

目 录

绪论	1
第一章 古版画溯源	5
第一节 远古时代的“骨版画”和“石版画”	5
第二节 商殷至战国时期的线刻“雕版”	7
第三节 画像石、画像砖和石刻线画	11
第四节 印章和肖形印	15
第二章 版画艺术的发端——隋、唐	19
第一节 “隋代发端”的疑义与辨证	19
第二节 文献记载中的唐代版画	22
第三节 唐代版画实物遗存	29
第三章 版画艺术的兴盛与繁荣（上）——五代十国、宋	34
第一节 五代版画概况	34
第二节 吴越刊施的佛教版画	40
第三节 宋刊佛画及其他宗教题材版画	43
一、两宋佛教版画兴盛发达的社会背景	43
二、大藏经中的版画	46

三、单刻佛典中的版画	48
四、独幅雕版佛画	54
第四节 其他题材版画	58
一、儒家经典版画	58
二、文学传记、故事书版画	60
三、工技、农艺、医药等类书版画	61
四、画谱、谱录版画	63
五、宋刊其他题材版画	65
第四章 版画艺术的兴盛与繁荣（下）——辽、金、西夏	69
第一节 辽代版画	69
第二节 金代版画	73
一、佛教版画	74
二、其他题材版画	75
三、单幅版画	76
第三节 西夏版画	79
第四节 彩色版画的发生和发展	81
第五章 承上启下的时代——元	87
第一节 元代的宗教版画	87
一、大藏经中的版画	88
二、单刻佛典中的版画	90
三、道教版画	95

第二节 小说、戏曲版画	97
第三节 元刊其他题材版画	101
第六章 版画艺术的全面发展和壮大——明洪武至隆庆 ...	107
第一节 宗教版画	107
第二节 小说、戏曲版画	116
第三节 其他题材版画	121
第七章 版画艺术的黄金时代——明万历至崇祯	128
第一节 万历时期的建安派版画	128
一、余氏所刊版画	129
二、刘氏所刊版画	134
三、熊氏所刊版画	137
四、郑、叶、杨、陈诸家所刊版画	139
五、建安派版画艺术风格的特点和演变	142
第二节 万历时期的金陵派版画	145
一、唐氏诸家所刊版画	145
二、周氏所刊版画	149
三、陈氏继志斋版画	150
四、其他诸家版画	151
第三节 万历时期的徽派版画	153
一、徽派版画崛起的人文地理环境和社会原因	154
二、万历间徽州所刻版画与虬村黄氏刻工的贡献 ...	156

三、环翠堂所刊版画	167
四、徽派版画的艺术特点及影响	169
第四节 万历时期的杭州、苏州等地版画	171
一、杭州版画	171
二、苏州版画	183
第五节 泰昌、天启、崇祯版画	187
一、建阳、金陵、徽州版画	187
二、武林、吴兴、苏州等地版画	192
第六节 晚明南方其他地区版画	202
第七节 晚明的北派版画	206
第八节 陈洪绶的木刻画艺术	209
第九节 晚明的宗教版画	214
一、大藏经中的版画	215
二、单刻佛典中的版画	216
三、道教版画	220
第十节 明代彩色套印版画	221
第八章 由盛及衰的清前期版画	227
第一节 清前期的宗教版画	227
一、大藏经中的版画	228
二、经卷扉画	228
三、佛教版画图集	229

四、独幅雕版佛画	231
五、佛教人物、山水版画	231
六、诗文集和戏曲作品中的佛教版画	233
第二节 清前期的戏曲、小说版画	234
第三节 清前期的山水、人物版画	243
一、山水版画	243
二、人物版画	248
第四节 萧云从的木刻画艺术	252
第五节 清前期其他题材版画	262
一、儒家经典版画	262
二、诗词文集版画	263
三、史鉴及文学故事、传记版画	264
四、画谱、谱录版画	266
五、军事、政治、科技等类书版画	267
第六节 清殿版画和铜版画	268
一、清殿版画	269
二、清铜版画	277
第七节 《芥子园画传》和清代彩印版画	280
第八节 清西藏佛教版画	290
第九章 渐消渐亡的清中晚期版画	295
第一节 宗教版画	295

