

思惟菩薩造像在古代中國流行演化之因緣探討

簡婉¹ 王立文²

¹ 元智大學藝術管理研究所，中壢，台灣

² 元智大學機械工程學系，中壢，台灣

半跏思惟菩薩以一手托腮、一手撫腿、頭略低垂的姿勢來表示思惟，稱為「思惟相」；而一足垂下，一足屈盤其上，表現人物的輕閒悠然、灑脫自在的坐姿，則稱為「半跏坐」，兩者結合起來稱為「半跏思惟」。半跏思惟像源自於西元二至三世紀時印度西北的犍陀羅，興盛於中國南北朝時期，為中國佛教藝術中重要的造像內容之一，主要代表意涵為悉達多太子或彌勒菩薩。半跏思惟像在中國發展的進程，從早期樣式化的生硬造型，一方面接受外來形式的影響，一方面又融入民族的傳統理念，開始佛像民族化的進程。到北魏中晚期，佛像已完全漢化、南朝化，面容肢體等細節處理更加圓順，身材更為修長結實，且著日常生活的漢式褒衣博帶，衣裙褶紋重疊繁複，極富韻律及裝飾意味，更具中國風貌。東、西魏以後，佛像朝獨立自主的風格發展，因此對立體佛像的各部細節均能予以全面的關注與照應，更能表現出軀體結實的美感與肌膚彈性的潤澤，衣紋線條趨向簡潔明暢。北齊與北周的造像，延續前期風格，再加以創新，尤其北齊的思惟像雕刻，幾乎達到空前完美的境界。面容五官更為細緻玲瓏，身軀圓健，比例勻稱，衣紋疏簡概括，具有抽象式的圖案表現。這一時期在造像題材的廣度和對造像表現個性的深度上，都較之前代有著較大的突破。

從佛教的觀點來看，佛教藝術不過是宣傳佛教的「無數方便」法門之一，目的是要人們了悟生死並且體知宇宙生命的真理。然而，任何藝術家，包括佛教藝術的創造者，都生活在一定時代社會條件下並受著時代社會生活的影響和制約。他們的藝術作品，包括佛教藝術作品的創造，都必須從「器世間」，從人們周圍的現實中攝取內容。佛教藝術作為一種藝術，一種像教的工具，必須把「神變成人」，因此，要完全迴避世俗的生活是不可能的。¹因此佛教藝術造像之一的思惟像亦不免受到當時社會思潮的影響而在造形上展開了無限意韻的世俗風情，從雲岡時期以帝王的威儀為摹本，龍門時期以南朝士大夫的飄逸風度為風格，東魏以後以一般人物為寫實反映，都述說著思惟菩薩在中國的演化中，深受世俗觀念的影響，其目的主要是為了迎合世人的需求。

本文是以佛法之十二因緣來探討思惟菩薩造像何以能在古代中國流行演化，文中申述三個群體，一是當時的藝匠們，另外則是貴族王室(含寺廟住持)及社會民眾(含士大夫)，考慮這三個群體的心靈與物質生活彼此之間的互動，不難窺其演化的因緣。

關鍵詞：思惟菩薩、犍陀羅、漢化、十二因緣

壹、前言

思惟菩薩，是半跏思惟菩薩的簡稱。根據考古資料，半跏思惟像於印度貴霜王朝時（西元第一至三世紀）就已出現，製作大概源自於印度西北的犍陀羅（圖一）。隨著佛教東漸，此類圖像亦於西元三、四世紀時傳入中國。到了五世紀時的南北朝，半跏思惟像的發展有了突破性的改變，廣為流佈，不但造像數目劇增，並且它的圖像意義得到了最後的確定，只用來代表悉達多太子，或彌勒菩薩。一般禪坐佛是雙腿盤起成「結跏趺坐」，而思惟菩薩則是將一足垂下，形成只有一足盤屈的「半跏坐」，菩薩半跏坐同時，往往會將一手指頰、低首側身做沈思狀，故稱為「半跏思惟菩薩」。思惟菩薩興起於一個思想活躍、佛法興盛的時代，「思惟」的意義特別顯現。就文化的角度來看，它呈現了一個大時代的思想特質，從玄談「思辨」到禪學「思惟」，切實地表達了對於「思」之著重。從藝術的角度來看，它反應了一個新時代的審美情感，從玄學的「無言忘言」到佛學的「沈思靜慮」，具體地反映了對於「空」的美感追求。而以宗教的角度論之，思惟菩薩提供了苦難時代一個心靈寄託與精神超越的膜拜目標，引導人們從不滿的現實人生走向安定自在的生命境界。

