

由宋元锦灰堆到近代八破画 ——对“锦灰堆（八破画）”历史演进之研究

李春阳

内容提要：锦灰堆（八破画）是在美国学界注意到清末民初的中国传统艺术与西方现代艺术的某些相似性后受到关注的。回溯历史可以发现，除了记载中的宋元锦灰堆可以充当这一题材的最初代表，从晚清以来，锦灰堆（八破画）经历了两个发展阶段：19世纪三四十年代六舟和尚的全形拓开创了早期阶段（以金石为主，拼贴、补绘为辅），清末民初拓绘结合进入新阶段（更多地成为绘画）。本文尝试将其演进过程放入19世纪至20世纪的艺术思潮中考察，落实其中历史情境。

关键词：锦灰堆 八破画 六舟 全形拓

一、当代锦灰堆（八破画）关注之缘起

八破画，于美术史研究者来说是一个较为陌生的领域。20世纪70年代以来，美国学者开始了对八破画的关注。2017

年6月美国波士顿美术馆举办了由美国学者白铃安（Nancy Berliner）策划的关于八破画的“抱残守缺：中国八破画”的专门展览，引起了学界关注。美国学者最初对八破画的关注，是惊诧于中国这种源自民间的艺术与时间上大致相同的西方现代拼贴艺术的相似性。白铃安注意到“此类作品在中国和西方是令人吃惊的相似。如果不是因为这些画的渊源可以从17世纪的中国画中找到答案的话，那么人们还会误以为是从欧洲传播而来的”，“令人惊讶的是它并不源自现代法国画室，而是更多的来源于中国古代传统”。白铃安也注意到这种如此奇特的绘画何以没有受到中国主流美术界的关注。她说：

“中国艺术界的资深学者否认八破画是文人传统的一部分，但是这类作品一定是为具有士大夫倾向的人们而作。这些评论的一贯性可推测八破画是由被文人世界吸引的人所做，或

[14] [元] 顾瑛辑，杨镰等整理《玉山名胜集（上）》，中华书局2008年版，第303页。

[15] 《正统道藏（第1册）》，艺文印书馆1977年版，第767—832页。

[16] [元] 顾瑛辑，杨镰等整理《玉山名胜集（下）》，第670—671页。

[17] 中国国家图书馆编《原国立北平图书馆甲库善本丛书（第699册）》，国家图书馆出版社2013年版，第84页。

[18] [清] 万斯同《明史（第8册）》，上海古籍出版社2008年版，第89页。

[19] 《正统道藏（第51册）》，艺文印书馆1977年版，第41403页。

[20] [清] 陈鹤《明纪（卷四）》，上海中华书局1936年版，第17页。

[21] [明] 朱谋堉撰，徐美洁点校《书史会要 续书史会要》，浙江人民美术出版社2012年版，第320页。

[22] [明] 朱谋堉撰，徐美洁点校《书史会要 续书史会要》，浙江人民美术出版社2012年版，第328页。

[23] 明成祖迁都北京后，陪都南京保留了一套与京师北京相同的中央机构。

[24] 邵彦《文徵明竹石幽兰图及相关问题》，《苏州文博论丛》2014年总第5期。

[25] 黄朋《吴门巨眼：明代苏州书画鉴藏》，上海书画出版社2015年版，第310页。

[26] 杨念群《何处是江南：清代正统观的确立与士林精神世界的变异（增订版）》，生活·读书·三联书店2017年版，第3页。

[27] 董建中《〈五牛图〉流入清宫的确切日期》，《故宫博物院院刊》2006年第2期。

[28] 蔡镇楚编《中国诗话珍本丛书（第16册）》，北京图书馆出版社2004年版，第648页。

[29] [美] 张勉治著，董建中译《马背上的朝廷：巡幸与清朝统治的建构1680—1785》，江苏人民出版社2019年版，第260—232页。

[30] 《续修四库全书》编纂委员会编《续修四库全书（751·史部·职官类）》，上海古籍出版社1995年版，第338页。

[31] [清] 法式善等撰，张伟点校《清秘述闻三种（上）》，中华书局1982年版，第246页。

[32] [清] 钱泰吉撰，沈云龙主编《（近代中国史料丛刊第96辑）甘泉乡人稿（附徐稿·年谱）》，文海出版社1973年版，第638—639页。

[33] [清] 钱泳撰，张伟点校《履园丛话（上）》，中华书局1979年版，第255—256页。

[34] 《续修四库全书》编纂委员会编《续修四库全书（1470·集部·别集类）》，上海古籍出版社1995年版，第108页。

[35] 何惠鉴说卷上在徐守和之后，还有4纸长跋，钐徐曙东用印，跋云：“嘉庆壬戌（1802年）夏六月朔日重裱于宝墨斋（音译）。”参见Sherman E. Lee and Wai-Kam, Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty(1279-1368), Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1968, catalogue (painting) no. 235, p.113-380. 周汝式新编图录也注明1802年嘉兴人徐曙东再次装裱了该卷。

