

素以為絢兮

張錯

宋代銘文素鏡風貌

若以青銅鏡風格發展起伏的脈絡看來，毫無疑問，自戰國到漢魏為一大巔峰，到了隋唐又轉折入另一高潮。然而到了宋代，論者多歸咎其素面相見，在銅鏡史的位置屬「退化期」。宋鏡重實用價值，鏡背不尚紋飾，使唐鏡華麗豐腴的唯美主義，一落而為社會現實生活的附屬樣品。孔祥星、劉一曼把隋唐鏡釐定為發展史的「中國銅鏡的高度發展」期，把宋鏡發軔為「中國銅鏡的日趨衰落」期。他們認為宋鏡「考古出土的資料不充分，除紀年鏡外，缺乏標準鏡，因此，學者對這個時期銅鏡的特徵和類型並沒有好好加以總結和鑒定」，但繼指出殘唐五代十國後，宋與遼、西夏、金等

外族的鼎立與對峙，政權前後交替的歷史政治因素，似乎就是宋鏡日趨衰落的原因。^{〔註〕}

二〇〇五年上海博物館出版館藏銅鏡精品的《練形神冶，瑩質良工》一書圖版章回內，雖未諱貶，然亦把隋唐鏡呼為「絢麗多姿的隋唐銅鏡」，宋鏡則歸納入「世俗繁雜的宋遼金西夏元明清銅鏡」，一句「世俗繁雜」，宋鏡便如布衣庶人，躋身漢人及異族諸色人種的世俗行列。^{〔註二〕}

沈從文曾自兩種角度提到宋鏡的衰退。他指出：

如以鏡子工藝美術而言，發展到宋代特種官工鏡，已可說近於曲終雅奏。勞動人民的豐富智慧和技巧以及無窮無盡的創造力，

隨同社會發展變化，重點開始轉移到新的燒瓷、雕漆、織金錦、刻線等等其他工藝方面去了。青銅工藝雖然在若干部門還有不同程度的進展……例如：金銀加工的馬鞍裝具……鐵兵器雜件也常錯鏤金銀……宋宣和的仿古銅器……南宋紹興時姜娘子鑄細錦地紋方爐，在青銅工藝品中還別具一格。

沈先生並繼續指出：

不過製鏡工藝事實上到南



素以為絢兮—宋代銘文素鏡風貌



圖一 馬王堆鈕座穿綬帶蟠螭鏡 湖南博物館藏

宋已顯明在衰落中，特別是在南方，已不再是工藝生產的重點。這時揚州等大都市的手工業多被戰爭破壞，原有舊鏡多熔化改鑄銅錢或供其他需要。一般家常鏡子，重實用而不尚花紋。在湖州、饒州、臨安聞名全國的「張家」、「馬家」、「石家念二叔」等等店鋪所做青銅照子，通常多素背無花，只在鏡背部份留下個出售店鋪圖記。^{〔註三〕}



圖二 南越王墓綬帶穿繫帶托銅鏡 廣州西漢南越王墓博物館藏

其實所謂南宋鏡子「重實用而不尚花紋」，主要是使用方式的演進，與美學無關。戰國鏡的弦型鈕座（Knob）、漢魏、隋唐鏡的渾圓鏡鈕功用，均是用綬帶或絲繩（視乎鏡之大小）套出其中，以持或縛掛（圖一、二）。湖南馬王堆漢墓出土銅鏡及西漢南越王墓均曾出土鈕座繫有綬帶的大型銅鏡，馬王堆一號墓的蟠螭鏡直徑十九·四公分；南越王墓的錯金銀複合帶托銅鏡直徑更長達二九·八公分，都是大鏡，

應有鏡座，然未見出土，可見仍為繫掛或侍僕手持。^{〔註四〕}用鏡時，拿在手裡，或用綬帶縛架掛放在較低的鏡台上（唐宋以前，古人多席地而坐），就如同顧愷之《女史箴圖》絹本內的一段，右邊有人手執銅鏡自照，左邊有人對著鏡台由侍女臨鏡梳妝照影（圖二）。

