

出新意於法度之中 ——寮國近現代的佛教雕像*

嚴智宏

國立暨南國際大學東南亞學系教授

摘要

長期以來，寮國經常被周邊古文明或新強權給輕忽。具體而言，兩千年前中華帝國指其為蠻夷之邦、邊陲之地，並且在名稱上予以損抑，而印度則視之為印度文化藝術的傳揚之地，相鄰的泰國、越南在近代曾將其納為藩屬，法國則將其置於法屬印度支那殖民地裡。在藝術領域上，國際間談論佛教及東南亞藝術時，大都簡單幾筆帶過寮國，甚至予以省略，漠視其存在；在品評寮國雕像時，也往往將其列為周邊國家的「地方版」或附屬品。換言之，寮國長久以來被各國輕視或貶抑。可貴的是，寮國沒有因為外界的貶抑而自我放棄，也沒有因為別國的藐視或忽視而隨波逐流、失去主體。雖然人口不多，地理位置不優越，經濟基礎不雄厚，國運坎坷崎嶇，但寮國堅持在大多數百姓的心靈皈依處（南傳佛教及其藝術）著力，鍥而不捨。畢竟藝術是一個群體展現自我特性、型塑認同的場域；在寮國藝術裡，佛像是主要作品之一。難能的是，縱然位在眾多的先行者之後，但是寮國向不同學派取經，並且奮力開創出自我的風格，其近現代佛像具有不少特點，包括肉髻上的光芒、頭身之比例、雙眉之樣貌、耳朵之造型、手印、手指之長度、衣物裝飾等。這些特點不只有異於大多數國家的佛像，也沒有逾越原始經典所訂的規範，誠可謂出新意於法度之中。

關鍵詞：寮國，佛像，泰國，南傳佛教藝術，東南亞藝術

*本文是科技部補助研究計畫「西南絲路的美術：(泰國)蘭那的雕塑」(104-2410-H-260-019)的研究成果之一；感謝兩位匿名評審的寶貴意見，和研討會時的眾多評論和提問。

壹、緒論

長久以來寮國常常不受關注。幅員上，其在全球近兩百個國家裡排名 82，但有七成以上面積是高原或高山，它們往往成為寮國與鄰國間的自然分界。其狹長又偏高的國土夾在中國、越南、柬埔寨、泰國、緬甸之間，為大陸東南亞 (Mainland Southeast Asia) 唯一內陸國。交通上，由於山多、平地少、無海洋，因此往來運輸有所不便。人口上，截至 2022 年為止僅有七百多萬 (UNDESA, 2022)，全球排名 104，逾六成住在低平之地，並不平均。經濟上，可歸為低度開發國，並不亮眼；歷史上，曾被緬、泰、越侵略或納為藩屬，近代被法國殖民，二戰時被日本佔領；越戰時雖然並非交戰國卻淪為秘密戰區，遭美軍猛烈轟炸 (Goscha, 2016: 405)，可說是全天下挨炸最多的國家之一，但很少人知道此事，美國至今並未正式道歉。從許多方面來看，寮國都不怎麼引人注目。

在與本文直接相關的層面上，寮國的世界能見度也不高。文化上，長久以來，該國被周邊的古老文化、近代的列強給忽視或歧視。宗教上，該國有將近七成的人口信奉南傳的長老上座部佛教 (Theravada Buddhism，以下簡稱南傳佛教) (Wikipedia, 2024a)，此一部派在佛教圈裡不是最大宗 (Pew Research Center, 2024)。藝術上，其性質常與宗教有關，其作品很少受到外界注意，也不常被國際學界提起；偶爾被提起時，卻每每被說成是受某國影響、為某國的「地方版」、少有自我特色 (詳如後文)。一言以蔽之，寮國長期默默地生活於內陸、山間，幾乎是遺世而獨立、被外界所遺忘。

但是根據古籍，寮國或寮人應該早就存在。《後漢書·南蠻西南夷列傳》有言，東漢明帝永平 12 年 (西元 69 年)，哀牢¹ 王率族人內屬 (范曄, 1986)。鼎盛時其疆域東到今越南的西北，南至今柬埔寨以北，西到今緬甸北部，北到中國雲南，可說是地區性大國 (維基百科, 2023)。這個範圍大致符合

¹ 「哀牢」這名詞早已錄於漢朝史書，其空間與今寮國疆域有所重疊，其應與今之寮國有關。越南把越南的西北部、西部稱為「哀牢」，此詞在《大越史記全書》裡出現數次，其所指者為今之寮國 (維基百科, 2024)。

《華陽國志·南中志》所記的哀牢幅員，「東西三千里，南北四千六百里」(常璩，2012)。無論「寮國」是否等同於史書所說的「哀牢夷」，但兩者在空間上確有重疊之處，都介於越南、柬埔寨、緬甸、中國雲南間。而且，寮國可能是滇西哀牢人往南遷徙所建立的(耿德銘，2002)。可知，寮國(至少寮人)與「哀牢」有關，在西方紀元初就活動於東南亞。那麼，一個歷史如此悠久、至今猶存的國度，在藝術上會沒有任何特殊性(specificity)？

藝術可用於表達自我、展現個性、傳達理念、型塑認同(National Gallery of Art, 2024)。藝術家或藝人工匠們通常稟受了特殊的才能和技藝，而且感知內外環境和各種人事物的能力很強，也願意選擇各種方式以表達自身的感想、意見或異見。這些藝術工作者們用心面對其所處的社會之時間、空間及其中的特定問題，並發揮其特殊的天賦才情時，則很可能會創造出頗具意義的作品(Hauser, 1990: 41)，那些作品常能觸發閱聽人去思考自身及他人，並瞭解世界。寮國沒有這樣的藝術工作者？這個長久以來就存在的國家，千百年間沒有創造出任何具有特殊性、含有在地特色或在地知識、值得稱述的作品？而如果真的話，則它們有何特殊性？這是本文所要探討的問題。

貳、文獻探討與分析架構

寮國的藝術通常沒有引起外界留意；即使有人留意了，也大都沒有給予多少好評。以下針對與寮國相關的幾個東西方國家或區域(中、印、歐、日、泰等)，分別從其古代流傳至今的文獻、近現代的學術研究等兩方面來進行檢閱。

一、中國

自古以來，中華帝國抱持著以本身為中心的世界觀(亦即中國中心主義，Sino-centrism)。它自認是世界中心，無論在政治、經濟、社會、藝術等方面莫不出類拔萃、冠絕群倫；而且往往以自己所實行的典章制度、社

會禮儀、倫理道德、民情風俗等，作為評判他國文明與否的標準。依此標準，其把世界各國劃分為不同等級：首先，其自居宇內中心，也就是「中」國、「中」華等；在向外輻射時，會先碰到世居該地、看守邊疆的少數民族及地方土司；其次會碰到根據中國的規定、週期性地向其稱臣「朝貢」的藩屬國、周邊國家；在藩屬之外的則是「化外之地」，住著「化外之民」。

換言之，中國與其他國家之間有高低階級、有遠近順序、有差距。一，歷代王朝都自視為高等文明的中心，皆為「天朝」，而其他國家則是邊陲或沒有文化的低階者，無法與「天」爭高。二，由該中心層層向外，存在著遠方的「四夷」，也就是「東夷、南蠻、西戎、北狄」，其在「文明開化」的程度上遠不如中央，也不像中國的「尊德性而道問學，敦厚以崇禮」。三，幾千年來中國的帝王皆為「天子」(上天之子)，而邊陲國家的領袖無法與「上天之子」爭鋒。因此，中國是蒼天所眷顧的上等國度、天上朝廷，與其他國家之間不但有差距，還存有「宗主國 vs. 朝貢國」的關係；這也是自漢朝以降，歷代中國對外關係的核心概念(錢穆，2018)。在此概念下，寮國的文化幾乎不值一提，相關事項不足為道。

中國用以稱呼寮國或該國人民之詞，大抵並不美好。在漢文古籍中，曾先後以不同的名詞來稱呼寮國，包括南掌、瀾滄、蘭章、纜掌、老撾、潦查等；古籍中也有「寮、僚、獠、佬、牢」等用於稱呼特定族群的名詞(維基百科，2023)。應該說明的是，一，「南掌、瀾滄、蘭章、纜掌」等看來彼此有異的名詞，實際上都由 Lan Chang 此詞音譯而成，其字面意義是「百萬大象」，與今日寮國首都的名稱之一(萬象)相符。二，「老撾、潦查」及「寮國」等詞貴為國家之名稱，但字面上並不高雅，不克與「美利堅、英吉利、蘇格蘭、威爾斯、德意志、法蘭西、義大利、瑞士、瑞典」等近代西洋國名相提並論。三，「寮、僚、獠、佬、牢」等字應該都是 Lao 的同音異譯。而無論「寮、僚、獠、佬」或「哀牢夷」，都不能說是麗緻；「華 vs. 寮」，可謂一雅一俗，「喜樂 vs. 哀牢」，可謂前者吉慶正向，後者悲傷負面，「禮義之國 vs. 蠻夷之邦」更是相差懸殊。簡言之，在國名及族群等重要名稱上，中國自古就以負面字眼把寮國列為次等並且予以貶抑了；在地位上，雙方壓根無法彼此對等，不能平起平坐。

二、印度

印度馳名的史學家 Majumdar (1951-77, 1972, 1979) 畢生鑽研印度史及其與東南亞的關係。有個概念貫穿在他的等身著作中，就是印度在西方紀元之初就開始殖民東南亞了。他側重印度文化和藝術的表現形式——如宗教、建築、雕塑、梵文的語言及文學、史詩、社會習俗等——對東南亞歷史發展之影響。他廣泛列舉各個古國或地區，含扶南、占婆 (Champa)、柬埔寨、室利佛逝、緬甸、泰國、馬來半島、蘇門答臘、爪哇、峇里島、婆羅洲、蘇拉威西等，以證明印度文化之遍傳於東南亞。

