

中国铜镜 美学发展史

常智奇 著



陕西师范大学出版社

中国铜镜 美学发展史

常智奇 著



ZHONGGUO
TONGJING MEIXUE
FAZHANSHI

陕西师范大学出版社



图书代号:ZZ162000

图书在版编目(CIP)数据

中国铜镜美学发展史/常智奇著. - 西安:陕西师范大学出版社, 2000. 4

ISBN 7-5613-2053-1

I. 中… II. 常… III. 古镜-铜镜(考古)-美学史-中国 IV. K875.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 19336 号



陕西师范大学出版社出版发行

(西安市陕西师大 120 信箱 邮政编码 710062)

西安建筑科技大学印刷厂印刷 新华书店经销

2000 年 4 月第 1 版 2000 年 4 月第 1 次印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8.75 插页 4 字数 219 千

印数:1-2500 定价:16.00 元

开户行:西安工行小寨分理处 账号:216-144610-44-815

读者购书、书店添货或发现印刷装订问题,请与发行科联系、调换。

电话:(029)5251046(传真) 5233753 5307864

审美的心理功能之一是“想像”。“想像”最早来源于人在水前映像时自恋意识的心理积淀和构成。人在水前的映像、观像,是因为日光作用的结果。“日水成鉴”,人照于水,这是镜的起源,也是人类审美意识起源的重要因素之一。

——题记

序

陕西省考古研究所
商周研究室主任

张天恩(博士,研究员)

铜镜是古人日常生活中观容鉴貌的用具,属一类较常见的文物。考古发现表明,我国使用铜镜的历史悠久,上起新石器时代晚期的齐家文化,下至明清,约有近 4000 年发展演变的历史,几乎与中华民族的古代文明史相始终,真可谓源远流长,绝少有哪一种文物可与之匹比。

历史文物作为古代各种文明信息的载体,成为今人认识、了解古代社会,与古人沟通的桥梁。铜镜与古人朝夕相伴,世代相因几千年,所蕴涵的丰富信息,绝不仅仅是考古学家捕捉到的年代分期、纹饰演变、形制特点等线索。请看铜镜之上的图案装饰,或简朴素净,或神秘诡异,或华美绚丽,或鲜活活脱,无不匠心独具,使人爱不释手,本身就是古代艺术珍品。与古代建筑、画像石(砖)、石窟艺术、壁画(绘画)作品、陶瓷器及其他青铜器一样,铜镜不仅仅是考古学研究的目标,同时也是美术史和美学研究的重要对象。但其美学价值还未得到应有的开掘,而其他方面的内涵,也几无人问津,岂不可惜!

常智奇先生新著《中国铜镜美学发展史》,是对中国古代铜镜

美学底蕴的探掘,是他在美学研究领域开辟出的一块新园地。正由于此,中国古代铜镜具有的美学意义、美学价值才将被世人所认识。而这本书也必将成为利用实物资料,系统研究某一方面美学发展历史的一部力作。

这本书除导言和后记外,分九章研究了中国古代铜镜从初始阶段、西周、春秋战国、秦、汉、三国魏晋南北朝、隋唐、五代宋金到元明清时期的类型特征。不同时期铜镜异彩纷呈,绚丽多姿的纹饰、形态,变化不已的铭记等,体现了时代风尚的变迁和差异,反映了华夏民族不同时期的审美心理、观念、精神和情趣,宗教意识和美学思想潮流的方向,折射出社会经济文化的兴衰。如早期人类走出蒙昧,踏进文明的门槛,在“日神崇拜”意识的支配下,创造出了象征太阳、光线的圆形射线纹铜镜。而由“日神崇拜”的高远之思投向生命大地的农耕经济意识的产生,是从“叶脉纹镜”露出端倪的。“日神崇拜”走向世俗的汉代,谶纬神学盛行,铜镜的吉语“大乐贵富”、“与天相寿”、“常贵富,乐未央”等反映了这一时代的审美意识。唐代是一个社会开放、思想活跃的时代,铜镜的形制和装饰均呈现出自由活泼的格局。而信佛崇道曾为一时风气,象征佛家的莲花图饰在铜镜上盛极一时,“仙骑镜”、“月宫镜”等与道教思想意识有关的铜镜也层出不穷。

