明代宜興紫砂壺裝飾初探

黃健亮
國立台灣藝術大學美術學院造形藝術研究所　研究生

壹、前言

江蘇宜興地區所產製的紫砂陶器，雖然在泥料、成形工藝上甚具特色，但在中國陶瓷發展史中，宜興紫砂仍未能得到足夠的重視與研究。在相對有限的紫砂研究中，一般多圍繞於工藝、陶工爲中心，兼及文化、茶事層面，鮮少有從「視覺傳達」的面相，對明清宜興紫砂陶器的裝飾內涵進行深入研究者。有感於此，本研究擬以「明代宜興紫砂壺裝飾初探」作爲命題，試就此時期的壺身裝飾形式與內容進行初步探討，期能拋磚引玉，亦請各方專家學者不吝賜正。

宜興紫砂壺上的裝飾，在狹義上，可單純界定爲「於壺身外表以各種工藝手段所添加的紋樣」；但在廣義的界定則至少包括以下範疇：一、壺身紋樣（內容、形式）。二、造形裝飾（形制、結構）。三、文字裝飾（意涵、目的）。本文限於篇幅，僅涉及狹義的紫砂壺裝飾研究。

又，宜興紫砂壺之創始，自來有「宋代說」與「明代說」兩派，本文採取「明代說」爲據，亦即本文所採樣本的年代，是以紫砂陶器創始以迄明朝結束爲限。取樣來源則爲各文博單位所收藏，並刊載於圖錄的明代宜興紫砂壺爲研究範本。

貳、宜興紫砂陶器的文化背景

中國自來便是陶瓷大國，歷代的陶瓷藝術創作，迄今仍備受世界珍視。在眾多陶瓷產區中，宜興獨與其他地區不同，它不但有著「陶都」的美譽，而且還是自古聞名的貢茶產區。位於太湖之濱的宜興是中國重要的產茶區，據東漢《桐君錄》所載，宜興產茶歷史當在東漢（220）之前，早在三國孫吳時代，就名馳江南，當時稱爲「國山茶」(註 1)。見諸於歷史的名茶有「陽羨茶」、「毗陵茶」、「顧渚茶」、「紫筍茶」、「羅岕茶」等。今日宜興尚立有「茶舍碑」，明載陽羨（宜興古名）是唐代主要的貢茶基地(註 2)。唐《國史補》亦將宜興所產的陽羨茶列入海內十四名品之中。茶聖陸羽遍嚐名茶後，晚年在浙江苕溪結廬隱居，闔門潛心撰述《茶經》，書中讚譽陽羨茶爲「芬芳冠入他境」。是以早在唐代肅宗（756-761）年間，宜興顧渚的陽羨茶已然成爲貢茶，這種名貴的貢茶極爲嬌嫩珍稀，爲保持其鮮嫩，一經採製便需以快馬加鞭的速度，日夜兼程運送，以趕赴朝廷的清明大宴，所以這種貢茶又稱「急程茶」。詩人李郢《茶山貢焙歌》云：「驛騎鞭聲砉流電，半夜驅夫誰復見。十日王程路四千，到時須及清明宴。(註 3)」既說明瞭陽羨茶的嬌貴，也呈現官方對此茶的重視程度。據歷史記載，這種貢茶專供宮廷使用，民間不許飲用，更不能買賣，而每年春天採製顧渚茶，更是動用役工達到三萬人趕製。盧仝（約 795-835）的《走筆謝孟諫議寄新茶》中，曾生動地描寫道：「天子須嘗陽羨茶，百草不敢先開花。(註 4)」晚唐杜牧也在《題宜興茶山》詩中，讚譽此地：「山實東南秀，茶稱瑞草魁。(註 5)」

宜興除了名茶外，當地的金沙泉也是煎茶良泉，在唐代同樣是進貢用的珍品。北宋，廣歷天下的名儒蘇東坡（1036-1101），曾四度到宜興，深覺這是個宜詩宜畫的好地方，在其書法名作《楚頌

帖》讚道：「吾來陽羨，船入荆谿，意思豁然，如愜平生之欲。逝將歸老，殆是前緣……(註 6)」晚年的蘇東坡更在宜興買田興學，以爲終老之計，他的《菩薩蠻》詞曰：「買田陽羨吾將老，從初隻爲溪山好」，又《次韻完夫再贈之什，某已卜居毗鄰與完夫有廬裏之約》中云：「柳絮飛時筍籜斑，風流二老對開關。雪芽爲我求陽羨，乳水君應餉惠山。竹簟涼風眼盡永，玉堂制草落人間。應容緩急煩閭裏，桑拓聊同十畝閑。」時至今日，宜興當地尚有蘇東坡買田興學的「東坡書院」遺蹟，亦有明宣德（1426-1435）所設的「茶局」舊址。宜興紫砂壺便是在這樣一個豐厚的茶文化氣候與陶文化沃土中，蘊育發展成爲今日中國茶具的主流。