Majumdar (1972: 81-82) 還以雕像為例，點出印度與東南亞間的辯證關係。他說，印度的傳統訓練、觀念、題材和技術乃至實體的作品，都被帶到東南亞；東南亞在吸收印度傳到的有形無形資產後，予以修正或改編，進而於各地產製許多具有在地風格的作品；那些作品不同於印度的原型，但世人無法否認一個事實：印度的影子清晰可見。然而他只在談到東南亞的地理範圍、扶南的疆域、吳哥帝國留在寮國南方的瓦普寺 (Wat Phu) 時，簡單提及寮國一詞 (Majumdar, 1972: 3, 21, 24)。

他的學說被後起的印度學者所傳承，他較少提到的寮國也漸漸有人留意。代表性的論點是：印度早在史前時期就與東南亞聯絡了；在紀元初的幾個世紀，印度教和佛教僧侶、各地商賈一波波前往東南亞設立據點、傳佈印度文化，其所傳佈的包括對君王的概念和體系、對高山和巨蛇的崇拜、宗教典籍和宗教藝術、文學和文字等，而且其傳佈之方式是和平、非政治性的，史上除了注輦 (Chola) 王朝曾於 1025 年攻打室利佛逝之外，彼此向來和平相處；相對的，東南亞也自發性、非被迫地，擷取其所喜好、認為合適的印度文化，用於在地 (Mishra, 2021)。

印度宗教在寮國烙下很深的痕跡。據當地傳說，寮國早在印度阿育王 (265-238 BC) 派人往外傳教時，就造了一座佛龕。法昂 (Fa Ngum, 1353-73 在位) 建立了第一個眾所承認的寮國，國名瀾滄，並使該國人民皈依南傳佛教；除了佛教之外，寮國也有本土信仰，這兩者相互結合，長期流傳於民間。此外，印度的梵文、巴利文，已深入寮國的語言、文字和文學，包

括許多詞彙。印度史詩如《羅摩衍那》，在寮國很受歡迎，並被改編為寮國版；該史詩的核心主旨、故事情節，業已成為寮國人民價值觀的一部份，寮國許多民間故事也源自印度寓言 (Mishra, 2021)。

三、西洋及其他

如同中國有中心主義，歐洲也有中心主義 (Eurocentrism)。時間上，此論在希臘羅馬時代已有之 (畢竟羅馬帝國曾經稱霸於地中海)，近代更為強化，因近代歐洲大舉向外殖民，征服或消滅了世上許多國家或民族，幾乎所向無敵。空間上，其佔領亞洲、非洲、美洲及澳洲等土地；除了歐洲內部有競爭對手之外，近乎宰制全球。資源上，他們從世界各地獲取本身所不產或不足的物資，將其源源送回歐洲。由於在各大洲屢屢得勝，並在歐洲坐擁由各殖民地取得之豐厚資源，於是歐洲人甚具自我優越感，認為歐洲文明是最先進的，其發展的道路是最正確的；而歐洲以外的國家或民族可謂落後、野蠻，只能向歐洲看齊，跟隨在歐洲後面亦步亦趨。

近代歐洲的中心論建立在其「霸業」的基礎上。大約 15 至 19 世紀間，歐洲締造了許多空前的事業，如商業革命、文藝復興、大航海時代或「地理大發現」、啟蒙運動或理性時代、科學革命、工業革命、殖民帝國擴張及早期的資本主義等。他們認為歐洲文化征服了全球「黑暗空間」裡的「野蠻人」，例如黃種人是「不求進步的」，黑人是「懶惰、愚昧無知的」；而文明高尚的歐洲人足以「教化」那些「未開化者」。因此他們貶低「未開化者」的宗教、藝術甚至種族，並據此解釋全球的歷史發展，認為近代歐洲史即近代世界史，其他各區域是歐洲的附庸，只有在與歐洲相關時才「存在」。他們甚至把歐洲的殖民之舉定義成「帶領並教導千百萬非歐的人走上文明和進步的道路」。一言以蔽之，貶抑歐洲以外的文化 (Blaut, 2000)。

這裡以法國為例。心態上，法國以創造並擁有高貴精緻的藝術而自豪，認為本身無與倫比。具體而言，其有享譽全球的啟蒙大師，如伏爾泰、盧梭；社會上，法國大革命的精神向各國傳播，引發廣泛的革命風潮，「法國一著涼，全歐打噴嚏」；政治上，「太陽王」路易十四於政壇呼風喚雨，在

藝術上也引領風騷，還建造金碧輝煌、堂皇炫富的凡爾賽宮；繪畫上，法國陸續出了馬奈、雷諾瓦、莫內、塞尚、高更等舉世聞名的大畫家。由於具備雄厚「資產」，因此看輕其他國家（如寮國）的藝術；而且法國是殖民宗主國，自認在文化的精緻度上「遙遙領先」被殖民者。

舉白遼士（H. L. Berlioz, 1803-69）為例。其為作曲家、浪漫主義音樂大師、以《幻想交響曲》馳名、公認為確立浪漫主義音樂風格的首要作曲家。他在聆聽中國音樂之後說，那些歌手就如打哈欠的狗，或吞下魚刺之後在嘔吐的貓；聽那些樂器、歌唱，可說是折磨（Berlioz, 1851）。這種尖銳、負面的評論一針見血地暴露了 19 世紀歐洲上流社會對東方藝術的觀感。當時西洋雖然有人研讀並尊重東方，但更多的是嘲諷，尤其 1842 年中國被列強打敗、訂約之後；對東亞主要國家尚且如此評論，則其對寮國文化之評價如何，可想而知。

作為殖民宗主國，法國曾對寮國的史地進行研究。治東南亞史的泰斗賽岱司指出，根據寮國本身流傳的編年史《尼譚坤博隆》（Nithan Khun Borom），法昂在建國前曾被流放到柬埔寨宮廷，那時東王把公主嫁予他，並在他回鄉建國後派遣佛教僧團赴寮國襄助，當時東國流行錫蘭式的南傳佛教，於是寮國奉行南傳佛教；這個新政府還與周邊各邦友善往來或聯姻，因此在文化藝術上受其影響（Coedes, 1968: 223-26）。其次，賽岱司主張，東南亞多數國家在很多方面深受印度文化的影響，寮國就是例證；此說廣為流行。

作為藝文的愛好者，法國也研究東南亞藝術，但很少注意寮國。一，法國對柬埔寨、越南、泰國等國的藝術投注許多資源和熱情，例如其東方研究重鎮（法國遠東學院，École Française d'Extrême-Orient）在 1900 年設立於越南河內。其大將賽岱司自 1918 年起擔任泰國國家圖書館館長十餘年，並用後半生約三十年的精力解讀古代高棉文的碑銘，陸續出版八大冊的研究成果，然而他對寮國著墨不多（Wikipedia, 2024b）。少數的寮國藝術專書，如 Parmentier 的 *L'Art du Laos* 於 1954 年在他逝後出版，三十多年後重編，書中偏重建築；在逾 400 頁的正文裡佛像的部份只佔 16 頁，認為其樣貌不很自然，對其並無多少正面之辭（Parmentier, 1988: 268-83）。應該說明的是，

在他之前各國多調寮國藝術只是別國的附屬品，不存在一己的風格，學界既不願意正視寮國，也不覺得其佛像有何特點；在寮國的作品上見到的常是其他國家的元素或色彩，而非值得被稱為「寮」的特性。他的研究對象主要是吳哥、占婆，繼他之後研究寮國藝術者不多。

20 世紀末的情況大致類似。東南亞藝術代表性專書對寮國的論說仍少。例如，在全書 635 頁的 *Art of Southeast Asia* 中，泰寮兩國之圖文合為一章共 57 頁（頁 93-149），其主角是泰國，而寮國位居末節，篇幅不足五頁，概況如後。緒論約一頁，簡短說明歷史；雕像的部份只有一段，不到一頁，開頭的兩句是：寮國之作品往往被當成泰國或蘭那（Lanna，泰北古國）附屬品，但某些作品有特殊美學價值（Zaleski, 1998: 117）。這個頗具見地的評論甚為簡約。該段還指出寮國佛像常採坐姿，肉髻上的光芒很明顯，耳尖具特色，嘴角常帶笑容，手掌常有長度相同的四根手指；佛立像的雙手常作施無畏印，有吳哥晚期的影響；某些立像的雙手交叉於腹前，某些的雙臂呈現了解剖學上不可能的曲線。簡言之，其所指的特性可謂點到為止。其次，泰國藝術的彩圖有 22 幅，寮國的僅 3 幅。無論就該章的相對順序、輕重、篇幅、論說內容等方面來看，都以泰國為先、為重、為多、為範式之提供者，寮國都是次要的。

近年來法國持續出版成果。先以 Giteau (2001) 的專書 *Art et Archéologie du Laos* 為例，其以不少篇幅談論寮國的史前文化、建國傳說、主要城鎮、寺院建築、浮雕等，相對而言雕像並非重點；在雕像專章裡雖然指出某些作品具美感，但數次提到鄰國（如柬埔寨、泰國）所給予的影響。其次，有人對前輩學者的論點提出異議，認為既有的文字和考古證據都不克支持「14 世紀中葉寮國因柬埔寨派赴僧團而開始奉行南傳佛教」之說，反而主張：寮國北部深受蘭那的影響；寮國的中南部受墮羅鉢底（Dvaravati，泰國的中部）、高棉吳哥、素可泰（Sukhothai，泰國的中北部）之影響；寮國在 15 世紀末已然奉行錫蘭式的南傳佛教（Lorrillard, 2017）。我們據此得知，近來法國學者把寮國接受錫蘭式南傳佛教的時間挪後約百年，而且在觀察寮國佛像時，其所看到的常是周邊國家或地區所提供之模型或靈感，但寮國本身之特點未必受彰顯。

基本上，歐美國家對寮國的佛教藝術論述不多。Rawson(1967: 155-60)是20世紀涉獵寮國藝術的英國大家之一，但他說，那只是地方版的泰國藝術；很多造像是未經加工的（*crude*）泰國風格之作品。應說明的是，1967年此書出版，1990、1995、2002年又以初版之內容多次印行；亦即其論述仍然被許多人接受。Fisher(1993)的佛教藝術專書跳過寮國未提，全書唯一的地圖中也未標示該國；換言之，雖然身為佛教圈的一員，但寮國在這本佛藝專書裡缺席了。Kerlogue(2004)的東南亞藝術專書也沒有注意寮國；在談到地理概況、二戰之後東南亞諸國獨立時（於一連串國名中）列舉了該國，另則在談到18-19世紀殘存下來的壁畫時，才順道提及蘭那、琅勃拉邦（在寮國）之名，全書未把寮國視為一個論述的對象。

