



上海博物館藏青銅鏡

陳佩芬 編

上海博物館藏青銅鏡

陳佩芬 編

上海書畫出版社



责任编辑 庄新兴

封面设计 左 萍

上海博物馆藏青铜镜

陈佩芬 编著

★

上海书店出版社 出版 上海衡山路237号

上海市印刷一厂印刷 新华书店上海发行所发行

开本: 787×1092 1/16 印张: 18

1987年12月第1版 1987年12月第1次印刷

印数: 0,001—2,000

ISBN 7-80512-071-4/J·62 书号: 8172·1947

定价: 65.80 元



前 言

《上海博物馆藏青铜镜》，共选了战国至唐各时代优秀的青铜镜一百面。由于这些青铜镜来源于接收、收购和收藏家的捐赠，因此都是传世已久的器物，它们的出土时间、地点已不可考。建国以来，随着考古事业的发展，在全国各地出土了大量的青铜镜，最近又发表了一些专著和论文，这为传世的青铜镜寻到了可资比较的实物例证。

本书的编写，自始至终得到马承源先生的指导和帮助。初稿完成后，又经马先生审阅，并提出了很多宝贵意见，谨此致以深切的谢忱。

本书所收的每一面青铜镜，各有照片和拓片，可使图像的效果互为补充。拓片是墨拓未揭前所摄的，这样既可保持拓片的清晰，又能显示浮雕的效果。本书图片由郭林福同志摄影，墨拓工作由韦志明同志担任。

陈佩芬于1987年10月

概 论

中国古代的青铜镜,就目前所知,最早出现在齐家文化的墓葬中(注1),距今已有四千年的历史,但为数极少。根据考古发掘材料,即使到了商周时代,奴隶主贵族对青铜镜的使用还尚未普遍。春秋晚期出现了铁器,中国历史上的青铜时代随之而告终。从此,新的生产关系逐渐取代了旧的生产关系,生产力有了新的发展。历史上遗存的大量器物,也证实了这一点。同时,社会制度发生了变化,青铜器在使用方面,不再为奴隶主贵族所垄断;在铸造技术方面,由旧时代的礼器向生活日用器转化,这些原来处于衰落状态的青铜器铸造业,在这一时期也相应发达起来,到战国中、晚期,青铜镜的使用越来越普遍,终于成了青铜铸造业的独立体系。青铜镜的大量生产和广泛使用,正是当时逐渐摆脱奴隶制社会旧礼制和进入新时期的一种折射,也是向封建社会过渡的分界线。

我国古代铸造青铜镜,非常重视镜背纹饰的艺术性,和当时一般青铜器纹饰趋于简单化的情况不同,它的纹饰复杂而精细,完全是一种杰出的工艺美术。青铜镜的铸造工艺,随着铸造技术的不断改进、绘画艺术的发展,人们生活的需要,使这个铸造行业,获得了深厚的基础。汉唐时代是青铜镜发展的黄金时期,青铜镜的铸造技术达到了登峰造极的地步。

青铜镜遗存的数量不少,据《博古图录》(注2)著录的有113面,《西清古鉴》和《西清续鉴》(注3)著录的有293面,《历代著录吉金目》(注4)所收各时代的青铜镜有1374面,《岩窟藏镜》(注5)以个人之力收集的有624面,而实际上,现今各个文物单位所积存的远远超过以上数量的总和。

由于资料的丰富,一些学者对青铜镜的断代和分期,已经作了许多有价值的研究。尤其是近三十多年来,各地为了配合基本建设,对一些有碍工程的不同时代的墓葬进行了发掘清理,出土了相当数量的青铜镜。这些青铜镜经过科学记录和年份的排队,形成了青铜镜发展的历史序列。青铜镜科学判定的发展序列,对墓葬年代的研究,在一定程度上起着重要的作用。在古器物形态学方面,青铜镜是一个独立的研究课题,这是从形式而言的;当然还有青铜镜装饰艺术方面的研究,因为它是生活日用品,能够

比较直接地反映生活风尚的某一个侧面。在生产技术方面，青铜镜铸造工艺的研究，尤其为冶金学家所关注，但有不少问题至今仍是值得探索的。

战国出土的青铜镜，从有关资料来看，大都分布在湖南、安徽一带，华北、中原地区很少。虽然安阳殷墟曾出土了商代的青铜镜，(注6)三门峡上村岭虢国墓地出土了春秋早期的青铜镜，(注7)三晋之物中出现了传世的四虎纹镜，洛阳金村古墓中，(注8)出土了部分可能属于战国的青铜镜，山东临淄附近发现过镶嵌金银和绿松石的大镜，(注9)但是从墓葬的发掘资料来看，在黄河中、下游广大地域内，青铜镜的发现甚少。东北地区，先秦青铜镜的发现为数也不多。在长江中下游地区，战国中期的青铜镜，已有多量的发现。战国晚期的青铜镜，在墓葬中的发现已相当普遍了。这表明，使用青铜镜成为社会风尚，首先流行的地区是在楚国，其它地区均落后于楚国。

