

Art of the
Houma
Foundry



山西省考古研究所

侯馬陶範藝術

INSTITUTE of ARCHAEOLOGY
of SHANXI PROVINCE

侯馬陶範藝術

ART OF THE HOUMA FOUNDRY

山西省考古研究所

INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY OF SHANXI PROVINCE

普林斯敦大學出版社
PRINCETON UNIVERSITY PRESS

Copyright © 1996 by Princeton University Press
Published by Princeton University Press, 41 William Street,
Princeton, New Jersey 08540
In the United Kingdom: Princeton University Press,
Chichester, West Sussex

All Rights Reserved

Published with the assistance of the Getty Grant Program

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
Xiating Li

English portions by Robert W. Bagley and Jay Xu
Art of the Houma Foundry
p. cm.

Includes bibliographical references.

ISBN 0-691-01137-0

DS79.72.F74 1992

9567.704'42—dc20

92-38995

This book has been composed in Galliard

Princeton University Press books are printed on acid-free
paper and meet the guidelines for permanence and durability
of the Committee Production Guidelines for Book
Longevity of the Council on Library Resources

Printed in the United States of America

1 3 5 7 9 10 8 6 4 2

Cover calligraphy Zhang Han
Authors Li Xiating and Liang Ziming
Photography Liang Ziming
Drawings Li Xiating
English Introduction Robert Bagley
English Summary Jay Xu

© 1996 年普林斯敦大學出版社版權所有

本書出版惠承蓋迪基金會贊助

本書用華康細明字體

本書在美國印製

封面題簽 張頌
撰文 李夏廷 梁子明
攝影 梁子明
繪圖 李夏廷
英文引論 貝格立
英文提要 許傑

Preface for English Readers

This book is a pictorial survey of two centuries of Chinese bronze decoration, as recorded in casting debris excavated from the largest ancient foundry site known anywhere in the world. English readers will, I hope, find no difficulty in using it. The heart of the book is the drawings and photographs of some 1160 pieces of foundry debris; for these a bilingual caption list is supplied immediately following the plates. The English summary of Chapter 1 conveys the most essential parts of the Chinese text, and it cites wherever possible books and articles easily accessible to English readers. It is preceded by an English introduction intended to supply background information already familiar to the Chinese audience for which the book was originally designed.

The manuscript of the book was prepared by the Institute of Archaeology of Shanxi Province, which excavated the Houma foundry site in the early 1960s; it is being published only in the present bilingual edition. Publication has been made possible by a grant from the Getty Foundation, whose generosity is hereby most gratefully acknowledged. I am grateful also to the Spears Fund of the Department of Art and Archaeology, Princeton University, which supported work on the English portions.

The afterword to the Chinese text acknowledges contributors whose labors should not go unrecognized by English readers. Encouragement and assistance were generously provided by Huang Jinglüe of the State Bureau of Cultural Properties, Yang Fudou, Director of the Institute of Archaeology of Shanxi Province, and Ye Xueming, all of whom

participated in the excavation of the foundry site thirty years ago and then in the compilation of the recently published excavation report. Chapter 1 Section 1 of the Chinese text was coauthored by Li Xiating and Liang Ziming of the Institute of Archaeology of Shanxi Province; the remainder of Chapter 1 and all of Chapter 2 were written by Li Xiating. All drawings are by Li Xiating, all photographs by Liang Ziming.

In adapting a Chinese manuscript for bilingual publication and in seeing the book through the press I have been assisted at every stage by Jay Xu, author of the English summary, without whose efforts the book would never have seen the light of day. At Princeton University Press Elizabeth Powers has been an unfailing source of support and enthusiasm, and the problems of producing a book that to me seemed impossibly complex have been expertly solved by Carmina Alvarez, Carol Cates, and Elizabeth Johnson. The meticulous typesetting of David Goodrich has been a great blessing. For help with proofreading I am very grateful to Dora C. Y. Ching and Li Yung-ti. Finally, both Jay Xu and I would like to express our deep gratitude to the Institute of Archaeology of Shanxi Province for allowing us the honor of collaborating on this project. Three decades after the excavations which unearthed them, the riches preserved in the storerooms of the Houma Field Station are at last presented with the care they deserve. Jay and I yield to no one in our admiration for Li Xiating's drawings and Liang Ziming's photographs, and we are proud to have our names associated with theirs.

Robert Bagley
Princeton University

中文序言一 蘇秉琦

侯馬鑄銅遺址是當今中國所見規模最大、出土物最豐富的青銅時代鑄銅作坊遺址。在出土的各種遺跡和遺物中，尤以製作精美的陶範引人注目。它除了反映春秋晚期至戰國初年的生產技術、生產組織和生產規模的一般狀況外，還間接反映當時的社會觀念和意識形態。又因它本身凝結著繪畫和雕刻的藝術勞動，所以它對研究中國古代科技史、思想史和美術史均具有重要的意義。

侯馬鑄銅遺址自發現以來，一直受到海內外有關學界的密切關注，因為它不僅是中華民族

的珍貴文化遺產，同時也是整個人類文化遺產中一個重要的組成部分。可喜的是，山西省考古研究所在繼《侯馬鑄銅遺址》出版之後，又與美國普林斯敦大學美術考古系合編了這部中英文本的《侯馬陶範藝術》。這部書從藝術的視角對侯馬陶範做了更詳盡的發表和介紹，並對其時代特色和藝術特色等相關問題做了認真的剖析。它的出版，是中外學者在考古學領域成功合作的又一範例。相信它對海內外學者的研究工作會提供更多的便利。

蘇秉琦

中文序言二 黃景略 楊富斗

晉國是春秋五霸之一，其先進的文化和輝煌的業績在中國古代史上占有重要的一頁。如先秦史籍《左傳》和《國語》所載列國史中即以晉國史比例為最；又如現有東周青銅器中，也唯有晉式青銅器在質量、數量和空間分布上難與比肩。此外，我們在秦漢一統的中華物質文化遺存中，也每每可見晉文化深刻影響的痕跡。可以說晉文化對整個中華民族古代文化的形成和發展都具有重要的貢獻。侯馬鑄銅遺址即從生產規模上反映出昔日晉國鑄銅業繁榮興旺的一個側面，而陶範本身則從造形和紋飾上顯示出晉國青銅工藝精湛高超的另一個側面。由於晉文化當時已占據中原文化的主導地位，因此侯馬陶範藝術也可視為春秋戰國之際中原青銅藝術的一個縮影。

