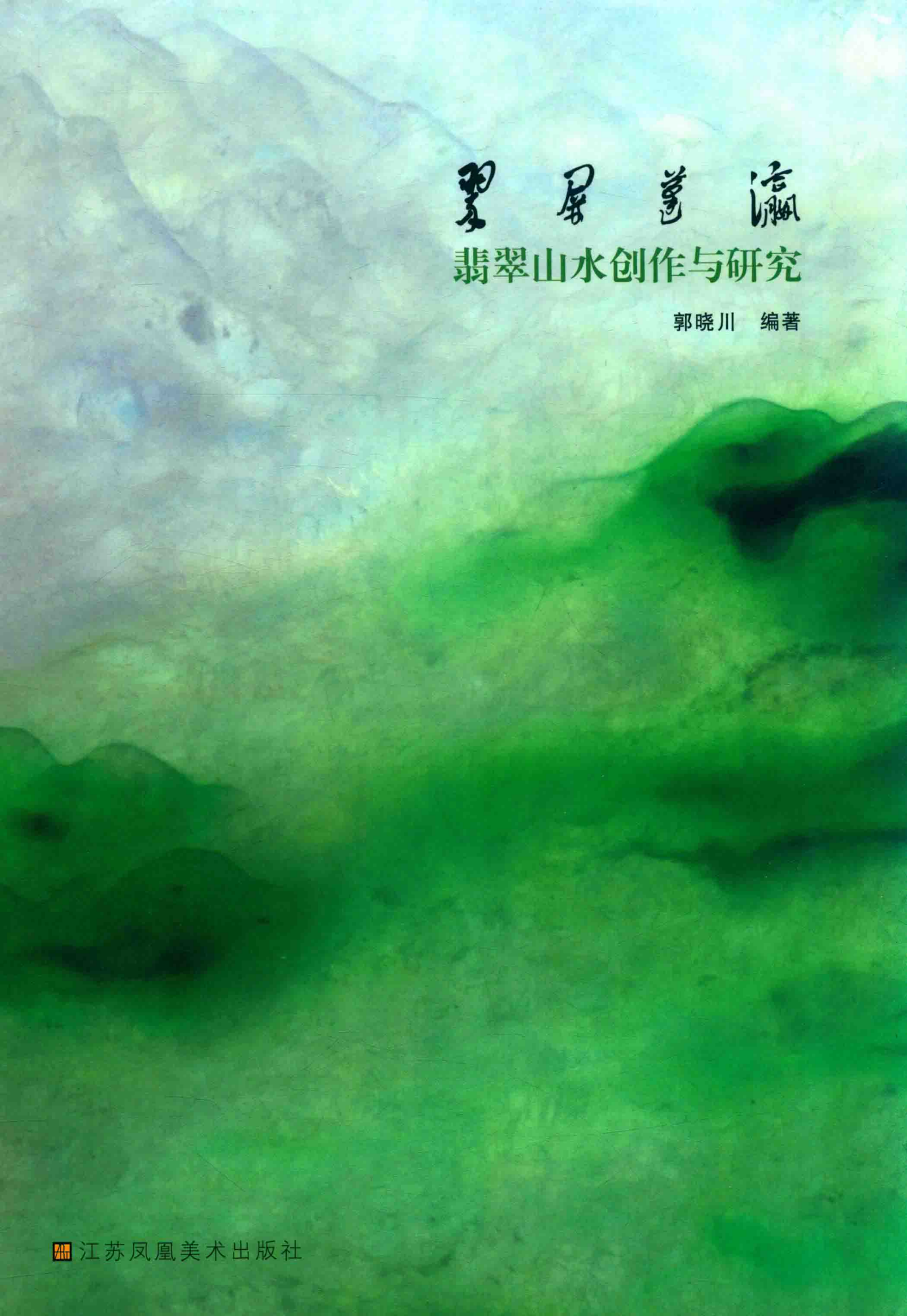




翠屏道流

翡翠山水创作与研究

郭晓川 编著

翠屏道流

翡翠山水创作与研究

郭晓川 编著

图书在版编目 (CIP) 数据

翠屏蓬瀛：翡翠山水创作与研究 / 郭晓川编著. —
南京：江苏凤凰美术出版社，2014.10
ISBN 978-7-5344-7617-4

I. ①翠… II. ①郭… III. ①翡翠—石雕—艺术创作—研究 IV. ①J314.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 246293 号

责任编辑 孟 尧

特约编辑 郭 瑞

责任校对 吕猛进

责任监印 朱晓燕

装帧设计 方舟正佳

封面题字 杜大恺

图片摄影 刘贻强

书 名 翠屏蓬瀛：翡翠山水创作与研究

出 版 发 行 凤凰出版传媒股份有限公司
江苏凤凰美术出版社

出版社地址 南京市中央路 165 号 邮编：210009

出版社网址 <http://www.jsmscbs.com.cn>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

制 版 北京方舟正佳图文设计有限公司

印 刷 北京建宏印刷有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 17.5

