

成 (/ 不) 為觀音：

評李雨航

《成為觀音：晚期帝制中國佛教女信眾的藝術奉獻》*

徐雨霽

威斯康星大學麥迪遜分校

摘要：2020年，中國藝術史教授李雨航的專書《成為觀音：晚期帝制中國佛教女信眾的藝術奉獻》(*Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*)問世，隨即榮獲2021年“美國宗教學會”(American Academy of Religion)的“宗教與藝術書獎”(Religion and the Arts Book Award)。通過在三個研究領域——藝術史、佛教和性別研究——之間展開對話，該書充滿了引人入勝的歷史案例，以揭示觀音之像是如何通過女性的表演、技藝、身體乃至物質的手工藝品得以再現。對於作者而言，“觀音”不僅僅祇是一個作為既定的神聖對象或物質的崇拜投射存在，而是一個涉及主體和客體、此岸與彼岸之間辯證互涉的中介過程即女性信徒/信仰者與觀音/信仰本身之間存在著一種相互建構的關係。將研究材料從文本轉移到日常實踐和物質再現，李氏一書重新在理論和歷史的維度上，彌補乃至拓展了在非制度化的領域，帝制晚期中國女性的佛教崇拜和宗教生活實踐的新面向。尤其是作者所強調的女信徒與觀音之間的“模擬/擬態”的(mimetic connection)關係，也促使我們關注到借由“觀音”信仰所賦予女信徒的主體性是如何與明清時期，儒家父權機制來進行協商與談判的。

關鍵詞：觀音、李雨航、佛教、晚期帝制中國、物質轉向、性別

前言

毋庸置疑的是，觀音信仰是具有泛亞洲的普遍性。自竺法護所譯的《正法華經》（公元 286 年）和鳩摩羅什翻譯的《妙法蓮華經》（公元 406 年）問世後，觀音崇拜在中國得到了極大的普及。¹ 與六朝時期盛行於知識界和精英階層的《維摩詰經》相比，觀音崇拜在普通民眾和大眾文化中更為接受，其地位甚至一度凌駕於佛陀之上，進一步彰顯了觀音在百姓階層中救苦救難的普世認知。²

關於觀音信仰在傳統中國的接受、本土化和女性化方面的學術研究頗為豐碩，其中最具代表性的作品應該屬於君方的《觀音：菩薩中國化的演變》(*Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokitesvara*) 一書。針對菩薩形象從印度和南亞的男性神祇，在中國化作低眉善目的女神，於氏提出了幾個機具說服力的觀察：一方面，自宋代以來，新儒家的思想逐漸固化為國家最高的意識形態，女性化的觀音與其他的新興女神（例如天后、碧霞元君、無生老母）幾乎是同時出現的，這或可看作是對男性至上、父權主導的“三教”（儒教、佛教和道教）的一種微妙回應。另一方面，女性化的觀音依舊揭示了中國婦女在傳統社會中的矛盾處境：儘管觀音被俗世的女性追隨者視作“保護神”，但祇要傳統女性的邊緣卑下身份和不潔的觀念沒有徹底地被顛覆，那

* 該書評的英文版“Guanyin as *Mediation*: A New Study on Women’s Buddhist Devotion in Late Imperial China”發表於 *Studies in Chinese Religions*。中文版有增、刪。

¹ Robin R. Wang, *Images of Women in Chinese Thought and Culture: Writings from the Pre-Qin Period through the Song Dynasty*, 285 (Indianapolis: Hackett, 2003).

