

美术新技法丛书

现代拓印版画技法

——从蝉蜕术演变而来的艺术
俞启慧 著

责任编辑：黎 阳
整体设计：曹所以
责任校对：方 舟
责任出版：葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

现代拓印版画技法：从蝉蜕术演变而来的艺术 / 俞启
慧著. —杭州：中国美术学院出版社，2008.12
ISBN 978-7-81083-785-9

I. 现… II. 俞… III. 版画—技法（美术） IV. J217

中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第163917号

现代拓印版画技法

——从蝉蜕术演变而来的艺术

俞启慧 著

出 品 人：傅新生

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号/邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

制 版：杭州东印制版有限公司

印 刷：杭州广育多莉印刷有限公司

版 次：2009年3月第1版

印 次：2009年3月第1次印刷

印 张：6.5

开 本：787mm×1092mm 1/16

字 数：40千

图 数：141幅

印 数：0001—2000

ISBN 978-7-81083-785-9

定 价：32.00元

序 言

启慧又有一本专著即将付梓，洋洋洒洒一大本，为它不知又是几番斟酌，几年辛苦。平时，看到的启慧头顶慢慢稀疏的白发，在黄昏的灿烂里吭吭地迎面走来，虽伏枥老骥，然志存高远，人们应该投给他一份敬意。

智治于大，择善而从。是的，人们总在不断的选择中塑造自己。启慧二十七岁时曾以黑白木刻《战友——鲁迅与瞿秋白》一画而名噪一时。他受着前辈的教诲与传统的滋养，并未在成名中滞留，而是自强、勤学、吐纳、躬行，于是从黑白中透出些画像砖的气息，刀笔的华美被拙朴所替代，择善而治大；于是他把更多的精力倾注于民族民间艺术的研究与实践，从《三义塚》到《春、秋、祭》，流变出众多融合中西却具民族风貌的佳作，从而使他的木刻版画完全摆脱了西洋一套的羁绊，为往后其现代拓印版画的蓄势待发创造了条件。

独有之品，是为至贵。传统离我们太近又太远。在传媒高度发达的今天，使得传统与人太近乎了，近乎得让人有点熟视无睹。譬如常见的碑帖，这似乎是书法的事，版画同仁也知道这是拓出来的，并不陌生，但探究其拓法，化墨为色，移石为木，嫁接成现代拓印版画，在国内罕见，在国外恐也是“独有之品”。

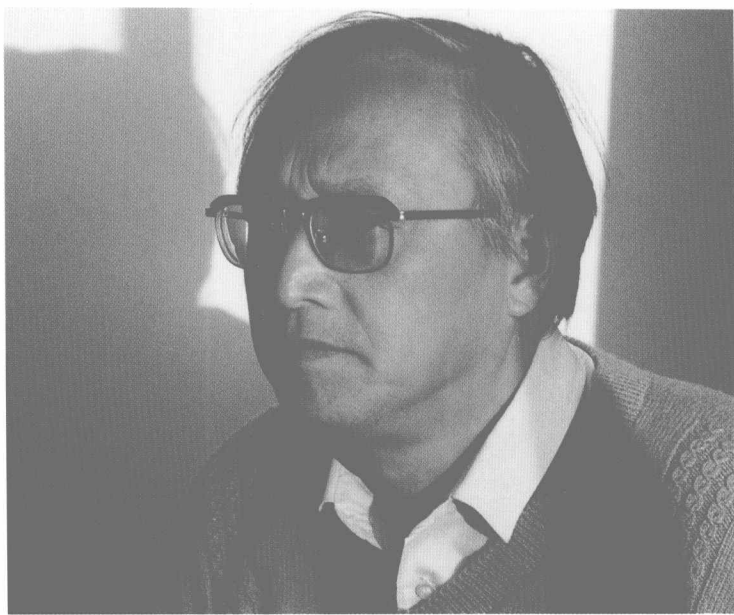
1992年，启慧开始以现代拓印术创作《瑰宝》系列。他攫取文明的碎片和历史的断句，以拓以套，兼水兼粉，于是作品呈现出博大中见厚重、质朴中见细腻的品格。作品一出手便得到社会的广泛赞誉，大英博物馆也闻风而收藏，英国《今日版画》特地来杭州作专访，并以《中国不只仅有瓷器》为题予以张扬。启慧能在古老的拓印术里，翻造出全新的拓印样式，他的探索使其个人风格更为鲜明夺目，为锦簇版苑平添了一朵奇葩。