對侯馬陶範的研究涉及自然科學和社會科學

的諸多領域，因此對陶範材料的發表應力求詳盡、明晰。這樣，僅靠一部《侯馬鑄銅遺址》，就遠遠不能滿足這一需求。所以我們在整理完成發掘報告之後，認為有必要對陶範再做更系統的分類整理和補充研究，現在奉獻給讀者的《侯馬陶範藝術》，便是侯馬陶範的藝術分類卷。

該書主要是李夏廷、梁子明二位先生辛勤勞動的成果。他們在參與整理完成發掘報告之後，又將歷年來出土的花紋範重新匯總編目，對發掘報告“紋飾”一節做了較大的補充。除充實材料外，書中還結合青銅器研究，從藝術史著眼對整個晉國青銅藝術做了深入的考察，較清晰地勾勒出晉國青銅藝術的發展脈絡，並提出許多獨到的見解，可以說該書融資料性、學術性於一體，是目前收錄和研究春秋戰國之

際青銅紋飾最詳實的著作之一。它的出版，對文物考古工作者以及中國美術史和科技史研究者都有較高的參考和利用價值。

本書編輯出版工作得到美國普林斯敦大學美術考古系貝格立教授和博士研究生許傑先生的通力合作，並得到美國蓋迪基金會的慷慨資

助，現由普林斯敦大學出版社出版。做為當年鑄銅遺址發掘隊的老隊員，我們為侯馬陶範的研究能走向國際間協作，並結出成功之果而感到由衷的高興。這一成果對於世界瞭解中國古代文明以及增進中外文化交流，都將產生積極的推動作用。

目錄

Contents

<i>Preface for English Readers</i>	<i>v</i>	英文序言
<i>Preface by Su Bingqi (in Chinese)</i>	<i>vii</i>	中文序言一 蘇秉琦
<i>Preface by Huang Jinglüe and Yang Fudou (in Chinese)</i>	<i>vii</i>	中文序言二 黃景略 楊富斗
<i>Chapter 1</i> <i>THE HOUMA FOUNDRY</i> <i>DEBRIS (in Chinese)</i>	<i>3</i>	第一章 侯馬陶範藝術概論
<i>Chapter 2</i> <i>CLASSIFICATION OF DECORATIVE</i> <i>PATTERNS (in Chinese)</i>	<i>19</i>	第二章 侯馬陶範造形藝術分類
<i>FIGURES</i>	<i>35</i>	插圖
<i>INTRODUCTION (in English)</i>	<i>69</i>	英文引論
<i>SUMMARY OF CHAPTER 1</i> <i>(in English)</i>	<i>75</i>	英文提要
<i>References for English</i> <i>Introduction and Summary</i>	<i>85</i>	英文部分參考書目
<i>COLOR PLATES</i>	<i>87</i>	彩色圖版
<i>PLATES</i>	<i>105</i>	黑白圖版
<i>LIST OF PLATES</i>	<i>493</i>	圖版目錄
<i>Afterword (in Chinese)</i>	<i>525</i>	後記

侯馬陶範藝術

ART OF THE HOUMA FOUNDRY

山西省考古研究所

INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY OF SHANXI PROVINCE

第一章 侯馬陶範藝術概論

第一節 導言

(一)

侯馬古稱“新田”(圖一)，是春秋五霸之一晉國的晚期都城所在地(公元前 585—前 369 年)。^①

新田遺址發現於 1956 年，經三十多年考古調查和發掘，初步查明該遺址主要包括大小城址七座，城址周圍分布有宗廟、祭祀、盟誓、以及不同產業的手工作坊遺址(圖二)。著名的侯馬盟書^②和侯馬陶範^③即分別發現於盟誓遺址和鑄銅遺址。

鑄銅遺址位於牛村古城南邊，這裏是當時晉國重要的手工業區，除鑄銅作坊外，還有製骨器和製石圭等作坊。^④據六十年代掌握的情況，這片手工業區面積分布約 20 餘萬平方米，其中以鑄銅業為主，而鑄銅業也有分工。如六十年代發掘的兩處主要鑄銅遺址地點：II 號地點發掘面積約 2100 平方米，主要出土各種禮樂器和生活用器陶範；XXII 號地點發掘面積約 2600 平方米，主要出土各種工具和兵器陶範，整個遺址共出土陶範數萬塊，內含花紋範數千塊，可配套的範上百套。除禮器、兵

器、工具、日用生活器陶範外，還有許多空首布範，而未計在陶範數內的空首布範芯尚有十萬之多。至於同生產和生活有關的其它遺跡遺物，亦同樣種類龐雜、數量巨大。像侯馬鑄銅遺址保存如此完好，出土遺跡遺物如此豐富的古代遺址，是迄今中國所有同類古代遺址所無法比擬的。這與新田的迅速衰落和在短時間內廢棄，以及後世當地人口不再密集有很大關係。

六十年代以後，侯馬仍不斷有東周陶範和鑄銅遺物零星發現。這些發現大多數是當地人蓋房、取土或種地時偶然所遇，而且地點非常分散，有些已遠遠超出原鑄銅遺址範圍。它們近則距原發掘地點數百至上千米，遠則達數公里。時至今日，在鑄銅遺址周圍數華里範圍內的田間地頭仍不時可見當年遺留的烤土塊或殘範塊。如果有心採集，即使不用工具也能在附近溝谷崖邊的斷層中拾到花紋範碎塊。如本書標本 512、1066 即為八十年代採自距原發掘地點約 1000 米處的一條沖溝斷層內，另標本 53、158、227、711 即九十年代初發現於距原發掘地點數百米處的某建築工地。看來要真正弄清晉國當時鑄銅業的性質、規模和範圍，還須做長期大量的工作。

(二)

侯馬陶範是晉國青銅文化的重要組成部分。它在器型和紋飾種類上覆蓋了已知當時晉國銅器的大多數，並以許多前所未見的器型和紋飾大大豐富了人們對晉國青銅文化的認識，還使一些長期不明時代或產地的流散晉國銅器得以認祖歸宗。

侯馬陶範具有複雜的解剖式分型和精美異常的紋飾，它在製範、鑄造和紋飾雕刻上，可以為人們提供在銅器上無法獲得的觀察效果，因此它對晉國青銅文化乃至整個中國青銅文化的

① 晉景公十五年(公元前 585 年)，晉國都城由舊絳遷至新田，故新田也稱新絳。關於新田廢止年代有兩說：《史記·晉世家》記最末一代晉君為晉靜公(前 377—?)，後被三晉廢黜遷往端氏，再徙處屯留。《古本竹書紀年》記末代晉君為晉桓公(前 388—前 369)，於梁惠王元年——即前 369 年被韓、趙遷於屯留。本書採用後說。

