



名家谈收藏丛书



张广文

张广文 著

谈玉器

山东美术出版社

张广文讲读



张广文





张

广

文

谈

玉

器

张广文 著



山东美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

张广文谈玉器 / 张广文著. — 济南: 山东美术出版社,

2006.7

(名家谈收藏丛书)

ISBN 7-5330-2233-5

I.张... II.张... III.古玉器—收藏—中国

IV.G894

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006) 第 076130 号

张广文谈玉器

名家谈收藏丛书

策 划 王 恺

责任编辑 韩 芳

封面设计 康晓光 袁 君

版式设计 丁 强 康晓光 包晓栋

资料编辑 金 玮 王忠敏 孙承飞 施鸿伟

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

电话: (0531)82098268 传真: (0531)82066185

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531)86193019 86193028

制版印刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 大 32 开 6 印张 100 千字

版 次: 2006 年 7 月第 1 版 2006 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 42.00 元

序言

中国的传统学问，尤其是古物鉴定方面的学问，从来是以师徒传承、口问心授的方法薪火传灯的。其中，有许多的经验方法，是完全依靠于观感方面的、而且是非理性的认知来完成的。这些鉴别经验并非出于前辈们秘阁高束、非嫡不传的狭隘的心胸，实在是用语言不能准确、甚至完全不能表达。譬如书画鉴定中的所谓“气韵”、“味道”和瓷器鉴定中的手感、声音，都是些只可意会而不可言传的感悟。把这些感悟书诸文字，几乎是不可能的。从孙瀛洲等前辈留下的文字资料中看，这一点似乎毋庸置疑。

但是，鉴定最直观的、最易于为人所接受的，还是著名书画鉴定家启功先生说的那句话——鉴定，总要讲一个“理”字！先生鉴定宋代范宽《雪景寒林图》，仅凭“臣范宽”三字款，就断其伪。先生的依据是：范宽，名中立，字仲立。因为人宽厚，故得绰号曰“宽”。就像包公不能在皇上驾前自称“包黑儿”一样，称“臣”的画家，怎敢面对九五戏称自己的绰号！先生的这个“理”，其实就是鉴定古代书画的人文科学依据。冯先铭、耿宝昌、杨伯达、徐邦达诸先生，在长期的文物鉴定的实践中，将前辈们传代师承的感悟，结合现代相关科学的那个“理”，逐渐形成了具有鲜明个性特征，而且相对独立的专业鉴定理论体系范畴。这些不仅是对传统鉴定学的清算和终结，同时也构成了现代鉴定学的奠基石。

其实，这些鉴定学界泰斗们的开山弘论，对于一般的收藏者来说，指导意义并不显著。因为，在这两者之间，存在一条难以逾越的鸿沟，阅历上的、实践上的、理论上的差异，形成了一种传递与接受之间的不对称空间。

于是，一代中年鉴定专家义无反顾地充当了这两者之间的传递媒质，他们有着丰富的实物鉴定经验，有着相关自然科学的学识基础，同时，又有幸得到老一辈鉴定家的直接传授。所以，在这一代人的著述中，既有继承，也有发展，具有极为重要的历史地位。

《名家谈收藏丛书》对著作者的选择有三：一是选择清末至民国期间有一定影响的有关鉴定方面的著作；二是辑集民国至今老一辈鉴定家的鉴定心得、文论；三是收录目前在文物鉴定领域里具有较大影响力的、著述严谨的中年鉴定专家的文章，以科学性、实用性相结合的文论为辑集目标，以一般古物收藏者为阅读对象。

《名家谈收藏丛书》是一套值得阅读、值得收藏的书。

王大鸣序于北京

2006年7月9日

目录

序言

1	乾、嘉时期宫廷玉器的造型特征
9	古玉鉴定中的四种玉色
12	上古时期的鸟纹玉器
26	中国古代玉器
41	宋元玉器工艺中南北融合的风格
48	清代宫廷玉器的认识与鉴定
67	宋元时期玉雕童子的鉴定特征
80	清代宫廷的仿古玉器
99	故宫博物院藏凌家滩出土玉、石器及其加工工艺
118	古代的玉材与玉器
140	古代玉器的鉴别
156	玉器的颜色变化及玉器的染色做旧
175	和田玉与清代宫廷玉器
	后记

