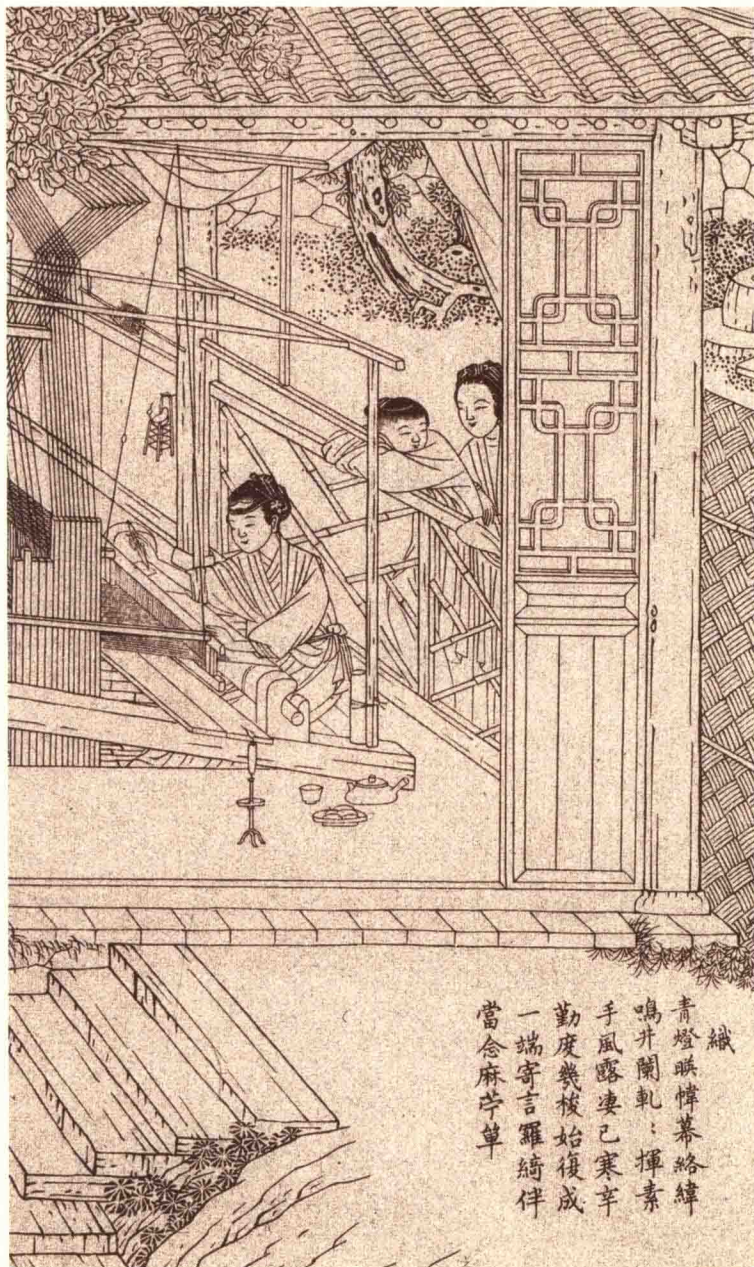




学术  
经典



織  
青燈映幃暮絡緯  
鳴井闌軋：揮素  
手風露凄已寒辛  
勤度幾梭始復成  
一端寄言羅綺伴  
當念麻苧單

上海书画出版社  
Shanghai Fine Arts Publisher

郭味蕖 著  
张 焯 导读

中国版画史略



郭味蕖 著

# 中国版画史略

张 焯 导读

上海书画出版社  
Shanghai Fine Arts Publisher

---

### 图书在版编目(CIP)数据

中国版画史略/郭味蕖著;张烨导读.——上海:上海书画出版社,2016.8

(朵云文库·学术经典)

ISBN 978-7-5479-1280-5

I. ①中… II. ①郭… ②张… III. ①版画—绘画史—中国 IV. ①J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第154059号

---

本书系上海市文化发展基金会图书出版资助项目

## 中国版画史略

郭味蕖 著 张烨 导读

---

责任编辑 曹瑞锋  
责任校对 周倩芸  
丛书名篆刻 沈乐平  
封面设计 姜明  
技术编辑 顾杰

---

出版发行 上海世纪出版集团  
● 上海书画出版社  
地址 上海市延安西路593号 200050  
网址 www.ewen.co  
www.shshuhua.com  
E-mail shcpbh@163.com  
制版 南京展望文化发展有限公司  
印刷 上海书刊印刷有限公司  
经销 各地新华书店  
开本 787×1092 1/16  
印张 22.125  
版次 2016年8月第1版 2016年8月第1次印刷

