

元代泉州印度教龕状石刻纹饰辨析

王丽明

摘要: 元代泉州印度教石刻是中国在本土发现的唯一一批印度教寺遗存,有重要的历史意义,其中,五方龕状石刻图案组成复杂、精美且独特,主题图像目前都已解读清楚,配饰虽分量不小,但因图像罕见、费解,至今仍未得到完全辨析。随着研究的不断深入,近些年石刻图像已逐步解密。通过对五方龕状石刻的配饰作抽丝剥茧的分析,可以发现古代中印双方的多种文化图样集合在小小石刻中:装饰神像的是屋形龕,屋式主体构造采用印度神庙的营造法式;屋顶有中式建筑的脊饰,包括吻兽和正脊中央脊饰;吻兽是龙头与卷草纹搭配形成的龙吻;脊中央的脊饰采用印度神庙的“金刚首”,但腹部装饰了中国的传统云纹图;柱子用中印都常见的莲瓣纹和忍冬纹装饰;屋形龕的两旁雕刻有藏传佛教的过门塔。如此,印度教、佛教、道教,以及喇嘛教元素的有机搭合,创作出独一无二的新图案。图案细节所代表的文化背景也渐次显现,从而传递出大量的信息,展现了在多元文化并存的时代背景下,汉文化、草原文化和印度文化的碰撞与交融。

关键词: 印度教;云纹;龙纹;莲瓣纹;喇嘛塔

收稿日期: 2022-09-20

作者简介: 王丽明(1972—),泉州海外交通史博物馆学术部主任、研究馆员,主要研究领域为泉州与海外的文化交流史、泉州经济发展史。

基金项目: 本文系2022年福建省泉州市社会科学规划项目“梵落刺桐:元代泉州印度教石刻文化探源”(项目编号:2022C18)的阶段性成果。

元代泉州印度教石刻是13世纪建于泉州城的印度教寺遗存,目前发现有近三百方石刻。这些印度教石刻是中国在本土发现的唯一一批印度教寺遗存,是古代中国与印度次大陆之间人员、经济及文化交流的重要实证。相比宋元时期泉州伊斯兰教和基督教石刻的研究,元代泉州印度教石刻研究目前仍有许多疑问与空白,尤其是图像的配饰。最典型的是五方图案繁杂的龕型石刻(图1—5^①),其核心图像已被学界解读,即湿婆舞王造像一方、湿婆林伽像三方,毗湿奴妻拉克希米造像一

^① 五方龕状石刻皆于20世纪发现于泉州古城,是元代泉州印度教寺的遗存。目前图1—3石刻保存在泉州海外交通史博物馆,图4石刻保存于厦门大学人类博物馆,图5石刻保存于南京博物院。

方，都取材于印度教神及神话故事，这些主题在印度本土十分常见。学界对核心图像的解读虽清晰一致，但对装饰尊像的纹饰却无任何论述。五方龕狀石刻的石材、形制与雕刻风格相同，纹饰组合相同，都以同样的屋形龕装饰神像，屋形龕两旁对称地放置着两座“与南印度建筑中的同类石构件完全不同”^①的小塔。屋形龕、小塔与神像一同构成石刻的图案组合。基于主题神像已被解读，本文图像分析的专注点是除主题图案外的配饰，也即屋形龕结构和装饰图，以及小塔。通过抽丝剥茧地分析每一个纹样细节，辨析每一份细部图案所代表的内容和文化渊源，其组合的文化多样性和高融合度渐次显现。这种组合逻辑在一定程度上反映了其时的社会心态和文化生态。



图1 元代泉州印度教双神与林伽龕狀石



图2 元代泉州印度教神与林伽龕狀石



图3 元代泉州印度教女神跌坐莲花龕狀石



图4 元代泉州印度教湿婆舞王龕狀石

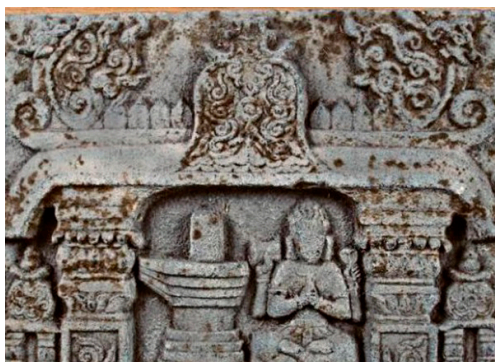


图5 元代泉州印度教四臂神与林伽龕狀石

^① 李俏梅著，肖彩雅译，钱江校订：《华肆有番佛：泉州的泰米尔商人寺庙》，《海交史研究》，2021年第4期，第88页。

一、屋形龕主体结构仿印式建筑雕造

壁龕采用屋形构造在南印度虽不难见到，但使用频率远不如半圆形壁龕。“在南印度，龕状石构件通常是被雕刻成半圆形的壁龕，同时配有装饰性的浅浮雕图案或神像”^①（图6）。在中国，屋形龕却是神像雕刻最基本的龕式，形状方正庄严。这五方印度教石刻的屋形龕均由屋顶、脊饰和柱子三大部分组成，屋顶和柱子组成建筑主要结构，脊饰是主要装饰。李俏梅博士认为，“从整体看，这类龕状石构件是由许多元素构成的”。^②作为微型建筑缩影，屋形龕的构造分别取自中印双方的多种建筑元素，其中主体结构（屋顶和柱子）的营造法式来自印度。