1976 年宜興紅旗陶瓷廠在移山整基時，發現了蠡墅村羊角山早期紫砂窯址，這是攸關宜興紫砂的起源於何時的重要發現。此一小型龍窯，長十餘公尺，寬一公尺多，在其廢品堆中發現了大量早期紫砂器廢品，以各式壺類爲主，有大量的壺身、壺嘴、提梁、把手和器蓋出土。有學者依其堆積層分佈，發現部份壺嘴上的捏塑龍頭裝飾，與宋代南方流行的龍虎瓶風格一致，並有宋代小磚一起出土，乃推斷爲「其上限不早於北宋中期，盛於南宋，下限延至明代早期。」(註 7)，支持宋代起源說的學者有賀盤發、楊振亞等(註 8)；但另一派學者認爲該批出土殘器並不充分，而主張仍應維持較謹慎的「明代起源說」，此派以宋伯胤、張浦生、王建華等(註 9)學者爲主。

據宜興紫砂陶的第一部專著，明末周高起成書於崇禎十七年（1644）的《陽羨茗壺系》，及稍後清乾隆（1736-1796）吳騫的《陽羨名陶錄》等許多紫砂專著，都記載紫砂壺創始於明代中期的正德（1506-1521）年間，其創始人是金沙寺僧及供春（亦傳爲龔春）(註 10)。明劉延鑾《五石瓠》載：「宜興砂壺創於吳氏之僕曰供春者，及久而有名，人稱龔春。」(註 11)關於「供春」其人其事，歷代書冊多予踵事增華，但疑議仍不少，據今人徐鰲潤考証認爲，「供春」實是指適宜行散泡法的壺式，並非人名。(註 12)筆者個人亦支持此一論點。

從工藝發展歷程觀點而言，《陽羨茗壺系》載：「金沙寺僧……習與陶缸甕者處，摶其細土，加以澄練，捏築爲胎……」可知宜興紫砂壺的濫觴者，應是當地歷史悠久的製缸陶工。考古發現，宜興的製缸工業早在南宋（960-1279）時期的張渚、鼎山一帶普遍燒造。曾於嘉靖四十年（1561）和萬曆十一年（1583）兩度遊歷宜興的明國子監生王稚登於所著《荆溪疏》中，曾對明季宜興窯業多所著墨，並提及蜀山生產的釜、鬲、砂鍋（皆爲烹炊器）、藥壚等器，其中的藥壚即是有流有柄有蓋的煎藥罐，這與茶壺的結構形制已十分相近了(註13)。萬曆十七年（1589）王升修的《宜興縣誌》，在其〈土產篇・貨之屬〉也載有：「磚、瓦、石灰、缸、甕、瓶」。值得一提的是，宜興陶器與茶的初始接觸，除了用作煮水器外，尚有一重要用途便是「藏茶」，據萬曆十八年（1590）屠隆《茶說・藏茶》：「……宜興新堅大罌，可容茶十斤以上……用時以新燥宜興小瓶取出，約可受四五兩。」由以上明代中期文獻可以佐證：宜興當地早已十分蓬勃的製缸甕業與茶事之間的碰撞激盪，對於紫砂壺的濫觴有著密不可分的臍帶關係。

參、紫砂壺裝飾的特質

紫砂陶因其礦脈分佈特性，被稱作「泥中泥、岩中岩」，所謂「紫砂」其實是紫泥、綠泥（本山綠泥）、紅泥三種的統稱。紫泥產於今宜興鼎蜀鎮的黃龍山底下，深藏在黃石岩下，夾存於夾泥礦層之中；產量較少的本山綠泥則是紫泥層的夾脂；紅泥是泥礦裡的石黃，一般是產在嫩泥礦的下層。

就科學分析來說，紫砂泥成礦年代已有三億五千萬年，具有合理的化學組成、礦物組成和顆粒組成，且不需要加配其他原料就能單獨成陶，它藏於地底夾泥之中，各處多寡厚薄不一，所謂「出

土諸山，其穴往往善徙。有素產於此，忽又他穴得之者，實山靈有以習之……」(註 14)其實是在地質上，每處的泥礦所含成分不盡相同，分佈有別之故。這些出自不同礦源的種種生泥各有不同的含鐵量和化學成分，經過陶工們「各有心法，互不相授」(註 15)的精心調配下，可形成各種不同質感、紋理，再加上不同性質的窯火燒鍊，就能呈現出各不相同的泥色，這就是紫砂陶能呈現多種色澤的主因。所以《陽羨名陶錄》記載的紫砂泥色如「石黃泥……陶之乃變朱砂色」,「天青泥……陶之變黯肝色，又其夾支有梨皮泥，陶現凍梨色；淡紅泥，陶現松花色；淺黃泥，陶現豆碧色；密口泥，陶現輕赭色；梨皮和白砂，陶現淡墨色。」十分繁複多變，此乃其他陶土所不及處。

歷史上的陶工運用各種自然泥料之間的拚配，所產生的色澤變化，數百年來深受世人的喜好。時至今日，隨著陶瓷科學的演進，陶工可以更自如地在泥料中添加各類氧化物，以獲得更多前所未有的色澤，豐富了紫砂陶器的風采，例如在紅泥中添加氧化鐵以使泥色更紅艷；在本山綠泥裡加入氧化鈷可得墨綠泥；在紫泥裡加點氧化錳則可燒出黑色泥。

對製器的陶工們而言，紫砂泥生坯強度高、乾燥收縮小和可塑性能好(註 16)，這優異的物理特性，提供了良好的加工施藝條件，支援陶工創造出多種多樣的品種、千變萬化的線條、多姿多彩的造型。事實上，優異的天然資產，再加上人類的思想創作，這兩者的充分結合，正是紫砂陶藝能在陶瓷史上佔有一席之地的重要原因。

