



国家出版基金项目

非物质文化遗产记忆档案

扬州中国雕版
印刷博物馆 编著

雕版印刷

Block
Printing

Memorial Files of Intangible
Cultural Heritage



山东友谊出版社

序

中国古老的文字刻印、捶拓技艺经过了一段漫长的演化发展时期。大约到隋唐时期，应经济、文化和社会发展需求，中国人将记载和传承人们思想文化的书本，由“从一到一”的手工抄写变革为“从一到多”的雕版印刷，形成了比较成熟的雕版印刷技术和行业。这是中国和世界印刷术的起源，是一次技术革命，是一项创造发明，它对全人类思想文化的传播、社会经济的发展产生了巨大影响。

中国雕版印刷是凝集着古代雕刻、制墨、摹拓、造纸等技术的结晶。雕版印刷术的发明，改变了秦汉以前依靠“竹简”“木牍”记录文字、传送文书的历史，雕版印刷技术很快被朝廷、地方和民间普遍采用。随着社会政治、经济、文化发展的需求，雕版印刷业迅猛发展起来，并形成不同地区不同风格的雕版印刷中心，唐五代的敦煌、西安、洛阳、扬州、成都、洪州；宋代的汴京、成都、杭州、眉山、吉安；元代的吐鲁番、大都、平阳、杭州、建宁；明代的北京、南京、苏州、徽州、常熟、建阳、杭州；清代的北京、扬州均留下了精美的古籍善本，显示出各地高超的雕版印刷技艺。其中，古代扬州交通便利、经济发达、社会繁荣，隋唐时期成为中国最大最有影响力的商业性城市，是中国雕版印刷的中心之一；隋唐以降，此地雕版印刷业生生不息，不断发展，到了清代，则成为皇家古籍雕版印刷基地，所刻印的《全唐诗》《全唐文》等书籍，品质高雅，得到康熙帝的高度赞扬，

成为清代雕版印刷业的质量标准。

传统雕版印刷技艺流程极为复杂，从事雕版印刷业的技工也非常多，雕版印刷机构从朝廷国办、地方官办到民间私办不计其数。清末民初，西方现代印刷术传入中国，古老的雕版印刷淡出社会，逐步退出历史舞台。作为我国优秀历史文化遗产，扬州广陵古籍刻印社与南京金陵刻经处、四川德格印经院联合申报非物质文化遗产。2006年雕版印刷技艺被国务院列入“第一批国家级非物质文化遗产项目”，2009年又被联合国科教文组织选入“人类非物质文化遗产代表作名录”。

扬州是我国保存传统雕版印刷技艺最完整、最有代表性的城市。早在新中国成立初期，扬州市就将战乱失业流落于社会，曾从事过官刻、坊刻、私刻的雕版印刷工人组织起来，并收集了数十万片散落在民间的古籍版片，恢复了完整的古籍雕版印刷生产线，成立了扬州“广陵古籍刻印社”，专营古籍雕版印刷等业务。扬州广陵古籍刻印社采用雕版印刷的传统工艺，出版了大量古籍线装书籍，不仅成为全国最大的线装书加工基地，而且也成为古老雕版印刷工艺的“活化石”。

2005年，扬州成立了世界上唯一的雕版印刷专题博物馆，从此雕版印刷物质和非物质文化遗产，有了科学地研究、保护、展示和传承的基地。扬州中国雕版印刷博物馆编的《雕版印刷》一书全面完整地整理和介绍了我国雕版印刷技艺的历史、特征和传人。尽管古老的雕版印刷技艺已经被现代印刷技术所替代，但从本书中我们仍可以读出古人的聪明才智，得知中国人的创造能力，也能激励我们今人为实现美丽的中国梦，为中华民族之腾飞不懈努力。

目录

- 01 概述乃/001
- 02 历史渊源/019
- 03 扬州雕版印刷/043
- 04 传统技艺/069
- 05 代表性传承人/123
- 06 雕版印刷名品介绍/171

在人类文明的进程中，各民族都产生了伟大的人物，有哲学家、科学家、艺术家等，也有充满睿智的农人、工匠、商人。他们不仅深入地思索人类生存发展的各种问题，而且把他们的思考用文字记录下来，使之成为全人类共同的知识财富。《周易》《论语》《梦溪笔谈》《天工开物》等中国名着，《理想国》《诗学》《物理学》等西方名着，《大方广佛妙法莲华经》《圣经》《古兰经》等宗教经典，《大不列颠百科全书》等着名的百科全书，这些人类智慧的结晶是通过印刷这一伟大的复制活动，使思想和知识长久存留，广为传播，使知识超越个别性的局限，成为广大人群，乃至全人类共享的文明成果。



1.1 产生

雕版印刷是人类印刷史上的第一次飞跃。从某种意义上说，文明的智慧之光正是通过印刷与阅读驱散愚昧的迷雾，把人类带进文化普及与昌盛的时代。雕版印刷不仅以其繁多的种类广泛应用于中国古代社会生活的各个领域，而且也是中国对世界文明最卓着的贡献之一。它使知识信息的传播在质和量上都产生了巨大的飞跃，从而成为社会发展、宗教繁荣、科学普及、技术进步和文化交流的强大动力。

虽然迄今发现的最早印刷品实物产生于唐代，但我们相信，雕版印刷在公元六七世纪之交的隋唐之际已经出现。如果说文字的产生与规范，以及思想、知识和经验的记录需求与广泛的阅读需求是印刷术产生的社会文化背景的话，那么，笔、墨、纸等书写材料的发明及盖印、捶拓和印花技术的成熟，则是雕版印刷产生的物质基础和技术条件。

文字的产生经历了一个漫长的过程。秦始皇建立大一统国家后，实行“书同文”，统一了原先各国的文字。这不仅对民族的统一、文明的传承具有深远的影响，而且也为印刷术的发明与普及奠定了重要的社会基础。

古代中国是一个文化发达的国家，社会对书籍的需求量很大。隋代嘉则殿藏书即达37万卷；唐代除了国家与宗教团体的大量藏书外，私人藏书也日益增

多，出现了拥有万卷以上藏品的藏书家。这既反映了社会广泛的阅读需求和图书文化的发达，也显露出靠抄书难以满足人们对知识传播更广泛的需求的现状。

文字书写和雕刻、造纸、制墨的发明，为雕版印刷的出现奠定了必要的物质基础。文字的书写与雕刻是雕版印刷重要的环节；笔和刻刀是雕版印刷必不可少的工具；墨对于印刷术的发明也是必不可少的物质前提之一。

纸是古代中国最伟大的发明之一，也是印刷最理想的承印材料。在雕版印刷中，纸起着无可替代的重要作用。在经历了以陶、甲骨、青铜、竹木和缣帛作为书写载体后，约在西汉中期出现了纸张。西汉时期，政府公布的法令文件越来越多，教育事业日趋发展，人们迫切需要一种新的书写材料来代替笨重的竹木(简牍)和昂贵的帛。在纺织业的启发下，人们开始试用植物纤维造纸，并取得成功。纸的发明对人类知识和文化的传播产生了无可估量的作用，它不仅是理想的书写载体，也为印刷提供了优质的承印材料。到魏晋时期，纸张逐渐成为主要的书写材料。东晋元兴三年(404年)，政府下令废简用纸，纸的应用得到日益推广和普及。

墨色的印迹最早出现在彩陶上，说明墨在新石器时代已经出现。1975年至1976年间在湖北云梦县睡虎地出土了一块公元前3世纪的人造墨实物，这是目前发现的最古老的墨(《文物》1976年第9期第53页)。至迟到公元3世纪，用松烟制作的墨出现了。宋代以后则出现了油烟墨，油烟墨用灯芯燃烧所产生的油烟制成。

德国学者劳福(Berthold Laufer)曾说：“中国墨的优良，绝非西方的产品可比；欧洲的艺术家误认其为‘印度墨’(India Ink)，使用了许多世纪，直至如今，仍无他物可以比拟。”可见中国墨的制作是有独到之处的，质量也是世界领先的。

盖印、捶拓和印花等复制技术的发展，为雕版印刷的产生，提供了重要的技术条件。

盖印与捶拓是雕版印刷术的先驱。印章中的阳文反字，可印成白底黑字，但版面较小；石碑是阴文正刻，拓片为黑底白字，阅读效果不佳。将两者特点结合，将刻成阳文反字的书版印在纸上，雕版印刷便形成了。

早期的拍印技术，是在木拍上缠绕草绳之类的东西，使陶器上留有绳纹的印迹。随着制陶工艺的发展，人们发展了刻模拍印技术。

金文是雕刻或铸造在青铜器皿上的文字，常见于各种彝器、乐器、兵器、度量衡器、钱币、铜镜和金属印章上。金文的出现，是手工雕刻技术的一次飞跃。

印章始于殷商时代，到战国秦汉时期已盛行。印章的使用，创造了从反刻文字取得正写文字的复制方法，尤其是反刻阳文，提供了一种从阳文反刻文字取得与书写时一样的正写文字的复制技术，为雕版印刷的发明提供了重要的启示。

封泥是先秦古印在泥土上留下的印迹，多呈阳文。纸张替代竹木简牍后，封泥也随之被水色印章取代。

大约在南北朝、隋唐之际，盛行着一种捺印佛教图像的印模，即将佛像刻在印模上，依次在纸上轮番捺印。在这一基础上发展出的佛象雕印，成为雕版印刷发明重要的技术支持之一。

石刻的起源很早。现在能见到的最早的刻石，是唐初陕西凤翔县出土的先秦时期石鼓。石鼓四周刻有文字，被称为“石鼓文”为大篆书体。

东汉灵帝熹平年间，著名书法家及文学家蔡邕将《周易》《尚书》《鲁诗》《仪礼》《春秋》《公羊传》《论语》等七种儒家经典刻于石碑，供大家抄写，一时出现了“车乘日千余辆，填塞街陌”的景象。“熹平石经”的刻制，不仅

在手工雕刻技术史上具有划时代的意义，而且直接导致拓印术的发明，促使雕版印刷日趋成熟和完善。

为节省时间，降低抄写错误，人们利用捶拓技术复制石碑上的文章：将洇湿的纸铺在石上，用软刷将纸刷匀，经轻轻捶打使纸紧贴于石面，然后，用细布包裹棉花而做成的拓包，蘸上墨汁，在纸面上轻轻拓刷。石上的字是凹进石面的，所以有文字的部分不着墨，把纸揭下来后，便成为一件黑底白字的复制品，这就是拓本。

现存最早的拓印品是公元6世纪敦煌石室的“温泉铭”，从作品看，此时拓印术已非常成熟。

印花可采用镂版和凸版两种方法：镂版印花最早是将一块有镂空图形的薄板放在织物上注色，印出花纹，后来又有人将织物置于两块雕镂成同样花纹的木板或油纸板间，在雕空处注以色浆，印上花纹，凸版印花的花版不镂空，花纹图案呈阳纹凸起状，印花时，将色浆或染料涂在花版的凸纹线条上，然后铺上丝织物加压，织物上便显出花纹。其后一种凸版印花与雕版印刷的方法基本一致，所不同的只是涂料和被印物。

1983年，在广州南越王墓出土了两件铜质印花凸版。其中一件印花凸版呈扁薄板状，正面花纹近似于松树形，有旋曲的火焰状花纹凸起，与同墓出土的一件丝织品花纹形状相吻合。

长沙马王堆一号汉墓出土的。金银色印花纱。图案是用三块凸版定位纹版、主面纹版及小圆点纹版依次套印而成的。

隋唐之际，雕版印刷术循两条不同的途径发展起来。一条是为适应佛教传播，复制大量的佛像与佛经；另一条是民间坊刻雕版年历等民间生活用品。在实践中人们成功地将盖印技术与捶拓技术结合起来，产生了雕印印刷术。



1.2 发展

雕版印刷于隋唐之际发明后，在唐代得到初步发展。五代、两宋经历了第一个繁荣期。及至明代，除传统的单色印刷外，多色雕版印刷得到高度发展，尤其是短版印刷技艺之精，达到现代印刷工艺也难以仿效的程度。清代虽无技术突破，但应用范围有新的拓展。形形色色的雕版印刷物满足了社会生活各方面的需求，并在促进文字规范、民族团结、国家统一和文明传承方面发挥了巨大的作用。

雕版印刷在唐代得到应用和初步发展，除佛经、佛像外，民间广泛印刷历书、相宅、阴阳、字书和韵文等。然而，在很长一个时期，雕版印刷只局限于寺院和民间坊肆。及至唐末五代，私家和政府开始重视利用雕版印刷，家刻与官刻兴起，与坊刻形成三足鼎立之势。印刷术的应用领域得以拓展。

书坊是刻书在市场上出售赢利的出版经营机构。它的兴起最早，分布最广，数量最多，影响也最大。虽然坊刻的质量不如家刻与官刻，但在满足人们日常需求和普及文化方面，具有无可替代的作用。郑鹤声、郑鹤春《中国文献学概要》中称：“版本之类有五……而以书肆坊为其中坚。……书籍之流播，全赖有坊肆之雕刻。”

家刻是以私人著作、藏书为基础独自出资的刻印方式。家庭刻书的主体是读书人，目的是保存古代典籍以嘉惠后学，具有官刻、坊刻所不具备的人文精神。唐范摅《云溪友议》云：“统干尚书泉，苦求龙虎之丹十五余稔，及镇江右，乃大延方术之士，作《刘弘传》，雕印数千本，以寄中朝及四海精心烧炼之者……”

唐代帝王崇尚道教，迷信长生的金丹。尚书纥干泉也相信龙虎丹，雕印数千本道家修炼之书《刘弘传》，赠送给全国悉心炼丹的术士。这是私人刻书的最早记录。

毋昭裔是五代十国时后蜀大臣，河中龙门（今山西河津）人。少时家境贫寒，因为与人借阅《文选》《初学记》遭到拒绝，发愿雕印古书。后来，他做了蜀国宰相，实践诺言，先是动用家资刻印了《文选》《初学记》《白氏六帖》，继之又出钱办学校，刻印了《九经》等典籍。

在后唐宰相冯道、田敏等人主持下，整套儒家经典《九经》被刻印。这是历史上第一次用雕版印制儒家经典，也是官方应用雕版印刷术的开端。

五代十国是一个崇佛的时代，佛教兴盛，佛经和佛像的印刷受到重视。其中最引人注目的是吴越国王钱俶印造《一切如来心秘密全身舍利宝箧印陀罗尼经》八万四千卷。

宋朝是一个重文轻武的时代。随着政治统一、经济恢复和文化生活的繁荣，社会上形成了印书风气。除了政府大量组织印刷及民间作坊的兴盛外，士大夫阶层也掀起了刻书热。。宋代雕版印刷在刻本数量、刻印种类、刻书地域的分布、刻书规模及刻印技艺诸方面，都达到了相当的高度，堪称中国古代雕版印刷的鼎盛时期，成为后世的楷模。这一时期，少数民族政权辽、金、西夏的雕版印刷也出现重要的发展，并留下了珍贵的印刷品实物。

宋代中央主管印刷的机构是国子监，主要刻印经、史、子、集类书籍。崇文院、秘书省、司天监、德寿殿、左廊司局等，也从事印刷活动。国子监刻书在中国古代印刷史上占有重要的地位。

今存日本的南宋绍兴九年（1139年）绍兴府刻本《毛诗正义》是据淳化三年（992年）国子监校刻本翻雕的。

《开宝藏》是中国第一部汉文大藏经，也是中国最早雕刻印刷的佛典总集。因始雕刻于开宝年间，故称。成书之后传入高丽、日本等国，成为了海内外大藏经的祖本。

宋代雕版印刷书籍规模很大，出现了许多卷帙浩大的书籍，如当时的四大官书。中的《太平御览》《册府元龟》《文苑英华》都是上干卷，《太平广记》500 卷。成都雕版的《开宝藏》则有 1046 部，5048 卷，费时 12 年，雕版达 13 万块之多。

宋代官刻书因财力充裕，所刻多字大行疏，至“字大如钱”，版面气象宏阔，疏朗大气。南宋嘉泰元年至四年(1201-1204)周必大刻印《文苑英华》，全书 1000 卷，校刻精良，是宋代着名刻本。宋刊本《诗集传》为朱熹所撰，是宋儒研究《诗经》的一部重要着作。该本刊印精绝，纸墨如新，为传世孤本。

辽国是契丹族贵族在 10 到 12 世纪建立的国家。他们重视佛教，并大量吸收中原文化，除大量印刷佛经外，也印刷儒家经典、各类史书、诗集及工具书。辽国印刷业最发达的地区是燕京(今北京)、范阳(今河北涿州)以及今河北、山西北部一带。

金国是女真人在 12 世纪初建立的国家，对印刷业十分重视。海陵王时设立国子监，组织刻印各类书籍。宋室南渡时，一部分汴梁(今河南开封)的书肆和雕版印刷工人，移往北方金代的刻书中心平阳(今山西省临汾县境一带)，从此黄河以北的雕版印刷中心，由河南汴梁转移到山西平阳。《四美图》是金代平阳姬家刻印，为现存最早的年画，表现了金代高超的刻版技艺。原件出土于西夏遗址黑水城，现藏俄罗斯。

西北的党项族在宋初建立了夏国，史称西夏。西夏政权十分重视书籍的收集与印刷，设有纸工院和刻印司等。此外，寺院、坊肆、私人刻印也很流行。

西夏的出版物内容广泛，实用性强，书籍刻印水平也达到了相当的高度，在少数民族王朝中十分突出。

《番汉合时掌中珠》是由骨勒茂才编纂的汉人学习西夏文、西夏人学习汉文的通俗读物，乾佑二十一年（1190年）张氏书坊刻印。这本西夏字和汉字互为标音、标义的辞书，对研究西夏文起了极大的作用，被称为是“一把打开西夏学研究大门的钥匙”。

西夏也在一定程度上使用回鹘文。回鹘人即古代维吾尔人，活动在天山南北及吐鲁番和河西走廊西部。自9世纪中晚期开始雕版印刷佛经，其文字、图象的刻印，达到了很高的水平。回鹘文印本《金刚经》是其代表作。

在中国印刷史上，元代具有承上启下的作用。在技术方面，出现书籍的双色套印在组织方面，出现了联合分工刻印大部着述的新形式。由于国家的统一，印刷术在更大的地区得以推广，特别是通过与西方的交往，中国的印刷术传向欧洲。

元版书刻印质量与宋版不相上下，有的精品可与宋版媲美。官府刻本和一些私人刻本，代表了元版书的水准。建阳、杭州的坊刻本中，不乏有刻印精美者。元至正元年（1341年）中兴路资福寺刻印的《金刚经注》，是朱墨套印的创造性实践，也是雕版印刷技术的一大进步。

在元代刻本中经常出现简体字，尤其在坊刻本戏曲、话本中。这种现象到中叶后更加普遍。如

處一处，廳一厅，驢一驴，無一无，龐一庞

鹽一盐，雙一双，隱一隐，氣一气，馬一马

元代书籍最大的改革是封面版式。最早带有插图的封面是建安书堂刻于至元三十一年（1294年）的《新全相三国志平话》。这种封面形式重视装饰性和

宣传效果，反映了印刷书籍在销售流通方面的需要。

明代印刷不仅在印书的数量和品种、印刷的体系和分布等方面超过了宋元时代，而且在印刷技术和工艺方面，也有发展和创新。此时，朱墨两色套版印刷真正出现并发展到了朱墨黛紫黄等多种颜色套版印刷，在此基础上还出现了多色叠印的恒版水印和拱花印刷方法，把传统印刷技术推进到一个新的高峰。明政府最大的印刷部门是司礼监和国子监。司礼监所设的司礼监经厂（印刷工场）规模巨大，总数超过千人，堪称古代最大的印刷厂。据万历《大明会典》记载，当时司礼监经厂人员配备是刻版工匠 350 名，印刷工匠 134 名，摺配工匠 189 名，装订工匠 293 名，另外还有制笔、制墨工匠数十名等。

明代地方政府印刷，包括各级地方政府和由政府主办的书院，主要印刷与当地有关的志书，翻刻皇帝批准在各地发行的书，有时也刻印其他方面的书。如：应天府（南京）刻印《茅山志》《包容志》《文公家礼仪节》；顺天府刻《顺天府志》《全台八景诗》《大宝箴帖》等。

明中期以后，版画印刷异彩纷呈，并作为书籍的插图广泛应用于各类图书之中。明代图版刻印技术在初期继承了宋元时期朴拙简练的风格，到中期，单色图版的雕刻技术一蹴而就并日趋繁复。明代后期的图版雕刻工整细致，画面雅丽生趣，达到图版印刷的顶峰。

彩色套印本。到了明万历年间，湖升、闵、凌两家把这种印刷技术改进后，发展了多板套印，由两色发展为三色、四色，甚至五色，完成了彩色印刷史上的一大进步。

饾版与拱版。长期以来，人们认为徽州休宁人胡正言所刻《十竹斋笺谱》是短版印刷创立的标志。饾版刻印的出现，不仅把雕版印刷技术发展到顶峰，也使中国传统雕版印刷真正进入彩色印刷时代。明李克恭称：“十竹斋，汇

古今之名迹，集艺苑之大成。化旧翻新，穷工极变。”

印刷术发明后，为适应印刷需要，尤其是书刊印刷的需要，文字逐渐向适于印版镌刻的方向发展，明代流行横平竖直、方方正正的印刷字体——宋体字。数百年来，在宋体字的基础上又衍生出长宋、扁宋、仿宋等多种变体。

明代中后期宋体字已显成熟，并在版本字体应用中占统治地位，达到了宋体字的黄金时代。万历四十八年(1620年)刻本《孙子参同》一书的字体，不但宋体字的特点更明显，字体的结构也很严谨，艺术性和适读性都达到很高的水平。

到明代后期，宋体字刻本中最有代表性的是容与堂刻本《李卓吾先生批评红拂记》。该书使用粗、细两种宋体字，字体端庄，结构严谨，比例适中，笔画粗细合理，有较好的阅读性，给人以整体的美感。

清代雕版印刷的应用领域更广泛，技艺也更熟练，印刷品的普及率达到了历史最高水平。经康熙、雍正、乾隆诸朝，清代进入雕版印刷的全盛时期。清代后期，西方铝合金活字印刷及近代印刷技术传入我国，逐渐取代了传统的雕版印刷工艺。

清代的政府刻书，改变了明代由司礼监经管刻书的制度，在宫中武英殿设置修书处，专掌修书、刻书之职，并建立了清朝中央出版印刷机构，所出的书统称为殿本或殿版。

康熙年间的殿版图书中，有一些是交付扬州诗局刻印的，世称“扬州诗局本”。扬州诗局由两淮巡盐御史曹寅主持，所印各书校刻俱精。《全唐诗》是其代表作。

同治三年(1864年)，清政府成立了金陵官书局，各省纷纷效仿，从而形成了我国历史上前所未有的、遍布全国的政府出版印刷网。

清代官书局印刷的书籍，最著名的是由金陵、江苏、淮南、浙江、湖北五



个书局分工刻印的《二十四史》。

清代民间印刷业遍及全国，印书量很大，尤以江浙一带最为兴盛。在杭州、金陵、苏州、常州、扬州、无锡等地，集中着众多的印刷作坊。特别是北京和苏州，印刷业更为兴盛。在苏州有印刷作坊近 70 家，北京的琉璃厂、隆福寺等地，有印刷作坊 100 多家。广州佛山、四川德格、西藏亦是雕版的重镇。

印刷术发明后，年画由绘画发展为雕版印刷，成为版画型印刷品。木版年画印刷自明代开始繁荣，清代印刷作坊遍及全国各地，并形成了几个区域性的生产基地。在陕西凤翔、山西临汾、四川绵竹、河南朱仙镇、广东佛山和河北武强等地，都集中了一批印刷作坊，其中苏州的桃花坞、天津的杨柳青、山东潍坊杨家埠等地的年画最为著名。

清代印刷的应用范围更大，品种也更加多样化，出现了如布告、证件、契约、请柬等印刷品类型。

中国是世界上最早使用纸币的国家，也是世界上最早印刷纸币的国家。中国古代的纸币印刷，是印刷术发明后应用中的一大领域，印数之巨可与书籍印刷相颉颃。纸币系国家之经济命脉，为加强防伪措施，历朝都采用最先进的工艺技术来印刷。

1.3 传播

中国印刷术走向成熟后，开始了向东西方传播的进程。先后传到朝鲜半岛和日本，之后又陆续传入越南、菲律宾、泰国、马来西亚、新加坡等东南亚、南洋各国及广大地区。

中国雕版印刷术伴随佛经传播而传入高丽。高丽随即以中国刻印的佛经为蓝本，仿照中国雕版印刷，从 1011 年至 1082 年，刻成了第一部《高丽藏》，全书 6000 多卷。

中国印刷术传入日本，稍晚于朝鲜。610 年，朝鲜僧人昙征(579–631)将造纸术介绍到日本。在日本造纸业供奉的始祖象中，中间是蔡伦，左边是昙征，右边是望月清兵卫。天平宝字八年(764 年)，日本称德天皇下令雕印百万《陀罗尼经咒》，分藏在 100 万个高 13 厘米的小木塔中，再分送十所大寺院保存。日本学者宫泰彦、秃氏佑祥指出，此次百万塔《陀罗尼经咒》的刊刻是依据中国传来的印刷技术实现的。1088 年奈良兴福寺刻印的佛教典籍《成唯识论》，是日本确有年代可考的最早的雕版印刷品。

在漫长的岁月中，中国以西国家和地区的人们只能局限于抄写各种形式的文献和书籍。随着中国造纸、雕版印刷，还有活字印刷技术的传播，这些地区的图书复制才出现了革命性的变化。历史学家顾尔松(R. CURZON)说：“欧洲与中国的雕版几乎每一方面是这样明白的相同，我们必须推测，郡印刷的方法一定从古老的中国样本抄袭而来，那些样本被早期的旅行者从那个国家带来，而他们的名字没有传到我们的时代。。”

关于中国印刷术传入欧洲的路线，很多著作中所谈的有三条。一条是欧洲的传教士和旅行家直接把中国的印刷术带到欧洲；另一条是经由中亚、西亚、北非，最后传到欧洲；第二条则是由俄国人传到欧洲其他国家。

波斯是熟知中国印刷术的，他们曾模仿中国印刷术印造纸币。在元代统治期间，中亚及欧洲各国商人对中国纸币都有很大兴趣。1294 年，在大不里斯，曾发行一种上面印有汉文和阿拉伯文的纸币。纸币的样式，直接仿照忽必烈“至元宝钞”，甚至连纸币上的汉字，也作为图样的一部分如法炮制。

欧洲早期的雕版印刷物有纸牌、圣象、木刻书，均产生于 14 世纪末、15 世纪前期。至 15 世纪中期，雕版印刷术在欧洲已相当普遍。

在欧洲早期的雕版印刷品中，我们还能看到其在版式上也受着中国的影响。图书上图下文的形式，正是中国宋代以来书籍版式的常用形式之一。木版印书在印刷业起步时期达到了一个高峰，却没有持续多久，随着现代印刷业的逐步兴旺，它迅速地衰退了。

在中国印刷术西传的背景下，15 世纪中期德国人谷登堡首创了铝合金活字印刷。19 世纪初西学东渐，以机械操纵为特点的铅合金活字印刷传入中国，既成为中国近代印刷业兴起的一个契机，也标志着传统的雕版印刷走到了历史的尾声。

谷登堡是欧洲金属活字印刷术的奠基人。然而，从世界历史的视野看，这与其说是独立的发明，不如说是在当时欧洲受到中国印刷术影响背景下的再发明。活字印刷技术的发明人是毕昇，在谷登堡以前，中韩两国早已采用活字印刷，并都有过活字印刷实践。欧洲国家从中国引进木活字技术之后，因为不能出小字本，遂尝试以金属活字代替。经过多年艰苦的试验谷登堡终获成功。（西班牙）曼陀柴（Mendoza）。1585 年称：“谷登堡是受中国印刷的影响，它从俄国这条路来，或从阿拉伯海路来。”

1449 年或者 1450 年，谷登堡在金融家约翰·佛斯特的资助下，开始印刷《圣经》。这部《圣经》因为每页 42 行而得名，于 1455 年印毕。

从 16 世纪起，欧洲的印刷技术有了飞速发展，除铅活字印刷外，还出现了平版制版与印刷等多种工艺技术。随着西方文化的进入，西方现代印刷技术开始传入中国。

1805 年基督教新教传教士马礼逊（Robert Morrison, 1782–1834）为

印刷中文圣经，在广州秘密雇人制作中文铅活字。后因清朝政府的严禁，刻字工人将字模焚毁。这是首次在中国本土采用西方铅活字印刷术制作中文字模、浇铸中文铅活字，所以，印刷界将其作为近代印刷术传入中国之始。

西方近代印刷技术传入中国后，伴随着中国近代印刷业的兴起，传统的雕版印刷工艺逐步走向衰落。然而，纵观人类信息传播的历史，正是雕版印刷开创了通过复制技术传播人类文明的新时代。雕版印刷使图书错误率减少，书价大幅下降，既促进了社会阅读，也有利于文化的普及和传播。而雕版印刷的域外流传则是中国对世界文化杰出贡献的核心内容之一。

1.4 影响

雕版印刷是人类的伟大发明。它开创了人类复印技术的先河，为留存难以计量的历史文化信息做出了伟大贡献，并为当代乃至人类今后的信息保存和传播提供了方便，在世界文化传播和人类文明进步上起到了无可替代的作用，有人类“文明之母”之称。

雕版印刷均为手工技艺。雕版印刷工艺复杂，不乏绝技。各道工序都十分考究，单是刻字的刀法就有数百种之多，不同刀法视字形、材质不同而灵活多变，因势利导。其中，短版印刷技艺之精，被誉为。神工之作刀，达到了现代印刷工艺难以仿效的程度。

雕版印刷种类繁多，应用范围不断拓展，满足了社会生活各方面的需求，并在促进文字的规范，各民族的团结，国家的统一和文明的传承方面发挥了巨大的作用。

雕版印刷源于宗教和民间。宗教信仰的传播促进了雕版印刷的产生，至今寺庙的许多经书与佛象仍使用雕版印刷术刻印；百姓日常生活的需求，也是雕版印刷产生的根源，在满足人们日常需求和普及文化方面雕版印刷具有无可替代的作用。

雕版印刷是古代人类文化传播最主要的方式，具有划时代的文化价值。中国乃至东亚各国的文化传统或文化史，直至社会发展史都与雕版印刷有着深厚的渊源和高度结合的关系。雕版印刷的作品是历史进程的见证，是文化交流的源泉，是凝聚中国各民族和地区文化的方式和纽带，不仅在历史上发挥过很大的作用，而且即使在当代，它仍有延续文化和传统工艺、标志文化特征、展示人类文化智慧的独特作用。

雕版印刷与文字、绘画有着密切的关系。唐代刻本的图文并茂，宋代专用字体的出现，从单一色彩到多色套印的木刻水印和拱花印刷，雕版印刷在繁荣文学艺术方面起到了重要的媒介作用。在某种程度上，雕版印刷宣扬了美学观念，引导了人们的审美价值取向。

雕版印刷独特的技艺和创作，使其具有不同凡响的艺术价值。雕版印刷为繁荣文化起到了重要的创造性的作用，雕版印刷的作品本身也是艺术品，极具欣赏价值和收藏价值。从其字体、版式等的设计来看，雕版印刷自隋唐出现后，历朝历代都在发展变化但都是经过精心设计的，反映了不同时代人们的审美取向，从这个角度去审视，雕氏 iFn 副天 m 旦一忖夕 1 右焐的腹公，同时，它本身也是一个具有艺术价值的载体。

雕版印刷从古到今影响巨大，成果极为丰富。古代印行的版本和数量，至今无人也无法予以统计和逐一查证。据《扬州刻书考》查证，仅扬州古今刻书者就近 900 家，刻书 2000 余种，10 万卷以上，印行的函册就难计其数了。

雕版印刷的古籍版片具有很高的文物价值和出版价值。古籍版片是古代劳动人民智慧的结晶，是古人留给我们的十分精美的宝贵和不可再生的文化遗产。挖掘、整理这些古籍版片，并将这些古代精华文献、典籍整理再版展示给后人，是我们面临的一项长期艰巨的重大课题和历史责任。

雕版印刷技艺传承方式独特。除常见的家族传承、师徒传承外，官刻、坊刻、家刻等不同编印出版的组织形式也为技艺传承提供了不尽相同、各具特色的传承空间。

雕版印刷是中国古代印刷的主流，活字印刷出现后，雕版印刷在中国仍保持着强劲的活力，一直到西方近代印刷术反哺。无论人类今后创造出怎样先进的印刷技术，我们永远都不会忘记印刷技术最伟大的母亲：雕版印刷。

雕版印刷是一项极为厚重的非物质文化遗产。它是世代相承，并与人民群众生活紧密相连的传统文化形式和文化空间。

2006年，扬州以“雕版印刷技艺”项目申报非物质文化遗产，同年，雕版印刷技术被列入首批国家级非物质文化遗产代表作名录；2009年，以扬州为代表的中国雕版印刷技艺项目被联合国教科文组织列入“人类非物质文化遗产代表作名录”。



2.1 雕版印刷的起源

关于历史上雕版印刷出现的具体时间，说法很多。

一说“2000 年前”，即西汉时期(公元前 202 年—公元 9 年)，依据是这一时期有关于纸质的书籍或图画的记载。但因无实物可见，具体表现形态十分模糊，令人难以置信。印刷必须用到高质量的纸张，因为在雕版印刷中，纸起着无可替代的作用，尽管西汉时期曾出现过古纸，但书写尚不济，何况用于刷印?东汉和帝元兴元年(105 年)，蔡伦在总结前人制造丝织品经验的基础上，在洛阳发明了用树皮、破鱼网、破布、麻头等作原料，制造适合书写的植物纤维纸的造纸术。直到 404 年，桓玄废晋安帝，并下令以纸代简，称“古者无纸，故用简，今诸用简者，宜以黄纸代之”，简牍文书从此基本绝迹。纸不仅在民间流通，而且成为官方文件的载体。

还有一种说法是“唐代中期”，依据是 1900 年于敦煌藏经阁发现了唐咸通九年(868 年)由王玠出资刊刻的《金刚般若波罗蜜经》，这是中国雕版印刷最早的实物见证，也是世界最早的印刷品，现珍藏于英国大不列颠图书馆。这件作品图文并茂，扉画镌刻精美，刀法纯熟，专家们评价“表明了雕版印刷术已臻于成熟”。用唐版《金刚经》来证明雕版印刷术的出现，是无可辩驳的，但是在此之前雕版印刷术是否存在呢?既然唐版《金刚经》“表明了雕版印刷

术已臻于成熟”，那么先前还不够成熟阶段的作品能否被称为雕版印刷的作品？总不至于雕版印刷一经诞生就能达到唐版《金刚经》的水平，倘若哪一天又出土了一件更早的雕版印刷作品，历史岂不要改写？随着史学家们在浩瀚的古文献资料中发现唐以前佛教图相印本的相关记载，印章至雕版的过渡形态的描述，“唐代中期”说已被推翻。

还有一种说法，称“隋唐时期”，这种说法被专家学者普遍认同。明代有位着名学者胡应麟，他在著作《少室山房笔丛》中简单明了地概括了雕版印刷的起源：“雕本肇始于隋，行于唐世，扩于五代，精于宋人。”这里所说的“雕本”，应该是指刻书，而刻书已经是雕版印刷的高级形式，比雕印单页的佛像、经咒等初级形式要复杂得多。胡氏分别用“始(产生)”、“行(流行)”、“扩(扩大应用范围)”、“精(精致)”来描述不同年代雕版印刷产生与发展的标志性特征，是很确切和令人信服的。他能够作出如此细致的分析和判断，必须源于他对隋、唐、五代、宋时期的雕版印刷状况的翔实考察和研究。胡应麟的这段论述，是我们迄今为止研究雕版印刷起源最科学的依据之一。由此推断，雕版印刷技艺的出现至迟应在隋代，或者更早的时期，距今已有 1400 多年的历史。

隋代陆深《河汾燕闲录》：“隋文帝开皇十三年十一月日，敕废像遗经，悉令雕板。”可见隋代已出现雕造经象的工艺。

隋代首创科举制，废除了按门第高低选用官员的九品中正制，转而采取了通过考试，按德才标准选拔官员。想做官的人，为应对考试，必须读大量的典籍，而且读书的人多了，光靠抄写是来不及的，于是催生了更为快捷的复印技术——雕版印刷。科举制成为封建社会中历朝历代一直沿用的最基本的选拔人才制度，用雕版印刷复印典籍也历久不衰。

为稳妥起见，扬州在申报世界非遗的简介中称“1300 年前”，到底前多少



不敢断论，大约在 1400 年至 1600 年间，即东晋后，隋朝前。其间，包括雕版印刷原始形态的出现和初级阶段的运用。

对雕版印刷起源的研究，最为重要的还是对该项传统技艺生成和衍化的土壤的研究。概括起来说，文字的发明与规范，以及社会广泛的阅读需求，构成了雕版印刷起源的社会文化背景；文字雕刻、造纸和制墨的发展，为雕版印刷的出现奠定了必要的物质基础，模印、捶拓和印花等复制技术的发展，为雕版印刷的产生，提供了重要的技术条件。

2.1.1 雕版印刷产生的文化背景

伴随着古代文明的进程，人们越来越渴望知识的学习与传播，而落后的承载和传播方式，阻碍了社会的发展和人们生活的便利。雕版印刷的出现便是为了解决这一难题，适应人们生产生活的需求，其不朽的价值就在于它“开创了人类复印技术的先河，承载了难以计量的历史文化信息”。

隋唐之际，雕版印刷术遵循两条不同的途径发展起来。一条是适应佛教传播需要复制大量的佛像与佛经的需求，另一条是应用于民间坊刻雕印年历、经咒等民间生活用品。从某种意义上说，雕版印刷术的发展是佛教信徒为传播教义进行探索和实践的结果。7 世纪前期的佛象雕印是雕版印刷的最初形式；8 世纪大量出现的经咒印本标志着雕版技术已有长足的进步；9 世纪图文并茂的整部佛经《金刚经》印本表明雕版印刷术已臻于成熟。雕版印刷在唐代初期已得到应用和初步发展，但只限于寺院和民间。

进入五代，雕版印刷的发展情形出现了根本的变化。在后唐宰相冯道、田敏等人主持下，费时 22 年，刻印了整套儒家经典《九经》。这是历史上第一次

用雕版印刷经典，也是官方应用雕版印刷术的开端。

宋代雕版印刷在刻本数量，刻印种类，刻书地域的分布，刻书规模及刻印技艺诸方面，都达到了相当的高度，堪称中国古代雕版的鼎盛时期，成为后世的楷模。宋代是一个学术昌明的时代，不仅印刷书籍规模很大，而且刻工、用墨选纸均很讲究，校对精良，讹字绝少，故宋版书为后世所重。宋版书主要使用历代名家书体，但也出现了横平竖直、横轻竖重的印刷字体，这就是专用印刷字体——宋体字的前身。宋代出现了专职写版者，他们在与刻版工匠的长期合作中，创造出了各种字体。

元代由于国家的统一，雕版印刷书在更大的地域得以推广，特别是通过与西方的交往，中国的印刷术传向欧洲。元版书刻印质量与宋版不相上下，有的精品甚至超过宋版。元代古籍的装帧兴起一种叫“包背装”的形式，为后来的线装书提供了经验。

明代印刷不仅在印刷的数量和品种、印刷的体系和分布等方面超过了宋元时代，而且在印刷技术和工艺方面，也有发展和创新。明代出现了多色套印和拱花印刷方法，把传统印刷技术推到了一个新的高峰。明代的字体也逐渐向适于印刷镂刻的方向发展，在宋体字基础上，又衍生出长宋、扁宋、仿宋等多种变体。

明代短版，是从彩色版画发展而成的。彩色版画产生后，因为颜色边界尚有浸染之迹，便改为分色版画套印法，成为“短版”。其法是将彩色画稿先行分开各自颜色，分别钩摹下来，各色各刻一版，然后逐色依次套印，形成五彩缤纷效果。《十竹斋笺谱》均采用“短版”“拱花”两种方法刻版套印，十分精致。颜色鲜艳，云纹水波，凸现纸上，流动如真，达到水印木刻上乘水平。

清代三百年间，江苏人才荟萃，一直是藏书、刻书最富之地。学者刻书甚多，



在校勘上，疏误较少。时人编有《涨潮尺牍》一书，书中发现有编者给书坊写信，到处组稿，答复投稿人关于出版情况，以及商量如何修改对方著作的记载。

清代官刻以曹寅奉旨于扬州天宁寺创办官书局（名曰扬州诗局、扬州使院、扬州书局）刊刻《全唐诗》900卷为最。该书收录两千多位名人的诗歌，计四万八千九百首，并邀请众多学者分任校补、校讎、缮写工作。该书刊行之后，刻书风气流行一时，各地官刊都竞相效仿。

清代雕版印刷的传统技术虽没有新的突破，但应用领域更为广泛，技艺也更为熟练，印刷品的普及率也达到了历史最高水平。经雍正、乾隆诸朝，清代进入雕版印刷的全盛时期。清代后期，西方印刷技术传入我国，逐渐取代了传统工艺。

2.1.2 雕版印刷产生的物质条件

文字雕刻、造纸和制墨的发明，为雕版印刷的出现奠定了必要的物质基础。文字的书写与雕刻是雕版印刷的第一个环节。笔和刻刀是雕版印刷必不可少的工具。

秦始皇建立大一统国家后，实行“书同文”政策，统一了原先各国的文字。这不仅对民族的统一、文明的传承具有深远的影响，也为印刷术的发明与普及奠定了重要的社会基础。据传，也就在这一时期，秦将蒙恬发明了将动物毛捆扎成束制成的毛笔。蒙恬因而被后辈毛笔制作艺人们奉为鼻祖，每逢蒙恬生日，业内都举行祭祀活动，多年来相沿成习。

纸是古代中国最伟大的发明之一，也是印刷最理想的承印材料。在雕版印刷中，纸起着无可代替的重要作用。



在经历了以陶、甲骨、青铜、竹简和缣帛作为书写载体后，约在西汉中期出现了纸张。纸虽然出现较早，但推广使用则在蔡伦造出质地优良的“蔡侯纸”之后。纸的发明对人类知识和文化的传播产生了无可估量的作用，它不仅是理想的书写载体，而且也为印刷提供了优质的承印材料。

印版上的图文是通过墨转印到承印物上，墨对于印刷术的发明也是必不可少的物质前提之一。早期的墨可能是由石墨、炭黑研细后，加胶料、水调和而成的。大约到3世纪，出现了松烟制作的墨。宋代以后出现了油烟墨，用灯心燃烧所产生的油烟制成。

这里引用明宋应星《天工开物》中的一段文字，以资说明：

寻常用墨，则先将松树流去胶香，然后伐木。凡松香有一毛未净尽，其烟造墨，终有滓结不解之病。凡松树流去香，木根凿一小孔，炷灯缓炙，则通身膏液就暖倾流而出也。

凡烧松烟，伐松斩成尺寸。鞠篾为国屋，如舟中两篷，或接连十余丈，内外与接口。皆以纸及席糊固完成，隔位数节，小孔出烟。其下卷土砌砖，先为通烟道路。

燃薪数日，歇冷入中扫刮。凡烧松烟，放火通烟，自头彻尾。靠尾一、二节者为清烟，取入佳墨为料。中节者为混烟，取为时墨料。若近头一、二节，只刮取为烟子，货卖刷印书文家，仍取研细用之。其余则供漆工、墨工之涂玄者。

