

20 世纪中国玉坛上的伟大创举——翡翠四宝

[作者] 杨迫达

[单位] 国家文物鉴定委员会

[摘要] “翡翠四宝”是指北京玉器厂的能工巧匠耗尽八年心血完成的四件翡翠艺术瑰宝。其创作时间自 1982 年 11 月至 1990 年 6 月，其具体名称是：一、“泰岱奇观”翡翠山子；二、“含香聚瑞”翡翠香熏；三、“群芳揽胜”翡翠花篮；四、“四海腾欢”翡翠插屏。这四件翡翠杰作各尽其美，其质色异彩纷呈，形饰丰富多姿，琢法奇异殊妙，风采卓尔不群，令观者叹为观止。

[关键词] 中国，玉器，翡翠

“翡翠四宝”是指北京玉器厂的能工巧匠耗尽八年心血完成的四件翡翠艺术瑰宝。其创作时间自 1982 年 11 月至 1990 年 6 月，其具体名称是：一、“泰岱奇观”翡翠山子；二、“含香聚瑞”翡翠香熏；三、“群芳揽胜”翡翠花篮；四、“四海腾欢”翡翠插屏。这四件翡翠杰作各尽其美，其质色异彩纷呈，形饰丰富多姿，琢法奇异殊妙，风采卓尔不群，令观者叹为观止。国务院领导同志对四大翡翠作品也很满意。1989 年 11 月 23 日于北京玉器厂由轻工业部部长曾克林同志召集了“大型翡翠珍品鉴定验收会”。会上先由轻工业部副部长陈士能同志、中国工艺美术协会理事长徐达同志汇报四大翡翠珍品工程进展情况，然后由国务院副总理张劲夫任主任委员，主持鉴定验收事宜。他最后归纳大家意见，称赞这四件珍品“四宝唯我有，炎黄裔胄共珍藏”，并提出嘉奖创作有功人员、广泛宣传、发行纪念邮票、编辑出版精本画册以及保卫珍品安全做好收藏和展示工作等五点建议和指示。此项鉴定验收工作遂得以圆满完成。1990 年，中国工艺美术馆受轻工业部委托，从北京市玉器厂接收翡翠四宝加以典藏并公开展出。观者不仅可从中得到高尚的美感享受，窥探有着万年历史背景的中国玉文化和精湛的碾玉工艺及其辉煌的艺术成就，还可以了解 20 世纪北京玉雕的整体水平及其在全国玉雕界的重要地位。

北京玉器厂是在 1982 年接到“(82)轻艺字第 29 号文件”，根据文件要求，承接这四块国库秘藏翡翠的设计制作任务的。原料于 1982 年 11 月 9 日进厂后，书记兼厂长崔万卷同志为保证国家工程的顺利完成，抽调厂内各工种的技术尖子组成了骨干队伍，集中工作；成立了办公室统一指挥调度；选定厂房作为翡翠四宝的专用工坊；拟定于 1986 年完成，故有“八六工程”之称。我三生有幸，以北京市专家顾问团顾问身份，由北京市派到北京玉器厂担当“八六工程”顾问之职。从 1982 年始至 1990 年完成四大国宝的制作任务为止，整整八年，我与“八六工程”，全体工作人员同呼吸，共命运。这八年中我耳闻目睹了许多感人事迹，令人永志不忘。但是也留下一个遗憾，这就是编辑出版精本画册的工作被耽搁下来，而且一拖又是两个八年，在这十六年中我一直感到深深抱憾。时值中国工艺美术馆在国家发改委的支持下决心出版翡翠四宝的图文并茂的学术性的大型精美图录之际，我万分欣慰，这是贯彻执行原国务院副总理、鉴定验收委员会主任委员张劲夫同志在鉴定验收会上的第四点建议和指示，也是我们梦寐以求的要事，我一定会像当年参与“八六工程”工作时一样，全力以赴地、恪尽职守地从事“翡翠四宝”图录的编辑工作。在此，我愿以当年“八六工程”顾问的名义，从历史的、工艺的、艺术的角度谈谈我对“翡翠四宝”的看法与评价。提起四大翡翠作品，总是心潮澎湃、感慨万分，但时至今日，我们应冷静下来，重新客观评价已成为 20 世纪中国玉坛上一座丰碑的翡翠四宝，这是完全必要的，也是对本应在 15 年前做完的未竟工作的一次补偿。

一、翡翠首次登上国宝圣坛

翡翠流传于我国内地大约有两千余年之久，北宋时进入内廷，清代雍正、乾隆时期云南

督抚将翡翠贡进内廷。当时(18世纪)翡翠的名称还不普及,多称永昌碧玉、云南玉、滇玉等,实为翡翠。所贡翡翠器有朝珠、腰圆手镯、太平有象尊、双耳瓶、灵芝花插、佛手洗、荷叶洗、松柏灵芝笔筒、水盛、笔洗、笔架、镜嵌、扁盒等文具和陈设用器皿。这批翡翠贡物究竟制于何地,不见文字记载,估计可能出自大理、昆明滇匠之手。乾隆帝看后不甚满意,大多都被驳回而未收留。翡翠器在宫廷的处境不够理想,但在京师的情况却较好,受到官吏、富商及其眷属的青睐,价格飙升,成了抢手货。至乾隆晚期翡翠被视为珍玩,其价远远超出和田美玉,这反映了民间与皇家对翡翠的认识和评价完全不同,可知18世纪末翡翠在北京已得到富有的、有权势的人们的认可,进入了北京或北方的市场。到了晚清,掌握清廷政治实权的慈禧太后称翡翠为“绿玉”,她喜爱翡翠首饰,其所用的扁方、簪、坠、戒、镯、耳勺都以上品翡翠制作。当时翡翠的价格高昂惊人,如一次为慈禧太后碾造翡翠镯子、耳挖勺、钳子等4种17件器物,共耗银39994两,每件合2352.58两,今天听起来可能不算太贵,可是在当时来说已可谓天价翡翠了。这四大翡翠国宝材料很可能在此时被运至京师,同出的材料已被制成一对插屏贡进内廷,后转入颐和园典藏至今。

北京玉器厂的老艺人王树森在20世纪50年代初曾见到过四大翠材,此后其材去向不明。王树森一直牵挂着翠材的下落,1980年6月,他向《北京晚报》的记者言及此事,6月5日,记者以《宝玉何在》为题发表了寻宝文章。6月9日,国家计委物资储备局直属储备处翟维礼处长亲自来厂告知“宝玉妥存”,请王老艺人放心,王闻此讯喜极而泣,语不成声,他欲将平生所学之佳艺施诸良材,为国家人民作出贡献,造就出惊世翠宝。嗣后,北京市工艺美术总公司、北京市玉器厂领导研究决定,要用翠材制成大型工艺美术珍品,遂逐级呈报请示。报告文件到了国务院,万里、张劲夫等几位副总理签署批准此议,并指示轻工业部全权负责。后经领导同意,这四件国库翡翠的设计制作任务交由北京市玉器厂承担完成。

说到这里,读者会问为什么这四块翡翠材料会牵动了国家最高行政机构——国务院?其理由也很简单,因其是国家资产并存于国库,如果想动用它必须经国务院批准,必须履行这一行政手续。国务院的这一决定非常正确,表达了王树森老人和一切爱国、爱玉者的共同心愿。将雕造翡翠工艺品列为国家工程,这在建国以来确是首例。

回顾我国玉器史上堪称“国家工程”的遗构也不只一例,如蒙古汗“湊山大玉海”,至元二年(1265年)竣工后“敕置广寒宫”。此器高70厘米、口径135—182厘米,最大周长493厘米、膛深55厘米,重3500公斤,可贮酒30余石。玉海四周碾龙、螭、海马、海豚等神兽,碾琢技艺非常精湛,是流传至今的蒙古汗唯一一件敕造玉器,也是帝王玉的代表作。

