方圆之境 一眼千年

吴小燕

“刻画之精巧，文字之瑰奇，辞旨之温雅，一器而三善备焉者，莫镜若也。”（《古镜图录》罗振玉 著）铜镜是我国古代青铜器中旁逸斜出又妙趣横生的一朵奇葩，是中国传统艺术思想和造物思想的体现，展现出古代劳动人民的设计智慧和制造工艺。

铜镜之旨趣不止于此。青铜时代结束之后，鼎、簋、尊等青铜礼器逐渐退居庙堂、宗祠等专用场所，铜镜、铜钱等小件却日益深入百姓生活，生产规模逐渐扩大。尤其铜镜不断推陈出新，历经了两汉繁荣和魏晋南北朝的中衰，至唐代达到了发展巅峰，其后历经宋元明清时期的平稳发展，在清代中晚期玻璃镜出现之后才日渐式微。数千年间，铜镜在铸造工艺、造型、纹饰、铭文方面都与时俱进，花样翻新，异彩纷呈，可谓铜器中硕果仅存的不断生长的鲜活范本。

中国古代铜镜，作为人民日常生活中不可或缺的器具，承载着宗教信仰、美好祝愿等诸多寓意，也频繁出现在诗词歌赋、传奇话本等历代文学作品中，产生了广为流传的破镜重圆、以人为镜等典故或故事，使得铜镜成为了一种无法替代的文学意象，并形成一种“镜鉴文化”。

湖南地区出土的铜镜数量多、品种齐，可以管窥古代铜镜的兴衰历史。其中长沙战国墓出土的楚式镜，是全国同时代铜镜出土数量最多的地区。汉代长沙是西汉长沙诸侯王国的都城，出土汉镜数以百计，造型、纹样和意境皆有创新。魏晋南朝时期的古墓，在湖南境内发现不多，镜子也寥寥无几。隋唐铜镜的发现逐渐增多，到唐末五代时，马殷治湘采取保境息民的政策，地方铜镜等铸造工艺也相应得到发展，铜镜不仅数量相对较多，而且具有鲜明的地方特色。两宋以来，湖南的铸镜工艺仍有所发展，如全国罕见的“潭州镜”，就是湖南地方的特产。

2022年11月30日—2023年11月30日，湖南博物院推出的《方圆之境——湖南博物院藏铜镜展》，以“铜华初鉴”“质以昭明”“千姿焕影”“隽雅意趣”“流光余韵”五个单元，共展出210余件铜镜与相关文物，通过实物与场景相结合的形式对不同时代铜镜的造型、纹饰、铭文等的解读，为观众呈现了中国古代铜镜发展脉络，揭示铜镜延续数千年的旺盛生命力，展现其文化内涵。

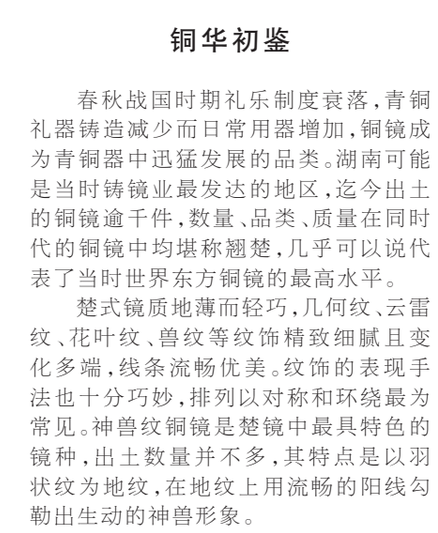
铜华初鉴

春秋战国时期礼乐制度衰落，青铜礼器铸造减少而日常用器增加，铜镜成为青铜器中迅猛发展的品类。湖南可能是当时铸镜业最发达的地区，迄今出土的铜镜逾千件，数量、品类、质量在同时代的铜镜中均堪称翘楚，几乎可以说代表了当时世界东方铜镜的最高水平。