图6^③ 南印度的半圆形壁龕

闽南和南印度建筑的屋顶都是极具特色的。闽南建筑以木构为主，多为汉式歇山屋顶，由屋脊、檐口与屋面构成，构造立体，且多使用上下檐交错叠压的重檐方式，所以屋顶线条繁多，尤其是大型的宫庙殿堂，大量的屋顶纵横组成重叠的曲线组合，自带装饰效果，表现出异常丰富明朗的节奏美感，也给人一种庄严华美之感（图7）。南印度中世纪广泛流行的是达罗毗荼式神庙，为石砌式、岩凿式和石窟式。神庙被认为是神灵的居所，最简单的石砌式神庙为单圣室，圣室即供奉神像之处。单个圣室组成的独立神庙，本身就如神龕。圣室顶上有引人注目的角锥形毗玛那（Vimana），从下到上，层层重叠，逐层缩小，庄严雄伟。这五方龕状石刻则空间有限，既没有展现闽南的重檐屋顶，也无高耸的毗玛那，而是采用最简洁的构式：单层平顶屋。屋脊、檐口与屋面合为一层，在浓墨重彩的脊饰及厚重的柱子衬托下显得十分单薄，这与古代中国的神庙建筑有些不同。闽南神庙哪怕是单檐的，也以较大的斜面坡度形成富有立体感的歇山顶。印度神庙建筑则多以石头为材，所以尽管建筑雕刻装饰繁杂，屋顶高耸，但毗玛那下的屋檐线条平行简洁，以石砌平顶为主要表现形式（图8）。即便高高隆起的毗玛那的结构基础也是一层层重复并逐层缩进叠起的平板屋檐（图9）。本文研究的五方石刻上，屋形龕的屋顶结构正是取材并仿照了这样的营造

^① 李俏梅著，肖彤雅译，钱江校订：《华肆有番佛：泉州的泰米尔商人寺庙》，《海交史研究》，2021年第4期，第88页。

^② 同上。

^③ 图6为笔者摄于印度泰米尔纳德邦。

法式：平顶，檐口单层，末端向外弯曲，形成明显的“S”形曲线，整体线条较为柔和。



图7 闽南古厝屋顶^①



图8 泰米尔纳德邦的街边小庙



图9 泰米尔纳德邦的印度教神庙^②

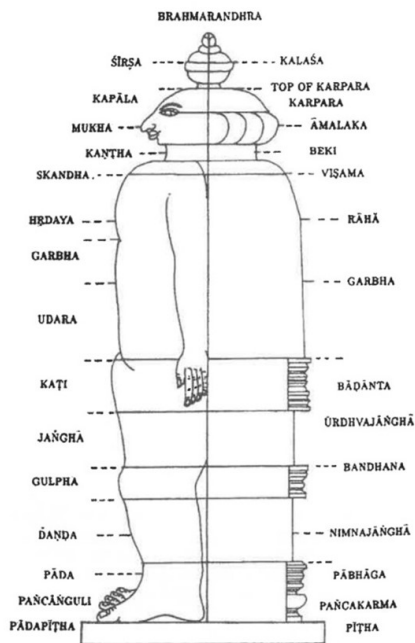
屋形龕主体结构的另一重要构成是两根顶着檐口的对称柱子，权称其为龕柱。从图像反映出的材料及结构可判定是具有达罗毗荼风格的石柱。在印度教寺庙里，柱子不仅承重，且有一定的象征意义，不少神庙建有柱厅或柱廊。南印度的达罗毗荼柱式有显著而稳定的特征，通常由柱基、柱身与柱头组成，柱基在最底部，柱头上部是托架，柱身则将石柱雕刻成一个个图型在垂直方向上进行堆积组合，装饰雕刻也是石柱构成的一部分。柱子的建造有拟人化的特征，遵循一定的准则，相应的规制在《工艺宝库》（*Shilparatnakosha*）中有描述。

《工艺宝库》由印度 17 世纪著名建筑艺术家、理论家司陀跋迦·尼连遮·摩钵多罗（*Sthapaka Niranjana Mahapatra*）所著。“《工艺宝库》是印度古代集建筑和雕刻（雕像）论于一体的论著”，“它与产生于该地区的同类著作如《艺术之光》（*Shilpaprakasha*）、《艺术流》（*Shilpasarini*）等一道，构成了印度古代艺术论著的精髓”。^③它成书于 1620 年，记录了古代印度神庙建筑的原理。四川大学尹锡南教授将其翻译出版，使我们得以知晓古代印度神庙建筑遵从的文化经典和原则。

① 图 7 引自互联网“中国传统建筑文化——闽南地区的‘屋顶文化’”，<https://www.gujianchina.cn/news/show-6093.html>。

② 图 8、9 为笔者摄于印度泰米尔纳德邦。

③ 宾伽罗等著，尹锡南译：《印度古典文艺理论选择》（下），巴蜀书社 2017 年版，第 838 页。



“原人庙”示意图(第7-14句)

图10^①



优美柱

(第199-201句)