[36] 参见《竹石幽兰图》陈仁涛的鉴藏印。浙江大学中国古代书画研究中心编《元画全集（第5卷第2册）》，浙江大学出版社2012年版，第296页。

[37] 参见克利夫兰艺术博物馆藏品信息：<https://www.clevelandart.org/art/1963.515>。

黄厚明 浙江大学艺术与考古学院教授
杨嫣 浙江大学艺术与考古学院2015级博士研究生



[元] 钱选 锦灰堆卷 纸本著色 27.2×119厘米 台北故宫博物院藏

者是为他们而做，而不是真正的文人所绘或为其所绘。”^[1]此后中国美术史学学者中关注八破画较早而有研究成果且分量较重的两位著名学者，是留学美国的香港大学教授万青男和台湾师范大学教授罗青。万青男是在《拣取残珍入画屏：从八破画看时代变迁》（《荣宝斋》2005年第2期）上谈八破画的，罗青则是在《乱世墨彩画挽歌——用画笔拼贴大时代的杨渭泉》（《文物天地》2017年09期）上研究这个问题的。从这两位与美国美术史界有密切往来的学者的研究时间上看，影响他们研究的，应是出于波士顿学者们20世纪70年代以来对八破画的关注。

中国的美术史学学者不很了解八破画，不是说中国人都了解。1983年，白铃安在北京的文物商店打听这种奇特的绘画，熟悉这种在市场上并不少见的绘画的工作人员就告诉了她许多名字：“八破”“打翻字纸篓”“集珍”“断简残篇”“杂锦灰堆”“集锦”等名目。可见这种绘画在中国文物市场上也并不少见，且有繁多的称谓。白铃安说：“我选择了‘八破’一词，因为在北京，这是个普遍被接受的称法。”^[2]名字多而不固定，说明这种绘画没有得到过权威的定性。这也从另一个角度，说明了这种绘画缺乏专门的学术研究。锦灰堆（八破画）不为文人所重视的状况，使这种绘画在历朝学者著述中不被提及。白铃安对此评述：“如果八破画与文人嗜好有某种联系的话，那他一定会在19世纪或20世纪的论著中有所提及，但实际上并没有。在这一领域我所接触过的中国学者都认为八破不是一种与文人有关的风格。”中国学者不关注锦灰堆（八破画）一个典型而富有戏剧性的例子，见于当代文物学者王世襄四部自选集《王世襄集：锦灰堆（合编本）》^[3]，这位中国最著名的文物专家之一，集其一生研究文章二百数十篇，出之以“锦灰堆”之名，秋虫獾狗、鸽哨蝈蝈，无所不有，但偏偏没有一篇研究“锦灰堆”的文章，笔

者于此感到意外。王世襄使用“锦灰堆”为总结一生的文选定名，不过是对“锦灰堆”特定意蕴的一种幽默的运用，尽管他不会不熟悉锦灰堆（八破画），但八破画在他的心目中，大约是位在鸽哨蝈蝈之下。今天一些中国学者对锦灰堆（八破画）的关注，也都是在美国学者影响下近些年的事，如王屹峰《古砖花供——六舟与19世纪的学术和艺术》^[4]是2018年的出版物，这本专著亦为国内研究八破画的第一本专著，其他相关文章亦不多见。尽管中国本土对八破画的态度颇为尴尬，但美国学者的研究却颇有成效。熟悉中国古代绘画传统的白铃安敏感地意识到，“八破画似乎是从博古画传统发展而来。在这个传统里，骨董（常为青铜器或瓶子）被描绘成吉利的象征。确实中国的鉴赏家经常把八破画归于博古类……一些同时描绘八破和博古题材的美术作品，似乎可证实八破是从博古发展而来的，如赛克勒所藏之扇面”。白铃安所称的“赛克勒所藏之扇面”，即今天哈佛博物馆所藏有“养竹山人笔意”落款、所绘时间不早于1915年的两面绘成扇。

二、八破画之早期渊源：传为13世纪钱选的锦灰堆图卷

一如北京文物商店的工作人员知悉这八破画又称“杂锦灰堆”一样，“锦灰堆”的确是中国古籍中有记载的一种绘画样式，而且这“锦灰堆”绘画来自元初画家钱选。清吴其贞《书画记》第四卷载“钱舜举锦灰堆图纸画一小卷”：“纸不甚洁净，轻清文媚。识十一字。曰：大德七年三月，吴兴钱舜举。卷后赵凤隶书题跋。系松雪翁后裔。此观于吴门陆明宇寓。时庚子三月十九日。”^[5]庚子年即清顺治十七年，1660年。吴其贞乃清代安徽休宁商山人，书画鉴藏家，生于1607年（明万历三十五年），1678年尚在世。《书画记》是其记载其所见书画的实录性质的著作，可信度较高。

吴其贞只记录了钱选画过“锦灰堆”此事，清中期的陆时

化则有见过钱选之《锦灰堆图》的记载。《中国书画全书》第八册1039页清人陆时化《吴越所见书画录》第四卷称：

元钱舜举锦阜图卷 宋纸，高七寸二分，长三尺零五分，所图即俗云灰堆，弃积败残虾蟹鸡毛等物群蚁争衔入穴。世间弃物余所不弃，笔之于图消引日月。因思明物理者无如老庄。其间荣悴皆本于初。荣则悴，悴则荣，荣悴互为其根，生生不穷。达老庄之言者无名公，公既知言，余复何言。吴兴钱选舜举。

朔客扳某氏携吴兴钱舜举画来谒曰：此俗所谓锦灰堆者是也。披其卷，如螯铃虾尾鸡翎蚌壳笋箨莲房各极其妙。至数百十蠹蟻扛扶两耒以归大槐之穴。此一梦境，亦可为花房公子之亡軀之警。书以归其卷。老铁在玉山高处书。

