

第二章 耀州窑的地域文化

只需对中国古陶瓷窑址稍做考察就会发现，它们大都坐落于山川绵密、河水穿流之地，这是因为山上有制瓷泥用的瓷石，有烧瓷用的柴和煤，而河水可用来淘洗瓷泥，也能够把烧成的瓷器通过水路运往所需之地。而不同地区、不同山脉的土质则很大程度上决定了烧成陶瓷的差异性，每个陶瓷产区也因地理、地质和地域的不同而有着各自独特的陶瓷艺术特色。以耀州青瓷为例，由于耀州窑当地特有的土质和窑炉气氛，其烧制出来的青瓷和汝窑、越窑等烧制出来的青瓷相比，釉色青中带绿，被称为“橄榄绿”，在全国青瓷系窑口中独具特色。因此可以说，耀州窑所处的铜川的地理位置对于耀州瓷的生产和艺术特色的形成起到了重要的决定作用。

陶瓷是技术与艺术的结合，是物质文化与精神文化融合的产物。制瓷工艺是一种技术，而陶瓷的造型和装饰又可以成为供人欣赏的艺术，甚至可以表达人们对物质和精神的追求。因此可以说，制瓷技艺包含了一个地域民族在制瓷工艺中流露出来的思想、情绪和生活习俗，以及当时的文化思潮和审美取向，它具有显著的地域性。这种地域性不仅表现在受到当地物质原材料的限制，还表现在不同地域和不同历史时期的人口流动与聚居情况、商品贸易兴盛情况以及人文环境发展情况，这些因素都不同程度地影响着当地陶瓷业的发展，在陶瓷艺术特征、工艺技法、品类及造型装饰等方面打上了浓郁的地方特色。耀州窑是我国西北地区的重要窑口，当地独特的自然生态环境、文化传统、宗教信仰、生产生活水平，以及日常生活习惯、习俗等各方面都决定了其文化的独特性，体现着其特有的地域文化基因。除此之外，耀州窑独特的陶瓷烧制技艺是在漫长的历史发展过程中形成的，在传承过程中积累了数代耀州窑陶工的智慧、技艺和创造力，成为人类智慧和创造力的结晶，也反映出当地民众的思维、情感和价值观等文化内涵和思想观念。因此，地域文化对于耀州窑各历史时期的发展和当代技艺传承产生重要的影响。

1

一、地理环境与窑场分布

耀州窑位于今西安市北70公里的铜川市，铜川旧称“同官”，古代俗语有：“同官是个宝，陶瓷煤炭离不了。”今日铜川仍有“煤都”之称，是陕西省重要的工业城市。铜川地处渭北与陕北高原的交界处，南与富平接壤，北以黄陵为界，东以蒲城县为邻，西与旬

邑县相邻，地处关中北部，地理位置优越。铜川市群山起伏，漆水、沮水两条河流分布其中。据《铜川市文物志》记载：“铜川的自然生态环境可以分为两类：一为北部的低山丛林区；一为川原沟壑区。这种地形地貌特征，为不同时期人们的文化发展提供了必要的场所和条件……这种地貌的特点是，原面宽阔平坦，沟壑发育，长期的浸蚀，使黄土原面形成川原相间、泉流交汇、沟壑纵横的独特景观，适于人类生存发展，史前和历史时期均为生态生活区。”^①铜川从五代后唐同光元年（923）至民国时期，一直属耀州，因此铜川地区所分布的大小窑场被统称为耀州窑。耀州窑以黄堡窑场为代表，包括陈炉、立地坡、上店、玉华和塔坡等处（图2 - 1）。在唐、五代、宋、金时期，耀州窑曾是我国北方地区规模极大、影响力极为广泛的窑场，也是继唐代越窑青瓷之后，又一处具有显著特色、代表性和影响力的青瓷窑场。耀州窑被誉为我国北方青瓷的代表，在我国青瓷发展中占据着重要地位。耀州窑的中心窑场，从唐代至明初为黄堡镇，明代中期之后逐渐转向陈炉镇，明清至今，陈炉镇一直是西北陶瓷生产重镇。

铜川在唐代时为都城长安的京畿近镇，优越的地理位置和便利的交通条件为耀州窑的发展带来了无限机遇。这里距离古代“丝绸之路”的起点长安城仅100余公里。唐代的长安城每天使节、商旅往来不断，是世界上最繁忙的国际贸易都市和商品集散地。唐代耀州窑生产的陶瓷运至长安，除供京城百姓使用之外，还向西沿丝绸之路销往沿线各国，向东通过漕运将耀州瓷产品运往东海港口，由此顺利地进入纷繁广阔的全球贸易网，供应国内外不同阶级、不同人群的需要。

除此之外，铜川还是关中通往陕北和塞外的咽喉之地，贯通耀州窑的南北通道是从陕北通向关中的“官道”，不仅具有战略意义，而且在耀州窑的发展中作用巨大。这条“官道”在唐代是皇帝及贵族们去玉华宫避暑的御道。铜川地区的玉华宫是唐太宗命阎立德在唐高祖仁智宫的基础上扩建而成。在阎立德的主持下，修建玉华宫的工匠们发挥聪明才智，充分利用玉华山的树木、岩石、煤炭等资源，就近取材，减少费用。从考古发现看，不仅兴建宫殿所用的木材、石材为从玉华山就近取用，就连殿瓦及宫殿用的陶瓷，都为玉华村的“玉华宫瓷窑”所烧制。近年来，考古出土的陶瓷品种有青瓷、白瓷、黄釉瓷等细瓷器，可见铜川地区自唐朝初年即有生产贡瓷的历史和经验，并已具备了相应的制瓷技术。宋代之后，这里仍是南来北往的商旅向全国乃至世界各地驮运耀瓷的通道。正是这条古道把其他地域窑场的陶瓷产品运至长安乃至铜川，为唐黄堡窑陶工广泛借鉴其他窑口优长提供了实物参照。从唐代兴起，经五代发展变化，直到北宋中期蒸蒸日上，烧造规模不断扩大，不断延伸，逐渐达到了登峰造极的境界，以至于官府豪绅不时来这里选购地方向

朝廷常年例贡的贡器。这不仅促使耀州窑不断扩大烧造规模，更使耀州窑陶工不断提升耀瓷烧造质量，为宋代耀州窑刻花青瓷达到“宋代青瓷刻花之最”奠定了坚实的工艺基础。由于交通便利，四通八达，唐宋黄堡窑场出现了前所未有的繁荣景象。金、元时期，战乱频仍，耀州窑不可避免地走向衰落。官道两旁的窑场逐渐衰败，耀州窑生产水平骤降，黄堡镇陶工纷纷离去，许多迁至立地、陈炉、上店等处，有的甚至南下至江西，起到了南北方陶瓷技艺交流的作用。

