试论传拓的历史角色与地位

A Tentative Discussion of the Historical Role and Position of Transmitted Rubbings

郭玉海

Guo Yuhai

内容提要：

自二十世纪后半叶起，伴随着金石学的式微，传拓及拓片收藏由盛而衰，如何认识传拓工艺的本质，以及拓片收藏这一文化现象的土壤氛围，正在成为一个需要深入解读的课题。传拓的应用、传承和与之相伴的拓片研究与收藏，决定了传拓工艺具有特殊的历史地位和价值。传拓工艺是独立的传统手工艺术，拓片是独立的艺术收藏品，与传拓相互依存的拓片收藏活动，是往昔中国文人所追求的高雅的生活方式之一。

关键词：

传拓　拓片　金石学　工艺文化　文物收藏

ABSTRACT:

From the latter half of the 20th century, the waning of epigraphic studies has seen a decline in the transmission and collection of rubbings. In this paper, the author provides an analysis and discussion of the definition, use, transmission and historic role of the skills of making rubbings, arguing that it is a unique craft. By seeing rubbings as a unique and collectible art, their transmission is dependent on the craft and in the past reflected a scholarly connoisseurship that embodied a unique lifestyle and cultural tradition.

KEY WORDS:

transmitted rubbings; rubbings; epigraphy; artisan culture; antique collection.

二十世纪后半叶，随着文人士大夫阶层的消失，以及传统金石学被现代考古学所替代，曾经十分兴盛的传拓业因拓片收藏的萎缩而日益趋冷，甚至有人认为传统的传拓工艺终将被摄影所取代[1]。不过，这一观点显然只看到了传拓作为映像文物的一种手段的功能，而忽视了传拓、拓片以及与之相互依存的拓片收藏的历史文化底蕴。

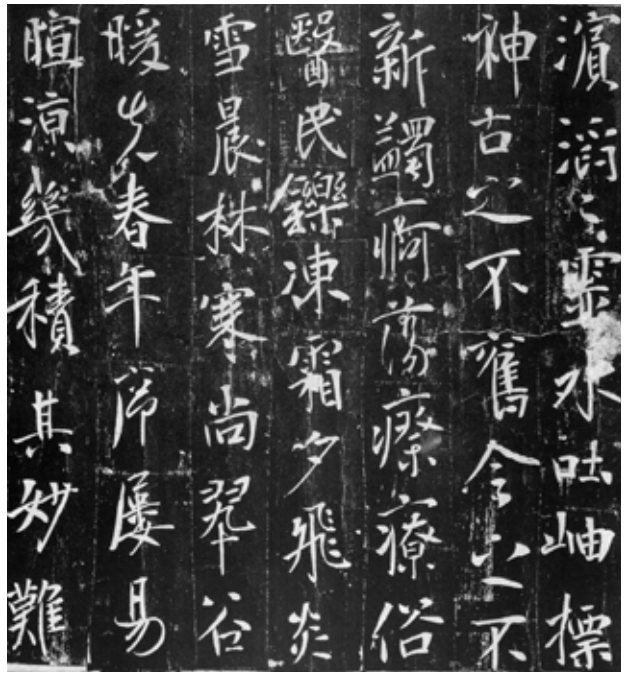
那么，究竟该如何看待和理解传拓的“道”与“器”之辨，如何解读拓片收藏作为一种文化现象的生存土壤呢？笔者在本文中，试就传拓的定义、应用、传承，以及传拓工艺的历史地位和拓片的价值等几个方面进行分析和论述，以追寻、探求、揭示传拓及拓片收藏的本质属性。

一 传拓工艺的起源与沿革

传拓即制作拓片，它是一种用宣纸（或高丽纸等）将碑碣石刻或青铜等器物文字、纹饰“复制”下来的传统手工工艺。其基本过程包括：①上纸。将裁切好的生宣纸覆于被传拓的碑石或古器物上，然后以水（清水、白芨水均可）将纸濡湿，再用棕刷用力刷纸（或使用木棰垫毡垫敲击），将其紧紧地贴附于碑石或古器物的文字、纹饰上。②上墨。上纸完毕，待纸上的水气晾干，用扑包蘸墨，将墨均匀地拍击在宣纸上，碑石或古器物的文字、纹饰就会因凸起处着墨、凹陷处不着墨而显现出黑白分明的线条，如阴刻的碑版就会呈现出黑纸白字来，至此将纸揭下，一幅拓片即告完成[2]。

关于传拓的起源，一般根据《隋书·经籍志》载：“其相承传拓之本，犹在秘府”[3]，而认为应在隋代已经产生，甚至更早。卫聚贤在其《中国考古学史》中更直接推论认为“梁时已会拓碑了”[4]。

目前世界上最早的拓片实物，是藏于法国巴黎图书馆的唐太宗李世民书《温泉铭》[5]拓本〔图一〕。《温泉铭》拓本原藏于敦煌藏经洞，光绪二十六年（1900）



〔图一〕唐拓《温泉铭》拓片

1 徐国馨：《古城西安的碑帖拓裱业》篇末写道：“至于临摹书法，在新中国印刷技术极度发达的今天，影印碑帖随处皆有，再也没有必要用原始的方法去拓打石碑了。”文载《文史资料选编》第19辑，页121，北京出版社，1984年。

