

鏡中遊-鏡像意涵之探討

Mirror. Journeys -the Investigation of Signification of Mirror Image

劉名哲

Liu, Ming-Che

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

以篆刻藝術的本質出發，本為應証為「真實身份」為用的印信，因為科技網路的發展，非但稀釋其本質也常淪為造假工具，就如同現代個人認知的矛盾、衝突及曖昧現象，因此本文試論以映像、鏡像及幻像切入探討虛實、映射的種種意涵。

「鏡子」於上古時代是貴重的照容用具，除了可以整飭服裝容貌，其明亮光潔的鏡面如同日月光輝，遂成為避邪之厭勝物。其反射的特性，被進而引申出勸誡之意，並從歷史之鑑戒轉向心性哲理之澄明。

「鏡像」為鏡面上形成的虛像，並非實體物質，但比繪畫的再現更真實卻也虛幻，具有虛實相生的特性，而「實體」與「鏡像」彼此共存的關係，如同元宇宙所建構的虛擬世界，真實與虛擬的界線已經逐漸模糊，就如遊太虛幻境般，「假作真時真亦假，無為有處有還無」，讓人無法分辨真實與虛幻，而沉浸游移其中而忘返。

【關鍵詞】 鏡像、幻像、虛實

前言

時尚品牌 Gucci 的創意總監亞歷山德羅·米凱萊(Alessandro Michele, 1972-) 於 2022 年米蘭時裝週舉行「Exquisite Gucci」時裝展,以 13 世紀博學修士 Vincent de Beauvais 的著作《巨鏡》(Speculum Maius) 所言:「鑒於其直觀和完全複刻的特性,鏡子成為真實呈現事物的象徵。」讚揚鏡子是一種重要的知識工具,作為米蘭時裝展場靈感,將展場化成魔幻鏡子,透過變型魔幻鏡子直接彰顯服裝的多元力量,並傳達:「通過這些方式,我們才能為我們在這個世界的存在附上更多迷人的光彩。衣服能夠在一個擴展和變形的維度上反映我們的形象。就像一個多鏡面劇場,衣服提供了多元創造的可能。」¹透過鏡子的反射及變形,創造出空間延展的虛幻景象。

本文以鏡像的意涵、虛實、虛幻想像作為探討方向,以解析鏡子、鏡像在作品中所傳達的意涵,並探究「實體」與「鏡像」對立共存及相生的關係,如同網路資訊無遠弗屆的虛擬世界,真實與虛擬的界線已經逐漸模糊的情況下,對於個人認同的矛盾、衝突及曖昧不清,如何找到自我定位遊移其中。

就如同書聖王羲之(303-361):「每行山陰道上,如鏡中游。」²及李白(701-762)所詠:「遙聞會稽美,且度耶溪水。萬壑與千巖,崢嶸鏡湖裏。秀色不可名,清輝滿江城。人遊月邊去,舟在空中行。」³浩瀚明潔的鑑湖水,映照著天空及會稽山中的乾岩萬壑,遊樂在這虛實相間的風光中。

一、映像

映像(Reflect)是由於光線的曲折反射作用而現出的影像。⁴在《滄浪詩話》:

¹資料來源 VOGUE <https://www.voguehk.com/zh/article/runway/exquisite-gucci-collection-adidas/20220421> 瀏覽。

²李昉等,《江南道下》,《太平御覽》,四部叢刊本,卷一百七十一。

³彭定求等,《全唐詩》,卷一百七十五。

⁴資料來源:教育部重編國語辭典修訂本

<https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E6%98%A0%E5%83%8F> 2022/4/19 瀏覽。

「空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象。」⁵即提到透過水、鏡為媒介可以反射自然景色。而映像必須有對應的物質實體，伴隨實像存在的，於是映象的形態有各種變形的可能。就如莫里斯·梅洛-龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)所說：

這些非實在的複製品是事物的變種，如同球的彈回一樣，它們乃是一些真實的效果。如果說映像與事物本身相像，這是因為它差不多和事物一樣作用於眼睛。它騙過了眼睛，它引起了一種無對象的知覺，但它並沒有影響我們關於世界的觀念。在世界中，存在著事物本身，而在事物之外同時還存在著這種別的東西，它乃是反射光，它與事物有某種有規律的對應，因此，它們是通過因果性外在地聯結起來的兩個個體。事物和其鏡像的相似，對於它們來說只不過是一種外在命名，它隸屬於思想。可疑的相似關係在事物當中卻是一種清楚的投影(Projection)關係。⁶

映像並非物質實體本身，而是透過媒介所映照出來的實物虛像。有形的物質實體也並非絕對可信，映像也不只是反射、模仿物質實體，有形的物質世界反射出的映像往往不只是虛擬形態，映像呈現似有若無的虛，更啟發了主體超越眼睛所見的幻覺。人們站在鏡子前看著自己的映像，我們期待看見的多數是超越現實形態，這或許是為什麼人們理解自己的樣貌跟他人看見的並非總是相同。即我們期待看見什麼，而意識就將那些映射出來。於是映像的象徵意義經常被意識轉化。