---

书号 ISBN 978-7-5479-1280-5

定价 52.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

朵云文库·学术经典

学术顾问(按姓氏拼音排序)

陈振濂 邓福星 范景中 郎绍君 卢辅圣  
潘公凯 潘耀昌 薛永年 尹吉男 周积寅

编辑工作组

王立翔 王剑 曹瑞锋 陈家红 朱艳萍



郭味蕖(1908—1971)，山东潍坊人。1929年考入上海美术专科学校习西画，毕业后曾任山东省立第一乡村师范学校教师。1937年入故宫博物院古物陈列所研习中国画，得黄宾虹指导。1951年受徐悲鸿之聘任职于中央美术学院研究部，后相继在民族美术研究所、徐悲鸿纪念馆从事理论研究。1960年任中央美术学院中国画讲师，1962年任中央美术学院国画系花鸟画科主任。著有《知鱼堂书画录》《宋元明清书画家年表》《中国版画史略》《明清四画人评传》等。

## 丛书弁言

王立翔

中国艺术源远流长蔚为大观，然以书画为核心的中国艺术本体认知及其理论阐发，近代以前，学人多以诗赋、笔记、题跋为载体，以描述、感悟为表征。这与主流阶层，将艺术仅作为从政之余抒发心志之观念有关，这导致了书论画学诸门无法望经世之学项背的事实。但近世以后，尤其是辛亥以来，随着传统士阶层社会作用的变换，以及治学语境、研究视野、学术方法之更改，在一批卓有才华的新学人努力下，传统艺术进入现代学科视域，中国艺术的本体精要和文化精神开始得到了全新的诠释、辨析和发扬。毫无疑问，因与西学的碰撞和融合，中国传统学术发生了巨大变化。在对中国传统艺术的长期学究中，向以画学一门最为突出，其学术语境也发生了重大变化。大量的中国文物和书画名迹流至域外，引发了海外学者对中国文化的浓厚兴趣，他们运用西方的学术方法，开始阐述各自心目中的中国美术，对国人产生了不小影响。当然最为重要一页的翻起，仍是游学海外的中国学人自己，他们张开胸怀，吸收着西方工业文明下的现代科学理念和治学方法，开始了勇于辨讹、尝试思辨的别开生面的中国画史探索。

在国内，敦煌藏经洞、各地石窟墓室的先后开启，一次次突破着人们故往的认识；动荡的社会，导致文物大量流失，也使更多的新材料能为研究者所用。而在现代印刷技术的传播下，美术材料的易见

性大大冲破了原有的局限。作为近现代学术成立的两大基石：新材料与新方法，一时蜂拥展现在20世纪初的艺术学人面前。

正是在这样一个特定历史环境下，一批学者放眼世界，既吮吸西方新学，又融合中国传统学养，投入到以书画为主体的中国艺术研究中。纵观这一百年来，他们经历了模仿到兼通到后期体系自建的历程，现代学科应具备的特质如理论性、逻辑性、体系性等逐步成熟，呈现出一条上承古代下启当今的鲜活的学术生命之流。他们关注新材料，寻觅新方法，创建新思想，以筚路蓝缕的拓荒精神，开启出中国艺术研究从未有之新境。

今之视昔，此间研究均有时代局限，但许多著述仍因有奠基之功而成为后学之经典。为使当今学界和继学者更方便更完整地获见此一时期的中国艺术研究成果，我们精心遴选一批近现代艺术文献再予整理出版。所取著作肇始于20世纪初，迄于“文革”之前；所选范围，乃以中国传统艺术为主体，兼及诸种工艺美术；所选标准，则以于当时有重要作用、于今天仍有借鉴意义之论著为重。我们注重文本的准确性，同时从艺术研究对象出发，分别配以图版，以作印证。尤为重要的是，我们邀约专家撰文导读，以帮助读者理清原著学术脉络，辨明文中精义，认识著作产生的历史背景，展现前辈们的学术个性，便初学者获得治学门径。以上努力，或谓于具体问题之分析仍有巨大学术价值，或谓对推进当今之中国艺术的深入研究亦有重要启思意义。因以“朵云文库·学术经典”系列贮存，以钩沉论艺渊薮，绵延传统文脉，尽责无旁贷之职！