拨新领异，时雨之化。启慧教授所不渝的民族化探求及循其所积聚的学识与经验而著书立说，无疑是对同仁后学的最好启迪与教诲。

韩黎坤

2008年7月于了石斋

（韩黎坤，教授。曾任中国美术学院版画系主任、院学术委员会副主任、博士生导师）



俞启慧：教授，版画家，中国美术家协会会员，中国版画家协会会员，中国藏书票研究会委员，浙江版画家协会理事，等等。1934年生于上海，籍贯浙江省宁波市。1960年毕业于中国美术学院版画系并留校任教。1961年，因木刻版画《战友——鲁迅与瞿秋白》问世而驰名于中国画坛。老版画家力群曾两次撰文，评价此作是以“木刻的独特艺术手段成功地为主题思想服务的一个范例”，是“难得的木刻佳作”。著名文人邓拓先生见了此作后，曾欣喜地作《青玉案》词一阙：“凄风苦雨寒天短，最难得知心伴。长夜未央相待旦；论文谈道，并肩扶案，不识何时倦。投枪掷去歼鹰犬，翰墨场中久征战。笔扫敌军千万万；普罗旗号，马列经典。艺苑流风远。”20世纪90年代前后，他把艺术探索的触角伸向鲜为人用的中国传统拓印领域，且适度地引进西方现代美术中跨时空架构手法，创造出水印与色彩拓

印木刻融会一体的全新样式。尤以水印彩拓版画《瑰宝》系列为代表作，其内容、表现手法和刻印技巧均有新的突破，丰富了版画的藝術语言，扩大了版画的表現领域。1994年，他应邀赴英国大英博物馆和北爱尔兰奥斯特大学讲学。1996年秋，他获英国《今日版画》杂志奖，大卫·巴克撰写《中国不只有瓷器》一文，把他和他的艺术介绍给欧洲的读者。同年，他荣获中国版画家协会颁发的“鲁迅版画奖”。近年，他经常参加国内外的美术展览，他的作品被中国美术馆、英国大英博物馆、美国波特兰美术馆、欧洲木版画基金会、英国牛津大学博物馆、日本神奈川美术馆和炎黄艺术馆等二十余所馆会收藏。创作之余，他著有《黑白木刻技法精论》、《中国版画印拓技法》、《中国现代版画之传统技法》（与大卫·巴克合著，英国伦敦A&C出版社出版）等书。

目 录

一、拓印概述

二、拓印史话

1. 秦汉碑刻——拓印产生的母体
2. 社会需求——拓印发展的原由
3. 纸笔墨砚——拓印必备的材料

三、画像石和画像砖的艺术魅力

1. 画像石和画像砖溯源
2. 画像石和画像砖的艺术特色
3. 画像石和画像砖的刻制方法
4. 画像石和画像砖的艺术处理

四、拓印的技法

1. 拓印的工具材料
2. 拓印的方法步骤
3. 拓印的“两式十法”

五、现代拓印版画技艺

1. 现代拓印版画的优长
2. 现代拓印版画的工具材料
3. 现代拓印版画的制作步骤
 - (1) 绘稿
 - (2) 制作
 - A. 刻版法
 - B. 实物拓印法
 - C. 拼贴法
 - (3) 拓印
 - A. 单色拓印
 - B. 彩色拓印
 - a. 一版多色拓印法
 - b. 笔彩多色拓印法
 - c. 多版多色拓印法
 - (4) 拓印要诀

六、拓印版画技艺赏析

美术新技法丛书

现代拓印版画技法

——从蝉蜕术演变而来的艺术

俞启慧 著

中国美术学院出版社



图1 人形双面玉饰（蝉翼双面拓/一面为裸男，一面为裸女）

一、拓印概述

拓印术，旧时也称蝉蛻术，乃是中国古代最早出现的一种特殊的印刷技术。它究竟起于何时，并无确切记载，但自东汉元兴三年（公元105年）宦官蔡伦（约61—121）发明了造纸术之后，逐渐有了文字碑刻的拓片在文人间流传，也有被官家内府所秘藏。究其起因，是自汉朝（公元前206—公元220年）起实施“以书取仕”等制度，而秦汉期间又“碑碣云起”，文人学士均迫切需要研读经书和临摹书法，在当时尚未产生印刷术的状况下，要能“脱其精髓”又能“化身千百”的唯一办法，只有采取摩擦拓字的做法^①。亦即先将纸张覆于碑刻文字上，用手按出字形，再利用木炭、墨笔、烛烬等物在纸面磨擦出字形来。由于它的拓制过程酷似夏蝉之蛻壳，故民间呼之为具有吉祥喻意的“蝉蛻”^②，其拓片亦称之为“蛻片”或“脱片”。

历史学家范文澜先生（1893—1969）在《中国通史简编》中写道“东汉的蔡邕学李斯……似东汉已有李斯刻石的拓本”；又写道“东晋书法家王羲之初学书法时是从临习蔡邕的熹平石经等的拓本开始的”。又英国《简明不列颠百科全书》也这样写道：“有证据表明中国早在公元2世纪就已经应用拓印术。”从以上这些论述说明了蝉蛻术产生于东汉、后期是可能的。

蝉蛻术作为一种特殊的印刷术，其特殊之处可以归结为“字图正，黑白反；似蝉壳，形神在”，意即碑刻上的字图是正相的，拓印的结果也是正相的，不像木刻雕版印刷术那样印出来的字、图是反相的；但拓