近現代日本的情況大致雷同。東南亞藝術專家之一伊東照司認為，寮國造像看來神似泰國的，就如泰國造像的地方流派那樣；但如果仔細看，亦可發現其特性。寮國造像曾受吳哥風格之影響，寮國南部就有吳哥帝國時期的寺廟；寮國造像也曾受泰北影響，16世紀時尤其深染泰國風。但一尊佛坐像的右手放在腹部、作說法印，這樣的作品絕無僅有。某些佛像的耳朵之形狀特殊，有的佛立像之手臂很長，有些衣物看來奇特；以上幾種處理方式，都透露出寮國造像的在地性（伊東照司，1985：45-52）。應該說明的是，傳統上日本熟悉佛教，自1970年代起致力於東南亞研究，對寮國並無偏見，但在這文字共117頁（圖版的部份不計）的專書中，寮國僅佔八頁，這標誌著其未受重視；篇幅較多的國家達19或20頁，如泰國、印尼。

近現代泰國對寮國有所影響。泰國在1778年把寮國納為藩屬（陳鴻瑜，2017：48），但之前其文化早已大舉輸入寮境。一個民間故事描述一隻巨鷹遮蔽了日月，這隻巨鷹代表著暹羅，而月則隱喻著寮國；這故事折射出暹羅帝國對寮國之影響（Kislenko, 2009: 71），影響之層面當也包括藝術。近年來，泰國已能在大量案例上為寮國佛像分期並歸類，例如耳朵的造型、雕像的手印、衣袍的樣式等，並認為寮國除了受泰國影響外，也有少數來自越南占婆、越南京族等元素，而法國殖民時期在地雕像的生命力幾乎衰亡（Lopetcharat, 2000）。基本上，其將寮國視為泰國的親友或大家庭的一

員，其論述沿用既有文獻經常採取的框架，亦即主張寮國佛像受到吳哥帝國、泰北、泰國中部等地方影響，本文將援引其珍貴照片數張。

綜上所述可知，長期以來寮國一直未受學界青睞。無論是由質或量的角度來看，隱藏於既有文獻背後的態度是：幾個古老國家或文明把寮國置於次要或微不足道之地。要言之，中國將其放在「蠻夷或化外之地」、不在「王化」範圍內；印度將其看作印度文化的殖民地；近代西洋往往將其視為泰國的地方版，而近年來法、日、泰雖有發現其某些特性，但是少作申論。一言以蔽之，學界沒有看見多少屬於寮國的特點，也不認為寮國有藝術上的主體性；在世界藝壇上，寮國幾乎沒有一席之地。

四、分析架構

上述評論之所以出現，應與評論者的背景有關。他們站在自己的立場，以本身的社會文化為標尺，偶爾參酌鄰近文化，藉以度量寮國。這裡以中國為例。中國人認為，其藝術起源於新石器時代，藝術遺產之內容極為豐富，項目繁多，並且程度甚深、燦爛輝煌。其代表性領域包括建築、雕塑、繪畫、書法、音樂、舞蹈、戲曲、文學、服飾、美食等等，每一領域都有數千年歷史，皆有恢宏之創造，也是民族長期延續至今的智慧泉源；在未來的歲月中，傳統文化將起重要作用，指引後代子孫不停地前進（梁國楹、王守棟，2011）。亦即中國傳統藝術的內容，根植於民族長久生活的土壤，其不但展現了人民的思維、情感，並具風格特徵，日後也將在本族的土壤上繼續成長。

換個角度來解讀上述想法，則可獲致以下結果：一方面，中國人認為中國文化造詣高超，就如《中庸》第 27 章所說的「致廣大而盡精微，極高明而道中庸」；有了中國的傳統社會，於是產生如此的藝術文化。另一方面，又如《中庸》同一章所言「溫故而知新」，如此的藝術文化，不只是在過往數千年裡影響了中國的傳統社會，來日也將培養新一代的社會成員。易言之，社會環境深深影響著藝術，而藝術也影響著社會。這種思維，與藝術社會學的理论有相符之處。

這裡簡要說明藝術社會學理論。該理論指出，藝術與社會之間互相影響，互為主體，而且傳統與創新之間彼此相關。首先，一件藝品是其所從出的社會之產物，它必然與該社會具有關聯性；相對的，藝品通常蘊涵了其作者的某些理念，可用於傳達思維、展現想法，也可用於提倡特定理念，或具有宣傳教育之功能。其次，一件作品若是純然沿襲陳年的老套公式、了無新意，則它應該難以打動人心；相對的，若要求一件作品徹頭徹尾充滿了全新的概念，那幾乎是不可能的。我們翻開史冊、尋覓例證時可以發現：但丁、莎士比亞、哥德、伏爾泰、狄更斯等等文豪，莫不以其所處的時空為背景來從事創作，並以其筆力萬鈞的作品影響了無數世人，他們都不是在與社會絕緣的環境中描寫另一個世界的人物或故事（Hauser, 1990: 17-54）。

我們也可以這樣來理解該理論：首先，一件藝品的主題、內容、媒材及形式等面向，在很大的程度上皆受該社會的制約，很難橫空出世、與社會完全脫節。另一方面，藝術家往往試圖在作品中注入其思維，期盼能夠傳達某些理念，畢竟藝術作品常常具有宣傳或教育之功能。其次，一件作品若是全盤複製古董而不加入絲毫新意，則它應該無法引起廣泛的共鳴。另一方面，一件作品也不可能藉由「徹底消滅傳統、再於真空環境中重新打造」而創作出來，畢竟時間之流不能切割、傳統與創新之間無法一刀兩斷。我們以文藝復興為例即可知，達文西、米開朗基羅、拉斐爾等繪畫雕刻家，藉由其屢出新意、青出於藍的作品，展現了豐沛的才華及其自身的理念，並且引領風騷、影響後代無數的藝術家及其作品；然而這幾位身處於 15-16 世紀的傑出人物都有從古老的文化傳統中（例如希臘羅馬時代）汲取豐富的養分、再向前開創，而非全盤否定傳統。

應說明的是，藝術常會探索或碰觸到與「個人身份、社會認同」有關的事項。那些事項包括「我是誰？他人是誰？我與他人的關係是什麼？相對而言，我在群體或社會裡的位置、定位或特色是什麼？我如何與他人相處？他們如何與我相處？」以孩童為例，其常描繪自己和家人，且因此知道其與父母家人的相對位置為何（例如父母之年紀和形體都較大，而孩童年幼形體小）。藝術家也常有自畫像，並常直接間接將作品連結到其社會或

先人；其中的重要面向是族群和文化傳承，包括該族群所共有的歷史記憶、共享的文化地景等。這些都與身份及認同有關。換句話說，藝術創作及其過程中的相互比較或觀摩對照，有助於展現自我特性，並且建構我／我們是怎樣的個人、族群、社會或國家 (Blood & Sachant, 2024)。

據此，本文將研究寮國近現代的佛像。如上所述，學界大抵都把寮國藝術列在次要或無足輕重之地。然而，一個長久存在的國家會沒有生長於自己土壤上的藝術？寮國佛像就是他國的地方版、別國的小支系、小流派？如果寮國（至少，其近現代的）佛像具有特殊性，則其情況為何？這是本文之目的。

參、寮國近現代的作品

在檢視寮國佛像之前，必須說明「三十二相、八十種好」。根據南傳的《三十二相經》，佛陀容貌端正，法相莊嚴，具「三十二相、八十種好」。換句話說，釋迦牟尼身上有許多祥瑞的特點，那是大丈夫的象徵；其較大的方面共三十二個，例如頭上有肉髻、手足柔軟諸指長（通妙譯，1995：138-41）。又，根據《大般若波羅蜜多經》第 381 卷，佛陀較細的祥瑞特點有八十種，包括雙耳大、耳垂飽滿等（玄奘譯，2024：968）。

以上是兩千多年前對佛陀的形象之描述，也是後來為佛陀造像的基準。這些基準以口耳相傳的形式保存下來，接著以文字的形式流傳下來。後世的弟子們，無論其為哪一國人，依照這些文字來再現或刻畫他們想像中的佛陀形象；這些基準，可以說是佛教圈共享的基本藝術語彙。但是，在執行或實踐這些基準上，各地區各時代會產生些許差異。

易言之，文字上的根據、造像上的實踐，二者相關但確實有別。文字上的根據可以說是經典的基準，那是一回事。然而製作是另一回事。不同時空的藝術工作者，雖然都依照相同的基準來行動，但仍可能產製出不同的作品。原因至少有幾：一則他們可能會以某個程度的自主性，對同一經典的語彙進行互異的重新詮釋及想像；二則他們會參酌不同時代或地區的藝術風格和技術，來製造自己的雕像；三則他們會受到其所處的時空之制

約，例如某技術的進展、某必需材料的可得性等，常能影響當時的作品；四則某些獎懲制度、資源的投資或緊控等，常可吸引或限制藝術工作者去從事或避免某特定方面的創作；五則藝術家常有個別差異，例如其師承的派別、本身的經驗、火候、造詣、偏好等等，都可能左右其作品。因此，在多重因素的交互作用下，不同時空的作品（例如佛像）之模樣各具特色；於是世界各地的佛像形貌各異，而非同一個模子出來的。

為檢視寮國造像，本文作者前往寮國蒐集資料、進行田野調查，發現了該國造像的不少特點。說明如後：

一、肉髻上的光芒

佛陀肉髻上的光芒，是寮國佛像的特點之一。這裡先解釋經典中所說的「肉髻」。如前所言，「三十二相」裡有一相是頭上有肉髻。據《三十二相經》（通妙譯，1995：141）和《中阿含經》第 11 卷（瞿曇僧伽提婆譯，2024：494a）記載，佛陀的頭頂上、正中的部位，有一團隆起、形狀如髮髻的肉，名為肉髻。藉由長久持恆的修行、累積無數的功德、獲致無盡的福慧之人，始可能在頭頂生出肉髻，而人世間也唯獨佛陀（已證悟）才有肉髻。其次，在佛陀的「八十種好」裡，有一種是「無見頂相」，或稱為「頂相無能見者」。意思是在佛陀的肉髻上有個全部的天神及凡人不能見到之頂點，這個頂點會放射出無盡光芒。根據《佛說觀佛三昧海經》第 3 卷記載：「佛頂肉髻生萬億光，光光相次」（佛陀跋陀羅譯，2024：659c）。