2.1.3 雕版印刷产生的技术源头

现在，我们再从技艺的角度上来探索雕版印刷术的衍化史。历史上任何一

种文化形式都在不断的发展变化之中，从某种意义上说，能够流传下来而又纯粹一成不变所谓真正原生态的东西是没有的。一项传统技艺的产生，也许源自某位艺人思维灵感的瞬间迸发，但终究离不开长期的传承积累，在发展衍化过程中还离不开其他相关技艺的启迪和借鉴。

雕版印刷与篆刻技艺。印章始于殷商时期，到战国秦汉时期已盛行。阳文反字印章，可印成白底黑字，但版面较小。在古代砖瓦烧制前模仿盖印方式模印上文字或图案，称为模印砖瓦；在陶器造型前，须先刻模拍印，或于模具上留下各种印记，于是便产生了刻模拍印技术。为了在各种金属器皿上雕刻或铸造文字图案，于是便又出现了金文，这是手工雕刻史上的一次飞跃。

雕版印刷与捶拓技术。捶拓技术是人们复制石碑上文字或图案的一种技术。石碑是阴文正刻，复制品为黑底白字，阅读效果不佳。不知道什么时候，也不知道是哪位大师，用捶拓的方法将刻成阳文反字的书版印在纸上，雕版印刷便形成了。

雕版印刷与传统木雕。雕刻是最为古老的技艺之一，是许多传统技艺的技术源头，运用刀具作用于不同对象就会产生不同的技艺形式，对象是石头称为石刻，为玉材称玉雕，此外还有竹刻、牙刻、砖刻、瓷刻、木雕，或刻纸、刻漆等。扬州有一种通俗称谓叫“扬州八刻”，“八”为数字虚词，即运用刀具作用于不同材质对象的雕刻技法统称“扬州八刻”。木雕是一种运用刀具在木材上刻绘图案或雕塑形象的特殊技艺。它为雕版印刷和木刻年画提供了技术支持，后者原来是木雕中的一个种类，后因其发展变化而分离出去，自成体系。雕版印刷中最主要的雕刻特征是“反刻阳文”，而且要与捶拓技术结合在一起才能表现为完整的技艺。雕版印刷技艺分为写样、雕刻、刷印、装订四个环节，其中以雕刻最为重要，刷印次之，所以称为“雕本”“刻书”。

雕版印刷与印花技艺。古代印花技艺的产生也先于雕版印刷，至秦汉后发展迅猛，隋唐时期已极为盛行。印花分镂版和凸版两种，凸版印花时须将染料涂在花版的凸纹线条上，然后铺上丝织物加压，织物上便显出花纹。凸版印花与雕版印刷的方法基本一致，所不同的只是涂料和被印物。古代有一种诗笺，俗称“八行书”，边框加墨，中间的行线不施墨，所印信笺中间有隐隐的压痕，书写时既有规矩而又不拘谨，可展现字的潇洒自如。

雕版印刷与绘画艺术。短版印刷是将雕版印刷技艺与绘画艺术相结合，木刻水印与拱花技术相结合而创造出来的，也可称为雕版印刷术的一种杰出创新。短版印刷技艺之精湛，为现代印刷术也无法实现或达到。传统的短版印刷是以复制书画作品为要旨，以“启用生纸”“湿纸印刷”“一版多色”“刻意仿真”为特色的传统书画作品的复制方法，它创彩色印刷于新径，推套版技术于峰巅。其特点是不用网纹即可制版，所印颜色能渗透纸背，可以忠实地表达出原作的



笔墨精神和质感，有“再创造艺术”之誉。所印作品套印层层，俨若画就，淡淡浓浓，妙趣横生。“此中皴染之法及着色之轻重深浅，远近离合，无不呈妍曲致，穷巧极工，定生妙品，不敢作刻画观。”饾版印刷乃神工之作，展现出雕版印刷艺人非凡的文化创造力。

雕版印刷技艺在其生成和发展过程中与其他多种文化形式间存在着承袭、借鉴、嫁接关系，因而不能简单地确定其发明的时间。同时，雕版印刷归根结底是一种民间文化，具有高度凝炼民族文化的特质，其传承与发展都源出民间。

2.2 中国雕版印刷的分布

古代中国的雕版印刷，以其繁多的种类广泛应用于中国古代社会生活的各个领域，其工艺流行分布于全国各地，甚至远播海外。在不同年代，又于不同的地区形成印刷中心。

唐五代印刷中心为：长安、洛阳、成都、江西南道（中心在洪州，即今江西南昌）、淮南（以扬州同为中心）、敦煌。

唐五代期间，雕版印刷为官方广泛应用。而刻书业的兴起也源于唐代，其分布之广，数量之多，影响之大，甚至超过了官刻，“书籍之流畅，全赖坊肆之雕刻”。

宋代印刷中心为：汴京、杭州、建阳、成都、眉山、吉安。另外，自宋代以来，除了政府大量组织印刷及民间作坊的兴盛外，士大夫阶层也掀起了“刻书热”。

明代印刷中心为：南京、北京、杭引、苏州、常熟、徽州、建宁。

清代印刷中心为：北京、南京、苏州、杭州、扬州、广州以及四川德格和西藏。

清代以后，尚能保留雕版印刷工艺的地区已为数极少，仅有扬州、北京、武汉、南京、江西许湾、福建四堡等地区。

中国雕版印刷技艺包含扬州雕版印刷技艺、金陵刻经印刷技艺、苏州桃花坞木刻年画、德格印经院印经工艺、荣宝斋木板水印技艺、潍坊杨家埠木版年画、滩头年画、佛山木版年画、凤翔木版年画和滑县木版年画。这些技艺、工艺同属于雕版印刷技艺，均具有历史悠久、技艺精湛、世代相承的特点，有完整的工艺流程，鲜明的民族特征和地方特色，是在国内外具有较大影响的传统手工技艺。

2. 2. 1 德格印经院

德格印经院全名“西藏文化宝库德格印经院大法库吉祥多门”，又称“德格吉祥聚慧院”。该院于清雍正七年(1729 年)由德格第十二世土司兼第六世法王却吉·登巴泽仁创建，至今已有 280 余年的历史。

据记载，却吉·登巴泽仁继任土司后，经多方勘察，决定于更庆欧普龙沟口的尼干普龙建造印经院。清雍正七年(1729 年)初，以南喀巴松为主的 13 名执范师首先举行长净仪式，后进行伏地仪式并破土动工。次年小型建筑落成，并举行了隆重开光仪式。此后，却吉·登巴泽仁又在已落成的建筑旁边建了一座护法殿，这就是德格印经院的初创时期。

却吉·登巴泽仁逝世一年后，其次子彭措登巴(贡噶赤乃嘉措)主持并完成了《丹珠尔》的雕刻。后根据辖区内下属官员和高僧的建议，决定修建一座规模宏大的印经院，并于清乾隆九年(1744 年)在原址上举行了破土动工仪式。历时三年零四个多月，完成了主体建筑的施工。

清乾隆十五年(1750 年)二月上旬在新落成的印经院大经堂里，为新建筑、



壁画和所藏印版举行了开光典礼，并将其命名为“西藏文化宝库德格印经院大法库吉祥多门”。

清乾隆十七年(1752年)，洛珠降措接任第十五世土司兼第八世法王，继续彭措登巴时期德格印经院建设的后续工作，直至清乾隆二十一年(1756年)左右，才基本告竣。德格印经院的创建，前后耗时27年，历经十二、十三、十四、十五四世德格土司。继洛珠降措之后，历代德格土司兼法王对德格印经院的扩建都继续予以支持，最终才形成德格印经院后来的规模和建筑风格。

德格印经院自创建以来至20世纪50年代末，除印刷颜料朱砂外，其余印版、墨、纸均在当地解决，采用传统技术制作，工艺十分考究。

印版制作。印版制作程序大致可分为原材料加工、书写和刻制三道工序。

制墨。德格印经院的印刷用墨属于烟墨类，在1958年以前均以德格土司派差的形式在辖区内生产。

造纸。德格造纸原料十分独特，采用一种名叫“阿交如交”(汉文学名叫“瑞香狼毒”)的草本植物的根须。“阿交如交”的根须分内、中、外三层，可以分别制造三种质地不同的纸张。

德格印经院的印刷工艺大体可分为裁纸、颜料加工、印刷、装订四个流程又可细分为裁纸、泡纸、兑墨、研磨、兑制朱砂、取版、印刷、晾晒、洗版、归库、分页、校对、装订、打磨、刷色边、包装等十余道工序。上述工序既是流水作业，又相互交叉，有条不紊。自1979年至今，德格印经院的印刷生产工艺流程除使用成品墨汁，不再兑墨以外，其他工序依然照旧。

德格印经院从传统的藏式建筑到经架上摆放的重重叠叠的木刻印版乃至精美的壁画、雕塑等，都是珍贵的文物。在当今世界上，完整保存27万余块印版，是绝无仅有的。应当说，德格印经院作为世界文化遗产是当之无愧的。



木刻印版是德格印经院文物的主体部分，截至目前，院藏印版总量已达 29 万余块，可分为书版和画版两大类。书版根据传统分类可分为六种，即《甘珠尔》《丹珠尔》、文集、丛书、综合、大藏经单行本。德格印经院所藏的大量书版中，有许多珍本、孤本和范本。如有印度早已失传的《印度佛教源流》，也有《汉地佛教源流》和早期医学名着《居悉》(即《四部医典》)等稀世珍本。又如最古老的版本《般若波罗蜜多经八千颂》是目前全藏区仅存的孤本，此经版作为档案文献已经于 2002 年 3 月被获准登录《中国档案文献遗产名录》中。德格印经院所收藏的 376 块旧画版虽然数量不算多，但都很重要且珍贵。德格在历史上是藏族传统绘画“门”派和“噶玛噶则”(早期称“噶派”)派的重要传承地，特别是“噶玛噶则”画派自 18 世纪以来，已在德格形成了一个中心，并把藏族传统绘画中的“唐卡”艺术融入刻版之中，是德格印经院木制印版的

一个重大突破和创新。德格印经院所藏画版大体上可分为“唐卡”、坛城(曼荼罗)、风马(龙打)三类。

2. 2. 2 金陵刻经处

金陵刻经处由佛学家妙空法师、杨仁山、许灵虚、王梅叔等人创办于清同治五年(1866年)，原址在南京北极阁，现于江苏省南京市白下区淮海路35号，总占地面积3923平方米，收藏佛经版125318块、大型佛像版18块，是我国著名的佛教文化机构，也是融古代经书、经版收藏，经书雕刻、印刷、流通及佛学研究于一体的佛经出版机构。

金陵刻经处是中国惟一的刻印流通木版佛经的场所，也是中国近现代佛教史上历史最悠久、影响最广泛的佛教文化机构之一。它以佛学研究为基础，从事印经、讲学等事业，不仅促进了中国近代佛学的复兴，而且对中华传统文化的保存和延续以及中外学术文化交流做出了重要贡献。

金陵刻经选本精严，内容纯正，校勘严谨，版式疏朗，字大悦目，刻印考究，纸墨精良，习称金陵本。该处手工印刷的佛教典籍有三百余种，其中包括《华严经》(80卷)、《玄奘法师译撰全集》(1347卷)等重要经论。金陵刻经处的雕刻、印刷技艺在中国印刷史上占有重要的地位。

金陵刻经处于光绪年间雕刻的“慈悲观音像”“灵山法会图”等18幅佛像版艺术价值极高。这些佛像版规模之大、雕刻技艺之精湛、保存之完好令人叹为观止。此组佛像版为国内仅有，所雕人物形象庄严华妙，实为版画艺术和文物之珍品。

金陵刻经印刷技艺在学术界亦占有重要位置。南京大学的印刷史课程、上



海复旦大学的古籍版本课程，都有金陵刻经印刷技艺内容。国外的印刷史研究专家学者也常来参观，他们称赞金陵刻经处是“活的古代印刷博物馆”。

国内外很多寺庙、佛堂及在家居士和学者等都对线装经书有一定的需求。

金陵刻经印刷技艺在弘扬民族文化、促进中外文化交流方面，也发挥着重要作用。

2.2.3 苏州桃花坞木刻年画

桃花坞木刻年画，因曾集中在苏州城内桃花坞一带生产而得名。它和河南朱仙镇、天津杨柳青、山东潍坊、四川绵竹的木刻年画，并称为我国五大民间木刻年画。

桃花坞木版年画是中国江南主要的民间木版年画。它源于宋代的雕版印刷工艺，由绣像图演变而来，到明代发展成为民间艺术流派，清代雍正、乾隆年间为鼎盛时期，每年出产的桃花坞木版年画达百万张以上。

桃花坞年画是江南水乡的特产，图文并茂，具有连环画故事风格。采用木版套印，长期以来一直运用比较简单的手工方式从事生产，色彩上有红黄绿黑蓝五种颜色。苏州年画不仅色彩绚丽夺目，而且构图精巧，形象突出，主次分明，富于装饰性，具有一种优美清秀、严密工整的民族艺术的独特风格。桃花坞木刻品种很多，大致可分为门画、农事画、儿童画、美女画、装饰图案画、历史故事画和神州传说画等，其中神仙佛像有门神、灶神以及其他“辟邪人物”；含有吉利内容的画片有《一团和气》《娃娃得利》《刘海戏金蟾》《岁朝图》等；有关农事的有《春牛图》《丰收图》《鱼樵耕读》《大庆丰收》等；山水风景画片有各地风景，如《姑苏万年桥》《苏州阊门图》等。雍正后出现的故事戏文画片，题材范围很广，有古有今，有单张有连续，如《武松打虎》《花果山》

《定军山》等。风俗画有《玄妙观庙会》《苏州城内外三百六十行图》等，风土人情跃然纸上，成了今天宝贵的地方史料。有些年画富有爱国主义色彩，如《法人求和》《刘军门大败法军图》等，赞扬中法战争中爱国将领刘永福，可谓是较早的政治宣传画。

明清时期，随着苏州城市经济的发展，阊门一带集中了许多工艺作坊，以年画铺子为最多。在此出品的民间木版年画，更使桃花坞名闻天下。桃花坞木版年画以其丰富的题材、儒雅的画面和清秀的色彩所显示的魅力而受到世人的欢迎，成为明清时代中国民间木版年画艺术的代表作。

2.2.4 荣宝斋木版水印技艺

荣宝斋坐落在北京著名的文化街琉璃厂。其前身是松竹斋，创建于康熙十一年（1672年）。光绪十年（1894年），取“以文会友，荣名为宝”之意，更名荣宝斋。抗日战争期间，荣宝斋因欠债累累濒于倒闭。解放初，公私合营，新张开业，为了改善经济状况，决定发展木版水印技法。

荣宝斋木版水印技术的特殊功能在于它可以运用极精确的表现手法，反映出水墨绘画原作的真实面目。木版水印是以刀代笔刻制印版，并在一张宣纸（或绢）上反复多次印刷，使水印的神形、笔墨、色调、意趣、风格、题款、印章等皆能酷似原作。另外，作品能否通过木版水印复制出来，还要取决于人的技艺和人的绘画修养水平。

荣宝斋木版水印源于中国古代雕版印刷的“版”套印，所谓“版”套印，是根据画稿笔迹的粗细长短、曲直方圆、刚柔枯润，设色的深浅、浓淡、冷暖及色相的向背阴阳分版勾摹，刻成若干板块，然后对照原作，由深至浅，逐笔



依次叠印，力求逼肖原作，精确无误，以达到乱真的程度。唐以来书籍多附插图，16世纪始有彩色套印。荣宝斋在这一传统技艺基础上不断加以改进创新，于1896年设帖套作，延聘刻、印高手，印制了大量精美的诗笺、信笺。民国期间荣宝斋重刊《十竹斋笺谱》，使彩色套印和拱花术获得了延续和发展。中华人民共和国成立后，荣宝斋木版水印由原来只能印大不及尺的诗笺、信笺发展到能惟妙惟肖、神形兼备地印制笔墨淋漓、气势豪放的《奔马图》及唐代周昉的《簪花侍女图》、宋代马远的《踏歌图》等大幅艺术作品，标志着雕版印刷术已发展到了巅峰，也说明荣宝斋木版水印技术已真正成熟。

2.2.5 潍坊杨家埠木版年画

杨家埠木版年画系杨氏老祖于元末明初洪武年间由号称中华文昌祖庭的梓潼带往山东潍县（《杨家埠村志》），那时文昌祖庭的木版年画已很发达（《山东潍坊地方史志》），杨家埠木版年画至今已有600多年历史，是我国著名的三大民间年画之一。

清代是杨家埠年画发展的鼎盛时期。那时的杨家埠村已有“画店百家，画种上千，画版数万”之说，年画销售量每年高达数千万张，除满足当地民间需要外，还远销江苏、安徽、山西、河南、河北、东北三省和内蒙古等地。曾以品种多、规模大、销售范围广而与天津杨柳青、苏州桃花坞年画三足鼎立，成为名噪一时的中国民间三大画市之一。

1949年后，因战乱而一度萧条的杨家埠木版年画枯木逢春，重新焕发了生机。1952年，杨家埠木版年画印制780万张。1979年，原潍县政府成立了杨家埠木版年画研究所，专门对杨家埠木版年画进行挖掘整理、研究创新。

产地不同，风格迥异。数百年来，杨家埠木版年画按照民间的思想要求、风俗信仰、审美观点、生活需要逐步发展完善，形成了自己古朴雅拙、简明鲜艳的风格。它植根于民间，装饰于节日，长期以来起着丰富人民精神生活，反映人民美好愿望，美化人民节日环境的作用。

杨家埠木版年画制作方法简便，工艺精湛，色彩鲜艳，内容丰富。每年春节年画题材都会更换一次，许多新思想、新事物出现之后，马上就能够反映出来，对社会的进步起到一定的促进作用。另外，杨家埠木版年画还间接地记录下了中国民居和民间社会生活的情况，对于中国古代文化的研究有一定的参考价值。



2.2.6 滩头年画

滩头年画是湖南省惟一的手工木版水印年画，产地在湖南省宝庆（现在为邵阳）隆回滩头镇。从明末清初到民国初年，滩头年画逐步形成了自己独特的美术风格艳丽、润泽的色彩，古拙、夸张、饱满、个性化的造型方法，纯正的乡土材料和独到的工艺，作品具有浮雕一般的艺术效果。滩头年画从造纸原料的选择、纸张的制造、刷底，到刻版、七次印刷、七次手绘，一张年画的生产需要经过二十多道工序。从手工造纸到年画成品都在一个地方生产，这在全国年画制作中极为罕见。

滩头年画的种类在最盛期达六十多种。由于历史的原因，现存二十余种。滩头年画多以祝福新年的喜庆丰登、免除灾祸的古老民间习俗为题材，反映人们对生活的美好祝愿和精神寄托。从题材内容和品种来看，可分为神像（门神、财神和灶神）画、吉祥如意画、故事（戏文、仕女娃娃）画三大类。

2.2.7 佛山木版年画

佛山木版年画为华南地区著名的民间木版年画。因在广东佛山镇（今佛山市）生产而得名，是中国岭南民俗文化的一朵奇葩。它以浓郁的乡土气息和淳朴鲜明的艺术风格，成为珠江三角洲地区家家户户年节必备之物，在东南亚及世界各国华人聚居地都有一定的影响，佛山也因此成为华南地区年画重要产地。佛山民间木版年画，包括门画（俗称门神）、年画与神像画，统称为年画。明清两代，广东佛山木版年画进入巅峰时期，并逐步与天津杨柳青、苏州桃花坞、山东潍坊共称“四大木版年画”。

佛山木版年画兴起于明代永乐年间，至今有 700 多年的历史，以清代乾隆、嘉庆年间至抗日战争前为鼎盛时期。包括门画（俗称门神）、神象画、灯画、榜边画以及民国初专销越南、柬埔寨等国俗称。安南画。的木版画等，以门神年画为最大宗。分为原画、木印、木印工笔三种。佛山木版年画借鉴和吸取了佛山民间剪纸、染色纸、铜凿写衬、木版花纸、神衣、门盏花钱等地方民间艺术制作技巧，在色彩上大面积使用红丹、绿、黄、黑等大色块套印，使画面富丽堂皇，熠熠生辉。热烈而艳丽的佛山木版年画不仅寓意吉祥，而且由于佛山地处珠江三角洲腹地，夏日日照时间长，气候炎热，雨量充沛，空气湿度大，使用佛山本地生产有“万年红”美称的大红、丹红作门画衬底，门画的色彩鲜艳华丽，增添了喜庆吉祥的气氛。同时，在人物盔甲、袍带上绘画金银图案纹样，使画面更加丰富，更突出了佛山木版门画独有的艺术特色。

佛山木版年画形象精细，线条粗犷简练，刚劲有力，构图饱满，富于装饰性，这又是明显区别于其他各地年画的特点。其精细显其入微，饱满寓其祥瑞，粗犷示其力量，刚劲露其个性，极具浓郁的地方特色。《辞海·艺术分册》有“佛山木版年画”的词条，称：“中国华南地区著名的民间木版年画。因在广东省佛山镇生产而得名。始于明永乐年间，以清乾隆、嘉庆到抗日战争前为盛，销行及于南洋各地。有原画、木印及木印工笔三种，大多是门画。线条刚劲、粗放、简练，用色多大红、橘红、黄、绿等，有地方特色。”清末《佛山忠义乡志》记载有专门生产门画、年画、神象的“门神行”。可见它是我国为数不多的具有浓郁地方特色的艺术珍品之一。

佛山木版年画的题材，过去大多是“神荼郁垒”“秦叔宝”“尉迟恭”“福禄寿全”“金钱童子”“和合二仙”“天姬送子”“关公”“包公”以及其他神象、历史人物、戏曲故事等，题材十分广泛，表现人民群众的美好愿望和理想。



二十世纪五六十年代，佛山木版年画创作了一大批现代题材的新年画，如“三面红旗”“妇女半边天”等。

2.2.8 风翔木版年画

位于陕西省关中平原西部的凤翔县，是中国知名的木版年画产区。据凤翔县南肖里村邵氏祖案记载，明正德二年（1507 年）前，邵氏家族已有八户从事年画生产，至今已传承延续了 20 代。至 1950 年，凤翔木版年画尚有 690 多种，分门画、十美画、风俗画、戏剧故事画、神码画五大类，最盛时年产销量达 600 万张。凤翔木版年画全以手工雕版，土法印制，局部手绘染填，套上金银二色，色彩对比强烈，造型饱满夸张，保留了古版年画古朴自然的艺术风格。它数百年间流行于陕、甘、宁、青、川广大地区，深受民众喜爱。

二十世纪六七十年代，凤翔年画濒于灭绝。1978 年后，“西凤世兴画局”第三代传承人邵怡，主持成立了凤怡年画社，对流散民间的版画古样进行挖掘、整理、研究和复制，重新恢复了凤翔木版年画这一古老的民间传统艺术。1984 年后，邵怡长子邵立平接主凤怡年画社，继续为抢救和保护凤翔木版年画而不断奋斗。经过邵立平的努力，《凤翔木版年画选》两卷册得以整理出版。陕西省文化厅、陕西省文联和陕西省民间文艺家协会曾授予。西凤世兴画局。第二、三、四代主持人邵世勤、邵怡、邵立平“陕西民间年画世家”的称号。

凤翔木版年画内容以人物为主，以门神见长。门神中有历史名人、神话人物，如秦琼、尉迟敬德、包文正、赵公明及天官赐福、福禄寿三星等。其次是《西游记》神话故事和花鸟虫鱼。无论人物还是花卉，造型都优美大方，生动逼真，各有情态。特别是门神中的秦琼、尉迟敬德，从体态到神情，都能给人一种既慈祥善良，

又杀气腾腾，颇具镇妖除邪之神威的感觉。

2.2.9 滑县木版年画

滑县木版印制工艺创始于明朝初年，历史悠久，源远流长。数百年来一直坚持手工制作方式，以工艺精细，人物造型粗犷豪放，线条刚劲有力、饱满匀称，颜色艳丽，构图讲求对称均衡，富有乡土气息而广泛流传于省内外，是中华民族民间艺术的瑰宝。滑县木版画、木版年画主要产地集中于慈周寨乡前二村一带。以前，该区几乎家家都会木版画、木版年画的制作，而且还能刻版绘画。滑县木版印制品分为木版画和木版年画两大类，当地俗称“画轴刀”

滑县木版年画在画幅上有大有小。大的以卷轴中堂为主，有的画，如神像画《七十二位全神图》和祖谱画《拾貳名义》都达到六尺长，还有像几乎家家户户都供奉的神像画《天爷》也达到五尺长，并配有对子，很适合挂在堂屋正面的墙壁上。小的大多只有门画大小。

滑县木版年画在绘画风格上，画幅大的都是先用线版墨印，然后着色。滑县的木版年画的人工着色彩绘颜色大多是用水稀释过的，且半透明，比较淡雅精细，部分以工笔、水墨为主，色彩和谐，人物造型鲜活。画幅小的如人工着色，则色更淡，给人更多的想象空间；如套色则以大黄、大红、大绿、朱红为主。

滑县木版年画一直坚持手工制作，人物造型粗犷夸张，线条刚劲有力，构图对称均衡，颜色艳丽。在形式上，滑县木版画除了年画外，还有家族族谱、中堂、对联等表现形式，反映了当地群众独特的风俗习惯。在内容上，滑县木版年画题材多为佛、道、儒人物，各个行业所供奉的诸神等木版画则以人物、神话、典故、吉祥物等为内容。此外，滑县木版画对联中有不少文字，至今尚难破译。

中国雕版印刷技艺项目是以扬州作为申报主体的。自隋唐始，在不同年代、不同地区均出现过印刷中心，而扬州就是其中的重要中心之一，扬州创造了雕版印刷的辉煌业绩

其雕版印刷的书籍质量高，精品多。



3.1 历史沿革

中国雕版印刷技艺项目是以扬州作为申报主体的，从某种意义上说，雕版印刷技艺亦被称为扬州雕版印刷技艺，这其中是有深刻原因的。

扬州是中国雕版印刷的发祥地。隋代时扬州是全国的政治、经济、文化中心之一，其繁华程度不亚于洛阳。尤其是隋炀帝开凿大运河后，扬州交通更加便利，文化信息传播迅捷，像雕版印刷这样重要的文化传播形式自然会率先传播到扬州。隋时佛教兴盛，炀帝于扬州设。“千僧会”，拜智𫖮为师，授菩萨戒，被奉为“总持菩萨”，后又有“舍宫为寺”之举。这一年，扬州寺观猛增 13 座，总量逾百座，为中国佛教史上少有之事。这也使扬州佛经和佛像需求量增大，势必推动雕版印刷的应用和发展。

及至唐代，唐穆宗长庆四年(824 年)，诗人元稹为好友白居易诗集《白氏长庆集》作序，注云：“杨、越间多作书模勒乐天(即白居易)及予杂诗，卖于市肆之中也。”此处所说“模勒”即刻印。其时又有冯宿所上《禁版印时宪书奏》云：“剑南两川及淮南道皆以板印历日鬻于市，每岁司天台未奏颁下新历，其印历已满天下。”扬州其时为淮南道治所，是刻印历书风气很盛的地区之一。

肇始于古代的雕版印刷，以其繁多的种类广泛应用于中国古代社会生活的

各个领域，其工艺流布全国各地，甚至远播海外。在不同年代，不同的地区均凸现印刷中心，而扬州就是其分布的重要中心之一。如唐五代印刷中心为长安、洛阳、成都、江西南道(中心在洪州，即今江西南昌)、淮南(以扬州为中心)、敦煌；清代印刷中心为北京、南京、苏州、杭州、扬州、广州等地；清代以后，尚能保留雕版印刷工艺的地区已为数极少，仅有扬州、北京、武汉、南京、江西许湾、福建四堡等地区。

扬州创造了雕版印刷的辉煌业绩。雕版印刷为扬州重要的特色传统文化。清代扬州雕版印刷空前发展，刻印之书不可胜计，最值得一提的要数《全唐诗》，世称“中国雕版印刷第一书”。康熙年间皇帝命两淮盐政曹寅于扬州天宁寺内设扬州诗局，召集全国各地雕版印刷的能工巧匠前来效力，集中写刻印制，用将近两年的时间刻印完毕。《全唐诗》分装 120 册，12 函。版式为半页 11 行，每行 21 个字，白口，双鱼尾，左右双边。全书写、刻、校、印皆精。工楷写刻，字体秀润，墨色均匀，用开花纸印刷，纸张坚韧洁白。康熙帝阅览进呈的样书后，大为赞赏，御笔朱批道：“刻的书甚好！”

清代扬州雕版印刷的图书质量高，精品多。有学者认为金农雍正十一年(1733 年)刻本《冬心先生集》较《全唐书》更精美。或许从刻印的质量来看，《冬心先生集》的确较《全唐诗》更胜一筹，但笔者认为其历史文化意义远不可与《全唐诗》相比。因为《全唐诗》的刻印乃“钦定”，规模大，影响深远；《全唐诗》刻印较《冬心先生集》早近 30 年，代表了当时雕版印刷最高成就，堪称雕版印刷史上划时代的作品。

扬州雕版印刷技艺精湛、独特，在雕版印刷术基础上发明的活字印刷术也与扬州有着密切的联系。活字印刷由毕昇在宋代庆历年间(1040—1048)发明，由沈括的《梦溪笔谈》记载，《梦溪笔谈》又以扬州州学刻本得以面世。没有毕昇，



就没有活字印刷；没有《梦溪笔谈》，活字印刷就得不到流传，而没有扬州州学，《梦溪笔谈》就不能面世。活字印刷术出现后，扬州雕版印刷技艺由于它独特的魅力和价值，并没有被活字印刷所取代。据《中国古籍版刻辞典》载录，活字印刷《武英殿聚珍版丛书》刊行后，扬州淮南书局随之影刻《武英殿聚珍版丛书》，以利于其更好保存。其间，扬州雕版印刷以空前辉煌的业绩跃居中国刻书名区之首。目前，扬州广陵古籍刻印社作为雕版印刷技艺的保护单位也积极致力于活字印刷技艺的传承、保护。20世纪60年代初，刻印社就使用木活字印刷技术来修补古籍版片，后又研制、恢复了五种活字（木、泥、铜、锡、瓷）并生产了大量线装书，如《唐诗三百首》《毛泽东诗词》《论语》《老子》《孙子兵法》《周易》等。这些保护传承古代文化的行动，赢得了各界好评。

短版印刷是雕版印刷中的尖端技艺，扬州创作和复制的短版印刷品《北平笺谱》《绿杨笺谱》《飞天图》等均为传承与发展该项绝技的代表作。

扬州开辟了传承雕版印刷的独特途径。雕版印刷技艺的传承方式按组织形式可分为官刻、坊刻和家刻，三者传承的特点各不相同。扬州雕版印刷技艺的传承大体也为这三种形式，但传承更有序，表现更独特。

扬州官刻的独特之处主要表现为扬州官刻规格高，规模大，持续时间久，影响深远，成果丰硕。正如前文所述，在官刻《全唐诗》时，扬州就聚集了全国各地雕版印刷的能工巧匠。《全唐诗》刻印成功后，这些优秀的编校、书写、镌刻、印刷人才，并没有离开扬州。因为从扬州诗局到扬州书局、淮南书局，历时百年以上，扬州官刻书籍不计其数，那些全国雕版印刷的顶尖“高手”只能在扬州定居生活下来，在刻印书籍的同时，将他们掌握的技艺在扬州传承、发展。

坊刻以盈利为主要目的，由坊主聘请相对稳定的雕版印刷艺人，集中于书

坊内刻印图书，逐步形成某个书坊独特的刻印风格或在某个地区形成坊刻的流派。民国中期，扬州的陈恒和父子创办了“陈恒和书林”，从事古籍刻版、修版、校印，他们悉心搜集乡邦文献遗稿，辑刊的《扬州丛刻》，尤为世人称道，被誉为扬州坊刻后起之秀。

清代扬州所刻书中，家刻本占了大多数，令人赞美的精品也最多。经济富庶，文人大家辈出，是扬州家刻图书快速发展的主要原因。扬州家刻图书主要有三类：一是扬州盐商刻本。扬州盐商中有一部分为商人兼文人，他们或为“博雅”之誉，或为益人济世，不惜重金收藏图书，招收名士，精心刻书，以雍正、乾隆年间马曰琯、马曰璐兄弟最为有名，他们的刻本时称。“马版”。二是集著作家、藏书家、校勘家于一身的刻书家刻本，这部分刻书是扬州家刻的主流。康熙年间曹寅，在奉旨刊刻《全唐诗》等内府书籍的同时，又选刻家藏图书及自撰诗、词、文、传奇著作共 282 卷。三是写刻本。清代，扬州地区的文化艺术空前繁荣，出现了一批。“书画皆佳”的文人，如“扬州八怪”，他们亲自写样上板精刻，将书法运用到雕版印刷中，因而备受世人珍爱。康熙年间，石涛所著的《画谱》，就是亲自手书上板付刻。这些由书画名家写样的精刻本，被收藏家奉为上品。

官刻、坊刻、家刻这三种传承方式对传播和传承扬州雕版印刷技艺，都曾起到重要作用，也为雕版印刷技艺提供了广大的传承空间。但清末以后，由于时代变迁和受到现代印刷技术的冲击，这些传承方式也伴随雕版印刷走向了衰微，于是“杭集扬帮”成为扬州雕版印刷技艺传承的主力军。清末民初，扬州杭集曾聚集着一大批雕版印刷艺人，写工、刻工、印工、装订工齐全。据老艺人回忆，他们的祖辈就以刻书为业了。他们父传子、子传孙，师带徒、徒再带徒！生生不息，形同今天的专业工程队，被刻书界称为“扬帮”，江浙各处若需重要刻书者，多请他们结队前往作业。因扬帮中杭集艺人居多、艺精和领头，故

又被称为“杭集扬帮”。陈开良、陈正春父子都曾是杭集扬帮的领头人，刻版、修版俱精，尤以镌刻图版为家传绝活。杭集扬帮雕版印刷技艺全面、精湛、细腻、古朴、典雅，在长期的实践和传承中，逐步形成独到风格。扬州广陵古籍刻印社、南京金陵刻经处创办初期，都曾邀请杭集扬帮去传艺，刻印社老辈的专业技师也多为杭集扬帮成员。扬州雕版印刷技艺当今代表性人物陈义时（陈正春之子）已被认定为国家级非遗传承人。

杭集扬帮是扬州雕版印刷在技艺层面上的直接传承者和主力军，近代扬州刊刻印行的大部分雕版印刷作品中，都凝聚了杭集扬帮传人的心血和才华，杭集杨帮于雕版印刷术的传承和保护中显示出不可替代的地位和作用。这种独特的传承方式，在当今中国非遗传承中并不多见。

扬州为保护雕版印刷做出了杰出贡献。新中国成立后的半个多世纪中，扬州为雕版印刷技艺的传承与保护做了大量的工作，取得了骄人的成绩。

1960 年春，扬州市政府批准成立扬州广陵古籍刻印社，召集雕版印刷艺人 60 余人，从事古版修复及印刷工作。为此江苏省有关部门还专门发文征集省内藏版，又从浙江借调部分藏版，交广陵刻印社整理、修补、重印。几年内，刻印社征集到古版近 20 万片，印行图书十万余册。“文革”期间，保护工作曾一度遭到破坏，刻印社也被迫撤销。1978 年，广陵古籍刻印社在各级党组织和政府的关心下得以恢复，于扬州凤凰桥街重建，不仅召回部分专业人员，还培养了一批新人，使雕版印刷工艺流程全面恢复，修补、印行了大量古版图书，还

刊刻了一批新版古籍，为扬州雕版印刷史谱写了新的光辉篇章，刻印社被海内外誉为“江苏一宝”，乃至“全国一宝”。2002 年，经市政府申报国家新闻出版总署批准，在刻印社基础上建立了广陵书社，利用古代雕版印刷工艺，出版雕版、影印古籍及仿真复制书画作品。

2005年，市政府投资1.28亿元，新建扬州中国雕版印刷博物馆，全面展示了雕版印刷的历史渊源、工艺流程和杰出成果，有力推动了传承与保护工作，为雕版印刷保护工作建立起一座新的里程碑。

近年来，扬州还整理、出版了一批雕版印刷技艺的理论专著，如即将出版的《雕版印刷技艺》一书，就将历来通过口传心授的雕版印刷技法用文字、图片等多种方式记录下来，有利于雕版印刷技艺的广泛传播。

扬州雕版印刷技艺保护工作出色，成果突出，集传承、保护、展示、传播为一体，建立起师徒传承、精品传承、著述传承、教学传承、社会传承等多种机制，形成了全面、完整的保护体系，堪称“非遗”保护的楷模。

雕版印刷技艺作为一种传统文化形态和技艺，深深地扎根于扬利1地方的传统文化之中，它能够体现中国的文化创造性、文化特质和文化价值，对华夏民族起着凝聚作用，对世界其他民族的文明也起过促进作用，我们相信，在地方政府和全人类的共同保护下，该项艺术在现代生活中能够继续发挥文化上的传承作用并保持其可持续发展。

3.2 传承方式

有史可考的我国最早的雕版刻工是五代时期的雷延美。他曾于后晋开运年间多次为曹元忠雕刻观世音菩萨像，上图下文，末署“匠人雷延美”。嗣后的历朝历代雕版印刷的图书，并非一一都记录制作者的名姓，其传承的谱系也无法考证。

自从雕版印刷形成职业化和社会化后，分别沿着师徒传承、家族传承、寺



庙传承、社会传承等不同的路线世代传承，又各自形成不同的传承谱系。

古代雕版印刷图书，按其组织形式可分为官刻、坊刻和家刻，传承的特点各不相同。

官刻。由官方从各地征集优秀匠人集中刻印图书，有时也适当刻些地方志书或其他图书。匠人们来自四面八方，到一起相互交流技艺，实行统一管理。刻书工程浩大，质量要求也高，对推动雕版印刷术的提高和传播起到重要作用。

坊刻。由坊主聘请相对稳定的雕版印刷艺人，集中于书坊内刻印图书，其选题与刻印种类都与坊主的学识水平，兴趣爱好有着密切关系，长此以往，便逐步形成某个书坊独特的刻印风格或在某个地域形成功坊刻的流派。

家刻，亦称“私刻”。由文人大家、爱好者、收藏家组织刻印自己喜爱的图书。民间个人刻书，多以个人著述、笔记小说或家谱居多。这部分在刻书总量中占有很大份额，而又散佚于民间，即便是近代也无法做出精确的统计。再者，私刻者往往延聘匠人刻书。古代雕版印刷的中心地区，都有一批世代以刻书为业的艺人聚集在那里，他们以家族传承或拜师学艺的方式，一代又一代地将雕版印刷工艺传承下去。

寺庙刻经。清代扬州刻经甚多，但留存著录资料极少，难以详考。寺庙僧人大多延聘刻工前往寺庙刻印经书或佛像，也有的自己设置专业从事刻经的机构。自古以来，扬州寺庙众多，凡寺庙内大多建有藏经楼，同时还兼有为居士或佛学研究者供应佛学经典的责任，谓之“流通”，因而对经书和佛像的需求量很大。

3.3 刻书机构

3.3.1 扬州诗局(扬州书局、淮南书局)

清康熙四十四年(1705年)五月，时任江宁织造兼两淮巡盐御史的曹寅，奉旨于扬州天宁寺创办以编校刊刻清廷内府书籍为主的出版机构。这一机构为刻印“钦定”《全唐诗》而设，称为“扬州诗局”。曹寅在《周易本义序》中有“奉命在扬州置书局”之称。

扬州诗局在曹寅主持下，挑选四方书手、名工百余人，集中写刻印制，不到两年，便将《全唐诗》刻印完成。其间，曹寅除奉旨刻印内府藏书外，还分别用扬州诗局、扬州使院牌记，刻印家藏书和自己所著书多种。如清康熙四十五年扬州诗局刊本《琴史》六卷、清康熙四十五年扬州使院刊本《大广益会玉篇》三十卷、清康熙四十八年自刻本《太平乐事》不分卷(题柳山居士〈曹寅〉撰)。

曹寅卒于康熙五十一年(1712年)七月。去世前，奉旨刻印《佩文韵府》等书。《佩文韵府》是又一部刻印俱佳的巨著。曹寅去世后，扬州诗局继续刻书数年，直至嘉庆年间另立牌记。

清嘉庆十二年(1807年)，两淮巡盐御史阿克当阿、两淮都转盐运使曾燠遵旨于扬州开设全唐文馆与扬州书局，办理《全唐文》编、校、刻、印事宜，耗时六年完成。《全唐文》一千卷，收录唐、五代文一万八千四百八十八篇，涉及作者三千零四十一人，写、刻、印、装之精良，一如《全唐诗》，被晚清学者俞曲园称赞为：“有唐一代文苑之美，毕萃于兹，读唐文者叹观止矣。”



继《全唐文》后，扬州书局继续刻印《唐文拾遗》《唐文续拾》《春草堂词》《春草堂诗话》等书。

清同治八年(1869年)两淮盐运使方浚颐创设淮南书局于扬州东关门内琼花观街，以整理旧有《盐法志》及各种官书残版、刊布江南耆旧著述为宗旨，延请“养贤馆”(署盐运使李宗義开设)中士人袁昶、谭献、高行、朱铭盘等至局校理。其经费仍于(盐务)裁减成本项下开支，书成后平值出售。

因其属官办书局，淮南书局亦被称为“淮南官书局”，又名“扬州书局”，是为淮南书店，初时及后来偶用“扬州书局”牌记刻印书。淮南书局同治八年刻《述学内篇》《广陵通典》，同治九年刻《困学纪闻三笺》《孝经注》及后来重刻《两淮盐法志》均署“扬州书局”。我们推断，淮南书局创办之初延用“扬州书局”牌记，与扬州诗局、扬州书局均为设于扬州的官办出版机构，有着一脉相承的关系，故有扬州书局的别称。从扬州诗局到淮南书局，正是扬州雕版印刷最为辉煌卓著的历史时期。

据《中国古籍版刻词典》载录，《武英殿聚珍版丛书》刊行后，杭州、扬州、苏州以及江西各地的官书局均有影刻本。扬州影刻《武英殿聚珍版丛书》者，当是淮南书局。

从淮南书局往后，扬州雕版印刷逐步被现代印刷技术所取代，走向衰微。光绪以后，淮南书局刻书渐稀，其间还遭遇一场火灾，这座官办书局命运与清政府一样气息奄奄。清朝寿终正寝，清政府官办机构自然也没有存在的可能，何时关张也没有记载。

淮南书局所刻书，多为重刻，且刻印质量不及《全唐文》精良，然其弘扬历史文化、传承地方文献之功，亦为世人称道。

3.3.2 江北刻经处

江北刻经处设于江都砖桥法藏寺，清同治五年(1866年)由妙空法师创办。妙空俗名郑学川(1826—1880)，字书海，江都人。早年为诸生，潜心理学，后问道于红螺山瑞安法师，博通内典，咸丰年间出家为僧，为江都砖桥接引禅院(后更名为法藏寺)之开山祖。妙空痛惜大量明、清经版焚于兵火，发下重刊佛经宏愿。同治五年与佛学家杨仁山、许灵虚、王梅叔等在南京北极阁创建刻经处。不久，刻经处一分为二，杨仁山等在南京主持金陵刻经处，妙空回江都砖桥法藏寺创办江北刻经处，又于扬州藏经院及如皋、常熟等地创建刻经处四所，而总持于江北刻经处，全力为刻经事业奔走操劳，自号刻经生。