图11

印度教追求“梵我合一”，原人（Purusha）是各种艺术形式的重要灵感来源，人体不但被视为神像的范本，也是神庙坐向及建筑结构的基础。《工艺宝库》在阐述印度神庙建筑理念时指出，“在印度富含宗教哲学意义的‘原人’概念已经渗透诗学、音乐、建筑等领域。这种哲学观念拟人化的手法，是印度古典文艺理论的一大特色”^②。建筑师们认为，印度神庙建筑应仿照人体的十四个部位，“脚、小腿、脚踝、臀、其上的肚腹、中枢、与心脏相应的胸部、（肩）、脖颈、面部、头颅、头顶”^③。因此，印度神庙建筑“底座是脚掌，‘五行趾’如同五个脚趾，下墙体类似小腿，下结合部类似脚踝，上墙体类似大腿，上结合部类似臀部，中部类似肚腹和心脏，神庙的穹隆类似心脏，勒线类似肩膀，勒口类似脖颈，弧形垫类似面部，庄严的庙冠类似头颅，头顶是宝瓶顶的位置，其上为‘梵穴’。这个标志装饰旗杆。神庙的十四个部位应如此建造”^④（图10）。《工艺宝库》还记录，“应该建造大廊柱，

① 图10、11引自宾伽罗等著，尹锡南译：《印度古典文艺理论选择》（下），《工艺宝库》，巴蜀书社2017年版，第850、875页。

② 宾伽罗等著，尹锡南译：《印度古典文艺理论选择》（下），《工艺宝库》注释，巴蜀书社2017年版，第841页。

③ 同上，第848页。

④ 同上。

它包括五个部分：‘五行趾’、下墙体、中间的结合部、上边的上墙体、上方的飞檐板”^①（图 11）。综上所述，大廊柱承担了建筑上对应的原人的下半部分，“直立廊柱包括五个尺度相当的部位：柱底（pada）、下柱身（danda）、结合部（bandha）、上柱身、顶板（muhanti）”^②，分别对应脚掌、脚踝、小腿、大腿和臀部。

《工艺宝库》是作者在 17 世纪伊斯兰建筑文化侵袭严重时为保留古印度建筑传统而著，它将印度古建原理描述得十分清晰，具有权威性。同文分析的龕柱结构组成虽不完全与书中描述的石柱构成一一对应，但图像显示基本构造与《工艺宝库》所述相契合，以原人下半部为结构基础：刻有印度常见的忍冬纹底座；底座上面是一层盛开的莲花；其上又紧连着两层不同的莲瓣纹；最上面是顶板。也即，柱子由五个截面不同的体块分段叠合。“五部分构成的廊柱优美动人。应在中间部位精雕细刻两个凹陷”^③，雕刻的工匠不需要深刻理解印式廊柱的构造原理，他将所见石柱样本中最具表现性的部分雕刻出来，塑造成的龕柱不仅造式与印式石柱造式吻合，且具有印度雕刻最显性的美学特征——纹饰繁密（图 12）。



图12 石刻龕柱上的纹饰

大约从 8 世纪始，印度艺术出现了追求富丽而繁缛的审美趣味，表现在建筑和雕刻上就是强烈的装饰风格。起着重要装饰作用的纹饰成为民族特性的重要标志。柱子上半部分有三层莲瓣纹。莲瓣纹是古代中印双方都常见的纹样。莲花作为佛教文化中重要的文化象征，代表普度众生，它随佛教一起由印度传入中国，是佛教偶像崇拜和佛教艺术中的常见图案，曾经作为佛教吉祥纹饰在中国流行了一千多年。古代中国人常将莲花作人格化的比拟，使莲纹具有人格化的特征，促进了佛教莲纹向世俗化转变，在民间以更切合民俗生活的新形式广泛流传。超越了宗教范畴的莲纹成为各种场合都常见的纹饰，而莲瓣纹也是中国封建时代最为流行的纹饰。在其原产地印度，莲瓣纹早已不是佛教专有图案，它在印度教神庙建筑中也几乎无处不在。

① 宾伽罗等著，尹锡南译：《印度古典文艺理论选择》（下），《工艺宝库》，巴蜀书社 2017 年版，第 848 页。

② 同上。

③ 同上。

所以,各种变形莲瓣纹在中印两国都十分常见。莲瓣纹按所装饰莲瓣的层次可分为单层莲瓣、双重莲瓣及多重莲瓣;按莲瓣的形态可分为尖头莲瓣、圆头莲瓣、单勾线莲瓣、双勾线莲瓣、仰莲瓣、覆莲瓣、变形莲瓣等。本文研究的五方石刻龕柱上除了一层盛开的莲花,还有一圈尖头莲瓣和一圈圆头莲瓣。这些纹饰和柱式一起塑造了典型的印式石柱,并与平顶屋顶一同构成龕形屋的主体结构。

二、屋顶脊饰由不同文化元素杂糅新创

屋顶最高处的线条为屋脊,屋脊上的装饰称“脊饰”,是建筑风格与文化渊源的重要表征。不论中国还是印度都十分重视建筑装饰,将其视为建筑的重要组成部分,尤其在发达的传统宫庙建筑体系里更是如此,这点在闽南和南印度都表现突出。在闽南古代建筑装饰体系中,屋脊是重要的装饰部位;南印度的古建筑文化更是极装饰之所能,将雕饰遍布檐口、屋面及屋脊。龕状石刻雕刻空间尽管有限,也依然在平顶屋上用突出、醒目、装饰繁缛、工艺复杂的脊饰展示屋顶上的美与文化。

中国传统建筑的脊饰通常由对称于屋脊两端的正吻、位于脊中央的脊饰以及脊上的脊花组成。元代泉州印度教龕状石刻中的屋形龕的脊饰位置对应了中国古建筑中的正吻与正中的脊饰,但图像极其罕见,无论从闽南建筑还是南印度神庙的角度分析,都有许多令人费解之处,至今无人解读。

