

论“吕派壶艺”

王星琦 陈明明

摘要：“吕派壶艺”是指当代陶艺大师吕尧臣先生在长期艺术创作实践中，结合自己的人生哲思，于紫砂陶艺领域所形成的具有鲜明特色的艺术风范。其所提出的“读壶说”既是审美论，又是创作论，成为紫砂艺术史上具有创新意义的美学思想。本文结合其代表性作品，对“吕派壶艺”作了美学上的深入探讨，旨在揭示出“吕派壶艺”在紫砂艺术领域的意义与地位。

关键词：吕尧臣；紫砂陶艺；审美论；创作论

On Lv's Zisha-ceramics Art

Abstract: “Lv's Zisha-ceramics Art” refers to the bright art style of the modern ceramics art master, Mr. Lv Yaocheng. During his long-term art practice, Mr. Lv integrated his philosophy about life to form such an art style in the Zisha-ceramics art field. Both an aesthetic theory and a production theory, Lv's “Ceramics Reading Theory” has become a creative aesthetic ideology in the history of the Zisha-ceramics Art. With illustrations of Lv's representative works, and from the aesthetics' viewpoint, this article discusses with depth “Lv's Zisha-ceramics Art”, in order to reveal its significance and status in the Zisha-ceramics art field.

Key Word: Lv Yaocheng; Zisha-ceramics art; aesthetic theory; production theory

在中国艺术的诸门类中，紫砂陶艺，虽仅有数百年历史，但其发展的速度却是惊人的。尤其是进入明代万历以后，名家辈出，百态纷呈，一时蔚为大观。如时大彬的“僧帽壶”、陈鸣远的“南瓜壶”、邵大亨的“掇球壶”、黄玉麟的“鱼化龙壶”等，可谓飞霞流丹，妙手生春，令人叹为观止。当代紫砂陶艺宗师吕尧臣，在继承传统的基础上，潜心紫砂壶艺，不断创新，开创了紫砂壶艺的新境界。文人艺术的高度精粹、高度修养化与人格化，民间工艺的质朴刚健与开朗，在他手中借助于宜兴的紫砂陶土，融合自己独特的艺术思维，遂使无生命的陶泥，化为一个个艺术新生命。他的紫砂艺术是传统紫砂工艺在 20 世纪突起的又一奇峰，形成了具有鲜明特色的“吕派壶艺”。

今年适为吕尧臣获得“中国工艺美术大师”称号十周年，本文试就“吕派壶艺”的形成及其风格的演变略作论述，以为纪念。不足之处，敬请方家有以匡正。

一、 紫砂壶艺研究的“盲点”

艺术的起源是多元的，可是当各种视觉要素结合在一起时，每一种变化必然对我们观念的和谐产生影响。正是根据这样的经验，建立了艺术的蕴藏。这个蕴藏以原则的方式和对艺术效能的知识代代相传下去。紫砂壶艺的形成与发展，是历代陶艺人世代相承的结果，是人们利用紫砂泥特有的性能，在继承传统技艺的基础上进行不断创新的过程。因此，一件艺术作品是体现作者本身的艺术素养、思想境界、技艺水平的综合反映，而紫砂的成型工艺和其他陶瓷成型不一样，从设计选料到成形制作的全过程，完全是由个人独立完成。因此，紫砂艺术作品是作者综合素质比较全面的反映与体现。可是，长久以来，我们在紫砂艺术的研究探讨中，仍容易只强调纯形式和纯视觉的理论，如讨论壶主体的点、线、面的组成，嘴、口、底、足、盖的配置关系，各部件的比例以及缓冲过度，明暗层次的技法等。的确，这些形式方面的种种探究，都可以作反复的推敲，从而揭示出作

品蕴含丰富的美感。但我们不能忽视这样一种倾向，即只谈论形式问题，几乎完全忽略了作品的思想内涵和具体内容，甚至对作品的创作者也漠不关心。（人们对紫砂作品作者的“关心”，多是从收藏的角度出发，与从作者的角度研究紫砂艺术作品是两个概念。）这种倾向是危险的，因为从艺术规律来看，艺术表现的目的是形成观念的内容而非单纯的形式。从某种意义上说，纯粹的形式的东西几乎是不存在的。

徐复观曾指出，“我国三百年来，因过分重视笔墨趣味，而忽视作品中所表现的人生意境，以致两皆堕退，尤以画论方面的堕退为甚。当代名家中，只有白石老人，拈出一个‘静’字，为真能道出他的体验所致，接触到艺术中某一方面的真实。”^[1]徐氏此论虽然主要是针对书画领域的现象有感而发，然一切艺术理亦同焉，紫砂领域亦复如此。数百年来，人们往往侧重于紫砂的造型技艺，却忽略了紫砂创作的人文内涵因素，尤其是艺术家的创作个性与风格的发展与演变。这种就壶论壶的“盲点”的形成，是有诸多方面原因的。如对紫砂壶艺的学术研究历史并不长，现存紫砂壶艺资料较少、紫砂壶艺的研究涉及多种学科，要对泥料、成型、烧制等一系列错综复杂的工艺流程深入了解和掌握等等。