第二节 戏曲、小说版画	300
第三节 山水、人物版画	304
第四节 任渭长的木刻画艺术	311
第五节 清中晚期其他题材版画	316
一、儒家经典版画	317
二、文学传记、文史故事书版画	318
三、军事、工技、农艺及杂纂等类书版画	321
四、画谱、谱录版画	324
主要参考书目	329
图版	
后记	

绪 论

雕版印刷术是中华民族贡献于世界民族之林的最伟大的发明之一；版画则是通过镂版施印所取得的，中国古代艺术殿堂中的一株璀璨夺目的奇葩。其历史悠久，题材广泛，遗存宏富，不仅是中国版刻艺术史、印刷史、书史、美术史的重要组成部分，对考察古代政治、经济、文化、宗教、科技乃至社会生活的各个方面，都有重要的参考价值。

若概而言之，中国古版画艺术大抵肇始于隋、唐之际，兴于宋、元，明季达于极盛，入清渐衰，间历一千一百余年。郑振铎先生论及世界版画起源时曾言：“欧洲之版画，为德荷二国所创，始施于博戏之纸牌上，并以刻印圣经图像，时约在西历一千四百年左右（当我国永乐初）。”^①中国现存最古老的，有明确时间刊记的版画作品，为镌刻于唐咸通九年（公元 868 年）的《金刚经》扉画，仅以此而言，也比欧洲版画的产生先出五百余年。日本木刻版画出现于江户时代（公元 1603—1876 年），浮世绘画家最早采用了这种艺术手段，其时版画在中国已流行了八个多世纪。何况在《金刚经》扉画刊刻之前，版画艺术在中国必然有一个相当长的发生、发展过程。此外，大约在公元十二世纪前后，也就是宋、辽、金时期，中国就已经运用色彩来印制纸币上的图案和招贴画，而欧洲最早的彩印版画，是诞生于十六世纪初叶的《梅因慈圣诗篇》；日本则直到十八世纪初叶，浮世绘画家奥村

^① 郑振铎《中国版画史序》。载《西谛书话》第 373 页 三联书店 1998 年 5 月第 2 版。

政信（公元 1686—1764 年）才开始用二色印制版画，直至公元 1765 年，铃木春信（约公元 1720—1770 年）创作了日本最早的多色木刻画，其时已是中国的清乾隆三十年了。因此，非但雕版印刷术，中国也是单色墨线版画和多彩套印版画的发源地。

在王朝时代，版画是取得绘画作品复制件而使之行众及远的最主要的艺术手段，被广泛应用于书籍插图、年画、招贴画乃至纸马、纸牌等民间迷信用品和娱乐用品中。但作为一门艺术，却从未受到过应有的重视。究其原因，大抵有四：

其一、版画艺术肇始于民间，又多为坊肆所梓，它的最大遗存，是以书籍插图形式出现的。在士大夫和藏书家心目中，坊肆刻书名低价贱，历来不为所重，其中的版画，当然也是下里巴人，难入其法眼；

其二、明末清初，戏曲、小说版画大兴，代表了中国古版画艺术的最高成就，也是古代版画作品的最大遗存。此类图籍，在当时就被视为难登大雅之堂的俚俗之作，如《水浒》、《西厢》等脍炙人口的杰作，更动辄被冠以“诲淫诲盗”的罪名屡加禁毁。皮之不存，毛将焉附，在专制、愚昧、偏执的“文治”政策下，活跃于民间而为大众喜闻乐见的版画之被冷落，实属必然；

