

## 南傳佛教在東南亞的先驅： 泰國墮羅鉢底時期的雕塑

嚴智宏\*

### 中文摘要

墮羅鉢底（Dvaravati，西元 6-11 世紀）是南傳佛教在東南亞所建立的最早據點之一，也是東南亞早期的文化體系之一，更是泰國有文字的歷史之開端。但長久以來，這段歷史在國內沒有受到應有的重視。國際上，既有文獻的論述立場大多是偏向「印度化」，指印度主導了墮羅鉢底的美術；有些則偏向墮羅鉢底本身，指當時的住民憑著本身的努力創造了他們的美術，只不過借用了些外來的元素。以上兩類各說各話。

有鑑於此，本文探討幾個問題：墮羅鉢底時期美術的主要內容及風格為何？它們是在印度的主導之下所產生的，還是泰國自創的，抑或另有其他原因？其演變過程為何？研究發現，墮羅鉢底時期流傳至今的主要作品是南傳佛教的雕塑。墮羅鉢底早期深受印度影響。接著除了持續採納印度文化之外，也吸收其他地區（如高棉、爪哇等地）的文化。同時，墮羅鉢底也對南傳做了在地的詮釋，並且逐漸變現新物，創造新品。這些新品有明顯的在地特色，這些特色應該是其主要人種 – 孟人（Mon） – 所注入的。整個來說，墮羅鉢底確實曾經向印度取經；但也向其他地方取法。另一方面，墮羅鉢底也有自身的努力和創造力，才能夠製作出那些頗具特色的作品；但該國並非在真空的情境下憑一己之力創造新物。因此，「印度化」的論述並不完整，以泰國墮羅鉢底為本位的說法也只說對了部分。應該作整體全程的觀照才是。

關鍵字：墮羅鉢底，南傳佛教美術，泰國，東南亞，文化史

### Abstract

Dvaravati is one of the earliest bases of Theravada Buddhism established in Southeast Asia. It is also one of the earliest cultures of Southeast Asia, and one of the early cultures of Thailand. However, it has long been ignored. The existing literatures

\* 作者現為元培科學技術學院助理教授。E-mail: macol049@mails.fju.edu.tw  
本文收件日期為 2005 年 1 月 31 日，接受刊登日期為 2005 年 3 月 11 日。

relating to Dvaravati usually lean towards one side. They either states that Dvaravati has been Indianized, or that the people of Dvaravati have created their own art.

Accordingly, this essay aims to explore to art of Dvaravati. It discusses the forms, styles and development of its art, adopting a perspective different from the above-mentioned ones. It finds that many works of art of Dvaravati are the sculptures of Sakyamuni inspired by Theravada Buddhism, and that to this religion the people of Dvaravati have their own interpretation. Also, the essay argues that although the art of Dvaravati has been influenced by that of India, it has learnt from other cultures, e.g., Khmer and Java, synthesized them with indigenous one on the basis of local context, and created its new works.

Keywords: cultural history, Dvaravati, Southeast Asia, Thailand, Theravada Buddhism

## 一、緣起

長期以來，南傳佛教（上座部佛教，以下簡稱南傳）<sup>1</sup>美術在國內並未受到重視。這種情況由國人的著作量即可略知一二。到目前為止，國內關於南傳美術的學術論文甚少，屈指可數。有關南傳的學術專著更少，近五十年來僅有區區幾本。而這少數幾本是以宗教史為主，因此南傳美術在這些書裡並不重要，大抵只能說是配角。《東南亞佛教研究》、《南傳佛教史》就是明顯的例子。

在這鮮為國人了解的南傳美術裡，有個重要的部分，就是泰國墮羅鉢底時期的美術，(Dvaravati，西元 6-11 世紀，泰語譯之為他叻 [ຫຼວຊ່າ] 瓦滴，主要據點在今天泰國中部一帶，圖 1)。<sup>2</sup>它的重要性如次：首先，墮羅鉢底是佛教傳入東南亞的首站或最早據點之一。與南傳美術相關的眾多文物證明，早在 6、7 世紀時墮羅鉢底就已經流行南傳。在東南亞區域裡，若要談南傳文化，則無有出其右者。相對的，雖然緬甸、高棉（即柬埔寨）、寮國數百年來也是流行南傳的國家，但他們所保有或出土的南傳早期文物之質量，遠在墮羅鉢底之後。因此如果要研究南傳美術，尤其是南傳早期的美術，則必須研究墮羅鉢底。

第二，今天泰國是以南傳為主要信仰的國家，而墮羅鉢底時期則是這個傳統的先驅。這個時期的宗教以南傳為主；大乘雖然存在但不普遍。這種情況對後代產生了深遠的影響。例如，墮羅鉢底滅於高棉吳哥帝國 (Angkorian Empire, 9-15 世紀)；幾百年後，泰國脫離吳哥帝國，建立素可泰王朝 (Sukhothai, 13-15 世紀)；素可泰捨棄吳哥統治時期流行的印度教、大乘、密宗不從，轉而獨尊南傳，這很可能是上承墮羅鉢底時期的作法（嚴智宏 2002: 6）。如果不了解墮羅鉢底，則無法明瞭素可泰獨尊南傳的遠因，也無法清楚看出這條歷史脈絡。所以，泰國後來成為東南亞最大的佛教國、南傳圈裡最重要的國家之一，有「黃袍佛國」之稱，<sup>3</sup>這些情況雖然成立於素可泰時期，實際上可以追溯到墮羅鉢底時期。

第三，從墮羅鉢底時期開始，南傳及其美術在泰國一路發展下來，沒有斷絕。由於沒有斷絕，因此泰國文物保存得頗為完善。由於完善，所以在研究南傳時，泰國（尤其墮羅鉢底）是一個很好的對象。相對的，南傳的聖地和核心國家 – 錫蘭（今斯里蘭卡）– 在 16 世紀起連續四百多年遭到葡萄牙、荷蘭、英國等統治或殖民，早年流傳下來的文物長期受到棄置或破壞（早島鏡正、伊東照司 1989: 190-191）。其他南傳國家也都曾經在近代遭受西方列強殖民：緬甸受英國殖民，寮國和高棉受法國殖民。其中，寮國、高棉還自 1960、1970 年代起屢遭兵火洗劫，死傷慘重，南傳活動一度瀕於絕跡。但是，只有泰國一脈相承，一千五百年

<sup>1</sup> 南傳佛教圈主要是指錫蘭、緬甸、泰國、高棉、寮國等國家。

<sup>2</sup> 墮羅鉢底是地區名，也是時期名；若無特別說明，則墮羅鉢底在本文中所指的主要是時期。

<sup>3</sup> 泰國佛教徒約佔全國人口的 93%，也就是五千多萬以上。這個數字比南傳圈裡任何其他國家的信徒人數還多。這個數字佔全世界南傳信徒總數的二分之一弱，因此該國有「黃袍佛國」之稱（石井米雄 1988 : 197）。

來不絕如縷。這不絕如縷的脈絡及其所累積而成的文化，使泰國在南傳圈裡的地位相形重要。

第四，墮羅鉢底的主要人種是孟人（Mon），他們對南傳和東南亞研究而言都頗具重要性。因為西元紀元後的一千年裡，活躍於中南半島（尤其是泰、緬一帶）的主要人種並非泰人（Thai）、緬人（Burmese）而是孟人；他們所使用的語文不是泰文而是孟文。他們的文化水準頗高，很早就信仰南傳，並使他們的國度成為南傳在東南亞的傳揚中心（陳序經 1992: 737）。其藉以傳揚宗教的美術作品亦稱精美。可是在 11 世紀前後，他們人口銳減，四散遷移。今天孟人在泰、緬及東南亞其他國家中都已成為少數民族。如果要了解早期東南亞和南傳的文化，則一定不能忽視孟人和他們所留下來的墮羅鉢底美術。

第五，國際上在研究墮羅鉢底時，大致有兩種相對的立場或觀點。一個是「印度化」（Indianized），也就是墮羅鉢底接受印度的指導，吸收印度的養分，並且結出深具印度風味的果實；因此，墮羅鉢底可說是「印度文明之樹」裡的小枝幹。另一個是以泰國為本位，強調墮羅鉢底在文化上的能力和努力，以及當時住民面對外來文化時所激發出來的創造力，還有他們在切磋琢磨之後所研發出來的作品。上述兩者各據一端，各執一詞。這種對立的情況，提供了一個重新檢視墮羅鉢底時期文化、並對不同的觀點再作思考的機會。

由此可知，墮羅鉢底時期的美術有其價值。它是探討南傳、東南亞、孟人、泰國的極佳對象。但我國美術史學界對墮羅鉢底頗為生疏，而國外對於墮羅鉢底的研究立場則經常偏向兩端。面對這種情況實有再作考量的必要。職是之故，本文針對墮羅鉢底的美術作分析。我們將可發現，當時住在泰國領土上的孟人多數信仰南傳並製作相關文物，流傳至今的，大多是南傳雕塑；他們為後代泰國的宗教信仰及宗教美術奠定可長可久的基礎。其次，印度、泰國本身確實都在墮羅鉢底的美術上扮演了重要角色；但在這兩種立場之外，高棉也是一股不可忽視的力量。了解這種情況之後，我們對墮羅鉢底的美術應該會有一個較為完整的認識，並獲得一個較為清晰的圖像。

## 二、文獻探討和分析架構

如上所言，國際學界已經對墮羅鉢底作了某種程度的研究。既有文獻大致可分兩邊，一邊是以「印度化」為論述的主要方向，一邊是以墮羅鉢底本身為方向。以下分別作回顧。

東南亞文化的主流論述，應以自 1904 年就發表相關論文的賽岱司（G. Coedes）為代表性人物。他延續西方在 19 世紀下半葉的「大印度」（Greater India）說法，認為東南亞文化深受印度影響，因此東南亞可說是「印度化」了（Coedes

1968: 22);<sup>4</sup>大陸東南亞（Mainland Southeast Asia）在西元紀元後就深受印度文化的影響，海島東南亞（Island Southeast Asia）多少也受到印度文化的洗禮。即使馬來半島、蘇門答臘、爪哇、婆羅洲等在西元 13-15 世紀後逐漸伊斯蘭化，但是紀元後的幾百年間，這個範圍也曾經是印度文化流布的地區。東南亞的宗教、其藉以傳布的語文、美術、文學、風俗習慣等等，都曾濡染到印度文明；東南亞各國就像是由「印度文明之樹」所長出來的枝幹一樣。總之，印度深刻地影響了東南亞。

賽岱司很早就對墮羅鉢底作過考證。他確認比爾（Beal 1884: 200）的說法，認為玄奘在《大唐西域記》中所記錄的「墮羅鉢底」應該就是 Dvaravati。時間上，它可能在扶南衰亡時興起。空間上，在東到巴真武里（Prachinburi，圖 1）、西到叻丕（Ratchaburi）、北到華富里（Lopburi）這個範圍內出土的文物風格大抵一致，並且可劃歸為佛教；這個範圍可能都屬於這個國家。人種上，根據在佛統（Nakhon Pathom）、華富里出土的古孟文題記顯示，該國基本上以孟人為主（Coedes 1968: 76-77）。<sup>5</sup>必須說明的是，賽氏早在 1924 年就點出，該國文化有印度的味道（Coedes 1924: 1, footnote 1）。賽氏於 1929 年又指出，墮羅鉢底是一個奉行佛教、在雕像上受印度笈多（Gupta）影響的王國（Coedes 1929: 1-4）。接著，1943 年佛統出土了兩枚銀幣，上面都有「墮羅鉢底王」字樣（Boeles 1964: 100-101），這證明該國曾經存在過，也強化並鞏固了賽氏的論述及其地位。賽氏對墮羅鉢底的研究成為後續研究的基礎，而「印度化」的論述早在 1930 年代已具影響力，1940 年代就已成為典範。

此後幾十年的研究大都奉「印度化」為圭臬。以下是其中比較重要的：<sup>6</sup>首先，泰國曇隆（Damrong）親王 – 頂戴「泰國考古學之父」頭銜 – 認為，印度確實給了墮羅鉢底重大的影響。他說，佛教在西元前 1 世紀就已經傳到墮羅鉢底。該國大約在 450 年時達於鼎盛，其文物包括佛像、法輪像、佛塔等，風格上可見印度笈多的影響。由於在某個範圍內出土的文物之風格，與在佛統發現的頗為類似，因此這個範圍（西起叻丕，西北到素攀武里(Supanburi)，北到華富里，東到柯叻(Khorat)），可能就是該國政治力的範圍。該國後來大約在 11 世紀時遭吳哥統治，因此在美術上也受高棉影響（Rajanubhab 1982: 1-2, 9-11）。<sup>7</sup>

其次，樂梅（Le May）也是賽氏學說的擁護者。他指出孟人在緬甸和高棉之

<sup>4</sup> 其對「印度化」的定義及討論，見該書第二章，頁 14-35。他在第 14-16 頁指「印度化」國家 “practicing the arts, customs, and religions of India and using Sanskrit as their sacred language”，但他在舉例討論時擴及行政、法律、社會階級等。

<sup>5</sup> 伯希和曾說，該國人口可能以孟人或高棉人為主（Pelliot 1904: 223, 231）。

<sup>6</sup> 除了這裡列舉之外，採這種說法的還有很多，例如：Harrison 1954: 10-18, 21-49; Dupont 1959; Williams 1976: 24-35; Wyatt 1984: 21-24; SarDesai 1997: 14-20。

<sup>7</sup> 該書早在 1926 年就出版，後來於 1962 年英譯。親王的論述中有些地方值得商榷。例如，他根據文物所在之處來推測國家治權所及之地。實則文物分布的範圍可否等同於政治上的疆域，這不無疑問。雖然如此，但他的研究嘉惠後人甚多。

間建國，並信奉南傳。南傳的重鎮佛統出土了許多雕像，依照這些雕像的風格來推斷，墮羅鉢底不會早於 5 世紀；而由於 10 世紀末高棉佔領了今天泰國中部，所以墮羅鉢底也不會晚於 10 世紀中。該國雕像有些特徵，例如眉毛彎曲如柳，衣服輕盈宛若透明，人物的身體趨於中性；這些特徵酷似笈多的。該國有一些特別的作品，例如佛陀站在一隻奇特的動物身上，那隻動物可能是羅侯<sup>8</sup>（Rahu，阿修羅王）或者一種惡獸。這種宗教及其美術乃是印度影響之下出現的。<sup>9</sup>

其次，陳序經引用許多漢文古籍<sup>10</sup>整理了墮羅鉢底的歷史，並指出墮羅鉢底與印度的關聯。他採信賽氏的說法，認為從文化面來看，東南亞區域裡「印度化」的範圍很大；從緬甸、泰國、寮國、高棉、馬來半島到印尼，其「印度化」的程度都很深（陳序經 1992: 119, 121）。至於墮羅鉢底，他說，該國大致存在於西元 6-11 世紀間，可能的位置是在昭披耶河（Chao Phraya River）流域和緬甸南部之間。墮羅鉢底的首都或主要城市之一是佛統，當年可能是一個通商口岸。他又認為，該國位居交通樞紐，商業發達，物產豐厚，國家富裕，物質文化水準頗高。在宗教上，該國流行南傳；該國是印度佛教最先傳入東南亞的地方，也是後來傳往東南亞其他地區的轉運站。該國文物中有印度阿摩羅婆提（Amaravati，或譯庵摩羅鉢底）、笈多的風格，文字也屬於印度系統（陳序經 1992: 737-771），<sup>11</sup>足見印度之影響。

其次，威爾斯（Wales 1969）以墮羅鉢底為名出版英文專書，支持「印度化」的論述。他認為，來自南印度和錫蘭的商人、殖民者經由海路抵達俄厄（Oc Eo，或譯俄奧，在湄公河三角洲西邊，圖 2），並傳布其所帶來的文化（墮羅鉢底 – 當時尚未建國 – 那片土地也在其傳布範圍內）。6 世紀中葉，當墮羅鉢底成立時，第二波「印度化」的浪潮出現；自印度傳來的笈多、後笈多（阿旃陀，Ajanta）美術風格，大大改變了該國佛教美術。該國最特出的文物是法輪像，以及雙手各作說法印的佛像等。該國曾大事開拓領域、向外移墾，例如 8 世紀時向北遷移，在泰北建立哈里奔猜（Hariphunchai）。威爾斯的書出版於「印度化」理論盛行的年代，而且戰後廿餘年間相關文物陸續出土；因此他主張應該多多參照考古證據，以了解印度文化圈發展的共通情況。他還廣泛討論印度直接、間接對墮羅鉢底的影響。<sup>12</sup>

以上這類論述看到了東南亞區域與印度的類同之處。也就是說，從緬甸、泰國、高棉、寮國、越南到馬來西亞、印尼等國家的宗教、美術、語文、風俗習慣上，可以明顯地看到印度的影子。這類論述是不論細部、個別差異，只著眼於大

<sup>8</sup> 或作「羅睺」。

<sup>9</sup> 樂梅的書成於 1937 年，重印於 1963 年，書中盛讚賽氏的成就（Le May 1963 [1937] : xi, 21-34）。但梅氏的某些看法、對於某些文物（如佛陀站在奇特的動物上）的解釋已不再通行。

<sup>10</sup> 如《大唐西域記》、《南海寄歸內法傳》、《舊唐書》、《新唐書》、《通典》、《冊府元龜》、《太平御覽》、《文獻通考》等。

<sup>11</sup> 在關於墮羅鉢底的中文論著裡，陳序經的研究頗為實在。其稿件成於 1959 年，重印於 1992 年。他所描繪的該國概況至今依然有其價值。

<sup>12</sup> 該書距今已有卅多年，後出的考古證據未能支持其某些論點。雖然如此，這仍是一本具有代表性的專著。

的、總體的情況所做的觀察。它確實看到了印度對東南亞所造成影響。這個陣營的後起之秀曾根據新的資料，對賽氏的觀點提出增刪或修飾，但基本上是維持並依循他所建構的論述。

雖然這種以賽氏為代表的論述掌握了方向，但也有值得商榷之處。一，這種論述隱含一種強勢文化對弱勢文化的態度。也就是把東南亞區域看成印度文化傳布的勢力範圍，或文化的殖民地，而不大留意在地文化的主體性。二，這種論述似乎認為，印度主動對東南亞各地發揮其影響力，並改變了東南亞的各個面向。但是，東南亞有在地的文化。在地文化可以根據本身的需要，選擇、吸收外來文化（Burke 1997: 182-212），未必是全然被動地「印度化」了。三，這種論述偏重東南亞在印度影響之下的相同之處。但是，在地文化吸收了部分印度文化，例如佛教及其美術，並且予以變易；隨著時間推移，印度本身也在改變，東南亞各地彼此之間、各地與印度文化之間很可能持續地產生各式各樣的異同。這時能否單純地以「印度化」來解釋東南亞在地社會？總之，以賽氏為代表性人物的論述固然犀利，但其解釋力並非萬無一失、無往不利。

