

# 鱼篮观音图像探微

◎ 金延林

**内容提要:** 佛教传入中国之后, 观世音菩萨造像也渐次在华夏大地兴起并迅速发展。就佛教造像而言, 观世音菩萨可谓诸多造像题材中形式最多样、本土化特点最明显的题材之一。在本土观音造像中, 鱼篮观音较为明显的体现出了中国本土化艺术特点及世俗化造像倾向。本文从鱼篮观音信仰与马郎妇观音信仰的发展和演变谈起, 进而以典型的造像为例, 对两种菩萨造像的本土化特点分别进行了分析和研究。

**关键词:** 鱼篮观音 造像 本土化 图像

**作者简介:** 金延林, 中国社会科学院世界宗教研究所助理研究员。

## 一

佛教造像艺术一直是人们了解佛教最为直观、最为有效的媒介之一。佛教造像包含雕塑、绘画、版画、刺绣等多种艺术形式, 也正是通过这些艺术形式展现出来的场景和形象, 使更多的人了解观音菩萨这位佛教神祇, 并清晰地在中国本土观音造像的历史长河中, 见证并接受了观音菩萨从威猛丈夫化身为身姿婀娜的女性, 进而演化并确立为以白衣斗篷为装扮的各种女性形象。

中国观音造像的本土化经历了从初传时期对外域造型样式和造型手段的借鉴与挪用、本土化创作时期和本土化谱系和样式形成等几个不同的阶段。除了佛教经典之外, 本土观音感应故事为诸多的观音菩萨形象提供了蓝本。早期的观音感应故事出现在东晋南北朝时期, 而这些感应故事的作者多是当时较有影响的士族文人, 如刘宋时期尚书令傅亮、曾任刘宋王朝太子中书舍人的张演等。此类感应故事一直延续到 20 世纪初。在诸多类似本土应验故事中, 涉及鱼篮观音的有 17 世纪周克复编撰的《观世音经咒持验记》和僧人弘赞编撰的《观音慈林集》<sup>①</sup>。

在这些感应故事中, 观音菩萨为了普度众生化身为种种形象, 从 10 世纪开始, 在中国开始陆续出现了观音菩萨化身为身着白衣的夫人救度世人的故事, 而白衣观音这一形象的出现无疑是受当时妇女服装的影响而产生的, 自此, 白衣装扮的女相观音菩萨便越来越被受众接受, 并最终成为众多观音造像的基本造型特点被固化和沿用了下来。这一造型特点一直延续到后来盛行于元明两代的各类观音造像, 其中也包括手提鱼篮的观音菩萨, 甚至一直延续到清代(即便当时的观音在面容上已经从一位中年妇女演化为老妪的形象)。10 世纪之后, 出现了如此多的女性形象的感应故事, 并且在图像表现上也越来越多的选择以女性形象入画, 此两者之间绝对不是巧合。于君方认为, 从 10 世纪开始, 观音感应故事中以女性形象出现, 在图像上也同样现女相这一特点, 是因为早期女相观音创作可能是根据某人在观音示现时所见的景象和亲身经历这种异象之人, 自己创作或者是请画师根据其描述而代为创作的, “女相观音像一旦广泛的流行, 自然会有更多人在梦境或者脑海中看见观音示现女相”<sup>②</sup>。

<sup>①</sup> 于君方:《观音——菩萨中国化的演变》, 北京: 商务印书馆, 2012 年版, 第 191—192 页。

<sup>②</sup> 于君方:《观音——菩萨中国化的演变》, 北京: 商务印书馆, 2012 年版, 第 189 页。

从印度佛经中的观音三十三相到中国本土的观音三十三应身，观音造像在中国诸多造像艺术中成为最受欢迎的造像题材，且长久不衰。在诸多的本土观音菩萨造像中，最具世俗化特点的本土观音造像，莫过于鱼篮观音菩萨了。

“鱼篮观音则是较为复杂的女性观音像，通常又称作‘马郎妇观音’。”<sup>①</sup> 鱼篮观音和马郎妇观音经常被认为是一个化身的两个故事，故此，在历代观音造像作品中，常常将这两个菩萨的化身像作品混淆。而在中国传统的观音三十三相中，却又分别将鱼篮观音和马郎妇观音列为第十身观音和第二十八身观音。