到了战国时期，青铜镜的形制大体上有了一定的规格，除了个别出现方镜以外，绝大多数作圆形，中心有一小钮，镜面平而没有凸起的曲率，甚薄，镜边多有加厚的壁。但少数镜边呈薄片状而不显著加厚的，则是北方的式样。青铜镜由于含锡成份高，质地硬而脆，不加厚的镜边比之薄片状的自然易于保存。所以，北方薄片状的铜镜式样，没有流行开来。战国时代遗存的镜中，有个别是镶嵌的复合镜，(注10)即镜面和镜背分别铸造，然后装配成整镜，这是由于镜背的花纹需要进行错金银和镶嵌绿松石等复杂的加工。但是作为生活用品，这种奢侈的镜子也没有得以大量发展。到了战国晚期，各地基本上行用楚式镜了。

战国时代除无纹的素地青铜镜外，有纹饰的分无地纹和有地纹两类。无地纹的纹饰有雷纹、羽翅纹等。有地纹的通常是雷纹、羽翅纹或是细点组成的曲折纹，主纹是龙、凤鸟、兽和山字纹、连弧纹等。

无地纹也就是精细繁密、排列很有规律的单一纹饰。这种纹饰，用同一印模连续压印拼接而成。雷纹在商末周初的青铜器上比较普遍，一般作为地纹，填充在主纹的空隙处。移植在青铜镜上的雷纹，安排得很规整。羽翅纹，在春秋晚期到战国早期的青铜器上曾风行一时，如上海博物馆所藏的羽翅纹壶(附图一)。它们的纹饰明显有原范拼接的痕迹，是用母模反复印制拼合的。战国青铜镜上的羽翅纹，范铸技术也有相当精湛的，它与雷纹一样，作整齐、有规律的排列。

龙纹是楚镜上常见的题材。春秋、战国之际，青铜器上盛行卷龙纹和

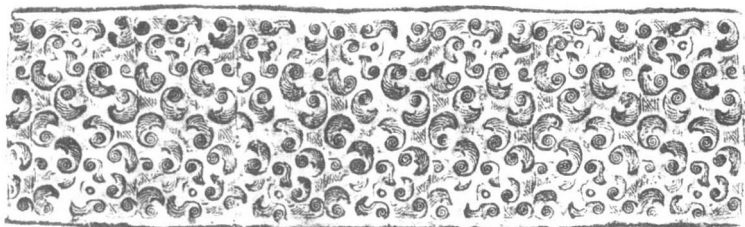


图 一

交龙纹，卷龙纹是龙的体躯作蜷曲状，交龙纹是两龙或群龙相交缠的构图，通常所称的蟠虺纹、蟠螭纹都是属于这一类。但战国青铜镜上的龙纹，不是青铜器纹饰简单的移植。这些纹饰大都作独体的大卷尾兽形，一般在镜背上排列三至四组。排列的形式，或对称，或作追逐式。构图也很复杂，不象青铜器图案那样单调和套用比较固定的模式。即使用在青铜镜上的同一类龙纹，也有不同的变化(图2—8)。它们构图的线条活泼流畅，运用自如，是在青铜器纹饰中所未见的。这种纹饰的来源，可能和楚国漆器上的图案有关，因为在出土的楚国漆器上，才有如此生动的形象相似的龙纹。楚人是崇拜龙的氏族，只要看屈原的《离骚》和《九歌》对于龙的描述，就可以领会到楚人喜爱龙纹镜的背景了。

战国青铜镜上的凤鸟纹(图10)，也并非商周青铜器凤纹的直接移植，何况春秋、战国时期青铜器上凤纹不是经常性的装饰母题。战国镜上的凤鸟纹非常活泼流利，通常排列成三组或四组，也有与龙配合成龙凤纹的(图9)。从出土资料来看，凤鸟纹镜大都在楚境内出土，楚以外的地区所见较少，可以说，凤鸟纹的流行，反映了楚国的风俗。

山字纹镜(图16—19)也是楚镜的特点，它的构图肖似山字形，作放射形排列，这种新的纹饰，源自青铜器上的钩连雷纹(附图二)。钩连雷纹始于商代，在战国青铜器上继续沿用。它的构成，是将倾斜的山字形几何线条钩连交织成网格状。所谓山字纹镜则是截取钩连雷纹的基本构图，作不交连的放射状。故山字纹虽然是出于青铜礼器的纹饰，但却是改变了结构的一种创造性移植。山字纹在镜背上的排列，通常是将三个到六个围成一周，成为一种独特的、新型的几何形纹饰。山字纹镜在长沙出土的楚镜中，数量占一半以上。其中四山纹镜的数量比三山、五山、六山之和还要多。