(一) 反射原理

反射(Reflection)為一種物理現象，是指波陣面從一個介質進入另一個介質時，在兩個介質的界面處，其傳播方向發生改變，而返回其原介質的現象。例如光、聲波和水波的反射。在光的反射現象中，無論是漫反射還是鏡面反射都遵從光的反射定律，即在反射現象中，反射光線與入射光線各位於法線的兩側，這三條線皆在同一平面，且反射角等於入射角(如圖 1)。平面鏡成像就是光的反射造

⁵嚴羽，《滄浪詩話提要》，《欽定四庫全書》本，集部四。

⁶梅洛-龐蒂，楊大春譯，《眼與心》(北京，商務印書館，2007)，頁 51。

成的。⁷

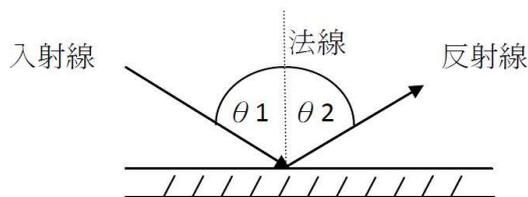


圖 1

按照界面性質，光的反射可以分為鏡面反射及漫反射：

- 1、鏡射 (Specular Reflection)：當平行光平行入射在平滑或光亮的表面反射時，反射角會等於入射角。當鏡射時會出現清晰的影像。
- 2、漫射 (Diffuse Reflection)：當平行光平行入射在粗糙不平滑的物體表面時，每一條光線的反射角方向會因為物體表面不平整的角度造成混亂，當造成漫射時會出現較模糊的影像。

在物理成像原理中，「實像」是物體本身發射出光線或反射光線，光線透過眼球水晶體的折射到達視網膜形成物體的影像；而「虛像」則是物體發出的光線經折射或反射後，如果為發散光線，其反向延長線相交而成的影像，因虛像所在的位置沒有實體物質，也沒有實際的光線，故虛像只能在鏡中看到。此虛像的外觀形貌與物質實像是一樣的，故「映像」是一種存在於物理世界中的物質實體之非物質型態，而映像伴隨實像存在的狀態，具有虛實相似相生的特性，使得映像除了映照有形物質層面的實像外，同時透過虛像進入無形的非物質精神、意識層面。

(二) 虛與實

「虛實」的美學思想孕育於先秦哲學中，有無及陰陽的探討，是中國古典美學的重要範疇，老子 (BC571-471)《道德經》是最早出現「虛實」概念的著作，開篇第一章即提到：「道可道，非常道，名可名，非常名。無名，天地之始；有名，萬物之母。故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其微。」⁸意即天地萬物以及一切藝術和審美活動都是虛與實的統一。《道德經》並提出有與無的關係：「天下

⁷參照胡凡勳，《物理學》(臺北，東華書局，2015)，頁 209。

⁸宋常星，《道德經講義》(台北，三民書局，1980)，頁 1。

萬物生於有，有生於無。」⁹從無到有的過程中，是因為無與有同出於「道」，具備相生相成的作用，同時產生並發揮作用。亦即「無」與「有」正是天地的開端、萬物的本源。老子的道家哲學思想以無與有為起點，包含了許多二元對立的概念，提出有無相生、難易相成、長短相形、高下相傾、音聲相和、前後相隨等相輔相成的哲學思想概念，既矛盾又統一，相對又相依的現象。¹⁰

而《道德經》對於「道」的描述為：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。」¹¹是一種渾沌不明的狀態，惚惚恍恍，好像有形象呈現，又似乎有物體存在。即「道」是沒有具體形象存在的，卻能產生萬物，就如同風與水的存在也未見到它的形狀、顏色，是一樣的道理，其相對矛盾的唯物辯證，使無與有對立又相生。¹²

西漢時代的哲學著作《淮南子》承襲道家思想，更詳細描述有與無的關係：「無形，而有形生焉；無聲，而五音鳴焉；無味，而五味形焉；無色，而五色成焉。」¹³亦是有生於無，實出於虛的對立又相依的論證，虛無與實存中的無與有是相生共存的，無並非不存在，只是沒有顯現出固定型態，老子無與有的哲學思想，即「無」與「有」互相依存、對立相生，造就了虛實相生、陰陽循環等二元相對的辯證美學，奠定中國古典美學史在無有、虛實、陰陽等兩兩相對、並存同在的哲學基礎，並在文學及藝術創作中得以實踐與應用。

在東方虛實相生、對立統一的美學觀外，西方唯心主義哲學家柏拉圖(Plato, BC429-347)的洞穴寓言，認為世界由「理念世界」和「現象世界」所組成。即靈魂的「理念世界」與身體的「現象世界」二元並存，靈魂所處的理念世界是屬於真實的狀態，而身體感官所接觸到的現象世界，不過是「理念世界」的影子並非真實的，只是是暫時變動的現象。此一從物質世界升華到理念世界的辯證哲學，

