
兩周青銅器作坊與設計 及紋飾之創新

杜德蘭 (Alain THOTE)

法國高等研究實踐學院

伍煥堅譯，朱銘堅校

本文旨在解決兩周鑄銅作坊、青銅器設計者和藝術創作等方面的問題。首先簡介鑄銅遺址遺物和青銅器作坊的分布地點。戰國以前，作坊聚集在王宮附近，主要為朝廷服務；踏入戰國時代作坊規模不斷擴大，與「市場」的早期發展密切相關，反映其時主顧的影響力已今非昔比。我們通過斷代，可以看出周代禮器的藝術演變過程十分緩慢。本文將審視背後的主要因素，嘗試解釋兩周青銅禮器的造型藝術何以不常出現重大的變化。在發展過程中，像鼎和簋這兩種最能代表主人身分的青銅禮器甚少偏離傳統的形制，偏偏刻有銘文的器數量卻比其他器型為多。與此相反，從晚商開始在鑄作藝術上最新穎多變的禮器基本屬於盛水器一類，觥和盃即為顯例。青銅器之間無疑存在等級之分，而等級的高低體現在數量的多寡（當同為列鼎時）、是否帶有銘文，或是通過對比紋飾的質樸性、原創性以至奇特性（如盛水器）。假如說鼎、簋等禮器是用來

宣示身分或等級，那麼用來炫耀財富時，觥、盃之類盛水器似乎更能得到主顧的垂青。本文指出某些青銅器品種較其他器型更能激發藝術創新。文末試圖 沉一個特別具創意的作坊，通過指出其獨特的紋樣和裝飾技術，嘗試揭示個別銅器設計者以至作坊的烙印。

關鍵詞：周代 青銅器 鑄銅技術 紋飾 裝飾工藝

本文旨在解決鑄銅遺址 (foundry)、青銅器設計者和藝術創作等方面的問題。¹ 青銅器鑄作是早期中國的主要藝術活動之一，不少學者以商周青銅器為研究題目，就器物斷代 (包括遠古時期)、形制、宗教和禮儀用途、紋飾及圖案、銘文、風格、地方特色、合金成分、原材料、鑄造和裝飾工藝等多個方面作了大量考證。² 有學者更將專題

- 1 我想借此向三位匿名評審人致以謝忱，他們的意見對筆者非常有幫助。此外，紐約大學美術學院艾爾薩梅隆布魯斯 (Ailsa Mellon Bruce) 講座教授喬迅 (Jonathan Hay) 潤色了我的英語，並給予寶貴意見，謹此致謝。
- 2 自從容庚、郭寶鈞和林巳奈夫等學者筆路藍縷，對於青銅器各方面的研究已累積了非常豐碩的研究成果。具開創之功的研究包括容庚：《商周彝器通考》(北平：哈佛燕京學社，1941 年)；容庚、張維持：《殷周青銅器通論》(北京：科學出版社，1958 年)；郭寶鈞：《商周銅器群綜合研究》(北京：文物出版社，1981 年)；林巳奈夫：《殷周時代青銅器の研究》(東京：吉川弘文館，1984 年)；林巳奈夫：《殷周時代青銅器紋樣の研究》(東京：吉川弘文館，1986 年)，以及林巳奈夫：《春秋戰國時代青銅器の研究：殷周青銅器綜覽三》(東京：吉川弘文館，1989 年)。較近期的研究成果可舉出貝格立 (Robert W. Bagley)、傑西卡·羅森 (Jessica Rawson) 和蘇芳淑 (Jenny So) 為賽克勒 (Arthur M. Sackler) 舊藏青銅器編纂的圖錄，分別見 Robert W. Bagley, *Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections* (Washington D.C.: Arthur M. Sackler Foundation, 1987)；Jessica Rawson, *Western Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections* (Washington D.C.: Arthur M. Sackler Foundation, 1990)；Jenny So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections* (New York: Arthur M. Sackler Foundation, 1995)。綜合性研究方面，英文著作首推 Wen Fong 方聞，ed., *The Great Bronze Age of China: An Exhibition from the People's Republic of China* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1980)，中文著作則可舉出馬承源：《中國青銅器研究》(上海：上海古籍出版社，2002 年)，及朱鳳瀚：《中國青銅器綜論》(上海：上海古籍出版社，2009 年)。

研究進一步收窄到特定的時期³或個別的問題。⁴不過學者一般未暇注意青銅器設計者和作坊，唯一例外的是貝格立（Robert W. Bagley），他對作坊的工作組織非常感興趣，並作出令人讚嘆的成果，其中以侯馬青銅器紋飾技術研究為代表。⁵到了秦漢時代，豐富的傳世文獻和文物上的銘文資料，都有助深入研究公營和私營生產模式。⁶相比之下，本文要探討的兩周時期主要研究資料都來自青銅器本身和少量的鑄銅遺址。

鑄銅遺址遺物及作坊地點

陶模（clay model）和陶範（clay mold）的發現相當重要，能讓考古學家確定商周青銅器作坊的位置。山西

3 譬如王世民、陳公柔、張長壽：《西周青銅器分期斷代研究》（北京：文物出版社，1999年），便取法自林巳奈夫的開創性研究。

4 具體研究多不勝數，往往著眼於地域性風格或某一種特定器形。

5 Robert W. Bagley 貝格立，“Replication Techniques in Eastern Zhou Bronze Casting,” in *History from Things: Essays on Materials Culture*, eds. Steven Lubar and W. David Kingery (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993), 231–41; Bagley, “What the Bronzes from Hunyuan Tell Us about the Foundry at Houma,” *Oriental Art* 1995.01: 46–54（中譯本見許杰譯：從渾源銅器看侯馬鑄銅作坊，《文物保護與考古科學》10.1〔1998年第1期〕，頁23–29）；Bagley, “Debris from the Houma Foundry,” *Oriental Art* 1996.10: 50–58.