傳統上，紫砂陶器成型後並不施釉，它平整細膩富有光澤的胎面，隨著使用時間越久，摩挲的時間越長，它就會發黯然之光，這種迥異於釉料裝飾的特點，也是其他地區的陶瓷原料無法比擬的。沒有釉衣的掩蔽覆蓋，意味著紫砂器表面的修整要求極高，亦即突顯了紫砂成型的技藝與工具的重要性。學者認爲「從工藝技術而言，生產條件中的工具、用具的水平，亦影響著工藝規範的形成，導致不同的工藝方法。」(註 17)事實上，宜興陶工所用的工具之繁複，實爲中國其他陶區所難以企及的。在盛清，宜興的製壺工具已發展到數十件套之多，清周容《宜興瓷壺記》:「器類（工具）增至今日，不啻數十事。」(註 18)陶工善用這些工具，操作著繁複的數百道製作工序(註 19)，可使器形結構規整，輪廓線條分明，達到珠圓玉潤，渾然天成的製作水平。尤其是口蓋的密合度，工藝水平高的陶工可使二者之間的空隙（或稱位移公差）小於 0.5mm 以內，這是其他陶瓷壺類所無法比擬的，注漿的瓷器茶壺甚至位移公差在 1.5mm 左右(註 20)。大凡史上名家之作，俱皆講究口蓋的密合度，清人陳鱣（1753-1817）《松硯齋隨筆》對於明代時大彬的做工曾有如下記載：「……其蓋雖不能翕起全壺，然以手撥之，則不能動，始知名下無虛士也。」由於加工精細，燒成後壺蓋任意調換方位，都能與壺口相吻，這種製作水平甚至在筋紋器上，亦可達到面面俱到，瓣瓣密合的「通轉」要求。乾隆張燕昌便曾對時大彬的筋紋形作品描述道：「先府君性嗜茶，嘗得時大彬小壺如菱花八角，側有款字，隨手合蓋舉之，能翕起全壺。」(註 21)此外，由於紫砂壺密合度高，減少了混有黴菌的空氣流向壺內的渠道，這也成爲紫砂壺泡茶較不易發餿變質的原因之一。

在砂壺製作工序中，尤需一提的是「精加工」的應用。所謂精加工，是指用竹範、明針、刀具及用這些材質製作的其他專用工具，對已趨近完成的生坯表面，進行精細而反覆的括壓、修整，這是紫砂壺成爲工藝品的關鍵之一。其中的「明針工夫」尤爲關鍵，明針通常採用牛角薄片製成，它可在泡水後剪裁成適用壺身某一角落的弧度，並具有適度彈性，可藉由指尖控制輕重。正因紫砂壺是以器表不施釉的「裸體美」來呈現的，所以精加工的作用益形重要，因爲紫砂熟泥的顆粒大小不一，生坯成型時坯體表面結構其實是高低不平的，在精加工過程中，用各式工具將坯體整平，把隆起的顆粒向下擠壓，使坯面平整光潤，並善用明針工具將表層的溼潤水分，在坯體外表形成一層較

緻密且堅實的表皮層，吳梅鼎《陽羨茗壺賦》:「脫手則光能照面，出冶則資比凝銅。」便是指紮實的精加工在燒成後的工藝效果。而壺身內壁面雖在打泥片時也受拍打，但泥料顆粒間相對較疏鬆。這種微妙而不易察覺的加工方式，使得燒成後器表自然產生溶液，形成共晶燒結層，雖不施釉卻富有光澤，有助於愛壺人重視的「養壺」之功，更重要的是經此處理，壺身氣孔呈內鬆外密，對於「發真茶之色香味」的宜茶性，有著決定性的助益。

器物裝飾的法則，是要實現「實用」和「工藝」的完美結合，而不同的工藝製作，既受到客觀條件的制約，同時又受到材料本質的制約，「人們正是要充分利用這種制約反過來使圖案設計的裝飾效果產生不同的特徵和風格。」(註 22)作爲一種日用陶器，紫砂壺的裝飾迥異於其他陶瓷，在上述的茶文化、陶土特質、工具與成型技巧的蘊釀下，宜興紫砂可以歸納出下述的幾個裝飾特質：

一、在物理性優異的陶土支持下，宜興陶工發展出繁複而實用的工具，得以對陶器進行精細的、更具工藝技巧的裝飾手法。

二、宜興紫砂壺的發展與茶文化無法切割，在「宜茶性」的前提考量下，紫砂泥的透氣性(註 23)被充分保存，使其裝飾風格走向器表不施釉的「素胎美」來呈現，有別於其他陶瓷器的「釉彩」裝飾主流，且其風格走向「以泥飾泥」的樸素基調。

三、宜興紫砂陶器（尤其是茶壺）雖是日常用品，卻廣受上自皇室貴族，下至販夫走卒的喜愛，這使得作爲裝飾載體的宜興紫砂壺，其形制多樣化發展，且裝飾題材更爲廣泛（尤其是在清代迄今），充分反映時代的裝飾品味與內涵。