版 次 2014 年 10 月第 1 版 2014 年 10 月第 1 次印刷

标 准 书 号 ISBN 978-7-5344-7617-4

定 价 680.00

营销部电话 025-68155677 营销部地址 南京市中央路 165 号 5 楼
江苏凤凰美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

内容提要

本书是一部集资料性、研究性与可读性于一体的考察翡翠山水创作理论与实践的学术专著。

在书的最前面由郭晓川撰写了关于翡翠山水创作理论和实践的论文，就翡翠艺术发展史、作为珍稀材料的翡翠的保护性开发、山水题材的翡翠创作理论与实践、翡翠山水的文化和思想底蕴与传承以及翡翠山水艺术创新一系列问题作了深入、细致的探讨，并提出了非常具有启发意义的观点。

书中第二篇文章是由杂志专栏作家别业青撰写的纪实报道，对郭晓川和尤昌明两位艺术家创作这批翡翠山水作品的过程和心路历程作了详尽的介绍，深度揭示了两位艺术家的创作理念和翡翠山水创作的新型合作机制的运行轨迹与特点。

本书的图版部分收录了由郭晓川和尤昌明新近共同创作的 109 件翡翠山水作品。各种不同品质的翡翠作为媒介材料在这些作品中均有展示。这些作品立意高远、意境清幽，形式语言简约、洗练而独到，在继承传统的基础上有所创新和发展，形成了质朴而鲜明的艺术风格。

