

宋代耀州青瓷的紋飾風格與意義

曾肅良

英國萊斯特大學 博物館學博士、國立台灣師範大學美術研究所 助理教授

摘要

中國的飲茶之風，興於唐而盛於宋，特別是宋代宮廷禁苑和地方官吏、文人學士的尚茶、崇茶，以品茶為雅尚的觀念與作法，使飲茶之風日漸興盛，更使得茶具的製作，各種材質的飲器推陳出新，其中就以瓷製茶碗最受到歡迎，唐代陸羽的《茶經·四之器》說道對茶碗的品評：「碗，越窯上，…越瓷青而茶色綠…，青則益茶」。宋代耀州窯創燒於唐代，以製作唐三彩、黑釉瓷器起家，其後因應廣大飲茶市場的需求，初仿越窯青瓷與定窯白瓷，造型以茶碗為主，根據統計，耀州窯器的造型以碗盤居多，而碗的造型有又以適合飲茶的茶碗居多。而「青則益茶」的觀念，似乎可以代表自唐代以來，士大夫階層對於飲茶器皿色澤的偏好，越瓷以青綠色為主流，起而效之的耀州窯，也以青綠色調的釉色為主，加上其獨特的印花、劃花、刻花等裝飾技法，使得耀州窯的瓷器在宋代的生產達到高峰，受到廣大群眾的歡迎，產品行銷海內外，吸引了各地瓷窯的爭相仿製，成為廣大的耀州窯系統。

本論文擬就宋代耀州窯的茶碗與瓷盤類型的紋飾，做精細的分類、統計、分析，並探討其花紋裝飾的種類、風格演化、紋飾形成的技法，以及紋飾的內在意義，以期能對耀州窯紋飾的組織、風格與構成有深一層的認識，並能夠發現對於耀州窯瓷器鑑別真偽的原理原則，進一步掌握斷代與真偽鑑識的技法與知識。

關鍵字：宋代、茶碗、耀州窯、青瓷、紋飾

一、耀州青瓷的裝飾手法與紋飾種類

耀州窯的裝飾紋樣，豐富多變，而且題材內容廣泛，組合形式多樣，圖案形象優美，令人賞心悅目，並且反映了當時社會的審美趣味和理想。

裝飾藝術方面，唐代立體裝飾中採用的捏塑手法和平面裝飾中的點繪手法，自五代以後極少發現。青瓷除了光素無紋器物外，特別值得重視的是：從五代以後，適合於青瓷胎體裝飾的新穎活潑的劃花紋樣開始興起。

劃花裝飾技術的出現開創了耀州瓷裝飾藝術的新局面，豐富了耀州瓷裝飾手法和紋飾內容，並為宋代青瓷刻花工藝奠定了基礎。曾經有學者認為，耀州窯「可能受到越器的影響並與龍泉窯有過技術上的交流」，今天，大量出土的青瓷標本，證實了這個預見的正確性。兩個窯址雖然相距千里，但共同採用的劃花裝飾風格卻十分近似，這說明越窯對耀州窯曾發生過影響，並促進了耀州窯瓷器裝飾藝術的發展。

耀州五代時期開創的劃花手法以及唐代習用的模制、貼花裝飾手法此期繼續沿用。北宋耀州瓷裝飾手法中，除了劃花之外，新興起的有刻花、剔花、鏤孔、印花四種。

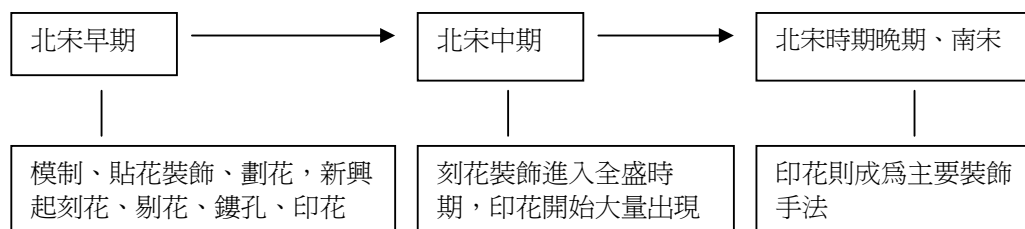
北宋時期(公元 960-1127 年)是耀州窯發展史中的鼎盛時期。當時的瓷器品種以青釉為主，醬釉、黑釉褐斑等釉色的數量次之。白釉綠彩、白釉褐彩等瓷器仍然繼續燒造，但數量微乎其微，幾乎絕迹。

北宋期間耀州窯青瓷裝飾豐富多彩，製作精緻，形成了我國古代瓷器裝飾中的一種獨特風格。北宋耀州瓷的裝飾，主要是採用刻、印等手段，在胎體上製作裝飾紋樣，而後再上釉，入窯焙燒。所刻、印的紋飾處於釉下，透過青綠或碧綠色的玻璃質感較強的釉層，可清晰地看到淺浮雕的裝飾紋樣。北宋耀州窯所生產的其他品種瓷器，如黑釉褐斑等等，則是利用釉彩的色調來裝飾瓷器。

耀州窯青瓷所採用的刻花裝飾，在北宋中期進入全盛時期，同時，青瓷上的印花裝飾在這個時期也開始出現，到晚期印花則成為主要裝飾手法(表 1)。到了金元時代，貼花的裝飾似乎又常被應用在耀州窯裝飾之上。

印花是把印模上的紋飾印在坯體器面上。窯址出土的印花模子，本身就是一件精美的藝術品。印花裝飾均施加於碗、盤、洗等圓器的內壁，大多非常規整，構圖佈局嚴整、對稱。由於耀州窯青瓷的釉層比一般青瓷相對要厚一些，釉的透明程度比較弱，因而印模的刻紋也相對比較深刻、粗獷、渾厚，在裝飾作風上，與刻花瓷器紋飾呈現完全相同的地域特色。

表 1



(一)、裝飾手法

貼花：將各種造型的帶有紋飾的泥版，以泥漿黏飾在瓷器之上，然後罩上青釉，入窯焙燒，此種裝飾主要源於仿製金屬器，使瓷器具備了金屬器的風格。

劃花：劃花裝飾手法是採用金屬籤或竹、木籤，在青瓷胚胎上勾劃出單線條紋飾，而後施釉焙燒。劃花裝飾題材主要有植物紋樣與水波紋樣兩類。植物紋樣有菊花、牡丹兩種。劃花紋飾的表現形式有兩種，一種是以植物為內容的單獨適合紋樣，另一種是以水波形狀為內容的二方連續紋樣。

刻花：宋代耀州窯的刻花技法，不同於越窯與定窯應用竹刀竹筆在坯體未乾之時刻劃，也有別於磁州窯刻花用平刀把整個花紋地子削平。耀州刻花是以流暢活潑又犀利的刀法，先將皮革化的坯體表面用用刀劃開，然後再用斜刀，將劃出的花紋外緣坯土消去，形成一種坡面，即所謂的「兩刀法」，(註 1)造成一種具備強烈陰影的立體感覺。而北宋中葉到北宋晚期的紋飾，也不同於早期寬鬆舒展的構圖，而成為一種細密繁複的樣式。(註 2)這些獨特的刀法與繁密的構圖，突顯出宋代耀州青瓷華麗豐厚的特色。

用金屬刀具，在胎體上刻出紋樣的輪廓線，距離紋樣近的地方刻的較深，距離紋樣遠的地方刻的較淺，紋樣微微突出，輪廓線凹入，這種技法，過去有人稱「偏刀」。刻花多見於碗、瓶、罐、壺、鉢等類器物的外壁，但也有少部分碗的內壁曾使用刻花裝飾。刻花刀鋒流暢，層次分明，是北宋耀州窯頗具代表性的獨特裝飾手法(圖 1)。

剔花：用刀具刻出花紋，並剔除胎體上紋飾以外的部分(僅是胎體表面的適當厚度)。剔花紋飾層次清楚，立體感強，具有淺浮雕效果。剔花裝飾的耀州瓷，發現甚少，在 1954 年 8 月陝西邠縣曾經出土一件青釉剔花三足爐。近年來，耀州窯遺址裡又出土一件青釉剔花壺和許多剔花紋飾的瓷片標本(圖 2)，它們是使人們認識剔花裝飾藝術特徵和判明燒造窯口的重要實物證據。同樣的青釉剔花壺，在日本也有收藏品傳世。

鏤孔：用刀具刻透瓷胎，利用單個鏤孔或多個鏤孔組成的形象，達到裝飾效果。漏孔裝飾器物，目前發現有燈、盒等用具(圖 3)。

印花：用陶範對胎體翻印花紋。印花紋飾均在碗、盤、洗等器內壁，比較規整，「方圓大小，皆中規矩」，多見於花卉植物、娃娃嬰戲等紋飾(圖 4、5)。

刻花、印花、劃花手法的綜合運用：宋代中期以後，常常將刻花、印花、劃花等幾種裝飾手法巧妙地結合運用，使裝飾藝術效果更趨完美。例如在刻、印的植物紋飾中，往往採用劃花手法勾勒出單線條的葉筋，或勾劃出花瓣的層次與明暗，在刻、印的魚紋周圍，再用單線條劃出洶湧的波濤或漣漪的水波紋。

