

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第141111号

镜子的历史 转法 梅尔基奥尔 原博奈著 周行译 桂林 :

广西师范大学出版社 2014.11

(西方文明进程丛书)

ISBN 978-7-5633-2111-1 定价: 25.00元

图书在版编目(CIP)数据

镜子的历史 转法 梅尔基奥尔 原博奈著 周行译 桂林 :  
广西师范大学出版社, 2014.11

(西方文明进程丛书)

ISBN 978-7-5633-2111-1

I 镜... II 梅...②周... III 镜 原历史 原世界 原通俗  
读物 IV 镜-世界-原

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第141111号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林育才路 5号 邮政编码 541004  
网址: www.gxnu.edu.cn)

出版人: 肖启明

全国新华书店经销

发行热线: 0753-5833000

北京盛兰兄弟印刷装订有限公司

(北京市大兴区黄村镇西芦城黄鹤路西 邮政编码: 102410)

开本: 787mm×1092mm 1/16

印张: 12.5 字数: 180千字

2014年 11月第 1版 2014年 11月第 1次印刷

印数: 1000-2000 定价: 25.00元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

(电话: 0753-5833000)

# 目 录

序 轶员  
绪论 轶员

## I 镜子的制造与普及

- i 威尼斯的秘密 轶猿
  - 员金属镜子与玻璃镜子
  - 圆昂贵的奢侈品
  
- ii 王家玻璃制镜工场 轶愿
  - 员工业间谍事件
  - 圆泽格班的兴起
  - 猿玻璃镜在王朝时代的庞大企业
  
- iii 从奢侈品到必需品 轶苑
  - 员镜子贸易持续增长
  - 圆巴黎风尚
  - 猿梳妆镜与整发镜

## II 肖似的魔法

- i 与上帝的容貌相仿 转~~译~~缘  
圆~~译~~远古时期的镜像  
圆~~译~~中世纪神学中的镜子  
圆~~译~~人文主义者 : 上帝的自画像
- ii 模仿之风盛极一时 转~~译~~缘  
圆~~译~~镜子与礼仪  
圆~~译~~那喀索斯式群体自恋
- iii 凝视自己 , 直面自己 转~~译~~缘  
圆~~译~~文艺复兴与自我关注  
圆~~译~~17世纪时期的自我审视  
圆~~译~~镜子的登场

## III 令人不安的陌生感

- i 魔鬼的面容 转~~译~~缘  
圆~~译~~撒旦的镜子  
圆~~译~~恶魔的同谋  
圆~~译~~被禁的注视 : 盛世之下的罪孽
- ii 侧照的镜子和光学奇技 转~~译~~缘  
圆~~译~~镜子与相异性  
圆~~译~~镜子的中介作用  
圆~~译~~与妖魔共舞

iii 镜像的碎裂 转圈

员映像与身份  
圆分身的威胁  
猿穿越镜子

结论 转圈

# 序

让·德吕谟

通读此书,读者很快便会发现,这是一部令人眼花缭乱的作品。萨比娜·梅尔基奥尔·原博奈在书中穿插了科学与艺术、文学与哲学、历史与思考,收放自如,笔法精妙,不时让人感觉目眩神迷。她的文笔令人称羨,更具体地说,她能恰到好处地运用警句给读者以启发。

为镜子书写历史,这个主意本身就很不了不起,为什么没人早点想到呢?镜子一度相当珍稀,如今成了寻常之物,它的兴衰跨越了我们人类文明的发展过程。为了帮助我们追溯这段漫长的历程,萨比娜·梅尔基奥尔·原博奈在作品的第一部分回顾了原始的制镜技术、金属的使用、玻璃镜子的缓慢诞生、镀锡工艺遇到的难题,还有从吹制玻璃到铸造玻璃的过渡。镜子的制造起初由穆拉诺(在意大利地区所垄断,而今天,最大的生产者)是圣格班(在法国)那家公司。

17世纪时,人们同时使用铁质镜子和玻璃镜子。18世纪,玻璃镜子开始盛行,特别是凡尔赛宫中那几块交相辉映的方形玻

璃镜,可以映照出一个人无数的分身幻影。到16世纪末,三分之二的巴黎家庭均拥有一面镜子。17世纪,镜子开始占领家居装饰,大有取代挂毯之势。一种固定于地面、可绕底座旋转并可调节倾斜度的大型镜子——活动穿衣镜——大受欢迎。18世纪见证了带镜衣橱的成功。今天,镜子更是随处可见,人们几乎对它熟视无睹。

萨比娜首先依据确凿的史实,为我们提供了不同时期的有关镜子的技术资料,而在余下的部分中,她变换了笔调,但始终没有离开历史领域。她思索着人与镜子之间的矛盾冲突,思索着各个时代中,从镜子衍生的善与恶、上帝与魔鬼、男人与女人、自我与影子、自画像与忏悔之间错综复杂的哲学、心理和道德方面的多重关联。线索如此之多,作者却游刃有余,引导我们穿越许多诱人的风景而不致误入歧途。

我想,这些丰富的主题可用两大类型加以概括:正面与负面。镜子的本质便是双重性。对懂得照镜子的人,它会呈现出圣洁无瑕的形象。画家都偏爱表现手持镜子的圣母与幼年的耶稣。中世纪时,人们还将上帝称为完美之镜,因为“他是唯一自身发光的明镜”。此外,柏拉图曾称灵魂是神圣的影像。而圣奥古斯丁论述得更细致,说法更具悲剧色彩。他认为,以《圣经》为镜,人看清了自己,看到了上帝的荣耀和人自身的卑贱。丢勒则走得更远,将自己画成受难的基督。在他看来,人是上帝的自画像,上帝的面容决定人的形象。另一方面,中古时代,博韦的樊尚(圣维克多)和里昂的彼得(圣伊西多尔)编纂了《宝鉴》(杂著),目标便是写成知识的百科全书。最后还有中世纪文学中不少的“宝鉴”式作品,尤其是所谓“王子的宝鉴”,形成了一种道德说教体裁,指导读者找到书中描绘的理想的行为典范。相反,我们必须小心镜子的诱惑,那喀索

斯正是被自己的倒影所迷惑。镜子可以是陷阱,也可以调教指导——这一点在十七八世纪最为明显——一门仪表的艺术,它变成了“殷勤的侍从、恋人的情敌和美貌贵妇的顾问”。于是它成为“映像社会”中不可或缺的物品,因为“我”的存在,需要影子的回应,那么,镜子不是学样的猴子又是什么?道学家于是群起而攻之。依他们所言,它招惹邪乱的目光,鼓动奢华之欲,隐藏和显现恶魔和死亡的面目。他们把虚荣、骷髅和镜子联系在一起。除了会带来危险,镜子还会骗人:“肖似之中暗藏着背离。”镜中的右手实际上是照镜者的左手。此外,镜子还能凭借某些技术产生一些愚弄人的效果,如变形、引发谵妄,甚至使人完全变样。

对于女人来说,镜子的作用尤为模棱两可,的确,“当女人认识到自己的形象时她才初次感受人生”。而镜子永远是“女性的特权和弱点”。不过,塞万提斯(悦读)忠告我们:“女人是一面闪闪发光晶莹剔透的水晶镜子,哪怕一丝气息也会使它模糊失色。”西蒙娜·韦尔(悦读)也指出:“一个美丽非凡的女人照镜子时,也许会以为自己不过如此,而一个丑陋的女人却明白自己绝不止如此而已。”

这些从萨比娜·梅尔基奥尔·原博奈的作品中节录的词句可让我们管窥全篇的精彩。整部书都值得引述和阅读,因为它会让我们目睹一段悠久的历史,并展现一位真正能驾驭宏大题材的作家。

## 绪 论

多少世纪以来,镜子始终是小巧而昂贵、稀有而珍奇的物品,直至圣格班(塞内那)制镜厂启用新的生产方法,情况才有所改变,镜子的产量翻倍,使更多的顾客得到满足。18世纪末,圣西蒙(塞内那)曾不无讽刺地记录下菲耶斯克伯爵夫人为购置一面镜子所花费的高昂价格。她说道:“我有一块低劣的田地,只能收些小麦,所以我把它卖了,换来这块漂亮的镜子。我真了不起,不是吗?麦子哪能比得上这漂亮的镜子?”塔尔芒·德·雷奥(塞内那)的著作《塞内那》<sup>①</sup>也记叙了雷奥先生的俏皮话:我们家的大镜子打碎了,那可是用埃居<sup>②</sup>买回的,为它欠下了一屁股债呢!

镜子的大小和碟子差不多,令人垂涎三尺,一直是贵族阶级奢华的象征,是他们用以修饰仪表的手段。镜子是自然与文化的交汇点,使人的眼睛训练有素,协助培养礼仪。觊觎镜子的目光中透露的不仅是对衣着打扮的崇尚,对外表及社会等级标志的注

---

<sup>①</sup> (塞内那-塞内那)著有《逸闻趣事》,以幽默和纪实的笔调讲述18世纪法国的风俗故事。

<sup>②</sup> 法国古代钱币名,种类很多,价值不一。



重,还有对身体的全新认识,人们看到前所未知的形象,如背影和侧面,更唤起了羞耻感以及自我意识。法国大革命时期,一位皇族贵妇在家中被逮捕时,想到的就是随身带两样东西入狱。“我不做考虑便拿了一面用纸板镶框的小镜子和一双新皮鞋。”当她获释时,个人的形象便是她所拥有的唯一财产,这种极端的爱美之心也体现对自我的控制权。

根据遗产清单和肖像学方面的资料,我们得以确定晶莹剔透的“水晶”玻璃镜问世的时间,并考察出它普及的过程。镜子与我们当今的日常生活息息相关,它的普及速度却相当缓慢,因为其中不单遇到技术上和经济上的阻碍,还有人们心理上和道德上的抗拒和抵制。现代人习惯于时时在镜子、照片和摄像镜头中看到自己的影像,因此难以想像,当初从头到脚看清自己给人的情感带来了多么巨大的冲击;也无法了解,壁炉上安嵌镜子这一革新会造成空间感的混乱。没有镜子的帮助,完全依靠他人的目光来了解自己的容貌和身体,这样怎么生活?我们能想像出第一次从镜子里看到自己的形象的人有多么惊讶吗?有了镜子,虚与实、内与外之间的平衡通通被颠覆,这一切给人的感受会是如何?

我们很清楚,历史性的探索很难捉摸往日的情绪、知觉、感受和情感的细微差别等,即一切有关阿兰·科尔班(阿兰·科尔班)①称之为“感官天平”的东西。它们留下的痕迹转瞬即逝,常在不经意之中显现出来,要把握和阐释它们,必须将其置于一个随时代变化而变化的感觉和表现系统之中,进行宏观的分析。首当其冲的困难:所有的客观数据——包括皇家账本、遗产清单、公民契约、信函、回忆录——主要记载的是王宫和城市生活的资料而极少涉

① 法国当代史学家,著有《感觉世界的史学家》。

及农村生活。其次,词的多义性:“镜子”的语义场涵括众多问题,从神话到自我的写作,从象征到真实,而且常会出现多种语言的混杂。镜子起先与神秘主义语汇相关,因此会引出道德上的讨论——并且经久不衰——它确立了自省的责任,并引申出本质与外表之间的辩证关系。经过很长时间之后,在自传性的见证录中,镜子才作为个人身份的一个组成部分偶尔出现。

另一个困难在于,历史考证需要借用文学作品——粗浅的描写引起某些认识上的干扰,这得归因于作家的直觉。所以研究的范围扩大到各类小说对镜子的记叙,其中还涉及医学方面的问题。同时我们十分清楚,这一类资料主要受到某位作者的个人感受或某一时期的修辞风格的影响,而一个词语作为符号产生的变化与其现实中的使用之间存在很大差距。面对如此繁多的文字材料,我们不得不只选取最具代表意义的部分。最后,镜子与绘画之间也存在一些共同的问题,比如形象的价值、肖似性、模仿等,均紧密缠绕在关注自我的目光这一主题周围,危及它的存在。因此,肖像学的参照对一切有关镜子的研究来说是必不可少的。

早在一个世纪前,诸多著名的心理学家已经提出镜像在人格形成中的重要性,例如瓦隆(辛奈德)、施勒德(杂霍德)和莱尔米特(德福也德)。他们承认主体的形成是渐进的,意味着需要一种与外部世界和他人分化的意识。当主体能够客观地看待自己并协调自己对外部的感知与内心的感受时,他便能从对身体的意识上升到对自我的意识。所谓“形体构成”,即每个人在空间中以其身体所表现的自我,且这一自我通过认识镜中的映像得以发展完全。后来,精神分析学对这一概念进行了重新梳理,但倾向于使用一种新的概念,身体形象的“力比多结构”(杂德福也德)。根据这一说法,将散乱的感觉材料组合成形的是人的欲望。在拉

康(雅各)① 皮埃尔所写的那篇著名论文《“我”的功能形成——镜子阶段》(1937年)里,这一概念发生了变化,统一于象征性活动的发展过程之中:小孩站在镜子前,以往只能见到自己身体的局部,此时看到了整体,他高兴地看着自己的影子,同时懂得了影像与原型之间的差别。面对自己的影像,他获得了一种新的投射能力。自映形象是精神空间的拓展,它不是一个预先给定的整体,而是一个不断形成的整体,需要付出努力来维持,绝不会一成不变。因此,镜子不仅能辅助鉴别身份和自我再现,而且能征显出严重的精神问题。

镜子是“象征的母体”,始终伴随着个人对身份的探求。若想了解第一次直面镜子的经验有多神奇、有多玄妙,就不得不提及神话或民间传说中形象的故事:那喀索斯是首位遇见自己的影子因而心绪不宁的人物。一篇 19 世纪的朝鲜童话向我们展现了新奇的情节:故事中有个姓朴(朴)的卖锅小贩,他的妻子唯一的梦想便是拥有一面铜镜。当她终于得到渴望已久的镜子时,却惊讶地发现镜盒里有一张陌生的脸。丈夫回来时似乎是一个人,可是她看到有一个女人站在他身旁。那个婆娘是谁?妻子第一次看到自己的影子,所以不知丈夫身边的那个女人就是她自己。故事顺势发展下去:小贩夺过镜子,看见里面有个男人,以为是妻子的情人。于是两人争吵,叫嚷,咒骂。他们去找长官裁决,又引起一场混乱。这下轮到长官发狂了,他从那神秘的镜子里瞧见了一名穿着袍服的官员,会不会是新任命的官刚刚抵达?那么自己是被罢免了吧……

故事也许有些牵强,不过还是颇有意义。无独有偶,法国 19 世纪

① (雅各-皮埃尔),法国医生、精神分析家。

世纪也有一篇肖似的哲学寓言,照镜子并认出自己,这一过程中主体需要运用智力才能将自我客观化,分辨内与外。他能够认出另一方与自己肖似,而且明白:我是对方的另一方,人与自我的关系及对自我的认识无法自然建立,必须在相互注视与被他人注视的过程中获得。人在镜子面前的行为具有独特性——这是主体性的标志——这一点是通过一些动物实验揭示出来的。人们着重研究了各类动物面对镜子时的反应,唯独大猩猩能够认出自己的影子,但这种认识似乎无法促使任何结构化心理精神系统的形成。

看待镜中人的态度有很多种:恐惧、羞耻、喜悦、自满或藐视。我们会在镜中寻找肖似或不同、亲切感或陌生感。照着镜子可以乔装打扮,也可以变回原形。18世纪的人已经习惯了穿衣间,习惯于照镜子,而19世纪的人认为影子与魔鬼脱不开干系,他们照镜子的方式便不一样。进一步剖析后者,可知对自我的再现取决于人的思想,它既包含了存在又包含了表象,随着精神与肉体之间关系的演变而发展,在个体借助同上帝、他人及自己之间的关系以确立自我的过程中发展。若肉体被排斥于主体的定义之外,镜子仅仅反映一个表面,受到操纵和愚弄。但只有这个外表的持久不变才能让人确信他依然存在,和昨日一样。例如蒂奥菲尔·戈蒂耶(蒂奥菲尔·戈蒂耶)①所著的《红舞鞋》中,主人公鲁道夫早晨照镜子,查看自己“并未在睡梦中长出角来”。这并非无聊之举,镜子证实了主体的完好,没有残损或缺失。

拉康提出了镜子时期,即个体在此时期内以第三者的角度来看,发掘“内”、“外”的自我。这一阶段几百年来在历史上不断

① (1804—1844)法国作家。

变化。主体与身份的概念最初是在宗教和社会领域内形成的,在这两个领域中最早出现镜子和自反的双重性——自画像和自传。在这样的背景中,照镜子的人竭力探索人与造物主之间的肖似之处以及他与影子的紧密联系。人的独特性与多样性不及其普遍性重要。但人也有可能放弃安定感,偏离公认的典范,表现出异乎寻常而令人不安的自我,从而发现截然相反的另一人,自我意识会因而产生混乱,乃至丧失;镜子突显出所有自画像模糊、交错变形的构图特点。

因为这便是影子模糊而丰富的特性,既与实物一致又与之相异。分析时我们不得不将镜子的两个面对立起来,在现实生活中这两个面是复杂的统一体:人永远同时是他自己又是另一个人,肖似却又不同,尽管面貌成千上万。此类主题无尽循环,镜子的问题,作为认识自我的工具,任时世变迁而仍然不断流传。虽然镜子如今已成为最为常见的用品,但魔力犹存,可欺骗亦可创造。“你在那破裂的镜子里寻找着什么秘密?”<sup>①</sup> 斯科莱克(马塞尔)笔下的主人公自问道,目光暗淡,倚在镜旁。

---

<sup>①</sup> (马塞尔·斯科莱克)法国作家。

I

# 镜子的制造与普及

## i 威尼斯的秘密

### 金属镜子与玻璃镜子

#### 最早的镜子

虽然千百年来镜子一直属于稀罕之物,并拥有令人忌怕的魔力,但若说它的出现使人类生活产生了天翻地覆的变化的话,虽然有点言过其实,但是,从史前开始,人类就对自身的形象感兴趣,而且采用了各种办法,如光亮的黑石,或是满盆的水,来映照自己的影子。那喀索斯( Narcissus<sup>①</sup>) 和珀尔修斯( Perseus<sup>②</sup>) 的神话证实了人对着反光的物体表面的那份好奇,说到底,人在自己的阴影里看到了另一个自己。不过在等待数百年之后,人才看到了自己清晰真实的样子。从一小块打磨平整的镀锡镜子到圣格班的大型玻璃镜,历时之久,同从糊窗格的油纸到大商场的橱窗玻

---

① 希腊神话中的美男子,爱恋自己在水中的倒影。

② 希腊神话中杀死美杜莎的英雄。

璃的发展过程差不多。在历史进程中,用两面镜子照出背影和侧身可算是不久之前才出现的事情!

古老的地中海文明都执迷于美的追求,如迈锡尼<sup>①</sup>、希腊、伊特鲁亚<sup>②</sup>、罗马以及在此之前的埃及,他们制造了金属质地的镜子,通常使用铜与锡合金,即青铜,并将之打成薄片以减少氧化。据说青铜镜是由希腊火神与锻冶之神赫菲斯托斯(火神)所发明。公元前7世纪的陶器上描画了古科林斯城(科林斯)的故作风雅的男子对着小圆镜左顾右盼,镜子质地是抛光的金属,并用手柄或底座固定,偶尔背面还饰有神话故事的图案。小部分镜子为银质,金质镜子尤为少见,金属层是经过加热之后镀在玻璃上的。镜面几乎全部呈弧形,凸面使实物的影子缩小,凹面则使之放大。基本上这些镜子的尺寸都很小,直径多在几厘米不等。用途有三:装在盒子里随身携带;安有焊接的手柄或圆环,梳洗时由奴隶把持,打扮完毕挂在墙上;或是安在支架上,支架的形状通常是男女人形,为三脚或三爪式。光滑的圆镜镶嵌在木质或金属边框上,点缀着涡纹、棕叶形或王冠形装饰。镜子的主人精心地用纱罩将它保护起来,防止氧化、斑点或刮伤。现存的古物样品上还能清楚地看到罩纱的残迹。

伊特鲁亚的女子也使用有柄或者带底座的镜子和镜盒,从她们的墓家中发掘出来的镜子同希腊制的圆镜类似。富有的罗马女子也离不开镜子,她们因此曾遭到塞内加(塞内加)激愤的批评:“为了区区一面镶嵌宝石的金质或银质雕花镜子,女人可以花

① 古希腊城市,被认为是希腊大陆青铜时代晚期的主要遗址。  
② 意大利古地名。  
③ 曾为希腊首都,在大陆部分和伯罗奔尼撒半岛之间。  
④ (约公元前1世纪—公元1世纪),古罗马雄辩家、悲剧作家、哲学家、政治家。





手持镜子的奴隶，希腊，公元前 500 年。

去一大笔钱，相当于从前国家发放给一个穷苦平民家的女孩的嫁妆！”罗马人赋予镜子新的形状，有正方形或矩形，可能是借鉴了

伊特鲁亚人的做法,还装有象牙柄。镜子配有柔软的海绵,用来擦拭镜面,因为,每次使用前都需将它擦亮。由于奢华程度不断攀升,女奴也拥有了自己的镜子。青铜镜逐渐为银镜所取代。在罗马帝国时代,镜子同样是男子的常用品之一,阿普列乌斯(阿普列乌斯<sup>①</sup>)就备有一面镜子,尤维纳利斯(尤维纳利斯<sup>②</sup>)则曾取笑皇帝奥托(奥托<sup>③</sup>),因为他把镜子算作自己作战装备的必需品!最富有的人所拥有的镜子甚至大到可以照见全身,塞内加的说法是:有时还将镜子嵌在房间的墙壁上,不过那可是一种极其奢侈的装饰。

除金属之外,罗马人同样喜爱一种乌黑透明能够反光的火山岩——黑曜岩,尽管据普林尼(普林尼<sup>④</sup>)所写:这种石头“映照出的与其说是物体的形象不如说是暗影”。在安纳托利亚地区(小亚细亚<sup>⑤</sup>)找到了这种近两千年前的石镜的遗迹。普林尼收集了大量有关制镜材料的资料,他还提到用深红宝石和祖母绿所制成镜子,这些镜子一部分是用来装点皇宫的。尼禄(尼禄<sup>⑥</sup>)将金殿四壁镶满月光石,它们“闪闪发亮,仿佛光线并非从外射入而是敛藏在宫内”。塞内加还写道:“家中没有几块镜子装饰墙壁的,都是非常穷的人。”普林尼还提到图密善(图密善<sup>⑦</sup>)皇帝<sup>⑧</sup>的轶事:他担忧性命难保,极度恐慌,命人用月光石块将整个门廊的墙壁全

① (约 公元前 100 年以后) 柏拉图派哲学家、修辞学家,著有《金驴》。

② (约 公元前 60 年) 罗马最后也是最具有影响的讽刺诗人,主要记述罗马皇帝图密善及其统治下罗马人的生活。

③ (约 公元 98 年) 罗马皇帝,反尼禄叛乱。

④ 拉丁文,意为“观察同等大小的全身像”。

⑤ (约 公元前 1 世纪) 古罗马作家,主要影响在科学和历史方面。著有《博物志》。

⑥ 位于小亚细亚。

⑦ (约 公元 54 年) 罗马皇帝。

⑧ (约 公元 81 年) 罗马皇帝。

部镶嵌起来,为的是经过长廊时能够看清身后的情况,防备偷袭。

古代的人是否使用玻璃镜?这个问题颇有争议。可考的文献唯有两份:一为公元 1 世纪时的亚历山大·达夫罗迪西亚斯(Pliny the Elder, 公元 23—79 年),一位亚里士多德注释者,在他之前的老普林尼(Pliny the Elder, 公元 23—79 年)则认为玻璃的发明起源于西顿人,并称他们为“玻璃制造者”,不过他对此也仍存有疑问,不十分肯定。考古发掘所得的镜子无一早于公元 1 世纪。经过鉴定的几十件文物大部分来自埃及、高卢(兰斯)、小亚细亚和日耳曼地区。这些镜子面积极小,直径从 1 厘米到 10 厘米不等,用途有限,让人觉得它们与其说是梳妆用具倒不如说更像配饰或护身符。安第诺埃(Andino, 埃及)遗址<sup>①</sup>(1930 年发掘)中出土了一些保存尚好的凸面小镜,切割得比较粗糙,而且镀了锡。其中一块嵌在石膏框里,另一块镶着一圈金属环饰,捧在一个女人形的手中。镜子稍带杂色,呈凸面。制作者用吹管吹出玻璃球,向弧形凹面——即镜子的内部——浇入熔化的锡汞齐,再涂上一层金或锡。这种严格的制作方法流传了千百年,然而工序如此复杂,收效却不佳,难怪人们长期以来仍偏爱金属质地的镜子!

### 玻璃镜子的诞生

在人们尚未掌握制造平整透明的薄玻璃,且无法在加涂热金属层时避免玻璃受高温炸裂的情况下,玻璃镜子的面积总是未能超过一只小茶碟的大小,不过技术仍在慢慢进步,并间接地得益于各种科技成果。首先攻克的难题就是玻璃的不透光性。玻璃的成分之一沙砾中含有氧化铁,因此玻璃呈蓝绿色,影响透明度。

<sup>①</sup> 尼罗河东岸的古城,建于公元 1 世纪。

同时,为消色而添加的氧化锰总使玻璃颜色泛黄或发灰,且带有气泡。通过改变玻璃所含的各种成分的比例,产品的质量得到了改善:与苛性钠、钾盐混合后的碱粉产生了石灰和锰,经过反复试验,用它可以帮助消色。但中世纪的玻璃匠制造得较为成功的还是彩色玻璃和嵌饰玻璃,而非无色玻璃。

第二个困难在于如何制成形状规则而平整的玻璃以供安窗格和彩绘玻璃窗之用。15世纪的作家兼僧侣狄奥菲鲁斯(1455-1525)的著作涉及了许多当时采用的技术。当时的法国玻璃匠以技艺高超而闻名,狄奥菲鲁斯披露了他们的秘方:两份山毛榉粉加一份洗净的砂粒,他们使用的是传承下来的吹制法。中世纪时期这一方法不断完善:一面用吹管吹制玻璃球,一面使之快速旋转,玻璃由此平展成为圆盘形,然后便能从中切割出平整的小方块。这种方块玻璃极不规则,镀上锡后用于镶嵌窗户。

随后的发展阶段是圆柱体玻璃的加工。这是唯一能生产制镜玻璃的工艺:先用吹管吹成一个形状比较规则的“筒状”玻璃坯,去掉两端圆顶,再将柱体纵向切开铺展在一块平底板上。这样生产出来的玻璃厚度基本均匀,表面自然光滑。不过在熟练掌握此技术之前玻璃常会碎裂,所以,与造价昂贵的玻璃相比,人们一直倾向选用油纸来封窗。诺桑伯兰公爵(1552-1605)曾有一则非常出名的趣闻:他离开城堡时会令人将窗户玻璃卸下以便安全保管!玛丽·德·美第奇(1575-1631)将皇宫窗户的彩色玻璃换成无色玻璃,此事轰动一时,被视为极度的奢华。1590年多尔(1590)之围时,圣女贞德暂住在一户农家,窗

- 
- ① (1552-1605) 英格兰政治家、军人。
  - ② (1575-1631) 法王亨利四世的王后。
  - ③ 法国东部侏罗省城镇。

格全是纸糊的,只有一块安上了玻璃,“那还是从灯底中央取下来的一块玻璃”!简而言之,那时玻璃十分少见,面积极小。到15世纪初,除了无色玻璃,人们仍在使用油纸来封窗。1565年的百科全书中还记载了安窗框和用纸糊窗的工人。

制造镜子比制造窗玻璃更多出一重困难:镀锡。罗马人旧时采用的工艺是涂上加热后的锡,不过承接锡层的玻璃必须够薄且厚度均匀,因为太厚则无法耐高温。玻璃球吹成之后,倒入熔化的锡,锡便附着在凹面上,然后将球顶切下。所得的镜子不过圆顶盖大小,弧形表面使之凸起,在15世纪的佛兰德斯画派油画及德国版画中均能见到它的踪迹。货币兑换商昆廷·梅兹(1540—1600)的餐桌上摆的就是它,阿尔诺尔菲尼(1540—1600)家中的墙壁上挂的也是它。大小和小茶碟差不多,映出变形的人影。1600年之后,委拉斯开兹(1599—1660)①所作的《宫娥》(1656)和拉斐尔的《弹琴的女人》(1510—1513)中画的则是十分平整、面积稍大的镜子。

不少早期的文献记录了镀锡的玻璃镜,并夸赞其映像清晰——相对而言。在其所著《宝鉴》(1575)②中,博韦的樊尚(1532—1600)认为这种镜子远胜过任何金属镜子,因为“透明的玻璃能吸收更多的光线”。此后不久,一位牛津学派的方济各会修士,艾派克汉(1570—1630)在撰写光学论著时,不仅提到铁质、铜质镜子和经过打磨的大理石镜子,还记载了涂满铅层的玻璃镜,当铅层被刮去,镜子便反映不出任何影像。

① (1599—1660),西班牙名画家,研究16世纪威尼斯绘画,成为17世纪法国印象派先驱。

② (1575—1600),法国学者、百科全书编辑人。所编著的《宝鉴》可能是16世纪以前最大的百科全书。

镜子的镀锡工艺进步相当缓慢,从15世纪开始,巴勒(月)便生产小块的凸面镜并出口至热那亚(即)。16世纪时,佛罗伦萨的工匠已懂得不经加热镀铅,接着锡取代了铅,意大利人费奥万提(云)曾称,德国制镜工人在玻璃球中注入一种铅、锡、银及酒糟的混合物。他们将液体摇晃使之附着在玻璃上。他们把玻璃球切割成上述圆形镜子。不久之后,16世纪初,有大宗水银贸易经安特卫普(大)转口,从这一点似乎可以推断制镜工人使用水银来镀银。无论如何,这些技术在北欧传播开来。玻璃镜子作为一种奢侈品,遍及贵族的城堡,随后进入城市居民的家中,在大型博览会上出售,但它并未动摇铁质镜子的霸主地位,毕竟铁镜面积比较大,用来梳妆更为方便。

况且,镀锡的玻璃镜照出的影像非常模糊,收藏爱好者大多是看中了它的视觉效果。据16世纪时布尔哥尼公爵的账本记录,埃斯丁(云)城堡中长廊的门口安放着一面镜子,会映出多重影子,每一位访客看到镜中的自己都是走样的了”。另外,一位同时代的人如此写道:“镜子里看到的不是自己而是另一个人。”由于这些镜子比较小,主要只用来作装饰和配件。有时人们会将它缝钉在衣服上,因此还意外地发现了此物在宗教仪式中的用途:古登堡<sup>①</sup>成功地陆续制造出金属和玻璃质地的镜子之后,向艾克斯原拉原沙佩勒的朝圣者兜售,劝说他们将镜片别在帽子上,这样即使人潮拥挤令他们不得接近祭坛,他们也能接收到圣物所播撒的恩泽。

镜子神奇的特性不但有中世纪的学者潜心研究,尤其是赫赫有名的牛津学派,同样也吸引了作家的注意。让·德·默恩(云)

<sup>①</sup> (约15世纪)德国工匠和发明家,发明活字印刷术。

西塞罗<sup>①</sup>的《玫瑰传奇》中花费了四卷行来描绘“镜子奇妙的魔力”那个时代,许多写作的人都认为科学与奇迹是密不可分的。制造玻璃这种冶炼艺术,拥有如同“点石成金”一般的特殊魅力,从一团半固态半液态的玻璃坯变成一块透明而坚固的宝石,它预示了炼金的可能性。

反光的镜子有如炼金术一样神奇,洛林公爵的秘书沃勒西尔·德·塞卢维尔(沃勒西尔·德·塞卢维尔)为我们提供了宝贵的见证,他系统地研究了公爵领地内的制镜工艺及产地情况。他从一个好奇而细致的观察者的角度来观察,并且坦承自己对这“奇妙人造物”的喜爱。多亏了他,我们才了解到,工人如何使用一块固定在木棍顶端的铁片挑起玻璃坯,如何拉伸那块灼热的铕。经过吹制和滚压,它已逐渐变圆膨胀直至完全成形,达到想要的镜子的大小。然后,工人十分细心地将铅涂在上面,以使镜面光亮照人,映出摆在镜子前的物品。作者详尽描述镜子的各种特性和映像的产生过程,说明镜子的“清晰程度由于材质问题而差强人意”。他期望使一无所知的读者了解镜面反射的原理与效果,并与其分享自己的欣喜。

接着,沃勒西尔历数了洛林地区他所熟知的几大制镜中心,明镜班维尔城(明镜班维尔城),圣奇林(圣奇林),拉昂(拉昂),尼古拉·原布拉蒙多瓦(尼古拉·原布拉蒙多瓦),如今都已不见踪影。当初它们声名远播,“甚至传到基督教国家之外的地区”,另外一位编年史作者如此肯定地说道,并骄傲地作出结语:“……洛林的巧匠无人能及,他们发明了玻璃镜的制作工艺。”<sup>②</sup> 洛林原韦拉奎(洛林原韦拉奎)曾撰文论述洛林地区制镜工业的知识水

<sup>①</sup> (约 100—105) 法国诗人,续写隐喻诗《玫瑰传奇》并借以传播大量百科知识。

平以及有关这些问题的种种争议,而此地区的制镜工业在战乱冲击和来自威尼斯的竞争威胁之下早已衰退。

威尼斯人与洛林人为谁是玻璃镜最早发明者而争吵不休。事实上,自13世纪下半叶开始,穆拉诺<sup>①</sup>的玻璃匠就懂得制造非常纯净无色的薄玻璃,名为“水晶玻璃”,因为它晶莹剔透,光芒四射,令人联想起与它同源的天然水晶石。由此人们将它与“普通玻璃”区分开来,皮拉扎尔(穆拉诺)将这一革新归功于1291年的一个制镜名匠家族——贝洛维耶里(穆拉诺)家族,但这也不能阻止其他地区的工匠将它宣称为自己的成功。在维罗纳(维罗纳)<sup>②</sup>,13世纪便出现了玻璃工场,帕图(穆拉诺)、波洛涅(穆拉诺)、拉维纳(穆拉诺)和法拉尔(穆拉诺)也是如此,阿祖玛尔(穆拉诺)家族同样宣称他们在朗格多克(穆拉诺)加工水晶玻璃的历史长达两百年。波希米亚(穆拉诺)的制镜作坊也于13世纪享有盛名。可能的发明者中还包括了德国人,13世纪穆拉诺的两位制镜工匠——德勒·加洛(穆拉诺)兄弟——似乎可为证。事实上,他俩曾宣告:唯有他们懂得“制造珍贵独特的水晶玻璃镜的秘诀,全世界无人知晓,除了德国日耳曼和佛兰德的两个家族掌握之外,售价不菲”。为了遏止竞争对手,德勒·加洛家族向威尼斯共和国申请了1304年的专利,以便平静无扰地运用且提高他们的制造艺术。

威尼斯当时已确立了较高的声望,吸引了众多北欧的工匠,令竞争对手黯然失色。弗朗索瓦·杜·蒂萨尔(穆拉诺)是一位制镜名匠,曾获洛林公爵的批准,离开公爵领地前往威尼斯实地研习制镜方法。虽然威尼斯总督不愿接纳外国工匠,蒂萨尔仍被特许进驻威尼斯并建起一座窑,但条件是必须分享他的技术,

① 意大利威尼托地区威尼斯市北部郊区。

② 意大利北部城市。



而这技术范围较大,因为他制造“镶嵌窗户的玻璃板块”。两年的学习之后,杜·蒂萨尔于1576年返回洛林,并获得公爵首肯,在达尔内(阿默勒森林)建立一座新的玻璃工场,制造“水晶玻璃”。不过很快威尼斯的玻璃工业便突飞猛进,横扫一切来自邻国的竞争。

为威尼斯共和国带来如此巨大财富的这项发明究竟有何奥秘呢?托马索·加尔佐尼·德·巴尼亚卡瓦罗(1658—1734)在其著作《万象广场》(1709)一书中,对穆拉诺产的镜子为何质量上乘提出了三种解释:海水的含盐量,木材燃料释放的美丽明亮的火焰,以及盐碱的用量。其实,它是成分的用量、比例与上百年工匠的经验结合而获得的产物。威尼斯制造玻璃的历史可上溯至13世纪。自1291年起,在穆拉诺便出现了制造小玻璃瓶及玻璃珠的手工艺,威尼斯的玻璃工匠不久也加入了这一行列。也许他们认为在那里能更好地抵御火灾侵袭,或者是为了保守他们独特的秘诀,不仅如此,威尼斯共和国还对他们极尽照顾,对待他们像对待艺术家而非手艺人。共和国庇护他们——或者说监督他们——并赐予他们一些颇为可观的特权,比如可以娶贵族女子为妻。

其中部分家族声名鹊起,如贝洛维耶里、布里亚蒂、贝尔托里尼、蒙特、德勒·加洛等,均堪称大师,经过坚持不懈地进行探索,他们的努力换来了成果:他们发现,从埃及用船运回的钾沙蓬的粉末,若掺入一定量的沙砾,便因带有少量的磷和丰富的锰而产生消色作用,这样,可以得到尤为透明无色的玻璃坯。通过一次次摸索,更改成分的用量,他们找到了一种硅碱玻璃(硅酸钾及石灰)的制作配方。其质量之高无可匹敌,直到19世纪以硅酸钾与铅为基础制造的玻璃,即现代术语所称的

“水晶”出现。威尼斯人吹制圆柱形玻璃坯的技术十分娴熟,与此同时,他们利用锡与水银的混合改进了锡水齐涂层的方法,成功地制作出“美丽非凡、纯净无瑕的镜子”。“确实是一件美观而实用的发明,”凡努奇(大森博幸的月野在拜喜)补充道,“尽管耗资巨大。”不过,这些代价高昂的努力很快便获得回报,令威尼斯享有了两个世纪的无尽财富。

炼金术士费奥拉万提(云游精利通)于1570年在威尼斯出版了《艺术与科学之镜》(云游精利通等翻译)——1570年译成法文并多次再版——为这一举世无双的奇迹进行宣传。书中,他详尽地描述了烧制玻璃坯的操作过程,但没有给出具体的成分配量:“他们在火炉上将玻璃球烧制成形,然后用剪刀把它裁开,剪成方块,大小可随意而定,接着将玻璃块放在一把铁铲上,并伸进炉中旋转加热,一面将其延展拉伸。”(引自1570年法文版)他还补充道:“德国人也是如此制造镜子。”不过,费奥万提并没有忽略钢质镜子,那时钢镜的产量达到可观的数目,他还提供了多种合金的配方:1斤<sup>①</sup>青铜和锡合金,需要“加入1盎司晶状砷、半盎司银白色的锑和半盎司焙烤后的酒渣。全部混合后静置1源小时以上,待其融解液化……”这位炼金术士写道:“尽管这些制作方法都是自然原理,但仍令人赞叹。”

威尼斯掌握了这项专利并小心翼翼地秘不外传,但仍无法阻拦个别工匠移居北欧。威尼斯的镜子不仅出口到欧洲各国,还远销到东方。伊斯法罕(阴喀喀)②的王宫就有一个镜厅;在拉合尔(蕴喀喀)③宫中,王室的寝宫四壁镶满黄金,来自威尼斯的精美镜

① 法国古斤,巴黎为1源斤,各省为1源至1源斤不等。

② 伊朗中西部城市,古代波斯的都城。

③ 巴基斯坦东北部城市。

子悬挂在一人高处。可是,由于缺乏革新,这一大好产业后来停滞不前,受到众多强敌的挑战。诚然,威尼斯制造的无疑是世界上最为明净的镜子,连边框都十分精致,镶嵌面斜切割的玻璃装饰用金属螺丝钉精巧地镶嵌到镜子上。不过,尽管威尼斯人想尽办法,尽管玻璃边框能增强光线反射的效果,产品的尺码却一直不能增大,15世纪时,镜子的面积、圆盘的大小绝少超过1.5寸<sup>①</sup>(1.5厘米)。吹制工艺无法制造出更大面积的玻璃。种种材料表明:1550年左右,意大利的制镜业因面临法国及波希米亚地区的竞争压力而全面衰退。

## 圆昂贵的奢侈品

### 15世纪的镜子

“手揽水晶镜自照,涂脂抹粉太妖娆,心系旁人家无念,如此女子切勿恋。”梳妆打扮的女人从来都会招致阵阵斥责和歧视女性者的恼恨。矫揉造作的美貌之下包藏着铁石心肠,卖弄风情毁伤了丈夫的名誉。克洛德·梅尔美(1732—1807)在这本《笑谈集》(1781)中所提到的小小的“水晶镜”可得花去家庭一大笔钱!不过,它是否真是水晶所造,还是仿制品而已?整个15世纪期间,洛林的玻璃工场都竭力生产一种“酷似水晶玻璃”的镜子,使之流入市场,以对抗威尼斯的竞争,却一直未能达到同样高的水准。沃勒西尔曾提及的那些洛林的大型制镜中心,许多最终变得生意萧条,乃至销声匿迹。正宗的威尼斯出产的镜

<sup>①</sup> 法国古长度单位,相当于1.5厘米。

子在 16 世纪时仍旧是稀有之物 ,之后两百年内 ,磨光的金属镜子依然最为普及。

铁质小镜子十分常见 ,在集市上或服饰针线用品店里都能买到 ,走街串巷的小贩招徕顾客的叫卖很出名 :“小镜子 ,光亮又好看 ,照着您的漂亮脸蛋 !”“卖钱夹 ,花边和腰带……”那些流动商贩 ,曾利博隆( 曾利博隆 )师傅的弟子 ,就是这么唱的。



《家族徽章》, 悦朋撰著。

在《七十二行》(《威尼斯百科全书》)的第十四篇中,艾蒂安娜·布瓦洛(《威尼斯百科全书》)记载道:镜子由工人使用锡制造出来,面积小的镜子售价不高,15世纪初期为 1 元,16世纪末期为 1 元至 1 元,在遗产清算时其价值相当于一件羊毛衬衣、五副手套或一张栎木矮椅。1571年所列的一份清单中,奥塞尔(《威尼斯百科全书》)地区的服饰用品商,于连·德拉弗尔吉(《威尼斯百科全书》),留下了“八面明亮的镜子”,价值 1 元;马赛的角用穆尼西安(《威尼斯百科全书》)存有九面镜子及一些手套、帽子(1571年)等货品。数量不少,说明镜子的买卖不错。

威尼斯产的镜子也能买到,至少还有“威尼斯式”的,但是必须向高级服饰用品商求购,因为他们备货齐全且专营昂贵物品,例如巴黎的圣雅克街“百合花”招牌的店铺业主安德烈·克莱蒙,在他 1571年的清单上载有“两面威尼斯所产的镜子”,作为一项高价存货,估价相当于 1 元。精致的威尼斯镜子不是随处都有的,与巴黎相比在外省更为少见。乌黑而光滑的煤玉常用来替代水晶。杜普莱希思原马奥奈(《威尼斯百科全书》)曾以矿务总监身份为亨利四世外出巡视,碰巧发现了一处商铺出售“五面漂亮的煤玉镜子”,他立即买下送给妻子,任其分赠他人,但附加一个条件,“请留下我为你买的那面大镜子,它极为罕见,独一无二”。那也许就是一面产自威尼斯的带水晶边框珍稀的镜子。此时有了各式各样的镜子,价格不一。它是必不可少的梳妆用品,同梳妆匣、衣箱一样,属于城市姑娘的嫁妆。袖珍镜子大小同现代的粉饼大小差不多,装在圆形或方形的珠宝盒中,盒子是乌木做的,稍差一点的用梨木,系在腰间。这么一来,女士每天都可以随时补妆,扑上胭脂或者整弄头上的软帽。欧仁尼·德尚(《威尼斯百科全书》)的叙事诗中姑娘向未婚夫索取的便是这样一面镜子,从此埋下祸

根：“若仰慕我的容貌，赠我明镜象牙造，华贵木匣将它藏，系在纯银细链上。”有时镜子就是真的珠宝，如查理五世的宝库中所藏的那些，镜匣是金质的或金底五彩，镶嵌着蓝宝石或珍珠（1517年）。通常镜子破碎时，镂花的镜匣盖仍保存完好，上面一般雕刻的是狩猎或风月场面。

梳妆镜比袖珍镜稍大，造型仿古。镜身上安着木质、银质或象牙的手柄，价格各异，并附有一块遮板或是一片帘布，用来保护光滑的镜面不被氧化、不受刮伤。这种镜子可以拿在手中，许多微型油画细密画中曾描绘过它。有时梳妆镜安在一个被人称作“侍女”或“男仆”的雕塑底座上，因此可以直立放置于家具之上，如果安有一根活动杆便能向一侧倾斜。这种底座的高度可达一人身高。让娜·德·埃夫洛（1517年）的遗嘱中曾提及一尊“镀金的银质海妖‘侍女’镜座”。一幅名为“风景（1517年）”的壁毯，图案是《贵妇与独角兽》（1517年），从中我们能看到当时常见的镜子尺寸仍旧很小，连底座高度不超过1厘米。

### 不可抗拒的魅力

整个16世纪，铁镜与玻璃镜并行不悖。在吉尔（1517年）克罗兹（1517年）1517年出版的《家居诗——记一小康人家的室内装潢》（1517年）中，他怀着同等的激赏之情赞颂了“熠熠生辉的铁镜”和“闪闪发亮的玻璃镜”，这种昂贵的装饰品既能反射光线又能映照仪容，是可供选用的家居陈设之一，为照明采光不足的居室带来一分光亮。克罗兹坚持认为一面“很大的镜子”是家居必需的。此书初版时所附的版画中出现的镜子大小如人头，底座较高，装饰华丽，不过无法判别它是哪种材料制成。弗朗索瓦一世（1517年）的肖像

年和1589年曾多次垂顾两名皇家首饰匠——纪尧姆·霍特曼（*Guillaume Hotton*）和阿拉尔·普罗梅耶（*Alaric Promeyre*），向他们订制了四五面大型铁镜。通常王宫和亲王所用的镜子为金银质地，镶着华贵的镜框，比如1589年加布里埃尔·德·埃斯特雷（*Gabrielle d'Estrees*）那一面饰有钻石及红宝石的镜子，价值达2000镑。水晶镜取代金属镜的进程十分缓慢，且限于贵族阶级范围之内，16世纪后100年金属镜才差不多从财产清单中彻底消失，但是，1565年左右（1570年），尼塞隆（*Nicolas*）的《奇妙的视角》一书中还提供了汇聚精湛经验制造凹面铁镜的工艺。一个世纪后，弗朗索瓦·佩雷（*François Perre*），一名从事刀剪生意的匠人，获得皇家科学院颁发的证书，因为他“能将铁器打磨得同银器一样光洁漂亮”。他的这一创新被传给了那些期望掌握为自己剃须的技艺的人（*barbers*）。

不过，对于惯用威尼斯所产的镜子的人来说，它是无可比拟的。弗朗索瓦一世嗜好收藏各类新奇物品，又喜爱意大利的艺术和奢华风格，曾急切要求他的金匠为他制造威尼斯式的镜子。1564年阿拉尔·普罗梅耶呈上了一面镶嵌宝石的包金镜子，第二年，让·格兰上贡了10块，1565年，普罗梅耶与普谢又制成10块。这些装有华贵边框的小小的镜子，仅一项就花费100个金币。风潮兴起，需求便产生了，这给法国带来了巨大的开支，因为法国王宫中的人都无法抵挡新鲜玩意儿的诱惑。这是上行下效的结果。卡特琳娜·德·美第奇（*Catherine de Medici*）本是意大利人，对珍奇珠宝是了如指掌。亨利二世（*Henry II*）死后，她命人为自己装修了一间有名的“镜室”。在壁炉上方，透过一面镜子可以看到远处先王的肖像。“镜室”四壁的墙裙处嵌着10块平整的威尼斯镜子。玛格丽特·德·瓦卢瓦（*Margaret of Valois*）1566年去世后，其财产

清单包括四面天然水晶镜子,饰有黄金,并衬以天青石及金刚钻,其中一面就值 1 千 5 百 磅。奥地利的安娜(奥地利皇后的王后)在卢浮宫内拥有“带镜子的房间”,侍女在这间房里替她梳妆打扮。

镜子风靡一时!贵族争相抢购。1766 年,王后出席了谢夫勒斯(悦来酒店)酒店举办一场舞会,厅堂里装饰着明镜和壁毯,交相辉映。1767 年,桑斯(杂译)的大主教为隆吉维尔(瑞士公爵)夫人举行盛大晚会,用上了 4 面威尼斯镜子,一篇署名为 让·罗莱(德朗)的诗作《历史的缪斯》对此颇有讽刺,诗人看到:

重重叠叠的面孔  
千姿百态,奇形怪状  
巧笑,美目顾盼  
无数双手与臂膀

“镜室”迅速流行起来,一位贵妇家中若没有一间“镜室”,简直无法想像。拉瓦里耶尔(瑞士公爵)夫人的“镜室”装有 15 面镜子,超过了布庸(瑞士公爵)夫人所拥有的数目。蒙庞西耶公爵夫人(瑞士公爵)被流放到圣原法尔乔(瑞士)时,命人收拾首饰盒与衣箱,下人立即为她带上了镜子。“华美的梳妆阁里,再容不下绫罗绸缎,四壁嵌满明镜,全无余地”,勒尼耶原德马莱(瑞士)如此写道。

富凯(瑞士)所拥有的财产中包括一批惊人的镜子藏品,镜框花样繁多,金、银、珊瑚、象牙、龟甲等;马扎然(瑞士)亦收藏钟爱镜子,于是提议将这些宝贝以抽奖形式赠出。菲迪比安(瑞士)

① 法国教士、文学家。



笔下,太子的梳妆室里“四壁和天花板都镶满镜子,分成格状,以乌木为底,饰有金色边框”。圣西蒙的岳丈罗尔吉(元帅,他的更衣间里有两对镜子,分布左右前后,使蒙马特尔高地的风景相映成趣。路易十四时期,王宫的家具清单统计共有 1000 面镜子。

众人倾尽家产所追求的不止是装饰墙壁的镜子,更有由镜子制成的首饰,在财产估价时被视作戒指、项链一类,常常作为昂贵的结婚礼物:例如,圣·夏蒙的伊莎贝林(1670 年从其父手中获赠一面“镶嵌黄金并饰有八朵红宝石玫瑰的水晶镜”。还有首诗描绘了某位富家新娘的盛装打扮:

闪亮的威尼斯玻璃镜片  
缀满蕾丝的扇子和吉斯家族式的大翻领  
层层叠叠的乌玉项链  
多重环镯

而以长链串起佩于腰间的镜片则是最时髦的款式:高乃依用它装扮将美丽的安洁丽卡(《皇家广场》,1670 年);帕斯卡注视过“一位通身披挂着镜片和细链的漂亮小姐”;拉封丹觉得四处可见镜子;“男子的衣袋里”;“妇女的腰带上”。当然这些不全是水晶质地的,但由于装饰精美,索价高昂。贵族阶级对镜子的迷恋之风很快传染给了政界名流及市民阶级。通过研究遗产清单,我们便可了解其普及的过程。以玛格丽特·梅尔西耶(1670 年)为例,路易十四的膳食总管德·埃斯佩斯(1670 年)之妻为例,他的收入较为宽裕。1670 年成婚时,夫妇二人每四个月收入 1000 磅。他们没有宅邸,租用一套房子。女主人出于节俭,时常定期收拾、

缝补、清洗并一再漂染她陪嫁的衣物。1525年当她的女儿出世时,丈夫送给她“第一面带挂钩和细带的镜子”,价值150磅。

大部分情况下,家中拥有镜子说明主人从事与仪表有关的行当,常出入王宫,一般为法官、国王的参议员、掌玺大臣及法院的官员。从事商业的市民阶级也跟随潮流,但稍稍落后,仅满足于小尺寸的镜子,直径不到10厘米,镜框也较简陋,为梨木制成。1600年,加缪(1596-1651)是贝莱(1596-1651)地区主教,同时又是道德主义短篇小说家,他记载了富人利用镜子观看天空中的日食,而穷人使用的是一盆水(《镜之塔》,1600年)。夏尔·索雷尔<sup>①</sup>在《弗朗西恩喜剧故事》一书中写道,一位中学教师爱上了自己的女学生,但他只从水桶里见过自己的影子,渴望知道自己是否讨人喜欢,于是倾尽所有买下了一面镜子!

