

陶器名壺系

中·国·茶·文·化·丛·书

於茶具用處一耳而瑞草名
天楊地梵王之香海連邦寧
以茶至明代不復碾屑和膏
之百年中壺黝銀錫及闌荷
前人處也陶曷取諸取諸
之色香味不但杜工部云
免俗也至名手所作一
能使土與黃金爭價世日
土而爲之系

阮浩耕 主編

鑒

壺

寇丹 編著
浙江攝影出版社



之刻使中空踵傳
大陶缸甕者處其

中国茶文化丛书

阮浩耕 主编

谈艺

于良子 著

数典

姜青青 著

鉴壶

寇丹 编著

纪茗

阮浩耕 胡建程 编著

习茶

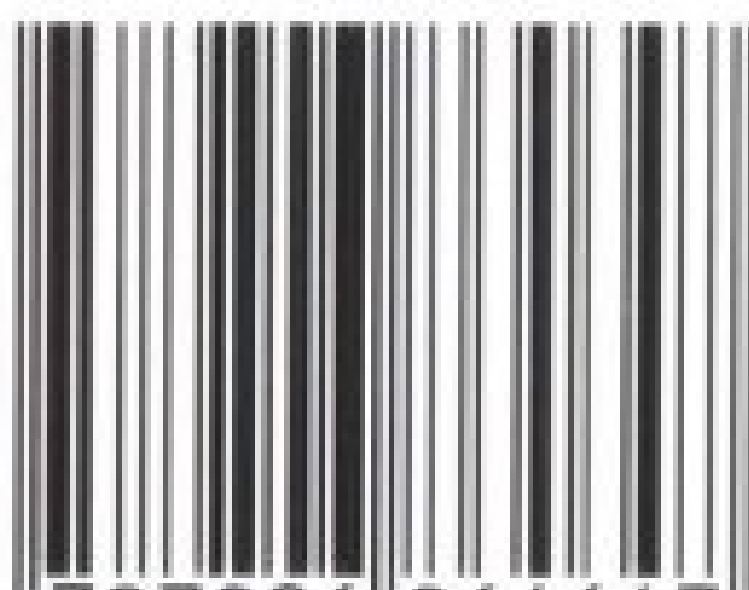
童启庆 寿英姿 编著

说泉

张科 著

新刊

ISBN 7-80686-464-4



9 787806 864647 >

ISBN 7-80686-464-4/T · 57 定价:15.00 元

中·国·茶·文·化·丛·书

鉴

寇丹 编著
浙江摄影出版社

壶

阮浩耕 主编



责任编辑 杨秋林
装帧设计 薛 蔚
责任校对 程翠华

图书在版编目(CIP)数据

鉴壶/寇丹编著. —修订本. —杭州:浙江摄影出版社, 2006.4

(中国茶文化丛书/阮浩耕主编)

ISBN 7-80686-464-4

I. 鉴... II. 寇... III. 茶具—文化—中国
IV. TS972.23

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第014797号

中国茶文化丛书

鉴 壶

寇 丹 编著

出版发行 浙江摄影出版社

地址 杭州市体育场路 347 号

邮编 310006

电话 (0571)85170300-61007、63902

网址 www.photo.zjcb.com

经 销 全国新华书店

制 版 杭州富春电子印务有限公司

印 刷 浙江印刷集团有限公司

开 本 880×1230 1/32

印 张 5.25 彩 插 4

字 数 116 千

印 数 0001—3000

2006 年 4 月修订版 2006 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 7-80686-464-4/T·57

定 价 15.00 元



清珐琅彩掇只壶(邵元祥)



明紫砂提梁壶



明紫砂三足圆壶(时大彬)



清紫砂套环组壶(陈曼生)



清紫砂树瘿壶(江案卿)



清紫砂圆角方础壶(杨彭年)

鉴壶

光货类



绞泥井栏



曲 壶



西施乳



六 方



云肩鼎足



方 钟



四 方



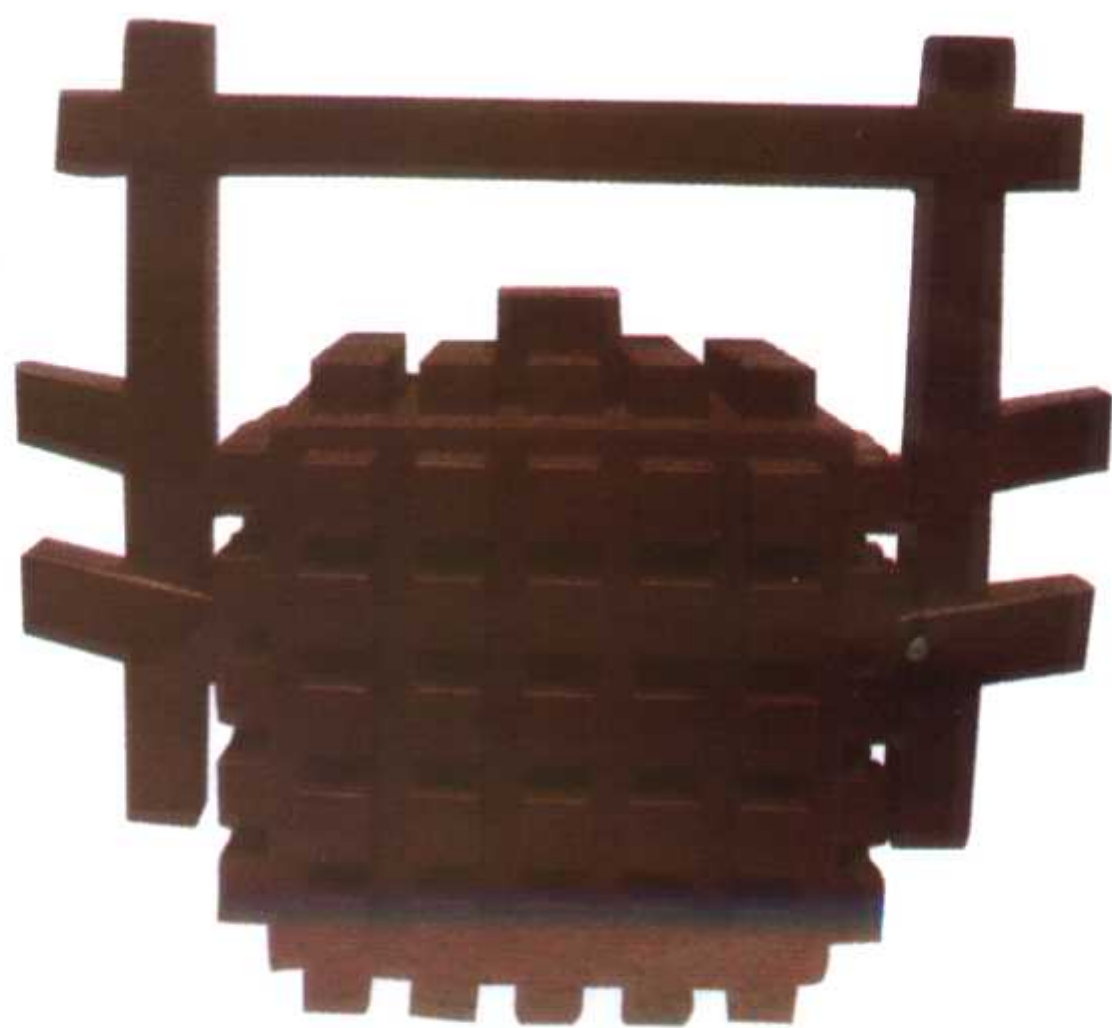
菊花筋纹

花货类



紫砂

现代壶





组合茶具



清代炆灰黑泥无纽心经壶



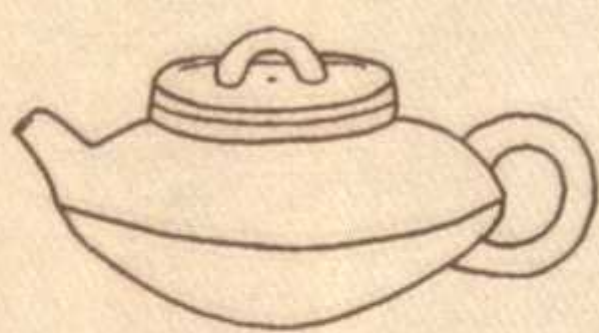
国兰壶



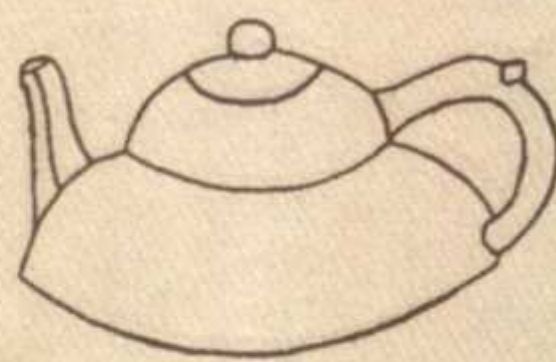
《茶经》全文微刻壶

鉴壶

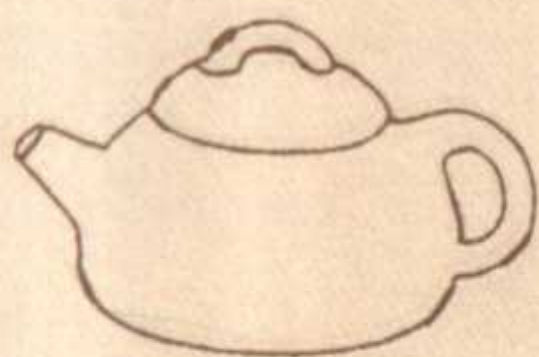
曼生壶式选



合盘壶



斗笠壶



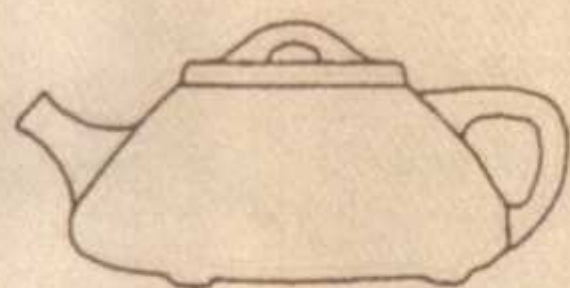
半瓜壶



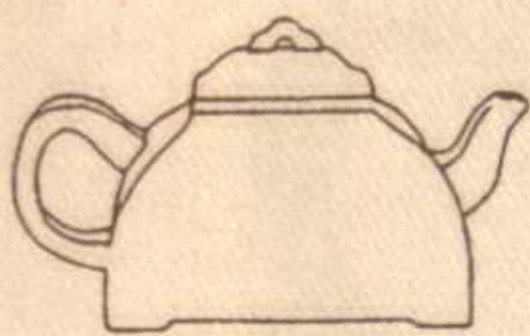
扁石壶



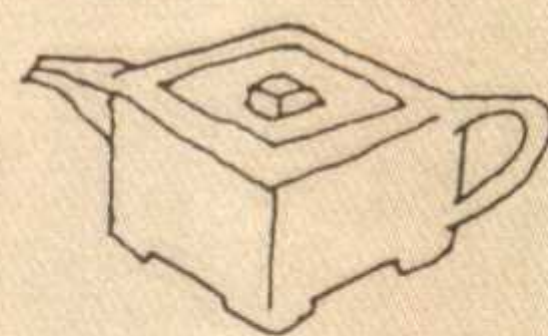
传炉壶



石瓢壶



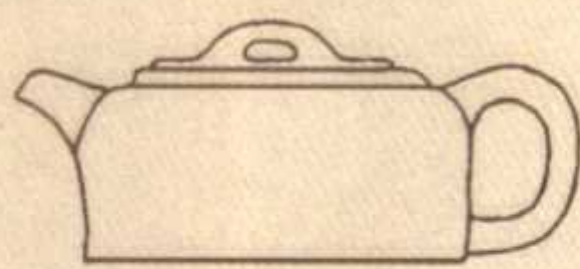
觚棱壶



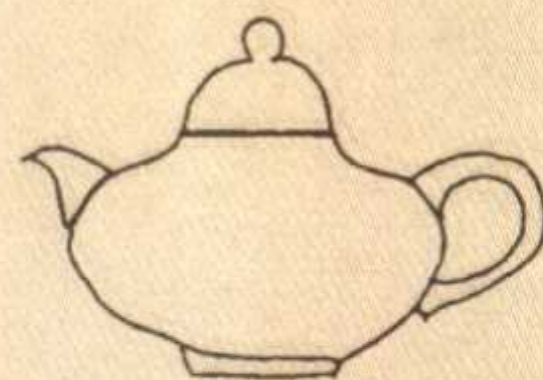
春胜壶



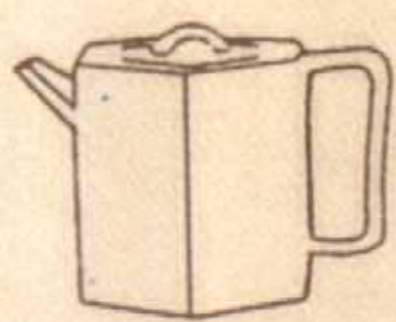
石铫壶



井栏壶



乳钉壶



六方壶



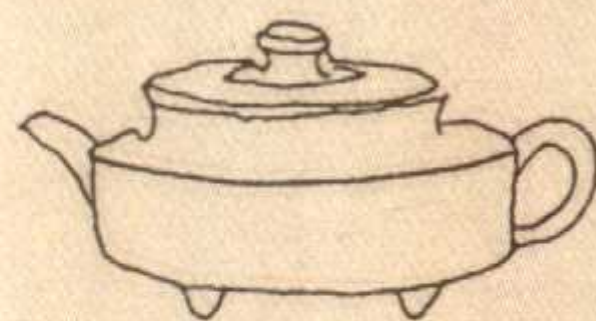
百衲壶



天鸡壶



古春壶



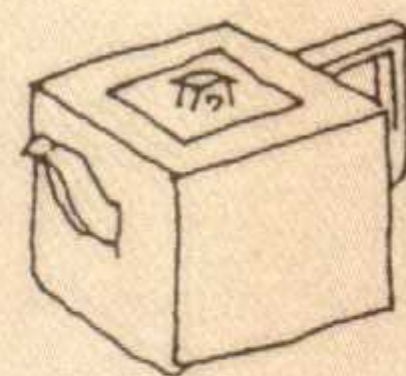
乳鼎壶



镜瓦壶



合斗壶



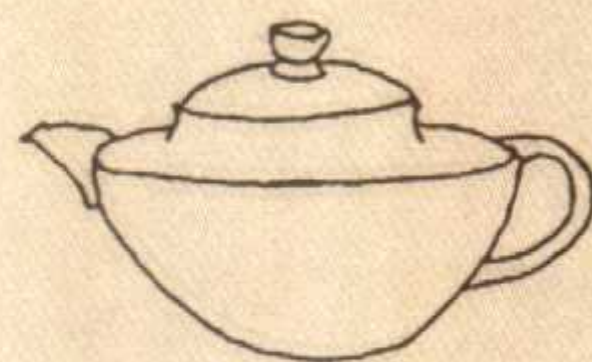
方壶



匏壶



飞鸿延年壶

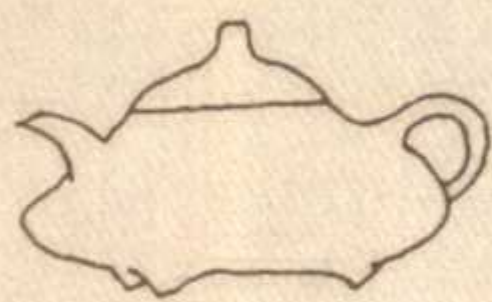


棋奩壶

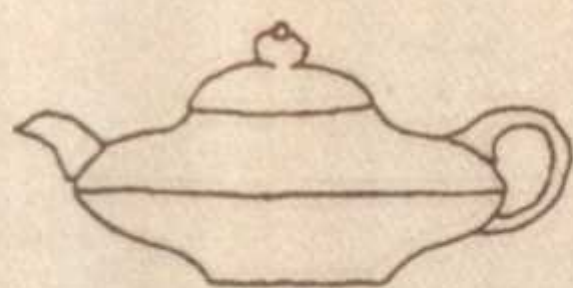
鉴壶



汲直壺



橫云壺



合歡壺



柱础壺



半瓦壺



飲虹壺



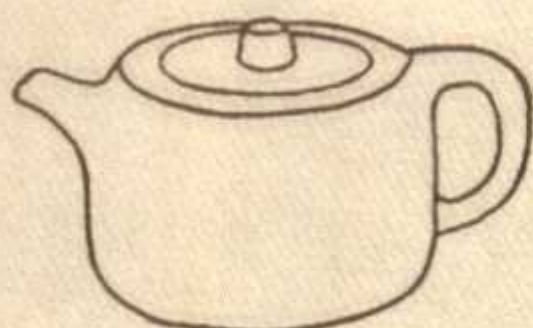
四方壺



却月壺



葫蘆壺



高井栏壺



圓珠壺

序一

阮浩耕

文化,直白地说就是生活的方式,文化渗透于生活之中。茶文化简单些说,即是人们喝茶品茗的方式、习俗和个中的情趣与感悟。

茶文化是一种大众生活文化,雅俗共赏,少长咸宜,香播九州。社会各个阶层、不同职业人群都有各自的喝茶品茗方式,他们又各自以所擅长的文学艺术手段,记录或抒发自己的茶情、茶趣和茶中的感悟,于是就有了茶诗、茶联、茶谚、茶歌舞及茶事散文、小说、戏曲和影视等。喝茶本身所需的名茶、清泉、美器自不必说,更融进了诸多的文学艺术元素。

这些喝茶品茗的方式、习俗、情趣和感悟,却似散落的珠子或碎片,经意者见之,有心者觅之。茶文化就像一根柔弱而又强韧的细丝,将散落的珠子串联起来,又像一只变幻又规范的拼盘,将看似无意义的碎片组成有意义的拼图。

1993年,我们几个经意与有心于茶文化者创意编写了一套“中国茶文化丛书”,分列《纪茗》、《习茶》、《说泉》、《鉴壶》、《数典》、《谈艺》、《问俗》、《研书》八种。1995年出版以来这十年间,丛书多次重印,印量逾万,有的为海外出版社相中,出了海外版。

“中国茶文化丛书”由畅销而成为长销,今年又修订再版。鉴于丛书毕竟是十多年前所编所印,仍按原版重印未免有欠缺,故本次选取前六种再版,在内容上请作者进行了修订补充,在版面装帧上重新创意设计。新版“中国茶文化丛书”也算是对弘扬中华传统茶文化、推进茶文化产业发展尽一份力,是对读者厚爱的一份回报。

2006年雨水时节

阮浩耕同志来访,要我为即将由浙江摄影出版社出版的“中国茶文化丛书”写序。我虽喜茶,但一不是茶学的专家,二不是茶道的行家,于是就向他推荐了一两位我认为更适合的人选。他说,这套丛书并非完全是严肃的专著,而是融学术性于知识性、趣味性、文学性之中,其宗旨是介绍茶文化的有关知识,弘扬民族优秀文化,提高人们的生活情趣。接着,他把丛书的书目拿出来给我看,其中包括《纪茗》、《习茶》、《说泉》、《鉴壶》、《谈艺》、《问俗》、《数典》、《研书》等八本书。而作者大多为省内外这方面的专家、教授,也有文艺界、新闻界的同行,有的还是我所认识、所敬重的朋友。经他这么一说,我也就不便再行推辞。何况,我在中国国际茶文化研究会还挂一点职衔,对于弘扬祖国的茶文化也有一份责任。

茶之作为文化,加以倡导,加以弘扬,古已有之。最早的当推唐代之陆羽。他所著的洋洋七千余言的《茶经》,千余年来流布海内外,被奉为世界上第一部茶叶专著,其本人也被尊为“茶仙”、“茶神”。《新唐书·隐逸传·陆羽传》一文中说:《茶经》一出,“天下益知饮茶矣”。

这个“天下益知饮茶矣”中的“益知”二字,说的就是茶作为一种文化现象的普及和升华。陆羽的伟大贡献,就是总括了在他以前千余年有文字记载的中国人品饮茶、研究茶、颂扬茶的历史,并且身体力行作了长期的、广泛的实际考察和实践,以十分精练优美的文笔,系统地介绍和论述了迄他的时代为止的有关茶的全部知识和学问。把中国人,或者说把人类的饮茶从只是作为一种生理需要、生理现象,提高到了一种文化需要、文化现象,成为光辉灿烂的大唐文化,也是中

华民族文化的一个组成部分。

从陆羽以来的一千两百余年中,历代均有茶学专著问世。据查,存有书目者不下百余种。其中著名的有温庭筠的《采茶录》、蔡襄的《茶录》、赵佶的《大观茶论》、许次纾的《茶疏》等。至于以茶与品茶为主题的诗词更是以千百计,仅浙江古籍出版社1989年出版的《中国古代茶诗选》,就收有自唐至清的诗词两百余首。据选注此书的钱时霖先生说,仅他一人所搜集到的历代茶诗就有一千余首。茶诗影响之大亦不下于茶书。像唐代诗人卢仝的“七碗茶歌”,在日本也广为人知,传颂至今。

在当代,特别是近几年来,有关茶文化的著作已经出版了不少。像中外文化出版公司1990年出版的由袁鹰同志主编的《清风集》,就是其中脍炙人口的佳著之一。

浙江摄影出版社出版的这套“中国茶文化丛书”,从名茶、名泉、赏壶、品茶到茶俗、茶趣、茶书,融专论与杂谈于一体,使读者在轻松愉快的氛围中获得知识,提高文化生活品位。这样的丛书,就其规模之大、内容之丰富而言,迄今还不多见。

如前所述,《茶经》一出,“天下益知饮茶矣”。但愿这套丛书一出,也能对当今之人饮茶、品茶、知茶产生积极影响,使茶在人们紧张的生活节奏中起一点调节作用,尤其是在世风纷扰、物欲横流的社会生活中产生一点“可以清心”的功效。徐渭在《煎茶七类》一文中,第一讲的就是“人品”：“煎茶虽微清小雅,然要须其人与茶品相得。”何谓“茶品”,读了这套丛书中的有关文字,自当心领神会,获益匪浅,在此就无须赘述了。

1994年处暑日写于杭州
深巷小楼之中

目录

序一 阮浩耕

序二 于冠西

茶具概述 / 1

中国茶具的流变与发展 / 8

《茶经》所列茶具 / 9

唐代的宫廷茶具 / 13

宋元明清时期的茶具 / 19

中国茶具对国外的影响 / 22

朝鲜半岛的茶具 / 22

日本的茶道具 / 23

欧美及其他地区的茶具 / 39

瓷器的发展与茶具 / 42

瓷器的历史沿革与茶具 / 42

瓷器的款识、鉴别

与茶具 / 45

紫砂陶艺和茶壶的选择使用 / 49

紫砂陶艺 / 49

紫砂茶具的兴起与发展 / 54

紫砂陶对欧洲陶瓷的影响 / 56

紫砂茶壶的选择和使用 / 58

紫砂壶的特色及鉴赏 / 63

紫砂壶的类别和线、形、釉 / 63

神秘的“曼生十八式”壶 / 69

朱红泥壶的特色 / 70

浙江长兴的紫砂壶 / 72

紫砂壶的鉴赏与鉴定 / 73

文人钟情紫砂壶 / 78

历代名家名壶 / 86

储南强所藏供春壶 / 86

明嘉靖提梁壶 / 86

时大彬紫砂提梁壶 / 87

时大彬六方紫砂壶 / 88

时大彬三足圆壶 / 89

时大彬僧帽壶 / 89

李茂林菊花八瓣壶 / 90

李仲芳扁圆壶 / 90

徐友泉盂形三足壶 / 91

邵文银圆珠壶 / 91

陈用卿弦纹金钱如意壶 / 92

陈仲美束竹圆壶 / 92

曼生铭紫砂竹节壶 / 93

鉴
壶

- 彭年制曼生铭梅雪壶 / 93
- 彭年制曼生铭套环纽壶 / 94
- 彭年制曼生铭半瓢壶 / 94
- 陈曼生云蝠方壶 / 95
- 杨彭年筒形壶 / 95
- 彭年制石梅铭圆角方础壶 / 96
- 彭年制石梅铭竹段壶 / 96
- 彭年、钱杜合制寒玉壶 / 97
- 瞿子冶汉钟壶 / 97
- 彭年制老冶铭石瓢壶 / 98
- 邵大亨鱼化龙壶 / 98
- 邵大亨八卦束竹壶 / 99
- 项圣思紫砂桃形杯 / 99
- 陈鸣远南瓜壶 / 100
- 陈鸣远天鸡壶 / 101
- 陈鸣远莲形银提梁壶 / 101
- 陈鸣远蚕桑壶 / 102
- 吴月亭三足圆壶 / 102
- 松亭制月亭铭竹节柿形壶 / 103
- 乾隆款描金紫砂方壶 / 103
- 描金山水八卦壶 / 104
- 黄玉麟方斗壶 / 104
- 黄玉麟制吴昌硕铭孤菱壶 / 105
- 黄玉麟提梁壶 / 105
- 黄玉麟仿供春树瘿壶 / 106
- 任伯年铭刻花提梁壶 / 106
- 韵石制赧翁铭博浪椎壶 / 107
- 程寿珍掇球壶 / 107
- 裴石民串顶秦钟壶 / 108
- 朱可心金盅壶 / 108
- 顾景舟制高庄设计提壁壶 / 109
- 顾景舟制吴湖帆书画石瓢壶 / 109
- 蒋蓉百果壶 / 110
- 惠孟臣梨段壶 / 110
- 邵旭茂仿古提梁壶 / 111
- 唐云、许四海合作云海壶 / 111
- 陈鸣远树椿壶 / 112
- 陈鸣远松竹梅树椿壶 / 112
- 瞿应绍百果壶 / 113
- 八仙壶 / 113
- 惠逸公直筒泥绘壶 / 113
- 朱泥壶 / 113
- 秋水壶 / 114
- 思亭壶 / 114
- 段泥柿形壶 / 114
- 逸公梨形壶 / 114
- 惠孟臣雍形壶 / 114

.....

徐秀棠龙凤呈祥壶 / 114

竹韵壶 / 115

石瓢壶 / 115

国兰壶 / 115

茶具的轶闻趣事 / 116

铺摊上的供春壶 / 116

走遍天涯收旧壶 / 117

千里“姻缘”再相逢 / 119

钧都与钧壶 / 120

济公壶俱乐部 / 120

特大壶与微小壶 / 121

邵大亨的“壶脾气” / 121

霞光晨星天目盏 / 122

以中国陶艺为基础

的北一明 / 123

同持紫砂两岸情 / 123

名作家与紫砂壶 / 124

名画家与紫砂壶 / 125

奇特别致的体育壶 / 125

“啊呀壶” / 126

老劳模与石茶壶 / 126

芙蓉楼内玉壶碑 / 127

对藏壶的命名 / 127

藏壶与赏壶 / 127

邮票中的壶 / 129

石壶上的一百零八将 / 129

配盖要比做壶难 / 129

朱泥之恋 / 131

紫砂壶的伪饰 / 133

附 录 / 137

历代陶艺家名录 / 137

对紫砂陶艺有贡献的

历代文士名录 / 146

历代陶人名录 / 154

后 记 / 155

茶具概述

品茶之趣，不仅注重茶叶的色、香、形、味和品茶的心态、环境、茶友、话题，还讲究用什么茶具加以配合。茶具艺术本身也是一门发展中的学科，尤其今天，作为“茶”的含义在不断扩大，许许多多没有茶叶成分的也称作了“茶”，茶具就更为丰富了。明代许次纾在《茶疏》中说：“茶滋于水，水藉于器，汤成于火，四者相须，缺一则废。”一般，品茶者对茶和水都比较注意，但对于器，却是四者中最不注意的，甚至认为器与茶性之间没有直接联系。这是因为缺乏了解茶具在品茶中所起的作用而造成的。

中国是茶的故乡，也是茶文化的发源地。“茶具”一词，最早见于西汉王褒《僮约》中“烹茶尽具”四字。这个“具”是什么样子，称呼什么，质地和用途如何，都不清楚。晋代，士大夫们嗜酒饮茶，崇尚清谈，促进了民间的饮茶之风兴起。到了唐代，朝野上下无不饮茶。茶还在佛、道宗教的影响下，成为款待客宾和祭祀神佛、祖先、亡灵的必备之物。茶具就成为与饮茶风气密不可分的一个组成部分，茶具的直接视觉感受成为品饮茶的先导。陆羽总结前人用



茶、煮茶、制茶、饮茶的方法,写出了世界上最早、最完整的茶叶专著——《茶经》,其中就专门讲到了茶具。《茶经》中把采茶、制茶的工具称为“具”,把煮茶、饮茶的工具称为“器”,和我们现在的称呼不同。本书所说的茶具,是指煎煮、品饮茶的各式器具。

对于茶具,中国古代茶人非常看重,给它们取高雅的名称,如给风炉取别号为苦节君,其他茶具的名称,见之于《考槃馀事》的有:

建城——藏茶的箬笼。

湘筠焙——焙茶的箱子。

云屯——盛泉水的罐。

乌府——炭篮子。

水曹——洗茶具的桶。

鸣泉——煮茶釜。

品司——竹编的簋子,放茶用。

沉垢——放用过的水,盛器。

分盈——水杓。

执权——秤茶的秤,当时规定一两茶,二升水。

合香——茶盒。

归洁——洗壶的刷帚。

商象——古石鼎。

降红——火筷子。

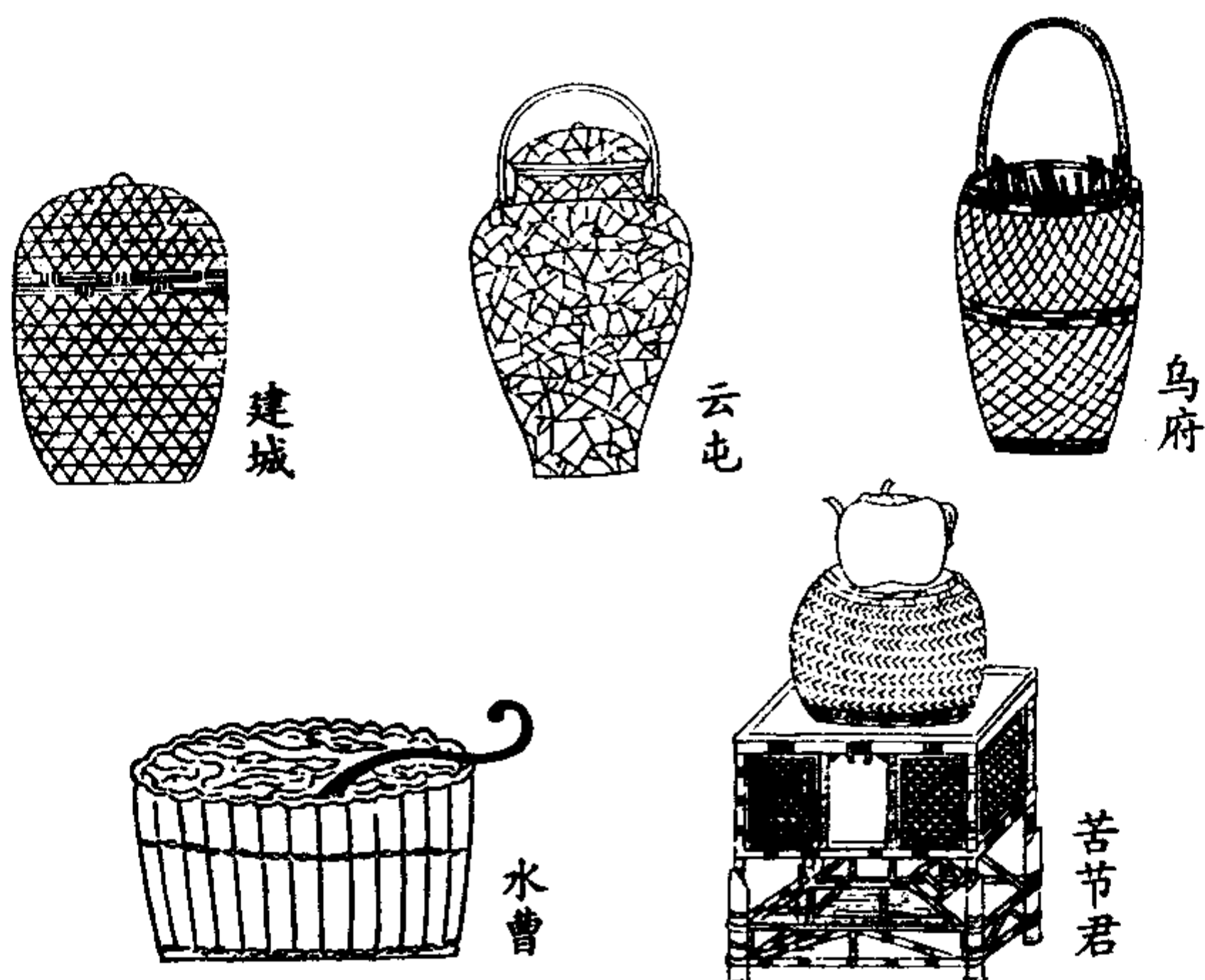
啜香——茶杯。

易持——茶杯托。

国风——扇炉之扇。

撩云——茶勺。

共有27种之多。宋代,对茶具统称“玉川先生”(卢仝号),《茶



具图赞》把12种茶具称为“十二先生”，并取了姓名、字、号（日本的《茶寮图赞》也把茶具分列“十八客”，各取了姓名、字、号）。像风炉，尊称为卢相国，取名鼎，字师古，号调和先生，其他茶具还有：

砂丞相——名涛，字松声，号鼓浪居士。

漆雕秘阁——名承，字易持，号古台老人。

竺秘书——名密，字合香，号湘阴公子。

霍将军——名扫，字兴迹，号清净真隐。

平节度——名则，字公平，号思齐闲人。

等等。

茶叶与茶具是不可分离的，茶具随着饮茶方法的改变而不断创造出新的品种来，历来是非常讲究的。品茶不仅仅是生理上需要饮水解渴，并且升华到一种文化，为全民族所共有。汉族、蒙古族、藏族、维吾尔族以及西南众多的少数民族，不管在语言、文字、习俗方面有多大差异，但在饮茶、品茶上，对茶具使用的讲究却是一致的。茶和茶具是珠联璧合的文化载体。



范仲淹的“黄金碾畔绿尘飞，碧玉瓿中素涛起”，梅尧臣的“小石冷泉留早味，紫泥新品泛春华”，苏东坡的“潞公煎茶学西蜀，定州花瓷琢红玉”，等等，都是借茶具之美烘托佳茗之精。如果茶叶上乘，茶具粗俗不堪，品饮时就会大煞风景，情趣大减，故古人诙谐地比喻说，“茶瓶用瓦，如乘跛马”。

茶具与陶瓷的发展又有着密切的关系。陶器有土陶—硬陶—釉陶的发展过程，表明着人们对于烧陶火度技术的掌握也由低级发展到高级。釉陶火度再高上去就可以烧成瓷器了。有了这比陶器细润光亮的瓷，陶茶具也就逐渐为瓷质茶具所代替。从晋代开始，青瓷茶具生产较多。南方是当时青瓷的重要产地；在北方，则出现了白瓷茶具。

陆羽在《茶经》中品定说：“碗，越州上。”越州的茶具，就是指今天浙江余姚、上虞一带越窑的产品。他还把越窑和河北任丘的邢窑进行对比。他说：有人说邢州的窑比越州的窑烧得好，那是不对的。如果说邢州窑瓷器像银子一样明亮，那越州窑的就像玉一样晶莹；如果邢州窑的像雪一样洁白，那越州窑的就像水一样透亮。邢州窑瓷白，茶汤倒在里面呈红色；越州窑瓷青，茶汤在里面是绿色的。陆羽还引用了晋代杜育《荈赋》中的“器择陶拣，出自东瓯”，品定茶器东瓯瓷为最好。“东瓯”，指的就是浙江温州一带。东瓯瓷，碗沿不向外卷，而碗底又慢慢向上舒卷，盛水约半升左右，大小适合。越州窑和湖南长沙的岳州窑的瓷器色泽都是青的，有助于显出茶的本色来。在陆羽看来，盛入茶汤之后呈红、褐、黑色的茶具，就不能算好的茶具了。当时，南方烧瓷技术超过北方，岳州窑的彩瓷、四川大邑窑的白瓷茶碗都很有名。大诗人杜甫称赞了大邑窑：“大邑烧窑轻且坚，如叩哀玉锦城传。君家白碗胜霜雪，急送茅斋也可怜。”

由于茶的不同，各个地区的茶具在同一时代中也不一致。在宋代就有了茶盏，而且是斗茶品评的重要茶具。当时，烧瓷技术又有了很大的提高，全国形成了官、哥、汝、定、钧五大名窑。

元代，青花瓷茶具声名鹊起，因为在白瓷上缀以青色纹饰，既典雅又丰富，和茶文化内涵的清丽恬静很一致。青花瓷在烧制技术达到一定高度后，又在艺术造型上不断追求，把流嘴从宋代的肩部移至壶腹部，受到了国内外的推崇。日本茶道开山之祖村田珠光（1423—1502）最喜爱这种青花茶具，后来日本就把它定名为“珠光青瓷”。