6 以李安敦（Anthony J. Barbieri-Low）的研究最具代表性，見Barbieri-Low, *Artisans in Early Imperial China* (Seattle: University of Washington Press, 2007)。

南部侯馬市（古稱新田）的考古發現尤其重要，1957 至 1965 年間曾出土數千塊模範殘片。侯馬正是公元前六至五世紀晉國故都，這次發現不但讓我們知道製作當時流行青銅器款式的作坊所在何處，還展現了作坊的生產規模、器物類型，以及當地鑄器者創造的一系列紋樣（圖 1）。⁷

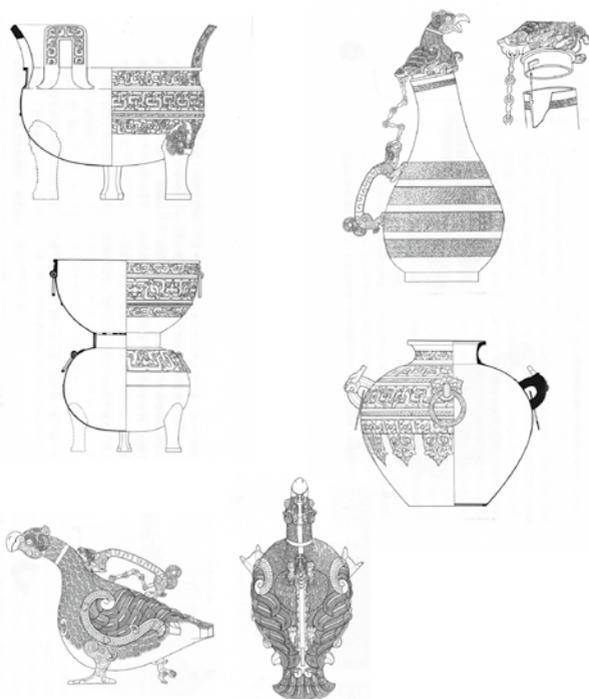


圖 1 山西太原金勝村 M251 晉國趙卿墓出土侯馬鑄銅作坊製品
（春秋晚期，前五世紀）

⁷ 山西省考古研究所編：《侯馬鑄銅遺址》（北京：文物出版社，1993 年），及山西省考古研究所編（貝格立序）：《侯馬陶範藝術》（*Art of the Houma Foundry*）（新澤西州普林斯頓：普林斯頓大學出版社，1996 年）。

再者，通過仔細比較侯馬出土模範與博物館藏實物的造型風格，貝格立成功重構該所作坊的製範工序。從山西、河南、河北、陝西等地發現的青銅器中辨別出侯馬作坊的製品，可以得知侯馬銅器曾在古時晉國境內外廣泛流傳。近年的考古發現進一步確定更早期作坊的位置，如安陽孝民屯東南地及周原扶風李家（圖 2）。⁸ 通過安陽的發現，過

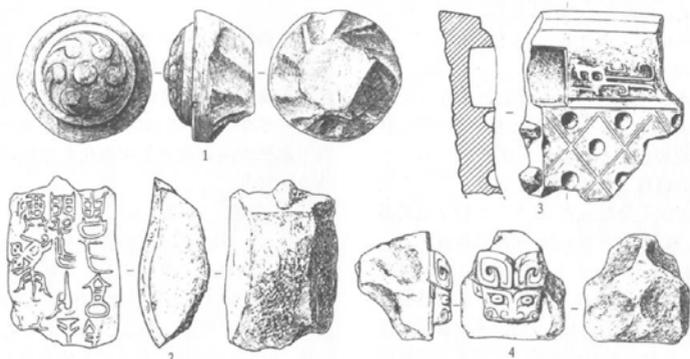


圖 2 河南安陽孝民屯出土陶範（晚商，前十一世紀）

- 8 關於安陽鑄銅作坊，見李永迪、岳占偉、劉煜：從孝民屯東南地出土陶範談對殷墟青銅器的幾點新認識，《考古》2007年第3期，頁52-63；及Li Yung-ti 李永迪，“The Anyang Bronze Foundries: Archaeological Remains, Casting Technology, and Production Organization” (Ph.D. diss., Harvard University, 2003)。關於周原作坊，見周原考古隊：2003年秋周原遺址（B2區與B3區）的發掘，《古代文明》第3卷（北京：文物出版社，2004年），頁436-490；另參宋江寧：周原莊李鑄銅遺址陶範的考古學觀察，載陳建立、劉煜主編：《商周青銅器的陶範鑄造技術研究》（北京：文物出版社，2011年），頁162-172。

往被定為西周早期的銅器可能要把製作年代推前前晚商。至於年代晚於侯馬的作坊，可以 1998 至 1999 年間在西安北郊北康村秦墓為代表，其中在 M34 墓葬發現來自同一作坊的 25 件陶模和合範，相信是前三世紀後期的產物（圖 3）。這些器物揭示了秦國國都的銅器（或金器）製作主要面向兩類客戶，一類是華夏民族，一類是活躍於秦國以西的遊牧或半遊牧民族，從而解釋某些陶模上為何能生動地刻劃出草原動物的形象。⁹

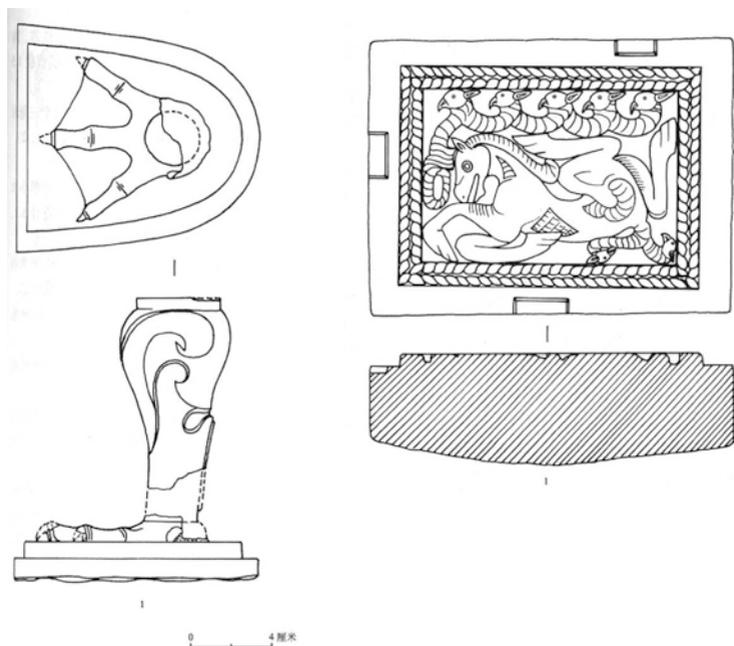


圖 3 西安北郊北康村 M34 秦墓出土陶模和合範（戰國晚期，前三世紀）

⁹ 陝西省考古研究所編著：《西安北郊秦墓》（西安：三秦出版社，2006 年），頁 120 起。

從以上四例可見，晚商、西周、春秋和戰國時代的作坊已能從考古發現中一一識別；不過遺址散布各地，加上時間跨度極長，其間青銅器製作的物質和人為條件已經歷巨變。前三者年湮代遠，只知道專為少數主顧作器，而且完全受朝廷監管。較早的作坊可能位於王宮附近，主要為朝廷服務。不過前述西安北郊秦墓貯存了一批陶模，墓主相信是一位青銅器作坊工頭，他所屬的私人作坊即便受到秦國監管，但經營業務仍以商貿為主。雖然這一個案未能找到國家管制的痕跡，但從現存的秦國器物（包括青銅器、陶器和漆器）都刻有工匠名字以供追究，可見當時的工藝品大都受秦國官員監管。這亦與湖北雲夢睡虎地 11 號秦墓發現的秦簡中，有關工匠製作法規的法律文書記載相符。¹⁰