到了清代乾隆时期,中国古玉进入最为光辉的黄金时代。3000斤以上的大型玉器有6件,其中自乾隆四十一年(1776年)至五十二年(1787年)这12年间,仅两淮盐政就先后为乾隆帝碾琢了寿山、福海和大禹治水三件大型玉器。寿山正名为“丹台春晓”,原玉重3000斤,由院画家方琮、邹景德画稿,自乾隆四十二年(1777年)开始琢治,至乾隆四十五年(1780年)完工,费时约4年。福海亦称“云龙玉瓮”,原玉重5000斤,工期自乾隆四十一年(1776年)六月至四十五年(1780年)十月,共4年有余。大禹治水玉山全名为“密勒塔山玉大禹治水图”。密勒塔山今称密尔岱山,属叶城县其山科玉矿,今仍偶有开采。此玉重9000斤,制成后高224厘米,以宋人画“大禹治水图”为蓝本,经养心殿造办处如意馆设计,画成前后左右四张图纸,院画家贾铨照图式在大玉上临画并拨得蜡样。完成设计画样之后,于乾隆四十六年(1781年)五月发往两淮盐政。该盐政玉作“以奉发蜡样恐日久融化,故照发蜡样刻成木样一座”。经过6年日夜加工,终于在乾隆五十二年(1787)六月完成。经运河水路运输,于同年八月十六日送到北京。乾隆五十三年正月二十五日传旨,着如意馆朱永泰刻字。此玉山仅于扬州两淮盐政玉作碾琢即耗时六载,可知其工程浩大,所用工银至巨。而从乾隆帝御制诗中“攻用十年告成事”句判断,则可知从选图设计到刻字完成的全部工程整整用了十年!《养心殿造办处各作成做活计清档》记载了大禹治水图玉山制作的主要过程,如果检阅便知,此玉山确是在乾隆帝的旨意下,两淮盐政玉作工匠遵旨小心翼翼地取南派玉山之长,聚众工之技制成的

最大一件皇家玉雕。1911年清帝逊位后民国成立，既不闻有关玉器的国家工程，亦不见其遗存。

从蒙古汗“涑山大玉海”（1265年）至清“大禹治水图玉山”（1788年）中间相隔523年，从“大禹治水图玉山”（1788年）至四件翡翠国宝（1990年）不过相隔212年，标志着历史车轮滚滚加速前进和中华民族的迅速“和平崛起”。上述二件帝王玉器原料，一是蜀玉，出于四川岷山，即今汶川龙溪；另一是和田玉，出于新疆叶尔羌（今叶城），可能屑闪石玉。然而四翡翠原料出于勐拱，此料估计于清末输入内地，早先用其中几片制作成器出售，有个别的已被贡进颐和园。余下的这4件翠材一直被埋没了40年，从不露其尊容。王老艺人为何苦苦寻宝40年，可知其料之珍贵而难得，使得王老艺人40年来从未忘记，他相信在有生之年一定能寻得翠料并将其制成珍品。由于《北京晚报》记者的一篇“寻宝”启事，使这4件翡翠材料重见天日，引起国务院轻工业部领导重视，在北京工艺美术总公司关心下，北京市玉器厂用8年多时间完成了此项四大翡翠国家工程，向国务院和全国人民交出了完美的答卷。这件事似乎是带有传奇色彩的一个孤立事件，但从玉器史的角度来看，则是一个重大事件，它标志着翡翠制品在中华民族和平崛起之始便一举攀登到国家工程的至高境界，可与历史上的“涑山大玉海”、“大禹治水图玉山”比肩同座，开辟了翡翠升帐的新时代，中国玉文化的玉与翠进入和谐发展，共同繁荣的崭新时期。

二、国家翡翠四宝工程的启动

国家翡翠四宝工程是在中央政府的正确决策、各级领导的大力支持、老中青结合的碾琢班子攻克重重难关而胜利完成的。当时，参与其事的各级领导、工人、干部，都把这四件翡翠原料的加工制作看作是至高无上的国家任务，但它又与之前的其他国家任务不同：一、材料是来自国库，不是总公司分配；二、要制作的是大型工艺美术珍品而不是外贸商品；三、四件翠料是一个完整的艺术组合，不可分割，更不能分散。以上特点决定了此四翡翠料的加工是对国务院负责，不同于过去的外贸商品生产，它是特殊的国家工程，为此要采取一系列的特殊措施。

第一，国库材料经过认真鉴定。

为了对材料有一个正确的分析和估计，物资储备局组成14人的国库翡翠鉴定小组，其鉴定结论是：四块原料产于缅甸，主要成分为钠铝硅酸盐，化学式： $\text{NaAl}[(\text{SiO}_3)_2]$ ，硬度：摩氏6.5—7度。四块原料共重803.6千克，分别重量为363.8千克、270.4千克、87.6千克、77.8千克。估价：原料块大、绿多、地子灵、水头足，属于稀世难得之材，时价共1500万人民币。1982年11月9日运进玉器厂内，组织专门保管队伍严加管理。

第二，国务院、轻工部有着明确指示和要求，这是国家翡翠工程的另一重要标志。

为此，国务院轻工部下达红头文件，要求北京玉器厂把四件国宝翡翠制成“大型的工艺美术珍品，作为国宝，供长期保存和展览”。因而，“要从严要求，在题材内容、表现形式、风格特色、艺术效果等方面，都要在继承发扬我国玉雕优良传统技艺的基础上吸取其他艺术长处，尽量使其在表现形式和艺术效果方面达到高度的完美和统一，使产品真正地代表卓越的玉雕艺术水平，具有时代精神风貌的工艺美术珍品”。北京玉器厂全体职工和“八六工程”人员以及所有的顾问和委员都兢兢业业地贯彻国务院轻工业部的上述指示。

第三，广泛地开展征稿工作。

首先，轻工部、工艺美术总公司组成包括杨伯达、郑可、杨士惠、王树森等专家、大师和部领导季龙副部长等15人的题材审议委员会，经过三次审议，初步定稿，呈报国务院。

其次，玉器厂领导向全厂设计人员及工人发出征集设计方案的通知，先后收到题材设计方案39个，设计图纸78张。经三次审议讨论，按照玉石工艺传统的“量料取材、因材施艺”八字原则，初步议定一号料作泰山，二号料作香熏，三号料作花篮，四号料作插屏。

第四，呈报国务院审批。

经三次筛选，初步确认一料一器的方案，经整理呈报轻工业部。1985年4月13日，轻工业部将方案与图纸正式呈报国务院。4月19日国务院副总理张劲夫、田纪云、万里等批示：同意方案并组织施工。

第五，为了保证国家翡翠工程顺利开展，决定成立“八六工程”办公室。

北京玉器厂党政领导集体非常重视国家工程的顺利进展。在征集方案阶段，在厂长亲自安排下成立了专门的“工程创作设计组”，方案设计任务完成后呈报轻工业部、国务院，批准之后转入具体设计和施工阶段。厂领导决定，在原工程创作设计组的基础上成立“八六工程办公室”，具体负责工程的日常施工调度指挥工作。由厂副总工艺师董文钟、韩家桓分别担任办公室主任、副主任；又从生产车间抽调了一批优秀的设计、生产人员负责施工任务。北京玉坛四怪杰之一、著名工艺美术家、国家工艺美术大师王树森老艺人，国家工艺美术大师高祥老艺人、王仲元老艺人和中年高手蔚长海，北京工艺美术大师郭石林、张志平、董文钟、陈长海、马庆顺，高级技工黄宝瑞、刘永芳、张德海、雷玉林，珍品或创作设计奖获得者赵立平、戴庆珍、董玉庆、沈淑珍、王振宇，抛光高级技工李立明、张保全等老中青三代精华共四十余人组成政治思想、工艺技巧双过硬的攻坚班子，这是完成“八六工程”的技术保证。“八六工程”办公室与工作室均集中于厂中心小楼的第三层，可以排除一切干扰，全力以赴地投入工作，这也是专门的领导班子和专门的施工队伍的优越性，对出色地完成任务提供了有利条件。

第六，厂领导全力支持“八六工程”，全厂职工以能参加工程为荣，听候召唤，随传随到。“八六工程”设计施工的8年之中，玉器厂的第一把手是崔万卷同志，他对“八六工程”是全力以赴，百分之百，倾全厂人力、物力、财力，尽一切可能，毫无保留地加以支持。譬如接受了轻工业部下发的国家翡翠工程之后，上述一系列重大决策都是他与领导班子共同商讨决定的。他充分地发挥“八六工程”办公室的作用，放手让办公室主任、副主任领导“八六工程”各项工作，使其顺利开展。工程上有何困难，他一定去排忧解难、扫清障碍；工作上需要什么他给补什么，有求必应，提供帮助，使得“八六工程”办公室得以顺利地贯彻落实各项措施，一一克服必然的或突发的各种困难，工作按预定计划大踏步地推进。据我观察，那时崔万卷厂长及其一班人既要负责全厂领导工作，又要做好“八六工程”的后方指挥，而“八六工程”办公室主任、副主任则负责指挥四五十人的施工队伍冲锋陷阵，争取全胜。前后方两个指挥部如此协调地配合，脚踏实地地努力工作，终于胜利地、出色地完成了制作任务。

