

分类号 J06/22
U D C

密级
编号 10741



硕士学位论文

论文题目 明清宜兴紫砂壶设计中的可持续性研究

研究生姓名: 宋玉婷

指导教师姓名、职称: 高兴 教授

学科、专业名称: 设计学

研究方向: 设计历史与理论

提交日期: 2024年6月3日

独创性声明

本人声明所呈交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

学位论文作者签名： 宋玉婷 签字日期： 2024.6

导师签名：  签字日期： 2024.6

关于论文使用授权的说明

本人完全了解学校关于保留、使用学位论文的各项规定， 同意（选择“同意” / “不同意”）以下事项：

1. 学校有权保留本论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文；

2. 学校有权将本人的学位论文提交至清华大学“中国学术期刊（光盘版）电子杂志社”用于出版和编入 CNKI《中国知识资源总库》或其他同类数据库，传播本学位论文的全部或部分内容。

学位论文作者签名： 宋玉婷 签字日期： 2024.6

导师签名：  签字日期： 2024.6

Research on Sustainability in the Design of Yixing Purple Clay Pots during the Ming and Qing Dynasties

Candidate : SONH YUTING

Supervisor: GAO XING

摘 要

明清时期的紫砂壶是设计实践超越物质达到非物质认知的物化产物,不仅在加工制造环节体现出系统化的面貌,更是由于文人的介入,使其成为具有时代特性和民族特质的文化性产物。明清时期紫砂壶展现出了超越时代限定的系统化设计面貌,其中所蕴含的设计理念可对当下的可持续设计的研究与思考构成启发。

明代茶的加工技术发生了改变,人们饮茶的习惯与方式随之改变,加之手工业劳动力的解放,极大地促进了手工业从业者创作新茶具的积极性。在此社会背景下,依据实物、文献,运用图像研究、文献研究和实地考察等方法,对紫砂壶造型样式进行分类分析研究,形成了有关理论研究所需的基础;进而又从物质性层面原材料的选择、制作工艺的传承、生活习惯的形成和非物质层面设计中文化性的强化和“道器合一”共同对紫砂壶的设计进行解读,分析出其具有先进性的设计原则和设计路径,由此从生活文化、加工制造、人才培养等方面反思当下可持续设计研究存在的不足之处,运用明清紫砂壶设计理念和设计原则为其指导,主要从非物质精神、文化和社会层面为现实可持续设计的良性发展提供一定的思考方向。

通过对明清时期紫砂壶具有先进性的设计理念的研究,为现实的可持续设计发展带来了不同的思考和研究方向——可持续设计的研究除了对物质和技术方面的探索,更应该对非物质层面有深入的研究。这样才能使可持续设计有良性的发展,从而使人类在客观自然界中更好的生存。

关键词: 明清时期紫砂壶 可持续设计 设计理念 非物质性

Abstract

The purple clay teapot of the Ming and Qing dynasties was a materialized product of design practice that transcended materialism and reached non-material cognition, not only does it show a systematic appearance in the processing and manufacturing process, but it is also due to the intervention of literati that it has become a cultural product with the characteristics of the times and the nation. During the Ming and Qing dynasties, the purple clay teapot exhibited a systematic design that transcended the limitations of the times, and the design concepts contained within it can inspire research and reflection on sustainable design today.

The processing technology of tea in the Ming Dynasty changed, and people's habits and ways of drinking tea changed accordingly. In addition, the liberation of handicraft labor greatly promoted the enthusiasm of handicraft practitioners to create new tea sets. In this social context, based on physical objects and literature, using methods such as image research, literature research, and field investigations, the classification and analysis of the shape and style of purple clay teapots have been studied, forming the foundation required for theoretical research. Then, the design of the purple clay pot is interpreted from the material level of the choice of raw materials, the inheritance of the manufacturing process, the formation of living habits, and the non-material level of the strengthening of the

localization of design and the "integration of Taoism and utensils", and its progressiveness design principles and design paths are analyzed. This reflects on the shortcomings of current sustainable design research from aspects such as lifestyle culture, processing and manufacturing, and talent cultivation. Guided by the design concepts and principles of Ming and Qing purple clay pots, it mainly provides certain thinking directions for the healthy development of sustainable design from the non-material spiritual, cultural, and social aspects.

Through the research on the progressiveness design concept of purple clay pots in the Ming and Qing Dynasties, different thoughts and research directions have been brought for the sustainable design development in reality. In addition to the exploration of material and technology, the research on sustainable design should also have in-depth research on the non-material level. Only in this way can sustainable design have a positive development and enable humans to better survive in the objective natural world.

Keywords : Purple clay teapot during the Ming and Qing dynasties;
Design for sustainability; Design concept; Non-materiality

目 录

1 引言	1
1.1 选题背景.....	1
1.2 研究的目的及意义.....	1
1.2.1 研究目的.....	2
1.2.2 研究意义.....	2
1.3 国内外研究现状.....	2
1.3.1 紫砂壶研究现状.....	2
1.3.2 可持续设计研究现状.....	5
1.4 研究内容及方法.....	7
1.4.1 研究内容.....	7
1.4.2 研究方法.....	8
1.5 研究重难点.....	8
1.5.1 研究重点.....	8
1.5.2 研究难点.....	8
2 明清宜兴紫砂壶概述	9
2.1 历史溯源.....	9
2.1.1 明代紫砂壶概况.....	9
2.1.2 清代紫砂壶概况.....	10
2.2 明清时期于宜兴紫砂壶的价值.....	11
2.2.1 饮茶习惯的改变.....	11
2.2.2 手工业蓬勃发展.....	13
2.3 明清宜兴紫砂壶的比较.....	13
2.3.1 造型样式分析.....	13
2.3.2 造型设计方法分析.....	27
3 明清宜兴紫砂壶设计解读	29
3.1 可持续的呈现.....	29

3.2 文化性的强化.....	32
3.3 道器合一.....	35
4 明清宜兴紫砂壶对当下的启发.....	39
4.1 对生活文化的反思.....	39
4.2 对加工制造的反思.....	45
4.3 对人才培养的反思.....	47
5 现实可持续设计策略思考.....	50
5.1 从精神层面.....	50
5.2 从文化层面.....	52
5.3 从社会层面.....	55
6 结 语.....	57
参考文献.....	58
致谢.....	61

1 引言

1.1 选题背景

紫砂壶自明代之后从普通日用陶瓷中脱颖而出，成为一种文化性产物的代表，因此通过紫砂壶可以更好的窥见当时的社会风貌。明清时期的紫砂壶不仅代表了高度成熟的工艺体系，还体现出当时文人以自身的认知，通过实践来完善设计产物的设计现象。从古至今，关于紫砂壶的著述颇多，但是从设计学的视角探究紫砂壶的设计理念的研究并不多见。明清紫砂壶是内涵高度文化性的传世经典器物的代表，从设计学的角度探究其设计理念中具有先进性的方面对当前时代的发展具有一定的意义。

明朝是继汉、唐之后又一个黄金时期，经过长期的发展，设计思想在明代逐步系统化，这点从系统且多元的理论著作，如《天工开物》、《长物志》、《园冶》中可以看出。较以往，这个时期的设计产物不仅仅是技艺精湛的工匠在“器”的层面上的钻研，更是使用器物的人群中也出现了参与设计过程的一部分人，这一部分人有一定的文化水平、审美水平和认知高度，他们的参与使设计在追求“器”的同时也在追求“道”的升华，因此此时的设计产物的价值达到了前所未有的高度。紫砂壶便是其中极具代表性的产物，不仅是工艺技法方面的量变到质变的飞跃，更是当时社会与文化高度发展下共同催生出来的经典之作。

基于这些因素，从古至今关于紫砂壶的研究不一而足，研究内容从紫砂壶材料到工艺，从纹样到造型，从器物本身到其背后的文化等方面进行，可以看出研究者们运用不同的研究方法和研究路径对紫砂壶进行了丰富的诠释。总览这些研究，大多是站在工艺美术角度，多在“器”的层面，因此在设计学的视阈中研究紫砂壶设计理念还有一定的空间。本研究立足于设计学，结合紫砂壶的实物和文献资料，讨论明清宜兴紫砂壶设计理念中对当下可持续设计研究的启发，从而对现实可持续设计研究的发展策略进行思考。

1.2 研究的目的及意义

1.2.1 研究目的

基于明清两代的宜兴紫砂壶设计产物,通过对记载和遗存的具体产物及文献资料的分析研究,结合明清时期社会的整体风貌,探讨明清两代宜兴紫砂壶在造型设计和设计方法之间存在的共性特征与个性特点,分析宜兴紫砂壶设计产物的典型设计特征和设计理念,找到其设计理念中的可持续性方面,从而对当下的可持续设计研究困境进行反思,为现实的可持续发展策略提供一定的思考方向。

1.2.2 研究意义

研究设计历史时常常把设计产物作为研究载体,从这些设计中学习其精华之处,首当其冲的应是文化性产物,因其是当时社会阶段所包含的政治、思想、文化和审美观念的精髓,作为这些要素共同作用下所设计出的文化产物,往往代表着一定的先进性。通过对明清时期宜兴紫砂壶设计的学习研究,理性分析其设计理念中体现的可持续性,将明清紫砂壶的可持续设计理念与当代可持续设计研究相结合。通过解读明清宜兴紫砂壶的设计理念,反思当下的可持续设计研究,从而在理论层面获取可持续设计研究的现实意义与价值,不仅在设计学视阈中明了明清时期紫砂壶的设计理念的可可持续性,还能够为明清时期紫砂壶可持续的设计理念有效运用到现实可持续设计研究的发展中提供相应的依据。

1.3 国内外研究现状

1.3.1 紫砂壶研究现状

我国紫砂壶的历史从明代开始,在明代之前虽然也有紫砂壶的记载,但其只是日用陶器中的一类,并无出彩之处。但在明代之后,紫砂壶逐渐发展成为一种文化性器物,紫砂壶的历史就此展开。同时,在明代时期,设计发展到较之前更为成熟的阶段,相关理论著述的出现使紫砂壶从选材到工艺再到发展历程都较为完整的保存下来,为本研究提供了较充实的实证资料。在紫砂壶大发展的宜兴地区的明清紫砂壶的设计理念与之相关的研究还有一定的空间,这就成为了本研究的切入点。以下是对紫砂壶研究专著的整理分析,如表 1.1 所示:

表 1.1 紫砂壶研究专著简况

序号	国内外	作者、著作名称	主要内容
1	国内	明代 周高起《阳羨茗壺系》 ^①	该书成书于明末时期，是我国历史上第一部专论紫砂壶的著作。书中对紫砂民间艺人、紫砂壶制造技艺、紫砂壶的产地等方面进行详细的描述。
2		清代 吴騫《阳羨名陶录》 ^②	该书详细的介绍了宜兴陶器。全书分为丛谈和文翰两部分，分别从制陶、用陶、品茗、著述、诗文等方面对宜兴陶器进行解说。这为我们研究宜兴紫砂器的发展历史提供了宝贵的史料。
3		清末 庞元济《虚斋名陶录》 ^③	该书详述了明清两代宜兴紫砂壶名家的作品。
4		李景康、张虹《阳羨砂壺图考》 ^④	发行于民国二十六年，该书在前人相关著述的基础上加以考证、补遗、增添，系统的论述了宜兴紫砂壶的发展。
5		杨永善《中国传统工艺全集》 ^⑤	该系列丛书中的《陶瓷：中国传统工艺全集》中将紫砂陶器的产生和发展到紫砂陶器工艺再到相关传统文化进行了系统的论述。
6		韩其楼《紫砂壺全书》 ^⑥	该书对明清时期具有代表性的匠人和其经典的作品，从装饰方法、工艺技法、造型方式等方面进行了深入的探究，让我们对紫砂文化有了进一步的了解。

^① 周高起. 阳羨茗壺丛书[M]. 台北：新文丰出版公司，1988.

^② 吴騫. 阳羨名陶录[M]. 合肥：黄山书社，1992.

^③ 庞元济. 虚斋名陶录[M]. 中国大百科全书出版社，1997.

^④ 李景康, 张虹. 阳羨砂壺图考[M]. 苏州博物馆翻印，1981.

^⑤ 杨永善. 中国传统工艺全集[M]. 大象出版社，2004.

^⑥ 韩其楼. 紫砂壺全书[M]. 北京：华龄出版社，2006.

续表 1.1 紫砂壶研究专著简况

7	宜兴陶瓷公司《紫砂陶器造型》 ^①	这八部著作通过科学的测绘方法,从紫砂壶的器物造型的构成要素、造型方法、形态整合等方面对大量的明清及现当代的经典紫砂壶壶型进行系统的研究,并从不同的研究角度对紫砂壶的造型分类提出不同的见解。
8	潘春芳《宜兴紫砂造型图集》 ^②	
9	杨永善《陶瓷造型艺术》 ^③	
10	徐秀棠《中国紫砂》 ^④	
11	钱剑华《紫砂茶壶的造型与鉴赏》 ^⑤	
12	韩其楼、夏俊伟《中国紫砂茗壶珍赏》 ^⑥	
13	吴山《中国紫砂辞典》 ^⑦	
14	毛大步《紫砂壶鉴赏与收藏》 ^⑧	这几本都是关于紫砂壶鉴赏与收藏的著作,书中有大量精美的配图,让我们充分了解了明清时期宜兴紫砂壶和“宫廷紫砂”的风采,可以更直观的了解紫砂的发展历史,体会其为何能成为文化性的代表产物。
15	李长平《明清紫砂珍赏》 ^⑨	
16	李明《砂壶选粹》 ^⑩	
17	杨长禄《紫砂收藏与赏析》 ^⑪	
18	王辉《紫玉淳美:中国宜兴紫砂集珍赏》 ^⑫	

^① 宜兴陶瓷公司. 紫砂陶器造型[M]. 轻工业出版社, 1978.

^② 潘春芳. 宜兴紫砂造型图集[M]. 荣宝斋出版社, 2008.

^③ 杨永善. 陶瓷造型艺术[M]. 高等教育出版社, 2004.

^④ 徐秀棠. 中国紫砂[M]. 上海古籍出版社, 1998.

^⑤ 钱剑华. 紫砂茶壶的造型与鉴赏[M]. 江苏人民出版社, 1997.

^⑥ 韩其楼, 夏俊伟. 中国紫砂茗壶珍赏[M]. 上海科学技术出版社, 2001.

^⑦ 吴山. 中国紫砂辞典[M]. 江苏美术出版社, 2007.

^⑧ 毛大步. 紫砂壶鉴赏与收藏[M]. 上海科学技术出版社, 2013.

^⑨ 李长平. 明清紫砂珍赏[M]. 西泠印社出版社, 2006.

^⑩ 李明. 砂壶选粹[M]. 上海古籍出版社, 2008.

^⑪ 杨长禄. 紫砂收藏与赏析[M]. 西泠印社出版社, 2013.

^⑫ 王辉. 紫玉淳美[M]. 荣宝斋出版社, 2007.

续表 1.1 紫砂壶研究专著简况

19		浙江省博物馆《紫砂印象——浙江民间紫砂精品集》 ^①	
20		王建华《故宫博物院藏：宜兴紫砂》 ^②	
21		顾景舟、徐秀棠《宜兴紫砂珍赏》 ^③	
22		刘汝醴、吴山《宜兴紫砂文化史》 ^④	这两本著作主要从历史文化方面入手来讨论紫砂壶的发展历史
23		胡付照《紫砂茗壶文化价值研究》 ^⑤	
24	日本	奥玄宝《茗壶图录》 ^⑥	这本著作成书于明治初年，由上卷为文字和下卷图式组成。整本书图文并茂，从源流、式样、形状、理趣、款识等方面对紫砂壶进行了系统的论述，是研究明清紫砂壶在日本流传历史的专著。

资料来源：紫砂壶研究专著简况 作者自制

上表中所列专著均为对紫砂壶有所涉及的著作，可以较为清楚的了解关于紫砂壶研究的现状，相关的研究多囿于文化内涵和工艺美术的角度对紫砂壶的造型、制作工艺、材料等方面进行了详细分析。而站在设计学的角度对明清宜兴紫砂壶设计中的可持续性进行详细的研究似乎成为可持续性设计研究的一个新机遇。

1.3.2 可持续设计研究现状

^① 浙江省博物馆. 紫砂印象——浙江民间紫砂精品集[M]. 西泠印社出版社, 2010.