主顧、設計者和工匠之間關係的變化，或可視為瞭解兩周青銅器藝術演變的關鍵。尤其當比較侯馬鑄銅作坊與此前作坊的規模時，便會發現生產製作不得不急速擴張，

10 與製品質量相干的法律與規章，見 A.F.P. Hulswé 何四維，*Remnants of Ch'in Law: An Annotated Translation of the Ch'in Legal and Administrative Rules of the 3rd Century B.C., Discovered in Yün-meng Prefecture, Hu-pei Province, in 1975* (Leiden: E.J. Brill, 1985)。與作坊相關的秦器銘文，見角谷定俊：秦における青銅工業の一考察——工官を中心に，*駿臺史學* 第 55 號（1982 年）：頁 52-86；與銘刻技術相關的銘文，則見 Xiuzhen Janice Li 李秀珍，Marcos Martínón-Torres, Nigel D. Meeks, Yin Xia 夏寅 and Kun Zhao 趙昆，“Inscriptions, Filing, Grinding and Polishing Marks on the Bronze Weapons from the Qin Terracotta Army in China,” *Journal of Archaeological Science* 38.3 (2011): 492-501。

以滿足大幅增加的顧客群。侯馬銅器的鑄作風格相當一致，而且產量極大，這從數平方公里的範圍內找到合共近 3 萬件模範殘塊可以看出。鑄銅遺址內的作坊亦頗為專門化，各自製作不同類型的青銅器。再者，從山西、陝西、河南、河北等地發現了紋飾相類的銅器，可見與從前的作坊位於王宮周邊並主要為朝廷服務相比，主顧的影響力已今不如昔。另一方面，列國之間的競爭與區域文化的互動也會刺激藝術風格的演變，像一些侯馬銅器除了常見的平面交錯紋飾，更有蝌蚪紋、螺旋紋、卷草紋等不同深淺的高浮雕，應是侯馬作坊直接、間接從楚國銅器取法。有些交錯紋飾隱沒於卷草紋之下，呈現出立體的螺旋細節，但基本紋樣仍然可以一眼看出是侯馬鑄工的獨創風格。¹¹

現時對侯馬風格的起源已有相當瞭解。傳統的交龍紋和水平展開的帶狀紋，是西周晚期兩種主要青銅器裝飾風格；侯馬鑄工則在此基礎上添加了兩項主要元素，其一是把饕餮紋復興，其二是借用草原遊牧民族藝術的外來主題，加以重新演繹。¹² 饕餮等獨特紋飾納入了侯馬作坊的紋樣庫，顯然對整體製作有強烈影響，不過我們無法證明這些紋飾最初是如何被引入，又何以能激發藝術創新、對設計過程起了如此重大的影響。究竟誘因是來自公元前五世紀初、訂製首批新式饕餮紋青銅器（這批銅器對饕餮紋

11 如侯馬作坊的實例，可參閱陝西省考古研究所：《侯馬陶範藝術》，陶模見圖 412、414、421；陶範見圖 424、434、654、670、671。

12 Bagley, “Debris from the Houma Foundry,” 55–57.

的復興有著重要作用)的主顧,抑或源自設計者的藝術創作,我們實在不得而知。

傳統在禮器藝術創作中的分量

在上古中國,祖先崇拜是貴族社會的支柱,而青銅器則在這種崇拜裡扮演主要角色。由於擁有禮器對於當時的社會精英來說至為重要,所以鑄作青銅器是權力的象徵,並主宰了隨後數世紀普遍的藝術創作。藝術史家為青銅藝術發展斷代時,習慣將周朝的三個時代,即西周、春秋和戰國時代,再細分為早、中、晚三期,每期長約一百年。然而,即使將每期進一步細分為兩個階段,每個階段約五十年的(大約是兩位西周天子在位的年數),¹³似仍嫌太長,因為按照這樣的劃分,一個階段相當於前後兩代工匠活躍的時間,一代人大約工作二十五年。這種斷代方法有一個前設,即子承父業時一律會墨守家法,製作出與父輩大致相同的銅器,代代如此,只是造型和裝飾風格上細節有所不同。跟當今西方學界研究公元前八至三世紀古希臘陶瓶的仔細斷代相比,這種相對粗疏的分期明顯瞠乎其後。古希臘專家甚至可以根據陶瓶的外形、繪畫技法(如

13 陳公柔 and 張長壽提出了一個頗有趣的斷代方案,即根據青銅器上的鳥紋圖案將西周諸王劃分為四期:殷末周初、成康時期(約前 1042-前 978)、昭穆時期(約前 977-前 918)與恭懿以後(前 917-前 873)。見陳公柔、張長壽:《殷周青銅容器上鳥紋的斷代研究》,載《西周青銅器分期斷代研究》,頁 194-215。

黑繪和紅繪之別)、人像造型和流派作風,確定藝術家的名字或個人風格。¹⁴ 即使是以前人作品為模本,絕大多數的陶瓶仍可準確斷定年份(如作於前470年左右),或按四份一世紀斷代(如公元前375至350年)。然而兩周銅器的分期則無法達到如此精確的程度。

雖然難以衡量(本文其中一位評審人甚至認為不大需要衡量)兩周銅器變化的遲速,但似乎青銅器工藝主要以複製為主,只在利用或重用固有意象和公式之類時稍加改變。不論何種形狀和紋飾,青銅禮器在工藝演變過程中所受的限制至少可以四點因素解釋:

1. 一組青銅器往往由盛物的器皿組成,而每件器在祭祀和儀式上都有明確的功能,如烹煮祭品、擺放與用來享用酒菜、盛載酒水、盥洗等。¹⁵ 由於器皿的功能決定了外形,當功能和儀式沒有改變時,便沒有特定理由創造新的器型。即使藝術家重新設計器型,他們的作品也遇到很多掣肘。