我们应该看到，紫砂造型仅仅是一种表现形式，其背后的内涵却是创作者的艺术审美思想。壶艺是创作者人格的再现，人的心境、襟抱、胸怀、气度、眼界、情趣、志向等，都在其作品中得到生动的再现。如上世纪八十年代初顾景舟在上海曾创作了几把“鹧鸪提梁壶”，如果不联系艺术家当时已入暮年，正在陪妻子于上海治疗恶疾的情形，就很难理解壶中深藏的文化内涵。该壶的壶身造型为扁圆形，把手为三柱高提梁，侧看如一只飞翔的鹧鸪鸟。从几何造型上来看，该壶线条洗炼，浑然一体，耐人寻味。如果我们进一步从“知人论壶”的角度来分析呢，“鹧鸪啼处，东风草绿，残照花开”。鹧鸪的叫声，在人们听来仿佛是“行不得也，哥哥”。因此，在中国传统文化中，鹧鸪一直充当着愁苦之景的角色，它的悲啼，往往象征着感伤、凄凉和烦闷。辛弃疾《菩萨蛮·书江西造口壁》：“郁孤台下清江水，中间多少行人泪。西北望长安，可怜无数山。青山遮不住，毕竟东流去。江晚正愁余，山深闻鹧鸪。”顾景舟当时正是欲通过此器型来表达心中的伤感与愁闷。在一把“鹧鸪提梁壶”底，顾景舟刻下这么一段文字：“癸亥春，为治老妻痼疾就医沪上，寄寓淮海中学，百无聊中抟数壶，经纪命途坎坷也。

景洲记，时年六十有九。”阅此数语，我们耳边犹如听到那造型简洁优美的“鸕鶿提梁壶”背后所隐藏着的深深失落与叹息。

一般说来，艺术的形式和风格的演变是受外部因素和内部因素双重影响支配的，也就是说，是由他律性和自律性共同决定的。在艺术领域里，不管是书画还是紫砂，不同艺术家的同一类题材的作品，都会呈现出鲜明的个性；即使是出自同一位艺术家之手，其年轻时的作品，与年老时的作品，也完全会呈现出不同的艺术风格。以传统壶式掇球为例，清人邵大亨的掇球“顶、项及腹，骨肉停匀，雅俗共赏”。^[2]与之相比，民国时代的老艺人程寿珍的掇球壶，其盖圆拱而阔，壶肩高耸，特别是流弯拉长微曲，与壶把之长而重相呼应，与壶体共同建构了一种沉稳、古拙的“老境”。这种“蔗境弥甘”的稳健境界，与邵大亨的缜密健壮之美是显然不同的。而吕尧臣在见到自己年轻时的作品“小型竹节壶”时，也不禁发出“见壶如见当年之自己。那样的精气神，可是往日不可追的啊”之感慨。

壶道虽小，则有大志存焉。要理解作者在壶艺中表现的思想感情，品味其艺术魅力，必须“知人论壶”。观壶而不知其人，仅流于纯形式的欣赏，则难得要领，更难以得其神而赏其骨。“吕派壶艺”的研究，是“知人论壶”的一种尝试。它是建立在对艺术大师的创作实践与理论总结的基础之上的。

当然，我们在研究中努力突出了紫砂艺术领域的人文因素，这并不意味着我们的研究要忽略造型等紫砂艺术的艺术因素。

一位紫砂艺人如果没有自己的风格和个性，即使制壶技艺再好，只能称为“壶匠”。一位紫砂陶艺家不仅要创作出一批倾注毕生心血的经典杰作，而且其艺术创作影响了一代甚至几代人，尤其是在技艺、理论等方面有突破和创新，这才具备成为开宗立派的大师级人物的基本条件。在数百年的紫砂艺术发展史上，壶艺名家虽然众多，但是能够真正称得上开宗立派的大师却不多。仔细分析，其原因是多重的，其中既有客观的因素，也有主观上的原因。

首先，从现存的紫砂壶来看，过去流传下来的紫砂壶虽然不乏精品杰作，可是开宗立派，重在创新，并能独树一帜，影响一方，显然不是几件壶作就能承担得起的。历史上的紫砂艺人，除了在紫砂壶制作方法上革新、形成影响数百年的用泥条镶接拍打成型的紫砂独特技艺的时大彬，在题材上突破传统、成为“花货壶艺”一代宗师的陈鸣远，通过装饰手法开创了“曼生壶”（文人壶）一派的陈

鸿寿，集砂艺之大成的邵大亨等屈指可数者外，大多创新者虽有努力，可由于作品较少，无法形成统一的风格，尤其是在师徒继承关系上未能得到明显的体现，故而尚形不成流派。这一方面是由于他们迫于生计，不得不进行重复性的“制作”，从而分散了精力；另一方面，也与他们的自身素养相关。从古至今，相当数量的紫砂壶艺人从师学艺，是依样画葫芦，因循守旧，固步自封，尤其是在封闭的农业经济社会里，制壶仅是一种糊口谋生的手段，他们熟悉多种题材品种的工艺流程，但少有创新。特别是数百年来，许多紫砂艺人们在不断的实践摸索中拥有了各自的“用泥绝活”，“取用配合，各有心法，秘不相授”^[3]，生怕人家学到了技巧，自己没饭吃。这种保守思想在相当程度上也扼制了壶艺流派的形成与发展。