1550年之前,镜子仍然不多见。1550年至1600年之间,巴黎的100份遗产清单中,总计仅有10面镜子,其中1块为威尼斯玻璃镜,其余9块分别为青铜、铜、钢和蓝色玻璃制成,分别属于:两面来自贵族(共15份清单),5面属于法官和国王的参议员(10份清单),两面属于法院助理和医生(15份清单),5面来自巴黎的市民阶级(15份清单),另有一面属于工友(10份清单);其中9面镜子是安放在主卧室中,只有1面出现在会客厅里。这100个家庭中,10户拥有两面镜子。以上为平均水平,除此之外,还有个别特例。某位王室马厩总管兼骑兵队士兵拥有“1面乌木镶边的威尼斯玻璃镜,估价150磅”。没有添置镜子的家庭并不一定经济拮据,他们亦未忽视装潢的情趣,被研究的家庭中的100户挂着多幅油画,100户拥有壁毯。因此,是否购置了镜子与收入水平并无关系,而是

<sup>①</sup> (1596-1651)法国作家。

取决于生活方式以及显贵们所引领的潮流吸引力有多大。

此后的 1500 年里,人们的眼光间发生了明显的变化,镜子的数量翻了一倍。1500 年至 1550 年的 50 份财产清单中统计共有 500 面,平均每三户人家拥有一面。从这时起,镜子成功进入了各个社会阶层,如散工、酸醋酿造商、马车夫、平民裁缝、绦带织造商和国王的参议员,其中 10 份个案中,每户拥有 100 磅以上的家产,另有 100 户超过 500 磅,但也有十来户的财产清单不足 100 磅。除了壁镜,清单上还记载了小梳妆镜及部分破碎的镜子。

自 1500 年始,镜子得到更为广泛的传播,三分之二的巴黎市的财产清单中都有。一个家庭往往拥有好几面镜子:某位普通的王家演员竟有六面,不过那也许算是工具,用来以观察自己的表演肢体动作。此时,有无镜子成了很显著的标志。有趣的是,某些显赫家族、巴黎市民阶级,最高法院检察官财务总监或王室马厩总管、裁缝大师,等等,尽管他们收入水平高,拥有壁毯或银器,有时却不购置镜子。个中原因很多,通常镜子会取代装饰画:这一时期镜子直径大小不超过 10 厘米,嵌于梨木边框之中。16 世纪末的一位巴黎人曾写道:“这神奇的珍宝,如今同为贵贱所有。”

### 法国本土制造业的开端

需求上涨与生活水平的提高,与此同时,货币外流增大,一面装饰着繁复的银质边框的威尼斯玻璃,要价竟高于拉菲尔(1500 年)的画作:前者 100 磅而后者仅 10 磅。而且,威尼斯推出更多新品种以赢得外国市场,意大利经济遭受萧条,马上令它失去了许多销路,因此转而着力发展法国市场,而法国是威尼斯最大主顾之一。于是法国必须通过创立本国制镜业来抵制进口,此举迫在眉睫。

1564年, 弗朗索瓦一世便实行谨慎的措施保护玻璃制造业者, 此时这类工匠在法国已为数不少, 比如诺曼底地区的工匠生产波形和平板玻璃。其中, 有几个工场已经雇用众多外国劳力, 因为只需许诺给予优厚报酬, 工人便会轻易地跨越国界。贡扎戈·德·芒杜(即杜邦家族)家族的支系, 内弗尔(昂维尔)公爵就是凭借此种方式吸引了经验丰富的意大利工匠队伍来到法国, 建立玻璃制造作坊并生产“威尼斯式玻璃”。在这些移居法国的意大利家庭中最出名的算是萨罗德(勃朗)家族, 不过至少他们最初并不制造镜子。巴特勒(勃朗)在《法国玻璃制作工场》(1641年)一书中已对此类外国移民的历史进行了研究。

1564年, 国王亨利二世沿用其父的政策, 对一位名为德泽罗·姆修(波兰人)许以十年的特权, 令其制造“威尼斯式玻璃制品”。德泽罗接受了, 条件是国王要尽力保护好他的技术, 不许任何企图仿冒者侵权“仿造他的作品, 从而损害他的利益”。七年之后, 其兄路德维克来到他定居的圣日耳曼·莱与他合伙——他显然有信心一道发财——但他未能将“生产工具及其必备仪器”带来, 因为威尼斯对此极力反对, 态度十分强硬。1571年10月, 姆修两兄弟同其他玻璃工匠一齐被授予贵族头衔, 并签订了建立在圣日耳曼的新工场的租约, 业主原为让·尼柯, 此举似乎表明了两人长期创业的打算以及他们成功的信心。万事皆备, 两人新工场的第一批产品被誉为“精美绝伦, 与穆拉诺的制品不相上下”。至此两人便没了下文, 无迹可寻: 为什么他们尽管受到了卡特琳娜·德·美第奇的青睐与眷顾, 却仍未脱颖而出? 或许是由于法国内战劳民伤财, 不利于奢侈品制造业的发展。工场经营惨淡, 在16世纪后几十年内再无人问津, 他们维持

了多少时日也无从得知。

亨利四世执政时,为鼓励玻璃工匠,不论他们是法国国民或外来者,一律授以贵族头衔。他赐予萨罗德家族的雅克与樊尚兄弟特许,对他的侄子荷拉斯·彭特也是如此,还发放资金让他们在梅伦(~~阿莱克~~)建立工场生产威尼斯水晶玻璃。萨罗德家族来自曼图(~~阿莱克~~)公爵领地,他们起初在内弗尔(~~曼图~~)附近建下炉灶,但梅伦的地理位置更占优势,前临大河,并且靠近巴黎。为了助其一臂之力,亨利四世禁止方圆至少(~~源~~)里内另建玻璃作坊。这些特权也为他们带来了激烈争议及旁人的嫉妒,可是这次的实际成果仍旧令人失望。不仅如此,萨罗德兄弟拒绝向法国工人传授水晶玻璃的制作方法,辩称这是不被许可的,“假如他们置之不顾,手下的工人都会弃他们而去”。萨罗德兄弟将工场传给侄子卡斯特兰(~~阿莱克~~)他是一名出色的玻璃工匠,他将自己的名字法国化,并为自己争取了卢瓦尔河两岸地区的(~~源~~)年专利权。卡斯特兰雇用了一名亲戚贝尔纳·佩罗,两人后来因他们的生产创新而为人称道:他们可能是浇铸玻璃的发明者。虽然他们的功绩有目共睹,却从未获得奖赏。

在法兰西的土地上曾出现过很多其他意大利人的工场:费罗(云)家庭在多菲内地区从业,萨尔维亚蒂(云)家庭在夏朗德省,伯尔尼约勒(月)家庭在普罗旺斯,他们均未曾取得预期的结果。无论如何,所有人都小心翼翼地保守着自己的技术,秘而不宣,不肯谈论。法国工匠继续生产由不规则、有色的“普通玻璃”制成的镜子。16(云)年,当一名从尤丁(云)来的玻璃制造工人,巴斯蒂安·德·纳瓦尔,特意来到巴黎制作“威尼斯式镜子”,大家以为胜利在望。他因为卷入一场争斗而不得不匆匆离开故乡,避免与警察惹上麻烦。他在法国停留的时间十分短暂,因为

威尼斯的大使得知此事后,采取一切措施,威逼利诱,劝阻他定居外国。几星期后,纳瓦尔在带着一张安全通行证返回了祖国。路易十三时期其他几次开设制镜工业的尝试都有记录,但历时不长,或由于缺乏支持能力有限……

威尼斯通过本国大使萨格尔多(奈朝)而定期了解阿尔卑斯山另一侧的情况与进展:比如,萨格尔多曾提请注意,某位名为蓬或是达蓬的人建起了两座工场,能够制造彩色玻璃小饰物和小块的玻璃。德·埃纳泽尔(雷)先生,洛林人氏,迁入圣米歇尔郊区,他的口碑似乎更好,科尔贝尔差点同意为他拨出一笔缘万埃居的补助津贴。不过埃纳泽尔没能得到这笔钱,只好放弃。诺曼底、洛林、庇卡底、里昂和利穆赞有几处作坊,林木繁茂,出产玻璃。但一直没有成功地制造出镜子。瑟堡附近的图尔拉维尔(莱)有个玻璃工场,主事的是卢卡斯·德·内乌(德)先生,能制造上佳的无色玻璃,用来装嵌神恩谷(艾)修道院<sup>①</sup>的窗户,而且还能生产一些制镜用的玻璃。但是,即使国王有意愿,这些分散的力量还无法产生决定性作用,出售奇珍异宝的镜子与装饰品商人继续向从威尼斯进口货物,随着世纪变迁,数目越来越大。

此时,科尔贝尔决定集中力量:与其无止境地为一些没有竞争力且不稳定的小型玻璃作坊提供资助,不如取消以前授予的所有特权,设立国家工场。1666年,王家家具壁毯制造工场已问世,依照此例,他决心建起一座王家玻璃镜子工场,不仅雇用法国劳力,还要有意大利劳力。法国驻威尼斯大使于是被委以重任,通过打入威尼斯共和国内的密使,暗地里物色制镜工匠及名师。科

① 位于巴黎,17世纪建造。

尔贝尔还在亲信当中挑选了一位能干的财政官尼古拉·杜诺瓦耶（~~拿破仑河上探险~~）先生——他是一名王家膳食总管的儿子，受助于奥尔良——命他为新开的工场制订规章。1763年 6月，路易十四听从大臣之计，授予杜诺瓦耶一项特许，开头部分如下：“和平为王国所带来安宁平静，令必将我们花费心思，寻求一切不仅能为我国带来富足，并且能装点美化国家的事物，我们诚意邀来外国人才……。”

杜诺瓦耶将场址定在安托瓦纳修道院旁的勒依（~~拿破仑~~）大街上，另外还有几位来自科尔贝尔熟识的圈子的人来协助他，有精明的财政官、国王的参议员兼秘书、财务员等。资金来源十分复杂，杜诺瓦耶本人很快便退出，将位子让给了其弟克洛德·杜诺瓦耶，在办公处的大门上挂有王家纹章的画，门卫身着王室的号服，前景一片光明。实际上，王家工场直到四分之一世纪之后，才取得实质性的成果。

## ii 王家玻璃制镜工场

### 工业间谍事件

#### 科尔贝尔的妙计

勒依大街的制镜工场里发生了怪事：三周之内死亡两人。1720年11月，第一名死者是个威尼斯的打磨抛光工，高烧几天后身亡。第二名也是威尼斯人，一个玻璃吹制工，因腹痛而不治。由科尔贝尔一手创办的年轻的王家玻璃制镜工场就这样失去了两名顶尖的工匠，而两人之死令工场的运作陷入瘫痪。必须进行尸体解剖。很快，工场负责人杜诺瓦耶（见本卷第100页）便怀疑这几起暴死事件的幕后操纵者是威尼斯共和国。档案保管员埃尔菲吉·弗雷米（见本卷第100页）于是翻查了威尼斯的外交文件，发现，上一世纪末约有百余份电报和信函[《国家档案——法国境内的调查》（见本卷第100页）附卷第100页至101页]《驻法国大使馆电报》（见本卷第100页）及《驻法国大使馆信函》（见本卷第100页）



菲迪南德·弗雷米(1798-1868)与这次谋害新兴的王家工场及其穆拉诺玻璃工匠的工业间谍秘史步步相关。笔者忍不住要将这曲折离奇的故事重现出来。

可以肯定的是,法国通过大使在穆拉诺地区四周寻觅人才,而威尼斯竭尽全力阻挠竞争对手法国的追赶,开工 18 个月之后,这座新工场仍未有任何显著成果记录在案。罢工爆发了,部分工人死亡,另一些则返乡。弗雷米似乎高估了杜诺瓦耶为法国境内其他一些比较鲜为人知的尝试所投入的经费,圣格班玻璃工场这一精彩的插曲反而屈居次位。不过他指出威尼斯工匠的援助毫无用处,并且说明了王家工场起步时的种种艰难。

1793 年至 1804 年之间,法国的镜子进口数量大幅增加,因为供不应求。1793 年,经“五大实业”(1793 年 11 月 17 日颁布)之手,9 名经销商进口了 1000 箱威尼斯玻璃镜,1800 年上半年则进口了 1000 箱。这一股购买镜子的热潮造成了巨大的资金流失,这在货币短缺时期不啻于一场灾难:为购买镜子,王国年均至少在威尼斯花费 1 万埃居(比购买花边所用金额多出三倍)。国王是威尼斯的一大主顾,不知餍足:1793 年,他向威尼斯工匠购买的镜子价值好几千镑。

威尼斯怎会让人轻易夺去为之带来滚滚财源的专利?它很早就给工匠设下了一个保护套,一方面让他们享受特殊待遇,如公民权、免税权、可以娶贵族女子为妻等,另一方面对他们采取傲戒措施。穆拉诺处于监视之下,工匠受禁令不得移居或私通外国。假若他们出逃被捉或是被人告发有意外逃,“重刑法庭”视之为“国家叛徒”,危害国家安全,对其进行追捕。财产将被充公,刑罚株连亲族,全家作为人质。几百年前存在着这样的法规:“若有工匠将技艺带至外域且不遵令返回,其至亲之人将被投入监牢,

如有囚禁其亲属仍不悔悟执意留居外国者，将遣密使杀之，待其死后亲属方可获释。”

这便是对图谋叛逃者的警告，然而法令似乎没有得到贯彻，实际情况与之相差甚远。15世纪时，大批移民迁往安特卫普（安特卫普）、勒埃诺（勒埃诺）和利耶吉（利耶吉）。但是仍有先例为证：两名威尼斯工人应雷欧波尔一世（雷欧波尔一世）之邀迁入德国，1507年被杀身亡。1508年，一个名叫安东尼奥·欧比兹（安东尼奥·欧比兹）的人因为前往安特卫普与一位玻璃工匠师傅合作而被起诉，法庭对其判处四年苦役，悬赏1000磅给追捕到他的人，这笔奖金从犯人财产中扣。科尔贝尔对这些情况一清二楚，因此暗中谨慎行事。他们的密谋历时两年，耗费了大量财力，动用了各种关系。科尔贝尔同几位大使之间、大使与他们的密使之间都曾有机密通信，从中我们可以略知一二。密使们的任务是以诱人的许诺引得意大利工人离职。

最早的计划始于1508年。法国驻威尼斯的大使皮埃尔·德·邦兹（皮埃尔·德·邦兹），一位出身于佛罗伦萨某古老家族的贝济耶城（贝济耶城）主教，受命在莫兰（莫兰）——即穆拉诺——招募一些愿意移居法国协助新王家工场开工的制镜工匠。大使于1508年11月15日的回信并没带来令人振奋的消息：他向总监大人详细汇报行动的难度之大，因为有严格的法律规定，“游说威尼斯工匠去往法国者将被投海溺死”，以此保护工匠。不过，为了国家的利益，邦兹同意冒险一试。计划分为两步：首先，找到被法国所给酬金打动的能工巧匠；接着瞒过威尼斯的十人议会（十人议会），确保将他们安全地护送至巴黎。据弗雷米所述，这一过程中前后发生了不少状况，历时好几个月。

邦兹起初借一位精明谨慎的旧货商之力打进入穆拉诺。三

个月之后,手下通报说已找到一些上钩的工匠。他们是威尼斯共和国所驱逐的不法之徒,但仍处于监控之中。科尔贝尔获悉之后,缘年源月,行动开始了。缘月,一个名为胡昂(光森)的人受命一路护送那些意大利工匠,并得到 圆四磅作为一行人的费用。初夏时,三名从穆拉诺来的水晶玻璃工匠拉·莫塔(蓬托)、皮耶特罗·利戈(孕)和祖阿纳·丹多罗(在)平安地抵达巴黎。依照约定,他们在一处临时场地上开始建起炉窑。

其实他们的出逃威尼斯已经觉察。制镜行会的老板们得知消息后立即通知了当局。中介人的住所被搜查,找到了一些票证,但已来不及阻截叛逃者。驻巴黎的威尼斯大使随后得到了消息,获令找到他们,在外逃者抵达后说服他们即刻返国,应承给予他们安全通行证并延缓应受的刑罚。大使萨格尔多多的调查并没有取得预期的结果,叛逃者的线索断了。

首次成功鼓舞了科尔贝尔,他联系了在内弗尔(晕)的意大利玻璃工匠卡斯特兰(悦),请卡斯特兰再为他找一些工人,并为此趟任务出资 源四磅。卡斯特兰让女婿马克·德·博尔尼约尔(孕)替自己出马。缘年春,博尔尼约尔来到了威尼斯。尽管他们出入极为小心,威尼斯警察还是发觉了这些法国人的行踪。某天,博尔尼约尔的手下乘坐“贡多拉”横渡一条河道时无意听到了两个威尼斯人交谈的片言只语,他们说“有个模样衣着如此这般的男子到了威尼斯,来挖走玻璃工匠”,理应通知当局。博尔尼约尔听说这事之后决定赶快回国。他通知了那一组移民的负责人安东尼奥·德拉·利维塔(粤),让他加紧准备工作。恰巧穆拉诺的一家小酒馆里发生了一起斗殴,好几人受伤,警察无法控制人群的流动。可是这桩买卖差点因为钱的问题而落空,博尔尼约尔口袋里只剩 圆个比斯托(遣)

贼。事情最终得到解决,当天夜里,外逃的人与家人道别之后登上了船。天明时到了费拉尔(云),早有马车在那儿等着,将他们一直拉到都灵。从都灵到了里昂,在里昂又有了麻烦,有人出,叫几名工匠中途留下,众人之间因此产生了龃龉,他们犹豫不决,争论不休。有几个最终被收买。这群人在去内弗尔的驳船上争执起来。最后有四名工人决定返回里昂,可是他们到达里昂后被总督兼大主教的手下抓起来审讯,在皮埃尔·原黎泽(云)监狱拘留了几个小时。放出来之后他们便返回了威尼斯。

余下的几人到了巴黎,马上开始工作。他们保证能在短时间内制作出,几尺高的玻璃!几周过后,又来了一批威尼斯来的工人,这次是通过另一名中介人皮埃尔·弗拉蒙(云),他收取了,这样,到,科尔贝尔认为自己的能力已足够建起王家工场,并期待着,依靠,在短期内制成玻璃和镜子。事实上,工场制造出第一面没有瑕疵的镜子是在,杜诺瓦耶骄傲地将它呈给科尔贝尔过目。

### 王家工场举步维艰

实际上工场毫无进展。威尼斯仍未放弃对移民施加压力:许诺、威吓、密探,伪造信函,不择手段。科尔贝尔与威尼斯大使你来我往,明争暗斗了一年。科尔贝尔对意大利工人只支付实物工资。至,支付给首席工匠安东尼奥·德拉·利维塔年薪,他的三名主要助手莫拉斯(云)、巴尔比尼(云)和克里瓦诺(云)各得,另外,王家工场还获得,以供工人的膳食及日常开支。德拉·利维塔的才干,是这

一切的核心,他每月赚取 源多布朗(西班牙古金币——原注),交换条件是他为法国国王效力四年。而与此同时,萨格尔多在他的这些同胞到达法国时就与他们见过面,他使用恫吓的手段,让他们知晓叛逃将使他们的财产和亲属蒙受损失和危险。那些穆拉诺人不为所动,他们看重的是眼前获得的优越条件而不是日后的威胁。就在这时,萨格尔多被威尼斯召回,大使吉斯蒂尼亚尼(即前总督)取而代之。

吉斯蒂尼亚尼接到了同前任一样的指示:采用一切方法阻挠王家工场的发展。他通过密探时刻了解情况。科尔贝尔那一方则希望获得彻底的成功,而且他为王宫贵族安排了一次排场浩大的圣安托瓦纳郊区参观活动,乘机为工场增添声名。1659年9月10日,国王在科尔贝尔及众多臣仆的陪同之下,亲临勒依大街视察了这个玻璃工场。他将所有房间巡视了一遍,检视仪器,提出问题。工人当场吹制、打磨出一块玻璃,并镀上锡。路易十四视察满意而归,留下 源多布朗的酬金赏赐工人。

吉斯蒂尼亚尼再三的威胁与施压还是奏效了。有几名工人的心慌意乱,终于动摇了,向大使申请安全通行证返回威尼斯。幸好对工场来说那不过是些次要的下手工,但他们的撤离至少说明这支队伍不甚可靠。为了使他们在法国的土地上扎根,科尔贝尔便生出一计,将他们留在穆拉诺的妻子请来,让他们在巴黎重享家庭生活。这一中间人的任务交给了安东尼奥·德拉·利维塔的侄子,他拿到安东尼奥的信函然后交给他们的妻子。但是这一传递活动被威尼斯警方拦截,警方令信使加快速度,伪造了回函:不,没有丈夫的特别命令,妻子们都不会上路,丈夫们最好亲自返回与她们会面,一道商量如何行事为宜!吉斯蒂尼亚尼命他的男仆将伪造的回信送至勒依大街,并让人当着他的面读信。男

仆随即向其主人报告他所看到的反应。他们的反应令人怀疑,穆拉诺工人没有上当,因为他们发现那封信是一位“博学而高明的人”撰写的,“不可信”。可惜威尼斯所存文献当中没有科尔贝尔写给穆拉诺工人及其妻子的信件,《科尔贝尔文集》中有一部分可对此加以补充。

伪造信函的事情并没有就此结束。即便妻子不在身边,花都的生活在威尼斯人眼里仍不失魅力,因为,那些出于好奇来到圣·安托瓦纳郊区的漂亮的巴黎女子,给他们带来了 ~~一种新的包办~~ ~~早婚现象~~!工人们不仅被包食宿,酬劳丰厚,还惯于在住所与轻浮女子来往。他们很清楚法国重视自己的存在,索求无尽,挥霍无度,这就是国家给他们特殊照顾得到的结果。总之,这是一帮难伺候且冲动易躁的臣民,但暂时他们还是必不可少的——至少法国人觉得如此。为了让他们守规矩,1675年夏,科尔贝尔重提配偶一事,表示不惜任何代价将她们带至巴黎。又一批密使被遣往穆拉诺,可吉斯蒂尼亚尼得知了此事,威尼斯警方获悉了他们的体貌特征并加紧监视防范,甚至对配偶的住所进行搜查,确保她们没有离家。她们都还在老老实实,耐心地等待丈夫归来!其中一人卧病在床,病重垂危。另一人则向审问者呈上了一封请求书,恳求丈夫返“巢”。事情似乎一切正常。但几天之后,当监察员着手进行新一轮审查时,他们惊诧地发现,“巢”空了,她们在瞬间恢复了健康,随密使一同走了。她们溜得太快,已追赶不及!

威尼斯共和国警方被耍弄了,或许从那一刻起他们开始考虑应采取更根本的方法来对付 ~~淫荡的包办婚姻~~。威尼斯一面等待最佳时机,一面暗中打探勒依大街发生的所有事情。它制造传言说

① 意大利文,意为“剧烈运动”。

② 意大利文,意为“玻璃制造业的犯罪”。

王家工场产出来的玻璃既不耐高温又不耐低温,同时鼓励威尼斯人自吹自擂。

而科尔贝尔对此不太满意。1672年 5月,杜诺瓦耶前来向他作了一次有关王家工场的汇报,情况堪忧:工场是个无底洞。的确,“法国能够制成与威尼斯所产的媲美的镜子,这一点已毫无疑问,只要威尼斯工匠愿意努力。但从实际情况来看,这些工匠总是咄咄逼人,技不外传,不允许法国工人靠近炉灶从旁学习,那么整座工场耗资 50万镑,万一倒闭则无法收回哪怕三分之一,成败全凭那伙人,只能任其妄为了!”

成败不仅系于他们的性子,还有其他事情,比如拉·莫塔(穆拉诺人),他是第一批来到法国的,借助利维塔成功的荫庇,尤善“拉伸玻璃”。这群意大利人好惹是生非,分成了两派,威尼斯派来的密探们自然为他们火上加油。竞争很快转化为一场恶斗,因为双方都持有火枪。一声枪响,拉·莫塔肩部受伤,他的一个同伙则伤了手,王家卫兵不得不出面干涉。结果,工人停工数日,工场停产。若不是斗殴,便是因为安全事故而阻工。5月,“使用大铲递送玻璃”的工人腿部受伤,无人能替换……请求另一名工人来试试却是徒然,他拒绝了,称“这活儿十分棘手,难以掌握,非得从 10岁就开始学习不可”。浪费的日子代价高昂,因为炉子还在不停燃烧,不然烈焰便会熄灭,炉内的东西便一钱不值,“这样一来会导致两万镑以上的损失”。法国密使想从穆拉诺再请来一位专家,仍不成功,只带回两名玻璃磨制工,其他还有几个预先谈好的工匠在最后一刻失约了。

也许,要取得更大成功必须以更加优厚的经济条件吸引意大利工匠。杜诺瓦耶向科尔瓦尔提出了这一建议。他大致如下写道:如果国王承诺对他们给予照顾,将一块价值两万埃居的土地归于他们名

下,在其过世后转归其妻或子女,并保证给予其继承人一份退休金,而且每培养一名法国学徒便可取得一大笔高达两万埃居的津贴,这些好处或许能改变他们不守纪律和怠工的表现。

此时正值 1771 年圣诞节,经过了 15 个月的物力、财力的投入,王家工场发展缓慢,却仍坚信假以时日终会成功。而 1771 年 1 月初,第一名穆拉诺工匠死去,少了他,玻璃的准备工作便无法进行。1 月 15 日,轮到第二名多米尼科·莫拉斯毙命。而在穆拉诺,审查员再次加强监管:四名有移居出境嫌疑的玻璃工匠被投入普隆(Prison)监狱。

在巴黎,王家工场的形势也十分紧张,穆拉诺工人担心自己的生命安危,面对如此巨大的危险,金钱利益已算不上什么,只要个别人屈服于压力,全体都会随之而动。吉斯蒂尼亚尼的态度愈发强硬:他施加威吓,同时向他们保证宽赦。拉·利维塔、巴尔比尼、希拉诺三人被困扰得身心俱疲,决定放弃。1771 年 1 月初,他们离开了法国,来到贝桑松,大使派人在那儿交给他们安全通行证和一些钱,三人的妻子日后与他们重聚。威尼斯信守诺言,当他们重操旧业时没有予以追究,但穆拉诺城里同行刻意为难他们,以至于他们向十人议院提请了上诉。

王家工场因此破败了吗?只是略有影响而已。意大利人的违令抗命、贪得无厌及不合作最终令合伙人心灰意冷,杜诺瓦耶听任他们退出,亦不觉十分懊恼。王家工场此时打算另谋出路。1771 年春天,那几名返乡已三年多的玻璃工匠因同胞对待他们的险恶手段而满腹怨恨,于是通过法国大使圣·安列鲁提出请求再次前往巴黎工作,科尔贝尔冷冷地回复说:“他们在王家工场工作时惹出太多麻烦,表现出过多邪思歹念,因此,我认为将他们再次召来无利于事。”



如何准确衡量那些威尼斯工匠在法国的制镜活动中的作用呢？1546年，王家工场记载下了它的第一次成功，依靠经验与摸索，他们终于解决了许多技术问题，从1536年之前开始，又有个别尝试成功地生产出吹制玻璃，其中最为突出的是诺曼底地区由卢卡斯·德·纳乌所创立的图尔拉维尔制镜场。意大利对法国制镜探索的影响早已有争议，尽管如此，1546年，当意大利大使看到法国制镜工业的进步时，还是在政府面前颇有怨言：“我在此向诸位阁下重申，当我看到由于本国某些公民的恶意协同（却不曾受罚），法国制镜业发展至今天已具有如此程度，不禁双眼含泪——这本是上天特别赋予我们的异禀及才能。”

实际上，除了吹制工艺以外，还有一些技术在此后几年内令法国玻璃制镜业兴盛起来。“自1546年始，生产出的镜子与从前销往欧洲的威尼斯镜子一样精美，不久，法国制造的镜子不论大小或美观方面都无可匹敌。”

## 圆圣格班的兴起

### 镜廊

1668年，凡尔赛宫的镜廊正式向公众开放，赢得了声声惊叹。这一杰作集合了勒布伦（~~路易·勒布伦~~）与德·芒萨尔（~~路易·芒萨尔~~）两人之力。“华美至极的事物往往不易描摹，恢弘的气势与华贵的光芒有时令人目眩。”1674年10月的《雅趣信使》（~~《雅趣信使》~~）如此评论道，人人都对镜廊赞不绝口。编年史官与颂词作者不停称颂：“这座欢乐之宫悦目赏心，格调高雅，乃至香气宜人”，“它珠光宝气，无数的明镜更令其辉煌百倍，映出比火焰更加灿烂的美景，

加之王宫的金壁与各色璀璨的宝石,更添光彩……”

还有什么能比这华美的镜廊更恰当地象征太阳王所执掌的法兰西盛世呢?整座流光溢彩、镶金嵌玉的王宫映照在镜廊之中,风光无限。1684年10月,镜廊的尽头尚未完工,但按1685年时要求为皇家庆典所制的装潢已完成。《信使》像一面镜子,为那些无缘受邀观看王宫盛大典礼的臣民们一一介绍。镜廊的装饰与美丽令无法出席的人难以设想:“由明镜构成的假窗与真的窗相互对应,使长廊无尽延伸,似乎没有尽头,虽然我们还只能看到它的一端……”支撑枝形烛台的银质横杆与栽种陶制橘子树的银箱相间排列;各式烛台、吊灯安在大镜子前的独脚底座上,闪耀着千万点光芒。能工巧匠人所能造出的一切可作为装饰的物品,如绘画、大理石、青铜、萨伏纳里地毯、白色锦缎窗帘,还有镜子,全部用来装扮烘托王室的华贵气派。

镜廊于1685年10月完工,最后几面假窗的镜子在竣工前夕安装完毕。1685年春天,德·塞维涅侯爵夫人见识了这整行华丽的明灯,她发出由衷的赞叹:“这一派王家之美举世无双。”其实,镜廊的设计概念十分大胆,尽管当时已出现了“镜室”。16面假窗与16扇真窗对应,每一面都是由16块紧密相接的镜子镶嵌而成,镜子之间没有边框,以精巧雕花的镀金铜饰嵌成一体,这样的镜面共160块,看起来就像是一整块。镜廊的实际结构在闪闪发亮的镜壁与透窗而入的阳光掩盖之下隐没了。那一时代的人觉得它是座凭空无依的建筑。1690年,德·莫尼卡尔(1690年莫尼卡尔)曾写下一首诗,细数凡尔赛宫的美景,有趣的是他喜欢让陈设与厅堂自己发声,镜廊亦不例外:“我的拱顶之廊似无所依,但是那高大的镜墙与透明的四壁,仿佛这片空阔中的唯一支撑,唯有宫中庭院重重,为我标明视野之所极。”同大部分编年史作者一样,莫

尼卡尔描绘了多重虚影所造成的惊人的视觉效果,突显出参观者“不明就里的困惑”。

借此为王家制镜工场造势可真是广告行家的妙计!凡尔赛宫的镜廊肯定给人以深刻印象,为这一新产业带来必不可少的突飞猛进。即使镜子的大小和威尼斯式玻璃吹制工艺均无更新突破,经验累积的效果仍然惊人。1744年,《王室宫殿账目册》上显示出,凡尔赛宫在镜子一项上已耗费 100 万镑,而 1745 年,据我们所知,单是镜廊便花去 20 万镑,不过在这一总数目中有多少是用于添置镜子,无从估考。从 1745 年起,王室开支记录中镜子的订单逐年增加,对杜诺瓦耶的产业来说,国王是客户之首,这是不可或缺的惠赐。

### 竞争与走私

可是,尽管有王室扶持,有科尔贝尔的保护和五位协助人的照顾,1745 年时,王家工场的运势仍未好转。难题接连而至,几乎使工场前景大受影响。困难是多方面的:首先,资金不足,同样重要的是工场必须与客户签订长期协约;再者,从开业起,按客户喜好和不同用途所制的各种质量、大小的镜子都需要存货量——存货可能相当于两到三年的销售量;最后,还有为众多镜子经销商提供货源的地下竞争。

诚然,1745 年工场所获的恩惠非常之多:除了为期长达 10 年的专利权之外,制镜工场还取得对其生产所必需的原材料(苏打及泡碱)的征购权,且原材料的运输完全免除关税及国内通行税,另外,国王对工场合伙人及工匠免除普通义务,如印花税、徭役、城防等,如有诉讼,国王还准许他们将一般由普通法院受理的案子上诉至枢密院。

然而威尼斯工匠这一插曲令工场付出很大代价:1652年12月,工场已花费150万镑,成效却不足观。杜诺瓦耶在写给科尔贝尔的一封信中颇有怨言,声称其个人的财产已无力为继,申请新的资助金,最终获准批下。合伙人之间的争论有时变得极为激烈,以至于他们必须进行重组,吸纳两位新成员加入发起者的核心小组,引入了一笔货币投资,数目高达现有资本的一半。这两位投资者,分别是波兰(波兰贵族)和勃茹塞(勃茹塞),均为巴黎的资产阶级,法国两大镜子经销商与威尼斯的全部镜子贸易基本上是由此二人之手。他们两人带来了资金,同时也带来了商业经验与能力,作为谈判代表与巴黎大小镜子零售商交涉时大显身手。1652年,在王家工场暂且不能满足需求的情况下,国王仍然准许每年从威尼斯进口100箱镜子。

尽管国王已经颁令制镜专利授予王家工场,非法竞争依然能逃脱制裁。1652年工场凭借官方之力,吞并了竞争对手图尔拉维尔制镜场,解除了它所造成的威胁。该制镜场位于瑟堡(瑟堡)附近,一个名为卢卡斯·内乌,受塞纳利侯爵庇护的巧匠,早在1626年之前就已吹制成10寸大的玻璃镜,取得上佳成果。该地靠海,且富产原料及木材,占有地理优势,因为它可以通过海上及塞纳河航运输出货品。但国王的法令使它损失惨重,与其两败俱伤,杜诺瓦耶与内乌决定握手言和,同心协力。科尔贝尔更施加压力,促成此事的解决。1652年10月,路易十四发出专营证书,确认勒依大街的王家工场属下的图尔拉维尔制镜工场成立,并赐予10公顷土地的所有权。内乌也加入工场所有者行列,条件同波兰、勃茹塞的完全一样。科尔贝尔还从国库中拿出150万镑作为巴黎及诺曼底两处新工场的搬迁费用。制镜所用的玻璃在图尔拉维尔吹制,然后送到勒依街处打磨抛光。

另一些矛盾的解决就没这么皆大欢喜。外省仍有一些小型玻璃作坊在维持经营,他们凭手工制作眼镜玻璃、窗格玻璃以及小镜子,以免倒闭。在西部,这种小作坊为数不少,里昂森林地区尤盛,它们为鲁昂(Reims)的镜子商供货。起初,这类竞争毫无威胁力,王家工场不以为意,至少只要他们制造的镜子大小不超过一英寸。然而,私造之风很快愈演愈烈,势必要诉诸法庭。违犯者将被判处,毁砸炉窑,并上缴镜子和工具,一些人还卷土重来。此世纪后,1641年的年鉴中满是有关此类处罚的记载,或多或少有些儆戒的效用。

贝尔纳·佩罗(Bernard Perrot)的案例与众不同。他是那位曾替科尔贝尔雇来穆拉诺工人的玻璃工匠卡斯特兰的侄子,因此在1646年、1656年、1666年和1676年多次获得准许其在奥尔良经营玻璃作坊的专利授权书。他是个杰出的工匠,尝试了各种方法之后,在1666年左右,他想同金属制造一样在平整的台面上浇铸玻璃层,这样便能生产出比使用吹制工艺所能达到的尺寸大得多的玻璃块。1667年,佩罗在科学院就此作了一次令人瞩目的报告。也许他的报告太过令人瞩目,因为,正当他提请王家特许保留其发明不外传之时,其他工匠已风闻他的做法,纷纷仿效,特别是路易·卢卡斯·德·内乌,他成功地应用了这一新的技术。当然,佩罗取得了特许,但四年之后,王家工场面临困境,承诺便不复存在:他的作坊被禁,而他本人若被发现违犯每次将受罚1000磅,佩罗每年获得1000磅补助,名义上是补偿金,算是以此承认其专利权,不过仅是精神上的安慰。

科尔贝尔及其几代继任一直难以服众,虽然保护措施一再加强,惩罚也一再加重。王国周边地区建起了一些玻璃作坊,招募外逃的工匠。1676年,国王不得不颁布法令,禁止将制镜业所需

原料输出边境。1655年,路易十四的私生子曼恩公爵在博尔加尔(勃朗特朗)的栋布(朗格勒)公国设立了一个制镜工场。在萨瓦省,几个日内瓦人和意大利人联合起来也建了一座制镜作坊。尽管监控重重,比如道路上设有关卡,他们的产品还是倾入法国。

然而最主要的竞争还是来自威尼斯。自1656年起,国王已禁止一切购买威尼斯共和国镜子的进口贸易,王家工场终于有望满足需求了。实际上,许多巴黎及外省商人仍从他们惯常进货的地方获得货源。比如马赛,所有从威尼斯输往西班牙的镜子都从那儿转口。作为对整个地中海开放的自由港马塞,几乎成了一个运输中转站,货物在转运之前可任意寄存。法国当局试图重新予以监控,连续两任驻威尼斯大使,圣·安德雷及后来的德·阿沃,均受命人严密监视穆拉诺的玻璃工匠与法国商人之间的通信。科尔贝尔给圣·安德雷去了多封信函,词意坚决:“恳请阁下深入调查此中的一切情况”(1657年 10月);“恭请您对此事时刻保持警觉”(1658年)。大使最终汇集成了一份极为重要的文件,并出具了一张涉嫌的商人名单,但他请求科尔贝尔不要泄露消息来源,否则少不了遭受报复:“此共和国内之人将以冷眼相待。”

王家工场及巴黎的大小镜子商人从警察总监拉·雷尼处得知,夏特莱将会有两名警长上任,负责审问涉嫌持有走私镜子的服饰用品商及旧货商,档案中到处都是关于此类充公处罚的记录:“发现盗窃四面本应送到工匠处镀锡的属于国王的‘镜玻璃’的窃贼,将其一伙抓捕,关押至附近的警所(1658年 10月)。”王家工场也任命了自己的官员,包括一名看门人和另一名执法人员,专管此事。马赛等自由港修订了新的法规(1659年):载有外国镜子的船只若因战争或暴风雨之故需停泊于任一自由港内,船长必须立即申报其货物,并将之存入另辟的地点,直至离港。一名海

军官员将负责监管。1704年, 缘一面走私镜子因此在圣马洛港被收缴。

走私贩最终总是通过漏洞脱溜, 所造成的损失之大无法准确估量。例如, 1703年, 一名里昂商人购买了 两箱镜子, 从马赛入关, 结果在当地被收缴, 但鉴于他似乎确实对禁令一无所知, 王家工场网开一面, 准许其在朗格多克及普罗旺斯重新出售那一批货物。因此, 当局采取的措施愈加严厉: 银行家皮埃尔·弗尔蒙的情况便是如此, 他使用外国汇票向热那亚的一名商人订购了两箱镜子, 凭借他的债权获得了特别许可。两箱货物在一艘热那亚的双桅帆船上被截获, 交给了王家工场的一名官员。这位银行家被怀疑实为两名马赛商人的中介, 他们十分狡猾, 想以此绕过法规。通常, 非法走私者属于大宗批发商一类, 他们得天独厚, 能够利用出境办事的机会购入货物。还有些人受到位高权重者的庇护而毋须害怕。走私者的手段无所不用, 有一次, 发现一批包装良好的镜子, 贴的标签却是“桌子”。1703年王家工场针对巴黎的 王家镜子商组织进行了一次存货大清查, 没收了许多威尼斯产的镜子, 王家工场本身内部也有走私现象。一旦有人被抓, 揭发者、五大包税所的代表和王家工场的官员便可随意分得一杯羹, 因此还有些工匠收缴镜子后再将之卖出, 中饱私囊!