作者简介



郭晓川

中国艺术研究院美术研究所美术学博士、美术理论家、画家



尤昌明

国家高级工艺师、广东省雕刻艺术研究会副会长、广东平洲珠宝玉器协会玉雕文化艺术促进会常务理事、广州工艺美术学会理事、广东省美术行业协会会员

目 录

山水翡翠创作理论与实践刍议	文/郭晓川	5
---------------	-------	---

揽山川日月 入大美翡翠

——珍稀材料保护性开发艺术创新实践纪实	文/别业青	31
---------------------	-------	----

说明	49
----	----

图版	51
----	----

山水牌子-001.....52	山水牌子-038.....126	山水牌子-075.....200
山水牌子-002.....54	山水牌子-039.....128	山水牌子-076.....202
山水牌子-003.....56	山水牌子-040.....130	山水牌子-077.....204
山水牌子-004.....58	山水牌子-041.....132	山水牌子-078.....206
山水牌子-005.....60	山水牌子-042.....134	山水牌子-079.....208
山水牌子-006.....62	山水牌子-043.....136	山水牌子-080.....210
山水牌子-007.....64	山水牌子-044.....138	山水牌子-081.....212
山水牌子-008.....66	山水牌子-045.....140	山水牌子-082.....214
山水牌子-009.....68	山水牌子-046.....142	山水牌子-083.....216
山水牌子-010.....70	山水牌子-047.....144	山水牌子-084.....218
山水牌子-011.....72	山水牌子-048.....146	山水牌子-085.....220
山水牌子-012.....74	山水牌子-049.....148	山水牌子-086.....222
山水牌子-013.....76	山水牌子-050.....150	山水摆件-001.....224
山水牌子-014.....78	山水牌子-051.....152	山水摆件-002.....226
山水牌子-015.....80	山水牌子-052.....154	山水摆件-003.....228
山水牌子-016.....82	山水牌子-053.....156	山水摆件-004.....230
山水牌子-017.....84	山水牌子-054.....158	山水摆件-005.....232
山水牌子-018.....86	山水牌子-055.....160	山水摆件-006.....234
山水牌子-019.....88	山水牌子-056.....162	山水摆件-007.....236
山水牌子-020.....90	山水牌子-057.....164	山水摆件-008.....238
山水牌子-021.....92	山水牌子-058.....166	山水摆件-009.....240
山水牌子-022.....94	山水牌子-059.....168	山水摆件-010.....242
山水牌子-023.....96	山水牌子-060.....170	山水摆件-011.....244
山水牌子-024.....98	山水牌子-061.....172	山水摆件-012.....246
山水牌子-025.....100	山水牌子-062.....174	山水摆件-013.....248
山水牌子-026.....102	山水牌子-063.....176	山水摆件-014.....250
山水牌子-027.....104	山水牌子-064.....178	山水摆件-015.....252
山水牌子-028.....106	山水牌子-065.....180	山水摆件-016.....254
山水牌子-029.....108	山水牌子-066.....182	山水摆件-017.....256
山水牌子-030.....110	山水牌子-067.....184	山水摆件-018.....258
山水牌子-031.....112	山水牌子-068.....186	山水摆件-019.....259
山水牌子-032.....114	山水牌子-069.....188	山水摆件-020.....260
山水牌子-033.....116	山水牌子-070.....190	山水摆件-021.....264
山水牌子-034.....118	山水牌子-071.....192	山水摆件-022.....268
山水牌子-035.....120	山水牌子-072.....194	山水摆件-023.....272
山水牌子-036.....122	山水牌子-073.....196	
山水牌子-037.....124	山水牌子-074.....198	