⁹同上註，頁 69。

¹⁰參照吳宏一，《老子新繹》(台北，天宏出版，2012)，頁 33。

¹¹王弼，《老子道德經注》，上篇二十一章。

¹²同註 10，頁 21。

¹³劉安，《淮南子》，四部叢刊本，卷第一。

亦是西方美學辯證思考的方向。

由於映像具有相當的非物質性和相像性，因此衍生出寓意的思維和精神的意識，故在映像的虛實對應關係中，使映像既為映照有形物質層面的實像外，同時透過虛像進入無形的非物質精神層面。

二、鏡像

「鏡像」(Mirror Image)即物體在某光滑的表面中反射出來的虛像。依光學原理，當光束投射到鏡子等光滑的表面被反射出去，眼睛接收從鏡面反射出來的光束，形成視覺落點於鏡面上的影像。此鏡面上的影像，就其所在的位置而言，並沒有實際的實體物質，也沒有實際的光線，因此是為「虛像」。此虛像的外觀形貌與物質實像是一樣的，稱之為「鏡像」。

「鏡像」也會因所處的社會文化及心理因素，發展出各種各樣的形象符碼與象徵意涵。在東方文化，因鏡子可以反觀自身，常被引申出有警示、勸誡之意；而光潔的鏡面如同日月光輝，亦具有避邪之意涵。而在西方，鏡子自古便象徵著聖母以及貞潔與賢良。故在不同的文化意識與社會結構，鏡像具有不同的象徵意涵，同時隨著時代的推演，鏡中形象逐漸演繹出各異的意涵，成為乘載個別文化的形象符碼。

鏡子既是隱喻又是物體，如實地勾勒出一個潛在的空間。鏡子喚起時間、空間和想像，扮演投射一個「他者」真理的角色，這種真理是一種人物尚未了解或他們不知道的真理¹⁴。因鏡像具有虛實相似相生的特性，使得鏡子除了映照影像的有形物質層面（實體）外，同時透過鏡像（虛像）進入無形的非物質意識思想層面，也因此衍生出象徵精神的意識狀態及自我認同的反思。

(一) 鏡子的源流

在鏡子尚未發明以前，古人常以水為鏡，根據希臘神話，納西瑟斯(Narcissus)

¹⁴ S. Melchior-Bonnet 著，余淑娟譯，《鏡子》（臺北，藍鯨，2002），頁 291。

在一次打獵時，於池水中看見了自己俊美的臉，便無法自拔地愛上自己的倒影，癡戀著倒影直到死亡。可見人類對於能映照出自我形象的物質，有著無以言喻的吸引力。除了水中倒影外，人們也發現打磨拋光物體表面，亦可映射出自己的影像，於是便開始製造具有反射功用的器具並稱之為「鏡子」。

中國古籍最早出現鏡子一物，見於《黃帝內傳》：「帝會西王母，鑄大鏡十二，隨月用之，此為造鏡之始。」而「鏡」字的出現晚於「鑑」字，在甲骨文中並無「鏡」字，但有「監」字，寫成，正像是一個人俯身向裝了水的器皿裡看自己的倒影，而監字正是鑑的古字；至於「鏡」字的出現，則要到戰國時才開始的，《說文解字》：「鏡，景也。」《段注》：「景者光也，金有光可照物謂之鏡。此以疊韻為訓也。鏡亦曰鑿，雙聲字。」所謂「鑑」（監、鑿）為水器的一種，徐灝《段注箋》：「鑑古只作監，從皿，以盛水也。因其可以照形而監察之義出焉。其後範銅為之，而用以照形者，亦謂之鑑，聲轉為鏡。」《莊子·德充符篇》亦提到：「人莫鑑於流水，而鑑於止水。」可見以前是以器盛水鑑形的，直到漢代在鏡銘文中出現了「鏡」字，如「尚方作竟（鏡）」、「張氏作鏡」等。¹⁵

(二) 鏡子的意涵與藝術表現

鏡子本身具有「正衣冠」的功能作用，也因為其可以反觀自身的特性，而引申出警示、勸誡的意涵，如《詩經·大雅·蕩》：「殷鑒不遠」，另外《舊唐書·魏徵傳》：「夫以銅為鏡，可以正衣冠；以古為鏡，可以知興替；以人為鏡，可以明得失。」¹⁶即唐太宗為悼念諫臣魏徵提出的「三鏡說」，更擴大了鏡子的文化意涵。

除了上述意涵外，明亮光潔的鏡面如同日月光輝，遂成為避邪之厭勝物，早在漢代鏡銘文中就出現「辟不祥」的銘文，在《龍江錄》記載：「漢宣帝有寶鏡如五銖錢，能見妖魅，常常佩之。」¹⁷東漢《洞冥記》也提到：「望蟾閣十二丈，