2 关于传拓技法基本要领的详细内容，可参照学习的出版物有：陈介祺：《簠斋传古别录》，清光绪五年刻本；纪宏章：《传拓技法》，紫禁城出版社，1985年；马子云：《金石传拓技法》，人民美术出版社，1988年；周佩珠：《传拓技艺概说》，人民美术出版社，2004年。

3 《隋书·经籍志》：“后汉镌刻七经，著于石碑，皆蔡邕书。魏正始中，又立三字石经，相承以为七经正字。后魏之末，齐神武执政，自洛阳徙于邺都，行至河阳，值岸崩，遂没于水。其得至邺者，不盈太半。至隋开皇六年，又自邺京载入长安，置于秘书内省，议欲补缉，立于国学。寻属隋乱，事遂寝废，营造之司，因用为柱础。贞观初，秘书监臣魏征始收聚之，十不存一。其相承传拓之本，犹在秘府。”中华书局，1973年。又参见卫聚贤：《中国考古学史》页62，商务印书馆，1937年。

4 《温泉铭》刻于贞观二十二年，至北宋时期已经亡佚。敦煌所出《温泉铭》拓本上，有“永徽四年八月囲谷府果毅儿”一行十二字，这一行题字虽不能说明永徽四年八月就是它的传拓制作时间，但从其伴出文物来看，仍可确信其为唐初拓本。

5 故宫博物院碑帖鉴定专家施安昌在法国巴黎图书馆曾仔细观察此拓本，称“《温泉铭》，墨浓如漆，熠熠有光，皙白细密，不同麻纸，以往所见善本中难有比肩者。”见马子云、施安昌：《碑帖鉴定》页463，广西师范大学出版社，1993年。

与大批唐代写经一同被法国汉学家保罗·伯希和(Paul Pelliot，1878-1945）盗运出境，同时发现的唐代拓本还有欧阳询书《化度寺邕禅师舍利塔铭》拓本、柳公权书《金刚经》拓本以及无名氏书《佛说大悲陀罗尼经》拓本。就拓片质量而言，《温泉铭》拓本“墨浓如漆，熠熠有光”，较之宋、明善本，殆有过之[1]。而任何传统工艺从其发明到成熟，都需要有相当长的一段时间，因此，将传拓工艺的发明时间追溯到南北朝时期，应该是比较贴近事实的。

在唐代，人们有在碑石刻立之后当即传拓墨本作为原碑影像留存，以广播流传的习惯。根据文献记载，唐天宝四年石台孝经碑后刻有李齐古表文称：“陛下兴其王孝，忝守国庠，率胄子歌其六德，敢扬文教，不胜扑跃之至。谨打石台孝经本，分为上下两卷，谨为光顺门奉献两本……”[2]另唐元和八年尊胜陀罗尼经幢，其最后一行刻：“元和八年八月五日女弟子那罗延建尊胜碑，打本散施，同愿受持。”在这里，“打本散施”同建经幢一样，是一种修行功德的行为。敦煌所发现的四种唐拓本，两种为佛经，一种是高僧舍利塔铭，《温泉铭》则为唐太宗手书，这四种碑刻与前述《天宝四年石台孝经碑》和《元和八年尊胜陀罗尼经幢》的情况大体相当，都是出于纪功德、崇信仰的目的，而这四种唐拓本的留存，也正合于唐代对于重要碑刻即刻即拓的固有习惯[3]。

唐代传拓古人遗文以为收藏欣赏，学习古人书法的情况在文献中也不乏记载。封演《封氏闻见记》“崤山”条下述及秦始皇纪功刻石道：“其文李斯小篆。后魏大武帝登山，使人排倒之，然而历代摹拓以为楷则。邑人疲于供命，聚薪其下，因野火焚之，由是残缺，不堪摹拓。然尤止官求请，行李登涉，人吏转益劳敝。有县宰取旧文，勒于石碑之上，凡成数片，置之县廨，须则拓取。自是山下之人，邑中之吏，得以休息。”也就是说，自曹操推倒崤山碑后，人们对该碑的传拓就一直没有停过。另如李肇《国史补》中记载唐德宗在东宫做太子时，曾命人拓得李楷洛碑的拓片，挂在墙壁上欣赏[4]。唐代初年，石鼓出土，韩愈、韦应物等均有题咏传拓石鼓的诗作，这些诗文都清楚地反映了当时传拓古代碑刻文字的活动。此外，唐代诗人王建《原上新居十三首之十一》：“近来年纪到，世事总无心。古碑凭人拓，闲诗任客吟。送镜还野苑，移石入幽林。谷口春风恶，梨花羞地深。”[5]从中亦可看出在当时传拓古碑是一件颇为寻常的事情。

传拓工艺开创之初，基本上都是应用于碑碣刻石，以取其铭刻文字，如石经拓片、唐代的碑刻拓片等等。到了北宋时期，欧阳修撰《集古录》、赵明诚撰《金石录》，始创金石学，并将传拓进一步应用于青铜器上[6]，但目的仍然是取其铭刻文字。传拓及拓片收藏，相对于唐代人，其主要目的是为了传播影像的碑刻文字，而在宋人眼中则更多的是将拓片作为原始文献史料和书法艺术品来加以研究、收藏和玩味[7]。

