连子图像的形成与发展

李静杰

内容提要　表达子孙传续不绝的连子观念和相关图像，约发轫于唐代乃至更早时间，两宋时期得到迅速发展，连绵到明清时期。连子图像一方面从佛教莲花化生图像中衍生出来，另一方面又形成了脱离佛教氛围的莲枝童子及其他花枝童子图像，并得以流行开来。具有连子用意的图像从佛教走向民俗，成为人们喜闻乐见的艺术造型。

关键词　连子图像　莲花化生　子孙繁衍　金代铜镜

连子图像，即连枝花卉与童子的组合表现，借由连枝花卉层出不穷的生长态势，表达子孙繁衍连绵不绝的美好用意。这一图像从佛教到民俗，历时千年，成为人们喜闻乐见的艺术主题，不断被创作并得到广泛流行。

连子之寓意和图像，两宋以来受到文人学士持续不断的关注，然而时至今日还有许多不明和不解之处。本稿着眼学界不甚留意或没有充分重视的材料，重点探讨连子图像从佛教到民俗的演化情况，以期进一步阐释佛教艺术民间化、民俗化的发展过程。

一　连子话题阐释与早期疑似图像

宋代以来，连子话题成为民俗记事的重要内容，连子观念及其图像的产生和流行，亦成为当今学界探索的热门问题。文献关于早期连子观念的记载比较有限，且不够直接，而相关图像却成为有力的早期着眼点。

（一）连子话题阐释

有关连子话题的较早文献，比较集中地出现在两宋关于北宋都城东京汴梁（今开封）和南宋都城临安（今杭州）的风俗记录中，学界不断地加以引述，以阐释连子这一文化现象的由来。

孟元老《东京梦华录》卷八《七夕》载，汴梁“七月七夕，潘楼街东宋门外瓦子、州西梁门外瓦子、北门外、南朱雀门外街及马行街内，皆卖磨喝乐，乃小塑土偶耳。悉以雕木彩装栏座，或用红纱碧笼，或饰以金珠牙翠，有一对直数千者。禁中及贵家与士庶为时物追陪。……又小儿须买新荷叶执之，盖效颦磨

喝乐”[1]。是为北宋东京七夕风俗记事。

南宋末年陈元靓《岁时广记》卷二六《七夕·磨喝乐》：“磨喝乐……本佛经云‘摩睺罗’，俗讹呼为‘磨喝乐’，南人目为巧儿。今行在（即临安）中瓦子、后市街、众安桥卖磨喝乐，最为旺盛。惟苏州极巧，为天下第一。”[2] 宋元之际吴自牧《梦粱录》卷四《七夕》：“（临安）内庭与贵宅皆塑卖‘磨喝乐’，又名摩喉罗孩儿，悉以土木雕。……市井儿童手执新荷叶，效顰摩喉罗之状。此东都流传，至今不改，不知出何文记也。”[3]宋元之际周密《武林旧事》卷三《乞巧》：“（临安）七夕节物，多尚果食、茜鸡，及泥孩儿号‘摩睺罗’，有极精巧饰以金珠者，其直不赀。……小儿女多衣荷叶半臂，手持荷叶，效顰摩睺罗，大抵皆中原旧俗也。”[4]概为南宋临安七夕风俗记事。

基于上述文献可以得出以下认识：其一，从东京到临安，两宋都城每年七夕时节，流行小儿执荷叶即莲叶风俗，系效顰磨喝乐所为，这意味着磨喝乐亦手执莲叶。其二，磨喝乐为七夕节物，系批量泥塑或木雕所成小巧童子，有些制作“极精巧饰”、价值不菲。其三，磨喝乐来自佛经中的摩睺罗，原形为释迦佛之子，宋代唤作摩睺罗孩儿，已经演化为模糊概念，被民间视为多子孙的象征。其四，为何以磨喝乐即摩睺罗为七夕节物，磨喝乐执莲叶起于何时，当时已不为人所知。其五，尽管这些文献没有直接说明，但童子手执莲叶的本意当为连子用意，这也是磨喝乐能够长久流行于世的主要缘由。

1949年以来，研究者不约而同地将目光投射到宋代婴孩儿雕塑，尤其是玉雕和瓷枕上的执荷童子形象，加之前引宋元文献，阐释执荷童子、磨喝乐与婴孩雕塑的关系，虽然彼此观点有所分歧，但大抵倾向于关联佛教化生[5]，应符合实际情况。然而，以往研究偏重探索磨喝乐内涵，极少关注有直接联系的佛教遗存和具有普遍意义的铜镜等遗物，因而未能清晰地说明连子与化生之间到底有怎样的联系。

（二）连子观念由来和早期疑似图像

子子孙孙无有穷尽，先秦时期已植根于汉文化的固有观念之中。中古以来流传的子孙连绵不绝之连子观念，特别强调连缀之意，仅就星星点点的文献记述，要追溯到宋代之前尚有难度，但基于相关图像的发展变化，或可以在一定程度上逆推连子观念的形成情况。现有图像显示，佛教莲花化生图像中率先