从元到明这一时期中，与瓷茶具同时发展的，就是至今不衰的宜兴陶了。

“景瓷宜陶”，并驾齐驱，在烧制、釉色、造型上都有了高度的革新发展。从茶具上说，由于明代把宋以后的“蒸青”制茶进一步改为“炒青”制茶，饮茶方法从煮饮变为泡饮，为宜兴紫砂陶开创了一个前所未有的新纪元。茶具在历史长河中逐步在多样化方面不断增强其艺术性，因而具有很高的审美价值。在品茶的过程中，欣赏各式的茶具就成为一项自然衍生的程序，一种愉悦的审美过程。

茶具与饮茶方式之间的关系甚为密切。唐代用的是茶饼，饮用前要炙烤、碾粉、过筛。煎煮的时候，有的还加有姜、葱、盐等佐料，煎成以后的浓度因各人的口味不同，备有一种壶形的注水器，用作浓度不同的冲淡。这种在晋代就有的器皿，因为壶嘴上塑有公鸡的鸡冠，称为“鸡头流子”（把壶嘴称流子，今天的制壶艺人还是这样称呼），到唐代，改称为“注子”。关于注子是酒具还是茶具，考古学家们一直有争议。直到1981年陕西扶风县法门寺塔坍塌，于1987年4月3日发掘了



塔基下的唐代地宫，发现了前所未见的一大批宫廷用茶具，其中就有沉睡了1100多年的注子，说明注子既可以用于斟茶，也可用于斟酒。

刚煎煮的茶汤很热，为了使用方便，又出现了一种可托茶碗的托盘。这种托盘能载不少杯樽，故古人取其名为“舟”，近代人叫它“茶船子”。这种茶托和清代普遍使用的盛茶盅的茶盏托又是不同的。

茶盏、茶盏盖和茶托三位一体。四川人就特别喜欢喝盖碗茶。它有四大好处，一是盅小于碗，上大下小，注水方便，还能让茶叶沉积于底，添水时茶叶翻滚，易于泡出茶汁；二是上有隆起的茶盖，盖沿小于盅口，不易滑跌，易凝取茶香，还可以用来遮挡茶沫，饮茶时不使茶沫沾唇；三是有了茶托，不会烫手，也可防止从茶盅溢出的水打湿衣服，特别在礼节上，端起上有茶盏的茶托送至客人面前，具有一种“端茶敬客”的礼仪；四是保温性好。

从汉至唐宋，随着制茶和饮茶风习的发展，从茶饼碾碎煎煮加佐料到不加佐料，及至元末改用了散煎煮，明代则直接用开水泡饮，茶具也随之从庞杂而变为精简了，从而使茶盏、茶杯、茶壶这些专为品茶而用的器皿逐渐定型了。嗣后，人们从茶具的质量和性能上也开始进一步予以专门研究。这和许多学科一样，分类愈细，钻研愈深。

在唐代中期到明代中期的800多年间，随着制茶、饮茶的变化，茶具的变化也有民间与宫廷之间的差异。陆羽作为一个平民，他虽然写了世界上第一部茶文化的论著《茶经》，但由于时代和个人经历的限制，他所论述的茶之具、茶之器也有一定的局限性。唐代是中国封建社会鼎盛时期的朝代，“王公上下无不饮茶”的风气形成是需要一定的文化经济和社会

安定作基础的。安史之乱中,陆羽流寓浙江、江苏、江西等地,尤其在湖州定居达26年,所写的茶之源、茶之事,不免都以江浙一带的为主。他在唐大历五年(770)推荐湖州长兴的“顾渚茶”为贡茶,在此之前的广德年间,他把宜兴的“阳羡茶”推为贡茶。当时全国列为贡茶的茶有17种,分布在今鄂、川、陕、苏、浙、赣、闽、皖、湘、豫等省,大部分不是陆羽一一推荐,他也不可能一一考察,更不可能对唐代宫廷茶事加以记载。因此,茶之器就需要加以补述,在这方面,法门寺地宫给我们提供了大量的佐证。

茶具的质地有金、银、铜、锡、漆器、水晶、玛瑙、竹及玻璃等。除玻璃外,其他这些质地的茶具并没有起到什么大的作用,还被许多人所摒弃。如明代的张谦德就把金、银茶具列为次等,把铜、锡茶具列为下等。《红楼梦》里妙玉以“绿玉斗”茶碗沏茶招待宝玉,那摆的是自己的“身份”而不是茶该用玉器。在一本小说中,写了曹雪芹和他表兄喝茶时的茶具:一个雪花蓝高颈瓷壶,打开壶盖,里面有个瓷球,瓷球里可以放进茶叶。泡茶之前先将开水冲入壶中将壶烫热,然后将水倒尽,放入瓷球,再将开水徐徐冲下,旋紧瓶盖闷好。每人面前放一套成化窑的蓝花盖碗,花色淡雅,款式各异。盖碗下边有茶托,是雕花描红的一朵盛开莲花,盖碗就放在花心中间的圆圈上。莲花下又有一个一寸多高的倒喇叭形圆座……从这段描写中,我们可以了解到晚清的茶具已是非常考究和华贵了。

茶具的发展和中国陶瓷烧造技术的发展有着密切的关系。严格地说,中国自商代开始就有完整的印纹硬陶龙窑(位于今浙江上虞樟塘乡)。东汉出现瓷器以来,陶瓷就用于制作饮水喝浆的器皿了。六朝以后,青瓷在江南一带发展,和汉代出现的黑釉并用,像浙江余杭和德清汉代的窑址中,既有黑釉也有青釉,两者并存。南北朝从单色釉发展到黄、绿、褐色釉,一种腹大颈细、从口至肩有曲形提手的水壶已大量出现,罐、盘、碗等器皿也同时使用,饮水、饮浆和饮茶处于不分器具的阶段,还没有专门的所谓茶具。

隋代,北方出现青釉并盛行白瓷。从植物图案转到有龙形图案,碗口有荷叶形,还配有碗托,这一风格一直持续到晚唐、五代及宋初。这时碗和杯开始有了区别,像上海博物馆的一件越窑青釉海棠式碗,口径有30厘米,口沿为四瓣花口,外部刻线,内部凸线。而同时代的另一种小碗及杯,容积很小,大约还是从实用性考虑,并不表示饭器和茶具的区分。

1990年4月,在陆羽撰写《茶经》的湖州杼山附近,考古工作者在清理一座东汉晚期的砖

室墓时,发现一只完整的青瓷瓮。该瓮高33.5厘米,最大腹径34.5厘米,呈扁圆形状。这只瓮有其显著的特点:内外施釉,器物的肩上部刻有一个古书的“茶”字。两汉时期,“茶”的常用义即为茶叶。

湖州是我国的重要产茶区之一。六朝时期,刘宋山谦之在《吴兴记》中记载:“乌程(今湖州)西二十里有温山,出御笋。”唐中期,湖州所产的顾渚紫笋茶岁岁进贡。现代茶学专家吴觉农认为,湖州产茶历史可追溯至三国东吴时期。这一出土的贮茶瓮不仅将湖州产茶历史又推前了一个时期,也为我国古代茶具研究提供了一件宝贵的实物资料。经鉴定,这只贮茶瓮系本地窑所烧制。

《茶经》所列茶具

陆羽《茶经·四之器》里共列举28种器具,其种类、用途分别如下:

1. 生火、烧水和煮茶器具。

风炉 形如古鼎,用铜、铁铸成。有三只脚:一脚上铸有“圣唐灭胡明年铸”,说明造炉的年代;一脚上铸有“坎上巽下离于中”,意思是水在上,风在下,火在中;一脚上铸有“体均五行去百疾”,表示五脏调和,除邪祛百病。炉腹上有洞口,其上铸有“伊公羹陆氏茶”字样,意即“伊公(指伊尹,为贤相)用此调羹”、“陆氏(指陆羽)用此煮茶”。在《韩诗外传》中曾有“伊尹……负鼎操俎调五味而立为相”的记述,陆羽则是历史上用鼎煮茶的首创者,故而长期以来,有“伊尹用鼎煮羹,陆羽用鼎煮茶”之说。在炉底部也有一个洞口,用来通风出灰。炉内还有一个放燃料的炉床。炉口设三个支架:一个上面有



“翟”，就是火禽，刻一象征火的离卦；一个上面有“彪”，就是风兽，刻一象征风的巽卦；一个上面有虫，就是水虫，刻一象征水的坎卦。炉身上还有花草、山水图案等。风炉主要是供生火承器之用。

灰承 有三只脚的铁盘，供承灰用。

筥 用竹或藤编制的圆箱，供盛炭用。

炭挝 六角形的铁棒，也有做成锤或斧形的，供敲炭用。

火筴 又名筋，即火箸，或火筷子，用铁或铜制成，供取炭用。

鍪 又名釜，用生铁制成，内光外粗，耳呈方形，鍪边宽阔。鍪中心部宽，可使火力集中于中心部位，使水易沸，茶末易扬，茶汤易厚。洪州（今江西修水，赣江支流的锦江流域和南昌、丰城、进贤等地）的鍪为瓷制，莱州（今山东掖县、即墨、莱阳、平度、莱西、海阳等地）的鍪为石制。陆羽认为，这种鍪虽雅致好看，但不坚实耐用。还有用银制的，虽清洁，但近于奢侈。从美观、清洁、实用考虑，陆羽最终认为以铁制为好，鍪主要供烧水煮茶用。

交床 十字交叉的架，上置剝去中部的木板，供放鍪用。

竹筴 用桃、柳、蒲葵木或柿心木做成的细圆木棒，两头包银，供放鍪用。

2. 烤茶、煮茶和量茶的器具。

鍪筴 用小青竹制成。陆羽认为，小青竹遇火能发出津液，可以提高茶叶的清香味。另外，用精铁、熟铜也可制作，它具有经久耐用的特点。供烤茶时翻茶用。

纸囊 用剝藤纸（产于剝溪，今浙江嵊州境内）双层缝制。贮放烤好的茶，使香气不致散失。

碾 用橘木制作，也可用梨、桑、桐、柘木制作。它内

圆而外方，内圆便于运转，外方可防止倾倒。里面装一车轮形带轴的坠，能来回转动。用碾将炙（烤）过的团茶碾成粉末状，才可用来煮茶。

拂末 用鸟羽毛做成，碾茶后用来掸茶末。

罗合 罗是筛，合是盒。筛下的茶末贮存于盒内。筛用竹弯成圆形，绷上纱或绢。盒用竹节或杉木制成。在团茶碾碎后，用来筛分茶末。

则 量茶器具，用海贝、蚌等的壳，或铜、铁、竹制作的匙、小箕等。

3. 盛水、滤水和提水器具。

水方 用稠木或槐、楸、梓木锯板制成，板缝可用漆涂封。主要供盛水用。

漉水囊 滤水用具，供清洁水用。囊的骨架用生铜制作。陆羽认为，生铜浸水后不会产生苔秽和腥涩味，而熟铜会产生铜绿，铁会生锈，带腥涩味。这种说法，至今仍有现实意义。此外，也可用竹、木制作，但不耐久，不便携带。囊可用青竹丝编织，缀上绿色绢及细巧的饰品。另外，再做一个绿油布袋，用来贮放漉水囊。

瓢 又名牺杓。用葫芦剖开制成，或用木雕凿成，作舀水用。

熟盂 用瓷或陶制成的盛水器。

4. 盛盐或取盐的器具。

盐簋 用瓷制成，有盆形、瓶形或壶形，供放盐用。

揭 用竹制作，用以取盐。

5. 盛茶和饮茶的器具。

碗 用瓷制成，供盛茶用。

札 选取棕榈皮，用茱萸木夹住缚紧，或用竹子一段，竹



管里装一束棕榈皮,呈笔状。供调茶用。

6.装盛茶具的器具。

畚 用白蒲编成,也可用筍,并衬以双幅剡纸,呈方形,装茶碗用。

具列 用木或竹制成,呈床形或架形,漆成黄墨色,可关闭,用来收藏和陈设各种茶具。

都篮 篮内用竹篾编成三角方眼,外用宽的双篾作经,细篾缚紧,呈长方形,用来贮放各种茶具。

7.洗涤和清洁用的器物。

涤方 用楸木板制成的容器,板缝用漆涂封,供盛洗涤后的水用。

滓方 容器,制法似涤方,供盛茶渣用。

巾 用粗绢制成,计两块,用以交替擦拭各种茶具。

陆羽不仅对茶进行了充分的研究和评介,而且对茶具也进行了详细的介绍,为此,在他在世时,人们已对他怀有十分敬意。唐代李肇的《国史补》一书有记载,说:“巩县陶者多为瓷人,号陆鸿渐,买数十茶器得一鸿渐。”李肇和陆羽应是同时代人,《国史补》成书在陆羽死后20年。这条记载说明陆羽已被当时人奉为茶神。”唐赵璘《因话录》、北宋时撰的《新唐书·陆羽传》、北宋欧阳修《集古录跋尾》等书中,也都记载了陆羽因撰写《茶经》有功,自唐中期到北宋间,已被尊为中国的“茶神”。1959年,河北省出土了五代邢窑瓷器,其中有茶臼(径12.2厘米),茶釜、灶(通高15.6厘米),茶汤瓶(高9.8厘米),渣斗(高9.5厘米),瓷人(高10厘米),胎质细腻,釉色洁白莹润。除瓷人鬓发黑彩沾染,有刻画衣纹外,余皆光素无饰。器形玲珑端巧,器皿尺度缩小,可能是冥器。那件白釉黑釉瓷人,既然与茶具同出,当与茶文化有密切关系。这瓷人,

头戴四瓣莲花形高冠,手捧展开的经卷,双足结跏趺坐,上身穿衣,下体着裳。乍看似正在诵经的佛子,但从连鬓黑发和衣裳穿着看,说明他不是剃度的僧人。那么这尊非僧非俗瓷制人像是谁呢?正是茶神陆羽的瓷造像。至于手中所捧的经卷,当然只能是《茶经》了(此瓷像现藏中国历史博物馆)。从出土如此众多的瓷制茶器具等看来,唐时的茶器具至迟在五代时已普遍使用。

唐代茶具式样,至今仍为日本抹茶道、煎茶道举行茶道仪式时所使用,只是为了方便和清洁,风炉内改用了电炉丝。但正统的茶道活动,又在自己家里进行,还是用炭的。在静寂的茶室里,听击炭和倒水声音所产生的幽雅气氛,也是茶道活动中的重要要求。在唐宋诗词中,对每种茶具几乎都有描写。

唐代的宫廷茶具

1987年,埋藏于法门寺地下千余年的一套唐代皇室宫廷使用的金、银、玻璃、秘色瓷等烹、饮茶器重见天日。这是一套世界唯一的珍宝,也让我们看到了连陆羽也不曾看到的宫廷茶具,因为陆羽逝世于公元804年,而这套茶具据《资治通鉴》记载是公元873年末封藏的,即陆羽离世之后69年封藏的。这批茶器以它本身明确的铭文和同时出土的《物账》碑,已成为我国茶文化考古上最齐全的一次茶器发现。《物账》碑载:“茶槽子碾子茶罗子匙子一副七事共八十两。”且从茶罗子、碾子、碓轴等本身铭文看,这些器物为咸通九年至十年制成。同时,鎏金飞鸿纹银则、长柄勺、茶罗子上还刻有“五哥”两字。“五哥”是宫中对僖宗小时的称呼。《物账》碑又将此



记在新恩赐物(僖宗供物)项下,因而全为僖宗所供。从实物中来看,“七事”应为茶碾子、茶碯轴、茶罗子、鎏金飞鸿纹银器中标出的茶器。另外,还有玻璃器皿的茶碗、茶盏子两枚,《物账》碑载明为茶器。

1. 焙炙器。

金银丝结条笼子:筒形带盖,横截面为椭圆形,带提梁,底有四足,通体用金丝、银丝编织而成。提梁以素银丝编织为复层,宽0.5厘米,厚约0.2厘米,长20厘米,编结于椭圆形长径两端。盖面稍隆,顶端有塔状丝编物装饰,盖面与盖沿的相交棱线为金丝盘旋成的小圈,连珠一周,盖沿与笼体上沿为复层银片,呈子母口。笼体、笼盖均为五边形圆的小孔,下沿边交结四个盘圆圈足。通高15厘米,长14.5厘米,宽10.5厘米,重355克。

飞鸿毳路纹鎏纹银笼子:呈桶形,带隆面盖,倒“品”字形足,带提梁,模冲成型。通体为古钱形实地与菱形孔。直壁、深腹、平底、四足;盖拱隆,直沿带子母口与笼体开合,顶带圆铰环,一银链与笼体相系。盖面笼外壁模冲出相向飞翔的大雁,镌刻羽绒,工艺构图给人以奔放之感。直沿为上、下错开的如意花,以鱼子纹衬底。沿边带耳环,上套鹅形提梁,四足由破叶花瓣黏接呈“品”字形,纹饰鎏金。

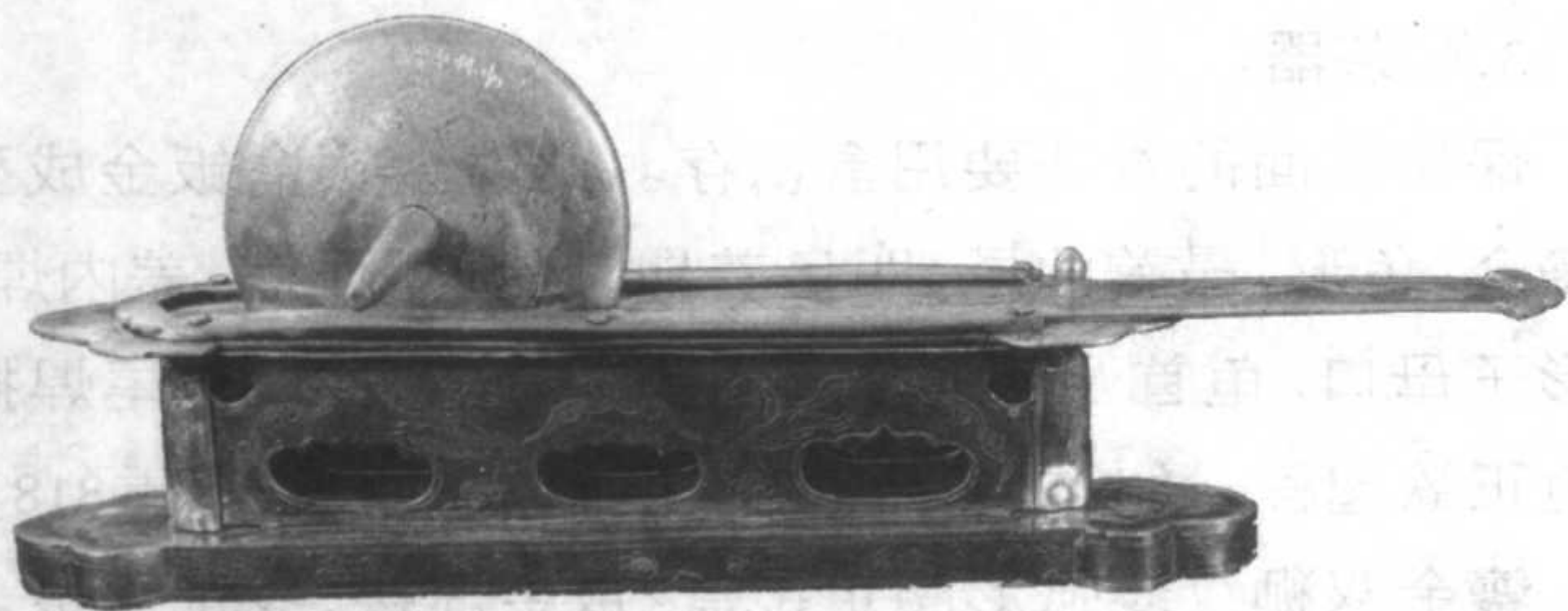
这两个笼子很可能是当时用来盛茶饼的。蔡襄《茶录》记:“茶焙,编竹为之,裹以翦叶,盖其上,以收火也;隔其中,以有容也。纳火其下,去茶尺许,常温温然,所以养茶色香味也。”宋庞元英《文昌杂录》卷四记:“叔文魏国公,不甚喜茶,无精粗共置一笼,每次取碾。”以笼装茶,用温火慢烤可以达到两个目的:一可使茶饼内外都干透,不致造成外干内潮;二又可保持色、香、味的纯正。唐秦韬玉诗曾有碾烤干饼茶的记

述,“山童碾破团圆月”,团圆月即指圆形茶饼。

2.碾罗器。

鎏金鸿雁纹云纹茶碾子:钣金成型,纹饰鎏金,通体方长,纵截面呈“Ⅱ”形。其主体结构为梭状槽外带护槽架;下带座垫,木制;上有可以抽出推进的辖板(上带宝珠形捉手),用来保持梭槽的干净卫生,形如今日中药铺中的药碾槽。护槽架和底座两端都带如意云头,护槽架两侧为鸿雁流云纹,座壁两侧为镂空壶门,门间鑿饰流云奔马。底外鑿铭文“咸通十年文思院造银金花茶碾子一枚,共重廿九两”等字。黄庭坚词云:“凤舞团团饼。恨分破、教孤零。金渠体净,只轮慢碾,玉尘光莹。”从碾子形制看,一改民间方形碾而更显科学。通高7.1厘米,横长27.4厘米,槽深3.4厘米,辖板长20.7厘米,宽3厘米,重1168克。

鎏金团花银碓轴:由执手和圆饼组成,纹饰鎏金,圆饼边薄带齿口,中厚带圆孔,套接如擀面杖一样的中段粗两边细的执手。上有“碓轴重十三两十七字号”。皇室饮茶作为一种高雅文化活动,用茶量小,轻推慢拉。“碾成黄金粉,轻嫩如松花”,因而碓轴显得小巧别致。饼径9厘米,轴长22厘米,重123.5克。后来的宋徽宗认为:“凡碾之制,槽俗而峻,轮俗锐



法门寺出土的唐代鎏金银茶碾子



而薄。槽深而峻，则底有准而茶叶聚；轮锐而薄，则远边中而槽不戛。”他没有想到唐人已制作出他认为最理想的碾茶器。

鎏金仙人驾鹤纹壶门茶罗子：钣金成型，纹饰鎏金，由盖、套框、筛罗和屈、器座组成。盖顶长方形，直沿，与罗架套框子母口开合，其上镌刻两个飞天翔游于流云间，罗架套框为双层，上留口，以放罗端。有方口置屈，两侧为仙人乘鹤流云纹，端面为山、云纹。罗为“口”形框，双层，厚约0.2厘米，高约2厘米，中央质地为细纱的网筛，极为细密，近乎今天的细纱网，出土时呈深褐色，伴有大量褐色粉末，给人感觉网眼极细致。罗下盛茶面的屈——如今日桌框抽屉，以此来看，唐人用此具来制“黄金粉”，否则网筛不会如此细致。

不论是烹茶还是点茶，都离不开量具“则”。《茶经》云：“则者，量也，准也，度也。凡煮水一升用（茶）末方寸匕。若好薄者，减之，嗜浓者，增之，故云则也。”《十六汤品》则云：“且一瓯之茗，多不二钱，若盞量合宜，下汤不过六分，万一快泻而深积之，茶安在哉！”地宫出土的“鎏金飞鸿纹银则”形如勺，但其前宽角仰面平后椭圆。柄前窄后宽，后端作三角形，前后两段分别为联珠组成菱形图案，间以十字花、飞鸿流云纹。两段下方均以弦纹和破式菱形为界，小巧精制，通长19.21厘米，重44.5克。匙径2.6厘米，长4.5厘米。

3. 贮茶器。

保持茶面的香味要用盒密存。此鎏金银盒钣金成型，纹饰鎏金。龟形，昂首曲尾，四足着地，以背甲作盖，盖内焊接椭圆形子母口。龟首及四足中空，首腹套合加焊，包尾焊接，似一龟正欲起程。通长28厘米，宽15厘米，高13厘米，重818克。

鎏金双狮纹菱弧形圈足银盒：钣金焊接，纹饰鎏金。盒体呈菱弧状，直壁、浅腹、平底、喇叭形圈足。盖、盒呈菱弧形。盖

沿饰一周莲瓣,内以联珠纹组成一个菱形,与周边呈拱斗布局,中心部位为两相向腾跃的狮子。盖、盒子母口扣合。

在唐人心目中,龟象征着吉祥、长寿,狮子象征着雄猛威严。

4. 贮盐器。

在茶道发展过程中,茶圣陆羽对茶中加盐进行了保留,使这一方法得以延续至晚唐。

鎏金摩羯纹银盐台:由盖、台盘、三足架等组成。盖顶为莲花形捉手,中空,有铰链可开合为上下两半,用银焊接并与盖相连。盖心饰团花一周,面饰四尾摩羯,盖沿为卷荷形三足架与台盘焊接相连,似一平展的莲叶莲蓬,支架以银箸盘曲而成,中部斜出四枝,枝头两花蕾两摩羯,通高25厘米。支架有镌文:“咸通九年文思院准造涂金银盐台一枚。”镌文明确表明此为盛盐的盐台。

银鐏子:钣金成型,纹饰鎏金,带盖,直口,深腹,平底,喇叭形圈足,盖顶为宝珠形提纽。

5. 点茶器。

《茶经》对点茶法稍有提及:“乃斫、乃熬、乃春,贮于瓶缶之中,以汤沃焉,谓之庵茶。”“庵茶”亦即在盏内点茶。

从地宫出土文物看,属于点茶之器不在少数。秘色瓷中,两种碗的口径和高度都较大,很显然不适合于作餐具,也不适合于作饮用器。作为点茶之器来说,越窑生产之青瓷很受饮茶之人喜爱,因茶水注入后令人感到格外的鲜绿和清爽。

系链银头箸:上粗下细,通体素面,上端为宝珠顶,顶下为半厘米宽的凹槽,以辖扣环。箸子以银丝编结的链条套链。茶面入碗,以热水冲击会泛走茶花,用箸子击拂,搅拌,调如胶状。



鎏金流云纹长柄银匙：形制似则，但其柄长直，匙面平整。作为点茶器，击拂茶花，进行搅拌。

五瓣葵口高圈足秘色瓷碗：素面，侈口，口沿五曲，曲处内有尖凸棱至碗底，外有凹槽，平底，高圈足稍外撇。通体施青釉，釉层均匀凝润，外壁留有仕女图包纸痕迹。通高9.4厘米，口径21.4厘米，腹深7厘米，足高2.1厘米，足外径9.9厘米，底内径9厘米，重610克。侧视如一卷荷叶，高度较大，壁斜而口沿外翻，是点茶用的佳器。

五瓣葵口内凹底秘色瓷盘碗：卷沿，尖唇，斜鼓腹，底内平处内凹，通体施釉，青绿泛灰。通高6.8厘米，深6.2厘米，口径24.5厘米，底径4.5厘米，重902克。此盘碗也是点茶器。

茶托、茶碗：《物账》碑明确记为茶托、茶碗。各地出土的茶碗茶托不止一件。法门寺出土一套托盏均为淡黄绿色玻璃制品，茶托卷棱圈沿，斜壁内收于喇叭形柄把，柄把为管状物，带卷棱圈足，通体较多鱼泡，浑沉。

素面淡黄色玻璃茶碗：侈口、秃唇、腹斜光洁呈倒喇叭形收于小底，底外凸一小包，环棱圈足，与茶托配套使用。通高4.5~5.2厘米，腹深4厘米，口径12.6厘米，底径3.5厘米，重117克。用玻璃来制茶器，表明民间制作茶盏、茶托已有相当历史。但一些国内外专家认为，法门寺出土的玻璃来自伊斯兰。

法门寺出土的茶器具中少了最重要的风炉、煮水的锅和盛水的器皿。这大约是在陆羽之后的近100年中，宫廷中已开始偏重点茶饮法。“上有好者，下有甚焉”，上层的讲究和提倡，自然会对全国乃至国外产生重大的影响。

宋元明清时期的茶具

宋代,北方饮茶风尚开始社会化,茶肆、茶楼由寺庙僧众经营转为民间经营,功能出现多样化趋势。宋代的陶瓷工艺也进入黄金时代,当时最为著名的有汝、官、哥、定、钧五大名窑,它们的产品瓷质之精、釉色之纯、造型之美达到了空前绝后的地步。还有陕西铜川的耀州窑,以其胎薄、釉色绿青中带黄为一大特征,在中国青瓷发展史上也占有一定的地位。宋代末期元代初期,著名画家赵孟頫画有《斗茶图》,我们可以看到画中的人们手中只持茶碗,但南方武夷山茶崛起后,便出现了专为斗茶而用的茶具——兔毫盏。

宋徽宗在他的《大观茶论》中说道“天下之士,厉志清白……啜英咀华,较篋筥之精,争鉴裁之妙”。福建建窑的兔毫盏直径一握,釉黑青色,盏底有向上放射状的毫毛纹条,内出奇幻的银光,异常美丽多变。用此盏来点茶,以茶面泡沫纯白、着盏无水痕、久热难冷者胜。兔毫盏还以黑白相映对比强烈而名重一时。苏轼的“来试点茶三昧乎,勿惊午盏兔毛斑”,杨万里的“鹰爪新茶蟹眼汤,松风鸣雪兔毫霜”,陈蹇叔的“兔毫瓯心雪作泓”,黄庭坚的“兔褐金丝宝碗,松风蟹眼新汤”,对宋代这一极富特色的茶具都作了生动的描写。

这一时期,长江下游的宜兴紫砂茶具也开始萌芽。苏东坡在宜兴任职时,对鼎蜀镇的紫砂陶情有独钟,他酷爱的提梁壶,至今被称为“东坡提梁”。河南禹县的钧瓷,改变了单色瓷的历史,利用氧化铜、氧化铁呈色不一的特点,在烧制中任其产生自然的“窑变”,“绿如春水出生日,红似朝霞欲上时”,获得一种人工无法达到的变幻境界。浙江龙泉窑出品的



茶具,则以清奇淡雅、古风淳朴的碎裂纹,达到一种视觉上的风韵逸品通灵感。它们的出现,适应了人们对茶具艺术多式样、高品位的要求。这种淡雅质朴的茶具韵味与宋代士大夫退隐、遁世的政治感伤情绪相通,适合了他们的审美趣味,把茶、茶具的内涵、风格、形式、色彩与一种精神情趣融合为一体。

明代,除特殊的个别地区外,饮用之茶制法改用了蒸青、炒青。茶具因永乐、宣德两朝30多年的衍变,在瓷的烧制上出现了红釉,而青花、彩瓷的茶具成为社交生活中最惹人注目的器皿。但在接踵而至的正统、景泰、天顺三朝近30年中,由于社会政治原因,官窑全在禁烧之列。瓷器生产业遭到了空前的摧残,而紫砂陶茶壶却应运而生。明代的瓷器件,直到明末万历年间才恢复生产并出口国外。在日本,这一时期的茶具珍贵异常。

到清代,茶具的生产制作出现一个色彩纷呈、数量空前的时期。紫砂陶与瓷器相互竞争,发展迅速,茶具的范围也有了拓展,包括贮茶器在内成组合发展。这主要是基于三个原因:①清王朝在1664年至1820年这150多年间政治稳定、经济发展;②南北大运河进一步疏浚开通,沿河城镇纷纷建立,唐宋时在北方形成的茶肆在江南演变为茶馆,山东、江苏、浙江、福建的茶馆已经成为一种经济文化的交流场所,饮茶的内涵大大丰富,前朝茶具已成为一种收藏的古玩,茶和茶具成为人们生活中不可或缺的一件事;③瓷器中除素瓷、彩瓷外,又有了从法国传入的珐琅瓷;在宜兴一带,文人介入紫砂陶茶具的制作,茶具登堂入室,成为一种雅玩,其文化品位大大提高,社会上茶具与酒具彻底分开,茶具艺术作为一门独特的艺术门类而引人注目,直到今天,在林林总总的茶具

中,除茶杯、茶盘有用玻璃、塑料等质材外,茶壶依然是以陶瓷为主。

中国地大物博,民族众多,饮茶虽有共同点,但饮用方法就千差万别。例如,云南基诺族把鲜茶叶作凉拌菜吃,崩龙族把鲜茶叶腌渍嚼着吃。严格地说,这并不能称为饮茶。然而,云南的傣族、佤族,是采一枝有五六片嫩叶的茶枝,在火上烤黄投入锅中熬煎,再倒出茶汤来饮用,这种饮茶的茶具是火塘、锅、碗三种。又如,山东、河北,一般家庭中放一个茶盘,内放高瓷壶一把、小杯四个,把茶汤倒进小杯内品饮。广东、闽南的一些地方,也是一壶多盅一个茶盘,但品饮方法较北方讲究,壶、杯都极小,还有一个烫杯的滤盘和盛水的盆,让初来乍到的人见了难以理解。

岭南、西南多细竹,以青竹筒作各有不同的茶具。布朗族是把煮好的茶汤倒进竹筒里饮用,让茶香和竹香搅在一起。另有把干茶叶放进鲜竹筒里烤热,再倒出来冲饮的。严格地说,这青竹筒不应算作茶具。

西藏的酥油茶是使用打茶筒把茶汁、酥油、盐充分搅拌;内蒙古是用铜壶把茶、奶、盐三者一起熬煮成奶子茶。新疆维吾尔族所用茶具也有区别:南疆是把茶、胡椒、桂皮、丁香等碾末投入长颈的铜壶或瓷壶、搪瓷壶中煮;北疆是把茶投入锅中煮沸,兑入鲜奶或奶皮子和盐。茶具不同在于一用壶,一用锅,所以,打茶筒、壶、锅、茶碗以及砸碎茶砖用的工具,就可归入茶具之列了。

朝鲜半岛的茶具

受唐代文化影响最早、最深的是我国的近邻朝鲜半岛和日本列岛的民族。日本学者也认为,饮茶是高丽人早于日本人。

唐代早期政治思想活跃,文化经济开放,民生安定,民族和睦。由于国力强盛,经济文化发达,唐人与外国人彼此出入往来经商者不少。从考古资料看,从日本以南经菲律宾、印度尼西亚,再到印度、斯里兰卡、伊朗、伊拉克到非洲的埃及这一范围,都发掘出不少唐、五代的陶瓷器。其中,朝鲜半岛是最早输入陶瓷的,其次是日本列岛,时间都在9世纪中叶。输出港是明州(宁波),以越窑瓷为主,兼有长沙窑。上世纪六七十年代,这些海域打捞起不少沉船,船上基本上是元、明两代的瓷器。

从现有史料中可知,公元6世纪朝鲜半岛的新罗时期,就有了忠谈禅师行茶法。后来,“舞俑冢”行茶法又在民间流行。这是根据一座古墓里的行茶壁画创造的,画面上出现了罐、瓶及置于木托盘上的两个茶碗、盛水果的敞口

大碗等茶器。现在,韩国茶道表演这种行茶法所用的茶具是:

①茶釜(鼎);②风炉;③茶桶;④茶;⑤茶盏;⑥茶瓢;
⑦茶匙;⑧茶巾;⑨茶床;⑩茶果;⑪茶碾;⑫茶果床(床即
茶几)。

1993年11月,韩国茶道协会在中国进行了“花郎茶道”演示,这是新罗时代茶文化的再现。他们所用的茶具是:

①石池;②茶臼;③茶釜;④茶杆;⑤茶桶;⑥茶淀;⑦茶;
⑧茶盏;⑨茶托;⑩茶瓢;⑪茶匙;⑫茶拂;⑬茶巾;⑭茶床。

相当于中国宋代风格的高丽八关茶会,有近30人演示,包括主宾后的仪扇;类似于中国明代品味的耆老茶会,还有水瓶、茶床、侍者床、茶床布、蒲团、茶箸等用具。

日本的茶道具

日本饮茶略晚于朝鲜半岛,大体上经历了三个时期:
①受中国唐代饼茶煮饮影响的日本平安时代(794—1191);
②受中国宋代末茶冲饮法影响的日本镰仓、室町、安土桃山时代(1192—1568);③受中国明代茶叶泡饮法的江户时代(1603—1867)。由于饮茶方法的改变,茶具也出现了多元化。如果到日本,我们能在不同的茶道流派社团中,看到中国自唐代以来的种种茶器茶具,以及中国已不存在了的专为饮茶而筑的亭、室和园林。

日本最早的饮茶记录是公元815年到中国学习的日本僧人空海给嵯峨天皇写的《空海奉献表》,其中提到茶。空海(774—835)出世时正是陆羽在湖州写《茶经》,并通过颜真卿的关系认识了诗人张志和的时候。张志和在湖州写有“西塞山前白鹭飞……”的《渔父词》,后有嵯峨天皇的和作。公元



815年4月,嵯峨天皇在游幸途中,接受了曾在中国学习的高僧永忠的献茶。这段时间,恰恰是陆羽《茶经》刊行时日,在这一中日文化密切交流的时期,茶器具作为茶的载体连同茶籽一起带到日本是理所当然的。这就是日本抹茶道至今完整地保留着唐代饮茶器的原因。

日本把茶具称为茶道具。

“道具”一词来源于佛道用具,即用于佛教仪式的用具。当茶道真正成为一种艺术时,就有了“茶道具”一词。它是日本艺术品的代表,种类多达几百种,是世界艺术史上一朵奇葩。其特点可归纳为五个方面。

(1)茶道具的艺术美体现了茶道崇尚自然、回归自然的宗旨。它不是道具制作者主观设计的产物,而是材料本身内含的美的进一步得到发挥的结果。茶人首先要发现存在于石、木、竹、陶的本质美,然后尽可能地让他们自己“说话”。讲究以物通心,古朴无华,最反对人为的精雕做作和伪饰。

(2)茶道具的艺术美以实用为基础,每种用具以“用”为前提,必须承担某种职能,而不是一种点缀。例如,放釜盖的架子是在点茶时放茶釜盖的。如果不当着客人点茶,谁也不会想到这么一个放釜盖的用具。