其次，紫砂壶最初并非作为艺术品出现，加上战乱等历史变迁因素，紫砂壶又是一种“易碎品”，古代流传下来的有关紫砂壶的实物、文字、图画等资料实在有限，有些名家现存作品少得“可怜”，有的甚至后人仅能从有限的文字记载资料中去遥想其作品的神韵。如邵大亨，目前所知的仅是其为清嘉、道间宜兴人，但具体生卒时间不详，传世作品虽多为精品，但总体数量上显然不多；而项圣思之类的紫砂艺术家，虽有一两件作品流传下来，但与之相关的文字资料几乎没有。总之，由于多方面原因，使我们难以一窥这些名家的全貌，进而难以对他们的艺术成就作全面的总结与认识，使我们的研究无法深入下去。

此外，长期的战争乱世，也使得许多有天赋的紫砂艺人无法得以从容安静地从事紫砂艺术的创作和研究，更影响到紫砂艺术市场的培育与发展。到了上世纪四十年代前期，紫砂生产一蹶不振。不少宜兴人“宁可抱子投河，不愿给子女学紫砂工艺”。到1950年恢复紫砂生产，开始组织起来的时候总共只有五十九人！

令人欣慰的是，这一切不利于紫砂艺术发展的状况，都在吕尧臣身上得到了改变。

并非出生壶艺世家却又天姿聪颖的吕尧臣，是在1958年跨进丁蜀镇紫砂工艺厂的。当年的紫砂工艺厂招收了青年徒工300多名，旨在继承传统工艺，扭转“后继无人”的萧条局面。如此规模，不仅在当时少见，后来也几乎是绝无仅有的。特别是老艺人们破除了数百年来技艺保守思想，打破了传统的作坊中封闭式培训模式，采用新的传授方法积极带徒授艺，将自己的实践经验，毫无保留地传授给学徒们。学徒们不仅具备了名师授艺的良好外部条件，还经常得以评比、

讲课、参观的机会，这些是院校培养及过去民间传统带徒方式所无法企及的。这使得原本有较高文化水平和一定艺术素养的艺徒迅速成长，涌现出了一批成绩突出、日后佳作迭出的优秀人才。如今，宜兴从事紫砂生产的人数已达数万！这期间虽有沉浮曲折，但总的来说，紫砂艺术在总体上是向前发展的。当代的制壶技艺比过去更加完美、成熟。因此，故宫博物院院长郑欣淼评价说：“我们这个时代是应该出大师并能够出大师的时代”。^[4]

吕尧臣正是在这种大氛围下，博采众家之长，大胆创新，特别是将自己对人生的种种体悟融入壶艺，先后创作出二百余款壶式（而当年的时大彬也不过创制了菱花八角、梅花、六角、提梁、僧帽、扁壶、柿形等数十种紫砂壶的款式），故而评论界将吕尧臣称之“创新大师”。艺术家发展中的某些典型的形式，逐渐具有较明确的“含义”，并在欣赏者中会引起明确的心理活动。吕尧臣通过数十年的探索，在壶艺上最终形成了质地温润古雅、造型端秀敦朴、气韵圆畅生动、神态丰润深远的风格。与此同时，吕尧臣还结合前人与自身的创作实践体会，总结出“读壶说”等紫砂创作理论。

批注[h1]:

不论是明授还是私淑，吕尧臣在紫砂壶艺上的这些风格与理论，对吕俊杰、曹亚麟、季益顺、葛军、蒋彦、王黎明、吕俊庆、刘建平、刘俊等当代一大批紫砂艺人的创作均产生了重要影响，其中“吕氏绞泥”影响之大，更是当代紫砂艺坛上其他壶艺家无可比拟的。具体来说，“吕派壶艺”的形成和风格的演变，大体可以分为“游艺时代”、“哲思时代”和“自然时代”三个阶段。

二、“游艺”：个性之美的发轫时期

“游艺时代”主要是指吕尧臣从上世纪五十年代开始进入紫砂界，逐渐形成“吕竹”特色，并独辟蹊径，创作出“西瓜壶”、“碧波茶具”等体现“吕氏绞泥”特色的作品，一直到1983年“吕氏矩式集成”的问世，标志着吕尧臣从选矿、泥料配制、到成品加工等制壶技艺全方位成熟。这是吕尧臣走上个性之美，不断探索，从紫砂学徒向紫砂工艺美术师转变的艰苦过程，为其日后“信手拈来”的独特成型技法，形成鲜明的壶艺风格打下深厚的基础。

现在紫砂创作界有这样一种倾向，紫砂艺人往往以出身紫砂世家而自矜。出自名门，自然有起点较高的优势，但也难免会囿于门户之见，墨守成规。传统工艺美术，有时会因为师承单一而影响发展，因此，在学习一家之长的基础上，进一步吸收其他各家之长来丰富自身的修养和技艺，是非常必要的。

吕尧臣最早师承名师吴云根。吴云根作品风格浑厚老成、严整精致却无雕琢之气，这对吕尧臣最后形成自己的壶艺风格，有着深远影响。而此阶段吕尧臣最显著的成绩是得到吴云根紫砂竹器的真传，其作品既传神地表现了竹器的精神风骨，又不失紫砂的肌理效果，“吕竹”之名，传闻一时。

