



宋人 人物 冊頁 無款人物 局部 國立故宮博物院藏

中國古代繪畫中的鏡影圖

施錡

近人論中國古代繪畫有「屏為心聲」之說，不過繪畫中的「鏡影」更是理解作品的重要線索。本文討論的「鏡影圖」圍繞「鏡」這一中心，即「對鏡寫影」的自畫像，以及畫中有鏡的圖像，試圖從實例至文化層面探討各類「鏡影圖」所彰顯的意涵。

男性「鏡影文化」的兩種走向

從考古出土的情況看，中國古代的男性素有照鏡整肅容貌的習慣。湖北襄陽九連墩一號楚墓出土了「可攜式」梳妝盒，馬王堆三號墓出土了漆奩和奩內的化妝用具，五代王處直墓東耳室中則發現了梳妝用鏡臺等。但在中國傳統文化中，男性照鏡的意象卻大都蘊藏了感慨人生的悲涼因素，如唐代詩人張說的〈聞雨〉中有：「心對爐灰死，顏隨庭樹殘。舊

恩懷未報，傾膽鏡中看。」杜甫〈江上〉中有：「勳業頻看鏡，行藏獨倚樓。時危思報主，衰謝不能休。」隋煬帝楊廣常引鏡自照，一日嘗顧謂蕭后曰：「好頭頸，誰當斫之。」后驚問故，帝笑曰：「貴賤苦樂，更迭為之，亦復何傷！」言語中可見其空虛和悲涼。類似的男性照鏡詩句大約都帶有感慨與自憐之意。而從文獻記載來看，至少自晉代起，中國古代畫家已經開始創作對鏡自寫像。唐代《歷

代名畫記》中提到，王羲之曾作〈臨鏡自寫真圖〉。（《歷代名畫記·卷五·晉》）宋代張君房《活動於西元一〇〇一年前後》的《雲笈七籤》中記載一位自稱吳子的道士「引鏡濡毫，自寫其貌，下筆惟肖，頃刻而畢。」並自贊曰：「不才吳子，知命任真。志尚玄素，心樂清貧。涉歷群山，儵然一身：」等等。（註一）可見，男性「鏡影」文化素有淵源，且大致分為兩個方向，首先是悲涼與傷感的顧影自





圖4 宋 馬麟 靜聽松風圖 局部 國立故宮博物院藏



圖2 宋人 人物 冊頁 無款人物 國立故宮博物院藏

雪自為臨寫鏡容，並玉圖刻貯一銀盒內，聞于吳興故居中得之。其秀穎奇特，足令觀者解頤，宜期翰墨之妙，絕天下也。」可見趙孟頫「鏡影圖」已經成為某種文化符號。從趙孟頫對鏡〈自畫像〉中的題詩來看，他提及孟子、老子、屈原和陶淵明等典故，大致表達了對仕途泥潭之厭倦，大有辭官歸隱之意，這與傳統文化中男性照鏡自憐的情緒是相通的。

男性「鏡影」飄逸出塵的文人氣息，則體現在國立故宮博物院的宋人〈人物〉冊頁中。（圖二）畫中雖然沒有出現鏡子，卻將人物及其反向「寫真」展示在觀者面前，似乎人物與其鏡像同時出現，在此一併討論。筆者以為，該畫中的文人與禪宗文化有關。我們從乾隆在清人〈是一是二圖〉的題詩「是一是二，不即不離，儒可墨可，何慮何思」（圖三）能認識到這一點，因「是一是二」一語會多達十二次出典於宋代禪宗史書《五燈會元》中的禪機問答，雖然是乾隆的「再創作」，但所出有據。南宋馬遠曾作一軸〈洞山良價渡水圖〉，

描繪曹洞宗祖師洞山良價禪師在雲途中，過水睹影而「大悟前旨」的一刹那。據載，洞山良價吟誦了〈過水頌〉這一佳偈：「切忌從他覓，迢迢與我疏。我今獨自往，處處得逢渠。渠今正是我，我今不是渠。應須恁麼會，方得契如如。」（註三）再如前文所載的中峰禪師自畫像上的「幻人無此像，此相非幻人。若喚作中峰，鏡面添埃塵。」語句，都可見禪宗素有從鏡影禪悟的方法。此外〈人物〉畫中文士左腳向外下垂，右腳脫履放於榻上，有些接近「水月觀音」半結跏趺坐，但也與南宋馬麟〈靜聽松風圖〉（圖四）中的文人坐姿類似，具有瀟灑的「魏晉風骨」。而從服飾來看，畫中人身著衫，下著褲，外以裙籠之，是東晉服飾，頭戴紗巾內有帽，雖然宋代也有類似服飾，但風格則偏向於魏晉文人士日常裝束之風。（註四）李霖燦先生也曾推論，此人正是曾「對鏡寫真」的王羲之（註五），其實無論是否王羲之，「魏晉風度」確實體現在畫作的各個方面。人物背後屏風上的「小景畫」屏風表明了宋代的時