在主流論述風行之時，漸漸有人提出反省或新的方向。其中有幾位指標性的人物，霍爾（Hall 1955: vi-vii）就是其一。他一方面肯定賽氏的貢獻，指賽氏乃第一個把東南亞視為一個整體、對東南亞作整體思量的人；他又指東南亞歷史的整體性，與歐洲的整體性一樣，是真實地存在著。但另一方面，霍爾認為不能盡信「印度化」的論述。因為，東南亞本身就很重要；東南亞不是在與印度、中國或西方產生關連時才顯得重要。東南亞本身就很值得研究；若要研究東南亞，則應該站在東南亞來看東南亞，而非站在歐洲或印度的立場來看。<sup>13</sup>霍爾的代表作 *A History of South-East Asia* 就是第一部東南亞區域通史；其中自然有談到墮羅鉢底。他特別留意該國在國際交通上的地位。他指出在孟加拉、昭披耶河之間有個重要的通道 – 夜功河（Meklong River）流域 – 那是墮羅鉢底的核心地帶之一。那裡有許多城市遺址，如佛統、庫布（Khu Bua）。由遺址出土的外來文物可知，該國在國際交通網路上頗具地位。由於交通地位重要，因此該國成為南傳在東南亞最早的傳揚中心。其美術品 – 主要是南傳的 – 質地很高，不是同一時期東南亞其他文化所能媲美的。他還引述魯斯（Luce）的說法，指墮羅鉢底是孟人的土地、孟人文化的中心（1994: 182-184）。

其次，梵勒（Van Leur）、沃爾特斯（Wolters）也是其中要員。梵勒（1955: 92-99）注意到在地人士所扮演的角色。他認為雖然印尼的住民或水手開闢了航道，發展出印度與中國之間的通路，功勞不小，但賽氏陣營的眼光卻只貫注在大國上，很少顧及在地人士的貢獻。這裡必須說明，梵勒的重心放在印尼社會史、經濟史，與本文無直接關係，但他批判賽氏，主張應該重視東南亞的在地歷史；其論述終

<sup>13</sup> 霍爾的觀點特出，但他也知道行之不易；他的著作有時也沒有超越以歐洲為中心的立場。

究是在東南亞研究上另闢蹊徑，不聚焦於印度所扮演的角色。其次，沃爾特斯（1982: 4-12）認為，雖然東南亞受到印度的影響，但我們不能把這種情況簡單地歸因於印度文化的擴張；實際上東南亞、印度雙方都參與了這個過程。而且，在地社會於吸收印度文化之前，早已有了自己的文化；在地社會能夠吸收外來文化，並以自己的方式來理解、詮釋外來文化，使它與在地原有的文化相容。

近幾十年來泰國有一種與賽氏針鋒相對的論述出現。青壯一代的學者（例如 Saraya 1999）強調泰國的自主性、創造力，或是該國早期美術品的獨特性。他們認為，雖然印度曾經給予影響，但泰國早期住民創造了美術品才是關鍵之所在。早期住民主要是孟人，但很可能也有一些泰人；這些人有其文化上的主體性，以及很高的吸收創造能力，只是借用了一些外來文化的元素。早期住民創造了很多印度所沒有的作品，例如佛陀站在一隻奇特的動物身上。如果不是源於泰國住民本身的創造力，則難以解釋這種情況。因此，雖然早期住民曾經受到外來的影響，並擷取異國文化的元素，但是泰國青出於藍，總能在吸收之後予以融合，並創造出獨特的作品。

在某種程度上，這種論述可能與二次大戰後的局勢有關。當時「在地化」（indigenization）的思潮風起雲湧；這種思潮的湧現，應該是源於稍早的歷史。自 18、19 世紀以來，西方 – 尤其歐洲 – 不僅在武力上橫掃亞、非、拉丁美洲，在社會科學上也領先全球。二次大戰結束時，歐洲原本的殖民大國無論勝負都身受重傷，氣衰力竭，而殖民地則紛紛尋求獨立，勢不可遏。這時，美國取代歐洲成為超極強權，在社會科學上也執世界之牛耳。但接下來的長年戰火（尤其是越戰）讓美國陷入泥淖，進退失據；身為超級強權竟然遭東南亞小國絆倒，境況窘困，越、高、寮三國 – 美國矢言保衛的對象、美蘇兩大集團角力之所 – 甚至在 1970 年代中相繼赤化。美國於纏鬥中所用的手段不斷殃及無辜，引發爭議；反戰或反霸的聲浪此起彼落、直上雲霄。這一一都使美國威信掃地、顏面大失，也讓第三世界質疑美國和以美國為首的西方社會科學訓練，力圖追求社會科學的在地化，<sup>14</sup>建立本身學術的主體性。在這種情況下，泰國也不再服膺行之有年的「印度化」論述，轉而回頭檢視自己的歷史，提出新的論述。

雖然這種論述見到在地文化的主體性，但也忽略了一些要點。一，這種論述偏重墮羅鉢底本身；對於印度所曾給予的影響常常是輕輕帶過。誠然，它們沒有避而不談，但大多是提到早期印度的圖像、風格如何，然後置重點於泰國早期住民對原始圖像所做的變化。二，這種論述不時突顯出印度與墮羅鉢底之間的歧異。它們很注重墮羅鉢底在融合、創新上的表現，強調早期住民的作品如何與印度模型不同。這種詮釋之目的，或許是想藉由立足泰國、建構歷史，以顯示早期美術的主體性，並強化泰國人的自信。這種態度是可以理解的。但基於這種出發

<sup>14</sup> 當時在地化的呼聲，幾乎是全球性的（Atal 1981）。

點所做的詮釋，仍無法否認許多作品的主題人物為釋迦牟尼，其風格上可見印度的影響。質言之，這些作品的主題、風格等等未必是墮羅鉢底一手創造的。

從上述討論可知，學界對墮羅鉢底已作了一定程度的研究，但還有一些問題尚待解決。學界指出該國美術受到外來影響，也提到一些歷史情境，以及該國的貢獻。這些都可以再進一步、更深一層。其次，現有論述立場一個重印度，一個重泰國；它們個別都指出了部分，但可能忽視了另一部分 – 尤其是對方所重視、所強調的部分。因此，在相關的論述立場上，也值得再作斟酌。

鑑於現存論述不足以涵蓋全貌，因此本研究將採用柏克（Burke 1997: 183-212）的文化史分析架構。首先，柏克認為文化應該是複式、多數（multiple）而非獨一、單數的（singular）；應該沒有文化像孤島那樣遺世而獨立。其次，文化有相會（encounter）的模式。過去學界多把不同文化的接觸 – 尤其是西方強勢文化遇到亞非弱勢文化 – 當作強勢文化凌駕於弱勢、在地文化之上。但他認為，情況不是這麼簡單的，未必能把它化約為凌駕。再次，柏克認為文化相會之後的一段時間內，外來文化與在地文化同時並存；它們可能彼此拒斥、衝突，也可能雙方都各作調整。這時，在地文化可能會吸收本地所需要的、所能接受的外來文化。接下來可能是舊與新、在地與部分外來文化相互融合（synthesis）的階段，然後具有在地特色、又有外來元素的新作應運而生。<sup>15</sup>

這種分析架構能解釋墮羅鉢底時期的美術。一，這種分析架構可避免既存論述偏向一邊的情況。因為上舉兩大類論述中，一類偏向強勢文化，看重印度與在地之間的「同」，而比較不注意在地文化的生命力和個別差異。另一類則偏重在地文化，強調在地與印度之間的「異」，而較不重視外來文化所給予的影響。但本分析架構不偏重其中一端。依照它的邏輯來推，則可能既不強調「同」，也不偏重「異」；而是既看到「同」也看到「異」。因此，它可以觀照到兩方，以及綜觀兩方之後的局面。換言之，它會承認外來文化有其影響，也承認墮羅鉢底付出努力而且其作品具有特色；它既不會認為墮羅鉢底是印度文化的殖民地，也不會認為該國能在與世隔絕的情況下憑空創造新作。二，這種分析架構並未排除印度之外的外來文化。上揭兩大類論述中，一個以印度為中心並高舉「印度」的大纛，另一個以泰國墮羅鉢底為中心並努力捍衛自己；基本上，這兩類並不重視其「中心」以外的部分。但依照本分析架構來看，文化是複數而非單一的；外來文化可以是印度的，也可以是別的地區的。因此，這種分析架構所關心的，不是只有印度、泰國墮羅鉢底這兩方，應該還能容納其他文化。因此，它所觀照到的比較寬廣；換言之，可能不只兩方。三，這種分析架構可以觀照到動態過程。依照它的邏輯來看，與墮羅鉢底相會的可以是不同的外來文化（性質不一）；其中一種與

<sup>15</sup> 柏克的理論與上舉沃爾特斯（Wolters）的，有某些相通之處。例如，在地文化能以自己的方式來詮釋外來文化，並使之與既有的文化相容。

在地文化相會之後，在地文化可以用自己的標準來取捨，選擇要或不要接受，或接受到什麼程度；然後可能產生某種結果；接著，若有其他外來文化進入墮羅鉢底，則可能與當時既有的在地文化相會、融合，並產生新的結果。換言之，不同時期有不同的情況；墮羅鉢底美術在整個過程中很可能是變動的。

根據這種分析架構，我們將可看到墮羅鉢底美術在不同時期中的變化。一，初期：外來文化與在地文化相會，兩者並存；在當時所留下來的文物中，有的可能是外來的原作，有的明顯透露外來影響，有的則是在地的文物。二，主要時期：經過一段時間後，在地社會吸收了部分其所需要、能與在地脈絡相容的外來文化，並予以融合，然後推出新的作品。這些作品有外來的痕跡，但明白清楚地流露在地的風味。它們與上一期的有所不同；因為上一期並存的情況多而融合的情況少。這一期（主要時期）在思維、主題或圖像等方面，頗能見到融合的情況，甚至有獨步藝林之處，而且孟人的特徵很顯著。三，晚期：新一波強大的外來影響進入，該國在既有的基礎上，吸收這些新的文化。這時，新舊可能並存，然後又合為更新的作品。在這些作品中，可以看到上個階段的遺緒，也可見到新的結果。

### 三、墮羅鉢底時期的歷史情境

在探討墮羅鉢底美術之前，先要談歷史情境。這些情境有助於解釋該國美術。首先是國際局勢。國際局勢牽動該國的國勢，該國的國勢又與該國的美術有關。一，初期：墮羅鉢底曾經是扶南（Funan，大約在今越南南部、高棉、泰國中部）治下的土地，位於扶南的西部；6-7世紀時扶南逐漸衰微、崩解（陳序經 1992: 674, 694, 716），這給了墮羅鉢底以獨立的機會，而墮羅鉢底也抓住這個機會。二，主要時期：墮羅鉢底大約於 7-8 世紀時高度發展，當時高棉吳哥帝國尚未發跡。這裡必須說明，高棉也曾是扶南治下的土地（陳序經 1992: 513-514），位於扶南的東部；高棉於扶南崩解之後領有其部分故地。墮羅鉢底把握高棉吳哥尚未發跡之時，締造文化上的佳績。三，晚期：墮羅鉢底大約自 9 世紀後走下坡路，因為遭到吳哥帝國的攻擊，國土淪喪，終至滅亡。我們將可發現，以上的國際局勢影響了墮羅鉢底的美術之興衰。

其次，上文已經談到，墮羅鉢底是交通輻輳之地，東行西走、南來北往都便利。便利的交通，影響其與外界的文化交流。一，昭披耶河西邊：該國重鎮佛統是由該國（往西）到緬甸、印度等地，以及由印度、緬甸（往東）到高棉等的中間點。由佛統向南，可以到馬來半島、爪哇；往北，可接泰北。又如，位在佛統南方、暹羅灣（或泰國灣）西北部的庫布（Khu Bua）也是一個樞紐；它本身是個海口，也是由墮羅鉢底走陸路或渡海到印度，以及由印度往東的轉接點。二，昭披耶河東邊：巴真武里、華富里等，是當時墮羅鉢底與高棉往來的要道。這裡

必須說明，泰國考古學界認為，上列主要城市遺址所連成的線，就是當時墮羅鉢底的海岸線。換言之，上列城市當年都是海口（圖 1），或接近海口的城鎮；當時的海岸線與今天的海岸線之間的土地，當年都是海灣（Fine Arts Department 1999: 33）。因此，巴真武里、華富里當年都是海口，又位於柯叻高原（泰國東北）的西南，也就是高原腳下的海岸走廊上。走廊連接墮羅鉢底、高棉兩國，因此兩國來往時，這裡是一條便捷之路；但兩國一旦發生戰爭時，這裡首當其衝，走廊上的城鎮直接受到影響。三，泰國中部、東北部交界附近：那裡有不少城市遺址。室帖（Si Thep，圖 2）就是昭披耶河流域、柯叻高原之間的交界點；因為它位在昭披耶河的支流－帕薩克河（Pasak River）－中游，鄰近湄公河的支流－棲河（Chi River）上游，雙方的商旅行人往往取道於此。室帖也是墮羅鉢底（往東）通寮國、占婆（Champ，今越南中部）的路口，或（往東南）通高棉之間的轉運站。反之亦然。總之，便利的交通有利於該國的經貿發展，也有益於其吸收外來文化；了解該國交通，就不難理解為何該國出土的文物呈現多種不同的風格，例如阿摩羅婆提、笈多、帕拉（Pala，或譯波羅）等。

接著要談墮羅鉢底的經濟、文化等。由於墮羅鉢底本身沒有留下史書，我們只能退而求其次，尋找其他來源。關於墮羅鉢底最古老、最詳盡的資料，首推唐朝杜佑編纂的《通典》。其相關記載如後：

投和國[墮羅鉢底]，隋時聞焉，在海南大洲中，真臘之南。自廣州西南水行百日至其國。王姓投和羅，名脯邪乞遙，理數城。覆屋以瓦，並為閣而居，屋壁皆以彩畫之。城內皆王宮室，城外人居可萬餘家。王宿衛之士百餘人。每臨朝，則衣朝霞，冠金冠，耳掛金環，頸掛金涎衣，足履寶裝皮履。官屬有朝請將軍，總知國政。又有參軍、功曹、主簿、城局、金威將軍、贊理、贊府等官，分理文武。又有州及郡縣，州有參軍，郡有金威將軍，縣有城局。其為長官，初至，各選官僚助理政事。刑法盜賊重者死，輕者穿耳及鼻，并鑽鬚。私鑄銀錢者截腕。國無賦稅，俱隨意供奉，無多少之限。多以農商為業，國人乘象及馬。一國之中，馬不過千匹，又無鞍轡，唯以繩穿頰為之節制。音樂則吹蠶擊鼓，死喪則祠祀哭泣。又焚屍以甕盛之沈於水中。若父母之喪，則截髮為孝。其國市六所，貿易皆用銀錢，小如榆莢。有佛道，有學校，文字與中夏不同。訊其耆老云王無姓名齊杖摩。其屋以草覆之，王所坐塔，圓似佛塔，以金飾之，門皆東開，坐亦東向。大唐貞觀中，遣使奉表，以金函盛之，又獻金檻、金鎖、寶帶、犀、象、海物等數十品（台灣商務印書館 1983-1986，冊 605: 598-599）。

分析如次：首先，墮羅鉢底的經濟可稱寬裕。一，首都附近人口聚集。因為城內全是國王的宮室，其中必有王族親屬、衛隊、僕役等；而首都周圍有一萬多

戶人家，則當時城內外的人口總數應該頗為可觀。當時，該國各城市的面積大都有十平方公里（Wyatt 1984: 22）；在 1600 年時泰國每平方公里的人口密度只有 4.3 人（Reid 1992: 463），6-11 世紀時理當更少。因此相對來說，墮羅鉢底首都及其周圍可謂人口密集；當時這些人口應是生產與消費的大軍。二，國內商貿活絡。該國百姓多以農、商為業，則它應該有大量農業人口兼有頻繁的貿易活動。其往來交易都用銀錢，這表示該國已經脫離以物易物的階段。三，在財經上至少是小康。因為該國不向百姓徵收賦稅，而是由百姓隨意奉獻。這表示國家財政不錯，而且應該有其他重要財源，如關稅。<sup>16</sup>四，物產種類不少。幾本相關史書指出該國及其屬國的物產，如稻、麥、麻、豆、犀、白象、牛、羊、豬；它致贈唐朝王室多種禮物，包括婆律膏、白鸚鵡（台灣商務印書館 1983-1986，冊 276：頁 420）、象牙、火珠（台灣商務印書館 1983-1986，冊 271：739）、金榼、金鎖、寶帶、犀、象、海物等數十品（台灣商務印書館 1983-1986，冊 605：599）。整個來看，該國主要時期的經濟已達一定的程度；這為該國提供藝文發展的基礎。

其次，該國在文字、宗教、音樂等方面已有發展，並透露出印度的影響。一，該國有文字，這意味其文化已經頗有水準。由出土文物的題記銘文來看，該國是借用印度幾種語言的字母，如梵文、巴利文等，來拼寫自己的語言，亦即孟文。二，該國有佛教。由出土文物可知，該國主要宗教為南傳。由「王所坐塔，圓似佛塔」看，該國國王的塔是圓形的；這可能是乞靈或學自南傳的塔。相對的，北傳佛塔基本上並非圓形，而是有稜有角的，例如方形、六角、八角等。該國也有大乘，但由出土文物的數量可以推知，大乘較不流行。三，該國有印度教。由出土文物可知，該國有印度教雕像。另外，「門皆東開，坐亦東向」透露了印度的影響，因為印度教、佛教認為東方或東向是生者的區域；因此寺廟大門以東向為主。經中就曾記載，釋迦牟尼東向而坐，演說教法。<sup>17</sup>四，在音樂上，《通典》指該國「吹蠡擊鼓」。這兩類樂器早已見於印度山崎（Sanchi）第一大塔門樓上的浮雕（圖 3a、3b），而墮羅鉢底向印度取法，因此這兩類樂器很可能源自印度。又，根據墮羅鉢底某些泥塑版上（現存於佛統國立博物館）的樂器形狀可知，那些樂器酷似印度的。

再次，該國在美術相關產業上有可觀的發展。一，據《通典》所記，該國宮室的牆壁都塗上彩繪；要如此則必然有一定質量的畫工。二，在致送唐室的禮品中有金榼、金鎖、寶帶等手工藝品，由此可知該國應有巧手工匠。三，該國使用官鑄銀錢，也有人能私鑄。據此可知，該國雕鑄業應有一定水準。這種水準在該國的雕塑上確實能得到印證（下詳）。四，由「覆屋以瓦」、「為閣而居」、「城內皆王宮室」來看，應該有製瓦、建築營造業等。這些記載讓我們對該國美術相關產業有個概括的認識。綜合上述關於國際局勢、交通、經濟、宗教等等領域的情