翠屏道流

翡翠山水创作与研究

郭晓川 编著

目 录

山水翡翠创作理论与实践刍议	文 / 郭晓川	5
---------------	---------	---

揽山川日月 入大美翡翠

——珍稀材料保护性开发艺术创新实践纪实	文 / 别业青	31
---------------------	---------	----

说明	49
----	----

图 版	51
-----	----

山水牌子-001.....52	山水牌子-038.....126	山水牌子-075.....200
山水牌子-002.....54	山水牌子-039.....128	山水牌子-076.....202
山水牌子-003.....56	山水牌子-040.....130	山水牌子-077.....204
山水牌子-004.....58	山水牌子-041.....132	山水牌子-078.....206
山水牌子-005.....60	山水牌子-042.....134	山水牌子-079.....208
山水牌子-006.....62	山水牌子-043.....136	山水牌子-080.....210
山水牌子-007.....64	山水牌子-044.....138	山水牌子-081.....212
山水牌子-008.....66	山水牌子-045.....140	山水牌子-082.....214
山水牌子-009.....68	山水牌子-046.....142	山水牌子-083.....216
山水牌子-010.....70	山水牌子-047.....144	山水牌子-084.....218
山水牌子-011.....72	山水牌子-048.....146	山水牌子-085.....220
山水牌子-012.....74	山水牌子-049.....148	山水牌子-086.....222
山水牌子-013.....76	山水牌子-050.....150	山水摆件-001.....224
山水牌子-014.....78	山水牌子-051.....152	山水摆件-002.....226
山水牌子-015.....80	山水牌子-052.....154	山水摆件-003.....228
山水牌子-016.....82	山水牌子-053.....156	山水摆件-004.....230
山水牌子-017.....84	山水牌子-054.....158	山水摆件-005.....232
山水牌子-018.....86	山水牌子-055.....160	山水摆件-006.....234
山水牌子-019.....88	山水牌子-056.....162	山水摆件-007.....236
山水牌子-020.....90	山水牌子-057.....164	山水摆件-008.....238
山水牌子-021.....92	山水牌子-058.....166	山水摆件-009.....240
山水牌子-022.....94	山水牌子-059.....168	山水摆件-010.....242
山水牌子-023.....96	山水牌子-060.....170	山水摆件-011.....244
山水牌子-024.....98	山水牌子-061.....172	山水摆件-012.....246
山水牌子-025.....100	山水牌子-062.....174	山水摆件-013.....248
山水牌子-026.....102	山水牌子-063.....176	山水摆件-014.....250
山水牌子-027.....104	山水牌子-064.....178	山水摆件-015.....252
山水牌子-028.....106	山水牌子-065.....180	山水摆件-016.....254
山水牌子-029.....108	山水牌子-066.....182	山水摆件-017.....256
山水牌子-030.....110	山水牌子-067.....184	山水摆件-018.....258
山水牌子-031.....112	山水牌子-068.....186	山水摆件-019.....259
山水牌子-032.....114	山水牌子-069.....188	山水摆件-020.....260
山水牌子-033.....116	山水牌子-070.....190	山水摆件-021.....264
山水牌子-034.....118	山水牌子-071.....192	山水摆件-022.....268
山水牌子-035.....120	山水牌子-072.....194	山水摆件-023.....272
山水牌子-036.....122	山水牌子-073.....196	
山水牌子-037.....124	山水牌子-074.....198	

山水翡翠创作理论与实践刍议

文 / 郭晓川

翡翠作为一种玉，属于不可再生的珍稀材料。地质学给翡翠的定义是“在地质作用下形成的达到玉级的石质多晶集合体”。在这个冷冰冰的定义之下，翡翠却焕发着浪漫的红色或绿色。红色被人们称之翡，绿色被谓之翠——翡翠有一个诗一样的名字。虽然翡翠被开发的时间较短，但是治翠业的发展却一直以加速度的势头突飞猛进。在最近 20 多年的时间里，翡翠的原材料开发和艺术创作更是出现了史无前例的盛况。在这样的背景下，笔者比较深入地参与了翡翠创作和做了一些初步的翡翠艺术理论研究工作，并引发了许多的思考。本文可视为笔者从事翡翠创作和艺术理论研究工作所取得的一点粗浅的认识和总结。在这里，笔者拟从翡翠艺术发展史和文化史以及美学理论的角度，结合部分创作实践，以山水题材创作为主线，初步探讨翡翠创作的内部机制、保护性开发以及艺术创新等几个方面的问题。

一、玉文化的承序

相比较白玉而言，进入中国较晚的翡翠能够被中国人普遍接受并且喜爱，原因就在于它成功融入了中国的玉文化之中。所以，讨论山水题材翡翠的创作，我们需要将其置于更广阔的视野中进行考察，譬如它的兴起和发展的历史，以及它对中国玉文化的继承。

从北京故宫博物馆现存的 800 余件翡翠实物来看，学界比较统一的意

见认为翡翠艺术品或工艺品的创作高峰期当在清代中晚期。近代以来，相当数量的翡翠工艺精品也多出自这个时期。

从创作主题而论，这些翡翠作品可以概括为两大类，一是仿古类，主要是仿商周时期青铜器的一些造型；二是所谓的“时作”类，此类作品内容广泛，形式多样。将绘画和雕刻艺术成就引进翡翠创作，是这一时期翡翠创作的突出特点。

突出中国传统艺术精神和体现深厚的文化内涵是这一时期翡翠作品的审美取向。将玉石的审美品质比拟人的道德情操，是中国文化的传统观念。受古典美学思想的影响，中国的艺术创作往往把人的道德标准、甚至社会理想以及对宇宙万物的认识与审美要求统一起来，形成了中国特有的玉文化的美学特征。

