

浅析清代中期“文人紫砂热”的影响

王海珠（北京师范大学历史学院 博士生）

摘要：清代前期紫砂陶呈现出由朴而华、日渐巧丽的发展态势。为维护紫砂工艺的传统风格及精神内核，清中期文人以各种方式广泛参与并影响紫砂陶的制作，掀起了紫砂行业的复古之风，即“文人紫砂热”现象。笔者对这一文化现象进行深入探究，并试图得出文人群体性参与紫砂陶艺的活动对紫砂陶、紫砂艺人和紫砂风格产生了怎样的影响。

关键词：嘉道年间 宜兴 紫砂陶 “文人紫砂热” 影响

在中国各种艺术品的发展过程中，紫砂陶与文人的缘分更为紧密。紫砂陶有良好的吸水性和透气性，文人可以以坯代纸，在开阔面上纵横捭阖地题诗文铭、作画、篆刻，诗书画相互辉映。可以这样说，文

生活情趣、艺术修养、道德价值观等对紫砂工艺、紫砂艺人和紫砂风格产生了显而易见的影响。文人参与的广泛和深刻是文人爱好的普及和形成团体的反映，也是当时文人生活情趣、品味作为群体形态的体现。



图1 石棣仿彭年方柿壶



图2 邓奎款直筒壶

人的偏爱赋予了紫砂壶深厚的文化内涵，我们把这种具有文人气息的紫砂陶称为“文人紫砂陶”。

从现存实物及文献查证，明清两代五百多年历史中，以各种形式参与紫砂陶创制的文人不满百人。^[1]而据笔者初步爬梳整理，清代中期（嘉道咸时期）约五六十年时间，参与其中的文人就有四五十人，已达总人数的二分之一。他们通过收藏、定制、书画篆刻、亲自制作和造型设计、著书立说等方式影响紫砂陶的制作及风格，引领紫砂业及紫砂艺术的潮流和时尚，以致文人对紫砂陶的喜好在清代中期形成文人风潮所趋，我们把这一现象简称为“文人紫砂热”。

清中期的“紫砂热”现象中，文人的学识品味、

笔者试图对清中期的“文人紫砂热”现象做进一步分析，试图从文化角度揭示这一文化现象的影响。那么，清中期文人群体性参与紫砂陶艺的活动究竟对紫砂陶、紫砂艺人和紫砂风格产生了怎样的影响，笔者简要归结为以下几点：

一、紫砂陶成为艺术品的条件成熟

嘉道时期文人的参与使紫砂陶的发展出现种种新气象。如壶形多样化、几何形器大发展、书画篆刻作为装饰手段成熟、手捏车胎的盛行等等，这些都促使紫砂陶成为艺术品的条件成熟了。

对紫砂陶造型和装饰影响最大的应当是以陈鸿寿为代表的文人群体。由于镌刻铭文和作画的需要，壶

身须留有开阔的空间进行艺术创作。以陈鸿寿为主的文人群体设计了曼生十八壶式，使紫砂造型出现了由繁到简的变化，几何形器开始一反传统以象生器、筋纹器为主而得到广泛流行，使紫砂造型更为丰富，呈现出“方非一式、圆无一相”的气派^[2]。研究者李正中指出：“紫砂器上各种字体并存的局面，自陈曼生开始，他和友人或草或篆或行或隶，形成了壶随字贵、字依壶传、字画并蓄、相得益彰的新局面。特别是铭文，几乎各种字体在紫砂器上都有表现。”^[3]

在曼生壶上，书法和绘画第一次以装饰的面目出现于壶身。这一新风格在瞿壶、朱壶那里得到了继承，他们共同开创了诗书画同体的先例，使紫砂陶具备了中国艺术的典型特点，使其以艺术品的面目出现。^[4]

嘉道文人深厚的篆刻功底和印学知识也对紫砂陶



图3 曼生铭友兰款串顶圆壶

款识的发展产生了一定的影响。从传器来看，嘉道年间的紫砂艺人不仅受到陈鸿寿等西泠八大家的指点，而且一些著名的篆刻大师如文鼎、张廷济等也亲自为紫砂艺人杨彭年等刻制印章。^[5]因此清中期后紫砂器上刻划款日渐稀少，而印章款则极为流行，而撰写铭文则是竹刀代笔刻划于器表的。^[6]从陈鸿寿开始，他一反宜兴紫砂工艺的传统做法，在壶底中央钤自己的印章“阿曼陀室”，制陶人的印章一般钤在壶盖里或壑下的位置。^[7]