第七，及时大胆地调整原定完工时间，保证了工程的最佳质量，出色地完成国务院轻工业部的要求和指示。

读者会问，“八六工程”为何比原计划推迟了4年方告完成？这是否由于玉器厂对工程的高标准、严要求估计不足？或者说仅仅北京玉器厂一个厂子的技术力量尚不能承担这一艰巨任务？提出这些疑问也是十分正常的，但我们都要尊重事实。“八六工程”确实未能按计划完成，其中的主、客观原因很多，大家的质疑也都很有道理。我个人认为，总的来说还是主观力量不能适应客观要求。倾全厂之力，技术尖子齐上阵，尚无法如期完成四大件翡翠制作，可知任务之艰巨。针对四块翡翠材料的稀有性和珍贵性，国务院、轻工业部、工艺美术总公司对作品提出了极为严格的要求，在具体设计和施工时，意想不到的困难和问题会接踵而来。

北京玉器碾琢手工业历经了一个历史发展过程。新中国成立前，它的基础是个体手工业，又处于风雨飘摇的困境。新中国成立后，在中央领导同志、国务院、轻工业部、工艺美术总公司的关怀下有了巨大的发展，到20世纪80年代，北京已拥有全国规模最大、技术力量最强、声誉甚高的地方国营玉器厂。但是，我们又不得不承认，由于历史的、现实的条件及其职业本身的局限，其文化艺术的底蕴还不够丰厚，尚有待积淀和充实。从专长角度来看，北京市玉器厂的长处是“平素”、“薄胎”、“金丝工艺”活计及人物、鸟兽、花卉等题材的雕作，其不足之处是山子的处理。而其中重达363.8公斤的一号翠料，更是除了王树森老艺

人以外，其他人从未见过的巨翠，开始运作时便感到不知所措了。所以，从北京市玉器厂的实力和经验来看，尚不足以完成如此宏大的翡翠工程。我认为这是“八六工程”延期 4 年的根本原因。但是参与工程的全体员工并没有被困难吓倒，他们看到了自己的不足，及时调整计划并采取了切实可行的措施和行之有效的办法，克服了前进道路上的重重艰难险阻，终于出色地完成了国家赋予他们的使命。他们在当时采取了以下措施：

第一，变工场为学校，改工作为学习，边工作边学习。通过虚心学习，克服了缺点，弥补了不足，提高了认识，开阔了思路，拓宽了眼界，丰富了技艺，攻坚队伍的整体实力日益增强。今天回忆起来，方案设计自 1982 年 11 月开始运作，至 1985 年 6 月完成，用时约两年半。这两年半的设计过程既是筛选方案、酝酿摸索的过程，又是统一认识、培养磨炼的过程。从接受任务至组织班底，标志国家工程学习班业已组成。其设计阶段也就是培训的第一阶段，全面提高其思想上的认识能力和业务上的表达技巧，全体人员在这初始的两年半中等于上了一次“大专班”，补课、学习、提高，做好攻坚的准备。进入具体设计、雕琢阶段以后，是边工作边学习的过程，大体上又用了 5 年时间。在工作中遇到阻力时他们共同切磋研讨，互教互学，取长补短，群策群力地攻克难关。除此之外还走出去向外厂学习，体验生活，搜集资料。譬如一号料泰山山子的主设计、主雕人就曾去扬州玉雕厂参观学习，请教扬州山子的做工，掌握其艺术特点；还不止一次地登上泰山观摩实景，写其形，会其神，满载而归。又如四号料九龙插屏的主设计、主雕人需要了解龙的动态和变化，掌握其典型资料，便赴山西大同等地的九龙壁观摩学习，为创造新型的龙做了准备。实践证明，在重要的国家翡翠四宝工程的羹施过程中，为力争达到圆满的理想效果，必须强调学习，要学习外厂经验，学习生活，学习遗产，甘当小学生，不断地丰富自己，提高自己，方可胜任主设计、主雕人的职责。工程办公室针对已组建的技术队伍的不足，采取了边工作边学习的方法和有针对性的措施，提高了设计、制作骨干的认识水平和艺术表达能力，收到了立竿见影的效果。

第二，组织专家讲授专业课程，以丰富与提高设计、雕琢人员的历史与艺术的修养。先后请了几位专家讲授有关工艺、雕塑和与龙相关的专业知识。我自报为“八六工程”设计人员讲“历代玉雕龙的变化与特点”。在讲课时，除了概述龙在形神上的变化过程及其时代特点之外，还着重分析了龙的变化规律，其主要目的在于引导主设计参照历史资料，创造出新时代的新型龙，表现出我国当今的时代精神。当然，这一要求实在太高，甚至说在一项国家工程中立即达到此目标是根本不可能的。但是四号立屏上的九龙即使未能创造出新型龙，也力图表现出了健壮腾跃、意气风发的新意，具有催人奋进的感染力。至于采取何种造型、何种动态，悉听设计人之便，给他无限的创作空间。

龙有着长达 6000 年的历史发展过程，从其形神比较，以宋龙最为完美。历代艺术家长期积淀下来的画龙经验被宋代民间画家概括为“三停九似”的口诀。此诀见于《图画见闻志》，其志云：“画龙者，折出三停，分成九似，穷游泳蜿蜒之妙，得回蟠升降之宜。”“三停”，意指龙身运动可分为三节蜿蜒回蟠之动态，好像一个“之”字形。第一停是指龙首至膊（前足），第二停自膊至腰，第三停自腰至尾。从形象运动来看，三停的曲折主要靠细颈、瘦腰和长尾三部位的扭转，协之以四肢的伸屈回转，达到具有动感的、有力度的艺术效果。“九似”，即指龙的局部器官与天地间的九种禽兽鬼怪相似，如“角似鹿，头似驼，眼似鬼，项似蛇，腹似蜃，鳞似鱼，爪似鹰，掌似虎，耳似牛”。这是民间要画龙的规范化口诀，但从历代的龙画及玉、石、瓷、陶、金银器上的龙纹图案来看，古人运用“三停九似”口诀多较为灵活，打破成规，多有新意。

我介绍了有关龙及龙纹的观点和资料之后，建议玉器厂的设计人员创造新时代的新型龙纹，主设计是否达到了这一要求，且等观众的评点。据云，“八六工程”办公室还请郑可、郭效儒、玉守木等专家学者讲授了相关的课程。

3. 购置或创造新工具以保证任务的完成。

古人云：“工欲善其事，必先利其器。”说明“利器”对完成一项工程或制造一件器物

是非常重要的，这一点，“八六工程”的参与者比任何人都更有深刻的体会。他们在完成四件作品之前，已经从香港、日本进口了最先进的工具，在报告或总结中有的已列出其名称和性能。这些先进工具对完成雕琢任务所起的积极作用是显而易见的，但这些进口的先进工具针对性甚强，离开了特定条件它便失灵了。譬如说决定用 2 号料做一香熏，计划从主身料中旋芯取盖，再从盖料中旋芯取底足，其腹径为 34.5 厘米，座径为 32.5 厘米，边口分别厚 0.7 厘米和 1 厘米，磨口均为 4 厘米，半球体高 17.25 厘米和 12.3 厘米。这种大口径的旋芯工艺难度极大，当时我知道这是关键性环节，如果取芯程序出了闪失，势必会影响香熏的造型，这确实令人非常担心。在已知的元明清三代圆器和琢器中，口径最大的是一玉盘，其径为 66.6 厘米，高仅 10.3 厘米。此盘口径虽大，但其很可能是用空心钻制成，所以与 2 号料香熏不具有对比性。现知清代玉碗中口径最大者为 24 厘米，但其内膛亦非半球体状，其旋活工艺亦与 2 号料香熏不同，也无可比性。如此看来此熏的两半球芯确无可供借鉴参考的先例。之后我到“八六工程”办公室，询问董文钟主任，她说已经试验成功，正在运转。我高兴地去了工作室，看到大型旋活机运转正常，速度均匀，转动时发出的声响轻微而和谐，终于闯过了这道工艺难关。据说他们是在原有碗形砣(直径 16 厘米)和旋碗机(直径 20 厘米)的基础上经过集体研究，完成了大型旋活机的设计、制造的。经反复试验改造，达到工艺要求的指标。经产品检测，直径、边口厚度，磨口以及座、半球体高度等七项数据完全符合目标值。半球体高度的误差仅 0.2 厘米，在允许误差范围之内，所耗工时原目标值 90 天，完成实现值 68 天，节约工时 X 天，出色地完成了旋芯工序，为香熏拼接整形创造了上佳的技术条件。这是旋芯工具方面的千大创举，创造了我国半球体旋芯口径的最大值，在我国玉器工艺史上记下了浓重的一笔。