不过，勤奋好学的吕尧臣并没有以此为满足，对艺术追求使他毫无门户之见。因此他后来又得到了朱可心、顾景舟等名家的指导，开扩了他对紫砂工艺的视域，促进了他的紫砂技艺较快地走上成熟的道路。在向名家学习的同时，吕尧臣还广泛地涉猎古代陶瓷、青铜、玉器、漆器及家具工艺的造型，提高自身的艺术修养，先后创作出了“小仿鼓壶”、“提花壶”、“吕氏矩式集器”等一批精品。转益多师，熔铸一炉，使得吕尧臣在紫砂方器、圆器、塑器、筋纹器等方面形成全方位的成熟技艺。

在此阶段，吕尧臣的创作虽然还处于探索时期，但已广获好评。有人评价其为“注意整体艺术效果，追求典雅的意趣”，有人论之曰“意味隽永”，有人赞不绝口，谓其“细腻、优雅、又不失古朴之美”等等。不过，作为探索阶段，“吕派壶艺”的整体风格显然尚未形成，而且其探索的领域是多方面的。简而言之，他这段时期的创新类作品，大体呈现出一种严谨秀润的神韵，仿佛初日芙蓉，自然可爱，有一种清真之美。

三、“吕氏绞泥”：玩泥玩出了新境界

除了壶式造型的创新外，吕尧臣精进、出新的锐意探索精神在“游艺”阶段更突出地表现在对紫砂泥料的研究与创新，尤其是“吕氏绞泥”所取得的艺术成就，成为现代紫砂艺坛别开生面的一种境界。

对壶艺家来说，用什么样的泥，显然是做好一把壶的第一要素。历代紫砂壶

艺大家，往往通过不同泥料的色泽及粗、细、软、硬，采用渗合、调砂、铺砂等工艺手段，使紫砂壶产生诸如光与糙、粗与细、纯与杂、明与暗、质朴与艳丽等对比效果，如红泥的细腻柔滑犹如少女的肌肤，紫泥的黯然栗色如古金铁。一代壶艺大师时大彬对泥料非常讲究，其所采用的紫砂料，精选纯净，加工细致，所制茗壶，不管是僧帽壶、菱花壶、书扁壶，还是瓜棱壶，其泥质都呈现出温润朴素的美感。

吕尧臣对紫砂泥料之重视，与前辈相较，可谓有过之而无不及。他对泥料的选用，到了近乎挑剔的地步。当别人大批量进泥的时候，他却十分细心地挑选，一斤一两地筛选，见有特别好的泥，则爱惜有加，储藏“陈腐”很长时间，从不惜炼制工序的繁复。后来到了紫砂厂研究所工作，他更是全身心地投入对泥料的配制进行变革与创新，创作出似金非金、浑厚如黄铜器的“小仿鼓壶”。正因为如此看重泥料，吕尧臣才有机会在不断探索中开创出“吕氏绞泥”。这是偶然中的必然。徐秀棠说，“它（指绞泥——引者注）是制陶过程中偶然而得，是偶然性向必然性过渡的产物”^[5]。

历代紫砂艺人因气质、素养、美学追求不一样，从而形成千姿百态的艺术装饰风格，如浮雕、贴花、泥绘、抛光、施釉、包锡镶玉、彩绘粉彩、珐琅彩等装饰工艺。这些传统装饰手法有的被传承，有的被舍弃。吕尧臣自然不会放弃这方面的努力。在上世纪七十年代初，吕尧臣与徐秀棠、鲍仲梅等三人就尝试着在紫砂壶上镶金嵌银，合作创作了一把“银葵壶”。不过，吕尧臣最重视的，还是紫砂泥料的本身。他正是从紫砂的根本特性出发，综合比较各种装饰手法的利弊之后，才走上“绞泥”创新之路的。

七十年代后期，吕尧臣发掘唐代长沙窑绞胎工艺，在紫砂上发扬光大，创新出几乎影响了一代紫砂艺坛的“吕氏绞泥”技艺。其将诸种泥料巧妙调配，在胚胎成型过程中同时完成装饰工艺，出神入化，浑然天成。吕尧臣对紫砂绞泥艺术所作出的全面而系统的独创性贡献，在当今紫砂艺坛上可以说是无与伦比。他在这一阶段创作的“碧波茶具”、“御玺茶具”等，充分体现了他对紫砂泥料所特有的肌理、质感，高洁的造型和对不同泥色变化的特点熟练掌握与控制，为其赢得了“紫砂魔术师”的美誉。

对泥料的重视，在“吕派壶艺”整体来说更是一脉相承的。“吕派壶艺”的

新秀、吕尧臣之子吕俊杰，深入研究泥料特性，在“吕氏绞泥”的基础上，从“绞胎”技艺脱胎而出，又创新出“绞皮”技艺，进一步丰富了紫砂壶艺的装饰手法。其所创作的“渔歌”，壶体表面通过“绞皮”而成的“鱼纹”，通过线条的微微的凸起（“隐起”），增加了壶体艺术表现的层次感。谓其在“绞泥”技艺中更上层楼，未为不可。