兽纹(图12、13)是典型的楚镜纹饰。这种兽形据其图像可能是属于熊、熊之类，体躯粗壮，有长尾。它和自然界无长尾的真熊不同，可能是由于

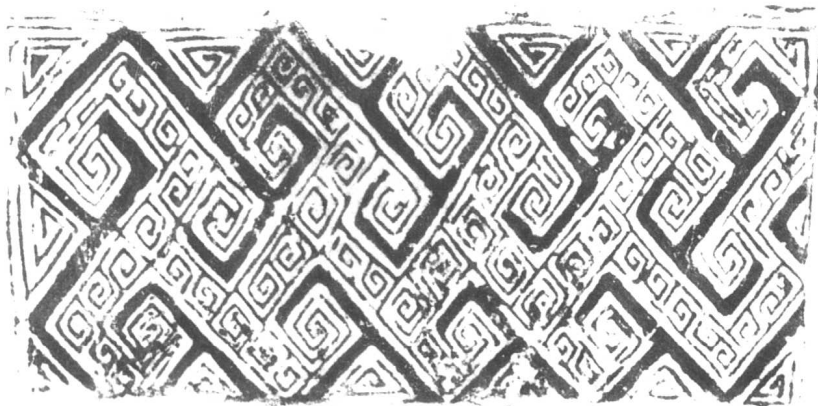


图 二

图案变形和各组纹样相交连需要的缘故，也可能是想象中的神兽。图案用单线钩出轮廓，线条简单似素描并极为流利；通常不施地纹，是新颖的构图。

因此，战国时代青铜镜的纹饰与同时代青铜器的纹饰相比，有相同的，也有显著不同的，基本上已形成了独特的纹饰体系。

以上所举纹饰，大都是楚地流行的风格。楚地包括今湖北、湖南、河南南部，江苏和安徽等广大地区。这些地区出土的青铜镜，形式和风格基本是一致的。战国时代，各国间的交通和贸易已很发达，楚式镜在北方地区也有所发现，但是并不多，可见这是风俗不同的缘故。

北方地区出土青铜镜的数量虽少，但是在镜背面的工艺，却具有特色。传河南洛阳金村出土的错金银狩猎纹镜和错金银交龙纹镜，（注11）在纹饰上镶嵌了金银丝或金银片，使青铜镜的纹饰呈现辉煌灿烂的效果。1964年山东临淄城南商王庄出土的云纹镜，（注12）纹饰是错金银和镶嵌绿松石，白、黄、绿三色和青铜的色泽交辉，极为绚丽。这是南方出土镜中所未见的。一般的青铜镜，由于硬度高而质地脆，镜体镶嵌金银需要锤打而比较容易破裂。因而，必定要大大减少锡的成份。这样，青铜镜的亮度就要受到影响，从而降低了照影的性能。所以，这类加工复杂的青铜镜，没有能够得到发展。

汉代墓葬各地发现很多，往往随葬有青铜镜。如河南洛阳烧沟的汉墓（注13）也在千座以上，这些墓葬资料比较完整，对此，考古工作者已经排列出墓葬的早、晚期相对年代。

湖南长沙发掘了千余座汉墓，其中以西汉为多，所出土的青铜镜有的

是战国式的，但更多的是新的式样。长沙的东汉墓已发现的大部被盗，出土文物不多，但也遗存了相当数量的青铜镜。

南方的广东、广西等地发掘的汉墓很多，初步统计约有二千座以上。两广连接楚地，因此文化性质与楚很接近，青铜器的纹饰很多与楚镜相同。

此外，各地均发现了不同数量的汉墓。这些墓中出土的青铜镜，为研究工作提供了丰富的资料。最早的科学研究，汉镜断代是从纪年铭汉镜开始的。而现在对于汉镜的研究，可从最大限度地运用出土的资料。

西汉早期的青铜镜，除了山字镜、龙纹镜、草叶纹镜等和战国晚期的式样没有多少区别以外，吉语镜和连弧纹四枚吉语镜，没有吉语的连弧纹四枚镜最为盛行。早期的吉语镜文字不多，诸如：“大乐富贵”、“长乐未央”、“长毋相忘”等等。字句略为长一些的有如本书的道路辽远镜(图30)和君有远行镜(图34)等。字体为篆书而结构方折，近乎汉印之字。笔画底宽而面狭，这是由于镜的蜡型石范用斜刀楔刻所造成的效果。长铭的吉语诗镜多出现在西汉后期，其铭文如：“内清质以昭明，光辉象夫日月，心忽扬而愿忠，然雍塞而不泄。”(注14)但铭文通常没有定规，省略几个字或甚至省略一半字，如“内清以昭明，光象夫日月而不泄”(图33)。这类镜内圈为连弧纹，外圈为素宽边。铭“见日之光天下大明”的日光镜(图32)，也是这一时期所盛行，同时出现的还有星云镜(图26)。

西汉早期除了熊罴形的四兽镜以外，还出现了猴纹镜。这种纹饰的青铜镜是比较少见的，本书内收(图22、23)两面，猴的形象很生动。出土的猴纹镜，仅有湖南汨罗县第15号西汉墓中的一残片(注15)。该残片，猴的形象尚存。本集所收两镜都是完好无损的。为何要以猴作为青铜镜的纹饰，无资料可据以解释。《抱朴子》玉策记云：“山中申日称人君猴也，猴寿八百多。”以猴作为镜寿，也许是象徵寿考之意。