其三、即使正经正史、诗词文集、佛典道书、工技农艺等类书中的版刻插图，时人所重的也仅是其图解名物、文字的功用，很少有人从艺术的角度去审视它的存在；

其四、帝王或士大夫对版画的“提倡”间或有之，如《帝鉴图说》、《养正图解》、《闺范》、《列女传》之一刻再刻，清殿版画之蔚为大观莫不如是。不过，他们所看重的其实只是版画得以广为流通，行众及远的特点，把其作为行教化、施仁政、歌功颂德的工具来加以利用。

或者正因为世俗的偏见和士大夫们的自视清高，自唐宋以降，画史、画论之作不啻千百，论及版画者则甚鲜；代不乏人的镌刻能手，人们尽管可以给他们“雕龙手”一类的美誉，但在时人的心目中，这些人充其量也不过是会一点奇巧之技的工匠而已，艺术家的桂冠是戴

不到他们头上的。

把古版画艺术作为专门之学，对其进行深入、系统、全面的搜集、整理和研究，是本世纪三四十年代才开始的。其时郑振铎先生以欧美人介绍的中国古版画作品多为陋本，“徒灾梨木，且貽国羞”，“惟世人毕竟罕知我国版画在美术史上之重要地位，亦无留意及其发展之过程者”，以致“夫以世界版画之鼻祖，乃竟为世界学人忽视，误解至此，居恒未尝不愤愤也”。于是发大愿力，“倾全力搜集我国版画之书，誓欲一雪此耻”，终于1940年辑成我国第一部大型古版画作品结集——《中国版画史图录》；继而索引发微，提要钩沉，条分缕析，撰成《中国古代木刻画史略》。在版画史研究这一领域中，先生是做了拓荒者的工作的，是当之无愧的奠基者和开拓者。

自《中国版画史图录》绣梓迄今，时已逾半个多世纪，版画史研究成就斐然，硕果累累。王伯敏先生的《中国版画史》、郭味蕖先生的《中国版画史略》、周芜先生的《徽派版画史论集》、黄裳先生的《晚明的版画》等论著，引证赅博，论证详明，推动版画史的研究不断向纵深发展；傅惜华先生辑录的《中国古典文学版画选辑》、周芜先生辑录的《中国古本戏曲插图选》、《武林版画选集》、《金陵古版画》，或据专题，或依刊刻地域、流派，对古版画作品做了更全面的汇集和揭示。前辈学人孜孜以求，持之以恒的努力，把中国古代版画艺术辉煌灿烂的历史，历历再现于今日。郑振铎先生“誓欲一雪其耻”的时代，永远成为过去了。

不过，当我们对前人的努力表达深深的敬佩和景仰之情时，也不能不指出，由于上述著述大多撰集于本世纪六十年代至八十年代间，囿于所处年代及所见资料的局限性，使人觉得在这一领域仍然有许多工作要做。古版画是一份经历了上千年历史积淀而形成的巨大的艺术遗产，近一二十年间考古发掘成就卓著，使不少深藏于地下且不见于著录的名作佳刊重现于世；难以数计的以往闻所未闻、见所未见，甚或流散海外的古版画珍品公之于众。这些作品的再现，极大地丰富了

中国版画史研究的原始素材和史证，正所谓取精而用宏，不仅使人饥目得饱，而且为深入考察古代版画艺术发生、发展、繁盛直至消亡的历史，展现出了更广阔的天地。郑振铎先生五六十年代中期撰写《中国古代木刻画史略》时开宗明义，“为中国木刻画写一部详细的历史是有必要的”，^②因而有是作。时及今日，应该说为中国木刻画撰写一部更为详明的通史的条件已然成熟，也是宏扬民族传统文化所必须。