<sup>16</sup> 該國地理位置重要，對外交通貿易方便，可以徵收關稅。

<sup>17</sup> 求那跋陀羅譯《雜阿含經》，錄於《大正藏》冊 2，頁 316（大正藏刊行會 1924-1933）。

況可知，該國在藝文發展上有充分的基礎。

#### 四、墮羅鉢底初期的美術（約 6 世紀）

如上所述，墮羅鉢底崛起於扶南解體之時。墮羅鉢底崛起之前，曾經是扶南西邊領土的一部分。扶南大約在西元 1 世紀就與印度來往，並吸收不少印度文化；它的宗教主要是婆羅門教（印度教），其次是佛教（陳序經 1992: 692）。扶南解體之時，墮羅鉢底雖然剛剛獨立，但由於過去長久的濡染之故，因此也有印度教、佛教及相關文物等存在。不過，基本上由這個獨立建國時期所留下來的文物中，以南傳的居多，而其他宗教或信仰的居次。

墮羅鉢底初期的雕像不多，但是我們從中可以察覺到外來、在地等不同文化並存的現象。這些雕像可能屬於不同的宗教，如南傳、印度教，或者並不屬於任何印度宗教。這些雕像呈現了不同的風格，例如阿摩羅婆提、笈多，以及在地的。無論屬於或者受到哪一種宗教、哪一種風格的影響，在這些雕像中可以看到濃厚的外來影子，可是孟人造像的特徵（圓臉、大眼、厚唇）也漸漸浮現了。

首先，某些文物可能是印度來的。那空沙旺省（Nakhon Sawan）出土一把象牙梳子（圖 4a），據信來自印度阿摩羅婆提（Indrawooth 1999: 225-226）。由於年代較早，因此原本用以梳頭的「牙齒」全都斷裂了，只剩短短的「牙根」和長方形梳柄的部分，而且梳柄表面的圖案已然模糊。後來經由曼谷國立博物館等相關單位予以復原，上面的圖案才能夠辨識；原來它們刻劃著佛教的吉祥物，例如傘蓋、法螺、寶瓶等（圖 4b）。這把梳子的存在，表示墮羅鉢底與印度之間已有來往，而且梳柄的圖像及其所代表的意義，說明墮羅鉢底可能已經接觸到佛教了。

其次，某些雕像流露出印度的風格，如阿摩羅婆提。阿摩羅婆提雕像有幾個特點，例如衣物比較厚重，往往遮蓋身軀輪廓，沒有薄如蟬翼那樣的透明感；如果有襞褶的話，則紋路通常優美流暢；佛像的肉髻大都平緩，但右旋的螺髮顆粒頗大（圖 5）。在手印上，雕像右手常作說法印或施無畏印，左手則半伸拈起大衣一角，因此左手下面（外側）垂著一片袈裟，（內側）布邊向下、向右轉折。一尊位於曼谷國立博物館的釋迦牟尼石像就呈現了上述這些點（圖 6）。它偏袒右肩，左手半舉至左胸前提著袈裟，因此有一片厚厚的袈裟自手臂下垂，內側布邊向右下斜去。它的右手已經遺失，但依照手臂、手肘的姿勢及角度來推測，原本應該是作說法印或施無畏印。它的臉部嚴重受損，以致顏面五官只剩下不完整的雙耳、右眼和右眉而已。但它圓形的臉龐依然可見，孟人造像的特徵（如圓臉、大眼）隱約出現。頭上很大的螺髮顆粒頗為醒目。它的肉髻很淺，淺到幾乎看不見。

其次，許多墮羅鉢底雕像透露出印度笈多的影響。笈多雕像的衣物通常覆蓋雙肩，看來輕盈透明，薄如蟬翼，好像沾濕、緊貼在身上一樣（圖 7）。由於衣薄貼體又少有褶紋，所以袈裟之下的身體曲線畢露。它們通常是寬肩、闊胸、細腰，身體勻稱修長。多數立像的身軀作「三折肢」(*tribhangas*)，頭部、上半身、下半身等三個部分大致呈 S 形曲折。其双手的衣袖由腕部下垂，並在小腿腹以下、腳踝以上的位置相連，因此由正面看過去可以見到一個類似大 U 字形的線條。在手印方面，雕像右手常作施無畏印、與願印或說法印。左手有時拈起大衣的下襬，或自然下垂，或靠在腿上。在裝飾方面，若雕像有頭光，則頭光上多佈滿了細緻美麗的紋樣，如植物紋、連珠紋；衣服若有襞摺，則呈細勻而有韻律的模樣。整個來說，雕像看來明淨優雅。佛統大塔附屬的小博物館中，有些小雕塑殘片，它們就呈現出這種衣薄貼體的特徵。

墮羅鉢底除了南傳造像之外，還有印度教雕像。曼谷國立博物館的一尊石像（圖 8）可作為代表性的例子。由於其頭冠上的裝飾物（包括兩側圓盤狀的特徵）類似印度教神明的，而且耳朵後面殘留一部分頭光，我們據此推斷，這可能是印度教神明的雕像，例如日神。它有圓圓的臉（但下巴較尖）、大大的眼睛、厚厚的嘴唇；這些面部特徵後來經常在墮羅鉢底的造像上出現。這個雕像的存在，應該表示當時墮羅鉢底除了有南傳之外，也有印度教；但後者可能不像南傳那樣普遍。

相對於上列印度或與印度相關的文物，墮羅鉢底也有在地文化的產物。這些雕像表現出不同於多數印度宗教神明的特徵。它們全身有許多圓弧的線條，呈現出一種厚重的體積感。舉一個石像為例（圖 9）。一，它有圓圓的臉龐，臉上有大大的眼睛、厚厚的嘴唇。它的耳垂甚大，大到垂在兩肩上。它的身體圓滾滾的，頭和肩膀幾乎連在一起。它的双手放在腰部以下並且各呈弧形，兩個弧形共同構成一個不完整的圓形。它的腹部圓嘟嘟的。二，它沒有下半身。但由雕像底部的橫切大平面來看，應該原本就是如此，而不是被攔腰砍斷。這裡必須說明，墮羅鉢底留存的少數建築物底層有些灰泥塑像，它們是守護神或以頭、肩頂座的侏儒（圖 10），這種造像已可見於笈多。無論在印度或在墮羅鉢底，它們通常瞪大了眼睛，張開孔武有力的双臂，穩穩地按在双腿上，像是扛著重擔、背負重物、鎮守寶地、或作勢捍衛它們的領域一樣。但圖 9 的例子應該不是這種人物；它在製作完成時，很可能就沒有下半身，而且它的双手置於腰部以下，只是自然地擺放上去。它沒有挑起重擔、要作捍衛戰士的模樣；相反的，它像個不倒翁，而且圓圓滾滾的，帶著喜感。它的特徵（如圓臉、大眼、厚唇）後來經常出現。這很可能是當時主要人種 – 孟人 – 的作品，或深受孟人影響所製作的雕像。

從以上的例子可知，當時有外來、在地文化雜然並存的情況，也有初步融合的現象。外來文化中，印度的顯然頗為重要；在地文化中，應以孟人的為主。在

信仰上，南傳、印度教、以及在地的信仰並存，但南傳似乎較重。在文物上，外來文物、在地文物可能以原貌存在，但已經有某些初步的融合。在當時的雕像上，孟人的特徵已經浮現，並隱然成型。這可能表示墮羅鉢底當時是處在吸收不同外來文化、嘗試製作雕像的階段。

## 五、墮羅鉢底主要時期的美術（約 7-8 世紀）

經過上一期的醞釀及初步發展後，墮羅鉢底開創了屬於它的黃金時代。在歷史情境上，這段時期它在內部有寬裕的環境、不少良工巧匠，以及便利的國內外交通，而且外無強敵（見第三節）；因此，它在許多方面都得到自由伸展的空間。在宗教上，墮羅鉢底確定是以南傳為主，但它的南傳可能已經產生變化或作過調整，在某種程度上已不同於印度及錫蘭的上座部佛教了（下詳）。墮羅鉢底在這種環境下，發展出頗具特色的作品。這些作品明顯具有融合外地與在地的情況。它們在主題、圖像、風格上有外來文化（主要是印度）的痕跡，但是墮羅鉢底的特色歷歷分明。許多作品脫胎於印度的原始模型，或者具有某些外來的元素；但在這個基礎上，它們駐著墮羅鉢底 – 尤其是孟人 – 的靈魂。本節將由宗教上的思想背景、作品上的融合創新等兩方面來討論。

### （一）思想背景

根據當時所留下來的銘文題記、圖像等資料，隱約可以看到墮羅鉢底住民的宗教思想。如上所述，墮羅鉢底的宗教以南傳佛教為主；但它的南傳已經產生變化了。墮羅鉢底的南傳佛教裡面，有在地信仰的成分；換句話說，墮羅鉢底的南傳，融合了在地信仰。如果深一層探究則可知，墮羅鉢底在面對外來的文化時，很可能是以「合於在地脈絡」為取捨的主要根據。解說如次：

首先，墮羅鉢底在向外來文化取法時，會以在地的脈絡去衡量、篩選。篩選、融合之後產生的，很可能已經與原先的外來文化有所不同。上文談到，在地文化或文化的接受者，可以有本身的主體性；在地文化可以選擇外來文化，而未必只是文化上的殖民地。關於這一點，可舉「龍王護佛」為例。這種主題、造像在墮羅鉢底頗為流行。一，在文字根據上，它來自印度佛經。經中說，佛陀成道後第六週在樹下靜坐時，大雨奄至；佛陀專注於靜坐，以致沒有察覺到雨水及暴漲的溪水；目真鄰陀（Muchalinda）龍王見了非常著急，於是奮不顧身以牠的七個小龍頭為他擋雨，並且以身圍繞，惟恐他受到傷害。<sup>18</sup>二，這種主題、造像在印度並沒有廣泛流行。除了幾個地方（如山琦、阿摩羅婆提等）之外，並未多見；即使有，也未特別受到重視。它在北傳地區也極少出現。相對的，這種主題、造像在南傳地區頗受看重，為數很多，而且大抵集中在泰國、高棉等地，但在時間上

<sup>18</sup> 見於不同經典中，如闍那崛多譯《佛本行集經》，錄於《大正藏》冊 3，頁 800（大正藏刊行會 1924-1933）。

泰國墮羅鉢底時期的較高棉早。三，「龍王護佛」之所以受到墮羅鉢底歡迎，應該與下列因素有關：(一) 在地脈絡方面，墮羅鉢底河池、叢林眾多，其中常有蛇類出沒 (Fisher 1993: 175)，而蛇類（尤其眼鏡蛇）能取人性命，因此受人畏懼。況且蛇身細長又佈滿鱗片，這與傳說中的龍身類似，因而龍蛇常被視為同類。龍又是神格化了的蛇，生活在水澤、湖海之中，守著寶物，還能呼風喚雨 (宮治昭 1992: 55-60)。於是，龍蛇同是居民所畏懼、敬拜的對象 (Mishra 1999: 85)。但是，光有上述這些條件，並不能保證「龍王護佛」這個主題流行。(二) 外來文化方面，墮羅鉢底接觸、接受南傳，而南傳以釋迦牟尼為尊；因此「龍王護佛」在墮羅鉢底流行的有利條件又更多了。但這種充分條件，也不保證這個主題流行。(三) 較重要的原因，應該是上述兩者的結合。也就是說，當地原本就有敬拜龍蛇的習俗，而已經被住民接受的外來宗教（南傳）之主尊是釋迦牟尼；南傳裡面的一個主題，是龍蛇護衛南傳的主尊。於是，「龍王護佛」這個主題在墮羅鉢底得到很大的發展空間。要之，這是在既有的脈絡上，吸收了能與當地風土相合的外來文化，再歷經融合、變化的過程而產生的結果。

墮羅鉢底的「龍王護佛」像不少，舉例如次（圖 11）。原本在圖像上，它是印度美術的主題之一（圖 12）。在圖像中龍王常將七個小龍頭併排起來，又各自把頸部的蟠狀物延展開來，因此整個頭部、頸部就構成傘蓋般的屏障，護衛在佛陀的頭上。同時，龍王用自己長長的身體一圈一圈地盤起，上下數圈，當作佛陀的「座墊」，並用這「座墊」把他抬高。其次，雖然墮羅鉢底的「龍王護佛」像在圖像上有印度的影子在，但是孟人加注的地方已然分明。例如，印度阿摩羅婆提「龍王護佛」像的七個小龍頭圍繞在佛陀頭光外緣，而墮羅鉢底的七個小龍頭自佛陀背後伸起，像是傘蓋或佛陀的頭光一樣。又如，印度阿摩羅婆提的佛陀左右兩側各為一弟子，而墮羅鉢底的各為一座南傳圓形小塔。再如，阿摩羅婆提佛陀的「座墊」很多層，而墮羅鉢底的只有一或三層。重要的是，佛陀臉部的孟人特徵頗為明顯。而且，在印度美術成千成百的主題中，「龍王護佛」並不特別起眼，而墮羅鉢底把這個主題挑出來，予以強調。這個主題在印度往往只是大型文物（如大鼓、塔室、壁面）繁複的飾版中的小小一景而已，但是墮羅鉢底把它製成大雕像。由此可見，其在兩國之間的地位頗為懸殊。

其次，墮羅鉢底自創的雕像主題 – 「少年牽猴子」 – 同樣與在地脈絡有關。換言之，這種雕像之所以出現，應該也是在合於在地脈絡、然後吸收並融合外來文化的情況下所產生的。在這種雕像中，一個狀似少年的人，赤身露體，以鎖鍊牽著一隻猴子（圖 13）。猴子攀爬、依偎在少年的大腿間，轉頭面向觀者。這種雕像之所以在墮羅鉢底流傳，應該與在地因素有關。一，這種「少年牽猴子」的雕像，在南傳圈子裡只見於墮羅鉢底。相對的，在佛教母國印度的美術裡可以見到無數人像，也可以看到許多猴子，甚至於這種造像的風格 – 筍多、後筭多（例如少年的闊胸、寬肩或細腰等） – 也可以往印度去探源，但是找不到墮羅鉢底這

種造像，也找不到經文根據。二，這種雕像之所以在墮羅鉢底流傳，其原因或許如下：(一) 這可能是當時在地信仰的一種方式，也就是把雕像奉獻給神靈，以祈求福祉 (Suksawad 1986)。奉獻造像以求取福佑的行為，一直存在於民間並流傳到素可泰時期，還可見於今天的泰國。(二) 外來文化方面，這種雕像可能與南傳有關。因為釋迦牟尼曾說，彌猴的心意不能專定，所以他教導比丘在修行時要以彌猴為戒。<sup>19</sup>於是，有人認為這種圖像之目的，在於教人收斂己意、降伏己心；心思就像猿猴一樣沒有定性，因此需要把它安定下來，這好比沒有定性的猴子必須由人把牠牽制住一樣 (Lyons 1973: 200-201)。這種詮釋與南傳的教義若合符節。(三) 如果把上述兩種因素綜合起來，應該可以得到更好的解釋。也就是說，這種造像一方面合乎在地既有的信仰，另一方面也符合南傳的教義。因此，兩相結合之下，這個主題就得到發展的空間。以上兩種雕像的主題－「龍王護佛」、「少年牽猴子」－可能都源於外來文化；但重要的是，它們都合於在地脈絡，而且都經過某種程度的轉化。

第三，墮羅鉢底的南傳裡，能容納其他宗教。南傳教義認為，在這個世界中，釋迦牟尼是教主，是主尊；他是當前佛教裡面位階最高的人。但是，墮羅鉢底某些造像卻揉合了不同宗教。那種造像透露出一些意涵：一，在信徒的思維中，該國有不同宗教及神明，這些宗教及神明同時並存；信徒能接受這種並存的現象，也接受南傳之外、其他宗教的神明。例證如次：北標省 (Saraburi，在華富里東南約 45 公里) 有一鋪淺浮雕（圖 14）。（一）其中有南傳主尊。圖像左側，釋迦牟尼垂足倚坐於須彌座上，足踏蓮花，雙手結轉法輪印。（二）圖中也有印度教主尊。釋迦牟尼的左手邊有一神明坐像，一腳盤起另一腳下垂，伸出一手撫著釋迦牟尼的左手。讀者視線右移時，可看到四臂毘濕奴；毘濕奴有一雙手交叉在胸前，面帶微笑。（三）供養人可能同時信仰或接受不同的宗教，至少同時接受南傳、印度教的存在。因為，讀者視線再往右移動時，可看到一飛天，飛天正下方為一躬身、五體投地的信徒；由其髮型、身材來判斷，應該是女性。她可能是出資造像的供養人。她朝毘濕奴、中間的神明、左側的釋迦牟尼頂禮膜拜，這可能意味著她同時接受南傳、印度教。二，信徒可能較熱心於南傳。因為，圖像裡面坐在寶座上說法的，只有釋迦牟尼一人；其他神明有的坐著，有的站著聽法－毘濕奴就站著，略微面向佛陀，帶著微笑，神情怡然，看來應該是在聽佛說法。這個圖像表露出不同於印度及錫蘭上座部佛教的情況，也就是信徒雖然信仰南傳、重視南傳，但是也能接受印度教存在，甚至讓不同宗教的主尊同時出現、並排坐在一起。這種南傳，已經不是進入墮羅鉢底之前的南傳了。

第四，墮羅鉢底所創製的「佛陀與奇獸」同樣透露出一些當時的宗教思想：信徒能同時接受不同的宗教。這種特殊主題和圖像（圖 15），就是上文所指的「佛

<sup>19</sup> 瞿曇僧伽提婆譯《增一阿含經》，錄於《大正藏》冊 2，頁 562（大正藏刊行會 1924-1933）。

陀站在一隻奇特的動物身上」。<sup>20</sup>這種主題、圖像可能有如下的意涵：一，當時南傳及印度教並存於該國，造像的信徒認知到這種情況。因為兩種宗教的主要神明，或他們的象徵物，都出現了。其中，南傳主尊為釋迦牟尼，而印度教主要神明－梵天、毘濕奴、濕婆－的坐騎則被綜合在那隻奇特的動物身上。換言之，這隻動物有梵天坐騎（鵝）的翅膀，毘濕奴坐騎（金翅鳥）的嘴，和濕婆的坐騎（牛）的耳朵或角。顯然造像的信徒同時知道這些宗教的存在。二，造像的信徒可能較重視南傳。因為，釋迦牟尼在這種雕像裡，都位在中央、略偏上面，沒有任何例外。換言之，信徒重視南傳，而南傳主尊為釋迦牟尼，所以信徒把他擺在重要位置，並且大都站（偶而坐）在這隻奇特的動物身上。這隻動物綜合了印度教三位主要神明的坐騎而成，但位置偏下。根據泰國學界的解釋，這種圖像應該意味著：造像的功德主相信，釋迦牟尼的法力超越了印度教的神明（Diskul 1996: 595）。三，信徒能容得下印度教。因為容得下，所以能讓印度教主要神明出現在以南傳為重的文物上。如果信徒容不下印度教、勢不兩立的話，則不會允許印度教神明或其象徵物出現在這種造像裡；因為容得下，他們才會讓這種與印度教神明相關的符號或象徵出現在造像裡。四，由於造像的信徒認知到不同宗教並存，也能接受不同宗教，但是較熱衷於南傳，相信教主法力高超；因此，他們把印度教主尊的象徵物合為一體，並讓這個綜合體為佛所用，於是出現這種雕像。必須說明的是，這種圖像中的元素（如神明、座騎）都源自印度，但是這些元素所構成的圖像卻無法在印度找到圖、文根據。這也是墮羅鉢底取法他國文化，然後加以轉化、產生新思維、變現新作品的例子。