妙空主持江北刻经处十五年，最盛时有刻字工四十余人，计刻佛经近三千卷。所刻佛经写刻工整，校勘认真，远销海内外，被学术界、宗教界誉为“扬州刻本”“砖桥刻本”。光绪六年(1880年)，江北刻印处刻印《大般若经》未完，妙空圆寂，后由清梵法师继续主持刻完这部六百卷的巨帙佛经。清梵法师主持江北刻印处二十三年，刻经事业坚持不断，刻经规模则小于妙空时期。清梵圆寂后，由月朗法师继主其事，刻经事业一直延续到抗日战争期间。

抗日战争初期，法藏寺僧润之、隆堪等将经版和刻经人员、材料移至较为偏僻的广庆庵，继续刻印佛经。1939年9月，日本侵略军焚毁法藏寺主要殿宇，刻经事业被迫停止，经版因已转移而幸存。1948年，法藏寺僧润之、隆堪等将经版移至扬州无量寿佛院暂藏。

江北刻经处七十年中，所刻佛经与妙空等著作共四千六百余卷。1954年，润之法师在中国佛教协会负责人赵朴初协助下，将所剩经版一万九千二百余块，



其中包括《大般若经》六百卷的版片，运往金陵刻经处收藏，至今仍为该处保藏与使用。

3. 3. 3 扬州藏经院

扬州藏经院，位于扬州城内皮市街宛虹桥西首，始建于明万历年间，为保存佛经所建清咸丰间毁于兵火，同治初由扬州参将朱元松重建，光绪间增修。重建以后，由郑学川发起，于院内设立扬州刻经处(为江北刻经处分部之一)，刻印本院所藏经书。又设刻经流通处，将所刻经书分发北京、上海、长春、香港等地佛学书局销售。扬州藏经院遂以藏经多、刻经多名传海内外。

据民国十六年(1927年)刻印的《藏经院经价目录》记载，扬州藏经院所



扬州藏经院刻本《菜根譜》

刻经书有十五大部一百九十七种一千三百余卷，另有图像六种。此后继续印经书，至民国末年停止。

扬州藏经院现存版多为残版，约两万余片，由扬州广陵书社收藏。

3.3.4 杭集扬帮

杭集镇位于扬州市东郊，地理条件优越，三面环江，交通发达，自然风光秀美，气候宜人，是富饶的鱼米之乡。杭集镇与扬州城渊源深厚，历史上随着扬州城的兴衰而几度受影响，两者可谓休戚相关，如扬州的学者、艺人就曾在扬州衰落时来到杭集，给这里的文化注入生机和活力。

历史上扬州及杭集地区经济富庶、文化灿烂，给雕版印刷的发展提供了良好的物质和文化基础，也使得这片土地自清以来就成为雕版印刷的集中地，而杭集扬帮正是其中代表。

清末民初，扬州杭集曾聚集着一大批雕版印刷艺人，写工、刻工、印工、装订工齐全。据老艺人回忆，他们大多世代以刻书为业，通过父传子、子传孙，师带徒、徒再带徒的方式传承技术，生生不息。江浙各处若需重要刻书者，多请他们结队前往作业，刻书界称他们为“扬帮”。因扬帮中杭集艺人居多、艺精和领头，故又被称为“杭集扬帮”。

这支队伍中，有一位杭集文化人陈恒和，擅写样，后于1923年创办“陈恒和书林”，由经销图书发展到印刷发售图书，又由租版印书发展到刻版印书。陈恒和去世后，其子陈履恒继承父业。陈恒和书林悉心搜集乡邦文献稿本，所辑刊的大型丛书《扬州丛刻》，广为世人称道。

中华人民共和国建立后，陈恒和书林加入公私合营扬州古旧书店，继续从



事雕版古籍的收集、整理工作。1960 年，经由陈履恒提议，扬州成立了“古旧书修补装订小组”（扬州广陵古籍刻印社前身），所招聘的雕版印刷技师，几乎“清一色”都是杭集扬帮传人，及至后来成为该社传承与保护雕版印刷技艺的主要骨干力量。杭集扬帮第二代领头人陈正春及王义隆、陈礼环等人一度又曾前往南京金陵刻经处，帮助他们恢复雕版印刷技艺。2005 年，扬州广陵古籍刻印社、南京金陵刻经处均以雕版印刷技艺项目申报，并被同时列入首批国家级非物质文化遗产名录。在他们的申报书中，清晰地记录下了杭集扬帮的历史贡献。

陈开良、陈正春父子都曾是杭集扬帮的领头人，两人刻版、修版俱精，尤以镌刻图版为家传绝活。杭集扬帮雕版印刷技艺全面、精湛、细腻、古朴、典雅，在长期的实践和传承中，逐步形成自己的独到风格。

3.3.5 陈恒和书林

陈恒和(1883—1937)，扬州杭集人。扬州的杭集镇自古就有刻书的传统，许多人家世代以雕版印刷为业，陈恒和在这种乡风的熏陶之下，也走上了业书谋生的道路。他先是学会了修补古书的技术，同州故一些季节性的年历生意。后来，在舅父的指导下研习目录学，为日后在古籍鉴别和整理方面的得心应手打下了基础。

1923 年，陈恒和从上海回到扬州后，拿出一部分资金，开设了一家书店，以自己的姓名为号，称“陈恒和书林”，那时规模很小。书店的地址原在大濡坊，即今埂子街与南柳巷交汇之处。

后来，陈恒和在繁华的教场街南买下一处房屋，书店的规模有所扩大，以

经营古旧书籍为主，也兼营新书及文化用品。

陈恒和经营古旧书籍业务的同时，用心搜集乡邦文献稿本，历经五年，刊刻了扬州乡邦文献集成——《扬州丛刻》。

扬州文化名人陈含光在《扬州丛刻》序中赞扬道：“陈君恒和，以业书自隐于市肆。慨然念此，乃裒集先哲以扬人而述扬事者，为书若干种，合刊之，为《扬州丛刻》。于是吾郡之掌故，与纪吾郡掌故之前贤，皆得托以不朽！夫使人不朽者，天必以不朽报之，则千秋后之陈君，其必不居常熟毛、姑苏席两氏之后也！”

陈恒和虽是一位书商，却有着强烈的文化责任感。他在《扬州丛刻》跋中诉说了自己的心事：“窃考吾扬《艺文志》，其涉及一郡掌故之书至夥。而断简遗篇，零落殆尽；或已为丛书所收入者，非重金莫能致。其单行本流传既鲜，而传抄本及稿本则尤易湮沦。不及时裒而聚之，刻而布之，则一瞬间将与尘埃飘风而俱逝。余幸业于此，力之所能即责之所在也，曷敢不勉！”

《扬州丛刻》中，收录有李斗的《扬州名胜录》，焦循的《邗记》，吴绮的《扬州鼓吹词序》，刘文彩的《项羽都江都考》，杨丕复的《扬州舆地沿革表》，王秀楚的《扬州十日记》，于邺《扬州梦记》，倪在田《扬州御寇录》，汪鋆的《扬州画苑录》，董伟业《扬州竹枝词》，黄鼎铭《望江南百调》等24种扬州地方文献。这些文献或写扬州名胜古迹，或录扬州风物民情，或述扬州历史地理，或记扬州辞章诗赋，或论扬州河防水利。特别值得一提的是，《扬州丛刻》中的一些著作，大多是稿本，只是因为被《扬州丛刻》收录，它们才得以流传至今。

除了《扬州丛刻》外，陈恒和书林还刊印过蒋超伯的《通斋全集》等书。后来！陈恒和自己也撰写了《扬州掌故书录》两卷，准备出版《扬州丛刻》续编。1937年，



陈恒和突发脑溢血去世，事业由其子陈履恒继承。

3. 3. 6 扬州广陵古籍刻印社

扬州广陵古籍刻印社的前身是扬州古旧书店“古旧书修补装订小组”。其时，古旧书店为经营需要，从收购来的旧书中，选择珍稀稿本，又从杭集一带请来写、刻、印、装雕版印刷艺人，加工成新雕版古籍出售。

1960年春，在扬州市政府支持下，文化主管部门批准成立“扬州市广陵古籍刻印社”，性质为集体所有制企业，隶属于扬州古旧书店。社址初设于扬州三义阁（邗江路30号），有职工十余人（原修补装订小组部分成员和来自杭集一带的技师），对外称新建单位，内部其实是古旧书店的一个生产部门。此时广陵刻印社的生产，还处在“小打小敲小作坊”状态，多刻印“小部头”古籍（一部四本、八本不等），年产一二千册。

随后，经扬州市政府批准，广陵古籍刻印社迁往高旻寺内，接收原苏北干部疗养院房屋六十余间，用于保管版片和从事雕版印刷生产。1962年初，广陵刻印社迁址完毕，原收藏在南京、苏州、扬州等地的书版已逐渐运到社内，又与浙江省图书馆达成协议，起运部分藏版，交广陵刻印社整理、修补、重印。一年左右，广陵刻印社集中了约二十万片书版，其中有从书五十七种，单行本一百二十五种，计八千九百多卷。大量书版的集中，使广陵刻印社事业蓬勃发展。为适应保管书版、刻版、修版、印刷、装订的需要，刻印社增聘雕版印刷老技师，并培养新手，人员增加到六十余人，形成以传统手工操作为特征，集管理、编校、

写样、刻版（修版）、印刷、装订等相配套的生产流程于一体的体系。

1966年夏，《四明丛书》尚未印完，“文化大革命”开始，广陵刻印社

被撤销。

1972 年，《人民日报》记者到扬州采访，闻讯赶奔高旻寺，目睹版片受损情况后，十分震惊，也非常愤慨，随后撰文在“内参”披露，引起周恩来总理的重视，周总理指示国务院文博组过问，并表示务必抢救。周总理的指示很快被贯彻执行。江苏省革委会通知扬州市革委会，立即抢救、保护书版，并拨款一万元作为抢救保护书版的经费。扬州市有关领导亲往高旻寺，责令丝厂当日全部让出强占的版库。扬州市新华书店迅速派出五人小组驻高旻寺，接收版库和版片（“文化大革命”中撤销的古旧书店、广陵刻印社的在编人员和资产并入新华书店，其未了事宜亦由新华书店管理）。五人小组将书版搬运至版库区，认真整理，详细登记，同时购木材重制了版架，将版片分部顺序入库上架。经过近一年的工作后，版片全部入库，并编制了《存版总表》《存版明细表》十余册。小组工作结束后，新华书店另雇两人（临时工）常驻看管，并定期熏蒸杀虫。保护书版的工作，既使濒临灭绝的国家文化遗产保存下来，也为后来恢复重建广陵刻印社奠定了基础，意义十分重大。

1978 年，中国共产党十一届三中全会后，广陵刻印社恢复，更名为“江苏广陵古籍刻印社”，为扬州古籍书店领导下独立核算的集体所有制企业。新生的广陵刻印社，于扬州凤凰桥街重建，召回原专业人员，并陆续招收、培训青年，建立编辑、出版、发行、人事、行政等科室和雕版、印刷、装订等车间，两年中人数增加到 150 余人。

据 1996 年的不完全统计，广陵刻印社自复社以来，计印行木版古籍 90 种，其中丛书 43 种，单行本 47 种（内丛书所属 24 种），印数多在 100 部至 200 部不等，总计约 40 万册。上述数字，主要是复社后前十年的业绩。20 世纪 80 年代中期，雕版印刷事业面临严重困难：旧版版源有限，可修补印行的大部分



已修补印行，尚未复印的旧版缺损严重，修补量之大近乎重刻。雕版成本高，资金投入多，生产周期长，发行数又少，按当时常规订数、定价，已属亏损经营，若提高书价，订数必大幅减少，则亏损更多。虽经省出版局批准，兼营影印古籍(包括线装本、平装本)和装裱年画，企业收入有所增加，但仍不具备支撑雕版印刷的财力。由于经济困难，不仅无法再从事工作量较大的雕版印刷，而且连已经开雕数年的《里堂道听录》也被迫暂停。1986 年，《人民日报》等七家报刊组成的记者团至广陵刻印社考察，了解到雕版印刷事业的特殊困难，随后在《人民日报》“内参”发表《广陵古籍刻印社呼吁抢救“江苏一宝”》一文，引起有关领导重视，江苏省财政一次性拨款十万元资金。扬州市政府决定，将广陵刻印社改为全民所有制事业单位，其工厂部分改为集体所有制事业单位，内部实行企业管理，体制上与古籍书店分开(自办发行)，直属市文化局领导；又决定酌情减税免税，以此帮助缓解出版上的经济困难。广陵刻印社在得到上级领导支持援助以后，改革经营管理，开拓进取，逐步走出了困境，并继续发展雕版印刷事业。十余年中，除不断应购书单位要求印行新旧木版线装古籍，积极雕刻《里堂道听录》《北平笺谱》等书外，还曾为香港书商和日本禅文化研究所刻书；并艰苦摸索，精心研究，恢复了“活字版”印刷传统工艺。

2002 年，经市政府申报国家新闻出版总署批准，在刻印社基础上建立了广陵书社，利用古代雕版印刷工艺，出版雕版、影印古籍及仿真复制书画作品。2005 年，市政府投资 1.28 亿元，新建扬州中国雕版印刷博物馆，全面展示了雕版印刷的历史渊源、工艺流程和杰出成果，有力推动了传承与保护工作，建立起一座新的里程碑。

3.3.7 扬州市邗江古籍印刷厂

扬州市邗江古籍印刷厂坐落在扬州东郊杭集镇。始创于 1982 年，是印制中国古籍图书的专业厂家，擅长印制各种古籍书的线装本、精装书；有雕版印刷、影印、珂罗版印刷等多种印刷方式。

杭集是“杭集扬帮”雕版印刷艺人们的家乡，这为邗江古籍印刷厂保存和传承雕版印刷技艺带来了得天独厚的条件。这些老艺人不仅密切关注家乡得以保持的雕版印刷产业，不时返乡传授技艺，还将自己的子女送往邗江古籍印刷厂工作。但由于该厂属村办企业性质，长期以来事业的发展受到制约。邗江古籍印刷厂自身没有出版权，但与多家古籍出版单位建立了紧密合作的关系，成为国内有限的雕版线装书生产基地之一。2008 年，该厂正式挂牌成立“杭集扬帮雕版印刷传习所”，开办以来由老艺人收徒数人，新刻《论语》《三十二篆体金刚经》等珍稀雕版古籍，印行的《绿扬笺谱》等，广受读者欢迎，厂长韦长芹女士因此而被评为扬州市非物质文化遗产雕版印刷项目装订工艺惟一的代表性传承人。

该厂曾先后承印过珂罗版线装本《孙中山》等精品系列，为传承雕版印刷技艺做出了新贡献。邗江古籍印刷厂尤其在古籍装帧方面，显露出独特的风格，它将传统与时尚融为一体，以古朴、典雅、精致、新颖的特色墨迹，影印线装本《康有为大同书》，雕版古籍《畿辅丛书》，镀版刷印《绿扬笺谱》，重刻宋本《鱼玄机》以及《藏要》《清史纪事》《胡适遗稿及秘藏书信》《中华民国史史料外编》等数十部有重大社会影响和历史研究价值的古籍书。1999 年以后，先后成功印制了《毛泽东评点二十四史》线装影印本 300 套、线装宣纸本《四库全书》

03>

扬州雕版印刷



在社会上引起了强烈的反响，得到了出版方的高度赞扬和业内的一致好评。

3.3.8 扬州中国雕版印刷博物馆

2003年8月22日，国务院办公厅同意在扬州建设中国雕版印刷博物馆，扬州市委、市政府决定将它与扬J,I,I博物馆合并，并在新城西区建设扬州中国雕版印刷博物馆、扬州博物馆(简称双博馆)。双博馆于2003年元月动工，2005年4月18日落成，2005年10月9日正式开馆，总占地面积50730.4平方米，总建筑面积20991.7平方米，容积率0.44，建筑密度15.9%，绿化率45.6%，馆舍建筑高度22.4米，为三层框架结构，局部四层。建筑分为三部分，东部为扬州中国雕版印刷博物馆展区，西部为扬州博物馆展区，中庭共享空间将两大展区有机结合。两馆展区总面积1万平方米，公共服务区7千平方米。西北部为文物库房和办公区，其中文物库房面积5千平方米，办公区3千平方米。

扬州双博馆建筑造型独特，外观采用荷叶造型，使之融入紧邻的湖滨地理环境，实现了建筑与自然的交融，反映了“和谐”的建筑理念。自然流畅、没有棱角的建筑外观线条抽象地反映了水的属性，是扬州地方特色文化精神的提炼。

(一) “中国雕版印刷、扬州雕版印刷”陈列

扬州中国雕版印刷博物馆是中国惟一的一座雕版印刷博物馆，分为“中国馆”与“扬州馆”两大部分，陈列展览以雕版工艺流程和历代雕版印刷为重点，全方位反映了中国雕版印刷的历史沿革及其在世界印刷史上产生的深远影响。展厅呈弧线围合状，中部为采光顶中庭，空间形态具有一定的个性，活泼而有变化。展览平面规划力求扬长避短、因势利导，充分利用弧形界面作科学合理的铺陈，

沿中庭一侧不作封闭，或以植物、造型物等作虚拟遮挡，形成开合有序、疏密有致、分区有度的空间形式，达到内外照应、人流顺畅、亮点突出、清新开朗的艺术效果。展厅的色调以柔和的浅灰、白、米黄为基调，饰以蓝灰等色点缀，与雕版印刷的形式要素相吻合。光源处理将人工照明与自然采光相结合，自然光用遮光帘加以控制，以达到理想的光照质量。审慎而大胆地运用雕版印刷的造型元素，烘托渲染陈列主题。展览依据现代博物馆学、传播学、心理学等原理，采用科学的信息定位陈列手法，在一定的空间，把同属一个信息组的文物展品和看版、模型、雕塑、场景、多媒体装置等造型物进行有意味的组合，形成一个个既统一又有变化的艺术空间。展览根据主题选准材料和确定造型样式，在古籍版片仓储式陈列的空间内，用钢构架分成上下两层，大胆使用金属烤漆排架和玻璃隔断，形成排列有序、博大精深的气势，典雅中不失时代气息，透过长距离落地玻璃幕墙，可看到扬州历年来征集和收藏的 20 余万片古籍版片，密集有序地放置在特制排架上，专业人员正在做现场相关工作。这种保护与展陈同时并举的手法，目前在我国博物馆界尚属首创。展览高度重视知识性和趣味性的结合，着重体现在观众的现场直观和参与互动。在“中国馆”展厅中庭的互动演示区，古代绝活儿在这里得以复活，几名雕版印刷传人为观众现场演示造纸、写样、刻版、刷印、装订等工艺。观众还可主动参与各个流程的制作，体验古人的辛劳和智慧。各单元的多媒体装置形式多样，其中有动漫播放、资料检索、游戏竞猜、小型影院、翻阅装置等，有力拓展了信息资源和互动范围。展览的内容设计集科学性、知识性、趣味性、观赏性于一体，摆脱以往器物定位的陈列模式，采用信息组团、分级传播的最新设计理念，将展品与造型物有机组合，把展览信息分层次予以阐释，各展区适当安排多媒体装置，强化参与互动，进一步拓展信息。陈列文案具有很强的空间意识和构成理念，它是逻辑思维和形象思维

紧密融合的成功范例，在目前我国博物馆展陈内容设计方面具有现实引导作用。

该馆展厅总面积约 4100 平方米，展线长 798 米，共陈列文物 175 件，其中“扬州馆”还以。仓储式。陈列有 10 余万片古代雕版。

(二) 馆藏古代雕版版片简介

1. 扬州中国雕版印刷博物馆所藏丛书版片的来源

1961 年江苏省文化厅发出征集全省藏版的通知，准备集中保存全省版片于新成立的广陵古籍刻印社。1962 年，原收藏于苏州、南京、扬州等地的版片陆续运至刻印社。2005 年，这些版片又从广陵刻印社转藏扬 J'1 中国雕版印刷博物馆。这批版片中绝大部分是丛书版片。此外尚有少量征集版片，均为雕版印刷博物馆建成开放后收购。

2. 扬州中国雕版印刷博物馆所藏丛书版片的特点

①馆藏版片刊刻时间大多在清末民初，明代雕版惟有江西刻版《治平言》一套；②私家刻本居多，且多为自辑自刊，刊刻者多为知名藏书家、文人学者；③影刻版片较多，且出自名家之手，十分精美。如木村嘉平刻《古逸丛书》，陶子麟刻《徐氏随庵丛书》及《续编》《玉海堂景宋元丛书》等。

3. 扬州中国雕版印刷博物馆所藏丛书版片的价值

①补正丛书目录之著录。阳海清所著《中国丛书综录补正》即曾依据这些版片补正过《中国丛书综录》；阳氏另著《中国丛书广录》，收录《综录》未收之丛书，但扬州藏版中的丛书仍有为其所遗漏者。

②罕见丛书版片的文献价值。如为《综录》《广录》所漏收的丛书，其书可能存世数量不多或湮灭不存，其版片的文献价值尤其珍贵。

③版片自身蕴含信息也十分丰富，能为文献研究、出版史研究提供有益的资料。如废版内容（废版是指已经刻好，但由于某种原因，废弃的不加印刷的

版片，通常其版心的卷号页数会被铲掉），补版情况（分重新刻版和在原版局部文字的修补两种情况），版片题记（通常题在只有一面刻字版片的背面）等信息，在已印刷好的书本中是无从反映的，但在现存版片上却是显而易见的。

3.3.9 广陵书社

广陵书社（出版社）坐落于国家历史文化名城扬州，以“依托名城”面向世界；立足专业，彰显学术；保持特色，提升品位；创造效益，铸造品牌。为理念。是一家富有特色的专业出版社。

广陵书社的前身是江苏广陵古籍刻印社，成立于 20 世纪 60 年代初，当时主要从事古籍版片的收集、整理、修补和印刷工作，江南地区许多藏书机构所藏古籍版片荟萃于此。“文革”中一度停办，版片临时集中于三汊河高旻寺。1978 年恢复建社，经国家新闻出版事业管理局批准，以影印、复制的形式进行古籍整理出版工作。陆续影印出版了《宛委别藏》《雍正朝汉文朱批奏折》《笔记小说大观》《中国佛寺志丛刊》《福建丛书》《太谷学派遗书》《通志堂经解》《玉海》《汉魏六朝百三名家集》《古逸丛书》《续古逸丛书》等大量古籍图书，在学术界产生了一定影响。1999 年，更名为广陵书社。1998 年至 2002 年，新闻出版总署特别批准每年给予该社 40 个书号，以江苏古籍出版社的名义出版图书。2002 年 12 月，经国家新闻出版总署批准，正式成立广陵书社（出版社）。社内珍藏有明清以来的古籍版片约二十余万片。2005 年，扬州市政府在此基础上建成（扬州）中国雕版印刷博物馆。

广陵书社一直以保护传统工艺、繁荣古籍出版、传播学术文化、整理地方文献、弘扬民族文化为宗旨，坚持专业本色，积极开拓市场，逐渐形成了珍稀



文献、古籍整理、学术著作、地方读物、雕版线装、民国期刊等出版特色，尤其是线装图书的编辑出版和印制加工，在国内外享有盛誉。经过长期不懈的努力，书社现已发展成为国内最大的线装书出版基地。书社最早采用激光排印、宣纸线装的形式出版中华经典名著，所出线装本四大名著、《文华丛书》等以内容经典、形式传统、价格适中、特色鲜明而广受读者欢迎。近年来，书社先后有十多种图书被列为国家及地方古籍整理重点图书出版规划项目，获得了包括中华优秀出版物奖(图书提名奖)和中国出版政府奖(装帧设计提名奖)在内的多种奖项。新近出版了《清名家诗丛刊初集》、《中国墓葬史》、《全唐诗》(线装120册)、《昆剧手抄曲本一百册》(线装101册)、《越缦堂日记》、《扬州地方文献丛刊》、《扬州学派丛书》、《近代佛学丛刊》、《国粹学报》、《清宫万国博览会档案》、《清代地方人物传记丛刊》、《毛扆手校四书集注》、《晚清国际会议档案》、《〈楚辞〉文献集成》、《〈孝经〉文献集成》、《刘申叔遗书补遗》、《畴人传汇编》、《清宫扬州御档》、《中华民国史史料四编》等大量古籍整理和学术专著，受到学者、读者的好评。

雕版印刷是中华优秀传统文化的重要组成部分，为人类文明发展做出过巨大贡献。广陵书社继承了扬州雕版印刷的传统，以本社旧藏丰富的版片为基础，刷印了大批雕版古籍，如《楚辞集注》《古逸丛书》《四明丛书》《李翰林集》《武林掌故丛编》《暖红室汇刻传奇》等，同时新雕刻出版了《里堂道听录》等图书。目前，书社成立了雕版印刷技艺传习所，培养雕版传人，出版雕版图书，传承雕版技艺，为弘扬传统文化尽心尽力。目前书社推出《扬片·I 雕版印刷丛书》，已出版影宋新雕《论语》和《孙子兵法》，新雕《十竹斋笺谱》和《唐诗三百首》等，其雕版线装图书以高雅的品位和珍贵的版本收藏价值，越来越得到读者的喜爱。

印刷术是我国的伟大发明。经过各个时期专业学者的研究考证，雕版印刷术的起源与发展脉络已清晰可见。雕版印刷肇始于隋，行于唐，扩于五代，精于宋人，盛于明清。隋唐之时，雕版印刷已经出现

元六七世纪之交的隋唐之时，雕版印刷就已经出现。



印刷术是我国的伟大发明。经过各个时期专业学者的研究考证，雕版印刷术的起源与发展脉络已清晰可见。雕版印刷肇始于隋，行于唐，扩于五代，精于宋人，盛于明清。隋唐之时，雕版印刷就已经出现。文字的发明与规范以及社会的广泛阅读需求，是雕版印刷起源的社会文化大背景，文字、造纸、制墨的产生与发展为雕版印刷的出现和兴起奠定了必要的物质基础；模印、捶拓以及战国时期雕刻凸版在织物上印花等复制技术的发展，为雕版印刷的产生提供了极其重要的技术条件。

雕版印刷也可称。雕版刷印。。在实际操作中，指印工手持棕帚，将掭墨后的棕帚在印版上从左至右、自上而下来回均匀地刷墨(走墨)之后，将宣纸平放在印版上，再用棕擦按擦。按印工操作流程的顺序，即印者先用棕帚在印版上刷墨(走墨)，再使用棕擦按擦承印载体——宣纸这一连贯的动作，称之为先刷墨，后按擦为印，故名。雕版刷印。。而机械印书为印刷，所以习惯上将雕版刷印称为雕版印刷人们也能认同，这里说的刷印与印刷的结果(成品)是一样的，呈现出来的都是清晰的文字和精美的图案，只不过是习惯上的不同称谓罢了。

雕版印刷的传统工艺流程，大致可分为写样、雕版、刷印、装订四个环节，又以雕版、刷印为核心技艺。宋代出现的专业写样，是为了使所刻印之书在文字上更加统一规范，而装订则是为了便于阅读和美观，如果刻印的是单页的文

字和图像，即使无须装订，也依然可以称为完整的雕版印刷作品。

随着社会发展雕版印刷逐步深入应用到社会生活的各个方面，雕版印刷技术不仅用于书籍的出版，还广泛地应用于木版年画、笺谱的制作及古画的复制，部分仿古画甚至能到达现在机械印刷都不能达到的乱真效果。在被广泛应用并发挥着巨大作用的同时，雕版印刷技术也得到了提高和发展，从单色刷印到朱墨双色刷印，再到四色套印和多色恒版、拱花，雕版印刷技术被应用得淋漓尽致。

4.1 写样

写样是传统雕版印书的首道工序。写样时由专职写工，按内容要求统一抄写在一种专用的格子纸上，格子纸通常是用毛泰纸来印制，俗称。花格纸。花格纸竖排列成行，整页以中心鱼尾对折有数行，两行之间留有一行空白，每行三条线，中线为每行的中心线，遇有双行小字的，则以中心线为界，另两边的线则为小字作中心线，其纸很薄，有。薄如蝉翼。之说(与毛泰纸相比，毛边纸相对较厚，纸色则相近似)，以福建、江西生产居多。选择这种纸写样，是因为它没有宣纸那样吸水，所以也不讲究运笔的速度。抄写后的雕版上板样张，俗称。板样。其优点为刻工将板样粘贴在木板上，不易破损，比较容易除去纸衣子。

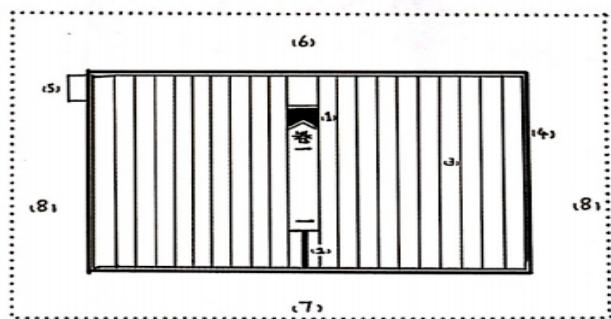
随着社会的进步与发展，高科技日新月异，雕版印书作为一种传统工艺，面临着被迫退出历史舞台的局面，后经各方面的有力措施而被保护性地保留。同样，这种适合抄写上板样张的毛泰纸，也被收藏爱好者作为一种收藏品而束之高阁。由于毛泰纸现在使用面很窄，且原有的功能转移，市面上不能轻易见



到这种纸。现如今写样，用一般宣纸也是可以的，只是替代毛泰纸的宣纸，必须是传统手工纸。因为它的密实度相对较小，对后续上板，有利于打纸衣。但值得注意的是，因手工宣密实度较松，写样就过于吸墨，字迹容易晕散，所以在书写时墨要相对浓些，书写的速度也要快些，只有这样才能保证写出的上板样纸的质量。

传统雕版写样，首先要了解传统雕版线装书页面的特征，即版式。传统线

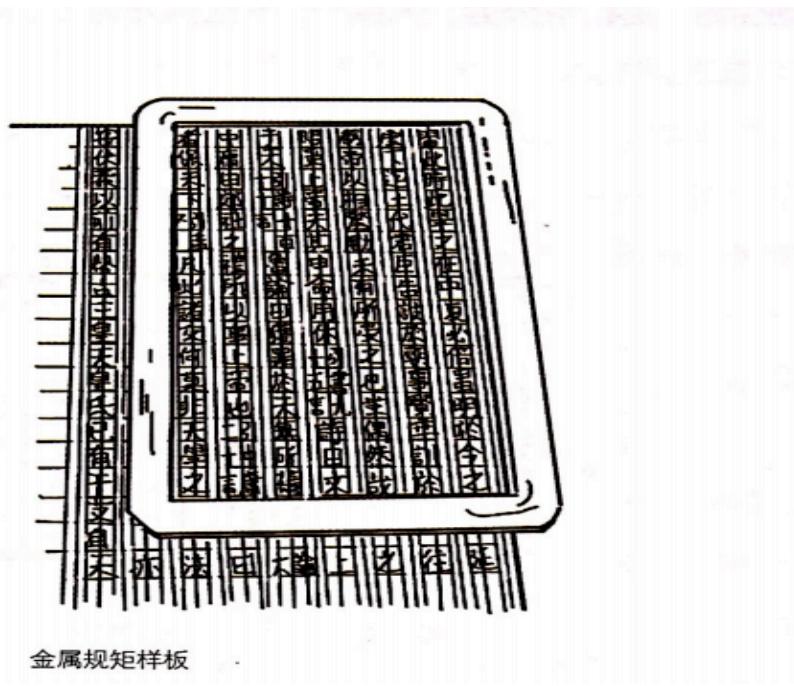
装书书页又称“筒子页”，只印一面，这个页面是由特定的格式与线条绘成，从页面中心看，上有鱼尾，下有象鼻线，鱼尾上面写书名，鱼尾下面写着次、目录，象鼻上面用于写页码。一粗一细组成的外框线，为‘文武边栏。’，框内的线条为。界行线。。有些板框栏外左上角有一长方形小框为“书耳”，里面多为写“小标”，这个特定的框、线经上版后，根据版式需要由专人画出，或刻工画刻保留，上栏框外为“天头”，下栏框外为“下脚”。左右手栏框外为。书后脑(订线口)。。



线装书版式 (1. 鱼尾 2. 像鼻 3. 行界线 4. 文武边栏
5. 书耳 6. 天头 7. 下脚 8. 书后脑)

写样所使用的毛笔一般为狼毫小楷、尖毫，在毛泰纸印制的花格纸上抄写。书写用墨，一般是用墨块研墨，研磨的墨，有墨轻质细之感，书写流畅，不会出现渣滓。用的砚台以石砚居多。写样前还需将毛泰花格纸进行打磨处理，过去的毛泰纸纤维略粗，打磨准备书写用的花格纸，方法是将石蜡均匀擦在红格纸层面上，再用鹅卵石按顺序来回按压，用经过处理的花格纸书写文字，线条笔画会更为饱满。写样再一个不可或缺的工具，为规矩样板，约1毫米厚，由铜或铝、铁或其他金属板制成，它的作用类似于镇纸，视觉上不影响上下左右的视线，并在起、落笔书写过程中，使得规矩板范围内的纸张，完全平整而更利于书写。

雕版印刷抄写上板样张的字体，不完全等同于书法，雕版书籍的实用功能很强，是用于阅读与学习的；而书法更多的讲究欣赏和收藏，它是文人墨客的



金属规矩样板

一种技术交流。所以雕版写样的字体要求比较严谨，书写时，要求字与字、行与行要整齐划一，字的前后笔画要统一，间架结构要匀称，整体工整美观、易认还要便于阅读，不伤视力。

抄写雕版上板样张的字体，有统一规范的专用体。常用字体分软、硬两类，软写体接近书法，有楷书、隶书、行书、篆书；硬写体分老宋、仿宋及其变体。通常情况下，正文字用老宋体、仿宋、楷书居多，前序、后跋常用行书、行草、隶书，封面签条用楷书，内封用篆书。也有请名人、学者题字。

在出现雕版印刷之前，书籍的流传都是依靠手工抄写。到隋唐时期才有刻版印书，每个时代的字体都有其特点，这跟当时的书法风格有关，例如：唐《金刚经》是唐玄宗时期最早实物，字体有楷书、隶书的遗风，也有唐之前的书体，例如魏碑、隶书的笔意。在宋刻本中，大部分是唐代大家的风格，但也有变化，如颜体不是纯颜体，是方整化了的颜体。古人学习书法也是从名家字体入门，我们从《全唐诗》里不难看到这样一种风格，即明显是欧阳询、赵孟頫两人字体的结合体。

雕版书每行字数一般相同，每个字的大小要接近，要形成横竖成行的章法，但是也有例外的。明代出现了仿宋字体，但和清代仿宋字也有区别，明代横的笔画收笔时出现不对称三角形，清代则是等腰三角形，方便于雕刻(仅限于横划末端)。明代时期，字的间架结构，以上紧下松居多，疏密明显，字的形态不完全方整。另外，明代字一般不满格，而清代字多是满格书写，绝对匀称。清代帝王康熙、乾隆喜爱赵孟頫的字，因此影响了雕版印刷体的字体，楷书要求结构匀称，字体方整，从《全唐诗》刻本不难看出这一点，当时的写工们都是经过专门培训的，有统一要求，所以字体出入不大，具备了方整化、标准化、规范化，形成了固定模式，笔画的刀法味越来越浓。

雕版写样的老宋体，基本是正方形，仿宋体为长方形，还有更窄的称长宋体，扁方形的，称之为扁宋。写样的仿宋体与那些制图、报刊用的宋体字以及现在电脑仿宋体不是一个概念，区别在于如：。“一”手写仿宋体是水平写法，而印刷体（电脑字等），这“一”收笔向右上斜。过去干雕版印刷这一行的，学习写样，主要从仿宋字写起，靠师傅对徒弟的口传心授，徒弟的文化程度可以不高，但要悟性好，能参透其章法。接下来就以依葫芦画瓢式的方法，先从简单的笔画练，遵守横要平、竖要直，撇像刀、捺像钩的基本功法，再到练单个字，逐步成行，直至整页的练习，强化性的练习，还要掌握好起笔运笔及收笔的一切根本要素。练习的过程是较枯燥的，就连坐姿都不可满坐于椅子，两腿必须似马蹬的姿势端坐于椅子的前半段。写工提笔写字时，脑子里就要有这个字间架结构的影像，练字时不仅是练字、练笔的握力，更是练记忆，练运气（就是要气运丹田，聚全身之力于毫端），最终练就的是一种心境。宋体字是雕版刷印的专用字形，所以匠气很足，也适合死记硬背这种学习方式。尤其在民间，家刻、坊刻居多，写雕版样的基本要求，就是笔画统一，约定俗成。所以通过这种方法学成的，只会写仿宋字的人被称为写字匠人，即写匠，字体也称为匠体。

当写工写好的上版样张发现某个字错了，要重写，写工就用小刀将需更改的字剜掉，重写一个正确的字，用浆糊粘贴的方法补上，无需废弃整张重写。

写样师傅与刻工师傅工作等量的比例，就是一个写样师傅所写上板样张，可以供几个刻工的工作量，俗称：一写二刻、一写四刻。写样工与刻工的工作量要匹配，不能因搭配不当而造成人员配备不合理。这其中，还要细细计算大字、小字的日工作量，因为刻大字是力气活儿，而刻小字是目力活儿，日工作量的制定，要有一个合理的比例。



4.2 雕刻

雕刻印版，古称“付之梨枣”。首先，用于雕刻印版的材料有一定的选择性，选对了合适的板材之后，还要对板材进行精细加工，然后一丝不苟地上好版样，雕刻中还需要有一套得心应手的雕刻工具，这样才能刻出所需要的文字和线条。雕刻过程中，还会出现一些复杂情况，对遇到的问题逐一解决，须凭娴熟的雕刻技艺才能完成。

4.2.1 雕版木材的选择、加工与储备

雕刻印版的木材首选梨树、枣树、黄杨木，还可以选择银杏(白果)树、椴木，因为这两个树种生长周期较快，树干粗壮挺直，得材率较高，且材质纤维细密，木质松软，吸水性也较强，所以是用于写意画作大片渲染的理想用材，能产生湿润的笔墨效果。用于雕刻古籍的版面材料，最为理想的还是梨树，以不结果实的野生梨树为最佳。此树种，多产自我国北部地区，六七十年就可成材，树干粗壮，易得大面积板材，从树心到树干表里软硬均匀，材质纤维细密，且又有适中的硬度，有较强的耐印率，不易磨损，吸墨与本墨性均匀，雕刻的版面无论是文字还是插图，是执刀横刻还是竖刻，是斜刻还是刻圈、刻弧线，都不受木材纹理影响，刻工可以运刀自如，不起毛茬，刻成的线条光滑、整洁。

新购得的树木，水分、糖分含量较高，需放置一年以上，让其自然风干，使鲜活的树木在一定程度上定型，用带锯(行车)加工成2厘米厚的木板，以

每一层横、竖向，堆叠于水池中，最上层压以重物，使板材完全浸于水中，注入清水沤泡一至两年，最短也需要经过两夏一冬才可。沤泡是为了让树木中的树脂、糖分经过长时间，尤其是经过夏天高温的沤泡，尽量渗出，由此才不会轻易生虫。在经过一个夏天的沤泡后，入冬前需将池中的脏水排放更换，并重新注入清水继续沤泡，来年入夏前再次套换清水，并且沿水池边，投入些许生石灰，让其在池中自然煮沤。板材通过这样的处理后，去了树脂、糖分，灭杀了板材自然携带的虫卵，从而防止蛀板，更便于刻工轻松入刀雕刻。

秋天或入冬前，将经过沤泡后的板材捞起，待表面自然风干后，堆叠储放于室内阴凉通风处，板与板之间用同一个规格的小方木料横向隔垫，易于通风，板材两头刷上浆糊，粘贴宽度与板材厚度相同的牛皮纸，防止两头堆放的板材因干燥快而开裂造成损耗。

4.2.2 选板备料

从沤泡后长时间堆放自然风干的板材中，选择纹理顺直的板材，舍弃盘丝树结，按照稿所需尺寸锯下，将木板正反两面刨平，再用细刨精刨版面后，用笔标（画）上木板纹理走向，储存备用，对于有些比较大的版样雕刻，没有整块使用，通常采取拼版方法来解决需求，这对木工折缝拼板技术要求较高，板与板的纹理必须顺向，不可颠倒。将刨好的板与板的侧立面用枣核钉相拼成所需要的尺寸即可。现在木工拼板不仅用枣核钉，而且板与板之间还涂用环氧树脂胶相粘，加大了拼缝的强度。再将拼就的板面刨平、刨光待用。无论刨好的是整板还是拼板，储藏存放都要立着摆放，还要经常调头调面，因为总是被风吹着的一边就会翘起或者容易出现开裂。新刨好的板不会立即使用，



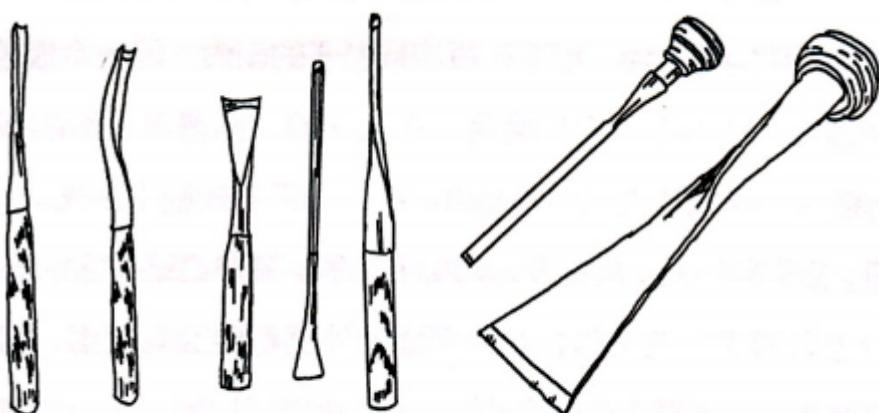
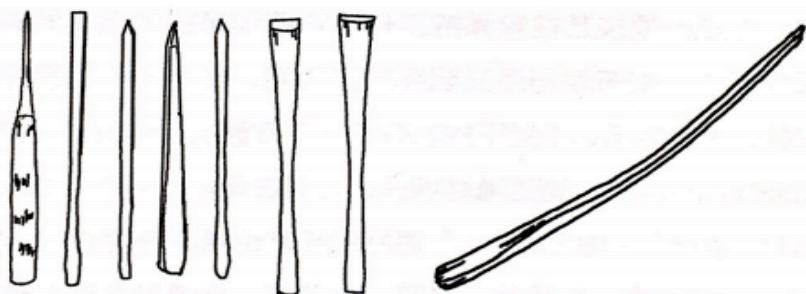
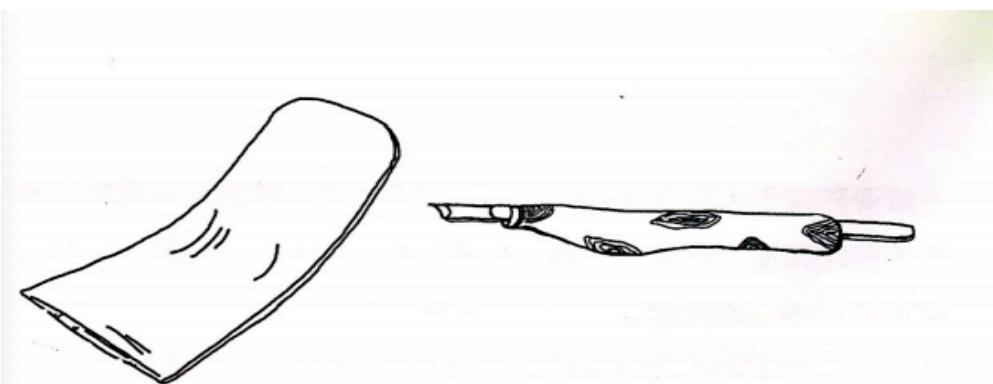
一般要存放十天左右才会使用，从理论上讲，新刨出来的板子特性不够稳定，存在轻微变形、开裂的可能，将其存放十天左右的周期，实际上也是让木板再次定形。