清嘉庆时期，浙江嘉兴人马起凤开创青铜器立体拓法[8]，释达受将其发展弘扬，作品尤为时人所艳羡。

6　马子云、施安昌：《碑帖鉴定》页 322，广西师范大学出版社，1993 年。

1　前揭马子云、施安昌：《碑帖鉴定》页 322。

2　王澍：《虚舟题跋》卷七“唐虞世南孔子庙堂碑”条下写道：“唐太宗以高祖武德九年八月即皇帝位，十二月即有诏封孔子后，重修圣庙。当即位之初，便能崇儒重道，如此可谓知所务矣。新旧史皆不载，盖失之也。碑成，墨本以进，特赐世南王羲之黄银印一颗，世南表谢。”则又是一例。

3　李肇：《国史补》卷上：“德宗在东宫，雅知杨崖州。尝令打李楷洛碑，钉壁以玩。”

4　《全唐诗》卷九九，中华书局，1960 年。

5　北宋赵明诚：《金石录》中著录的铜器铭文拓本目录凡 22 条，另有将古器物铭文摩勒上石拓本目录 4 条。

6　如李清照在《金石录后序》中，记述赵明诚为太学生时，“每朔望告谒出，质衣取半千钱，步入相国寺，市碑文、果实归，相对展玩咀嚼，自谓葛天氏之民也”。就十分形象地再现了赵氏夫妇对待拓片的由衷欣赏的审美意趣。

7　徐康：《前尘梦影录》卷下：“吴门椎拓金石，向不解作全形，迨道光初年，浙禾马傅岩能之。”

其后青铜器立体拓片技术日臻完善，到民国年间至于极盛〔图二〕[1]。

晚清及民国是拓片收藏最为繁荣的时期，也是传拓业发展的全盛时期。这时期举凡碑帖刻石、秦砖汉瓦、造像经幢、吉金古玉，以及铜镜、封泥、玺印等等上面的文字纹饰拓本，均为收藏家所宝重。社会对各类拓片的大量需求，刺激了传拓工艺及从业人员的发展，一时名手如云，蔚为大观。



〔图二〕马子云拓怪鸟形盉形拓

二 传拓工艺的传承

卫聚贤在《中国考古学史》中征引南京栖霞山附近的梁代陵墓中反刻倒读的碑刻，认为这种做法为了是方便刷印，以“广播宣传其死的功德，或为答谢送仪”，而传拓则是在这种刷印的基础上研究发明而来〔图三〕[2]。

最早对于传拓工艺流程的描述出现在唐代诗人韦应物的《石鼓歌》中。诗中写道：“今人濡纸脱其文，既击既扫黑白分。”[3] 这句诗的意思是说：传拓石鼓的工匠用水把纸濡湿，用来拓取石鼓上的文字，他们击打纸张以使纸张粘牢，用墨卷不停地擦扫而使拓片上的文字黑白分明。“扫”是唐代流行的“擦拓法”[4] 的动作，这种拓法至今仍在使用。

韦应物《石鼓歌》中的这两句虽然简短，但内容却丰富而传神，从中可以清楚地看到，唐代制作拓片所采用上纸、上墨的工艺流程，与今天并无多少差别。也就是说，从隋唐之际传拓工艺成熟，直至现在，历代拓片制作者在工艺上所遵循的，乃是一种千载不变的传承[5]。

长期以来，与众多的传统工艺一样，传拓技艺一直靠口手相传加以延续，直至清代末年陈介祺作《簠斋传古别录》，才第一次对传拓工艺流程进行了系统

1 民国时期，立体拓片制作高手辈出，尤以周康元、马子云为代表，他们在继承传统的同时，借鉴使用西方素描的透视方法，所传拓出的立体拓片在构图和用墨明暗变化上，已与素描、摄影十分接近了。关于全形拓，可参见桑椹：《全形拓之传承与流变》；郑珊珊：《纸墨留香，传继手的荣耀——传拓技法·全形拓》，《紫禁城》2006 年第 5 期。

2 一直为学界引用较多的例子一是天监二年（公元 502）梁文帝萧顺建陵前竖立的两块神道碑，碑上铭文为“太祖文皇帝之神道”，左碑为正字顺读，右碑为反字倒读。二是梁普通四年（公元 523）的萧景神道石柱，柱额铭文为反刻阴文“梁故侍中中抚将军开府仪同三司吴平忠侯萧公之神道”。研究印刷术的学者一般认为这种“反字倒读”是刻板印刷的肇始。不过，巫鸿对这种反字倒读的石碑则有另外一种解读，认为这种刻法是为了给死者的灵魂观看的，灵魂从墓穴的方向来，从碑的另一面透视碑文，就是正的文字。参见巫鸿：《透明之石——中古艺术中的反观与二元图像》，文载巫鸿（郑岩等译）：《礼仪中的美术》页 672，生活·读书·新知三联书店，2005 年。