(3)茶道具是有生命力的,对每一件茶具都应知道它的来历。比如是谁制的,什么名字,谁使用过它,它是否参加过什么特殊的茶会,等等。茶碗、茶盒之类还有正脸和后身之分,要把正面对着客人,客人在观赏前后还要向茶具鞠躬行礼两次。茶道具是可以借用的,当用完送回的时候,要做一个木盒子安放,备加爱护。这种礼仪使有的茶道具外面有三四层木盒,这才是茶道具的真正价值。

(4)茶道具体现出茶名人的眼力,有名的茶道具上往往

有茶名人的亲笔书写签名。人们从这些签名题写上可以研究某位茶名人的艺术眼光与修养。这也是茶道具的一大特点。

(5)茶道具追求一种协调的美,要求每件茶道具与整体气氛一致。从大的范围上说,一个典型的茶室就是日本文化的浓缩;从小的范围看,某个人的茶室就体现了他本人的审美追求。

茶道是日本人心灵的寄托,日常生活的规范,是日本人追求美的象征。每一件茶具无论大小,都是茶道中不可或缺的组成部分,在设计制作上都要求精细备至。使用什么样的茶具,是间接表达主人品德和修养的标志。

日本的煎茶道始于明末清初。因在1654年中国的煎茶制法——釜炒茶煎煮法由中国隐元禅师传入日本,被日本称为“隐元茶”。

隐元(1592—1673),俗名林隆奇,福建福清人,1654年到日本后在宇治创建黄檗山万福寺,成了黄檗宗之祖。但积极推广煎茶的却是黄檗寺的僧人元昭,人称“卖茶翁”。后来又由永谷宗冈改造为日本式煎茶。煎茶饮法更适合日本人口味,也就普及起来。这里要说的是,日本煎茶道所用的茶具,几乎就是至今还流行在闽南、潮汕一带的功夫茶茶具。

日本煎茶道茶具基本上是以四大件为骨干:

①凉炉:煮水用风炉,现在一般都用电炉丝盘在古式的风炉内替代;②建水:煮水用的瓦罐;③汤瓶:泡茶用的带柄有嘴的罐子,也称“急须”;④茶碗:盛茶汤用。

加上茶则、茶巾、水勺、搁置台等,共有20多种器具。

闽南、潮汕一带的茶具也是四大件:

①潮汕烘炉(风炉);②玉书限(煮水壶);③孟臣罐(泡茶壶);④若深瓠(茶碗)。



由此可知,隐元带去日本的就是功夫茶具,日本煎茶之祖源于中国福建。

日本茶道具具有几百种,大体上凡客人看得到的称前台道具,客人看不到的为后台道具。

前台道具包括:

1.壁龕用茶道具。

中国的宋代、元代正是日本镰仓、室町时代。挂轴、香炉、花瓶、文房四宝的陈列成为上流社会室内显示风雅的方式。这种墙上有字画、下面放几案、案上放古董与盆景的做法,中国至今还保留着。在日本,自室町时代起,“榻榻米”流行起来,几案失去了它的位置缩进墙里,就产生了壁龕。它是专放艺术品的地方,也是茶人进门之后首先观赏的地方,是茶会的第一个程序。放进壁龕的茶道具主要有:裱好的字画挂轴、花瓶、香盒。

挂轴 是茶道中第一程序中的第一道具。客人向挂轴行礼表示对书写者的敬意。主客双方都靠它书写的内容领悟茶道精神,欣赏墨迹,怀念书写者。高僧的禅语是最高级的,其他如佛典、佛语、偈语等都很珍贵。除此之外,还有窄条的怀级、短册、绘画。更有特色的是纸上只写赞语,赞瀑布、白雪、清流,等等,可画面上完全是空白,由读赞的人根据赞语去自由想象应该是什么画面。

花瓶 是仅次于挂轴的道具。因为举行茶会时,初座挂挂轴,后座换成茶花(日本人很爱茶花,称为“椿”)。所以花瓶位置十分重要。花瓶的质地很多,金、瓷、陶、竹、藤、漆、角、牙、木类都可以,要按形状质地分真、行、草三个级别。

金属花瓶中属真级的是从中国传来的唐铜花瓶。周、秦、汉代的青铜器是观赏品,不在茶室里使用。瓷瓶属真级的是

中国宋代的汝窑、哥窑瓷瓶。元、明、清代的青瓷与蓝花花瓶也很珍贵。陶花瓶则是日本产的。

竹花瓶传说是日本茶圣千利休创造的,也是日本茶人的独创。要求茶人自己做,即使不做也要参与设计。

陶瓷、金属花瓶形状有20多种,各有名字。竹花瓶也有30多种,各有名字,都不能叫错。

藤花瓶就像渔人用的鱼篓子,据传也是千利休从渔夫那里得到启发而使用的,用野藤或竹丝编成。

所有花瓶在使用上要根据季节变化分别使用,就是放花瓶的垫板也分真、行、草三级分别选用。

香盒 是茶会尾声投入炭炉中的香料。一种是香木片,一种是用多种香粉调和起来的练香团。目的是清净身心,净化空气,驱除炭味。但在客人多、时间短的时候,就省略了添炭程序。后来进一步省略为摆入壁龛中的鉴赏品。由此,香盒的形状、种类也就讲究起来了。香盒有木和雕漆、陶、海贝、金属等制的,有上百种,都有固定的名字,盒上的雕刻、绘画极其精美。

2. 烧水用茶道具。

风炉 由中国传入,用泥、铁、铜制,分真、行、草三级。泥质、圈足、有前额的为真级;草级的代表是铁制缺口风炉,体现了日本茶人力图在残缺的物体中寻求原始的美。这一观点在茶碗中也有同样表现,以后详述。

地炉 现日本农村中还在使用,是在房子正中开一个1米多见方的地炉,用来烧水、做饭、取暖。

茶釜 烧水用的有盖大钵。在举行茶会时,它始终摆在客人面前。由中国传入时是铜制的,后来日本普遍用铁釜。它与地炉结合,产生了日本独创的茶事形式,釜的形式也丰富



起来,有代表性、观赏性和有名字的就有40多种。许多知名茶人和制釜者不断合作制出不同的釜。

炉灰 炉灰成为茶道具这一点,充分说明日本茶道对待自然、对待茶室里每一件道具的认真态度。主人把烧过的炭灰、稻草灰再拌水加工成为颗粒或条形灰,在以后举行茶会时,用它们在风炉底摆出不同的寓意图案,让客人产生丰富的联想。但每一灰型中都要划一个代表水的八卦符号,水在风炉下,与风炉的火正好阴阳调和。有代表性的灰型也分真、行、草三级,十几种式样,都有名字。炉、釜、水、灰,看来是极平常的烧水用具和烧水物质等,一旦成为艺术之后,就不能等闲视之。

3.添炭用茶道具。

炭斗 藤编盛炭的筐子,形状不一。

羽帚 用三根大鸟的羽毛制成,作掸去炉沿上的炭灰用。

釜环 从地炉中取出釜时,用两枚釜环勾住釜左右的釜耳提起,式样不一。

火箸 夹炭用,分风炉、地炉、装饰用三种,在火筷子的一头打出花样。

釜垫 热的釜不能放在榻榻米上,要用釜垫。有藤编的,也有用花纹色纸折成的。

灰器 盛炉灰用。但使用风炉、地炉时的灰器有所区别。

4.点茶用茶道具。

点茶道具是和“茶”最近的道具。日本茶圣千利休把点茶道具分为“第一近道具”或“第四近道具”、“第三远道具”等。尽管壁龛是第一茶道具,点茶道具同样十分重要,也是茶人置办茶道具时的最先着手部分。包括:

浓茶小罐 用于盛浓茶粉,茶的浓度似稠米汤。

茶罐囊 用于保护浓茶小罐。

薄茶盒 用于盛薄茶粉,茶的浓度如冲好的咖啡。

贮茶罐 用于贮藏未加工的茶叶。

茶碗 用于点茶、喝茶。

茶勺 用于从罐或盒中取出茶粉。

茶勺 舀茶粉入碗用。

茶刷 又叫茶筴,点茶时用来搅匀茶粉和水。

清水罐 用于盛清水。

水注 用于往清水罐中添水。

水勺 用于舀凉水、热水。

水勺筒 放水勺用。

污水罐 盛放用过的水。

茶巾 擦净茶碗用。

绢巾 擦浓茶小罐、薄茶盒、茶勺用。

茶具架 摆放茶道具用。

以上每一种茶道具都有不同的形状和名称。就是浓茶小罐的盖子,也很讲究地用象牙配上七八个,每个又有不同的名字。盛浓茶小罐的茶罐囊也分本囊、替囊、闲囊等好几个。富于变化的浓茶小罐,有名字的就达108种,薄茶盒有名字的也有24种,这在中国是很难想象的。

茶刷以竹子分里外两层,是由外向里裹的一种搅拌用具。为洁净,每用一次就另换新的。它也分真、行、草三级:真级为120根,行级为46、47根,草级为32、35、36根。而且,各个茶道流派使用的竹色也不同。所以,茶人一眼就能分辨出是哪个流派使用的哪一级茶刷。

茶巾是以上等白麻织的,折叠的动作有严格规定,一次



性使用,最高级的也不缝边,是一种崇尚自然的表示。茶巾虽是用来擦拭茶碗用的,但是它内在的含义就远远超过了它的实用价值。当下面垫有茶巾的一碗茶送到客人面前时,这就表示欢迎客人的到来,并还有这样的意思:交谈之前,请先用这方洁白的茶巾,擦去主客心灵上的不洁之物,以便能看到彼此的坦诚之心。从一方小小的茶巾上,也体现了茶道的精神所在。在庆祝60岁生日的茶会上,要使用红色的茶巾。绢巾是有彩条的,虽然所有的茶具已一尘不染,而主人还是要以严格的规范动作在客人面前重新擦拭一遍。

品茶时和人的嘴唇直接接触的是茶碗。茶碗品种很多,是制作最为讲究的茶具。茶盏、茶壶也是品种最多、价值最高、制作最精美的茶具。

唐时的茶碗陆羽在《茶经》中已经介绍了。茶道传到日本之后,成为了一项专门的技艺。茶人接受茶碗的一刹那,是整个茶事的高潮。主人与客人通过传递茶碗,融洽了人与人之间的和睦关系。喝茶的仪式是十分庄重的。对茶碗的爱(也如中国古今的茶人之爱茶碗、茶盏、茶壶),小到与对方结成终生伴侣,或作为传家宝传给子孙,或成为殉葬品;大到与对方发生战争。

佐佐木三味在《茶碗》一书中说:“看上去只是一只茶碗,一块陶片。但是,一次两次,五次十次,你用它点茶、喝茶,渐渐地你就会对它产生爱慕之情。你对它的爱慕越是执著,就越能更多地发现它优良的天姿、美妙的神态。就这样,三年、五年、十年,你一直用这只茶碗喝茶的话,不仅对于茶碗外表的形状、颜色了如指掌,甚至会听到隐藏在茶碗深处的茶碗之灵的窃窃私语。是否能听到,这要看茶碗主人的感受能力。”佐佐木三味的这段话,并不是一种文学描写,而是如实

地道出了一切爱茶具、收藏茶具者的共同心声。最后他说：“茶碗是有生命的。正因为她活着，所以她才有灵魂。”以上这段话也说明了茶人和茶具的关系。

日本的茶碗分碗身、碗底、碗口、碗座四个部分。以碗口来说，有方、圆、三角、桃形、花瓣形等20多种，而且，碗口是向外翻还是倾斜，是在一个平面上还是两半高低错开，是碗口上又凹进一道沟还是高高低低像连绵的群山，这些都是有讲究的。

中国的碗，口大底小，碗身呈弧形；而日本茶碗的碗身有的是筒状垂直的，有的斜45度，当然也有弧形的。中国的碗讲究釉彩；日本的茶碗可以故意把身子扭歪，剥落几处显出瓷、陶土色，或者漫不经心地刷几笔釉，让釉自然地淌下，这种对自然美的追求，显出日本民族的特性。

茶道初兴时，中国浙江的“天目”茶碗特别受到青睐。这种茶碗由在中国学习的日本僧人带回，它是一种由福建建安窑制作的黑色茶碗，形状和“兔毫盏”相仿，但要大一些，碗口是牵牛花形。厚厚的釉中浮出金、银、碧、蓝等斑点，犹如群星在夜空中闪烁。这种茶碗的使用者往往是贵族、高僧，平民使用的就是朝鲜茶碗了。

朝鲜茶碗和中国民间的粗碗很相像，是一种日本茶人在“粗陋”中发现美的“无心的艺术”品，又和禅的精神一致。所以多达数十种形状的朝鲜茶碗是日本使用最长久、最普遍的茶道具。

日本茶界曾在千利休的指导下，结合民族特性制作日本窑的茶碗，这就是由长次郎完成的乐窑茶碗。这种茶碗被保存了下来，传了15代人。碗身基本上是直的，只在碗口和碗底有一点弧线，整体的风格优雅持重，在不匀称中含有一种跳



跃感。碗底开阔,碗口向内收,“谦虚”中带有“威严”。这种茶碗问世之后,乐窑茶碗就成了日本茶事中必备的茶道具了。

千利休去世后,他的七个弟子中的古田织部(1544—1615)接替他侍奉幕府集团首领之一的丰臣秀吉。丰臣秀吉命他改平民式茶法为武士风格的茶法。对于千利休的审美要求,古田织部反其道而行之,将色彩鲜明、动中求美、阳刚豪放、明亮华美的基调用于茶碗上,称为“织部茶碗”。它的特点是扁而阔,碗口和碗身都歪斜不正,以热烈、大胆、奔放的釉色图案涂在碗身上,从中表现了武士们的自由、潇洒、豁达的风格。

举行茶事时,首席客人的茶碗是最高贵的,与其他客人不同。日本茶道里千家举行点茶仪式,向首席献茶的茶碗很粗重,带土黄色底上有几大笔绿叶似的线条,很有织部茶碗这种风格。

日本第三代名匠制作过一只名为“千鸟”的茶碗,图案却根本没有什么鸟的实体形象,是在粗暗的釉上,只画两个白色的鸟的脚印。这种间接示意的艺术手法和前面讲到过的只有赞语而无画的挂轴一样,体现了包括日本茶道在内的日本艺术的特点。但要说明的是,茶碗上的表现手法并非仅此一种,富丽堂皇而写实,像中国茶盏上画山水花鸟仕女一样细致的茶碗也是存在的。如一组12个茶碗,就是以月令的植物代表,画成真实艳丽的皇居12个月花鸟图,12个茶碗形状没有一个相同,这是当代山田宴三的作品。

中国的碗无一例外地都是圈足,而日本碗底有方的,也有两个半圆的,或四个方足的,以及樱花式的,乃至像中国蚊香一样涡形的,共有20多种式样。

一个茶碗烧成以后,要送到名茶人或某一流派的家元

(茶道最高级别,世袭制)那里去,求得他们的评价。如果某人看中,就会给它取个名字,并将名字写在包装它的木盒内侧。如果这只茶碗在漫长的岁月中更换了主人,那么新主人可以“追名”。就这样,有的名茶碗的木盒上的笔迹是十分复杂而且也颇为珍贵的。

收拾存放茶碗时,每一只茶碗都先装入单层布制的包装袋,然后将它装入有夹层布的口袋里,再装进木盒中,空隙处填上棉花,木盒用一种特别的带子捆好打上结。如果装入的是名茶碗,那么更要小心翼翼地包装,并将有关这只茶碗的鉴定书、转让文件之类的东西也装入一个叫“总箱”的箱子里。

茶人是这样爱护着茶碗,茶碗的艺术价值也在这样的爱护中逐步升级。

茶勺在陆羽《茶经》中就有记载,称为“则”。则传入日本后,制则材料以竹为主,式样也变窄长,分真、行、草三级。象牙的是真级,节在茶勺最低处为行级,节在中间的为草级,由茶人根据点茶技法的级别分开使用。茶勺原则上由茶人自己削制并取上名字,还可以把自己的签名刻上。举行茶事时,有先欣赏茶勺的项目。因为其他茶道具,茶人不一定能单独完成制作,而茶勺的削制是可行的。千利休在死之前,亲自做了一柄茶勺送给古田织部,取名为“泪”。以后,古田织部就以这柄茶勺作千利休的牌位。现在每逢千利休忌日举行茶事时,人们能摸一下这柄茶勺,含有向久别的先贤致敬的意思。

水勺也是竹子做的,柄的中间必有一竹节。它和中国南方产竹区农民自制的水勺差不多,分柄穿入勺内和柄嵌在勺外两种。风炉和地炉用的水勺要分开。严格地说,茶巾、绢巾和水勺都不能算真正的茶道具。



下面让我们来看一看日本茶道中的炉。

炉在日本不同茶道中的地位是不同的。抹茶道以风炉、地炉置釜烧水点茶,重点不在炉;但煎茶道重在“煎”字上,就离不开对炉的研究。说来也是,中国古代文人雅士喜欢在山林溪涧边汲泉烹茶,如“红炉爨霜枝”、“红炉炭方炽”、“寒炉对雪烹”等诗句,我们是很熟悉的。在一些古画中,也常有一童子对炉扇火。陆羽在《茶经》中,把炉列为茶器之首。宋代高濂写的《遵生八笺》中,列茶具为16种。他把竹风炉称为“苦节君”,认为16种茶器必须有个首领,因为竹有贞心雅操,能让其他茶具信服。明代屠隆的《考槃余事》,列茶器27种,为首者也是苦节君。

日本煎茶道很重视风炉,风炉又称火炉、焜炉、茶炉、瓦炉。茶炉放在醒目的位置上,有一种威严感,它朴素的色泽和造型,又有一种亲切感。它可用黄铜或生铁铸成,也有用白泥、朱泥塑成,还有用瓷土烧成的,最早称为“隐元炉”。炉分炉头、炉身、炉脚、风门、炉舌、炉饰等部分。

炉头为平的,或有三个突起点支撑釜,这种炉式称“一文字炉”,这三个突起点的造型是有变化的。另一种“三峰炉”,炉头呈三个尖角,支撑釜的三个点设在炉膛内。

炉身有圆筒、四角、六角、太鼓、子母、竹节、花瓣、鬼面式诸种。上面讲炉头呈三个角的就是鬼面式的炉头,其他都是平的。太鼓式,就是在公园中可以见到的石鼓凳式样。子母式就是上大下小,风门开在下面一截的炉式。另一种传自中国的铁铸的是鬼面炉,在中国《长物志》里记载了这种炉。它状如一个去了头顶盖的人头,炉身上突起鬼怪猛兽的鼻眼,下面一张大口便是风门,再下面是三只鼎立的角状炉脚。

炉脚有平底、三足、四足之分。

风门是调整火头的，也是出炭灰的地方。形状有方、圆、“亚”字形以及椭圆、长方、扇、知足、木瓜、开唇、宝珠形等。知足形就是方形，在外边加上字，可以念成“唯吾知足”。有的一只炉子上有上下一大一小、式样不一的风门，而且风门的位置不一样，有的还有双重的风门。

风门下是炉舌，视装饰情况有不同的选择。

炉身的装饰包括浮雕、刻镂、绘制等多样，要和整个茶室茶道协调统一。有很多是在炉身上题字，如“引动清风度山林”、“自扫桐阴置瓦炉”、“汲泉闲品故园茶”等，有的只题两个字，如“协春”、“帚雪”。有名的茶炉下有创作者的签名和押印。

炉的外面有炉围，日本煎茶道称为“韦鸿胪”。用竹片或铁丝制成，很像个扣住炉子的鸟笼子，目的是保护风炉，也不让炉灰随便散开。

炉子放置炉台上，炉台是扁的，形状和炉身配合，也多种多样。

日本抹茶道放在风炉上的是釜，煎茶道放的是像壶一样的有把有嘴的茶道具，叫汤瓶。有趣的是，这是一个历史的误会。日本煎茶道小川后乐家元多次说：“我到中国各地考察几十次了，才弄明白日本最早是把中国人用来熬药的砂药罐当成了煎茶器，一直用到了现在，也只好将错就错了。”它刚传入日本时，称为“急须”，分横手、上手两种，大小如一个小南瓜。上手的汤瓶和中国浙东一带的黑瓦壶一个样。日本汤瓶的质地有泥、白银、锡、黄铜。

汤瓶平时放在汤瓶台上，汤瓶盖放在盖置上。前者圆形，后者方形，略高。

和汤瓶区分的叫茶瓶，这才是中国称为茶壶的茶具，并



配上一个木制或藤制的茶瓶承。

煎茶道同样要用茶碗。前面说过,煎茶的始祖是中国福建的隐元和尚,带到日本的是闽南最普遍的功夫茶饮法。现在日本煎茶道用的茶碗不像抹茶道那样严格,绝大多数类似中国的茶盏、瓷碗,并且很讲究碗上的书画和图案。碗盏下都配上锡、木、漆器的茶托,就是没有碗盖。煎茶道在举行茶事时,可以即席挥笔书画,不像抹茶道那样寂静严肃。同时,丰富多样的茶碗、茶盏也为这样的茶事增加了话题和氛围,不像抹茶道那样富于禅味。由于煎茶道文人气氛很浓,他们对茶碗有许多称呼,有些称呼直接来自中国,如茶杯、茶盅、茶盏、茶瓯、啜香、茗盏、茗杯、茗盅、茗瓯等。

式样相同只是较大的茶壶,日本称为“水注”,内盛冷水或温水用来冲洗茶碗。如把水倾入类似中国的大鉢、大罐子(都有盖和木架)里的,这种茶道具叫“水指”。抹茶道和煎茶道都要用这些茶具,只是抹茶道要求严格。长嘴的,上绘樱花和枫叶的,表示一年四季都可以通用。另一种是短嘴的,下部黝黑,上部红色,里面是银白,外面则要有烟熏自然的效果。在不同的点茶技法中使用不同形式的水注。

关于日本茶道具还有许多,有的和日常生活中的用具外观上没有什么不同,只是作为专用的茶道具显得更为精致、古朴、简洁,也有典雅、华丽的。

下面,介绍一下日本茶道用花和茶道用食。

日本举行茶事时所用的花,也是体现主人艺术修养的重要一环。但茶道用花又和插花不同,讲究的是崇尚花木的本来面目。

茶人在举行花事时,要选择和月令一致的、开在原野或自己院子里的鲜花,温室或花店中那些鲜艳、香浓的花,都被

认为是有违于自然和朴素的茶道精神,而不被选用。如果是秋天,采几枝无名的山果,几茎雪白的芦花、茅草,能让客人联想到原野中的秋风秋色。

将花放入瓶子里的动作,一般人称做“插”,而对茶人来说叫“投”。“投”花不主张过分地摆弄,要求以清洁无垢的心灵尊重花木的自然本色,以实现与花木的对话。茶花的花瓶也分真、行、草三级,前面已经提过。

日本的插花艺术源于中国。最负盛名的花道“宏道流”就是以明代袁宏道的名字命名的。他著有《瓶史》十二章,三千字,把插花的方法和道理讲得深入浅出,通俗易懂,如“朝看一瓶花,暮看一瓶花,花枝虽浅淡,幸可托贫家。一枝两枝正,三枝四枝斜,宜直不宜曲,斗清不斗奢……”以下两个故事,有助于我们理解茶道与茶花之间的精神联系和表现方式。

一天,有人向掌握政权的丰臣秀吉报告,说千利休家的院子里开满了牵牛花,非常好看。因为牵牛花清晨开放,傍晚就会谢的,秀吉就示意千利休在清晨举行一个茶会。那一天,他兴致勃勃地赶来,可是满院子的花全被剪得干干净净。秀吉非常恼怒,认为这是对自己的不敬。当他走进茶室时,却发现暗淡的壁龛里插着一朵洁白的牵牛花,含露欲滴,显出无限的生命力。这一做法让秀吉赞叹不已,也让后人无限推崇。又有一年初春,秀吉故意找来一个浅而且盛了水的大铁盘子,将一大枝梅花摆在一边,令千利休插花。当时的花瓶都是直筒形的,要在这么一个铁盘里插一大枝梅花,旁边的人都为千利休担心。然而千利休沉着地拿起梅花,一把把地将梅花揉碎,让花瓣纷纷落进盘里;然后,把梅枝斜搁在铁盘上面,创造了一种遍地梅花似锦的意象。那风雅优绰的意境,使秀吉及在座的人目瞪口呆,内心折服。



小小的一片茶叶所包含的内在世界,就像以上两个小故事所表明的,是博大弘深的。以小见大,任何一件茶具都有这样的内涵,并且不断地被人再认识。

因为抹茶很浓,对胃又有刺激,可是佛门弟子晚上坐禅,要用茶来驱除睡魔,越饿越喝茶,就越恶心头晕,解除的办法是吃点东西。没那么多东西吃,他们就想出个办法,把一块卵石烧烫,用干毛巾裹住揣在怀里,取名“茶怀石”,译成现代语就是“点心”。中国过去把点心店铺称为卖“茶食”的,大概源出同宗。

作为茶事中饮茶前先吃的点心,叫“茶石”或茶食,要求营养高,外形美,色淡雅,尺寸小,易消化。第一是视觉,第二是触觉,第三是味觉,第四是嗅觉,还要与月令、环境合拍,否则就显出主人的不文雅,欠修养。客人如果不能理解主人做茶食的含义和良苦用心,同样显出客人缺乏这方面的修养。

茶食不主张多加配料,不在店铺里买现成的,每次都先由主人设计制作,这样才能表现主人的意趣。例如在秋天,盘子里有两小块凹形的米糕,分别以赤豆、玉米、糯米粉分三层重叠起来,在凹下的地方,放上一颗剥了壳的熟栗子。客人可以问:“它叫什么名字呀?”主人高兴你注意它,就回答:“‘秋山之路’呀。”这样,主客都会联想到室外原野中的一片明朗斑斓的秋色,体会到秋收的充实感。又如春天,用糯米粉裹住小豆沙包,黑豆沙上又撒一丁点碧绿的果丝。这道点心叫“春萌”,象征白雪盖着的黑土地上,已经有了春草的萌发……他们就是这样精心地制作一件件很小又数量不多的茶食,哪怕饮茶前的一道点心,也为客人准备周详,并有着一定的审美价值。

欧美及其他地区的茶具

中国陶瓷和丝绸一样，在古代输出中占很重要的地位。陶瓷贸易路线，一条是和丝绸之路一样，由陆路运中亚至地中海以东；一条是经海道自广州绕道马来半岛，经印度洋、地中海到非洲，被称为“海上陶瓷之路”。还有是从海上至印度洋、地中海的沿海各地。在伊朗、土耳其和非洲的埃及出土了越瓷、长沙瓷及白瓷、唐三彩。宋初开宝四年（971）在广州设市舶司，之后又在杭州、明州、泉州设市舶司。在南宋赵汝适《诸蕃志》一书中，可看到有50多个国家和地区与宋进行贸易，其中30多国购买宋的陶瓷。从“舶船深阔各数十丈，商人分占贮货，人得数尺许，下以贮物，夜卧其上。货多陶器，大小相套，无少隙地”的纪实，可见一斑。到元代，据汪大渊的《岛夷志略》一书记载，贸易地区已扩大到西北非的摩洛哥。明代，郑和七次下西洋，走遍亚、非许多国家，到达非洲东岸的索马里和肯尼亚一带。此时，美洲、大洋洲和欧洲的商人也纷纷来华进口茶叶和陶瓷。欧美及非洲的人们对于茶的要求是不同的，非洲大陆对茶的要求远比欧洲要多，而南美洲的人们认为咖啡饮料远比茶叶来得刺激，那里的人甚至可以用咖啡来代替一次午餐。但各地对瓷器的需求则是共同的。

据明代史料记载，荷兰商人在80年间共运走瓷器1600万件，欧洲人把这些瓷称为“加櫓瓷”，意即船瓷。明代的海运瓷已遍及全世界了。

中外贸易交流及文化影响是互相的。可以证明的有唐青瓷龙柄凤头壶，此壶从造型到装饰全是阿拉伯风味。在陕西法门寺出土文物中有玻璃杯，杯和武则天孙女永泰公主墓室



壁画中的玻璃杯一个样,经专家考证都来自波斯(伊朗)。在非、欧、美洲的饮器上,是铜、锡、陶、瓷、玻璃并用。茶、酒、咖啡用具也没有严格的界限。如英国饮茶,以铜壶煮了加糖,然后倒进瓷杯中品饮。在英国人看来,饮茶比喝咖啡要来得高贵,因为茶来自东方。这里面含有对东方文化的向往。今天,有人说,饮果汁太原始,没有内涵,咖啡、可可太刺激,可乐又太甜,酒喝到最后要打架,唯有茶水是大家都乐于接受的。当现代科学进一步认识了茶的保健防病功能后,许多欧美国家对中国茶和茶具的爱好及收藏不断升温。现在进入加拿大上层社会中,没有不以茶和全套中国的瓷或紫砂陶茶具来招待宾客的。就茶具造型而言,欧洲各国除纹饰图案有各自的特征以外,并无多大区别,尤其现代文化交流频繁,除中国紫砂陶外,大都有其共性。

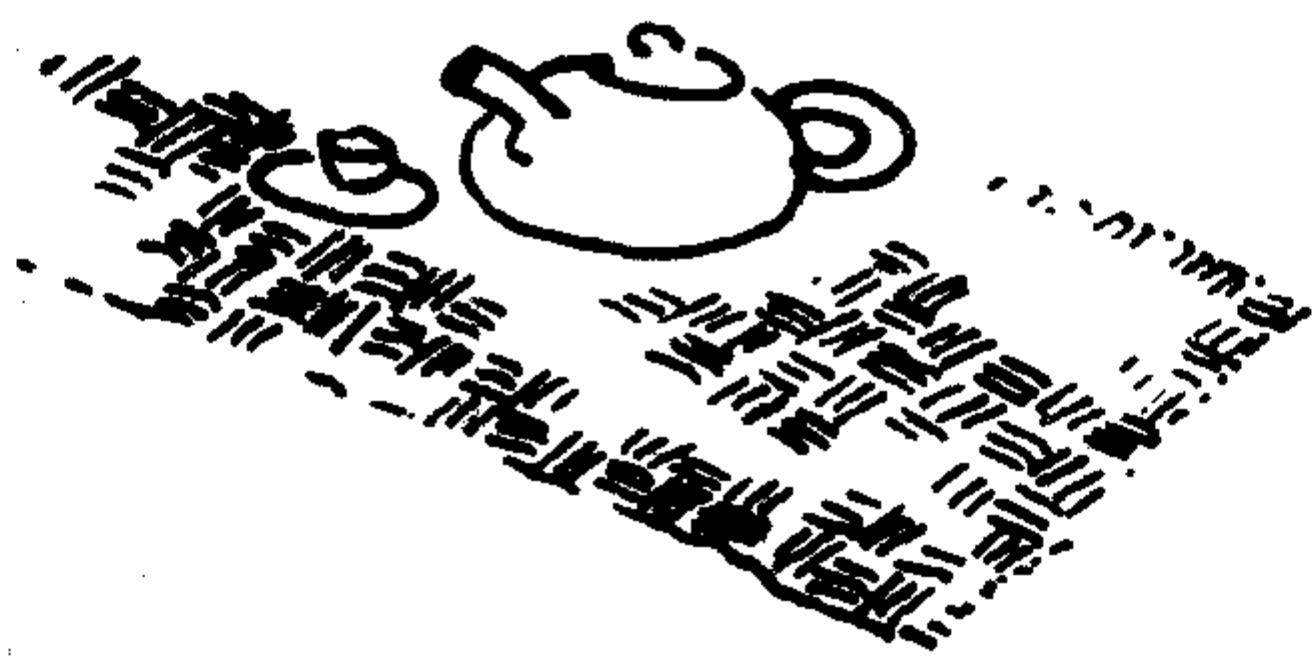
饮茶是生活的需要,也应适应生活的节奏,因此在茶具上不得不改良。例如,日本已把乌龙茶装入易拉罐,茶具就是一只合金罐。为了饮茶保健,在日常糕点上放一撮茶粉,就符合日本茶道饮浓茶的习惯,直接把茶粉吞下,这样,就不存在茶饮具问题。

在我国台湾,长期以来习惯用闽潮一带的功夫茶冲泡方式待客。现在为了适合青少年口味和节约时间,茶摊主便使用酒吧中常见的调酒器,放冰块、蜂蜜和乌龙茶水,摇晃以后发生泡沫,再倾入高脚杯中,供中、小学生上学、放学途中饮用。这种乌龙茶又凉又香又解渴,很受市民们的欢迎。一个茶摊,一天就卖1000多杯,他们把这称为“乌龙茶的革命”。在欧洲,还有人尝试把茶做成口香糖。

我国专利局在1993年第一次把一种茶具的专利给了台湾的沈甫翰先生。沈甫翰的观点是,世界上有最讲究程式和

最具有繁琐礼仪的茶道、茶礼、茶艺,而他的目的就是以最简洁的方式、最方便的茶具、最可口的味道冲泡出一杯几个人或独自品茗的茶汤来。他到日本、美国去展示、演讲,许多朋友称他的茶具和冲泡方法为“省事”(沈氏)泡法。这套14件茶具都是他自己做的。一把橘子大的红泥壶可放4克茶叶,供两人冲饮16次而香味不减。这一套茶具在一个手握小包里就可以置放,可以在自己愿意的地方随时冲泡,并且最大限度地省时、省水、省茶叶。他主张茶具为茶汤服务,不是茶汤为茶具服务。

我们知道,世界各国各民族的饮茶方法是千差万别的,如我国云南,虽20多个民族聚居在一个省里,但在使用的茶具上也有千差万别。不过,总的目的就是:喝好茶,就是福。



瓷器是中国古代的伟大发明。我国陶瓷学界普遍认为，在 3000 多年前的商代已出现了原始青瓷，成熟的青瓷烧制成功，当在东汉，其证据是在浙江的上虞、宁波、慈溪、永嘉等地发现东汉瓷窑遗址，以及在华东、华中各省的东汉墓葬中出土了青瓷器。此后，在三国、两晋、南北朝时期的 360 多年间，南方的青瓷生产突飞猛进。

瓷土（高岭土）是瓷器的胎料，含铁量一般在 3% 以下，比陶土的含铁量低。烧成温度比陶土高，约在 1200℃ 左右。胎体坚固致密，断面基本不吸水，敲击时有清脆的金属声音。

瓷器的历史沿革与茶具

在出土的商代原始青瓷器中，尚未发现碗，只有罐。经 1000 多年的发展，到春秋战国时有了碗、盘、钵、盂、壶，等等。而在中国文字史上第一次出现“瓷”字，是在晋代吕忱的《字林》一书中。同时，晋代潘岳有“倾缥瓷以酌酃”之句，杜育《荈赋》中也有“器择陶拣，出自东瓯”的句子，他俩是同时代人，指的都是浙江温

州瓷,证明当时已经用瓷器具来饮茶了。在同一时期,黑瓷也在浙江德清兴起,远销四川。除了日用杯、碗以外,器形从矮胖向高瘦发展,以在单色中饰以褐彩,开始了装饰。到公元581年,隋统一全国,结束了南北对峙几百年的战乱。隋末大运河开凿后,南方的茶叶源源北上,瓷器具的供求也日益增长。尤其是隋代创造了瓷的匣钵烧造,把原来叠火烧造中的黏附沙粒、釉色不纯等弊病除去,又利用了印花、刻花技术,从而提高了瓷器质量。虽然隋的国祚仅30多年,但经隋代瓷的技术改革,出现“南青北白”(南方越窑青瓷与北方邢窑白瓷),在中国瓷史上起着承前启后的作用。

陆羽在《茶经》中说“碗,越州上”,并将“南青北白”的代表瓷作了三方面的对比。1987年,陕西法门寺塔唐代地宫中发掘出16件越窑青瓷,可以印证在唐、五代及宋代文献中屡有“秘色越器”的记载。所谓“秘色瓷”,是五代吴越国钱氏朝廷命令越窑烧造供奉、庶民不得使用的瓷器。从法门寺出土的这批秘色瓷器看,除2件为青黄色,其余都是釉面青碧、晶莹润泽,看上去像附有薄薄一层清水,故唐代诗人陆龟蒙有“夺得千峰翠色来”,皮日休有“圆似月魂堕,轻如云魄起”的形容。据记载,这类青瓷、秘色瓷的进贡数量最高达10多万件,不但器物多样,在装饰题材上龙凤花鸟俱备,出土的五代越瓷中还有用金银装饰的。这时期,江西景德镇还只是开始烧造青白瓷。

宋以前,景德镇叫“新平”、“昌南”。北宋景德年间(1004—1007)始置镇,制瓷贡京,命陶工在器底书上“景德”二字。自此,景德镇未再改名。当时,中国上层社会的饮茶方法、口味有了些改变:一是不再在茶中加进盐、姜等佐料;二是因气候原因,江南当年处于地球寒冷期,春芽赶不上贡茶



的时间需要,转向武夷山纳贡,人们由饮江南的细芽茶改为品饮产于福建武夷山一带的岩茶。把一种加工成半发酵的膏饼茶碾成细末,先注汤调匀,再加初沸的水点注,茶汤表面泛起一层白色的泡沫。先斗色,以色白为贵,又以青白胜黄白;其次斗水痕,以茶汤先在茶盏周围沾染一圈,有水痕者为负。这就要求茶具是黑色的,建窑的兔毫盏便由此名声鹊起。兔毫盏在本书概述中已有叙述,此处不再赘言。需要了解的是同时代还有江西吉州(今吉安永和镇)永和窑产的黑釉瓷,在装饰上有风格独具的木叶、剪纸贴花等,至今的仿宋制品也为大家珍爱。