‹1› （宋）孟元老撰，伊永文笺注《东京梦华录笺注》，中华书局，2006年，第780、781页。

‹2› （宋）陈元靓撰，许逸民点校《岁时广记》，中华书局，2022年，第517页。

‹3› （宋）吴自牧著，周游译注《梦粱录》，二十一世纪出版社集团，2018年，第59、60页。著

‹4› （宋）周密著，赵小龙、赵锐评注《武林旧事》，中华书局，2007年，第84－85页。

‹5› 顾公硕《摩睺罗》，《文物参考资料》1958年第7期，第55页；张广文《一组宋元时期的玉雕童子》，《故宫博物院院刊》1987年第2期，第88－92、94页；陈江《莲孩玉——试论宋代执莲童子题材玉雕的起源和定名》，《东南文化》2000年第7期，第106－110页；扬之水《摩睺罗与化生》，《文物天地》2002年第8期，第95－100页；杨琳《化生与摩侯罗的源流》，《中国历史文物》2009年第2期，第21－33页；喻明福《宋代的执荷童子》，《陶瓷学报》2012年第3期，第391－395页；赵伟《神圣与世俗——宋代执莲童子图像研究》，《艺术设计研究》2015年第4期，第20－25页。

出现童子攀援、手执莲枝的图式，继而在民俗图像中出现童子攀援、手执莲枝或其他花枝表现，从佛教到民俗，由莲枝化生到连枝童子的发展过程清晰可见。佛教莲枝化生之所以出现，民俗莲枝童子和其他花枝童子之所以流行，应与莲子及其谐音连子语汇休戚相关。前述《东京梦华录》等文献记述执莲叶童子，实即莲枝与童子的结合，旨在建立莲与子的联系，再由莲子转化为谐音连子，根本意图就在于此，由此形成连子之意象和图像。狭义上的莲子之多子以及莲花根系发达、枝繁叶茂意涵，或许从中发挥着辅助作用。

北宋晚期章炳文《搜神秘览》卷上记述："陈省华谏议年长无子，尝就蜀中术者卜之。术者曰，'君不须卜，今年七月十五日，木星下降在大慈寺，君可往告之。'乃为言其所服之色，并手执莲花者乃是也。省华如期而往，果见有服是服者，遂拜而求焉。其人曰，'汝何以知吾在此？'省华告以术者之言。又曰，'汝何求于我？'省华曰，'为未有子息耳。'其人熟视久之，乃取莲花三叶与之食，且曰，'自此当生三贵子'。省华拜而谢，举首已不见矣。"[1] 此木星神手执莲花下凡为人赐子记述，应产生在连子观念流行背景中，表明当时人们已经有所认识并认可这一观念。

以往研究者讨论磨喝乐与化生关系，时常引用唐人《辇下岁时记》："七夕，以蜡做婴儿形浮水中，为妇人宜子之祥，谓之'化生'。"[2] 这条文献实际没有透露磨喝乐与化生有何直接关联，但清晰地描述了浮游童子、化生和求子之间的关联，也就是说，唐代已经出现利用佛教艺术水中莲花化生意象，表达求子意愿的文化现象。

在佛教典籍中，化生记述大多集中在大乘系经典之中，又可划分为一般大乘经典和西方净土经典。将来化生乃至莲花化生，为修菩萨行者和一般佛教徒的重要旨归。莲花化生陈述往往与佛国净土关联，也就是说莲花化生属于化生中的优胜品阶[3]。连子图像脱胎于莲花化生，二者又有所不同，莲花化生通常为莲花中露出童子半身或头部，或童子全身处在莲花、莲叶上，连子图像则往往是全身童子攀援、手执莲枝或其他花枝。两者内涵迥然有别，莲花化生在于往生到理想去处，而连子意在子孙延绵。

在唐代及其以前的佛教物质文化遗存中，见有少许似与连子图像相关的实例。

其一，山东青州云门山北齐2号龛左侧（本稿以图像载体为中心确定左右方位）胁侍菩萨佩带图像〔图一：1—2〕，在连续嵌玉形式佩带上，上起第二单元刻画一裸体童子垂脚坐在莲花上，左手执莲枝，第三单元刻画二童子各立在一朵莲花上，作摔跤博弈之姿，两童子外侧分别长出一莲枝盘结在二者上方。在这两幅画面中，非化生形式的童子与莲枝结合在一起，而且出现手执莲花的形象，不排除有意制造连子观念的可能。

‹1› （宋）章炳文《搜神秘览》，载上海师范大学古籍整理研究所编《全宋笔记》第三编第3册，大象出版社，2008年，第88页。

‹2› 原文佚失。参见（清）舒其绅等修，严长明等纂《西安府志》卷七四《拾遗志·风俗》，三秦出版社，2011年，第1652页。

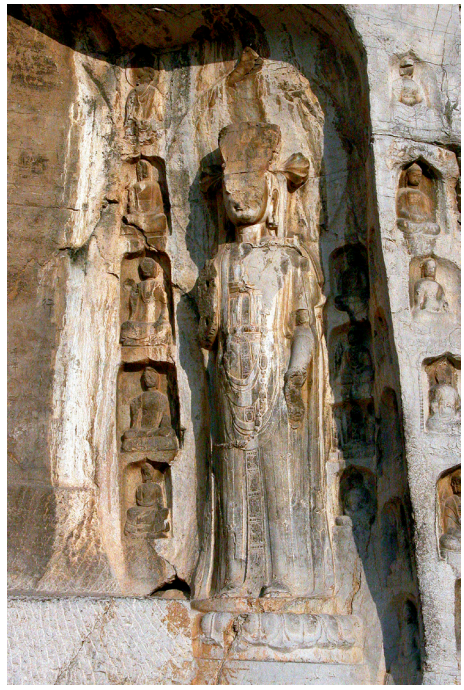
‹3› 李静杰《于阗系莲花化生像及其在中原北方的传播发展》，《丝绸之路与永昌圣容寺国际学术研讨会论文集》，兰州大学出版社，2019年，第193—216页。

