

取象与存古

——晚清全形拓的两种审美视角

郭玉海

内容提要 晚清全形拓由于制作目的不同，产生了博古清供和古器存真两种艺术风格。书画艺术家制作的古器物全形拓不求图像准确，亦不尽求拓自器物原件，只作为画面点缀而存在，目的在于“取象”；金石收藏家制作的古器物全形拓，以留传真实图像为己任，力求原器传拓，目的在于“存古”。全形拓是一种画、拓结合的艺术形式，受中国画法局限，在晚清即使金石收藏家重金聘工、原器传拓的全形拓，也远远达不到金石学者期望的与古器物原件“不爽毫发”的程度。因此，无论“取象”还是“存古”，主要是出于一种审美需求。

关键词 全形拓 博古图 传拓 金石学

传拓技艺源远流长，约在清嘉庆朝出现了青铜器的全形拓片形式^{〔1〕}。今天流传下来的古器物全形拓片，呈现出书画艺术家制作的博古清供和金石收藏家制作的古器存真两种不同的艺术风格，极大地影响着全形拓的传承与发展。

书画艺术家制作全形拓源自净慈寺僧达受。作为全形拓初期的代表人物，达受制作古器物全形拓之余，或点缀绘画，或长文题跋，皆成画卷，创造了丰富多样的全形拓艺术形式。受其影响，以虚谷为代表的书画艺术家绘制博古清供图，其古器物形象，亦部分使用全形拓形式。这类全形拓是将古器物形象作为博古清供图的元素之一，甚至可以说只是花卉果蔬的陪衬或背景而出现的，因此这些图画中的全形拓多略显率性，且大多不是在古器物原件上拓制。

金石收藏家制作的古器物全形拓，以陈介祺篔簹斋原器分纸传拓法最具代表性，皆据古器物原件实测绘图，且力求尽可能地在古器物原件上传拓。拓片或附题跋铃印，或仅独拓成卷，一如碑帖收藏传统，不

〔1〕 青铜器全形拓出现于清代中期，目前学术界普遍接受最早的全形拓作品为马起凤制作的说法，但是马起凤所作原件没有流传下来，见诸著录的也只有一件汉代铜洗拓片。容庚、张维持：《殷周青铜器通论》：“彝器全形拓始于嘉庆年间马起凤所拓的汉洗（金石屑一：三三）……今马氏拓本，除金石屑所载外未见他器。”容庚学术著作全集之《殷周青铜器通论》页131，中华书局，2012年。《金石屑》所录汉洗上有马氏题跋“汉洗，旧拓本，戊午（1798）六月十八日，傅岩马起凤并记。”然其图则殊为简陋。（清）鲍昌熙：《金石屑》，《石刻史料新编》第二辑第六册，页4612，台北：新文丰出版公司，1979年。

稍逾矩。与簠斋拓法相同而年代更早的是陈菽园，陈菽园名不显，见诸著录作品仅一件，稍早于达受。

博古清供中的全形拓不求图像准确，亦不尽求拓自器物原件，只作为画面点缀而存在，目的在于“取象”；金石收藏家制作的古器物全形拓，以留传真实图像为己任，力求原器传拓，目的在于“存古”。“取象”与“存古”两种审美视角在晚清古器物全形拓的制作实践中，各自直线发展，泾渭分明，形成了一种极为有趣的文化现象。

一 肇始

现存传世早期全形拓中，大部分拓片出自达受之手。达受是一位多才多艺的艺术家，曾被阮元赞许为“九能”¹⁾。

达受《宝素室金石书画编年录》自序道²⁾：

余南屏一老头陀耳……回忆初习梵课之暇，即与青雨弟同为韵语，兼游心于说文、汗简，攻篆刻之技。本师松溪老人以为非毗尼之戒律，禁勿为。迨受具足之后，始涉临池，以书谱、褙帖为宗，稍摹绘事，守青藤白阳为法，兴来墨渾狂飞，颇怡然自得。同好中每有以金石碑版为润者，故余之嗜金石，亦于书画而始也。壮岁行脚所至，穷山邃谷之中，遇有摩崖，必躬自拓之，或于鉴赏之家，得见钟鼎彝器，亦必拓其全形，庶几古人之制度可考，而究无关于实证也。客有诮余曰：“子不能使金刚坚固，而仅废力于淡墨藁中，复不能令顽石点头，而徒从事于故楮堆里，于禅家之心宗，无乃相左乎？”余亦笑而勿答。然余所藏之书画，所拓之金石，知交中设有见赏，随即散去，今存于磨砖作镜轩者，已十不剩一矣。