為說明肉髻在造像上的特性，這裡要話說從頭，溯源至印度的佛菩薩像。秣菟羅（Mathura）是印度早期製作雕像的中心之一（Stoneman, 2019），其對於後來的東南亞宗教藝術之造型及風格，具有廣泛的影響力（Paul & Paul, 1989）。一座秣菟羅的典型雕像之主題人物結跏趺坐於獅子座上（圖 1），其頭頂上的肉髻隆起、表面飾著漩渦或蝸牛殼狀的紋路，兩道眉毛之間有一白毫，頭後有大圓形的頭光；它袒右肩，右手作施無畏印，右手掌及兩腳腳掌中各都有千輻輪相；雕像底座的銘文指其為菩薩，其年代應該是西元 1 世紀，也就是貴霜王朝初期（Wikipedia, 2023）。

之後，肉髻上的光芒逐漸演變。11、12 世紀時南印度佛像的肉髻上已有珠玉狀光芒（圖 2），12、13 世紀時緬甸蒲甘王朝的佛像也是。14 世紀時錫蘭佛像頂上出現音叉狀光芒，但肉髻並不明顯（圖 3）。數十年後，素可泰佛像隆起的肉髻上出現了蓮苞或火焰狀的光芒（圖 4、5），那是此後泰國佛像的關鍵標記之一（嚴智宏，2001）。接著，寮國佛像不僅有隆起的肉髻，肉髻上常有蓮苞或火焰狀的光芒，並且其光芒經常更高更大，造型也特殊：亦即除了有小型底座（其清楚地刻著花萼）、細長狀的數片花瓣，還有更為高聳的花柱（圖 6）。有意思的是，類似之造型可見於時間上更早、空間上緊緊圍繞在塔鑾（Pha That Luang，寮國國寶、國徽中之圖騰）中央大塔旁、樣式整齊劃一的眾多小塔上半部（圖 7），也可見於當今首都某些寺院的山門頂上（圖 8）和現代所造的雕像上，例如 1958 年在永珍成立的佛陀公園內就有。據此可知，這個特殊之處被保存下來；其可能的意涵是這種造型並非突發奇想、偶一為之的，而是傳承自該國傳統的國家象徵，並且依然活在現代社會裡，沒有過時。另外，有些現代佛像肉髻上的光芒又圓又大或很高（圖 9）。簡言之，寮國佛像肉髻上的光芒是其顯著的特點之一。

肉髻上的光芒之發展，可說是歷時千百年之久的「大隊接力」。為了呈現經典中所言之相（肉髻）好（無見頂相），因此歷代藝術工作者接續完成這個工程：在紀元前後、開始有佛像出現時，他們先在佛像頂上加了一個髻狀物；數百年之間，髻狀物有增高的趨勢，而且上面出現了光芒。那光芒的形狀各有千秋，有的如珠玉，有的如直立的珠串，有的如音叉，有的如圓形或方形寶瓶，有的如蓮苞或火焰等；後來，寮國佛像的頂上出現了更高、更大、更多層次的光芒。雖然肉髻和其上的光芒之發展不是都呈直線、單向的，也未必全都愈來愈複雜或愈來愈高大，但肉髻和其上的光芒成了藝術工作者展現各國特殊性的場域之一。它也蔚為寮國佛像的特點

應說明的是，寮國佛像的肉髻和光芒，與他國某些「寶冠佛或轉輪聖王」的頭冠似有雷同之處，但其實有別。寶冠佛或轉輪聖王所戴的頭冠（而非肉髻上的光芒）很繁複，並且全身幾乎都包覆著飾物，包括雙耳常有耳環，身上穿著華麗的衣服，手臂、手肘、手腕、雙腿、腳踝無不披金戴玉，可說是除了臉孔之外，近乎滿佈著飾物。其頭冠上與其他各部位的裝飾，

是經過整體設計、彼此合宜搭配、一體成形的。然而，寮國佛像肉髻上的光芒，有時與身上其他部位的裝飾略不相襯；亦即其細密的螺髮、高凸的肉髻、裝飾複雜的肉髻上光芒，如果與素樸的身上衣物相較，稍顯綉麗。

二、頭身比例

這裡同樣要先溯源至印度的佛菩薩像。犍陀羅（Gandharan）也是印度早期製作雕像的首要中心之一。《大唐西域記》第 2 卷有言：「健馱邏國，東西千餘里，南北八百餘里，東臨信度河，國大都城號布路沙布邏」（玄奘，2024：879b）。引文所說的「健馱邏」即為犍陀羅的同音異譯，其所說的「信度河」就是今天的印度河，其所說的大城「布路沙布邏」即為今天的巴基斯坦白沙瓦（Peshawar）以及今天的阿富汗東北。西元前 4 世紀，希臘的亞歷山大大帝東征時，曾經佔領該地；西元 1 世紀時貴霜王朝成立，定都於犍陀羅附近。由於該地區曾為希臘文化傳佈之地，因此採取其雕刻神像之方式來製作佛像，亦即以西方紀元前後的寫實風格及造型藝術，結合印度的宗教思想，製作出具有濃厚希臘化風味的佛像，後人多半以「犍陀羅藝術」稱之。貴霜王朝時的犍陀羅藝術盛極一時，馳名遠近。

從犍陀羅那時開始，雕像的頭身比例逐漸變化；頭部的比例不小，是寮國佛像常見（但並非永遠如此）的特點之一。犍陀羅藝術裡的佛坐像，頭身比例多介於 1：2.7 和 1：2.1 之間；一座犍陀羅的雕像（圖 10）就呈現這種法式。一千多年後，泰國佛坐像雖然在不同時空裡彼此有些微的差異，但大致而言其頭身比例已稍微縮小（圖 11）；那是素可泰時期的典型作品之一，其與犍陀羅佛像的頭身比例相差不很大。但是，如果不含肉髻上光芒的話，寮國不少佛坐像的頭身比例約為 1：2 或 1：1.5，也就是頭部看起來頗大；如果以肩膀為準，則不少寮國佛坐像的肩膀以上、以下之高度相差不多（圖 12）。有些肉髻上光芒的長度，幾乎與臉的長度一樣，甚或比臉更長²；如果頭部及頭光的長度相加，則幾乎與坐像的身體（從肩膀到膝蓋和

² 有些緬甸佛像的頭上有高聳飾物，這或許與寮國佛像頭上的光芒有關；這有待日後研究。

兩腳)相等。與其他國家的佛坐像相較來說，頭身比例差距不大，常為區辨寮國佛像的標尺之一。

三、雙眉

世界上許多宗教造像的雙眉，以陽刻或陰刻的方式為之，有時也以描畫的方式來表示。陰刻、陽刻，是兩種相反的方法。所謂陰刻，是指下刀時，把所要呈現的部份剝為空缺、使其空白或凹陷，藉著這空白或凹陷所形成的線條或圖案，來顯現出作者所期待的效果。所謂陽刻，是指下刀時，把所要呈現的部份留著、使其以立體狀態凸出，同時把不需要的部份除去，藉由那凸出的部份所形成之線條或圖案，來顯現出作者所要的效果。但有些早期的佛像，未必以很清晰的方式來刻畫佛陀之雙眉(圖 13)。在隨後大約兩千年的時間裡，基本上仍以上述三種不同的方式來再現雙眉。例如，圖 14 雖然有凸起的部份，但主要是以陰刻的方式來表示雙眉，而圖 15 的寮國佛像則是清楚地以陽刻的方式來呈現。

無論陰刻或陽刻，都是用以再現典籍中所說的「三十二相」之「世尊雙眉高顯光潤，形如初月」。在眼前的寮國佛像上，雙眉的模樣確實是彎彎的圓弧形，因此其符合典籍中所記載的「形如初月」之規範。這兩道濃眉的特殊之處在於寮國的藝術工作者不只以陽刻的方式為之，還讓其較別的國家大多數佛像之雙眉更寬、更厚、更為凸起、更立體，就如同額外貼上去的兩道厚厚彎月那樣。應該說明的是，雙眉本身容或稍有寬窄，例如眉尾常比眉峰窄約 0.2 公分以上，但厚度相差不大；而且這兩道幾乎都沒有相連的雙眉，通常被修飾得頗為光潤。上述情況符合教典中「雙眉高顯光潤」的規範。這是寮國佛像的特點之一，它們多出現於 18 (含) 世紀之前，少(但不是完全沒有)見於他國。

四、耳朵

耳朵的特殊造型，是寮國佛像的特點之一。在解說它之前，仍須追本

溯源。根據相關經典的記載，佛陀「八十種好」裡有一項是「耳輪垂垂」。在造像上，印度佛像的耳朵通常比大多數人的耳朵長，尤其是耳垂的部份（圖 1、16）；某些印度佛像的耳垂有既寬又長的耳洞（圖 17）。我們觀察其他國家（如緬甸、錫蘭、柬埔寨）的佛像之耳朵時也能發現，其在形體上往往較常人的耳朵大些。14 至 15 世紀時許多泰國佛像的耳朵仍然傳承這種規則（圖 4、5），但已經比不少印度佛像的耳朵長了。

應該說明的是，無論大小長短、無論神明或凡人的耳朵，基本上其為自成一體的感官。大多數神明雕像及世間凡人的耳朵，縱然可以分為耳尖、耳輪或耳垂等各個部位而且各有形狀、尺寸及厚薄等區別，然而各部位互相連結、整合為一對耳朵，各部位彼此之間並無明顯的界線。如果從大多數常人的左側來觀看，則左耳大致呈阿拉伯數字 9 的形狀；上面的部份略微大些（包括三角窩、耳輪、耳輪根），接著是耳甲腔、對耳輪，之下是耳垂。常人耳垂的形狀可能各異，而佛像的耳垂常有垂珠並且飽滿，這是常態；無論其狀貌如何、有否垂珠，凡人與神明雕像的耳朵皆可謂自成一個體系。