(二)、紋飾種類

耀州窯是我國古代規模宏大的民間瓷窯，所以，凡日常生活需要品，該窯均有燒造，品類豐富，裝飾花紋繁複多樣。耀州瓷的裝飾紋樣與題材取材於庶民生活，設計生動活潑，具有濃烈的生活氣息。

在紋樣題材上，耀州窯紋樣的題材範圍非常廣泛，包括各種植物紋、動物紋、龍鳳紋、人物紋、海水魚紋和幾何紋等，部分瓷器並且出現應用文字來做為裝飾的情形。

總體分析起來，宋代耀州青瓷的裝飾紋樣在題材上大致可以約略分為人物、動物、植物、幾何圖形、其他與文字紋樣六類。其中植物紋樣應用最廣，動物紋樣次之，人物和幾何圖形紋樣及其他紋樣、文字紋樣則較為少見。

1、植物紋飾：

植物類的紋樣是在耀州窯瓷器製作之中應用最廣泛的題材，有牡丹、菊花、蓮花、葵花、玉蘭花、松、竹、梅、葡萄、石榴、芭蕉、以及各種水草（圖6、7）。牡丹有多花瓣多層重疊如樓台的重瓣牡丹，也稱為樓台牡丹，還有雙層多瓣式和單層三瓣式的牡丹，在金元時期尚且出現捲葉牡丹，形式則有折枝、交枝、纏枝等，並有搭配以動物、嬰孩、文字的牡丹圖案。

菊花則有團菊、纏枝菊、折枝菊花和交枝菊花，構圖完整而富有圖案性。蓮花乃水生植物，形式有把蓮、孔雀銜蓮、嬰戲蓮、纏枝蓮等，並有搭配荷葉、蓮實、茨菰、水禽、魚類等動物形象。松竹梅乃歲寒三友，是在中國繪畫中常見的題材，耀州窯應用於裝飾上，並搭配以嬰孩遊戲的構圖，如嬰戲松竹、嬰戲梅竹、嬰戲梅花等紋樣。葡萄則在唐代耀州窯就已出現，在宋代的梅瓶和雙耳罐上，則有嬰戲葡萄紋和纏枝葡萄紋等圖案，這些葡萄圖案都以果實為主要形象，枝葉為輔。石榴紋則出現在宋代，一樣也有嬰戲石榴的題材出現。盆花的主題也出現於宋代和金代的耀州窯，構圖則有左右對稱和環形構圖的佈局情形。按種類可分為蓮、牡丹、菊、松、竹、梅、瑞草、忍冬、水草等等（圖8）。

2、動物紋樣：

常見的動物有禽類：孔雀、鴨、鵝、鶴、鴛鴦。獸類：獅、虎、鹿、犀牛犬、猴等，以及昆蟲類的蝴蝶、飛蛾與魚類等生物，範圍相當廣泛。

獅、牛、虎、猴等紋樣首先出現在五代的印花陶範上，有雙獅追逐嬉戲的紋飾，獅子捲曲的尾巴、翻轉的鬃毛、口銜瑞草等形象，生動活潑而且逗趣可愛。五代陶範並有雙虎紋、猛虎追牛、猛虎追猴等題材。

獅紋在宋代也有應用，在窯址出土的宋代盤範中，尚且有雙獅呈奔跑追逐之狀，周圍並裝飾以植物樹葉。鹿在古代也被認為是一種神獸，紋樣有嬰孩馴鹿紋、鹿銜瑞草等紋飾。牛的形象有以「吳牛喘月」典故做為題材者，刻劃臥牛仰首張望，上方有祥雲與彎月紋樣。

孔雀另有一名稱做「越鳥」，在宋、金時期的耀州窯裝飾紋樣中時有出現，如宋代的一個八稜枕面就裝飾有孔雀銜牡丹的紋樣，也有青瓷碗內的孔雀紋樣呈「喜相逢」式佈局，金代的碗內也出現有這類的紋飾。鶴也是耀州窯裝飾紋樣的題材之一，在古人的觀念裡認為鶴為一種象徵祥瑞的仙禽，宋代耀州窯瓷尚有雙鶴展翅飛翔的紋樣，有的並搭配以雲紋，還有呈散點式佈局的群鶴博古圖，以及仙人騎鶴的圖案。鴛鴦則是十分常見的水禽紋樣，主要裝飾在碗、盤內壁，採取鳥瞰散點透視法，將鴛鴦、鴨、魚、蓮花荷花等水生植物，搭配各種水波紋樣的組合。鴨與鵝除了與鴛鴦共組圖案之外，還有雙鴨水波紋等組合方式。鵝紋則出現在宋代晚期的碗、盤中，有單鵝亮游和雙鵝並游

的形象。

昆蟲類的蝴蝶和飛蛾等題材，出現在宋代的青瓷刻花鉢等器皿上，並常搭配盆花等植物圖案，具備所謂「蝶戀花」的意涵。宋代晚期的青瓷碗內，尚且有出現群蛾紋樣，這種將昆蟲作為主體表現紋樣的情形，說明了宋代耀州窯紋飾廣泛取材的傾向。

海水魚紋主要以魚、海螺、摩羯等動物，再搭配海水波紋，如雙魚銜蓮紋、水波游魚紋，或是在鴛鴦蓮花等題材中，穿插幾隻游魚於水草之中。海水紋除了與水生動植物搭配外，在獨立使用的情形上，會有以不同的工具做出篋狀、絮狀、連弧狀等形式（圖9）。

海螺的形象在宋代耀州窯的瓷器中，除了與魚共同出現之外，還出現了像嬰孩騎螺紋等搭配人物的情形。摩羯在印度神話中被認為是河水之精，生命本源的象徵。關於摩羯的神話據傳在大約四世紀末傳入中國，而現知中國最早的摩羯紋則出現在隋代開皇二年的李和墓的石椁蓋上。宋代的摩羯紋則常在碗心作盤旋式佈局，或兩摩羯在水波中作「喜相逢」式的佈局（圖10）。

3、人物與嬰戲紋樣：

人物紋樣大多數為體態豐滿、活潑的嬰孩。這些逗人喜愛的裸體嬰孩，或戲嬉在蓮花、牡丹之中，或攀爬在纏枝卷葉的花叢中。人物紋以嬰戲紋最為豐富，有搭配花叢枝葉的、有攀石榴樹的、有戲牡丹的、戲梅竹的、戲蓮花的、戲犬的等等，主要以植物作為人物活動的配件，與動物的互動次之，兩者都突顯了嬰孩的生動可愛。

除此之外，佛經上所謂「天龍八部」之一的飛天，則是另一類人物題材。飛天多出現在歷代的石窟或寺廟的壁畫中，其形象大多手持花鉢、衣裙飾帶飄揚、姿態優雅等特色。其他如仕女、官員等形象，也零星地見於耀州窯的作品裡。

4、幾何形紋樣：

常見的幾何形紋樣有回紋、扇紋、八卦紋、三角紋、連弧紋等。幾何紋則包括有八卦紋、錢紋、回紋、雲紋、柳斗紋等。八卦是《周易》中的八種基本圖形，主要象徵天、地、雷、風、水、山、澤等自然現象，古代常用八卦圖作為吉祥圖案。錢紋來源於古代貨幣中方孔圓形的形象，除了用於裝飾，還會裝飾在器物的主體部分，例如刻花鉢的外壁腹部、錢紋玉壺春、錢紋壺等純粹以錢紋作為裝飾的器物。回紋圖案則是由青銅器上的雷紋衍化而來，耀州窯的回紋圖案主要出現在宋、金時期爐的頸部和肩部，有個體獨立的回紋，也有連續不斷的回紋。雲紋取材於自然現象，耀州窯紋樣中有捲雲紋和如意雲紋等形式，多作為主體紋飾的填充和邊飾。柳斗紋取材自一種柳編織物形象，它最早出現於耀州窯唐、五代的杯上，圖案由點排列而成，宋代柳條杯則用長度不同的同心圓弧線組成。

5、其他紋樣：

除變化多姿的水波紋外，反應封建統治階級思想意識的龍、鳳圖案和宗教裝飾藝術的飛天、仙人騎鶴、彌勒佛、男女仕人等等也在耀州瓷中有所發現。《宋史·地理志》載：「耀州貢瓷器」，上述產品可能只作為「貢瓷」，所以，生產數量寥寥無幾。有著龍、鳳裝飾紋樣的耀州瓷，在北京廣安門

也曾有大批出土，這應是皇室曾經使用的耀州窯貢品之實物。耀州窯的龍紋裝飾，在宋代中期達到巔峰，而帶有龍紋的耀州青瓷也成為朝廷的貢品。(註 3)

宋代龍紋出現了與前期不同的新穎的設計，計有二龍戲珠、海水龍戲寶珠、水波卷雲龍鳳等紋樣。目前的資料顯示，越窯瓷器上最早出現雙龍搶珠、雙龍爭珠的紋飾，而在北方的定窯、磁州窯、龍泉窯也都有出現，但是均不及耀州窯的獨特設計，將寶珠置放於碗器底內正中的顯眼之處，充分利用了碗形的特點，構圖巧妙，堪稱宋代耀州窯紋飾上乘之作品。