吴兴钱舜举业精于花果草虫，其笔意追迹前辈，寓兴戏作。残卉败叶断枝折穗弃壳堕翎蚌螺口蠹诸物之形逼其真，可谓妙得染色之法矣。吾乡老铁兄既题，伯贤陈君浼仆跋之以纪一时之玩也。大瀛鱼者雁门文质书。

陆时化（1714—1779），清乾隆年间人，其作《吴越所见书画录自序》：“丙申六月七日晚凉，听松山人陆时化书于剪鉴亭，时荷香扑徐来。”丙申年，即乾隆四十一年，1776年。冯伟为该书作序为乾隆丁酉，即乾隆四十二年，1777年。^[6]

从吴其贞和陆时化两人所阅钱选《锦灰堆图》的记载看，吴其贞记载简单，仅有吴兴钱舜举的落款，赵凤隶书题跋也无具体内容，有意思的是记载有时间，大德七年三月，即公元1303年3月。但钱选离世于1301年，这时间是一疑问。而陆时化所见，不仅有陆时化对画面内容的描述且直以“俗云灰堆”称之，且有钱选自己一段（即“世间弃物……吴兴钱选舜举”段）题跋，亦有元代著名诗人杨维桢（1296—1370，晚年号老铁）在玉山（今昆山）关于“俗所谓锦灰堆者是也”及画中内容与南柯一梦之寓意的一段。

有意味的是，尽管钱选与“锦灰堆”的关系史有所载，前人也确实过目，但钱选的画究竟怎样今天似已绝少提及。罗青仅见过一幅托名明代陆治的《临钱选锦灰堆图》，他说，“美国人福开森所主编的《历代著录画目》一书中，记载《石渠宝笈初编》收入钱选《锦灰堆》一卷，可见此画，或类似的画作，后来入藏清宫，至于目前下落如何，则毫无消息。”^[7]研究《锦灰堆图》的学者的确没有见过钱选这幅画，王屹峰那部研究八破画的专著《古砖花供——六舟与19世纪的学术和艺术》中，对八破画之滥觞的钱选《锦灰堆图》也仅提及而已。其实，入选清宫的作品，大多没有流失，不在台北故宫，就在北京故宫，少数经溥仪流出的，又多在辽宁博物馆。查台北《故宫书画图录》宋代画家钱选部分，在第十六册中查到《宋钱选画锦灰堆卷》。在本幅画面中除了画有败锦坏蔬、虾蟹壳、死蝴蝶蚂蚁外，还一字不差地如陆时化所记录的钱选那段关于荣悴互为其根的题跋，落款亦相同。所以台北故宫中收藏的这幅钱选《锦灰堆图》卷应该就是陆时化在该画入藏清宫之前看到的那一卷。拖尾上有元代诗文家、词曲家、书画家句曲外史张雨（1283—1350）题跋：“舜举此图名锦灰堆。虽出游戏，而钜细精粗，毫发无

遗。乃仿效宋人之笔，斟酌而成者。洞阿幽篁中，时出把翫，差不寂寞矣。至正五年春日句曲张雨。”至正五年即1345年。唐寅所题更是感同身受：“舜举与赵荣禄相颉颃，而能偃蹇自放，不相随仕元。则人以弃重。此图皆残剥零星而入精，舜举精毫妙染中，则物以弃收。余亦今之弃人也。时无舜举何从人绘，而颇遭掣曳，不减虾头蟹壳矣。题兹数语，因为哑然。舜举跋是悟人语，老铁天令笔时，方鼎重然。从弃中淘炼来。嘉靖二年九月既望。晋昌唐寅。”铃印二：唐白虎，唐寅私印。文徵明亦有题跋：“嘉靖壬戌暮春之初，同禄之、道復、子美，玩于五湖精舍。时惟颢徵君，携酒看相餉，因得同观。长洲文徵明识。”铃印二：文徵明印，衡山。^[8]

尽管拖尾中陆时化所载杨维桢等题跋未存，但从唐寅题跋来看，唐寅题跋之时，杨维桢题跋尚在，故有“老铁天令笔时，方鼎重然”之句。从拖尾数段纸组接重裱的现状来看，陆时化所见题跋在入藏清宫之时甚至之前因故已不在拖尾之内。这有待再考。另，陆时化为康熙乾隆年间人，乾隆登基时，陆时化22岁，陆时化没有记载他见钱选画的时间，但当为乾隆年间事无疑。钱选画上有“乾隆御览之宝”，可见此画入藏亦当于乾隆年间。吴其贞所见，连钱选自己的长段题跋都没有，真实性就让人怀疑了。罗青见到的托名陆治的《临钱选锦灰堆图》，也就有个原由了，因陆治收藏过钱选这幅画。罗青见过的陆治的《临钱选锦灰堆图》与故宫藏画大同小异，可反证故宫藏画之来由。故宫藏钱选之画中，除了钱选自己在原纸上的题跋完好无损，又有与钱选大致同时而稍晚的元人张雨题跋，且不仅有明代唐寅、文徵明题记，还有乾隆御览之宝、嘉庆御览之宝、宣统御览之宝，收藏印记则有吴宽、原博、文徵明、陆叔平氏、悬磬室、墨林秘玩、李日华印、金蘭，呈现出从元至明流传有序的严谨格局。正因为此，乾隆之后历代清廷及当今台北故宫博物院均鉴定为钱选真迹。