1279年,元灭南宋统一中国后,设“浮梁瓷局”,又把技能高的官匠免除其他差役并允许世袭,对景德镇和瓷业的发展起了很重要的作用。但对元代青花瓷器直到上世纪50年代才引起重视,经研究其特征是形大、胎厚、体重,画面层次多,繁而不乱,题材极为广泛。而釉里红和卵白釉瓷是元瓷的新创造。前者器形多为瓶、罐类,后者则有碗、盘、高足碗,最典型的是一种小足、平底、敞口,浅腹的折腰碗,其内壁多印“枢府”二字,这种碗是茶具。这一时期的瓷窑有钧窑、磁州窑、龙泉窑、德化窑、霍窑等。

1368年,明王朝开国。在元代的基础上,明王朝把瓷业的工奴制和烧造、管理进一步完善提高,不但把景德镇变为“天下窑器所聚”,还以多品种、多釉、多彩的姿态取得了卓越的成就。景德镇终于成了“万杵之声殷地,火光炸天,夜令人不能寝”的世界驰名瓷都。另一方面,它自唐以来取得的茶叶集散中心地位依然不变。茶和茶具像一对孪生姐妹,光艳照人。

这时期与茶有关的器具有:

压手杯——口平外撇,腹壁较直。自腹壁处内收、腹壁渐

厚、圈足。握于手中有稳妥凝重之感,故名压手杯。

高足碗——下有高足,有青釉、卵白釉、青花、釉里红等。

宫碗——口沿外撇,腹部宽深,丰圆端正。

净水碗——有饼形足、圈足、高足。佛前供茶用。

此外,有孔明碗、卧足碗、折腰碗、鸡心碗,以及各个地区产的壶,等等。

瓷器的款识、鉴别与茶具

陶瓷器具上的款识,可追溯至新石器时代,无论是陕西出土的仰韶文化类型的陶器还是浙江出土的良渚文化类型的陶器上,或是青海、甘肃出土的陶器上,都有发现。当时尚无文字,但多数都刻有符号,为我国陶瓷款识的滥觞。

商周以后,逐渐出现了各种类型的款识:一是编号或记号;二是“左司空”、“大水”、“北司”等官署名;三是“安陆市亭”、“栎市”等作坊名;四是陶工名,“伙”、“成”、“苍”等;五是地名,如“蓝田”、“宜阳”等;六是器物所有主的名字,如“北园吕氏缶”等;七是器物放置地名,如“宫厩”、“大厩”等;八是吉祥语,如“千秋万岁”、“万岁不败”、“金玉满堂”等;九是“大明成化年造”等国号;十是广告(招子)类,上面甚至有如“元和十四年四月一日造此罍价值壹千文”这般 17 个字。唐代瓷上还有阿拉伯文“真主最伟大”和一批梵文瓷器。至于印有“福”、“寿”的民间窑产品,和“内府”、“官”、“御”的御窑标记,作坊名、姓氏、订制者的堂、斋名等,则是距今年代越近,款识越多样化。宋代以后,紫砂陶茶具兴起,像供(龚)春,一开始就署了名款,用纪年和国号款的极为少见,吉祥用语只作为壶饰铭刻,这和瓷器具有明显的不同。但作为鉴别,瓷器



和陶器虽都有相同的地方,在用釉书写以后,瓷器的款识又远比陶器要复杂。

一般来说,可从书法字体、字数、位置、款式、结构、内容以及款的外线框(又分双圈、单圈、无圈、双边正方框等)加以辨识。字的排列方式有六字两行、三行款,四字两行及四字环形款等。民窑一般是无年款的。康熙朝字体楷、行、篆并用,釉色也多;乾隆时多数不加圈框,特点是堂名特多;嘉庆时出现图章式篆书款;咸丰时篆书减少,民窑篆书章盛行;同治时以青花、红彩或金彩楷书为多,民窑大多用印章式红彩篆书款;光绪以后多不加圈框了。

例如,《世界陶瓷全集·宋代》一书中收有一兔毫盏之照片,外壁下有“大宋显德年制”六字。显德为五代时后周最后一个年号。赵匡胤在显德七年正月禅周建立宋王朝,当年改年号为建隆,当然不会再用前朝年号,更不会将“大宋”与“显德”并用。古人对国号的使用丝毫不马虎。再对比书写部位、字体、风格,证明这是一件拙劣的赝品。再如,明代永乐款字浑厚圆润,结构严谨,纪年款均为“永乐年制”四字篆书。凡四字楷书或六字篆书款识者多是仿制。仿永乐的瓷具自明代嘉靖、万历就有了,一直仿至现在,但那书体再无真永乐时的圆润柔和。又如,宣德年的“德”字,心上无一横,有者皆伪。正德年即仿宣德瓷款,但只要对比器型、胎釉等,便易区分。再如“大明正德年制”的明字其“日”与“月”上面是平行的,在德字的“心”上也无一横,“年”字上面一横最短,可以比较。康熙时茶具的仿制品也很多,珐琅器上凡书六个字的均系赝品。

对仿古做假的瓷器还可以从以下几方面来鉴别:①看造型。看器物的口、腹、底足、流、柄、系,是否符合其时代特征,看整体形态,是粗矮、高瘦、饱满或修长,等等,各朝各代也都

有特征,可据其特征加以辨识。②看胎釉。从底足上的或口边露胎的缩釉处,可看出胎质特色。福建胎呈黑紫,吉州的就呈米黄或黑中泛青。同是明代,明初的釉色白腻,釉面肥润,隐现橘皮凹凸和大小不等的釉泡,明末的就薄而亮。③看工艺。成型、装烧、烧成气氛和燃料的不同,都会在器物



明代万历年间青花提梁瓷茶壶

表面上留下不同特征。同是宋代,定窑烧成器物口沿无釉;而汝窑采用支钉烧成,通体满釉,只在底部留下芝麻状支钉痕。④看纹饰。元代青花布局繁密,多达七八层;到明初,则趋于疏朗。同样是最普遍的龙形,不但有三爪、四爪、五爪之分,龙的神气也各不一样。⑤看彩料。同是青花,明初用的是“苏泥麻”青料,有黑疵斑点,是宣德青花的主要特征;明中期以后改江西产的“陂塘青”,以淡雅为特征,表现的内容也从豪放变为恬静。

以上仅仅是鉴别的一种最普通的常识。当然不能仅仅凭款型来断真伪,须结合实物从多方面加以辨别,才能得出正确的结论。

例如,在纹饰上,做假仿制者最缺乏用笔的自然流畅、挥洒自如的美感。古瓷釉色是静穆的,仿制品则有浮光(又称燥光、贼光)。仿制者虽想方设法要去掉浮光,他们采用酸浸、皮革打磨、茶水和碱同煮等方法,但总不能达到古瓷釉色那样的自然。我们还可以把彩瓷迎光斜视,彩的周围有一层淡淡



的红色光泽(俗称“蛤蜊光”)者是百年以上器物。再就是掂在手上的感觉,看其是沉厚还是轻浮(俗称“手头”),等等。

鉴别瓷器是一项综合性的工作,而且凡事在普遍性中还有特殊性,前人也没有想到后人要如此来对待他们眼中的一件普通的器物。例如,用进口釉色时,谁能保证不同时用国产的呢?因此下定论之前,还是应该很谨慎的。

当手持一把紫砂壶时,人们首先会认为它是茶具;然而当我们手持一件瓷茶壶、茶碗、茶杯、托盘、茶叶罐的时候,我们头脑里总会先考虑它是哪个时期的哪类瓷。所以,紫砂壶的专用特征远比瓷壶、瓷碗来得强,历史上对瓷茶具也没有什么专门的要求。就像唐代法门寺出土的瓷注,可以盛酒,也可以盛水冲淡茶汤。又像今天的饭店里,装醋和酱油的小壶,也可以用来沏茶一样。再说,瓷器的生产过程可以采用灌浆法成型,远比紫砂陶器的拍片法省时,加之釉色的多样,书写绘画也比紫砂的刻制省时,所以很少有资料说明古代瓷工有什么代表人物。

从晋窑青瓷水注、越窑茶碗、唐代长沙铜山窑水注,到宋代青、白瓷水注和碗,建窑的天目茶碗、兔毫盏、吉州窑的玳瑁斑、油滴……都曾经令古代爱茶者痴迷。同一的茶泡于不同的杯中会产生出不同茶味的意境,这也是古今的共识。现在,有不少茶人也自己捏壶、制碗,削竹做成各种茶具,乃至专门做一只茶桌。茶具的世界是很广阔的,“吃茶去”和“吃茶趣”永远没有句号。

紫砂陶艺和茶壶的选择使用

紫砂陶艺

泥土成坯烧成品,都称为陶器,人类最早使用的器皿就是陶器。陶器有许多种,如安徽的阜阳陶、广东的石湾陶、山东的博山陶,以及其他许许多多的地方陶。在茶具方面,最负盛名的是江苏宜兴鼎蜀镇的紫砂陶,它非常适合茶性,色泽也丰富,是世界公认质地最好的茶具原料。从宋代开始,紫砂陶随着饮茶方法的改变,登上了茶具的领衔地位,至明代大盛,清代又进一步发展。目前,紫砂茶具的艺术价值远远超过了茶具的实用价值。

明代张岱说过一段话:紫砂壶是泥砂做的,一把壶才五六分银子,价格与泥砂和壶的重量相等。可是一把壶又能够和商周时代珍贵的青铜鼎器并肩陈列,一点也不觉得有什么不应该,那是壶的艺术价值决定的。这段话,说出了物质形态和艺术内涵的价值观。因此,在说到紫砂茶具时,就不应局限在“具”这个字上。紫砂壶是从煎煮茶饼的大砂罐演化而来,色泽由土黄发展到以紫色为主,形状也从大到小。



它的美,在于壶泥、壶色、壶形、壶款、壶章、题铭、绘画、书法、雕塑、篆刻等方面。如果作为商品,它比不过黄金;可是作为恒久的艺术品,黄金为之色暗。茶与紫砂壶以它们那种纯真朴素的美感进入社会生活中,体现出高洁脱俗的审美价值。人们在繁杂的社会生活中正需有这样的美来抚慰自己的心灵,所以,人们一旦有所认识,就会被茶和其相应之物牢牢抓住,为之痴迷,终守一生。“瓦缶胜金玉,村茶胜国酒”,这是古人对之评价;“抔泥铸此君,朴拙稚巧隼,碧螺浅半盏,不酒亦醉人”,这却是今人对之生情。

宜兴在太湖西岸,和浙、皖接壤,是江苏省最南的一个城市,有山有水,山多岩洞。著名的“善卷”、“张公”、“太极”、“仙姑”、“罗芥三洞”虽分属苏、浙、皖,但都极近。尤其苏、浙间隔一岭,岭阳为浙江长兴罗芥茶、顾渚茶产地,岭阴为阳羨茶产地,在唐代和明代,名噪天下。这里的陶可溯源 5000 年前。相传春秋晚期的范蠡曾在宜兴制陶,至今奉为“陶祖”,称“陶朱公”、“造缸先师”,每年重阳节祭祀,这一传说尚无实证。鼎蜀镇在宜兴南 13 千米,因有鼎山、蜀山得名。不足三里的两山之间有一条在茶诗中常出现的罨画溪,其方圆数十里内几乎家家做坯,处处皆窑。“白甄家家哀玉响,青窑处处画溪烟”,就是当年产陶盛况的写照。鼎蜀镇因地濒太湖,产品从水路进长江上下,声名远扬。

关于紫砂陶的创始,有一个有趣的传说:古时,有一个长相特别的和尚来到蜀山村落,嘴里不停地喊“卖富贵!卖富贵!”当地百姓穷困,心想你自己穷得如此,又卖什么富贵?可是这和尚又喊:“贵不想买,买富总可以吧。”就领着众人向山里走去。果然,在山坞里发现不少各色陶土。由此,百姓取土制坯烧陶器,逐渐致富。口头文学不足信,那么北宋梅尧臣的

诗中写的“紫泥”、“砂罌”，确指紫砂无疑。又苏东坡在蜀山时，蜀山名独山，因苏东坡“爱其风景似蜀，乃改今名”。苏东坡还喜欢一种壶把在顶端的茶具，当地人民为了纪念他，就将这种壶型称为“东坡提梁”，又名“苏提”壶。这至少说明在北宋末期，就有紫砂茶具了。还有真正可靠的实证，1976年在蠡墅村羊角山发现了早期的紫砂窑址。从发掘的堆积层分析，最上层为近代缸、瓮；中层堆积层时间约元代到清初，除缸、瓮外，还有壶及贴花陶罐；下层是早期紫砂壶、罐的残片，以壶为主。复原之后，至少有高颈、矮颈、提梁壶三种，色泽紫红，内外无釉，采用明清和现代紫砂器的泥片镶接法，嘴和把、盖钮则采用打洞捏塞法。又如，六方形壶的壶颈起线，壶嘴捏塑为龙头形以及壶把带小孔的处理手法，都为后来紫砂造型风格的形成奠定了基础。这一时期的泥色单一，又受碾磨工艺的局限，淘炼不精，为我们鉴定工作提供了佐证。

宜兴陶土分布于南郊丘陵地带，品种繁多。当地一般把陶土分为白泥、甲泥、嫩泥三大类。在浙北长兴的鼎甲桥、顾渚、新槐一带也有这三种泥，系同一矿脉，只是山阳、山阴之分。

白泥为灰白色粉砂质铝土质黏土，甲泥是紫色为主的杂色粉砂质黏土，嫩泥是土黄、灰白色为主的杂色黏土。其中紫色泥中又包含紫泥、绿泥、红泥三种。绿泥生成于紫泥夹层中，故又称“夹脂”、“泥中泥”。虽说是泥，实则为块状岩石，经风化、碾碎，就可制成产品。

紫砂制品的色泽及肌理效果，充分显示了紫砂陶土的美感潜质。历代紫砂艺人高超的炼泥技巧达到出神入化的境地，根据每件不同作品的要求，炼制出不同的泥料。紫砂陶的肌理之美是任何陶瓷材料无可比拟的，朱砂泥的细腻柔滑，



像婴儿肌肤,紫砂泥的栗色很像古铜,调砂泥质粒子星星点点、若隐若现,灿若星辰。如采用纹泥手法可以产生大理石纹、雨花石纹和树木年轮的效果,也可加工成各种树木褶皱。

紫砂制品表面不但可以抛光处理,而且只要使用者日常对它拭涤养护,不久便可发出暗光,如珠如玉,这时无生命的砂壶好像有了灵性。

紫砂色泽属于暖色系统,古朴沉稳,色相变化微妙,需人们慢慢品味比较。由于矿土分布及调配方法的不同和烧成时温度的不同等,紫砂产品颜色也不同,有古人所描述的天青、黯肝、海棠红、朱砂紫、水碧、葵黄、梨皮、墨绿、黛黑等多种色泽,种种变异,全靠艺匠的别出心裁。

过去很长时间内,紫砂的烧制多使用依山坡搭建的龙窑,以松树枝为燃料。直到1973年,才开始使用以重油为燃料的隧道窑,替代了龙窑和以烟煤为燃料的倒烟窑。从明代开始,为了防止因火力不匀而使产品表面发生火疵和色泽不一等,采用匣钵(俗称掇罐)烧成。烧制紫砂壶的火温视壶的泥质而定,一般在 $1150\sim 1180^{\circ}\text{C}$ (光学高温计),绿泥耐火度比紫泥高,红泥耐火度比紫泥低。一窑火虽只需几个小时,但所谓“千度成陶”,火候要很好掌握。否则,过火则老,老而燥,声锐易裂;欠火则稚,稚则沙土气,声闷,质松易涣。由于紫砂陶的结构和成分优于瓷器,茶汁在其容器内pH值从7下降到5.5,是4~6天,而一般瓷器是1~2天。茶汁因发酵由香变馊,在 15°C 的室温中实验,紫砂陶5天以后仍有余香,而瓷壶最多2天。茶汤色泽在紫砂陶内,无论红茶、绿茶,茶色都逐步变为红褐色或棕色,而瓷壶都变为黑褐色。实验表明,紫砂陶是一种双重气孔结构的多孔性材质,气孔微细,密度高,具有较强的吸附力。在造型上,瓷壶嘴流向上,壶盖与壶身衔接宽

松,紫砂壶嘴有斜度,大多采用嵌式盖,这比瓷壶有更好的条件减少黄曲霉菌流向壶内。再就是紫砂壶内壁有双重的气孔,比瓷土壶的玻璃相、结晶相少得多,这就使得紫砂陶制成的茶具,具有多项优点:①造型古朴别致,气质特佳;②经茶水泡、手摩挲,石英分子的变化,壶会变为古玉色;③严实,留得住茶的色、香、味;④有双重气孔,夏天隔热不易馊,冬天不易冷,还可以边饮茶边焐手;⑤泥色丰富,在不施釉的情况下,创作题材宽;⑥造型采用“打身筒”与“镶身筒”方法,工具简单,一般家庭中都能随意制作;⑦可随意与书画、篆刻结合;⑧可与其他工艺结合(如威海锡包砂、泰国镶金嵌玉),不断推陈出新。因此,古今中外对紫砂陶壶的评价非常高,如“贵重如珎璜”,“价凝璆琳(美玉)”,“明制一壶抵中人一家产”。在日本,为一个价值高的茶具,轻,可换来一座城池;重,则会引起一场战争。

由于宜兴紫砂陶艺历史上多次被列为贡品,紫砂器上的装饰工艺曾一度呈现万紫千红的局面。除了在器皿上以书画装饰外,还可施琢、捏、绞、堆、喷、嵌、雕、贴、镂、釉、漆、镶、包、抛光等技法,并吸取瓷器上各种装饰工艺。很多装饰方法由于既费时,又会削弱紫砂器原有的自然质朴的美感,因而遭到淘汰,而文人书画家的积极参与和提倡的刻画装饰,倒成为紫砂装饰的主流。这种装饰由于将文学、书法、绘画、篆刻诸艺术融入进去,从而使紫砂陶艺成为内涵深远的综合艺术作品。于是,文人们深深迷恋紫砂壶,并在他们的诗文中以紫瓿、砂罍、注春等各种名字称呼它,说它“寸柄之壶,贵如金玉”、“世间茶具称为首”,等等。他们的赞美,确实不是泛泛虚词。



紫砂茶具的兴起与发展

紫砂茶具始于北宋末年,兴于明代正德年间,据说这是与供春其人有关的。

供春,宜兴人,吴颐山的书僮。吴为正德甲戌年进士,曾在宜兴金沙寺读书,后任四川参政。在金沙寺时,供春看见寺僧在从事紫砂陶壶的生产,就暗中淘细土制坯,学到了制壶技术。据说他当时看见寺内的一棵大白果树上有树瘿,形状古朴,就用手指捏为形,用茶匙挖空内壁,照着树瘿做了几把。他的这一师从造化的创作方式,被吴颐山及当时的名流雅士们所认可,不消几年,竟成为搜求的对象。“供春之壶,胜于金玉”,供春就成为历史上第一位有名可考的制壶人了。供春壶为数极少,历代壶家竞相搜求而不可得,都认为世上已不复存在,岂知,到 1928 年又出现于世,详情在以后专述。

供春活跃在 16 世纪初至 16 世纪中期。稍后时期的紫砂陶艺名家有董翰、赵梁、元畅以及时朋、李茂林等人。菱花壶式始自董翰,赵梁喜制提梁壶式,李茂林擅制小壶,时朋就是一代名家时大彬的父亲。时、董、赵、元为当时的四大家。接着,时大彬、徐友泉、李仲芳、欧正春、蒋伯萼等又一批名家出现。这一时期,壶式已有了很大的发展。尽管这一时期壶式千姿百态,但脱离不了仿铜、仿瓷及几何形。几何形的筋纹器形是这一时期的代表作。

明末清初,就是 17 世纪中前期,陈用卿、惠孟臣、陈子畦等人崛起。这时,紫砂工艺不再局限于制茶具,文房摆件、花瓶、盆类也出现了,而且开始有了铭文。紫砂陶进入了更为广大人民所乐意接受的民俗艺术中,走向商业化而流向海内外了。

清代的康熙、雍正两朝和乾隆中期,即 17 世纪中后期至 18 世纪中后期,这一阶段紫砂陶艺没有什么继续发展的势头,除陈子畦之子陈鸣远外,亦无名家出现。陈鸣远技艺精、题材广,超过其父直追时大彬,造型上向自然形体发展,开辟了更为广阔的造型天地。

18 世纪末到 19 世纪初,也就是乾隆晚期到嘉庆年间,这一时期由于文人参与设计,紫砂壶进入了一个更新的阶段,并一直延续到今天。紫砂茶具不但成了茶文化的主要载体之一,而且在其本身的艺术内涵上,也达到前所未有的发展。紫砂优秀作品是茶具,更是艺术品。评价一把壶不再仅仅是制作,上面铭刻的书画也一并受到重视,诗、书、画、印不但画在纸上,而且随着紫砂陶进入更为恒久的时空。陈曼生是这一创变的奠基者。其他名家有朱坚、瞿应绍,直到近代的吴昌硕等,他们都亲自参与设计。自陈曼生开始,有了固定的制壶者,如陈曼生请杨彭年、吴大澂请俞国良制壶,紫砂艺术在沉寂、停滞一段时间后,又进入了一个辉煌时期。

道光末年,陶艺家继承了陈鸣远的艺术风格。何心舟多以黄色泥制成瓜果造型;邵大亨创造了鱼化龙,龙头和龙舌都可以活动,他还以菱、藕、白果、红枣、栗子、核桃、莲子、香菇、瓜子、茨菇等 18 样吉祥果巧妙地组成一把壶式。此后到 20 世纪初,紫砂壶陶艺完全进入了商业化的阶段,投资者以赢利为目标,生产者以数量为宗旨,艺术标准就大为跌落。陶工为标志产品制作,仅在壶身上做一个符号,都以商号、商标为标志。只有少数的名家传人或其中文化素质较高的,如陈寿珍、俞国良,和二三十年代的冯桂林、任淦庭、蒋燕亭、王寅春、吴云根、裴石民、朱可心、顾景舟、邵全章、蒋蓉等人,继续为陶壶艺术而奋斗。



宜兴紫砂壶的造型非常多,除几何形以外,自然界的一切,以及现代生活中出现的舟、车、皮箱,等等,无不进入陶壶艺术。80年代以来,随着茶文化热的兴起,半个世纪不为重视的紫砂壶又再度引人注目,石壶、澄泥陶壶、麦饭石壶也都出现。一代制壶新人,像满天灿烂的星斗。

紫砂陶对欧洲陶瓷的影响

17世纪后,风格淳朴高雅的宜兴茶具和欧洲饮茶习俗密切相关。约在明万历三十八年(1610),中国茶叶流传到了荷兰,但那时没有被认为是最好的饮料,而被视作一种药品。清顺治二年(1645),中国茶叶从荷兰辗转流传到英国,才开始引起欧洲的注意。由于饮茶具有醒酒、治愈某些疾病和产生味觉上的愉悦等功能,英国市民们争相饮用,并且以此来显示自己的文化修养。在英国的影响下,饮茶在欧洲很快地普及起来。宜兴紫砂茶具先是作为经营中国茶叶商人们收藏的手工艺品,后来欧洲人发现其具有良好功能及其独特的东方艺术风格的造型,遂很快成为珍贵、优良的茶具。丹麦国家博物馆珍藏有一件宜兴茶壶,高15厘米,是丹麦国王在1674年(康熙十三年)使用的。德国的不来梅博物馆也珍藏着一件清代宜兴竹节嘴茶壶,高13.5厘米。瓷器的成分除了黏土外,最关键的是高岭土,而欧洲发现高岭土是在18世纪初,所以,在没有发现高岭土以前,他们先用红色黏土,模仿制作宜兴陶器。

荷兰在1635年(明崇祯八年)开始进口宜兴茶壶和茶杯。宜兴茶杯为了适应欧洲生活的需要,增加了把柄。1670年(清康熙九年),荷兰著名陶器生产城市德雷赫特进口白坯瓷器,模仿生产了中国青花彩绘,而且还模仿宜兴的红色陶器。

当时最著名的茶壶匠师是米尔迪(1634—1708),由于他仿制的宜兴茶壶特别受到人们的欢迎,因而获得“茶壶赞助人先生”的称号。瑞士舒洛别丁亲王珍藏了米尔迪制作的一套茶具,包括一件八边形的茶托和一只茶杯,饰有花卉、古代青铜器的图案,明显地模仿宜兴茶具。茶托中央和茶杯表面还饰有浮雕:下面一把宜兴茶壶,上面一顶王冠。

17 世纪上半叶,英国在仿造德国陶器的同时,又仿制宜兴陶器,在外面饰以红色。1698 年(康熙三十七年),伦敦的首饰匠埃勒尔斯在当地发现了陶土,他仿制宜兴陶而发了财。现在,伦敦维多利亚博物馆珍藏的埃勒尔斯在公元 1700 年制作的红色茶壶,高 4.25 英寸,于腹部的正中处,以金色为底,浮雕了中国的图案,加强了装饰的艺术效果。在德国,萨克逊王国的国王奥古斯特斯三世是一位酷爱中国艺术的艺术鉴赏家,他花费大量黄金进口中国的陶瓷,供给科学家试验制造。1709 年(康熙四十八年),著名陶瓷匠师柏特格首先用坚硬的红色黏土,模仿宜兴陶器获得成功,至 1711 年,已经生产了 2000 多件。当时,由于在烧造时,窑炉内的温度不够稳定,所以有时产品呈黄灰色,而且在表面还有砂眼等疵病。柏特格除了运用浮雕、打磨等宜兴陶器的传统技法外,还以含锰、钴的黑灰色釉涂饰陶器表面,以掩饰其疵病。更为独特的是,他还用金漆、彩漆修饰的方法,在陶器上描绘中国的风景和图案,既掩饰其疵病,又富有明显的东方艺术效果。当时,有一位著名的漆器彩绘匠师舒尼尔从事陶器修饰、彩绘的工作,他擅长描绘中国的景物和图案。

明清时期,宜兴紫砂陶器对世界陶瓷艺术所产生的影响,是中外文化交流史中重要的篇章,是中华民族对世界文化所作的贡献。



紫砂茶壶的选择和使用

紫砂质地的茶壶数千种,怎样才能选一把中意的壶呢?

茶壶是为品茗用的,首先功能要好,起码应倒水流畅,拿在手上稳定、舒服。如果壶口高于壶嘴太多,注水时,壶内未满,壶嘴已冒水了。反之,壶嘴没有水,壶身内的水就会从壶口溢出。选壶时,可把壶去掉盖子倒过来放在玻璃板上,看看壶口、壶嘴是否大致在同一水平面上,壶把拿在手上要觉得舒服才好。因此,选一把壶要求注意以下 10 个方面的问题:

①敲敲壶听声音,有没有碎裂声。如果声音沉闷,说明烧得不够;如果声很尖锐,又说明烧得过头。烧得“生”会大量吸水、渗水;烧得太“熟”,又很容易碎裂。②把壶放在桌上,按按四角,有没有跷动。壶盖和壶口是否紧密。以求牢固平稳,并能保住水温、茶香。如果太松就不好,如稍微紧一点,可以用金刚砂自己磨一下,宁紧勿松。测验的方法可以在装满水后用指按在气孔上,如倒不出水,称为“禁水”,是好壶。③检查壶嘴的流水在出水时有否溅射和打旋,在提高30厘米左右倒水时,突然把壶持平,看壶口下有没有滴水和有水珠挂着,如果有以上现象的,都是有缺陷的壶。④装满水以后,一手拿着壶把,手指应无不自在和吃力的感觉。⑤壶的容量不一,应该根据自己品饮的习惯及持壶力气的大小来选择。⑥打开盖子看看内壁是否干净光滑。壶身通向壶嘴的地方有单孔、多孔网状、球形网状几种。单孔太细太粗都不好,前者是流水慢,后者是茶叶要进入口腔;如是网状,看是否太密太粗,否则不易清洗。⑦泥色是否满意。⑧造型是否满意。⑨壶纹和壶的装饰铭刻的内容和技法是否喜欢。⑩摆在一定的距离内,你对

它的气质是否感到满意。如果上述这 10 个方面都让你称心，你就选上一把好壶了。

新房子刚住进去时有土味、油漆味，一把新壶也有土腥味或异味。新壶和老壶比较，新壶来得燥、亮、粗，老壶显得润、柔、细。这是因为壶在使用中，不断地经冷热水交替，壶内的石英分子在发生着变化，加之人的手不断摩挲，很快就能让人感到它和以前不同了，朋友见了也往往说：“就是你买的那把？哎呀，变得这么可爱了。”这话听上去就像对一个日长夜大的孩子说的那样。一个富有经验的制壶者，能够把壶“养”大之后的相貌估准，这是不容易的。还有的人买了壶，花了钱让别人先去用上几年，经过“养”，壶相变得温润如古玉，光泽柔和敦厚，像成熟了一样。“养壶”是一辈子的事，最好有几把心爱的壶，轮流使用地“养”着，这就像养着几个长相、性格不同的孩子，非常有趣。

买来一把壶之后，先浸没在一锅冷水中，抓上一把粗茶叶，煮沸 30 分钟，去掉杂味与蜡质，如壶盖与壶口嵌接处有点别扭，可用金刚砂磨一下，然后就可以每天使用了。晚上，倾倒茶渣，用水冲净擦干，倒扣在桌上过夜。有人认为紫砂壶越脏越好，茶垢越厚越好，好到忘记带茶叶时，倒进开水也有茶香。其实，这样做没有茶香只有霉味，这种不卫生的做法，同饮茶健身的目的相违背。但是，洗壶也用不着肥皂粉洗涤剂，否则也会有难除的气味。

为了防止壶盖不慎跌碎，可用绳将它和壶把相接，只是选材不要破坏整体美，像穿长衫打领带，别人见了，不笑壶只笑人。另外，古人并没有讲到一把壶只准泡某一种茶叶，只讲到绿茶香味薄，易散发，壶以扁小为好；红茶香味醇厚，应该用高壶和隆起的壶盖为好。如果你选的壶烧得嫩，吸水多，那



么突然改变由喝红茶为绿茶就会“串味”。一般来说,紫砂壶对更换茶叶后的香味影响不大。

一人一壶独品,怎么拿都没关系,只要觉得方便、自然就可以。几个人一块儿喝茶,尤其是家庭来客敬茶或为了喝茶而聚会,就像喝功夫茶那样,大家就要共品一壶茶了。

持壶不仅仅是为了倒茶,而且能体现主人的修养风度。

先说传统的侧提壶,如果是 200 毫升以内的小壶,以“单手提把点纽”的方式来持壶较为利落美观。应该注意的是拇指与中指捏把时,应稍向壶心倾斜,然后以无名指与小指抵住壶把的下方。这样,食指可以很方便地点住盖纽,壶的重心好掌握。如果夹把时手指向壶身外侧倾斜,提起壶来会觉得吃力,而且往下坠。

200 毫升至 400 毫升之间的中型壶,若觉单手操作较为吃力,可改以“双手提把点纽”的方式,以拇指与食指夹住壶把,中指以下手指辅助之,另外一只手的食指点住盖纽。

400 毫升以上的大壶就要以“双手穿把点纽”的方法来拿了。此法将食指或中指,或更多的指头穿过壶把,拇指按住壶把上方,另外一只手的食指按住盖纽,其他四指应该收拢。

另外有种飞天壶,壶把一端往上飞扬如彩带飘逸的样子,这时用食指以下的指头从外往内勾住壶提,或视长度决定用几根手指,然后拇指按住盖纽,这是所谓“飞天提把持壶法”。

至于茶盅的拿法,遇到有盖的,其盅口两侧为持盅处的造型,可用拇指、中指与无名指形成三角点捉住茶盅,以食指轻点盖纽,小指向内收拢,不能太用力而显得不自然。如果是开口式茶盅,有个侧把,那就以单手提把的方式持盅。

按盖纽的手,除了避免盖子掉落、稳定持壶之外,还有控制出水的效用。一把壶或盅制作得精致,盖子盖上,按住气

孔,水会流不出去的,我们就利用这个功能,要禁水时,按住气孔,要倒水时,放开气孔。有些壶或盅在盖纽的地方考虑到手指移开气孔后放置的位置,而有所谓的“复纽”出现。还有一种壶将气孔设计在手指不能按住的地方,就只能点纽,不能禁水了。

把在盖子上面的壶,叫“提梁壶”。这种壶有的提很高,有的只提在盖子的上方。持壶的方法是以拇指与食、中指夹住壶提后半部的地方(拿在正中间显得有点呆板)。提低的话,以拇指顺便点住盖纽;提高的话,以另外一只手的食指点住盖纽。如果盖纽在倒水的时候没有掉落的危险,不点住盖纽也可以。

福建、广东、云南、贵州、四川和台湾,在饮茶前是要对茶具提温的。韩国、日本茶道的净具过程也有提温的作用。提温的对象有三种:茶壶、茶叶、茶杯。

放茶叶之前,先把茶壶温热一下,称为“温壶”,这是为了控制好水温,不至于被壶吸收而降低热量。具体做法是:先把水加热,比泡茶用水的温度再高一点,然后提起水壶,以10~15厘米高的距离,水柱不要太粗,以绕倒的方式将壶冲至八分满。因为提壶提的太低,会有灌注的感觉,水流太粗,不够文雅,停在一点倒水,显得单调,向内绕倒比较生动活泼。为什么要向内绕倒呢?因为从客人的方面看来,以向内旋转的方向比较优雅,有些人干脆说成向内转是欢迎客人,向外转是赶客人。所谓向内转,就是左手持壶时以顺时针的方向旋转,右手持壶时以逆时针的方向旋转。

大约过1分钟,将茶盅的盖子打开放在“盖置”上,提起茶壶,在茶巾上沾一下,将水倒入盅内。盖上盅盖,继续利用这些水温盅。茶壶沏茶,到了茶在壶内已快泡到适当的浓度,



再将盅内的水倒掉。

提壶倒水、倒茶入盅或是持盅之前,养成在茶巾上沾一下的习惯,这样,如果壶底、盅底有水滴,可以被吸干。

泡茶之前,将茶叶热一下,一方面是提高茶叶的温度,使泡茶的水温更接近我们所需要的温度,另一方面是利用茶温升高后,欣赏茶叶的香气,察觉茶叶品质的优劣。方法有二:一是将壶温热后,把适量的茶叶放进去,盖上盖子,利用壶内的热度将茶闷1分钟,这时可欣赏茶叶的香气;二是所谓的“温润泡”,将壶温热后,把茶叶放进去,以适合这种茶叶温度的泡茶用水依向内的方向绕倒,将茶叶打湿后,盖上壶盖,随即马上将水倒掉。这时茶叶吸收了热量与水分,原本干巴巴的茶叶变成了含苞待放的状态,也是欣赏茶叶“汤前香”很好的时机。中国台湾省、香港地区和东南亚各国,在品茶时喜爱设“闻香杯”和“品饮杯”各一。茶汤先倒入闻香杯,由闻香杯再倒入品饮杯后,持闻香杯闻香,然后品饮。这样不但可以认识茶叶的本质特性,如果有什么贮放上的缺点,如发霉了,或放在衣橱里吸了木材的味道,这时也最容易察觉。

温润泡的方法对重香气的轻焙火茶类来说,比较容易将香气冲走,所以动作一定要快,水温不要太高,如果遇到了这类非常新鲜的茶叶,改用第一种的方法较为放心。焙火稍重,或是陈年的老茶,温润泡的方法颇能发挥它的功能。

还有需要提温的是茶杯。一方面将杯子烫热,免得茶汤倒进后很快地变冷;另一方面也使手与此嘴唇感受到同样的温度。否则一冷一热,感觉不好,而且不知道杯内茶汤温度容易将舌头烫伤。最好将茶倒在杯里后,稍待片刻再端给客人,使杯子与茶汤的温度调和一下。

紫砂壶的类别和线、形、釉

紫砂壶可分为纽、壶盖、壶腹、壶把(鑒)、流嘴、足、气孔七个部分。

足有圈足、钉足、方足、平足之分。

纽有珠纽、桥式、物像纽之分。

把有单把、圈把、斜把、提梁把之分,圈把又分与嘴对称式、倾斜式、三平式。

盖有嵌盖、压盖、截盖三种。

1. 紫砂壶的类别。

紫砂茶具的造型式样非常丰富。长期以来,紫砂艺人在观察和研究自然形体,并吸取中国古代青铜器、玉器等工艺美术品造型特点的基础上,设计和生产茶壶、花盆及花瓶等。紫砂茶具的造型,大致可分为五大类:

(1)自然形象的变形。取材自自然界中瓜果花木、鱼虫鸟兽等形象而加以简化,结合实用要求而变形,如竹形壶、梅花壶、松壶、柿子壶、莲子壶、葵花壶,等等,统称“花货”。

(2)几何形体的造型。以不同的几何形体作为艺术造型,这类产品有各式的方形壶、圆



形壶、直筒壶及双棱形壶,等等,统称“光货”。

(3)博古造型。取材于古代文物的造型,如仿照青铜器、汉简、玉器、秦汉瓦当等所创制的茶壶,其形象质朴雅致,古趣盎然。

(4)现代用具造型。参照汽车、手推车、石磨、木箱、皮革制品、灶等造型,并结合浮雕、镶嵌等技法,表现方法日趋丰富。

(5)微型刻壶。自明代以来,壶式发展日趋完美。微型壶虽古已有之,但由于紫砂中存在石英砂粒,进行砂微刻有许多困难。最常见的是刻380多字《心经》全文。现在,在一把盛350毫升水的掇球壶上刻7000余字的《茶经》全文已经成功,并尝试将部分古代名篇茶画搬上壶腹。