從歷史演變的規律來看，宋代各窯口只有陝西耀州窯與河北定窯有突出的印花技術，兩者大約始於北宋中期，定窯的印花龍紋只見於盤，而耀州窯的印花龍紋不僅見於盤，還見於碗與盞，耀州窯的印花龍紋碗在造型與紋飾上都是其他窯址所未見。(註 4)

宋代耀州窯上的龍紋，多見於專供盛水、酒、湯等液體的碗盤，故其內飾水波、海水紋最為適宜，戲珠與搶珠龍紋多以波動變化的海水紋飾作為背景。龍紋碗的紋飾，宋代耀州窯的陶匠們注意到了利用斜面的碗壁，做出具備縱深層次與空間感的海水變化，以重疊的圓弧狀波紋海水，將人們的視覺感引向碗心內中心的龍紋裝飾(圖 11)。

龍鳳紋都是出自人們想像的動物，自唐代以來，因其具備吉祥的意涵而有愈來愈多的證據顯示，它們被廣泛地在瓷器製作上當作紋飾的主題。在宋代的耀州窯龍紋形象包括有雙角上翹，雙目圓睜、獠牙外露、前額帶火珠等情形，周圍則常以水波或雲紋作為裝飾。鳳紋則比龍紋運用更廣泛，在碗、鉢、枕上都常有鳳紋與牡丹紋組合而成的「鳳穿牡丹」的圖案，而鳳鳥的造型大多為頭部有冠，嘴巴粗短，眼睛細長，卷草形的弧形長尾，口中銜著牡丹花枝，刻劃精細動人，或引頸回首，或振翼而舞(圖 12)。

將龍紋和鳳紋組合在一起的水波卷雲龍鳳紋，被裝飾在同一器皿之上，也是耀州窯的創新設計。另外，正面出現的海龍王形象的龍紋，雙角、獠牙外露，額上刻有「王」字，此種紋飾也是屬於宋代耀州窯的獨創。(註 5)

6、文字紋樣：

耀州窯的瓷器銘文，依其性質可以區分為七類，姓名(包括花押)、數字、吉祥語、詩詞、紀年、記事，而因殘缺過甚導致文意不明者、方位名詞、象棋文字、道教神名以及山名等歸入其他類，總共 76 種。而在宋代出現者有：姓名款、數字、吉祥語、詩詞、紀年與其他幾類。(註 6)

一般而言，宋代耀州窯的文字紋飾出現於碗盤內壁與瓶的外壁，多為紀年、姓名、吉祥語、與詩詞類。

在宋代耀州窯的一部分小碗內壁印有「大觀」、「政和」等紀年銘文和「富貴」等吉祥文字。(圖 13) 文字包含有年號、吉祥語、商標和圖案名稱等。如「政和」、「大觀」、「熙寧」等年號，「長命」、「富貴」等吉祥語，「趙家」、「周」、「王」等商標，以及「三把蓮」等圖案名稱。不同於磁州窯的是，耀州窯紋樣中的文字有作為圖案整體規劃的一部分，構圖規整，圖案性很強。(註 7) 這些文字既說明該器物的燒造時間、訂購或使用的單位或家族，同時也因為安插在紋飾之中表現，因此也具備了裝飾作用。

二、耀州瓷的嬰戲紋樣

(一)、耀州窯青瓷嬰戲題材紋飾的歷史背景

兒童題材紋樣，在我國古代又被稱為「嬰兒」、「孩兒」、「嬰戲圖」等，一般也稱為「娃娃紋飾」。它主要是以兒童嬉戲等活動為表現題材，根據考古出土與傳世的實物顯示，嬰戲或嬰童的紋樣或是塑像，在中國美術發展的歷史上，屢見不鮮，在玉器、金銀器、陶瓷器、石雕、壁畫、繪畫等等之上，都曾經留下了大量運用寫實或是象徵手法刻繪出來的嬰戲紋飾或是造型，真實地反應中國文化對於兒童天真形象的憧憬及社會風俗對於嬰童形象的喜愛，已經具有悠久的歷史。根據日本學者長谷部樂爾的研究，目前所知到最早的一件嬰兒造型是出土於甘肅仰韶文化，一件高達 23 公分的嬰兒陶塑像。(註 8)在唐代開始，長沙窯釉下褐彩嬰戲紋壺，已經邁開了嬰戲紋樣的應用，而且在許多唐代金銀器上面的裝飾花紋之中，嬰戲紋飾早也已經被普遍應用。在五代北宋初年的越窯青瓷盒面之上，也出現了嬰戲紋飾，一般說來，宋、金、元的嬰戲紋飾都以「嬰戲花卉紋」較為多見。(註 9)

根據目前的資料顯示，在唐代至宋金的耀州窯瓷器上留下了大量運用寫實手法刻繪出的嬰戲紋飾，為我們了解當時的嬰童藝術水平提供了寶貴的實物資料。尤其是在宋代的許多陶瓷器的紋飾設計，似乎特別偏愛以嬰戲紋做為題材。

根據傳世的資料顯示，宋代的磁州窯、越窯、龍泉窯、景德鎮的青白瓷、定窯等，都出現了為數不少以嬰童為題材的紋樣，例如宋代磁州窯繼承了長沙窯褐彩嬰戲紋飾的風格，發展出多樣的嬰戲紋飾，像是趕鴨、戲蓮、騎竹馬、玩鳥、釣魚等等題材，進而發展出各式各樣的孩兒枕、玩偶、娃娃行裝飾等等。這些都反映了宋人相當講究子嗣的傳承與生養，祈子求福的意念也很強烈，因此反映在瓷器紋飾的設計與製作之上。(註 10)宋代耀州窯在當時之風氣之下，影響頗為深刻，尤其是耀州窯的碗盤製作之上，嬰戲紋樣似乎相當多見，因此本節擬專就耀州窯嬰戲紋飾的種類、比較、造型、手法、寓意及對後世的影響等等層面做進一步的探索(圖 14)。

在我國陶瓷史上，以嬰戲作為圖案裝飾的手法，在唐末五代時期就已經開始流行。當時的主要窯場如越窯、耀州窯、龍泉窯都發現了這類的紋飾製作。(註 11)甚至有學者發現在六朝時代就已經開始應用以嬰兒為主題的創作，但是數量較少，在瓷器與金銀器製作之上，都曾經發現少數此種紋飾，而在唐代的繪畫題材之中，嬰童是附屬於人物或是仕女畫之中，扮演子女的角色，單獨以嬰同為主題的裝飾一直要到北宋末才大為風行。(註 12)在唐代金銀器上的的嬰戲蓮紋飾，可能在原始的宗教意義之中，描繪著「韋紐神」創造萬物的過程，因而衍生出一種祈福、祈子的世間意義，

從黃堡窯址近年來的考古發現可以看出，兒童題材紋樣在耀州瓷人物類裝飾圖案中最為突出，也真實地反映了當時對於兒童題材的偏愛。

追溯製造瓷器的歷史，早在唐代耀州窯場就已經開始用兒童圖案來裝飾瓷器。窯址中曾經發掘出土的一件唐代素胎黑花瓷盤上，就描繪意趣盎然的兒童遊戲形象，目前它也是唐代耀州窯場唯一一件以人物為裝飾圖案的作品，可能是繪瓷的匠師信筆拈來之作。在其口沿內外繪有五曲花瓣形裝飾，在盤的內底繪出一個上身赤裸的跳繩兒童，造型十分活潑，周圍還點綴有六朵小花。其繪製手法是採用毛筆沾黑色釉料隨意自如地揮灑而成，線條簡單流暢，人物的比例準確。

根據黃堡窯址五代出土物中，共有兩件採用了嬰戲紋飾。其中一件為剔刻花攀枝娃娃牡丹紋青

瓷盃。器型作小直領，鼓腹，外撇圈足，內無釉，外施有淡青釉。口徑 3.6、腹徑 7.6、足徑 4、足高 0.4、通高 5.7 厘米。在其腹上雕刻有折枝牡丹及攀枝娃娃圖案。畫面中一個裸體童子雙手攀附在盛開的牡丹花枝葉上，並作奔跳狀。另一件為青瓷器蓋，已殘。直徑 4.5、子口徑 2.3、高 2.1 厘米。其蓋沿上模印有蓮花童子圖案。在一片半掩的荷葉內安然睡臥一裸體童子，畫面既寫實，又頗帶有幾分浪漫主義的神秘色彩。它們反映出，傳統吉祥觀念和佛教的「托物化生」觀念在該窯的工藝裝飾中都已有了體現，並發展出了剔劃花青瓷「嬰戲牡丹」紋和印花「蓮葉臥童」紋飾。此種紋飾在該窯五代青瓷中發現不多，但非常重要，它們的出現為宋代耀州窯嬰戲和化生紋飾的盛行打下了工藝和紋樣題材的基礎。(註 13)

到宋代我國兒童題材的繪畫發展成單獨的門科，專題的兒童題材繪畫興盛起來。在此背景下，宋代耀州瓷上的兒童紋樣日益增多。兒童題材紋飾成為宋代青釉耀州瓷人物紋樣中最常見的紋樣，其藝術表現也較為突出。在北宋早中期的刻花青瓷上採用的較少，在宋晚期的印花青中經常發現。此時該窯的兒童紋樣比其他各窯要多，裝飾手法和圖案亦最為豐富。其裝飾手法包括了刻花、印花、捏塑等多種手法。採用的兒童紋樣十分豐富，包括了「單嬰戲牡丹」、「單嬰戲梅」、「雙嬰戲梅」、「梅竹雙嬰」、「三嬰蕩枝」、「四嬰戲把蓮」、「五嬰戲犬」、「群嬰戲纏枝葡萄」等。