其二，敦煌莫高窟初唐329号窟西壁龛外两侧壁画条幅〔图二〕。此窟主室西壁（即后壁）龛内泥塑一佛二弟子四菩萨像，龛外两侧偏下方壁画绘莲枝童子，北壁、南壁壁画分别绘弥勒经变、阿弥陀经变。此两幅莲枝童子毗邻净土经变，尤其是阿弥陀净土经变，推测具有莲花化生用意，然童子攀援、手执连枝的表现非常接近后世连子图像，似乎已经带有连子意涵。

其三，敦煌莫高窟盛唐79号窟顶壁画千佛与童子〔图三〕。该窟覆斗顶四披绘制横成排、纵成列的千佛，在各披两边缘以填充形式表现执莲枝童子形象，童子结实、有力，摆成武术动作，似乎不是供养佛陀的图像，大概在于表现连子用意。

这些实例反映的思想观念若隐若现，不像后世那样显著，大体反映了早期连子图像的面貌。宋代及以降，一方面在佛教图像中比较明确地衍生出连子意涵，另一方面纯粹民俗性质的连子图像流行开来。

〔图一:1〕青州云门山北齐2号龛左胁侍菩萨
李静杰摄



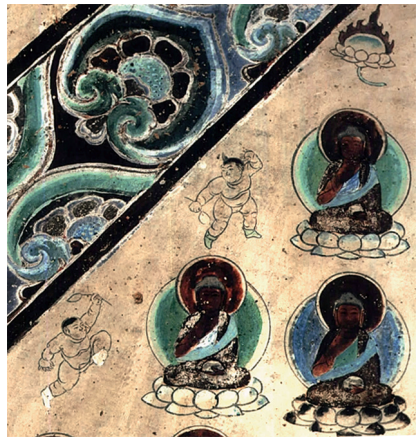
〔图一:2〕青州云门山北齐2号龛左胁侍菩萨佩带局部
李静杰摄



〔图二〕敦煌莫高窟初唐329窟西壁龛外壁画莲枝童子
采自段文杰、樊锦诗主编《中国敦煌壁画全集5·敦煌 初唐》，辽宁美术出版社、天津人民美术出版社，2006年，图版81、82



〔图三〕敦煌莫高窟盛唐79号窟顶壁画千佛与童子
采自敦煌文物研究所《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，文物出版社，1987年，图版25



二　宋元明清佛教图像衍生连子意涵

宋代及以降，一些佛教图像中衍生出连子意涵，已知实例多集中在南宋和明代，可以细分为三类：观无量寿经变、善财童子五十三参图像以及其他佛教图像。

（一）观无量寿经变衍生连子意涵

三例南宋和明代观无量寿经变莲花化生图像中衍生出的连子意涵，反映了佛教艺术适应当时社会思想观念变化，与民间和民俗文化深度融合的情况。

〔图四：1〕大足宝顶山大佛湾南宋浮雕观无量寿经变上品与中品往生局部
李静杰摄



〔图四：2〕大足宝顶山大佛湾南宋浮雕观无量寿经变下品下生中化生童子
李静杰摄



〔图四：3〕大板足宝顶山大佛湾南宋浮雕观无量寿经变上品上生大势至菩萨一侧执莲枝童子
李静杰摄



大足宝顶山大佛湾南宋中期摩崖浮雕观无量寿经变，横2160厘米，纵（高）815厘米，进深250厘米，系此种经变中规模最大者，上方为西方三圣代表的极乐世界，下方九品往生为此铺经变表现的重心所在〔图四：1〕，十六观点缀在画幅两边[1]。九品往生画面中表现众多童子，有些在莲花或莲叶中露出头部，有些或立或坐或趴在莲花、莲叶上〔图四：2〕，另有些骑在栏杆上。上品下生的下方刊刻偈赞："西方极乐七宝池，八功德水不思□，底有金沙岸香树，莲花涌出化生儿。"显然，这些童子依然作为西方极乐世界化生的表现，然就视觉效果而言，这一场景更像儿童乐园——喜庆、热闹，一派无虑无忧的祥和景象，观者的注意力不知不觉地被吸引过去。相较于唐代观无量寿经变化生，此南宋经变不仅童子数量显著增多，而且洋溢出欢快的氛围。值得注意的是，上品上生大势至菩萨一侧还出现执莲枝童子〔图四：3〕。可以想见，该经变的设计或造作者，似乎有意营造多子多孙场境，使得传统佛教题材接近世俗生活，人们的希冀和追求随之变得更加现实，从而塑造出新时代的观无量寿经变。

