

中國木版水即概說

第一卷



禪宗佳句付衣鉢，毋忘新章。

村寺為輝，蘇史佳話功心曲。

江山秋已新，道業須人勤。

多難興邦，今振興文之期。

贈此幾句，宜其為爾。

何



子之伯，年振建



中国木版水印概说

SKETCH OF CHINESE WATER - COLOUR WOODBLOCK PRINTING

冯鹏生 著

北京大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国木版水印概说/冯鹏生著. —北京: 北京大学出版社, 1999. 9
ISBN 7-301-04155-1

I. 中… II. 冯… III. 木版水印-概说-中国 IV. TS872
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 12115 号

书 名: 中国木版水印概说

著作责任者: 冯鹏生

责任编辑: 王禹功

标准书号: ISBN 7-301-04155-1/J·0069

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn/cbs.htm>

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑部 62752032

电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

制 版 者: 北京大学印刷厂 北京广厦京港图文

承 印 者: 北京广厦京港图文有限公司

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

规 格: 16 开本 (889 毫米×1194 毫米) 19.5 印张 290 千字、355 幅图

版次印次: 1999 年 9 月第一版 1999 年 9 月第一次印刷

定 价: 软精装 80 元 精装 120 元 锦盒精装 150 元

序

世界最早发明木版印刷术在中国,对人类文明社会所做出之卓越贡献,早为国际学术界所公认,勿待赘言。

国内外学人对中国木版印刷之研究,盖有年所,不乏有识之士,探颐索隐,取精用闳,成就斐然可观。尤以现代郑振铎先生具深厚之资力,经长年累月之搜求,加以科学整理,出版多卷本图册,于学术界影响至鉅。

郑氏我国木版印刷资料整理开拓之功,自当首肯,值得赞许。必须指出,中间得鲁迅先生之启迪及通力合作,理应表而出之,以昭信史。

科学研究,固然必需占有大量资料,此乃前提。惟资料之占有仅属手段,而整理亦在此范畴之中。然科学之最终目的,在于从浩繁材料中,通过辛勤刻苦之研究工作,探出其发展、演变之历程,寻求其客观之轨迹。而当前学术界与读者所急欲寻求者既有前者,更于后者翘企以待。

冯鹏生同志自青年时代起即从事装裱技术工作,由于所在单位为闻名遐迩之北京荣宝斋,以木版水印即短版印刷蜚声中外,具有百余年之悠久历史。鲁迅、郑振铎两先生合作,编辑之《北平笺谱》,即由荣宝斋用短版套印问世,久享盛誉。鹏生长年耳濡目染,且有慧心,于是对之发生浓厚兴趣,装裱余暇,探索其历史渊源,广泛征集有关材料,废寝忘食,锲而不舍。当其由负责装裱部门调任荣宝斋业务副经理后,客观要求为拓展独具特色之事业,昼夜筹划,煞费苦心,学用结合,相得益彰,深受各方之重视。舆论界前后采访其事迹,经常刊诸报端,名显一时。尤得名家李一氓,宋振庭诸同志之奖挹,多方促进,视野广阔,经营与治学之道,皆得兼顾,故事业并学识蒸蒸日上,众所欣羨。

鹏生编著之《中国书画装裱概说》一书,乃继我国《装潢志》之后对此项专业阐述较为全面之著作,发行数量超出原计划,再版一次印刷九次,影响之大,可想而知。随后虽有类此著述问世,未必能超越前规。由此不难了解鹏生对事业与治学之认真态度,具有一往直前敢闯敢拼之精神,殊堪嘉许。

在八十年代中期,荣宝斋组织上同意脱产派往中央美术学院进修深造,鹏生有幸得以系统探究中国美术史之良机,包括木版印刷史在内,庶几与往日经营之科研项目,进

一步紧密结合,于是发展撰写有关木版水印专史,既有专家、教授为之辅导,又有充分之国内外材料提供选择排比,更于治学时间有所保证,如鱼得水,大展宏图,正其时矣。

山西应县辽代木塔发现大批木版印刷书画第一手珍贵资料及文物,鹏生为之喜出望外,兴奋不已。作为工作组成员,随同北京大学教授宿白、中国历史博物馆傅振伦、史树青诸位先生发掘清理,并分工木版印刷之整理与研究,直接有助于填补北方早期木版印刷史之空白,此乃昔日从未发现之新材料,除另有撰写专文刊布外,更为其所著述之专史增色不少。