佛教石窟內的主體內容便是那些將佛經抽象內容具象化的佛教造像，這些造像最初雖是作為經義的解釋或註解，最後卻也發展成獨立的佛教藝術，富含民族的審美意趣。當時藝匠們依據佛經教義並通過形象思惟，塑造了理想且富美感的「覺者」之相，慈祥和諧，可親可近，成為人間眾生的仰望，世間疾苦的救贖。佛陀智慧圓滿的覺性表露在法相莊嚴的眉宇間，平等慈愛的氣度凝聚在優雅的手印上；而菩薩大慈大悲的心願融注在清淨美好的身姿體態上。這些蘊涵了人性關照的法相，是從世人的憂患和痛苦意識中超脫而出，有別於其他宗教的絕對權威，而只是單純樹立起一種以反觀自照、甚至理性思辯的內在



圖一、《半跏思惟菩薩像》。貴霜王朝犍陀羅（羅利安·且凱）。印度加爾各答博物館館藏。

超越為特質的宗教信仰。² 這種思辯特質在北朝石窟開展的諸佛容顏中，以思惟菩薩最深具代表。它以手足的獨特造型語彙來呈現一個反觀內省的形像，突破了一般佛像肅穆靜定的坐姿，生動地體現了聖者慈悲的容顏、豐盈的內在以及曠達的風度，成為魏晉南北朝時期極受歡迎的造像之一。

欣賞藝術品，有些學者主張整體直觀，固然亦無可厚非，然而藝術為文化的一部分，文化隨著時間的演變，我們常常可以發現一些有趣的前因後果，藝術的演變亦然，綜觀一段時間的菩薩像之變化，體會相對應的人心風氣之流轉，未嘗不是一種深刻的智慧。與其他佛教藝術一樣，半跏思惟菩薩這個外來的佛像，其實亦經過中國匠師們的認識理解、消化沈澱、調整適應、融匯昇華的漫長過程，才逐漸演變為一種新的民族風格。藝術家們在佛教造

像儀軌的規範下，努力尋求突破，創造了許多至今仍令人讚歎激賞的藝術傑作。他們憑藉自己對現實生活的深入觀察，捕捉自己感興趣的人物形象，通過塑造佛像規定的題材，抒發自己特殊的感情，表達了他們對生活的認識和審美觀念，尋找著藝術創造的樂趣。就是在這樣勇於追求、不斷創新的理想下，在佛教題材的有限領域裏，縱橫馳騁，展現個人與民族藝術的創造力，使得半跏思惟菩薩活潑又不失莊嚴的優美造像，千百年來成為人們目光探索的焦點；不但意蘊深厚，並且意象豐饒，讓人們可以在信仰中審美，也在審美中信仰。故本研究特以之為主題，試從佛法十二因緣的角度，針對思惟菩薩的流傳演化提出更深刻及完整的詮釋與分析。

貳、十二因緣的意義與其在菩薩像事件中延伸的解析

佛教十二因緣的本義原來主要是說明一有業力的生命是如何形成、誕生、成長、死亡的，內容包括「無明」、「行」、「識」、「名色」、「六入」、「觸」、「受」、「愛」、「取」、「有」、「生」、「老死」十二項。大凡一事件的始末若包含了人心蘊釀、設計及在物質界具體的落實，就可以應用十二因緣來解析。梁乃崇教授就曾將「無明」、「行」、「識」、「名色」部分劃歸心靈的層次。³ 本文引用梁教授的十二因緣觀來理解菩薩像流行的因緣，特殊之處乃在梁教授對十二因緣的解釋，他的解釋和一般人是有些不同的，比如說他以為五蘊中「行」、「識」的層次是高於「受」的。梁教授的說法有「六入」才有「受」，但「行」、「識」是不需要「六入」就可以存在的，他對認知結構有其獨到的看法，⁴ 本文就是應用他的看法進行解析的。本文作者之一亦曾運用類似的理路探討學校管理的因緣，將另為文發表。如果我們將出現在古代中國的思惟菩薩造像對應到十二因緣的「有」，那麼其他十二因緣分別是什麼；若能一一找到對應項，思