在「單嬰戲牡丹」和「單嬰戲梅」上，在牡丹或梅花枝葉的中心，重點突出了一個嬉戲玩耍的大頭圓臉娃娃形象。又有「雙嬰戲牡丹」、「雙嬰戲梅」、「雙嬰戲枝果」等，在纏枝或對枝的牡丹、梅、蓮、枝果等之中，雙嬰或呈「喜相逢」形式相相對應嬉戲，或取兩頭頂對的順時針旋轉形式而嬉戲，還有的雙足反向頂立順時針旋轉形式嬉戲，在「三嬰蕩枝」中三嬰孩和三折枝牡丹以六出筋為界間隔排列，還有以層層水波作裝飾背景的「四嬰戲把蓮」，以童嬰與山石蘆葦枝葉相穿插的「五嬰戲雙犬」，在葡萄藤蔓中嬉戲玩耍的「群嬰戲纏枝葡萄」等。宋代耀州瓷採用的嬰兒形象都作肥胖嬌憨、大頭圓臉，或裸體纏有飄帶，或帶肚兜裸身體，多帶有項圈、手鐲和腳釧。在嬰戲畫面中，根據述葉和藤蔓纏枝的區別採取不同的嬉戲姿勢，從而刻畫出生動可愛、造型多樣的兒童遊戲場面。

宋代耀州瓷在宗教類的人物紋飾中也存在大量兒童形象創造出來的「化生」人物。主要有「牡丹化生童子」、「蓮花化生童子」，還有「魚化生」、「海螺化生」等一批富有神秘和浪漫色彩的作品。(註 14)

這些宋代作品多抓住兒童嬉戲等瞬間動作，在構圖上寓動靜一體，使兒童的形象活潑，天真傳神，呼之欲出。即使是含有宗教意味的禮佛童子或化生童子形象，造型亦生動可愛，或持蓮花、飄帶，或跪拜、盤坐於花朵和蓮台之中，完全是世俗兒童的可愛寫照。這些豐富多彩的紋樣圖案，亦是宋代耀州窯青瓷譽滿天下的重要條件。

金元時期耀州瓷的兒童題材作品，在已發表的考古資料中較為少見。只見之於陝西省考古研究所 1959 年發掘的考古報告。在此次發掘的金元堆積層中曾出土了三件內壁印花雙嬰攀枝紋碗。(註 15) 其紋樣為兩個童子攀懸嬉戲於四朵纏枝梅花之間。此種金代的「嬰戲梅」圖案，與北宋晚期的同類圖案很相似，反映出北宋和金耀州青瓷的承襲關係。在出土物中還發現有攀枝戲嬰鹿紋和雙嬰攀枝紋的姜黃色青釉瓷片，但圖案均不足半，紋樣全貌不詳。此一時期的嬰戲紋，還曾在銅川耀州窯博物館的陳列室內見到過一件「三嬰戲蓮」碗，飾有姜黃色釉，釉下裝飾圖案為三個裸體童嬰在纏枝蓮花和茨菰葉之間嬉戲。從這些金元出土器物可看出，金元時期耀州窯裝飾兒童題材紋樣的青瓷產量已遠遠少於宋代，其裝飾工藝亦無法和該窯宋代的水平相比。

(二)、耀州瓷兒童紋樣的分類與藝術特點

常見的「嬰戲花卉紋」以表現在印花耀州窯之上為多，大致可以分成四種：

- 1、印花把蓮嬰戲圖碗：碗內以蓮花、蓮、實荷葉、茨菇四、五枝為一把，以交錯對稱方式佈局，四個嬰孩在嬉戲，上面二嬰做騎竹馬狀，翻筋斗姿勢，下二嬰做盪鞦韆姿態。此類形式耀州窯特殊的構圖方式，其他窯址皆為見到。目前共見到四件，構圖方式皆同，偶爾其上蓮實、茨菇位置會稍有變動，此構圖出現於北宋晚期。
- 2、印花梅竹嬰戲圖碗：此型出現於北宋晚期，碗內飾嬰兒，或戲於梅竹叢中，或盪鞦韆於竹枝上。
- 3、印花纏枝花卉嬰戲紋碗：有兩種形式，第一，碗內壁碗心飾滿花葉紋，三兒童遊戲期間，一般印紋複雜不甚清晰。第二，牡丹花隔著碗心上下相對嬰兒左右各一嬉戲於花間，或是平行而走，或是雙足相對於碗心，類似的構圖也可以見於青白瓷，但是花紋較耀州粗放，不若耀州細膩寫真，細膩分明。
- 4、印花雙嬰攀枝紋碗：此型的花朵為五個單瓣所組成，類似長春花形，葉面細長對生，向外翻捲，可分為兩種形式。一種是雙嬰兩足向碗心，花之主枝沿著碗心經過雙嬰之手為成一圈向外生長，。另一種是兩應童俯攀花枝，互相平行於碗心，兩花主枝不相連，沿其所屬半面碗壁橫過嬰兒身後身展開來。(註 16)

至於金代的耀州嬰戲紋碗，紋飾比起宋代要簡單，兩嬰同雙足向碗心，雙手都伸開撐住花脈，花朵在嬰兒兩側均衡地捲生綻放，雙嬰好像是站在美麗的花門之間，又好像挑了一只花朵的扁擔。(註 17)

「嬰戲」和「化生」童子裝飾圖案，在後世的建築圖案中也被統稱為「化生」。據宋《營造法式》卷三「石作制度」稱：「或於華文之內，間以龍鳳獅獸及化生之類，隨其所宜，分布用之」，梁思成認為：「裝飾圖案中的小兒稱化生，『化生之類』指人物圖案」。(註 18)在古陶瓷學界，則多稱之「嬰戲」，取其以遊戲為主的特徵。

古代的耀州窯匠師們在裝飾取材上，亦多抓住了遊戲這一兒童最經常和廣泛的活動，使裝飾畫面多富有生活情趣。在兒童紋樣取材上以童趣十足的遊戲活動來刻畫兒童的性格特點，這也正是兒童題材紋樣應掌握的藝術表現力的關鍵所在。

在畫面構圖上，耀州窯兒童題材紋樣採用了我國傳統的平面剪影式構圖方法，以二度平面的空間來表現立體對象，畫面飽滿，人物形象不加重疊。所刻、印花兒童題材紋樣均以流暢、犀利的外輪廓線條加以造型表現，而略去人物的面部和其他細部特徵。這種造型方法一方面是受到刻、印花裝飾手法的限制，一方面應是受到我國商周青銅器紋樣、片狀玉雕、漢畫像人物及剪紙等傳統工藝的影響，一方面節省了工序，一方面又達到了簡練傳神的藝術效果。

在人物造型上，耀州瓷兒童紋樣均作大頭，身體肥滿而厚實，呈裸體或半裸體，比較符合兒童的身體特徵。這種運用寫實筆法描繪兒童形象的造型手法在唐代以前是未曾出現的。雖然以兒童為題材的美術作品在我國自戰國已出現萌芽，但多借其在歷史故事中反映封建倫理道德或反映社會生活的一角，兒童並未在作品中被著重表現，兒童的構圖與人體比例多不準確。

兒童作為一種繪畫題材有其獨特的人體比例和風格。《宣和畫譜》在記述唐代畫家張萱事迹時就曾指出：「(張萱)於貴公子與閨房之秀最工……又能寫嬰兒，此尤為難。蓋嬰兒形貌態度自是一家，要於大小歲數間，定其面貌髻稚。世之畫者，不能失之於身小而貌壯，則失之於似婦人，又貴賤氣調與骨法，尤須分別」，這種未能準確掌握兒童生理特徵，而導致作品中「體小貌壯」的不足之處，也是唐以前兒童圖案的重要缺陷。反觀上述的耀州瓷兒童題材圖案，其人體比例都比較準確合理，而部造型真實生動，動作符合兒童的心理特徵。兒童的肢體肥圓柔軟，線條挺秀。這種兒童形象的美術作品並非僅出現在刻、印花的表現之中，在宋代耀州窯址還出土有兒童造型的瓷塑作品和範具，都運用了寫實的雕塑手法，把俏皮可愛的兒童形象，刻畫得唯妙唯肖。這種寫實描繪應是匠師們長期觀察與熟爛技巧的成果。

(三)、嬰戲紋飾的時代背景、內涵和對後世的影響

唐宋時期封建社會空前繁榮，社會經濟文化比較發達，社會上對兒童的重視程度也超過前代。如唐代在科舉上設置了「童子科」(註 19)，規定「凡十歲以下，能通一經及《孝經》、《論語》，每卷誦文十通者予官，通七者予出身。」(註 20)在醫學上也設立了「少兒科」；在宮廷舉為慶典活動「令童子……為九功之舞」；同時在文學詩歌中也出現大量生動的兒童形象的描寫，這種重視、喜愛兒童的傾向為兒童進入紋飾題材奠下了社會文化的基礎。而且唐宋時代也是我國古代繪畫高度民主發展的時期，繪畫作品的題材也逐漸突破了漢晉以來教化的思維，打破了以表現封建禮教的宗教的狹小範圍，在表現社會生活人物畫的成就尤其突出，李嵩的「貨郎圖」，就是其中顯著的例子，當時畫家們也多掌握了「以形寫神，形神皆備」的觀念與技巧。

