

鏡裏花間

——試論《花間集》的鏡書寫

李文鈺

提 要

本文以先秦至唐五代銅鏡發展為依據，考述《花間集》中鈿鏡、鸞鏡、有柄鏡、菱花鏡，以及鏡匣、鏡奩、鏡臺等週邊器物，對於向來不易確解的詞句提出具實物背景的解讀，從而使詞作脈絡、詞中場景獲得更為清晰的梳理與呈現。以此為基礎，透過鏡的文化與文學意涵，對照詩歌傳統中的鏡書寫，亦得以凸顯《花間集》中與鏡相關詞作的特殊表現與深層內蘊。異於詩人的各言其志與寫實風格，對鏡感傷壯志消磨、紅顏易老，或描寫眼前如鏡晶瑩的水月風光，詞人隱身詞境之外，以如鏡之照影的手法，如“實”映現鏡花水月般未必真實存在的人事物，比如對鏡理妝或掩鏡無語的閨閣女子、虛擬遠隔的樂園與歷史場景等，而於精緻如鏡的詞境中蘊含深情妙理，在冷落中猶自好修、在困境中夢想飛越，以及樂園的探尋、殷鑑的徒勞、愛與美的救贖等，可謂於幻境中披露真實，於轉瞬消逝的時空中鏤刻永恆。

關鍵詞：花間集 鏡 詞 文人詞 唐五代

一、前 言

鏡子是生活常用器物,除了正衣冠、修飾容貌,在人類歷史中也衍生許多功用,被賦予文化意涵。而在文學創作中,以鏡為喻、為吟詠對象,或攬鏡自賞、對鏡興嘆等,亦儼然形成悠久的書寫傳統,既側錄了鏡子的發展歷史,也映照人類自身的生命流程與內心世界。

作為第一部文人詞選集,《花間集》對詞體特質的構成深具意義,其中器物的書寫亦是關鍵,然因器物的形制、使用古今有別,也造成詞作解讀的隔閡,¹因此對器物進行探勘、理解,應有助於還原詞中場景、解析詞意。²《花間集》多吟詠女性,在女性空間、形象與心理的描寫中,鏡自是不可或缺,本文動機即是希望透過鏡的歷史文化考述,解讀《花間集》相關詞作,並探討在鏡的書寫傳統中,《花間集》詞作有何發展與變化? 透過鏡的文化與文學意涵,是否能洞見詞作風月字面下的深廣內蘊?

有關鏡的器物研究、文化意涵以及文學作品中的鏡意象,至今累積成果豐碩。從廣義來說,鏡的器物研究自北宋已經展開,³近代學者羅振玉《鏡話》、沈從文《唐宋銅鏡》對於鏡的形制、圖紋、銘文、發展史以及文化內蘊等進行整

1 李文鈺:《從“敦煌”到〈花間〉——物質書寫與詞體特質的構成》,載《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》(臺北:臺大中文系,2014年),頁431—480。顧隨:《華鍾彥〈花間集注〉序》:“《花間》一集,簡古精潤……及夫當時之服飾、習語、風俗、地域,在其時固人人人口熟而耳習之者,千百年後,時移世改,誦讀之下,輒覺格格不相入。”華鍾彥:《花間集注》,《華鍾彥文集》(開封:河南大學出版社,2009年),冊上,頁103。案:服飾之外,其他器物亦然。

2 參李文鈺:《火焰之歌——試論〈花間集〉的燈燭書寫》,《人文中國學報》2021年第32期,頁190—229。

3 王黼《宣和博古圖錄》著錄北宋宣和殿所藏自商至唐包含鏡鑑在內青銅器八百餘件,附有總說、摹繪圖、銘文拓本及釋文,其後清代陸續有梁詩正《西清古鑑》、王傑《西清續鑑》、《寧壽鑑古》等性質相類的典籍編纂。專以鏡為收錄者,則有錢坫《澆花拜石軒鏡銘集》、梁廷《藤花亭鏡譜》、徐乃昌《小檀欒室鏡影》等,大體近於鏡的文物考古。參王彬:《唐人“咏鏡”之風研究》,北方民族大學碩士論文,2018年,頁1—2。

理與闡析，為當代的鏡研究奠立基礎。⁴ 孔祥星、劉一曼《中國古代銅鏡》、聶世美《菱花照影》皆古鏡研究經典之作。⁵ 朱笛《敦煌寫本“鐸鑑”初探》、楊泓《鏡奩、鏡盒、鏡臺》、孟暉《能橫卻月，巧掛回風：閨閣中的鏡臺與鏡匣》，探討有柄鏡的起源以及鏡的週邊物件。⁶ 巫鴻《中國繪畫中的“女性空間”》透過圖像解析，具體而微的呈現鏡的使用實況。⁷ 劉藝《鏡與中國傳統文化》從民俗、宗教、小說三方面，探討鏡的傳統文化及文學意涵。⁸ 霍宏偉《鑑若長河：中國古代銅鏡的微觀世界》對於鏡的物質文化進行細致的主題探討。⁹ 至今，釋道思想中的鏡喻、歷代小說中的鏡書寫、唐宋詩詞中的詠鏡、對鏡，乃至古典文學與文化傳統中的鏡意象等，仍是學界熱中探討的議題。¹⁰

-
- 4 羅振玉：《鏡話》（上海：上海古籍出版社，2013年）。沈從文：《唐宋銅鏡》，《沈從文全集》（太原：北嶽文藝出版社，2002年），另有《古代鏡子的藝術》、《鏡子的故事》，見氏著：《古人的文化》（北京：中華書局，2014年），頁5—15、16—49。
- 5 孔祥星、劉一曼：《中國古代銅鏡》（北京：文物出版社，1988年）。聶世美：《菱花照影》（上海：上海古籍出版社，1994年）。
- 6 朱笛：《敦煌寫本“鐸鑑”初探》，《古代史與文物研究》2015年第4期，頁90—99。楊泓：《鏡奩、鏡盒、鏡臺》，見氏著：《古物的聲音——古人的生活日常與文化》（北京：商務印書館，2018年）。孟暉：《能橫卻月，巧掛回風：閨閣中的鏡臺與鏡匣》（上）、（下），《紫禁城》2006年第9—10期，頁194—201、2007年第11—12期，頁188—195。
- 7 巫鴻：《中國繪畫中的“女性空間”》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2019年）。
- 8 劉藝：《鏡與中國傳統文化》（成都：巴蜀書社，2004年）。
- 9 霍宏偉：《鑑若長河：中國古代銅鏡的微觀世界》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017年）。
- 10 與釋道思想有關者：福永光司：《道教的鏡與劍——其思想的源流》，《東方學報》第45冊（京都：京都大學人文科學研究所，1973年），頁59—120、李豐楙：《六朝鏡劍傳說與道教法術思想》，《中國古典小說研究專集二》（臺北：聯經出版事業公司，1980年），頁5—8、劉豔芬：《佛教“鏡”意象意蘊及其對六朝詩學的影響》，《青海社會科學》2007年第4期，頁83—86。與歷代小說有關者：詹頌：《中國古典小說中的鏡意象》，《中國典籍與文化》2000年4月，頁22—26、金芝鮮：《論〈紅樓夢〉中的鏡子意象及其象徵內涵》，《紅樓夢學刊》2008年第6期，頁293—310、岳立松：《〈古鏡記〉的天命歷史觀》，《文化學刊》2009年第3期，頁152—154。與唐詩有關者：衣若芬：《自我的凝視——白居易的寫真詩與對鏡詩》，《中山大學學報》2007年第6期，頁51—57、鄒婷：《試析白居易詩中的鏡子意象》，《岱宗學刊》2008年第12卷第1期，頁13—15、李海燕：《唐詩中的鏡子意象研究》，暨南大學碩士論文，2008年、孫振濤：《論唐人詩文中的“鏡子”及其文化內涵》，《瓊州學院學報》2014年第21卷第1期，頁84—88、王彬：《唐人“詠鏡”之風研究》，北方民族大學碩士論文，2018年、吳曉紅：《唐詩“鏡”意象的美學探微》，《滁州學院學報》2019年第21卷第3期，頁42—47、李穎燕：《儒道佛視域下唐詩中的“鏡”意象》，《商丘師範學院學報》2019年第35卷第2期，頁49—52。與宋代詩詞有關者：林盛禹：《宋詞“鏡”意象的（轉下頁）

相較之下,有關《花間集》的鏡研究仍屬罕見,孟暉《花間十六聲》論列牀屏、山枕、熏籠、爐香、犀梳、釵飾、脂粉等女性閨閣物件,唯不見鏡的相關專論。¹¹ 葉忻樺《〈花間集〉器物書寫研究》論述《花間集》中閨閣、服飾、交通、筵席等相關器物,雖論及詞中之鏡,然篇幅有限,未能進行深廣解析。¹² 閔秀《淺談〈花間集〉之簪花照鏡詞》論析數首描寫女性簪花照鏡的詞作,認為詞中刻畫的絕美女性形象一方面透露男性詞人對理想女性的嚮往,一方面則寄託現實中的不遇心境。¹³ 論文屬概論性質,詞作的選取有所限定,唯《花間集》與鏡相關的詞作雖以女性為多,但未必皆對鏡簪花,且少數涉及寫景、詠史等題材,此外,詞作的詮釋解讀亦有再深化與開展的向度。

基於上述,本文以鏡的器物研究為基礎,除了溯其源流,尤其探討唐五代鏡的器物特徵與使用狀況,作為商榷《花間集》相關詞作解讀的背景依據;進而透過鏡的文化意涵,對照對鏡、鏡喻、詠鏡等詩歌書寫傳統,解析《花間集》相關詞作的特殊表現及深層內蘊。

二、鏡之為物——兩宋之前鏡的歷史與文化

以《花間集》年代為斷限,本節探討鏡的起源以及兩宋之前的演進與發展,包含製鏡的材質、雕飾技術、形制特徵、圖紋銘文、週邊器物,以及衍生的映照容貌之外的功能,被賦予的意義與象徵等文化內涵。

(接上頁)審美探析》,《安徽理工大學學報》2012年第14卷第2期,頁67—70、梁雨婕:《照鏡為誰看:宋代女詞人詞作中的鏡》,《湖南大眾傳媒職業技術學院學報》2019年第19卷第2期,頁48—50、86、侯體健:《幻象與真我:宋代覽鏡詩與詩人自我形象的塑造》,《文藝研究》2020年第8期,頁60—70。與文學及文化傳統有關者:曾甘霖:《古典文學中的鏡意象研究》,華南科技大學碩士論文,2006年、石冰:《文學“鏡”意象的審美透視》,湖北師範學院碩士論文,2014年、倪遠韻:《古鏡奇譚——中國古典文化中的鏡意象流變探究》,南京大學碩士論文,2019年。

11 孟暉:《花間十六聲》(北京:生活·讀書·新知三聯書店,2008年)。案:《能橫卻月,巧掛回風:閨閣中的鏡臺與鏡匣》時代跨越幅度較廣,不以《花間集》為主。

12 葉忻樺:《〈花間集〉器物書寫研究》,臺灣師範大學國文學系碩士論文,2017年。

13 閔秀:《淺談〈花間集〉之簪花照鏡詞》,《戲劇之家》2018年第4期,頁169—170。

(一) 起源、先秦至漢魏六朝

清初玻璃鏡自西方傳入之前，中國使用的鏡以銅鏡為主，¹⁴而在銅鏡發明之前，水則是最原始的鏡子，“維天有漢，監亦有光。”（《詩·小雅·大東》）¹⁵“人莫鑑於流水而鑑於止水。”（《莊子·德充符》）¹⁶皆透露以水為鏡的常習，“監”乃人面對盛水器皿凝視之狀。最初器皿以陶土製，後改用金屬，因而有“鑑”、“鑿”等字，又金屬能反光，於是便有無水鏡的發明，¹⁷如《詩·邶風·柏舟》：“我心匪鑿，不可以茹。”¹⁸《廣雅》：“鑿謂之鏡。”¹⁹

今所見最早銅鏡出土於青海、甘肅齊家文化遺址，約當新石器時代晚期，其後商代墓葬中亦有銅鏡的發現。²⁰ 銅鏡正面磨光可供照影，²¹至於鏡背，除罕見的素面鏡外，則是異彩紛呈的圖紋及銘文世界。據考，先秦銅鏡已知採用浮雕、彩繪、金銀錯鏤鑲嵌、加玉背並鑲嵌彩色琉璃等技術，圖紋除抽象的山字形矩文、漩渦紋、雷紋、菱形紋，亦有水仙花紋、虎紋、蟠虺紋、饕餮紋、龍鳳紋等，風格古樸典重。²² 此外，先秦文獻常賦予鏡虛靜、鑑誠等寓意，²³鏡銘亦然，相傳周武王銅鏡刻有“見爾前，必慮爾後”的銘文，²⁴頗具憂患意識。

至漢魏六朝，鍍金、包金、漆背彩繪等技術亦用於銅鏡雕飾，圖紋除寫生花

14 銅鏡之外亦有鐵鏡，唯保存不易，較為罕見。參霍宏偉：《鑄鐵作鏡》，《鑑若長河：中國古代銅鏡的微觀世界》，頁 69—94。

15 裴普賢：《詩經評注讀本》（臺北：三民書局，1982 年），頁 243。

16 郭慶藩：《莊子集釋》（臺北：木鐸出版社，1982 年），頁 193。

17 沈從文：《鏡子的故事》，《古人的文化》，頁 16—17。

18 裴普賢：《詩經評注讀本》，頁 90。

19 李昉：《太平御覽》（石家莊：河北教育出版社，1994 年），卷 717，頁 582。

20 劉藝：《鏡與中國傳統文化》，頁 1。

21 《淮南子·脩務訓》：“粉以玄錫，摩以白旃，鬢眉微豪，可得而察。”高誘：《淮南子注》（上海：上海書店，1992 年），頁 337。

22 沈從文：《古代鏡子的藝術》，《古人的文化》，頁 5—6。黃金貴：《中國古代文化會要》（杭州：浙江大學出版社，2015 年），頁 843—844。

23 《墨子·非攻》：“君子不鏡於水而鏡於人。鏡於水，見面之容，鏡於人，則知吉與凶。”李漁叔：《墨子今注今譯》（臺北：商務印書館，1984 年），頁 141。《莊子·應帝王》：“至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。”郭慶藩：《莊子集釋》，頁 307。《韓非子·觀行》：“鏡無見疵之罪，道無明過之怨。”陳奇猷：《韓非子集釋》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983 年），頁 479。