作为耀州窑最重要的中心窑场，黄堡窑场位于铜川市老市区南15 公里的黄堡镇漆水河谷。漆水河两岸的山上密布着唐代至明代的多处瓷窑和作坊（图2 - 2）。黄堡窑场位于关中平原和陕北高原的交界地带，正当南北要道，“南则关中之襟喉，北则延宁之要害”，交通便利，是唐代距离大唐国都长安最近的一处窑场，占据大唐长安唯一的一座京畿窑的地位。黄堡镇历史悠久，历经两千多年沿革，靠近漆水河，拥有了制瓷及运输瓷器所需的源源不断的水源；当地矿藏丰富，蕴藏有丰富的煤炭燃料和瓷土原料。铜川从唐代就开采煤炭，因盛产煤炭而被誉为“渭北黑腰带上的一颗明珠”，至民国时期又发展起来民间炭窠，民国文献记载当地煤炭储量和质量均“实冠西北”。“煤田所产，均属烟煤，炭分多、灰分少，发热力大，质料颇佳”^②，为黄堡窑场的陶瓷生产提供了充足而廉价的燃料资源。黄堡镇附近的瓷土原料也十分丰富，据民国三十三年（1944）版《同官县志·矿业志》记载：“制瓷之陶土（俗名矸子），为石炭二叠纪之一种鸽青色及红黄色页岩，由岩内掘出风化后始用之。外涂之釉药，为奥陶纪石灰岩中所夹之页岩与煤系中之另一种页岩，产于富平之明月山。耐火土及药碱，则产于窑场之附近。以上原料，除白色釉药取自富平外，其余则分布于黄堡镇、立地坡、上店村、陈炉镇及县城附近。”优越的地理位置和丰富的地产资源使耀州窑在黄堡镇顺利创烧，也使铜川地区具备了发展成为北方大型窑场的基本条件。

作为耀州窑明清时期的代表性窑场，陈炉窑场地处陕西省铜川市老市区东南15 公里处的山中，位于关中平原与陕北高原接壤的台沿上，距黄堡窑场约有20 公里。明崇祯《同官县志》记载：“陈炉山自麓至巅，绵为陶场，土人燃火炼器，弥野皆明；每暮夜远眺，荧荧然一山灯也。”^③这里群山环绕，瓷窑遍布，陈炉窑场自宋代开始烧制瓷器一直延续至今。陈炉窑场所在的陈炉镇，以陶炉陈列而得名。宋金时期，耀州窑中心窑场黄堡窑场已发展成熟，而陈炉烧瓷方兴未艾，只是其卫星窑场之一。金元兵乱，黄堡窑场受战争的重创而逐渐衰落，陈炉制瓷起而继之并不断扩大生产规模。至明清时，陈炉镇已成为继黄堡镇之后西北地区最大的制瓷基地和陶瓷集散地。明嘉靖本《耀州志》及万历本和清乾隆本《同

《同官县志》中均记载有：“黄堡镇……今其地不陶，陶于陈炉镇，其镇复庙祀德应侯如黄堡云。”这条史料明确记载了耀州窑中心窑场由黄堡镇转向陈炉镇的历史事实，并且指出了陈炉窑神庙祭祀源于黄堡镇的承继关系。铜川著名的“同官八景”中的“炉山不夜”是对陈炉当时瓷业兴盛的最形象写照。“炉山不夜”指的是在同官县城南30 多里处的陈炉镇，“盖以陶炉陈列得名也”。（图2 - 3）陈炉镇沿山势向，均为陶场，灯火及烧造陶瓷的炉火昼夜不灭，故称此景为“炉山不夜”。有诗曰：“有巢营窟周陶复，郁郁千家烟火迷。山外遥看长不夜，星流月奔互参差。”又有诗云：“日落炉峰夕，林间树色暝。村灯秋暗月，野火夜沉星。似接然山景，疑昭梦泽灵。嵯峨驱怪石，到处喜飞萤。”陈炉有着丰富的黏土和煤炭资源，具备了进行陶瓷生产的基本条件。耀州窑陈炉窑场创烧于金代后期，金末元初产品仍以耀州窑传统青瓷为主。后来耀州青瓷日渐衰落，到明清时期，陈炉耀州窑改烧具有大众市场的黑瓷、白瓷、酱釉瓷壶、白地黑花瓷。烧瓷品种的转变挽救了耀州窑，为该窑后期的发展注入了新的活力。特别是陈炉耀州窑明代烧制的白地黑花瓷和清代烧制的白釉赭彩瓷（当地俗称“铁锈花”瓷），因其烧造品种符合明清时期中国彩绘瓷发展的大方向，受到民众的喜爱。同时，也为晚清引进青花瓷的烧制奠定了彩绘装饰工艺基础。耀州窑博物馆藏有一件清光绪香黄地青花赭彩四系樽，该樽的白地开光内用钴料绘有青花牡丹和荷花，并用青花以楹联的形式书写“富贵有余”“吉庆有余”文字和“西京铜川炉山造，光绪三年春月造”纪年款。这是目前所见标有纪年款最早的一件陈炉耀州窑青花瓷，但不是单一的青花，而是以该窑清代传统的香黄釉为地，在彩绘纹样装饰中，除采用了青花外，还加绘有赭彩，有别于纯粹的青花瓷产品。无论是元末明初兴起的白地黑花瓷，还是清代晚期出现的青花瓷，都是陈炉陶工不断学习其他窑口先进技艺的同时，结合自身的原料特性、民族性格以及当地审美、生活习俗，进行改进创新，形成了西北地区特有的粗犷、洗练、洒脱的民间风格。陈炉瓷器除供当地市场需要外，“营贩他处者，如炭窑窠之煤炭，陈炉镇之瓷器”④ 远销全国。

立地坡窑场在黄堡窑场东约15 公里，陈炉镇西南5 公里，是陈炉地区三大窑场（陈炉、上店、立地坡）中距离黄堡镇最近的一个窑场，也是该地区三大窑场中创建最早的一个耀州窑的重要窑场。窑场所在的立地坡村，坐落于铜川市东南的一处东西走向的山岭上，山梁的南北两侧分布着民居住户及古代窑址（图2 - 4）。立地坡窑场瓷窑分布范围以今立地坡村为中心，向四周辐射，有20 多处烧造区，为耀州窑诸窑场中分布最为分散的窑场。民国三十三年（1944）版的《同官县志·工商志》载：“同官黄堡瓷器，宋代早已驰名……自黄堡瓷失传后，继起者为立地、上店、陈炉各镇。而立地、上店，今已不陶，所存者惟