楚式镜质地薄而轻巧，几何纹、云雷纹、花叶纹、兽纹等纹饰精致细腻且变化多端，线条流畅优美。纹饰的表现手法也十分巧妙，排列以对称和环绕最为常见。神兽纹铜镜是楚镜中最具特色的镜种，出土数量并不多，其特点是以羽状纹为地纹，在地纹上用流畅的阳线勾勒出生动的神兽形象。

湖南出土的战国铜镜中，最常见也是最神秘的品类“山”纹镜，“山”均呈左旋或右旋排列，有三山、四山、五山、六山之分，常见的是四山镜，五山镜次之，三山、六山镜较为罕见。

展览中有一枚羽状纹地十五叶五山纹镜，凹面圈带外均匀地向外伸出五组叶纹，将镜背分为五区。每区内饰一个倾斜的“山”纹作右旋排列。各“山”一侧有延长线直达另一“山”底边正中相接，“山”中间竖线亦伸出一枝叶纹。主纹叠压在羽状地纹上，此镜“山”纹及组合纹饰较少见，颇为珍贵。



羽状纹地十五叶五山纹镜
战国（公元前475—前221年）
直径18.8厘米，重325克
1958年常德德山棉纺厂出土

南岳磨镜台。传唐代名僧、南禅七祖怀让在此磨砖做镜。

2021年，中国科学技术大学科技考古实验室与湖南博物院（科技考古与文物保护利用湖南省重点实验室）合作，首次对湖南长沙楚墓葬出土战国铜镜展开系统的科技分析与研究，结果表明这些铜镜所用的铅材料绝大多数来自湖南本地的矿产，充分体现了湖南地方金属资源在长沙楚镜生产活动中的重要性，也说明了长沙在楚国的青铜生产体系和金属资源流通网中占有举足轻重的地位。

质以昭明

“内清质以昭明，光辉象夫日月。”这是一枚汉代铜镜的铭文，意为铜镜是用清白的东西铸成，光辉有如明月，可以照见一切。秦汉时期，金属铸造工艺继续发展，铜镜铸造在汉代迎来了高峰期。汉镜由于合金成分中的锡、铅量的增加所致，其质地硬脆，色泽多呈深灰色或银白色。

西汉早期的铜镜纹饰大多沿用战国式样，铭文开始出现。西汉中期之后，草叶纹镜、星云纹镜、铭带纹镜等具有明显时代特征的铜镜逐渐兴盛，铜镜更明显地承载了禳灾祈福等功用。西汉晚期至新莽时期，神仙方术及谶纬、五行学说流行于世，四神、西王母、东王公、羽人等神人异兽及博局纹皆入铜镜纹饰，且一直延续至东汉晚期，直至魏晋。这一时期，鎏金、描金、贴金等特种工艺在铜镜上的运用，也推动了铜镜装饰艺术的进一步发展，甚至出现了应用光学和力学原理的透光镜等新的种类。

汉代铜镜上的铭辞是两汉文学的重要组成部分，它们以简约凝练的语言抒发了时人最质朴的情感，表达着对富贵、幸福、长寿的美好生活的强烈渴望和追求。“延年益寿”“家常富贵”“长乐未央”体现了汉代人追求俗世幸福的价值观；“长保二亲得天力”“宜子宜孙”等表达了汉代人对家庭伦理观念最深切的关怀。特别值得注意的是相思镜铭文，如“长相思，勿相忘”“愿永思而毋绝”，情感哀怨缠绵，表达了亲人离别之苦、夫妻相思之情。此外，还有表达道德追求和家国情怀的铭文，如“青盖作竟（镜）四夷服，多贺国家人民息，胡虏殄威天下服，风雨时节五谷熟”，充分表达了时人对太平、繁荣、富足、和谐世界的企盼。

汉代人对“吃喝”一事的追求也体现在了镜子上。“宜酒食”三字在西汉铭文镜中比较广泛，《诗·唐风·山有枢》：“山有漆，隰有栗，子有酒食，何不日鼓瑟。”既有美酒佳肴，又有钟鼓琴瑟之鸣奏助兴，汉代人享受和追求美好生活的人生态度令人神往。