¹⁵參照國立歷史博物館編輯委員會編輯，《國立歷史博物館藏歷代銅鏡》（臺北，國立歷史博物館，1996），頁38。

¹⁶《舊唐書》，《欽定四庫全書》本，卷七十一。

¹⁷姚周輝，《符咒的魔法寶盒：神秘符咒大破解》（臺北，書泉出版，2004），頁10。

上有金鏡，廣四尺。元封中，有祇國獻此鏡，照見魑魅，不獲隱形。」¹⁸顯示當時將鏡子做為避邪的作用。此外，古人亦將鏡子作為墓葬品，給予死者在陰間使用及避邪用，南宋周密（1232-1298）《癸辛雜識》：「今世有大殮而用鏡懸之棺蓋，以照屍者，往往謂取光明破暗之意。」¹⁹

1、借鑑

自漢代獨尊儒術以來，五倫的「君臣、父子、夫婦、兄弟、朋友」倫理原則，成為政治與社會的最高倫理規範。故在君臣有義規範下，為君不仁，臣下便有諍諫之責。西晉張華（232-300）為當時有名的諫臣，晉惠帝時，皇后賈南風擅權干政，乃作〈女史箴〉一文，藉以諷諫賈皇后，一方面教喻夫婦之道，一方面暗斥當世權臣篡亂。

現存大英博物館的〈女史箴圖〉（圖2），傳為東晉顧愷之（約344-406）根據張華〈女史箴〉所繪，一共12段（現存9段），每段均抄錄張華〈女史箴〉一段賦，並描繪歷代賢妃的模範故事，以告誡宮廷女子需遵守的婦德，其中一段梳妝圖，表現〈女史箴〉：「人咸知修其容，莫知飾其性。」的內容，畫面中一位女子坐在銅鏡和化妝盒前照著鏡子，由侍女梳著頭；另一位女子對著鏡整理已梳理好的妝容，鏡中呈現出女子四分之三側面和整理頭髮的右手，畫中鏡子的正反兩面，代表外貌和品德。顧愷之用兩位對鏡梳妝的女子告誡婦女，不可只著重外在容貌裝飾，而忽略內在德行修養，除了「修容」外「飾性」亦同等重要。此作為梳妝圖的濫觴，在此梳妝圖不僅單純表現婦女日常生活圖像，背後更有勸戒女性應該遵守的道德標準之意涵。



圖2 傳顧愷之〈女史箴圖〉（局部）晉，絹本，24.8×349.3cm，大英博物館藏

¹⁸郭憲，《洞冥記》，卷第一。

¹⁹周密，《癸辛雜識》，《欽定四庫全書》本，全覽。

2、避邪

鏡子除了照容整冠外，亦為祭祀器具，根據《周禮疑義舉要》記載：「司烜氏以鑑取明水於月。」²⁰《周禮注疏》：「鑿，鏡屬，取水者，世謂之方諸。取日之火，月之水，欲得陰陽之潔氣也。明燭以照饌，陳明水以為玄酒。」²¹在鑑中盛水做為酒，當作祭祀之珍釀，把鑑當作月，取月中之水，象徵以月中潔淨之水來祛除不祥。而銅鏡的金屬光澤即可象徵原本盛於其中的水，具有除去不潔的功用，所以銅鏡被視為避邪的厭勝物。²²

鏡子亦被道士當作「照妖鏡」來使用，東晉葛洪（283-343）於《抱朴子》中即提及：「萬物之老者，其精悉能假託人形，以眩惑人目而嘗試人，唯不能於鏡中易其真形耳，是以古之入山道士皆以明鏡九寸已上懸於背後，則老魅不敢近人。」²³唐代小說《古鏡記》在文中亦描述主角王度獲得一枚古鏡，並以此鏡制服精魅，故鏡子亦具有鎮嚇鬼怪妖物的功能與意涵。

提到除妖降魔莫不以鍾馗最為典型，而鍾馗照鏡圖這類題材的畫作，即採取驅魔避邪意涵，如佚名的〈豐綏先兆圖〉（圖3），畫題取自「封崇仙照」²⁴諧音，畫中鍾馗著朱袍，左手攬鏡自照，右手持烏帽。胯下坐攝四鬼，一蝙蝠翱翔於前。按鍾馗天生貌醜，偶然攬鏡自照，看見鏡中自己的面貌，心裡也不免一驚，表情引人莞爾，此作也隱含著明鏡辟邪的寓意在其中。