四、“哲思”：人生感悟寄寓壶艺

在壶艺中寄寓人生感悟和哲学思考，是“吕派壶艺”的活的灵魂。壶不仅是“壶用”与“壶艺”，更是自给自足的壶的天地，壶的宇宙，就中体现了壶家的无尽哲思和缥缈的冥想。这一阶段大体可从1983年算起，直至上世纪九十年代初。它是吕尧臣在技艺成熟后，把紫砂壶艺作为人生精神的一种表现手段，“得之心，应之手”，制壶的技艺，与创作者的心灵相融相应，艺术家创造与自己的精神融为一体，把自己的生命加以升华。

1983年，吕尧臣创作的“容天壶”诞生了，这件作品是其将人生感悟融入紫砂壶艺创作，所谓“哲思壶”类作品诞生的标志。它突破了传统“文人壶”单纯追求文人趣味的模式，将紫砂壶艺从“文人趣味”上升到对人生感悟的哲思境界。这种艺术水平与创作个性的有机结合，显示出吕尧臣的美学情趣和艺术功力的统一。

自明迄今，许多文人墨客参与紫砂壶的设计，并以书法、题诗、绘画、刻印等艺术手法与紫砂艺师共同完成一件作品，从而达到以壶寄情的审美目的，一度甚至发展到“字依壶传”、“壶随字贵”的境地。其中最著名的自然要数“曼生壶”。陈曼生，善画山水，诗词文赋造诣精深，他一生酷爱壶艺，极大地推动了紫砂中以“曼生壶”为代表的“文人壶”流派的形成。其壶型多为几何体，简朴素净大方，开创了紫砂壶款式的一代新风。除了壶形脱俗外，陈曼生还把紫砂壶艺与书法、印刻、铭文等艺术结合起来，充满了文人雅趣，开书法绘画艺术装饰于壶体之先河，将中国传统文化中“诗书画”三位一体的风格内涵才巧妙地与紫砂融为一体，使宜兴紫砂文化达到了一个新的高度。这对宜兴紫砂文化内涵的拓展和深化

起到了极其重要的推动作用。然而，在很长的一段历史时期内，紫砂壶艺的创新多停留在壶的款式、装饰领域里，主要是体现紫砂艺师们巧妙的构思和精致的工艺。然吕尧臣在数十年的陶艺创作实践中却体悟到，在艺术范围中精神内容决定紫砂壶艺术的形式表现。如果把艺术的形式表现仅仅理解为某些技巧，这就把艺术贬低为一种手艺了，事实上，对于任何一件艺术品，其形式表现与其所表现的内容都是有机结合为一体的。一种艺术品的内容，就是通过这作品所实现的形式表现。在一件紫砂艺术作品中，对于人生某一侧面之某种真正的揭示，能显示这件作品思考的深度。而对于自然的、和谐的、艺术的原则要求则显示着一件作品内在性格的崇高。而一件内在性格崇高的艺术作品它必须象征艺术、造型艺术、观念艺术于一体。他的“容天壶”，便是这种思想的实践，是紫砂成为表现、寄托艺术家对人生感悟的杰作。

“容天壶”稳厚而浑博，有“天地入吾壶”的包容一切之大气度。吕尧臣在谈到“容天壶”创作时含蓄地说，生活中总有一些莫名其妙的嫉妒、排挤、诋毁，让人啼笑皆非而又防不胜防。一个优秀的人的全部“罪过”，往往就在于他的优秀。不过，在遭遇了一些挫折后，他并不想抱怨别人，只希望自己有容天的肚量。显然，吕尧臣在这把“容天壶”里融进了自己对人生一些切实的感悟。

孔子在《中庸》里曾说过这样一句话，“或生而知之，或学而知之，或困而知之，及其知之一也。”阅历是一种“人生财富”，挫折与坎坷是磨制成功之剑的砾石，这对于任何一种人才都是适用的，对艺术家来说就更是如此。吕尧臣将“困而知之”有意识地与紫砂壶艺创新相结合起来了。于是，他一发不可收拾，创作出了渴望自由的“入林壶”、嘲讽固陋浅薄的“天外天壶”、荣辱皆忘追思浩瀚的“天际壶”、独善其身又不失追求信念的“尚翁壶”……中国文化的艺术精神，穷究到底，不外乎孔子和庄子两大典型。“达则兼济天下，穷则独善其身”，则是二者合一的典型表述。吕尧臣的作品，便是这种道德与艺术在穷极之地的统一。

此时的“吕派壶艺”已走向了成熟。这一时期吕尧臣所创作的一系列作品风格鲜明，沉厚博雅，尤为可贵的是，这些作品凸现出丰富的哲理内涵，充满韵律和节奏，形成了“返虚入浑，积健为雄”、“真力弥满，万象在旁”的大硕之美。

五、“读壶说”：继承与创新之路

任何一位艺术大师，除了创作实践外，在创作理论上都必然有自己的独到心得。吕尧臣也同样如此。他结合自己的“哲思”阶段的创作实践，在紫砂创作领域第一个明确地提出了“读壶说”理论，形象地揭示出紫砂艺术中技艺与创作的辩证关系。

面对一把紫砂壶，如同面对一本书、一件有灵性的物甚至一个活生生的人。因此，在紫砂壶艺欣赏中，人们常说要“读壶”、“品壶”。吕尧臣的“读壶说”，则将紫砂的审美活动延伸至紫砂壶艺的创作领域，是对紫砂壶艺由技巧活动而进于艺术创造之道的总结。