北京玉器厂的领导集体与全体职工，本着对国家工程高度负责的态度，攻克了一道又一道技术难关。我作为北京市技术顾问团顾问被派到“八六工程”协助其工作，深知工程参与者不屈不挠的拼搏精神，亦深信他们从容应变的智慧与才能，我与他们努力同心并肩战斗凡八载，终于圆满地完成了国务院下达的任务。

三、一号料——“岱岳奇观”山子

一号翡翠原材高 79.7 厘米、宽 82 厘米、厚 50 厘米，重 363.8 公斤，呈钝角三角锥状，老种，冰地，块大，绿多，质优，但有多道绺裂和二薄棱，后面地子呈一层油青色。“八六工程”一号料小组提出两个设计方案：一是带山景的器皿造型，以古都、长城、敦煌、云冈、长江为表现题材的“和平盛世”；另一是以山为题材的“大好河山”。如果单从两种方案的名称角度来看，便不难理解前者须将翡翠料切割，制成某种器皿，后者是整材利用，雕琢山子。上述两个方案各有道理亦各有利弊。第一方案破料做器皿，如尊、灯、花篮、人物堆砌等，可以发挥玉器厂之长，做“平素”活计，把握比较大；第二方案大材整用，相形取材，随形就势，依势造型，雕琢山子可以达到翡翠工艺保大、亮绿的要求，最为合理。但从工艺上来说，这正好是北京玉器厂的短处，其平素之工不能施展，却要从头学习雕做山子。这是技术难度甚大的一种选择，当然还要冒一定的风险。我在故宫博物院看过数十件大小不等的宋至清代的山子作品，它们的布局都是采用高远、深远、平远的“三远法”，山石面上用皴法雕饰树木花草表示季节，人物鸟兽都比例合理、动态自然，达到形神兼备的境地，似乎是雕琢而成的一幅立体图画或富有画意的圆雕作品。想必古代玉山子的设计和雕琢者都要通晓画理，或许就是由画家改行的玉雕家。而一号料的设计者和雕琢者大多都没有学过绘画，也没有做过玉山子，如果想到这一层面，则山子的选定是要经过再三斟酌的，可以说是一种勇敢的、富有挑战性的选择，但这也是对一号料的唯一正确的选择。一号料设计人员认真讨论这两个方案，明察利弊，最后议定要做泰山山子。为了落实具体设计方案，决定由三人各做模型，共做成石膏模型二件、泥塑模型一件。大家在模型上观察比较，经勾勒削减做出大型，一目了然，便于确定泰山的具体方案。这种实验的做法对选定题材正确的设计方案、统

一认识起到重要的保证作用。

经过题材审议委员的三次审稿，1985年8月确定了一号料泰山山子的具体方案，在题材选定及具体设计方案上作出了令人满意的答卷。这一阶段大约用去两年半的时间，可知确定一件翠料的表现题材也是从几种设计方案中经对比讨论后集体决定的，这是国家工程所采取的特殊而且又是必须的选定题材方案的方法和部署。

我认为题材审议委员会经过三次讨论后通过的一号料泰山山子方案是正确的，也是最佳的。一号料钝角三角锥体的形状即与泰山山体的形状近似，此方案可使一号料原材得到最大限度的利用，随形就势，因势利导，尽量利用边沿棱角料，保持体积优势，又能亮绿、保绿、突出绿、扩大绿。原材中的直棱、刃状棱及一道贯通的恶绺本是很大的缺陷，如若以此材做器皿势必会将其剔除，造成很大的浪费，而做成泰山则可将其作为山体的一部分，表现自然山貌，可谓化劣为优，变废为宝。不仅从材料角度考虑，选定泰山方案是正确的，而且从历史、文化角度来看，同样也是明智的。泰山主峰为玉皇顶，海拔1532米，古称东岳，又称岱山，“为山之尊，一日岱宗。岱，始也，宗，长也，万物之始，阴阳交代，故为五岳长，王者受命，恒封禅之”，（《古今图书集成》）。“言万物更相代于东方也”（《白虎通》）。古人云：“岱山高四十余里，凡十八盘，由南天门历东西二天门至玉皇顶”（《通志略》）。泰山是古今游览名胜之地，更重要的是泰山为历代帝王封禅之圣地。何为封禅？“筑土曰封，除地曰禅。古者天子巡守至于四岳则封泰山而祭天，禅小山而祭山川”。所以封禅之礼仪是古帝王巡守时所行之祭天祀地的大礼，极为隆重。古帝王何时封禅泰山？按《史记·秦始皇本纪》载：“二十八年始皇封泰山，始立八神祀天齐地主。”另据古籍载，上古无怀氏首封泰山，此后伏羲氏、神农氏、炎帝、黄帝、颛顼、帝喾、陶唐氏、有虞氏以及夏王大禹、商王成汤、周成王等亦封泰山，可知封泰山之举由来已久，而见于正史所记者确始于秦皇二十八年（公元前219年），迄今至少已有2000余年的悠久历史。

所以，泰山山子方案的通过，不仅是因一号翡翠料的原形与泰山主峰的形状相似，并便于保绿、亮绿、突出绿，还因其盖涵着无比深厚的、文化的、历史的底蕴，这也是破璞制器皿的方案所不及的，故而委员们同意泰山山子这个方案也就顺理成章了。

方案的通过，仅只是在选择题材上取得一致意见，仅仅解决了一个方向问题，尚未解决任何具体问题，下一步进入具体设计阶段时肯定会遇到很多困难，这些障碍都需主设计者去排解。此方案的主设计是陈长海，他于1957年在玉器社师从刘之亨学艺，后又在玉器厂再拜名师王树林深造。名师出高徒，他不久就成为一名擅长人物玉雕设计的佼佼者，尤其在玛瑙俏色上颇有独到之处，已获得北京市工艺美术大师的称号。他在一号料题材方案设计及翻制石膏模型过程中做出了突出贡献。因其深患重疾，抱病坚持一号作品的设计工作，不久病重入院，卧床不起，医治无效，在一号料攻关的关键时刻便与世长辞，令人万分惋惜。

继任的主设计、主雕人张治平大师1961年毕业于北京工艺美校，在工艺美术研究所拜著名玉雕大师、北京四怪之首潘秉衡为师，专门从事玉雕研究。后调入玉器厂担任“八六工程”一号料的继任主设计兼制作。由于他是北京工艺美校培养出来的美术设计人才，曾在工艺美术研究所专攻玉器雕琢工艺，又得到名师潘秉衡的培育和熏陶，在玉雕的观点、方针上与以学徒出身者为主力的北京玉器厂的匠师们必有不同，这便决定了一号作品形成了独特风格，并且在北京玉坛上也成为独树一帜的崭新作品，这与张治平玉雕观念与雕琢方法的独特性与鲜明性有着密切关系。譬如他通过反复相玉，决定冒险利用一号料绿色旺的一面的一棱二面三道绺的缺陷，大胆地将此面改作泰山山子的正面，变劣为优，体现了泰山山势的雄伟险峻、巍峨挺拔、群峰斗奇、异彩纷呈的景象和气势。这一点我也有同感，以翠材崎岖不平的旺面作泰山山子的正面恰恰与实际山形山势形貌符合，是增强作品艺术表现力的最佳选择。张治平很懂得将画家体验生活，积累素材的创作途径移植到玉山子的设计中去，这种认识与做法在北京玉器厂的历史上当属首创，也可能过去厂内以雕平素活计为主，故无此需要。当时要设计山子，而且又是国家工程，则必须这样做，所以不论从哪一角度来看，这种体验生活的

创作环节都是不可或缺的。办公室因此组织了包括王树森老艺人和主设计在内的 23 位治玉能手两上泰山。他们不辞辛劳地观察实景、体验生活、搜集资料、积累素材，了解了实景路举的情况，体验了名胜景点的环境。所获资料为处理泰山山子形体与布局提供了山势走向及造型构成的依据。有了生活体验，才能设计出形神俱似的泰山，反之，如果山子形貌与泰山并无共同之处，作品便不会被大众接受和认可。此外，还要向擅长玉山雕琢的扬州玉人学习，这可弥补北京玉器厂缺乏雕琢山子经验的不足。我认为扬州清代玉山继承了宋代太湖石为主景的构成做法，往往层次深远或突兀高耸，玲珑剔透，生动有致，这从故宫博物院收藏的宋至清的玉山子中可找出许多例证，故扬州现代玉雕家们自矜为“南派玉山子”是有根据的。那么北派玉山子是什么模样？我们无从看到其典型作品。如果从南派山子特点的立论角度考虑，应与其相反，焦点在于一个“北”字上，我们以此“岱岳奇观”山子为例，借以说明其特点：一、以实景为题材，具体名胜景点均与实景基本吻合；二、山子形貌与实景近似或接近，一目了然；三、以山石为骨，树木为肉，溪瀑为血脉，突出山石，点缀以树木，以溪流瀑布串通山石，使整个景观融为一体；四、近景之山石树木运用树皮皴，山石不用南宗山水之大小披麻皴，更不能搬用“矾头”，而要采用直擦皴或大小斧劈皴。张治平大师在设计泰山玉山稿时曾二上泰山，一下扬州，获得不少第一手资料，有了深刻的心得体会，又吸收了两个石膏稿，一个泥塑稿的长处，从而做出了一个崭新方案，采取从一天门出发，经曲折山路攀登十八盘至南天门，达主峰玉皇阁，回转至日观峰。他兼用隐、显两种手法共表现了二三十个著名景点。