# 《中国版画史略》 导读

张 焯

—

印刷术是中国古代对人类文明发展做出巨大贡献的一块重要的里程碑。它不但加速了人类知识的积累和传播,而且木刻版画的图像记录与复制技术相较于文字叙述所传递的信息具有直观、丰富和易于被理解的优势。

目前国际学术界普遍接受木刻版画的技术成熟期在9世纪的中国唐代。当时佛教极盛,而佛经卷尚赖手写,间有以木镌佛菩萨像捺印于卷前,每卷多至数十百像,以资功德。易石刻以木刻,易拓石以印木之习,这些便是印刷版画的起源。于此既有文献记录,如宋朱翌说:“雕印文字,唐以前无之,唐宋益州始有墨版。”(《猗觉寮杂记》卷下)又有敦煌所发现的实物:唐懿宗咸通九年(868)刻印的《金刚般若波罗蜜经》卷首画这件现存最早的木版印刷画作。欧洲出现印刷术,较中国约晚700年。目前所知欧洲最早的木刻版画出现在16世纪德国南部和佛兰德斯莱茵河畔,这些早期的欧洲版画以基督教题材为主,用于宗教传播的需要。虽然没有确凿证据证明西方印刷术直接得自东方,但欧洲最初的印刷技术来自中国则是无可争议的。同样,中国木刻版画技术向东传到日本以后,经日本人的努力,创造



了珍奇璀璨的浮世绘，在19世纪风靡全球。

中国的雕版印刷始于佛教传播的契机，至北宋末版画之为用渐广，很快遍布世俗生活各个领域。南宋所刊版画书，存于世者尚有许多。如科技、知识与文艺门类的书籍、图册等均有大量的雕印作品。北宋汴京，南宋临安、绍兴、湖州、婺州、苏州、建安、眉山、成都等，成为各具特色的版刻中心。宋代书籍插图的印刷工艺已经相当娴熟，纸币的使用和民间“叶子戏”纸牌的流行更是促进了细密繁复版刻技术的进步。同一时期的辽代采用“夹缬法”与笔绘结合完成的套色《南无释迦牟尼佛像》是我国目前发现的最早的彩色套印版画，在世界文化史上有极其重要的地位。20世纪初，俄国柯资洛夫探险队在甘肃黑水城发掘的文物中有金代单帧版画二幅，一为平阳姬家雕印“随（隋）朝窈窕呈倾国之芳容”，一为平阳府徐家印“义勇武安王位”，殆是以版画供观赏之资的创始。

由于木刻版画生产效率高，产量大且价廉物美，更能贴近普通百姓的生活。元代带插图的通俗出版物最为流行，元代的“平话”刻本是我国连环画的前身。在许许多多文人、书商、刻工的共同努力下，才有了明清年间带插图的通俗书籍和木版年画的高峰，版刻出现了各种流派，创作出大量优秀作品，呈现出欣欣向荣的局面。画谱、小说、戏曲、传记、诗词，不胜枚举，流行广泛，影响深远。这一时期也是版画各个艺术流派的兴盛期。以福建建阳为中心的建安派，作品多出于民间工匠，镌刻质朴。以南京为中心的金陵派，作品以戏曲小说为主，或粗犷豪放，或工雅秀丽，风采迥异。以杭州为中心的武林派，题材开阔，刻制精美。以安徽徽州为中心的徽派在中国文化史上更具有源远流长的影响和举足轻重的地位。明清两朝不仅宗教版画、书籍插图达到顶点，而且也用于文人雅士的“笺纸”、制墨名家的“墨谱”，以及民间娱乐用的“酒牌”，欣赏性的版画也在明代大大兴起。河南朱仙镇、苏州桃花坞、天津杨柳青、山东潍坊、四川锦竹的木刻年画并称为中国五大民间木刻年画。它们不仅广泛流传于江南一带和