苏东坡有诗云：“论画以形似，见与儿童邻。”艺术的欣赏如此，艺术的创作亦如此。创新，是许多紫砂艺人所面临的难题。如何创新？顾景舟曾说，“在传统的紫砂壶艺造型宝库中，蕴藏着丰富多彩各类完美的器形，汇集着历代艺人的创作智慧。经过数百年来人类在文化艺术上的演进，很多器形，不断翻覆提炼修改，日臻完善，虽古犹新……孕蓄着紫砂壶艺独特的风格和内涵的精华，供我们去汲取素养……我们应该认真学习优良传统，取其精华，以充实自己的设计构思，始能创作出更新的作品”^[6]。在实践中，顾景舟从1936年开始仿制大亨的作品，第一件是掇球壶。他于1988年谈及自己体会时说：“首先要做到形似，其后做到神似，最后有突破而形成自己的特色风格”，“要设想形象（壶）正迎着你，向你突出，向你诉说，向你表达。这种形象具有一种强烈的内在冲动”^[7]。可以说，艺术的传神，是作者深入对象，并从对象的形象所给予作者的局限性得到解脱的结果。作者以自己之目，把握对象之形，并把这种视觉的知觉活动，与自身的审美理念结合起来，从而深入对象不可视的内部本质（神）。此时作者所把握的，已不是通过视觉所得知的形，而是与自己审美观照所得到的本质相融合的形。这种形神相融的过程，便是艺术的创造！

正如《庄子·养生主》所言，“臣之所好者道也，进乎技矣。”吕尧臣的“读壶说”，则把这种对“创造”过程的具体表述，尤其是“突破而形成自己的特色风格”的过程，加以高度理论化地提炼：紫砂壶艺的创作者不是以主观去追求客观的壶，而是要在传统技艺临摹的基础上，通过艺术的审美观照活动，将自己对

美的理念“物化”，揉进紫砂艺术的实践中去，心手合一，以自己的手实现自己精神中的壶，出新意于法度之中，得天趣于法度之外，使壶呈现出“壶即其人”的鲜明个性和艺术性。

与艺术欣赏不同，艺术创造是离不开相应的技艺的。技艺与艺术创造的关系，数千年中外艺术家、哲学家、美学家等均对此问题作出思考。《庄子·达生》中有一个故事：

仲尼适楚，出于林中，见痾偻者承蜩，犹掇之也。仲尼曰：“子巧乎？有道邪？”曰：“我有道也。五六月累丸二而不坠，则失者镞铍；累三而不坠，则失者十一；累五而不坠，犹掇之也。吾处身也，若厥株拘；吾执臂也，若槁木之枝，虽天地之大，万物之多，而惟蜩翼之知。吾不反不侧，不以万物易蜩之翼，何为而不得也？”孔子顾谓弟子曰：“用志不分，乃凝于神，其痾偻丈人之谓乎？”

在这个故事里，“累丸”是技艺修养的过程，但更重要的是“吾处身也”，这乃是技艺修养的精神根据。忘掉艺术对象之外的一切，以全神凝注于艺术对象（蜩之翼），即“用志不分，乃凝于神”，从而对艺术对象形成审美观照，为技艺修养上升至艺术创造铺平了道路。如果没有技艺的修养，那么主体只能对艺术对象作美的欣赏，而无法作“承蜩”的美的创造。如果仅有技艺的澄练，艺术心灵缺乏对创作对象的审美观照，其技艺则只能被局限于实用目的范围之内，难以迈进艺术的门槛。这就要求紫砂艺术家于壶艺之外，必须不断丰富自身的艺术素养。正如钱锺书所说，“艺之成败，系乎才也”。“有学而不能者矣，未有能而不学者也”，“今日之性灵，适昔日学问之化而相忘，习惯以成自然者也。神来兴发，意得手随，洋洋只知写吾胸中之所有，沛然觉肺肝所流出，人已古新之界，盖超越而两忘之”^[8]。吕尧臣于此也总结出了自己的心得：“功夫在壶外”。

紫砂壶艺作为一种以特殊材料为主体的造型艺术，要求艺术家必须具备轮廓、线条、体积、比例等方面的知识以及扎实的基本功。临摹名家名作，是许多紫砂艺师必有的经历。然而对大多数紫砂艺师来说，临摹只是一种提高技艺的手段。他们通过临摹来分析学习和认识紫砂造型的规律，掌握各种处理手法。这作为基本功，是必须的。但许多紫砂艺人仅仅停留在这一层次。有的仅仅知其然而不知其所以然，甚至将一些数据记在墙壁上，机械地重复着同一程序，从而沦为“工手”和匠人。吕尧臣总结了自己继承与创新的经验，深刻认识到，不管是写实，

还是抽象，艺术的发展，始终是在主客交融、主客合一中前进。紫砂艺术自然也无法脱离这一艺术规律。他在前人论述与表达的基础上，高屋建瓴地提出了“读壶说”。

“大亨掇球壶”，几乎为所有从事光器制壶艺师都做过的经典之作。吕尧臣自然也不例外。他分别在上世纪八十年代和 2000 年做过两把掇球壶。第一次做壶，他连续数日将大亨掇球置于案头清供，临壶而省，从中“读”出了“憨”与“傲”，那种大智若愚的憨，藏锋聚气的傲。2000 年，吕尧臣又做了一把“大亨掇球壶”，这时的他，已不再是 20 年前的心境了。此次，他从“大亨掇球壶”上“读”出了新的内涵：韬光养晦，宠辱不惊。于是他一反常规，在泥料上运用二十目的粗砂，粗泥细作，把壶肩减弱，壶流短壮，配以典型的吕派粗健之把，在吕派壶艺风格上使钮、流、把和壶体浑然一体，从而达到一种绚烂之极归于平淡的境界，在风格上也呈现出吕派壶艺圆浑宏放的气度。这种“读壶”所引起的变化，正是其人生感悟的升华，是创作者心手合一的“物化”结果。

