

“鬼子母”崇拜文化及其艺术形象变迁

王 国 建

(郑州大学 美术系 河南 郑州 450001)

摘 要:“鬼子母”崇拜起源于印度,但是随着佛教在中国的传播,“鬼子母”信仰与中国民间繁衍子嗣的求子心理相结合,并在宋代逐步被“送子观音”所取代。从其艺术形象的角度来讲,“鬼子母”的主流形象是一个不断本土化的过程,直到宋代以后基本定型为汉化的贵妇人形象,这点在壁画、石窟造像及卷轴画中均有实物资料验证。

关键词:鬼子母; 送子观音; 佛教; 揭钵图; 宗教壁画

中图分类号:J222.2

文献标识码:A

文章编号:1001-8204(2011)04-0159-02

“鬼子母”又名诃利帝母(鬼子母的梵名 Hariti 的音译),亦作欢喜母、爱子母,是佛教经卷中记载的护法神之一。二十诸天源于印度神话,“鬼子母”位列“二十诸天”中的第十五天,他们都受到佛祖的教化,皈依佛法,并以护持佛法、保护众生为天职。关于“鬼子母”皈依佛教的故事,佛经中有相当多的记载,其中著名的包括《佛说鬼子母经》、《大药叉女欢喜母并爱子成就法》、《杂宝藏经》、《诃利帝母真言经》、《毗奈耶杂事》等。据佛典所记,“鬼子母”以其为五百鬼子之母,故称“鬼子母”。她本是药叉神将婆乞多之女,嫁恶神老鬼王般若迦为妻。因前生发愿,食尽王舍城所有小儿,故专门窃食他人幼儿,但对自己的孩子却十分爱怜。佛陀为了训诫她,将其最疼爱的幼子宾伽罗藏起,“鬼子母”因而惊悲狂乱。佛于是说“汝有子五百,今仅取汝一子,汝已悲痛若是,然汝食他人之子,其父母之悲又将如何恻乎?”“鬼子母”闻言果然顿悟前非,悔过自新,皈依佛教,一变而为守护幼儿的慈悲女神。

“鬼子母”作为起源于印度的宗教神祇,其影响随着佛教在亚洲各国的传播而风行一时,在我国历史上,特别是宋代以前,对“鬼子母”的崇拜与民间求子心理相结合,体现为生育女神、送子女神的功能。从宋代开始,随着观音崇拜在国内的广泛传播,“鬼子母”作为民间生育女神的地位逐渐被“送子观音”所取代,但是,与此同时,以“鬼子母揭钵图”为题材的卷轴绘画开始作为一个母题盛行起来,有许多职业画家热衷于创作此题材,并有部分作品流传至今。

1 中国古代很重子嗣兴旺,因此很早就有自己的送子之神和生育之神。道教送子之神为碧霞元君,系东岳大帝之女。早在“鬼子母”信仰进入我国内地之前,中国民间传统宗教中就已经有“九子母”之说。《楚辞·天问》有“女岐无合,夫焉取九子”

之句。中国的“九子母”当然不是佛教的鬼子母。但“九子母”与“鬼子母”名字相近,且都是生育安产之神,在外形塑造上又十分相似,所以随着佛教的兴盛,自唐前期开始,逐渐将“鬼子母”与“九子母”混同,遂成为一体。宋代以后,关于“鬼子母”的崇拜依然盛行,但已逐渐汉化,不仅体现在艺术形象上,也表现在以“鬼子母”揭钵图为母题的绘画题材的盛行上。

中国人对“鬼子母”的感情可以说是矛盾的,一方面为求子嗣而崇拜之,另一方面又因为其偷人子的恶习而恶之。宋初仍称“鬼子母”为“魔母”。正因为“鬼子母”信仰的盛行,且其形象并不为世人绝对认可,佛教中送子观音才应运而生。在北宋晚期,这种怀抱婴儿的诃利帝母形象,才与送子观音产生某种融合,演变成送子娘娘、送子观音、胎神、床神之说。南宋时期已有白衣观音送子的故事,但仍是救苦救难的形象出现。后来对朝鲜和日本的民间宗教也产生了重大影响。在日本文化中,“鬼子母”又被称做“子安观音”或“子安神”,是日本人保佑怀孕顺产而供奉的儿童守护神。由“九子母”、“鬼子母”的融合到送子观音的演化形成,既反映了外来宗教与本土信仰的融合,也是佛教在亚洲各地世俗化发展的结果。