其次，也有一種情況是：雖然信仰不同，但各自分立、或互相包容、相安無事。除了晚期遭受外力攻擊的情況之外，墮羅鉢底住民可以是不同宗教或部派的信徒，彼此和平共存。一，墮羅鉢底在南傳之外也有大乘文物，這些文物說明該國有大乘佛教。（一）有些菩薩頭像出土於庫布，該地以美麗的陶土、灰泥塑像馳名遠近。例如，一個菩薩像的寶冠上有複雜的裝飾，臉上顯露出愉快的神情（圖 16）。另一個出於庫布的菩薩像，不僅有同等怡悅的表情，還有抽長的身軀、緊縮的腰部、微凸的小腹，整個身體彎轉成 S 形，有活潑、動態之感，好像婆娑起舞一樣（圖 17）。（二）叻丕省有個山洞（隱士窟，Tham Rishi），洞內有一佛坐像。它臉部的孟人特徵很明顯，雙膝之間的題記以梵文寫著「以此功德獲清淨」。雖然以上這些文物的數量不多，但它們都證明墮羅鉢底有大乘的存在。二，也有人信仰一種宗教但包容他種宗教，例如信奉印度教，但也隨順地方上既存的習俗而行。有些 9 世紀下半葉以梵文、高棉文寫成的題記同時談到兩種宗教。例如，喜瑪（Sema）－位於泰國東北，室帖的東南方約一百公里－出土的碑文提到信奉印度教之事，又提到信奉佛教之事；題記不僅談到兩種宗教，還提及孟人之外的族群：一個新的聚落在「柬埔寨境外」（outside of Kambudesh）的土地上出現；

<sup>20</sup> 這種奇特的動物叫作 Panabat，或拼作 Panaspati、Phanatbodi、Phanatsabodi 等。

題記又記錄了信仰印度教的當地君主舉辦佛教慶典之事（Fine Arts Department 1986, vol.3: 23-29）。這些銘文可能是移居到泰國東北的高棉人所刻的，因為當時高棉幾乎都用梵文、高棉文，而墮羅鉢底多數信仰南傳，大多用孟文、巴利文。

第六，撇開並存的宗教不談，墮羅鉢底南傳信徒的成員應該是多元分殊的，信徒也認知到這種情況的存在。這不僅可以由題記中見到，還能由造像中尋繹。一，在題記上，有的提到國王、統治階層、社會人士、鄉黨里民等等聚集起來，一起參加法事、積功累德之事（Fine Arts Department 1986, vol.2: 60-66, 71, 81）。也有很多題記透露了不同社會階層（有高有低）、不同族群（在地及外來）、不同職業（土農工商、僧俗縉紳等）的信徒參加宗教活動、共種福田的情況（Fine Arts Department 1986, vol.2: 35-37, 60-66, 71, 76-81, 103, 106, 111）。二，在造像上，佛統一座重要的南傳大塔（已殘）底部有些灰泥塑像，其中除了在地人物之外，還有一些高鼻子、狀似來自西洋的人（Fine Arts Department 1999: 21）。又如，佛統一個法輪像底座下有「說法圖」浮雕（圖 18a、18b），由那些圍繞在佛陀左右的人之頭飾、髮型、衣物、尤其臉孔特徵及表情等可以推論，他們在種族、教派、身分或年齡上很可能不同。雖然不同，但大家皈依同一個教主，在他的法座周圍和好相處，共聞教法。<sup>21</sup>

整個來看，墮羅鉢底住民在宗教上有寬容的雅量，他們喜好和平，而且包容性大。<sup>22</sup>這是合乎南傳的觀念、態度、行為。因為，南傳原本就主張和平共處，提倡相互尊重，寬容待人（韓廷傑 2001: 93-97）。依南傳的觀點來說，四諦、八正道、五戒、十善等原始教義就追求和平、寬容。也許墮羅鉢底住民理想中的世界是：不同宗教、不同派別都可以同時並存，或者說，不同宗教的神明都可保佑他們；不同種族、族群、身分、地位、性別、年齡等等的人，大家安和相處；如果彼此的信仰相同，那很好；如果不是，也可以彼此相容，並育而不相害。

## （二）作品上的融合創新

這段時期，墮羅鉢底雕塑的孟人特徵已經非常突出。孟人在該國美術所扮演的角色舉足輕重。孟人所製作的雕像，或者受孟人影響所製作的雕像之頭部頗具特色。以下把雕塑粗分為釋迦牟尼像、非釋迦牟尼像來討論。首先，一尊藏於曼谷國立博物館的釋迦牟尼銅像，就是墮羅鉢底主要時期的典型雕像（圖 19）。這些雕像的臉龐通常寬大圓滿。頂上肉髻大多隆起，而且常呈圓錐形；頭髮卷曲，頭後多半沒有頭光。它們的眼睛又大又長，但視線幾乎一律朝下，因此眼睛通常看來半開半闔。它們的眉毛又彎又長，略呈拱形，眉脊隆起，兩道眉毛在鼻根處相連，眉毛的另一側幾乎可以延伸到太陽穴；它們的鼻子稍扁，雙唇很厚，下唇尤然。從臉孔正面看過去，可以在圓圓的臉上看到一個類似 Y 字形的三條線（Y

<sup>21</sup> 這鋪浮雕不是孤例。類似的浮雕可見於佛統國立博物館、曼谷國立博物館等等。

<sup>22</sup> 包容的精神，貫穿了南傳的慶典和儀式（宋立道 2002 : 156）。

字形已可見於笈多造像）或展翅的鷹，配上俯視的大眼、厚厚的嘴唇。這種臉部特徵，使墮羅鉢底造像的臉部有別於印度以及其他文化的。

這種特徵，從 6 世紀的雕像上就可以看到雛形（見上一節），而且在主要時期的作品上普遍出現。不僅出現在上文提及的北標省淺浮雕、「佛陀與奇獸」等雕像中，也在曼谷國立博物館裡的許多雕像上。一尊陶土塑像就是（圖 20）。但它除了表現這種孟人造像的特徵之外，還流露出一種平靜、祥和的表情，散發出難以言喻的氣質。它好像在靜坐、沈思冥想一樣，它的眼睛閉著，嘴角有一抹源自內心深處、淡淡的、頗為安詳的微笑。<sup>23</sup>這種塑像的製作者，必定懷有純青的爐火和功力，才能運用双手（也可能不只一双），藉由土、水的揉和加上火候的拿捏，刻劃出這樣難得的容顏和頗具靈性的精神世界。

從這些雕像上可以見到孟人造像的特徵，也可以見到墮羅鉢底所吸納的外來風格。換言之，就是墮羅鉢底融合內外之後所創作的新品。一，曼谷國立博物館一尊釋迦牟尼石像（圖 21）有來自笈多、後笈多的影響。例如，它穿著通肩的袈裟，在脖子以下、腰部各有細細的一條弧線用以標出它的衣物。但是，它的孟人造像特徵非常清晰，例如臉孔大而圓，眼睛大，視線朝下，眉毛彎彎長長，嘴唇很厚。它的双手已失。由雙臂、關節的姿勢、角度來推測，可能原本是在相同的高度各作說法印。它的双手小臂以接榫的方式製作，也就是在手肘部位鑽洞，然後以榫連接上臂與小臂。這透露了孟人石刻造像的方法。二，某些雕像透露出帕拉的影響。帕拉雕像的上半身有的袒裼，有的偏袒右肩；若有衣物，則衣物常有細細的褶紋。立像的右手多作說法印或與願印，左手自然下垂。有些雕像倚坐雙足垂地，它們的雙膝自然向外微張，腳盤平放於地。無論或立或坐，有些雕像的身軀略顯生硬；但有些則顯得豐腴，而且姿態和肌肉都頗為柔軟。某些雕像坐在宣字座上，但多數雕像與背屏連成一體。背屏常作馬蹄形，並且有環繞於中心人物的小型佛像或人物像、植物紋（如蓮花）或建築裝飾（如佛塔）等（圖 22），而且這些裝飾在位置上常作對稱性的排列。出於佛統的一個大型倚坐像，具有某些上述帕拉造像的特徵（圖 23）。但是，它也明顯地表現了孟人造像的臉部特徵。而且，它的雙手都各自放在膝上作觸地印，這種呈坐姿並且雙手作觸地印的姿勢，罕見於印度。

另一類的雕像非關佛陀，但應該與佛教有關，而且從中可以看到孟人造像的不同面向。一，佛統大塔附屬的小博物館裡收藏不少人頭塑像（圖 24）。它們大都有曲折突起、甚至向外飛揚的濃眉、又圓又大的眼睛、短短的鼻子、厚厚的嘴唇，唇上有濃濃的鬍鬚，唇下有山羊鬍子，而且下巴無論或尖或圓都頗為明顯。這些特徵綜合於一個大致呈圓形的臉上，看來相當具有個性，就好像護法的金剛

<sup>23</sup> 這種微笑，令人想起後來 12 世紀末到 13 世紀初高棉吳哥王城的城門上以及巴揚寺（Bayon）各塔上所展現的「吳哥的微笑」。這兩者也許有些關係。

力士一樣。有學者認為，匠人在製作這類頭像時，在某種程度上可能自孟人的臉部特徵得到靈感（Saraya 1999: 141）。這些造像也許是某些孟人依照他們自己的模樣、或想像中的模樣所製作的，也或許是他們依照想像中這些人物（護法）應該要有的樣子、並部分參照了自己的狀貌所製作的。二，某些動物雕像的表情頗為生動。例如，庫布出土、現存於曼谷國立博物館的幾頭陶塑獅子像，既不作雄猛、獅吼的模樣，也沒有展現威風凜凜、百獸之王的氣勢；反而像是對著訪客或信徒微笑招呼，笑容可掬地迎接來人（圖 25）。它們很具親和力，也頗討喜。而且它們同樣有類似孟人的特徵，如圓臉、大眼、扁扁的鼻子等。三，有些灰泥塑像刻繪了生活中的情景。庫布一座佛塔的底座有押解人犯圖（圖 26）。左邊高大壯碩的獄卒，正押解三名瘦小、雙手綑繩於後的人犯前行。製作者抓到獄卒的表情和動作。例如，其嘴角緊抿，右腿略微彎曲以便抬高左腿、一腳踹在他前面人犯的屁股上，好像是要驅趕人犯前去受刑一樣。這鋪栩栩如生的泥塑版使人聯想到《通典》裡「刑法盜賊重者死」的記載。這有可能是再現佛教本生故事中的一段，但取材自當時的監獄一景。以上種種作品在收（內斂）放（外張）、動靜之間，具體呈現該國匠人的手藝和功力。

除了頭部頗具特徵、技藝頗為精湛之外，墮羅鉢底也有進一步創造的能耐。也就是站在外來文化的基礎上變現新作。例如，墮羅鉢底的圓雕佛立像雙手大多各作說法印（圖 27）。一，在這之前，印度的佛像通常是一隻手作說法印，另一隻手可能結其他手印，或者沒有結手印。即使雙手置於胸前合結一個手印，例如轉法輪印，也不會像墮羅鉢底佛像這樣雙手都作說法印、掌心向著觀者。<sup>24</sup>二，根據泰國學界的講法，一手作說法印通常是釋迦牟尼說法時所結的，而雙手各作說法印通常是表現釋迦牟尼到「三十三天」為母說法後，下降回到人間的情景（Rajanubhab 1982: 48）。三，由於雙手都半伸在胸前，因此它們的大衣布邊自腕部對稱地下垂、相連，在雕像正面形成一個大 U 字形（圖 28）。這裡必須說明，說法印的圖文根據都見於印度，這種類似大 U 字形的樣式也已見於笈多或更早的造像；<sup>25</sup>但是，墮羅鉢底圓雕佛像半伸的雙手高度相同，都作說法印；由於雙手高度相同，所以其大 U 字形線條完整、兩邊等高，而且布邊線條通常粗厚、明顯；最後，墮羅鉢底在整個雕像上冠以色彩鮮明的孟人頭部特徵，好比蓋上正字標記一樣。這是墮羅鉢底取法乎外、變化新物的另一個例子。

墮羅鉢底在美術上取法、變化的模式，具體表現在法輪像中（圖 29）。世上沒有任何國家保存、出土這麼多法輪像，連印度也沒有。實則法輪像源出於印度。據信，在印度山崎第一大塔的阿育王石柱頂上就有立體法輪像，但它們已經不復存在了（明石惠達 1989: 29-31）。現存最古老的佛教法輪像，位在鹿野苑阿育王

<sup>24</sup> 後來在緬甸、爪哇、高棉、占婆等地也出現這樣雙手各作說法印的雕像。由於時間較晚，所以有可能是受墮羅鉢底影響所致。

<sup>25</sup> 阿摩羅婆提的已經有其雛形，笈多的已經清楚但頗為輕盈；由於前面兩者雙手的高度、手印不同，所以其大 U 字形的兩邊高度不等。

石柱柱頭獅子像下、一圈水平的浮雕中（圖 30），以及山崎大塔的門樓浮雕中。雖然法輪像源自印度，但在印度並沒有受到太大重視。而墮羅鉢底在吸收法輪像之後予以強調、放大、改造，並大量製造。這種改造之後的法輪像，與印度佛教法輪像有所不同。無論同與不同，墮羅鉢底及印度的法輪像在構造上都包括軸心、輪幅、外圈；某些法輪像有底座。以下據此討論。<sup>26</sup>

首先，墮羅鉢底法輪像的軸心較印度的複雜。一，某些墮羅鉢底法輪像的軸心是鏤空的，這個空間是用以容受軸木，讓法輪可以輪轉，但未必真的輪轉。軸心的孔，有的方有的圓。印度的法輪像沒有這種鏤空的軸心。二，紋飾上較為簡單，通常是幾條平行同心圓式的線；軸心之外，常有蓮瓣、蓮葉紋，外層多數是連珠紋。印度的大都沒有紋飾。三，有些法輪像的軸心部位刻著巴利文經文。印度的沒有經文。

其次，輪幅的變化較印度的多，而且具見巧思。一，許多法輪像的輪幅以圓雕的方式雕鑿，因而整個法輪看起來就像立體車輪。印度法輪像大都是浮雕，因此它們的輪幅大都只有正面，沒有背面；例外的情況很少，阿摩羅婆提的法輪像是其一（圖 31）。二，輪幅裝飾不算多，但靠近軸心的部分偶有如意紋、植物紋、火焰紋等；靠近外圈的那一端多作卷雲或漩渦紋，因此一根根輪幅看來有點類似愛奧尼克式（Ionic）的柱頭。印度的則沒有，山崎、阿摩羅婆提的都平直簡單，只在靠外圈的那一端、一根根輪幅之間，有一顆顆的鈕狀物。三，某些輪幅上刻著巴利文經文（圖 32）。印度的則沒有。這些經文常以逆時針的順序刻在一根根輪幅上。這樣的安排與「想像法輪依順時針方向在轉動」的設計有關。因為，假設法輪依順時針方向慢慢轉動（右旋），則來到它面前的人只要盯著同一個位置看，就能依序讀完刻在輪幅上的經文（Brown 1996: 101）。例如，經文依序刻在 8、7、6、5、4、3、2、1 點鐘的位置，則當法輪轉動時，只要目光大致固定在 8 點鐘的位置，就能依序讀完輪幅上面所有的經文。這種設計背後的邏輯，是一種逆向思考；就是假設「盯著同一個位置就能依序讀完輪幅上的經文」，藉此讓觀者想像法輪在轉動。這種設計，可謂墮羅鉢底的別出心裁之作。

其次，法輪像外圈的紋飾遠較印度的繁複。一，有的外圈主體（亦即扣掉上下邊緣的部分）刻著巴利文經文。這應該也和「想像法輪在轉動」的設計有關。因為，假設法輪在轉動，則觀者只要盯著外圈主體的某個位置看，就能依序讀完上面全部的經文。藉此，設計者要讓觀者倒過來想像法輪在轉動。而且，由於經文完整一圈地刻著，所以觀者讀完一遍，可以再讀一遍或數遍；後續的觀者可以補位，一個一個接著讀下去。這後面的意思就是法輪不斷循環、不停地輪轉，而且信徒也一個接一個不斷誦讀，續佛慧命。這種設計與上一段所談的同樣，都符

<sup>26</sup> 但這討論可能不很公平，因為比較的標準不同：印度的多為浮雕和一兩個碩果僅存的圓雕法輪像，而非已失傳的阿育王柱頂上之圓雕法輪像。

合「法輪常轉」的意思。這種設計，可說是墮羅鉢底的又一傑作。二，法輪外圈紋飾的種類不少，構圖可見巧妙之處。在種類上，可分連珠紋、火焰紋、團花、枝葉或蔓草紋、漩渦或卷雲紋、菱形紋、寶石或幾何紋等等。其中，連珠紋多在外圈上、下邊緣；火燄紋通常在最外緣；其他則通常在外圈主體。外圈主體部位的構圖，有的是團花兩側延伸出植物或蔓草紋，兩個團花之間則夾著菱形紋，兩兩錯落（圖 32）；有的是葉片捲起如雲或漩渦，而且同一紋樣重複出現；有的是左旋及右旋的卷雲或漩渦紋交錯出現；有的是枝幹兩側配上對稱的卷雲或漩渦紋；有的則是各種寶石、幾何紋規律地交錯，排列如帶。印度法輪像的裝飾不多，很少如墮羅鉢底這樣。三，法輪外圈刻滿紋飾的模樣，令人憶起笈多造像的頭光（圖 33）。如果把那些頭光獨立出來看，似乎可以看到墮羅鉢底法輪像的參考模型。但仔細比較之下則可發現，某些紋樣與高棉、占婆的裝飾紋樣雷同，甚至更加相似。

不少法輪像的外圈透露出高棉或占婆的影響。許多高棉建築有略呈拱形的門楣（圖 34），占婆美山（My Son）建築的階梯常有邊飾（圖 35）。它們的某些紋飾與墮羅鉢底法輪像的外圈紋飾相仿（圖 32）。其詳如次：一，高棉門楣、美山階梯邊飾都有個弧度，墮羅鉢底法輪像的外圈也有個弧度。二，高棉門楣、美山階梯邊飾都有個寬度，墮羅鉢底法輪像的外圈也有個寬度；如果把它們拉直、拉長來看，就像一條飾帶。三，重要的是紋飾，這是最相近的地方：（一）高棉門楣、美山階梯邊飾靠近上、下邊緣的部分各有連珠紋；法輪像的外圈也常有這個部分。（二）高棉門楣的最上面有火燄紋；法輪像外圈也大都有火焰紋。（三）高棉門楣、美山階梯邊飾的主體部位，有一朵朵間歇出現的八瓣團花；高棉團花的一端、美山團花的左右兩旁各延伸出植物紋，然後夾著菱形紋；法輪像外圈主體的紋飾也有類似的裝飾紋樣。必須說明的是，這種高棉門楣、美山階梯邊飾的年代較早，約 6-7 世紀；它們的紋飾樣式已成型，而且常見於當時及後來一兩個世紀的高棉、占婆建築上。所以，若有師徒關係的話，以墮羅鉢底師法高棉、占婆較為可能；師法之後，墮羅鉢底再發揮其融合、變化的本領，裝飾在其所重視的法輪像上。