1704年科尔贝尔作了估算, 与威尼斯的镜子贸易造成上百万镑的损失。当时, 乃至十年以后, 威尼斯产的镜子造价不过法国的一半, 虽然需要运输费且风险高, 但二级商人的利润仍然可观。1705年左右, 威尼斯产的镜子在法国南方地区倾销, 而王家工场都什么也没卖出去, 十年后, 浇铸玻璃和大面镜子制造技术的应用使得局势完全改变。

## 圣格班的诞生

单单走私贸易方面的问题无法说明王家工场所要应付极度的经济困难。杜诺瓦耶 1704 年去世之时，它负债近 20 万镑，与其资金投入相比，这样的结果确实惨淡。因此，1705 年特许专利权续约之期来临时，合伙人都犹疑不定。1706 年科尔贝尔逝世，他们便失去了一位强有力的护佑者。不过又有新的后台出现，所以无论如何，他们仍然取得了续约必不可少的专利书，更新了 1705 年所颁的特许权。而这一次契约归于一人名下——皮埃尔·德·巴涅。可是半路上又冒出了一些始料未及的问题。大臣卢瓦支持一家新建的制镜工场，工场位于圣日耳曼郊区，即俗称的“青蛙塘”，处在巴克大街与贝尔夏兹街之间，紧靠塞纳河堤，对于货物装船运输来说，位置极为便利。

圣日耳曼郊区的这家制镜工场场主名叫蒂瓦尔（Jean Tivolet），擅长制造尺寸超大的镜子，只有编写童话故事的人才想像得出来，镜子的高度大于 1.5 米。这位蒂瓦尔先生刚刚从图尔制镜场挖来一名专才，他是卢卡斯·德·内乌的侄子，学习过奥尔良的贝尔纳·佩罗那种浇铸技术的玻璃坯制作方法，并取得了不小的成功。蒂瓦尔的保证及其对新工艺的信心赢得了卢瓦先生的支持，1708 年 10 月，卢瓦给他颁发了专利书，特许 10 年的制造权。

不过，为了兼顾已经陷入困境的王家工场，附加条款规定，蒂瓦尔只可制造尺寸大于 1.5 米（即 1.5 米）所生产的镜子，也就是说长于 1.5 米宽于 1 米（即 1.5 米 1 米）小于此型号的禁止出售，“若大块镜子碎裂，不能对碎块加以利用”。这些条件用意可嘉，却经不起实践：镜子破碎的太多，蒂瓦尔的工场走投无路，几乎倒闭。1715 年，他获准将碎裂、缩小的镜子售出境外，允



许其生产的最低尺寸也降至 缘寸。

蒂瓦尔的确很快制成了第一面浇铸玻璃镜呈献给国王,但大尺寸的镜子一块也没有成功。建筑设计师芒萨尔的一份报告为十年来的制镜业作了一个总结,不容乐观:“自 员源年大镜子的制作技术发明以来,总共只剩 猿面保持完好,高 愿至 愿寸不等,宽 源至 源寸,实际生产出 源多块,但绝大多数被重新熔化,其余产品的尺寸仅为 源至 缘寸高。”

蒂瓦尔被初次的成功蒙住了眼睛,一方面没有意识到技术上的困难,另一方面,镜子的行情受战争及经济危机影响而较差,他也一无所知。因此,他经营不善,负债累累,于是,员源年,他离开巴黎,在一处更为广大也更加适宜的地方重新开始:他选择了瓦兹省附近一座废弃的城堡,坐落于一片森林之中,城堡名为圣格班,早在两百年前已有一个小型玻璃作坊。除去船运的便利条件不说,当地的林木可作燃料也是宝贵的优势。

不论蒂瓦尔的命运如何起落,圣安托瓦纳郊区的王家工场并未从中得益,它同样经历了危机,入不敷出,开支过大,加之管理人员任用不当,对货物需求估计不准,导致经营举步维艰,从此国库需要两手同时支撑两个企业。路易十四想结束这种对峙局面,要求财政总监菲利博·德·蓬夏尔特兰(马涅和蒂瓦尔的合伙人)作出总结汇报。经过研究,员源年春,他决定整顿这一无序的形势,取消了马涅和蒂瓦尔之前所获得的一切特许权。两个企业均被解散,债务偿清。地盘清理干净之后,他立即设立了一个新的企业——法兰西王家制镜工场,将 猿年的特许经营权授予名为弗朗索瓦·布拉斯蒂耶(云梯督马涅的人,其实他只是个傀儡,幕后操控的是一些有资历的合伙人,专利权再度被确认:可制造“各类高宽、大小不同的玻璃镜、菱形或正方形的透明窗玻璃,枝

形吊灯及各式花瓶,突饰、条状槽形线脚、销往印度的彩色玻璃珠、珐琅、壁炉上的嵌片、无色透明玻璃、镜片玻璃、水晶玻璃、全套餐具……”禁止其他所有玻璃工匠制造以上任一物品,违者将处以罚款,没收工具,砸毁炉窑。

这一法令使不少人咬牙切齿,镜子商及玻璃工匠认为这事根本不公平,因为两大企业没能信守承诺。怨声载道,国王不得不做出让步。制镜工匠与眼镜匠获准为出售给巴黎私人顾客的镜子镀锡,给建筑装饰所用的玻璃描绘花纹。佩罗虽然在科学院作报告一举成功,却成了第一个身受此法处罚的人:1651年11月他的工具被没收并转给了布拉斯蒂耶。

1651年,大功告成。圣格班王家工场呈上了一面浇铸镜子,的确非同凡响,长1.5米,宽1米。一名到巴黎旅行的英国人马丁·索斯特,于1651年参观了圣安托瓦纳郊区的制镜工场,不无赞叹地写道:“我在那儿亲眼见到一面刚完成的镀了锡的镜子,高1.5米,宽1米,仅1厘米厚,我想依靠吹制工艺无法制造出同样大小的玻璃。”

## 1651年王朝时代的庞大企业

### 顶尖企业

下面这则轶闻会让我们了解这家王家工场起步时多么脆弱,其经营环境如何不稳定。1651年10月15日晨,一位名叫贝尔马尼埃尔(贝尔马尼埃尔)的司炉工匠不见了,他趁夜离开了圣格班,越过边境到了栋布,那里有一家竞争对手玻璃工场的场主付给他很高的薪金。贝尔马尼埃尔带领八位副手组成司炉小组,被誉为浇铸

方面的名匠。他的不辞而别将致使工场无法按时交货,迫使一座窑炉熄火,并带来很大损失。拉费尔(15世纪意大利法官辖区的民事兼刑事长官)马上获悉此事,并着手调查,但未能追捕到逃犯。此类对王家工场极为不利的叛逃事件屡有发生;他国不少人企图挖走圣格班的工匠,就像当初法国人引诱多批意大利穆拉诺工人一样,“尽管我们费尽心思要将浇铸玻璃的精妙技术保留在法国内部”,15世纪中的日耳曼·布里斯如此认为,“却无法阻止这一技术被带到别国去,如英格兰、格兰德·原布尔(15世纪意大利)、萨克斯(15世纪)……”

玻璃浇注这一革命性的新技术也如同威尼斯的吹制法一样,长期被小心翼翼地当作机密。没有任何理论书籍对此进行阐述,光学专论及最初几本玻璃制造工艺入门手册也仅仅谈及实际操作。1571年,神父普吕什(16世纪)发行其著作《自然奇观》(16世纪意大利),其中第七卷介绍的是给人类以教益的技艺。他赞扬王家工场的管理者的小心谨慎:“将某些预加工的知识保密,同时以插图版画向读者进行解释说明,隐去了部分重要细节,比如窑炉的构造,我甚至省略了本可以说明的一些问题,如用于建造窑炉的基石的材质,原料的预加工、配合料制备以及器具的详细尺寸。”

大块浇注玻璃镜的制造包括五个特别难以掌握的步骤:窑炉或熔锅的建造、浇注、拉轧、退火及镀锡。玻璃的成分本身几世纪变化不大,即便人们并不清楚配方中每种元素如硅、钠氧化物及碱的确切比例,碱的作用在15世纪中期以前仍未被明确肯定——但不同配制的尝试和摸索反而使得玻璃的质量逐渐提高。

普吕什神父详细描述了制镜过程的各个步骤。碱与白沙拣好之后,16世纪名工人负责将其清理,去除杂质和废料,然后洗净,干

燥,再放入一个由蒙着眼的马匹拉动的“捣碎机”中粉碎。接着沙子经滤筛绢过滤,最后烘干。将这多种配料熔化均匀混合,温度升高至 1500℃ 时形成半液态半固态的黏稠玻璃液。熔炼过程在一种称为“坩埚”的耐高温熔锅里进行,每个熔锅可盛 1000 公斤玻璃。原料所占体积是熔化后玻璃体积的三倍,所以需分批多次添入炉内,两名穿罩衫的工人每 2 小时轮换一次,轮流司炉,一座窑炉可使用 1 至 2 个月左右,之后需重新砌造,而这一工程又得花 2 个月的时间。

窑炉内包括多个坩埚,它们的耐久程度是决定玻璃生产成败的关键之一。坩埚由一种特殊黏土制成,在火中烧到 1500℃ 也不会融化。普吕什神父没有介绍熔锅的制作。黏土经第一道焙烧产生颗粒状的“黏土熟料”,将颗粒与生土混合,混合物的比例保密。往熔锅中加料时,生土受热膨胀,而已经焙烧的熟料不再变化,这样可以避免出现裂缝。坩埚靠模具铸成,需要几个月的时间用微火烤干,然后才能用于熔炼玻璃。其使用寿命只有几个星期,最长不过三个月。有时装满玻璃溶液的熔锅会突然炸裂,工场损失净尽。通常熔锅是按照预计的需求量而相应制造的。1758 年,圣格班有四座窑炉生着火,却备有 12 个坩埚。而 18 世纪末的几十年内,图尔维尔制镜场的生产使用一个窑炉和四个坩埚,窑炉的运作需要三名主司炉和十来名吹制工匠。

生产的成功很大程度上依靠司炉技师的才能以及温度的恒定,亦即燃烧的稳定性。司炉工使用一把类似船上用的长柄木勺的铲子,按比例将一定质量的原料装入坩埚内,至于分量具体多少,只有他一人清楚。碱与砂在坩埚中放置 1 小时,熔制的温度严格控制。之后混合物要被精练,移入另外一些同样质地的坩埚内进行搅拌焙烧。然后便可用玻璃液浇注成型。

首先将玻璃温度降低,使之达到适宜的黏度。一架带有长柄叉的四轮车将从炉内萃取的玻璃液运至一张金属平台旁,一声哨令之后,工人们将整团黏液倾倒出来。玻璃液在平台上铺展开,平台边缘安有直径一定的铁质圆杆,工人用一只生铁圆筒在圆杆上滚动,将玻璃块压平。控制圆筒的工人面部与胸部都裹在厚布里,以防火焰灼伤。圆筒轧制法好像是内乌的发明,据我们所知,圣格班工场的第一张浇注平台长度约为猿米。

最后,轧压过的玻璃需经退火处理,否则使用时会炸裂。玻璃被再次送入称为“吹炉”的大炉内烧制三天,再逐步冷却。

这类棘手的操作工序绝非次次顺利,在圣格班工场成立之初,极少玻璃制品能通过退火一关。碎裂的残片被制成中等或小型的玻璃镜。而且毫无瑕疵的玻璃非常少见:颗粒、絮状沉淀、花斑、锈迹、凹凸不平、白斑、条纹、泪珠状或雨点疤痕等,都会影响玻璃的纯净。1783年,一张劣质的退火平台令工场损失了好几个月的产品,数量和质量总是不能兼顾。镜子商常常抱怨为私人订制的产品质量不佳。1786年,一名工场管理者希望更好地利用设备,增加收益,要求每座窑炉一次浇注四块玻璃,以往只焙烧猿块,这样每周便能多生产圆块玻璃。他因此遇上了最糟糕的麻烦。熔制和第一次焙烧澄清花去了平常两倍的时间,而且,工人从炉中取出玻璃时发现其色泽发绿发暗,不够澄清,还掺杂着细小沙砾。当它们被送至巴黎进行打磨时,几乎全部碎裂。事实上,一座窑炉及炉内温度只适合焙烧源斤玻璃,源斤便不行。

玻璃要做成镜子,必须经过两道不加热的机械处理:研磨和抛光。这两道工序在巴黎勒依大街处进行,而不在圣格班。粗玻璃运抵卢弗尔的圣尼古拉港,然后以四轮马车转送至圣安托瓦纳郊区。运输过程风险很大,玻璃碎裂的情况时有发生。有一次,

装运的 万块玻璃到达时仅余 万块完好！大概他们因此宁可粗玻璃送至首都再进行处理。

研磨时 ,玻璃块被固定在石台上 ,上面再放置另一块玻璃 ,中间铺上湿沙。几个人将两块玻璃来回相互摩擦 ,费时数日 ,再使用刚玉砂打磨便告完成。抛光是为了使之透明。这最后一道工序靠手工 ,用一种极细的铁氧化物“擦粉”打磨玻璃。李斯特(李斯特)写道：“每日雇用工人达 万名 ,不久工作量可望需要上千人。粗玻璃摆放在低层的砂岩碎块上 ,抛光在高层进行 ,工人分成三行 ,每两人一块玻璃 ,打磨至通红……工场里最让人不可忍受的是抛光发出的噪音。”李斯特此次参观是在 万 年。

余下的一步便是镀锡。普吕什写道：“这令不少哲人冥思苦想的奇妙之物 ,对于工匠们来说不过是涂覆在玻璃某一面上的薄薄一层锡和水银罢了。”锡箔厚约 寸 ,揉成长条 ,然后向四边拉压 ,直至厚度仅为几毫米 ,再用一把尺将其平摊于一块细粒硬质石灰石之上 ,接着用浸过水银的皮革摩擦锡箔。之后将整张锡箔浸入水银中 ,用力把玻璃压上以排除气泡。加盖重物固定 小时之后 ,将玻璃倾斜放置的角度逐步加大 ,直至垂直 ,以便沥干水银。仍需静候 至 日 ,待锡层稳固 ,镜子方可出售。锡浴法虽然排出了有损质量的气体 ,但镀层易坏 ,受湿度影响较大 ,不耐久 ,且光泽暗淡 ,不如我们今天所看到的那么明亮。

### 现代化技术

年之前 ,制镜工艺一直没有出现革新 ,仅仅是一些细微的更动 ,以利于提高质量和改善工作条件。皇家制镜工场的管理人之一博斯克·德·昂蒂克(昂蒂克)启用了大型“铜合金”平台。自 年起使用碱盐 ,接着煤取代木柴作为窑炉燃料 ,带来

了玻璃生产质量的一定进步。1716年,圣格班制镜场舍弃吹制法,集中全力使用浇注法制造玻璃,并建造了带有高大长廊的新市场。

人们对这一新兴产业及其各种实验颇有兴趣。1726年,皇家工场的经理德朗德(阿德里安·德朗德)为人小心谨慎,他在制镜技术上花尽了心力。还有一些科学家、炼金术士和喜好修修弄弄的人突发奇想,弄起了个人的小试验室,因为当时的潮流如此。一份名为《玻璃年鉴》(造镜技术书籍)的期刊汇集了“制镜业科学研究、技术、分工及生产各方面近来的发现、创新或实验”,定期出版、传播最新信息并展望新前景。1751年,一位波旁(月)先生称自己发现了某种涂料,能保持镜子湿度且便于将其安放在较低矮的厅室里——由于易碎,当时低矮的厅里绝无镜子——“即使经历海运,锡层也不会脱落”。另一位研究者试图用涂清漆的办法固定锡层。1753年,因热气球飞行及化学家身份而名噪一时的皮拉特尔·德·罗齐耶(马)宣称他找到了检验镜子的暗疵的方法,屡试不爽。许多更加离奇的消息四处流传。一些半真半假的发明家绞尽脑汁弄出了个神奇的发明,可以将破碎的镜子恢复原状,重变透明。美梦一场!早在1726年巴黎某位镜子销售商便以此招徕生意:“替顾客修复已破原壁镜和小镜子。”一个世纪后,1791年,传言说有办法将碎片“拼合成一样光滑、外观不变如同完好的镜子”。公民巴约·原德·原夏尔姆(马)满怀同样的信心:“我们终于能够将碎裂的镜子重新焊接起来而完全不留裂痕,我们甚至可以将大块碎片拼接成一块整的壁炉挂镜,还可以除去玻璃中的气泡,或使镜子过于偏绿的锡层变白。”

镀锡的问题是所有研究关注的中心。水银镀锡法不稳定,除

此外,工人们还常抱怨排出的气体恶息难闻。18世纪期间《全国制镜业的奖赏公报》(1771年)促使不少人响应号召寻找解决办法。1784年,一位名为维雷阿(瓦莱昂)先生获得 1500 法郎的奖金,据称他“找到了一种不同于普通玻璃镀锡的新方法:含其他金属成分的合金锡箔贴附于玻璃背面,可随意取下”。1789年,拉维里奥——巴尔扎克曾提及的那位青铜艺术家——悬赏寻找能够解决水银汞所释放的“残害人命”的毒气问题之人。1796年,巴黎圣殿大街的一位镜子商获得了锡层保持法的专利,他在广告中吹嘘道:“镜子终于可以放置在潮湿的环境中。”这证明,技术进步的速度并不快。

直到 1805 年镀锡的问题才开始得到解决。英国一位名叫德莱顿(约翰)的研究者创造了镀银法,代替镀锡,并将这一专利出口到了法国。不过 1805 年的《科学文艺简明辞典》(1805年)并未提及镀银法,直到 1810 年之后,《工艺及制造辞典》(1810年)对英国镀银技术有了详细的说明。镜子终于不再灰暗无光、映像模糊了。

18世纪玻璃制镜工业技术现代化的主要变化出现在打磨和抛光这两道工序里,当时桨叶轮的应用使得人工劳动变成了机械化操作。圣安托瓦纳郊区的制镜车间条件已经落后且费力,皇家工场从圣格班制镜场那儿买下了肖尼(沃兹河)磨坊,在里面建起了抛光车间,以提高机械化程度。车间里的机器靠埃纳河(塞纳河<sup>①</sup>)上的七个大轮带动。为了不让各分工部门距离太远,最后将大部分的玻璃打磨工作安排在肖尼进行,勒依大街的规模压

① 法国瓦兹河支流。



缩,人员不多于 100 人。

另一革新则是拿破仑第一帝国时代研制成的人工合成苏打。1791 年左右,西门子窑炉的启用又是一大进步,它们能使焙烧温度大幅提高,炉温更为均匀,玻璃液的缺陷减少。某些手工操作逐渐被淘汰,改良后的起重机取代工人,吊起窑炉内的坩埚,在平台上浇注玻璃液,并进行压延,从而赢得时间与质量。圣格班制镜就此跨入现代。

### 圣格班的劳资关系

就帝制时期法国的工业规模来说,圣格班玻璃制镜场算得上巨头。不过,在取得辉煌成就之前,它克服了重重障碍。18 世纪伊始,由于不懂估算需求量及协调安排订单,圣格班制镜场险些因经营失误而倒闭,国王不得不出面大力挽救。普拉斯特里耶被免职,制镜场生产暂停。包括几名日内瓦人在内的一群新教派富翁看好工场的前景,又得到了大臣夏米拉尔的支持,于是他们为制镜场偿清了债务,并借巴黎某资产者安托瓦纳·达金古尔之名注入资金,在新基础之上重整旗鼓。

同样,它也要对付越来越多来自境外的竞争,比如圣吉林(圣吉林在 1780 年)与卢埃尔(卢埃尔在 1780 年)制镜场,还要平息因王家工场制镜专利权而受罚的其他镜子商的怒火。18 世纪初,圣吉林挖走了圣格班的一名工长,制造出了浇注玻璃。而英国人在 18 世纪期间也发展起了他们自己的制镜业:1769 年在伦敦附近创立了沃克斯霍尔(沃克斯霍尔工场),1774 年又建起了雷文黑德(雷文黑德工场),雇用了两名从圣格班的叛逃者。但是他们的镜子造价一直比法国的高。到 1791 年,圣格班被归入私营部门,专利特许失效(大革命时期不计),法国制镜业的经营日益良好,仍具竞争实力。

大革命爆发前不久,路易·原安托瓦纳·梅尔西耶(路易·梅尔西耶)①参观了圣安托瓦纳郊区的加工车间,他当时似乎既愤慨又惊奇:愤慨是由于看到工场里工人“承担着暴君也不忍令其屈从的苦役”,那场景激起他对世纪末游手好闲的贵族青年的严辞批评,他们骄纵淫逸,“前后左右摆上四面镜子,好察看裤子是否贴身”,对自己揽镜自赏之乐耗费了工人多少叹息与血汗却一无所知。然而,工作效率之高、工场规模之大实在令梅尔西耶大为叹服:“制镜作坊会令您惊奇不已,那么壮观,成百上千的转轮和带铸铁传送小车的成套金属盘,源因多名工人将它们排列成行,使之在玻璃上滚动旋转,打磨抛光。”假如他见到圣格班工场又会说什么呢?那儿有超过 愿因名工人日夜忙碌,身着王家工服,白布长罩衫,蓝布长裤加白色绑腿,头戴麦秆编成的大草帽,面部护有用哗叽料制成的防火面罩(愿世纪这套制服时成为一种盛装)!

工作制度十分严格,因为作为尖端产业和技术进步的先锋,某些固有的防范措施必不可少,从而工场工人不仅享有比其他产业更大的好处,同时还受到更多的限制。不过,总的来说,此时圣格班制镜场的劳力状况相当惹人羡慕,求职人数不断激增。

雇用合约对学徒工加以苛刻的规定。试用一周,每日酬劳为区区 愿个苏,必须从清晨 缘点工作至晚上 苑点,不分寒暑,一天休息三次,早上半小时,中午一小时,下午四个半小时。此后正式工作报酬涨至 员缘到 愿苏,因不熟练或粗心造成玻璃破碎的损失从工资中折算扣除。学徒若能力表现出色,雇用一年后可延长两年。一名良好的工人通常可以在岗位上一干 猿年,但是他在此期

① (愿愿-愿愿),法国剧作家

间无权离岗,除非得到额外批准,他也不许走出圣格班工场方圆一里的范围,这一手段是为了杜绝工人被其他竞争对手制镜场抢走的一切可能性。离开工场必须提出书面申请,且必须在具体日期之前两年提交。

工场对工人的培养方面投入大笔资金,培养期长,费用高——平均每名工人至少需 500 英镑——因此对叛变者惩罚极重,处以罚金或肉刑。1728 年,三名炉工弃窑炉于不顾,趁夜翻墙擅自外出。镇上的龙骑兵立刻出动搜捕,捉拿之后押至监狱。工场似乎显得不近人情。拉·波姆莱(1707 年)曾是圣格班的管理人员,也是卢瓦侯爵(1708 年)的被保护人,但他与老朋友们作对,先后在栋布公国和西班牙另起炉灶,因此 1710 年他曾被处以巨额罚金,后又被投入巴士底狱。

工资额度根据工人的素质、资历及能力而定,一般比其他行当稍高。员工等级分明:经理每年获得 1000 英镑并参与分红,次之为管理人员(500 英镑),办事员(300 英镑)和仓库保管员(200 英镑)。

工人的薪水每周发一次,他们被分为两大类:场内工与院内工。第一类技艺娴熟,配制玻璃液,第二类则负责照看原料。司炉技师可以赚到 300 英镑,浇注工人稍次,接下来是加煤工,冷却作业工、裁切工、抛光工和研磨工。每人在自己经手加工的所有玻璃上加盖记号,其中质量上乘者将获得奖金。夜班工人每周轮换一次,他们就睡在工场窑炉旁的稻草垛上,同时负责保安,妇女和孩童也可以像手工业行当一样做日工,每天能挣几个苏。

工人们生活在圣格班工场的围墙之内,如同隐居,许多人对此抱怨不已。为了避免斗殴现象,工场禁售酒精饮料,缩短假日,这样杜绝一切懈怠的机会。工场的大门冬季晚 8 时、夏季 6 时关闭。守门人会将钥匙上交给经理。晚归必须在闭门前一刻钟,任

何违规行为——醉酒、迟到、玩忽职守——都会处以扣发工资的惩罚,多少视行为的严重程度而定。

这种严格的制度也有它的优点。首先,工作稳定。即使在销路不畅和政治动乱时期,工场亦不解雇工人,大革命期间,圣格班因缺乏订单而不得不关闭一部分窑炉,工人仍有吃住,工作任务另有安排但未见减薪。原因是经管者期待着时来运转的一天,担心工人会马上被外面的制镜场雇走。年成差时,食物有配给,衣衫、露指手套和木鞋免费供应。工人还享有住宿、取暖和医药救济,生活有保障。有些建筑师甚至考虑过在圣格班,即贝尔埃尔(贝尔埃尔)建起一座现代化的功能齐全的“大楼”,让工人住在一块,但这一计划引来一片反对之声,因为紧密比邻的套间很可能激化集中式生活中的种种矛盾,所以只得放弃。

圣格班的劳资制度十分先进,在当时实为独创,他们制订了工伤事故及疾病、衰老的保险方案。工人若患病,可保有半份工资,若因公受伤可获赔偿,金额与其劳动能力丧失期的长短相应。从1844年开始,经营者决定对工作10年以上以及无法继续工作的工人予以退休,只要他们“勤勉、乖顺且规矩”。退休人员仍享有住房并获终身年金。另外,工人还可以在工场许可的某些日子自己制作小件玻璃制品,以增加个人收入。最后,若执行点燃窑炉之类最苦最重的任务,会获得额外奖赏,还设有生产奖金。虽然生活条件艰苦、环境严酷,圣格班在当时仍算是劳动保护制度的先驱。

### iii 从奢侈品到必需品

#### 镜子贸易持续增长

##### 路易十四时代的装饰风

1701年,德·格里尼昂夫人<sup>①</sup>着手装修她的新宅邸。德·塞维涅夫人仔细察看她的装潢之后,向她提出了几条节省开支的建议。需要支付的各种费用越来越多,“我也知道装潢居室之乐”,她先退一步说:“简直对它无法抗拒,假如我不是一直考虑到,若没有必需品,有些东西是毫无必要的!”接着她不容置疑地说:“因此,我要以母亲和至友的身份规劝德·格里尼昂先生,他想再赠你一面镜子,这可不好,我亲爱的女儿,对你所拥有的东西知足吧。你的府邸也并不完美,那面镜子衬它绰绰有余。”仅一面镜子,不能成双,以此为准绳便可推知镜子的稀有及昂贵。

---

<sup>①</sup> (1692-1743),德·塞维涅夫人之女,伯爵夫人。

德·塞维涅侯爵夫人这番出于慈爱的规劝实在值得赞扬,尤其是因为她曾见识过巴黎最为华丽的厅堂里令满室生辉的壁镜。接待“新的德·拉法耶特夫人”的房间“依照时下的风尚摆满明镜、烛台,嵌满水晶和玻璃片”。而德·吕德公爵夫人遵从路易十四之令,命人将自己所有的精美银制家具陈设拆散化零……不过那些散片仍算不错,她因此换得了圆万埃居,重新添置了各式木制和以镜子、玻璃装饰的摆设。由此,我们可以设想一下那个时代的心理,人们被迫拿出自己的财产来满足国王的野心,却靠无尽的幻象来自我安慰。

路易十四统治下的贵族阶级狂热地迷恋镜子,镜子意味着光明——17世纪是光影与视觉的世纪——它照亮阴暗的房间,令厚重的墙壁显得轻盈,模仿几可乱真的窗扇,藏在珠宝匣中如同名贵的宝石。安在窗扇对面的镜子映照了窗外的风景,相当于装饰画,恰恰迎合了当时上流社会要求艺术与自然巧妙结合的信条。近年来(1789)巴黎的圣法尔若皮货商酒店修葺一新,也依照这种做法,壁镜的下方挂着以风景或宅邸为主题的绘画,与镜子相互呼应。绘画丝毫不差地复制出镜子的影像,说明装潢设计师刻意选定了镜子的摆放位置。

自然风光成了装潢的一个元素,经受艺术的修饰。德·斯居蒂里小姐仿照《波利菲勒之梦》(1717)①中宫殿的式样,想像出这样一座理想的乡间别墅:窗扇对面嵌满明镜,映出山野的风光,令整间漂亮的沙龙看起来像是三面敞开透光的一般。在庭院里,从雕花的木制墙板与大理石壁柱之间便可望见乡村明亮的影像,不断变幻的光照效果令人眼花缭乱,心情随之起伏。

① 一部意大利文艺复兴时期的爱情小说,木刻插图,被誉为西方最美的活版印刷书,其中有关建筑、园林的部分影响了意大利的园林艺术(1717)。

城堡中,公园里,到处安有镜子,圣日耳曼公园的岩洞四壁也用镜子装饰一新,“泉水涌出时,一段瀑布变成了百段,四面八方产生出无尽的水流,每一面镜子将它所纳入的影像映射到其他镜子上,而它所无法直接映照的,便从邻近的某块镜子处借来”。简单的现实在繁复的人工面前消失无踪。象征符号称霸一时,炫耀财富并加以夸大。“如此一来,一切都收于这些镜子之中”,上一段描述的作者补充道,这倒是颇具会计师的头脑。

### 镜子的价值

需求量大幅增长:17世纪后 10年内,半数巴黎家庭拥有一面镜子。工场经营者在创业之初曾预计年产量为 1000至 1200块镜子,这大大低于实际需求。可是很快他们便泄气了;玻璃在从圣格班到巴黎的运输途中及镀锡过程中大量破损,且镜子总是质量不佳,顾客甚至拒绝收货!1702年工场几近倒闭,因为各亲王家族不肯接受色泽脏黄、镀锡差劲的镜子。工场的办事员只得从巴黎的镜子商手中抢走一些好货,以完成王室的订单。因此,尽管有进口镜子的禁令,路易十四本人仍然常常需要购买穆拉诺产的镜子,1702年,威尼斯商人 伦巴第 巴特里亚尔奇为他提供了价值 1000000里拉的威尼斯镜子,第二年,货物价值达 1000000里拉,1703年,各商店再度缺货,不得不求助于意大利制镜商。

生产质量不稳定的问题长期影响着镜子的售价。一块镜子的价格依据其尺寸大小以及纯净程度而定,正式价目是依照正品计算出来的,实际上在 1704年左右的化学研究突破之前,这一标准从未得到实现。成品每周一次(星期五)从勒依大街的抛光车间运出,每块镜子都当着经营者的面经过鉴定员评判,按照品相好坏、大小来决定减价幅度。尽管是“削价处理”,法国产的镜子

却一直比威尼斯的价格更高,外观又稍差,直到世纪末才真正可与之争高下。

从 1664 年开始,圣格班工场的技术进步令法国产的镜子具有了优势,尺寸大于 24 寸,是吹制法所能达到的上限。价格降低了:同样是长 1.5 米宽 1 米的镜子,在威尼斯售价达 100 英镑,而在巴黎价格仅为其四分之一——不过意大利产的镜子在透明度上还是更胜一筹。1698 年法国驻威尼斯共和国大使德拉阿耶写道:穆拉诺的各个制镜作坊因为缺乏吹制超大尺寸玻璃的工匠而放弃生产大型镜子。

1664 年,王家工场推出了两套价目表:一套给其最大主顾——王族,另一套为私人订单提供参考。价目表仅标明尺寸规格,若符合折扣条件,价格可有变动。镜子分为三大类,售价随尺寸大小攀升。24 寸(即 1.5 米)以内的,主要是产自图尔维尔的吹制玻璃,不然就是由破裂的大尺寸玻璃改制的“边角料”。24 寸以上的玻璃通常都是浇注而成。表中最低一档是梳妆镜和袖珍小镜子,标价在 1 到 2 英镑之间,最为常见。

价目表的比较可以让我们看出生产的进步。1664 年,最大规格为 24 寸,价值约为 100 法郎,长期不变;17 世纪初始,制造出规格为高 24 寸宽 15 寸的镜子,售价 20 英镑,及高 24 寸宽 12 寸的镜子,售价 10 英镑(私人价格)。仅仅过了 10 年,价格便大幅下降。1674 年,一面长 24 寸宽 15 寸的大镜子价值 10 英镑,相当于圣格班制镜场里一名熟练工的年薪。1675 年后,镜子依旧是奢侈品,其售价为每平方米 100 法郎——镶框费及二级销售商的利润不计,而当时工人平均每周挣 10 法郎。

工场最大的主顾是路易十四,他享有优惠价格,差不多是私人买家的半价。出售给他的镜子高 24 寸宽 12 寸的价格为 10 磅



镑,高 苑寸宽 源寸的 猿万镑,高 愿寸宽 源寸的不到 缘万镑。《王宫建筑账册》上记载,每年用于装饰凡尔赛宫的订单,在鼎盛时期高达 源万至 源万镑!国王命人将其宠爱的情妇,如德·蒙特斯旁夫人和德·曼特农夫人的府邸按最新式的风格进行翻修。据统计,员年 至 员年之间,国王为凡尔赛的特利亚农宫、圣日耳曼、格拉涅、默顿等多处行宫购置了价值 猿万镑的镜子。镜子也是赠送给各国君主的国礼之一——但购买这类镜子不享受优惠。泰国大使和土耳其苏丹都获得过这种“广告礼物”,可算作促销,因为泰国政府日后买下了 源面圣格班生产的镜子。

王室成员与王宫贵族也效法君主,添置镜子,只不过他们所享受的折扣较小。安坦公爵曾于 员年要求购买与国王陛下订制的同样货品,但订单被拒,拉赛侯爵的遭遇也是如此。奥尔良公爵于 员年至 员年四年之间买下了 猿万镑的镜子,安茹公爵 员年从西班牙购入 员块镜子,价值 圆万镑。王家制镜场或许担心,一旦王宫宅邸装潢完毕,产品的需求量便会骤降。他们过虑了;员年至 员年间国库支出高达近 猿万镑,其后 圆年近 缘万镑。

来自各个阶层的私人买家趋之若鹜,络绎不绝。到世纪末,几乎全巴黎的市民阶级都购置了镜子,因为这一不可或缺的装潢配件显示着他们的生活水准、屋宅的豪华。随后追赶潮流的是巴黎的小手工业者。员年,王家工场续签特许权之时,卢瓦尔公爵便要求经营者将小型镜子的售价降低 圆,市场从此开始扩大。李斯特旅居巴黎时曾为镜子的廉价惊叹道:“此地可买到售价极低的玻璃镜子,甚至所有高级包租及多数马车无一不以大块玻璃作为前盖。”从 员年到 员年,销售量增长 猿倍,年平均达 万镑。虽然因战乱或经济危机曾几度出现滞销,员年、

1667年及1668年这三年销售额仍达到高峰。1669年,开始使用印刷的价目表。约翰·劳货币制度改革(蓬普泽雷)①的危机爆发期间,某些投机商竟然选择镜子作为囤积保值的奇货!

17世纪中期,圣格班制镜场再次创下记录:1670年至1673年间,销售额翻了一番,而1673年的最高记录为1600万镑。同期,穆拉诺的各个玻璃制镜场尽管有来自英国的订单,却仅能勉强维持生意,1673年他们的产品总量估价为10000杜卡托②。到1675年跌至1000万杜卡托,在不到10年之内销售量减少近1/2,而他们生产的镜子口碑亦渐差。据博斯克·德·安蒂克称,到1675年,威尼斯将仅余一名制作水晶玻璃的工匠,“他会以高昂的价格出售镜子”。1675年又是发财的一年,圣格班没办法满足所有需求,因而不得已停止了对外国的出口。1675年及1676年王朝复辟时期,销售量同样出现激增。

### 经营组织之道

这些镜子是如何出售的呢?王家工场原本希望能占领全部销售渠道,但面对那些因圣格班的专营特许权而倒闭的镜子产销商的指责,它只好让步,最终达成协议:巴黎的制镜商获准自行镀锡并可向私人买家出售镜子,而王家工场保有全部国家市场及出口贸易。外省的制镜商人数不多,不齐心,所以未能获得优待。

这一销售体系非常复杂,根据 悦普里研究,还几经变迁。王家工场起初任命了几名特约营者负责销售。这些“代理商”买走工场生产的所有镜子,包括为王室所特制的部分,支付货款,并负

① 1669年,苏格兰人约翰·劳向法王提出启用纸币的改革建议,结果因通货膨胀而失败。

② 威尼斯古金币名。

责将它们送至各销售商的货仓。他们通过在交易中抽取佣金来赚取利润,如果交易金额超过 1 万英镑,佣金相应提高,但货仓中待售的镜子的价值要从中扣除。1756 年,这个体系行不通了。第二年,依照 1756 年奥夫林的提议,王家工场创立了勒依街的经销服务处,其下分两个部门,一个专管巴黎的销售,一个则在财务总监的领导下负责向王家、外省及外国的贸易。

为国王购买镜子的任务由王家镜子商承担,他前往勒依大街的工场,待抛光工序完成后选好玻璃块,接着他所挑选的玻璃被送去镀锡。产品经过估价后,巴黎的镜子销售商于每周五进行买卖,他们在勒依大街的各个展示厅里仔细甄选,订下自己看中的货物。假如工场没有符合销售所需求尺寸的镜子,他们必须按要求将大尺寸的镜子切割成小块,条件是切块的大小不超过 1 英寸,订单由差使送至出售镜子的店铺,货物在店里镀上锡。出厂的玻璃成品由一名监督员严格检验。每年都会清点店铺及工场存货并列出详单。

## 巴黎风尚

### 镜子销售商称霸一时

镜子销售商自 1756 年起便成立了行会,在巴黎 17 类服饰用品经销商中名列 17 位。镜子销售居全城六大行业的第三位,势力强大,十分活跃且经验丰富,亨利三世时期成员已达 1700 多人,分布在近 1700 家店铺中。“无所不贩,一无作为”,《大百科全书》如此定义服饰用品销售商,因为他们只需迎合时世之风改换产品,而加工的附加价值可十倍于初级产品。服饰用品商总是密切注

意时新玩意,所以能引导时尚,最精明的商人常到国外搜罗货源,以制镜为主的服饰用品商及高级珠宝商长年从事镜子的贸易,正是他们带给了巴黎奢华之都的面貌。一种样式风行 16 或 17 年便逐渐退出潮流,到了 18 世纪,更替速度愈来愈快,商家必须不停推陈出新,刺激更多需求。1699 年,一位西西里人漫步在巴黎街头,感觉目眩神迷:“那里有的是接连无尽的店铺,卖的全是并无必要的玩意儿!”他还补充道,一套新装转眼过时,比鲜花萎败还快。购买奢侈品成为当时颇受上流社会青睐的消遣方式。

哪里是购物的好去处呢?“王宫”、“新桥”、“圣母院桥”、“圣奥诺雷大街”这几家商号享有很高的知名度,国王陛下及德·蓬帕杜尔夫人所用的家具购自金银首饰供货商拉扎尔·杜沃、珠宝商埃里古尔和德盖尔各店。阿伯拉罕·杜·普拉德所编的《巴黎商号地址实用目录》(1724 年)是一本名副其实的名店大全,其中收入了多家经营镜子的服饰用品商的地址。各商家不仅出售王家工场制造的镜子,还兼营各种档次的货色,从威尼斯产的镜子到廉价镜子,价目齐全,如沿河的时钟大街上的“太阳”、“金冠”商店经营镜子、近视眼镜和显微镜。圣德尼斯大街上德拉卢夫人所开的店里出售水晶玻璃制的多枝烛台及分枝吊灯,节庆日还可租用分枝吊灯。

据《实用目录》记载:“圣母院桥附近的店铺最负盛名,顾客盈门。1704 年,为了迎接王太子诞生之后的一连串豪华庆典,这些商店将铺面装饰得如同宫殿一般,窗户由数不清的烛光照得通亮,各式各样的明镜,水晶饰框、黄金镶边,挂满四壁,直达屋顶。”其中一间店铺悬挂着壁毯,装饰着明镜,华美非凡,被选作舞会大厅。1704 年,国王大病初愈后驾临巴黎,又是一番盛况。圣母院桥是路易十四从王宫到市政厅必经之路,所以附近的制镜商用镜

子竖起了一道长阵,以映衬国王陛下的身影。

某些富商,如卢尔街的达尔诺家族或是德拉卢家族,子承父业,代代相传,开创了巨贾王朝。他们能敏锐地嗅探出时下世人的口味,擅长发掘和追捧时代的“必需品”。在辛那德拉<sup>①</sup>的画中,我们看到了圣母院桥的吉尔圣店;店主吉尔圣先生是位珠宝商,经营各类时髦雅致的首饰、珠宝、镜子、绘画、中国的摆头瓷偶、日本漆器和瓷器……(1754年)。维尔奈(1754年)曾绘制孔蒂街的“小敦克尔刻”店招牌,德·欧贝尔科奇男爵夫人常来此处购买首饰。达尔诺家的店铺设在拉莫奈大街,该店的票据抬头处写着:“达尔诺父子商店为国王御用,兼售普通镜子,常备存货有玻璃、灯、乌木家具、瓷器及挂钟。”

这一行中,各个大商号的风格从镜子所镶的精美边框一望可知。他们从制镜工匠手里买来镀了锡层的玻璃块,然后镶嵌加工,使之独具特色。用来制作饰框的材料包括乌木、雪松木、紫檀、镀金的黄铜以及青铜。禁止使用贵金属的法令促使商家在材料及造型方面发挥想像,不断突破,采用铜、龟甲和雕花的木框。1754年左右,人们创造出了圆形、椭圆形以及俗称“太子妃样式”的带顶饰的矩形镜框。镜子上罩着一个质地为丝绸或塔夫绸的小帘子,以系带固定,起保护作用。18世纪时,镜子的木质额饰上雕有假想的动物或微型人像,边框图案仿中国式,枝叶花朵错落缠绕,具有洛可可式风格。顶饰的边缘如垂花,呈波浪形,可与大方简洁的古典式线条媲美。镜子的大小不尽相同,最普通的高一尺(约30厘米),一般由单面镜子做成,也有少数由两面镜子拼接而成。

① (1754-1789),法国画家。

## 18世纪的镜子与家具陈设

镜子也可嵌在家具上,装点叠橱式写字台、文具匣,并用作橱柜的隔板、大餐桌中央的装饰器皿、房间的犄角以及烛台的镶饰。它也是梳妆、剃须的必备用品。拉扎尔·杜沃擅长为贵族主顾提供镶有镜子的梳妆台。蓬帕杜尔夫人的梳妆台尤为奢华,配有化妆刷、玻璃香水瓶、匣盒及镌刻花纹的镜子。一直以来,所谓“梳妆台”不过是一只匣子,匣子里装有清洁面部和梳理头发的用品,外面遮盖着高级织物,如纱、呢绒、哗叽、绸缎、平纹细布或蕾丝花边等。梳妆匣安放在小房间即藏衣室里。藏衣室一般用来收放衣物,有时也用来安顿侍女。18世纪时,梳妆匣还很少见,到19世纪才慢慢普及。同时一种小巧的便携式化妆台流行起来。它有支架,分成上下两个部分。这种化妆台带抽屉,且有可调节角度的镜子,渐渐地变成了货真价实的家具,被称为“整发台”或“梳妆镜”,以极精巧的细木镶嵌材料作装饰。

这些用于梳妆的家具位置总是固定的,完全出于“齐整”的考虑,即如何摆放更美观。建筑设计师要求房间朝北,地面铺设细粒硬质的方块石灰石,所占面积要大(缘米伊原米),至少安装三面镜子,高度尽量偏低,以便从头至脚映出全身。这么一来就出现了“更衣室”。这一18世纪的创新传播速度缓慢,1766年后清查的巴黎住房中,仅有远少于拥有“更衣室”。情郎及女友会受邀进入这座“宝殿”参观,镜子必不可缺,因为可以“(从中)望见前来赞美您的人,不亦乐乎”。

真正意义上的浴室是18世纪末的成果,当然,18世纪末的某些建筑学论文已经对此作过深入讨论。浴室应以大理石砌成,勒·加缪·德·梅齐耶尔(1733-1805)将其称为“沐浴卧室”,因

为浴室中的明镜如同“一池澄澈而宁静的清水,令人几乎安然欲睡”。

因此,镜子与玻璃在 18 世纪期间成为了室内装潢的一部分,并改变了居室的面貌。但是人们需要一段时间去适应这些变化,因为镜子与玻璃颠覆了虚实表面之间的关系,打破了平衡。“许多人以镜子代表虚、空为由,对窗间墙采用镜子装饰的做法大加指责,把本是实的东西说成空的一般,这可毫无道理。”以上是建筑师 让-路易·布隆戴尔(Jean-Louis Blondel)所言,让我们了解到,窗间镜在流行之初曾引起人们多大的忧虑。

不过人们很快再也离不开窗间镜所带来的明亮光线。它们使轮廓更加清晰,取代了画幅和挂毯,乃至一位现代艺术评论家拉封·德·圣耶纳(La Fontaine de Saint-Jean)认为镜子给高雅的绘画艺术——指历史题材绘画——带来了“毁灭性打击”,并对此感到十分遗憾。但他也承认,“镜子优点不少,精巧至极,时下使用镜子蔚为风尚,的确有其道理。镜子穿透墙壁,令厅堂豁然开朗,并产生新的空间。镜子能将光线成倍地反射出来,不论是日光还是火烛。人天生厌恶阴暗和一切令哀愁得以乘虚而入的东西,又怎会不爱这美妙的魔法呢?镜子能照亮人的世界,带来欢乐,镜子能哄骗人的双眼,但它所带来的真实愉悦之感却无半点虚假”。镜子大受欢迎,原因尽在于此。

### 壁镜的流行

壁炉镜的发明带来了 18 世纪巴黎高雅住宅装饰的最新风尚,一般认为首创者是罗培尔·德·柯特(Robert de Cotte)建筑师。建筑设计师降低壁炉架的高度,在壁炉上方安装镜子,有时还会在镜子高处加上绘画。自 18 世纪末开始,巴黎家庭的统计清单中

已有对壁炉镜的记录,但这种风尚主要是在摄政时期(即1715—1723年)流行开来的,1723年之后越来越多地出现在市民阶级家庭中。

此外还有在两窗之间的墙壁上安装镜子的做法,一些是以两三面小镜子拼接而成,有些则采用一整块大镜子,嵌以漆色的木框,有时还饰有壁柱条及花纹。窗间镜高可达两米。竖琴大街的特尔诺夫人是一名法院办事处官员的遗孀,1723年,她请人安装了两面壁炉镜,其中一面由12块宽1.5尺高1.5尺的镜子组成,另一面则为12块宽1.5尺高1.5尺的镜子拼成,每块镜子又由16个方格玻璃构成。还有一面分成16个方格的大镜,木框包金。她家主厅中有一面大镜,是“两块镜子拼嵌的壁炉镜”,宽度均为1.5尺,高度则为1.5尺,带有两枝铜质烛台。偶尔还能见到由多达16块镜子拼成的窗间镜。枝形壁灯和烛台通常嵌在镜面中央,镜子可以反射光线并使之增强。

杰尔曼·布里斯的著作《巴黎千面》从1715年至1723年共陆续出版16卷,几乎算得上一部有关格调与奢华生活的年鉴,其中收录了巴黎各个漂亮的府邸。他对“当代建筑最为出色的装饰效果”以及“一切随无常的时世而变迁的事物”进行了详细的介绍,其中镜子也占有一席之地。18世纪末,战争时期的临时财务官勒努阿尔·德·拉·图阿那纳(新圣奥古斯坦大街)及法院院长阿姆洛(旧圣殿街)分别请人将自己的宅邸装潢一新,用上了一切“想像得出来的独特而华丽的装饰,比如尺寸非同寻常的大镜子”,以龟甲作边框(1723年)。奥尔良公爵属下的大法官、昂布泰拉的府邸内有一间“摆满镜子的小室”;大路易广场上的皮埃尔·德·康西的宅第里,“金碧辉煌,大面的明镜闪闪发光”。黎世留府,又称红衣主教公馆,在新建的厅堂中嵌满镜子,从壁炉台一直到柱顶,位置



极佳，映照出“此间的华美陈设及与其相通的客厅的一部分”。马扎然学院附近布庸公爵夫人的府中，壁炉上方安的是以考林斯式碧玉细柱为饰框的镜子。安娜·德·巴维埃尔·帕拉汀娜公主的波旁小宅同样如此，~~1756年~~1756年，她将宅邸特别装饰了一番，“壁炉上镶嵌着精挑细选的明镜与大理石”。

当初，格里尼昂夫人的镜子大如盘碟，饰有精雕细琢的边框，珍奇而贵重，而以后所有比较高级的住宅中，用于装饰的均为方形镜子拼接，嵌在灰、绿色衬板之上。事实上，这两者已经大不相同，人们对镜子的偏好并没有改变，反而随着时代发展有增无减：~~1756年~~1756年，巴尼奥莱城堡将连续几日出售品质优良的镜子，一份名为《布告、招贴及通知总汇》的刊物将它作为一则重大消息向巴黎公众发布：“两百多面镜子，均为我国摄政王，已故的奥尔良公爵大人，命王家工场所造。”一些建筑学著作，例如勒加缪·德·梅齐耶尔的那篇有名的论文，花了十几页的篇幅分析镜子安装中的必要规范，将镜子拼接起来时必须注意其色泽、纯净度与平整度，因为，“若一位丽质佳人欲顾盼自己的美妙身姿，看不到正常的形态，而只见破碎扭曲的嘴脸，那将是多么可笑”。人们对镜子疯狂着迷，令 ~~蓬奇梅尔~~ 蓬奇梅尔西耶不禁觉得好笑，他发言道：“当一座房屋建好，其他工作仍未开始，则此时的费用才不过是四分之一。细木工匠、织毯工、油漆工、镀金工人、雕刻家、高级木器工人都来了。接着是安镜子，四处放上摇铃。”

这位观察家对 ~~18世纪末~~ 18世纪末资产阶级的故作姿态略为嘲讽了一番，镜子令户主们的欢乐加倍，摇铃则显示他们雇有成群殷勤的仆人！房宅只有装点了镜子才招人喜爱。《布告、招贴及通知总汇》里的房屋出租消息总是把带有镜子作为附加的优点。比如奥尔良的一幢漂亮宅邸，附带属地，“现代风格”，“住房典雅而舒适，

镶木壁板,带镜子”。还有南特的一所房子,主厅“以细木镶嵌,装有天花板,并饰有镜子”。(1705年)《里昂公告启事》中介绍过里昂附近的某座乡间别墅,室内陈设采用丝绸装饰,“房间内安有镜子及窗间镜”。但追求享乐的穷奢极欲之风稍晚才传至外省,18世纪初的巴黎令人神魂颠倒,因此公告总是强调这一点,诸位不必大惊小怪,上个世纪,巴黎出租寓所的告示上仍标着“安有镜子”。

## 梳妆镜与整发镜

### 镜子在巴黎日渐普及

“不久连卖被褥的女贩的‘闺房’里也会满是镜子...还有哪里不摆它呢?”塞巴斯蒂安·梅尔西耶的这句玩笑话的意义抵得上各种调查及统计结果。在路易十四时期镜子仍旧昂贵而稀有,仅为极少数显贵人物所用;而一个世纪之后,它出现在 18世纪的巴黎家庭及外省一定比例的宅邸中。女人拿镜子装饰各个房间的墙壁,客厅、卧房、更衣室、天花板、楼梯道、藏衣室,还用来装点家具。

想像力的创造无穷无尽,18世纪末,活动穿衣镜“普绪喀”成为了时代的标志物,在贵妇的闺房占据了统治地位。穿衣镜随着梳妆镜而产生,在其基础上,尺寸增大,起初人们称之为“镜屏”,因其形似摆放在壁炉前的用来挂织毯的有底座的隔热屏而得名。1765年,粤扬来到法国,对这种“滑稽的发明”感到惊诧,“壁炉前安置几块镜子,而不是在英格兰使用的屏风”。“镜屏”高两米,类似于小梳妆台,但既无台面也无抽屉,两边嵌有枝形灯用来照明。活动穿衣镜后来得到了许多改进,有时采用多面镜子,或在侧边

附加小衣橱。中央的镜面可绕中轴任意旋转,从而改变视角。活动穿衣镜直至1856年左右才得名“普绪喀”,在拿破仑帝国时期及复辟时期成为了修饰仪表的必备品。

随着产品的普及和尺寸的增大,镜子的地位发生了变化。它变得普通,与居室的装潢融为一体,而它的边框也不再引人注目。1866年,沃洛在研究了各个年代的风俗之后,准确地指出19世纪末的一大改变:“镜子在新式装潢中具有很大作用,但并不像历史题材绘画一样饰有镀金雕花的宽边,而是固定在细长条形边框里,边框呈浅金色,绝不会引起过分注意。窗户之间和壁炉上方都安着镜子,总而言之,女士们只需稍稍侧一侧身,就能轻松地从头到脚打量自己一番。”

19世纪末,镜子取代了挂毯,在娱乐场所四处可见,装点着时髦的新式咖啡馆、小酒店和会馆,仿佛童话中的美梦成真。对镜子的狂热席卷欧洲各国,引得人们争相购买,耗费巨资。日内瓦共和国甚至制定了一项法规,禁止公民“家中一个房间有一面以上的镜子,且大小不可超过1英尺。我国严禁上等生活水平者拥有两面以上此种大小的镜子,而次等生活水平者不可拥有一面以上高度超过1英尺的镜子”,违者处以罚款。这不仅是因为俭朴的民风,还出于经济上的考虑。

上流社会的生活艺术一步步波及市民阶层,间接着影响到平民大众。自1866年起,仆佣阶层仿效主人添置镜子,而工匠们也跟随而动。雷斯蒂夫·德·拉布雷东描写一间月租为100磅的廉价小饭店时,“一点清了极为简陋的陈设:床、桌、两把椅子、水罐、脸盆,还提到了一面小镜子。壁镜及壁炉仍比较少见:《当代女子》(悦报)中提到一名沦落风尘、涂脂抹粉的少女在老鸨家的壁炉镜中第一次看到自己的模样,却不知那是谁。”

1750年左右,巴黎三分之一的住房均居住着一个多子女的家庭,却仅有一面镜子。根据1750年的一份财产清单做出的统计表明,1750年至1760年之间,整整半数的家佣及工人拥有一面尺寸小于100厘米(即100厘米)的镜子,其中仅有1/5的镜子面积超过这一尺寸,约1760年,三分之二的巴黎人都有一面镜子,其中四分之一大小超过100厘米。可以说发展明显较大,且有一定比例的家庭开始拥有多面镜子,这一点不可忽略。

这些镜子大多数尺寸中等,马里沃(1732—1788)①作品里的女主人公玛丽安娜曾向房东——一名贩卖布制品的洗衣妇——抱怨说,为了试穿主子赠送的一套漂亮衣服,她只能找到“一块差劲的小镜子,仅仅照出我一半的身影”。除日耳曼·布里斯②所描述的贵族阶层宅邸的豪华装潢之外,18世纪时大型镜子仍属珍稀之物,例子不胜枚举。1765年,埃罗夫人的拍卖会上,一面高150厘米宽100厘米的整块镜子作为绝世的珍宝展出。八年后,人们又前往拉布尔多奈大街的德利尔先生的府上见识一面高150厘米宽100厘米的大镜。