② 山西省文物工作委員會：《侯馬盟書》，文物出版社，1976 年。

③ 山西省考古研究所：《侯馬鑄銅遺址》，文物出版社，1993 年。

④ 侯馬市考古發掘委員會：《山西侯馬東周遺址發掘大批陶範》，《文物》1960 年 8、9 合刊；《侯馬牛村古城南東周遺址發掘簡報》，《考古》1962 年 2 期；山西省考古研究所侯馬工作站：《晉國石圭作坊遺址發掘簡報》，《文物》1987 年 6 期。

研究都具有重要的價值，同時在中國古代科技史和美術史的研究上也是一批彌足珍貴的資料。

侯馬陶範所含的古代信息是多方面的，限於我們的認識水平和技術手段，還不可能對其全部揭示。所以我們僅從造形藝術入手，對其中的花紋範予以介紹。

六十年代至八十年代對侯馬陶範曾做過一些零星報導和初步研究，前後共發表過各類陶範數十塊。然而就所出陶範而言，這不過是九牛一毛。即使九十年代面世的《侯馬鑄銅遺址》發掘報告，也因篇幅和內容所限只選用了少量的花紋範。鑒於此，我們謹在前人研究的基礎上，將歷年來出土和採集的花紋範，再經詳細的分類鑒定，並選出其中 1160 餘塊做為侯馬花紋範的代表加以介紹。

經整理選出的花紋範只是晉國晚期青銅藝術的一個縮影，它們當然不可能囊括當時花紋範品種的全部。雖然如此，它們中的許多紋樣，還從未見諸我們已知的晉國青銅器上。如各種饕餮、夔龍踐蛇、啖蛇的造形，以及一些復原起來大得令人咂舌的巨幅饕餮圖案，甚至在整個中國青銅藝術中都不見雷同。由其中一類巨幅圖案推測復原的編鐘個體幾乎有一人之高。文獻記述晉國智伯曾為仇由國鑄造馬車才拖得動的大鐘，^⑤ 看來并非純粹虛構。

侯馬陶範雖然歷經兩千數百年滄桑歲月，但它上面所有的動物形象——包括人們幻想的神靈和現實生存過的動物，乃至各式各樣的人物造形，仍宛若有血有肉有靈魂的活體。如普遍被人宣稱西周中期以後消亡了的饕餮、夔龍、鳳鳥等神化動物，此刻又成批重現并大出風頭。這些經過高浮雕打扮後再度亮相的古典動物，彷彿經長期被冷落而變得暴怒不已，它們個個怒髮衝冠，張牙舞爪，動輒便撕咬扭打在一起。那些五花八門，為數甚眾的甚至連腿都沒有的蟠螭們也不甘寂寞，它們瞋目裂眦地也跟著攪作一團。一時間鋒牙閃閃，利爪鏘鏘，暴怒的眼珠，滾動的身軀，翻飛的翎羽，匯成

一股氣吞山河、一往無前的氣勢，並構成侯馬陶範上特有的藝術風格。

侯馬陶範上不僅傳統的神化動物匯集一堂，那些寫實動物，如虎、熊、牛、豬、蛇、鷹、雁、魚、蛙、蟬也神氣活現地空前大聚會。在這裏，虎自然有不可一世的威嚴，它或呲牙大噉、或靜臥窺視，至於其它動物們，則各自按其固有的生活方式或臥或行、或游或翔。總之，它們以空前寫實和富於情趣的造形，在侯馬陶範上顯示著自己的風采。

侯馬陶範上不只是各種動物充滿了活力，連形形色色的植物紋和幾何紋也極力舒展著它們纖巧的身姿。雖然它們大多數僅僅是動物身上的填紋或花邊裝飾，並保留著不少古典的模式，但總體看已表現出嶄新的時代風貌。特別是此時多量湧現的錯鑲式花紋，更表現出歡快自由、瀟灑活潑的神情，並露出了對傳統神化動物取而代之的鋒芒。

侯馬陶範上還有一些人物形象，他們雖然為數不多，但卻來自社會各階層：有腰佩刀劍、渾身短打扮的糾糾武夫；有身穿齊踝深衣、腰繫絲條的貴族男子；還有頭挽髮髻、含羞側面的少婦；更有在桑中調情鬥俏的“維士與女”。他們的出現，打破了動物——特別是神怪動物統治中國青銅藝術殿堂長達十多個世紀的局面，從而宣告了一個新藝術紀元的開始。

值得注意的是侯馬陶範上還活躍著這樣一批動物：有鳥首獸身式鳳鳥，有長著綿羊型彎角和大耳朵的鷹等。雖然它們被華夏傳統藝術華麗的外衣包裹得嚴嚴實實，其眉目也確係華夏正宗，但其身上卻仍散發出一種草原氣息——甚至包括來自遙遠異域的氣息。

綜觀侯馬陶範上各類造形題材，不僅種類空前豐富，而且其形象也非常生動傳神，同時在製作技法上也多種多樣。它們顯得既蒼莽古樸，又不失委婉秀麗，既渾然天成，又閃爍著人類智慧之光。

(三)

侯馬陶範紋飾是古人用他們血汗和成的泥創造出來的藝術。在這些黃土塊上，不僅凝聚著古人的喜怒哀樂，也記錄著他們對周圍世界的認識。因此在陶範紋飾外在的內容和形式上，也隱約折射著當時人們的感情願望，乃至他們所

⑤ 《呂氏春秋·權勛》：“中山之國有夙繇者，智伯（晉大夫）欲攻之，而無道也。為鑄大鐘，方車二軌以遺之，夙繇之君將斬岸堙溪以迎鐘。赤章蔓枝諫曰：‘……夫智伯之為人，貪而無信，必欲攻我而無道也，故為大鐘，方車二軌以遺君。君因斬岸堙溪以迎鐘，師必隨之，’弗聽。……七日，而夙繇亡”。夙繇《史記》作仇猶，《韓非子》作仇由。