片上的黑白却是相反的，是因为碑刻上对字图大都采取阴刻的手法，致使文字或图形凹陷下去，拓印时通常是鼓凸的部位着墨，其结果变成黑底白字。浅浮雕、圆雕等图形雕刻的拓片也如此，原来雕刻上深陷的部位，拓印出来则呈亮白色，而鼓凸的部位拓印后则呈暗黑色，出现黑白互易、阴阳变换的特殊变化；而拓片则如蝉蛻的薄壳般呈凹凸起伏状，将碑刻上的字图状貌与神韵统统得以保存。

拓印的范围可以拓制大到摩崖石刻，小至印章边款，玉石薄意^③、钱币、饰件等，拓印效果可以达到厚黑锃亮如乌金，或轻浅精细如蝉翼；（图1）甚至可以巧夺天工般地对青铜器、陶器作立体的全形捶拓。（图2）

秦汉以降，众多碑碣刻石大多裸露在山野旷地，历经风霜雨雪，或遭战火焚毁，许



图2-1 周鼎全形拓片 六舟拓



图3 吴昌硕：鼎盛图（国画）

多珍贵碑刻十不存一；即使掩埋于地下的画像石、画像砖，也因水涸漫漶、震蚀盗挖等多种破坏因素，亦毁损严重。故早期的拓本能较好地反映碑刻的原貌，保持其珍贵的历史价值。唐朝诗人杜甫（712—770）有“峰山之碑野火焚，枣木传刻肥失真”的感叹，意即秦始皇时的峰山碑刻，至北魏（公元386—534年）时被太武帝命人推倒焚毁，后人取旧拓本复刻于枣木板上的再拓本，已经字体肥腴而丧失其真迹的功力了。至宋朝（公元960—1279年），对唐朝（公元618—907年）的名贵拓本已经千金难求，宋朝黄庭坚（1045—1105）就有“孔庙虞书贞观刻，千两黄金那购得”之句。时至今日，如宋朝的祖拓本《淳化阁帖》（四卷），已是十万两黄金都难购得了^③。

蝉蜕术的产生，对我国书法艺术的传播、普及与发展起了极为重要的作用，无论古今，学习书法者无不从临摹书法字帖的

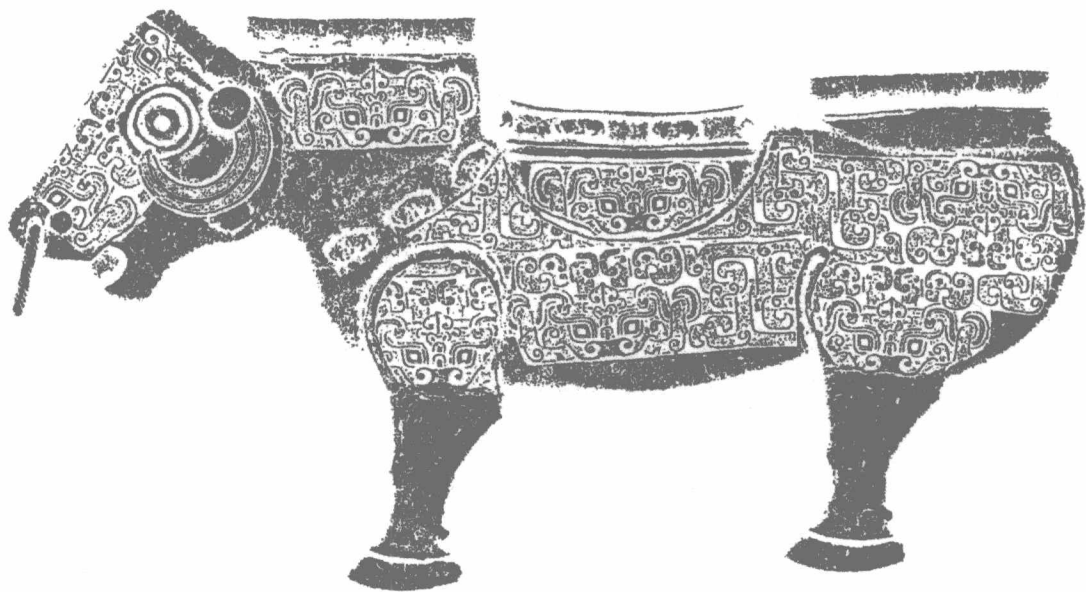


图2-2 犧尊全形拓片

拓本开始，即使历史上的“书圣”王羲之（321—379）、“草圣”张旭（675—750）、怀素（725—785）等均概莫能外。

蝉蜕术还拓宽了中国画的表现领域：从清中叶以后，出现了用钟鼎彝器的全形拓片与折枝花卉组合而成的花鸟画新品种——“博古花鸟画”，它是由拓家、收藏家与画家三者密切合作所创造的成果，著名的书法家、花鸟画家吴昌硕（1844—1927）曾创作的《鼎盛图》（图3）就是一例。