4.2.3 雕刻环境、工具及功能

雕刻印版是一项技艺性较强的工作，它不仅是技术活，同时也是眼力活。刻工的工作场所，需有朝阳而又明亮的工作间，工作时临窗而座。周围的环境应相对安静，避其噪声，不受干扰，有了一定安静的工作环境，才能心静专注，以利于精细作口口的雕刻。刻工雕刻版面，尤其注重所使用的工具，古语云“分手艺七分家伙”（指工具）。再好的手艺也离不开得心应手的工具。刮铁、刻刀、圈凿、剔线凿、弯圆凿、铲刀、木槌等，是雕刻版面的传统工具，各自具有不同的使用功能。

刮铁。一头有刀口，是上样前处理木板的专用工具。稍慢点木匠活的人都知道，即使再精刨的木板，都存在每次推刨子的刨痕，因为木板较刨铁宽得多，反复推刨操作，在木板上自然会留下多道刨痕；刨得再光滑的板子，表面都存在细微的痕迹，所以刮铁的作用是再次细致地将木板刮平刮光。

刻刀，又称斜口刀。具有发刀和挑刀功能。其刀口略有区别，从磨刀片上讲，磨发刀片（以刀尖向前）时，刀片两面的外侧都要磨有坡面，磨成的刀口厚度相对挑刀要薄些，不至于在刻刀操作过程中易碰切墨线，且入木刻痕以细为佳；而磨挑刀（以刀尖向前）时，刀片的左侧磨有坡面，而右侧为平磨面，这样磨成的刀在挑刀操作过程中利于发木，也就是废木屑与刀口能轻易分离而不影响下一刀的操作。



传统雕刻工具

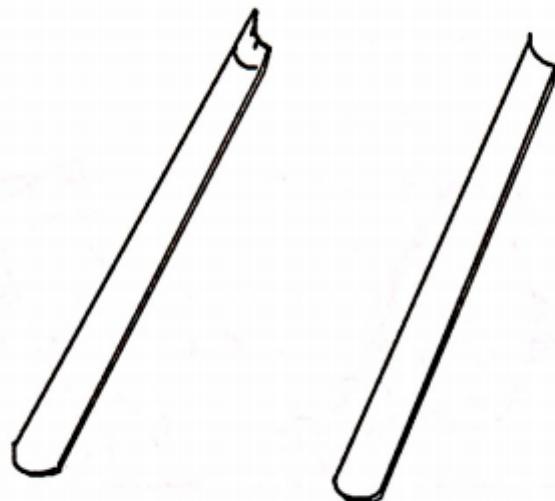


刻刀，刻工操作于手，能雕刻各种线条，无论是曲、直、圆弧或长短、粗细，哪怕再纵横交错，使用了它，也可以无所不能。

剔线(剔空)凿、平口凿、圆凿。型号各异，大小不一。这几种凿子都是刻版过程中的辅助工具，有剔空、拨木屑作用，使用时应注意持凿平稳，不但要用力均匀，还要有把控力，以免损伤勾线、笔画。

圈凿，又称“剜凿”。形似圆凿而口尖，专用于雕刻句号这类符号，使用时择其适合大小，以右手大拇指和中指捏住圈凿，无名指抵住凿干，食指按于凿子顶部，动作时往下按，给力的同时大拇指和中指捏凿呈顺时针方向旋转，句号内圈即成。一般句号大小的直径以操使凿子的深浅来控制。

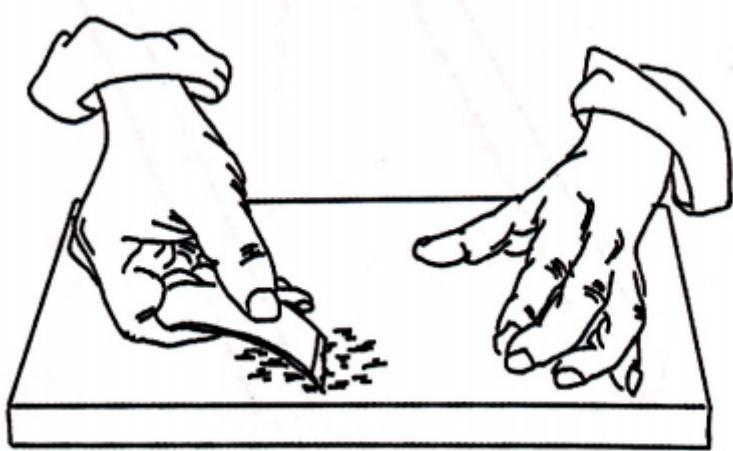
弯圆凿、大平铲刀。弯圆凿用于修整轮廓线和铲空；而大平铲刀则属修整类似图章形状的印模板和雕版刷印过程中，出现需修补铲丁、摊(铲)板时的专用工具。



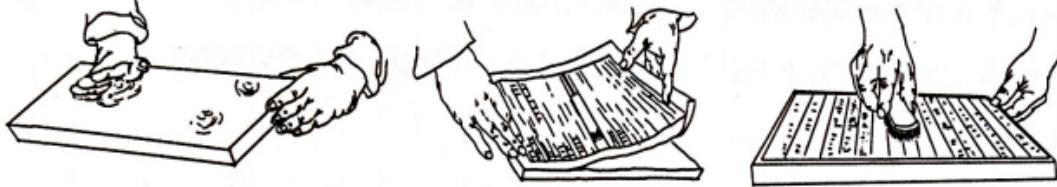
挑、发刀片的对比（左图为发刀
刀片，右图为挑刀刀片）

4.2.4 择板上样与雕刻

选择适合的板子上样。首先是根据版样大小、文字画面特点来选板，选好板后，用刮铁再次刮去刨痕，将板子刮光滑。一般刻单色墨版，对板子选择的要求并不严谨，只要板子光滑，无树疤、盘丝即可。假如用了带有小节疤的板子，上样时，只需选择中空或留白处避让，不影响刻字即可。有节疤的板子，即使勉强将字刻出来，在刷印时，也会因为节疤处不易吸墨着色，而影响刷印质量。若在字里行间无法避让，可用到补修版的方法解决，以节约板材。选择雕刻套色板就颇为讲究，除了有选刻单色墨板要求外，还要考虑到这个套色原作是由几个色组成的，如此就应尽量选用同一棵树开出的板子，或用同一块大板子上的材料来刻这几个色版，这样可以避免由于使用的不是同一棵树的板子，缩率不一样，而给刷印套色时造成更大的难度。更值得注意的是，往板子上贴样



刮板子



贴样操作过程，图从左至右为：揉匀浆糊、上版贴样（上样）、拍牢贴样

子时，这个作品的几个色样，每张都到顺着板子的木纹方向贴，如用横纹板也要统一，朝一个方向贴样。

这样操作，日久之后即使印版存在些微小的缩涨，也不会影响套印。否则，所刻的版面因纹理不一，横竖混用，遇潮湿就会涨缩有别，导致很难对准每块色版而影响刷印。

刻工为了对将要雕刻的文字或画面有一个深刻的印象，在上版样（粘贴）之前，需要对版样的文字或稿件画面进行仔细研究、阅读，我们称这个过程为读稿。为了上样后在雕刻过程中能牢记文稿的特定之处，尤其是名人书法、画作的风格、流派、运笔走势、起笔收笔等特质，读稿尤为重要。刻刀好比书法家的笔，在雕刻过程中要能够准确表现原作精神和特质。

所谓上版，又称上样。是将校对好的写样，用浆糊反贴于板面上，更是以版样的正面粘贴到经过精心细刮准备（加工）好的板子上的一个操作过程，然后以扁平棕刷或猪鬃毛刷轻拭样稿纸背，拍牢贴样，加强版样图文墨迹与板面的附着力。

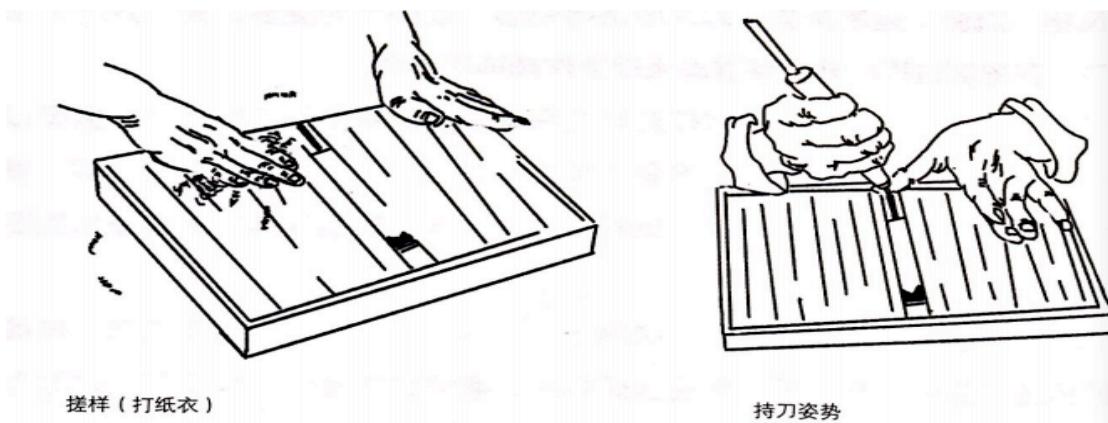
此道工序虽无多大难度，但须做得十分认真仔细，否则，倘有疏忽，样稿粘贴时起皱或变形，尤其是在多色套印版时，哪怕其中某一张样稿在粘贴时有细微变形，在刷印时就无法对准套印。粘样用的浆糊多以面粉用沸腾的开水冲制，

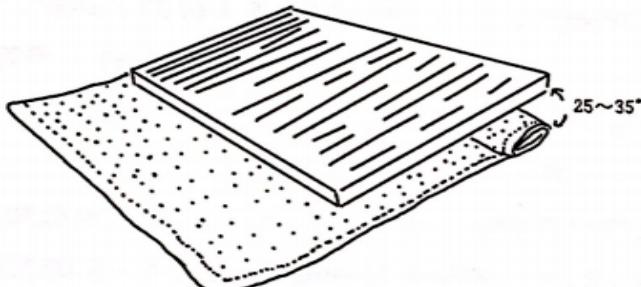
待完全冷却后再捣黏使用，上版样所用的浆糊须稀稠、厚薄适中，用少则贴不牢样稿，用多则易使版样墨迹晕染。所以还应根据每次所冲制浆糊的厚薄状况，来掌握用量。

待贴于板面上的“版样”。近于干时，实施起样(又称：搓样、打纸衣)工序。以中指和食指并用，轻轻搓版样纸背以搓起纸屑，然后用刷子轻轻拭去纸屑，好比旧画重新再裱，搓掉背纸一般。这样按顺序逐步搓掉背纸，只剩下一层极薄且带着墨迹的纸衣，版样上的图文墨迹就清楚地显现出来。

雕刻。简单地说，就是将板上有文字或图案墨迹的部分保留下，刻去空白部分，这是阳刻，被保留的墨迹文字、图案部分就形成约1毫米凸起的阳文反字；若是阴刻，就保留留白部分，刻去墨迹线条部分，成凹下去的阴文反样图文白线。在雕刻版面时，需不断地审视效果，看是否刻错或走样。

雕刻坐姿与写样大体相同，刻者半坐于刻凳上，重心前移，便于手腕发力，





刻板与桌面角度

身正心静，全神贯注。以右手握刀把，以左手大拇指抵住刀把根部与刀条处，以左食指叠伏中指上压于板面，引刀向怀内而非推刀向外操作，刻刀近贴于笔画墨线的边缘进行实刻或正刻(雕刻)，形成笔画内外两线后，将留白部分刻去。

持刀雕刻前，还需做一个准备工作，就是刨一截约 $38\text{cm} \times 5\text{cm} \times 4\text{cm}$ 的小木方，并准备一条毛巾以及一把猪鬃毛刷或小棕刷以备用。用毛巾的一头缠裹住小木方，另一头平铺于桌面上，将打了纸衣的待刻板，按左右顺势方向搁于上面。这样的搁板方式，使板面与桌面形成 $25\sim35$ 度角，有利于形成板面、刻刀、人三位一体的操作舒适度；板子搁在毛巾上在雕刻操作时起护板防滑作用刻板调头时也能防磨蹭或碰撞。再用干净毛笔蘸上食用油，涂抹于扯过线的板面上，板上的图文墨迹就更加清晰地显现了，好似直接写画上去一样，完全能看清稿件上图文墨迹的形态和特征。吸了油的木板在下刀雕刻过程中，刀尖易入木，且木屑不沾刀而易蹦离。

雕刻顺序为(以线装书版式为例)：先引线、扯线，再雕刻。开刻前，用引线凿先在板面“引线”，再用刻刀“扯线”。也就是把书版四周的边框以及

每行的界行线条，用钢直尺、引线凿轻轻划下(轻刀)刻痕，以此先为名 I 线。,而后用刻刀再“扯线”，即按“引线”的划痕实施正刻(重刀)的操作。

为了确保边框线条及行界线条平直，须以左手大拇指和食指压住对准墨线的钢直尺，用右手大拇指和食指捏住引线凿轻轻划过二至三下，将界行墨线与空白处的木板面上的纹理刻断，木头的纹理茎丝不会相互牵扯。再用右手以握全刀的方式，左手以刻字的姿势压住版面，自上而下于离墨线 2 毫米处用力扯刻第一刀，再重扯达到所需深度；扯第二刀时，靠墨线更近些，深度略浅些扯第三刀时，更要贴近墨线，微深度。用这样的技法刻成的界行线条形似鲫鱼背，它的名称叫鲫鱼背线，版面上的线条较细，而线条根基略粗，它最大的优点体现于刷印，往返上墨过程中，不会轻易被棕帚碰断行界线条。

将引、扯线操作完成的版子，搁置于裹毛巾的方木上，涂抹上油，选用弧形的发刀刀片插入刀把，这里要注意发刀与挑刀刀片的差别。持刀要领是：右手将刀柄全部握入手中，称“全刀法”，大拇指按于刀柄上端，其余四指紧握刀柄行刀时，手腕悬空，五指和手腕同时运力，启动刻刀。因为刀刃为弧形，刀尖易入木，可自由地引刀雕刻。想刻得深些，刀身就略直些；刻浅些，刀身就稍倾倒些。

正刻版面以发刀在先，就是将引、扯线操作完成的版子，开刻第一步，从所有字的横笔画开刻，叫做先打横(刻横笔画)，后打(刻)竖(刻竖笔画)，从板子左边自上而下，由文字的横笔画起刻，由此按顺序向右逐字发刀(刻)完成。所有的半边字，还有另外半边字就交给挑刀人员来完成，即把经过发刀(已雕刻完成一半)的文字，另外未刻的半边笔画刻出来，也就是将板子整个调头，板子上的文字也随之反过来了，刻挑刀的人同样从左边起刻，自上而下地以挑刀刻字，板子整个调头了，没有刻的这半边字又成为左边了，还是从左至右，



自上而下地操作。

刻出来的笔画或线条必须是楼梯档式。也就是说靠近字约 0.3 厘米处刻第二刀要重刻(刻深些)，第一刀略浅些，第三刀沿(贴着)墨迹浅下刀，要更浅些，同引、扯线技法。一句话，就是一刀比一刀浅，刀靠墨线要一刀比一刀近。字基部分略粗，字面略细，即字体剖面近似于锥形体，这样，字的笔画就形成了楼梯档式。采用楼梯档式刻法，可使字的根基牢靠；在刷印操作时，棕帚上墨过程中不会轻易被棕帚推断笔画；利墨，不易蓄含墨水；印者上墨盘帚(在印版上刷墨时，为使墨迹均匀，棕帚刷墨在手中操作时的自然旋转动作，叫“上墨盘帚”)的过程比较轻松、爽滑不费力。

发刀。已经上好写样的待刻版片在开刻时，先对字体笔画周围沿着(贴近)墨迹刻划一刀，使得字迹笔画的墨迹与空白处明显分开，放松木板面。做发刀的人技术要精，目力要好，操作(发刀)要到位，好比是师傅放样子。

挑刀。这是对发刀操作以后工作的延续，它主要用于将已经完成发刀操作的版面，由上而下、从左至右，将发刀留下的另一半字周围的墨线与实刻刀



发刀(左图)与挑刀(右图)示意图

痕二线之间的空白面逐刀刻去，用大、小别空刀剔清，保留需要的文字笔画与线条。做挑刀的人要有耐性，要心细，只有这样才不会有破碎(指刻断笔画)出现。

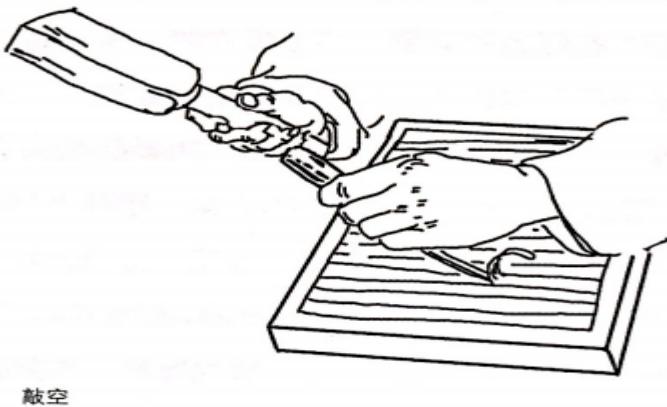
过去发刀“发刻”结束就进入挑刀工序，也就是一发一挑两个人配合来完成整个版面雕刻，即一个整字，一个人刻半边，先正刻字为发刀，后刻反“倒”刀字的为挑刀。现在也可以由一个人独立完成发、挑全过程。

雕刻操作讲究持刀循法，精力集中，眼看清，下刀准，行刀稳，中间需停顿，一刀有始终。意思是较长的笔画，中间即使需要停顿，二次下刀时也要循前刀口，不可有二样，以避免刀痕，要看似一刀刻成，不走样。

雕版是技艺性较强而又极为复杂的工作。一个刻工不但要懂书法、画意，更要能参透其章法。雕版中遇有行草体，各人的写意又因各自性情有别，因此对他们写字的风格、笔意走势，大致要能理解。如宋代时，刻楷书字体是四角登方，雕刻时，每一笔划都必须要刻得到位才好。写样的人如果某一笔划未能到位，作为一个熟练的刻工，会在刻的时候，将这一笔刻到位。另外，一个字是可以将偏旁拆开，如“彳”旁在完整的字里摆布为二八分；“朋”字为对半分，将“朋”字拆开，即成为标准的两个“月”字。既知是两个“月”字，在刻这个“朋”字时，一定要用完全统一的标准，不能有变化，笔画必须要统一，才不失雕版体风格。刻有对半分的字称之为“拆得开，并得拢”。而书法作品中，两个“月”字，是可以有变化的，在同一行里，出现同样的字也可以有变化雕版体中则决不容有变化。再如四点水“灑”两边为八字点，第一点为一撇，中间为两个瓜子点，最后一点是一捺。还有三点水的“江”上点为瓜子站点，中间为瓜子睡点，而第三个为水点。更有腰子点、兔耳朵点等。不同部位的点，都有各自固定的刻法，无需求变。楷书字一般比较圆润、流畅，楷书撇是割撇，



宋体字中是铲撇，刻刀倒过来使，宋字一般是横平竖直，那么宋字的打(刻)横时，持刀要垂些，一横“一”为一头粗一头细，形成一个肩，好比一个人挑担子，要有平衡的感觉。而楷书的这一横“一”，到头收笔部位叫蟹眼，一竖“丨”起笔部分为指甲圆等，都有一定的规矩。而书法体还受当时书风和各人的性情所决定，包括起笔收笔及笔画走势，同一个笔画，都会有着千变万化。再有刻图时线条要流畅，人物的眼神、手势都很微妙，刻工刻得哪怕稍微不到位，眼神、手势就有变化，好比俩人目光对视的，稍有不到位眼神就偏到别处去了。所以刻工要懂得这些，要有悟性，刻的东西必须要到位，懂笔意。这里，以照葫芦画瓢的刻法，叫刻“死字”，刻“呆字”，不管是仿宋字，还是楷书或者书法字，都是有各自独特的章法，在雕刻版面过程中，必须要处理得当。雕刻成品的最高境界是能再现原件风貌。



敲空

4.2.5 锯边敲空(铲空)

锯边敲空(铲空)。首先就是将刻好的版面，除图文墨线以外的空白、空行用圆宛凿，以木槌敲其凿柄，将无字空白处木头清除掉，铲成为一凹槽，再用平口凿、小圆宛凿或小别刀，去其未清之处并加以修整干净。无论用什么工具剔空，都要剔得深浅适当和平滑，否则，在刷印时容易落脏(蹭脏纸张)。接下来就是锯边，将完成敲空后的版面，用手锯沿版框边缘线外约0.5厘米处，锯其留白部分，再用手刨以倒角形式，将印版的四周竖立面，刨成指甲圆至板子大面的版框扯线口为宜，刨光滑，这样有利于版片在竖立收藏时，不会轻易被蹭坏版框边栏。

4.2.6 版片修补

版片修补。在雕版印刷技艺这行里，版片修补是一项不可或缺的工作，即便是新刻版，都可能存在修版的需要。如上版样时，无法避让很小的树疤，还有刻好的版子，因稿子校对过程中发现错误，错字要重刻，那就需要用修补来解决，整个流程同修补损坏的版片一样。当然，如果版面错了很多行，再用修补来做，得不偿失，就直接把版片重新刨、刮平整，重新上样雕刻。

用收藏的古旧版片刷印，更是离不开修补技艺。古旧版片，历经百年，其间屡经刷印、阴干、收藏，不断磨损，加上虫蛀、水浸，即便保存下来的是全套版片，也难免会存在着局部残缺不全或有虫蛀(往往版内被蛀，表面看不出，一经刷印受力，就会损坏)，以及因受外力碰撞所致的磨损等。再有，因收藏条件不佳，

常常会因潮湿过甚而腐朽。如果使用这样的版片来刷印的话，印出来的书就会存在很多漫漶破损之处，影响阅读。针对这样的情况，我们就需要对版片进行修补。

经修补后印出来的书，就叫修补本。屡经修补而印刷出来的本子就叫递修本。比如，明南京国子监刻的《玉海》，其版片自正德、嘉靖以后即屡经递修，万历十六年(1588年)赵用贤、康熙三十六年(1697年)李振玉、乾隆三年(1738年)熊木都曾修补重印过。

修补版片有着一套完整的工艺流程，需严格按照流程操作，才能保证所修版片的质量，确保再次刷印不失原貌，修旧如旧。。这是指将版面上的宋体字修补成楷书，是绝对不容出现的错误，必须和原版保持一致。重新修补的文字，要确保和原版的字迹相同。在进行修补之前，先确定损毁的具体情况，再根据不同状况采取不同修补方案。

旧版片如有磨损、虫蛀的地方，原来的字迹已经模糊不清，难以辨认，修补时，要先把原版片的残损部分铲除成方形或长方形，然后根据需要修补部位的大小，做一个楔形的木块，嵌进铲除的部位。这道步骤，根据损坏位置的不同，还要采取不同补版方法。如是靠近板框四周的地方，即四周靠近栏线的这一行需要修补，则常采用从侧面进行剜除的方法，即从版片的侧面把原来需要修补的地方到掉剜除的部分也有讲究，要剜成两个相对等边多边形的形状，上宽，中细，下宽。从侧面剜，比较方便操作，对整块版损伤也小。如果在版片中间需要修补，则要采用正面直接剜除的方法，从正面把需要修补之处剜除干净，一般剜凿深度为一块板子的一半，尽量不要超过三分之二。

制作楔子也很讲究，一般也用梨木，根据要修补地方的大小，锯成一个个小木块。这个木块要做成上宽中细下宽的楔子形状，嵌入后，与原来剜改的地方严丝合缝，就像榫卯一样；嵌进去的木块在刷印的时候，遇到水会膨胀，这

个补丁就会和原版片紧紧地吻合在一起了。这样的楔子嵌入后，不容易脱落，不会松动，有利于补版雕刻。

新补上的木块，要根据版片上字的高度进行铲平，确保新补的地方和原来的地方平整，只有这样，才能使经修补的版片，刷印出的墨色效果不会有深浅不匀的情况。除了铲平，还需要进行修边和修空。如果字大了，刻的笔画粗了，需要修边如果刻的字空隙不够，需要修空。这些需要依靠修补者的眼光和经验。

完成了以上剜、铲、补工序后，就可以照原版样谱写、描图，在新补的木块上雕刻。由于木头上有纹理，修补时的木块纹理就要尽量跟原来版片上的纹理一致。比如原来是横的，补上去的也应该是横的。只有这样，刷印出来的刻本才能吸墨一致，技艺高超的话，还可以做到天衣无缝。

完成以上各道工序，需要运用不同的工具，除了锯子、榔头、刻刀外，还要用各种尺寸的铲刀、剜刀等。

还有一种情况，即版片放的时间长了，常常会遭受到虫蛀，虫蛀常常从里面开始，版片表面的文字还留存着，甚至很完好，里面却已经蛀空了。如果拿这样的版片去刷印，一碰就会凹陷进去，使版片被彻底毁坏，造成无法挽救的后果。就算不去刷印，而仅作为文物保存，由于破损严重，气温或气压稍有变化，或稍有外力，也很容易脱落。对于这种版片需要运用另外一种方法，就是用填充法修补。首先要调制一种特殊的胶水，主要是由糯米汁和明矾等根据一定的比例混合而成。这种由糯米汁制成的，类似胶液的混合体不会霉变、生虫和变质，又没有化学成分，十分环保。把这种调好的混合液，用较粗的兽医用注射器注入填充到虫蛀的孔隙里面去，可以分几次来注射完成，注射一次放几天让其自然干燥后，再注射，尽量填实。填好后，让混合液慢慢自然阴干、凝固后，就可以使用或保存了。运用这种方法处理好的版片，不但可以继续使用，而且



还能更有效地保护原版片。这种方法也适用于版片保存收藏。

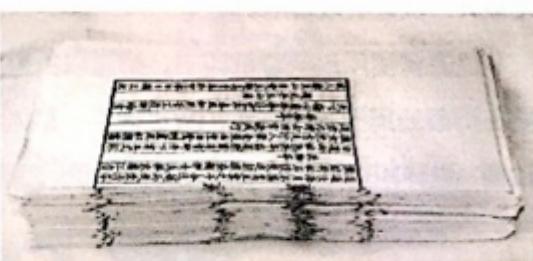
4.3 刷印

4.3.1 宣纸

纸张是所有印刷物的载体。而宣纸更是因其纹理美观，洁白匀密，细腻柔韧，受墨性能好，具有防腐防蛀、抗风化等诸多品质，有“纸寿千年”之美誉。手工宣纸以生产于安徽泾县(古宣城郡)的最为有名，故名“宣纸”。其制作工序非常复杂。将青檀树的枝条先入锅蒸煮、再沤泡剥皮晒干、入石灰与草碱再蒸，漂洗去杂质，撕成细条晾晒，经日晒雨淋变白、打浆施胶。再把加工后的皮料与草料分别打浆，并加入植物胶(如杨桃藤汁)充分搅匀，用竹帘抄成纸，榨水炕干。由于原材料的不同或掺兑原料不同，宣纸的质地也各自有别。除了



刷印的成品书页



经过折页的书页

檀皮原料，其他如雁皮、桑树皮、竹子等都是宣纸生产的主要原材料。历代刷印用纸有麻纸、竹纸、皮纸、开化纸等，而宣纸是雕版刷印古籍线装书的必备材料，就是因其韧性、柔软性能好，可长期保持其耐折度和色泽度，抗拉力强，书页在后续装订折页过程中不易破损。

由于雕版刷印使用的是水性墨，而宣纸吸水性、吸墨性比较强，即印即干，这是宣纸适合雕版刷印的另一个特点。宋代手工宣纸配有杀虫驱毒功能的天然植物制剂，具有防蛀作用。

4.3.2 刷印纸张的准备

纸厂生产的宣纸有两种常规包装法，以四尺宣为例，一种是以每 100 张为一刀，经折叠后再以每 10 刀纸装纸箱存库。第二种是用木板包装的，以每 100 张纸(刀)为一个隔头，将 50 刀或 30 刀纸(以各厂家出厂为准，无需折叠)，用塑料薄膜护脏，上下用木夹板打成包装即可。如果选用箱装纸，就必须先放纸，将其铺平，最上面用包装板以重物压一个月以上，将折痕去掉方可裁切使用。如选用木夹板包装的纸，就省事多了，拆开来就能上刀裁切。裁切好的纸由刀工按开印数数纸以备用。

过去曾使用过毛边纸印书，都是以折叠包装为主，使用前需展开铺平，还要在折痕处用干净的白毛巾蘸水抹平，称为：打水，然后堆放，即经过问纸的过程，这样能更快地使纸张恢复平整度，而使用宣纸印书则无需打水。



4.3.3 松烟墨制作

松烟墨不同于市面上销售的。“一得阁”等书写墨。区别就在于“一得阁”等墨因其墨中含胶量的成分较高，不能直接用于印书。雕版刷印的过程是一次次、一遍遍地在印版上刷墨(上墨)，如使用高含胶量的墨胶质会越来越多地残留 在印版上，因手工宣纸的相对密度较低，易被粘纸拉毛(我们称之为“拉毛掉纸灰”)，印下一张书页时会出现“锅巴”“盐豆子”现象(指拉掉下的纸灰、纸衣子)，经过刷墨后会吸附在印版的字里行间，影响书品刷印质量和美观。而松烟墨则不然，通过传统的烧煮法，含胶量特别低，特别适合刷印。

松烟墨制作以松树木柴窑烧的方法，从烟道中清扫取出的烟灰为主要原材料，加上面粉、白酒、老陈醋、烟丝水、冰片、白芨、骨胶等十余种辅料，按相应的配比用水调匀后，入锅煮沸至膏糊状，运至地窖池藏之三冬四夏，在地



烧煮松烟墨场景

窖池长期储藏也是反复发酵的过程，年代储藏越久，其墨色也越发乌黑，纯净，更加有渗透力，刷印出的书籍，不易褪色，且墨香四溢。

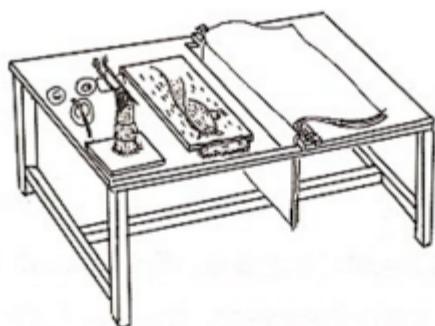
4.3.4 刷印台及刷印工具制作

刷印台的大小形制与一般办公桌差不多，制作尺寸建议长 156 厘米、宽 78 厘米、高 68 厘米，在台面偏右 2/5 处开一条 12 厘米的空隙，在这条空隙右边 3~4 厘米处的上下两端各钻出两个 0.8 厘米用于穿捆扎绳子的孔，穿进麻绳以备上纸(料)后捆扎木杠时起固定作用。木杠长应超出刷印台 15 厘米，其宽 5 厘米，厚 4 厘米，刨去四边刃角，方便于压纸捆扎，不至于在捆扎受力时割断绳子和刷印操作过程中纸张承受绷力而被割破。

在实际操作中，印工手持棕帚掭墨后，先在印版上走墨(刷墨)，将宣纸平放在印版上，用棕擦按擦。下面将印工所使用的工具逐一介绍。

刷印工具由棕帚、棕擦、墨蘸子、墨缸、掭墨板组成，彩印还要备调色用盆。前 3 件是由刷印操作工自己从学徒起就必须要学会做的东西，用于包棕擦子的棕片要选既宽又长又厚实的，略次些的棕片可剪出形似长三角形的棕片盘棕帚用。

棕擦，是一种擦印的工具。制作时先由木工刨好长 20 厘米、宽 4 厘米、高 5 厘米的长木方块一块，我们称之为擦骨子，先以废书页一张包上棕丝，做一个擦蕊(垫子)，再用两片完整的棕片将废书页纸卷叠成板形，再卷起两头，以细麻绳绑扎在擦骨上，剥去包纸，在棕擦面上涂抹香油，搁置 2~3 小时，最好当天包好上油放一夜，第二天早晨再用，这样可以让香油充分渗透，再用废宣纸擦去棕面上未被完全渗入的香油，经废宣纸擦拭过的棕擦在擦印过程中不



刷印台照片（压好纸、放上印版、调墨板及棕帚、擦子等）



用棕榈皮捆扎的棕帚



用棕榈皮做成的棕帚

会污脏成品书页。棕擦面上涂抹香油在擦印过程中可以使棕擦与宣纸接触阻力大大减少，且轻松爽滑擦印。

棕帚，是用于掭墨后在印版上走墨刷色的工具。走墨刷色过程可从左至右按上下顺序刷墨，刷墨上色时可多走多盘，墨色就会均匀地涂在印版上。棕帚走墨多走多盘可将掉入字里行间的宣纸灰、宣纸毛在不经意的操作过程中剔去，而保证刷印品质。这种棕帚上细下粗，由剪出的小长三角形棕片卷扎帚芯，再用大长三角形棕片以订书线卷包帚芯捆扎。捆扎前先用一段绳子临时捆扎固定（不需扎紧），抽去订书线，将棕帚平托于左手手心，右手以大拇指、食指将整个帚芯推入帚体内，再将裹在帚芯外面的大长三角形棕片推出层次以竹套（指裹住毛竹根部的皮）捆扎之。

新扎成的棕帚需用锥子挑去露在竹套以外部分的棕片以成毛刷子形状，再用开水多次洗烫，反复在废弃的刻板上揉之，以去掉棕片内的杂质，避免污脏，以后每天使用前必须用开水烫之，以便走墨上色时不至于蹦墨，且使棕帚有韧性和柔軟性而不损伤印版。为了棕帚能经久耐用，每天使用后的棕帚以清水洗净后，甩去水分晾干。



墨笔



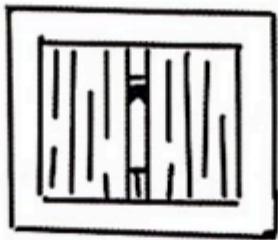
墨蘸子，用于从墨缸墨盆里蘸墨到掭墨板上。它的制作较简单，可以从剪过的棕片下脚料中选末端棕毛部分，卷在竹筷（或用废弃的毛笔杆更好）之类的东西上，用订书线捆扎绑牢，即成墨蘸子；再用剪刀将其修剪整齐，一般棕毛7-8厘米左右就可以，棕毛留得过长反而不便操作。

4.3.5 飞印与压印操作技法

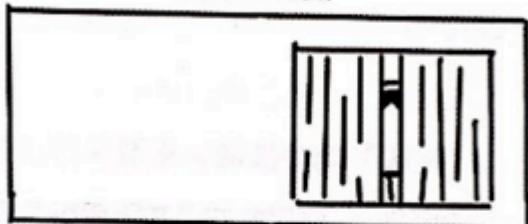
雕版刷印有“飞印”和“压印”两种技法，采取飞印技法刷书，所用纸张与压印技法印书用纸存在开切区别。飞印技法印书所用纸为单筒子页；而压印技法印书用纸，是相当于两个未裁切开的单筒子页纸。经压印一头成书后，再调头印其另一头白页纸成书，从印台上取下折中对半切开，即成为两个单筒子页。

飞印技法。采用飞印技法刷印时，将印版放在略大于印版的木垫板上，平置于刷印台中间部位，印版反面四角均用纸角垫稳（用宣纸废页折成的，浸水之后垫之），既能使两版相吸，又服帖防滑。将开切好的纸张放置在印刷台上方，印刷台右上方由上而下安置墨缸墨盆、掭墨板、棕帚，印刷台下方放置棕擦子，待一切准备就绪后就可开始付印。付印动作以棕蘸子从墨盆蘸上墨至掭墨板上，再用棕帚在掭墨板上蘸墨，以旋动盘帚方式均匀地将墨涂于印版版面，两手取纸平铺于印版上，右手握棕擦子在纸背上移动按擦。纸张经按擦着墨后即成为书页，书页从印版上揭开，移放在印刷台的左方接书台架，积叠成堆后移开，以备全书进入干作（装订）工序。

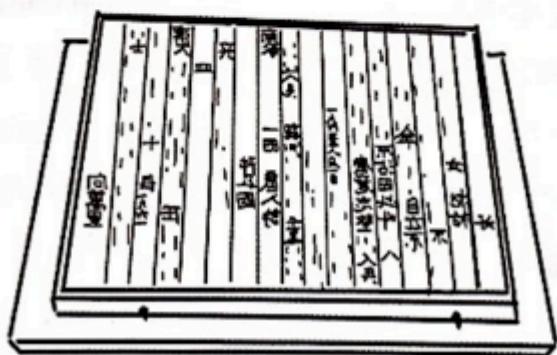
这里要强调的是以两手取纸时，要保持左右手平行取纸一致，左右手和下脚的尺寸要掌握准确，差距不得大于0.5厘米。全部刷印过程均由手工操作。每刷印一张须在印版上均匀地涂一遍墨。再说更换印版，如某书开印数100套，



飞印技法印书用纸



压印技法印书用纸

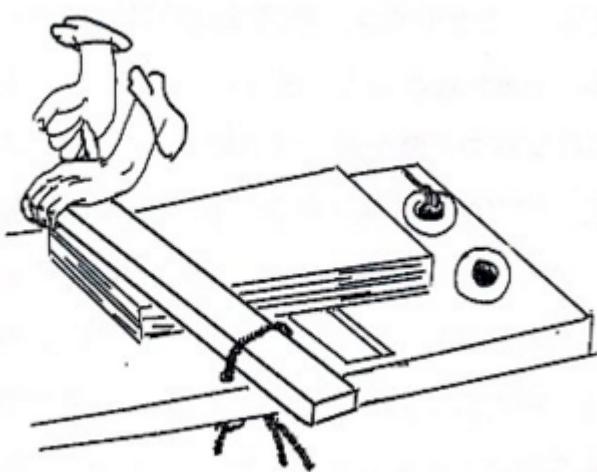


木垫板



那么每块印版就需要一次性刷印完 100 张成品书页后，再调面或更换下一块印版继续刷印同样数量的成品书页。如果刷印的是明清藏版那就要根据版面的成色，决定是否分两次或三次印刷完这 100 张，通常由版面保存的质量所决定。

压印技法。压印的印版放置与飞印技法刷书的位置相同。所不同的是印台上的墨缸掭墨板位置摆放有所调整，将墨缸、墨盆、掭墨板、棕帚放置于刷印台的左手侧，从上至下地摆放。将压印的纸张按折角的隔头放入与压印纸张相同长度的纸条作为隔头，以开印数 100 张为例，一料书的纸一头为 6 号书，即 600 张纸，两头就为这料纸 12 号书。将放入长条纸做隔头的这一料纸，平置于印刷台，以压杠压住这料纸右边的一端。捆扎好后，从左至右掀起覆盖在右侧一头，抽去印合中的防漏档板，放好印版，调整印位即可付印。与飞印技法印书不同的是，印版刷墨以左手持棕帚操作，右手取印纸。每刷印一张书页后将其放入印台的中间空隙里，进入下一张的印刷，直至这料纸的左手纸张全部印完，



压印技法纸张的捆扎

松开捆扎绳，将这料纸调头摆正，重新捆扎好，调整印版位置继续下一号书的刷印。棕擦放置于印版下方和飞印相同。

无论是采用飞印技法印书，还是压印技法印书，蘸了墨的棕帚必须从左至右或从右至左，自上而下均匀地涂于印版上。刷印的成品书质量应达到墨色均匀，四角到，中间黑，书的背面要像虾青色，无“锅巴”“盐豆子”和倒边塌栏现象。刷印操作过程中发现版面有虫蛀、损坏影响识别字迹，尤其是多个字，或大面积看不清字的情况，应立即停印，将版面送去修补，待修好后继续刷印。

4.4 装订

根据史书记载，商周时期已经有了条状的简和编连之册，春秋战国时期，为了便于阅读，人们把竹简木牍用动物的皮或编织绳穿连成册，广泛应用，这种装连形式的读物称之为“策”，它与现在的“册”在含义上相近似。而缣帛作书约源于春秋时期，盛行于两汉，与简牍以及其后的形式并存了很长一段时期。古代缣帛档案、书画在左右或上下装有木轴，阅后沿木轴将其卷起来保存，被称为“卷”。后在实践中不断改进，成为现在人们看到的卷轴装和立轴装。

汉代有了纸后，印书材料改用了纸张，但仍沿用这种装帧形式。直到觉得展阅卷轴不便时，才改为以折叠形式成书。当时佛教经典采用以一页一页相连接折叠的方式做成书本，称其为经拆装。经拆装只是折页不需粘贴，而把经折的外口用刀裁切开，把内口（另一边）粘贴起来，保持书页形式的固定，便是蝴蝶装了。蝴蝶装的装帧形式是只粘贴不穿订，那么，在靠近粘贴处用纸捻以下锥方式穿订起来，将其正面、底面及下锥那面用整张的封面粘贴牢固，就演



变为包背装。

在包背装的基础上，改纸捻穿订为线索环订，把包背的整张封面改为单张上封面与底封面，暴露出书脊，这种形式就称为线装。线装是我国传统装订形式极其成熟的一种，一直使用至今。

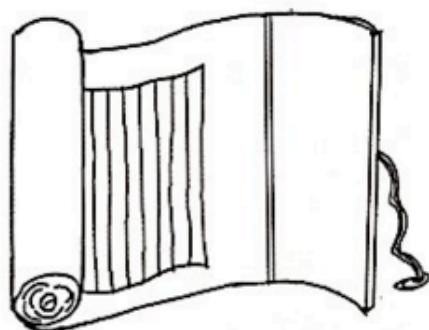
从传统装订形式演变看，由“卷”到线装，有着一脉相承的痕迹，装订形式的发展，适应了形式多样的书籍、字画装帧的要求，其主要形式并存到今天。

4.4.1 卷轴装

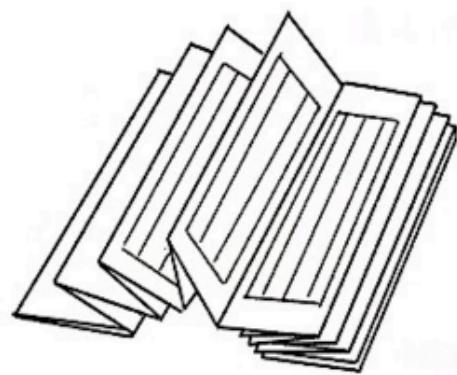
书、画装订的一种形式，最常见的有立轴和横着两种，统称为卷轴。卷轴以书、画作品为芯子，先将背面按需要用几层纸张裱衬成长卷，芯子四周留有适当余幅，整个卷轴正面裱糊的材料通常以锦、绫和纸为主，材料的花纹、图案、颜色各异。尾端(左端)裹着一根贴头的圆木轴，长度与装裱物同宽或稍宽，当全卷从左向右卷起时，沿圆木轴成为一束，这就是卷轴装。为使书的内容受到更好的保护，在卷的右端再粘接一张纸或丝织物如绢、绫等裱糊卷首端，这个部位称为“缥”“玉池”，俗称“包首”，加缥后再系上丝带，以便捆扎卷子。卷首巷尾还往往分别留有一方空白地，分别称为“迎首”和“尾纸”。