(一) 正脊两端的吻兽

在正脊两端安装脊饰,始见于汉代,大多用瓦当头堆砌翘起,后逐渐过渡到用鸱尾作脊饰,唐中后期称鸱吻。^①元时期雕刻鸱吻的同时出现了龙吻。^②这种正脊两端的兽形装饰被称为吻兽,分为嘴向内吞脊的,和嘴向外的两种。嘴向外者四处眺望即称“望兽”。元代泉州印度教龕状石刻上位于脊端的脊饰即望兽,采用的是元代逐渐增多的龙形吻。

龙是我国专有的复合图腾,传说中的龙,长着一对虾眼、鹿角、狗鼻、牛嘴、鲛须、狮鬃、蛇尾、鹰爪、鱼鳞,九种动物合而为一。古人把龙看成神灵之物,变化无常,体长威猛,既能深入水底,亦能腾云驾雾。龙的艺术形象,经过漫长的发展,在宋元时达到前所未有的高度。元代的龙形象更注重“整体造型的协调和灵逸”,特点鲜明,整体呈现出龙头小,身躯长,体态轻盈,屈躯蟠舞的感觉。“元代龙更富于动感和生命力”。^③

元代泉州印度教龕状石刻上的龙头明显,虾眼、鹿角、狗鼻、牛嘴形象逼真,呈现了元代的龙头小,光头无发,身躯长的特点。石刻上的龙头是具象的,龙躯抽

① 参见韩冰:《汉代建筑上的屋脊装饰》,《中原文物》,2015年第2期,第75页。

② 参见许慧、刘汉洲:《浅析中国古建筑脊饰的演变过程》,《华中建筑》,2008年第12期,第190页。

③ 伊葆力:《中国古代铜镜上的龙纹饰》,《哈尔滨学院学报》,2002年第9期,第100页。

象为卷曲蜿蜒的卷草纹，装饰感极强，画面温馨祥和，怪兽、神兽的特征被明显淡化。立于脊端的龙，龙头向外，因卷草纹有云之气质，所以龙似在云雾中奔腾，这是中国人祥瑞的象征，以龙腾云海寓意龙腾盛世、四海升平。

卷草纹也称唐草纹，起源于忍冬纹，发源于埃及，经希腊传向印度，东汉时期随佛教传入中国，这种外来纹样在中国逐步改造，成为有着巨大影响力和运用范围的装饰纹样。“它以那旋绕盘曲的似是而非的花枝叶蔓，得祥云之神气，取佛物之情态，成了中国佛教装饰中最普遍而最有特色的纹样”^①。卷草纹叶脉卷曲、盘旋、缠绕，连绵不绝，繁复圆润，这与想象中的龙躯形态十分吻合，同时又给人富于流动、虚实相生、婉转自如的气韵。所以将卷草纹代替龙躯既生动形象地表达了龙身形态，更将中国人的审美理想和艺术追求完美融进印度主题的石刻，且没有违和感。

这五方龕状石刻将古代中国两种普遍使用的纹样：龙纹和卷草纹完美结合，是杰出的创意。图像上保留龙头的吻兽特征，又巧妙地将卷草纹的S形蜿蜒转化成细长弯曲的龙躯，将元代头小体长的龙的轻盈姿态完美地呈现，组成了一幅独特绝美的图案。



图13 石刻上的龙吻图像

这幅龙头与卷草纹相结合的图案巧妙地安放在莲瓣纹上，莲瓣纹底伸出长长的卷曲。中国古建筑有很多屋脊是起翘的，特别是闽南的庙宇、祠堂及大厝中多使用正脊两端线脚向外延伸并分叉的“燕尾脊”，即脊两端起翘呈尖脊，末端分叉为二，样子极似燕尾，所以被形象地称为“燕尾脊”“燕子尾”，也有简单称其为“翘脊”。向上微翘的飞檐和弧度优美的屋顶曲线显出向上挺举的飞动轻快。事实上，这种以“飞”“翘”之势著称于世的屋顶，是中国传统建筑里最为引人注目的部分。闽南

^① 陈绶祥：《遮蔽的文明》，北京工艺美术出版社1992年版，第240页。

地区使用的“燕尾脊”大量在达官贵人等官宅建筑里运用，体现建筑的等级，进而反映主人的地位，在寺庙建筑中则普遍使用，代表着神圣崇高的地位。通常吻兽就加在燕尾脊上。这五方龕状石刻的屋顶平直简洁，恰恰是这个莲瓣纹底延伸而出的长长卷曲化解了原来屋顶的平硬之感。卷曲延伸的曲线，让没有燕尾脊的屋脊，依然生动呈现出飞翘之势，不得不叹服工匠的巧思：在印式屋顶上融入了泉州人对屋脊的审美习惯，创作者用想象力和创造力塑造了绝无仅有的脊饰美（图13）。

（二）正脊中央的脊饰

中国古建正脊中央的脊饰最初源自佛教建筑，是一种名为“火珠”的象形装饰物，具有光明普照的含义。唐时受佛教影响，有祥瑞之意的火珠不仅在佛教建筑上出现，甚至皇家官式建筑也开始采用。宋代以后由于佛教的分宗别派、营造条例的松懈等因素，火珠不再是唯一的选择，各种造型竞相而出。从现存明清建筑来看，此种装饰物的种类比较多，简单的有刹杆、葫芦、佛塔和楼阁，造型夸张的还有相互组合之后的新装饰。



图14^① “金刚首”图像



图15^② 南印度神庙上的“金刚首”