从这段叙述中可以看出，达受的内心修为颇高，能不受禅缚，又不为物累。但也正是因此，而使得他的技艺难以精纯。就目前刊出的达受传拓作品而言，其碑拓墨色及全形拓器形皆属寻常，即当与此有关。

达受的全形拓作品基本采用整纸拓法，既有拓自原器(如无专鼎、和钟)，也有拓自木刻(如雁足鐙)甚至是用毛笔勾描而成的³⁾。达受书画皆能，各守法度，在全形拓的制作中，虽易绘为拓，为前人所未有，但亦非凭空杜撰。从艺术渊源分析，达受的《六舟礼佛图》、《剔灯图》，应该是受到《黄易访碑图》的启发；《古砖花供图》、《芸窗清供图》沿袭了宋代、明代博古清供图的构图；《百岁图》则受到传统绘画“八破”的影响；至于将古器物多器组合传拓的做法，也能在博古图中找到踪迹。

¹⁾ 阮元赠达受诗道：“道是南中金石僧，南屏应见五元灯。我云不但能金石，除却传灯又九能。”(清)达受：《宝素室金石书画编年录》，《丛书集成续编》册84，页203，上海书店出版社，1994年。

²⁾ (清)达受：《宝素室金石书画编年录》，前揭《丛书集成续编》册84，页181。

³⁾ 参见王屹峰：《古砖花供：全形拓艺术及其与六舟之关联》，《中国国家博物馆馆刊》2015年第3期。

与达受同时代的陈菽园，采用的是于古器物上分纸传拓，然后再拼合装裱成图的方法。《吉金留影——青铜器全形摹拓摺存》一书中著录的《张廷济藏周爵全形拓并题》，拓本旁题跋为张廷济清道光十年(1830)所作¹：

甫获是爵，陈菽园剪纸分拓拈合成图，装为清供。阅数年，胡裕昆摹其图登之石。去年仲冬，吴厚生携石本索书其侧。今年夏，吴以镌东里润色帖又来余斋县之摹古金石刻之室，张受之辛有为余以整楮精拓，不事连缀，天然图画，修短纵横，不爽分寸，远出陈分拓本……

据达受自述，其最早的全形拓为清道光十年(1830)“拓周无专鼎全形”²，而张廷济题跋中记录的陈菽园所拓周爵，则早于此数年³。陈菽园之名不见于文献，但是后来潍县陈介祺篋斋制作全形拓的技法与之颇多相同，或有承继关系。陈介祺于清道光、咸丰年间曾聘刘喜海西宾陈克明之侄陈峻驻府传拓，陈峻字粟园，海盐人，与张跋所述之陈菽园或有关联，抑或即同一人而张跋书写有误，尚不可知⁴。

二 取象

清代的博古图绘画，亦称博古清供图，沿袭了宋、明的博古清供图式样，是以蔬果花卉、钟鼎彝器组合绘画，取其谐音，寓意吉祥。晚清博古图绘画以虚谷、赵之谦、任伯年、吴昌硕等为代表，又称“海派博古图”⁵。海派博古图中的古器物图像有相当一部分是以全形拓的拓片形式呈现的，并明显受到达受的影响，如《吉金留影——青铜器全形摹拓摺存》中著录的《王礼绘曹秋舫藏器博古花卉图四条屏》，即与达受《芸窗清供图》、《设色花卉博古图》⁶等构图形式十分近似。同书著录的《吴昌硕博古花卉图》中的焦山寺鼎拓片，虽与达受所拓焦山寺鼎器腹小异，但构图视角却完全一致。