3 全文为：“周宣大猎兮岐之阳，刻石表功兮炜煌煌。石如鼓形数止十，风雨缺讹胎蘚涩。今人濡纸脱其文，既击既扫黑白分。忽开满卷不可识，惊潜动蛰走云云。喘逶迤，相纠错，乃是宣王之臣史籀作。一书遗此天地间，精意长存意冥寞。秦家祖龙还刻石，碣石之罘李斯迹。世人好古犹共传，持来比此殊悬隔。”诗载《全唐诗》卷一九四，中华书局，1960 年。

4 周佩珠：《传拓技艺概说》，页 67，人民美术出版社，2004 年。

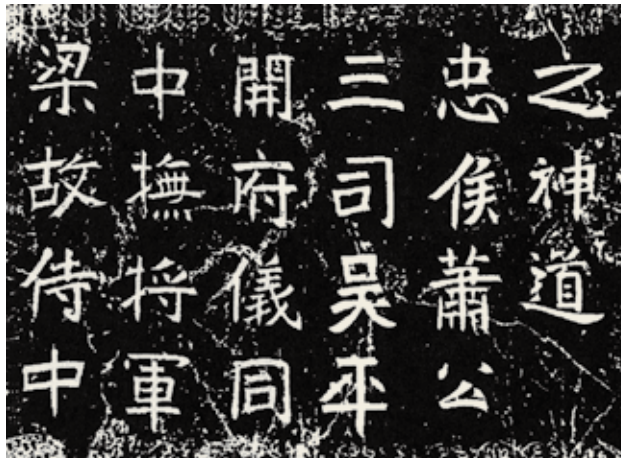
5 日本的民艺研究学者柳宗悦在其《工艺文化》一书中，对此类传统工艺进行了十分精到的解读：“……在漫长的岁月里，传统积累了许多人的经验，传统就是这样创造发展起来的。匠人必须根据传统才能创造出某种风格，而且，其创作要达到某种效果，就要贯穿许多的智慧才行。传统在技术的领域里起着特别重大的作用，技术是工作不可或缺的力量，掌握技术的程度直接关系到器物之优劣，这样的传统把技术的秘诀传授给了匠人。……传统是一种法则，……在有法可循时，工作的安全便有了保障。匠人要正确地完成工作，通常不是依靠一个人的力量，对传统的顺从使他们能够良好地完成工作。”［日］柳宗悦（徐艺乙译）：《工艺文化》（1941 年初版）页 62-63，广西师范大学出版社，2006 年。

专门的文字记录。至于那些传承这门工艺技术的工匠，则因他们在封建时代处于为世人所轻视的地位，而大多湮没于历史长河之中。在今天，人们从金石家们的拓片题跋著录当中，能够找到的最早的传拓名手，大约只有生于康熙时期的陕西郃阳人褚峻了。

清人叶昌炽《语石》中有一段关于传拓名手的记载，材料较为集中：

> 书估如宋睦坊陈氏、金平水刘氏皆千古矣。即石工安民，亦与党人碑不朽。唯碑估传者绝少。毕秋帆抚陕时有郃阳车某以精拓擅场，至今关中犹重车拓本。赵撝叔补寰宇访碑录，搜访石本，皆得之江阴拓工方可中。撝叔之识可中也，因山阴布衣沈霞西，犹牛空山之于褚千峰也。千峰与聂剑光虽文士，亦以毡椎镌刻糊口四方。余在京十年，识冀州李云从，其人少不羁，喜声色，所得打碑钱皆以付夜合资，黄子寿师辑畿辅通志，缪筱珊前辈修顺天府志所得拓本皆出其手，荒岩断涧，古刹幽宫，裹粮遐访，无所不至，夜无投宿处，拾土块为枕，饥寒风雪，甘之如饴，亦一奇人也。郃阳碑估多党姓，前十年厂肆有老党者，亦陕产，其肆中时有异本，余及见时已老矣。沈子培比部尝称云：筱珊在南中得江宁聂某善搜访，耐苦劳，不减李云从，余所得江上皖南诸碑皆其所拓，戏呼为南聂北李云。

在清代，金石学及拓片收藏蔚然成风，传拓已不再仅仅是工匠们的工作，一些读书人也开始不避艰辛，投身其中，享受亲手传拓的乐趣。如陕西郃阳褚峻（字千峰，康、乾年间人），自谓“生而好古，然好之而无力”，于是“周游四海九州……摹拓殆遍……攩摭垂三十年，凡得碑千余种”[1]，与牛运震合著《金石图说》。南屏净慈寺僧人达受（号六舟，1791-1858）也独钟此道，每游历名山大川，必穷索昔人遗迹，凡碑碣摩崖，无不剔苔藓、除泥垢、攀缘手拓而后快，尤以传拓青铜器立体器形闻名四海，被阮元赞为“金石僧”[2]。曾任翰林院编修的潍县陈



〔图三：1〕梁《萧景神道铭》碑拓片



〔图三：2〕梁《萧景神道铭》碑

1　褚峻：《金石图说序》。

2　嘉庆、道光年间，达受传拓青铜器全形被称为当世绝技。当时著名的金石学家、大学士阮元曾慕名通过陈文述索求达受制做的青铜器立体全形拓本，且赠诗云：“旧向西湖访秀能，万峰深处有诗灯；哪知行脚天台者，又号南屏金石僧。”见达受：《山野纪事诗》。关于达受事迹，可参见郭玉海：《金石奇僧达受》，《中国文物报》1998 年 11 月 1 日第 4 版。