圖1 明 月麓昌公、中峰本禪師、趙文敏公畫像石刻 青石 上海松江區博物館藏



圖3 清 高宗是一是二圖 那羅延窟本 北京故宮博物院藏 引自《故宮文物月刊》第368期，頁75

憐，第二則帶有飄逸出塵的文人高士氣息。

就感慨人生的男性「鏡影圖」而言，清人陸時化（一七一四—一七七九）曾記載親見一卷元趙松雪（一二五四—一三二二）〈小像立軸〉：「像宋紙，高五寸二分，闊四寸四分半，照在鏡光中……松雪自題七律一首，字字如珠。」也記錄了畫上趙孟頫自題七律詩：

致君澤物已無由，夢想田園雪水頭；老子難同非子傳，齊人終困楚人咻。濯纓久判從漁父，束帶寧堪見督郵；准擬新年棄官去，百無拘系似沙鷗。大德二年正月八日，趙孟頫自題。

（註一）

與上述資料形成呼應的實物是，上海松江博物館內藏有一方，〈月麓昌公、中峰本禪師、趙文敏公畫像石刻〉（圖一），三幅畫像均在圓形開光細線框內，右為「月麓昌公」（趙孟頫），中為「中峰本禪師」，左為「趙文敏公畫像」，在「趙文敏公畫像」上有明人孫克弘（一五三二或一五三三—一六一一）題跋：「此趙松



圖11 宋人 飲茶圖 團扇 美國弗利爾美術館藏

(圖五)，畫中左方二位女子對鏡坐於席上梳頭，右一女子正在攬鏡修飾，面容清晰地映現在鏡中。旁有張華《女史箴》語：「人咸知飾其容，而莫知飾其性。性之不飾，或愆禮正。斧之藻之，克念作聖。」雖用於訓誡，但也從側面反映了對鏡梳妝已



圖7 傳北宋 王詵 繡襦曉鏡圖 團扇 國立故宮博物院藏

是女性生活的重要部分。另從文化意義上來說，早期女性照鏡雖與道德訓誡有關，但也天然地與美貌有所聯

繫，如西漢劉向所編撰《列女傳》中，「榮於色而美於行」的梁高行為了拒絕梁王的聘迎，「援鏡持刀」，

代特徵，從「屏為心聲」來看，並無感傷情緒，放置於人物前方的牡丹瓶花無論是否供花，還是觀賞花，也都並非具有感傷特質的花卉。從畫中的器物看，人物身邊的蓮瓣式風爐是唐

宋流行的樣式，與陝西扶風法門寺的唐代蓮瓣形陶香爐、河南寶豐清涼寺出土的蓮瓣形熏香爐類似，蓮花紋飾帶有佛教色彩。(註六)畫中還出現可用於茗飲、品酒、賞花、撫琴、吟詩與鑒畫等雅事的「道具」，如注子、花瓶、古琴、卷軸和書冊等，由此可見，文人參禪應是諸多雅事活動之一，也是該畫的主題。因此，該畫中

雖出現不止一處的佛教元素，實質應是向觀者展示著以參禪為主的文人雅事，以及文人的智慧和才藝，這也是為何乾隆又將此作為姚文瀚《弘曆鑒古圖》、丁觀鵬《弘曆鑒古圖》、清人畫《弘曆鑒古圖》與清人畫《弘曆鑒古圖》四個摹本的原本使用的原因，皇家趣味不取悲涼感慨之意，智慧與瀟灑才是乾隆愛上此畫的原因。