蝉蜕术又是木刻雕版印刷术与木雕漏版印刷术之先导。范文澜先生曾写道“只要变石刻为木刻，就成为雕版印刷术”，又说：“拓碑的方法，一朝有人应用到木版上，就会变成印刷术。”事实上把石雕匠师的线描雕刻技艺转移至木板上，就会变成木刻雕版印刷术，而把石雕中透雕的原理转用到木质模板的透雕上，则是古代夹纴（夹染）、灰纴（灰染），其后演进为丝网印刷的漏版印

刷术之滥觞。由此可知，中国的木刻雕版印刷术与木雕漏版印刷术之产生，均溯源于此。

可见，蝉蜕术无论在中国的印刷史、书法史、艺术史、印染史及考古史等方面都有其不可忽视的特殊地位和重要作用。

二、拓印史话

1. 秦汉碑刻——拓印产生的母体

从战国后期至秦初，随着冶铁技术的进步，开始能够锻造出钢质优良的铁器，从而出现了使用钢质的锤、凿、锥、鑿等工具在石碑和山崖上雕凿文字及图饰的新兴石雕行业。

秦始皇（前259—前210）灭掉六国后，建立起中央集权的封建秦王朝（公元前221—前207年）。据《史记 始皇本记》记载：始皇曾先后五次巡行全国，于泰山、琅琊、芝罘、碣石、会稽、绎山六处立石碑七座，由丞相李斯（？—前208）为统一文字之用的秦篆书写碑文，并由刻工镌刻于碑，意在“立石刻、颂秦德、明德意”，实行秦国的“车同轨、书同文、行同伦”的治国方针，开创了秦始皇为自己树碑立传、歌功颂德的先风；至汉朝更是碑碣风行，其中影响最大的当数东汉大臣、书法家蔡邕（133—192）为正定《六经》文字，亲自书丹于碑的《熹平石经》，碑刻耗时九年，共四十六碑，立于洛阳太学讲堂前，出现了“其观视及摹写者，

车乘日千余辆，填塞街陌”的盛况。（图4）

秦汉时期，由于国家统一，国力强盛，出于显耀其政治权势的需要，当政者大兴土木，建造咸阳宫、阿房宫、未央宫等大型宫殿陵庙，这些宫殿的屋檐上需要大量印有图案、瑞兽和吉祥文字的瓦当，它们赛如精美的珠链悬嵌在宫苑上。如今这些宫殿早已灰飞烟灭，但散落在瓦砾堆中的瓦当及汉砖残片，因其体小耐碎，仍有不少残留人间。

秦汉瓦当的“当面”呈圆形或半圆形，一般直径仅十四至二十厘米，小巧玲珑，当面纹饰根据形状设计，所以物体与文字须做适合外形的变形处理，其图案造型的乖巧与夸张，文字布局的促长引短与拙朴，对后代的装饰纹样与篆刻带来广泛和深远的影响。当面的纹样大致有三种：一是装饰纹，如云纹、葵纹、几何纹等；二是瑞兽纹，如青龙、白虎、朱雀、玄武四瑞兽或含有吉祥寓意的鹿、鱼等；三是促长引短后的秦篆汉隶文字及当时变形处理后的美术字——虫鸟篆。（图5、6、7）