1765年,梅尔西耶以诙谐的笔法记载下了圣路易日当天凡尔赛宫向公众开放时的情形。一大帮衣着邋遢的百姓——不是朝臣——冲入王宫厅室,看得目瞪口呆。“见到那位手工匠人伸长脖子张口结舌地望着天花板,又照镜子,瑞士人大笑起来。”这说明,即便在巴黎,可以从头到脚映出全身的大镜子还并不太普及。大镜子与生活观念,对奢华及格调的偏好有关,只属于特定阶级和特定行业。它们显示出社会阶层的归属,但凡华丽的宅邸必采用明镜装饰,司汤达小说《阿尔芒斯》的主人公在复辟时期,欣赏

① (1732—1788) 法国戏剧家。

② (1732—1788) 法国作家,著有《爱情与偶遇的游戏》。

博尼维家的宅邸过后,幻想着能用圣格班产的大镜子装饰自己的家:“我也要有一个富丽堂皇的沙龙……我要按我自己的喜好在客厅里摆上三面大玻璃镜,每面都有 苑尺高。我一直都很喜爱那种阴沉而华丽的装饰。圣格班玻璃厂制造的镜子最大幅面尺码是多少?”这个三刻钟以前还打算轻生的人,此时却急不可待地爬上椅子,在书架上寻找圣格班的镜子尺寸表。

### 向外省缓慢传播

外省也追随巴黎的潮流,只不过晚了几十年。毋庸置疑,时常来往凡尔赛的贵族们早已将这种考究之风引入王宫。富丽堂皇的殿堂,几乎所有房间的壁炉上方和窗户之间都有镜子装饰。不过外省的资产阶级恪守节俭的原则,对这个奇幻的给人以不稳定印象的新事物心存疑虑。它如此脆弱,一失手便会化为碎片;它如此虚轻,让人觉得像是在厚实的具有保护作用的墙壁上凿出一个洞,危及墙内人的机密与隐私,因此乡镇上的名流都不为所动,鲜有愿意花钱购置镜子之人。问题不在于生活水平而在于思想观念。

统计清单显示,18世纪头 10年中普通的梳妆镜比较常见,1765年圣马洛一位富有的船主的遗孀仅有一面价值 1500 镑的方镜。另一位布列塔尼的贵妇“拥有两块小梳妆镜,卧房里另有一面大镜”。利穆日省的一名陶器商,其店铺存货近两千件,来自内弗尔、鲁昂及荷兰,而其家中仅有一面镜子,用两只铁钩固定,另有一块小梳妆镜(1765年)。对舒适的追求仍然比较保守。因此,优渥的生活条件通常体现在社交活动中招待宾客时派得上用场的配件:靠垫、扶手椅、灯烛及瓷器。

在里昂,部分制丝工人的生活水平与资产阶级接近,他们便

会在家里的墙壁上安有多面镜子。某个收入高达 1 万英镑的面包铺师傅拥有挂毯、两座钟和一面镶框的镜子。在维尔蒂约(1759 年),一位全城知名的小酒馆老板用“一块小镜子”装饰他的底层大厅。穆尚布雷德记载道,在沙特尔<sup>①</sup>,1751 年至 1755 年间,工匠师傅平均每户拥有两面镜子,而工人家庭中每两户只有一户拥有。

买卖渠道的缺乏或不合理安排对此负有一部分责任。1750 年之前,市场十分狭窄。镜子销售商从巴黎买进货品,而运输时巨大的重量致使售价升高。此后王家工场一手控制了外省地区的专卖权,在全国各大城市,如里昂、里尔、南特、马赛、蒙比利埃、拉罗歇尔、布雷斯特、卢昂等,都设立了王家销售店,由一名总监管管理,这些分销点差不多遍及所有大区。经过打磨抛光但未镀锡的玻璃从巴黎运至各地,每三个月一批,数量则由当地的代理人确定,各座城市有所不同:里昂曾购入价值 1000 英镑的镜子,而同年南特所订购的仅为 100 英镑。扣除一定数目的销售额,中介商可获一笔佣金,而镀锡这道工序由中介商负责。18 世纪上半叶,里昂和马赛是销售量最大的两处分销点,其余均生意冷清,甚至在短期内便销声匿迹,比如波尔多、罗阿纳(1751 年)、圣马洛、第戎及克莱尔蒙。

即使在最好的情况下,外省的零售额也绝对无法与巴黎的销量相比。克莱尔蒙的独家经销商花了三四年的时间,到 1754 年左右才售出 100 面镜子,于是他减少了库存量。因此,当有顾客需要镜子,却无法在他处找到尺寸合适的货品时,这名客人便会绕过王家工场,转而向巴黎的镜子销售商求购。有时,单独一份购

<sup>①</sup> 厄尔-原卢瓦省省会。

买大镜子的订单就会令商家捉襟见肘。

发货所需时间较长——几星期，而周边其他的玻璃制镜工场，如布尔哥涅的卢埃尔及洛林的圣奇林，带来愈来愈激烈的竞争。考虑到这些，我们就能理解，为什么外省的分销点总是濒临破产。此外，造成局势恶化的是，巴黎的总场往往以最次的产品——有瑕疵或色泽泛黄的镜子——发货至外省，应付需求，导致口碑不佳和滞销。这种不平衡引出了 15 世纪末巴黎某位善做广告宣传的镜子销售商的趣话：“为何巴黎人比外省更加文雅？因为镜子在外省不如在巴黎普及。”

### 乡下人的畏缩

农村人也想要照照镜子吗？乡下人认为，镜子是可疑的，甚至令人不安，总是带有一点魔力。民间谚语说：“若家中打破了一面镜子，则厄运将至。”天天面对大自然的人，对不可触摸的影像没有兴趣，他从不费心想看见自己那张布满皱纹、晒成红褐色、因劳作而苍老的脸。在乡间往来做生意的小贩卖给他一块小小的金属镜子，偶尔能碰上玻璃镜子，然后他将镜子悬挂在堂屋里，吊在窗户旁，也用来给妇人作梳妆镜。俗语中常把镜子和卖弄风情联系在一起，它同矫揉造作的姿态或过分艳丽的外表一样会引起人们的猜疑。不过，父母会将镜子赠给出嫁的女儿，期望女儿把容颜打扮得漂漂亮亮，守住丈夫。富裕家庭的嫁妆镜子上会用金箔刻下新娘做女儿时的家姓以及婚礼的日期。

在 15 世纪 90 年至 16 世纪 20 年间部分诺曼底农民的遗产清单中，没有任何对镜子的记载，直到 16 世纪下半叶才稍稍多起来，乡村的遗

产清单中关于镜子的记录极少。弗洛里扬<sup>①</sup>的著名寓言《孩子和镜子》证明了镜子的稀有：“一个在贫穷的山村长大的孩子，回到父母家中，惊奇地见到一面镜子。”圣像学研究也有同样的发现，农场内房屋的墙上几乎从未出现过镜子，宗教祈祷画却随处可见。当然，巴黎近郊的农村与偏远的山村有所区别，大富农和贫农之间也是。阿尔贝尔·巴伯研究帝国君主体制时期的乡村生活。在他取得的财产清单中仅提到了三块镜子，所有者为磨坊主、花匠和农夫。他们居住的地点距首都不远。这几块镜子都“很小”，镶着最简陋的黑木边框。一名约于 1764 年去世的织布工人留给妻子一面镜子，一名桑塞尔的“短工”的遗产清单财物估价为 15 里弗，其中同样发现了一块镜子。不过这些是特例。直到 1765 年左右，农民的生活水平虽有提高，财产清单中仍然难觅镜子的踪迹。在 1765 年至 1770 年间的 10 份遗产单及 1770 年至 1775 年莫城地区的 10 份清单中，米歇琳娜·博朗连一块镜子也没发现，其中也许只有碎镜片和经打磨的金属镜。在 1775 年至 1785 年上曼恩省的拉·封丹纳、原昂、原赛朗地区，上百份财产清单中有七到八面装有廉价木框的镜子，均被归入经济条件最差的家庭一类。此类家庭收入低于 20 里弗（牲畜计算在内），其中包括裁缝等和小手工业者。镜子有时是赠给姑娘的礼物。收入 100 里弗以上的富农或商人家中，镜子比较常见，也比较精美，框饰多为胡桃木或龟甲所制。镜子与锡制餐具、座钟及窗帘一起，体现了人们对装潢、舒适的关注，还体现了以社交消遣为中心的资产阶级生活方式。

1785 年至 1790 年间大概出现了 15 来面，其中有玻璃镜也有

<sup>①</sup>（1765—1800），法国寓言、戏剧作家。



金属镜,尺寸都很小,不到 1 寸,边框为木质镶面。连出售丝带、梳子、系带、小刀、手套和蜡烛的服饰用品商店里也无现货。15 世纪末,下诺曼底地区个别富裕的农场主家中使用带额饰和月桂枝花纹的小镜子。妇女拥有“迷你镜”,以便整理发饰。这种镜子十分廉价,通常由次等玻璃做成,所以照出的人像不够清晰,但它从此遍布在市场上大小摊贩手中。

乡下人极少讲究穿着,因此这些花样繁多的镜子名声并不太好。肉体是劳动的工具,应该爱惜和保重,但不常加以打扮,只有在主保瞻礼节时,女子才会穿上精心收藏在箱子里的母女代代相传的盛装。男人往往没有镜子可用,平均每周上一次理发店。因此,约瑟夫·康拉德在作品《布列塔尼画廊》(1896 年)中创造出一名年轻的布列塔尼农夫柯朗坦,他为自己的胡须生长而操心,时刻注意修剪,因为胡须是进入成人世界的资格证明。于是他向情人——女仆斯瓦兹——求得一小块从她星期日使用的那面镜子上脱落下来的碎片,而那面镜子大概是城堡里的贵妇赏赐给女仆的。

16 年后,在莫泊桑的笔下我们读到了另一段有关乡村里镜子少见的文字。《一个农场姑娘的故事》中,女主人公罗斯与农场工人雅克相好,有了身孕,雅克立即逃之夭夭。“于是,她的生活变成了无尽的折磨,若被人知道如何是好!每天清晨她都早早地赶在其他人之先起床,对着一块用来梳妆的小小的碎镜片拼命地打量自己,惴惴不安地想看清楚今天别人会不会发觉!”虽然那块难得的镜子破碎而劣质,照镜子的人却如此激动!约瑟夫·康拉德得出这样一个结论:“除了泉水中的倒影之外从未见过自己容貌的蛮族人,愿意将整个波托西的财富换取一块分文不值的镜子!”詹姆斯深刻地描绘了英国的风土人情,他约略曾提到一个类似的例子:

一名从小在乡下生活的年轻女子来到一座城堡担任家庭教师,在带镜大衣柜前第一次从头到脚看见自己的身影,惊呆了。

乡村的生活演变进程相当缓慢,家具一两年之内都毫无变化,若是因年代久了而废弃,则用新家具替代,但制作工艺不改,花纹和装饰还是一样。到 19 世纪初才能看到工业进步的成果,新的材料和样式才得以引进。雅瑟尔迪约·杜蒙研究了马孔省农村的家具之后指出,18 世纪末之前,除个别富农、箍桶匠和酒类批发商以外,乡村里几乎所有的屋舍内都没有镜子,但是她又提到了 1824 年至 1825 年间曾有 16 个带镜的衣柜,而且 1825 年至 1826 年的战争结束后,家具购买曾出现过一次真正的突变。家具流水线生产带来了降价;进口木材流行,与桃花心木、竹、红木、卜宾佳<sup>①</sup>和硬叶松木相比,价格较为低廉;加之面向外省妇女的刊物大量发行,不仅教给她们美容秘方和持家之道,还传授给她们家具布置的观念,这些都推进了乡村对城市潮流的开放、接纳。

### 带镜衣橱的降临

大型商店面世了,如巴克街的小圣托马店、佳音大道上的主妇店以及卢浮尔店、便宜坊等等,都是这些潮流变化中的积极领头人:它们推出了一类价格适合低收入家庭的“卧室”,一套现代家具包括双人床、床头柜以及取代整理箱的必不可缺的衣橱。不久,由于圣格班的产品成本下降——第二帝国时期镜子的价格每 10 年降低 1/3,所以衣橱的门扇上能够安上两面镜子。

便宜坊每年 12 月举行一次家具特卖。他们印制的商品目录将最新式样传递到各个市镇的显要人物手中,其中包括几十种不同

<sup>①</sup> 非洲红纹木。

型号的梳妆镜、粉饼镜,装有额饰、单门或双门的带镜雕花拱形衣橱。镜子专柜出售非常廉价的镶枞木边框的德国产镜子,还有价位稍高的半耐久镜或耐久镜,以及各种大小的三面镜。自1854年起,商店开始接受邮购,1855年全年共派寄140万份商品目录。商店每天收到1000份订单,向外省发货100万份。邮购的销售量不断攀升:1855年至1865年之间增大10倍,到1865年止,共向外省发货1000万包。巴黎与外省之间的差距逐渐拉平:1865年左右,圣格班的客户仍有三分之二是巴黎人,而1870年时仅占三分之一。

资产阶级制定了新的社交礼仪,指导每个功成名就的人应该如何装饰居室及如何生活。带镜衣橱从此独霸天下,成为舒适生活的标志!稳固而高大的衣橱使满室生辉,更倍添资产阶级的富足之感。从19世纪中期开始,它与活动穿衣镜竞争市场,似乎更胜一筹。后者为爱俏女子的打扮而服务,在富家女或无所事事的贵妇的闺房里地位至高无上,是木匠工人精心打造的一种贵重家具。前者可以收藏成堆的床单和家中的衣物,用一扇闪闪发亮的屏障遮掩其后的条理、节俭及舒适的习惯,体现了19世纪的光线游戏。在《情感教育》中,福楼拜在阿尔努夫人寓所中安排了一个坚固的带镜衣橱,而在娇艳的萝莎奈特家里装了一座活动穿衣镜。马尔扎克在《贝姨》中同样为女演员约瑟法的香闺里安排了一个活动穿衣镜,而为千方百计想提高自己社会地位的玛尔奈夫人设计的则是带镜衣橱。带镜衣橱的流行在提倡发财致富的时代是大势所趋,乃至大行其道,引起争议。巴尔贝·德·奥德依(1804—1870)曾为其辩护:“带镜衣橱,我偏爱它,我承认自己喜欢这难看的東西。对我来说,它不是家具,而像卧房一端的一座大湖。”蒂奥朵尔·德·邦维尔则对它极为不屑:“难以置信的怪

物,世上最丑陋、最粗笨、最难看的就是它,带镜衣橱!”

17世纪初曾发行一本家庭指南,并再版多次,此书用于指导新婚夫妇如何开始新生活,列举了新居必需的家具:带镜衣橱跻身其中:“衣橱的门已不像从前那样单用漆色的木板制成,而是衬有斜切边的镜子。”依照对居室布置的建议,衣橱应摆放在壁炉的对面,而壁炉的上方本身也安有一面镜子,映照出多重内景,以期盼两人的美好未来!18世纪初某些专门店如雷维当的巴尔贝斯商店便为新婚家庭提供家具,大受欢迎,不完全是由于价钱较为便宜,主要因为“它们具有资产阶级的认可标签”。让·波德里亚(让·波德里亚)①对18世纪镜子的流行作了如下分析:“它是富有之物,资产阶级用它进行自我欣赏,可以令自己的外表优雅,又能卖弄自己的财富……路易十四的世纪以凡尔赛宫的镜厅为终结,这并不是偶然。从拿破仑三世时期开始,家居的镜子装饰愈加繁多,这种风格一直流行到现代,资产阶级虚伪思想随之蔓延。”

带镜衣橱甚至在浴室中也占得了一席之地!妻子精心妆扮,以嘉奖丈夫的成功,所以常对家居生活指南和有关装潢专著中浴室进行细致的描绘,让塞伯爵夫人竟花去整整一卷的篇幅对它专门探讨!她写道,梳妆间的镜子永远不嫌多,因为“需要从头到脚,从各个角度观照自己……大型的三面镜最理想不过,但有一面固定的镜子也足够了,或者有带镜衣橱也行,它最适合摆放在浴室”。镜子固定也可,活动式的更佳,总之应该能使人看清全身。浴室这片神圣不可侵犯的避难所,或名曰“实验室”,或美称为“告解室”,女人“不必担心做出可笑的姿势,独自一人面对镜子

① (让·波德里亚)法国社会学家、哲学家。

时,永远没什么好害羞的!”

### 大获成功的镜子

镜子征服了不爱外出的城里人,1846年的某位观察家之言不无道理,因为镜子为这些人提供了他们最为缺乏的东西——空间:“它使狭小的房间变得明亮,看起来更宽敞,是用节余的钱可以购买的第一件奢侈品。镜子应该安在两个客厅之间,是现代寓所里最可爱的高雅摆设。”若有必要,我们可以从圣格班的账册上抽出一些数据说明镜子的流行程度:从1846年到1856年,浇注玻璃镜的年产量从100万平方厘米上升至1000万平方厘米。从1856年至1866年,产量更翻了一番。这些记录的实现依靠的是化学与机械方面的技术进步。自1856年起,玻璃制造中开始使用硫酸钠。19世纪末,镀银取代了汞浴,因而镜子可在六日内制作完成并发货,不再像以前需要15天的时间,至于镜面的大小,最大胆的梦想得以实现:1876年的环球博览会上,圣格班展出两面大镜,尺寸分别为高10米,宽10米和高10米,宽10米。

到处都安着镜子:豪华的大旅馆、餐馆、咖啡座、大楼入口处、戏剧、赌场和歌剧院,歌剧院的休息室中镜子的尺寸达到高10米宽10米。1876年巴黎地区的豪宅建设预算表显示,镜子制品的费用竟占总预算的10%。位于大奥古斯坦街头的著名的拉佩鲁兹餐馆中,各厅的镜子全是上世纪的原物,“镜面布满划痕,都是交际花类半上流社会女子为验证供养者所赠钻石的真假而留下的!”

第二帝国时期还盛行用镜子装窗户,于是不久就出现了防镜子破碎的特别保险。镜子成了商店装修和美化街道的一个有效辅助手段,店铺仿佛是充满阳光的温室,而商品在镜子的映照下

变得缤纷多姿,引人垂涎。奥克塔夫·穆莱开创名媛之福服饰新品店,凭借镜子创下了辉煌成就。布西科的商贸堂从此一蹶不振,因为他的铺面阴暗,售货员板着脸孔站在又脏又黄的一块块小玻璃窗后,终日百无聊赖。名媛之福还选用模特儿为顾客展示服装,同时,橱窗两侧的镜子摆放角度经过精心设计,映照出模特儿的重重倩影,看起来,满大街上都是这些顶着大号价码牌的“待售的无头美女”。

而今天呢?我们的生活离不开镜子。镜子不再因边框或装饰而引人注目,镜框将它割离,禁锢影子,是现实生活中奇妙的圆弧,如今的镜子不加装饰,平整、毫无瑕疵、精巧完美,颠倒内外之别,使一切变为奇观。每天早晨洗漱的时候又一次看见自己的脸对于我们来说就像呼吸一样理所当然。镜子不止属于私人的秘密之所,还占据了大街、楼房的玻璃窗、城市的全部,促使美国摄影师大卫·霍克内说出这样一句有趣的评语:“如果我们通过镜子来欣赏这座城市,只能欣赏到它的一小半。”假如戏仿一下霍内克,我们可以将他的思考补充完整:“若我们通过镜子来欣赏自己,只能欣赏到自己的一小半。”我们要好好地欣赏镜前的这个人,并发现他的双重面孔。

II

## 肖似的魔法

## i 与上帝的容貌相仿

尽管镜子的形状曾极不规则,多有瑕疵,却一直被我们的祖辈视为具有神力的器物,人们不但凭借镜子认识了自身的形象,更好地认识自我,而且超越了有形,获得无形的观念。以柏拉图主义哲学为典型代表的中世纪观念体系认为,视觉是独特的认知方式——人们通过视觉而认识“美”——镜子还被赋予宏大的象征意义,因为它能增强视觉的敏锐度,并将光线辐射开来,而光是一切美的根源。

不过,这奇妙的东西总是令人不安,因为它并不是原原本本地反映出事物的原样——右手在镜中会变成左手,镜像使得人们对形象和肖似两个概念产生了质疑:镜像模仿原型,映出一个十分肖似但又略有区别的影子。而这个影子位于何处?他看得见却摸不着,感觉起来似乎无所不在,不可探知,难以捉摸:我们看到镜子里的映像,或者说,映像仿佛显现在镜面实体的背后,所以照镜子的人会思考:自己到底只是看到那一层表面,还是透过表面看到反面?由此,镜像揭露出世界的反面存在着另一个虚幻的世界,引发了一场震撼,促使人的目光穿透事物的表面,深入



探究。其实,同棱镜一样,镜子可以扰乱人的视野,因为它不仅能展现世界,还能隐藏世界的某些部分。

此类惊人的疑问说明,镜子是一种谜一般的能产生异像的认知途径,镜子的反射特性使人透视世界,协助“我思故我在”的思辨。首先它引人关注间接的认识过程,通过反射和肖似的形象,似乎在“有形”之中证明了“无形”的存在。镜像是没有实体的外形,难以觉察,不可触摸,体现出上帝那神圣透明的纯净,一切肖似皆发源于此。

## 远古时期的镜像

### 映像世界

对镜像的思考始自柏拉图。在他之前,映像是一种有生命的活动的形态,如诱惑了那喀索斯的水底倒影。我们可以将这个神话的起源解读为一种古老的信仰,相信世界上存在着分身或孕育成形的精灵。比如,从原始文明直到今天,人种学曾经展示过许多例子。荷马将人的存在分为两重,一重是有知觉的外在形体,另一重则是死后脱离肉体的无形之影。[《奥德赛》(公元前8世纪)]那喀索斯相信水中有生命存在,也许是他的灵魂出窍,或是他的分身冒了出来。他的困惑其实并不像看起来那么了不得,许多民间传说中就有类似的故事。古希腊人以为,注视自己的影子会招致死亡,因为影子能摄取人的魂魄。直到希腊古典文化艺术鼎盛时期<sup>①</sup>,映像不再是巫术,而被当作复制品或表象。

<sup>①</sup> 公元前 500—公元前 400 年。

不论直接或反射的视觉影像,古代人对映像及影子的形成都曾提出过各种假说。托勒密(托勒密)重申了欧几里得的理论,认为眼睛发出笔直的视觉光线,接触到物体之后,再将其形状和颜色反射回来。这一理论曾长期被普遍接受。相反,德谟克里特(德谟克里特)和卢克莱修(卢克莱修)认为,传播是从物体开始的,物体发出极细小的微粒,即所谓“幽灵”、像或类质(类质),向四方扩散,遇上眼睛便收缩。“在镜中、水中和任何抛光表面上,我们的眼里都会出现于映照的物体一模一样的‘幽灵’,所以影子只可能是从物体本身播散出来而形成的。至于映像是反的,那是因为碰撞到平面之后,形象不再保持原样,而是被弹回来,如同一块湿软的石膏面具往柱子上一贴便会反凸出来。”

柏拉图综合了两种观点。强调光的媒介作用(《提麦奥斯篇》(柏拉图)),<sup>③</sup>眼睛像太阳,发射出光线,而必须有日光迎向视线,肖似的两者交汇产生影像。这些学说直到16世纪才被更改,当时阿拉伯的阿尔·海桑(阿拉伯)发现,即使闭上眼睛后,映像仍会残留在视网膜上。

无论如何,古代人确信,映像是同感官接触产生,眼睛通过视觉光线或物质在物体留下印迹——因此,蛇怪会被自己的邪恶目光杀死。亚里士多德在《论失眠》(亚里士多德)一书中解释道,视线会在物体上产生某种作用,就像镜子或发光的表面使注视它们的人眼花缭乱。他举例说,女人在经期照镜子会令镜子脏污。在

① (活动时期公元前4世纪),拉丁诗人、哲学家,以其唯一一首长诗《物性论》而知名。

② 拉丁文,意为“类似的形式”。

③ 柏拉图晚期著作之一,阐述宇宙论、物理学、生物学。

④ (公元10世纪),数学家和物理学家,在托勒密时代第一个对光学理论做出重大贡献,对视觉作了精确说明。

希腊人来看,映像世界十分灵敏,可以复制现实世界并与之肖似,那是一种完全的模仿,但处于低等地位,本质不同。

### 视觉幻象

镜像则不反映任何现实,因为,尽管它映照出比画像还更加逼真的物像,但是这一物像既没有实体又不稳定,除眼睛之外,映像不能被其他感官感知,特别是无法触摸,而触觉是可感知的现实基础。“你可以拿起一面镜子,将它朝向四面八方,无需怎样你便能造出太阳和天空中的其他星球、你自己,还有其他动物、家具、植物,你刚刚说到的一切东西,没错,都是徒有表象而毫无实质的东西。”柏拉图在《理想国》(《柏拉图集》载,卷四)中如此阐明人与虚幻不定的影子之间的畸变,痛斥映像的诱惑。

虽然柏拉图将镜面幻象贬至认识的最低层次,居于绘画之下,因为镜像甚至不具有形象可感知的实质,但他还是承认,映像反因其非实体性及肖似性而适用于另一种认知,即类比和精神上的认识。映像并非产生幻影,而是使心灵摆脱感官的羁绊,从果到因,即凭借智慧的光芒观察世界,深入本质。如同令哲人恍然大悟的投影图一样,映像不再是骗人的假象,而是征象、虚空的体现,是某种对隐蔽事物的显露,它是一种显现而非表象。映像不具有实体,却使人通向征象。

当镜子停止对可感知世界的模仿,并不再反映出肖似的同等物时,它闪烁的光芒便被用于预言、阐释、神启乃至法术。能映照物体的镜面闪闪发光,令人目眩,激发出各种各样的幻觉。古代许多文献提及镜像占卜,它像梦一样能提示出看不见的东西。例

如阿特米多鲁斯<sup>①</sup> 在其作品《解梦》(《~~托勒密著作之摘录~~》)中有几大段对如何从镜像推测未来的阐述。

魔法与科学论述之间关系密切,亚里士多德解释说镜面影像的改变是由于空气(《论失眠》)。在《气象学》(《~~托勒密著作~~》)中他还如此解释道:一个人若视力不好就会意外看见自己的影子,实际上较差的视力碰上障碍物(混沌的空气),就像碰上了镜子,于是影像被反弹回来。

从幻象之镜到神启之镜,从虚幻的映像到异象的征兆,光学现象的作用不断发展,直至转向反面,照镜子的人为的是看到自己,而他所面对的镜子给他带来的不止是外表,还有对于他自己的一种谜样变形的认识。保萨尼亚斯(《~~希腊历史~~》<sup>②</sup>)说,阿卡迪亚(《~~希腊历史~~》<sup>③</sup>)地区的里科苏拉(《~~希腊历史~~》)神殿大门上安着一面镜子,照镜子的人会见到自己身影模糊、异乎平常。进入圣地的人应抛弃自己的外表,在众神面前获得新生。

### 认识你自己

依照德尔斐<sup>④</sup> 的神谕,“认识你自己”便是通过寻常的镜子中可感知的有形的表象——映像、影子或幻象——深入自己的灵魂。柏拉图说,人应该关照自己的灵魂,它是人的本质。但灵魂需要映像来认识自身,因为它就像人的眼睛,唯独看不见自己。阿勒西比亚德(《~~希腊历史~~》)观察自己时,无法满足于(《~~希腊历史~~》)所用的镜子,它只不过映出一个酷肖的复制品,外形、颜色和他一模一

① (公元前 4世纪),占卜家。

② (约公元前 4世纪),希腊旅行家、地理学家,著有《希腊志》,记载了许多古代遗址。

③ 希腊南部伯罗奔尼撒半岛中部的高原。

④ 古希腊阿波罗神殿所在地。

样,却缺少声音和思想。因此,情人与至友献上自己的眼睛和灵魂作为忠实不贰、真正的活生生的镜子。苏格拉底与阿勒西比亚德两人彼此互为镜鉴,发现了许多快乐和幸福所不能及的东西。

那喀索斯的故事从奥维德(韵藻篇<sup>①</sup>)开始常常被人重新演绎,他的悲剧是由于选择了最低层次认知,即对自身映像(倒影)的认识,而蔑视了埃柯(回声)的爱。也就是在自我构建中拒绝接受来自他人的调解,因此受到女神涅墨西斯<sup>②</sup>的惩罚。这篇古代寓言自然还没有包含心理学的意义,但已具有对一名发狂的年轻男子的道德评判,他将幻觉与现实混为一谈,自毁前途而没有投身社会。

若使用得当,镜子反而能帮助人对自身品行进行深省。第欧根尼·拉尔修斯(阅读其著作<sup>③</sup>)告诉我们,苏格拉底鼓励青年对镜自观,目的在于:假如他们俊美,他们将努力使自己不负于此;假如他们丑陋,他们会懂得以修养来藏拙。镜子是“独自认识自我”的工具,敦促人不要自认为是上帝,要看到自己的不足,避免骄傲自大,要完善自我。这样,镜子便不是被动的模仿而是积极的改变。

第欧根尼补充道,苏格拉底曾递给醉汉一面镜子,让他看见自己因酗酒而变形的脸,镜子不仅反映外貌,而且反映出内心的态度。它是精神生活的因素之一,为协助人克服恶习,它向人展示他的样子,同时展示他应该成为什么样子。塞内加在发怒的人手中放上一面镜子,因为灵魂的丑化令容貌扭曲。普劳图斯(马提亚<sup>③</sup>)也有一个人物是对同一主题的发展,使之家喻户晓,那是一位老人在镜子里看到自己过去一生中的差错与过失。内省

① (公元前 19 年—公元 8 年),古罗马诗人,著有《变形记》。

② 阿提卡女神,愤怒抗议的化身。

③ (公元前 196 年—前 111 年),罗马喜剧作家。

之镜同时照亮了过去、现在与将来。

### 镜子之诘问

从古至今,对镜子的诘问经过了漫长的世纪,人们还在不断重提。镜子带给我们肖似的形象,不过是骗人、虚幻的表象,迷惑人心,却不能反映出上帝之像。镜子原来是为了使人认识灵魂并压制邪恶,结果被歪曲,用来达到各种可耻的物质目的。

塞内加在《自然问题》中花了好几页的篇幅论述镜子的特性,他重申了苏格拉底的观点:自然界本身通过泉水及光亮的石头吸引人观察自己的影子,因为,能够看见自己的容貌,对于成年人来说,可以让人认识身体的强壮与活力,敢于进行大胆的举动;而衰老时看到了花白的头发可以提醒人大限将至,这样有助于好好生活。然而奢侈、荒淫的官能世界改变了它的用途。镜子成了女人卖弄风骚的危险工具,甚至某些罗马公民,如荷思提尔斯·夸德拉(匀)对它趋之若鹜,把它当作享乐的工具,用以增益男宠们的性魅力。因此,镜子存在着一个严重的缺陷:本是为有形的外表服务,因反射的变形而夸大了欺人的感官作用。与之相反,阿普列乌斯(粤)在《辩词》中着重写下了一篇替镜子洗刷罪名的辩护词,令它的神奇之处大放光芒,远远不止能够复制丝毫不差的映像这一点特性。柏拉图在镜中看到是幻影,塞纳克看到的是虚空,而阿普列乌斯看到是实在的肖似,一种比最为细致的绘画都更为高超的器具所拥有的重现生命与运动的创造力。自然赐予孩子同父母肖似的容貌,使父母能从孩子身上打量自己的样子,这便是对肖似性概念的保证。和前人一样,阿普列

① (匀) (粤) 柏拉图派哲学家、修辞学家及作家。

乌斯援引苏格拉底的镜子乃教育者之说为证,又举出狄摩西尼曾对着镜子背诵演说辞为例。阿普列乌斯的辩词比指控他使用巫术的妄言坚实有力得多,他还拓展出一份视觉原理的技术报告。于是镜子重新获得了道德上和科学上的意义。任何对自我的认识都将面对具有两重性的镜像,它既是骗子又是良师。

## 中世纪神学中的镜子

### 镜中圣像

镜子属于中世纪宗教词汇,人们在《圣经》手稿、新柏拉图主义文献及教会圣师著作研究传统的基础上,引申出象征意义。镜子的实用价值和反射作用几乎被文献及圣像学研究所忽视,因为这两者针对的仅仅是镜中“至善的圣像或邪恶的投影”,即上帝的形象或魔鬼的躯壳。

中世纪神性之镜是有形之物演变的典范及其达成与上帝肖似的工具,它证明,有形世界之中存在非物质现实,并同时区分出认识的各个方法与层次;从镜像到完美的神之影像,认识即反映(反射),从可感知的影像发展到对无形的冥思。

《创世记》记述道:“上帝依照自己的形象创造出与之肖似的人。”肖似是通过上帝的形象传承的,而形象本身什么也不是。因为原罪使明镜暗淡,每个人必须参照神的典范来重塑两者之间失落的肖似。《圣经》便是“无瑕之镜”,目的是为了教育人:在这面镜子前,神的子民应超脱偶然的肉体躯壳,寻找自己唯一的身份——精神上的自我。基督教典籍中有两处对镜子及其矛盾进行了多角度的分析,其一是圣保罗(《哥林多前书》)一节,阐释了世上的

人对上帝的认识“同镜子所反映出的暗淡形象一样”(《斐利非书》<sup>①</sup>)。镜子对真理的反映只不过是模糊的影像或表现。其二是圣雅克(《哥林多前书》<sup>②</sup>)，他将不实际遵从上帝喻旨的行为比作“面对镜子，看见自己的模样，而看过之后，转身便忘诸脑后”。依据圣保罗的看法，镜子是经过筛选的间接的认知，指的是从不完全的视界到直接深刻的视界，以各种类比勾勒出原样来，圣雅克则认为镜子让人认识到自己的多变、脆弱及疯狂。圣保罗洞悉了镜中的一面，如圣雅克所言，人若是仅停留在外形上，消去肖似性，则会迷失自我。

除了这类基督教教义中相关的资料，对光线与映像的形而上学思考均出自《提麦奥斯篇》。有形世界是无形世界的影像，而灵魂是神灵的映像，柏罗丁(《灵魂论》<sup>③</sup>)坚持认为，世界建立在类比的基础之上，等级分明，在《会饮篇》(《柏拉图》<sup>④</sup>)中，苏格拉底发现外形美中反映着内在美。柏罗丁把世界当成来自永恒的真实世界的镜像，外形则是灵魂遇上物质产生的映像，碰上光滑的表面，人眼中便反映出影像。我们不应过于强调外表，人必须遗忘自身的外形才能达到内在之美。

教会的神父多爱借用柏罗丁的说法，“映像之链”这一主题成了尼斯的格列高列(《尼撒的格列高利》<sup>①</sup>)、圣巴西勒(《圣巴西勒》<sup>②</sup>)、圣安布罗斯(《圣安布罗斯》<sup>③</sup>)和圣丹尼斯(《圣丹尼斯》<sup>④</sup>)等人传道的中心思想。德尼斯认为，天使是纯精神的灵物，他们像镜子一样，将天主之源的光芒反射出来，照耀世人，而世人又像

① (斐利-斐利) 基督教哲学神学家。  
 ② (哥林-哥林) 古代基督教希腊教父。  
 ③ (哥林-哥林) 基督教米兰主教。  
 ④ (?-?) 巴黎首任基督教主教。



镜子一样吸纳圣光,灵魂获得净化。

实际上,中世纪的教会文学中有关镜像的丰富含义是从圣奥古斯丁(净身与灵魂)的著作中汲取而来。每个人都是与神肖似的一部分,人的灵魂若没有在镜像的幻影——即虚假的物质世界——前失去自我。[《独语》(杂思录,陈)那么它便能接受上帝之光,并反映出他的美[《论三位一体》(阅读与理解,载,圆)猿]。同时,真正用以自察的明镜是圣经典籍。以《圣经》为鉴审视自己的人既会认识到上帝的荣光,又能看到自身的渺小:“试看你是否为他所说之人。若你仍未承蒙他的召唤,去恳求他……他会教你看清自己的模样。”这面明镜不会恭维讨好,只说真话,面对它观照自我的人已经开始改变:“它的明亮光芒将向你展示你是什么样的人,假如你看见自己带有污点,你会厌恶自己,并开始尝试使自己变美。通过认清自我,你会懂得如何改善自我。”因此,启示之镜与内省之镜合而为一,成为一面智慧之镜。

### 宝鉴——镜子一般的书

从圣奥古斯丁开始,神学中镜子的象征意义包含了三重主题:“人神肖似的主题、模仿之假说、经由认知对精神的寻求。”新柏拉图主义哲学家及基督教诺斯替教这一派别中,曾有如圣蒂耶里的纪尧姆(即圣蒂与圣蒂蒂蒂蒂蒂蒂蒂)、里尔的阿兰(即圣蒂蒂蒂蒂蒂蒂蒂蒂蒂蒂)①和圣维克托的理查(即圣蒂蒂蒂蒂蒂蒂蒂蒂蒂蒂)等众多神学家运用镜子这一典型类比来阐释灵魂与上帝的肖似——灵魂来自上帝又归于上帝。人在自身以及物质世界中觉察到上帝留下的痕迹或印记:“灵魂怎么能发觉自身的美却不为其中所反映出来

① (即圣蒂一即圣蒂)神学家、诗人、“万能博士”。

的天主的伟大而折服呢？”圣蒂耶里的纪尧姆如此反问道。通过积极的精神升华，人可以由动物阶段进入理性阶段，再由理性阶段进入神性阶段。

里尔的阿兰同样描绘了一个等级分明的世界：人由造物主所创，并被赋予灵魂，集自然界的一切精华于一身。为了征服统治着世界的邪恶力量，造物主接受了“明哲”的协助。“明哲”手执神镜，可以保护双眼不受灼目的光芒扰乱，并帮助他明辨神怪。当自然之母升向天空时，理智之神的三面镜照亮了现实世界，她看清了世界的各个层次：在镜子第一面中，她认识了一切自然现象产生的缘由、实与形的统一；在第二面中出现的是没有形体的精神物质；在第三面中，她看到了万物之源及其所有思想以何种方式反映在世界之中。这部作品是篇寓意诗，运用镜子的各种象征形象，以神秘主义高潮为结束。

认识自我的可能性完全在于肖似性的存在。对自身的观察是合理且必要的，神学家对此并不加以指摘。认识自身是认识上帝的一个阶段，无法认出自己的人皆因其不肖似的部分而迷失。圣蒂耶里的纪尧姆劝告灵魂自省者：“请毫无保留地向自己展示你自己。全力认识自己——你自己和以你为其形象的那个人。”放弃认识自我就是背弃自我，拒绝面对自身的神性，会使“映像之链”断裂。人的价值源于其所见及所思，但使人高尚的并非反思自身，而是善于遵效神的榜样，并以凡俗之身通过人世的遭遇认识上天。

任何不以上帝为原型的人像均是有罪的，有偶像崇拜之嫌。仿效行为和注视自身的性质模棱两可，原因在于人与神之间神圣的肖似性，假如仿效行为无关信仰或上帝，则沦落为欺骗的把戏。在神学家看来，魔鬼撒旦是僭越人神肖似的罪魁祸首，反叛的极

恶典型。

从柏罗丁到菲奇诺(云译)①,包括亚历山大的克雷芒(悦译)②、  
啾啾(译)③,各种版本的《奥维德》(韵译)④中都对那喀索斯的过错进行了评论。他错在无视自己的灵魂及其与上帝之间的肖似性:他因自己的外貌而沾沾自得,执迷于映像,却忘记了至上之美,于是他受到惩罚,只能拥有一个虚影,永远也无法实现自己的灵魂所向往的东西。但丁将那喀索斯同伪币制造者一齐安置在炼狱中,因为他满足于和伪币一样徒有其表的有形的外貌。回溯到巴洛克时代,论及镜子的文章都劝诫人们超越可感知的外形,明辨幻象,寻求至纯的明镜带来的光亮。

我们也不必贬低感觉世界的可信度,它仍然是对另一种现实的反映。在上帝之镜中,任何创造物都有来由。宾根的圣·希尔德加德(云译)③将上帝想像成一面镜子,“他的创造物通通包含于其中,不分年代先后”,甚至包括未造成的东西。爱克哈特硕士(云译)④在其《誓词十六》(译)⑤中采用了一种类似的说法:当镜子不复存在,人的容貌也就不再映现,而上帝则将众生的形象永久保留。小宇宙和大宇宙都具有圣智所留下的印记,《圣经》将这“圣智”称为“上帝的无瑕宝镜”,认为在万物开创之时它已无所不在。上帝的全部创造都是为实现“肖似性”。里尔的阿兰说,它对我们而言“既是书又是画”,然而又分门别类地历数知识宝藏,最后谈到那些为破解宇宙奥秘而出现的介绍百科知识的“镜子般的书”。

① (云译)意大利哲学家、神学、语言学家。

② (云译)基督教护教士。

③ (云译)德意志女隐修院院长、神秘主义者。

④ (云译)多明我会神学家,曾在巴黎获硕士学位,遂通称“硕士”。

名曰“宝鉴”的这类百科全书分为自然之镜或历史之镜,如樊尚·德·博韦所著《学说大鉴》,汇集了同时代知识之大成,吸引人们的关注(思辨)。中世纪时,主体-原客体两极问题尚未出现,关注(思辨)即为两个主体之间如镜子两面的物像对应关系。它包容一切有形之物,视之为无形的肖似者,而无形世界是一个可以破解的封闭的场,人从中可以由已知到达未知。苏索(苏索<sup>①</sup>)说:“这便是为何此种认知的方式被称为思辨。”[《传记》(苏索),见托马斯·德·阿金(托马斯·德·阿金)也将思辨和“宝鉴”联系在一起,他论述道:“用镜子观察某件事物,便是从果来推究因,果中反映出因的肖似者,因此可知思辨会引向深思。”

中世纪时,镜子也是人规范自身行为的模板,它向人展示他是什么样子,并告诉他应该成为什么样子。镜子名正言顺地复兴了一套古老的道德准则——教士们描绘出完美的基督教贵族王公形像,作为令人赞叹的理想典范,青年人则从典范身上看到他们应该仿效的那幅面容。愿世纪时的一名贵妇杜达为她的儿子写下了一本教导手册,称之为“明镜”,将它比作妇女用来装扮容颜的镜子。镜子给每个人指出他们的缺陷和本分。女士的镜子、王公贵族的镜子、神学的镜子、道德的镜子,它们既是书画又是映像,反映出众生均需努力效法的唯一至善的典范。

#### 让·德·默恩与但丁

在中世纪整个教会文学当中,镜子这一暗喻无所不在,它的荣耀应归功于当时已登上众科学之首的光学研究。这门科学同玻璃艺术一样享有无与伦比的威望。自愿世纪至愿世纪,格罗

<sup>①</sup> (苏索-苏索),德意志奥秘修行家。



图 1-1-1 阿基米德利用镜子聚光，托马斯·德·阿金（*Le miroir*）著，威尼斯，1575年版。

斯泰斯特（*Optique*）、培根（*Optique*）<sup>①</sup>、阿拉伯的阿尔·海桑等人的光学论著，以及阿拉伯的阿尔·海桑所著的拉丁文译本，更新了亚里多德和欧几里得的定理。牛津的方济各派是这场运动的先锋，他们将视觉作为认知的一种特殊方式。

让·德·默恩所著的资料翔实的论文非常出名，他阐释了各式起放大、缩小作用或能使人发光的镜子；其实他从格罗斯泰斯特的论著中受益匪浅，使其思想得到广泛传播。依格罗斯泰斯特所

① （*Optique*）英国方济各会修士，哲学家、科学家。



葬火殉葬,很显然在影射虚幻爱情的欺骗的花招,与此同时,他又继承了所有先人流传下来的关于这个词的丰富含义。他的作品是典型的镜子,如同尼格尔(晕晕晕)所写著名的《情痴之镜》(配晕晕晕译本),为爱发狂的人可以从中看到自己失去理智时的疯狂举止。它是一面智慧的镜子,像中世纪的“宝鉴”,是一个时代知识的百科全书;它是一面认识自我的镜子,每个人都能从中学会如何运用自由意志对抗星宿及命运的掌控;最后也是最重要的一点,它还是魔幻与诗性创作的镜子,因为作家通过各种视角展示,这几重“镜子”相互映照,使这部作品成为一曲对不同层次的知识赞美诗。

## 现实世界

无独有偶,但丁也借用光学来比喻知识。他为我们引出拉结与利阿,分别代表思考与行动,两者均手执明镜。明镜教人从一个经验真理中辨识出神性真理,《天国篇》(孕晕晕译,增晕晕<sup>①</sup>)的第二曲中,贝雅特里齐劝导诗人进行一场光学试验:“取三面镜子,将其中两面置于与你同等距离处,余下的那面稍远,放在另两面之间,正对你的双眼。”然后贝雅特里齐在朝圣者身后安下一盏灯,将镜子照亮。

三面镜子反射回来的光芒完全一致,尽管距离不同,只是最远的那一面映出的光亮看起来略小。从远处照耀着朝圣者的那面镜子代表智慧,而近处的两面镜子代表着众多的被造物,它们同样忠实反映着神之光,明亮灿烂,毫无折损。朝圣者的整个旅程穿越了重重的天界,从初级的镜子逐步上升至顶级,最终直

<sup>①</sup> 《神曲》中的一篇。





介的作用,但它不再仅仅是感性与心智(理性)之间的联系,或是上帝和世界在镜中的显现使宇宙得以具有意义;它还代表着人的参与,人有能力分辨和面对。从尼古拉·德·居(尼古拉·德·库萨<sup>①</sup>)开始,哲学的潮流追求逆向思考,以期构成感应与联系的网络。感性与神性之间的联系正是通过人文主义者的眼光、经验与历史,而绝非依据单一的参照物,才建立起来。

视觉是尼古拉·德·居思想的核心,作为物质与精神、有限与无限之间的一处冥思的空间,但它不再意味着凭借类比的方法在一个等级分明的世界中从低一级的层次跃入高一级的层次。镜子带来的是距离与分隔。

尽管感性与理性、层次与其概念之间并没有任何肖似之处,物质世界却是精神活动的首要条件,敏锐的视觉为理性思考提供基础,而对所见之物进行分析推演是思考的范式。眼睛之所见与精神之“所见”在镜子这一主题之下有了交集。镜子是“由此及彼的观察工具,思索的焦点”。人的领悟力依靠感觉资料,将世界重现出来,并且同时能够在反射(反省)过程中辨认出自身,条件是仰赖世界之源、全能的典范及众生之神。

但是有限的思想如何能捕捉神力无边的绝对的“他者”——上帝呢?上帝是无极无终、独一无二的典范,无所不及的完美之镜,包罗万象万物,容纳一切矛盾,并且唯有他(上帝)才能使其自身显形。尼古拉·德·居的《圣像论》(《神学》卷首采用凡·德·韦登(凡·德·韦登)所作的一幅画,用来表现在对无限的认知中,人与上帝目光的相交与融合,尽管两者之间存在着绝对的差异;众所周知,按照肖像画原理,基督像上的目光跟随观赏者的目光

<sup>①</sup> (尼古拉·德·库萨,德国神学家、哲学家、数学家。

左右移动,与之同步,也就是说,“无论你朝向何方,上帝永不离弃你”。每个人的独特视线与神的无穷多的视线交错相遇。虽然人渺小、特殊、各不相同,但在上帝的眼中,人会同时看到超验与本质、无限和自己的目光:“因此,每一张凝视你(上帝)的面容的人不会看到任何相异之处,与他自身没有任何差别,因为他看见的是他真实的自己。”同样,一只眼睛尽管极为微小,“也能容入一座大山的影像”。从上帝的身上注视自己的生灵会看到自己就是神力的反映,是一个具有个性、品质及创造力的有限的形象。正如马格纳尔(马格纳尔)的妙语所言:“人是上帝的自画像。”

### 丢勒(阿德里安)①的自画像

丢勒那幅著名的自画像将他自己的面容仿画成上帝的模样,可算是实实在在地体现了马格纳尔话中的意思:每个人都是上帝的映像与形象,作为能动的臣属,他是上帝的体现,既具有历史性又产生了外形变化。基督是介于有限与无限之间的协调者,将自己人形的容貌托给画家:造物物与其典范融为一体。若这一做法并非为了体现信仰行为的玄妙,则变成亵渎圣物。不过,在这样的画像中,肖似性不是通过笼统的或象征性的方式表现的,而是借助可感知的外形及特殊的相貌特征;它揭示出“我”的身份,并通向一种客观视角的全新体验。

自画像建立于画像的基础之上,从艺术家的统领地位奠定的那一历史时刻开始,艺术家不再是一个只会沿袭传统复制一套常用图样的匠人,而真正成为创造者,于上帝并驾齐驱。大家都知道,像菲迪亚斯(菲迪亚斯)②那样敢于突显自我的人在古代是被苛

① (阿德里安·丢勒),德国画家、版画家,文艺复兴大师。

② (活动时期公元前464—前401),雅典雕刻家。

贵的,而作者之印绶这一概念也是很晚才出现的。在弗兰德斯画派中,凡·埃克(凡·艾克)<sup>①</sup>曾多次带有象征意味地使用镜像的反射,以泄露他的存在。画的正中绘有阿尔诺勒菲尼(阿尔诺勒菲尼)凸面镜,它如同上帝俯视人世的眼睛,看到观赏者所无法看见的东西。镜子里有画家的影子,他身旁还有一名孩童,在这场婚礼中充当见证人。画家既在场又不在场,以细小的身影藏在那面“上帝之眼”的镜子里。镜子恰巧位于画面中代表无限远的没影点之处。这面镜子可不是模仿之镜,它既是显微镜又是望远镜,令画作的封闭空间中冒出另一个现实世界,从可见之物中看到不可见之物,从小型的无限空间中生出巨大的无限空间,借助的是无尽扩展,从而重新产生画家运用艺术进行的创造。