顷得鹏生函告,谓是书全部文稿已近尾声,即将定稿付梓,嘱予为之作序,忝在多年相知,曾为此著作多次敦促,喜观其成,岂有不从命之理。惟予对木版水印虽曾有所涉足,并于数年前协同上海朵云轩复制明胡正言《十竹斋书画谱》,并撰写序文,在德国莱比锡世界书籍博览会中经评议授予国家奖,固属与有荣焉。但毕竟不如鹏生潜心精研,接触国内外大量资料,探讨出中国木版印刷本身之发展、演进之客观规律,使之成为一门科学,开拓之功,有过于《中国书画装裱概说》多矣。予既作为此专著之第一读者,能不为之称庆欤?是为序。



序 二

鹏生同志是一位十分勤奋的美术工作者，他多年从事中国版画史的研究和中国古代书画的修复工作。十几年前他曾利用业余时间撰写了《中国书画装裱概说》，因而填补了这一领域的空白，至今已印刷九次。几年前他还参加了山西应县木塔辽代密藏文物研究和著述工作。先后发表了《应县木塔密藏美术作品探讨》及《浅谈辽代雕版印刷独幅佛画》等专题论文。在这以后他又孜孜不倦地经过十多年的辛勤劳动，搜集了大量的珍贵史料撰成《中国木版水印概说》一书。

此书的特点不同于一般的美术史，他在论述中国版画史的同时又深入地研究了中国古代短版及拱花技艺。像这样将版画艺术与技法溶为一体的美术史书，过去还未曾见过。

书中关于：雕版印刷始于隋代；拱花技艺行于唐；短版肇自宋代等观点，以及有关辽代雕印的佛经、佛画等论述；其材料详实，评述精道。

由于他多年研究短版技法，总结了近百年来彩色套印的经验，编缀成章，在这一领域还是首次。对于古代版画插图的优劣、技法的高低之评述，语言朴实真切。

他的研究涉及较宽，当然有些观点还值得商榷。尽管如此，也还是应该肯定他对于继承和发扬我国传统文化方面作出了积极的贡献。

此书付梓前，曾匆匆过目，有所感想，疏不成篇，谨作纪念。

王子望

目 录

书名题签	李一氓
扉页题词	宋振庭
序	杨仁恺
序二	王子野

沿革篇 中国版画概说

第一章 木版水印的特点	(1)
第二章 雕版印刷的渊源及发明	(3)
第三章 唐、五代的雕印版画	(6)
第四章 宋、辽、金、元时期的版画	(11)
第一节 线条隽秀、场面壮阔的经卷扉画	(11)
第二节 刻印精工、气韵生动的独幅版画	(20)
第三节 题材广泛、笔力高古的书籍插图	(26)
第五章 明代的版画艺术	(32)
第一节 明代早、中期的版画概况	(32)
第二节 明代晚期百花争艳的版画艺术	(35)

一、清灵活静的徽派版画·····	(35)
二、日益精谨的建阳版画·····	(38)
三、笔致遒劲的金陵版画·····	(40)
四、明快流畅的苏州版画·····	(41)
五、缜密含蓄的杭州版画·····	(42)
六、图刻奇巧的吴兴版画·····	(46)
七、便民实用的北方版画·····	(47)
第三节 拱花和彩色套印术的发明及明代的短版印刷术·····	(49)
一、拱花和彩色套印术的发明·····	(49)
二、《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》·····	(52)
三、《萝轩变古笺谱》·····	(58)
第六章 丰富多彩的清代版画 ·····	(60)
第一节 几部精彩的清初版画·····	(60)
第二节 题材广泛的坊刻版画·····	(67)
一、戏曲小说书籍插图·····	(67)
二、传记故事类书籍插图·····	(71)
三、风景园林、名山胜迹书籍插图·····	(78)
第三节 清代的殿本版画·····	(81)
第四节 彩色套印的《芥子园画传》及其他·····	(86)
第七章 荣宝斋的历史及木版水印 ·····	(91)
第一节 荣宝斋的历史·····	(91)
第二节 刊印《北平笺谱》和《十竹斋笺谱》·····	(93)
第三节 新中国成立后的荣宝斋·····	(94)
第四节 木版水印的结晶·····	(96)
一、画册、册页·····	(97)
二、古典和近代的纸本条幅画·····	(99)
三、现代的纸本条幅画·····	(100)
四、绢本条幅与手卷横幅画·····	(103)
第五节 管理经验·····	(104)