出土于长沙市小吴门黑曹门的一枚西汉“长宜子孙”鎏金博局纹镜上，饰四神、羽人、灵兽等图案，或在奔走，或在舞蹈，栩栩如生。镜框外四角刻有铭文：长宜子孙。内框的铭文很长，是“内而光，明而清。湅（炼）石华，下之菁。见乃己，知人请（情）。心志得，乐长生。”意思是，心如明镜，一尘不染。它是用地下的精华、最好的矿石冶铸而成的。你从镜中看到的是自己，心中想到的却是他人之情。但愿心想事成，长生不老。

再来看一枚东汉“李氏”六乳禽兽纹镜，铭文刻有：青盖李氏作竟（镜）四夷服，多贺国家人民息，胡虏皆灭天下服，风雨时节五谷孰（熟），长保二亲。

镜铭中“四夷”为少数民族的泛称，即东夷、西戎、南蛮和北狄。“四夷服”镜铭主要出现于王莽时期，兴盛于东汉时期。铭文内容体现了铸镜者希望四夷归服、国家太平，父母双亲长享昌乐、夫妻恩爱、子孙绵延不绝，寿如金石、富贵昌乐、官位尊显的幸福追求。

千姿焕影

隋代铜镜具有承上启下的风格，以十二生肖纹、团花纹镜最有特点，镜铭多为辞藻华美的六朝骈俪之文。

唐人开放的胸怀和气度使外来文化的融合发展创造了富丽堂皇、欣欣向荣的艺术格调。唐代铜镜造型创新发展，新颖别致的葵花形、菱花形、亚字形等花式镜异军突起并大行其道。纹饰上兼收并容，借鉴宗教艺术以及丝绸、金银器等装饰纹样，创造性地融入多元文化特征，其中以海兽葡萄纹镜最具特色，盘龙纹、双鸾衔绶纹、神仙人物故事纹等也广为流行。装饰手法及布局结构推陈出新。使得这一时期的铜镜自由奔放，丰富多彩，繁缛瑰丽，与大唐气象相得益彰。

在陈展中，一枚唐代海马瑞兽葡萄纹镜——多谜之镜上，内区高浮雕六只海兽环绕兽钮蹲伏于葡萄枝蔓之间，或抬首仰望，或回头顾盼，或匍匐注视，姿态生动，肢体刻画极为细腻精巧。外区则饰以三只瑞兽、两匹奔马与数只莺鹊、鹦鹉等穿梭于葡萄枝蔓间，瑞兽皆作奔驰状，莺、鹊或展翅翱翔，或栖枝回首，鹦鹉展翅飞翔，线条流畅，神态生动。

隽雅意趣

五代十国至元代时期，频仍的战争消耗了大量的铜材，导致此时期的铜镜采用含锡量较低的黄铜，而增加铅和锌的含量，使得镜体轻薄，工艺趋向粗放，纹饰浮浅，但更为经久耐用。在具体的纹饰表现上，也多采用现实生活题材，亭台楼阁、山水花鸟、人物故事，皆成为铜镜纹饰，富有亲切、真实的人文气息，呈现意趣横生的态势。纹饰除花鸟瑞兽纹为多见外，铜镜尤以纪年与匠人署名具有地域特色。铭文形制上也出现了具柄镜、炉形镜、桃形镜、盾形镜、钟形镜等独具特色的镜形。

宋镜大不如唐镜那样精细，越来越注重实用，不崇华侈，器体轻薄，装饰简洁，而铜镜艺术正走向衰落。湖南所见宋镜尚实用而忽视装饰，胎壁趋向轻薄而显得疏松质软，造型和纹饰上亦有所创新，新出现有桃子形、瓶形、钟形、炉形、带座式和大量带柄铜镜。图形以娇柔纤细的缠枝花朵和姿态多变的凤鸟为主要题材，写意画、人物故事和具有道家养生修炼的装饰画也逐渐兴起，出现私营铸镜作坊并开始标注作坊名或价码，具有地域特点。

铜镜上，展现着古人的生活意趣与场景。“甲午造”葵花镜的主人，可能是个宋代的“猜谜爱好者”。这枚八瓣葵花形铜镜，镜背上部铸铭文为字谜“人有十口，前牛无头角，后牛有口走”。谜底是“甲午造”。镜背下方以浅浮雕形式铸有一猛虎图案，与宋代诗人梅尧臣所作的乐府诗《猛虎行》中“掉尾为旗纛，磨牙为剑铓。猛气吞赤豹，雄威慑封狼”十分契合。