²⁰江永，《周禮疑義舉要》，《欽定四庫全書》本，卷四。

²¹鄭玄，《周禮注疏》，《欽定四庫全書》本，卷三十六。

²²參照葉玟芳，〈銅鏡避邪內涵之探討〉，《藝術論壇（第四期）》（臺北市，國立台灣師範大學美術系暨研究所，2003），頁184。

²³葛洪，《抱朴子》，四部叢刊本，內篇卷第十七。

²⁴「崇」原意為災禍、鬼怪，鍾馗以驅鬼為其職志及能力，「封崇」即為封印邪魔外崇；而鍾馗為仙，仙人照鏡，即簡稱為「仙照」。



圖3 佚名〈豐綏先兆圖〉，絹本，128.2×49.3cm，國立故宮博物院藏

3、修行

銅鏡使用時間長了，會變得昏暗無光，古人稱為「昏鏡」，需要藉由磨拭才能使鏡面光照如新，關於磨鏡的記載，最早可見於西漢《淮南子·修務訓》：「明鏡之始下型，矇然未見形容，及其粉以玄錫，摩以白旃，鬢眉微豪，可得而察。」²⁵《朱子語類》亦記有：「鏡本明，被塵垢昏之，用磨擦之工，其明始現。」²⁶

而後世將磨鏡比作人生的修煉，如陸游的一首詩：「磨鏡要使明，拭几要使淨。奈何視吾心，不若几與鏡。垢汙尚未除，秋毫即為病。吾曹亦聖徒，可不學顏孟。」²⁷即以磨鏡須明的道理勸誡自己。因鏡的製造過程是煉，與道的修煉過程是一樣的，故在道家經典中經常以磨鏡比之修道。而佛經中，亦時常談到磨鏡與修行關係，《優陂夷墮舍迦經》提到：「如人有鏡，鏡有垢，磨去其垢鏡即明。」又如《佛說阿含正行經》：「譬如人有鏡。不明不見形。磨去其垢。即自見形。人已去貪婬瞋恚愚癡。譬如磨鏡。」皆將磨鏡比作修行，人的心鏡經磨瑩之後，便顯智慧，此一智慧也如同明鏡，能照察一切暗昧，使人得悟。

²⁵劉安，《淮南子》，四部叢刊本，卷第十九。

²⁶黎靖德，《朱子語類》，卷十七。

²⁷《劍南詩稿》，《欽定四庫全書》本，卷七十七。

例如清代的《磨鏡圖》(圖4)即以此做為題材，畫面右下側的磨鏡人坐在長條凳後端，躬身前傾，長凳前端放置銅鏡，磨鏡人左腳踩繩以固定銅鏡，雙手執一物呈磨鏡狀。條凳內側放置一個筐篋，裡面裝有罐、瓶等器皿，推測是盛放磨鏡藥粉所用。畫面左側前方一對翁媪拱背坐著，專注地觀看打磨銅鏡；後方站立兩位婦人，一位持鏡自照，鏡中呈現出女子的容貌，另一位懷中抱著一面銅鏡，目光注視照鏡女子。看似描繪古代市井風俗和生活情態，背後也蘊含人生就是一場修行的哲理。



圖4 佚名〈磨鏡圖〉，清代，絹本，81×52cm，中國國家博物館藏

三、幻像

自古以來，鏡子一直乘載著幻像 (Phantasma)、想像及象徵意義，在有形與無形、想像與現實間，呈現一個虛幻的空間。古希臘哲學家柏拉圖在《理想國》裡就把人類的處境譬喻為一生被拘禁在洞窟裡的囚犯，作為柏拉圖對現實本質所做的理論原型。那些囚犯被鎖鍊鍊住，只能面向洞窟尾端牆壁上投射的虛影²⁸，在有機會轉身看見實體之前，他們都相信虛幻就是真實。柏拉圖藉此哲學寓言提醒人們不要在幻像中失去辨別真實的能力，要不斷地對虛像與真實的關係進行辯證，直到今日的數位世代，各種虛擬影像充斥著現實世界，使人難以分辨「真實」與「虛幻」。

畫家在畫面再現真實世界，意圖創造一個可以欺瞞感官的擬真世界，使藝術

²⁸柏拉圖，徐學庸譯注，《理想國篇：譯注與詮釋》(台北，台灣商務，2009)，頁311-313。

處於一個神聖不可侵犯的地位。但到了 20 世紀已有所改變，尤其後現代以來，藝術本身不再以確實之姿呈現，反而對真實性提出質疑與顛覆。如同超現實（Surrealism）藝術家雷尼·馬格利特（Rene Magritte, 1898-1967）藉由描繪「日常物品與現實相反」的情景，揭穿平凡背後所存在的謎團。²⁹對於圖像與現象等同視之的傳統提出質疑，突顯出實相與幻相之間的弔詭與矛盾，藝術若是作為模仿，再怎麼逼真的再現，經過創作主體選擇過程後，實際上永遠不能實現真正的真實。

（一）虛幻空間

鏡子因能如實映射照鏡者或物件全部的特徵，因此鏡像具有絕似的特性，在視覺上容易製造錯覺的效果。就如在狹窄的空間裡，於四周牆壁鑲嵌上鏡子，則原本狹窄的視覺感受會立刻變得無限寬廣，產生與實際狀態相異的錯覺感受。雖然鏡像映照出來的是原本的空間、物件等，但是卻被感受或解讀為開闊與延展。而藝術家常運用鏡子的反射的特性，創造出另一空間錯覺及無限延展的虛幻景象。