24 李昉：《太平御覽》引《大戴禮》，卷 717，頁 582。

鳥,亦有雲藻紋、星雲紋、連續雲中鵲夔鳳紋、重輪雙龍等,仙道故事如西王母、史事如吳越爭霸也雕刻入鏡,既反映神仙信仰,也有以史為鑑的意義。²⁵ 至於鏡銘,“安樂未央”、“大富貴,宜酒食,樂無事,日有熹”、“見日之光,長毋相忘”等,祈求現世的富貴安樂,亦以鏡作為愛情信物。大抵青銅質地堅固,又多作圓形,光澤閃亮,望之如日,生前以鏡相贈,死後埋入墳中,以示生死不忘的習俗已見於漢代。²⁶ 墓葬中多有銅鏡發掘,而秦嘉《贈婦詩》:“一別懷萬恨,起坐為不寧。何用叙我心,遺思致款誠。寶釵好耀首,明鏡可鑒形。”²⁷ 亦可印證。至六朝,則有樂昌公主、徐德言破鏡重圓故事。²⁸ 此外,隨著道教信仰流行,鏡亦成為收妖降魔的法器,能穿透表象直揭人心,或照見肉眼無法看見的事物,志怪傳奇屢有描述。²⁹ 凡此皆是照影之外的功能與賦予的意義,攸關現實生活與精神需求。

至於鏡的形制,有小如錢幣,可隨身佩帶,也有大鏡,可照全身,如《西京雜記》載:“宣帝……繫身毒寶鏡一枚,大如八銖錢。”又《淮南子》:“高懸大鏡,坐見四鄰。”《東宮舊事》:“皇太子納妃,有著衣大鏡,尺八寸;銀花小鏡,尺二寸;漆匣盛蓋銀華金薄鏡三枚。”³⁰ 記載中亦見盛鏡的鏡匣,又稱鏡函、鏡奩。文物顯示,鏡匣中有包裹銅鏡的鏡衣,並可盛放梳篦笄鑷等梳妝用具。³¹ 除了《東宮

25 沈從文:《古代鏡子的藝術》,《古人的文化》,頁6—10。黃金貴:《中國古代文化會要》,頁845。

26 沈從文:《古代鏡子的藝術》,《古人的文化》,頁6—10。

27 逯欽立:《先秦漢魏晉南北朝詩》(臺北:木鐸出版社,1988年),頁187。

28 徐德言《破鏡詩》:“鏡與人俱去,鏡歸人未歸。無復姮娥影,空留明月輝。”逯欽立:《先秦漢魏晉南北朝詩》,頁2564。故事見孟榮《本事詩》,丁如明:《唐五代筆記小說大觀》(上海:上海古籍出版社,2000年),頁1238。徐德言乃陳樂昌公主駙馬,陳政衰,二人嘗破一鏡,各執其半,約亂離時為信物。及陳亡,公主為楊素所得,德言流離至京,聞有賣破鏡者,德言取懷中破鏡與之相合,並題詩云云。公主得詩,悲不自勝,楊素知其故,乃召德言,還其妻。二人破鏡重圓,歸江南終老。

29 如《西京雜記》:“高祖入咸陽宮,周行府庫,有方鏡九寸,表裏明人。直來照之,影則側見,以手掩心而來,即腸胃五臟歷然無礙。”《拾遺錄》:“方丈山池泥百鍊成金鏡,色青,可照魑魅。”李昉:《太平御覽》,卷717,頁585。王度《古鏡記》為集大成之作。參劉藝:《鏡與中國傳統文化》,頁296—298。

30 李昉:《太平御覽》,卷717,頁584—585。

31 湖北江陵馬山一號楚墓出土竹編鏡奩及銅鏡,參楊泓:《鏡奩、鏡盒、鏡臺》,《古物的聲音——古人的生活日常與文化》,頁168—172。

舊事》中的漆器材質，六朝詩中亦見玳瑁、美玉等材質與紋飾：“全開玳瑁匣，併卷織成衣。”（蕭綱《詠鏡詩》）“玉匣聊開鏡，輕灰暫拭塵。”（庾信《鏡詩》）“鳳從臺上出，龍就匣中生。”（李巨仁《賦得鏡詩》）³²顯示其貴重精巧。

鏡匣之外，鏡臺亦銅鏡的週邊器具。唐前銅鏡多屬紐鏡，使用時須手持鏡背鏡紐所結綵帶或由他人持鏡，若須同時以雙手梳妝或無旁人在側，則將鏡紐孔洞插在鏡臺架上，或以綵帶貫穿鏡紐繫於鏡臺，東晉顧愷之《女史箴圖》即有如上圖繪。³³除前引李巨仁詩中雕鏤鳳紋的鏡臺，曹操《上雜物疏》“純銀參帶鏡臺”、《世說新語》溫嶠所得“玉鏡臺”、《東宮舊事》“玳瑁鈿鏤鏡臺”³⁴及蕭衍《河中之水歌》：“珊瑚掛鏡爛生光。”³⁵亦可見其材質與雕飾。至於造型，《三國典略》載胡太后“七寶鏡臺”，如樓宇構造，共三十六戶，每一室中各有一婦人執鎖，設有機關，可供開閉。³⁶謝朓《詠鏡臺詩》：“玲瓏類丹檻，苔亭似玄闕。對鳳懸清冰，乘龍掛明月。”³⁷亦是望之如亭臺樓閣的鏡臺。

（二）唐、五代至宋

與唐代的國勢與文化相呼應，製鏡技術發展亦臻於巔峰。據研究，製鏡材質銀錫成分比例增加，鏡色更顯純白；形制亦富於變化，除了便於放置鏡臺的方形鏡，圓鏡造型亦呈現多種花式設計，如菱花鏡、葵花鏡、亞形鏡等。³⁸紐鏡雖仍使用，但更方便手持的有柄鏡也於盛唐自歐洲、中亞經西域傳入。³⁹

鏡背雕飾技術除傳統的彩繪、浮雕、金銀錯鏤鑲嵌等，唐時更有以漆將金銀飾片或磨光的螺蚌貝殼黏貼鑲嵌於鏡背的特種技術，前者稱金銀平脫鏡，後

32 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1962、2398、2726。

33 楊泓：《鏡奩、鏡盒、鏡臺》，《古物的聲音——古人的生活日常與文化》，頁 172。

34 李昉：《太平御覽》，卷 717，頁 587。

35 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1520。

36 李昉：《太平御覽》，卷 717，頁 587。

37 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1452。

38 沈從文：《古代鏡子的藝術》，《古人的文化》，頁 10—13。黃金貴：《中國古代文化會要》，頁 839—840。

39 朱笛：《敦煌寫本“銅鑑”初探》，《古代史與文物研究》2015 年第 4 期，頁 90—99。又五代周文矩《宮中圖》有侍女雙手持鏡背紐帶，供美人照影梳妝的圖像。參巫鴻：《中國繪畫中的“女性空間”》，頁 206。

者稱螺鈿鏡，又稱寶鈿鏡。⁴⁰ 金銀飾片或加工打磨後的螺蚌貝殼皆光澤閃耀，使鏡背圖樣更顯精巧生動，呈現“花如迎風浥露，鳥具飛鳴百態”的效果。⁴¹ 而由於社會開放，對外來文化兼容並蓄，鏡背圖案也更為多元，除了傳統的花鳥蜂蝶、龍鳳鸞鵠及嫦娥奔月、弄玉吹簫等神仙故事，特具異國風情的滿地葡萄鳥獸花草鏡、醉拂林擊拍鼓弄獅子鏡等亦見於唐代。⁴²

玄宗生辰八月五日，定名“千秋金鑑節”，當日全國鑄鏡，以鏡相贈，鸞銜長綬鏡即應景的鏡子，取“長壽”的諧音。⁴³ 此外，延續漢代以來以鏡為情感信物的傳統，唐代婚俗亦以鏡作為提親納聘或婦女隨嫁之物，嫁時常在胸前配戴一面小鏡。⁴⁴ 唐詩“憶昔逢君新納聘，青銅鑄出千年鏡”（長孫佐輔《對鏡吟》）、“嫁時明鏡老猶在，黃金鏤畫雙鳳背”（王建《老婦歎鏡》），可為印證，⁴⁵除了情比金堅，鏡背圖案如成雙的鳳凰、鸞鳥、鴛鴦等，亦有婚姻圓滿的祝福之意。

在鏡銘方面，雖然唐人亦賦予鏡鑑誠意義與政教功能，銘文中也不無訓誡之詞，⁴⁶但更具特色的是唐鏡多以詩為銘文，內容頗具情韻，也使鏡之為物更具詩意：“如珠出匣，似月停空。當眉寫翠，對臉傅紅。綺窗繡幌，具含影中。”⁴⁷ 歌詠鏡的光澤圓潤，以及女性對鏡梳妝的身影與場景，別具美感與意境；部分銘文則是訴說相思：“乍別情難忍，久離悲恨深。故留明鏡子，持照守真心。”應是供人臨別相贈的銅鏡。此外運用鏡的渾圓造型，也常於鏡緣雕刻回文詩句，如“鏡發菱花，淨月澄華”“別春馳憂，結戀離愁”等。⁴⁸《花間》詞人李珣《定風

40 黃金貴：《中國古代文化會要》，頁 842。沈從文：《古代鏡子的藝術》，《古人的文化》，頁 12。王綱懷、孫克讓：《唐代銅鏡與唐詩》（上海：上海古籍出版社，2007 年），頁 64。

41 沈從文：《從新出土銅鏡得到的認識》，《沈從文全集》，卷 29，頁 167。

42 沈從文：《古代鏡子的藝術》，《古人的文化》，頁 12。

43 同上，頁 11。

44 沈從文：《從新出土銅鏡得到的認識》，《沈從文全集》，卷 29，頁 169。

45 曹寅等：《全唐詩》（北京：中華書局，1992 年），頁 5334、3377。

46 太宗：“以銅為鏡，可以正衣冠；以古為鏡，可以知興替；以人為鏡，可以明得失。”見劉昫等：《舊唐書·魏徵傳》（臺北：鼎文書局，1992 年），頁 2561。銘文參王綱懷、孫克讓：《唐代銅鏡與唐詩》，頁 9—43。

47 沈從文：《古代鏡子的藝術》、《鏡子的故事》，《古人的文化》，頁 10—13、46。

48 王綱懷、孫克讓：《唐代銅鏡與唐詩》，頁 34—35、42—43。

波》：“縱有回文重疊意。誰寄。解鬟臨鏡泣殘妝。”⁴⁹詞中的鏡當即回文鏡，相思句回還往復，對鏡臨妝時想必更觸動愁緒。

文獻及古物之外，墓室壁畫亦反映鏡的形制與使用實況。唐末義武軍節度使王處直墓東西耳室，各有壁畫描繪墓主夫婦的日常起居空間。⁵⁰東耳室壁畫以屏風為背景，屏風上為淡雅的山水畫，屏風左前方有置於帽架上的官帽，而右前方則是一面置於三足鏡架上的方形銅鏡，鏡面上覆蓋繡有牡丹圖案四周鑲邊的鏡罩，鏡架頂端則飾有鳳鳥展翅待飛的雕像。三支鏡架構成三足鼎立之勢，除了托住銅鏡，也使鏡面呈現便於映照的仰角角度，鏡架旁的角落則放置同款牡丹圖案的方形奩盒、枕等器物。

西耳室壁畫以花鳥蜂蝶屏風為背景，蝴蝶與鳥皆成雙成對，環繞六朵盛開的牡丹，屏風左前方是置於鏡臺上的一面圓鏡，鏡罩上繡有同款牡丹圖案，鏡臺旁擺置花冠，屏風右前方放置奩盒，圖案皆同。鏡臺構造有如欄檻，自盤型底座垂直立起的四根支架，以及支架上橫向由上而下平行排列的三支支架，將圓鏡平穩支撐，鏡後有垂帶，貫穿鏡紐，將鏡繫於鏡臺架上。王處直乃唐末五代時人，其墓室壁畫足以反映當時銅鏡、鏡奩、鏡臺的擺設與形制規模，繪飾頗具華麗富貴氣息，也寓託飛黃騰達、婚姻圓滿的期望，自生前延續死後。

宋代之後，部分官造銅鏡圖紋趨向纖細精巧，花草纏繞，空靈淡雅，反映宋代優美精致的文化品味。⁵¹而鏡臺如王詵《繡櫳曉鏡圖》所見，置於几案上的雙層鏡臺，上層斜放圓鏡，下層清空，供放置梳妝用具；閃耀金屬色澤的支架形如欄檻，綫條纖細俐落，整體造型與風格皆散發內斂雅致的氣息。⁵²但另一方面，由於鏡已日常器用化及商品化，加上戰爭及道學影響，逐漸趨向重實用而不尚巧飾，鏡背無花的素面鏡開始流行民間，銘文則出現鑄鏡店鋪名稱，如“湖州儀鳳橋石家真正一色青銅鏡”、“建康府苑家功夫鏡”，或“明心見性”等道學

49 楊景龍：《花間集校注》（北京：中華書局，2015年），頁1516。案：此詞未收入《花間集》。

50 巫鴻：《中國繪畫中的“女性空間”》，頁225。

51 沈從文：《唐宋銅鏡》，《沈從文全集》，卷29，頁8。

52 巫鴻：《中國繪畫中的“女性空間”》，頁240。

色彩濃厚的字樣。⁵³ 一般認為,銅鏡藝術的發展自宋代之後漸趨衰微。⁵⁴

以上探索鏡的源起以及先秦至宋代的發展。材質、形制、技術與時變化,鏡背圖紋雕飾與銘文亦從抽象走向寫實,反映精神與俗世的追求,除了照見容貌,鏡也因此衍生鑑誡、祈福、降魔、見證情感等功能。鏡之為物,可謂涵納真實與想象、現實與夢想、表象與內心、存在與消逝、凝視的當下與流動的時間,是生活器用,亦是文化載體。

