密集在峰北的理公塔以西、翠微亭以东的沿溪巉岩石壁上。尙能認出的造像題記，始自至元

十九年（公元 1282 年），終于至元二十九年（公元 1292 年）这一情况，可与有关書籍来相互印証。明代田汝成“西湖遊覽志余”云：

至元十八年詔天下除道德經外，其余說誑道經，尽行燒毀。道士受佛經者为僧，不为僧者娶妻为民。时江南釋教都總統永福楊璉真伽自至元二十二年至二十四年恢复佛寺三十余所，如四聖觀者，昔之孤山寺也。棄道为僧者七八百人，皆掛冠于上永福寺帝师殿梁間，而飞来峰石壁皆鑿佛，王元章詩云：白石皆成佛，蒼头半是僧。

上面这段記載，是有它的社会背景的，元代僧侶佔有大量土地，經營着工商業、典當業和高利貸，他們的剝削利益，得到朝廷明令保护。寺院僧侶为了“上答洪恩”，就“誠心施財”在飞来峰上大肆开鑿佛像，为皇帝后妃祝寿祈福，同时，僧侶还慫恿許多希望永保福祿的貴族官僚来做这种“功德”，他們不但到处作新的开辟，也有利用前朝作品重加鑄造而成^⑤，可見当时鑿龕雕像的盛況了。

遺憾的是，飞来峰上十分丰富的元代雕刻作品，在明朝遭到相当严重的人为破坏。推其原因，首先在于人民对蒙元統治者的憎恨，特别是發起在飞来峰上大肆开鑿造像的元代江南釋都總統楊璉真伽是一个殘暴的僧徒，他憑着元世祖忽必烈的寵信和“一官二吏三僧”的特殊政治地位到处霸佔民田，盜發陵墓，在浙江留下了許多劣蹟。其次是飞来峰有些造像，帶有濃厚的“密宗”艺术特色，因此表現出来的風貌，与傳統欣賞習慣有着一定的距离，如田汝成說：“石門澗（在飞来峰）傍舊有連巖棧、伏虎棧，皆为楊髡鑿为佛像，醜恠刺目，無复天成之趣”。（“西湖遊覽志余”）明袁宏道云：“壁間佛像皆楊髡所为，

如美人面上癍痕，奇醜可厭”。（“飞来峰小記”）明陈洪綬呼猿洞詩云：“痛恨遇真伽，斧斤殘怪石，山亦悔飞来，与猿相对泣”。（“宝綸堂集”）。以上兩個原因，集中反映在楊璉真伽將自己的像雕鑿在飞来峰上，明朝人民憎恨之余，很自然对这些石雕艺术品抱着仇視态度，並进一步表現到具体行动上来了，明朱国禎“湧幢小品”云：“楊璉真伽等三髡圖諸佛像，以已像杂之，刻于飞来峰石崖之内，嘉靖二十二年十二月杭州知府陈仕賢击下三髡像，梟之三日，棄于湖”。这件事，田汝成“誅髡賊碑”中記載得很詳細：“西湖之飞来峰有石人三，元之总浮屠楊璉真伽、閩僧聞、剡僧澤像也。盖其生时所自刻画者，莫为指击。至是，陈侯見而叱曰：“髡賊，髡賊，胡为遺惡跡以蔑我名山哉！命斬之。身首異处，聞者莫不霽然称快。”在明朝天啟年間，以擅長散文著名于世的張岱也曾打毀过一些，他在“岵嶺小記”中說：“一日，緣溪走，看佛像；口口罵楊髡。見一波斯胡坐龙像，蛮女四五献花果，皆裸形，勒石志之，仍真伽像也。余椎落其首，並碎諸蛮女，置溺洩处以報之。”

近百年来，飞来峰石窟也和各地区一样，遭到了一些人为的破坏。1927年前后几年間，有些造像的头部，被鑿下偷走，但由于这里是風景胜地，遊人集中，所以被盜窃的程度，並不像山西云崗、河南龍門那么严重。