技艺篇 木版水印工艺流程

前 言 中国木版水印画的印制过程 ·····	(111)
第一章 勾描分版 ·····	(113)
第一节 研究分版·····	(113)
第二节 勾描·····	(115)
第三节 复描勾版·····	(117)
第二章 雕刻版面 ·····	(120)

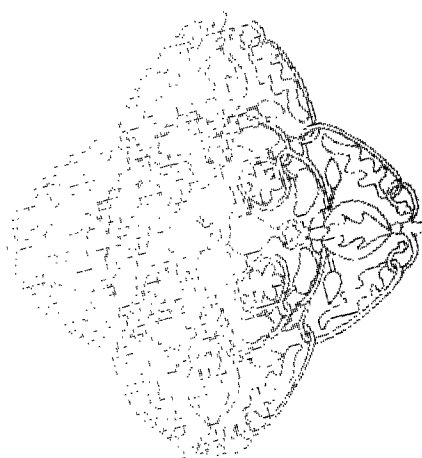
第一节	木材的选择、储备及加工	(120)
第二节	设备及工具	(121)
第三节	选版上样	(122)
第四节	持刀雕刻	(124)
第五节	需要解决好的几个技法	(125)
第三章	制色印刷	(127)
第一节	设备及工具	(127)
第二节	染制纸绢	(129)
第三节	调制颜色	(130)
第四节	准备印刷	(132)
第五节	印刷复制	(133)
第四章	装裱画幅	(138)

图录篇 中国历代版画图谱

前 言	汇而目之的版画精品	(143)
图 目		(146)
	雕印术发明前的有关雕技图目	(146)
	隋唐至元代版画图目	(146)
	明代版画图目	(148)
	清代版画图目	(151)
	近现代木版水印作品图目	(153)
图 谱	古代版画和木版水印作品集锦	(156)
后 记		冯鹏生(293)



沿革篇



沿革篇

中国版画概说

第一章 木版水印的特点

古代彩色版画，史称“短版”术，现称“木版水印”，故本书书名定为《中国木版水印概说》。

“木版水印”是我国印刷术中的一种。“木版水印”一词，古籍不载，是在建国初期，荣宝斋根据这门技艺的生产过程和用料特点而定的名。顾名思义是指这种雕版印刷，所用的各种颜色以水调兑，而不同于机器印刷时所用各种色彩的“油墨”。将印刷中国绘画的这一整套复杂过程，简称“木版水印”，虽不甚确切，但是，四十多年来，无论在国内外都这么称呼，便约定成俗地沿用至今。

在我国遗留下来的早期而且比较成熟的版画作品，当推明人吴发祥印制的《萝轩变古笈》、胡正言印制的《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》。这几部巨制的诞生，将我国彩色套印技术提高到了崭新的阶段，不仅在中国而且在世界印刷史上都产生了巨大影响。李克恭为胡氏笺谱作序时曾论述了这种印刷工艺的特征：“十竹斋诸笈，汇古今之名迹，集艺苑之大成，化旧翻新，穷工极变，毋乃太盛乎！……盖拱花短版之兴，五色缤纷，非不烂然夺目。”此处李氏所称“拱花短版”即当今之“木版水印”。所谓“拱花”是指在复制过程中，按勾描的图象将木版雕成凹凸版面，以特殊的工具在不着色的版面上研出高于纸面的凸花来，使画面产生立体效果；所谓“短版”是指在彩色套印的过程中，所用的一小块版片多如丰盛宴席上的百馐并陈。由此可知古时所云“拱花短版”与今所谓的“木版水印”是同义词，不过后者令人读起来比较通俗罢了。