到了宋代以後，由於帝王的提倡與鼓勵措施，繪畫藝術獲得很大的發展，兒童題材自然成為廣受民間及宮廷推崇的重要畫科。當時在宋代民間還流傳有「一人、二嬰、三山、四花、五獸、六神佛」(註 21)的說法。當時的兒童題材畫家也是名家輩出。如蘇漢臣就曾畫有「秋庭戲嬰圖」、「嬰兒群舞圖」、「萱草嬰兒圖」等，其繪寫嬰兒「天機爛漫」、「深得其狀貌而更盡神情」。隨著繪畫藝術中專題兒童畫的出現和發展，對當時與後來瓷器上的嬰戲紋樣的设计都產生了進一步催化的作用。

除此之外，吉祥圖案的觀念也開始大量進入唐宋的社會生活，並反映於工藝美術品的製作之中。如在唐代的銅鏡圖案中，出現了隱含有吉祥意義的兒童形象，《銅仙傳》載有：(唐代)「桂子鏡……，幕文作兩童、雙丫蓮、桂花葉之狀，謎語『連生貴子』也。」以蓮花、魚及童子、瑞花、瑞果形象組合的傳統美術作品，人們通常將其列為吉祥圖案，它們隱含著對生命與生育的禮讚。兒童具有健康自然之美，也是人類延續生命的象徵，由於以農為本的社會經濟型態，「人丁興旺，多子多福」的觀念根深蒂固，人們希冀增加孩子，尤其是男孩，來提昇家庭的生產能力和生活水平，這種觀念大大推動了兒童題材的紋飾創作和流行趨勢。(註 22)

五代始見並在宋代耀州瓷上大量出現的「化生」童子形象，也是唐宋社會上盛行「摩睺羅」--「化生」玩具風俗的反映。其用途一是用於「七夕」乞巧，二是為祈生男孩。薛能《三體詩語》中引《唐歲時紀事》說：「七夕，俗以蠟為嬰兒形，浮水中以為戲，為婦人宜子之樣，謂之化生。本出西域，謂之摩睺羅」。「摩睺羅」在宋代也同樣有「宜男」的寓意。在孟元老《東京夢華錄》及吳自牧《夢粱錄》裡，還都有宋代市井中兒童在七夕手持蓮葉，仿效「摩睺羅」之狀的記載。(註 23)

上述唐宋耀州瓷兒童題材作品，與當時社會上流傳的宗教信仰和宗教傳說結合起來，融合了我國傳統的吉祥圖案，是當時社會上希望多子多孫意願觀念的真實呈現。

在黃堡鎮出土的唐童子戲繩素胎黑彩盤，兒童形象生動活潑，已不再作為人物畫的附屬部分。此後由宋以降，隨著世俗文化的發展與藝術的商品化，兒童題材更是大量出現，尤其是在耀州瓷的青瓷之中，而嬰戲圖案在以後的陶瓷紋飾及明清年畫等美術工藝品中更被大量的採用。唐宋耀州窯兒童題材紋樣的取材角度，寫實、簡練、傳神的剪影式造型手法，都對後世我國西北的民間美術造型產生了深遠的影響。在陝北、關中、甘隴地區至今流行不衰的剪紙、年畫、皮影、刺繡等民間工藝品中都不難發現其影響的烙印。

三、耀州窯青瓷的牡丹紋飾

(一)、北宋耀州窯的牡丹紋飾成因

在耀州窯遺址的宋代出土中具有代表性的標本計有 2143 件，以青瓷最多，共有 1510 件，占出土總數的 70%。牡丹花紋是要窯中採用最多的花卉紋樣，其中青瓷中市有各類牡丹紋的器物 374 件，占總數的 25%。牡丹紋得以在北宋耀瓷中大量出現，得益於當時社會生活和時尚。

唐代之時，牡丹成爲一種觀賞植物，舉國盛行「牡丹熱」。白居易〈賞花〉詩曰：「帝城春欲暮，喧喧車馬度。共道牡丹時，相隨買花去。家家習爲俗，人人迷不悟」。寫出當時唐人欣賞牡丹的狂熱。李肇《國史補》記載：「長安貴游尚牡丹三十餘年。每春暮，車馬若狂，以不就觀爲恥。」道出了迷戀牡丹的盛況。自唐初牡丹就被大量繁殖，進入皇家園囿，至中唐已有「瀾漫如四瀆之流，不知其止息之地」(舒元興〈牡丹賦序〉)，最終形成了舉城若狂的「牡丹熱」。柳渾〈牡丹〉詩中說：「數十千錢賞一棵」而〈國史補〉更說：「一本有值數萬者」牡丹消費實質上已成爲皇貴實族高僧商賈標榜富貴，抬高身價的象徵物，這無疑對處於京畿之地的耀州窯產生了直接的影響。

到了宋代，所謂「牡丹熱」更盛于唐，稱爲「上國之盛事」，所謂「牡丹猶爲天下奇」，所謂「洛陽牡丹甲天下」，描寫出宋代對於牡丹的熱情，而「大抵洛陽人家家有花」(歐陽修〈牡丹記〉)，更說明了宋代牡丹熱由宮廷皇室已走進尋常巷陌。可以看出宋代的牡丹熱較之唐代長安影響民間更深，範圍更廣，較之於唐代似乎有過之而無不及。如此一來，使得裝飾有牡丹紋飾的瓷器倍受青睞，更加地暢銷。耀州窯的匠師們在瓷業競爭激烈的宋代以獨特新穎風格，豐富多變的牡丹紋樣爲主力題材，而成爲最成功、最具代表性的生產窯口之一，是可以理解的歷史事實。

(二)、牡丹在青瓷裝飾上的構圖組成

牡丹用來裝飾瓷器的歷史相當早，目前最早始於南北朝時代的瓷器，盛于唐宋；牡丹紋飾也是耀窯青瓷裝飾上運用最多的一種裝飾題材，並一直延續至元代。

牡丹在宋代被稱爲「富貴花」，是幸福美好，繁榮富貴的象徵。牡丹紋樣與耀州窯特有的刻花工藝相得益彰，使牡丹紋飾在宋代得到了高度的發展。若我們以北宋部分牡丹紋器標本來分析器物上牡丹紋構圖的組合方式，可以得到下列的幾種類型。

- 1、單獨以牡丹作爲紋飾：其特點是「均以葉茂花繁、生意盎然的特寫方式」如現藏於耀州窯博物館飾有纏枝牡丹的青釉刻花倒灌壺，現藏陝西省考古所的飾有折枝牡丹的青釉印花碗(略殘)(圖 15)，飾有交枝牡丹的青釉刻花碗(略殘)、飾有對枝牡丹的青釉印花碗(略殘)，飾有散刻牡丹花葉的青釉刻花盤(略殘)，(圖 16)飾有複合式牡丹花組合的青釉印花盤(略殘)。

- 2、與其他花卉植物紋樣的組合：有現藏於陝西省考古研究所的青釉印花牡丹合花紋盤（略殘），青釉印花牡丹忍冬紋碗（略殘），青釉印花牡丹花葉紋盤（略殘）（圖 17），青釉印花牡丹水波紋盤（可復原）（圖 18），青釉刻花牡丹蓮花紋尊（略殘），與青釉刻花牡丹蕉葉紋尊（略殘）。
- 3、與人物紋的組合：此種組合在耀州窯出土的標本中並不多見，但卻刻劃精巧，意境深遠，直接反映了當時的社會習俗與人們的審美觀念。

（1）嬰兒與牡丹的組合的牡丹紋飾

主要有單嬰戲牡丹紋樣。圖案中嬉戲的童嬰多為胖胖的大頭圓臉形象，或帶裹都裸四肢，或裸四肢殘舞飄帶，但幾乎都戴項圈、手鐲、腳環。形態各異的攀戲於豐腴的牡丹花與枝上。刻劃逼真、場景生動，具有極強的藝術魅力，也表現著宋人祈盼富貴綿延、多子多孫、人丁興旺的心願。

（2）牡丹化生紋飾

化生人物是按佛教之說，世界眾生的出生可分為「四生」，及胎生、卵生、濕生、化生。「化生」係無所依托，憑借業力而忽然而生者，中國古代有「七夕弄化生」的風俗，唐薛能的《吳姬》詩就有「芙蓉殿上中無日，水拍銀盤弄化生」的詩句。在宋代此一風俗似乎更為盛行，專門出現了所謂的「化生偶像」。耀州窯的「牡丹化生」紋飾的設計理念似乎就在此一影響下催生的。如牡丹紋盒蓋的手柄為一嬰兒四肢著地的造型，這是唐宋時其以七夕弄化生嬰兒為風俗，祈求多子多福、家丁興旺德淳樸民風的真實寫照，在我國陶瓷裝飾紋裝中並不多見。