惟菩薩造像之所以能在古代中國流行演化的道理就會非常清楚的呈現出來。

「無明」可以說是人們習以為常、不自覺的基本信念。佛教自兩漢之際傳入中國以來，歷數百年來的衝突、融和，這外來文化終於在魏晉南北朝時期在中國開花結果，成為影響中國人價值觀、思維方式、宗教信仰、精神風貌的重要因素。那時期不論是藝匠、貴族王室或社會大眾都逐漸接受了佛教思想中的業力及功德之觀念，認為菩薩造像有助於增加功德、消除業力，相信供奉菩薩像會得保佑進而獲解脫。史學家湯用彤說：「北朝法雨之普及，人民崇福熱烈，可於造像一事見之。其宗旨自在求福田利益；或願證菩提，或希能成佛；或冀生安樂土，崇拜彌陀；或求生兜率，得見慈氏（彌勒）；或于事先預求饒益；或于事後還報前願；或願生富貴；或願出征平安；或願病患除滅。……或一人發心，獨建功德；或多人共同營造，于是題名。」⁵

「行識」以現代語言表達就是潛意識與意識。東晉士大夫喜玄談，玄學講「無」，佛法尚「空」，引介出玄佛合流的契機。又魏晉南北朝時期，征戰連綿，世道紛亂，生活苦難，人心亟思安定；此時佛教所提倡的輪迴、解脫之說，正符合他們心靈的需要，也提供了人們面對生活的意義。因此，佛教教主釋迦牟尼證悟了脫生死的奧理為人所崇信，其於菩提樹下思惟成道的歷程更為人所讚詠。同樣，彌勒菩薩也以龍華樹下思惟成為「佛」的聖事得到普遍大眾的崇信；這位「未來佛」將下生人間，建立美麗淨土，普渡眾生成佛，同樣予人幸福安定的希望。社會民眾在意識及潛意識中接受這些觀念信仰，而統治者如貴族王室一方面被潛移默化，另一方面也為穩定政治與社會秩序，無不積極尋求王政與佛法的結合。有了這樣的認識，不論是貴族王室或一般社會大眾皆希望藝匠們能塑造出他們心中想望的菩薩聖像，以消除業障，累積功德，獲得加持。藝匠在如此情況下，自然備受重視；他們在佛教造像儀軌