‹1› 参见孙明利《大足石刻观无量寿经变分析》，大足石刻研究院编《大足石刻全集》第9卷，重庆出版社，2019年，第336—402页。

〔图五:1〕大足千佛岩明永乐十年(1412)浮雕观无量寿经变
李静杰摄



〔图五:2〕大足千佛岩明永乐十年(1412)浮雕观无量寿经变上品下生场面
李静杰摄



〔图五:3〕大足千佛岩明永乐十年(1412)浮雕观无量寿经变上品上生场面
李静杰摄



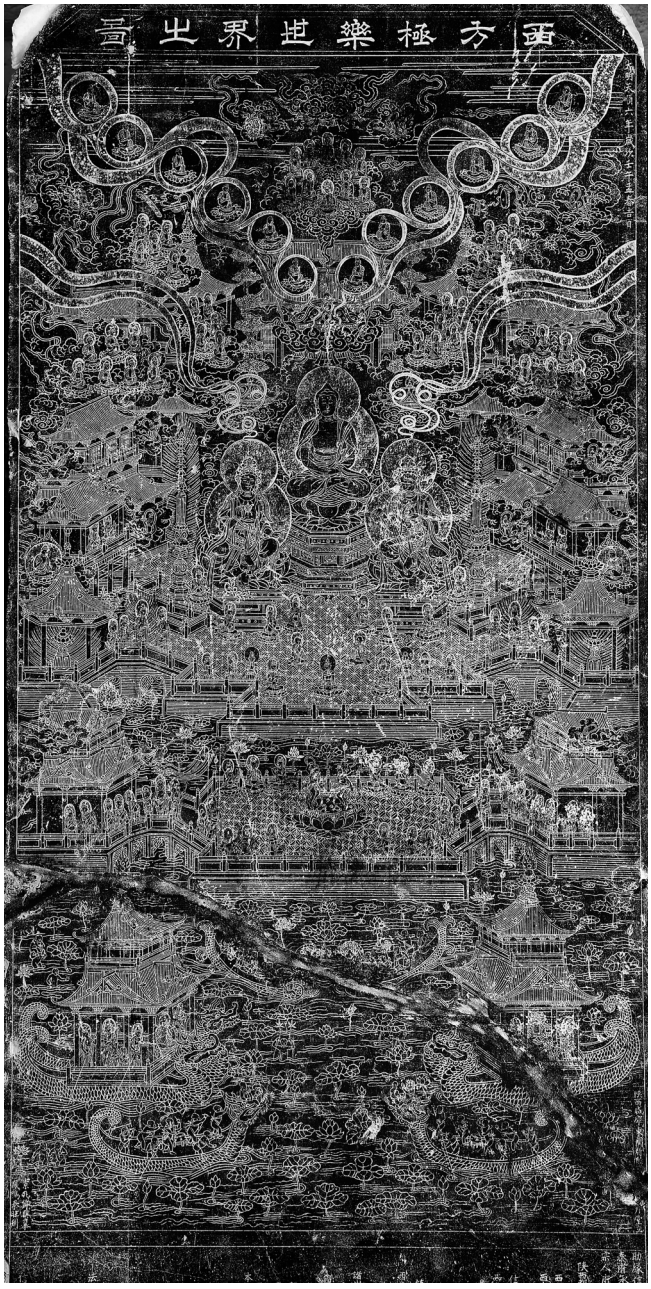
大足三驱镇千佛岩明永乐十年(1412)摩崖浮雕观无量寿佛经变〔图五：1〕[1]，横452厘米，纵(高)392厘米，进深72—99厘米，后壁西方三圣占据上方空间，九品往生填满下方空间，左右侧壁小画面表现十六观场面，总体布局效法宝顶山南宋观无量寿经变。九品往生依然是重点表现对象，分上下两排，上排横列立菩萨，有些手执带有化生的长茎莲花；下方横列连续坐于莲花上的童子，莲叶中露出童子头部〔图五：2〕，下排两侧各有两组一坐佛二立胁侍菩萨，横列莲花中露出半身童子。十分引人注目的是，下排中间特意留出碑面空间刊刻"给孙园"〔图五：3〕，借助观无量寿经变莲花化生场景表达子孙繁衍的用意赫然显现，主题已经超越原本的观无量寿经变意涵。

西安明天顺六年(1462)碑刻西方极乐世界图〔图六：1〕[2]，画面分上方虚空、中间建筑、下方莲池三个部分，莲池部分又分上、中、下三层，上层左右各一鱼形舟、中层左右各一龙体楼船，下层左右各一龙

‹1› 重庆中国三峡博物馆《重庆地区元明清佛教摩崖龛像》，《考古学报》2011年第3期，第411—412页；前揭孙明利《大足石刻观无量寿经变分析》。

‹2› 李静杰《明朝天顺年间碑刻弥陀禅寺记与西方极乐世界图述论》，《故宫博物院院刊》2014年第4期，第6—26页。

〔图六:1〕西安明天顺六年（1462）碑刻西方极乐世界图
李静杰摄



〔图六:2〕西安明天顺六年（1462）碑刻西方极乐世界图莲池中间
李静杰摄



〔图六:3〕西安明天顺六年（1462）碑刻西方极乐世界图莲池右下方
李静杰摄



形舟，一并向中央相向划行。在莲池部分，诸舟船之外的空隙填塞莲花、莲叶，两艘龙体楼船之间水域，左侧一童子攀爬莲花之上，右侧一童子从池水中露出上半身，两手举起，各握一枝长茎莲花〔图六：2〕。在莲池右下角，一童子左手擎莲花，右手挽另一童子手臂相伴涉水〔图六：3〕。这些童子图像没有一例采用在莲花或莲叶中化生的形式，却热衷于童子手执莲花及攀爬莲花表现，可以说多子孙观念已经渗透到此类图像之中，从而创造具有连子用意的新图式。