4、與動物紋組合的牡丹紋飾

- （1）牡丹紋與鳳紋的組合：鳳紋的形象融匯了自然界各種飛禽的特徵。鳳紋與牡丹紋組合在耀瓷中最常見的為：「鳳銜牡丹」、「鳳穿牡丹」，有著幸福、吉祥的寓意。
- （2）鹿紋與牡丹紋的組合：主要有「牡丹臥鹿」、「鹿戲牡丹」等紋樣，有著「官祿幸福」、「加侯進祿」的寓意。
- （3）游魚紋與牡丹紋的組合：魚自從古代中國就是氏族和子孫繁衍的象徵物之一，因與「餘」諧音而又被賦予「盛多」的寓意，牡丹紋與游魚紋飾出現在同一器物上，就反映宋人希望「富貴延年」、「吉祥有餘」的祈願。除此之外，還見到有一些蝶戀牡丹的紋樣組合。

5、牡丹與銘文款識的組合紋飾

宋代耀窯中有年號款式紀念文字、古語文字、姓氏文字、數字、象棋文字、窯工姓名與窯工紀事等。有些銘文款識至於牡丹花蕊中央，具有別緻新穎的裝飾美化作用，更為重要的是年號款識為斷代提供了依據，其中在牡丹紋內刻銘文款識的典型標本有青釉刻花牡丹「大觀」盞、青釉刻花牡丹「田」款盞（圖 19）、青釉刻花牡丹「熙寧」款盞（圖 20）、青釉刻花牡丹「長命」款盞、青釉刻花牡丹「龍」款碗、青釉刻花牡丹「X」款碗（略殘）。（註 24）

宋代耀州窯的牡丹紋樣不僅是構圖繁複、豐富多變，牡丹花瓣的設計也是紛繁多樣，主要有塔形、樓台式、雙層多瓣式、單層三瓣式、牡丹花結、牡丹小簇化、六格牡丹等等。耀州窯的窯工們應用多元化的構圖方式與形態各異的牡丹花瓣巧妙地組合，再加上精妙的耀州刻花與印花工藝，使

得宋代的耀州窯瓷器更能夠淋漓盡致地刻畫出多姿多彩的牡丹情境（圖 21）。

三、耀州窯裝飾紋樣的構成

耀州瓷的紋飾從學習唐代三彩陶的潑彩式的流動釉彩，到褐釉點彩，以及五代的素面白瓷與素面青瓷，開始接受定窯的劃花方式的影響，紋飾開始豐富起來，宋代耀州窯的紋飾逐漸繁複起來，

總體看來，耀州瓷紋飾中的豐富變化，表現在各類植物有根、莖、葉、花、果實之分，嬰孩有攀、爬、嬉戲之別，動物有飛禽走獸等等。統一則是紋樣的內在聯繫，耀州瓷紋樣雖然變化豐富，但還是按一定的規律，使紋樣的各個部分有機地組織在一起，從整體到局部均取得統一的效果。大量的植物紋飾，普遍以花為主，枝葉相間襯托，二者主次分明，疏密有序，相互呼應。動物紋飾中，往往以魚、鴨、鵝等為主體，周圍襯以水波紋和植物紋。體態生動活潑的攀、爬嬉戲嬰孩，常以纏枝卷葉掩映。

整體觀察，變化和繁複是構成耀州瓷裝飾紋樣的要素。耀州瓷紋飾的構成，是在繁複中求變化，在變化中求繁複，轉枝花葉層次多，紋飾以滿器為多。而在變化多端的紋樣中，往往流露出「吉慶有餘」、「連生貴子」的吉祥訴求。而像是「歲寒三友」、「落花流水」等紋飾則具有宋代民間特殊的寓意。

對稱和平衡也是構成耀州瓷裝飾紋樣的要素之一。對稱的結構特點是「同形等量」，即在中軸線兩側配置的單位花紋完全相同，不但形狀相同，大小、分量也相等，體現了秩序和排列的規律性。早在五、六千年以前的原始社會，人們就已經充分認識了對稱規律，並熟練地掌握和運用這一規律，在陶器上繪出了絢麗多彩的對稱形圖案。其後，商周奴隸社會的青銅器，封建社會的各類手工藝品或民間藝術品的裝飾，都嚴格遵循和普遍運用了對稱規律。耀州瓷紋飾在繼承我國傳統裝飾藝術的基礎上，創造性地運用對稱規律，凡植物的花葉、動物和人物的構圖等，都是以嚴格對稱風格為主。

對稱的紋飾結構，在耀州瓷的紋樣設計之中常用的有三種：

- (1)在虛設的垂直或水平軸線的兩側或上下，作均齊式。
- (2)在虛設的十字形中軸線上，以橫豎線的交叉點為中心，作四面均齊式。
- (3)以中心點為基準，向四周作放射性配置，這種形式俗稱「旋子」或「推磨子」。

平衡是對稱結構在形式上的發展，即將對稱的結構作平衡的動態和形態。如嬰戲蓮花紋，圖案的構成是按十字形中軸線，作四面對稱的，但四面配置的四個嬰孩，仰俯攀爬，姿態各異，所以更顯得生動活潑。其他如植物的枝葉有屈伸卷繞，動物有走動或飛翔等區別，每一動態都打破了規整的對稱，而處於平衡狀態。

耀州瓷紋飾的設計與表現的形式，可以分成整體式紋樣和連續式紋樣兩類。

整體式紋樣就是以一個或幾個完整的形象，恰當地配置在一個嚴整的外形內，通常是幾何形狀。如各類折枝、轉枝花葉，各類水波、魚、鴨等，均屬適合紋樣，這種紋樣的外形，最常見的是圓形，還有菱形將之整合起來，形成一個完整的圖樣。整體式紋樣是耀州瓷裝飾最基本的形式之一，應用十分廣泛，尤其在宋代中期以前，絕大多數碗、盤等器物的紋飾，均為單獨適合紋樣。這一特點真實地反映了宋代耀州瓷紋樣的形式發展演變的時代風格。

連續紋樣主要是二方連續。它以一個基本「單位紋樣」向左右連續。這種紋飾在耀州瓷的各種邊飾中是極為習見的基本形式。

耀州瓷除了數量眾多，質量精美的青釉瓷器外，宋代還有黑釉褐斑、白地黑花、白釉褐彩等釉彩裝飾和繪畫裝飾瓷器。黑釉褐斑瓷器以碗、盤為大宗，滋潤的黑釉中，呈現有放射形狀的褐彩菊瓣紋，色彩絢麗，類似天目瓷中的鷓鴣斑釉彩，這是耀州窯宋代新興起的品種。其他白釉黑花和褐彩繪等，都是應用金屬呈色劑，以繪畫手法進行瓷器裝飾的。

金、元時期是耀州窯發展史中的衰落時期。《同官縣志》載：黃堡鎮「惜自金、元兵亂之後，鎮地窯場均毀於火，遂而失傳」。這時耀州瓷的裝飾藝術比之宋代略有遜色，釉色由「溫溫如玉」的橄欖綠、翠青色變成姜黃色，釉層較薄，風靡一時的刻花裝飾手法，雖在瓶、罐類器物上時有出現，但製作粗疏，刀法散亂，形象模糊。印花幾乎取代了各種裝飾手法，紋飾題材基本保持宋代的內容，紋樣形式多演變為二方連續式的連續紋樣。然而，從製瓷工藝技術角度衡量，金、元時期的耀州瓷仍有改進，諸如對原料的選擇更加精細，胎質含鐵量顯著下降，大量使用陶範印花，改單件裝燒為疊燒等等，從而節省了人力和時間，增加了產品的數量。但是，在改革工藝技術的過程中，對產品的裝飾藝術效果卻帶來了不良影響。

四、耀州窯裝飾手法對於其他瓷窯的影響

豐富多彩的耀州瓷裝飾藝術，曾對我國許多古瓷窯發生過重要影響，它的裝飾技藝西傳天水「秦窯」，東傳河南臨汝、寶豐、宜陽「汝窯」，南達廣州「西村窯」，因此形成了以黃堡鎮瓷窯為代表的耀州窯體系。

耀州窯作為我國北方青瓷的代表，是以燒製青瓷為其特色。窯廠所使用的青釉配方各時期不同，但就其整體而言，都是由石灰石和瓷土所配成的石灰釉。以這種石灰釉裝飾的器物，在燒製過程中，石灰石中的氧化鈣和瓷土中的二氧化硅能夠熔融成玻璃質，其適應性能好、硬度高、釉面光澤也較強。但在高溫粘度下，易於流動，而且釉層較薄。這些釉料配方所具有的特性，決定了歷代耀州青瓷瓷釉的窯口特色。此特色為該窯歷代的青釉，玻璃質晶瑩透明度好，釉面光澤度強，瓷釉較薄但硬度大、色調柔和、含蓄典雅。此種瓷釉，既適合裝飾以優美造型見長的素面青瓷，又適宜使用在以繪、劃、貼、剔、刻、印等手法進行裝飾的紋樣青瓷中。(註 25)

耀州窯的裝飾手法和裝飾紋樣，對河南地區的瓷窯以及廣東、廣西等地陶瓷生產產生了深刻的影響。廣西永福窯所燒製的一種「敞口、小圈足、印花青綠釉瓷盞」，學者認為它是以黃堡鎮耀州窯瓷器為模式而仿製的。