陈炉耳。”书中另有“立地镇瓷”条记载：“在县东南三十五里。宋初，镇东橡树岭北兴隆沟居民数十户，陶瓷为业；元初，移陶于镇；历明天顺、成化，至清康熙雍正时，居民千余户，为本镇陶业最盛时期，至嘉庆时停废。”据考古发掘所知，立地坡窑场烧瓷起止时间应为宋金之交至清中后期。元代时，立地坡窑场的烧瓷规模和范围都有所扩大，明代至清早期为立地坡窑场的鼎盛期，清中晚期开始衰退，至近现代停烧。

上店窑场在陈炉镇东北2.5公里，以今上店村南北走向的山梁为中心，周边群山环绕，沟壑纵横，瓷窑散布在村庄周围或附近的山梁及缓坡地带，有6个烧造区。民国《同官县志》记载：“自黄堡瓷失传后，继起者为立地、上店、陈炉各镇。”该书还记载：“上店镇瓷，在县东南三十五里。制瓷颇粗，创废失考。”经过20世纪多次考古发现得知，上店窑烧瓷起止时间应为金代至明代中期，蒙元为其兴盛期。金元时期上店窑以烧造类似黄堡窑的耀州青瓷为主，胎色较白，釉色莹润，青瓷质量颇高。因为这一时期上店村附近山区木柴充足。但“一里窑，十里焦”，元代以后木柴烧尽，上店窑场的范围和规模骤减，再加上明中期的多次大地震致使水源改道，上店窑场最终停废。中华人民共和国成立后，上店一度恢复烧制民用粗细瓷，20世纪70年代再度停烧。

玉华窑场在今铜川市老市区西北约45公里的玉华村，以今玉华村为中心，西至村西的兰芝谷西沿外约500米，东至村东的沟口。窑炉和作坊集中在村北的山坡下，泥料加工和晾坯场分布在村南玉华河的北岸上。唐代初年曾在此地建仁智宫，唐太宗贞观年间又扩建为玉华宫。唐高宗时改为玉华寺，著名高僧玄奘在玉华寺完成译经并圆寂于此。史书中并无在此地创建窑场的记载。专家推测玉华窑场烧瓷的起止时间应始于宋代，终于元明之际。因为目前仅发现明代烧造琉璃建材的窑址，并未发现烧造瓷器的窑址遗迹。

耀州窑的诸窑场中还有一些较小规模的窑场，如塔坡窑场、河东坡窑场等。总之，耀州窑具备历史久、范围广、规模大、品类多等特点。仅从地理分布来看，耀州窑北至玉华，南达耀州区塔坡，东至上店的半坡，方圆数百公里。以黄堡窑场为中心，包括后期代表陈炉窑场，都设在古代耀州和今天铜川市的中间位置。不仅原料、燃料丰富，而且相对较为集中，便于制瓷工艺的交流与传播，也更利于耀州瓷的集中销售，这正是耀州窑能在历史上长期不断发展的重要条件。⁵

二、人文环境

技艺是文化的载体和反映，耀州窑陶瓷烧制技艺的传承与发展，离不开当地人文环境

的熏陶和影响，并在耀州瓷中得以生动呈现。耀州窑所处的铜川，是关中文化与黄土高原文化的交汇处。这里历史悠久，文物古迹荟萃，有典型的仰韶文化遗址、商代遗址、先秦春秋墓、魏晋南北朝碑刻与石窟、唐玉华宫、药王山、香山寺、姜女祠、寺院碑塔、明清秦王府及西安琉璃瓦烧造窑址等。制陶技术在仰韶文化时期即已达到成熟。20 世纪70 年代以来，考古工作者在耀县塔坡、铜川王家河、黄堡吕家崖、李家沟、瓦窑沟、狼嘴等处发现了距今六七千年前的新石器时代文化遗存。其中的生活用具中有陶钵、盆、罐、碗、瓶、细颈壶等陶器。尤其是1937 年在黄堡镇吕家崖遗址出土的人面几何纹彩陶葫芦瓶和1981 年在芦山岭遗址出土的堆塑人首壁虎纹褐陶罐，为当时所生产的具有极高艺术水准的彩陶作品。文化艺术和科技文明的深厚积淀，为耀州窑的发展提供了优越的人文环境。

不仅如此，耀州窑地处中华文明的发祥地和摇篮——黄河中游的关中地区，其黄堡窑场南距我国西周国都丰京镐京、秦国都咸阳、汉唐国都长安等，70 — 100 公里，是大唐国都长安唯一的一座京畿窑场。长安自汉至唐几百年来深厚的历史积淀和丰富的文化滋养，是耀州窑能够在众多窑场中脱颖而出的重要文化基础。皇室政府机构、官僚、贵族、地主阶层对陶瓷器的需要，促使黄堡窑瓷器走上了精品化发展的道路，并为北宋耀州窑达到艺术顶峰奠定了基础。正是由于唐都长安的需要，才使得建窑不久的黄堡窑场，开始大规模烧制唐三彩。唐三彩的器物造型有相当一部分源于当时的金银器造型。另外，唐三彩中的人物、车马（图2 - 5）等也是当时社会文化的真实写照，唐代的社会风尚和人文风貌在唐三彩中得到了一定程度的反映和展示。宋代都城南迁，经济重心南移，相当程度地影响了耀州窑精品化的进一步发展。北方战事纷乱，耀州窑开始衰落。南宋理宗绍定五年（1232），蒙古与南宋签订灭金盟约后，黄堡镇瓷窑在金人撤退时被抢劫一空，战乱中幸运逃脱的居民被迫迁至其东南30 余里的陈炉镇谋生。《同官县志》记载：陈炉镇“盖以陶炉陈列而得名也。莫考所始，相传黄堡镇陶业废后，居民移陶于此。村长五里有奇，居民尚以瓷砖洞而居，上下左右，层叠如蜂房”。金元战火纷飞，民不聊生，无力购买细瓷器，故多烧造粗瓷器。耀州窑是我国古代的青瓷名窑，它和古代的其他青瓷名窑相比，还有一个不同的特点：它还是一处能烧造多种釉瓷品种的综合性窑场。而且，耀州窑能适应市场的需要，在其近1400 年的历史中，不断把握时代脉搏，牢牢抓住发展机遇，根据时代和市场的变化和需求，及时调整改变自己的烧瓷制作战略。需要青瓷烧造青瓷，不需要青瓷时及时改烧其他品种。需要高档瓷器时，努力烧造高档瓷，当需求市场转变时，迅速转烧民众用瓷。耀州窑既能有多样性，又能有专一性；既能满足社会上层，又能兼顾社会中下层，成为中国古代名窑中一处延烧至今的为数不多的著名窑场。