肆、明代紫砂壺裝飾的動機與表現形式

從目前較可靠的紫砂器看來，明代紫砂壺的裝飾較爲單純，茲將可信著錄中，具有紋飾的明代宜興紫砂壺基礎資料，統計製表如下：

編號	品　稱	主要裝飾	收藏單位	備　註
1	羊角山出土紫砂殘器	柿蒂紋	宜興陶瓷博物館	宜興蠡墅羊角山早期紫砂窯出土
2	紫砂提梁壺	柿蒂紋	南京市博物館	南京市郊馬家山明嘉靖 12 年吳經墓出土
3	大彬款紫砂六方壺	對合半弧紋	江蘇省揚州市博物館	江蘇省江都縣明萬曆 44 年曹氏墓出土
4	大彬款紫砂三足壺	如意雲紋	江蘇省錫山市文物管理委員會	江蘇省錫山市明崇禎 2 年華涵莪墓出土
5	大彬款腰圓式紫砂提梁壺	文字（吟餘養浩然　大彬）	陝西省延安市寶塔區文體事業局	陝西省延安市明崇禎 15 年墓出土
6	大彬仿古款紫砂壺	文字（茶附，石鼎屯文火，雲籤品惠泉　大彬倣古）	四川省綿陽市文物管理局、綿陽博物館	四川省綿陽市基建出土
7	大彬仿古款紫砂壺	文字（茶熟清香有，客到一可喜　時大彬倣古）	日本京都宇治萬福寺	1654 年由隱元禪師帶到日本

8	紫砂六方壺	柿蒂紋	江蘇省泰州市博物館	20 世紀 70 年代出土於泰州西郊
9	大彬款特大高執壺	古錢套球鈕、如意雲紋、文字(江上清風　山中明月 丁丑年 大彬)	北京故宮博物院	清宮舊藏
10	大彬仿古款紫砂壺	蓮瓣紋帶、文字(雅洽荆溪水，偏宜陽羨茶，大彬仿古)	新加坡香雪莊陳之初(1911-1983)舊藏	2002年5月香港蘇富比拍賣會 lot.654
11	紫砂蓮子壺	柿蒂紋	臺北成陽藝術文化基金會	
12	紫砂提樑大壺	冏形紋	臺北成陽藝術文化基金會	
13	用卿款紫砂大壺	古錢套球鈕、如意雲紋、文字	臺北成陽藝術文化基金會	
14	用卿款紫砂大壺	古錢套球鈕、如意雲紋、文字	香港茶具文物館	

（製表：黃健亮）

在中國裝飾藝術史中，宋元明清時期的器物裝飾，以植物花紋最爲普遍，且到了後期幾乎全都發展成爲帶有吉祥寓意的紋樣(註 24)。此一趨勢也在明代紫砂壺上得到若干印証，由上表可知，明代紫砂壺的裝飾以植物紋樣爲主流且出現較早，尤其是蓮瓣紋（柿蒂紋）幾乎在草創期的紫砂器上便已存在，此外，也可見到造形結構與蓮瓣紋相近的如意雲紋。直到明末，由於紫砂壺更廣泛地走入民間，才又加入錢紋等紋飾，例如幾件（編號 9，13，14）形制雷同的大壺，均作古錢套球鈕，蓋面加飾如意雲紋。此外文字詩詞也在明代中晚期開始出現於壺身。

一、柿蒂紋（蓮瓣紋）

由前表可知，早期紫砂壺上的植物紋以「柿蒂紋」爲主。文博、考古學者通常將呈向心式對稱結構的四瓣、六瓣葉形圖象，稱爲「柿蒂紋」，但如以中國裝飾藝術發展史觀之，此類圖象應將其歸爲「變形的蓮瓣紋」。從出土文物可知，陶瓷器上的植物形象早在新石器時代前期即已出現，如河姆渡文化遺址所發現刻劃穀穗紋、藻紋的陶缽。而這類「呈對稱結構的葉形紋」最遲在戰國便已出現。在湖南長沙魏家大堆戰國墓中，出土了一件羅紗，雖因腐朽太甚，但已能觀察出上面繡有對稱結構的葉形紋。此外，在戰國時期的銅鏡上（圖 1），也可見到類似紋樣的運用(註 25)。

在漢代以前，除了民間代表祥瑞的茱萸紋外，一般的植物紋樣較爲罕見。進入漢代雖然並未流行植物的紋樣，但已常見狀似葉片的幾何造型與作爲鈕座裝飾的對稱結構「四葉紋」（圖 2）這個演化的歷程可以在歷代銅鏡紋飾中，得到驗証。何以在漢代中期的紋飾中，以四葉紋爲最發達，學者譚旦冏認爲「四葉」是「四方」的附會，因爲漢代銅鏡上的「四靈」(註 26)紋飾，正如魏晉時期成書的《三輔黃圖》所載：「蒼龍、白虎、朱雀、玄武，天之四靈，以正四方。」四葉紋正是這種漢人「天地人合一」宇宙觀的綜合徵象。(註 27)