4.4.2 经拆装

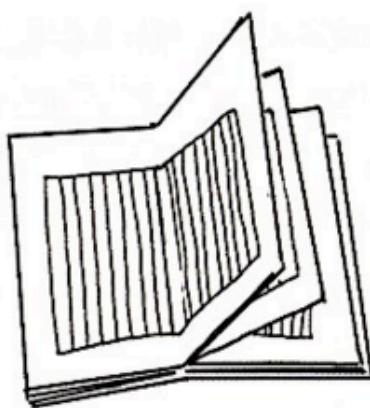
经折是由窄幅横着重复折叠后的形式，裱糊及用材都比卷轴简单，经折的开首页和末页要留白，起着前后封面作用。为了美观，封面和封底两面镶嵌木板或缀以织锦、绸缎，图文装裱于中司，前后留空一至二页，如现在书本的衬



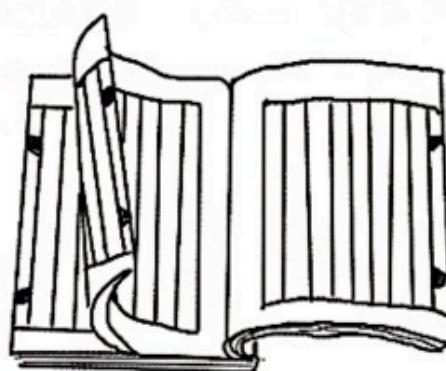
卷轴装



经折装



蝴蝶装



包背装



页，阅读时自左向右翻阅。它的优点在于每一面或相对应的两面既可独立成幅，也可全部展开成一长卷。

4. 4. 3 蝴蝶装

这种装法是把每张单页沿中缝向内对折，就是把有图文页面相对折起，将折口与折口部位用胶粘贴起来，，待干后装上封面裁切为书。以折口为界的两面展开时可还原为一个完整的版面。翻阅时，书页从中缝展开，犹如蝴蝶的双翅，故得名。

4. 4. 4 包背装

书页沿中缝向外对折，书脊部位用胶粘合，待干燥后，裁切除书口以外的三个面(即：天头、下脚、书脊)，留出需要的成书尺寸。再用一个整幅经过托裱的丝织物或以专用封皮纸作封面，由封面包裹着书脊并覆盖至书背面作为封底，从视觉上觉得美观，亦经久耐藏。从技术角度来讲，包背装把书芯和封面分作全书的两个构成部分。

4. 4. 5 线装

我国传统装订形式中最为成熟的一种，得以传承至今。它由包背装改进而来，在形式和方法上的区别也较小，包背装的封面至封底是整幅材料，线装的封面和封底是独立分开的两张封皮，比较经济。包背装的辅助材料为胶、浆糊、纸捻，

线装改用以棉、麻、丝质线穿之，更加牢固。

沿袭至今的线装装订，工艺流程和装订技法大致如下：

4.4.5.1 分书

不管这部书有多少册，分书是以一册为操作单位。分书前需要留号，对照分书目录，检查该册书号码是否齐全，号码若不全，不可分书，否则到后序上插页子非常麻烦。所谓分书就是把号码齐全的某册书，按号码顺序从小至大一字排开，两头加摆白页纸，称为“副页纸”。分书至头尾时各抽两张白页。操作时用左手大拇指与食指和中指并用的方法，以操作台上外口的书页上角部位，拣起书页交右手，以抽出除前后各两张白页(副页)纸以外的每一页一张书页，每页抽出五分之三部位，即可松手去接抽下一页。也就是当右手抽页同时，左手去拣下一页，以迅速交右手，抽出的此页相连贯、交递的操作方法，由此连续下去，直到尾部副页，这时再从尾部起，将抽出的贴子(每页)按原先的排列顺序从尾收到头的副页纸，然后撞整齐，不缺不重，不倒页，这就是完成了这道工序。

4.4.5.2 折页

将前道工序分好的书，以每册小页码在上面，放置于自己操作台前的上方，用右手指触书，自上而右下以旋转的方式，将上面几张书页旋开，以右手中指与食指，夹引每一张书页到自己胸口前的书垫上，左右手接力配合的情况下，以书页中缝象鼻、鱼尾处，文字朝外对折，以每册小页码放置上面，整堆的书从小页码开折，有鱼尾的，也就是天头，这一头在右手放置，象鼻在左手郡头，重复以上动作折页。通过折叠后，每册的小页码到下面去了，当折完一摞书后，以书口将其撞齐，再将天头朝上，书口向左，这时小页码就又在上了，所以强

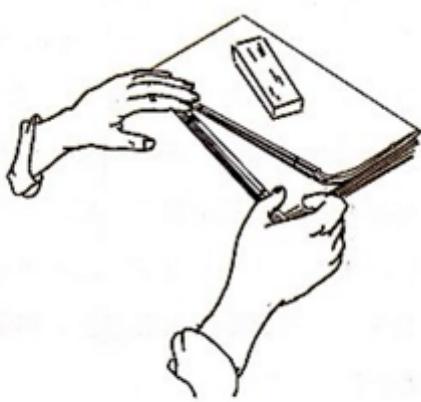


调页码上、干问题，就因为古籍书是中式翻阅，它的阅读顺序为从左向右翻过。折页要做到书口折正不偏斜，象鼻线口不露白，书页不卷口、不污口，折书撞齐不缩页，完完整整过渡到下道工序。

4.4.5.3 齐栏

这道工序的技术要求相对要高些，因为书口栏线的整齐划一和齐栏的动作有很大关系。齐栏要求栏直口平，不出现凹凸现象，毛订要按各开本的尺寸，后脑下锥准确、不偏不歪，纸捻要束紧、敲紧。线装书装订的好坏，关键在订线和栏口。

齐栏前需经过数书，数书是为了防止前面工序操作过程中，可能出现的多页少页现象。因为一旦齐过栏下锥，这册书以纸捻固定，就很难插页。若因为少页，要补插，势必破坏栏口的整齐划一，即便高手来补救，也不难看出其破绽，而影响美观。



齐栏姿势

操作时以左手捏住书口的天头处，捏书的力度原则上不捏紧，略松弛以不撒为宜，右手大拇指和食指之间将书口来回地掰，以成扇形置于胸前的撞书垫上，最上面以一镇纸压之，还是用右手捏书的姿势，捏于书页下脚部位，左手手心朝下，抚于书的中下部位，再用左手的食指尖，从最下一页挑起每一页，以右手捏于下脚对准对齐下边栏口线，直至完成全册书，在书脊后有效尺寸内下锥，穿过纸捻将齐好栏的书暂时固定。整个齐栏动作需柔软不僵硬，下锥垂直猛敲，穿过纸捻还要敲。

4.4.5.4 配书裁切

每部书函数册数各不相同，以每函为配书单位，在切书前就要把它配好，如全书十二册的，就以一至六册的顺序为第一函，七至十二册的顺序为第二函。以每函六册为一幢，上刀前需撞齐书口，整理栏口线与裁书刀工作平台是否九十度垂直。若不齐，以操作工双手大拇指指甲来划理整齐书口栏线，推入刀内，裁切所需的开本尺寸。机械裁切或因飘刀，上口与下口尺寸存在微微差异。以每函为裁切单位，保证了每函书的裁切尺寸相同，裁切面的刀花一致，否则会产生同函有不同的刀花和成书尺寸的大小，而影响全函的美观。

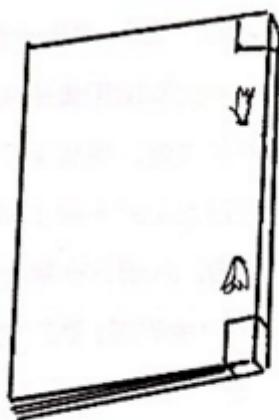
根据多年从事线装书的生产实践得知，宣纸线装书的裁切应使用对开半自动化切纸机刀，因宣纸的密实度关系，生产的线装书没有胶版纸书那样实在。为了减少上下刀口差异和中间可能出现的吸刀(切口不平，有凹势)，宣纸线装书入刀裁切前需将配好的书先以压平机压实，后用半自动切纸机刀裁切，裁切时可用脚轻轻踩下机刀干斤，较慢地压实在书上，再慢拉手杆下刀裁切。经这样动作裁切的书，不易变形，尺寸也能保证。



4.4.5.5 包角、扣面

将裁切好的书芯，扣上专用纸为书面，以线钉之即成。更有考究的，也有将裁切好的书，以每册为单位，用托裱过的白凡绢，裁切成 $4.5\text{cm} \times 5.5\text{cm}$ 的包角绢，将书脊订线口的上下两角包裹起来，称为“包角”，再扣上以绫绢为材料的封面，既有装饰美感又起到了护角功能。

包角时先在订板上划好丁字形标志，将开裁好的白凡绢在裱褙面抹上浆糊，以书的下角 2 厘米至书脊 3.5 厘米顺向包裹好书角。用左手拿书，对准下角标好的 2 厘米位置，再用右手食指刮浆糊于白凡绢上，刮好浆糊的绢，用食指顺势以书厚度居中，就于书的下角 2 厘米位置，将书拖至订板边缘，以大拇指向书口方向按抹，用中指在书脊处朝上的方向按抹平整，再将形成立起的上下两边的绢，覆于书面和书的背面，直至白凡绢与书角粘服帖了为佳。此时，掉头，



已包角的书芯

用同样的方法，操作另一个角即可。包角要整齐划一，以绢料纹理规整清晰，无毛头、无浆糊斑为佳。

扣封面。无论是纸面材料，还是绫绢材料，均应选择颜色深浅一致的，四面大于成书尺寸，各 2.5 厘米，上面压一类似镇纸的重物，用双手大拇指由中间向两边刮痕后，以向内招边的方法折服帖了，剪去重叠角，把浆糊涂抹于副页纸上，将书面向粘贴，按抹服帖。操作中要求浆糊抹均匀，无厚薄，四边做到不露白、不飞边。

4.4.5.6 打书根、下锥(打眼)

线装书的下端(下脚)切面，称为“书根”。在装订成册后，检查每函的每册顺序，理顺后以函为组，装入打(印)书根的专用箱内，以一根订书线两头系上重物，担在打书根处，代替尺线，以使每册书根字整齐划一。实施毛笔手工书写或手工打印书根。手工打印书根时，需在书根字的地方用干净白色的小毛巾抹上适度的清水，面积略大于书根字面积即可(打水是为了书根字墨色有较好的饱和度)。将墨用煤油调开，取一点置于玻璃面上，用左手大拇指根，手掌肌肉部位，将墨揉均匀，右手大拇指和食指捏住木刻书根戳在左手有墨部位上打均匀后，印于下脚切面的书根处，完成手工打书根。书根的用途是标明书名和卷次及全套书的册数，以利上架时一目了然地知道书名册数等信息。如影宋刊本《李翰林集》，全书一函，八册，在第一册上用“一凡八”来表示。当你见到这本书时，不用去数或看其余的书，就知道这套全书为八册，而第八册，会用“八止”来表示。若是以两册为一套的，用“一凡二”和“二止”来表示，独立一册的，用“全”字来表示。手工打印的书根字，要做到墨色均匀，字迹清楚，位置适中，不偏斜。



打(印)书根专用箱

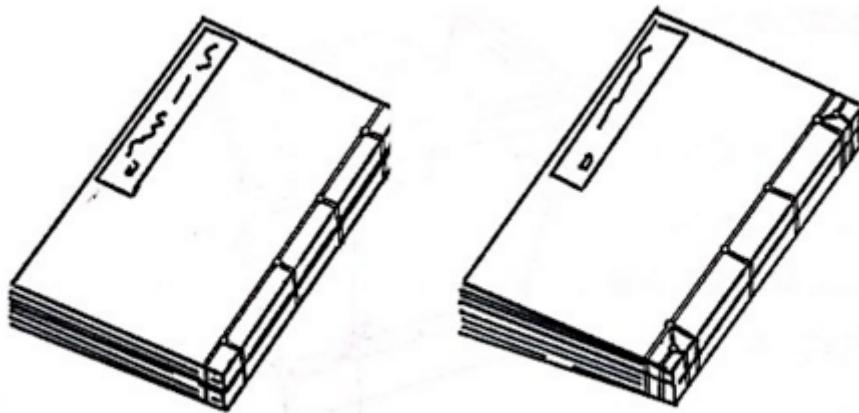
4.4.5.7 打眼、穿线

线装书常用四眼装订法，开本大些的上、下角各加一眼，即为六眼装订。

更有将裁切好的书芯，扣上柿青纸或仿古夹宣书面子用浆糊沾扣，等浆糊干后，分配好针眼距离，用木槌敲锥针的打眼法完成打眼，以线索之即成。为了减小劳动强度，提高标准化，现在线装书打眼，已使用机械打眼，其优点是眼正、眼直，孔圆，尺寸标准。

设计眼距尺寸，以线装六开成书尺寸 $29\text{cm} \times 18\text{cm}$ 来分配眼距，以四眼订为例，分配眼距位置以书后脑(书脊)2厘米，也就是天头、下脚的2厘米包角处，以后脑(书脊)上、下3.5厘米处设两眼，中间两眼距离为7厘米，那么两头到中眼的距离各为7.5厘米，按这个尺寸分配眼距，订成的线装书从整体效果来看，其比例较为协调。

穿线(订书)要做到：横平竖直不歪斜，无麻花绞线，松紧适度不起泡，



线装书（四眼订）

线装书（六眼订）

包角末端线盖好，索线收针打结藏眼中。

4.4.5.8. 贴签条

签条所用材料有纸和绢两种，纸质签条通常用在纸质书面上，绢质签条则用在锦绫封面或锦函上面。选择绢作签条，以选用古铜色的为佳，通称为色绢。线装书有两个位置要贴签条。一为每一册书，距天头1厘米和书口1厘米处贴签条，一为函套，以骨签位置在左手为序，距函套上边缘和有骨签这个大面的边起1.3厘米处，贴用与封面同样质地的签条。签条上可写书名，加盖印制单位印章，也可将卷次写在签条上面，具体可视需要而定。

签条粘贴位置要确当，粘贴时做到不脱、不泡、不皱、不歪斜，浆糊适量不外溢。

4.4.5.9 装函套

成品书经质检员终检后，后面的工作人员会将无瑕疵的成品书，按函、册



的顺序装入函套。入函套内上面的第一册书要反扣放置，这样能确保第一册书封面即使长时间存放，经自然挤压时也不至于有皱褶。

装函套操作时，书要装整齐，口要平，入函摆放要规正。采用包装纸打包护脏，装箱后要粘贴封箱单，并完善入库手续。

4.5 木活字印书

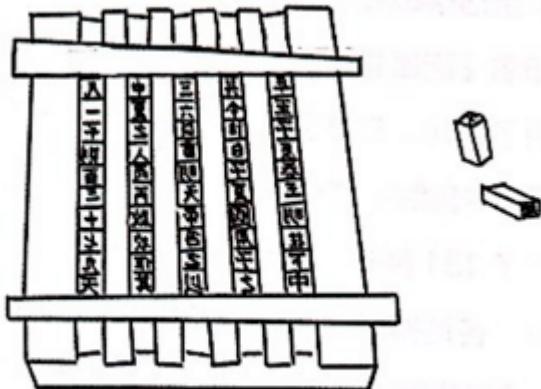
木活字产生的确切年代无法考证。1991 年在宁夏贺兰山拜寺沟的一座古代佛塔遗址中，出土了西夏文经书《吉祥遍至口和本续》，经专家鉴定确认：“是迄今为止世界上发现最早的木活字版印本实物。”时间为 12 世纪中叶南宋时期。学术界普遍认为木活字印刷缘起在宋元之际，受毕昇刻泥活字的启发，人们从最易获取的木料中得到了灵感，从而逐步形成后付诸应用的民间创意，不一定非是一人一时的创造发明。在印刷史上继毕昇之后，真正具有开创性影响的历史性人物王祯，使用了木活字印刷。他是元朝初年著名农学家，在《农书》这部书里，他专列“造活字印书法”章节，详细介绍了木活字印刷技术和工艺全过程。王祯用木活字印制《旌德县志》的实践和《农书》的记载，对后世产生了极其重大的影响。到了清代，刻书事务总管、内务府大臣金简编撰《武英殿聚珍版程式》，记其用枣木刻活字 25 万余个，做套板(活字板)，在乾隆年间，用这套木活字共摆印了 131 种书。由于当朝皇帝的重视和提倡，清代用木活字印刷比明代更加盛行，各地衙门、书院和官办书局以及私家刻书纷纷效仿，刻活字印书一时风行。这是我国印刷史和活字印刷技术史上的又一伟大的里程碑。

造木活字的材料，以不结果的野生梨树为首选。从原木加工处理到成板备

料都和雕版印刷选用的材料以及处理的方法一样。

4.5.1 王祯与木活字印刷

王祯的木活字制造方法，是先用纸写好大小字样，反贴木板上刻字（同雕版上样），再一一锯开刻好的字，加以修整，然后将单字分门别类，归纳到各自的木匣中备用。排版时按照书籍的开本制作一个方形排版木盘，把拣出需用的木活字一行行地排进去后，用竹片作为界行把字隔开夹紧，排满一盘后，用小竹片垫平，用木楔塞紧，将活字固定不动，最后在排好的字版上刷墨铺纸，用棕擦按擦刷印。为了减小劳动强度，提高效率，王祯在排字技术上有所独创：制造两个大转轮盘，按韵字、杂字和字号将字盘摆放其上，检字工匠坐在中间，转动转盘方便取字。他还归纳了写韵刻字法、锼字修字法、作盔嵌字法、造轮法、取字法、作盔安字刷印法等六道工艺程序。王祯是专注于木活字印刷应用与传



刻活字木床



播的伟大创造者。

4.5.2 金简与木活字印刷

清人金简编撰《武英殿聚珍版程式》记其用枣木造木子刻字，其法比王祯又有改进，如王祯是先用整块木板刻好字，再锯开为单字，而金简的方法是先制成规格大小一致的单个木子，将应刊之字，按照写样格子来写准宋字后，逐字裁开，反贴于木子上面。用自制五行木床一个，以每10个木子为一行，放在有槽的刻字木床内，用木活闩塞紧再雕刻，同整版雕刻无异。将刻好的字，分子、丑、寅、卯等十二地支，制木柜排列字于每个抽屉，抽中有字格，再按部首、偏旁和笔画存放单字。在排版的版面上，金简一改王祯的先排字再用簿竹片作界行线的方法，用梨木板刻好18行格，中间留有版心，称为；套格版，先用套格版印好行线，再用有行线的白页印上文字，即边栏、正文是分两次刷印而成的。这些改进，又将活字印刷技术向前推进了一大步。金简继承和总结了宋、明以来活字印刷术的成功经验，把我国古代活字印刷术推向了发展的高峰。

拣字排版。先制作字盘，用于拣字排版。字盘用2厘米厚木板作底板，四周镶上木边框，再用铜包其四个角，使其坚固。边框上沿凸起于底板1.2厘米，上面制出文武边栏线。字盘尺寸：长30厘米，宽21.5厘米左右，中间用薄竹片为界行线，两头嵌入边框上下端。应刊木活字排完第九行，这第十行就是中心行，需插排魚尾、象鼻等活字印本或线装书特有的形式和内容。继而将另九行排满，即成为活字印版一盘，经过刷印样张校对，准确无误后，待印。这其中如有应刊文字不满行，或行末空白之处长短不一的，都以与木活字相同宽度的、低于木活字高度的木方条嵌入，作为空白处的填充物，而不致影响行距和版心。

另外，字盘的尺寸大小应根据出版物开本的大小而定。

活字版的刷印操作完全相同于雕版印刷的操作。值得注意的是：首先，一次性上料(宣纸)不宜多，最好在60张左右，因为制造木活字时，其木料本身的原因如板子靠树心的、接近表皮的、不是同一棵树的等，它们的吸墨释墨都有区别；再一个就是雕版印刷用的水性墨，上料多，印时长，会造成活字版面里的每个字因含水量不一样，致使版心拱翘变形而无法施印。遇到这样的情况即停印，待版面晾干，经过整版后再付印。其次，水性墨和木活字背向原因，刷印过程中会出现某个字略有凹下去了，或墨色饱和度不够，印者在印下一张书时，就要对此处留心查看，当擦子行至此处时，稍微抬高擦子后半部分，用擦子前面的擦头稍用力擦此凹处，即可达到墨色的饱和度，若还不能，就放下右手棕擦，用食指头按捺此处即可解决。再次，遇温湿度小的季节，或在特定的操作区域下刷印，环境温湿度不够时，在起印上墨前，要先用清水或淡墨将活字印版刷润后，才能正式上墨施印；另外由于气候干燥，刷在版面上的墨因容易干而形成积墨，也影响刷印质量，当这种情况出现时，每刷印一页后，不一定非得再次刷墨，可改刷一次水来继续刷印，积墨的状况会有所改变。

4.6 彩色套印技艺

彩色套印是我国传统雕版印刷技艺向彩色印刷发展的一个必然过程，也是运用这一技艺创作和复制不可再生的作品的过程。元代有了元刻注释朱墨双印《金刚般若波罗蜜经》。国内有报道称，山西应县佛宫寺释迦塔内，发现的辽代雕版彩色套印印刷品《释迦说法相》三幅，是目前中国发现的最早的彩色印

刷品。这说明在宋辽时期彩色套印术已被人们所应用。

而真正的彩色套印始于明代。万历年间，版画和木版水印技艺的空前发展，对彩笺的制作生产有着直接影响。直到后来天启六年（1626年）吴发祥所刻的《萝轩变古笺谱》和崇祯年间胡正言刊行《十竹斋画谱》和《十竹斋笺谱》使用了短版水印、拱花等极为精美的套印技术。这两部彩色木刻画集使用了新技术，后来的彩色木刻画也没有超越它们，足以表明这两部书是中国木刻画史上最高的成就。其最重要的意义表现在两个方面：一是确立了画笺的趣味标准——尚雅而又入时；二是奠定了画笺的工艺基础——雕版套色印刷，尤其是短版和拱花技术。

最初的彩色版画是刻一块印版，根据色彩需要涂上几种颜色后一次性刷成作品，但这种简单上色方法印出的作品不够完美。在此基础上，创造了分版上色套印法，称之为。“短版印刷”。所谓短版，就是根据图画及色彩需要刻好几块木板，再将其用刷印上色，还原原来的画作的方法。每块版使用一种颜色，即一版一色，然后按次序由浅色到深色逐一刷印出来，就成了一幅五彩缤纷的彩色木刻短版画了。

拱花之术也是雕版印刷的一种新发明，也就是说在白纸上，有某些形象不是用颜色来表现，而将凸质的木块衬托在纸下，用木椎来敲打，使之成为浮雕的样子，这种表现手法经常用在天空白云、小桥流水、红花绿叶的脉络、瓷器花缸等处。这种技法，使彩色木板画显现出立体效果，而传达的内容与情调更加丰富多样，增加了白色图案在白纸上的表现力。

通过上述彩色印刷的发展过程可知，古时所称“拱花恒版”与今天所谓的“木刻水印”是同义词，不过后者令世人读起来更通俗易懂罢了。可以将今木刻水印看作古代拱花短版的代名词。

4.6.1 勾描分版

分版勾描是根据木刻水印特点的需要，将其复杂的彩色画面，逐色分解成单色图片的一个过程。在描绘前，首先要领悟原作品的画意，对原画稿的特征及用色进行认真的分析后，按每色描绘出图样一张，刻木板一块。描绘操作时，可以用透明的赛璐珞薄片或硫酸纸覆盖在原画稿上，按照分色的各个部位，照样勾描出线条和韵色的界线。当确定了分版以后，用极薄的雁皮纸铺盖在已勾描好的赛璐珞版上，按勾在赛璐珞版上的画面线条，再次勾描到雁皮纸上作为雕版上版样张。上样前须要将描好的画稿，极其认真仔细地反复检查其每笔的触点、神韵，确保同原作无异样。然后按一色一版的要求，将原作的其他各颜色的画面分别勾出几套版样待用。

值得注意的是，不将极薄的雁皮纸覆盖在原画作上直接勾描，而先铺以透明的赛璐珞纸，将画面的线条、皴擦及色块一套套地勾描下来，是为了在勾描过程中不致原作受污损，这是保护古书画原作的一种极为有效的手段。

4.6.2 刻版

选板上样及后续的操作过程，同前述雕刻章节相同，只是木刻水印版样上的线条多种多样，纵横交错，有长短、粗细、圆弧、弯曲，另外还有形状各异的色块版等。雕刻较长的线条时，要一气呵成。所谓的“一气呵成”，就是即便线条再长，需经几刀刻成的，都不能改变了其韵味，线条始终要能“贯气”。如《东海观音》中所表现人物衣纹的线条，其中一笔约有 1.5 尺，刻工怎么能

一刀刻完成呢?凡遇有类似较长线条,刻工先刻出第一刀后,再接刻第二刀,关键之处在于第二刀的开端要循接第一刀的刀尾,为此刻工必须要全神贯注到所刻的线条上,不能因刻刀停顿而改变线条的形态和走向。尤其是刻人物线条时,更应该要注意反映出其中某条线的粗细、虚实的变化。有时,即便用毛笔勾都很难反映出人物眉宇间的那种神态。再看《东海观音像》,从眉宇间我们不难看出那种端庄、和蔼、安详的神态,协调的五官,饱满流畅的线条,极富神韵。所以前面的章节中就强调了刻者要熟谙画法,深解其画意,这些实为重要。

雕刻密集的细线条时,应用“劈刀法”。之所以称“劈刀法”,是运刀姿势颇如绘画时所施“劈斧皴”的手法。如饾版《八仙拜寿》寿字图中的人物胡须,细而蓬松,密而不乱,颇有飘动之感。雕刻此类线条,刻工必须平心静气,将注意力全神贯注到薄薄的刀尖上,以轻力往下切刀。不能有倾斜的刀势,刀锋若稍有倾斜,就会碰坏另一条线的底层基本而损伤线条。又如大家所熟悉的平阳版《四美图》《暖红室汇刻传奇》系列书中的插图,每幅画中都有纵横交错、粗细不均的线条来表现人物、亭台楼阁、花草树木等。该如何刻这类线条,也是值得注意的,当雕刻这些纵横交错的线条时,首先要理(看)清楚想要下刀雕刻这条线的走势,为使其线条能贯气,遇有横线时,刻刀则需轻轻滑过后再用力切刀,尤其是表现门窗方格线条的笔画往往都是很紧密,如果不按上述方法施刀,一点一点地将墨线以外的空白刻掉,就很容易产生楞角,致使线条变形而损伤原画的神韵。雕刻工笔画版面时,还需要注意画面颜色的深浅,如果不考虑轮廓线的颜色是深还是浅,只是一味呆板地按勾描线粗细来雕刻,在印刷时,版子上的颜色会越印越浓重,板材的含水量也越来越饱和,最终可能会铺墨(溢出),致使作品上的线条越发地臃肿,所以在刻这样的版子时,应适当地将线条刻得瘦些,如此才能确保印刷后,仍然与原作上线条相符合。

画家们视画幅上的题款、题诗、印章为眼睛，有“一字抵千花”之说。雕刻这些部位的版子需倍加仔细认真，题款、题诗、题记、印章等有多种字体，也都各具其独特的风格与章法，为使刻出的版面酷似画家起笔、运笔、收笔之风格，要求刻工也要掌握真、草、隶、篆各种字体的基础知识，只有深刻领会作者的书写特点，在雕刻过程中，才不显笔画生硬或失去神韵。

4.6.3 调色印刷

所谓痘版印刷，就是前面讲到的，按照彩色绘画原稿的用色情况，再经过勾描和分版，将每一种颜色都分别雕一块专用色版，然后再依照“由浅到深，由淡到浓”的原则，逐色套印，最后完成一件貌似于原作的复制品。由于这种分色印版类似于“痘钉”，所以明代称这种印刷方式为“痘版”印刷，也称为彩色雕版印刷，清代中期以后，才称为木版水印。

如果说勾描分版、雕刻版面都是分解画面层次的高超技艺，那么刷印则是还原原作形态和气韵的再现艺术，犹如再创作的一个全过程。而印工也不能不尊重原作而随意改变色彩，整个刷印过程是极其复杂而又枯燥的，再现一幅原作的复制操作，印工往往要通过几十套甚至上百套的印次才能完成。这其中每套版面的刷印过程都蕴含着一定的技巧。为此，印工不仅要有理论上的认识，还必须能够付诸实践，以使复制的作品达到与原作酷似的理想水平。在痘版印刷复制过程中，不仅要强调纸张、绫绢及各种颜色与原作品书画用料相同外，还要强调所有参加勾描、雕版及印刷的人员必须能充分了解和忠实反映原作者的运笔勾勒，也就是作者的起笔、运笔、收笔以及施皴设色的特点，如此才能有效达到“翻旧如旧”与原作并置无异的“乱真”效果。

现如今饾版印刷常用颜料与国画所用大致相同，多以矿物颜料为主，将其兑以少许胶，即可使用，当然也有特别的，需要从植物中提取，如鲜红色是从各种红色花朵或花茎中提取的。胭脂红，可供提取的植物较多，《本草纲目》中云，一种以红蓝花汁染胡粉而成，一种以山燕脂花汁染粉而成。再如藤黄出自岳、鄂等州诸山崖，有树名海藤的花蕊。过去，从植物中提取出来的颜色，需短时间内用完，放久了会变质。现如今，在植物颜料中添加少许漂白精片再利用冰箱，可以长时间保存，但也不宜存放过久，因为毕竟是从鲜活植物中提取出来的，时间久了可能会出现颜料的沉淀和色彩的退变。

饾版印刷的操作与雕版压印相同，只不过要将印纸以雾状喷水法先行闷纸，经闷过的纸，能保持一定的平整度和相对湿度，使刷印着色的作品能产生湮晕的特别效果。尤其木刻水印以及拱花的作品，对刷印环境的温湿度有着相当精确的要求，相对湿度在80%~90%，效果会更佳。刷印线条版和干皱版的纸张稍加闷水或借助室内湿度即可，若印较大色块的印版，纸张的湿度可相对大些。

这里应该强调的是，印纸不能始终处于潮湿的状态，每天下班前务必将闷水的印纸垂于印台中间的漏孔里，让其自然晾干，然后平铺以板加重物压之，第二天上班可根据需要再行印前闷纸操作。务必使印纸见湿见干，不然印纸会产生霉而影响作品的界面。

饾版印刷工具除了以上刷印使用的工具外，还要增加多个调色碟、刷子、清水盘子、毛笔、宣纸边料或废弃的书页，这些物品均放置在印台的左侧备用。

刷色、掸色。无论是刷印线条版，还是大色块印版，与雕版刷印一样，都需要棕帚在印版上刷色，一般为上下刷色，刷印线条版时，需依线条走向刷色、握棕擦横向移动按擦，否则，会因版面易受损而变形。印工行擦子按擦，似乎是一个劲地握着棕擦稍有斜度的按擦，其实其中大有微妙之处，比如其中一根

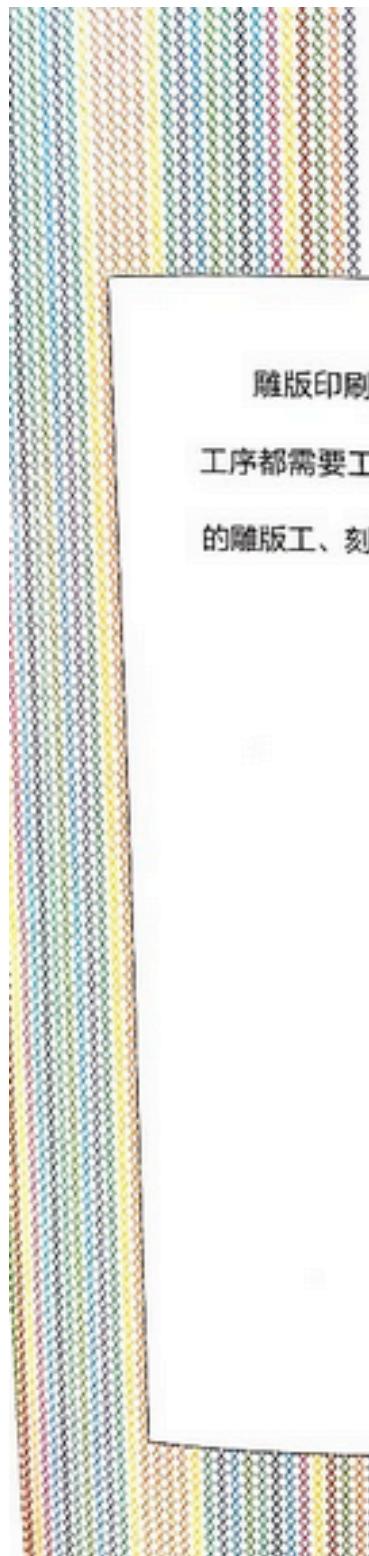
线条有深浅、虚实之分，行帚刷色和举擦按擦都会通过用力不均的操作，才能体现出虚实之分的实际线条。此外刷印大色块或较粗的文字印版(如：线装书内封、画作的标题、题款等)都需重复地上墨，多遍地按擦，墨色才会达到饱和的程度，这一过程中刷印的动作可以缓慢些，原因是，经多遍上墨的印纸含水量比较饱和，动作缓慢能让其挥发掉部分水分。在重复按擦时，可在印纸背面垫上废页纸隔纸按擦，这样的方法可保护印纸不被擦破，同时也可吸去一些水分。

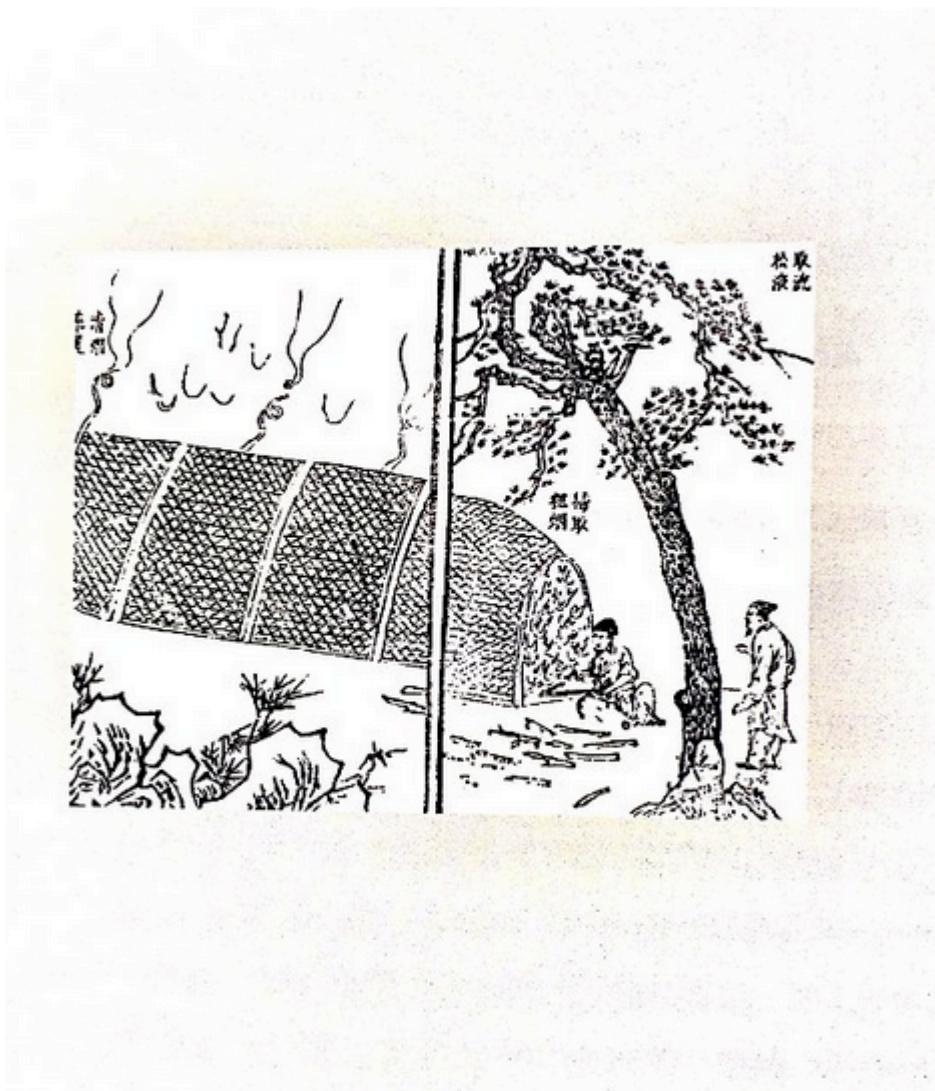
为了作品渲染效果的需要，使一块印版上能显现出多个色阶，刷印时可根据印版上的标记，在需要加重部位，以毛笔掸色加重，或用清水掸色以减淡色彩。通过掸色操作，给人感觉作品有较丰富的层次，有多套色版印出的那种湿润之感，其色度的变化也较自然不生硬。在印版上掸色时，要特别强调观察原作品的笔意，也就是作者的起笔、运笔、收笔的特性和在印版上所着的标记，印工掉色刷墨不仅仅是简单地去模仿作者的用笔，更要找准原作的形神、意趣。进行掉色时要力求与作者运笔方向相似，只不过印工的印版画面是反向而已。只有这样，刷印出来的笔迹效果才会与原作相一致。

代表性传承人

雕版印刷是一项技艺性较强而又极为复杂的工作，各个工序都需要工作人员的认真和熟练，也由此造就出一批优秀的雕版工、刻字工、印刷师等。

05







5.1 曹寅

曹寅(1658-1712)，字子清，号荔轩，又号棟亭。官至通政使、江宁织造、巡视两淮盐漕监察御史。清代著名文学家、藏书家。善骑射，工诗，藏书多而且精，后人辑有《棟亭书目》四卷。有《棟亭诗钞》八卷、《诗钞别集》四卷、《词钞》一卷、《词钞别集》一卷、《文钞》一卷传世。

康熙四十四年(1705年)苗寅奉旨于扬州开设扬州诗局，刊刻《全唐诗》。又于康熙五十一年奉旨刊刻《佩文韵府》，同年七月在刻书任上因病去世。此期间，还以扬州诗局、扬州使院等牌记刻印家藏书《棟亭藏书十二种》《棟亭五种》《隶续》，皆属精刻善本。

《全唐诗》，清曹寅、彭定求等辑。曹寅设扬州诗局于天宁寺，康熙四十四年五月开刻，四十五年十月全部刻成。四十六年四月十六日，康熙《御制全唐诗序》写成颁发，补刻诗序，冠式书前。至此，《全唐诗》的刻印工作全部结束。《全唐诗》全书900卷，9826页。字用馆阁，纸用开化，写刻印装俱精。康熙览后批阅“刻的书甚好”。

《佩文韵府》，康熙敕编。康熙五十一年曹寅于扬州设书局开刻，康熙五十二年九月刻完。其间，曹寅病死任上。全书106卷，18365页，字用仿宋，写刻印装更精，康熙览后批阅“此书刻得好的极处”。

5.2 秦恩复

秦恩复(1760-1843)，字近光，一字澹生，号敦夫。室名石研斋、享帚精舍。清江都人。乾隆五十二年(1787年)进士，官编修。嘉庆间，曾受聘主讲诂经精舍、乐义书院，参与《全唐文》校勘。所居玉笥仙馆藏书数万卷，自编《石研斋书目》四卷，详注各书版本。著有《享帚词》。秦氏祖孙三代均曾用“石研斋”室名刻书。父秦黉于乾隆五十七年刻《封氏闻见记》。恩复则发扬光大，毕生致力刻书，其主持刊刻之书，因选良工雕刻，校勘精良，海内藏书家争相抢购，时称“秦版”。子秦岭仍旧用石研斋名刻《国初十六家精选》。刻书时间历乾隆、嘉庆、道光三朝，前后长达五十余年。

秦氏所刻书有：

《封氏闻见记》十卷，唐封演撰。清乾隆五十七年江都秦黉刻本(一作江都秦氏石研斋刻本)。

《鬼谷子》三卷，南朝梁陶弘(宏)景注，清秦恩复校正。清乾隆五十四年江都秦氏石研斋刻本。

《列子》八卷，周列御寇撰，唐卢重元注，附卢注考证一卷，清秦恩复撰。清嘉庆八年江都秦氏石研斋刻本。聘甘泉吴涟书写上版精刻。

(重刊)《鬼谷子》三卷，南朝梁陶弘(宏)景注，《篇目考》一卷附录一卷清秦恩复辑。清嘉庆十年江都秦恩复重刻本，甘泉书手吴涟影宋书写上版精刻。

《扬子法言》十三卷，汉扬雄撰，晋李轨注，清顾广圻校。考异一卷附考

一卷音义一卷，清顾广圻撰。清嘉庆二十四年江都秦恩复据宋治平监本影刻本。

(按：此书与《鬼谷子》《列子》合称。秦刻三子。)

《词源》二卷，宋张炎撰，清秦恩复校。清嘉庆十五年江都秦氏享帚精舍刻本。

《精选名儒草堂诗余》三卷，元凤林书院辑，清秦恩复校。清嘉庆十六年江都秦氏享帚精舍刻本。

《隶韵》十卷，宋刘球撰，考证二者，清翁方纲撰。清嘉庆十五年江都秦恩复校刻本。

《石研斋集》十二卷，清秦黉撰。清嘉庆十八年江都秦恩复重刻本(署秦氏家塾刻本)。

《李元宾集》六彩，唐李观撰，清秦恩复校。清嘉庆二十三年江都秦氏享帚精舍刻本。

《道藏目录详注》四卷，明白云霁撰。清嘉庆中江都秦氏石研斋刻本。

《奉天录》四卷，唐赵元一撰。清道光三年江都秦氏石研斋刻本。

《吕衡州集》十卷，唐吕温撰，清顾广圻校。清道光七年江都秦氏石研斋据宋本影刻本。

《词学丛书六种》二十三卷，清秦恩复辑。清道光九年江都秦氏享帚精舍刻本。

《享帚词》四卷，清秦恩复撰。清道光二十五年江都秦氏石研斋刻本。

《石研斋四种》二十八卷，清秦恩复辑。清乾隆至道光间江都秦氏享帚精舍刻本。

《列子》八卷，周列御寇撰，《篇目考》一卷，考证一卷，唐卢重元注，清秦恩复撰；《鬼谷子》三卷，南朝梁陶弘(宏)景注，《篇目考》一卷附录一卷清秦恩复辑。

《唐人三家集》(一名《三唐人集》)一十八卷，清秦恩复辑。清嘉庆二十一年至道光十年江都秦氏石研斋影宋刻本。

《骆宾王文集》十卷，唐骆宾王撰，考异一卷，清顾广圻撰，清秦恩复辑。

《石研斋校刻书七种》六十卷，清秦恩复辑。清嘉庆至道光间江都秦氏石研斋递刻本。

据《中国古籍版刻辞典》著录，秦氏石研斋所刻书参刻工人有扬州地区王青山、甘芝彩、毕怀宽、毕绍南、陈文滔、吴大桧、吴大根、吴世永、杨明九、杨肇、张佩胜、柏继兴、潘永王、穆大得、穆允忠、穆正忠，金陵刘文奎、刘文楷、刘文模、刘觐宸、刘仲高等。

5.3 陈恒和、陈履恒

陈恒和、陈履恒父子是现代扬州图书出版事业的杰出代表。陈氏父子毕生经营古旧书业务，精于版本目录学，辑刊《扬州丛刻》等书，为发掘我国宝贵文化遗产，促进地方文化事业发展做出了贡献。

陈恒和，1883年生于扬州杭集，幼年敏异，能通文字。18岁起，在舅舅的指导下学习版本目录学，逐步掌握了版本目录学的知识。杭集是扬州雕版印书发达地区之一，雕版印书业中的扬帮艺人大都是杭集人，在这样的环境条件下，陈恒和也知晓雕版印刷技艺，还学会了修补古书的技术。30岁时，他到上海进入北平人李紫东开设的“忠厚书庄”，专事修补古书。当时李紫东以版本之学名扬天下，于宋元旧籍，口讲指画，如数家珍。陈恒和主动向李提出在修书之余，兼事收购。