以时代为纲，事例为纬，是撰写版画史的成法，本书亦不能例外。具体章节的安排，考虑到宗教版画，尤其是佛教版画起源最早，源流最长，是自成一个系统的，故各时代均列专章，以弥补以往著述对宋、元之后宗教版画论证的不足；晚明建安、金陵、徽州版画盛极一时，因依流派、刊刻地域或坊肆介绍，以彰各流派、地域所刊之盛；入清以后，版画刊刻地域更为广阔，晚明的梓行要地却多见式微，流派划分已无意义，所以据题材阐述；各时代重要的版画艺术家如陈洪绶、萧云从、任渭长等，以及独具时代特色的作品，如清殿版画，另列专题以叙之。如此分章谋篇，或许能够把错综复杂、头绪纷纭的中国版画史的源流递嬗，阐述得更为清楚、详尽，也更能突出不同时代版画艺苑的特色。

^② 郑振铎《中国古代木刻画史略》第1页，载《中国古代木刻选集》人民美术出版社1985年版。

第一章 古版画溯源

第一节 远古时代的“骨版画”和“石版画”

以刀镂版，是古代版画艺术的最基本特征。因此，在对古版画追本溯源时，首先要考虑的，就是“刀刻”这一艺术手法产生和发展的轨迹。

纵观世界古代文化史，在造纸术发明之前，人们只能用泥、石、竹、木等天然材质作为记录文图的载体。用锐利的工具在这些材料上刻文镌图，是许多民族共同使用过的方法。从两河流域的楔形文字，南美玛雅文化的大型石刻，到曾盛行于印度和东南亚的贝多叶文字，莫不如此。中华民族的先民在雕镂刻划的应用上不仅历史悠久，利用材质品类繁多，而且显示出了出类拔萃的智慧和才能，从而捷足先登，首先发明了雕版印刷术和版画这一古老的艺术形式。

用刀刻进行艺术创作，在中国可以上溯到夏、商、周三代以前的原始社会。旧石器时期的岩画，就是现在所能看到的，最古老的，刻制在石板上的艺术品。近年来，岩画遗迹屡有发现，为我们考察这份诞生于史前的古老艺术，提供了更直观的材料和史证。1982年，在江苏省连云港锦屏山南麓北侧将军岩下的花岗石岩面上，发现了距今有一万多年历史的岩画和文字，因对其上的文字尚难以辨读，被称为“中华第一天书”。

岩面上所刻的图画，主体为星象图和植物身人面像。植物身人面

像共 10 形，最大的一面高 90 公分，宽 110 公分；最小的一面仅高 18 公分，宽 16 公分，有人认为其即为稷神，也就是谷物神的形象化，故疑此图为远古部族稷神崇拜的记录。连云港古属东夷少昊氏乌图腾氏族活动地区，地处偏远，土地贫瘠，通过崇祀谷物之神来祈盼丰产，是部族最重要的宗教活动之一。此图是自远古遗留下来的，唯一一幅以岩画形式存在的稷神崇拜图画，其价值就更显珍贵了。

从“刻”这一角度看，全部图形皆为阴线组成，刻痕断面呈“V”形，线刻嵌入石面约 1 公分，宽 1 至 2 公分，显非金属刀具所为，而是用比岩面硬度更高的石刀、石斧一类利器刻、凿、磨、削而成的。线刻粗深圆滑，刻划技艺已相当成熟。至于刻凿时所使用的工具是石刀、骨刀抑或其他材质的刀具，则无关紧要。在此所要追溯的，仅仅是“刀刻”这一镌图记事方法产生和发展的轨迹。若进而论之，岩面本身就是一块大型的石板，而这幅图画，就是现今所能见到的，史前遗存的大型石板画了。

