

私立東海大學歷史學系研究所

碩士論文

指導教授：許家琳博士

晚明宜興紫砂壺的文化史研究：  
文獻試探

Study on the Cultural History of Yixing Teapot  
in the Late Ming Dynasty

研究生：吳琬敏 撰

中華民國一〇八年七月

東海大學歷史學系碩士班  
107 學年度第二學期  
碩士學位論文

研究生：吳婉敏

論 文：晚明宜興紫砂壺的發展

經審核及口試及格

論文口試委員（簽名）：

盧春康

---

吳靜芳

---

許永琳

---

中華民國 108 年 5 月

## 謝誌

終於完成了！

驚嘆號寫下的剎那，心中百味俱陳。三年多前興沖沖的參加歷史所的甄試，其實是為彌補當年大學聯考時填志願選中文捨歷史的那一點點缺憾。總覺得文史不分家哪有差別，這次很努力地修了 30 個歷史系的學分，才知道，真的不一樣。

將近 1300 個日子裡，很感謝歷史系的師長的教導：很幸運的能趕上呂士朋先生的明清史專題；對於古鴻廷先生的明清社會史受益良多；唐啟華先生的外交史讓我對歷史的研究有了全新的思維；丘為君先生的史學方法及張榮芳先生的文獻導讀，由於兩位先生的治學嚴謹，我必須承認「吃足苦頭」，吃苦如吃補，讓我在論文的撰寫上，資料的採用上有了更嚴謹的態度。翁育瑄先生的中國法律史及家族史讓我學習到資料的運用；許家琳先生的中國文物專題觸發了我論文的研​​究方向。

這次論文我選擇以晚明時期的宜興紫砂壺發展為主題，很感謝許家琳先生願意成為我的論文指導教授，許先生以細膩對文物的觀察，也應用到對我論文的指導，讓我的論文寫作就像鉛筆素描一樣，從渾沌的輪廓，慢慢經過先生的指點，作品才得以完成。

論文的撰寫過程中，得之很多人的協助，我想特別感謝特藏組的謝鶯興先生。在論文多次的修正過程中，我屢屢在《新史學》撰稿格式中註腳的部分上被糾正，花了很大的氣力在訂正，在論文的最後階段，我每次都花四五個小時在圖書館的書堆中做修正及找尋適用的典籍；很感謝謝先生總是不厭其煩地告訴我如何尋找所需要的文獻，及選用版本的重要性。這對於許多研究生而言可能是基本技能，對我這大學畢業後三十年再度踏入學術殿堂的人而言，不僅是一種全新的學習，更是一種挑戰，很感謝，在這麼多貴人的協助下，完成了夢想，也為自己寫下一個新的記錄。

這篇論文得以完成，還要感謝三位口試委員盧泰康先生、吳靜芳先生及我的指導教授許家琳先生的寶貴意見。

我要感謝外子郭達鴻先生，隱忍三年吃「林家」（鄰家的麵店），他也對我的論文提供很多觀點作為參考。另外，還有在我的家人、我的曉明女中同學、我的台大中文系同學不斷地催促下，才能在今年完成。

最後我要

把這篇論文獻給我懷念的父親吳家憲先生

及

曾經一直陪伴在我身邊的小狗阿歐

曉敏寫於大肚山 2019.07.22

## 摘要

宜興紫砂壺在天時地利人和的情形下，從明中期以後開始快速的發展，它不僅代表一個新的飲茶文化，它同時也是文人雅士「辨識」的標誌。

明代嘉靖後，受到貨幣勢力的加強及工匠制度的崩解，在商品的經濟發展及市場的擴張下，有越來越多的工匠投入紫砂壺的製作行列，促使紫砂壺的工藝進步，商品造型更是新奇多變，受到市場的追捧，價比金銀；同時也在奢靡風氣的催化下，時尚、仿冒的情形層出不窮，對於紫砂壺的「真贋」顯得相當的重要，有關鑑賞知識的取得越來越迫切需要，於是第一本有關紫砂壺的專論《陽羨茗壺系》便應運而生。

宜興紫砂壺應該是明末清初時最昂貴的陶瓷器，紫砂壺透過各種型式：「清賞會」、「陶肆」、「贈與」甚至是直接向工匠的工作坊訂做、以及請工匠到府製作，表現出其不同凡響的身價。從物的視角，或許也可以說是晚明奢靡風氣下的文化縮影。

晚明時期，紫砂壺不論從工藝從藝術的角度來看，其文化發展已經規模粗具，應該說即使到 21 世紀的今天，消費者與製作者對於紫砂壺的接觸與想像，其實都尚未跳脫出晚明的框架。

關鍵字：周高起、陽羨茗壺系、宜興、陽羨、紫砂壺、時大彬、奢侈品、晚明手工業

# 目次

## 凡例·····3

引用文獻簡稱與詳細書目對照表

## 前言·····11

研究文獻回顧

研究動機

參考文獻與研究方法

研究成果

## 第一章 晚明宜興地區的面貌重塑·····21

### 第一節 文獻上的宜興·····21

宜興地名沿革

地形地貌(地理環境)

風俗民情

土產：陽羨茶

特殊景觀：宜興窯

### 第二節 明末清初，對紫砂壺崛起的宜興的想像·····32

宜興燒造歷史與技術

宜興紫砂壺生產地的描寫

### 第三節 小結·····34

## 第二章 紫砂壺的登場·····36

### 第一節 飲茶方式的改變·····36

唐代煎茶法

宋代點茶法

明代泡茶法

### 第二節 紫砂壺的崛起·····42

丁蜀地區流傳的神話與傳說

紫砂壺在明代的發展

### 第三節 紫砂壺發展的社會背景·····51

商業經濟的發展

工匠制度的瓦解

社會風氣的變遷

### 第四節 文人畫中的紫砂壺·····57

文人雅生活的經營

紫砂壺的影像

### 第五節 小結·····65

### 第三章 作為奢侈品的紫砂壺……66

#### 第一節 周高起眼底下的紫砂壺……66

周高起與《陽羨茗壺系》

《陽羨茗壺系》寫作的動機

周高起對紫砂壺的想像

周高起的審美觀

正確的使用方法

#### 第二節 紫砂壺的商品特徵……79

商業活動中的紫砂壺

紫砂壺的商品化

贗品的出現

紫砂壺到底價格如何？

#### 第三節 小結……85

### 第四章 明代紫砂壺的工藝發展……87

#### 第一節 工匠地位的提升……87

#### 第二節 紫砂壺的製作方法……89

養土

成形

陰乾、燒製

火候

工具

工序

窯變

#### 第三節 千變萬化的紫砂壺造型……96

周高起所見的紫砂壺式樣

吳梅鼎所認識的紫砂壺

#### 第四節 理想的紫砂壺……99

壺宜小不宜大

壺蓋宜盎不宜砥

不務妍媚·樸雅堅栗

#### 第五節 小結……103

### 結論……104

#### 後記……106

### 參考文獻書目……108

## 凡例

- 第一條 本論文為探究宜興紫砂壺在明代的發展實況，綜覽相關文獻及國內外文史哲學科研究的成果，以為碩士學位論文《晚明宜興紫砂壺的文化史研究：文獻試探》。
- 第二條 本論文中引用一手文獻部分明代文獻為主，為求周延更延伸至清中期部分前朝的相關記錄。二手文獻部分，其文獻的類型包括專書、期刊論文、論文集論文、會議論文等。
- 第三條 本論文因引用大量文獻，特別製作〈引用文獻簡稱與詳細書目對照表〉，便利學術研究工作者檢索參考。本表排列順序，首先以朝代為序，次以作者姓氏筆畫為排行，並力求與本論文〈參考文獻書目〉順序一致。

## 〈引用文獻簡稱與詳細書目對照表〉 (按朝代及作者姓氏筆畫排列)

文獻簡稱(以下史籍)	詳細書目對照	出現頁碼
〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏，《周禮注疏(冬官考工記)》	〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏、趙伯雄整理，《周禮注疏(冬官考工記)》(台北市：台灣古籍出版社，2001)。	87
〔唐〕陸羽，《茶經》	〔唐〕陸羽，《茶經》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 5-21。	36,39,40
〔唐〕陸龜蒙，《甫里集》	〔唐〕陸龜蒙，《甫里集》(收入《景印文淵閣四庫全書(1083)》，台北市：台灣商務印書館，1983，集部二二，別集類)。	40
〔宋〕米芾，《畫史》	〔宋〕米芾，《畫史》(收入王雲五主編《景印岫廬現藏罕傳善本叢刊》，台北市：台灣商務印書館，1973，據明刊《畫史》汲古閣本)。	70
〔宋〕吳自牧，《夢梁錄》	〔宋〕吳自牧，《夢梁錄》(收入文明書局輯，《筆記小說大觀》正編，台北市：文明書局，1973)。	57
〔宋〕審安老人，《茶具圖贊》	〔宋〕審安老人，《茶具圖贊》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 142-145。	39
〔宋〕蔡襄，《茶錄》	〔宋〕蔡襄，《茶錄》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 60-65。	33,40
〔明〕王世貞，《觚不觚錄》	〔明〕王世貞，《觚不觚錄》(收入《景印文淵閣四庫全書(1041)》，台北市：台灣商務印書館，1983，子部三四七，小說家類)。	55
〔明〕王叔承，《荊溪雜曲》	〔明〕王叔承，《荊溪雜曲》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，吳騫《陽羨名陶續錄》，〈藝文〉，頁 921。	28
〔明〕王慎中，《雙溪詩集序》	〔明〕王慎中，《雙溪詩集序》，《重刊宜興縣舊志》(收入《中國方志叢書·華中地區·第二十二號》，台北市：成文出版社，1989，據清嘉慶二年刊本)，卷之十，〈藝文志〉。	24
〔明〕王穉登，《荊溪疏》	〔明〕王穉登，《荊溪疏》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，吳騫《陽羨名陶錄》，下卷，〈談叢〉，頁 903。	30
〔明〕文震亨，《長物志》	〔明〕文震亨，《長物志》(收入景印文淵閣四庫全書(872)，子部一七八雜家類，台北市：台灣商務印書館，1986)。	28,41,70,77 78,82,100
〔明〕田藝衡，《留青日札》	〔明〕田藝衡，朱碧蓮點校，《留青日札》(收入《明清筆記叢書》，上海古籍出版社，1992)。	53
〔明〕田藝衡，《煮泉小品》	〔明〕田藝衡，《煮泉小品》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 185-186。	28
〔明〕申明行等修，《大明會典》	〔明〕申明行等修，《大明會典》(台北：東南書報社印行，1963)。	54,55
〔明〕朱權，《茶譜》	〔明〕朱權，《茶譜》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 155-157。	79

文獻簡稱	詳細書目對照	出現頁碼
〔明〕危山，〈重刊宜興縣志序〉	〔明〕危山，〈重刊宜興縣志序〉，《重刊宜興縣舊志》(收入《中國方志叢書·華中地區·第二十二號》，台北市：成文出版社，1989，據清嘉慶二年刊本)，卷首。	24
〔明〕宋應星，《天工開物》	〔明〕宋應星，《天工開物》(台北市：中華叢書委員會印行，1955，據武進陶氏涉園重印本)。	31
〔明〕沈暉，〈警樓記〉	〔明〕沈暉，〈警樓記〉，《重刊宜興縣舊志》(收入《中國方志叢書·華中地區·第二十二號》，台北市：成文出版社，1989，據清嘉慶二年刊本)，卷之六，〈武備志·阨塞〉。	24
〔明〕沈德符，《萬曆野獲編》	〔明〕沈德符，《萬曆野獲編》(收入《元明史料筆記》，北京：中華書局，1997)。	56,70,71
〔明〕周高起，《陽羨茗壺系》	〔明〕周高起，《陽羨茗壺系》(收入張宏庸編纂《宜興陶藝叢刊》，桃園：茶學文學出版社，1992，據《檀几叢書》本)。	14,15,28-32,42-50,65,67,69,76-78,89,91,95,97
〔明〕周高起，〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉	〔明〕周高起，〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉(收入張宏庸編纂《宜興陶藝叢刊》，桃園：茶學文學出版社，1992，據《檀几叢書》本)，周高起《陽羨茗壺系》，〈附錄〉，頁6。	66,71-73,81
〔明〕周高起，《洞山芥茶系》	〔明〕周高起，《洞山芥茶系》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁601-604。	27,40
〔明〕高濂，《遵生八箋》	〔明〕高濂，《遵生八箋》(王大淳點校，成都：巴蜀書社，1992)。	59,100
〔明〕徐顯卿，〈重刊宜興縣志舊序〉	〔明〕徐顯卿，〈重刊宜興縣志舊序〉，《重刊宜興縣舊志》(收入《中國方志叢書·華中地區·第二十二號》，台北市：成文出版社，1989，據清嘉慶二年刊本)，卷首。	25
〔明〕笑笑生，《金瓶梅詞話》	〔明〕笑笑生，《金瓶梅詞話》(影印)(東京：大安株式會社，1963，據明萬曆本)。	78
〔明〕袁宏道，《瓶花齋集》	〔明〕袁宏道，《瓶花齋集》(收入《續修四庫全書》1367冊·集部·別集類，上海市：上海古籍出版社，2002，據中國科學院圖書館藏影印，明萬曆刻本)。	46,56
〔明〕許次紆，《茶疏》	〔明〕許次紆，《茶疏》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁273-285。	13,27,28,41,46,58,79,91
〔明〕張大復，《梅花草堂筆談》	〔明〕張大復，《梅花草堂筆談》(收入《四庫全書存目叢書》，子部第104冊，台南：莊嚴文化事業，1995，據中國科學院圖書館藏、明崇禎三年刻、清順治十二年補修本)。	71,83
〔明〕張岱，《陶庵夢憶》	〔明〕張岱，《陶庵夢憶》(收入伍崇曜編《粵雅堂叢書》第二集，台北市：華文書局，1965)。	14,42,69,81,84
〔明〕張岱，《琅嬛文集》	〔明〕張岱，奕保群點校，《琅嬛文集》(杭州市：浙江古籍出版社，2013)。	83
〔明〕張源，《茶錄》	〔明〕張源，《茶錄》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁262。	40,64,79
〔明〕張應文，《清秘藏》	〔明〕張應文，《清秘藏》(收入《叢書集成續編》(94)賞鑒類，台北市：新文豐出版公司印行，1985，據浙江鮑士恭家藏本)。	80
〔明〕喻政，《茶集》	〔明〕喻政，《茶集》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)。	72

文獻簡稱	詳細書目對照	出現頁碼
〔明〕馮可賓，《芥茶箋》	〔明〕馮可賓，《芥茶箋》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 583-586。	40,41
〔明〕黃驥溟，《國朝茶說》	〔明〕黃驥溟，《國朝茶說》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 523-527。	39
〔明〕熊明遇，《羅芥茶記》	〔明〕熊明遇，《羅芥茶記》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 374。	27
〔明〕董其昌，《古董十三說》	〔明〕董其昌，《古董十三說》(收入《叢書集成續編》(94)賞鑒類，台北市：新文豐出版公司，1985，據《靜園叢書》本)。	71,72
〔明〕陸樹聲，《茶寮記》	〔明〕陸樹聲，《茶寮記》(成書於隆慶四年 1570)(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 214-215。	62
〔清〕王士禎，《池北偶談》	〔清〕王士禎，《池北偶談》(收入《清代史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1997)。	54,81
〔清〕朱琰，《陶說》	〔清〕朱琰，《陶說》(收入《陶藝古籍》叢書 2，台北市：五行圖書出版公司，1995，據民國 20 年魏經腴《文友堂》影本)。	32
〔清〕吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉	〔清〕吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，吳騫《陽羨名陶錄》，卷下，〈文翰〉，頁 908-910。	32,45, 48-50,73, 78,90,92,96 97,99,100
〔清〕吳騫，《陽羨名陶錄》	〔清〕吳騫，《陽羨名陶錄》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 895-917。	13,18,51,88 101,102
〔清〕吳騫，《陽羨名陶續錄》	〔清〕吳騫，《陽羨名陶續錄》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，頁 918-925。	28
〔清〕谷應泰，《明史紀事本末》	〔清〕谷應泰，《明史紀事本末》(收入王雲五主編《國學基本叢書》(三)，台北市：台灣商務印書館，1956)。	52
〔清〕李斗，《揚州畫舫錄》	〔清〕李斗，《揚州畫舫錄》(收入楊家駱主編《大陸各省文獻叢刊》第一輯第二冊，台北市：世界書局印行，1979)。	82,89
〔清〕李漁，《閒情偶寄》	〔清〕李漁，《閒情偶寄》(收入《李漁全書》，第三卷，杭州市：浙江古籍出版社，1987)。	82
〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》	〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》(收入《中國方志叢書·華中地區·第二十二號》，台北市：成文出版社，1989，據清嘉慶二年刊本)。	15,22-29,32 33,43,45,67 68,72,74,93
〔清〕周容，〈宜興瓷壺記〉	〔清〕周容，〈宜興瓷壺記〉(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，吳騫《陽羨名陶錄》，卷下，〈文翰〉，頁 906。	48,49,92,96
〔清〕周容，《春酒堂文存》	〔清〕周容，《春酒堂文存》(收入《叢書集成續編》(153)，台北市：新文豐出版公司印行，1985，據《民國四明叢書》本《周容春酒堂遺書》)。	93
〔清〕袁枚，《隨園食單》	〔清〕袁枚，《隨園食單》(收入王英志主編《袁枚全集》(伍)，南京市：江蘇古籍出版社，1993)。	101

文獻簡稱	詳細書目對照	出現頁碼
〔清〕張廷玉等撰，《明史》	〔清〕張廷玉等撰，《明史》(北京：中華書局，1974)。	35,52,54,81
〔清〕張燕昌，《陽羨陶說》	〔清〕張燕昌，《陽羨陶說》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，吳騫《陽羨名陶錄》，卷下，〈談叢〉。	50
〔清〕黃宗羲編，《明文海》	〔清〕黃宗羲編，《明文海》(收入景印文淵閣四庫全書(1457)，集部三九六總集類，台北市：台灣商務印書館，1986)。	89
〔清〕惲壽平，《南田畫跋》	〔清〕惲壽平，《南田畫跋》(收入楊家駱主編《中國學術名著第五輯，藝術叢編第一集，第二十五冊明清人題跋(上)》，台北市：世界書局印行，1962)。	73
〔清〕厲鶚，《東城雜記》	〔清〕厲鶚，《東城雜記》(收入伍崇曜編《粵雅堂叢書》第十九集，台北市：華文書局，1965，據清咸豐三年刻本)。	58
〔清〕陳延恩等修、李兆洛等纂，《江陰縣志》	〔清〕陳延恩等修、李兆洛等纂，《江陰縣志》(收入《中國方志叢書·華中地方·第四五六號》，台北市：成文出版社，1989，據道光二十年刊本)。	67
〔清〕陳貞慧，《秋園雜佩》	〔清〕陳貞慧，《秋園雜佩》(收入伍崇曜編《粵雅堂叢書》第十九集，台北市：華文書局，1965，據清咸豐三年刻本)。	27,55,76,82 83
〔清〕陳維崧，〈敕贈徵侍郎翰林院檢討先府君行略〉	〔清〕陳維崧，陳振鵬標點、李學穎補校，《陳維崧集》(上海：上海古籍出版社，2010)，上集，〈敕贈徵侍郎翰林院檢討先府君行略〉。	25
〔清〕陳維崧，〈雙溪竹枝詞〉	〔清〕陳維崧，〈雙溪竹枝詞〉(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，吳騫《陽羨名陶續錄》，〈藝文〉，頁921。	32
〔清〕陳維崧，〈贈高侍讀澹人以宜壺二器並繫以詩〉	〔清〕陳維崧，〈贈高侍讀澹人以宜壺二器並繫以詩〉(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，吳騫《陽羨名陶錄》，卷下，〈文翰〉，頁911-912。	48,84
〔清〕顧炎武，《天下郡國利病書》	〔清〕顧炎武，《天下郡國利病書》(收入王雲五主編，《四部叢刊續編》，台北市：商務印書館印行，1976)。	56
《欽定四庫全書總目·長物志十二卷》	《欽定四庫全書總目·長物志十二卷》(收入《景印文淵閣四庫全書》總目三，卷一二三，子部，雜家類七，台北市：台灣商務印書館，1983，據浙江鮑士恭家藏本)。	67,68
《欽定四庫全書總目·博物要覽十六卷》	《欽定四庫全書總目·博物要覽十六卷》(收入《景印文淵閣四庫全書》總目三，卷一百三十，子部，雜家類存目七，台北市：台灣商務印書館，1983，據兩淮馬裕家藏本)。	30
《明神宗實錄》	《明神宗實錄》(台北：中央研究院歷史語言研究所，1966，據國立北平圖書館藏紅格鈔本微卷影印校勘)。	52

文獻簡稱(以下專書)	詳細書目對照	出現頁碼
〔日〕奧玄寶，《茗壺圖錄》	〔日〕奧玄寶，《茗壺圖錄》(台北市：五行圖書出版有限公司，2006，據明治甲戌年原刊影本)。	11,13,84, 101
〔日〕靜嘉堂文庫美術館編著，《靜嘉堂藏煎茶具名品展》	〔日〕靜嘉堂文庫美術館編著，《靜嘉堂藏煎茶具名品展》(東京：靜嘉堂文庫美術館，1999)。	98

文獻簡稱	詳細書目對照	出現頁碼
〔加〕卜正民，《縱樂的困惑：明朝的商業與文化》	2. 〔加〕卜正民(Timothy Brook)，方駿、王秀麗、羅天佑合譯，方駿校訂，《縱樂的困惑：明朝的商業與文化》( <i>The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China</i> )，台北市：聯經出版事業，2004。	16,17,80
〔美〕伊戈爾·科普托夫，〈物的文化傳記：商品化過程〉	〔美〕伊戈爾·科普托夫(Igor Kopytoff 1930-2013)，〈物的文化傳記：商品化過程〉( <i>The cultural biography of things: commoditization as proces</i> ) 引自羅鋼、王中忱主編，《消費文化讀本》(中國社會科學出版社，2003)。	106
〔美〕威廉·烏克斯，《茶葉全書》	〔美〕威廉·烏克斯著，儂佳、劉濤、姜海蒂等譯，《茶葉全書》( <i>All About Tea</i> ) (北京：東方出版社，2015，據2011第一版)。	54
〔英〕柯律格，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》	〔英〕柯律格(Craig Clunas)，高晰丹、陳恆譯，洪再新校，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》( <i>Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China</i> ) (北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015)。	16,55,68,73 77,83,85
〔意〕利瑪竇、金尼閣著，《利瑪竇中國札記》	〔意〕利瑪竇、金尼閣著，何高濟、王遵仲、李申譯，何兆武校，《利瑪竇中國札記》( <i>China in the sixteenth century: The journals of Mathew Ricci 1583-1610</i> ) (北京：中華書局，1990，頁84-85，據1983年初版)。	57
中國硅酸鹽學會主編，《中國陶瓷史》	中國硅酸鹽學會主編，《中國陶瓷史》(北京：文物出版社，2006，據1982初版)。	12,30,46,92
王建中、范建軍、唐伯年著，《紫砂壺製作技法》	王建中、范建軍、唐伯年著，《紫砂壺製作技法》(收入《中國傳統手工技藝叢書》第1期，北京：工藝美術出版社，1994)。	95
石守謙，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》	石守謙，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》(台北市，石頭出版有限公司，2017)。	60,61
何炳棣，《明清社會史論》	何炳棣，徐泓譯注，《明清社會史論》(台北市：聯經出版，2013)。	54
吳山，《宜興紫砂壺藝術》	吳山，《宜興紫砂壺藝術》(台北市：藝術家出版社，1998)。	90
吳覺農主編，《中國地方志茶葉歷史資料選輯》	吳覺農主編，《中國地方志茶葉歷史資料選輯》(北京市：農學出版社，1990)。	16,26
李景康、張虹，《陽羨紫砂壺圖考》	李景康、張虹，《陽羨紫砂壺圖考》(收入《宜興陶藝叢刊》張宏庸編纂，桃園：茶學文學出版社，1992，據原刊本)。	11,100
宋伯胤，《紫砂苑學步》	宋伯胤，《紫砂苑學步》(台北市：盈記唐人工藝出版社，1998)。	15,60,67,92
巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》	巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》(北京：中華書局，2008)。	17
徐秀棠，《中國紫砂》	徐秀棠，《中國紫砂》(上海：上海古籍出版社，1998)。	44
徐鰲潤，《徐鰲潤紫砂陶藝論文集》	徐鰲潤，《徐鰲潤紫砂陶藝論文集》(台北市：盈記唐人工藝出版社，2008)。	97
戚廷貴《美的發生與流變》	戚廷貴，《美的發生與流變》(長春市：吉林文史出版社，1992)。	43
陳文華，《長江流域茶文化》	陳文華，《長江流域茶文化》(武漢市：湖北教育出版社，2004)。	13,16

文獻簡稱	詳細書目對照	出現頁碼
陳宗懋、楊亞軍主編，《中國茶經》	陳宗懋、楊亞軍主編，《中國茶經》(上海：上海文化出版社，2014，據 2011 年修訂版)。	16,26,27,36 39-41
陳詩啟，《從明代官手工業到中國近代海關研究》	陳詩啟，《從明代官手工業到中國近代海關研究》(廈門市：廈門大學出版社，2004)。	18
郭繼生主編，《中國文化新論，藝術篇，美感與造形》	郭繼生主編，《中國文化新論，藝術篇，美感與造形》(台北市：聯經出版公司，1982)。	32,49,56,88
傅衣凌，《明代江南市民經濟試探》	傅衣凌，《明代江南市民經濟試探》(上海：上海人民出版社，1957)。	18,52,53
楊東甫、楊驥編著，《中國古代茶學全書》	楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著，《中國古代茶學全書》(桂林市：廣西師範大學出版社，2011)。	15,27
廖寶秀，《茶韻茗事—故宮茶話》	廖寶秀，《茶韻茗事—故宮茶話》(台北市：國立故宮博物院，2010)。	42,47
廖寶秀，《也可以清心—茶器、茶事、茶畫》	廖寶秀，《也可以清心—茶器、茶事、茶畫》(台北市：國立故宮博物院，2013)。	41,59,61
蔡國梁，《金瓶梅考證與研究》	蔡國梁，《金瓶梅考證與研究》(西安：陝西人民出版社，1984)。	17,73,85
羅鋼、王中忱主編，《消費文化讀本》	羅鋼、王中忱主編，《消費文化讀本》(北京：中國社會科學出版社，2003)。	18
羅麗馨，《十六、十七世紀手工業的生產發展》	羅麗馨，《十六、十七世紀手工業的生產發展》(臺北市：稻禾出版社，1997)。	18,21,53

文獻簡稱(以下專論)	詳細書目對照	出現頁碼
王鴻泰，〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉	王鴻泰，〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉，《故宮學術季刊》22：1(台北，2004)，頁 69-97。	17,58
王鴻泰，〈雅俗辯證—明代賞玩文化與士商關係的交錯〉	王鴻泰，〈雅俗辯證—明代賞玩文化與士商關係的交錯〉，《新史學》17:4(台北，2006)，頁 74-143。	14,18
王鴻泰，〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉	王鴻泰，〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉，《明代研究》18(台北，2012)，頁 105-143。	17,82,83
王芷岩，〈化泥為「金」的技藝—宜興紫砂壺拍打鑲接法，全手工製作流程紀錄〉	王芷岩，〈化泥為「金」的技藝—宜興紫砂壺拍打鑲接法，全手工製作流程紀錄〉，《典藏·古美術》307(台北，2018/4)，頁 72-76。	46,94
王怡文，〈紫砂與紅陶的變奏—紫砂@歐洲〉	王怡文，〈紫砂與紅陶的變奏—紫砂@歐洲〉，《典藏·古美術》307(台北，2018/4)，頁 50-53。	11
王怡文，〈清寂靜雅的煎茶器—紫砂@日本〉	王怡文，〈清寂靜雅的煎茶器—紫砂@日本〉，《典藏·美術》307(台北，2018/4)，頁 56-57。	11-12
李惠儀，〈世變與玩物—略論清初聞人的審美風尚〉	李惠儀，〈世變與玩物—略論清初聞人的審美風尚〉，《中國文史哲研究集刊》33(台北，2008)，頁 35-76。	68
杭濤、馬永強，〈宜興蜀山窯址的發掘〉	杭濤、馬永強，〈宜興蜀山窯址的發掘〉，《故宮文物》302(臺北，2008)，頁 44-51。	91
徐泓，〈明末社會風氣的變遷—以江、浙地區為例〉	徐泓，〈明末社會風氣的變遷—以江、浙地區為例〉，《東亞文化》24(首爾，1986)，頁 83-110。	17,53,56

文獻簡稱	詳細書目對照	出現頁碼
康才媛，〈法門寺金銀茶器之探討——兼論茶器之美感與藝術〉	康才媛，〈法門寺金銀茶器之探討——兼論茶器之美感與藝術〉，《藝術評論》24(台北，2013)，頁 77-107。	38
張宏庸，〈解說自然科學博物館的珍藏—唐代石質茶器初探〉	張宏庸(文)、廖紫均(圖)，〈解說自然科學博物館的珍藏—唐代石質茶器初探〉，《國立自然科學博物館館訊》306(台中市，2013)，第 4 版。	37
程文宏，〈宜興·紫砂—陶都走踏〉	程文宏，〈宜興·紫砂—陶都走踏〉，《陶博館季刊》60，(新北市，2018)，頁 7-10。	90
賀雲翔，〈宜興窯初探〉	賀雲翔，〈宜興窯初探〉，《東南文化》2015：4(南京，2015)，頁 81-87。	32,45
黃健亮，〈惠孟臣及孟臣壺初探〉	黃健亮，〈惠孟臣及孟臣壺初探〉(收入黃健亮、黃怡嘉主編，《荊溪朱泥—明清宜興朱泥壺研究》(台北市：盈記唐人工藝出版社，2010)，頁 8-21。	51
黃健亮，〈宜興紫砂器在歐洲的文化歷程〉	黃健亮，〈宜興紫砂器在歐洲的文化歷程〉，《東南文化》2016：3(南京，2016)，頁 87。	54
陳波、夏維中，〈沈灝《富春山居圖》臨本題跋考述〉	陳波、夏維中，〈沈灝《富春山居圖》臨本題跋考述〉，《安徽師範大學學報》(人文社會科學版)46：2(蕪湖，2018)，頁 135-142。	72
陳詩啟，〈明代商品貨幣關係的發展和官手工業的演變〉	陳詩啟，《從明代官手工業到中國近代海關研究》(廈門市：廈門大學出版社，2004)，頁 3-48。	51,52,53
陳詩啟，〈明代工匠制度〉	陳詩啟，《從明代手工業到中國近代海關史研究》(廈門市：廈門大學出版社，2004)，頁 49-83。	55
陳擎光，〈搏泥幻化—陶瓷藝術〉	陳擎光，〈搏泥幻化—陶瓷藝術〉(收入郭繼生主編《中國文化新論，藝術篇，美感與造形》，台北市：聯經出版公司，1982)，頁 85-144。	32
蔡玫芬，〈文房清翫—文人生活中的工藝品〉	蔡玫芬，〈文房清翫—文人生活中的工藝品〉(收入郭繼生主編，《中國文化新論，藝術篇，美感與造形》，台北市：聯經出版公司，1982)，頁 613-664。	49,56,88

## 前言：

茗壺為日用必需品，陽羨砂製，端宜淪茗，無銅錫之敗味，無金銀之奢靡，而善蘊茗香，適於實用，一也。名工代出，探古搜奇，或仿商周或摹魏晉，旁及花果，偶肖動物，或匠心獨運，韻緻怡人，几案陳之，令人意遠，二也。歷代文人或撰壺銘，或書款識，或鐫以花卉，或鏤以印章，託物寓意，每見巧思。書法不群，別饒韻格，雖景德名瓷，價逾巨萬，然每出工匠之手，嚮鮮文翰可觀，乏斯雅趣，三也。<sup>1</sup>

這是李景康(1890-1960)在《陽羨砂壺圖考》<sup>2</sup>序中指出，宜興紫砂茗壺之所以從明正德年間(1506-1521)就「見重藝林、視同珍玩」主要原因有三：首先點明紫砂茗壺的發展是為「淪茗」也就是泡茶而服務。用紫砂壺泡茶，不像銅錫製品容易產生敗味，更不會有金銀製品那種炫富般的俗氣，清楚的說明紫砂茗壺的工藝性格，同時又符合文人雅趣。第二點提到歷代名工們或仿古或仿生，匠心獨運提升紫砂茗壺的藝術價值，更成為文人書房不可或缺的要角。第三點除點出與景德名瓷相異之處，更提出由於文人的參與製作，讓宜興紫砂壺別具「雅趣」至今發展不墜。宜興紫砂茗壺所具備的這三個特色：在中國，受到文人的激賞；在歐洲，也受到上流社會的喜愛，甚至流行仿製；<sup>3</sup>在鄰近的日本，不僅好事家渴望心醉，津津流涎，<sup>4</sup>更延請宜興工匠渡海傳授陶壺製作工藝。<sup>5</sup> 以上李景康這段文字正代

<sup>1</sup> 李景康、張虹，《陽羨砂壺圖考》(收入張宏庸編纂，《宜興陶藝叢刊》，桃園：茶學文學出版社，1992，據原刊本)，頁159。

<sup>2</sup> 《陽羨砂壺圖考》是由南海「百壺山館」主人李景康(1890-1960)和順德「碧山壺館」主人張虹合作編著。兩位作者都是紫砂壺收藏家和鑒賞家。該書分上下兩卷，上卷文，下卷圖。上卷文字考據部分於1937年在香港出版。出版之際，適逢抗日戰爭，下卷圖版部分未及出版。該書由番禺葉恭綽(1881-1968)為其作序。上卷按年代統系、壺藝列傳、土質出產、製工窯火、賞鑒叢話、前賢文翰、時人題詠、名家傳器、雅流傳器、待考傳器、別乘傳器、附記傳器十二類論列。其列傳考據溯自明代正德初，迄於清末宣統，以審其嬗遞辨其沿革，此外從略。次編壺藝列傳，列創始7人、正傳13人、別傳35人、雅流55人、待考35人，共計145人。

<sup>3</sup> 根據2018年1月26日~6月20日在新北市立鶯歌陶瓷博物館舉辦「紫砂漫遊，聚焦台灣」展覽中，在第一主題「走向國際舞台的紫砂茶器」中「紫器東來」展示宜興紫砂傳到歐洲後的發展指出，中國宜興紫砂壺應該在16世紀中期就經由海路由葡萄牙人隨著茶葉帶入歐洲，從17世紀歐洲靜物畫與銅版畫中留下紫砂壺的身影。隨者飲茶風尚的披靡德爾夫特(荷蘭)、史塔佛那(英國)、麥森(德國)等地，皆群起以當地的紅陶模仿宜興紫砂茶器。以上參考王怡文〈紫砂與紅陶的變奏—紫砂@歐洲〉，《典藏·古美術》307(台北，2018/4)，頁50。

<sup>4</sup> 〔日〕奧玄寶，《茗壺圖錄》(台北市：五行圖書出版有限公司，2006，據明治甲戌年原刊影本)，卷上，〈別種〉條，頁9b。

<sup>5</sup> 16世紀後半期，隱元禪師(1592-1672)將明朝的泡茶法傳入日本，日本在飲茶的技法上發展出不同於抹茶道的「煎茶道」，茶壺成為煎茶道中的要角。17至19世紀間，中國製的紫砂壺可能透

表從明正德(1506-1521)年間到民國初年(1937)這 400 年間紫砂器工藝發展的特色。

紫砂壺作為全球茶文化中的茶具經典，它的快速崛起是發生在明代晚期的江南地區。這個史景遷口中最想穿越的年代，在各種茶書、筆記書中對茶事、甚或只是對茶具的輕描淡寫，都會讓人有許多的遐想：在那個時代社會中，有哪些「必然」與「偶然」的條件造就出一直影響至今的「紫砂壺」？紫砂壺代表著多重的身分，是工藝品、是藝術品、是商品，更多時候還是當代飲茶時尚的代名詞。考察紫砂壺的發展歷史，會發現紫砂壺不論是從本身的形制或是做為茶具衍生出的茶儀及其藝術文化的表現，在晚明就已經粗具規模，也就是說，上文李景康所指出的特點，即便是放到晚明時來考察，也沒有違和感；應該這樣說吧，即便到現在，消費者與製作者對紫砂壺的接觸與想像都尚未跳脫出這一框架。

## 研究文獻回顧

1976 年，宜興羊角山紫砂古窯出土，被認為是宜興紫砂源自宋代的依據。宜興羊角山古窯址調查文稿曾指「上限不早於北宋中期，盛於南宋，下限延至明代早期」，並引用北宋梅堯臣(1002-1060)《宛陵集》指「小石冷泉留早味，紫泥新品泛春華」、蘇東坡(1037-1101)「松風竹爐，提壺相呼」，為其依據。所以，1982 年中國文物出版社出版的《中國陶瓷史》斷定，「紫砂器」創始於宋代，至明代中期開始盛行。<sup>6</sup>

然考察紫砂茗壺的發展有一個有趣的現象是，一般根據文獻，大家都將紫砂壺的興盛期從明正德年間算起，可是遍尋明代的相關茶書，發現到萬曆二十五年(1597)許次紓(1549-1604)<sup>7</sup>《茶疏》中才有了這樣的記載：

(壺)近日饒州所造，極不堪用。往時龔春茶壺，近日時彬所製，大為時人所惜，蓋皆以粗砂製之，正取砂無土氣耳。隨手造作，頗極精工。顧燒時必須火力極足，方可出窯。然火候少過，壺又多碎壞者，以是益加貴重。火力不到者，如以生砂注水，土氣滿鼻，不中用也。較之錫器，尚減三分。

過茶人或貿易商船進入日本，尤其到了江戶時期(1603-1847)中晚期煎茶道盛行，煎茶道茶人無不推崇中國宜興紫砂壺，更稱其為「唐物」。根據日本《常滑陶器志》記載，金士恆於明治十一年(1878，光緒四年)應鯉江高司來到常滑，教導當地陶工關於宜興陶的製作技法。以上參考王怡文〈清寂靜雅的煎茶器—紫砂@日本〉，《典藏·美術》307(台北，2018/4)，頁 56-57。

<sup>6</sup> 中國硅鹽學會主編，《中國陶瓷史》(北京：文物出版社，2006，據 1982 初版)，頁 392。

<sup>7</sup> 許次紓(1549-1604)，字然明，號南華，明朝錢塘人。

砂性微滲，又不用油，香不竄發，易冷易餿，僅堪供玩耳。其餘細砂造自他匠手者，質惡製劣，尤有土氣，絕能敗味，勿用勿用。<sup>8</sup>

這應該是茶書中有關(紫)砂壺的最早記錄，<sup>9</sup>可推論在當時用砂壺泡茶已經相當流行，但市面上的砂壺品質不一，許次紓認為這是和工匠的技術及燒造的溫度有關。

嚴格說起，宜興紫砂壺的研究應以明代周高起《陽羨茗壺系》算起，該書是目前已知的第一部紫砂茶壺的專論，主要是記載明末有關宜興製作紫砂壺的現況，內容包括陶工的生平技藝、窯業的發展、燒製陶瓷所需的陶土分布、製作紫砂壺的流程及正確使用紫砂壺的方法；文中標注正德年間為紫砂壺正式發展的年代。之後清代吳騫(1733-1813)<sup>10</sup>的《陽羨名陶錄》、<sup>11</sup>日本明治(1868-1912)年間日人奧玄寶(1836-1897)《茗壺圖錄》、<sup>12</sup>1937年出版的李景康(1890-1960)、張虹合編的《陽羨砂壺圖考》，均沿用周高起的說法及其體例為基礎，再做增修。

近年來對紫砂壺的研究從1990年代開始，逐漸有計畫的透過大型研討會的方式發表相關論文，例如台灣著名的紫砂方面的專家黃健亮在2001中國宜興國際陶藝研討會中發表〈明清朱泥壺的發展歷程與署款文化〉或是李昌鴻、沈蘧華〈談談紫砂壺之美〉等，這兩篇論文典型的「考證與鑑賞」。在出版品的部分，在台灣，以黃健亮與黃怡嘉所經營的「盈記唐人工藝出版社」為主，專業出版與紫砂相關的圖書。圖書部分以歷代紫砂壺圖錄為主，紫砂壺多半來自於當代藏家的收藏，屬於賞鑑類的圖書。近年來由於「時大彬」款的紫砂壺從墓葬中大量的出現，對於文物的研究上也有相當成果。綜觀以上紫砂壺的研究，走的都是以科學實證的視角，從「史料」入手，就像傅斯年當年諄諄訓誨：「利用自然科學供給我們的一切工具，整理一切可逢著的史料。」、「史學便是史料學」，強調客

<sup>8</sup> [明]許次紓，《茶疏》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011)，〈甌注〉條，頁280。