除了人为破坏，开鑿在石灰岩上的飞来峰石窟也遭受了严重的自然摧損。因为石灰岩的成分碳酸鈣，就是普通燒石灰的原料。这种岩石遇水以后，很容易發生溶解如第五二号龕本尊左右的兩尊菩薩，下半身殘損很多，就是因为这种原因造成的。也有些造像外表風化过

甚，用手稍为拂拭，即有粉末出现，尤其是部分造像题记，经不起年久雨水侵蚀，摧损得只字难认。更有些崖面因雨水而发生裂缝，从而引起整块崩裂，如第四十六号龕崖面部分坍落，就是其中比较严重的一例。

由于飞来峰石窟饱受人为破坏和自然摧损，因此有些文献上记载的造像群，如元代周伯琦“理公岩记”所载的石刻千佛及补陀大士像，明代馮夢楨日记中提到的那组以救度佛母为中心的二十一尊造像等，到现在都已无处可觅，是否被陈仕贤、张岱等破坏了，还是造像崩落埋没或题记模糊的缘故，都是有待调查和研究的问题。

但是，尽管如此，飞来峰石窟造像现存数量还是极为丰富的，特别是其中的量多质精的元代作品，就其保存现状和其他地区比较起来，仍可认为相当完整。这些产生在十三世纪末叶的艺术佳作，将永远放射着祖国古代劳动人民的智慧光芒，使美丽的杭州增添了无限风采。

二

如同中国各地其他石窟的雕塑一样，杭州飞来峰元代造像的内容，主要是根据现实生活形象创作出来的佛和菩萨的宗教题材。根据龙泓洞口“答失蛮®重装佛像记”（图版五九）以及玉乳洞内“阿里沙重装”、“帖木儿重装”等题记，知道当时造像的外表，或是装金，或是施彩，异常灿烂夺目，但随着年久剥落，现在绝大部分已经找不到痕迹了。这样也好，原始面目毕露无遗，可以使我们清晰看出元代雕刻家们精美动人的创作手法。

从东往西数起，第一号龕在金光洞入口外壁，所雕毗盧遮那佛和文殊、普賢菩薩三尊坐像（圖版二），为至元十九年（公元1282年）徐僧录^⑦命工所造，說来凑巧，它也正是飞来峰元代造像中帶有題記的最早的一龕。三像均作全伽坐式，面相靜雅，全身比例匀称，衣紋綫条組織得宜，較之金光洞內的宋代作品要高明得多。但如果把它扩大到和國內現存唐宋造像来比較一下的話，显然不能跳出佛教雕刻的沒落趋势，如衣紋的質感不足，宝冠繁縟瑣碎，面部表情缺乏內心精神的联系，总的看来，已流露出形式化的衰退迹象。不过，它和同时期以及明清雕塑品比較起来，究竟还不失为佳作，特别是和金光洞內五代、宋代的雕像相比，“还可以看出它的發展了的表現手法”^⑧，同时在国内現存元代造像相当稀少的情况下，它的历史价值也是應該肯定的。

在理公塔旁边的第五号龕金剛手立像（圖版五），戴宝冠，冠上有小化佛，右手举着密宗的道具——三鈷，左手置胸前，右脚略屈，左脚外伸，身上圍着飞舞的飄帶。按密教中的金剛手形象，應該是身短腹大，虎皮为衣，骷髏为冠，作凶惡的大忿怒相，而这龕造像，身段比例虽嫌失当，但整个神情，却洋溢着天真兒童逗人發笑的稚气，这是雕刻家突破了宗教仪軌的約束，在符合人民羣众的喜爱的情况下所表現的結果。

龙泓洞入口外壁的六尊造像，姿态各个不同，雕刻技巧非常精練，如第一二号龕立佛（圖版一一）的衣褶，处理得十分淨潔，在他旁边第一一號龕坐佛（圖版十），袒露右胸，表現手法特異，富有裝飾情趣，第一〇號龕立佛（圖版九），仪态端严，衣紋虽較繁复，但