（一）宗教哲学

作为中华优秀传统文化的重要组成部分，宗教与哲学对人们的思想、观念、审美、信仰等方面产生重要的形塑作用，也直接或间接地对耀州窑陶瓷烧造技艺及陶瓷艺术特征的发展产生显著影响。

佛教自东汉传入中原地区，经过魏晋南北朝的发展，至隋唐时代已经非常繁盛。唐代绝大部分皇帝都崇信佛教，全国上下大兴土木，修建寺院，佛教造像及其他佛教艺术也在这一时期进入繁荣发展期，著名的龙门石窟就是在唐代修建起来的，历经千年的敦煌佛教艺术更是具有持久的影响力。这些都是佛教艺术的杰出代表，是佛教文化与当地民族文化结合而形成的璀璨的智慧结晶。离唐都长安不远的铜川地区，必然相应地也受到佛教文化的影响，佛教元素在耀州瓷上有明显的反映。如代表佛祖的莲花、莲瓣形象在耀州瓷器物造型及装饰纹样中被广泛应用；敦煌石窟艺术中美丽的飞天形象，经过陶工的艺术化处理，与中国神话中天女散花的经典图式相结合，转变成耀州瓷独特的艺术语言，给人留下了深刻的印象。如现藏于耀州窑博物馆的一件宋代青釉印花飞天纹碗（图2 - 6），敞口微侈，圆唇，弧腹，釉色青中泛黄，釉面匀净莹润。碗内饰印花飞天纹形象，两飞天呈 S 形“喜相逢”对称布局，皆手持莲花在云纹中穿梭飞舞，既富律动之势，又给人以稳定的安详之感。

“摩羯”为佛教中的一种神鱼，龙首鱼身，其地位类似中国的河神。大藏经《一切经音义》卷四十云：“摩羯者，梵语也。海中大鱼，吞噬一切。”描绘摩羯鱼的传统来自印度，摩羯鱼是鳄鱼形象的变化发展。隋唐至元代，时有以摩羯鱼为纹饰，其中以唐辽金银器及宋时耀州窑瓷器最多。如现藏于耀州窑博物馆的宋代青釉印花摩羯纹碗（图2 - 7），尖圆唇，侈口，斜弧腹，矮圈足。器外口沿下饰凹弦纹一周，外壁刻竖条纹，内壁饰印花水波摩羯纹。摩羯刻画威武有力，碗内满饰的水波纹，增强了纹饰整体的动感。而碗内外满施青釉，釉色绿中微微泛黄，与水中的摩羯相映衬，恰好给人摩羯在混沌的黄河水中翻起波澜之感。

7

佛教文化中独具一格的佛塔在耀州瓷中也有反映，当地陶工将佛塔形象与耀州瓷相结合的唐代黑釉塔式盖罐即是代表。罐子的盖模拟七级浮屠或七重相轮，相当于塔或塔刹。罐底部由六瓣莲瓣承托，座上四尊佛像位于四方须弥台座上结跏趺坐。整个盖罐把佛教的代表性造型元素——佛塔、莲花、须弥座等元素融合于一体，既体现出当时人们对于佛教的尊崇，也展现出耀州工匠独特的设计构思和高超的造型能力。

与此同时，作为本土宗教的道教，在宋代以后也在民间广受推崇，信教者众。耀州窑与道教相关的瓷器与瓷塑亦多有烧造。如金代烧制的青瓷八卦炉，炉作直口、平沿、双耳、束颈、圆鼓腹、圆底、下承以三矮兽足；炉上腹部装饰有凸纹八卦图案，共计八组，均匀分布于炉体一周。八卦是道教理论的基础之一，它认为事物之极即为“无极”，“无极”生“两仪”，为表现事物组成的多层次性，分别用三组阳爻和阴爻组合。此八卦炉以八卦符号作为装饰，说明道教思想在民间已根深蒂固，影响深远。另外如北京故宫博物院藏宋代耀州窑人物瓷塑，为一青年男子形象(图2-8)，高45厘米，赤足，双髻系蝴蝶结，弯眉圆目，面庞饱满。服饰自肩至膝下皆为草叶编缀而成，腰部系带，衣带打蝴蝶结，左手捧一葫芦瓶，右手于胸前持一弯曲枝条。这件瓷塑通常被认为是药王孙思邈塑像，并由此解释人物以树叶为衣，更加突出了其药王的特征。但近期有专家考证其应为宋代广为奉祀的道教人物——

“雨师”赤松子^⑤。可见道教在宋代的兴盛，以及它对耀州窑陶瓷生产和陶瓷造型艺术方面所产生的显著影响。

除上述宗教之外，宋代理学等哲学思想对耀州窑发展亦产生了显著的影响。宋代在中国历史上是一个重文抑武的朝代，文化在宋代得到了前所未有的全面发展。宋代“郁郁乎文哉”的文化盛况，为传统儒家与佛教禅宗相结合而形成理学奠定了文化基础，使宋代士大夫的人生观转向对道德主体精神的弘扬。这一时期主流美学标准是对诗意的追求，在艺术创作上以畅神适意、欣赏愉悦为主。这一主导思想不仅达到了成熟的境界，而且进一步向“哲学化”“精致化”方向发展。这种以理学为官方意识形态涌现出了一大批理学流派和思想，成为中国传统文化核心的重要组成部分。耀州瓷正是宋人这一独特的情感氛围、精神意念和审美趋向的追求影响下的代表产物。作为一座瓷窑，产品必须满足当时的社会需求，必须不脱离当时的社会审美文化理念。受此理念影响的耀州窑，开始由唐代黑瓷、白瓷、茶叶末釉瓷、花釉瓷、唐三彩等兼烧的多样化生产格局，逐渐向宋代以内敛、含蓄、理性的青瓷烧造为主导的生产格局转变。宋代理学的盛行使士大夫的人生观、价值观以道德、宇宙自然、精神的弘扬为主。理学家认为世界万物处在不断变化中，相互对立，相互统一，并在一定条件下相互转化，是天地万物不可违反的且不以人的意志为转移而永恒存在，是自然和社会的最高原则。这种理学观念在宋代耀州青瓷上也有所体现，如现藏于耀州窑博物馆的这件宋代青釉刻花牡丹纹盖碗(图2-9)，碗圆唇，直口，直腹下弧收，圆足略外斜；盖子口平沿，隆顶。盖子比碗大一圈，可视器盖如天，笼盖住盖碗。正如诗中所云：“天似穹庐，笼盖四野。”盖子与盖碗统一于青绿纯净的釉色之中，体现了“天