从整体而言，嘉道时期在紫砂壶上镌铭刻款形成定规：工匠和监造定制的文人一般在壶盖内落款，监

制文人多为印章款；诗文铭和画作集中于壶腹；在壑和流这两个位置落款的主要是制陶者；壶底是落款最多最集中的部位，举凡与壶有关的人和团体都可能在壶底镌款，如定制监造的文人、纪年、地名、纪事等。^[8]紫砂艺人和文人铃印刻款的习惯用法，也表明他们把印款视为紫砂壶艺的一部分，使之与泥色、造型、纹饰完美地统一起来。

此外，陈曼生还废衙制创捏制之法。《茗壶图录》中说：“相传壶有衙捏二制，而衙制旧矣，捏制肇于道光间，陈曼生之徒喜制之。先造其体，然后更传流壑，谓之衙制；先把一块泥凝团，竹刀削削，体与流壑一起造成，谓之捏制。衙者易造，捏者难制。”^[9]

此后捏制大行其道，成为衡量成熟紫砂艺术家的标准，在紫砂陶发展史上有着深远的影响。



图3 曼生盘螭传炉壶

《清稗类钞》里也记载道：

“（制陶器）所用器具不甚精密，矩车、规车，以别大小方圆；篦子、明针，以事剔扩范律，绝无模型。故器之形状大小欲求一律，全恃手势之适当也。且用模型者，转不如手制之精美。”^[10]

砂壶创制之始，就是用捏造车胎之法，以古朴敦雅为尚。明后期到清前期，应批量生产之需，印胚车胎非常流行，所制紫砂华美少个性。到嘉道时期，陈鸿寿重振壶艺，复兴古法，捏造车胎之法开始盛行。紫砂陶的行家李景康评价说：

“就印模与捏造而论，印模之法易精，在工业为

进步；捏造之法难精，在技能为绝诣。故印模之法便于仿行，捏造之法则庸工不易措手也。名家之壶，俱以捏造见长，坐是故也。”^[11]

因此捏造之法给紫砂陶成为艺术品提供了发展空间，是紫砂陶艺术化的必备条件。

这样，嘉道年间的文人紫砂陶无论是壶形、壶色、壶工，还是文学（诗文铭）、书法、绘画、篆刻等来看，都出落得浑然一体，相得益彰，紫砂陶成为艺术品的条件成熟。

二、紫砂陶知名度及紫砂艺人地位和素养的提高

奥玄宝《茗壶图录》中说：“茗注不独砂壶，古用金银锡瓷，近时又或用玉，然皆不及于砂壶。盖玉与金银虽可贵，雅韵不足；如锡则不侈不丽，古人或称之，而今人竟不取焉，是今人意度乃过古人处

之为诗文增色，这也大大提高了紫砂陶的名声。郭麐在《灵芬馆诗话》中还特地提到这一点：“宜兴茗壶有供春者，名在时陈之上，或作‘龚春’云。匠人姓名唯查《他山词注》云：‘供春，是大家婢，以意制壶，精好异众’。余于联句诗中用其说，以为于词章设色为宜耳。”^[15]吴騄也写诗云：“中流抱千金，不如一壶逐。商周宝尊彝，秦汉古卮盘。丹碧固焜耀，好尚殊华朴。求壶不求官，干水甚干禄。”^[16]饶有兴味者采取收藏、定制、设计造型、撰写镌刻铭文、书画篆刻等方式，与紫砂工匠多方沟通交流，磨琢其技艺、提高其学养，而产生出一大批优秀的紫砂作品。这些文人墨翰的文名、学名和社会影响都极大，他们的喜爱和大规模的制作都使紫砂壶的知名度越来越大。

也有一些文人将紫砂艺人邀请到自己家中做客制



图4 绿地描金瓜棱壶



图5 邵元祥款乾隆粉彩大壶

也。”^[12]《灵芬馆诗话》中记载：“近时茶碗托子多喜煎，锡为之，刻铭于上。有乞余书者，为作名曰‘创物’，知出所造之说也。又一铭云‘炙手不热，有盥不脱’。”^[13]此外，张琳峰仿古作锡茶盃，制极佳，郭麐曾为之作铭曰：“琳峰似閔众皆醉，独铸茗壶仿古制。”^[14]可见，自有饮茶的历史，茶壶种类材质就多种多样，紫砂茶壶的地位并不是唯我独尊的，而嘉道时期其地位的提高与当时文人的喜爱和参与关系极大。