凡此种种,就是这本书奉献给世人的古代铜镜思想意识海洋和美学发展长河中的朵朵浪花。《中国铜镜美学发展史》采撷的铜镜图饰花枝的形式、风格,实与我国古代青铜器纹饰、画像石、石窟艺术、壁画等其他不同艺术类型的特征、表现方法等,具有十分明显的一致性和同步性。由于铜镜的历史悠久,也就更具有典型性和代表性。透过本书,我们看到的不仅是铜镜美学发展的轨迹和历程,而更重要的是浏览中国古代美学发展史的基本脉络和轮廓。窥一斑而知全豹,是之谓也。

目 录

序.....	(1)
导言.....	(1)
第一章 圆日造型的本体映像	
——借光溯源的远古铜镜	(11)
第一节 中国人照水审美意识的产生	(12)
第二节 日神崇拜的物质凝定	(15)
第三节 生命形式的审美选择	(18)
第四节 日水映像的美感与宗教意识	(20)
第五节 早期铜镜的类型与象意	(24)
第二章 水波荡漾的直观显现	
——追日觅魂的西周铜镜	(35)
第一节 铜镜的类型和审美特征	(36)
第二节 日水映“天”的思想表现	(38)
第三节 日神在水、陆上的显形	(45)
第四节 礼、乐、法的结合形式	(51)
第三章 云日深处的霁霞光色	
——百家争鸣的春秋战国镜	(55)
第一节 品种特征与类型分期	(56)
第二节 轻巧奇瑰的审美形态	(59)
第三节 天水一色的人神合体	(63)
第四节 凝神于辉煌的太阳神	(70)
第五节 民族崇拜的图腾形式	(76)

第六节 错金镂银雕镜心	(82)
第四章 朴素功利的人文精神	
——步入世俗的秦代铜镜	(91)
第一节 镜制的特征与类型	(93)
第二节 面对澄澈的水与日神攀谈	(94)
第三节 飞扬灵动的生命形式	(96)
第四节 强调人的地位和作用	(99)
第五章 宏博铺陈的儒神谶纬	
——繁荣鼎盛的汉代铜镜	(102)
第一节 铜镜的特征与类型	(103)
第二节 从日神崇拜到儒神谶纬	(109)
第三节 自然之道的审美灵光	(118)
第四节 生命意识的审美对象化	(128)
第五节 情感舒展的符号化	(136)
第六章 细密超凡的玄思佛灵	
——步入云天的三国魏晋南北朝镜	(149)
第一节 铜镜的特征与类型	(152)
第二节 审美主体的觉醒	(160)
第三节 缜密而求真的审美精神	(163)
第四节 分滤神性的多重光谱	(168)
第五节 龙凤的孵化和分离	(177)
第七章 流畅华丽的写实风格	
——自由鲜雅的隋唐镜	(182)
第一节 铜镜的特征与类型	(183)
第二节 问天高度的求实精神	(195)
第三节 “日水成鉴”的宗教与审美	(199)
第四节 隋唐时代的审美风格	(203)
第五节 自由活泼的布局	(211)

第六节 道教对审美特征的影响	(215)
第七节 经典性的代表作品	(217)
第八章 清水莲花中的心性之美	
——细线浅雕的五代宋金镜	(226)
第一节 铜镜的特征和品种	(227)
第二节 气化中形成的清素精神	(230)
第三节 神性在天理中复归	(234)
第四节 独具风采的人物传奇故事镜	(238)
第五节 在水中思性的心学之美	(242)
第九章 浑朴媚俗中的纯真本色	
——空灵巧弄的元明清镜	(248)
第一节 铜镜特征和品种	(248)
第二节 审美形态中的类型	(250)
第三节 理性观念在空灵中的凝定	(258)
第四节 生殖崇拜的审美对象化	(259)
第五节 神性在世俗中演化成审美的微笑	(260)
后 记	(269)