海派博古图中的古器物全形拓并不都是画家亲手制作的，如孔令伟《海派博古图初探》中就提到“博古图大多是画家与拓工收藏家相互合作的产物。虚谷的《钟鼎菊花图》中，器形部分就是丁保元手拓”⁷。另如《王礼绘曹秋舫藏器博古花卉图四条屏》器物拓片旁则钤有“锦鸿所拓”印，是为李锦鸿手拓。

海派博古图并不追求古器物的原件传拓，如《任伯年博古花卉图》中的全形拓一望而知拓自版刻，即

¹ 西泠印社编著：《吉金留影——青铜器全形摹拓摺存》页3，上海书画出版社，2014年。

² (清)达受：《宝素室金石书画编年录》，前揭《丛书集成续编》册84，页194。

³ 陈菽园传拓作品目前仅见此一件，仍有待新的材料进一步佐证。

⁴ 目前尚未见有陈峻全形拓作品以图版形式著录。《中国钱币学辞典》载：“陈峻……擅传拓古器，每钤‘陈粟园手拓吉金图记’朱文印。”唐石父：《中国钱币学辞典》上册，页363，北京出版社，2000年。

⁵ 参见孔令伟：《海派博古图初探》，《海派绘画研究文集》，上海书画出版社，2001年。南村：《“岁朝图”与近代中国画的嬗变》，《外语艺术教育研究》2007年第3期。杨懿：《海派博古图及其收藏》，《艺术市场研究》，首都师范大学出版社，2010年。

⁶ 浙江省博物馆编：《六舟——一位金石僧的艺术世界》，西泠印社出版社，2014年。

⁷ 孔令伟：《海派博古图初探》，前揭《海派绘画研究文集》页60。

令拓工精湛如李锦鸿手拓之曹载奎藏器，也非拓自器物¹¹，至如吴昌硕《博古花卉图》和浙江省博物馆收藏的吴昌硕《鼎盛图》两件作品，其器物全形拓皆极粗率，拓、描并用，仅只略具型模而已。故知此类绘画中的器物全形拓，无论是绘画者还是图画的购买者，都没有要求器物必须拓自文物原件或完全使用传拓技法拓制。

在清代，博古花卉清供是一种十分流行的时令绘画题材，上至庙堂，下至市井，受众十分广泛。以全形拓入博古图，当是猎奇求新的产物，其主要欣赏点仍是绘画及其吉祥如意，而非拓片¹²。王屹峰在《古砖花供：全形拓艺术及其与六舟之关联》一文中对达受《芸窗清供》图中的全形拓造型不准、拓非原器、拓描并用等情况进行了分析，然后写道：“对青铜器形制、纹饰的把握，需要为六舟做一点开脱，这便涉及《芸窗清供》的制作动机。簋的全形拓在此仅仅是作为社交应酬清供图的一部分意象，并未存在金石学的学术目的，故无需深究制作者的学术水平。”¹³

海派博古图在处理全形拓与绘画之间的关系时，不仅承继了达受将全形拓视作画卷构图元素的态度，而且将其从金石学者之间的雅玩推向市场，使之市井化，并进一步弱化了这种全形拓中“拓”的内容而强化了其“画”的内容，因此，如果试图从博古图画面上的全形拓中寻求古器物的本真面貌，则实为强求古人。

三 存古

存古留真是金石学的传统。晚清金石收藏家以“存古”为目的制作古器物全形拓的代表人物为陈介祺。陈介祺毕生致力于“传古文字”¹⁴，是晚清最大的收藏家和最著名的金石学家。在古器物全形拓的探索中，陈介祺虽无法完全排斥刻版等器外施拓方式，但仍极力强调拓自原器，强调绘制线图的准确性，并提出分纸拓法更优的理念。