第一小组人员经历了含辛茹苦的三年琢磨，一座泰山山子翠雕作品呈现在我们面前。它给我们的印象是巍峨、奇险、崇高、神圣的泰山形象，一眼便看到十八盘、南天门和日观峰，这是实景山子必须具备的群众所喜闻乐见的重要特征，保绿、亮绿、突出绿的翡翠作品的特殊要求亦可完全达到。这一翠山山体略加雕琢，显示了地子灵、水头足、玻璃种，衬托出丝丝绿苍翠欲滴、生机勃勃的翡翠独特的美，在发挥翡翠的水、色、种的优势上获得极大的成功。不仅可近看，细看翡翠之质色美、雕琢之工艺美，还可饱览玩味众多景点古木参天、草木华茂的自然美，构成一幅人与飞禽走兽和谐相处的世间美景，高古凝重的文化古迹和喧嚣热闹的名胜景点可尽收眼底，使观者大饱眼福。作品不仅在整体把握方面取得成功，并且在细部景观刻镂上也达到了细碾精琢的高超水平。

总之，“岱岳奇观”翠山成功地再现了造化的钟灵毓秀和大自然恩惠的人间奇景，歌颂了岱岳浓郁的人文色彩。北京玉器厂的能工巧匠继承了我国玉器工艺的优秀传统，兼取南方玉人雕琢玉山子的丰富经验，集思广益，群策群力，经历了五年的雕琢，造就了一座北派玉山首创之巨构——“岱岳奇观”翠山，开创了北方翠雕山子的先河，为今后北方山子雕刻的发展树立了良好的榜样，提供了重要的借鉴。

四、二号料——“含香聚瑞”翠熏

“含香聚瑞”是一件高达 71 厘米、宽有 65 厘米的巨型花熏，是一件分为五层的华丽摆设。它有着伟岸挺拔的气势、秀美典雅的造型、玲珑剔透的做工、繁华倩丽的图纹，确是此四件翡翠作品中的出类拔萃者，其婀娜优美的艺术品格远远超出我的预料。

此器原料呈不规则长方体，斜高 55 厘米、长边 76 厘米、短边 37 厘米、厚 24—36 厘米，四面均经切割，有一面呈土黄皮壳。按照“量料取材”的原则，此料必须破解使用，但要做成什么造型，制成何种器皿，确实需要一番富有创造性的艺术设计。当时，此料的艺术指导和主设计似乎早已胸有成竹。他们经过相料，思考酝酿，根据此料质地细密、晶莹灵透、绿色多、呈丝块状均匀分布及形状呈不规则长方体等特点，将其制成球体五节饰以腾龙的高达 71 厘米的“九龙献瑞”香熏。据云，“平素活计”的香熏是解放后不断发展起来的北京玉器厂的玉雕高精尖品种，也是该厂的拿手绝活，曾经做过直径 20 厘米的碗状花熏。但是相对口径 34.5 厘米的球体九龙熏来说，也不过是小巫见大巫罢了，所以摆在他们面前的任务仍然

是艰巨的。此中关键性的工艺难关就是怎样旋成直径 34.5 厘米的球体。原有的碗形砣、旋碗机这两种设备都不能胜任这道工序，这就必须运用原有旋碗机的原理加工革新，改造制成一台新型的加工规格大、精确度高的大型旋活机。这一重任就落在“八六工程”的第二小组身上。此组共 10 人，组长为蔚长海工艺美术大师，组员有董文钟副总工艺师（“八六工程”办公室主任）、马庆顺工艺师、朝家桓（“八六工程”办公室副主任）、张卓机械设计师、惠明义助理工程师以及夏宝英、王连瑞、董玉庆、胡玉昆等同志。他们当中出面给我介绍改进后的大型旋活机的功效及旋活状况的是张卓机械设计师，我看后感到如释重负，兴奋无比，认为此旋活机的试制成功确是中国玉器史上一个了不起的创举，很值得称道，也应当给予奖励。

此熏由顶(纽)、盖、球身、中腰、覆盆底等五部分组成，均由斜长方体翠料中取出，纽和鼓形腰是由沿络痕切割出的大块圆锥体所制。余下来的是一长方体翠料，正好充作半球体下身的主料，宽达 65 厘米，从其中心部位旋出直径 34.5 厘米、高 17.25 厘米的半球体身，再从此身中取出直径 32.5 厘米、深 12.3 厘米的半球状盖，又从盖料中旋出面盆状底足。全部取芯工作仅用 68 天，比原定计划的 90 个工作日提前了 22 天完成任务。这五部分以子母口或螺纹衔接成一整器，这种衔接做法称“小料做大”，是玉器工艺中的一种特殊手法。从出土玉器可知，这种工艺出自战国初期，最典型的就是曾侯乙墓的多节镂空龙凤玉佩，由平面切割为多片，以环连接，属平面活计，而此熏是立体的，以球形、鼓形、盆形连接，有着体与面的重大区别，两者不存在可比点。到了清代乾隆年间，确实出现了立体衔接的高桩作品，如碧玉高柄托、碧玉镂空八宝纹花熏、碧玉双擎烛台等。经鉴定，这批玉器均出自两淮盐政玉作，可知这种立体多层衔接高桩玉器可能出自扬州玉工之手而盛于扬州玉坛，开创了乾隆时代玉器的新工艺。但是这三件玉器高度有限，最高的也不过只有 34.4 厘米，不及此熏通高之半；口径 14.1 厘米，比此熏尚小 20 厘米；其重量也轻，都不过 5 公斤，仅达到此熏毛重 274.4 公斤之零头。可以肯定，这种起源于 2000 余年前的战国时期的“小料做大”的工艺，到了 20 世纪已有了重大发展，可制口径达到 20 厘米的套料旋活，而此熏的旋口已达 34.5 厘米，这是一次历史性的大突破。

此“九龙献瑞”花熏确实是具有鲜明的“时代精神风貌”的杰出玉雕，它不仅体现在上述的“小料做大”的创新工艺上，最重要的是表现在它的造型与装饰上。当然，此熏的形象的艺术语言与绘画、雕塑是不同的，它既是几何形体的，又是隐喻的，不像人物肖像或主题性题材的绘画及雕塑作品那般给观者的感受是直接的、明朗的、毫无保留的。而此熏毕竟是工艺美术品，它要靠线、面及其组合的几何体形象以诉诸观者的视觉。我不想过多地从形、饰的美学理念去探讨其成功的基因，我只想告诉观者，此熏形饰是庄重典雅的，灵动华丽的，它的诸种内在美与外在美是和谐统一的一种完美，可以说在古今器皿玉雕领域已达到至高的艺术境界，确实是出类拔萃、无与伦比的。在此，我还要特别地说明一点，此熏形饰完美与否的决定性因素是翠料本身，这就是说一切艺术处理手法终究是为了最大限度地显现翠质之美。具体到此翠坯就是最充分地显示其老种、玻璃地、水头足、翠色鲜艳的优势，因而在翠活中仍须将保绿、亮绿、突出绿作为终极目的，这与其他材料的工艺美术有别，更不同于绘画、雕塑作品，却与和田玉器是相通的。从上述要求出发，盖的五龙纽与应龙耳都是硕大块体，确实超乎正常的盖与纽，身与耳的比例异乎寻常，纽、耳的体积和重量难免有超重失调之感，但富有经验的大师和 II 们将圆锥体之纽和长方形的耳以蟠龙为饰，施之以镂空之工，减轻了重量，改实体为剔透虚灵，消除了重压、抑郁之感，获得了美满的艺术效果。在此还要指出，此熏造型完全用曲线为基础单元，巧妙地、多层次地蟠绕或组合而成，反过来说，此熏造型找不到一条直线。这种单一的曲线结构很容易出现柔弱绵软而缺乏力度的视觉效果，但此熏却不显露其上述弱点，反而给人以伟岸挺拔的阳刚之美，这与它硕大的球体状主身、鼓形腰及覆盆形肥足、五龙纽、伸展而出的双应龙耳有关，它们冲淡了曲线轮廓的柔弱绵软感。此熏上的九龙和四灵(龙、凤、龟、麟)、四神(青龙、白虎、玄武、朱雀)以及灵芝、蕃草等常见的传统图案形象上富有新意，具有繁荣昌盛、国泰民安的吉祥寓意，这些吉祥图案