三、器用之鏡——《花間集》的鏡考述

《花間集》詞作成於晚唐五代文人之手,詞中的鏡除因書寫慣習或用典,可能帶有傳統銅鏡的認知或想象成分,大體而言,應與唐五代銅鏡發展實況相為呼應。以上節銅鏡發展認知為基礎,對於《花間集》中的鏡,在器物特徵及使用上應能獲得更確切的理解,有助於詞作場景重現與詞意解讀。

(一) 鈿鏡

“鈿鏡”見於溫庭筠《女冠子》:

霞帔雲髮。鈿鏡仙容似雪。畫愁眉。遮語迴輕扇,含羞下繡幃。玉樓相望久,花洞恨來遲。早晚乘鸞去,莫相遺。⁵⁵

扣合調名本意,詞寫女冠之妝容服飾與內心愁思。詞中“鈿鏡”所指歷來說解不一。華鍾彥《花間集注》:“謂寶鈿如鏡之光明,頭飾也。”⁵⁶ 是以鈿鏡承接首句的“雲髮”,為髮上釵鈿之類的飾物,光澤閃耀如鏡。然若將全詞前三句整體

53 朱笛:《敦煌寫本“鐳鑑”初探》,《古代史與文物研究》2015年第4期,頁96。沈從文:《唐宋銅鏡》,《沈從文全集》,卷29,頁8。

54 孔祥星、劉一曼:《中國古代銅鏡》,頁185。沈從文:《古代鏡子的藝術》,《古人的文化》,頁13—15。

55 楊景龍:《花間集校注》,頁187。

56 華鍾彥:《花間集注》,《華鍾彥文集》,頁139。

而觀，則“鈿鏡”實與前後文呼應，“霞帔雲髮”、“仙容似雪”皆照鏡所見，畫眉更是對鏡著妝，因此作鏡解釋較為合理。楊景龍等多位學者即釋為“以金為飾的鏡子”、“飾以金花的鏡子”、“金玉鑲嵌之妝鏡”等。⁵⁷

案“鈿”有花形金飾、金玉鑲嵌之意，“鈿盒”、“鈿箏”皆指以金玉為飾的器物，因此上列解釋不為無據。唯“鈿鏡”一詞未見於唐前詩歌，於唐詩亦不多見，⁵⁸《花間集》只見於飛卿此詞，其餘五代文人詞未見，亦不見於五代詩歌，⁵⁹推測應屬罕見之物，並非尋常金玉鑲嵌的銅鏡。

據上節製鏡技術發展可見，唐代有以磨光貝殼、螺片作為鏡背裝飾者，稱螺鈿鏡、寶鈿鏡。螺鈿工藝雖不始於唐代，⁶⁰前引《東宮舊事》“玳瑁鈿鏤鏡臺”即是以螺鈿鑲嵌的鏡臺，然以此技術運用於銅鏡雕飾則是於唐代始長足發展。據孔祥星等研究，螺鈿鏡盛行於玄宗朝，玄宗曾親賜安祿山寶鈿鏡一枚，可見其貴重。⁶¹今所見唐代螺鈿鏡如“高士宴樂螺鈿鏡”、“蓮花紋嵌寶螺鈿鏡”、“禽鳥紋嵌寶螺鈿鏡”、“花卉紋嵌寶螺鈿鏡”、“雲龍紋螺鈿鏡”，⁶²除以磨光貝殼、螺片拼貼人物、花卉、禽鳥、雲中翔龍等圖案，更以琥珀、玉石等珠寶鑲嵌其間，色彩斑斕，光澤閃亮，極盡奢華，因此安史亂後，因國力大傷，肅宗、代宗皆詔令禁止，至五代時則不復可見，已成絕響。⁶³

據上述，可知飛卿詞中的“鈿鏡”應非單純修辭，亦非一般金玉鑲嵌的銅鏡，而是盛唐特有的螺鈿鏡，如劉學鍇言“用金、銀、玉、貝鑲嵌的妝鏡”。⁶⁴飛卿雖晚唐人，然出身世家，博學多識，當知玄宗朝盛極一時的螺鈿鏡，至五代隨著螺鈿鏡逐漸絕跡，文人已罕有聽聞。飛卿此詞寫女冠，於唐代乃是擁有特殊

57 房開江：《花間集全譯》（貴陽：貴州人民出版社，2008年），頁60。朱恒夫：《花間集新譯》（臺北：三民書局，2005年），頁85。楊景龍：《花間集校注》，頁188。

58 如李賀《惱公》：“鈿鏡飛孤鵲。”葉葱奇：《李賀詩集》（北京：人民文學出版社，1998年），頁144。

59 唐前及五代詩據逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》、李調元：《全五代詩》（成都：巴蜀書社，1992年）逐首檢閱。

60 據傳可上溯西周，參黃金貴：《中國古代文化會要》，頁842。

61 孔祥星、劉一曼：《中國古代銅鏡》，頁171。

62 王綱懷、孫克讓：《唐代銅鏡與唐詩》，頁69、71、72、73、75。

63 孔祥星、劉一曼：《中國古代銅鏡》，頁170。

64 劉學鍇：《溫庭筠全集校注》（北京：中華書局，2007年），頁1002。

地位的女性,尤其盛唐時頗多公主或宮人入道,⁶⁵因此鈿鏡除映襯其仙容之美,亦足以與其身分相得益彰。

(二) 鸞鏡

相較於罕見的鈿鏡,鸞鏡於《花間集》則頗為常見:

寶函鈿雀金鸞鵲。沉香閣上吳山碧。楊柳又如絲。驛橋春雨時。畫樓音信斷。芳草江南岸。鸞鏡與花枝。此情誰得知。(溫庭筠《菩薩蠻》)

含嬌含笑。宿翠殘紅窈窕。鬢如蟬。寒玉簪秋水,輕紗捲碧煙。雪胸鸞鏡裏,琪樹鳳樓前。寄語青娥伴,早求仙。(溫庭筠《女冠子》)

花半坼,雨初晴。未捲珠簾,夢殘惆悵聞曉鶯。宿妝眉淺粉山橫。約鬢鸞鏡裏,繡羅輕。(溫庭筠《遐方怨》)

秋到長門秋草黃。畫梁雙燕去,出宮牆。玉簫無復理霓裳。金蟬墜,鸞鏡掩休妝。憶昔在昭陽。舞衣紅綬帶,繡鴛鴦。至今猶惹御爐香。魂夢斷,愁聽漏更長。(薛昭蘊《小重山》)⁶⁶

對於詞中“鸞鏡”,學者多引南朝宋范泰《鸞鳥詩》序:“昔罽賓王結置峻卯之山,獲一鸞鳥,王甚愛之,欲其鳴而不致也。乃飾以金樊,饗以珍饈。對之逾戚,三年不鳴。其夫人曰:‘嘗聞鳥見其類而後鳴,何不懸鏡以映之?’王從其意。鸞睹形悲鳴,哀響冲霄,一奮而絕。”⁶⁷為其典故由來,“鸞鏡”乃單純用典。唯劉

65 李豐楙:《唐代公主入道與〈送宮人入道〉詩》,氏著:《憂與遊:六朝隋唐遊仙詩論集》(臺北:學生書局,1996年),頁293—336。

66 楊景龍:《花間集校注》,頁60、184、204、510。

67 逯欽立:《先秦漢魏晉南北朝詩》,頁1144。案:故事亦見劉敬叔《異苑》,《筆記小說大觀》(臺北:新興書局,1978年),第10編,冊1,頁15。

學錯、楊景龍亦釋為“背面鏤刻鸞鳥圖案的妝鏡”。⁶⁸

案鸞鳥故事六朝盛傳，詩人有所吟詠，藉以訴說情衷，表明心志：

神鸞棲高梧，爰翔霄漢際。軒翼颺輕風，清響中天厲。外患難預謀，高羅掩逸勢。明鏡懸高堂，顧影悲同契。一激九霄音，響流形已斃。（范泰《鸞鳥詩》）⁶⁹

值得注意的是，鸞鳥故事雖與鏡、鸞有關，但在六朝詩歌中卻未見“鸞鏡”一詞，亦即並未發現稱鏡為“鸞鏡”的作品。⁷⁰ 雖然不能排除典故語詞的形成需要時間，但“鸞鏡”是否如諸家所釋單純用典則仍可商榷。據銅鏡發展的背景考察，則“鸞鏡”一詞的由來與《花間》詞中“鸞鏡”所指，應考慮“背面鏤刻鸞鳥圖案的妝鏡”的實物因素。

鸞鳥為神話中的祥禽，《山海經·西山經》：“女牀之山……有鳥焉，其狀如翟而五采文，名曰鸞鳥，見則天下安寧。”而“鸞鳥自歌，鳳鳥自舞”亦神話中常見的樂園景象。⁷¹ 以鸞鳥作為鏡背雕飾，與龍鳳一般當在料想之中。但據現存古鏡文物考察，以鸞鳥作為鏡背圖象罕見於唐前，⁷² 直至唐代始大量出現，如“雙鸞銜綬蓮花鏡”、“雙鸞鴛鴦鸚鵡花枝鏡”、“雙鸞飛鶴舞馬鏡”、“鸞鳳起舞雲紋鏡”、“雙鸞銜花枝鏡”等，⁷³ 無論雙鸞相對或孤鸞起舞，皆是羽翼翩躚，婉轉翱翔，靈動曼妙，栩栩如生。

與此現象相呼應的是，“鸞鏡”一詞始屢見於唐人詩歌，如：“鳳釵金作縷，

68 華鍾彥：《花間集注》，《華鍾彥文集》，冊上，頁 122。房開江：《花間集全譯》，頁 13、朱恒夫：《花間集新譯》，頁 15。劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 936、楊景龍：《花間集校注》，頁 62。

69 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1144。

70 此據逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》逐首檢閱。

71 袁珂：《山海經校注》（臺北：洪氏出版社，1981 年），頁 35、222。

72 據今存古鏡文物考索，最早出現鸞鳥圖案可能是江西南昌出土的晉代“變形四葉鸞鳳鏡”。見孔祥星、劉一曼：《中國古代銅鏡》，附圖板第 38。

73 王綱懷、孫克讓：《唐代銅鏡與唐詩》，頁 119、117、129、131。孔祥星、劉一曼：《中國古代銅鏡》，附圖板第 46。

鸞鏡玉爲臺”(楊容華《新妝詩》)，“鸞鏡長侵夜，鴛衾不識寒”(吳融《春詞》)，⁷⁴鸞鏡與鳳釵、鴛衾對舉，顯然係指鏡背雕繪鸞鳥圖案的銅鏡，而李賀詩：“銅鏡立青鸞，燕脂拂紫綿。”(《謝秀才自妾縞練改從於人秀才引留之不得後生感憶座人製詩嘲諷賀復繼四首》其二)⁷⁵更是生動刻畫鏡背上鸞鳥鮮明立體的雕繪效果，可見“鸞鏡”一詞的由來與唐鏡的鸞鳥雕飾有關。雖然如此，鸞鳥故事畢竟深植人心，因此唐詩中的“鸞鏡”亦不排除純用或兼用典故的可能，如：“鳳簫拋舊曲，鸞鏡懶新妝。”(李頻《古意》)“自君之出矣，鸞鏡空塵生。思君如明月，明月逐君行。”(李咸用《自君之出矣》)。⁷⁶ 鳳簫、鸞鏡皆具典故意涵，詩裏訴說的相思哀怨亦與典故中鸞鳥故事近似。

基於唐鏡背景及唐詩傳承，可知《花間》詞中的“鸞鏡”未必純用典故，而亦是實物的刻畫，亦即詞中女子無論是對鏡約鬟或妝成自賞，也無論是掩鏡休妝或對鏡沉吟，眼前身旁的鸞鏡乃是唐代之後常見的鏡背雕繪鸞鳥圖象的銅鏡。唯如前所言，詞人書寫之際也可能將典故中所寓含失伴與囚禁的悲苦，帶入所刻畫的失意怨望或困於相思的女性形象中，如此將使象徵圓滿的鸞鏡帶有反諷色彩，也深化了物象的涵意與詞作意境。

此外可再商榷的是，溫庭筠《菩薩蠻》的“鸞鏡與花枝”，“花枝”一般解釋爲花朵、如花的美人或“女子簪鬢之花”。⁷⁷ 飛卿此詞寫女子對鏡梳妝，其另一首《菩薩蠻》：“照花前後鏡，花面交相映。”花乃簪髮之花，而《定西番》：“羅幕翠簾初捲，鏡中花一枝。”⁷⁸是以花喻鏡中映照的美人，因此“花枝”解釋爲花朵或如花美人亦合乎詞中情境以及飛卿書寫慣習。然如前所見，唐代盛行的鸞鏡常有鸞銜花枝的圖象，據此實物推測，則“花枝”亦可指鏡背圖案，若作此解讀，則全詞首尾映照，結構更加精整。亦即首句刻畫裝飾精美的鏡函，暗示梳妝開始，詞末則是以鏡背的鸞鳥與花枝圖象作結，暗示梳妝已畢。然梳妝雖已結

74 曹寅等：《全唐詩》，頁 8982、7861。

75 葉葱奇：《李賀詩集》，頁 178。

76 曹寅等：《全唐詩》，頁 6827、7383。

77 參華鍾彥：《花間集注》，《華鍾彥文集》，冊上，頁 123、房開江：《花間集全譯》，頁 13、朱恒夫：《花間集新譯》，頁 15、楊景龍：《花間集校注》，頁 63。

78 楊景龍：《花間集校注》，頁 3、135。

束，過程中因所見物象而觸動的相思卻依舊不絕，尤其對著鏡背鸞鳥翩然花枝搖曳的圖景，更是倍感惘然。

附帶一提的是，以下飛卿《菩薩蠻》首二句，歷來亦是說解紛紜：

鳳凰相對盤金縷。牡丹一夜經微雨。明鏡照新妝。鬢輕雙臉長。 畫樓相望久。欄外垂絲柳。音信不歸來。社前雙燕迴。⁷⁹

浦江清云：“‘鳳凰’句竟不易知其所指。或是香爐之作鳳凰形者……‘金縷’指鳳凰毛羽……或指香煙之絲縷。”又：“‘牡丹’句接得疏遠。……‘牡丹’非真實之牡丹花，亦衣上所繡；‘微雨’是啼痕。”⁸⁰如今學者多解釋“鳳凰”一句為女子身上所穿的衣裳，“用金錢盤繡著一雙鳳凰圖案”。⁸¹至於“牡丹”則為“晨起所見庭園中實景”，⁸²亦狀女子之容態，至於是經雨憔悴或益發明豔動人，各家說法不同。⁸³