类似的岩画遗存，在中国许多地区都有发现。在内蒙古自治区阴山乌特拉中旗南山顶石壁上有新石器时代刻划的一组动物画，画面为一只饿虎紧紧追逐一匹奔逃的小马，一只豺紧随在虎的身后，有人将其命名为“虎豺逐马图”，约创作于新石器时代。图画由阴刻粗线组成，估计是用钝尖的工具凿刻而成的；青海刚察县黑山舍不齐沟一崖壁顶端，发现狩猎图岩画，则是用锐利的金属工具敲凿而成的，据估计是青铜时代的遗物。其他如在广东花山、云南沧海等地，发现有大型的手绘岩画，可见其分布地域之广。这些岩画，都是远古先民们对宇宙、自然朴素理解的再现，或者是对社会生活现象的真实记录，具有珍贵的历史文物价值。当他们在岩面上敲凿刻划出物像时，就已经揭开了中国古代版刻图画的第一页。

在陶器、骨器等器皿上绘刻装饰性图案，以增加观感上的审美价值，是远古线刻艺术的另一种重要的表现形式。举例来说，1973 年在浙江余姚河姆渡村发现的河姆渡文化，是距今已有七千多年历史（绝

对年代为公元前 5200-4500 年)的, 目前已知长江流域最古老的新石器时代遗存, 也是目前所发现的进化序列最为完整的遗址之一。出土的大量陶器、骨器等器皿表面上, 很多都饰有绳纹、戳印纹和刻纹图案。现藏浙江省博物馆的一件骨匕, 匕柄上刻有双鸟形图案, 就是其中最具典型意义的作品。所刻两鸟转头相向, 怒目圆睁, 喙如弯曲的利钩, 头顶用复线刻出羽冠, 羽毛向上呈火焰形, 四周刻有花草纹样作衬托, 参照其他出土器物, 可初步判断这些纹样为稻穗叶纹或藤条纹。整个画面绝非禽鸟植物形像的写真, 而是在充分想象的基础上作了艺术处理, 带有神秘色彩的图案画。从线刻艺术角度分析, 创作这幅图画雕刻艺术家至少运用了粗细曲度不同的七种刻线, 线纹为阴刻, 圆润流畅, 劲健有力, 后世版画用线深浅疾缓轻重曲直的诸般变化, 在其中已有所体现。如果它不是活生生地摆在眼前, 实在让人难以置信这是出自于远古蒙昧时期的艺术杰作。参照河姆渡文化中发现的其他纹饰或图案, 可以很清楚地看出线刻艺术在当时成熟的程度。也可以说, 这些纹饰或图案, 就是原始先民们创造的小型版刻图画了。

第二节 商殷至战国的线刻“雕版”

公元前 2000 年前后, 禹建立了中国历史上第一个王朝——夏。但由于迄今为止, 尚没有得到学术界公认的夏文化遗址被发现, 故追溯王朝时代的线刻技艺, 只能自商、周始。

商、周时期, 线刻技艺是当时社会镌文书事和进行艺术创作的最重要手段之一。其中最能说明这种情况的, 就是商、周时的甲骨文和自商、周至春秋、战国时铸刻于青铜器上的铭文、图饰。

甲骨文指契刻在龟甲或兽骨上的文字，主要应用于殷商时期，西周前期甲骨也有零星发现。商俗迷信鬼神，每事必卜，郭沫若在《殷墟粹编》中就说：“殷人一事必数卜，或卜其正，或卜其反，或卜如此，或卜如彼。”占卜的结果和应验情况，被刻在甲骨上。其内容及于田猎、农事、天象、年成、征伐、疾病、祭祀等社会生活的各个方面。龟骨坚硬，所使用的刻划工具主要是用玉石或金属制成的锋利的刃具。