唐代以纏枝紋爲主的植物紋樣日漸流行，樣式由簡單而繁複，由單純的忍冬紋而至各種花草紋

樣的出現，變化極大。在各種器物上幾乎都可以見到此類的裝飾題材。此外，由於南朝至隋唐時期，佛教日漸盛行，象徵「純潔、淨土」的蓮紋隨之風靡，「四葉紋」遂與「蓮瓣紋」結合，被賦予了意識形態的含義(註 28)，更頻繁地出現在往後的器物上，也因此才有「柿蒂紋」一詞的產生。人們慣以「柿蒂紋」稱之，或許還因爲柿蒂紋亦寓意著堅固、結實，常見於建築圖案中。據唐・段成式《酉陽雜俎》載：「木中根固，柿爲最。俗謂之柿盤。」(註 29)柿蒂紋在形象上是源自自然界植物造形的概念，它由兩兩對稱的四瓣，與蓮瓣紋結合進而衍生變化出六瓣、八瓣等「菱瓣紋」、「葵瓣紋」，它們有的出現在器物紋飾上，也有的轉化爲器物形制，例如菱瓣、葵瓣便被大量應用於唐代銅鏡形制中。

1969 年陝西咸陽所出土的唐代金刻花帶蓋執壺（現藏咸陽市博物館），通體由蓋至底周身分層次佈滿花朵蓮瓣、蔓草、鴛鴦等象徵吉祥如意的紋飾，構成繫複細密而又富麗堂皇的裝飾效果（圖 3）。值得注意的是，此壺的壺鈕飾以八出蓮瓣一朵，鈕座四周爲雙層仰蓮瓣(註 30)。類似這種在器物配件接著點四周裝飾蓮瓣紋（柿蒂紋）的裝飾觀念，我們可以一路在唐代法門寺出土的銀鎏金茶碾軸（圖 4）、宋代影青瓜稜形執壺（圖 5）、明正德十五年(1520)青花纏枝蓮雲肩紋蓋罐（圖 6）等器物上看到，所以明代紫砂壺上所出現的「柿蒂紋」，實是其來有自的。

不論是自然界或是人類社會，凡是事物存在、發展、變化的規律性在本質上來說，都是一種秩序性，所以「裝飾藝術是秩序的藝術。」(註 31)從圖案學上來看，源於自然界的柿蒂紋正是典型的「秩序的藝術」。大部份紫砂壺上的柿蒂紋都是出現在壺蓋上，以壺鈕爲中心，向四方放射。對柿蒂紋這種對稱式（也稱均齊式）的紋樣而言，壺蓋的確是個最佳的伸展舞臺，由於紋樣的組織是採用上下左右對稱，或作四周的對稱分配置的離心式格式，所以具備了結構嚴謹勻稱，形式莊重大方的特點（圖 7、8）。

就平面構成原理而言，柿蒂紋屬於「向心式的擴散構圖」，在視覺上是「基本型或骨格單位環繞在一個中心，而向外發展的構成。」(註 32)若以俯視角度觀察柿蒂紋壺蓋，由中心的壺鈕、幅射狀的柿蒂紋，再加上壺蓋外圍的圓形，三者恰恰形成「適合紋樣(註 33)」的結構。配置得宜的「適合紋樣」，可使其形象、構圖、外形三者有機地結合成爲一個新的個體，在變化中求得統一，達到整體的美感效果。

就現存各期明代紫砂壺來看，壺上植物紋泥片的用途，初期是用以強化壺身配件爲主，亦即「功能性」的需求，稍晚才轉化爲美化壺身的「裝飾性」需求。這種帶有功能性的工藝，常常與裝飾目的互爲表裡。誠如學者李硯祖認爲的，裝飾因一定的工藝而產生，是「工藝的適應方式和形式」；但另一方面裝飾本身就是一種工藝的方式，具有「技術性特徵」，是一種「裝飾性技術」的存在，此即所謂「裝飾工藝」(註 34)。以下茲就其「功能」與「裝飾」目的分述之：

（一）、功能需求

西方學者 Sullivan 曾提出過一個著名的理論：「形式跟隨功能(form ever follows function.)」後來，賴特（Frank Lloyd Wright）對這個理論進行了修正，成爲：「功能和形式是一體的」。近代學者 E.H.貢布裏希則認爲這一建築理論也可以成爲研究其他藝術的史學家的指導方針。(註 35)事實上，在屬於日用陶器的宜興紫砂壺上，我們同樣可以看到這種基於「功能」爲前提，而表現出來的「形式」。

由於宜興紫砂壺的成型方式不同於傳統的輪製法，其方器是採泥片鑲接成型的「鑲身筒成型

法」，圓器則採泥片首尾相銜，再以工具拍打而成的「打身筒成型法」。前者應是受到金屬器及方型瓷器所啓發，後者則與宜興當地的製缸工藝有臍帶關係(註 36)。

從羊角山出土的早期紫砂殘器可知，在紫砂陶創始之初，壺身各配件的組合多採「挖孔塞接法」行之（圖 9），工藝較爲原始，接合用的「脂泥」尚未充分運用，且未見後續補泥。但在殘器中，亦可見少部份較講究者，在壺蓋或壺嘴根部再貼飾一塊柿蒂紋泥片，藉以強化接著面（圖 10）。

藉由外加泥條、泥片強化壺身結構的觀念，亦可見於部份壺身採木模成型的大壺，這些身筒上下分別成型，再以脂泥相接的陶壺，往往會在壺腹外圍加飾一圈泥條，這同樣是強化壺身結構，並遮掩接縫痕跡的作法。泥條輔助的作法亦非一成不變，端視陶工的判斷，例如圖 11、12 南京吳經墓出土的紫砂提梁壺，壺身雖採上下相接，但並未在壺腹加飾泥條，反而在壺蓋內以兩條十字交叉的泥條強化蓋面平整，並兼作子口之用。這種結構觀念或許是受到燒窯的「墊片」(註 37)所啓發。