导言

中国的古铜镜,是华夏文明史上照日映天的灿烂华表,是华夏民族前进在审美征途上的斑斑足迹,是天光照神的精神映显,是物理光学的人类应用,是天(日)、地(水)、人(眼)三者统一的有机整合物。它对于人的主体性的确立,人的审美意识的形成、开发和滋长;对于人对自我价值的沉思、反省和觉悟,对未来的希望和期盼;对于神形美学观的建立,宗教意识的形成,日神崇拜的生成和演绎等,都起了重要的作用。站在人类美学发展史的角度对其进行深入研究,是探索华夏民族的审美思想,整体把握其审美精神,建立完整的华夏民族美学发展史的重要一环。

天(日)、地(水)、人(眼)这三者的有机统一,构成了“镜”产生的客观条件。日光照耀大地,万物有影。影是一种只见轮廓不见细节的光影效果。像是形态兼备、细节逼真的物体映像。人们最初是在日光照于水中,水中映出物像的特定场景中,顿开蒙昧时代的沉重茅塞,在“日水成鉴”的自我映像中,点燃了慧性处女地的第一束灿烂的火花,撩起了审美的无限情思,打开了智慧、想像的大门。

与此同时,人们对天上的日光产生了一种神秘感,由神秘产生崇拜。这是“日神崇拜”的又一个精神来源。日光能惟妙惟肖地刻画出物体、人、动物的形象来,这能没有“神性”吗?这种神性的启悟,使我们的祖先处在一种神秘的幻想、诡怪的意会、奇妙的猜测、整体的感知、自然人化的情愫之中。

远古之初,人们对日光照于水中,水中映出物像认识有限,认为日光是一种“神性之线”穿透乌云,来到人间,给人们描绘白冬、绿春、赤夏、金秋的四季图,描绘千姿百态的物体形象。所以,在龙山文化前后出土的古铜镜图案多以直线为主,以弧线为辅。弧线造圆仿日,直线象征光线。星形是夜晚“小日”的写照。这种观念和形式,一直延续到周代。到了西周时期,对日光的直照与折射才能映像的规律,人们已经初步有所认识。所以,直线折角图案的审美形式在铜镜中逐渐出现。

战国时期是一个“百家争鸣”的历史阶段。诸子百家纷陈其思,铜镜上也出现了奇丽的幻像,流动多变的兽纹图案。这是楚辞精神、老庄情思与孔孟之道在审美之镜中的杂糅映像和曲折投影。这种审美思潮和现象,在后来的发展中逐渐走向了纯粹的精神化和世俗的生活化的两极。同时,战国时代的弦纹镜、山字纹图案镜等,是老子审美观念的曲折映像。老子是玄中求线的“道”学家。宇宙万物生于“道”,这与“日光神线主宰万物”是有一致性的。这是中国古铜镜“直线”图案的深层审美渊源。

孔孟之道和楚辞精神与老庄的审美情思合一,构成了中国审美发展史上的一股强大的、不可遏制也不可逆转的潮流。这股历史的潮流滋生和养育着中国古铜镜“龙纹”、“龙鸟纹”、“龙凤纹”等,这是华夏民族图腾崇拜的瑰丽而又芬芳的精神之花,审美之花。老子形而上的玄机妙想与庄子的形漫宇宙、思溢山河的统一,使中国美学之思在一个妙想迁得、神采飞扬的广阔天地里自由翱翔。

战国时期的铜镜,在北方河南、山东、陕西一代大量出现,并显示出一种凝重、浑厚、质朴、飞跃、变化的构图。在江淮流域的湖南、安徽等地也有大批出土,并有规范化的完整体系,如楚式镜等。这时,铜镜图案出现了地纹与主纹等多重叠式的工艺装饰和镂空、金银错、镶嵌宝石、彩绘等精工制作品。常见的有山字、菱花、怪兽和龙凤纹等图案,线条平、凹或凸起作铁线银丝状,多作图案式变化。其中,方连纹镜典雅而具有静态美,环带式怪兽纹镜上倔强的动物造型则体现了和谐的动态美,而山字纹镜的图形装饰则静中有动。东北吉林一带出土的双钮和多钮镜属于另一体系,图形以抽象的几何纹为主。