2. 除了器型發展緩滯,還有一個原因可以解釋何以大量器皿的紋飾千篇一律。禮器組合包含方壺等成對的器,以及列鼎之類形制相同的系列器皿,因應主人地位的高低而有不同規格,最多可以享用「九鼎」(有時由大至小)

¹⁴ Tom Rasmussen and Nigel Spivey, eds., *Looking at Greek Vases* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

¹⁵ 更全面的器型分類研究,見朱鳳瀚:《中國青銅器綜論》,頁77-324。



圖 4 湖北京山縣宋河區曾國墓出土禮器組合（春秋早期，前八世紀）

「八簋」（形狀大小相同）之禮（圖 4）。¹⁶ 鑄造出一系列標準化的同款器皿，跟講求獨一無二的工藝品相比只能算是

16 俞偉超、高明：《周代用鼎制度研究》，連載於《北京大學學報（哲學社會科學版）》1978年第1期，頁84-98；1978年第2期，頁84-97；1979年第1期，頁83-96；後收入俞偉超：《先秦兩漢考古學論集》（北京：文物出版社，1985年），頁62-114。Lothar von Falkenhausen 羅泰，*Chinese Society in the Age of Confucius (1000-250 BC): The Archaeological Evidence* (Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California, 2006), 49-50。

複製品。¹⁷ 因此在上古中國的青銅器鑄造工藝中，早已有製作複製品（尺寸可大可小、或同或異）的傳統；¹⁸ 由此看來，仿製就是青銅器製作的主要法則。

3. 禮器組合的使用是嚴格按照社會階級來劃分，在等級森嚴的金字塔式架構裡，天子居上，下層貴族在下，其餘王公大臣則介於兩者之間。這個規矩大抵嚴格執行，不過除了身分地位外，其他一些特定因素亦會起著作用，如貴族的個人聲望或歷史重大事件（譬如戰利品或會加進禮器組合）。西周時期，皇家作坊對器型在周朝境內的普及起著主導作用。王畿內鑄銅作坊鑄製的青銅器，無論是器形或紋飾都成了標準，諸侯國亦步亦趨，在領地內仿製同款器皿。可是西周青銅器的生產地依然難以確定，因為即使器上銘文帶有鎬京以外作器者的名字，這些銅器仍有可能在王畿鑄造，不一定就製於作器者的封地內。其中一種可能是當銘文記載天子賞賜某人銅材時，意味著受賜者也獲准進入皇家作坊，鑄作尊奉祖宗的禮器，不過這僅僅是筆者的假設，尚待進一步研究。直至前 771 年發生了犬戎之禍等一連串戲劇性事件，周室才不得不逃出宗周之地，自此離王畿不遠的諸侯國各自發展出有地域特色

17 這裡拿複製品與獨一無二的作品作比較並沒有貶義。在上古時期，著名的藝術作品在誕生後會被多次複製，即使人們明知道是複製品，但對其欣賞的程度幾乎不亞於原作。

18 在安陽，製作一系列相同或近乎相同器皿的技術業已成熟，婦好墓（約前 1200 年）可以為證。以隨葬的飲酒器為例，單是「觚」便有 6 種 53 件，數量驚人，其中 22 件是專為婦好鑄造。

的傳統，而王家器型對地方銅器鑄造的影響力也隨之衰減。

4. 還有一個不可小覷的因素，有助解釋為何兩周青銅禮器的藝術發展過程中不常出現重大的變化。訂製禮器組合的作器者與負責製作器物的設計者和作坊之間的關係，雖然至今還未完全瞭然，但作器者對激發或局限藝術的創新應起著決定的作用，像曾侯乙無疑是一位積極推動藝術創新的主顧。

在這個歷史脈絡下，青銅器設計者可以享有怎樣的創作自由？在周朝首幾百年鑄造了成千上萬件銅器，從中又能否識別出個別設計者或作坊的作品？由於在特定的條件下，作坊應能推陳出新，甚至完全革新設計布局的法則，所以答案是肯定的。

器型種類與藝術創作

要回應以上問題，有必要先探討青銅器的種類，因為不同的器皿會根據外形和功能而呈現出等級高低之分，例如鼎與簋都是身分地位的標誌（但簋的地位不及鼎）。依此，大家想當然認為鼎在一眾禮器中最為突出，這類重器也會獲得設計者格外垂青，給予特殊的藝術處理。然而事實並非如此，尤其是鼎大都只有簡單紋飾而缺乏創新（圖5）。最顯著的例子是毛公鼎，它的紋飾至為簡單，卻刻有最長的銘文。無論在造型或紋飾上，絕大部分的鼎都沒有偏離傳統形制，但刻在鼎上的銘文（1858篇）比任何一