人合一”的美学观念。盖面及碗外壁饰刻花缠枝牡丹纹，牡丹虽艳，但纹饰构图清新疏朗，刀法简洁明快，整体给人以雅致、含蓄的无限美感。这件青釉刻花牡丹纹盖碗的艺术内涵和它所反映的美学精神，符合宋代理学所倡导的“万物一体，天人合一”的境界，甚至宇宙的一切都无不与自身有联系，个体道德应实现成为圣人、贤人、真人的高尚理想，都在这一件小小的青瓷器物上得到了淋漓尽致的表现。

陕西关中地区是宋代理学重镇，理学四大家之一的张载就是陕西眉县人，他是“关学”理论的创始人，他的弟子有吕大临等人，他们一起推动“关学”思想产生了深远影响，取得了丰硕的成果，成为唐代以后关中地区最重要的学术流派。关学与耀州窑同在关中，耀州窑的陶瓷文化自然受到关学的深刻影响，也使耀州瓷形成了独特的时代风貌。相较于其他理学门派的理论，关学更注重创新，更强调与自然的和谐，受此理学观念影响的耀州窑工匠，将这种思辨的哲学思想完美地运用到耀州瓷的制作艺术中。他们擅长向其他著名窑口学习，并与地方文化相融合，创造出耀州窑独有的艺术特色，使耀州瓷具备了一种内涵深沉、灵动洒脱的艺术风貌。如这件藏于耀州窑博物馆的金代青釉刻花卧鹿纹碗(图2-10)，圆唇，敞口，斜曲腹，圈足。碗内刻一只梅花鹿屈膝卧于牡丹花丛中，作回首眺望状。刻花刀法简练、洒脱，卧鹿形象以长曲线塑造，富有一种生动浑圆的力量感，以短曲线刻画鹿角、眼睛等细部，神态优雅安详。纹样线条活泼流畅，突出了耀州窑刻花青瓷精致、内敛的审美特征和釉色淡雅的格调，抒发飘逸、委婉、空灵、含蓄、自然的审美趣味，进而以这种传神尚意的审美格调来表达生活的意趣和人生理想，成为时代文化与精神的象征物。

综上所述，中国古代宗教与哲学思想对耀州窑陶瓷烧制技艺和陶瓷艺术特征都有着非常深远的影响，直接或间接地作用于陶瓷生产、反映于陶瓷作品之中，这种作用和反映并非生硬地嫁接，而是贴合器物形象和装饰需要，结合不同时代、不同阶层人们的思想认识和审美观念进行适宜创作和艺术化表达，成为经得起时间⁹考验的经典作品，使耀州窑的陶瓷艺术更具思想上的关照性和内涵上的包容性。

(二) 文学艺术

如前所述，中国传统文学艺术在唐宋两朝获得了前所未有的重大发展。王永平先生在论述唐宋文化的不同时代特色时称：从文化气派和文化精神上看，唐文化气度恢宏、高昂

壮丽，具有史诗般浪漫的文化气质，体现出来的是一种无所畏惧、无所顾忌的兼容并包的宏大气派；宋文化则始终弥漫着一股强烈的忧患意识，透露出理性般深沉的文化气质，体现出来的是一种经世观念极强的时代风貌。从文化创造风格上看，唐文化风格高亢、明朗、热烈、奔放；宋文化则淡雅、舒缓、精致、细腻。这种文化上的特点不仅体现在文学艺术的具体门类和作品中，也对耀州窑陶瓷艺术产生了深远的影响。

作为文学艺术的突出代表，诗词在唐宋时期达到繁荣的顶峰，不仅取材广泛，所反映的社会内容也极为丰富。诗词艺术风格多样，或明健质朴，或闲适幽静，或慷慨激昂，或意境悠长。这种在意境美的营造和写意表现物象上的传神表达，给陶瓷装饰艺术带来了意境上的提升和表现形式上的突破，使耀州瓷在装饰上完美地把宋人对“格物”的偏爱转化到艺术上，以诗化的感受通过装饰的细节和纹饰内涵表达出来。如耀州窑青瓷鹊竹盘装饰技法奇特，盘中的鹊竹仅用白粉点画，竹枝简练，仅有一枝侧向上方，分成两枝，寥寥数笔勾画出竹叶。鹊立于竹枝之上，头侧向右方，侧身向前，似作展翅欲飞状。在苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》中有“瘦竹如幽人，幽花如处女。低昂枝上雀，摇荡花间雨”之句，同这件鹊竹盘的意境和艺术风格如出一辙。从唐末五代开始，耀州窑所烧造器物的装饰题材，从简单的几何图案逐渐转向以人们的现实生活为主要表现对象，花卉等植物纹样的表达更为具象，更具美感。纹样装饰更趋整体性，更注重通过布局的变化和空间的穿插营造整体氛围，并通过浪漫化的表现手法，使耀州瓷诗意丰沛，诗心常在，具有深远的审美情趣和文化意蕴。

除诗词之外，宋代话本小说与元曲的发展也具有鲜明的时代文化特色，作为市民文化的一种重要艺术形式，为民众所喜闻乐见，并在当时产生了广泛而深远的影响。宋代话本小说在唐代传奇的基础上进一步在故事的结构、人物形象的刻画以及白话语言的熟练运用方面，更为精湛成熟。受此影响，描绘具有故事情节的戏曲、故事图像在瓷器装饰中得到广泛应用。如这件现藏于西安博物院的明代白釉剔刻花八仙纹罐（图2-11），罐体表面用剔划花、刻花的手法装饰八仙故事。罐外壁从上至下分为五层装饰带，口部为方折雷纹，颈部装饰变体莲瓣纹，腹部主体纹饰为锦地对称两开光，其中一开光¹内为一童子身着长袍卧于花叶上，双手抓扶一枝花茎，若有所思；另一开光内为八仙人物汉钟离与吕洞宾共游于山石云雾间。下腹部是火球云朵图，近足一周蕉叶纹。整个画面线条流畅洗练，人物形象生动，饶有趣味。