前人流传下来的紫砂壶品类都有一定的名称,现仍流行的还有数十种,如洋桶、掇球、石砣、一粒珠、龙蛋、四方、八方、梅扁、竹段、鱼化龙等。洋桶、寿星、一粒珠等属民间式样,十分简单朴实。但同样是做一个洋桶,普通工人与高手间便有极大的不同,前者所作往往只是一件粗陋的日常器皿,后者所作却能作为艺术品达到细致精密、造型严整。朱可心说:“一把壶好比一个人的脸,壶上的盖、口、把、嘴,就像五官一样,它的形状、比例、位置,丝毫苟且不得,都要处置得体才好看,显出它的神态和风采来。”

紫砂茶具进入商品市场后,品种日益繁多,似乎越繁琐奇特越好。比方莲蓬壶,壶盖似一颗莲蓬,上边的莲子不但像,而且粒粒可以转动;鱼化龙,要做成鱼幻化为龙的形态,整个壶便会成为扭结抽缩的畸形,从壶盖上伸出来的龙头也是活动的。其商品价值虽然高了,但实用价值被放在了次要的地位。80年代,大量海外商人进入大陆搜奇索古,前述第四类造型应运而生,制作中巧饰藏拙,干脆把实用性放在了一边。

2. 紫砂壶的线、形、釉。

紫砂壶在造型上“方非一式，圆非一相”，近3000多种，总体上无非是形体与线的变化运用。而线的运用，可使原来的形体变得安稳浑厚，或活泼轻巧，富有艺术韵味。

线条在工艺上的运用是非常突出的，例如衣服、鞋帽往往打上许多“沿口”或故意加上褶线，家具上加一道线。这样做，一是改变造型上的呆滞，二也是为了实用的目的。对任何一种茶具，我们都能找到其在造型上或实用上的装饰线。这里专讲一下紫砂壶上的线。

灯草线 是一种细如毛线、灯草般的圆线。最常见的是用在壶口和壶底上，也有用于壶的腹部。它的作用是交待形体的起止，增强装饰效果，增加造型应力，避免烧制时产生变形。

子母线 又称文武线，用于壶的口盖组合、盆口沿的一种双线。它首先是为了增加壶口部分的应力，减少变形，不仅使造型更为厚重，而且有一定的装饰效果。一般要求上粗下细，称为“天压地”。

云肩线 是壶颈部、盆漂口下沿等转折部分常用的线条。要求匀净清晰，能增强造型的韵律和节奏感。

凹凸线及皮带线 在壶腹部使用的凹凸线、皮带线，可使造型富有变化，显得庄重大方。其粗细、厚薄、宽窄的变化，会产生不同的艺术效果。有的壶腹是由上下两块泥片镶接而成的，如果加上一道窄而薄的皮带线，不仅会增强牢固性，遮盖接缝，而且会取得一种整体和谐的艺术效果。

凹肩线 是壶肩部分的一种线，能加强形体的稳重感和节奏感。

以上这些线都是水平方向的。还有垂直或倾斜的线，称



为“筋纹”。

云水纹、菱纹、荷花纹 这些几何形纹有规律地布满形体全身,要求气韵贯通、线条流畅,使壶体在有限的空间中显得空灵活泼。

筋囊线 是指从上到下在形体上所作的若干垂直线,如蒜头一般随壶的盖颈、肩、腹,贯通到底。凡是这种造型的壶,又称“筋囊式”。

抽角线与折角线 这是方形壶面与面之交接处的线,使两面或四面镶接时更为缜密,可大大降低次品率。这种抽角线要求制壶者对泥的收缩率有精确的计算,否则中线会不挺括。古代的汉方壶就以这种线见长,方壶比圆壶要难做,也难得。

在制壶中可以综合使用各种线条,例如制一把方体圆盖的竹节壶,就可把线的处理综合运用,使方中有圆,视觉上既有变化又很愉悦。还有一种纯以圆凹线为壶身的造型,好像古陶工以手拉堆叠法制成的,能透出一股原始的粗野味,使视觉与手感上都很舒服。

壶的体形主要有高、矮两种,这是依茶性而设计的。高壶沏红茶,香浓醇厚,矮壶泡绿茶,色、香、味皆蕴。有些为突出壶艺而自创的壶体,并没有什么实用价值。例如,做成容水250升的大壶,是以缸砂抹紫砂制成的,只能当广告,作摆件用。有的微小如衬衣纽扣,也只能作工艺品欣赏。作为茶具的壶,无论其材质是金属、瓷、陶,都必须在实用的基础上讲究形体节奏的变化,否则就会失去实用价值。

像掇球壶,是由大、中、小三个圆球的重叠成形。它在视觉上既保持了球体特点,又利用子母线和嘴把的变化处理,显得安稳而又活泼,是人们一直乐意使用的一种壶型。又如

上双线古竹壶,是由性质相同、方向相反的弧线组成,由于反转排列具有节奏感,被线条分割之后的形体面积大小不一,富有变化,以及竹节形的嘴、把、纽,象征性的堆雕装饰,整个壶体就显得雅致俏丽。竹为君子,也是人们喜用的造型。

壶体造型中常用的另一种手法是调和与对比。把线或形的曲直、长短、大小、宽窄、虚实加以对比运用,会使壶的造型变化丰富,生动活泼。例如,品茶用的水平壶,通身弧圆,然而壶嘴却是直的,这样反而更突出弧圆的特征。又如时大彬的一把大提梁壶,圆身圆把,下大上小,极为安稳,下实身、上虚空,不显笨重,再配上一个六棱形的嘴与的纽,加上盖沿的翻线处理,使整体造型具有了一种敦厚朴实又不失活泼的舒畅感。

壶体造型还有一种手法,即对称与均衡。除一般的光货外,壶身不对称的不多。然而在处理把与嘴的空间上,往往又故意去打破对称。像短嘴粗把、三弯嘴与直线把、长飞天把与短嘴等的处理,都是利用在不对称中求得均衡效果。

现在,有些壶体造型采用了木箱、皮包、绳索、灶、磨盘、独轮车等形状,但无论附加多少装饰,以上几种基本法则都没有变化,只是给人一种“混血儿”之感,这有待于人们在美学的高度上作进一步的探索。

前已述及,紫砂壶装饰集书、诗、画、印诸艺术为一体,又采用雕、琢、捏、塑、贴、绞、堆、绘、喷、镂、嵌、釉、漆、镶、包等方法进行加工,但对紫砂壶上釉彩的装饰就各有看法了。有的认为施釉加彩会失去紫砂的本来面目,有的认为紫砂壶上施釉或加彩开拓了装饰领域的新途径。紫砂壶上施釉或加彩,在朱琰《陶窑》中记载有:“明时宜兴有欧姓者造瓷器曰欧窑,有仿哥窑纹片者,有仿官、钧窑色者,采色甚多。”根据这一记述,可知宜兴釉色彩陶在明代就已兴盛,那么,于紫砂器



上釉彩,就不足为奇。再是一些景德镇瓷工转到宜兴制陶,把瓷的上釉工艺带了过来。在时大彬时,就有人记载说,见到时氏制的一只水盂,旁边嵌有绿菱角,红荔枝,黄如意底盘,墨螭虎龙,是取“伶俐不如痴”的谚语而制的,谐音为“菱荔钵如(意)螭”。看来,明代的紫砂上加釉彩是有根据的。

另外,从紫砂加彩壶的实物来看,紫砂壶上的釉饰和加彩饰与江西景德镇明时的古彩和粉彩瓷饰有着一定的关系。景德镇的古彩,是一种比较古老的传统手工彩绘装饰艺术,它的特色就在于色彩鲜明、对比强烈,表现方法是单线平涂,无浓淡阴阳之分。粉彩改变了古彩的单线平涂,有阴阳、深浅、浓淡之分,使画面有立体感。我们从18世纪中叶彩釉汉方壶上,可以了解到它的艺术效果。

从我国陶瓷的发展史中看到,在陶器上涂饰釉彩方面,早在商周就有黄绿明净、富有装饰效果的釉彩工艺技术。经六朝、隋唐至宋元,各地的名窑都已积累了自己的成功经验,因此,紫砂壶在接受这种釉色装饰技法上,可说是一种极为自然的现象。当然,也有人并不赞同在紫砂壶上用釉装饰,阮葵生《茶余客话》云:“近时宜兴砂壶,后加饶州之鑒,光彩射人,却失本来面目。”釉色遮盖了紫泥极雅的本色固然是遗憾,但在紫胎上施釉加彩,也可说冲破了原来本色,取得了装饰性艺术的新效果。例如紫砂壶上的炉钧釉,在匀净的天蓝色釉面中,显示白毫的细而致密,成为特色。在各地钧釉色彩中,宜兴紫砂胎骨的“宜炉钧”首屈一指。

因此,紫砂壶上施釉或加彩,已成紫砂壶制作上所特有的一种传统的装饰艺术。但这种釉色装饰是陶烧后的再涂再烧,如被用来掩遮残次品以作伪,那就与完整的加彩装饰风貌格格不入了。

神秘的“曼生十八式”壶

“西泠八家”之一的陈曼生，任官宜兴间，致力于推进紫砂壶艺。传说他手绘18种壶式，请紫砂陶工杨彭年、邵二泉等为之制作，然后再由自己及其幕客江听香、高爽泉、郭频迦、查梅史等人撰铭奏刀雕刻于壶上，使紫砂壶艺中融入文学、书法、篆刻等艺术要素，形成独特的文人壶风格。

传说中的“曼生壶十八式”，多年来一直引起人们的浓厚兴趣。成书于1937年的《阳羡砂壶图考》上卷《雅流篇》，对陈曼生题铭的8件传器分别作了介绍，其中较明确的壶名有“斗笠壶”、“合欢壶”、“包壶”、“井栏壶”、“方山壶”、“石铫壶”等6件。

此外，还列举了陈曼生切定茗壶并贴切壶形的22条铭文，除第16条下无壶名外，其余21条均有壶名，其中有4件与前面的8件传器中的4件壶名相同，这样在这本图考中，就为人们提供了26件不同的曼生壶壶形了。1963年春，曾在第二次世界大战前专营古董生意、时任上海文史馆馆员的龚怀希老先生有一本宣纸线装《陶冶性灵》的手稿。打开封面，左页绘壶形20个，右页录壶名及铭文。最后一页记曰：“杨生彭年作茗壶廿种，小迂为之图，频迦曼生为之著铭如右。癸酉四月廿日记。”癸酉是嘉庆十八年，即1813年，正是曼生在宜兴任官之时。姑且不论这集手稿是否确是曼生的遗物，它记录的茶壶图形及壶名、铭文的价值是珍贵的。因为把几种资料加起来，就是38个曼生壶造型了。很可能是当年陈曼生手绘了一批紫砂壶样，请杨彭年等人制作，但数字就不一定是18，可能不足也可能超过18。世人所以用“十八式”这个数字，仅仅



是习惯而已,用“十八”来象征完善、成熟或极致。

曼生壶是宜兴紫砂壶的一种类型,从一开始就是以陈曼生为首的一个文人群体在进行研究、创作,是文人与民间工匠的结合而创造的一种文人壶风格,因此款式也不会局限于“十八式”之内。

朱红泥壶的特色

紫砂壶以紫色为主要特征,但历代诗歌中也提到“朱泥”。确实,朱泥壶是别具一格的,虽然和宜兴紫砂陶同属,但在造型、泥胎组成及文化背景上各有特殊的风格,它的红润娟秀和精致细腻是非常惹人喜爱的。

朱泥泥料是人类所使用的陶泥中最原始、最多的一种,我们在希腊古陶器和中国出土最早的仰韶文化陶俑上都可见到它。它不同于其他陶土,其含铁量达14%~18%,超过淡黄色泥的含铁量,朱泥延展性和可塑性也比紫砂强,所以朱泥可以拍打到1.5~2毫米的薄度而不易断裂,这是紫砂不易做到的。

为区别紫砂紫色泥中的红泥,还有一种朱红泥。

朱红泥是夹在紫砂矿石中的蛋黄色矿石。它质地细腻,黏度大,收缩率在16%~19%之间,烧成后呈大红色,或因烧制温度原因变化为红中带点黄色,有甜嫩感,且因石英质熔成一层晶莹的外层。秀润、甜嫩、光洁、细腻,敲击时声音脆亮,这是朱红泥壶的特色。但制作乏人,数量不多。其原因是:

①原矿极少发现,历来泥价较高。②收缩率大。95%的紫矿工艺师们不愿意或难以把握朱红泥泥性,废品率太高,制作费工费成本。③因收缩率大,必须进行二次以上进窑煅烧

和“整口”。第一次温度稍低,令其成型后整口,第二次高温再烧,使造型稳定玻璃相形成,一般成品率在60%左右。④炉窑温度要求严格,相差2~3℃时,表皮就会起泡开裂而作废。⑤一般人对红泥与朱红泥壶分不清。广东潮州地区还习惯把一次煅烧成型的红泥壶称为朱泥壶。有的误以为朱红泥壶的光泽是人工打蜡上油的结果。⑥因收缩过大,一般都是小壶。最大的曾烧出17.5厘米高的,但极少。

朱红泥小壶容量都在100毫升左右,对发挥茶性和养壶都易出效果,能以少量的茶叶泡出有茶叶特色的茶汤。近年不少人开始注意起朱红泥壶来,特别是韩、日及东南亚等国茶人,为了节约茶叶用量又为了有别于紫砂壶,就钟情于朱红泥制品。因矿泥少,市价高,有的就以红泥作坯,外喷朱红泥浆来鱼目混珠;其二是容量400毫升以上的壶更少,对于持壶喝绿茶的江浙茶客难以满足;其三,能做朱红泥壶的人仅占制壶人的千分之一二;其四,现代制壶都在专业窑厂上煅烧,各种泥料产品混在一起,在温度上不能确保控制,成品率大大降低,因影响收入人们不愿制作。

需要说明的是,原矿石因地质的不同或采用调砂工艺表面呈亚光的皮肤感,它的色泽并不一致。如果大批成品色泽一律了,那反而是掺加了化工色的结果。

上个世纪在紫砂壶泥料上有发展的是绞胎泥工艺。所谓绞胎泥,是用两种以上不同色的泥通过人工的重叠绞动,拍打成片形成的一种不规则乃至产生特殊纹理和感觉的泥色。绞胎泥工艺的产生突破了古人单一泥色和现代多种拼配创造同类色不同色阶和不同泥质的方法,拓宽了制壶上除壶式以外的文化内涵。

紫砂的敦厚与朱泥的灵秀,好比关东大汉与江南女子,



具有完全不同的气质与美感。因此朱泥壶在用开水冲泡前，应先经过合盖冲烫，待壶的周身提温之后再开盖冲开水，才不致破裂。在使用时，对易碰破的盖口唇边、流口尖端等区域，都要小心保护。

浙江长兴的紫砂壶

紫砂陶制茶具，现在不但宜兴有，陕西延安、广西钦州、安徽宁国、浙江长兴等地以及台湾省也有。

浙江湖州市北面的长兴县与江苏的宜兴市丁蜀镇仅一岭之隔。两地百姓自古姻亲往来，集市互易；地下则土质一体，矿脉相连。境内已发现汉代马蹄窑和唐、宋龙窑遗址多处。我国出土的最早茶具——一个刻有“茶”字的东汉茶罐就在陆羽著《茶经》的湖州杼山附近发现。民国后，窑户生产延续至今，在丘陵缓坡上，依然可见冒着烟的龙窑在烧制瓦钵坛罐。

1958年，蒋淦春、蒋淦勤兄弟在长兴县首建紫砂厂。蒋淦勤多次到海外举办展览。他的“青蛙莲蓬壶”被中国工艺美术馆收藏。

后起之秀吴伟华，以“老实做人，老实做壶”而为人称道。他受托先后为江泽民、荣毅仁、迟浩田、霍英东、巴金等人制壶。他的“太湖明珠壶”获得了国家专利，多次应邀到北京、上海、四川、深圳等地现场操作。特别是已故国家副主席荣毅仁 and 全国人大副委员长费孝通，曾先后到长兴看他制壶。这也是茶事的美谈。吴伟华还擅长刻陶和微刻。在一把拳头大的壶体上手刻了包括《茶经》、《茶录》等全文在内的5篇古代茶文献共13472字。吴宝根则制作出在0.81毫米厚度的壶体内，

盛水大于壶身7倍重量的超薄型紫砂壶。他们二人都获得世界吉尼斯纪录。再如500多年来,以梅兰竹菊“四君子”自然形态造型的壶式中独缺兰花造型。后由寇丹设计、吴稚明制作的“国兰壶”,不仅获得海外以爱兰著称的张学良、国内原农业部长何康联合授予的金奖,还载入了《中国茶叶大辞典》。长兴有的制壶人还以当地太湖石“皱、瘦、漏、透”特征设计壶式,既可供赏石者把玩品茗,也让人联想到陆羽的论水瀹茶,达到外形与内涵的统一。企业改制后,目前有的坚持做壶,但大多已改行。

长兴属湖州管辖,湖州的茶文化研究活动为茶界学者所瞩目。1200多年前《茶经》诞生于湖州,1993年中国国际茶文化研究会也在湖州宣布成立。为发展茶文化,一些紫砂的业余爱好者及工艺美术创作者研究难度较大的紫砂微雕,他们把有关茶的或古代的诗文名篇、名画搬上壶体,已完成的有《茶经》及《陆羽烹茶图》等,他们进行的紫砂微雕、微刻,在《人民日报》、中央电视台作过介绍,可说是紫砂工艺的新发展。

紫砂壶的鉴赏与鉴定

以紫砂壶这一品种来说,其造型不外是主体与作为附件的嘴、把、口、底、足、盖、的纽等之间的配置。其比例的设置、外轮廓线段结构上的缓冲过渡、明暗面的制作手法处理、空间与实体间的虚实对比,等等,都可以由创作者以自己的修养与实践去努力发掘其中蕴含的丰富的美。

顾景舟在谈到鉴赏问题时说:“紫砂陶艺的审美,可以总结为形、神、气、态这四个要素。形即作品的外轮廓;神是一种令人感受体验到的精神美的韵味;气即气度,一种陶质、陶色



代表着的本质的美；态就是一件作品给人的第一眼印象，包括高低肥瘦、刚柔方圆、怪异突兀等各种姿态。这四个方面能协调统一贯通，才是一件完美的好作品。”

在谈这个话题以前，还是先让我们读一段和时大彬同时代的张大复的话。张大复对时大彬的紫砂壶造型和技法是十分肯定的，说：“王祖玉贻一时大彬壶，平平耳。而四维上下虚空，色色可人意。”（《梅花草堂笔谈》卷三）

张大复还说：“时大彬之物，如名窑宝刀，不可使满天下。使满天下必不佳。古今名手积意发愤，一二为而已矣。时大彬为人埴，多袖手观弈，意尝不欲使人物色之。如避租吏，惟恐匿影不深，吾是以知其必传。”（同上书卷十二）

张大复和许次纾、陈继儒、徐文长、文震亨等当时著名文儒雅士都有来往，这几位对茶具都发表过精辟的论点。张大复的上面这番话隐隐道出了鉴赏的问题。“物色”二字，主要是就形貌而言，也就是时大彬壶的质感及其特殊的技术。对此，时大彬的创作态度是严谨的，特别是他发现仿品问世的时候，他一方面“积意发愤”，在少而精上下功夫，好使他的每一件作品都能传于后世而不朽；一方面又如“袖手观弈”，了然于心，不欲使人察觉其如何攻坚和取胜，用以保护自己的权益。时大彬的这种做法，必然产生真作极少不多见，而貌合神离、“乱真”的仿品较多的情形。

顾景舟和张大复都说出了一个最基本的问题：气质。有了内在的气质，外形如何并不特别重要。这正和许多战斗英雄、劳动模范并不都是身材魁伟、相貌堂堂一样。张大复还说：“松萝之香馥馥，庙后之味闲闲，顾渚扑人鼻孔，齿颊都异，久而不忘，然其妙在造。”最后这五个字也是一语道破了紫砂壶的本质特色。松萝茶、芥茶、顾渚茶喝起来那么有味，

还是因为用紫砂壶冲泡才产生的。如果一味在壶的每一部分争长道短、论曲量直,而忽略其特质,那是有理无趣之论,而趣就是精神的东西。茶和茶具之所以怡养心灵成为世界文化的一个部分,也是由它们的审美价值决定的。

近些年来,收藏、玩赏、使用宜兴紫砂茶壶的人越来越多。紫砂壶不仅具有泡茶味道特别好的优点,更重要的还在于它有一定的艺术品位,是一种耐人寻味的可让人把玩品味的工艺品。制作紫砂壶,是以独特的传统制壶技艺为基础的,故它的施技水平档次拉得特别开。同样可以用作泡茶的壶,二三块钱可以买一把,几十元的也是一把,二三十万元的也是一把,但其等级不同,从而形成不同的消费层次。当然,文化层次、艺术素养也是重要的原因。性格开朗的人欣赏大方且有气度、简洁而明亮的造型;柔情内向的人,当然喜欢做工精巧、雕琢细致繁复而多变的作品;美籍华人喜欢浪漫的现代风格或超现实的作品;老人想长寿壶,做官的要福寿壶,想赚钱的要元宝壶、金钱壶,或希望能保佑他们消灾避难的济公活佛壶,等等。只有一些文化人才喜欢在壶中加入茶文化的内涵,其中也包括诗词铭文、书画的镌刻。正如从收藏品可以觉察出收藏者的影子一样,可谓“壶如其人”。

还有一种可谓“人知其壶”的情况,往往是壶和制壶者在一起时更易觉察出来。体形大而笨者制壶总有大而笨的感觉,精明强悍者所制的必定力度强、器形壮,体弱细纤者所作必定细小形弱,动作敏捷者所作一定干净利落,拖泥带水的必定呆滞拖沓。此说还仅在于外形之比,而它与精神相比,就更为吻合,做学问者在其壶上必定可以看到学问之所在,越上档次越明显。人的气质反映在壶,如此通灵,实在有趣。大凡搞艺术的,也都有这种情况。



目前的壶有几个层次：一是高雅的陶艺层次，神形兼备，久玩不厌，越用越有通灵之感；二是形体完整，根据各家作品仿制的艺术品，和绘画中的临摹品一样，有的艺术价值也很高，应属高档次商品；三是由各地风习需要而生产的日常生活用品；四是以坑骗为目的的粗制滥造之品，有的甚至用树脂掺泥不经烧制。

一件完美的器物，正如一部小说，情节是必要的，但没有细节就不能传神。紫砂壶上的纹样、雕刻方法、文字内容、贴花形体位置就像文学中的“细节”。这种细节对壶艺的观赏和鉴别极为重要。

当然，要进行鉴赏和辨认真伪，必须具备一定的理性认识、文化素养、审美观感。平时在鉴赏中不断进行对比，积累经验，从而去认识觉察到某一名家之作，在某一方面独具一格的“唯一”之处，这就是说必须掌握神、形、气、态的综合面貌。

名家的作品历来为好古者及壶迷们追逐的目标，因此，历代都有仿制的赝品，这并不奇怪。鉴定真伪要依靠丰富的专业知识和经验，从各方面进行分析判断：

(1)泥料胎土。从色相、颗粒度及光泽肌理上看，不同年代有不同的工艺特点，其胎土也采自不同的矿脉。例如，古代的泥色黄，就是不懂得掺氧化铁粉所致。清后期的“天青泥”也与历代泥料不同，当时的泥砂粒粗，可用竹刀、木质印章刻镌。

(2)造型风格。各个时代对美的感受和形式要求都有特定的标准。造型风格，整体的比例，嘴、把、纽间的配制都存在着微妙的差异。

(3)工艺手法。正如每个人的签名笔迹不会一样，紫砂陶

人的工艺手法即使是出于同一师传也会有不同的风格。线条的粗细曲直、轮廓的方圆锐钝等,都因人而异。

(4)气质神韵。这是最重要的鉴别标准。大凡名家之作,由于独具高超的艺术素养和熟练的制作技巧,以及对泥料性能的深入了解和窑温气氛的把握,其佳作自有一股不可模仿的神韵和灵气。气质神韵,即是前面所提的泥料胎土、造型风格及工艺手法的集中体现。

(5)书画的神韵、刀法的熟练程度。此点是作伪者难以仿制的。

(6)印章款识。作假者最方便的就是刻制假的印章或镌刻假的款识,特别是利用现代科技手段更是可以乱真。因此,只凭印章决定真伪最容易“失眠”。

(7)时代特征。古代的壶,在泥料研磨及配制上都处初期阶段,采矿又接近地表,因此其壶泥都有粗糙及色泽偏淡的特征,像时大彬的壶泥就有“银砂闪点”的特色。笔者也曾见过一把汉方式标有“时大彬制”款的方印壶,发现如下破绽:一是时大彬从未用印记作铭;二是壶壁上的泥绘法装饰要到康熙年间才出现,不可能超前于时代;三是内孔不是单一的,而由纵向排列21个小孔组成,不符合明代的茶壶制式;四是整个壶体以棕色鞋油擦拭,再以烟熏火烤作旧,内壁以茶叶粉涂抹,然而壶内外及盖沿口并无丝毫磕碰痕迹,当是作伪无疑。又比如“古壶”上有现代简化字,行草书体的字不符草书规范,任意胡来,都属颠倒干支之举。再如一件书有“顾景舟制”的赝品伪作,采用模具整形技术,大批生产,在壶把上及壶嘴上都留下一条模具拼合线。但顾景舟制壶从不用模具拼合法,故真伪立辨。



文人钟情紫砂壶

1. 铭刻书画美。

紫砂茶具上书画篆刻与紫砂艺术的结合,是其他器皿不可相比的。“字随壶传,壶随字贵”,的确如此。

有史以来,包括李白那样的文人墨客,无一例外地都迷恋于茶。大凡爱酒的都爱茶,爱茶的并不都爱酒。我们还未听说过唐以后文士中人谁不品茶的。茶具,是文人与茶之雅趣的媒体。能在上面题诗作画刻铭,更是极风雅和有意义的事。北宋以后,文化中心转到了江南,宜兴在“苏杭天堂”附近,许多文人有参与茶壶设计的机会。还有重要的一条原因是,紫砂不轻浮,不媚俗,不光鲜炫目,其气质与文人追求的“天然去雕饰”十分相近,因而有这样的形容:“温润为君子,豪迈如丈夫,风流如词客,丽娴如佳人,葆光如隐士,潇洒如少年,短小如侏儒,朴讷如仁人,飘逸如仙子,廉洁如高士,脱尘如衲子。”由于文人们对紫砂壶多以满足自己的欣赏或寄情馈赠为主,虽然茶具数量不多,但都精致,在他们的参与下,紫砂壶的社会影响日益扩大,身价更高了。

文人们或是自己设计壶式,如陈曼生、梁小玉、吴大澂、陈洪绶等;或是定制,如伍元华、黄彭年等;或是专在壶上书画,如瞿应绍和陈曼生的幕客江听香、高爽泉、查梅史、郭麟(频伽)等。其中最著名的是“壶公”瞿应绍(子冶),他请邓奎制壶,自己作梅兰并书,时人称为“三绝壶”。

文人们通过紫砂壶把文学书画带进了千家万户。在嘉庆、道光前还只铭于壶底,之后就在壶腹、壶盖主要位置上作书画。由此,促进了便于书画的几何形壶式的发展,也促进了

制壶艺人文学艺术修养的提高,如陈鸣远、黄玉麟等人就是因为吴大澂家中看到不少金石书画、铜玉鼎盘而在艺术上得到很大提高的。紫砂陶实际上是热衷文化的艺人与热爱工艺的文人共同创造的。

文化人以书画为手段,在壶身上寄情、记事、寓意、自警极为自由,但文字要求典雅隽永、耐人寻味,达到切茗、切壶、切情。现在有的将壶作纪念品,壶身上大书一条会标,“纪念”的目的算是达到了,可意味全消。如果仅是在壶底钐一会标,印记文字,这就不致破坏整体美,亦符合传统。

早在元代,就有人在壶上铭刻,如元代隐士孙道明的紫砂壶遗物上就刻有“‘且吃茶’清隐”。孙道明,号清隐,室名“且吃茶处”。到明嘉靖、万历年间,普陀僧人如曜开始了署款撰铭,也有许多壶铭出处不明,有的不署款,加之文人辗转传抄,代代相袭,壶的作者是谁就难以辨别了。可以确认的如有:

①壶底草书铭“明一天凉似水”,为明崇祯翰林院典籍陈煌图撰,款署“兰孙”,为陈煌图初名。

②白泥粗砂壶一具,壶身刻诗云:“嘴尖肚大耳偏高,才免饥寒便自豪,量小不堪容大物,两三寸水起波涛。”款署“板桥道人”,并有“郑”字阴文印,为清代郑燮撰写。

③诗人汪森曾撰“茶山之英,合土之精,饮其德者,心恬神宁”。

④砂胎包锡壶一具,壶身铭“一榻茶烟结翠,半窗花雨流香”,款署“石梅”,为清道光鉴赏家朱坚撰写。

⑤八壶精舍藏王东石猪肝色大壶一具,壶身刻草书铭文“石可袖,亦可漱,生满瓢,燕者寿”,款署“胡公寿”,为清光绪书法家胡远撰,“公寿”为其字。



文人署款的壶铭,还有“叶硬经霜绿,花肥映日红”,“一杯清茗,可沁诗脾”,“古山泉,蒙顶叶,漱齿鲜,涤尘熟”,“汲甘泉,瀹芳茗,孔颜之乐在瓢饮”,“器坠于地,可以掇也,言出于口,不可及也,慎之哉”,“客至何妨煮茗候,诗情只为饮茶多”,“诵《秋水》篇,试中冷泉,清山白云我周旋”,等等。

有些砂壶铭是紫砂艺人抄录唐诗宋词于壶上,如:“曾向瑶台月下逢”,“风流三接令公香”,“三山半落青天外”,“枝上月三更”,“瓦瓶亲汲三泉水,纱帽笼头手自煎”,“黄金碾畔绿尘飞,碧玉瓯中素涛起”,“从来佳茗似佳人”,等等。

此外,还有“月满则亏,署之座右,以为我规”(却月壶),“内清明,外直方,吾与尔偕臧”(方壶),“鹰爪新茶蟹眼汤”,“烹雪”,“化形凝为器,神韵通太虚”(滴水壶),“石上清泉,炉中活火,取之不尽,用之不竭”,“不圆而圆,不方而方。智欲其圆,行则其方,刚柔相济,允克用臧”(顾景舟制“此乐壶”自撰),等等。再如:

“青山个个伸头看,看我庵中吃苦茶。”(切茶)

“方山子、玉川子,君子之交淡如此。”(切水)

“提壶相呼,松风竹炉。”(切壶)

“笠荫喝,茶去渴,是二是一,我佛无说。”(此系僧帽壶,切佛、切茶,又切壶)

由上可见,壶身上的文字内容是多么广泛。现在的微刻紫砂壶则把《茶经》、《爱莲说》等全文都刻在一把微小的壶上。当代许多书画家也继承传统,继续在紫砂壶上进行书画创作,鉴赏范围更加广泛。

2. 赏壶意境美。

明代,宜兴茶具“黜银、锡及闽、豫瓷”,出现了“四家”(董翰、赵梁、袁锡、时朋)和“三大”(时大彬、李仲芳、徐友泉)等

制壶高手,紫砂壶制作越来越精致工巧。一时间,文人墨客唱和咏颂,富公巨卿争相购买,甚至出现了收藏家和鉴赏家,使重不过数两的陶壶“器方脱手,价五六金”(相当于二三千个铜钱)。难怪有人发出“人间珠玉安足取,岂如阳羨溪颂一丸土”的感叹(清汪文柏《陶器行赠陈鸣远》)。其他质地的茶壶,当时只有黄元吉、归懋德的锡壶在价值上能与之并重。

宜兴陶壶为何如此深为文人所爱和赞赏呢?

周高起写了本《阳羨茗壶系》,第一次系统介绍了宜兴陶壶的创始、发展及特色。他说:“陶曷取诸?取诸其制以本山土砂,能发真茶之色香味。”许次纾在他的《茶疏》中也说:“正取砂无土气耳。”陶砂无土腥气,最不影响茶汤清爽沁人的“真味”,“盖不夺香,又无熟汤气”(明文震亨《长物志》),具有“宜茶”的实用价值。再是:

玲珑小巧可人 清代的李渔认为:“壶供真茶,正在新泉活火,旋瀹(煮)旋啜,以尽色声香味之蕴,故壶宜小不宜大,宜浅不宜深……”明代以后,人们是把散茶放在壶中冲泡饮用,茶中含有对人体有益的营养成分,也有有害物质,前者比后者溶解得快,壶小,有益的成分易被吸收,有害物质却来不及溶解,这在今天看来有很强的科学性。古人当然不知这个道理,只认为茶的“真味”很容易挥发,“不先不后,只有一时”,“越数刻则败矣”,壶小则“香不涣散,味不耽搁”(明冯可宾《芥茶笺》)。听说时大彬开始喜制大壶,后来游娄东,听了上述品茶的雅谈后深受触动,改作小壶,于是更加符合文人雅士的欣赏标准。

壶嘴短粗通直 周高起认为:茶叶和茶汤是混在一起的。星星之叶入水即成大片,斟饮时纤毫入嘴。所以壶嘴一定要粗且直,以保证出水流畅。



壶盖与壶身周圆合缝,吻合紧密 只有这样才能不漏茶味。据说时大彬的壶,其盖随手合上,稍稍旋动,举起能吸住全壶(清张燕昌《阳羨陶说》)。还有一种叫“六合一家”的壶更为传奇,将壶分开,是底、盖、前、后、左、右六片,合在一起注茶却毫不滴漏。后来的制壶高手中只有清代陈曼生能达到这么高的水平,但必须先旋转壶盖,使之紧闭,方能“盖举全壶”,比起时大彬所制又差得多了。

然而,具备了以上条件的陶壶,只能是宜于品饮的茶具,是饮茶这一雅事的附属品。宜兴陶壶深深吸引着文人,主要是它独特的艺术欣赏价值,这也正是宜兴陶壶后来能从众多茶具中脱颖而出,成为独立高雅艺术品的根本所在。

式样古朴风雅 早期陶壶像供春、时大彬所制,“壶式古朴风雅,茗具中得幽远之趣”(清陈贞慧《秋园杂佩》)。后来,董翰开始造菱花式,到了李仲芳,制作更趋于工巧。花样翻新、毕智穷工的要数徐友泉,既有仿古的云罍、蝉觥、汉瓶,又有取诸日常生活题材的扇面、美人肩、西施乳,不下几十种。虽不失为新颖之作,然因丧失古朴纯真而不为文人高士所喜,文震亨视之为“俗式”,“俱不可用”。明末清初的陈维崧晚年诗写得像沈郁。他有首诗说:“彬也沈郁并老健,沙粗质古肌理匀。……后来佳者或间出,巉削怪巧徒纷纶。藕茶褐色好规制,软媚诘入山斋珍。”鲜明地表述了尚古朴、黜乖巧的审美观。后来的程梦星还专门作了一首《味谏壶》诗来歌颂古拙。诗序:“天门唐南轩馆丈斋中多砂壶,有形如橄榄者,或憎其拙,予独谓拙乃近古,逐枉赠焉,名曰味谏。”诗曰:“宜兴夸名手,巧制妙圆整。兹壶独痛肿,赘若木之癭。一盞回甘余,清味托山茗。”

色泽瑰丽斑斓 由于陶土色泽、质地不同,所以紫砂壶

会呈现出五彩缤纷的色彩。有的掺以含有细碎云母片的卤砂土,或“银沙闪点,壳绉周身”,或“白沙星星,按若珠排”。清代著名高士张延济形容有“雪点披来砂几星”,徐熊飞也称赞“乱点冈砂灿星斗”。如果碰上窑变,更是“云霞绮闪,直为神之所为,亿千而一见耳”。吴梅鼎在《阳羨茗壶赋》中说得更加详细:“若夫泥色之变,乍阴乍阳,忽葡萄而绀紫,倏橘柚而苍黄。摇嫩绿于新桐,晓滴琅玕之翠;积流黄于葵露,暗飘金粟之香。或黄白堆沙,结哀梨兮可啖;或青坚在骨,涂髹汁兮生光。彼瑰琦之窑变,匪一色之可名,如铁如石,胡玉胡金,备五文于一器,具百美于三停……”读者可以看到,他生动形象地描绘了一幅色彩瑰丽的图画。

肌理细腻鉴人 《阳羨茗壶系》说供春壶“脱手则光能照面,出冶则资比凝铜”。由于陶土几经淘洗,粗粒尽去,制出的陶壶砂质温润,肌理细腻,徐熊飞把它比作美人:“吾闻其美如美人,气韵幽洁肌理匀。”(《观叔未时大彬壶》)文人们赏壶喜欢摩挲把玩,“一壶满贮碧山芥,摩挲便觉胜饮醇”(陈维崧)。有时甚至像童心未泯的孩子,“指拭经时不释手”(清高士奇),“得此摩挲日千遍”(明俞彦)。明代闻龙《茶笈》中说他的老友周文甫家中有供春壶,“摩挲宝爱,不啻掌珠。用之既久,外类紫玉,内如碧云”,成了奇物。周文甫死后,这把宝壶也随之入葬。当然,也有因擦拭不当或不舍擦拭而变得“若腻滓烂斑,油光烁烁”的,周高起称之为“和尚光(也就是茶锈)最为贱相”,“即以注真茶是藐姑射山之神人安置烟瘴地面矣,岂不舛哉!”