經歷的時代風雲。就此，我們不妨再談談新田。

晉國是兩周時期重要的諸侯國之一，最初因受封於古唐國故地所以也一度稱“唐”，後才改國號為“晉”。據載晉國在長達近700年的歷史中曾數易其都，最後一個都城即新田。

新田時期是晉國盛極而衰的時期，也是中國歷史最輝煌燦爛的一頁。新田伊始，晉國尚能維持晉文公開創的霸業，憑借當時最強大的軍事實力，繼續扮演著“挾天子以令諸侯”的角色，並控制華夏盟主地位將近一個世紀。新田後期，晉國國內政治迅速分化，公卿之間、不同貴族勢力之間的爭鬥和火併愈演愈烈，最終以韓、趙、魏“三家分晉”而迫使“天下莫強”的晉國退出了歷史舞台。人們熟知的“下宮之難”——也就是“趙氏孤兒”故事(前583)、欒書弑君故事(前573)、范宣子誅群大夫故事(前552)、水淹晉陽故事(前453)、三家分晉故事(前403)等，均是發生在新田時期晉國國內的著名事件。而與晉國有關的“國際事件”，則如晉秦麻隧之戰(前578)、櫟之戰(前562)；晉楚鄢陵之戰(前575)、湛阪之戰(前557)；晉齊平陰之戰(前555)；晉鄭鐵之戰(前493)，以及華元弭兵(前579)、向戌弭兵(前546)、澶淵之盟(前553)、黃池之會(前482)等。

同樣正值新田時期，中國發生了空前劇烈的社會變革，所謂“禮崩樂壞”，“賤妨貴、少凌長、遠間親、新間舊、小加大”，便是這一時期中國社會的寫照。其實這是一次具有積極意義的社會變革，它不僅造成哲學思想和文學藝術的“百家爭鳴”，同時也促進了科學技術和生產力的蓬勃發展。人們熟知的崔杼弑君故事(前548)、專諸刺王僚故事(前515)、孫武選將故事(前512)、伍子胥鞭屍楚平王故事(前506)、越王勾踐故事(前473)等，即發生在新田時期晉以外列國的著名事件。另外老子、孔子、墨子、鄧析、左丘明、扁鵲、魯班、吳起等人也生於和活動於這一時期，儒、墨、道、法等學派也形成於這一時期，因此侯馬陶範上令人目眩的紋飾中，無疑有當時社會動盪、群雄爭霸和文藝復興所激起的漣漪。

同樣正值新田時期，周天子已徒有虛名，不僅在政治上失去“天下共主”的地位，其統治區域也僅存王畿一隅。而此時的晉國，則在不斷的兼併和擴張中成為雄據黃河中游的頭號強

國，並在勢如潮湧的社會變革中走在列國的前邊。這種政治的、社會的、以及地處中原經濟文化中心地區、並毗鄰北方游牧經濟文化圈的地理條件，還有晉地本身固有的多元文化因素統統加在一起，都為晉國青銅文化的發展提供著優良的條件和多樣化的營養。在這方面我們不要忘記這樣一個事實：即中華文化並非與世隔絕的，至少在商代青銅器中就能找到中外文化交流的實證。當歷史發展到春秋時期，燦爛的中華文化產生的強大張力勢必會波及更遠，同時其向心力也勢必會空前加強。而同一時期崛起的古波斯帝國，於公元前550至前485年間已西據環地中海東岸歐、亞、非大片地區，其東域則達到北印度和天山西麓。在這種東西兩方同時產生的巨大文明浪潮的衝擊下，世代奔突於東西方之間的草原騎馬民族也勢必會加快他們的馬蹄。出土於新田時期晉國地區的一些青銅鍬和鋤(圖三)，^⑥即深刻反映了這一時期華夏文化與草原文化相互融合的歷史。因此新田時期的晉國文化不僅率先成為春秋時代文藝復興的旗幟，並在繼承和弘揚華夏文化優良傳統的同時兼容并蓄，從而使晉國青銅文化在耀眼的復興光芒中，還閃現出某些異域文化色彩。

綜上所述，新田時期的晉國已由最初“方百里”的“蔽陋之國”發展為據有今山西大部、河北南部、河南北部、以及陝西一角的超級大國，其文化也因空間分布之廣和本身成就之高而成為中原文化的主幹，並與齊、楚、秦、燕、吳越等地青銅文化互相輝映，共同構築了中國青銅文化的又一個時代高峰。

屬於新田時期的晉國青銅器主要見於渾源李峪、^⑦太原金勝、^⑧侯馬上馬、^⑨長治分水

⑥ 銅鍬是古代北方游牧地區常見的炊器之一，見於晉地者有侯馬上馬、臨猗程村、聞喜上郭、太原金勝及泌水等地。鋤是古代北方游牧地區常見兵器之一，見於晉地者有長治分水嶺、侯馬上馬、運城南相等地(參見李夏廷：《關於圖像紋銅器的幾點認識》，《文物季刊》1992年4期)。

⑦ 李峪銅器群含有晉、燕及北方戎狄民族等不同國別的銅器，其中半數以上為晉器(參見李夏廷：《渾源彝器研究》，《文物》1992年10期)。

⑧ 山西省考古研究所、太原市文物管理委員會：《太原金勝村251號春秋墓及車馬坑發掘簡報》，《文物》1989年9期。

⑨ 山西省考古研究所：《上馬墓地》，文物出版社，1994年。

嶺、^⑩ 長子牛家坡、^⑪ 潞城潞河、^⑫ 萬榮廟前、^⑬ 邯鄲百家、^⑭ 陝縣后川、^⑮ 汲縣山彪鎮、^⑯ 輝縣琉璃閣^⑰ 等地。傳世或流散海外的有晉公盤、^⑱ 邵鐘、^⑲ 欒書缶、^⑳ 趙孟齊壺、^㉑ 智君子鑒、^㉒ 子之弄鳥尊、^㉓ 龜魚方盤、^㉔ 獸面蟠螭紋鐘、^㉕ 車馬獵紋鑒、^㉖ 宴樂紋壺、^㉗ 鳥首獸尊、^㉘ 夔鳳紋壺等。^㉙ 它們在器型和紋飾上有相當一部分能在侯馬陶範中找到例證。考慮到新田是當時晉國政治、經濟、文化的中心，又有規模龐大的鑄銅業，所以上述銅器凡做於公元前 585 年至三家滅智氏前後(公元前 453 年)者，基本應產自新田。

(四)