在一块宋代铜镜的背面浮雕上，我们还有幸目睹了一场“镜上足球赛”——一对男子，女子高髻笄发，作踢球状。男子戴幞头，着长服，半蹲膝，身稍前倾，作认真接球姿势，小球介于起落之间，旁边有裁判和观众。这就是当时人们喜爱的“蹴鞠”运动场面，形态逼真。铜镜上出现蹴鞠纹饰，与宋代社会喜爱这种活动紧密相连。《东京梦华录》中记载，宋徽宗每年祝寿时要进行足球表演。比赛时，乐队吹奏优美的笙乐，笛鼓齐鸣，球门架上绸带飘扬。宋徽宗看完比赛乘酒兴大肆赏罚，把价值千金的银碗、锦缎奖给获胜的球队；对输队则罚吃麻鞭，然后用黄白粉涂脸。

明清时期，是铜镜最后的辉煌。其时复古之风盛行，所仿汉式镜、唐式镜形制多样，除传统龙凤、花鸟纹外，以多子多孙、福禄寿喜、科举高中为主题的吉祥纹饰和铭言吉语盛行，是明清时期人们追求现实幸福的反映。

随着清代中晚期，更加明亮的玻璃镜逐渐取代铜镜进入千家万户，铜镜淡出历史舞台。但伴随了中国人数千年的铜镜已然成为了一种文化意象，古人云，“以铜为镜，可以正衣冠；以古为镜，可以知兴替；以人为镜，可以明得失。”源自镜鉴的思想光芒也一直映照至今。

（作者为策展人、湖南博物院副研究馆员）

蹴鞠纹镜
宋（960—1279年）
直径10.6厘米，重322克

“长宜子孙”鎏金博局纹镜，汉
直径20.8厘米，重773克
长沙市小吴门黑曹门出土

■链接

秋镜偶新磨

湘江

铜镜由铜铸造而成，暴露在空气中，会逐渐黯淡氧化，不再清晰，古人称之“昏镜”。因此需要磨镜，保持光可鉴人的状态。

汉代，人们使用玄锡涂抹，再用毛毡用力擦拭。宋镜在成型后，第一次开光即应加涂反光材料，之后也需要时常打磨以便保养。明朝的《天工开物》记载：“凡铸镜，模用灰沙，铜用锡和，开面成光，则水银附体而成。”此外，磨镜还必须要有一块很平的基准平面，使镜面与之相磨，才能使镜面达到与基准平面一样的平整、光滑。

明朝人所著《多能鄙事》记载有三个磨镜药的配方，其中一方用于新铸成型的铜镜。所需材料分别有“白矾（六钱）、水银（一钱）、白铁（即锡，一钱）、鹿角灰（一钱）”。要“将白铁为砂子，用水银研如泥，淘洗白净，入鹿角灰及矾，研极细始可用。如色青，再洗令白”。用锡作为研磨剂中的研磨粒，白矾、水银作为研磨剂的材料，再加上一定量的鹿角灰调匀就是研磨剂了。最后再使用光亮剂对镜面进行抛光，“顶骨（烧灰）、白矾（枯）、银母砂各等分，为细末和匀”，镜面磨净后，即以上方擦拭令其光亮，如此一次至少可用半年之久。

如此麻烦的程序和复杂的配比，也就催生了专门从事铜镜养护的职业——磨镜人。《梦粱录》载：“修磨刀剪、磨镜，时时有盘街者，便可唤之。”他们手里拿着几块铁片，好像拍板的模样，沿街敲打着，妇女们听见后，即可出来磨镜。

有心人善于在生活的微末之中衍生感受，体察人生。在佛教与道教中，都把修行与磨镜联系起来。他们认为，修行过程也如同磨镜，人的心镜经磨莹之后，能大放光明，人便因此而显现智慧，照察暗昧。