此畫是否東晉顧愷之所作，存疑。沈從文更直言所謂《女史箴》本張華諷賈后而作，畫中梳髮婦女為西漢雙環髻髮型。因而此畫「其實卷首執筆婦女係書古代宮廷女史髮而作」，因不屬本文討論，不深究。^{〔註五〕}因此，如是手執鏡，自然注意及鏡背紋飾，以力求美觀賞心悅目及表現主題的祥瑞，像是漢博局規矩四靈獸鏡，或唐海獸葡萄鏡等。（圖四、五）

早期几桌席地而坐，鏡架簡便形小，譬如東漢鑿金銅鏡架，把鏡套人如一彎新月的鏡架槽內便可。這類鏡架金屬沉重，型簡、座柄矮短，當是放在較高几桌，或由侍女持之



圖三 顧愷之「女史箴圖」局部 大英博物館藏

以讓妝者觀照。後來的青銅犀牛望月鏡托（圖六），大同小異，應是此類鏡架的演變。

目前出土或收藏的鏡架座均為銅製，方能保存全貌。所有其他木製架座千年滄桑歲月，均已朽蕩無存，僅牘明清花梨木或紫檀木等的木質鏡座

架組，但架疊雕鏤，已是近代風貌，無復漢唐古韻。^{〔註六〕}

宋明以後，椅座已為生活傢俱，影響其他用器形制，鏡子就是其一。房內一桌二椅的標準陳設，坐具較高，放在桌上較具美感及實用的鏡座隨即脫穎而出。人坐椅上，鏡座置放在桌用來架持鏡子，或用一條細長桿條套咬入銅鏡鈕孔，接插入鏡座（此種鏡座在漢魏六朝時就置放在席地上，可參看〈女史箴圖〉），從此逐漸取代穿手入寬繩或布帶的手持鏡。尤其用以縛掛的綬帶寬闊，一旦捨棄，銅鏡鈕座遂變狹小，宋明兩朝的細圓及元寶型鈕座就是典型。

鏡台前梳妝面對鏡面，極少看到鏡背，圖案美觀需求度減低，鏡背素面無紋，亦是道理。為了便於上架，宋鏡一般質身均較堅薄，約〇·三公分，與厚重唐鏡鏡身並不相同。^{〔註七〕}但瀏覽歷代銅鏡體積，上架或手持，均視乎鏡之大小。小於八公分的鏡子僅宜掌中，不宜上架。

即使素面，風韻無減。

宋素鏡造型多姿多采，除方形、長方形、有柄型的鏡子外（圖七、八、九），又有繼承自唐代葵花、菱花而成的六棱或八棱花鏡（圖十、十一、十二）；還有一種雞心鏡，又稱桃型或盾型鏡，體積較小，應仍為手持鏡或掌中鏡。（圖十三、十四）另外，又有道教氣息濃厚的掛鐘型、鼎型、雲板型，極具時代風貌。但因圓、方型鏡種仍為所有鏡子基本型式，上面不規則的爐、鐘、鼎、雲板鏡型僅曇花一現，留給後人鑑證宋鏡一個容易的特徵切入點。

宋代戰禍連綿、礦藏匱缺、手工藝受制於不穩定社會民生等因素，固是一種歷史評價，但並非放諸四海皆準。其實宋代城市經濟發展仍非常蓬勃，中產階級興起帶動商貿，他們的媒觸潤滑作用，使貴族文化普及，也使市民文化提昇。北宋汴京（開封）人口達一百萬，繁華如花錦。南宋重視海路交通，商業貿易規模更

素以為絢兮—宋代銘文素鏡風貌



圖四 漢博局規矩四靈獸鏡 國立故宮博物院藏



圖五 唐海獸葡萄鏡 國立故宮博物院藏

大，臨安（杭州）人口亦達一百二十萬人，酒肆茶坊，勾欄瓦舍遍處皆是。從早到晚，大街小巷，人群攢動。讀筆記小說孟元老《東京夢華錄》可知汴京盛況，讀灌圃耐得翁《都城紀勝》、西湖老人《繁勝錄》、吳自牧《夢粱錄》、周密《武林舊事》可悉南渡臨安的繁觀勝景。除飲食及節

