



中國版畫史

王伯敏 著

中國版畫史

王伯敏 著



上海人民美術出版社

目 录

第一章	最古的雕版書〔殷、周时代〕	1
第二章	版画的雛形〔汉代〕	5
第一节	最古的“大型版画”——画像石刻	5
第二节	最古的“版画小品”——肖形印	9
第三章	版画的成長时期〔隋、唐、五代〕	11
第一节	雕版佛画的成長	11
第二节	唐、五代雕版佛画的兴盛	13
第三节	雕版佛画的图式及其印制方法	17
第四章	版画的兴盛时期〔宋、元时代〕	20
第一节	宋元版画概況	20
第二节	招貼版画——“四美图”	23
第三节	書籍中的木刻插图	27
第四节	民間日用的雕版画	47
第五节	佛教的雕版画	52
第五章	版画的鼎盛时期〔明代〕	58
第一节	明代版画概況	58
第二节	明初版画的承先启后	62
第三节	关于戏曲小說的插图	71
第四节	异軍突起的徽派刻工及其他名手	85

第五节	“顧氏画譜”、“程氏墨苑”及其他·····	100
第六节	陈老蓮的“九歌图”与木刻叶子·····	110
第七节	十竹斋的水印木刻·····	116
附 录	“石守信报功图”探討·····	129
第六章	版画的普遍发展时期〔清代〕 ·····	139
第一节	清代版画概况·····	139
第二节	清初殿版“耕織图”及“南巡盛典图”·····	143
第三节	蕭云从的“离骚图”与“太平山水图画”·····	151
第四节	“芥子园画傳”的貢獻·····	157
第五节	民間木版年画与方志上的木刻画·····	168
第六节	后起之秀的“列仙酒牌”与“劍俠傳”·····	181
結束語	·····	186
后 記	·····	192

附 图 目 次

第一章

- 图 1 甲骨文字(1899年河南安阳殷墟发现)

第二章

- 图 2 管仲与答子(山东滕县画像石刻)
图 3 馬(陶刻)
图 4 狩猎(四川画像磚)
图 5 肖形印

第三章

- 图 6 說法图(金剛經扉頁)唐咸通九年刊本
图 7 大慈大悲救苦救难观世音菩薩 五代开运四年雷延美刻
图 8 大聖毗沙門天王 五代开运四年
图 9 千佛图(五代捺印)

第四章

- 图 10 四美图(甘肃发现)
图 11 乐工(乐記插图)宋代刊本
图 12 童子服(礼書插图)元代刊本
图 13 飞虫刺花(梅花喜神譜)宋代刊本
图 14 勺爵(考工記解图之一)
图 15 孔明木牛流馬(全相三国志平話)元代刊本
图 16 赵王賜李牧死(秦併六国平話插图)元代刊本
图 17 晋文齐姜(列女傳插图之一)据阮氏复本
图 18 春(尔雅音图釋器插图之一)据嘉庆复本
图 19 纒罍(尔雅音图釋器插图之一)

- 图 20 大路图(荀子插图之一)宋代刊本
 图 21 午耦(礼书插图之一)元代刊本
 图 22 补注铜人腧穴鍼灸图经插图
 图 23 南宋会子(铜版)
 图 24 赵城藏经卷扉画(金大定十三年公元1173年)
 图 25 妙法莲华经扉页(部分)