西汉后期青铜镜纹饰最为重要的变化是四灵镜的出现。四灵是青龙、白虎、朱雀、玄武。它们一般被隔在四个枚间，代表四个方向。《三辅黄图》：“苍龙、白虎、朱雀、玄武，天之四灵，以正四方。”四方的代表是：东方青龙，西方白虎、南方朱雀、北方玄武。这四灵分布在镜的四方，象徵周天。镜是圆的，古人认为天也是圆的，代表周天四方的四灵，正好与之相应。这类镜的出现和道家的思想有密切关系。道教在汉代达到了成熟的境地。西汉晚期的四灵镜，大多以双钩云气状线条贯穿其间，把四灵联系起来。据《洛阳烧沟汉墓》载，出土四灵镜，有日光镜、昭明镜伴存出土。广

州汉墓出土的四灵镜，也有类似的伴存。因此它的时代是比较明确的。本书图36的内清四灵镜，则是四灵和吉语的结合，是颇为少见的资料，其时代特徵也是很明确的。四灵的形象和以往龙凤纹等高度图案化的形象不同，而是较为生动的。汉镜上这种生动的图像，也是从四灵镜上开始的，这是一个值得注意的变化，西汉晚期四灵镜的镜边上，出现了装饰，从此开了镜边纹饰的新格局。

六博纹镜可能是西汉末出现的，因为新莽始建国天凤二年镜（图38）上，已有这类非常成熟的花纹。1953年湖南长沙月亮山1号西汉墓出土的大乐贵富规矩纹镜（注16）就是带有六博纹的镜。六博纹镜旧称规矩镜，西方学者称之为TLV镜，这是因为在镜外缘和内区的方框上，有规律地饰有TLV字形的纹样。对于这个纹样，以往有种种不同解释，有的认为是由草叶纹或山字纹变化而来，也有认为来源于占星盘等等。1974年从河北平山中山王墓出土的龙纹玉盘上有同样的纹饰，（注17）1975年长沙马王堆三号西汉墓椁室北边箱西端出土的一套放置六博盘的盒上，也是有这样线条的六博格道图案。（注18）这样，中山王墓的龙纹玉盘实际上是六博盘，TLV是六博盘上的界栏，镜上的六博纹只是一种移植。六博是游戏，六博纹出现在镜上反映了六博之戏成为一时的风气。这是汉人游乐思想的一点体现。六博纹通常不是单一的，往往与鸟兽羽人和四灵等纹饰相结合。六博纹镜在新莽和东汉初年最为盛行。

西汉有一种非常特殊的吉语镜，称之为透光镜（图32、33）。从表面看，它与一般吉语镜的形制纹饰完全一样，当阳光或直射的平行光照在镜面上时，对准某一平面或墙壁，能反映出与镜背纹饰相对应的亮影图像，但是，肉眼在镜面上看不出与镜背相同的迹像。上海有关科研单位和上海博物馆合作进行了研讨，用模拟的方法复原了青铜镜的透光效应。根据研究，镜面“透光”的原理主要是这样：青铜镜在铸造冷却时和加工磨研过程中，产生了铸造应力和压应力，使镜面产生难以察觉的与镜背纹饰相对应的曲率，通过光程放大作用能出现奇异的反射“透光”作用。（注19）但是，并非所有的吉语镜都能“透光”，恰恰相反，这种能反射镜背纹饰效应的镜子是非常稀有的。

西汉末开始出现了纪年镜，即镜铭中纪有铸镜的年、月、日。纪年镜对青铜镜的断代研究是很有价值的。西汉居摄元年镜（注20）是目前发现最早的纪年镜，新莽时代遗存的纪年镜有数面，本书所收新莽始建国天凤二

年常乐富贵镜(图38)是公元15年的铸品。

西汉末、新莽时期至东汉初的青铜镜的形式，没有象朝代分界线那样有明显的区别。但是从整个东汉时期来看，青铜镜的铸造工艺，无疑有着相当大的发展，一个突出的现象是青铜镜的纹饰华丽和复杂。

东汉前期盛行六博鸟兽纹镜或六博四灵镜。形制特点是镜钮扩大，镜缘宽而且厚，装饰锯齿纹和云气纹。内区是方框形构成的钮座，很多钮座扩大，上有十二地支名，周围有枚，分布四灵。古代先民对宇宙的观念是天圆地方，所谓：“天圆而色玄，地方而色黄。”六博纹镜十二地支方框正是相应于“地方”的观念。其间的空隙处尚有走兽飞禽及羽人等装饰。

和六博四灵纹同时盛行的，还有鸟兽龙虎纹四枚或多枚镜，鸟类有朱雀、凤鸟、雏禽等，兽类有龙、虎、羊、蟾蜍等，形象多生动有趣，羽人的形象在此类镜上也常有出现。

以上两类青铜镜的边饰内圈，常铸有较长的铭文，变化较多。有一种是反映道家神仙或求仙思想的，如“尚方作镜真大好，上有仙人不知老，渴饮玉泉饥食枣，浮游天下敖四海，寿如金石为国保。”(注21) 最后一句还有忠君爱国思想。另有反映太平盛世，丰乐思想的，如：“青羊作镜四夷服，多贺国家民人息，胡虏殄灭天下复，风雨时节五谷熟，传告后世得天福。”(注22)