鱼篮观音的传说及相关的应验故事在宋代便已出现了，这在诸多文献资料中均有显现。如，北宋黄庭坚写有六首赞颂观音菩萨的诗，第一首的结尾写道“设欲真见观世音，金沙滩头马郎妇”<sup>②</sup>；宋代寿涯禅师写有马郎妇观音的词作《渔家傲·咏鱼篮观音》“深愿弘慈无缝罅，乘时走入众生界，窈窕丰姿都没赛，提鱼卖，堪笑马郎来纳败……”<sup>③</sup>；宋代另一位僧人释普宁也写有一首《鱼妇观音赞》：“提起活鱖，马郎亦被惑。度生虽愿重，那知成败缺。”<sup>④</sup> 宋代诸如此类的鱼篮观音诗词还有很多，大多是当时的僧人所作。从以上材料可见，在宋代便已将鱼篮观音与马郎妇观音合为一体了。

此后，关于鱼篮观音的史料记载见于《新元史》：“普颜幼给事北平王，授石城县达鲁花赤，以治称。后宿卫仁宗潜邸，帝一见器之，补东宫必阁赤。及即位，拜监察御史，纠劾无所惮。狙儿坚元帅亦刺思受赇，普颜承诏鞫之，正其罪。正旦纠朝仪，有二品而立于一品班首者，普颜斥使退，其人不服，即劾罢之。上行幸次大口，问宰相：‘御史七品，普颜散官正八，何也？’对曰：‘初仁当尔。’乃特授承事郎，擢金河北河南道肃政廉访司事。陛辞，赐鱼篮观音像”。<sup>⑤</sup>

清代学者俞正燮对于鱼篮观音的起源有着另外一种观点，他认为鱼篮观音是由“孟兰”的谐音讹传而成的。他在《癸巳类稿》卷一五的《观世音菩萨传略跋》中写道：“鱼篮观音则由俗人伪传。佛说七月十五日救面然饿鬼。面然者，观音变相，以附目连《孟兰盆经》。孟兰盆者，正言孟兰婆那，言救饿如解倒悬，而俗讹鱼篮。”<sup>⑥</sup> 俞正燮认为“鱼篮观音”最初应该是“孟兰观音”，“孟兰”一词在梵文里的意思是“倒悬”，用以形容世人现世生活的痛苦状态。由于“鱼篮”与“孟兰”两者发音相同，而古汉语中用同音或者音近的字来通用或假借极为常见，故此“孟兰”误作“鱼篮”，所谓“鱼篮观音”是后人的以讹传讹的结果，而后人又根据“鱼篮观音”的字面意思强行与马郎妇传说联系起来，使之成为同一个故事系统的。然而，通过如上所举的文献材料看来，这一观点并不完全成立。

在中国古代，关于鱼篮观音的民间传说多发生在沿海地区，虽然故事发生的地域和所涉及的主人公存在着诸多差异，但其故事内容则基本相同，大概说的都是一位身着破衣、手提鱼篮中年妇女，救度社会底层民众的应化事迹。若非要将“鱼篮”与“孟兰”联系在一起，则似乎失去了“鱼篮观音”这一中国本土观音的原有意义。笔者认为，鱼篮观音信仰的产生与其地域特性和信众生活环境息息相关，正如南方盛行的妈祖信仰以及各地盛行的地域特点鲜明的宗教信仰一样。