印度屋顶中央的装饰造型在《工艺宝库》也能找到描述。书中提到了印度神庙里应用十分广泛的“vajramastaka”（“金刚首”）^③，这一雕刻在李俏梅、余得恩和王丽明的相关文章中有过专门的讨论，都称之为“kudu”，是一种起着装饰和辟邪作用的、处于印度教寺建筑檐口或顶部的雕像。^④“金刚首的中间悬挂带有一串珍珠的钟铃，其上为一个大头”；“上方应雕刻一个令人害怕的狮首（harimunda），其口中悬挂一个钟铃，它叫金刚玲（vajraghanti）”；“两翼装饰着螺号与海怪”。

① 图14引自宾伽罗等著，尹锡南译：《印度古典文艺理论选择》（下），巴蜀书社2017年版，第893页。

② 图15由笔者摄于印度泰米尔纳德邦。

③ 尹锡南教授将其翻译为“金刚首”，本文遵从尹锡南的翻译。

④ 参见余得恩著，王丽明译：《泉州印度教石刻的比较研究》，《海交史研究》，2007年第1期；李俏梅著，肖彩雅译：《华肆有番佛：泉州的泰米尔商人寺庙》，《海交史研究》，2021年第4期；王丽明：《金翅鸟石刻的重新解读》，《海交史研究》，2020年第2期。

“金刚首应建造在庄严座的‘脚趾’（khura）中央，穹隆中央或支柱的中央”^①（图14）。这里的“穹隆”指的就是印度教寺庙高耸的建筑，处于建筑的上部，穹隆中央是建筑的最顶端。由此可见，“金刚首”在神庙建筑中分布较多，其位置之一是穹隆中央，与我国古建的正脊中央异曲同工（图15）。

元代泉州印度教龕状石刻上脊中央的脊饰位置虽与中国古建筑相同，雕刻样式却与传统中国样式大相径庭，基本结构组成与《工艺宝库》里描述的“金刚首”类同，都有狮首，口中都悬挂钟铃，且两翼有一对类似海怪的雕饰。石刻图像上，狮首特征不是很明显，但怒目圆睁，有咄咄霸气。最奇妙的是，石刻“金刚首”的肚腹部空余处填充的是中国最传统的纹饰——卷云纹和云气纹。它们的出现塑造了具有中国韵味的印度“金刚首”（图16）。

“金刚首”内的卷云纹以“a”型为基本线型作连续二方排列，线条舒缓流畅，使原来颇具震慑力的金刚首变得柔和而灵动。卷云纹的周边随意穿插着云气纹，画面装饰繁密，不留任何空白。

云纹是最具中国传统特色的装饰纹样，其形成、发展和道家思想观念的产生分不开。在中华传统文化中，云被赋予了超越表象的深刻含义，人们非常喜爱这样的装饰。卷云纹是云纹中的一种，是中国装饰纹样体系中的重要母题，是装饰视觉语言中最具代表性的符号之一，寓意高升和如意。元代泉州印度教龕状石刻上的“金刚首”装饰了卷云纹，不仅增加了形态的美观，而且赋予了特定的人文内涵。云气纹是抽象表达云的形式，“将肉眼不能见的空间存在用云朵状物表现出来”^②，线条轻松随意。其产生的根本原因是自然的崇尚和对神仙的崇拜，在装饰中应用云气纹，可增加装饰画面的动感。流动的云气纹因随意灵活而使装饰面产生多样的变化。云气纹中有的写实，有的则不断地简化和抽象，甚至有简化为几根流动的曲线，但它所传递的信息量却丝毫没有减少，同样创造出流动飘逸的视觉效果，给人一种乘云升仙之感。云气纹的高妙之处表现在用无始无终的游走韵律和强烈的律动传达出生命的感受。



图16 元代泉州印度教龕状石刻屋形龕上的“金刚首”

① 宾伽罗等著，尹锡南译：《印度古典文艺理论选择》（下），巴蜀书社2017年版，第854—855页。

② 酒井敦子著，李静杰译：《南北朝时期的植物云气纹样》，《敦煌研究》，2003年第2期，第22页。

在泉州印度教龕状石的“金刚首”图像中，云气纹以游走式的状态穿插于卷云纹中，填满了所有的空间，既符合印度雕刻以繁密为美的审美原则，又表达了中国人的浪漫气质。

这五方石刻上的钟形“金刚首”以印度狮首与金刚铃为主体，以中国云纹为装饰，以两种不同文化背景的题材搭合出奇妙的图像。它们都以自然界的素材为内容，分别选取狮子和云表达超凡的能力，希望通过超越人的能力与神力为神庙辟邪求运。它们与两脊端的吻兽一同塑造了屋脊上的美，既有坚固粗犷的一面，也有精雕细刻、流光溢彩、富丽堂皇的一面，更在印式建筑上融合和渗透着中国文化和思想。

三、植入异质文化元素：藏传佛塔

在元代泉州印度教石刻的纹饰中，有两座对称带门的小塔位于下方（图17），不太显眼，但恰到好处地将屋形龕留下的空间完美填充。塔构造独特，闽南或南印度都极为少见。它是什么？来自哪里？是中式的还是印式的？这些问题自石刻发现以来尚未受到学界关注。



图17



图18 法海寺过街塔^①



图19 镇江西津渡过街塔^②

梁思成、林徽因的《平郊建筑杂录》记录了北平四郊古建，书中描述法海寺寺门：“这寺门的形式是与寻常的极不相同：有圆拱门洞的城楼模样，上边却顶着一座喇嘛式的塔——一个缩小的北海白塔（图18）。这奇特的形式，不是中国建筑里所常见。”“这座小小带塔的寺门，除门洞上面一围砖栏杆外，完全是石造的。这在中国又是个少有的例。”^③石刻上的塔的结构与这座在《日下旧闻考》里被描述为“门上有小塔”的塔相似。《平郊建筑杂录》还提到居庸关过街塔和卧佛寺门塔，可见