新中国成立后，这门技艺有了显著的发展和提高，至今已形成了一套完整的生产工艺。采用这门技艺复印出的古今书画名作，都是一幅幅独具特色的艺术作品。对于这一事业曾做出过显著贡献的郑振铎先生曾以满腔热情的笔调，生动描述了木版水印画的特点：“我国彩色木刻画，具有浓厚之民族形式，作风康健晴明：或恬静若夕阳之明水；或疏朗开阔若秋日之晴空；或清丽若云林之拳石小景；或精致细腻若天方建筑之图饰，隽逸深远，温柔敦厚。”因而，虽然现代印刷术已进入应用电子、激光技术的高科技阶段，但作为具有浓厚民族特色的木版水印，仍像一枝永不凋零的鲜花，放射着绚丽的光彩。

四十多年来，从事木版水印的队伍不断壮大，技艺日益精进。从原来只能印制大不盈尺的诗笺信

笺,逐渐发展到能够印制丈余巨幅;从原来只能印制纸本书画,逐渐发展到能够印制绢本重彩。这种技术水平的飞跃,新中国成立后将近半个世纪以来,使木版水印的新品种多达四五千种,不仅丰富了祖国的文化宝库,也获得了中外各界人士的赞赏。有成千上万的人们都把参观一次木版水印的过程当作是美妙的艺术享受。多年来,还有很多的专家、学者高度评价说,中国的木版水印,是一种艺术再创作,它具有的特点及其所创作的艺术品,是任何现代最精密最科学的印刷机器也代替不了的。由此可见,木版水印的艺术魅力,具有强大的生命力。

中国的木版水印画是民族传统绘画与民族传统印刷工具和印刷技术有机结合的产物,它在保存与发扬民族绘画传统和普及古典与现代国画方面起着重大作用。在木版水印的过程中,不仅强调所用的纸张、绫绢及各种颜色应与原作书画的用料相同,而且要特别强调参加勾描、雕版及印制的人员必须能够忠实地反映作者的用笔勾勒、施皴设色的特点,才能达到“翻旧出新”,与原作并置无异的“乱真”效果。木版水印的《韩熙载夜宴图》就达到了这种水平,成为印刷技术史上的一个里程碑。在这件复制品的尾端,新书题记,还钤有“荣宝斋印制”图章印,以解因年久致使印本与原画难辨之虑。由此可见,木版水印术是使中国书画瑰宝永传于世的重要手段。

凭借着简单的工具和复杂的工艺技巧的木版水印,较现代化的机器印刷有两大优点。一是在印刷过程中不受张幅大小的限制,如《韩熙载夜宴图》手卷,横达 343 厘米,马远《踏歌图》则纵 194、横 113.5 厘米,皆可以整绢印制。如采用机器印制偌大的画幅,因机印面小,只能局部印刷,然后再拼接起来,如此也就很难取得良好的印制效果。一是木版水印画的着色处没有网纹,可以使复印的作品和原作书画一样地秀润生动。在目前,任何现代化的机器也达不到如此完美的效果。五十年代,荣宝斋以精湛的木版水印画参加了“莱比锡装帧艺术展览会”,一时轰动了世界艺坛,许多印刷专家在精美的木版水印画前,反复端详,并用放大镜观察,想看到画面上网点密极的程度,结果,找不到网纹,于是深有感慨地说:“每一幅中国水印画,都应获一块金牌,但是,金牌哪有这么多呢!”可见,仅在新中国成立后的几年中,木版水印事业就有了显著的发展,并以它独特的风姿展现于广大读者面前,为中国人民赢得了荣誉。

木版水印事业在我国历史上,也曾历尽沧桑,有过几经兴衰的过程。在建国前,尽管有过体面的历史,但到了中国进入半封建、半殖民地时期,由于列强侵华、军阀混战、国民党的统治,致使民不聊生,这门技艺也随之衰落。直到建国前夕,从事这项事业的技术人员已屈指可数。面临着这种衰败的局面,鲁迅先生在致郑振铎先生的信中曾说:“清朝已少有此种套版佳书,将来怕也未必有此刻工和印手。”这种担忧,说明了传统的木版水印技艺在当时已濒临灭绝。新中国成立以后,在共产党的领导下,从事木版水印人员通过不断探索、克服困难、总结经验,才使其蓬勃发展起来。而在很短的时间里所取得的辉煌成就,超越了历史上的任何时代。