乾、嘉时期 宫廷玉器的造型特征

清代是我国封建社会玉雕艺术发展的鼎盛时期，特别是乾隆、嘉庆年间（主要是乾隆二十五年至嘉庆十七年）的玉器制作，数量宏大，工艺水平高超，达到了一个前所未有的高峰，在故宫博物院藏的数万件清代玉器中，大多数是这一时期的作品。对这些藏品进行整理、分析，无疑是我国玉器发展历史的一个重要课题。本文仅就故宫博物院所藏清乾嘉时期宫廷玉器的造型艺术作些介绍和分析。

传统风格的继承和发展

根据文献记载和近年出土的大量实物为证，我国玉器的制作已有几千年的悠久历史，在玉器造型上形成了自己民族的传统风格。乾、嘉时期的玉器制造，是在我国玉器制作的传统工艺基础上发展起来的，其造型吸收了历代玉器造型的特点，丰富了传统玉雕的造型手法。

首先是仿制了大量的古代玉器。

封建社会中，礼器是封建王权统治的象征。在汉以前的玉器中，礼器占有重要的地位和相当大的比重。乾、嘉时期，清宫内廷在玉器制作中仿制大量礼器，如环、瑗、璧、琮、圭，其中数量最多的是玉璧。玉璧一般都选用优质玉料，精工细琢而成，纹饰多为谷纹、蒲纹以及变形的夔龙纹。战国玉璧中常见的卧蚕纹（似谷芽形）则很少仿制。此时仿制玉璧的形制大小不一，大者直径达40厘米，小者不盈寸。大件的玉璧多配以紫檀木座，状似插屏，作为室内的陈设品；小件玉璧则用作器具装饰。故宫博物院藏有一件乾隆年制的双联璧，以一玉环将两玉璧连缀在一起，

并配以精制的紫檀座。作为陈设品，此器古朴端庄，富有寓意。

我国古代盛行佩玉，《诗经》中就有关于佩玉的记载。在历代玉器中，佩玉占有相当大的比重。清乾、嘉时期制作的玉佩饰，多仿古代的璜、珩、玦和汉以后出现的鸡心佩。乾、嘉时期制作的鸡心佩，外廓形式多样，以长方形居多，规格多大于汉魏制品；图案纹饰较汉、魏制品繁缛，所雕螭、龙的眉目、齿爪、躯干和所衬的云纹、飘带都极生动，细部雕琢也很精致。故宫博物院藏的一件乾隆白玉龙虎纹鸡心佩，长16.1厘米，宽5.3厘米，厚0.8厘米，分为上、中、下三部分，上部镂雕行龙与童子相向起舞；中部为鸡心佩身，浮雕云纹；下部接一虎面。这件佩饰吸取古代鸡心佩的造型特点，融汇了龙虎风云及人物等多种题材，形成了不同于汉魏作品的另一种风格。

乾、嘉时期，仿制汉以后样式的玉雕陈设品和实用品也占有相当比重。尤其是仿古器，不仅造型、规格、纹饰完全以古玉为本，而且用各种方法加工晕



清中期 白玉扁方壶

清乾隆 白玉长宜子孙纹壁





清中期 青白玉雕松鹤寿星山子

染，做古玉器的“沁色”。故宫博物院藏带有“乾隆仿古”款的玉器制品，一般在形制颜色上与古器肖似，但又明显带有清代工艺技术的特征，如地子平，线条规整，呈脂肪样光泽，即为典型的仿制品。