<sup>9</sup> 陳文華，《長江流域茶文化》(湖北教育出版社，2004)，頁161。文中引述朱自振在《茶史初探》(中國農業出版社，1996年出版，頁199)中研究指出：「朱自振先生曾經查閱了明代的茶書，發現不但如朱權等明代早期茶書，就是在紫砂壺具已經盛行的嘉靖、萬曆年間的茶書，如嘉靖時錢椿年《茶譜》、田藝衡的《煮茶小品》、隆慶時陸樹聲的《茶寮記》、萬曆前期的屠隆《茶說》、陳師《茶考》、張源《茶錄》等等不論是講茶杯還是茶壺，也都不提紫砂。」

<sup>10</sup> 吳騫(1733-1813)字槎客，號兔床，清海寧人，著名藏書家。

<sup>11</sup> [清]吳騫，《陽羨名陶錄》，共上下兩卷。上卷分原始、選材、本藝、家溯四個部分，重點介紹制陶的基本工藝和製作家。下卷分叢談、文翰兩部分。叢談是有關製陶、用陶、品茗的雜記；文翰則列舉有關宜興陶器的著述、詩文。

<sup>12</sup> [日]奧玄寶，《茗壺圖錄》，分上下兩卷：上卷為文字，由源流、式樣、形狀、流鑿、泥色、品匯、大小、理趣、款識、真贗、無款、銜捏、別種、用意等14章節，系統論述茗壺的歷史與製藝、品賞等；下卷為圖式，包括壺形與款識等。

觀公正的對待史料，希望藉此對紫砂壺的「鑑別與欣賞」有更客觀公正的根據與論述。

## 研究動機

紫砂壺開始廣泛的流行於明萬曆年間，此時的明代社會文化發展以「文人文化的流行」為重要的特色，而物的賞玩，尤其是古玩字畫的鑑賞，更是文人文化的重要體現。<sup>13</sup>紫砂壺以工藝品之姿卻成為文士賞玩的文房清翫，且「至名手所作，一壺重不數兩，價每一二十金，能使土與黃金爭價」。<sup>14</sup>張岱(1597-1679)在《陶庵夢憶》也有這樣的記載：「宜興罐以龔春為上，時大彬次之，陳用卿又次之。錫注以黃元吉為上，歸懋德次之。夫砂灌，砂也；錫注，錫也；器方脫手，而一罐一注價五六金，則是砂與錫之價，其輕重正相等焉？然一砂罐一錫注，直躋商彝、周鼎之列毫無慚色。」<sup>15</sup>一把當時工匠所做的紫砂壺，其材質不過是「土」，竟然可與黃金爭價？而它的重量不過數兩，價格竟然直逼商周鼎彝的古代骨董？在當時好像已經習以為常，這是所謂「好事家」使然的「炒作」嗎？還是當時的時尚？

明末工匠憑藉著優良的技藝而獲士林禮遇極為普遍，其中紫砂壺的工匠譜錄傳世最多，和同時期的高級工藝品只能列舉出是少數匠工之名，顯然是有區別的。是什麼區別？

回到紫砂壺本身「物的語境」下，究竟是在什麼樣的社會環境背景下造就出未來 400 年紫砂的傳奇？是意外？還是必然？工匠制度的崩解，工匠又是如何努力闖出自己的名號？是個人主義的抬頭？還是商業的集體運作？在階級意識分明的時代，文人又如何參與紫砂壺的製作，讓紫砂壺亦能擠身珍玩之列？紫砂風格的形成是工匠的匠心獨運？還是文人商人所下的指導棋？還是模仿？模仿對象？

根據學者朱自振對明代茶書的考察發現，儘管在紫砂壺流行的嘉靖萬曆年間，竟遍尋不見「紫砂」二字？紫砂到底又從何而起？同時對於作為第一本宜興

<sup>13</sup> 王鴻泰，〈雅俗辯證—明代賞玩文化與士商關係的交錯〉，《新史學》17:4(台北，2006)，頁 73。

<sup>14</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁 1。

<sup>15</sup> [明]張岱，《陶庵夢憶》(收入伍崇曜編《粵雅堂叢書》第二集，台北市：華文書局，1965)，卷二，〈砂罐錫注〉條，頁 858。

紫砂壺的專論，周高起《陽羨茗壺系》提供了哪些資訊可以讓後世研究者了解宜興紫砂壺的發展？而從全書觀之，可以一窺明末的紫砂壺從生產到消費者手中的真實全貌嗎？以及對未來的影響嗎？書中列舉 31 名工匠並加以分門別流，周高起是以什麼標準為根據？以上這些問題意識將嘗試在下文中加以論述。本研究以明周高起的《陽羨茗壺系》為主要文本，嘗試從社會史的角度切入，試圖捲入當時，對紫砂壺的獨特性格抽絲剝繭，期望能明白紫砂壺興起與流行到底是怎麼一回事，勾勒出明末紫砂壺發展文化的圖像。

### 參考文獻與研究方法

以下是進行本篇研究論文主要參酌的相關研究主題的書目：

〔明〕周高起《陽羨茗壺系》，<sup>16</sup>是目前為止中國第一本有關宜興紫砂壺的專論，更是研究明代紫砂壺發展重要的文獻史料，這是本論文最主要參考的文本。

《陽羨茗壺系》有很多種刊本問世，目前最早的是康熙三十六年(1697)王暉、張潮的《檀几叢書》本，其次是乾隆三十九年(1774)盧文弔手校《盧抱經精鈔本陽羨茗壺系》；其他還有光緒十四年(1888)金武祥《粟香室叢書》本、光緒十六年(1890)馮兆年《翠琅玕館叢書》本、光緒二十三年盛宣懷收入《常州先哲遺書》。本論文採用最早的《檀几叢書》本，從宋伯胤先生對檀本、盧本、金本、馮本、盛本的比較，還是認為檀本最接近原著，<sup>17</sup>所以本文也是採用檀本為版本。

〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，<sup>18</sup>地方志應該是對地方的描述與記錄最為全面，《重刊宜興縣舊志》雖然是清嘉慶年間重新修訂，它是以明代萬曆年間危山所編修的宜興縣志為底本，收集清中期以前與宜興相關的人事時地物，對於明中期以來的宜興應該有更客觀及全面的認識。當然這也是我目前所能引用最早的版本。

楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著，《中國古代茶學全書》<sup>19</sup>一書，收錄自唐《茶經》至清末茶書共 85 種，對於茶學的研究是一部很重要的專著。紫砂壺的

<sup>16</sup> 〔明〕周高起，《陽羨茗壺系》(收入張宏庸編纂《宜興陶藝叢刊》，桃園：茶學文學出版社，1992，據《檀几叢書》本)。

<sup>17</sup> 宋伯胤，《紫砂苑學步》(台北市：盈記唐人工藝出版社，1998)，頁 196-211。

<sup>18</sup> 〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》(收入《中國方志叢書·華中地區·第二十二號》，台北市：成文出版社，1989，據清嘉慶二年刊本)。

<sup>19</sup> 楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著，《中國古代茶學全書》(桂林市：廣西師範大學出版社，2011)。

發展與茶緊緊相連、完全無法獨立於外，本論文受惠於這本專著對歷朝歷代茶書的收錄，可以對中國茶學的發展可以有一個更綜觀的認識，同時對於相關資料的查詢引用也更為便利，節省了許多往返圖書館的時間，可以更專注於文本的解讀與研究。另外，陳宗懋、楊亞軍主編《中國茶經》<sup>20</sup>和陳文華《長江流域茶文化》<sup>21</sup>收錄從生產到文化歷史與茶葉相關的資料，提供了很多可以做為佐證研究的材料，同時某種程度也可以作為傳統對茶文化的認知的參考。吳覺農主編《中國地方志茶葉歷史資料選輯》，<sup>22</sup>這本書吳覺農以其長期在中國農業上對茶葉的重視與關注，以地方志為本蒐羅有關茶葉的點點滴滴的訊息，編輯成冊。這本書按時間地方排列，尤其是各區茶葉產量品種的記錄，對中國茶葉史的發展有更客觀的理解。而這些對本論文的研究有了更科學的根據，亦可避免失之攀鑿附會。

柯律格(Craig Clunas)《長物：早期現代中國的物質文化與社會狀況》<sup>23</sup>一書，主要內容以明代文震亨(1585-1645)《長物志》為例，從物品視角切入藝術史，同時也跨越學科界限，參照社會文化理論，討論明代的「多餘之物」——繪畫、書法、青銅器、瓷器、玉雕以及其他明代仕紳菁英所擁有的文玩用品，考察它們如何被鑑賞使用，如何成為被消費的商品，以怎樣的方式流通、被接受，以及它們在明代社會生活中的意涵。柯律格指出，在晚明時隨著經濟的發展，原本象徵身分地位的土地財富，轉變成為奢侈品的收藏。在書中，柯律格推論在明末清初最昂貴的瓷器可能是宜興的紫砂壺，<sup>24</sup>但卻對同列奢侈品之林的紫砂壺沒有太多的著墨。本文將嘗試以其理論為基礎，針對紫砂壺作進一步多面向的探討。

卜正民(Timothy Brook)《縱樂的困惑—明代的商業與文化》<sup>25</sup>一書，就如史景遷的評論：「卜正民把明朝的迷人和易變的世界鑲嵌在一個清晰的概念和編年框架上」，以四季的時間流轉來描寫商業在明代社會所產生的影響，這種寫作的方式也影響了我對紫砂壺的發展有了更具啟發性的觀點，本論文嘗試從《陽羨茗壺系》中對工匠及其作品的評價中，歸納出每一個時期的發展特色，這個部分在有關明清時期紫砂壺發展文化的專書或研究中幾乎很少人涉及，對本論文而言，是

<sup>20</sup> 陳宗懋、楊亞軍主編，《中國茶經》(上海：上海文化出版社，2014，據2011年修訂版)。

<sup>21</sup> 陳文華，《長江流域茶文化》(武漢市：湖北教育出版社，2004)。

<sup>22</sup> 吳覺農主編，《中國地方志茶葉歷史資料選輯》(北京市：農學出版社，1990)。

<sup>23</sup> [英]柯律格，高晰丹、陳恆譯，洪再新校，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015)。

<sup>24</sup> [英]柯律格，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》，頁118。

<sup>25</sup> [加]卜正民，方駿、王秀麗、羅天佑合譯，《縱樂的困惑—明代的商業與文化》(台北市：聯經出版公司，2004)。

一種新的突破。另外，卜正民的《縱樂的困惑》這本書，利用各種資料包括：「木刻、地方志、數據和(甚至)文人對商業的抱怨」<sup>26</sup>有點像小說般將描繪出明代的商業與文化，為本論文在資料的運用上開啟更寬廣的視野。

巫仁恕《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》<sup>27</sup>一書，主要是探討消費文化，書中指出晚明所以會形成普遍的奢華消費現象，除了經濟因素之外，思想的變遷也很重要。他認為，情慾觀的盛行正好與奢侈消費的風行重疊，可見情慾觀和晚明社會的消費風氣，有極微妙的關聯性。從這個點上出發，《金瓶梅》裡對於西門慶奢靡生活中食衣住行上點點滴滴的描寫，正好可以互為印證。尤其是西門慶那種暴發戶的炫耀式消費，透過周高起的文字，我們也可看到活生生的發生在紫砂壺的消費文化上。蔡國梁《金瓶梅的考證與研究》<sup>28</sup>這本書中，提供了明代奢侈品的價格，正為本論文對於紫砂壺作為奢侈品的討論，有很大的助益。

徐泓〈明末社會風氣的變遷—以江浙地區為例〉<sup>29</sup>一文指出，明代中期受到商品經濟的發展與擴張，奢侈風氣興起；這股風潮到了明末更是縱肆無忌，卻更加刺激了商業的發展，商品的交換頻繁，及促進商品的提升。本論文藉以考察晚明的紫砂壺，發現紫砂壺儘管是屬於文人的工藝品，卻在這股風氣中發展出屬於自己的經典文化。本論文以這篇經典的研究所提出的奢靡風氣下社會變動作為基礎，讓晚明紫砂壺的發展有了更清晰的脈絡可循。

王鴻泰〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉<sup>30</sup>一文，「閒」、「雅」是晚明文人雅士在經營生活上最重要的兩大元素，透過這篇研究的剖析，讓本論文在討論「紫砂壺何以成為文人雅士在旅遊活動的遊具或是書房的清玩」這件事，有更清楚的面向。

王鴻泰《明清感官世界的開發與慾望的商品化》<sup>31</sup>一文，從社會文化的角度考察明清的侈靡之風，發覺最具特色的部分是「商品經濟的發達」，即「商品化」機制一旦與人的慾望相呼應時，對當時社會產生了哪些變化。這篇研究專文，尤其在慾望商品化部分，提供筆者在晚明時期「商品化」的觀點及考察重點，對於

<sup>26</sup> [加] 卜正民，《縱樂的困惑—明代的商業與文化》一書，在 2000 年獲得美國「李文森中國研究最佳著作獎」，此段文字採自 2000 年李文森圖書獎頒獎辭摘要。

<sup>27</sup> 巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》(北京：中華書局，2008)。

<sup>28</sup> 蔡國梁，《金瓶梅考證與研究》(陝西人民出版社，1984)。

<sup>29</sup> 徐泓，〈明末社會風氣的變遷—以江浙地區為例〉，《東亞文化》24(首爾，1986)，頁 83-110。

<sup>30</sup> 王鴻泰，〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉，《故宮學術季刊》22：1(台北，2004)，頁 69-97。

<sup>31</sup> 王鴻泰，〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉，《明代研究》18(台北，2012)，頁 105-143。

晚明時作為奢侈品的紫砂壺的討論相當的有助益；本論文同時參考羅鋼主編《消費文化讀本》，<sup>32</sup>這本書提供了西方在資本主義下對於「消費」的觀點，尤其是伊戈爾·科普托夫（Igor Kopytoff）的《物的文化傳記：商品化過程》這篇論文，以「傳記」考察商品的形成，也讓當時紫砂壺發展過程中一些曖昧不明的情況有了一個清晰的輪廓。本文將針對紫砂壺，在王鴻泰「慾望商品化」的觀點下，嘗試解構紫砂壺的「商品」性格，做各種面相的討論。

王鴻泰《雅俗的辯證—明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯》，<sup>33</sup>這篇經典文章將明代後期透過藝品的交易賞玩促成文人與商人的交雜，所觸發的「雅俗辯證」有非常精采的論述與論證，尤其是「將代表雅文化的賞玩文化發展，放在代表俗世力量的市場機制下討論」，為本文提供了一個跳脫傳統儒家思想框架的思維，從商業功利的觀點來觀察紫砂壺，讓晚明時期紫砂壺的發展文化有了更具體的輪廓，也讓許多的現象有了更合理的解釋空間。本文將在這樣的基礎上，考察紫砂壺在「商品」與「藝品」間的游移，嘗試勾勒出文人與商人之間的關係，這方面也是目前針對紫砂壺的研究部分較少涉獵。

儘管晚明時只有一本《陽羨茗壺系》有關於紫砂壺的專論，其餘相關資料多半散佈在文學作品中，所幸後繼者清代著名的收藏家吳騫(1733-1813)所編著的《陽羨名陶錄》<sup>34</sup>將清乾隆以前能蒐羅的相關資料做了一番整理與記錄，民初李景康《陽羨砂壺圖考》也有一些補述，為本研究提供了便利性的資料收集及研究思考方向。陳詩啟的《從明代官手工業到中國近代海關史研究》<sup>35</sup>和羅麗馨的《十六、十七世紀手工業的生產發展》<sup>36</sup>對於明代工匠制度崩解促進商業活動活絡，商品的交換頻繁，促使貨幣的權力加大，對於紫砂壺的生產從起源到盛行，其發展的背景有更全面的認識，更重要的是提供了大量資料來源可供參考。傅衣凌的《明代江南市民經濟試探》<sup>37</sup>也提供了當時的經濟發展下更多的面向。另外，在東方，不論是官場上或商場上，所謂人脈所建構起「社交圈」應該是金錢與權力交錯的網絡，也是商品流通的重要管道。地方志及族譜的應用應該對於《陽羨

<sup>32</sup> 羅鋼、王中忱主編，《消費文化讀本》（北京：中國社會科學出版社，2003）。

<sup>33</sup> 王鴻泰，〈雅俗的辯證—明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，頁 74-143。

<sup>34</sup> 〔清〕吳騫，《陽羨名陶錄》（收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011）。

<sup>35</sup> 陳詩啟，《從明代手工業到中國近代海關史研究》（廈門大學出版社，2004）。

<sup>36</sup> 羅麗馨，《十六、十七世紀手工業的生產發展》（臺北市：稻禾出版社，1997）。

<sup>37</sup> 傅衣凌，《明代江南市民經濟試探》（上海人民出版社，1957）。

茗壺系》中所譜錄多名工匠及士紳，其中錯綜複雜的人際網絡或許會有更進一步的認識。

本論文以晚明時期紫砂壺的發展文化為研究的出發點，以明人周高起《陽羨茗壺系》為主要文本，並大量採用地方志與茶書及筆記作為第一手參考文獻，同時還採用故宮所珍藏的文人(茶)畫，希望透過圖像對當時紫砂壺的發展做影像的呈現，能對明代宜興紫砂壺有更全面的理解。因本論文以討論「社會文化現象」為主，不涉及考古部分及文物風格分析，儘管從上個世紀末(1990 年左右)開始到現在，有關紫砂壺的出土及其研究成果已經相當豐富，但限於本人所學，因此本論文將範圍限縮於「社會文化史」部分，藉此更凸顯出晚明時期紫砂壺獨特的性格。

綜合以上參考文獻及研究成果，其實發現紫砂壺的發展文化是晚明時期的產物，本研究嘗試以多面向、企圖描繪出更趨於真實的紫砂壺。本論文的章節安排如下：

第一章〈晚明宜興地區的面貌重塑〉，本章先從認識「發生紫砂壺」的宜興開始，嘗試進入十六、十七世紀時的宜興，想像當時是在怎樣的地理環境及社會背景下，如何發展出深具文人特色的紫砂壺。研究方向以地方志及周高起的《陽羨茗壺系》為主要文本相互對照，期望藉此重塑明末宜興地區的面貌。

第二章〈紫砂壺的登場〉，本章主要是以周高起《陽羨茗壺系》為文本，探討宜興紫砂壺崛起的時間與社會背景，企圖演繹出紫砂壺在明代的發展情況。本章同時還應用故宮所珍藏的文人(茶)畫，希望透過圖像對當時紫砂壺的發展做影像的呈現，能對明代宜興紫砂壺更具體的理解。

第三章〈作為奢侈品的紫砂壺〉，本章主要是探討宜興紫砂壺的商品性格，尤其在奢靡風氣日熾的晚明，期望從文人眼中及商業環境中更精確的描摹出作為「奢侈品」的宜興紫砂壺，及在當時所參與的歷程。

第四章〈明代紫砂壺的工藝發展〉，本章將透過周高起《陽羨茗壺系》、周容《宜興瓷壺記》、吳梅鼎《陽羨茗壺賦並序》三個文本，從礦土的開採、紫砂壺的製作的工序及工具的運用、紫砂造型的檢視，藉此三人之眼，透視明代的紫砂工藝的發展情況。

## 研究成果

透過對紫砂壺「物的語境」的重建，將明代紫砂壺歸納出發展文化歷史；並藉由紫砂壺從製作到商品化的過程中，揭露出社會風氣對於紫砂壺的深刻影響，展現紫砂壺的文化價值。紫砂壺作為商品、奢侈品方面的研究，在學術研究上很少涉及，期望藉以本論文的研究，令讀者對於紫砂壺有更真實的認識。

## 第一章 晚明宜興地區的面貌重塑

十六、十七世紀，因經濟作物的開發、工鐵原料的新開採，水路交通網的建立，手工業生產成地域性的發展特別明顯。<sup>38</sup>宜興自唐代以來以貢茶著稱，明中葉後發現以「紫砂泥」所生產的茗壺因具有良好的胎泥特性及宜茶性，從明代中葉以後開始大受歡迎。這個單元，先從認識「發生紫砂壺」的宜興開始，嘗試進入十六、十七世紀時的宜興，想像當時是在怎樣的地理環境及社會背景下，如何發展出深具文人特色的紫砂壺。研究方向以地方志及周高起的《陽羨茗壺系》為主要文本相互對照，期望藉此重塑明末宜興地區的面貌。

### 第一節 文獻上的宜興

#### 宜興地名沿革

宜興，自古以來有荊溪、荊邑、陽羨、義興之名，《重刊宜興縣舊志》中〈疆域志·沿革〉有完備的描述：

唐虞夏商周時地屬揚州。周初屬吳，元王四年(473B.C.)越勾踐滅吳，遂屬越。顯王三十六年(333B.C.)，楚威王滅越，又屬楚。秦并楚置會稽郡，始為陽羨縣以屬之。漢高帝十二年(195B.C.)，以縣為陽羨侯封國(荊令尹靈常以從擊英布封)，仍屬會稽郡。文帝十二年(169B.C.)國除仍為縣。光武時為陽羨邑，順帝永建四年(129)，邑人周嘉上書，以吳越國周旋萬一千里，浙江山川險，求得分置，遂析浙江以東為會稽郡，浙江以西為吳郡，以陽羨屬焉。三國吳寶鼎元年(266)，析吳郡之陽羨、永安、餘杭、臨水、烏程，及丹陽郡之故障、安吉、原鄉、於潛，凡九縣置吳興郡統之。晉惠帝永興元年(304)，以周玘三興義兵討賊有功，割吳興之陽羨並長城縣之北鄉。……，又分丹陽之永世，置陽羨、義鄉、國山、臨津、永世、平凌凡六縣，立義興郡以表玘之功，屬揚州。……。隋文帝開皇九年(589)，廢義興郡，改陽羨縣為義興縣，省義鄉、國山、臨津三縣入之，屬常州府(常州後改為毘陵郡)。……。宋太宗太平興國元年(976)，避諱改義興為宜興縣。……。

<sup>38</sup> 羅麗馨，《十六、十七世紀手工業的生產發展》，頁1。

國朝(清代)因明舊制縣屬常州府。雍正二年(1724)，兩江總督查弼納以宜興賦重事繁，題請分為兩縣；三年(1725)析宜興縣輿圖，置荊溪縣，並隸常州府。<sup>39</sup>

宜興古稱荊邑，春秋時屬吳。秦始皇二十六年(221B.C.)建縣，改荊邑為陽羨縣。西晉太安二年至永嘉四年(303~310)，朝廷為表彰周玘(周處長子)三興義兵平亂之功，設置義興郡，屬揚州。隋開皇九年(589)，改稱義興縣，屬常州。宋太平興國元年(976)，為避趙光義諱，改為宜興縣，屬常州。明清時期，沿用宋代宜興之名，隸屬常州府，<sup>40</sup>到清雍正四年(1726)正式分為宜興、荊溪二縣。從歷史沿革可以知道因其所在位置，所以「揚州」、「會稽」、「吳興」、「常州」這幾個地名也與宜興有著密切的關係。轄區範圍為今天中國江蘇省宜興市一帶。

《重刊宜興縣舊志》中有一幅「全境圖」(圖一之2)，根據〈全境圖說〉所引，這幅地圖是根據明萬曆年間徐顯卿和王升所編修的《宜興縣志》「詳加考核，綜諸尺幅之中」重新劃定。主要的差異在於縣界的界定有些微的差距，差異不大，尤其在自然山川上，四十年間<sup>41</sup>並無太大的變動。所以從全境圖上應可看出明清時宜興縣(指清雍正三年前)的地形地貌與轄區範圍。對比今日宜興市行政區地圖，可以清楚的知道宜興的所在：江蘇省的南方，太湖的西岸(參考圖一之1)。

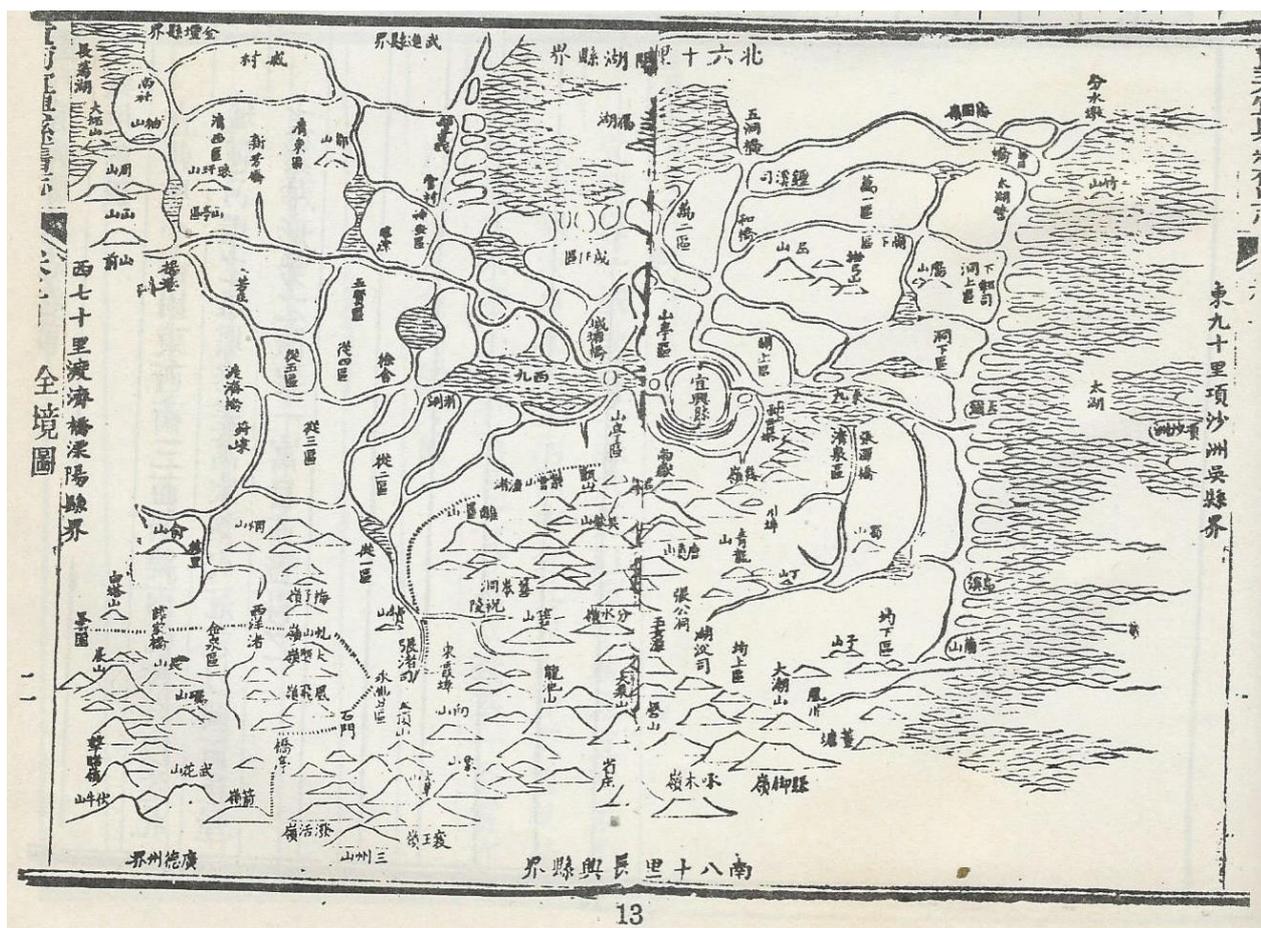


(圖一之1)現在宜興市行政地圖中相對地理位置圖

<sup>39</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之一，〈疆域志·沿革〉，頁20-21。

<sup>40</sup> 在明代，常州府屬於南直隸，下轄武進縣、無錫縣、江陰縣、宜興縣等四縣。參考(圖一之2)。

<sup>41</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷首，〈凡例〉，頁6。凡例中定義：「宜興縣舊志」指的清雍正三年以前所編修的縣志，這次《重刊宜興縣舊志》是以明徐顯卿所編修的縣志為底本，再增補往後四十年的人事地物為範圍。



(圖一之2)宜興縣全境圖

說明：圖中可見宜興位於太湖西岸，南與浙江長興以山為界，西北以滬湖與武進(舊志作無錫)為界。按：武進現今是中國江蘇省常州市轄下的一個市轄區。

資料來源：《重刊宜興縣舊志》<sup>42</sup>。

### 地形地貌(地理環境)

明清時期的宜興的地形地貌又如何呢？《重刊宜興縣舊志》之〈武備志·扼塞〉云：

宜邑山川之險，東北分水堰，西北滬子湖，南阻銅官、離墨諸峰，東南由湖沒諸山達長興界，西南由張渚諸山達長興、廣德界，其東面則自上百瀆至下百瀆，俱濱太湖，波濤險塞，惟西面路稍平夷，直達漂陽界。然長蕩湖、大圩山阻其西北，載埠、白塔諸山阻其西南，誠所謂四塞之地也。<sup>43</sup>(按，參考圖一)

宜興四周有著山川湖泊為屏障。北部是屬平原地區：東北多水路，設置水堰用來

<sup>42</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷首，〈全境圖說〉，頁13。

<sup>43</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之六，〈武備志·扼塞〉，頁184。

灌溉農作；西北有滬子湖與武進為界，所謂滬湖是指淺水的湖泊，地勢較為低窪。東部與太湖相連，南部有山嶺與浙江為界。西面路面較平坦與常州的溧陽、金壇相毗。有人形容這樣的「四塞之地」彷彿桃花源，而身為宜興人的沈暉(1439-1518)<sup>44</sup>這樣談論自己的故鄉：

宜興之為縣，西南據萬山，東北距五湖。而五湖者，則禹貢所謂震澤，雄跨常、蘇、吳三郡，中有七十二峰，旁通諸溪瀆，已達於江海，波濤浩瀚，林豁深密，最為盜賊淵藪。自宋元以來，濱湖各立水寨，已固備禦。<sup>45</sup>

宜興濱臨太湖，主要藉由東北的水路與外界往來，甚至達於海外。五湖就是太湖，明清以來的江南，大抵為太湖四周所包含的蘇、松、常、鎮、杭、嘉、湖等七府。這個區域不僅是國家的財賦重地，也是農工商發展的經濟中心。宜興在明中期就已經是個物產豐饒且對外交通聯繫便利的地方。曾任常州通判，嘉靖著名的散文家王慎中(1509-1559)<sup>46</sup>初次到宜興驚艷之餘寫下了這段記錄：

予初行縣至義興，入其境，故而美之曰：「此非吳地與？何其風景物象不類吳中也。」及其縱而游之，益以得其美焉。其山水之勝者，往往幽邃而曠遠，明秀而靜靈。至於草木泉石亦皆發色，含氣而有餘光，與夫澶澶綺靡，腴衍而麗者，大不同焉。予愛而異之意，必有魁奇特拔之人，應而出者，以鍾其美而圖謀所志祇著，其為幽人隱士棲遁之所宜。<sup>47</sup>

嘉靖(1522-1566)時，社會侈靡之風已起。王慎中來到宜興，感到此地與吳地不同，幽邃曠遠，更顯得有股靈氣，雖然鄰近吳地，卻和吳地的俗氣大不相同。宜興「山川之秀、民物之盛、風俗之醇」<sup>48</sup>基本上是當時的共同看法，其景色秀麗，很適合幽人隱士作為棲遁之所；加上地形上屬於「四塞之地」，對外聯繫以東北水路及西面陸路為主，非全境皆可四通八達，才有桃花源的聯想。

## 風俗民情

宜興受到地理環境的影響，在風俗民情方面和吳地比較就顯得樸質醇厚，徐

<sup>44</sup> 沈暉，字時暘，直隸常州府宜興縣人，《重刊宜興縣舊志》卷之七〈選舉志·進士〉，頁193：「工部侍郎有傳。」。

<sup>45</sup> 〔明〕沈暉，〈警樓記〉，頁187。

<sup>46</sup> 王慎中，字道思，號遵岩居士，後號南江。明代詩人、散文家，嘉靖八才子之首。

<sup>47</sup> 〔明〕王慎中，〈雙溪詩集序〉，頁445。

<sup>48</sup> 〔明〕危山，〈重刊宜興縣志序〉，頁1。

顯卿(1537-1602)<sup>49</sup>在〈重刊宜興縣志舊序〉說道：

蓋古人所謂土風，以道德為重者，如此宜之風俗志所稱「古直淳遜」。至於今不無小異，然視他邑，鮮情窳淫，侈奇衰點偽之習。齊民盡力，農桑巨室，無歌舞聲艷。又以僻故，不甚被兵革，舊家大族，能根據數十世以上所從來，相保不艾，要在長吏，率先而訓植之。<sup>50</sup>

徐顯卿在朝為官，曾於萬曆七年到九年(1579-1581)期間回到家鄉宜興在芙蓉山養病，<sup>51</sup>這是他所認知的宜興，他認為當地民風「古直醇遜」由來已久，百姓致力農耕、不好聲色，加上偏僻封閉的地理條件，故鮮少受到戰亂兵戎的波及，當地巨室大族皆能因此綿延數十世，不必因躲避戰禍而顛沛遷徙。而宜興在這些世族「相保不艾」的影響下，不論是風俗民情或是政治文化經濟都深深烙下世族的影響力。

宜興從秦漢發展以來，由於地理環境的影響，戰亂鮮有，不少世族大家在此定居。明末四公子之一的陳貞慧(1604-1656)<sup>52</sup>一族就是從宋代遷徙至宜興，定居數百年的大家族。根據其子陳維崧(1626-1682)<sup>53</sup>在〈敕贈徵侍郎翰林院檢討先府君行略〉中談到他們陳家是：「自宋大儒止齋公居永嘉，由永嘉徙義興，生倉四公。倉四公生四子，五傳生衛輝丞弘甫公，由湖南徙亳村。」<sup>54</sup>止齋公就是南宋大儒陳傅良(1141-1203)<sup>55</sup>，陳傅良作為陳貞慧宗族在宜興的始遷祖，傳到陳維崧已經是第十五代，歷經超過 400 年。周高起《陽羨茗壺系》中所提及的吳仕(頤山)家族，也是宜興著名的仕宦家族。據《宜荊吳氏族譜》記載：明朝吳仕的曾祖吳以德，祖父吳玉，父吳綸，經歷幾代人的努力經營傳承，到吳綸時已家產豐厚，擁有「田萬畝，山萬峰，園以畦計，泉池以泓計，樹株計，竹獲葦數千，牛羊蹄千，僮指千。」<sup>56</sup>

<sup>49</sup> 徐顯卿，宜興人，生於嘉靖十六年(1537)，卒於萬曆三十年(1602)，隆慶二年(1568)進士。著有《天遠樓集》二十七卷，《四庫總目》王穉登為之序。關於其事蹟多失載，有徐顯卿宦跡圖及詩序傳世。

<sup>50</sup> 〔明〕徐顯卿，〈重刊宜興縣志舊序〉，頁 3。

<sup>51</sup> 〔明〕徐顯卿，〈重刊宜興縣志舊序〉，頁 3。

<sup>52</sup> 陳貞慧(1604-1656)，字定生，明宜興人。讀書砥行，傾家財以交天下士，與冒襄、侯方域、方以智稱為四公子。福王時，馬士英、阮大鍼等秉政，乃構陷貞慧等，囚之於獄。旋得釋。明亡，隱居不出。著有《秋園雜佩》、《八大家文選》等書。

<sup>53</sup> 陳維崧(1626-1682)，字其年，號迦陵，江蘇宜興人。明末清初詞壇第一人，「陽羨詞派」領袖。

<sup>54</sup> 〔清〕陳維崧，〈敕贈徵侍郎翰林院檢討先府君行略〉，頁 101。

<sup>55</sup> 陳傅良(1141-1203)，字君舉，號止齋，浙江溫州瑞安澗村人。南宋時期著名學者。

<sup>56</sup> 轉引自邢娟(宜興市美術館副館長)，《解密五百年沉浮的吳氏家族》。

<http://www.worldwu.com/Article/news/Archaeological/201111/11958.html>

但其實從嘉靖(1522-1566)以後，由於商品經濟的發展與擴散的衝擊，宜興原來古直醇遜的風氣開始轉變，<sup>57</sup>儘管曾為三魁之邑，<sup>58</sup>也無法置身於這股風氣之外。根據地方志紀錄，正統(1436-1449)年間，宜興還是風氣純樸，「不事浮華罕為商賈，耕稼自給」，「男子不遠遊，婦女不出遠門，士夫不衣紋繡，不乘輿馬」。但是到了萬曆(1572-1620)年間，宜興的風氣則「漸澆漓，冠蓋輿衛，以非分而交聘，庖俎珍麗以侈富而相高。」<sup>59</sup>也與吳地無異了。

### 土產：陽羨茶

宜興自古以生產「貢茶」聞名。《宜興縣舊志》重刻雍正間本卷三〈雜稅〉：

國朝，歲貢芽茶一百斤。貢茶，舊典也。唐以前無考，自唐御史大夫李栖筠<sup>60</sup>守常州，有山僧獻陽羨佳茗，野人陸羽以為芬芳冠絕他境，可薦上方，棲筠從之。遂置茶舍，歲貢陽羨茶萬兩，此其濫觴耳。宋時因之。元貢薦新茶九十斤，貢金字末茶一千斤，芽茶四百一十斤。明時，貢薦新細芽茶一百斤。續郡志云：洪武十年，歲貢芽茶四十斤，葉茶一萬三千斤。後，案額裁減，止進芽茶，南京禮部二十斤，各茶戶辦納。本朝因之，止貢芽茶一百斤。每歲穀雨前一日，縣官祭山神開園，則取入簞，自縣起程，赴司府驗明，候布政司拜表，發解到部，立有定限。明時，于里甲內簽點解戶四名，遵限解交禮部，掣取批回。國朝革除民解，專委張渚湖洲巡司輪年領解。<sup>61</sup>

這一段記載，從茶葉的數量的變化看到歷代飲茶文化的不同之處。宜興從唐代中期以後就開始成為皇家貢茶的重要來源，因為陸羽的推薦，在唐大歷年間(766-779)陽羨茶開始成為貢茶。宜興貢茶內容一直到元代有了改變，從唐代團餅到元代增加了芽茶部分，明洪武十年(1377)葉茶部分高達一萬三千斤。芽茶與葉茶皆屬散茶，以茶葉的老嫩程度來區分。<sup>62</sup>從這段文字已可見，散茶從元代以後得到快速

<sup>57</sup> 徐泓，〈明末社會風氣的變遷—以江浙地區為例〉，頁 94。

<sup>58</sup> 〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之一，〈疆域志·風俗〉，頁 45。

<sup>59</sup> 〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之一，〈疆域志·風俗〉，頁 45。

<sup>60</sup> 李栖筠(719-776)，字貞一。趙郡贊皇縣(今河北趙縣)人。唐朝中期名臣，中書侍郎李吉甫之父、太尉李德裕之祖父。

<sup>61</sup> 《宜興縣舊志》重刻雍正間本十冊卷三〈雜稅〉，轉引自吳覺農主編《中國地方志茶葉歷史資料選輯》，頁 54。

<sup>62</sup> 陳宗懋、楊亞軍主編，《中國茶經》，〈茶產品篇〉，頁 138：「元代團茶逐漸被淘汰，散茶

的發展，終究於明洪武二十四年(1391)九月，明太祖朱元璋詔：「建寧歲貢上供茶，罷造龍團，聽茶戶惟採芽茶以進，有司勿與。」<sup>63</sup>從此貢茶廢掉團茶改以散茶進貢，改變了喝茶的方式及習俗，同時也改寫了茶文化。

宜興的茶區主要分布在縣的西南方向的山區，《重刊宜興縣舊志》〈山川〉有詳盡的記載：

南嶽山，在縣西南一十五里，即君山之北麓。孫皓既封國，遂禪此山為南嶽，其地即古陽羨產茶處。…茗嶺山，一曰閩嶺，在縣西南八十餘里，山脊與長興分界，舊多茶，較離墨尤勝，俗稱廟前、廟後茶者是。…離墨山，在縣西南五十里，九嶺相連，高一百二十五仞，臨蒲墅蕩東。相傳仙人種離墨得道於此，故名。山頂產佳茗，芳香冠他種。…唐貢山，在縣東南三十五里，臨罨畫溪，以唐時產茶入貢，故名。金沙泉，即在山下。…啄木嶺，在縣東南七十里，唐湖、常二守貢茶相會之地。<sup>64</sup>

在明代晚期宜興最有名的茶是洞山出產的芥茶。陳貞慧(1604-1656)在《秋園雜佩》裏也談到：「陽羨茶數種，芥茶為最，芥數種，廟後為最。」<sup>65</sup>芥茶怎會如此珍貴呢？明初廢止團餅改貢芽茶以後，芥茶不趨炒青大流，獨保甌蒸殺青工藝而聲名大噪。<sup>66</sup>產量非常稀少，芥茶是「色淡黃不綠，葉筋淡白而厚」，味道是「香幽色白，味冷雋」<sup>67</sup>而為吳中所貴，在《中國古代茶學全書》中有關明清茶書有關於芥茶的記載的就有五本，<sup>68</sup>其中熊明遇（1579-1649）<sup>69</sup>的《羅芥茶記》是第一本芥茶的專論，主要是記述浙江境內長興的羅芥茶；<sup>70</sup>周高起《洞山芥茶系》是繼熊明遇之後，而主要記述宜興這一側的洞山的芥茶。從周高起的文中可以感受到作者對於市場上芥茶的真偽好壞十分介意，所以為芥茶列分等級，清楚標示產地和製作工序，以及教導如何飲用；考察《洞山芥茶系》全文其寫作的架構及其