所有的画家都为自己画像,悦慕(悦慕)也许是这一极为现代的词语的开创者,它可以指人文主义艺术家的作品中自身的投影,或指在某一空间中通过视角的创新而产生一个统领安排的主体。例如在知名的《象征性形式的视角》(《象征性形式的视角》)中,它还可以指和丢勒一样创造自我形象,以进行不懈的自我对话的个人展示,但仍应使这一对话与其时代相适。

丢勒(丢勒)岁时,即(丢勒)年,绘制了第一幅自画像,接着在(丢勒)年(丢勒)年, (丢勒)年及(丢勒)年又曾多次重画, (丢勒)年(丢勒)年至(丢勒)年间所绘的一幅图中,丢勒甚至将自己画作裸体的立像,在当时可谓新奇的大胆之作。如果想从这些自画像中找出什么心理学意义,发现隐秘或了解画家的心绪的话,那便要大失所望。我们至多只能揣测出人物的伤感与愁思。他自己的一生的方

<sup>①</sup> (丢勒-丢勒),荷兰画家。

面面都记载在他常写的日记里,日常生活的各种事件都录在里面,他却不曾将自己作为画家和作家这两种生命的表达方式结合在一起。过去的“我”并不留存在普通人身上,相对地,普通人不在意过去发生过的事件。和内省不同,我是谁人的“我”?这个问题是艺术家的探问,他靠自己的艺术来评估自己在世界中的位置,在绘画中寻找一种对宇宙的理解模式。

与自我的对话是通过与上帝的对话而达成。只有在神学的荫庇之下才能产生人的科学。1529年,丢勒将自己画成基督的模样,那幅自画像采用的完全是按宗教传统规定的正面像画法,举手姿势也与上帝的手一样。他打破了当时的惯例,这幅长度为普通画幅四分之三的小像为的是让人更为实在地认识基督徒的身份。基督徒是典范的映像,也是对耶稣原基督的模仿所应修成的结果。丢勒极为细致地描摹了自己的相貌特征,因为他不希望观者对人物的身份产生任何怀疑。如此一来,他证明了艺术家能够创造出肖似的容貌,这幅画既让人看到他存在于世间的历史性的真实,同时看到神秘的人神合一的真实。这幅画借荣耀之身而获得肖似性的恢复,丢勒完全体现出了圣保罗的两行诗句:“我活着,但这不是我,而是基督,他活在我体内。”因此,路德断言,任何一名信徒均可以称:“我即基督”——而“我们所有人都摆脱了纱幕笼罩,反射出主的荣光”。

因此,人的容貌是由上帝的容貌来确证的。洗礼之印在受洗者的前额刻下了肖似性的记号。从此他与上帝相仿,即使身世不同,至少已具有肖似的人形,上帝的子民酷似他作为人的容貌,丝毫不走样,他的轮廓、特征与能力,统统不缺。

在玛格丽特·德·纳瓦尔(配用)的两首诗《罪孽灵魂之镜》(与《被钉死的耶稣之镜》)

西元11世纪末至12世纪初的镜子中,我们可以看到对丢勒自画像的传承。这两首诗写于王后晚年之时,她在诗中以一种近乎痴狂的方式描绘了她与先圣之间外貌的酷似:尽管她是个挥霍无度的败家女,糟糕的母亲,不称职的妻子,这些罪过足已毁掉她的形象,但她仍清楚自己是基督的女儿、姐妹、母亲和配偶,因为她身体里存在着神性,在她内心深处“呻吟”、“叹息”,像许许多多不可磨灭的遗传的痕迹。

当镜像为人展示出新的身份时,始于古老的亚当的那种亲缘关系就消失了。如同尼古拉·德·居所认为及丢勒所表现的一样,玛格丽特是在她的不肖似(背离)和罪孽的基础之上才将自己提升到与上帝平等的位置。映像这个倒转一切却令人终得皈依的主题不再是中世纪时期镜子的传统主题,而是一种提高的内在运动,从不完善到完善,从平凡偶然的面容而获得至上的美,从认识相异性到认识自己的身份,生存的经历使这一运动永不停止。对于玛格丽特来说,镜子变成一个可用亲密的目光注视自己的处所,一个过滤了情感、欲望、肉体的软弱及心灵的不坚定的供人忏悔的空间。

身份的表现似乎是一种冲突甚至是矛盾,如同在失明的黑暗中焦灼的探问。“望见自己如此庞大的黑影,明白我对自己不够了解。”必须等到清楚地面对面看个分明,她才能认识别人所认识的自己。丢勒在《受苦的人》(造于1505年)中为看清自己而绘下自己痛苦的脸孔。同他一样,《受难的基督》一诗中,玛格丽特期盼在死去时注视自己:“此刻我要凝望我脆弱的身体,它原是不持久的黏土和污泥,主赋予它肖似的外形。”在基督濒死的苦难之镜中,这个患麻风病的罪人认出了自己真实的面貌。



人文教育培养出为深思高虑而生的个体,他像镜子一样能够将有形的世界转变成形象和思想。他也是“上帝唯一真正的映像,只有在他身上,人与神的肖似才会发光和显现”。阐释世界的画家或诗人是世界的镜子,但他不以无名的方式参与,不会消失在神圣的创造之光的背后,而是极为骄傲地肯定自我。约瑟夫·德·博索特特意将他的宇宙起源论长诗命名为《世界之镜》(1534年),借此作为中世纪《世界宝鉴》(15世纪)的续篇,不过他主要强调的是艺术家的合法性。写作是一面镜子,是“由动听的言词打磨出的光亮的水晶”,人投影于其中。“若希望看清楚自己,欣赏自己伟大的灵魂,就得照一照这面世界之镜。”但这面镜子仍然是上帝之镜的反映,因为,“唯有上帝本身是闪亮的明镜,世间万物无一不处于其中”。

技术的进步使镜子从凹面发展到平面,映照出人文主义者与知识之间的崭新关系。有形与无形不再由同一法则支配。凹面镜使空间集中(压缩),展现一个球面的全景世界,兼具多个视角,但它的弧形表面令影像变形。相反,平面镜提供一个准确的映像,却只有不完整,使视野局限在某一个视点上,作用就相当于一个导演。这种知识形式不仅是象征性和类比性的,而且是批判性及推论式的。他在新的表现主义哲学中得到了一席之地,遵循其特有的规律,并注定要在组织安排的作用之外增加观赏者的乐趣。

由此,艺术家用单一的由数学规律支配的纯粹精神空间取代了具有对应关系的集合体。瓦特森及瓦特森指出,人为的视角的胜利意味着巨大的革新。画家所绘的一扇打开的窗限定了实现的角度范围,主人公在框框里出现,望向远方消失在地平

线上的没影点。布鲁内莱斯基(1377—1446)①便是运用这样的视角,通过一个装有镜片的盒子和一个背面涂色的带孔的盖板,他看到了缩小的佛罗伦萨洗礼堂。一个世纪之后的悦庵(1527—1606)使用镜子将其拟人化。

作为获取知识的反映和观赏者的工具,镜子能产生不少有意思的光学作用,使物体与映像截然不同。阿尔伯蒂(1404—1472)和达·芬奇(1453—1519)把镜子看作良师,以其审验肖似与否,培养眼力,同时也承认它是幻象大师,而幻象只是对肖似性的操纵。这一主题于16世纪下半叶变得越来越引人注目。1576年,什贝松(1540—1617)②写成了《悦庵(1527—1606)的视觉科学》一书,研究“视觉科学”。继16世纪中期发表的众多视觉科学论文之后,此书阐明,依靠多视角以及多面镜子的不同摆放位置,物体之间的相互关系可以达到何种欺骗人的程度;若缺少一个唯一固定的客观参照物来包罗全部视角,观赏者永远无法证明自己的观点正确与否。

镜子用一个任意的框框安排并分割出一个空间,展现了各个视角间的相对关系,因而恢复了思维游戏的复杂性和活动性。人的思想是棱镜,里面包含着各种层次与形象,还穿插了一个又一个意义,构成彼此相连的比喻的网络。16世纪时,特索罗(1564—1628)教士在《亚里士多德望远镜》(1608)的开头部分将人的智力比成最纯净的镜子,并说这一比喻令人愉悦,因为“比起看着眼前实物,望着远处的多重景物有趣得多,也舒服得多”。创造出的幻象比事物本身和现实更加诱人,比整体更有吸引力。形形色色变幻无穷的映像刺激人的头脑,对一切肖似性

① (1377—1446) 建筑师及工程师。意大利早期文艺复兴建筑的先驱,运用透视学原理、数学模数和几何公式进行设计。

② (1540—1617) 法国工程师。



的唯一源泉的参照便因此失去。

### 17世纪的光学变革

对肖似性的陈旧认识已逐步消亡,同时镜子带给人的不安和迷惑也随之解除。17世纪的新兴科学更新了光学的基础理论:视觉与反射、折射作用从此与物理中的光的传播规律建立起了联系,这得归功于开普勒<sup>①</sup>。一旦认识了人眼的精确构造——晶状体的作用、汇聚的概念、光轴、视网膜,人与世界的相互关系开始慢慢改变。

到此时为止,人们还只认为光线照进眼中时会反映出物体的形状和颜色,产生视觉冲击,视觉与判断即理智有关,属于常识,属于理性认知力,比如衡量距离、与其他物体比较、估计大小等等。在这样的体系中,镜像扰乱了知识,影响判断,使人相信此处有一个物体,而实际上它并不存在。映像是光学幻象,是个“骗人的玩意”。倾斜的光线射入眼睛时通过角膜折射进入瞳孔中。人们认为这种视觉是虚假、变形的。自然,这些观念对数百年来有关映像的哲学及道德看法产生了一定影响。

德拉·坡尔塔(阅读与理解)<sup>②</sup>造了一个暗箱,证明亮处的物体是“通过瞳孔映入眼中”,再投射到黑暗中的晶状体上。从中世纪沿袭下来的科学理论体系并未因德拉·坡尔塔所进行的实验而发生太大改变。开普勒却大胆地抛弃了陈旧的学说,根据光的折射原理得出了正常的视觉方式。它定义了视觉形成的三个阶段:一

① (阅读与理解) 德国天文学家。

② (阅读与理解) 意大利自然哲学家,第一个认识光线热效果的科学家。主要著作是《自然魔法》,将魔法视为控制自然现象的一种技巧。发明了暗箱(照相机的原型),使用透镜的先驱。其他作品有《记忆术》、《农庄》、《论人相》和《论天象》。

是光学阶段,物体的像通过瞳孔的角膜印在视网膜上;二是神经传输阶段,通过视神经将图像传送至大脑;最后是心智阶段,头脑辨认出物体。从小宇宙到大宇宙、从有形的物体到可感知的视觉图像,它们之间的肖似屈从于主观作用,不再是必然的。

笛卡儿完善了开普勒的理论,对视觉演变发展做出了认识论上的总结:外部世界通过感知它的人而获得理解。梅尔罗·庞迪(1905-1961)写道,一个笛卡儿主义者看不见镜子里的自己,因为“他在镜中的像是物质的机械的反映。假如他认出那是自己,觉得它与自己肖似,那是由他的思想制造出来的联系;而镜像与他完全是两回事”。是否肖似不再是两个事物之间的关联,而是在于那个解读并分析这种关联的人。同样,映像也失去了魔力。它并不会揭示某个真实的圣像,更不会忠实地反映现实;它不再包含秘密,而秘密从此隐藏于感知与思考肖似性的头脑之中。

和开普勒一样,笛卡儿也忽略了“虚影”这一视觉概念,它是强烈光线的假性延滞所造成的,与真实的影像不同。笛卡儿只限于区分 ~~非即~~即视网膜上的映像和 ~~非即~~即人在镜子里看到的空无所依的镜像,而这两者都只是中世纪的分类概念的延续。不过,光学从此开始适用于各种试验和计算。“暗房”使人能够便利地在设备内部复制出物体的影像,为光学的作用开辟了新的视角。与此同时,不少关于反射光学的论文发表,对“虚影”现象进行了分析。

几个世纪以来人们对影子的疑问不断变化。我们所给予映像的地位——圣像、模仿或征兆——决定了认知的方式。主观性——对自我的认识及自我意识——渐渐从曾经缔造并束缚它的宗教视角中脱离出来,扩展成一个独立的领域,而且,对影像和视角的掌控赋予了人一种新的权力,即操纵自己的形象,不顾为

他提供保障的人神之间的肖似而任意进行改变。

1839年之后,法国初期的摄影试验以类似的方式而成为渎圣行为(对某些人来说),因为摄影将影像复制并固定下来,这种试验背弃了对唯一典范的肖似性的追求:“企图凝固那些转瞬即逝的影像,不仅是不可能的事——对此,德国所作的科学实验已经有力的证明了,而且这计划本身就是亵渎神明。人是仿上帝之像而造的,他的形象不可被任何人力所制的机器固定下来。”对模仿和偶像的古老禁令又因影像技术取得巨大突破而死灰复燃。

## ii 模仿之风盛极一时

凡尔赛宫中四壁都有眼睛,布满明镜的厅廊光亮得令人不敢逼视。圣西蒙谈及王宫时,仿佛里面藏着成千上万的窥视者,偷看他人的一举一动,同时都被所有人偷看。他还饶有兴味地说起自己曾用来对付随从的一招:“当我们在宫内的一个小厅里漫步时,我从对面的镜子中看到他低头窃笑,像是高兴地打算着要任我自言自语,最后让我大吃一惊。”镜子使一切无处可藏,暴露无遗,堪当好奇的眼睛:本想出其不意窥视别人,哪知作茧自缚,反倒被人偷看,一切都展现在全部视线之下。

古典时代人们赞美镜子,不断建造镜室,颂扬光明的统领,颂扬一个灿烂明亮的世界降临,驱走了黑暗与异类。镜子取代了现实世界,代之以对称的复制品、映像与人工的舞台,旧制时代的社会将个人“自我”的表达与成长交付给这一文明的替身,让他在上帝和他人的注视之下逐步成形。

在引导人进行内省之前,镜子最主要的用途还是在于修饰外表、协助人适应并与社会融为一体。照镜子时并不是自己注视自己,而是镜子在注视你,将它的法则强加于你,作为规范工具衡量

人对上流社会的风尚法典的遵从程度。对自身映像即人的可见的外在体现——我可见故我在——的意识，自我意识起初是与之同时产生的。身份的确定要通过外形、角色、认同，决定着主体地位的建立。

与此同时，镜子对称的两面以内外一致的透明打造起希望。镜子能化出多重影像、放大并散发光线，使生活变成一道奇观，社会像是水晶玻璃窗，人人都可以看着它，照见自己，还会被人看到，努力成为模范的复制品，如侍臣的典范。“总是乐意受到君子们的瞩目才是真正君子的作为”，拉罗什富科<sup>①</sup>所提出的这种“卖弄”意味着完全透明，与努力融入社会是相辅相成的。

教养的最高境界依靠的是模仿与肖似；它期望用礼仪规范的表现取代自恋和个人利益，在人与人之间建立起完美和谐的关系。镜廊中，多枝烛台的光芒和镜子的反射“几乎令阴影无处躲藏”，它标志着这样一种矛盾：一个暴露于所有人无所不及的目光之下的社会，以追求理想与明晰的人际关系准则为名义，引人注意自己，捕捉和吸引一切目光。

## 镜子与礼仪

### 道德之镜与社交之镜

镜子教人以风度举止的学问。贵族的物品清单里总会有它，在这个系统中，社会身份以“绅士风度”、讲究仪表和礼仪规范为基础，镜子的地位举足轻重。这一主题早在文艺复兴时期的人文

---

<sup>①</sup>（~~阿兰·巴迪欧~~）法国作家，著有《箴言录》。

主义言论中已屡见不鲜：文学作品——如十四行诗和细腻的颂诗——中有一些对镜子的论述和(影射)讽刺，在道学说教的文章、医学著作和教育论文中也可以看到。

为了使镜子的使用显得合理，人们总是引证苏格拉底的话：镜子是可靠的见证，人人都要通过它检视自身，从中得到向善的规劝。“认识你自己”这面明镜建立起了一种生活的规范，继古代哲学家之后宣扬正确的自爱。苏格拉底(公元前470—399)的一部传播极广的作品集《斐多篇》(公元前385—380)在自爱(苏格拉底)一栏里对镜子作了一番赞颂。皮埃尔·格兰戈尔<sup>①</sup>的一句名言(17世纪)也谈及镜子，提醒人要谦虚：“懂得照镜子的人能看清自己，看清自己的人能认识自己，认识自己的人绝少自大。”审视自身的义务来源于道义的要求以及与他者的关系。

伴随着镜子产生了对智慧、谨慎和真理的譬喻，17世纪法国哲学家根据一个多世纪以来的古老惯例将它们撰写出来。准确感知现实的视觉女神(缪斯女神)同样也掌握着一面镜子，有时还带着罗经，以引导几何的操作，因此镜子成了智力的象征。在意大利和西班牙，哲学由镜子来代表，用的是苏格拉底的典故，而镜面的反射指的则是思考的心理过程。

依照这些论据，赞美镜子的人赋予它一个积极的教育者和美的创造者的角色。在新柏拉图主义的概念中，镜子只是对永恒形式的反映，实体之美高于精神之美：“它不过是映照出印刻在一切有形之物中的上帝的面容与光辉。”镜子首先应该将内在的反映外在化，维护与美化身体，修饰自己的容貌使之整体和谐，这些都是合理的。苏格拉底在他的论著中花去一整章

<sup>①</sup> (苏格拉底) 法国演员、经理及剧作家，著有《大衍术》、《赌博之书》和《事物之精妙》等。



15世纪末的镜子，由伊萨贝尔·德·洛林版。

来探讨使用镜子、装饰和自我鉴赏的教育方法。他承认了镜子有好的作用：“只要谨慎，不污染人的眼睛，镜子没有可指摘之处。”不过他附带地对“色情”做出了警示。这已经解除了不少对外表及镜子的谴责。

道德之镜和用于修饰仪表的社交之镜，这两者之间的关系游移不定，有时还会混杂模糊，由此前者才可作为后者的托词。吉尔·科洛泽（~~15世纪末~~）曾将一面镜子置于苏格拉底的一名弟子手中（~~15世纪末~~），并在《家居讽刺诗》（~~15世纪末~~）里以之为居室摆设的重要部分：明净、光亮的镜子，它可令女主人清除心灵的污垢和“肮脏”，扮美容颜，惹人爱怜。贝朗热·德·拉图尔同样强调对自身的审视和梳妆打扮：“聪明的镜子为美貌带来保护与照顾……”里耶保（~~15世纪末~~）医生以（~~15世纪末~~）多页的篇幅详尽地列举了女人为遮掩缺陷而装扮自己的各种方法，但一开始便提醒她们必须使心灵与外貌和谐一致。

无法想像,若没有镜子,整日为符合礼节与审美标准而担忧的“朝臣”如何研究自己的举止风度,把握面部表情,并控制好自我的肢体动作。巴尔达萨尔·卡斯蒂利奥内<sup>①</sup>对这一点有所体会,尽管他只提到过一次。当时的话题是人与自我的区分有多么重要,他为了称颂王公——间接的奉承是唯一可行的——而说了-一个风趣的笑话:有一位将军勇猛过人、威武非凡,以至于他不敢照镜子,因为“看到自己的影子他会把自己吓个半死”。这则典故出自于苏格拉底的对话,其中柏拉图提到了勇敢的将领拉凯斯<sup>②</sup>,但他不知勇气到底为何物。在这个故事中,将军的狂妄自大令人发笑,更可笑的是他不能区分自身和他的映像。朝臣的特性就在于能够表现最佳的自己,勇于面对自己的形象。

面对自己的影子,侍臣打量着“自我”社会化的外形:优美、高雅、宜人,这些是贵族天生的品质,镜子帮助侍臣调整自己的本能与情感,由此激发和保持这些社会性的品质。“神奇的明镜,它纠正人的邪恶,令人洗心革面,是唯一的控制者。”社会生活离不开交换和约束、名誉的规则和仿效的动机,它是人的内心产生出自我价值感的母体。对反射所得的两重形象的研究仅仅限于以下范围,这种两重性因其所包含的比较作用而具有价值,因为我们要吸引他人的目光,赢得众人的欢心,让人对自己留下好印象。人通过社会大众初次感受到自己,在镜子跟前领会自己的角色。

相面士们也爱援引苏格拉底对镜子的说法,热衷于仔细地观察人的面相,而且怂恿每个人都去研究自己,对于那些懂得解析细节的

---

<sup>①</sup> (源流—员)意大利外交官、侍臣。他的《侍臣论》使他成为文艺复兴时期贵族礼仪的权威。

<sup>②</sup> (公元前源—前源)雅典贵族、苏格拉底的密友。柏拉图的一篇关于勇气的对话以他的名字为题。



人来说,通过与动物的形态比较,相貌特征能够揭示出人的内心。相面术结合了体液医学和星相学,探寻一般意义上的人的不变的本质,17世纪时又因卡尔丹<sup>①</sup>、德拉·波尔塔采用压力及面部表情而取得了更大的进展。“通过对他人及对我们自身的审察,这类科学也可以极为有用,使我们成为自己的相面师。”掌控自己的相貌,成为自己的相面师,这就是人们反复强调的镜子的真正的威力,它可“让人完整地打量自己,认识自己的本性到底是何倾向”。

相面士的野心并不是引导一场现代的内省运动,而是要运用对性格以及本性——如词源学所示——规律的更深刻的认识,控制不稳定的人际关系。相面学试图为社会生活带来和谐,使人得以透过面具正确地评判他人。我们看到,旧体制时期的人们由于虚伪掩饰、担心被人误解而不得安宁,因为虚伪掩饰的行为严重影响了建立在村民、市民或行会的合作之上的社会体系。大部分的新闻事件中,那些被个人冲动和群体限制左右拉扯的人物通过两者的冲突逐步认识到自身的限度。

### 外表的颂辞

17世纪,高尚的典范依靠镜子的双重作用——协助适应社会、小心保守私密——来建立。这两者相辅相成,正是由于两者之间的张力与冲突才产生出对自我的初次体验。

被抑制的张力将生出古典时期所谓的天然,或是天生的优雅,个人的独特性情从而体现出来。天性既是自发的又是迎合世俗的,反映出人物的个性以及他仿效榜样,对社会规范的屈从。但是社会规范的控制给个性留下的空间十分狭小,而毫无矫饰的

<sup>①</sup> (1586—1640) 意大利医生、数学家、占星术士。

天性难以自动显现。作为校验与控制自我行为,实践礼仪教育的工具,镜子即使能给予每个人单独面对自己的机会,也不会有利于个人的权利。它所带来的对自我的感受是一种矛盾的羞耻感,使人意识到自己的肉体和他人注视之下自己的外表。

巴尔萨扎尔·格拉西安(月~~拉~~·~~拉~~·~~拉~~)<sup>①</sup>研究外表,且对人的心理了解深刻,使两者成为掩饰与自我控制方法的最佳结合。侍臣怨恨上天没有赋予他注视自身的能力,甚至“无法更好地保持自身洁净,掩藏或舒缓激动的情绪,弥补自己的不足”。巴尔萨扎尔反驳说上天是明智的,只让人看见自己的双手和双脚:双手是活动的,所以人要审视自己的行为,而双脚将人固定在土地上,提醒他要虚心。巴尔萨扎尔这篇小文章对眼睛的作用大加论述,但没有讨论目光对映像的触及。内心的自我总有虚荣之嫌,而社会性的自我通过教育培养和实践形成,镜子则对两者进行裁判。

每个时代都会选出一个代表性场所,既符合时代的格调,又符合它的思考与感受方式。17世纪时,古典家居中出现了新房间——镜室,四壁镶嵌的全是水晶镜。高雅的男主持人与女主人欣赏着光亮的镜面所反射的灿烂闪烁的光线,看着镜子里一同映出的自己的面容与厅堂里祖辈的画像,颇为以乐。

这个封闭的处所非常适合私密的行为,还可给人以憩息和内省的乐趣,在这里做主的是个人的情绪及品位。不少故事都不厌其烦地对它进行了描述。风雅小说作家德·多尔什神父描绘镜室时着重写道:“最为赏心悦目的是,房间里有三面精致的大镜子,将房间中一切美好之处都映照出来:正中央的那一面的边框由水晶镶嵌而成,仿佛是千万块不同的小镜片拼接在一起。”特里斯丹

---

<sup>①</sup> (月~~拉~~·~~拉~~·~~拉~~) 西班牙哲学家、作家。

·莱尔米特<sup>①</sup>的自传小说《失宠的侍从》中的英国女主人公也是在一个几乎一模一样的房间里与情人会面：“在这个漂亮的小房间里还安有两面大镜子，可以照见近身全影……”近身全影这句话肯定了主体的诞生，人开始找到对自我探索的方法。

但是，即使躲藏到这个隐蔽之处中，他人的目光仍未失去权威。镜子首先被视作外部要求的传达者；它带来一个虚构的在场人物，他者、对话及世界的承诺；在一个崇尚优雅仪表的社会中，它充当同伴的角色，目光尖锐，直言不讳；人们赋予它人的品质，它的拟人化并不仅仅是一种修辞方式，也表明人需要不同的另一方来了解自己，感觉自己活着。镜子是殷勤的侍从、恋人的情敌、礼仪顾问，与他们一样具有亲密性，同心协力，是最公正的裁判。

有了镜子，人能时刻维护自己的形象，不再一人独处，甚至连情侣缱绻，最为亲密无间之际，社会的许可也不能被排斥在外。德·多尔什神父作品中的主人公——埃尔米奥纳和亚历山大——在布满镜子的房间温柔地相拥时，将它当作两人缠绵时好心而安静的旁观者。“尽管他们俩在这可爱的房间里单独相处，但似乎每当他们望见镜子时，就感觉到有个同伴在身边，镜子里映照出那么多的影子，都是他俩情话的见证人；这样一来，他们既享有独处之妙，又拥有一群不给他们造成妨碍的朋友。”爱情丧失了作为激情的特权而成为一种社会生活的表现。

镜子在以人际关系为主的社会模式和自我对话的曙光之间起着协调者的作用，有利于那喀索斯式白日梦般的沉思，但社会的控制从未放松。镜室的四壁并非密不透风，对自身的注视是处于监察之下的注视，被注视的注视。洞察世事的尼古拉明白，“稍

<sup>①</sup>（~~阿~~米特）~~阿~~米特，戏剧家、诗人、法国古典戏剧创始人之一。

有一丝情绪就能使掩藏已久的东西爆发出来”，而侍臣总是生活在被“披露”的威胁之下。年轻公主在镜室里对着镜子顾盼自己的身影，被一位女友撞见，“（她）猛地站起身，涨红了脸……然后镇定下来”。脸红是由于当事人觉得自己的身体或面容泄露出了秘密而感到难堪，并意识到私底下的自己与表面上的自己；那位公主通过双重镜子里被注视的注视，突然之间同时看见了外表和内心的自我。

照镜子并不是为了在一个总是可恨的自我身上找出短处，而是为了实现他人所期待的形象，它是不可展示的残酷的真实与使之变得体面的人为修饰的结合。夏尔·佩罗<sup>①</sup>将镜子化成人，名为欧伦特，他既没有感情也没有记忆，转身便把刚刚离别的人忘记。不可指望他有恻隐之心或懂得分寸。当情人患上了天花，他就不许她上门。最终被唤至情人的床前时，他不仅不隐瞒疾病所造成的疤痕，还将她的残败之相大肆展现一番来折磨她，于是两人失和。镜子永远不应停止扮演调节者的角色。18世纪初，德·斯塔罗罗德奈夫人（原名桑塔-玛丽·德·斯塔罗罗德奈）<sup>②</sup>撰写了《回忆录》，她因患天花而毁容。书中记述道，经过三个月后她再面对镜子却认不出自己。直面镜中的真实的确需要一种非同寻常的勇气，因为在镜子里人会发现自己的衰老和对自我的排斥：“年老的桑甘如女英雄一般死去，她拖着一身老骨头在房间里走动、照镜子，为的是看清死亡的本来面目。”塞维涅夫人赞叹地写道（《书信集》，1689年）。镜子揭示出死亡来临之时去除了面具的真实容貌。

---

① （~~夏尔·佩罗~~）诗人、童话故事作家。

② （~~斯塔罗罗德奈夫人~~）法国文学家。

## 天然与模仿

17世纪时流行各式各样的寓言和谜语,通过这些故事,镜子揭示了人与其外表之间、伪装与真实之间模糊不清的关系,在这两对矛盾的基础之上确定了天性的本质。曾有一篇佚名的对话以此为主题,戏将一面悬挂于墙上的大镜子和一面装在衣袋里的袖珍镜对比。寓言阐述了大镜子的新奇魅力:它是贵重的装饰品,比任何光灿的摆设都耀眼,能够映照并增添居室的美丽,但是它仍有缺陷,反映出玻璃制造初期的困难。因为面积大,色泽不够透明,锡汞齐技术不太成熟,损害了镜子的洁净度。相反,袖珍镜像最清澈的水一样明亮。

这种俗套的打趣话背后还存在另一些理由,比如提倡天然、反对人为,强调肢体、鄙视相貌,珍视私生活、反对社会生活的装腔作势。克利梅娜起床时吃惊地照见大镜子里的自己,“半裸着身子,未施粉脂,未贴饰片,没有首饰,一副自然的素面”。大镜子是简约主义之友,也自发抵制“饰片顾问”,人们不停照镜子,以检查“面容是否打扮好能否讨人欢心”,爱俏的女子还对镜练习各式表情。小镜子被人指责为轻佻、虚假,大镜子则维护了人的真实面貌。将大镜子倾斜放置后,克利梅娜可以看见自己整个生动的身影,包括“那只生得秀美的小脚,鞋又穿得好,能像她漂亮的脸庞一样勾起人的情焰”。这样将小脚与脸庞相提并论,大镜子宣告了人们对肢体和曲线的注意,但说到底,小镜子仍压倒了对手:装扮的容貌胜过毫无雕琢的天然,自我只有经过调整才可接受。

但是,与此同时,人为的装扮永远不可变成矫揉造作或是标新立异。天然要求矫正自我、模仿典范,但绝不破坏人的自发性。

绅士风度理论家法莱(云翥)①和梅雷(馥明)强调感情真实、自然优雅。这种准确的自我表现必须以经常使用镜子为前提:“你相信一位女子可以像花儿一样无需镜子就能展开花瓣怒放吗?”君子是在镜子前学会如何站稳双脚,平衡身体,微笑而不放肆,看人时目光谦逊。所有人都承认,这种练习要将各种相反的要求协调起来,相当困难,仅有部分素质高的人能完成,因为,法莱说,对于其他人,“他们所钻研的这种优雅风范是学不来的,只有那些似乎不把它放在心上的人才能做到”。重点在于成为另一个人,同时仍保持自我。梅雷强调“天然”所包含的反省的态度。

其次,永远不可在大庭广众之下照镜子——那好比演员将幕后道具搬上舞台。若是角色扮演得不好,或在练习中被人撞见,则功亏一篑。昂德隆出版的《雅趣信使》中登载过一篇作者不详的新闻,可以为证。据称,一位名叫克雷昂特的年轻人躲在装有四面大镜的小房间,思考自己应该从事哪种职业。他让人租来三套衣服——军装、顾问官的袍子和教士长袍,独自一遍又一遍换穿上三套服装,依靠镜子的判断来肯定自己的选择。从军这条路被排除,因为克雷昂特模仿士兵挥剑时,一下击碎了一面镜子,是个凶兆。这名年轻人在剩下的两个职业之间犹豫不决,正当他思索“自己到底哪样看起来最好”时,他的未婚妻和母亲突然撞进来,碰巧看到他面对着镜子:“简直认不出来是他,因为他取下了假发套,头发刚齐耳朵。”故事的结尾是:“他那副模样一点也不讨女人喜欢”,婚约竟因此取消。

造成关系断绝的并不是那位年轻人的犹豫,也不是他思考问题的轻率,而是他除去了一切人为的装扮之后的粗俗形象。人为

---

① (昂德隆-昂德隆)法国作家。

的装饰越是厚重,看到泄露出的真实面目时恐惧就越大,人为的装饰使真相的揭示变得如此可怕。私下里直面自己被视作一种可以容忍但一闪而过的本真的泄露。

## 圆那喀索斯式群体自恋

### 取宠之术

注视自我的目光是对他人注视自身的肯定。隐蔽在封闭的镜室中,绅士可以根据自己的判断,将自己的形象打造或修饰得更好,一切听从本人意见,因为他要以此取宠,讨人喜爱。这是吸引舆论的造势方法。对他来说,光有自我评价和优点是不足的,假如自己的名声未能令众人仰慕。“我的镜子和我的声誉不会骗人。”比西原拉比丹(月泽福原重忠)<sup>①</sup>如此写道,将两者联系在一起,意义非凡。

声名是一种回响,或是由他人所反映的镜像,对此人的自我评价做出肯定;这种肯定源于人的美德、荣誉、价值,使这一切闪耀出光彩。巴尔萨扎尔·格拉西安还写道,人为的修饰对此有所助益,因为“看不见的东西就不存在”。现实与映像是相互支撑的。表象并不会改变实在,而是使其彰显,吸引注意。梅雷明白,为了表现得像个君子,必须真正做个君子。法莱则指出:“技巧能令美德大放光芒。”为人和为人的方式彼此同化。

因此,外表上的造作和修饰应该是为了美好的灵魂树立声誉,如同为精美的镜子配上绚丽的边框。17世纪时人们尤其重视

<sup>①</sup> (月泽福原重忠),法国浪子、塞维涅侯爵夫人的表兄、密友。著有《高卢人艳史》。

第一印象,必须用尽一切标志引起别人的注意,“丝带、蕾丝花边和镜子是法国人不可缺少的三样东西,少了就没法活”。来到巴黎的一位西西里人如是说。上等人穿戴的衣装必与其身份相符。衣装具有数不清的标志,训练有素的眼睛可以从其中辨别出此人的地位和生活条件。而且,一个人将自己的外表打扮光鲜,说明他对别人的尊重。衣装使人类聚,而身体使人分离,讨人欢心的做法可以去除自恋中令人变得可憎的部分。

人与人之间的交流依靠同类标志的认同,依靠社会的协调,每个人为他人伸出他所期待的一面镜子;高尚人的理想境界,引用斯塔罗宾斯基<sup>①</sup>的原话,就是彼此之间完美的反映。文明礼节要求人们通过镜子的反映模仿了解自己的方方面面:“一定要对您施礼的人同样彬彬有礼地做出回应。”《绅士风度准则》作了如此要求:“不可让人看出您在等待对方先抬手脱帽致敬,在他还未举起时您就要动手。”这是一种绝妙的配合,彼此礼尚往来的学问,也是完美的礼数套路,凡尔赛宫举行盛典时以国王为典范精心安排,这一切可达到极致。

凡尔赛的一切全是映像的魔术,不仅仅因为整个宫殿倒映在大运河的水光中,所有建筑对称分布,倍增气势,明镜里反映出种种姿态,最重要的是礼仪规范,侍臣们必须一齐鞠躬致敬,彼此尊重,以礼还礼,互相注目。宫廷就是一场盛大表演。每个人都想观看,观看自己也被别人观看,因那喀索斯式的自恋而兴奋不已。而众人的目光全部集中在散发着光芒的太阳王的双眼之上。夸耀令王权倍添威严,成排脚灯使整个映像的舞台处在一片人工的光亮之中。

① (瓦西里)瑞士文学批评家。



映照着面面明镜，  
眼前呈现处处美景，  
闪烁着钻石光芒的王宫，  
在黑夜之中宛若白昼。<sup>①</sup>

为促成王家玻璃制镜工场而建的镜廊恰好是炫耀排场的舞台，反映出—个封闭自赏的群体的形象，而群体的成员则代表—个多重自我的各个侧面。这样—来，社会群体的形象与个人的形象之间形成了一种相互渗透的关系，成为彼此的镜中像：君子是上流社会的化身，而上流社会又是君子的反映。

镜子的合法性依赖于赋予它合法性的他者，它并不有利于自省，而会产生仿效和交流。人人都喜爱同类，因为肖似性会带来善意。令外表宜人的讨人喜欢的技巧是指两个人之间感觉上的相互回应，如同反复的回声，使人融洽相处。每个人在他人这面镜子前会觉得自己可爱或者讨厌。维持社会的和谐离不开彼此讨好，由此便产生群体性的自恋。道德学家申诉说，礼仪以尊重为根本，“允许人将自己表现得受人喜爱和尊重，因此就会变得可爱而可敬”。

掌握着这面讨好人的镜子，君子便要承受成为阿谀奉承的小人的风险。奉承是反映的—种，常常被人比作镜子：“我既不奉承国王也不奉承牧羊人，我虽一无所知却为他人指出缺点，我虽—言不发却给人建议，当我反映真相往往无人相信，当我奉承讨好人们深信不疑。”当然，阿谀奉承只不过是一种因为虚荣而做的骗人的假象，但宁可取宠也不可脱离社会舞台。那喀索斯真正的罪

<sup>①</sup> 献给曼特农夫人的诗句，

孽在于他偏重自己的独特性。他拒绝了社会性的模仿,扰乱了盛典,比阿谀奉承者更具颠覆性,因为“讨好自己比讨好他人更加危险”。镜子没有带给他与人相互理解的光亮,反而使他加倍渴望孤独,蒙上双重阴影:卡拉瓦奇<sup>①</sup>所绘的那喀索斯用双臂拥抱自己的倒影,形成一个圆环,把周围的世界排斥在外,将他禁锢自己的唯我主义泡泡表现得淋漓尽致。

### 从镜子到肖像艺术

在映像社会中,个人的表达是不可靠的,自我需要得到回应才算真正存在。绘制的肖像和文学中描写的肖像就延续了镜子所带来的乐趣,起到这种作用。镜子与画像具有同一目的,即突出形象(外表),任何想讨好贵妇的情人都会赠给她一幅小画像或是一面镶嵌在椭圆形雕花框里的镜子。

绘制的肖像从 16 世纪开始发展起来,逐渐大受欢迎。追求肖似和特点还在其次,首要把握的是社会关系的标志。服装、姿势与变成象征或标志的面容显示出人物所属的阶层。夏尔·索雷尔的短篇小说《肖像之岛》滑稽地列举了无数前来画像者的稀奇古怪的要求,奇思异想,各式各样:所有人都希望自己的肖像画成他们表面上看起来的样子,而不是他们实际上的样子。画像是赞美奉承的专属领域,尼科尔称之为“骗人的表象”,面对它,内心的自我便消失于作为社会人的虚荣之下。

文学肖像的描绘是在骗人的表象之下探究人的内心,因此有望逃脱尼科尔的指责并洞悉真正的灵魂,而在宫廷生活的压力之

---

<sup>①</sup> (1597-1639),米开朗琪罗·梅里西的别名。意大利画家、暗色调技术的首创者。

下它是如此难以把握。德·斯居代利小姐<sup>①</sup>和塞格莱<sup>②</sup>令此类肖像描绘成为风尚,在 17 世纪中期的贵族阶层中盛行一时。引人争论不休的第一次讨论的问题是,究竟认识自己比较容易还是认识他人比较容易,自画像能否摆脱自恋的陷阱。

在这种环境之下,《肖像集》体现了这种文体和风尚的极限。此书主要由肖像构成,自画像较少,除了其中一部分是以第一人称写成而另一些是以第二或第三人称写成这一点之外,它们没有太大区别。作者们都专心致志地注视着镜子中和他人眼中的自己,宣称要道出自己的秘密,即用自己的语言诉说自己的性格、情绪或脾性,但他们从来不曾将自己的个性和自身特殊的经历当作一种价值。原因是,首先主体只有应他人之请才敢以其为证来表现自己:每位自画像作者都非常强调自己是受命而作。其次,肖像描写往往陷入抽象,普遍意义上的人遮盖了特殊的个人,因此,很显然自恋心理的动机并未产生出倾诉私密的结果。

不过,为此书作序者(赛格莱)强调了人的多样性,却又马上提出榜样的模范作用,论证自己著书的意义。如普鲁塔克(古罗马历史学家)所著的《名人列传》被选作典范的“肖像”令宫廷培养出更具有美德的人,谨慎、大度、正直,甚至连缺点也使他们的品德更为突出。最常提及的特点包括善于交际、谦虚、开明、友爱,或是相反的一面,如轻蔑、冷漠、易怒。主角是反映社会的镜子,可以当众展现自己:个别人的私密就是所有人的私密——不然谁的不是。

我们通常发现,这些肖像千篇一律,描写也一成不变:身材不

① (1649-1720) 法国小说家、社会活动家,专门描写社会名流。

② (1604-1674) 法国诗人。

③ (46-120) 希腊传记作家,著有《希腊罗马名人列传》。

高不矮、相貌不好不差、脑子不算机灵也不算愚笨,这些便构成了“好教养”,也就是中庸,中等品质的协调混合。描述总是通过象征性的中立的第三人的目光,以之作为参照。客观的、独立于操控者之外的语言起到了调节的作用,使得这些肖像或自画像的风格可互相替换。读者不会感到任何意外,对主角的社会身份也不会产生任何怀疑,因为有了一些标志就能对此一目了然。

道德教训是牢记在心的,从幼年就开始灌输,因为一名 5 岁的小女孩和一名 15 岁的少女与年长者一样,依照同样的准则来确立自己的自画像,只不过她们将自己的形象主要依附于他人的目光,总而言之,肖像是不变的,对品德和缺陷做出一个总结。参与了世俗礼仪就绝无任何退路,处理细节和表明倾向时都要滤除个人的冲动。通过声誉及镜子的调节,一个人所练达的东西取代了他本身。

镜子与肖像画两者的功能肖似。它们展现出表面的征象从而揭示世俗的真相。15 世纪时,肖像画的需求者的范围越加扩大,镜子里的“移画”还不够,画家们还得绘制出神话人物和历史名人。让·德·梅尔西耶说出这样一句玩笑话:“当人们看过了镜子里的自己以后,就想看看画布上的自己了。”艺术批评家拉封·德·圣原耶纳(转云:埃德蒙·雅各)①为高雅绘画艺术的“没落”而痛心,也附和说:“绘画的技艺被迫让位于镜子的光芒。”

肖像画与容貌截然相反,因而大获成功。艺术家抱怨不已,他必须听从一群平民的指使,“他们默默无闻、没有才能,没有名声且其貌不扬,除了苟活之外一无是处”;他的全部才干就是要“巧妙地美化顾客本人,而使其相信画像并没有美化他们”。简而

① (转云:埃德蒙·雅各),法国艺术史学家,专门研究彩绘大玻璃窗。

言之 ,画家“画像就如同假发师替人装饰头发”。不论是镜子前的化妆还是修饰过的画像 ,都与形象有关 ,两者都应使无名者得以否认自己的身份。

### 透明的乌托邦

文明人将不可洞察的内心代之以一些直接明了的标志。镜子让人能够看见并掌控自我 ,使自我展现成为在场。相互回应的举止与礼节中止了自恋 ,模仿则表明对同类的承认 ,表明他者中也存在相同点。那么镜子象征着这样一种希望 ,以透明取代阴暗 ,抹去棱角 ,确保秩序井然的典范性。

然而 ,镜子也是隐瞒的工具 ,会制造出面具 ;它产生出一个徒具标志的表面的人 ,毫无相异之处。他者自身的结构消失了 ,或者说它的结构是仿制出来的。唯一可以肯定的是人为的修饰最终被上流社会看作一种不太严重的缺点 :“与被视为坏人相比 ,被视为伪君子还好一些。”礼节原本作为自然与内心情感的表达 ,而实际上只是掩盖虚空的面纱 :“再也没有什么真或假的问题。”德·普尔神父设计的一位女才子娥莉拉(耘)说 :“这些问题不时兴了。现在重要的是外表和讨人喜欢的问题。”

18世纪时平等观念的诞生令透明的乌托邦同时兴起 ,然而与这一伟大世纪截然相反的是 ,此时的透明是心灵与良知的透明 ,还并不是外表的透明。启蒙时期哲学相信人性 ,厌弃面具 ,或者说唯一受到允许的面具就是真诚的面具 ;礼貌的距离令卢梭感到愤慨 ,他称之为“一式阴险的外衣” ,它只会使人与人之间的关系愈加模糊复杂 ;帕斯卡与拉罗什福科已经认识到 ,遮掩自恋的做法并不能将之除尽。卢梭渴望对人倾吐一番 ,将自己的真实面目曝露出来 ,梦想着使“自己的心变得如水晶般透明” ,并将这一希

望建筑在能够控制自恋的社会契约平等之上。

那么,镜子便成了人类社会的标志本身,它凸现了人类社会中的肖似性的各种联系。弗洛里昂著名的寓言《孩子与镜子》阐明了这种相互关联:当一个小孩气得直跺脚时,他的母亲将他领至镜子跟前,告诉他:“你是不是对着惹你气恼的人开始龇牙咧嘴?好,现在瞧瞧,你笑他也笑。你向他伸出双臂他也一样拥抱你。你不再发火,他就不再生气。你从中可以看到社会的象征,善恶都有回报。”

人通过榜样而对道德产生觉醒。万能上帝之眼让位于一个无所不见的社会性集体,它是由遵从共同规范的人联合而成的;众人道德上的合目的性、平等及友爱的社会契约刚好证明了模仿是合理的。诚然,有模仿者,也有被模仿者,但前者可待某天成为后者。18世纪末,有关礼仪及镜子的论著确实出现激增,每个人从而获得如何学习他人举止的方法,增强自己的可塑性、适应力,以及升格为美德的交际能力。

为了让勇敢的骑士学习文明礼节,镜子出现在宫廷生活之中,协助提升了琢磨个人形象的“君子”的地位。起初它是社会等级和贵族典范的工具,接着随着镜子的普及,它变成了人与人之间平等的象征,它的功用也道德化了,将礼仪改换成义务和美德的典范:每个人都能够习从真正的节操。镜子的传播和镜像的映照宣告了资产阶级民主世界的到来。

如此培养而成的交际沟通能力反过来又产生出一种渴望获得承认的自恋需要和一种对镜中的形象过度注重。对镜像的掌握不过是触及人与形象之间关系的文化变革的第一步。有了剪影制作师和画像师,拥有自己形象的欲望愈发增强,肖像权更会被纳入人权之内,个人于是初步形成。1820年后照相术的成功终将“使那喀索斯式自恋民主化”。

### iii 凝视自己 ,直面自己

对主体的探寻由来已久 ,却犹疑不前 ,因为它受到各种禁律的限制。由文艺复兴时期开始 ,人们对主体的探寻只得在“认识你自己”这一存有疑虑的内心要求与社会生活的协调规范之间开拓出了一条道路。某位波尔罗亚儿女隐修院(马利厄斯堡<sup>①</sup>)的修士写道 :“帕斯卡认为人应该避免给自己命名 ,甚至不该使用‘我’和‘我自己’这些词。对此 ,他还习惯于说 ,基督的悲悯令人的自我自惭卑下 ,而文明礼节则将它掩盖、消去。”镜子也属于这一抨击的对象。道学家不信任镜子 ,因为自恋“使最纯净的镜子也变得暗淡” ,令与上帝相仿的形象变得扭曲 ,上流社会的人将它当作偶像 ,因为它是社会关系的专属工具。

然而 ,个人恰恰是以这种内省加模仿的双重目光为基础 ,才能够将自己当作主体。在“认识你自己”这面镜子里 ,对自我的关注使他发觉自身的知觉统领范畴 ,而当一个人在他者之镜中建立自我形象时 ,他便成为外界目光之下一场自己的表演 :观看自己

---

<sup>①</sup> 19世纪詹森主义活动中心。1864年路易十四下令拆除。





背影 意味深长的是 ,从暗处突现一个骷髅向她袭来。只有面庞和双手才能显示人类的高贵。对于身体的其他部分则须谨慎小心 医生及美容专家断言 ,这些“在不同的人身上都几乎是一模一样”。

身体由各种体液构成 ,使人遭受病痛 ,它尤其是罪孽产生之因和发生之所 ,囚禁人的心灵 ,必须通过谦虚和节欲来抑制冲动。当然 ,宫廷生活所要求的个人修饰打扮意味着强调注视自我 ,但是同时必须带有“慎重和羞耻感”。~~分兹雅弗(文雅)~~关于女性教养法的著作曾指导过许多教育者 ,他仔细地说明了镜子的作用 :“女人照镜子不该为了梳妆也不应花太多心思打扮 ,而应该是使面容或整个头部没有任何不适宜或可笑的东西 ,这些她只有靠照镜子才能发现。”对于化妆 ,美容方面的论著只承认三种理由 :擦拭污迹使心灵与身体重新和谐一致 ,讨好丈夫 ,因意外或生病而需要补救。