回到墮羅鉢底法輪像，我們可以看到其底座與印度法輪像的眾多不同點。一，墮羅鉢底法輪像底座的紋飾，通常跟法輪外圈的主要紋路一致，但稍微簡單。印度的法輪像多數並無底座；即使有，也少有紋飾，例如阿摩羅婆提法輪像就只有底座而無紋飾。二，某些底座刻著巴利文經文，有些刻著供養人題記。印度的則沒有。三，不少墮羅鉢底法輪像底座有跪伏的小鹿像陪伴。小鹿通常與法輪像分立，但兩者共同合成一組法輪像（圖 29）。印度的常常沒有小鹿像；即使有，也大多是在底座以小型的淺浮雕來刻劃，不像墮羅鉢底以獨立、圓雕的方式來製

作小鹿。這些小鹿雕像，應該是用以象徵性地表現釋迦牟尼在鹿野苑「初轉法輪」之事。四，許多法輪像的底座與外圈相連。由於相連，因此有個篇幅可資運用；這個篇幅通常用以雕刻紋飾或佛傳故事。其要點有二，一是故事人物有孟人造像特徵，如大眼、厚唇。二是它又透露孟人吸收、變易的模式。例如，近代最早出土的法輪像（出於佛統）底座有「佛陀降生」像（圖 36）；它與山琦大塔第一塔東側門樓上的一鋪浮雕有幾分相似，但不盡相同（圖 37）。圖像中，山琦大塔的佛母坐在蓮花上，右腳彎曲，左腳下垂，右手執持物品，左手置於左腿上。佛統的佛母坐在一朵很大的蓮花上，雙腳彎曲，結跏趺坐，雙手相接，置於腹前。為佛母注水、灌沐的大象，在山琦大塔上是各自站在一朵蓮花上，位置高於佛母；而佛統的兩頭大象則站在佛母所坐的大蓮花上，脇侍左右。這兩組圖像在佛母相貌、衣飾、大象姿勢、乃至整個畫幅的形狀等都有相異之處。但由於山琦大塔浮雕的年代遠遠早於佛統，因此可知是佛統學自山琦或印度其他地方，然後加以改造的。從這裡又可看到墮羅鉢底取法、變易的模式。

墮羅鉢底的法輪像具體呈現一個美術上吸收、融合、創新的模式。該國法輪像的圖文根據應該源自印度，後來也向其他國家（如高棉或占婆）吸收了某些元素。在做不同的排列組合、變化並融入在地心血之後，墮羅鉢底的法輪像已經與印度母國的有所不同。這些不同點，成為墮羅鉢底的特點，也成就了它的特色。相對的，法輪像不但在印度沒受到多大重視，甚至已瀕臨消失的地步。這兩條一消一長、一式微一增華的路線各自發展下來，結果是墮羅鉢底的法輪像「青出於藍」而異於藍，但印度本身的卻幾乎凋零了。

綜上所述可以得到幾點結論。一，在墮羅鉢底主要時期中，南傳、大乘、印度教三者同時存在，其中以南傳最盛，但這種南傳已經不同於印度及錫蘭的上座部佛教。二，該國持續吸收外來文化時，在地既有的文化依然存在，雙方不僅繼續存在，還有融合的情形，並且製造出頗具水準的作品。在這些作品上可以找到外來的元素和風格，例如印度的、高棉或占婆的；但也可以看到在地的部分。換句話說，這個時候融合了內外（尤其是合於在地既有信仰的外來文化），鎔鑄新物。新物上，孟人造像的特徵（尤其是頭部）很顯著，而且有不少獨創的主題、或技藝精湛之處。三，把這些作品放在歷史情境裡面觀察可知，該國美術之所以在這個時期頗具水準，應該與當時的情境較為優渥有關。

## 六，墮羅鉢底晚期的美術（約 9 世紀後）

我們從第四、五節看到文化相會的過程；在墮羅鉢底晚期，這種過程並未停歇。換言之，這時外來文化持續流入該國，而在地文化也在既有的基礎上吸收、

融合外來文化，然後推出作品。具體一點說，就是墮羅鉢底的國勢在高棉吳哥擴張時相對萎縮；墮羅鉢底原本流行的南傳，一步一步被吳哥帶來的宗教給取代。逐漸籠罩在墮羅鉢底頭上的，是吳哥官方信仰的印度教。在雕像上，印度教雕像日漸增多，<sup>27</sup>風格上吳哥的色彩也一步步加深。

墮羅鉢底交通便利，因此一直與外界保持聯繫，並且不斷吸收到外來文化。這個階段中比較重要的外來影響之一是爪哇的。大約在 9-10 世紀間，中爪哇一帶的某些雕塑之面部特徵，是用線條概括地呈現；例如，以線條來呈現眉毛，而非以凸起的眉脊來表現（Hong Kong Museum of Art 1982: 110）。一尊中爪哇的菩薩像清楚地流露這種痕跡（圖 38）。某些雕像胸前的紐帶，甚至是以陰刻的線條來取代實際凸起的紋飾（圖 39）。這種以線條鉤劃實物的手法，影響了部分的墮羅鉢底造像。一個出土於佛統的灰泥頭像（圖 40）<sup>28</sup>可作為典型的例子。這個塑像的大螺旋形卷髮，就是以線條直接劃上去的；它蹙起的眉頭、如鳥翼一般的雙眉，也是以線條直接勾勒的。這具體呈現了中爪哇當時的部分技法。但它還是保有孟人造像的特徵，也就是圓圓的臉、彎彎的眉毛、大大的眼睛等。

其次，這個時期最重大的外來影響來自高棉。在上個時期中，已經可以見到高棉的影響（如碑銘或法輪像的紋飾等）；而在這個時期裡，高棉的影響力較諸前期來說，非但有過之而無不及，甚至可說是愈來愈烈，日盛一日，終至掩蓋並取代了墮羅鉢底。高棉（一時稱為真臘）繼扶南之後興起，領有部分扶南故地，在湄公河下游、洞里薩湖（Tonle Sap，圖 2）一帶生息。8 世紀初分為水真臘、陸真臘（台灣商務印書館 1983-1986，冊 276：419）。水、陸真臘在 9 世紀統一後向外擴張，史稱吳哥帝國或吳哥時期。墮羅鉢底曾為扶南屬地，這時又與吳哥相鄰，於是直接承受壓力。

上文幾次談到的室帖（圖 2），就留下頗具時代痕跡的文物。室帖位居交通要津，它往東、往東南都可通高棉（見第三節），早有高棉移民。其所留下的文物透露出不同宗教、不同民族共存的情形，但其高棉色彩較諸前期更為濃烈。一套刻劃著佛陀、印度教神明、女性舞者的金箔就是很好的例子（圖 41）。一，在舊有的宗教、種族、作法方面：左邊為釋迦牟尼，他是南傳主尊，其面孔有孟人特徵，如圓臉、大眼、厚唇，彎曲如弓的雙眉在鼻根處相接；另外，其肩寬，胸膛平闊，右肩偏袒，衣薄貼體，只在腰際有微彎的、用以標示衣物的線條等。這些都延續自主要時期。二，中間為印度教神明：它清楚地表露了高棉的影響。例如，在服飾方面，它頭戴寶冠，上半身裸裎，腰際纏了干縵，並在臍下打了結。

<sup>27</sup> 本文以南傳為主，因此主要是以南傳雕像為例，未深論印度教雕像。

<sup>28</sup> 這個雕像的年代曾被推斷為 9 世紀（Hong Kong Museum of Art 1982 : 110）。

這與高棉在 7-13 世紀間的雕像一樣（圖 42）。又如，在臉孔上，它大致呈方形，它的兩道眉毛也連接在一起，但彎曲的弧度較小，不像墮羅鉢底造像慣有的大 Y 字形。這種樣式常見於吳哥 9-10 世紀時的造像上（當時造像以印度教神明為主）。三，女性舞者所流露的高棉影響顯而易見。在衣飾方面，它頂戴華冠，上身沒穿衣服，但垂掛瓔珞等飾物，腰間有干縵。在動作方面，它擺出高棉舞蹈的姿勢：雙手一高一低；右腳尖向外，右膝彎曲半蹲，左大腿向左抬起，左膝彎曲內縮，腳尖鉤起。這種舞姿（左側、右側的姿勢可以對調）和服飾，後來大量出現於吳哥帝國的建築上（圖 43）。在這套金箔裡，佛陀與印度教神明並肩，孟人與高棉人特徵共存，但吳哥的色彩濃烈。若對照 7、8 世紀以南傳為主或兩者平行的情況來看，就可以知道高棉吳哥的影響確實是越來越大了。

其次，巴真武里古城摩訶梭（Si Mahosot）出土一對大型佛足印（圖 44）；從它身上可以看到不同時期、不同文化（即墮羅鉢底和高棉）的痕跡。它的左、右足印中各有一法輪像。足下有法輪像，這是佛陀的「三十二相」之一，<sup>29</sup>其圖、文根據都源自印度，但通常佛足印、法輪像流行於南傳圈。必須說明的是，這對足印很大，左右足各約 3.5 公尺長，各約 1.4 公尺寬，兩足合計約 3.3 公尺寬。因為它是紅陶土所雕成的，而且年代已久（約 5 世紀）（黎道綱 2000: 9-10），所以表面並不清楚，也看不出任何裝飾。但是兩足之間有個大叉痕，那很可能是後代所加的，其詳如次：一，相對來說，叉痕較法輪深。佛足印及法輪像的深淺在五、六公分之內，而叉痕深淺可逾四十公分。二，兩造的年代應該都在千年以上，但是佛足印的輪廓較模糊，而叉痕則相對清晰、銳利。三，叉痕位在這對佛足印的正中。世上沒有既崇拜佛足印、又在足印正中打個大叉的道理。四，重要的是，這個叉形印記與吳哥帝國軍隊的某些武器形似（圖 45）。這種武器有點像「J」字，一端為柄，另一端有個彎鉤；由駕車的將軍或武士執持，用以發號施令或攻擊敵人。以類似的武器左打一印、右打一印，兩印交疊，會出現一個叉痕或一個 X 字。世上也沒有既崇拜佛足印、又在足印正中烙下敵軍武器的道理。顯然這個叉痕應該晚出。

這個又深又清晰、位居核心位置、並且晚出的叉痕，應該有政治或宗教上的意涵。若把它放在歷史情境中來看，就見分曉。9 世紀上半，吳哥帝王闍耶跋摩二世（802-850 在位）向外擴張。他信奉印度教，不久，位在兩國邊界、又是海岸走廊之關卡的巴真武里（見第三節，圖 1），出現了印度教寺廟及神像。這種現象，也許在某種程度上要歸因於二世的武力擴張。未久，巴真武里摩訶梭古城的佛足印中央被打了一個大叉痕。這叉痕可能有否定或鎮壓南傳 – 當地原有信仰 – 之意（黎道綱 2000: 10）。因為這個紅陶土浮雕很大而且質地很硬，因此由高棉開往墮羅鉢底的吳哥隊伍一時不易將它破壞。既然不易破壞，則會設法予以

<sup>29</sup> 常見於典籍，如瞿曇僧伽提婆譯《中阿含經三十二相經》，錄於《大正藏》冊 1，頁 493（大正藏刊行會 1924-1933）。

打壓、否定或使它失效。要如此，則不會在一旁刻劃一個與原作同樣深淺的印痕，而很可能是在原作的正中打下一個又深又明顯的印記，深到無法把原狀恢復。這個叉形印記，還代表征服者的符號－吳哥帝國的武器之一。從這印記的深淺、清晰度、位置、形制來看，它頗具特定意涵，就是：吳哥軍隊在越過邊界、攻入墮羅鉢底、打下邊防大城（巴真武里）時，意欲否定當地既有政治或宗教體系；於是在當地（當地盛行南傳）的重大文物－佛足印暨法輪像－正中烙下一個大叉，予以否定並且示眾，然後宣告新的官方體系之來臨。如果上述推想屬實的話，那麼這個佛足印暨法輪像和叉痕，就見證了墮羅鉢底後期步入衰微、而高棉勢力漸盛乃至伸入墮羅鉢底的情況。

接著，10世紀中葉，信奉印度教的吳哥帝王羅貞陀羅跋摩（Rajendravarman，944-968在位）驍勇善戰，大拓疆土。他勒石記功，形容自己左右開弓、鳴弦射箭－英姿煥發勇猛威武，一如古印度大敘事詩裡的神格化人物羅摩（Rama）－並擊敗了「強猛而邪惡」的墮羅鉢底及占婆（Coedes 1953: 97-101）。<sup>30</sup>在強敵壓境的情況下，墮羅鉢底的國土日漸淪喪；10世紀下半葉，情況愈為嚴重。隨著吳哥帝國武力、政治力的腳步，吳哥美術也深入墮羅鉢底的土地。這時，在昭披耶河東側、柯叻高原西南方的華富里－地當海岸走廊的要塞、吳哥帝國往西北攻入墮羅鉢底的交通要衝、比巴真武里更接近墮羅鉢底的核心腹地－接觸到一波又一波的高棉美術。

這時，某些新的雕像出現在華富里。它們或許是墮羅鉢底匠人受高棉影響後的作品，也或許是高棉匠人受墮羅鉢底影響後所做的雕像。在這些雕像上，可以看到綜合兩方的痕跡。舉一個銅像為例。一，在它身上可以看到不同於以往的作法。它有蓮苞式的頭光，或在頂上裝飾著一塊寶石，其螺髮顆粒較平緩也較不明顯（圖46）。過去，墮羅鉢底造像的立體螺髮顆粒，多數都是清楚而明顯的。二，另一方面，舊的作法也存留一部分，例如，它的雙手各作說法印，腰際有用以表示衣物的一條橫紋細線等。但這條線毋寧比較接近U形，而且這種曲線常見於吳哥雕像上（圖47）。

其次，某些雕像透露了更多的高棉吳哥之痕跡。一個「龍王護佛」銅像（圖48）是個不錯的例子。基本上它的臉形已經近似高棉9世紀左右的造像，也就是比較方正、偏向四方形。它的頭部呈現許多水平的線條，如額上像連珠紋一樣排列的螺髮顆粒、睜得很大的眼睛（有眼珠線）、厚厚的嘴唇、下巴線等等。它睜開的大眼不同於墮羅鉢底慣常的造像（墮羅鉢底造像的視線大都朝下），但類似吳哥的（如圖49）。二，它的頭部也有不少垂直線，例如鼻梁、兩頰和耳朵都是。這些水平線、垂直線共同組成一個接近四方形的臉。這種四方形的臉，常見於9世紀後高棉吳哥的雕像（圖49）。三，一般來說，墮羅鉢底佛像的下巴較高棉的

<sup>30</sup> 引號為筆者所加。

尖。因此，雖然眼前這個雕像寬大的臉形略似孟人的，但比起孟人的造像來說，還是較為方正。

接著，不只泰國東北、昭披耶河以東有這種向吳哥傾斜的情形，在墮羅鉢底其他區域也有這種趨勢。許多雕像增加了吳哥的色彩，這些包括方額、陰刻或陽刻的鬍鬚、明顯的腰間衣飾等。一個銅像可做為代表（圖 50）。一，這個銅像的臉龐接近方形。它額頭的左上、右上角看來近似直角，而非墮羅鉢底造像慣有的圓弧形。二，它的眉毛彎曲的弧度不大，因此由雕像臉孔正面看過去，兩道眉毛及鼻梁似乎可構成一個大 T 字形。這種略呈大 T 字形的樣式，常見於吳哥帝國 9-10 世紀的雕像上（圖 51）。三，它的嘴角有陰刻的、波浪狀的鬍鬚。相對的，墮羅鉢底主要時期的佛像極少（或未見）鬍鬚；它們嘴邊、下巴絕大多數是光滑的。陰刻、波浪狀的鬍鬚也不屬於墮羅鉢底早期、中期的雕刻方式。四，它的腰際有水平的、寬寬的飾帶，飾帶正中往下垂著布邊。這種作法應該來自高棉。因為高棉從 7 世紀以降的造像（無論印度教、佛教），在肚臍以下幾乎都有打褶、打結或飾帶。墮羅鉢底的造像沒有這個部分。以上幾點圖像上的特徵，與很多高棉 9-10 世紀的雕像類似（如圖 49）。不過，這個雕像也保有一些墮羅鉢底稍早造像的遺風，例如身穿通肩袈裟，部分袈裟自雙手手腕下垂，雙手在肘關節部位仍用接榫的方式為之等（如圖 21 所見的一樣）。由手肘的姿勢來推測，它的雙手原本可能各作說法印。要之，這個雕像也兼有墮羅鉢底與吳哥佛像的特徵，並且為兩方勢力並存或部分融合的歷史過程留下證物。

隨著時間進展，墮羅鉢底的風味逐漸減少，高棉的與日俱增。這種情況，已經出現在墮羅鉢底的核心重鎮了。一尊位在佛統大塔附屬博物館裡的釋迦牟尼石像，可說是代表性的例子（圖 52）。首先，它保有墮羅鉢底雕像的部分舊法。它一樣有大眼睛、厚嘴唇、寬肩、細腰。它的通肩袈裟貼在身上，因此身材大致顯露；同時袈裟自雙手下垂，形成一個大 U 字形。這些是墮羅鉢底主要時期的遺緒。但是，它的製作水準似乎大不如前：（一）造像近乎扁平狀，缺少主要時期那種細膩寫實之感。例如，胸膛平板，右手臂幾乎只有薄薄的一層，缺少立體感。整個雕像除了頭部及台座向外凸出之外，簡直就像淺浮雕一樣。（二）比例不很勻稱。它的頭部 – 在扁平的軀體上 – 顯得大而突出。肉髻也頗高大。耳朵上緣略低，比一般的神像低；耳垂則連於雙肩。雙肩往下轉折的角度很大，使得肩膀到上臂之間轉折的線條近乎直角。它的左手下垂，看來又細又長，超過膝蓋。<sup>31</sup>（三）姿勢不很自然。它的右手當胸結印，掌心向內或向外並不清晰；但基本上應該是向外作施無畏印。當時，這種右手傾斜於胸前的雕像為數不少，在稍後泰國被吳哥統治時更多（圖 53）。不過由於眼前這個雕像石版平薄，所以其指掌的立體深淺、姿態都未如實呈現。而且它的左手筆直向下、貼緊左側，左手與左胸