犀牛望月铜镜架，明
宽18.5厘米，高12.6厘米

湘江观潮

阅读是对译者最好的怀念

李钊

文学百花园里，翻译者像是隐身的存在，他们甘于平淡，默默耕耘，用常人难以想象的热情，将另一种文明成果介绍到中国。在热切渴望推开窗看世界的年代里，严复、傅雷、朱生豪、何兆武、草婴等人与他们的译作一同被传颂，而随着触摸世界的方式和翻译成中文的国外经典越来越多，我们所记住的译者和对文学翻译者的尊敬却越来越少。近段时间，著名翻译家李文俊（93岁）、杨苡先生（103岁）先后离世，让我们将目光聚焦于低调的文学翻译家，也唤回我们正渐渐遗忘的对文学翻译者的尊敬。

鲁迅曾将研究译介外国文化的人称为“盗火者”，寓意像普罗米修斯为中国盗来思想“天火”。改革开放初期，沉寂已久的中国文学迎来了万象更新的时代机遇，经历了空前的黄金时期，李文俊和杨苡先生两位翻译家在此期间正扮演着这样的角色。1979年，时任《世界文学》编辑的李文俊将卡夫卡的《变形记》翻译进国内，这篇用象征、细节描写等手法对“人变成甲虫事件”进行艺术再造的文章，给如饥似渴的中国文坛带来强烈的震动，成为西方现代文学大规模翻译的标志性事件。而作为“五四”运动同龄人的杨苡先生，首创了“呼啸山庄”这一译名，她这部代表译作于1980年重新回到人们的视野后，受到极为热烈的追捧，之后多年，该书反复再版，为无数中国人打开了世界文学的大门。这段由广大文学家、翻译家等共同创造的繁荣时代里，李文俊和杨苡先生译介的大量西方文学著作给中国文坛带来了强烈的碰撞和冲击，引发莫言、余华、苏童等一代作家对中国文学的反思，并由此唤醒和激活了他们记忆深处的生活感悟和创作灵感，进而开启了一段中国作家全新的文学旅程。

茅盾曾说，“文学的翻译是用另一种语言将原作的艺术意境传达出来，使读者在读译文的时候能够像读原作一样得到启发、感动和美的感受。”可要将不同文化土壤里诞生的文学经典转化成另一种文字，不仅要求译者具有选择作者的锐利眼光和极高的外语水平、文学素养，更要求译者具有下得了苦功、耐得住寂寞、守得住清贫的品格，才有可能创作出等同于原著思想水平和艺术技巧的译作。诺贝尔文学奖获得者福克纳的作品以艰深著称，李文俊是第一个把福克纳介绍给中国读者的译者，他在翻译福克纳的《喧哗与骚动》《押沙龙，押沙龙！》《我弥留之际》《去吧，摩西》等最艰深的作品时，一天只能翻译数百个字，更因过于劳累而大病一场，光病危通知就收到5次，最终凭借令人钦佩的勇气和毅力啃下了这块“硬骨头”，翻译了与福克纳有关的译著足有百万字。而杨苡先生身上，闪耀着同样的翻译家的光芒，《呼啸山庄》是她的首部翻译作品，此前这部《Wuthering Heights》被梁实秋翻译为《咆哮山庄》，她琢磨许久都觉得缺少点味道，最终将其更定译名为《呼啸山庄》，她的翻译至今仍是这本名著最为经典的译本之一。进入古稀之年后，她更以生花妙笔完成《天真与经验之歌》《我赤裸裸地来：罗丹传》等著作的翻译工作，译作里充满着朝气蓬勃的气息和力量。李文俊和杨苡先生等翻译家，带着一代代读者饱览远方的风景，带着一代代读者守望麦田，让我们的阅读和心灵生活更加饱满、富饶。

任何一位作家若能在异国他乡拥有这样的译者，都是一种幸运，而任何一个读者能与优秀翻译家耗尽心血的译作相遇，更是一种幸运，他们以精妙的翻译让我们理解作者的“声音”，我们更可以从他们的人生经历中获得无尽的启示。别伤心，他们永远“活”在文学圣殿的中央，阅读是对他们最好的怀念，他们永远不会远去。