² 孫武昌著《中國文學中的維摩與觀音》，天津：天津教育出版社，2005 年，第 59-80 頁，第 114-135 頁。

麼女性化的觀音就從未真正地脫離父權制度和價值判斷。³

即便如此，中國觀音信仰的研究仍然存在一些空白。例如，中國女性在日常生活中是如何崇拜觀音的，在一個以儒家思想為中心的父權社會中，男性的佛教實踐和女性的佛教實踐是否有所區別？在傳統上被認為以男性主導的佛教中，我們應該從哪裡找到中國女性的聲音、文字痕跡及其崇拜實踐中所涉及的物品？毫無疑問，這些問題對於勾勒出明清中國佛教信仰的完整圖景具有重要意義。結合中國藝術史、明清佛教實踐和性別研究，李雨航的《成為觀音》一書對上述種種問題給出了極其迷人的答案。當女性的表演、技藝、身體乃至獨特的貼身之物轉化成為觀音信仰的模仿性奉獻與虔誠表達時，一種與崇拜對象在物質意義上的、有形可觸可感的相似性被生產了出來，這應被視為一種超越有限世俗世界的功德選擇。

成為與成不為：化為觀音身的黑格爾式悖論

將女信眾製作的觀音圖像視為性別化的物質文化實踐，作者提供了一種新的方法論來重新審視非制度內的宗教婦女如何與新儒家的世界觀及其基於父權等級制度的性別框架進行談判。⁴更具體地來說，從宗教崇拜的身體、感覺和表達主體性的張力出發，當婦女通過（手工）製作的物件或通過身體來重現觀音時，她們實際上是在重塑自己，以超越有限世界中以男性為導向的宗教和政治限制。正是如此，書中

³ Chün-fang Yü, *Kuan-yin: The Chinese transformation of Avalokiteśvara*, 491-492 (New York: Columbia University Press, 2001).

⁴ Yuhang Li, *Becoming Guanyin: Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, 3 (New York: Columbia University Press, 2020).

的“女性之物”(women's things)⁵不僅僅是女信徒虔誠奉獻的具身表現和目的，也涉及到“觀音”成為一個自身與彼岸世界融合的中介存在，是一個活生生的宗教崇拜發生的現場。

然而，無論女信徒如何通過身體或製作之物來“成為”觀音，她們本質上是“成不為”觀音的。這一具有黑格爾意味的悖論命題或可以成為打開這本書的理論關鍵。“成為”觀音意味著一種對此岸的自我不斷“否定”(negation)，進而內化在實現純粹奉獻(pure devotion)的過程之中，這可以被視為“非本質”的意識(the essential consciousness)努力與“永恆不變者”(the unchangeable)合二為一的嘗試。而這一嘗試，在黑格爾的論述中，是通過三種方式來循序進行的：第一是純粹意識(pure consciousness)即純粹心靈的內在感覺；第二是通過慾望與勞動；第三是意識意識到了自己的自在自為(consciousness of its being-for-itself)。女信徒“成為觀音”的奉獻是屬於一種純粹的、情感的渴慕(feeling)，故此，意識/自我與觀音/“永恆不變者”的對象之間始終存在著一個對立關係。⁶她們似乎以自己的身體和技藝來完成了與“觀音”的合二為一，但她們始終是無法“成為觀音”，這纔構成了奉獻成立的內在邏輯。

此外，該書更是扭轉了我們對傳統婦女在中國佛教中模糊失焦的固有認知。相比較中國本土的宗教道教，其女性的地位以及對女性神

⁵ 高彥頤(Dorothy Ko)曾指出，對於傳統的中國女性而言，她們的“人”格是非常具體的，“是靠生產和調治家內一切大小物事來成全的。”所以，女性的身體以及女性身邊之物，應可以成為一個理解女性之所以為“人”的具象視角。高彥頤撰《女人的物語》，收入賴毓芝、高彥頤、阮圓主編《看見與觸碰性別：近現代中國藝術史新視野》，臺北：石頭出版股份有限公司，2020年，第16頁。

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ed. and trans., Terry Pinkard, *The Phenomenology of Spirit*, 126-128 (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).