清道光二十六年(1846)陈介祺曾与达受面晤¹⁵，但受到的影响并不大，陈介祺更欣赏的是陈克明

11 《王礼绘曹秋舫藏器博古花卉图四条屏》中的全形拓所显示的青铜器锈斑，稍有青铜器鉴定常识者即可明辨其假。

12 蓝玉琦在《晚清以来的博古、花卉吉祥图绘》一文中写道：“纸本传拓的古器物图形，原继承着古器物的图谱与图解功能，后成为承载着历史、保存和研究文化遗物的重要载体，器物与铭文必为一体；但考查博古图中青铜器器形与铭文间的相互关系，发现有着该器与铭文不相合的状况，此张冠李戴的情况，或许也说明了博古图不再如实地传播金石讯息，墨拓偏离了考据文字历史的初衷，已转为整体画面布局的元素。”蓝玉琦：《晚清以来的博古、花卉吉祥图绘》，《典藏·古美术》第257期，2014年。

13 前揭《古砖花供：全形拓艺术及其与六舟之关联》。

14 陈介祺致潘祖荫书札道：“拓与刻之功与藏器并大”、“传古首在别伪，次即贵精拓精摹精刻以存其真”、“精拓传世方是己物，不然何以信今传后”；致吴云书札道：“有图有拓无器何害，图拓之刻不似，何以流传嘉惠后之学者，是以考释可待而摹刻不可不精严也”、“窃谓古器出世，即有终毁之期，不可不早传其文字，我辈爱文字之心，必须胜爱器之念，方不致丧志而与珠玉等”。（清）陈介祺著，陈继揆整理：《秦前文字之语》页4、37、60、217、262，齐鲁书社，1991年。

15 （清）达受：《宝素室金石书画编年录》，前揭《丛书集成续编》册84，页209。

(南叔)、陈峻(栗园)叔侄的方法。陈介祺于清同治十二年(1873)十月十三日致吴云书札中写道¹⁾：

图乃六舟作法，不及陈南叔竹林作图以尺寸为主，须以细铜丝或细竹筋密排于版中，使扛抵于器之中，则大小可得其真，曲折悉合，然后侧之以见器之阴阳向背之情，然后橐者就古器宽平者拓文，就器而撕合之，则不失矣。阴阳向背，图、器同审自合（合则刻木，拓之亦佳）。

陈介祺关于传拓的实践深受陈峻的影响，在《簠斋传古别录》中，关于全形拓法的记录与前引书札略同²⁾：

拓图以记尺寸为主，上中下高低尺寸既定，其曲处以横丝夹木版，中如线表式，抵器即可得真。再向前一倾见口，即得器之阴阳，以纸裱挖出，后有花文、耳、足者，拓出补缀，多者去之使合。素处以古器平者拓之，不可在砖、木上拓。不可连者，纸隔拓之。整纸拓者，似巧而俗，不入大雅之赏也。……拓钟须先以纸挖孔，套于钲乳上，孔大则黏纸使小，仅可下纸为是。以此纸样铺于棉连纸上，以水笔撕之，每孔自外去大半，而连其内。须于纸样记明某钟，存之。拓钟留孔不拓钲为大雅，斜贴作钲甚俗。拓甬须审其宽狭（追后拓，先撕一条长方孔落纸）。钟之上面无拓者，拓之则钟之尺寸甚明。

从存世陈介祺簠斋传出的全形拓来看，或单独装裱成图轴，或组合装裱成卷册，皆如碑帖、金文式样，多仅钤印数枚，自作题跋者颇少。

以《国家图书馆藏陈介祺藏古拓本选编·青铜卷》³⁾著录为例，其全形拓之青铜礼器的铭文、花纹都是在原器上传拓的，唯页80姚公符所作之“矢胸盘”器形与原器毫无关系，陈介祺跋语称“公符图之”，亦未视之为拓。该书页84以后著录汉代铜器之甗、釜、盘、灯、炉、弩机等，其器物图形皆拓自刻版，各器铭文和弩机各面则拓自原器。雁足铎与达受所拓之雁足铎视角大体一致。

吴大澂藏器全形拓多出自陈佩纲、尹鼎⁴⁾之手，技法源自簠斋，如《吉金留影——青铜器全形摹拓摺存》中著录的全形拓卷即尹鼎所拓，吴大澂于拓侧作考证题跋，亦是金石家成例。但其拓多器组合装裱，则未脱达受窠臼。