侯馬陶範是晉國青銅文化發展到頂峰期的產物，然而它同新田一樣也經歷了盛極而衰的命

^⑩ 山西省文物管理委員會：《山西長治市分水嶺古墓葬的清理》，《考古學報》1957年1期；《山西長治市分水嶺戰國墓第二次發掘》，《考古》1964年3期；《山西長治分水嶺126號墓發掘簡報》，《文物》1972年4期；《山西長治分水嶺269、270號東周墓》，《考古學報》1974年2期。

^⑪ 山西省考古研究所：《山西長子縣東周墓》，《考古學報》1984年4期。

^⑫ 山西省考古研究所：《山西省潞城縣潞河戰國墓》，《文物》1986年6期。

^⑬ 楊富斗：《山西萬榮廟前村的戰國墓》，《文物參考資料》1958年12期；《山西萬榮廟前村東周墓地調查發掘簡訊》，《考古》1963年5期；《萬榮廟前東周墓葬發掘收獲》，《三晉考古》第一輯。

^⑭ 河北省文化局文物工作隊：《河北邯鄲百家村戰國墓》，《考古》1962年1期。

^⑮ 黃河水庫考古工作隊：《1957年河南陝縣發掘簡報》，《考古》1958年11期。

^⑯ 郭寶鈞：《山彪鎮與琉璃閣》，科學出版社，1959年。

^⑰ 同⑯。

^⑱ 郭沫若：《兩周金文辭大系圖錄考釋》，19頁，一六三。科學出版社，1957年增訂本。

^⑲ 容庚：《商周彝器通考》，501頁，七五五。哈佛燕京學社，1941年。

^⑳ 同⑱，423頁，八〇三。

^㉑ 同⑱，393頁，七四三。

^㉒ 同⑱，460頁，八七四。

^㉓ 同⑱，367頁，六九三。

^㉔ 顧鐵符、王人聰：《龜魚蟠螭紋方盤與蟠梁盃》，《文物》1972年11期。

^㉕ 同⑱，511頁，九七五。

^㉖ 同⑱，461頁，八七五。

^㉗ 馬承源：《商周青銅器紋飾》，1001。文物出版社，1984年。

^㉘ 同⑱，372頁，七〇一。

^㉙ 同⑱，403頁，七六二。

運。屬於新田初期的陶範紋飾尚保留著一些春秋中期的風格，雖然數量不多，但對於探索晉國青銅藝術的發展則意義重大。屬於新田中晚期的陶範數量猛增，紋飾內容和風格也與早期陶範明顯不同，表現出強烈的復興色彩和一派繁榮景象，似乎晉國遷都新田不久，晉國青銅藝術即出現了這一突變。然而由於晉國晚期政局的急遽動盪，這種繁榮局面並沒有維持多久便出現了滑坡。如鑄銅遺址有這樣的一些現象：晚期早一段陶範數量巨大，各種有關遺跡也很豐富——顯然此時鑄銅生產尚處於熱火朝天時刻。晚期晚一段情況就不同了，陶範數量雖然不少，但有關的生產遺跡卻在範圍和數量上驟然縮減，而後在一個很短的時間內鑄銅作坊就徹底廢棄了。

其實這種現象在遺址中、晚期之際即有蛛絲馬跡：如出土花紋範最多的單位 T81H126，^㉚ 這是一個 1.13×0.66×0.40 米的橢圓形小坑，裏面整齊地塞滿了數百塊陶範，其中絕大多數是花紋模，這顯然是人類有意為之。另外在編號 T309H329 的一個長方形小坑內(1.1×0.7×0.95米)，整齊堆放著 191 公斤重的大小不等的 109 塊鉛錠，^㉛ 這顯然也是人類有意為之。照理講花紋模是翻範的母體，鉛錠是隨時使用的鑄銅原料，均屬得來不易之物，那麼因何要埋之棄之呢？屬於晚期者還有一個編號為 T31 F13 的地穴式房屋(或地窖)，裏邊除散亂著大量陶範外，還有兩具身首異處的人骨，其中一個缺頭和下肢，另一個也肢體分離。在這個地穴內同埋的陶範中，有不少是未經使用的整套合範，^㉜ 如本書標本 1291 佩劍跪姿武士範即出於這一單位。這兩個死者的死因或許會出自多種可能，但我們若將同期地層中大量殘碎的陶範——既有合好待鑄的陶範，又有凝結著工匠們世代心血和汗水的花紋模，還有大量他們賴以生存的生產和生活用具——或有意掩埋，或狼藉遍野這些現象綜合起來，便可以隱約看到鑄銅作坊在晚期曾遭受到不止一次突如其來的災變。而另一方面，我們又看到戰國早期的晉國銅器發生了下述一些變化：首先銅器墓數量減少，反之仿銅陶器在大、中型墓中明顯增加。其次銅器製作趨於輕薄，具有侯馬陶範複層浮雕花紋的精美銅器已

^㉚ 同⑱，57頁。

^㉛ 同⑱，57頁。

^㉜ 同⑱，45頁。

若鳳毛麟角，而素面和簡單紋飾的銅器則比例增多。這些變化的原因固然是多方面的，但它與晉國晚期政局的風風雨雨，以及晉國鑄銅業的衰落想必也有直接的因果關係。

綜上所述可以這樣認為：侯馬鑄銅遺址的位置、規模、出土遺跡遺物都表明這裏原是晉國最主要的官營鑄銅基地之一。與它相關的原料開採、運輸、生產組織、工匠管理、產品分配或銷售諸方面都有賴於政治、軍事、經濟、文化的保障，而這些保障的首要前提是國家統一。因此該鑄銅作坊處於正規生產的期限大致只有一百七、八十年左右，而真正繁榮生產期大概至多一百年左右（即大體相當公元前六世紀中葉至前五世紀中葉），因為該鑄銅作坊起爐沒有超出晉國遷都新田之前，起爐之後還須經歷一個初級生產階段。而晉國大致在三家滅智氏前後實際上已經四分五裂，各卿大夫早已自立門戶。至少在公元前433年，晉國更是名存實亡，其轄地僅存新田（也稱“絳”）和曲沃兩個彈丸之地（《史記·晉世家》），而且此時晉公反而要向早已遷出新田的韓、趙、魏三氏登門朝拜，靠仰三晉鼻息苟延殘喘，因此需要綜合國力支撐的“重工業”——青銅鑄造業勢必難以為繼，即使不致完全倒閉，想來只能靠被眾卿瓜分後所剩的殘餘慘淡經營、聊度末日了。