（二）善财童子五十三参图像衍生连子意涵

两例南宋和明代善财童子五十三参图像，基于《华严经·入法界品》记载的善财童子参访遍友童子师情节，表述连子或子孙繁衍的观念，反映了原没有莲花化生因素的佛教艺术如何巧妙地与民俗文化相结合。

重庆大足北山南宋绍兴十七年至二十五年（1147—1155）砖砌多宝佛塔〔图七〕，通高约33米，外表为八角形十二层，塔内七层，塔心与外壁间形成回廊。回廊的内壁、外壁以及塔身外表嵌砌一百余块石板，浮雕佛、菩萨尊像与善财童子五十三参等。其中多宝塔内部与外表分别现存34块、16块石板浮雕善财童子参访场面[1]。多宝塔五十三参图像，由砌塔“道人”（即佛教修行者）邢信道出资，募集匠工为母亲王氏二娘雕刻，善财童子参访诸善知识名号及其所得法门名号，与唐实叉难陀译《大方广佛华严经》卷七六《入法界品》一一对应，且关涉初盛唐之际华严学者李通玄《新华严经论》阐述的菩萨五位修行理论，

‹1› 黎方银《大足北山多宝塔内善财童子五十三参石刻图像》，《敦煌研究》1996年第3期，第51—63页；陈明光《大足多宝塔外部造像勘察简报》，重庆大足石刻艺术博物馆编《2005年重庆大足石刻国际学术研讨会论文集》，文物出版社，2007年，第88—113页。

强调如何成就法身‹1›。第六层回廊内壁浮雕第四十五参场面，迦毗罗城遍友童子立在中间，手擎大莲叶如伞盖般覆于头上，两侧各雕刻一枝莲花，左下方为前来参访的善财童子双手合十，与右下方善知众艺童子相对而立，以遍友童子师手擎莲叶代表所得菩萨解脱法门，实则为当时社会流行连子观念的直观反映。

四川成都新繁镇龙藏寺中殿明成化十二年（1476）壁画善财童子五十三参图像〔图八：1〕‹2›，分布在东西两壁中铺和后铺，各分上、中、下三排，相邻两排各场面呈犬牙交错状排列，合计约52平方米，系现存此种图像中画面最大的。东壁中铺壁画第四十五参场面，月台上，大屏风前，一附头光童子倚坐其中，左侧侍立二童子，一撑伞，一执杖，右侧及前方六童子，一者仰面躺在方桌上，两腿竖起蹬动瓷坛。下方一人用力扶桌，探头观看。右侧及前方一者敲锣、一者打鼓，余二者助威。画面左下方善财童子注视着玩耍瓷坛的童子，倚坐者应为遍友童子师，仰躺登瓷坛者则是善知众艺童子。画面以童子做艺比喻善知众艺菩萨法门‹3›，题记“子嗣联芳”发愿文〔图八：2〕，应关联图像中的众多童子‹4›。尽管该场面没有莲花

〔图七〕大足北山南宋多宝塔嵌板浮雕善财童子参访遍友童子师场面
李静杰摄



‹1› 李静杰《论宋代善财童子五十三参图像》，《艺术史研究》第13辑，中山大学出版社，2011年，第287－331页。

‹2› 李静杰、谷东方、范丽娜《明代佛寺壁画善财童子五十三参图像考察——以成都与张家口的实例为中心》，《故宫学刊》总第八辑，故宫出版社，2012年，第238－292页。

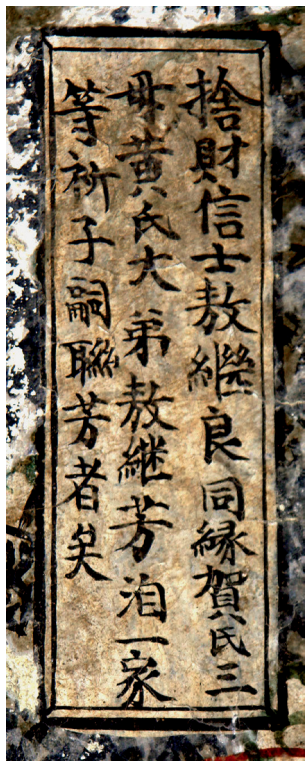
‹3› （唐）实叉难陀译《大方广佛华严经》卷七六《入法界品》：“（天主光天女云）‘迦毗罗城有童子师，名曰遍友，汝诣彼问菩萨云何学菩萨行、修菩萨道’。时善财童子以闻法故…… 至遍友所，礼足围绕、合掌恭敬于一面立。……遍友答言：‘善男子，此有童子名善知众艺，学菩萨字智，汝可问之，当为汝说。’……（善知众艺童子云）我得菩萨解脱，名善知众艺。我恒唱持此之字母……入无量无数般若波罗蜜门。……如诸菩萨摩诃萨能于一切世、出世间善巧之法，以智通达到于彼岸，殊方异艺咸综无遗。”《大正新修大藏经》第9册，台北：新文丰出版公司，1983 年，第 417、418 页。