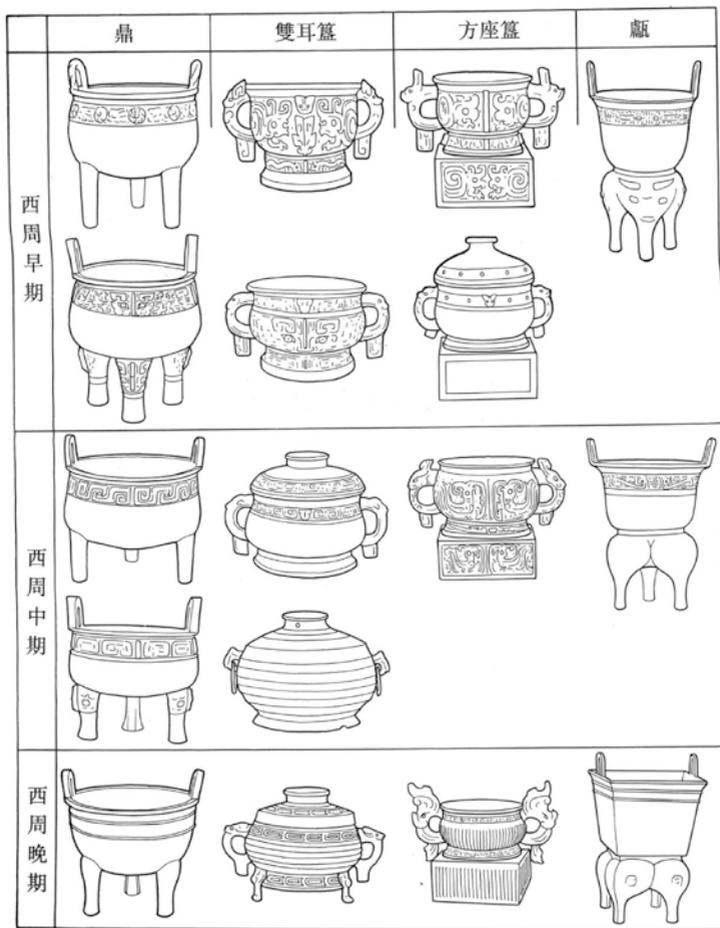


圖 5 西周早、中、晚期青銅器

種器型都要多。¹⁹ 銘文篇數第二多的是簠（1433 篇），其造型和紋飾已成為西周中期以後的標準。

相比之下，晚商以來藝術上最具創意的禮器是觥和盃等盛水器。例如近年發掘的河南平頂山應國墓地出土了一件匍盃，²⁰ 從其造型和器身的長鳥紋可以判定為公元前九

19 對商周時期各類器型銘文數字的統計，根據中國社會科學院考古研究所編：《殷周金文集成釋文》（香港：中文大學出版社，2001 年），全 6 冊。自 1990 年代起發現大量帶銘青銅器，但即使將新發現考慮在內，相信也不會對統計所得有太大改變：鼎（1858）、簠（1433）、卣（733）、尊（576）、壺（279）、盤（168）、彝（109）、簠（163）、盥（126）、盃（153）、壘（92）、觥（54）、方彝（74）；另外，亦應將鐘考慮在內（兩周各類型的鐘共有 358 篇銘文）。在商代，銘文最多出現在酒器上面，如爵、觚、尊、觶、卣等。對於周初迅速消失的器形則不予列入。

20 如殷墟五號墓（婦好墓）出土的一雙司母辛觥和一雙婦好觥，見中國社會科學院考古研究所編：《殷墟婦好墓》（北京：文物出版社，1980 年），頁 59-64。在西周早期，若干觥被鑄造成不同的風格，但同時與早期形制一脈相承。見中國青銅器全集編輯委員會編：《中國青銅器全集·西周（一）》（北京：文物出版社，1996 年），第 99-107 號。至於盃的同類例子更是多不勝數，像陝西扶風齊家村出土的匍盃、山西天馬一曲村遺址 31 號墓的盃、陝西寶雞市眉縣楊家村的迷盃，河南平頂山應國墓地 50 號墓的匍盃等；分別見《中國青銅器全集·西周（一）》，第 116 號；《文物》1994 年 8 月號，封面及圖 4-4，頁 25；《文物》2003 年 6 月號，圖 49，頁 38；河南省文物考古研究所、平頂山市文物管理局：《平頂山應國墓地》（鄭州：大象出版社，2012 年），頁 350-351。自商代開始，酒器類中的鳥獸尊可謂最原創或奇特的器型，如殷墟五號墓發現的一雙婦好鴛尊，見《殷墟婦好墓》，頁 55-59。西周的鳥獸尊包含了不同的造形，如象、鳥、獏、兔、甚至魚形，見《中國青銅器全集·西周（二）》（北京：文物出版社，1997 年），第 53-54、152、170-172 號。

世紀初產物（圖6）。設計者採用了與王畿風格迥異的作法：器身呈水鴨形，鴨首當流，鴨尾作，手上罕有地站立一個小銅人，用手和足連接蓋和器。這種穎異構思常見於地方作坊，可見遠離王畿的鑄銅作坊往往極具新意。

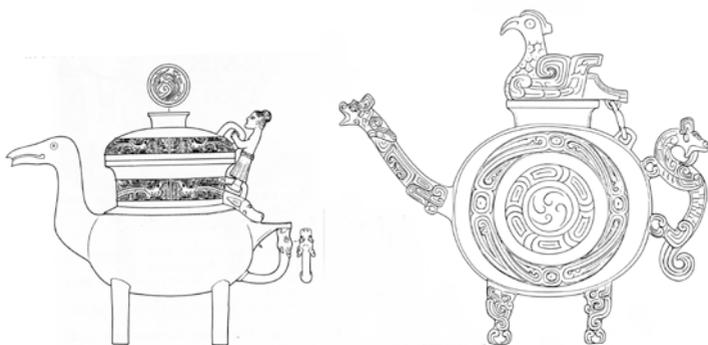


圖6 平頂山 M50 墓出土匍盃及 1963 年扶風齊家村出土匍盃
（西周中晚期，前九世期初）

商代傳統青銅器紋飾是以一個個長方形單元組成，每個單元包含一個中心圖案，如一頭饕餮、一條龍或一隻鳥，透過橫向布局和縱向軸線把整個器表劃分成多個區塊。所有動物圖案都配成一對，並在器身中間縱軸線的左右兩兩相對；這種紋樣布局尤其適合造型規整的青銅器。在西周銅器紋飾轉變期，縱軸開始消失，圖案改為以接連不斷的橫向區塊排列。理論上，這種新的裝飾布局可以容納創新設計，但現時未見相關的證據，至少當其時並未立刻出現創新。為配合新出現的裝飾布局，鑄器者創作出波曲紋等紋樣；這些紋樣雖然為數不多，不過一旦為青銅工匠所熟習，便會長久地重覆使用。由於形狀規整的器往往

被視為守舊，因此我們似乎應該問形狀不規則的器（如盛水器）是否更能刺激藝術創新。或許這個看法大致不錯，但我想強調的是從器形規整者和不規整者之間的差異，已足以看出設計者的創作空間有多大限制。他們會用盡一切可以利用的創作自由，製作不規則器皿時尤其如此。然而，對兩種器皿的不同處理不單影響紋樣設計，連銘文布局也受到影響。假如將造型和銘文同時考慮在內，便會發現「傾向創新」和「缺乏創新」的器型並不完全取決於外形。

青銅器有等級高低之分，這體現在數量的多寡（當同為列鼎）、是否帶有銘文，或是通過對比紋飾的質樸性、原創性以至奇特性（如盛水器）。如果說鼎、簋等禮器是用來宣示身分或等級，那麼觥、盃之類似乎更多被作器者選擇來炫耀財富。兵器、車馬飾件和方盒等等在禮器組合以外的青銅器物，同樣展現了最具創意的紋飾（圖 7）。²¹ 舉一個例子，聞喜上郭村 M7 墓地出土的別人守圍帶輪方