得到較快的發展，當時製造的散茶，因茶鮮葉老嫩程度不同而分兩類，即芽茶和葉茶。」

<sup>63</sup> 據《明大政紀》記錄，轉引自《中國茶經》，〈茶史篇〉，頁45。

<sup>64</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之一，〈疆域志·山川〉，頁21-27。

<sup>65</sup> [清]陳貞慧，《秋園雜佩》，〈廟後茶〉條，頁8951。

<sup>66</sup> [明]許次紓，《茶疏》，〈芥中製法〉條，頁276：「芥之茶不炒，甌中蒸熟，然後烘焙。」

<sup>67</sup> [明]周高起，《洞山芥茶系》，頁603。

<sup>68</sup> 參考《中國古代茶學全書》目錄，明代：許次紓《茶疏·芥中製法》、熊明遇《羅芥茶記》、周高起《洞山芥茶系》、馮可賓《芥茶箋》；清代：冒辟疆《芥茶匯鈔》。【按，另外還有一本周慶叔《芥茶別論》一書最早著錄於清代陸廷燦《續茶經》之〈九茶之略〉的「茶事著述名目」，僅有名目內容已經失傳。】

<sup>69</sup> 熊明遇(1579-1649)，字良孺，號壇石，江西南昌進賢人。明萬曆二十九年（1601）進士，授長興知縣。四十三年(1615)歷任兵科給事中、福建僉事、寧夏參議。

<sup>70</sup> [明]熊明遇，《羅芥茶記》，頁374。

目的與《陽羨茗壺系》似乎相去不遠。

由於散茶較團餅茶更能體現茶的真味，加上「旋瀾旋啜」更為簡單方便，很快就成為飲茶方式的主流。田藝衡<sup>71</sup>的《煮泉小品》(1554年撰)上說：「茶之團者、片者，皆出於碾磑之末，既損真味，復加油垢，即非佳品，總不若今之芽茶也，蓋天然者自勝耳。」<sup>72</sup>許次紓(1549-1604)的《茶疏》(1597年成書)也說：「古人製茶，尚龍團鳳餅，…不若近進製法，旋摘旋焙，香色俱全，尤蘊真味。」<sup>73</sup>文震亨(1585-1645)《長物志》說：「而我朝(明代)所尚又不同，其烹試之法亦與前人異，然簡便異常天趣悉備，可謂盡茶之真味矣。」<sup>74</sup>

飲茶的方式改變，茶具也跟著產生變化，舊時飲用末茶的茶具，如茶碾、茶羅、茶筴…等，因為葉茶改為沖泡不再須要研磨擊拂，也隨著末茶的廢置而消逝。而因為「壺以砂者為上，蓋既不奪香又無熟湯氣」，<sup>75</sup>「壺供真茶，正在新泉活火，旋瀾旋啜，以盡色聲香味之蘊」，<sup>76</sup>所以特別是來自宜興的紫砂壺，開始成為茶器的新貴。

#### 特殊景觀：宜興窯

蜀山山下火開窯，青竹生煙翠竹銷。笑問山娃燒酒杓，砂坯可得似椰瓢。

～王叔承〈荊溪雜曲〉<sup>77</sup>

十六世紀末，明代詩人王叔承(1537-1601)<sup>78</sup>來到宜興，把對宜興的印象以《荊溪雜曲》七言絕句給記錄了下來。詩人寫道：蜀山窯主要是以宜興當地盛產的青竹為主要燃料，燒造出的陶瓷製品，在明代嘉靖、萬曆年間(公元1522-1622年)，吸引各地商販雲集。《重刊宜興縣舊志》卷一〈土產〉有這樣一條記載：

茗壺，產蜀山川埠諸山窯。及花瓶、水注之屬，初用紫泥素質，今用五彩彩釉，俱極精巧。<sup>79</sup>

<sup>71</sup> 田藝衡，字子藝，明末錢塘人。曾任應天府學教授，博學，工詩文。

<sup>72</sup> [明]田藝衡，《煮泉小品》，〈宜茶〉條，頁185。

<sup>73</sup> [明]許次紓，《茶疏》，〈古今製法〉條，頁275。

<sup>74</sup> [明]文震亨，《長物志》，卷十二，〈品茶〉條，頁87。

<sup>75</sup> [明]文震亨，《長物志》，卷十二，〈茶壺〉條，頁89。

<sup>76</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁5。

<sup>77</sup> [明]王叔承，〈荊溪雜曲〉，頁921。

<sup>78</sup> 王叔承(1537-1601)明詩人。初名光允，字叔承，晚更名靈嶽，字子幻，自號昆侖承山人，吳江人。喜遊學，縱遊齊、魯、燕、趙，又入閩赴楚。

<sup>79</sup> [清]阮升基修，甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之一，〈疆域志·土產〉，頁50。

原來是宜興蜀山和川埠所生產的紫砂茗壺讓商賈趨之若鶩，不遠千里而來。《重刊宜興縣舊志》指出：「業窯器者在丁山蜀山諸山」，<sup>80</sup>「蜀山在縣東南三十八里」、「丁山在縣東南三十五里」、「黃龍山在丁山東，青龍山在黃龍山東，產黃石者曰黃龍山，產青石者曰青龍山，二山相近」。<sup>81</sup>參考(圖一之2)，就可以清楚的看到丁山與蜀山之間隔著一條河流，一個在河西一個在河東，這條河現在叫蠡河，古稱罨畫溪，《重刊宜興縣舊志》中稱「蜀山河」。<sup>82</sup>其實早在周高起《陽羨茗壺系》(約成書於1645)就已經有很詳細的記載陽羨茗壺的原料礦場所在：「趙庄」、「蠡墅」、「團山」、「大潮山」，比對現在的地圖，全位於現在的「丁蜀鎮」四周，趙庄就在蜀山的西側，即現在重要的產區「黃龍山」所在；蠡墅在蜀山旁，其羊角山遺址涉及發現紫砂起源；大潮山主要是生產陶餅盞缸缶這類日用品的陶土，在丁蜀鎮的南方。

我們發覺周高起對於紫砂陶土有相當的認識，因為後繼者紫砂壺方面的專書——清吳騫(1733-1813)《陽羨名陶錄》及民初李景康(1890-1960)《陽羨砂壺圖考》在這個部分都沒有進一步的發展只有抄錄，當然這也證明了明末紫砂陶業在宜興發展已經相當的成熟。我們來看看周高起對紫砂泥礦的認識：

嫩泥。出趙莊山，以和一切色，上乃黏臍可築，蓋陶壺之丞弼也。

石黃泥。出趙莊山，即未觸風日之石骨也。陶之乃變硃砂色。

天青泥。出蠡墅，陶之變黯肝色。又其夾支，有梨皮泥，陶現梨凍色；淡紅泥，陶現松花色；淺黃泥，陶現豆碧色；蜜□泥，陶現輕赭色；梨皮和白砂，陶現淡墨色。山靈腴絡，陶冶變化，尚露種種光怪云。

老泥。出團山，陶則白砂星星，按若珠琲，以天青、石黃和之，成淺深古色。

白泥。出大潮山，陶餅盞缸缶用之，此山未經發用，載自吾鄉白石山。(江陰秦望山之東北支峰。)<sup>83</sup>

宜興紫砂陶所用的原料，包括紫泥、綠泥及紅泥三種，統稱紫砂泥。以泥層來區分習慣上分為白泥、甲泥、和嫩泥三大類。白泥和嫩泥應與周高起文中所記錄的「白泥、嫩泥」相同；而甲泥，又稱夾泥，用於製壺的紫砂泥礦就產於甲泥礦中，

<sup>80</sup> [清]阮升基修，甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之一，〈疆域志·風俗〉，頁46。

<sup>81</sup> [清]阮升基修，甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之一，〈疆域志·山川〉，頁26。

<sup>82</sup> [清]阮升基修，甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之一，〈疆域志·山川〉，頁35。

<sup>83</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁4-5。

是所謂的「岩中岩，泥中泥」，為文中所提的「天青泥及其夾支」。紫砂是少數無需添加他物，可獨立成器的泥料。早期紫砂器呈色的效果，主要是由原礦泥本身的各種化學成份含量的差異，以及燒成時火候的高低不同這兩大因素而形成的。進一步檢視周高起這段文字，再再說明，明代陶瓷業對於「紫砂」陶土已經有了很長足的認識，透過不同泥料搭配攪和，可陶冶出各色變化的陶器，這種對陶土的知識與技術，正是他人所難以企及之處，而當時最著名的工匠時大彬因其「諸土色亦具足」，正是具備對泥料的掌握這個優勢，所以成為「大家」。<sup>84</sup>當時的宜興，其陶瓷燒製已經相當的發達與進步，對於泥料的運用也有相當的知識與經驗，對於各種陶器的燒製應該都是進入專業的領域，不論是日用的陶器或是精美的紫砂壺，都有其適用及表現的泥料陶土，而且對於原料的來源也有相當的辨識能力，這都是成熟產業發展的現象。

在當時，宜興除了新型態的「紫砂壺」外，還有一種帶釉的陶器稱之為「宜均」也都聲名在外，谷泰《博物要覽》<sup>85</sup>及王穉登（1535-1612）<sup>86</sup>的《荊溪疏》裡都有提到。<sup>87</sup>萬曆年間，曾兩次到宜興的王穉登則是這樣的描寫當時宜興蜀山的窯場：

蜀山黃黑二土皆可陶，陶者穴火，負山而居，累累如兔窟。以黃土為胚，黑土輔之，作活甌、藥爐、釜鬲、盤盂、敦缶之屬，鬻於四方，利最博。近復出一種似鈞州者，獲值稍高，故土價踊貴，畝踰三十千。高原峻坂，半鑿為陂，可種魚，山木皆童然矣。陶者甬東人，非土著也。<sup>88</sup>

宜興蜀山因出產優質的陶土，吸引了來自南方的浙江移工前來討生活。生產的陶器以日常生活用品的鍋碗瓢盆為主，明中期開始發展的宜均(上釉彩的陶器)獲得好的價格，讓當地的陶土價格直直攀升。詩人形容因「土價踊貴」利之所趨，礦山竟鑿出了埤塘，還可養魚！其實這樣的景觀在許多礦區都可見，這也說明了晚明時期宜興陶瓷窯業的興盛。

<sup>84</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁2。

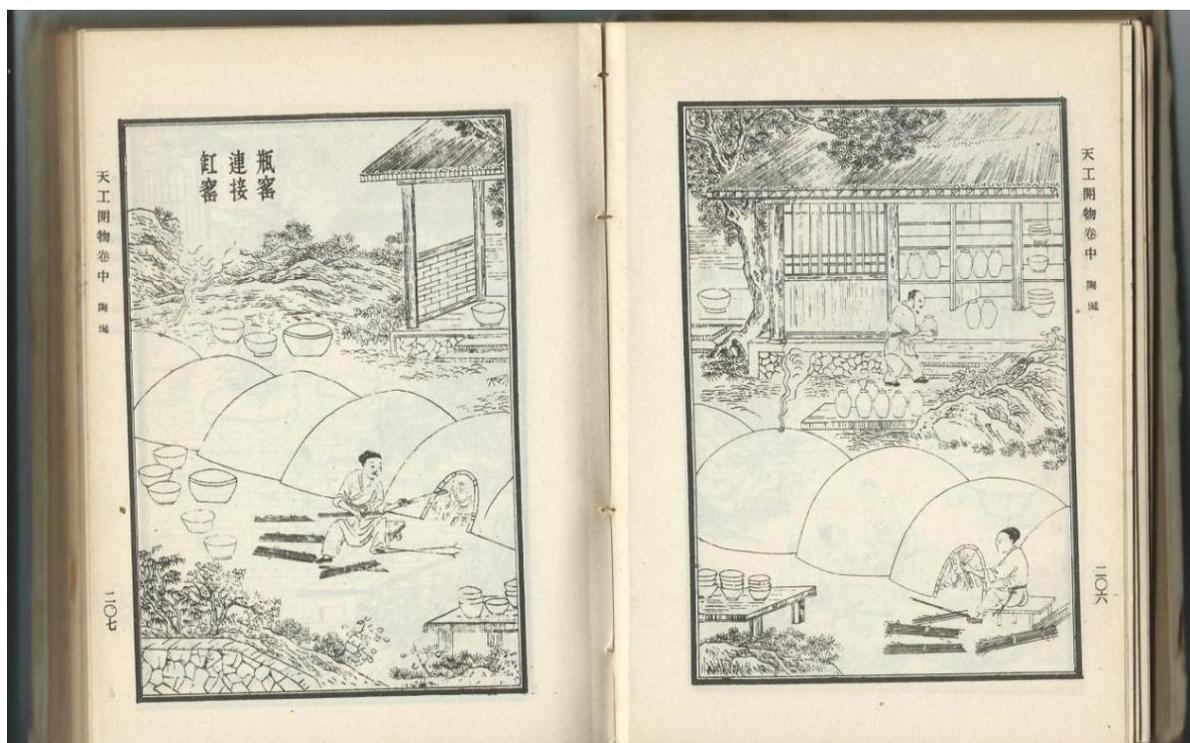
<sup>85</sup> 《博物要覽》書成於天啟（1621-1627）年間，論列古器物、字畫、織繡、印寶等藝術品。【按，參考《欽定四庫全書總目·博物要覽十六卷》，頁3-786。】

<sup>86</sup> 王穉登，就是王稚登，字伯谷，號松壇道士，蘇州長洲人。明朝後期文學家、詩人、書法家。

<sup>87</sup> 中國矽酸鹽學會主編的《中國陶瓷史》，頁395：明谷應泰【按：應是谷泰】《博物要覽》（十六卷）卷二「均窯」條說：「近年新燒，皆宜興砂土為骨，釉水微似，制有佳者，但不耐用。」萬曆年間，曾兩次到宜興的王穉登在其《荊溪疏》裡也提到：「近復出一種似鈞州者，獲值稍高。」【按，以上應是引自吳騫《陽羨名陶錄》卷下〈談叢〉，頁903】。

<sup>88</sup> [明]王穉登，《荊溪疏》，頁903。

王稚登提到蜀山的窯場是負山而居，根據《天工開物》〈陶埏〉：「凡缸、瓶窯不于平地，必于斜阜山岡之上，延長者或二三十丈，短者亦十餘丈，連接為數十窯，皆一窯高一級。蓋依傍山勢，所以驅流水濕滋之患，而火氣又循級透上。」<sup>89</sup>也就是俗稱的龍窯。參考下圖應可做為明末龍窯的參考模型。



(圖二)《天工開物卷》中〈陶埏〉龍窯示意圖<sup>90</sup>

王稚登還特別提到，宜興這裏的陶者是來自「甬東」而非當地人。陶者所指包含製陶和燒陶，明代浙江的陶業衰落，宜興陶業興起，甬東製陶者一部分的人來宜興討生活。「甬」是寧波的簡稱，泛指浙江地區，從這裡也可以看出浙江窯業與宜興窯業的密切程度。

窯業興盛礦物豐富，並不表示說陶土的取得很容易。陶土的採掘一般分為明掘和暗掘。所謂明掘就是露天採礦，王稚登《荊溪疏》提到：「高原峻坂，半鑿為陂，可種魚」就是屬於這種情況。而紫砂素有「岩中岩、泥中泥」的稱號，周高起《陽羨茗壺系》記載：「出土諸山，其穴往往善徙。有素產於此，忽又他穴得之者，實山靈有以司之，然皆深入數十丈乃得。」<sup>91</sup>所指的就是暗掘，因為

<sup>89</sup> [明] 宋應星，《天工開物》，卷中，〈陶埏第七〉，頁 193。

<sup>90</sup> [明] 宋應星，《天工開物》，卷中，〈陶埏第七〉，頁 206-207。

<sup>91</sup> [明] 周高起，《陽羨茗壺系》，頁 5。

礦土深埋底層，常常使用掘井的方式開採，也就是吳梅鼎(1637-1700)<sup>92</sup>〈陽羨茗壺賦並序〉中所謂「宛掘井兮千尋」，<sup>93</sup>可以想像其難度及危險性也相對較高。

## 第二節 明末清初，對紫砂壺崛起的宜興的想像

### 宜興燒造歷史與技術

從考古的資料指出，宜興窯業的歷史發展的很早，而且從無間斷過，《宜興蜀山窯址的發掘》一文的〈引言〉部分做了簡要的說明，可以讓我們對於宜興窯業的發展歷史有一個概括的認識：

宜興燒造陶瓷的歷史很是久遠，駱駝墩、西溪遺址的陶器大概在距今七千年。周代，宜興燒造印紋陶器；魏晉時期，湯渡、南山一帶燒制青瓷；唐代宜興的瓷業中心在新街一帶；宋元時期，西渚地區燒造「韓瓶」；<sup>94</sup>明清以來，陶業中心就轉移到丁蜀地區。<sup>95</sup>

而紫砂器及均陶器的主要成形方法——手工打片成形方法，應該在漢代已經出現，因為在魏晉至唐代(大約 220-907)的窯址中發現：大型的硬陶甕、甌、罐等器多採用手工打片或泥條盤築成形法，在陶類器及青瓷器使用拉坯成形法，推論宜興使用這幾種成形方法至少在漢代已經成熟。<sup>96</sup>

### 宜興紫砂壺生產地的描寫

陶穴環蜀山，山原名獨，東坡先生乞居陽羨時，以似蜀中風景，改名此山也，祠祀先生於山椒，陶煙飛染，祠宇盡墨，按《爾雅·釋山》云，「獨者蜀」。則先生之銳改厥名，不徒桑梓般懷，抑亦考古自喜云爾。<sup>97</sup>

<sup>92</sup> 吳梅鼎，江蘇宜興人，一名雯，字天篆，號浮月，生於明崇禎四年(1631)，卒於清康熙三十九年(1700)。正己【按，宜興吳仕家族重要成員之一】之孫，為弱冠而孤。吳梅鼎工詩詞善書法，精畫山水翎毛，與其兄天石並稱一時。(參考〔清〕阮升基修、甯楷等纂《重刊宜興縣舊志》，卷八，〈文苑〉，頁 331。)

<sup>93</sup> 〔清〕吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁 908。

<sup>94</sup> 韓瓶是一種流行於南宋和元朝時期的瓷瓶，韓瓶外形瘦長，大多高 19cm，最凸處直徑 10cm，瓶口徑 6.3cm。是當時軍隊士兵用於取水的工具，其功能相當於現在的軍用水壺，之所以通稱為「韓瓶」，相傳這種陶罐是南宋名將韓世忠攻打金兵時，軍隊裏的士兵用的汲水器。

<sup>95</sup> 杭濤、馬永強，〈宜興蜀山窯址的發掘〉，頁 44。

<sup>96</sup> 賀雲翱，〈宜興窯初探〉，頁 85。

<sup>97</sup> 〔明〕周高起，《陽羨茗壺系》，頁 2。

宜興紫砂壺的產地主要是在宜興東南三十多公里的丁蜀鎮，蜀山是主要的產地之一。蜀山原名獨山，蘇東坡(1037-1101)在北宋元豐年間(1078-1084)曾經多次來到宜興，元豐七年(1084)寫下《楚頌帖》(又稱橘頌帖)表達想在宜興終老。<sup>98</sup>在遊歷獨山時，覺得當地風景像他的故鄉四川眉山，後人就將獨山改名為蜀山。《重刊宜興縣舊志》記載：「蜀山在縣東南三十八里，一峰屹立，水環其麓，亦名獨山。罨畫溪自南而北至張澤橋入東溪。群山皆在河西，惟蜀山在河東，山麓有東坡書院。」<sup>99</sup>攤開地圖(參考圖一之2)，罨畫溪穿越紫砂礦區，河東只有蜀山，在蘇軾之前稱「獨山」；丁山、川埠、青龍山等礦區都位於河西，明末清初尤其是蜀山一帶呈現出窯業興盛的景象。一般來說，適合燒陶的地方，燒造時期往往跨越好幾個世紀。偶而的天災人禍使其發展遲滯停頓，但通常很快便能復甦。<sup>100</sup>在宜興也是，儘管經歷朝代轉移的戰亂，顯然並未停止燒造。陳維崧在〈雙溪竹枝詞〉中有「蜀山舊有東坡院，一帶居民淺瀨邊。白甌家家哀玉響，青窯處處畫溪煙」<sup>101</sup>之句，方志編者還標註「蜀山居民皆以瓷器為業」，便是對明末清初蜀山窯場的真實描畫。罨畫溪就是流經丁蜀鎮的「蠡河」，蠡河從蜀山腳下流過，這個「淺瀨」就形成了集陶、商、農為一體的小鎮街市「南街」，南街沿著蜀山山腳向南蜿蜒，盡頭就是蜀山南麓的東坡書院。老百姓在蠡河兩岸臨水而居，幾乎家家搏泥製坯。在這裡，不僅販賣當地所生產的「宜興紫砂壺」還有一種帶釉的紫砂器「宜均」也很受歡迎，清代朱琰<sup>102</sup>《陶說》：「明時江南常州府宜興縣有歐子明者所造瓷器曰歐窯」。<sup>103</sup>其釉面光亮，釉層較厚，不透明，開細紋片，造型多樣，主要為文房用品及陳設品。另外，還有各式各樣的瓷壺、茶甌、茶洗等，很熱鬧的市集，因此吸引了來自全國各地甚至海外、宮廷前來採購及訂製。

從茶區與窯址的比對上也發現，流行茶具與茶區往往是相疊的。<sup>104</sup>以宋代為例，建盞的風行，是因為福建建陽地方盛行「鬪茶」，以當地盛產的佳茗一較高下。蔡襄(1012-1067)著《茶錄》極力提倡，在汴京風行一時；建陽父老好用的鬪

<sup>98</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之八，〈人物志·僑寓〉，頁370。

<sup>99</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之一，〈疆域志·山川〉，頁26。

<sup>100</sup> 陳擎光，〈搏泥幻化—陶瓷藝術〉，頁86。

<sup>101</sup> [清]陳維崧，〈雙溪竹枝詞〉，頁510。

<sup>102</sup> 朱琰，清乾隆時進士，著有《陶說》(初刻于乾隆三十九年1774)。

<sup>103</sup> [清]朱琰，《陶說》，卷三，頁66。

<sup>104</sup> 陳擎光，〈搏泥幻化—陶瓷藝術〉，頁134。

茶茶碗——建盞，也隨之流行。<sup>105</sup>從元代以來，散茶受到歡迎，紫砂的優點逐漸被開發出來，紫砂壺罐用以注水也開始普及。明洪武廢團改散，新茶葉技術的開發，飲茶的習慣也慢慢改成「旋瀾旋飲」。宜興向來即是民窯，自然以利益為導向，窯場配合飲茶的流行燒造出適合的茶具，才有利益可循。所以當時的宜興，在陶瓷燒造上，除了一般日用品外，以茗壺為首的紫砂壺開始在個體戶間流傳開來。

紫砂壺在歷代「茶事」發展的文化底蘊上逐漸嶄露頭角。到了「明代」，更在商業經濟的推波助瀾下，在追求「時尚」的社會風氣中，成為當時骨董以外，雅俗辯證下雀屏中選的新式高層次的奢侈品。這個部分將在第三章中有詳細的討論。

### 第三節 小結

總結以上，明代的宜興有四個重要的因素造就了經典的紫砂壺：

一、**紫砂壺的誕生要有原料、有技術**：宜興生產紫砂，更有 7000 年的燒造陶瓷的傳統。

二、**紫砂壺為飲茶而服務**：宜興自古為陽羨貢茶產區，《茶經》的出現為中國茶文化奠定下喝茶的模範：要有重要生產地、要有優良的技術製茶、要有好水烹茶、要有適當的器皿飲茶，甚至要有優雅的茶儀來完成「喝茶」這件事，並期望茶人「精性儉德」。此刻，喝茶已經不再是喝茶，而是一種自我的實現的方式，更是藝術文化的表現。紫砂壺一路以「茶」為媒介，終於碰撞出屬於自己又無可取代的經典。

三、**紫砂壺受到文人的影響**：從獨山為紀念蘇東坡改名蜀山開始，宜興就開始深受文人的影響。宜興生產文人清居不可或缺的茶，因紫砂壺能「盡茶之真味」為文人所推崇，進一步成為文人書房几案上令人意遠的對象。另外，宜興自古便盤據了一些巨室大族，這些家族有文化有財力，對於紫砂壺的推廣具有推波助瀾的功效，同時也為紫砂壺的創作提供了方向。

<sup>105</sup> [宋]蔡襄，《茶錄》，下篇，論器〈茶盞〉條，頁 64：「茶色白，宜黑盞，建安所造者紺黑，紋如兔毫，其坯微厚，之久熱難冷，最為要用。出他處者，或薄或色紫，皆不及也。其青白盞，鬪試家自不用。」

四、宜興便利的水路交通有助於紫砂壺的傳播：「宜興北有運河。南有荊溪。西南有百瀆，疏荊溪之下游，注於太湖。」<sup>106</sup>太湖的另一側就是當時吳中之地的核心「蘇州」，境內水路密布交通便利，又多遊宦之輻，不論從文化的交流或是商品的交換角度，對於紫砂壺性格的形成或是影響力的傳播都是必要的因素。

---

<sup>106</sup> 〔清〕張廷玉等撰，《明史》，卷四十，志第十六，〈地理一〉，頁 922。

## 第二章 紫砂壺的登場

明太祖於洪武年間廢除團茶改散茶為貢茶，飲茶的方式也隨之產生了重大的變化。以沸水沖泡茶葉的「瀹飲法」，使飲茶的步驟變得簡便，茶具也相對簡化，茶壺躍昇為茶具之首。明代中期以後，宜興丁蜀地區紫砂礦開始大量開採，紫砂壺因「能發真茶之色香味」，加上工匠在造型上博得士林之喜愛，最終成為各方爭相收藏的茶具。

本章主要是以周高起《陽羨茗壺系》為文本，探討宜興紫砂壺崛起的時間與社會背景，企圖演繹出紫砂壺在明代的發展情況。本章同時還應用故宮所珍藏的文人(茶)畫，希望透過圖像對當時紫砂壺的發展做影像的呈現，能對明代宜興紫砂壺有更具體的理解。

### 第一節 飲茶方式的改變

飲茶方式的改變，促使茶具產生變化。以下就唐、宋、明三個不同時期的飲茶方式，根據飲茶所講究重點的不同，藉以探索其中茶具的變化。

#### 唐代煎茶法

飲茶的方式從陸羽《茶經》開始才有了系統的文字記錄，根據《茶經》的記錄，唐代的飲茶方式以「煎茶法」為主。茶葉的形式是「茶餅」，飲茶的程序大概可分為「鑿茶、備具、炙茶、碾茶、羅(篩)茶、燒水、一沸加鹽、二沸舀水、環激湯心、倒入茶粉、三沸點水、分茶入碗，然後敬奉賓客」。<sup>107</sup>《茶經》中所列舉的茶具 25 件如下：

風爐(灰承) 筥 炭搗 火筴 鍤 交床 夾 紙囊 碾 羅合 則  
水方 漉水囊 瓢 竹筴 甌(揭) 熟盂 碗 畚(紙帨) 札  
滌方 滓方 巾 具列 都籃<sup>108</sup>

在國立自然科學博物館典藏一組「唐代石質茶器」，可以作為對陸羽所列「茶器」

<sup>107</sup> 陳宗懋、楊亞軍主編，《中國茶經》，〈飲茶篇〉，頁 776。

<sup>108</sup> 〔唐〕陸羽，《茶經》，〈四之器〉，頁 8-10。

理解，這組茶器包括了風爐、茶釜、茶羅、茶瓶、急須、茶碗、茶托和茶碾。(參考圖三)



(圖三)唐代石質茶器

說明：

茶器名	對應《茶經》之名
1.茶釜	鍑
2.急須	
3.茶羅	羅合
4.茶瓶	
5.茶碾	碾
6.茶碗(下有茶托)	碗
7.風爐	風爐

資料來源：〈解說自然科學博物館的珍藏—唐代石質茶器初探〉<sup>109</sup>及〔唐〕陸羽《茶經》〈四之器〉。

1987年法門寺地宮所出土的金銀器，根據《法門寺考古發掘報告》，<sup>110</sup>屬於茶具的金銀器共十一件(參考圖四)，其中一部分，也可以從陸羽《茶經》〈四之器〉中找到相應的器皿。

<sup>109</sup> 張宏庸，〈解說自然科學博物館的珍藏—唐代石質茶器初探〉，頁4。

<sup>110</sup> 陝西省考古研究報告、法門寺博物館、寶雞市文物局、扶風縣博物館編著，〈法門寺考古發掘報告〉，2007年，北京市：文物出版社。



(圖四)法門寺出土的茶器·法門寺博物館藏

說明：(一) 茶器名

- |                        |     |    |
|------------------------|-----|----|
| 1. 鎏金鏤空飛鴻球路紋銀籠子        | 炙茶  |    |
| 2. 金銀絲結條籠子             | 炙茶  |    |
| 3. 鎏金鴻雁流雲紋銀茶槽子         | 碾茶  | 碾  |
| 4. 鎏金團花銀鑰軸             | 碾茶  | 墮  |
| 5. 鎏金仙人駕鶴紋壺門座銀茶羅子      | 篩茶末 | 羅合 |
| 6. 蕾紐摩羯紋三足架銀鹽台         | 貯鹽花 | 齋簋 |
| 7. 鎏金飛鴻紋銀則             | 量匙  | 則  |
| 8. 鎏金銀龜盒               | 貯茶末 |    |
| 9. 鎏金蔓草紋長柄銀勺           | 攪拌  |    |
| 10. 繫鏈銀火箸              | 夾炭  | 火筴 |
| 11. 盤絲座葵口素面小吟鹽台(不在圖五內) | 貯鹽花 | 齋簋 |

功用

對應《茶經》之名

(二)根據康才媛〈法門寺金銀茶器之探討——兼論茶器之美感與藝術〉所整理出來。<sup>111</sup>

<sup>111</sup> 康才媛，〈法門寺金銀茶器之探討——兼論茶器之美感與藝術〉，頁 84-85。

## 宋代點茶法

「茶事之興，始於唐而盛於宋。」<sup>112</sup>由於貢茶的興起，宋代團餅茶的製作越來越精緻，真所謂「鬥巧炫華，窮其制而求耀於世」。<sup>113</sup>宋代的飲茶方式稱之為「點茶法」。點茶法和唐代煎茶法不同之處在於：點茶法不再將碾好的茶末放在茶鍏中煎煮，而是將茶末直接放在茶碗中，用沸水注入碗裡，用茶筴擊拂茶湯，使茶湯產生泡沫並鑑賞飲用。還有一個區別是，點茶法不再加入任何佐料，開始追求純粹的茶味。茶葉的形式：團餅，飲茶的程序大概是「炙茶、碾茶、羅(篩)茶、候湯(燒水)、爇盞(烘茶盞)、調膏、注水、擊拂、奉茶」。<sup>114</sup>南宋審安老人的《茶具圖讚》(寫於咸淳五年 1269)中，畫了 12 件茶具稱之為「十二先生」，按宋代職官名稱，也給這些茶具取了名字，列目如下：

章鴻臚(烘茶爐) 木待制(茶桶和木槌) 金法曹(茶碾) 石轉運(石磨)  
 胡員外(瓢水杓) 羅樞密(茶篩) 宗從事(茶刷) 漆雕秘閣(茶碗)  
 陶寶文(陶器茶杯) 湯提點(水瓶) 竺副師(茶筴) 司職方(茶巾)<sup>115</sup>



(圖五)審安老人《茶具圖讚》中的十二種茶具

宋代點茶法比較具有特徵的茶具有：注水點茶用的細嘴水瓶(湯提點)、擊拂茶湯用的茶筴(竺副師)以及茶盞。其中，茶盞就是《茶經》中的「碗」，是用來盛茶湯就口的器具。唐代陸羽已經開始講究茶湯顏色的美感，認為「青則益茶」，<sup>116</sup>陸羽還說明了以白色為主的邢瓷為什麼不如越州青瓷，主要原因在於「邢瓷白而

<sup>112</sup> [明]黃驥溟，《國朝茶說》，頁 524。

<sup>113</sup> [明]黃驥溟，《國朝茶說》，頁 524。

<sup>114</sup> 陳宗懋、楊亞軍主編，《中國茶經》，〈飲茶篇〉，頁 777。

<sup>115</sup> [南宋]審安老人，《茶具圖讚》，頁 142-143。

<sup>116</sup> [唐]陸羽，《茶經》，〈四之器·碗〉，頁 16。

茶色丹，越瓷青而茶色綠」<sup>117</sup>也就是說，要像越州這樣的青瓷才可襯出茶湯如大自然般的「千峰翠色」。<sup>118</sup>隨著宋代飲茶重視擊拂出白色的「湯花及餽沫」，喝茶的茶碗也變成了黑色的建盞；<sup>119</sup>然到了明代，講究茶湯顏色要清亮，則要「素甌」白瓷杯才可襯托出清亮的茶色。因飲茶方式的不同，光是喝茶的杯子就有這些變化。

## 明代泡茶法

到了明代，飲茶的方式有了重大的改變。明洪武二十四年(1391)九月正式廢除團茶進貢，改為芽茶，從此也改變了飲茶的方式，從飲用末茶的繁瑣程序中解放，改採葉茶「一瀾便啜」，就是將茶葉放在茶壺中，用沸水沖泡，然後再注入茶杯中飲用，基本的飲茶程序大概是：「鑿茶備具、茶銚燒水、投茶入壺、注茶入甌、奉茶品飲」，<sup>120</sup>飲茶的步驟變得簡便。但在投茶的部分相當的講究，張源<sup>121</sup>《茶錄》(約成書於萬曆二十三年 1595 前後)記載：「探湯純熟，便取起。先注少許壺中，祛蕩冷氣傾出，然後投茶。」<sup>122</sup>投茶的方式隨著季節的變化有不同的順序，張源主張「投茶有序，毋失其宜。先茶後湯曰下投。湯半下茶，複以湯滿，曰中投。先湯後茶曰上投。春秋中投。夏上投。冬下投。」<sup>123</sup>茶就是茶葉，湯是沸水，所以先放茶葉再下沸水，稱「下投」，適合冬季；先下沸水再放茶葉，稱「上投」，適合夏天；先下一半的沸水再投茶再將沸水下滿，這樣的投茶順序稱「中投」，則春秋兩季為之。後來的馮可賓《芥茶箋》(約成書於 1642 年)<sup>124</sup>以及周高起《洞山芥茶系》<sup>125</sup>都採類似的沖泡投茶順序。不論是上投中投或下投，這種用沸水沖泡茶葉的方法張源就直接稱為「泡茶」，和我們今日的泡茶的方式差

<sup>117</sup> [唐]陸羽，《茶經》，〈四之器·碗〉，頁9。

<sup>118</sup> 語出唐代詩人陸龜蒙七言絕句《秘色越器》：「九秋風露越窯開，奪得千峰翠色來；好向中宵盛沆瀣，共嵇中散鬥遺杯。」這是讚譽越窯秘色青瓷的著名詩句。參考[唐]陸龜蒙，《甫里集》，卷十二，〈七言絕句〉，頁1083-355。

<sup>119</sup> [宋]蔡襄，《茶錄·茶盞》，頁64：「茶色白，宜黑盞。」

<sup>120</sup> 陳宗懋、楊亞軍主編，《中國茶經》，〈飲茶篇〉，頁777。

<sup>121</sup> 張源，字伯淵，號樵海山人，包山(即洞庭西山，在今江蘇震澤縣)人。生平不詳，應是生活於嘉靖萬曆年間之人。

<sup>122</sup> [明]張源，《茶錄》，〈泡茶〉條，頁262。

<sup>123</sup> [明]張源，《茶錄》，〈投茶〉條，頁262。

<sup>124</sup> [明]馮可賓，《芥茶箋》，〈論烹茶〉條，頁585：「夏則先貯水而後入茶，冬則先貯茶而後入水。」

<sup>125</sup> [明]周高起，《洞山芥茶系》，〈貢茶〉條，頁604：「傾湯滿壺，後下葉子，曰上投，宜夏日；傾湯及半，下葉滿湯，曰中投，宜春秋；葉著壺底，以湯浮之，曰下投，宜冬日初春。」

不多。明代以散茶沖泡飲用的方法，和前朝最大不同的地方是「湯渣(葉)分離」，<sup>126</sup>將茶湯從茶壺中過濾出來，只飲茶湯不吃茶渣(葉)；不再重視茶湯的泡沫，而改追求茶葉的形美及茶湯的色香味。

這種泡茶的方式，讓名為「注春」的茶壺，躍居茶具的主要地位。原因是明代時已經發現茶壺的大小、茶壺的材質、茶壺的好壞，會關係到「茶味」，這是唐宋茶器未曾有的現象。<sup>127</sup>許次紓(1549~1604)就發現到「然滾水驟澆，舊瓷易裂可惜也。近日饒州所造，極不堪用。往時龔春茶壺，近日時彬所製，大為時人所惜，蓋皆以粗砂製之，正取砂無土氣耳。」<sup>128</sup>許次紓泡茶是先將沸水沖入壺內，在將茶投入後蓋上壺蓋；他發現滾水驟然澆入茶壺內，老的瓷器容易破碎，江西景德新造的又不堪用，而宜興紫砂所造之壺，不僅解決了上述的問題，泡出的茶湯竟然沒有土氣，也就是文震亨(1585-1645)《長物志》中所言「茶壺以砂壺為上，蓋既不奪香，又無熟湯氣。」<sup>129</sup>明代晚期，確定來自宜興的紫砂壺茶具的地位，是因為紫砂本身特殊的氣孔結構，沸水澆淋，氣孔會張開，其優秀的物理性，特別適合「泡茶」，正所謂「茶壺，窯器為上。」<sup>130</sup>

有關明代的茶具部分，高濂(1573-1620)<sup>131</sup>在《遵生八箋》中就記載了「茶具十六器」及「總貯茶器七具」共二十三式：

#### 茶具十六器

- |               |                     |
|---------------|---------------------|
| 商象 古石鼎也，用以煎茶。 | 歸潔 竹筴帚也，用以滌壺。       |
| 分盈 杓也，用以量水斤兩。 | 遞火 銅火斗也，用以撥火。       |
| 降紅 銅火箸也，用以簇火。 | 執權 准茶稱也，每杓水二斤，用茶一兩。 |
| 團風 素竹扇也，用以發火。 | 灑塵 茶洗也，用以洗茶。        |
| 靜沸 竹架，即茶經支腹也。 | 注春 磁瓦壺也，用以注茶。       |
| 運鋒 剗果刀也，用以切果。 | 甘鈍 木砧墩也。            |
| 啜香 磁瓦甌也，用以啜茶。 | 撩雲 竹茶匙也，用以取果。       |
| 納敬 竹茶囊也，用以放盞。 | 受污 拭抹布也，用以潔甌。       |

<sup>126</sup> 陳宗懋、楊亞軍主編，《中國茶經》，〈飲茶篇〉，頁 777。

<sup>127</sup> 廖寶秀，《也可以清心—茶器、茶事、茶畫》，頁 13。

<sup>128</sup> [明]許次紓，《茶疏》，〈甌注〉條，頁 280。

<sup>129</sup> [明]文震亨，《長物志》，卷十二，〈茶壺〉，頁 89。

<sup>130</sup> [明]馮可賓，《芥茶箋》，〈論茶具〉條，頁 585。

<sup>131</sup> 高濂(1573-1620)，字深甫，號瑞南，錢塘人，明萬曆年間的名士、戲曲家、養生家及書籍收藏家。

### 總貯茶器七具

苦節君 煮茶作爐也，用以煎茶，更有行者收藏。

建城 以箬為籠，封茶以貯高閣。

雲屯 磁瓶，用以杓泉以供煮也。

烏府 以竹為籃，用以盛炭，為煎茶之資。

水曹 即磁缸瓦罐，用以貯泉，以供火鼎。

器局 竹編為方箱，用以收茶

外有品司 竹編圓槿提盒，用以收貯各品茶葉，以待烹品者也。<sup>132</sup>

仔細考察這二十三式的茶具，發現器名和用途大都未離唐宋範疇，廖寶秀說，除茶壺(注春)，茶杯(啜香)及運鋒(劊果刀)等幾式茶具外，餘殆仍因襲前朝。<sup>133</sup>不過還有一種茶具要特別提出，就是「茶洗」。顧名思義「茶洗」就是洗茶用的茶具，這也是明代改泡茶後，講究要先將茶葉用熱水洗過才能用來泡。周高起《陽羨茗壺系》也特別提出，他說「茶洗，式如扁壺，中加一盞隔而細竅其底，便過水漉砂。」<sup>134</sup>即上面的引文中，高濂稱之為「漉塵」。洗茶這個動作在唐宋時未見，唐宋以茶餅為主，要飲用前，先「炙餅」再輾為茶末。「炙」是火烤應該也是有清潔消毒的意思在裡面。