可以這樣講：做為復興的晉國青銅文化誕生地的侯馬鑄銅作坊——它的廢棄之日就是晉國青銅藝術凋謝之時，然而在這裏開出的藝術之花，卻隨著三晉文化灌溉面的擴大而遍播中原大地，及至秦漢時代的中華文化大花園內，它依然沁吐著濃烈的芬芳。

第二節 侯馬陶範簡說

（一） 陶範種類

“侯馬陶範”只是一個籠統的稱謂，從鑄造工藝上可將其大致分為模、範、芯三類，各類因其用途不同而具有不等比例的粘土和細砂。為適應鑄造需要，芯內還往往摻有某種植物碎屑。

模也稱“母範”，它是鑄件的母體，在工藝上又分樣模、塊模等不同形制。

樣模是一件銅器的最初設計形態。以某種容器來看，其樣模是以器身和附件分別製作的。器身樣模通常僅具有基本形狀，紋飾帶和各部

分裝飾附件的位置只用刻線標出輪廓即可。這類標本在侯馬陶範中數量很少，可識別的器型大致有鐘、鼎、豆、壺、盤、舟、器蓋等（圖四）。這些樣模個體都不大，直徑一般在20公分之間，至於大型禮器樣模尚未找到。

塊模又叫分模，它主要包括兩類。一類是依據樣模提供的規格尺寸做出的銅器附件模，如器足、器耳、器鈕模等（圖五），這類塊模一般都有直接雕刻的花紋，它最後完成的形態也就是銅器相應部分的形態。第二類是化整為零的銅器表面花紋模。由於當時銅器製作普遍採用分模、分鑄和焊接工藝，所以大多數呈帶形連續式結構的銅器紋飾只需做出其中一段花紋模即可，將這段花紋模翻製出的若干段花紋範拼接，便可得到所需的完整花紋範（圖六）。因此每段塊模只具有鑄件的某一局部形狀。這類塊模在侯馬陶範中數量頗大，其造形亦多種多樣。由於當時銅器中同一種器物往往大小成列——如列鼎、編鐘等，所以尺寸不等，但紋飾相同的塊模特別多。用於銅器表面紋飾的塊模有平面、凸弧面、凹弧面之別。其中平面塊模數量較少，而大量塊模具有凸弧面花紋，這與多數銅器呈旋轉體造形是相一致的。另外還有個別凹弧面塊模，如一塊魚蛙紋模（809）即呈凹弧面，它應該是用於某種內壁有花紋的銅器。

綜觀侯馬陶範中各類模的形制，凡器形稍複雜者均採用塊模製法。這種製模法頗似後世活字印刷的單字模，它省工省時，便於操作，同時使一模多範和同模不同器的使用成為可能。

範是由模翻製出來用於鑄造的材料，從工藝上又分外範、分範等形制。對於一些器形簡單的素面鑄件，如某些工具、兵器、環以及一些銅件，往往由正、反兩塊外範即可直接澆鑄（圖七）。但對於大量器形複雜并有花紋的銅器，也就是使用分塊模的銅器，則需要進行一系列翻製分範，並將若干分範拼成外範的過程。前面我們講到分塊模是化整為零，那麼拼分範便是化零為整，也就是將由塊模上翻製出來的分範拼好并用泥先糊成一塊整體外範，以使進入澆鑄狀態的外範數量越少越好。如大型編鐘這種複雜鑄件，若將鈕、舞、鉦、枚、篆帶、鼓和花邊裝飾等分範均算在內，至少需要100多塊分範，但合好待鑄的外範則僅為數塊，這就叫“分範渾鑄”（圖八）。

除上述外範、分範外，還有一種活範，這是一類不糊在外範上的活動範塊，它們種類繁

多、數量頗大，其用途亦很廣，它可以解決很多鑄造上的技術難關，如帶鉤、合頁、器鈕等鑄件就常使用這類活範(圖九)。

芯也稱內範，它是與外範配套使用來形成鑄件的材料。芯有明芯、暗芯兩種，明芯是澆鑄後需要取出的芯，它的作用是塑造鑄件的容腔和孔洞，如各種容器的內壁，以及某些工具和兵器的銚等。暗芯是澆鑄後滯留在銅器內不可取出的芯，它的作用是爲了節省銅料，如某些器耳、器足和一些表面爲實體的鑄件內即往往留有暗芯。

根據模、範、芯的功能我們可知：模爲鑄件的母體，它們二者具有同樣的正相“陽紋”，而範上的紋飾則爲反相“陰紋”。至於錯鑲紋模範則另當別論，因爲這類模範陰陽紋均有，所以錯鑲紋銅器花紋往往同鑄紋銅器花紋的陰陽正好顛倒，因此對錯鑲紋模或範的識別還需視具體情況而定。

芯通常是不施紋的，然而在陶範中我們也看到有個別的例子，如魚蛙紋模，這是用於銅器內壁的花紋模，但塑造銅器內壁爲芯，所以它就兼有雙重身份。進而我們也可以推知當時還應該有施紋的芯(或稱內範)，也就是說這類銅器在鑄造時其外範和芯上都有花紋。如車馬獵紋鑒(圖十)，以及龜魚方盤、渾源李峪蟠螭紋盤、^③琉璃閣 M57 銅鑒^④均是內壁有浮雕魚、蛙、龜、雁一類花紋的銅器，看來這也算晉國銅器的一種地方特色。

從侯馬出土的各類鑄銅材料來看，當時青銅鑄造業有著十分細緻的分工。這無疑是生產程序化、規格化、高效率的一種反映。當然，侯馬鑄銅遺址的發掘面積、範圍都很有限，用現在的話講，不過是某廠某車間，所以對當時整個工藝流程和許多技術細節，靠現有的材料恐怕是很難全部復原的。

(二) 陶範紋飾設計製作

一件銅器在成形前，須經過構思、設計、製模、翻範、合範、澆鑄等一系列勞動過程。對這些操作過程的各個環節，我們也知之甚微。所以我們僅從造形藝術的角度談點紋飾製作方面的認識。