^② 王建华. 故宫博物院藏：宜兴紫砂[M]. 紫禁城出版社, 2007.

^③ 顾景舟, 徐秀棠. 宜兴紫砂珍赏[M]. 香港三联书店出版社, 1992.

^④ 刘汝醴, 吴山. 宜兴紫砂文化史[M]. 浙江摄影出版社, 2000.

^⑤ 胡付照. 紫砂茗壶文化价值研究[M]. 中国物质出版社, 2009.

^⑥ 奥玄宝. 茗壶图录[M]. 济南：画报出版社, 2010.

国外关于可持续设计研究比国内开始的较早,在1971年美国设计师巴巴纳克(Victor Papanek)所著的《为真实的世界而设计》^①(Design for the real world)一书中就已号召设计界要关注有限的地球资源和设计师要承担社会责任。随后20世纪中期,由于工业化的快速发展和对于资源需求的急剧增长,造成了世界环境快速恶化和社会冲突加剧,为了解决人类困境,80年代联合国在《我们共同的未来》报告中首次对“可持续发展”的概念进行明确的界定,自此可持续设计的影响力不断扩大。

国内关于可持续设计的研究,从近十年的相关文献的梳理来看,随着经济的快速发展和社会的不断进步,“可持续发展”的理念在设计学的视阈中越来越受到重视,有关它的研究呈现广度和深度的变化。近几年的研究重点集中在可持续设计的实践等应用性与可持续设计原则、方法、策略等基础性的研究,涉及设计学科的多个方向,主要分为13个大类,分别是:可持续设计的实践与应用、可持续设计方法与策略的研究、可持续设计与道德伦理的研究、可持续设计与经济的研究、对可持续设计的思考与反思、可持续设计的理念与启示研究、可持续设计与教育、可持续设计与文化性研究、可持续设计的推广研究、可持续设计的推广、可持续设计与美学研究、可持续设计与古代思想研究、可持续设计的发展与趋势研究。其中可持续设计实践与应用研究中又主要分为13个小类,分别是:产品设计、服装设计、家具设计、环境与景观设计、建筑设计、服务系统设计、包装设计、系统设计、视觉传达设计、再设计、共享设计、公共设施设计、空间设计。研究路径体现为针对设计过程中存在的相应问题进行综合的理论分析并结合具体案例分析,提出可持续设计原则、设计方法、设计策略等。如:于东玖,王样在《可持续设计理论发展40年:从生态创新到系统创新》^②一文中系统总结了可持续设计发展所经历的几个阶段。许晓峰在《符号学视野中的文化可持续产品设计方法研究》^③中对文化可持续设计从符号学的角度提出了一些可行性方法。张雅梅、陈传万和王样在《基于社会价值评估模型的老年助行器可持续优化研究》^④一文中用社会评估价值模型对老年助行器提出可持续优化建议。在法律方面对

^① 维克多·巴巴纳克. 为真实的世界设计[M]. 中信出版社, 2012.

^② 于东玖,王样. 可持续设计理论发展40年;从生态创新到系统创新[J]. 生态经济, 2021, 37(08):221-229

^③ 许晓峰. 符号学视野中的文化可持续产品设计方法研究[J]. 装饰, 2013, (11):135-136.

^④ 张雅梅,陈传万,王样. 基于社会价值评估模型的老年助行器可持续优化研究[J]. 包装工程, 2019, 40(06):233-238.

可持续的发展也越来越重视,如黄辉、沈长礼在《从公平正义到可持续发展:法律责任价值目标的变迁》^①中对生态社会的法律责任价值目标予以丰富和匡正。而在我国古代就早已有了与可持续类似的思想观念的学说,王雪薇在《中国古代生态实践智慧的伦理研究》^②对中国古代生态实践智慧进行系统阐释。综上,这些研究虽未最终形成可持续设计的系统理论框架,但对设计实践的良性化推进及产物的持续优化构成了一定的理论指导,也为后续研究的技术路线设定提供了必要的依据。

1.4 研究内容及方法

1.4.1 研究内容

全文共分五个部分:

第一部分:引言阐释了论文选题的来源和背景,明确了研究的意义和目的,介绍了研究内容、研究思路、研究方法。

第二部分:明清时期的宜兴紫砂壶概述。首先借助文献资料,对明代和清代的宜兴紫砂壶演变进行归纳总结,使明代和清代的宜兴紫砂壶现状得以明了;其次,探讨明清两代对于宜兴紫砂壶的研究有何重要的价值。最后,借助文献资料,对明清两代宜兴紫砂壶从造型设计,制作工艺,设计方法等方面进行比较研究。

第三部分:明清宜兴紫砂壶设计解读。该章借助前两章内容为铺垫,对明清宜兴紫砂壶的设计理念进行解读,从三个方面来探讨明清宜兴紫砂壶设计中的可持续设计理念。

第四部分:明清宜兴紫砂壶设计对当下的启发。该章基于前文对于明清宜兴紫砂壶可持续设计理念的分析,对可持续设计的现状进行三个方面的反思。

第五部分:现实可持续设计策略思考。该章基于前几章的内容,对现实的可持续设计研究的发展策略从几个方面进行探究,以展示可持续设计研究的现实意义。

^① 黄辉,沈长礼.从公平正义到可持续发展:法律责任价值目标的变迁[J].河南师范大学学报(哲学社会科学版),2022,49(05):46-54.

^② 王雪薇.中国古代生态实践智慧的伦理研究[D].南京林业大学,2021.

1.4.2 研究方法

文献研究法：通过阅读大量文献资料，从中找到本次研究所需素材，进行梳理并加以分析，做到实物与图文资料相结合。

归纳分析法：通过对明清两个时期制作宜兴紫砂壶源流的梳理和其设计产物的分析，归纳总结出明清宜兴紫砂壶设计理念中的可持续性，分析其对现实可持续性设计研究的良性影响。

图像研究法：在研究明清宜兴紫砂壶著名匠人和其设计产物时，分析器物的造型、装饰等要素，从中总结出明清宜兴紫砂壶设计理念中的可持续性。

1.5 研究重难点

1.5.1 研究重点

本研究从明清宜兴紫砂壶这类设计产物入手，通过器物本身和时代特色相联系，解读明清宜兴紫砂壶设计理念中的可持续性，并以此对当下的可持续设计研究进行反思，同时借助考古学、社会学、美术学等学科的观点对现实的可持续性设计研究的发展策略提供一些思考与研究方向。

1.5.2 研究难点

研究需要透过器物分析其具有先进性的设计理念，并要以此来探究当下的可持续设计现状，因此需要多学科的知识相互融合共同作用下开展研究。

2 明清宜兴紫砂壶概述

2.1 历史溯源

2.1.1 明代紫砂壶概况

在新石器时期，宜兴部分地区已经有了制陶技术，春秋战国开始有了较快的发展。直至宋朝时期，因其地区独有的紫砂泥的发掘，紫砂陶器开始发展。但在初始，制作不精，对紫砂泥的优点并未发掘，致其淹没在众多陶器品种中。直到明代之后，紫砂壶从日用陶中脱颖而出，成为一种文化性产物的代表，这种情况不是突如其来，而是由于工艺、技术等实践方面的积累和理论方面的系统化知识之间相互作用下历史发展的必然结果。明代紫砂壶成为文化性的经典产物另一个原因是当时明代知识分子的精英阶层的加入。之前的设计产物不乏经典的传世之作，这些作品无一不体现出当时匠人们登峰造极的工艺技术，虽然从这些经典之作中能看出每个时代最为辉煌面貌，但是从另一个方面体现出在中国传统设计体系中对技术的狂热追求，导致大量华而不实的产物出现，最终与设计的初衷背道而驰。这种结果正是因为因为在追求技术时忽视了非物质层面的思考，进而缺乏文化性，实用性和适用性等方面的问题在众多传统设计产物中慢慢凸显出来，而紫砂壶这一设计产物补足了这一部分的缺陷。当文人加入紫砂壶的设计时，他们试图用自身的学识和认知对传统设计加以改善。明代紫砂壶正是由于物质性与非物质性的完美结合，才使其时至今日，勿论器物残缺或完整，仍让人们趋之若鹜。

明代时期紫砂壶最初的形制较大，最为出名的便是供春壶（如图 2.1）直到从时大彬开始，紫砂壶的形制改为我们如今颇为熟悉的小壶样貌（如图 2.2），壶形从大变小并非时大彬心血来潮的创新，而是自他“游娄东，闻陈眉公与琅琊、太原诸公品茶之论”^①之后才把壶形改为小壶，由此可见，当时的文人名士对紫砂壶设计影响颇为深远。明代紫砂壶从艺术价值层面，用料讲究，工艺精细，造型简约优美“直跻商彝周鼎之列而毫无愧色”^②。从实用方面“壶经久用，涤拭

^① （明）周高起. 阳羨茗壺[M]. 金城出版社，2012.

^② （清）张岱. 陶庵梦忆[M]. 北方文艺出版社，2019.

日加，自发暗然之光，入手可鉴”^①。紫砂壶使用时间越久，沏出来的茶越醇香。从非物质层面，由于文人的加入使紫砂壶设计进入了“道”的层面，从《阳羨茗壶系》、《茗壶图录》中可看到当时对紫砂壶做出的文化性解读。



图 2.1 供春树瘿壶

(图片来源：中国国家博物馆)



图 2.2 孟臣制梨皮朱泥壶

(图片来源：韩其楼《紫砂壶全书》)

2.1.2 清代紫砂壶概况

虽然清代设计只是部分得到了发展，设计体系因缺乏整体的认知提升和发展，致使到清代中后期的设计出现大幅度的衰退，但是清代陶瓷在前人烧造经验的基础上和东西文化的碰撞之下，器物的烧造工艺、造型风格、设计等方面依然有优秀的设计产物值得探究，紫砂壶便是其中代表性的一种。

清代的紫砂壶品质比之前更为精进。当文人雅士开始大量参加紫砂壶的设计过程后，制壶匠人已不同于其他钻研技术的工匠，他们逐渐把文人的习性、认知和素养渗透进制造中，使紫砂壶远远超过同时代其他设计产物，奠定了紫砂壶在设计史上极高的地位。清代制作紫砂壶的名匠人才辈出，如陈曼生、邵大亨、陈鸣远、陈观侯等名家，他们不仅制作日常使用的紫砂壶，更是赋予了紫砂壶设计更高的文化属性，在设计时凝聚了整个民族文化的精华，使紫砂壶成为一种“大文化”的代表器物，一种文化的载体。

除此之外，清代紫砂壶之所以成为设计器物典范，除了匠人文化素养与认知的提高，还因为紫砂匠人与当时文人的强强联合，最著名的“曼生壶”便是其中翘楚。由此可见，设计的发展不仅仅是依靠设计师的单一努力，更应该是融合其他各个行业，共同努力的结果。

^① (明)周高起. 阳羨茗壶[M]. 金城出版社, 2012.

2.2 明清时期于宜兴紫砂壶的价值

2.2.1 饮茶习惯的改变

我国茶文化历史悠久，在上古便有“神农尝百草，日遇七十毒，得茶而解之”^①的传说，因此我们常常尊称为神农氏炎帝为中国的“茶祖”。到唐代，陆羽《茶经》的问世，标志着茶文化繁荣的历史从此展开。由于唐代茶的主要种类为饼茶，因此主要的饮用方式为煮茶。《茶经》中除了对煮茶的工具和煮茶流程做了详细的记载外，还把越窑的青瓷列为最佳茶具（如图 2.3）。除此之外从法门寺地宫出土的一整套皇家金银茶具（如图 2.4）也可看出唐代饮茶文化的风貌。



越窑荷叶盏托

（图片来源：宁波博物院）



越窑青釉花瓣口碗

（图片来源：北京故宫博物院）

图 2.3 越窑青瓷



全套茶具



鎏金飞天仙鹤银茶罗子



鎏金飞鸿毳路纹银笼子



鎏金鸿雁纹银茶槽子



盘丝座葵口素面小银盐台



鎏金摩羯鱼三足架银盐台

图 2.4 皇家金银茶具（图片来源：法门寺博物馆）

宋代是饮茶文化发展中的重要时期，“斗茶”这一茶文化沿袭自唐代，至宋代成为整个社会从上到下的一种普遍性茶文化行为。当时建阳窑的黑釉瓷茶碗在

^①（清）孙星衍，孙冯骥辑，曹瑛. 神农本草经[M]. 中国医药科技出版社，2020.

斗茶中作为不可或缺的器皿，由于其釉色更能衬托茶汤之色，因此才有了建阳窑瓷器这样的经典器物。蔡襄曾在《茶录》对建窑瓷器有过这样的论述“茶色白，宜黑盏，建安所造者紺黑，纹如兔毫，其坯微厚，最为要出他处者，或薄或色紫，皆不及也。其青白盏，斗试家自不用。”^①（如图 2.5）



2.5 宋代兔毫盏（图片来源：高兴·周瞳《中国古代设计通史》）

明代是茶文化发展中的一个重要转折时期，不同于以往，这个时期的人们改变了饮茶习惯。之所以出现如此大的变革，是因为明太祖朱元璋认为点茶法劳民伤财，为体恤民情，其下诏“建宁府贡上供茶，听茶户采进，有司勿与。敕天下产茶去处，岁贡皆有定额，而建宁茶品为上，其所进者必碾而揉之，压以银版，大小龙团。上以重劳民力，罢造龙团，惟采芽茶以进。其品有四，曰探春、先春、次春、紫笋。置茶户五百，免其徭役，俾专事采植”^②由此团茶被废止，进贡改为芽茶。芽茶的制作方式与之前大相径庭，改为炒青制茶法，加工技术的改变使茶文化得到了不同以往的发展，人们的饮茶方式随之改变，开始变为冲泡法。饮茶习惯的改变，必定会带来承载其器物的样式发生改变，前朝的成套煮茶器具不再适用于明代的饮茶习惯，紫砂壶在这一时期开始崭露头角。冲泡之法较于之前更益体现茶之本味，文震亨在《长物志》曾评述“吾朝所尚又不同，其烹试之法，亦与前人异。然简便异常，天趣悉备，可谓尽茶之真味矣”。^③因此紫砂壶因其“茶壶以砂者为上，盖既不夺香，又无熟汤气”^④的特性，成为从明代至今饮茶时当之无愧的首选。除此之外，因为冲泡之法更为简单，明代文人在饮茶时无需多人侍茶，只用极简的茶具便可营造品茗独坐、长日清谈的氛围，因此更拉近了文人与紫砂壶之间的距离，使明代文人更容易加入到设计紫砂壶的过程中，使紫砂壶由普通的器具开始转变为承载历史文化的设计产物。综上所述，可能正是由于明代制茶方式和饮茶习惯的改变，才能出现紫砂壶这样流传至今的经典之作。

^①（北宋）蔡襄. 茶录[M]. 台海出版社，2013.

^②《明太祖实录》卷 212，洪武二十四年九月乙酉朔，台湾“中央研究院”历史语言研究所校印本。

^③（明）文震亨. 长物志[M]. 重庆出版社，2017.

^④（明）文震亨. 长物志[M]. 重庆出版社，2017.

2.2.2 手工业蓬勃发展

明清时期是紫砂壶发展的巅峰时期，这一时期，制壶匠人人才辈出，制造技术不断发展，器物不断推陈出新，名器繁多。之所以在明清时期紫砂壶有如此盛况，除了上文中提到的饮茶方式的改变，更因为手工业劳动力的解放，极大地促进了手工业从业者的创作积极性。

元朝建立政权后把占领地各行各业的工匠们劫掠到元大都，强迫众多优秀匠人编入匠籍，世袭为元的政权服务，致使大批工匠只能制作供权贵使用的生活用品和战争需要的军需品。此时虽也有一部分产物通过对外贸易得到了长足的发展，但在匠人地位低下，常年经受压迫的生活状态下，相较于之前，手工业还是遭受到了极大地打击。到了明朝，这种匠籍制度逐渐被瓦解，弘治十八年颁布了法令“南二京班自弘治十六年编填勘合为始，有力者每班征银一两八钱，遇闰征银二两四钱”^①，至此，封建社会中的徭役制度瓦解，生产力得到解放，陶瓷行业发展的春天又一次到来。明朝初年，陶瓷工业中的民窑并无出彩之处，但是随着生产力的解放，民窑的发展展现出了蓬勃的生命力，在明中后期，官窑的发展已远不及民窑。民窑的快速发展离不开杰出的匠人，如吴明官、吴十九、周时通、崔国懋等，他们有的以杰出的设计给紫砂壶做出榜样，有的以紫砂壶设计作为榜样以效仿，匠人之间相互的借鉴与学习也促进了紫砂壶的发展。在同一时代中的大师和名匠们相互学习并进行良性的竞争，这种良性的交流与互动氛围，使同一时期的设计产物拥有一些共性的特征，如清代珐琅彩与紫砂壶结合，同时清代紫砂壶对泥料的选择、造型的多样、工艺细节等实践方面都有极高的追求，更是推动了整个手工业的蓬勃发展。

因此，正是明清时期手工行业的劳动力解放，极大的促进匠人的创作热情，进而推动整行业的进步。在这种时代背景下，对于紫砂行业的发展，无疑起到了巨大的推动作用。

2.3 明清宜兴紫砂壶的比较

2.3.1 造型样式分析

^①（明）李东阳，申时行. 明会典[M]中华书局，1988:3383.