民风习俗首先起源于人们满足生存需要——物质的、精神的、社会的、心理的活动,它最初是人们适应自然环境,获取精神食粮的文化传播模式。正是这些民风习俗长期在社会生活中支配着人们的生活模式,决定着他们的价值取向。也就是说,一个人一旦诞生在某种文化环境中,他就必然受这一文化环境的影响。由于宋代以后观音信仰的普及,加上观音菩萨无所不能、闻声救苦的民间信仰特征,故此他最终在民间合并了鬼子母送子与护救妇女的功能,亦属正常。这就更使得鬼子母声名不显,也导致了后人观点的分歧。

随着佛教在中国内地的传播,“鬼子母”的形象和故事逐渐与各地文化和风俗相融合,其汉化痕迹日趋明显。关于“鬼子母”早期形象特征可以从文献记载及实物资料两方面加以验证。表现“鬼子母”题材的实物资料主要有人物造像及绘画两类艺术形式,造像类包括石刻、浮雕、彩塑等,绘画类包括壁画和卷轴画两种。早期文献中对“鬼子母”艺术形象的记载鲜见,但可以从石窟造像或壁画中寻找一些线索。“鬼子母皈依佛”成为绘画题材,早在库车克孜尔石窟第一和第二期券顶因缘壁画中已出现。例如在第80窟、第34窟、第171窟等顶上菱形格画中均有此故事的简略场面:佛占据中心位置,其旁钵中囚一婴儿及合掌跪着恳拜求的“鬼子母”为典型构图,此时人物风格还带有印度佛教特点,较为清瘦。

“揭钵图”的故事在《杂宝藏经》中有记载,《杂宝藏经》是在北魏孝文帝延兴二年(公元472年)由昙曜和吉迦夜译成汉文。到北宋时期,文献中才明确出现《鬼子母揭钵》壁画的记载。北宋孟元老撰《东京梦华录》中记载都城汴梁相国寺中有《佛降鬼子母揭钵》壁画,可知鬼子母皈依佛的题材在当时已用“揭钵”这个情节来描绘。但文献缺少壁画内容的具体描述,今天已无法推测宋代“鬼子母”揭钵图壁画的风貌为何。

北宋以后关于《鬼子母揭钵图》的手卷画开始出现,并有实物流传至今,如现藏大英博物馆的绢本《鬼子母揭钵图》、浙江省博物馆藏朱玉白描纸本《鬼子母揭钵图》等。虽然在佛经鬼子母皈依佛的文献中并没有强调争斗的情节,但是卷轴画《揭钵图》是以“鬼子母”与释迦牟尼争斗此一情节作为此类绘画题材的主题。世界各地公私收藏迄今传世的《揭钵图》卷共有将近30卷,有些是纸本,有些是绢本,有的是白描,也有的是重彩。实际上,这些《揭钵图》可分为两类,一类属于早期类型《揭钵图》以及各种临摹本,如大英博物馆所藏;另一类为早期结构图卷的变体,如浙博本,重要特点是图卷中构图与前一类结构发生很大变化,“鬼子母”形象在图中重复出现,释迦部分简化,鬼神部分分散并且拉长,增加一些新的内容。在上述卷轴画中,“鬼子母”尽管不是作品重点表现的对象,但风格形象是统一的,即均以传统汉化的端庄秀丽、雍容华贵的贵妇人姿态呈现。

壁画作为我国古代宗教题材绘画中重要的表现形式,自唐宋以来尤为盛行,有些壁画尚能较好地保留至今,其中不乏描绘“鬼子母”形象的作品,比较典型的有位于石家庄市西北郊上京村毗卢寺壁画和坐落于京西的法海寺壁画。毗卢殿水陆画相传为唐代作品,具有“吴带当风”的风格,大量使用了沥粉贴金技法,使人物形象有强烈的立体感,整个壁画看起来艳而不俗,富丽