六、“自然”：展现宇宙中的生命意识

艺无止境。作为一位艺术大师，吕尧臣深知艺术创新最难的是否定自我，这不仅要勇气，而且要有实力。所幸的是，他没有让我们失望。从上个世纪九十年代初起，吕尧臣在创作上不断推陈出新，使得“吕派壶艺”迈进了“自然时代”。

一个艺术家总是在某些社会条件下创作，也总是在某种艺术风气里创作。这些外在条件，影响着艺术家对题材、表现手法、风格的取舍，所以说，艺术是反映时代、社会的。艺术家的创作，必然会带着鲜明、强烈的时代烙印，并载入艺术史册。吕尧臣的创作从“哲思时代”到“自然时代”的转变，其实是当时社会上逐渐兴起的新人本主义在艺术思潮上的反映。

上世纪九十年代，中国，乃至整个世界范围内，人们面对人类社会城市化物质文明发展所带来的诸多弊端和问题开始反思。1992 年 1575 名科学家联名起草的一份长达 4 页的《世界科学家对人类的警告》，该文开门见山地指出：“人类和自然正走上一条相互抵触的道路。”越来越多的人开始意识到，要以人为本，用

保护生态环境、保护能源和可持续发展的观念重新审视人与地球、自然的关系，最终达到和谐发展。这种觉悟和意识是人类社会认识上的巨大进步，在建筑、文学、音乐、绘事等诸多领域都有所体现。“自然时代”的“吕派壶艺”，则是这种思潮在紫砂艺术领域的体现。洋溢着泥土芬芳的紫砂，是人与自然和谐交融的产物。吕尧臣以之为载体，以紫砂壶艺来演绎新人本主义精神，体现了浓重的历史深度和人文终极关怀。因此，这个阶段的“吕派壶艺”从个体人生体悟的哲思，上升到对自然世界的综合审美把握。吕尧臣主要是通过两方面的创作实践来体现的：一是对人体审美观照；二是对大自然的审美观照。他由此展现人与自然的和谐。他在此阶段的代表作，不仅实现了“美”的价值，而且深深表达了生命的情调与意味，使紫砂壶艺由丰满的“色相”，升腾至清纯的心灵境界。

《晋书·王坦之传》里记载了王坦之曾对谢安说过这样一句话：“人之体韵，犹器之方圆。”反过来，我们也可以说，器之方圆，犹人之体韵。谈到对人体的审美观照，人们自然会想起吕尧臣在56岁时创作的“贵妃系列”（“贵妃壶”、“欲放壶”、“爱之欲壶”）。目前壶评家在论及这一系列作品时，大多是肯定吕尧臣对传统紫砂艺术题材领域的大胆拓宽。这其实仅仅是停留在表象上。吕尧臣对人体的审美观照，其实早在“贵妃系列”之前就开始了。上世纪九十年代初，喜爱体育的他在观看了一场日本相扑比赛后，有感于相扑运动员的身材和发髻造型，即兴创作了一把“相扑壶”。在这件紫砂圆器作品上，人们几乎看不到线条的痕迹。艺术家籍此以东方特有的美学理念，即以“无形”来含蓄地表达“有形”，向人们展现了男性人体浑朴壮硕的美感。正如宗白华所言，“艺术家是想通过完美的形式感动人，自然要有内容，要有饱满的情感，还要有思想。艺术的魅力是无穷无尽的，然而艺术家不是赤裸裸地表达，而是让人探索无穷，几百年以后还有影响。”^[9]至于“贵妃系列”作品，则是这种探索的延伸和发展。其通过宁静而深沉地展现女性人体“动中极静、静中极动”的美感。“相扑壶”的丰润，“贵妃系列”的娴秀，一阳刚，一阴柔，均是艺术家直探宇宙生命的本原，完美地实现了从物相的感观描摹到鲜活生命的传达，再到映射艺术家高尚人格的艺术创作的“三级跳”。