图4 汉《熹平石经》残碑拓片

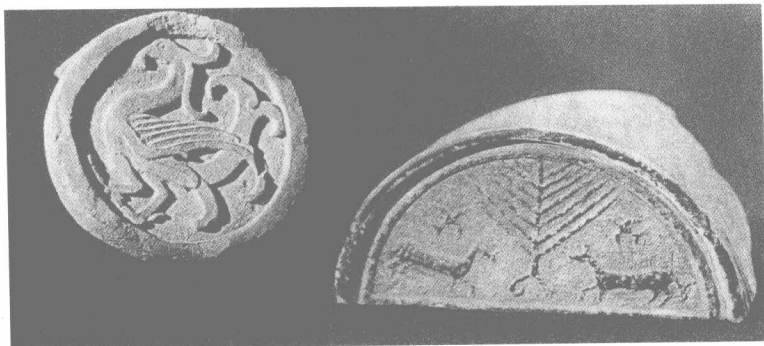


图5 秦、汉瓦当实物照片（西安出土）

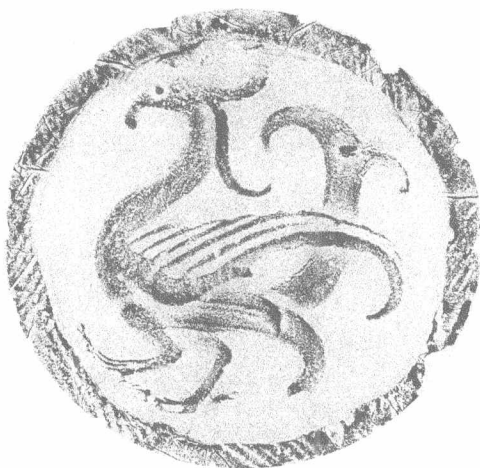


图6 秦夔凤纹瓦当拓片



图7 汉《千秋万岁》瓦当虫鸟篆拓片

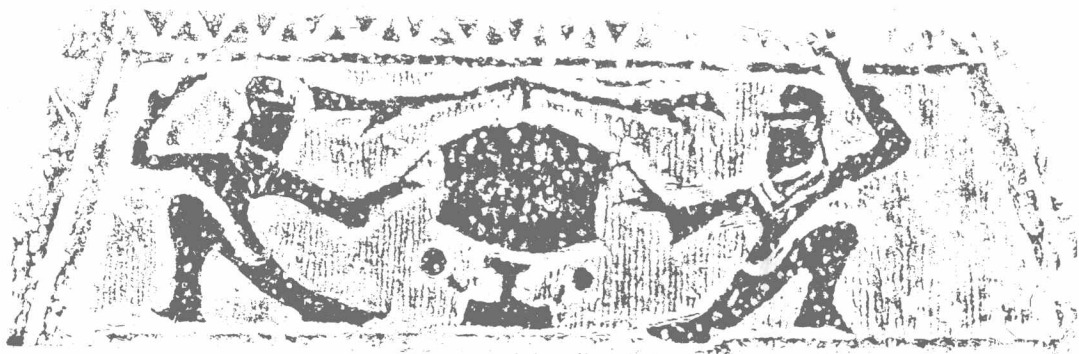


图8 《击鼓双舞》画像石拓片（河南南阳出土）

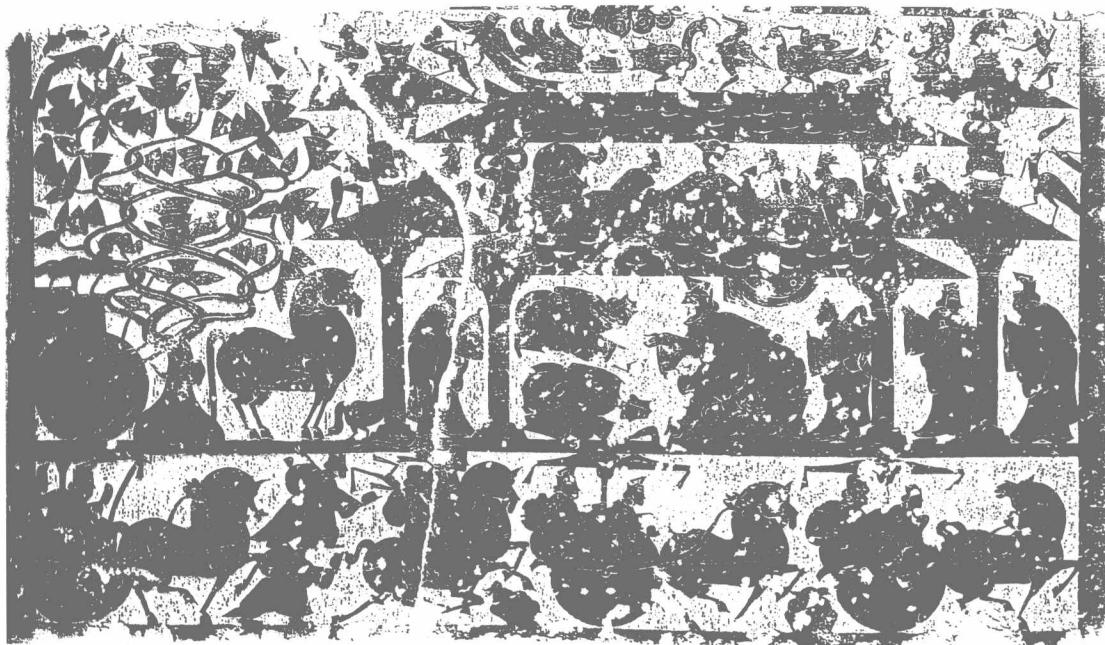


图9 画像石拓片（山东武氏祠）

秦汉时期又尊奉“事死如事生”的丧葬习俗，一些权贵豪富为表达对死后升天的向往以及颂扬其功德和炫耀其富贵，不惜化巨资建造豪华的墓室，以实施厚葬。于是重金聘请技艺高超的画师、石雕或砖模等匠师，为墓室制作大量歌功颂德、扬善诚恶及祈神佑护的画像石（主要在山东、河南、徐州等地）和画像砖（主要在四川、河南等地），

镶嵌在墓壁四周。这些画像石和画像砖题材非常广泛，有描写墓主生前奢靡生活的：如车骑、射猎、伎乐、宴饮、耕获等；有取自神话故事的：如伏羲、女娲、后羿等；有取自历史典故的：如孔子见老子、荆轲刺秦王等。这些画像石和画像砖在如今仅有几幅帛画存世的情况下，更显珍贵，它们不仅形象地展示了秦汉两朝的世风民情、礼仪习俗，