宜兴紫砂壶的样式极为丰富，规格较为齐全。明代的紫砂壶造型简约、装饰纹样较少，在原材料的加工制作上并没有像清代时极为精细，体现出朴实雅致的设计观念。明代紫砂壶在整体造型方面大多深受传统金属器物造型的影响，其造型多呈现为饱满的立体筋纹做表面处理，同时与瓜楞、花瓣、树干等自然元素相结合，使紫砂壶造型有丰富的视觉感受的同时，还有井然有序的秩序感。这种造型方式，既让紫砂壶充满意匠性，又能体现出明代以用为本为设计核心的简约的时代风格。

到了清代，这一时期文人更深入的融合进紫砂壶设计中，此时著名的紫砂匠人已不同于同时期其他行业的从业者，他们从大文化、大艺术的整体视角，系统性的把握紫砂壶制作过程。在康熙、雍正、乾隆时期，紫砂壶的制作、造型样式、装饰风格都迎来了新的历史发展高峰。这时期的紫砂壶造型开始继承前朝的筋纹型与自然型结合，后慢慢被自然型取代。装饰造型方式除了镌刻诗文，将印章与刻款结合外，还有泥绘、浮雕、贴花、包漆、磨光、镂空、粉彩、加彩、堆泥、贴花、施釉、施画珐琅彩等工艺，将紫砂壶升华成综合艺术和承载传统文化的设计产物，使其珍同拱璧，贵如珍玉。



图 2.6 竹段壶(图片来源：北京故宫博物院)

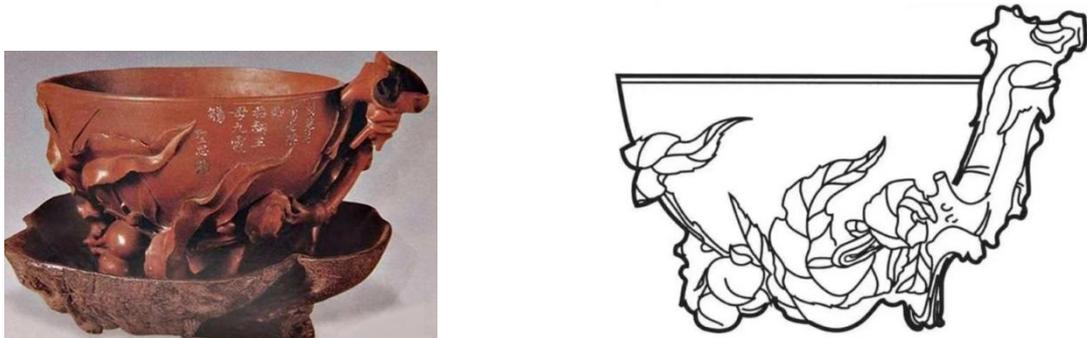


图 2.7 大桃杯(图片来源：南京博物院)

明清紫砂壶造型式样的来源，可以归纳为几个方面。

第一种是仿瓜、果实、花木等样式或是其变形的造型，用浮雕或者半浮雕的加工手法装饰应用，如：松、竹、梅、树干、桃、叶、莲花等自然形象。（如图 2.6, 2.7）比如最为有名的便是供春壶。明朝初年太祖下令改变茶叶的制作方式，饮茶方式随之改变，故形体较大的茶壶应运而生，制作大壶的代表性人物是龚春。他在制壶时从老银杏树干的形态和肌理上获得了茶壶造型的灵感，壶身作扁球形，整体呈现出泥质的栗色，凹凸不平，谷纹满身，大有返璞归真的意境。每把供春壶的造型不尽相同，更使其精贵，因此享有“供春之壶，胜于金玉”的赞誉。从供春树瘿壶中我们可以深刻的感受到大自然对于现实设计、人类生活和实践活动的影响，体会到生动写实的仿生设计手法的精妙，紫砂壶由此开启了新的纪元。之后紫砂四大名家中的时鹏制作的水仙花六瓣方壶也极为出色。此壶高 90mm，宽 105mm，整体壶色呈冷金黄梨皮，壶下半身为六方造型，由下至上渐收敛成六瓣筋纹圆口，壶盖亦作水仙花圆条形纹饰，与壶身筋纹相吻合，盖钮为六瓣形花蕾，以圆中带方的线条作成流与把手，与壶身浑然一体，线条挺括，轮廓分明，形制质朴典雅。（如图 2.8）同时期的李茂林菊花八瓣壶也极为出色，此壶呈紫红色，紫砂材质隐现于壶身表面。鼓腹，至壶颈处口微收，壶盖造型为盛开的秋菊，生机盎然充满意趣。壶底以四只如意矮足作支撑，流、把造型流畅，八瓣菊花的筋纹分为均匀的十六条，凹凸相间，棱线由座底延伸至盖钮，整体造型工整、严密，形制稳健、优美。（如图 2.9）



图 2.8 水仙花六瓣方壶

（图片来源：香港茶具文物馆）



图 2.9 菊花八瓣壶

（图片来源：香港茶具文物馆）

另一位名匠时大彬，是宜兴紫砂陶器的历史上里程碑式的人物。他在前人的制壶基础上，从原材料的应用、工艺技术、造型设计等方面做了改革，并且在与一些名士交流之后，制壶开始由大转小，由此紫砂壶的制作开始以小壶为主，这种转变使紫砂壶更具意匠性和艺术性。因此陈维崧在《赠高澹人以宜兴壶诗》有“宜兴作者推龚春，同时高手时大彬，碧山银槎濮谦竹，世间一艺俱通神”之句，

又有《宜兴县志》写道：“供春制茶壶，款式不一……继如时大彬，益加精巧，价愈胜。”^①他制作的玉兰花六瓣壶造极为经典，从壶上的茎形盖钮开始，整朵花慢慢由壶盖向壶颈、壶身及壶足展开。流与把造型仿花茎，底部凹陷，亦为六瓣形。造型精美，整体是茶壶，更是一件雕塑作品。（如图 2.10）他制作的白泥瓜棱壶也极有雅趣。此壶表面呈淡黄色，鼓腹，壶型圆润雅致，线条流畅，制作精细，充满自然野趣。（如图 2.11）此外还有六瓣梅花壶，壶呈梅花式，壶盖为一朵覆盖的梅花，壶底与壶盖均为六瓣梅花内凹，上下形制对应。（如图 2.12）他的弟子蒋时英制作的英雄美人壶坚致不俗，表面呈菊黄褐色，砂粒隐现，整体造型似海棠树干，壶嘴及壶把作成树枝的形状，枝上有一只鹰，树下有一只熊，以喻“英雄”，海棠树则代表美人，故此壶有“英雄美人壶”之称。（如图 2.13）与时大彬齐名的沈子澈制作的葵花壶，造型为六瓣筋纹的葵花式样，筋纹清晰，造型大方稳健。（如图 2.14）束竹柴圆壶是陈仲美的佳作之一，陈仲美原是江西景德镇制瓷高手，慕名到宜兴专制紫砂，他擅长把瓷雕艺术与紫砂壶制作相结合，创造了仿自然新风格。束竹柴圆壶造型以年久风干的竹柴组成，刻画细致入微，作品整体于平实中见优雅，器型写实而悦目。（如图 2.15）与陈仲美制壶风格相近的名匠沈君用所制三友壶亦为紫砂精品，此壶砂粗质古，造型巧妙工整。壶身造型集松竹梅三干于一体，全器浑然天成。自古以来，松竹梅有“岁寒三友”之称，象征高洁、坚贞的品格和勇于献身的精神。这正是紫砂壶所承载的精神所在。（如图 2.16）

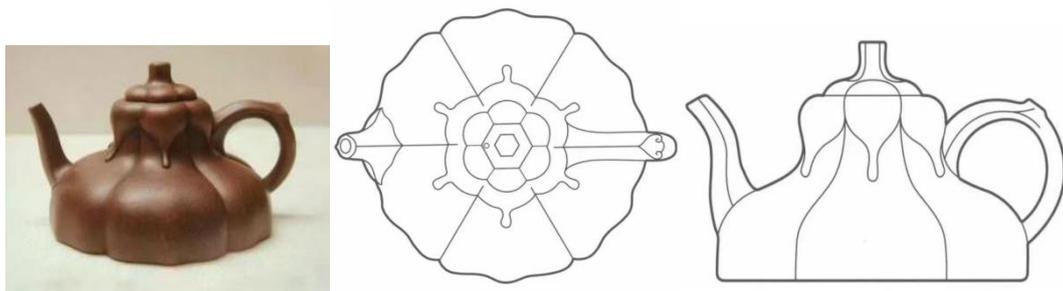


图 2.10 玉兰花六瓣壶（图片来源：香港茶具文物馆）

^① 陈遵玮, 王升纂. 宜兴县志[M]. 山东友谊出版社, 2007.



图 2.11 白泥瓜棱壶（图片来源：美国旧金山亚洲美术博物馆）

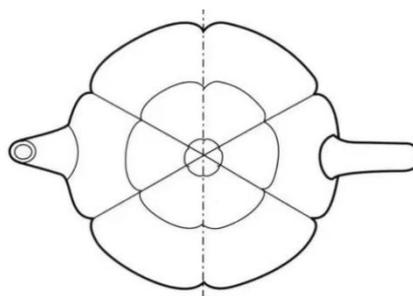


图 2.12 六瓣梅花壶（图片来源；百度）



图 2.13 蒋使英制英雄美人壶
（图片来源：韩其楼《紫砂壶全书》）



图 2.14 葵花壶
（图片来源：美国华盛顿弗里尔艺术馆）

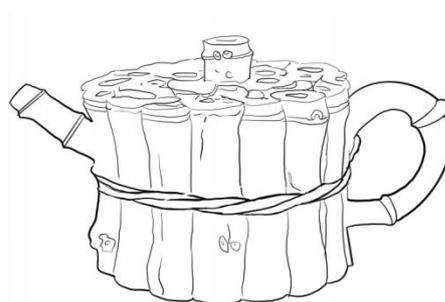


图 2.15 束竹柴圆壶（图片来源：香港茶具文物馆）



图 2.16 沈军用制三友壶（图片来源：韩其楼《紫砂壶全书》）

清代名匠陈鸣远在雕塑及款式方面取得了较高的成就，其作品的仿生性极强，几乎能达到以假乱真的程度，这类作品开创了宜兴紫砂壶中“花货”种类的先河。他将诗、书、画、印的传统文化表达方式在紫砂壶的载体上做了新的诠释，开启了清代壶艺的新风貌。陈鸣远制作的南瓜壶，砂质温润，色泽近橘红，以瓜形为壶身，瓜蒂为壶盖，瓜蔓为壶把，瓜叶盘旋为壶嘴，壶腹叶脉筋纹也做得自然逼真，巧夺天工。此壶铭文还昭示了一则历史人物典故。汉代人召平，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，味道甜美。陈鸣远此壶系仿东陵瓜，有慕东陵侯召平其人品之意。（如图 2.17）梅桩壶也是陈鸣远的杰作之一，壶整体呈深栗色，壶身、流、把、盖等全部用极富生态的残梅干、破树皮和残枝构成，壶上梅花用堆花手法塑造，整件作品是茶壶，更是一件艺术感极强的雕塑作品。（如图 2.18）束柴三友壶是陈鸣远作于清壬午年 1702 年，壶身由松枝、竹枝及梅干束成，壶盖隐藏于枝干的横切面中，壶上还加塑了两只小松鼠，给作品添加了动态的趣味性，整个创作出奇精巧。（如图 2.19）陈鸣远制作的松段壶的造型以松段做壶身，表面呈老松树皮质感。树皮斑驳，松枝虬蟠，壶嘴与把手均以老松枝塑成，挺秀有神，形意俱佳。壶盖为嵌入式，口盖紧密无间，盖钮塑成开叉的松枝及松针，与壶身对应以小视大，具有画龙点睛的效果。（如图 2.20）双竹提梁壶是清代匠人陈荫千所制，是仿生变化的成功之作。壶色泽呈赤赭，盖钮和提梁作双竹相绞状，自然生动，器皿处理空间与实体的变化，恰到好处，而整体则依壶生变，夸张得法，尤显得凝重端正，朴实无华。腹部堆雕竹枝圈束腰，壶流与盖钮也塑作竹形，曲竹为流，流塑成三节竹枝，把竹枝处理得既挺劲又柔韧，构思别具匠心。（如图 2.21）殷尚制作的水仙花瓣壶，砂质温润，壶身造型作水仙花瓣纹，六片花瓣收

束成口，与盖纹紧密吻合，不失毫厘，雕蕾为钮，壶底微凹，制技精巧细纤，线条简洁流畅。此壶形制还有与众不同的特色，壶流细长而又昂出，壶把形式也很别致，风韵独特。（如图 2.22）紫砂工艺史上的女名家杨凤年的梅段壶，色呈暗红泛青紫，砂质温润细密，是紫砂史上罕见的天青泥。整器造型似梅桩一段，壶流、壶把及壶钮皆塑作梅枝状。壶身贴塑梅花三丛，并饰以断枝瘦节，生机盎然。（如图 2.23）



图 2.17 南瓜壶

（图片来源：南京博物院）



图 2.18 梅庄壶

（图片来源：美国西雅图博物馆）



图 2.19 束柴三友壶

（图片来源：韩其楼《紫砂壶全书》）



图 2.20 松段壶

（图片来源：中国宜兴陶瓷博物馆）

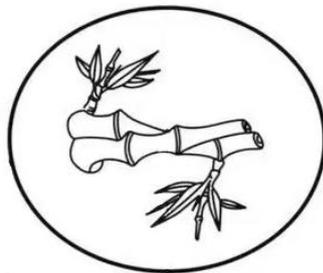


图 2.21 双竹提梁壶（图片来源：南京博物院）



图 2.22 水仙花瓣壶（图片来源：南京博物院） 图 2.23 梅段壶（图片来源：南京博物院）

第二种是仿商、西周、春秋战国时期青铜器造型，如鼎、尊、爵、盃等。时大彬制作的鼎足盖圆壶是他借鉴青铜器首创的紫砂壶造型，极有可能是借鉴了战国时期的一种酒具“卣杯”。此壶造型最大的特点是有一个倒置的三足盖，用时拿下放正便可做为一个三足茶盏，所以壶盖上无孔。（如图 2.24）时大彬不仅技艺高超，还为紫砂届培养了许多人才，徐友泉便是他得意门徒之一。徐有泉是造型方面的天才，且对紫砂工艺的泥色调配品种的丰富程度方面有杰出的贡献。他擅常借鉴古器物的形制，其作品变化多端，总是别出心裁。吴梅鼎在《阳羨茗壶赋》中评到“若夫综古今而合度，极变化以从心，技而进乎道者，其友泉徐子乎！”徐有泉制作的仿古虎踞壶便是效仿的青铜虎踞形，壶作宽肩敛足，配以曲嘴、曲柄，扁圆钮，腰上弦纹，用一匀净的扁圆线装饰，整器敦厚古朴，轻巧而有动感。特别是壶的圆口可内藏壶盖的圆边，壶盖与口沿之间密不透风。壶嘴于肩向上弯，壶把在对面作弯形，乍看酷似古铜器。（如图 2.25）他制作的仿古盃形壶也很杰出。盃是中国古代铜器中的酒器，有三足，仿盃形作紫砂茗壶，古色古香，给人以非常古雅的美感，质朴优雅，文气十足。（如图 2.26）明代著名制陶人陈仲美，后慕名到江苏宜兴专事紫砂工艺，其制作茶具之外，还制作许多文房雅玩，如镇纸、狻猊炉、辟邪、香盒等。他还是雕塑高手，把瓷雕与紫砂壶结合在一起，为紫砂壶上添加了陶刻艺术的美学要素。其制作的三瓣盃形壶高 110mm，口径 43mm，此壶材质为紫泥调砂，粗扩而古朴，取古铜器中“盃”的造型，但又将壶身分作三瓣，与壶把、壶流相呼应，韵味古拙。此壶与徐友泉所仿古盃形壶粗看相似，但细品壶把、壶流、壶盖和钮都不尽相同。（如图 2.27）陈仲美制作的仿古紫砂牺尊仿造的是战国时期的青铜牺尊，其并非是对牛简单的模仿，而是经过别具匠心的设计，头型比牛头略长，耳朵高高立起，整个身体筋骨结实、肌肉丰腴，整体造型十分灵动。在造型背脊之处的壶盖上作了一个半环