祇的崇敬總是被抬高的，因為道教將女性看成是一種“純粹的宇宙陰氣”（“the pure cosmic force of yin”），與陽氣或男性平等、互補，甚至優越於後者。⁷ 賈晉華注意到，女道士在唐代已經作為一個“性別化的宗教社會群體”而出現，這對性別權力、宗教景觀以及帝國社會的公共功能產生了巨大的影響。⁸ 相反，佛教通常被認為是以男性為中心的，對女性有著強烈的性別歧視。例如，根據淨土教義，女性祇能轉化成為男性纔可以在西方極樂世界獲得重生。⁹ 但李雨航的寫作卻將普羅婦女和世俗信眾——她們並不具備一個固定的佛教身份，在日常生活中扮演著母親、女兒、妻子、妾室和情人的角色——作為考察對象。她們高度個人性化的虔誠崇拜和信仰實踐超越了制度化佛教崇拜的既定認知，從而擴大了女性宗教身份的時空範疇。這樣一來，植根於日常物質文化和世俗生活的女性佛教貢獻，彌補了男性基於文字和知識層面的實踐，這也應被視為從“性別批判”的角度重寫中國佛教史的一個開端。

見與不可見的觀音舞

《成為觀音》的第一章以妓女的“觀音舞”為例，不僅展示了世俗再現 / 性之誘惑與宗教神聖 / 觀音圖景間的緊張關係，也暴露出行為 / 舞蹈藝術現場的不可逆性 (the non-recurrence) 與歷史研究的可復

⁷ Catherine Despeux and Livia Kohn, *Women in Daoism*, 1-6 (Cambridge: Three Pines Press, 2003).

⁸ Jinhua Jia, *Gender, Power, and Talent: The Journey of Daoist Priestesses in Tang China*, 12 (New York: Columbia University Press, 2018).

⁹ Rita M. Gross, *Buddhism after Patriarchy: A Feminist History, Analysis, and Reconstruction of Buddhism*, 65 (Albany: State University of New York Press, 1993).

製性 (the reproducibility) 之間的矛盾張力。

將清代戲曲家吳震生 (1695-1769) 的劇本《換身榮》作為切入口，作者利用徐驚鴻的案例，深入探討了妓女創造聖潔觀音之像與其不潔之性誘惑之間的二律背反。舞蹈或戲曲在呈現上具有時空間的短暫性，這也恰恰構成了妓女們通過編排的動作來展演觀音的微妙隱喻。一方面，舞臺上的觀音指向的是一個人物的扮演，故此妓女對觀音的身之“認同”也不可避免地具有假設性。徐驚鴻那帶著奢華珠寶的誘人身體不過是一具呈現觀音的短暫容器，暗指現實與幻覺之間不可逾越的鴻溝。而當她從表演觀音這一行為退卻後，一種頗具投射性的戲劇性出現了——這與佛教的“空”之邏輯相對應：因為在宴會上表演觀音是虛假的幻象，作為妓女的徐驚鴻是無法通過任何方式與她被玷污的過去和世俗的身體相分離。換而言之，在文人宴會中，徐驚鴻通過舞蹈來展演觀音的代價和前提在於她無法真正地成為男性觀者心中的觀音之神。

但在另一方面，表演觀音包含了一個根本性的自我否定的超越時刻。作為邊緣的、不純潔的人物，妓女們同樣需要精神上的救贖。而觀音舞並沒有統一化的程式標準，故此模仿觀音是一種非常個人化的行為和手段。在舞蹈過程中，徐驚鴻的身體遇到了一個形而上的分裂。她通過擺脫自己誘人的世俗肉體，將男性觀眾的慾望重新引導到精神層面，從而成為觀音。在這裡，讓我們重新審視李雨航在導言中闡述的“獻身的/虔誠式的模仿” (“devotional mimesis”) 一詞。把“獻身/虔誠”和“模仿”結合在一起，它表明信徒與神靈之間的身體/有形相似可以促進她對有限世界的超越……奉獻/獻身的模仿之最終目的是通過功德的積累來達到宗教的救贖。”¹⁰ 換句話說，舞動觀音成為中國晚期妓女自我淨化的儀式，其迷人的(性)誘惑力也被昇華