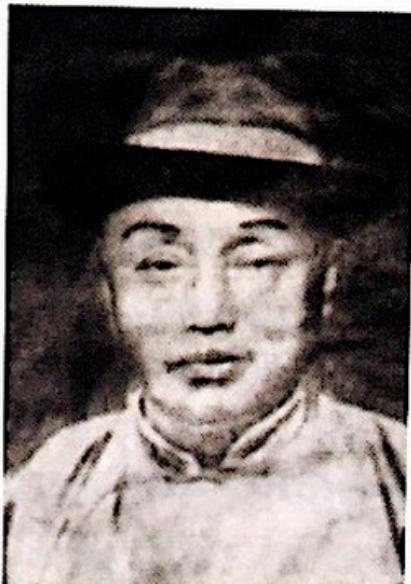


这样，陈恒和得以时时亲聆李的指教，不数年时间，他已精熟于版本目录学和古旧书业务。这段经历，为他日后独立经营书肆打下了扎实的基础。

1923年，陈恒和回到扬州，创设“陈恒和书林”，独立从事古旧书买卖。

在经营古旧书业务的过程中，陈恒和十分关心乡邦文献的搜集辑刊工作，他认为，“扬之地以文化称，而乡邑之掌故、耆旧之遗编，卒未有汇而刊之者，此其事出之于士大夫则难，出之吾辈为易”。经他留心搜集，得扬州地方文献稿本达数十种，名曰《扬州丛刻》。成书计四十七卷，刊成八册。他在刻书过程中经济遇有困难，得其妻资助，历时五年，书成。许多珍贵的地方文献资料因此得以流传。

扬州雕版印书历时悠久，清代极盛，到民国已趋衰落。“陈恒和书林”的刊刻活动，在扬州雕版印书史上，占有一席之地。



陈恒和



陈履恒

刻印《扬州丛刻》后，陈恒和还刊刻了《南浔苦语》《榕堂续录》等书，陈恒和还撰有《扬州掌故书录》二卷，准备将搜集到关于扬州掌故的书籍雕版印行，适逢抗日战争爆发，他突发脑溢血，于1937年秋去世，终年55岁，事业由其子陈履恒继承。

陈履恒，1915年5月生于杭集。15岁开始随父学习古书装订技术和版本鉴别。17岁至南京萃文书店随姑父学艺。他姑父朱甸清所开萃文书店是当时南方颇具规模的古旧书店，古书购销两旺。因是亲戚，朱甸清让他跟随学版本目录，了解古籍内容、版本流别及作者生平等，陈履恒进步颇快。

1937年陈恒和去世后，陈履恒独立经营“陈恒和书林”，在收售古旧书的基础上，又开拓新路，兼营文具、课本。由于经营有方，业务日渐兴旺，“陈恒和书林”成为当时扬州规模较大的书店。

1956年公私合营，“陈恒和书林”并入古旧书店(后改名古籍书店)，陈履恒也到古籍书店工作，任收购员；广陵古籍刻印社成立后，曾任编务组长。生前系市政协委员、市工商联执行委员、民主建国会会员。

在几十年的业书生涯中，陈履恒以其精深的版本目录学知识，在挖掘文献史料，整理、出版古籍方面做出了一定的贡献。

在《扬州丛刻》刊刻过程中，他曾分任校勘一职。他的这段经历，使他对雕版印书的印刷工艺，有了全面的了解。

到扬州古旧书店后，他在古旧书出版方面的才能得以充分发挥。在他的建议下，扬州古籍书店增加了抄本书，即用流传较少又具有一定价值的稿本、善本作底本，抄写后，提供给图书馆和研究机构。这样，既满足了社会、读者的需要，又能保藏住原本。

在古籍书店(广陵古籍刻印社初建立时也隶属古籍书店)开展雕版印刷的

初期，陈履恒提供了家刻(藏)版本，如《扬州丛刻》《十五家年谱》《邵亭丛书》等，供古籍书店刷印出版(店方按印行部数计价给他租金)，解决了版源问题，也为雕版印书事业在扬州的恢复创造了一定条件。

由于陈履恒在古旧业经营有年，对各种古籍的内容、价值、版本优劣、流传多寡、图书市场行情非常熟悉，他的选题被事实证明是正确和较有眼力的，对一些具体的业务工作，他也时常出谋划策，从权威的角度给予指导。

在古书的收售工作中，凭着精深的古籍鉴定知识，陈履恒善于从古籍堆中挖掘出具有较高价值的稿本、善本珍籍。这些稿本、善本珍籍的出版，为学术研究的发展提供了宝贵资料。

1957年，陈履恒从泰州学者兼书商沈本渊处收回《杜诗言志》手稿本。此稿本无撰者姓名及撰著年代，他根据凡例、序言及纸色情况，推断为明遗民于康熙年间撰成，并合理解释了作者不敢具名、书稿不能付梓的原因。他的分析和判断后来为专家所证实。这部书稿对探索杜诗的思想性和艺术性，具有较高参引价值，后由广陵古籍刻印社雕版印刷，行銷国内外。

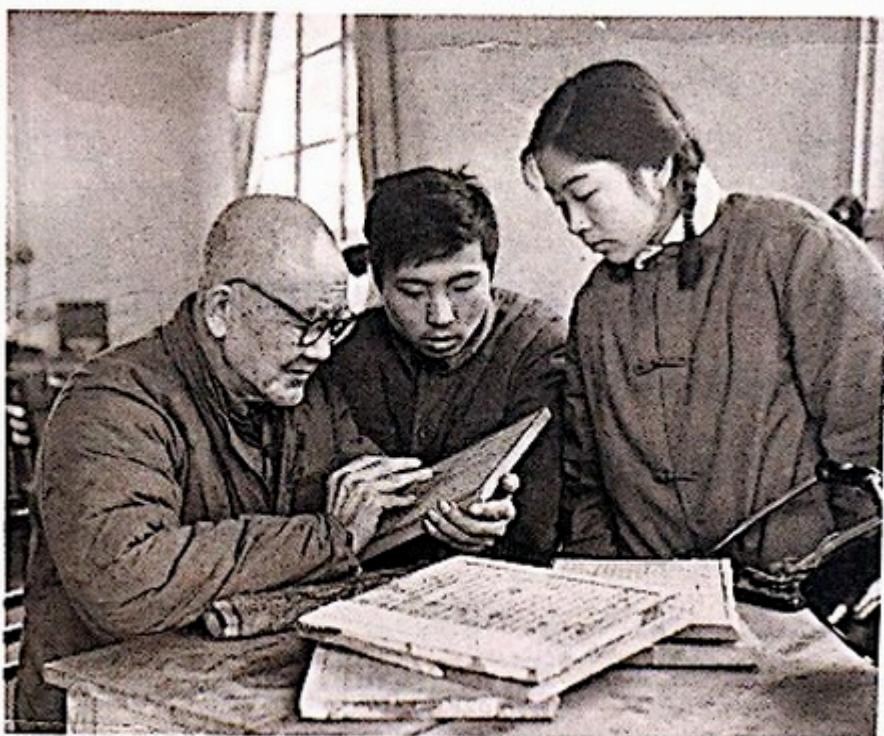
1960年，陈履恒在市区某藏家发现太平天国《咸同广陵史稿》的佚名手稿本，系撰者据亲身见闻作成，记事亦较客观、公正，反映了当时的历史真相。此本经太平天国史专家罗尔纲考证，是太平军占领扬州时期在扬活动的可靠资料，其价值远在倪在田《扬州御寇录》之上。后由广陵古籍刻印社刊刻出版，为太平天国史的研究提供了宝贵资料。

陈履恒能取得如此成绩，与他爱书成癖，用力甚勤是分不开的。他一生好学不倦，闲暇无事，他总是一卷在手，至老不辍。对版本目录学方面的书籍如《书目答问》《贩书偶记》《四库全书总目》等更勤加钻研，《贩书偶记》一书，据说他几乎能背诵。

1981 年，他因突发脑溢血而去世，终年 67 岁。

5.4 陈正春

当代扬州雕版师。扬州东南郊杭集人。出身于雕版世家，其父陈开良雕版技艺全面，刻字、刻图、修版俱精。清末至民国间常年带领杭集一带刻字工人(多为其子弟、门徒)在外地刻字，以集体刻工精整受各地刻书家、书坊业主欢迎，被外地同行视为重要竞争对手，称之为“扬帮”。民国间病卒，终年 60 余岁。陈正春自幼师从其父，其父去世后，继为“扬帮”领头人，带队在扬州、南京、吴兴、宁波等地刻书。在扬州刻过陈恒和书林《扬州丛刻》等书和独山莫友芝《影山草堂六种》，在吴兴参刻过张钧衡辑《适园丛书》，在宁波参刻过张寿镛辑壤《四明丛书》。在南京李光明书坊时间最久，刻书品种最多，李光明庄刻印之书优于当时其他坊本，颇得力于“扬帮”刻工、印工、装订工。民国末年至新中国建立初年，为金陵刻经处刻经。1958 年，受扬州古旧书店之聘，负责刻《咸同广陵史稿》等书，并参与筹建广陵古籍刻印社。1960 年建社后，陈正春与书手陈礼环共同引荐刻工，组建了写刻组，陈正春任组长。贵池刘氏《暖红室汇刻传奇》原版属于精刻佳品，但缺损较多，修补难度较大。陈正春精心指导刻工按原版风貌修版、补刻，又亲自动手补刻所缺插图，修补后的《暖红室汇刻传奇》精丽程度一如原样。刻图是其家传绝活，陈曾展示过自己往年所刻插图印样，观者无不赞美叫绝。1978 年，广陵刻印社恢复重建，年过古稀的老雕版师陈正春再次应聘到社，仍然勤奋工作，兼授徒，直至 1981 年病故。终年 80 岁。



陈正春（左一）工作照

5.5 陈开华

当代扬州刻字工人。家住扬州杭集。开良弟，正春叔。扬州广陵古籍刻印社建立后，即为社里刻书。刻字擅长“发刀”，架部(笔画结构)工整，动作奇速。一般刻工刻字，通常是一“发”一“挑”，开华日“发”两页(近千字)，供应两个“挑刀”而有余。终年80余岁。

5.6 张礼恭

当代扬州刻字工人。江都张纲人。原在砖桥开刻字店，常以“社外加工”方式为扬州广陵古籍刻印社刻书。1978年广陵刻印社恢复重建，聘其入社为雕版师，刻字兼授徒。1984年去世，终年77岁。

5.7 王义龙

当代扬州刻字工人。扬州杭集人。陈开良徒。擅长修补旧版，整旧如新。在扬州广陵古籍刻印社前后工作十余年，修补过《适园丛书》《四明丛书》《暖红室汇刻传奇》等大型丛书多部，并授徒。退休后病故，终年80余岁。

5.8 刘文洁

当代扬州刻字工人。江都砖桥人。雕版名工陈正春首徒。1960—1964年在扬州广陵古籍刻印社工作，参加过《扬州营志》《杜诗言志》等书与木活字的雕刻，以及多种旧版的修版、补刻工作。技艺得师真传，刻字整齐精美。1965年因刻印社停业转至淮阴印刷厂刻铅字。20世纪末去世，终年80岁。



5.9 冯元云

当代扬州刻字工人。原在城南郊耿管营设刻字店，以刻图章等零件维生。1963年受聘至扬州广陵古籍刻印社为刻工，刻新版，修旧版。冯元云刻字技艺精湛，各体皆能，且迅速异常，日刻字量倍于同道。补刻贵池刘氏《玉海堂影宋元本丛书》，毫不亚于精刻之原版，同道观之，无不叹服。惜“文化大革命”期间歇业早逝，终年未过花甲。

5.10 肖广福

当代扬州刻字工人。江都正谊乡人。扬州广陵古籍刻印社建立后，应聘来社工作。参刻过《杜诗言志》等书，修补过《积学斋丛书》《怀幽杂俎》《四明丛书》等书。1984年病故，终年76岁。

5.11 陈兴荣

当代扬州刻字工人。家住扬州东南郊杭集。师从刻字技师陈开华。扬州广陵古籍刻印社建立后，在家为社里刻书(按件计酬)。他刻字是单“挑刀”，通常承接陈开华所“发”书版“挑”刻。与其同时在家为广陵刻印社刻字的还

有毛老二、毛兴昌、马锡成等，均为杭集人。

5.12 陈礼环

当代扬州雕版书手。扬州杭集人。以写工为“扬帮”成员之一。文化水平较高，具有版本学、目录学知识，熟悉雕版印刷业务，刻工们都称其为先生。与陈正春同乡，两人年龄相近，不同工而同事，早年即一道在外从事雕版工作，一写一刻，长期搭档，人称“二陈”。曾应多家图书馆邀请，为藏书写书根，为南京图书馆写得最多。他所写版刻字样和古籍书根字都为仿宋体，极工整美观。扬州广陵古籍刻印社筹建期间，聘其写刻样，建社后任组长，兼事校对。“文革”中，社停办，无奈回家，抑郁病卒。

5.13 刘耀庭

扬州广陵古籍刻印社写字工人。杭集人。在社工作十余年，惯写仿宋体字。

写过《里堂道听录》刻样及大量修版补刻字样。1989年退休，1994年病逝，终年81



刘耀庭

岁。



5. 14 韦永兴

当代扬州雕版书印刷师。邗江霍桥人。早年曾领班至扬州、南京、浙江等地为刻书家、书坊印书三十余年。1960 年应扬州广陵古籍刻印社聘，任印刷组长，印书技术精湛，传徒多人。“文化大革命”中印社停办，歇业回家，后病卒，终年 70 余岁。

5. 15 陆文祥

当代扬州雕版书印刷工人。江都人。民国间在南京等地从事木版书印刷多年，以印书质优著称。扬州广陵古籍刻印社建立后，聘其来社工作，当时已年过花甲，印书更优于往年。在社印过《西厢记》（《暖红室汇刻传奇》本）、《楚辞集注》（影元本）及多部丛书。“文化大革命”中因印社停办而歇业回家。终年不详。

5. 16 卢明鹤

当代扬州雕版书印刷工人。邗江霍桥人。明松弟，韦永兴徒。1960 年至 1966 年初在扬州广陵古籍刻印社工作，参加过《扬州丛刻》《杜诗言志》《疆村丛书》等书的印刷工作。因“文化大革命”，期间刻印社歇业回家，后病卒，

终年近 60 岁。

5.17 王明海

当代扬州雕版书印刷工人。曾在扬州广陵古籍刻印社工作数年，参加过《汉学堂丛书》《适园丛书》《积学斋丛书》等书的印刷工作。“文化大革命”中印社停办，歇业回家，不久病故，终年 60 余岁。

5.18 刘永安

当代扬州雕版书印刷工人。参与印刷《四明丛书》《暖红室汇刻传奇》《饮虹簃所刻曲》等书。印刷技艺精良，所印刷书墨色均匀，力透纸背。因病回家，终年 60 余岁。

5.19 周家琪

当代扬州雕版书印刷工人。家住江都周家楼。民国间久随韦永兴出外印书。扬州广陵古籍刻印社建立后，复随韦永兴到社印书。参印过《汉学堂丛书》《疆村丛书》《适园丛书》《四明丛书》等。“文化大革命”前回家，终年不详。



5.20 田启亮

当代扬州雕版书印刷工人。邗江人。1978年至1988年在扬州广陵古籍刻印社工作，参与印刷多种古籍。1994年去世，终年70余岁。

5.21 郁明奎

当代扬州雕版书印刷工人。邗江霍桥人。广陵古籍刻印社初建，即到社印书。1978年，广陵刻印社恢复重建，继续被聘用。印过《四明丛书》《聚学轩丛书》等多部古籍，一直工作到退休。1992年病卒，终年70余岁。

5.22 郑志宏

当代扬州雕版书印刷工人。扬州杭集人。1963年、1964年，1978—1982年，在扬州广陵古籍刻印社参与《适园丛书》《四明丛书》的印刷工作。1982年底离社，终年不详。

5.23 林知明

当代扬州雕版古籍装订师。扬州杭集人。民国年间雕版印刷“扬帮”成员之一，长期带领“扬帮”装订工在江苏、浙江各地为刻书家、书坊装订木版线装书，在南京李光明庄时间最久。装订十多道工序无不熟练，技术精良而又快速异常，尤擅齐栏，日齐一万五千页以上，看其所齐之书，栏线笔直无丝毫参差。善于指挥“大生产”，装订印数多的大型丛书，装订工虽多至十余人、二十余人，都能妥善安排，精心指导，秩序井然，从而做到忙而不乱，保质保量。扬州广陵古籍刻印社建立后，任装订组长，高龄仍不“脱产”，并无保留地传技授徒，年近 90 始休息。1994 年病逝，终年 95 岁。

5.24 卢明松

当代扬州线装古籍装订工人。邗江霍桥人。1960—1964 年在扬州广陵古籍刻印社工作。擅长“分书”，排号准确，拈页如飞。后因病卒于家，终年 60 余岁。



5.25 徐敬学

当代扬州线装古籍装订工人。扬州杭集人。林知明师弟。扬州广陵古籍刻印社建立后，聘其来社，在装订组工作数年。1964 年，因广陵刻印社停工回家，终年不详。

5.26 陈义时

1947 年出生，1961 年进入扬州广陵古籍刻印社工作。高级工艺美术师，江苏省工艺美术大师，扬州八刻艺术研究会会员，非物质文化遗产雕版印刷技艺项目国家级代表性传承人。

陈义时出生在古籍雕版印刷世家，祖父陈开良刻字、刻图、修版技艺精湛，是“扬帮”领头人。他 13 岁起随父陈正春学艺，从事雕版工作近 50 年，功力深厚，技艺精湛，真、草、隶、篆等各种字体雕刻自如，特别擅长宋体和楷体字的雕刻。他对宋字的勾、点、撇、横、竖等六种笔法的变化理解透彻，运刀自如，雕刻的宋体雕版锋骨分明，字字如立在板上，印出来的书清晰、美观、典雅，兼有北宋版的整齐庄重、南宋版的秀劲圆润和元代版的妩媚柔润，艺术风格自成一家。同时，其雕版中的山水、人物图版造型准确、神态生动、线条流畅、秀劲圆润、飘逸有致、意境高远、古趣盎然，为同行们所推崇。

陈义时雕刻的版片不计其数，其中不乏精品力作。代表作品有：《白隐禅

师自笔刻本集成》《里堂道听录》，活字本《唐诗二百首》《孙子兵法》《毛泽东诗词七十六首》《老子》《论语》《周易》，图谱《弥勒佛》《十一面观音》《释迦如来》《北平笺谱》。其中《礼记正义校勘记》获全国古籍优秀图书特等奖，《里堂道听录》《唐诗三百首》获华东地区古籍优秀图书一等奖，《孙子兵法》获华东地区古籍优秀图书三等奖，《十一面观音》《释迦如来》等作品被各级博物馆收藏。另外，他耗时十余年刻就的《绿杨笺谱》，堪称继《北平笺谱》后的又一短版精品。

5.26.1 代表作品——金刚经

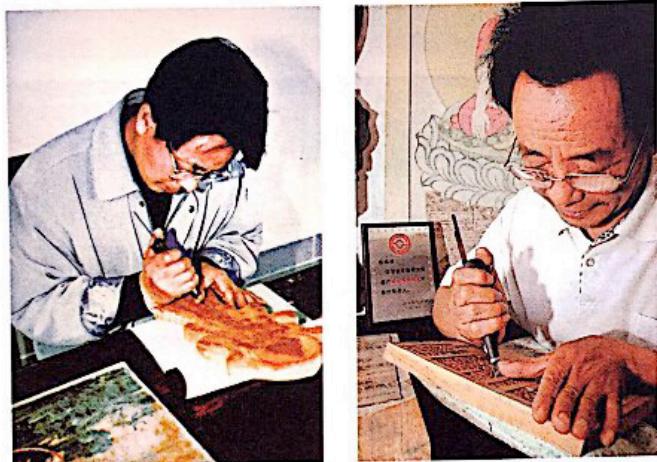
《金刚经》是初期大乘佛教的代表作之一，也是般若类佛经的纲要书，它全称《金刚般若波罗蜜经》，是如来世尊释迦牟尼在世时与长老须菩提等众弟子的对话纪录，由弟子阿难所记载。《金刚经》于公元前 494 年间，成书于古印度。

1900 年，在敦煌莫高窟发现了一卷印刷精美的《金刚经》，经卷最后题有“咸通九年四月十五日”字样，这是世界上现存最早的、有确切日期的雕版印刷品。这件由 7 个印张粘接而成、长约 6 米的《金刚经》卷子，也被英国图书馆界称为世界上最早的书籍，现藏于大不列颠图书馆。

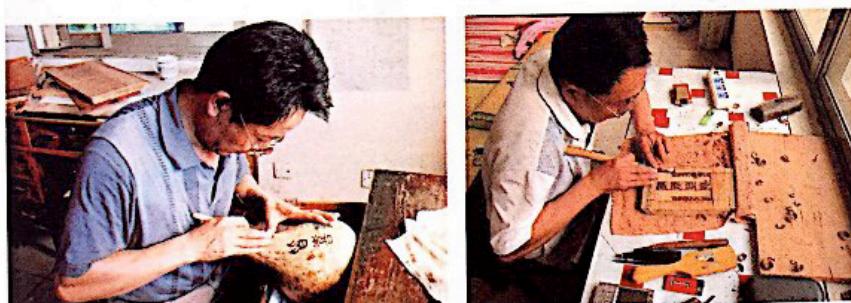
此版原已模糊不清，陈义时引用其为模本，耗费大量心血，让它恢复了本来面目，再次展示了我国雕版技艺的风采。

5.26.2 代表作品——绿杨笺谱

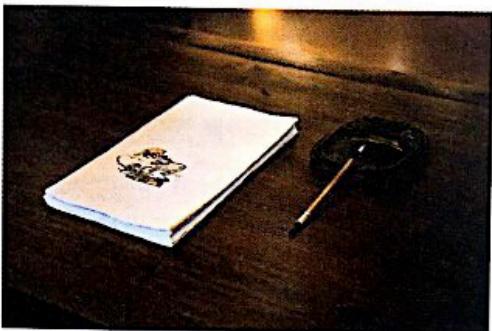
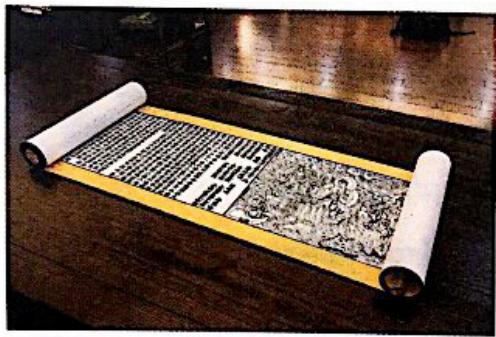
《绿杨笺谱》是一套彩色复版画谱，共 200 余张。整套画谱都是陈义时自



陈义时工作照



陈义时在工作室工作



作品展示



己选材，内容极其丰富，不但有花鸟树石、山水亭宇，还包括大量的人物图谱。整套图谱逸秀淡雅，清新和谐，各种题材中又分别有国画、工笔画、水印、拱花等。其中的拱花工艺本来已经失传，陈义时等仔细琢磨、另辟蹊径，传承、发展了这一古老传统工艺。

《绿扬笺谱》每幅图谱都是采用短版(套版印刷)工艺，分别刻出图样轮廓线条和各种色块(颜色在两种以上，多可达十余种)，在印刷时先印出轮廓线条，再分别依次印出各种色块，最后拼印出一幅完整的画。整套工艺流程非常复杂，每幅图谱的整套版块要保证所雕刻的轮廓线条与色块之间没有误差，在印刷过程中也要保证线条与各色块间的衔接。另外，图版的选材、保存和颜色的选配也非常繁复，图版要经过剖、泡、浸、晾、刮等工艺，刻好的图版要保证不变形、不开裂，每次每种颜色的调配要保证一致。

由于《绿扬笺谱》手工制作工艺繁复，陈义时等花了几年心血，将短版工艺发挥到极致，使版画色彩逼真，气韵生动，彰显了中国画谱的神韵，在版画界获得了很高的声誉。

5.26.3 代表作品——《论语》

《论语》成书于战国初期，是记述孔子及其弟子言行的著作，为十三经之一，是儒家的重要经典，由孔子的弟子及其再传弟子编撰而成。

现存《论语》共20篇，492章，其中记录孔子与弟子及时人谈论之语约444章，记孔门弟子相互谈论之语48章。《论语》的各章各节独立成篇，它涉及的领域极其广泛，记录了孔子关于哲学、经济、政治、伦理、美学、文学、音乐、道德等方面的言论，是研究孔子及其创立的儒家学说的主要文献。它以语录体



雕版印刷成品——《论语》

和对话文体为主，集中体现了孔子的政治主张、伦理思想、道德观念和教育原则等。

此次由陈义时主要参与新雕的《论语》以宋本《论语集注》为模本，仿真影刻，书法精妙，雕刻传神，再现了宋版书的原貌，具有珍贵的版本研究价值和欣赏收藏价值，深受广大读者青睐。

5.27 芮名扬

1955 年出生，先后在扬州广陵古籍刻印社、扬州中国雕版印刷博物馆工作，是新中国文艺界突出贡献艺术家，非物质文化遗产雕版印刷技艺项目江苏省级代表性传承人。

芮名扬受家庭熏陶，自幼爱好书法，曾获扬州市青少年书法比赛一等奖，



芮名扬在写样

早在 1978 年就有作品在江苏省美术馆展出。1978 年，进入扬州广陵古籍刻印社从事专业写样工作，几十年来几乎天天动笔、天天看帖，掌握了雕版写样各种字体技法，真、草、篆、隶、行、老宋、仿宋、长宋、扁宋等皆能，中国历代雕版古籍字体风格皆知。

芮名扬担任写样的雕版印刷作品很多，如《扬州图经》《里堂道听录》《通玄和尚语录》《欠伸稿》《宋元旧本经眼录》《唐诗三百首》《论语》《老子》《毛泽东诗词六十七首》《周易》等。通过他的写样，也修复了若干的古代版片（因古版片年代较为久远，虫蛀、腐烂、缺损严重，无法印书，要修复时需按原字体写出字样，再按样雕刻），如《金华丛书》《四明丛书》《聚学轩丛书》《疆村丛书》《暖红室汇刻传奇》等。其中《唐诗二百首》《里堂道听录》获华东地区古籍优秀图书一等奖。此外，他还在扬州重大接待活动中演示书法写样，通过本人书法、写样演示，让国内外友人了解中国传统工艺、古代文明，得到广泛好评；他在平常的写样、演示工作中，还主动向游客介绍写样工序特点、要求，与游客交流书写经验，积极从事传承活动；国内外多家新闻媒体都对其进行过报道；他的个人事迹入编《中国人才辞典》《中国专家辞典》《共和国名人大典》《共和国功勋艺术家》《中国艺术家名人库》等书籍；国家邮政部门为他印制发行了《共和国建设者——芮名扬》个人专题邮票。

5.28 沈树华

1956 年出生于扬州。1979 年进入广陵古籍刻印社工作，成为陈正春的关门弟子。2006 年元月受聘于扬州中国雕版印刷博物馆，继续从事雕版工作。扬



州市工艺美术大师，非物质文化遗产雕版印刷技艺项目市级代表性传承人。

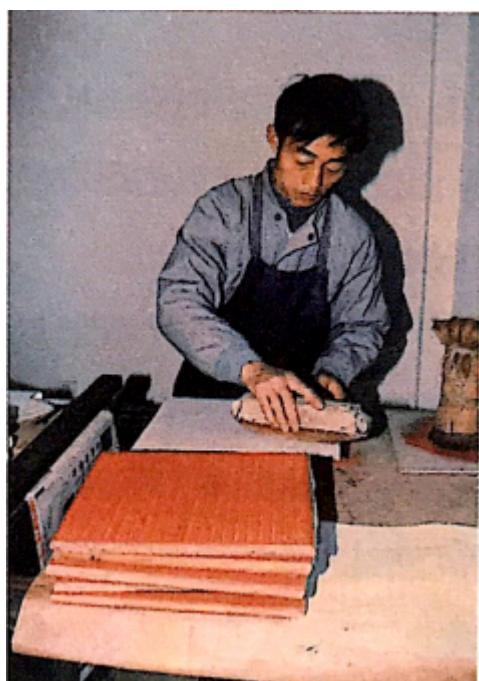
沈树华当初拜师学艺，学的是传统刻字中单一的宋体字，在吸收传统的基础.上研究雕刻楷、行、草、隶、篆书各种形式的文字(包括外文)和各种风格的山水、人物等雕版字画。

到扬州中国雕版印刷博物馆工作后，为了扩大中国雕版印刷技艺的传播，沈树华多次尝试雕版表现外国文字，用雕版表现外文字符难度远大于中国宋体字，不仅线条纤细，而且字体轮廓尤其是转弯尤为圆润，粗细规整，其书写习惯与中文字体差别很大。近年，他雕刻了用英文大写字母拼写的“中国敦煌飞天”宣传材料和日文草书，雕刻了中英文对照的《论语》。

5.29 李江民

1954年8月出生。1979年3月分配进广陵古籍刻印社，师从雕版印刷大师周润芝学习雕版印刷技艺，现为非物质文化遗产雕版印刷技艺项目江苏省级代表性传承人。

在长期的艺术实践中，李江民能够熟练地掌握并运用刷印的一般技艺，适应不同规格、木质、字体、图案的印刷，用力均匀，轻重重擦，使其字迹清晰，墨色圆润，图像柔美，线条流畅。刷印图像，线条分粗细，图像分写意或工笔，用墨行刷均有差别。特别是短版印刷于刷印中最见功





李江民工作照

力。除了在拼版时要连接无缝，选色时要精心搭配外，用纸时最要掌握湿度，从而使得印出作品的层次感强，能体现出个中韵味，如刷印的尘封多年的一批扬州清代木刻年画。

李江民刷印的代表性作品有《唐诗三百首》（活字本）、《里堂道听录》、《孙子兵法》（木活字本）、《草窗韵语》、《金刚般若波罗蜜经》、《四美图》、《鲁迅小说插图集》等，其中《金刚般若波罗蜜经》《四美图》分别获得第 13 届、14 届世界华人艺术大会国际金奖和杰出华人艺术终身奖，由他亲手雕版印刷的《北平笺谱》有 120 多张图案，共有 300 多片版片，代表了雕版印刷的成就。在中国第二届非物质文化遗产博览会上，李江民和他的雕版印刷技艺分别获得



《鲁迅小说插图集》刻版



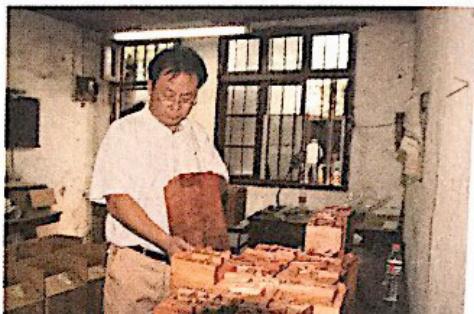
《鲁迅小说插图集》四色套印书页

“雕版印刷技艺代表性传承人奖”和“雕版印刷技艺项目奖”。由他创办的位于台儿庄古城的中国扬州雕版印刷技艺馆，受到广泛关注。

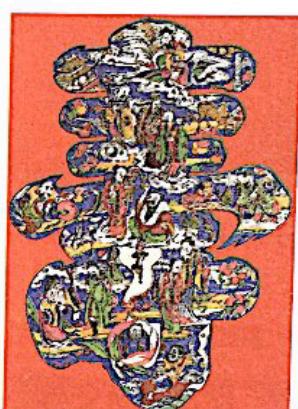
5.30 陆文彬

1955年出生，先后任扬州广陵古籍刻印社印刷车间主任、生产科长、社长等职；扬州市工艺美术大师，扬州印刷技术协会副会长，扬州八刻研究会理事，非物质文化遗产雕版印刷技艺项目扬州市级代表性传承人。

陆文彬1979年进入扬州广陵古籍刻印社跟随陈履恒学艺。近30年的实践中，他学习和研究了雕版印刷史、目录学、版本学及相关雕版印刷技艺。他设计的作品，既有古风又很现代，比较容易让消费者和商家接受。



陆文彬工作照



陆文彬工作照

(未)

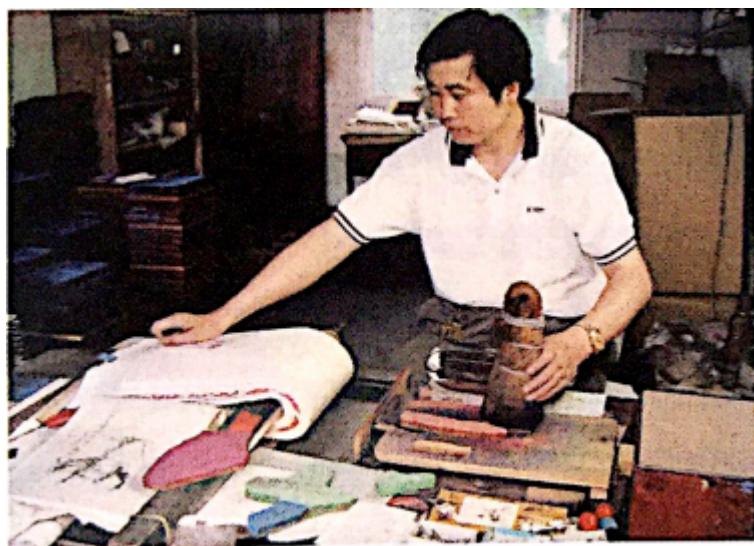


他参与印制的作品有：《孙子兵法》《毛泽东诗词七十六首》《老子》《论语》《金刚经》《大清摄政王令》《郑板桥道情十首》等。

5.31 张永林

1966 年出生，1982 年进入扬州广陵古籍刻印社工作，2007 年被南京莫愁中等专业学校、江苏商务高等学校聘请为教师，扬州市工艺美术大师，非物质文化遗产雕版印刷技艺项目市级代表性传承人。

张永林在雕刻、印刷、装帧等方面得到了多位名师的指导，经过近 30 年的实践，他技艺精湛、技术全面。雕刻方面，他对宋体字的雕刻认识极深，对勾、点、撇、横、竖等六种笔法理解透彻，对真、草、隶、篆等各种字体的雕刻运刀自如，



张永林工作照



(四美图)

印刷方面，在上墨、施印、配色等方面定位准确，技术掌握到位，所印的作品力透纸背、浑朴厚重、墨色均匀；装帧方面，能够掌握其中的技术要领。

张永林参与雕刻的书目及图谱有：《里堂道听录》《唐诗三百首》《孙子兵法》《毛泽东诗词六十七首》《老子》《论语》《周易》《郑板桥道情》《大清摄政王令》《中日友好》《李潮八分小篆歌》《四美图》《福娃》、《金华丛书》《李翰林集》《忘忧清乐集》《里堂道听录》《十八罗汉》《金刚经》《大清摄政王令》等。

《大清摄政王令》是 1644 年多尔袞进驻紫禁城，采用雕版印刷技艺发布的一张安民告示，是目前国内发现的整版雕刻、单张印刷最大的雕版作品，长 180 厘米，宽 52 厘米。张永林历时数月雕刻而成。《大清摄政王令》四周由 16 条行龙和祥云组成镶边，边框为阴阳双栏，字体为行书，横轻竖重，厚重壮



《大清摄政王令》

实，有赵体和颜体的遗风。龙纹特征强烈，从龙头到龙尾每个部分各有特征，龙头大如牛，眼像蟹眼，嘴像驴嘴，耳像猫耳，角像鹿角，尾像虾尾，身如蛇形，雕刻中须先由粗到细刻龙须，要将其弯曲流畅、风吹微动的意境刻出来。对脸的雕刻每个笔画要线条婉转，一刀顺势而下，干净利落，清清爽爽。眼廓要用刀兜圆，眼珠对称传神。

5.32 步一棋

1960 年出生，1978 年进入扬州广陵古籍刻印社工作。工艺美术师，非物质文化遗产雕版印刷技艺项目扬州市级代表性传承人。

步一棋师从雕版印刷师郜明奎学习木版印刷，全面掌握了雕版印刷技艺的各项要求和标准，包括烟墨的制作，印刷工具的制作，压印的技术，古旧版片、变形版片的刷印，及手工打纸（裁切纸张），版片的保护方法等，并在郜明奎的带领下刷印了《四明丛书》《楚辞集注》等几十种木版线装书。



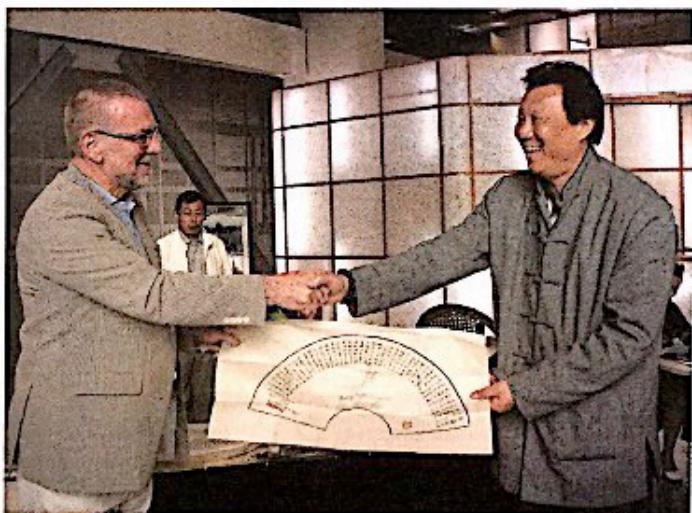
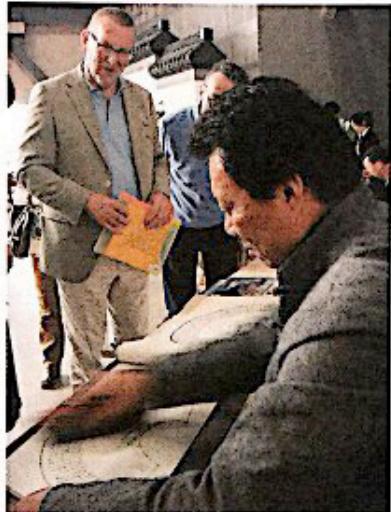
步一棋在上海世博会上作雕版演示

5.33 侯桂林

1958年出生，先后在扬州广陵古籍刻印社、扬州中国雕版印刷博物馆工作，扬州市工艺美术大师，非物质文化遗产雕版印刷技艺项目扬州市级代表性传承人。

侯桂林师从杭集扬帮的姚永祥、郜明奎，参与郜明奎松烟墨制作。在雕版印刷技艺方面，技术全面，他印刷的作品，尤其是饾版印刷，色元素的掌握应用达到较高水平，其作品色彩绚丽不失古朴，用色柔和又不失刚劲，有丰富的层次感，能充分体现原作的神韵。

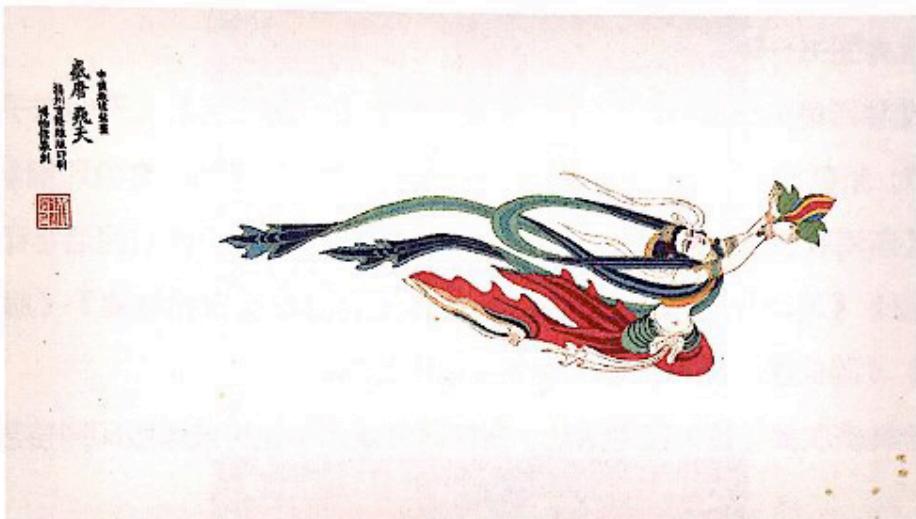
1997年底，侯桂林在刻印社期间，潜心研究，攻克数项技术难关，恢复出了泥活字、瓷板、锡活字及传统印版制作工艺等，主持了集多种传统制版工艺



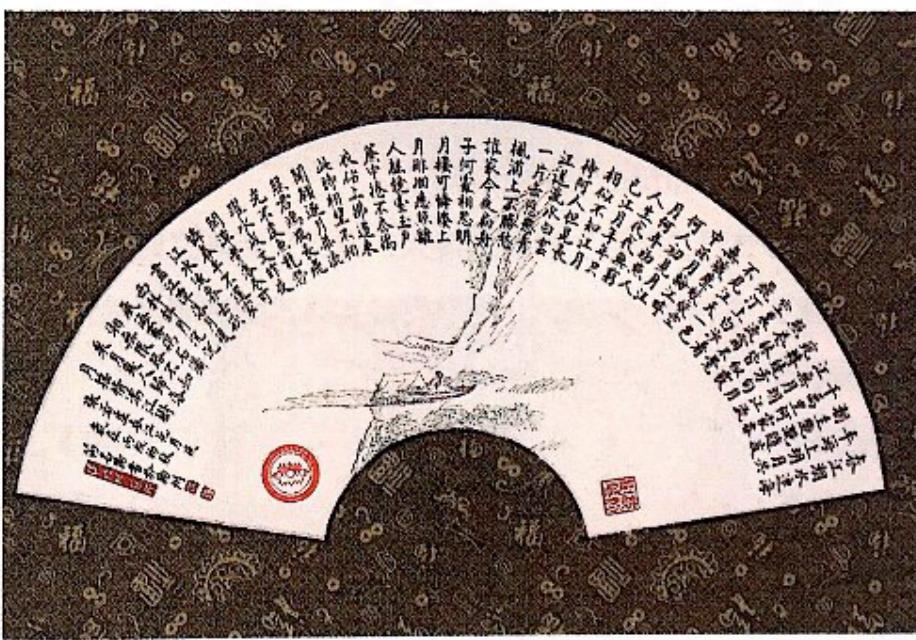
2010年5月在上海世博会场扬州馆展区，比利时马赛克市市长克里莫斯收藏铅版作品《春江花月夜》。



《一团和气》



《盛唐飞天》



《春江花月夜》

于活字本《唐诗三百首》的出版印制工作，该书获第二届（1998 年度）华东地区古籍优秀图书一等奖。

侯桂林印刷的代表作品有：馆藏清代短版《一团和气》《天仙送子》《八仙拜寿》；新刻短版《盛唐飞天》《唐诗·春江花月夜》扇面；套色印刷配像《论语》、《东海观音像》（四尺整张）、《西湖十景图》等；参与泥活字印本《唐诗三百首》《毛泽东诗词六十七首》、馆藏清代雕版《李翰林集》《暖红室汇刻传奇》《周氏医学丛书》等大量版片刷印工作。