形盖钮，流便是牺尊的嘴，作品的构思极其巧妙，令人赞叹。（如图 2.28）他制作的异兽尊也很杰出，此作品借鉴青铜器的造型和纹样，作四足异兽的造型，似龙似羊，筋骨结实，肌肉丰腴。其构思巧妙，以兽头为盖，整个作品展现出匠人鬼斧神工的技艺，让人叹为观止。（如图 2.29）



图 2.24 鼎足盖圆壶

（图片来源：福建省漳浦县文化馆）



图 2.25 仿古虎鏢壶

（图片来源：香港茶具文物馆）



图 2.26 仿古盃形壶

（图片来源：香港茶具文物馆）



图 2.27 三瓣盃形壶

（图片来源：香港中文大学文物馆）



图 2.28 仿古紫砂牺尊（图片来源：百度）



图 2.29 异兽尊（图片来源：百度）

清代名匠陈鸣远也制作过仿制青铜器盃造型及视觉效果紫砂壶，此壶工艺精湛，效果逼真，尤其是壶盖和把手部位的龙首雕刻，整个作品给人以威严和肃穆之感。（如图 2.30）他还仿制过“爵”，紫泥梨皮仿古爵杯，双柱较矮，柄装饰兽首；深腹微鼓，饰以云雷纹；刀形足，三足向外略微伸展，干净利落，整件作品精细而又端庄。（如图 2.31）



图 2.30 紫砂盃 (图片来源: 百度)



图 2.31 清爵 (图片来源: 百度)

第三种是仿器物提炼概括成型,如包袱、柱、础、筐、升、斗、笠等。印包壶的造型较为经典,这种造型开始于时大彬,其后的名匠徐有泉、陈鸣远亦擅长此造型。印包壶的造型来源于现实生活,造型像用布包着方印,既有“方印”的刚,又有布料的柔,此设计刚柔并济,极具特色,此壶又称“宝诰壶”或“包袱壶”,其中还蕴含着包裹财货奉赠之意。时大彬最早制作的印包壶壶体似绸缎包扎的方印,饱满挺括,壶盖为印包结,布包袱很有质感,褶皱逼真。(如图 2.32)他制作的凤首印包壶,紫泥掺幼砂,紫黑相间,泛出星星般的白点,宛如漫天的繁星,此壶的壶盖制成了布料交叉捆绑在一起的样子,与壶身浑然一体,独特之处还在于壶流作成一凤首形状,壶把亦有一龙首,前后呼应,设计可谓独具匠心。(如图 2.33)



图 2.32 印包壶 (图片来源: 香港茶具文物馆)



图 2.33 龙凤印包壶 (图片来源: 百度)

清代名匠陈鸣远重新改制了印包壶,相比与时大彬的印包壶更贴近生活中的包袱样式,壶身去掉了棱棱角角,高度也适当的降低了,因此器物整体更显得更加饱满、圆润。陈鸣远其中一款包袱壶的壶身被设计成一个方中显圆的包袱状,又将包袱布两边扭束成一条带子,链接壶的流和把,带中间的结正好落在壶盖中间,成为了茶盖。(如图 2.34)另一款包袱壶形状更加圆润,做工细致,仿制的包袱的布料的纺织纹路做得惟妙惟肖。(如图 2.35)清中期后做印包壶极为

杰出的名匠是有“壶痴”之称的徐展庭，他所制的包袱壶壶身上方肩圆微敛，钮为包袱结形，口盖严合，流形呈直角折方，把手直角方折中稍加变化，富有古拙感。壶面施蓝釉花卉图案，技法属当时的上乘之作。（如图 2.36）仿古钟的紫砂壶也有很多杰出之作。名匠邵旭茂制作的调砂钟式壶壶身仿古钟造型，简朴雅致，粗犷中还见规整，素心素面，型制端庄大方，神态稳健。短流，嵌盖圆钮，耳形把手。整件作品品质坚如玉，表面有星光闪烁，而不失古朴风味，是一件传世精品。（如图 2.37）潘志茂制作的泥绘钟式壶也极有特色，壶身仿制古钟式，直流，环把，平盖，圆珠钮，造型敦实，作者在壶身上用白泥作彩绘料绘制山水、草亭、树林。（如图 2.38）杨宝年制作的钟鼓形紫砂大壶器身仿古代钟鼓造型，色彩淳朴古雅，坯体坚实，整器形制比例恰当。（如图 2.39）申锡制作的梅花钟形壶，壶色呈蟹青色，造型仿古钟形，古朴雅致，壶身一侧刻有一支梅花，横斜而出，疏朗有致，野趣盎然。（如图 2.40）

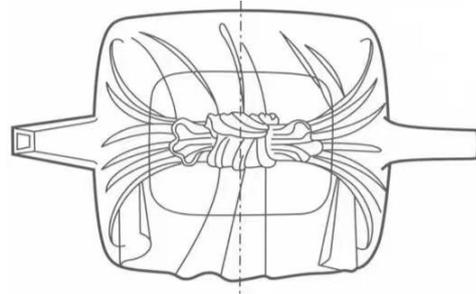
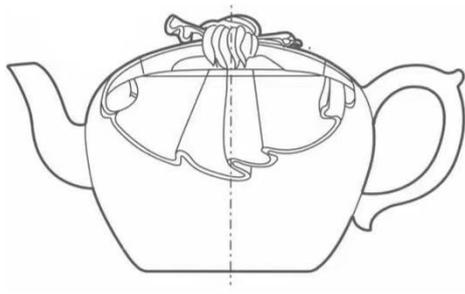


图 2.34 包袱壶（图片来源：百度）

图 2.35 包袱壶（图片来源：百度）



图 2.36 蓝彩印包壶

（图片来源：香港茶具文物馆）



图 2.37 调砂钟式壶

（图片来源：韩其楼《紫砂壶全书》）



图 2.38 泥绘钟式壶



图 2.39 钟鼓形紫砂大壶

(图片来源:韩其楼《紫砂壶全书》)



图 2.40 梅花钟形壶

(图片来源:南京博物院)

清代还有一类最为著名的紫砂壶是“曼生壶”，是著名文人陈鸿寿（字子恭，号曼生）与当时著名制壶名匠杨彭年通力合作下创作出的一系列经典紫砂壶，他们将多元艺术融合的紫砂壶创作做到了极致，使紫砂壶的艺术价值得到了升华。他们创作了经典壶形“井栏壶”，其中一件仿古井栏壶造型古朴端庄，短流，圆把，平盖平底，壶身两侧刻有长篇楷书铭文，铭文内容说明此壶是仿制唐代零陵寺井栏的造型。（如图 2.41）还有一件井栏提梁壶，外形是仿的提梁圆木桶，流短且直，嵌盖，桥钮，壶肩两端设圆形提梁，壶底略大于直口，造型稳健，壶面较宽，宜书宜画，其上的铭文书法及陶刻的功夫超群。（如图 2.42）曼生壶中的笠荫壶也是一件精品，此壶造型仿制的暑天所用的箬笠，形状简朴，色泽古雅，其壶身铭文“笠荫喝，茶去渴，是二是一，我佛无说。”深具哲理，令人玩味。（如图 2.43）此外，杨彭年制作的包锡砮方壶也很杰出，此壶器身仿砮方造型，器外包锡皮，并镶有螭虎状青玉环形把，正方形盖上嵌立方形白玉钮，壶身呈斛形。（如图 2.44）黄玉麟制作的方斗壶也很杰出，壶形仿制古代农村用来量米的方斗，壶身上小下大，由四个正梯形组成，正方形嵌盖，盖上有立方钮，流与把均是四棱状，整体刚正挺拔，器身铺满金黄色的桂花砂，浑穆莹洁，不仅方中见秀，而且清新别致。（如图 2.45）明匠何心舟制作的五铢壶极有特色，此壶造型仿制古代钱币“五铢”之上半为壶的整体造型，流、把、盖都处理的恰当又协调，壶座设计成另一半“五铢”，上刻篆文“心舟”，上下合为完整的五铢古钱，整体作品构思巧妙，设计精妙。（如图 2.46）郝翁铭的博浪椎壶造型仿制的是古代武器带铁索的大铁锤，又称博浪椎。此壶紫砂细泥调粗砂，肌理粗而不糙，更逼真似铁锤，且有粗重感。（如图 2.47）



图 2.41 仿古井栏壶
(图片来源: 百度)



图 2.42 井栏提梁壶



图 2.43 笠荫壶

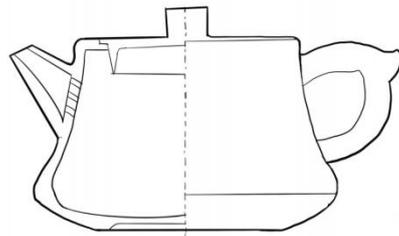


图 2.44 包锡础方壶 (图片来源: 南京市博物馆)



图 2.45 方斗壶



图 2.46 五铢壶



图 2.47 博浪椎壶

(图片来源: 美国尼尔逊博物馆)

(图片来源: 韩其楼《紫砂壶全书》)

第四种仿古代玉器和秦权等造型。“秦权壶”是经典壶形之一，其壶型似秤砣，以秦始皇统一度量衡时所用称之权为形而得名。“权”被称为秤砣、秤锤、称权，是悬挂秤杆之上的可以移动的铜、铁、陶、瓷、石的秤砣。杨彭年制作并且刻兰石诗文秦权壶，壶型似柱上部收敛，半圆形截盖，盖与壶身浑成一体。壶盖顺着钟形盖面弧度拱起做桥形钮，流向上微屈力感十足，环耳形把手，略呈大椭圆形，形制朴素敦厚，古雅大方，线条流畅而规则。（如图 2.48）何心舟制作诗文秦权壶，桥形纽顺着钟形盖面微微拱起，便于提拿。壶盖半圆，以截盖式与壶口相密合。壶整环耳形，造型稍长，便于手握。壶流一弯，独孔短流向上微曲，出水爽净有力，壶身将紫砂的光素造型之美与文墨之美相结合。（如图 2.49）何心舟和胡公寿合作的秦权壶水洗套组，此壶形制典雅敦实，线条简约流畅，器

表光亮，色泽醇厚，胎质温润，工艺制作精细，设计纵深得体。（如图 2.50）



图 2.48



图 2.49



图 2.50

秦权壶(图片来源: 百度)

第五种仿古代陶器造型，如杯、壘、觚和秦汉瓦当、画像砖纹饰。明代时大彬的僧帽壶极为出彩，此壶仿明宣德窑所出之宝石红僧帽壶之样式，但在形式上又有所发展创新。壶身呈六角形，壶盖周围为五瓣莲花，状如僧帽，第六瓣莲花的位置为壶之流。（如图 2.51）清代的陈鸣远制作的天鸡壶，仿制的是青瓷器“鸡首壶”，此壶肩一侧与口之间塑鸡首形流，对侧设兽形街环。腹下收敛，平底。颈上饰回纹和倒垂蕉叶纹，肩部饰一周绳纹。圆形平盖，平顶中心饰阴阳鱼，周国饰五朵凸起的祥云，盖周壁饰云雷纹，寓意吉祥。（如图 2.52）曼生壶中的半月瓦当壶很有特色，壶型仿秦汉瓦当，壶身为半月形，短流微翘，作环形把，嵌盖，弧钮，以几何线条为主，成型规范有致，器身造型既简洁又独特。（如图 2.53）



图 2.51 僧帽壶

(图片来源: 香港茶具文物馆)

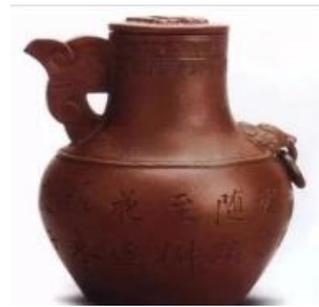


图 2.52 天鸡壶

(图片来源: 天津市艺术博物馆)

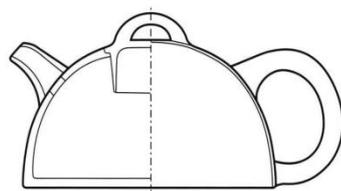
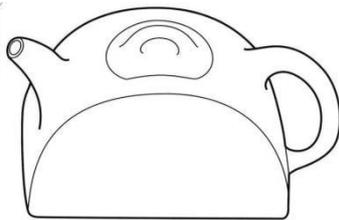


图 2.53 半月瓦当壶(图片来源: 上海博物馆)

2.3.2 造型设计方法分析

经过上文关于明清紫砂壶造型式样的来源分析，可以看出“仿”在传统紫砂壶造型中的基础性作用。因此，明清宜兴紫砂壶造型设计方法来源其中之一便是仿生设计。仿生设计是以自然界中的万事万物的形、色、结构、功能等各个方面为设计基础，通过重组、解构等方式进行的再创作设计方法，这种造型方法最能体现制作者的匠心独运，师法自然。明清时期的紫砂壶仿生设计，不仅仅是对于自然之物的完全改造或简单的形态附加，而是让紫砂壶这个设计产物承载了一定思想和理念，如上文提到的沈君用所制三友壶，便是借助紫砂壶来表达对于高洁品行、坚贞的品格和勇于献身的精神的追求。由此可见，这个时期的设计者有较高的认知水平，对改造自然之物有更深刻的认知，对于仿生设计的应用有更为理性和系统性的见解，因此他们在设计紫砂壶时对于设计产物除了有实用性和适用性的要求外，还有对于中国传统哲学观里“天人合一”追求。

除了仿生设计方法外，明清宜兴紫砂壶使用较多的方法就是几何造型法。几何造型的方法通过对点、线、面的多种形式的组合运用来进行设计实践，使设计的器物形态更为简练大方。几何形的紫砂壶造型通常被称为“光货”，这类紫砂壶的造型很讲究立面线条和平面形态的变化，又分为圆器和方器两种类型。圆器的造型要求珠圆玉润之中圆的有变化，壶的各个部分要大小、曲直搭配恰当，使造型端正挺括。经典造型有掇球壶、仿古壶、汉扁壶等。（如图 2.53）方器的造型讲究“方中寓圆”，要求器物线面挺括平正，线条轮廓分明。无论是几方形的造型，其口盖必能严丝合缝。经典造型为四方桥顶壶、传炉壶、僧帽壶等。（如图 2.54）

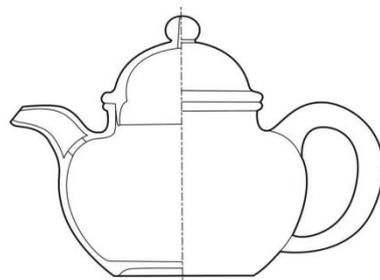




图 2.53 紫砂壶中的圆器造型（图片来源：韩其楼《紫砂壶全书》）



图 2.54 紫砂壶中的方器造型（图片来源：韩其楼《紫砂壶全书》）

3 明清宜兴紫砂壶设计解读

3.1 可持续的呈现

1. 原材料的选择

明清宜兴紫砂壶作为经典传世，除了设计给予它的文化价值，还因其绝佳的制作原料，使制作出的紫砂壶“既不夺茶香又无熟汤气”。早在 7000 年前，宜兴地区制陶工艺便诞生了，先民用山体表层的黏土制作生活所需的原始陶。到了汉、宋时期开始在宜兴境内的山脉中开采嫩泥矿，用龙窑烧造日用陶，如缸瓮坛罐等。到了明代，饮茶方式的改变，使人们发现紫砂制壶的妙处，至此紫砂壶兴起。

明清时期，在宜兴地区发现大量的紫砂矿为紫砂壶的制作提供了雄厚的原材料资源支持。从 20 世纪 50 年代开始，宜兴当地的国营宜兴陶瓷公司组建了陶瓷原料普查组和资质勘探队，对宜兴境内 100 多处重点丘陵山脉矿区进行了矿产勘探调查研究。根据相关地质报告，宜兴境内矿脉呈北东到西南向展布，长 26.6 千米，宽 3.3 千米，分布面积 880 平方千米。预计宜兴境内总储藏量 9867 万吨。其中工业储量 5000 万吨左右，居全省首位。其中白泥占 5%，甲泥占 83%，嫩泥占 6.2%，其他矿种占 5.8%。整个陶土矿床储量占江苏省 95% 以上，是全省重要的资源开发基地。根据江苏省地质队的调查评估及国营宜兴陶瓷公司地质队的勘探，黄龙山甲泥的总储量为 2800 万吨左右。其中，紫砂陶矿和紫砂矿形成于泥盆纪与石炭纪时期，赋存于五通组和高骊山组。含矿多层的沉积岩，岩性为粉砂岩、泥质岩、砂质岩。其中甲泥陶矿主要的色泽有紫红色、蓝紫色、蓝灰色、紫蓝青。黄龙山表层石英岩层中所含的紫砂矿，砂色丰富，古称五色土。^①（如图 3.1）

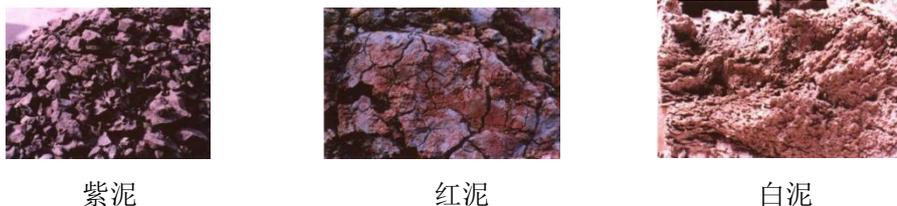


图 3.1 紫砂壶原料（图片来源：韩其楼《紫砂壶全书》）

^① 李洪元. 宜兴紫砂矿源图谱[M]. 地质出版社, 2020.