清乾、嘉时期，把青铜器中彝器的造型大量施用于玉器，玉雕中仿古彝器大量出现，大致有三个特点：

其一，全部按青铜器的式样仿制。爵、角、罍、尊等酒器，形状、尺寸、纹饰都仿照青铜器，有的还仿制铭文。仿制玉炉则参照青铜器中鼎、鬲、甗、簋、豆等，“大清乾隆仿古”款兽面纹玉簋、“大清乾隆仿古”款兽面纹方壶等仿古玉器，在器形、纹饰组织、尺寸等方面都与青铜器中的同类器物相同。

其二，局部采用古代青铜器造型。如青玉象首觥，上部为觥形，下部为一倒置的象头，以卷鼻和象牙交叉成三足，器形极为别致。青玉异兽觥式壶，下

部形如觥，上部立一张口异兽，以兽口为流，尾为柄，造型古朴生动，既是美观的陈设品，又可供实用。

其三，在青铜器造型的基础上，加以发展变化，形成新的风格。例如玉瓶，大多保留着古青铜器中壶的原型，而在腹、肩、颈、口部加以变化。这样的玉容器，基本形体仍为青铜器，整个造型给人以稳定、庄重的感觉。

乾、嘉宫廷玉器造型的创新

乾、嘉时期，宫廷玉器的造型除继承了传统的手法外，还逐步形成了时代新的风格和特点。其创新和发展主要表现在以下两个方面：

1. 仿生形

这一时期宫廷玉器中的玉雕动物，躯体各部位比例适度，形象逼真，尤其善于表现动物的神态和瞬间动作。题材主要为象征祥瑞的龙、凤、麟、辟邪、角端、飞龙、飞熊、金鸡、大鹏及各种异兽、异鸟等。它们的造型富于想象，多用象征性的表现手法，或塑造成长牙大口、圆眼巨角的猛兽；或通过强烈的对比，以小兽衬托出异兽的凶猛、高大。

动物造型的玉雕，除作陈设品外，还用于执壶、水丞、砚滴等实用容器，有时以容器的整体为一动物，有时以动物作器物的局部点缀和陪衬。

故宫博物院现存宫廷玉器中还有各式象驮宝瓶，寓意“太平有象”。这类作品多数工艺粗糙，造型呆板，是这一时期玉雕中的糟粕。

植物造型在乾、嘉时期的玉雕中运用得很普遍，一般玉花插多制成松桩、梅桩、白菜、玉兰、石榴等形，而花、果、叶等造型多用于碟、盘、洗、盒等物。清宫使用的玉笔洗、笔舐就有桃式、葫芦、石榴、海棠、荷叶、葵花、菊瓣、菱花、贝叶等多种式样。

另外，玉雕中还把不同种类的动植物局部结合在一起，收到极好的效果。如嘉庆青玉瓜式提梁壶，壶体为南瓜状，流部雕为一羊首，整个造型极富变

化。乾隆白玉凤式水盂，身为瓜棱形，足为花瓣式，流则雕一凤首。这些玉器在造型上标新立异，不落旧套，表现出制作者丰富的艺术想象力。

2. 建筑式造型

我国传统的古建筑，以独特的结构格局著称于世，体现出浓厚的民族风格。乾、嘉时期，传统的建筑造型在玉雕中被大量地运用，对于增强玉器的艺术表现力，提高宫廷玉器的装饰效果，起到了很大的作用。故宫博物院所藏的这类玉雕作品很多，主要可举出以下几类：

(1) 借用局部建筑造型。玉雕借用古建筑中檐顶、台基等局部造型，这种手法较多地用于表现炉、瓶等玉雕容器，如乾隆碧玉塔式炉。

(2) 建筑及背景统一造型。即在玉雕中将建筑物置于自然环境之中，表现建筑物和外界的整体联系。如乾隆青玉携琴访友山子，高24.3厘米，宽20厘米，以青玉雕出层叠的山峦和参天古松，山林间设一亭，亭前有一坡，台阶通于山下。一老翁携小童携琴沿阶缓步上山。作品把建筑物、人物和自然景色统一于一件玉雕作品之中，集中表现了作品的主题。