甲骨文被发现的历史并不很长，但出土的数量相当大。自清光绪二十五年（公元 1899 年）甲骨在河南安阳小屯殷墟被农民在耕地时发掘出来，并经古文字学家、国子监祭酒王懿荣初步判断为上古文字记录，至 1949 年共 50 年内，据胡厚宣先生统计，全国出土的带字甲骨已达 16 万片左右，可见殷人之于用甲骨占卜刻划，是如何的不遗余力了。或者有人认为，甲骨上刻划的是文字，与图画无关。但实际上，中国文字是象形字，距今三千余年前的甲骨文，远未脱离图画文字的形态，刻字和镌图，有着极为相近之处，刻一个“鱼”字或一个“马”字，与刻一条鱼或一匹马的形象没有太大的区别。也有学者指出，除刻制卜辞外，也有刻制狮、虎等形象的甲骨传世，这当然就是镌刻在龟甲或兽骨上的，纯粹的“骨板”画了。其实，甲骨上刻划的是什么，大可不必去管它，只要它是线刻艺术的大规模应用就可以了。王伯敏先生称甲骨文是中国古代最早的“雕版书”，^①“雕版”二字用得极为贴切，从这个意义上讲，它既是上古线刻技艺的重要组成部分，也是古版画艺术的先声。甲骨文线刻纤细、匀净，起承转合间很有韵味，说明殷商时人对线刻技艺的掌握，比起原始社会晚期来，已有了长足的进步。

中国自古就有在青铜器上铸刻文图的习惯。史书上有“禹铸九鼎”的记载，河南偃师二里头遗址，据测定为公元前 1900 年至 1600

^① 王伯敏《中国版画史》第 2 页，台北兰亭书店 1978 年版。

年的文化遗址，时间与夏代纪年较为接近，有些学者认为它就是夏文化，也有些学者称之为“先商文化”。其中出土有青铜器残片，证明夏代的确是有青铜器制作的。商、周及其后的春秋、战国，青铜器制作颇为兴盛，在器物表面铸刻文图亦较普遍。《墨子·兼爱篇》曰：

“吾非与其并世同时，亲闻其声，见其色也，以其所书于竹帛，镂于金石，琢之盘盂，传递后世子孙者知之。”所谓“镂于金石”，即将文图铸刻于青铜器或石材上以传久远。青铜器上的图饰纹样繁多，据容庚先生《商周彝器通考》一书所举凡 77 种，^①不能不说商周时人对用线艺术的运用，已经有了颇为深刻的理解。

纵观商周至春秋战国青铜器图饰纹样的发展，尽管一般认为商代的作品稍嫌粗简，西周则以简朴奔放的特征为主，但两朝中也不乏镂刻精美的佳构。在殷墟出土的父辛尊，铸刻兽面纹，为动物头部正视的图案，纹饰看上去很精美；西周初期著名的凤纹卤上，铸刻凤纹及各种鸟纹，线纹流畅，造型生动，给人以凝重庄严的美感。春秋战国尤其是战国时期，诸侯行霸道而不侈谈仁、义，天命的眷宠及祖先的崇拜已无意义，为此，青铜器上的铭文开始减少，商周时常见的呆板、神秘的几何图案，更多地被动物、植物图案及社会生活的场面，如宴饮、会射、采桑、狩猎、攻战等所代替，纹饰趋向繁缛华美；春秋后期，更出现了线刻细如发丝的图像。现藏故宫博物院的战国时期龟鱼蟠螭纹长方盘，盘底用三角云纹为衬托，饰有龟、鱼、蛙等动物，刻划得极为细致，虽然是附着于器物上的纹饰，也是一幅有独立观赏价值的艺术品。河南辉县出土的宴乐射猎图案刻纹鉴和故宫博物院收藏的宴乐渔猎攻战纹图壶，也是很典型的作品，人物造型之生动，构图手法之复杂多变不用说了，线刻运用的凝重浑厚，图案层层排列的表现手法，及至汉画像砖、画像石仍经常被采用，从中不难看出在版画产生之前线刻艺术的递嬗。

^① 容庚《商周彝器通考》，哈佛燕京学社 1941 年版。

青铜器上的铭文有两种形式：一种是阴文，一种是阳文。以阳文而言，李致忠先生指出：“如果浇铸出来的文字是阳文正字，那么刻制在铸模内壁的必为阴文反字。”^①推而广之，刻字如此，刻图亦然。尽管它是为了浇铸而不是制版，也无需去深究铸模上反字的具体加工工艺，仅就当时人已懂得反文和正字之间的关系而言，就是一个了不起的发现。雕版印刷的一个重要原理，就是要将文图反向镌刻于版上，以取得正向的、便于欣赏和研读的原作复制品。