‹4› 冯修齐《新繁龙藏寺明代壁画》，《大慈》2008年第2期，第31－34页。

〔图八:1〕成都新繁镇龙藏寺中殿明成化十二年(1476)壁画善财童子参访遍友童子师场面
李静杰摄



〔图八:2〕成都新繁镇龙藏寺中殿明成化十二年(1476)壁画善财童子参访遍友童子师场面题记
李静杰摄



和童子手执莲花表现，但借用众多童子表达子孙繁衍的用意，同样反映了佛教艺术世俗化的大趋势。

（三）其他佛教图像衍生连子意涵

宋、元、明、清时期，其他佛教图像也纷纷出现连子内容，说明子孙繁衍观念深入人心，佛教艺术与民俗文化的界限变得模糊。

敦煌西千佛洞4号窟前室天井回鹘时期(约11世纪)壁画中的供养童子〔图九〕，两手各执一枝莲花飞腾在云雾之上，后方跟随着手捧花卉的云中供养菩萨。

大足北山多宝塔第五层南宋绍兴二十三年(1153)57号龛，后壁配置无量寿佛，左右壁分别配置不空羂索观音、如意轮观音。不空羂索观音台座前方表现一丛莲花〔图十〕，一童子在莲花丛中露出上半身，双手合十，就童子为半身造型且与无量寿佛组合情形分析，应为莲花化生表现，但其处在莲花丛中却罕有所见，似乎有意强调童子与莲枝的联系。不空羂索观音在经典记述中相对于《法华经》中的观世音救济功能更为强大，所谓有二十种功德、八种法，满足人们种种需求和利益[1]，这应是人们选择此种造像的主要缘由。再结合此龛无量寿佛头光两侧题记，“奉佛文陟、妻毛氏□□为母唐氏耳目不安，布施铃铎一级，爰为陟嗣息、女□契造无量寿佛一尊，祈乞早应凡心、子孙蕃衍、富贵荣华、福寿延远，时癸酉”，可知施主特别在意现实利益，而且祈求子孙繁衍被置于优先选项，由此可见，连子用意应该确实蕴含其中。

四川泸县福集镇玉蟾山摩崖浮雕明代不空羂索观音龛像〔图十一〕，台座前方表现一丛莲花，莲花前一童子从海水中露出上半身，海水大概用来表现普陀洛伽山岛屿环境，台座左右侧分别为善财童子、龙女。此龛造像童子与莲花丛的结合，显然延续了前述大足多宝塔南宋57号龛的造型传统，尽管表现为

‹1› （隋）阇那崛多译《不空羂索咒经》，前揭《大正新修大藏经》第20册，第399—402页。

〔图九〕敦煌西千佛洞4号窟前室天井回鹘时期壁画供养童子
采自段文杰主编《中国敦煌壁画全集10·敦煌 西夏、元》，天津人民美术出版社，1990年，图版37



〔图十〕大足北山多宝塔南宋绍兴二十三年（1153）57号龛
浮雕不空羂索观音局部
李静杰摄



化生形式，连子依然是主要用意所在。

山西繁峙秘密寺清代文殊殿前廊木板画[1]，主体表现五台山文殊菩萨故事和悉达多太子四门出游图像，左次间表现布袋和尚及十六群儿图像〔图十二：1—2〕，布袋和尚身披敞怀袈裟，蜷腿坐在圆形褥垫上，左手握袈裟放在左腿上，右手执念珠搭在右膝上。布袋和尚左侧表现九名童子，其中一者手举莲花，右侧表现七名童子，合为十六童子，右侧另有一对夫妇各执食器、如意，图像内容比较契合南宋晚期志磐《佛祖统纪》记述[2]。布袋和尚体态丰腴、大腹便便，象征心宽体胖，十六名群儿和童子执莲，寓意子孙繁衍，夫妇各执食器、如意，寓意丰衣足食、快乐如意。可见这一佛教图像已然转化为期待生活富足的民俗图像。

上述各种题材的佛教图像，从不同侧面展现了莲花化生与莲枝童子间的微妙关系，反映了传统佛教艺术趋向生活化，以及民俗文化日益渗透佛教文化的细节和过程。

〔图十一〕泸县福集镇玉蟾山摩崖
浮雕明代不空羂索观音龛像
李静杰摄



‹1› 李静杰《繁峙秘密寺清代壁画反映的五台山信仰》，《艺术史研究》第16辑，中山大学出版社，2014年，第229—256页。

‹2› （宋）志磐《佛祖统纪》卷四二《法运通塞志》：后梁贞明“二年（916）……四明奉化布袋和上于岳林寺东廊坐磐石上而化，葬于封山。既葬，复有人见之东阳道中者，嘱云，‘我误持只履来，可与持归’。归而知师亡，众视其穴唯只履在焉。师初至不知所从，自称名曰契此，蹙额皤腹，言人吉凶皆验。常以拄杖荷布袋游化廛市，见物则乞，所得之物悉入袋中。有十六群儿哗逐之，争掣其袋，或于人中打开袋，出钵盂、木履、鱼饭、菜肉、瓦石等物。”前揭《大正新修大藏经》第49册，第390页下。

〔图十二:1–2〕繁峙秘密寺清代文殊殿木板画布袋和尚及十六群儿图像
李静杰摄



1



2

三　宋金时期民俗连子图像

宋金时期，民俗连子图像流行开来，不仅有独立的莲枝童子图像，还有一般花枝童子图像，已知实例多集中在金代和南宋，反映了连子观念及其图像在民间传播发展情况。

（一）莲枝童子

宋金时期，在非佛教文化语境中，以童子攀援、手执莲枝为特征的莲枝童子图像出现并流行开来，可以看作完全独立且具有真正意义的连子图像。就此种图像的表现特征和出现的时间节点判断，应脱胎于莲花化生，并在求子风尚影响下独立出来，成为人们喜闻乐见的艺术母题。已知实例多集中在金代和南宋，铜镜与墓葬装饰为主要遗存。