宜兴被人称“水土宜陶，砂壶宜茶”，可以看出宜兴除了丰富的矿藏外，矿质亦及其优良。明中期之前工匠只用嫩泥烧造陶器，成品颜色单调且造型、品质等方面与之前的陶器比无出彩之处。但石骨泥料的发现，改变了陶器的历史，紫砂壶由此产生。紫砂陶原料多生产与石骨泥即甲泥矿层中，它的化学成分与物理性能都具有先天优良的条件，使生产出的紫砂泥具备了可塑性强，生胚强度高，干燥收缩率小等优良的工艺性能，除此之外，紫砂壶烧成后吸水率小于百分之二，且具有良好的透气性。优良的原料，使紫砂壶的成品质量极高，使其流传至今仍能窥见当时的风采。

2. 工匠技艺的传承

紫砂壶的制作始于明正德年间，关于紫砂壶的制作记录最早的是数金沙寺僧，之后经过不到一百年的时间形成了独立的工艺体系，因其独特的造型、精细的工艺、深厚的文化韵味创造了极高的历史成就。时大彬对紫砂壶的制作工艺进行了创新，但不是凭空发明，而是对前人工艺的一种传承后的创新。

在新石器时期，宜兴地区因其丰富的资源优势，在当时就生产出大量的日常用陶器，包括陶碗、陶豆、陶盆、陶豆、陶樽、陶鼎等等。如距今 7300 年前以平底腰檐釜及磨制石器为代表器物的骆驼墩文化。（如图 3.2）根据出土文物和文献记载，宜兴地区出土的日常用陶器大多以轮制成型工艺和泥条盘筑法为主要成型工艺。同时也包括少数以更加原始的手工捏塑法成型方式。以手工捏塑成型方式制作而成的日用陶器相对较小，而后期以轮制成型法和泥条盘筑法制作而成的日用陶器则相对体积较大。



图 3.2 宜兴骆驼墩文化的陶器（图片来源：百度）

手工捏塑这种直接成型的制陶方式，没有任何泥条或泥片作为成型的媒介工具，在制作时，直接用泥料手工捏塑坯体，一步成型，整个过程完全徒手或借助极其简单的工具进行修整。这种手工捏塑的工艺，使制作出的陶器内外都不可避免的留下工匠的指印与按压痕迹，且每一件器物都不尽相同，此工艺最重要的制作工艺便是工匠的手。关于紫砂壶的鼻祖“供春壶”的制作方式，吴骞在《阳羨

名陶录》中曾述“供春，学宪吴颐山家僮也，颐山读书金沙寺中，春给使之暇，窃仿老僧心匠，亦淘细土抟坯，茶匙穴中，指掠内外，指螺纹隐起可按，胎必累按，故腹半尚现节腠，视以辨真。”^①供春壶的成型是直接一整块泥料手工捏制而成的，壶身和壶嘴未分离制作。制作过程中只用了茶匙作为简单工具掏取壶内多余的泥料。手工捏制加上简单的工具辅助，使每一把供春壶都不相同，流传至今都是独一无二的精品。由此可见，紫砂壶最初的制作工艺传承于前人手工捏塑陶器的工艺。

之后，时大彬对于制作紫砂壶的工艺进行了大胆的改革。在《宜兴瓷壶记》中对时大彬制作紫砂壶的工艺有相关记述“时悟其法 则又弃模”。他改变了前人断木为模的传统制壶工艺，通过槌片、围圈、打身筒、泥片镶接等方法来制作紫砂壶。时大彬制壶工艺中最具变革和创新的工艺是“打身筒”和“镶身筒”，主要用于紫砂壶壶身的制作。片状的泥料成为时大彬紫砂壶的直接媒介，泥片成型方式从一开始制作时就拍打好一整块泥料，将泥片裁切成所需要的片状形态以及所需要的片数，并将裁切好的泥片凭空镶接或者拍打成型。这一创举彻底颠覆了之前的紫砂壶的成型方式，成为后世制壶人制作紫砂壶的基础成型方式。但是它在制作流、把时依然沿用了之前日用陶器的制作方式，将它们与器身分开制作，在之前的技术上，时大彬将制壶嘴的工艺向更加精准、专业的方向上推进，从局部部件精细美化紫砂壶。综上所述，紫砂壶的制作工艺有突破性的改革和创新，部分仍传承了之前制陶技术的经验，并在此基础上加以精进。

时大彬在紫砂壶的历史中有举足轻重的地位，不仅是因为他对制壶工艺的改革，更是因为他致力于培养后一代。在紫砂壶的全盛时代的很多后起之秀，不少出自时大彬门下，比如前文提过的李仲芳、徐友泉、蒋时英等明匠。正是因为一代代名匠的传承与创新，才创造了明清时期紫砂壶的辉煌时代。

除此之外，中国传统文化对于紫砂壶的影响也极为深远。青铜器、玉器、金属器、木器及其其他用品和器物的造型、装饰、工艺等方面的影响、延伸和移用，都是紫砂壶设计和制作时的养分，丰富了紫砂壶的艺术表现形式。

3. 生活习惯的形成

明代之后饮茶方式发生了划时代的变化，由饼茶转为散茶，泡茶法逐渐成为

^① 吴騫. 阳羨名陶录[M]. 合肥: 黄山书社, 1992.

主流，茶具作为泡茶的必需品，将茶、茶具与饮茶者三者关联到一起，提升了茶壶在饮茶程序中的地位，茶壶的功能和审美的需求逐渐显得重要。^①由此随着茶叶的诞生和饮茶习惯的养成，紫砂壶应运而生。紫砂壶的诞生，完美地将紫砂艺术与茶文化紧密结合在一起。

到了明代中后期，商品经济的发展，城市的扩大，物质文化极大发展，江南市民不再追求普通的温饱，转而追求一种生活上的享乐，人们在茶楼酒肆等娱乐场所进行消费成为日常，社会生活逐渐趋向于物质化和享乐化。这个时期的人们更关注自身的生活质量，文人、商人争相追求诗意生活。文人追求闲雅的生活方式，将饮茶演变成为一种生活仪式，对于紫砂壶和泉水的选择都极为严苛。明代冯正卿著有《芥茶笺》，他就饮茶的时间、地点、场景、器具、茶伴、意境等，提出了著名的十三宜和七忌，^②充分表现饮茶在闲雅生活中的重要地位，以及文人对茶具的极致要求。不仅如此，明代许次纾《茶疏·饮时》叙述了饮茶二十四宜的细目：“……特别强调了饮茶不宜用……各色果实香药”，同样对饮茶的器具提出了要求。

明中晚的士人社会交往对象已经超越了士人与士大夫阶层交往的范围，与商人和手艺人等市井之人的社会交往也逐渐加强，使得士人社会交往呈现出下移的趋势。打破了中国传统社会中“万般皆下品，唯有读书高”的固有观念。从紫砂壶匠人时大彬“后游娄东，闻陈眉公与琅琊、太原诸公品茶施茶之论，乃作小壶”，陈曼生与杨彭年的合作中都可以看出士人与市井手工艺者的交往密切，由此可以推断出，在明代商业化发达的时代，饮茶的风尚突破身份和阶层，在市民中流传开来，由此对于饮茶时不可或缺的茶具——紫砂壶作为士人珍爱的把玩之物逐渐被人们熟知。紫砂壶在这种契机下，在更广泛的社会群体中传播并流传了下来。

3.2 文化性的强化

明清以来，城市经济发展迅速，江南地区的经济尤为繁荣，物质生活极大丰富，当地居民的消费水平也随之提高。在此经济发展的社会背景下，人们不满足

^① 严克勤. 仙骨佛心：家具、紫砂与明清文人[M]. 增订版. 北京：生活·读书·新知三联书店，2016. 15.

^② 严克勤. 仙骨佛心：家具、紫砂与明清文人[M]. 增订版. 北京：生活·读书·新知三联书店，2016. 15.

于基本的吃饱喝足，对于茶楼酒肆的消费增多。虽有享乐主义、奢侈风气得以蔓延开来，但是与士大夫层面的文人墨客相关的文化性消费也同样风行。因此明清时期的瓷器与紫砂壶这两种设计产物同时存在，以满足不同人群的欣赏要求。紫砂壶的设计有大量文人的加入，因此其设计符合士大夫审美标准的“雅”，以此来陶冶情操、修身养性，用以以茶会友、焚香鸣琴、诗意园林、书画人生。宜兴紫砂壶，手感温润，造型精致优美，集使用性与适用性于一体，文人的加入，使紫砂壶的文化与艺术价值更上一层楼，同时映射出文人墨客的写意生活和理想的精神世界。

明代后期，社会环境较之前发生了较大的改变，党派的斗争使当时的政治环境愈发黑暗，因而代表当时士大夫阶层的文人墨客的心境亦发生了变化，他们对于人生的选择不再拘泥于朝堂，转而有了更多的人生追求。有的选择入世修行，从仕或从商。有的选择出世，参禅或归隐。作为出世的文人群体，其身心都选择回归于自然的生活方式，他们借自然抒情，将使用之物园林、家具、紫砂壶等作为自我思想外化的道具，从诗句“园居并水竹，林观俯山川。竟日云霞逐，冥心入太玄”中可以看出他们对于天道、自然有自己独到的见解。同时明晚期商业快速发展，对于从商有较好的社会经济基础，再加上王阳明的心学给了士人弃儒从商的理论基础，因此另一部分文人选择从商，其生活情趣、人格追求、文化意识等都发生了与前代士大夫所不同的变化。但是他们依然研读经典，不曾放弃学习。在经商的过程中，依然积极与士人交游、喝酒、作诗，也经常参加一下社会化的活动，他们选择出世修行，即所谓的“山林亦朝市，朝市亦山林”。这既反映出了这一部分士人生活上世俗化、享乐化，也可看出他们在精神上追求的闲适雅致的情趣，项元汴可谓是当时从商士人的缩影，他本人善书画，在经商致富后用大量钱财用以购买字画、古玩，同时也重金购置紫砂壶，可见即使是弃儒从商的这一部分士人，其审美情趣也并没有与士人群体的雅好相背离。明代文人群体不管是出世还是入世，他们身心对于天道和自然的追求是相同的，这种对于非物质的追求成为紫砂壶作为文化性设计产物在明代的兴起的精神沃土。明代中晚期，商人开始向士绅模仿，加之心学的推波助澜，文人走向平民化。因此，文人逐渐参与指导工匠的设计制作，并成为当时的一种时尚。文人的理想、气质、审美充分向世俗生活渗透，由于文人的介入，出现了紫砂壶这一精神世界的高度物化的精

品。文人与匠人的合作，强调的不是技术层面，而是文人对于器物自身的人文属性的认同。因为文人的参与，紫砂壶成为表达文人理想抱负和审美趣味的优良载体，具有特殊的艺术品位和文化价值。人文气息的赋予，将实用器具上升到精神世界的范畴，进而成为上流社会的身份象征。

宜兴紫砂壶，因为与士大夫的风雅生活相关联，文人意趣的日益浓厚是十分自然的事情。所谓的文人意趣，首先要求壶制的形式，雅而不俗，既有使用价值又有文化价值。接着在壶身上增加诗书画印等文化要素，不仅仅是综合艺术的应用和装饰性的丰富，更是充分反映出文人的的人生哲学或处世态度。如时人张虹所藏的时大彬猪肝色大壶，底镌“叶梗经霜绿，花肥映日红”（《阳美砂壶图考》）。显示出刻字者对热心利禄之徒的“肥”的不屑，以倔强不屈而自豪；陈鸣远曾制一壶，底镌：“器堕于地，不可掇也，言出于口，不可及也，慎之哉！”（《砂壶全形拓本》）这是士大夫的明哲保身之道；奥玄宝所藏萧山市隐壶，底镌“闭门即是深山”（《茗壶图录》），更是对隐逸思想的表白了。这些明哲保身、愤世嫉俗、避世隐居等思想，无一不显示出当时社会中文人入世的生活态度，紫砂壶的出现似乎又给予了他们开拓了新的寄情承载物，在之上他们尽情的抒发自身的胸怀。

明清以来，文人对紫砂的影响从未间断过，从紫砂初创时的最为经典的供春壶开始便受一定影响。龚春作为吴颐山这个文人的书童，必然受到吴颐山影响，他在创作供春壶时会把所受的文化熏陶加入其中，故可以说供春壶的创作有文人的间接参与。”此后的时大彬“初自仿供春作大壶，后游娄东闻陈眉公与琅琊太原诸公品茶试茶之论，乃作小壶。几案有一具，生人闲远之思”。^①时大彬的紫砂壶造型也由大变小，还模仿文人直接在紫砂壶上题刻落款，是紫砂壶造型发展的一个里程碑。陈鸣远更是“足迹所至，文人学士争相延揽”。^②他不仅在仿生紫砂壶方面是承上启下的关键人物，更是将诗书画印与紫砂壶相结合，开创了紫砂壶设计的新风尚。尤其是清代的陈曼生，作为当时著名的“西泠八家”之一，更是直接参与到紫砂设计制作中来，将壶身的题铭更是和造型联系在一起，后世称其“因式制壶”。可以说正是从陈曼生开始，文人壶类才从紫砂艺术中独立出来并延续至今。宜兴紫砂壶兴于明而盛于清，彼此之间有着传承延续的关联，但

^①（明）周高起. 阳羨茗壺[M]. 金城出版社，2012.

^②（明）周高起. 阳羨茗壺[M]. 金城出版社，2012.

