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灿夺目的奇葩。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、科技乃至于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。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

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，且贻国羞”“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一一《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，莫不如是。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

需要全本请访问 www.ertongbook.com

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，线刻锲入石面约 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、骨刀拟或其他材质的刀具，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，创作这幅图画的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、国子监祭酒王懿容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，传遗后世子孙者知之。”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卣上，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，鸱枭逃于绝漠。有祇支国献重明之鸟，双睛在目，状如鸡，鸣似凤，时解羽毛肉翮而飞，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

需要全本请访问 www.ertongbook.com

视。

画像石、画像砖对版画的启迪意义，应该从雕刻技法和构图特点两方面加以考察。画像石的雕刻技法，可以归纳出以下几种：

1 阴刻。在平面上用阴线刻出图像，在汉画像石中最为常见。通过拓印取得的复本黑底白线，类似于碑刻拓片；

2 阳刻。在平面上刻出凸线，以凸线为主表现形像，拓印取得的复本白底黑线，已接近版画的效果；

3 浅浮雕。把物像之外的石面凿去一公分左右，使物像凸出石面，眉、眼、衣折等细部，用阴刻细线处理，称之为“剔地浅浮雕”;

4 凹雕。在物像的轮廓线之内凿成凹面，其上用阴线表现较细致的部分。

上述所列外，还可以举出多种，但因与版画常见的手法关系较疏，故不赘。

在画面处理上，画像石并不一定单纯使用一种技法，而以阴、阳刻兼施较多，以增加画面和谐、完美的美感。

中国画的一个显著特点，就是重视线描的作用，在这一点上，画像石和版画是相通的。其区别主要在于画像石以阴刻较多，版画则基本上是阳刻线条。不过就某些作品来说，两者的表现手法已十分接近，现存河南南阳画像馆中的一幅画像石，房屋树木全用阳刻，看上去很疏朗，屋顶上的两只仙鹤，室内的人物细部则用阴线勾勒，其深厚、质朴的韵味，在早期的版画作品中也常能见到。

画像石和画像砖的制作工艺不同，其砖面上的纹饰图案多为印模印制，即在砖坯半干时用木刻或各种印模，打印出形态各异的人物、花鸟、动物以及更为复杂的故事性画面。如果砖面图画为阴纹，即用阳模印出；图画为阳纹，即用阴模印出。和青铜器铸模的原理相同，砖面上既然是正象，印模上必然为反纹，说明古人在刻划技艺的实践中，对反纹印刷的原理也在不断实践和总结中。在线条的运用上，既

有流畅有力的粗线，也有细劲的双钩线纹，以适应镌刻不同题材的画面。如重庆博物馆所藏四川德阳出土的《宅门图》画像砖，以横线为主体构成画面，院内垂柳、树枝用细线勾勒，院门的栏、柱等部位，皆用粗重墨线表示，使人很容易联想起明万历金陵派早期版画喜用大块墨底作近景衬托的手法。在整体布局上，正门、侧门、墙垣高低错落，层次分明，弥补了平面图易缺乏立体感的局限，成功地反衬出院落的幽深、宁静，诗人笔下“庭院深深深几许”的意境，被成功地表现于画图中。这种构图特点，在版画中也是经常看到的。王伯敏先生在《中国版画史》一书中称画像石是最古老的“大型版画”，并强调指出：“中国绘画，十分重视线的作用。国画家常常讲究用线上的‘金石味’，这说明石刻线条在美术上有它一定的特色。”[1]画像石如此，画像砖亦然，两者都是线刻艺术的重要遗存，也都为版画积累了大量的、丰富的镌刻及线条运用方面的经验。

不过，在此也应强调指出，不少版画史家在阐述汉画像砖、画像石对版画艺术的启迪作用时，却忽略了汉以后勃兴的石刻线画对版画更直接的垂范意义，对此或只字未提，或信笔带过，从而出现了汉至隋唐这一大段空白。

纵观中国石刻艺术史，不难看出汉画像石、画像砖是处在承上启下的地位上。一方面，它的源头可以上溯到上古的岩画和摩崖石刻；另一方面，三国、两晋、南北朝及隋唐日渐发展、成熟的石刻线画，对画像石、画像砖更有一目了然的继承关系。