日民俗喜慶，還有民間的百戲伎藝，《都城紀勝》〈瓦舍眾伎〉條內有小說文類「說話」記載，為宋元話本小說珍貴的原始資料：

說話有四家：一者小說，謂之銀字兒，如煙粉靈怪、傳奇。說公案，皆是搏刀趕棒，及發跡變泰之事。說鐵騎兒，謂士馬金鼓之事。說經，謂演

說佛書。說參請，謂賓主禪悟道等事。講史書，講說前代書史文傳，興廢爭戰之事。最畏小說人，蓋小說者能以一朝一代故事，頃刻間提破……。（註八）

小說的普及，薰陶消費者的興趣傾向，民眾對神話傳說熟悉而具好感，帶動宋鏡紋飾以大量的民俗傳說及神仙佛道故事，其中包括「許由巢父鏡」、「鍾馗捉鬼鏡」、「月桂玉兔搗杵鏡」、「吳牛喘月鏡」、「王質觀棋爛柯鏡」、「仙人龜鶴鏡」、「仙人斬龍鏡」等。

宋鏡另一藝術造詣為纏枝花葉紋鏡，那是一種淺浮雕紋飾，呈現細緻的工筆花卉畫風，匠心獨運，線條流暢。與前面的民俗神話人物鏡粗糙的藝術處理手法，恰成正比。

再觀殘唐五代十國到北宋大一統的帝國局面，短短十六年（九六三—九九七），宋太祖挾陳橋兵變、黃袍加身的餘威，次第用兵平滅南唐、後蜀、吳越等國。除在後唐割



圖六 魏晉鏡犀牛望月青銅鏡座

讓給契丹的燕雲十六州，中國大致已統一。從此唐代藩鎮割據，獨霸一方的分峙煙消雲散。更因四川後蜀、江南南唐、浙江吳越等地均未受兵燹，民間工藝發展在個別地區持續不輟。後蜀織錦與髹漆，瑰麗典雅；北方磁州窯及南方吉州窯等民窯創思活潑，屢見巧意；吳越錢氏青瓷祕色窯，獨步一時。

我們甚至可以說，即使宋朝進入與遼、西夏、金朝對峙



圖九 承祖石六十郎柄鏡A



圖八 饒州葉家久煉銅照子記長方鏡A



圖七 全素方鏡A



圖十二 菱花素鏡



圖十一 饒州棚下葉三家煉青銅照子菱花鏡A (右銘文)



圖十 建康府茆八叔煉銅照子菱花鏡A (右銘文)



圖十四 湖州石念四郎真鍊白銅照子A (左銘文)

圖十三 青銅鑑容鏡A (右銘文)

局面，手工業與工藝的發展，除了像沈從文先生在前面所謂的「勞動人民的豐富智慧和技巧以及無窮無盡的創造力，隨同社會發展變化，重點開始轉移到新的燒瓷、雕漆、織金錦、刻線等其他工藝方面去了」外，銅鏡的鑄作並非日落掩蔽。

但是銅的產量、技術、需求在宋代都超越前代，更由於貿易急速發展，貨幣流通，需銅日亟，管制亦嚴，供不應求，屢有銅禁之事。黃銅在日常生活器具中，主要用來製造銅鏡、鐘或鑼等，銅鏡業在南宋依然非常發達。但民間使用或出賣銅鏡，很多時也要經過官府一道「投稅獲鑿」的手續。^{〔註九〕}

需注意的是，宋金元明清鏡使用一種新合金，含銅量極高，達七三·七%，錫含量相反低至七·一%，鉛一三·一%，含鋅量亦提高至十%以上。但缺銅並非主因，減錫，是減少青銅的硬脆度而更耐用。何堂坤曾在銅鏡化學成份

分析研究指出「社會習俗的變化，以及人們對材料性能認識水平的提高，才是宋後銅鏡成份改變的主要原因，缺銅事可能也發生過一些影響，但不是直接的；至多是間接的、次要的因素。」^{〔註十〕}