總之，雖說洪武廢團改散，改變了飲茶的習俗，但茶具的變化卻非橫空出世，還是在過往的歷史中逐漸變化，是有跡可循的。

## 第二節 紫砂壺的崛起

### 丁蜀地區流傳的傳說

在宜興出產紫砂陶土礦場所在的丁山蜀山流傳著幾則有關紫砂壺發跡傳說：一是有關龍窯的傳說，說的是太湖裡的一條烏龍，瞞著玉帝將雨水噴向乾旱的丁蜀地區，犯了天條，在與天兵天將爭鬥後，身受重傷，跌落在白宕的一座小山坡上。當地百姓感激它，挑土將它埋葬了。多少年後，土堆出現了許多洞口，裡面

<sup>132</sup> [明]高濂，《遵生八箋》，〈飲饌服食箋〉，上卷，〈茶泉類·論茶品·茶具十六器〉，頁719-720。

<sup>133</sup> 廖寶秀，《茶韻茗事—故宮茶話》，頁66-67。

<sup>134</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁6。

的屍骨不見了，有人當窯燒陶器，一試果然又快又好，又透氣又省柴。後來，人們照烏龍窯的樣子造窯，就形成了以後的龍窯。在《重刊宜興縣舊志》卷末〈祥異〉有這樣一條記載：「(嘉靖)三年十月七日有黑白二龍鬪於太湖濱，湖水皆赤，白龍敗。節陳玉璣府志」<sup>135</sup>龍窯的傳說或許就是脫胎自這樣的祥異現象。以現在的眼光，我們知道那應該是龍捲風，龍捲風生成時雷電交加，宛如天兵天將在天空大戰。在南宋理宗端平二年(1235)五月在宜興靠近太湖地方也發生了二龍交鬪的情況「頃刻，大風駕水高丈餘而至，即有火塊大如十間屋者十餘自天而墜，二龍隨即上升。…須臾則百里之內皆為巨壑矣。」<sup>136</sup>對宜興人而言，這樣的景象應該不是太陌生。傳說一般來說經常是以歷史事實為根據，<sup>137</sup>都具相當的地域色彩，所以才能流傳廣泛，或許也可以說是將自然現象反映在現實生活中的一種投射吧。

另一則與紫砂崛起有關的傳說就是，周高起《陽羨茗壺系》的異僧五色土：「相傳壺土初出用時，先有異僧經行村落，日呼曰：『賣富貴。』土人羣嗤之。僧曰：『貴不要買，買富何如？』因引村叟，指山中產土之穴去。及發之，果備五色，爛若披錦。」<sup>138</sup>這所指的是「紫砂礦脈外露」。對應到地方志對異象的記載，在明弘治四年(1491)、五年(1492)、七年(1494)、八年(1495)、十一年(1498)連續七年間爆發了五次大水，<sup>139</sup>造成山壁崩塌，山洪爆發，所以到了弘治(1488-1505)年間紫砂礦脈外露應該已經非常顯著。我們知道，「傳說」在一定程度上是反映了人民群眾的願望和要求。山壁崩塌，山洪爆發，對當地人來說肯定是個災難，在災難後，卻為製陶的宜興人帶來另一個好的訊息因為「紫砂礦脈外露」，讓宜興在往後的五百年藉此「富貴」。傳說都帶有十足的戲劇效果，令人印象深刻。陶土自古既存，沒有個確切的時間點，從考古的文獻來看，宜興早在 7000 年前就有陶器的記錄，東漢時期宜興就是個陶瓷窯業的中心，徐秀棠<sup>140</sup>在《中國紫砂》一書中說得清楚明白，「宜興的紫砂泥深埋於黃石礦層之下，藏在夾泥之中，其良好的獨特性能早先不為人們所認識，所謂『藏在深閨人不識』。人們在長期的

<sup>135</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷末，〈祥異〉，頁 550。

<sup>136</sup> [南宋]周密，《癸辛雜識》續集，卷下，〈龍畏神火〉。轉引自《重刊宜興縣舊志》卷末〈祥異〉，頁 549。

<sup>137</sup> 黃石，《神話研究》(上海文藝出版社，1988 年)，頁 6。轉引自戚廷貴《美的發生與流變》，頁 262。

<sup>138</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁 4。

<sup>139</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷末，〈祥異〉，頁 549-552。

<sup>140</sup> 徐秀棠，1937 年 12 月出生於宜興蜀山紫砂陶藝世家，中國工藝美術大師。

製陶實踐中，在開採泥礦的過程中起始沒有意識到要把紫砂泥礦分選出來，也許在幾百年漫長的時間進程中，人們在燒造日用陶器的實踐中，偶然採用了紫砂泥礦，而被它獨特的顏色所吸引，也可能因紫砂燒成溫度比夾泥低，而改變燒成溫度等具體實踐，引發了濃厚的興趣，並有了初步的認識。」<sup>141</sup>徐秀棠以一名當今著名的紫砂大師應是道出了長期匠人的實踐的心聲與過程。然而「異僧」對於從事紫砂工藝的宜興來說又代表哪些的意義？周高起選擇這個傳說，而非「陶朱公」，其實是與當時的歷史及社會背景做了一個結合。

### 紫砂壺在明代的發展

儘管周高起《陽羨茗壺系》並無清楚的年代標示，但透過名匠譜系的記錄，在文中其實已經對紫砂壺的發展作一個系統的呈現；筆者嘗試將此名匠譜系在時間上作為標註，儘管時間並不精準，一個大概的方向，但應該更能清楚地理解晚明時期宜興紫砂壺的發展情形。

#### 【醞釀期】：明正德以前(~1505)

##### 創始

金沙寺僧，久而逸其名矣。聞之陶家云，僧閒靜有致，習與陶缸甕者處。搏其細土，加以澄煉，捏築為胎，規而圓之，剝使中空，踵傳口、柄、蓋、的，附陶穴燒成，人遂傳用。<sup>142</sup>

有關紫砂壺的起源，周高起著文指出，是從陶缸陶甕等日常用品的製作中脫胎出來的，器型應該是如縮小的缸甕，腹大流短，這時候的茶器是用來注水或燒水。周高起在這段引文中指出，紫砂泥並不能直接拿來使用，因紫砂生泥的外觀像岩石，不可直接以水來膨潤，而是要先堆放在露天以待風化，使土質鬆散以便磨碎成為顆粒。然後再加以粉碎，去篩石質，加水拌成稀泥，沉澱數日後，再將泥漿移入淺池，日曬成固體。這種泥塊拌水後放在泥凳上捶打後才是泥胎。這個過程就是周高起所謂「搏其細土，加以澄練」。「捏築為胎，規而圓之」，說明宜興紫砂泥料不僅可以拉坯，還可以徒手捏塑成形，做出壺型，接著再將壺嘴、

<sup>141</sup> 徐秀棠，《中國紫砂》，頁 6-7。

<sup>142</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·創始》，頁 1-2。

壺把、壺蓋加上壺鈕，大致完成了一把可以燒水的壺器。

對照從宜興蠡墅村羊角山的早期紫砂遺址，指出宜興地區從宋元時期開始就已形成粗、細兩種工藝，粗指的是缸、甕等大器，細的則以執壺、杯、瓶為主。這個時期，紫砂工藝已經誕生，延續了打片成形的為特徵的製陶工藝，並向飲茶器方向發展。<sup>143</sup>

### 【發展初期】明正德到萬曆前期(約 1505~1590)

正始

供春。學使吳頤山家青衣也。頤山讀書金沙寺中，供春於給役之暇，竊仿老僧心匠，亦淘細土搏胚。茶匙穴中，指掠內外，指螺文隱起可按，胎必累按，故腹半尚現節腠，視以辨真。今傳世者，栗色闇闇如古金鐵，敦龐周正，允稱神明垂則矣。世以其孫龔姓，亦書為龔春。<sup>144</sup>

在周高起的文中，紫砂壺正式開始發展是在正德(1506-1521)年間的供春。供春何許人也？周高起說，供春是吳頤山家裡的青衣。吳梅鼎(1637-1700)在〈陽羨茗壺賦並序〉中也是同樣的觀點，他說：「余從祖拳石公讀書南山，攜一童子名供春，見土人以泥為缶，即澄其泥為壺，古秀可愛，世所謂供春壺是也。」<sup>145</sup>這裡的吳頤山、吳梅鼎口中的「從祖拳石公」就是吳仕，<sup>146</sup>周高起這段文字中，暗示紫砂壺從開始就與文人脫離不了關係，紫砂壺在明代的發展，宜興吳家佔有很重要的地位。

對丁蜀地方來說，由於弘治年間(1488-1505)多次的大水，造成紫砂脈礦外露，讓陶瓷業者反而有了新的發現，金沙寺僧從陶缸得到啟發做為燒水器，可視為紫砂壺的雛形。「供春」重要性在於「紫砂」泥料特性進一步的開發。紫砂泥是一種含鐵量高的黏土，按其岩相分析，所用的黏土都屬於高嶺—石英—雲母類型。從其殘器的化學組成分析，以清早期紫砂殘器為例：

SiO<sub>2</sub>(二氧化矽)64.62%、Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>(氧化鋁)20.69%、TiO<sub>2</sub>(二氧化鈦)1.28%、  
Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>(氧化鐵)8.60%、K<sub>2</sub>O(氧化鉀)2.50%、Na<sub>2</sub>O(氧化鈉)0.13%、

<sup>143</sup> 賀雲翱，〈宜興窯初探〉，頁 82。

<sup>144</sup> 〔明〕周高起，《陽羨茗壺系·正始》，頁 2。

<sup>145</sup> 〔清〕吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁 902。

<sup>146</sup> 吳仕，字克學，號頤山，明代宜城人。〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》卷之七〈進士〉，頁 194：「正德九年甲戌唐皋榜：吳仕，解元，四川參政有傳。」。

CaO(氧化鈣)0.51%、 MgO(氧化鎂)0.55%、Cr<sub>2</sub>O<sub>3</sub>(三氧化二鉻)0.02%、  
MnO(一氧化錳)0.018%、燒失 0.72%。<sup>147</sup>

二氧化矽是陶瓷器「磁化」與否的主要關鍵，黏土經過高溫燒結會產生「玻璃化」的現象，如果無法達到燒結的程度，則會造成滲水或產生黑斑，就會有像許次紓所說「火力不到者，如以生砂注水，土氣滿鼻，不中用也。」<sup>148</sup>氧化鋁是黏土中的主要成分，理論值為 37.5%，黏土中氧化鋁的含量越接近理論值，其瓷土成分越高，燒成的溫度也越高。現在理想的陶瓷用粘土，通常會將氧化鋁比例調整在 23%-30%左右，避免造成燒成溫度過低或高溫不易磁化的問題。早期紫砂殘器其氧化鋁的成分落在 20.69%，這時期的紫砂壺已經和瓷器有了不同的表現。氧化鐵的多寡是左右黏土燒成後呈色的關鍵。瓷土的呈色較白，那是因為氧化鐵較少的關係。而通常燒磚甌用的陶土中的氧化鐵含量約 3-5%，而紫砂器已經高達 8.60%。<sup>149</sup>

從紫砂殘器的化學分析，在這個時期應該已經掌握了紫砂的基本特性。宜興紫砂可以拉坯，還可以徒手捏塑成形，其實這並不能完全凸顯出紫砂的獨特性，重點在於「栗色闇闇如古金鐵，敦龐周正，允稱神明垂則矣。」<sup>150</sup>和景德鎮的瓷土不同處在於，宜興紫砂無須摻雜其他釉料，即可燒造出各種顏色的紫砂壺。周高起在紫砂礦土的介紹中，就已經很清楚地指出宜興紫砂泥之所以獨特是因為，紫砂泥的三種基本泥礦：紫泥、紅泥和本山綠泥，這三種基泥又各有多種色彩差異，泥料相互調配又可呈現出不同的顏色，所以稱紫砂泥為「五色土」。<sup>151</sup>尤其是紫砂因含鐵量高，燒造出與景德鎮瓷器截然不同的顏色——儼然骨董的鐵金色，讓宜興的紫砂壺逐漸脫離「日常用品」的行列，有了與景德鎮瓷器分庭抗禮的機會。

如前所引，周高起指出供春「竊仿老僧心匠，亦淘細土搏胚。茶匙穴中，指掠內外，指螺文隱起可按，胎必累按，故腹半尚現節腠，視以辨真。」紫砂壺在一開始發展的階段就有仿冒的問題，仿冒大致分兩個方向，一個就是仿年代，一

<sup>147</sup> 中國硅酸鹽學會主編，《中國陶瓷史》，頁 394。

<sup>148</sup> [明]許次紓，《茶疏》，〈甌注〉條，頁 280。

<sup>149</sup> 中國硅酸鹽學會主編，《中國陶瓷史》，頁 394。

<sup>150</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·正始》，頁 2。

<sup>151</sup> 王芷岩，〈化泥為「金」的技藝—宜興紫砂壺拍打鑲接法，全手工製作流程紀錄〉，頁 72。

個是仿作家。就供春壺而言，作為當時新型態的商品，應該是很受到歡迎，<sup>152</sup>便也有了仿冒品，也就是說，紫砂壺的仿冒在一開始就有，只是到了後期當時大彬成了家喻戶曉的人物時，已經是一種普遍的現象。

董翰。號後谿，始造菱花式，已殫工巧。

趙梁。多提梁式，亦有傳為名良者。

玄錫。（按袁姓，據《秋園雜佩》更正。）

時朋。即大彬父。是為四名家。萬曆間人，皆供春之後勁也。董文巧而三家多古拙。

李茂林。行四，名養心。製小圓式，妍在樸緻中，允屬名玩。

自此以往，壺乃另作瓦囊閉入陶穴，故前此名壺，不免沾缸罈油淚。<sup>153</sup>

周高起《陽羨茗壺系》所記載的名匠譜系中，在〈正始〉的部分，還列舉了四名家——董翰、趙良、元(玄)錫、時鵬，及李茂林。這五人都是萬曆年間的人，各有專擅，是進入晚明紫砂發展高峰期前的關鍵人物。在此刻最重大的貢獻應該是奠定了紫砂壺的基本造型：董翰的菱花式、趙良的提樑式及李養心的小圓式。

一般紫砂壺主要的造型大致分為三類：花貨、光貨、筋囊貨，也有人按器形分為六類：圓器、方器、筋紋器、提樑器、仿真器及其他器。供春壺屬花貨；光貨是一般幾何造型的圓壺或方壺；凡以曲面為單元，規律成形的紫砂壺都可歸為「筋囊貨」。所謂的菱花，古代常以菱花為銅鏡背面的圖案，故稱鏡子為「菱花」。從菱花來看，就是所謂的「筋囊器」。宜興方言稱瓜棱、花瓣等曲面形態為「筋囊」。「筋」，指壺體上的縱向線條，可直可曲。「囊」，指由線條勒成的曲面，可凸可凹。凹者為「筋勒」，凸者為「囊括」。

提樑壺，在明代的茶事圖中經常可見，廖寶秀在針對明代茶器研究指出，提樑壺應該是明代流行的壺型款式。提樑壺的流行也和飲茶方式的改變有關，受到瀾飲法「燒水、投茶、注茶」的便利性，尤其是注茶入甌，提樑壺的出現提供了很大的方便及精準。但對於在唐宋末茶當道下的飲茶方式，飲茶主要是通過點水或是擊拂後直接飲用，在器物的表現上「碗」才是重點。難怪，明代以前的茶書都沒有提樑式的茶瓶或茶壺的記載，連明代以前的茶畫中有沒有出現過提樑壺的

<sup>152</sup> [明]袁宏道，《瓶花齋集》，卷八，〈雜錄·時尚〉，頁554：「近日小技著名者尤多，然皆吳人。瓦瓶如龔春、時大彬，價至二三千錢，龔春尤稱難得，黃質而膩，光華若玉。」

<sup>153</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·正始》，頁2。

身影。<sup>154</sup>

小圓式，吳梅鼎(1637-1700)形容：「圓者如丸，體稍縱為龍蛋」，<sup>155</sup>應該就是現在所謂「標準壺」的樣式，屬紫砂壺的基本款。「小圓式」名稱應該是為區別金沙僧從缸甕大型陶器得到的靈感，所製造出來的壺器。

在這個時期還有一項燒造技術上的突破，如上引文即「自此以往，壺乃另作瓦囊閉入陶穴」，將紫砂壺的生胎放入匣鉢內燒造，在此之前紫砂壺在龍窯內燒造時不免沾染上缸罈的釉淚，解決了這項困擾，使得紫砂壺朝向更精緻化的發展。

### 【發展全盛時期】明萬曆中到萬曆末期(1590-1620)

根據周高起所記錄的名匠譜系，從「大家」時大彬開始進入明代紫砂壺發展的全盛時期，在全盛期逞技的工匠包括了「名家」李仲芳、徐友泉，「雅流」歐正春、邵文金、紹文銀、蔣伯琴等時大彬的四名弟子及陳信卿、陳用卿、閔魯生、陳光甫，「神品」陳仲美、沈君用，「別派」邵蓋、周後谿、邵二孫等人。在工藝方面，技術上的創新與改變，奠定了未來紫砂工藝的系統，都是這個時期的成就。下面就來看看周高起的文中提供了哪些訊息。

#### 大家

時大彬。號少山，或淘土，或雜礪砂土，諸款具足，諸土色亦具足。不務妍媚，而樸雅堅栗，妙不可思。初自仿供春得手，喜作大壺。後遊婁東聞陳眉公與瑯琊太原諸公品茶施茶之論，乃作小壺，几案有一具，生人間遠之思，前後諸名家，並不能及。遂於陶人標大雅之遺，擅空羣之目矣。<sup>156</sup>

時大彬的出現，正式宣告明代紫砂壺的全盛時期展開。時大彬是個劃時代的人物，在製壺的技藝上，周高起說時大彬「初自仿供春得手，喜作大壺」，然其「或淘土，或雜礪砂土，諸款具足，諸土色亦俱足。」他在泥料中摻入砂，開創了調砂製壺，因為「土色五膩，密不招客，土招則火知之，時乃故入以砂煉土，克諧勝審其燥濕。」<sup>157</sup>摻砂應該是為了改變泥的質感和肌理感，可以增強壺的透氣性，也就是陳維崧所謂「砂粗質古肌理勻」<sup>158</sup>的感覺。在成形技法方面，「至時大彬，

<sup>154</sup> 廖寶秀，《茶韻茗事—故宮茶話》，頁 84-85。

<sup>155</sup> [清]吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁 909。

<sup>156</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·大家》，頁 2。

<sup>157</sup> [清]周容，〈宜興瓷壺記〉，頁 906。

<sup>158</sup> [清]陳維崧，〈贈高侍讀澹人以宜壺二器並繫以詩〉，頁 911。

以寺僧始，止削竹如刃，剝山土為之。供春更斫木為模。時悟其法，則又棄模。而所謂削竹如刃者器類增至今日，不啻數十事。」<sup>159</sup>這是根據周容(1619-1692)<sup>160</sup>轉述明末清初紫砂名匠許龍文的說法，許龍文說，紫砂這項工藝傳到供春時，供春開了木製模具，以為成形；但是到了時大彬，時對紫砂泥料特性的深入理解，更能掌握紫砂泥料的特性，反而拋棄了「模具」，而是進一步運用各種工具，直接以泥條鑲接拍打憑空成形，即把打身筒成形法與鑲身筒成形法結合起來，由此確定了紫砂壺泥片鑲接成形的的基本方法，成為宜興陶瓷業中獨樹一幟的技術體系。

時大彬還有一個劃時代的變革就是將供春時的大壺改作小壺，從此紫砂壺從日常生活的煮水器，轉身成為文人書房的「清翫」，這的確是一個相當華麗的轉身。明中葉以後，工匠憑藉著優良的技術受到士林禮遇，遊走於公卿士大夫之門，時有所聞。周高起提到，時大彬「後遊婁東聞陳眉公與瑯琊太原諸公品茶施茶之論，乃作小壺。」陳眉公就是陳繼儒，瑯琊太原諸公指的是王世貞等人，時大彬就是受到這群當時掌握話語權的文人士大夫們的啟發，開始改做小壺，從此也為紫砂壺帶入一個時代性的變革，開創出紫砂壺在造型上的新格局。時大彬所帶出的徒子徒孫們做出各種「新奇萬變」<sup>161</sup>造型，讓紫砂壺不僅善蘊茗香，適於實用，更成為可供玩賞摩挲的文玩。

繼時大彬之後，「數十年中，仲美、仲芳之倫，用卿、君用之屬，接踵騁技，而友泉徐子集大成焉。一瓷罌耳，價埒金玉不幾異乎？顧其壺為四方好事者收藏殆盡。」<sup>162</sup>紫砂名匠在萬曆年間接踵騁技，促使宜興紫砂壺發展至高峰，名家紫砂壺幾乎被市場收購一空。學者蔡玫芬點出，這種名匠「接踵騁技」的現象，是來自於「陶泥所傳達出的自然感與可變性，更令匠工獲得創作上的滿足。」<sup>163</sup>這種滿足是來自於對於瓷器製作一貫追求細薄無瑕的傳統傾向的反動。像譜列「神品」的陳仲美，因不滿景德鎮造瓷業的極度分工，完全壓抑了個人的創作欲望，所以離開景德鎮來到宜興，「好配壺土，意造諸玩」，<sup>164</sup>「重鏤疊刻，細極鬼工」，<sup>165</sup>在個人創作上得到極大的滿足。這種現象同時也發生在時大彬的弟子身上。譜

<sup>159</sup> [清]周容，〈宜興瓷壺記〉，頁906。

<sup>160</sup> 周容，字鄴山，一字茂三，又作茂山，號覽堂；明末清初鄞縣人。

<sup>161</sup> [清]吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁909。

<sup>162</sup> [清]吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁908。

<sup>163</sup> 蔡玫芬，〈文房清翫—文人生活中的工藝品〉，頁652。

<sup>164</sup> [明]周高起，〈陽羨茗壺系·神品〉，頁3，「陳仲美」。

<sup>165</sup> [明]周高起，〈陽羨茗壺系·神品〉，頁3，「陳仲美」。

列「名家」的李仲芳、徐友泉，雖然都師出時門，卻每每希望超越師承，所以在「製度漸趨文巧」，<sup>166</sup>同時「變化式土」、<sup>167</sup>更加「妙出心裁」。<sup>168</sup>

宜興工匠製紫砂壺和景德鎮匠人製瓷還有一個很大不同之處，就是宜興工匠會「鐫壺款式」在製作的紫砂壺上落款或蓋章。周高起提到，在宜興名匠譜系中有一個人非以製壺著稱，這個人就是為工匠「鐫壺款」的陳辰，有陶家之中「書君」之稱。<sup>169</sup>而「大家」時大彬則是剛開始先請字寫得好的人先在壺身「落墨」，再自己用竹刀描繪刻字。大師果然不同凡響，到後來也無須先寫字，竟然就能「運刀成字」，其書法有王羲之楷書秀逸俊美之風。<sup>170</sup>周高起也提及宜興紫砂壺學習的歷程，工匠必須從模仿「名壺」開始，和傳統的書畫一樣，這叫做「臨」。<sup>171</sup>

在晚明，為了製作更為精緻的手工藝作品，一些有錢的屋主會延攬工匠到府「開尊設館」，例如，時大彬就曾到徐友泉府上，因「其(徐)父好時大彬壺，延致家塾」；<sup>172</sup>吳梅鼎也提到他的父親吳洪化(1608-1648)因為喜愛紫砂壺，也邀請名匠們到府開尊設館。<sup>173</sup>另外還有一些人還會向工匠「訂製」，並以自己的堂號或藏書樓等作為訂製款的「標記」，這些人常常是屬於仕紳文人的階級。清著名的金石家張燕昌(1738-1814)<sup>174</sup>說他曾見過一把蔣伯琴手製的紫砂壺，相傳是當時的大收藏家項墨林(1525-1590)<sup>175</sup>所訂製，凡項所訂製的壺都稱為「天籟閣壺」。<sup>176</sup>透過這樣的往來，文人士紳的審美觀也會在這些手工藝品中呈現出來。

### 【發展晚期】天啟崇禎年間(1620-1644)

在周高起的記錄中，到了明朝最後的二十多年間，紫砂壺新起的名匠只有陳俊卿、周季山、陳和之、陳挺生、承雲從、沈君盛等幾名，對他們的描述僅僅「善仿友泉、君用」。<sup>177</sup>這個時期，全盛時期的名匠尚在，也還在創作，在紫砂工藝

<sup>166</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·名家》，頁2，「李仲芳」。

<sup>167</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·名家》，頁2，「徐友泉」。

<sup>168</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·名家》，頁2，「徐友泉」。

<sup>169</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·別派》，頁4。

<sup>170</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁4。

<sup>171</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁4。

<sup>172</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·名家》，頁2，「徐友泉」。

<sup>173</sup> [清]吳梅鼎，《陽羨茗壺賦並序》，頁909。

<sup>174</sup> 張燕昌，字文魚，號芑堂，又號金粟山人，清浙江海鹽武原鎮人。擅書法，精篆刻。

<sup>175</sup> 項墨林，原名項元汴，字子京，號墨林，別號香巖居士、退密庵主人、退密齋主人、惠泉山樵、墨林嫩叟、鴛鴦湖長、漆園傲吏等，浙江嘉興人。為明代著名收藏家、鑒賞家。

<sup>176</sup> [清]張燕昌，《陽羨陶說》，頁904-905。

<sup>177</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·別派》，頁4。

的創新與變化上，以追求前人的腳步為主。

在面對改朝換代，甲乙兵燹在甲申(1644)乙酉年(1645)明清之交，戰亂使得易碎的紫砂壺盡歸瓦礫。但卻有一個工匠悄然崛起，他的紫砂壺銷往海外，更回應東南沿海新興功夫茶區製作商品壺，他就是「惠孟臣」。惠孟臣到底是誰，連到了清代《陽羨名陶錄》的作者吳騫(1733-1813)也不知何許人，他在偶然間發現一把朱泥壺，壺底刻有唐詩「雲入西津一片明」，旁邊屬名「孟臣製」，這十個字皆行書，筆法類似褚遂良。<sup>178</sup>根據黃健亮的研究，惠孟臣習藝初承當在天啟年間(1621-1627)，其作品卻不入吳洪裕等文人仕紳之法眼，索性經營陶坊，以自己的名字做為商號。惠孟臣將其商號所出之壺分檔次，高檔貨請人題刻款識；而中檔品項的日用陶壺，則以木印鈐蓋「荊溪惠孟臣製」。<sup>179</sup>惠孟臣的經營眼光不僅僅在傳統的江南飲茶區塊，他還將眼光放到當時新興的功夫茶區及海外市場，以商業的角度，惠孟臣將當時紫砂工藝及商業結合，開創出另一番事業，讓我們對於明代的商業發展更刮目相看。

在這個時期，第一本紫砂壺的專書《陽羨茗壺系》出現，為後來的紫砂壺相關的專論提供了一個寫作的模式。另外，收錄在吳騫《陽羨名陶錄》中兩篇文章，周容〈宜興瓷壺記〉和吳梅鼎〈陽羨茗壺賦〉，這些文字檔案為明末紫砂的盛況提供了製作工藝的詳細記錄(這個部分在第四章〈明代紫砂壺工藝的發展〉中有詳細的討論)，同時也為紫砂壺到了清代盛世開創性的發展，奠定承先啟後的基礎。

### 第三節 紫砂壺發展的社會背景

中國的官手工業，從嘉靖到萬曆(1522-1620)將近一世紀間，發生了巨大的變化，這個變化是和當時商品貨幣關係的發展息息相關。<sup>180</sup>在這個明代商業發展的前一百年間，對照紫砂壺的發展，商業提供了推波助瀾的動力。作為中國官手工業的陶瓷業，長久以來一直是隸屬於統治階層，但這個部分卻在明代時有了變化，主要是生產力受到貨幣的影響，工匠制度開始瓦解了，官手工業所生產的產品越

<sup>178</sup> [清]吳騫，《陽羨名陶錄》，頁902。

<sup>179</sup> 黃健亮，〈惠孟臣及孟臣壺初探〉，頁8-9。

<sup>180</sup> 陳詩啟，〈明代商品貨幣關係的發展和官手工業的演變〉，頁3。

來越不堪使用，而私手工業卻日漸發達。<sup>181</sup>作為商品的紫砂壺，在晚明社會風氣越來越奢靡的刺激下，進入了百工爭鳴、百花齊放的發展全盛期。

### 商業經濟的發展

明代初期，洪武特別注重農業的增產，<sup>182</sup>減輕農民的束縛，促使社會生產力獲得發展，從而促進了貨幣經濟的成長。<sup>183</sup>儘管明代初年為著穩定寶鈔的發行，曾禁止金銀交易，<sup>184</sup>卻不能阻止客觀的社會經濟發展，無法禁止民間金銀交易；到了英宗正統元年(1436)南方漕糧折納金花銀之後，<sup>185</sup>其實就等於確定了未來以白銀做為主要法定(交換)貨幣的走向。白銀廣泛流通，侵蝕了自然經濟體系，使得正統(1436-1449)以來的各種賦役的改革，大半都改以白銀交納，最後有了「一條鞭」的實施。「一條鞭」的施行除了簡化賦役制度，增加國庫收入外，<sup>186</sup>主要影響在於商業市場的推動。「一條鞭」明文規定「稅以銀徵收」，除了白銀的流通有法律根據外，促進了銀錢貨幣流通的發展。為換取納稅所需的白銀，更多的農產品、手工業產品進入市場，促進了商品經濟的發展。

因一條鞭採取賦稅合一，按畝徵銀，也就是把田賦、力役和其他雜稅合編為一條，統一按田畝核算改為徵收銀錢。<sup>187</sup>所以一些商人、手工業者無田則無須履行賦役。明中葉以後，「商賈享逐末之利，農民喪樂生之心。然其法在江南猶有稱其便者，而最不利江北。」<sup>188</sup>對於手工業發達的江南地區，經濟商業上的發展顯然是有利的。

此外，白銀使用另一個後果就是，商品的交換頻繁，同時也引起白銀財富的集中。<sup>189</sup>田藝衡的《留青日札》中記載了，像劉瑾光是零銀就有 158 萬 3600 兩，

<sup>181</sup> 陳詩啟，〈明代商品貨幣關係的發展和官手工業的演變〉，頁 43。

<sup>182</sup> 〔清〕張廷玉等撰，《明史》卷七十八，志五十四〈食貨二·賦役〉，頁 1894-1895。

<sup>183</sup> 傅衣凌，《明代江南市民經濟試探》，頁 3。

<sup>184</sup> 〔清〕張廷玉等撰，《明史》，卷八十一，志五十七，〈食貨五·錢鈔〉，頁 1964。

<sup>185</sup> 〔清〕張廷玉等撰，《明史》，卷七十九，志五十五，〈食貨三·倉庫〉，頁 1927。

<sup>186</sup> 〔清〕谷應泰，《明史紀事本末》，卷六十一，〈江陵柄政〉：「太倉粟可支十年，罔寺積金至四百餘萬。」頁 206。

<sup>187</sup> 〔清〕張廷玉等撰，《明史》，卷七十八，志五十四，〈食貨二·賦役〉，頁 1902：「一條鞭法者，總括一州縣之賦役，量地計丁，丁糧畢輸於官。一歲之役，官為僉募。力差，則計其工食之費，量為增減；銀差，則計其交納之費，加以增耗。凡額辦、派辦、京庫歲需與存留、供億諸費，以及土貢方物，悉並為一條，皆計畝徵銀，折辦於官，故謂之一條鞭。立法頗為簡便。嘉靖間，數行數止，至萬曆九年乃盡行之。」

<sup>188</sup> 《明神宗實錄》，卷五十八，〈萬曆五年正月辛亥條〉，頁 1338。

<sup>189</sup> 傅衣凌，《明代江南市民經濟試探》，頁 6。

還有銀元寶 500 萬錠，約銀 25 千萬兩；<sup>190</sup>嚴嵩在江西的家產，即折銀 235 萬 2947 兩 7 錢 7 分 9 厘 2 毫；<sup>191</sup>江彬被抄家時也搜出白銀 2200 櫃，共 440 萬兩；<sup>192</sup>以上這三位大官僚大宦官是搜刮民脂民膏；而江南富室則有不少是經商致富，而積銀至數十萬兩者也是常有的事。<sup>193</sup>

傅衣凌在《明代江南市民經濟試探》的研究中指出，明代中葉以後，商品經濟的高度發展、國內物資的頻繁流轉，這些現象和商品化作物的種植與地域的分工有一定的關聯。<sup>194</sup>明代中葉後，傳統男耕女織之外，越來越多農民也逐漸放棄原有生產領域的工作而專事「商品化作物」的生產，有錢的人也雇用勞工生產，來滿足市場的需求。另外，生產的地域分工還產生了另一個表現形式「地多異省之民」，上文中提及，王稚登《荊溪疏》：「陶者甬東人，非土著也。」在窯業發達的宜興也是這種情形。同樣的，在手工業和商業發達的城市，外地來的富商也愈來愈多的情形。<sup>195</sup>

進入明代以後，隨著商品交換的蓬勃對應市場的需求，市集大量興起。嘉靖後，在大城市中還出現專門的市集和街道，在宜興不僅有陶瓷生產，也有了專業的市集。在明代店鋪需要繳納門攤稅，手工業店鋪多的府縣，其門攤稅較能反映手工業稅的性質。從羅麗馨《十六·十七世紀手工業發展》的研究，引述日本學者佐久間重男的資料，在明萬曆年間，宜興與吳縣、松江府、華亭縣、鎮江府、紹興府、漢口鎮同屬門攤稅的稅額在百兩以上，<sup>196</sup>應可想像宜興市集因陶器而顯得相當的繁榮，尤其是蠡河畔的南街商賈貿易纏市，讓原本像桃花源般靜謐的宜興也隨之喧鬧不已。

正德年間葡萄牙人首先來到中國，緊接著西班牙人也於萬曆年間來到中國從事貿易，中國的絲織品與瓷器成為國際商品，尤其是販賣瓷器更是成了歐洲人最受歡迎的生意。<sup>197</sup>一般認為，宜興紫砂壺早在 16 世紀的時候就已經出現在歐洲，應該是自明萬曆(1573-1620)晚期始便開始通過歐洲各國東印度公司貿易、來華船長及高階船員私運、國家間饋贈或來華使節採購等各種管道進入歐洲，成為皇室

<sup>190</sup> [明]田藝衡，《留青日札》，頁 663。

<sup>191</sup> [明]田藝衡，《留青日札》，頁 665。

<sup>192</sup> [明]田藝衡，《留青日札》，頁 664。

<sup>193</sup> 傅衣凌，《明代江南市民經濟試探》，頁 6。

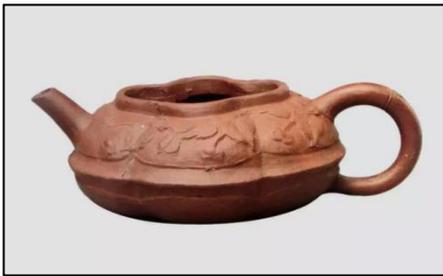
<sup>194</sup> 傅衣凌，《明代江南市民經濟試探》，頁 14。

<sup>195</sup> 徐泓，〈明末社會風氣的變遷—以江、浙地區為例〉，頁 95。

<sup>196</sup> 羅麗馨，《十六·十七世紀手工業的生產發展》，頁 238-241。

<sup>197</sup> 陳詩啟，〈明代商品貨幣關係的發展和官手工業的演變〉，頁 30。

貴族的珍藏。<sup>198</sup>這時的宜興紫砂壺在歐洲有個葡萄牙的名字叫「Bocarro」中文意思「大口」是一種形狀矮胖短流的茶壺，也成為歐洲最初茶壺的樣板。<sup>199</sup>王士禎(1634-1711)《池北偶談》就寫道：「近日一技之長，如雕竹則濮仲謙，螺甸則姜千里，嘉興銅器則張鳴岐，宜興茶壺則時大彬，浮梁流霞盞則吳十九，皆知名海內。」<sup>200</sup>從明末以來海上貿易的進行，促使中國優秀的手工藝品像雕竹、螺甸、銅爐、紫砂壺在當時皆屬上等工藝品即奢侈品之列，引起西方人的注意。從《茶葉全書》中描述「中國明朝時期的茶壺」及目前收藏在奧地利維也納藝術史博物館中哈布斯堡君王收藏的紫砂壺(圖六)被推定為 16 世紀末，兩者共同的特色是紫砂器大多被裝飾了繁複華麗的中國圖案，被貴族們用來炫耀財富和地位。在商品經濟發達、白銀湧入的晚明，宜興除了接受國內訂製外，也接受國外的訂單製作以符合外國市場審美品味。不過從學者對紫砂壺在歐洲的研究指出，紫砂壺在當時應屬於私人貿易的貨品，經常是上流社會的家庭中珍貴的陳設品，<sup>201</sup>這與當時景德鎮運往歐洲的大量瓷器地位顯然並不相同。



(圖六)奧地利維也納藝術史博物館中哈布斯堡君王收藏的紫砂壺<sup>202</sup>

### 工匠制度的瓦解

明初，為因應國家需要及社會的穩固，明太祖「致力於維持最低限度的特殊勞役員額」並限制「社會身分」的流動。<sup>203</sup>下令「凡軍、民、醫、匠、陰陽諸色戶，許各以原報抄籍為定，不許妄行變亂，違者治罪，仍從原籍」。<sup>204</sup>洪武十四年(1381)規定全國人民「畢以業為籍，人戶以籍為斷」<sup>205</sup>，從此以後原報匠戶的

<sup>198</sup> 黃健亮，〈宜興紫砂器在歐洲的文化歷程〉，頁 87。

<sup>199</sup> 〔美〕威廉·烏克斯，《茶葉全書》，下卷，頁 960。

<sup>200</sup> 〔清〕王士禎，《池北偶談》，卷十七，〈一技〉條，頁 404。

<sup>201</sup> 黃健亮，〈宜興紫砂器在歐洲的文化歷程〉，頁 87。

<sup>202</sup> 黃健亮，〈宜興紫砂器在歐洲的文化歷程〉，彩插七之 1。

<sup>203</sup> 何炳棣，《明清社會史論》，頁 63。

<sup>204</sup> 〔明〕申明行等修，《大明會典》，卷十九，〈戶部六·戶口一〉，記洪武二年(1369)令，頁 350。

<sup>205</sup> 〔清〕張廷玉等撰，《明史》，卷七十七，志五十三，〈食貨一·戶口田制屯田莊田〉，頁 1877。

手工業者，其子子孫孫也跟著是匠籍，不得轉業。明初匠戶分為兩大類：一是輪班匠，每隔一到五年輪班到京師報到，工作若干時日；一是住坐人匠，工匠及其家人必須永久居住在京師地區，以便應政府工程需要隨時徵用。何炳棣提到，由於寬鬆的輪番替補制度，讓工匠有時間按照自己喜歡的方式謀生餬口，使相當數量匠戶的職業與身分有流動的可能。明中葉以後，工匠怠工、失班、隱冒、還有逃亡的情形越來普遍，加上經濟的穩定發展，貨幣勢力的抬頭，政府開始有意試行工匠勞役折徵銀錢的制度，成化二十一年(1485)開始，匠役可以依意願折徵銀錢。嘉靖四十一年(1562)全國開始強制實施匠役折徵制度。<sup>206</sup>嘉靖以後，百分之八十的班匠已經基本上得到工作上的自由，從世襲的匠籍身分解放出來。<sup>207</sup>

嘉靖以後，工匠可以繳銀而免服勞役，政府以工匠銀雇用私人手工業者充役，官營工藝的匠役水準日下，繳銀換取自由的官府工匠直接參與商品生產，促使民間工藝蓬勃發展。在明中葉後，手工藝品上發現了許多工匠的名字，像王世貞(1526-1590)就寫到：「今吾吳中陸子剛之治玉，鮑天成之治犀，朱碧山之治銀，趙良璧之治錫，馬勛治扇，周治治商嵌，及歙呂愛山治金，王小溪治瑪瑙，蔣抱雲治銅，皆比常價再倍。」<sup>208</sup>這些名字也常在其他的筆記中反覆地出現，有學者認為這應該是類似「商號」，<sup>209</sup>這應該也說明了工作坊或工場的生產型態，已經在晚明時期相當的普遍。這樣的生產型態同樣也發生在宜興，除了周高起之外，陳貞慧(1604-1656)也提到一些工匠的名字，他在《秋園雜佩》中寫道：「供春之後，四家董翰、趙良、袁錫，其一則大彬父時鵬也。彬弟子李仲芳，芳父小圓壺，李四老官號養心，在大彬之上，為供春勁敵。」<sup>210</sup>但從周高起及陳貞慧的記錄，這些名字所代表的是一個個的工匠，這一個個的工匠在一些筆記中，甚至可以看到他們不同個性的表現。這些工匠在脫離匠籍的束縛，在商品經濟的快速發展下，有了創作的自由，也開始有了屬於自己的藝術風格。當時大彬在紫砂壺的底部用竹刀刻劃出自己的名字開始，同時宣告紫砂壺從商品進階為藝術品。