两代的紫砂壶从器型样式到个体装饰,都存在着很大的区别。明代的紫砂壶具有简约的设计风格,其设计造型样式多是简单的加以概括,纹饰较少,且原材料的加工也没有后来的紫砂壶那样极进精细,更注重以用为本,追求一种回归自然本真的设计理念。而清代则为之一变,喜欢文巧的砂壶风格。在个体装饰上也有很大的不同,明时砂壶上的装饰皆以紫砂泥捏造而成,其形制也多是仿古代青铜器、陶器,金属器的纹路或是仿自然界的花木、鸟兽,整体风格端庄肃穆,可以说,明时的紫砂器是在不影响到紫砂本身古朴纯厚的特质的前提下假以装饰的。而清代则在保留明时装饰的同时,又出现了在紫砂制作中加入珐琅彩,镶嵌金、银、玉,包金、包银、包铜、包锡等工艺,清代的紫砂壶在体现或文巧或雍容的同时,缺少了明代紫砂壶回归自然的审美追求。这与明代紫砂壶的文人化和文人在明中晚期的处境是分不开的。明清紫砂壶虽在“器”的层面展现出不同的风貌,但其体现出的对于“道”的追求不分仲伯。对于中国传统哲学中对于“天人合一”的美好愿望是当时文人设计紫砂壶时共同的追求。因此当我们在欣赏这些紫砂壶时,不单单是看到器物的精美,而是净化后的、无穷趣味的、充满想象空间的艺术世界,更是造物者内心的情感和其想表达的思想。

3.3 道器合一

明清宜兴紫砂壶之所以能在设计历史中从众多的设计产物中脱颖而出,最为重要的原因是紫砂壶的设计不是对前人相关设计产物的生搬硬套或是没有思辨的沿袭,而是通过对中国古代传统的哲思的内化,重新梳理和反思人与自然之间的关系。因此,紫砂壶的实质是对设计进行了超越以往的在非物质层面的思考和分析后的再设计产物,其设计体现了设计产物从“器”的层面走向了“道”的层面。

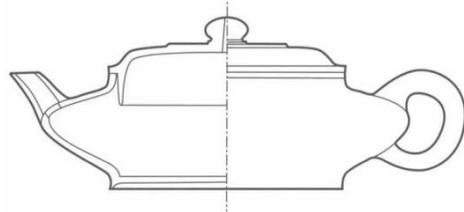
何为“道”,简单来说自然界中的客观运行规律和不以人的意志转移的自然现象共同构成了“道”。从设计角度来说,设计产物超越物质层面、使用性和适用性之后,体现出能满足人类对更高欲求层面追求的那一部分就是所谓的“道”。在人类最初时期,为了在恶劣的自然界中存活,必然会越来越关注自身所在的客观自然环境,实践活动由此获得了来自大自然的启发。随着人类对自然的认识不断加深,越来越多的“必然”性实践代替“偶然”性的事件(如远古时期人们学

会用打制石器作生产工具,宋代使偶得的窑变变成可控和可高质量生产的技艺),意识的不断提升和实践层面对于设计实践本质的不断追求。

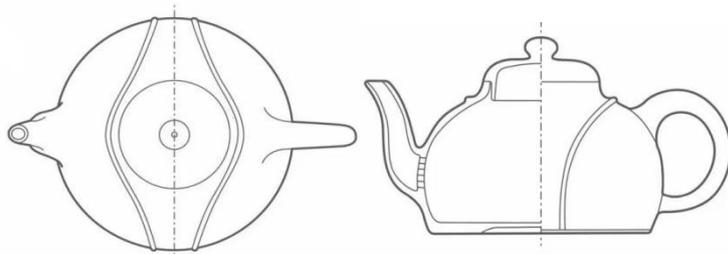
纵观设计历史,人们在实践层面进行了大量的探索,除了对于工艺、技法、材料等方面的精进和考量,随着人们这种“必然”性实践越来越多的出现时,其中对“道”的认知必然起到了重要的基础性作用。但对于设计中的“道”的认知并不是简单的实践经验的累加,而是人类在实践中思维在实践中认知的不断提高,对“道”思考也逐渐加深。两宋时期烧造的陶瓷为世人展现出中国传统设计中在实践层面所能达到的高峰,其体现出的简雅和浑然天成的设计面貌,随后在明清时期以文字形式加以总结,逐渐从理论层面形成了中国传统的设计体系。明清时代的设计理论著述,不论是关于设计评论或设计批评的著作,如《格物要论》《长物志》,或者对于设计不同类别的专门性介绍,如《园冶》《髹饰录》,从中都可以窥见当时设计上对于“道”理解,从紫砂壶这一器物上可以更直观的看出。明清的紫砂壶不仅是在表面上呈现出对于物质材料的更多的探索后的结果,或是满足当时饮茶需求的达成,而是在借物抒情,借助紫砂壶这一载体表达设计者个人的理念和思想,通过紫砂壶来表达自身对于“道”的独立见解。从紫砂壶的设计中可以看出当时人们对于各种自然界中的物质和客观世界的认知程度已经达到很高的程度,对于“道”的认识极为深入。

在“器”的层面,明清时期的紫砂壶同样做到了极致。从材料的选择到工艺流程再到造型设计,整个过程中处处彰显设计的理性。明代最为有名的“供春壶”,其造型的灵感由自然界的老银杏树干而来,生动写实的仿生手法使壶型独特而又有自然之美,通过这一服务现实需求的设计产物可以看出客观自然界对于设计实践有着持久而深远的影响;明朝另一名匠时大彬不仅在制壶时由大改小,在制壶工艺、材料使用、造型设计等方面较前人做了更大的改进。在造型方面,其设计的壶型更具意匠性,如僧帽壶、包袱壶、书扁壶、仿供春龙带壶等,不少壶型被后人争相模仿。(如图 3.3)在制作工艺上,他开始用打身筒、泥片相接、槌片等方法代替之前断木为模的传统工艺,实现了工艺的创新;到了清代,明匠陈鸣远开始在紫砂壶的器身上镌刻诗文,除此之外将印章、刻款也加入其中,在他的努力下,紫砂壶的设计与中国传统文化中的诗、书、画、印完美结合,开启了紫砂壶设计的新纪元;(如图 3.4)最为著名的“曼生壶”将这一设计风貌推向了

顶峰，简练的造型恰到好处的展现出诗词、书画、篆刻等艺术风采，这时的紫砂壶不仅仅体现出设计产物的使用性，更是一件“大艺术”和综合类艺术产物。（如图 3.5）之后还有珐琅彩等工艺的加入，使紫砂壶设计更为丰富生动。在一代代文人和匠人的努力下，紫砂壶在“器”的层面，如泥料的细腻，胎表的平整，材质的坚硬，造型的多样，做工的细致等方面都做到了尽善尽美。正是如此，明清时期的紫砂壶才能真正做到“以器载道”。



书扁壶（图片来源：上海博物馆）



仿供春龙带壶（图片来源：韩其楼《紫砂壶全书》）

图 3.3 时大彬作品



四足方壶（图片来源：上海博物馆）



传香壶（图片来源：百度）

图 3.4 陈鸣远作品



图 3.5 曼生壶（图片来源：百度）

明清紫砂壶已经不只是因其绝佳的使用性与适用性而为人称道，而是作为一种“大文化”“大艺术”的代表，其设计过程中对于“道”的理解远远高于其他设计产物。对“道”的不断探索，紫砂壶的设计实践才逐渐呈现出有序性，非盲目性。由此可见，围绕着设计中应该遵循的客观规律进行的深入思考并不断实践，这种“体道”、“悟道”的过程，才是设计真正的灵魂所在。在如今科技快速发展的社会背景下，现如今的设计实践由于多专业、多学科的交叉、融合呈现出与中国传统设计完全不同的面貌，但是对于“道”的探求应是设计永恒的追求，明清紫砂壶“道器合一”的设计，将是我们在设计路途中的明灯。

4 明清宜兴紫砂壶对当下的启发

4.1 对“生活文化”的反思

人类生存于历史的场域当中，实践活动不仅会受到现实的影响，而且不可避免地会成为历史的观照。如今社会生活的常态可以用一个“快”字概括，由于科技的介入，近几十年的发展速度是以往几千年的发展速度的总和都无法比拟的，人们的生活状态随之改变，日常生活也无法避免地会表现出对于效率和效益的追求，在这种状态中进行的设计实践无疑会以“高效、快速”作为标准，以“现实目的的快速达成”作为目标，从而忽略“生活情趣”“生活情调”等非物质性的文化需求。虽然从人类社会发展的历程中可以清晰地看出对于“物质性”的追求一直是设计实践的主要线索，但是，这并不意味着“非物质性”在设计实践中可以不存在或是被忽视，毕竟人类并不等同于动物，虽然其自身也存在一定的生物属性，但这个部分并不能完全被视作人类所具有属性的全部，毕竟高于生物性的精神内涵才是人类之所以被称为“人类”的重要因素。这类精神性的内涵在现、当代的社会语境中，往往被冠以“非物质”的称谓并纳入文化的范畴中加以描述、研讨和应用，诸如纹样（纹饰）、造型等视觉产物被更多地作为某种时代特征或地域属性的物化结果来加以认知，而不仅仅是反映了某个具体器物、用具的个体性视觉特点。在现今的设计行业中，人们显然已经意识到了这类“文化”范畴中的成分对于设计创造的重要性，开始在设计领域各个学科都大力推进与传统文化的结合，最为显著的成果是文创产品设计的火爆。“文创”产品的火爆不仅反映出各类文化馆、博物馆和文旅胜地出现新的经济增长点，而且体现出文化、文博机构向大众积极进行文化输出的新路径，为人们在忙碌地生活之余营造一些文化情趣的同时，显示出历史与现实的结合以及设计实践及产物在文化性当代化方面所呈现的有效探索。

事实上，对于设计历史稍作回顾，并不难发现明清时期的紫砂壶设计也颇具文创产品设计的特点，甚至将其视为中国传统设计中的“文创设计的鼻祖”也并不为过，这类设计完美的体现了艺术、文化与生活的结合，体现了物质性与非物质性的交融，反映了当时的设计者对于生活的深度观察、体会与感悟。这类设计产物既完美表达了仅属于设计创作者自身的文化情怀和审美格调，又充分展现了

作为实用之物所必须具备的“满足现实使用者实用之需”的所有要求，例如出水流畅、抓握便易、倾倒不漏等条件，都考量着具体茶壶的造型设计与制作工艺，基于上述条件所形成的明清紫砂壶，无疑会使其成为使用者展现自我的生活态度与文化品位的载体，同时，经久耐用的品质更是直观地为“生活文化”做出了应有的诠释，然而，反观当下市面上的文创产品以及不少文创设计比赛的设计作品，鲜有能与明清时期紫砂壶设计相比肩的，即使是有一定社会影响力和知名度的机构也概莫能外，如良品铺子的敦煌中秋礼盒（如图 4.1）、LELE 茶的敦煌飞天仙女茶（如图 4.2）、Kindle 和敦煌研究院联名礼盒及定制保护套（如图 4.3）等包装类文化创意设计产品，只是借助文创的噱头来增加产品的附加值，以期获取更高的商业利润。从物质层面来说没有更高的功能价值，而且为展现视觉的新奇所做的包装设计往往会被丢弃，沦为制作成本较高的一次性用品，它们的大量出现与不断累加的购买量不仅砍断了文创设计与“设计创造优质生活文化”之间原本紧密的联系，而且也使得相应的设计实践及产物与可持续设计的主旨背道而驰；从非物质层面看，它们千篇一律地套用敦煌壁画中的代表性图案，并未对其进行深度的文化探究与解读，以完全的商业利益获取替代了应有的文化宏传为主，辅以经济利益适度获取的良性模式。



图 4.1 良品铺子中秋礼盒“良辰月·弄清影”、“良辰月·舞金尊”

（图片来源：百度）



图 4.2 LELE 茶的敦煌飞天仙女茶（图片来源：百度）



图 4.3 Kindle 和敦煌研究院联名礼盒及定制保护套（图片来源：百度）

除此之外，也有为数不少的例子可圈可点，它们为了增加自身的使用性和实用性，更加专注于与人们日常生活用具的结合，例如，最受大众欢迎的故宫博物院文创在文具、茶具、美妆等方面都有涉及，如宫廷快客杯，其设计造型取自故宫天坛，杯体的颜色取自北宋王希孟创作的绢本设色画《千里江山图》中的用色（如图 4.4）；清明上河茗香茶具，以《清明上河图》中常见的“轿子”和百姓挑着的“箩筐”“虹桥”下的船为原型，用来体现北宋都城繁荣景象（如图 4.5）；梅花茶叶罐，其设计源于故宫博物院藏元代的王冕所作《墨梅》图，器具的整体造型借鉴于宋代礼器，手工拉胚成型，再以天青玛瑙釉还原烧制。盖子的制作采用宣德紫铜和铜镀银的方式来表现梅花的细节，整个器具较为典雅（如图 4.6）；事事如意的成套茶具的设计灵感来源于故宫藏品《朱见深岁朝佳兆轴》，壶盖做成柿蒂纹样，以柿子为整套茶具的造型样式，以体现“事事如意，时时心”的吉祥之意（如图 4.7）。由这些茶具文创中可以看出，从器物的造型到色彩，设计者通常借鉴中国传统建筑和绘画中的元素用来进行创作，在造型方面进行创新的

同时也展现出一些吉祥如意表达或对传统文化的弘扬，这些方面值得肯定。但是在造型方面由于一味模仿传统建筑样式和相关绘画元素，显示出在时代背景之下的创新性的缺乏，一味地照搬过往事物的样式，更是缺少了明清紫砂壶在器物造型设计方面所显现出的那种灵动的生命力。这些茶具设计虽然也在尝试突破常态化的“功能、功效”与“形态”之间的对应、联系，但从其所表现出的结果来看，仅限于一些吉祥内涵的表达，并非弃“器”而入“道”的升华，设计者对自身、对社会生活和自然的感悟并没有体现在器物之中，只是流于某种新奇甚至是怪异的形式表面，人们争相购买只是因为视觉感官的某种刺激而使然，这类设计产物在非物质层面不足以引发应有的共鸣，时间一长，很多器物便会被束之高阁。我国近年来还推出全国百佳文化创意产品名单，如国家图书馆的“永乐大典”主题文创、山西博物院系列文创产品、苏州博物馆的吴王夫差剑雨伞、古陶文明博物馆的最中国——瓦当系列文创等（如图 4.8）。从上述实例中可以看出，目前的文创产品设计不少是在日常用品的器物之上直接增加一些中国传统的纹样。还有一些作品有所不同，是在器物造型上做一些改变，以达到“创新”之感。应该说，文创设计市场的繁荣，并不意味着当下时代生活文化的优质化，也并不意味着这些产物都是成功之作，相反，却可以由此观照现实阶段人们的生活因缺少文化的滋养而颇显匮乏，这种只关注器物表面的装饰和其上展示所谓的“文化”，实质上只是“矫饰”的现实表征，对比起明清时期的紫砂壶，大部分文创产品，既无“材之美”、也无“工之巧”，尚停滞在“器”的部分，更遑论“道”的层面，设计者对于中国传统文化中非物质方面没有深入的了解，使用者对此也无过多的要求，只要视觉的“悦目”即可。



图 4.4 故宫系列快客套组（图片来源：百度）



图 4.5 清明上河茗香茶具（图片来源：百度）



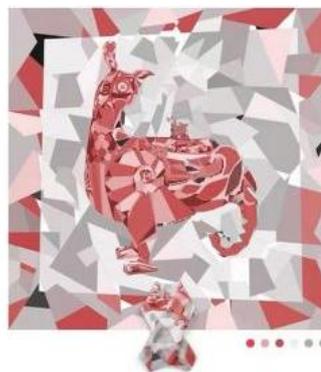
图 4.6 梅花茶叶罐（图片来源：百度）



图 4.7 事事如意成套茶具（图片来源：百度）



国家图书馆的“永乐大典”主题文创



山西博物院系列文创产品



苏州博物馆的吴王夫差剑雨伞



古陶文明博物馆的最中国——瓦当系列文创

图 4.8 (图片来源: 百度)

因此,如今颇受市场青睐的文创产品并没有完全展示其应该有的非商业价值,给使用者的生活中带来一定的文化熏陶,反而异化成为资本获取最大化的工具——以“文化”的名义最大化地增加商品的附加值。对照明清时期的紫砂壶,很容易看出现在的文创产品并不能做到“道器合一”,只能是借助“文化”的噱头,或行哗众取宠之实,或谋丰厚金钱回报之事。设计者应该对此现状形成清醒的认识并通过对产品材料、造型、装饰等各个方面的考量深加反思,此外,还应减少对于传统文化中的元素不假思索的生搬硬套或直接运用在文创产品设计中的现象。想要传承优秀的传统设计文化,更应该不断加强自身的文化修养,深入了解传统设计文化背后深远的历史源流以及在历史的演进中逐渐凝结而成的精神内涵,一方面认真观察现时社会的发展,另一方面放慢生活的节奏来体悟人与自然的联系,借助文化创意产品的设计来切实展现“道器合一”的境界和真谛,真正地使中国传统设计文化之美走进当代人的生活。