全国许多地方,而且远渡重洋去日本和欧洲。光绪末欧美新型印刷术传入我国,传统木刻版画才逐渐淡出了人民的生活。

欧洲18世纪起开始有画家自己绘稿、自己制版、自己印刷的创作版画。作为造型艺术的版画与传统复制性作品有本质区别。中国木刻版画的制作,早期作品就充分证明有的作品是画、刻合作创作,然我国之版画家脱离绘画的范畴最早。明万历间黄氏诸兄弟子侄、刘素明等,皆已自能意匠经营,勾勒作稿,其精美固无逊于名画家所作。

事实上版画与绘画在中国历史上一直是相互依存的关系。众所周知,中国木刻版画风独特雄奇,与西洋木刻版画面目全殊,亦与日本之浮世绘版画不同。往往功能用途广泛,并且深受中国画的影响,忌讳穷形尽态的现实描写,又以不同于文人画的叙事手法展现所描述故事情节,画面富于清逸诗趣,余韵醇厚。既有古典健美者,也有清丽潇洒者,或隽逸深远,或娟娟自媚,或幽幽独奏,或恬静,或豪放,或精致细腻,或疏朗开阔,甚至描春态,写恋情,适可而止。明清许多著名的文人画家受益于木刻版画作品的深刻影响。且因我国绘画与版画作风之相近,故版画作品之有助于画家者独多,只是很多画家讳言不讲。画家们购置许多带木刻版画插图的书籍作为画稿参考,更是不大愿意让别人知道的事情。实因历代名画,深藏皇家与富室,画家得见真迹的机会寥寥。所借以入手学习者,均赖于木刻画谱耳。明清《十竹斋画谱》、《芥子园画谱》等流行二百余年,一再翻刻,久盛不衰,即以此故。而日本乐于中国画谱翻刻,其原因亦不外于此。

由于传统观念认为木刻版画的功能主要是复制,加之,传统文化雅俗观念泾渭分明的界线,致使处于“俗”范畴的传统木刻版画,长期没有得到掌握文字话语权的士大夫阶层所重视。在过去,文人士大夫对于收集带木刻版画通俗读物,都讳莫如深,常被人称为收集“小人书”。藏书家间度藏有插图的书籍,却并非主要为了插图而收集它们。中国古代版画的收集,只是最近百年来的业绩。民国初年,

有陈大镗先生有史以来第一次着意收集明代的版画书，并着手编辑《徽派刻工名手姓名录》。其后，王孝慈、马卿隅（马廉）二先生继之，乃大有收获。其后，经鲁迅先生呼吁与赞助，郑振铎和赵万里等先生依图收索。当时的北平图书馆也购藏了近千种带有版画的古籍，并举办了一个舆图和版画的展览。可以说，对中国传统木刻版画的关注是20世纪以来才被中国学者注意到的新领域。

20世纪初，当欧美研究美术的学者将目光投注到日本浮世绘版画上时，日本学人率先开始关注中国木刻版画，像大村西崖校辑翻刻中国的画谱类书籍——《图本丛刊》，这直接带动了日本学者对中国木刻版画的深入研究。黑田原次《支那古版画图录》（大冢巧艺社，1932）等更是推动了对这一领域正规的学术研究。

当日本学者的研究成果为国内学术界了解之后，曾深深触动了鲁迅、郑振铎等中国学者的文化自尊心。因此，郑振铎早在20世纪30年代就发出这样的誓愿：“夫以世界版画之鼻祖，且具有一千余年灿烂光华之历史者，乃竟为世界学人忽视、误解至此，居恒未尝不愤愤也！二十余年来，倾全力于搜集我国版画之书，誓欲一雪此耻。”（《中国木刻画史图录序》）在抗战期间，郑振铎发愿要出版《中国版画史丛刊》，虽然当时没有实现这个愿望，但他的《中国版画史图录》在抗战胜利后还是得以最终全部出齐，为新中国成立后的研究工作在史料整理上作了巨大的开拓工作。其后，郑振铎的《中国古代木刻画史略》于1958年完稿，王伯敏的《中国版画史》上海人民美术出版社出版于1961年10月，郭味蕓的《中国版画史略》1962年12月由朝花美术出版社出版，从而确立了中国木刻版画的研究体系。