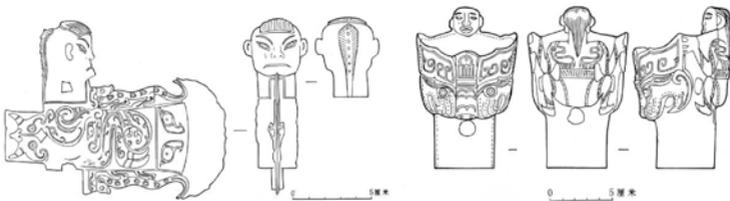


圖 7 人頭盃（寶雞竹園溝出土，西周早期）及人獸形軛飾（寶雞茹家莊出土，西周中期）

²¹ 見《中國青銅器全集·西周（二）》，第 52（山西天馬 - 曲村遺址 63 號墓出土楊姑方座筒形器）、58-61（天馬 - 曲村 63 號墓出土人形足攀龍盒）、182（陝西寶雞竹園溝 13 號墓出土人頭盃）、180 號（寶雞茹家莊一號車馬坑出土人獸形軛飾）。

盒（高 8.9 厘米，長 13.7 厘米）便不屬於禮器系統，所以設計者能發揮創意，創作出異於尋常的造型。²² 這個小方盒仿如一輛兩輪戰車，頂蓋和側面都可以打開，其中側門門栓由別人把守，控制門扉的啟閉。這個別人被砍去左足，身體赤裸，可見社會地位低下。蓋鈕則造成猴子形，被一群小鳥圍繞。猴和人的表現手法，與鳥、龍和虎的表現方式形成強烈對比。前者以自然動物為模本，形象寫實逼真，對於藝術家來說是嶄新的嘗試；後者則遵循傳統，純粹展現動物形圖案。顯然藝術家或工匠擁有多少的創作自由，主要取決於器物的禮儀用途。

在青銅禮器的發展過程中，為了配合或適應新的禮儀習俗，少量新器型應運而生。例子有西周晚期出現的橢圓口盛物器「盨」（及圓口的「簠」），以及春秋中期出現的球形食器「敦」。²³ 以簠為例，蓋與器均為長方形，打開則為大小相同的兩器（圖 8），器表的紋飾也是完全對稱。



圖 8 伯公父簠（器銘自名為盨〔匚〕）

22 中國文物精華編輯委員會編：《中國文物精華》（北京：文物出版社，1990 年），第 52 號。

23 朱鳳瀚：《中國青銅器綜論》，頁 138-146。

新器型催生了新設計，新設計則要求對圖案的本質作徹底改變。由商代至周代中期（九世紀上半葉），對稱圖案總是以縱軸線為分界，縱軸右方的圖案跟左方的兩兩相對，猶如鏡像。不過從公元前九世紀中葉起工匠開始進行新嘗試，以橫軸為分界實驗對稱效果，務求令器表紋飾更有生氣。這個實驗慢慢轉入圖案設計層面，通過改變布局令圖案朝著中心點對稱。根據中心點而非縱軸來營造對稱效果，給整體紋飾布局帶來重大影響。以伯公父簠（器銘云「伯公父乍盭」，自名為盭〔匠〕）為例，器與蓋都帶有複雜紋飾，²⁴ 龍睛處於圖案的中間位置，而整條龍由頭至尾每一部分都與圖案中心點保持對稱。隨著這種新的對稱規律形成，像龍之類的動物圖案從此可以上下顛倒的形式展現，毋需安排一個從觀者視點看來自然的姿勢，雙頭龍亦可以用來取代傳統造型的龍。換言之由於設計的革新，龍紋變成純粹的裝飾，可以按上下倒置的形式呈現，毋需考慮龍身從哪一角度看起來方「合乎自然」。順帶一提，這種以龍紋朝向中心點作對稱編排的紋樣最能夠見於簠器。跟其紋飾相似，簠這種新出現的盛物器在外觀上也是完全對稱的。全器分成上半兩半，每一半都能用來盛載食物（所謂「卻置」）。造器者根據新的器皿設計原則而發明了交織紋，開創出一種前所未見的裝飾模式。

另一個與新器型出現相關的例子，是在楚地發現的升鼎。跟傳統的周鼎相比，升鼎不但造型獨特，而且有精

24 《中國青銅器全集·西周（一）》，第83號，1977年陝西扶風雲塘村西周窖藏出土，定為西周晚期器。

細的紋飾和長篇的銘文。在這個特例裡，別具一格的奇器是專為楚貴族中的小眾精英而設，藉此突顯器主屬於另一層面的社會特權階級。這些奇器在禮器組合中偏於華麗一類，為造型較普通的禮器生色不少。²⁵

楚國王室作坊的烙印

在個別情況下，我們或許可以通過一些不尋常的特徵，判斷某一類青銅器製品出自某一時期的藝匠群體之手。流露出最高度原創性的楚國銅器，當數河南淅川下寺二號墓（M2）出土的雲紋銅禁（置放酒具的器座）。銅禁以木造的原型為模本，製作年代應為春秋中晚期（前六世紀中葉以前）。²⁶ 器身的鏤空花紋應用「失蠟法」鑄造而成；失蠟法是一種熔模鑄造法，中國古代文物甚少以此製作，即使有也只限於楚國銅器。這張銅禁由十個龍座支

25 羅泰注意到淅川下寺 M2 和 M1 墓葬出土的少量青銅器，「差別不止是尺寸大小方面，還在於品質、器型和風格」，傾向認為它們在各墓主的禮器群中構成了「一個特別組合」；墓主能擁有這樣規格的禮器組合，像給賦予特殊的威望和等級，從而有權參與特殊的儀式。見 von Falkenhausen, *Chinese Society in the Age of Confucius (1000–250 BC)*, 頁 340 起。我在評價羅泰此書的書評裡提出另一種觀點，見 Alain Thote, "Archéologie et Société. Nouvelles perspectives sur la Chine des Zhou," *T'oung Pao* 96.1–3 (2010): 202–30。