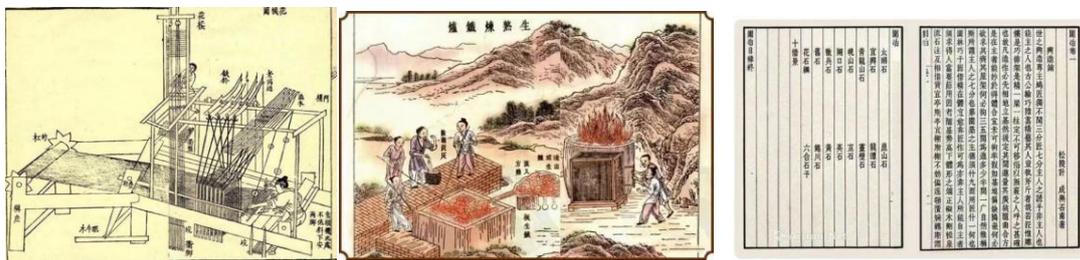
4.2 对加工制造的反思

工业革命促进了科学技术的进步,这不仅涉及生产技术的重大变革,更是打破了旧有的生产关系。到了20世纪,现代主义运动打着为大众服务的旗号,推动工业化的生产方式,使批量化、标准化的概念开始进入加工制造业的视阈,开创了前所未有的产品加工制造的范式。当机械化的生产模式发展到极致,国际主义风格的设计产物改变了社会发展的面貌,其影响直至今日。在一定的时间段内,批量化和标准化的生产模式一定程度打破了贵族阶级对于设计产物绝对化的垄断,实现了以设计手段实现为人民大众谋利益的目标,但是在后来的社会发展中,却不难发现这种设计风格与相应的生产模式只是满足了人们生存的生物性需求,几乎模糊了人作为独立的个体对于自身不同于他人的独特需求。而且标准化制造的要求在使现实的生活趋于同质化的同时,也使人们在应用相关产品的时候缺失了对器物用品把玩欣赏的可能性,由此,作为一个人本该享有的生活情趣以及由此而生的闲适心境完全消失。

随着科学技术的加入,各行各业所涉及的加工制造产业链逐渐完善,产业化成为社会发展的主旋律,在这种社会背景下,传统语境中的设计生存的空间被压缩到只能做一些产品的表面装饰或商品宣传之类的产业链末端的工作,如包装装潢设计、网页设计、广告招贴设计等。这类工作在实质上远离了设计的本原,其中虽然也包含一定的非物质性成分,但相比营造经济效益最大化的主体实践,这个部分完全可以忽略不计,不仅如此,即使是所谓的“非物质”成分,也往往是为了获取经济效能最佳而展开的一些攻心之策。当设计越来越物质化时,只会使自身在加工制造系统中的地位越来越等而下之。

标准化的生产模式为人工智能的发展作足了前期的铺垫,在科学技术的催化下,我们迎来了AI快速迭代的时代,当人们欣喜于人工智能带来的便利时,是否能发现其“智能”“智慧”“便利”的外衣开始设计和规划人们生活中衣食住行的方方面面。以设计而言,其根源是“人”,是为了人更好的生存而进行的实践活动,但在现如今机器大工业体系化的社会背景下,人反而成为了人造产物被动的接受者。人工智能是人类为了寻求生活便利的观念催生出的技术,当其不被遏制的滥用时,以设计及产物为表征的对于生命的尊重只会逐渐减少,生命个体的需求不再被考虑。对于目前加工制造业出现的这些问题,或许可以通过观照加

工制造为一体的古代设计模式来进行有效的反思。通过品读流传至今的古代设计产物,可以看出工匠和设计师在设计实践过程中合一的生产模式对于最终设计产物的品质保障和提升所具有的积极作用,这种加工制造模式也影响了后来包豪斯,使之形成并确立了“双轨制”的教学模式,这种模式从设计学的立场一定程度地使设计产物在材料、结构、造型等方面得到完善,使设计实践及最终产物在物质层面的适用性、功能性等方面形成了一定的原则并获得了较为系统地指导,然而,由于实践主体组成成分等因素的制约,对于非物质性的考量在这种工匠与设计师为一体的生产方式中难以被顾及到。而在明代以紫砂壶、印刷品等为代表的器物所表现出的加工制造模式则是另外一种样貌,在这种加工制造模式中,艺术家、学者为主体的文人群体广泛的介入到设计环节和加工制造的过程中,对于工艺的改良、材料的选择、造型的创新等方面的提升有直接的影响,使这个时期的设计,如紫砂壶、家具、园林等在设计历史中熠熠生辉,除此之外,明代的设计还从理论的高度审视历史与当时的设计,用文字的形式对工艺和设计的构成进行了系统性的理论描述,如《园冶》《髹饰录》《格古要论》《天工开物》等著作,(如图 4.9)由此匠人在加工制造中增添了对于理论的重视。明代的设计在加工制造已经在一定程度上可以进行批量化的生产,虽不能与当下的生产模式相比,但设计生产基本上达到了从必然王国到自由王国的理想状态,而且从文化的高度对当时的设计实践进行了规约,使明代的设计产物成为中国传统文化和哲学思想的外在体现。这种生产模式或许可以为当下设计的加工制造模行业提供一定的指导和引领。



《天工开物》中的插图

《园冶》

图 4.9 (图片来源: 高兴. 周瞳《中国古代设计通史》)

4.3 对人才培养的反思

我国设计教育的发展历史不长，上世纪三、四十年代在上海、广东、天津等地陆续开设了艺术院校，由于处在战乱的动荡时代，并未发展起来。直到1957年中央工艺美术学院成立，我国设计教育就此展开。改革开放以后，我国的设计教育蓬勃发展，各大高校争相开展设计教育工作。

设计教育应该关注当下的社会发展现状，当代社会是多变的，复杂的，快速迭代的，设计实践身处其中必然受其影响，设计教育同样概莫能外，但目前的设计基础性教育仍沿用的是包豪斯时代或者是20世纪80、90年中国“现代设计教育”的模板，设计教育发展到现在越来越显出疲软之势，各大高校的设计教育纷纷进行改革，有的高校设计教育积极向尖端科技靠拢，有的高校设计教育从多专业交叉融合中寻找出路。如今纵观一批批高校培养出来的设计专业毕业生，从对于设计的认知水平到实践能力的层面，显然大部分学生并未达到设计教育改革后所期望的程度，由此可以看出目前的设计教育的改革存在一定盲目性。在这种情况下，设计教育工作者除了积极探索改革之道，更应该静心反思设计的本质，理性的分析问题，构建更为系统和宏观的教育实践框架，才有可能使设计教育焕发出新的活力。

首先，目前设计教育的目的与设计本质背道而驰。由于我国的设计教育课程体系主体来自于西方，“消费主义”“有计划的设计废止制度”“国际现代主义风格”等不只是设计历史书中的名词，相应的意识形态和社会思潮在切实地影响着我国设计教育的面貌和走向。比如，当下设计实践受到消费主义影响，形成过分以市场为导向，以消费者的需求意向为目标的设计实践导向并进而成为设计教育所遵循的一种重要原则，不仅如此，设计教育基于学生更好就业的考虑，还做出跨界的尝试，把市场、消费等经济性的内容与设计教学相结合，将其视为符合社会发展的专业课程改革与创新，忽略了把设计专业从业者培养成极端功利的个人主义利己主义者、把设计实践打造成了促进消费主义滋生沃土的事实。在此直接作用下，这不仅是教育设计的一贯的思路，更进一步成为设计全体从业者实践的原则。相应的，当设计教育过分关注消费主义并以其作为导向时，设计教育的目的必然会背离设计的初衷且在现实实践中日益走向异化，设计的评价标准也会畸形地聚焦为对商品性的关注，当受到功利性的设计教育的从业者进入市场后，

其设计实践必定会充斥着“工具主义”的属性，以“设计为人”作为幌子，展开以人为“工具”的设计实践。人们的生活不知不觉地被众多的设计垃圾包围，急功近利的社会风气因设计的这种导向而更加显著，因此所培植出的更加凸显的消费主义会无节制的消耗社会资源，与人类永续发展的理念之间严重对立，丢弃了人类代际之间的道德伦理。因此当极端个人主义的消费主义和功利主义与市场深度融合并成为评价产物的唯一标准时，只从物质层面进行可持续的讨论显然是不够的，更应该以设计教育为起点开始反思被商业和资本异化的教育，站在为了人类更好的“生存”的角度，重新确立教育的目的、内容和方法，引导专业从业人员探寻设计的本原，引领设计人员走向为人类谋求幸福最大化的道路。

其次，长久以来，我国的设计教育对于学生技能型的培养更为注重，相对于专业性的思维和认知的教育则存在一定缺失，显然这种教育模式制约着设计教育的良性的方向发展。设计是谋划在先的实践活动，思维作为主导，技能作为锦上添花的辅助，才是科学的教育发展模式。检视当下的设计教育，教育工作者虽然意识到只针对“技”的培养不足以应对当下社会的发展，开始向“创新”“创意”“传统文化”等方向努力钻研，相关课程被大量的开发和应用，但这种改变往往只是在“器”的层面进行了不同于以往的调整。好的设计不仅仅体现在实践层面，造型、功能、材料等方面的创新，更应反映在对设计的系统而全面的认识和把握上。设计教育不能仅仅是在“美术”或“艺术”的学科范围或影响下进行，对其全面的认知应体现由历史学、哲学、伦理学、社会学等学科领域所形成的观照，急功近利快速发展的设计教育如今似乎应该有意让它慢下来，以系统科学观和史学维度“反思”“批评”现有的设计结果，在学生头脑中强化设计的系统性认知，并加强对于中国传统文化和传统哲学的理解。当学生对所学专业有全面系统的认知并具备深厚的传统文化基础时，设计实践及设计产物必然会渐趋“道”的高度，相应的设计教育也会呈现不同于以往的面貌。

最后，伦理道德方面的教学应该是设计教育中最为重要的部分。康德曾说“在这个世界上，有两样东西值得我们仰望终生：一是头顶璀璨的星空；二是心中高尚的道德”。但是，目前的对设计的整体认识导向尚囿于服务资本市场，对于设计实践中应有的道德伦理方面课程的开设尚未形成系统。职业道德教育的缺失，是因为对其本质缺乏深入的了解，只是对于“道德”进行字面的解释，并未从

设计与全人类永续发展的角度做专业方面的剖析。设计或许不能被视为推动社会进步的巨大动力，但其以“润物无声”的方式对于人类行为与生活方式形成的持续影响却是难以小觑的。由于设计的初衷是为人类更好的生存，对于人身处的生存环境的考量是最基本的要求。因此对自然规律的把握和自然规则的遵循是设计师职业道德的本质要求。当下社会中出现的众多设计问题，不是简单的“可持续设计”“绿色设计”“低碳设计”等课题可以解决的，究其根本是设计者在实践中缺失基于设计道德和伦理方面的反思，而将服务于产业资本、商业和金融作为设计实践的终极目标，由此产生的设计产物自然会使人感觉到难以名状的压抑，在高度经济化的实践及产物面前，任何属于人类的非物质化成分（如人性）都会被最大化地消解。设计教育本应使设计师在设计实践中保持对于人性的关怀，对于生长与天地之间自然环境中的人的灵性与感性进行保护。一个有道德意识的设计师可以通过设计产物一定程度的推动社会良性化的发展，反之则会败坏社会风气。因此在设计教育中加强设计伦理道德方面的培养，才有可能在学习设计之初就将设计定位于符合人类可持续发展的基点之上。

5 现实可持续设计策略思考

可持续已经成为社会进程中的重要战略发展路径,因此在设计的行业内对可持续设计的研究也极为重视,无论是对设计材料,设计工艺,加工制造等环节的把控都显现出相应的成效。总的来说,可持续设计不仅涉及对设计细节的规约,对最终设计产物优劣的评判,对产物生产过程中程序合理性的规定,而且代表着一个设计系统良性化的与否,意味着在设计之初,设计者是否已经对设计产物与使用者需求之间有科学性的判断和系统性的掌握。显然,目前可持续设计研究在物质层面有一定的深度和广度,但是这并不应成为可持续设计研究的全貌,除了物质和技术方面,它还应该包含对非物质层面的关注与思考,至少在一定的程度上应该对于这类内容展开讨论,以保障可持续设计在系统化的前提下得以长远和良性的发展。

5.1 从精神层面

从明清时期的紫砂壶上我们看到了“道器合一”的设计典范,从中可以领会出“道”对于设计的重要性。《周易·系辞》中提出“形而上者谓之道,形而下者谓之器”,而能将这两者结合在一起的人,才能被视为深谙设计之道者,我们正是凭借由这类人所创造出的产物才得以知晓“道”“器”结合所形成的器物之精妙。《考工记·总叙》中提及“坐而论道”“以辨民器”,器物之道应是器以载道,道生于器,由此可见,设计这一实践与人的认知、审美、思想是不可分割的。“器”是被创造之物,而“道”是隐藏在器物里的人文精神和人对于客观世界的认识和体悟。由于充满人文气息的“道”的存在,才使得寻常的器物具有了灵性和勃勃生机。可以说,人在使用器具的时候,所需要的既有显于表面的使用功能,又有隐于内里的对非物质性内容的表达,这两者合一才体现出器物对于人而言的现实价值。而这一点的达成,往往基于非单一性的因素,换言之,仅凭技术、技艺娴熟的工匠群体并不足以完成这种质量的实践,以明清紫砂壶为例,正是由于文人的介入,融汇了工匠精熟的技艺才最终得以借助紫砂壶来抒发自身的精神感悟或对于“道”的见解,也才能使紫砂壶这种器物在众多的文物中脱颖而出。需要强调的是,包含于紫砂壶中的精神性内容在其成品化之后,就不再仅

属于文人个体，而同时包含了工匠在内，是一种群体性的思维意识呈现。然而，这种道器结合的典范却在之后的时代未获承袭，从清代的中后期开始，在造物时对于“道”的追求已不同往日，虽然清代的设计试图继承明代的优秀设计传统，但是由于汉文化深厚底蕴的缺乏等因素制约，设计往往只能流于表面的形式，并不断在技艺、技巧等“器”的层面投入精力，把设计产物变成技巧和技艺炫耀的载体，使设计实践成为技术博弈、提升和展现的过程，最终导致清代大部分的设计产物因为缺少中国传统设计中有关设计的“道”的理解而成为过度矫饰的工艺品。

以此观照当下的设计，对于物质利益过度的追逐所对应的夸张的广告设计、泛礼品化的过度包装设计与被滥用附加值概念的产品设计展现了现实设计环境的混乱，反映了设计行业对于设计物质性曲解所导致的过分解读，更反映了其头脑中有关非物质性概念的淡漠甚至是缺失，虽然在可持续设计概念的影响下，设计实践中出现了简约的风格并体现在具体的设计产物中（例如无印良品），但是却不能据此认为是对于设计非物质性关注而使然，审视这些设计产物，不难看的它们实质上只是从表面祛除了矫饰，创造出一种貌似极简的设计风格，本质上只是在以这种方式来引导消费，属于逆向的、为消费主义盛行的时代所做的背书，并不能等同于明清时期的紫砂壶设计，也非经历历史沉淀之后能够让人颇多回味的的设计产物。由此可见，在现实的社会中，当设计者在创作时缺少对“道”的体悟，只是一味的追求商业价值时，设计实践必然充满对经济利益的孜孜以求，其产物也必然是这种追求的物化体现，这类产物之间会呈现批量化的快速替换的情况，这种情况显然与可持续设计的初衷背道而驰（如图 5.1）。



壁挂式 CD 播放器



Clock 2.0



Yuga 台灯

图 5.1 无印良品的产品设计（图片来源：百度）

鉴于此，当前的设计者在实践过程中应理性对待商业热点，静心体会生活，对客观世界有自我的认知，最终达到使设计产物成为人们对客观世界和自我认知的显性表达，才能使可持续设计有更好的发展。

5.2 从文化层面

明清时期的紫砂壶从日常用品中脱颖而出，升华为综合了艺术、设计等于一身的文化产物，并且围绕这类器物的设计制造，最终确立了一种具有高度的意匠性、完备的加工制作技艺、成熟的工艺评价标准的实践与理论相结合的体系，无论从单纯的设计产物，还是这种体系而言，其所呈现的不仅是开创性，而且具有划时代性。明清时期紫砂壶设计之所以能达到如此高度，表面上看，是因为知识分子对于承袭以往设计方式所生产出来的产物的不认同，他们试图运用自身的学