款识增添风韵 在陶壶上铭刻款识,是紫砂陶壶又一独特之处。款识的价值不仅仅在于鉴别壶的作者、年代,更重要的是具有很强的艺术欣赏性。首先,好的款识有书法上的可



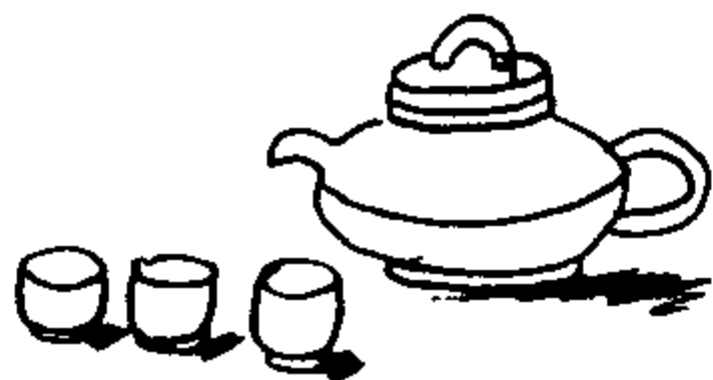
赏性。像大彬所制刻楷书,笔法闲雅,在黄庭坚帖间;孟臣所制行书,浑朴苍劲,笔法绝类褚遂良;陈鸣远的款识是行书“鸣远”二字,时人赞其有“晋唐风格”。难怪周高起要说:“规仿名壶曰临,比于书画家入门时。”其次,短小简洁的诗铭最能给人以智慧的启迪。像“谁其贮之古彝鼎,资之汲古得修绠”,能使人得到一种心怡神宁的精神享受。清代的杨彭年、陈曼生又在壶上镌刻花鸟山水,更为清雅淡朴的陶壶添了一份诗情画意。试想,沉郁古拙的形状,瑰丽动人的色泽,再配以绝妙的书体诗画,怎不引起品茗人的无限雅兴?即使不用来饮茶,每日供之几案,也称得上是精湛的艺术品,从中获得许多美的享受。就像周高起说的那样:几案有一把好茶壶,让人产生闲远之思了。

清代有名的版本收藏家吴騫曾在《阳羨茗壶系》的基础上,编写了一部上、下两卷的《阳羨名陶录》,收录了许多有关的诗词掌故,从中可以了解到明清文人雅士赏壶的另一个侧面。

宜兴紫砂壶兴盛的时期,正是中国封建社会走向衰亡的最后一个朝代,清王朝的高压统治,更加重了士大夫国破家亡的没落意识。他们研读古书,沉溺于古玩,以排解心中的压抑。因此,品茗赏壶不只是高雅的娱乐,更寄托了文人悠悠难诉的情怀。“修修琴鹤志清虚,金注何能瓦注如。玉鉴亭前人吏散,一瓯春露一床书”(吴騫),“寒榕垂荫日初晴,自泻供春蟹眼生,疑是闭门风雨候,竹梢露重瓦沟鸣”(周澍),此乃空寂幽玄的禅境;“阳羨茶壶紫云色……感君持赠白头客。知我平生清苦癖,清爱梅花苦爱茶”(汪士慎),是对高洁品格的追求;“他年扬帆得恩请,我将携之归故畦”(高士奇)、“求壶不求官,干水不干禄”,这是归隐田园的心声。至于借壶以讥世

俗,呼不平,更令人击掌称快。清代著名的“扬州八怪”之一郑板桥的“嘴尖肚大耳偏高,才免饥寒便自豪。量小不堪容大物,两三寸水起波涛”,以辛辣的笔法巧妙地讽刺了那些心胸狭窄、又自命不凡的寒酸之辈。有一个叫任安上的穷秀才写了首乐府诗,又把怀才不遇、不为日渐奢糜的社会所容的悲愤之情倾诉得淋漓尽致:“洞山茶,少山壶,玉骨冰肤,虽欲不传,其可能乎?壶一把,千金价,我笔我墨空有神,谁来投我以一缗!”清诗人袁枚看后批道:“可慨亦复可恨,然自古如斯,何见之晚也!”

由上可见,紫砂陶宜茶的实用价值及其艺术价值既是文人士大夫欣赏宜兴陶壶的原因,又是一把好壶所应达到的标准。制壶名家又常常是文人墨客的座上宾,深受其言论影响。从这一意义上说,文人赏壶与宜兴陶壶之间的关系是相辅相成的,文人雅士的审美导向促使陶壶的制作者不断创新,以符合新的审美标准。明、清直至近代,文人赏壶这一具有艺术鉴赏性及实践性的活动一直没有间断,紫砂壶在这样的一种高雅脱俗的氛围中不断完善。



储南强所藏供春壶

这是迄今为止唯一流传下来的供春壶，堪称稀世珍宝。此壶在上世纪20年代为宜兴储南强先生得而藏之，50年代由储先生捐献给国家，现藏中国历史博物馆。

明嘉靖提梁壶

这件提梁壶是南京市博物馆1965年在南京中华门外马家山明墓中发现的，墓主人吴经，是明代司礼太监。从同时出土的砖刻墓志得知，吴氏下葬于嘉靖十二年（1533），说明此壶制于前，正是供春时代的作品。它也是目前唯一有绝对纪年可考的早期紫砂壶，壶的制作者尚未考知。

提梁壶通高17.7厘米，口径7厘米。赤腹浑圆，周正，靠近底部略收敛。提梁在壶顶上弯成带两个倭堕的拱形，后部有一个小系。壶盖是扁平的，有葫芦形的盖纽。盖内不是常见的子母口，而是凸起一个“十”。壶嘴根部的壶面上

贴塑有四瓣柿蒂纹，里面是单孔。壶的泥色红褐，质地比较粗糙。壶腹一面，斑斑驳驳地沾着些浅土色的东西。据明天启年间周高起的《阳羨茗壶系》记载，紫砂壶烧制初期，不像后来那样单装匣钵烧，而是同其他坛坛罐罐一起烧制，所以紫砂壶上“不免沾缸坛釉泪”。这样的烧制方法在紫砂器的发展史上时间很短，最晚在明万历年以前就得到了改善。此壶是紫砂工艺尚未十分成熟时期的作品，其色泽、文饰等皆不如后来的讲究、精妙。但这一年代确切的壶，对研究早期壶的制作、烧造，具有重要意义。

时大彬紫砂提梁壶

南京博物院藏有时大彬制紫砂提梁壶一件。壶通高20.5厘米，横宽19.1厘米，壶体身高10.5厘米，腹宽15.9厘米，口径9.5厘米。壶身圆形圆底，彭腹削扇，矮颈平盖，壶流折而曲，侧呈六棱，壶的底面大，面分四瓣，把作提梁式，剖成菱方。壶的造型浑厚，形体稳重，制作雅淳，古朴隽丽。壶所用泥质是栗色粗砂土，掺入黄色刚砂土，习称“梨皮泥”，俗呼“桂花砂”。壶表面泛出闪闪夺目的金黄色斑，犹如静夜长空繁星点点，又仿佛木樨朵朵香飘云外。

此壶的壶身采用打筒技法，片子匀平坚巧，提梁与壶流受羊角山手法的影响，都经过竹刀切削，呈多角形，边线劲直有力。梁、流与壶身虽是镶接而成，但不露痕迹，浑然一体。壶身短颈上的压盖，做得工整规矩，准确紧凑，几乎是短颈的延伸，很难分开。

此壶造型的基本构思是一个“圆”字。从正面看，圆圆的壶身和圆圆的提梁重叠在一起，轮廓线相互交错又受到阻



断,因而图形的主体感分外强烈;再俯视看,壶底是一个大圆形平面,壶盖是另一个小圆平面,壶纽正在这两个同心圆的圆心位置。而壶的提梁这个圆特别高大,拱起如虹桥,似乎为人们留出一个一望无际的空间,与壶身的圆虚实相映,使整体舒展大方。这些都体现了创作者训练有素的眼力和手法。

这把壶的壶盖口沿上有阴文“大彬”款署,在左侧又有“天香阁”篆体阴文小印一枚。考用天香阁室名者有多人,如清乌程唐之风、青浦张泽城,明华亭吴中秀等,从时大彬所处年代推测,此壶可能系吴中秀之物。有人以时大彬制壶“从未见署款而兼盖章者”作鉴别,对这壶是否时大彬制作存有疑窦。

时大彬六方紫砂壶

这把六方紫砂壶于1968年在江苏扬州江都乡一座墓葬中出土,墓主人姓曹,安厝的时间是明万历四十四年(1616)四月。壶呈赭红色,通高8厘米,口径5.7厘米,底径8.5厘米。壶底竖刻“大彬”二字,用笔熟练,名下无印章,亦无纪年或其他文字题记,这和李景康说的大彬作壶“从未见署款而兼盖章者”是相符的。

这件六方壶的造型,是一种历史较久的样式,1974年在江苏宜兴羊角山紫砂窑址中也有发现。但在时大彬手里,对它作了极有影响于后世的改进。首先,他把六片壶片笔直地镶在壶底外周,比羊角山那把稍稍内敛的底部要平稳得多;其次,他已注意到壶的身、流、把的取平,虽然并未达到“三平”的标准,但平稳感有了增强;第三,他为六方壶设计了一个圆形盖和圆锥形纽,这是不同于宋人传统的,与收藏在故

宫博物院的一件“大彬”款紫砂胎包漆方壶相同。向来的壶口盖要与壶身协调统一，这方壶圆盖，许或是时大彬“天圆地方”的宇宙观在陶器造型上的体现。此壶系时大彬晚年作品，现藏扬州市博物馆。

时大彬三足圆壶

这件圆壶1984年出土于江苏省无锡县甘露乡。伴出土的墓志表明，墓主是明代有名的华老太师华察的孙子华涵菽。华卒于明万历四十七年（1619），葬于崇祯二年（1629）。

此壶高11.3厘米，口径8.4厘米，属时大彬改制后的小壶，壶身似一球形，素面无饰，唯壶的盖面上，围绕盖纽贴塑着四瓣柿蒂纹。壶下三小足，曲润有变，又和壶身浑然一体。壶流外撇，和壶把对称而又呼应。壶把下方的腹面上，阴刻横排的“大彬”两个楷书款，字体规而不板，刀法娴熟有力，显得规整而洒脱。壶泥褐色，细看能发现壶面布满着浅色的微小颗粒，这正是鉴赏家所称的“银砂闪点”，也是时大彬时期泥质的特征，有“砂粗质古肌理匀”之誉。

此壶现藏无锡县文管会。1994年邮电部发行《宜兴紫砂陶》邮票中，有一枚就是这把大彬壶。

时大彬僧帽壶

传说金沙寺中的老僧始创紫砂壶，做的就是僧帽壶，壶的造型仿的是自己的僧帽。供春也制作过僧帽壶。时大彬这把壶仿的也是僧帽。

此壶高9.3厘米，阔9.4厘米。壶底四方形，壶颈不长，其线



面明快,轮廓清晰,刚健挺拔,神韵清爽。壶现藏香港茶具文物馆。

李茂林菊花八瓣壶

李茂林是明代紫砂壶走向成熟期间的一位名家,以朴致敦古闻名。他在紫砂壶史上的一大贡献是“另作瓦囊,闭入陶穴”。瓦囊即匣钵。此前,壶坯烧制时不装匣,不免沾缸坛釉泪。自有瓦囊后,壶坯烧制时受到保护,不再沾染釉泪釉斑。

李茂林所制这把菊花八瓣壶,高9.6厘米,宽11.5厘米。壶以筋纹型为主,也呈菊花自然型。壶型似一坛子,只加上把和流而已,整体看古朴秀逸,风格高雅。壶现藏香港茶具文物馆。

李仲芳扁圆壶

李仲芳,人称时大彬门下第一高足,明万历至清初人。其父李茂林也是一位制壶高手,所制的壶多古拙朴致。然李仲芳另辟蹊径,走自己的路,其壶形制以文巧相竞。

这把扁圆壶高6厘米,壶盖大而平,壶盖与壶口接触处弥合紧密,真可谓“其间不容发”。壶呈铁栗色,壶体轮廓分明,线条流畅,刚柔兼济,方圆互审,挺拔中见端庄,潇洒中见稳重。吴梅鼎评李仲芳的壶“骨胜而秀出”,此壶正然。

此壶现为私人收藏。

徐友泉盂形三足壶

徐友泉和时大彬、李仲芳并称“壶家三大”。说起徐友泉的壶艺，周高起在《阳羨茗壶系》中有一段记述：“徐友泉，名士衡。故非陶人也。其父好大彬壶，延致家塾。一日强大彬作泥牛为戏，不即从，友泉夺其壶土出门去。适见树下眠牛将起，尚屈一足，注视捏塑，曲尽厥状，携以视大彬，一见惊叹曰：‘如子智能，异日必出吾上。’因学为壶。”徐友泉制壶，仿古尊彝诸器，有汉方、扁觶、小云、雷提等款，泥色有海棠红、朱砂、葵黄、梨皮诸名，种种变异，妙出心裁。然晚年仍自叹曰：“吾之精终不及时之粗。”

这把壶高12.4厘米，宽8.2厘米，仿青铜器盂的形式，给人以非常古雅的美感。壶现藏香港茶具文物馆。

邵文银圆珠壶

邵文银又名亨裕。明万历至清初人，是时大彬弟子。其兄邵文金，又名亨祥，亦是大彬弟子。周高起《阳羨茗壶系》中说：“邵文金，仿时大彬汉方，独绝。”文银所制壶文巧素雅。这把圆珠壶完全素身，无一纹饰，给人一种圆、稳、匀、正之感。壶的身、口、盖、纽、嘴、肩、把的配合十分协调和谐，匀称流畅。壶身是个大圆珠，壶纽是个小圆珠，流和把又皆是长圆，相映成趣，圆润可爱。

壶底有一块大印，上刻“邵亨裕制”四个篆书。壶高9.6厘米，宽8.9厘米，现藏香港茶具文物馆。



陈用卿弦纹金钱如意壶

这是一把大壶，壶高28.6厘米，宽22厘米。壶腹上有一道弦线，犹如一条腰带。壶纽镂空为金钱装，盖上有如意花纹。此壶从整体上看，圆、稳、匀、正，由于壶体硕大，显得气势非常；然又宏大中见细微，其金钱、如意纹、弦纹皆十分工致。

壶腹镌有“诗人临白雪，才子步青云”十字，款署“用卿”。

关于陈用卿其人，周高起《阳羨茗壶系》有这样的记述：“陈用卿，与时同工，而年技俱后。负力尚气，尝挂吏议，在縲继中，俗名陈三呆子。式尚工致，如莲子、汤婆钵盂、圆珠诸制，不规而圆，已极妍饬。款仿钟太傅帖意。”

此壶藏香港茶具文物馆。

陈仲美束竹圆壶

陈仲美是江西婺源人，起初在景德镇从事瓷器制造，因当地从瓷业者多，不足成其名，于是离开景德镇到宜兴，转业于紫砂陶艺。陈仲美在紫砂壶造型中擅长于配土，“重镌叠刻，细极鬼工”，酷似自然花果，并缀以草虫，极富天趣。

他的束竹圆壶，也是仿自然形，像一束竹柴，壶身中腰饰以一圈竹箴匝，壶的流、把和盖亦都用不同形态的竹节表现，自然之趣惹人喜爱。

束竹圆壶高7.7厘米，壶底刻“万历癸丑(1613)”、“陈仲美作”两行款铭。壶现藏香港茶具文物馆。

曼生铭紫砂竹节壶

陈鸿寿(号曼生),一生工花卉兰竹,精书法篆刻,能集书画篆刻艺术与高超的紫砂工艺于一体,而盛名于世,号为“曼生壶”。这件自上海金山县松隐乡清代王玷山墓葬中出土的竹节壶,便是曼生壶的代表作。

此壶通高8.8厘米,壶身高6.5厘米,腹径12.2厘米,流长3厘米,把宽3.7厘米。壶的泥色紫黑透红,紫而不姹,红而不嫣,透贴和谐,细腻而不耀眼。造型取材于竹,壶体雕作挺拔的竹竿两节,流与把如若杈枝,枝叶折曲依附主干,流出枝三节,虽短直而见遒劲,把出枝五节,更出二杈仿佛新篁,寓以生机,于端庄稳重中给人一种欣欣向上的感觉。壶腹阴刻“单吴生作羊豆用享”,富金石气息,款署阴文楷书“曼生”。壶盖内钤阳文篆书“万泉”二字。万泉也是清代著名陶工,但不见著录,传世有六方茗壶、悬壁半瓶等。

此竹节壶藏上海博物馆。

彭年制曼生铭梅雪壶

这把由制陶高手杨彭年制壶、“西泠八家”之一的陈鸿寿(号曼生)题写壶铭的紫砂壶,称得上是紫砂技艺和翰墨结缘的代表作。壶的盖里钤“彭年”篆书阳文小印一枚,壶身镌刻有“梅雪枝头活火煎,山中人兮仙乎仙。曼生”,壶底钤“陈曼生制”篆书方印。

此壶通高7厘米,口径6.1厘米,底径11.8厘米,坯体坚致,平滑明亮。壶状如馒头,溜肩以下,气贯其中;壶身圆滑如莼,



底大若盘,极为稳重;盖纽拱起,与壶身的弧度一致;壶把与壶嘴所占空间大小相近,分别增加了壶的整体性和平衡感。另外,壶嘴系填塞而成,但制作者把壶嘴根部上下做成圆弧状,软软地与壶身熨帖在一起,看不出有黏接的痕迹,真是“羚羊挂角,无迹可求”。由于壶把向外回转较大,制作者刻意将壶嘴做长,并稍稍上翘,以求得视觉上的和谐。

这件紫砂壶现藏南京博物院。

彭年制曼生铭套环纽壶

这件紫曼生壶通高10.5厘米,壶体洒冷金斑,壶体造型新颖,壶流直而短,盖有套环钮。壶腹阴刻行书:“为惠施,为张苍,取满腹无湖江”,署“曼生”款。把下有“彭年”,壶底钤“阿曼陀室”款。此是陈曼生、杨彭年默契配合所制,可谓珠联璧合,是鉴藏家钟爱之物。

此壶藏天津市艺术博物馆。

彭年制曼生铭半瓢壶

半瓢壶高7.2厘米,口径6.6厘米,把梢有“彭年”小印一方,壶底印为“阿曼陀室”。壶身铭:“曼公督造茗壶第四千六百十四。”从此壶铭可知,曼生设计铭刻的壶甚多,由他督造的壶尤多。

此壶现藏上海博物馆。

陈曼生云蝠方壶

云蝠方壶高7厘米,口径6.6厘米,现藏苏州文物商店。壶身呈方形,壶盖、壶纽、壶把和底足皆是方形。壶的盖面饰蝙蝠祥云;壶身一壁雕饰山水画,另一壁刻铭曰:“外方内清明,吾与尔偕亨。曼生。”古人云:“胆欲大而心欲小,智欲圆而行欲方。”即处世为人,思虑要周圆,行为要方正;内心则要像茶那样清醇蕴藉,澄澈明纯。

陈曼生设计的壶大多由杨彭年制作成型,这把云蝠方壶仅有“曼生”款,可能是他自己设计、刻铭并制作的。

杨彭年筒形壶

杨彭年以和陈曼生合作制壶而闻名,他也和其他文人合作或自行设计制作。特别是在陈曼生于道光二年(1822)去世后,他继续制造“曼生式”,只是没有曼生的铭刻了。

这把筒形壶,壶底有“杨彭年造”一方印,无曼生的壶铭,其式仍是仿曼生壶。从款铭“己卯冬月作”可知,此壶作于嘉庆二十四年(1819),是陈曼生逝世前三年。

筒形壶通高9厘米,口径8厘米,形似一木桶。泥质坚结,砂色暗红,制作精致,口与盖转捻即紧,拈纽可以拿起全壶。壶身铭系一署名“蕉雪子”,还摹刻了“扬州八怪”金冬心、罗聘的书画,如壶身上刻有一尊坐佛,伏膝而眠。原系罗聘画,所摹神形俱似。左上刻偈语曰:“放下屠刀否,心莲顷刻开。三千今世界,开眼见如来。冬心金寿门。”为摹冬心的书法。

此壶现为私人所藏。



彭年制石梅铭圆角方础壶

朱石梅，名坚，是略晚于陈曼生的一位杨彭年的合作者，擅长于金石书画，精于鉴赏。他以画家的身份参与紫砂壶的制作，曾作“砂胎色壶”，将紫砂与锡、玉工艺相结合，为紫砂工艺开辟另一蹊径。曾著《壶史》，惜已佚。

此壶高8厘米。圆角方础壶壶身虽为方础，但没有棱角，而流、把和盖又棱角分明，这样就在浑圆中有锐气，富有变化而多姿多妙。壶上刻铭：“范佳果，试槐火，不能七碗，兴来惟我。石梅制。”所谓“范佳果”，是因此壶造型酷似一只饱满的柿子，所以有人名之为“柿形壶”。壶把下有“彭年”阳文篆书小印，壶底有阳文篆书印“石梅仿制”，可知此壶为石梅与彭年合作，而样式仍是仿曼生壶的。

此壶由当代中国画大师唐云生前收藏。

彭年制石梅铭竹段壶

这是一把壶身、壶流、壶把、壶纽均仿竹段的自然形壶。壶身有朱石梅的铭文：“采春绿，响疏玉。把盞何人？天寒袖薄。石梅作。”“春绿”似茶，“疏玉”喻泉，“天寒袖薄”指佳人，意为美人为我煮泉烹茶，典出杜甫《佳人》诗：“天寒翠袖薄，日暮倚修竹。”书法流畅，落刀遒劲，颇富金石味。壶底有“石梅摹古”印一方，壶盖上有“彭年”小印。

此壶现藏上海博物馆。

彭年、钱杜合制寒玉壶

这是一件杨彭年与钱杜合作的精品。钱杜，钱塘（今杭州）人，字叔美，号松壶，又号壶公。工诗，深通画法，人物仕女花卉无不精，尤擅山水。壶通高8.5厘米，半圆式，平底，壶体呈榴皮色。

“寒玉”者，取自唐王昌龄诗《芙蓉楼送辛渐》：“寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。”喻指心地纯净高尚，超脱不俗。壶腹刻一梅树，右下阴文刻“叔美为晏如作”。另一面刻行书“寒玉壶”及“一枝两枝翠蛟影，千点万点春烟痕。忽忆西溪深雪里，橹声伊轧到柴门。壶公戏题丙子二月”。把下有“彭年”方印款。丙子当是嘉庆二十一年（1816）。杨彭年制壶，加以钱叔美诗画，犹如锦上添花，实为不可多得之佳作。

瞿子冶汉钟壶

瞿应绍，字子冶，初号月壶，改号瞿甫，又号老冶、陞春。清嘉庆至道光间人，上海籍。工诗词，尺牍，擅书画、篆刻，精于鉴赏古彝尊钟鼎图史、古今名家墨迹，才气纵横。文业之余，酷爱紫砂。尝自制壶，号“壶公”。常请好友邓奎至宜兴定制监造茗壶，遇好壶即亲撰壶铭，或绘刻梅竹双清，时称“三绝壶”，意谓诗书画无一不精也。

这把汉钟壶高11.2厘米，口径6.1厘米，极类一古钟，又用粗泥制成，显得格外古朴。壶当中有一弦纹，弦纹不取方形，亦不取扁带状，采取半圆形，与圆浑的钟形和谐一体。弦纹之



上刻楷书“汉钟”二字，弦纹之下刻“一勺八斗之子才。子冶。”

这把汉钟壶的原盖已失，现在的壶盖是当代工艺美术大师顾景舟配制。壶现为私人收藏。

彭年制老冶铭石瓢壶

瞿老冶(应绍)是继陈曼生、朱石梅之后的书画金石名家，也是继曼生、石梅之后的杨彭年的又一合作者。他所装饰的紫砂壶，密而不繁，富有生活气息，而又格调高雅，特别是镌刻，古意盎然，韵致怡人。

石瓢壶的一面壶身刻有修篁一丛，一竿竹枝越过壶盖，伸向壶身的另一面；壶的另一面有铭文曰：“翠雨萧萧，人过茶寮。老冶。”壶把下有“彭年”小印一方。壶为当代中国画大师唐云生前收藏。

邵大亨鱼化龙壶

邵大亨，宜兴上岸里人，活动于清道光至同治间，是杨彭年之后的制壶名手。其壶以巧思闻名，且制作精细，格调高雅。大亨与彭年，若春兰秋菊，各有千秋，然大亨壶传世不多，故名气稍逊彭年。

鱼化龙壶是邵大亨的代表作。壶通高9.3厘米，口径7.5厘米。壶呈圆球状，通身作海水波浪纹，线条流畅明快。海浪中伸出一龙首，张口睁目，耸耳伸须，龙口吐出一颗宝珠，十分生动。壶盖上也是一片海浪，壶纽是一从海浪中探首而出的龙头，立体活动，伸缩自如。壶把是一条弯曲的龙尾，颇有情趣。壶呈栗色，却偏于冷调子，有清纯之感、大海之态。壶盖内

钤阳文楷书瓜子形“大亨”小印。壶现为南京王一羽所藏。

邵大亨八卦束竹壶

这件八卦束竹紫砂壶是用64根细竹围成,每根都是一般粗细,工整而光洁。腰中另用一根圆竹紧紧束缚,微瘦。壶底四周有4个各由腹部伸出的8根竹子作足,上下一体,显得十分协调,并增强了壶身的稳定性。壶盖上有微微凸起的伏羲八卦方位图,盖纽也做成一个太极图式,壶把与壶嘴则饰以飞龙形象。壶的色泽呈蟹青,有冷逸之感。

八卦束竹壶不仅造型古奥,而且深得易学哲理。这用64根竹子拼成的壶身,又用32根小竹做成的4个底足,正是“易有太极,是生两仪,两仪生四象,四象生八卦”的一本万殊的两分法的象征。制作者通过艺术手法,将《易经》中一分为二,再分为万象之物,以及殊途同归的基本观念得以形象再现。

这件八卦束竹紫砂壶,是清道光至同治年间著名艺匠邵大亨的作品。壶通高8厘米,口径9.6厘米,壶盖内钤有瓜子形阳文楷书“大亨”小印。现藏南京博物院。1994年邮电部发行《宜兴紫砂陶》邮票,其中有一枚便是此壶。

项圣思紫砂桃形杯

此杯的造型继承了前代琢玉、金工和髹漆的工艺和图式,是以连着枝叶而切开的半桃作杯,杯口如桃,口沿及内外壁磨修得平整明润,显示着它自身的洁净。制杯者在设计上的巧思是,把桃子做得丰硕肥大,把与桃柄相连的枝干捏得粗老盘屈而中空,所谓“此桃三千年一生实”,艺术地得到了



表现;又将枝干做得高于杯口,成为供人把持的杯把,方便使用;特别是利用稍稍伸出杯底的枝干、叶端和小桃,鼎足而三,作为支持茶杯的三个支点,极有天趣。

桃杯口外沿刻有唐诗人许碯的《醉吟》“阆苑花前是醉乡,踏翻王母九霞觞;群山拍手嫌轻薄,谪向人间作酒狂”中的前两句。人们吟读诗句即洞察到制作者的胸中丘壑和创作理念。

桃杯的制作者项圣思,知闻者不多,文字记载也少见,在宜兴裴石民为桃杯配制的底盘题记中有述说:“圣思,相传为修道人,姓项,能制桃杯,大于常器。花叶干实无一不妙,见者不能释手。廿年前,简翁得此于燕市,归而宝之。壶底叶小损微跛,名手裴石民,时方以第二陈鸣远名于世,善为前人修旧。昨用宾虹老人之意,为供春壶重配盖。今岁复以鄙请,为此杯加一托,中虚而涵纳之,趾乃定。遂为之记略,兼扬其艺绝,以光于陶史为二美。”题记中所说:“简翁”即储南强先生。

这件紫砂桃形杯原为宜兴储南强珍藏,1952年储先生慷慨地将此杯捐献给国家,现藏南京博物院。

陈鸣远南瓜壶

陈鸣远是清代最著名的壶家,享有“清代第一大家”之誉。他继承了明人壶造型朴素高雅大方的形式,又发展了自然写实的风格,在紫砂壶艺的发展史上具有里程碑的意义。

这把南瓜壶高10.5厘米,口径3.3厘米。壶身是一只相当写实的矮圆南瓜,顶小底大,甚为敦实,壶盖正好是一只瓜蒂。壶身一侧的壶嘴上贴附着几片瓜叶,使得这实用的部件与瓜的主题过渡自然。另一侧的壶把做成一根瓜藤,围成半环状,藤上显出丝丝筋脉。从壶面上所刻铭文“仿得东陵式,盛来

雪乳香”看，制作此壶并非仅仅为仿造南瓜，其中更有深意。“东陵式”即为“东陵瓜”。汉人召平，本为秦始皇时的东陵侯，其人格甚高，安贫乐道，秦亡后，为布衣，在长安城东种瓜，瓜有五色，味甜美。陈鸣远此壶仿东陵瓜，有慕东陵侯召平其人品之意，所题壶铭更见制壶者心迹。陈鸣远的文化造诣很深，他的书法有晋唐风格。

此壶现藏南京博物院。

陈鸣远天鸡壶

天鸡壶通体呈紫棠色，紫中泛红，色彩凝重，光滑润泽。壶身直口，长颈，鼓肩，肩一侧与口之间设鸡首形流，对侧设兽首衔环，收腹，平底。颈上端饰莲瓣纹，肩部饰一周绳纹。壶顶是圆形盖，平顶中心饰阴阳鱼，周围饰五朵凸起的祥云，盖周壁饰云雷纹。

壶的腹部阴刻行楷书：“柏叶随铭至，椒花逐颂来。庾子山句，廉让书，霍村仿古，壬午重九前二日。”后有阳文篆书“陈鸣远”、“霍村”两方形印。所刻诗系北周庾信《正旦蒙赵王赉酒诗》中的两句。此壶制作之精雅，真可与三代古器并列。

此壶通高10厘米，口径3.9厘米，腹径8.5厘米，现藏天津市艺术博物馆。

陈鸣远莲形银提梁壶

“宫中艳说大彬壶，海外争求鸣远碟。”陈鸣远的壶艺并不逊色于时大彬。清桐乡籍诗画家汪文柏《陶器行赠陈鸣远》诗云：“陈生一出发巧思，远与二子（指时大彬、徐友泉）相争



雄。茶具方圆新制作，石泉槐火麝松风……吁嗟乎，人间珠玉安足取，岂如阳羨溪头一丸土。君不见轮扁当年老斫轮，又不见梓庆削镞有如神。古来技巧能几个，陈生陈生今绝伦。”清代紫砂壶已开始大量销往海外，陈鸣远的壶艺通过文人的推崇，延誉海外，声望很高。

莲形银提梁壶是陈鸣远仿自然形的又一佳作。壶身由八片莲花瓣围成，花瓣的尖端微微翘起，显得俏丽纤巧。壶盖正好是花心中的一只莲蓬，上有六颗莲子，皆能活动。盖纽是一颗硕大的莲子，亦能活动。壶流从一片莲瓣中昂然翘出，俨然是荷叶卷成的筒儿。银配的提梁似一藕节，壶盖和壶口磨合紧密。在腰部一大莲花上刻有“资尔清德，烦暑咸涤，君子友之，以永朝夕。鸣远。”并钤印两方，一曰“陈”，一曰“鸣远”。壶通高8厘米，藏苏州文物商店。

陈鸣远蚕桑壶

蚕桑壶高6.7厘米，口径4~4.8厘米。壶身扁圆折腹，腹下部素面，上部则雕蚕食桑叶状。壶盖是一片桑叶，上卧一条金蚕。壶身上的其他蚕均半藏半露在桑叶中，栩栩如生，十分生动。壶泥白色微黝，调砂，更逼真似蚕。此壶匠心独运，是陈鸣远仿自然形壶的力作。

壶底有“陈鸣远制”印一枚。壶藏香港中文大学文物馆。

吴月亭三足圆壶

吴月亭，字竹溪，杨彭年弟子。

此三足圆壶通高14厘米，足高4.5厘米。通体点冷金色，造

型取于商青铜器盃。壶腹阴刻“兰圃仁兄大人正”、“敲冰煮茗”，署“竹溪”款。壶底有阳文铁线篆书“憲斋”印款。憲斋乃是吴大澂的号。吴大澂，清同治进士，官至湖南巡抚，工篆书，兼长丹青，又是收藏家。他曾请黄玉麟、俞国良、余生等工匠为他制壶。此壶造型古朴典雅，是一件精巧而不失古意的佳作。

松亭制月亭铭竹节柿形壶

此壶壶身类似柿形，壶流、壶把皆仿竹节状。壶腹有横曲竖直类筋纹，线条柔和。壶底内收，与壶肩呼应。壶底有“宜兴松亭自造”阴文篆书方印。壶身有吴月亭（字竹溪）的两段铭文。一为篆书：“候鼎上之松声。辛巳秋。”一为隶书：“中空空而难测，腹恢恢其有余。竹溪。”两段铭文前者说的是品茗沏泡之要，后者道出了紫砂壶的妙趣。

壶通高8.1厘米，口径6.7厘米，为南京王一羽所藏。

乾隆款描金紫砂方壶

这件在壶底钤有“乾隆年制”篆文方印的描金紫砂方壶，系朝廷设官督造之品。壶高9.2厘米，坯体坚实，无杂质，表面光洁明润，又施加金粉装饰，更显皇家气派。

此壶用镶身筒手法成型，壶身方中有圆，把所有上下或左右两片衔接的直线角都打磨成没有棱角的圆面，给人一种有刚有柔、相遇相接的感悟。圆角方形盖，高高在上，增加了壶身的高度，在视觉上使人感到更为稳定。顶上缀长方形桥纽，更是和盖顶的平面和谐一致。壶底的线条略呈弧度，稍加磨圆，并在中部挖出一条长桥形的空槽，使壶身架空，以与盖



上方形桥纽的空间相呼应。

方壶的另一个特点是壶身两侧均饰有书画。一侧画的是《湖山雁归图》。另一侧用金粉书写《山居即景》诗：“径穿玲珑石，檐挂峥嵘泉。水许亦自注，昨来龙井边。”壶集雕塑、绘画、书法于一身，不失为紫砂精品，现藏故宫博物院。

描金山水八卦壶

此壶通体呈竹节形，圆足。灵芝蟠螭作盖纽，壶上部有浮雕的八卦纹饰，壶腹中部有竹节状的装饰，壶的流与把为对称形，并各衔一套环。壶腹一面绘有描金的山水、楼阁、树木，另一面是描金篆书“吸之两腋风生，玩之四周香拂。朗岑”。系清乾隆年代制作。

此壶通高10.7厘米，现藏天津市艺术博物馆。

黄玉麟方斗壶

黄玉麟，宜兴人，活动于清道光至光绪年间。13岁从同里邵湘甫学陶艺，3年有成。曾先后受聘于吴大澂及顾茶林之家，为他们制壶作为收藏，是邵大亨之后最有实力的制壶名手。晚年多和寓居上海的一些著名画家合作。

这把方斗壶，造型仿古时农家用以量米麦的量具。壶由四个梯形组成，上小下大，盖为正，纽立方，流与把亦呈方形，显得刚正挺拔，坚硬利索，清新别致。壶身一面刻的是“扬州八怪”之一黄慎的《采茶图》：一老者席地而坐，身旁一篮茶青、一根长杖。图左上刻“采茶图。廉夫仿瘦瓢子”。廉夫，即近代著名画家、鉴赏家陆恢。瘦瓢子，即黄慎。壶身的另一壁刻

有吴大澂书的黄慎《采茶诗》：“采茶深入鹿麋群，自剪荷衣渍绿云。寄我峰头三十六，消烦多谢武陵君。瘦瓢句，恣斋。”

方斗壶现藏美国堪萨斯城纳尔逊·艾坚斯博物馆。

黄玉麟制吴昌硕铭孤菱壶

这是在黄玉麟的壶品中堪称杰作的一把壶。壶高8.9厘米，口径5.8厘米，壶呈方形而四角圆转，上小底大，加足，显得稳重而坚定；柔和圆润的线条，有和谐之美，又具藏锋不露之妙；盖纽内孔圆而外呈三瓣弧形，与壶把围成的一个圆，相呼相应。整个壶犹如一位含蓄文静的少女，其娉婷韵致，风流蕴藉，令人回味。

孤菱壶因有书法篆刻艺术大师吴昌硕的壶铭而更见其高雅情趣。壶身一面刻的是：“诵《秋水》篇，试中冷泉，青山白云吾周旋。”下钤吴昌硕印。《庄子·秋水》有语：“欣欣自喜，以天下之美尽在己。”真是壶中天地宽，一壶在手，吟诵《秋水》，却似神遨于青山白云间。壶的另一面有铭云：“庚子九秋，昌硕为咏台八兄铭，宝斋持赠。耕云刻。”庚子年应是光绪二十六年（1900）。