飛卿詞中常見花、鳥，部分據詞句如“畫屏金鷓鴣”、“畫羅金翡翠”、“牡丹花謝鶯聲歇”等，⁸⁴可判斷是器物上的裝飾或具有生命的實物，但此詞首二句“鳳凰”、“牡丹”卻如浦江清所言難以確知所指。綜觀全詞結構，上片以室內為主，下片則是室外，於上片中插入“牡丹一夜經微雨”若解釋為庭園實景確實顯得突兀，“接得疏遠”；而首句“鳳凰”釋為金爐固然帶有想象成分，至於解釋為衣裳，學者雖引飛卿“胸前繡鳳凰”（《南歌子》）以證古代有將鳳凰繡於胸前

79 楊景龍：《花間集校注》，頁 49。

80 浦江清：《詞的講解》，楊景龍：《花間集校注》引，頁 51—52。

81 楊景龍：《花間集校注》，頁 49。案：華鍾彥：《花間集注》，《華鍾彥文集》，冊上，頁 120、張以仁：《溫飛卿詞舊說商榷》，《花間詞論集》（臺北：“中研院”文哲所，1996 年），頁 43、劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 922、房開江：《花間集全譯》，頁 9、朱恒夫：《花間集新譯》，頁 10 皆同。

82 劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 923。

83 華鍾彥：《花間集注》：“言妝成如牡丹之經微雨也。”《華鍾彥文集》，冊上，頁 120。劉學鍇：《溫庭筠全集校注》：“著新裝之女子容顏之明豔可想。”頁 923。張以仁《溫飛卿詞舊說商榷》：“狀寫此際相思之長夜悲苦，故明鏡所照，其人消瘦也。”《花間詞論集》，頁 43。

84 《更漏子》（柳絲長）、《菩薩蠻》（玉樓明月）、《菩薩蠻》（牡丹花謝），楊景龍：《花間集校注》，頁 85、42、52。

者，⁸⁵然《南歌子》此句亦可解讀為女子正在刺繡，繡架高度正在胸前，⁸⁶因此釋為衣裳也有可商之處。

若如劉學鍇所言，此詞上片主句為“明鏡照新妝”，⁸⁷亦即重點在女子對鏡梳妝，則鏡應是聚焦所在。考唐代銅鏡有鏡背雕飾雙鳳者如“雙鳳紋鏡”，⁸⁸唐詩“嫁時明鏡老猶在，黃金鏤畫雙鳳背。”（王建《老婦歎鏡》）“掩鏡徒慚雙鳳飛，懸臺欲效孤鸞舞。”（長孫佐輔《對鏡吟》）⁸⁹亦得與實物印證；此外，亦有同時雕繪鳳凰、牡丹之“金銀平脫鳳凰牡丹鏡”。⁹⁰據此則飛卿此詞首兩句亦可解讀為寫鏡，依實物背景推測如下：其一，鳳凰、牡丹乃鏡背圖案，盤金鏤指金銀錯鏤鑲嵌的雕飾，或盤繫於鏡背鏡鈕的綵帶；牡丹微雨則是如前節所言金銀平脫鏡光澤閃耀，望之有“花如迎風浥露，鳥具飛鳴百態”的效果。其二，首句一如前釋，至於“牡丹一夜經微雨”，據王處直墓耳室壁畫推想，指鏡匣、鏡罩或鏡囊的圖案，之所以“微雨”，乃因鏡匣上鑲金點翠的裝飾或絲綢光澤閃耀的視覺感受。若作以上解讀，則詞上片首二句應寫鏡背、鏡罩等，後二句則是鏡中照影，鏡的正反兩面皆精豔動人，然相對於鏡背、鏡罩上花鳥之無知無情，鏡中人卻是睹物思人，相思縈懷。

（三）菱花鏡

《花間》詞中偶見“菱花”一詞，“菱花”作為鏡的代稱一向為人所知，然而鏡何以又稱菱花，《花間》詞中的菱花鏡所指為何，應可進一步理解。

燕颯，晴景。小窗屏暖，鴛鴦交頸。菱花掩卻翠鬟欹，慵整。海棠簾外影。繡幃香斷金鸚鵡。無消息。心事空相憶。倚東風。春正濃。愁紅。淚痕衣上重。（顧夘《河傳》）

85 劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 922—923。

86 張以仁：《溫飛卿詞舊說商榷》，《花間詞論集》，頁 91。

87 劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 924。

88 賈亦顯、李婷：《銅鏡文化與圖案》（北京：北京工藝美術出版社，2007 年），頁 117。

89 曹寅等：《全唐詩》，頁 3377、5334。

90 賈亦顯、李婷：《銅鏡文化與圖案》，頁 117。

月皎露華窗影細。風送菊香黏繡袂。博山爐冷水沉微，惆悵金閨終日閉。懶展羅衾垂玉筍。羞對菱花蓼寶髻。良宵好事枉教休，無計那他狂耍婿。（顧夘《玉樓春》）

掩卻菱花，收拾翠鈿休上面。金蟲玉燕鎖香奩。恨厭厭。雲鬟半墜懶重簪。淚侵山枕濕，銀燈背帳夢方酣。雁飛南。（顧夘《酒泉子》）⁹¹

鏡稱菱花，據霍宏偉總結整理，說法有四：一指鏡的形制，二為鏡背上的紋飾，三是形容銅鏡“青瑩耀日”的精美程度，四是透光鏡映在牆上的菱花形圖案。⁹²除第三項較訴諸主觀感受，其餘說法據銅鏡發展以及遺存的文物皆可獲得印證。

依年代先後，其一，如前節所論，戰國時期有銅鏡背面雕飾菱形紋樣的菱紋鏡，如“菱格水仙花鏡”。⁹³其二，西漢時有所謂的“透光鏡”，將鏡的正面對著日光，即能將鏡背的圖紋、銘文等映照於牆上，又稱“魔鏡”，⁹⁴庾信《鏡賦》：“臨水則池中月出，照日則壁上菱生。”⁹⁵即生動的描述透光鏡的光影幻術。詩歌中亦頗見吟詠，如蕭綱《和湘東王三韻詩·冬曉》：“帷褰竹葉帶，鏡轉菱花光。”李巨仁《賦得鏡詩》：“無波菱自動，不夜月恒明。”⁹⁶皆是能映照出鏡背菱花圖案的透光鏡。即使在唐詩中，透光鏡的奇幻光影依然為詩人所驚嘆，如駱賓王《詠鏡》：“寫月無芳桂，照日有花菱。”薛逢《靈臺家兄古鏡歌》：“鏡上磨瑩一月餘，日中漸見菱花舒。”⁹⁷透光鏡的鏡背圖紋原不限於菱紋，推測因戰國菱紋鏡以及詩人用典的傳承，於是常見菱花照影的書寫。

其三，鏡的形制如菱花，則始見於唐代。如前節所論，唐代銅鏡形制除傳統

91 楊景龍：《花間集校注》，頁 961、986、1020。

92 霍宏偉：《鑑若長河：中國古代銅鏡的微觀世界》，頁 245。

93 黃金貴：《中國古代文化會要》，頁 844。沈從文：《銅鏡圖錄》，《沈從文全集》，卷 29，頁 96。

94 黃金貴：《中國古代文化會要》，頁 842。

95 倪璠：《庾子山集注》（臺北：源流出版社，1983 年），頁 86。

96 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1963、2726。

97 曹寅等：《全唐詩》，頁 863、6321。

的方鏡、圓鏡，亦常在圓鏡的規模上設計多種花式造型變化，如葵花鏡、菱花鏡等。⁹⁸ 沿著圓鏡周邊，伸出數片花瓣，花瓣線條渾圓者為葵花鏡，如六瓣葵花形“嵌寶螺鈿鏡”、八瓣葵花形“花鳥紋金銀平脫鏡”；而花瓣有尖端突出者稱菱花鏡，如六瓣菱花形“嵌寶金殼鏡”、八瓣菱花形“瑞獸鸞鳥花枝鏡”等。⁹⁹ 李商隱《破鏡》：“玉匣清光不復持，菱花散亂月輪虧。”¹⁰⁰即是以菱花散亂比喻鏡的形制有所缺損。

唐人慣稱鏡為菱花，韋應物《感鏡》：“鑄鏡廣陵市，菱花匣中發。”李廓《鏡聽詞》：“更深弱體冷如鐵，繡帶菱花懷裏熱。”¹⁰¹五代亦然，韓偓《閨怨》：“時光潛去暗淒涼，懶對菱花暈晚妝。”李中《春閨辭》：“晨昏菱鑑懶修容，雙臉桃花落盡紅。”¹⁰²菱花、菱鑑皆指形制如菱的菱花鏡，置於匣中、繫於懷裏，或者對之心境慵懶，無意修容，與日光照影的透光鏡、鏡背雕飾菱形紋的菱紋鏡有別。但如前所見，透光鏡的菱花照影亦常見於唐代詩歌，因此“菱花”是指菱花鏡或透光鏡的照影，仍應就作品本身的内容判別。

《花間集》中的“菱花”，學者或釋為“銅鏡映日則發光影如菱花”，¹⁰³即透光鏡所映照的菱花光影，然就銅鏡發展背景以及詞句所云“菱花掩卻”、“羞對菱花”看來，應指形制如菱的菱花鏡，芳春良夜獨自虛度，女子無心對鏡梳妝，更不忍目睹鏡中受困相思的人影。

(四) 前後鏡、有柄鏡

《花間集》首闕詞即有鏡的描寫：

小山重疊金明滅。鬢雲欲度香腮雪。懶起畫蛾眉。弄妝梳洗遲。 照

98 沈從文：《鏡子的故事》，《古人的文化》，頁 47。

99 王綱懷、孫克讓：《唐代銅鏡與唐詩》，頁 65、78、67、85。

100 劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》（北京：中華書局，1992 年），頁 1633。

101 曹寅等：《全唐詩》，頁 1969、5457。

102 李調元：《全五代詩》，頁 1601、739。

103 房開江：《花間集全譯》，頁 364。

花前後鏡。花面交相映。新貼繡羅襦。雙雙金鷓鴣。(温庭筠《菩薩蠻》)¹⁰⁴

全詞描述女子在晨光掩映中悠然轉醒，慵懶的起身，慢條斯理的對鏡梳洗、弄妝、畫眉、簪花、著裝。詞中所寫是正在進行的過程，也幾乎同時是鏡中映照的影像，猶如唐鏡銘文“當眉寫翠，對臉傅紅。綺窗繡幌，具含影中”，整個情境攝入鏡中，且前後映照。

《北夢瑣言》載：“唐襄州趙康凝令公……人質甚偉，酷好修容，前後垂鏡，以整冠櫛。”¹⁰⁵所謂“前後垂鏡”，應是將兩面銅鏡分別懸掛在鏡臺或樑柱上，人居其中，以便從不同角度照看。至於飛卿詞“照花前後鏡”除可能是相似情況，以唐代銅鏡發展的背景，女子簪花照鏡的情形亦引發多種設想。

首先，如有侍女在側，則女子可以坐對鏡臺上的妝鏡，由侍女手持銅鏡，供其映照背面，從前後各個角度同時審視，適時以手簪花，或調整花的位置。但若無侍女在側，女子獨自梳妝，此時便須將花簪穩之後，再以單手或雙手握住銅鏡背後鏡鈕上纏結的綵帶，背對著鏡臺上的妝鏡，前後映照，必要時以單手調整花的位置，或者將銅鏡放下，重新簪花之後，再持鏡映照，如此反覆再三。能照全臉的銅鏡有一定重量，對女子而言想必費力。

上述之外，如前節所言，自唐代始有有柄鏡，唐代圖畫以及雕像中即有女子手持有柄鏡的實況。¹⁰⁶ 沈從文以為有柄鏡的發明是受扇子的啟發，但據朱笛研究，乃是經西域自歐洲、中亞傳入，現今考古發現早於唐代的有柄鏡大率是舶來品。¹⁰⁷ 比起紐鏡，有柄鏡更便於手持，使用上更為靈巧，因此飛卿詞中的“照花前後鏡”亦可設想為女子手持有柄鏡，背對著鏡臺上的妝鏡，從不同角度前後仔細映照，隨時可以單手調整花朵位置，或者整理髮髻。如此情境設想使

104 楊景龍：《花間集校注》，頁3。

105 孫光憲：《北夢瑣言》，丁如明：《唐五代筆記小說大觀》，頁1826。

106 霍宏偉：《鑑若長河：中國古代銅鏡的微觀世界》，頁274—275。

107 沈從文：《鏡子的故事》，《古人的文化》，頁47。朱笛：《敦煌寫本“鐳鑑”初探》，《古代史與文物研究》2015年第4期，頁90—99。

女子照鏡簪花的身影更顯曼妙動人,流程也更為順暢,對於全詞唯美風格以及流暢脈絡的完成亦增色不少。

(五) 鏡奩、鏡匣、鏡函、鏡臺

銅鏡之外,鏡奩、鏡匣、鏡函、鏡臺等週邊器物亦常見於《花間》詞:

掩卻菱花,收拾翠鈿休上面。金蟲玉燕鎖香奩。恨厭厭。雲鬟半墜懶重簪。淚侵山枕濕,銀燈背帳夢方酣。雁飛南。(顧夙《酒泉子》)

霜拍井梧乾葉墮,翠幃雕檻初寒。薄鉛殘黛稱花冠。含情無語,延佇倚闌干。杳杳征輪何處去,離愁別恨千般。不堪心緒正多端。鏡奩長掩,無意對孤鸞。(孫光憲《臨江仙》)¹⁰⁸

如前節所言,銅鏡在使用後或不用時,大多置於鏡奩保存,以免磨損或者沾染塵埃。上列詞中女子皆困於遠別相思,無心梳理妝扮,拒絕對鏡,鏡奩長掩。顧夙詞可見女子將翠鈿、金蟲玉燕等造型的釵飾放入鏡奩,而菱花鏡則是以鏡罩覆蓋,或者以鏡囊包裹放入鏡奩中;孫光憲詞中長久置於鏡奩的則是一面鸞鏡,“孤鸞”指鏡背的鸞鳥雕繪圖案,或指鏡中映照的身影,暗用六朝鸞鳥典故。