第五章

- 图 26 天妃经图(部分)明初刊本
 图 27 佛说阿弥陀经(部分)明初刊本
 图 28 大舜、汉文帝(二十四孝诗选插图)明初刊本
 图 29 地狱还报图(部分)明初刊本
 图 30 杆亡人魂者(閻罗王经插图)明初刊本
 图 31 顾侍郎著玉篇图(吴江志插图)明初刊本
 图 32 斗鑑(武经总要插图)
 图 33 西門庆官作生涯(金瓶梅插图)
 图 34 画眉(李卓吾评本西廂記插图陆紫画)
 图 35 火烧瓦礫場(水浒传插图之一)
 图 36 一跤跌太尉(水浒传插图之二)
 图 37 火烧翠云楼(水浒传插图之三)
 图 38 枸杞(十竹斋画谱)(彩色)
 图 39 探獄(环翠堂义烈祀)
 图 40 瑞兰自叙(拜月亭插图)世德堂刊本
 图 41 元帅兵阻紅罗山(三宝太监下西洋記插图)金陵唐氏刊本
 图 42 太宗招降令公(楊家府世代忠勇通俗演义插图)万历刊本
 图 43 崑崙奴引崔生于十五夜入第三院見紅綉妓(崑崙奴插图)
 万历刊本

- 图 44 秦父母雪梅賞春(三元記插图)富春堂刊本
- 图 45 古列女傳
- 图 46 青樓諷語插图
- 图 47 斗茶图(摹閩立本)顾氏画譜
- 图 48 馬(摹韓幹)顾氏画譜
- 图 49 花鳥(摹周之冕)顾氏画譜
- 图 50 詩余画譜插图之一
- 图 51 詩余画譜插图之二
- 图 52 雪竹(程氏竹譜)
- 图 53 傀儡戏图(三才图会)
- 图 54 題华“天形道貌”
- 图 55 壩(农政全書插图)
- 图 56 聖母(程氏墨苑之一)
- 图 57 信而步海疑而即沉(程氏墨苑之一)
- 图 58 起癘証赦(出象經解)
- 图 59 九子图(方氏墨譜)
- 图 60 东君(九歌图)
- 图 61 屈子行吟(九歌图)
- 图 62 刘唐(水滸叶子)
- 图 63 朱武(水滸叶子)
- 图 64 石季倫(博古叶子)
- 图 65 烏氏僕(博古叶子)
- 图 66 窺簞(張深之本西廂記插图)
- 图 67 鶯鶯像(張深之正北西廂記插图)
- 图 68 臨流(十竹齋箋譜)
- 图 69 水鳥(十竹齋翎毛譜)

- 图 70 松石(十竹齋墨华譜)
 图 71 石守信报功图(部分)拟明代刊本
 图 72 石守信报功图(部分)拟明代刊本

第六章

- 图 73 曹操(馮云龙鵠繪像三国志)
 图 74 东君(蕭云从九歌图之一)
 图 75 分珊瑚玦(坊刻珊瑚玦插图)
 图 76 昼眠(清初坊刻本比目魚插图)
 图 77 太平救世歌扉頁(太平天国刻本)
 图 78 苏武(晚笑堂画傳)
 图 79 点夜灯以照行人(睿丹旭繪阴薰文图証)
 图 80 大西洋国夷人(职貢图之一)
 图 81 万寿盛典图之一 清康熙殿版
 图 82 春碓(焦秉貞耕图之一)康熙殿版
 图 83 二耘(耕图之一)
 图 84 攀华(織图之一)
 图 85 二耘(楼琯耕織图之一,为日本狩野永納在 1676 年翻刻明天
 順本)
 图 86 軋核(棉花图之一)
 图 87 练染(棉花图之一)
 图 88 曲院风荷(雨巡盛典图之一)
 图 89 格登鄂拉斫营(乾隆西征图之一、郎世宁繪、銅刻)
 图 90 白紵山(太平山水图画)
 图 91 鳳凰山(太平山水图画)
 图 92 黛玉(紅樓夢插图)
 图 93 梅(芥子園画傳之一)