## 社會風氣的變遷

<sup>206</sup> [明]申明行等修，《大明會典》，卷一八九，〈工部九·工匠二〉，頁2570。

<sup>207</sup> 陳詩啟，〈明代工匠制度〉，頁64、73、74；何炳棣，《明清社會史論》，頁64-65。

<sup>208</sup> [明]王世貞《觚不觚錄》，頁440。

<sup>209</sup> [英]柯律格，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》，頁64。

<sup>210</sup> [清]陳貞慧，《秋園雜佩》，〈時大彬壺〉條，頁8951。。

嘉靖以後，隨著商品經濟的發展與擴張，社會日漸侈靡。到了明代萬曆後期，在城鎮人口的增加、生活水平的普遍提高之下，奢侈之風已不限於城市與富商大賈豪家巨族，城郊市鎮及一般小民也群起仿效。「僭越之風，縱肆無忌」，社會風氣之侈靡與逾禮，日甚一日。<sup>211</sup>在第一章中也提到，儘管宜興位處四塞之地，也無法抵擋這股侈靡風氣的蔓延。

在晚明時期，有越來越多的財富是來自於「商品交易所得」，除了「冠蓋之家公然為商賈之行」；而一般百姓也已經意識到：「農事之獲利被而勞最，愚儒之民為之；工之獲利三而勞多，雕巧之民為之；商賈之獲利三而勞輕，心計之民為之。」<sup>212</sup>改變傳統「工商為末」的觀念，有越來越多人從事商品的生產與貿易；這時在江浙地區，不分上下，競以從事商品經濟為業，更助長了社會奢靡之風。<sup>213</sup>徐泓指出，明末商品經濟的發展促成社會風氣的奢靡，而社會風氣的奢靡刺激了消費，增加了對商品的需求，兩者其實是互為因果的。<sup>214</sup>

「嘉靖末年，海內宴安。士大夫富厚者，以治園亭、教歌舞之隙，間及古玩。」<sup>215</sup>沈德符(1578-1612)提到，上層社會的縉紳士夫富家大戶轉向享受，除了在食衣住行日常生活中力求表現外，還帶起「收藏與鑑賞」古玩的風氣。這股收藏的風氣，也和奢靡之風一樣，不僅擴增了文玩的範圍及品味，進而刺激了工藝品的製作。<sup>216</sup>然這股風氣也開始有人仿效，隨之出現了流行「時尚」。這所謂的「時尚」，又是個什麼樣的情況呢？它具體的表現就是「物質的追求」，物質的追求對不同人就有不同的表現方式，一是表現在消費上，另外還有在仿冒上。袁宏道(1568-1610)寫道：「近日小技著名者尤多，然皆吳人。瓦瓶如龔春、時大彬，價至二三千錢，龔春尤稱難得，黃質而膩，光華若玉。銅爐稱胡四，蘇松人有效鑄者，皆不能及。扇面稱何得之。錫器稱趙良璧，一瓶可直千錢，敲之作金石聲，一時好事家爭購之，如恐不及。其事皆始于吳中，猥子轉相售受，以欺富人公子，動得重費，浸淫至士大夫間，遂以成風。」<sup>217</sup>袁宏道發現一旦這些工匠的製品出了名，不論是消費的仿效跟風還是商品的仿冒便接踵而來。這其中也包括了「供

<sup>211</sup> 徐泓，〈明末社會風氣的變遷—以江浙地區為例〉，頁 90-93。

<sup>212</sup> 〔清〕顧炎武，《天下郡國利病書》，原編第四冊蘇上，〈耿橘平洋策曰〉，頁 55。

<sup>213</sup> 徐泓，〈明末社會風氣的變遷—以江浙地區為例〉，頁 102。

<sup>214</sup> 徐泓，〈明末社會風氣的變遷—以江浙地區為例〉，頁 104。

<sup>215</sup> 〔明〕沈德符，《萬曆野獲編》，卷二十六，〈玩具·好事家〉條，頁 564。

<sup>216</sup> 蔡玫芬，〈文房清玩—文人生活中的工藝品〉，頁 635。

<sup>217</sup> 〔明〕袁宏道，《瓶花齋集》，卷八，〈雜錄·時尚〉，頁 554。

春和時大彬」的紫砂壺，因為宜興紫砂壺「至名手所作，一壺重不數兩，價重每一二十金，能使土與黃金爭價」。贗品、好事家充斥奢侈品市場，連 1582 年(明萬曆十年)才抵達澳門、第二年(萬曆十一年 1583)才獲准入居廣東肇慶的利瑪竇(Matteo Ricci)都發現這種現象。他在《利瑪竇中國札記》中提到：「中國人非常喜歡古玩，…製鐘的青銅所鑄的鼎被看得很珍貴，因為上面的銹色，使它看起來很古老。…著名的藝術家所作的畫很受歡迎，…著名書法家所書寫的手稿，…也為人喜愛；但上面必須有寫作者的簽名，免得作假。假古玩很多，他們很精於欺騙粗心大意的人，利用買主對價值很不在行而將毫不值錢的東西賣給他們。」<sup>218</sup>因此，一些商品的「賞鑒」手冊，引導對收藏有興趣的人辨識市場中商品真偽的書籍便順勢而生了。周高起的《陽羨茗壺系》也是其中的一本，周高起應該知道，對於那些缺乏紫砂壺鑑賞能力的人來說，「有名工匠的名字」所代表的是商品的品質及商品的價格，同時也是購買貴重東西的捷徑。這個部分在第三章「作為奢侈品的紫砂壺」有進一步的討論。

#### 第四節 文人畫中的紫砂壺

##### 文人雅生活的經營

「燒香、點茶、掛畫、插花」從宋代以來，就是文人雅士經營雅緻生活中不可缺少的四件事。《夢梁錄》說這四件事是「四般閑(閒)事，不宜累家」，<sup>219</sup>點出一個「閒」字，這個字很有趣，從吳自牧對於「閒人」的描述，可以知道在南宋，閒人也分了好幾個等級。<sup>220</sup>有類似家庭教師的「館客」；也有能「講古論今、吟詩和曲、圍棋撫琴、投壺打馬、撇竹寫蘭」的「食客」；再來有所謂「專以參隨服役資生」的「閒漢」，還有一種「趨奉郎君子弟，專為乾當雜事」稱之為「涉兒」，最等而下之的就是什麼藝能也沒有，「專為探聽，乞覓贍家財」人稱「嘶波」。同樣是從事這四般閒事，在當時經濟最為繁榮的杭州，根據每個人的條件就有不同的表現方式，構成當時的社會現象。

<sup>218</sup> [意]利瑪竇、金尼閣著，《利瑪竇中國札記》，頁 84-85。

<sup>219</sup> [宋]吳自牧，《夢梁錄》，第十九卷，〈四司六局筵會假貨〉，頁 795：「俗諺云：燒香點茶，掛畫插花，四般閑(閒)事，不宜累家。」。

<sup>220</sup> [宋]吳自牧，《夢梁錄》，第十九卷，〈閒人〉，頁 794。

而這個「閒」字來到明代後期，指的是在經濟層面上，「日常生活已可不勞而獲」，表現出來的是，另開闢出一個生命活動場域，建構出不同於仕宦所追求的功名富貴的「隱」的生活模式。<sup>221</sup>「閒隱」並非歸隱山林，而是文人雅士在家居空間之外，以經營「茶寮」、「書齋」、「樓房」、「園林」等空間形式，來寄託他們的閒情；也藉由各種玩物的品評、擺設、賞玩，建構出一套「閒雅」的生活文化。王鴻泰指出，明代中期以後，這套生活模式已經在社會上普遍流行，成為一種特定的社會文化。甚至，這套雅的生活文化已經成為一種價值的表徵，可以做為辨識「文人雅士」的標誌。<sup>222</sup>

在具體的作法上，雅生活是怎麼做的？這裡以紫砂壺不會缺席的「出遊」為例，看看許次紓這位文人雅士如何藉由「登山臨水，必命壺觴」來體現文人士大夫「雅」生活的經營。許次紓說：

士人登山臨水，必命壺觴。乃茗碗薰爐，置而不問，是徒遊於豪舉，未托素交也。余欲特製遊裝，備諸器具，精茗名香，同行異室。茶罍一，注二，小甌四，洗一，瓷合一，銅爐一，小面洗一，巾副之，附以香奩小爐香囊匕箸，此為半肩。薄甕貯水三十斤，為半肩足矣。<sup>223</sup>

許次紓的《茶疏》被認為是明代最優秀的茶書之一，厲鶚(1692-1752)<sup>224</sup>評論該書認為：「深得茗柯至理，與陸羽《茶經》相表裡。」<sup>225</sup>代表著許次紓的做法及觀點是為當時及後世所認同，許次紓說，光出遊沒有品茗焚香會索然無味，為要出遊還能品茗焚香，竟然製作了「遊裝」來裝茶具及香道具；還有一位自認非常講究養生品茗的高濂(1573-1620)，更將圖畫出來(圖七)，交代如何在有限的「提盒」中擺設茶具，文中所說的「注」及「茶壺」應該指的都是紫砂壺。

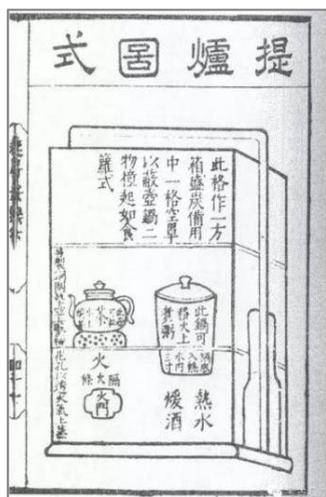
<sup>221</sup> 王鴻泰，〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉，頁 70。

<sup>222</sup> 王鴻泰，〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉，頁 76。

<sup>223</sup> [明]許次紓，《茶疏》，〈出遊〉條，頁 908。

<sup>224</sup> 厲鶚，字太鴻，號樊榭，浙江杭州人，祖籍慈谿，中國清代文學家。

<sup>225</sup> [清]厲鶚，《東城雜記》，卷上，〈許然明〉條，頁 440。



(圖七)《遵生八箋》中高濂所提及的提爐圖式

說明：式如提盒，亦余制也。高一尺八寸，闊一尺，長一尺二寸，作三撞。下層一格，如方匣，內用銅造水火爐，身如匣方，坐嵌匣內。中分二孔，左孔炷火，置茶壺以供茶。右孔注湯，置一桶子小鑊有蓋，頓湯中煮酒。長日午餘，此鑊可煮粥供客。傍鑿一小孔，出灰進風。其壺鑊迴出爐格上太露不雅，外作如下格方匣一格，但不用底以罩之，便壺鑊不外見也。一虛一實共二格，上加一格，置底蓋以裝炭，總三格成一架，上可筋關，與提盒作一副也。<sup>226</sup>

在許次紓與高濂為「出遊」所準備的「遊裝」及「提盒」中，看到的是這群人對經營生活的講究，對一般人來說，茶具的如何擺放哪有那麼重要，但對這群人來說不單是茶具「位置」要對，茶具本身要用哪一種甚至哪一個、要怎麼使用都馬虎不得。當我們聚焦在「物」之上，文人那種對物的耽溺所謂「戀物癖」的情結就明顯的浮現出來。「戀物癖」也可以說是「感官品味」訓練的一種，因此，從品茶這件事來看，光是紫砂壺能發茶之真味就能大書特書，旁及茶壺的造型能否吸睛，壺又是誰做的，壺又是誰用過，從這些層面來看，也難怪紫砂壺會成為當時「追捧」的對象。

### 紫砂壺的影像

品茗在明代作為文人雅士必備的標誌之一，品茗與文人之間密切的連結，也可以從文人畫中看得到應證。此時的文人畫中經常是文人間唱和的記錄，可見與文人的生活風格緊緊相扣，其實更可以說是一種理想狀態下閒雅生活的呈現。

在台北故宮博物院典藏一幅王問(1497-1576)<sup>227</sup>《煮茶圖》，此卷畫於嘉靖三十七年(1558)，根據這幅畫作的說明，左面主人於(湘妃)竹爐前，聚精會神地挾炭烹茶，爐上置提樑茶壺；對面文士展卷揮毫，狀至愉悅。席上備有筆、硯、香爐、書卷等。整體畫面呈現文人相聚，論書品茗，瀰漫書香、茶香的清雅悠閒生活，這是晚明茶畫上常見的題材之一。<sup>228</sup>其中湘妃竹爐上的茶壺和江蘇南京嘉靖

<sup>226</sup> [明]高濂，《遵生八箋》，〈起居安樂箋〉下卷，〈溪山逸遊條·遊具·提爐〉條，頁364。

<sup>227</sup> 王問(1497-1576)字子裕，號仲山，江蘇無錫人。明代中期文人畫家。

<sup>228</sup> 廖寶秀，《也可以清心—茶器、茶事、茶話》，頁82。

十二年(1533)太監吳經墓出土的提樑壺，在此我們就簡稱之為吳經壺「有驚人的相似程度」。<sup>229</sup>。吳經壺，壺身高 17.7 公分，最大身圍 19 公分，口徑 7.7 公分，腹徑 15.6 公分，底徑 7 公分。根據宋伯胤對吳經壺的考察，認定是一脈相承於羊角山的工藝，可以做為研究時大彬以前的標準器。<sup>230</sup>在這個時期的茶壺形制都較大，多有提樑，置於竹爐之上，應該是用來煮水。從所使用的茶具來看，應該可以視為從末茶的飲用方式過渡到散茶的瀹飲法的過程。同一時期，文徵明的《品茶圖》又是另一個經典的例子。



(圖八)王問《煮茶圖》<sup>231</sup>卷紙本  
29.5x283.1 公分  
現藏於台北故宮博物院。



(圖九)明嘉靖吳經墓出土的「柿蒂紋提樑壺」，壺身高 17.7 公分，最大身圍 19 公分，口徑 7.7 公分，腹徑 15.6 公分，底徑 7 公分。現收藏於南京市博物館。

文徵明的《品茶圖》是非常經典的雅集型態的文人畫。文人畫在十五世紀的蘇州有了新的發展，蘇州文人表現出拒絕仕宦的傾向，也使得繪畫本身與生活風格更為緊密的結合。<sup>232</sup>在沈周、文徵明的領軍下，文人山水畫經常出現「雅集圖」

<sup>229</sup> 宋伯胤，《紫砂苑學步》，頁 169。

<sup>230</sup> 宋伯胤，《紫砂苑學步》，頁 170。

<sup>231</sup> 圖像取材自台北國立故宮博物院 OPEN DATA 專區，書畫典藏檢索資料系統。  
[http://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3700](http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3700)

<sup>232</sup> 石守謙，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》，頁 182。

的型態，畫中書寫集會的目的及參與者的姓名，佐以山水及參與者，以描繪出雅集的場景。雅集是文人社群的興起中的一種型態，經常伴隨著雅集的場景有遊覽以及十六世紀開始興盛的品茶活動。石守謙認為，品茶在蘇州文人社群中蔚為風氣，是文徵明等吳中文人們逐步營造而成。形塑的過程中，圖繪扮演著積極的角色。<sup>233</sup>文人飲茶的相關題材在文人畫中大量的出現，也讓品茶相關的事與物具體呈現，本文以三幅茶事圖為例：文徵明的《品茶圖》、丁雲鵬的《玉川品茶圖》及陳洪綬的《隱居十六觀》〈譜泉〉，從這三幅畫皆可看到紫砂壺的具體影像；我們可以從畫作中發現，隨著時間的推演，畫中的茶事內容有了不同，對於紫砂壺的發展也隨之變化，對於紫砂壺在明末的發展軌跡應可略窺一二。

### 文徵明《品茶圖》嘉靖十年(1531)

文徵明(1470-1559)嘉靖辛卯年(1531)作品《品茶圖》是描繪與友人品啜兩前茶的場景。畫中一個環境優雅的草堂，裡面有二人對坐清談，几上擺置香爐、白色的茶甌，焚香品茗；另一邊的茶寮內有一僮煽火煮茶，爐上置有單柄湯壺，旁邊桌上還有一個茶葉罐和一個白色茶甌。畫中所描繪的是一場文人茶會即將展開。爐上一隻端把<sup>234</sup>紫砂壺，形制上還是屬於大壺，像周高起文中所言，到了萬曆年間時大彬以後才開始流行小壺。文徵明出身文人世家，一生嗜茶，他以茶入詩、入畫、入書法，畫中所表現的文人品茶，亦頗具代表性。<sup>235</sup>

明代飲茶文化不僅講究茶本身之色香味，要和誰同飲，幾個人喝，也代表著不同的意義。茶事圖開始流行出現在文人的山水畫中，應該是明中葉以後的事。<sup>236</sup>文徵明這幅《品茶圖》採雅集的型態，二人坐在草堂中，一人過橋準備參與茶事，不過這種多人品茶的景象，到了萬曆年間就逐漸變成一人獨飲。這幅《品茶圖》正表現出當時文人飲茶的時尚，陸樹聲(1506-1605)《茶寮記》也寫道：「園居敞小寮於嘯軒埤垣之西，中設茶灶，凡瓢汲罌注濯拂之具咸庀。擇一人稍通茗事者主之，一人佐炊汲。客至則茶煙隱隱起竹外。其禪客過從予者，每與餘相對，

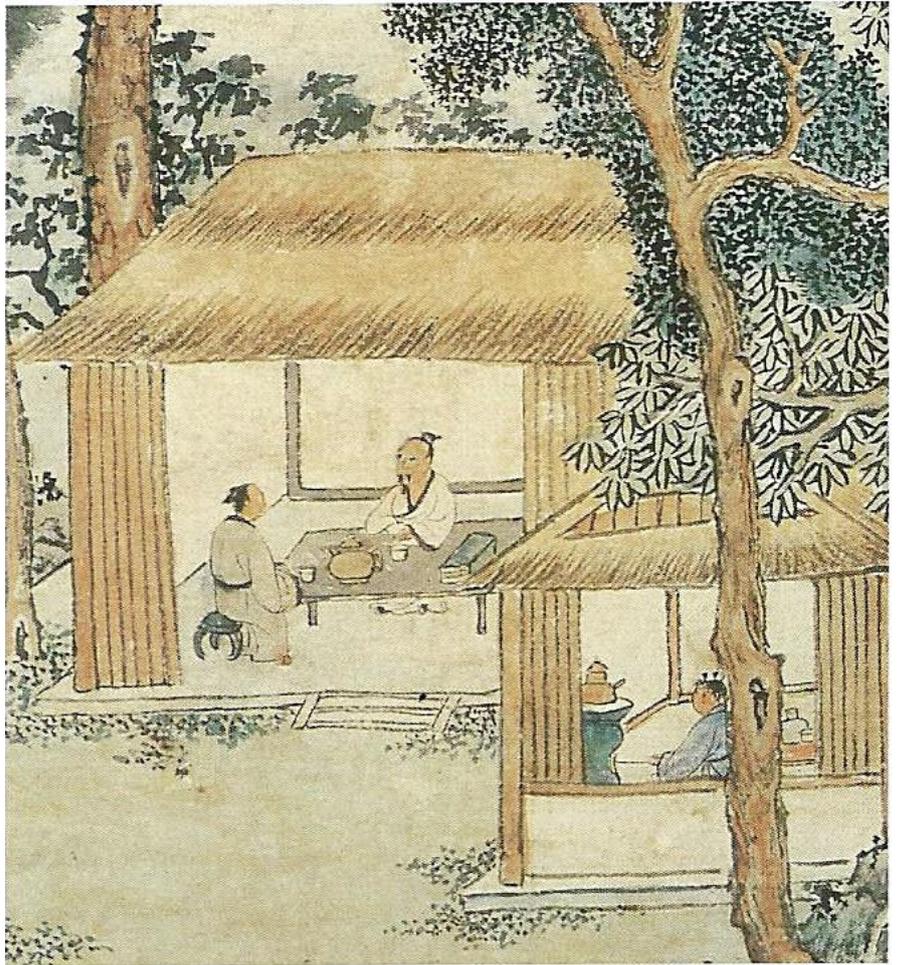
<sup>233</sup> 石守謙，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》，頁 188-189。

<sup>234</sup> 壺把（柄）：為便於握持而設置。源於瓷執壺條形壺把的稱「柄」。壺把置於壺肩至壺腹下端，與壺嘴位置對稱、均勢。具體可分端把、橫把、提梁三類。

<sup>235</sup> 廖寶秀，《也可以清心—茶器、茶事、茶畫》，頁 79。

<sup>236</sup> 石守謙，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》，頁 188-189。

結跏趺坐，啜茗汁，舉無生活。」<sup>237</sup>也是類似的景象。



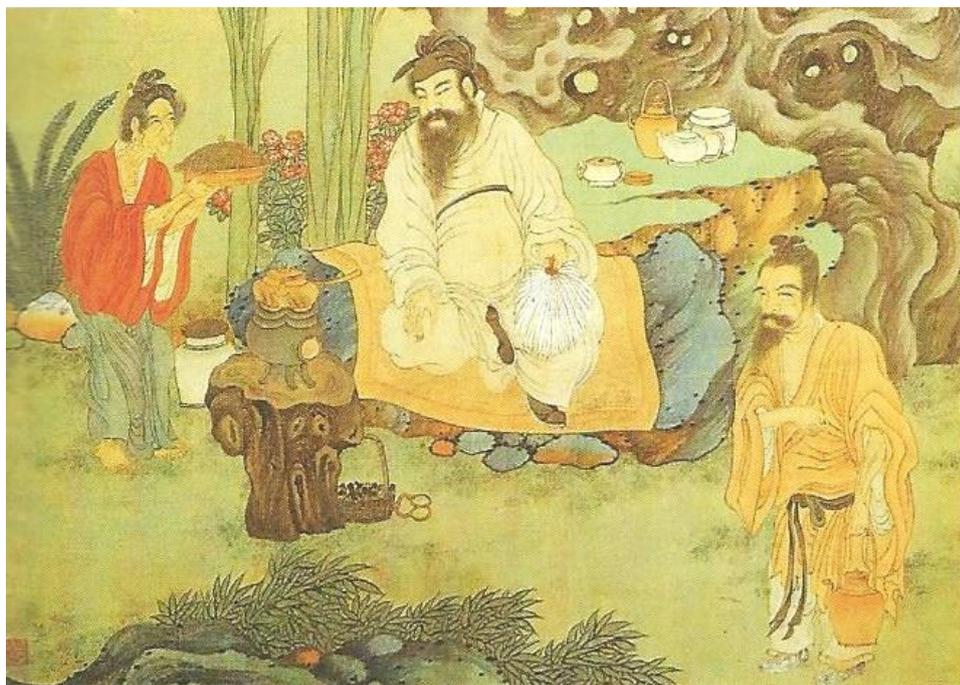
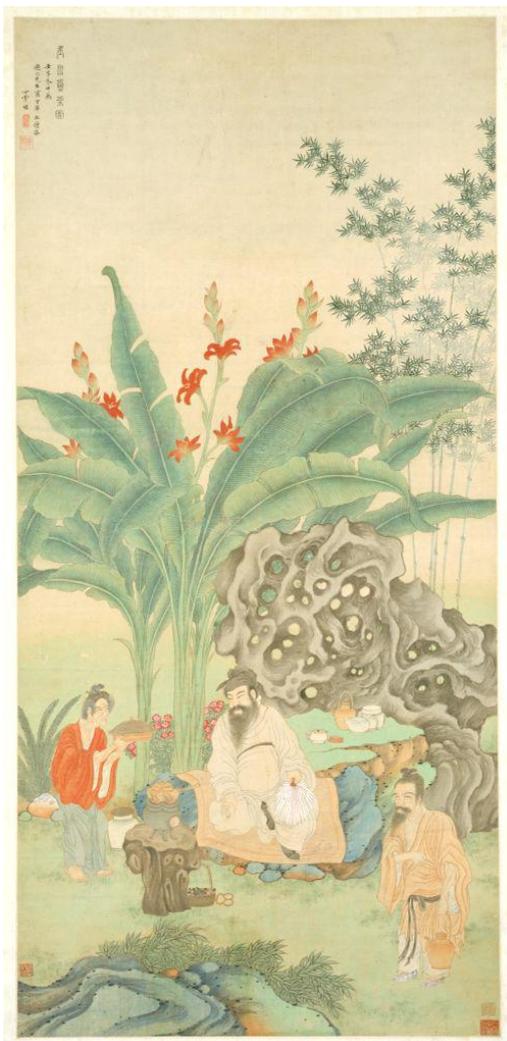
(圖十)文徵明《品茶圖》軸<sup>238</sup> 紙本設色 88.3X25.2 公分，現藏於台北國立故宮博物院。

款識：碧山深處絕纖埃。面面軒窗對水開。穀雨乍過茶事好。鼎湯初沸有朋來。嘉靖辛卯（1531）。山中茶事方盛。陸子傳過訪。遂汲泉煮而品之。真一段佳話也。徵明製。

<sup>237</sup> [明]陸樹聲，《茶寮記》（成書於隆慶四年1570），頁214。

<sup>238</sup> 圖像取材自台北國立故宮博物院 OPEN DATA 專區，書畫典藏檢索資料系統。  
[http://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3320](http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3320)

丁雲鵬《玉川煮茶圖》萬曆四十年(1612)



(圖十一)丁雲鵬《玉川煮茶圖》軸<sup>239</sup> 紙本設色·137.3X64.4cm·  
現藏於北京故宮博物院。

款識：王子(1612)冬日為遜之先生寫於虎丘僧寮 丁雲鵬

丁雲鵬(1547-1628)《玉川煮茶圖》，根據款識，繪於萬曆四十年(1612)。畫中有三人：主人持扇，目光注視著茶爐上的單柄茶銚，爐座下有炭籠、炭夾置於一旁；右邊一老僕手提紫砂提樑壺，左邊一老嫗手捧有蓋的盒子。在石几上擺放著紫砂提樑壺、瓷壺、茶葉罐，還有一個香爐。庭院內奇石、芭蕉、修竹、菊花等，顯得相當的雅緻。也可以稍稍看到當時的文人在「閒隱」生活中，在自我生活場域的經營。《玉川煮茶圖》原指的是唐代詩人盧仝，<sup>240</sup>不過畫中呈現的卻是明代萬曆年間文人流行的烹茶方式及茶具的擺設。在這幅畫中我們可以看到在右邊石几上那把提樑紫砂壺，根據其擺設的方式及大小，應該可以判斷出那把壺是

<sup>239</sup> 圖像取材自北京故宮博物院，藏品搜索。<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/233759.html>

<sup>240</sup> 盧仝(795-835)，自號玉川子，河南濟源人，中國唐朝中期詩人。他好飲茶，一首《走筆謝孟諫議寄新茶》人稱「玉川茶歌」，與陸羽《茶經》齊名。

主人用來泡茶；而老僕手上那把較大的提樑壺，應該是拿來提水，準備燒水用。紫砂壺到萬曆年間，已經將大壺改做小壺，應該逐漸成為一種風尚。

古人茶畫喜以盧仝為主角，盧仝不滿時局、不願仕進，尤其嗜茶，所作的〈七碗茶歌〉自唐代以來即為愛茶者所樂道。茶事圖到了十七世紀初，畫中所呈現的常常是一人獨飲的寫照，或許是張源《茶錄》寫到：「飲茶以客少為貴，客眾則喧，喧則雅趣乏矣。獨啜曰神，二客曰勝，三四曰趣，五六曰泛，七八曰施。」<sup>241</sup>也許也正給了紫砂壺由大壺改作小壺的另一個理由。

### 陳洪綬《隱居十六觀·譜泉》約崇禎十六年(1643)



(圖十二)

陳洪綬《隱居十六觀·譜泉》<sup>242</sup>

冊頁

紙本設色

現藏於台北故宮博物院。

崇禎十六年（1643），陳洪綬(1598-1652)南歸隱居紹興，《隱居十六觀》當是陳洪綬晚年的作品。〈譜泉〉畫中，畫家一人獨啜曰神，一手持白甌，一手撫紫砂壺，一旁茶爐上還有一隻正燒著水的單柄湯鉞，狀似畫家才將茶湯注至茶甌，正準備品飲一壺好茶。這時侍茶的僮僕不見了，紫砂壺的樣式顯得更加質樸，似乎反映了當時的政治情勢及文人的心態，紫砂壺越來越屬個人的清玩，而飲茶也就是越來越個性化，成了文人生活中不可或缺的一部分。

<sup>241</sup> [明]張源，《茶錄》，〈飲茶〉條，頁262。

<sup>242</sup> 圖像取材自台北國立故宮博物院 OPEN DATA 專區，書畫典藏檢索資料系統。  
[http://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=14984](http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=14984)

## 第五節 小結

明代因廢除團改以芽茶為貢茶，飲茶的方式也從點茶改為泡茶，同時重點茶具也從茶筴、茶盞，轉移到紫砂壺。從明代大量的茶書和文人筆記，及以影像記錄文人生活的文人畫中，我們都可以應證逐步崛起的軌跡，見證從嘉靖以來到明末這一百多年來「壺黜銀錫及閩豫瓷，而尚宜興陶」<sup>243</sup>的過程。

宜興壺可以在短短一百多年間迅速崛起，並成為文人書房的清翫雅供，歸結本章所討論，有以下幾項因素：

- 一、紫砂泥在明中期後開始大量開採，工匠們越來越能掌握其特性，燒造技術的提升，令紫砂壺得以符合當世對喝茶的講究。
- 二、嘉靖以後，工匠從傳統的匠籍的束縛中解放出來，使民間的陶瓷製作技術得以提升，也促使優秀的工匠得到自由創作的空間，同時在開始了工匠們之間的競爭，接踵聘技，讓紫砂壺的發展達到高峰。
- 三、明代從嘉靖以來，商品經濟的發展與擴張，商品的交換越來越頻繁，貨幣的力量越來越強，奢侈之風起。紫砂壺在文人越來越講究喝茶的情形下，躍升為茶具之首，更成為市場上追捧的對象，晉升奢侈品之林。明代的商業環境造就出紫砂壺多元的性格，同時還遠赴歐洲，影響了當地茶壺的發展。
- 四、晚清文人對閒隱生活的經營，也促使紫砂壺除了是日常用品，也與文人有了接論的條件，並成為文人案几上令人意遠的對象。

---

<sup>243</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁1。

### 第三章 作為奢侈品的紫砂壺

「奢侈品」其實是一個舶來概念，指的是英文中的 luxury。luxury 的含義大致有三個重點：好的、貴的、非必需的。在國際上被定義為「一種超出人們生存與發展需要範圍的，具有獨特、稀缺、珍奇等特點的消費品」，又稱為非生活必需品。宜興紫砂壺從明中期開始發展，擁有與景德瓷器完全不同的特性，在飲茶文化的變革、文人的追捧，及商業環境的薰陶下，成了當時「好的」、「貴的」、「非必需且顯得珍奇」的商品。本章企圖從「文人」眼中以及商業的環境中描摹出作為「奢侈品」的宜興紫砂壺，在當時所參與的歷程。

#### 第一節 周高起眼底下的紫砂壺

在紫砂壺崛起的年代，周高起《陽羨茗壺系》作為第一本紫砂壺的專論，對於紫砂壺的起源，選擇了一個神話和一個傳說，一個有關於「五色土」由來的神話和一個有關世傳紫砂壺始祖——供春壺的傳說，為喜愛紫砂壺的人建構出一個想像的共同體。周高起《陽羨茗壺系》主要是記載晚明有關宜興製作紫砂壺的現況，內容包括陶工的生平技藝、窯業的發展、燒製陶瓷所需的陶土分布、製作紫砂壺的流程及正確使用紫砂壺的方法。周高起作為一個紫砂壺的愛好者，他感覺到當時人們對紫砂壺的追逐，在世日趨華的情況下，產生了「盲目」的現象。他認為紫砂壺既然與「彝鼎古玩」<sup>244</sup>相提並論，就該以「骨董」的條件同等對待，因此認為考證紫砂的製作者及其材質就顯得非常重要。在考證的過程中，也提出了他對紫砂壺的審美觀。本節將透過《陽羨茗壺系》探討周高起的紫砂世界，也可視為下層士人對於作為奢侈品的紫砂壺的觀點，並嘗試描摹出游移在鑑賞家與商人間的緊張感。

#### 周高起與《陽羨茗壺系》

對於周高起的認識，主要是來自於清代所編修的《江陰縣志》：「周高起，

<sup>244</sup> [明]周高起，〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉，頁6，。

字伯高，博聞強識，工古文辭。早歲餼於庠，與徐遵湯同修縣志。居由里山，遊兵突至，被執索貲，怒詈不屈死，著有讀書志。」<sup>245</sup>據載，周高起是死於乙酉年(清順治二年)夏天的「江陰八十一日」，這場江陰人民為抵制「薙髮令」<sup>246</sup>所進行的抗爭。一般多據此認定《陽羨茗壺系》脫稿於乙酉(1645)九月以前；又據文中〈神品〉沈君用條寫道，沈君用於「甲申四月夭」，<sup>247</sup>文必不早於甲申年也就是崇禎十七年(1644)，所以成書時間應在甲申到乙酉之間。<sup>248</sup>也有人根據《陽羨茗壺系》中一首〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉說順治十一年(1654)周高起人寄寓宜興。<sup>249</sup>到底周高起死於何時，又是怎麼個死法，這個死法對當時的紫砂壺別具意義嗎？對周高起而言，他應該沒想到他會死在這場抗爭中，因為抗爭剛開始時他還想到由里山避難，帶了些書好打發時間。奈何路上遇到大兵壓境，在清兵加以鞭打掠奪下，周高起大聲叱喝給殺了。為什麼很多人說到周高起、談到紫砂壺都會談起這一段，我想是因為這一段充滿了「區別」的意涵及象徵意義。「區別」從字面解釋「區分，差別」，其實也就是皮耶·布迪厄(Pierre Bourdieu, 1930-2002)<sup>250</sup>所謂「品味與階級」的概念。布迪厄指出，一個人所做出的選擇就是向世人呈現他個人的社會空間——換言之，一個人的審美意向——描繪了這個人的地位，並讓他與更低層的群體產生距離。<sup>251</sup>我們可以對照一下與周高起同時間，選擇「捐生殉國」<sup>252</sup>的《長物志》作者文震亨(1585-1645)。

文震亨，文徵明曾孫，文彭孫，文震孟之弟，文元發仲子。光看家世就令人矚目，《四庫全書總目提要》評述：「震亨世以書畫擅名，耳濡目染，與眾本殊。故所言收藏賞鑒諸法，亦具有條理。」<sup>253</sup>接著談到文震亨這個人及收錄《長物志》的理由：「所謂王謝家兒，雖複不端正者，亦奕奕有一種風氣歟。且震亨捐生殉

<sup>245</sup> [清]陳延恩等修、李兆洛等纂，《江陰縣志》，卷十六，〈人物·忠義〉，頁1673。

<sup>246</sup> 指明末清初時期，清朝統治者強令其統治下包括漢族及其它南方少數民族的男子，改剃滿族髡髮髮型的「剃髮令」（或稱「薙髮令」）。

<sup>247</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·神品》，頁4，「沈君用」。

<sup>248</sup> 宋伯胤，《紫砂苑學步》，頁200。

<sup>249</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷八，〈僑寓補遺〉，頁377。

<sup>250</sup> 皮耶·布迪厄（法語：Pierre Bourdieu, 1930-2002），法國著名社會學大師、人類學家和哲學家。

<sup>251</sup> 布迪厄以美學品味的議題為基礎，發展出他的社會階層化理論，詳載於他在1984年的作品《區隔：品味判斷的社會批判》（*Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*，法文版書名為*La Distinction*）由哈佛大學出版社(Harvard University Press)印行。

<sup>252</sup> 【按】有關文震亨怎麼死？《蘇州府志》寫「憂憤而死」；收錄《長物志》的伍紹棠寫：「殉節死」；四庫全書總目：「捐生殉國」；一般多寫「絕食而亡」。殉，指的是為某種目的而死，即表示非自然而亡。在此並不影響其以「死」來表達其人品之意，在區別的意義上，我覺得與周高起有某種程度上的雷同。

<sup>253</sup> 《欽定四庫全書總目提要·長物志十二卷》，頁3-658。

國，節概炳然，其所手編，當以人重，尤不可使之泯沒。故特錄存之，備雜家之一種焉。」<sup>254</sup>從社會學的觀點，文震亨的《長物志》是一種確保並建立社會分界的文學作品，<sup>255</sup>「薙髮令」的施行，讓這種社會分界可能消失。相對於周高起，避居由里山，遇到流動出擊清兵的勒索，怒斥不屈而死，由此可見周高起性格之耿直。文震亨與周高起同是在 1645 年清軍攻佔江南後身亡，一個是所謂「捐生殉國」，一個是不屑被勒索大罵身亡；文震亨標準的仕紳，周高起一介文人，是晚明「仕紳—文人」傳統階級的基本成員。在晚明時期，文人經常透過「物」的賞鑒來做為社會階層的區別，特別是在社會發生巨變所表現出來的行為也是表達的方式之一。另外一個最為明顯的象徵式行為的模式就是「消費」這件事。晚明的紫砂壺代表的是奢侈品，表達出是昂貴的，是好的，同時必須透過正確使用，才能被認同。所以對於「著作」紫砂壺的人，「消費」紫砂壺的人也是以這種標準期待，認為這樣才「配」得上為紫砂壺作著寫傳，也就是才屬「圈內」人。這也是為什麼我必須對周高起「怎麼死」這件事要加以討論的理由。

《陽羨茗壺系》目前所能看到最早的版本是刊行在張潮(1659-1707)所編纂的《檀几叢書》<sup>256</sup>(康熙三十四年，1695)中的二集四十六卷。《檀几叢書》主要採輯清初諸家小品雜著，涉獵頗廣，內容關涉酒、茶、文房清供、土物風情等。對張潮這位生於清初的編纂者而言，這些篇章的收錄應該是對生活趣味與生命情調的嚮往與追撫。<sup>257</sup>

周高起的生平記錄僅限於江陰地方志，他除了寫過《陽羨茗壺系》外，主要是和徐遵湯<sup>258</sup>一起修纂明崇禎年間的《江陰縣志》，另外還著有《洞山芥茶系》一卷及《讀書志》(已佚)。從周高起的著作，可以推論周高起對於與「茶」相關的事務相當熱心也有相當程度的認識，非一般「好事家」而已；從《陽羨茗壺系》書中，亦可知周高起與宜興著名的收藏家吳罔卿<sup>259</sup>熟悉，他在吳罔卿家看過當時

<sup>254</sup> 《欽定四庫全書總目·長物志十二卷》，頁 3-658。

<sup>255</sup> [英]柯律格，《長物：早期現代中國的物質文化與社會狀況》，頁 145。

<sup>256</sup> [清]張潮、王暉編纂，《檀几叢書》新安張氏霞舉堂刊本影印，所錄皆清初諸家雜著，全書共三集，每集五十卷。書名「檀幾」，《凡例》釋云：「古有七寶靈檀几，几上文字，隨意所及，文字輒現。今書中為經，為傳，為史，為子集，為禮節大端，為家門訓戒，為土物瑣屑，種種畢具，有意披覽，展卷即得。名曰：『檀几』，作如是觀。」一集成書於康熙三十四年，二集次年由張潮與王暉合作編纂，餘集由王暉完成。

<sup>257</sup> 李惠儀，〈世變與玩物—略論清初聞人的審美風尚〉，頁 55。

<sup>258</sup> 徐遵湯，字仲昭，江南江陰人，崇禎副貢，有《梧勝集》。

<sup>259</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣志》卷八，〈隱逸〉，頁 364：「吳洪裕，字罔卿，參議正志子，萬曆乙卯(1615)舉於鄉，不復赴會試，自號楓隱，有別業曰蘭墅。擅一邑之勝，

大家時大彬所仿的「供春壺」，也拜訪過吳迪美<sup>260</sup>的朱萼堂欣賞吳家的紫砂壺收藏。因此有人也由此推論，周高起這本《陽羨茗壺系》能將宜興紫砂壺的發展過程，及對紫砂壺的原礦陶土如數家珍，更從初創、發展到興盛階段所出現的名工名匠逐一記述，並考訂其生平、藝術風格、及其傳器，以鑑賞家的眼光分別著錄書中，應該是受到宜興吳家的大力支持才得以完成。其實這也不為奇，第一本茶葉的專書《茶經》的出書，也是陸羽在茶商的支助下所完成的。重點在於，就作者與支持者之間對於出書(出版品)所抱持的心態。