可是，不少寮國佛像的耳朵在結構上可以分為上半、下半，這上下兩個部份看來各成一區，並且某些耳垂之造型甚為特殊。換言之，其上半應該是三角窩、耳輪根、耳甲腔、對耳輪等類似@狀的部份，其自成一區，而下半部則延伸出略長的耳垂，它同樣自成一區。眼前這個例子（圖 18）的耳垂之外觀，好比四個英文小寫字母的 l，而且它們併排、靠攏、彼此等長，如同梳子的牙齒，也略似寮國某些佛像等長、平齊之手指（這點容後說明）。這種耳朵的造型——不僅醒目地分成上下兩半而且耳垂略似梳子——甚具特色，很難在其他國家看到。

這裡進一步解說耳朵可分為上下兩半的情況。有一條線順著額頭髮際線而行，它在額角轉約 90 度，之後往下連結到鬢角，然後在鬢角再彎曲近 90 度，向耳朵橫著延伸過去，幾乎連接到耳輪。這條線不僅在橫向、幾乎可以連結到耳輪的那一段頗為清楚，其與耳垂之間的邊界也顯而易見（圖 19、20）。於是耳朵的上半部，往往與螺髮、鬢髮等部位合為一體，而下半屬於耳垂的部份，反倒像是一個在調性上不很相近的小區塊。據此看來，

耳朵可分為兩半。有意思的是，上下兩半的耳朵造型，被延續至今。這種與眾不同的造型，可以在當代某些紀念品或文創產品上見到（圖 21）。據此可知，這個特點被保留下來，依然活在寮國此時的社會裡，沒有過期。

五、手印或其姿勢

印度有很多佛坐像、佛立像，也有不少佛臥像，然而寮國的佛像大多為坐像，亦即採取端坐的姿勢。其次，寮國佛像通常是半跏趺坐（或稱單盤）。單盤是指把兩腳盤起，互相交疊，讓左腳尖靠近右膝蓋，讓右腳尖靠近左膝蓋；左腳在上或右腳在上皆可。無論哪一腳在上，雙腳的腳掌都朝上，而非兩小腿互相交叉、腳掌朝下、散盤而坐。第三，寮國佛坐像大多數是右腳在上，亦即以右足放在左足上，這可稱為吉祥之半跏。

手印方面，寮國的佛坐像大多結觸地印（又稱降魔印）。印度佛坐像所結的手印種類頗多，包括說法印、施無畏印、觸地印等，不一而足，並且這些手印都是單以右手所結的。可是寮國佛坐像大多（但不是全部）結觸地印（圖 12 及本文關於手指等單元之附圖）；這種手印在寮國普遍流行，且歷時長久，甚至有佛像的雙手都各結觸地印，而非只以右手結此印。據此可知，寮國信徒對此手印似乎特別鍾愛。

另外，寮國也有特殊的手印造型。一尊佛坐像的右手所結之說法印，模樣或姿勢很少見於別的國家。必須說明的是，常人盤腿而坐時，如果右手放在大腿以上、腹部的位罝，則手掌在自然狀態下應是平放，掌心向上，肌肉放鬆，無需用力。但是，如果要結說法印，則必須把擺在腹部的手掌用力往外、往上翻起，也必須將右手拇指、食指相扣，把另外的三指伸直並且使力，以便維持此一姿勢。由這個角度來看，這尊佛坐像的說法印頗不尋常。

寮國佛像還有些特殊的手印。一種是「祈雨式」。也就是佛立像的雙臂伸直，垂放於身體兩側，稍稍向外（沒有緊貼身軀），手掌心朝向大腿，指尖向下，衣袍貼在髖骨、大腿骨上，其下襬的兩角向上捲起，或在向上捲起之後又稍微朝下。無論樣式如何，下襬的兩角都是對稱的（圖 22）。另一

種是「禪思菩提樹」手印（圖 23）。也就是佛像上半身的姿勢大抵同於「祈雨式」，但雙手放在下腹部前面，指尖向下，右手在上（Burk & Vaisutis, 2007: 57）。圖 24 的雕像雖然肉髻上的光芒、雙腳的腳掌都已不存，但是由其左手手掌留在腹前的小部份痕跡，以及其右手殘留在腹前的小段指頭可知，雕像的雙手在腹部大致形成一個英文字母的 X，因此它應該也是結「祈雨式」手印。

六、手指

有些寮國佛像的五根手指長度相同，而且指尖切齊；這種五指平齊的作法，世所罕見。為說明這種情況，須再話說從頭。根據經典，在佛陀的「三十二相」中，與手指相關的部份之一是「諸指長」，其字面的意思已然清楚，就是雙手的十根手指頗長。其次，佛陀的「八十種好」中，與手指相關的部份是「指圓而纖細」，意思應該是：由縱剖面來看，每一根都纖秀細緻，並且依照長寬比例來說，十指都細長，而非粗糙短小；如果由橫切面來看，則每根手指大致都呈圓形，而非其他形狀如三角或菱形等。綜合上述兩句經文可知，其形容了手指的外觀；可是其並未規範十指之個別長度，也沒有解說十指相對長度，更沒有說在觸地之時各指的指尖是否切齊。

印度佛像的手指，大都如常人一樣，每根的長度不一。常人在注視本身的掌心時可以看到，掌心並非呈正方形，而且各手指的長度並不相等；在各手指的「立足點」（亦即掌指關節）上，通常中指最高，食指、無名指的稍低些，小指的又更低，拇指的最低。在造像時，無論印度佛像的雙手作哪一種手印，如果五指都伸直，則其每隻手的五根手指之長度皆有異，在觸地之時五指的指尖不會切齊。因此，如果佛像的右手作「觸地印」或「施無畏印」等，則觀者可以明白清楚地見到其拇指、小指較短，而其餘三指稍長（圖 1、16、25）。

然而，某些寮國佛像之右手，除了拇指之外，四指平齊，甚至五指切齊（圖 26、27）。觀者能見到，寮國某些作「觸地印」的佛像，其右手的五指之指尖切齊。也就是說，它們的五指可以一起碰觸膝蓋以下的同一個平

面；即使五指都懸空、沒有直接碰到地面，但是其指尖的位置、其所形成的整齊切面，依然分明。這確實是寮國某些佛像的特點之一。可是我們不能據此斷言「該國造像的右手四指或五指切齊是錯的」，因為經典上對此並無相關規定，只能說這是寮國佛像的特點之一。

七、衣服

在僧衣上，常可發現寮國佛像別出心裁之處。說明如後：一，南傳佛教圈裡的佛坐像，大多有個從佛陀左肩上斜斜伸出、在胸口折往腹部、向下垂放的衣角，其表面通常沒有裝飾。但某些寮國佛像在這部位刻畫著紋樣，如連珠紋、波浪紋、植物紋等。二，在某些佛像的胸膛與腰部之間有一圈橫幅(圖 28)，它並非腰帶；這種情況，很少出現於其他國家的佛像上。雖然在其他國家的作品上，有時能見到腰部附近的帶狀、水平裝飾，但那大都是位在菩薩像的腰部，而非在佛像上。三，某些寮國佛像還在上腰部出現花結；換言之，這圈橫幅有時與從左肩上垂直而下的衣角交錯並打了花結，有的花結表面裝飾著各種紋樣。這種情況，他國幾乎不見(圖 29、圖 30)。

在佛立像方面，也可以見到寮國佛像在衣服上的匠心獨具。早先，印度佛像如果有刻畫僧衣的話，則其僧衣通常由上至下垂掛，其在肩膀和下襬的寬度雖然有些差異但差異不大(圖 31)。然而，某些寮國佛立像的衣袍之下襬較為寬大；觀者遠望雕像時，可以見到整件外袍稍微呈三角形(圖 32)。亦即如果以肉髻或其上的光芒為頂點，並以兩個下襬衣角為三角形底邊的兩個內角，則整個佛像看來大致呈垂直拉高的等腰三角形³。較特別之處是下襬的兩個衣角，其有的往左右兩旁飄揚或上捲，有的在上揚之後稍微往下捲，有的呈漩渦狀。有的佛立像把雙手往兩側、各約 45 度伸展開來，使得手上的衣袍與身軀之間形成三角或菱形膜，看似有助於飛翔一樣(圖 33)。上述關於寮國佛像衣服之種種，不常出現於其他國家的佛像上。

³ 偶有泰國的佛立像也呈現此樣貌。

大抵人類都需要衣服，釋迦牟尼佛原本是人類，自然需要衣服；以佛陀為模型所造的像，當然也需要衣服來裝扮。但在經典中，並沒有對佛陀的衣服作詳細的描摹或說明。因此，佛像的衣服成了藝人工匠發揮才華的空間之一，各國佛像的衣物裝飾各有巧妙之處；雕像上的衣服及其裝飾，也成為許多國家或地區的佛像之主要特點，或辨別其造像時代及地點的重要標尺之一。

肆、討論

從上述的文獻檢閱可知，寮國的佛像一直不受重視，也可說是被輕視或備受忽視。古時，科技尚未發達、交通並不方便，但是寮國文化已受地理上較為鄰近的中華帝國、印度王朝所輕忽。近代，雖然同為南傳佛教圈的一員，但是寮國感受到泰國長驅直入的力量。接著，寮國被遠渡重洋而到的法國殖民，在其「保護」下寮國的佛教造像瀕臨衰亡。在現代社會中，寮國經常性地被文化上掌握話語權、解釋權的英法等強國所忽視，其藝術被稱為某國的地方版、附屬品；換句話說，世上有甲國版、乙國版、丙國版，但是沒有寮國版，因為寮國往往沒有被當成一個主體對象來研究，其主體性尚未被強國肯認。