宋鏡這種低錫現象，間接影響了後人對宋鏡的喜愛及評價。因為低錫，千年後出土宋鏡呈黑漆古不多，不若漢唐古鏡因具相當錫量而呈黑漆古，幽光鑑人，十分討好。筆者此觀點與一九八五年紹興「中國金屬史學術討論會」花傳平等六人提出的論文〈青銅器「黑漆古」層形成肌理探討〉的看法不謀而合。儘管何堂坤先生並不同意黑漆古的呈現，乃錫的「反偏析作用」所致。^{〔註十一〕}

其實宋鏡素樸，亦是來自一種藝術反動。這種反動行為有似黑格爾（Hegel）辯證理論中，從一個概念同一性發展下來的「正論」（thesis）、到概念自我對立的「反論」（antithesis）、再到概念放棄



圖十五 湖州南廟前街西石家念二叔真青銅照子記（右銘文）A

對立而趨向統一整合的「綜論」(synthesis)。換句話說，宇宙萬物發展的公式，凡是某一事物到達某一程度，必會轉化成與自身相反的東西，而且轉化原因並非來自外界，而實存在於發展事物的本身。

宋鏡在正、反、合三段的歷史辯證裡，雖未能臻達集

大成綜合，然與唐鏡的正反互動，理應視為風格上正反的辯證。就如在陶瓷上，宋代汝、定的淡雅高逸（猶如樸實無華的典雅漆器），與唐代華麗鋪張的三彩恰成正比。五大名窯以降，磁州的野趣，吉州的千般變幻，耀州的翠黃異色，均可視為一種藝術發展下自身的轉化反動過程。

宋鏡纖秀素淨，正是對唐代華麗豐腴風格一種藝術反動轉化。但是無可否認，北宋到南宋初期製作精緻巧麗，入南宋後期質素便日呈粗簡，卻是事實，此乃政治經濟原因多於美學挫敗。

所謂銘文素鏡，是指鏡背素面無紋，僅以方框銘刻店號地址或製鏡人名字。此鏡種最早出現在北宋政和年間，一直延續入南宋臨安。銘文內稱鏡子為「青銅照子」或「鑑子」，主因是避諱趙匡胤之祖趙敬，「敬」、「鏡」兩字同音。^{〔註十二〕}此外又稱「無比」、「真煉」或「真正」，均指正宗的商號精品。這些素鏡以全

國六大產區為主，最具代表性分別有「湖州」石家，「饒州」葉家、「建康」茆家、「成都」龔家、「蘇州」繆、趙家、「杭州」（臨安）王家。此外，銘文素鏡經常以重量計值，每重一兩，售六十字到一百文，湖州石道人葵花銘文鏡，鏡右框書銘文二行十字「湖州石道人法煉生鐵鏡」，左側另框一行五字，上鑄「每兩一百足」，可謂貨真價實。

六大鑄鏡地區，以湖州作坊最為有名，銷售全國。石家以父執輩排行第二的石念鑄鏡名氣響亮，銘文素鏡「湖州石家念二叔青銅照子」最多，其他家族成員有二郎、石三、三叔、四郎、十郎、十五郎等人。石念老店在湖州南廟前街西，鏡銘標有「湖州南廟前街西石家念二叔真青銅照子記」。其他石家店舖應就在湖州儀鳳橋一帶，因石家素鏡多銘有「湖州儀鳳橋石家真正一色青銅鏡」。據嘉泰《吳興誌》載，儀鳳橋位於南宋湖州的熱鬧市區。又，該橋原建於

唐代，南宋紹熙三年毀於火。翌年重建改稱紹熙橋，因此凡鑄有儀鳳橋銘文之石家鏡應是製於紹熙三年（一一九二）之前。^{〔註十三〕}

自美術構圖而言，銘文素鏡以方框文字在素淨空間形成一種獨特文本圖案。它既是文字，也是圖象。就以石念「湖州南廟前街西石家念二叔真青銅照子記」為例（圖十五），這面長闊各十一公分的方鏡鏡背中心有一細小圓型鈕座，右邊以方框置三行十八字銘文。也就是說，方鏡型的方框內又含長方框銘文，有如四方牆壁再開一面長形窗子。框內三行銘文，每行整齊六字，似窗戶借景，填滿整個長框空間。持鏡人看過去不是山水樹木，而是方形文字組合而成的文本景觀！