由于突出了其中的主要线条，因此毫無瑣碎之感。所可惜的，这六尊造像的布局結構，定型化漸趋濃厚，一般說来，都缺乏生活情趣。

龙泓洞口左下方的兩組浮雕（圖版一四、一五），是飞来峰元代造像題材中別開生面的杰作。第一九号龕取材于“唐僧取經”，玄奘作前導狀，容相溫雅，透露出虔誠真摯的思想感情，他的左上角隱約有“唐三藏玄奘法師”一行題字，其後一馬負經，一馬負蓮座，旁邊還佈置着人物三身，動態呼應一致，生動自然。第十八号龕兩個比丘，頭部以下，大体完整，衣紋翻折有勢，含有傳統人物畫中“行云流水描”的情趣，這組題材內容，根據比丘旁邊刻有“竺法蘭”三字以及後面還有一匹形象模糊的馬來判斷，應該是表現“白馬馱經”的故事。

最受遊人喜愛的第三六号龕造像，（圖版二六）^⑨，肥頭豐頰，大腹便便，坐倚布袋而張口大笑的姿態，是我國五代開始出現的彌勒佛形象的新的創造。由於這一龕造像的形相，來自中國民間，擺脫了傳統佛教形式的束縛，因此使人一見就感到親切、愉快。近看，此像臉部的眉、眼、鼻孔、嘴角等局部，似乎強調得有些過分，但遠遠看去，整體却相當真實動人，這種有助於更充分體現整體精神的適當的誇張，是許多成功的藝術作品能夠給人們深刻印象的重要因素之一。

這尊彌勒像的兩旁，還雕着十八尊羅漢（圖版二七、二八）。作者利用天然岩勢，以不相等距離，不一致方向來處理這組像羣，使羅漢好像動作自如地處在深山幽谷里一樣，從而加強了對象的真實感。這種利用天然岩壁作為背景的巧妙手法，除了杭州煙霞洞的石雕羅漢以外，其他並不多見^⑩。

彌勒像左下邊山腳下，有一尊披着衣帽的坐像（圖版三一），左

右有比丘各一尊，斜对待立在旁。三像的服飾面型，富有生活意味，是否就是田汝成“誅髡賊碑”中提到的“楊璉真伽、閩僧聞、剡僧澤三像也”，因陈仕賢等錯打別处而漏存的呢？这倒是个值得研究的問題。可惜这龕題記沒有找到，否則或能弄个水落石出的。

飞来峰元代造像中，除了上述的弥勒像以外，要算第四三号龕騎着獅子的多聞天王像最引人注目了（圖版三三）。这龕造像的外表崖面上，近代盖了一个石亭，所以保存得比較完整。天王全身披甲，气概威严，儼然是古代武士性格的再現。獅子的造型，也是决定于主題要求而創造出来的，它的兩条前腿摆成八字形，凶猛地撑在蓮座上，腿上一棱棱坚硬的肌肉，恰到好处地襯托出天王的体重，从而表現了天王的精神气派。这种統一在同一主題的細部刻划，說明了作者的技巧熟練、观察力敏銳和艺术構思的丰富。

在多聞天王左边山腰里，隱沒着一尊裸出上身、坐在獅子上的菩薩像（圖版三六），牠的旁边还佈置着兩尊浮雕的飞天。不知道那一年，龕旁边雕有飞天的那块岩石，崩坍下来把菩薩和另一尊（圖版三七）飞天遮沒了。菩薩仅前額（見圖）被打去了一片，大体还完整，一双含蓄的眼睛和兩片似笑非笑的口唇，充分显示出这一菩薩具有的微妙感情。菩薩的手臂，表現較为臃腫，缺乏真实感，与秀丽的面龐有些不相称，但作为支撑上身的左手，部位安置得倒很妥貼，給这尊菩薩增加了一些嬌柔气氛。周圍滿佈着祥云的兩尊飞天，臉相飽滿腴潤，活像个健康愉快的少女，腰部以下作成蛇尾形，曲卷得好像富有彈性，既襯托了飞天的矯健美体态，又增加了凌空飞舞的动势。