並轉化為一種佛教的宗教崇敬。因此，“活觀音”一詞在將妓女與神靈聯繫在一起時，揭示了一種微妙的社會心理即人被世俗的慾望所困，同時又想使之合法化。

通過感性的身體經驗來投射觀音，這一過程不可避免地涉及到了男性的凝視目光和文字記錄。由於表演藝術的不可複製性，觀音舞祇能通過當時男性文人的文字記載來復盤。通過喚起“羞(恥)”的話語，這些男性文人不僅將妓女的身體視為舞蹈中“可供接近的性之女神”的化身，¹¹而且同時通過指責女性的性之誘惑力，來緩解他們自身對感官愉悅享受的譴謫。此外，汪道昆所著的《慧月天人品》也可以看出男性對女性化觀音的抵制，這使我們注意到明朝後期恢復男性性別觀音的趨勢。這樣來看，李氏對徐驚鴻的觀音舞和她傳奇人生的論述，實際上打開了晚期帝制中國女性和男性在神靈具身化方面的性別競爭。

觀音畫：一種風格的誕生

在第二章中，李雨航巧妙地發現了在明清時期，來自士紳家族的閨秀們筆下的觀音畫和白描風格之間的微妙聯繫。美術史學家方聞(Wen C. Fong)曾指出，白描是以有限的藝術技巧和樸素簡單的筆觸建立起線條形式，以捕捉物體的本質的繪畫方法。“通過消除色彩和造型，直接通過線條進行交流，畫家給人一種符合自然規律的運動和努力的感覺，通過這種感覺，觀眾被邀請去體驗並與圖像和畫家融

¹⁰ Li, *Becoming Guanyin*, 22.

¹¹ Ibid, 53.

合在一起。”¹² 當觀音被來閨秀們以白描的方式得以刻畫時，神靈不僅代表了一種特定的繪畫體裁的內容，也代表了一種包含身份和階級的複雜文化所指的形式之發明。

與常見於傳統社會各個階層的刺繡或女紅不同的是，繪畫是士紳家族女性的優雅技能，它往往需要良好系統性的訓練和培養，這與(男性的)寫作/書寫類似，被視為是“具有意義的、有意識的意識形態行為。”¹³ 由於這個原因，閨秀們的觀音畫成為了一種“文化資本”，意味著階級的區別，因為它指涉的是一種視覺範式即將閨秀們與普通的婦女們相區別。同時，素描強調簡潔和直線，遠離豐富的色彩表達，這或呼應了觀音的純粹美德，如純潔和慈悲。此外，通過捕捉對象的本質進行抽象的審美表達也構成了一種視覺的隱喻並暗示著在家的士紳婦女對觀音的內在精神崇拜。

在這一章中，為了解開閨秀們以筆墨繪製觀音像的複雜矛盾心境，李雨航關注來自山東臨邑的邢慈靜和來自安徽桐城的方維儀，她們都出生在典型的儒學望族。就前者而言，她與觀音的親密關係是在儒家的倫理框架下產生的。通過將邢慈靜的《白衣送子觀音》手卷的歷史背景與她個人在婚姻中遭受的不孕之苦聯繫在一起，作者闡明，畫卷基於“細膩的墨線、柔和的輪廓以及觀音和孩子的親密佈局”¹⁴，邢慈靜實際上是在觀音的慈悲和她自己對新生兒的憐憫之間建立了一種鏡像關係。對於方維儀來說，觀音並不象徵普渡眾生的母親，而是在

¹² Wen Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*, 60-61 (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 1992).

¹³ Fei-wen Liu, *Gendered Words: Sentiments and Expression in Changing Rural China*, 217 (Oxford: Oxford University Press, 2015).

¹⁴ Li, *Becoming Guanyin*, 86.

嚴格的儒家教義下，為作為一個寡婦的她於動蕩生活中提供一種慰藉。以“孤獨和靜止”為特徵，方維儀的觀音通過混合禪宗冥想和繪畫技術來說明“一種精神的空”。自發性和直接性——在禪宗啟蒙中至關重要的要求——在某種程度上成為了呼應她“一筆圓光”的藝術理想，使她的思緒和筆觸之間打破了隔閡。在這方面，我們可以認為，佛教和儒家思想的矛盾融合出現在於閨秀們通過畫觀音之像，來追求她們的母性（特別是為丈夫的家庭生育一位男性繼承人）和貞潔。