1、空間的延伸

鏡子製造了另一個空間的錯覺感，使空間被延伸，產生與實際對象事實狀態相異的瞞騙樣貌，彷彿可以進入的空間錯覺，雖然鏡像直接映照出來的對象是實景的空間、物體，但卻可以感受到開闊與延展的視覺錯覺。畫家藉由鏡面的反射來顯示另一空間或空間中另一方的人事物，讓人產生畫中畫的感覺。

馬奈（Édouard Manet, 1832-1883）的〈女神遊樂廳的吧檯〉（Un bar aux Folies Bergère）（圖 5），畫中酒吧女招待似乎站在開闊的室內景象前，實際上，她是擠在大理石吧檯與一面大鏡子之間的狹窄空間裡。藉由女招待背後巨大的鏡子，將整個空間景深作了延伸，這面鏡子反射了女招待面前的場景，畫中的大部分圖像都出現在鏡子裡，平滑的鏡子仿佛是另一幅繪畫，代表著幻影。女招待背後所反射的幻像是歡愉、喜慶的現代生活。舞廳內座無虛席、燈紅酒綠的場景實質上呈

²⁹胡永芬，〈現實的超現實：馬格利特〉，《藝術大師世紀畫廊：56》（臺北，閣林國際圖書，2001），頁 8。

現著當時的巴黎夜生活。做為觀者的我們站在侍女吧檯的另外一側，透過鏡中的反射，我們看見了她所見到的一切。但是作為實像的女招待卻以空洞的眼神望著觀眾，與鏡子反射出歡樂的景象形成強烈的對比，而其所流露的疏離空虛之感也反映出城市生活的真實寫照。

鏡面也呈現出女招待正前方戴黑帽子的男仕，然而在女招待的前面卻並未見著這位男仕的背影。不管是因為兩個不同角度的鏡面，或是馬奈站在兩個不同的視點來作畫所形成的，這樣的畫面安排，不僅讓人多加揣測，也增添了許多想像空間。

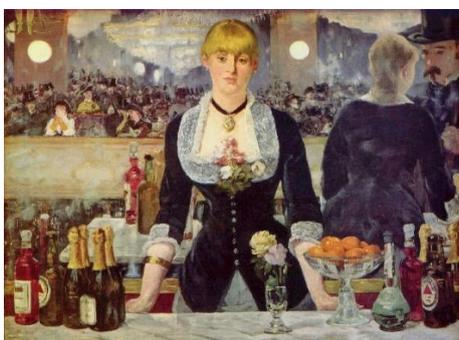


圖 5 馬奈〈女神遊樂廳的吧檯〉，1882，油彩，95.9×130.2cm，倫敦科陶德藝術學院藏

2、太虛幻境-無限反射

利用鏡面的配置所形成的多重反射現象，稱為無限反射或無限鏡射。無限反射鏡是由兩面或多面鏡子所組成的複合結構，這些鏡子通常互相平行或接近平行。這種結構可以在鏡子中產生無限多的虛像，以越來越小的型態延伸至無限「遠」。

1960 年代草間彌生（1929-）開始用鏡子作為創作素材，進行無限反射概念的創作。1965 年展出的作品〈無限鏡屋：陽具原野〉（圖 6），是她早期開始運用鏡子為媒材的作品之一，這件裝置作品在天花板、四面牆壁到地面都鑲嵌滿鏡子，而在地面放置大量的白底紅色圓點的陽具型軟雕塑，透過鏡面無限反射讓陽具型雕塑在空間無限延伸，創造出空間影像無限延展的虛幻景象，而藉由觀者參與式體驗，讓雕塑品與觀眾結合，進而使觀者成為作品的一部分。

經由草間彌生創作，鏡像成為展現生與死、現實與虛構等等複雜關係的視覺裝置。草間彌生表示：「就創作媒材而言，沒有比這更棒的材料。它可以映照我的形象，讓我和另外一個自己相遇。」在他接續的創作，總是藉由組合複數的鏡

子來創作。將「眼前的事物」進行多重角度的投射，進而呈現出「前所未見的世界」。要將草間彌生的世界觀具象化，鏡子是非常重要的一種媒材。³⁰



圖 6 草間彌生〈無限鏡屋：陽具原野〉，1965/2016，鏡子、圓點、複合媒材，243×457×457 cm

延續無限反射的概念，草間彌生於 2013 年展出的〈無限鏡室—百萬光年外的靈魂〉(圖 7)，藉由數百個 LED 燈以有節奏的模式懸掛和閃爍，透過鏡面無限反射，明滅的燈光連綿不絕無限擴散出去，直到無垠的鏡面深處。觀者置身在這無限延伸的空間中，猶如置身宇宙的錯覺，感受到自我的渺小。透過這種「無限」的空間視覺，實像與虛像經由無限的拷貝延伸與擴張，讓人逐漸喪失對現實既有的感知與理解，經驗一種「自我消融」的過程，致使觀者忘卻自我，彷彿體驗到與天地萬物融為一體的經驗。