从目前掌握之“锦灰堆”样式最早的这幅宋钱选画《锦灰堆卷》来看，“锦灰堆”作为古代传统绘画样式来说，到元代钱选时，已是流行的样式，钱选此幅，不过是当时这种流行样式之重要代表而已。这就是杨维桢所称“此俗所谓锦灰堆者是也”之意。陆时化所说“所图即俗云灰堆”也是这个意思。南宋邓椿《画继》卷十《论近》有载：“画院界作最工，专以新意相尚。尝见一轴甚可爱玩。画一殿廊金碧辉煌，朱门半开。一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状。如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛芡之属，一一可辨，各不相因。笔墨精微，有如此者。”^[9]可见以精微之笔绘“垃圾杂物”，在南宋时当是一种风气或一种样式，连宫廷也染上此种风气。此种画垃圾的风气，显然与“此俗所谓锦灰堆者是也”有关。北宋御府中藏有《锦绣堆图》^[10]，此乃锦而绣之汇聚者；“锦灰堆”者，锦而成灰，好东西变成了废弃败坏之物，再集而画之者也。钱选《锦灰堆图》卷就真的画废锦一段，再集各种餐厨残败之物，也算古代中国传统绘画样式之一怪绝了。看来中国美术史“锦×堆”是一种艺术的样式，明代宫廷画中有“锦盆堆”，由各种折枝花卉和各种折枝蔬果汇聚构成，有些像荷兰画派静物画中成堆的花卉蔬果一般。这种“锦

盆堆”的绘画后又演绎成明代官窑斗彩锦盆堆碗。明万历朝至崇祯朝太监刘若愚《酌中志》卷之十六《内府衙门职掌》记载明代宫中之事：“御用监武英殿画士所画锦盆堆，则名花杂果或货郎担，则百物毕陈。或将三月韶光、富春山子陵居等词曲，选整套者分编题目，画成围屏，按节令安设。”^[11]

当然，以象征比兴为首务之中国艺术，凡事皆有寓意。选此废弃残败破烂之物入画，在此“锦灰堆”出现之初，已有深意在焉。钱选将此破败“锦灰”之意说得清楚：“世间弃物余所不弃，笔之于图消引日月。因思明物理者无如老庄。其间荣悴皆本于初。荣则悴，悴则荣，荣悴互为其根，生生不穷。”作为南宋进士的钱选，入元后一心“励志耻作黄金奴，老作画师头雪白”，在国家兴亡，个人荣辱已处无奈之境，画此锦灰堆，寓其荣悴互生之哲理，确系人生之慰藉。作为元代晚期诗人的杨维禎读钱选之《锦灰堆图》，则有蚶螭扛扶归大槐之穴，国破人衰有南柯之梦的慨叹——悲叹自己是“不减虾头蟹壳”“弃人”的唐寅，还感慨没有钱选一样的人来为自己申张表白。唐寅极誉“舜举跋是悟人语，老铁天令笔时，方鼎重然。从弃中淘炼来”，亦是借古人之画之跋，浇自己“弃人”块垒。

钱选的《锦灰堆图》另一值得注意的是高度的写实。钱选由宋入元，他的观念在文人画的范畴，他的画法直接从院体过来。元人夏文彦《图绘宝鉴》钱选条载：“善山水人物花木翎毛，师赵昌。青绿山水师赵千里，尤善作折枝。”^[12]此赵昌乃史载之“写生赵昌”。《宣和画谱》卷十八赵昌条目，称其“善画花果，名重一时，作折枝极有生意，傅色尤造其妙……昌之作，则不特取其形似，直与花传神者也”。^[13]所

谓神形兼备者也。观钱选《锦灰堆图》，其造型严谨准确，不仅螯钳虾尾鸡翎蚌壳笋簪莲房各极其妙，即细小若蚁，其寻觅、搬运、拖曳、撕扯，亦各司其职，生动可爱，刻划竟精细至头嘴身足亦无不逼真精准。再观其勾勒傅色，真切动人，用线于准确真实之功效外，亦有虚实顿挫灵秀松动之兴趣。以鸡翎为例，既有完整之形，又有残破之态，勾勒用线繁密精细至每一细翎，又能使每一细密线条准确灵动毛涩松秀，加之浓淡变化的傅色晕染，画面局部既有形色结构之可视，又有笔墨水色趣致之可玩。前述大瀛鱼者雁门文质称赞道，“残卉败叶断枝折穗弃壳堕翎蚌螺□螭诸物之形逼其真，可谓妙得染色之法矣”。由此可知，“锦灰堆”这种与宋代院画传统相关的样式，从一开始就有形似逼真的特征的。

从以上分析来看，早期“锦灰堆”应该有如下一些特点：

1. 这是古代传统中一种绘画样式，宋元时期就已有存在，钱选《锦灰堆图卷》为已知现存最早的作品。
2. 它以残坏破败之弃物为题材，且以汇聚多样于一图为主题，暗寓荣悴兴亡之人生乃至社会哲理。
3. 它以描绘精细准确形态逼真为其表现手法之特色。
4. “锦灰堆”作为一种绘画样式，在宋元时期，它有广泛的适应性，既可能在院画中存在，可能在民间画工中存在，文人画家如钱选也运用了它。