26 河南省文物研究所、河南省丹江庫區考古發掘隊、淅川縣博物館：《淅川下寺春秋楚墓》（北京：文物出版社，1991 年），頁 126 及 128（圖 104）。

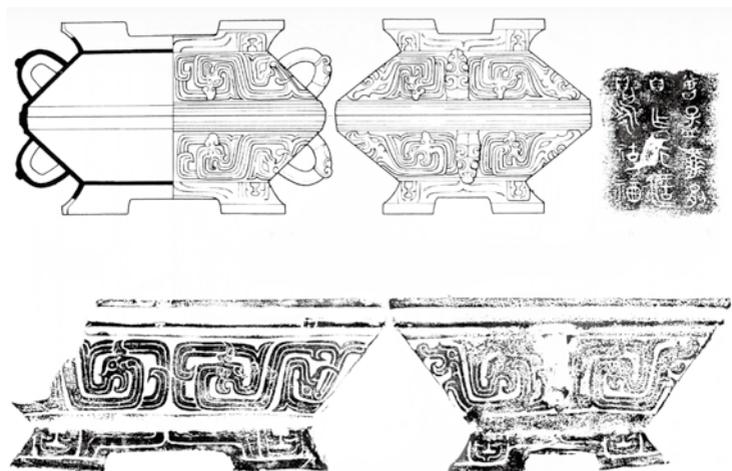


圖 9 湖北棗陽郭家廟曾國墓地 M1 出土曾孟贏副簠（春秋早期，前八世紀）

撐，另外飾以十二條張口吐舌的大龍，活像在垂涎禁上的供品。龍首上部和龍尾縱橫交錯著龍或蛇的軀幹，雲紋面板上的紋飾則捲曲盤繞、非常立體，細看時卻彷彿各自獨立。我們大可說這張銅禁體現了楚國一地的藝術傳統，但到目前為止它仍是獨一無二，故有可能是楚王室作坊的出品。跟這張銅禁鑄作風格相似的銅器也甚為罕見，在隨縣（今隨州市）擂鼓墩的曾侯乙墓曾發現一套風格相同的尊和盤（圖 10）；²⁷ 該墓時代稍晚，約築於前 433 年左右。無論是原理或是技法，尊盤的紋飾都與銅禁同出一轍；不過後出轉精，在技法上有所改良，紋飾顯得更為精細和複

²⁷ 湖北省博物館編：《曾侯乙墓》（北京：文物出版社，1989 年），頁 228-234。

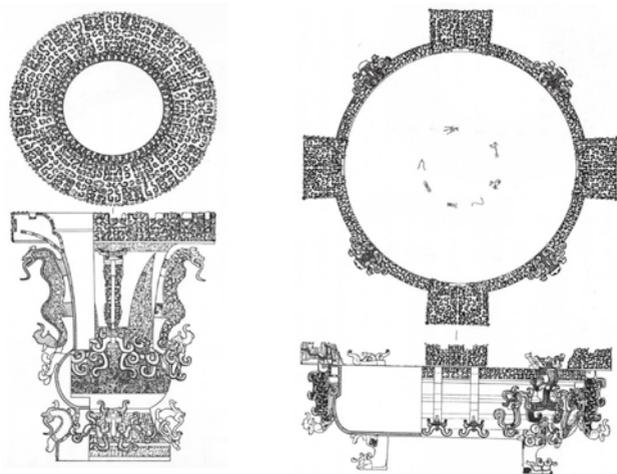


圖 10 湖北隨州市擂鼓墩曾侯乙墓出土青銅尊盤（春秋晚期至戰國早期，約公元前 500 年；按曾侯乙墓的下葬年代為前 433 年）

雜，據此推測大概鑄成於雲紋銅禁五十年之後。這一套尊盤巧奪天工，在曾侯乙墓出土文物中實屬第一流，但它們並非專門為曾侯乙鑄造，而是祖上流傳下來的珍寶，這點從器表原來刻上的名字被刮去、然後換上墓主的名字「乙」可知。上述銅禁和尊盤似是來自同一青銅作坊，大概座落在楚國朝廷附近，活躍於公元前六至五世紀初。另一樣與之相關的銅器，是曾侯乙墓編鐘鐘架的銅配件，其上除了飾有雲紋，並有五瓣花紋交錯重疊。這種配件應為同一作坊所造，不過鑄造之時已是一個世紀以後。最後，江蘇盱眙南莊出土的重金絡銅壺也有可能是同一作坊鑄造，若然便可證明這所作坊在公元前四世紀後期依然製器。從以上例子可見，某些獨特技術能幫助我們識別器物所屬的作坊，日後如能加上顯微鏡和化學分析，將有助鑑

別各種技術特徵，以便將銅器製品分門別類歸入某一藝匠或作坊名下。

鈎沉青銅器藝匠和作坊

除了以上泛泛而論的觀察，一小部分器型和紋飾其實揭示了青銅器設計者的個人烙印，乃至一個作坊的風格特徵。銅器紋飾的創新可以從幾個方面看出，包括：特殊的圖案或以特定風格呈現的紋飾，²⁸ 雙耳等器皿組件，以至特殊的紋飾技法。現就每項各舉相關例子如下：

► 特殊的圖案：通體帶刺（倒）的花冠長尾鳳鳥紋（圖 11）。²⁹

► 以特定風格呈現的紋飾：日己方彝、日己觥、日己方尊上的饗饗紋（圖 12）。³⁰ 雖然普遍認為西周鑄器師在

28 曾侯乙墓有十二件青銅器蓋頂上皆有一銜環的蛇形鈕，或可視為某個鑄坊的標誌。

29 見 Rawson, *Western Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections*, 第 38 號（簋）；《中國青銅器全集·西周（一）》，第 100 號（仲子異弦觥），二器均藏於美國博物館。1927 年，寶雞戴家灣出土了一件鳳紋方鼎，器身紋飾相同，見《中國青銅器全集·西周（二）》，第 149 號。

30 《中國青銅器全集·西周（一）》，第 135–136（日己方彝，1963 年陝西扶風齊家村西周窖藏出土）、128–129（單杯及長柄杯，1961 年長安張家坡西周窖藏出土）、107–108（日己觥，1963 年扶風齊家村窖藏）、102–103（旂觥，1976 年扶風莊白村西周窖藏出土）、162–163（日己方尊，1963 年扶風齊家村窖藏）、154 號（旂尊，1976 年扶風莊白村窖藏）。