應說明的是，上述的外力可以分階序，而且在階序中不只沒有看到寮國的主體性，還往往把寮國排擠到更後面。首先，英國殖民印度達三個半世紀，而印度自認在文化上長久殖民了東南亞(含寮國)；因此在這階序上，以英國為高，印度次之，寮國殿後。其次，法國於 1884 年起「保護」了越南 (Goscha, 2016: 138)，之前，越南曾經把寮國納為藩屬；而法國也曾於 1893 年打敗泰國 (Stuart-Fox, 1997: 24-25)，之前，泰國自 1778 年起把寮國納為藩屬，於是寮國(琅勃拉邦)曾經在同一時間受制於泰、越並向他們朝貢(陳鴻瑜, 2017: 48)。因此在這階序上，以法國為高，泰越居次，寮國又次之。據此可知，長久以來寮國持續不斷地受到多方的忽視，並被不同國家給予多重的輕視甚或貶抑。

在多方忽視、多重貶抑下，寮國依然在自身可以掌握的小空間裡，長

期努力，不願放棄。應說明的是，1707 年該國由於王位繼承問題而陷入紛爭，於是國家分裂為琅勃拉邦、永珍、占巴塞等三國；內亂引來外患，1767 年前後它們成了泰國、緬甸兩國交戰的籌碼，之後淪為泰國、緬甸、越南這三個地區性強權分割或索取資源的對象；1893 年被法國殖民，直到 1953 年才正式獨立，隨後又陷入內戰（維基百科，2023）。政治及社會長期紛亂，外力君臨，這必然殃及百姓、禍延經濟民生。在這情況下，宗教成了該國百姓精神寄託的主要對象，而宗教藝術則是他們可以伸展的場域。於是他們啟建寺院、雕造佛像、圖繪神明及其故事，以表達自己的心聲，敘說自己的故事。

宗教藝術可用於糾合民心、集結百姓。以泰國為例。西元 13 世紀該國獨立建國時所創造的宗教藝術（其關鍵之一是打造出別開生面的佛像、建築），其不只成為當時該國文化的核心要素，還為後代的國家藝術立下可長可久的典範（Diskul, 1999）。易言之，在掙脫吳哥帝國統治、建立新國家時，泰國運用了其所能掌控的各種領域和方式，以鍛造自己的新文化；其中，佛教藝術是非常重要的一環。藉由向外學習、多方嘗試，其創造了屬於自己的特殊佛像；藉此凝聚人心、型塑特色，並建立認同（嚴智宏，2023）。

在造像時，如本文所述的，寮國的藝術工作者應當也歷經了某些特定過程。亦即他們一方面延續教內的傳統，尊重源自印度的規範，但另一方面也加入在地、本土的元素；他們當然有參考周邊各國或地區（例如柬埔寨、錫蘭、泰北蘭那、泰國的中部等）之模型，但是也一定有把心血和新意灌注到本身的作品中，創造出別具一格的佛像。而藝術工作者之間，理應有各方面之個別差異，如所屬族群、師承派別、技術、經驗、對於經典的解釋、身心健康之情況等，情況不勝枚舉。

在時間的長流中，寮國的藝術工作者逐步摸索、嘗試創新，製作出頗具特色的佛像。縱然在草創時期以他方作品為參酌及模仿的對象，或向別的國家和地區之作品汲取靈感，因而製作出類似他國模型的雕像，但是寮國一步步找到自己的空間，加入別人所沒有的元素，鑄出自己雕像的特殊性。

法國哲學家笛卡兒（Descartes）曾說，「我思考，所以我存在」。意思

是，此刻我正在動腦思考，而無論此刻我所思考的對象是什麼、不管其內容是正確的或錯誤的，這都意味著必定有個思考的實踐者，那就是「我」；縱使我被惡魔騙了，則也必須先有「我」的存在，然後「我」才可以被惡魔欺騙。因此，在我思考時，我是一個主體、一個思考的實踐者，「我存在」這個事實是正確的、無可質疑的（Descartes, 1984: 16-17）。

準此，吾人可以推演如後。在我造像時，我已經先思考了我要造的雕像之模樣，內心有譜，成竹在胸了。無論我所思考或設計的雕像是什麼模樣，那都清楚地標指著已有一個主體、一個製作雕像的實踐者，那就是「我」。即便我所製作的雕像至今一直無法吸引世人的眼光，或者在可預期的將來也不會備受矚目並引起大多數觀者的認可和稱讚，但是藉由「我動腦思考設計、我親手製作出雕像」這個過程，就已經證明「我的存在」。因此，我造佛像，故而我是存在的。

同理，藉由製作屬於自己的佛像，寮國向自身及世界證明其確實存在。雖然，長久以來世人不怎麼知道或認識寮國，對其不怎麼感興趣，甚至經常多方予以忽視，或予以多重的輕視或貶抑，但是寮國一樣在可以掌控的場域中有所作為，奮力造出具有特殊性的佛像。畢竟，外界「不怎麼知道它」，並不等於「它不存在」，也無損於「它存在」；外國對其「不怎麼感興趣」，同樣也無法否定其努力，更無法抹滅其所建立的特殊性。縱然外界多方予以忽視、多重予以輕視，依然不能全然壓抑其努力；即使往昔外界長年予以貶抑，但是依然抑制不了其奮力造像的意志。

從上述關於寮國佛像的各種藝術語彙中，我們可以看到其所造的雕像之特殊性。本文所舉的幾個類目及圖例，就是證據；如果將其拿來與印度、錫蘭、柬埔寨、泰北、泰中、緬甸或中國的佛像作比較，則不難發現其彼此間的差異。這些特殊性，是在普世性（universality）之下的變化。換言之，寮國近現代佛像確實呈現了不少在地特性，包括肉髻上的光芒、頭身比例、雙眉模樣、耳朵造型、所結手印、手指長度、衣服等等，詳如上文。

這裡以耳朵造型為例。大多數國家的佛像之耳朵，在外型上與常人的耳朵是大同小異的。耳朵本身雖有不同的小部位，然而它們已整合為一個自成單元的器官。與常人的小異之處是：根據經典，佛陀的「八十種好」

之一是「耳輪垂垂」，在造像上佛耳比常人的耳朵大，其耳垂也比多數人的耳垂還長，這情況已見於早期的佛像。但不少寮國佛像的耳朵卻可分為上下兩個區塊，而且這個特殊處延續至今，出現在今日的寮國文創產品上（佛像的雙眉、肉髻上的光芒等，也代代相傳）。

它們的意涵可能是，這些造型受到當代社會的接受及認同。在寮國人反思自己、試圖對外介紹某些屬於「寮」的特性時，其所選擇的物件之一是這兩截式的佛耳。它當然不是瞬間從天而降，或霎時從地湧出的，也非藝術家神來一筆而出現的；它傳承自該國大多數百姓長久以來所信奉的宗教，尤其是出自該宗教的核心人物之古雕像。換言之，它具有深遠的歷史淵源，也隱含了該國不少人共享的傳統、象徵符號；它成了連結寮國的古與今、聯繫在地百姓與外界人士的「橋」之一。在地百姓可以藉此溫習其歷史文化底蘊，思索其共有的歷史記憶或是其與他國的不同之處，藉以進行自我的定位，同時以藝術（造像）的途徑再現其本身與外在世界的關係。

必須說明的是，本文所舉的例子是部份的佛像，而非全貌。在至少長達六百年的時間裡，寮國各地、各時期的造像各有其特點；並非寮國所有的佛像都如本文所討論的例子，並非每件作品都具備上述的每個特點。實際上，寮國的作品也非只有上述的模樣；畢竟，寮國有不同的族群，其藝術工作者也分屬不同的流派或淵源，各個時期各具特色。然而，具有上述特點的例子為數不少；本文所舉的，是部份的代表性例證，但沒有窮盡。

伍、結語

藝術是一個展現自我、傳達理念、型塑認同的重要場域，也可以說達到某種目的之手段。這種情況，自古而然。古埃及的人面獅身像、古希臘的斷臂維納斯、文藝復興時義大利的大衛全身像等，無不展露該社會當時的重要氛圍，並具深刻的時代意義。這種現象至今猶是。當代時尚名流莫不在各方面——包括頭髮、耳環、服裝、飾物、配件、姿勢等——展演自己的風格形貌，型塑特色，甚至建立品牌。上述多種類目，也可以在雕像上看見，印度、中國、希臘、羅馬、吳哥帝國等國之雕像皆然，寮國也是。

然而，寮國是一個經常被漠視或忽略的山國，在藝術上就是。自古以來，在國際政治上，其常被周邊大國當成邊陲之地、弱小之國。在敵國外患上，雖然其地處山區，但千百年來相繼被外力侵擾、佔領甚至殖民。在內憂上，其常有黨派路線之爭，幾次徘徊在彼此敵對的不同外力間，時而兄弟鬩牆、同室操戈。在經濟上，國破山河在，百姓無法長時間致力於耕耘。在文化藝術上，由於常遭各強國影響或君臨，因此每每遭貶為大國的「地方版」、被認為距離「自成一格」很遠，甚至乾脆略過不提。簡言之，在許多層面上（含藝術）寮國看似矮人一截。

確實，各項與造像相關的條件都不寬裕，但寮國沒有擯棄自己。換句話說，即使寮國在很多方面都不如意——地理位置偏遠、地形多高山高原、政局不穩、戰爭頻仍、經濟未發達、國運曲折坎坷——但是寮國身為歷史上長久存在的邦國，即使其境遇再怎樣困頓窘迫，路途再怎麼崎嶇險峻，仍不輕言放棄，依然在本身所能開展的小小空間裡努力為之。觀諸其近現代的作品，我們知道，寮國把握了藝術場域；其在藝術呈現上，以宗教為主要範圍，其中以佛像為焦點。因為，該國以南傳佛教為多數人的主要信仰，百姓在這個領域上貫注心力、製造一己的佛像（這是本文選擇佛像來討論的主因）；該國藝術工作者將佛像作為其發揮才華、表露情感、傳達理念、型塑認同的主要場域之一，藉此建立其自我風格或在地特色。易言之，他們在此園地奮力耕種，用心製作屬於自我的佛像。