河南省臨汝、禹縣、寶豐、社安等地產品，在造型、裝飾、紋飾、釉色上完全模仿鎮耀州窯瓷器的作法，如臨汝窯的青釉印花纏枝菊紋碗，分格碗、水波魚紋碗。宜陽窯的青釉刻花團菊紋器蓋、印花摩羯紋碗與耀州窯在同類器物在造型、裝飾技法、紋樣組織方面基本一致。此外，浙江吉州窯、廣西藤縣窯、容縣窯、桂林窯都不同程度地受到耀州窯的影響。在河南當陽裕窯所發現的「柏靈廟碑記」中有「遂鑄日發徙，遠邁耀地，觀其位貌，繪其神儀」的字句，反映出耀州窯與當陽裕窯之間的相互學習與交流的密切關係。(註 26)

五、宗教對耀州窯紋飾風格的影響

宋代是宗教信仰相當盛行的時期，佛教、道教的思想以及與中國傳統儒學相結合而形成的理學思想，普遍流行於社會，對宋代文化產生了極深的影響。(註 27)

北宋初期，即大力提倡佛教，不僅在全國各地大肆修建寺院、廟宇，並在東京設置譯經院，大量翻譯佛經，開寶四年，遣張從信「往益州雕印大藏經，依開元釋教錄所載 經典次第刊行，約五千餘條，計十三萬版」，成爲我國雕印全部藏經之始。宋貞宗時，曾經御筆爲佛經作注，並撰寫了《崇釋論》，認爲佛道二教「跡異而道同」。根據記載，宋真宗時期，全國僧徒近四十萬，僧尼六萬餘人，反映了宋代佛教之盛況。(註 28)

耀州窯位於銅川市的黃堡鎮，地處關中與陝北的交界地區，在絲綢之路與中原文化交會的地帶，因此，在其長達八百年的燒造歷程，深深受到佛教文化的影響。從今天遺留在銅川與其附近的佛教遺址、古蹟與文物，可以證明佛教在銅川的傳播與影響是相當鉅大的。像是建立在黃堡鎮窯場中心區的南寺，在其遺址出土了一件「陀羅尼經幢」，現藏於郊區文化館。(註 29)歷代造像的遺存，北魏到唐代的造像碑，在銅川地區在銅川地區所轄的四個區縣皆有發現，其中以耀縣最多，僅藥王山博物館就收藏有耀縣出土的歷代造像碑百餘座。(註 30)銅川地區發現的石窟寺與摩崖造像達 20 多處，宜君、耀縣分佈最爲集中，其中歷史最悠久，藝術價值最高的當屬耀縣 藥王山石窟及摩崖造像，現存七個洞窟，23 個佛龕，43 尊造像，使開鑿於北周，唐、宋、明歷代皆有增鑿。(註 31)而在銅川發現的佛塔遺存至少有六座。(註 32)近來銅川玉華寺肅成院又發現玄奘親筆字跡的佛足印表文殘石。(註 33)玉華寺（前身爲仁智宮、玉華宮）在今天銅川轄區之玉華村，是三藏法師玄奘翻譯 600 卷《大般若經》的道場，也是大師圓寂之處，在中國佛教發展史上佔有重要的地位。

這些留存下來的佛教文化遺跡與文物，見證了佛教早在北魏時期就生根於銅川，經西魏、北周到隋唐、宋代而達到鼎盛，佛教文化對於唐宋時期的耀州窯生產，產生了巨大的影響力。特別是唐代耀州窯黃堡鎮窯場南寺的建立，爲普遍信奉佛教的窯工們提供了信仰的中心，進一步在窯工們的創作之中產生潛移默化的影響。(註 34)

宋代佛教盛行，影響人心頗深，使得在耀州窯瓷器的造型和紋飾之中，出現了許多以佛教題材爲主的造型與裝飾紋樣。

蓮花紋在耀州窯瓷器的紋飾之中相當普遍，宋代初期，在晚盤等器物的外部常常刻有蓮花紋，蓮花瓣以淺刻的方式做成數層淺浮雕之狀，連瓣尖瘦，剔刻層次分明，交錯分佈於器物口沿以下居多。宋代中期以後，蓮花紋的應用更加普遍，在碗、盤、燈、壺、盞、薰等器物的內部或是外部常見到 折枝蓮、仰蓮、覆蓮、束蓮等紋飾，並出現鴛鴦戲蓮、蓮（連）年有魚（餘）、嬰戲蓮等紋飾題材。

宋代耀州窯青瓷鏤空八方器座，是一件佛教題材的典型作品，器座呈現八稜台型，底大上小，上部內凹成圓弧形，八個側面分別鏤空，形成內部中空。分別置放八尊坐佛，佛像係捏塑成形，面頰方圓，細眉大眼，方鼻厚唇，腹部隆起，雙臂低垂，神態安詳，整件器底未設須彌座，製作精巧，裝飾奇特，釉面勻淨，在耀州瓷器的佛教紋飾之中，相當具備代表性。(註 35)

耀州窯遺址之中曾經發現宋代的摩羯紋碗，以印度佛教之中的守護神摩羯爲主題紋飾，它十分接近中國傳統的龍形象，反映了佛教藝術形象與中國傳統藝術結合的融合。(註 36) 另一方面，依據學者的意見，龍紋在宋代耀州窯上的裝飾，似乎也與佛教的關係密切。1948 年河北澗磁村法興寺遺址曾經出土過宋代定窯的印花雲龍紋盤 10 件，耀州窯雖然沒有如此的出土案例，但是並不排除

龍紋裝飾的器皿與用於佛事的可能性。像是爐具一向是佛教祭祀器具之中 最為常見者，宋代耀州窯行龍紋鏤空燠爐就有可能用於佛事。(註 37)

在耀州窯紋飾之中有以二體飛天成中心對稱分佈為主題，紋飾搭配其他花卉題材的紋飾，飛天長衣飄動，彩帶飄逸，神態自然，以左手托鉢，鉢內為一株靈芝草，右手牽引飄帶，這一紋飾與唐、五代時期的石窟寺內的壁畫飛天的形象非常神似，此外，在耀州窯器之中，也見到以力士、天王、佛像為題材的紋飾。(註 38)

宋代朝廷對道教極力推崇，宋太宗曾經頒賜華山道士陳搏「希夷先生」，又在開封、蘇州等地設立道觀，對唐末、五代以來的道教經典進行編輯、校正。大中祥符五年，真宗任命張君房為著作佐郎，專修道義，編成「太宗天宮寶義」七義，又將其縮減，整理成「云笈七籤」一書，對道教的發展，產生了積極的推動作用，真宗之後，全國各地遍設道觀，使得道教的發展更加迅速。(註 39)

六、結論：融匯率意簡鍊與精確銳利的耀州窯紋飾風格

耀州窯從北宋中期始燒貢瓷，從目前所發現的耀州窯貢瓷的風格來看，裝飾紋樣的組合嚴謹，佈局規整，嚴格按照對稱和平衡的法則構圖，以精巧、細緻、工整和準確取勝，有學者認為這種構圖方法和製作的精緻程度與宋代畫院講究精緻、細膩的風格極為相似，耀州窯鼎盛於宋神宗到欽宗之間，其貢瓷的生產也在此一時期，在時間上與畫院繪畫風格的形成時間相吻合。學者推論，這種藝術風格的成形，一方面是耀州窯瓷器工藝發展的結果，另一方面，也可能是耀州窯匠師們為了將耀州窯進貢朝廷，而刻意仿效以適應朝廷審美品味，所表現出來的效果。(註 40)

整體看來，宋代耀州窯青瓷的紋飾風格的演變，正突顯出耀州窯工匠博採眾長的能力，而又銳意創新的意圖。劃花手法的運用，在於模仿定窯白瓷的劃花風格，花卉草葉紋飾的構圖簡鍊，寫意的刀法率意揮灑，而又生動自然。利用刻花、剔花、印花、貼花、鏤空等手法的運用，從碗盤器身上所製作出來的紋飾，在繁複之中，卻顯得刻劃的意匠明顯，似乎有意仿效金屬器具的裝飾手法，事實上，我們可以發現，唐代以來，貴族與是大夫階級對於金銀器的崇拜與使用的風尚，一直深刻地映影響著藝匠的創作觀念，也就是器物紋飾立體感的追求，所謂貼花、印花、刻花、剔花、鏤空等技法，都在於追求使得器物的紋飾更具備立體的感覺，不論從耀州窯的圓器與琢器的造型風格來觀察，都明顯呈現出有意仿製金屬器具的造型風格，而器身上面所刻劃的紋飾，也有意模仿金屬器裝飾紋樣的效果，尤其是早年日本學者小山富士夫所認為的「東窯」，在耀州窯遺址也出土了相同風格的宋代青瓷，高浮雕的剔花紋飾，銳利而準確的刀法所營造出來的高浮雕紋飾，搭配上金屬器的器型，似乎也正說明了金屬器的裝飾手法對於宋代耀州青瓷的紋飾起著很大的影響。