此外,詞亦透露鏡奩、鏡匣、鏡函乃至鏡臺放置的位置。據前節王處直墓東西耳室壁畫,孟暉指出古人常將鏡臺等器物置於牀上,畫中鏡臺後的山水或花鳥屏風即是牀屏。¹⁰⁹蕭紀《曉思詩》:“晨禽爭學囀,朝花亂欲開。爐煙入斗帳,屏風隱鏡臺。”¹¹⁰李賀《美人梳頭歌》:“雙鸞開鏡秋水光,解鬟臨鏡立象牀。”¹¹¹亦顯示鏡臺的位置與牀、屏有關。上引顧夙《酒泉子》亦是,從掩卻菱花、收拾翠鈿,到淚侵山枕、銀燈背帳,女子活動的所在、全詞的場景,都在隱密的牀幃之

108 楊景龍:《花間集校注》,頁1020、1155。

109 孟暉:《花間十六聲》,頁41—43。

110 逯欽立:《先秦漢魏晉南北朝詩》,頁1899。

111 葉葱奇:《李賀詩集》,頁325。

中，只有詞末鴻雁南飛的夢境，才算是以另一種形式脫離了此一怨思凝結的空間。

除了置於牀幃，孫光憲詞則呈現了另一種景況。初秋微寒，井梧葉落，頭戴花冠妝容殘悴的女子正倚欄沉思，“翠幃雕檻”乃設有幃帳的亭臺。過片仍聚焦其身影，透露相思念遠的思緒，以及無意開匣對鏡，目睹鏡背孤鸞或鏡中孤影的心聲，也呼應上片“薄鉛殘黛”的妝容。從空間的描述看來，詞中的鏡奩應是置於亭臺之中，類此場景也常見於六朝唐人詩，蕭子暉《春思詩》：“春風蕩羅帳，餘花落鏡奩。池荷正捲葉，庭柳復垂簷。”¹¹²李賀《難忘曲》：“蜂語繞妝鏡，畫蛾學春碧。亂繫丁香梢，滿欄花向夕。”¹¹³鏡奩與妝鏡皆在春風碧水、蜂語花樹的環繞中。以下《花間》詞的情境亦相似：

鈿匣菱花錦帶垂。靜臨蘭檻卸頭時。約鬟低珥算歸期。茂苑草青湘渚闊，夢餘空有漏依依。二年終日損芳菲。（薛昭蘊《浣溪沙》）

觸簾風送景陽鐘。鴛被繡花重。曉幃初卷冷煙濃。翠勻粉黛好儀容。思嬌慵。起來無語理朝妝。寶匣鏡凝光。綠荷相倚滿池塘。露清枕簟藕花香。恨悠揚。（顧夙《虞美人》）¹¹⁴

薛昭蘊詞首句即寫鏡匣中的菱花鏡，鏡背鏡紐上還繫著錦帶，次句“蘭檻”指木蘭木製成的鏡臺，用謝朓《詠鏡臺詩》“玲瓏類丹檻”典故，二句寫女子開匣取鏡，將鏡繫於鏡臺，正準備臨鏡卸妝。此外，“蘭檻”或指庭園中亭臺建築的欄杆，鏡匣原是置於亭臺之中，女子臨鏡卸妝時，因見庭園景象而觸動相思，於是暗數歸期，同時引起下片首句離人所在之處的虛景想象。而顧夙詞下片，有珍寶為飾的鏡匣，匣中明鏡光澤閃耀，周遭則是綠荷環繞的池塘，藕香浮動，亭臺中同時擺放著卧榻，鋪簟安枕，供人靜享夏日風光，只是女子愁思纏擾，好景虛

112 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1886。

113 葉葱奇：《李賀詩集》，頁 193。

114 楊景龍：《花間集校注》，頁 481、948。

設。二詞所寫的场景如與宋代蘇漢臣《靚妝仕女圖》以及王詵《繡櫳曉鏡圖》對照參看，¹¹⁵女子皆在室外亭臺的鏡臺前理妝，情境極為相似，詞有如畫作的圖解。古時將鏡匣、鏡臺等置於庭園亭臺，於室外理妝，應是取其採光之故。

以鏡匣、鏡臺的認知背景，以下飛卿詞不易確解的首二句，也得以提供不同角度的解讀：

寶函鈿雀金鸚鵡。沉香閣上吳山碧。楊柳又如絲。驛橋春雨時。畫樓音信斷。芳草江南岸。鸞鏡與花枝。此情誰得知。(溫庭筠《菩薩蠻》)¹¹⁶

首句“寶函”學者或釋為枕函，或釋為鏡函、鈿函，而“鈿雀”、“金鸚鵡”則是飾以禽鳥的髮釵。¹¹⁷ 枕函之說，劉學鍇以為歷來未有稱枕為寶函者，且釋為枕函，則首句中女子仍嬌臥未起，與以下望中情境略顯跳接，與末句“鸞鏡與花枝”亦難以呼應，應以鏡函之說為是。至於釋為鈿函，乃因將“鈿雀”、“金鸚鵡”皆作釵飾解讀之故。若從全詞結構的完整性著眼，“寶函”作鏡函解，如劉學鍇所言，得與“鸞鏡與花枝”前後呼應，較為可採，而“鈿雀”、“金鸚鵡”除了釵飾，亦可能指鏡函上的裝飾，《花間集》即有金玉鑲嵌或飾以螺鈿者：“鈿匣舞鸞，隱映豔紅修碧。”(毛熙震《酒泉子》)¹¹⁸

又次句“沉香閣”，歷來多作女子所居樓閣解釋，與下片之“畫樓”呼應。而“吳山碧”則解釋為實景，亦即從沉香閣上所望見的南方山景，與下片“江南”呼應；又或者解釋為屏風上的圖景。¹¹⁹ 若作實景解讀，據下片“畫樓音信斷。芳草

115 巫鴻：《中國繪畫中的“女性空間”》，頁 238、240。

116 楊景龍：《花間集校注》，頁 60。

117 釋枕函者，如華鍾彥：《花間集注》，《華鍾彥文集》，冊上，頁 121—122、房開江：《花間集全譯》，頁 13、朱恒夫：《花間集新譯》，頁 15。釋鏡函者，如劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 934。釋鈿函者，如楊景龍：《花間集校注》，頁 61。

118 楊景龍：《花間集校注》，頁 1416。

119 以為實景者，如華鍾彥：《花間集注》，《華鍾彥文集》，冊上，頁 122、房開江：《花間集全譯》，頁 13、朱恒夫：《花間集新譯》，頁 15、楊景龍：《花間集校注》，頁 61。以為屏上山景者，如劉學鍇：《溫庭筠全集校注》，頁 935。以“沉香閣”為女子所居樓閣，各家看法皆同。

江南岸”暗示彼此遠隔看來，女子在畫樓，江南為離人所在，其目力所及似乎甚遠，不盡合理。相較之下，以古人起居空間擺設推判，“吳山碧”作屏上圖景解釋較為可採，且與首句所寫鏡函銜接，如前引孟暉所言，古人常將鏡奩、鏡臺等置於牀上，牀畔則是屏風圍繞，王處直墓耳室壁畫亦見此情境，可供參照。此外，“沉香閣”解釋為女子所居之樓閣，在詞作脈絡中置於鏡函與屏風之間略顯突兀。據前引《三國典略》載胡太后之七寶鏡臺，以及謝朓《詠鏡臺詩》：“玲瓏類丹檻，苔亭似玄闕。”則鏡臺亦有類似樓閣造型者，如前引薛昭蘊《浣溪沙》之“靜臨蘭檻卸頭時”，其中一說即是狀似欄檻的鏡臺，因此沉香閣可推測是沉香木所製狀似樓閣的鏡臺。

據以上解讀，此詞的脈絡結構將更為精整。首二句情境近似何遜《詠照鏡詩》“玉匣開鑑影，寶臺臨淨飾”。¹²⁰ 是女子預備對鏡梳妝，然鏡臺背後屏風上的圖景則觸動相思，中間四句皆是虛寫，憶及當時春雨煙柳中的驛橋離別，如今已是兩地相隔，音信斷絕；最後二句則是再度回到眼前當下，梳妝已畢，收拾妝鏡，只是望著鏡背上鸞鳥、花枝圖案，又不禁惘然。

四、詞人之鏡——《花間集》的鏡意涵

由上節可見，以鏡的器物認知為基礎，能使詞中場景更為鮮明，詞意也更易掌握。此節進一步透過鏡的文化意涵以及詩歌書寫傳統，探析詞作內蘊。在宗教及庶民文化裏，鏡是收妖降魔的法器，也是祈求富貴長壽及見證情感的信物，此外，儒釋道思想亦分別賦予鏡自省、修身、鑑誡，以及空無、虛靜等意義。¹²¹ 而在詩歌傳統中，除了略及上述意涵，¹²²更常見的是詩人以鏡為喻，為吟詠對象，特別是透過對鏡、照鏡的情境書寫，反照生命流程以及

120 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1693。

121 參劉藝：《鏡與中國傳統文化》，頁 108—290。

122 如蕭綱《十空詩·鏡象》：“仁壽含萬類，淮南辯四鄉。終歸一亡有，何關至道場。”逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1938。李商隱《李肱所遺畫松詩書兩紙得四十韻》：“我聞照妖鏡，及與神劍鋒。”劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩集解》，頁 144。

其間的悲喜哀樂之情。¹²³

《花間集》與鏡有關的詞並不多見，據逐首檢閱所得，總數未達三十首。推測是歌詞之故，詞中刻畫的女子多半不具倫理身分，帶有虛構想象的性質，¹²⁴且透過歌妓演唱，更易產生特殊身分的聯想，與唐代以來以鏡用於婚聘的習俗略顯衝突。雖然如此，鏡依舊是女性必備之物，且自前節分析可見，《花間》詞中鏡的樣態異彩紛呈，除了映照唐五代的銅鏡發展，精緻鮮活的物象刻畫、與人之間的微妙“互動”，亦使詞作別具情韻。而顯然的，二十餘闕與鏡有關的詞多與女性有關，或對鏡梳妝，或鏡奩長掩，少數則是以鏡為喻，題材涉及詠史與風土。以下依上述類別，以鏡書寫的詩歌傳統作為參照，分析《花間》詞作的特殊表現。

(一) 對鏡

對鏡無分男女，但表現於詩歌則心境有別。男性重於正衣冠，從而引伸“好修”之意，¹²⁵至漢魏六朝，詩人對鏡常抒發時間感慨，如陸機《百年歌十首》：“七十時，精爽頗損膂力愆。清水明鏡不欲觀。臨樂對酒轉無歡。攬形脩髮獨長嘆。”謝靈運《豫章行》：“覽鏡睨頰容，華顛豈久期。”蕭綱《詩》：“昔類紅蓮草，自玩綠池邊。今如白華樹，還悲明鏡前。”¹²⁶鏡中衰容總是提醒歲月流逝華年不再。至唐，志業未成的淪落之感更融入時間的感慨中：“恍惚夜川裏，蹉跎朝鏡前。紅顏與壯志，太息此流年。”（沈佺期《覽鏡》）¹²⁷而詩人對鏡的心境也

123 衣若芬：《自我的凝視——白居易的寫真詩與對鏡詩》，《中山大學學報》2007年第6期，頁51—57、侯體健：《幻象與真我：宋代覽鏡詩與詩人自我形象的塑造》，《文藝研究》2020年第8期，頁60—70。

124 張淑香：《男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現》，《中國文哲研究集刊》第17期（2009年9月），頁69—138。又詞的虛構性，田同之《西園詞說》：“詩人之詞，真多而假少；詞人之詞，假多而真少。……若詞則男子而作閨音，其寫景也，忽發離別之悲；詠物也，全寓擯棄之恨。無其事，有其情，令讀者魂絕色飛，所謂情生於文也。”唐圭璋：《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988年），冊2，頁1449。

125 如《楚辭·九辯》：“今修飾而窺鏡兮，後尚可以竄藏。”洪興祖：《楚辭補注》（臺北：藝文印書館，1981年），頁320。

126 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁669、1149、1976。

127 曹寅等：《全唐詩》，頁1039。

漸由感傷時不我予轉向坦然接受乃至賞玩自嘲：“閒來對鏡自思量，年貌衰殘分所當。”（白居易《對鏡偶吟贈張道士抱元》）¹²⁸“日夕著書罷，驚霜落素絲。鏡中聊自笑，詎是南山期。”（李賀《詠懷》）¹²⁹

至於寫女性對鏡，左思《嬌女詩》：“輕妝喜樓邊，臨鏡忘紡織。”¹³⁰乃最早的詩句，臨鏡著妝，樂在其中，對鏡帶來的是修飾自我、沉醉美好的喜悅。然而如此純粹喜悅在往後詩歌中幾成絕響，女性對鏡梳妝若非爲了取悅他人：“斜簪映秋水，開鏡比春妝。所畏紅顏促，君恩不可長。”（沈約《攜手曲》）便是感傷紅顏青春枉自虛度：“憶別春花飛，已見秋葉稀。淚粉羞明鏡，愁帶減寬衣。”（庾成師《遠期篇》）¹³¹此類詩歌如侯體健所言，大體上屬於宮體詩的範疇。¹³²初唐詩人多延續此風，如劉希夷《覽鏡》：“嘆息君恩盡，容顏不可思。”¹³³至盛唐，漸轉爲擬代與託諷，如李白《代美人愁鏡》：“紅顏老昨日，白髮多去年。鉛粉坐相誤，照來空淒然。”¹³⁴美人遲暮所寓託的是壯懷消磨的徒勞與悵恨。中晚唐後，猶如回溯宮體，如李賀《美人梳頭歌》：“雙鸞開鏡秋水光，解鬟臨鏡立象牀。一編香絲雲撒地，玉釵落處無聲膩。”¹³⁵李商隱《無題》：“八歲偷照鏡，長眉已能畫。十歲去踏青，芙蓉作裙衩。十二學彈箏，銀甲不曾卸。十四藏六親，懸知猶未嫁。十五泣春風，背面鞦韆下。”¹³⁶以細膩濃豔之筆寫女子對鏡梳妝，唯風格幽微隱晦，介乎遊戲筆墨與心志寄託之間，可謂漸入詞體。¹³⁷