三、19世纪前期锦灰堆（八破画）与六舟的全形拓

锦灰堆属于奇特的绘画，不属于传统绘画十三科中任何一种类型，而且它多在民间存在，所以在历代画史著录中，几乎寻不见她的身影。历代对钱选的介绍，也难发现钱选创作“锦灰堆”的痕迹。尽管“锦灰堆”应该一直在民间存在着，一如Nancy Berliner在中国北京的文物商店去打听，有人就会告诉他一样，而没有人询问的时候，它似乎是不存在的，连以锦灰堆做书名的王世襄也不屑于关注。从文献上研究美术历史的专家亦少有知悉。历史是文人撰写，文人不感兴趣的东西，文献性质的美术史中就难以存在。在钱选之后，一直到19世纪初，“锦灰堆”在中国民间怎么发展不得而知，但六舟对19世纪以后出现的锦灰堆（八破画）却有着转折性的重要贡献。

六舟（1791—1858），名达受，字六舟，浙江海昌（今海宁）人。清代僧人，篆刻家、书画家、诗人、金石学者。他长于篆、草之书，亦擅泼墨傅彩，时以诗著称。随着金石学在清代中期的兴起，对金石碑刻的拓印之风也随之兴起。六舟和尚在这方面尤为显著，他特别长于全形拓。所谓全形拓，即是金石对象的视觉性全貌通过拓印的办法完整地呈现出来，亦即以拓印制作的方式呈现出一个立体的青铜器的图像。这就使自古以来一直使用的局部拓印成平面拓片的方法得以改变而产生一个完整视觉图像的飞跃。这种全形拓得动用绘画的方式结合拓印而成，其法大致有：摹绘器物全形结合椎拓款识；绘图刻版，器外施拓；颖拓，基本是以毛笔绘制青铜器或汉砖碑石外形，摹绘局部拓印效果，而成拓印全形的效果；绘图分拓，剪纸装裱，亦即局部拓印，多纸拼装而成全图；取法素描，整纸移拓。这是民国后受西画素描透视引入后，在



〔元〕钱选 锦灰堆(局部) 台北故宫博物院藏

全形拓上依素描透视形成的视幻觉而组装的拓印法。^[14]

这些全形拓的方法因为依赖绘画的方式或局部组合叠拼的方式,这为后来拼贴组合其他物件奠定了基础。这些全形拓的方式多要依赖器物原件的椎拓,故其尺寸只能与器物原大。但这些方法中的“颖拓”法,本是为了真实还原器物的原貌而采用对椎拓效果完全的摹绘,无意之中也使改变拓印尺寸成为可能,这就为后一步全凭绘制糅进别的拓印物件在各种尺寸的立轴和扇面上,打下了良好的基础。目前能见到的具全形拓意味的最早的六舟的作品,是藏于浙江省博物馆的清道光六年(1826年)萧山崇化寺后周显德间夏承厚所造的铜阿育王塔拓本。而就最典型全形拓角度看,最早的作品《古砖花供》和六舟和尚《剔灯图》,均藏于浙江省博物馆。^[15]后者在对一件西汉竟宁元年的雁足灯的全形拓中,把自己的线描形象巧妙地结合在画面之中。六舟还把拓制的鼎彝与笔墨绘制的花卉兰草绘于一轴,如《设色花卉博古图轴》(西泠印社藏)。在此图中,全形拓的带文字的汉砖被设想成花盆,再画上水仙、灵芝、兰草与柏树而成《古砖花供图》(浙江省博物馆藏)——这些按照传统“博古”样式而拓印绘制成的作品,成为海派任伯年、吴昌硕们仿制的样式。

六舟的全形拓作品在浙江省博物馆和浙北各地级博物馆的收藏较为丰富和集中。2014年10月,在浙江省博物馆举办“六舟——一位金石僧的艺术世界”的特展,藏品来自浙江省内各个博物馆,展示了六舟和尚的拓印书法、绘画、篆刻、鉴藏及著述方面的成就。从《剔灯图》上题跋落款时间“道光辛丑”年来看,六舟和尚创作这批拓印之作的年代即1841年前后。上海图书馆也藏有一批六舟和尚全形拓制作而带题跋的立轴,时间多为19世纪30年代的作品。^[16]

但有人或许不赞成把近代锦灰堆八破画的年代定在六舟全形拓的时代。浙江省博物馆收藏一套十张以余集名落款的八破画,画面以仕女为主,穿插一些花卉的断片,有趣的是不少画面还安排有英语、荷兰语、德语的残破的标签。因为余集是乾隆年间进士,又是著名人物画家,尤长于仕女,时人对其有“余美人”之称。故作者说:“如果这一组作品是余集的真迹,就足以说明拼贴集锦这种形式起码在清中期就已经出现。”^[17]如果作者的这种考证成立的话,那么就打破了近代八破画起始于以六舟和尚为代表的全形拓入画的判断。但幸好作者附有清晰的插图,图中显得拙稚的画法与余集的水准所差甚远,可视作托名余集的伪作;这套画不可能是乾隆年间余集的作品,甚至不是19世纪上半叶的作品,只可能是杂件入画的19世纪晚期乃至20世纪初期锦灰堆(八破画)风气中的产物。穿插外文标签入画,那既是上海华洋文化交错的产物,又显示出制作的真正时间了。19世纪末20世纪初,因上海开埠而有享受治外法权的租界,有此特权之租界方有面向公众言论自由之报纸(上海报馆全在租界)。清末民初,上海有139种报纸,其中,英法俄德日外文报纸占42种,仅英文报纸就有22种,可见那时的上海多种外文刊物充斥于市之盛况。^[18]这套托名余集的锦灰堆(八破画)的年代也就不难推定。