（二）、裝飾需求

在前表所列的明代紫砂器中，尤其是以時大彬活躍期的明代中晚期，柿蒂紋不但頻繁地出現在紫砂壺身，且明顯地已由「功能」需求轉化爲「裝飾」需求。

例如中國目前出土的最早的一件有絕對紀年可考的紫砂器，明嘉靖吳經墓出土「柿蒂紋紫砂提梁壺」，其壺嘴與腹部的連接處所貼塑的四瓣柿蒂形紋飾（圖 11），從其流線優雅的造形，便可看出此時的泥片同時兼具了強化壺身與裝飾功能的目的。

年代稍晚的江蘇泰州出土「紫砂六方壺」（圖 7、8），其以壺鈕爲中心所貼飾的六瓣柿蒂紋，泥片較薄，所能起到的強化功用有限，反而是以美觀裝飾爲主要功能。同樣屬於明晚期的臺北成陽藝術文化基金會藏「紫砂蓮子壺」，壺蓋的六瓣柿蒂紋更是採用型板搪壓而得，顯然已是完完全全的裝飾功能了。（圖 13）

從有明一朝的宜興紫砂壺上的柿蒂紋發展看來，它明顯是由「羊角山六方壺」到明嘉靖吳經墓出土「柿蒂紋紫砂提梁壺」，再經明崇禎華涵莪墓出土「大彬款紫砂三足壺」，乃至於明末清初的其他紫砂壺所一脈相承的。

目前我們雖然還無法具體解釋，何以柿蒂紋如此受到宜興陶工的青睞，但它顯然不但成爲明代紫砂壺的主要裝飾，而且蔚爲流行風尚，延綿至清初才逐漸被其他繽紛多采的紋飾所取代。「圖案就是生命形式！」日本學者城一夫認爲：「圖案，只有以具備生命力的原型實體爲依據，才能具備舒暢、自得的生命感。」(註 38)也許正是這沈潛著生命力的圖案，所默默展現的視覺張力，深深符合崇尚簡穆的明季陶風，才使得柿蒂紋頻繁地出現在明代紫砂壺上吧！

二、如意雲紋

除了前述柿蒂紋外，明代中晚期紫砂壺的壺蓋上也開始出現如意雲紋，如前表所列編號 4，9，13，14 等壺（圖 15、16、17），其中尤以江蘇省錫山市明崇禎 2 年華涵莪墓出土的明代巨匠時大彬標準器「大彬款紫砂三足壺」上的如意雲紋最具代表性（圖 14），年代也相對稍早。

這幾件紫砂壺上的如意雲紋與柿蒂紋在結構及裝飾部位上均十分相似，同樣都是以泥片貼塑而成，但基本上都已是純粹的裝飾用途，所以部份文博學者在描述時，偶亦稱之爲「柿蒂紋」，然以

其曲度變化特徵來看，或應歸爲雲紋系統中的「如意雲紋」爲宜。

事實上，如意雲紋已帶有宋元明清時期流行的吉祥寓意，它的原始母題是天象紋中的雲雷紋，雲雷紋在新石器時代陶器上，已見施用。盛行於商代和西周，至春秋戰國時仍見沿用。郭沫若《青銅時代》認爲：「古者陶器以手製，其上多印有指紋，其後仿刻之而成雷紋也。」其以方形構成者稱爲「雷紋」，亦有稱「回紋」；呈螺旋形者稱爲「雲紋」。(註 39)

中國人認爲雲紋象徵高升和如意，應用尤其廣泛，並成爲宋元以後吉祥圖案的常客，尤其是「圖必有意，意必吉祥」的明清兩朝。雲紋因其曲線結構與如意相近，所以如意雲紋的結合並不偶然，「如意(註 40)」係指一種器物，可溯源至戰國，柄端作手指形，用以搔癢，可如人意，因而得名。也有柄端呈心字形、芝形、雲形，因其名吉祥，常與祥雲、靈芝和卍字等一起組成吉慶紋飾。(註 41)宋代《釋氏要覽》：「如意之製，蓋心之表也，故菩薩皆執之，狀如雲葉。」明清時期，如意雲紋常見應用於陶瓷器上，若裝飾在瓶、罐、壺等器物的肩部，亦稱雲肩紋。若裝飾在盤、碗的內心部位，則稱作垂雲紋。(註 42)

宋元明清時期的裝飾美術雖有許多是延襲自前朝前代，但也有許多創新的表現，如意雲紋、錢紋的出現便是一例。這種紋飾發展的脈絡是十分自然的，因爲裝飾美術的發展，實以文化爲依歸，並非政治環境所能規範。也因此，學者葉劉天增特別強調「圖像風格研知」的重要，認爲「有關裝飾的研究，越到後來必須越特別注意紋樣的造型和風格。」(註 43)

三、錢紋

「錢紋」始見於漢代銅鏡與陶器上，北京故宮博物院收藏有「褐釉錢紋大罐」是爲代表器。錢紋是富貴權勢的象徵，唐代以前銅鏡並非平民百姓所能擁有，因此在銅鏡鑄上錢紋藉以表示富貴與權勢。到了明代，資本主義萌芽，商品經濟日益發達，人們追求財富的心理更加迫切，因此錢紋普遍地運用在日用器皿上。「紋樣如果是有意義的符號那必定是那個時代人所能共識的符號。」(註 44)