這面方鏡的美學設計，是以四方鏡子中間細圓鈕座作為中心焦點，做成一圓一方的對比構圖。另又在圓鈕左邊留白，右邊以十八字銘文框格，一虛一實。這種以銘文作為圖

型基本模件（modules）的設計觀念，就像德國學者雷德侯（Lothar Ledderose）在其專著《萬物：中國藝術的模件與量產》（*Ten Thousand Things—*

Module and Mass Production in Chinese Art）內，認為中國書寫文字是一種視覺思維，無論自小篆進化入隸書、楷書，甚至自繁體字進化入簡體字，它們的結構仍然是「模件」的組合。譬如兩組繁體字的「鈞、鉤、鉏、鉉」、「記、訓、討」進化入簡體字的「鈞、鉤、鉏、鉉」、「記、訓、討」，其基本變化亦僅自基本模件的「金」與「言」，由此可見辨別出「模件」的重要。雷德侯看到中國人自本國文字警覺不到的。由「模件」或「模件系統」去處理藝術的個別性與整體性，可稱為藝術的「結構主義」。雷德侯這種「模件系統」（*modular systems*）觀念，拼湊成整體圖案（*patterns*）去處理藝術的整體觀念（就像他小時憑著宏觀追隨一條地平線

破解了一個很難玩的拼圖遊戲 *jigsaw puzzle*），可謂無往而不利。他不但追蹤處理秦兵馬俑個別模件的製作與模件系統的關係，千萬秦俑遂能如期量產完成（*mass production*）——

「惟模件應用才能顯出秦俑隊伍製造技藝的超卓本色：包括各色各樣的千軍萬馬。惟靠模件系統設計才能讓工匠們儘量利用手上材料與時間去量材而用，造出皇帝要求臻達的一隊神兵，保護陵寢千秋萬世。」，就連印尼海外沉船撈起的清初青花貿易瓷「南京貨運」（*Nanking Cargo*），也可在杯碟上描繪的個別花卉模件，拼湊出整體構圖的模件系統。^{〔註十四〕}

宋代銘文素鏡其實也是一個大型「模件系統」，上面舉隅「湖州南廟前街西石家念二叔真青銅照子記」內的銘文方框，只是其中一個基本「模件」。除方鏡外，還有許多不同店號作坊的銘文圖型出現在其他長方鏡、葵花鏡、雞心鏡內，形成一系列的模件或模件