① 于君方：《观音——菩萨中国化的演变》，北京：商务印书馆，2012年版，第419页。

②（清）纪昀等编纂：《影印文渊阁四库全书》第1113册，北京：北京出版社，2012年版，第118页。

③ 唐圭璋：《全宋词》第1册，北京：中华书局，1965年版，第213页。

④（清）纪昀等编纂：《影印文渊阁四库全书》第1113册，北京：北京出版社，2012年版，第644页。

⑤ 柯劭忞：《新元史》卷一百九十二，列传第八十九，民国九年（1920）天津退耕堂刻本，第九A、十B。

⑥（清）俞正燮：《癸巳类稿》，北京：商务印书馆，1957年版，第575页。

## 二

宋代开始,观音造像逐渐趋于世俗化:先是观音在性别上基本确立为女相;服装特点上也越来越接近于世俗夫人的装扮——这在白衣观音形象上体现的最为典型。鱼篮观音的从宋朝兴起,至元朝日渐兴盛,到元末至明,与马郎妇观音的传说逐渐合并为同样的故事,讲的都是观音菩萨为了普度众生而化身为美丽的女子,让当地原本不信佛法的人们在限定的既定的期限内背诵《法华经·普门品》。女子许诺自己将嫁给能背诵此品的人。第二天,可以背诵的人达到二十余人;女子又让他们一夜之间背诵《金刚经》。第二天有十人达到了这个要求;女子又让他们在三天内背诵《法华经》,最后只有姓马的男子通过。女子履行自己的承诺——与马郎拜堂成亲,然而,却在洞房花烛之夜突然病逝并马上腐烂。下葬后,经神人点化的马郎及众人才知道这是观音菩萨为了教化众生而舍身弘法。

有关于马郎妇的文献记载有很多,内容则大同小异。从最初的延州妇人到后来的马郎妇、鱼篮观音,这些故事虽然在部分细节上多有不同,其大致内容却基本吻合。最早记载延州妇人这一故事的是中唐李复言的《续玄怪录》,此条也被收录在《太平广记》卷一百一。《续玄怪录》卷五《延州妇人》云:

昔延州有妇人,白晰颇有姿貌,年可二十四五。孤行城市,年少之子悉与之游,钗昵荐枕,一无所却,数年而及。州人莫不悲惜,共矜丧具为之葬焉。以其无家,瘞于道左。大历中,忽有胡僧自西域来。见墓,遂跌坐,具敬礼,焚香围绕,赞叹数日。人见谓曰:“此一淫纵女子,人尽夫也,以其无属,故瘞于此,和尚何敬耶?”,僧曰:“非檀越所知。斯乃大圣,慈悲喜舍,世俗之欲无不构焉。此即锁骨菩萨,顺缘已尽,圣者云耳。不信,即启以验之”。众人即开墓,视遍身之骨,钩结皆如锁状,果如僧言。州人异之,为设大斋,起塔焉。<sup>①</sup>

南宋释志磐撰著、初刊于咸淳七年(1271)的《佛祖统纪》,该书卷四十一“(唐)宪宗元和四年”目下则如下记载:

马郎妇者出陕右,初是,此地俗习骑射,蔑闻三宝之名。忽一少妇至,谓人曰:“有人一夕通《普门品者》,则吾归之。”明旦,诵彻者二十辈。复援以《般若经》,旦通犹十人。乃更授《法华经》,约三日通彻,独马氏得通,乃具礼迎之。妇至,以疾求止它房,客未散而妇死,须臾烂坏,遂葬之。数日,有紫衣老僧至葬所,以锡拔其尸,挑金锁骨谓众曰:“此普贤圣者,悯汝辈障重,故垂方便。”即凌空而去。<sup>②</sup>

然而,在古代文献中也有将马郎妇观音与延州妇人合二为一的,此类文献中较早的记载出于北宋叶廷珪的《海录碎事》。该书卷十三上《马郎妇》条云:“释氏书:昔有贤女马郎妇,于金沙滩上施一切人淫。凡与交者,永绝其淫。死葬,后一梵僧来,云”求我侣“。掘开,乃锁子骨。梵僧以杖挑起,升云而去。”<sup>③</sup>元释觉岸撰成于至正十四年《释氏稽古略》卷三中,更直言马郎妇“观观音也”。<sup>④</sup>而明代宋濂《鱼篮观音画像赞》序中,在交代鱼篮观音的来历便是沿用了这种说法,讲的就是“马郎妇”的故事:

①(唐)牛僧孺、李复言:《玄怪录续玄怪录》,上海:上海古籍出版社,1985年版,第212页。

②《大正藏》第49册,第380页。

③《大正藏》第49册,第380页。

④《大正藏》第49册,第883页。

予按《观音感应传》唐元和十年，陕西金沙滩上有美艳女子，提篮鬻鱼，人竞欲室之。女曰：“妾能授经，一夕能诵《普门品》者，事焉。”黎明，能者二十余，辞曰：“一身岂堪配众夫，请赐《金刚经》。”如前期，能者复居半数，女又辞，请易《法华经》，期以三日，唯马氏子能。女令具礼成婚，入门，女即糜烂立尽，遽瘞之。他日有僧同马氏子启藏观之，唯黄金锁子骨存焉。僧曰：“此观音示现，以化汝耳。”言及飞空而去。<sup>①</sup>

以上几则故事所描述的内容大致相同，有关于延州妇人的记载显然早于马郎妇，而化身为女子救度众生的也分别表述为“锁骨菩萨”“普贤菩萨”和“观音菩萨”。宋濂所选的是当时比较流行的《观音感应传》，在原有的马郎妇故事的基础上，加上了后世创作鱼篮观音是最为常见的标志性道具——“提篮鬻鱼”。而我们可以相信宋濂关于鱼篮观音的表述并非首创，这在元人的绘画作品中可以找到例证，如赵孟頫所作的《鱼篮大士像》。

关于鱼篮观音的传说和记载多自民间，有说此故事发生在唐代，有说发生在宋代，更有说发生在元代。如按《鱼篮宝卷》的记载，鱼篮观音的故事发生在宋朝时期的提表海门县（今江苏境内）有个叫金沙滩的地方，这里有数千户人家，以打猎捕鱼、偷盗做贼、屠户射禽为生。由于他们罪孽深重，玉皇大帝令东海龙王水没金沙滩。此事被观音大士得知，大士向玉皇大帝请愿往金沙滩劝化凶徒，如不能使他们回心从善，观音大士愿意承受责罚。

最初，观音菩萨化作一位又老又丑又穷的卖鱼婆，沿街叫卖却无人理睬。后来，大士化作一位身材窈窕的美少女，便引来了无数围观，其中有当地最恶的马二郎。观音菩萨为度化众生，先是以美色引诱、后又在晴天寺教众人颂持《妙法莲华经》。女子承诺她将嫁给能在一个月内背诵《莲华经》的人。后来，马郎在观音菩萨法力的帮助下，腹内玲珑，“熟背莲经如泻水 声音响亮面从容”。在新婚之夜，大士向众恶人诉说了她的真实身份和来意，并告诫大家诵经、吃素、行善，定可避免此地化为汪洋的灾难。而后，卖鱼女子香消云散。马郎找来画师，绘制了鱼篮观音的画像，挂在家中供奉。<sup>②</sup>

相对于妙善公主拒绝婚嫁，马郎妇观音却以许诺婚嫁为条件，但是到最后菩萨也没有与人发生肌肤之亲，而是以香消云散为这段教化故事画上了句号。她先以美色诱惑，尔后却让对方无法如愿以偿，这是马郎妇观音和“延州妇人”的不同之处。而延州妇人“淫乱”和马郎妇的“以身相许”之间有着共同之处：都是菩萨以“性”作为善巧方便，以传法度人的例子，而此类事例在显密大乘经典中都有体现。

马郎妇故事蕴含着佛教的方便设教的道理：为诱引众生发心向佛，佛教多随方顺缘，应机变现，以教化解脱之。对于为爱欲缠缚的男女也是如此，佛或菩萨多先顺从其愿，进而因势利导，于欲海中为众生开辟出一条生路，超度至彼岸。明梅鼎祚编《青泥莲花记》“观音化倡”引《韵府续编》说：“观音大士昔于陕州，化为倡女，以救淫迷。既死，埋之。故如金锁不断。”<sup>③</sup>

菩萨开悟以体证“不二”为特色，在这种状态中可行种种“恶业”而不是禅定，这也正是为什么维摩诘居士入青楼酒坊、范五逆重罪而不染的原因。延州妇人和马郎妇的故事也体现了《维摩诘所说经》中所言“凡菩萨或现作淫女，引诸好色者，先以欲钩牵，后令人佛道”<sup>④</sup>。