中国绘画、书法艺术与陶瓷艺术都是中国传统文化艺术的重要组成部分。从其实质来说，三者有着共同之处。中国画讲究笔墨情趣，表达个人情感。在描绘形象的同时，通过

笔墨传达画像的内心世界，善于用笔墨创造出超乎形象以外的趣味。书法是典型的线条艺术，书法家笔下的线条承运起伏，笔断意连，变化莫测。这种突出的特征对陶瓷艺术影响很大，心灵手巧的耀州窑陶工结合陶瓷装饰的特点，将传统中国书画艺术运笔技巧运用到陶瓷艺术之中，拓宽了耀州窑陶瓷艺术的装饰纹样，使陶瓷装饰富有浓厚中国书画的文化底蕴。唐宋绘画发展及特点对耀州窑陶瓷装饰艺术亦产生影响，如展子虔的《游春图》（图2-12），以鸟瞰的方式遥摄景物，画面山形耸峙，水波浩渺，草长莺飞，欣欣向荣，一派融洽和谐的景象。整体上以大对角线构图，青山和坡岸的对峙与开阔，虚实结合，变化多端，情调委婉丰富，咫尺之内，却备千里之趣。宋代是中国山水画发展的勃兴时期，由于宋代所面临的历史环境的特殊性，以及宋代理学的发展，对文人心境的影响等因素，山水画变成了一种寄托性情抒发情怀的媒介和艺术表达，成为一种时代心境的流露。李成、范宽以表现北方壮阔雄伟的自然山水为主，还有擅长湖山小景的惠崇与赵令穰。宋代是中国艺术发展的重要时期，艺术理论得到进一步完善，同时人物、山水、花鸟画的艺术体系逐步形成，出现了以“不拘常法”的文人画与“专尚法度”的“画院派”之间不同的艺术特色。耀州窑在宋代中晚期达到鼎盛，并以其精湛的技艺和独特的风格而荣膺北方青瓷的代表。其装饰洒脱自如，得心应手，不拘常法，以器饰纹，以刻花、印花为主，并有剔划花、镂空、贴塑、堆塑等艺术手法，刻花刀锋犀利，线条流畅，先以直刀刻出纹样轮廓线，再用斜刀刻出纹饰，形成浅浮雕的艺术效果，层次分明，具有立体感；印花题材丰富，富于变化，大量的植物纹饰题材，多以各类花卉形成主题纹饰，在空疏处以枝叶相衬托，二者主次分明，疏密相间，满布于器物的主要部分；动物纹饰多以鱼、鸭、鹤、凤等为主体，按照一定的规律分布（图2-13）；体态生动活泼健硕的婴孩，常以缠枝的卷叶相掩映，或攀附于束莲或折枝牡丹之上（图2-14），或骑在海螺之上，动静结合，既富于变化，又协调一致。这种成熟的装饰技法显然受到宋代文人画和民间艺术的影响。

中国绘画经隋唐时期的发展，到五代、北宋时期出现了显著的古典写实风格，以白描为主要表现方式的工笔画技法登峰造极。这些风格和成就都充分体现在李公麟、武宗元、宋徽宗赵佶等名垂画史的大画家的作品中。这种绘画新成就映射到耀州窑刻花青瓷的纹样中，它突出地表现在花鸟题材、白描技法和写实风格三方面。那些绘画作品中表现图纹的线描，气韵生动流畅，没有对于中国画线描之美的深刻体悟，没有过硬的腕底勾线功力是不可能达到的。而图案化了的花鸟小品所显露的风格同样是极生动的写实，沉静而优雅工致。

耀州窑刻花青瓷纹样的取材和线描手法与绘画的时代风尚趋于同一，这也是刻花青瓷

纹样除了装饰性之外，隐含三分画意的根源所在。宋代绘画对工艺美术产生的影响主要是源于宋代宫廷绘画的历史背景。宋代绘画特别是花鸟画，在宋徽宗等热爱艺术的最高统治者的倡导与以身作则的示范下，精细的表现手法成为北宋画院的标准画法。许多画家为了表现对象的真实，饲养鸟虫，供细致地观察和写生，甚至可以画出某种鸟禽四季不同的翎毛，可谓形态逼真了。宋代花鸟画的兴盛，不是为了单纯的悦目欣赏，而是有一定的寓意，这一点《宣和画谱》在花鸟叙论中写得非常明确，如“花之于牡丹、芍药，禽之于鸾凤、孔雀，必使之富贵……”等。耀州窑装饰纹样丰富的寓意也和同时代的花鸟画相仿佛，陶瓷装饰也把花卉、鸟类作为描绘的对象。花鸟画这种曲折的表现思想意识的方式直接促进了宋代工艺美术中吉祥图案的盛行，因此，大量的如“凤戏牡丹”（图2-15）、“多子多孙”之类的反映个人和阶层对美好生活祈求的纹样也就出现在陶瓷装饰中，成为耀瓷装饰纹样的一个重要的特点。

宋代耀州瓷装饰中多见飞鸟和鸣、花草茂盛的诗情画意的景象，这不仅得益于宋代诗词和绘画等文学艺术的直接影响，更是当时安定的政治氛围和繁荣的文化环境在耀州瓷上的集中反映。如动物纹饰中蝴蝶、飞鸟、游鱼等也多成双成对地出现，反映了人们对美好生活的向往。作为宋代耀州瓷上重要的装饰题材，天真烂漫的孩童与不同植物的灵活组合，形成形态各异的艺术面貌，极具浪漫色彩。此外，“渔樵耕读”成为明清陈炉青花瓷装饰的流行题材，描绘的是一幅悠闲、静谧的田园生活，表现了士大夫们所向往的诗情画意的世外桃源，寄托他们淡泊名利、追求自由的内心向往。

（三）民俗文化

耀州窑所在的铜川属关中地区，关中文化是中国农耕文化的代表，关中文化塑造了铜川人安于天命的乐观性格。无论处于怎样的政治局势、面对怎样的生活处境，在征服自然、改造自然的长期过程中，铜川人始终保持着浪漫、乐观、开朗向上的积极性格，并在奔放高亢的秦腔（图2-16）、激情洋溢的腰鼓、质朴粗犷的剪纸、活灵活现的木刻等艺术中得以体现，展现出铜川人旺盛的生命力和浪漫的艺术情怀。这种极富特色的民俗文化极大地影响着陶工的陶瓷艺术创作和耀州窑的整体发展。铜川人家里有陶瓷作坊，同时又有土地，所以是农工两栖，地里收的粮食作为主要的口粮来源，务工的陶瓷可以作为购买生活必需品的一个经济补偿。铜川人忙时务农，闲时制瓷，兢兢业业，笑对艰辛的生活。

在耀州窑重要的陶瓷生产中心陈炉镇，当地人有个规矩：男孩一定要学做陶瓷。因为在陈炉，大家世代靠陶瓷谋生，陶瓷是平民百姓养家糊口的主要经济支柱，男人必须要承

担起对上养老送终、对下教育儿女的主要家庭责任。因而家庭经济来源的多少全靠陶瓷手艺，所以男孩从六七岁时就被送去窑场“挖泥”，学习最基本的陶瓷制作技艺。陈炉镇在清末到民国期间，也是一个南北三里、东西绵延五里的宏大烧造场地。镇民800余户，俱业于陶，沿崖以瓷砖砌洞而居，以匣钵砌墙而隔，上下左右，层叠密如蜂房。窑炉随山势，杂陈错列，炉火彻夜通明。因其景壮观，故有“炉山不夜”之称。这里窑场、作坊计121处。陈炉窑分工有“四户”“三行”之说。所谓“四户”，即“窑户”“行户”“贩户”“瓷户”四类。“瓷户”，即做瓷坯之人，家有瓷泥和制瓷工具，专门制作各种造型的瓷坯，晾晒烘干，上釉彩绘，计满一窑，利用“窑户”的窑炉，装窑升火，煤由窑户出，窑由瓷户烧。烧成出货，