圖十六 宋素鏡模件系統

注釋：

1. 孔祥星、劉一曼《中國古銅鏡》，台北：藝術圖書公司，1994，p.138。但二氏在另一專著《銅鏡鑒藏》內對宋鏡又提出另一種相反的肯定看法，特別提到宋代秀色纖纖著名的「纏枝花草紋鏡」，認為這類用淺浮雕處理的寫生花草紋鏡子，「即使從工藝美術而言，……在我國銅鏡發展史上也佔有重要位置，也是不應忽視的。」見氏著，長春：吉林科學技術出版社，2004，p.56。
2. 上海博物館，《練形神冶，瑩質良工—上海博物館出版其館藏銅鏡精品》，上海：上海書畫出版社，2005，p.6
3. 沈從文，〈古代鏡子藝術〉，見《花花朵朵壇壇罐罐》，南京：江蘇美術出版社，2002，p.48。
4. 《馬王堆漢墓陳列》，湖南博物館，p.9。《西漢南越王墓博物館珍品拔粹》，廣州西漢南越王墓博物館編，p.57。有關綬帶縛掛鏡子梳妝最具說服力的證據是「河南禹縣白沙北宋元符三年趙大翁墓壁畫」（中國歷史博物館藏摹本繪）內有宗室地主趙大翁家眷在日常生活對鏡梳妝描繪。見沈從文，〈116——宋墓壁畫梳妝和宴飲，圖178〉，《中國古代服飾研究》，上海：上海書店出版社，2002，p.456。
5. 沈從文，《銅鏡史話》，瀋陽：萬卷出版公司，2005，p.196。此書原據沈早年著作《唐宋銅鏡》（1956）加編而成。
6. 王度《息齋藏鏡》，台北：歷史博物館，2001，該書記錄私人收藏有清代木質鏡架組多種，見pp.233-236。
7. 有關銅鏡的實用功能，本文作者除利用文獻及實物引證外，尚參考了《中國文明史話》一書內〈古代的銅鏡〉一章，作者不詳，台北：木鐸出版社，1983，pp.357-363。鏡架鏡台的進化演變，參閱周亞，〈銅鏡使用方式的考古資料分析〉一文，見註2，pp.54-66。
8. 灌圃耐得翁《都城紀勝》，見孟元老《東京夢華錄》（外四種），北京：文化藝術出版社，1998，p.86。
9. 田自秉《中國工藝美術史》，台北：丹青圖書有限公司，出版日期缺，pp.305-307。
10. 何堂坤《中國古代銅鏡的技術研究》，北京：紫禁城出版社，1999，p.62。
11. 見上著，何堂坤，p.194，243，253。
12. 周作人在《骨董小記》一文內提及收有宋鏡兩面，一為薛晉侯「既虛其中」十六字銘文方鏡。另一為「湖州石十五郎鍊銅照子」葵花鏡。周氏並引清人汪日楨《湖雅》卷9，指出照子、鑑子、監子均因避「敬」字嫌。另又提到曾得唐「月宮鏡」一面：「小偷阿桂攜來一鏡，背作月宮圖，以一元買得，此鏡《藤花亭譜》亦著錄，定為唐製，但今已失去。」見周作人《苦茶隨筆》，《周作人全集三》，台北：藍燈文化，pp.9-11。
13. 此處資料取自「285：湖州石家銘文鏡」《中華五千年文物集刊—銅鏡篇下冊》，台北：國立故宮博物院，1993，p.338。
14. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things—Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton: Princeton University Press, 2000。處理書寫文字可參閱該書第一章〈書寫系統〉，pp.9-23；秦俑，第三章〈造給始皇帝的神兵〉，pp.51-73。「南京貨運」（Nanking Cargo）貿易瓷可參閱該書第四章〈工廠藝術〉，pp.75-97。惟93頁內圖片說明稍有錯誤，圖4.14應為十二套碗碟（bowls and plates），而非體積較小的茶杯碟（teacups and saucers）。「南京貨運」沉船「蓋德麻森號」（Geldermalsen）打撈出來的茶杯碟釉色可分三種：青花（blue and white）、「巴達維亞赭」（Batavian brown）及東瀛式「伊馬里」（Imari）。青花小茶杯teacup直徑6至7公分間，碟10至11公分間。「巴達維亞赭」小茶杯碟內繪青花，外壁用赭色釉，有時亦稱「奶咖啡色」（café au lait），直徑與青花杯碟相同，為伊斯蘭國家所喜愛。「伊馬里」金碧輝煌似五彩，極易辨認。書中圖4.14稱直徑有11.5及17.5公分者，應為青花中型碗碟，而非小茶杯碟。圖4.20即為11.5公分內繪大朵牡丹竹石的「巴達維亞赭」小碟。

系統。我們可以以不同的鏡型模件如方、長方、葵、或雞心排列成一個以銘文方框作主題的整體「模件系統」，也可以單獨以方型或長方型鏡種、葵

花鏡種、雞心鏡種排列出不同模件的「銘文方框」模件系統（圖十六）。如此一來，看似簡單的宋代銘文素鏡，自有其藝術獨特的模件系統風姿。

素以為絢兮，夫子說得不錯，以實用功能而言，繪事後素，臨照宋代銘文素鏡，更能自倒影中看到更多更絢麗的巧笑倩兮、美目盼兮。