以上概略可見，詩人對鏡多是訴說個人心聲，感慨年光流逝、志業蹉跎；若寫女性，則是感傷紅顏易老，純屬遊戲或別有託諷，而時間則無疑是詩作重點。由詩入詞，《花間集》對鏡書寫承宮體傳統，對鏡之人多是女性，鏡中不見蒼顏

128 白居易：《白居易集》（臺北：漢京文化事業有限公司，1984年），頁794。

129 葉葱奇：《李賀詩集》，頁20。

130 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁736。

131 同上，頁1622、2136。

132 侯體健：《幻象與真我：宋代覽鏡詩與詩人自我形象的塑造》，《文藝研究》2020年第8期，頁60—70。

133 曹寅等：《全唐詩》，頁886。

134 王琦：《李太白全集》（臺北：華正書局，1979年），頁1185。

135 葉葱奇：《李賀詩集》，頁325。

136 劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩歌集解》，頁22。

137 參周誠真：《李賀論》（香港：文藝書屋，1971年），頁1—16。

華髮，盡是青春豔麗的佳人：

斂態窗前，裊裊雀釵拋頸。燕成雙，鸞對影。耦新知。玉纖淡拂眉山小。鏡中嗔共照。翠連娟，紅縹緲，早妝時。(孫光憲《酒泉子》)¹³⁸

詞寫女子清晨理妝，鸞鏡相對，淡掃蛾眉。過程中情人入鏡共照，引來女子一陣嬌嗔，隱然有張敞畫眉之樂，全無鏡鸞故事的悲淒。理妝的過程、妝容的嬌豔以及情人相伴的歡悅，在詞中也在鏡中聚焦呈現，“早妝時”更顯示是一日美好的開始。詞中難得入鏡的男性毋庸傷時嘆老，感慨志業凋零，而是沉醉愛與美的當下，詞與鏡中凝結的是生命中的美好瞬間。然類此歡悅情境於《花間集》並不多見，更常見的是女子獨自對鏡的身影：

小山重疊金明滅。鬢雲欲度香腮雪。懶起畫蛾眉。弄妝梳洗遲。照花前後鏡。花面交相映。新貼繡羅襦。雙雙金鷓鴣。(溫庭筠《菩薩蠻》)¹³⁹

如前節所釋，詞將女子於晨光中悠然轉醒，慵懶的起身、慢條斯理的梳洗、弄妝、簪花、著裝的過程刻畫呈現。末句“雙雙金鷓鴣”似暗示情人在側，與之成雙，正欣賞其細意裝扮的風姿，然亦可能是藉以反襯其形單影隻，“雙雙”不過是透露心中想望。從全詞聚焦於女子，以及“懶”與“遲”微微透露其心緒，應以後者為是。自內容看來，與六朝何遜《詠照鏡》近似：

珠簾旦初捲，綺機朝未織。玉匣開鑑影，寶臺臨淨飾。對影獨含笑，看花時轉側。聊為出繭眉，試染天桃色。羽釵如可問，金鈿畏相逼。蕩子行未歸，啼妝坐沾臆。¹⁴⁰

138 楊景龍：《花間集校注》，頁 1165。

139 同上，頁 3。

140 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1693。

同是晨起梳妝，同樣的梳洗、畫眉、簪花，尤其“看花時轉側”與“照花前後鏡”神態極為相似。而相較之下，詩篇幅自由，女子塗脂抹粉與簪戴釵飾的細節，乃至含笑自賞、感傷墮淚的心情變化皆得詳盡刻畫，詩人並且直接說出女子空房獨守的處境與心聲，使詩的旨趣更加明確，但也因此而有所設限。至於詞，則是欲言又止，隱而不露，除因形式與篇幅，也由於書寫手法有別。雖然同樣採取旁觀立場，但詞人更徹底隱身於詞境之外，不作說明，亦不顯露個人情感，即使詞中人物情感亦表現得節制，詞人更著意的是表象的刻畫，縱然所寫是虛擬情境，亦使其如“實”呈現，近乎鏡之照影，將女子細意妝扮的流程與無人見賞的處境，隨著詞作脈絡次第呈現，使觀者一覽無遺，也隨之觸發諸多揣想，“不遇”、“好修”，有無寄託衆說紛紜，解讀空間遠較詩歌開展，¹⁴¹一如詞中的“前後鏡”，層層映照，“重重疊疊，恍如無盡”。¹⁴²

類此如鏡之照影的手法《花間集》屢見，如前引孫光憲詞亦然，讀來宛如觀賞一場戲劇，即使時空人事背景架空，卻引人入勝。而飛卿尤其擅長，即便透露情思，也是幽約迷離，隱含在景物與女子形象的刻畫中：

杏花含露團香雪。綠楊陌上多離別。燈在月朧明。覺來聞曉鶯。玉
鉤褰翠幕。妝淺舊眉薄。春夢正關情。鏡中蟬鬢輕。（溫庭筠《菩薩蠻》）

花半坼，雨初晴。未捲珠簾，夢殘惆悵聞曉鶯。宿妝眉淺粉山橫。約髮
鶯鏡裏，繡羅輕。（溫庭筠《遐方怨》）¹⁴³

宛如運鏡，一幕幕景象於詞中羅列呈現，自夢境轉入現實，自簾外春景移入室內，進而聚焦在曉鶯聲中殘夢初醒的女子，臉上猶留著昨夜的殘妝。《菩薩蠻》

141 參楊景龍：《花間集校注》，頁 11—17“集評”引各家說解。

142 葉嘉瑩：《溫庭筠詞概說》，《迦陵論詞叢稿》（臺北：明文書局，1981 年），頁 23。案：文中並引《華嚴經》：“猶如衆鏡相照，衆鏡之影，見一鏡中，如是影中復現衆影，一一影中復現衆影，即重重現影，成其無盡復無盡也。”可參。

143 楊景龍：《花間集校注》，頁 38、204。

首二句呼應“春夢正關情”，應是夢景，亦即昔時離別情景在夢中重現；《遐方怨》夢境為何不可確知，但從前二句的美麗春景以及夢醒時的惆悵可知應是一場好夢。此際夢醒，重回現實，女子如常對鏡理妝，巧手約鬟，蟬鬢輕盈，只為春夢關情，而若鸞鏡鏡背是雙鸞對舞的圖像，更反襯其身影寥落。二詞最後皆歸結於鏡，鏡裏映照的是女子孤單的身影，也是修飾自身再現美好的過程，若從全詞脈絡著眼，則其所聽聞與感受以及思緒、情懷等，亦皆隨著身影入鏡而涵攝其中，亦即鏡在詞中不徒器物，更是含意豐邃的意象，不僅照見表象，亦含蘊內心，不僅聚焦眼前當下，透過詞中虛景與實境的轉換過渡，亦顯示時間的流動。以下詞作手法相似：

鳳凰相對盤金縷。牡丹一夜經微雨。明鏡照新妝。鬢輕雙臉長。畫樓相望久。欄外垂絲柳。音信不歸來。社前雙燕迴。（溫庭筠《菩薩蠻》）

寶函鈿雀金鸚鵡。沉香閣上吳山碧。楊柳又如絲。驛橋春雨時。畫樓音信斷。芳草江南岸。鸞鏡與花枝。此情誰得知。（溫庭筠《菩薩蠻》）¹⁴⁴

如前節考述，以唐鏡背景及使用實況推測，以上詞作首二句應是鏡背、鏡罩、鏡函以及鏡臺的細致刻畫，顯然成雙相對的鳳凰、鸚鵡等圖像更觸動臨鏡理妝的女子相思情緒，鏡罩上經雨潤澤般的牡丹圖案，亦反襯鏡裏映照的容貌更顯清瘦，即使新妝初就；至於鸞鏡鏡背上鸞銜花枝翩然翔舞的雕繪，對於受困相思的女子無疑更是相對黯然。作為情感信物的銅鏡，象徵圓滿的鏡飾圖紋，在此皆成了反諷，映照著缺憾。

前一首《菩薩蠻》中，鳳凰相對與社燕雙飛首尾呼應，無論虛實真假皆是對雙雙，凸顯等待中的女子形單影隻，“相望久”、“雙燕回”則顯示時間的流逝；

144 楊景龍：《花間集校注》，頁49、60。

後一首以鏡函與鏡背的雕飾圖案起結，暗示梳妝的開始與結束，過程中牀屏彩繪的吳山圖景觸動思緒，當年驛橋春雨離別，而今音信斷絕，女子在黯然中完成了梳妝，鏡裏妝容鮮妍，也神色落寞。詞中虛實交織，今昔穿梭，並行的是雙重的時間脈動，鏡裏映照的梳妝流程以及過程中的時間流逝，皆隱沒在思緒中浮現的景物之下，而“楊柳又如絲”則又暗示如此對鏡相思、黯然理妝已是日復一日，累月經年。

如前所言，時間是對鏡常有的感觸，但顯然不同於詩人傷時嘆老紅顏凋謝的直接抒發，《花間》詞人更擅於以景物或人物神態婉轉暗示，聚焦當下或者表象，將時間的流動潛藏在詞作脈絡中，然而詞中一再刻畫呈現的女子細意梳妝的身影，則又宛如是一股與時間抗衡的溫柔而靜默的力量。以下詞作即以美麗的字面與動人情節，將時間消逝怵目驚心的呈現：

鈿匣舞鸞，隱映豔紅修碧。月梳斜，雲鬢膩，粉香寒。曉花微斂輕呵展，裊釵金燕軟。日初昇，簾半捲，對妝殘。（毛熙震《酒泉子》）¹⁴⁵

同是對鏡梳妝，詞從鑲金點翠、玉貝雕飾的鏡匣以及鏡背雕繪著舞鸞的銅鏡寫起，“隱映”二字以下，即塗抹腮紅、描畫蛾眉、梳理雲鬢、敷粉、貼花鈿以及在髮髻上簪戴燕釵，各個步驟細膩刻畫，宛如運鏡般流暢，也將梳妝過程完整呈現，之後鏡頭轉移至曉日初昇、簾幕半捲，景象中略見時間暗示，而當鏡頭再度轉回鏡中，所映照的已是粉妝殘損的臉龐。

詞作脈絡迅速跳接，宛如時間匆匆消逝，精心妝扮的妝容隨之瞬間褪去。全詞起於鏡，終於鏡，妝的成毀過程也完整攝入鏡中。字面看來似是“勻整而乏深意”的小歌詞，¹⁴⁶細繹之下則呈現徒勞幻滅之感，而又隱然透露以過程的認真美好與之抗衡的意念。不僅此詞，上述對鏡理妝的詞亦皆觸動類此心境與經驗，鏡中涵攝的內蘊遠遠超乎詞作內容與鏡面映照的表象。

145 楊景龍：《花間集校注》，頁 1416。

146 蕭繼宗：《評點校注花間集》（臺北：臺灣學生書局，1981 年），頁 497。

(二) 掩鏡

上述之外,《花間集》亦偶見女子對鏡卸妝的身影,如薛昭蘊《浣溪沙》:“鈿匣菱花錦帶垂。靜臨蘭檻卸頭時。約鬟低珥算歸期。”或滿懷慵倦情緒的無言凝望:“攬鏡無言淚欲流。凝情半日懶梳頭。一庭疏雨濕春愁。”(孫光憲《浣溪沙》)¹⁴⁷臨鏡卸妝,一日又過,不覺觸動相思,暗數歸期;而對鏡感傷自憐,亦無非是情人遠別,惆悵春日虛度。

鏡中照影總使人看見時間、滄桑以及當下處境,對失意傷心人尤其難堪,因此除了強自對鏡修容或自傷自嘲,詩歌傳統中鏡奩長掩、明鏡生塵也是詩人常寫景象,徐幹《情詩》:“君行殊不返,我飾爲誰容。鑪薰闔不用,鏡匣上塵生。”《室思詩》:“自君之出矣,明鏡暗不治。思君如流水,無有窮已時。”¹⁴⁸是最早的此類詩句,以女性口吻,具擬代或託諷的性質,其後鮑照《擬行路難》:“初送我君出戶時,何言淹留節迴換。牀席生塵明鏡垢,纖腰瘦削髮蓬亂。人生不得恒稱意,惆悵徙倚至夜半。”¹⁴⁹亦是。而男性自述羞於對鏡的心聲較爲罕見,李商隱《詠懷寄秘閣舊僚二十六韻》:“懶霑襟上血,羞鑷鏡中絲。”¹⁵⁰言年歲蹉跎之感;此外,詩人亦以鏡暗塵生傳釋睹物思人物在人亡的哀傷:“寶燭夜無華,金鏡晝恒微。”(江淹《悼室人詩》)“苔生履跡處,花沒鏡塵中。”(薛德音《悼亡詩》)¹⁵¹

《花間集》掩鏡書寫大體傳承徐幹詩歌,詞中女子困於遠別相思,唯不同於詩歌的直言叙說,風格寫實,或關乎個人情志的寓託,如前文對鏡詞所見,詞人擅於以精心刻畫的景物構設場景,以人物的形容意態微露心思,即便是愁慘情境,也著意營造美感、醞釀情懷:

燕颺,晴景。小窗屏暖,鴛鴦交頸。菱花掩卻翠鬟欹,慵整。海棠簾外

147 楊景龍:《花間集校注》,頁 481、1088。

148 逯欽立:《先秦漢魏晉南北朝詩》,頁 376、377。

149 同上,頁 1276。

150 劉學鍇、余恕誠:《李商隱詩歌集解》,頁 1047。

151 逯欽立:《先秦漢魏晉南北朝詩》,頁 1584、2717。

影。繡幃香斷金鸚鵡。無消息。心事空相憶。倚東風。春正濃。愁紅。淚痕衣上重。(顧夔《河傳》)

霜拍井梧乾葉墮，翠幃雕檻初寒。薄鉛殘黛稱花冠。含情無語，延佇倚闌干。杳杳征輪何處去，離愁別恨千般。不堪心緒正多端。鏡奩長掩，無意對孤鸞。(孫光憲《臨江仙》)¹⁵²