识和认知来打造新的设计面貌，而实质上，则反映了设计产物与现实鲜活的人所具有的需求之间紧密结合后所必然产生的结果，其所反映出的不同于以往的制作方式也是设计实践与现实人们（尤其是特点人群）的日常生活之间联系日趋紧密后的必然，例如，文人、艺术家的介入产生了文化性的因素，一方面使器物由以往的“物勒工名”以保障产品质量升华为成品制作过程中加盖个人印章以明确器物的艺术品属性，其中除了有沿袭以往工匠对产品质量承诺的做法之外，更体现出借鉴艺术品创作过程中镌刻创作者姓名并钤印个人名章以增强作品著作权个体所有的想法。与文人艺术家形成的紧密关联，使诗词、书法、绘画、印章等因素成为器物视觉表达中相应的成分，紫砂壶不仅成为集诗、书、画、印于一身的实用性极强的器物，而且成功地借助这类器物使“书、画、印”的表达形式从通常的二维转化成了真正的三维，形成“壶中有诗句，书法依壶传”的新气象。由此可见文化作用于设计，并对于设计所具有的巨大影响力。（如图 5.2）。



陈鸣远方印



杨彭年方印

图 5.2 紫砂壶中印章的应用（图片来源：百度）

在古代设计的历史中不乏能工巧匠所制作的精良物品,我们也常常为古人在工艺技巧上的智慧而赞叹。自近代开始,机械化时代带来的批量化和标准化的生产模式下亦有不少经典设计产物出现。检视这些处于不同时代、由不同技术背景所早就的优秀设计,不论是古代的还是近代的,它们都为当时的人们一定程度地提供了更甚于前的便利,这些便利绝大多数仅限于现实生活中的某个细节或片段,并不足以支撑更优于过往的生活方式的出现,从设计方法论的角度对其加以考量,这些设计产物往往限于对设计技巧、技能的显露(在古代设计中,这类情况较为突出),或集中于对人的生物性“功能”的满足,将有关设计产物的一起都与生硬、刻板的数据、公式相对应,进行所谓的“定性、定量”的分析,而缺少了对于人的非生物性属性的认知与思考,最终必然会导致设计产物人性化与文化性的双重缺失。

文化与设计获得更好的结合,需要以对道德、伦理、人性等因素的关注、保持与弘扬作为基础,脱离这个基础所做的针对文化与设计相结合的思考与尝试都毫无意义,如果只是片面的看待“文化”就会出现越来越多生搬硬套和牵强附会的产物,只会让设计越来越等而下之。在设计中对于文化的解读不能只是从过往的纹样、造型、工艺等方面的简单描摹,而应该是对于传统样式的来源进行追溯,深挖其背后的道德、伦理、人性等深层根源,以此为基础对设计进行超越物质层面的解读,如此之后再做出针对现实社会环境的设计思考与尝试。从历史场域中看,无论是《长物志》还是《阳羨茗壶系》,这类文献已经反映出当时的社会开始对设计产物进行更深层次的文化性解读和探索,紫砂壶设计可以被视为这类思考的现实化产物,紫砂壶从最初样态到明清时期样貌的发展过程,为当时的文化性与设计实践相结合并成为设计新理念提供了极为可行的路径,即使是对于如今的文化性与设计实践的结合也同样具有相应的价值。

除此之外,紫砂壶的设计能在当时有如此高的文化内涵,不仅仅因为文人的参与,更是因为不同文化背景,不同专业能力,不同审美趣味的人组成的设计团队而使然,也由此可以一定程度地推知,在当时的社会环境中,整个群体在设计实践、社会认知和文化程度等方面都达到了一定的高度。设计是以全民参与和全民共享为基础的实践活动,一定范围和阶层的人群的共性认知必然影响着整体设计的发展方向和水准,以此观照文化普及在设计实践中的重要性早已不言自明。

当下因为教育在基础层面的普及，并过多涉及商业利益，使社会整体看似文化程度很高且重视工程技术、商业经贸等学科的发展提升，却忽视了道德体系的建设和完善。以设计教育为观察点，更能发现其中还缺少对传统文化的学习、研究。因此，想要改变现状，应该加强公众尤其是设计从业者对于上述方面的学习和思考，借助设计实践在非物质层面取得的探索，影响和推动人类整体设计实践的可持续性发展。

5.3 从社会层面

在社会逐渐行进的过程中，设计实践往往不被认为是社会发展的重要动力，甚至在当下的制造产业链中已经沦为末端，但在社会生活中设计产物却无处不在并深深融入社会生活的方方面面，且直接或者间接的影响社会公众对于世界的认识和生活态度，影响着社会和谐和良性的发展。这种现实的状态彰显了设计所具有的可持续性，同时也要求设计实践必须切实有效地遵循、保证这一特性的永恒存在，其产物应该成为承载、宣示这种特性的载体和介质，设计不仅应该体现出对于人类物质世界的保护，更应承担起营造人与自然、人与人之间和谐共存关系的使命。

当下的设计被资本化和商业化很大程度裹挟，使实践的目的越来越转变为以经济利益为先，虽然依旧在提“以人为本”的理念，但在设计中却处处体现出“经济利益优于一切”的算计，人类的欲望在科学技术的催化下借助“人工智能”这类手段想要为所欲为，凌驾于宇宙规则之上，相应的产物也必然会成为这种心态的外在体现。当设计充满了对技术的崇拜，对金钱和商业的追求时；当设计纯粹成为服务于商业的工具时，人与人之间的情感就会受到巨大的冲击，人类会在利用先进的制造技术时渐渐迷失其中，逐渐沦为了技术的奴隶，成为应对于背离本原的设计实践及产物的“客体”。因此，当我们越来越依赖科技带来的不同以往的生活状态时，可持续设计需要及时又理智的反思，放慢设计和科学技术毫无节制相互融合的步伐，重新思考“技术造福于人类”的善意，纠正设计通过炫耀技术以获取丰厚的经济利益的做法。对于技术的滥用状态的改善，不仅会在现实中形成人与技术的和谐，而且会促使有关基于科技的设计制造技术的认知发生变化：理性对待人工智能背景下的设计实践，找回其本质，即，设计实践是人与人内心

世界相交流并有所感悟，通过特定产物保持并强化这一联系的过程。品鉴、解读明清宜兴紫砂壶的设计，不难形成如下感悟：设计者脱离物欲的掌控，加强对于人内心世界的体察，让设计产物更具人情味，伴随着设计产物在一定范围的应用，在产物带来的潜移默化的影响下，人类社会成员之间的联系和互动必然会形成良性化的状态，并推动相关的设计实践朝着良性的方向发展。

6 结 语

明清宜兴紫砂壶是中国古代设计中颇具典型性的一类，它不仅反映出加工工艺、技法方面从量变到质变的飞跃，而且是现实生活中器物生产与文化艺术观念紧密结合所形成的典范。由于紫砂壶精湛的工艺和自身蕴含的文化属性，使得有关它的研究经久不衰，在设计学的视阈中针对其“器”的层面所做研究既有广度又有深度，而在“道”层面的研究还留有一定的空间，这也为本研究提供了一定的可能性，本研究从明清时期宜兴紫砂壶设计中的非物质层面入手，探求其跨越时代的先进的设计理念，从中分析出适合当下可持续设计发展的设计理念和设计方法，以期为现实的可持续设计的良性发展提供新的思考方向。本文的主要内容总结如下：

第一，明清紫砂壶之所以能从日用品中脱颖而出，不仅与造型工艺、制陶原料、装饰技法等物质层面有关，还与文人群体介入加工制造后带来的文化、艺术与技术的交融和互动有关联，同时也和当时社会群体在设计实践和认知层面达到一定的高度，所展现出超越物质层面后对“天人合一”的追求有关系，正是这些原因才使明清紫砂壶设计达到了“道器合一”的高度。

第二，在设计学的视阈中对可持续设计的研究颇多，对设计实践的良性化推进和设计产物的持续优化构成了一定的理论指导，但是当下的可持续设计还有很多现存问题需要进行反思。可持续设计研究不只是包含对物质和技术方面的优化，还体现在实践之初对设计实践整体过程有科学性的判断和系统性的把握，更是需要对超越物质层面的非物质性有深入的研究。可持续设计是人类对于客观世界自我认知的显性表达，在社会中可以促进人与人之间的良性互动，在文化上推动人类之间良性的代际传承。这几个方面对可持续设计在非物质层面的研究提供一定的思考方向。

总的来说，可持续设计是为了使人类在客观自然界中，从物质世界到精神世界都能更好的生存。通过观照明清时期宜兴紫砂壶设计理念，加强了对可持续设计“道”层面的研究——让设计不迷失于“科技”，不被技术裹挟，避免失去“以人为本”的初心，为可持续设计的良性发展提供一定的建议。

参考文献

- [1] 高兴. 周瞳. 王磊. 中国设计史[M]. 合肥: 合肥工业大学出版社, 2018.
- [2] 高兴. 周瞳. 中国古代设计通史[M]. 合肥: 合肥工业大学出版社, 2020.
- [3] 高兴. 周瞳. 设计概论[M]. 合肥: 合肥工业大学出版社, 2016.
- [4] 高兴. 设计漫议[M]. 合肥: 合肥工业大学出版社, 2016.
- [5] 宋应星. 天工开物[M]. 钟广言, 注释. 广州: 广东人民出版社, 1976.
- [6] 田自秉. 中国工艺美术史[M]. 上海: 知识出版社, 1985.
- [7] 高兴. 设计伦理研究-基于实践、价值、原则和方法的设计伦理思考[M]. 合肥: 合肥工业大学出版社, 2013.
- [8] 吴騫. 阳羨名陶录[M]. 合肥: 黄山书社, 1992.
- [9] 奥玄宝. 茗壶图录[M]. 济南: 画报出版社, 2010.
- [10] 周高起. 阳羨茗壶丛书[M]. 丛书集成续编第 90 册. 台北: 新文丰出版公司, 1988.
- [11] 文震亨. 长物志[M]. 文渊阁四库全书, 北京: 商务印书馆, 1983.
- [12] 佚名. 考工记[M]. 南京: 江苏科学技术出版社, 1988.
- [13] 唐云艺术馆编. 曼生遗韵[M]. 上海: 上海书店出版社, 2010.
- [14] 刘振清. 紫砂壶[M]. 合肥: 黄山书社, 2002.
- [15] 李广胜. 邵大亨经典紫砂壶道学赏析[M]. 沈阳: 辽宁大学出版社, 2012.
- [16] 古月. 读图时代·紫砂壶图谱[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2011.
- [17] 古月. 紫砂壶集成[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2010.
- [18] 杨冰. 中国红·紫砂壶[M]. 合肥: 黄山书社, 2012.
- [19] 庞元济. 虚斋名陶录[M]. 中国大百科全书出版社, 1997.
- [20] 李景康, 张虹. 阳羨砂壶图考[M]. 苏州博物馆翻印, 1981.
- [21] 杨勇善. 中国传统工艺全集[M]. 大象出版社, 2004.
- [22] 韩其楼. 紫砂壶全书[M]. 北京: 华龄出版社, 2006.
- [23] 宜兴陶瓷公司. 紫砂陶器造型[M] 轻工业出版社, 1978.
- [24] 潘春芳. 宜兴紫砂造型图集[M]. 荣宝斋出版社, 2008.
- [25] 杨永善. 陶瓷造型艺术[M]. 高等教育出版社, 2004.
- [26] 徐秀棠. 中国紫砂[M]. 上海古籍出版社, 1998.

- [27] 钱剑华. 紫砂茶壶的造型与鉴赏[M]. 江苏人民出版社, 1997.
- [28] 韩其楼, 夏俊伟. 中国紫砂茗壶珍赏[M]. 上海科学技术出版社, 2001.
- [29] 吴山. 中国紫砂辞典[M]. 江苏美术出版社, 2007.
- [30] 毛大步. 紫砂壶鉴赏与收藏[M]. 上海科学技术出版社, 2013.
- [31] 李长平. 明清紫砂珍赏[M]. 西泠印社出版社, 2006.
- [32] 李明. 砂壶选粹[M]. 上海古籍出版社, 2008.
- [33] 杨长禄. 紫砂收藏与赏析[M]. 西泠印社出版社, 2013.
- [34] 王辉. 紫玉淳美[M]. 荣宝斋出版社, 2007.
- [35] 浙江省博物馆. 紫砂印象——浙江民间紫砂精品集[M]. 西泠印社出版社, 2010.
- [36] 王建华. 故宫博物院藏: 宜兴紫砂[M]. 紫禁城出版社, 2007.
- [37] 顾景舟, 徐秀棠. 宜兴紫砂珍赏[M]. 香港三联书店出版社, 1992.
- [38] 刘汝醴, 吴山. 宜兴紫砂文化史[M]. 浙江摄影出版社, 2000.
- [39] 胡付照. 紫砂茗壶文化价值研究[M]. 中国物质出版社, 2009.
- [40] 程建新. 后疫情时代: 设计创新的再思考[J]. 设计, 2021, 34(08).
- [41] 陆松云. 从紫砂壶“清竹华盏”感受中国传统文化的大雅之美[J]. 江苏陶瓷, 2023, 56(02).
- [41] 陈燕. 从紫砂壶“翠竹石韵”感悟自然之美[J]. 江苏陶瓷, 2023, 56(02).
- [42] 杨建军. 清中晚期紫砂壶的世俗化装饰艺术[J]. 中国陶瓷, 2020, 56(12): 89-94.
- [43] 李志榕, 张爽. 乡村振兴战略下可持续设计研究的教学改革[J]. 山西财经大学学报, 2023, 45(S1).
- [44] 刘锡芬. 星韵提梁, 素雅端庄——谈紫砂壶“素雅端庄”的造型特征以及文化内涵[J]. 陶瓷, 2022, (09): 90-92.
- [45] 王雪薇. 中国古代生态实践智慧的伦理研究[D]. 南京林业大学, 2021.
- [46] 何坤谦. 唐宋时期可持续发展思想研究[D]. 山西财经大学, 2016.
- [47] 胡锡彤. 可持续设计理念下工业废弃物户外坐具设计研究[D]. 辽宁科技大学, 2022.
- [48] 赵慧智. 广西壮族传统拼布技艺可持续设计研究[D]. 广西师范大学, 2022.
- [49] 刘雪勤. 由《七十三壶图》看清代文人紫砂壶艺发展[D]. 中国美术学院, 2019.

- [50]张旭. 紫砂的流动与地方社会变迁[D]. 南宁师范大学, 2019.
- [51]周懋. 当代紫砂壶创作中的文人因素[D]. 南京艺术学院, 2016.
- [52]魏茜璐. 明代时大彬紫砂壶成型工艺的创新和变革[D]. 江南大学, 2014.
- [53]张健. 清中期紫砂壶艺术与当代紫砂壶艺术审美特征比较研究[D]. 江南大学, 2012.
- [54]童赭彤. 中国造物在现代设计语境下的适应性研究——以江苏宜兴紫砂壶为例[A]中国创意设计年鉴·2020-2021 论文集[C]. 成都蓉城美术馆, 2022:6.
- [55]陈璞. 设计中的可持续性:废弃材料的再利用[A]. 上海交通大学、国际设计科学学会. 第五届东方设计论坛暨 2019 东方设计国际学术研讨会论文集[C]. 上海交通大学、国际设计科学学会:上海交通大学创新设计中心, 2019.

后记

时光荏苒，岁月如梭，三年的研究生生活即将落幕，总是有太多的不舍。人生漫漫，但这段求学的时光是我人生旅途中最重要的一段路程。这三年遇到良师益友，感激之情溢于言表。

感恩师父高兴和师母周瞳。在求学期间能遇到师父师母，是我感到最幸运的事情，不仅授予我知识，更是对我自身成长有极大的帮助，让我能更自信、更坚定地走在之后的人生道路上。在学习过程中，师父师母循循善诱，耐心地引导我对问题进行有效的思考。在生活中对我呵护备至，亦师亦父。您的教导是我人生道路上的明灯，希望在今后也能常常听到师父和师母的教诲。师恩难忘，学生在此祝师父师母身体健康，平安顺遂。

感恩父母，因为你们对我无限的爱，才成就了今天的我。千言万语也无法表达对你们的感谢，唯愿你们身体健康，平安喜乐。

感恩我的朋友们和我可爱的舍友们，因为你们的关心和陪伴，让我在这三年中总是快乐而又幸福。

感谢自己，努力成长为更好的自己，愿今后无惧时光，野蛮生长。