侯桂林多次参与重大接待活动，曾在国外演示中国传统雕版印刷技艺。

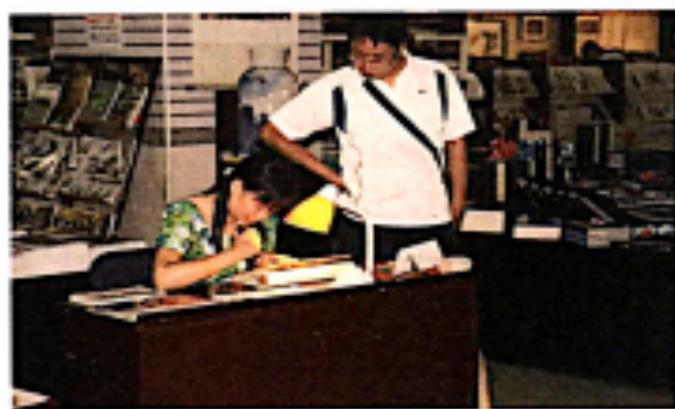
5.34 陈美琦

1976 年出生，13 岁开始随父陈义时学习雕版印刷技艺，为非物质文化遗产雕版印刷技艺项目扬州市级代表性传承人。

陈美琦作为刻书界“扬帮”的嫡系传人，得到父亲陈义时的悉心指导，不仅在风格上承袭了“杨帮”的特色，而且经过实践不断积累经验，逐步形成了字体清秀、线条流畅的独特风格，且技艺较为全面。

陈美琦的主要代表作品有：泥、铜、锡、瓷活字本《唐诗三百首》、图文《金刚经》、影宋刻本《论语》、《北平笺谱》、泥活字本《毛泽东诗词六十七首》。

陈美琦雕刻的《十竹斋笺谱》，为短版印刷（套色）作品，造型精美异常，画面生动逼真，体现了短版的艺术魅力。在雕刻此书时，要体现缺月黄昏、暗风清香的各种画意特征，如兰花的箭叶、梅花的暗香疏影，花卉的套色鲜艳欲滴等。



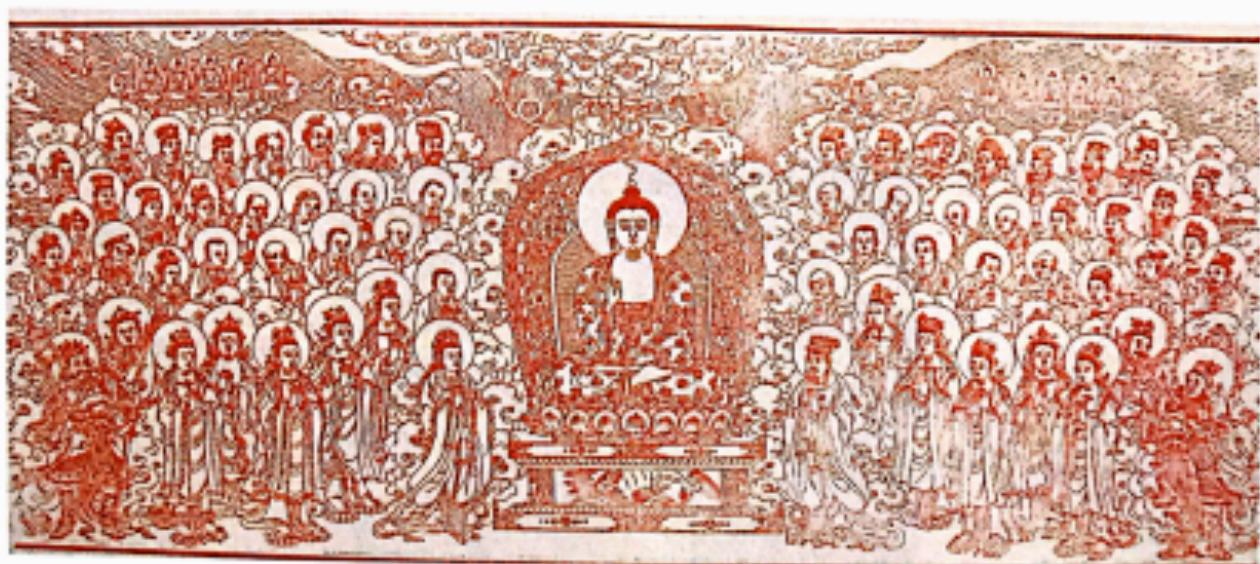
陈美琦雕刻场景



《十竹斋笺谱》



《梦轩笺谱》



《龙藏图》



5.35 韦长芹

1965 年出生，1982 年学徒，先后任邗江古籍印刷厂生产科科长、厂长等职。杭集镇优秀创业女性，扬州市百名科技致富女能手，非物质文化遗产雕版印刷技艺项目扬州市级代表性传承人。

韦长芹师从南京的吴志明、广陵古籍刻印社的林知明和林道纯。杭集扬帮装订技艺切合古籍特征，采用传统工艺，体现原作风貌，形式丰富多样，产品异彩纷呈；装订技艺端庄大方，古色古香，修整贴切且富有韵味。经过近 20 年



韦长芹



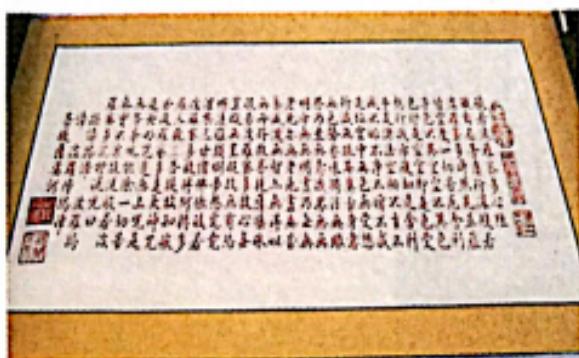
韦长芹工作照

的实践，韦长芹较为全面地继承了杭集扬帮的雕版印刷技艺。

韦长芹从事古籍装订的代表作品有：《毛泽东评点二十四史》《四库全书》《孙中山先生墨迹》《畿辅丛书》等。

5.36 王凯

1965年11月生。1982年进入广陵古籍刻印社后，成为雕版印刷老艺人张礼恭先生的“关门弟子”。现为非物质文化遗产雕版印刷技艺项目市级代表性传承人。

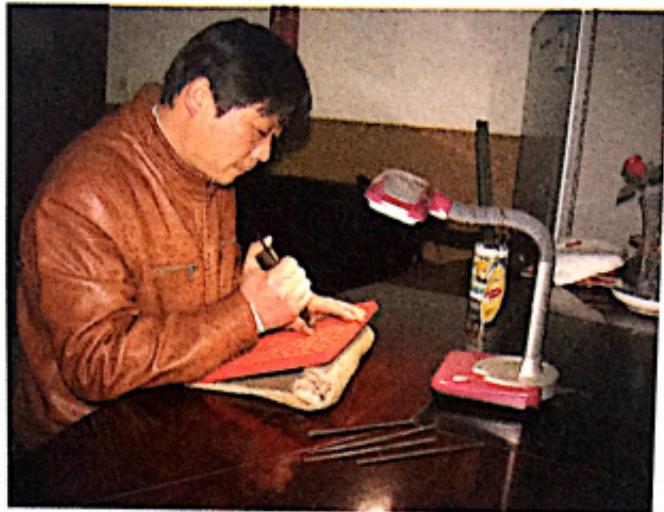


《般若波罗蜜多心经》二





林则徐手书《金刚般若波罗蜜经》雕版



王凯在雕刻《金刚经》

王凯从艺 30 年来一直致力于技艺的提高。遵守“六笔头”的雕刻技法，基础扎实，刀法纯熟，依字形、材料不同凭借腕力灵活变换刀法，形成了粗细有致、棱角分明、舒雅流畅、文意盎然的独特艺术风格。雕刻中能尊重书稿原貌，展现字体精神。

王凯参与了《里堂道听录》《桃花扇》《四声猿》《杀狗记》《毛泽东诗词六十七首》《唐诗三百首》《寿》《二十四孝图》《纸上奥运》等多部作品的雕版、印刷工作，并雕刻了《亭林诗句印谱》、《花香成舟赠张舸》、《般若波罗蜜多心经》、林则徐手书《金刚般若波罗蜜经》。

《金刚经》是民众耳熟能详、传诵较为广泛的一部佛家经卷。版片的独特之处在于是由林则徐亲手抄录，且正值其仕途不顺之期，既能体现林氏书法特色，又能展现这位名垂青史的晚清第一名臣宠辱不惊的心路历程，具有极高的版本价值和历史研究价值。



5.37 张天纬

生于 1945 年，1958 年分配到扬州红星刻字社工作，1979 年应邀到广陵古籍刻印社工作直到退休，现为非物质文化遗产雕版印刷技艺项目扬州市级代表性传承人。

张天纬师从王杰老先生，多年来潜心研究，刀法娴熟，发刀深透，挑刀均匀流畅，字体飘逸圆润。其刀功最大特点为过刀不见痕迹，下水不走样。

张天纬在绘图雕刻方面，技艺精湛。特别是水浒人物图，能在木版上挥洒自如地刻出人物的眉毛、头发、衣褶，表现出薄如纸片，细如针尖的刀功。无论是人物特征，还是亭台楼阁、动物形态，都能刻得栩栩如生、惟妙惟肖。

2008 年张天纬应邀到南京莫愁中专对 2005 和 2006 届学生讲授雕版技艺，



张天纬



张天纬雕刻作品



张天纬作品之二



深受学生们的欢迎。多年来他参与刊刻和修补了许多古籍如：《里堂道听录》《论语》《桃花扇》《金刚经》《十五家年谱》《饮虹簃所刻曲》《疆村丛书》《汉学堂丛书》《四明丛书》《陶渊明诗集》等。

5.38 刘坤

1961年12月生于扬州。师从雕版大师王义隆学习修补版片技艺，后又拜雕版大师陈义时为师学习雕版技艺，现为非物质文化遗产雕版印刷技艺项目扬州市级代表性传承人



刘坤



刘坤工作中

刘坤能够悉心体悟先生的刀法，领会用刀的技巧，从而在发刀、挑刀、用腕等方面有了自己的特色。先后参与雕刻了《里堂道听录》、《唐诗三百首》(活字本)、《孙子兵法》(木活字本)等图书，修补了《扬州丛刻》《黄氏逸书考》《四明丛书》《暖红室汇刻传奇》《疆村丛书》《聚学轩丛书》《金华丛书》《续金华丛书》《章氏丛书》《汉学堂丛书》《杜陵诗史》等图书，很多古籍经其修补以后，刷印多次，被国内外许多图书馆珍藏。

版本学所谓的印刷物名品，至少由两种含义组成：一是内容，要求有较高的历史文献价值；二是形式，或兼备阅读和欣赏功能，或仅仅适合赏玩。此章则专注于各朝代印刷品的介绍，希望通过系统的雕版印刷名品的介绍，使读者能更加完整地理解雕版印刷技术在各个历史时期的发展变化。



6.1 唐中和二年成都樊赏家印的历书

这是中国雕版印刷术的源头作品之一。从残片看，历书字体就是写手随手所写，大小不一，姿态自然。刻工也很率性天然，没有匠气。单页作品容易雕版印刷，不用装订。任何事物的发明都会遵循先易后难，先简单后复杂的逐渐发展过程，雕版印刷也是如此。专家推测最初内容为历日、字书、阴阳、占卜的印刷品，大约都是单页，最多也是少数几页，用线简单穿订。最早的线订形式可以通过《中国国家图书馆藏敦煌遗书精品选》看到大概情形。

6.2 唐咸通九年王玠《金刚经》

唐咸通九年王玠敬造的《金刚经》是世界公认现存最早的，有确切纪年的雕版印刷品。由扉页图和经文组成，扉页图人物造型准确，线条流利，雕刻刀法圆活；经文字体为典型的写经体，大气磅礴，刀法也很纯熟。因此有人认为，《金刚经》是雕版印刷成熟时期的作品，之前还应该有一段较为稚嫩的发展时期。其实不然，雕版印刷从技术准备来说，早已有石刻、印章钤印、碑帖槌拓等各项技术；就刻字而言，工匠在石头上刻字的技术已经非常纯熟，将刻字技术从



唐咸通九年王玠《金刚经》



宋开宝八年吴越国王钱俶刻本《一切如来心秘密全身舍利宝箧印陀罗尼经》

石质转到木质，技术上没有任何障碍，相反更加易于奏刀，倒是将阴刻的正字改为阳刻的反字，又将反字还原为正字的整体复制思路才是个了不起的具有划时代意义的伟大思想。

现存早期的雕版印刷物实物除了历日、经咒外，就是佛教经卷。唐咸通九年《金刚经》给我们的启示还在于，佛教因为宗教传播的需要，较早使用了雕版印刷，说佛教开创了雕版印刷的新纪元当无大错。

6.3 宋开宝八年吴越国王钱俶刻本《一切如来心秘密全身舍利宝箧印陀罗尼经》

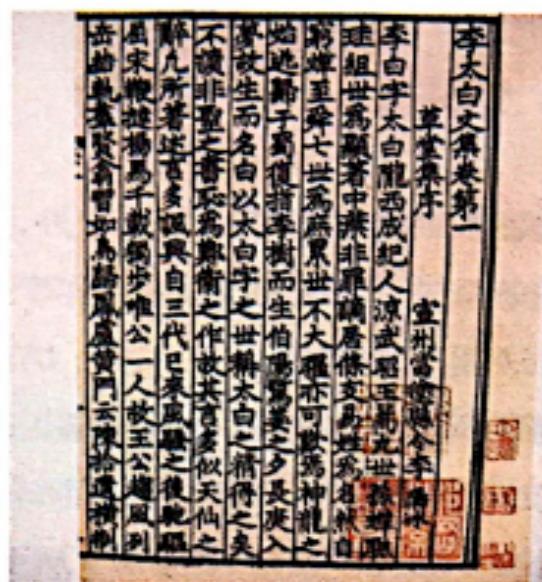
有人据文献解读，唐代就有雕版印刷的诗集出现。也有人认为，唐代除历日经咒、佛经外，没有出现其他的雕版图书作品。



按照现存的印刷品分析，唐代出现的印刷技术印制任何作品都没有困难，但是从编撰的角度看，似乎唐代诗文尚未有编撰成集的习惯。人们往往将诗文写在驿站、馆舍的墙壁上，甚至写在树上、山边石头上，之后也许有人用雕版印刷的方法印于单页或数页纸上。元稍为白居易《长庆集》作序曰：“《白氏长庆集》者，太原人白居易之所作……二十年间，禁省、观寺、邮候墙壁之上无不书，王公、妾妇、牛童、马走之口无不道。至于缮写模勒，衒卖于市井，或持之以交酒茗者，处处皆是。”其中的“缮写”是抄写无疑，而“模勒”究竟是指模仿诗文风格，还是指雕版，学者意见并不一致。虽然笔者也赞同此处的“模勒”不是指雕版，但是唐代有人要将诗文“衒卖于市井”，用雕版的方法来取代“缮写”，无疑会取得更加丰厚的利润。因为此时用雕版的方法刻印佛经已经取得成功，用雕版的方法制作其他如诗文等单页的文书，技术上没有



北宋刻《长短经》



宋四川刻本《李太白文集》

障碍，是早晚要发生的事情，唐代究竟发生了没有，虽没有见到更为可靠的文献依据，但完全可以相信唐代已经有过诗文的单页印刷品。

五代时期吴越国雕造的《陀罗尼经》也是宗教作品，因为需求数量巨大，号称“八万四千卷”，采用雕版印刷的方式最为合适。现存的《陀罗尼经》有三种版本，最早与最晚的年号先后相差近二十年，故此经至少在二十年里反复进行刷印。据现有的雕版每块实际可以印刷两千页的数量可以推测，如要印刷“八万四千卷”，至少要雕刻40块以上的印版才能完成。

从现存的《陀罗尼经》看，字体有些潦草，刀法也较随意，比较百年前刻印的《金刚经》反显得有些草率。原因大约有三：一是赶时间装入雷峰塔（或其他寺庙）；二是需要量巨大，三是此经尺寸较小，付给工匠的工钱大约也不太高，故此无法精雕细刻。

此经原为卷子装，塔（庙）圮经文现世时均未裱，后人多装裱为经折装。

6.4 北宋刻《长短经》

宋初刻书除官方刻书颇为繁荣外，对私家坊刻本则禁锢颇多，内容多有限制，除正经正史以外，如出现违碍文字，查禁处罚非常严厉。但是因为雕版印刷比抄写的方法要先进得多，官、家、坊刻无一不用雕版印刷方法制作书籍，书籍出版数量不断扩大，内容不断丰富，有阅读需求者也不断增多。加之书籍出版印刷售卖过程中还会产生利润，足以养活一批以刻字印刷装帧为业的手工艺匠人。书籍的传播终于在宋代完成了从手写方式到雕版印刷方式的重要转变。宋代最早的雕版印刷品的版式字体仍旧仿照手抄卷子，版式由板框行线组



成，字体就是手写体。

用雕版印刷方式制作的经、史、子、集类书籍，现存最早的就是北宋刻本，形式上最为接近卷子本。对其版式的研究结果表明了北宋书籍的版式特征之一是有版框、有行线，这直接源于卷子本的乌丝栏或朱丝栏，没有后来的鱼尾、黑口白口等版心序文和正文之间，目录和正文之间没有空白页，甚至没有空行，连着写刻。这本《长短经》版心就是如此，没有鱼尾，序文、正文连刻，目录与正文连刻。在版心部分的书口及鱼尾等已经成熟的南宋、元代，少数书籍还在文中出现鱼尾，鱼尾的功用类似分段的标志物，应该也是唐卷子本版式的遗存。

因此可以说，北宋刻本的版式，处在调整变化和逐渐固定的过程之中。南宋过后，书籍的版式就已经定型，书籍的序跋、目录、正文格式等形式，定型为我们今天熟知的模样。

从这个意义上说，北宋刻本不仅内容具有文献价值，本身具有文物价值，而且其形式也具有“标型学”的价值。

6.5 宋四川刻本《嘉招集》

现存最早的唐代印刷品，除了发现于敦煌，还发现于四川。史料也记载，四川是雕版印刷的最早发源地之一。

五代毋昭裔发愿刻书的故事就发生在四川。宋代四川的雕版印刷运用于刻书最早，也很有名，被版本学家称为“蜀本”。蜀本中最为有名的就是“眉山七史”以及诸多名家文集。

我们从雕版印刷的角度上注意四川刻本，是因为其采用的字体类似颜欧之

间的楷书。其书法古拙生动，和浙闽地区刻本采用的字体差异明显。其次，四川刻本刀法虽稍显拙朴，但施刀后的作品，字体的书写意味保存较好，别有韵味。再次，蜀本墨色特别纯正，版面形式多种，均极富书卷气。

6.6 宋杭州刻棚本《唐女郎鱼玄机诗集》

宋代历来被分为官刻本、家刻本、坊刻本。其中坊刻本中最为有名的就是棚本。棚本是杭州陈起父子所刻，书上往往有“临安棚北大街睦亲坊南陈解元宅书籍铺刊行”牌记，简记有“棚北”“棚前”等语，因此得名。棚本也是书坊刻本的简称。棚本之所以出名，一是出书时间长，品种数量多；二是风格固定。



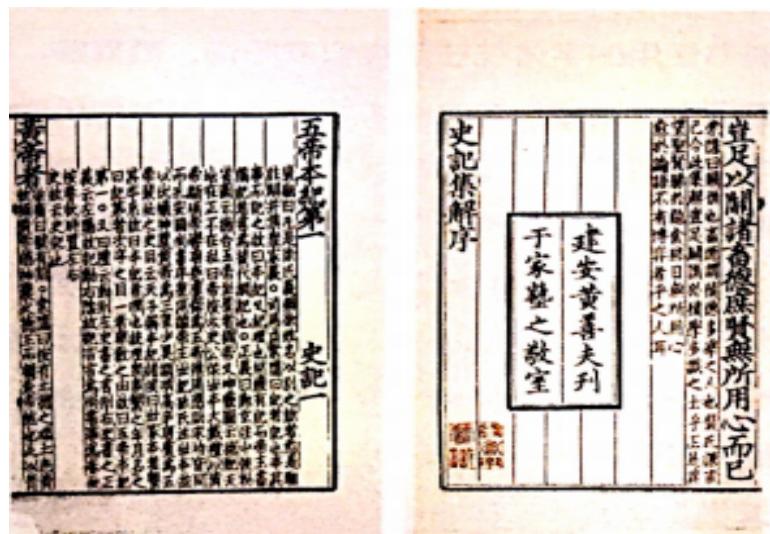
宋杭州刻棚本《唐女郎鱼玄机诗集》



而这里注意棚本的主要原因，一是由于字体，宋代浙江刻本的字体最为接近欧阳询的楷书，挺拔瘦劲，棚本又是浙刻本的典型代表。二是棚本的版面设计更为疏朗，结合字体的运用富有江南的秀气，极受文人青睐。《唐女郎鱼玄机诗集》是棚本的代表作，历来为名士喜爱，从上面钤盖的累累印章，可以清楚地看到此书在藏书家心目中具有的崇高地位。

6.7 宋福建刻本《史记》

福建为宋代浙、蜀、闽三大刻书名区之一，虽时间较蜀刻、浙刻稍晚，但是后来居上，以其独有的风貌和出色的数量，形成宋代雕版印刷鼎足三分的局。



宋福建刻本《史记》

面。福建刻本多出于私家和坊肆。其版式字体的特点为密行小字，版面较为拥挤。但是从节约成本的角度看，又有着较强的竞争优势。字体类似颜真卿楷书，精美者即如此本——黄善夫本《史记》，为福建家刻本代表，其校勘认真，版刻一丝不苟，首尾一致，写手刻工均具有极高的水平，为福建刻本中的白眉。

福建刻本著名在于坊刻，传本中多是坊刻本。坊刻因为追逐利润，编辑队伍质量不高，加上校对草率，更兼用质地松软的榕木作为板材，虽容易施刀，但不耐印，久印则字口会出现缺损，影响阅读，使得福建刻本的美誉度受到影响。“麻沙本”曾一度成为质量低下书籍的代名词。

6.8 宋四明楼氏家刻本《攻城先生文集》

宋刻本《攻城先生文集》在版刻史上的最为重要的价值，在其使用的字体。我们知道，宋代刻书使用的字体往往都类似欧阳询、颜真卿、柳公权、虞世南以及褚遂良等人的楷书，这是因为当时人习写唐人楷书的风尚使然。而地区之间也有使用某种字体的习惯，比如各家版刻史总结的浙江尚欧，四川尚颜，福建尚柳，江西尚颜柳等。当然这也仅仅是类似而已，因为写工书写时已经失去部分字体的特征，再加上刻工奏刀时又会弱化或强化某些字体特征，我们在辨识字体时也就是缘于对各家字体的认识，通过地区使用字体的差异来鉴定和认定所谓的何地刻印。这其中也有合理的成分，也有不合理的成分，需要我们在版本鉴定过程中从整体加以辩证的考察。

《攻城先生文集》是浙江刻本运用欧体加以变化的典型范例。这种字体和明代的环太湖地区的刻工模仿宋代浙刻本字体形成的所谓。仿宋字。最为接近，



后世的版本学者就将其叙述为仿宋字的起源字体。“仿宋字”的本质实际是印刷体。早期的印刷体就是由写工和刻工创造的，比较适合雕版印刷的字体。印刷体的本质特征就是将楷书字体的横竖撇捺起笔收笔以及运笔过程中形成的曲线、粗细变化尽可能地略去，简化为横平竖直，轻重有序的一种新型字体，专门使用于印刷，也即今日称为“宋字”或“仿宋字”的带有美化修饰的字体。因为这种字体最初由写工创造书写，易于雕刻，明代开始用于刻书时颇受批评，时称“字不成字”。这种字体大约在明正德、嘉靖间基本成型，万历以后逐渐成熟，被推广使用。万历时期就有“宋本字”“宋字样”“宋体”等专用称谓。因为横轻竖重，结体方正，书写容易，易于施刀，非常适合中国传统的雕版印刷，终于成为印刷首选的字体。直至今日的电脑排版时代，也还是印刷字体中最为常用的字体之一。



宋四明楼氏家刻本《攻愧先生文集》

6.9 宋淮东仓司刻本《注东坡先生诗》

宋代扬州不算是刻书的重点地区，但是淮东仓司所刻《注东坡先生诗》却非常有特色，主要是字体使用了欧体字。这种欧体字和杭州使用的欧体字区别明显，无论间架结构，还是笔画波折，都更加有欧体字的手写风韵。上海图书馆古籍鉴赏家陈先行曾经夸赞此书：“观其字体，出入《醴泉铭》《化度寺》两碑，秀美之极。书品宽大，雕印俱精，置之宋代，亦当推为上品。”还盛赞曰：“研究版本，研究中国印刷史，若未见过这部宋本，那才真叫做遗憾。”

将浙江和扬州宋刻两种欧体字做个比较，平心而论，扬州刻书用的欧体，



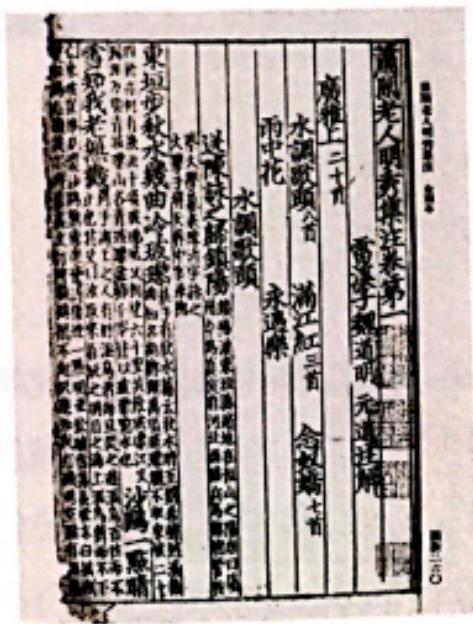
宋淮东仓司刻本《注东坡先生诗》



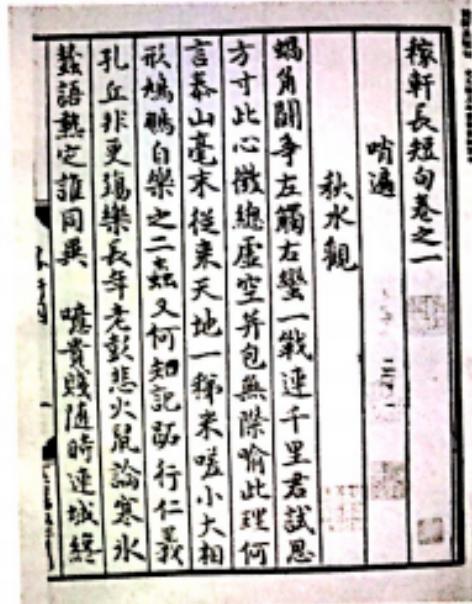
更加接近欧阳询《化度寺碑》等碑刻，书法意味更加浓郁，更具有欣赏价值，因而更加名贵。对雕版工匠而言，则较难施刀。从顺应印刷体的发展规律，字体必须合乎标准化的要求看，浙刻本的欧体，字画接近斩方，肥瘦变化不大，成为印刷体改造的首选是历史必然的选择。

6.10 金刻本《萧闲老人明秀集注》

金代立国时间不长，且和南宋南北割据，受政治军事经济发展的影响，明确标注为金代刻本的极为少见。从现存的约十数种刻本看，金代版刻特点基本和南宋刻本相同，其中的佼佼者就是《萧闲老人明秀集注》。此本字体极类柳体，



金刻本《萧闲老人明秀集注》



元大德三年广信书院刻本《稼轩长短句》

写刻俱佳，墨色清明，版式清朗，有江南风气，为雕版印刷名品之一。

6.11 元大德三年广信书院刻本《稼轩长短句》

版本学者多认为因为战乱频发，经济疲敝，元代的印刷品质量稍逊于宋代。当然这是对大量的宋元刻本进行比较后得出的规律，只是人类对任何规律的总结都有局限性。在元代的印刷物质量不如宋代印刷物质量的普遍现象中，也出现了一批写刻印各道工序都异常精美的印刷名品，此本就是一例。

元代因为出现了书法家赵孟頫，行书名极一时，也适合印刷，当时就和唐楷诸体并行使用。元代印刷物的字体也因使用赵孟頫的行书，出现了新面貌，后来称为“赵体”。

《稼轩长短句》就用类似赵孟頫的行书字体书写，虽非颜非柳非欧，但写体流利天成，清新雅致，别具一格，刀法纯熟，墨色清纯，不愧为印刷名品。

6.12 元刻本《古杭新刊的本关大王单刀会》

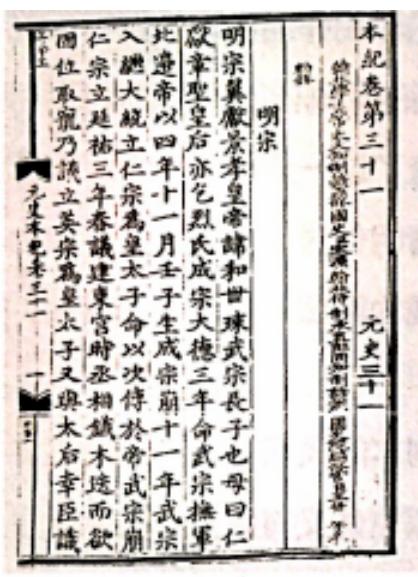
提到元刻本，还要着重介绍简体字在雕版印刷物中的使用。简化字的使用历史非常长，有了文字后就产生了许多异体字，这种异体字的实质就是简化字的前身。唐代写经生，长年累月写经不辍，在漫长的书写过程中，会使用笔画较少的字代替笔画较多的字，来取得更好的书写成果，比如维、诘、门、无、现、贪、来等和今天使用的简化字一模一样。这类经常出现的简化字，慢慢也会被



阅读者认识和接受。版本学者认为，元代的刻本中多使用简体字，并将使用简化字作为元代版本鉴定的一个特征。其实，未必如此。唐人所写经书和宋版书中都出现有简化字，也被称为俗体字。所谓的简体字在经、史、子、集的正规著作中并不常见，只是多出现在坊刻本中，尤其是戏曲小说中，例如在建本中，将“處”刻作“处”、“廳”刻作“厅”、“無”刻作“无”、“雙”刻作“双”、“氣”刻作“气”、“馬”刻作“马”等。中国字笔画太多，简化后笔画少了许多，刻字时就方便多了。正规著作不敢多用，坊刻本为了追逐利润，最大限度地降低成本，不惜采用笔画较少的简化字来减少刻字量。应该说，使用的结果不错，既节省了费用，也未影响当时民众的阅读，更有趣的是和我们今天使用的诸多简化字异曲同工，改革的思路基本一致。当然，是否就依此形成元刻本的特点，成为版本鉴定的一个帮手，则是版本学家们需要再总结的经验了。



元刻本《古杭新刊的本关大王单刀会》



明初刻本《元史》

6.13 明初刻本《元史》

在版本学上所说的明初指洪武到成化年间，此间刻本版式字体几乎完全沿袭了元代刻本风格，尤其是元末明初之书，书上面如果没有确切的年代，历来是版本鉴定的难点。其实，不光是元末明初，宋末元初、明末清初都是如此。有人总结说“宋清而元浊”，也只是个人的主观印象罢了，没有实质性的鉴定依据。明末清初因为距离今天年代较近，书上没有的依据，往往还可以通过其他途径寻找到线索，通过这些旁证，也可以分辨出年代。改朝换代前后，政府以及普通民众的主要精力都在恢复政治经济秩序，平息战乱和纷争上，没有精力和必要刻意改变出版印刷版式字体风格。相反由于朝代更换引起的经济衰落都会使出版业受到打击，其直接影响就是质量发生恶化。一般来说，这个时期不会有好的印刷作品出现。每每版式字体发生明显变化的时间都在太平盛世，比如明中期的印刷体的出现和使用，清康熙年间馆阁体的出现和使用就是明证。

搞清楚了这一点，我们会深入了解明初刻本和元代刻本类似的地方极多的原因。随着明代对出版业实行了较为开明的政策，明代出版业得到大发展，终于使明代成为雕版印刷的极盛时期，登上传统的雕版印刷技术的最高峰口但这是后话。

明初刻本的风格依旧是黑口赵体字居多，这本《元史》就比较典型。其丹写字体类似赵体又有区别，实际就是经过刻工雕刻字体受损形成的特有形态，比较宋本字体的精雕细刻，无论写工刻工都显得草率、软弱，这也是一代风貌。



6.14 明内府刻本《书集传》

宫中设立专门的刻书机构从明代开始兴盛，所刻书称“内府刻本”。内府刻本的内容历代藏书家都不以为然，所刻除了“四书五经”儒家经典和诸子百家的著作外，大多数是规范人们行为的《古今列女传》《历代臣鉴》《五伦书》等。这也和明代的内府刻本许多是宦官编纂有关。明代的内府刻本，从明初到明末，版式字体几乎一成不变。刻书大约从元代的刻本中吸取了相关元素：大黑口，精美的赵体字，刻工讲究，墨色清朗，加上用纸无论是早期的皮纸还是嘉靖以后的棉纸，质量普遍较好，尤其是版式字体等反映的整体风格，上百年不见变化，



明内府刻本《书集传》

以致我们不能不去猜想，明代内府在刻完一副书版后，往往保存较好，在需要的时候会反复刷印。相对于明代民间刻书的内容包罗万象，形式千姿百态来说，内府刻本天工迥差许多。

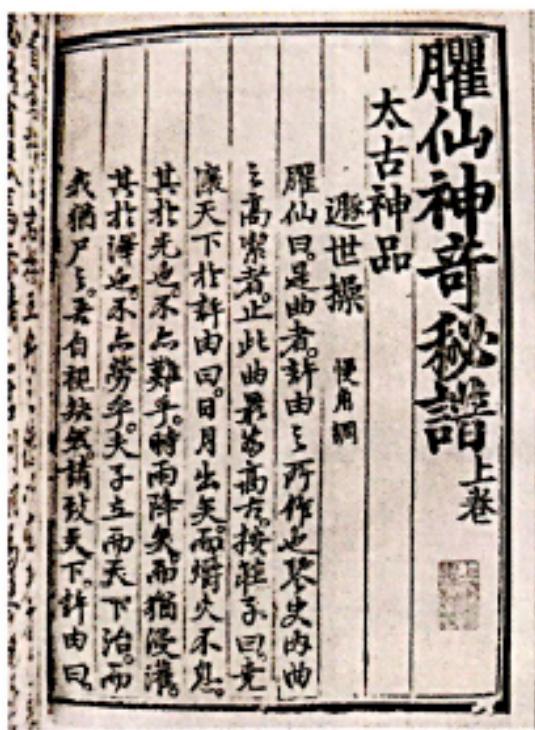
近年有人将陶瓷收藏中的“官窑”概念引进了古籍收藏，提出“内府刻本”相当于“官窑”的概念，还在实际收藏中炒作内府刻本的价格。其实，“内府刻本”和“官窑”不好比较。只能说内府刻本中的部分作品确实因为皇家财力丰足，各种品质精良的原料和手艺精湛的工匠齐备宫中，精心制作的书籍因为不计成本而出现了一批精美作品，字体无论软体硬体，都匀净秀美，纸润墨香，书品阔大，装帧考究。清内府五色套印本《古文渊鉴》《劝善金科》更是色彩斑斓，精美异常；铜活字印本《古今图书集成》、刻本《御制盛京赋》《千叟宴诗》也因为工艺特殊，印数较少而名满天下。但是书籍除了外在的形式，内容的优劣也是影响书籍价值的重要因素。明清内府刻本如《书集传》《五伦书》《御纂诗义折中》《御纂性理精义》等，多是经部书，科举考试废除后基本就失去了存在的价值。就是上述印制精美的内府本，除《古今图书集成》之类少数书外，很多内府刻本都受封建社会最高统治者的直接影响，内容在今天都失去了原有的价值，多数陈腐而教条。因此在清末废除科举制度以后直到上世纪 80 年代前的这段相当长的时间里，内府刻本往往被学术界、旧书业贬为“老头货”，因为没有使用价值而不好卖。再加上许多内府刻本更多的其实是各地翻刻本，形式也没有内府制作的精美。常见部分不负责任的拍卖公司将这部分翻刻本充当内府刻本，也大大降低了内府刻本的价值。

因此将内府刻本比作古籍中的“官窑”，不是不可以，但要细辨是否为原刻本。明代内府刻本由于内容没有实用价值，外在的形式还赶不上清代初中期的内府刻本精美，藏家对明代内府刻本的评价不如清内府刻本高。



6.15 明藩府刻本《臞仙神奇秘谱》

明代藩府刻本是明代官刻本中极为重要而奇特的组成部分。明代的藩王都是皇亲国戚，受过良好的教育，财富几可敌国，有充裕的时间和精力。一半以上的藩王都不计工本，出版印刷各自喜爱的书籍。他们由于喜爱而著作，也有的喜好编书刻书，聘请文化层次较高的幕僚充作编校，出版物的质量非常精良加上选用上佳的纸型，字体版式也颇为可观，故此受到文献学家、版本学家的一致好评。比如晋藩刻本《唐文粹》、郑藩刻本《乐律全书》、辽藩刻本《东垣十书》、衡藩刻本《摄生众妙》、唐藩刻本《文选》、徽藩刻本《词林摘艳》



明藩府刻本《臞仙神奇秘谱》

等，均为明代版刻名品。版本学上专称为“藩府本”。

这部《臞队耀仙神奇秘谱》是宁藩刻本，上海图书馆藏孤本。内容由宁王亲自撰写。字体用草书，全篇一气呵成，流利古朴，相映成趣。刀法极为老到，全无板滞之感。

6.16 明弘治活字印本《渭南文集》

明弘治年间是明代雕版印刷术迅猛发展的前期，其中极为主要的原因就是印刷体开始出现雏形。对处于明代中期的弘治年间雕版印刷品出现的版式字体等变化，所有的版本学者都应该给予足够的重视。

弘治年间雕版印刷的版式字体发生了极为明显的变化。尤其是字体，看起



明弘治活字印本《渭南文集》



来绝大多数刻本的字体仍然使用写体字，但是细细观察此时的写体就可发现，此时字体已经弱化了写体的毛笔意味，有了统一的工整气息，即字体有了逐渐走向标准化的趋向。

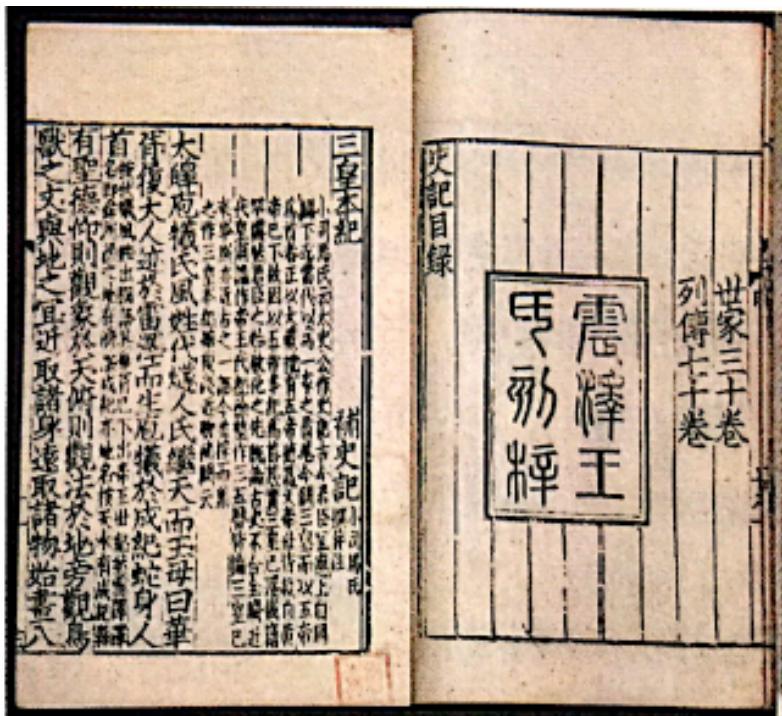
印刷史研究者往往将印刷体出现的年代定为嘉靖年间。比如以《中国印刷通史》为代表：“明嘉靖年间展开复古运动，刻书模仿宋代所用字体，着重采取了整齐方板、棱角峻厉的轮廓，笔画呆滞，渐成机械或图案。明末清初，渐渐形成横轻直重、横细直粗、四角整齐的方块字，被称之为宋体字。”实际情形并非如此。的确，嘉靖年间文坛上形成以王世贞、李攀龙为首的“后七子”的复古思潮，强调“文必秦汉，诗必盛唐，大历以后书勿读”，在翻刻古籍时也施行复古的做法，出现了一大批精美的仿宋刻本。比如明嘉靖十二年世德堂刻本《六子全书》、明嘉靖三十八年通津草堂刻本《论衡》都是其中的极有名者。但是必须指出的是，后世所说的“宋体字”，最早并非出现在嘉靖年间，而早在弘治年间就已经出现“宋体字”的雏形，正德年间“宋体字”就已经成熟，明正德十六年朱氏文房刻本《樊川诗集》的字体，已经具备“宋体字”的各种特征。

探究印刷字体出现的原因，除了弘治、正德间文坛“前七子”的复古思想影响外，版本学家更应该注意到，活字印刷的重新兴起也是极为重要的原因。弘治年间大量出现并频频使用活字印刷，活字字体的书写有着特殊的规律，单体字的轻重均衡也必须“谋篇布局”，将注意力从照顾整篇书写的气势，改为要求字字大小如一，还因为排版需要，同一字必须制作多个活字，要求单个字的间架姿态尽量要保持一致。受这种规则的影响，出现了一种看来是写体字，但更加具有整齐划一的笔画形态的新字体，姑且称为“活字写体”。这种字体对雕版印刷术的影响是积极的，通过这种字体的书写雕刻以及运用于书籍，人们对这种新的字体

从不适应到逐步适应，字体也从“写体”向“匠体”过渡；经过数十年时间，即使到百年以后的明末，这种定形后被命名的“宋体字”已经大行其道，也还有人认为其“字不成字”。由于这种字体适应了印刷的特殊需要，工匠更加容易书写和雕刻，这种字体在弘治年间出现雏形后，紧接着就在正德年间出现了真正意义上的印刷体，乃至到明末印刷体各具形态，非常成熟，成为出版印刷使用的最重要的主流字体。今天的电脑时代使用的依旧是这种字体。