具有着濃厚密宗色彩的第五二号龕造像（圖版四一、四二、四三），

由于題材特殊，使雕刻家有了新的創造条件和表現要求。佛龕內外二重，外龕作品字形，內龕作山字形，龕邊鑲有浮雕花紋。本尊作全伽坐式，安置在喇嘛教星斗形座上，以兩菩薩四金剛手作为左右脇侍。內龕頂部正中高浮雕喇嘛塔一座，兩旁各有飞天一尊。本尊三头八臂，裸上身，下体着裳，可能即为“大力明王”，衣褶作間隔平行螺旋紋，手法新穎，三头皆戴宝冠，掛手飾，面相丰肥，兩眉相連，鼻小，上唇略微上翹，表現出宁靜安祥的神态。兩菩薩面帶微笑，身段婀娜多姿，具有一种耐人寻味的感情。四位金剛手的姿态面型，和第五号龕至元二十九年脫脫夫人所造的大同小異，这对我們鑑別石刻的年代，有着很大帮助^⑩。这龕造像羣具有完美的整体性，形象之佳，雕刻之精，为国内元代石雕作品中所罕見，它是六百多年前汉藏蒙民族文化交流中的嶄新創造。

第五九号龕密理瓦巴一堂（圖版四八、四九），所刻人物三身，風格別致，富有时代特色，可惜头部全被打毀。其中有一位侍女，側立捧物作侍奉狀，露在外面的半截手臂，稍呈臃腫，但緊貼在身上的外衣，宛轉流暢，彷彿是薄紗制成，雕刻手法甚为洗練，給了我們美的感受。

在第五九号龕下面岩石上，至元二十五年鑄造的那尊觀音菩薩（圖版五〇），头戴雕鏤精細的宝冠，面相十分靜雅，前胸微露，掛着几串玲瓏的璽珞。衣褶流动，線條趣味較多，缺陷的是：雕刻家生硬地搬用了傳統繪画在处理衣褶的方法，沒有結合到肉、骨骼的轉折来加以刻划，因此在衣紋上所表現出来的艺术效果，流于形式，質感不足也缺乏韻律感。此像全身比例和动作，处理得相当美好，右手握

着宝瓶（面残缺），腕部搭在右膝，左臂屈肘架在石几上，用来支撑微斜的身体，这种优美的姿态，可能是受了唐代晚期杰出画家周昉所创造出来的水月观音的影响。

过翠微亭，向西走上一段路，就可看到逼近溪边的第六二号龕（圖版五二），这尊坐佛的形象，只是略备轮廓大体，細部手法交待不清，可能是元代晚期的作品。走过这龕，再西行百余步，在呼猿洞附近的乱石蔓草中，还存留着几龕摩崖造像。其中第六三号龕观音像的神态（圖版五三），和上述六十号龕很相似，所不同的是观音左右多添了一尊天王和一位童子。天王像张口怒目，上身微向前倾，高举右手，全身衣带飘舞，神气十足，造型上还保存着唐代的余风。

产生在一定历史条件下的飞来峰元代造像，上承唐宋作品精到洗練的余緒，下啟明清雕塑复杂細致的先声，有它明显的艺术特征。同时，由于元代盛行密教，促使了兄弟民族文化的頻繁交流，雕刻家在这方面創造性劳动所取得的成就，就使飞来峰元代造像具有了独特的風格和价值。

三

杭州元代造像，除了飞来峰以外，西湖东南岸宝蓮山宝成寺里还存有一龕至治二年（公元1322年）伯家奴^②鑄造的麻曷葛剌一堂（圖版五七、五八）。宝蓮山是吳山的一个支峰，南襟錢塘江，北帶西子湖，气象巍峨，風景絕胜，北宋嘉祐初年，梅摯出守杭州，仁宗賜詩：“地有吳山美，东南第一州”，可以想見吳山景色之佳了。宝成寺位处山腰，創建于五代吳越，旧額釋迦院，正殿紧靠石壁，造像就在