都增强了此熏的文化内蕴。表现这些吉祥图案的工艺手法确是丰富多彩而又和谐统一的。起突的五龙纽与应龙大耳已有着可供多角度观赏的圆雕效果，兼用镂空、隐起、阴刻等工艺手法雕琢其细部，还琢出四个活环。一双应龙耳大头细长尾，并附有二大活环，雕琢手法类似五龙纽，与其相对应形成三角状对照呼应的关系，使平素的圆球主身的单纯简洁得到调剂，显得更加丰满而变化万千。双应龙耳的细长尾呈卷草状垂至鼓形腰间，附有二小圆环，在鼓腰前后各饰一活环，上下三层，左右共大小 10 个活环，这也对圆球状造型给予了调剂和装饰。盖与足面各有四个花瓣状开光，内填“四灵”与“四神”，均用隐起加钩线的工艺技法而有别于镂空的纽耳。可以说，此熏的雕琢工艺手法无所不包，样样俱全，充满着精美绝伦的艺术韵味。

最后的抛光工序也是非常重要的，其球形主体、鼓形腰和覆盆状底足都由较宽大的凸弧面组成，布满丝丝绿，这也都要通过光工使其地水色鲜明地凸显出来，而纽与双耳又被镏镂成形状不同的通孔以及大小不等的十个活环，也都需要用不同的方法作最后的抛光，以显现翡翠独有的水地色的天然美。

此熏经启功先生审定，正名为“含香聚瑞”翠熏。“八六工程”第二小组成员认真地贯彻了“小料做大”的传统琢玉要求，创造出的新型的旋活机功能甚佳，保证了球状主身和覆盆状底足的成功旋出，并以子母口和螺丝将其接高，由坯料斜高 55 厘米，连接五层，制成高达 71 厘米的大花熏。横宽保留了原坯的 65 厘米，分毫未损，实在难能可贵。花熏造型稳重华贵，大方秀丽，昭示着盛世风韵，催人奋发向上，体现了和谐发展的时代精神与团结奋进的社会风尚。毫无疑问，此熏是四件翡翠国宝中最为杰出的一件精美翠雕。

五、三号料——“群芳揽胜”活链提梁花篮

三号料是按重量排在第三位，故称三号料。它的实际重量仅仅 87.6 公斤，只相当于二号料分之一，其材质是四块翡翠料中最差的一块，若按质色优劣来排队的话它应排在最后，即原料形状不规整，呈扁三角体，有三个切割面。在这三个面的锥部有一片丝絮状绿色料，与一块“脏”料相邻，其余色泽呈油青色，地子、水头也不及二号料，另三面被土黄皮色覆盖。

我看到这块料后也认为在使用上、制作上难度较大。一号料整用，雕刻一件泰山山子，二号料旋出一个大口径球状主身的花熏，此料做什么物件确实需要认真思量。当时，厂方领导和工人们都将眼光集中在一、二、四号料的设计上，甚至想用三号料作上述三块好料作品的拼镶辅助用料，便把它放在一边，弃之一隅，一度根本没有人理睬它。但它毕竟是与其他三块翠料一起来自国库，既不能弃之不顾，也不能将其作辅料，若把四块材料拼成三件作品，少了一件，也不好向国务院、轻工部交代，更与红头文件精神不符，于是，还是按程序剥皮，待相料之后再作安排。

在相料过程中，以王仲元、高祥二位老艺人为首的工艺师们在观念和认识上有所改变和深化。他们认为，这块料与其他三块料相比，确实有体积小、质地差、色彩青的弱点，给设计与使用均带来不少困难，但是他们回顾该厂所用的翠料，也并不比此料好多少，此料与之相比也是毫不逊色的，只要扬长避短，题材恰当，用料合理，挖脏遮绺，便可化劣为优，制出一件精美的摆设珍品。这一认识上的深化，观念上的改变，挽救了险些被分解为辅料而消逝的三号料，使之得以制成一件独立的珍品翠器。这一决策非常重要，也与国务院、轻工部的指示精神相吻合。下一步的方案设计是至关重要的。第三组玉雕高手经过集体讨论，反复推敲、权衡利弊，终于做出用三号料制一件提梁花篮的决定。这一设计方案足以加高原料的高度，也是另一种“小料做大”的手法，因其工艺难度很大，玉人们须用尽浑身解数方可担当此任。经过剜脏去绺，利用好料雕琢花卉插于花篮之中，这就是提梁花篮的设计方案。我对此方案完全赞同，大力支持，同时也万分钦佩王仲元、高祥两位老艺人以及第三组全体成员的创造智慧。

循料取形、因材施艺是玉器设计的总原则，但具体到每一料坯，都要因材制宜，灵活处理，不能墨守成规。既然要做活链提梁花篮，必须首先解决其提梁、活链、花卉和花篮如何取材的问题，也就是说，到底取翠坯的何处为梁、链、花、篮？难就难在这四部分不仅出自同一块料，还要连接为一体。这种造型设计方案必须从料坯的形质出发，将每一组件的取料部位设定下来，掌握了起码的可行性和初步把握，方案设计或者说造型设计方告结束。具体到三号料，其中心部位的一块绿是全料中的最佳处，按保绿、亮绿、突出绿的原则，决定将其设置在造型最突出的上面，并以其为中心，找出提梁、两条活链、篮盘和底平，至少梁、链、篮可连为一体。造型方案设计遂得到初步落实。

此后进入施工阶段。在琢磨过程中很可能会遇到各种新情况、新问题，修订原具体设计的事情也是经常发生的，活链的琢磨便遇到不少问题。今天想起来，在如此羸劣的料坯上取出数十环相连的活链子确是一件冒险的举动，稍一不慎便会前功尽弃，导致整个造型设计方案的失败。这并非危言耸听，第三小组全体成员当时确实经历了如履薄冰般的险境。韩家桓副主任在《“八六工程”工作总结》中写道，“活链是作品遇到的第一道难关”，反映了琢链人和小组全体成员忐忑不安的心境。这两条长长的活链是怎样从料中取出的当时我并未过问，这种纯技术性工作也不是“顾问”的职责，我也未“顾问”过，并不知其详情，事后我看到已经取出的长长活链时也为他们感到庆幸和喜悦。过了一道难关，也该松一口气了。这时我想到所见的首例活链，它出于距今 3 阡 0 多年前的扬越族首领的古墓中，是一件红色彩石的羽神，通高 11.5 厘米、身高 8.7 厘米、胸厚 0.8 厘米，是一件小型的彩石雕刻。在其头后有一长方立坯，下连三个椭圆形活环，这是出土的我国最早的三节活环。尽管它不是玉链环，制作方法也不同，但是我们不能否认它是活链的始祖。清代玉工也擅长碾琢活链，如玛瑙双股活链瓶，每股 21 环，链长 15.2 厘米，而此翠花篮上的两条活链 64 环，多于上述玛瑙瓶活链 22 环，同时又将原坯提高了将近一倍，这又是“小料做大”工艺的一个成功范例。这两股长长的活链是怎么制成的？怎样避开瑕玷和缮裂而取出如此活灵的长链？韩家桓《“八六工程”工作总结》详记了这个过程，现将其中相关的一段文字摘录下来，告诉观者们当年玉工取链时是如何用智慧、技巧和毅力去应对困难的：

原料脏、绺多、在(取)活链的过程中，因为绺的影响，曾三次移动中线，四次改变活链路线。为了躲绺，链条的走向曾被迫改变，右边的一条链拐了九个弯，左边的一条拐了四个弯。更难的是上下拐弯取链在坑凹中起链活环，可以说是工程道路崎曲(岖)多险，稍一不慎，前功尽弃。参加制作的人员都是(雕琢)花卉高手，有着极为丰富的经验，他们采取了各种措施，保证遇到绺后可以自然改道，没(有)绺的情况下也仔细观察，也兢兢业业，一丝不苟。加强安全保险措施，终于将两挂 32 个环的提梁(和)链保了下来，达到比例准确、环形规矩、大小一致的高水平。