圖 7 草間彌生〈無限鏡室—百萬光年外的靈魂〉，2013，鏡子、壓克力面板、LED 照明系統、複合媒材，287.66×415.29×415.29 cm

(二) 超越再現

在歷史的長河中，人們不斷爭論再現系統到底是不是這個世界的反射，就像鏡子反映出形體的擬態 (Mimesis) 或仿像那樣，抑或事實上我們是經由這些我們所部署的再現系統來建構這個世界和其意義。根據社會建構 (Social

³⁰參照 Pen 編輯部，鄭衍偉譯，《就是喜歡!草間彌生》(台北市，臉譜，2012)，頁 111。

Construction) 論者的觀點，只有透過特定的文化脈絡才能為物質世界製造意義。

31

因此「再現」是一種過程，透過這個過程，我們建構了周遭世界並且從中製造意義。我們在既有的文化中學習再現的規則和慣例。許多藝術家曾經試圖反抗那些慣例，以打破各種再現系統的規則，抑或想要改變再現的定義。例如馬格利特便在〈圖像的背叛〉(La trahison des images) (圖 8) 畫中評論了再現的過程。畫中描繪一根煙斗，並在下方寫道：「這不是一根煙斗」的文字，顛覆了圖畫「再現」的意義，點出了文字和物件之間的關係，因為它不是一根菸斗本身而是菸斗的再現；它是一幅畫而不是物件的實體本身，馬格利特藉此提醒觀看者不要將影像誤認為實物。於是，當我們停下來檢視再現的過程，一個我們往往視為理所當然的過程，我們就會發現，在我們的世界中，文字和影像製造意義的方式有多麼複雜。³²



圖 8 馬格利特〈圖像的背叛〉，1929，油彩，63.5 × 93.98 cm，洛杉磯郡藝術博物館藏

1、 虛假的鏡子

眼睛對於許多超現實主義藝術家來說是個著迷的主題，因為它是介於內在、主觀自我和外部世界之間，具有特殊的象徵意義。在馬格利特〈虛假的鏡子〉(The False Mirror) (圖 9) 作品中，一隻巨大的眼睛佔據了整個畫面，在這隻眼睛虹膜上，像是鏡子映射著藍天白雲。在馬格利特看來，人的眼睛只是一面錯誤的鏡子，因為它所得到的只是自然的幻影，而不是自然本身。

此作衍生出虛實的辯證，在此畫中沒有鏡子，而是利用眼中的鏡面反射，使

³¹Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》(台北，臉譜出版，2009)，頁 32。

³²同上註，頁 34-35。

得觀者被迫改變自己對畫面內涵的閱讀。作為觀看載體的眼睛是內心的鏡子，同時也是外界的鏡子，但這面「鏡子」卻導致虛假的根源。

馬格利特認為，臉孔不能表達一個人真實的本性，它只是一個外貌表象，一面「偽鏡子」，也無法透過這面鏡子所描繪的臉孔來認識這個人。鏡子完全局限於表面，無法穿透奧秘：「繪畫藝術如果沒有被或多或少當成一種神祕化的無邪形式，它就陳述不了觀點，也表達不了情感：一張流淚的臉孔形象並沒有表達悲傷，也沒有說出悲傷的想法。想法和情感並沒有可見的形式。」³³

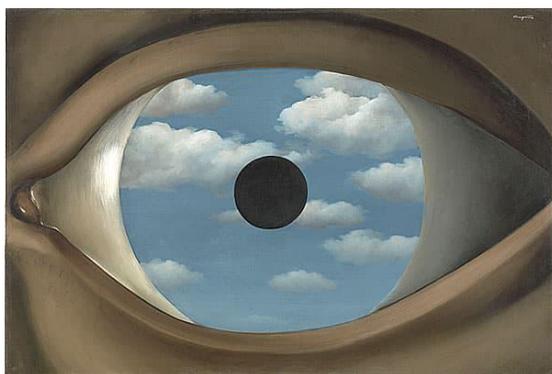


圖9 馬格利特〈虛假的鏡子〉，1929，油彩，54×80.9cm，紐約現代美術館藏

2、 禁止複製

馬格利特〈禁止複製〉(La Reproduction interdite) (圖 10)，畫面描繪一名男子背對著觀者面向壁爐臺上的鏡子。臺上的書在鏡中呈現正常的鏡像，但在鏡中男子亦同樣以背影呈現。畫中的鏡框和書本，說明了「這是一面鏡子」；而男人在鏡中的背影卻否認了這個「事實」，指出「這不是一面鏡子」，對於這兩相衝突的狀態，讓觀者感到錯愕，同時也會深思眼前的鏡子何嘗不是鏡子，但馬格利特對於這謎團並沒有要提出解答，而是提供觀者思考的空間，突顯出實像與虛像之間的弔詭。另外，馬格利特也善用將文字和畫像放在對立關係上，他將畫作名為〈禁止複製〉，但在畫面上卻出現了兩個一模一樣的男人的背影，圖像和文字亦產生衝突，同時也引出看似真實並加以描述的東西不一定是真實的。