铜镜实例如辽宁朝阳博物馆藏朝阳双塔区林四家村出土金代铜镜〔图十三〕、河北围场1959年出土金

代铜镜[1]、河北尚义大清沟1962年出土金代铜镜〔图十四〕，三者具有相同的造型风貌，均为圆形镜，作浮雕图像。图像以水波为衬底，一枝莲花以桥形镜钮为中心右向环绕配置，莲枝下方长出大莲叶、小莲花，上方亦长出大莲花、小莲叶，左侧童子后侧身手执莲枝跑向中央，右侧童子内侧身手执莲枝跑向中央。各镜又有少许差异，前二者图像充满镜背，显得稠密拥挤，左侧童子双手上举执莲枝，右侧童子左手抬起，右手垂下执莲枝；后者镜钮周围留白，画面显得疏朗流畅，二童子各举双手执莲花。

〔图十三〕金代铜镜
朝阳双塔区林四家村出土　李静杰摄



〔图十四〕金代铜镜
尚义大清沟出土　采自河北省文物考古研究所编《历代铜镜纹饰》，河北美术出版社，1996年，图251



〔图十五〕金代柱台浮雕
佳县黑龙寺　李静杰摄



陕西佳县黑龙寺金代柱台浮雕，在六棱柱的各面表现青龙、凤凰、插花和莲枝童子〔图十五〕，在莲枝童子画面中，裸体童子骑在莲枝上，两手前后扶持莲枝，造型自然生动，连子表现意图跃然而生。

墓葬遗存之例见四川荣县博物馆藏南宋墓葬浮雕〔图十六：1－2〕，画面以减地平雕表现。其一，童子单腿跪坐，两手各执莲花，为典型连子表现。其二，青年男子抱物而立，身后以盆景形式表现一丛莲花，画面有意突出男子与莲花的关系，显然带有连子意涵。另一例见四川泸县博物馆藏石桥镇新屋嘴村征集南宋墓室浮雕〔图十七〕，在仿木横额上一天女手托莲叶飞来，可以看作是童子手执莲花的变体，推测连子依然是该图像表达意图之所在。

（二）花枝童子

宋金时期在莲枝童子之外，还流行一般化的童子攀援和手执花枝图像，构图与莲枝童子相近，从表现形式和出现时间节点来看，可能是在莲枝童子图像影响下产生的，或与莲枝童子一同源自佛教莲花化生图像。所知实例几乎全部为金代遗存。

在已知遗存中有八面金代铜镜表现这一主题，根据表现内容和排列形式可以分为五种。第一种，上

‹1›　河北省文物考古研究所编《历代铜镜纹饰》，河北美术出版社，1996年，图250。

〔图十六:1–2〕南宋墓浮雕
荣县博物馆藏　李静杰摄



1



2

〔图十七〕南宋墓浮雕
泸县石桥镇新屋嘴村征集　李静杰摄



〔图十八〕金代四童子戏花枝镜
阿城白城二村出土　李静杰摄



下对置且呈顺时针同向旋绕式四童子戏花枝镜。见金上京历史博物馆藏阿城白城二队出土铜镜〔图十八〕、内蒙古博物院藏铜镜、赤峰博物馆藏当地出土铜镜〔图十九〕，均为六瓣葵花形制，有外高内低两层边缘，镜面不分区。一枝缠枝花卉以顺时针方向环绕镜钮，花卉分四组，每组长出若干略呈三角形的小叶和一朵五瓣花，两组花卉之间各有一个童子，童子左腿在前、右腿在后，或骑或立或倒挂在花枝上，手执花枝向右前方移动；下方二抓髻女童作上升之态，上方二平头男童作俯冲之势。

第二种，呈顺时针同向旋绕式四童子戏花枝镜。仅见金上京历史博物馆藏铜镜〔图二十〕，八角形，以凸起边缘和圈带将画面分为内外区。内区半球状钮周围刻画两层花叶纹，形成钮座，一枝缠枝花卉以顺时针方向环绕镜钮，花卉分四组，每组长出二卷曲云形花叶和一凸起花蕾，两组花卉之间各一童子身躯向内，右腿在前、左腿在后，攀援且手执花枝，向右前方移动，外区表现一圈向内飞翔的蝴蝶。

第三种，呈顺时针同向旋绕式三童子戏花枝镜。仅见于辽宁省博物馆藏铜镜〔图二十一〕，圆形，素面宽带下凹边缘，以圆圈带分割成内外区。内区反字题记“□盘沟左字王家”，外区呈顺时针方向环绕一枝缠枝花卉，花卉分三组，每组长出一花蕾、一上面观葵花形花朵、二锯齿形叶片，两组花卉之间各一童子身躯向外，右腿在前、左腿在后，攀援且手执花枝向前方移动。

〔图十九〕金代四童子戏花枝镜
赤峰出土　李静杰摄



〔图二十〕金代四童子戏花枝镜
金上京历史博物馆藏　李静杰摄



〔图二十一〕金代三童子戏花枝镜
辽宁省博物馆藏　李静杰摄



在上述五面铜镜中两面来自黑龙江省哈尔滨市阿城区金上京遗址附近，三面来自辽宁省和内蒙古自治区，均在金国北部领土，从分布地点推测，这种铜镜大概创始于金早期都城上京（今黑龙江阿城），且有可能出现在金贞元元年（1153）海陵王完颜亮从上京迁都燕京（今北京）之前，关联金人据有华北以及汉人工匠向上京流动的历史背景。