嘉道文人在诗文唱和、切磋学问的过程中，以紫砂壶品茗饮酒，并以之入诗、入文、入画。如郭麐、张廷济、唐仲冕等文人在诗文中频繁提及紫砂陶，使

壶，使紫砂艺人得以观摩文人家中收藏的金石书画、铜玉鼎盘等文物，开阔了艺人的眼界，使艺人对古器物书画有了更深的了解，从而可以做出符合文人要求的仿古紫砂陶。紫砂艺人在与文人的交往中也逐渐提升了自身的素养，这是毫无疑问的。明末时大彬曾游娄东，与陈眉公及琅琊太原诸公相与品茶论壶。当时人称赞他，“时为人敦雅古穆，壶如之，波澜安闲，令人起敬。其下俱因瑕就瑜矣。凡所致壶不务妍媚，而朴雅坚致，妙不可思。”^[17]正因如此，时壶得到崇高的声誉，后人总是以收藏有时壶为荣。

因此，紫砂艺人如果纯粹以营利谋生为目的，亦被当时文人鄙视为一匠，其艺也被贱称为“奇技淫

巧”。他们和文人的往来不仅开阔了他们的视野，而且文人的品德和人格在潜移默化中使他们认识到促使其技艺超出“匠”的层次而达到“道”的境界的是人生与德性的完满。艺人的紫砂作品是其苦心孤诣所成，而又表现得浑然天成，静朴无争，是其人生德性涵养的自然流露。

嘉道文人之与紫砂工匠为伍，“在某种程度上也说明，在城市商品经济的发展过程中，市民阶层人格平等观念的渐渐产生”。^[18]在明清陶瓷中，除广东石湾窑和山西琉璃器外，只有宜兴紫砂艺人能在作品上署自己的姓名。^[19]紫砂艺人地位的提高是显而易见的。吴騫《阳羨名陶录》中也谈到这种现象：

“一艺之工足以成名，而叹士人有不能及。偶观《袁中郎集》‘时尚’一篇，与予说略同，并录之。当时文人墨士名公巨卿，不知湮没多少，而诸匠之名

若余之一无成百无成者，能不愧甚！遂书以赠之。”

甚至有文人题铭壶上曰：“壶一把，千金价。我笔我墨空有神，谁来投我以一缗。”^[21]从这里的口气看来，竟似觉得文人还不如艺人了，传统观念被冲击之程度可见一斑！

三、紫砂陶由繁缛华丽回归简约古朴的传统风格

比起清中期前以御用瓷为代表的景德镇瓷器和宫廷紫砂器，嘉道年间的文人紫砂陶无论从制作过程还是书画篆刻的方式都呈现出由繁缛到简约、由精致华巧到古朴清雅的发展趋势。

紫砂壶出于粗杂用具而不粗俗，跻身茶道用具之首，关键在它有朴雅含蓄、不事雕琢的文化内涵，与中国传统文化审美品味相吻合。自紫砂器创始之始，就以它古朴醇厚、不媚不俗的气质和文人的爱好紧密



图6 曼生合欢式提梁壶



图7 大亨鱼化龙壶

顾得不朽，所谓五谷（指读书人）不熟不如稊稗者（艺人）也。”^[20]

文人不得不承认紫砂艺人的“薄技”、“小技”确实得名不虚，并放下自己读书人的架子参与其中乐此不疲。可见嘉道时期紫砂艺人的经济、文化地位正逐步提高，并以技艺赢得了尊敬和推崇。

高熙在《茗壶录·赠邵大亨君》中对邵大亨的壶艺评价道：

“噫，以兹壶之工而用之，众技亦何技不工；以兹壶之精而用之博学，亦何学不精？而君独专于此，学在此，技在此，名亦在此。倘所谓一艺成名者与！

结合在一起。在为数较少的紫砂典籍和一些文人的诗文集、笔记和杂著里，总是在表达文人审美的极致。文人评价紫砂陶的风格时指出：

“形式虽古朴精巧，各擅胜场，然究以不师古人而自然敦古者为上，仿古而得其神味者次之，精巧而名贵者又次之，奇特而有别趣者再次之，纤巧而入俗者下。”^[22]

御用瓷器和御用紫砂不惜工本、精雕细琢，讲求豪华典雅，追求皇家气派，虽然代表当时紫砂陶业的最高生产水平，但工序繁多，色彩浓艳，风格拘谨，各种装饰手法繁杂呆板。对御用紫砂器大量采用加釉



挂彩装饰手法的做法，王建华认为：

“加釉挂彩的装饰虽然给紫砂器披上华丽外衣，遮盖表面的粗砂，但却失去了紫砂茶具特有的透气功能和材质的质地美，因而也就破坏了紫砂原有的艺术格调。”^[23]