## 二

20世纪初到50年代，美术学研究主要为革新创作服务，从事美术研究的纯粹人文学者并不多，从事研究的主力军以画家兼职为主

体，而画家们普遍认为植根深厚的学养，才是绘画复兴之兆。学术研究为有助新进艺人别辟新途服务，功用在于取精用弘，兼收并蓄。版画艺术研究，本是传统文人画家忽视的领域，以郑振铎、郭味蕓等前辈的学术理念，在于钩沉、梳理史料，阐幽扬微。当时治史学术风尚在于关注实际社会生活之表现。所以，郭味蕓等先生所治版画史也以反映千年来之生活实相、社会变迁为目的。“凡民间之起居衣食，上自屋宇之演变，衣冠之更易，下至饮饌娱乐好尚之不同，皆皎然有可征者。殆亦论述我国近代史者所不能废也。”

郭味蕓先生的《中国版画史略》是他在中央美术学院执教时所做专题讲座的基础上整理完成的。版画以朝代轴，大体按功能划分宗教版画、书籍插图为序加以论述，最后单设一章叙述年画。每个章节前有概说、后有小结，条理清晰，以作品铺排分析为主。郭先生行文平实、客观、理性，知识的叙述多于个人观点的论述，通过史料的详细描述让读者自己去构建历史的脉络和作品风格的认知。没有人人为机械地去做断代划分，也没有使用过分夸张的个人感性色彩浓郁的语言，这是中国史学优良传统（述而不论）的体现。这也正是郭先生著作即使在今天也具有很重要学术地位的原因之一。

传统中国史学强调治史的德、学、才、识，新中国成立以来的新史学在各个领域或多或少受阶级学说批判的影响，在观照中国传统历史方面一方面强调人民的力量，另一方面又片面地沦落到历史虚无主义之中。虽然在史料选择上极为重视实物着手、重考古发现，但一味地脱离事实，拔高古人创造性和创作年代的现象还是比较普遍的。以木刻版画的创造来源问题看，郭先生曾说：“今天我们要来探讨中国版画历史，就应该从保存下来的唐代遗迹开始研究。”而不是像当时大多数学者那样将中国木刻版画的起源扩展追溯至石刻汉砖。今天我们了解到，传统木刻版画的技术来源应该与纺织印染关系密切，功能题材与佛教传播有关，与传统的石刻砖雕、玺印并无直接关系。由此可见他治学的态度是严谨的，并不是单凭主观进行推断，强行加

以解释,这种不盲从时风的治学态度是难能可贵的。

《中国版画史略》关注木刻版画的作者问题,第一次详细介绍了徽州刻工世家,编列了歙县虬村黄氏一家的刻版情况,对黄氏一家刻本中有代表性的《新编目连救母劝善戏文》、《青楼韵语》等18件作品进行了深入分析。同时,也第一次将明刊本插图剧曲整理成表,一目了然,十分方便。传统木刻版画创作中的画工和刻工问题,是多人合作还是一个人来兼任,郭先生认为明万历以前应该是绘刻为一人完成,到了万历时期,为了提高作品质量,知名画家投入了绘制版画的行列,刻工与画工开始分工合作,这也正是万历以来版画发展的主要因素。今天看来,他的这种识见是基本符合历史事实的,遗憾的是他并没有为这一推断付出更多的笔墨。

《中国版画史略》注重对作品的画面形式分析,更注重对作品产生的背景分析,我们知道历史上的木刻版画作品均属功能性作品,留给版画家自由创作的空间并不很大。这就给我们理解作品创作增添了很大难度,郭先生耗费了很多精力在背景介绍上,对理解作品,尤其是对初学者来说更是难能可贵之处。比如:《中国版画史略》在明代戏曲小说插图上花费了大量的篇幅,深入分析不同版本的西厢记插图的版型和风格差异。如1498年的弘治本《西厢记》、建安刘龙田的《重刊元本题评西厢记》、金陵富春堂刊本《南调西厢记》、项南州的《张深之正北西厢记》,以此为主线,再加上对“彩舟记”、“牡丹亭”、“拜月亭记”等作品的比较,清晰呈现了明代戏曲小说插图的发展脉络,既有大的结构关系,又有细致的画面形式分析,这正体现了画家对图像敏感的独特优势。

《中国版画史略》还有一个比较独特的特色,那就是郭先生比较重视刻印技术的阐述,因此用较多的篇幅介绍了荣宝斋的木版水印技术,介绍木版水印在新时期所取得的成就。也许是荣宝斋的木版水印纯粹用于复制国画的作用,而与现代版画强调形式的独立性和表达的主动性背道而驰的缘故,其他版本的中国版画史少有提及荣