^③梅原末治：《戰國式銅器之研究》，圖版一三。日本東方文化學院京都研究所，1936年。

^④同^③，圖版壹零壹。

根據對侯馬花紋模、範的觀察，結合我們的推測，製作紋飾須大致經過下列步驟。

紋飾設計

紋飾設計是銅器造形中重要的一個組成部分。我們看到的樣模、花紋模和附件模，都可以被視作分解開的銅器局部，反過來我們可以這樣理解：如果有一件器形爲近似球形的圓蓋鼎，假如去掉它的鈕、耳、足等附件，那麼它周身的紋飾模外形就大致只有呈球面的圓形、扇面形和長方形這幾種類型(圖十一)。如果將這些被分解開的各種形狀的花紋模統統按原部位復原，那麼這個近似球形的圓鼎就可以被比作一個地球儀(這裏僅僅是比喻，因爲我們說過：銅器上一周帶形連續圖案內的花紋只需要做一塊模就可以解決問題)。根據觀察測量：各種帶形花紋的塊模，大多是一周花紋的 1/3、1/4、1/6、1/8 段，它們顯然使用了兩種圓周等分法，即 3 等分法和 4 等分法。由於每一塊花紋模內的圖案也基本上是用縱橫交錯的花紋組織而成，所以我們可以假設這個球形鼎是沒有花紋而只有經緯線的地球儀——當然所有的經線就必然是等分的，並且都集中到地球儀兩端的極點上，而緯線則一律同經線成交叉。好了，下一步我們可以從上而下逐次來看它的花紋設計了。

第一，假如鼎蓋中央爲一個圓形圖案，圖案由 3 條互相纏繞的龍組成一圈連續式構圖，那麼這 3 條龍的頭、爪、棘、尾和它們身體的交纏點或轉折點就必然都處在圓圈內各固定的經緯座標點上，而且這些經緯座標點的數目都是 3 和 3 的等分倍數，如 6、12、24、……等。假如這個圓形圖案換成 4 條龍，不言而喻，這些龍身軀各部位則會是 4、8、16、32……這些經緯座標點數目。侯馬陶範中有大量圓形圖案，它們雖然未必都用於器蓋上，但凡是規矩的圖案，其等分布局不外上述兩種，而由 3 進一步分，則爲 6、12……，由 4 進一步分則爲 8、16……。所以陶範中的圓形圖案，最常見的就是 3、4、6、8 這幾種等分構圖(另外還有個別 2 分和 9 分圓形圖案，這分別是 4 分和 3 分法的派生物)。總之，它們都是用圓周等分法和經緯座標法設計出來的(參見 223、226、436、619、621、920)。第二，假設鼎蓋圓形圖案外邊有一周連續式圖案，整周圖案由 6 段組成，那麼這 1/6 段圖案的外形就

是一個扇面形，在設計時，工匠們只需要將一周圖案的1/6段設計在這個扇面形內即可，由此類推，如果一周圖案由8段組成，當然工匠們只要設計其中1/8段即可。根據鼎蓋上帶形圖案的設計推論，鼎腹部的帶形圖案也如法炮製，只是各緯度區的圖案外形依次由扇面形變成了長方形，這樣，一件鼎的通體花紋，除鼎蓋中央較複雜的圓形圖案外，各緯度區一周的圖案只需要設計其中一段就完事大吉了，當然所謂設計，應該是將事先繪好的圖案複製在鼎體各部位的模上，這種事先繪好的圖案很可能是某種質料上的圖畫。

上面我們僅例舉了一件圓形蓋鼎的紋飾設計大致情況，實際上當時的銅器各式各樣，其幾何形體遠比這要複雜得多。不過鼎是一個旋轉體，它與各種形式的旋轉體銅器具有一定的共性，所以其它形式的銅器紋飾設計我們就不一一例舉了。

通過對鼎的造形以及紋飾設計的觀察，可以做這樣的小結：

1，凡是器形為旋轉體的銅器在製作樣模時都會借助輪製技術或某些測量工具。從侯馬陶範中旋轉體樣模所具有的精度和光潔度，以及上面留下的旋紋線上就可以得到證實。至於一些陶範上留下的直線、交叉線、弧線等設計線，以及圓形圖案的複雜構圖、圓周的等分布局等，若沒有必要的測量工具和手段，單憑經驗是無法完成的。

2，侯馬陶範紋飾廣泛運用經緯座標法設計，由此產生的畫面一般都很規矩，紋飾排列和紋飾內的主紋線一般都是縱橫走向。這一方面是分塊模運用帶來的必然結果，另一方面也是當時人們對各種幾何形體更深刻認識和熟練掌握的一種反映。反觀商至西周前期銅器紋飾，則表現出以下特點：1、圓形圖案一般都不用圓周等分法設計，故見於銅器內外底或銅鏡上的圓形圖案多為不規則的畫面。2、除鬲、甗等少數器型的紋飾設計使用圓周3等分法外，絕大多數旋轉體銅器紋飾設計採用的是圓周4等分法，由此產生的圖案畫幅都較大，往往一件銅器的主要部位只有前後兩幅畫面，每幅畫面一般由一個對稱的饕餮或兩隻鳳鳥、以及若干相對或相向的輔助紋樣組成，銅器上的扉棱常為2、4之數，蕉葉、蟬紋則多為4、8、16……之數。而以侯馬陶範為代表的春秋

銅器紋飾則多為帶形連續式圖案，圖案內每一組單獨的畫幅都較小，圓周等分的運用也靈活多樣。如果說商代至西周前期銅器紋飾主要講究對稱，那麼侯馬陶範紋飾則對稱之外更講究均齊和變化，它反映出春秋時代圖案設計已達到極高的水平，同時也表現出圖案設計者巧妙的構思和嫺熟的造形能力。