战国时期的铜镜是中国铜镜美学精神的奠基时代。在这个阶段,审美主体——人,在大地上步履缓慢而沉重地探索、思考、叩问日神精神之源、之本,之附体后的显像。龙凤精神的雏形在这个历史阶段而诞生。从此,日神崇拜的具象(图腾崇拜)崇拜,绵延而下,直到化为一种民族特有的审美情思、意绪、形式、符号。

秦代是一个尚武、尚力,崇尚尖锐和进击的时代,所以就出现了“尖角”、“利刃”的“龙鸟纹”和“连弧纹”等构图。由于秦朝历史短暂,作为一种漫长的文化历史积淀物的铜镜,自然在这里就出现了有限的审美样式。铜镜作为一种生活化的世俗的审美器物,总是与代表那个历史时期的思想家的观念相联系的。

在中国美学史上,孔子是一位“入世思想”的集大成者。孔子的审美观念,把人们投向天国那探求日光的玄妙、奇诡的情思拉了回来。他向人们提出了“仁爱厚德”、“有教无类”、“陈诗观风”、“兴、观、群、怨”等问题。在孔子这位东方的哲学巨人的思想影响下,铜镜的图案造型逐渐迈向了“入世”写实。如果说老子是抽象的“线”论,庄子是玄妙、飞扬的喻理物象论,那么,孔子则是把这种线一像发展到人情世故论的推进者。如果说老子是龙的精神的创立者,庄子是龙的形象的赋予者,那么,孔子则是把这种龙的神与

形发展到人间,赋予它丰富的、世俗的生活和社会观念的推进者。

汉代的董仲舒“罢黜百家,独尊儒术”,把“天道”和“人道”融于“王道”,认为天命对帝王有最后的决定权。“王者欲有所为,宜求其端于天。天道之大者在阴阳。阳为德,阴为刑,刑主杀而德主生。”“王者承天意以从事,故任德教而不任刑。”但“阳不得阴之助,亦不能独成岁”^①。在这里天为阳,地为阴;君为阳,臣为阴;夫为阳,妻为阴。受这种观念的影响,在汉代的铜镜中,就出现了昭明镜上的铭文“内清之以昭明,光天象夫日月,心忽而扬而愿忠,然雍塞乎而不泄”,清白镜上的铭文“洁清白而事君,志行之彛明,玄锡而流泽,恐远日忘美,天外承可兑,高川思毋纪”等。

汉代是一个铺陈、荣耀、华丽的时代,汉镜的图案也体现了这种时代的特征。就人的个体生命价值的思考来讲汉代,也是一个在神性的重压之下,挣扎、抗争、呼喊的时代。作为人们日常生活审美用品的铜镜,愈加显示了这种特征。常乐未央镜、仙人不知老镜、长毋相忘镜、常贵镜、日有喜镜、长宜子孙镜、君宜高官镜、位至三公镜等,都是这种生活观念和审美观念的佐证。铜华镜中的铭文:“炼冶铜华清而明,以之为镜而宜文章,而延年益寿,而去不羊(祥),与天毋亟昭明之光”等,都是这种价值观念和人生理想的体现。注重生命本体的价值和意义,注重常人的、世俗的人伦生活的乐趣,是中国铜镜在这个历史阶段的特征。西汉大乐贵富龙纹镜集皇家的瑞气与百姓的求富之气于一体,在铺陈、渲染中显示了一种豪华和贵美。这里的原因有四:一是建朝初期,黄老无为而治的思想风靡一时;二是社会经济空前繁荣,达到了“都鄙稟庾尽满,府库余货财足。京师之钱,累百巨万,贯朽而不可校,太仓之粟,陈陈相因,充溢露积于外,腐败不可食”^②的程度;三是晚期阶级矛盾

① 《汉书·董仲舒传》。

② 《汉书·食货志》。

尖锐化，农民反抗斗争风起云涌；四是佛教思想的传入和王充《论衡》中关于人的生命现象的唯物主义的宣扬。

西汉时期的铜镜纹饰是在龙纹基础上的破直为弧，是在虚实相映中显示一种对称、工整、活力。东汉时期铜镜纹饰开始走向了多样的具象化，多以实映虚。西汉时期多是在圆中求变，圆圆环连中显示一种奔腾、飞动的气韵，而东汉时期是在圆中饱满，圆圆相变中显示一种铺陈、富贵和华美。西汉是在单纯中显丰富，而东汉是在丰富中求节奏。西汉是在旋律中显洁净，而东汉是在旋律中蕴繁荣。