清代中晚期的翡翠作品包含了中国传统玉文化审美要求的全部要素，其中，中和是一个核心的审美观念。《礼记》是在战国至秦汉年间完成的著述，其《中庸》部分对中和概念作了阐述：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”

喜怒哀乐是人的情感及其外在表达。控制住这四种情感令其不能任意发泄，这就是“中”。在表达这四种情绪的时候能够恰如其分，就是“和”。中和是要求人们对自己的情感进行严格的管控，不能无节制地释放自己的情绪，在释放的时候要把握住尺度，这就是中和的要求。在这里，中和是一种美德和修养。所以，中和被视为人世间根本的原则，也是一个人成为优秀的标准。遵守了这一原则，就能获得各方面有利条件的资助。

从《礼记》对中和的论述可以看出，中和强调的是一种秩序。中是适度，和是有序的统一。中和首先是对人的思想和行为的要求。对秩序重视的目的是使人的思想和行为有所规范，并被视为一个优秀的人所应该具备的美德。这一思想自先秦以来就成为中国文化传统的一条主线。美好的品德可以升华为审美对象，所以，中和又是中国传统文化中的一种审美标准。出现在战国时期的文献《国语·晋语》提出：“善，德之建也。”也就是说，美好的品德是良好的品行的基础。好的品德和品行都能够给人们带来纯粹精神上的愉悦，这就是一种审美享受。

中和是中国美学理论的内核，由此形成特有的审美特征。将品德和品行这样的道德规范投射到审美中来，强调以善为主体的审美标准，就构成了中国传统艺术创作及其审美经验的全部基础。这个基础决定了中国传统美学的总特征是含蓄和内在的。中国人把玉当作审美对象时，也从道德的角度赋予玉以高贵、典雅、含蓄、内敛等审美意义。清代中晚期的翡翠创作秉承了这种中国传统美学精神，结合翡翠的材质自身的美感，创造出堪称经典的作品。

现在我们所能见到的清代中晚期的翡翠作品，全部体现着中国传统美学的总体要求。这些作品延续了中国人对玉的认知和情感寄托，并将其转化成审美感知。与当代人对翡翠的审美外张不同，清代的翡翠创作更注重含蓄和内敛，体现出典雅和高贵的皇家气质。这样的审美精神我们在清代翡翠作品中可以清楚地感受到。

自清代翡翠创作高峰期过后，由于历史原因，直至上个世纪80年代末，其间鲜有重要的翡翠作品问世。民国时期翡翠创作领域所谓的“改制”，大多属于民间行为的修修补补，没有提出完整的美学理想。虽然，1922年商人张文棣委托原清宫造办处的雕刻师制作的翡翠大宝塔是民国时期翡翠创作的一个亮点，但是，纵观整个时代，无论在创作规模、还是审美价值方面，此时的翡翠创作都无法与清代相比拟。整个民国时期，翡翠创作的“举国体制”完全被民间个体经营所取代。

二、新时期的举国治翠

翡翠艺术的再一次发展是在上世纪80年代。

1949年新中国成立后，由于中国国情的限制，翡翠创作陷于低谷，甚至陷入停滞状态。翡翠艺术创作再发展的又一次扬帆启航，已经到了上世纪80年代初期。1980年，北京玉器厂的老艺人王树森在北京市人民代表大会上，呼吁寻找他在20世纪40年代曾经在云南玉商那里听说过的被称作“三十二万种”的大型翡翠原材料。据说这块高品质的巨型翡翠原料在晚清时从缅甸被运到云南腾冲，后来被切为数块。至于这块翡翠为何被称作“三十二万种”，现在仍无确切的考证结果。能够相对肯定的是，这