### 《陽羨茗壺系》寫作的動機

和周高起同一時期的張岱(1597-1689)，在他回顧年輕時多姿多彩的生活，想起在吳中的所見所聞，他寫道：

吳中絕技：陸子岡之治玉，鮑天成之治犀，周柱之治嵌鑲，趙良璧之治梳，朱碧山之冶金銀，馬勳、荷葉李之治扇，張寄修之治琴，范崑白之治三弦子，俱可上下百年保無敵手。但其良工苦心，亦技藝之能事。至其厚薄深淺，濃淡疏密，適與後世賞鑒家之心力、目力，鍼芥相投，是豈工匠之所能辦乎？蓋技也而進乎道矣。<sup>261</sup>

張岱精通各種玩樂之道，古玩收藏及鑑賞也是其中之一。他讚許吳中工匠的表現，以「絕技」二字稱之，他認為這些「奢侈品」的工匠技藝已達高峰「俱可上下百年保無敵手」。但是良匠的技藝還是要有正確的賞鑒家來指引，才能流傳於後世。在這個點上，周高起也有相同的看法。身為一個下層文人，周高起或許不能像張岱這個世家子弟一樣有機會接觸到各式各樣的高檔精緻的手工藝品，但從他所熟悉的「茶事」而言，不論是製茶工法、甚至是茶具的選擇，他也感受到「晚明此刻」「遠過前人」的進步。因為他認為紫砂壺作為茶具，茶具之於茶，「審厥尚焉，非曰好事已也」。<sup>262</sup>對於當時社會開始流行用砂壺(罐)泡茶的「時尚」風潮，周高起警覺到這股風潮恐怕不僅是一股腦而已，更不只是「附庸風雅」或「盲目跟從」，他想用更審慎的態度看待它；也就是周高起認為對於這種對紫砂壺的追

名人王稚登、董其昌皆從之遊，為繪圖作記。洪裕常寢處其間，日召客飲酒，醉後則諷陶杜詩，卒後舍為僧院。」。

<sup>260</sup> 吳迪美即吳貞吉(1602-1651)，是吳罔卿的姪子，宜興吳家的成員之一，參考(表一)。

<sup>261</sup> [明]張岱，《陶庵夢憶》，卷一，〈吳中絕技〉條，頁853。

<sup>262</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁1。

逐行為及紫砂壺價比黃金的情形，與其排斥，還不如加以接受並導正它。周高起另一本傳世的書籍《洞山芥茶系》，內容也寫到，世人對芥茶的追捧，對芥茶的認識卻有些是似而非。<sup>263</sup>芥茶顯然是當時最貴的茶品，<sup>264</sup>周高起以他實地到芥茶產區一宜興洞山的考察，提出對芥茶第一手的認識，希望消費者不要誤觸地雷。「高流」原本是指名門望族，兩本書周高起都以「高流」的渴望為出發點，這裡的「高流」是單指的是指名門望族，還是擴大解釋指的是消費得起這些奢侈品的有錢人？在周高起的字典裡，顯然「高流」並非「好事家」，因為「好事」所代表的是與「賞鑒」的對立面。最早區別「賞鑒家」與「好事家」的米芾(1051-1107)明確的指出：「賞鑒家謂其篤好，遍閱記錄，又復心得，或自能畫，故所收皆精品。」好事家則是指因為有錢好博美名，附庸風雅，有收藏卻未懂鑑識之人。<sup>265</sup>而沈德符(1578-1642)則對當時社會的觀察，直指「同時以好古知名，互購相軋，市賈又交拘其間」的這群人就是好事家，這群人竟然包括了著名的收藏家項元汴(墨林)、前文所提及知名文人王稚登以及當時最具法眼的董其昌。<sup>266</sup>當然這其實代表了沈德符對於收藏市場的混亂及活動於其間之人的諷刺，也說明了「好事」表現出的是對於本應認真對待之物的輕佻態度，這恐怕也就是像沈德符這種具鑑賞力卻又不與之為伍的人最難以忍受的。周高起的「高流」所指的是應是文中所提到的「吳罔卿」等之流，及與之往來的「文化圈」。在前一段我們也提到，《陽羨茗壺系》有可能是在宜興吳家的贊助下所寫出，《洞山芥茶系》應該也有可能是在一樣的背景下的著作。《陽羨茗壺系》一開頭就提到「壺於茶具，用處一耳。而瑞草名泉，性情攸寄，實仙子之洞天福地，梵王之香海蓮邦。」周高起把好茶比喻為瑞草，強調若無適合的茶具相襯，何來福地洞天或是香海蓮邦的境界呢？張大復(1554-1630)<sup>267</sup>也說過一個經驗，或可相互呼應。他說，有人送給他一只時大彬做的紫砂壺，特地拿來泡洞山茶請朋友喝。他問朋友此茶何似，朋友回答說：

<sup>263</sup> [明]周高起，《洞山芥茶系》，頁604：「芥茶采焙，定以立夏後三日，陰雨又霽之。世人妄云『雨前真芥』，抑亦未知茶事矣。茶園既開，入山賣草枝者，日不下二三百石，山民收制亂真。好事家躬往，予租采焙，幾視惟謹，多被潛易真茶去。…」

<sup>264</sup> [明]文震亨，《長物志》，卷十二，〈芥〉條，頁88：「芥，浙之長興者佳，價亦甚高，今所最重。荊溪稍下。」

<sup>265</sup> [宋]米芾，《畫史》，頁22b-23a：「好事者與賞鑒之家為二等。賞鑒家謂其篤好，遍閱記錄，又復心得，或能自畫，故所收皆精品。近世人或有賞力，元非酷好，意作標韻，至假耳目於人，此謂之好事者。」

<sup>266</sup> [明]沈德符，《萬曆野獲編》，卷二十六，〈玩具·好事家〉條，頁564。

<sup>267</sup> 張大復(1554-1630)蘇州崑山人，字元長，自號病居士。明代著名戲曲作家、聲律家。

「似時彬壺。」<sup>268</sup>好茶的滋味像時大彬的壺。時大彬在當時可是價「如名窯寶刀」，<sup>269</sup>張復自己也覺得：「松蘿之香馥馥，廟後之味閑閑。顧渚撲人鼻孔，齒頰都異，久而不忘。然其妙在造。」<sup>270</sup>這個「造」指的就是茶壺，原來好茶還是要有好壺才能發茶之真滋味。飲芥茶搭配紫砂壺應該已經是當時最高級享受，如果用的是時大彬的壺，真的要像張大復一樣的狂喜，又豈止是福地洞天、香海蓮邦可以形容。

### 周高起對紫砂壺的想像

「古之好古者聚道，今之好古者聚財」，<sup>271</sup>董其昌已經感受到世風變了，到了明代中晚期，收藏與鑑賞古玩不僅能博得好名聲，還能聚財，在這個遊戲中不僅是熟悉掌故的文人加入，更鼓勵了手中有古玩的仕紳與擁有貲財的商人相繼投入，助長了民間收藏的風氣。這股民間收藏的風氣大約起源於嘉靖年間，根據沈德符(1578-1642)的觀察，「始於一二雅人的賞識摩挲，濫觴於江南好事縉紳，波靡於新安耳食諸大估，曰千曰百，動輒傾橐相酬。」<sup>272</sup>到了萬曆年間，收藏已經成了聚積財產及誇示財富的方式。這時候一些商品的「賞鑒」手冊，引導對收藏有興趣的人辨識市場中商品真偽的書籍便應運而生。周高起的《陽羨茗壺系》也是其中的一本，周高起當然知道「名手」對於那些缺乏紫砂壺鑑賞能力的人來說，所代表的是優良的品質及昂貴的價格，同時也是購買貴重東西的捷徑。周高起親眼所見宜興吳家在賞壺時所提示的重點，可知收藏者對這「姓名譜系」的重視：「吳郎鑑器有淵心，會聽壺工能是判，源流裁別字字矜，…款識稱堪法書按，某為壺祖某云孫。」<sup>273</sup>就可知道為何《陽羨茗壺系》對於紫砂名匠的譜系部分，特別下工夫考證，因為這對收藏者，也就是周高起的讀者而言非常的重要。

在這場收藏競逐、侈富相高的遊戲中，《陽羨茗壺系》或許只是眾多鑑賞手冊中的一本，但從周高起對於工匠們的考察，包括出身、師承、藝術特色都有詳盡的報導，更重要的是以其鑑賞的眼光為工匠們列品排序，也成為後世者對紫砂

<sup>268</sup> [明]張大復，《梅花草堂筆談》，卷三，〈洞山茶〉條，頁320。

<sup>269</sup> [明]張大復，《梅花草堂筆談》，卷十二，〈時大彬〉條，頁453。

<sup>270</sup> [明]張大復，《梅花草堂筆談》，卷十三，〈茶〉條，頁467。

<sup>271</sup> [明]董其昌，《古董十三說》，頁740。

<sup>272</sup> [明]沈德符，《萬曆野獲編》，二十六卷，〈玩具·時玩〉條，頁653。

<sup>273</sup> [明]周高起，〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉，頁6。

壺鑑賞的標準。從這一點來看，周高起所認定的紫砂壺不僅是供文士賞玩的工藝品，而是以「骨董」的規格來看待。就如董其昌所言：「骨董今之玩物也，唯有賢者能好之無敵。」<sup>274</sup>「今之骨董，古人用物也，其製作精工，非今人所及。」<sup>275</sup>董其昌認為骨董其實就是古人的用物，但因為做工精良被流傳了下來；有人視他為玩物，也有人認為是無用之物，只要留心骨董的來龍去脈，也就是真正的認識骨董，就能優游其中，領略骨董的好。最怕是因為對骨董認識不夠，「具眼不世出」看走眼而將燕石捧為天下珍，卻錯將天下珍視為燕石。<sup>276</sup>周高起忍不住感嘆多數的世人因為無緣看過真正名家好壺，不知名手與俗手有哪些不同，<sup>277</sup>真正好的壺也會有不見天日、而贗品壺卻被錯認為很珍貴之遺憾。

綜觀《陽羨茗壺系》中的工匠譜系，很大一部分是繞著一個家族及一個工匠師承而走，一個家族就是宜興吳仕家族，一個師承就是時大彬為中心所輻射出去的工匠譜系。吳仕(1481-1545)<sup>278</sup>是「正始」供春的主人，這裡「正始」指的是紫砂壺開始有了記錄與傳器，供春是目前業界學界承認的第一位留名的紫砂壺作者，所以吳仕也有可能是第一把留下作者姓名紫砂壺的收藏者。吳仕的父親吳綸<sup>279</sup>與文徵明經常詩詞唱和，每有新茶吳綸便會請人帶給文徵明(1470-1559)嚐鮮。<sup>280</sup>而吳綸有一個兄弟吳經，吳經有二子一個是吳儼(?-1519)官拜禮部尚書，一個叫吳儉(1469-1529)，至此以後包括吳罔卿(1598-1650)、吳貳公(1608-1648)<sup>281</sup>、吳迪美(1602-1651)<sup>282</sup>以及後來的吳梅鼎(1637-1700)這些與紫砂壺相關人等，都是由吳儉這個支派所產生的。<sup>283</sup>

吳梅鼎在〈陽羨茗壺賦並序〉中提到，他的父親吳洪化很喜愛紫砂壺，「所

<sup>274</sup> [明]董其昌，《骨董十三說》，頁739。

<sup>275</sup> [明]董其昌，《骨董十三說》，頁740。

<sup>276</sup> [明]董其昌，《骨董十三說》，頁741。

<sup>277</sup> [明]周高起，〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉，頁6：「長橋陶肆紛新奇，心眼唏噓多暗換，寂寞無言意其深，人知俗手真風散，始信黃金瓦價高，作者展也天工竄，技道曾何彼此分，空堂日晚滋三歎。」

<sup>278</sup> 吳仕，字克學，號頤山，明代宜城人。

<sup>279</sup> [清]阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，卷之八，〈人物志·隱逸〉，頁363，記載：吳綸字大本，以子仕貴封禮部員外郎。

<sup>280</sup> 參考文徵明《謝宜興吳大本寄茶》、《是夜酌泉試宜興吳大本所寄茶》兩首詩，引自[明]喻政《茶集》，卷之二，〈詩類〉，頁492。

<sup>281</sup> 吳貳公即吳洪化，吳正己的兒子，吳梅鼎的父親。

<sup>282</sup> 吳迪美，即吳貞吉，崇禎九年(1636)舉人。

<sup>283</sup> 請參考(表一)〈宜興吳仕家族的關係圖〉根據：邢娟(宜興市美術館副館長)〈解密五百年沉浮的吳氏家族〉；陳波、夏維中，〈沈灝《富春山居圖》臨本題跋考述〉；徐鰲潤，《徐鰲潤紫砂陶藝論文集》；及[清]阮升基修、甯楷等纂《重刊宜興縣舊志》所整理出來。

藏頗伙」，<sup>284</sup>「緬稽先子(按，先父)，與彼同時，爰開尊設館，令儁(按，同俊)技呈奇。」<sup>285</sup>從一般收藏市場的慣性，及周高起不只一次地提到宜興吳家有供春及時大彬的壺來推論：宜興吳家以其財力及在宜興的勢力，手上一定擁有不少時大彬及其弟子的作品，已經是不容置疑。如果「周高起是受到宜興吳家資助寫出《陽羨茗壺系》」這件事是成立的話，周高起對工匠譜錄的分類與排序，應該是受到宜興吳家的影響。因為對於身為下層士人的周高起而言，要在短時間之內接觸到這麼多在當時價如黃金的紫砂壺，其實是有困難的。《陽羨茗壺系》附錄中寫道，「吳迪美曰：用涓人買駿骨、孫臏刖足事，以喻殘壺之好。伯高乃真賞鑒家，風雅又不必言矣。」<sup>286</sup>照字義是說，周高起喜歡殘壺，可我要說，周高起消費不起完整的名家壺，他自己都說「供春大彬諸名壺，價高不易辦」。<sup>287</sup>可以肯定的是宜興吳家絕對收藏了不少的陽羨「名壺」。

宜興吳家不僅在「茶」在「壺」聲名在外，收藏上也相當有實力，惲壽平(1633-1690)的《南田畫跋》有一段關於元代名畫《富春山居圖》的故事，<sup>288</sup>知道《富春山居圖》1596年起由董其昌所珍藏，晚年迫於經濟壓力轉賣給吳正志。吳正志與董其昌是同为萬曆乙丑年(1589)進士，吳正志是吳罔卿的父親，後又轉手到吳罔卿手上。吳罔卿是當時著名的收藏家，手中最有名的兩件作品一就是前述的《富春山居圖》，另一件是智永的《千字文》真跡，也是他一生的摯愛。這個故事把當時貴重物品在富有的縉紳之間轉手真實的呈現，我們除了看到風雅之外，背後所支撐的就是財富。根據沈顥(1586-1661)一條題跋寫到《富春山居圖》當初董其昌是以一千兩銀子出售給吳正志，<sup>289</sup>一千兩在當時可以買到25公頃上好的土地，<sup>290</sup>從這故事中可以清楚知道宜興吳家在當時經濟及收藏上的驚人實力。

<sup>284</sup> [清] 吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁908。

<sup>285</sup> [清] 吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁909。

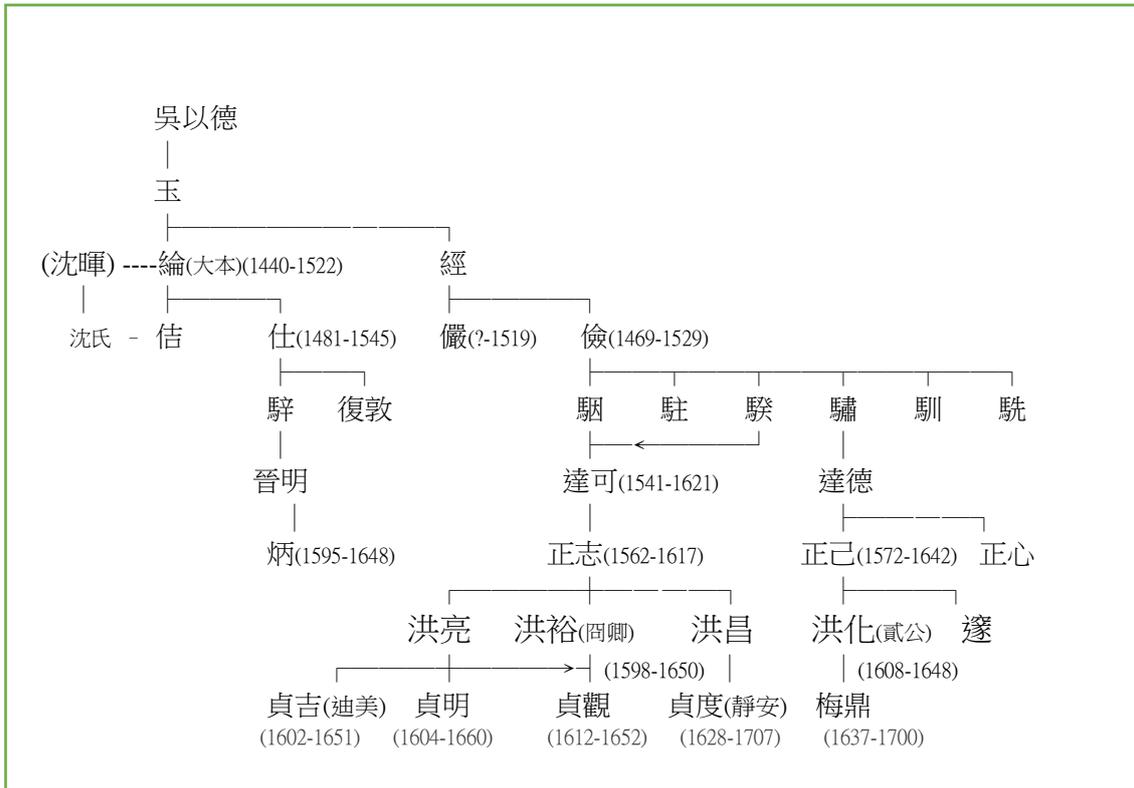
<sup>286</sup> [明] 周高起，〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉，頁6。

<sup>287</sup> [明] 周高起，〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉，頁6。

<sup>288</sup> [清] 惲壽平，《南田畫跋》，卷第二，頁198。

<sup>289</sup> 轉引自[英] 柯律格，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》，頁122。

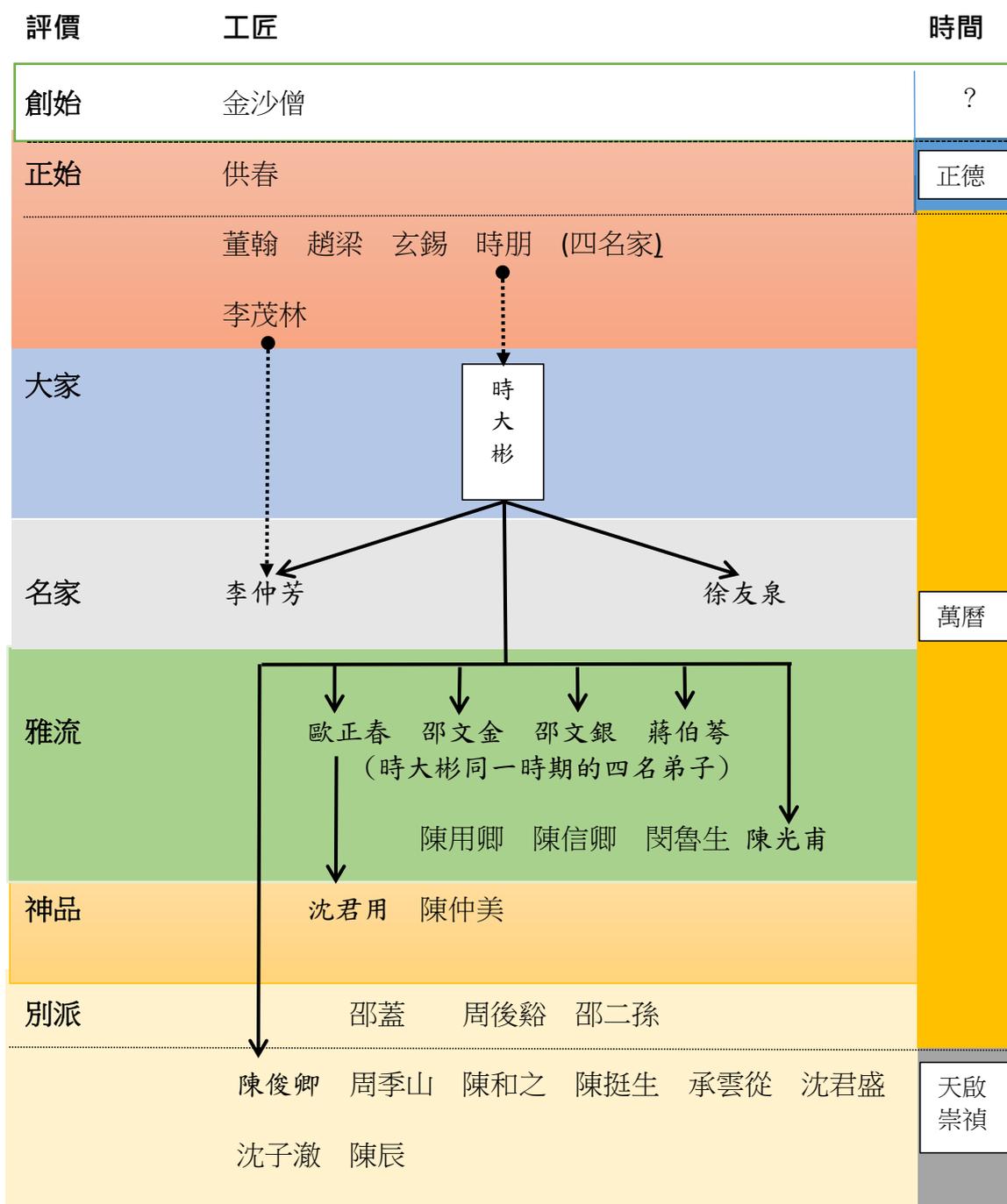
<sup>290</sup> 蔡國梁，《金瓶梅考證與研究》，頁252。



(表一)〈宜興吳仕家族的關係圖〉

說明：上表從吳玉以下包括吳綸、吳經、吳仕、吳儼、吳儉、吳駟、吳復敦、吳騫、吳驢、吳馴、吳達可、吳達德、吳正志、吳正己、吳洪裕、吳洪昌、吳洪化、吳炳、吳貞吉、吳貞度、吳梅鼎等人在《重刊宜興縣舊志》卷七〈選舉志〉及卷八〈人物志〉皆有記錄。<sup>291</sup>

<sup>291</sup> 參考〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》卷之七〈選舉志〉、卷之八〈人物志〉，頁 194-227。



(表二) 明末宜興紫砂壺陶工譜系

說明：標楷體字：是時大彬的學生

箭頭實線：師承關係

箭頭虛線：父子關係

資料來源：周高起《陽羨茗壺系》。

陶肆謠曰「壺家妙手稱三大」。謂時大彬、李大仲芳、徐大友泉也。予爲轉一語曰「明代良陶讓一時」。獨尊大彬，固自匪佞。<sup>292</sup>

宜興紫砂工藝的發展從供春開始往後的百來年間，大量的工匠投身於紫砂壺的製作，一時人才輩出，周高起以時間及紫砂作品的特性列舉〈創始〉、〈正始〉、〈大家〉、〈名家〉、〈雅流〉、〈神品〉、〈別派〉將工匠分別註錄其中。周高起從市場上觀察，除了供春外，當時以時大彬、李仲芳及徐友泉最受歡迎；但仔細考察工匠的師承源流，都與時大彬脫離不了干係，參考(表二)，發現萬曆年間時大彬開枝散葉，其門派掌握了當時紫砂壺的市場。即使沒有直接的師承，但也是以時大彬的作品作為模仿的對象，例如〈雅流〉的陳信卿、陳用卿；到了天啟崇禎年，〈別派〉中的周季山等人「善仿友泉、君用」，然「友泉、君用」也系出時大彬門下。所以周高起才會認定「明代良陶讓一時」。陳貞慧(1604-1656)以其身為宜興人以及當時著名的文學家也證實了這一點：「時壺名遠甚，即遐陬絕域猶知之。其製始於供春壺，式古樸風雅，茗具中得幽野之趣者，後則如陳壺、徐壺，皆不能彷彿大彬萬一矣。」<sup>293</sup>但他還是語帶保留的提到：「供春之後，四家董翰、趙良、袁錫(按，即玄錫)，其一則大彬父時鵬(按，即時朋)也。彬弟子李仲芳，芳父小圓壺，李四老官號養心，在大彬之上，為供春勁敵，今罕有見者。或淪鼠菌，或重雞彝，壺亦有幸有不幸哉！」這段話也間接證明了明末宜興地區紫砂壺的發展的情況，消費者在市場的「選擇」上，周高起提供了一個參考；李仲芳的父親李養心所做的小圓壺，也許是缺少人為的宣傳或追捧，在市面上就罕見了，罕見到底是令人不屑一哂還是看重如古董傳家寶器般珍藏起來，這就不得而知了。套句現代的話，陳貞慧應該認為李養心的小圓壺被「低估」了，所以才會發出嘆聲。這是一個有趣的問題，如果陳貞慧後面所言屬實的話，我覺得周高起寫《陽羨茗壺系》達到了目的。

《陽羨茗壺系》的工匠譜錄是全書最重要的一部分，就如先前所說的，從著名的工匠名字是收藏者進入奢侈品市場的一個捷徑。奢侈品代表的做工精巧、價格不菲，而名手名匠更是行業裡的佼佼者。從許多的研究指出，宜興紫砂壺在明代是屬於「奢侈品」，明末清初「當時最貴的(陶)瓷器可能是宜興的紫砂壺，由

<sup>292</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁4。

<sup>293</sup> [清]陳貞慧，《秋園雜佩》，〈時大彬壺〉條，頁8951。

獨立的名匠在與之交好的仕紳支持下獨力完成。」<sup>294</sup>商品經濟包括生產、交換與消費，在《陽羨茗壺系》中名手工匠在生產端，宜興吳家在消費端，而周高起則位處交換的環節裡，筆者才會覺得這個部分，是繞著一個家族及一個工匠師承而走，目的應該是追捧時大彬及其相關的徒子徒孫，最主要的推手就是宜興吳家，而周高起就是扮演架起生產與消費兩端的橋樑角色。這就是為什麼我會認為，周高起是受到宜興吳家的資助，寫下這本紫砂壺鑑賞手冊。

從這個現實的角度來看，其實這事(推銷)對身為文人的周高起來說，其實頗有難處。因為受到傳統儒家的影響，要一個文人推銷商品簡直比登天還難。但對於一個真正的紫砂壺鑑賞家而言，贗品的充斥市場，所帶來的後果是好的商品無法見光，工藝品質會下降，價格混亂，是惡性競爭，這恐怕也不是周高起所樂見。周高起找到切入點，他將紫砂壺這種新型態的商品，拿來像骨董般看待，仔細調查考證，留下了這本著作。

### 周高起的審美觀

書房是明代文人一個最重要自我實踐的場所。作為書房雅供的紫砂壺自然也要符合文人的法眼。先來看看和周高起年代相近的文震亨怎麼說：

壺以砂者為上，蓋既不奪香，又無熟湯氣。供春最貴，第形不雅，亦無差小者；時大賓(彬)所製又太小；若得受水半升，而形制古潔者，取以注茶，更為適用。其提梁、臥瓜、雙桃、扇面、八棱細花、夾錫茶替、青花白地諸俗式者，俱不可用。<sup>295</sup>

文震亨對茶壺的要求：一紫砂壺，二容量要能受水半升，三形制要古潔。除了容量以外，其餘的標準和周高起差不多。對文震亨而言，紫砂壺出自名手所製是當然爾，他認為紫砂壺的形狀要古潔，也一如他對其他文房清翫的要求，要精、要簡、要古，第一當然要雅。周高起心目中理想的紫砂壺又是如何呢？先從其功能性來看：

壺供真茶，正在新泉活火，旋淪旋啜，以盡色聲香味之蘊，故壺宜小不宜大，宜淺不宜深，壺蓋宜盎不宜砥，湯力茗香，俾得團結氤氳。<sup>296</sup>

<sup>294</sup> [英]柯律格，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》，頁118。

<sup>295</sup> [明]文震亨，《長物志》，卷十二，〈茶壺〉，頁89。

<sup>296</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁5。

周高起主張，為了能喝到最香最美最淳的真茶滋味，茶壺容量要小要淺，茶壺的茶蓋要緊密。小壺已經是當時的共識，周高起對壺蓋很講究，他在介紹「沈君用」時，特別提到沈壺「筍縫不苟絲髮」，<sup>297</sup>壺蓋與壺身的緊密程度，竟然連一根頭髮都穿不過去。周高起對紫砂壺本身的審美標準，基本上就是晚明時期文人雅士對紫砂壺的要求，並以文人的眼光出發認為時大彬的「不務妍媚，而樸雅堅栗，妙不可思」<sup>298</sup>才是符合文房雅供的審美標準。

不過在陶工譜系介紹中，儘管都以時大彬為風向，但並不代表周高起認為紫砂壺在造型上「彼新奇兮萬變，師造化兮元功」<sup>299</sup>千變萬化是他所排斥的。例如名家「徐友泉」，周高起說他「種種變異，妙出心裁」；神品的「陳仲美」，周高起形容該作品「重鏤疊刻，細極鬼工」根本就是壺藝界的吳道子、李公麟；還有「沈君用」，周高起說他是「踵仲美之智，而妍巧悉敵」。但這些天才型的工匠，周高起發現他們經常是「心思殫竭，以夭天年」，總是語帶惋惜。

### 正確的使用方式

在奢侈品的競爭中，不單是買到最上品的東西就代表你進入上流社會，還得要能正確地使用，才代表你取得了門票，否則也只能算是附庸風雅，無法登堂入室。最有名的例子就是西門慶的書房：

上下放著六把雲南瑪瑙、漆減金釘藤絲甸矮矮東坡椅兒，兩邊挂四軸天青衢花綾裱白綾邊名人的山水，一邊一張螳螂蜻蜓腳，一封書大理石心壁畫的幫桌兒，桌兒上安放古銅爐流金仙鶴。<sup>300</sup>

西門慶靠巴結官府開生藥鋪發了大財，成了暴發戶。暴發戶要附庸風雅，所以在家中也設有書房。那西門慶的書房裏面盡是些富麗堂皇的上等家俱及價格不斐的骨董文玩，但以文人標準，還是落得個「俗」字。因為書房內連最文雅的裝飾物——四軸名人山水畫「兩邊掛四軸」，都以對稱的方式陳列，在文人雅士眼中是最俗氣不過了。文震亨《長物志》說，「懸畫宜高，齋中僅可置一軸於上，若懸兩壁及左右對列最俗。」<sup>301</sup>俗不可耐會盡失身分啊！周高起在《陽羨茗壺系》

<sup>297</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁4。

<sup>298</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁3。

<sup>299</sup> [清]吳梅鼎，《陽羨茗壺賦並序》，頁909。

<sup>300</sup> [明]笑笑生，《金瓶梅詞話》，第二卷，第三十四回，頁334-335。

<sup>301</sup> [明]文震亨，《長物志》，卷八，〈懸畫〉條，頁76。

除了教導讀者們怎麼泡茶，又該如何保養茶壺，以及收藏茶壺。還警告讀者可別犯了「好事家」的錯誤，好事家的錯誤通常是市面上以訛傳訛的誤繆。周高起舉例說：一「調時壺質地堅潔，注茶越宿暑月不醜」，錯，因為茶特性的關係，越數刻即敗壞，味道就像餿筍，這種說法簡直「俗不可醫」；二「壺經用久，滌拭日加，自發闇然之光」，但此光非彼光，若是茶漬所造成的油光那叫「和尚光」則「最為賤相」。儘管收藏的都是名家壺，使用的方法不對，就像一場災難，畫虎不成反類犬，雅趣不就又是俗事一樁。

文章最後，周高起少不了將喝散茶的「技藝」帶入，「技藝」將飲茶這件事在「自我實現」上帶入最高潮，技藝的呈現最重要的部分是以茶具為其載體，這部分從陸羽當初寫《茶經》以來，歷代文人談到飲茶這件事就從沒缺席過。儘管周高起將明代貢茶「廢團改散」以來，喝散茶的「儀式」作完整的呈現，卻不是獨創，和晚明的眾多茶書中的記載類似。以「品茶用甌，白瓷為良，所謂『素瓷傳靜夜，芳氣滿閒軒』也」為例，「素瓷傳靜夜，芳氣滿閒軒」出自唐詩《五言月夜啜茶聯句》，從此成了文人靜夜獨自飲茶的寫照。明代茶講究色香味，早在正統年間(1436-1449)朱權(1378-1448)<sup>302</sup>就覺得「茶甌，古人多用建安所出者，取其松紋兔毫為奇。今淦窯所出者與建盞同，但注茶，色不清亮，莫若饒瓷為上，注茶則清白可愛。」<sup>303</sup>張源主張「盞以雪白者為上，藍白者不損茶色，次之。」<sup>304</sup>同一時期的許次紓(1549-1604)說到甌注也表示「其在今日，純白為佳，兼貴於小」。<sup>305</sup>甌、盞都是喝茶用的杯子，仔細考究周高起這個部分文章內容，並無超越或自創的飲茶方法，而是遵循當時的模式，這也說明了在茶藝(技藝)在晚明時已經有了賞鑑的準則，這樣的準則也一直影響到今天。

## 第二節 紫砂壺的商品特徵

「消費」在傳統的觀念中一直等同「浪費」，在明代以前，我們對於「物」的交換，都覺得曖昧不明。明代商業環境的形成，自然經濟逐漸被取代，農民不

<sup>302</sup> 朱權，明太祖朱元璋第十七子，封寧王，號臞仙，又號涵虛子、丹丘先生。

<sup>303</sup> [明]朱權，《茶譜》(成書於明正統五年1440)，〈茶甌〉條，頁155。【按：朱權在《茶譜》中首次提出不將茶葉壓成茶餅，也不加香料，以保存茶的真香的飲請茶法，自成一派，從而開創了明朝飲散茶的新時代。】

<sup>304</sup> [明]張源，《茶錄》，〈茶盞〉條，頁265。

<sup>305</sup> [明]許次紓，《茶疏》，〈甌注〉條，頁280。

再只是生產自己生活所需的東西，而是轉向經濟作物賺取更多的金錢，再到市場買生活所需的東西。這個過程就是一種交換，交換也成了日常生活的一部分。用來作為交換的「物」就是「商品」。宜興紫砂壺從明中期開始受到矚目，它的身影透過豐富的筆記的揭露，不論是文人圈的私人會所或是熱鬧的陶肆都可以看得到它正在進行「交換」。本節嘗試透過有限的資料，呈現出紫砂壺的多維性格中一個很少被提及的「商品」特徵。

### 商業活動中的紫砂壺

紫砂壺在周高起的眼中，既獨特又珍奇，蘊含文化，更重要的是具備交換的價值。《陽羨茗壺系》文末還附錄三篇詩文，分別是周高起自己寫的〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉、林古度(1580-1666)<sup>306</sup>的〈林茂之陶寶肖像歌，為馮本卿金吾作〉、俞彥<sup>307</sup>的〈俞仲茅贈馮本卿督護陶寶肖像歌〉，這三首詩對當時的商業活動有很生動的描寫，也讓作為奢侈品的紫砂壺的特性充分的顯露。

從嘉靖年以後，商業的環境逐漸發展，未必會吸引大部分仕紳知識份子採取推崇的態度，但這群文人士紳對於因擴大商業貿易所帶進仕紳圈的貨品種類，顯然並不抗拒，反而是愉快地將這些貨品吸納到它們鑑賞精緻物品的文化休閒活動之內。<sup>308</sup>在這場「收藏競逐」的遊戲中，收藏家更是少不得「展示炫耀」他們收藏的戰利品。張應文（?-1585）<sup>309</sup>就曾記錄在隆慶四年(1570)春天，去參觀吳中四大家所舉辦的「清玩會」，會中展示出的收藏品都是當世難得的奇珍及名畫古董，令人嘆為觀止。<sup>310</sup>周高起〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉同樣也是描寫一群文人雅士到「朱萼堂」欣賞宜興吳家的紫砂收藏的情形。這對吳迪美來說不只「炫耀」其財富及鑑賞力，那種場合當然也是出售藏品的好時機。吳迪美剛開始先向來者述說自己收藏的心得，對收藏的每一把紫砂壺更是如數家珍般地細數來源出處，說得在座各位如何不心癢癢呢？禁不起大夥兒的請求再三，吳迪美才一把一把的拿出來請大家鑑賞一番。周高起就像現場直播，把這場鑑賞會原音重

<sup>306</sup> 林古度（1580-1666），字茂之。福建福清人。明末清初著名的詩人。

<sup>307</sup> 俞彥，字仲茅，應天府上元縣人。生卒年不詳。明朝政治人物，詩人。

<sup>308</sup> [加]卜正民，《縱樂的困惑：明朝的商業與文化》，頁 183。

<sup>309</sup> 張應文（?-1585）明書畫家、藏書家。上海嘉定人。字茂實，號彝齋，一作彝甫，又號被褐先生。監生，屢試不第，乃一意以古器書畫自娛。

<sup>310</sup> [明]張應文，《清秘藏》，卷下，頁 733。

現，且看：「再三請出豁雙眸，今朝乃許花前看，高槃捧列朱萼堂，匪未開時先置贊，捲袖摩挲校向人，次第標題陳几案。每壺署以古茶星，科使前賢參靜觀，指搖蓋作金石聲，款識稱堪法書按，某為壺祖某云孫。」很精彩的現場轉播，讓讀者也跟著回到過去，現場簡直就像是一場「藝術品的拍賣會」，紫砂壺在這樣的鋪陳下，很難不受到「傾金注玉驚人眼」的氛圍所影響，好事家不免津津有味，高流們又怎能在這個場合裡空手而回呢？

〈林茂之陶寶肖像歌，為馮本卿金吾作〉、〈俞仲矛贈馮本卿督護陶寶肖像歌〉這兩首是描寫阮大鍼(1587-1646)<sup>311</sup>贈壺馮可宗<sup>312</sup>，馮可宗愛不釋手，還請人寫詩畫像記錄這一段故事。可見名家紫砂壺在當世做為餽贈之禮，是一件多麼值得大書特書的事。看看馮可宗的身分「南渡掌錦衣衛事，…尤奢侈自恣，居第皆以紫檀為窗櫺。」<sup>313</sup>這樣的人都會感到受寵若驚，可以想像，名家紫砂壺在當時是多麼貴重的禮物，尤其無「金銀奢糜」的缺點，既可附庸風雅，尚能炫耀身分財富，套今天的流行用語「低調而奢華」。晚明就在這種「競為新巧」「侈富相高」的社會風氣中，紫砂壺的發展越來越可觀，工藝技巧上更是一片欣欣向榮。

嘉靖後，隨著商品交換的蓬勃，專業的市集和街道在大城市中興起。作為商品的紫砂壺，則是以「陶肆」為它主要的交換處。在晚明，各地商人千里之外，趨之若鶩來到宜興，熱鬧的景象山村宛然都會；「長橋陶肆紛新奇」，<sup>314</sup>各式各樣的紫砂製品，選購的，訂製的，才會有王叔承所描繪的「笑問山娃燒酒杓，砂坯可得似椰瓢」有趣景象。同時市集、陶肆也成為喜歡尋寶撿便宜的最佳去處。張岱回憶起遊歷的經驗寫道：「無錫去縣北五里為銘山。進橋店在左岸，店精雅，賣泉酒、水罈、花缸、宜興罐、風爐、盆盎、泥人等貨。」<sup>315</sup>無錫附近的銘山那裏有一間專賣「土產」的店，店面裝潢精緻雅氣，裏頭賣的東西可不簡單。「土產」原意是當地出產，特別指的是當地出產的具有地方色彩的農副業產品和手工業產品。泉酒是惠泉酒，在明代已經相當著名，到了清代更是京師流行的禮品酒。

<sup>311</sup> 阮大鍼(1587-1646)，字集之，號圓海，又號百子山樵、石巢居士，直隸桐城（今樅陽）阮家享堂人，祖籍陝西長安，徙懷寧，明末政治人物、戲曲家，同進士出身。【按，參考《明史》，卷三百八，列傳第一百九十六〈馬士英（阮大鍼）〉，頁7937-7945】。

<sup>312</sup> [清]王士禎，《池北偶談》，卷六，〈談獻二·馮可宗〉，頁136：「益都馮起震，字青方，老儒也。工畫竹，有名啟禎間，時號馮竹子。有子二人：長可賓，成進士，官給事中，好聲伎，侍妾數十人。其弟可宗，南渡掌錦衣衛事，為馬、阮牙爪，尤奢侈自恣，居第皆以紫檀為窗櫺。乙酉死於金陵。」

<sup>313</sup> [清]王士禎，《池北偶談》，卷六，〈談獻二·馮可宗〉，頁136。

<sup>314</sup> [明]周高起，〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉，頁6。