东汉镜的纹饰从浅浮雕向高浮雕发展。流行于东汉早期和晚期之际的龙虎纹镜，首先出现了高浮雕，和浅浮雕的图像很不相同，具有立体感。

东汉晚期镜最为杰出的当推画像镜，它的发现地多在东南地区如浙江、江苏、安徽等省，此外在湖南、广东、广西等地也有出土。画像镜多施浮雕或高浮雕，纹饰内容以神人和神兽为主，也有反映历史人物故事的，据铭文内容，神人有五帝天皇，而以表现东王公和西王母的题材为多。座骑多为瑞祥的神兽，如天禄辟邪之类。另有守护他们的灵兽。

关于东王公和西王母的神话，古籍所载甚多。《三海经·西次三经》：“玉山，是西王母所居也。西王母其状如人、豹尾、虎齿而善啸，蓬发、戴胜，是司天之厉及五残。”《大荒四经》也有类似描述。《淮南子·览冥篇》：“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月。”《山海经》中的西王母是半人半兽的形象，而青铜镜中的西王母，则是有青鸟相侍的庄严的与人形象无异的身著长袍大袖的神人了，头上戴胜是其标记。东王公亦称东王父，就是木公，《神异经》载：“东荒山中有大石室，东王公居焉，长一丈，头发皓白，人形

鸟面而虎尾，戴一黑熊，左右顾望，恒与玉女投壶。”青铜镜上的东王公，不是鸟面、虎尾，而完全是人格化的神人了。汉人祈求长生不老和升天的思想，甚为强烈，三皇五帝和东王公、西王母画像镜的盛行，正是这类思想的具体表现。青铜镜外，在石刻画像，壁画和漆绘中，也有相同的题材。此外，画像镜的镜缘纹饰，常有神人驾六龙之云车以及日神、月神等飞腾遨游于太空的形象。凡此，可以看作是《山海经》图的具体化，它与后世所补的《山海经图》，真有天壤之别。

历史人物有伯牙弹琴，锺子期知音的图像，这是体现士人忠于友谊的故事。它作为朋友间交往的表率，是汉人所提倡的道德标准。历史人物还有伍子胥画像镜，画面反映春秋末年，吴败越后，越王用范蠡之计，引诱吴王杀伍子胥的故事。画像中有吴王、越王、范蠡及伍子胥执剑自刎的形象，铭文特地表明“忠臣伍子胥”。汉人受儒家思想的影响，提倡忠臣孝子，这在画像石中也有反映。据学者考证伍子胥画像镜为吴地所铸（注23）。那末，这个忠臣的故事和它的地域联系起来了。

东汉晚期画像镜的内容相当丰富，还有多列神人镜和车骑画像镜等。后者是显示现实生活的题材。

在东南地区盛行画像镜的同时，北方则行用较为简率的云雷连弧纹镜、君宜高官镜和长宜子孙镜。《洛阳烧沟汉墓》发表的青铜镜中，只有一面勉强称得上是画像镜。

镜铭在整个东汉时代相当发达。东汉晚期，减笔草率的铭文不在少数。其中，有些字体中出现了隶书向楷书过渡的形式。东汉的镜铭中还出现了一批记载铸造年月日的铭文，这就是纪年镜铭。它一向为青铜镜研究者所重视，是青铜镜断代的第一手资料。本书收录的纪年镜有中平四年镜（图55）和永康元年镜（图54），皆属东汉晚期，以一般的情况而言，纪年镜的铭文有四种形式：

一、铭文不仅纪年，还纪月、日。如中平三年镜铭文：“中平三年四月十二日造明作明镜，宜侯王。”（注24）中平是东汉灵帝刘宏年号，是公元186年4月12日铸造的。

二、纪年镜的铭文，除纪年、月外，以干支纪日，如永寿二年镜铭文：“永寿二年，正月丙午，广汉造作尚方明镜，口口口富宜昌，宜侯王，师命长。”（注25）永寿是东汉桓帝刘志的年号，永寿二年正月己丑朔，十八为丙午，此镜是公元156年正月18日铸造的。

三、纪年镜的铭文、纪年、月和干支，但这一干支是没有具体日期可查的。如熹平二年镜铭文：“熹平二年正月丙午，吾造作尚方明镜兮，幽溱三商，州刻无极，世得光明，买人大富贵，长年子孙延年兮。”（注26）熹平为东汉灵帝刘宏的年号，二年为公元173年，正月辛亥朔，当月无丙午。