①（明）宋濂《宋濂集》卷五十一，芝园后集之一，《鱼篮观音像赞》，《四部丛刊》影印明正德本，第四B。

②《鱼篮宝卷》，民国八年（1919）上海翼化堂书坊藏本，第1页。

③（明）梅鼎祚：《青泥莲花记》卷一《记禅二》，郑州：中州古籍出版社，1988年版，第23页。

④ 赖永海编著：《维摩诘经·佛道品第八》，北京：中华书局，2013年版，第134页。

### 三

观音造像创作无疑是中国佛教美术的最热题材，各个时期皆有新的样式和新的造型出现。然而，仔细分析中国本土观音像的创作不难看出其在造型方面的发展趋势——菩萨的面容逐渐老年化：早期观音造像阶段的北朝时期，如北魏、北周时期的观音像，其造型多为幼稚清纯的少女形象；到了隋唐时期，体态渐趋丰满且婀娜多姿，嫣然一位韵味十足、颇具风姿的少妇形象，“观音菩萨”这一词汇在这一时期一度成为了美丽女子的赞美之词；宋元时期，观音形象越来越趋向于沉着练达的中老年妇女形象。在宋代及以后的诸多观音感应故事以及一些笔记小说中，观音菩萨经常是以老夫人的形象出现。关于这种现象，有敦煌研究学者认为是社会综合因素在一位宗教神祇身上的集中体现“这种变化绝不是佛国世界的自为之变而正是中国封建社会‘衰飒正摧颜’，是它的经济日益衰颓、政治日趋腐朽、想象力日渐枯竭的社会现象，在一个神像身上的反映”。<sup>①</sup>

在诸多表现鱼篮观音的绘画中，以元代著名画家赵孟頫的《鱼篮大士像》最为著名。如果不是题记和大士手中的念珠，观者很难把这样一幅传统的仕女画作品看作观音菩萨造像，事实上，这也是中国古代很多观音应身像都存在的问题。图像的概念性和定式性认知，把观音菩萨的形象锁定为几种固定的样式和特定的环境之中，在诸多的观音信仰形式中，类似鱼篮观音、马郎妇观音这类的信仰具有很强的地域性，在不了解这些宗教经典和传说故事的背景下，解读无题跋的造像艺术作品确有一定的难度。

赵孟頫的《鱼篮大士像》延续了白衣观音的衣着形式，大士身着素衣，脚穿草履，手提鱼篮，深情肃穆。这幅画采用了中国传统的仕女画的表现手法，具有典型的元代仕女画的艺术特点。细观这张画，所表现是一位中年妇人的形象，并没有诸多记载中所说的妩媚与惊艳，而是庄严、沉稳、慈祥的妇人形象。自元以降，鱼篮观音便成为了中国艺术家最热衷于表现的、典型的中国本土化的观音形象。

鱼篮观音在明代极为流行，尤其是在沿海地区更为兴盛，这在大量传世的明代鱼篮观音造像作品可见一斑。朱明王朝时期，鱼篮观音与另一种中国本土观音菩萨信仰皆因万历皇帝的生母李太后的缘故，常常融合为一体。1586年7月7日，李太后所住的慈宁宫突然有瑞莲开放。两天后，皇宫中又绽放珍奇的莲花，1587年，李太后在梦中受经，名曰《佛说大慈圣九莲菩萨化身度世尊经》。为纪念此事，神宗在国都北京的慈寿寺立一造像碑，正面雕刻九莲圣母像，背面刻有“瑞莲赋”，叙述上天因感其母后的仁慈而降祥莲的事情。碑上所刻的九莲圣母就是李太后，用以象征李太后就是九莲观音转世，也就是观音菩萨的化身。“万历丙子，慈圣皇太后为穆考荐冥祉，神宗祈嗣，卜地阜成门外八里建寺焉。寺成，赐名慈寿，敕大学士张居正撰碑。时瑞莲产于慈宁新宫，命阁臣申时行、许国、王锡爵赋之。碑勒寺左寺有永安寿塔，塔十三级，耸云中。中为延寿殿，后为宁安阁，阁扁慈圣手书。后殿奉九莲菩萨，太后梦中菩萨数现授太后经，乃审厥象，范金祀之。”<sup>②</sup> 1589年和1594年，神宗又分别在圣安寺和慈恩寺各立一座造像碑，这三座石碑的拓本现今仍有保存。所谓九莲菩萨，就是以九种方式与莲花息息相关，即心生莲花、性见莲花、眼见莲花、耳听莲花、鼻闻莲花、口吐莲花、首出莲花、身坐莲花、脚踏莲花。