清代末年，黄土陵父子出入盛昱、王懿荣、吴大澂、端方幕府，二人所作全形拓作品，花纹、铭文拓自原器，器形取法西画素描，尤重墨色光线变化，令人耳目一新⁵⁾。

以“存古”为目的的全形拓制作，大多铭文、花纹拓自原器，是真实的古器物面貌。即令如簠斋的一

1) 前揭《秦前文字之语》页247-248。

2) (清)陈介祺：《簠斋传古别录》，清光绪五年(1879)冬福山王氏校刊本。

3) 国家图书馆金石拓片组编：《国家图书馆藏陈介祺藏古拓本选编·青铜卷》，浙江古籍出版社，2008年。

4) 白谦慎《吴大澂和他的拓工》中认为尹鼎应为“尹元鼎”，而方若《校碑随笔》中著录“车骑将军时珍墓志”道：“石光绪辛巳秋诸城西古娄乡出土、首有诸城尹彭寿为其子鼎得石题识一行。志之第二行下空二格地位、即凿尹鼎得来印一、初出土拓本无此。”见白谦慎：《吴大澂和他的拓工》页59，海豚出版社，2013年；(清)方若原著，王壮弘增补：《增补校碑随笔》页421，上海书画出版社，1981年。

5) 参见前揭《吉金留影——青铜器全形摹拓摺存》页164、166、168、186。

些刻版全形拓，由于器形的绘图出自原器实测，因此也较博古清供图中的全形拓更为准确。“存古”全形拓的另一个特点，则是或仅铃印，或旁书考证题跋，未见另补花卉者。

四 析论

传拓工艺的平面性决定了它在表现古器物三维图像时所面临的两难处境：即如果拓片符合了透视要求，所反映出的器物纹饰、锈迹一定是变形的。如果器物的纹饰、锈迹完全不变形，则一定不能符合透视要求。因此所谓的全形拓，只能是一种画、拓相结合的新艺术形式¹。

张廷济清道光十年(1830)的周爵题跋道出了当时制作全形拓采取的两种方法，即：“陈菽园剪纸分拓拈合成图”和“胡裕昆摹其图登之石”。

达受的全形拓或书长跋，或补花卉，或作连环长卷，或多器组合装裱，基本上涵盖了今天所能见到的全形拓的一切表现形式，可谓集大成者。达受的全形拓制作过程基本采取绘图刻版或自制模具套拓的整纸拓法，与“摹其图登之石”相同或相近，这种较强的创作意味反而使得他的拓片在存古留真方面有所不足。

以全形拓为构图元素的海派博古图模仿了达受《芸窗清供》一类作品，同时又由于海派画家的作品是作为时令吉祥绘画商品出售的，其受众大多为文化层次较低的殷实市井人家，而非如达受所出入的那种或显贵或豪富的文化群体，因此，海派博古图中的全形拓较达受所拓更加率意，与古器物原貌相去甚远。

陈介祺等金石收藏家聘工制作全形拓，于青铜重器多采用“剪纸分拓拈合成图”，力求在古器物原件上进行，目的是为了保存流传古器物之真面貌，拓片流传也只在极具专业性的金石学者之间进行。因此，这类作品在金石学意义上具有较高的可信度。

关于全形拓是否必须拓自古器物原件，桑椹在《六舟与早期全形拓》一文中写道：“与今人在此问题上纠结的心态有所不同，清人似并不太在意器形是否从原器上传拓，甚至对于翻刻拓本，也未见得十分排斥。”²这种理解在某种程度上是正确的，因为在现代照相影印技术出现之前，钩摹刻版流布古人书帖，原本就是一种传统，双钩刻版著录古器物图形也是自《宣和博古图录》以迄《西清古鉴》的不二选择。