四、纪年镜的铭文，除纪年、月外，以午日记日辰。如永康元年镜（图54）和中平四年镜（图55），日辰仅书午日，无法推算具体日期。

纪年镜铭中多选用“丙午”为铸镜日辰，这是因为丙午在文献中都作光明与火的解释。《玉篇》称丙为“光明也”。《广韵》则云：“光也，明也。”丙，五行属火，《淮南子·时刻训》：“其日丙丁”，高诱注：“丙丁，火日也。”《左传·昭十七年》：“其以丙子若壬午作乎。”孔颖达疏：“丙是火日，午是火位。”《论衡·率性篇》：“阳燧取火于天，五月丙午日中之时，消铄五石，铸以为器，磨砺生光，仰以向日，则火来至，此真取火之道也。”阳燧是凹面镜，对日光可以取火，而以五月丙午时为最佳铸器时日。此外，还记载五月午日不仅是铸镜的吉日，而且还是铸剑、铸带钩的吉日，实际上是铸器的吉日。在某一年的月中有丙午日的，固然可直书丙午，但青铜镜是日常生活用具，是一种商品，它的铸造不能受时日限制。因此，不在丙午日的也书丙午字样，以示吉日。东汉时代青铜镜铭文中的丙午日，据我们统计，绝大多数是能找到具体日辰的。

三国两晋南北朝时期，从铸镜业的整体来看，是愈益衰退的时期。相对而言，北方战争频繁，社会生产力破坏很大，铜料严重不足，铁镜在相当程度上替代了青铜镜。铁镜是东汉时期就出现的，但并不普遍。在这一时期的北方地区，经考古发现的铁镜有相当数量，尤其北朝后期。南方的吴、晋、宋、齐、梁、陈等时期，铸镜业比之东汉时期，也显著衰退，但是南方社会相对安定，而且产铜区多，比之北方，尚有铸造的潜力。曹魏至西晋的青铜镜，行用的基本上是东汉晚期北方行用的式样，如六博兽纹镜，龙纹镜、兽首镜、鸟纹镜等等。位至三公镜，在曹魏地区墓葬中发现甚多，可以说是魏镜的一个特点。十六国至南北朝前期，青铜镜基本上未发现，说明铸镜业已完全衰落。南北朝后期，如北魏、东魏、西魏及至北齐、北周等朝代的镜，出土数量少，式样也老而衰变。以南方而言，由于会稽地区铸镜业在东汉比较发达，所以三国时的吴镜还有一定程度的发展，仍用六博纹镜和龙纹、鸟纹镜。吴镜仍以画像镜为多。东汉画像镜分两类，一是人物画像镜，包括人物车骑镜、伍子胥镜、东王公西王母镜等，

另一类是三皇五帝、伯牙弹琴之类的画像镜，有的学者把它和第一类画像镜区别开来，称为神兽镜。发现的吴镜以后者为多。画像的排列，有几种不同的形式。吴镜中值得注意的是，发现了一些铸有佛像的镜，只是其中有很大一批质量很差。东晋时期的镜式继承吴镜而甚衰退，式样也没有吴镜多，质量更次。南齐、梁、陈和北朝相似，完全处于衰落的状态，这最终反映了南方社会生产力的破坏和铜料的缺乏。

隋唐是继汉之后的又一个青铜镜蓬勃发展的黄金时期。铸镜业作为手工业的复苏，与政治的安定和社会经济的上升有着直接的联系。经过南北朝时期的动乱之后，隋代尤其是唐初进入了中古封建社会，政治、经济相对地稳定发展。盛唐的统治，显示了中国是当时亚洲最繁荣和强大的封建帝国。对外交通的发达，对经济和文化的繁荣带来好处。由于封建的经济和文化已处于上升的时期，具有深厚的基础，所以唐代能够对于外来的文化采取兼容并蓄的态度，社会文化得以绚丽多彩。唐代高质量的手工艺品和艺术品，是唐代社会文明的物质遗存。

青铜镜铸造业在这样的经济和文化的背景之下发展起来，和以前的历史时期呈现了完全不同的面貌，形制和纹饰都有相当大的变化。

整个唐代社会，青铜镜的需用量相当大。唐墓中的青铜镜发现甚多。唐代的宫廷中常用上好的青铜镜作为赏赐品。铸造业的登峰造极，是平脱镜出现的基础。由于这种豪华青铜镜的铸造耗资甚多，所以唐代的政府曾命令禁造平脱镜。

唐代的青铜镜就形制而言，除了圆形和方形的以外，新出现了菱花镜和葵花镜。菱花镜的镜边设计成似菱花的图案形，葵花镜的镜边作连弧近乎葵花的图案形。唐后期还出现了亚字形镜。以纹饰而言，表现鸟兽的则有十二生肖瑞兽镜、舞鸾镜、舞马镜、蟠龙镜、各种鸟兽葡萄镜、犀牛镜。表现人物的则有真子飞霜镜、荣启奇镜、月宫镜、飞仙镜、兽猎镜、弈棋镜。表现植物的则有各种优美的宝相花镜。此外，还有山水镜、卍字镜、八挂镜和铭文镜等等。隋和初唐的镜边，承袭前代的遗风，往往有一个铭文，不过铭文的内容和以前的大不相同。当时对镜子的颂诗，铸镜的技术，以初唐和盛唐为最佳，中唐以后停滞，晚唐则趋于退化。