现存一幅万历丁亥年（1587）所刻的鱼篮观音画像碑拓本。画像中，菩萨右手提篮、左

① 史苇湘：《再论产生敦煌佛教艺术审美的社会因素》，《敦煌研究》，1989年第1期。

②（清）朱彝尊、于敏中：《日下旧闻考》卷九十七，北京：北京古籍出版社，2001年版，第1103页。

手撩裙衫，徐步走在盛开的莲花之中。眼睛低垂、侧脸转向左下方的善财童子。从碑上铭文可以看出，这是为了纪念李太后宫中瑞莲开放这一祥瑞事件而刻的，碑拓上还有“慈圣宣文明肃皇太后之宝”的题记（封三图1）。此图与收录在《观音慈容五十三观》中的鱼篮观音同出一稿，不同的是，前者衣着华丽，这自然是为了附和李太后的身份而有意为之。而后者则身着补丁衣服，与上文中鱼篮观音的身份更为符合。北京慈寿寺鱼篮观音画像碑上所刻的鱼篮观音造像在当时被广泛流传，虽然碑上题记中注明此画作是李太后亲手所绘，然而比较以上两图后不难发现，画像碑上锁刻绘的原稿也是出自明末著名佛教画家丁云鹏之手。

在整理和刻印《嘉兴藏》期间，为了争取皇室的支持和赢得皇家的资助，道开禅师曾给万历皇帝的母亲李太后写过一封上疏，并将丁云鹏所绘的观音献给万历皇帝的母亲慈圣太后，上疏的落款是明万历乙酉（1585）。正是由于道开的推荐和他呈给李太后的观音像打动了李太后，使得丁云鹏有机会为慈寿寺九莲菩萨画像碑和鱼篮观音画像碑创作线稿，这也许就是丁氏自中年之后频频出现以九莲观音和鱼篮观音为题材创作的缘起。

明代鱼篮观音造像的主要造像特点如下：仪态端庄，面容慈悲，衣着朴素且衣袖变窄，身形瘦弱，手提鱼篮、赤脚（封三图2）。在绘画作品中，明代鱼篮观音像与莲花联系在一起的图式一直延续到明末清初，在诸多的鱼篮观音造像中均可见到。在皇家制式之外，鱼篮观音的画像在明代呈现为各种不同的样式。在沿海地区，观音灵验故事频频出现，为鱼篮观音造像的创作提供了更多的文本依靠。在诸多明清画家中，丁云鹏是创作鱼篮观音最多的，丁氏对鱼篮观音创造性集中体现在净瓶鱼篮观音和披肩缨络鱼篮观音中。

在净瓶鱼篮观音这幅作品中，观音菩萨手持鱼篮，脚踩在倾撒甘露的净瓶上，瓔珞飘举。鱼篮观音不再如先前的农妇造型，而是以高居云端的慈容显现。从瓶中涌出的甘露水呈现出祥云的形状，在水流的尽头站着正在戏水的善财童子。画家将观音菩萨的典型法器——净水瓶与鱼篮并置在一起，如此便避免了对鱼篮观音的误读。（封三图3）

披肩缨络鱼篮观音是丁云鹏所绘《观世音菩萨三十二像大悲心忏》中的另一幅鱼篮观音像。在这幅图中，鱼篮观音依然是手提鱼篮，所不同的是，在衣着方面有些宋人的影响，一改惯常的连襟大衣而为披肩，裙摆飘举漏出其下的瓔珞配饰。在忏文中可以看出，此图表现的是鱼篮观音：“夜静水寒金鳞不饵，此於何来得自船子。纵之可逝操亦可求，在一指间其价难酬。”<sup>①</sup> 在这幅作品中，观音菩萨左手轻撩衣裙，右手提着鱼篮，回头看着正在下拜的善财童子。（封三图4）在画面中出现善财童子，是这一时期观音像创作的另一个特点，受善财童子五十三参的影响，明朝的观音画像中经常会出现善财童子，有时候还会有龙女的胁侍，或者善财童子与龙女胁侍观音菩萨左右。