① 图18引自梁思成、林徽因：《平郊建筑杂录》，《中国营造学社汇刊》，1932年第3卷第4期。

② 图19引自曹汛：《藏传佛教过街塔和门塔》，《中国建筑史论汇刊》，2009年第1期，第18—36页。

③ 林徽因：《平郊建筑杂录》，《中国建筑常识》，北京理工大学出版社2017年版，第131—132页。

这种形制的塔在北京留有不少见证。

塔放在门上的建筑即过街塔或称门塔，是喇嘛塔的一种，一般修建在交通要道，用于宣扬藏传佛教（俗称喇嘛教），塔下的门洞供车马行人通过。过街塔的设立打破了苦修、苦练、苦拜的教条，给信佛之人打开了方便之门。它们始见于元代，是藏传佛教的独特创造。曹汛在《藏传佛教过街塔和门塔》记载了全国各地的门塔 20 座（图 19）。

13 世纪藏传佛教传入蒙古，并被蒙元奉为国教，过街塔也流行开来。藏传佛教建筑贴近自然，随和自由，蒙古草原开阔，人民无定居点，礼佛又是他们生活的一部分，过街塔方便流动中的人看到并向崇拜的佛行礼。元统一全国后，“十三世纪中叶以后，在汉族居住的地区出现了西藏式的瓶形塔”^①，藏式过街塔也带入中原，元初传入大都，最早见于记载的是元大都南城彰义门塔，“外邦贡佛舍利，帝云‘不独朕一人得福’，乃于南城彰义门高建门塔，普令往来皆得顶戴”^②。过街塔先传入大都，又传入内地，现存年代最早、最典型、最完整的是江苏镇江云台山过街塔，建于元至大四年（1311 年），是市区通往长江渡口的必经之道。由于依靠渡船过长江经常发生事故，因此渡江前从塔下走过，祈求佛祖保佑过江平安。在汉地，过街塔有一定的影响力，所以明清两代仍有建造。

门洞上的塔有的一塔，有的三塔或五塔并列，象征佛祖，凡从塔下门洞经过，就等于做了一次礼佛。这就是建造过街塔的意义。门洞上的塔一般是覆钵式，塔身呈圆形或半圆形覆钵体，是印度古老的传统佛塔形制。塔身上面有高大的塔刹，下有须弥座承托。这种塔在西藏使用较多，所以又称“喇嘛塔”（图 20）。因为它的形状很像瓶子，还被人们俗称为“宝瓶式塔”。覆钵式喇嘛塔一般由塔座、塔肚、塔脖和塔刹组成。过街塔将塔座改成门洞。石刻上的过街塔塔式结构简单，门洞做塔座，上面直接安放圆形覆钵的塔肚，上刻有圆洞，应该是用于表现龕门，也称佛眼或佛光门。塔上没有塔脖，依次放置代表月、日和火焰的塔刹，形状像一个瓶子，火焰代表藏传佛教的兴盛，日、月产生的甘露注入宝瓶。石刻上的塔虽然简单，但喇嘛门塔的代表性结构表达清晰。

过街塔的门洞构造简繁不一，元代泉州印度教龕状石刻上的门洞恐怕是最简易的组成——两根柱子和一块盖板。方形门洞与圆形塔肚搭配，既含有汉族人天圆地方的传统观念，也展现了佛教的宇宙世界。喇嘛塔脱胎于印度佛塔窣堵波，与汉式佛塔的造型、结构不尽相同，有自己的特点但更接近印式佛塔，因此与印度教雕刻在一起也显得很和谐。这五方石刻上的过街塔上有两处纹饰：一处是在塔肚，与一般被刷上纯白色的塔肚不同，它雕饰了反映道教文化的云气纹；另一处在门洞柱子上，

① 梁思成：《中国的佛教建筑》，《梁思成全集（第 5 卷）》，中国建筑工业出版社 2001 年版，第 335 页。

② 胡雪峰主编：《元代北京汉藏佛教研究》，宗教文化出版社 2017 年版，第 246 页。

装饰有两层含印度文化特征的圆头莲瓣纹，清秀中透着几分华丽。这在喇嘛塔里极少见，使之含有蒙、汉、藏、印的艺术特色，整体既有南方宝塔的玲珑秀丽，又有北方塔的雄浑庄严，还有印度塔的花美。