介祺（字寿卿，号簠斋，1813-1884）一生致力收藏古物，凡铜器、玺印、石刻、造像、铜镜、古陶砖瓦等无所不精，尤重视研究传拓之法，时人称其“拓法为古今第一家”[1]。

由于世人重视拓片的质量和版本，名字代表品质，一些传拓者的名字也因其作品传流下来，如邵阳褚峻、邵阳车陴、江阴方可中、余姚周清泉、江宁聂明山、河北李云从、南宫王合群、陕西茹茂贵、潍县陈介祺、潍县陈佩纲、潍县谭荣九、洛阳郭玉柱、洛阳郭玉堂、杭州韩小亭、济宁刘永铨，以及康锦、邓尔恒、何元锡、彭寿篾、施补华、王道生、曾祐生、王懿荣、顾鼎梅、薛锡均、薛平、刘永贵、赵敏生、张彦生、周康元、马子云、傅大卣等等，都是其中的佼佼者[2]。

晚清民国间，青铜器铭文、器形拓片别开生面，传拓者在作品上钤盖印鉴成为一时之尚，《北京图书馆藏青铜器全形拓片集》[3]一书中所载立体拓片传拓者题名、钤章有近二十人，他们是：达受、王秀仁、孙戢云、熙臣、张木三、黄少穆、李云龙、萧寿田、丁绍堂、刘尉林、程赓飏、刘瑞源、柯昌泗、戴彦生、石莲闇、周康元、马子云，等等。这些人当中，既有专业的传拓艺人，也有著名的学者和收藏家，他们的名字和印鉴，在当时标示着各自独到的品质，在今天则是后人得以了解他们的时代的线索、追寻他们徜徉艺林的雪泥鸿爪之痕。

三　传拓是独立的艺术

在现代考古学占据文物研究领域统治地位的今天，人们对待传拓的关注点，更多地是倾向于它作为文物影像复制的一种手段方面，并且常常会将传拓与印刷、照相放在一起进行比较，指点优劣。然而，尽管传拓的成品——拓片在外在形式上具备文物（碑碣、古器物）的纸本复制品和真迹影像的双重特质，似乎兼有印刷品和照片的某些功能，但是千百年来，无论从技术层面还是文化层面来讲，传拓都是一门独立的手工艺术。

首先，传拓不同于印刷术。尽管有研究者认为传拓直接开启了印刷术[4]，但是传拓与印刷无论制作工艺还是成品功用，都有着截然的差别。东汉、曹魏刻立熹平石经、正始石经，其目的是要给天下读书人一个儒家经典的标准范本〔图四〕，因此当时传拓的石



〔图四〕《正始三体石经》拓片

1　叶昌炽：《语石》卷一〇：“潍县陈簠斋前辈拓法为古今第一家，藏石皆以拓尊彝之法拓之，定造宣纸坚薄无比，不用椎拓，但以棉包轻按，曲折坳垤，无微不到，墨淡而有神，非惟不失古人笔意，并不损石，齐鲁之间，皆传其法。”

2　这些名字当中，皆为清代及民国间人，其中大多只见于某一拓片题跋中，资料过于零散，殊难就其时代进行缜密无讹的考证排序。

3　北京图书馆编：《北京图书馆藏青铜器全形拓片集》，北京图书馆出版社，1997 年。

4　参见华人德：《中国书法史：两汉卷》，江苏教育出版社，1999 年；周佩珠：《传拓技艺概说》，人民美术出版社，2004 年。

经拓本显然起到了印刷品的作用。但是，当真正意义的印刷术在隋末唐初出现后，传拓工艺并没有被刻版印刷所取代，而是以其独特的方式继续保持着蓬勃的生机。我们今天看到的唐代碑碣文字，同时以拓片和图书的形式保存、流布，就说明了两者在当时人眼中的不同。在碑石文字即刻即拓的唐人时代，通过传拓制作出来的拓片传播的是碑刻文字图案的影像，而在金石学流行的时代，通过传拓制作出来的拓片则成为了一种新的与法书、绘画并驾齐驱的纸墨艺术。

其次，传拓与摄影没有可比性。拓片与照片之间，虽有对同一器物进行映像解读的相交点，但本质上它们却都是各自独立的艺术形式，不可能相互替代。从技术的层面讲，传拓是依靠手工与文物紧密接触而获得的直接映像，摄影则是使用照相机通过光学镜头而读取的间接映像；从文化层面讲，拓片收藏的本质内容是旧时代文人的一种生活方式和文化传统，摄影则是在近代从西方传入的一种新的以机械为依托的技术和艺术手段。将传拓与摄影相提并论，不仅歪曲了传拓，也歪曲了摄影。

与其他传统民间艺术一样，传拓的工艺过程是一项纯手工的技艺，且绝大多数拓片作品都是由社会地位低下的工匠来完成的。但是，一方面由于拓片具有高度抽象的文化内涵，另一方面也由于搜访传拓费时费力、价格相对昂贵，因此它的消费群体却远不如其他民艺作品（如年画、风筝、泥人等等）那样广泛，其购买者一般只限于文人士大夫阶层。这使得传拓具有了浓厚的文化色彩。昔日传拓工匠们供奉孔夫子为自己的行业崇拜神[1]，也说明了他们对文化、对文人阶层的主动靠拢。