手作觀音物：身體、死亡與不朽

在梳理作者關於女性在刺繡和髮簪上製作觀音圖像的章節之前，筆者試圖借用瓦爾特·本雅明 (Walter Benjamin) 的概念——“光暈” (aura)——來審視宗教語境下藝術品的真實性、權威性和獨特性問題。1936年，本雅明在其《機械複製時代的藝術作品》(“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”)一文指出，在大規模的複製、印刷技術出現之前，古典時期的原創作品之獨特性和其在場構成了“光暈”的前提條件，而它的儀式性價值和功能也被鑲嵌其中。¹⁵ 儘管本雅明對印刷技術的觀察揭示了現代歐洲在文化政治領域的變化，但人們也普遍認為，中國大規模生產技術（尤其是木版印刷）的發展也總是與前現代時期的佛經和聖像的傳播糾纏在一起。在歷史傳統上，無論是對於皇家的贊助者還是狂熱的佛教信徒，大量生產和製作佛教文本是一種頗受歡迎的途徑，為自己獲取業力功德。¹⁶ “最重要

¹⁵ Walter Benjamin, ed. Hannah Arendt and trans. Harry Zohn, *Illuminations: Essays and Reflections*, 222-224 (New York: Schocken Books, 1999).

¹⁶ Bonnie G. Smith, Marc van De Mierop, Richard von Glahn, and Kris E. Lane,

的是，絕大多數的中國佛教徒並不認為通過印刷大量生產經書會減少捐贈和贊助者應得的功德；相反，生產的經書越多，獲得的功德就越多。”¹⁷

這樣來看，“光暈”或可以是一個有啟發性的術語，以思考帝國晚期婦女的宗教藝術品——它們通常承載著個人的情感和願望。當用於宗教崇拜的物件由人體的一部分組成時，物之“光暈”的文化意義就會更加複雜。第三章介紹了一種具身/獻身的虔誠表達，它結合了女性的頭髮和刺繡手藝，以及它基於密集的時間和勞作消耗的儀式意義。女性對於觀音的崇拜和虔誠，通過她的思想傳達到了她的手，然後以針和頭髮來加以勾勒。在製作觀音像的過程中，拔髮——這一種肉體上的痛苦經歷——拉近了信眾和神祇之間的距離，並通過承認這種身體上的奉獻在世俗領域中強化了觀音的功效。

在帝國晚期的中國，刺繡對傳統的中國婦女意味著什麼？蘇珊·曼素恩 (Susan Mann) 認為，體力勞動將妓女與受人尊敬的婦人區分開來，尤其是婦女的勞作（包括刺繡）將女性的美德和性別身份與體力生產聯繫起來。¹⁸ 此外，白馥蘭 (Francesca Bray) 強調，紡織技藝是婦女履行對家庭責任的一種方法，維持婦女對紡織勞作的盡責，有利於維護國家秩序和社會的性別分工。¹⁹ 在家庭領域，作為一

Crossroads and Cultures, Combined Volume: A History of the World's Peoples, 432 (Boston and New York: Bedford/St. Martin's, 2012).

¹⁷ John Kieschnick, *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture*, 181 (Princeton: Princeton University Press, 2003).

¹⁸ Susan Mann, *Precious Records: Women in China's Long Eighteenth Century*, 143, 159 (Stanford: Stanford University Press, 1997).

¹⁹ Francesca Bray, *Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China*, 242-245 (Berkeley: University of California Press, 1997).

種充滿經濟和審美意義的日常活動，刺繡的技術通常由母親傳授給女兒。有時，刺繡也被譽為一種高級藝術表達，可與精英男性的文化或者文字書寫的行為相媲美。²⁰ 然而，當刺繡是基於女性信徒的頭髮以傳達觀音崇拜時，這種刺繡 / 紡織的過程就變成了一種自我改造的行徑和過程，在其之中，神祇和信眾之間的鏡像聯繫顯示出一種可逆的關係。這也就是說，當女信徒的頭髮被用作觀音刺繡的原材料時，她自身也在這個過程中成為了觀音的一個部分。值得注意的是，在佛教和中國傳統的醫學話語中，頭髮和血液都被賦予了象徵的意涵，也被給予了宗教交換的價值（儘管這兩者是以性別化區隔的方式來加以運作的）並被外化為供奉之物。與婦女的頭髮相比，她們的血液（特別是經血）總是被認為是不潔和危險的。這樣一來，男性以血為墨來書寫佛經的行為，與女性將自身的頭髮一縷一縷地拔出，以製作觀音刺繡的行為形成了一種對應的關係。