顧夔詞以生氣盎然的春景反襯女子心事寥落慵倦無力，也分外凸顯青春虛度的悵悵；孫光憲詞中井梧凋枯的蕭瑟秋意則更觸動女子心中的離愁別恨，思緒紛紛。詞中菱花掩卻、鏡奩長掩，倚欄凝愁的身影不是翠鬟斜欹便是妝容殘損。女子無心對鏡，除了相思煎熬誰適為容，亦是不忍目睹自身如孤鸞般的處境，而若以鏡為定情之物臨別相贈，或者唐人常於鏡背雕刻回文情詩的背景推想，此時對鏡將更為傷感，也因此將其“掩卻”、“長掩”。然也正因不忍對鏡，益使詞中鏡與人的處境類似，美麗如昔，情懷依舊，卻備受冷落。

上述詞聚焦於如今當下，以下詞則是透過今昔對比，披露如今無意對鏡任其生塵的原因：

簾影細，簾紋平。象紗籠玉指，縷金羅扇輕。嫩紅雙臉似花明。兩條眉黛遠山橫。鳳簫歇，鏡塵生。遼塞音書絕，夢魂長暗驚。玉郎經歲負娉婷。教人爭不恨無情。(顧夔《遐方怨》)

秋到長門秋草黃。畫梁雙燕去，出宮牆。玉簫無復理霓裳。金蟬墜，鸞鏡掩休妝。憶昔在昭陽。舞衣紅綬帶，繡鴛鴦。至今猶惹御爐香。魂夢斷，愁聽漏更長。(薛昭蘊《小重山》)¹⁵³

顧夔詞上片刻畫往昔，簾影簾紋構成幽隱私密浪漫旖旎的空間，女子則玉指纖

¹⁵² 楊景龍：《花間集校注》，頁 961、1155。

¹⁵³ 同上，頁 1029、510。

纖，羅扇輕搖，紅妝如花，眉似遠山。透過景與人物的雕鏤刻畫，詞中構設的歡會情境引人遐思，而對照之下，下片鳳簫聲斷、鏡暗塵生的如今景象更顯沉寂冷落。蒙塵的鏡，黯淡無光，但昔時的美好以及細意梳妝的身影曾經映照鏡中，鏡之為物，在詞裏承載時間也見證變遷。薛昭蘊詞的主旨為宮怨，曾經是“御前閒舞霓裳”的宮中舞妓，¹⁵⁴而今長門冷落，唯有藉著舞衣綬帶上的御鑪殘香追憶華麗往昔，聊以慰藉，也相形悵然。如今無由再對鏡理妝，因此掩上鸞鏡，任由蟬釵斜墜。鏡背鸞鳥翔舞的圖案在舞妓看來應是格外傷神，典故背後的悲戚絕望也透露了心情。

詞中女子常於夜半驚夢，美好往昔應在夢裏，是可供逃離現實追尋所思的去處，但夢也脆弱易醒，尤其夜裏單調沉重的更漏聲總是無情的驚斷好夢。詞以夢透露了脫困的念想，薛昭蘊詞開篇飛出長門宮牆的雙燕，即是飛越困境的鮮明象徵，以下詞中詞人亦藉由飛鳥、風與夢等自由不繫的意象，表達了超脫困境的想望：

掩卻菱花，收拾翠鈿休上面。金蟲玉燕鎖香奩。恨厭厭。雲鬟半墜懶重簪。淚侵山枕濕，銀燈背帳夢方酣。雁飛南。（顧夘《酒泉子》）

愁腸欲斷。正是青春半。連理分枝鸞失伴。又是一場離散。掩鏡無語眉低。思隨芳草萋萋。憑仗東風吹夢，與郎終日東西。（孫光憲《清平樂》）¹⁵⁵

顧夘詞上片可見滿懷幽怨的女子，將菱花鏡掩上鏡罩，或與翠鈿、各式造型的釵飾等一一收入鏡匣，拒絕再對鏡梳妝，任由雲鬟半墜，也無意梳理。詞意與六朝《子夜歌》“自從別歡來，奩器了不開。頭亂不敢理，粉拂生黃衣”¹⁵⁶近似，¹⁵⁶唯器物與女子形象都遠比詩歌刻畫得更為精緻美麗，情思也饒富轉折，即使現實

154 李白《清平樂》（禁庭春晝），王琦：《李太白全集》，頁 1424。

155 楊景龍：《花間集校注》，頁 1020、1168。

156 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1040。

中怨恨難消，在夢裏依然隨著鴻雁翩然南飛，掙脫相思困境，追尋離人去處。孫光憲詞以“連理分枝鸞失伴”暗指恩愛離散，所寫應是虛景，是自銅鏡背面圖案所引生的感慨，與下片“掩鏡無語眉低”呼應，鏡背雕鑄的花枝鸞鳥皆連理成雙，唯獨人卻是孤單失伴。詞末亦是盼望夢魂乘風，飛離現實，與所歡繾綣翱翔，終日相隨。相對於六朝詩歌的直言無隱：“塵鏡朝朝掩，寒衾夜夜空”，“知人相憶否，淚盡夢啼中”，¹⁵⁷且即使夢中依然委屈灑淚，《花間》詞中的脫困之想卻顯得瀟灑飛揚，含蓄中更見一往情深。

(三) 鏡喻

《詩·邶風·柏舟》：“我心匪鑿，不可以茹。”鏡無所不照，詩人以鏡為喻，言內心有所選擇，非來者不拒。以鏡喻心在鏡文化中自此形成悠久傳統，道家藉以比喻心的虛靜，虛以應物，詩人亦以“我靜如鏡，民動如煙。事以形兆，應以象懸。”（陸機《隴西行》）¹⁵⁸比喻心境如鏡，靜定空明，洞照萬象。此外，鏡亦比喻天、日：“青天瑩如鏡，凝津平如研。”（湛方生《天晴詩》）¹⁵⁹“炎炎紅鏡東方開，暈如車輪上徘徊。”（李賀《河南府試十二月樂詞·六月》）¹⁶⁰雨後初晴，天空晶瑩如鏡，而旭日初升則猶如一面紅鏡，詩人寫景如畫，更融入想象，原是帶有冰涼觸感的銅鏡，瞬間赤焰燃燒。

在詩中亦常見以鏡喻水。如前所言，水是最原始的鏡子，平靜清澈的水面更易引起鏡的聯想：“石作芙蓉影，池如明鏡光”（庾信《登州中新閣詩》），“舟如空裏泛，人似鏡中行”（釋惠標《詠水詩》），¹⁶¹“雨外鳥歸吳苑樹，鏡中人入洞庭煙”（韋莊《和侯秀才同友生泛舟溪中相招之作》），¹⁶²無論澄澈明淨或輕煙迷漫，鏡的比喻都使水面風光更生動可觀，人也如入鏡中，神行悠游，情景似幻。

157 蕭綸《代秋胡婦閨怨詩》，同上，頁 2028。

158 同上，頁 653。

159 同上，頁 944。

160 葉葱奇：《李賀詩集》，頁 42。

161 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 2375、2621。

162 李調元：《全五代詩》，頁 899。

寫景之外,“梁長曲水流,明如鏡,雙林與郎照”(《壽陽樂》),¹⁶³“小姑歸晚紅妝淺,鏡裏芙蓉照水鮮”(溫庭筠《蘭塘詞》),“衰桃一樹近前池,似惜紅顏鏡中老”(溫庭筠《春曉曲》),¹⁶⁴清亮如鏡的水面亦映照情感久長的願望、女性美麗的身影以及時間流逝的憂慮。

以鏡喻月亦詩常見,“飛鏡點青天,橫照滿樓前”(劉孝先《草堂寺尋無名法師詩》),“雲間壁獨轉,空裏鏡孤懸”(薛道衡《和許給事善心戲場轉韻詩》),¹⁶⁵“小時不識月,呼作白玉盤。又疑瑤臺鏡,飛在青雲端”(李白《古朗月行》),¹⁶⁶“似鏡將盈手,如霜恐透肌。獨憐游翫意,達曉不知疲”(李商隱《賦得月照冰池八韻》),¹⁶⁷詩人吟詠明月如鏡,圓潤晶瑩,令人賞玩忘倦,而孤獨之感、神話想象亦偶見於詩中。此外,五代詩人時而訴說月不如鏡殘缺有時的遺憾:“始看東上又西浮,圓缺何曾得自由。照物不能長似鏡,當天多是曲如鈎。”(杜光庭《初月》)¹⁶⁸在亂世詩人眼中,看遍人間滄桑的月,也周而復始的經歷著圓缺變化。

詩歌以鏡為喻概如上述,《花間集》此類作品不多,內容依然與女性有關,即使表現鏡文化傳統中的鑑誡之意,也仍帶有陰柔唯美風格,鏡花水月的空幻之感尤其鮮明。不似詩人吟詠眼前真實人物與風景、直述個人心聲,詞中的情境顯得虛擬而遠隔:

鶯報簾前暖日紅。玉鑪殘麝猶濃。起來閨思尚疏慵。別愁春夢,誰解此情悰。強整嬌姿臨寶鏡,小池一朵芙蓉。舊歡無處再尋蹤。更堪迴顧,屏畫九疑峰。(李珣《臨江仙》)¹⁶⁹

163 逯欽立:《先秦漢魏晉南北朝詩》,頁 1349。

164 劉學鍇:《溫庭筠全集校注》,頁 99、185。

165 逯欽立:《先秦漢魏晉南北朝詩》,頁 2065、2684。

166 王琦:《李太白全集》,頁 259。

167 劉學鍇、余恕誠:《李商隱詩集解》,頁 493。

168 李調元:《全五代詩》,頁 978。

169 楊景龍:《花間集校注》,頁 1455。

此詞精確說來應是以水喻鏡。詞寫春困，簾外是黃鶯啼曉紅日高掛，簾內則是玉鑪殘麝餘香猶濃，女子悠然夢醒，房幃中瀾漫慵倦寥落的氣息。下片寫臨鏡梳妝，鏡面如清澈的池水，映照女子如芙蓉般的臉龐。妝成自賞，但也落寞，“舊歡無處再尋蹤”呼應上片“別愁春夢”，舊歡如夢，無處可尋，此時迴顧牀屏上彩繪的九疑山色，更是平添悵惘。

“小池一朵芙蓉”，如水的鏡面，如花的妝容，詞人意在凸顯女子如出水芙蓉，清麗嬌豔，手法如前引溫庭筠《蘭塘詞》，然詩寫採蓮女子，處身蓮塘，芙蓉乃花、人雙寫，詞則是憑空插入，使鏡中照影更如典型的水月鏡花，瞬間幻化變形，加上牀屏上的虛擬山水，“九疑聯綿皆相似”，¹⁷⁰益使所處房幃景致籠罩煙水迷離、虛實朦朧的色彩，呼應其情事如夢的惘然心緒。

不僅閨閣房幃，《花間集》中即使所寫是自然風景，透過鏡面的折射，亦化爲遠隔的幻境：

荳蔻花繁煙豔深。丁香軟結同心。翠鬟女。相與。共淘金。紅蕉葉裏
猩猩語。鴛鴦浦。鏡中鸞舞。絲雨隔，荔枝陰。（毛文錫《中興樂》）¹⁷¹

詞以荳蔻、丁香、紅蕉、猩猩、荔枝等南方特有的動植物構設了頗具南粵風情的美景，色彩、氣息、溫度、聲音皆極爲鮮活飽滿。¹⁷²少女結伴淘金，處身花樹與鳥獸的環繞中，彼此不相侵擾，各適其性，逍遙自得，儼然是樂園境界。“鏡中鸞舞”一句，學者評其爲“憑空插入，殊爲減色”，¹⁷³然細思之，正是全詞化實爲虛的關鍵，透露其純爲虛擬的訊息。以鏡喻水，同樣寫景，水面平靜而澄澈，現實中並不存在的鸞鳥翔舞其中，除帶有唐人鸞鏡背景，亦反用六朝鸞鳥典故，更

170 李白《遠別離》。王琦：《李太白全集》，頁157。案：九疑山與娥皇、女英故事有關，亦具神話色彩。

171 楊景龍：《花間集校注》，頁713。

172 李調元：《雨村詞話》：“古淘金多婦女，大約出於兩粵土俗。毛文錫《中興樂》詞云（略）皆粵中俗也。”唐圭璋：《詞話叢編》，冊2，頁1387。

173 李冰若：《栩莊漫記》，載楊家駱：《宋紹興本花間集附校注》（臺北：鼎文書局，1974年），頁119。

融入《山海經》“鸞鳥自歌，鳳鳥自舞”的神話意境，其情景在如鏡水面的映照下既鮮活又虛幻，同時也使全詞所構築的原是栩栩生如在目前的景致籠罩虛實交織的色彩。事實上，以南粵與蜀地的遠隔，詞中所寫應非詞人親歷親見，因此不僅鸞鳥翔舞來自虛擬，紅蕉、猩猩、荔枝乃至淘金少女也皆是出自想象，詞人只是幻設其境，神遊其中。

相較於詩人以鏡喻水、喻月的寫實，亦即詩中所寫多半是詩人親歷親見，《花間》詞中的景卻如遠隔異域，然而相對於詩中所呈現受限時空轉瞬消逝對讀者而言已難以望見的實景，詞中的幻境縱使虛無飄渺，過度美化，卻透露人們對樂園的想象，對樂園生活的憧憬與探尋。以下詞作以鏡喻月，所映照的不只美人，也不只對西蜀詞人而言是遠隔之地，更是如江水般不曾斷流的時光，以及已成幻影的不斷生滅來去的一幕幕歷史場景：

晚日金陵岸草平。落霞明。水無情。六代繁華、暗逐逝波聲。空有姑蘇臺上月，如西子鏡、照江城。(歐陽炯《江城子》)¹⁷⁴

扣合調名，詞寫江城，即長江邊的金陵，詞作首尾呼應，貫穿其間的是長江，也是日落月升的時間脈動。在金陵城中不斷上演的是一次次朝代興亡，曾如夕陽落霞般燦爛的六代繁華，隨著大江東去已銷聲匿跡。而詞作的最後，時間回流倒轉，回溯春秋，想當時天上的明月正如姑蘇臺上的美人妝鏡，照見西施，也照見吳國的滅亡；殷鑑不遠，但也徒勞，明月常在，繼續照見已逝的六朝興亡，也映照如今日落之後的金陵。