“瓷户”“窑户”各半均分。“行户”，即经销者，将“窑户”“瓷户”的器物悉数买去，再由“贩户”利用小车或牲口驮运到各地商埠出售。所谓“三行”是根据民间生活需要所设的“三大专业窑场”。在“瓷户”中按照产品分类为：“碗窑”“瓮窑”和“黑货窑”。“三行”即要做碗，永远做碗，不得更改，更不得既做碗又做瓮，这叫

“三行”不乱。在行规中，互不侵犯，各守行规，各行分别有自己的“行头”，管理本行，不许逾界，否则要受到重罚。每窑出货时，各窑都以上品向“行头”献纳数件，久而久之，自成规矩。陈炉陶瓷生产井井有条，就是因为这种约定俗成的民间制度，使生产和经销自然形成了一条链，无形中将烧造营销统一起来，从而长期得以协调运转。100多年有条不紊，各窑场严格遵守，自觉执行。

在关中、渭北一带一直长期流传着一句农谚：“五月二十滴一点，耀州城里买大碗。”这则农谚是耀州瓷最好的广告，意思是，农历五月二十左右的时候会下雨，夏秋的庄稼就要大丰收了，老百姓可以吃饱饭了，赶快去买耀州窑的大碗吧。由此可见耀州窑在历史上的知名度是何等之高了。就耀州瓷的造型特征而言，耀州窑的青花粗瓷大碗是铜川人豪爽性格的最好写照。在陕西的关中地区，常见一种叫作“老碗会”的场景，每到了吃饭的时候，每家每户就把做好的饭菜盛在碗里，端出来蹲坐在院落中向阳的地方，一边聊天一边¹一起吃饭。盛饭菜使用的是一种特殊的粗瓷大碗，这种碗又被当地人称为“大老碗”、“老碗”或者“海碗”，因此叫作“老碗会”。其中的“老”字和“海”字蕴含着丰富而深刻的民俗文化内涵，体现着老陕人¹不被凡尘琐事所困的不凡气度，仿佛世间所有喜怒哀乐皆藏于这广阔大海般的老碗之中。大而重、厚而笨的老碗表面看上去傻愣，但是却像老陕人骨子里透着的憨厚、朴实的秉性。“老碗会”时，如果哪家做了好吃的，总大方地分给别家的人尝一尝，显现出当地人热情大方的性格。在陕西关中市区外的农村地

区，经济生活一切都来源于农村的土地，他们靠着汗水、劳力和体力劳动来换取相应的所得。劳动者饭量大，因此使用的碗也大。大家在三三两两的集群中一起无所顾忌地分享着彼此的真情实意，这种乐观向上、豪爽朴实的性情全部体现在这一天三顿饭的大碗中，久而久之形成了“老碗会”这样具有地方特色的民俗景观。

耀州瓷中的“大老碗”是陈炉窑场烧造的青花大碗，陈炉陶工在这种碗上绘制土青花，即当地人所熟悉的“蓝花瓷”。这种“大老碗”中，用于吃面的大碗最大直径可达30多厘米（图2-17），上绘笔意简率的兰花或兰草，寓意不贪富贵，不嫌贫穷，有顽强的生命力。有时候也绘制一些写意风格的花鸟鱼虫，简单的几笔勾勒，却意味深长，它把当地人的生存环境和人文气息都表现了出来，质朴情趣却透露出浑然大气的美好品格。陈炉所产的青花瓷虽然是学习了景德镇青花瓷器的绘画装饰形式与技法，但更多地融入了关中剪纸、布堆绣、水印年画等民间艺术中为当地人民所喜闻乐见的传统图案。取材多选择怒放的牡丹、团菊、梅花、桃花等四季花卉，还包括摇钱树、庭院花木等形象。当地陶工用稚拙的笔法表达对美好生活的向往，运笔挥洒写意，勾画粗犷，充分展现出北方民窑瓷简单纯朴之美，保留了纯朴的民间艺术特色。如花卉就受到了当地刺绣的影响，花瓣上画满了排线，好像绣花时留下的针脚线，使画面既丰富又耐看。在植物装饰题材中有一种常见的苜蓿花，寥寥几笔塑造的花叶形状，简单潇洒又豪放自如。由于黄土高原是中国主要苜蓿产地之一，故而铜川人对苜蓿花尤为钟爱。虽然陈炉窑场所烧造的蓝花瓷上的苜蓿花形象最早应仿自景德镇青花瓷，但经过陈炉陶工的艺术处理，画出来的效果自然洒脱，极富民间趣味，体现出当地人朴素、奔放、直率的性格特点。铜川人乐观豪爽，勤劳持家，对家乡故土有强烈的归属感。但这并不意味着保守，铜川人向往新事物，渴望接受新思想，自古至今不断向全国各地优秀窑口学习制瓷经验，并与当地文化相融合，丰富耀州窑自身特色，表现出创新性。耀州窑陶瓷纹样体现更多的是民间生活，是地道的本土文化的代表，从每一件颇具实用价值的器物的纹样上显示出淳朴的民俗气质。

除上述内容之外，耀州窑陶瓷艺术尤其是装饰纹样中还含有更多的民俗文化和民间艺术的元素。如陶瓷纹样装饰中的吉祥纹样，它反映出耀州窑陶工对家乡¹充满热爱、对生活满怀热情、对美满生活的向往，这些情感都通过耀州窑陶瓷装饰艺术表现出来。他们通过形式多样的陶瓷装饰手法及丰富多彩的陶瓷纹饰，来表达生活吉祥、家庭幸福、婚姻美满、经济兴旺、事业发达、前程锦绣、万事如意的美好愿望。