鱼篮观音由于以手提鱼篮为标志而比较好辨认，而马郎观音与正常的古代仕女或者妇人形象无异，所以可能有很多实际上是在表现马郎妇的观音像被误认为了普通意义上的仕女画了。

在明代出现的诸多成套的观音化身像中，鱼篮观音被排在第十身、马朗妇观音则被排在了第二十八身。这说明了，虽然很多应验故事中往往把两种形象的观音混淆，而在艺术表现中却分别予以了阐释。

在丁云鹏所绘的《观音菩萨三十二大悲心忏》和胡应麟辑刻的《观音慈容五十三现》中，有多幅表现鱼篮观音的图像。前者有一幅马朗妇观音像，所绘的是一位坐在蒲团上的年青女子，手持数珠，侧脸面相右手边的老者。这位老者有可能是此方土地神，像是正在向菩萨汇

①（明）丁云鹏等绘：《明代木刻观音画谱》，上海：上海古籍出版社，1997年版，第118页。

报着外面求婚者背颂经典的情况。(封三图5)因为在传统的佛教美术作品中,古代的艺术家喜欢将主尊放大而将次要人物做微缩,这样也是为了凸显主题人物的高大和修行的层级。这幅作品的布局,显然是受了《鱼篮宝卷》一类文学作品的影响创作的。画中所题的忏文似乎与画面中马郎妇的故事并无关联。这也正是明代观音像的特点之一,不熟悉中国本土观音像谱系和本土观音信仰的人,是很难解读画面中的故事的。

在《观音菩萨三十二大悲心忏》中,还有一幅箬篙鱼篮观音像,所表现的应该也是鱼篮观音。图中,观音菩萨右手提竹篮,里面放着数柄箬篙;左手拿一柄箬篙,正前方有一名童子正在合十礼拜。(封三图6)这也是受善财童子五十三参故事及图像的影响。同样,这幅图也带着一首忏文:“明月在天清风满袖,手携箬篙盛水不漏。水动珠圆空转靡由,我欲从之有觉无修。”<sup>①</sup>这是观音大士借助箬篙盛水不漏而说法和劝解众生的意思,其中含义颇似水月观音。

在中国历代佛教绘画作品中,传世的马郎妇观音作品非常少,这即与信仰的地域性局限有关,也与马郎妇观音没有明确的标志性有关。正如我们前面所说的,鱼篮观音和马郎妇观音在源头上是一致的,只是在不同的地域以不同的形式予以呈现,并且在漫长的观音信仰的发展中,形成了各自鲜明的特点,又由于本来就是一个观音菩萨化身为平常妇人或者美貌女子的形象而救度众生的故事,所以,不可能在画面中把菩萨表现的如何华贵、高大。朴素的外表和平实的画面布局,很难让观者产生是观音应身像的联想,故此,在历代美术作品中,若无题记则很容易被忽略并被视为是普通的仕女作品了。

无论是鱼篮观音还是马郎妇观音,皆是因为其故事植根于民间,都是反映观音菩萨以民间妇人的形象显现并度化众生,所以,以其流传群体而言,更多的还是在民间。又因为故事所反映的是与捕鱼相关,其信仰最盛的地域多在沿海或者江河流域,类于浙江、闽南、广州等地。从流传至今的作品来看,以民间艺术形式呈现的鱼篮观音和马郎妇观音造像居多,其中除了绘画作品外,明代以后还有大量的瓷器、雕刻作品,这都是鱼篮观音信仰持久兴盛的表现。

(责任编辑 王皓月)

① (明)丁云鹏等绘:《明代木刻观音画谱》,上海:上海古籍出版社,1997年版,第134页。