六舟和尚的《百岁图》里也有一枚俄国1808年钱币的拓

印。19世纪初中国与西方的交道已经很多,1843年上海开埠洋人大量进入,道光辛卯(1831年)的86件拓印物件中有一枚外国钱币当属正常。如果再仔细看,我们还可以看到《百岁图》中有一枚现实生活中用于娱乐的象棋的棋子“将”。这一枚属于当代社会产物的俄国钱币和象棋棋子硬生生地挤进了本属中国“博古”范式中的八破画中,给后来八破画当代物件的拼贴堆积打开了一道门缝。六舟和尚作为19世纪八破画的奠基者与开拓者地位亦可以这枚俄国硬币为证。

以六舟和尚为代表的拓印画,开拓了19世纪锦灰堆(八破画)的新时段。六舟和尚拓印画大多为青铜鼎彝和汉代砖石之全形拓。19世纪70年代,任伯年还在道光己亥(1839年)六舟拓制的汉砖画上添画花草,作了一幅算先后合作的《古砖拓锦灰堆》的画。这样,或原大椎拓、或自由尺寸之绘画的颖拓,或单件,或多件,或拓,或画,或全形拓的立体视幻觉展示,或平面拓片的多种拼贴组合,加上题跋印章裱成立轴者颇多。六舟和尚这些作品已具备与宋元锦灰堆样式的如下联系与区别:

1. 虽然同样是对残破之物的表现,但关注对象主要是对古代器物尤其是当时流行之金石类器物的拓绘,带上金石风中流行的残破败损特色;

2. 既承接钱选锦灰堆多种餐厨残败物汇集的特点,又开19世纪金石书画印章钱币契约书信多种残损物堆叠拼贴的“锦灰堆(八破画)”风气。这种以残破物件的汇集集中描绘为特色的近代八破画,又以六舟和尚作于道光辛卯(1831年)的《百岁图》(谐“百碎”音)为代表或发端。该图层叠拓印拼贴86种金石小品,包括钱币、印章、瓦当、古砖、砚台、石刻、铜器铭文,前后经历五年方才完成。六舟《百岁图》成为此后锦灰堆(八破画)样式的基础与转折。这种既非绘画又非拓片的全新方法六舟自称“以所藏金石小品,效钱舜举‘锦灰堆’法拓成立轴,名曰‘百岁图’”。可见六舟在“锦灰堆(八破画)”承上启下的自觉;^[19]

3. 因从椎拓仿仿而来,追求真实实写是其特点。六舟的拓印入画都取全形拓的方式。全形拓的最大特点就是追求三维视觉真实,其中的颖拓还增加了绘画的成分,其目的是为了再现视觉真实。六舟的全形拓“已呈三维视觉效果的所有要素”。^[20]这种以拓印的手法追求的真实,与宋元时期钱选以写生赵昌式的线描傅彩的方式虽有不同,但目的一样。颖拓的介入,又为此后“锦灰堆(八破画)”的“幻真画”绘画写实埋下了伏笔;

4. 俄国钱币与象棋棋子等当代事物的介入,使“八破画”突破“博古”的传统范式,为后来“八破画”主要为当代物件的自由拼贴奠定了基础。

四、清末民初的八破画及其现代发展

锦灰堆图早期代表人物是钱选,钱选当然是文人画家,但如前所析,在宋元时期,锦灰堆这种绘画样式在社会上早已流行,院画,民间画,文人画家均有涉猎之可能。就钱选而论,所学为一时名家赵昌,所寓为老庄荣悴互生之哲理,

幽远高雅，加之钱选乃当朝进士，“吴兴八俊”之一，其《锦灰堆图卷》也因人而传。当19世纪锦灰堆样式因六舟和尚而再起时，它的直接原因却是因金石风起拓印之习而生，因六舟和尚全形拓拓绘画上发展而再起。但这种追求形似，到后来更以西方素描透视介入其中，追求视幻觉逼真之术的艺术显然不可能入不求形似、笔墨为上的清代海派诸家的法眼，再加之绘画题材上高度入世的社会余碎（八破画又称十破画，谐“拾破”之音）入画，与文人画高蹈绝尘的传统风性格格不入。所以尽管有任伯年、吴昌硕等海上画坛名宿，后又有京派领袖姚华等介入，锦灰堆（八破画）仍然不入画坛主流，各种美术史专著、著录多不记载。但锦灰堆（八破画）在社会上流行有它不可取代的鲜明特征。从目前能够看到的19世纪以来流行的锦灰堆（八破画），大致有如下重要的特点：

锦灰、八破这种对逝去的美好的特殊传达，从一开始就是此种绘画样式的内在意蕴。19世纪30到40年代，是刻骨铭心的历史转折时期，如果钱选当年面临元人入主中原在中国历史上是朝代的更替和个人荣辱之变的话，那么1840年前后的中国则是前所未有的巨变，中国正经此“三千年未有之大变局”（李鸿章语）。六舟和尚对先民那些尊彝碑版秦砖汉瓦的珍爱与对那些残败衰破之迹的珍视（在拓印中保留此种残迹是椎拓和颖拓的重要区别），在历史时段上那高度的一致，大概不是巧合了，研究锦灰堆八破画的学者注意到了这个突出的特点。万青先生在他的《拣残珍入画屏——从八破画看时代变迁》中说：“19世纪中期，列强入侵，内乱四起，战火频仍，从京津到江南城镇，从皇家圆明园废墟到普通百姓人家，劫后灰烬中残留的片纸寸书，已经是人们习见之物，人们劫后余生，对残存字迹文物的格外珍惜，正是‘八破’画产生的特殊社会历史背景。”^[21]这方面研究者所涉较多。从19世纪到20世纪初的美术作品中，没有哪一个绘画样式在反映时代上能有八破画那样真切与直接。