<sup>31</sup> 雖然經典上記載佛陀「三十二相」中有「垂手過膝相」，但通常這點很少表現出來。「垂手過膝相」常見於典籍中，例如瞿曇僧伽提婆譯《中阿含經三十二相經》，錄於《大正藏》冊 1，頁 494（大正藏刊行會 1924-1933）。

之間一無空隙，頗有僵硬之感，欠缺主要時期那種逼真的生命力、頗具質感的柔軟度。這種品質降低的情況，似乎與墮羅鉢底漸漸衰亡的國運同步發生。第三，圖像上有靠近高棉吳哥的趨勢。例如，腰際寬大的飾帶、正中垂下的布邊是高棉式的。<sup>32</sup>它的紋飾比上一段所舉的例子複雜些。紋飾逐漸複雜，是當時的一種趨勢。11世紀的高棉雕像之腰帶，就有細細密密的裝飾，12世紀的愈加繁複。整個來說，若與主要時期相比，墮羅鉢底晚期的雕像未必精緻。雖然釋迦牟尼像仍多，但在風格及圖像上，它們正在轉型；大抵是由墮羅鉢底的風格及圖像，轉為帶有吳哥風味，但又不完全像吳哥的。

在這種江河日下的情況中，墮羅鉢底移出的支系在北方延續文化命脈，其文物同樣可見新舊並存的情況。大約9世紀時，一群孟人往北遷移，在今泰北的南奔（Lamphun）附近落腳，建立家園。<sup>33</sup>當南方故地被吳哥蠶食、鯨吞、終至取代之時，新家－哈里奔猜－繼續存活，比南方多了兩百年左右，並留下文物。文物在後來的戰亂中喪失泰半；殘存下來的，以13世紀初的庫庫寺（Wat Kukut）大塔較為重要。大塔經過重修，但保存了部分原貌。它與故地的佛塔有所不同，因為它是方形、階梯式磚砌大塔（圖54），而非《通典》所記的圓形佛塔。除底座外，它上下共五層，以底層最大，依次向上遞減，頂戴塔尖，塔尖已失；每層四面，每面各開三龕；每龕有一佛像，佛像都為立像，均以灰泥塑造，各像之間雷同，而且一律沒有脇侍。以上是新的作法。據信這些新的作法來自錫蘭，因為南傳聖地錫蘭當時蓋出這樣的塔（Wales 1969: 120-124）。另一方面，庫庫寺大塔也保有部分故國遺風，例如佛像有孟人特徵－圓臉、大眼、厚唇、彎曲突起的眉脊、相接的眉毛等。這種新舊兼有、內外融合的作法，一如往日墮羅鉢底美術的模式。

由上文可以得到幾點結論。一，墮羅鉢底晚期遭吳哥帝國步步兼併，境內的高棉影響力日盛一日。在國勢凌夷、政經消長的情況下，該國上個階段（主要時期）的繁榮及風采已然不再。但泰北山區有一脈香火傳承家業。二，墮羅鉢底故國江山在高棉吳哥的攻打下，不但逐漸萎縮，其南傳信仰也漸漸削弱；而原本已存在、但此時享有吳哥帝王加持的印度教則日漸流行。因此，這時的造像雖然仍有不同宗教並存的現象，但南傳漸弱，印度教則漸漸高起。同時，在雕像上可以看到不同風格的痕跡。但在這當中，印度古老的風格減少了，墮羅鉢底主要時期的遺緒也不多了，剩下孟人造像的某些特徵；而逐漸當道的則是高棉吳哥的風貌。但這些晚期的墮羅鉢底雕塑，也不能與吳哥的作品劃上等號。三，在這個階段中，持「印度化」論述的人會發覺其解釋力有所不足，以泰國墮羅鉢底為重的立場可能也會有捉襟見肘之感。但兩種論述沒怎麼看重的吳哥，卻發揮不可忽視的影響力。由此可知，兩種既存的論述都可再作增減。

<sup>32</sup> 這種雕像，結合了墮羅鉢底及高棉吳哥的圖像，為後來的「華富里時期」雕像埋下伏筆。

<sup>33</sup> 近來，泰國學界認為北遷的時間在9世紀（Wyatt 1984: 24; Diskul 1996: 576）。

## 七，結論

由於墮羅鉢底美術頗具重要性，因此本文針對它作分析。結果發現，在墮羅鉢底立足於世的時間裡（6-11世紀），其主要的活動範圍是在今天的泰國中部、東北部一帶；晚期有一支系在泰北山區。墮羅鉢底建築物所存極少，因此本文少談建築；繪畫幾乎無存，因此未論。該國出土的文物以南傳雕像為主，其中釋迦牟尼像佔大多數，但也有不少人物、動物等雕塑，這可能是用以表現本生故事或佛傳；另外也有大乘、印度教以及在地風味的雕塑。雕塑的材質有陶土、灰泥、石、銅、金箔等，其中以土、石為多，銅次之，金箔很少。雕刻的形式有立體圓雕、浮雕等等，前者數量不少。

墮羅鉢底的雕像在幾百年的時間裡持續變化。這種變化，是以在地社會既有的文化或脈絡（如風土、信仰）為基礎，選擇、吸收外來文化。在外來文化中，以印度的最為重要。印度提供了宗教（南傳、大乘、印度教）、人物（如釋迦牟尼）、主題（如「龍王護佛」）、風格（如阿摩羅婆提、笈多、帕拉）等。所以墮羅鉢底的作品有印度的影響在；這是必須承認的。但墮羅鉢底除了師法印度之外，也吸收別的文化，如高棉、爪哇、錫蘭的；這無可否認。

在吸收、融合之時，墮羅鉢底產生新的思維，並推出新的作品。對於南傳，墮羅鉢底有自己的詮釋，使它能與在地的脈絡相合。例如，雖然以釋迦牟尼為主尊，但是不同宗教的神明可以同時並存、和平共處。在這種思維之下，墮羅鉢底創作新的主題、圖像，並冠以孟人的頭部特徵。新作上的細部，大多可以往印度或鄰近文化去尋根；但是這些細部融合而成的作品，卻與這些根源（如印度）的有所不同，而且還散發出濃濃的墮羅鉢底味，例如精雕細琢的大型法輪像、顯現孟人特徵的佛像等。同時，這些外來細部元素綜合構成的某些造像主題、圖像，在印度母國也找不到，例如「佛陀與奇獸」、「少年牽猴子」等。藉此，墮羅鉢底形塑了自己的特性。這些特性不只讓它與印度有所不同，還成為它與眾不同的特色之一。另外，由於墮羅鉢底是以孟人為主的國家，而且是泰國早期的文化之一，所以它美術上的特色，也可說是孟人、泰國早期美術的特色之一。

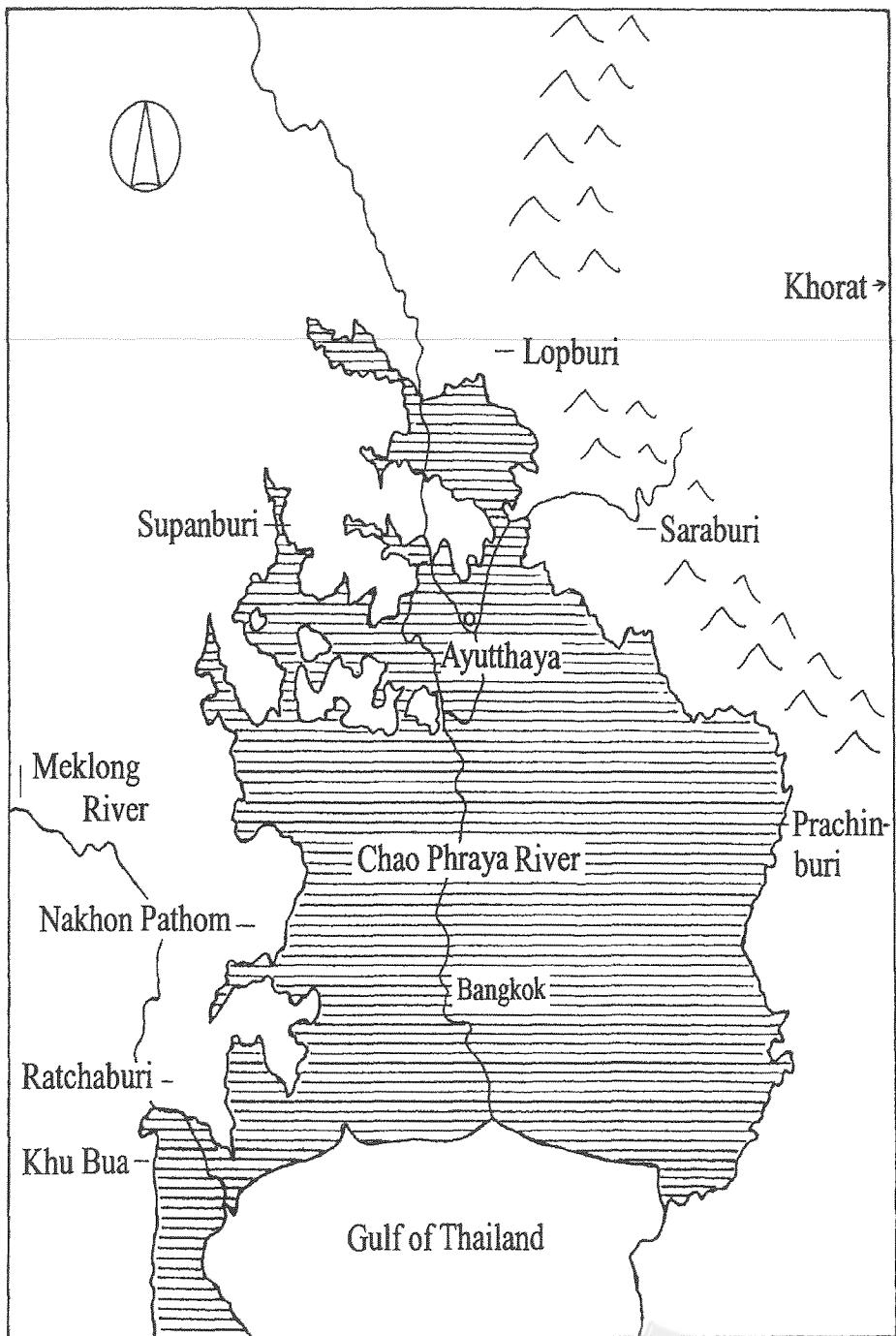
從本文可知，過去研究墮羅鉢底時所通行的兩種不同論述，似乎都沒有把整個情況作完整說明。雖然印度在許多面向上影響了墮羅鉢底，但這個論述並非全貌；這個論述必須承認墮羅鉢底有融入自己的心血。否則，墮羅鉢底只是一個進口者、複製者、加工者，它所思考的、所製作的，應該和印度所思考的、所做出來的一樣。另一方面，墮羅鉢底也有它特殊的揉合能力和創造力，但這個論述也不完善；它必須承認外來（不只印度的）文化提供許多模型、元素或刺激。否則，墮羅鉢底在真空的環境下很難出現南傳那樣的宗教，以及「佛陀與奇獸」、印度

教神明聽佛說法那樣的作品。

最後，本文發現墮羅鉢底受惠於其他文化的地方很多；相對的，其他文化在交流的過程中，也有受益於墮羅鉢底之處。例如高棉、爪哇後來也有雙手各作說法印的立體圓雕像。因此，從墮羅鉢底的個案研究中可知，這是文化相會、融合的一個例子。那麼，泰國在墮羅鉢底以後的時期是否也有相似的情況呢？南傳圈裡或東南亞其他國家是否也有類似的情況呢？這是日後值得討論的課題。

#### 致謝：

本文為國科會補助研究計畫案（編號 NSC 92-2411-H-264-002）的成果之一。作者感謝匿名審查者提供的寶貴意見，讓本文修改得更完善。



圖一 塱羅鉢底時期的重要城市，西元 6-11 世紀



圖二 墜羅鉢底時期的重要交通路線圖，西元 6-11 世紀

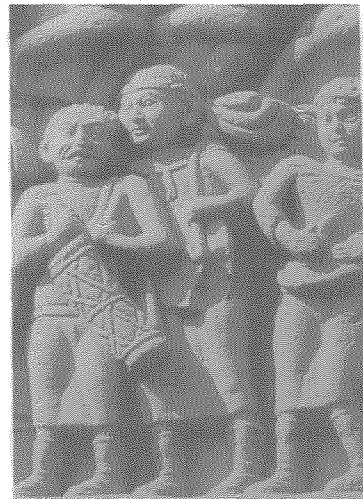
圖三 a 吹奏螺貝（蠡）

印度山琦第一大塔門樓上的浮雕（局部）

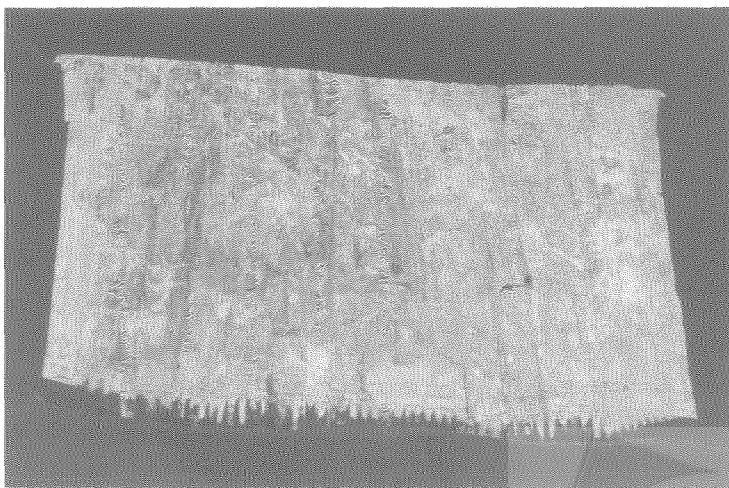


圖三 b 擊鼓

印度山琦第一大塔門樓上的浮雕（局部）

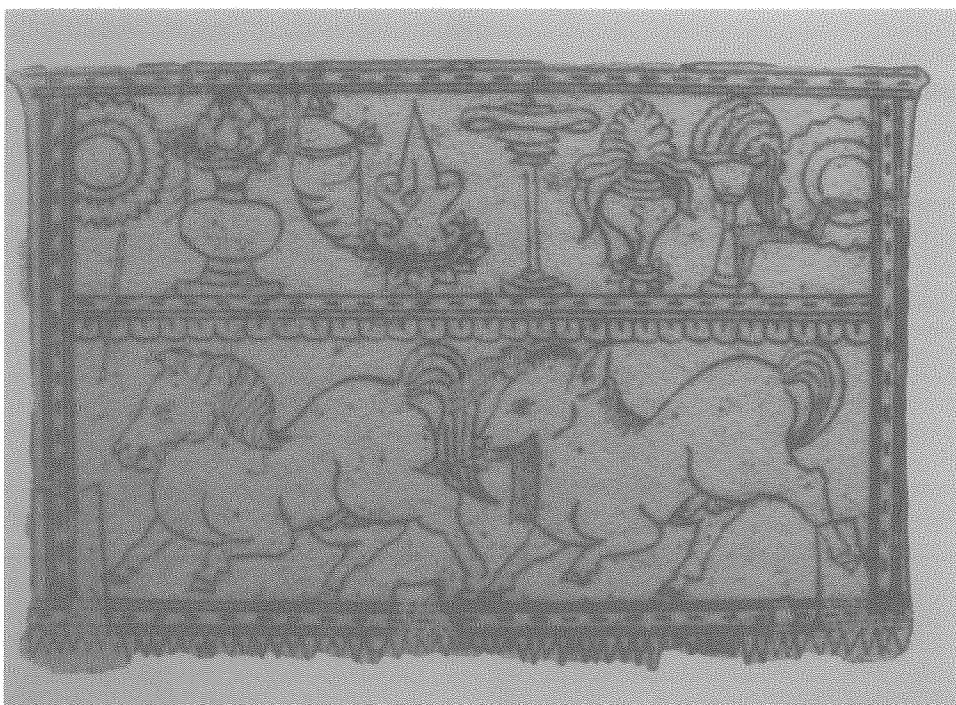


圖四 a 印度阿摩羅婆提的梳子 (Courtesy of the National Museum Bangkok)

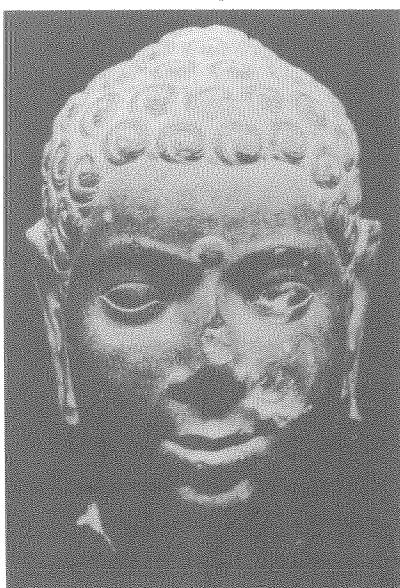


C.E.P.S.

圖四 b 印度阿摩羅婆提梳子圖案復原圖 (Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖五 印度阿摩羅婆提的佛像頭部  
(Rowland, 1977, fig.146)

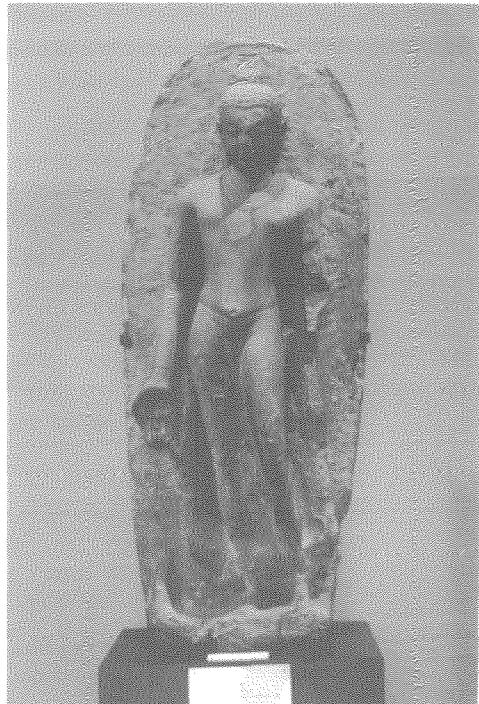


圖六 墓羅鉢底受阿摩羅婆提影響的雕像  
(Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖七 印度笈多造像

(Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖八 墮羅鉢底的印度教神明像

(Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖九 墮羅鉢底早期造像 (Woodward, 1997, fig.47)

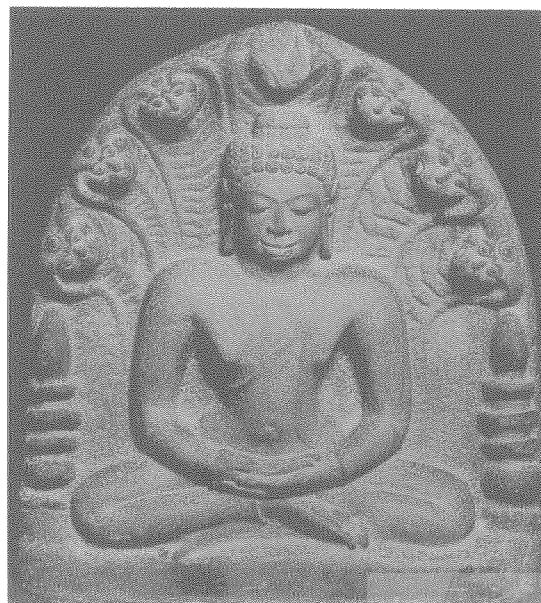


EPS.