圖二、《思惟菩薩像》。北涼。泥質，高85公分。甘肅縣金塔寺西窟中心柱西面中層。



圖四、《道常造太子思惟像》。北齊天保四年（553）。大理石，高52公分。上海博物館藏。



圖三、《思惟菩薩》。北魏。石灰石，龍門石窟。美國波士頓博物館藏。

的規範以及前人造像風格的影響下，加上深入觀察社會風尚潮流，逐漸形成其個人的創意靈感。

「名色」是藝匠在實際造像前的心中之像。佛像造像藝術的屬性，不但富有嚴謹的經典儀軌和製作法式，而且是集體信仰

意識文化所累積的結晶。儘管如此，藝匠們仍努力突破規範的藩籬，創造了各種不同的佛像風貌；因此，不同時代都會發現有不同的造像變化，主要原因乃在於不同時代的藝匠心中之「名色」各自不同所致。他們憑藉自己對經義的了解、對現實生活的觀察，以及對個人興趣的捕捉，產生了個人不同的「名色」。最早在中國出現的思惟像如北涼的思惟菩薩像（圖二）頗有西域之風，可以明顯看出是直接反映出藝匠或民衆最初接受到印度、中亞及西域造像形式的影響而成。因仍在揣摩探索的階段，故而思惟像的面容五官及衣裳紋飾都施以銳利、簡潔而有力的線條刻劃，身體姿態亦較顯得生硬不自然，可以看出外來遺風。隨著時代的演進及文化的發展，藝匠心中的「名色」亦與時不同，從「雲岡風格」的造像形式著重雄偉，到「龍門風格」強調秀骨清像，佛像已經完全漢化（圖三），到北魏晚期佛像走向「世俗化」，乃至於北齊與北周造像的再創新意（圖四），每個時代的思惟菩薩的面容、身形與衣裳都有不同的變異，這與時俱變的歷程說明了思惟像在藝匠們心中蘊釀的民族化過程。

「六入、觸」原指身體之眼根、耳根、鼻根、舌根、身根、意根及其接觸作用。這裡可意指藝匠群體、民間百姓、貴族王室三大社群為根，而群內、群際都會彼此接觸影響，形成風潮。例如帝王貴族欲借佛教以維持社會秩序與穩定權力，竭盡財力物力興造富麗堂皇的寺院；上行下效，影響及於民間，百姓亦聞風效尤，廣作功德。思惟菩薩作為當時佛教盛行的膜拜佛像之一，自然成為人們熱烈追求塑刻的重要對象。在此情況之下，藝匠們便成為皇室貴族及平民百姓圓成功德的重要媒介，透過他們眼、身、意根所展現出的精巧技藝，利用各種不同的工具和媒材，進行雕塑人們心中理想的佛像。而藝匠們雕造佛像之際，彼此間也會接觸交流，相互參考觀摩雕刻技藝，造成造像技術之提昇。

「受、愛」可指思惟菩薩像在中國佛教藝術發展的過程中，備受世人歡迎喜愛，歷久不衰，不僅是信仰者的精神偶像，亦是藝術家的創作偶像。由於思惟菩薩體現了聖者的慈悲容顏及悟者的曠達風度，令信仰者照見佛像時可以產生百慮俱空、自在安寧的感受，又由於其動人的手足語言及優美的體態造型，進而令人產生歡喜欣賞之心。社會大眾對於思惟像的信愛，都促使藝術家獲有無比的機會來發揮一己所長，表現出思惟菩薩特有的精神意蘊和造型美感，以博取民衆對其作品之愛。然而，不管是民衆從信仰的角度來崇信思惟菩薩以獲保佑，或是藝術家從審美的角度來探索思惟菩薩以創新風，或王權者從政治的角度來發揚思惟菩薩以達教化，皆是對於思惟像有所感受、有所愛執所致。

「取、有」在此可指喜愛思惟菩薩像之信眾採具體行動要求藝匠依其想望去執行佛像雕塑；崇信釋迦者，便要求藝匠表現太子思惟的樣貌，而敬信彌勒者，則希望匠師刻劃彌勒思惟的神態。藝匠由此獲取報酬，信眾由此獲得功德，各取所需。但在創作過程中，藝匠心中必先有思惟菩薩之名色，若為太子思惟像，就必須考慮賦予悉達多太子之特性，如車匿、白馬、菩

提樹或其他一生事蹟等，而若彌勒思惟像，則以彌勒菩薩之特性為考量。佛菩薩體現的是一種萬人崇仰、至高無上的品格，又該如何表達「佛相」的莊嚴，使其「令眾歡喜」而產生景仰膜拜的心情。在古代中國，對於人物肖像的描繪，特注重骨格相面。骨格結構註定一個人的命運貴賤，因之，面相便有「貴骨」及「賤骨」之分；⁶故如何迴避一切賤醜、貧薄之相，取用「大丈夫相」以傳達佛菩薩超人的神性氣息，也是藝師們必須慎重考量的。取相之後，才決定取用何種材料，是石材、木材抑或金屬材料？利用何種刀法雕刻來表現佛像，是圓刀法，還是直刀法？然後再取思惟菩薩之名色加以發揮。在雕刻行進過程中，若有不滿意的部份便捨，滿意的部份才取，直到圓滿完成菩薩雕像。