錢紋以「外圓內方」爲基本造型，爲線描圓圈中格，似圓形方孔錢，有多種變化，一般作二方或四方連續排列，也可成串圓圈兩兩相交套合。若作輔助紋飾則爲單錢二方連續展開，形成裝飾帶。

陶瓷器上的錢紋裝飾手法主要有兩種：一是繪描，一是鏤孔。繪描多以釉彩裝飾於飲食器、貯藏器上，鏤孔則多表現在陳設品上。例如北京故宮博物院所藏「大彬款特大高執壺」（圖 15）、香港茶具文物館（圖 16）與臺北成陽藝術文化基金會（圖 17）均有收藏的「用卿款紫砂大壺」，這三件晚明清初時期的紫砂大壺，在形制上十分雷同，後兩者甚至可推斷爲同一陶工的作品。在裝飾上，三者均是在壺鈕作中空球形，以鏤空（亦稱玲瓏）技法刻出「古錢套紋」，這種通透孔眼，俗稱「玲瓏眼」。部份作法（如圖 15 北京故宮藏壺）還會在球內留一小泥團，使其搖之有聲，益受歡迎。

此外，這三件大壺的壺蓋同樣貼飾泥片，基本上都是如意雲頭紋的造形。像這種上飾古錢套紋，以有眼孔之錢寓意「眼前、眼錢」，下方貼飾如意雲紋，以祈求「事事如意」的組合，正是藉由「假託」、「轉喻」、「諧音」的形象，來傳情表意的「寓意紋」典型傳達方式之一。

五、結語

中國古代手工業首部重要工藝文獻——春秋末年齊國人所著的《考工記》，載：「天有時，地有氣，材有美，工有巧。合此四者，然後可以爲良。」學者潘魯生認爲，這是中國形而上的文化精神

之「道」，對形而下之「器」的規約，也是傳統造物思想的扼要表述。(註 45)以此天、地、材、工四者驗諸宜興紫砂壺，恰可充分解釋這一卓越的造物思想，所謂「天有時」，乃明季正是行散茶法之時期，陶壺因此得以一展長材；所謂「地有氣」，乃宜興雖自古盛產陶土，但深蘊地底深處的紫砂土直到明代才被大量發掘，重見天日；所謂「材有美」，乃指紫砂土所具備的優異物理性、宜茶性，讓陶工、茶人各取所需，各擅所長；所謂「工有巧」，乃指宜興數百年傳承發展出的製壺技法、成型工具、調泥技巧，以及裝飾文化。

如本文前言所述，限於篇幅，本研究僅涉及狹義的紫砂壺裝飾研究。事實上，和許多器物一樣，宜興紫砂壺在有清一朝所發展出的裝飾樣貌，十分繽紛多采，此外，清代紫砂壺的裝飾技法亦十分多樣，甚需進一步深入研究探索，期使明清紫砂壺裝飾發展歷程更現全豹。

附註：

註 1：「國山」，即今之離墨山。據《宜興縣誌》載：「離墨山在縣西南五十里……山頂產佳茗，芳香冠他種」。
註 2：徐秀棠，〈陽羨茶事〉《宜興紫砂珍賞》，頁 27，1992，台北，遠東圖書公司
註 3：呂維新、蔡嘉德，《從唐詩看唐人茶道生活》，頁 174，1995，台北，陸羽茶藝
註 4：同註 3，頁 129
註 5：同註 3，頁 335
註 6：孔凡禮點校，《蘇軾詩集》卷 5，頁 224，1982，北京，中華書局
註 7：宜興陶瓷公司《陶瓷組》編寫組，〈宜興羊角山古窯址調查簡報〉，《中國古代窯址調查發掘報告集》，頁 59，1984，北京，文物出版社
註 8：賀說參見註 7。楊說參見〈宜興紫砂器源于宋代論〉，《江蘇陶瓷》期 2，頁 42-46，1994，江蘇省陶瓷研究所。
註 9：分見宋伯胤，《紫砂苑學步》，頁 166，1998，台北，盈記唐人工藝出版社；張浦生、王健華《紫砂鑒定與鑒賞》，頁 35，江西，2000，江西美術出版社
註 10：明・周高起，《陽羨茗壺系》檀幾叢書本，頁 2。今見宋伯胤，《紫砂苑學步》，頁 203，1998，台北，盈記唐人工藝出版社
註 11：李景康、張虹，《陽羨砂壺圖考》，頁 4。今見張宏庸編纂，《宜興陶藝叢刊》，頁 170，1992，桃園，茶學文學出版社重版
註 12：徐鰲潤，〈供春壺史初考〉《啜墨看茶——二○○四茶與藝國際學術研討會論文集》，2004，國立台灣藝術大學造形藝術研究所
註 13：見清・吳騫，《陽羨名陶錄》拜經樓正本，卷下，頁 1。
註 14：明・周高起，《陽羨茗壺系》檀幾叢書本，頁 8。今見宋伯胤，《紫砂苑學步》，頁 209，台北，1998，盈記唐人工藝出版社
註 15：同前註
註 16：葉龍耕〈紫砂陶的起源及生產工藝探討〉，《紫砂春秋》，頁 215-231，1991，上海，文匯出版社
註 17：李硯祖，《工藝美術概論》，頁 121，2002，山東教育出版社
註 18：周容，《宜興瓷壺記》。今見張宏庸編纂，《宜興陶藝叢刊》，頁 53，1992，桃園，茶學文學出版社重版
註 19：關於傳統紫砂工具的造型與操作方法，可參見宜興老藝人徐漢棠〈瑣談紫砂成型工具〉，《紫砂春秋》，頁 261-267，1991，上海，文匯出版社
註 20：韓人傑、葉龍耕、賀盤發、李昌鴻、高海庚，〈宜興紫砂陶的生產工藝特點和顯微結構〉《紫砂春秋》頁 212，1991，上海，文匯出版社
註 21：同註 11，頁 177
註 22：趙茂生，《裝飾圖案》，頁 4，杭州，1999，中國美術學院出版社
註 23：唐伯年、李昌鴻、葉龍耕〈宜興紫砂茶具實用功能的研究〉，《`92 古陶瓷科學技術國際討論會論文集》，1992，上海古陶瓷科學技術研究會
註 24：葉劉天增，《中國裝飾藝術史》，頁 402，2002，台北，南天書局有限公司
註 25：鄧秋玲，〈論山字紋銅鏡的年代與分期〉，《考古》2003，11 期，頁 60-66