更重要的是展示了秦汉艺术中追求“遗貌取神”与沉雄博大的艺术风貌，秦汉的碑刻、画像石、画像砖、瓦当等是产生蝉蜕术的依附母体。（图8）

2. 社会需求——拓印发展的原由

拓印的社会需要，主要表现在碑帖与金石考古两个方面。

汉朝以来，历代帝王大都笃好书法，因此往往采用“以书取仕”的选贤作法，凡书法方面有成就或书体符合当代之规范者，皆可优先入仕做官，其结果势必兴起文人学士研习书法之风气，于是历朝各种字体的碑刻拓本供不应求，促进了刻碑、拓碑行业的兴盛。有些帝王不仅倡导书法，还身体力行亲自动手书写碑文，如敦煌发现的唐拓本《温泉铭》，就是唐太宗李世民（599—649）书写的碑刻之一。其后，女皇武则天（624—705）不仅酷爱王家书法，又集“书圣”王羲之家族的书法珍迹，命工匠刻成《万岁通天帖》，开创了皇家刻帖之先风；南唐李煜（937—978）亦命人刻印过四卷《升元帖》。后宋太宗（939—997）将秘阁珍藏的历代名家法书编成《淳化阁帖》，至清朝乾隆皇帝（1711—1799）又主持汇编《三希堂法帖》等，均由名匠镌刻，佳纸御墨拓印，具有皇家的顶级水准。

拓印至宋朝有很大发展，拓印技术日益精进与多样。用纸也极讲究，纸张品种增多，有“薄如蝉翼白如雪”的澄心堂纸、色黄纸薄有光泽的金箔纸、质韧有布纹的麻布纹纸等近十种，可供拓家根据拓印物件及拓片要求进行选择；墨料方面也有御墨、贡墨、松烟墨、油烟墨及为拓印所需而特制的

“再和墨”等，因此拓印效果非常精良，享有“一代绝艺”之美誉^⑤。

自宋代以来，以史学家欧阳修（1007—1072）为首倡导“兴复古道”，开启金石学研究之风气，首开对山东嘉祥武氏祠汉代画像石的推介和研究，遂使人们的注意力从仅关注文字碑帖方面转移到画像石刻方面，至清时曾一度出现对武氏祠画像石刻“登梯捶拓烦千张”的热潮。（图9）

清朝（公元1644—1911年）时金石收集及文物考古之风大盛，朝野上下均喜觅古撷奇，仕庶中视赏玩古物、博通古事为“高雅”、“博学”的标帜，对钟鼎彝器、画像石砖、秦汉瓦当等均有人搜集，并有人专事收集各种古碑古器的拓片，于是拓印范围不断扩大，拓印技艺不断创新，由拓印二维平面的文字碑刻扩大至拓印三维立面的画像石砖、玉石浮雕、铜镜纹饰等。各种古物，特别是对青铜彝器做前后上下、从外形纹饰至内壁金文刻辞的“全形拓”，以及还出现了色拓、套拓等技艺。更有甚者，还有人远赴埃及、希腊等国拓印古代碑刻，开创了传统拓印技艺跨出国门、捶拓异国碑刻的先河。

（见第10至12页图10、11、12、13）

3. 纸笔墨砚——拓印必备的材料

汉朝时起已经具备了产生蝉蜕术所需的物质材料：毛笔、墨、纸。毛笔在春秋战国（公元前770—前221年）时已用来书写盟书、竹简、木牍，至秦朝又经蒙恬（？—前210）的改良而得到进一步完善；墨也已由烟灰、炭屑、煤粉等粉末直接加胶后使用的原初状态发展为先造成质地细腻的塔状墨锭，后借助砚台磨研成干湿浓淡咸宜的墨液，以供书