十二生肖镜，是隋和初唐时流行的式样。东汉和三国流行的，表现天圆地方概念十二支镜的日干之名，从中央的方框移到边缘上，成为十二支圆周，同时十二地支不是以子丑寅卯，而是以鼠牛虎兔等生肖形状出现。原

来像徵地方的框形排列，现在则成了十二时辰式的圆周形排列。十二生肖的禽兽之状为浮雕式的，而且都作活泼的跳跃姿势。十二生肖镜的内区有四瑞兽、五瑞兽、也有六瑞兽的。

舞鸾镜是很大的一类，以左右对舞的双鸾为主体在纹。鸾鸟有的有绶带，舞于莲花或莲叶上，有的上下配饰有鸳鸯、双雁和鹦鹉等小鸟，或立在莲花上，或展翅欲飞(图72、73)。周边为花鸟或飞禽，有的变成了孔雀对舞，孔雀立于荷叶上，作开屏状，上下饰莲花或莲蓬(图75)。和舞鸾构图相似的有飞鸟兽，有鸟左右相对飞翔，衔有绶带，其上为月宫，其下为海龙(图74)。

本书所收的舞马镜(图76)，也是对称的构图，一对长鬃飘扬的马立于荷花上，举蹄而舞，其上有双雁啣莲枝飞翔。马是唐人最喜爱的坐骑，但是作为主题图案却极为罕见。

鸟兽葡萄镜是流行于盛唐和中唐的一种很有特徵的青铜镜，以狻猊和葡萄为主纹，杂以各种花鸟蛱蝶，极为精巧华美。最佳的鸟兽葡萄镜其范铸清晰、精致的程度，足以使最卓越的冶金专家们叹为观止，明清时代摹仿的同类镜子，远远不及唐代的铸造水平。通常，鸟兽葡萄镜内区为狻猊，外区为禽鸟，外区的变化一般大于内区。本集所选的四面鸟兽葡萄镜(图82、83、84、85)纹饰各异，图85镜内区连钮有九头狻猊，外区有六头小狻猊，成三组排列，各组狻猊间穿插有鸟鹊七尾，狻猊和鸟鹊之间的空隙密布葡萄蔓枝，图82镜内区连钮共五头狻猊，相对的布置两尾孔雀，一正立，一侧立，均作开屏状。外区有鸟鹊十二尾，或展翅、倚立枝间，并杂有蛱蝶和蜻蜓等昆虫，显得非常有生气，尤其是图82内区有一对孔雀，是罕见的。图84内区有九头狻猊，但这九头狻猊的情态和图85不同，外区有两头小狻猊，相对的有两头似犬形的兽，间隔的分布鸟鹊四尾，葡萄及蔓枝做得相当工细，连葡萄螺旋形的攀枝也精细入微地表现出来了。图83镜内区连镜钮为七头狻猊，外区有八头犬状的走兽，两头成一组，间隔有鸡、鸟等六尾，皆作跳跃奔腾之状。有的学者认为，葡萄鸟兽镜是从唐初的瑞兽镜发展而来，这种可能性是存在的。但是瑞兽镜中没有出现过或基本上不以狻猊为装饰题材，而鸟兽葡萄镜则以狻猊为主体纹饰，而且葡萄作为穿饰，也是以前所没有的，因而鸟兽葡萄镜的出现及其没有固定模式的纹饰内容，应该看作是盛唐时期一种新的创造。值得指出的是，狻猊即狮子，应是印度通过西域传入唐朝的。在佛教中，它是佛的守护者，又是文殊菩萨