<sup>315</sup> [明]張岱，《陶庵夢憶》，卷七，〈愚公谷〉，頁863。

水罈花缸是用來養魚的水缸；宜興罐自然就是宜興紫砂壺；風爐是煮茶的爐子，在明代有時稱之為苦節君；盆盎是指種花的花盆，《長物志》中一直強調花要好，花盆也很講究，通常以窯器為上；<sup>316</sup>還有惠山泥人是無錫著名的手工藝等，放眼過去，店裡的賣的盡是文人經營雅文化的高級器物，都是些無關生計的東西。隨著商業拓展，到了清乾隆時期，在揚州已經出現專門販賣宜興的紫砂壺的店鋪。<sup>317</sup>十三房是當時揚州第一大古剎天寧寺前的商店街，<sup>318</sup>香雪居以專賣宜興來的紫砂壺為李斗所記錄，應是當地著名的大店鋪。這也就是從商品化到市場化的現象。

### 紫砂壺的商品化

晚明社會風氣尚侈，李漁(1610-1680)以他身為戲劇家對社會的觀察，他認為社會之所以趨於侈靡，重中之重的原因是「新奇」事物的出現，<sup>319</sup>社會的「尚侈」是透過「競為新巧」具體表現出來，以致整體的社會生活就不斷地出現各種新事物。<sup>320</sup>王鴻泰〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉的研究指出，當「新巧」從個人感官上的喜好，被納入商業力量中，在社會性力量的支持與推動下，變成一種社會消費活動。這就是所謂的「商品化」的過程。<sup>321</sup>王鴻泰研究確認，明清城市社會中發達的商業機能已經具有相當強的「商品化」的能力，在商業利益的追求下，此種商業機能不斷探測社會成員的感官喜好，而後因應其所需進行各種商品的開發。<sup>322</sup>考察明代所謂的商品化，王鴻泰說，「始有鬻之於市」這是商品化的開始，商品化之初，市場還未完全打開，參與者、販賣者與消費者尚屬有限，只能算是少數人特殊愛好下的「奢侈品」。後來商品化更為徹底的發展，加入此商品的經營者日漸增多——「得法者甚多」，市場競爭下，價格隨之日降，最後它終於由奢侈品轉為大眾用品，以致「沿街列賣」。<sup>323</sup>這是法製藕粉的商品化過程，另外王鴻泰在論述這個現象還舉了五色石<sup>324</sup>和煮河豚店作為例子，過程都差

<sup>316</sup> [明]文震亨，《長物志》，卷二，〈花木·盆玩〉，頁44。

<sup>317</sup> [清]李斗，《揚州畫舫錄》，〈新城北錄中〉第四(54)條，頁102。

<sup>318</sup> [清]李斗，《揚州畫舫錄》，〈新城北錄中〉第四(54)條，頁102。

<sup>319</sup> [清]李漁，《閒情偶寄》，〈凡例七則四期三戒〉一期規正風俗條，頁1-2：「風俗之靡，日甚一日。就其日甚之故，則以喜新而尚異也。」

<sup>320</sup> 王鴻泰，〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉，頁118。

<sup>321</sup> 王鴻泰，〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉，頁120。

<sup>322</sup> 王鴻泰，〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉，頁105。

<sup>323</sup> 王鴻泰，〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉，頁120。

<sup>324</sup> 可參考[清]陳貞慧，《秋園雜佩》，〈五色石子〉條，頁8952。

不多，也算不得是成功的商品，而比較是屬於一種現象，因為它們持續的時間都太短。

一個商品是否成功，還關係到市場規模的大小與上市時間的長短，就是所謂的「市場化」及「普及化」。嘗試考察王士禎《池北偶談》列舉的幾項海內外都很出名的奢侈品「雕竹、螺甸、銅爐、紫砂壺、琉璃盞」，發現就以紫砂壺「商品化」最為徹底，其他幾項則「普及化」不夠，因為「普及化」還涉及了商品的生產及運銷的問題，<sup>325</sup>尚處於「奢侈品」的階段。觀察紫砂壺，它特殊原料「紫泥」雖在明中葉才大量的被開採出來，但藏量豐富，越來越多工匠的投入，工作坊的成立及陶肆的興起，加上宜興水路交通便利，都使得紫砂壺的通路不僅走出宜興，更擴及海外，正顯示出晚明時期「市場化」機制的成熟。

### 贗品的出現

柯律格以文徵明的畫為例，指出文徵明的作品在他在世時就被仿冒，這是其作品處於商品狀態的一個明確標誌。<sup>326</sup>紫砂壺在早期出現就屬於「奢侈品」等級，可能從供春開始就有「贗品」的出現，所以在製作茶壺時，要「指螺文隱起可按，胎必累按，故腹半尚現節腠，視以辨真。」而明代仿品壺主要是以時大彬為「仿冒」對象，時大彬也和文徵明一樣，其作品在他在世時就被仿冒，在筆記中有各種記載。張大復《梅花草堂筆談》透露，趙宦光(1559-1625)<sup>327</sup>就曾經請人仿製過時大彬的茶壺，但因做得不好，趙宦光氣得把這些茶壺都砸碎，還怪人家怎麼也超越不了時大彬。<sup>328</sup>張岱《琅嬛文集》提到，他的十叔張紫淵在過世前半個月，還請在他二叔家製壺的紫砂「名家」之一的李仲芳<sup>329</sup>做一把時大彬的茶壺，應該是太喜愛時壺，想作為殉葬之用。<sup>330</sup>以上兩個例子，或許是消費不起，也許是無法購得時大彬的真品，一樣是對時壺的仿冒，但和好事家以「利」為出發點的動機，應該是不相同的，時大彬的茶壺在當時已經是「遐陬絕域猶知之」<sup>331</sup>即使是

<sup>325</sup> 王鴻泰，〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉，頁 118。

<sup>326</sup> 〔英〕柯律格，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》，頁 108。

<sup>327</sup> 趙宦光（1559-1625）字凡夫，一字水臣，號廣平，太倉人，工書法，尤精篆書。

<sup>328</sup> 〔明〕張大復，《梅花草堂筆談》，卷六，〈釣雪〉條，頁 363。

<sup>329</sup> 在《陽羨茗壺系》〈名家〉中列首位。

<sup>330</sup> 〔明〕張岱，《琅嬛文集》，卷之四，〈五異人傳〉，頁 141。

<sup>331</sup> 〔明〕陳貞慧，《秋園雜佩》，〈時大彬壺〉條，頁 8951。

偏遠的鄉下，也是人盡皆知，因此「時壺市縱有人賣，往往贗物非其真」，<sup>332</sup>這就是紫砂壺的市場情況。

「真贗」這件事放在「商品」來討論影響的範圍包括價值及價格。「大抵似真而非真，猶玉之與燕石耳」<sup>333</sup>這是鑑別的問題，更等同價值的問題。「玉」是寶石，是美好的代名詞；「燕石」一種類似玉的石頭，常被喻為不足珍貴之物，這兩者所表現出來的價格顯然也是天地之別。假貨的出現代表市場的需求，也是商品化的明顯特徵。

紫砂壺到底價格如何？

宜興罐，以龔春為上，時大彬次之，陳用卿又次之。錫注，以王元吉為上，歸懋德次之。夫砂罐砂也，錫注錫也，器方脫手，而一罐一注價五六金，則是砂與錫與價，其輕重正相等焉，豈非怪事！然一砂罐、一錫注，直躋之商彝、周鼎之列而毫無慚色，則是其品地也。<sup>334</sup>

紫砂壺在晚明時期顯然是昂貴的，連張岱也對於「器方脫手即價五六金，與古董等級同價甚至更貴」感到不可思議。周高起文中也說：「至名手所作，一壺重不數兩，價重每一二十金，能使土與黃金爭價。」到底這些數字代表了什麼？柯律格《長物》一書中附錄二〈1560-1620年間藝術品和古董價格選編〉將明代筆記中所記載的藝術品和古董價格做一個整理，藉此比較當時紫砂壺到底有多貴，協助我們理解晚明時藝術品和古董交換的情況。根據柯律格的研究，晚明習慣以「金」代表白銀的「兩」，所以張岱所稱的五六金就是五六兩，周高起的一二十金就是一二十兩。以下是表中從七八錢到二十兩可以買到哪些藝術品和古董：

七~八錢：是明人偽造沈周之作的標準價格。

四兩：米芾紙本《雲山圖》立軸。

三~六兩：宋拓本《絳帖》冊。

六兩：王蒙紙本《竹石圖》。

六兩：宋徽宗《白鷹圖》。

<sup>332</sup> [清]陳維崧，〈贈高侍讀澹人以宜壺二器並系以詩〉，頁911。

<sup>333</sup> [日]奧玄寶，《茗壺圖錄》，卷上，〈真贗〉，頁6-7。

<sup>334</sup> [明]張岱，《陶庵夢憶》，卷二，〈砂罐錫注〉條，頁858。

七兩：李思訓山水小幅。為還價後的價錢。

十兩：趙孟頫唐人風格馬圖。

十五兩：項元汴買下陳汝言《仙山圖》的價錢。

十六兩：趙孟頫楷書《中峰和尚喜怒哀樂四銘》。

二十兩：張旭《宛陵帖》。

二十兩：宋人山水畫冊頁二十開，內有馬遠、夏珪、劉松年之作。

二十兩：馬琬《幽居圖卷》。

二十兩：趙孟頫楷書《衛宜人墓銘》

二十兩：王蒙《仙居圖》。<sup>335</sup>

從上表來看，紫砂壺與這些藝術品、骨董相較，價格上的確「毫無慚色」。到底貴與不貴，還是要從當時的物價來衡量。在這裡引用蔡國梁《金瓶梅考證與研究》一書中的案例來比對。話說《金瓶梅詞話》第九回，西門慶娶潘金蓮來家，旋用十六兩銀子買了一張黑漆歡門描金床。據學者研究，萬曆時期平均一石米價為七錢二分七，<sup>336</sup>光這張床就抵得上二十二石白米。<sup>337</sup>另外，晚明時上好的土地每公頃價格在二十八兩到四十兩白銀之間。<sup>338</sup>從這裡就很清楚的知道，晚明的紫砂壺真的很貴，也非一般人所能消費得起，這種無關民生經濟的東西，花費起來的確讓人有「奢靡」之感。尤其是名家壺，更在文人吹捧、好事家炒作之下，追價、仿冒的情形當然是越來越猖獗。

### 第三節 小結

總結以上，《陽羨茗壺系》作為一本專門介紹紫砂壺的鑑賞指南，書中內容為消費者提供了選購紫砂壺必備的資訊，包括製作紫砂壺的原料、製作的方法，最重要的是提供一些可供選購的「名字」，作為那些有錢的入門者的重要參考。在這本鑑賞的指南中，我們也感受到周高起受到宜興吳家的影響，對時大彬及其弟子的作品著墨很深，並成功的將時大彬推向紫砂壺「大家」如神般無可取代的

<sup>335</sup> [英]柯律格，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》，附錄二〈1560-1620年間藝術品和古董價格選編〉，頁170。

<sup>336</sup> 彭信威，《中國貨幣史》。轉引蔡國梁《金瓶梅考證與研究》，頁205。

<sup>337</sup> 蔡國梁，《金瓶梅考證與研究》，頁205。

<sup>338</sup> 蔡國梁，《金瓶梅考證與研究》，頁252。

地位。而明末清初那場在朱萼堂所舉辦的紫砂壺清賞會，我們驗證了紫砂壺當時的身價，也讓在交換過程中參與其中的「高流」人士曝了光，說明了宜興吳家在市場上的主導地位。

或許我們可以說，晚明的紫砂壺應該是在「商品化」及「市場化」上最成功的奢侈品了。

## 第四章 明代紫砂壺的工藝發展

考工記：「天有時，地有氣，材有美，工有巧，合此四者，然後可以為良。」<sup>339</sup>天時指的是季節天候，地氣就是地理條件，材美是採用適合的原料，以上三者再透過匠心獨運，產生出精美的工藝品，這就是成為良匠的條件。我們以這四點來考察晚明時期的紫砂工匠及技藝，天時可以解釋為在明代這個對的時間點上，地氣所指宜興位處太湖之濱運河經過的地利之便及自古以來為貢茶產地，材美就是宜興生產獨一無二的紫砂泥特別宜茶性，工巧指的就是這些名匠以其精妙的技能成就出經典的紫砂壺。這四點正如考工記對良匠的期許。然考工記中，不只一次傳達出對良匠的尊崇：例如輪人為蓋，「殷畝而馳，不隊，謂之國工」、<sup>340</sup>廬人「六建既備，車不反覆，謂之國工」。<sup>341</sup>明末工匠以其優異的技術與縉紳之士分庭抗禮，其實也正傳達出這個時期的社會對工匠技術的尊崇。

本章將從明末清初的文獻中來理解明代紫砂壺的工藝有何可觀之處。本章以周高起《陽羨茗壺系》、周容〈宜興瓷壺記〉、吳梅鼎〈陽羨茗壺賦並序〉為主要文本，從礦產的開採到紫砂壺的製作、工具的運用及造型的檢視，企圖勾勒出晚明宜興紫砂壺工藝發展的實際情況。

### 第一節 工匠地位的提升

明代工匠制度的崩解，許多優秀的工匠進入民窯開創出屬於自己的一片天地。明末工匠以其高超的技術與縉紳之士分庭抗禮亦有所聞，也可見，對良匠技術的尊重也是工藝發展進步的主要因素。對紫砂壺來說，這種在文人几案上可令人意遠的工藝品與文人的關係密切，時大彬開始在紫砂壺上用竹刀題銘款識，企圖將紫砂壺推向與書畫齊觀為文人所接受。有以下幾個現象可見工匠的地位提升：

#### 一、文人與工匠身分兼具

<sup>339</sup> [漢]鄭玄注、[唐]賈公彥疏，《周禮注疏(冬官考工記)》，〈卷第三十九〉，頁1242。

<sup>340</sup> [漢]鄭玄注、[唐]賈公彥疏，《周禮注疏(冬官考工記)》，〈卷第三十九〉，頁1268。【按】輪人，指的是製作馬車車輪及車蓋的工匠。

<sup>341</sup> [漢]鄭玄注、[唐]賈公彥疏，《周禮注疏(冬官考工記)》，〈卷第四十一〉，頁1343。【按】廬人，製作兵器把柄的工匠。

在明代純然工藝技術的書籍問世，最有名的就是宋應星(1587-約 1666)<sup>342</sup>的《天工開物》，宋應星因感於「士子埋首四書五經，飽食終日卻不知糧米如何而來；身著絲衣，卻不解蠶絲如何飼育織造」，於是考察全國各地的農業與手工業的技術整理成書，出版了《天工開物》。還有黃成<sup>343</sup>的《髹飾錄》記載中國漆器製作工藝的專書，黃成是著名的漆器工匠，從書中文字的表現上，應該是一位兼具文人身分的工匠。<sup>344</sup>在晚明時期，文人投入工藝方面的著作屢見不鮮，周高起《陽羨茗壺系》也是其中的一本，雖沒有資料顯示這些工藝著作的文人是否具有「工匠」的身分，但從文中的描述，至少也有類似周高起、或是周容〈宜興瓷壺記〉貼身觀察記錄的經驗。

## 二、有譜錄傳世

儘管從商業角度來看，我們認為「工匠譜錄」是作為消費者選購商品的參考；但從傳統書畫鑑賞的角度來看，譜錄代表對這項工藝(藝術)成就的肯定與價值；同時也將工匠無名的傳統打破，提升世人對技術的尊重。

## 三、與文人雅士的交往

前文提到，時大彬與陳繼儒、王世貞等文士交往，體悟到把紫砂壺改成製作小壺的型態。蔣時英客於吳中，陳繼儒還將其字之「敷」改為「萇」，可見交往之密切。明代初期原本希望社會是「畢以業為籍，人戶以籍為斷」，也就是社會階級是凍結的。但隨著經濟發展及工匠制度的崩解，工匠越來越能以其優良的技術與縉紳之士分庭抗禮。但在技術與財富逐漸抬頭之際，文士階層還是這些匠人心所嚮往，時大彬雖貴為紫砂壺界的「大家」，挾其術以游公卿之門，還是為其子補了個諸生。<sup>345</sup>

## 四、工匠性格的描寫

工匠在過去，經常是路人甲乙，不像書畫的作者，個性鮮明表現在其作品中。在明清工藝專書或是文人筆記中，在對作品的評價中也加入了「製作工匠」的性格描寫。以紫砂壺「大家」時大彬為例，李斗在《揚州畫舫錄》寫道：時大彬對自己的作品「雅自矜重。遇不愜意，碎之，至碎十留一；皆不愜意，即一弗留。」

<sup>342</sup> 宋應星，字長庚。江西奉新人。明萬曆年間舉人，曾任江西分宜教諭、福建汀州府推官等職。

<sup>343</sup> 黃成，字大成，號子沙，明代徽州人，明朝漆器製作名家。其生平事蹟不詳，大約生活在隆慶(1567-1572)前後。

<sup>344</sup> 蔡玫芬，〈文房清翫——文人生活中的工藝品〉，頁 649。

<sup>345</sup> [清]吳騫，〈《陽羨名陶錄》，卷下，〈談叢〉引〈先進錄〉〉，頁 904。

<sup>346</sup>也有人對於時大彬的人及其作品頗不以為然，「其人（時大彬）樸野，顰面垢衣。…性嗜酒，所得錢輒付酒錢。與所善村夫野老劇飲，費盡乃已。又懶甚。必空乏久，又無從稱貸，始閉門竟日搏埴，始成一器。」<sup>347</sup>周高起也形容「雅流」中的陳信卿「貌寢意率，自誇洪飲」及陳用卿「負力尚氣，常掛吏議縲紲中，俗名陳三獸子」。工匠鮮明的個性所對應的是作品所呈現出的性格，不論是對工匠性格的褒或貶，所代表的是對工匠的關注，也是地位提升的表現。

## 第二節 紫砂壺的製作方法

在前文中已經討論過紫砂泥礦的分布及特性，這一節要來看看，當紫砂泥礦運送到工匠的工作坊後，工匠是如何製作出周高起所見的紫砂壺。

造壺之家，各穴門外一方地，取色土篩搗部署訖，奔窖其中，名曰「養土」。取用配合，各有心法，秘不相授。壺成幽之，以候極燥，乃以陶甕度五六器，封閉不隙，始鮮欠裂射油之患。過火則老，老不美觀，欠火則穉穉沙土氣。若窖有變相，匪夷所思。傾湯貯茶，雲霞綺閃，直是神之所為，億千或一見耳。<sup>348</sup>

### 養土

開採後的紫砂礦泥並非馬上可以用，必須經翻曬、粉碎、風化、研磨、過篩、和水拌勻等這些製土的過程，再放入陰暗潮濕處或地窖，保持溫度和濕度，貯存起來，以改善泥料性能，這個工序稱之為「養土」，就是現在俗稱的「陳腐」。周高起在文中並沒有提到要儲存多久，據了解，中國古代陶瓷製作中，陳腐時間大多在一年以上。目的是為了提高、增強泥料的可塑性，以及可減少成形和乾燥時開裂的風險。泥料陳腐時間愈長，所製作紫砂壺品質愈好。

從周高起對當時宜興這些造壺之家的描述，透露出，儘管在晚明時期，工匠彼此之間還是相當競爭，所以對於紫砂泥的配料「各有心法，祕不相授」。紫砂是宜興紫泥、紅泥、綠泥及團泥的統稱。一般來說，紫泥就是周高起所稱的「天青泥」是製作各種紫砂器的原料，塑性好、強度高、乾燥燒成收縮小。紅泥又稱

<sup>346</sup> [清]李斗，《揚州畫舫錄》，卷四，〈新城北錄中〉第四(54)條，頁102。

<sup>347</sup> [清]黃宗羲編，《明文海》，卷三五二，〈書時大彬事·徐應雷〉條，頁100。

<sup>348</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁5。

朱砂泥或朱泥，是周文所稱的「石黃泥」，因其燒成後呈現紅色，其成形、乾燥及燒成收縮率差異大，多用來製作小型器物。綠泥又稱本山綠泥，也就是所謂的「梨皮泥」，因為礦量較少，多作為紫砂坯體表面裝飾使用。團泥是兩種礦料以上調製而成，非單一礦料，因宜興方言「團」與「緞」同音，且大部分團泥燒成後多呈現黃緞色調，所以又稱「緞泥」。<sup>349</sup>

## 成形

紫砂壺的成形方法大致有以下幾種：拍打鑲接、拉坯、注漿、壓模，後二者都有使用範模；前面已經提到，根據周容文章記載，時大彬不用模具，而是以泥片拍打鑲接的方法製壺，這種泥片拍打鑲接成形的製作方式也成為明代紫砂壺主要的成形方式。這又是個怎麼樣的畫面呢？吳梅鼎《陽羨茗壺賦》寫道：「停椅梓之槌，酌剪裁于成片」<sup>350</sup>將紫砂泥置於木椅上用硬木椎槌打成片，再裁剪出所需的大小。為何要槌打泥片呢？現代發現，原來紫砂泥屬於砂質的泥岩，呈魚鱗片狀，拍打泥片，可以將泥片內粗的顆粒向下壓，而使細的顆粒浮上表層，產生平整的表面。從考古資料發現，在漢代，這種手工打片成形的方法在宜興應該已經成熟，到了宋元時期並朝向飲茶器方向發展。這種拍打鑲接的工藝，可以使造型特別豐富，不論器型曲直高矮，均可隨意製作，還可為紫砂造型的平面變化提供了良好的條件。宜興的紫砂泥除了以泥片拍打鑲接成形外，工匠也常常徒手捏塑成形；周高起記錄紫砂壺史的創始者「金沙僧」就是徒手「捏築為胎，規而圓之，剝使中空，踵傳口、柄、蓋、的，附陶穴燒成，人遂傳用。」透過這段文字，周高起也將晚明時紫砂壺的製作工序的交代。「踵傳口、柄、蓋、的」就是我們現在習稱的「鑲接」，在紫砂壺的製造過程中，這主要表現在「配件的接合」，如何將壺嘴、壺把、壺蓋、壺鈕等配件接合完美，才能成就一把好的茶壺。

## 陰乾、燒製

做好壺之後，必須陰乾，才能進行燒製。根據周高起的說法，起初燒製紫砂

<sup>349</sup> 程文宏，〈宜興·紫砂—陶都走踏〉，頁7。吳山，〈宜興紫砂壺藝術〉，頁13-15。

<sup>350</sup> 〔清〕吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁909。

壺時是與其他陶製品放在一起「裸燒」<sup>351</sup>，所以紫砂壺身常會沾染到其他缸壇的釉料，稱之為「釉淚」。應該是到了萬曆年間紫砂壺的發展前期，匠工們就發現這個現象，於是「另作瓦缶，囊閉入陶穴」<sup>352</sup>，「乃以陶甕度五六器，封閉不隙，始鮮欠裂射油之患」，<sup>353</sup>也提高了紫砂壺的成品率。文中瓦缶就是陶瓷業習稱的「匣鉢」，窯具之一。在燒製陶瓷器過程中，為防止氣體及有害物質對坯體、釉面的破壞及汙損，將陶瓷器和坯體放置在耐火材料製成的容器中焙燒，這種容器即稱匣鉢，亦稱匣子。文中的「度」文字上的解釋是收藏東西的架子，在宜興蜀山窯發掘的過程中，也在窯具中，除了匣鉢外，主要還有「支座、墊餅<sup>354</sup>等」，<sup>355</sup>也應證了周高起對於晚明時紫砂壺燒製過程及使用工具的理解。

## 火候

紫砂壺裝匣鉢送入龍窯，到底要用多少度的高溫來燒製，應該全憑工匠們的經驗，周高起說：「過火則老，老不美觀，欠火則穉穉沙土氣。」<sup>356</sup>更早的許次紓(1549~1604)在《茶疏》(成書於萬曆二十五年 1597)就針對這個問題說道：「顧燒時必須火力極足，方可出窯。然火候少過，壺又多碎壞者，以是益加貴重。火力不到者，如以生砂注水，土氣滿鼻，不中用也。較之錫器，尚減三分。砂性微滲，又不用油，香不竄發，易冷易餽，僅堪供玩耳。」<sup>357</sup>根據現代的經驗，原來許次紓、周高起在這裡所談的是「燒結」的問題，也就是所謂「磁化」不完美會有滲水、黑斑的現象。

上海硅酸鹽研究所曾對紫砂原料和古代紫砂器殘片的化學組成和礦物組成進行過測試，發現紫砂所使用的黏土都屬於高嶺-石英-雲母類型，其特點是含鐵量比較高。紫砂器的燒成溫度一般介於 1100-1200°C 之間，採用氧化氣氛。<sup>358</sup>燒成後的成品吸水率 < 2%，說明它的氣孔率介於一般陶器和瓷器之間。紫砂器

<sup>351</sup> 裸燒：胎體直接擺放在窯裏，火能直接燒到胎體。

<sup>352</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·正始》，頁 2。

<sup>353</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁 5。

<sup>354</sup> 墊餅，燒瓷器的墊燒工具。其狀如餅。唐代以來使用單件匣鉢後，瓷器與匣鉢之間均隔以墊餅，防止瓷器與匣鉢粘結。

<sup>355</sup> 杭濤、馬永強，〈宜興蜀山窯址的發掘〉，頁 45。

<sup>356</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁 5。

<sup>357</sup> [明]許次紓，《茶疏》，〈甌注〉條，頁 280。

<sup>358</sup> 氧化氣氛是燒窯時高溫時候，窯內空氣供給充分，燃料完全燃燒的情況下產生的一種火焰氣氛。其特徵是無煙透明，燃燒產物中主要成分是二氧化碳及過剩的氧氣，不含可燃物質或含量很少使陶瓷產品充分氧化。

的顯微結構中存在著大量的團聚體，白話說就是「氣孔的結構」。紫砂器的氣孔有兩種類型，一種是團聚體內部的氣孔，都屬閉口氣孔，另一種是包裹在團聚體周圍的氣孔群，大部分屬於開口氣孔。紫砂器良好的透氣性，可能跟這種特殊的顯微結構有關。<sup>359</sup>換句話說，紫砂器有雙重氣孔結構：閉口氣孔是製品內部的氣孔群；開口氣孔是包裹在製品周圍的氣孔群。紫砂壺遇熱時（如用沸水淋），壺身細微的氣孔會自動張開，將胎土內貯藏的東西吐出來。因此用久了的紫砂壺，由於將部分茶吸收在壺裡，即使是不放茶葉將普通的開水衝進也能泡出淡淡的茶。

## 工具

「握文犀之刮，施剛掠以為容」<sup>360</sup>中國文字難解就在於這些讀書人將一連串繁瑣的動作竟以簡單幾個字輕輕帶過。吳梅鼎在觀察紫砂壺的製作後，所寫下的11個字，所描述的是工匠手握著紫砂表面整形的工具，用削用刮將壺的裡裡外外作修整。到底用的是什麼樣的工具，執行的是什麼樣的工序呢？周容〈宜興瓷壺記〉就有詳細的解釋，吳騫在文後引用衛懶仙的話作為〈宜興瓷壺記〉的註腳：「良工雖巧，不能徒手而就，必先器具修而制度精。瓷壺以大彬傳，幾使瓶人擺指。此則詳言本末，曲盡物情，文更峭健，可補《考工》之逸篇。」<sup>361</sup>衛懶仙不知何許人，不過這註腳重點在可補《考工》之逸篇，可見周容這篇文章在工藝的應用有很詳細的記錄，也是目前明末清初紫砂工藝重要的文獻。

周容提到，宜興紫砂壺的發展，剛開始在金沙寺僧時，只有徒手成形，以竹刀修整；到了供春則加上使用木模，但到了時大彬，技術愈加進步，放棄了木模，卻更加依賴工具的使用。<sup>362</sup>說到木模，在嘉靖年間的吳經壺身上就發現，其壺身球形，工藝規整，顯係用木模分上下兩段拍片，然後再捏接成為一器，因而在壺的腹部留下用手可以摸到的「節腠」痕跡。<sup>363</sup>這也說明了周高起文字中所指「腹半尚現節腠」，指出供春並未使用「工具」修整器身，所以會在壺腹中間的地方

<sup>359</sup> 中國硅酸鹽學會主編，《中國陶瓷史》，頁394。

<sup>360</sup> [清]吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁909。

<sup>361</sup> [清]周容，〈宜興瓷壺記〉，頁907。

<sup>362</sup> [清]周容，〈宜興瓷壺記〉，頁907：「今吳中較茶者，壺必言宜興瓷。云始萬曆間大朝山寺僧，傳供春。供春者，吳氏小史也。至時大彬，以寺僧始止削竹如刃，匏山土為之。供春更斷木為模，時悟其法，則又棄模，而所謂削竹如刃者，器類增止今日，不啻數十事。」

<sup>363</sup> 宋伯胤，《紫砂苑學步》，頁170。

會有手指累按的痕跡。

周容在〈宜興瓷壺記〉中針對工具的作法及用途有詳細的說明，這篇文章寫於清順治十一年(1654)春天，當時周容寄居宜興吳家，記錄名手許龍文到吳家製壺的過程，<sup>364</sup>通篇亦可視為當時紫砂壺的工法及工序(流程圖)。以下是文中出現的工具，並以現代宜興紫砂工匠尚在使用的工具嘗試套用之，可以對於周容文中所描述的製壺工具有更具體的理解：

1. **椎**：〈宜興瓷壺記〉記載：「用木重首作椎，椎唯煉土」，就是吳梅鼎文中的「梓之槌」，現稱「搭子」，是用來敲打泥條、泥片、捶泥的器具。
2. **月阜**：〈宜興瓷壺記〉記載：「土稚不耐指，用木作月阜，其背虛緣，易運，代土左右，是意與終始」，現稱「木轉盤」，用於製壺時打身筒及製壺的全程的輔助工具。
3. **掌**：〈宜興瓷壺記〉記載：「一薄一厚，分聽土力」，現在俗稱「拍子」，用來拍打身筒、拍片和拍口的木製用具。
4. **鐮**：〈宜興瓷壺記〉記載：「用鐮，長視筆、闊視薙；次減者二，廉首齊尾，廉用割、用薙、用剔，齊用抑、用趁、用撫、用推，凡接文深淺、位置高下，齊廉並用，壺事此獨勤。」鐮，原是鎖中的簧片，這裡指的是各種金屬製的「尖刀」，長如毛筆，闊如韭葉，一頭鋒利、一頭平正，鋒利的一面可以割、剃、剔，用於琢嘴、琢鈕等；平正的一面可以壓、撫、推坯體或切割小平面。是鑲接、塑型的主要工具。
5. **角**：〈宜興瓷壺記〉記載：「壺事，此獨勤用角，闊寸，長倍五，或圭或笏，具前薄後勁，可以服我屈伸，為輕重用。」就是吳梅鼎所謂的「握文犀之刮，施剛掠以為容」。現稱「明針」，為牛角製成的薄片，用於紫砂表面精加工，根據坯體的乾濕度使用明針在成型的生坯表面進行刮壓，使器物表面光滑規整。
6. **蓖只**：〈宜興瓷壺記〉記載：「用竹木如貝，竅其中納柄，凡轉而藏暗者籍是。」所指的是「蓖只」，由自然弧度的竹片製成，用來修整壺身、壺蓋的弧度。
7. **木雞子**：〈宜興瓷壺記〉中形容其為「有木如腎，補規萬範所困」，用作規整壺口用。
8. **獨果(個)**：〈宜興瓷壺記〉形容為「釵之股」，形似古代婦女裝飾用的釵。用

<sup>364</sup>參考：〔清〕周容，《春酒堂文存》，卷二，〈雜憶七傳〉，〈許龍文傳〉條，頁118-119；及〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》卷之八〈僑寓補遺·周容〉，頁377。

於規整嘴洞、蓋眼的小柱體。

9.撘石：〈宜興瓷壺記〉形容為「用石如確，為荔核形」，是一種轉角略帶弧度的小方片，通常用來加工壺底部和蓋內部的工具，使內壁光潔圓潤。

以上在〈宜興瓷壺記〉中所提到的工具，我們從現代宜興紫砂壺的工具(參考圖十三)作為對應，應該可以更加理解當時對於工具的使用已經相當的成熟。



(圖十三)紫砂壺的製作工具<sup>365</sup>

說明：1. 椎(現稱搭子)·2. 月阜(現稱木轉盤)·3. 掌(現俗稱拍子)·4. 鏞(現指各種尖刀)·5. 角(現稱明針)·6. 薨只·7. 木雞子·8. 獨果(個)·9. 撘石。

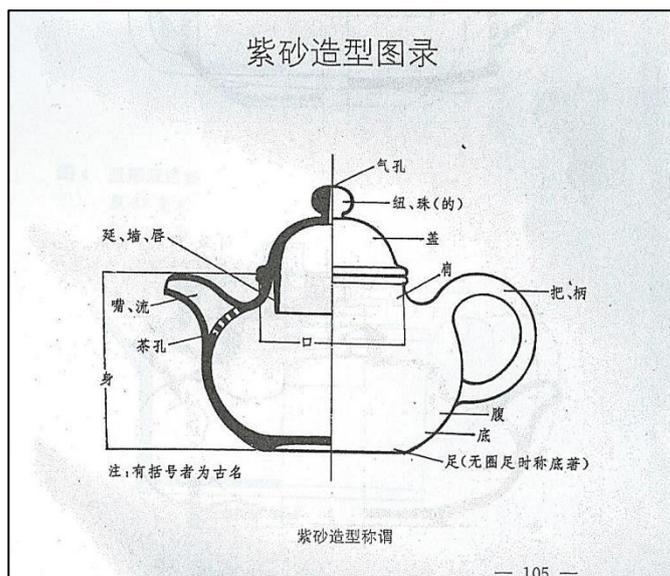
照片來源：〈化泥為金的技藝—宜興紫砂壺拍打鑲接法，全手工製作流程紀錄〉，圖2，《典藏·古美術》，307期。

## 工序

周容對於紫砂壺的製作工序，較周高起有更詳細的記錄。周容提到紫砂「土色五膩，密不招客」難與其他泥土相容的特色，所以時大彬摻砂煉土，「克諧勝審其燥濕」。泥料拍打成片後，稱之為「土氈」，割出適用的泥片就放上「月阜」

<sup>365</sup> 王芷岩，〈化泥為金的技藝—宜興紫砂壺拍打鑲接法，全手工製作流程紀錄〉，頁73。

準備成形。「有序，先腹」首先做壺身及壺的形狀，「次面與足」做好壺身再用工具(常用篔只)修整壺身的坯體的表面及輪廓；這裡的「足」指的是壺底，壺底大約有圈足、釘足、平底(或一捺底)。其後「初渾然，虛含為壺先天，次開頸、次冒<sup>366</sup>、次耳、次嘴，嘴後著戒也，體成。」壺身的完成，此時紫砂壺已經初具壺樣，再來就是壺肩、壺蓋、把手、壺嘴，嘴相接上去挖洞通水，大致完成了；再來的就是壺做最後的整修。過程中周容非常詳細的記載了做壺的細節，「先腹，兩端相見，廉<sup>367</sup>用煤土(土濕曰煤)」所指的就是宜興壺的傳統成方法「打身筒」，就是壺身有線條連接的部分(例如多角形的形邊)復上脂泥(相當於粘結劑)。所謂的脂泥如註腳所言「土濕曰煤」就是加了水的紫砂泥，除了是很好的黏著劑外，也可用來修復壺身。例如有時在製作過程中，用力過大，在壺表形成了凹陷，此時也要復脂泥修整。紫砂壺基本造型及名稱名稱，可以參考圖十四，以利於對周容工序紀錄的了解。



(圖十四)紫砂壺的各部名稱<sup>368</sup>

## 窯變

「若窯有變相，匪夷所思。」<sup>369</sup>所指的就是紫砂的窯變。所謂的窯變，會發生在「燒製」這個工序中，在燒成的過程中，時間的長短、擺設的位置，溫度的高低、熄火時冷卻的速度，甚至當時氣候的變化都會影響到燒製的結果。就瓷器

<sup>366</sup> 冒，同帽，指的是壺蓋。

<sup>367</sup> 廉，屋角的側邊，引申為邊。

<sup>368</sup> 王建中、范建軍、唐伯年著，《紫砂壺製作技法》，頁 105。

<sup>369</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系》，頁 5。

而言，釉色經常會影響到燒成的結果，產生窯變，但窯變有好稱「窯寶」、有壞稱「窯病」，所以才會匪夷所思。紫砂是不上釉的陶瓷器，紫砂的窯變是紫砂在「裸燒」的情形下所產生，因為土胎的顏色變化來自於紫砂泥的調配，窯變主要來自於火候，所以周容才說「土色五膩，密不招客土，招則火知之」。<sup>370</sup>這句話所指正正是紫砂窯變的天工<sup>371</sup>造化，不同的溫度、不同的氣氛必會出現不同的顏色和效果。窯變涵括了質與色的變化，紫砂所推崇的窯變指的是色，也就是周高起所說「神之所為，億千或一見」及吳梅鼎所讚嘆「夫泥色之變，乍陰乍陽」、「彼瑰琦之窯變，匪一色之可名」因非人力所掌控，遂「比異而稱珍者」，顯得十分珍貴。<sup>372</sup>

### 第三節 千變萬化的紫砂壺造型

宜興紫砂壺從嘉靖年以後，已經從初始用途的煮水器或煮茶器，逐步走離炭爐火炙，轉向泡茶器，並趨於精緻化。精緻化的兩個指標：一形制變小、二式樣變多。前文已經提到時大彬是從大壺轉向小壺製作的關鍵性人物；本節則是以周高起《陽羨茗壺系》及吳梅鼎《陽羨茗壺賦》為主要文本，嘗試從其相關對紫砂壺造型的記載，看看晚明時期紫砂名手們接踵騁技的熱鬧景象。

#### 周高起所見的紫砂壺式樣

宜興紫砂壺最為人所稱道的在其造型，一塊土在手可以徒手捏塑成形，也可以利用工具或圓或方或菱花，各式各樣的幾何造型或仿生或模古，搭配上五色土所燒製出的斑斕色彩，讓紫砂壺不僅善蘊茗香，適於實用，更成為可供玩賞的雕塑品。從《陽羨茗壺系》中，周高起對於紫砂壺的開始，是設定在明正德期間的供春，紫砂陶史中第一位留名的工匠。吳梅鼎（1631-1700）在其著名的〈陽羨茗壺賦〉文中提到「名山未鑿，陶甌無五彩之文；巧匠不生，刻畫昧百工之譜。爰有供春…因心挈矩，過土人之陶穴，變瓦甌以為壺。」<sup>373</sup>也是同樣的觀點。所以，

<sup>370</sup> [清]周容，〈宜興瓷壺記〉，頁906。

<sup>371</sup> 非人巧所為，乃自然變化。

<sup>372</sup> [清]吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁909。

<sup>373</sup> [清]吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁908。

以供春作為紫砂壺的「正始」應該是晚明時的共識。

供春所製作的第一把壺，徒手捏製，吳梅鼎稱「極古秀可愛」，具有渾然天成的趣味，一般稱它為供春壺。「四名家」在紫砂壺的發展上所代表的意義，主要為紫砂壺奠定基礎的樣式。「大家」時大彬，在四名家的基礎上，諸款具足。但是從時大彬以下，各「名家」在樣式是無不「畢智窮工」發展出各種造型的紫砂壺：如「漢方扁觶、小雲雷(花紋)、提梁卣、蕉葉、蓮方、菱花、鵝蛋、分襠索耳、美人、垂蓮、大頂蓮、一回角、六子諸款」。<sup>374</sup>在「雅流」的部分，制度更趨文巧：「緻如蓮子、湯婆、鉢盂、圓珠諸製」，<sup>375</sup>或是「意造諸玩，如香盒、花盃、狻猊爐、辟邪、鎮紙」<sup>376</sup>或是「壺象花果，綴以草蟲，或龍戲海濤，伸爪出目，至塑大士像，莊嚴慈憫，神采欲生，瓔珞花鬘，不可思議」<sup>377</sup>。我們光從文字上的敘述，就令人對當時的紫砂壺造型充滿了想像。

「名家」以下有兩個人要特別注意，一個是時大彬曾在他老父府上開尊設館的徐友泉，一個是來自景德鎮的陳仲美。徐友泉「為壺，變化式土，仿古尊罍諸器，配合土色所宜，畢智窮功，移人心目。」<sup>378</sup>徐友泉最為人所稱道的是造型及土胎，周高起稱其「種種變異，妙出心裁」，在市場上得到很大的成功，在陶肆中三大「壺家妙手」之一，<sup>379</sup>吳梅鼎認為徐友泉是時大彬之後「集大成者」。<sup>380</sup>或許，我們現在可以從他嫡傳弟子許龍文<sup>381</sup>的傳器可以想像。在日本靜嘉堂文庫美術館，有四把就是許龍文紫砂傳器(圖十五)，奧蘭田《茗壺圖錄》亦收錄這四件傳器。以「傾心佳侶」為例，收藏者奧蘭田說：這壺「通體以秋葵花為式，千瓣叁差，向背分明。如笑如語，其嬌冶柔媚之態，覺妃子倦粧不異。瓣在腹者最大，在底者次之，在蓋者又次之。的與流鑿亦各施工。…泥色紫而梨皮…茲壺精製尤窮神妙，非他工之所比擬。」仔細瞧瞧，這支茶壺製作的確教人嘆為觀止，通體以秋葵花為式，這些花瓣大小有層次，既非幾何圖形又非雕塑，瓣瓣拼貼而上，更顯嬌冶柔媚。用「畢智窮功，移人心目」來形容，一點也不為過。