始自北宋的金石学为传拓工艺的传承带来了巨大的生存空间。拓片以其具有既承载了历史文献，同时又保存了古人书法的双重功能，从北宋起，就一直作为传统金石学的物质载体而备受重视。这是因为，无论是热衷研究考证历史的学者，还是醉心欣赏书法艺术的文人，都可以在拓片上找到自己的契合点。到了晚清以至民国，小学斯盛，同时文人士大夫阶层也为了摆脱“馆阁体”对于书法艺术的束缚，莫不热心于搜访古碑刻文字拓片，以求直面古人[2]。拓片制作行业也由是而空前发达兴盛。在金石学鼎盛的时代，拓片制作及收藏不仅是一种产业，更代表着一种特有的文化传统。

然而，自二十世纪后半叶起，金石学式微，加之摄影广泛应用，传拓工艺逐渐趋冷。目前，除了对旧拓善本碑帖的收藏外，传拓正在失去往昔那种制作独立艺术品的地位，日益沦为文物出版物中照片的附载和补充。新的拓片制作在现代考古中的应用已不再是目的，而仅仅是为了文物研究、出版而进行资料采集的一种手段。人们在谈到拓片的重要性时，往往只是强调拓片的“清晰度高于照片”，却失去了从前金石学家对待拓片的那种珍视与渴求的心态。从传统的立场来看，这显然是一种舍本求末、买椟还珠的做法。

朱剑心在其 1940 年版的《金石学》一书中，已经意识到了影印技术将要对传拓带来的冲击，他在谈到现代影印与传统摹刻的差别时说：“影本风行，适足为临池仿效之资，虽精美胜旧，然与前人之苦心孤诣，亦迥不相侔。”[3] 这段话触及到了传拓工艺和拓片

1 参见徐国馨：《古城西安的碑帖拓裱业》，《文史资料选编》第 19 辑，页 112-121，北京出版社，1984 年。

2 康有为：《广艺舟双楫・尊碑第二》“乾嘉之后，小学最盛，谈者莫不藉金石以为考经证史之资，专门搜辑，著述之人既多，出土之碑亦盛，于是山岩屋壁，荒野穷郊，或拾从耕父之锄，或搜自官厨之石，洗濯而发其光采，摹拓以广其流传。若平津孙氏，侯官林氏，偃师武氏，青浦王氏，皆缉成巨帙，遍布海内。其余为《金石存》、《金石契》、《金石图》、《金石志》、《金石索》、《金石聚》、《金石续编》、《金石补编》等书，殆难悉数。故今南北诸碑，多嘉道以后新出土者，即吾今所见碑，亦多《金石萃编》所未见者。出土之日，多可证矣。出碑既多，考证亦盛，于是碑学蔚为大国。”

3 朱剑心：《金石学》（1940 年初版）页 37 — 38，文物出版社，1981 年。

价值的本质，即拓片收藏的原件无可替代性。不是说影本（照相印刷）不好，而是强调金石学家对拓片的情有独钟。“前人之苦心孤诣”，所享受到的，不仅仅是对拓本的拥有，更有搜寻、收藏拓本的艰难曲折过程[1]〔图五〕。

四　拓片价值和拓片收藏的本质

关于拓片的价值，前人曾总结出了大致四个标准：①必须是拓自原碑原石；②同一种碑帖拓本中较早的拓本；③具有重要的历史文化价值（特别是书法价值）；④名人题跋[2]。笔者认为，这四点评判标准可以简化为两个方面，即：器物价值和工艺价值。拓片首先是因为自身的珍贵，才会有所谓的名人题跋、历代著录，才会有它有序的流传脉络。流传有序的善本拓片和与其相伴的历代题跋在审美上互为表里、相得益彰。

所谓器物价值，是指拓片对象的文献价值、史料价值和艺术价值，这是一个随不同时代和不同审美取向而变化的变量，难以统一标准定其高下。譬如，今天的考古学者通常重视的是拓片文字内容所传达的历史信息，而在从前，收藏家乃至金石学家在收藏拓片的时候，则首先看中的是文字的书法，其次才是文字的内容[3]。

所谓工艺价值，是指拓片所反映出的其在制作过程中的工艺水平，包括拓片选用的纸张、浓淡不同的墨色、拓出文字纹饰的神韵，以及装裱形式等等，



〔图五〕《阙特勤碑》拓片

1　朱翼盦：《欧斋石墨题跋》中载有志锐被谪往乌里雅苏台任参赞大臣时致盛昱书信，讲述其收得《阙特勤碑》拓本过程，十分传神：“……阙特勤碑距古和林城尚五六百里，地名哲里梦。碑已倾覆于地，集蒙人扶起之，大费厥事。喜碑文尚少损坏，距乌里雅苏台二千余里，派一人足三阅月始归来，惟天寒风劲，纸墨俱不合式，拓得数本，尚有不真者，检较真者一本寄奉清斋，以供珍赏，可谓不负委任矣，当何以嘉之？见沈子培已召见，必截取外任矣。与之信一年不复，此拓怒而不与，晤时望告之。弟短衣射猎，与蒙人为伍，毡房吃羊，均来得及，应当在塞外受罪者也。……闻南山昨夜有鹿鸣，今将猎之，书此信后，掷笔即据鞍，壮哉！公羡之否？此间已见大雪，深八寸，连日猎得野味甚多，惜不能有二三朋友共酌，太觉孤寂耳。”朱翼盦：《欧斋石墨题跋》页 285，紫禁城出版社，2006 年。