以幾個世紀的時間，寮國藝術工作者另闢蹊徑，終能獨具一格。首先，印度傳到的文字經典，是造像上的範式，他們自然予以尊重並遵守；但它們沒有成為寮國製作佛像時的限制。而且，寮國向外所學習到的，或各國傳到寮國的雕像模型，確實為造像時很好的參考對象；然而它們也沒有成為寮國造像時全然依賴的版本。其次，寮國不是止於把別國佛像搬遷、輸入而已，也非跟隨在周邊各國的佛像模型後面、全盤仿製、了無自己的個性；從其作品可知，寮國廣泛吸收外來養分，益以在地特性。我們在寮國所見到的近現代雕像，雖然可能含有某些印度、泰北或柬埔寨傳抵的元素，但它們仍是具有在地特性的作品。其在許多項目上頗有新意，如本文所談的肉髻上之光芒、耳朵、手指、手印及衣服等。僅就肉髻上的光芒之造型

及其體積而言，就足以成為其匠心獨運之特色。

難能的是，寮國的藝術工作者戮力研發新樣式。在製作佛像上，寮國是後發者，在寮國之前已有眾多的先行者，例如印度、錫蘭、緬甸、柬埔寨及泰國等。如何在充滿前輩的既有天地裡，開創一片屬於自己的天空？這非常不容易；然而，如果選擇跟隨在前輩後面、依樣畫葫蘆，不必殫精竭慮也無須絞盡腦汁，那立即就可複製出新的雕像。可是那將坐實強國的詮釋（亦即此國的作品只不過是某國的附屬品罷了）。畢竟複製品做得再精美也只是複製品，而沒有本身的靈魂。因此，寮國再怎樣也要奮力做出屬於自我的雕像；此事很難，但是寮國做到了。

可貴的是，在長久被忽視或藐視甚至貶抑的情境下，寮國仍不輕言放棄。世上許多強國都沒有看見（或視而不見）寮國佛像的特點。寮國若要自我放棄，是很容易的，因為只需撒手即可，任由它花果飄零、灰飛煙滅；而不必堅此百忍、頂住世人的輕忽或負評。可是那樣將落實強國在寮國身上所貼的標籤（亦即此國藝術幾無特性可言，其雕像何足道哉）。畢竟維持不易，已然毀滅的古蹟和已經斷絕的造像傳統很難復原。然而，堅持下來能否被外界所肯認？這未知，可是有堅持就有希望，不堅持則沒有希望。因此，寮國的藝術工作者屹立在自己的土地上，韜光養晦，長期堅持造像，還創造出新成果；此事很可貴，寮國做到了。

必須強調的是，上述種種新意或變化，並沒有違反最原初的經典根源。亦即寮國藝術工作者的各種創新，不是對相關經典或規定的反抗或顛覆。相反的，近現代寮國佛像上所出現的各種改變，可說是在既有框架裡的創新，也可說是出新意於法度之中。從它們身上可以知道，寮國的藝術工作者尊重印度及寮國既有的藝術傳統，遵循長久以來的造像法式，但是在某些沒有提及或詳細規定的點上，他們找到可以自由揮灑的空間；在這空間上，他們把不少在地特性灌入其所造的佛像，為它們注入新鮮的活力⁴。

寮國的藝術工作者以造像的方式，持續再現了佛陀的形象，試圖創造

⁴ 當然，並非每一尊寮國造像都全然不同於印度（其為各國佛像的經典根源、造型根源）及泰國（其與寮國唇齒相依，並於近現代深刻影響了寮國）等國家的佛像。

自我與外界之間的關係。數百年來，佛教是他們心靈上集體的皈依之處，佛陀是他們精神上共同仰望的導師，寺院則是他們供奉佛像、禮拜佛陀的殿堂；各個鄉鎮經常有居民一起出資、合力建造的、屬於該鄉鎮的寺院；一鄉鎮一或幾個寺院，各寺院通常座落在山間、丘陵、坡地或叢林裡的平緩處，寺內供奉著他們集體出錢出力所造的佛像，此為他們長期以來所熟稔的文化地景。基於他們對南傳佛教和文化地景的熟悉感、認同感，和他們對寮國土地的親切感、歸屬感，他們形成其對於在地的認知以及共同的記憶。透過宗教所型構的文化地景、熟悉感、認同感、親切感、歸屬感、在地共同的記憶等等，他們鑄鑄出在地知識、感情和理念等。這些都成為他造像時的重要依據或參考架構，也成了其自我（藉由佛像藝術）與外界（世界雕像藝術）連結的橋。

作為藝術上展現個性的主要場域之一，寮國佛像委實具有特殊性。在本文所討論的許多點上，它們確有自出機杼、獨樹一幟之處；它們從傳統文本、周邊模型中取經，又從既有的造型中走出來，創造出新的樣式。他們也藉此告知自己與外界說：「我們是生活在這片土地上的住民，我們是這個群體（南傳佛教圈）的成員之一，我們同其他成員一樣造像，而且我們所造的佛像具有在地特點」。只是這曖曖內含光的雕像群，長久以來常被各大文化或霸權給忽視，很少被外界所知曉、認識。即使情況如此，但他們依然努力。這個看似沒有特點的國家（a state of no significance）實際上有特點，至少在佛像藝術上是；其作品一直被忽視，但不等於沒有存在，也不等於沒有特殊性。



圖 1 佛像，1 世紀，秣菟羅



圖 2 佛像，11-12 世紀，南印度



圖 3 佛像，14 世紀，錫蘭



圖 4 佛像，14-15 世紀，泰國



圖 5 佛像，14 世紀，泰國



圖 6 佛像，19 世紀，寮國



圖 7 塔鑾，16 世紀，寮國



圖 8 佛寺，21 世紀，寮國



圖 9 佛像，20 世紀，寮國



圖 10 佛像，2-3 世紀，犍陀羅



圖 11 佛像，14 世紀，泰國



圖 12 佛像，19 世紀，寮國



圖 13 佛像，5 世紀，東印度



圖 14 神明頭，11 世紀，緬甸



圖 15 佛頭，19 世紀，寮國



圖 16 佛像，6 世紀，印度



圖 17 佛像，11 世紀，泰北

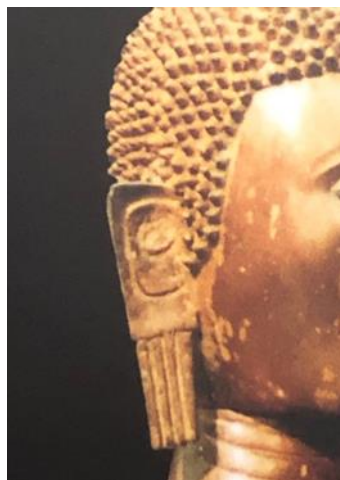


圖 18，佛像，19 世紀，寮國

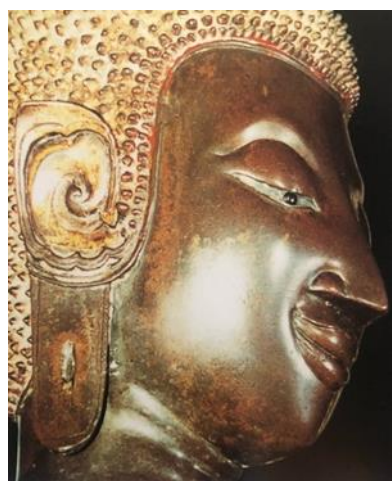


圖 19 佛耳，18 世紀，寮國

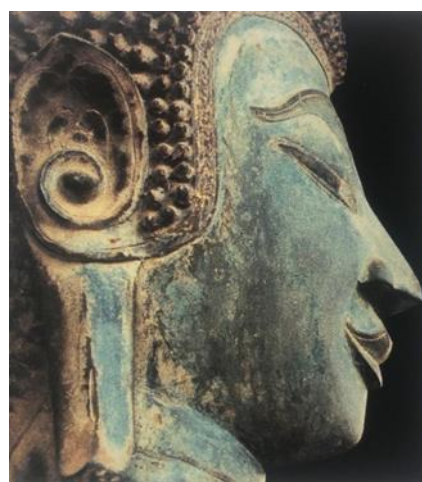


圖 20 佛耳，18 世紀，寮國



圖 21 佛耳，21 世紀，寮國



圖 22 佛像，19 世紀，寮國



圖 23 佛像，19 世紀，寮國



圖 24 佛像，19 世紀，寮國



圖 25 佛像，8 世紀，東印度



圖 26 佛手，18 世紀，寮國



圖 27 佛手，18 世紀，寮國



圖 28 佛像，18 世紀，寮國



圖 29 佛像，19 世紀，寮國



圖 30 佛像，15 世紀，寮國



圖 31 佛像，8 世紀，東印度



圖 32 佛像，19 世紀，寮國



圖 33 佛像，19 世紀，寮國

附表 1：圖片 1 至 16 內容及資料來源

編號	名稱	時代	地點	目前所在	資料來源
圖 1	佛像	1 世紀	秣菟羅	秣菟羅博物館	https://en.wikipedia.org/wiki/Art_of_Mathura
圖 2	佛像（局部）	11-12 世紀	南印度	大英博物館	Zwalf, fig. 206
圖 3	佛像	14 世紀	錫蘭	大英博物館	Zwalf, fig. 211
圖 4	佛像	14-15 世紀	泰國	蘭甘亨博物館	筆者攝
圖 5	佛像	14 世紀	泰國	蘭甘亨博物館	筆者攝
圖 6	佛像（局部）	19 世紀	寮國	寮國	Lopetcharat, p. 230
圖 7	塔鑾（局部）	16 世紀	寮國	永珍	筆者攝
圖 8	佛寺山門	21 世紀	寮國	永珍	筆者攝
圖 9	佛像	20 世紀	寮國	未詳	http://azibaza.com/readph.php?folder=P2970&cat=hg
圖 10	佛像（局部）	2-3 世紀	犍陀羅	大英博物館	Zwalf, fig. 21
圖 11	佛像	14 世紀	泰國	蘭甘亨博物館	筆者攝
圖 12	佛像	19 世紀	寮國	永珍西薩格寺	筆者攝
圖 13	佛像（局部）	5 世紀	東印度	大英博物館	Zwalf, fig. 131
圖 14	神明頭	11 世紀	緬甸	紐約大都會博物館	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38321
圖 15	佛頭	19 世紀	寮國	永珍西薩格寺	筆者攝
圖 16	佛像（局部）	6 世紀	東印度	伽耶	Asher, pl. 24