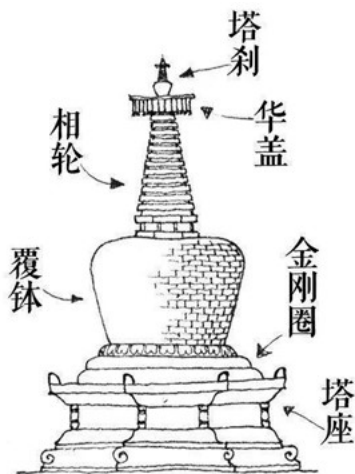


图20 喇嘛塔基本结构示意图^①

泉州历代建筑都未曾出现过街塔，却在印度教石刻里植入，原因不好揣测。13世纪中叶，受元朝统治者的影响，藏传佛教建筑文化跨越地区和民族界限，传播到藏、蒙以外的地区，虽然汉地留下的相关遗迹不多，但由于元代蒙古统治者对藏传佛教的强势推进，所以其进入元代重要城市泉州也很正常。该印度教寺建于1281年^②，而在1292年，清源山碧霄岩摩崖上便雕造了藏传佛教三世佛造像。可见，13世纪末，泉州已有信奉藏传佛教的势力进入。元代官员任用制度中，有“参用”原则，即在相同级别中要任命不同族群出身的官员，以达平衡的目的。“自中央官员至地方官员，自高级官员到低级官员，在各种官衙中，有‘参用’的规定建议‘参用’。”^③当时，泉州已是朝廷非常倚重的港口城市，所以在蒙元派驻泉州的官员中，出身蒙古或其他少数民族的官员肯定不少。“我国现存时代最早、保存最好、位于最东南的梵式三世佛造像”泉州三世佛，就由西夏人灵武唐吾氏广威将军阿沙于1292年所作，“功德主阿沙”官至泉州路达鲁花赤。^④

① 北京市方志馆：《阿尼哥：修建白塔的建筑师》，2021年4月21日，<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1697608910887956555&wfr=spider&for=pc>。

② 1956年，泉州发现一方泰米尔文、汉文双语碑刻，泰米尔文记录1281年在泉州建造了一座湿婆寺，现有的印度教石刻出自这座寺庙。

③ 船田善之：《色目人与元代制度、社会——重新探讨蒙古、色目、汉人、南人的划分的位置》，《蒙古学信息》，2003年第2期，第11页。

④ 黄仲昭：《八闽通志》卷32（秩官·元泉州路总管府达鲁花赤），福建人民出版社2017年。书中列出至元间在泉州任职者有唆都、乞生、忽撒术丁、阿沙、阿里答失蛮等人。

三世佛是 12 至 13 世纪以来藏传佛教寺院正殿供奉的主要佛像。保存至今的元代三世佛只有两组，即杭州宝莲山南坡的宝成寺摩崖石刻三世佛（约作于至治二年，即 1322 年）及泉州三世佛。泉州三世佛题记记录，阿沙不仅建造三世佛而且还捐出俸禄买田 50 余亩做香火田，委托开元万寿禅寺以田地的收入奉养守护三世佛的僧人。在多民族并存的元代，西夏人是一个非常重要的民族群体，他们在并入元前就已有藏传佛教化。由于共同的佛教信仰，他们与汉传佛教寺院及僧人关系融洽。此外，无论藏传佛教还是汉式佛教都脱胎于印度佛教，印度教与印度佛教有千丝万缕的联系，相信在多元并存的元代，三者之间若有诸多的互动也属正常。至正丁未年（1367 年），三世佛由阿沙的侄子登山所见后进行修缮。^①与阿沙侄子一起登清源山者有阿沙的后裔和出身蒙古及西夏的官员。元代，西夏人阿沙的后裔和其他少数民族官员有可能一直居住泉州。在清源山三世佛造像以西一公里多处有另一尊元代藏传佛教造像——阿弥陀佛像。它建于 1364 年元末，是“元朝蒙古、西夏官员和当地的汉族僧俗人士在江南建造佛像的实例”。分别建于元初与元末的两处藏传佛像“见证了元代藏传佛教在江南的开始和结束”。^②可见元代泉州一直拥有数量不少的信奉藏传佛教的官员，且与汉族僧俗交流密切。在泉州三世佛雕造之前的 1281 年，即印度教寺建造之时，他们就有意识地与当地雕刻佛像的工匠接触交流，拥有特别权势的他们要求在一些不显眼处加入自己的信仰也并非不可能。而且伴随着宫廷佛事活动的开展，大量能工巧匠带着佛像雕造技术从西藏进入内地，遍布大江南北，辐射进泉州也很有可能。所以，不排除印度教石刻的雕造有藏传佛教雕刻工匠或者信奉藏传佛教的官员的介入。

1281 年，元朝刚刚灭南宋平定江南，尚处在江南统治的建立初期，藏传佛教文化便随之进入并出现在异教雕刻中，可见元朝廷推行藏传佛教意愿之强。但它进入汉地是靠统治者强行推进，并以政治强权维持的，和印度教一样没有在汉传佛教盛行的泉州民间流传。元朝后，汉地的藏传佛教即告终止，而由于明朝廷实行海禁政策，伴随海外贸易的衰退，在泉州的印度教也销声匿迹了。泉州印度教石刻上的这一门塔，作为残存于中国汉地的元代藏传佛教图像与印度教图像，恰恰见证了泉州宗教最多元并存的一段历史。

四、余论

“任何用石头加工成的作品都是一份文件，倘若能正确地理解这份文件，我们就能了解这件作品是如何被制造出来的。”^③作品的制作反映的是创作者乃至其时民

① 关于泉州三世佛的建立与修缮，在三世佛题记里有详细的记载。

② 陈立华、陈立建：《福建泉州清源山藏传佛教造像》，《中国西藏》，2013 年第 5 期，第 48 页。

③ 彼得洛克威尔：《石制作品的艺术》，剑桥大学出版社 1994 年版，第 5 页。转引自《华肆有番佛：泉州的泰米尔商人寺庙》，《海交史研究》，2021 年第 4 期，第 76 页。

众的心态。尤其在古代，宗教艺术作为最重要的艺术门类，是时代的缩影，直接反映了宗教在其时当地的生存状况，从而折射社会心态和文化生态。所以，在文献资料奇缺的情况下，我们解读泉州印度教石刻上的所有元素和细节，是了解印度教在元代泉州的突破口。