作者提供的幾個案例（如倪仁吉和王瑗）揭示了在製作觀音之像時，疼痛的肉體感覺及其文化含義。正如作者所論述的，頭髮最突出的象徵意義是再生或重生，指向了與生身父母的密切聯繫。然後，我們可以清楚地看到，觀音聖像的頭髮刺繡行為是對儒家婚姻倫理期望即優先考慮父系親屬的一種背叛。女性刺繡的觀音作品不是履行對婚姻家庭的孝道，而是獻給她們的生身父母；從而對根深蒂固的儒家等級秩序構成了間接威脅。然而，筆者更想知道的是，在為製作觀音圖騰而採取的自我暴力（拔掉自己的頭髮）過程中，女性信徒的主體性是否受到損害？

該書最吸引人的部分是關於明代地下墓葬出土文物中帶有觀音

²⁰ Bray, *Technology and Gender*, 266.

圖案的髮簪。當一個不朽的神祇被鑄造在女性死者佩戴的髮飾上時，關於觀音或阿彌陀佛的宗教物品與死者或眾生的遺物之間的界限就變得模糊了。由於觀音和女信徒的共同性別身份，髮簪總是被戴在她們身上的同一個位置。因此，在將女性死者的頭飾投射為來世重生的信物時，崇拜者和被崇拜者之間的轉化關係經歷了一個更為複雜的過程。

通過對鑄造阿彌陀佛像的觀音天冠的細緻分析，作者探討了在墓葬語境下貴族婦女通過髮簪對觀音崇拜進行的一種既融合又超脫的模仿。在第一個層面上，類似於觀音佩戴帶有阿彌陀佛圖案的髮飾，往生婦女的觀音頭簪意味著婦女本身與觀音這一神祇相互認同，或者在一種隱喻的邏輯中與觀音融合為一。在第二個層面上，女性死者的觀音髮飾標誌著一個自我重生的過程，在這個過程中，女性死者的身體憑藉其觀音頭飾而獲得了往生淨土的權力。對於她們而言，觀音不僅聯結往生者和世俗眾生，也是超越死亡，榮登西方極樂世界的引領者。雖然在王洛家族墓中的兩位女性（盛夫人和徐夫人）的案例中，幾乎沒有過多的書面文字證據來解釋她們生前的宗教信仰，但她們的髮髻上以不同的方式呈現觀音標識的細節披露了女性的宗教授權和她們對美好重生的期望，這一過程不僅是通過視覺化和有形的物件來傳達，更是以她們自身的身體為媒介。然而，孝靜皇太后在死後被追尊的過程也可以為我們提供關於觀音圖案和墓葬的另一個歷史層面。在被她的孫子明熹宗追封為“孝靜皇太后”之後，其陵墓從東井（埋葬皇家嬪妃的地方）遷移到了定陵（安葬萬曆皇帝和孝端顯皇后的陵園）。在被重新安葬後，孝靜的身體被經被覆蓋。除了其化佛佛簪之外，她的髮簪還鑄刻了其他不同佛像，如阿彌陀佛、藥師佛和魚籃觀音等。此外，孝靜太后的髮髻及其附