附表 2：圖片 17 至 33 內容及資料來源

編號	名稱	時代	地點	目前所在	資料來源
圖 17	佛像 (局部)	11 世紀	泰北	紐約大都會博物館	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39158
圖 18	佛像 (局部)	19 世紀	寮國		Lopetcharat, p. 232
圖 19	佛耳	18 世紀	寮國		Lopetcharat, p. 182
圖 20	佛耳	18 世紀	寮國		Lopetcharat, p. 191
圖 21	佛耳	21 世紀	寮國	永珍	筆者攝
圖 22	佛像	19 世紀	寮國	永珍玉佛寺	Parmentier, p. 117
圖 23	佛像	19 世紀	寮國	永珍玉佛寺	Parmentier, p. 113
圖 24	佛像	19 世紀	寮國	永珍西薩格寺	筆者攝
圖 25	佛像 (局部)	8 世紀	東印度	印度博物館	Asher, pl. 180
圖 26	佛手 (局部)	18 世紀	寮國	永珍因朋寺	Parmentier, p. 69
圖 27	佛手 (局部)	18 世紀	寮國	未詳	Lopetcharat, p. 198
圖 28	佛像 (局部)	18 世紀	寮國	未詳	Lopetcharat, p. 197
圖 29	佛像 (局部)	19 世紀	寮國	未詳	Lopetcharat, p. 218
圖 30	佛像 (局部)	15 世紀	寮國	未詳	Lopetcharat, p. 110
圖 31	佛像	8 世紀	東印度	帕特那博物館	Asher, pl. 143
圖 32	佛像	19 世紀	寮國	永珍西薩格寺	筆者攝
圖 33	佛像	19 世紀	寮國	未詳	Lopetcharat, p. 265

參考文獻

- 玄奘，2024（唐朝）。《大唐西域記》收於《大正新脩大藏經》冊 51。東京：大正一切經刊行會。
- 玄奘（譯），2024（唐朝）。《大般若波羅蜜多經》收於《大正新脩大藏經》冊 6。東京：大正一切經刊行會。
- 伊東照司，1985。《東南アジア仏教美術入門》。東京：雄山閣。
- 佛陀跋陀羅（譯），2022（東晉）。《佛說觀佛三昧海經》收於《大正新脩大藏經》冊 15。東京：大正一切經刊行會。
- 范曄，1986（劉宋）。《後漢書》。台北：台灣商務印書館。
- 常璩，2012（東晉）。《華陽國志》。中國濟南：齊魯書社。
- 耿德銘，2002。〈古籍中的哀牢國〉《雲南民族學院學報（哲學社會科學版）》19卷6期，頁70-74。
- 通妙（譯），1995。《三十二相經》收於元亨寺漢譯南傳大藏經編譯委員會（編）《漢譯南傳大藏經》。高雄：元亨寺、妙林出版。
- 陳鴻瑜，2017。《寮國史》。新北：台灣商務印書。
- 梁國楹、王守棟，2011。《中國傳統文化精要》。中國北京：人民。
- 維基百科，2023。〈寮國〉（<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/老挝>）（2024/1/15）
- 維基百科，2024。〈哀牢〉（<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/哀牢>）（2024/4/25）
- 錢穆，2018。《中國文化史導論》。台北：台灣商務印書。
- 瞿曇僧伽提婆（譯），2024（東晉）。《中阿含經·三十二相經》收於《大正新脩大藏經》冊 1。東京：大正一切經刊行會。
- 嚴智宏，2001。〈見證歷史，與時俱進：泰國佛像與歷史情境的關係〉。台北：中央研究院東南亞區域研究計畫，東南亞研究論文系列。
- 嚴智宏，2023。〈素可泰時期的佛教和佛教造像〉收於中台世界博物館（編）《佛國：館藏泰國造像特展》頁82-85。埔里：中台世界博物館。
- Asher, Frederick. 1980. *The Art of Eastern India, 300-800*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Azibaza. 2018. "Lao Buddha."
(<http://azibaza.com/readph.php?folder=P2970&cat=hg>) (2024/1/24)
- Berlioz, Hector. 1851. "Chinese Musical Customs." University of California, Santa Cruz (<http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/Chinese.html>) (2024/1/24)
- Blaut, James Morris. 2000. *Eight Eurocentric Historians*. New York: Guilford Press.

- Blood, Peggy, and Pamela J. Sachant. 2024. "Chapter Eight: Art and Identity." University System of Georgia and the University of North Georgia (<https://alg.manifoldapp.org/read/introduction-to-art-design-context-and-meaning/section/546808d3-2803-4313-9fd4-c7c1b77e3bcf>) (2024/1/24)
- Burke, Andrew, and Justine Vaisutis. 2007. *Lonely Planet Laos*. Fort Mill, S.C.: Lonely Planet.
- Coedes, George. 1968. *The Indianized States of Southeast Asia*. Honolulu: Hawaii University Press.
- Descartes, René. 1984. *The Philosophical Writings of Descartes*, Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Diskul, M. C. Subhadradis. 1999. *Sukhothai Art*. Bangkok: Prince Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre.
- Fisher, Robert E. 1993. *Buddhist Art and Architecture*. London: Thames & Hudson.
- Giteau, Madeleine. 2001. *Art et Archeologie du Laos*. Paris: Picard.
- Goscha, Christopher (譚天譯), 2016。《越南：世界史的失語者》(*The Penguin History of Modern Vietnam*)。新北：聯經。
- Hauser, Arnold (居延安譯), 1990。《藝術社會學》(*The Sociology of Art*)。台北：雅典。
- Kerlogue, Fiona. 2004. *Arts of Southeast Asia*. London: Thames and Hudson.
- Kislenko, Arne. 2009. *Culture and Customs of Laos*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Lopetcharat, Somkiart. 2000. *Lao Buddha: The Image and Its History*. Bangkok: Amarin Printing & Publishing Public Co.
- Lorrillard, Michel. 2017. "Early Buddhism in Laos: Insights from Archaeology," in Peter Skilling, and Justin Thomas McDaniel, eds. *Imagination and Narrative: Lexical and Cultural Translation in Buddhist Asia*, pp. 231-64. Chiang Mai: Silkworm Books.
- Majumdar, Ramesh Chandra, ed. 1951-77. *The History and Culture of the Indian People*, 11 vols. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan.
- Majumdar, Ramesh Chandra. 1972. *Ancient Indian Colonization in South-East Asia*. Vadodara, India: Maharaja Sayajirao University of Baroda Press.
- Majumdar, Ramesh Chandra. 1979. *India and South-east Asia*. Delhi: B. R. Publishing.

- Metropolitan Museum of Art. 2024. "Head of a Male Deity."
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38321>) (2024/4/20)
- Metropolitan Museum of Art. 2024. "Standing Buddha."
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39158>) (2024/4/20)
- Mishra, Patit Paban. 2021. "India's Historical Impact on Southeast Asia." *Education About Asia*, Vol. 26, No. 1, pp. 1-7.
- National Gallery of Art (USA). 2024. "Expressing the Individual."
(<https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/uncovering-america/expressing-individual.html>) (2024/4/20)
- Parmentier, Henri. 1988. *L'Art du Laos*. Paris: École française d'Extrême-Orient.
- Paul, Pran Gopal, and Debjani Paul. 1989. "Brahmanical Imagery in the Kuṣāṇa Art of Mathurā: Tradition and Innovations." *East and West*, Vol. 39, Nos. 1-4, pp. 111-43.
- Pew Research Center. 2024. "Buddhists."
(<https://www.pewresearch.org/religion/2012/12/18/global-religious-landscape-buddhist/>) (2024/1/24)
- Population Division of the United Nations Department of Economic and Social Affairs (UNDESA). 2022. "World Population Prospects 2022."
(<https://population.un.org/wpp/>) (2024/1/29)
- Rawson, Philip S. 1967. *The Art of Southeast Asia: Cambodia, Vietnam, Thailand, Laos, Burma, Java, Bali*. London: Thames & Hudson.
- Stoneman, Richard. 2019. *The Greek Experience of India: From Alexander to the Indo-Greeks*. Princeton: Princeton University Press.
- Stuart-Fox, Martin. 1997. *A History of Laos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wikipedia. 2023. "Art of Mathura." (https://en.wikipedia.org/wiki/Art_of_Mathura) (2024/1/29)
- Wikipedia. 2024a. "Laos." (<https://en.wikipedia.org/wiki/Laos>) (2024/1/24)
- Wikipedia. 2024b. "George Cœdès." (https://en.wikipedia.org/wiki/George_Cœdès) (2024/1/24)
- Zaleski, Valerie. 1998. "The Art of Thailand and Laos," in Maud Girard-Geslan, ed. *Art of Southeast Asia*, pp. 93-150. New York: Harry N. Abrams.
- Zwalf, W. 1985. *Buddhism: Art and Faith*. London: British Museum.

With Creations within Regulations: Modern Buddhist Statues of Laos

Chih-hung Yen

Professor of the Department of Southeast Asian Studies, National Chi Nan University, Puli, Nantou, TAIWAN

Abstract

For a long time, Laos has been neglected by its neighboring ancient civilizations or new powers. In the field of art, when the international community talks about Buddhist and Asian arts, most of them just briefly mention Laos, or even omit it, ignoring its existence; when Laos' statues are commented on, they are often classified as "local version" or subsidiaries of neighboring countries. In other words, Laos has long been belittled and demeaned by other countries. Despite a small population, a poor geographical position, a weak economic base, and a rough and rugged national history, Laos has persisted in its endeavors in the sphere where the majority of its people's spirits have been converted (i.e., Theravada Buddhism and its arts). Art is a place where a group expresses its thought and shapes its identity, and in the art of Laos, Buddha statues are one of the major works. It is remarkable that, even after so many pioneers, Laos has learned from different art schools and has endeavored to develop its own style. Its modern Buddhist statues are characterized by a number of features, including the shape of radiance over Ushnisha, the proportions of the head and the body, the look of the eyebrows, the shape of the ears, the Mudras, the length of the fingers, and the design and decoration of the clothing. These features are not only different from the Buddhist statues of most countries, but also do not go beyond the regulations set by the original classics; the features can be regarded as creations within the regulations.

Keywords: Laos, Buddhist statue, Thailand, Theravada Buddhist art, Southeast Asian art