最真实的描摹对象，以视幻觉的方式去表现，这大概是引起白铃安最初关注八破画的原因，她文章的题目是《八破——中国的视觉错觉画》。的确，中国此前没有这种类型的写实画法。古代的中国人也写实，画史上也有不少这种因画得逼真而产生视错觉的记载，如上所述，锦灰堆（八破画）从一开始也要求逼真写实，钱选《锦灰堆图》就被时人评为“逼其真”。但中国人这种依赖线描和晕染的画法，再加上蔑视透视法（如北宋沈括嘲弄李成仰画飞檐）蔑视形似的传统习惯乃至美学态度，使中国绘画难以产生视错觉的视觉趣味。但是19世纪的锦灰堆（八破画），从对全形拓的处理就能看到，拓画者十分注意器物三维空间的视错觉表达，这显然是与西方绘画进入中国后展示的那种视幻觉的吸引力有关。

乾隆年间供职官廷的画家邹一桂对此种画法十分好奇：“西洋人善用勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物屋树皆有日影。其所用颜色与笔与中华绝异，布影由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进。”^[22]19世纪下半叶到20世纪上半叶，正是中国美术界在大量学习西方绘画技艺的时候。任伯年年轻时曾在土山湾画馆向外国人学习

铅笔素描；1911年成立的上海美专也教授素描和透视；19世纪初，少年徐悲鸿也从香烟画片动物标本中学习西画的画法；身处内地湖南湘潭1864年出生的齐白石，从小也从洋画片月份牌学习绘画，至今还能看到湘潭的齐白石用光影体积的素描手法画的人像。立足于这种时代背景，观察在受西方文化影响的江浙上海一带出现的锦灰堆（八破画）上那些精心描绘的折叠的带有视幻觉效果的写实手法，就不觉为奇特了。

哈佛大学博物馆藏以养竹山人笔意所绘高度写实多物件组合的扇面绘于乙卯（1915年）年，两年之后的1917年，康有为已在呼吁：“如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。国人岂无英绝之士应运而兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎？”^[23]四年之后，1919年，陈独秀在《新青年》上发表《美术革命》宣言：“若想把中国画改良，首先要革王画（笔者按：清初正统派‘四王’）的命，因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。”整个20世纪，写实是中国艺术的主潮，从20世纪10年代后，中国所有的美术院校在学习透视，学习素描；50年代之后，实行现实主义艺术与否，甚至成为美术界革命与不革命的标志。以此观之，19世纪上半叶锦灰堆（八破画）在恢复古代写实传统基础上对西方写实技艺的大量吸收和运用，是否可看成20世纪中国美术声势浩大语言变革的一场低调的序幕，或是一些重要的细节呢？

锦灰堆（八破画）在19世纪和20世纪另一突出特点是她的平民化大众化。如果钱选的《锦灰堆图》卷还可以其深刻的老庄哲理之内蕴视为文人艺术的范畴，六舟以后的锦灰堆（八破画）则变得愈来愈平民化大众化。尽管画中的鼎彝砖砚之全形拓应属文人雅趣，书、帖、字、画也很文人，但画中那些福禄寿喜很平民，那些吉祥如意也很大众，加之微妙微肖的写实，那些纸张的翻卷、纱扇的透漏、器物的转折、焚毁的边痕……都是文人曾嘲弄鄙夷的雕虫小技。这也是何以在民间热热闹闹的锦灰堆、八破画，竟会在文人编写的各类史籍中悄无声息。19世纪中期，六舟和尚的锦灰堆全形拓至上千件被人收藏而求之不得，与其交往者就有如戴熙、阮元、何绍基、赵之琛、管廷芳等名士。在20世纪初上海的艺术市场中，八破画销路甚好。故有一段公案，说的是福州画家杨渭泉画锦灰堆八破画有人代笔之事，言之凿凿地指出郑达甫为杨代笔竟达20年之久，杨之儿子亦为相助云云。不管此事之究竟，锦灰堆八破画在上海市场上能够畅销。

锦灰堆（八破画）另一个很好的民间出路是作为陶瓷画的稿本。故宫博物院藏有一件咸丰年间景德镇御窑出品的什锦屏纹瓷盘，其内容为青铜鼎和摩崖拓片，《兰亭序》拓片，被认为是现存最早的锦灰堆装饰瓷器。在19世纪中后期出口到日本、新加坡及东南亚的陶瓷上都有此类装饰。当然，锦灰堆一旦进入陶瓷生产系列，其产品成千上万服务于普通民众了。白铃安注意到中国外销瓷中也出现锦灰堆的现象：“也许原本要销往西方市场的中国八破画外销瓷的存在，显示了东西方相似的品位和对这种视觉把戏的共同爱好，如一件19世纪后期的碗和同时代的许多鼻烟壶。”^[24]有趣的是，江西景德镇的锦灰堆装饰瓷器甚至流布到偏僻的西南一隅的云南建