壶盖内有“玉麟”小方印，壶底有“黄玉麟作”篆文方印。此壶现藏宜兴紫砂工艺厂。

黄玉麟提梁壶

提梁壶的壶身连盖是一个完整的扁球形，盖纽是一个扁圆粒，短嘴略微有点弯，提梁是弯成弧形的圆棍，靠壶嘴的一端分成两叉。壶的泥色赭红，全身布满金黄色似桂花样的斑



点,俗称“桂花砂”。连提梁壶高18.8厘米。浑圆敦实的壶身、挺拔的提梁、小柱子似的盖纽,造型朴实,做工精巧,充满活力。

壶盖内有“玉麟”阳文椭圆小印,壶底有“憲斋”阳文铁线篆印款。憲斋是清代收藏家吴大澂的号,此壶应是吴大澂请黄玉麟制作的。壶现为苏州姚士英珍藏。

黄玉麟仿供春树瘿壶

供春原作树瘿壶,后由宜兴储南强先生得之时已缺盖,曾请黄玉麟配盖。黄玉麟配加的盖子是爪蒂柄形。随后,黄玉麟又复制一把并配杯。

此壶现藏宜兴紫砂工艺厂。

任伯年铭刻花提梁壶

任伯年,名颐,字伯年,浙江绍兴人,寓居上海,是清末上海画派的著名画家,与任熊、任薰合称“三任”。任伯年兴趣广泛,对紫砂艺术也十分迷恋。

这把刻花提梁壶高16.5厘米,口径8.7厘米。壶圆球形而微扁,三叉提梁,虚实之间,犹如一件抽象的雕塑,显得雄浑稳重。壶身一侧刻折枝花卉,另一侧左下部刻花卉一丛,右上刻行书壶铭:“稚村仁兄清玩。伯年并刻。”壶上花卉及铭文皆出自任伯年之手。

壶内底中间有一明显似印章的方块痕迹,因烟熏污迹不辨字样,制壶者不得而知。

此壶现藏南京博物院。

韵石制赧翁铭博浪椎壶

当代中国画大师唐云生前收藏的博浪椎壶,就像一个博浪椎(即大铁锤),盖纽上缀一索。为了使之有铁椎的粗重感,制壶者在细泥中掺和了粗砂,更逼真似铁椎。这是一件极难得的仿古器紫砂壶。

博浪椎,原是张良于博浪沙狙击秦始皇所用的铁椎。秦始皇灭韩,张良是韩国人,为韩报仇,觅得力士,做铁椎重一百二十斤,趁秦始皇东游,于博浪沙击之。此举虽未成功,其志可嘉。制壶者想必有感于此而作。

博浪椎壶高8.5厘米,口径4.6厘米,壶流下有篆文“韵石”小方印。韵石其人,不详。壶底另有篆文“林园”印。壶身刻行书“博浪椎”三字,另一面刻“铁为之,沙搏之。彼一时,此一时。赧翁铭。”赧翁,梅调鼎的号,浙江人,晚清书法家。此壶成于清光绪年间。

程寿珍掇球壶

此壶壶身似球,壶盖像半球,盖纽亦呈球状,整个壶线条圆润、丰满,气度恢弘,神韵高昂,显得浑厚稳重,又高雅不俗。壶高13.5厘米,横宽12.6厘米。

掇球壶出自晚清紫砂名家程寿珍之手。他制的壶曾获南洋劝业会金奖,在巴拿马国际赛会上也获得奖状。掇球壶底钤阳文印:“七十二老人作此茗壶,巴拿马和国货物品展览会曾得优奖。”壶把下有楷书“直记”印,壶盖上有一方“寿珍”篆书印。



宜兴紫砂工艺厂藏有此壶,香港茶具文物馆藏有相同的一把。

裴石民串顶秦钟壶

秦钟壶高11.9厘米,口径6.8厘米,以秦钟为造型的基础,以简洁取胜。壶体无多装饰,仅一道弦纹;壶盖亦无多装饰,仅一只串圈。色呈铁栗,清纯而沉着。其格调之高雅,疑非人间所有。

制壶者裴石民,宜兴人,是上世纪20年代至40年代紫砂界的著名人物之一,曾为著名收藏家储南强供春树瘿壶配壶盖,又为项圣思的桃形杯配托。

盖内有小方印篆文“石民”二字。壶底钤圆形阴文“裴石民”三字,风格介于篆楷之间。

此壶现藏宜兴中国陶瓷博物馆。

朱可心金盅壶

朱可心,字开长,又字凯长,宜兴人,当代著名紫砂壶艺家。他悟心出众,设计能力极强,年轻时已崭露头角。不仅擅长光货的制作,亦精于花货,多以松、竹、梅为题材,其松鼠葡萄壶、报春壶、彩蝶壶等都为收藏者和爱好者所喜好。1932年,他制作的云龙鼎获美国芝加哥博物展览会金奖。

这把金盅壶是朱可心的代表作。壶通高23.5厘米,口径6.7厘米。壶体似一高酒盅,上大下小,线条挺拔,造型爽利。盖纽是一个圆锥体,上小下大,尖长挺秀。壶把和壶流则取三弯式,纤细而长,如此互相呼应而和谐,又都加强了瘦削高耸之感。

此壶现藏宜兴紫砂工艺厂。

顾景舟制高庄设计提壁壶

顾景舟，亦名景洲，宜兴月埠人。他的学识修养，卓然不群，亦善驭诸家之长，厚积而薄发。由于他在紫砂壶的创作和研究方面成就突出，荣获“中国工艺美术大师”称号。中国传统紫砂工艺到了顾景舟手里，达到一个新的高峰。他是一位集大成者，有人把他和明代的时大彬并称，誉之为“一代宗师”。

这把提壁壶壶体直中见圆，壶梁亦直中见圆，并采取提梁直接和壶的腹壁相连，结构合理准确，比例匀称和谐，虚实相当，节奏协调。此壶的最早设计者是中央工艺美术学院教授高庄。壶高14.5厘米，口径7.8厘米。壶盖内有“顾景舟”方形篆文印，壶底篆书阴文“景舟七十后作”方印。

此壶现藏宜兴中国陶瓷博物馆。

顾景舟制吴湖帆书画石瓢壶

文人参与紫砂壶制作是明清以来的传统，近现代书画家们仍乐此不疲，创作出许多书画与壶艺俱佳的精品。这把为当代中国画大师唐云生前珍藏的石瓢壶，由顾景舟制作，吴湖帆书画。

壶呈扁圆，上窄下宽，显得稳重，配一扁圆壶盖，壶纽似一座缓坡的拱形桥，壶底有三只圆足，线条流畅，意境舒展。壶面画修篁数枝，款落“湖帆”。另一面是吴湖帆的行书壶铭：



“无客尽日静，有风终夜凉。药城兄属。”壶盖内有“景舟”篆书长方印，壶底钤“顾景舟”篆书方印。

蒋蓉百果壶

这把百果壶制作者是女陶艺家蒋蓉。她生于宜兴陶艺世家，11岁即开始制坯，早年在上海铁画轩制壶，尤其喜爱制作仿自然的壶，以西瓜、荷叶壶为最雅。现为高级工艺美术师。

百果壶壶高14厘米，宽25厘米，壶嘴是藕节，壶把是菱角，壶盖是蘑菇，壶足是芋头，壶身四周还有一些瓜子、花生之类，十分自然。制壶者巧妙的构思，真让人忘记是壶，而似在欣赏鲜活果蔬之生趣。壶现藏宜兴紫砂工艺厂。

惠孟臣梨段壶

惠孟臣是明末清初宜兴著名陶人。他制作的紫砂壶，小壶多，中壶少，大壶甚罕；壶色以朱紫者多，白泥者少。他制作的小壶，大巧若拙，别开生面，移人心目，尤其风靡南国。广东潮汕和福建厦门等地喝功夫茶，“壶必孟臣壶”。因他制的壶都有“孟臣”款，茶家遂习惯称为“孟臣壶”。后人仿其者颇多，如今似乎把泡饮功夫茶所用的紫砂小壶都泛称“孟臣壶”了。

这把梨段壶也是小壶，高7.5厘米，其形似梨，朱色，壶面无任何装饰或雕刻，十分朴素，比例匀称，光润温雅，敦正工巧兼而有之。壶底刻有“壬午仲冬月，孟臣”。惠孟臣还能以唐代大书法家褚遂良笔法作自己的铭刻。按壶铭所记，此壶作于明崇祯十五年（1642）。

邵旭茂仿古提梁壶

这把仿古提梁壶是邵旭茂在清乾隆年间的作品。壶造型浑朴，气势不凡，制作精湛。壶的泥质细匀秀润，色泽沉着古朴。

此壶高23厘米，口径12.3厘米。壶底有印两方，一为“荆溪”，一是“邵旭茂制”。壶现藏宜兴紫砂工艺厂。

唐云、许四海合作云海壶

唐云，浙江杭州人，别号大石、药翁，是中国当代著名国画大师。唐云嗜好紫砂陶艺，早在上世纪30年代就曾在上海与顾景舟、朱可心、王寅春等制壶高手共同探讨壶艺。80年代以来，唐云更醉心于紫砂壶创作，或构思设计，或题画撰铭，收藏古今紫砂壶器近百件。

许四海，字紫云，初号拾荒人，又号门外汉。其制壶长于构思，怪怪奇奇，远非他人所及，与书画家合作制壶，推诚相接，莫逆于心，成就非凡。

唐云与许四海先后合作制壶20多把，人称“云海壶”。这20多把“云海壶”的款式和题画无一雷同。

石瓢壶（“云海壶”之九）：壶似石瓢，底生三足，壶盖上的纽弯弯如江南石拱桥，壶把、壶嘴线条飘逸如水之波纹。唐云在壶上画的是西湖山水，题铭是用前人集引的苏轼诗句：“欲把西湖比西子，从来佳茗似佳人。”以山水比美女，以美女喻佳茗，使得壶艺与书画相得益彰，赏壶与品茶相映生趣。

柚子壶（“云海壶”之十）：壶面是特制的粗砂，正好表现



柚皮的质感,具有浑朴敦厚的风格。唐云没有在上面作画,而是借题了一段包含禅机的文字:“四大皆空坐片刻,无分你我;两头是路吃一碗,各奔东西。”一壶在握,默吟那题铭,使人心静如水。

笠式壶(“云海壶”之十九):壶身是一个极扁的圆锥,如一顶江南的竹笠,虽未镂刻竹编的经纬,却已透出竹笠的神韵。唐云画的是《东坡品茶图》:树荫下,坡翁席地而坐,独自饮茶,一顶大竹笠放在一边。另题:“笠荫喝,茶去渴,是二是一,我佛无说。”壶、画、铭浑然而成一体,使人在飘然的茶香中怡然忘饥。

枇杷壶(“云海壶”之二十):壶身圆如枇杷,壶盖、壶把亦圆似枇杷,大圆叠小圆,憨态可掬。壶上画的是一串圆果两片叶,简洁洒脱。一旁题曰:“客来茶未熟,先请吃枇杷。”枇杷壶像一个憨厚的朋友,直觉得可亲可近。

此外,还有竹段壶、束柴三友壶等。

陈鸣远树椿壶

此壶高11.5厘米,宽15.5厘米,形如树桩。壶身有一凹处,内伏一只知了,形态栩栩如生。壶盖上一青蛙盘踞正中。壶底有“蛤君霸石泉,淳香溢天年。鸣远”之阴字,并有陈鸣远之方印款。

陈鸣远松竹梅树椿壶

此壶高13.5厘米,宽17.5厘米。壶身形似一棵竹桩,竹竿勾曲成把手。壶嘴形似梅花枝干,有数朵梅花绽开在壶身。壶盖形如竹节,其上盘踞着两只小松鼠。壶底铭为:“清风撩坚

骨，遥途识冰心。鸣远。”

瞿应绍百果壶

此壶高11厘米，宽14.5厘米。壶身镶嵌有花生、瓜子、豆子、蘑菇、核桃等百果，色彩不一，斑驳陆离。壶嘴形如藕，壶把状如菱角。壶身铭文：“本是榴房结子多，菱腰藕口品如何，堆成颗粒皆秋色，万果园中次第歌。”

八仙壶

此壶高6.5厘米，宽10.5厘米。壶盖有“孟臣”印款，壶底有“康熙御制”的金色字体。壶身布满了八仙的法器，有李铁拐的葫芦，汉钟离的风凉扇，张果老的鱼鼓筒，何仙姑的竹笊篱，吕洞宾的阴阳剑，韩湘子的花篮，曹国舅的七洞箫，蓝采和的大拍板，色彩丰富、华贵。

惠逸公直筒泥绘壶

此壶高5厘米，宽6.5厘米，底款有“一二年前喜天外。逸公”字。壶身铭是“一色杏花红十里”，为金色字。壶的另一面是一幅乡间闲逸图，几朵彩云，一间竹屋，几棵树，有山也有水。壶盖有数枝杏花图案。

朱泥壶

此壶高7厘米，宽11厘米，壶底未有“周玉发制”四字。



秋 水 壶

此壶高8.4厘米,宽9.5厘米,壶底款有“一色杏花红十里。孟臣制”等字。

思 亭 壶

此壶高7.5厘米,宽9.5厘米,壶盖有“水平”两字,底款有“雍正二年甲辰惠孟臣”阴刻字。

段泥柿形壶

此壶高9厘米,冯桂林制。壶身有菊花图案。

逸公梨形壶

此壶高7.5厘米,宽12.5厘米,底款为“清香伴日吟。逸公制”。

惠孟臣雍形壶

此壶高8厘米,宽11.5厘米,底刻“江清月近人。孟臣制”字款。

徐秀棠龙凤呈祥壶

此壶高9厘米,宽17厘米,壶底铭为“你我爱壶为同好,水茗相投是前缘”。

竹 韵 壶

此壶高9厘米,宽20厘米,壶底有“平生八之一也”款,壶嘴、壶把均为竹节,数片新竹叶从壶嘴伸向壶身。作者刘建平。

石 瓢 壶

此壶高7厘米,宽16.5厘米,作者张红华,壶盖有“红华”印,壶把有“张”印款,底有“张红华”之印。壶身阴雕一翁泛舟之图,并写有“载得中冷水,来品龙井茶”,均出自唐云先生之手迹。此壶作者一位是紫砂工艺大师,一位是著名画家,作品可谓名人名家合璧之珍品。

国 兰 壶

梅、兰、竹、菊是我国,也是汉文化圈国家人们喜爱的“四君子”。以植物的品性象征人的道德、品格、精神,因此在“花货”的创作中也有梅桩、竹节、菊花、荷花等自然形的组合或单件茶具,但唯有兰花是在壶体上刀刻或手绘的。

爱茶又育兰的笔者在1997年设计了“国兰壶”,并由长兴吴稚明制作,经多次改进遂得完成,参加了在江苏南通举办的国际兰花展。此举被世界花协转告给身处海外的张学良先生,由他和当时任中国农业部长的何康给笔者发了金奖,也填补了500多年来没有兰花造型壶的空白,并载入《中国茶叶大辞典》。

铺摊上的供春壶

范蠡为陶祖之说查无实据,那么,传说中的供春手捏树瘿壶而开创了茶具中紫砂壶的新纪元,是否有实据呢?答曰:有。

清代吴騫编《阳羨名陶录》广为搜罗,对各壶记载详尽,单单供春壶因他未亲眼见故而缺载,使他抱憾终身。稍后的张叔未,一生中见过不少紫砂茶壶,但在他的《清仪阁杂咏》中也自叹没有眼福,甚至感慨地认为,世上再也见不到供春做的壶了。

1928年,一个奇迹出现了。宜兴的储南强先生偶然在苏州的一个铺摊上发现一把造型奇古的紫砂壶,缺了一个盖,被当废品扔在了一边。储先生好奇地拿起一看,壶把下的款识竟是“供春”二字,壶盖是黄玉麟后来配制的。这位不惜一切代价搜求供春壶的人,对手中这把稀世之珍认为是天赐良缘,他按捺着一颗怦然作跳的心,不动声色地只花一块银圆买了下来,但只凭“供春”款识就是真的吗?为了鉴定真伪,他又花了很大一番工夫考证,再去苏州

找那个摆摊的人了解壶的来历。原来这把供春壶是绍兴傅叔和家的东西。储先生又赶到绍兴傅家，知道归傅家之前是西蠡费氏所有。再问费家，说是吴大澂收藏的；吴说原是收藏家沈钧和的……最后，储南强以他的博学写下几万字的考证文章，证实这是供春亲自做的壶。

有一次，名画家、《壶经》的作者黄宾虹先生见到这把壶，庆幸之余，认为供春壶既是树瘿式，怎么黄玉麟配上了一个瓜蒂柄盖呢？储先生认为有理，就请名家裴石民重配一个树瘿盖，并在上面刻了“作壶者供春，误为瓜者黄玉麟，五百年后黄宾虹识为瘿，英人以三万金易之而来，能重为制盖者石民，题记者稚君”。稚君是宜兴金石书法家潘稚亮。文中“英人……”是指英国皇家博物馆派人来，希望储先生以重价出让。储先生认为国宝不可外流，自然没有答应。

正当储先生准备在宜兴西溪上建“春归阁”存放供春壶的时候，抗日战争爆发。日本收藏家几次想谋夺未成，又用钱来买，于是，储先生带壶避居深山。新中国成立后，他把这把唯一的供春壶献给了国家，收藏在北京中国历史博物馆，供全国人民观赏。现在市场上也有不少仿制品，或以供春壶为基础的变形品出售，有趣的是仿制品的盖子依然是一只瓜蒂。

走遍天涯收旧壶

世界上有许多博物馆，但展品只有茶具一种的，是香港的中国茶具文物馆和上海的四海茶具博物馆。

香港太平山下中国茶具文物馆的全部藏品是罗桂祥博士的，上海四海茶具博物馆的全部藏品是许四海先生的。



罗桂祥先生原是吉隆坡的一位华侨,20多岁时移居香港。上世纪60年代初一个偶然的机会,他在古董店里发现了一堆古旧的紫砂壶,深为那种憨态可掬又显灵巧的造型和朴素的气质所吸引,他一口气买下了十几只。他从此踏遍香港、九龙的古董店,专注于收藏旧茶壶。我们知道,任何一个人的收藏都是在不断选择中由粗变精的,罗先生慢慢知道了壶底铭章和款识对茶壶的作用。这样如蚂蚁囤粮,蜜蜂酿蜜,到70年代,他已收下了200多把壶,其中只有2把是明代的,其余是清代的。

香港地方走遍了,他开始去欧洲。他知道17世纪后宜兴的“红色瓷器”对欧洲茶具产生的影响,他又将一批外流的宜兴陶壶一一接回中华,连原产地都没有的一批早期产品,也安稳地回到罗先生手中。特别是1978年英国苏士比拍卖公司首开拍卖紫砂壶的纪录。在苏士比国际拍卖市场上,1978年共拍卖51件茶具,其中明代15件,作者是供春、李茂林、时朋、时大彬、徐友泉、陈仲美。传为供春壶的,拍卖最高价为6万港元,时朋为1.7万港元,时大彬的为5.8万港元,徐友泉为2.8万港元,陈仲美为2.8万港元。这批壶中以陈鸣远的作品最多。拍卖品中的壶80%归罗氏所得,他又全部捐献了出来,开办了世界上第一个茶具文物馆。

1990年3月15日,罗桂祥夫妇在茶具文物馆举行了三个半月的藏品展,有时大彬的“玉兰花六瓣壶”、“开光方壶”,惠孟臣的“鼓腹小壶”、“素身扁壶”,陈鸣远的“葵花儿瓣壶”及各式清供瓜果壶,陈鸿寿和杨彭年、邵二泉合作的“直腹刻铭曼生壶”、“半葫芦形刻铭曼生壶”等118件名作,其中最难得一见的有8件珍品:“贴花蕉叶丞”、“四瓣海棠杯”、“钧釉瓣裹伴桃核形笔洗”、“童子卧像”、“刻铭爪形壶”、“钧釉四瓣葫芦

瓶”、“钧釉方壶”以及“饕餮纹方鼎”一对。仅对比这几件展品,就可看出,现代的陶艺虽有不少新作佳品,然而有两大问题亟待注意:一是传统珍品仿制不够,文房用具虽多,制作不精,而一些抽象的、现代派的造型因制作工艺简单,反而层出不穷,这对培养新人不利;二是铭刻技艺的退化,壶铭不但缺乏书法功力,看不见晋唐笔意,而且错别字以及讹错诗句也屡见不鲜。

上海的许四海是一位自学成才的陶艺家。他参军退役后已30岁了,又到宜兴去学做陶壶。但他并未拜在哪位名家门下为徒,恰恰从师上海书画家唐云,因为唐云不但是书画家,还是紫砂壶的现代藏家。他们把书画内容与壶式和谐地结合起来,做了20多把无一雷同的壶。例如一把枇杷造型的壶,圆形重叠,视感轻松,唐云在上题“客来茶未熟,先请吃枇杷”。观壶如品画读诗,幽默风趣,又与圆形壶相谐,如对性格爽朗的老友。

许四海有“壶痴”之称,水壶、油壶、酒壶、古代用的“虎子”(夜壶),凡壶皆收。许四海到新加坡去举办过个人陶艺展,获得成功。

经过20多年的努力,许四海也藏有陈曼生、黄玉麟、邵大亨、俞国良、朱可心、裴石民、王寅春、顾景舟、蒋蓉等古今名家精品250多款以及可以称之为壶的壶。四海茶具博物馆的开馆纪念壶,是一把柚子造型壶,因时值柚子黄熟时节。

千里“姻缘”再相逢

“珠宝好找,一壶难求”。许四海为了壶而四处寻觅。

一次,他发现了一把珐琅彩方壶,款识是乾隆年间的。可



仔细一看,壶身与壶盖的色泽不一,显然不是“原配夫妻”。几经犹豫,他还是买了下来闲置一旁,每每抚及时总感遗憾,心里总在想为盖寻壶,为壶寻盖。

一天,有人慕名上门售壶,这是一把出自名家之手的壶,可惜无盖。但是许四海这位“壶痴”一见,就立即收下。原来,他一看就知道这就是他想为盖找壶的那把壶身。来人去后,他拿出上次那壶盖一放,刹时严丝合缝,“夫妻重逢”。许四海从这件事中得到无限乐趣。喝水不忘掘井人,1993年他又精选了一批从汉代到宋代的陶器赠给了宜兴陶瓷陈列馆。

钧都与钧壶

河南禹县的神后镇,就是著名的钧瓷产地,号称钧都。唐代中期设有官窑,至北宋末年,钧窑达到全盛时期,名列宋代五大名瓷之首。

钧瓷不仅种类极多,做成的茶具,依仗火的温度作用,产生了人工无法完成的“窑变”,俗称“十窑九不成”,一旦在三五分钟内的火色掌握成功,色泽就能“夕阳紫翠忽成岚”般丰富而瑰丽了。钧瓷茶具的美和紫砂陶完全是两种气质。“钧壶”指的是新加坡林美钧女士业余做的微型紫砂壶。

做小壶并微刻,以石质为多,或以澄泥烧后再雕,近年用紫砂做的也有了。以各色泥做成“洋桶壶”或“竹节玲珑壶”、“水平壶”,上施微刻,也不过小如枣子、栗子,别有奇趣。

济公壶俱乐部

传说中的济公趿着破鞋,手持破扇,胸挂佛珠,腰系酒葫

芦,这是其外象,而惩恶、打抱不平是其内质,加之又缘结一个“佛”字,所以,济公形象深为人们所喜爱。咸仲英、陆巧英夫妇创作的济公壶在香港“宜兴紫砂名作展”上一亮相,也立即成了抢手货。为此,台湾成立了“济公壶俱乐部”,接受有济公壶的人为会员。

特大壶与微小壶

上世纪80年代初,紫砂壶工艺又跟茶文化活动一起复苏了。当时出于作为一种摆设和营业展出需要,出现了不少直径超一二米的提梁式等大茶壶。其实,大壶的内部使用的是水泥、钢筋,或是用很粗的缸砂作坯体,外面只抹一层薄薄的紫砂泥。它们没有作为茶具的实用价值。如纯用紫砂泥就不能有足够的支撑力。而且即使用粗砂缸泥,也要像砌墙一样做一层干透了再往上砌一圈,否则,壶身也会坍塌。在这类壶体上刻上字画不外乎是一种广告形式。

微小的壶本身要符合一把壶的诸元要求(各个部位比例符合要求,可以倒水)。做一把黄豆大的壶,如果是一把实心的,就不能称之为壶。如果诸元相符,我们承认它是一种工艺品。壶身上如果是人工进行微刻书画而不是电脑激光磨制出来的,则更具价值。

特大壶或微小壶因都不具有实用价值,所以都不是真正意义上的茶具。

邵大亨的“壶脾气”

邵大亨性格慷慨豪爽,意气相投者,免费相赠自己的壶,



言不投机者,千金难求,百姓官吏一样相待。

苏州某巡抚绞尽脑汁终于觅得一壶,十分珍惜。某年中秋,坐船出城赏月,停泊山塘,设佳茗鲜果待客。当时一名侍女端盘献茶,船身一动,侍女竟将茶盘摔落在地,大亨壶也摔成碎片。巡抚见了大怒,命将侍女吊起重重鞭答。

这时,邵大亨也和朋友泊船在近旁赏月。闻得缘由,就央人请巡抚过船来看看壶。巡抚不知什么名壶,过船一看,竟有16把大亨壶罗列桌上,件件皆精。邵大亨劝说巡抚宽恕侍女,可在16把中任选其一。巡抚推让一番后挑选取走一把。这时邵大亨才说:“我就是邵大亨。”巡抚走后,邵大亨将余下15把一一砸碎,说:“为了我的壶,有人竟玩物丧‘命’,我不做壶了。”

霞光晨星天目盏

1988年12月,在北京中南海怀仁堂里举行的国家质量奖大会上,仿宋珍陶“油滴天目”黑釉“霞光晨星盏”获珍品金杯奖。

700年前,天目茶碗被日本僧人带到日本,“天目”名称就记在日本茶史上。其中以“油滴”、“曜变”、“兔毫”最为名贵,上千个窑中只能烧成2个。目前在日本也只有4个“油滴”、6个“兔毫”。这种建窑“油滴天目”珍品,釉黑如漆,银斑莹如晨星,质地重如铁,击声响如磬。注入清水,银星铮亮,灿烂夺目;注入浓茶,金光闪烁,精美脱俗。这次评奖,要求是形似、质似、神似,在经显微结构和电子衍射测定后,还要由陶瓷专家在器型、釉色上作鉴定。

完成这件国宝并由国家珍品馆收藏的是农民出身的工人陈大鹏。这件国宝曾在日本、美国的国际博览会展览,被国

内外专家认为是“稀世珍宝”。陈大鹏著有《南宋油滴天目的研究》。

以中国陶艺为基础的北一明

1934年出生的日本人北一明，一生中最喜爱以陶瓷来表现自然美，现在是日本陶艺专家。他的作品中有许多茶具。他多以中国陶瓷艺术为基础创造出独特的“北一明”作品。这些作品随着光的不同照射而产生微妙的变化，被称为陶艺史上唯一的谜——曜变。他从作为陶的本质“土”出发，联想到地球，以作品表现人类的和平呼声，为此他曾获得诺贝尔和平奖候选人的提名。

陶艺艺人不仅是工艺美术家，还可以成为哲学家、思想家，壶的创作领域和内涵是无限的。

同持紫砂两岸情

1993年，举世瞩目的“汪辜会谈”在新加坡举行。会谈之后传出了一个消息，说紫砂茶具在会谈中起到了特殊作用。在会谈圆满结束，汪道涵将寓意吉祥、安康、富贵、长寿的4套“紫砂圣桃茶具”亲手递送给辜振甫，并请辜先生转赠台湾友人，以作永久纪念。

其实，辜先生收到的紫砂陶中还有宜兴工艺师韦钟云制的一套精美茶具和新加坡的“钧壶”（林美钧创制）。“钧壶”上一面是中国画高手唐云画的《一帆风顺》，一面是汪道涵亲笔题“茶乐”二字，由上海沈觉初老先生镌刻。壶底有“茶乐·钧”的圆印记，并有“海峡两岸会谈”之铭文，真可谓壶小意义大。



名作家与紫砂壶

1991年春，上海报界谷苇等人在许四海家品茗说壶，有人建议为巴金先生做一把壶。可是一了解，巴老生活上很随便，日常使用一个瓷盖杯喝茶。后来，许四海做了两把轻便的生坯壶，壶的一面他自己画上佛手，写上“一九九一年五月二十三日”，另一面请巴老签名。后来，巴老收到烧成的壶，托人带了一把赠给北京的谢冰心老人，一把留给自己。

50年代，苏州作家陆文夫写作之余，常沿着一条规定的路线散步。这条路线上有许多古董店。苏州是文化古城，店里什么都有，可是陆文夫阮囊羞涩，又怕“玩物丧志”，于是，自己规定了三条：一是偶尔为之，二是要有实用价值，三是不能超过一元钱。有一天，他看到了一把鱼化龙的紫砂壶。这样的壶当时很多，但有一把十分别致引起了他的兴趣，而且写作时用得着，一问才八角钱，就买了回来。从此，这把茶壶就一直陪伴着他写作。在“文革”中，陆文夫怕被“破四旧”，就把此壶塞在一只柳条箱里，一塞就是12年。

时间前后过去了30来年，紫砂壶身价不同凡响起来，但陆文夫也没有注意自己的壶。在某一个偶然的会，几位宜兴紫砂师在他家见到了这把壶，说这是把同治年间制壶名家俞国良的乌灰鱼化龙壶，实乃珍品。

陆文夫为此写了一篇散文《得壶记趣》，文章末尾说：“想不到花八毛钱竟买下一件传世珍品，穷书生也有好运气，可入《聊斋志异》。高兴了一阵之后又有点犯难了。我今天还用不用这把鱼化龙壶来饮茶呢，万一在沏茶倒水洗擦之际失手打碎岂不可惜！忠实的侍者突然成了高贵的客人，这场面倒

也十分尴尬的。”末一句真像是一口酽茶,让人从许多角度去品味出不同的滋味来。

名画家与紫砂壶

已故的上海国画院名誉院长唐云嗜壶成癖。他50多年搜集来的壶,大都出自吴大澂、陈伏庐、宣右愚等前朝南北藏壶名家手中,传代有序。还有时大彬的“袱印壶”、“僧帽壶”,陈曼生阿曼陀室的8把壶,另外“东坡笠”、“合欢壶”等也都有收藏。由于他是画家,又极讲究泥色,黯肝、松花、冻梨、豆碧也都俱备。他说:“紫砂茶壶,韵致怡人。一壶在手,静坐小歇或构思新作,令人精神愉快,有助文思画意,有益心脾。”藏品中的一把“曼生壶”原是南京国画院院长亚明的。两人在北京开会时,亚明手里拿着壶形影不离。唐云回到上海之后一直想念,特地赶到南京请求割爱。亚明也是非常爱壶的,但听了唐云请求立即慷慨相赠。为此,唐云专门配了壶箱贴了亚明赠的签条加以珍藏,这自然也珍藏了一份文人互敬互亲的友情。

奇特别致的体育壶

出生于宜兴的高德芝,从小拜陶艺大师王寅春为师。新中国成立后,他到浙江长兴从事硅酸盐方面的工作,从县科协退休后又捏紫砂泥为乐。1990年亚运会开幕前,与体育有缘的他做了5把一套的“体育壶”:一是一把多角形亚字壶,壶盖是一个小火炬;二是一把圆形的足球壶;三是一把圆扁形的铁饼壶;四是一把圆形的链球壶,壶盖和把手以链相连;五



是一把羽毛球壶,羽毛在下,球体是盖,那把手就是球拍,球拍的手柄就是壶嘴,物形特征明显又不失传统。其中有一套已被中国茶叶博物馆收藏。

“啊呀壶”

茶壶以质地和物形命名最为常见,以声音命名的却绝无仅有。浙江一带有一种陶壶瓦,一不留神跌落在地,面对一堆碎片,惊呼一声“啊呀”也就拉倒,这就是“啊呀壶”的来历。

它的特点是瘦、大、粗、黑,底圆,腰凸,四耳贯绳挂在锄头柄上下田,像吊着个扁南瓜。因为粗,透气性好,一勺沸水倒进壶里,不稍片刻即凉,农民带它劳作最为实用。

老劳模与石茶壶

上海市老劳模周长兴是浙江嵊县人,从小受家乡工艺美术传统的影响,退休后致力于石质茶具微雕。他按照宜兴茗壶的式样,雕成鸽蛋、赤豆大小的石壶,重量最轻的才0.24克。

他对雕刻壶的诸元要求很规范,壶上浮雕,或为商周青铜器纹,或为梅桩、束柴,都极细致。这样的壶他雕了2000多件(套),而每一件作品,要花十几乃至上百个小时。作品曾在日本、美国展出。

微雕茶具,包括承茶具的红木架托,已成为茶文化园地中的一朵奇葩,而工矿企业中从事模具工种的职工都可以通过创作成为园丁,条件是一要有专家指导,二要有文化及书画素养。

芙蓉楼内玉壶碑

湖南黔阳县黔城镇有座芙蓉楼，楼内有个玉壶亭。亭内有一块碑，名叫“冰心玉壶碑”，石碑上唐代诗人王昌龄的“一片冰心在玉壶”诗句系清道光辛丑年（1841）状元龙启瑞所刻。这七个字组成一把高壶形，篆书的“心”字居中，“一”、“片”两字成为壶耳，“冰”为壶盖，“玉”字为壶底，“壶”字即壶身。此碑拓片在海外侨胞中广为流传，表明了梦萦中华的赤子之心。

对藏壶的命名

日本奥玄宝兰田先生爱中国的宜兴陶壶成癖。他对32把壶作了仔细观察，根据造型模样，想象它们的气质性格，对其一命名，贴切入微，有中国古文士遗意。这32件壶统称为“注春三十二先生肖像”，名号分别是：梁园遗老、鹤擎神人、独乐园丁、萧山寺隐、卧龙先生、出离头陀、倾心佳侣、藏六居士、凌波仙子、方山逸士、陶家佳友、趺坐逃禅、俚仙女史、帝乡仙驭、儒雅崇伯、铁石丈夫、银台醉客、绣衣御史、一枝栖隐、老樗散人、浴后妃子、卧轮禅师、红颜少年、采薇山樵、连城封侯、寿阳公主、用拙迂生、风流宰相、逍遥公子、断肠少妇、渔童、樵青。

藏壶与赏壶

有名气的文人得到名壶，往往要召集亲朋好友赋诗作画



以示庆贺。清朝的张廷济以搜集金石书画自娱。一次,他从隐泉王氏那里得到一把时大彬制的方壶,据说王家已收藏了上百年,不但造型独特,而且款识具足,壶底刻有欧阳修的两句诗:“黄金碾畔绿尘飞,碧玉瓯中素涛起。”张廷济大喜,立即邀集徐熊飞、葛徵、吴騫



清吴大澂合欢壶



清俞国良传炉壶

等名士欣赏,又让他的侄子提笔作画。众人当场赋诗相贺,吴騫还赞叹说:“我虽藏有三把时大彬壶,却都没有刻铭,加起来也抵不上你这一把啊!”

周高起是个有名的赏壶专家,他曾见过供春壶,让吴騫很为羡慕,因为清代供春壶已非常少见。周高起大概没有多少钱,买不起价值连城的名壶,便只好搜集一些出自名家之手但已残破的陶壶,用来欣赏。他曾作诗一首自嘲:“阳羨名壶集,周郎不弃瑕。尚陶延古意,排闷仰真茶。燕市曾酬骏,齐师亦载车。也知无用用,携对欲残花。”他的朋友吴迪美是个收藏家,见周高起用“涓人买骏骨”、“孙臆刖足”的典故比喻残壶之好,大为感动,赞他“乃真赏鉴家”。并在一个初夏晴朗的日子里请周高起欣赏自己不轻易示人的名壶。“高盘捧列朱萼堂,匣未开时先置赞。卷袖摩挲笑向人,次第标题陈几案。……指摇盖作金石声,款识称堪法书按。某为壶祖某云初,形制敦庞古光灿。”周高起面对名壶珍品,赞叹不已:“空堂日晚滋三叹”,“始信黄金瓦价高”。

邮票中的壶

1990年,台湾发行了四张一套的壶的邮票,把茶文化引入方寸之中。所选壶式是“曼生合欢壶”、“惠孟臣朱泥壶”、陈鸣远的“束柴三友壶”、陈子畦的“南瓜壶”。

1994年,中国邮电部也发行了四张一套的类似邮票。所选壶式是“清八卦束竹壶”、“清四足方壶”、“提梁壶”和“明三足圆壶。”

石壶上的一百零八将

眼下,从事石壶艺术的人越来越多。上海“石壶施”是施伟国、施伟民兄弟,从事石壶雕刻已有十多年历史。他们兄弟俩在52把壶上刻了《水浒》108位好汉姿态,蚁头蚊足文字也有5万多个,要用放大镜才能阅读。最小的一把石壶,腹径5厘米,文字千余。

配盖要比做壶难

许多人以为不小心打碎了紫砂壶的盖子,只要去配一个就行了。殊不知,对瓷壶、瓷杯这都能做到,可对紫砂陶就很费劲。行话说“配盖要比做壶难”,因为瓷和陶的性质和制作工艺不同。那么,紫砂壶要配盖难在哪儿呢?