从同是石刻画这一角度看，石刻线画和画像石属于同一艺术范畴，但两者又有区别。石刻线画不仅应用于祠堂、墓室的装饰，而是远远超出了这一局限。佛教题材的石刻线画就被广泛应用于寺院、佛塔门楣、佛像台座及有背光的纹饰，也用来雕镌大型佛画，是具有更强独立表现形式的艺术品种。

[1] 王伯敏《中国版画史》第 8 页，台北兰亭书店 1978 年版。

石刻线画对版画的影响，可以从以下几个方面加以说明：

1 二者都是版刻图画，也都适用于白描线条图画。石刻线画以阴刻为主，有时也用阳刻，拟或阴阳刻兼用，与画像石、画像砖基本相同。但二者相比之下，汉画像石、画像砖的用线粗简凝重，更多的是雄浑质朴的风格，石刻线画则不乏纤秀细润的佳作。河南洛阳出土的北魏石棺线刻画《孝孙原谷》，镌刻原谷孝行事迹，主要用阴刻线条组成，兼采像外剔地的手法。摇曳的树枝，流动的水波，翻滚的乌云，以及人物的眉眼衣折等细部，无不精雕细镂，丝丝入微，纤劲绵密又富有弹性的线描，把南北朝时期人物画造型“秀骨清像”的风格表现得淋漓尽致，在观感上就是一幅工笔线描佳作。这样精致的作品，在汉画像砖、画像石中是难以见到的。白描线条的巧妙运用和组合，与版画的表现手法如出一辙，其区别不过一为阴刻，一为阳刻而已。

2 在印刷术发明之前，捶拓是人们从石刻文献上获取复本的重要手段。据考，这种方法大致在东晋至南北朝期间就已经出现了。捶拓是在碑版上涂墨拓印，雕版印刷是在刻好的版上涂墨刷印，两者在方法上很接近。从石刻线画上取得的拓片，在观感上也更接近版画。从“印”这一角度看，它对雕版印刷术和版画的发明，是一个直观的，有重要借鉴意义的示范。人们只要想到把阴线正刻的石刻线画改为阳线反刻，就是复制版画的雕版了。

3 探究石刻线画和版画的关系，有必要把佛教题材的作品单独提出来讨论。佛教在东汉明帝时传入中国，至三国、两晋、南北朝时，在中国的弘传已颇为兴盛，艺术上也已渐趋成熟。而且，它和深藏于墓室、祠堂的画像石、画像砖不一样，随时可以供人欣赏、拓印，其存在本身，对版画的产生就有重要的启示意义。雕版印刷术发明之后，早期的大量应用就是雕印佛教经图，应该说和石刻线描佛画的影响有关。

综上所述，不难看出画像砖、画像石和石刻线画，都是具有版画

性质的艺术创作。也可以说，它们都是镂刻于砖、石平面上，在艺术上远比远古岩画更为成熟的版刻图画。它们和古版画的区别主要有二：一是载体材质不同；二是制作目的不同。木刻雕版旨在通过制“版”，以取得原件的复制品；砖、石刻划主要用于装饰，但其中在技艺方法上的递嬗源流一目了然。

对画像砖、画像石和石刻线画与木刻画之间的关系，鲁迅先生说得极为明白：“汉人石刻，气魄深沉雄大；唐人线画，流动如生。倘取入木刻，或可另辟一境界也。”[①]郑振铎先生亦言：“它们是中国美术史上的精英，是今日艺术家们必须吸收作为推陈出新的宝贵材料之一。”两先生所言，强调的是砖、石刻划对现代木刻艺术的启迪意义，指出古为今用的重要性，这些意见都是很中肯的，对于古代木刻画而言，所论同样适用。古代木刻画之于砖、石刻划，毕竟有着更直接的继承关系。

第四节　印章和肖形印

印章是中国古代具有很强的实用性、装饰性、鉴赏性的古老艺术形式之一，也是促使版画艺术得以产生的重要因素。

印章是从新石器时代晚期制造陶器时所使用的印模发展而来，同时也是对镌刻金石、甲骨这一传统的继承。商周时，就已经有了象征权力的玺印。《周礼》中提到的“玺节”，实则就是印章。秦汉之后，印章的使用日渐广泛。印章之所以得名，亦即源自汉代用印封检奏章。纸张替代了简牍等原始的文字载体后，封泥被弃用，代之以水色