附註：

註 1：孟樹鋒（1999），宋代耀瓷裝飾技法，文博，第四期，頁 63。

註 2：劉良佑（1985），耀州窯，故宮文物月刊，32 期，11，1985，頁 67。

註 3：薛東星（1999），耀瓷的龍紋裝飾，文博，第四期，頁 32。

註 4：薛東星（1999），耀瓷的龍紋裝飾，文博，第四期，頁 33。

註 5：薛東星（1999），耀瓷的龍紋裝飾，文博，第四期，頁 32。

註 6：陳曉捷（1999），耀窯陶瓷銘文析，文博，第四期，頁 38。

註 7：王蘭芳（1996），耀州瓷裝飾紋樣淺析。文博，3 期。

註 8：長谷部樂爾（1987），中國陶俑之美，東京：朝日新聞社，頁 5。

- 註 9：聶志文（1988），中國傳統陶瓷嬰戲紋裝飾之研究，中國文化大學碩士論文，頁 340-1。
- 註 10：聶志文（1988），中國傳統陶瓷嬰戲紋裝飾之研究，中國文化大學碩士論文，頁 181，344。
- 註 11：曾肅良（2003），明代官窯鑑定，台北：三藝出版社，頁 122。
- 註 12：聶志文（1988），頁 61，76。
- 註 13：杜文（1999），耀州瓷的兒童題材紋樣，中國古陶瓷研究，第五輯，頁 108。
- 註 14：以上資料均引錄自陝西省考古研究所系列考古報告：《唐代黃堡窯址》、《五代黃堡窯址》、《宋代耀州窯址》。
- 註 15：陝西省考古研究所：《陝西銅川耀州窯》，科學出版社，1965 年。
- 註 16：聶志文（1988），中國傳統陶瓷嬰戲紋裝飾之研究，中國文化大學碩士論文，頁 111-2。
- 註 17：聶志文（1988），頁 112。
- 註 18：梁思成：《營造法式注釋》上卷，中國建築出版社，1980 年。
- 註 19：《文獻通考》卷 35，選舉 8，童科。
- 註 20：《舊唐書·百官志》
- 註 21：《虹廬畫談》。
- 註 22：杜文（1999），耀州瓷的兒童題材紋樣，中國古陶瓷研究，第五輯，頁 110-1。
- 註 23：杜文（1999），耀州瓷的兒童題材紋樣，中國古陶瓷研究，第五輯，頁 110-1。
- 註 24：吳莉（1999），北宋耀窯的牡丹紋飾及其成因，文博，第四期，頁 79-80。
- 註 25：同禛振西，杜文著（2000），頁 42-3。
- 註 26：仵錄林（1997），耀州窯與陝西宋文化，中國陶瓷，第三卷，第一期，頁 40。
- 註 27：趙樸初等（1988），唐宋之際三教合一的思潮，收錄於佛教中國文化，台北：國文天地雜誌社，頁 71-2。
- 註 28：仵錄林（1997），耀州窯與陝西宋文化，中國陶瓷，第三卷，第一期，頁 39。
- 註 29：楊瑞余（1996），論佛教文化對耀州窯的影響，文博，第三期，頁 54。
- 註 30：楊瑞余（1996），論佛教文化對耀州窯的影響，文博，第三期，頁 53。
- 註 31：楊瑞余（1996），論佛教文化對耀州窯的影響，文博，第三期，頁 53。
- 註 32：張史杰編（1990），銅川攬勝，陝西旅遊出版社，頁 153。
- 註 33：陝西省銅川市玉華宮肅成院出土的一塊佛足印表文殘石，其文字竟然是出自 1400 年前的玄奘之手。根據中國玄奘研究員、玉華宮玄奘研究所所長王仲德表示，這是迄今為止唯一能夠確認的玄奘親筆字跡。孟西安（2004），銅川驚現玄奘親筆字跡的佛足印表文殘石，人民日報，6 月 4 日，2004 年。
- 註 34：楊瑞余（1996），論佛教文化對耀州窯的影響，文博，第三期，頁 54。
- 註 35：仵錄林（1997），耀州窯與陝西宋文化，中國陶瓷，第三卷，第一期，頁 39。
- 註 36：仵錄林（1997），耀州窯與陝西宋文化，中國陶瓷，第三卷，第一期，頁 39。
- 註 37：薛東星（1999），耀瓷的龍紋裝飾，文博，第四期，頁 33。
- 註 38：仵錄林（1997），耀州窯與陝西宋文化，中國陶瓷，第三卷，第一期，頁 39。¹註 39：仵錄林（1997），耀州窯與陝西宋文化，中國陶瓷，第三卷，第一期，頁 39。
- 註 40：仵錄林（1997），耀州窯與陝西宋文化，中國陶瓷，第三卷，第一期，頁 40。

附圖：



圖 1 宋代刻花鳳首壺
(陝西鳳翔出土，藏於陝西耀州窯博物館)



圖 2 宋代耀州窯剔刻蓮花紋高浮雕水注(殘件)
(藏於陝西耀州窯博物館)



圖 3 宋代青釉鏤孔燈



圖 4 宋代耀州窯印花牡丹紋碗(藏於陝西耀州窯博物館)



圖 5 宋代耀州窯印花陶模(藏於陝西耀州窯博物館)



圖 6 宋代耀州窯刻花紋水注(藏於陝西耀州窯博物館)



圖 7 宋代耀州窯刻花紋盤(藏於陝西耀州窯博物館)



圖 8 各種植物花草紋飾



圖 9 宋代耀州窯刻魚海水碗
(藏於陝西耀州窯博物館)



圖 10 宋代摩羯海水紋印花紋碗
(藏於陝西耀州窯博物館)



圖 11 宋代耀州窯龍紋裝飾



圖 12 宋代鳳紋刻花紋花瓣碗 (藏於東京國立博物館)



圖 13 宋代「大觀」款花卉紋碗
(藏於陝西耀州窯博物館)

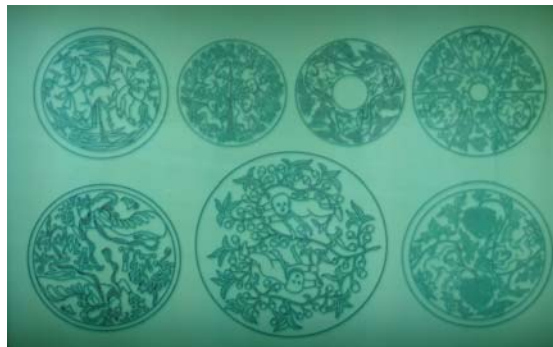


圖 14 各種嬰戲紋飾



圖 15 牡丹紋飾



圖 16 牡丹紋飾

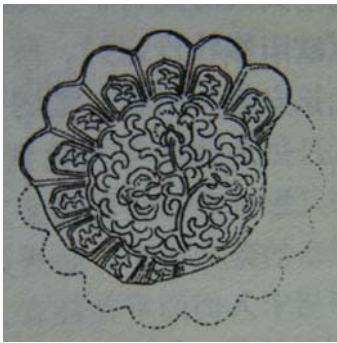


圖 17 牡丹紋飾



圖 18 牡丹紋飾



圖 19 牡丹紋飾



圖 20 「熙寧」款牡丹紋飾



圖 21 宋代青釉牡丹紋碗（藏於陝西耀州窯博物館）

參考書目：

文獻：

- 1、《文獻通考》卷 35，選舉 8，童科。
- 2、《舊唐書·百官志》。
- 3、《虹廬畫談》。

專書、期刊：

- 孟樹鋒（1999），宋代耀瓷裝飾技法，文博，第四期。
- 劉良佑（1985），耀州窯，故宮文物月刊，32 期，11，1985。
- 仵錄林（1997），耀州窯與陝西宋文化，中國陶瓷，第三卷，第一期。
- 薛東星（1999），耀瓷的龍紋裝飾，文博，第四期。
- 陳曉捷（1999），耀窯陶瓷銘文析，文博，第四期。
- 王蘭芳（1996），耀州瓷裝飾紋樣淺析。文博，3 期。
- 長谷部樂爾（1987），中國陶俑の美，東京：朝日新聞社。
- 聶志文（1988），中國傳統陶瓷嬰戲紋裝飾之研究，中國文化大學碩士論文。
- 曾肅良（2003），明代官窯鑑定，台北：三藝出版社。
- 杜文（1999），耀州瓷的兒童題材紋樣，中國古陶瓷研究，第五輯。
- 陝西省考古研究所系列考古報告：《唐代黃堡窯址》、《五代黃堡窯址》、《宋代耀州窯址》。
- 陝西省考古研究所：《陝西銅川耀州窯》，科學出版社，1965 年。
- 梁思成：《營造法式注釋》上卷，中國建築出版社，1980 年。
- 禚振西，杜文著（2000），耀州窯瓷鑑定與鑑賞，南昌：江西美術出版社。
- 仵錄林（1997），耀州窯與陝西宋文化，中國陶瓷，第三卷，第一期。
- 趙樸初等（1988），唐宋之際三教合一的思潮，收錄於《佛教中國文化》，台北：國文天地雜誌社。
- 楊瑞余（1996），論佛教文化對耀州窯的影響，文博，第三期。
- 張史杰編（1990），銅川攬勝，陝西旅遊出版社。
- 吳莉（1999），北宋耀窯的牡丹紋飾及其成因，文博，第四期。
- 孟西安（2004），銅川驚現玄奘親筆字跡的佛足印表文殘石，人民日報，6 月 4 日，2004 年。