在汉代，人们对水的认识已经趋于完成。水在大地，人在世间，铜镜的图案趋于世俗化，是在汉代完成的。无论从铭文和构图、图案来讲，都充分显示了这一点。

汉代的龙纹图，实质上是“水神”、水的“精魂”的具象化。从“龙纹”发展到“龙虎纹”，“四神纹”，“长贵富草叶纹”，再发展到“仙人禽兽纹”，最后发展到“东汉吴王伍子胥镜”，这完全是一条从神化走向人化，从写虚走向写实的审美之途。

六朝时期是中国的审美思想在形而上的层面上寻觅和追求的时代。这里有佛学的云雾，有儒学的尘世，有玄学的升腾，也有审美主体的觉醒。这个时期，中国的铜镜中出现了“六朝的几何纹镜”，开始走向了一种带有思辨色彩的图案。“六朝鸟纹镜”中的鸟也是一种具有写意的图式。中国的审美思想在终极关怀的层面上窥视和探索世俗的价值尺度。

然而，这仅仅是一个很短的历史时期，中国的审美思想又坠入了世俗的伦理美学的尘埃之中。隋朝建立后，中国又很快沦于烽烟、战火、厮杀之中。人们在生存中惊悸。人们为生计奔波。社会的动荡，人生的不安，消解了那种“竹林七贤式”超然物外的隐士生活和狂飚突进式的精神。这个时代的“鸟纹镜”、“禽纹镜”构图在工整、对称中显出了它情感上的忐忑不安，意绪上的荡漾不定，在

繁复之中已隐隐透露出了几份紊乱和颤抖。

唐代是一个帝国时代。李唐王朝一建立,就显出了要以一个“定一千载”的气势雄居中国历史的要位。这个时期的铜镜,把天、地、人融合在一起,飞天十二生肖镜、四神十二生肖镜、八卦十二生肖镜都是这方面的代表作。在这里,“天”、“神”皆统一于“人”。这个时代的云龙纹镜中的“龙”是一条充满镜面的奔腾、飞动之龙,再没有了层层叠叠、环环相扣的圆中之圆的锁链。这“龙”已是统治者的化身了。唐代是一个思想和观念相对活跃的时代,镜体的造型也从圆形走向了“菱形”。

唐代在中国历史上是一个妇女相对舒展的时代,作为女性图腾象征物的“凤”,也在这个时候堂而皇之地登上了铜镜的圣殿。双鸾镜、鹤飞凤舞镜、花鸟镜以一种更加趋于女性心态化的构图,折射出人们的审美情趣。这种更加体现闺阁绣房的审美意味的情致在铜镜的构图中随处可见。

唐代的铜镜在追寻一种自然。自然的写实,自然的记录,自然的图像。花朵镜,莲花镜,宝相花镜等,都是这种审美观念的艺术体现。当然,美女如花,花容月貌,都是花显镜面的一种审美文化的思考。

唐代的铜镜打破了汉时的那种繁复、规整、重叠、严密的构图,把自己时代的审美精神大写在铜镜的形体和图像的构造之中。这是一种历史的演进。铜镜的精美构图和审美样式,在唐代达到了一种辉煌的艺术之巅。

五代是一个历史动荡的时期。在历史动荡中,常有一种对历史重新审视和借鉴的现象。当然,不可避免的也有一种复古之气的弥漫。五代缠枝花朵镜等,是对唐的花朵镜的继承,但也有对汉镜铺陈、华美的吸收。五代双狮镜,既有对唐代虎狼之气的集纳,也有对汉代帝王之风的高扬。五代八卦十二生肖镜等,在方中又重叠起圆,在动物写意的奔突中寻找一种旋律和节奏,其中更多地