视觉研究的进步对传统信仰和一种固定的世界观提出了质疑 对目光的疑虑随之越来越重。卡尔罗·金兹伯格(~~悦雅~~~~医士~~)提出 ,当细纹版画的发明和硝酸水使人们能够大量印制和传播内容大胆的版画 ,使越来越多的公众接触到粗俗的图画 ,视觉便慢慢地成为“特有的色情感官” ,仅次于触觉。事实如此 ,一些以女人出浴或梳妆为主题的微型版画迅速泛滥 ,~~17~~世纪告解神父的手册也猛烈斥责了这种视觉饕餮。另一方面 ,对有贪恋自身美貌之罪的那喀索斯的批判之声也越来越响。娜塔莉·科姆(~~晕雅~~~~医士~~)认为他“淫荡好色” ,而莱昂·勒布勒(~~德~~~~造~~~~子~~~~德~~)不顾扭曲奥维德之嫌 ,将那喀索斯描述成一个沉湎“肉欲之乐” ,向“混浊而恶心的水中”探看自己倒影的人。他所说的这片水一定会令人想到浴室里躯体横七竖八的场面。此类强烈的抨击进



之镜”的典故引了出来；相反，美容室的镜子——它既是标志又是视觉真实——则将人引向不受控制的冲动，迎接极乐。

勒内·德·安茹(即路易九世)献给恋人们的也是这样一面为感官天堂服务的镜子。当诗人的另一个自我——“精神恋爱之心”——来到爱神所居住的欢乐宫(那是一座由水晶砌成的神话式宫殿)时，在大门处迎接他的是一面闪闪发亮的镜子，如同一张直径近一米的铺满钻石的大桌面，“从城堡的第一道城门就可以在镜子里照见自己”。镜子的边框上镶着两幅像，名为“幻想”与“想像”。而铭刻在大门上的几行诗句令“恋爱之心”决意做一个好情人：“谁若不愿做忠诚的情人，不可在此镜中看见自己。”镜子始终反映着中世纪独有的象征主义特点，再次将“个人”这一概念附丽于肉体冲动、想像力及欲望之上。璀璨的宝石、映照的亮光、缤纷闪耀的色彩，一切都是为了悦目。宫殿的中心有一座香气芬芳的喷泉，令人想起让·德·默恩所描绘的迷人花园，那是欲望的真实，以隐喻的形式表现出来。

### 玻利菲勒的幻觉

人第一次见到镜像时受到了怎样的震撼，对此没有详细文字记载，但不少书籍都曾提及。《玻利菲勒之梦》(即《罗兰之歌》)里的某些片断在偶然之中向我们揭露了人们面对镜子的反应，作者在此书中便已强调镜子在人的身份确立过程中的重要性。

主人公为追寻爱情与智慧而进行一段旅程，这段旅程像是一个让他衡量自身能力的预备阶段，而他在此时发现了自己的形象：要进入女王埃勒泰利里德的宫殿，玻利菲勒必须先经过两道大理石墙，“墙上都嵌有一块大大的圆形煤玉，乌黑光滑，可以像水晶镜子一样照见人形。我本来会毫不留心地从旁经过，可是当



获得了触觉上的认识,并使他正确了解肉体。进入“镜子阶段”之前,他对人体的所有模糊印象在经过解剖参观之后得到了蠡清。双重影子的现象使他懂得自身与影像之间的距离,以及对视觉的把握。

坚定了信心之后,玻利菲勒重新上路,到达“神秘之门”之前他会面对更多的考验。五位仙女,代表了五种感官,带领他来到一座八边形的池塘旁,为了继续冒险之旅,他需要满足身体的欲念,平息体内的饥渴。他与仙女们一同在水中嬉戏,“水池四周的石头极为黑亮光滑,好像玻璃一样闪闪发光”,而水池中央则矗立着几尊裸体的爱神塑像。掌管视觉的仙女欧拉兹(乌拉诺)总是手持一面明镜。镜子、清水,还有磨光的玻璃,玻利菲勒对自己的影子没有什么可惧怕的了。在这段旅程中,玻利菲勒注视自我的目光不同于伯努瓦·德·圣·原莫尔笔下的懵懂的那喀索斯,因为镜像并不会使人静止不动,而会增长人的能量,引导他将自我投射于世界之中,而非自盼自顾。

### 泰莱姆之镜

通过镜子这种媒介,人才能避开他人的目光与窥视,逐步建立起一个私人的空间,最终获得单独面对自我的权利。不过,根据遗产清单的记载,我们了解到,镜子一直是奢侈品。拉伯雷在泰勒姆修道院的每间后房里都安排有镜子,可算是大胆之举,“一面纯金镶边、嵌有珍珠的水晶镜子,大得可以映照出整个人影”。~~怨~~怨间房间,共有~~怨~~怨面镜子,每个人的私密都受到尊重。修道院关心对私人生活和空间的保护,其程度不亚于对群体幸福的重视。

注视自我的目光得到允许和鼓励,但是有条件的,在踏入泰

莱姆修道院的大门时就有一条严格的甄选标准 ,只有接纳“受过良好教育、健谈而又正直的男性”和“美貌且可爱的女子”,一句话 ,所有“天性善良而有教养”的人。获选者勇敢、外表出众、品德高尚 ,他们唯一的使命就是培养自己的才干 ,并使人的完美优秀在镜子中有形地反映出来。泰莱姆修道院里的人绝不满足于独善其身 ,或是那喀索斯式的孤芳自赏 ,他们生活在一种“值得称赞的竞争”之中 ,彼此支持 ,相处融洽。他人的目光可以打破自恋的迷惑 ,然而后房里的镜子有利于每个人对自我的认识。

与此同时 ,泰莱姆修道院的成员培养出一种生活的艺术 ,防止身体与心理失调。拉伯雷想像出与人一样高的大镜子 ,他所期待的这种发明在 1609 年后成为现实 ,那样的镜子可以将人从头到脚完完整整的映照出来 ,而且 ,从隐喻的意义上来说还能同时反映出人的外在与内在。修道院里的设置是为了感官的愉悦——镜子、香水、佳肴——对品德的称颂与欢笑和享受美味并不矛盾。视觉及其他感官能够穿透身体照亮人的内心 ,这种信心表明 ,人不再将内与外、上与下分开来思考 ,而且承认灵魂与肉体通过经验而联系在一起。

同样 ,蒙田以另一种方式也对人的两重性提出了疑问。他懂得 ,自我在一定程度上通过肉体而获得认知 ,不仅因为肉体是灵魂的外壳 ,而且肉体的规律使内心的活动产生变化。他摈弃本质与外表中心之说 ,偏向于以内外、视觉与感觉为中心。蒙田认真地审视了自己 :他描写自己 ,丰满的脸庞 ,中等身材 ,体质结实。他明白 ,外表对一个人起着推介的作用 ,而且他承认外在从某种程度上泄漏内在 ,如同“鞋子显示出鞋内脚的形状……我的相貌和我的双眼说明我是个纵欲者。我身上的一切变化由此开始”。但是他还明白变形的镜子、迷惑人的表情和对外表的修饰会使映

像变得暧昧不明 ,因此他依照感觉来纠正他的所见。重要的是 ,让人正确看清自己的“真正的明镜”是“世界”与“人生的过程”。

不过 ,泰莱姆修道院和蒙田的观点总是运用宗教性的语言 and 二元论的哲学思想 ,却并没有对视觉和镜子进行阐述 ,对经历和实际经验不甚关注。道学家们认为人只有摆脱肉体的牵绊才能够造就个体 ,因此他们仍然禁止对自身的注视。

## 圆镜世纪时期的自我审视

### 身份与虚空

镜子延伸了视觉 ,并且产生出不可触摸的影像 ,从而对有形之物、外表和真实等概念提出了疑问 ,需要人们具有批评精神。镜子不但是反映的工具 ,还成为反思的典型。17世纪时 ,“自我”的观念经历了两个发展 ,即由镜子带来的更加清晰的认识以及反思。

镜子协助受道德操控的内省 ,并加强自我意识。对情感的研究、对情绪变化时身体器官的状况以及其表征的描述之所以准确 ,依靠的都是这种对外表的清晰观察。笛卡儿的论文《内心的情感》(1649年)在画家(译者注:原文为法语,此处为中文翻译)的观相术研究中转换成了造型艺术的法则。勒·布伦和罗歇·德·比勒建议他们的学生 ,除进行哲学思考之外 ,还要将自己设想成那个处于情绪之中的人物 ,“真正地设身于人物内心 ,获得切实感受之后 ,再发挥想像力 ,镜子对此极为有助”。镜子反映出内心的波动 ,它可协助思考和验证推断。

然而 ,这种因镜子发展而来的“自我”观念很快就被对虚空的思考摧毁。映像如昙花一现 ,不可触知、转瞬即逝 ,是一个不利的





起,还未受到动摇,而另一方面,映像反而只是令隐藏起来的人的自身变得愈加模糊而遥不可及。

因此,身份从来都只能通过虚无这一模式而被认知。奥地利画家 ~~先露杜摩利特~~ ~~先露杜摩利特~~ 于 ~~1875~~ 年绘制的一幅画(藏于佛罗伦萨的欧菲斯博物馆),展现了表征身份的手段,主体首先被再现为映像,然后从映像退变为画像,即化成虚构。在画中,我们可以看到画家的三个角度:他本人的背影、映照在镜子里的侧脸、侧影的目光望向在三角画架的大半身画像,画像的眼睛则注视着观画者。绘画工具都明显地出现在画中,以此突显主体与其表现形式之间的分隔,亦即“‘我’、‘自我’和‘自身’之间”的分隔。画家将自己的外貌画下,变成虚构形象,他以此对欺骗人的幻象进行思索,提示人们“真实”的不可靠性和不确定性;通过运用多重景与视角,他强调,每个人的身份作为其精神本质的抽象化,首先是一种相对的“视点”和一种个人的境况。

尽管映像被人视为是有缺陷的而失去了认知价值,但它仍然标志着反映的功能,肯定了反思自身的思想的价值。它反映出事物的方方面面,属于认识过程的一部分。~~19世纪~~和其他许多 ~~19世纪~~ 世纪的艺术家用一样,在一幅画中同时采用镜中像和画中像,使之化作割裂的鸿沟,隐约反映出两者之间的矛盾,从而表示他作为绘制自身画像的主体所进行的批判行动,以及自身的虚空。画家在镜前自照,作为自己的旁证。映照人影的玻璃镜当然会使人认清虚幻和人工的假象,但正因为这种“视觉上的修辞”作用之大,它仍具有价值。那些照镜子的画家和道学家说明,至少,一切都是主观臆测。

### 绘画与镜像

这种将两者截然对立展现的绘画手法与镜子的产生有着密



摸的内心的表征,她的影子则是精神集中与反思的标志,两者结合在一起,使人感觉到秘密的不可探知,这两个谜团更加深了彼此的神秘性。

《画室》(蕴 粤 译 名)(维也纳,维也纳国家美术馆)是少见的几幅被视为弗美尔所作的自画像之一,在这幅画中,弗美尔同样通过多重景的并置成功地展现出这种不可知感:他以背影示人,在画架前描绘着一个手执号角少女。大概画家为了绘制这幅画安放了两面镜子。一面很大,摆在画室的另一头,以反映出更大的画室空间;另一面较小,装在画架上当后视镜。在镜子作用下被客体化的主体因视点的巧妙安排而不再处于中心位置,只能看到背部,心甘情愿地隐匿在拿号角的少女即信息女神(蕴 粤 译 名)璀璨自照的光彩之下,她是视线的焦点。那个利用镜子反射的光学装置在画里被隐去了。弗美尔的观察对象不是作画这一行为,而是画家自身,他隐秘地躲藏在一个令他自己出乎意料的目标背后。

大多数自画像作者仅满足于用一枝画刷、一本书,即文艺工作资助者的行头,来表示他们的职业;另外一些甚至不在画像中留下暗示。那么他们选择作为客体而非作为画家来展现自己。微微侧转的上半身,左手持画刷,如果有的话(映像因为镜子的反射而左右颠倒),双眼紧紧地盯着观赏者的眼睛。画家肯定自己的在场和主观性。

伦勃朗便是如此,他一生绘制了还多幅自画像来探究自己的面容。他试图探寻人内心的心理,尤其想通过表面的层次触及并使人感受到内在之谜。头巾、绸缎或是兵器的雪亮反光令观赏者的眼睛发花,让他不敢再进一步深入,这样一来,画家的眼睛一面探究着自己,一面还打量着探究着观赏者:为什么是我?为什么

是这样一副容貌？

伦勃朗常玩弄镜像幻觉的技巧。我们知道他非常喜爱画长剑、头盔和珠宝的闪光,它们是虚空和现时的闪烁不定的反光,又是感知和感觉的细微颤动。他将自己画成各种虚构人物,以此作为自画像,例如化成乞丐或者《圣经》中某个国王的样子。多变的形象维持着真实和虚构之间一种捉迷藏的游戏,正如杂耍演员将它们恰当地比作魔术灯(这种魔术灯<sup>①</sup>所投映出的众多画面。魔术灯的奇妙之处不在于伪装而在于变形,投影令我们记起人的境况的脆弱、不确定和千变万化,同时示意人通过不同光照产生各种变化的可能性,创生出另一种真实。

## 镜子的登场

### 16世纪到 18世纪

镜子差不多总是起到类似舞台的作用,每个人对着镜子,以想像的投射、社会性的美学的范例和外表为基础(这三者彼此推动)逐步形成自我。若没有这种推动,自我的形象便畸形发展;它会在不现实的梦幻中黯淡下去,或者变成纯粹的外表,如同马里沃总是讽刺丑化妖艳爱俏的女子、虚荣的男子和所有那些被自己的影子同化的“戴着漂亮脸蛋”的人,乐此不疲。

16世纪期间人们对虚空这一主题的阐述揭露了幻象的各式形态:被自恋蒙蔽的自省、本为尘土而己的自我、显露自身虚幻的画幅。相反,18世纪时人们发现,幻象具有一种创造性的力量,能

① 一种娱乐装置,电影放映机的前身

够在极度真实和不够真实两极之间开启一个游戏空间,人们还认为,镜子里闪闪发亮的映像、外表的乔装粉饰、乃至模仿之类的手段,能使人了解自己在多重视角之下到底是什么样子。

身份是一个形成过程,与此同时,镜子里的映像附身于其上。它并不止是纯粹的表面,因为它还会带来一些形体上的改变,比如变胖、变瘦、挺直站立、修正身形。随着镜子面积增大,数量增多,人们对身体有了新的认知,启蒙时代的感觉论哲学对此就进行了阐述。

感觉器官传递的信息在主体的塑造过程中起着原动力的作用。身体不是无声的皮肉,或是机械的装置,它是由富有生命和感觉的器官组成的,血液的循环给它们带来活力和色彩。每个身体带有个体的特征,通过流行风尚的新潮审美标准以各自的方式展现出来。

着装要求区分性别。女性穿紧身衣裳,舍弃了裙环和鲸须——至少这种风潮持续了几十年,直到市民阶层妇女的短上衣再次流行起来。以18世纪时的说法,“女人遵从身材的要求”,而“身材是镜子里的轮廓”。每个人要找到自己的特质:“性有着对美的渴求,寻找适合自己的东西吧,千篇一律令人生厌,何苦舍弃自身魅力而屈做假象典范的可笑翻版。”这些对身体意识的崭新思考在医学、卫生教育和体育运动等领域得到了响应,他们提倡舒适、有活力和自然的美学,传达这一理念的关键词有:自信、步伐坚定、坦诚、面容开朗。有了镜子,人的个性及真诚从外表上表现出来。

马里沃曾表述过这种身体与形象、内心与他人的关注之间的相互渗透关系。他的作品是一座镜廊,眼睛与镜子在其中彼此映照。形象创生了人:《争论》(1732年)中的女主人公埃格雷,第一次在溪流中看见自己样子时她开始对生活的认识,而当她照见



人见证其脱胎换骨的转变过程,取得他的认可。

此时人对自身的关注不仅止于上帝对其良心的关注,也不再只是上流社会对仪表是否符合规范的审查:它成为个人自我意识的审视。19世纪强调应该“回归个性”。年轻一代展示自己的内心,要求体现每个人不可抹杀的特质,甚至要求炫耀张扬、装模作样的权利,理由是“自己独有的乖戾胜过与人相同的德行”。

克雷比荣(1734-1804)曾力争,年轻男子应具有“大胆独特的自负得意”,通过这种傲慢自大的态度抬高和展现自己的满腹才华,装模作样便是对着镜子刻意雕饰自己的影子,以掩饰自身的不足。主体诠释并且超越自身的角色。因此,研究法国风俗的路易·原安托瓦纳·德·卡拉修利(1732-1804)这样描绘与其同时代的法国人:“双眼惯于如实表达自己的无礼放肆和内心情感,此全拜镜子之赐,他对着影子就像看着另一个自己。”一个人倾尽全力,努力成为镜子里看到的那个影子,然而影子并不会就此变成现实,主体反而因为在自己的形象上花费过多心思而变得虚假,他逐渐消失在自己所制造出来的那个人物背后,把自身当作一个现实化的虚构人物。

### 风流公子

19世纪末,随着“一般机体学”这一新概念的出现,人们围绕协调全身冲动的神经学结构重新定义“自我”,制造幻象的视觉似乎失去了原有的特殊地位,退居于控制心理的“内在感官”的感觉之下。对内心和感觉的强调使“自我”得以建立,然而外在形象总是迫使“自我”被歪曲或粉饰。

事实上,对镜子里的自己的意识和修饰创造出一种新的需要,并开辟了另一个生活的层次,即对形式的崇拜,亦即爱美之





史和成功之路的不同阶段,面对着同一面镜子。于连正在学习如何变得无动于衷——不久,到了巴黎,他将懂得摆出一副“与真实情感相差十万八千里的冷酷表情”;主教则已对这一分寸掌控得游刃有余,乃至因此遗忘了现实的生活。

这一标志性插曲体现了自我中心思想的不同层次,其中真真假假,掺杂分陈。对着镜子练习诵读饭前祝福经,这本身毫无意义,于连却想从现实生活中寻求一个答案,他看着主教的演练感到迷惑,这更突显了沉浸于自身角色之中的主教对此把握自如。矛盾的是,观看者感到尴尬,而被观看者并不如此,因为主教完全没有什么可隐藏:从外在来看,在镜子里和他人眼里他是一个扮演者,且他将一切内在统统抛开,而于连这位不知趣的旁观者本是受邀来与他配合,参与其中。

这一幕是真实的,而且主教脸上显出的疲倦也是仿真练习带来的真实效果。主教费尽心机要显得真实,就是因为他是虚假的,更因为在他面前有憨厚诚实的年轻人于连对他的真正身份提出疑问,尤为虚假。不过,当主教全身心投入在毫无掩饰的模仿之中时,他感觉真实,而面对他的人只感觉到疑问和困惑。

波德莱尔将内外之间的差距、联系和争斗作为自我意识的根本状态:“活在镜子前,睡在镜子前。”这就是风流公子的人生之志,如同一种美学或道德的理想境界,主体因而痛苦地时刻意识到另一个自我的存在,意识到自己处在舞台之上。这种英雄式的自控体现了对一个已经逝去的世界的怀念,以及对小资产阶级的平庸价值的反抗。他在《~~虚荣的幻象~~》中透过《~~虚荣的幻象~~》这一矛盾重重的人物来描写的就是这类风流公子,他是“无所事事的大闲人”,野心勃勃而又哀伤忧愁,声名显赫而又悲哀痛苦:他从不放过自己的哪怕一小段“表演”,当他眼中掉下一滴泪珠,他赶到“镜子前

看着自己落泪”。

风流公子活在镜子前，因为他要注意自己的外表，培养自己的独特性，并且仅以自身为参照：他从不模仿别人，体现自我崇拜，也就是说体现自身的与众不同之处。与那喀索斯相反，他并非迷恋自己的影子：《德·莫潘小姐》中的男主人公承认道：“我一连几个小时看着自己，一动不动，全神贯注，简直难以想像；为的是看看我的容貌会不会有所增色。”他观察自己的外形以求改进，保持一定距离，以物化为镜子的他人之视角不断加以研究。

风流公子的服饰穿戴是他的第二层皮肤，他可能像波德莱尔一样寻求极致简约之美，也可能象巴尔贝·德·奥尔维利（~~月~~ ~~邦~~ ~~增~~ ~~堂~~ ~~粤~~ ~~译~~ ~~增~~ ~~增~~ ~~偏~~ ~~爱~~ ~~标~~ ~~新~~ ~~立~~ ~~异~~。 ~~蕴~~ ~~勃~~ ~~梅~~ ~~尔~~ ~~西~~ ~~耶~~ ~~曾~~ ~~挖~~ ~~苦~~ ~~一~~ ~~位~~ ~~1~~ ~~9~~ ~~世~~ ~~纪~~ ~~末~~ ~~的~~ ~~翩~~ ~~翩~~ ~~少~~ ~~年~~：“他立在四面镜子当中查看短裤是否贴身。”布吕梅尔（~~月~~ ~~邦~~ ~~增~~ ~~堂~~ ~~粤~~ ~~译~~ ~~增~~ ~~增~~ ~~要~~ ~~对~~ ~~着~~ ~~镜~~ ~~子~~ ~~花~~ ~~上~~ ~~两~~ ~~个~~ ~~时~~ ~~辰~~ ~~将~~ ~~他~~ ~~的~~ ~~白~~ ~~色~~ ~~领~~ ~~带~~ ~~结~~ ~~成~~ ~~浸~~ ~~礼~~ ~~会~~ ~~样~~ ~~式~~（~~贵~~ ~~妇~~ ~~客~~ ~~厅~~ ~~中~~ ~~的~~ ~~禁~~ ~~欲~~ ~~主~~ ~~义~~ ~~者~~），而戈蒂耶笔下的法国青年们（~~分~~ ~~心~~ ~~注~~ ~~意~~ ~~每~~ ~~一~~ ~~刻~~ ~~注~~ ~~意~~ ~~裤~~ ~~子~~ ~~的~~ ~~褶~~ ~~缝~~。外表永远要完美无缺，面部光洁平滑，侧影束紧挺拔，因为他们视外表的虚荣为美德。风流公子是“贵妇客厅中的禁欲主义者”，如苦行僧一般节制自我，他从来不允许自己心血来潮、激动或是自信，假若自然天性未经人工修正则不可以显露出来。

对于风流公子来说，自然充满腐臭、混乱不堪，令人厌恶，密闭的房间则是为人工修饰而设。埃德加尔·坡（~~精~~ ~~采~~ ~~列~~ ~~伊~~ ~~蒙~~）用整页的篇幅描述精心安排的装潢，特别是镜子的作用，如座子深的沙发、帷幔、柔和的光线，一切都为使主人公惬意地独处。他废止使用煤气的玻璃灯台及过多镜子，因为它们同日光一样过于强烈，与乳白色的影子色调不合：“我们在家里的墙壁上挂满大块的英国产的镜子，觉得这样装饰美极了。有人认为太多镜子，尤其是

大镜子,会带来不佳的效果,只需稍稍对着它们照一照,不论谁都会心服口服。”

一方面敏感的人寻求稀罕、独特而又个人化的东西,埃德加尔·坡却认为镜子虽式样繁多但“千篇一律,使人生厌”——无色、单调、平面,代表着从美国传来的新鲜宝贝,所谓民主精神,不过是“平庸之辈的蠢动”。他写道:“一个房间里安着四五块镜子,位置不对甚至颠倒了方向,从艺术的角度来说,这个房间没有任何形状。如果错上加错,镜子之间相互反射光线,那么我们得到的是一片混乱,毫无次序和美感。”镜子的重重反射分散了注意力,反而不能使其聚集在主体身上。单单一面精致的镜子——戈蒂耶和马拉美都只爱威尼斯产的镜子——就足以作为华贵的装饰,令人抛却生的烦忧,此外,完全不必从各个角度照见自己的影子,因为“风流公子可以花上十个小时打扮,可是一旦收拾完毕,就置之脑后”,全身心地进行内省。

风流公子生于上流社会的舞台之上,而后进入文艺生活之中,他的出现是为了与无聊虚伪的社会风俗相抗争。他的伟大之处在于始终关注自我,绝无旁骛,且轻视外表,到19世纪末,这变成了一种颓废而无益的游戏。镜子里只见昙花一现,转瞬即逝,它有利于乔装修饰、制造幻象,使主体脱离现实,以至于抗拒真实生活。

波德莱尔尽管十分清楚风流公子的做派完全属于男性,他仍将包法利夫人与之相提并论。埃玛对巴黎充满向往,将花都想像成到处装饰着明镜的沙龙,外交使节往来其中。她总是停下来照镜子,以为在镜子里窥见了 自己的灵魂,看到外表之下具有深刻内涵,被它吸引,为它着迷。镜子里的影子使她更加坚定逃离庸碌的现实生活的想法,并给她带来一项艰难的挑战,迫使她不顾



诚然,影子可能永远只是虚构的分身,维持着人的幻觉或谵妄。只有借助戏剧表演它才赋有实体,想像推动现实,而现实反过来延续幻想,因为有年轻女演员伊莎贝拉向他递送含情脉脉的眼波,所有剧团成员要共同面对日常生活中的高潮跌宕,现实无可逃避的存在着。舞台上,人们彼此之间继续着真实的关系,这是一个过渡空间,梦幻与现实、内心活动与外部世界均在此相遇。弗拉卡斯这个人物仿佛是为了弥补生活中所遭受的各种苦难而被搬移到舞台之上。但是,若要实现转变,现实再度复原,舞台还是必须消失:作为本人而非演员,西戈尼亚克在现实生活中有一个对手——德·瓦隆布勒兹公爵,德·瓦隆布勒兹公爵图谋从西戈尼亚克手中夺走伊莎贝拉。

初出茅庐的戈蒂耶写作此书第一版本时曾以主人公的失败作为故事的结尾,幻想破灭。然而在 1854 年,历练成熟的他改写了结局——为的是满足读者的愿望——因为他了解到了另一个真理:生活与戏剧肖似,自然之于艺术就如同“真人之于肖像”。这个故事展现了一段痛苦的经历,开创了一个新的思考空间。戈蒂耶的写作像镜子一样成功地反映出弗拉卡斯如何面对镜子改变装束的变化过程。戈蒂耶在书的末尾透露,根据儿时的大略记忆,他回忆起自己过去曾像扮演弗拉卡斯的西戈尼亚克一样生活,不过“没有他们那样的苦难和哀伤”。

人依靠镜子里的影子来建造自己的真实。镜子开放出一个有形与无形、梦幻与现实之间的游戏空间,主体有赖于它将自己投影成由他自己操控的虚构形象。“只有头脑轻率的人才不以貌取人。”奥斯卡·王尔德如此取笑道。从前人们贬低形象或外表,总是怀疑其下缺乏深刻内在,这一观念在欲望的真理和人为修饰的现实面前逐渐淡去。柏拉图式批评重新顺应潮流,现象学也放

弃探寻外表之下的世界这一幻想。

但是 ,镜子的反射与海市蜃楼般的幻觉仅一线之差 ,影子也可能抗拒现实而停滞不前。“虚荣 虚空”总是窥伺着对镜自照、乔装打扮者。镜子生命短暂 ;“虚荣、虚空”是镜子的另一面 ,是一个朝三暮四、变幻无常的影子 ,假如它和真人差距不大 ,两者便合而为一 ;反之则有被操纵的危险 ,具有一种令人不安的陌生感。

III

## 令人不安的陌生感

## i 魔鬼的面容

“从她的随身物品中搜出了几样十分可疑的东西,可能是她用来施行妖术的,她对此供认不讳:两条婴儿的脐带、浸染了经血的布块、乳香、一面镜子、一把包在亚麻布中的小刀、手写的药方……有鉴于此……”

1609年,贝阿特里斯·德·普拉尼索尔(~~贝阿特里斯·德·普拉尼索尔~~)因异端及通奸行为被逮捕,并被控使用巫术,审判如此开始。对她的指控中包括拥有镜子这一项,因为它被看作魔鬼使用的道具。这名年轻女子由帕米耶(~~帕米耶~~)主教审判,被处以终身监禁。

一旦有了镜子,就出现了幻想、恐惧和欲望。说教者认为,镜子是巫婆妖女的用具,里面藏着恶魔;对于一切基督教徒来说镜子是危险的,因为它会招引“邪狂的目光”。镜面上不能丝毫无损地反映神圣的上帝,那么它展现的是谎言与诱惑,狡诈的撒旦用以害人。镜子使人产生幻想,贪恋肉体,带来幻影和欲念,因此它与各种对罪恶的讽喻联系在一起。

随着光学的进步,镜像的变形等奇异效果都能得到解释,将镜子视作魔鬼的陈旧观点被淘汰,取而代之的是心理现实,影子





地狱之镜，阅读原著文字，深刻描述，1881年。

由此又引发其他恐惧。《被禁艺术大观》(1874年)的作者勒巴瓦卢瓦·阿尔特列布(1847-1914)已经注意到镜子能够诱发欲望和蛊惑人心,他写道:“我见过一些匠人吹嘘他们会制作神奇的镜子,不论男女都可以从中看到自己想要的东西。”镜子曾象征人们面对超自然力量时的恐慌,而今则反映出内心的恶魔和令人不辨自己身份的可怕异类。

## 贝撒旦的镜子

### 神奇法术

远古时期,镜子属于占卜者和巫师的用具,如盾牌、盛满水的盘子和打磨光滑的物品等,可以映照出隐藏着相符的迹象,在各式入会仪式中都曾出现镜子。到了中世纪,弧形的表面和暗淡

的颜色使镜子产生古怪的效果,因此得名“巫婆之镜”,被认为具有不祥的魔力。在镜子的巫术背后出现的是魔王路济弗尔和他的恶魔条约,各种版本的浮士德的故事已使他家喻户晓。

16世纪到17世纪之间,大多关于鬼神学的文章揭露某些男人和女人的罪行,他们利用水占卜、光反射占卜或水晶球占卜召来魔鬼帮助自己。让·德·萨利斯布里(1577-1641)在他所写的《巫术的起源》(1603年)中使用一切光滑发亮的物体,如匕首的刀身、打磨过的指甲和金属。米歇尔·司各特(1607-1682)记述了借助盛满水的盘子进行占卜的方法。比他晚一个世纪的巴黎主教纪尧姆·德·欧维尔涅(1625-1703)曾多次提及光反射占卜的法术。解释总是一个,现代的科学发现也证明,镜子的反射能引发催眠或鬼魂附体的状态:闪光令注视它的人无法看清外部世界的物体,无法集中注意力,被迫退守内心,失去了视力,由此获得超自然的直觉,这种直觉有时来自上帝,但通常来自魔鬼。

教会反对任何使用镜子卜算的做法。与信仰截然相反,好奇心使人期望看透上帝的秘密,知道人本不该了解的东西,比如未来。圣贝尔纳和圣托马斯批评所谓的求知欲,“不知餍足的求知欲,它是骄傲的第一步。好奇心导致贪欲,引人分心,寻求特异。宗教裁判所对精通镜面反射法术者的审查从未懈怠,1604年左右的《罗马教皇训令》(1604)中有这样一个问题:“是否曾使用镜子、剑、指甲、球体或象牙柄进行卜算?”教皇让二十二世(1621-1691年)的公报宣布将“与地狱结盟,祭祀、崇拜恶魔,制造或定做画像、小指环、镜子或其他东西以依附恶魔”的人逐出教会。这一判决在此后的几个世纪中不断被重申,因为还有人继续使用这些法术。17世纪畅销一时的《论迷信》的作者让·巴蒂斯特·阿诺(1687-1744)仍援引神学院(1687)的一项决议,指明当时“存在着对恶

魔的偶像崇拜,并将其藏在镜子之中”。

自文艺复兴开始,是否可能将魔鬼捉住收入瓶中或镜中,人们对此已半信半疑,不过仍会常常谈论使用发光物件施魔法的事情。龙沙(朗松)①的一首诗中曾提到“镜中藏着恶魔”的人。当时这类迷信应该依旧比较盛行,所以引起了伏尔泰②的抗议,反对“通过巧妙手法以镜子揭示奥妙”,蒙田③亦对“利用常人难懂的技法和药物,加上光影和镜子”害人之事持有怀疑态度。

即使学者懂得分辨由邪恶魔法构成的巫术和自然魔力,即使他们和卡尔当或马基雅一样研究光反射规律,他们还是相信神秘的对应。波尔达在《论事物的互通》(《百科全书》卷三)一章中再次提及时间的概述(《百科全书》):“假如某个人对着妓女的镜子自照,会变得和妓女一样无耻放荡。”他解释说,镜子的作用就像磁铁吸引铁器。波尔达、卡尔当及众多与他们同时代的人认为“带花的女人令镜子失去光泽”,或是蛇怪照见镜子便会杀死自己。

许多书中提到镜子占卜,其中有几则最著名的逸事,古拉尔(《百科全书》)记述过,卡特琳娜·德·美第奇(《百科全书》)④曾从镜子里看到法国的未来,还有路易十五见到圣日耳曼公爵的鬼魂。尽管进入科学时代,这类故事仍层出不穷。它们依旧吸引着容易上当和相信幻象的人:历史上记载了各种被所谓魔法师欺骗的不幸者的遭遇。

18世纪初,著名的通灵者勒·诺尔芒小姐(《百科全书》)热

① (朗松—朗松) 法国诗人,创立七星诗社。  
② (伏尔泰—伏尔泰) 意大利数学家、医生、星相学家。  
③ (蒙田—蒙田) 法国作家。  
④ (卡特琳—卡特琳) 法国王后,亨利二世之妻。



一场骗人的法术，16世纪

衷于相面术，她声称找回了 16 世纪星相学家吕克·戈里克的魔镜；吕克·戈里克的著述曾在 16 世纪再版盛行。勒·诺尔芒小姐的主顾均为声名显赫的政客，她教他们看着光滑的镜面，以此进行催眠。她于 1644 年被捕入狱，据说，那面镜子被她带入了监牢。柯兰·普兰西（1630—1690）记述道，16 世纪时，乡村地区仍然有着众多的预言者使用光反射占卜，村民们为了找到自己丢失或被盗的东西去请教他们。前去占卜的人被蒙住双眼，由人领进一个光线阴暗的房间，坐在一面镜子前，魔鬼会出现在镜子里。16 世纪末，夏尔科（1825—1905）<sup>①</sup> 的门徒将女巫现象、镜子里的鬼魂分别与歇斯底里症和催眠、梦的机制联系起来。尼采（1844—1900）<sup>②</sup> 以一个预言性的梦境作为《悲剧的诞生》第二部分的开始，梦中，一个象征纯洁的孩子向他递来一面镜子，镜子里显现的是一个恶魔的丑陋面孔，可算是他自身学说给人以邪恶疯狂印象的写照。

①（1825—1905）法国神经学家，进行了有关歇斯底里症及催眠术的研究。

②（1844—1900）德国哲学家。

然而 17 世纪伊始 ,魔法及光反射占卜的吸引力为艺术所用 ,其美学功效用于道德教育。提香(1626-1690)<sup>①</sup> 的画作《水晶球占卜女巫》(藏于卢浮宫)教育人们 ,与其求助与镜子或水晶球 ,不如依赖对神的信、望和爱。贝莱(1603-1681)的主教加缪(1603-1681)创作了许多教化故事 ,斥责了各类镜子魔法的徒劳无益(《镜子之塔》,1676 年)。塞埃斯德主教兼诗人让·贝尔托将它作为其作品《镜子之塔》的动机 ;当男人从巫师的镜子里看见自己心上人的面容时 ,一位智者提醒他不要相信“迷惑人的镜子和它无声的谎言” :“你正向谎言之父询问 ,难道你对自己的谬误丝毫不觉 ?”不论影子被施魔法或是正常 ,不论魔鬼利用自然幻觉或是借助超自然法术 ,它总是擅长伪装 ,害人匪浅。

### 宝鉴之瑕

镜子乃谎言之父 ! 它的首恶就是制造幻影 ,给人以创造的假象。对教会的神父和中世纪时的圣师来说 ,镜子用虚假的世界代替神圣的现实。尽管影子的肖似性近乎完美 ,它和绘画一样属于空洞的模仿 ,遭到摈弃 ,因为它并不代表真实 ,而是抄袭 ;它并不存在 ,而是虚无。魔王路济弗尔是利用肖似的头号篡位者 ,它使狂热崇拜恶魔偶像的人忘却神的典范。从中世纪到文艺复兴期间的圣像常常用猴子来代表镜子 ,它模仿并嘲弄一切所见。

这个对镜子的否定象征源于人们照镜子时的兴奋狂喜 ,两者不可分。镜子的反射是其性质完全颠倒 ,“认识你自己”反变成了自负、疯狂和伤感。在 17 世纪和 18 世纪的训诫中 ,凸面镜将太阳的光线分散 ,代表浪荡的凡夫俗子 ,他们是虚无幻觉的玩偶 ,而凹

<sup>①</sup> (1626-1690) 意大利画家。

面镜将光线集聚 ,代表着神性的光芒。

基督教拯救之说中 ,以罪愆为基础的神学将“邪乱的目光”(骄傲)视为罪大恶极 ,观(嫉妒) ,自观(虚荣)和知(淫乱)三者属于同一罪状。大部分罪恶都从视觉衍生出来 ,而其中第一条便是骄傲自负。镜子是其标志 ,因为它象征着视觉力量并加深其恶果。

从缘世纪开始 ,所谓“七宗罪”已被分类确定 ,教皇格列高利曾根据社会及习俗的变迁对此清单稍作修改。“七宗罪”像一条铁链 ,每一环又衍生出新的罪恶 ,将处于自身感官支配之下的可怜人束缚得更紧。在《宝鉴》(杂著卷三 忏悔与忏悔)中 ,博韦的樊尚在“七宗罪”之上添加了一条“视之罪” ,极具意义。眼睛是罪恶通入 ,侵害灵魂的门户 ,因为眼睛 ,我们无法忍受自己的贫穷或平庸 ,眼睛引起欲望 ,将我们引向奢华 ,使我们堕入激情与贪欲的混乱之中 ,最终只有失去双眼的人才能脱离痛苦。

自负居于七大罪之首 ,它令人将视线从上帝转到自身 ,把自己当成自己的主。它常等同于虚荣 ,虚荣是灵魂的骚动 ,使人渴望超越自我。阿兰·德·里尔说自负有十个女儿 ,其中多个都产生于滥用双眼 ,如夸耀、骄傲、傲慢、嫉妒、自大。圣托马斯借用以上所列的罪名单 ,对虚荣进行了细致地分析 ,得出结论 ,罪魁祸首是镜子 :虚空即是不真实 ,因此是虚假的。虚空易变而无常 ,缺少稳固。徒劳是虚空 ,即无力实现的目的。

自负拥有众多随从 ,教士从心理角度详尽地进行了列举。《芒德维的故事》的作者在一次众所周知的心理战中如此写道 :“看着我的手臂、腿脚、袍子、城堡、土地、财产和马匹 ,我如此自豪 ,而对于我的邻居所拥有的那些 ,我不屑一顾。”缘年之后 ,热尔松(贝内德)为自负添了三个女儿——“好奇、个性、欲望” ,同样源自视之罪 ,而她们又生出了“害群之马、敌对、争端、无耻、顽固、放

肆、自恋、自以为是和蔑视他人”等等。

据凡·玛尔勒(文艺复兴称,完成于1560年左右的科隆大教堂祭坛上的雕刻,是早期表现镜子与虚荣心的艺术作品之一。中世纪末,文艺复兴时期,自鸣得意被描绘成一名揽镜自照的美丽贵妇,脚边有一只孔雀,羽毛熠熠发亮,闪耀着虚荣之光。16世纪初,佛罗伦萨也曾写道:“骄傲的孔雀夸耀自己的美貌,展开那仿佛缀满镜片的光泽炫目的雀屏。”17世纪上半叶的一幅画作(藏于维也纳艺术史博物馆)及17世纪兄弟①为《贝利公爵的黄金年代》(1665年)所作的一幅彩色细密画插图表现的都是虚荣的夏娃受到蛇的引诱。蛇幻化成夏娃的形象,使她迷上自己的影子,对其他一切视而不见,听而不闻。现存于西班牙普拉多博物馆的17世纪②的《七大罪》(1670年)也以一名照镜子的女人代表骄傲之罪。18世纪时,版画的大量复制和印刷术的普及使得照镜子的女人这一代表虚荣的形象更加深入人心。依照18世纪的说法:“女人之恶即骄傲。”

### 镜子与想像

除了以上既定的代表意义之外,文艺复兴时期的人们将镜子作为对想像的隐喻性折射。虚荣只不过是镜子反射的影子,由想像引起的幻觉,同样带有自大和空想的成分。“我的心灵,何时你才会停止凝视那幽深的虚荣之镜?”让·德·斯彭德(17世纪)曾自问道。人文主义者认为,想像是一面“凹镜”,产生变形效果,并不能构成主体的一种认识自身身份的能力,而是形成一种外力,一个外因,它利用感官的软弱和理智的脆弱乘虚而入。诚然,为

① (17世纪初),法国细密画家,

② (17世纪或18世纪),荷兰画家。

想像服务的镜子将“事物真实的至善至美的形象或外表”呈现给心灵,可以激发富于创造性的直觉和诗人的灵感。但是,它也常常造出“令人厌恶的形象”,使人思想混乱,走上歧途。

忧郁气质与丰富的想像力相关,通常标志着天赋异禀,混杂着自负感的想像力则引发人对自身的悲愁反思,变成一种痛苦而又美妙的癫狂。我们都知道,中世纪的人认为,绝望来自魔鬼。文艺复兴时期,忧郁有时被拟人化为一个手持镜子的女人。牛津博物馆中有一幅年代约为 15 世纪左右的壁毯,其图案表现的是七宗罪,代表忧郁的女人骑坐在一头猪的背上——象征野兽般的欲望——对镜自照。带着忧郁眼光的人确信自己的清醒,但面对无法认识的东西,他疑虑重重,或遭受否定的恶毒嘲弄。他回首,发现自己失却谨慎,害怕面对,信念动摇,而这些正是他本该避免的。杜·洛朗(17 世纪法国医生)如此描述忧郁症:“害怕一切,自己吓唬自己,就像一头看见自己影子的野兽。”在这里,他影射的是那头用角对准自己的独角兽,“我的影子令我恐惧”。这种违背常理、疑神疑鬼的眼光常常与自负联系在一起。

魔法(咒语)、影像(圣书)和想像(圣书)部分交叉相连。预言者为此从各种著述中寻找参照,如 15 世纪马尔斯尔·菲桑翻译的《论魔鬼的魔术》(16 世纪法国作家)一书中有一段文字:魔鬼在镜子中的模样多变,“精灵”模仿各种各样“形状、颜色和模样,取悦异想天开的人”,他们像空气或云一样因阳光照射而变幻形态,“如同我们在镜子里看见的一样”。魔鬼利用想像,让人看到幽灵和幻影,或是通过托梦和幻觉令人惧怕,将他们玩弄于股掌之中。梦与镜子——古人早已因为两者具有同样的预言能力将之联系在一起——它们的共同点在于产生幻象。

诗人让·莫利内(16 世纪法国)便是如此将中世纪的道德之镜



这一主题转化为人的内心悲剧：“不安的灵魂屈服于光怪陆离的想像。”诗人“因焦虑熬夜，两眼发花”，进入一场噩梦，梦里发现自己面对死亡之镜，战栗不已，痛苦万状：“骇人的场面，可怕的形象，凶残的情景，啊，恐怖而阴暗的镜子，吓煞自负的贵族！”这场梦魇叙述着人自创生以来的遭遇，在天堂时，亚当和夏娃拥有一面灿烂的明镜，镜子里上帝的身影光芒四射。直到他们偷尝了禁果，从镜子里照见自己。从此以后，那面被玷污的镜子只能反映出痛楚、欲望、嫉妒、贪心、苦涩、淫荡、好奇和肮脏——一切丑恶的欲望。然而，上帝并没有抛弃他的子民。守护神派出圣徒作为引导人们的明镜。

### 《疯人之舟》

胡乱放纵的想像是一种疯癫，镜子和疯癫展示着一个颠倒的世界，因沉浸于荒谬和混乱之中。尽管鬼魂、幽灵和幻影这类现象可以从视觉幻象或者从“自然背后的秘密”中得到解释，它们仍然在一定程度上扰乱了世界的秩序，使意志薄弱的人陷入疯狂。中世纪末期，受魔鬼操纵的疯人这一主题屡见不鲜，用来表示世界的动荡不定、黑白颠倒和罪孽的真实存在。

在《疯人之舟》(《疯人之舟》)中，勃朗(勃朗)①将世上常见的疯人归为几类，镜子则被列为可供其选择的物品之一。疯人照镜子，例如，青年盲目追随潮流，对着镜子不断换装，拿不定主意，老头儿照着镜子自以为是智者，自命不凡。女子坐在一块木头上欣赏自己的美貌，哪知木头的另一端有恶魔正在放火。继勃朗之后，若斯·巴德(若斯·巴德)续写了一部《疯女之舟》(《疯女之舟》)

① (阿萨斯)阿尔萨斯法学家、诗人。

“疯女之舟”是一支船队，由五艘船组成，分别代表着五种感官；引领船队的艄像为五官之首——视觉，她举着一面镜子，召唤其同伴随她而去。此书历数了从《圣经》开始到古罗马时代的各种有关“邪狂目光”的罪愆，接下来便是对镜子展开长篇大论，劝诫人们抵御它欺人的诱惑。迟暮之人不愿望见镜子里的影子，“对自己万般不满”，因为他看到生命将尽。



布朗(勃朗)著《疯人之舟》(1845年版)插图节选。

镜子与疯癫具有相同的愚弄人的能力。和镜子一样,疯人虽能反照出他人的癫狂,却只知其所见,丝毫不觉自身的疯癫。如孛朗其他随从们将他的一切念头当成现实,为他制造幻觉,他不断对镜自照,却永远认不出自己。疯人若能看清自己的癫狂便成了智者。反映疯癫的镜子包含着一个绝对矛盾。



布朗(孛朗)著《疯人之舟》(1801年版)插图节选。

然而,引人深思的是,疯人的荒诞与理性之间界限模糊,映像的力量来自它的相异性而非肖似性,同样,疯人的智慧在于他从不以为自己说的是真相,他不受规范制约,自由地表达思想,揭示所谓明智也。

不免有痴愚之时 ,宣告所谓疯癫亦不失其明智之得。

德国文学(19世纪末)中的滑稽人物 赖普泽(Reipze)分演的就是这样一个模棱两可的角色 :他一手拿着镜子 ,一手拿着猫头鹰 ,处在社会边缘 ,反抗世俗规则 ,自称为狂人 ,并呼号境遇之不公。人企图从代表着幻象的镜子中照见自己的华丽外表 ,实际看到的却是一只盲猫头鹰(19世纪末 云译)所写的版本中如此)。对于脑子里充满古老象征的道学家来说 ,猫头鹰白天是盲目的 ,夜间却变得目光敏锐 ,反而成为正面的象征 ,镜子亦如是。负罪的不再是镜子 ,而是负罪之人。

## 圆恶魔的同谋

### 镜中的夏娃

基督教的观点认为 ,唯一纯洁无瑕的镜子是神之镜。它不断警示人们 ,眼之所见引起贪欲 ,禁止人观看自身。唤起欲念的女人是恶魔的同谋 :诱惑亚当的夏娃天生淫荡 ,她要照镜子欣赏自己的美 ,施展魅力 ,她的好奇心把男人引向邪恶。因此 ,很早的时候 ,文字和圣像画就以女性的形象代表罪孽。夏娃比男人更加容易受到幻象的影响 ,她与恶魔之间保持着一种相互映射的关系 ,镜子便是两者暗渡之所 ,偶尔镜子的支架恰恰以感人的女妖为形。

淫荡与虚荣彼此相连 ,均为夏娃之女。自 16世纪始 ,她的手中就挥舞着一面镜子。巴黎圣母院(19世纪末 云译)的玫瑰花

① (19世纪-19世纪) 德语人文学家。

窗上将她表现成一名美艳的宠姬,一手持着镜子,一手握着权杖,这是她的魅惑与权力的象征。在夏尔特尔(悦)和亚眠(粤)大教堂的花窗上,她身旁伴有一名年轻男子,亲吻着她。而在奥塞尔(粤)和里昂(粤)大教堂,镜子是她的唯一臣民。她在15世纪左右,论述道德问题,旨在帮助良心的自省。书中有一幅细密画插图,对她的表现方式毫无二致:青春娇美、惹人爱怜。16世纪时所表现的淫荡依然闪耀着骑士时代的光芒,其他时期的则不同,她的身边有一只猴子为她举着镜子,是肉欲的化身,代表兽性冲动、刻意仿效和见异思迁。

在16世纪创作的古老壁挂《启示录》(粤)中,娼妓(粤)手中持有一面镜子。这一主题在《疯人之舟》及其同时代的各种插图中已成形:娼女为自身所惑。在某幅德国的木刻画中,一名女子一手抚摩着男子的私处,一手向他索取钱财;而男子的上方有一只举镜自照的猴子。痴迷自己影子的猴子这一形象于是成为耽于色欲者的标志。