紋飾製作

紋飾設計完成後，工匠們便可以製作花紋模了。花紋模通常用很細膩的泥料。雕刻工具則有各種刀口的銅質和骨質刻刀(圖十二)。

花紋模在雕刻前，須通過某些手段使之具有所需的幾何形狀，待泥模陰乾到一定程度時，便可以根據設計進行雕刻。刻花紋要有非常嫺熟的技巧，因為花紋模直接關係到經翻範展開的各段圖案能否準確銜接，同時又直接關係到青銅鑄件的表面光潔度，所以刻模者除具備雕刻技藝和造形能力外，還需要有一絲不苟的工作態度。這些能力和素質須靠長期艱苦的實踐來培養，期間還會經常伴隨著失敗和痛苦。例如陶範中有一塊刻了一半便被拋棄的蟠虺紋模，在尚未刻紋的部分還留著一處明顯的凹痕，已刻部分則留著幾處不顯眼的敗筆，想必當時刻模人在工作時出手不利，對著已經刻了一半的塊模越瞅越來氣，一怒之下用某物戳傷了自己的老伙計，於是我們看到的這塊花紋模上，便留下了那位刻模人永久的懊悔(640)。除此之外，陶範中還有一些刀法不夠純熟的塊模，它們可能出自初學乍練者或老眼昏花者之手。當然陶範中絕大多數花紋模應屬傑出之作，特別是那些複層浮雕式花紋，在富麗而雄渾的花紋中，凝聚著刻模者多少艱辛的汗水和技藝的砥礪！至於細緻到能在一毫米內并列六、七條線的微雕花紋，甚至讓今天借助放大鏡和先進工具的微雕藝術大師也會嘆為觀止(423、435、660、669、902)。儘管泥模雕刻做為中國青銅藝術的一部分有著悠久的歷史和精湛的技藝，但其真正的藝術頂峰則充分體現在侯馬陶範上。從這些精工細緻的泥雕作品中，我們可以想像當時工匠們凝神屏息、小心翼翼、“視為止，行為遲，動刀甚微”的勞作情形。而這類細如蛛絲般的泥雕花紋，也反映出當時的青銅鑄造已達到相當高的精密度。

直接用手工雕刻的花紋模一般只是一段連續式圖案的最小花紋單位模，如果靠它翻製分

範，則勢必需要重複翻製多次并拼接多次才能得到所需的完整花紋範。所以工匠們一般還要用直接雕刻的第一代花紋模再複製出若干塊同樣的花紋模，并將它們拼成較大花紋單位的第二代花紋模，以便在翻範時提高工作效率。如果第一代花紋模可以比作一個環，那麼第二代花紋模就是一段鏈。

每一種花紋模在使用時并不僅限於某種器類，只要紋飾帶尺寸、形狀大體相同的不同銅器，大概都可以使用同一種或同一塊花紋模，如果弧度或幾何形狀略有不同，便使用某種技術手段進行調整。我們常常可以見到一些銅器上的花紋并不銜接，或有明顯截補紋飾的現象就可以證明這一點。具有明顯的花紋不銜接的銅器以上海博物館收藏的“龍紋鼎”為其中典型的例子，該鼎蓋面上的一周花紋非但不銜接，甚至出現了兩種截然不同規格的花紋拼湊的圖案，這件鼎從器型和紋飾看，無疑是當年新田人作出的晉國貨(圖十三)。

當一件銅器周身所需的花紋模齊備後，再經過翻範、合範、配芯、澆鑄或焊接、打磨等工序，一件經過眾多辛勤血汗澆鑄的青銅器便叮噹有聲熠熠發光地來到這個世界上。

以上所談僅僅是陶範紋飾設計製作的大致輪廓，而實際操作過程絕非如此簡單，其中的許多技術細節我們已無從知曉。另外，從陶範造形藝術和同時期晉國銅器上，我們還可以感到它們在製法和風格上存在著極大的共性，也就是說讓人感到許多陶範和銅器紋飾似乎僅出自少數人之手，這或許正是當時的社會和生產方式所決定的。因為晉國當時的鑄銅業儘管具有較大的規模，其分工合作也有一套完整的組織，產品也是分門別類批量生產的，但是從分工上講，那些真正從事紋飾設計製作的人估計不會很多。況且紋飾製作是繪畫與雕塑的綜合藝術，它要求從事這一行的人不僅需要精深的藝術功底，而且要有一定的文化素養，同時還須具備熟練的操刀技巧。當然這批人在工作中也可能還有不同的分工，不過他們畢竟是一個共操一業的群體，加之當時的社會是“夫工，群萃而州處，審其四時，辨其功苦，權節其用，論比協材，旦暮從事，施於四方，以飾其子弟，相語以事，相示以巧，相陳以功，少而習焉，其心安焉，不見異物而遷焉，是故其父兄之教不肅而成，其子弟之學不勞而能，夫是，故工之子恆為工”(《國語·齊語》)。也

就是說當時的手工業工匠也是世襲的，他們世代為業，終生終日浸潤在同樣的環境和藝術氛圍中，“相語以事，相示以功，相陳其巧，”遂形成一種具有很強共性的群體藝術風格，所以我們看到的這一時期的晉國青銅器，無論造形或紋飾，大多閃爍著侯馬陶範的光輝。

第三節 侯馬陶範分期

侯馬花紋範做為晉國青銅藝術的一部分雖然只存在了200年時間，但它卻有著久遠的歷史淵源和深遠的歷史影響。因此要談紋飾分期，就須將其置於整個中國青銅藝術的浩浩長河中做一番總體的掃描。從藝術史發展角度講，中國青銅藝術早在新石器時代已經發端。如早商青銅器紋飾很多就是新石器時代陶、木、玉、石藝術的翻版。及至殷墟時期，青銅藝術有了長足的發展，特別是殷墟晚期至西周中期這一段，青銅藝術呈現出一派繁榮景象，一般稱此階段為中國青銅時代“鼎盛期”。

鼎盛期是中國青銅藝術發展的第一個高峰期。本期銅器製作普遍富麗堂皇，造形神秘典雅。當時最盛行的裝飾題材是各種神化動物紋，其中尤以饕餮、夔龍、虺蛇、鳳鳥為多，并盛行用雲雷紋襯底，用各式各樣其它幾何紋補白的作法。在一件銅器上，往往多種不同題材的紋樣同時使用，將銅器從頭到腳裝裹得密密匝匝水泄不通，同時盛行用高浮雕技法將銅器修飾得斑斕嶙峋，總之，渾厚凝重的器形和神秘怪異的紋飾是本期銅器的基本特點。

西周中期以後，銅器製作趨向粗疏潦草，裝飾題材也頗顯單調，這種現象尤以兩周之際最為顯著，一般稱這一階段為中國青銅時代“中衰期”。

中衰期時，大量神化動物紋逐漸絕跡，可以視為動物者大多是由夔龍演化成的所謂變形夔紋、竊曲紋、變形獸體紋等不倫不類的動物形象。反之，本期幾何紋卻日趨流行，如波曲紋、橫鱗紋、垂鱗紋、瓦棱紋等。它們多以鬆散疏朗的寬帶組成彎彎曲曲的波浪形和疊瓦形，早期盛行的雲雷紋襯底的作法也就隨之廢止了。總之，簡單樸實、粗疏草率成了本期銅器藝術的主要特點。

春秋中期開始，青銅藝術再次趨向繁榮，特別是春秋戰國之際達到高潮，故這一階段被稱作中國青銅時代“中興期”。然而需要指出的