“陳宮因此成野田，耕人犁破宮人鏡”(貫休《陳宮詞》)，“海戶山窗幾梳縮，菱花開落何人見”，“下國青銅旋磨滅，迴變萬影成枯骨”(陳陶《古鏡篇》)，¹⁷⁵鏡與時間的吟詠，從個人的生命流程延伸至歷史的興亡與滄桑。相較於詩人的雄辯議論與殘酷真相的揭露，歐陽炯此闕率先以鏡詠史的文人詞作卻是靜默的以美景呈現，景中古今與虛實交織，更同時呈現兩種時間向度，江

174 楊景龍：《花間集校注》，頁 863。

175 李調元：《全五代詩》，頁 991、782。

水的無盡流逝與日落月升的重復循環，一如人的生命、人類歷史在循環中消逝，浮沉起落、成敗興亡不過是其間徒勞幻滅的水影波光，而偶然成就的美則成了抵禦毀滅的救贖。精致小詞一如明鏡，映現實相，也涵容永恒。

五、結 論

本文以文獻、文物、繪畫及詩文為據，參照前人研究，論述鏡的源流及先秦至唐五代的銅鏡發展。鏡之為物，最初為日常器用，滿足人看見自己、修飾容貌的基本需求，其後衍生鑑誡自省、虛靜空無等寓意，又賦予降魔祈福、見證情感等功能，成為精神的依託。自材質、形制、圖紋及銘文內容觀察，唐代允為製鏡技藝發展的巔峰，銀錫成分的增加，菱花、葵花等花式設計，傳統的龍鸞鳳凰乃至具異國風情的鏡背雕飾，金銀平脫、螺鈿鑲嵌等技術，皆使唐鏡不徒為生活器用，亦是滿載歷史與人文風情的精品，尤其詩般饒富美感與情韻的銘文，有別於先秦的理性鑑誡、漢魏的富貴祈求，以鏡寄情的傳統至唐代更為彰顯，使鏡成為情感的載體。

以唐五代銅鏡發展及使用為基礎，本文考述《花間集》中鈿鏡、鸞鏡、菱花鏡、有柄鏡以及鏡奩、鏡匣、鏡臺等週邊器物，並與諸家說解商榷，確知鈿鏡所指並非一般金玉鑲嵌的銅鏡，而是玄宗朝盛極一時的螺鈿鏡，代表唐代製鏡技藝的極致，與盛唐浪漫華麗的國勢相輝映，也與飛卿詞中身分地位特殊的女冠相映襯。《花間集》中常見的鸞鏡、菱花，並非單純運用六朝鸞鳥典故，也並非漢代的透光鏡，據唐鏡背景考察，亦可能是鏡背雕飾鸞鳥圖案，以及形制如菱的花式鏡，二者於唐代始普遍流行。又有柄鏡於盛唐經西域傳入，“照花前後鏡，花面交相映”，女子所持如為有柄鏡，則使照鏡簪花的過程更優雅動人。至如鏡奩、鏡匣、鏡臺等，對照六朝唐人詩歌及唐宋繪畫，可知除了置於房中牀幃，也常置於室外亭臺，詩詞與古畫中的女子常在花草蜂蝶、春風碧水的環繞中臨鏡理妝。

透過鏡的器物背景與使用認知，《花間集》中說解紛紜莫衷一是的相關詞句可獲得較明確的解讀，詞作脈絡與詞中場景也得以清晰的梳理呈現，詞作意

涵從而易於掌握。在詩歌鏡書寫傳統的對照下,《花間集》無論對鏡、掩鏡或以鏡為喻,也無論所寫為女性或景物,皆呈現想象、幻設、遠隔的特性,鏡中照影甚具鏡花水月般美麗空幻的色彩,與詩歌傳統的寫實異趣,亦不同於詩人的直抒心志、擬代託諷或純粹遊戲。在詞中,詞人多採如鏡之照影、虛以應物的手法,如“實”呈現想象之人、之物、之景,詞人隱身詞外,不多作說明,然而如運鏡般隨著脈絡次第展開的詞境卻極易觸發聯想,其意蘊往往超乎詩歌傳統個人心志與所處時空的局限。無論是遊戲般刻畫美人對鏡理妝或掩鏡無語,或是神遊於時空遠隔的虛擬場景,精雕細琢的字面下隱含著深情妙理,諸如詞中一再刻畫的在冷落中猶自好修、在受困中夢想逃脫、對樂園的想望、對滄桑的體認、歷史鑑誡的徒勞以及愛與美的救贖等,莫不披露著人類的內在經驗,雖未必是詞人有心寓託,卻能為讀者所感受,而在精緻如鏡的小歌詞呈現。

經本文研究,可知《花間集》中的鏡不僅是梳妝道具、精美器物,側錄唐五代的銅鏡發展,也是意蘊深邃的意象,所映照的不只美人風景,亦是人心;不只表象,亦是看不見卻能意識的真實;而其涵攝的時空也不僅照鏡的當下,更是過去及未來,乃至匆匆消逝又終始重複的生命與歷史流程。正如鏡文化的深邃意涵,涵納真實與想象、現實與夢想、表象與內心、存在與消逝、凝視的當下與流動的時間。

(作者:臺灣大學中文系副教授)

引用書目

(一) 專書

- 丁如明：《唐五代筆記小說大觀》。上海：上海古籍出版社，2000年。
- 王琦：《李太白全集》。臺北：華正書局，1979年。
- 王綱懷、孫克讓：《唐代銅鏡與唐詩》。上海：上海古籍出版社，2007年。
- 孔祥星、劉一曼：《中國古代銅鏡》。北京：文物出版社，1988年。
- 白居易：《白居易集》。臺北：漢京文化事業有限公司，1984年。
- 朱恒夫：《花間集新譯》。臺北：三民書局，2005年。
- 李昉：《太平御覽》。石家莊：河北教育出版社，1994年。
- 李漁叔：《墨子今注今譯》。臺北：商務印書館，1984年。
- 李調元：《全五代詩》。成都：巴蜀書社，1992年。
- 李豐楙：《憂與遊：六朝隋唐遊仙詩論集》。臺北：學生書局，1996年。
- 沈從文：《沈從文全集》。太原：北嶽文藝出版社，2002年。
- 沈從文：《古人的文化》。北京：中華書局，2014年。
- 巫鴻：《中國繪畫中的“女性空間”》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2019年。
- 周誠真：《李賀論》。香港：文藝書屋，1971年。
- 孟暉：《花間十六聲》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008年。
- 房開江：《花間集全譯》。貴陽：貴州人民出版社，2008年。
- 洪興祖：《楚辭補注》。臺北：藝文印書館，1981年。
- 高誘：《淮南子注》。上海：上海書店，1992年。
- 倪璠：《庾子山集注》。臺北：源流出版社，1983年。
- 袁珂：《山海經校注》。臺北：洪氏出版社，1981年。
- 唐圭璋：《詞話叢編》。臺北：新文豐出版公司，1988年。
- 曹寅等：《全唐詩》。北京：中華書局，1992年。
- 郭慶藩：《莊子集釋》。臺北：木鐸出版社，1982年。
- 陳奇猷：《韓非子集釋》。臺北：漢京文化事業有限公司，1983年。

- 黃金貴：《中國古代文化會要》。杭州：浙江大學出版社，2015年。
- 張以仁：《花間詞論集》。臺北：“中研院”文哲所，1996年。
- 華鍾彥：《華鍾彥文集》。開封：河南大學出版社，2009年。
- 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》。臺北：木鐸出版社，1988年。
- 楊家駱：《宋紹興本花間集附校注》。臺北：鼎文書局，1974年。
- 楊景龍：《花間集校注》。北京：中華書局，2015年。
- 楊泓：《古物的聲音——古人的生活日常與文化》。北京：商務印書館，2018年。
- 葉嘉瑩：《迦陵論詞叢稿》。臺北：明文書局，1981年。
- 葉葱奇：《李賀詩集》。北京：人民文學出版社，1998年。
- 賈亦顯、李婷：《銅鏡文化與圖案》。北京：北京工藝美術出版社，2007年。
- 裴普賢：《詩經評注讀本》。臺北：三民書局，1982年。
- 劉昉等：《舊唐書》。臺北：鼎文書局，1992年。
- 劉藝：《鏡與中國傳統文化》。成都：巴蜀書社，2004年。
- 劉學鍇、余恕誠：《李商隱詩集解》。北京：中華書局，1992年。
- 劉學鍇：《溫庭筠全集校注》。北京：中華書局，2007年。
- 霍宏偉：《鑑若長河：中國古代銅鏡的微觀世界》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，2017年。
- 蕭繼宗：《評點校注花間集》。臺北：臺灣學生書局，1981年。
- 聶世美：《菱花照影》。上海：上海古籍出版社，1994年。
- 羅振玉：《鏡話》。上海：上海古籍出版社，2013年。
- 闕名：《筆記小說大觀》。臺北：新興書局，1978年。

(二) 論文

- 王彬：《唐人“咏鏡”之風研究》，北方民族大學碩士論文(2018年3月)。
- 石冰：《文學“鏡”意象的審美透視》，湖北師範學院碩士論文(2014年5月)。
- 朱笛：《敦煌寫本“銅鑑”初探》，《古代史與文物研究》2015年第4期，頁90—99。
- 衣若芬：《自我的凝視——白居易的寫真詩與對鏡詩》，《中山大學學報》2007年第6期，頁51—57。
- 李豐楙：《六朝鏡劍傳說與道教法術思想》，《中國古典小說研究專集二》。臺北：聯經出版事業公司，1980年，頁5—8。
- 李海燕：《唐詩中的鏡子意象研究》，暨南大學碩士論文(2008年6月)。
- 李文鈺：《從“敦煌”到〈花間〉——物質書寫與詞體特質的構成》，《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》。臺北：臺大中文系，2014年，頁431—480。

- 李文鈺：《火焰之歌——試論〈花間集〉的燈燭書寫》，《人文中國學報》2021年第32期，頁190—229。
- 李穎燕：《儒道佛視域下唐詩中的“鏡”意象》，《商丘師範學院學報》2019年第35卷第2期，頁49—51。
- 吳曉紅：《唐詩“鏡”意象的美學探微》，《滁州學院學報》2019年第21卷第3期，頁42—47。
- 孟暉：《能橫卻月，巧掛回風：閨閣中的鏡臺與鏡匣》（上）、（下），《紫禁城》2006年第9—10期，頁194—201、2007年第11—12期，頁188—195。
- 金芝鮮：《論〈紅樓夢〉中的鏡子意象及其象徵內涵》，《紅樓夢學刊》2008年第6期，頁293—310。
- 岳立松：《〈古鏡記〉的天命歷史觀》，《文化學刊》2009年第3期，頁152—154。
- 林盛禹：《宋詞“鏡”意象的審美探析》，《安徽理工大學學報》2012年第14卷第2期，頁67—70。
- 侯體健：《幻象與真我：宋代覽鏡詩與詩人自我形象的塑造》，《文藝研究》2020年第8期，頁60—70。
- 孫振濤：《論唐人詩文中的“鏡子”及其文化內涵》，《瓊州學院學報》2014年第21卷第1期，頁84—88。
- 倪遠韻：《古鏡奇譚——中國古典文化中的鏡意象流變探究》，南京大學碩士論文（2019年6月）。
- 閔秀：《淺談〈花間集〉之簪花照鏡詞》，《戲劇之家》2018年第4期，頁169—170。
- 張淑香：《男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現》，《中國文哲研究集刊》第17期（2009年9月），頁69—138。
- 梁雨婕：《照鏡為誰看：宋代女詞人詞作中的鏡》，《湖南大眾傳媒職業技術學院學報》2019年第19卷第2期，頁48—50、86。
- 曾甘霖：《古典文學中的鏡意象研究》，華中科技大學碩士論文（2006年5月）。
- 福永光司：《道教的鏡與劍——其思想的源流》，《東方學報》第45冊。京都：京都大學人文科學研究所，1973年，頁59—120。
- 詹頌：《中國古典小說中的鏡意象》，《中國典籍與文化》2000年4月，頁22—26。
- 葉忻樺：《〈花間集〉器物書寫研究》，臺灣師範大學國文學系碩士論文（2017年）。
- 鄒婷：《試析白居易詩中的鏡子意象》，《岱宗學刊》2008年第12卷第1期，頁13—15。
- 劉豔芬：《佛教“鏡”意象意蘊及其對六朝詩學的影響》，《青海社會科學》2007年第4期，頁83—86。

Mirrors Among the Flowers: An Analysis of the Writing on Mirrors in *Huajian ji*

Lee, Wen-Yu

(Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University)

Abstract

This paper studies a variety of Chinese bronze mirrors mentioned in the *Huajian ji* (*Collection from Among the Flowers*). These mirrors are of different designs, such as mirrors inlaid with mother-of-pearl, mirrors with carved legendary birds, mirrors with handles, mirrors with carved petal-shaped octofoils. The paper also discusses relevant peripheral items including mirror cases, mirror chests, and mirror stands. It will start with the development and history of bronze mirrors from the pre-Qin to Tang and Five dynasties. In this way, we can interpret those words that have always been vague and ambiguous by utilizing the background knowledge about the physical objects mentioned above. As a result, the backgrounds and contexts of the relevant works in the *Huajian ji* can be clearly sorted and presented. Next, by comparing the cultural and literary meaning of mirrors with the writing of mirrors in the poetic tradition, the special expression and inner connotation of *Ci*-poems related to mirrors in the *Huajian ji* can be highlighted. In traditional poetry, poets mostly describe a real situation, such as unfulfilled ambition and weakening willpower; sentimental feelings when facing a mirror and being saddened by diminishing beauty and youth; and the depiction of the mirage of untouchable flowers and moons reflected on the mirror. On the other hand, *Ci* poets of the *Huajian ji* use the method of mirroring to represent interactions involving mirrors to reflect people, objects and scenes that may not necessarily exist. They include, for example: a lady in the boudoir making up in

front of the mirror or covering her mirror speechlessly; an illusory paradise or historical scenes; expressing their will to overcome obstacles, to cultivate themselves, to search for paradise and salvation of love and beauty; and also the disappointment of failing to learn from history. In conclusion, such exquisite and delicate mirror-like illusions allow us to visualize the *Ci* poets' affection, beliefs, and the truth they wished to deliver.

Keywords: *Huajian ji* (*Collection from Among the Flowers*), mirrors, *Ci*-poetry, *Ci*-poems by literati, Tang and Five Dynasties