- 图 94 兰(芥子园画傳之一)
- 图 95 菊(芥子园画傳之一)
- 图 96 剪秋罗(芥子园画傳之一)
- 图 97 关盼盼(芥子园画傳之一)
- 图 98 連生貴子(楊柳青年画)乾隆
- 图 99 拿翻虎(楊柳青年画)(彩色)
- 图 100 百子全图(桃花塢年画)(彩色)
- 图 101 獅(福建木刻粉印)(彩色)
- 图 102 三美图(楊柳青年画)乾隆
- 图 103 士农工商图(光緒时丰台年画)
- 图 104 失街亭(桃花塢年画)
- 图 105 法人求和(桃花塢年画)
- 图 106 刘軍胜战(桃花塢年画)
- 图 107 三十六行之一(揚州年画)
- 图 108 苏州彩色印花布 嘉庆
- 图 109 柳浪聞鶯(西湖志)康熙刊本
- 图 110 石屋图(西湖覽胜詩志)乾隆刊本
- 图 111 白洋淀(畿輔通志)康熙二十一年刊
- 图 112 都江堰图(四川通志)雍正十一年刊
- 图 113 鸡籠积雪(台灣府志)乾隆二十五年刊
- 图 114 洞庭湖(記功繪)(行水金鑑)雍正刊本
- 图 115 陈搏(列仙酒牌)
- 图 116 苏仙公(列仙酒牌)
- 图 117 兰陵老人(劍俠傳)
- 图 118 解洵妇(劍俠傳)
- 图 119 臧造(于越先賢傳)

图 120 長沮桀溺(于越先賢傳)

結束語

图 121 魯迅先生像(力群作)

图 122 三个受难的青年(曹白作)

图 123 牛渠变工队(胡一川作)

图 124 馬錫五調解訴訟(古元作)

图 125 怒潮(李樺作)

图 126 我們自己的队伍来了(張漾兮作)

图 127 人桥(古元作)

第一章

最古的雕版书

〔殷、周时代〕

劳动創造了世界；劳动也創造了文化艺术。

我們的美术史，推溯到远古，不能不从祖先可貴的劳动談起。而事实上，正由于劳动，人类才創造了生活上所需要的物質和精神上的財富。

在美术的发展史上，我們古代在这方面的創造是极其丰富而且灿烂的。毛主席曾教导我們說：“学习我們的历史遺產，用馬克思主义的方法給以批判的总结，是我們学习的另一任务。我們这个民族有数千年的历史，有它的特点，有它的許多珍貴品。对于这些，我們还是小学生。今天的中国是历史的中国的一个发展；我們是馬克思主义的历史主义者，我們不应当割断历史。”^①的确，珍視我們的历史，珍視我們祖先的劳动成果，这实在是不能有任何疏忽的。

在版画的发展上，我們就應該追溯到祖先的文字創造和最古远的第一部雕版書的产生。

如果說，我們的繪画史，要以最早的实物来作研究，應該从新石器时代的彩陶談起。因为从彩色陶器上，可以看到我們祖先現存最古的图案設計，了解到这些图案上流利而又稚拙的綫条变化和它

① 見“毛澤东选集”第二卷“中国共产党在民族战争中的地位”。

的規律，使我們得以進一步的研究出我們祖先在這一時期對造型藝術的創造能力以及他們對於美和生活的認識。而在版畫發展史上，我們除了不能忽略這些陶器上的彩繪和刻紋外，更重要的，應該從甲骨文字來研討。

我們的祖先，為了要把自己的語言與思想記錄下來，曾化了不少時間與精力，才創造了一種為我國特有的文字。我國之有文字，是在殷商時代，到了殷商王朝的後半期，就已相當成熟了，至於這些文字的最早記錄，現在所能見到的，便是在安陽等地所發現的一些龜甲獸骨上所雕刻的文字。

這些龜甲獸骨文字的發現，是在清光緒二十五年（公元1899年），河南安陽小屯村（殷都廢墟遺址）的農民在掘地時，偶然檢拾到許多“龍骨”，當時大家都不認識它，只當作藥物來應用，後經金石家劉鷲（鈇云）、王懿榮（正儒）等注意研究，才知道這是我國最古的記錄文字，因而，人們便開始有目的的發掘，於是對這些甲骨文字的整理、研究，也就成了一種專門的學科。解放後，中國科學院考古研究所又幾次去殷墟發掘，也都獲得了大批的甲骨。並且，經考古學者的不斷努力，除安陽小屯以外，在安陽的四盤磨，輝縣的琉璃閣，鄭州的南郊二里岡，洛陽的東關及濟南的大辛莊等處，也都有陸續的發現。