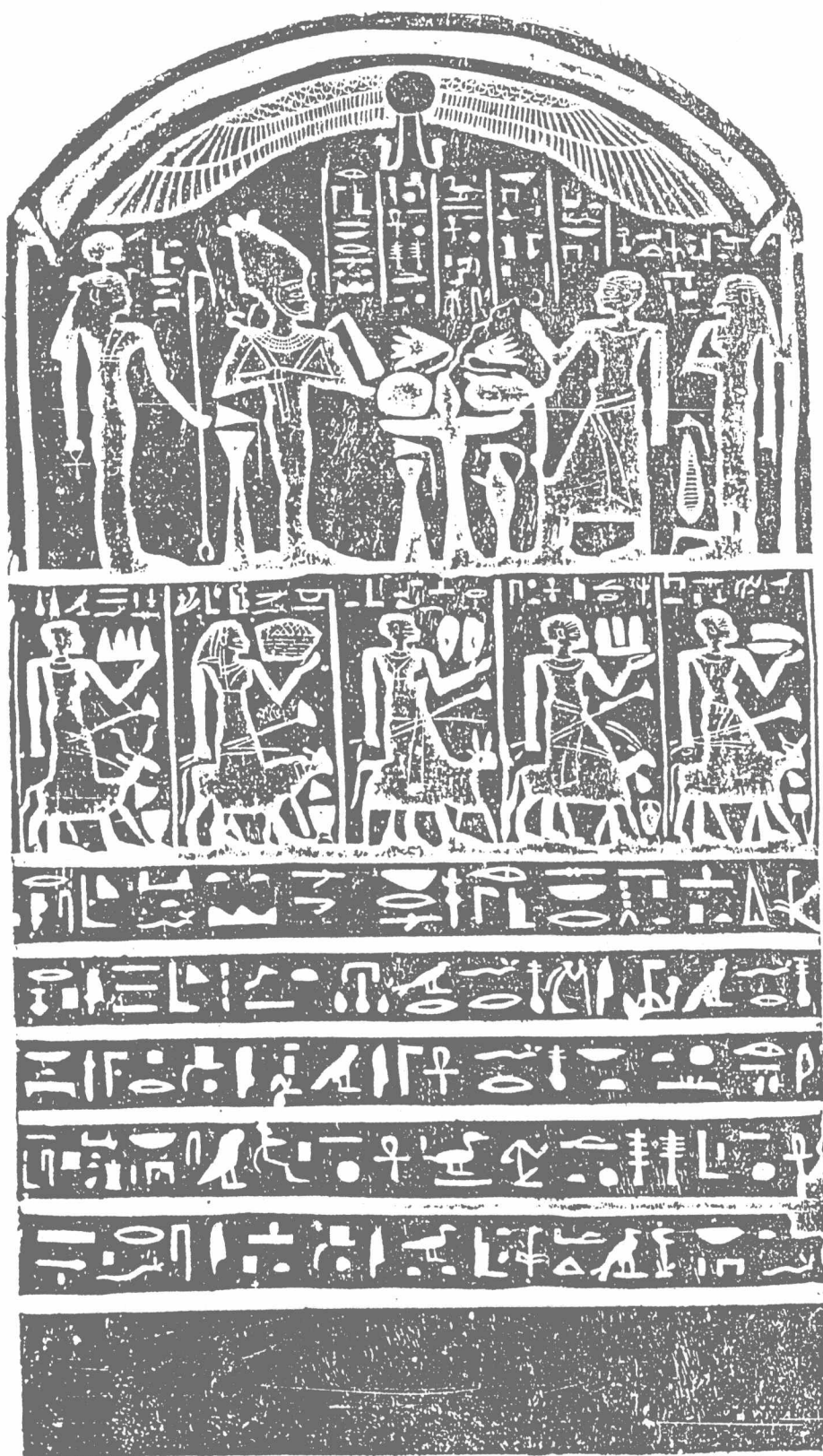


图10 埃及石刻拓片

写、绘画和拓印之需；最关键的是纸张的发明，在纸张出现前的秦朝，秦始皇每天要批阅一百多斤重的竹简木牍等公文，几天下来，就需“汗牛充栋”——用牛车艰辛地搬运，堆满贮藏简牍的栋宇。但至西汉时，有人从织麻时的“沤麻”工序受到启发，已能造出粗糙的麻纸。到了东汉年间（公元105年），蔡伦总结前人经验，利用破布、树皮、烂网等植物纤维，经过七十二道工序，造出了软韧吸墨、宜于书写和拓印的纸张来，对蝉蜕术的产生起了物质的保证作用。

综观当时世界上几个文明古国，虽然都有大量的碑刻与浮雕，但唯独中国产生了蝉蜕术——拓印术，其重要的一点是：他们没有制造出“蔡伦式”的中国纸以及中国式的毛笔与墨锭。埃及当时的纸张是用纸莎草编织、加压、上胶、晾干后做成的纸莎草片，其性能劲挺有余，柔韧不足，不易吸水且有编织纹；印度是利用加工过的贝叶抄写佛经的；而欧洲各国当时则用牛羊皮书写，据记

载，“抄一部圣经约需三百张羊皮”；上述这些材料均无法胜任拓印之需。当中国的造纸术经由丝绸之路传到这些国家时，已是几个世纪以后的事，特别是欧洲的法国、意大利、德国、英国等国家，中国的造纸术直到12世纪时才先后传到，其后，14世纪荷兰开始利用机械造纸，虽是造纸业的进步，但机制纸的质地紧密，不易吸水，并不太适宜于拓印。

在《简明不列颠百科全书》中，对“拓印”（Rubbing）一词的注释是：“一种最普遍最古老的纸上印刷技法……东亚采用专门的墨汁涂抹，西方则用称为墨垫的蜡和碳黑混合物在纸上拓印”，又补充说：“在西方摩拓技术应用得较迟……以19世纪初最为盛行。在美国用以复制墓碑，在欧洲它几乎只用来摩拓铜器纪念品及镶嵌在大石板上铜纪念板等。”（见第13页图14）根据百科全书的诠释：西方的拓印术（由于纸张、笔墨等材料的原因——笔者注）主要只有用墨蜡或碳条进行摩擦式拓印的这种，故英语对拓印定名为“Rubbing”（意即摩擦式拓印）^⑥。德国超现实主义画家恩斯特（Max Ernst Frottages）曾于上世纪30年代吸取欧洲民间的摩拓技术，用于他的超现实的梦幻、怪诞的作品中，使用墨蜡或炭笔摩拓了一大批实物拼贴版画，以及英国软石雕塑家弗朗克·埃历斯科（Frank Eliscu）用墨蜡条摩拓自己的浮雕作品（见第14至15页图15、16）等。这些都应对了《简明不列颠百科全书》所作的西式注释，但“Rubbing”这个单词用来诠释中国的拓印技艺似乎并不确切。