宝斋木版水印在技术上所作出的探索性贡献。

我们今天使用中国传统木刻版画这一术语以区别西方现代造型艺术——纯美术功用的版画。虽然郭先生没有像郑振铎一样将术语定为“中国古代木刻画”，但是从他把《中国版画史略》的下限结在清末民间年画，从技术上限定在传统技艺这两点看，这种做法在今天看来依然很合理。

### 三

郭味蕖先生于1908年出生于山东潍县，郭家是当地的文化世家，曾祖郭藕汀与清末大画家赵之谦交情甚笃，常有书信往来。深受家庭翰墨氛围和书香气息影响的郭先生，自幼从小学教师丁东斋、中学教师刘秩东学习绘画。1929年考入上海艺专，1937年春考入北平故宫博物院古物陈列所古画研究室临摹古画，并随黄宾虹学画论及鉴赏。后曾在济南、潍坊等地任教。1951年受徐悲鸿之聘任职于中央美术学院研究部，后相继在民族美术研究所、徐悲鸿纪念馆供职。1960年任中央美院中国画讲师，后任花鸟画科主任。1969年以“战备疏散”为由被迁返潍坊，1971年逝于故乡。

郭味蕖先生是我国当代著名的美术学者，先生一生刻苦勤奋，对传统文化进行着不懈的研究，并有独特的见地。他的学术研究涉及广泛，诸如在中国美术史、金石考证、书画鉴赏、历代书画家研究、中国版画史、民间年画、中国古代建筑与雕刻、花鸟画史、花鸟画创作理论，以及文学、诗词、书法等诸多方面。郭先生著作等身，著有《宋元明清书画家年表》《知鱼堂书画录》《知鱼堂鉴古录》《中国版画史略》《写意花鸟画创作技法十六讲》《明清四画人评传》等著作，极有价值。黄宾虹先生在《宋元明清书画家年表》的序中，对其评价极高：“味蕖学兄，博览群书，旁搜艺事，出其平昔所辑宋元明清书画家年表见视，纲举目张，皆能有条不紊。足徵幼学嗜古，巨细不遗。苟

卿有言‘其为人也多暇，其出人也远。’抗心贤哲，度越寻常，余于是编有厚望焉。”

潍县郭氏家族收藏书画的传统延续了几代人，郭先生更是一位高水平的书画鉴赏收藏家。记载在他的《知鱼堂书画录》中的作品，每件都有详细描述，尺寸、题跋、款印、评艺术、考流传，从中可知每件作品的文化积淀和流传过程。作为实事求是地研究书画发展的美术史家，作为人类精神文化守护者的鉴藏家，生活于乱世岁月中的郭先生没有忽视主流话语遮蔽的传统，是十分难能可贵的。知鱼堂收藏的书画，既体现了文脉的传承，又注入了郭先生研究传统推陈出新的心血。

郭味蕖先生还是一位具有创新精神的杰出画家和美术教育家，他毕生从事美术教育工作，尤擅花鸟画。20世纪60年代，先生在花鸟画的推陈出新上取得了引人瞩目的成就。中国传统文人写意画重抒意、重表现。在花鸟画的创作实践中，他大胆更新着“文人画”的内涵。他强调：“典型形象必须是自己加工的，有自己的审美感受和自己的审美主张。”在特定的历史时期，在深入生活和长期艺术实践的基础上，他深感传统的技法和固有的表现形式不足以表达自己的新感受，他说：“思想感情和题材内容上都发生了新的变化，艺术标准和审美观点也都在变，因而也就毫无疑问地带动表现形式和技法的新变革。”从他的作品中，可以看到他是在新中国成立后中国美术大变革的浪潮中走过来的。突出表现了他兼习中西的学习经历和创作中力求在传统的基础上有所突破的艺术追求。他提出并实践了综合利用“山水与花鸟相结合”、“工笔与写意相结合”、“泼墨与重彩相结合”、“白描与点染相结合”的方法，集勾勒、勾填、白描、没骨、点厾、晕染、泼墨、泼彩于一炉的这种对传统技法重组的创作新观念。笔墨章法的个性气质和作品的内在风格均充满着新的时代气息。郭先生的作品基本上是按照现实主义风格、主题性创作的方法来创构的，突出了主题，加强了形象，有具体的实境，