堂皇。在东壁绘有南极长生大帝、扶桑大帝、玄天大帝、地藏王菩萨、东岳、中岳、南岳、四海龙王和五方诸神、地藏十王及“鬼子母”等共130多身,构成有主有从、变化多样、自成格局的风貌。毗卢寺壁画中的“鬼子母”形象体现了明代儒、释、道三教合一、宗教题材本土化的特点,采用传统的重彩勾填法,以石绿、朱红为基调,从强烈的对比中取得调和,裙带艳丽多彩、线条潇洒流利。人物为汉化贵妇人形象,头戴凤冠、着华丽长衣,神态丰满秀丽,怀抱幼子,极为生动传神。法海寺的壁画,今天还存在的只有后院大雄宝殿一处了。这些画分布在本尊像的龛背和后殿门的两旁以及殿前十八罗汉的身后。呈现的是一个由帝后、天龙八部、鬼众组成的浩浩荡荡的礼佛护法的行列,人物三五成组,互相呼应,统一而有变化,人物的服饰华丽,仪态美好,加以线条流畅,色泽浓丽,形成满壁风动、美不胜收的动人场面。作品的创作年代距离今天虽然已经有五百多年了,而那些矿物质的色彩还保持得相当鲜丽,加以大量使用“沥粉贴金”的作法,画面上的华贵气氛还是非常绚丽动人的。其中的“鬼子母”形象为右手拿着扇子,肩披轻纱,薄似蝉翼,胸饰璎珞,表情温和安祥,形态庄重大方,给人以清新明净、和蔼祥瑞、出世超凡之感。其左手抚着一个合掌膜拜的幼童,便是其幼子宾伽罗。

“鬼子母”的形象,据佛经记载,是美丽的天女形,身穿天僧宝衣,头戴天冠,耳挂耳珰,白螺为钏,身边有一童儿伴随。其进入中国内地后的雕像却有变化,如四川的巴中石窟,出现的是完全汉化的诃利帝母造像:一个头梳圆饼状发髻的妇女,长裙盘腿而坐,怀中抱一小孩,左右侧各坐四个小孩;著名的大足石刻北山122号窟即诃利帝母窟,窟中所雕“鬼子母”是一汉化的贵妇人形象,头戴凤冠,身着宽袖圆领宝衣,脚穿云头鞋,坐于中式椅上,左手抱一小孩,右手放在膝上。显然,这位女神是作为儿童保护神的“鬼子母”,但是表现为多子多福的世俗慈母形象,而丝毫没有一丁点鬼神的影子。可见已被完全世俗化了。另外,雕刻的女神又颇似汉族妇女,脚上穿着明显中国式的绣花鞋,连玩耍孩童的发型,都成了汉式的小童发型——独在颅顶留一撮毛发。

从“鬼子母”形象变迁的角度讲,“鬼子母”崇拜文化逐渐本土化的过程也是其形象不断汉化的进程,这点从早期克孜尔石窟带有胡人特点的清瘦形象发展为唐宋以后壁画中较为丰满的“鬼子母”形象便可观察到,到了元明清时期,“鬼子母”更是变成雍容华贵、仪表端庄的汉族贵妇人形象,在卷轴画或壁画中均是如此。因此,总体来讲,我国历史上各类艺术题材中的“鬼子母”形象以美丽天女的形象为主,而鬼形则为辅。

参 考 文 献

- [1] 项裕荣. 九子母·鬼子母·送子观音[J]. 明清小说研究, 2005 (02).
- [2] [法] 乐愕玛(Emmanue lleLesbre). 《揭钵图》卷研究略述[J]. 美术研究, 1996 (4).
- [3] 宋琛. 鬼子母是谁——诃利帝母艺术形象的流变与溯源

[J]. 丝绸之路, 2009 (8).

(责任编辑 郑良勤)