近四十多年中,我们采用木版水印工艺印制出的一幅幅历代绘画珍品,犹如在雕印史上建立起了一座座丰碑,当可借以告慰为发展木版水印事业而历尽劳苦的先驱。如果将我们所取得的硕果比作一朵生机盎然的鲜花,那么这鲜花也是在前人开拓的肥沃土地上滋养起来的,因为雕印术在我国发明已久,源远流长。

第二章 雕版印刷的渊源及发明

木版水印的产生是由雕印术的不断提高而发展起来的。雕印术系我国古代劳动人民的四大发明之一,但究竟始于何时,由谁发明,都是一个古今学术界众说纷纭的问题。雕印术创始年代主要有始于隋代及始于唐代两种论点。

将雕印术创始时期的上限提至隋代以前的诸论,一无可靠的史籍根据,二无实物旁证,其观点是不可靠的。

关于雕印术始于唐代说,既有可靠的文字记载,也有实物可证。清光绪二十五年(1899年)斯坦因在敦煌所发现的刻有唐咸通九年(868年)四月十五日王玠为二亲敬造普施的《金刚经》及其扉画(图9),就是一个典型的例证。这幅作品,是目前世界上现存最早的刻有明确年月日的雕版印刷实物。全经由七纸粘接成卷,字体清晰秀丽,笔迹刚劲。其扉画,描写在祇树给孤独园的经筵上释迦佛威坐须弥莲花台上,左手施说法印对弟子须菩提共话的宏大场面。画面的内容非常丰富,弟子、侍从、诸神、兽像各具姿态。细端画面肃静而豪华,考其挺拔而又遒劲的线条以及雕版时转折顿挫的适度水平,可断在雕印技巧方面已达到了很成熟的阶段。由此可以看出,雕印术在此之前,必有一段发展过程。既如此,断唐初就有雕印术产生的论断,并不是无稽之谈,况亦有文字记载佐证。因此,我们认为,不是雕印术始于唐初或中期的问题,而是说在唐之前,就已经产生了这门技艺,但并未广泛采用,而是处于初期的发展阶段。

唐义净在《南海寄归传内法传》中云,他在印度曾见“造泥制底,及拓摸泥像,或印绢纸,随处供养。”义净是671年至印度,694年回国的。此材料应该是可信的,由此看出,由我国发明的雕印术早在七世纪中叶已有外传。由此也可得出一个结论:凡是将我国雕印术的发明断在七世纪中叶以后的观点,都是错误的。

那么,雕印术的发明究竟产生于何时呢?历史上研究这个问题的学者中,有不少人认为雕印术始于我国的隋代。

首先提出隋代说的是明人陆深,他在所著《河汾燕闲录》中的《俨山外集》卷三云:“隋文帝开皇十三年十二月八日勅:废像遗经,悉令雕撰。此印书之始又在冯瀛王先矣。”继而有胡应麟在《少室山房笔丛》甲部中说:“则雕本肇自隋时,行于唐世,扩于五代,精于宋人。此余参酌诸家,确然可信者也。”清人高士奇,近人孙毓修等人也都相袭此论。当代的一些学者,多持否定态度,他们认为:“雕撰”二字是指对佛像进行雕造,对经文则要撰写。陆深所引原文出自隋人费长房的《历代三宝记》卷十二,可见于各时期的大藏经中。原文都作“雕撰”,至于后人将其改为“雕版”或“雕造”,是为吻合己意。

隋代说的另一根据是在新疆出土的一张残纸片,纸上有:“……官私……延昌三十四年甲寅………家有恶狗,行人慎之”的字迹,现藏于英国伦敦博物馆中。对此一说是雕印品,一说是抄写本,需要做进一步鉴定。