這些甲骨文字，是我們的祖先在占卜時，或者是征伐獲勝時的記載，用骨針或鋒利的碧玉刀，刻劃在龜版或獸骨上。這些雕刻着的文字，幫助我們了解到祖先的生活情況，也使我們對古代史的研究，得到更有價值的參考。

既然，這是用刀（或其他工具）在龜甲獸骨上鏤刻出來的，不

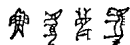
論它的使用性質和目的如何，但是，這总是用以記錄文字的雕刻，那麼，我們就以這些甲骨上的文字，從其以刀雕刻于版的這一特點來說，稱之為我國最古的雕版書，這就沒有什麼不可以了。羅福頤先生在“關於殷墟甲骨的一般知識”一文中，也曾談到這問題，他說：“骨中，間有刻着當時征伐勝利擄獲的記載，也有刻着六十甲子排列六行的甲子表，這並不是卜的記載，而是後世簡冊的雛形了。”^①

有人以為甲骨文字，是文字性質的記錄，沒有刻着圖畫，好象與版畫的發展沒有什麼關係，其實不然。關於這，可以從甲骨文字的字形及其雕刻于版的特点這兩方面來看。在甲骨文中，便有不少是象形的文字，如其中的魚、虎、鹿、馬等諸字^②，就正如簡單的圖案紋樣，多少具有着美術形象的特征。雖然這還應該稱它為文字，可是我們可以理解到，當我們的祖先創造這些文字的字形時，至少是考慮到這些字形對象的輪廓和特征的。

此外，跟版畫的產生與成長更有關係的，還在於雕版鑲刻這一勞動經驗上。我們知道，與甲骨文字同時或先後，在青銅器上，還有一種鑲刻的文字，通常即稱之為金文，及到周代，這種銅器上的銘刻文字更是屢見不鮮了。此外，還可以見到刻于玉版上的文字。這種將文字鑲刻于甲骨或金石之上，使我們不難理解到，這種勞動經驗的累積，對於古代雕版印刷的發明，自有一種傳統的關係。從

① 見“文物參考資料”，1954年第五期。

② 甲骨文中的魚、虎、鹿、馬等字形是：



而我們可以認識到，我們的版面之所以有如此光輝的历史，那都是从一点一滴的創造中积累起来的。

总言之，甲骨文字，是我国最古的雕版書，是我們祖先化了不少心血才創造出来的。在我們的版面史上，这种甲骨上的雕刻文字，自然是值得我們珍視的一种劳动成果。

第二章

版画的雛形

〔汉代〕

第一节 最古的“大型版画”——画像石刻

汉代画像石刻，在我国美术史上有重大的价值。从它的应用范围来说，原是一种建筑物上具有装饰性的艺术品，如山东武梁祠、两城山、孝堂山及河南南阳等享祠内的石刻便是。然而，我们从刀或凿子等工具在版面上镌刻出画像的特点来说，又是一种具有版画性质的制作。此外，从搨印效果来看，画像石与版画也有相同的地方。所以，对于画像石刻，从版画发展这一关系看来，可以说是我国一种最古的“大型版画”。

画像石遗留至今的极为丰富，解放后，各地在基本建设中出土的颇多。画像石分布的地区，主要的在山东、四川、河南及山西等处。这样丰富的画像石，除了有它共同的时期特色外，又有各地区的风格，如山东石刻，使人感到质朴厚重；河南石刻，则雄健生动；四川岷江流域一带的石刻，却给予人们一种轻松奔放的感觉。