畫中女性「鏡影圖」：從訓誡到哀婉

相較於照鏡男性的悲涼感，女性照鏡在視覺想像中首先是富有詩意的美好圖像，如漢代《木蘭詩》中「當窗理雲鬢，對鏡貼花黃」等句。後世帶有感傷意味的女性照鏡詩詞更是舉不勝舉，如北宋詞人晏幾道《菩薩蠻》中的句子：「離鸞照罷塵生鏡。幾點吳霜侵綠鬢。」等等。就傳世的女性「鏡影圖」而言，早期往往是針對女性的禮儀訓誡，唐宋之後則多藉此抒情。

早期用於訓誡的女性「鏡影」出自傳東晉顧愷之的《女史箴圖》



圖5 東晉 顧愷之 女史箴圖 唐代摹本 第4段 修容飾性 長卷 大英博物館藏



圖6 漢 武梁祠 梁高行援鏡持刀 畫像石 山東嘉祥



圖9 傳五代 周文矩 宮中圖 長卷 美國克里夫蘭藝術博物館藏

〈繡幃曉鏡圖〉中畫一女子以站立之姿靜望鏡影，惟並未梳妝，顯得頗為寂寥。仕女身邊床榻中枕屏上繪製的則是空曠的江岸水景，似乎帶有「送別」的蕭瑟之意，女子所用的三角形鏡架也會出現在天津藝術博物館藏的宋代〈盥手觀花圖〉和波士頓美術館藏的宋代冊頁〈調鸚圖〉中，可以揣摩畫中女性身分高貴。〈靚裝

仕女圖〉中畫一女子坐於凳上對鏡梳妝，置於架上的鏡子映出了面容，「鏡影」遠大於真人臉部，仿佛對表情作刻意強調。屏中的水波不禁讓我們聯想起南宋馬遠〈十二水圖〉卷中〈洞庭風細〉和〈秋水迴波〉二幅（圖十），可能與女性柔媚如水，明淨無波的心情有所聯繫。這兩幅繪畫中的「鏡」都與「屏」同時出現，屏中內容的感傷意味，加上鏡中寂寥的表情，是幽怨情緒的雙重強調。

至宋代，表現女性之美態和情緒的畫作更為興盛，正如宋代郭若虛立故宮博物院的西漢〈見日之光鏡〉上也有篆書：「見日之光，美人在旁。」可見早期規範女性德行的鏡子已與悅目的容貌姿態難解難分。

值得注意的是，〈繡幃曉鏡圖〉和〈靚裝仕女圖〉都充滿了日常生活氣息，並將時令季節清楚地加以展示，而兩圖的秋冬季節恰恰營造了女性所處環境的心理氛圍。在〈靚裝仕女圖〉中，白梅和水仙暗示了一派冬日景致。在〈繡幃曉鏡圖〉中，畫面中圍繞著桂花樹，季節卻是秋天。秋冬乃是凋零蕭瑟之季，整體的傷感情調已在白梅、水仙和桂花等時令花卉中得以暗示。此外〈繡幃曉鏡圖〉的人物姿態和分組與藏於美國弗利爾美術館的宋人〈飲茶圖〉（圖十一）極為相似，可見此兩幅作品之前可能存

立故宮博物院的西漢〈見日之光鏡〉上也有篆書：「見日之光，美人在旁。」可見早期規範女性德行的鏡子已與悅目的容貌姿態難解難分。

所言：「厝觀古名士畫金童玉女及神仙星宮中有婦人形相者，貌雖端嚴，神必清古，自有威重儼然之色，使人見則肅恭有歸仰之心；今之畫者但貴其綺麗之容，是取悅於眾目，不達畫之理趣也。」（《圖畫見聞志·卷一》）宋墓中出現了許多女性照鏡梳妝圖，就地上傳世畫作來看，出現「鏡影」的有藏於國立故宮博物院的傳北宋王詵（一〇四八～一一〇四）的〈繡幃曉鏡圖〉（圖七），藏於美國波士頓博物館的傳北宋蘇漢臣（一〇九四～一一七二）的〈靚裝仕女圖〉（圖八）以及南宋仿周文矩〈宮中圖〉（圖九），這三件作品中均帶有揮之不去的抒情意味。

「鏡影」遠大於真人臉部，仿佛對表情作刻意強調。屏中的水波不禁讓我們聯想起南宋馬遠〈十二水圖〉卷中〈洞庭風細〉和〈秋水迴波〉二幅（圖十），可能與女性柔媚如水，明淨無波的心情有所聯繫。這兩幅繪畫中的「鏡」都與「屏」同時出現，屏中內容的感傷意味，加上鏡中寂寥的表情，是幽怨情緒的雙重強調。