上述几点是主张隋代说所涉及到的几个主要材料。当代学者大都指出“雕撰”、“缮刻”不含雕版印刷的理由,既如此,隋代说的立论也便不能成立了。其实不然,诚然可将“雕撰”一词解作“雕废像”、“撰遗经”,也就是说此据不足以证明隋时始能雕印经卷,但并不等于说明当时也没有其他印刷品的产生。现藏英国的隋代残字片,其字是“雕印”乎,还是“书写”乎?则需由掌握木印特点知识的版本学家再鉴

定。

由此可见,雕印术“肇自隋时”的观点不能否定。我们认为在开皇元年(581年)的诏书中虽然有“并官写一切经,置于寺内;而又别写,藏于秘阁”的记载,也不能作为否定隋时已有雕印术产生的根据。前人曰:“肇自隋时”是指雕印术的产生年代,并未广泛应用。因此,“官写一切经”的旧事物的存在,并不能说明雕印术在当时没有产生。明代是雕印术发展的鼎盛时代,仍以手抄《永乐大典》,又该作何解释呢?

许多史料证明,在隋代已具备了产生雕印术的技术条件和物质基础。

早在殷代始有在甲骨或兽骨上镂刻文字(图1),商周时期钟鼎铜器上的铭文及精美纹饰的出现(图2),秦时刻游猎诗于石鼓(图3),汉代武梁祠的生动石刻以及南北朝时期棺槨上的雕文刻镂等,都为雕印术的产生奠定了技术条件。尤其大量印像砖的发现,已使我们看到了雕印的曙光。近年来,在河南郑州地区发现的大量汉代印砖上的画面,都具有丰富的内容。出土于郑州市内新通桥汉墓的组合印砖,长120、宽55厘米,砖面几乎都是印画(图4),其周为连续性的装饰图案,画面有人物故事,车骑出行、狩猎劳作、建筑门饰、祥瑞动物等,无论是行人武士,还是奔马禽兽都刻印得生动活泼。这些砖都是由印模制印出来的,可想当时雕刻印模的艺术技巧已具有了很高的水平。

出现在晋代砖瓦上的反文以及梁萧景(卒523年)时的神道石柱(图5)上反刻的字体,无疑会对雕印术的产生带来启迪和影响。

河南邓县学庄的南朝墓,是用特制的刻印画像砖建成的,每块砖上有一个完整的故事画,如“商山四皓”、“郭巨埋儿”等,画砖上并涂有红、黄、紫、绿等色。南京西善桥墓室南北两壁中部各有印砖壁画,两壁画有八人,神形兼备、体韵遒举,宛若一幅完美的版画作品。值得令人深思的是,这些美妙的画像砖是怎样制造出来的呢?从印砖的线条效果看,显然是先将要表现的内容,画在纸或绢上,再贴于木板雕刻,次而将图印于砖坯。如供大型的印砖壁画用,则在砖侧标记行次号码,烧成后,依次拼对而成。不难看出,这种刻制砖模的过程,犹如雕印术中的刻版工序,以木模在湿的砖坯上印出图案,着以色彩,则又如后来的版印线条、再着各种颜色的五代版画。由此可见,制模印砖的生产工艺与今之木版水印的工艺过程有着密切的关联。我们认为,既然人们已经掌握了刻模印砖、形成图画的工艺,当纸逐渐广为应用的年代,有人第一次在雕版上用色和纸印出图案或文字的时候,才是雕印术产生的准确时间。

虽然隋运祚短,但雕刻艺术水平有很大的提高。《隋书》中记有:“人多工巧,绫锦雕镂之妙,殆侔于上国。”又云:“雕刻之工,特云精妙”等等。更为明显的例证是《隋书》经籍四中载有隋人疗治疾病的方法云:“以木为印,刻星辰日月于其上,吸气执之,以印疾病,多有愈者。”这种用来治病的木印,不是正像一幅典型的图画印版吗?