徐悲鸿入“北大画法研究会”探微

王文娟

内容摘要：本文以《悲鸿自述》的上下文线索，并根据当事人的回忆和其他相关文献加以连缀，认为徐悲鸿入会“以蔡子民先生之邀”当无疑虑，但也应是得华林、陈师曾，尤其得康有为大弟子罗瘿公之多人促力之结果。“北大画法研究会”是徐悲鸿作为五四新文化运动之一员选择写实主义（艺术救国）的摇篮，在这里的所思所想构成了他赴法留学的“前理解”。

关键词：徐悲鸿 北大画法研究会 蔡元培 陈师曾 罗瘿公

“北大画法研究会”是徐悲鸿的早期重镇，是他第一次亮相文化界的正式发声，对他的一生及其中国现代美术史有着极其重要的意义。

“北大画法研究会”于1917年11月由蔡元培发起，筹备近4个月，^[1]于1918年2月22日成立，1918年3月28日举行始业典礼，^[2]蔡元培亲任会长，这是他“美育代宗教”“文化运动不要忘了美育”的新文化思想的具体体现：“科学、美术，同

水，形成了建水陶“残帖”——锦灰堆装饰风格。其原因则是江西景德镇人卢咸瑛19世纪末出任云南建水知县，把江西的陶瓷工艺带到了建水，也带去了景德镇陶瓷的锦灰堆装饰手法，形成古朴俊雅的陶器装饰风格。^[25]锦灰堆（八破画）不仅进入了陶瓷领域，还进入了鼻烟壶领域，京派鼻烟壶内画大家马少宣就把锦灰堆画成了内画。

将锦灰堆（八破画）纳入19世纪到20世纪的艺术思潮史，我们或许可以发现，它的出现或许有其历史之偶然，但其存在和延续，其特征的形成及演变，却有着某种历史的必然！□

注释：

- [1] 白铃安撰、王屹峰译《八破——中国的视觉错觉画》，载浙江省博物馆编《东方博物》2004年第1期第10集。
- [2] 同[1]。本文中白铃安的引文均引自该文，不再一一注出。
- [3] 王世襄著《王世襄集：锦灰堆（合编本）》，生活·读书·新知三联书店2013年版。
- [4] 王屹峰《古砖花供——六舟与19世纪的学术和艺术》，浙江人民出版社2018年版。
- [5] 中国书画全书编纂委员会编《中国书画全书》第八册，上海书画出版社1994年版，第77页。
- [6] 中国书画全书编纂委员会编《中国书画全书》第八册，上海书画出版社1994年版，第961—962页。
- [7] 罗青《乱世墨彩画挽歌——用画笔拼贴大时代的杨渭泉》，载《文物天地》2017年第9期。
- [8] 台北故宫博物院编辑委员会编《故宫书画图录》第十六册《宋钱选画锦灰堆卷》，台北故宫博物院出版，1997年9月初版，第405—408页。
- [9] 于安澜编《画史丛书》第一册《画继》，上海人民美术出版社1963年版，第77页。

- [10] 《宣和画谱》卷十七，上海人民美术出版社1963年版，第207页。
- [11] [明]刘若愚《酌中志》卷之十六《内府衙门职掌》，北京古籍出版社1994年版，第107—108页。
- [12] 于安澜编《画史丛书》第二册《图绘宝鉴》卷五，上海人民美术出版社1963年版，第126页。
- [13] 于安澜编《画史丛书》第二册《宣和画谱》卷十八，上海人民美术出版社1963年版，第217页。
- [14] 赵阳《马起凤与早期全形拓》，载《中国美术》2018年第1期。
- [15] 王屹峰《古砖花供：全形拓艺术及其与六舟之关联》，载《中国国家博物馆馆刊》2015年第3期。
- [16] 仲威《六舟和尚与雁足灯》，载《中国书法》2015年第3期。
- [17] 陆易《从余集款作品探讨早期八破画的特征》，载《东方博物》2009年第1期。
- [18] 胡道静《上海的日报》，据《上海市通志馆》1935年中以单行本刊印，载《中国近代报刊发展概况》，其中中文报纸统计见第281—299页，外文报纸统计见第299—308页，新华出版社1986年版。
- [19] 六舟在其《年谱》中有明确记载。见王屹峰《古砖花供——六舟与19世纪的学术和艺术》，浙江人民美术出版社2018年版，第215页。
- [20] 王屹峰《古砖花供——六舟与19世纪的学术和艺术》，浙江人民美术出版社2018年版，第245页。
- [21] 万青岩《拣取残珍入画屏——从八破画看时代变迁》，载《荣宝斋》2005年第2期。
- [22] 邹一桂《小山画谱》，载黄宾虹邓实编《美术丛书》第1册第527页，江苏古籍出版社1986年版。
- [23] 康有为《万木草堂藏画目》，载郎绍君水天中编《二十世纪中国美术文选》上卷，上海书画出版社1999年版，第25页。
- [24] Nancy Berliner撰，王屹峰译《八破——中国的视觉错觉画》，载浙江省博物馆编《东方博物》2004年第1期第10集。
- [25] 李跃平《建水陶“残帖”装饰与“锦灰堆”的渊源关系》，载《民族艺术研究》2012年第4期。

李春阳 中国艺术研究院美术研究所研究员