（四）饮食文化

俗话说“民以食为天”，饮食离不开陶瓷用具，因此，陶瓷的发展与饮食文化紧密相连。唐代以来，人们的生活水平较前代有了很大提升，生活富足使人们对日常用器的品质有了更高的要求。尤其是宋代以来市井文化的兴起，饮酒喝茶等饮食文化在人们日常生活中占据重要地位。受此影响，陶瓷器形较之前更富变化，更趋多样化。酒茶之风盛行，逐渐兴起的饮酒、喝茶的文化习俗，直接形成了庞大的陶瓷用具市场，推动了耀州瓷的生产。北方地区社会风气豪迈雄健，饮酒之风很盛，相应地，饮酒器的开发与生产也较为发达。如贮酒的梅瓶，盛酒的酒注、经瓶，用于饮酒的酒盏等，造型多样，变化丰富。经过唐宋时期的演进，更扩展出不同的造型。以酒注为例，唐代的酒注多呈大盘口、短颈、鼓腹，酒注的注嘴较短，显得古朴；而宋代的酒注，注身增高，注嘴和注柄伸长，酒注多显得洒脱、轻盈、别致。唐宋时期的酒盏由汉代的耳杯演变而来，唐代酒盏多呈圆口外侈，圈足形。宋代时，耳杯已经退出酒器舞台，人们饮酒多用酒盏，宋代的酒盏和茶盏基本相同，在出土的一些宋代圈足瓷盏中，形制虽然相同，有的盏心印“酒”字，有的盏心印“茶”字，加以区别。宋代酒盏往往与盏托相配，这是由于当时人们有喝热酒的习惯。元之前，中国人引用的酒是酒精度数较低的发酵酒，发酵酒中往往有许多细菌，直接喝下去会令身体不适，所以要加热才能喝。酒盏容易烫手，所以需要有一个承托物，即盏托。

唐代是中国茶文化的初兴时期，宋代是茶文化的兴盛时期。自此之后，茶在北方地区成为仅次于酒的重要饮料。唐宋时期，茶要碾成茶末或茶粉冲泡饮用。茶的兴盛很大程度上源自禅宗的盛行，饮茶既能解渴，又能提神，有助于坐禅，因而受到广大僧侣和信众的欢迎。唐代的文人士大夫通过茶宴或茶会联络亲朋，增加情感，有力地拓展了饮茶群体。宋代斗茶的兴起更为茶具的丰富与普及提供了重要的机遇。使喝茶呈现艺术化倾向，更进一步地引起人们审美的变化。茶具的样式和釉色发生了变化，向更有利于茶具发挥最佳功能的方向发展。唐代对茶盏的要求为容量不超过半升，上口唇不卷边，底卷边呈浅弧形。就颜色而言，唐代茶汤颜色呈浅黄色，陆羽在《茶经》中认为，青瓷盏能够增进茶汤的色泽，因而他认为越窑青瓷作茶盏最佳。宋代要求壁厚、呈深腹、斜腹壁敞口状，以利于点茶，就茶盏颜色而言，因为宋代茶汤以白为贵，以建窑为代表的黑釉茶盏与白色茶沫相衬更为鲜明，便于观察茶色，因而备受宋人青睐。宋代盛行用盏饮茶，盏托使用更加普遍，制作也比唐代更为精美细致，盏托托口突起，托沿多作莲瓣纹，托底中凹。唐宋茶都是以饼茶为主，但烹茶方式有所不同。唐代以烹茶为主，唐代茶注（也称执壶）多半呈大盘口、短颈、鼓腹、注嘴较短，显得古朴。宋代点茶流行，所以对茶注要求甚高，如注嘴不能歪斜，呈抛物线形，瓶嘴与瓶身接口大，瓶嘴的出水口要圆小峻削。所以，宋代不少茶注呈

小口、修身状、注嘴较长。由唐代流行的煮茶法变成了宋代流行的点茶法，执壶由此流行开来。总的来说，宋代点茶也需煮水，但不像唐代用锅煮水，而是用茶注（也称茶瓶）煮水。茶注又称水注、汤瓶、茶瓶、茶壶、执壶，大约中唐时开始出现。

茶盏、茶托在唐中后期开始流行起来。北宋的茶托比唐代造型精巧，托口突起，远高于下面的托盘，有些茶托本身就像一个盘子上又加了一只小碗。有关盏托造型来源有一段民间的故事，据唐代李匡义《资暇集》记载：唐代，有一个叫作崔宁的人，生活很讲究。他的女儿酷爱饮茶，因为在茶盏注入水以后，温度迅速升高很烫手，因此她把蜡烧软做出了与茶盏底部大小相同的蜡环，又将蜡放在碟子上，再将茶盏放在蜡环上，这样茶盏既不会轻易倾倒，又不至于烫手。崔宁看过女儿的做法后甚是高兴，便把这类碟子称为“托”，自此流传开来。此类盏与托结合式的茶盏（图2-18），不但实用性强，也为茶盏增添了一种庄重感。此后人们为了更好地保留茶的香气和清洁，又加以碗盖，使盖、碗、托结为一体，寓意着天、地、人不可分离。饮茶习俗的推广与完备极大地推动了陶瓷茶具器形的丰富，并将茶俗文化提升为一种艺术境界。盏托的发明体现出广大民众无穷的智慧 and 无限的创造力。

另外，饮茶之风的盛行极大地推动了茶肆、茶坊的发展，在大小城镇的闹市街巷中普遍设立的茶馆，还逐渐向清雅化方向发展，因而对茶具的要求愈加提高。如王明清在《摭青杂记》中载：“京师樊楼畔，有一小茶肆。甚潇洒清洁，皆一品器皿，椅桌皆济楚，故卖茶极盛。”^⑥可见，环境、陈设、用具都是茶肆生意兴隆与否的重要决定因素。因而，茶肆对高品质的陶瓷用具的要求也在逐渐提高。

古耀州以其自身的地理、交通的便利，加之得天独厚的自然资源优势和国内外市场的兴盛，极大地促进了耀州窑的兴起。耀州窑所在的关中地区地方文化深厚，特色鲜明，不仅使勤劳纯朴的耀州窑陶工拥有独具特色的创造力和造物智慧，而且使耀州窑自创烧之日起，就拥有了无与伦比的文化内涵和丰富多彩的艺术特色。勤劳质朴的耀州窑陶工们在一代又一代的传承中“合土为坯，转轮就制”，不断丰富耀州瓷烧造技艺，制作出不计其数的“巧如范金，精比琢玉”的精美耀瓷。

〔注释〕

- ①石兴邦：《铜川市文物志》序，铜川市文物志编纂委员会编：《铜川市文物志》，1996 年版。
- ②民国三十三年（1944）版《同官县志·矿业志》。
- ③民国三十三年（1944）版《同官县志》卷六“地形志”。
- ④民国三十三年（1944）版《同官县志》卷十二“工商志”。
- ⑤杜文：《药王·道童·雨师—宋耀州窑雨师赤松子瓷塑考辨》，《收藏家》2009 年第5期。
- ⑥陶宗仪编：《说郛》卷十八，中国书店1986 年版，第878 页。