虚荣而淫荡的女人犯下一连串罪孽,带来了各种卖弄风情、懒惰、欲望、贪婪、谎言,都和镜子一样危险。穴(粤)披戴着珠宝,身边簇拥着魔鬼,望着镜中自己赤裸的身体(粤)画作,藏于伦敦大英博物馆)。长长的鬃发如波浪一般披散在她的肩头,尽显她诱人的女性美。配(粤)和月(粤)所画的《虚荣》(分别藏于斯特拉斯堡美术馆及粤)手中都握着一面圆形的凸面镜,但后者甚至并不揽镜自照,对自身的诱惑力信心十足:有人曾认为她也可以代表贤明之神,因为贤明之神懂得

① (悦)意大利画家。哥特式艺术的重要代表人物。  
② (悦)佛兰德斯画家。  
③ 威尼斯画家。

将视线从镜子上移开,关注现实而非虚构。相反,配老莲手所画的虚荣双脚扁平,腿稍嫌短,体态虽不完美但仍具肉感,暗示着情欲的弥漫,背景是一片花朵与草地,如天堂般一派纯真,两者形成鲜明对照。配老莲的这幅画是一个多迭画屏的局部,一共由五幅画组成,表现的是基督四周围绕着荣耀、头骨、骷髅和地狱。

夏娃贪恋虚荣和肉欲,自然喜爱卖弄风骚,不顾家务,把看护子女的任务扔给不幸的男人,甚至忘记祭奉神灵。如俗语所说:“女人多照镜子少纺线。”一个女人照着镜子就不干纺纱活儿,卖弄风骚便不知羞,游手好闲则不操劳家务,“因为,她那双手若不纺线便只知梳头扑粉,举着镜子”。纪尧姆·德·洛里(即圣德奈)①描写他的女主人公欧伊泽斯(即佩蒂特)夫人如何将“玫瑰插满头,就像戴着一顶头盔”。她戴着雪白的手套保护双手,手套决不会弄坏,因为她不需劳作。书中写道:“梳妆停当,一日竟毕。”这位慵懒而美丽的女子所要做的仅是引情郎漫步花园,教他如何细细端详爱人的芳容。懒惰无知的女人不断向丈夫索要“系带、耳环、发梳和镜子”,使男人不胜其烦,怨恨日增。女人每天花上几个小时对着镜子梳理长发[月宫画的《虚荣》(意大利,威尼斯,皮卡尔(佛罗伦萨)所作版画,枫丹白露画派]。上教堂时她的胸前也挂着镜子,左顾右盼。这种风尚遭到议事司铎让·德·格尔(佛罗伦萨)的痛斥。他斥责世风日下,写道:“主啊,可叹我们生不逢时,看到世人如此堕落,上教堂竟将污秽的镜子挂于胸前。”色欲也属于贪婪,17世纪末,高勒(法国)的一幅版画(图)展现了贪婪之女全身上下披挂着珠宝,一个小女孩拿着镜子走到她的跟前,一对对男女在她身旁嬉戏调笑。此中的含义是,

① (1600—1680)法国诗人。

贪婪、淫欲与虚荣拥有同一副面孔。

除此之外,女人的缺点还有狡猾、朝三暮四和嫉妒。涂脂抹粉的风骚女子运用奇妙的美容法术确保自己的魅力。16世纪时,法国和意大利曾有众多版画描绘女人对镜梳妆,身边摆满各式小玻璃瓶,她们一头扎进时装店,离地狱仅一步之遥。化妆品使人的心灵黯然失色。亚历山大的克雷芒说:“人发明出镜子和虚假美,真是荒唐透顶,该把这造假的玩意收起来了。”莱奥纳多也语出惊人:“如果当初镜子的欺骗手段已如此高明,夏娃已制造出诸多事端,她早就被逐出天堂,万劫不复。”夏娃的满面浓妆是不忠诚的表现。

胸衣、项圈和假发,这副装扮是女人的诡计,它扭曲了上帝造物的天性,耗时费力,且离不开镜子。目的只有一个:以美貌俘获男人的心。这是真正的罪,女人的心是一个“陷阱”,女人的双手是一副“锁链”,等待男人的是地狱之火。1524年,路德教派的道德学家 什普曼出版了一部谚语集,对这个主题进行了阐述。他的笔法颇具报复性,咄咄逼人(当时盛行),泄露出他的害怕,也显示了他观察细致、目光敏锐。他写道:“女人一举一动离不开镜子的引导……她们最大的快乐就是照镜子。正因如此,镜子是她们的贴身顾问,教她们拉好面纱,涂抹嘴唇,正照侧照,扭动脖子,说笑走路以及端坐不动。”在一个压抑的社会当中,引起男人欲念的女人代表了一切荒诞的幻象。勃朗将世界的疯狂归罪于女人,甚至指责《圣经》里的所有女性,尽管她们肩负着神圣的使命。他说:“女人是媒鸟,是猫头鹰,她是云雀的镜子,魔鬼以她自夸,自以为清醒的人也会被她引入深渊。”

嫉妒产生于未得到满足的骄傲之心,也是来自“注视”(利维坦)的罪。它被拟人化成一个苍老干瘪的女人,胸部松弛,蓬头散发。

她代表极端邪恶的罪孽,是谋害之母,是衰退的美德,是败坏的灵魂。嫉妒无处不在,尾随着美德,并诽谤她。她恶毒阴险的目光侵蚀她所见的一切。嫉妒之害比死亡更甚,正如歌德所说,嫉妒是人间的地狱之罪。

17世纪西都会修士纪尧姆·德·迪居尔维尔(即圣德尼修道院院长)的名篇《尘世灵魂的朝圣之路》(《圣德尼修道院院长著作选》)中,作者让“嫉妒”出现在朝圣者的路途上,她又干又瘦,眼中射出毒箭,像蛇一样匍匐在地;身上驮着一个名叫“背叛”的女人。“自负”的坐骑是“奉承”,她有一只角、一个风箱和距,照着镜子。“奉承”和“嫉妒”截然相反,她令朝圣者放松警惕。“奉承”是引诱者的武器,她慢慢煽动朝圣者的虚荣心,以安全的假象欺骗他。里昂图书馆收藏的一幅细密画将“嫉妒”绘成一个满脸皱纹的老太婆,与她面对面的是一名年轻美女,老太婆渴望拥有女孩的青春美貌,而女孩对她厌恶之至。歌德在《浮士德》中说,“嫉妒”是斜视,用歪斜的眼光看人,也就是说,她无法正视。但丁(《神曲》<sup>①</sup>)对嫉妒者的惩罚是将他们的眼皮缝起来。在佩利切利的版画中,“嫉妒”手中持着一面镜子。

18世纪时,“嫉妒”常常以美杜莎的面貌出现。佩利切利所创作的画作极富冲击力,“嫉妒”站立在图景中央,一头拳曲的蛇发,烈焰吞噬一切草木。结论是,虚假和嫉妒只会带来毁灭和混乱。不忠的夏娃卑躬屈节,与蛇结盟,诱骗人类。她是欺骗与谎言的化身,引发社会混乱和世界倾覆,她带着面具,种下毁灭的祸根。

① (佩利切利)意大利诗人。

② (佩利切利)意大利画家、版画家。



## 恶魔的屁股

女人象征着灵魂的骚动,她照镜子时总摆脱不了与恶魔的游戏,不是受到诱惑,便是被附身,心中藏着一个魔鬼。会治点小病,牵线做媒,帮人堕胎的老妇和凭借美貌引诱男人上当的年轻女子都被怀疑为恶魔的帮凶,引起讲道者的焦虑:“人称‘祸水’的女人不时制造种种骗局,这一切是否因恶灵而起?”在训导世人的概述(《魔镜》里,魔鬼隐藏在照镜子的女人身后,这类意象深入人心。一句谚语说,镜子就是魔鬼的屁股。



《恶魔的搔首弄姿》木刻版画,鲁瑟勒。



的女子囚禁了八天 ,把她关在一个满墙都是镜子的房间 ,让她看着自己好好反省改正。面对逼迫的目光 ,欲望变成了罪恶感和厌恶 ,那名女子终究无法承受而发疯。

然而 ,那幅德国版画中的女人似乎并未因恐怖的异象受到惊吓 ,好像她对自己的这副面孔习以为常。她停下手 ,等待自己的影像重新出现 ,那是恶魔狂舞 ,是虚浮世界的变幻不定的影子。版画以魔鬼指手画脚的形象简洁明了地表现出混乱和不安定的含义。镜子只能让人看到不值一提、转瞬即逝的表象。另外 ,民间圣像画用镜像来象征财富的不可把握。财富是一面光滑的镜子 ,连苍蝇也无法稳稳当地停在上面。疯子才会将财富作为一生依靠。幻象世界属于撒旦 ,而唯一永恒不变的是神的天国。

照镜子的女人同样出现在 1667 年荷兰画家 扬·范·艾克 (Jan van Eyck) 的名画《镜前的女人》(The Woman in the Mirror) 中。这幅画现藏于西班牙 马德里 (Madrid) 的普拉多博物馆 (Museo del Prado) 里。画中的景象是对天堂的戏仿 ,与之截然相反 ,树木凋零 ,一片荒凉。其中一个女人坐在地上 ,对着一面安在魔鬼屁股上的镜子自照 ,她身后还有一个魔鬼将她紧紧抱住 ,而亚当在天堂中望向她。的确 ,这幅画揭示了女人的色欲和骄傲 ,但同时也表示自恋的女人带来世界的贫瘠 ,因为她拒绝男人的爱 ,画里的亚当象征的便是天经地义的女性之爱。女人骄傲地注视着自己的美貌 ,无法顾及繁衍生命 ;镜子和她一样 ,模仿各种形状却无法创造 ,属于既无用又危险的众多发明之一。

### 镜子与沙漏

恶魔的镜子背后还有死神在逡巡。死神的闯入为美人揽镜自照这一幕平添了一分悲剧色彩。中世纪时 ,死神也是恶魔的同盟 ,替魔鬼服务 ,其象征是骷髅或头骨。第一层含义是 ,死神提醒



布朗(勃隆)著《疯人之舟》(15世纪版)插图节选。

虚荣的女人,美貌不过是“裹着华服的尘渣”、“装着粪土的皮囊”,“一堆蛆”——这些都属说教者爱用的一套词汇,美貌会在地狱之火中烧毁。日耳曼语地区的作品常常使用这个主题:死尸和恶魔携手围绕着虚荣舞蹈。死尸拿着镜子,人从中看见自己的罪孽。这一主题可以回溯到僧侣的创作,也与中世纪的说教文章相呼应:镜子里出现的不是观者的面容,而是一颗死人的头颅。不过,这种表现形式不断演变,并逐渐世俗化。比如阅读了奥托·瓦格纳(Otto Wagner)的一幅铜版画,画中有一个青春不再的女人,臃肿的体态表明她曾多次生育。女佣为她捧着镜子,披挂着珠宝的她正打量着自己,代表死神的骷髅举着沙漏出现在她身旁,而魔鬼也向她靠近,准备带走她的尸身。其寓意自古流传下来,经过几个世纪的强化,被表现得十分极端(死神和恶魔同时出现):女人年老色衰,惊觉岁月流逝,害怕死亡,魔鬼则被模式化为莫可名状的奇形,其作用在于戏仿。镜子同沙漏一样宣告时辰的终结,让人意识到生命有限。镜子与虚荣之间的联系依然存在,仍旧有着道德上的影响,但含义更多了一层。红颜注定老去,不可挽回,令人

惆怅：“看镜中美貌终将衰退，宝贵生命从时钟上溜走，你想到敞开的墓穴。”死神劝诱人注视他，与他共处，甚至通过嬉笑与讽刺与他保持距离，比如滑稽鬼。

除自然衰老之外，暴死这一主题也会给人增添凄凉之感。拜耳特·柯勒①绘制于1515年左右的名作《虚荣》（~~虚荣~~或称为《人生的三个阶段》（藏于维也纳）在美貌、镜子与死神三者之间联系起了一条纽带。画中一名双颊红润的少女在镜子前梳理着她波浪般的长发，一条长丝带稍稍遮掩着她赤裸的身体，丝带的一头连着一个胖乎乎的婴儿，另一头则是一个两眼发出寒光的骷髅——或者说是一个鬼影，手中摇晃着一个半空的沙漏。婴儿未经世事，双眼仍被蒙蔽，他躲藏起来以防被丝带另一端的死神发现。少女的身旁还有一个苍老的女人，就在镜子后面，代表着年老的她。婴儿和老妇都看见了死神出现，唯有美丽的少女仍在对镜自赏。提早降临的死神猝不及防地夺走少女的生命——所以要时刻留心。

拜耳特·柯勒创作了多幅以此为主题的画面，比如，死神突然拦腰抱起少女，或是抓住她的头发或手臂。他紧抱着少女，不让镜子从她手中掉落。尽管这位画家对德国的传统圣像画进行了革新，女子赤裸娇嫩的躯体仍旧只是一个抽象而理想化的裸体；画中没有恶魔，一股色情气息取而代之，弥漫其中，使之更富情感，更加撩人，以至于遮盖了道德的警示。似乎所剩的只有对时间和肉体的敏锐感受。这类世俗化的绘画中不再有恶魔和对冥间的恐惧，转而以情爱的压抑与死亡的威胁表现出人生的痛苦。

① （~~拜耳特·柯勒~~）德国画家、版画家，丢勒的弟子。

## 女性之谜

通过以女性、镜子和死亡为主题进行教化的方式,绘画得到了表现色情的权利。众所周知,中世纪的绘画极少表现裸体,标志着贫乏与无能。自原罪产生以来,肉体总是令人感到羞耻,再也不能反映至善的神性,所以画家们想尽办法隐去画中人体的性征。身体是用来体验而不是用来观看的——医生不懂生理学,解剖人体被视为一种恶毒且渎圣的好奇心。

直到文艺复兴的熹光初露,艺术家们采用愈来愈现实主义的方式描画尸体,这才开始体现出对解剖学的兴趣。女性的身体被禁忌层层围绕,最初有关魔鬼附身的淫乱女巫的描绘为它揭开了面纱。为数众多的画幅表现女人举着镜子洗浴。~~佛罗伦萨的拉斐尔~~曾绘制过一幅表现巫术的油画(不幸的是此画已佚),施法时镜子里映照出一个裸体浴女的背影。其同时代的人对这件作品“精妙的视觉效果”大为赞叹,这幅画启发了其他许多画家。~~拜伦~~所创作的梳妆女人版画中,偶尔会出现潜伏在暗处的恶魔,其中镜子的作用是以影射虚荣为掩饰,映照出女性之美。

在意大利绘画和枫丹白露画派画家的作品中,浴中女子出现在神话或《圣经》故事的场景里,地位得到了进一步提升,如浴中的维纳斯或狄安娜、苏珊娜<sup>①</sup>与老者和 ~~月娥~~<sup>②</sup>。这些主题都不讲道说教,不再涉及恶魔的威胁,有人借此绘制大胆的圣像画,给观看者带来极大愉悦。人体被理想化,体现出完美和谐。窥视带来的乐趣使人忘却了打破禁忌的羞耻感,在美的魔力之下,罪

---

① 《圣经》人物。美貌的犹太女子,因拒绝偷窥她沐浴的老者的无礼而被诬告犯有通奸行为。

② ~~胡蝶~~之妻,被大卫王掳走,生下四子。

恶感也消失殆尽。因此,镜子与光线及女性之谜两者紧密相连,成为了美的标志。维纳斯身旁总有丘比特或是殷勤的男子为她捧着一面镜子。

维纳斯诞生于水中,水是她的第一面镜子。看到自己的姿容那一刻,女人初次感受到生活。女人为自己的影子着迷,拥有一种诱惑的力量。文艺复兴时期的诗人常常赞颂女性的魅力,尽管偶有怨言。继彼特拉克派诗人之后,龙沙写下“诅咒那面映照着你容颜的镜子”以表不满,围绕着不爱情人爱镜子的贵妇这一题材极尽美化和渲染。

拥有美貌的贵妇是通向天堂的阶梯,诗人的追求因此变得神圣化,贵妇本身成为了终极目的,她不再是女人而是女神,是高不可攀的偶像。“且让您的娇美容颜成为唯一的明镜和我们的至福,如此明艳照人的脸庞,镜子也难企及它的光芒。”<sup>①</sup> 诗人也以矫揉造作的诗句来为她歌唱。

是男人把女人虚构成了巫女、诱惑者和致命祸水,因为被理想化的贵妇冷若冰霜,与镜子寸步不离,更激起男人的欲望。诗人如此描述贵妇的顾影自怜:“可爱的美人对镜顾影弄姿。”<sup>②</sup> 诗人将镜子与女性的魅力结合在一起,两者相互辉映。仪容美的专家建议贵妇保持优雅,“引得他人注视的目光并从中获得快乐”,诗人由此担心贵妇会有那喀索斯一样的悲惨遭遇。梳妆打扮的贵妇所代表的大大超过其自身,她代表经过雕饰的天然、摆脱了劳作琐事的绝对之美,以及诱惑的奥妙。

贵妇是崇拜的对象,男子被幻梦所惑,为其意乱情迷。两者

① (弗朗哥·阿利吉)意大利诗人。

之间不可能对等的关系通过镜子映照出来。在 萨非伊泽美 的第十六章里,有个著名的雷诺与阿尔米德(阿基塔)的爱情故事。萨非伊泽美以哀婉的笔调讲述了这段注定无望的爱情:巫女阿尔米德想把情人雷诺留在身边,她弄到一面水晶镜子,将这“爱情秘密的知己”放在雷诺手中。“阿尔米德用镜子自照,而雷诺仅借恋人的双眼自照。一个唯命是从,以之为荣;另一个发号施令,引以为傲。女人的眼里只看到她自己,而男人只从女人身上看自己。”雷诺为幻想放弃了支配权,直到他看见盾牌所映出的自己饱受羞辱的脸。两者关系无法平衡。如此一来,原本蛊惑欲望的镜子被破除魔法,反而促人内省。

女性魅力也是镜子的创造。教士抨击女人为淫荡的妖怪,中世纪到 17 世纪的图画常常将其描绘成一个年老的悍妇,对着镜子做出种种浪态,卖弄风骚,令人毛骨悚然。贵妇不是妖魔,她本身也是“一面晶莹而光滑的水晶镜子,哪怕一丝气息都会使它模糊失色。对待她要像对待圣物一样,可远观而不可亵玩”。贵妇既是女神又是娼妓,为了美,且通过美达到更高层次的目的,她同意扮演这双重角色,完成了巫术般的仪式。这种双重地位也正是镜子的地位。美、智慧与虚荣融合于同一象征——镜子——之中,因为镜子不但展现美,激发欲望,还会警示美的脆弱,并且求助于明智。

---

① (阿基塔—阿基塔)意大利诗人。



## 镜被禁的注视：盛世之下的罪孽

### 虚荣、好奇与贪欲

到了17世纪,尽管镜子已经成为日常用具,它仍旧不断遭到说教者的诅咒,代表犯有夸耀卖弄之罪的人。“注重虚华和外表、爱照镜子的人贪欲熏心。”

虚荣与镜像的主题屡见不鲜,传统道德正是建立在这一基础上。玛丽原玛德莱娜(西弗理娜·范·范·范)对镜自照,悔过自新,她同时代表着虚荣与淫欲,镜子和蜡烛、沙漏及死人头骨一样,都是象征时光流逝的主题,可以互换使用。镜像、形象和绘画——人们因为画酷似实物而赞叹,却一点也不欣赏原物——都属于虚荣。这三者是17世纪这个暧昧不明的时代的最佳标志,因为当时人们正要揭露自恋的错误,与此同时,整个社会通过镜子和画像开始不断追求自我幻觉。

自恋承继了17世纪给17世纪所设定的个性特点。17世纪是个诱人而又爱谄媚的女子,手中握着一面镜子,嘲笑理智,用幻象笼罩世界。自恋确实是心灵的疾病,道德家用变形镜子来代表自恋,因为它使人的视线产生错觉,与想像一道令人怀抱虚妄的欲望。自恋就是一种贪欲,演说家约翰·洛克如此说道,而贪欲分为三类,“对快感、荣誉和知识的贪恋”。双眼为一切觊觎和贪念打开大门,使人顿生偷盗之心。“看到什么便会喜欢上什么,接着恋恋不舍,最后泥足深陷”,这便是注视所引起的一连

① (西弗理娜·范·范·范),荷兰人文学家。

串无情的罪孽。

好奇是双眼的贪欲,有关这一方面的训诫不胜枚举,在(莫罗)的《讲道者丛书》(1844年)中也占据了一章的篇幅。该书可算是传教士论经讲道的样板。好奇的人不安分、三心二意、永不满足,喜爱奇特、罕有和无用的东西。他的爱好令他分心且无节制;还会导致无所事事、萎靡不信神。理性主义者对一切都询问理由,因为上帝不会泄露他的秘密。即便好奇心得到了满足和安抚也无用,因为知道了秘密的人总想告诉别人他了解内情。说到底,好奇的注视总是一种窥视,往往是可耻的。勾(莫罗)一言以蔽之,好奇的人心神涣散,正如“灵魂通过眼睛向外飞散”。

注视自我和自己身体是最深的罪孽,因为它酝酿了一切虚荣。耶(莫罗)夫人<sup>①</sup>承认,她再也不涂脂抹粉和鬃发,但偶尔还会照照镜子!一部教育性的文学作品能揭示其时代下人们的疑虑,它对自我关注做出严格限定,监督着年幼学生一天的活动和教师的责任。孕(莫罗)为神学院学生所写的《个人研究》(1844年)中的多个章节论述“庄重”:一本正经,不敢稍有裸露,对待身体顾忌过甚,连自己的注视都心存疑惧。修女同样受到严格的限制:修道院内禁止使用镜子,修女们得学会靠摸索戴好修女帽。必须抛弃自己的外表,戒除一切因注视自我而产生的情感。她们还要学习走路时双眼低垂。月(莫罗)说,假如人闭上眼睛,当然他便不能了解自己的形体,但是他的本质不变:“我在流水中看见自己的影子,如此鲜明,然而当水变得混浊,它便不复存在。我失去了什么?丝毫无损。”[《论上帝身上潜藏的生命》

① (莫罗)夫人,法国神秘主义者,宣扬寂静主义。

② (莫罗)夫人,法国高级教士、作家。

(阅读时请留意书中对原罪的讨论)

教育者对儿童和青年加以同样的纪律要求。小女孩穿衣服时必须抬眼朝上看,因为衣服会令她们想起原罪之耻。许多寄宿学校里都禁止使用镜子,女孩们互相帮助梳头,“不要虚荣也不要好奇”。就寝脱衣时,女孩们必须注意保持庄重,掩住胸部。在路易十四少女们从小被精心培养,以进入王宫,这里镜子的使用也受到严格规定。配列清单的清单上只提到曼特农夫人(配列清单配列清单)①的寝宫有一面镜子。路易十四后,财物清单指明,红组(15至17岁)与绿组(17至19岁)各有一面镜子,黄组(19至21岁)三面,蓝组(21至23岁)五面。

《蓝色丛书》(蓝色丛书)所传播的有关文明礼仪的文章同样教人可守规矩。其中有不少对少女的警戒,比如,“女孩穿衬衫时,不可让任何人看到裸露的身体。不可带着欢喜之心照镜子,只可在必需的情况下照镜子,不许作怪样”。这类劝诫在新教国家仍然延续着,要求少女在梳妆前进行特别的祈祷,名为“当你照镜子的时候”,旨在向她们警示原罪的印记。

### 装模作样、偶像崇拜及嫉妒

道德说教者在针对外表及过分打扮的训诫中反复指出这三大害处,当然,他们讲道德对象主要是女人。第一点实际是重复了传统上对化妆和卖弄风情的看法,抨击它们令美德黯然失色。道德说教者如此劝导他的女儿们:“千万不可迷恋自己的容貌,否则等待你们的只有弄虚作假。”镜子令女人失去羞耻心。说教者解释说,女人的美貌激起男人“犯罪的欲望”和“肮脏的念头”。

① (1673-1682), 路易十四的孙女, 与路易十四秘密结婚。

因此要收敛外表,将它掩藏在庄重的面纱之下。17世纪神父警醒女子:“你们会因美貌而受到天国的审判。如果你们不停地照镜子,会引起上帝的愤怒和抱负。”常常照镜子会毁掉羞怯之美,即因被注视不胜娇羞而脸红。照镜子致使行为大胆,不合礼,且与女性的魅力格格不入。18世纪粤剧界轰动的一出短剧正是以这种观点为基础,唯一有资格获得领主粤剧界认可的真心的女子应该在面对镜子时脸庞“羞得通红,掩藏她那敏感而细致的内心”。

惯于照镜子的女人迟早会变得骄傲,如17世纪所说的,“以自己为崇拜的偶像”。美貌不仅引发他人的欲望,而且给拥有美貌的人自身带来失望。女子不消几年便人老珠黄,当镜子无法向她隐瞒她已年华老去,那该多么令人心伤!镜子之于女人正如旅行、生意和谈话之于男人,是一种消遣,阻止她们认清自我,对她们来说可以取代一切。“女人从中找到了自得其乐之法,无需大笔金钱,对镜以影为伴即可;女人与影子之间形成一种对话,对话内容大多是赞赏、自满和恭维,通过镜子带给她们小小的慰藉。崇拜世俗、假造和粉饰过的形象是亵渎神灵,女人竟将其作为头等大事,从中获得虚幻的自我满足,巧妙地运用搔首弄姿、谎言、慵懒、无所顾虑和骄傲来瞒骗眼睛,镜子所包含的一切古老的恶魔都会出现。”

虚荣会反映出自得自满的影子,相反,嫉妒是病态的、负面的映像,在一个以貌取人、等级分明的社会里,嫉妒横行肆虐,伴随而来的有妒忌、虚伪和诽谤。照镜子的人会拿自己与他人相比较,一做比较就会产生嫉妒。17世纪的说教者将嫉妒列为第三大罪,位于淫欲和贪婪之后,并认为它是一种最为邪恶的强烈情感,因为嫉妒会侵蚀人的内心,本人却又不肯承认,就像驼背否认自己承受的痛苦。嫉妒是因关注自身而产生的罪,反映出每个

人的缺憾。嫉妒的人以他者之眼作为镜子,发现自己未得到满足的欲望,嫉妒的人来回观望着他人和自己的境况,别人享有他想得到的美貌、地位和财富,而他自己无能为力。

19世纪的爱情小说中常用妒忌作为引发各种情节的导火线。镜子引得人比人,像磁铁一般对爱俏女子产生不可抗击的吸引力,令她妒火中烧,片刻不得安宁。“她千百次取出袖珍小镜自照,暗地里比较自己和陌生女子的容貌,有千百次气恼地将它收起。”镜子的存在是对自己的取笑,因此它从朋友变为了敌人,刺痛照镜者的伤疤,所以《复活的情人》(1844年)的女主人公伊莲娜“遭受多次打击之后恼羞成怒,故意将镜子摔得粉碎。别人抱怨没有镜子,想将碎片收拾起来,而伊莲娜再也不愿看到镜子了”。

嫉妒产生怒火和恼恨。恼恨被云里雾里定义为“使人产生厌弃的怒火”,各种小说和戏剧里都少不了它,人物之间常因地位相貌的比较而互为仇敌。另有一部当代小说,贝莉兹示爱被拒,忍不住好奇去看看那名将自己比下去的女子,当她见到情敌的美貌之后痛苦非常:“比比自己和她的姿容,令我感到如此羞惭,以至于近一个月不愿再照镜子。”嫉妒使人感到厌弃、羞惭,萦绕在心中的身影挥散不去,永远不会消失,除非被嫉妒的人死去。

几百年来,嫉妒这一象征集中体现了多种最具诱导性的无意识的幻想。如果说虚荣放纵贪欲,令自我膨胀,嫉妒则扭曲欲望,是对生活的消极反映。圣像画将嫉妒表现成衰老、冷酷、忧郁的样子,带着面具,带来死亡与恐惧。鲁本斯(1629-1690)的画中,嫉妒以美杜莎的可怖形象出现,双眼突出,嫉妒的目光如同

① (1629-1690), 佛兰德斯画家

② (1629-1690), 法国画家。

受到诅咒 ,因为对他者的注视重新唤起挫折感和旧时的幻梦。在民间故事里 ,嫉妒变成了白雪公主的后母 ,面目狰狞 ,嘴里念着 :“魔镜 欲望之镜 ,我还是不是世上最美的女人 ?”这个形象世代流传下来 ,深入人心 ,代表着冷酷和仇恨 ,是人扭曲变形的脸孔。

## ii 侧照的镜子和光学奇技

19世纪末，~~科林斯~~记录了一则小故事，某人在床头放置一面镜子，“想看看自己的睡姿是否雅观”。当然这是为了逗笑，讽刺此人愚蠢无知，不能区分现实与自己的映像。然而这则滑稽轶事中还包含着深意：镜子掩藏了极为重要的东西，睡梦中的人看不到自己的脸。这便是镜子的盲点，无法看到自己闭上眼睛的样子，而且，即使用多面镜子也无法看到移动的目光。这无法企及的死角是一种残缺，其中包括着对自我不了解的部分，缺少了它便无法形成自我的整体看法，然而尽管这一部分看不见，每个人都能感觉到它的存在。

这残缺的部分有时会在镜子里留下短暂的痕迹。谁没有过这种经历？不经意间在镜窗（~~镜窗~~）里看见自己的身影，大吃一惊。比如，普鲁斯特描述他在巴尔贝克（~~巴尔贝克~~）的卧室时，曾写道一面“奇怪而冷冰冰”的镜子“侧照着房间”，怀着敌意地监视他。某一瞬间在镜中捕捉到难以描述的东西，触动了敏感的心弦。一旦这种异样感过去，形象恢复到与以往完全一致的熟悉模样，不安便会消失。弗洛伊德有一段文字广为人知，讲述了他的





物品及其映像的映像同时映照出来,但经过重重反射,映像与现实之间的联系此时已经失去。镜子一方面模拟出肖似的影像,一方面又掩盖了另一部分实际情况,这部分只能悄悄地出现在可怕的区别和偏差之中。镜子带来相异性,产生“模糊的肖似”或令人不安的陌生感。

蒙田说:“肖似性与相异性有着各自不同的作用。”从亚里士多德开始到19世纪的古典心理学致力于总结和观察人的性情和相貌,从而得出个体的近似而稳定的形象。这些研究廓清的只是具有普遍意义的人大致上和抽象上的特征。要发现隐藏的真面目,必须运用艺术家的想像力、才学者的直觉和蒙田的“准确的侧面视角”,摒弃一味的复制,拒绝用正面、不动的镜子作为验证身份的工具,这样才能确保独特性。

蒙田是以“天地为镜”监视自己,也就是说,他并非通过内省,而是通过境况和际遇的侧面反映。“当我寻寻觅觅,无处能找到自己,反而在偶然之中得到解答,并不是通过自审。”自画像不能捕捉人的内心,内在有待揭示,但它是从两个“自我”——熟悉的面孔和不期而至的陌生面孔——的偶遇开始形成的,就像“阳光和风,直接照射和吹拂不如经过反射,责备和。偏离是可怕的,因为它像小偷一样令人毫无防备,它的“透明性”揭露出隐蔽的实情。

卢梭斥责蒙田从侧面描绘自己。但是,只有以审慎的方式,以不同视角从旁观察,目光才有可能领会事物的相异性,而不被迷惑。乔尔乔内(1478-1510)<sup>①</sup>曾有一幅画可以象征这种舍弃正面,从旁入手的认识方法。虽然此画已遗失,瓦萨里(1550-1574)<sup>②</sup>对它进行过描述。画中人物是圣乔治(1181-1241),各个侧面同时

① (1478-1510)意大利画家。

② (1550-1574)意大利矫饰主义画家、建筑师、作家。



似。巴马画家(透纳)在同一时期创作了《凸镜中的自画像》(1805年),利用凸面镜里的映像变形造成畸形的效果。其一,画里有一只手被弧形镜面拉伸,变得硕大无比,自成一体,极度夸大。这只手放在画幅的边缘,暗示这是作画者的手,显示出追求自由的画家的高超技巧。其二,视觉幻象具有破坏性,肆意游戏与疯狂仅一步之遥。画家任意切断了主体论的肖似性,肖似是“人乃依上帝形象而造”的基础。人的身份非但没有在镜子里清晰地反映出来,还变成一个让人焦虑的问题:手带来畸形的图像,游戏被当成了全部,自画像变成令人不安的私语,观看意味着耽于幻象——我们知道巴马画家被评论为“思想狂野而忧郁”,并且发疯而死。

反射表面的形变,如变形、不规则和不对称,揭示出心理学分类和性格类型学所无法使我们看清的东西——非一致性和变动性。矫饰者不相信自己的所见,暂缓判断,倾听自己的情绪。“不连续心理学”(因出现雏形,这种心理学的中心词为不稳定性、不持续性、分隔等等。它关注人格中较为隐秘的深层,偏重研究个体、短暂和意外现象、不规则和变动,而不是普遍性、不变、对称和常态。性格和情绪都不能给个体划定界限,因为个体由零碎的小块拼成,受到个人经历和境况的影响而不断更动。镜子都不可靠,都是一片混沌,映象在镜子里成形,变形。因此,蒙田梳理“经历”,拉罗什福科追寻“模糊的内心”,帕斯卡探究“既不属于身体又不属于灵魂”的自我由什么构成,弗洛伊德探深不可及的心底,云研究“人的迷宫”。

在那个出现意识危机的动荡时代,镜子里摇晃不定的映像、

浑浊的流水和冻裂的冰面变成了世界飘摇的标志。裁缝是爱德蒙·德·苏莱士与蔡元培的镜子令映像变得模糊不清,上下颠倒。悦理笔下变化无常的镜子,裁缝的十四行诗《明镜》以及蔡元培所写的水晶镜均暗指人的胡思乱想和三心二意,易变的情感和欲望。“画技高超,无与伦比,你能轻易创造变幻不定的作品,惟妙惟肖,却永不雷同。”存在是通过时光的流逝和变化无常得到体验的。“流水让我们看到自身的逐渐消亡。”人随波逐流,短暂光阴任其虚度,凡事仅得一鳞半爪、浮光掠影,总之满足于表面绚丽的幻景,放弃对本质的把握。

这个世界充满矛盾与欺骗,“和而不同”,人的流动与活力是随意而不可掌控的。在欲望和情感的作用下,理性无能为力。激情是陌生感的泛滥,是一面具有引起形变力量的镜子,使视角混乱失控。主体不知自己是何人,也不知身在何处。说教者反复引述爱德蒙的寓言故事,经由强烈的欲望折射之后,面孔大变:“一只神秘的手改变了他的脸,理智消散,阴云密布……”当爱德蒙在河水里照见自己,“起初一见那张粗野的脸受到惊吓,他以为自己的影子属于另一个人,不知那个陌生的怪物来自何方”。流动的水使他一时间懵住了,但爱德蒙认不出自己,主要是因为水中窥见的陌生的映像令他迷惑,因而理智也动摇了。

在矫饰之风的影响之下,眼镜、棱镜、使映像放大变形的镜子等各式光学器具大行其道。虽然它们的作用在于混淆大小远近、前后高低,却能使人通过空间位移,看透世界怪异而破裂的表象。比如悦理笔下的主人公带着特殊的眼镜可以探索宇宙迷宫,爱德蒙也能够透过假象发现现实的反面。镜子是个意外

① (爱德蒙·德·苏莱士),法国诗人,行为放纵,遭流放

② (爱德蒙·德·苏莱士),法国诗人。

的因素,又是双重游戏的用具,令视线产生变化。同时它又是保护屏,虽不反映客观真相,但可以作为忧郁的朝圣者在表象的世界中的向导。

## 圆镜子的中介作用

### 眼睛 原镜子或映像复原

“我”在侧照的镜子中发现了另一个自我,因而映像变得支离破碎、令人不安,要使之复原,必须凭借目光和欲望的交错这两种中介。自我与他者彼此投射在对方身上,友谊和爱情正是这种可供侧照的镜子,每个人都能从中窥见一个被人接受的自我形象,既熟悉又有所不同。尼采说,若没有苏格拉底与雅典的美少年进行对话,就不会产生苏格拉底的哲学思想和名言——“认识你自己”。爱是通过相异性获得对自我的认识,成功地化解自恋的冲动。

从另一个自我( ~~我~~ )的眼中,恋人读出自己给人的感觉和不同之处,发觉自己是独一无二的个体,“被镜子映照出来”,如柏拉图所说:“你发现了吗?当你凝望眼睛时,眼里会映出你的脸,就像镜子一样。因此我们称之为 ~~小娃娃~~ ( ~~小娃娃~~ 瞳孔),意思是小娃娃,因为瞳孔里有那个望着眼睛的人的影子。当眼睛注视着另一双眼睛,它能认出自身。”远古时期,眼睛就是用来指所爱的人: ~~我~~ 是我亲爱的眼睛。眼睛与镜子合而为一却彼此分离,既同一又相异。

这个始于柏拉图的眼睛 原镜子主题被后人延续,情诗——尤其是文艺复兴时期的诗歌——围绕它用尽各种代表目光交流的



言语表达。他写道：“她将我石化，面对她的双眸我默然无语。”

注视的对象所引起的欲望和痴迷能够扰乱感官世界，使人失去反省意识。对 莱蒙塔涅而言，德丽（阅读）是“害人的镜子，令我的人生走向毁灭”，但他无法将视线从她身上移开。四个世纪之后，狂恋着埃尔莎（翻译）的阿拉贡（粤拼）<sup>①</sup>同样以镜子为喻来描写两人之间痛苦的折磨。“我如此不幸，好似那一面面明镜，一无所见，空照着人影，没有你的出现，我的双眼失去光明，就像洞然无物的镜子，你的身影挥之不去。”

不同的是，莱蒙塔涅始终能看见自己，倘若男子的心是映照心上人的一面镜子，欲望本身便是“心之镜”。映照着的这面“欲望原镜子”仍属于他，时刻都能通过想像与记忆再度唤醒自身，并以写作充实内心。随着回忆渐渐消退，可望而不可即的心上人成了诗人投射的幻影，与真人相比自然逊色不少，不过也没有了可怕的另一面。对于 莱蒙塔涅来说，阅读代表女人和诗，是对方的欲望，也是自身的欲望；后者为他带来各种镜像式修辞手法——换位法（改变字母的位置而将一个词变成另一个词），反义词、暗喻——通过这些手法，他可以重新激发对方的欲望。然而移情于诗歌创作并不能填满欲望，这种转移使人满怀失落，令欲望愈发强烈，却又不断受挫，在现实与想像之间徘徊，陷入无望的挣扎。

爱情之镜总是与空白和缺失分不开。空白，即一片茫茫而又闪烁耀眼，令人目眩，正是梦幻产生之所。情人为迷恋所困，脱离现实，此时心上人的形象便浮现脑际，所爱之人不在身边时情况通常如此；反省意识不再为现实所束缚，转而受制于自己的思想和欲望，于是人编造出他想看到的情景，如同镜子反射炽热的阳

<sup>①</sup>（夙愿-夙愿）法国作家。曾为其女友埃尔莎·特里若蕾写下《痴恋埃尔莎》（云卷雷 翻译）

光引燃火焰。因此,魔镜也就是实现欲望的镜子。中世纪的爱情诗歌里已出现了这一主题,比如云璈的歌,他赋予情人一面镜子,镜子里保存着各式各样的形象,他在诗中穿越千百年,纵览整个情爱文学史。

### 镜子游戏与爱情游戏

镜子是梦幻与现实之间的中介。它提供一个虚拟的空间,虚构与他者的相逢,上演一出假想的剧情。它可能由羞怯者、窥视者或间谍所用,因为他们借助镜子偷窥一个他们本不该了解的秘密,他们避免或延迟正面直视,而镜子留出一段可供阐释的空间,而不必当面说穿真相。它也有可能是光反射游戏所用的迷人的镜子,闪烁的镜面化解了陌生感,使场景变幻动人,笼罩上一层现实世界所不具有的美丽光彩。

镜子的映射令情景变得不真实,欲望借此表现出来,因为不再害怕受到现实的打击。一旦无需顾及后果,真相于是突现。从这个角度将卢梭(1712-1788)③的《忏悔录》中某一场景分析得淋漓尽致。透过半掩的门,卢梭无意之中惊动了女主人巴希尔(1712-1788)夫人。卢梭自以为身在暗处,“激动地伸出双臂”跪倒在她的房门前,“当然,她听不见我的声音也想不到会看见我。但是壁炉上的镜子暴露了我的身影。她没有望我一眼也没有对我说一个字,只是稍稍转过头,指了指她脚下的席子”。从心怀爱慕到赢得爱人的心这一过程中,镜子既掩护了卢梭的羞

① (1712-1788)法国诗人、编年史作者。

② (1712-1788)瑞士法文批评家,着重以分析式“目光”进行研究,试图从作品外部进入作者的内心。

③ (1712-1788)日内瓦法语作家兼哲学家。



涩又帮助他表露心迹。他拥有双重幸运,首先在不被看到的情况下观看,接着在观看时被发现。卢梭与巴希尔夫人躲避于镜中的想像世界,便可以抛却罪恶感来相爱。

卢梭将这一段短短的场景视作典型,因为它可以用来代表写作本身。《忏悔录》就是卢梭的侧影,他审视和暴露自我,不加指责,也无关羞耻,把读者当成同谋。正如巴希尔夫人接受了卢梭赋予她的角色,坦然面对镜子打量自己,放弃令人石化的魔力。《忏悔录》的作用是驱逐或诱惑被“有德之人”压抑在心底的蛇发女妖——珀尔修斯<sup>①</sup>。天神运用侧视的方法打败了美杜莎。从那之后,致命的美杜莎之头便作为战利品装饰在珀尔修斯的盾牌上,保护持有盾牌的人,因为它能反射,利用挑战者的力量击败他们自身。

小说家司汤达(司汤达<sup>②</sup>)对镜子的中介力量尤为感兴趣,因而在路上漫步时曾说,在普鲁士的某些城镇,每个显赫的家庭都有镜子,安置在窗边,高约一尺,以铁质支架固定,向内倾斜。未婚女子靠这种镜子观察街上来求亲的人,而他们无法看到房子里面——也看不到女子的内心。镜子在这儿作为掩蔽自身的工具,还可以用来侧视:求爱的男子甘愿臣服,任由年轻姑娘端详。此时,年轻姑娘使用社会特许给她的唯一权利,即侧面观察,无需低垂双眼。镜子给予观看者和被观看者不受责罚的权利,但唯有彼此映照、目光交流才能得到稳定的形象。

通过彼此映照,自我的爱遭遇对方的爱,幻象与现实相结合,从而使欲望得到满足。歌德在《浮士德》的某些部分展现了这种彼此映照。我们知道,作家们常利用“镜中映像”在一个故事中插入另一个小故事,发掘和扩展小说的内容。镜子既

① 希腊神话人物。

② (司汤达-史丹德)法国作家。



我们怎么能预知镜子会不会反映出令人心惊的轮廓？侧视令人迷失方向，它是弯曲、偏离的视线。因此，既然人掌握着光学方法，与其让自己无意间被看到，不如亲自安排，使陌生感变得稀松平常，捕捉对镜像的恐惧，后果不论好坏全都转嫁给别人。

炼金术士云罗利斯的《艺术及科学论文》（~~精要译本~~）~~（精要译本）~~记录了多页有关镜子的奇术妙法，其中就已提到，意大利的亲王贵族使用镜子装饰宫殿，以此戏弄他们的宾客。“我记得曾在那不勒斯（~~那不勒斯~~）遇到一位骑士，他有一面精巧非凡的镜子。一个人站在镜前顾盼时会看到影影绰绰十几重，吓得魂飞魄散。”凭借幻象和反光，镜子游戏能够产生无穷无尽的怪异、变形的影像，还能制服妖怪。因此，映像的蛊惑力量令人着迷，叹服，更被加以研究和利用。

对妖怪的再现便是将它击败。达·芬奇曾为了自娱绘制各种奇形怪状的图画，并且建造光学室（~~精要译本~~）~~（精要译本）~~，里面混乱的图像和空间的割裂令人产生迷幻之感。作为文艺复兴时期的画家兼学者，他饶有兴趣地反复进行此类“自然魔力”试验，即光学操作。罗利在他的论著中花费了原章的篇幅阐述神奇的光反射现象，其中他一一列举了各种镜子，有的能反映多重影像，有的能将影像颠倒、推远或拉近，还能将物体的各个侧面分散映射在空间中。我们可以利用镜子使人飘浮空中，使他的影子头朝下或者异常膨胀，还可以单单照出鼻子或手，将互不相连的部分凑在一起，他说：“这样，你们便能够看到一幕奇异的景象。”我们还能“秘密地观看远处发生的事情而不会引起警觉”。面对奇异的事物，惊恐不安变成了兴高采烈，闭口不言，这种兴高采烈当中并未排除恐惧的成分，因为它是一种隐秘的愉悦，由于掌握了某种信息却藏而不露，对其他人进行操纵，这是有罪的。

变形影像,被~~丹尼斯·朗~~评论为“如画迷,如妖怪,又如奇迹”,即精心设计的扭曲形变,凭借的是颠倒影像和“角度畸变”。以反射角代替视角,在正面视点之外添加一个侧面视角,这样便可以破坏空间的紧密结构。从一个角度来看,一幅肖像画完全是支离破碎、畸形异状、七零八落;而从另一个角度看,各个部分重新合为一体,入了门的观赏者能辨识在反常光学现象之下一门严肃科学所具有的规律,混乱与非理性的问题正是依赖这些规律才得以解决。

这些解构近似性的光学游戏引入了一个崭新的内容。荷尔拜因(~~汉斯·梅姆林~~)<sup>②</sup>的名画《两位大使》(~~圣彼得堡艾尔米塔什博物馆~~),从正面观赏时,我们看到的是对权力、财富、名利和学识的夸耀,而换成侧面来看,我们会发现一件非同寻常的东西——两位显贵的脚下藏着一颗死人头;对于善于选取视角的人来说,后一个视角才是正确的。变形影像揭示出隐藏的真相、世界的变幻不定和抛弃虚荣之必要。这就是变形影像给人的教训,它迫使我们承认现实是应该加以阐释的,看起来似乎恰当的东西恰恰是虚假的。

波舒哀(~~阿德里安·夏尔丹~~)<sup>③</sup>在评论几幅乍看之下无法解读的画时,将它们比作“自然的形象,反映世界且反映其中隐藏着的公正,只有良知能为我们揭示正确的视点,通过它才能发觉个中奥妙”。波舒哀此处所指的形象即变形影像。

## 幻觉技术

大多数光学技术和装置都可以令人产生幻觉或使人发狂。

① (~~丹尼斯·朗~~) 法国艺术史学家,专攻小说艺术。

② (~~汉斯·梅姆林~~) 德国画家。

③ (~~阿德里安·夏尔丹~~) 法国高级教士、作家。

暗含于其中的理性机制使人难以防备,对怀疑主义和散乱的幻觉构成挑战,这意味着,怪异和不安所在之处也可以产生玩娱和快乐,孩童玩游戏时就是以吓唬人为乐。如同珀尔修斯斩下美杜莎的首级,机巧的人采用侧视的办法避免受到映像的迷惑,于是控制了混乱。不过,侧视所获得的印象结构散乱、轮廓粗糙,尽管它们得到了光反射定律的证明,同样会令人产生昏眩和焦虑,因为经受这种操纵的目光会被零乱的形态迷惑。诱惑建立于陌生感之上,使意识迷乱,产生模棱两可。观看者处在古怪离奇与逻辑理性之间,感觉到一种莫名的愉悦,它来自残存的疑惑,也可能是由于暗自希望魔术是真的,想要令他人产生幻觉的同时自己也想获得幻觉。

值得注意的是,在重组之前,因变形影像而破碎的空间是一个可能产生精神分裂的空间,产生这种危险的原因是,观看者随时都能从理智的一端滑向异想的一端,从光学现象科学滑向失控的幻觉。理性主义分析过了头,又折回来:观看者落入操纵者的圈套之中,在一处被欺骗,在另一处被揭穿,总得担心看到的是幻觉。假如幻觉和奥秘被人轻易地发现,纯粹依靠机敏和审美能力,那么游戏就失去了意义,引起疲倦。此外,如果关键之处最终被揭开,将秘密公布于众的本意在于通过它所揭示的东西传达另一层意思,就像双层抽屉。荷尔拜因的这幅画让我们看到什么是误入歧途:一旦变形影像被解读出来,观赏者便看到死亡,他看到的不仅仅是镜中的头骨——具有说教意义的传统表现方式——所代表的死亡,还有不安、误解以及不协调。解读的过程、昏眩和疑虑,尤甚于对最终的死亡的恐惧。人觉察到幻影易于破灭,因而对存在产生悲观看法。画家援引道德来支持自己的观点,却徒劳无益。他让观赏者从蔑视宗教的角度观看一场戏剧式的表演,

他的侧面表现方式在某种程度上损害了画的正统道德含义。月琴那认为这种产生于视觉扭曲的奇技是“堕落”的，不无道理。

细腻的矫饰主义绘画受到以镜像反映幻想和变形手法的影响，在表现虚荣、现实世界的欺骗等主题之外，开始表现随性而动者异常的内心世界，他们喜欢随心所欲地编造，为此殚精竭虑，甚至为自己的幻梦耗尽一生。画家通过扭曲影像和词语创造出新的意义，他透过棱镜看世界，看到比显示更加迷人的幻景。