为了使观者便于理解上述引文，括号内的字和重点号是我加的。引文中的文字十分简练通顺，我最欣赏的是“遇到绺后可以自然改道”这几个字。这双股活链是用人工“兢兢业业、一丝不苟”地雕琢而成，不是自动化机械手雕琢的，怎么会遇到缮裂便“中华改道”而不是玉工双手在改道？这说明雕刻者的技艺已达到炉火纯青的境地，有如天助，堪称鬼斧神工、天衣无缝。取活链的主雕人有雷玉林(男，时年 43 岁)、赵立平(男，时年 32 岁)，他们至今仍活跃在北京玉坛，为发展北京玉雕业奉献才华。双股活链的雕琢成功，说明北京玉雕水平在乾隆朝以后的 200 余年中已得到大幅度的提升，如果乾隆帝在天有灵，能见到这两条翠雕活链的话，他对北京玉雕工艺一定会刮目相看的。

花卉是人人都喜爱的生活伴侣，有的人爱花如命，五冬六夏都在室内摆设着悦目而又芬芳的鲜花。古人爱花因受自然条件制约，冬天缺少花卉，便想到用彩石或玉翠做成花卉盆景，作为书房和居室的陈设。现在故宫内两路帝后嫔妃居住过的宫殿内都依原状摆设着玉翠彩石的花卉盆景，给内宫平添了几分生气。中国人赏花，有着深、浅两个层面的意义。人们凭直观看到的是花卉的形貌、颜色、风采，还可嗅到花卉散发的芳香气味，花卉给人们带来视觉、

嗅觉感官上的享受，是人们爱花的浅层的原因。随着社会进化和历史积淀，人们对赏花的理解渐次深化升华，赋予它或“富贵”，或“华丽”，或“清高”，或“典雅”的不同文化内涵，这是高层面的赏花审美观。玉石盆景也兼有上述两个层面的文化内涵，全国玉石雕刻界的人士都了解这一点，“八六工程”第三小组的全体人员比更懂得这层道理。他们之所以将较差的三号料做成“提梁百花篮”，首先是从材料出发，这就是“因材施教”。但是他们并未满足于这一表面要求，而是期望通过百花篮以表达他们对“我国的社会主义事业在中国共产党的领导下百花齐放、欣欣向荣，人民生活有如烂漫的鲜花丰硕而美好……蓬勃发展，前程似锦”（韩家桓：《“八六工程”工作总结》）的真诚祝愿。此后，他们将这种朴素的情感和愿望毫无保留地倾注于百花篮中。这一层面的深刻含义我们观者很难理解，并且从对百花篮的直观感觉上也是不易捕捉到的。这就是我要引录八六办公室副主任韩家桓《工作总结》的动机，他的话表达了第三小组全体人员的心声。

百花篮要做哪些花卉？以何花作为主题花卉？这是当时第三小组必须面对的问题。经过讨论，他们决定以绿色的菊花和藕荷色的牡丹为主体花卉，辅之以玉兰、梅花、月季、荷苞、茶花、萱草等花卉穿插于主花之周。对花头、枝叶的艺术表现要求很高，如花头，花瓣要做到像天然鲜花那样能翻转折叠，枝叶要穿枝梗，潇洒自然、栩栩如生。这此要求对琢花高手来说当然不成问题，主要是要做到精益求精，更上一层楼。他们针对花篮中部严重的绉脏做了挖除处理，使其洁净，制成一个椭圆形的插枝槽，使花卉能够落稳于花篮之中。花篮的料色为暗青色，不甚雅观，需要尽量改变原色。他们采取掏膛处理，从篮的底足向上打了深 6 厘米的管形孔，挖掉了余肉，然后镶底密封，同时将八角花篮表面遍饰镂空菱形格，斜交的骨架雕刻牙编纹，制成仿牙编的八角花篮。

花卉的制作也是完成作品过程中的重要步骤。前述仅以三号料制成绿色的菊花和藕荷色的牡丹，这显然不足以聚成一篮百花，但三号料下脚既少又差，且与花篮靠色，不宜以其制花，便选用一、二号翠坯下脚料替代补充。譬如二号翠坯的一个钻网边角被用作梅花枝杈，随其勾曲之形而琢成曲枝梅花，使其绕过活链，生动自然，浑然一体。从此百花篮借用一、二号翠坯下脚料磨制辅助性花梗枝杈之事，不禁令人回想起设计初期曾一度欲将此三号料作一、二、四号三件作品的辅助材料，现在事实恰如其反，真为保全了三号料感到庆幸。进而将若干分散的海棠、荷苞、牡丹、梅花等花枝拼镶成一束篮中之花，这也是三号作品的最后一道难关。北京玉器厂虽然做过不少的拼镶工艺，拼镶也是其传统的工艺方法之一，但是如此大规模的插花式的拼镶活计也是首开其例，不可避免地遇到许多新困难、新问题。第三小组成员依靠集体智慧将困难逐一克服，一件提梁双股活环链仿牙编翡翠花篮内插入一丛永远绽放而不凋谢的百花，三号作品终告成功。这也是我国最大、最美的翠雕活链百花篮，它代表我国 20 世纪 80 年代玉雕花卉工艺的最高水平，也是大型的拼镶工艺珍品，有着永恒的艺术魅力。

六、四号料——“四海欢腾”插屏

四号料重 77.8 公斤，是四块翡翠料坯中最轻的一块，排位第四，故称四号料。它的形状规整，长 74 厘米，宽 37 厘米，厚度稍嫌不匀，短边厚 8.8 厘米，中部下凹，仅厚 7.8 厘米，可认定为长方体。该料地子滋密、水头足、透明度好，还夹有藕粉色地。我见到此料的第一感觉便认定它最适于做插屏，这类大插屏在故宫博物院不乏收藏，已有先例可循，用其做插屏无疑是一种好的选择。第四组全体成员经过民主讨论，果然与我不谋而合，大多数人同意做“插牌”，只有个别人提出做双体瓶（双瓶连体），最后决定做插屏。形式决定后便要决定其内容，即做何种题材的插屏，于是又展开讨论，大家共提出了“红楼梦”、“群仙祝寿”、“丝路情长”、“五岳”、“九龙”等多种方案，最后确定题材为“云龙九现”。具体设计方案是以最佳的绿色料雕作九龙，以白地、青地、藕荷色地作云、水、气充当陪衬，“象征中华民族的崛起和叱咤风云、无往不胜的声威”。这是第四小组全体技术人员的良好

愿望，也代表了人民大众的心愿。

“云龙九现”的方案决定之后，在设计、开片、雕琢、抛光等工序上遇到了许许多多的难题，经过大家坚忍不拔的努力奋斗，逐一采取了正确的对策，才一步一个脚印地闯过了道道难关，登上了胜利的彼岸。我亲历了他们闯关的全过程。深知他们的艰辛，千难万险无法历数，仅较大的难关就有五道。

1. 锯料关

第四组人员对四号料的锯切有几种想法，譬如“整料透雕”，这避开了切料问题。此外还有锯切二开、三开、四开及八开等不同方案，但其可行性要看翠料的具体情况，如绺裂的深浅、长短及其走向等，还要根据设计的需要以及技术上的能力作通盘考虑。考虑到此料边厚不过 8.8 厘米，中心厚度仅 7.8 厘米，从切片的安全度及使用的效果来看，开出八片的设想不管从技术还是效用的角度权衡都是不现实的，尤其是插屏有从背面透光的可能，对 1 厘米厚、74 厘米长、37 厘米宽的翠板来说，有冲淡地色和翠色的危险，因此八开的设想有着很大的冒险性，实不可取。如若锯切成二开或三开，拼接起来可能画面过小、气魄不足。最后从安全系数和插屏画面大小这两方面衡量，还是采取了二者兼顾的四开的方案。到了锯切阶段，又遇到了原有切割机不能胜任切割大料的问题，必须改造旧设备或制造新的切割机，后来还是造了一台新机器，保证了切割工序的顺利完成。我们在验收切割出来的四片翠料时，对其翠面的平整情况感到非常满意。

2. 拼接关

切割下来的四块翠料，表面切平之后还要拼接成一个整幅。此中的关键是每块翠料的拼接面都要做到垂直平整，其非拼接面因有外框包裹，不必严格要求。四块翠料共有六个拼接面(左右两块各有一个拼接面，中间两块各有二个拼接面)，这六个面一定要做到平整、光滑、垂直，其精确度愈高，接缝便愈严实。这项工作的难度很大，首先遇到的仍是设备问题。原有设备不敷应用，在重新设计制成了相关设备之后，经过精心操作，四块翠料终于对接成功，达到了严丝合缝的水平，为用四块翠料拼成完整画面提供了有利条件。在地色的拼接方面，上下接得自然，浑然而成一体，中部对接稍硬些，不够浑融，留下了一点遗憾，但这是天然形成的，也是人力不可改善的。