的坐骑。葡萄本是西域的特产，后移植于内地。鸟兽葡萄镜的新纹饰与以往时代没有承继关系，它的出现和唐朝吸收西域的文明和当时佛教的兴盛当有一定联系。

在唐代的人物镜中，有月宫镜、真子飞霜镜、荣启奇镜等最为常见。月宫镜表现的是嫦娥奔月的故事，通常画像中有挂树，并有蟾蜍和白兔捣药。月宫故事到了唐代已相当美化。汉镜中月亮上只有一只金鸟，而唐月宫镜的图像已经带有诗意了。本书所收月宫镜有三种形式，一是桂树在镜图的中间，嫦娥在右侧(图90)；二是以龟钮为中心，桂树在右，嫦娥在左(图91)，两面都是菱花镜；三是月宫镜无嫦娥，玉兔在右，桂树在左，蟾蜍在下，外区三圈铸东平郡吕氏镜铭，纪年为开元十年五月五日(图89)。唐镜有此纪年长铭，发现者仅此一例。从铭文内容知唐代铸镜，沿袭两汉旧例，仍择在五月五日。真子飞霜镜(图88)，画面是一人弹琴，旁有凤凰起舞。其未标明为真子飞霜四字者，其边缘有一周镜铭，在同类镜中少见(图87)。唐镜中以神仙为题材的纹饰不多。本集图94的仙骑菱花镜，图像作两仙人骑鹤，两仙人骑飞兽，《相鹤经》载鹤“盖羽族之宗长，仙人之骐驎。”唐诗：“昔人已乘黄鹤去。”唐人想象中的仙人骑鹤的形象于此可见。骑兽骑鸟的仙人之像，在东汉的镜缘上已有图像，而其想象之生动，则唐镜远胜于汉镜。唐镜纹饰中的道教图像，集中表现的为弈棋镜(图95)，图像有老子与青牛和商山四皓弈棋，复有一人临曲水和问道的形象，其中人物、山石、花树等皆作实地细线，其形态犹为典型的唐画。这种实地线刻的图像，在唐镜中亦为罕见。人物镜中的又一类是孔子问荣启奇，荣启奇答以身为人、为男、为九十寿考三乐(图92)，事见《列子·天瑞》。孔子作一持杖的老者，指问荣启期，荣启奇持琴，披鹿裘。据内容此当为男性所专用之镜，因荣启奇之答是以男尊女卑为乐的。而隋朝时镜铭内容作“当眉写翠，对脸传红”(图67)，“玉台希世，红妆应图，千娇集影，百福来扶”(图70)的青铜镜，当为女性所专用。这方面在汉镜上就不容易看出来。狩猎图是唐镜中不常见的题材。本书的骑猎菱花镜(图93)，图像为四骑逐猎熊、野猪和兔，高浮雕的马尤其雄骏矫健，在唐墓壁画中不乏这类题材。狩猎是唐代贵族社会重要的娱乐性军事体育活动。贞观十五年正月十三日，大狩于昆明池，藩夷君长咸从，太宗对高昌王曲又泰谈到大丈夫在世乐事有三，云“草浅兽肥，以礼畋狩，弓不虚发，箭不妄中，二乐也。”“这面青铜镜，反映了唐代贵族们秋狩时草浅兽肥，张弓猎豕，仗矛击熊的生动情景，其范型高浮雕

的优美写实，犹胜于绘画。

唐代的各种宝相花镜，是颇有特色的一个大类。宝相花是佛教雕刻艺术中所常见的花，有不少是莲花的图案变形，或莲花与牡丹等其他花朵理想组合的花型。大体上有两类，一类是团花型的，唐早期的宝相花镜从隋代发展而来，都是团花镜，大都是六出形的复杂的团花镜，盛唐和中唐的团花镜比较简洁疏朗，如图97、99都是团花型的宝相花，两镜中都有显示莲蓬的莲花，图97间隔有繁密花瓣的莲花变形，而图99却间隔柿蒂形的花朵，两镜的钮座花朵亦不相同，图97为莲花，而图99除了有繁密的花瓣，更有一周细密的花蕊，莲花之外都是不存在的变形的理想花朵。另一类是缠枝型的，如图98镜缘一周是花心似莲或似海棠花瓣而有细密花蕊的奇异花朵，花下所衬托的花叶亦似花朵，每花有一长而细柔的枝条和内缘卷叶上豆冠形果实的花圈相连。缠枝花式的宝相花镜，大都铸于盛唐和中唐。宝相花镜的盛行，是佛教艺术的兴盛在铸镜艺术上的反映。唐晚期宝相花镜铸作渐趋粗劣，镜范多模糊，图100之方格团花镜，花型接近菱花，设计的粗糙已经显现出来了。

最典型宣扬佛法的镜是卍字镜(图96)，不著其他纹饰，只铸一佛胸前的卍字，此或当是僧人或比丘尼及信徒所用。

青铜镜的铸造，经过南北朝的衰落时期和隋代的复兴，唐代时呈现了全新的面貌，形成了另一个高峰，唐镜铸造技术，是后世所不能企及的。但是，它的兴衰，象一切手工业一样，直接与社会生产力的发展有关。随着统治的腐败，战争的频繁，社会矛盾的激烈和生产力的遭受破坏，晚唐时青铜镜的铸造又再一次走向衰退。

青铜镜的形式，基本属于平面。因此，它的铸造，不需要有复杂的范型，只要用双合范就能浇铸。古代铸镜用陶范和失蜡铸造两种方法。《岩窟藏镜》中有河北易县燕下都出土的战国四山纹镜陶范的残片和山东济南出土的西汉见日之光连弧纹镜的陶范，但未见镜面范。在战国时代已有用失蜡法铸造青铜镜。失蜡法，先用陶模或石模翻出镜的蜡料模型，然后在蜡模上敷涂泥料，成为整体泥范，开浇铸口，经焙烘后蜡模溶化消失，再灌注铜液，铜液凝固后打碎镜范，取出青铜镜，将镜面加工磨光，背面的纹饰不需作任何修正。本书所收战国四虎纹镜(图1)镜缘上明显可见当时设计纹饰时留下的四等分线，这原来是画在陶范上的，象青铜器纹饰一样。战国镜上的精密纹饰和东汉镜上的高浮雕画像，均没有修整的痕迹，有时为