(3) 庭园式建筑造型。一些玉雕作品，表现庭院或花园的一角，并配以人物，把建筑造型纳入一个生活场面中，使作品具有浓郁的生活气息。如乾隆玉雕桐荫仕女图，全器两面雕刻，巧妙地表现了庭园中一月形门的里外景色。一面表现门外景色：以玉皮色巧雕成桐树垂檐，檐下为月形门，屏门二扇，一扇半开，门两侧湖石抱立。门右侧面立一仕女，一手持花向门内窥望。另一面表现门内景色：芭蕉丛生，左侧芭蕉树下有石桌、绣墩，右侧有一女子立于门边向外张望。乾隆曾为其题诗一首，刻于器底，诗中写道：“剩水残山境，桐檐蕉轴庭，女郎相顾问，匠氏运心灵。”表现了对此器的赞赏之情。

玉雕中出现庭园建筑造型，从侧面反映出现实生活中庭园建筑的发展，体现了庭园建筑在玉雕造

型中的借鉴作用,也说明了玉雕造型题材的多样化。乾隆时期玉雕的场景烘托,不仅仅利用塑造单位形体来反映生活,而且可以通过刻画场面而再现生活,这是这一时期玉雕的显著特征之一。

其他工艺品及外来文化的影响

明清两代,是我国工艺品繁荣发展的时期,各类工艺品的工艺制造技术,包括造型艺术的相互影响和渗透,为玉雕的造型开拓了更加广阔的领域。

明晚期,竹刻工艺水平较高,一些文人亦乐于此道,不少人亲自动手刻竹。文人的直接参与,使竹雕艺术在工艺精绝之外,又有了人文艺术的味道,特点之一是造型更加新颖。这种竹雕艺术直接影响了乾嘉时期的玉雕,这一时期有许多玉雕都有明晚期竹雕造型的特点。如明晚期至清早期出现的各种透雕、高浮雕的竹笔筒,乾隆时已不多见,但玉雕中这类笔筒却开始大量出现。另外,漆器和瓷器造型对玉雕造型也有很大的影响,清代玉器中的八棱盒、寿春宝盒及各种多层盒,大多是仿明代雕漆及瓷器中的碗、盘、壶等器皿形状。

鉴定清代乾嘉时期的玉雕,追踪其与明晚期雕塑艺术的姊妹关系,是一个探寻造型由来的关键点,也是着眼点之一。

对乾嘉时期宫廷玉器造型影响较大的外来艺术,是来自西亚地区的痕都斯坦玉器。乾隆时期,痕都斯坦玉器大量进入我国,清宫中仿痕都斯坦玉器也大量出现。痕都斯坦玉器的典型特点是胎膛薄,透明度高,有的器身嵌以金丝、宝石或不同颜色的玉料,这些装饰物与质地纯净、温润绵白的玉色形成较强烈的色彩对比,显得格外华丽。造型精巧别致,器外饰有多种装饰性花纹,这种典型的痕都斯坦式玉器比较明显地区别于我国传统玉器造型样式。

仿痕都斯坦玉器多见于碟、碗、洗和执壶等类器皿。其中的碟碗,一改中国传统的撇口圈足形状,而

以琢磨极薄的花瓣为足，为耳，耳带活环。仿痕玉执壶，壶体上部一般为圆柱体，下部为球体或球缺体，并有细长直流，高把，在此基础上又可演变为多种样式，这在清代执壶中是别具一格的。



清 痕都斯坦玉金丝纹盒

古玉鉴定中的四种玉色

在判断玉器制造年代的论据中，有关被判定玉器自身的四种颜色，是鉴玉者应该充分注意的，这几种颜色是：

玉的旧色、本色、皮色、染色

玉的旧色：在玉的旧色中，最受鉴玉者重视的，应是玉器在土壤里埋藏的过程中所产生的颜色变化。一些玉器在土中埋藏时受到了土中所含化学元素的影响，会产生颜色变化，古文献中称其为“沁色”，其中较为常见的有铁锈色（受铁类元素影响）、铜绿色（受铜类元素影响）、暗黄色、土沁、水银沁、水沁等。这些沁色中除了白色可使玉质硬度产生很大的变化而不太受欢迎外，带有其他色变的玉器，市场价格往往高于不带色变的玉器。