圖十 室帖大塔底部守護神像



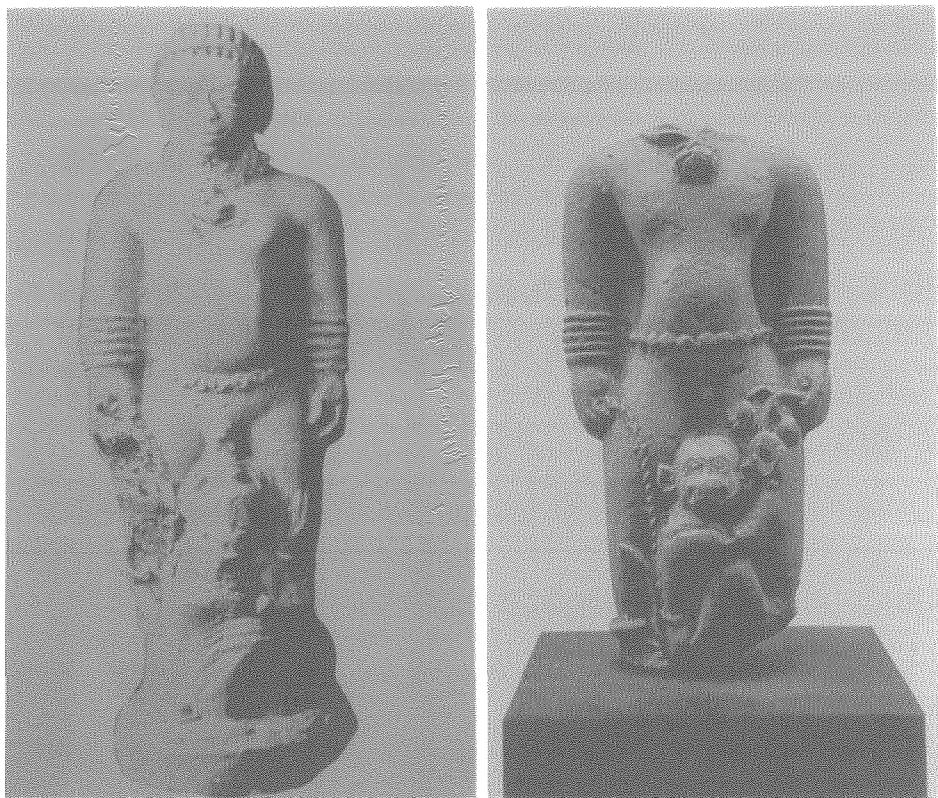
圖十一 墓羅鉢底「龍王護佛」像 (Zaleski, 1998, plate 56)



圖十二 印度「龍王護佛」像，阿摩羅婆堤大鼓飾版（Benisti, 2003, I, plate XXII）



圖十三 墮羅鉢底「少年奉猴子」像 (Ly ons, 1973, fig.1 ; Saraya, 1999, p.194)



圖十四 印度教神明聽佛說法圖，北標省



圖十五 墮羅鉢底的「佛陀與奇獸」像

(Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖十六 墮羅鉢底陶土菩薩頭像

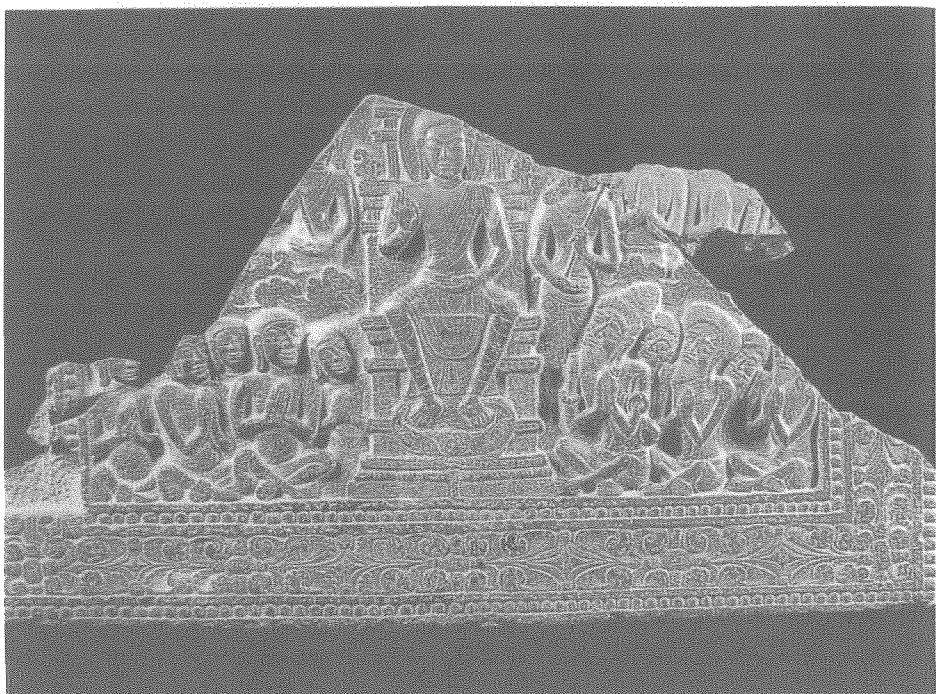
(Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖十七 墮羅鉢底陶土菩薩塑像 (Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖十八 a 墮羅鉢底法輪像底座下「說法圖」浮雕  
(Courtesy of the Phra Pathom Chedi National Museum)

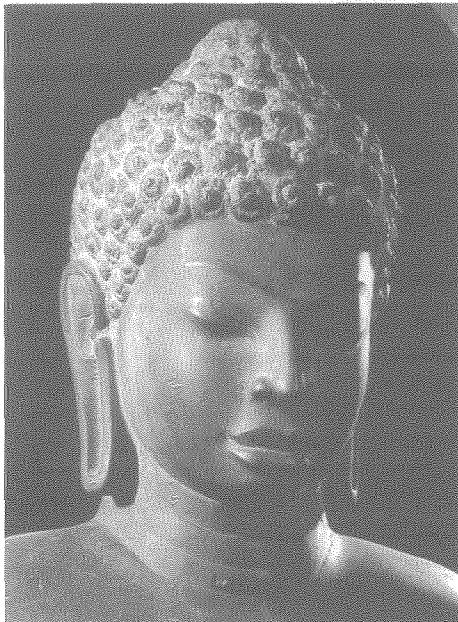


圖十八 b 墮羅鉢底法輪像底座下「說法圖」浮雕（局部）  
(Courtesy of the Phra Pathom Chedi National Museum)



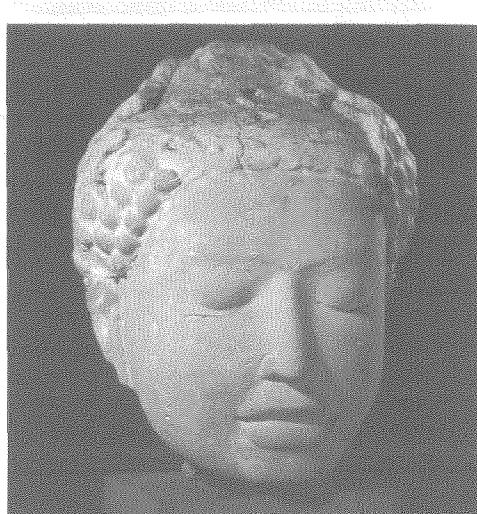
圖十九 墜羅鉢底的佛像（頭部）

(Courtesy of the National Museum Bangkok)



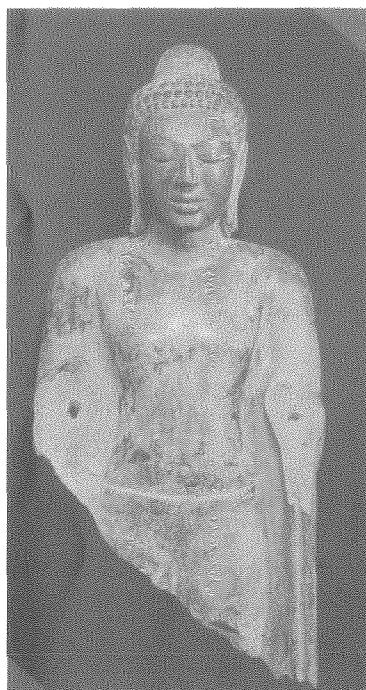
圖二十 墜羅鉢底陶土的佛像（頭部）

(Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖二十一 墜羅鉢底的佛立像

(Woodward, 1997, fig.41)

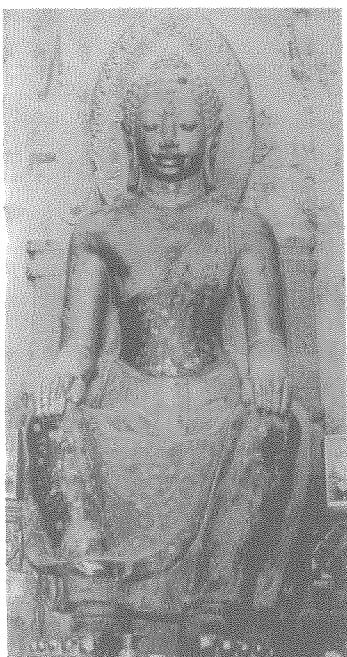


圖二十二 印度帕拉造像

(Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖二十三 墮羅鉢底佛陀垂足倚坐像，  
阿瑜陀耶省



圖二十四 墮羅鉢底佛統大塔人物頭像  
(Courtesy of the Phra Pathom Chedi Museum, Nakhon Pathom)



圖二十五 墮羅鉢底的陶土獅子塑像 (Courtesy of the National Museum Bangkok)



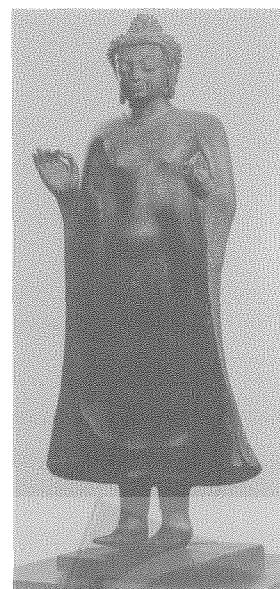
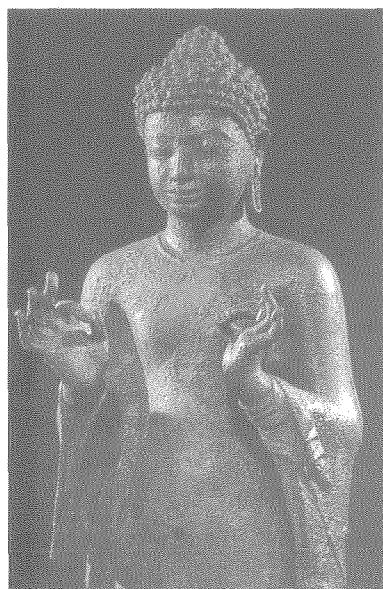
E.P.S.

圖二十六 墮羅鉢底的灰泥人物塑像，押解人犯圖（Courtesy of the National Museum Bangkok）



圖二十七 雙手各作說法印的墮羅鉢底佛立像  
(Courtesy of the National Museum Bangkok)

圖二十八 雙手各作說法印的墮羅鉢底佛立像  
(局部)(Courtesy of the National Museum Bangkok)



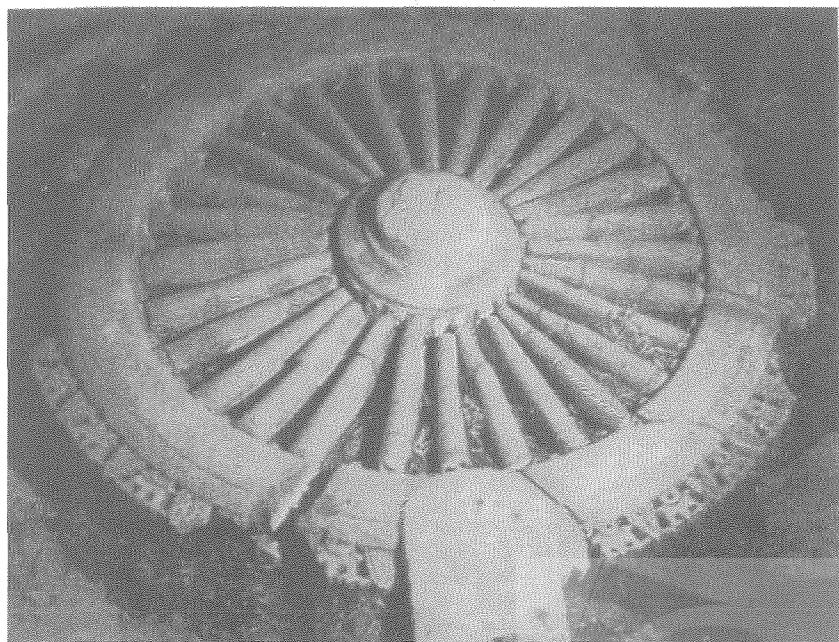
圖二十九 墓羅鉢底的法輪像  
(Courtesy of the National Museum Bangkok)



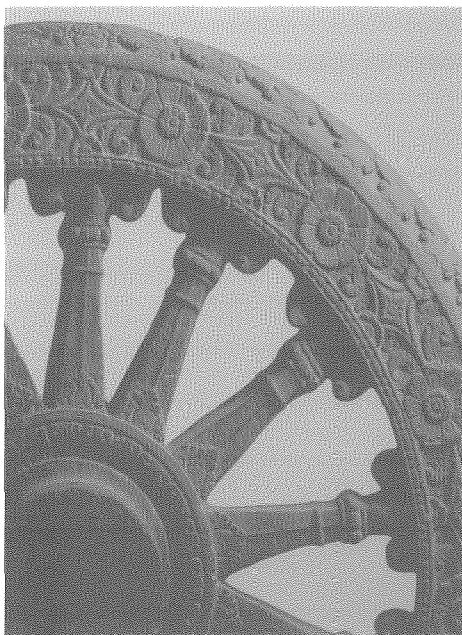
圖三十 印度鹿野苑阿育王石柱柱頭  
(Sarnath Museum)



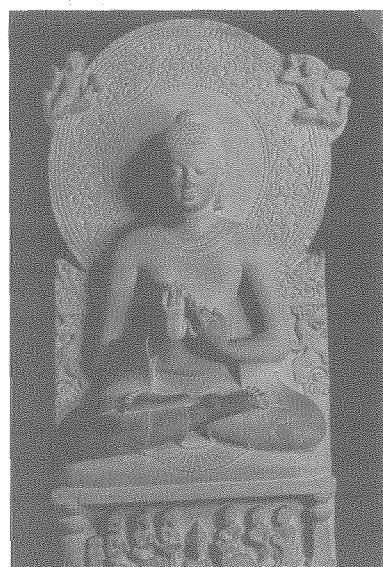
圖三十一 印度阿摩羅婆提法輪像 (Benisti, 2003, III, fig.8)



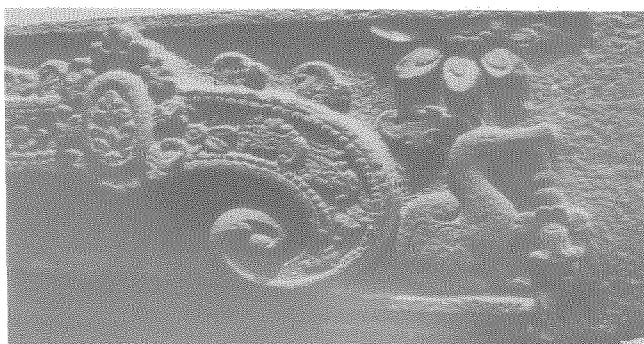
圖三十二 墓羅鉢底法輪像（局部）  
(Courtesy of the National Museum Bangkok)



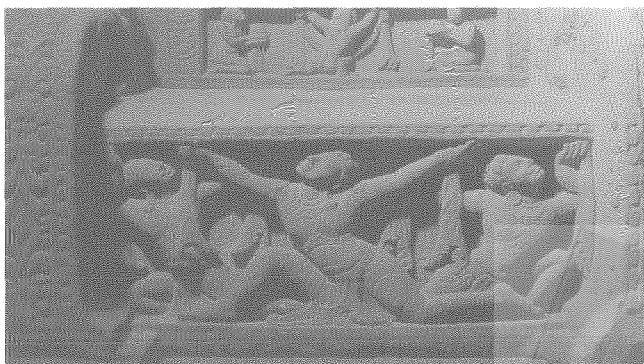
圖三十三 印度笈多雕像  
(Sarnath Museum)



圖三十四 高棉建築上的門楣（局部）（Courtesy of the National Museum Bangkok）

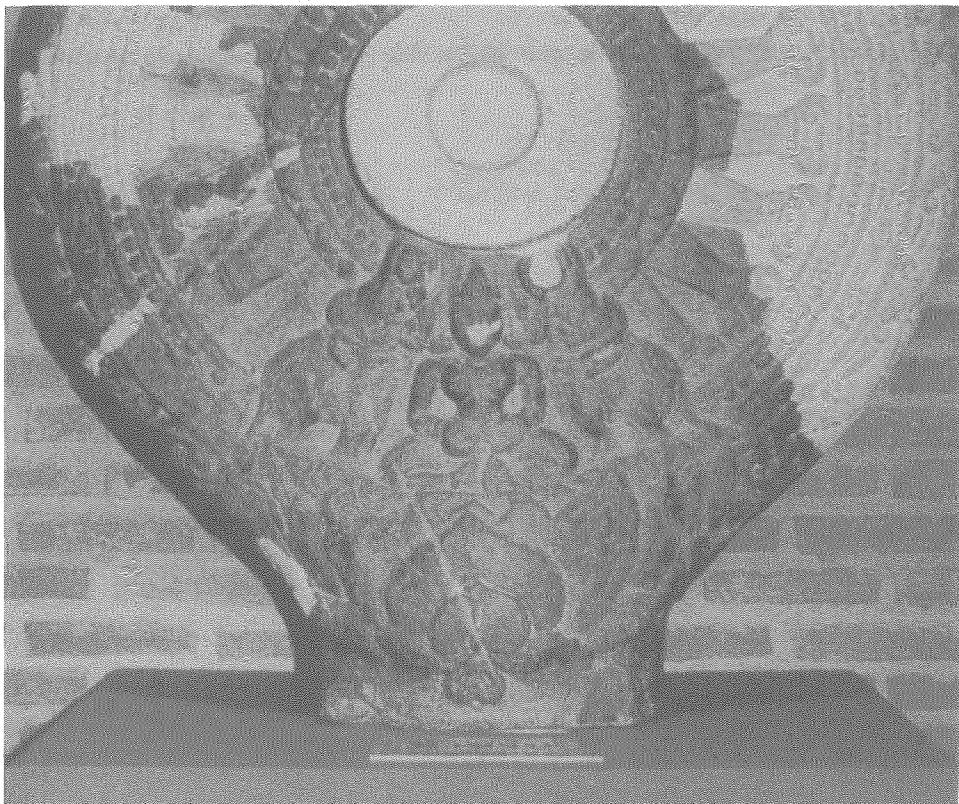


圖三十五 占婆美山建築的階梯（局部）（Guillon, 2001, p.74）

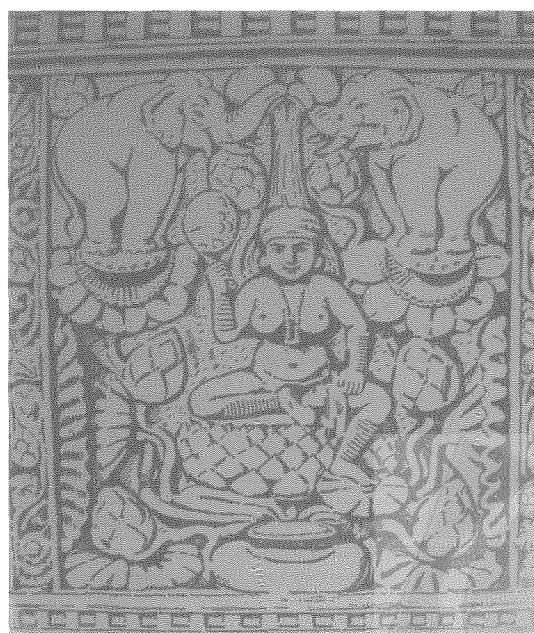


CEP.S.