圖8 傳宋 蘇漢臣 靚裝仕女圖 團扇 美國波士頓博物館藏

割下鼻子拒嫁（註七），在與之相關的圖像中也總是少不了鏡子。東漢武梁祠畫像石中就有「梁高行持鏡割鼻」的圖像（圖六），雖是道德訓誡主題，鏡子的出現卻使人對女性美貌平添許多遐想。事實上，針對女性的訓誡文本中，從來就沒有離開過對容貌的重視。《禮記·昏義》中曾對出

嫁前女性的教育作了規範：「教以婦德、婦言、婦容、婦功。」東漢鄭玄（一二七～二〇〇）注：「婦容，婉婉也。」在《禮記·內則》中有：「女子十年不出，姆教婉、婉、聽從。」鄭玄注：「婉謂言語也，婉之言媚也，媚謂容貌也。」（註八）可見「婦容」包括美好的儀容。而藏於國

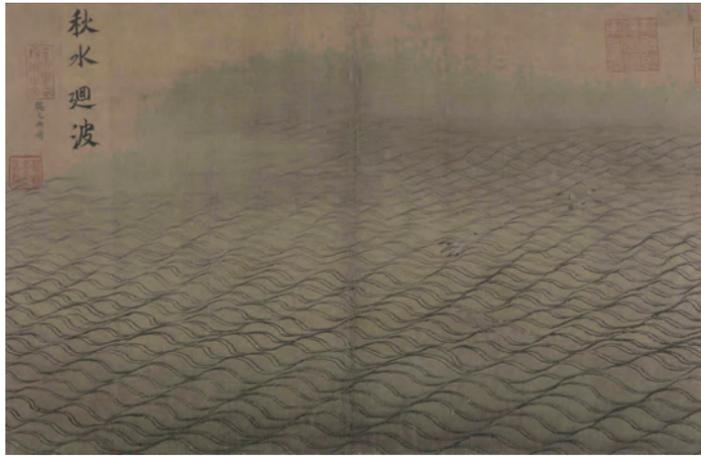


圖10 〈靚裝仕女圖〉屏風與馬遠〈十二水圖〉之「洞庭風細」、「秋水迴波」



圖12 清人 豐綏先兆 冊頁 國立故宮博物院藏

在某個更早的「版本」，從形式來看疑為五代之作。即便二圖形成的源流暫不可考，它們之間顯而易見的聯繫也難以忽略。既然如此，〈繡幃曉鏡圖〉中添加的植物、鏡子與屏風等，應均是畫者對此前既定的人物姿態作出的創造性闡釋，由此推論，〈繡幃曉鏡圖〉的畫面細節中顯露出的感傷氛圍並非過度闡釋，甚至可以推及類似的〈靚裝仕女圖〉，這也正是弗利爾〈飲茶圖〉和國立故宮博物院〈繡幃曉鏡圖〉這對「雙胞畫」給我們帶來的驚喜。

因此，從視覺文化的角度而言，

緒。因此，其弟高其倬（一六三六—一七三八）在〈題且園七兄指繪鍾馗按劍圖〉中言道：「揮灑自淋漓，經營終慘澹。擬挽頑儒情，非充耳目玩。：」（註九）可見，雖然民間的「鍾馗照鏡」帶有滑稽戲謔和祥瑞之意，但文人語境中的「鍾馗照鏡」卻另有一番深意，仍不脫男性照鏡的感慨之情。

結語

最後，我們以兩則中西「鏡影」相關的經典故事來作一辨析。在古羅馬詩人奧維德（西元前四三年—一七或一八年）所著《變形記》中，那耳喀索斯愛上水中倒影直到死去的故事，在西方廣為流傳。中國古代類似的故事則出自明人張岱（一五九七—一六八四年）的筆記《西湖夢尋·小青佛舍》，其中記錄了才女馮小青的生平。故事兩次提到「鏡影」，第一次是身為小妾的小青被大婦匿之於孤山佛舍中，常「臨池自照，好與影語，絮絮如問答，人見輒止，故其詩有『瘦影自臨春水照，卿須憐我

無論〈繡幃曉鏡圖〉、〈靚裝仕女圖〉還是〈宮中圖〉，在創作之初是否具有確定的傷感特質，人們在解讀中畢竟也總是難以迴避此種情緒。由上述分析也可見，畫中照鏡的女性同樣帶有「文人」氣息，尤以抒情成分居多。