纸与雕印术有极大的关系,没有纸无可谓印刷。自蔡伦改进造纸工艺后的四百多年中,纸的应用范围日益广泛,至隋愈盛。《隋书·食货》中记有:“大业已后,王纲弛紊,巨奸大猾,遂多私铸,钱转薄恶。初每斤犹重二斤,后渐轻至一斤。或剪铁铍,裁皮糊纸以为钱,相杂用之。”《百官上》中又载:“少府卿,位视尚书左丞,置材官将军……纸官、染署等令丞。”牛弘在《请开献书表》中谈到书籍的纸色时曾云:“皆赤轴青纸”。由此可见,隋时注重纸的生产和染制加工,这无疑是促使雕印术产生的一个重要条件。尤其,当时有不少人摹拓石经为书,也是促使雕印术诞生的一个重要因素。

自隋文帝统一中国后,在政治和经济政策方面,一般而言,暂时适应了民众的愿望,使社会经济出现了暂时的繁荣景象,加之隋文帝即位后,继执周宣王之政,大兴佛、道二教,印度佛经大量输入,翻译佛经风靡一时,撰写《经卷》的情况,史籍也多有记载。据《隋书》经籍志中云:“开皇元年,普诏天下,任听出家,仍令计口出钱,营造经像。”由此可证,当时的佛经并非全系抄写,此处所谓“营造”应解为就是雕印经卷。现存较早的印本《金刚经》的题记中云:“王玠为二亲雕造”,此“雕造”就是隋时所云:“营

造”的同义词。

历史文物，向世人证实我国隋代已有印刷术。1983年11月30日纽约·克里斯蒂拍卖行所出版的《中国书画目录》第363号《敦煌隋木刻加彩佛像》(图6)就是一个有力的证据。这幅木刻加彩佛像约长32厘米、宽32厘米，似麻纸，画面呈旧米黄色，以黄黧入潢，画边磨损，有残破处，略有褪色和污迹，从托画的粗麻布看，此幅业经修裱裱装，画幅上端显见有类似画心的补纸。画幅四边着墨线，画面描绘了南无最胜佛和两名侍从。佛居画中，作行脚状，右侍从迎佛顶礼膜拜，左侍从手执钵器，作供养状。佛与侍从均衣着飘带，有背光，但背光颜色不同，佛圆光为蓝色，右侍背光为赭色，左侍背光为紫色，光色有深浅层次。此幅下部，有蓝地、墨栏，书写九行，中间一行书“南无最胜佛”，另八行为：“大业三年四月大庄严寺沙门智果敬为敦煌守御令孤押衙敬画二百佛普劝众生供养受持。”

观此画，边框、墨栏线条齐直，蓝地匀净，显为雕版刷印，而人物着色有红、蓝、赭石、朱砂及紫色，显为以笔敷填，人物形象以及多种颜色的运用说明此画多少受到一些外来的影响。这幅七世纪初的绘画流传至今，也是我们研究中国美术发展史的一个极为重要的资料。

此幅附有裱纸，并有题记：“此画片是伯内特(H. K. Burnet)以100英镑代价于1927年12月间从山中(Yamanaka)处购得。……这幅隋代画片是从敦煌附近的大庄严寺的废墟中发现的，描绘的是最胜佛居中，左右各一侍从，一个顶礼膜拜，另一个手拿铙钹。由此说明此幅发现于敦煌的大庄严寺故址，曾由日本人收藏过。

近七十多年来，就此幅画，中外学者多有提及，有的因未睹而深感遗憾。1934年2月3日出版的《大英博物馆季刊》第八卷上，曾有论及文章，并由格雷加注。是由当时的巴赫鲁(A. W. Bahr)先生向一所大学的东方文物系提供。

对于这幅产生在公元607年的木刻加彩佛画，也有人曾提出疑义说：“文中称‘敬画’，则非印本可知。”众人皆知，凡过去的木刻画，都是先由画者创作，后进入雕版印刷，至今依然。倘若未睹原物或不顾及画幅是否有印刷的痕迹，而单纯地依画幅有“敬画”二字，便断然否定为“非印本”的观点是轻率的。依图细观，下部的题字有双勾填墨的迹象，即字体先印出墨线，而后填墨。这大抵是印刷术尚未成熟阶段的一种印刷方法。