殿內的摩崖上。麻曷葛剌通体裝金，短腿大腹的身段比例，与飞来峰金剛手菩薩、密理瓦巴像具有相同的風格。但此像細眉大目，鬚髮虬卷，狀貌尤見雄猛，脚踏一人，双手抱着一个人头，左右肩下也各掛着一个，充分表現了主題人物的威严^⑬。麻曷葛剌左右配置的那兩尊造像，手執法器，坐青獅白象，兽背錦幪角也飾有人头。龕楣雕有形似飞天的浮雕三尊及鳥兽各一，飞天雕成正面形狀，戴宝冠，張着附有翅膀的手臂，屈腿作凌空直上狀，这种造型，不同于傳統形式用衣紋飄帶來助勢，可能不是飞天而是神話中的羽人。龕楣地子裝飾着碧藍色火焰，这种陰寒的色調，把龕內的三尊神像，襯托得格外森严神秘。这龕造像的雕刻技巧虽較拙劣，但題材内容和表現方法却是別具一格，不但显示出当时密教艺术的發展演变的一些痕跡，而且使我們看出元代密教信仰風行的一般。

四

杭州元代石窟造像的艺术特色，和当时密教盛行的历史背景是分不开的。密教是中国显教和印度教合流的产物，源出印度，旋为西藏、蒙古人民所崇奉，从而創造出具有本民族特色的密教艺术。至于中国本土，自从八世紀初叶善無畏来华，经过金剛智和不空的宣揚傳播，直到元代，深为朝廷所信奉。元世祖尊西藏發思巴上师为大宝法王，統攝諸国釋教，全国信仰密宗，風靡一时，就是远在边陲的敦煌，壁画中也出現了許多奇形怪狀的婆罗門神像。不过，元代宗教信仰虽極盛行，但遺存下来关于这方面的艺术作品，却是有限得很，壁画既少，石雕作品更屬稀見，就全国范围來說，仅济南、龙洞石窟造

像、居庸关浮雕四天王等数处而已，而以往很少有人注意的杭州元代造像，不但数量极为丰富，更重要的在于：雕刻家在兄弟民族文化交流的创作实践中，创造了新的艺术风格并取得了一定的成就，从而丰富了我国雕塑艺术的内容。

继承了唐宋传统，并吸收了一定的藏、蒙兄弟民族艺术特色所创造出来的杭州飞来峰元代造像，就题记及艺术风格来判断，绝大部分是十三世纪末期的作品。其中有题记的造像，最早的上距南宋灭亡只有三年，最迟的也不过十三年，这一情况，正说明了有些作品“以密教之图像，为大宋作风（传统的作风——作者）所同化”^⑭并不是偶然的。约晚于飞来峰元代作品三十年的吴山宝成寺石窟造像，显得和唐宋艺术风格距离较远，但独特别致的题材和技巧，形成了中国造像艺术中特有的情调。

杭州元代石窟造像，说明了我国雕塑艺术的历史悠久和內容多采，显示出我们的先辈雕刻家们，善于吸收各种不同的新鲜滋养料来丰富自己的民族艺术传统，不断的有着新的创造和成就。

但是，从总的气韵来看，我国石窟艺术从唐代晚期起，开始走向下坡路，特别是到了南宋以后，在“佛像皆易繪塑，鎔金少，琢石更少”^⑮的情况下，越加表现出急剧的下降。在这个没落过程中，是波浪式的变化着，而杭州元代造像所达到的艺术水平，正是波浪中的一个高峰，它所反映出来的艺术气魄，上虽敌不过唐宋，但在元代及其以后的石窟艺术中却是独放异彩的。

祖国的花朵——杭州，是元代石窟造像的艺术宝库，今天，这个宝库日益受到人民所重视，日益受到来自国内外游客们、学者们所珍爱。

〔註1〕 清代阮元“兩浙金石志”卷二記灵隱龙泓洞口唐烏重儒題名云：“泉州刺史烏重儒寶曆二年六月十八日赴任过游此寺”。

〔註2〕 飞来峰石窟，据宋“咸淳临安志”引陆羽記云：“昔慧理宴息于（金光洞理公岩）下，后有僧于岩上周围鑿小罗汉佛菩薩像”。或者建造在五代以前。現存金光洞口的一群小罗汉，根据所处地位以及上述記載来看，很可能是唐代的雕刻，詳見浙江省文物管理委员会編“西湖石窟艺术”說明。