吸取了汉镜的精神和意境。

宋代是中国思想史上的又一个高峰,也是中国美学史上一个辉煌的时代。两宋时期占统治地位的哲学思想是理学,它是在改造传统儒家学说的基础上,吸收了佛、道思想中的一些观点而形成的新儒家学说。在这个时代,审美思想也在寻找着一种超凡脱俗的、至善至美的天国圣地。嫦娥奔月镜、飞天镜、仙人渡海镜、航海镜、八仙飘海镜、天上人间镜等,都是这种“天理”与“人伦”的统一。在宋代,人们认为,宇宙的起源和自然界、人类社会的构成与变化,其根源均为阴阳二气的交互变化和交互作用。“理”、“气”是统一的。道与理是有同一性的。在宋代的铜镜图案中,多以自然物象写人、映天,如嫦娥奔月镜中的月中桂树、玉兔、蟾蜍;孔雀衔绶镜中的孔雀双飞;飞雁镜中的四只引颈长鸣、展翅高飞的彩雁;花朵镜、双凤齐飞镜以“雁”、“凤”、“鸟”、“花”象征人。这种在大自然的写真中思考人的自然生命的价值和意义的主题,是宋代铜镜的一个明显倾向,如安明宝剑镜是一种向往和平、安泰,独对明镜,审视生命自身价值的写照。龟鹤齐寿镜把对自然与人生的关系,放在时间的价值尺度中衡量,发出撼天动地的生命之音。

宋代又是一个宗教兴盛的时期。佛教的莲花与道教的八卦符号图,也在铜镜中不时出现,莲花镜、八卦神镜等,就是这方面的代表作。

在宋代,铜镜的外在形式走向了生活化和多样化。有四边圆角形、四边折角形、带柄形、花瓶形、座架形、桃形、扇形、长方形、正方形等。图案更加写实,强调观赏性。

宋代的铜镜构图更加走向世俗生活。带把童子戏耍镜上三孩童戏耍,形象生动,是一幅生意盎然的情趣图。这个时期还有踢球镜、饮牛镜、航海图菱花镜等。这里有对自然的讴歌,也有对自然的抗争。有以自然物象征人生,有对生活的美好祝福,有对生命的殷殷期盼。宋镜在汉镜的铺陈、严谨基础上,发展了一种活泼;在唐镜的饱满、抒情基础上,发展了一种写实;在汉镜的繁复、重叠

基础上,发展了一种人物故事;在唐镜的工整、富丽的基础上,发展了一种特写。宋镜的构图,有一股神采飞扬、探索寻问的精神。宋代的铜镜把题材的开掘发展到了一个新的高峰。宋镜图案取材的丰富,使它更贴近人的生活,并走向画意。

然而,宋代的这种镜体形式上的解放,也使铜镜特有的外在的审美形式走向工具论的实用性,直接动摇了这一审美物象原始造型的规定性。

元代是一个艺术上除旧布新的时代。宋词解体,出现了元曲。铜镜这一艺术形式,也进入一个在造镜形式上多元并立的时代,有八瓣菱花镜,有八边无角镜,有圆镜,有方镜。在图案造型上,放得更开,追求画面的饱满,气韵的生动,故事情节的记事与抒情。元代铜镜画面上的天,更多的是仙、神;人,是牧童、是书生、美人;水,是养鱼之水。凤穿牡丹镜的构图中,凤的羽翼如行云流水。柳毅传书镜中一半是水,一边是天、人。在这里,天、地、人是统一于画面的。八仙过海,凤在天上飞,仙在水中走。人捧一枚镜,天、地、人掬于手,观像应合天地,察色洞悉云水,个体生命的样态,在自然之中得到舒展和陶冶。

铜镜到了元代,图案造型已经到了比较随意的程度,没有节奏、对仗、工整、旋律可言,一切以使用者的身份、修养为配图的基础。这是铜镜的审美特征走向个性化的一种表现形态。官斋镜、四印镜等,都是这种表现形式。当一种社会性的民众的普遍审美用品,其背面的雕图形态走向个性化的样态时,标志着原有的社会化的统一的图案审美特征的解体。可以说,中国的铜镜发展到元代,基本上完成了自己的历史使命,作为一种文化审美形态,结束了其应有的美学价值。

至于明清,铜镜的审美造型、造像,均未超出前代。这个时期,出现了水银玻璃镜,自然地就把铜镜推进了历史的审美博物馆。

综上所述,以镜映像是人类自我想像在“日水成鉴”、眼观于像