³³參照 Xavier Canonne 著；陳玫奴、蘇威任譯《馬格利特·虛假的鏡子：超現實主義大師的真實與想像》(台北，原點，2018)，頁 191。



圖 10 馬格利特〈禁止複製〉，1937，油彩，81.3×65cm，鹿特丹博伊曼斯·范伯寧恩美術館藏

四、結語

鏡子在社會文化發展中具有重要的意義，並具有虛幻的象徵性載體。也因所處的文化意識與社會結構，發展出各種各樣的形象符碼與象徵意涵，同時隨著時代的推演及文化的交流，逐漸演繹出不同的意涵。藝術表現裡的鏡子亦在時代的變遷下，從單純的只是扮演映射物體的物理性特徵，昇華為承載著藝術哲學、主體心理及辯證思維的精神性象徵，除了具備實體的物質形式外，亦涵蓋著虛幻意象、哲學思維、心理論述等非物質層面。而鏡像作為虛實並存及虛實相生的特性，在實質物體及抽象思維間，提供一個演繹之域。

當今我們正處在網路媒體蓬勃興盛的時代，人們從電腦、平板及手機等科技設備接收各式網路虛擬資訊，已大幅超越從自身所處環境觀看實際發生的事物，就如柏拉圖洞穴寓言，現實和虛幻重疊難辨，從虛擬世界所獲得經驗甚至比在現實世界實際體驗更加真實，究竟甚麼是真實，甚麼是虛幻，在今日的數位世代「真實」更是一個難以被定義的名詞。

而在智慧型手機的普及下，人們透過手機濾鏡、修圖的功能來照相，鏡像不再全然如實的將影像反射，鏡像成為絕然的幻像。透過虛幻的鏡像追尋著無窮無盡的欲望並沉浸於自欺欺人的迷霧中，而難以回歸自身正視自我存在的真實，讓人們形成各種誤認，把虛幻當作是真實的；把本來屬於他者的屬性當作是自己的，而自我迷失。故在這虛實相間的鏡像世界，需謹記柏拉圖的寓言「不要在幻像中失去辨別真實的能力」。

參考文獻

一、古籍文獻

- (漢)鄭玄，《周禮注疏及補正》，臺北市，世界，2009年。
- (漢)劉安，《淮南子》，臺北市，臺灣商務，1979年。
- (晉)王弼，《老子道德經注》，臺北市，世界，1957年。
- (晉)葛洪，《抱朴子》，臺北市，臺灣商務，1979年。
- (後晉)劉昫，《舊唐書》，臺北市，世界，2012年。
- (宋)嚴羽，《滄浪詩話》，臺北市，臺灣商務，1983年。
- (宋)周密，《癸辛雜識》，臺北市，臺灣商務，1983年。
- (宋)李昉等，《太平御覽》，臺北市，臺灣商務，1997年。
- (宋)黎靖德，《朱子語類》，北京市，中華書局，1986年。
- (清)江永，《周禮疑義舉要》，臺北市，臺灣商務，1983年。
- (清)彭定求等，《全唐詩》，北京市，中華書局，1960年。
- (清)宋常星，《道德經講義》，臺北市，三民書局，1980年。

二、近代著作(按出版時間排序)

- 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《國立歷史博物館藏歷代銅鏡》，臺北市，國立歷史博物館，1996年11月。
- 胡永芬，〈現實的超現實:馬格利特〉，《藝術大師世紀畫廊;56》，臺北市，閣林國際圖書，2001年9月。
- S. Melchior-Bonnet 著，余淑娟譯，《鏡子》，臺北市，藍鯨，2002年。
- 葉玟芳，〈銅鏡避邪內涵之探討〉，《藝術論壇》第四期，2003年。
- 姚周輝，《符咒的魔法寶盒:神秘符咒大破解》，臺北市，書泉出版，2004年。
- 梅洛-龐蒂，楊大春譯，《眼與心》，北京市，商務印書館，2007年。
- Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐:給所有影像世代的視覺文化導論》，臺北市，臉譜出版，2009年11月。
- 柏拉圖，徐學庸譯注，《理想國篇:譯注與詮釋》，臺北市，台灣商務，2009年12月。
- 吳宏一，《老子新繹》，臺北市，天宏出版，2012年2月。

- Pen 編輯部，鄭衍偉譯，《就是喜歡!草間彌生》，臺北市，臉譜出版，2012 年 11 月。
- 胡凡勳，《物理學》，臺北市，東華書局，2015 年 6 月。
- Xavier Canonne 著，陳玫姵、蘇威任譯《馬格利特·虛假的鏡子：超現實主義大師的真實與想像》，臺北市，原點，2018 年 9 月。