文化雜糅的「鍾馗照鏡」

鍾馗照鏡圖是大致出現在明清時期的民俗繪畫，取照鏡逗樂的滑稽觀感，或暗藏托物言事。在古代鍾馗信仰中，早期的鍾馗僅為驅除鬼魅、招祥納福，宋元時，出現了「寒林鍾馗」的圖像，如國立故宮博物院所藏

「憐卿」之句。」第二次是小青臨終之際，「乃呼畫師寫照，更換再三，都不謂似，後畫師注視良久，匠意妖纖，乃曰：『是矣。』：一慟而絕，年僅十八。」（註十）在這裡，畫師寫照與水中照影是類似的，是將客觀世界實體轉移為鏡像的行為，小青也是死於自己的「鏡影」之前。這兩則故事當然都是悲劇性的，但也有較大的差別。納爾喀索斯之死是因為對自身美貌的迷戀，在古希臘時代，這種自戀可能帶著愚蠢的涵義，因為迷戀柏拉圖理式世界的倒影的「鏡影」當然

文徵明〈寒林鍾馗〉就是一例，由於科舉在宋代的興盛，寒林鍾馗成為文人抒發胸中逸氣和體現英氣的形象。明清時期則出現了「鍾馗照鏡」的母題，這與鍾馗的世俗化密切有關，因為同時還出現了「鍾馗送子」、「鍾馗趕考」和「鍾馗醉遊」等。國立故宮博物院典藏的清人〈豐綏先兆〉圖（圖十二），畫朱衣鍾馗坐攝四鬼，右手攬烏帽，左手握銅鏡，個性化極強的容貌映照在畫面中，「先兆」二字意為「先照」，或「封崇仙照」的諧音。從圖像角度講，鍾馗醜陋、質樸又誇張的相貌在鏡中映出，帶有滑稽感和戲劇性，深受民間人士喜愛，右上角飛舞的蝙蝠（福）又是祥瑞之兆。即便如此，男性照鏡的感傷特質仍然體現在類似的「喜感」畫面中，清代畫家高其倬（一六七二—一七三四）曾作〈鍾馗變相圖冊〉十二幅，其中「鏡中鍾馗」自題：「癡額人間耗草堆，應添白髮下連腮；願存法相留秦鏡，省得魍魎露瞻來。雖然點到了「鍾馗捉鬼」的民俗，實際卻在抒發文人感歎世道炎涼的情

意味著認知的顛倒。小青故事中卻飽含對世道人情淒涼之感歎，「人見輒止」道出了她只是因為失去了希冀，才將自身的鏡影作為唯一的依靠，表現出更多的抒情意味。因此，在中國古代繪畫中，無論是男性或女性的「鏡影圖」，抒情特質大於認知和欣賞，並歷歷在目地映出了照鏡人的內心世界。

作者為上海戲劇學院舞臺美術系副教授

註釋

1. 宋張君房纂輯、蔣力生等校注，《雲笈七籤》，北京：華夏出版社，一九九六，頁五九九。
2. 清陸時化，《吳越所見書畫錄》，收錄於盧輔聖主編，《中國書畫全書》（八），上海書畫出版社，一九九四，頁一〇〇七。
3. 宋普濟著、蘇淵雷點校，《五燈會元》，北京：中華書局出版社，一九八四，頁七七九。
4. 周錫保，《中國古代服飾史》，北京：中國戲劇出版社，一九八四，頁一三四。
5. 李霖燦，《中國名畫研究》，杭州：浙江大

6. 王霞，《汝窯蓮花形香爐源流考證》，《考古與文物》二〇〇七年第一期，頁一〇六。
7. 漢劉向編撰、張濤譯注，《列女傳譯注》，濟南：山東大學出版社，一九九〇，頁一五九—一六〇。
8. 漢鄭玄注、唐孔穎達疏，《禮記正義》，北京大學出版社，頁一六二二、一六三三、八七〇。
9. 清高其倬，《味和堂詩集》，見於《四庫未收書輯刊·集部》，第八輯，第十九冊，北京出版社，一九九八，頁四一七。
10. 明張岱撰、馬與榮點校，《西湖夢尋》，北京：中華書局，二〇〇七，頁一八三。