3. 设计关

担任主设计的是郭石林大师。他 1962 年毕业于北京工艺美术学校后，钻研玉器雕琢技艺，又努力提高美术理论，熔绘画与玉雕于一炉，使作品另辟蹊径、独具一格。为了完成四号翠雕的设计，他多次到北海、故宫及大同三处的九龙壁写生、搜集材料，了解历代龙的造型变化及其特点，吸收精华，剔除糟粕，设计出九龙腾跃云海的波澜壮阔的画幅，他的求索精神和创造智慧尽融于云龙之中。我作为顾问，也非常重视九龙的形象创造，力所能及地提供了有关历史资料供他参考。当我看到他的稿本时，总的感觉是龙的动感和神采都可给观者以感染力，也可认为是一次成功的尝试，但是暂时还不能说它就是社会主义改革开放时代的龙。在当今和今后一个时期，和平崛起的这一时代，新型龙成于谁手尚须等待。历史上各个时代的龙形的创造都需要几百年的长期过程，不是半个世纪就可能完成的，因而我们都不要急于求成，还是要翘首以待，期望我们现代中华民族的新型强龙能够早日腾飞。

4. 雕琢关

玉器雕琢历史非常悠久，如从发明使用旋转性砣具琢玉时计，已不少于五千年，也形成了一套技术规程和明确的分工，这对玉器工艺的规范化起到重要作用。琢玉业往往按工具或活计来分工，如锯、碾、光三大工种的分工；又如按勾彻、顶撞……碾琢等工艺的分工；还有依牌、镯等成品类别的分工。现代雕业又引进了美术语言，如阴刻、阳刻、圆雕、浮雕、浅浮雕、高浮雕等美术手法，因其操作方式和作品效果不同，亦可形成分工。此云龙九现插屏的画面面积达到 2738 平方厘米(74 厘米 x 37 厘米)，是目前所见最大的翡翠“浮雕”作品。按照中国宋代石工艺语言，则称浮雕为“隐起”，也就是隐隐约约地鼓起的意思，鼓起的也

都在几分或几厘，换算成今天的公制尺度即几厘米到几毫米。此屏云龙海水图案形象的高度均在一厘米以下。这种隐起做工过去的高低层次大致不过二三层，四五层的甚少，而此屏海水云龙层次较多，五六层的相当普遍，基本上不露地子。龙头是隐起刻的重点，均由主设计、主雕人郭石林大师亲手碾琢，可谓精致入微，形神兼备。龙云关系也处理得灵动谐调，说它是龙穿云或者是云遮龙都是合宜的。这种露头藏尾的手法最早见于汉螭，后又盛于宋代龙画，已成为画龙的典型样式，至今仍有很强的生命力，而此九龙祥云的隐显关系处理也是非常恰当的，获得极大的成功。

5. 抛光关

赏玉的人往往一眼便看到玉的雕工，晶其雕琢是否精细，图纹是否美观，而对玉质是否温润晶莹却注意得不够。也有的人则反过来首先看玉质是否温润莹泽，而对碾工不甚关注，一眼带过。这是清代以来出现的两种不同的赏玉标准。玉器上的图案和地子在刚刚琢成时表面呈现涩滞的灰暗色调，玉不温润，雕琢亦不优美，好像岩石似的。玉器只有经过抛光工序才能从岩石的粗涩感觉中超脱，还玉以本来面貌，给人们赏玉时带来舒畅和愉悦。尤其像此屏 2738 平方厘米的大画面，任何精雕细刻之美若不抛光，都不能彻底地显现出来，只有经过了抛光工序，不厌其烦地反复摩擦错砣，将肉眼看不到的砣痕麻面磨除，显现出翠的莹泽质色，这样方能明察其雕工之美。这道工序颇为费工，要耐 Jb 细致地去做。这种隐起型画面可以说没有一处平面，所有的面都是或凹或凸的弧面，很难磨砣，每一个弧面都要均匀地、毫无遗漏地磨到，这需要有很强的耐心和很高的技巧。所以抛光也是 ti 艺中的一个专业，清人称为“光工”，现代称作“抛光”。在国务院奖励名单的 41 人之中，除了老艺人、主设计、主雕、设备设计和平素活雕工等人之外，还有史永山、高振志、王永祥、李立名、张宝和、李贵平、王海峰，刘铁成八位抛光技术能手，从这里便可了解到抛光工序在玉器碾琢过程中的重要作用。

以上就是“八六工程”第四组成员连闯五关，终于完成了“云龙九现”翡翠插屏的过程。此屏后经启功先生定名为“四海腾欢”翠雕插屏。这件由四块翠料拼接的 2738 平方厘米的九龙穿云、波涛澎湃的隐起大画面插屏是一个旷古未见的翡翠精美杰作，在北京玉雕史上也是一大突破。

关于“岱岳奇观”、“含香聚瑞”、“群芳揽胜”、“四海腾欢”四件国宝的介绍，至此便告结束。我作为“八六工程”的顾问，有机会与 40 余位北京玉器厂的老艺人、大师、机械师及各业专家高手一起共同度过了充满着挑战和胜利的八年，受益匪浅，收获颇丰。“八六工程”对我来说也是一所学校，在这所珍品工程大学里学习了八年，今天回想起来也是深感光荣和幸运的。这次喜逢中国工艺美术馆出版翡翠四宝精美图录之机，奉上拙文以介绍“八六工程”参与者的感人业绩和卓越贡献。他们创造的四件翡翠国宝已成为 20 世纪我国玉坛上的完美典范和历史丰碑，激励着我们奋发向上。

在搁笔之前，我忽然又想起 1989 年 11 月 23 日上午在大型翡翠工艺珍品鉴定验收会上，鉴定验收委员会主任、国务院副总理张劲夫同志做总结发言时的一段话，他高瞻远瞩地指出：我们鉴定委员会肯定了四宝，提高了民族的自尊心、自信心、凝聚力，这就是它的意义。社会主义创作出这样的作品，对社会主义精神文明和物质文明建设、现代化建设都有着深远的意义。对所有参加创作、制作以及提过宝贵建议的专家、教授、工艺美术的同志们，尤其是北京玉器厂表现出的爱中华民族、爱国家、爱社会主义的优良传统和无私奉献精神表示敬意，对他们的成功表示祝贺。要学习和发扬这种精神，为弘扬民族优良传统、为社会主义精神文明和物质文明建设做贡献。

参考资料：

“八六工程”档案

- (1)14号:《鉴定验收人员名单及会议摘要》、《大型翡翠艺术珍品鉴定验收会纪要》、《大型翡翠艺术珍品鉴定验收会发言摘要》,以上共17页。
- (2)12号:《北京市玉器厂关于“八六工程”接受嘉奖证书人员的报告》,共37页。
- (3)10号:《“八六工程”工作总结》(1985年3月12日),共4页。
- (4)56号:《“八六工程”工作总结》(大型翡翠艺术创作室,1989年11月20日),
- (5)62号:《“八六工程”工作总结》(韩家桓,1989年10月14日),共28页。
- (6)15号:《参加“八六工程”剥皮问缙人员》(1983年5月20日),共8页。
- (7)13号:《“八六工程”图案设计计划报告》(1983年6月29日),共4页。
- (8)41号:《启功先生对“八六工程”定名的意见》(1988年12月3日上午),共1页
- (9)55号:《翡翠泰山的艺术特色》(张治平,1989年11月1日),共7页。
- (10)57号:《张治平详细介绍泰山》(张治平,标题后加,1989年8月),共24页。
- (11)58号:《“岱岳奇观”——一号料作品介绍》(1989年8月),共6页。
- (12)附件2:《“含香聚瑞”熏(二号料制成)》,共9页。
- (13)84号:《北京玉器厂“八六工程”第二QC小组高级翡翠大型旋芯取料攻关成果报告》,共5页。
- (14)附件2—10:《北京市玉器厂“八六工程”第二QC小组保证国家翡翠“九龙献瑞”熏大型旋芯取料攻关成功成果报告》(夏宝英),共12页。
- (15)25号:《杨伯达同志讲课纪要》(1983年11月26日),共9页。
- (16)26号:《旷古绝今的翡翠四宝》(杨伯达,1989年12月17日),共18页。