盘玉是用手或肌肤与玉器摩擦，一些有沁色的玉器因人体的摩擦会产生颜色变化，这类颜色变化被人们称为“盘色”。一般来讲，旧玉久盘会产生熟旧感。如果旧玉上有沁色，用手久盘，颜色会发生变化，如果玉器上没有沁色，那么久盘之后会有细腻的



光泽，俗称为“包浆”。一些收藏者在选择玉器时，会依盘色看玉器的新旧，尤其是新石器时代的玉器，这一时期的玉器一般不是入葬时临时赶制的，因在使用中多经盘摸，表面细腻，作品上面有很好的细光。这种细光虽经埋藏及受沁，依然能够存在，且在玉表面的皮壳中属于下层，在浮色之下。这种现象在红山文化玉器上表现得尤为明显。

玉的本色：玉的本色是玉材的颜色，古人称玉的颜色标准为“符”，并提出“赤如鸡冠”、“黄如蒸栗”、“白如截肪”、“黑如纯漆”、“蓝如青靛”之说，也就是说在各种颜色的玉材中，能达到上述标准的玉，是最珍贵的玉。当然在选择、评品玉料时，除了质地颜色的深浅外，还要看其分布状态和是否有绺裂，一般无绺裂、色泽均匀者为上佳品；色变如图画者也以上佳品视之。

玉的皮色：玉皮色是玉材在自然风化中所产生的颜色变化，其中如暗黄色、赭褐色、白色是最常见的皮色，属于风化深入的递进性变化。这些变化多出现在玉材表面，尤其是河中发现的卵石状籽料的表面，因而被称为“玉皮”。我曾于河滩上捡到一块局部风化的玉料，风化部分的颜色由暗黄而褐，再至白色，层次分明。黄色、褐色都是玉材中含有氧化铁的成分而导致的，白色则被人们称为“白化”。研究者认为，白化是玉质结构的改变，如同冰与雪的关系，结构紧密时坚硬，有透光感；结构松软时则白化。玉皮的颜色同沁色的颜色往往不易区别，因而常有用玉皮色冒充玉的沁色的。一般说来，风化色应是较均匀、较



纯正的颜色，而沁色则不是在单一情况下形成的，是多种因素同时作用的结果，反映在玉的表面，表现为均匀性差，种类复杂。

玉的染色：染色是玉器制作的一种技巧，尤其是制造仿古玉时大量使用的一种手段。在天然玉料中，由于好料少而价昂，次料多且贱，次料的最好出路是做假古玉，因而制作玉器的行当中，有许多专门从事假古玉制造的人。制造假古玉的主要方法之一，就是染色。染色的目的、方法是各种各样的，一般可分为好玉染色与次玉染色：好玉的染色，或为掩瑕，或为增彩，或为真正意义上的仿古，与本身的价值无关；次玉染色基本上是为了追求次玉价值的最大化。这些染色以后的玉，绝大多数都是可识别的，没有欣赏价值。常见的染色为烧黑色、炸丝、琥珀烫、人工白、铁锈黄。所谓“烧黑”，就是将玉的局部或整体用火烧，玉经火烧后则变黑，再烧则变灰白，出现裂纹，烧黑往往与黑色沁不易区别；“炸丝”是将玉经火加热后再入冷水中降温，使玉表面因收缩率不一而出现裂纹，再加染颜色，颜色是多样的，呈丝网状；“琥珀烫”是一种古老的方法，用此法，玉表面能形成一层琥珀色，很好看；“人工白”是利用化学原料，使玉表呈白色，质地松软，有时能露出玉的本色来，如同古玉上的水沁或白化；“铁锈黄”是用铁锈水浸泡玉器，使玉表层有铁锈的颜色。

现代染玉的方法有许多是利用先进的化学手段，奇特多样，保密程度高，识别时一是要想办法多看一些染玉作品，二是要记一些出土玉器的颜色特点。

红山文化 玉铲