「生」是當佛像被製造出來後，便有了時空的定位。例如北魏各期佛像風格各異，初期有雄偉的雲岡佛像、中晚期有漢化的「龍門風格」，到東、西魏時期，乃至於北齊、北周的佛像又都各有不同的韻致表現，形成佛教藝術發展史上豐富燦爛的展現。佛像一旦產生，供人膜拜或觀賞，可以說就有了「生命」，其流行於世亦可謂「生」，象徵悉達多太子曾以人身出現於世，也代表彌勒亦曾經生為人身，未來仍將降生於世，渡脫眾生。隨時代變遷，當信仰的熱潮退去，佛像從宗教性轉為藝術性之時，逐漸成為藝術愛好者的珍藏，亦可謂開啓了藝術的生命。

「老、死」可指物質世界或生命世界都會遭遇破壞或老死的過程。經過漫長的歷史變遷，由於戰亂，或自然環境變化，或人為作用，許多寺院佛像早已遭風化、破壞，或甚湮沒，消失於世，不復為人們所記憶，則可謂之老死。石窟寺則以其獨特的自然條件和材質優勢保留了大量造像和壁畫遺跡，使今人得以系統地瞭解和推想當時佛教美術的大體狀況。雖然如此，但是傷害破壞的事跡猶然不斷發生，尤其近世興起古物收藏，竊盜之風熾烈，許多石窟佛像或遭人斷頭、或遭人斷手斷足，對於石窟佛像而言，形同老死的過程。

參、時代演進與相之變化

佛教藝術在中國發展的進程，並非一味採取簡單的模仿和抄襲，而是在繼承了秦漢以來雕塑優良傳統的基礎上，吸收外來雕刻藝術有益的成份，不斷地進行改革與創新，使之具有民族特色。隨著佛教傳播的擴大，佛教雕刻藝術在十六國時期開始發現較多有紀年的實物和遺跡，是個開展的時期。此期的佛像製作，一方面接受印度、中亞及西域的形式，一方面又融入民族傳統的理念與本土的技藝相結合，開始佛像民族化的進程。從拓跋氏統一北方以後，北魏佛像雕塑以「雲岡風格」為主，造像風格仍然為秣菟羅、犍陀羅融合中國傳統元素所形成的一種特有形式。佛像大多具相同的趣味，臉形方圓，肩寬體碩，五官銳面分明，通肩大衣，造像形式的雄偉。遷都洛陽以後，南朝的雕塑繪畫風格傳入北方，漢化、南方化成為這個時期的主要標誌特徵，因而有「龍門風格」的產生。此時佛像風格是所謂的秀骨清像，主要表現為面相由方圓轉化為長圓，五官線條變得圓潤柔和，細眉大眼，鼻直唇薄，流露出一種深沈含蓄和親切慈祥的神情。佛與菩薩的身材修長結實，身著漢式的褒衣博帶、寬袍大袖，衣裙褶紋重疊繁複，狀似瀑布流瀉灑滿台座，是此期主要的衣飾特徵，神情帶有一種瀟灑自在的名士風度，更具中國風貌。這種造像的形成，是受到顧愷之、戴逵、陸探微等南朝一代畫師風格的影響，也是以當時南朝士大夫階級的生活、思想及其審美觀念為基礎。這種雕塑風格和服飾上的變化，顯然是魏孝文帝在政治、經濟、文化諸方面實行了一系列的改革後，吸收和借鑒了南方和中原漢民族文化的結果。⁷

北魏晚期，這種修長造型已向壯實、圓敦、矮胖的風格過渡。佛像不但擺脫了北魏前期佛像那種凌駕一切的「神性」和北魏後期「超脫」的名士風貌，向當時現實社會實際的人物形象進行追求，是中國佛像進入「世俗化」的過程。⁸更重要的藝術轉