在《BRASS RUBBING》（黄铜纪念品的摩拓技法）一书也写有：欧洲当时也有Dabbing（轻拍式拓印）的技法，他们是用矜



图11 埃及女神浮雕拓片

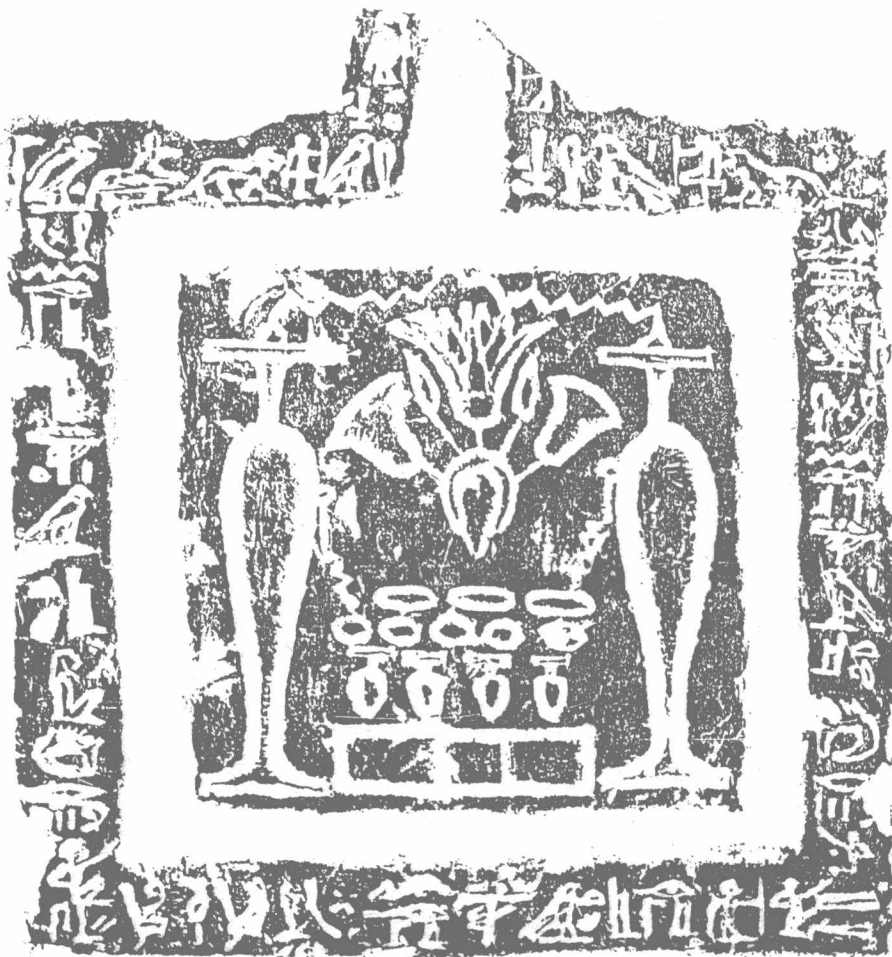


图12 埃及石刻拓片

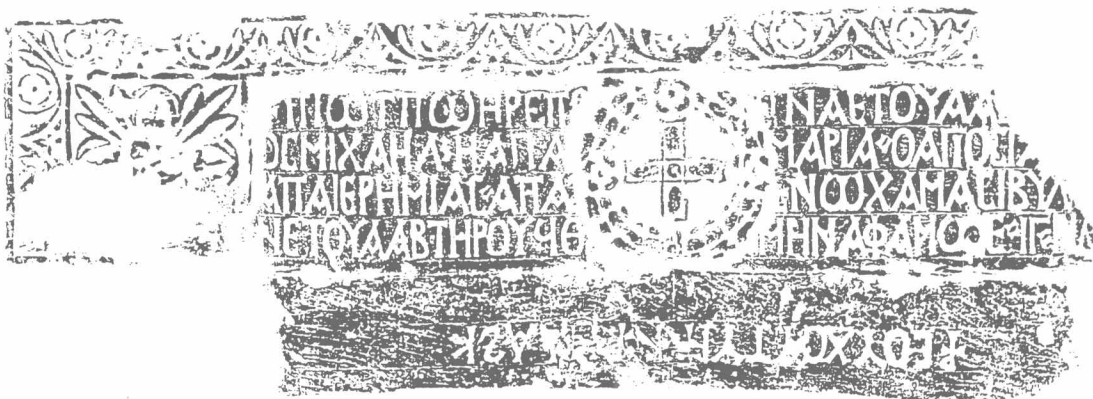


图13 希腊石刻拓片