2　施安昌：《欧斋石墨题跋·前言》，紫禁城出版社，2006 年。

3　叶昌炽：《语石》：“吾人搜访著录，究以书为主，文为宾。文以考异定讹、抱残守阙为主，不必苛绳其字句。若明之弇山尚书辈，每得一碑，惟评隲其文之美恶，则嫌于买椟还珠矣。”

不同的拓手制作出的作品有着截然的高下之判。

但事实上，简单的器物价值和工艺价值取舍，只可评判拓片的外在价值，而尤难对其内在价值进行量化的套用。拓片的外在价值是一种狭义的价值标准，它是对某一具体拓片物质表象的衡量与描述；拓片的内在价值则是对所有拓片的广义的价值判断，是收藏、研究者赋予拓片的一种普遍的形而上的文化印记。

拓片的内在价值在于，它既是古人书法铭刻的纸本复制品，是青铜器器形的立体映像，或是传拓者对文物纹饰的“诠释”[1]，同时，拓片在它诞生之时起，又已经成为了一个独立的艺术品，而与原器物（碑碣、古物）各擅其场，并在历代收藏过程中，形成了自己独特的韵味。拓片之美在客观上一方面所表现的是古代碑刻、器物的书法、雕刻、造型之美，另一方面所表现的则是传拓的工艺之美。每一张拓片都凝结着千百年来传拓工匠们对于传统工艺的传承，对于纸张、墨色特性的稔熟与控制，对于所拓文字、纹饰的解读与表现。拓片之美在主观上凝结的是历代文人墨客以及众多收藏家们的特有欣赏角度。历代碑碣摩泐后斑驳陆离的石花、青铜器起伏蜿蜒的锈迹、因年代久远而泛黄的宣纸、温润细腻的墨色，这些虽于文字历史研究无补，但在精神上却都构成了观者的一种独特的审美体验。

拓片的内在价值，究其本质，乃是由其历代欣赏者在遵循他们所承继的文化、美术史观和审美取向来看待拓片时所主观赋予的，这种价值和审美取向作用、引导着拓片收藏的取舍，并成为这一文化传统赖以存在的基础。

在旧时代文人和金石学家的眼中，拓片收藏与欣赏是人们文化生活中的一种大雅的行为，且尤为重视那些年代久远，字迹古拙的碑碣铭刻。远者如春秋时期的秦王石鼓猎碣，受到世人推崇，自不必述，即如六朝的《瘗鹤铭》摩崖残字〔图六〕，尽管风雨剥蚀，岁久摩泐，字划斑驳缺损，文字难以卒读，亦以其笔势飞动，浑厚圆润而为历代书家视为重宝，被称为“大字之祖”，自北宋黄庭坚以下历代名家均对其赞誉备至[2]。而乾隆内府镌刻的《三希堂法帖》，虽刻工细腻，传拓精善，石版光洁如镜，墨本浓黑漆亮，但却因过于工整秀美而令观者意趣尽失〔图七〕。

古人收藏、珍视拓片，有的甚至重于自己的生命。南宋的赵孟坚曾遭遇翻船落水，他站立水中，手持所藏《定武兰亭》拓片对旁人说：“《兰亭》在此，余不足问也。”之后又在该拓片的卷首写下了“性命可轻，