〔註3〕 飞来峰石窟的別名很多：金光洞一名青林洞、香林洞、藕林洞、射旭洞、老虎洞、理公岩、燕寂岩；玉乳洞一名蝙蝠洞；龙泓洞一名观音洞、通天洞，由于此洞另一出口的石罅間可望見天光一線，故又名一線天。

〔註4〕 仅第八号龕在龙泓洞內。龕內所雕观音，日人常盤大定在其所編“支那佛教史蹟”中斷为宋代。据我看来，此像宝冠、臉相、衣紋等，与飞来峰元代作品有很多相近之处，姑暫認為是元代所雕。由于此龕位处洞內，所以本書“飞来峰石窟全景圖”中沒有画进去。

〔註5〕 見元代淨伏“石刻贊附記”，內云：“……大元国大功德主□發誠心，捐捨淨財，命工鑄造……□前朝□造像□亦□數整飾□或留其鑄記，……重为鑄造”。

〔註6〕 答失蛮或譯达失蛮、达識蛮、达实密、大石馬，指回教徒，音譯自波斯語，元代史料中常見之，見蔡美彪“元代白話碑集录”（1955年北京科学出版社出版）鳳翔長春观公据碑註釋。阮元“兩浙金石志”註云：“答失蛮元史無傳。仅見武宗紀三年九月御史臺臣言江浙省丞相答失蛮，于天寿节日欧其平章政事李闕奚，事屬不敬。十一月江浙省左丞相答失蛮来朝。又按是年八月以江浙行尚書省左丞相忽刺出为御史大夫，答失蛮应于此时蒞浙。

〔註7〕 “僧录”疑为元代管理寺庙机关中的职务名称。“元典章”卷三十三釋道条云：“至大四年二月二十七日，特奉皇太子令旨一件，这里有的管和和尚的总统所衙門革罢了，他每（們）的印，如今便銷毀了者。又各处路分里、县里，有僧录司、僧正、都綱等，但是和尚的衙門，多都革罢了，拘收了他每的印銷毀了者，”題記中的徐僧录，可能就是僧录司衙門中的僧官。

〔註8〕 見王伯敏先生“西湖飞来峰的石窟艺术”。（“文物参考資料”一九五六年第一期）

〔註9〕 这龕造像的时代，是宋抑元，国内意見还未一致。我認為飞来峰石窟开鑿次序

的規律是：最初由金光洞入手，至宋，延至玉乳洞，一般說來，飞来峰五代、宋的作品均屬小型，而且都在洞內，摩崖上有題記的作品均屬元代，沒有題記的，風格也屬同一時期。此龕藝術造型和雕刻技巧雖和峰上其他作品稍有不同，但根據所處地位以及造像大小看來，似定在元代較妥。

〔註10〕 見史岩先生“杭州南山区雕刻史蹟初步調查”。（“文物參考資料”一九五六年第一期）

〔註11〕 按此龕題記，遍找未獲。蔣玄伯“明聖湖上石刻之年代及其作風”（“越風”增刊第一集西湖專號）一文中斷此龕為至元二十四年所作，我雖不知道他的根據所在，但就金剛手形象觀之，估計不會相差太遠。按杭州西湖一名明聖湖。

〔註12〕 按阮元“兩浙金石志”卷十五考伯家奴云：“元史百官志，至正五年山北辽东道奉使宣撫，以宣政院同知伯家奴為之。續宏簡錄，至正十六年汝潁賊破潼關，河南平章伯家奴以兵守之，未知即是人否。錢宮詹云：元置左右衛親軍都指揮使司，本在京師，奉使來杭，不知何公事也。”

〔註13〕 李翊灼“西藏佛教史”（1933年中華書局出版）云：“元兵克宋，列城望風疑附，皆云見有大黑天神，領眾弥空，故不敢拒，即麻哈葛拉神力也。”按此神譯名無專字，如泰定帝元年塑馬合吃剌佛像于延春閣之微清臺，元陶宗儀“輟耕錄”謂至正帝入戒壇見馬哈剌佛，柳貫“護國寺碑”云摩訶葛剌神，恐都是麻葛葛剌的異譯。

〔註14〕 見蔣玄伯“明聖湖上石刻之年代及其作風”。

〔註15〕 見清代叶昌熾“語石”。