掌握光反射规律，并能运用它们人为制造幻影的有学问的人必能从中得到一定乐趣，就像画家运用暗喻或变形影像来阻止理性，避免灵感的枯竭。阅读月琴那于1839年发明出一架暗室相机（精者集非以器精也。阅读月琴那则想像出一种能够将风景或动物图片投影在玻璃片上的仪器。这些光学研究最终引发了19世纪的科学爆炸。著名的光反射论著有蔡德昌译的《透景图》（蔡德昌译，上海辞书出版社，1980年）、倪安邦译的《透景图》（倪安邦译，上海辞书出版社，1980年），他们喜不自胜地向人们介绍那些“令人赞叹的创造，甚至可以称之为奇迹般的效果”，可与魔术媲美；用多面镜子可以让“一个人化成一支军队，一根柱子变为长长一排，凭空立起一座大厦”。月琴那在其著作《幻景图》（1839年）中描述了魔术灯的运作，还发明了一种“变形机”，人使用这个装置的时候会在镜子里看到自己的脸变成牛头、鹿头或驴头。原理是这样的：镜子稍稍倾斜，固定在一根轴上；镜子里会反映出人的脸、奇怪的动物——这些动物都画在一个转动的八角形转轮上。发明者称：“一个完整的图像横空出世。”某篇文学作品里提到一

①（月琴那—1839），法国物理学家。

位佚名人士在同样的灵感激发之下发明了“闲人的圣殿”(1665年)。“如同一个挂满水晶镜子的大洞,镜子切割成多面”,镜子里映照出四壁悬挂的各式各样幻想形象,透过这些棱镜,凌乱的图像毫无关联地并置在一起,人们同时看到“一片风景、城堡的一角、美女的脸、小爱神的翅膀、古老宫殿的废墟”:人自愿抛却理性,体验“梦幻的混乱”。

光学技术由此为魔术所用,光反射渐渐地从一个有趣的知识性概念变得世俗化,用于逗人开心。人们追求镜子的骗人效用,以刺激已经麻木的想像力。此时镜子的造价降低,使用更为普及,圣格班产的镜子开始占据走廊、卧室和各个角落,天花板上、门上、窗户对面。它们打开了神秘的侧面视角,给过道披上伪装。镜子为墙壁增添生气,“耍弄小花招”,“引人遐思”(1665年)。炫目的镜子,愈多愈让人生出“空无所依”之感,然而这已不再令人不安,不仅如此,镜子的迷宫还增添了一层神奇色彩。

宫廷的社交生活就像被带入镜殿的,要享受幸福,必须在这充满迷人景象和奇形异状的世界中随之纵情欢乐,而不能探寻其中的秘密,不然只会发现一切都是幻影。17世纪说:“社会的特定时期与审美气氛是相关的。”17世纪崇尚镜室,原因是镜子映照出良辰美景,幸福加倍,对于宫廷来说,它可以作为国力强大的显赫标志,并满足集体自恋。但“对称的映像是幻梦的来源,却不长远”(17世纪);大量采用涡纹和镜子、装饰繁复的洛可可艺术并不以表现正统的象征性权威为目的,而是重在表现华丽的现实、愉悦或者说愉悦的形象和感官的刺激。17世纪的画中,被褫夺了政治权力的贵族在寻欢作乐中自我麻醉,镜子映现出一

① (1665-1670) 法国哲学家。





展示幻象与现实分离的部分,但并未给予,距离与侧视操控着整个情境,镜子反映着自我催情的头脑中所想像的场景,对方本身并不重要,重要的是他同意在这场景中扮演的角色。一方将另一方的眼睛当作工具,通过反射和侧照观看自身,采用这种做法,头脑与想像力的愉悦漫溢出身体,与变形影像这种欺骗性的光反射现象有几分类似,奥秘起初是隐藏的,而后被揭穿,目光从这迷惑人的景象中得到愉悦。

对于浪荡子而言,爱情当然并非天赋也不可随意,而是剧本已经安排好的一出戏,要求一人承担演员,原观众双重身份,具有自我控制力,口是心非;以反复演练或对欲望的模仿取代本能的自发反应和激情的冲动,镜子在此作用无穷。卡萨诺瓦(1713-1781)描写得很美:“由镜子筑成的广阔的囚笼”,囚笼里装饰着花鸟,恋人们身居其间,看见自己的一举一动反映在镜子里,无限地重复着。“我见过这座满是幸福恋人的小岛。”他还写道:“欲望通过自身的影像不断复制。”卡萨诺瓦(1713-1781)将新欢领入一个八角形的房间,“镜子挂满墙,地板和天花板也一样”,文笔稍逊一筹,同样解释了使用镜子可以使氛围保持常新,尤其在镜子的映照之下,女人仿佛被好几双眼睛注视,自恋之心飘飘然,“为她展示一个全新的情境,令她爱上自己”。

装有镜子的小客厅是情人们的舞台,自恋的两人都有窥视和暴露的欲望,竭力吸引对方的目光,仿佛因不确定感或感官衰退而动摇的身份可以通过对方的目光得到恢复,仿佛对方的幻想就是为了重新点燃自己的欲望。浪荡子钝化的想像力不断被场景的变化刺激,变化的短暂确保给他带来足够的新鲜感,同时欲望的变形分解也引发他的想像,空间的解构令他目眩神迷,感觉新奇。享乐主义者的观赏追求惊奇,化解侵犯,消除了对单独相处



### iii 镜像的碎裂

阿兰·巴迪欧<sup>①</sup>讲述道,两岁时,别人迟迟不给他穿上衣服,让他光着身子,一丝不挂,惹得他大发脾气。他的姐姐还拿来一面镜子让他照见自己龇牙咧嘴的哭相;他夺过镜子,恼得将它摔碎。“有了裂痕的镜子把我照得更难看了,而且,一块块碎镜片映出多重物体,我以为镜子背后还有另一个世界。这个有意思的现象让我止住了泪水,我第一次感觉到惊讶、赞叹,第一次看到自己的影子。”这一段插曲在拉康<sup>②</sup>式精神分析当中占有一席之地:产生对镜像的意识这一过程与象征性活动是合一的;孩童期待透过镜子的中介看到自己的整体形象,而碎裂的镜子如万花筒一般向他展现了一个具有无限潜能的千变万化的自我。镜子背后非同寻常的世界变成了反映想像和梦幻的棱镜。

映像具有象征性的动力,但有时也会失效。映像对情感的影响太大,镜子非但没有反映出整体形象,反而化成碎片。它既可以作为想像的有力载体,又可以导致分裂和幻觉,危及自我的整

---

① (阿兰·巴迪欧) 法国作家。

② (雅克·拉康) 法国医生、精神分析学家。



担心被人看轻。何况,映像易变而短暂,虚无缥缈,意志稍有松懈或冷酷的一瞥便可以使它失去常态。更糟糕的是,镜子令人意识到其自身的形象,阻碍人产生多种投射和对身份的想像。李斯德在《精神分析》<sup>①</sup>笔下的侏儒同意让人给自己画像后感叹道:“我不再属于自己,这想法真可怕!”因为一旦被画像,某种内心的东西于是被定型,失落,形象成了人人都可以捕捉到的东西。

在我们遇见的诸多面孔中,自己的脸是我们最不了解的。当代的心理学家曾强调指出自我形象变化多端,他们的研究检测出正常的成年人对自己的外表认识多么不准确,尽管他们拥有大量的信息资料,如照片和录影带。记忆总是模糊不全,受到情绪的影响和病痛的左右。在古代,镜子又小又晦暗,尚属罕见,情况更是有过之而无不及!西塞罗在《论演说家》<sup>②</sup>引用过月别威<sup>③</sup>所写的故事,讲述 阿蒙塔<sup>④</sup>的一位老妇,丈夫离世后将镜子束之高阁,“直到一天,偶然在另一个女人的镜子里望见自己的脸,竟询问镜中是何人。”尚未受到干扰之前,形象不被任何人据为己有,始终作为一个陌生者。

“自身形象”大多是模糊而主观的,从来都不同于“对客观实际的瞬间拍摄”。超现实主义作家 李斯德<sup>⑤</sup>记述当年初次从南方来到巴黎时,面对各大商店和酒店里令人眼花缭乱的镜子,他惊慌不已。“时至今日,面对裁缝店的组合镜时我仍然惴惴不安。”

新近的研究试图确定每个人对自我形象的操纵尺度有多大。第一组实验使用变形眼镜,让实验对象看到经过人为变形的数人

① (月别威—员西昂) 瑞典作家。  
② (月别威—员西昂) 法国王后,人称玛尔戈王后。  
③ (月别威—员西昂) 法国作家,编年史作者。

的影像,结果每个人都能更为准确地辨别出其亲友外形上的变动,而辨别自身形象改变的准确程度较低。接着,实验者将镜子的弧度稍作改变,请一组青少年观看自己的映像,结果发现,只有自我感觉良好、对身体信心十足的人才能坦然接受“变形”,而“手臂、鼻子、脸孔和肩膀部分的变形最让人不快”。

第二组实验使用的是照片。受测的成年人看到的是他们自己的照片,但事先作了剪切,有的只有背部,有的没有头部。结果显示,在此情况下,人们很难认出自己。犹豫的受测者只有在头部也显示的情况下才能识别出,而精神分裂症患者在判断时所表现的误差更大,其人格上的错乱会导致识别镜像能力的严重缺乏。有些人甚至看不到镜中有影像出现。这些反应表明,对镜像的认识是如何的困难和令人不安,还有可能引发人的退化。

任何人都不会毫无感情地看待自己的影子。谁会承认,镜子深处那个略有几分魅力的分身(虽是百般修饰之功)足以代表自己?哲学家罗兰·巴特<sup>①</sup>曾写道:“美丽的女子,照镜子时,也许会认为自己就是如此。丑陋的女子则知道自己不只如此而已。”在我们眼里,自身的形象既不是真实躯体结构的复制,也不是社会存在的产物,而是一种起伏不定的心理投射,一个定格于当下的精心打造出来的概念。罗兰·巴特<sup>②</sup>谈道摄影时说:“总之,我想让我的形象始终与不停变化的自我相吻合。其实应该反过来说,因为形象沉重、不变而又稳固(由此社会以之为依据),自我则轻盈,分裂而又游散。”映像被社会赋予了验明正身的权力,实际上它不过是一幅伤人的夸张讽刺图,一种对自我的粗糙包装,对意识的无限自由造成一种不可忍受的妨碍。“一想到

① (罗兰·巴特)法国批评家、结构主义文本阅读理论家。

自我有个暴露在外的形象 ,我就惶恐不已。”

### 同一主体的自身异变

注视自己的形象 ,意味着面对自身的极限、催人衰老的岁月 ,并且直视自我所不愿接受的令人痛苦或焦躁的事实 ,即人的生物本质和必将死亡的现实 :所有的镜子都是虚荣的写照 ,借用 孳媛蕊藻 漂亮的说法 ,所有的自画像 ( 蔡朝 蔡朝 ) 都是“自亡像”( 葬 葬 葬 )。映像 ,既有助于构建理想的自我又可使之毁灭 ,当它无法完成使命时会遭人遗弃或破碎。

在文学史上 ,揽镜自照 ,心绪不宁这一举动始于莎士比亚笔下的人物——理查二世 ,这个自觉不幸的人用否定眼光看待镜子里的自己。被迫让位之时 ,他反观自身 ,探寻不再是国王的自己到底是什么样子。退位既毕 ,他向侍卫要求道 :“给我面镜子 ,我要看看镜子里的自己。”洞明的人世之镜变得晦暗难懂 ,面对镜子更使裂痕加深 ,国王无法从光滑的镜中认出自己 :“什么 ! 我的皱纹竟没有加深 ! 经历了那么多痛苦打击 ,我的面容上竟没有留下更深的伤痕 ! 啊 ! 阿谀的镜子 ,你将我哄骗 ,就像我风光之时的廷臣。”镜子反照出的是一个无法辨认的陌生人 ,一个过去的幽灵。正如理想王国之幻梦破灭 ,镜子从失势的国王手中滑落 ,跌得粉碎 ,象征着浮云般的荣华富贵和短暂的人间幸福。世间的虚华和阴郁的心境相映相衬。空白、继而破裂的镜子 ,标志着人与世界的不协调 ,只有镜子的碎片才能照出一个破碎的、被废黜的自我。

国王无法从中解读自己的这面镜子代表着误解和怀疑 ,它已成为一面浪漫主义者的镜子 ,他们对着镜子独语、忏悔。自 宰 宰 宰 时代起 ,过度的自省和欲望的躁动导致了病态的唯我论 ,

令主体分裂成欲望无边的理想自我和一个抱持着怀疑、嘲讽和不信任态度的旁观者。由于无法适应世界,主体转向私密日记或是镜子,以抵抗迷失自我的焦虑之感,却从中发现自己是个多面人,且各个面之间不可调和。

在精神活动中,私密日记可包容奇异之处,调和多重欲望,镜子则正好相反,它驱逐这一切。自传对待事实大可不必认真,留下疑问耐人寻味,而镜子则拒绝一切妥协或调解:“回家的途中,我从镜里看到自己,差点被自己一脸的恶相吓到。”这份笔记是阅读于 1951 年 12 月某夜,与众人共餐后所写的。它证明了在私密日记的孤独中所爆发出的痛苦的双重人格。怪物不知不觉地在镜中浮现。闪耀在镜像双眼中的恨意,代表了想像与现实之间、艺术与生活之间永远冲突、不协调的关系。私密日记诠释及重组现实,镜子在其中的梦幻之上又添加了一层恐怖的陌生感。

镜子是人的欲望或恐惧和内心交战的沉默见证,面对它,照镜者犹疑于自我投射和自我认识之间,游移于无穷的梦幻和昭然的真实世界之间。扭曲偏差的形象在他心头挥之不去。自照者对镜想像着他本来可能成为的另一种人。就是这面镜子使 司汤达 司汤达长篇小说《阿尔芒斯》(《阿尔芒斯》)中的主人翁,在其想像的客厅中目眩神迷。镜子的光明与黑暗,清晰与隐晦,呼应了 各种矛盾的内心冲动,他清醒现实却满怀空想,怀疑一切又狂热偏信,且永远是自我观众。其一,镜子的光明面,人凭借它精练自己的智慧,并配合其自我形象;镜子的黑暗面,高远的追求致使剖解自我却不满足。 的人生之痛苦是他的无能为力,司汤达对此给了一个心理上的解释。这种痛苦其实来自他潜意识里对自己的强求,无力将镜里镜外的形象合而为一。若不停地凝视那个无法活在现实世界的镜中分身,也许能成为一个风流



男子。然而在另一面镜子,即阿尔芒斯的眼里,他“仿佛见到怪物”一般赫然发现,在与他者的关系之中,他无法忘怀自己。最后,如同那喀索斯,他只能一死。

只愿从梦想之镜观照自己的人会与现实脱节。莉萨在镜前自恋地承担,她的缪斯女神像一位如花少女,从爱情手中得到“一面光滑钢镜,少女甚至对这面镜子不屑一顾,因为她是如此确定自己将丽容常驻,永远没有皱纹,没有鱼尾纹,没有雀斑”。现实和庸俗的感情都无法玷污她;那喀索斯则封闭于自己的内在世界,根本没有照镜子的需要。但是作家承认封闭于自我世界是不可能的,因为孤独而自由的自恋同样可能通向死亡之途。

莉萨在某些女性象征上投注许多热情,这些象征代表作家对“美”的渴慕,被他赋予“臻美艺术”的形象。以曼蒂芙又或奈丽黛为例,莉萨以艺术家之心而非情人之心品味美丽的理想女性形象:奈丽黛是个幻想的投射,产生于自身与梦想中的恋人形象之间虚幻的联系。当书中的男主角 阿德里安 放弃与一位真实存在的年轻寡妇结婚,逐渐自我封闭之时,奈丽黛出现了。男主角发现“镜子有如一团乳白迷雾,其中颤动着一道遥远的微光”,不久从中看见一张迷人的女性的脸。仿佛 阿德里安 正在自我催眠,这镜像渐渐有了生气。他心甘情愿地被幻象俘虏,废寝忘食,每晚都到镜前与这张挚爱的容颜相会。强烈的幻觉中断了正常生活的运行,而这种弃世做法受到死亡的惩处。

疏离、融合,所有的自我观照都具有这两种层次。曼蒂芙死于无法碰触到自己,因为人不能捉住影子。思想对自身的反思,或称为意识的双重性,是同一主体的自身转化,它不顾一切地试图通过激发出虚构的另一个自我,标明其间的不同。然而人以主体与客体双重身份的存在状态若发展到极端,“客体”成为“主体”

的分身,就会令人对现实置疑。镜子只不过反射出映像的映像。“为何站在镜前,镜中没有我的映像?难道我只不过是一个思想的思想,是一个梦中之梦?”衍生无尽的映像撼动主体的完整性,使其四分五裂,而非支持和帮助他。主体将映像视作幻影,映像彼此反照,无穷无尽,幻觉因而一步步逼近。

罗兰如同 裁缝师 所述,是一个“现实生活的失意者和精神生活的胜利者”,他将真实人生和自己长达万页的日记混淆在一起,正是空想家的化身。他像旁观者一样看着自己的生活,发现自身的分离。他看着看着自己的自己。他的自我注视没有任何可证明其合理性的外援,因为他既是法官又是当事人,既是依据又是批评工具。他这样描述自己:“一个反思自身的思考,像两面相对的镜子,互相反映,而其镜像再互相反映,绵延直到目力穷尽之处。”镜像的可复制性预示了一个完全的非现实:唯有警醒的意识能保证人的统一完整,不至分裂。

在 罗兰 的一则短篇小说中,主角 医生 就是因为不屑于现实,借由思想的反思来证明其存在,以致精神失常,所谓由反思而生的“清醒神志的错乱”( 罗兰 语)。因为竭力将其内心欲望和外在世界万物转换为精神活动,最后与现实完全脱节。但现实是会进行报复的。

医生 筹划了一宗完美犯罪,并对自己评价过高,高估了自己掌控思想的能力以至于自认能够伪造清醒意识的对立面,也就是说假装疯癫。罪行一成,他永远都不会知道自己是否真的曾经变疯,但因为其理性思维曾有一瞬的中断,就在那时 医生 受控于自身情绪的无边法力之下。当他砸碎映照出内心不安的镜子时,理智弃他而去,并且嘲笑他,越来越响亮,越来越嚣张。反思的思想不但不能确保他的身份,反而成了他异化的分身。

## 圆粉身的威胁

### 主体的分裂

人与其映像的差距,起初只是一道细微的裂缝,之后会生出一种苦恼。这种苦恼可能会从阅读弗洛伊德所记述的那种令人厌恶且隐约的感受,走向阅读拉康所经历的主体分裂。人与其映像不再亲密无间:他们的分歧在镜前形成,镜像挣脱了主体束缚。甚至,镜像已不再被视为一种光反射现象而是一个具威胁性的竞争者。

分身有时是原型分毫不差的复制品,有时是原型身体某部分的投射——孕能穿出的手,麒麟的鼻子,运朝露吐露的思想——在这些情形下,主体承认这个他与之开始对话的形象是自身的一部分,但由于其理性的错乱,镜子象征性的中介功能无法再运作。

近五年来,精神病学对文学作品作出响应,描述了这些称为自我意象(深刺刺刺或刺刺刺刺)的心理病态。这些病态的产生原因各异。脑部损伤、精神紊乱、生理时钟错乱或与创作有关的自愿行为都是肇因。大部分书写分身的作家都曾经历或探讨过这些视觉幻象。配在配曾被“一与他神似,有如同胞所生的黑衣怪人”跟踪;以走才曾用迷幻药(葬葬葬葬)做自体实验,研究其产生的效果。他详细描述了这种人魂分裂的情况:“我神游物外,灵魂在空间中飘荡。但可以清楚看见我的肉身蜷缩在房间的沙发上。”晕晕在晕晕中写道,每个人都有个分身,而他的作品正基于这类“现实生活中的幻梦的倾诉”。

关于分身的故事通常都没有美好的结局。分身是一种难以

融入社会的自恋情感的极端表现,常出现在主体缺乏与他人的交际关系,或是此种关系发生变化之时:主体将自己封闭在病态的唯我论(海德格尔语)之中,试图假想出他所缺乏的交际对象,镜像即扮演此想像中虚构的他者。这是一种自我防卫机制,主体借由这种机制释放内心受到自遣的那一部分,并将满足这些难以启齿的欲望之职责推卸在镜像身上。分身不受任何禁制,为逃避各种挫折而生,因而它拥有一种掩盖原型并吸收其活力的能量。由此,作家的笔下,这两种特征总是相伴相随:映像是清晰、明确、邪恶的,而原型失去实体,逐渐模糊。另一方面,分身变为一种可怕危险的人物,纠缠原型,至死方休,直到此时原型与分身方能复归一体。

约翰·伯格在1969年出版了一本有名的作品,其中分析了“分身信仰”的古老基础。他指出水中的影子和倒影——人首先用以观察自己的方法——同时也成为“灵魂的第一个客观化表现”。从自我分裂而出的分身以保护人、与死亡相抗为职责,因为这与自身毫无二致的复制品拥有真正的永恒的生命,确保人在其肉体消亡之后仍能存活于未来。但分身在保证人的永生的同时,也不断提醒主体其终结的存在,即死亡的阴影从来不曾远离。注定的死亡和强大的生命,大部分对分身的表现都具有这一双重印记,以此暂时减轻主体的恐惧,但同时又使他惶惶不安。

在大量的传统民俗中,分身以影子或倒影形式出现,代表了生命、活力、重生或丰饶的生育力。而“影子的失落”——19世纪的奇幻文学经常使用这一主题——则会大大削弱主体的生命力,引发恐惧并带来不幸。由此可以解释为何破碎的镜子会带来诸般厄运。宰尔·奥托·冯·施莱格勒的歌剧中的无影女子(《莱茵河上的水妖》)就失去了这个创造生命的象征,因而贫瘠不育,随之失去

了一切幸福。惊悚小说笔下的人物 以罪恶为代价 出卖灵魂给没有影子的魔鬼 ,因而也遭到一样的厄运 ,失去力量——结果是他人无所不能。在 戈特曼的 小说《幽灵》中 ,影子则为水中倒影取代。影子和倒影实现了其主人的欲望或邪恶倾向 ,凸显出自我的分裂。由此 ,分身包揽了各种被禁的冲动并将之释放出来 ,使卸去了责任的主体备感轻松。但与此同时 ,这个援助主体的发泄管道成为被否定且敌对的另一个自我 ,对主体进行报复。

有时 ,倒影会在镜中完全消失表征它的彻底解放。无欲的目光使镜面呈现一片空白。分裂的主体揽镜自照 ,但他看不到自己或认不出自己 ;他摒弃自己的肉体 ,驱逐自己的映像 ,以逃避纠缠不清的分身。

心理学家对神经系统做了一系列研究。自身即为精神紊乱病患的 西格蒙德·弗洛伊德对此极感兴趣 ,并以精神紊乱为主题写了一篇名叫《奥尔拉》(《幽灵》)的奇幻小说 ,后人常把此书与 爱伦·坡所著的小故事互相对照。《幽灵》一书的主角有失眠和过度兴奋毛病 ,他觉得自己是无形魔鬼的玩物 ,在黑夜里频遭折磨。某天晚上 ,他捻亮房间的灯 ,欲当场逮到魔鬼。他逐步靠近带镜衣橱 ,发现镜中空空如也 :“镜子里没有我的影子 ,我就站在镜子面前啊 !我真害怕呀……”镜中的空白对抗着主角的精神上的自我表现。《幽灵》代表危险的分身 ,主体将自身的疯狂转移到他的身上。分身与主体如此紧密相连 ,以至于分身以主体为食 ,喝光他杯中的牛奶 ,“从我嘴上吸取全部生命” ;受害者创造了自己的刽子手 ,主体的恐惧联系着分身的冷酷 ,直到死亡中止这恐怖的自我投射。《幽灵》这正身的代替者 ,也许代表了可怕象征性的父亲形象。各种研究显示 ,事实上 ,西格蒙德·弗洛伊德的小说里反复出现血缘关系、

私生子和父子肖似这种镜像关系,如阴魂不散。空白的和说谎的镜子周而复始地在中短篇小说中出现,每当出现肖似关系,始终是一种恶的肖似。它们指示的是衰退、自我贬抑和死亡。

### 里尔克(砸碎)的探索

挑衅的镜子,空洞的镜子,模糊的镜子,这些无序的镜面反射总能表现出一种混乱。镜子不能代表什么,而镜中的事物也无法表达任何意义。镜面反射的原动力颠倒了,不但无法预见事物的唯一性,反而体现出一种精神错杂混乱的原始状态,就好像一幅令人迷惑的变形图像。

五十年以来很多有关镜子的文学作品以及影视作品,其中砸碎的几部戏剧作品为大家展现了一类典型的普通镜子反射现象的剧本,因为作品中缺乏了主体与镜中物体,或者说投射方与接受方之间双向互动的反射的可能性。镜子反映的惊人的相异性不只给人奇怪的感觉,还会让人感到完全的陌生感,甚至无法相信镜子反映物体的真实性。

《德意志月刊》的马耳他备忘录》(《德意志月刊》1955年)中的经典场面描述的是童年以及家庭生活的回忆。故事的主人公,德意志月刊先生出生于丹麦一个没落的贵族家庭,他父亲的不幸早逝导致了整个家族的分裂,而他轻浮的母亲则让他背负上了妹妹早逝的罪责。而这些个人生活的回忆都是发生在一个大的历史背景之下的,当时统治国家的是一个疯癫的暴君。

在调查研究的过程中,德意志月刊先生在一只旅行箱中发现了很多过时的衣服以及家族中流传下来的古董。在想要揭开过去家族秘密的好奇心驱使下,他穿上了其中的一件外衣。装束好

后,他匆忙跑到几片破碎的绿色窗玻璃前照镜子。刚开始的时候,镜子显得很懒散而冷漠,镜中没有任何映像,慢慢地,随着月里莱走的越来越近,镜子变得活跃起来,从它混浊的犹如一摊污水的深处逐渐出现了一个奇怪的完全出乎人意料之外的映像。如同在旅行箱的深处一样,月里莱也试图在镜子的深处寻找家族根源的某种痕迹,但是他没有找到任何线索,反而觉得镜中化装的自己很陌生。镜中的那个月里莱当然还没有威胁到月里莱本人的存在,镜子里的影像给他的感觉就像是个闹剧里的小丑,同时又让他有种奇怪的感觉,就是觉得自己不再能完全控制自己了。“我只要一穿上其中的一件衣服,我就不能自己,处于它的控制之下了。”

正是在这个时候他感到了恐慌。那只从镶有花边的袖口伸出来的手突然不自主地颤抖起来,此时不只是月里莱感到它不像是自己的手,在异样的抖动,连它自己都觉得颤抖得过于夸张。他不禁联想起马蒂斯自画像中那只巨大而令人难忘的手:那只手给人以希望,也让人感到不足;它可以独立于身体之外存在,甚至超过大脑的控制而脱离身体,身体的每个部位都可以代表整个身体,就好像精神病例中阐释的那样。正是在这一意义上弗洛伊德分析了这种令人担忧的奇异现象:“那些四分五裂的肢体,一颗被割下的头颅,一只脱离胳臂的手,就像《犹大》的故事中描述的会独自跳舞的脚一样……”但是月里莱很清楚地注意到:“那些乔装改扮的用品并不是那么离奇到足以使我完全不认识我自己;与此相反,我越是乔装改扮,我就越是能够深入地探测到自我深处的秘密。”那些衣服,就好像文学作品中的乔装改扮,似乎赋予他一种他向往的身份,给他前所未有的安全感,类似于梦想中的虚幻的安全感。

然而,事实上,那种安全感是镜中的影子布下的一个陷阱,为了让他本人相信他还是完全可以控制自己的:月晕越来越激动,他胡乱地卸掉那些花里胡哨的化装,沉浸在可以无穷变幻的自由所带来的快乐中。“我压根想不起来我原本想要化装成什么。只有随后在镜子前做出决定时才让人觉得新奇有趣。”他浑身包裹在一件黄色的斗篷中,带着面具,包着头巾,拄着拐杖重新回到镜子前面。结果,月晕整个人从化装面具中转移到了镜像,他由此得以了解影像的万能之力,并且从演员变成了观众,观看一场自己无法继续操控的戏剧,其终局仍是一个谜。

就在镜像——他称之为“那个人”——正要向他揭示出某件至关重要的事情之时,一切突然中止。月晕被衣服裹得太紧差点窒息,一不小心碰倒了一张独脚小圆桌,桌上的小摆设撒了一地,那些小玩意充满敌意地在地上四处乱跳,而衣服就像滑稽的枷锁令他透不过气来。“我怒火中烧,走到镜子前面,一边透过面具费力地瞧着,一边不由自主地伸出手来。然而这似乎正是他所期待的。对他来说,这正是复仇的时刻。”我和他:分化已经形成,生死决斗势在必行。镜像被解放了,变成了另外一个可怕的人,逼视着另外一个我,反过头来以压制的口气随心所欲地支配我。“直到这时,我才意识到另一个我成了强者,而我则变成了镜中的映像……我不再独立存在了……我要逃走而如今却是另一个我在奔跑,他四处碰壁,因为他不熟悉这所房子……我哭了,然而这可恶的面具却阻止我的泪水流下。”这一奔逃的场面展现出了一系列疯狂而混乱的举动。在这一切对童年生活回忆的过度焦虑和对死亡的极端恐惧中,月晕晕倒了,以此逃避纠缠他的人。

这篇充满文学力量的文章,以一种近乎临床医学的方式描述了主体的分离过程。压抑的怪异感带来的不安渗入生活中的鸡



毛蒜皮,包括死亡的微不足道与隐秘莫测,导致疯狂一刻的来临。在一封布朗肖先生提到的信中,里尔克谈道马尔特时就如同谈论一个年轻人的发现,冲击力如此之强而本应难以让人接受,却令“他重新获得的自由在他毫无防备的情况下,回转矛头将他撕成碎片”。自我反省的眩晕将他紧紧抓住,飘忽不定的自由一片空虚,最终分崩离析,这篇文章完成之后,里尔克产生了放弃写作的念头。

其他镜子将为里尔克展现光芒四射的一面。《给奥尔菲的十四行诗》的镜中,致命的空虚转化为诗歌的保障和源泉。布朗肖认为里尔克让“诗歌成为与虚无相连的纽带”,而诗歌恰恰通过镜子得以与虚无相提并论:“镜子啊,人们从未熟谙你的面孔;有人曾描述你的模样,就像白驹过隙,浑身只有筛眼;奇迹呀……”诗歌就如同镜子,恢复象征行为,却不会翻转犄角顶自己。诗句的主角,顾影自怜的独角兽源自“存在之可能性”。虚空的无既是有,既是无尽虚拟的永恒。

## 窥穿越镜子

### 奇迹之国

同镜子的接触可能是虚幻而危险的,而这种接触往往以诱惑为发端,因为她从柏拉图的天堂里汲取源泉,那里是一个对称和联系的世界。有一种逻辑认为,神秘的对称使人相信在现实的背后还存在一个更真实而我们无法看见的对应物;穿过镜子的梦境正反映了渴望在镜子的另一端得到重生的意愿;这使人憧憬在从沉重的负罪感与阴霾的现实中解脱出来的世界里,镜子内外的两

个世界合二为一,人得以与幻境永远相依相伴。另一种逻辑则认为,脱形于模拟比较的逻辑掌控着人的梦境和欲望。而穿越镜子还体现出一种打破常规的全新经历,儿童和诗人深信在这样的世界里,现实的条条框框不会再束手束脚。

~~爱丽丝梦游仙境~~ 小说的主人公小爱丽丝,正是穿过这条通道抵达了奇迹之国。就像童年的勒蒂夫德拉布雷东,在镜子的碎片中打开了通往牢不可破的成人世界的缺口,小爱丽丝乘着梦的自由双翼,一开口就张显了想像与文字的无穷威力:“让我们假设……”想像她对小猫说:“有一条穿过镜子到达那所大房子的小路。”“假设”的游戏开场了,爱丽丝坐在高高的壁炉上,借着这些“假设”创造出一个遥远的表象世界,比现实中世界更美,却又与它藕断丝连:“他们看的书和我们的差不多,只不过字是倒过来写的。”

然而,就算抛开一切让爱丽丝觉得快活无比,周遭陌生的世界里却潜伏着危险的骚动。爱丽丝必须学会另一种语言表达,了解另一种行为方式;这不,她正进行着一场规则完全不为自己所知的象棋比赛,奇怪的比赛:明明已经成为了她的二维世界,却遵循着完全相反的几何规则;想进去的花园却随着她的前进而后退,只有迂回甚至倒退才能不断接近目的地。爱丽丝在这座迷宫里失去了方向。面对这个世界断断续续、变幻莫测的游戏规则,爱丽丝发现自己只存在于镜子的倒影中,如同另一个人的反射影像。孪生兄弟逊德理和逊德丹对她说:“他梦见你,假如他不再梦见你,你以为你会在哪儿?”“我当然还是在这儿!”“不可能,你就不存在了,因为你不过是他梦里想像出来的。”人处在镜子的内

---

① (爱丽丝·刘易斯)英国作家、数学家。知名作品为《爱丽丝梦游仙境》。

部,身份极不稳定。稍有差池,轻微的疯狂就会发展为谵妄。

镜子是日常生活和梦幻之间的无主之地(罗兰·巴特语)。诗人可以随意进出,因为他并非疯子,他不断以词句的魔法来连接镜子的内外两面。悦·德·蒙梭<sup>①</sup>假想出能将镜子“熔化”的手套,假设镜子是“死亡来去的大门”,这死亡并非生命的终结,而是将人引至一片乐土,现实世界之外的一个灿烂的夜晚,进入诗的国度。天使·夏尔·波德莱尔伪装成装配玻璃的商贩,他的自由归功于他能够轻易穿梭于镜子的内外。但是驻留在镜子里面的人可能发狂。因为他不再区分镜子内外,仅能在自己的幻想世界之中建立联系。镜子是标志,也是一个迷宫,拒绝沟通,构成自闭的威胁。

### 圆世纪的空镜

一项系统研究表明,圆世纪艺术中,镜子反复以空白或破碎的形象出现。德国浪漫主义首创阴暗的影子这一主题,表达主体性的分裂和欲望的加剧,现实世界因而逐渐失去重要性和可信度。在分裂的“自我”之中,心怀嫉妒或对立的另一面仍然是主体性存在的一个条件,艺术作品以对称而巧妙的影像的存在为基础,能够表现往复于形影之间的自省、或痛苦或和谐的内心矛盾。

对无意识的探索、结构主义研究方法、仅仅指示其本身的图像越来越多,毫无意义的世界分崩离析,这一切逐步对主体概念本身提出了质疑,将其肢解。不再有自传或自画像,只有偶然、片段、无名的“人们”、碎裂的“自我”或拼凑的“自我”。镜中的探寻徒劳无功;另一面的世界也许终究只是个赝造的复制品,不仅重复了现实世界的缺陷,加之它极不稳定,且纯属模仿,因而在表象

① (夏尔·波德莱尔)法国高级教士、作家。

之中的探寻只能得到表象的表象,梦幻只是为装饰现实而存在,现实本身也并不可靠。

超现实主义者 阿兰·巴迪欧 讲述了一次令人失望的旅程,他控诉:“现在,请反照镜子!”他笔下的主人公 维尔吉·勃朗索 不疑自己的存在。只有否定自己和摈除私心才能向他证明真实地存在着一个无欲的自我:他在镜子里瞥见的影子不是他,他才是影子,是镜子里的那个人的影子,因为怎么判断“是谁先打呵欠?”为此,他想进入镜子的背面,换到影子的位置上,逃避沉重而不确定的现实。“我的秘密就是,我来自镜子的另一面。1901年 9月 16日,在奥伊斯特湾(即 阿兰·巴迪欧 的家中,我完成了这一惊人之举——有旁证——我轻轻一跃,一头冲入镜子。很容易也很神奇——额头上划开了轻微小口,伤痕难以察觉却足以致命。”经历这神奇的旅程之后,他给出的第一句评价颇具讽刺意味:“镜子背面与外面相比一点不差。”

穿透镜子并非难事,既不属于侵犯也没有涉及禁忌;没有想像力创造的奇妙世界;没有幻想的自我,只有客观的自我;内部与外部可以互换,以无意义打消一切内省的尝试和一切逃离的念头。主体就是客体,客体就是主体,穿越镜子如同慢性自杀,没有悲剧性——伤痕难以察觉却足以致命。

接着,工人来换下那块因冲击而碎裂的镜子,进入镜子背面的 维尔吉·勃朗索 看见自己又一次被那块新的镜子映照出来,他再次冲入新镜子里,镜子又破了,如此反复。无限即重复。这便是“一个人看着自己的影子看着自己的影子……”且永远认不出自己的故事。他是群体中的一分子。他是其他所有人,或者说他是其中任一个。当一个女人来到镜子前,他会漠然仿效她的动作,不加区别,女人也不会察觉任何异样。阿兰·巴迪欧 又发现,其实“外

面和背面丝毫不差”。

脸孔彼此肖似。人失去了自己的身份,自身与他者相互混淆,由此所有身份都可以据为己有。德性孑孓零落的超现实经历是作家马塞尔·普鲁斯特日常遭遇的翻版,他在大街上的庸碌人群中有过同样的经历,他完全认不出自己的脸,把自己当成了别人。“不止一次,在某个街角的商店里,迎面碰上店主为了给人惊喜而设的镜子,我总把第一个出现在镜子里的人影当成我自己,只要他穿着同样的雨衣,带着同样的帽子。”

雨衣和帽子足以构成肖似,拼凑出一个可替换的身份。令人不安的陌生因而变成了令人不安的统一。别人都和我一样。普鲁斯特不再拥有自己独特的面孔,免于落入自恋和与世隔绝的陷阱。他失去了自己的空间,四处流浪,成为了形式的玩偶。匿名的状态令人重新参与到社会之中。另外,他并不处在“我”的位置上。“所谓的‘我’只是一种平衡状态”,或者是“‘我’的平均值”。19世纪时,人们将对身份的寻求建立在对根源的寻求之上,而普鲁斯特感觉自己身上留下一代又一代父母的痕迹,然而他们又彼此抵消:“我生命里保留着哪个不知名的祖先?来自哪个群体?取自哪些人的平均?我生来便千穿百洞。”满身孔窍的“我”就像一个漏勺,其整体性不过是一个预断。

失去辨别身份的影像与月孛孓对初学修士所要求的抛却形象近似。但它不再具有宗教上的意义,标志着人格解体,主体失去价值。画家云里月孓将自画像中的脸部拉长、胀大、扭曲,甚至任意赋形,像是无法恢复原形的变形影像。他并不试图展现无形世界,但沉迷于一种悲剧性的表现方式,技艺非凡,以之为消遣。镜子经常出现在他的画里,是其中唯一稳定而清晰的结构,画中的主体却游离其外,假如主体直面镜子,他看到的映像总是

自己的背影或没有眼睛的脸孔。有时映像比主体更清晰,有时映像消失不见,完全隐没:“镜子背后空无一物,但一切隐藏在镜中。”~~丹戎~~热衷于吸引目光,他本人如是说,尽管展现在那些目光之下的他的脸孔完全支离破碎;他甚至坚决地隐去自己的影子,根据画家的要求,他的画幅都放置在玻璃下面,观赏者可以看到他的肖像画之上叠加着他自己的面孔:我们进入画中——或者说进入镜中——如同进入一个开放的公共场所,既没有狎昵也没有秘密;只不过,画家能辨认出自己,虽然线条混杂,轮廓随意。

对镜像的改动、扭曲损害了人在其作品中的形象,绘画也不再是重构之所,而且不能作为象征。现代绘画艺术让人体验到“没有什么可理解的”,不受限制的丝网印刷工艺使之变得平庸,并使之减速。~~粤世辛~~说:“我肯定,我去照镜子的话,什么也看不见。人们总是叫我镜子,当一面镜子望着镜子时,他能看到什么呢?”

面对反复检视的镜子,人只能群分。对于萨特(~~萨特~~)而言,《禁闭》(~~禁闭~~)中的地狱是一个没有镜子的世界,被物化的每个人都承受着他人的注视,模仿毫无意义的范例使人失去了所有参照,消去了一切身份。比如 ~~萨特~~的 ~~自传~~里的镜子, ~~萨特~~笔下中立、无言的镜子,映照得如此清楚,以至于太过详尽——皱纹、毛孔、毛发——拒绝想像和阐释的可能:“经验告诉你,镜子里这张阴郁的脸反映的是你最实在的形象,但他似乎对你毫无同情或感激,仿佛他根本没认出你来,不如说,仿佛他认出了你,但小心翼翼地不表现出任何惊讶……他没有什么好跟你说的。”眼睛对着眼睛,只见瞳孔中的空洞,影子显得十分冷漠,他的虚无使作为原型的人也受到沾染。他不会引起任何躁动,甚至不会引起焦虑,只是令人感觉无聊厌倦。

19世纪,镜子如林,“铺天盖地”,时时提醒人们。19世纪时的一个训诫,不过其中的神秘主义意义已不复存在:人只不过是影子和虚空。博尔赫斯说,镜子是“无语的表面”,不能驻留,不能进入,其中“一切只是事件,不留任何回忆”,它作为暗喻正好代表着现时的世界,一个以直接性、模仿和遗忘为中心的世界。镜子的另一面仅仅是戏仿,同样,彼岸世界不过是假的幻影,“与人活在世上时所经历的肖似”。镜子代表着他所厌恶的不断繁殖的父亲形象,对镜子的恐惧总是萦绕着。博尔赫斯因为镜子使他看到迷宫之大,人被困在无穷无尽的路线和错综复杂的岔路之中,永远无法企及那未必存在的出口。

“你在那碎裂的镜子里寻找什么秘密?”人诘问自己的影子时渴望得到的就是这个秘密以及对内心的认识。千百年来,人面对着镜子打造自我,扮演自己的角色,将经历的转变融合在一起,他面对自己的脸窥见上帝的神秘面容。之后,人的形象变得模糊,他发现认识自我背后引来的恐惧。镜子破裂了。幻觉的所有形态都与镜子的碎裂相关:本源的失落、摇摆不定的身份、迷宫的幻觉、对无能为力和分割的恐惧。

镜子的碎裂又能产生获得重生的希望,在镜子的另一面,在梦幻与想像的世界亦即艺术的世界当中重生。只要诗人运用词语的魔力和镜子的暗喻,他就能在支离破碎的形状所构成的万花筒中认出自己变化多端的脸孔。但穿透镜子进入其中也可能导致无法交流、混乱和空白。世界变得不可理解,在这种混乱当中,“我”觉察到自身的分裂。主体的整体性和独立性只是一个短暂且相对的幻觉。

“认识你自己”这句箴言所倡导的人性被冷漠和解体所取代。镜子拒绝向人暗示有形与无形之间存在某种关联,并且不再起任





## 结 论

本书纵贯千百年的历史,跨越多个不同的领域,试图勾勒出一个社会历史框架,以分析人类关注自我的目光。镜子在心理上的作用出现在远古时期为建立类比推理、服务于象征性思维而产生的概念系统中。古代的镜子被视为珍稀之物,虽光泽暗淡却无与伦比,它与原型之间存在着一个不可触摸的联系——肖似,因此,映像起初被看作超自然的现实。

随着个体在其历史的及形体的存在过程中逐渐成形,镜子为他提供了一个划定自身的边界和“区分于他人”的方法。15世纪及16世纪玻璃制造技术取得进步,17世纪对视觉机制的认识达到最高水平,这一切导致镜子“在超感觉意义上的衰落”,给人留下了悬疑,然而镜子从此变得晶莹剔透,广为普及,成为人适应社会的工具,并给人以单独面对自己的自由。清晰的镜子和光反射的距离给人带来表演乃至戏剧的感觉,照镜子仿佛是登台演出,或可以乔装改扮。一切游戏和幻觉都是可能的,因为镜子的透明让人忘记屏面的存在,人因此可以掌控空间,享用自己的力量。

人拥有了这种力量但仍不满足,因为人在照镜子时永远无法

像观赏一场普通的戏剧表演一样端详自己 ;人既是主体又是客体 ,既是法官又是当事人 ,既是刽子手又是受害者 ,在自己的角色与自己的意识之间被左右拉扯 ;他意识到两者之间的距离 ,却止不住继续向影像靠近 ,而他的不幸来自这种犹疑不决。

风流男子体现了自我意识的顶级形式 ,他是为自己而表演的演员 ,不断审视本质与外表之间痛苦的分离 ,也不断地效仿镜中的“我”。风流男子具有“阴郁黄昏之美” ;随他之后到来的是一个幻觉破灭、无聊的时代。主体消解在反射游戏之中 ,或者分解为无个性。

与此同时 ,映像被欲望的云雾笼罩着 ,永远不会与原型完全一致。反射将主体变成客体 ,内在变成外在 ,因而使他的脸孔变形 ,改变了肖似之处。这种变形是所有自我注视的共同状态。因此 ,不能通过注视镜子来看清自我 ,应该以陌生者的眼光 ,在不曾预料之时 ,无意之间看见自己 ;在自己的另一面里可以捕捉到真相 ,然而此时陌生感却变成了威胁。

人应该与镜子建立良好关系 ,否则镜子里会显现出他的邪影 :一个凶恶的魔鬼 ,是人内心的恶魔所投射出来的幻象。映像的威压首先施加在女人的身上 ,因为在一定的文化时代中 ,女人是在他人的目光之下形成自我意识的。文明的进步让女人可以选择美貌 原诱惑 原爱情这种平步青云的途径之外的其他实现自我的方式 ,然而镜子始终是判断女性魅力的最佳之物 ,同时也是敏感之物。它是冷酷无情的法庭 ,每天早晨召唤女人来到镜子面前接受对自己外表的审判 ,而且提醒她 ,有朝一日她的美丽将逝去。悦色说得好 ,衰残的肉体无法再唤起欲望 ,镜子这个无情的见证映照出它的丑陋和绝望 ,那个老妇试图在镜中寻找自己的青春 ,然而她只见到幻影。“蕾莎看到那面狭长的镜子里 ,一个苟延

残喘的老女人举手投足和她一模一样,心想自己和这丑陋的女人哪点相像?”从前照镜自娱,而今对镜伤怀。迟暮的人心碎欲绝,挥别镜子,文学作品对此表现甚多。

面对镜子的挑战,人还有其他的回应。可以逃避,还可以掩盖或砸碎镜子。人们也可以像小孩一样站在镜子跟前吐舌头、翻白眼、顶鼻子,扭曲自己的脸而丑化自己。鬼脸可以驱走镜子背后的影子,逼迫它现形,最终与人妥协。萨特讲述他小时候第一次受到严重的侮辱之后便跑到镜子跟前做鬼脸。“我挤弄着脸部肌肉以对抗一阵阵袭来的羞耻感。镜子是我的大救星,我用它来告诉自己我是一个丑陋的怪物。通过扭曲和皱缩,我把自己的脸弄得失去原形,我毁掉自己的容貌以遮掩过去的卑微。”鬼脸使影像变形,给人带来快慰,但这是一种暂时的快慰:镜子只不过告诉我们,怪异是稀松平常的事情,或者说常见的东西也有怪异的一面。“镜子告诉我我一直都心知肚明的事,我是极其自然的。”

现代社会里充斥着镜子,那么司空见惯、承受众人目光的镜子又能对我们说些什么呢?人无法逃离观察着他的千百双眼睛,他随时都要向别人展示自己的身份地位和交际资格:时刻检视自己的仪表还有情绪、欲望,验证其与自己的身份标签是否相符,竭力保持青春活力、健康、泰然自若,等等。人完全变成了形象,仿佛被围剿,形象侵入内心深处。以至米兰·昆德拉假想出一门强大的学问——“形象学”(Imageology),其分支众多,且规则限制性极强。过度重视镜像带来人类主体地位的下降,同时也会出现不断地越来越多的主体对自身身份的寻求。

现代电子光学复制的技术如此高超,能够使人见所未见——动态、立体、内外共处(造像、照相、扫描、全息等),影像获得了前所未有的巨大能力。合成映像具有复制与再创造的无限可能,诚

然,它会将主体的另一面和秘密全部暴露,但是这种精巧的机制最终使影像摆脱了一钱不值的复制品的地位,复制不再是简单地现实的仿造。镜子卷入了这场广阔的影像革命,重要的只是有形世界,“与过去无所不在的宏大无形(早期艺术)构成鲜明对比”。一种新的心理、一个与技术革新紧密相连的社会空间即将诞生,过去它们只在科幻小说的大胆想像中存在。

镜子是否太过泛滥?确实,在1967年一幅题为《被禁的复制》的佳作(图1-1)否认外表、镜子和陈旧形象是万能的。在画里,一个男人背对着公众站立在镜子面前,镜中不见他的脸,只见他的背影。为此,人要求转身向其同群者模仿的权利,寻求随时可以调用的形象,面对社会对他的审问。这个社会向人展示并固定各种身份的形象,时刻对他进行监视。简而言之,人要求隐匿自己的脸孔、保护自己的秘密的权利。形象和映像越多,秘密也就会隐没得越深。完全敞开的视界只会令无形逃遁得更远,而镜子则永远为其无法映照的东西所困。