化是思惟菩薩像自東、西魏以後，佛像從樣式規格化走向了獨立自主的風格，原來只注意正面的形式，進而對立體佛像的各方面都給予相同的關注與照應，表示當時的藝術家對人體的觀察更為細膩入微。就風格而言，佛像面形長圓，五官柔緩細緻，表情較為自然，身著褒衣博帶，是典型的「龍門風格」的延續；但身軀肌體表現較北魏作品圓潤，對肌膚質感的掌握更為妥切，衣紋線處理手法也趨向簡潔明暢，下襪不再迴旋反覆、誇張地灑滿台座。衣服和軀體能共起伏，顯露出軀體結實的美感與肌膚彈性的潤澤。北齊與北周的造像，無論從形象到服飾，都延續東、西魏風格，再加以創新，尤其北齊的思惟像雕刻，幾乎達到空前完美的境界。佛與菩薩的面形由清俊秀美又逐漸轉向豐圓，五官更為細緻玲瓏，身軀圓健，比例勻稱，衣紋疏簡概括，線條精練利落，具有抽象式的圖案表現，簡約的形式表達了空淨之美。這一時期在造像題材的廣度和對造像表現個性的深度上都較之前代有著較大的突破，使我國雕塑藝術進入了一個新階段。

肆、結論

半跏思惟菩薩的總體內容表現，從外在到內在，表達著一種兼具「動相」與「空相」的特殊美感。不論從「形式」或「節奏」來看，其所表現的是生命內部最深的動，是至動而有條理的生命情調。這個「動」的意涵，透過似動非動的手足姿態，即定靜思惟的方式，表達著一種抽象的心理變化以及精神昇華的過程，將騷動的靈魂從困頓中解脫出來，將苦惱的憂思從執迷中消融無形，撥開心靈的層層迷霧，步步迎向智慧的光明青天。而菩薩之所以勤思惟主要是為了渡脫世人，遠離諸苦。從釋迦牟尼太子及彌勒菩薩的事跡都應證了因為悲天憫人的胸懷，使得他們於菩提道上精進不懈，努力探索真知，不畏艱難，終於圓成佛智，為眾生立下了學習的標竿。

所以半跏思惟之姿既是憂思煩惱的表現，也是智慧菩提的顯現，它表明著由凡轉聖的修行過程，強調的重點是人身可以成佛，唯有人才能救贖自己，並非神。人只要通過思惟修行，便可解脫自在，因此，人的潛能無限，是無比可貴的存在。故思惟菩薩的表現便含有人的理解與內涵，從「存在」的開顯、「道」的展現、「法性」的實現，都是經由人的過程。如何表達這種既是人、又超越人的形態，以顯現「存在」的豐富蘊涵，經過藝術家的無數模仿、淬鍊與創造，因而創制了「相好」的佛像造像規範，以理想化的人體來表達佛的清淨圓滿。但又爲了適應民族大眾的審美趣味，半跏思惟像在中國發展的進程，於是逐步轉化爲符合中國民族觀念的美感形式。它的「相好」不只在外形上體現了中國人普遍認可的形象之貴美圓滿，而且透過這外在圓滿的形象，體現了中國人所追求的常、樂、淨、定、慧、明等佛教精神境界。這是中國佛教藝術最高明的創作意符，依世俗之人約定俗成的審美意識，製作了形神兼備的佛像的內外之美，以具體的「色」相表達抽象的「空」觀，由此構成了佛教美學的相反相成的奇觀。⁹

半跏思惟菩薩像在中國佛教藝術發展的過程中，占有極爲顯赫及重要的地位，不僅是信仰者的精神偶像，亦是藝術家的創作偶像，從外形到內在都充滿了令人探索的魅力。分析半跏思惟像之所以能夠歷久不衰、備受世人歡迎的原因，本文已以十二因緣描述於前。

作爲一種宗教藝術，思惟菩薩之創造兼有宗教與藝術雙重功能，只是由於人們隨時空因素對於佛教的態度不同，對這一

造像的反映也就頗有不同。因此，時代的變遷使得這一造像的宗教性和藝術性的份量各有不同。一般來說，早期的宗教藝術其宗教性較強，愈往後發展，思惟菩薩造像藝術愈擺脫宗教的影響而具有自己的獨立性。當宗教藝術不再負載宗教使命時，它的審美價值並不會隨之而灰飛煙滅；所以今日我們面對千年以前的思惟像時，仍能不免內心悸動，從它優美的造型語彙之中，體會內在觀照之美。作爲宗教的藝術品，思惟菩薩其獨具的審美價值與魅力，仍然感動一代又一代藝術朝觀者的心靈。