註 26：青龍、白虎、朱雀、玄武最初是指天空中的四個星宿，代表四個方位。因與漢代社會的思想意識密切相關而演變爲四方之神，被稱爲四靈，又稱四相或四象。
註 27：譚旦冏，《由紡輪到太極圖》，頁 72，1987，台北，光復書局
註 28：中國古陶瓷圖典編輯委員會，《中國古陶瓷圖典》，頁 247，1998，文物出版社
註 29：吳山，《中國工藝美術大辭典》頁 1105，1989，江蘇美術出版社
註 30：陸九皋、韓偉，《唐代金銀器》，頁 13，1985，文物出版社
註 31：同註 17，頁 135
註 32：楊清田《構成(一)》，頁 151，1997，台北，三民書局
註 33：所謂「適合紋樣」是指紋樣形象必須安排在特定的外形輪廓線內並與其相適合。見王雲先，《圖案》，頁 50，北京，高等教育出版社
註 34：同註 17，頁 120
註 35：E.H.貢布裏希著，《秩序感—裝飾藝術的心理學研究》，頁 162，2003，湖南，科學技術出版社。
註 36：黃健亮，〈明清紫砂發展初探〉，《古壺之美》，頁 33，2000，台北，成陽藝術文化基金會
註 37：陶瓷器焙燒時器物與器物、器物與匣缽之間，起間隔作用的窯具稱爲墊餅，其扁薄者稱墊片。以耐火粘土製作。呈圓餅狀，墊片因較薄，常於一面貼以兩條十字交叉的泥條強化。出現於東漢時期，此後逐漸流行，元代以後明顯減少。參見 中國古陶瓷圖典編輯委員會，《中國古陶瓷圖典》，頁 384，1998，文物出版社出版
註 38：城一夫，《東西方紋樣比較》，頁 36，2002，北京中國紡織出版社
註 39：吳山，《宜興紫砂辭典》，頁 25，2003，台北，盈記唐人工藝出版社
註 40：清歷荃《事物異名錄》引《稗史類編》云：「如意者，古之爪扶也。或用竹木，削作人手指爪，柄可長三尺許，或背脊有癢，手不到，用以爬搔，如人之意。」
註 41：陶思炎，《中國祥物》，頁 130，2003，台北，東大圖書股份有限公司
註 42：中國古陶瓷圖典編輯委員會，《中國古陶瓷圖典》，頁 264，1998，文物出版社
註 43：同註 17，頁 345
註 44：同註 17，頁 129
註 45：潘魯生，《民藝學論綱》，頁 78，1998，北京，工藝美術出版社

附圖：

圖 1、戰國　龍紋鏡
（圖版來源：周世榮，中國銅鏡圖案集，1995）

圖 2、西漢 見日之光銅鏡
（圖版來源：葉劉天增，中國紋飾研究，1997）

圖 3、唐 金刻花帶蓋執壺
（圖版來源：陸九皋、韓偉，《唐代金銀器》，1985）

圖 4、唐 銀鎏金茶碾軸
（圖版來源：《天可汗的世界》，2002）

圖 5、宋 影青瓜稜形執壺
（圖版來源：劉煒，《中華文明傳真—兩宋》，2004）

圖 6、明 青花纏枝蓮雲肩紋蓋罐
（江西省博物館藏）

圖 7、泰州市博物館藏紫砂六方壺蓋面拓片

圖 8、泰州市博物館藏紫砂六方壺蓋面

圖 9、羊角山出土的早期紫砂壺蓋殘器

圖 10、羊角山出土的早期紫砂壺蓋、壺嘴殘器

圖 11、12、南京吳經墓出土的紫砂提梁壺壺嘴與壺蓋內側

圖 13、成陽藝術文化基金會藏紫砂蓮子壺壺蓋

圖 14、明大彬款紫砂三足壺壺蓋拓片

圖 15、北京故宮博物院藏「大彬款特大高執壺」

圖 16、香港茶具文物館藏「用卿款紫砂大壺」

圖 17、成陽藝術文化基金會藏「用卿款紫砂大壺」