(1)紫砂矿泥因开采地点、深度、风化腐熟和调配的比例不同,各批泥料的色泽、收缩率和烧制时的温度也不同。缺乏泥料的数据,做出的壶盖烧制后不是大就是小,色泽也不会



一样。

(2)制壶艺人在向炼泥厂买泥时,都要索取一个直径约5厘米烧成的圆形陶片,叫做泥样片。每一批进厂的泥都要做一次泥样片。陶片的背面刻有文字,标定制片日期、泥料颗粒细度(称为“目”)、收缩的百分比、烧制时放在窑内的部位(上、下或中)。陶片本身的色泽就是烧成后的颜色。有了这样的泥样片,制壶人就能根据订货者需要,按收缩比例去放大做成壶或杯的生坯。

(3)陶片上如不刻收缩率,都指一般紫砂泥收缩在10%~11%。如果是细腻、黏度大,收缩率在16%~19%的朱红泥,烧制时怕一次收缩不能到位且会因收缩过大过快而变形扭曲,就必须逐步烧制和逐步“整口”。经过二三次,每次温度都不一样,让它慢慢烧成。如此说来,专门配一个盖,倒不如另做一把壶来得方便和有把握得到正品。

(4)有的紫砂泥壶因为烧制后色泽不理想,就要进窑再烧一次,一般色泽会加深;有的在烧成后用金刚砂打磨壶身与壶盖磨合部分的“整口”中,留下了粗糙的痕迹,再烧一次可以使它光洁度提高。现在,陶壶的制作中也有像瓷土一样用灌浆成型的。为这类出自灌浆工艺的产品配个盖是容易的,只是不值得罢了。

(5)即使是一次在一家厂中订制十几把壶相同壶式的,壶盖也是不能任意调换张冠李戴的。我们可以看到新壶内底部都有一点点白色的石英粉,这是烧制中防止壶盖与壶身相粘而特意撒在两者口唇接合之间的。如是青绿色的粉末,则是金刚砂在“整口”时残留的。正因为紫砂壶在烧成中是按其所含水分等特性收缩而形成壶盖与壶身的紧密关系,所以,紫砂壶几乎是难以配一个满意的壶盖的。

朱泥之恋

编著者按：本文系香港茶艺中心雅博茶坊董事长叶惠民教授所写。这篇短文，从两把壶的得而复失带出引人深思的问题，其中的道理适用于一切珍贵的茶具。壶从几两泥土升华到艺术殿堂去陈列，被人宝爱，从炼泥到“养”之永久，这也是一切茶具的生命。

茶壶应该是爱茶人最隐秘的心事，或于清露芳晨，或于微云静夜，或共知音素心，或与无声琴弦，点点滴滴，梅馥兰馨，却都必与摩挲指掌的茶壶灵犀互通。

宜兴砂壶独得天厚，色烂如锦，加以砂质变化万千，窈窕难状，紫泥之深沉，段泥之雅致，而我却特钟情于朱泥之文秀。

或许于常人眼中，小小的朱泥壶，既没有雕琢的贴花，更没有奇巧的造型，为何会令人乐此不疲地梦寐搜求？相信同好们都会遇到这样的问题，都会发出会心的微笑吧！

这十几年涓滴不遗地搜藏朱泥壶，经历了许多爱好者都必经的路，常常为了一把壶的来历真伪，反复推敲泥质做手印章款识，而至废寝忘餐，偶有所得，那份欣喜实在不足为人所道。

在这段历史中，有两把壶给了我深刻的印象，或者可以说是得而复失的缘故，令我很长一段时间都闷闷不乐。

徐恒茂的壶一直是我所钟爱，辗转听到有一把流传有绪的精品，自然费尽唇舌拜托友人，请那位藏家无论如何要割爱。隔了个把月，他拿来一个锦盒，我眼前先就一亮，盒子的



宋锦牙签,以及精致非常的做工,已经教我急不及待地打开来看:泥色嫣红而不妖艳,壶体线条流畅,流把呼应严谨,叩在手上的那份妥帖舒服、心里的欢喜,原来仿如故友重逢。友人交待说那是后人让出来,搁在八宝架上几十年没有用过,要小心处理。有了这样的警告,自然加倍小心,先是浸在冷水中差不多一星期,再以微温水慢慢地炖,反复地搅了整月,才敢轻轻地叩几下,真是称得上声振金玉。然后用棉布细细地盘,原来隐含不露的宝光焕然灿发。泡了两次茶都使我陶醉其中,越发理解前人“宝爱之”的心情。到了第三次,才注水,微小而清脆的“卡”的一响,一颗心猛往下沉,定睛细看,从壶把到壶底,有小指甲那么长的裂缝。事后当然可以豁达以待,但当时心痛的感觉仍历历如在目前。现在已转赠陈君景亮,因为曾携此壶讨教,希望得出破裂原因,以免重蹈覆辙,谈了好长的时间,最后还是相视而笑,“安天命吧!”

第二把是昆田,通体流丽,虽然稍逊于那把徐恒茂,却亦叫人非常喜爱,我嫌它好像烧得火候不足,托师傅重烧,从前也有同样的情况,都没有出过岔子,可是几天后,师傅告诉说爆破了,而且只是在八百度以下,大家都说不出个所以然。赶忙叫他拿“尸骸”来看,整个壶盖壶把粉碎,壶身也脱落了一块装饰土,盛水却又不漏,堪称另一宗公案。

由这两件却诱发了我的奇想,首先战战兢兢地如何宝爱之,旧壶毕竟因为年久日长,许多意料不到的问题随时会发生,自己喜欢朱泥壶也不完全为了古董价值,不如尝试邀请一些传统踏实的名手,按照古法制作,一过曼生仕诚的瘾头。

这个设想由酝酿到今天经过几个年头。先要重新养泥,不能按照现在一般的机器加速炼泥方法。等到泥土“成熟”,还要一直灌输这种小壶的肌理结构的概念。大概是耳濡目

染,现代以创新争奇的思想,已经取替了以流把体盖浑成圆满的制壶理念。先是拿一些精品叫他们仿造,一边解释许多细微巧妙之处。由于全是用手捏制,跟时下拍坯的手法在难度上又不一样,所以又要一段颇长的时间才能够达到理想的水准。最后是按照自己泡茶的理论,对许多形制再作调整修改。然后叫壶手领会表达,务求在泥质手艺火候造型理念上,都称心如意,才算满足。

有些同好看到以后,都问我从哪里找到那么多既完美又完整的精品,最初笑而不答,心实喜之。告诉他们真相后,都表示以后要多做几把分享,于是我又仿效古人,以“渊如馆”为号,每个款式以二十把为度,以与朱泥同好共赏,整个创作过程的甘苦酸甜,都因为种种的回响,而令我更加咀嚼不已。

紫砂壶的伪饰

伪饰与假是不同的。战士们身着迷彩服以适应环境,人还是真的,只是着装用了伪饰而已,在动物世界中这种伪饰手段运用得更多。一把用以饮茶的陶壶可以储水泡茶使用,就不能因为其他种种因素就说它是“假壶”。但要警惕的是,不少伪饰的茶壶,目的是以欺诈的手段达到获取暴利的目的。因此,对于爱好玩壶、藏壶,又不太熟悉紫砂壶种种知识的人来说,就应该了解一些伪饰的方法技巧,以便在消费时加以识别。

紫砂壶在20年前被称为“魔壶”加以搜集转卖获利的高潮时期,一般买家都先看壶底的印章,而对这把壶的泥、形、气、神置之不顾。原因是从众心理,求利心切。那时,真正的名家们收益不少,壶贩子们获利更多。后来海外来客手提一袋



照相制版而成的名家印章来到宜兴住进宾馆,布置制壶艺人做什么壶,用谁的印再贩到海外。一时大陆旅游城市的壶店或入夜的地摊上你想要谁的壶就有谁的。几年之后,这一伪饰方法才逐渐使人小心翼翼起来,但又因缺乏其他对比识别方法,令人一时也难下定论是原作还是伪饰。

众所周知,古壶名贵而少。所谓古,最上限也只在明代。北宋虽已有壶,在宜兴丁蜀镇还发掘过羊角山古窑址,但羊角山的宋代窑址残片,国家文物主管部门只认为是陶器,未确定是紫砂器。尽管唐代中期的文字中已出现了“紫泥”一词,也不能断定就是指今天的紫砂矿泥。

伪饰“古壶”、“老壶”,通常用的是下列几种方法:

(1)把新制的砂壶放入高锰酸钾溶液中浸泡,或打上棕色皮鞋油之后用地板蜡擦抹抛光,目的是遮盖劣质矿泥和做工粗糙。

(2)把新壶串在铁丝上用废汽车轮胎、机油布等燃烧烟熏而成有了“包浆”的感觉再抛光。这种伪饰壶身内外不一致,烟熏痕迹成斑状不匀。

(3)壶身刻上光绪、民国某某会议纪念字样以示其“老”。其实,紫砂壶在当年只是极普通的日用品,也没有用紫砂壶来作会议“纪念品”的先例。

(4)为使壶体内外色泽一致,将砂壶浸泡在饲料缸内一段时间,洗净干透再卖。

(5)饰以文字题刻,但因文化素质太低,所刻字体为硬笔书,内容则以讹传讹,错别字屡见,甚至把“乾隆”书为“乾龍”。

(6)故意用木质刻字章或用刀在壶底盖印刻字,但印面字迹光鲜,所刻之刀不是竹刀而是现代钢制刀。

(7)古代因碎泥工具简陋,一般泥质粗而疏,石英砂粒大;但今天的“古壶”用的却是现代磨机生产的泥料,泥细如面粉,透气率相对也低。

(8)有的售壶者当场用火柴划壶体而燃烧,证明其壶之“古”之“真”。其实,摩擦生热,火柴与任何物体紧密用力摩擦也会燃烧,此法不足信。

(9)养壶之伪饰。紫砂壶内的石英、云母等成分经冷热水不断交替和手的摩挲,时间一久就会变得火气消失、晶润可爱。这一过程一般连续使用一个月就可完成,时日愈久愈可把玩,这就叫“养壶”。经过“养”的壶不仅好看,售价也高。但现在也可伪饰速成。方法:或是浇浓的红茶汁于壶面和壶内,置微波炉内烤,如此反复浇烤;或是将壶盛满茶汁放在高温,如窑的顶部,炉灶的近旁,不断浇茶汁于壶外,任其淋漓并干了再浇,其间用抛光或粗布揩抹。总之,通过茶汁浸淫壶面细孔来速成。这种速成法只对壶的外表发生变化,和年长日久的使用不同,而且,这与爱壶者与茶壶对话养护,日久生情,更是不可同日而语。

(10)取以劣质泥制或灌浆法做的壶,在外部喷一层好的泥浆,当地称为“化妆泥”。这类壶一是很轻飘,二是从壶嘴、壶口部分有浆液挂向内壁。

(11)壶外之伪饰。售壶者往往可出具作品证书、作者资格证书,说明制作者是什么大师、高级工艺师,等等,欲求价高。现在一些地方的制壶者在近20年中队伍扩大达三四千人,企业改制后化整为散,作坊、工作室林立,其中不乏广为收徒或借光炒作的。甚至有些二道贩子式的人,自己连一把实心泥壶也捏不出来也变成什么高级工艺师得到什么奖了。以牟利为目的的虚假证书的泛滥,则起着推波助澜的作用。



这已是由壶的伪饰进到人的伪饰了。所以,爱壶、鉴壶者必须冷静,不要过分看重头衔、证书或奖项,还是看手中这把壶实实在在的质量。因为任何作者都是要以自己的作品来赢得信任的。古代的不少制壶人纯属工匠,除壶底钐一作坊名称外,个人一般自做个记号以便论件计算工资。而有的在“古壶”上盖四五个印章,显然是欲盖弥彰之举。

顾景舟先生论壶时讲“形、气、神、态”四字。现在要加上个“泥”字。因为市场上曾刮起标榜“新、奇、怪”但不实用的所谓“现代壶”之风,加之一度市场上“壶天壶地”,充斥着大量的伪饰产品,或改善住房条件时琉璃瓦奇俏,把很多紫砂矿泥拿去做了瓦片,等等,致使不可再生的矿泥大量浪费。到20世纪末,大陆市场的壶已出现滞销,海外市场也趋饱和、价格低落,致使优质矿点也处于瘫痪境地,由当地政府筑墙予以保护。在这种状况下,一些炼泥厂就利用过去一般弃之不用的矿石,粉碎后加进氧化铁、氧化钴、氧化锰、氧化镉等带毒性或不带毒性的化工色,“打造”成比原矿石色泽更为丰富的泥料。这类掺加化工色剂的泥料经过高温煅烧后虽对人的健康没有多大影响,但毕竟不含紫砂矿泥的特有成分。还有一些不法之徒,甚至用一般石头进行加工制成称为“馒头泥”的壶泥。而在正常情况下,紫砂矿泥为求其在批量生产茶具时色泽一致,允许有千分之三以内的化工色剂掺入。有的紫砂矿泥本身的色泽就很美,就完全不用掺入任何化工色剂。

附录

现在有不少人爱壶、购壶、藏壶,但又缺少可供查对的工具书,这里编录了历代制壶名家和有关的名人雅士的事迹,以供读者检索参考。

历代陶艺家名录

金沙寺僧(约1506—1566),江苏宜兴东南金沙寺之僧人,名逸。他喜欢和陶工们交朋友,并开始用细陶泥制茶具出售。

供春(约1506—1566),是吴颐山的家僮。吴颐山在金沙寺内读书时,供春学到该寺和尚制壶艺技。他所制树瘿壶朴实无华,从而使他名声大振,成为制壶鼻祖。

董翰(约活动于1567—1619),字后溪。始制菱花式壶。

赵梁(约活动于1567—1619)。所制多提梁式壶。梁亦作良。

元畅(约活动于1567—1619),又作元锡、



袁锡。

李茂林(约活动于1567—1619),字养心。善制小圆式壶,上有铢书记号。

时朋(约活动于1567—1620),朋一作鹏,大彬之父。朋与赵梁、董翰、元畅合称为“四名家”。

时大彬(约活动于1580—1650),时朋之子,号少山。其制壶技艺水平超过其父。其作品有的在陶土内掺刚砂;有的把旧壶捣碎为土,重制;遇有自己不满意的作品,立即击毁。因为他认真继承前辈技艺又不断创新,因而名噪海内,甚至在词曲中都提到他的绝技。一般文士以书斋内陈置大彬壶为荣。

李仲芳(约1580—1650),李茂林子,为时大彬门下第一高足。今所传大彬壶中,有仲芳代作、大彬署款的。

徐友泉(约1578—1644),名士衡,原非陶人。吴梅鼎《茗壶赋》说他“综古今,极变化,技近乎道,集斯艺之大成”。

欧正春(约1578—1644),大彬弟子。多制花卉果物,样式精研。

邵文金(约1580—1646),又名亨祥,大彬弟子。仿汉方式方壶独绝。

原书缺页



邵二荪(约1580—1639)。

周后溪(约1581—1639)。

陈正明(约1596—1661)。制器极精雅。署款有“壬戌秋日陈正明制”。

沈子澈(约1610—1666)，桐乡县人。与时大彬齐名。所制壶式与徐友泉相仿。

惠孟臣(约1598—1684)，宜兴人。书法很似褚遂良。作品朱紫者多，白泥者少；小壶多，中壶少，大壶罕见。所制之壶大者浑朴，小者精妙，是时大彬之后的一位名手。

周季生(约1615—1662)。

闵鲁生(约1620—1654)。仿制名家作品，均极认真，神形酷似。

陈用卿(约1620—1661)，俗名陈三呆子。制作工细，题款字体仿钟繇笔意。

陈挺生(约1620—1661)。

陈仲美(约1621—1655)，婺源人。初于景德镇做瓷，后来到宜兴制陶。善于配土，又擅长雕刻各种镇纸、香盒等文房摆件。惜早卒。

沈君用(约1610—1666),名士良,又名多梳。以自然界物器造型,配泥上有“色象天错,金石同坚”的赞语。以离奇著称。人称“沈多梳”。后因壶得罪官府而陷于冤狱。

陈辰(约1620—1660),字共之。壶款雕刻得非常好,许多陶工都请他帮忙,是制壶人中的书法家。

陈和之(约1621—1654)。

徐令音(约1621—1667)。相传为徐友泉之子,也称小徐。

徐次京(约1620—1671)。

陈远(约1651—1722),字鸣远,号鹤峰,一号石霞山人,又号壶隐。善于制壶、杯、瓶、盒,手法在徐友泉、沈子澈之间。作品传下来的甚少,有“宫中艳说大彬壶,海外竞求鸣远碟”之誉。款式书法超徐友泉、沈子澈,有晋唐风格。

王友兰。康熙四年(1665)曾制苏州拙政园茗壶。

金世衡(约1683—1783),“世衡”一作“士衡”,荆溪人。注重于仿古器及名家作品,造工精巧,以橄榄形为主。

邵基祖。

邵元祥。



方曾三。

邵玉来。

邵玉延。

邵旭茂。

郑宁候(约1698—1766)。善摹古器,书法亦工,制壶胎薄而坚致、规矩。

惠逸公(约1766—1831)。逸公制壶,大小均有,诸色泥质俱备。他的工巧,可与惠孟臣相提并论,故世称“二惠”。只是孟臣制品浑朴兼具精巧,逸公则工巧有余,浑朴不足。惠逸公书法楷行草书俱长,而楷书尤有唐人遗意。刻字用竹刀或钢刀,或飞舞或沉着。壶的泥色最奇。小壶制得很好,但比不过手制大壶古朴可爱。

华凤翔(约1683—1783),善仿古器,以彩釉汉方壶为多。

陈汉文、陈阴乾、陈觐侯(约1702—1765年),荆溪人。所制古器极精雅。传器中壶少而古器多。

许龙文(约1701—1755),荆溪人。所制之壶多花卉造型。壶底常有“荆溪”印。

范章恩(约生于1740),字迪恩。在宜兴制壶颇负时誉。

所制之壶皆扁身、鞠流、平盖，风格娴雅，骨肉亭匀。题名书法似米芾。

潘大和(约1761—1820)。

葛子厚(约1760—1850)。

杨彭年(约1772—1854)，字二泉。乾隆时制壶多用模子，彭年制壶则用时大彬捏造法，虽随意制成，自有天然风致。嘉庆时陈曼生请其制壶并书，文人壶风大盛，将紫砂壶导入另一境地。彭年兼善刻竹，刻锡亦佳。印有“杨彭年”、“彭年”、“二泉”，唯应和文士黄彭年加以区别。

杨宝年、杨凤年(约1773—1861)。前者为杨彭年胞弟，又作葆年，字公寿，后者为彭年胞妹，字玉禽，擅制竹段壶，人称“杨氏竹段壶”，都曾为陈曼生制壶。

冯彩霞(约1790—1861)，女，宜兴人。曾被广东伍元华请去制壶。书法学欧阳询，间有草书。

邵景南(约1790—1864)，号留佩主人，籍贯苏州。制壶善仿明式，深得古法。底印有“姑苏留佩”印。

吴月亭(约1812—1864)，字竹溪。为杨彭年后辈，善雕刻。

申锡(约1821—1891)，字子贻。善雕刻。喜用白泥，精于捏造，寻常用模。底有“茶热香温”篆书印。



邵大赦(约1831—1874),亦作赦大。精工壶艺,乃紫砂陶手。所制之壶注重壶嘴。有“邵赦作壶,流水有音”之说。

邵大亨(约1831—1874),宜兴上岸里人。性情孤傲清高。所制鱼化龙壶,以龙头作壶上的纽,龙头和舌头都能摇动。

王东石(约1831—1908)。造壶得古法,刻工精细,有“东石”篆书小印。

黄玉麟(1827—1889),祖籍丹阳,寓居宜兴。13岁时就开始学陶器。善制掇球、供春、鱼化龙诸式,精巧而不失古意。

何心舟(约1829—1897)。工书法、篆刻、壶器,造工精练、简巧,取自然形式。

俞国良(约1835—1895),锡山人。曾为吴大澂制壶,制作精巧而气格浑成。有“国良”篆书阳文印。

沈才田、陈柏亭、陈砚卿、罗蓝舫、邵云如。俱为清末紫砂雕刻名家。

吴阿根、金士衡。光绪四年(1878),赴日本传艺。

程寿珍,其姓亦有作陈者,号冰心道人。曾以名作“掇球壶”而获1915年巴拿马国际博览会金奖。其子程盘根亦善制壶。

蒋德林,蜀山人,字万全。虽无师承而艺极精。凡壶、盆、

杯、盘及其他陈设器具,样样皆精。

任淦庭(1888—1968),常用笔名缶硕,又名大聋。酷爱书画。潜心研究紫砂雕刻技艺,是紫砂雕刻史上一位承上启下的人。

吴云根(1892—1969),原名芝荣。作品朴实稳重,多取竹为题材。作品曾多次被选送参加国内外展览。

王寅春(约1879—1977),宜兴上袁村人。自幼习紫砂茗壶。抗战前,曾应邀到上海做过紫砂仿古品,中年时期则制小壶。其壶光素类,方、圆各式浑厚端庄,筋纹器吻合紧密。

裴石民(1910—1979),又名德民。早年即从事紫砂制陶业。20年代末曾在上海古董商处制盆,35岁后始制壶,曾为储南强所藏的供春壶配盖,又为明代项圣思所制桃形杯配托。其壶光货、花货类均有,尤以果品为佳,有“陈鸣远第二”之称。

朱可心(1904—1986),原名开长、凯长。15岁拜师学艺,新中国成立后设计了“报春”梅桩壶等紫砂新品数十种,以花卉见长。曾出席首届民间艺人代表大会。

邵全章(1910—1989),中年居浙江长兴,为邵大亨之后裔。所制壶曲线简巧而沉稳。



对紫砂陶艺有贡献的历代文士名录

吴仕(约1506—1555),字克学,一字颐山,号拳石,宜兴人。正德申戌进士,以提学副使擢四川参政。传曾代供春署款。

柳金(约1506—1555),字大中,号安愚,别号味茶居士,江苏吴县人,隐士。曾以宋本改正《水经》之错谬多篇。曾为自己的读书处“清远楼”设计定制砂壶多把,署款“味茶庵”。

彭年(约1511—1569),江苏吴县人。字孔嘉,号龙池山樵、龙池山人。正德六年进士。性颖异,常读书,精书法,宗颜、欧。与文徵明以词翰名世,著有《隆池山樵集》。其藏书处为“寒绿堂”、“云光阁”。

项元汴(约1540—1596),浙江嘉兴人。字子京,别号古樵、李狂儒、香严居士、退密斋主人、惠泉山樵、墨林、墨林子、墨林山人、墨林外史、墨林居士、墨林懒叟、鸳鸯湖长等。善写松竹梅兰,天真雅淡,颇有逸趣;为收藏大家,多精品。因曾藏晋代孙登天籓琴,故名其所居曰“天籓阁”。相传蒋伯芴所制之壶,底钤“天籓阁”印,其壶样即为子京所定,呼为“天籓阁壶”。

潘允端(约1548—1630),江苏人,字仲履,号南箕老人、元邨道人。嘉靖进士,官至四川右布政使。

赵宦光(约1567—1605),江苏松江人,字凡夫,别号寒山

梁鸿墓下凡夫。诗书图印皆名重一时。

董其昌(约1545—1625),江苏太仓人,字元宰,号思白、思翁、香光居士、香光。万历七年(1579)进士,官至南京礼部尚书。其书法自成一家,集宋元诸书家之长。

陈继儒(约1546—1633),江苏松江人,字仲醇,号眉公、眉道人、麋公、麋道人、白石山樵、空青名、雪堂、醇儒。与董其昌齐名。工诗善文,兼长绘画。因得颜真卿书《朱巨川告身》,故名其所居“宝颜堂”。曾为蒋伯敷改名伯萼,并为他撰书壶铭。

释如曜(约1573—1620),定海人,字昱光。万历四十年(1612)住持普陀洛迦山白华庵。

顾元庆(约1591—1644),江苏松江人,字大有,号大石山人。性好茶,著《茶谱》一卷。定制铭壶署“顾大石”或“夷白斋”。

陈煌图(约1590—1654),江苏常熟人,字鸿文,初名兰孙,后更名鸿。崇祯末官至翰林院典籍,明亡归隐西湖北山草堂。

张岱(1597—1689)。绍兴人,字宗子,石公,号陶庵。侨寓杭州。著有《陶庵梦忆》等。

邓汉(约1573—1644),江西新城人,字远游,一字虚舟,



号萧曲山人。万历二十六年(1598)进士,官至佥都御史。

蒋之翘(1621—1649),浙江丽水人,字楚樾,号石林。家贫好藏书。

姚咨(约1621—1649),江苏无锡人,字舜咨,号潜坤子、皇象山人、皇山标老、茶梦主人。喜藏书,藏书印曰“茶梦庵”、“茶梦散人”,茗壶亦用此印。

梁小玉(约1621—1648),武林人。7岁即能赋诗,著有《琅嬛集》。工篆刻。壶形以女性乳房、男性生殖器为造型,铭“金茎甘露玉乳香谷”。

宋萃(约1631—1669),河南商丘人,字牧仲,号西陂、漫堂、西陂放鸭翁、沧浪寓公、绵津山人。有“令仪鱼麦堂”、“清德堂”等额。

项真,浙江嘉兴人,字不损。著有《无事编》,精书法诗文。制作砂壶,款式朴雅。底署“项不损”款,镌“砚北斋”三字。

汪森(约1658—1725),浙江桐乡人,原籍安徽休宁,字晋贤,一字碧巢。官至广西桂林府通判。喜品茗,有茶壶铭。

汪文柏(约1662—1722),浙江桐乡人,字季青、柯亭、柯庭。汪森弟。官东城兵马司正指挥。工诗善书,尤善墨兰。筑有拥玉楼、擒藻堂、履砚斋、古香楼等,收藏书法名画,暇时好焚香啜茗。曾请陈鸣远制壶,自己在壶上作画。

马思赞(1662—1722),浙江海宁人,字仲安,号迂铁老人、南楼、渔村、衍斋、寒中,又号素村。曾筑皆山堂、道古楼、红药山房,所藏多宋元善本及金石秘玩绢素真迹。藏书印曰“古盐官州马思赞”、“华山马仲安”、“古盐官州马氏南楼”、“古盐官州马素村”、“海昌马思赞”、“仲安一号渔村”。著有《历代钟鼎款式》等。陈鸣远曾为其制壶。

张氏兄弟(约1662—1722)。吴騫《阳羨名陶录》记载:“陈鸣远足迹所至,文人学士争相延揽,曾至海盐馆张氏涉园。”涉园在浙江海盐县城南。张氏兄弟为:张柯,字晋樵、东谷;张宗松,字青在、楚良、螭庐。凡图书鼎彝之属,鉴别最精;张载华,字佩兼,藏书印为“张载华”、“藏齐图籍”、“张氏研古楼”等。

杨忠讷(约1663—1722),浙江海宁人,号晚研。康熙辛未(1691)进士。罢官后曾请陈鸣远至家制壶,代署款式。

曹廉让(1665—1720),浙江海宁人,号廉斋。陈鸣远曾在其家制壶。

允礼(约1698—1738),清圣祖第十七子。定制茗壶,底钤“静远齐继长制”篆书阳文方印。

郑燮(约1700—1766),江苏兴化人,字克柔,号板桥,又号板桥道人、风子、标散人。乾隆进士,官至潍县知县,为人疏宕洒脱,工画兰竹。性诙谐,壶铭亦嘲讽世事,风趣独绝。



唐仲冕(约1743—1801),湖南长沙人,字六枳,号陶山,自号尉繚了事。乾隆五十八年(1793)进士。曾任荆溪县令。仿古制茗壶赠友。

尤荫(约1725—1801),江苏仪征人,字贡父,号水村、半人、贡夫、贡夫人、赣甫、半湾诗老。擅绘山水花鸟,尤长梅兰竹。时人推为50年中“四大画手”之一。著有《出塞》、《黄山》等集。家藏周种赠苏东坡石铍壶,可容水升许,铜提有篆书“元毡”二字。因名所居曰“石铍山房”,后进呈内府,因广写石铍图,并书苏诗于其上以赠人,驰名远近。

源谦(约1760—1815),广东新会人,字益否,号益热。工书画,性好茶,曾请人制壶。

陈文叙,江苏宜兴人。乾隆进士,博学嗜古,工诗、书,好造壶以赠友。

张香修(约1767—1830),初名秋月。所制壶底刻“香修”二字小楷。

蔡锡恭(约1771—1829),江苏望族,字少峰。性嗜茗壶,收藏大彬壶一。又请杨彭年制壶,底钤“少峰”篆文方印。

朱坚(约1772—1830),浙江绍兴人,字石梅,号石眉。擅书人物茶卉,工鉴赏,多巧思,创制砂胎锡壶。著有《壶史》一书。

蒋升瀛(约1778—1812),吴淞人,字步蟾,一字采若,号惠堂。自幼立志读书,名闻乡里。辟“镜古斋”、“寿松堂”藏书,定制砂壶底钤“寿松堂”篆章。

杜世柏(约1778—1812),江苏嘉定人,字参云,号葭轩。

汪淮(约1785—1822),安徽休宁人,字小海,一字禹义。所制茗壶极精雅,或在壶底或在流下署款“汪淮”。

孙燕昌,浙江海盐人,字芭堂,号文鱼、文渔,又号石窗山人、金粟山人。性爱古,著有《金石契》、《三吴古砖录》、《阳羨名陶说》。

缪颂,浙江海宁人,字槎客。所得不下五万卷,筑拜经楼藏之。

吴騫,号复翁、白眉生、苧萝长者、蘧庵居士。书法黄山谷,醉后书竹石,别饶天趣。所交多知名之士,与陈曼生最知契,铭壶镌字,流传甚罕。

瞿应绍(约1796—1839),江苏人,字子治,初号月壶,又改瞿甫,又号老冶、升春。工诗词、尺牍、书画、篆刻、鉴古,收藏尊彝图史及古今人妙墨。曾制砂壶,自号“壶公”,请邓奎至宜兴监造,精者则自制铭刻,或绘竹梅于壶上,时人称为“三绝壶”。平常所赠之品,则为邓奎代镌铭识。印有“壶公冶父”。今石铍壶贗品极多。

乔重禧(约1796—1840),江苏人,字鹭洲。嘉庆稟生,博



学嗜古，工鉴别，书法得颜书风骨，尤精小楷。与瞿应绍友善。

邓奎(约1776—1839)，字符生。擅真草篆隶，博雅能文。曾为瞿应绍至宜兴监制茗壶。亦有自行撰铭定制者，铭语工切，书篆隶楷，间刻花卉。款署“符生”，壶底有“符生邓奎监造”篆文方印，或“符生氏造”篆文。

邵二泉(约1803—1860)。工镌壶铭，且善制壶。邵景南壶多为二泉刻字。二泉与吴月亭同时。

蔡锦泉(约1809—1859)，广东顺德人，字文渊，号春帆。工诗善画，与伍元华友善，所制壶或手自题铭，或钤“厅松山馆”印。

潘仕成(约1810—1853)，广东番禺人，字德番。先世以盐起家，在广州建别业名“海山仙馆”，收藏书法名画极富。所制茗壶盖唇外阴文篆书“潘”字印，至今流传，粤人称“潘壶”。

伍元华(约1810—1854)，广东南海人，字春岚。性嗜茗壶，特请宜兴名手冯彩霞来粤，所制多小壶，壶底署“万松园制”四字，多楷书，间作草书。有署款“癸巳年万松园监制”者，间镌“彩霞”二字于盖唇外。又筑听涛楼，茗壶亦款书“伍氏听涛山馆春岚监制”楷书两行，式仿供春，制工之精，不亚于万松园壶。

黄彭年，道光进士，字子寿。官至湖北布政使。壶底打“彭年”篆书方印，彭字右三撇为平行线。

蔡恺(约1831—1870),广东顺德人,字乐樵,号小痴,蔡锦泉族侄。工诗画篆刻,嗜茗饮,手制茶具极精妙。

吴大澂(约1836—1875),江苏吴县人,初名大淳,字清卿,号恒轩,又号客一斋。同治戊辰翰林,精训诂,工篆书丹青。藏有供春缺盖树瘿壶,请人至宜兴依式仿造。别制壶式数种,以赠知交,壶底钤“客斋”阳文印。

张之洞(1837—1909),河北南皮人,字孝达,号香涛,晚号无竞居士。为清代名臣。曾命人往宜兴制壶,自撰壶铭,故号“壶公”。鉴赏书画法帖喜用“壶公”印。所见传器俱紫泥中壶,“香涛”撰铭,下款署“之洞”。

胡远(约1850—1891),江苏松江人,字公寿,后以字知名于世。初号小樵,又号瘦鹤、横云山民。精于书画,曾定制茗壶,自题铭识。

金铁芝(约1852—1908),江苏南京人,号玉道人。能画,以钢刀刻瓷,善双钩法,故其室曰“铁画轩”。兼善治印,与吴石仙齐名。制壶钤“铁画轩”篆文小章。

端方,满族正白旗人,字午桥,号陶斋。精金石之学,珍藏甚富。曾定制茗壶,俱白泥色微暗,底有“宣统元年正月元日篆刻”两行长方阳文印,盖内有“陶斋”及“宝华”印,篆书阳文。

莫无其,上海人。性嗜盆景、茗壶,尤好裴石民壶。裴石民曾往莫府,请莫无其为其壶题款。



历代陶人名录*

许升候	蔡乾元	邵春来	周发祥
曹洪喜	徐恒茂	程盘根	林 园
袁义和	宗竹彬	耀 庭	邵旭林
应 华	东 溪	邵锦甫	邵权寅
石 梅	陈伯芳	潘福鼎	方 拙
诸升侯	邵形然	陈用卿	承运从
程枫春	江案卿	荣 卿	福 亨
王熙臣	范大生	冯桂林	俞宝琴
李宝珍	储 铭	卷 翁	吴 澹

*收入有作品传世而事迹不详者。

后记

自中国进入新时期以来的20多年中,以讲“正、和、清、雅”的茶文化活动又在中华大地复苏了。受益者不仅仅是广大茶农和经营者,紫砂壶工艺的队伍也迅速扩大,并在技法、壶式、装饰、烧制、营销方面都有超过前人之举。许多陶艺创作者将现代陶艺创作思维与茶具的实用性相结合,既继承了传统又有创新。

自明清到民初,出类拔萃的制陶及壶艺大家姓名历历可数者不过数十位,而现在仅宜兴丁蜀镇一地冠以某类师者就达数千人,以陶艺为生者达3万人。上世纪30至60年代的王寅春、裴石民、朱可心、吴云根之后,有顾景舟、蒋蓉、任淦庭等,在他们之后有王石耕、徐汉棠、徐秀棠、汪寅仙、吕尧臣、顾绍培、李昌鸿、鲍志强、周桂珍、高丽君、何道洪、吴亚平、曹婉芬、沈遽华等,在他们的传授下又有更多的新人崛起。另有一批人从不参与什么评比或职称评定,只是爱乡土、爱手艺、为生计,默默几十年做壶或者受名家委托做成产品盖名家的印鉴。不过,也有一些人被包装被炒作得名实不符,渲染过分。作为消费者或收藏者应该以自己的水平和眼力,去选壶鉴壶。



在这期间,有不少构思新颖、技法精巧、修饰多样,并具有识茶性、适茶性的壶作问世,创作方法与工艺技术上也有突破古人之举。其中,首推由中央工艺美术学院张守智教授设计、宜兴汪寅仙于1988年制作的《曲壶》。它在审美实用价值及制作烧制工艺的难度上,堪称紫砂壶发展史上的一个里程碑,是20世纪的紫砂壶的代表作之一。徐秀棠的紫砂雕塑更是以其高品位开创了陶塑的先河。吕尧臣创造的绞胎泥技法也堪称20世纪泥料工艺发展里程碑,其代表作有《华径壶》、《小石冷泉》件等。在“花货”的创作上,高丽君的《鸣蝉瓜》、《茶籽壶》都突破了因袭相传的题材,从生活中汲取了既美又实用的灵感。在传统壶式加以发展的方面有顾绍培的《高风亮节》壶、华建民的《供春壶系列》等。在突破传统思维,在既有传统文化内涵又参照外来文化的创作中,吴鸣的成果较为突出,他的《布衣吟》、《谦谦君子》、《小屋春秋》套件等都与茶文化的内涵、形式、情趣、实用相贴切,可称宜兴紫砂文化新纪元的代表人物之一。在陶、釉、火三者的结合上,葛明祥作出了可贵的贡献。

我们也应该正视制壶、鉴壶业中的不良现象。上世纪90年代在香港举行的清代陈鸣远作品学术研讨会议上有一个对当代宜兴紫砂艺术的共识:由于历史的原因和“文革”所致的文化断层,当地制壶者的文化素质普遍低下是制约出现优秀作品的主要原因。特别在改革开放初期受海外商贩影响,因文化层次不高,一批标榜“新、奇、怪”的低俗又不实用的壶式巧立名目充斥市场,不恰当地误导了制壶者与爱壶人。2000年江苏陶艺展的通讯中明确指出:几年来紫砂壶使四种人不正当地暴富:一是海外倒卖客;二是缺乏艺德的圈内人士;三是当地急功近利的小作坊;四是邻近市、县的一批二道

贩子,其中也包括烧窑的、刻章的、运货的。这些人的不良行为对宜兴紫砂业的正常发展和紫砂文化的形象造成了极大的破坏。

近年来,出版了许多有关紫砂文化期刊和书籍画册,颇受读者欢迎。最早台湾出版的《紫玉金砂》、《方圆天地》等主要是以商业目的推出作者和作品。后来,大陆也编印了不少印刷质量上乘的专著、画册。但往往由于出版经费的原因,多以出钱买版面的方法介绍自己。这种方法虽无可厚非,但对确有成绩的艺人的介绍很不全面,有挂一漏万之嫌。所以,爱壶鉴壶藏壶者也要提高本身多方面的知识修养,加以鉴别。

我们相信,大浪淘沙是不变的法则。一时间的混浊也是中国社会从封闭走向开放过程中的必然。随着人们鉴赏力的提高和制壶者在竞争中认识到文化素质对作品的关系,不断努力学习,正本清源,中国的紫砂文化更灿烂的时代指日可待。

编著者

2006年3月

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 鉴壶 (修订版)

作者 = 阮浩耕主编 寇丹编著

页数 = 1 5 7

石头

封面
书名
版权
前言
目录
正文