而嘉道年间的文人紫砂陶以泥的本色为主，形制朴雅，以古为上，总结了以往紫砂陶造型方面的优势（如曼生十八壶式），而又使创作者有充分发挥的自由空间。如捏胎法为壶形多样化提供的空间、文人亲自参与其中以坯当纸题铭作画的随意性及文人为紫砂名匠篆刻印章导致铃印在文人和艺人中的流行，这些都进一步规范了紫砂艺术的法则，并使紫砂陶中的文人趣味日益浓厚。

由于士流风雅的文人广泛参与，紫砂陶创制之初的风格古朴清雅，重新成为茗壶设计制作的主流。文人的标准、要求和设计不完全是为了生活实用，除却收藏和定制这些较为简单易行的方式外，还深入到设计壶形壶式、撰写镌刻铭文、题诗作画、著书立说和篆刻印章中来，使宜兴紫砂壶富有文人雅趣。由于文人博古、尊古、好古的普遍倾向，受文人审美需求和风格影响，紫砂陶中出现了大量仿古制器、博古陈设和文房清玩等。不管是哪种文人参与方式，可以看出绝大多数是以仿古、复古为特征的，即以紫砂陶创制之初的古朴、古雅、古趣为尚。可以说是紫砂行业内部的复古之风，更好的维护了紫砂工艺的传统风格和精神内核。文人紫砂陶中复古的风格特征也使文人气息扑面而来。

总之，清代中期的文人紫砂陶讲求文化底蕴，追求“文心”（即文人气质），提倡素心素面的清雅风貌，色调古雅，壶体上的题铭切壶、切茶、切景，融诗词、书法、绘画等文人技艺于一炉，有着非常浓厚的文人气息和文化色彩。

注释：

- [1] [2][4] 吴小楣：《明清文人和紫砂陶》，《景德镇陶瓷》，2001年第2期。
- [3] [5][6][8][19] 李正中：《明清紫砂壶款识考》，《天津社会科学》1999年第2期。
- [7] 宋伯胤：《紫砂苑学步》，台北盈记唐人工艺出版社2005年版，第149页。

- [9] 奥玄宝：《茗壶图录·衔捏》，选自高英姿编《紫砂名陶典籍》，浙江摄影出版社，2000年，第90-91页。
- [10] 徐珂：《工艺类·制陶器》，《清稗类钞》第五册，中华书局，1984年，第2388页。
- [11] 李景康、张虹合编：《制工窑火·造工沿革》，《阳羨砂壶图考》，选自高英姿编《紫砂名陶典籍》，浙江摄影出版社，2000年，第231页。
- [12] 奥玄宝：《茗壶图录·品汇》，选自高英姿编《紫砂名陶典籍》，浙江摄影出版社，2000年，第88页。
- [13] 郭麐：《续引·续卷六》，《灵芬馆诗话》，日本东京拥书城，1884年，第10页。
- [14] 郭麐：《卷二·张琳峰（琪）仿古作锡茶盃，制极佳，作此为铭》，《灵芬馆集·四集》，日本东京拥书城1884年版，第11页。
- [15] 郭麐：《续引·续卷六》，《灵芬馆诗话》，日本东京拥书城1884年版，第10页。
- [16] 吴騫：《叔未解元得时大彬汉方壶，诗来属和》，《续录·艺文铭》，《阳羨名陶录》，选自高英姿编《紫砂名陶典籍》，浙江摄影出版社2000年版，第55页。
- [17] 李景康、张虹合编：《时大彬》，《阳羨砂壶图考·壶艺列传》，选自高英姿编《紫砂名陶典籍》，浙江摄影出版社2000年版，第140页。
- [18] 吴琴：《明清苏州商品经济与文物藏家群体》，《东南文化》2001年第5期，第52页。
- [20] 吴騫：《续录·谈丛》，《阳羨名陶录》，选自高英姿编《紫砂名陶典籍》，浙江摄影出版社，2000年，第50页。
- [21] 吴騫：任安上《少山壶》，《阳羨名陶录·艺文铭》，选自高英姿编《紫砂名陶典籍》，浙江摄影出版社，2000年，第51页。
- [22] 李景康、张虹合编：《壶形》，《阳羨砂壶图考·琐谈八则》，选自高英姿编《紫砂名陶典籍》，浙江摄影出版社2000年版，第242页。
- [23] 张浦生、王健华：《宜兴紫砂鉴定与鉴赏》，江西美术出版社，2000年，第54页。