综上所述，推断雕印术“肇自隋时”是可靠的。雕印术产生于隋代是水到渠成的事实，无可置疑，这一论断，既有实物根据，又有文字史料佐证。

第三章 唐、五代的雕印版画

唐代在政治经济和科学文化方面都曾有过辉煌的成就。尤其贞观之后，政策适时，经济繁荣，在文化领域也呈现出了百花斗艳的生动局面，故而雕印技艺也随之发展起来，并在多方面获得应用。尽管唐初期至今，已过一千三百多年，加之战事和自然灾害的破坏，唐初的雕印实物少有流传，但从至今所掌握的文字和实物资料来看，也可知唐代雕印版画的状况。

有关唐代的雕版印刷情况，史籍多有文字记载。诸如太宗梓行长孙氏所作《女则》；德宗时商人交易纳税的“印纸”；穆宗时模刻白居易、元微之等人的作品；文宗时各地印刷历日的状况混乱等等，说明了自唐初，其雕版技艺，已不仅仅是作为宗教宣传的一种宣传工具，而是从最高统治者到民间都有所运用，且很广泛。

从有关唐代雕印版画的文字记载和所出土的印刷实物来看，大都是与宣传佛教有关。

关于印刷佛画的文字记载，则推唐·冯贽所著《云仙散录》中“玄奘以回锋纸印普贤像，施于四方，每岁五驮无余”的记载为最早。宋人张邦基在所著《墨庄漫录》中始定《云仙散录》为时人王铎伪作，后来不乏有附合此论者。王铎曾就事南宋，绍兴初诏给札奏御，为枢密院编修官，尝撰七朝国史。既如此，张邦基所云《云仙散录》为王铎伪作之说，实难信服。实际上《墨庄漫录》中也不乏妄说。因此则不必仅仅依此而定《云仙散录》为宋人伪作。故而也就不可否定《云仙散录》中记玄奘施印普贤像之事的可靠性。况《云仙散录》之作者，是引自《僧园逸录》一书，据有出处。那么，玄奘印普贤像之事，究属在西游之前，还是在归国之后？难加考订。但知玄奘生于开皇二十年（600年），卒于麟德元年（664年），贞观三年（629年）奉召取经，贞观十九年（645年）归国。如果揣为在其西游之前，则可知远在唐初，即有以雕版印刷大批量佛画的事了。

为了解唐初版画的雕刻风格，我们可借助1966年韩国东庆州佛国寺释迦塔内发现的、被称为世界上现存最早的雕版印刷珍品的《无垢净光大陀罗尼经》（图7），来推测我国早期版画的印制水平。我国的版本学家，根据经文中引有武后制字这一特征，断此卷雕印于中宗至玄宗期间，为中国或新罗僧人携去，并认为很可能是当时长安印刷手工业比较发达的东市书场印制。美国研究印刷史的专家富路特教授介绍此卷说：“新发现的经卷是桑皮纸，卷轴形式，轴心是竹制的，两端都涂以光漆。经文长约630厘米、阔6厘米，印刷部分为5.3厘米（约三分之一已虫蛀）。……是用一组木版印刷的，木版共12块，每块约20到21寸长。经过印刷，然后将其粘连起来，成为连续不断的经卷。”由此说明，我国早期的雕印经卷，是承袭了南北朝时期的装饰形式，而后的雕印经卷也多是分版印刷，粘连成卷的。新发现的唐代《无垢净光大陀罗尼经》，字迹墨色有所脱落，似有干笔飞白，但从字形的笔划察看，抑扬顿转，已有法度，可见其在雕刻版面时，颇具水平。此卷的印制年代与玄奘所印普贤像，相距百年，论其版面和雕刻特点，普贤像不会太大，很可能与流传的《敦煌隋木刻加彩佛画》的幅度相似，其刀法仍属拘谨之风。

现藏于我国四川省博物馆的《陀罗尼经咒图》（图8）的发现具有重要意义。此图为现存国内的最早刻本，1944年发现于成都东门外的一座晚唐墓葬中，图上刊有“成都府成都县□龙池坊□□□近卞家印卖咒本……”字样。究属何时雕印，是值得探索的问题。据《唐书》地理志载“至德二年（757年）十月，驾回西京，改蜀郡为成都府，长史为尹。”由此可知此咒本刻印于至德二年之后。这幅经