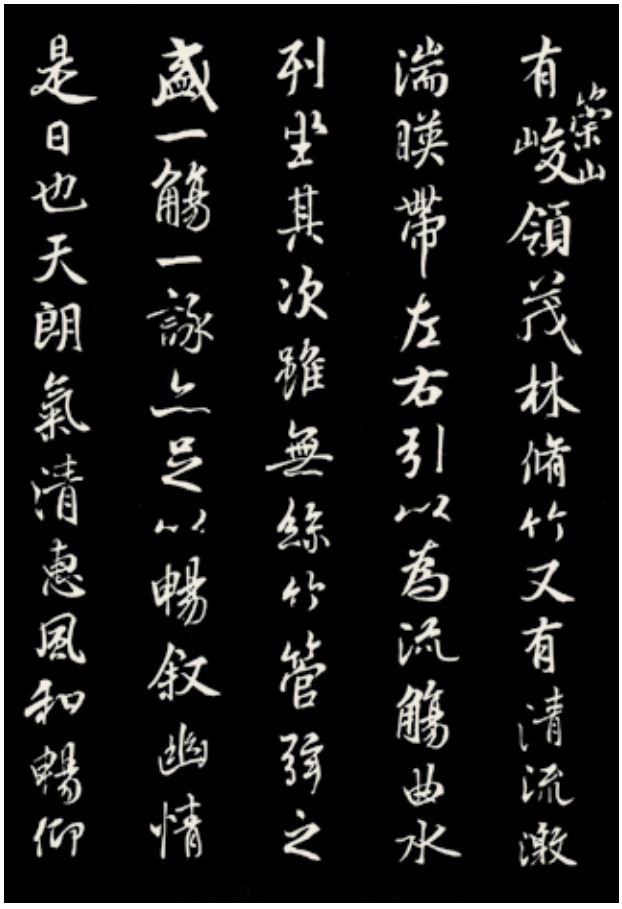
〔图六：1〕水拓《瘗鹤铭》拓片



〔图六：2〕水拓《瘗鹤铭》拓片

1 参见郭玉海：《古器物纹饰传拓中的“看”与“做”》，《故宫博物院院刊》2007 年第 3 期。

2 黄庭坚：《论书》诗：“大字无过《瘗鹤铭》，小字莫学痴冻蝇。随人学人成旧人，自成一家始逼真。”宋曹士冕称其“笔法之妙，书家冠冕”。清包世臣：“南朝遗迹唯《鹤铭》、《石阙》二种，萧散骏逸，殊途同归”。清刘熙载：“《瘗鹤铭》剥蚀已甚，然存字虽少，其举止历落，气体宏逸，令人味之不尽。”



〔图七〕乾隆《三希堂法帖》

至宝是保”的跋语[1]。李清照在靖康之变南渡后，包括二千卷拓片在内的全部收藏散亡殆尽，她想到的却是“萧绎江陵陷没，不惜国亡而毁裂书画；杨广江都倾覆，不悲身死而复取图书”，进而感慨“人性之所著，生死不能忘”[2]。

拓片收藏，就中国传统文人而言，它所代表的不仅仅是收藏者的学识，更是品位和修养，是不同于金银珠宝的阳春白雪，是一种追求高雅的独特生活方式。在他们看来，欣赏、玩味拓片已然是目的，考证史实反倒要退居其次。如在整个金石学史上，除了洪适《隶释》、《隶续》、王昶《金石萃编》、陆增祥《八琼室金石补正》等少数著作以著录全文史料见长外，大部分的金石著录、跋尾的内容都是版本考据、收藏过程以及掌故逸闻等等，而在今天为考古学家所看重的对史料的考订，却往往只是作者炫耀学识的点缀物。至于晚清权贵端方，穷半生之力豪夺巧取，网罗古物、拓片，以好尚金石自诩，所为不过附庸风雅、博取斯文虚名而已，其行为虽令人不耻[3]，但时俗力量之强，由此也略见一斑。

拓片在历代金石学家和收藏家的心中，是文物的实实在在的蝉蜕和化身，是可以对之凭吊古人的摸得着的“如在”[4]的影子。一方面它是古老碑碣文字的可以置之案端的影像，另一方面它又是独一无二的墨色画卷，就连它的缺陷，如风雨摩泐后出现的石花、缺字、损笔等等，也都成为一种新的美感所在〔图八〕。



〔图八〕宋拓《九成宫碑》拓片

1 蒋一葵：《尧山堂外纪》卷六一。

2 李清照：《金石录后序》。

3 顾燮光：《梦碧簃石言初集》之“赵乾生之金石学”条下写道：“渭南赵乾生先生元中为秦中巨富，好学好礼，蔼蔼长者，研究金石学为西北冠，……庚子两宫西幸陕，适大祲，端午桥制军时抚秦，以振迫先生出巨款，尽献所藏石数百方乃免，今匋斋藏石记著录墓志四百余种，大半赵氏故物。”书中还记有“金甸丞……亲见午桥勒捐三原高陵，富翁多被拘押”，并说端方后来身丧四川，家门破败，“亦天道也”。

4 孔夫子说：“祭如在，祭神如神在。”所强调的是一种发自内心的如同直面祖先、神明的虔敬态度。见《论语·八佾》。

这是一种近乎宗教色彩的文化怀旧情感和挥之不去的思古幽情。由此也可以说，拓片收藏在本质上是中华民族的一个物化了的文化传统。

五　结语

传拓的目的是制作拓片，传拓的价值最终体现在拓片的价值上，而拓片的价值则是由拓片收藏群体的文化、审美取向来决定的。作为一种文化载体的拓片价值，它所凝聚的是历史、传统、文化、工艺和民族审美情趣，在此基础之上的拓片收藏所代表的则是一种传统的生活方式和文化价值观。

传拓开启了印刷术，但并没有为刻版印刷所取代；拓片虽与摄影同样有着映像文物的特点，但拓片与摄影又是根本不同的两种东西。千百年来，传拓自始至终都是一门独立的传统手工艺术，拓片也始终都是一种独立的艺术收藏品。传拓同一切经历了无数风雨岁月的传统文化、艺术一样，在历史上曾经有着自己辉煌璀璨的一席之地。从唐初以迄于今，传拓工艺代代相沿，制作、流传下来无数珍贵的各类拓片，这些拓片形成了中国传统艺术的一枝奇葩，是中国古典文化中的绚烂瑰宝。

［作者单位：故宫博物院古器物部］

（责任编辑：赵中男　项坤鹏）