些翡翠材料在晚清被送到北京，属于清皇室所有。当年6月5日《北京晚报》刊发文章《宝石何在》，通过社会广泛征集“三十二万种”翠材的线索，由此揭开了中国翡翠创作在新的历史阶段再发展的序幕。在王树森开始寻找和《北京晚报》发表文章不久，有关部门就查明这四块大型翠材被妥善保管在国家相关管理机构中。有关研究者认为，王树森所见到的这四块翠材在晚清被运至北京，后又流落民间，新中国成立后又被国家收回作为国有资产予以严格保管。

1982年6月，经国务院批准，国家计划委员会将这四块翡翠移交给轻工业部，由该部责成北京玉器厂将其做成艺术品，准备向国庆40周年献礼。北京玉器厂为此成立了专项组，将项目命名为“86工程”。在设计稿完成后，报请国务院批准，轻工业部和工艺美术总公司组织了专家委员会和创作队伍。1985年王树森等玉雕师在北京玉器厂开始制作，其间有60多名玉雕师参与了创作。特别值得我们注意的是，这次创作总计有30多位著名画家、雕塑家、文博专家和美术理论家作为专家顾问参与进来。这个顾问团队中包括当时的中国美术家协会副主席、雕塑家刘开渠，故宫博物院副院长、文博专家、美术史家杨伯达，文博专家王世襄，画家黄胄和书法家启功等人。通过现有的一些史料来看，在专家委员会中起主要和实际跟进作用的是美术史家、文博专家杨伯达和工艺美术家、教育家郑可。杨伯达1948年毕业于北平华北大学三部美术专业，郑可1927至1934年间在法国国立美术学院和巴黎工艺美术学院学习雕塑和工艺美术。在下面的讨论中，我们可以看到，这两位具有美术理论家、教育家和艺术家身份的专家在这次创作活动中的作用不容低估。

经过三代人近8年的跨界合力创作，四块翠材终被制成四件作品。1989年11月23日，国务院召开大型翡翠艺术珍品鉴定验收会，对该项目进行评测。验收鉴定委员会的专家们从材料的体量、价值和雕刻工艺这样几个方面进行评定，确认四件大型翡翠玉器为国家级珍品。此后这四件作品被人们誉为“翡翠国宝”而名扬天下。四件作品的题目分别被命名为《岱岳奇观》《含香聚瑞》《群芳揽胜》和《四海欢腾》。在四件作品中，山水题材一件，花卉和器物各一件，《四海欢腾》刻画了腾飞在波涛之上的九条龙，按照中国传统绘画分类，应该属于鳞甲类（或者鱼龙类）题材。



用于制作《岱岳奇观》的一号料
总重 363.8 千克



《岱岳奇观》线图



《岱岳奇观》正面



《岱岳奇观》背面

这些作品现被收藏在中国工艺美术馆。

对于中国翡翠艺术发展历史甚至玉器史来说，这四件作品面世的意义重大。一般的学术观点认为这是继清代举国治翠以后又一次集全国之力创作翡翠作品的壮举。翡翠创作被提升到国家工程的高度，标志着中国翡翠创作步入复兴的阶段。从翡翠艺术发展历程来看，这四件作品代表了中国进入现代社会以来翡翠艺术创作所达到的一个新高度。对我们的研究来说，我们对这次项目合作机制的建立、人员构成与运行细节更加关注。我们注

意到，在此项目完成的过程中，有一个不容忽视的重要现象：除北京玉器厂的雕刻师以外，许多画家、雕塑家、文博专家和美术理论家的参与，增强了这次创作的学术力量，这体现了在现代化的历史时期“举国体制”的优势所在。