又能表达宏观的意境。既有整体气势，又有重点精神，色彩与墨华相映生辉，泼墨的大气，工笔的缜密绚丽，形成了富艳工丽、活泼奔放、笔墨酣畅的崭新风格。同时增强了画面的气氛和真实感，增加了构图的繁复和景物的深度，加大了画面的气势；别开生面地营造出主体突出、气势开阔的新境界。这种创作方法能融中西之长，符合当代人的审美要求，为传统绘画语言向现代审美的嬗变作了实践诠释。郭先生一生对传统艺术理论的重视和研究的广泛与深入，在近代画家中是极少见的，这足以证明郭先生是一位具有多方面才能的学者型艺术家。他从学者的角度出发，把传统绘画史论与创作当成一个完整的体系来研究，从历史演变、民族精神、艺术规律、生活实践、技法创作等多方面，做了全方位整体研究并进行了大量的创作实践。非常可惜的是，正当他在艺术创作的鼎盛时期，十年动乱，把他抛进了政治斗争的深渊，1969年被疏散回乡，两年后病逝，年仅63岁。这是人间的一场悲剧，也是中国美术界的一大损失。值得欣慰的是，由他开创的花鸟画新风至今仍然是中央美术学院国画花鸟画教学的基础。

#### 四

《中国版画史略》出版已经五十多年了，郭先生去世也已经四十年了。本书至今仍然是了解中国传统木刻版画历史脉络的重点著作，至今也没有看到一部新的著述能够代替它。这也是今天依然要再版此书的意义所在。然而，五十年的时间，今天的文化背景和五十年前有了很大不同，新的材料也有许多发现。许多观点，当今的学术已经做了修正，再版没有做文字修订和补充，为读者保留了完整阅读郭先生原著的本来面貌。在此，有一些基础知识的订正还是需要读者在阅读中加以注意，瑕不掩瑜，这并不影响郭先生原著的学术价值。



我们所熟悉的敦煌出土的公元868年《金刚般若波罗蜜经卷首图》——《祇树给孤独园》定为“扉画”这个术语来源不知起于何处，估计应该来自早先翻译英法学人出版的考古手记，应该是与扉页(fly page)的音译有关，扉页是指西方“洋装”书籍封面或衬纸之后、正文之前的一页，一般下面印有书名、出版者名、作者名的单张页，简单点说，就是翻开书本的第一页，不是正文的那一页。郭先生将此称作“经卷扉画”显然有失妥当，这在郑振铎的书中更多地被称为“经卷引首”。笔者认为还是使用“经卷引首画”或“卷首画”更为合理一些。

郭先生认为“南宋刊之《碛砂藏》(至元代尚继续刊刻未已)其卷端扉图，最为精良可喜，线条流动，结构庄丽，为初期版画之杰作。每帧下端大抵皆署有刻工及画工姓名。画者以陈升为最著，刻工则有陈宁、孙佑、袁玉诸人。版画刻工之姓氏，为我人所知者，斯当为其朔。”但我们今天所了解的材料比这个要早一些，据日本京都清凉寺释迦如来像胎藏纳物所现之《弥勒菩萨像》的题记所载，这幅木刻立式大画幅为“待诏高文进画，越州僧知礼雕，沙门仲休赞，甲申(984)岁十月丁丑朔十五日辛卯雕印普施。”此画是著名僧人裔然于北宋雍熙二年(985)带回日本，来路清晰，时代可靠，比郭先生所见有完整创作者的画作早了二百余年。

关于《芥子园画传》，《中国版画史略》中介绍初集刊刻年代是1679年，共五卷，1701年是二、三集的刊刻时间。二、三集是一同刊印的，每集四卷。郭味蕖先生对二集介绍较为详细，对三集则是一笔带过。实际上，三集采用了册页的形式，改变了一、二集那样中间加入鱼尾和书页折线，从而解决了画面被分割不完整的问题，而且在作品的选择和刻印的精度上都较二集更为讲究，每幅作品都有独立的欣赏价值，可谓是传统木版水印的巅峰之作，应该给予更多的关注。

《中国版画史略》注意到姑苏版的价值，尤其是其中受到西方绘画影响的作品。郭先生把姑苏版作品按照风格分为仿古风和仿欧洲