參考文獻

1. 曾祖萌。《中國佛教與美學》。武漢：華中師範大學出版社，1991年
2. 李再鈞編著。《中國佛教雕塑》。臺北：國立歷史博物館，1998年
3. 梁乃崇。十二因緣。《圓智天地》。2002年1月
4. 梁乃崇。認知結構的檢討。《第三屆佛學與科學研討會論文集》。台北：圓覺基金會，1995年
5. 湯用彤。《漢魏兩晉南北朝佛教史》。北京：中華書局，1988年
6. 王德育。《上古中國之生死觀與藝術》。台北：歷史博物館，2000年
7. 董玉祥、岳邦湖。炳靈寺等石窟雕塑藝術。《中國美術全集·雕塑5》。台北：錦繡出版社，1989年
8. 林樹中。《魏晉南北朝雕塑》。《中國美術全集·雕塑3》。台北：錦繡出版社，1989年
9. 簡婉。《論北朝的思惟菩薩》。碩士論文。中壢：元智大學藝管所，2002年

The evolutional causes of the images of Contemplative Bodhisattvas in the Great Division Period of China

Wan Chien¹ and Lin Wen Wang²

¹Graduate School of Visual Arts Management, Yuan Ze University

²Department of Mechanical Engineering, Yuan Ze University
Chungli, TAIWAN

The Contemplative Bodhisattvas is characterized by resting the right elbow vertically on the right knee, with two extended fingers of the right hand touching the right cheek, the left hand putting on the right ankle, and the right leg crosses over the pendent left leg. Such an image, known as “the pose of the thinker,” belongs to the Gandhara style of the Kusana period (1st–3rd century). This image, mainly denoting Siddhartha or Maitreya, prevailed in the Great Division Period of China (5th–6th century) and had become one of the significant Buddhist imageries in China. Stylistically, this image has undergone constant changes in China, beginning with a formative phase mainly relying on the stylistic influence from India. Not until the middle and late phases of the Northern Wei are the images sinicized. Details of heads and arms are rounder than those from the early phase of Northern Wei Dynasty, while the loose-fitting robe assumes a life of its own—the cascade-like pattern of drapery folds forms a rhythmic pattern of great elegance. In the Eastern and Western Wei Dynasties, the images develop a new style in which every aspect of the figures is carefully treated as to reveal the beauty of the torso and the luster of the skin, while the drapery folds become simplified and lighter. The images from the Northern Qi Dynasty and Northern Zhou Dynasty are characterized by an unprecedented perfection—the facial expressions being subtler, the torso more mellifluous and their drapery lines more succinct and abstract.

From the view point of Buddhism, Buddhist arts is simply one vehicle of numerous convenient methods for promoting Buddhism, aiming at making people aware of the birth and death of cosmic life. However, all artists, including the creators of Buddhist arts, were inspired by their social life and circumstance. So, none of their artworks were not created with materials selected from the worldly life and from the surrounding reality. It is impossible to shun the secular life in the creation of Buddhist arts. As one of the Buddhist images, the Contemplative Bodhisattvas also reflected the social life of that time through various styles in forms, from those at Yun-gang Cave on the model of the empires in Northern Wei Dynasty, to those in manners of the Southern-Dynasty officials and scholars, as to those imitating ordinary people in Eastern Wei Dynasty. All of those demonstrate that the evolution of the images of Contemplative Bodhisattva in China had been under deep influence of worldly concepts with a view to cater for the need of people. Based on twelve dependent originations in Dharma, this paper attempts to explore how Contemplative Bodhisattva images prevailed and developed in ancient China by presenting three groups as artisans, empires and ranking officials as well as civilians, and discussing the interaction of mind and physical life of which so as to comprehend the cause of the evolution of this image.

Keywords: Contemplative Bodhisattvas, Gandhara, sinicize, twelve dependent originations