圖 11：帶倒鳳紋

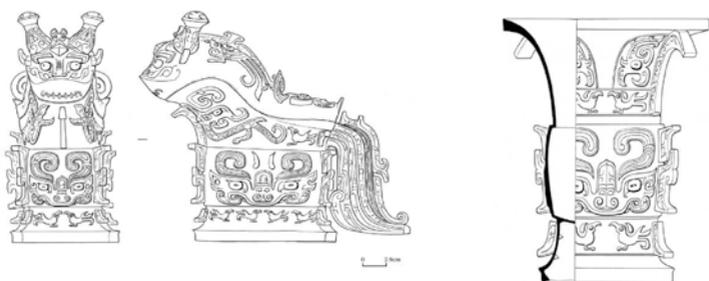


圖 12 1963 年扶風齊家村西周窖藏出土日己方彝、日己觥及日己方尊

作坊裡構成了一個「同質團體」(homogenous group)，當中藝術家並未享有崇高地位，而是與工匠平起平坐；但我們有理由相信少量大師創作出極為原創的藝術品，能夠在一眾傳統青銅製品裡脫穎而出。在上文提到的例子裡，值得重提 1963 年扶風齊家村西周窖藏出土的銅器。窖藏裡發現兩組青銅器，每組各三件，雖然兩組銅器是在同一時間鑄造，而且在當時來說都非常創新，但兩組的特徵有顯著的差別。從這個例子裡，可以看出藝術家的匠心體現在對早期形制和紋飾的重新演繹，或在當時的審美參照系底下如何自出杼機。雖然創作自由受到文化傳統和藝術成規的掣肘，真正藝匠的設計仍能一眼看出是與眾不同，甚

至乎獨一無二。

► **雙耳**：諛簋、虢簋的兩耳作立體鳳鳥形。³¹

► **紋飾技法**：一組帶有波曲紋飾的銅器讓我們注意到一種不常見的裝飾技法，其中波曲紋圖案以淺浮雕出之，看似浮在器表之上。製造出這種效果的技術一點也不尋常。大家可以想像工匠一開始在陶模上雕刻主要紋飾，接著利用傳統方法，把細滑的濕黏土塗在整模上，翻出分範；等到一個個陶範乾透，工匠重新勾勒出波曲紋，因此當銅器鑄成後，紋飾就會凸出器表。只有少量器皿有這種波曲紋飾，特別是大克鼎、遯盃、幾父壺，以及扶風齊家村 1958 年出土的兩件盃（圖 13）。³²

我嘗試通過以上例子展示特殊的風格或技術上的特徵與罕見的紋飾，也許可用來識別單一青銅器設計者，乃至一群設計者或整個作坊的風格。我認為當前更應加強注意這些特徵，並視為作者標誌或印記。然而，與古希臘的情

31 《中國青銅器全集·西周（一）》，第 54（諛簋，1981 年長安花園村西周墓出土）、51（史鼐簋，1966 年岐山賀家村西周墓出土，1981 年）、59（虢簋，1975 年扶風莊白村西周墓出土）、56（龍紋簋，舊金山亞洲藝術博物館藏）。

32 《中國青銅器全集·西周（一）》，第 31-33（大克鼎）、28-30（五祀鼎、師湯父鼎、十五年趙鼎）、74（遯盃）、70（師寰簋）、138-139（幾父壺）、131-132 號（令方彝、叔毳方彝）；又見曹璋編：《周原出土青銅器》（成都：巴蜀書社，2005 年），第 1 冊，頁 350，及程學華：《文物工作報導·寶雞扶風發現西周銅器》，《文物》1959 年第 11 期，頁 72-73。

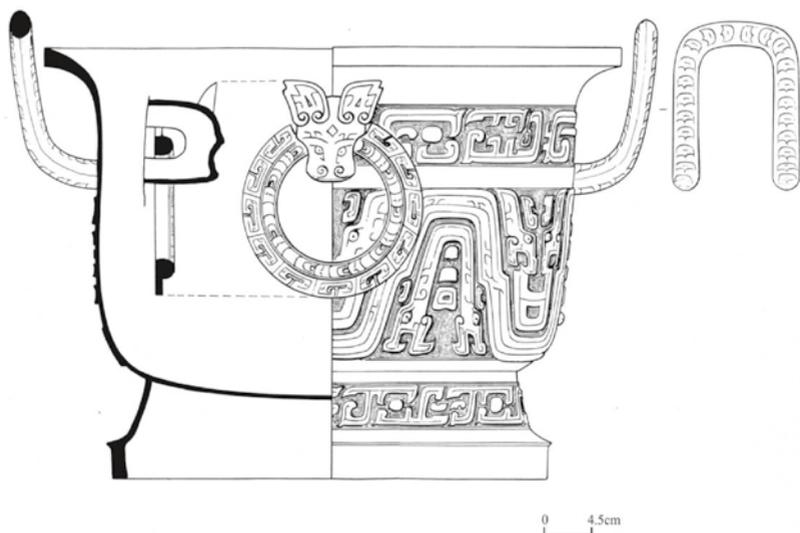


圖 13 1958 年扶風齊家村出土環帶紋盂

況相反，我們不知道上古中國任何一位藝術家的名字，中國古代藝術可以說都出自無名匠人之手。話雖如此，青銅器上的鮮明特徵或有助辨認某些個人或作坊群體的藝術風格。假如某一個器群擁有若干共同的特徵，我們應當能把它們區分出來，歸類為某個作坊的工藝品，並判斷這少數作坊活躍的時期。

到了秦漢時期，青銅器和漆器上刻有與該器製作相關人士的名字，反映作坊內專門工匠和工頭之間有著複雜的等級制度。這種專門化作業無疑早在西周時期出現，而且很可能業已成熟；但藝術設計者和作坊裡實際負責製範和鑄器者之間的關係迄今未明，似乎難以將先秦時期「藝術家」和「工匠」各自的職能判然劃分。然而從周代晚期（特

別是前四世紀開始)的藝術發展可見,充滿個人特色的藝術創作綻放異彩,足證藝術家的地位已有改變。³³

結語

當周天子對天下的影響力逐步減弱,原本受其統治的諸侯國逐漸變成獨立的政治實體,這個過程在公元前七世紀後期大致完成。與此相似,西周時期以王畿作坊為模範的各種工藝漸漸擺脫其影響,開始呈現地方色彩。這個演變並非藝術家和作器者有意為之,而是不同藝術思潮互相碰撞下的結果。一方面,各國統治精英之間的密切關係導致沿用或襲取普遍的器型,窒礙了藝術家進行重大的藝術革新。另一方面,政治自主的邦國越來越多,其勢力遍及非華夏人口居住的地方,促成了精英文化糅合地方的文化特徵,而這種演變到前六世紀時形成了很多強大的地方文化。此後,獨立設計者的作品在區域製作裡一度變得不太明顯,及至戰國時期藝術創作遍地開花。

³³ Alain Thote, “Artists and Craftsmen in the Late Bronze Age of China (Eighth to Third Centuries BC): Art in Transition,” in *Proceedings of the British Academy*, vol. 154 (Oxford: Oxford University Press, 2008), 201–41.