但是，在王屹峰、桑椹的文章中，也或多或少地征引了许瀚《攀古小庐杂著·六舟手拓彝器全图》中的一段话³：

陆友仁《研北杂志》云：“京师人家有《绍兴稽古录》二十册，盖当时所藏三代古器，各图其物，以五采饰之。又摸其款识而考订之，如《博古图》而加详。”余每□其文辄神往，恨不与同时，手披而目览之也。丙午（1846）之夏，六舟上人过浦，示余手拓彝器全形、款

¹ 参见郭玉海：《响拓、颖拓、全形拓与金石传拓之异同》，《故宫博物院院刊》2014年第1期。

² 桑椹：《六舟与早期全形拓》，《中国书法》2015年第5期。

³ （清）许瀚：《攀古小庐杂著》卷一二，日照许氏，清刻本，北京大学图书馆藏本。

识种种，精巧出人意表，如人意中，皆就原器拓出，不爽豪发，觉采色摸饰之图，又不足系余怀矣。

“不爽分毫”、“不爽分寸”、“不爽纛黍”、“不爽黍厘”一类词汇屡见于晚清赞叹各类全形拓作品的题跋或著作，说明至少在当时的金石学者圈中，要求全形拓尽量真实反映古器物的原貌，确是一种主流观点。但是，这也仅仅是一种期望而已。从达受现存作品来看，许瀚所作的“不爽豪发”之论只是一种夸张的溢美之词，与实际情况并不相符。

晚清所有各类全形拓在器形构图上都没有超出同时代的绘画水平，因为全形拓在本质上更多的是考量制作者绘画的功力，而非传拓的功力。受中国画法局限，描制器物准确线图一直是晚清全形拓的短板，这种情况直到清季西法素描逐渐普及，才有较大改观。

五 结语

晚清金石学鼎盛，全形拓是在此基础之上融合绘画与传拓技法对留存古器物三维影像进行的探索。

在书画艺术家的实践中，全形拓是绘画的构成元素之一，故止于取象具意，不斤斤计较是否拓自原器。身为方外艺术家的达受，将古器物全形拓与书画相结合，交游酬酢于当时最顶级的文化圈，亲贵如奕志、达官如阮元、豪富如程洪溥、学者如戴熙、书法家如何绍基等等，立名传世，可谓出新出奇之举。海派博古图沿袭了达受开辟的艺术道路，但由于受自身环境所限制，而与金石收藏家之拓背道而驰。

金石收藏家以其坐拥古器，自聘拓工，致力于存古传古，故务求原器传拓，以留真本。陈介祺一脉制作全形拓，墨色亦如碑帖，不甚讲求浓淡过渡，而浑穆醇古，金石味浓厚，代表了当时的审美正宗^①。黄士陵以西法制作全形拓，重光线变化技巧，而令人反觉气象不足，亦是有得有失^②。

晚清古器物全形拓，归根到底，只是时人对之追慕先远、发思古幽情的亦幻亦真的物象。全形拓在制作中或规模轮廓，或具体而微，全在制作者手法高低的不同，欣赏者文化品味的不同，以及被拓物是否原件的不同。这几种不同的因素，从一开始就已经决定了拓片最终呈现的视觉效果。

[作者单位：故宫博物院器物部]

(责任编辑：项坤鹏)

① 柯昌泗《语石异同评》：“叶书盛称陈簠斋拓法为古今第一，簠斋与吴子苾承刘燕庭之后，日事毡蜡，讲求精益求精，东州好古者传拓金石，悉宗其法。若王文敏、丁陶斋之于彝器碑版，高翰生之于砖瓦，王念庭之于泉币，纸墨皆与寻常不同，晚近名家守其法者周季木也。季木所招致宾客为之拓金石者，多黄、淮两县人，得簠斋之真传，是以周氏拓本，一望而知为齐鲁间之法也。”(清)叶昌炽撰，柯昌泗评，陈公柔、张明善点校：《〈语石〉〈语石异同评〉》页553，中华书局，1994年。

② 这仅是依据传统金石学审美立场而言。邹一桂说：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差毫黍，所画人物、屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布景由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦甚醒目。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”依据的也仅是中国画的审美立场。(清)邹一桂：《小山画谱》卷下，《美术丛书》初集第九辑，页137—138，神州国光社，1936年。