吕尧臣在这一时期创作的“休闲系列”作品，则体现了艺术家对大自然的审美观照。其所创作的“听雨壶”，通过蕉叶、小鸟，艺术化地创造出了“雨境”，

使人油然而闻雨声；“沙漠之舟壶”、“草原之夜壶”、“渔归壶”、“渔舟唱晚壶”……无一不折射出艺术家主体对大自然灵性的静穆观照。

这里，我们不妨重点来欣赏一下吕尧臣的经典杰作“小石冷泉壶”。

紫砂壶艺是随着人类文化生活与物质文明的演进而发展的。经过历代艺人的创造，紫砂壶的款式拥有极其丰富的造型，“方非一式，圆不同相”。而吕尧臣的“小石冷泉壶”由一壶五杯组成，该壶外形大胆地突破传统款式，似方非方，似圆非圆，宛如被古溪急流冲刷了千年万载的天然卵石，又仿佛遗落在人间的亘古陨石。“小石冷泉留早味，紫泥新品泛春华。”面对此组壶，观赏者会在脑海里浮现起天泉奔泻的画面，油然而闻清泉自石上奔流而过的淙淙声。如此“望石闻泉”艺术效果，与齐白石的晚年代表作、其为老舍所作的“蛙声十里出山泉”有异曲同工之妙。当年老舍先生以“蛙声十里出山泉”的诗句为题请齐白石作画。面对这个以无声笔墨来表现有声诗情的“难题”，白石老人一反常态地在四尺立轴上没有画一只蛙，而是在峡谷间的一段泉水中点缀了几只活泼的小蝌蚪，使人联想到青蛙以及蛙鸣，绝妙地营造出蛙声随着水声由远而近的那种不可言说的清旷意境。这种诗情的意会和灵感的迸现所达到的艺术创作的至高境界，在吕尧臣“小石冷泉壶”上同样得到了体现。

创造而忘其为创造，则创造方能完全合乎物的本质天性，这才是最高的艺术创造。此阶段的吕尧臣的壶艺，已达到“超然物外，身心合一”的境界，技艺在这里似乎已经退场，一切都是艺术家的心灵在说话。艺术创作已进入化实为虚，化景物为情思，形成一种有生命的、充满气韵的、天真的意境，随心所欲而不逾矩，达到一种从容自由的境界。这里的气韵，就是宇宙中鼓动万物的“气”的节奏与和谐。其作品犹如一首灵润优美的抒情诗，成为体现当代紫砂艺术成就的有代表性的作品。在数百年的紫砂艺术史上，类似的意境高超莹洁而具有壮阔幽深的宇宙意识、生命情调的作品是不可多见的。这要求艺术家“既须得屈原的缠绵悱恻，又须得庄子的超旷空灵。缠绵悱恻，才能一往情深，深入万物的核心，所谓‘得其环中’。超旷空灵，才能如镜中花，水中月，羚羊挂角，无迹可寻，所谓‘超以象外’。”^[10] 我们庆幸，我们这个时代出现了吕尧臣这样的艺术家，使人们得以欣赏到更高层次的紫砂艺术之美。

艺术的最高境界是超然物外的，不役于物象而重心智所悟。吕尧臣在此方面

的成功探索，给传统紫砂艺术带来了新的曙光。令人高兴的是，吕俊杰在此基础上又作了进一步的有益尝试。其所创作的“玉乳壶”，显然是与“贵妃系列”一脉相承。如果说“贵妃系列”是雍容的贵妇，那么“玉乳壶”则是明丽的“少妇”。与此同时，吕俊杰近年来所创作的“生命的律动·海洋系列”、“春夏秋冬系列”，则是其对大自然生态审美观照的结晶。因而，杨永善教授称吕俊杰为“是一位崇尚自然、道法自然、卓尔不群的后起之秀”。这显然与其随父左右，自幼耳濡目染、潜移默化是分不开的。当然，吕俊杰作为新一代紫砂艺术家，在艺术之路上也有自己的心得。他不仅接受了专业院校美术设计理论与方法的正规教育，而且秉承父亲“功在壶外”理训，于音韵、武术、绘画等领域沉浸极深。他不断提高自己的艺术底蕴，以大量的创作新品，进一步丰富了“吕派壶艺”的艺术内涵。

“吕派壶艺”的出现，是艺术家的心血在社会变迁与发展中，于紫砂艺术史上留下一颗璀璨的明珠。“吕派壶艺”还在不断发展。现在对“吕派壶艺”在紫砂艺术史上的地位进行定位和评价，恐怕为时尚早。但这并不会妨碍我们对“吕派壶艺”的欣赏与研究。相反，“吕派壶艺”的不断创新发展，将会使我们在欣赏与研究的旅途中，惊喜不断，如行山阴道上，精彩之处令人目不暇接。

参考文献：

- [1] 徐复观.中国艺术精神·三版自序 [M].上海：华东师范大学出版社，2001
- [2] 徐秀棠、山谷.紫砂泰斗顾景舟 [M].上海：上海古籍出版社，2004，26
- [3] 周高起.阳羨茗壶系 [A].史俊棠、盛畔松（主编）.紫砂春秋 [C].上海：文汇出版社，1991，172
- [4] 郑欣淼.壶里有乾坤 [A].徐风.尧臣壶传 [M].上海：上海文艺出版社，2005，2
- [5] 徐秀棠.中国紫砂 [M].上海：上海古籍出版社，1998，74
- [6] 顾景舟、高海庚.壶艺的继承与创新 [A].史俊棠、盛畔松（主编）.紫砂春秋 [C].上海：文汇出版社，1991，186—187
- [7] 顾景舟.壶艺的形神气 [A].史俊棠、盛畔松（主编）.紫砂春秋 [C].上海：文汇出版社，1991，172
- [8] 钱锺书.谈艺录 [M].北京：中华书局，1984，40，206
- [9] 宗白华.艺术形式美二题 [A].艺境 [C].北京：北京大学出版社，1997，294
- [10] 宗白华.中国艺术意境之诞生 [A].艺境 [C].北京：北京大学出版社，1997，165