圖三十六 墜羅鉢底法輪像底座的「佛陀降生」像  
(Courtesy of the Phra Pathom Chedi National Museum)



圖三十七 山崎第一大塔東側門樓「佛陀降生」浮雕 (Yupho, 1990, p.20)



圖三十八 中爪哇菩薩像頭部

(Fontein et al., 1971, plate 26)



圖三十九 中爪哇菩薩像頭部

(Fontein et al., 1971, plate 35)



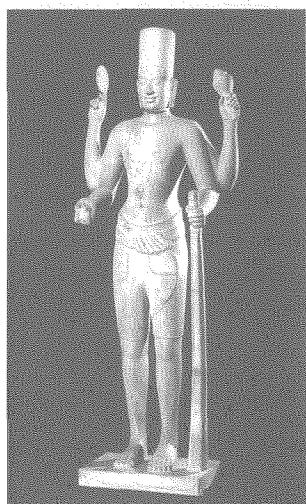
圖四十 墮羅鉢底灰泥塑像 (Courtesy of the National Museum Bangkok)



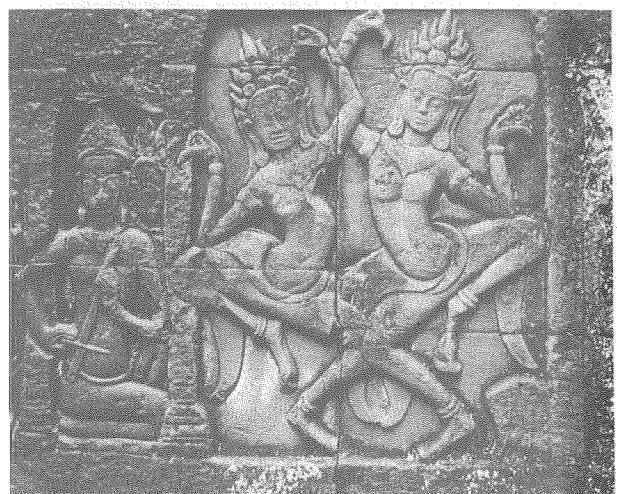
圖四十一 墮羅鉢底佛陀、神明、舞者金箔像（Saraya, 1999, p.133）



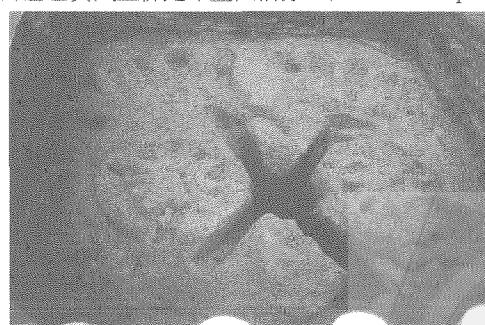
圖四十二 高棉吳哥印度教神明雕像  
(Jessup and Zephir, 1997, p.195)



圖四十三 高棉吳哥天女像，吳哥寺



圖四十四 墮羅鉢底巴真武里佛足印暨法輪像（Fine Arts Department, 1992, p.33）



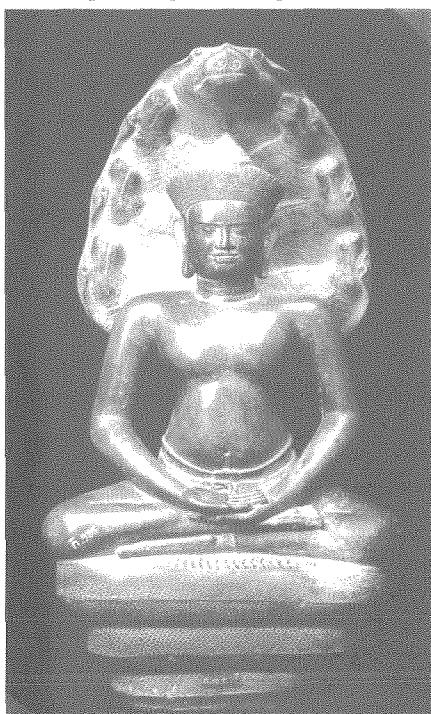
圖四十五 高棉吳哥作戰浮雕，吳哥寺  
(箭頭所指為丁形武器)



圖四十六 墟羅鉢底晚期受高棉影響的  
佛立像 (Woodward, 1997, fig.67)



圖四十七 高棉吳哥的佛像  
(Jessup and Zephir, 1997, p.268)



圖四十八 墟羅鉢底晚期「龍王護佛」像  
(Woodward, 1997, fig.45)



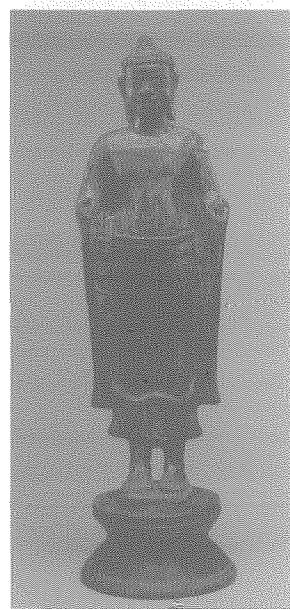
圖四十九 高棉吳哥的雕像（局部）

( Jessup, 2004, p.76 )



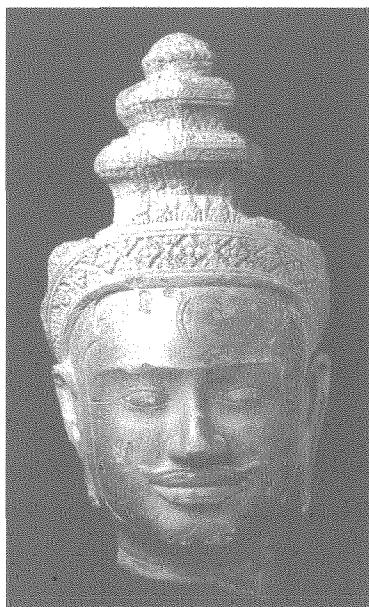
圖五十 墮羅鉢底晚期受高棉影響的

佛立像 ( Woodward, 1997, fig.68 )



圖五十一 高棉吳哥的印度教雕像頭部

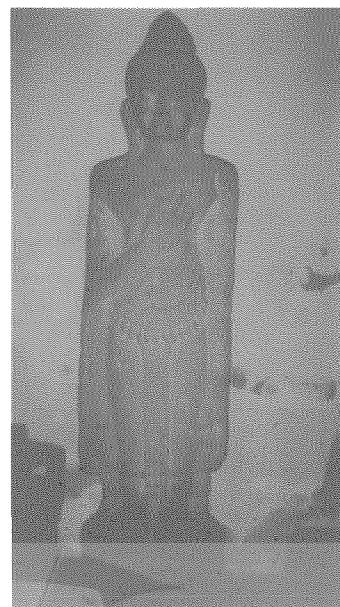
( Jessup, 2004, p.84 )



圖五十二 墮羅鉢底晚期有高棉風格的佛立像

( Courtesy of the Phra Pathom Chedi

Museum, Nakhon Pathom )



圖五十三 受高棉吳哥影響的佛立像 (Courtesy of the National Museum Bangkok)



圖五十四 墮羅鉢底晚期在泰北的庫庫寺大塔（Gosling, 2004, p.162）



## 參考文獻

### 中文部份

大正藏刊行會（1924-1933）《大正藏》。東京：大正藏刊行會。

\_\_\_\_\_. 玄奘〈大唐西域記〉。《大正藏》冊 51。

\_\_\_\_\_. 求那跋陀羅譯〈雜阿含經〉。《大正藏》冊 2。

\_\_\_\_\_. 竺法護譯〈佛說彌勒下生經〉。《大正藏》冊 14。

\_\_\_\_\_. 閻那崛多譯〈佛本行集經〉。《大正藏》冊 3。

\_\_\_\_\_. 瞿曇僧伽提婆譯〈中阿含經三十二相經〉。《大正藏》冊 1。

\_\_\_\_\_. 瞿曇僧伽提婆譯〈增一阿含經〉。《大正藏》冊 2。

台灣商務印書館（1983-1986）《四庫全書》。台北：台灣商務。

\_\_\_\_\_. 杜佑〈通典〉。《四庫全書》冊 604-605。

\_\_\_\_\_. 劉昫等〈舊唐書〉。《四庫全書》冊 268-271。

\_\_\_\_\_. 歐陽修等〈新唐書〉。《四庫全書》冊 272-276。

石井米雄（1988）泰國佛教漫談。見藍吉富編《印度佛教史論集、東南亞佛教概況》。台北：華宇。頁 197。

早島鏡正、伊東照司（1989）錫蘭佛教史略。見藍吉富編《印度佛教史論集、東南亞佛教概況》。台北：華宇。頁 190-191。

宋立道（2002）《從印度佛教到泰國佛教》。台北：東大圖書。

明石惠達（1989）〈印度佛教史略〉。見藍吉富編《印度佛教史論集、東南亞佛教概況》。台北：華宇出版社。頁 29-31。

宮治昭（1992）《涅槃と弥勒の図像学 —インドから中央アジアへ—》。東京：吉川弘文館。

張曼濤 主編（1978）《東南亞佛教研究》。台北：大乘文化。

陳序經（1992 [1959]）《陳序經東南亞古史研究合集》。台北：台灣商務。

淨海（2002 [1982]）《南傳佛教史》。北京：宗教文化出版社。

黎道綱 原著（泰籍）（2000）《泰國古代史地叢考》。北京：中華。

韓廷傑（2001）《南傳上座部佛教概論》。台北：文津。

嚴智宏（2002）〈（泰國）素可泰時期的美術〉。九十年度東南亞暨東北亞區域研究成果發表會。台北：中央研究院亞太研究計畫主辦。

## 西文部份

- Atal, Y. (1981) "The Call for Indigenization." *International Social Science Journal* 33: 189-197.
- Beal, Samuel (1884) *Si-yu-ki: Buddhist Records of the Western World*. London: Trubner and Co.
- Benisti, Mireille (2003) *Stylistics of Buddhist Art in India*. New Delhi: Aryan Books.
- Boeles, J. (1964) "The King of Sri Dvaravati and His Regalia." *Journal of the Siam Society* 52, part I, (April) : 99-114.
- Brown, Robert (1996) *The Dvaravati Wheels of the Law and the Indianization of South East Asia*. Leiden: E. J. Brill.
- Burke, Peter (1997) *Varieties of Cultural History*. Cambridge: Polity Press.
- Coedes, George (1924) *Recueil des Inscriptions du Siam. Premiere Partie: Inscriptions de Sukhodaya*. Bangkok: Bangkok Times Press.
- \_\_\_\_\_. (1929) *Recueil des Inscriptions du Siam. Deuxieme Partie: Inscriptions de Dvaravati, de Crivijaya et de Lavo*. Bangkok: Bangkok Times Press.
- \_\_\_\_\_. (1953) *Inscriptions du Cambodge*. vol.5, Paris: Ecole Francaise d'Extreme-Orient.
- \_\_\_\_\_. (1968) *The Indianized States of Southeast Asia*. W. F. Vella (ed.) , S. Brown Cowing (trans.) . Honolulu: East-West Center Press.
- Diskul, M.C.Subhadradis( 1979 ) *Art in Thailand: A Brief History*. Bangkok: Amarin.
- \_\_\_\_\_. (1996) "Architecture, Dvaravati." In *The Dictionary of Art*. Jane Turner et al. (eds.). London: Macmillan, vol.30, pp. 576-577.
- \_\_\_\_\_. (1996) "Sculpture, Dvaravati." In *The Dictionary of Art*. Jane Turner et al. (eds.). London: Macmillan, vol.30, pp. 593-596.
- Dupont, Pierre (1959) *L'Archeologie Mone de Dvaravati*. Paris: Ecole Francaise d'Extreme-Orient.
- Fine Arts Department (1961) *A Collection of Stone Inscriptions*, part 2, *Dvaravati, Srivijaya and Lavo Inscriptions*. Phra Nakorn: Siwaphon Publisher.
- \_\_\_\_\_. (1986) *Inscriptions in Thailand*, 3 volumes. Bangkok: Parpphim Printing.
- \_\_\_\_\_. (1992) *Rock Art of the Historic Period in Thailand*, part 2. Bangkok: Amara Srisuchat.
- \_\_\_\_\_. (1999) *Phrapathom Chedi National Museum*. Bangkok: Fine Arts Department.
- Fisher, Robert, E. (1993) *Buddhist Art and Architecture*. London: Thames and Hudson.
- Fotein, Jan., R. Soekmono and Satyawati Suleiman( 1971 ) *Ancient Indonesian Art of the Central and Eastern Javanese Periods*. New York: Asia Society.
- Gosling, Betty (2004) *Origins of Thai Art*. Bangkok: River Books.

- Guillon, Emmanuel ( 2001 ) *Cham Art: Treasures from the Da Nang Museum, Vietnam*. Bangkok: River Books.
- Hall, D.G.E. ( 1955 ) *A History of South-East Asia*. New York: St Martin's Press.
- \_\_\_\_\_. ( 1994 ) *A History of South-East Asia*. Fourth edition. London: Macmillan.
- Harrison, Brian ( 1954 ) *South-East Asia: A Short History*. London: Macmillan.
- Holt, Claire ( 1967 ) *Art in Indonesia: Continuities and Changes*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hong Kong Museum of Art ( 1982 ) *Sculptures from Thailand*. Hong Kong: Urban Council.
- Indrawooth, Phasook ( 1999 ) *Dvaravati: A Critical Study Based on Archaeological Evidence*. Bangkok: Longpinaksongsamai.
- Jessup, H. Ibbetson ( 2004 ) *Art & Architecture of Cambodia*. London and New York: Thames and Hudson.
- Jessup, H. Ibbetson and Thierry Zephir ( 1997 ) *Sculpture of Angkor and Ancient Cambodia: Millennium of Glory*. London and New York: Thames and Hudson.
- Le May, Reginald( 1963 [1937] ) *A Concise History of Buddhist Art in Siam*. Rutland, Vt: Charles E. Tuttle.
- Lyons, Elizabeth ( 1973 ) "Two Dvaravati Figures." *Journal of the Siam Society* 61, part 1, ( Jan. ) : 193-201.
- Mishra, Patit Paban ( 1999 ) "Rapprochement between Thai Buddhism and Indian Traditions: A Study in Cultural Interaction." *Tai Culture* 4 ( 2 ): 75-85.
- Pelliot, Paul ( 1904 ) "Deux Itinéraires de Chine en Inde à la fin du VIII<sup>e</sup> Siècle." *Bulletin de l'Ecole Francaise d'Extreme-Orient* 4: 131-413.
- Rajanubhab, HRH Prince Damrong ( 1982 [1926] ) *Monuments of the Buddha in Siam*. Bangkok: Siam Society.
- Reid, Anthony ( 1992 ) "Economic and Social Changes, c.1400-1800." In *The Cambridge History of Southeast Asia*. Nicholas Tarling ( ed. ) Cambridge: Cambridge University Press, pp.460-507.
- Rowland, Benjamin ( 1977 ) *The Art and Architecture of India: Buddhist/Hindu/Jain*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Saraya, Dhida( 1999 )(Sri) *Dvaravati: The Initial Phase of Siam's History*. Bangkok: Muang Boran.
- SarDesai, D.R. ( 1997 ) *Southeast Asia: Past & Present*. Boulder: Westview Press.
- Suksawad, Suriyawut ( 1986 ) "Figures of a Man Pulling a Monkey in the Mon (Dvaravati) Culture." *Journal of Silpakorn University* 11: 64-73.
- Van Leur, J.C. ( 1955 ) *Indonesian Trade and Society: Essays in Asian Social and Economic History*. The Hague: Van Hoeve.

- Wales, H.G. Quaritch ( 1969 ) *Dvaravati: The Earliest Kingdom of Siam (6th-11th Century A.D.)*. London: Bernard Quaritch.
- Wanasin, P. and T. Supachanya( 1980 ) *The Ancient Cities along the Previous Seaside of the Central Plain: A Study on the Location and Geographical Relation*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Williams, Lea E. ( 1976 ) *Southeast Asia: A History*. New York: Oxford University Press.
- Wolters, Oliver W. ( 1982 ) *History, Culture, and Region in Southeast Asian Perspectives*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.
- Woodward, Hiram W. Jr.( 1997 ) *The Sacred Sculpture of Thailand*. London: Thames and Hudson.
- Wyatt, David K ( 1984 ) *Thailand: A Short History*. New Haven and London: Yale University Press.
- Yupho, Dhanit ( 1990 ) *Dharmacakra or the Wheel of the Law*. Bangkok: Fine Arts Deaprtment.
- Zaleski, Valerie ( 1998 ) “The Art of Thailand and Laos.” In *Art of Southeast Asia*. Bernard Wooding ( ed. ) . New York: Harry N. Abrams: 93-149.