第四种，呈顺时针同向旋绕式四童子戏花枝镜。见于衡水博物馆藏当地铜库拣选铜镜〔图二十二〕，圆形，窄缘凸起，以一圈联珠纹分割成内外区。内区在环状钮周围表现五丛花卉，外区以顺时针方向表现一枝缠枝花卉，花卉分四组，每组长出二叶片、二花朵，两组花卉之间各一童子身躯向内，右腿蜷起，浮在花枝之上，手牵花枝向前移动。

第五种，呈顺时针同向旋绕式五童子手执花枝镜。见于1978年邢台博物馆藏当地电解铜厂拣选铜镜〔图二十三〕、廊坊博物馆旧藏铜镜〔图二十四〕，圆形，镜面以环状钮为中心，表现两重联珠圈，分内外区。内区素面，外区（即两重联珠圈之间）五个童子等距环列，身躯向内浮在空中，右腿蜷起，左手执花枝。两面铜镜有所差异，前者素面窄缘、素地，后者有外高内低两重边缘，在两童子之间，各有漂浮的扁方状物下悬挂一枚“大定通宝”方孔圆钱，每个童子背上也各有一枚“大定通宝”钱，形成铜镜地纹。大定（1161—1189）为金世宗完颜雍年号，处在迁都后的金中期，由此推测该铜镜应属于这一时间段或稍晚遗物。

上述第四、第五种铜镜缺少明确出土信息，推测其原初使用地与当今发现和保存地相去不远。这三面铜镜均分布在华北平原北部，主体图案和风格一致，而且从手牵缠枝花卉发展为手执折枝花卉，添加方孔圆钱地纹则意在希望生活富足。相对于前三种铜镜，第四、五种铜镜可视为其发展形态。铜镜作为一般化民用物品，能够准确地体现人们的日常心理，以及普遍的社会观念。

还见有附着在墓葬装饰、瓷器和织物载体上的花枝童子图像。诸如山西稷山马村金代仿木雕砖墓〔图

〔图二十二〕四童子戏花枝镜
衡水市博物馆藏　李静杰摄



〔图二十三〕五童子手执花枝镜
邢台博物馆藏　李静杰摄



〔图二十四〕五童子手执花枝镜
廊坊博物馆藏　李静杰摄



〔图二十五〕稷山马村金代仿木雕砖墓浮雕假门
李静杰摄



二十五〕[1]，壁面假门扇上雕刻童子坐在牡丹花枝上，神情悠然自在。陕西耀州窑博物馆藏铜川黄堡镇窑址出土金代瓷罐〔图二十六〕，梅瓶形制，罐体通身刻画稠密的缠枝花卉，花卉间表现数身童子攀援、手执花枝。

宁夏贺兰拜寺口西塔塔刹穹室出土三块婴戏花枝印花绢〔图二十七〕[2]，质地、色泽、图案相同。每一主题单元以一块方巾为中心，在方巾中间十字形区域、周围方形青色枝叶骨架相间的四角，各表现一朵白色花卉。方巾之外四面各一穿兜肚抓髻童子，两手左右牵拽绕过头上方的花枝，两腿蜷起，似游在水中，四童子呈逆时针方向环绕排列。各个单元之间，在中间十字形、周围圆形青色枝叶骨架相间的四角，分别表现一朵白色花卉，圆形花枝外围表现一圈白色联珠纹。此印花绢产自宋朝、金朝还是西夏，目前还不很清楚，反映多子观念应该没有疑议。

上述莲枝童子及一般花枝童子图像，在金朝与南宋流行一时，金朝的流行情况尤其引人注目，改变了以往人们就这一问题的传统认知。值得注意的是，连子系汉人的生活观念，本来无关东北女真人生活习俗，之所以能够在金朝流行一时，应是汉人群体和汉文化融入金朝社会之结果。这些连子类图像发展变化的细节，为探索连

‹1›　山西省考古研究所《山西稷山金墓发掘简报》，《文物》1983年第1期，第45—63页。

‹2›　宁夏回族自治区文物管理委员会办公室、贺兰县文化局《宁夏贺兰县拜寺口双塔勘测维修简报》，《文物》1991年第8期，第14—26页。

〔**图二十六：1–3**〕**金代瓷罐**
铜川黄堡镇窑址出土　耀州窑博物馆藏
李静杰摄



1



2



3

子观念在民间和民俗文化中滋长的过程，提供了强有力的支撑点。

总体而言，滋生于唐代乃至更早的连子观念，北宋时期已经发展成为都市民俗文化，相关造型艺术也随之流行开来，在南宋与金代佛教及世俗遗存中，带有连子性质图像大量涌现，明代连子图像获得又一次发展。连子图像从佛教到民俗，从都市到乡村，从中原大地到南方和北部边地，在不知不觉间发扬光大、深入人心。连子图像为阐释佛教艺术如何民间化、民俗化提供了重要线索和视角，随着相关材料的不断发现，这一话题将变得越来越充实，越来越具有生命力。

〔**图二十七**〕**婴戏花枝印花绢局部**
贺兰拜寺口西塔出土　宁夏回族自治区博物馆藏
李静杰摄



［作者单位：清华大学美术学院］

（责任编辑：盛　洁）