广泛利用石材来镌刻文图，也是中国古代的一种风气。《墨子·兼爱篇》说：“镂之金石，琢之盘盂。”《素问》说：“著之玉版，每日读之，名曰玉机。”《庄子·徐无鬼篇》说：“吾所以说吾君者，横说之则以诗书礼乐，纵说之则以金版六韬。”普通石材可以刻，坚硬的玉石可以刻，盘盂等器皿也可以刻，刀刻应用的普遍可想而知。

当然，施刀于甲骨、金、石和奏刀于木版，在目的和技艺方法上都有很大不同，但在以刀刻线，以线写意这一基本形态上又是相通的。正是刀刻技法的广泛应用，为版画的产生提供了技艺方法上的深厚基础。

此外，尚值得一提的是，原始社会晚期，民间也已广泛利用木料来刻制工艺品。晋人王嘉在《拾遗记》中记载：“尧在位七十年，有鸾雏岁岁来集，麒麟游于薮泽，鸛泉逃于绝漠。有祇支国献重明之鸟，双睛在目，状如鸡，鸣似凤，时解羽毛肉翻而飞，能逐搏猛兽虎狼，使妖灾群鬼不能为害，饴以琼膏，或一岁数来，或数岁不至，周人或刻木或铸金为此鸟之状，置于门户之间，则魑魅丑类自然退伏。今人每岁元日或刻木铸金，或图画鸡于窗上，盖重睛之遗像也。”刻制喻义吉祥的动物图案以趋吉避凶，迎祥纳福，是中国民间习俗的重要组成部分；重睛之刻，正是中国古代木板年画的先声。

^① 李致忠《古书版本鉴定》第18页，文物出版社1997年第一版。

第三节 画像石、画像砖和石刻线画

汉画像石、画像砖和稍后兴起的石刻线画，对版画有着更重要也更直接的启迪意义。

画像石始于西汉，盛行于东汉，多用于祠堂、墓室内的石刻装饰画。较著名的遗存有山东嘉祥的武梁祠、肥城郭氏祠、历城寿堂山以及河南登封的汉代三阙，即太室阙、启母阙、少室阙；四川、江苏、陕西、安徽、山西、内蒙、湖北、湖南、云南、贵州、辽宁、河北等地也有发现，可见其分布地域之广。画像砖则盛行于东汉，主要发现于四川的汉墓中，河南和长江中下游的南朝墓中也有遗存。南朝作品常见用砖拼成大幅画面，与汉画像砖多为一砖一图不同。画像石、画像砖的内容极为丰富，上至帝王宴享出巡，下至百姓渔猎耕读，以及日月天象，乐舞杂技，神话传说等无所不包，是中国古代砖石刻划艺术的一大宝库。

汉画像石、画像砖的艺术渊源，可以上溯到上古的岩画及器物上的图案刻划。甲骨文、青铜器纹饰及秦、汉瓦当与铜镜等器皿上的浅浮雕造型，都可以视为其先奏。另《汉书·霍光传》中提到汉宫中设置画室，注释引如淳的话说：“或曰雕画之室”；引颜师古的话也说是“雕画之室”。既言“雕画”，当然就不是手绘，而是雕镂刻划出来的图画。它所雕的图画为何，文献记载中没有说，会不会就是帝王陵寝或达官显贵墓室中的石画、砖画？无论如何，汉代把雕画作为一个专门的艺术品种来看待，则是无疑义的。这条记载鲜见古版画史家引用，但它在对古版画追本溯源中的重要价值是不言自明的。可以证明在雕版印刷术发明之前，人们对在平板上镌刻图画，给予了何等的重