本文研究的五方龕状石刻是所有留在泉州的印度教石刻中图像组合最为复杂的，也因此隐含的信息量最大。其上的图案大体可分为印度教神像和配饰图案两部分，二者有各自不同的创作原则和逻辑组合，从其中可以管窥元代印度教与其他宗教形式在泉州的生存与互动。

作为印度教神庙的组成部分，龕状石刻雕造的主要对象当然是印度教神及神话故事。从目前已被解读的图像看，制作者对印度教神像及神话题材采取了还原式的雕刻。这五方龕状石雕刻的尊像，都尽可能地还原了本尊的形象、故事及雕刻形式，严格执行神像造像仪轨，最大程度地接近图像原貌，不敢擅自改动。虽然有的表达可能不那么到位，比如舞王雕刻呆板僵硬，全无本尊健硕优美的体姿和藐视一切的霸气（见图4），但这只是理解的差距与表达的差异，制作者并无改造图像的意图。反过来，进入泉州的印度人在雕刻印度教神像时，也没有调整图像以迎合当地社会习惯的欲望，这点与“刺桐十字架”^①图像的创作不同。图像新创的成功基于对图像含意的充分理解，原样照搬从另一侧面体现了制作者对题材的生疏。

与佛教的在华传播不同，古代印度教从南印度沿海线东传至泉州，是伴随海商而来的，寺庙创立者是信奉印度教的泰米尔商人，建寺主要目的是祈福，属商贸的附属行为，而不是传教行为。13世纪，泉州是南印度对外贸易的重要活动中心，印度商人在泉州有自己的住宅区，江边还有专属仓库^②，可见规模不小。印度教不仅是印度人的信仰，还是印度人的生活方式。泰米尔商人主导起来的这座印度教寺除了祈福，应也是在泉印度人宗教活动与生活所需。印度教教理复杂，程式繁琐，在泉州虽有神庙和相关活动，但没有任何泉州人参与活动的证据，更谈不上传播，所以其时印度教的影响仍局限于在泉印度人，泉州人并不理解印度教神及神话故事。与印度教在泉州没有传播相应的，进入泉州的印度教神像也没有演变的过程，而是直接取自印度。所以，印度教神像雕刻在元代泉州这个多元并存的社会里未曾被泉州人吸收、消化，更谈不上改造，工匠只是依据造像仪轨而制。因此，五幅龕状石刻上的印度教神像让人感受到一种小心翼翼的尊重。比起东南亚现有的遗存，它更加形似，构成和形式与南印度的相关主题无太大差异。

① 自20世纪以来，在泉州古城墙及其附近地段，出土了数十方雕刻各种形状十字架的古基督教墓碑、墓盖，这些十字架结合了许多中国传统图案，如莲花、飞天、祥云、华盖、火焰等，图案特殊，融多种艺术而成，在当时引起学术界的高度重视，被人们称为“刺桐十字架”。

② 雅各·德安科纳著，大卫·塞尔本编译，杨民、程钢、刘国忠、程薇译，李学勤审校：《光明之城》，上海人民出版社1999年版，第167、152页。

相比雕刻主题时的原样照抄，配饰的雕刻表现出来的是另一种完全不同的逻辑，它们是崭新的作品，新鲜、有趣、生动、活泼，世所罕见。制作者非常清楚它们不是主角，只用以衬托印度教神话，所以和那种刻画不同教别陌生神像的拘谨不同，表现得大胆且富有创意，制作者在模仿的同时，根据自身的认知与审美，对素材进行了重塑，将创作出和谐且美的图案作为更重要的追求。屋形龕的创作是个成功的例子，整体构造以印度建筑基本构成为基础，保留印度建筑格局的同时，在纹饰刻划上大胆突破，其时社会上存在的传统道教、佛教元素被信手拈来，又巧妙组合，共同吸收并创造出崭新的艺术图像。另一教派藏传佛教建筑的直接植入似乎匪夷所思，但其实合乎情理。小小龕状石刻的装饰符号太丰富，涉及动物、植物、宗教符号、民族纹饰，文化属性包含有印度、汉、蒙、藏族的装饰符号。

宗教艺术事实上是以可感知的形式在诠释社会的意识形态状况。两种不同的创作原则创造出的独一无二的泉州元代印度教龕状石刻，留下的信息量很大。元代是一个特殊的历史时期，蒙古人等少数民族、汉人与海外侨民大量混杂，中外文明以及多民族间的文化交流也在此时经历异常繁荣的发展阶段。这样一个特殊历史时期下的重要贸易城市泉州更是各种人群交杂混合，人们思想开放，不受拘绊。印度教寺庙的存在本身就证明了，即便是陌生而费解的印度教在泉州也未受排斥。从石刻整体图像看，制作者对印度教给予极大尊重的同时，也无宗教相斥的顾忌。表现在图像上，是印度神像的神圣与庄严，与元代汉地传统造像走下神坛与民亲近的世俗气质相结合。

综而述之，在海外贸易蓬勃发展、异质文化共生共存的时代背景下，印度教入泉与藏传佛教东渐同时发生。草原文化、汉文化与印度文化在泉州相互碰撞交融，雕刻艺术在此期间得以大放异彩，形成了融合少数民族与海外特点并结合本地传统造型语言的艺术面貌。融合不同地域、不同文化、不同样式的，具有鲜明特色的造像风格体系成为元代泉州特有的艺术景观。印度教龕状石刻和刺桐十字架的雕刻一样，诞生于这样的背景，是具有时代特征的杰出作品。

[责任编辑：李丽]