[①] 鲁迅《1935年9月9日寄李桦信》。

印章，使通过刻、印两个程序来取得文图复本成为可能。此后，随着雕琢技艺的进步和印章功能的多样化，印章不仅形制多样，镌刻风格各异，面积也在不断扩大。东晋葛洪在《抱朴子·内篇》卷十七中记载说："古之入山者，皆佩黄神越章之印。其广肆寸，其字一百二十"，视其大小，已与一块印版无异。商、周、春秋、战国治印，多为阴文；秦汉之后，则以阳文为主。这又一次有力地证明，古人对反文印刷的原理是知之甚谙的。而且，印章的反文镌刻比之青铜器的反文铸模，对雕版印刷的启示意义更为深刻。后者是为了器物纹饰的浇铸，前者则已经有了摹刻施印这一基本特征。

印章中的一种叫"肖形印"，即把所需要复制的图案镌刻在印章平面上。《尊古斋印存》辑录有二枚西周印谱，一圆一方，皆为凤鸟形，可见其起源之早。黄宾虹先生在《龙凤印谈》[①]一文中说："今所见汉印，往往有青龙、白虎、朱雀、玄武四种。刻录私印上下四方，雕镂工致。"张应文在《清秘藏》中提到汉印有"禽鸟、龙虎、双螭、芝草"等图形。这类印章具有浓厚的图案味道，对刀刻技艺的要求也更高。王伯敏先生把其比喻成中国最古老的"版画小品"，[②]是有一定道理的。尽管它和后世的版画在制版材料、印制方法及表现内容等方面，还存在着相当大的差异。

大约在南北朝、隋、唐时，盛行过一种捺印佛教图像的印模，也可以算作肖形印的一种。即将佛教图案镌刻在印模上，依次在纸上轮番捺印。印模图案多种多样，既有在莲台上结跏趺而坐的佛陀，也有头戴宝冠，偏袒扶膝而坐的菩萨，另有戎装的武士像、仕女像等。据罗振玉所言，他曾亲眼见过这种印模。他在《敦煌石室秘录》中说：其印"上刻阳文佛像，长方形，上安木柄，如宋以来之官印，乃用以印像者，其余朱尚存"。上面有柄，当是捺印时便于着力的把手。近

① 载《中和月刊》，1940年第1卷第1期。

② 王伯敏《中国版画史》第8页，台北兰亭书店1978年版。

年在新疆库车发现的十八世纪印模，上亦安有木柄，证明罗氏所言不诬。用印模捺印的佛教图像，按构图加以类分，大抵有以下三种：

1、用同一颗印模在纸上依次捺印，形成完全相同的一组佛像。英国伦敦大英博物馆藏有一纸手卷，全长17英尺，所印佛像多达468个，就是一件很典型的作品。

2、用不同的印模依次轮番捺印，达到变换形像的效果。大英博物馆藏有一幅千佛图，就是四颗印模轮番使用，用朱色捺印成八段。俄罗斯东方研究所圣彼得堡分所亦藏有一件出自敦煌的朱印佛像残卷。两图尽管皆已破旧残缺，昔日完整时的精彩明艳，依然可以想见。

3 在纸的上半部依次平行捺印佛像，下书佛名，是谓“千佛名经”。这种形式，敦煌发现的经卷中所在多有。自唐至清的佛教版画中，仍保留有这种形式，可见其影响之远。元明盛行的上图下文版式，似应也是其流裔。若进而论之，在敦煌发现的手绘、手抄经卷中，也有依次绘写佛像，下书佛名的卷子，更可以看出所谓“千佛名经”的渊源所在。

此类捺印的千佛像，从功用上讲为信徒用以宝藏供奉以求佛、菩萨赐福之用，故一般来说刻制、捺印都颇精细。所用纸张是经药物特殊处理过的，以防虫蛀的黄色纸，更显古趣盎然。从纸张保护的角度讲，也是很值得一提的科学实验。宋代刻印佛教经图，多用质地较硬的黄色纸，或者其源流即在于此。

刻制佛模的材料，有木制的、铜刻的，也有泥制的。敦煌所出一组捺印佛像，上有邹寿琪题字，其言曰：“此似每像各一板，当为泥板，在木板之先。法以雕范印于泥上，再以纸印之。传世有韩文铜范，即是合成泥板之先型”，此当是传世最为久远的泥版佛画。若进而言之，就是泥、木活字印法的先驱。这个问题非关本文主旨，不予深论，仅在此提出这一史证，供读者参研。

从上文所述不难看出，这种捺印的佛教图像，除印制方法上一为

需要全本请访问 www.ertongbook.com