画像石所描写的题材非常广泛，有历史故事，如山东武氏祠画像中的“孔子见老子”、“曾母投杼”、“荆轲刺秦王”、“秦王泗水捞鼎”等；有关神话传说的，刻绘着雷公、织女、东王公和西王母，以及苍龙、白虎、朱雀、玄武等方位神，这些，虽然都非现实生活中

所有，但也反映了当时人們对于自然力量的丰富的想象力，这些創作素材，尽管如此奇特，依然是有生活基础的。除此之外，更重要的便是对当时实际社会生活的描写，有反映封建貴族生活的宴享、田猎、巡游、娱乐的；也有反映劳动人民的农耕、紡織、斗兽、駕車、撐船、捕魚、治饌、宰牲、舞乐、百戏等各方面活动的。

一般來說，汉刻是簡洁而又质朴的，渾厚而又雄健的，形象的塑造，單純而不瑣碎。虽然，在艺术表现上，还处于稚拙的阶段，但当时的美术家，已能注意到形象全貌的变化。对車馬的动势，人物的神态，都有了一定的概括能力；至于对形象的某些細节，因限于技术水平，还不能作精确的刻划，但大体仍然是生动的。当时的刘安便曾提出，說作画的人，不能“仅毛而失貌”，意思就是不能只注意細小地方而失去对全貌的描写。汉代的美术家，正是懂得了这个道理。山东孝堂山的車馬画像，描写馬的动态，便是惊人的杰作。而且，汉刻在題材处理上，还善于抓住情节发展的高潮，山东嘉祥武氏祠的画像中，写“荆軻刺秦王”和“梁节姑姊”及“齐义继母”等故事的，都具有这样的优点。对于主要的，也就是内容所需要显示的形体，都能作必要的夸張，譬如描写垂釣，倘使重点是在表现魚，魚必在显著的地位，形象也画(刻)得特別大，这几条魚有否上釣，或者吃了餌在逃逸，都使人一目了然；四川乐山麻浩的一个享堂內，其中垂釣画像，也有这样的表现特点。这种重視内容的表达，正是现实主义所要求的表现方法，也是朴素的现实主义的基本特征。

汉代画像石刻的另一特点，即是在結構处理上的巧妙。同一画面上，可以把許多不同内容的情节处理在一起。山东两城山画像中

有一方石刻，分为上中下三段，上段为宴飲，中段为舞乐，下段为庖廚；在描写庖廚的一段，竟以庖廚的題意为中心，把画面发展为有人去捕魚，有人到轆轤上打水，有人分头去打猎，有人正在宰猪杀鴨，可以看出，所有这些捕魚、打水、打猎、宰猪的情节，都环绕了庖廚中的烹調旨意而相互关連着，这是我国繪画的傳統形式，这种形式，也正是突破了繪画描写的局限性。

画像石刻的鑿刻方法，对我国版画創作來說，有着一定的借鑑的作用，在发展民族版画的途徑中，对于这些傳統的方法，应该引起必要的注意。石刻的方法，大致有下列几种：

一是阳刻画像，即是在平面上把画像凸出，而使底部凹入。純用这种方法鑿刻的，在汉刻中不多，如陕西綏德王得元汉墓中的一些画像，基本上是用这种方法刻繪的。

二是阴刻画像，如山东肥城孝堂山画像，所刻車馬，便是在平面上用阴綫（拓印出来是白綫条）刻出人物形象。

三是阳刻与阴刻并用。这种方法在画像石中是最为普遍。山东武梁祠、河南南阳，以及四川等地出土的画像石，几乎都是这种刻法。这种刻法，以平面把人物形象凸出，而在凸出的人物輪廓內，却又用阴刻綫紋划出眉眼及衣褶等。

四是接近浮雕式的鑿刻。如山东两城山的画像，形象突出于石面，形象分面及其衣褶的綫紋，都以划分的办法来处理，使人感到很别致。

五是用縱橫斜直的短綫条来組成各种形象，如山东滕县画像，是一种富有裝飾趣味的鑿刻。

六是在构成的輪廓中，用网状或魚子紋或点子来充实，使形象