<sup>374</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·名家》，頁3，「徐友泉」。

<sup>375</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·雅流》，頁3，「陳用卿」。

<sup>376</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·神品》，頁3，「陳仲美」。

<sup>377</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·神品》，頁3，「陳仲美」。

<sup>378</sup> [明]周高起，《陽羨茗壺系·名家》，頁3，「徐友泉」。

<sup>379</sup> 所謂當時壺家妙手稱三大，三人分別是時大彬、李仲芳和徐友泉。參考《陽羨茗壺系》，頁4。

<sup>380</sup> [清]吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁908。

<sup>381</sup> 參考徐鰲潤，《徐鰲潤紫砂陶藝論文集》，〈明季藝壇三傑之一—許龍文考〉，頁83。



(圖十五) 許龍文紫砂傳器，從左到右前四把是日本靜嘉堂藏品，分別是傾心佳侶、趺坐逃禪、藏六居士、方山逸士。<sup>382</sup>

陳仲美，婺源人，初造瓷於景德鎮，因不滿景德鎮的陶瓷業極度分工，壓縮了個人創作的表現，所以來到宜興。他的作品所代表的是，紫砂不僅僅只有茶具，其雕塑品對紫砂藝術來說更是一大突破。陳仲美「好配壺土，意造諸玩」、「重鏤疊刻，細極鬼工」，正說明了他的作品在造型與雕刻上極盡表現，或可說其帶出了紫砂陶刻藝術，同時也利用了瓷器上貼塑的技巧，為紫砂壺開啟了另一個里程碑。周高起對於陳仲美給予「智兼龍眠、道子<sup>383</sup>」的美譽，亦可知其紫砂雕塑作品極其生動。

從造型上的千變萬化，就可以知道紫砂工藝在晚明已經發展得非常火紅。可惜的是，明末清初歷經「甲乙兵燹<sup>384</sup>，盡歸瓦礫」，晚明紫砂壺的發展風華無法從太多的傳器上去認識，必須透過文獻去重塑、想像與理解。

### 吳梅鼎所認識的紫砂壺

吳梅鼎身為宜興吳仕家族中的一名成員(參考表一)，文中提到因父親吳洪化(1608-1648)的喜愛，家學淵源，收藏非常的豐富，常有人造訪，周高起和周容都是其中之一。《陽羨茗壺系》附錄有〈過吳迪美朱萼堂看壺歌兼呈貳公〉，吳洪化就是吳貳公，所以吳梅鼎〈陽羨茗壺賦並序〉就顯得相當有價值，他在文中對紫砂壺的淵源及評價，應是有憑有據，並非空穴來風捕風捉影之說。

吳梅鼎把當時紫砂壺大約分成兩類：一是仿古，二是象生。所謂仿古，也就是「稽三代以博古，考秦漢以程功」的仿古尊壘諸器。形狀有「圓者如丸，體稍縱為龍蛋」屬圓器，還有「方兮若印(壺名印方)，角偶刻以秦琮」屬方器。但「方匪一名，圓不一相，文豈傳形，賦難為狀」所以壺名就以壺的形狀所像為名，例

<sup>382</sup> 〔日〕《靜嘉堂藏煎茶具名品展》，頁 49-51。

<sup>383</sup> 指李公麟與吳道子。

<sup>384</sup> 暗指「甲申、乙酉」的明清之交，即順治元年。

如「刻桑門之帽」就稱僧帽壺，「仿漢室之瓶」就叫漢方壺，諸如等等。這類造型紋飾的印象應該多是來自於像《宣和博古圖》<sup>385</sup>等圖書，再加上陶工們的創意，變更刪改組合，其實是屬於「新創的器形」。在象生也就是仿真的部分，也有同樣的情形。儘管「摩形象體，殫精畢異」，像美人肩壺、西施乳、蓮方壺…等，這些壺形「匪先朝之法物，皆刀尺所不擬」。不論是仿古或是像生，紫砂壺在造型上及器物的圖案裝飾上，都愈來愈傾向於圖畫的結構及線條，終於在道光年間有了曼生十八式的出現，「曼生壺」壺形簡潔典雅，以仿古造形及四壁平素的空間刻畫詩詞題句為主要的特徵。

吳梅鼎也針對他所認識的紫砂壺名匠所造之壺作了不同的評價，這些壺應該有大的機會是來自於他的父親吳洪化(吳貳公)的收藏，筆者整理如下：

工匠名	評價	對應的紫砂工藝作品
供春	極古秀可愛 新奇萬變 陶壺鼻祖	供春壺
時大彬	典重 價擬璆琳	
陳仲美	琤鍠 巧窮毫髮	(翎毛璀璨)鸚鵡杯
李仲芳	骨勝而秀出刀鐫	
歐正春	肉好而工疑刻畫	
沈君用	美麗 離奇	海棠香爐、梅花爐、菊台
陳用卿	渾成 醇飾	
徐友泉	從古今 極變化 技近乎道	葵花茶洗

以上資料來源：吳梅鼎〈陽羨茗壺賦並序〉。<sup>386</sup>

對照周高起《陽羨茗壺系》中對這些紫砂名匠的評價，其實相去不遠，但從文字的表達上，或許我們可以這樣理解：周高起代表的是明朝一代對於紫砂壺的評價，是以「時大彬」的典重為其審美的標準；而吳梅鼎則以「新奇萬變」認為是「師造化之元功」。這也可看出明清兩代對於工藝審美上的差異。

#### 第四節 理想的紫砂壺

<sup>385</sup> 《宣和博古圖》是中國宋代金石學著作。簡稱《博古圖》。宋徽宗敕撰，王黼編纂。三十卷。該書著錄了宋代皇室在宣和殿收藏的自商代至唐代的青銅器 839 件。

<sup>386</sup> [清]吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁 908-909。

## 壺宜小不宜大

晚明對紫砂壺最有決定影響力，當屬時大彬不作第二人想。周高起認為「明代良陶讓一時。獨尊大彬，固自匪佞。」時大彬受到文人士大夫在品茶論茶上的啟發，開始大壺改做小壺，從此也為紫砂壺帶入一個時代性的變革，開創出紫砂壺在造型上的新格局。這就是時大彬對紫砂壺最重要的影響所在。

從物理性來看，最講究喝茶的高濂在《遵生八箋》中就提到「凡瓶要小者，易候湯，又點茶注湯相應。若瓶大啜存停久，味過則不佳矣。茶銚、茶瓶，磁砂為上，銅錫次之。磁壺注茶，砂銚煮水為上。」<sup>387</sup>小壺在實用性上「旋淪旋啜，以盡色聲香味之蘊」也是馮可賓在《芥茶箋》中所提倡的「或問茶壺畢竟宜大宜小？茶壺以小為貴，每一客壺一把，任其自斟自飲，方為趣味。何也？壺小則香不渙散，味不耽擱。」可符合喝茶的趣味。另外在工藝性上，紫砂壺由於燒造出來「脫手則光能照面，出冶則資比凝銅」<sup>388</sup>這樣的特色，就陶匠而言，小壺容易雕刻，容易在造型上趨於精緻；就使用者而言，「壺經用久，滌拭日加，自發闇然之光，入手可鑒，此為書房雅供」，所以小壺易於養壺，更能享受「摩挲」的樂趣。

至於所謂小壺到底多大？孔尚任(1648-1718)<sup>389</sup>在《享金薄》中寫道：「宜興時大彬瓷壺，予有三執……其小者得自陳健夫，扁如柿餅，不得容杯水，柄下刻『大彬』二字，紫質堅厚，亦可寶也。」<sup>390</sup>不得容杯水，可見之小。另外，可以從容量上推敲，文震亨《長物志》覺得「供春最貴，第形不雅，又無差小者。時大彬所製，又太小。若得受水半升而形制古潔者，取以注茶，更為適用。」<sup>391</sup>供春壺比時大彬所製的壺大，文震亨認為時大彬所製的壺太小，所以提出了「水半升」的概念，半升約 500cc。也許我們參考日本奧蘭田在《茗壺圖錄》中對四把

<sup>387</sup> [明]高濂，《遵生八箋》，〈飲饌服食箋〉，上卷，〈茶泉類·論茶品·煎茶四要·四擇品〉，頁 718。

<sup>388</sup> [清]吳梅鼎，〈陽羨茗壺賦並序〉，頁 908。所指的是紫砂壺在燒造後的工藝效果。紫砂壺的器面多半以不施釉的方式來呈現，所以胎體表面透過工具的加工整平，會形成緻密堅實的表層。然壺內雖然也經過拍打，但泥料的顆粒間相對疏鬆，經過高溫燒結，壺身的氣孔會呈現內鬆外密的效果，對於宜茶性有決定性的助益。

<sup>389</sup> 孔尚任（1648—1718），字聘之，又字季重，號東塘，又號岸堂，一號雲亭山人，山東曲阜縣人，孔子第六十四代孫。清朝戲曲作家，著有《桃花扇》，與《長生殿》。

<sup>390</sup> 李景康，《陽羨砂壺圖考》，上卷，〈列傳·正傳〉，頁 178，「時大彬」。

<sup>391</sup> [明]文震亨，《長物志》，卷十二，〈茶壺〉條，頁 89。

許龍文紫砂壺的記錄(參考圖十五)，或許對壺大壺小會有更具體的理解：

傾心佳侶「右通蓋高一寸六分六厘，口徑一寸五分四厘，腹徑三寸二分，深一寸一分弱，重四拾二錢強，容八勺。」趺坐逃禪「右通蓋高一寸四分三厘，口徑二寸八厘，腹徑三寸六分四厘，深一寸一分，重四拾四錢，容一合。」藏六居士「右通蓋高一寸五分七厘，口徑一寸七分五厘，腹徑三寸三分三厘，深一寸一分強，重三拾八錢強，容八勺強。」方山逸士「右通蓋高一寸四分八厘，口徑一寸四分七厘，腹徑二寸七分五厘，深一寸二分，重六拾錢強，容一合強。」<sup>392</sup>

傾心佳侶約 144cc，趺坐逃禪約 180cc，藏六居士約 144cc，方山逸士約 180cc。<sup>393</sup>這四把壺都在 200cc 之內，與文震亨所要的半升水其容量的確差很大，難怪會說太小了。<sup>394</sup>就現代對紫砂壺的大小標準來看，文震亨的壺約 500cc，是屬於大壺，用來作為茶寮中有童子專主茶役的燒水壺似乎又不夠大，大壺通常是用來多人共同飲用。大壺或許也可說是文震亨對於「古」的講究，這個部分應該有機會再另文討論。而 200cc 以內的小壺則應屬個人旋瀾旋飲，除了應該更符合文人書房的使用外，也可看出文人飲茶藝術的特意追求。對小壺追求的極致莫如清袁枚(1716—1797)在《隨園食單》對武夷山寺廟裡功夫茶的描寫：「僧道爭以茶獻，杯小如胡桃，壺小如香櫟，每斟無一兩，上口不忍遽咽，先嗅其香，再試其味，徐徐咀嚼而體貼之，果然清芬撲鼻，舌有餘甘。一杯以後，再試一二杯，釋躁平矜，怡情悅性。始覺龍井雖清，而味薄矣；陽羨雖佳，而韻遜矣。頗有玉與水晶，品格不同之故。故武夷享天下盛名，真乃不忝，且可以瀾至三次，而其味猶未盡。」<sup>395</sup>在晚明時，時大彬開始從大壺改做小壺，這股作壺的風潮，雖然是受到陳繼儒等人的啟發，應該還是受到茶葉越來越重視茶香的影響，武夷茶的開發，尤其是烏龍茶的出現，更將小壺的飲茶的藝術推向極致，明末清初的「惠孟臣」(1598-1684)<sup>396</sup>以製作朱泥小壺聞名，其壺渾樸精緻，特別在閩粵地區特別受到歡迎。

<sup>392</sup> [日] 奧蘭田，《茗壺圖錄》，卷下，〈注春三十二先生肖像〉，頁 1-8。

<sup>393</sup> 日制採用 1891 年，日本所頒布《度量衡法》中的「尺貫法」。

<sup>394</sup> 以現在茶人的習慣，所謂大壺小壺是以壺的容量區分，200cc 以內的是小壺、200cc 至 400cc 是中壺，400cc 以上算是大壺。本研究亦以此為參考值。

<sup>395</sup> [清] 袁枚，《隨園食單》，〈茶酒單〉，頁 95-96。

<sup>396</sup> [清] 吳騫，《陽羨名陶錄》，卷上，〈家溯〉，頁 902：「余得一壺，壺底有唐詩『雲入西津一片明』句，旁署『孟臣製』，十字皆行書，制渾樸，而筆法絕類褚河南，知孟臣亦大彬後一名手也。」

### 壺蓋宜盎不宜砥

一個好的紫砂壺除了壺身「宜小不宜大」之外，壺蓋也很講究，「宜盎不宜砥」。什麼是宜盎不宜砥呢？張燕昌說過這樣的一個故事，他說他的父親「性嗜茶，所購茶具皆極精，長得時大彬小壺，如菱花八角、側有款字。府君云：壺製之妙，即一蓋可驗試。隨手合上，舉之能吸起全壺。所見黃元吉、沈鷺雛錫壺，亦如是。」<sup>397</sup>也就是指壺的蓋與口之間要做到「筍縫不苟絲髮」，同時還要蓋啟自如。張燕昌的說法是有點誇張，但其實還是呼應周高起的說法，有人認為盎是指凸，砥是平，不過，我個人覺得盎是充滿的意思，也就是上文所說的蓋口要緊密，而不要像磨刀一樣動來動去，是會影響湯力茗香。

### 不務妍媚，樸雅堅栗

紫砂壺最為人所稱道的在其造型，一塊土在手可以徒手捏塑成形，也可以利用工具或圓或方或菱花，各式各樣的幾何造型或仿生或模古，搭配上五色土所燒製出的斑斕色彩，讓紫砂壺不僅善蘊茗香，適於實用，更成為可供玩賞的文房清翫。從周高起「考陶工陶土而為之系」，創始(1人)、正始(6人)、大家(1人)、名家(2人)、雅流(8人)、神品(2人)、別派(11人)等對陶工譜系的說明中，應可以看得出當時對宜興紫砂壺的喜好程度，「明代良陶讓一時。獨尊大彬，固自匪佞」這句話中得出一個結論，還是以時大彬的壺為紫砂壺市場上的標竿。時大彬的壺到底是個甚麼樣子呢？周高起說，「諸款具足，諸土色亦具足。」也就是說，時大彬對各種壺型都很擅長，儘管當時紫砂壺在造型上「彼新奇兮萬變，師造化兮元功」，但周高起還是以文人的眼光出發認為時大彬的「不務妍媚，而樸雅堅栗，妙不可思」才是符合文房雅供的審美標準，這個觀點透過文字的傳播，也影響了後世的審美眼光。時大彬用竹刀在壺上「撰壺銘，書款識」也成為紫砂壺真贗好壞的鑑別重點。舉例來說，吳騫在陶肆中偶然注意到孟臣壺，就是受到壺銘款識其字有褚遂良的風格所吸引。這些年來陸陸續續明萬曆年的墓葬出土的陪葬品中，目前都以「時大彬」款的壺器為多；另外，文人間的贈與也以時壺歌詠為主，可見時大彬在當時紫砂壺界的確標大雅之遺，擅空羣之目，引領潮流的方向。

<sup>397</sup> [清] 吳騫，《陽羨名陶錄》，卷下，〈談叢〉，頁 905。

## 第五節 小結

總結以上，明末清初的三篇有關紫砂壺的專論：周高起《陽羨茗壺系》對紫砂泥礦的深入報導；周容《宜興瓷壺記》在紫砂壺的製作方法上，具體的描述工具的使用及製作的工序；吳梅鼎《陽羨茗壺賦並序》對紫砂壺新奇萬變造型的記錄，這三篇文章清楚地勾勒出晚明時期宜興紫砂壺在工藝方面的發展情形，同時這三篇文章也成為今天研究早期紫砂壺最重要的文獻資料。

我們也發覺到紫砂壺的工藝還是以「如何泡出好的茶湯」為出發點，因此「宜小不宜大」、「宜淺不宜深」、「蓋宜盎不宜砥」成了明末紫砂壺鑑賞的重點，這個點上，我們也從目前珍藏於日本靜嘉堂、許龍文的四把傳器中得到應證。

從這四把紫砂壺中，看到名手工匠如何在「新奇萬變」的造型上「畢智窮工、移人心目」。因為紫砂壺與文人接論，紫砂壺除了新奇萬變的造型外，也將文人書畫重點運用在壺的裝裱上，讓紫砂壺更具雅趣。

從工藝上去理解晚明的紫砂壺，我們發現，直至今日，我們對紫砂壺的想像與理解，恐怕都還沒有跳脫出晚明的框架。

## 結論

晚明時期，中國在政治、經濟、社會上都產生了前所未有的變化，也讓明中期快速崛起的宜興紫砂壺除了被使用外，還被分級、被仿冒、更被評論，而以上這些現象卻是在此之前，對於身為飲茶用的器具，所未有過的情形。

我們嘗試去考察紫砂壺如何誕生，怎麼使用，為何成為奢侈品，怎樣的方式流通、被接受，以及最終發展出專屬於紫砂壺的經典文化，有以下幾個因素所成就：

一、 **在經濟地理條件方面：**明代由於飲茶改為以散茶沖泡、旋瀾旋飲的方式，追求茶的真味，對於茶具能否符合這個條件，特別在意。宜興從唐代以來就是貢茶的主要產區，在晚明還繼續以生產當時最昂貴的芥茶著名；同時還盛產宜茶性的紫砂泥，茶區與茶具的相疊從來就是造就重點茶具的主要條件；加上當地巨室大族的提倡，宜興紫砂壺從一開始就身價不斐，屬於富貴階層想用之物。

二、 **在社會發展的層面上：**明代中期在政治方面賦役制度的改變，讓貨幣的力量抬頭，改變了過去自然經濟的情況，開始進入交換頻繁的商業社會。當商賈享逐末之利，而農民喪樂生之心時，社會上刮起一陣侈靡的強風，引發了文人士大夫的不滿及微詞甚至恐慌。品茶是文人的主要標誌，更是一種身分的識別，茶具正是品味的外表所呈現出的具體象徵；而紫砂壺在當時應屬於新型態的茶具，正符合「競為新巧」時尚追逐的條件。加上商業的發展也帶來了白銀的集中，更引發了社會上收藏的風潮，明代的收藏不再僅限於骨董，更擴及因經濟繁榮所引進的新商品，紫砂壺和日本的漆器在當時都屬於希珍的商品也引起各方的注目。同時越來越多優秀工匠的加入生產競爭的行列，到了萬曆年間百工騁技，在紫砂壺的市場呈現一片欣欣向榮的景象。有名的工匠成為品質的保證，其作品更是各方追逐的對象。此刻想要進入收藏領域，會不會鑑賞、具不具法眼，是收藏的首要關鍵，若無師父領進門，鑑賞方面的書籍可能就成為第一位師父，鑑賞手冊此時就顯得非常的重要了。於是晚明出現了紫砂壺的鑑賞專書——周高起的《陽羨茗壺系》。

三、 **在工藝技術方面：**考古資料顯示，宜興有 7000 年以上的燒造陶瓷的歷史，儘管沒有文字上的紀錄，燒造上的技術早已在工匠間心手相傳了下來。加上明代

工匠制度的崩解，許多優秀的工匠進入民窯開創出屬於自己的一片天地；明末工匠以其高超的技術與縉紳之士分庭抗禮亦有所聞，亦可見，對良匠技術的尊重也是工藝發展進步的主要因素。在晚明紫砂壺工藝的發展已經達到一個高峰，不僅對紫砂泥料特性的掌握、紫砂壺的製作方法已經成熟並充分運用工具成形，不論是工法或工序還是為今天手工製作紫砂壺者所遵循。因文人參與紫砂壺製作，在紫砂壺不再只講究實用，更要成為文人書房的清供，讓紫砂壺透過撰壺銘、書款識，更具雅趣。

在以上這三個面向的相互影響下，構成晚明紫砂壺時的風貌——作為奢侈品的紫砂壺。奢侈品的特徵，具有價格貴、作工佳、不容易取得(希珍)的三種性格，對於紫砂壺在當時社會中的所呈現出的具體情況是：

1. 從商品的角度來看，贗品的出現，其所代表的意義是很多人追捧，有利可圖(新貴也想要)，卻不易取得。
2. 在世風侈靡日熾之下，在有錢仕紳舉辦的「清玩會」上，紫砂壺既是被炫耀的財富，又是可進行販賣交換的商品。
3. 紫砂壺的取得方式，主要在當時已經興起的專門街道——陶肆，除此，有管道的話也會直接向工匠訂製，或是聘請工匠到家裡「開尊設館」，以取得更具有訂製者特徵或想法的作品。當然還有一個重要的管道就是類似清玩會或是來自於收藏家。在當時收藏家不僅收購名家作品，同時也是商品主要流通的管道，應該也是主導市場方向的操盤手，我相信許多的鑑賞手冊應該是來自於收藏家的出資，邀請精於鑑賞的文人代筆，做為想要購買這項商品的購買指南，周高起的《陽羨茗壺系》應該就是這方面的專書。
4. 紫砂壺在當時已是文人士紳品茗不可少缺的茶具，更成為文人用來自我標榜的符號，尤其在正確的使用上，更可作為辨識是否為圈內人的指標。
5. 在製作端的部分，我們也可以從工法上、從造型上看到工匠之間競爭的激烈。

晚明的紫砂壺就在時尚的追逐、世人的追捧及工匠的競爭和好事家的攪和下，發展出屬於自己風格的經典。某種程度上我們也可視為當時奢靡風氣下的社會縮影。

## 後記

伊戈爾·科普托夫 (Igor Kopytoff) 的《物的文化傳記：商品化過程》：「在文化視野中，商品的生產同時是一個文化的和認知的過程：商品不僅是物質上被生產的物品，而且是被印刻了某種文化的東西。」<sup>398</sup>我嘗試將「紫砂壺」套入到上文中「商品」，這段話就成了：「在文化視野中，紫砂壺的生產同時是一個文化的和認知的過程：紫砂壺不僅是物質上被生產的物品，而且是被印刻了某種文化的東西。」

我突然明白，原來這一年來奔馳在「晚明宜興紫砂壺的發展」路上，其實所描述的就是這個屬於紫砂壺的「某種文化」。這個「某種文化」不單是茶文化，也不單是文人文化；你也不能只將紫砂壺僅當商品處理，或只關注在「時尚」的部分；在明末紫砂壺所被印上奢侈品的標記，又產生那些連結與影響？世界並非是靜止、沉默的，物同人一樣，具有生命。<sup>399</sup>在生命歷程中，會有不同面貌的呈現，所體現的是社會和歷史的變遷。儘管文化與商品化是存在於相反的兩端，商品化是「趨同」使價值同質化，而文化的本質卻是在「區別」。商品化是為了進行更多的交換，然而文化卻是對抗這股趨勢的力量，就會產生所謂「特殊化」的現象。特殊化大概有以下幾種表現方式：一是「象徵性的庫存」，例如古蹟、遺址、國家重器…等；二是限制商品化，將物品限制在狹小的交換領域中，晚明的紫砂壺及歷朝歷代的骨董等，都是屬於這種情況。

通過以上各章的討論，開始對明代紫砂壺的想像有了一個清晰的輪廓，也理解到周高起對陶工名匠的分類所根據的基礎及其用心。就像〈前言〉中所揭露：在喝茶時，紫砂壺是日常用品，扮演著茶具的角色；在書房几案上，令人意遠，紫砂壺這時又扮演起「自我實現」上的分身；在商場上，紫砂壺是當時最貴的瓷器；遠渡重洋，紫砂壺有扮演起被仿效的對象；對工匠們來說，製作紫砂壺可能就是為了生計。紫砂壺扮演著多樣性的角色：在廢團改散的明代，在紫砂泥大量被開採的明代，在商業發達的明代，在個人主義發展的明代，有了一個表現的舞台；紫砂壺又和當世一些以欲望出發的「商品」如陳貞慧的「五色石子」、張岱

<sup>398</sup> [美] 伊戈爾·科普托夫，〈物的文化傳記：商品化過程〉，頁 397。

<sup>399</sup> [美] 阿爾君·阿帕度萊 (Arjun Appadurai) 主編，《物的社會生命：文化視野中的商品》(The social life of things: Commodities in cultural perspective)，為一本論文集，共包含十篇論文，圍繞人類學家和歷史學家關於商品的觀點展開。

的「瘦馬」等不同，因為我們看到紫砂壺在當時的社會及未來的時代裡凝聚出文化的價值。偶然在無錫惠泉酒的相關文獻上，看到清乾隆進士楊蓮跣有首詩寫道：「萬斛龍驤銜尾開，檣烏檣燕喜徘徊。蜀山窯器名泉酒，個個船來買一回。」詩後原註：「糧艘北上，必集湖尖，置買義興窯器及惠泉名酒。」這首詩原來是用來歌詠惠泉酒的，義興的窯器指的就是宜興紫砂壺，紫砂壺雖然不是這詩的主角，但他所描繪的商業景象，也說明了紫砂壺受歡迎以及普及的情況，也就是文中所說的「文化價值」。

### 尚有不足之處

這次論文的研究尚有許多不足之處，尤其是收入在《中國古代茶書全集》中的歷代相關茶書部分，因時間的關係，無法採用最原始的第一手文獻出處，殊為可惜。另外，在紫砂壺「商品化」、「市場化」及「特殊化」和社會風氣的關聯性，這個部分因受限於資料及時間，未能做更進一步的論述，感到有點遺憾。以上這些部分將留待未來再進行相關研究時再行補足。

## 參考文獻書目

### 明代之前參考文獻書目(依作者姓氏筆畫排列)

1. 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏、趙伯雄整理，《周禮注疏(冬官考工記)》，台北市：台灣古籍出版社，2001。
2. 〔唐〕陸羽，《茶經》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
3. 〔唐〕陸龜蒙，《甫里集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1083 冊，台北市：台灣商務印書館，1983。
4. 〔宋〕米芾，《畫史》，收入王雲五主編，《景印岫廬現藏罕傳善本叢刊》，台北市：台灣商務印書館，1973，據明刊《畫史》汲古閣本。
5. 〔宋〕吳自牧，《夢梁錄》，收入文明書局輯，《筆記小說大觀》正編(二)，台北市：文明書局，1973。
6. 〔宋〕審安老人，《茶具圖贊》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
7. 〔宋〕蔡襄，《茶錄》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。

### 明代參考文獻書目

8. 〔明〕王世貞，《觚不觚錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 1041 冊，台北市：台灣商務印書館，1983。
9. 〔明〕王穉登，《荊溪疏》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
10. 〔明〕文震亨，《長物志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 872 冊，台北市：台灣商務印書館，1983。
11. 〔明〕田藝衡，朱碧蓮點校，《留青日札》，收入《明清筆記叢書》，上海：上海古籍出版社，1992。
12. 〔明〕田藝衡，《煮泉小品》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。

13. 〔明〕申明行等修，《大明會典》，台北市：東南書報社印行，1963。
14. 〔明〕朱權，《茶譜》(收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
15. 〔明〕宋應星，《天工開物》，台北市：中華叢書委員會印行，1955，據武進陶氏涉園重印本。
16. 〔明〕沈德符，《萬曆野獲編》，收入《元明史料筆記》，北京：中華書局，1997。
17. 〔明〕周高起，《陽羨茗壺系》，收入張宏庸編纂《宜興陶藝叢刊》，桃園：茶學文學出版社，1992，據《檀几叢書》本。
18. 〔明〕周高起，《洞山芥茶系》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
19. 〔明〕高濂，《遵生八箋》，王大淳點校，成都：巴蜀書社，1992。
20. 〔明〕笑笑生，《金瓶梅詞話》(影印)，東京：大安株式會社，1963，據明萬曆本。
21. 〔明〕袁宏道，《瓶花齋集》，收入《續修四庫全書》1367冊，上海市：上海古籍出版社，2002，據中國科學院圖書館藏影印，明萬曆刻本。
22. 〔明〕許次紓，《茶疏》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
23. 〔明〕張大復，《梅花草堂筆談》，收入《四庫全書存目叢書》，子部第104冊，台南：莊嚴文化事業，1995，據中國科學院圖書館藏、明崇禎三年刻、清順治十二年補修本。
24. 〔明〕張岱，《陶庵夢憶》，收入伍崇曜編《粵雅堂叢書》第二集，台北市：華文書局，1965。
25. 〔明〕張岱，奕保群點校，《琅嬛文集》，杭州市：浙江古籍出版社，2013。
26. 〔明〕張源，《茶錄》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
27. 〔明〕張應文，《清秘藏》，收入《叢書集成續編》(94)賞鑒類，台北市：新文豐出版公司印行，1985，據浙江鮑士恭家藏本。
28. 〔明〕喻政，《茶集》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。

29. 〔明〕馮可賓，《芥茶箋》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
30. 〔明〕黃驥溟，《國朝茶說》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
31. 〔明〕熊明遇，《羅芥茶記》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
32. 〔明〕董其昌，《古董十三說》，收入《叢書集成續編》(94)賞鑒類，台北市：新文豐出版公司，1985，據《靜園叢書》本。
33. 〔明〕陸樹聲，《茶寮記》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。

清代參考文獻書目(依作者姓氏筆畫排列)

34. 〔清〕王士禎，《池北偶談》，收入《清代史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1997。
35. 〔清〕朱琰，《陶說》，收入《陶藝古籍》叢書2，台北市：五行圖書出版公司，1995，據民國20年魏經腴《文友堂》影本。
36. 〔清〕吳騫，《陽羨名陶錄》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
37. 〔清〕吳騫，《陽羨名陶續錄》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
38. 〔清〕谷應泰，《明史紀事本末》，收入王雲五主編《國學基本叢書》(三)，台北市：台灣商務印書館，1956。
39. 〔清〕李斗，《揚州畫舫錄》，收入楊家駱主編《大陸各省文獻叢刊》第一輯第二冊，台北市：世界書局印行，1979。
40. 〔清〕李漁，《閒情偶寄》，收入《李漁全書》第三卷，杭州市：浙江古籍出版社，1987。
41. 〔清〕阮升基修、甯楷等纂，《重刊宜興縣舊志》，收入《中國方志叢書·華中地區·第二十二號》，台北市：成文出版社，1989，據清嘉慶二年刊本。

42. 〔清〕周容，《春酒堂文存》，收入《叢書集成續編》(153)，台北市：新文豐出版公司印行，1985，據《民國四明叢書》本《周容春酒堂遺書》。
43. 〔清〕袁枚，《隨園食單》），收入王英志主編《袁枚全集》(伍)，南京市：江蘇古籍出版社，1993。
44. 〔清〕張廷玉等撰，《明史》，北京：中華書局，1974。
45. 〔清〕張燕昌，《陽羨陶說》，收入楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
46. 〔清〕黃宗羲編，《明文海》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 1457 冊，台北市：台灣商務印書館，1986。
47. 〔清〕惲壽平，《南田畫跋》，收入楊家駱主編《中國學術名著第五輯，藝術叢編第一集，第二十五冊明清人題跋(上)》，台北市：世界書局印行，1962。
48. 〔清〕厲鶚，《東城雜記》，收入伍崇曜編《粵雅堂叢書》第十九集，台北市：華文書局，1965，據清咸豐三年刻本。
49. 〔清〕陳延恩等修、李兆洛等纂，《江陰縣志》，收入《中國方志叢書·華中地方·第四五六號》，台北市：成文出版社，1989，據道光二十年刊本。
50. 〔清〕陳貞慧，《秋園雜佩》，收入伍崇曜編《粵雅堂叢書》第十九集，台北市：華文書局，1965，據清咸豐三年刻本。
51. 〔清〕陳維崧，陳振鵬標點、李學穎補校，《陳維崧集》，上海：上海古籍出版社，2010。
52. 〔清〕顧炎武，《天下郡國利病書》，收入王雲五主編，《四部叢刊續編》，台北市：商務印書館印行，1976。
53. 《欽定四庫全書總目·長物志十二卷》，收入《景印文淵閣四庫全書》總目三，台北市：商務印書館，1983，據浙江鮑士恭家藏本。
54. 《欽定四庫全書總目·博物要覽十六卷》，收入《景印文淵閣四庫全書》總目三，台北市：台灣商務印書館，1983，據兩淮馬裕家藏本。
55. 《明神宗實錄》，台北：中央研究院歷史語言研究所，1966，據國立北平圖書館藏紅格鈔本微卷影印校勘。

專書書目(依國別筆畫、作者姓氏筆畫排列)

56. 〔日〕奧玄寶，《茗壺圖錄》，台北市：五行圖書出版有限公司，2006，據明治甲戌年原刊影本。
57. 〔日〕靜嘉堂文庫美術館編著，《靜嘉堂藏煎茶具名品展》，東京：靜嘉堂文庫美術館，1999。
58. 〔加〕卜正民(Timothy Brook)，方駿、王秀麗、羅天佑合譯，方駿校訂，《縱樂的困惑：明朝的商業與文化》(*The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*)，台北市：聯經出版事業，2004。
59. 〔美〕威廉·烏克斯著，儂佳、劉濤、姜海蒂等譯，《茶葉全書》(All About Tea)，北京：東方出版社，2015，據2011第一版。
60. 〔英〕柯律格(Craig Clunas)，高晰丹、陳恆譯，洪再新校，《長物—早期現代中國的物質文化與社會狀況》(*Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*)，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015。
61. 〔意〕利瑪竇、金尼閣著，何高濟、王遵仲、李申譯，何兆武校，《利瑪竇中國札記》(*China in the sixteenth century: The journals of Mathew Ricci 1583-1610*)，北京：中華書局，1990，據1983年初版。
62. 中國硅酸鹽學會主編，《中國陶瓷史》，北京：文物出版社，2006，1982初版。
63. 王建中、范建軍、唐伯年著，《紫砂壺製作技法》，收入《中國傳統手工技藝叢書》第1期。
64. 石守謙，《山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史》，台北市，石頭出版有限公司，2017。
65. 何炳棣，徐泓譯注，《明清社會史論》，台北市：聯經出版，2013。
66. 吳山，《宜興紫砂壺藝術》，台北市：藝術家出版社，1998。
67. 吳覺農主編，《中國地方志茶葉歷史資料選輯》，北京市：農學出版社，1990。
68. 李景康、張虹，《陽羨紫砂壺圖考》，收入《宜興陶藝叢刊》張宏庸編纂，茶學文學出版社，1992，據原刊本。
69. 宋伯胤，《紫砂苑學步》，台北市：盈記唐人工藝出版社，1998。
70. 巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，北京：中華書局，2008。
71. 徐秀棠，《中國紫砂》，上海：上海古籍出版社，1998。
72. 徐鰲潤，《徐鰲潤紫砂陶藝論文集》，台北市：盈記唐人工藝出版社，2008。

73. 戚廷貴，《美的發生與流變》，長春市：吉林文史出版社，1992。
74. 陳文華，《長江流域茶文化》，武漢市：湖北教育出版社，2004。
75. 陳宗懋、楊亞軍主編，《中國茶經》，上海市：上海文化出版社，2014，據2011年修訂版。
76. 陳詩啟，《從明代官手工業到中國近代海關研究》，廈門市：廈門大學出版社，2004。
77. 郭繼生主編，《中國文化新論，藝術篇，美感與造形》，台北市：聯經出版公司，1982。
78. 傅衣凌，《明代江南市民經濟試探》，上海：上海人民出版社，1957。
79. 楊東甫主編，楊東甫、楊驥編著，《中國古代茶學全書》，桂林市：廣西師範大學出版社，2011。
80. 詹勳華編著，《宜興陶器圖譜》，台北市：南天書局，1982。
81. 廖寶秀，《茶韻茗事—故宮茶話》，台北市：國立故宮博物院，2010。
82. 廖寶秀，《也可以清心—茶器、茶事、茶畫》，台北市：國立故宮博物院，2013。
83. 蔡國梁，《金瓶梅考證與研究》，西安：陝西人民出版社，1984。
84. 羅鋼、王中忱主編，《消費文化讀本》，北京：中國社會科學出版社，2003。
85. 羅麗馨，《十六、十七世紀手工業的生產發展》，臺北市：稻禾出版社，1997。

#### 專論(依作者姓氏筆畫排列)

86. 王鴻泰，〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉，《故宮學術季刊》22：1(台北，2004)，頁69-97。
87. 王鴻泰，〈雅俗辯證—明代賞玩文化與士商關係的交錯〉，《新史學》17:4(台北，2006)，頁74-143。
88. 王鴻泰，〈明清感官世界的開發與慾望的商品化〉，《明代研究》18(台北，2012)，頁105-143。
89. 王芷岩，〈化泥為「金」的技藝—宜興紫砂壺拍打鑲接法，全手工製作流程紀錄〉，《典藏·古美術》307(台北，2018/4)，頁72-76。

90. 王怡文，〈紫砂與紅陶的變奏—紫砂@歐洲〉，《典藏·古美術》307(台北，2018/4)，頁 50-53。
91. 〔美〕伊戈爾·科普托夫 (Igor Kopytoff 1930-2013)，〈物的文化傳記：商品化過程〉 (*The cultural biography of things: commoditization as proces*)，收入羅鋼、王中忱主編，《消費文化讀本》，北京：中國社會科學出版社，2003。
92. 李惠儀，〈世變與玩物—略論清初聞人的審美風尚〉，《中國文史哲研究集刊》33(台北，2008)，頁 35-76。
93. 杭濤、馬永強，〈宜興蜀山窯址的發掘〉，《故宮文物》302(臺北，2008)，頁 44-51。
94. 徐泓，〈明末社會風氣的變遷—以江、浙地區為例〉，《東亞文化》24(首爾，1986)，頁 83-110。
95. 康才媛，〈法門寺金銀茶器之探討——兼論茶器之美感與藝術〉，《藝術評論》24(台北，2013)，頁 77-107。
96. 張宏庸(文)、廖紫均(圖)〈解說自然科學博物館的珍藏—唐代石質茶器初探〉，《國立自然科學博物館館訊》306(台中市，2013)，第 4 版。
97. 程文宏，〈宜興·紫砂—陶都走踏〉，《陶博館季刊》60，(新北市，2018)，頁 7-10。
98. 賀雲翱，〈宜興窯初探〉，《東南文化》2015：4(南京，2015)，頁 81-87。
99. 黃健亮，〈惠孟臣及孟臣壺初探〉，收入黃健亮、黃怡嘉主編《荊溪朱泥—明清宜興朱泥壺研究》，台北市：盈記唐人工藝出版社，2010，頁 8-21。
100. 黃健亮，〈宜興紫砂器在歐洲的文化歷程〉，《東南文化》2016：3(南京，2016)，頁 87。
101. 陳波、夏維中，〈沈灝《富春山居圖》臨本題跋考述〉，《安徽師範大學學報》(人文社會科學版)46：2(蕪湖，2018)，頁 135-142。
102. 陳詩啟，〈明代商品貨幣關係的發展和官手工業的演變〉，《從明代官手工業到中國近代海關研究》，廈門市：廈門大學出版社，2004，頁 3-48。
103. 陳詩啟，〈明代工匠制度〉，《從明代手工業到中國近代海關史研究》，廈門市：廈門大學出版社，2004，頁 49-83。
104. 陳擎光，〈搏泥幻化—陶瓷藝術〉，收入郭繼生主編《中國文化新論，藝術篇，美感與造形》，台北市：聯經出版公司，1982，頁 85-144。

105. 蔡玫芬，〈文房清翫—文人生活中的工藝品〉，收入郭繼生主編《中國文化新論，藝術篇，美感與造形》，台北市：聯經出版公司，民國 71 年(1982)，頁 613-664。
106. 邢娟(宜興市美術館副館長)，《解密五百年沉浮的吳氏家族》。  
<http://www.worldwu.com/Article/news/Archaeological/201111/11958.html>

故宮茶畫來源(依作者姓氏筆畫排列)

1. 〔明〕丁雲鵬《玉川煮茶圖》軸  
圖像取材自北京故宮博物院，藏品搜索。  
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/233759.html>
2. 〔明〕王問《煮茶圖》卷紙本  
圖像取材自台北國立故宮博物院 OPEN DATA 專區 書畫典藏檢索資料系統。  
[http://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3700](http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3700)
3. 〔明〕文徵明《品茶圖》軸  
圖像取材自台北國立故宮博物院 OPEN DATA 專區 書畫典藏檢索資料系統。  
[http://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3320](http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=3320)
4. 〔明〕陳洪綬《隱居十六觀·譜泉》冊頁  
圖像取材自台北國立故宮博物院 OPEN DATA 專區，書畫典藏檢索資料系統。  
[http://painting.npm.gov.tw/Painting\\_Page.aspx?dep=P&PaintingId=14984](http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=14984)