近還有“一對抱嬰蓮花，珍花異鳥和神仙”的裝飾，²¹從而暗示她已經被佛陀引渡到了淨土世界，她的身體也因此被賦予了神性和不朽。

巫鴻指出，“建墓的根本目的是為了將死者和墓中的陳設‘隱藏’起來，使之不被人看到……因此，入葬的時刻標誌著地下墓室及其內容的身份和意義發生了根本性的轉變。在這一時刻之前，它們屬於‘此岸’，並被人之目光所看見；在此之後，它們就成為離世魂靈之域。”²²運用巫鴻對墓葬藝術的解釋來重新審視上述的案例，我們或能夠對女信徒的觀音髮簪得以一種新的理解。對於生者和她們的後代來說，陵墓寓意著“彼岸”即看不見的、與這個世俗生活世界相分離的地方。觀音髮簪和已故婦女擁有的其他佛教飾品體現了一種重生的意願和期許來世的轉變，這使墓室成為不可知的、未來生活的場所即來世——通常指向一個遙遠的天堂。在這裡，死亡和重生合二為一，並創造了關於此岸世界的一個平行時空連續體。女性死者的觀音髮簪來自活人的世界，象徵性地將今生與未生聯繫起來。因此，她們的死亡軀體也變得既神聖又世俗，而在對觀音的“獻身的/虔誠式的模仿”下，陵墓也變成了連接生者和死者的橋樑。

跨越與跨不越的崇拜界限

本書結尾著眼在了明代廣為流傳的白話小說中民間婦女的觀音崇拜及其空間的邊界。作者在當時的通俗故事中捕捉到了一種隱藏的“元”故事情節 (meta-plot)：當婦女在自己的閨房中製作觀音刺繡或

²¹ Li, *Becoming Guanyin*, 191.

²² Hung Wu, *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs*, 8-9 (London: Reaktion Books, 2010).

繪製觀音畫像，她們可以在身體和聲譽兩個層面保持作為處女的純潔。然而，若她們進入公共領域，例如寺廟或供奉佛像的聖地，並與尼姑（通常被視為邪惡的代表）接觸，她們就容易遭受不公的身體侵犯，從而在儒家的倫理審視中失去貞潔的名聲。這種“家庭/內”與“寺廟/外”二分的空間敘事，再次強化了一個常見的社會信念即“儘管佛教的大眾吸引力在清明時期達到了新高度，但儒家階層依舊會將民眾對佛教的虔誠視為對社會中的儒家家庭秩序和性別區隔的基礎的威脅。”²³

儘管如此，明清時期的實際情況與當時流行的文學想像多少有些出入。明清婦女在繪畫、刺繡和剪紙等不同媒介上的手作觀音像，儼然成為一種“可見的”文化資本，流通在嚴苛的社會等級和性別不平等的公共空間。這種流通事實上打破並重新連接乃至塑造了“女性/內部家庭”和“男性/外部社會”之間的話語聯繫。在這種情況下，由女性親手製作的觀音圖像超越了家庭/私領域——尤其是被選作為寺廟的供品和進獻宮廷的禮物得以收藏時——女性的纔能和身份在公眾的視線中也變得“可見”、“可感”。例如，慈禧太后扮演觀音的照片——這些照片後來作為商品在清朝宮廷之外流通，並被大眾所接受——她的君主權力在宗教救贖的面紗下得到了進一步擴展。²⁴

總體而言，《成為觀音》是中國佛教物質文化研究、性別研究和明清藝術史領域的一個研究里程碑，它不僅將我們的視野引向了明清婦女如何實踐和表達她們的觀音崇拜，更是促使我們去理解“成為觀音”的不同模式即觀音在女信徒的性別化再現中的生成性。從本質

²³ Li, *Becoming Guanyin*, 196.

²⁴ *Ibid.*, 202-204.

上來看，模仿和表現觀音是通過神聖和世俗的融合來實現女性的自我賦權。《成為觀音》是中國藝術史研究領域的必讀之作，因為它對佛教語境下物質文化的女性主體性進行了批判性的深入分析。而對於從事中國性別研究和明清史的學者而言，這本書的意義也在於通過一系列佛教的物質文化實踐，呈現了晚期帝制中國婦女的社會地位及其身份認同的流動可能性。略有遺憾的地方是該書不少地方有拼音拼寫的錯誤：例如，在第 30 頁的”傳奇”二字被拼寫成為了 *chunqi*，第 155 頁的“私心狂喜”被誤拼為了 *Sixin kugangxi* 等。