接下来我们将分析这个优势对我们的启发意义。

三、治翠的历史新高度

进行玉器制作不仅需要专门工具和特殊技术，而且需要大量的时间，所以在生产力和科学技术相对不发达的历史时期，玉器雕刻的主体只能是工匠。但是，从玉器开始出现，它几乎就是王室贵族的专属品。有学者根据用途，将玉的发展分为四个阶段，即原玉、神玉、王玉和民玉。可以看出，神玉和王玉两个阶段都与王室贵族密切相关。在神玉和王玉阶段，玉更多的是作为礼器和佩饰的制作材料。至春秋战国时期，将玉比拟于优秀人物的品质的所谓“君子比德于玉”的道德理论已经出现并且流行开来。广泛的意见认为，孔子与以其为代表的儒家是这一学说的倡导者。这一理论将玉的使用从神玉和王玉阶段延伸到了民玉阶段。这里有必要对玉的发展四阶段论作适当的补充，那就是，在民玉阶段，虽然神玉和王玉的功能不断减弱，但是它们仍然存在，所以在治玉方面，皇室或中央政府仍是主力。

尽管雕刻是由工匠完成，但由于开发主体和最终的使用者仍是王室贵族，因此玉器创作的内核更多是精英化而非民俗化的。纯美和典雅是总的审美要求，有别于鄙俗和野陋。这是受过较高文化教育、具有广博知识的社会阶层的审美选择。这个阶层的主要成员就是文人士大夫，他们是那些凭借自己的文化知识而获得官职对王室贵族负责的人。因为在古代教育资源被特权阶层所垄断，所以这些受过良好教育的很多人自身就是贵族。除了王室成员，“君子”这个概念也大多是特指这个阶层的人物。他们受过良好的教育，有文化、有知识，他们具有较高的审美追求，其审美趣味对全社会也往往具有引领风气之先的作用。结合前述玉器制作的官办性质，再加上文化精英阶层的审美观念，由此形成中国古代玉器制作的文化基础。

这两个方面的结合在很大程度上保证了玉器制作能够保持在较高的审

美水平之上，同时也是对玉文化建设和发展的有力促进。关于这个问题我们需要从两个方面来认识。

一方面，从文化和精神内涵的角度来看，赋予玉以道德含义，为玉的自然属性添加了崇高的精神内涵，从而促进了玉制品审美属性的升华。一块符合审美要求的美观的石料，被寄托了美好的道德精神和良好的祈福意愿，这就丰富了单纯以材质为审美对象的内涵，由此构成中国独特的玉美学和玉文化学体系。毫不夸张地说，这应该是世界文化史上的创举。我们从这里可以看出，以文人士大夫为主体的知识分子阶层对这个体系的构成起到了举足轻重的作用。

另一方面，生产玉制品费时费工，无论是在雕刻工具方面，还是在雕刻师的生存、生活方面，如果没有合理的并且获得财政持续支持的分工制度，玉制品的生产活动和漫长的生产周期就难以开展和维持。中央政府在调动和配置包括文人士大夫参与和使用最先进工具在内的各种资源方面起到了关键作用，这就最大限度地保证了玉制品在工艺方面的高、精、尖的水平。

经过清朝后期至民国直至“文革”等历史时期的社会动荡之后，在1978年开始改革开放的大背景下，四块翡翠的设计和创作项目启动，标志着中国以举国体制治玉又重新接上了历史的线索。优秀的艺术家、文博专家和美术理论家是新的历史时期的知识分子，他们的文化和美学修养以及艺术观念已经完全不同于古代的文人士大夫。他们所接受的教育更加专业化，更加具有国际视野。因此，他们的审美理念也必然是全新的。同样，作为创作主体的雕刻师虽然早年接受的是传统学徒式的教育，但是，中国教育体制的现代化变革也必然影响到他们的艺术思想和专业技术。如这个项目的主创团队的领军人物王树森在1949年后曾进入中央美术学院雕塑系学习。其他的主创人员有的毕业于工艺美术学校（如张志平、郭石林），有的参加过专门培训班进修美术理论（如蔚长海）。

这个项目有两点颇具标杆意义。一是项目组织者将这次创作活动看作是一个教与学的过程。从决策到设计再到雕刻，广泛加强雕刻师团队和专家、顾问班子的互动，组织者制定出变工厂为学校、变工作为学习的策略。杨伯达认为，确立设计方案用了两年半的时间，全体雕刻师相当于读了两