6.17 明嘉靖四年至六年王延喆刻本《史记》

这是一本有名的书。《池北偶谈》卷二十二记载此书的刻印轶事“一日，



明嘉靖四年至六年王延喆刻本《史记》



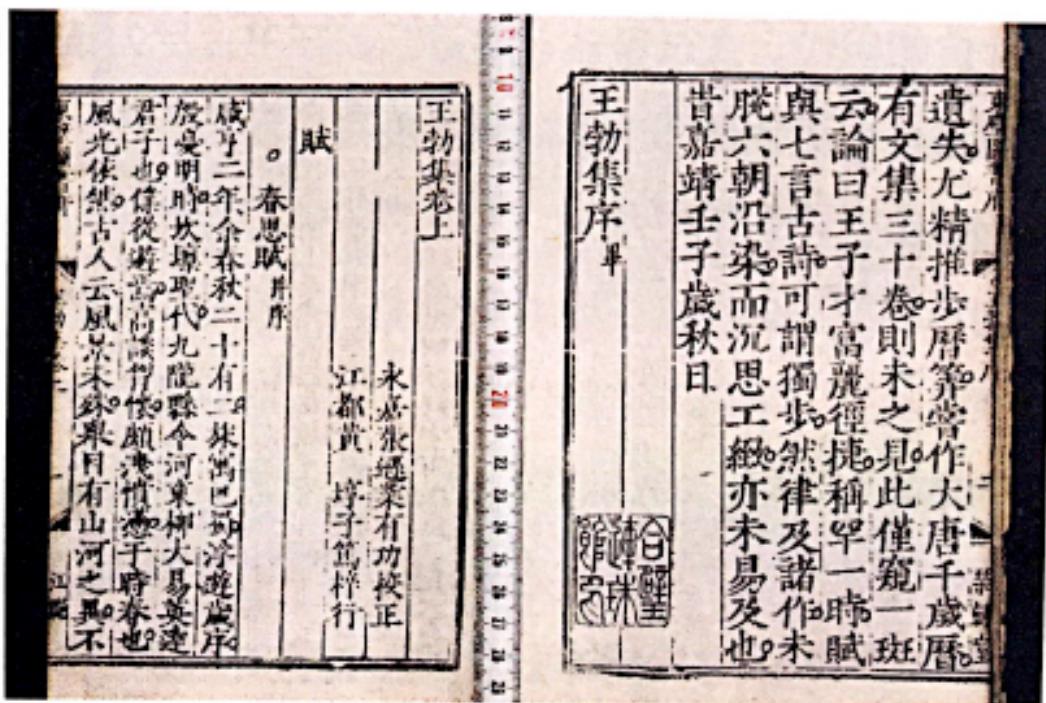
有持宋椠《史记》求鬻者，索价三百金。延喆给其人曰姑留此，一月后可来取值。乃鸠集善工，就宋版本摹刻，甫一月而毕工。其人如期至，索值，故给之曰：‘以原书还汝’其人不辨真赝，持去。既而复来，曰：“此亦宋椠，而纸差，不如吾书，岂误耶？”延喆大笑，告以故。因取新雕本数十部，散置堂上，示之曰：‘君意在获三百金耳，今如数予君，且为君书幻千万亿化身矣。’其人大喜过望。今所传有震泽王氏摹刻印，即此本也。”笔记就是笔记，传说的成分较多。但是，此书的刻印确实精彩，以致后世许多王延喆刻《史记》都被书商染色做旧充作宋本。比如沈津“《史记》版本鉴定的故事”描述的就是其中一例。书中有“始嘉靖乙酉腊月迄丁亥之三月林屋山人王延喆识于七十二峰深处”识语七行，记载王氏刻印此书的时间长达十五个月，非笔记中所述的一个月。古代刻书，必须经过写刻印装的工序，全部的手工劳作非常消耗时间。

这种完全意义的仿宋刻本，准确地说是影宋刻本，要将刻本做得完全酷似宋本，写样最为关键。最省事的做法是将宋版书拆成书页，直接上版，这样既可免去写样的工钱和时间，又能尽量多地避免写样时可能增添的讹误，只是在宋版书按页计价的明代，太过奢侈。用薄纸蒙在书上尽力按字样描写的写样是非常聪明的做法，描写会使得字体相似度极高，差错还少。这种影写技术至少在明代中期已经出现，理由有两个：一是明嘉靖间的仿宋刻本多达数百种，其字体酷似宋刻本的不在少数，如无影写技术，不会将字体摹写得和宋刻本如此相似。一是被版本学界艳称的“毛抄本”，就是指明天启崇祯间毛晋的影宋影元写本。毛抄本纸薄坚韧，墨色清纯，版本学家称赞“下真迹一等”，可以看出即时的影写技术已经炉火纯青。再多说几句，毛晋家中“入门憧仆尽抄书”的目的是为增添收藏，更是为制作更多的出版底本，影抄本产生的直接动因就是出版需要大量的高质量底本。毛氏的做法极为合理，其中的道理值得现代出

版社，尤其是各古籍出版社深思、借鉴。

6.18 明扬州刻本《唐十二家诗》

明代中期刻书最为精彩的无疑当属苏州地区，晚期则要以南京地区为最。两地都在扬州周围。明代扬州刻有一批内容丰富、形式精美的书籍。明代早中晚时期的字体变化常常被版本学家总结为“明初多赵体；中期多仿宋体；明末多长仿宋体”。考察明代扬州刻书，各时期使用的字体基本符合以上的总结。换句话说，扬州工匠对各时期的字体变化相当敏感，能及时掌握各种字体的写刻方法。从现存的扬州刻本来看，明代扬州刻本刻印质量具有相当的水平，与明中晚期雕版印刷最为著名的苏州、南京相差无几。其中的精刻本，直追苏宁



明扬州刻本《唐十二家诗》



两地。

扬州因为邻近苏宁，工匠之间的交流就非常方便，这是扬州明代刻书质量提高较快的重要因素之一。内部原因则是由于明代中晚期的扬州文风日盛，文人增多，需要书籍量也会增多，而伴随书籍需要量的增加，提高书籍印制的质量，降低制作成本，就是当时扬州的出版印刷业面临这个局面做出的应对。结果，成功印制的书籍满足了读书人的阅读需要。明代扬州刻本的代表作很多，以明嘉靖黄埠东壁图书府刻《唐十二家诗》为例，版心上镌“东壁图书府”五字，正文每卷末题“江都黄埠子笃梓行”，字体为嘉靖标准仿宋字，实际就是匠体字的前身。字体特征鲜明，一望可知为嘉靖刻本。

6.19 明万历四十八年闵于忱松筠馆刻套印本《孙子参同》

套印是雕版印刷技术的重要进步。一般认为，明闵齐伋万历四十四年套印《春秋左传》成功，代表套印技术的最终成熟。明代著名文人陈继儒高屋建瓴地总结：“自冯道以来，毋昭裔为宰相一变而为雕版，布衣毕汲彼昇再变而为活版，闵氏三变而为朱评”。非常有见地。随后的二十多年里，闵齐伋、凌濛初等人制作了近二百种套印本，还将两色套印发展到五色套印，和版画的彩色印刷相互呼应，在出版界掀起了一股套印彩印旋风，也将明代的雕版印刷技术提高到极致。

《孙子参同》所用的版式字体和闵、凌其他套印本一样：单栏，无行线，正文用长方匠体、墨印，注文用写体、朱印，行间有注文或圈点，或朱印或墨印。



明万历四十八年闵于忱松筠馆刻套印本《孙子参同》

套色准确，纸质匀净，朱墨灿斓，非常精彩。我们通过观察《孙子参同》，还会注意到明末的匠体字已经完全成熟，具备现代的所谓印刷体的所有特征：横平竖直，横笔的右角上挑成三角状，折笔右角也固定为三角状，角度趋于标准化，点撇的写法也具标准意味。字体的长宽比例合适，笔画粗细匀称，结体雅致，阅读效果极佳。如将《孙子参同》的字体一个个抽出，制作成字模，用来印刷，也肯定会得到现代人的欣赏。



6.20 明小宛堂刻本《玉台新咏》

古籍翻刻本的鉴定问题历来是版本学家的难题之一。因为古代出版没有严格的版权保护意识，加上印书过程中因为木版多印会涨大变形，所以每次印书量不会很多。书商见有畅销书，就会立即买来翻刻牟利。翻刻直接就用原本反贴上版，这种翻刻本和原本的版式字体几乎一样，除非找到原本和翻刻本细细比对，否则无法分辨谁先谁后。

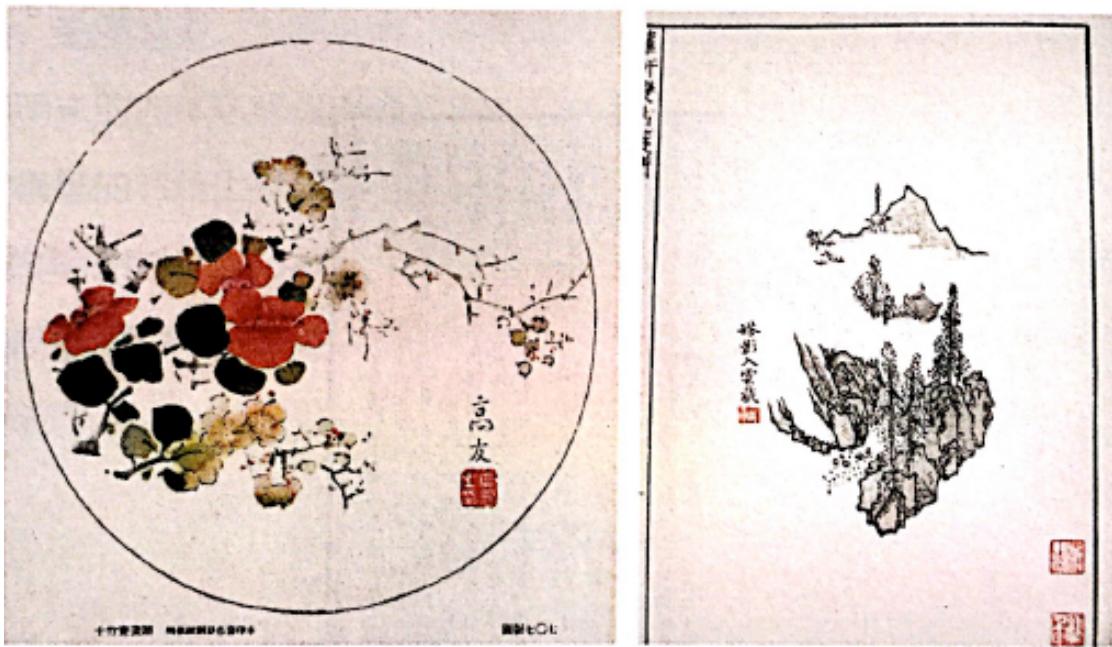
《玉台新咏》就是版本史上极为著名的翻刻本之一。因为翻刻极精，宋版书风格浓郁，加上书商用旧纸或染色的纸张刷印，无数的藏书人深受其害，往往将翻刻本当作宋本收藏。经过比对，国内各图书馆当作宋本收藏的《玉台新咏》几乎全是明代的翻刻本。



明小宛堂刻本《玉台新咏》

6.21 明代《十竹斋笺谱》《萝轩变古笺谱》

笺纸历来是文人案头的必需之物。最早最为出名的莫如唐代的“薛涛笺”，模样如何，无人知道。早在明初，就出现有染印花卉图案的信纸，其间也有用雕版印刷有行格的信纸，但是使用者不多，绝大多数文人写信几乎都用无格的素纸。明万历间，随着套色印刷技术不断改进成熟，天启、崇祯间大量出现有精美图案的笺纸，题材广泛，制作方法丰富多彩。信笺的尺幅较小，易于设计施刀，在文人、画家、工匠的共同参与下，发明了使用复版套印、水印等先进而别致的雕版印刷法，制作五彩纷呈、精雅异常的笺纸。



明《十竹斋笺谱》

《萝轩变古笺谱》



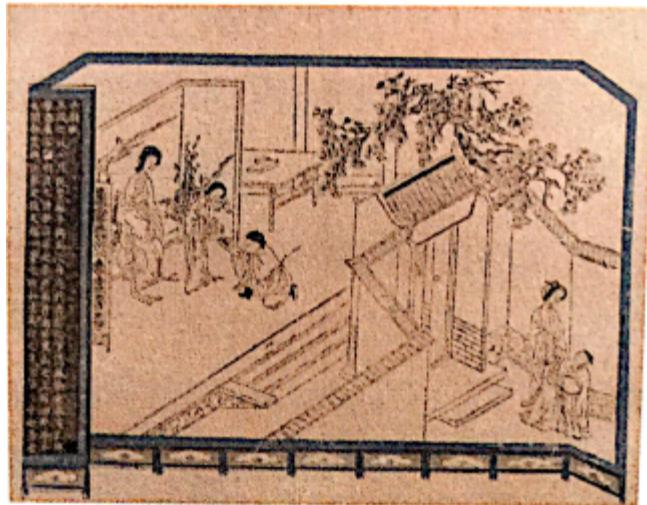
明代以《十竹斋笺谱》《萝轩变古笺谱》为标志，雕版印刷技术提高到空前绝后的高度。其实，笺谱最初的本意是当时的笺纸铺为售卖笺纸所做的广告。为了更好地销售笺纸，大型的笺纸铺都可能制作笺谱，以广招徕。后来被文人当作专供。耳目之玩。的文玩用品赏玩。现今流传的笺谱只不过是当年若干笺谱中的两种。

通过对两种笺谱的研究，我们可以清楚地看到明代的雕版印刷技艺达到了炉火纯青的地步。笺纸的刻印使用了饭版套色、水印、拱花等前所未见的技法，用印刷方法较为逼真地还原了中国书画作品的神韵，十分宝贵。

6.22 明末彩印版画《会真六幻图》

《会真六幻图》是近年来版画史上研究的热点。此图无准确书名，又有叫《会真图》的。据中国美术学院教授、古籍鉴赏名家范景中先生考证，此是中国国家图书馆所藏《会真六幻》的附图，言之成理，故名。此图发现于德国科隆博物馆。

此图的发现轰动了印刷史、版画史、美术史各家研究者。在此前，大家一致认为诸如彩印本《程氏墨苑》、套印本《十竹斋笺谱》等，是我国古代雕版印刷达到最高境界的作品。此本一出，专家学者大为惊讶：想不到中国古代会创作出如此精妙的彩印版画！构思奇妙，设色明丽，造型奇诡，套色技术炉火纯青，刀法圆润优雅，任何溢美之词用在此图册上都不为过。因此专家评价“这些图把明代版画、笺谱和套印的成就结合起来，不论在创意上，还是在设计上、印刷上，都达到了中国古代版画史上的高峰，以至我们可以不同意前贤以万历



明末彩印版画《会真六幻图》

时期为中国版画史黄金时代观点，而把这个时代再下降三十年左右。”

6.23 明末刻本《水浒》叶子

版画的刻印，历来被认为是检验雕版印刷技术高低的标准，只有技术优秀的刻工才能胜任。按照现行的实践看，最初从事雕版必须从刻字开始。先刻匠体字，再刻写体字，然后再刻图版，即版画。这样的培训程序也给人们形成了版画难于刻字的印象。

雕版版画和雕版文字几乎同时出现。最早的唐王玠刻印《金刚经》中，图文并茂，难分伯仲。但是在以后很长的时间里，文字的雕刻量远远大于版画，造成文字明显优于版画的局面。明代晚期版画异军突起，不同风格流派的版画争奇斗艳，开创了版画蓬勃发展的新格局。在给读者贡献大批美轮美奂作品的



同时，也使得刻工的雕刻技术得到明显提高。郑振铎编纂的《中国版画史图录》，收录古代版画近一千三百余幅，其中多半是明代刻印，就是明证。清代版画则更加趋于工细，技法更加精致，但是匠气也略重，学术界普遍认为清代版画未能超过明代。

此图不是古籍附图，而是文人雅士喝酒行令的酒牌、酒筹类的东西，出自明末画家陈洪绶之手。画风古怪奇特，极具视觉冲击力。我们关心此《水浒》叶子更为重要的原因是，其刀法将陈洪绶诡异的画风表达得淋漓尽致，非“刀头具眼，指节通灵”者不能为。初刻本不易得，传世几乎都是翻刻。近年全国普查古籍，申报国家珍贵图录时，鉴定只有四川省图书馆所藏之本是初刻本。用《国家珍贵古籍名录图录》收录的书影，可一展此书风采。



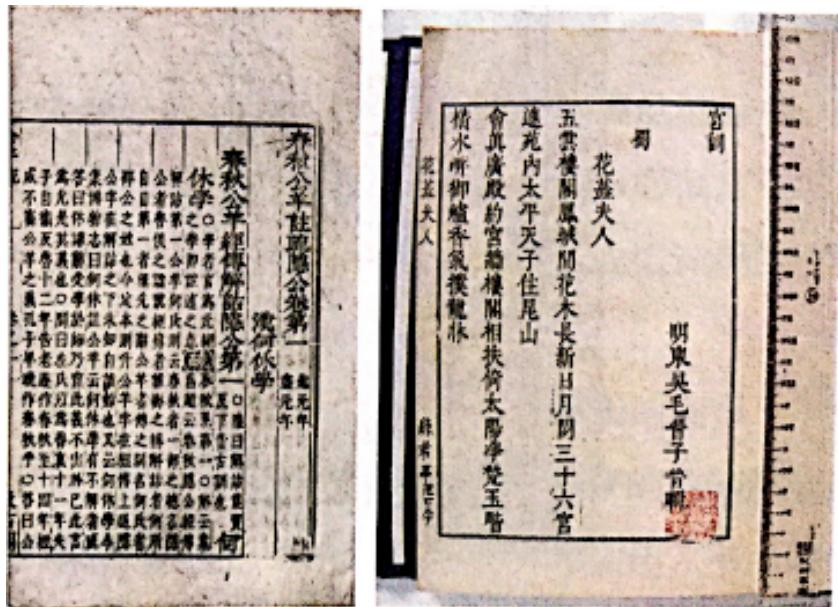
明末刻本《水浒》叶子

6.24 明代毛晋刻《十三经注疏》《三家宫词》

明代毛晋是雕版印刷史、中国书史、出版史上不得不提的最为著名的出版家，其出版取得了传统出版形式的最高成就。

对他的成就许多著作和论文都有精彩的评价，但是随着对毛氏刻书事迹的研究不断深入，我们对毛氏贡献的了解也不断深入。无疑，对毛晋刻书取得的成绩以及其对现代出版业的启示，还值得我们继续进行研究。

以毛氏所刻的《十七史》《十三经注疏》和《三家宫词》为例，三种书代表了毛氏在两个时期的两个不同方向，两个制作思路《三家宫词》为早期作品，走的是精品路线，小制作，小投入，短期就可以得到较好的回报，刻印质量高，



明毛晋刻《十三经注疏》

《三家宫词》



校勘精良，纸墨俱佳；《十七史》《十三经注疏》属于晚期制作，走的是平民路线，在积累了丰富的出版经验后，集中大量资金投入刻印，希冀取得更为显著的出版效果。但是，毛氏本质上是个学者，毛氏的出版模式本质上又是家族式管理，刻印《十七史》《十三经注疏》时的生产规模和资金投入都超过了他可以掌控的范围，对待如此大规模的出版活动就显得力不从心；加上投入资金太多，正好赶上明清交替，人心浮动，经济凋敝，毛氏焦头烂额，勉为其难，结果两种书印制质量不佳，纸墨都未尽人意，且校勘不精。后世对毛氏出版物作分析时说他校勘疏漏，多半就是指这两部书。

平心而论，毛氏的出版活动是中国古代最为出色的。其一生刻板超过十万片；用纸无数，常年到江西定纸，薄者称为”毛太”，厚者称为”毛边”。为了更多地获得底本，毛氏在庄园外张贴告示，高价收购古籍。结果我们看到，现今存世的宋元刻本有相当数量都曾经毛氏收藏他还借来若干善本，专门雇人影抄，时人称为“入门僮仆尽抄书”，现在各大型图书馆珍藏的所谓“下宋本书一等”的“毛抄本”，都是当年毛晋影抄的出版底本；当今中国的大中型图书馆无不藏有若干毛氏刻书，甚至小型馆也几乎都藏有毛晋刻本。这些都是毛氏在出版印刷界创造的神话。

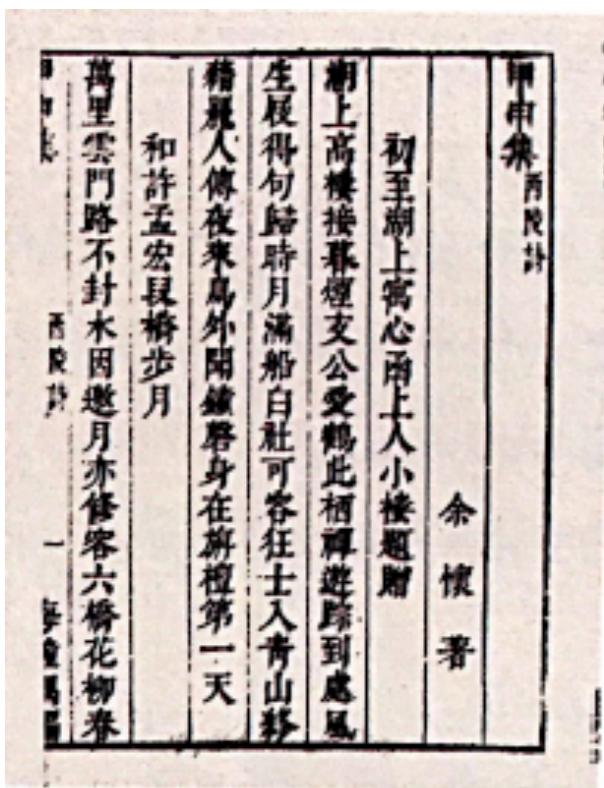
除此，我们需要注意毛氏使用的版式字体，也有相当的研究价值。到明末，印刷体已经定型，但是毛氏使用最多的是略微带有扁意的印刷体。这种标志性的字体，是毛氏对长方形印刷体改造后形成的。其实，通过更为细心的考察，我们发现毛氏选用最多的字体实际是正方形的。

6.25 清初刻本《甲申集》

清初雕版承上启下，夹于明末雕版印刷技术发展的最高峰和清中期的雕版印刷高峰之间。清初刻本基本传承了明末刻本的所有特征，版式字体，纸张墨色，都没有特别之处。因此如果书中没有明确的年代证据，要对明末清初的版本进行鉴定，历来是难题之一。

对清初刻本集中考察发现，书中硬体字较多，版式多黑口，纸张质量较差。随着清政权的确立和逐渐稳定，雕版印刷的质量也在逐渐上升，最终在康熙年间出现了较大的发展。

这个时期的刻本，多沿用明末的印刷体，又称为匠体字。康、雍、乾时期



清初刻本《甲申集》



的写刻本出现后，匠体字依旧是刻书的主流字体，并且一直延续到清末。也可以说，印刷体在清刻本中使用最为普遍。道光以前印刷体字写刻均比较秀丽美观道光以后，字体结构日益呆板，而且字行排得紧密，甚至拥挤异常，使人眼前有黑糊糊一片的感觉。正是清代初、中、末期不同的印刷体的字体差异存在，使得我们在鉴定古籍版本时就有了依据。对印刷体的赏析也和软体字一样，观察结体是否舒展均衡，笔画是否整齐划一，特征是否明显，刀法是否老到精确，美丑之间差别极大。刻印俱佳的印刷体，写手的笔画轻重，下笔的快慢，起笔顿笔收笔的不同，笔锋都清晰可见，如清乾隆刻本《碧箫词》等。而低劣的匠体字，则字画干如劈柴，摆布杂乱无章，久看生厌。清末大多数刻本均如此，坊刻尤甚。

6. 26 清康熙刻本“林佶四写”

清代写刻本最为著名者，“林佶四写”是其中之一。所谓写刻本，历代都有。雕版印刷第一道的工序就是写样，字样既然都是手写，那么所有的雕版印刷都应该是写刻本。版本学和印刷史上所述的“写刻本”，是软体字的异名，相对于“硬体字”。匠体字。而言。写刻本出名于康、雍、乾时期。

林佶四写指《尧峰文抄》《渔洋山人精华录》《古夫于亭稿》《午亭文编》，均由林佶手写上版。这种字体的最初出现，完全是因为康熙皇帝喜好楷书，开科取士的所有试卷必须使用楷书，久而久之形成后来称为“馆阁体”四平八稳的楷书体。林佶书写的楷书端庄秀美，略带一点行书意味，显得较为生动，久看不厌。刻工也刀法出众，和后来稍差的馆阁体刻本比较，书写刀法都高明许多。藏书家得到林佶四写的原刻本往往都惊喜非常。也因为喜欢者众多，林佶四写

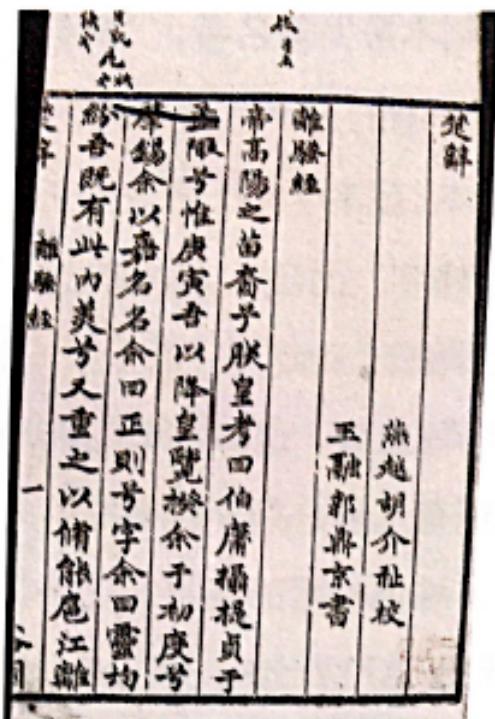
一印再印，存世量颇多。初印本纸墨精良，字口锋利，笔笔精神，后印之本则版气漫漶，字口疲软差别巨大。如此著名的康熙刻本因为后印本太多，以致《中国古籍善本书目》编著时，由于编者只能通过卡片掌握信息，无法判断各馆藏本是初印还是后印，因此除有名人题跋者外，干脆全部不予收录。而同时期的其他清人诗集的康熙写刻本，因为名气不大，存世也不多，反而全部收录。

6.27 清康熙谷园刻本《楚辞》

不分卷，文前有。燕越胡介祉校玉融郭鼎京书。十七字，有行线，单栏，花口题目，无鱼尾，未见双行小字。中缝下镌“谷园”。无序跋。文后镌两木戳：



清康熙刻本“林佶四写”



清康熙谷园刻本《楚辞》

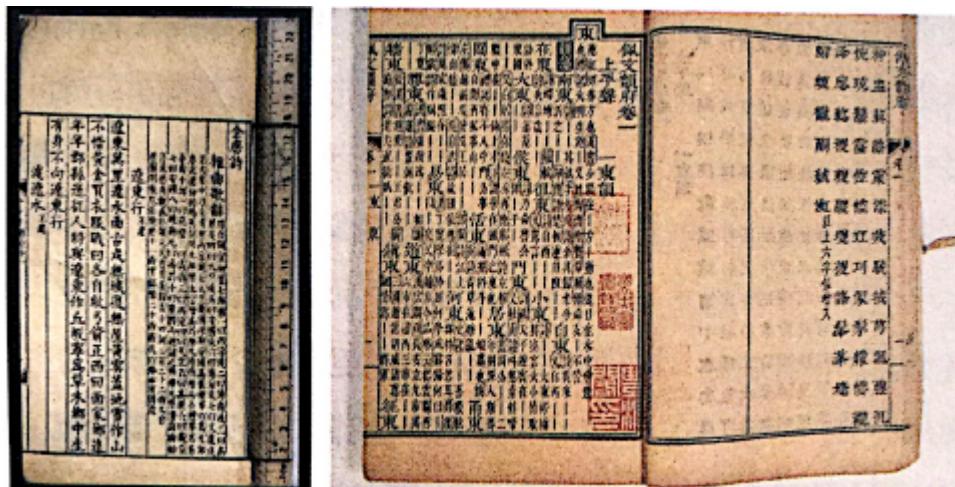


一阴文“茨村手校”，一阳文“谷园藏本之一”。竹纸，康熙写刻本，初刻初印。

胡氏所刻《谷园印谱》《王司马集》《陶靖节集》《楚辞》等传世有 10 种，种种都刻印精致，纸墨上乘。康熙精刻本历来为藏书家所重，而《楚辞》是福建著名书画家郭鼎京所书名品之一，字体显得格外生动自然，版本学家姜亮夫先生称赞此书“字体近《灵飞经》，甚秀美”。郭氏手迹今多不存，郭氏书法名品《楚辞》虽经版刻，仍可见。笔笔仿欧率更，无少局促态。的生动书法。此书流传极罕，少为人知。黄裳《清代版刻一隅》、黄永年《清代版本图录》，甚至《中国古籍善本书目》，均未能收录，其珍贵可知。

6. 28 清扬州刻本《全唐诗》《佩文韵府》

扬州在清代的刻本以这两种官刻本最为著名。《全唐诗》900 卷，计 9826 页。康熙四十四年五月在扬州设扬州诗局，招募各地工匠开刻，四十五年九月刻成。《佩文韵府》106 卷，计 18365 页。康熙五一年三月在扬州用扬州书局的名义重新组局刻印，五十二年九月刻成。两种书一种用馆阁体，一种用仿宋体。均由曹寅主持刻印事务。《全唐诗》从编辑、写样开始，均在扬州完成。写样花掉相当长的时间，将近万页的书从头到尾用一种字体写出，还要赶时间，不得不在挑选字体相似的写工的基础上，再集中进行培训，将字体习写得似乎一人所写后，开始写样。效果真的不错，刻印的《全唐诗》字体匀称秀丽，珠圆玉润，加之刻工精细，首尾如一，不愧为馆阁体的范本之一。《佩文韵府》是康熙敕编，在内府刻印后，大约还有不满意的地方，又令曹寅等重刻。曹寅等更是不敢怠慢，重新组局按照发来书本重新刻过，字体就用内府原用的仿宋体。



清扬州刻本《全唐诗》

《佩文韵府》

因为刻字量超过《全唐诗》一倍，曹寅颇费心思，最后居然病死役中。所幸刻的书较原本更好，康熙非常满意。

扬州在这两种书的刻印工作中，聚集了一批周围地区的良工名匠，工匠间的共同工作，实际也是切磋交流技术的过程。此后，扬州地区书籍刻印的水平大为提高。康、雍、乾年间的许多雕版印刷的名品都出自扬州。

6.29 清乾隆十五年金农刻明墨宋纸印本《冬心先生画竹题记》

徐康《前尘梦影录》：“旧藏冬心翁著作最备。其《自序》一卷，用宋纸、方程古墨，轻煤研印，每半页四行，行二十余或十余字。丁钝丁手书精刻。古色古香，不下宋椠。虽在灯下读之，墨采亦奕奕动人。余如《三体诗》《画竹》《画梅》

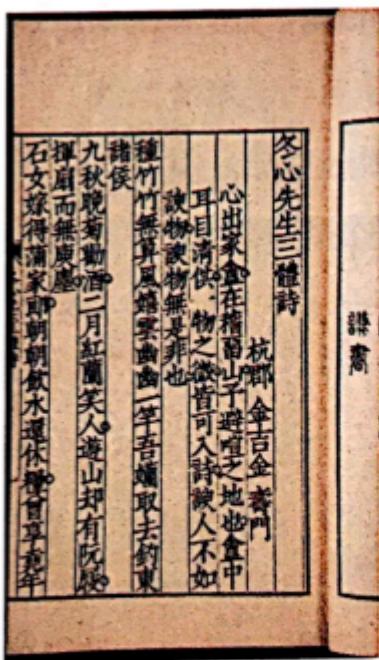


《画马》《自写真画佛》，共题记五种，皆以宋红筋罗文笺研印。《诗集》《续集》《研铭》，用宣纸古墨刷印，皆墨笺作护，面狭签条。所未见者，《自度曲》一卷而已。(原书批语)标(清元和人江标，版本学家)亦见冬心翁用宋纸印所著书，神似真宋，所差者墨色稍光亮耳。”

这是金农刻明墨宋纸印本的最早记录。

据记载，结合存世金农著作的收藏信息，明墨宋纸印本确实存在。刻本字体大气磅礴，墨色漆黑，有堆积感，纸张粗糙结实，有残存的草茎，绝非清代惯用的宣纸、竹纸等。由此可窥金农先生的制作思路极其怪异。

据查，现在见于公私收藏的明墨宋纸印本共有三种共五部：《冬心先生续集自序》国家图书馆、上海图书馆藏本各一部；《冬心先生画竹题记》黄裳、



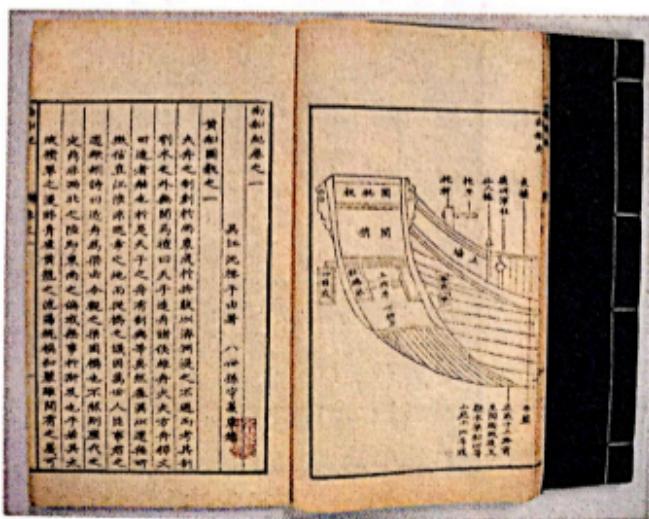
清乾隆十五年金农刻明墨宋纸印本《冬心先生三体诗》

孟宪钧各藏一部；《冬心先生三体诗》扬州市图书馆藏一部。此外，江澄波先生曾于民国年间见过《冬心先生续集自序》一部，1997年上海朵云轩春季拍卖会上曾出现“旧纸印本”一部，据说也是宋纸印本。存世最多则不超过七部。

明墨宋纸印本虽说有七部存世，因为每部书只用纸10多页，共计用宋纸不过100页左右。这也比较符合宋纸难求的特点。

6.30 清乾隆六年沈守义刻本《南船纪》

此书专门介绍官船、战船的形制等，图文并茂，刻印俱精。字体飘逸灵秀，图版逼真传神，在古籍中为仅见之本。《四库全书》著录：“各船图形、工料数目，暨因革典司诸例，无不详悉备载。”书中镌：“八世孙守义谨录”；“江宁黄子俊刊船，李咸怀、吴省南、张廷献刻字。”



清乾隆六年沈守义刻本《南船纪》



清乾隆时期，政治清明，经济繁荣，文化发达，四海升平，是雕版印刷发展的黄金时期之一。这个时期的雕版印刷品，无论馆阁体还是印刷体均有秀美圆润的特殊风味，纸墨大半较好。值得注意的是此本的字体绝非普通的馆阁体，而是具有书法意味的字体，虽小，且经过雕刻，但尚能见到浓浓的赵孟頫笔意，实属难得。图版则准确精细，既可从版画的角度欣赏，也是研究古代船只的重要资料。

我们知道，无法说清楚的事物，往往通过图像就能一目了然。现代人要看到古代的各种船只实物，大约是不可能了，通过此书编纂人员和工匠的劳动，我们才能够看到各式各样的古代船只和构造所需工料，因此此书非常宝贵。

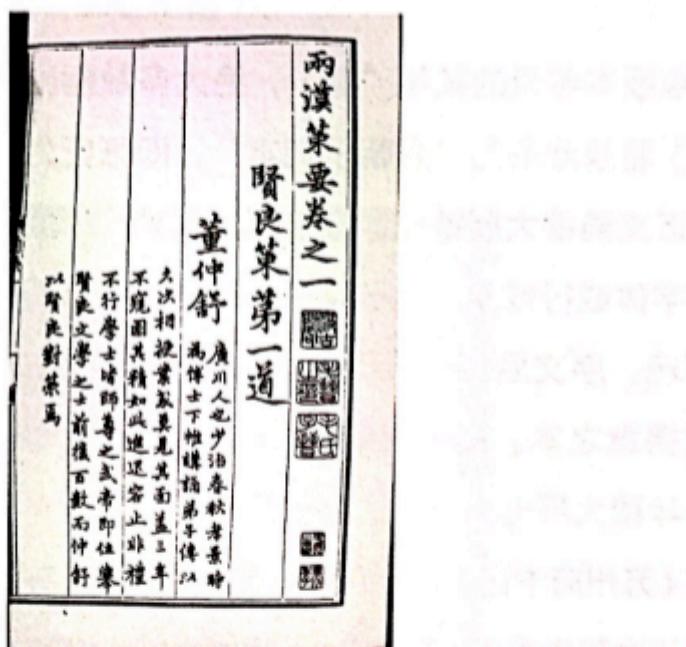
6.31 清乾隆五十六年张朝乐刻本《两汉策要》

古籍版本著录的某某“刻”绝大多数指出资人和校对者，《中国古籍善本书目》著录此书为“张朝乐刻本”，即张氏为出资人兼校对者。实际此本是由苏州近文斋穆大展镌刻。全书写刻俱精，纸墨均佳，展卷便有惊人之处。尤其序文字体或行或草，虽形态各异，皆生动自然。甚至摹刻各家印章，字迹都清晰可玩。序文后见有吴门穆大展刻字牌记六处，他本少见，知为穆氏操刀且比较得意之本。其一牌记云“玩松山人穆大展时年七十有三刻”，知乾隆五十六年穆大展七十三岁。穆氏还是刻碑名家，所刻碑极多，如《题破山寺后禅院》《苏州府学记》《上海药业重修药庙碑》等。兼刻碑刻书者不止穆氏一人，但穆氏当为其中最著名者。雕版印刷术发明以前，刻碑技术已经成熟，从汉代《西狭颂》《张迁碑》等碑就可以窥测其时刀法已经非常老道。刻石和刻木相比较，

刻木只是字体稍小于刻石，刀工则更加容易。穆氏所刻序文，无论何种字体，都刻得刀刀峭厉，幅幅精彩。

穆氏刻书不过数种，但均极为精雅。清乾隆三十二年《昭代词选》卷后一行“金陵穆大展刻字”，馆阁体，细察其刀法，亦神采奕奕，可见擅长刻碑之人对字体的理解颇有独到之处。与馆阁体的代表作《全唐诗》相比较，穆氏的刀法也明显高出一头。从穆氏所刻的书籍看，他对字体的了解相当精到，加上从刻石磨练出的刀法非常了得，将字体的点横竖撇捺所有的笔画都刻得波澜起伏，极为难得。

研究穆氏生平及刻书的人不多，天津周叔弢先生对雕版印刷史的人和事往往有兴趣，曾见其相关文字描述穆氏刻书成就，《弢翁藏书年谱》记载穆氏生于康熙六十年，嘉庆十七年去世，终年 91 岁。其实，穆氏的生卒年学界并无定



清乾隆五十六年张朝乐刻本《两汉策要》



论。据《石刻刻工研究》载：穆氏最早的刻碑在乾隆五年，最晚的刻碑是嘉庆二十四年（署名“吴郡穆大展局”）。先后长达79年，由此知道穆氏刻字局刻碑刻书时间之长异于常人。

穆大展早年称自己为金陵人，晚年却自称为苏州人，还经常署名“国学生”等，对自己的学识显得非常自豪。确实，刻字工匠往往文化程度不高，许多人甚至识字不多。曾见明万历环翠堂刻本《坐隐先生精订滑稽余韵》有诗文戏称：“刷印匠——手中终日和烟煤，盆内长时调墨汁。鼻端久惯闻胶气，靠书房觅口食。浑身上黑水淋漓，干张纸常盘弄。大藏经都葺理，但问着一字不知。”不只是印刷工匠，许多刻字工匠也是如此，终日和字打交道，但识字极少。因而有着较高文化、有精湛的刻字技艺以及有着经商头脑的穆大展开设刻字局就比较稀罕。因此，由工匠进而转变为书坊主的穆大展，在雕版印刷史上是一个重要的案例。

6.32 清道光十四年广陵聚好斋刻本《方南堂先生辍锻录》

自从金农在乾隆间“创造”了那种大气磅礴的仿宋本字体，后世仿照者不多，大约读书人并不看中。不过，仔细研究这种字体，可知是仿写于宋代刻本，不过不是依照惯例模仿浙刻本的欧体字，而是介乎蜀刻本和建本的颜体之间。将这种字体称为“仿宋字”其实更加恰当。如果以此为蓝本多多模仿，也许会创造出另外一种风格的仿宋字。此外，金冬心喜欢的字体，比较横平竖直的仿宋字，无论是写是刻都要多些难度，后世如无人强求，工匠是不愿去写、去刻的。

金冬心的审美情趣异乎常人，真正对古书的字体版式素有研究的玩家如黄裳、黄永年，对全农刻本的精美总是津津乐道，称羡不已。以致当代的藏书家，在看到有冬心先生著作的原刻本拍卖会上，在天价出现时仍旧一次次举牌，屡次创造清代刻本拍卖的奇迹。

大约因为金农的作品刻印于扬引，扬州的文化人比较认可他独特的设计，所以先后有两种仿刻本，写刻精妙，极为少见，值得推荐。其一是清乾隆三十年扬州余氏濡雪堂刻本《余先生诗钞》，版式字体模仿了《冬心先生集》，也是大字磅礴，写刻印均神采飞扬；二是清道光十四年广陵聚好斋刻本《方南堂先生辍锻录》，模仿冬心先生创造的版式字体，更加神似。书中的牌记“道光甲午五月开雕于广陵聚好斋”酷似《冬心先生集》的牌记，文后一行“秣陵穆景衡仿宋写刊”，完全模仿《冬心先生集》的“吴郡邓弘文仿宋本字画录写”格式写刻，猛一看，版式字体全是冬心先生作品的影子。此两本未见有人对版



清道光十四年广陵聚好斋刻本《方南堂先生辍锻录》



刻特点予以解读，值得重视。特别是扬州雕版印刷史的研究者，不可不知。

奇怪的是，扬州以外则未见此种风格的刻本。

6.33 清道光十四年求心馆刻本《词腴》

清仁和黄承勋撰，扬州砖街青莲巷柏华陞刻。栏下右半“求心馆”，文后二行“维扬砖街青莲巷柏华陞董刊”。竹纸，馆阁体精刻本。此书常见版本是光绪刻本，道光版则未见著录。

黄承勋，字朴存，杭州人。久居扬州，精于词学，有《眠鸥集遗词》。汪廷儒曾评价“岁丙午官京师，与孙定夫大令同寓，大令称近今工词，无过朴存



清道光十四年求心馆刻本《词腴》

先生者，心向往之，未之见也”（详见《眠鸥集遗词》序）。

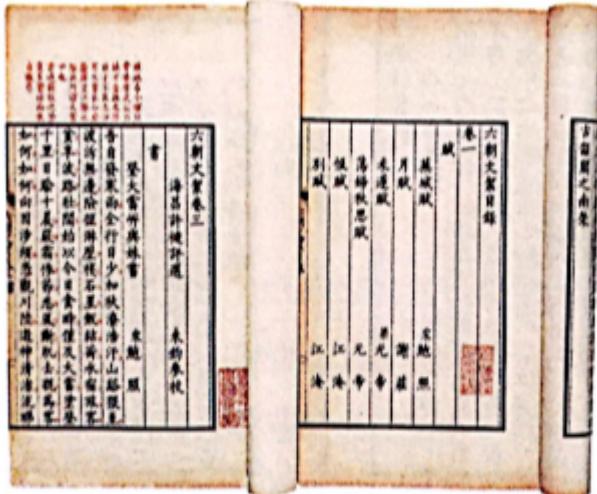
《词腴》选用了当时较少使用的馆阁体，写刻均工。扬州刻字铺柏华陞似乎名气不大，经检索知刻印过《山海经汇说》（陈逢衡）、《人寿金鉴》、《九烟先生遗集》、《安陆集》、《丽则堂诗钞》、《师友集》（梁章钜，见《明清进士题名碑录索引》引用书目）、《历代兵制》等书籍，作者各不相同，写体匠体不同，但是刻印态度异常认真。无独有偶，黄裳也在《清代版刻一隅》中推荐过扬州砖街青莲巷柏华陞刻《山海经汇说》《安陆集》，称其为“字体瘦劲，别有淮上气息，为苏北刊书后劲”，“可为精刊代表”。

6.34 清道光许裢套印本《六朝文絜》

清代的套印，以内府制造最为精彩，著名者如《词谱》《古文渊鉴》等，表现在纸墨俱佳，色彩艳丽，特色精确，装帧豪华。而从技术层面看，比之明代并没有发展。由于套印书籍，一色一版，多色就必须多版，每套印一色，多费一次精力和费用。民间如无必要，很少用套色技术印制书籍。

这本是清代民间最为著名的套色印本，出自学者、书法家、藏书家、雕版印刷名家许裢。许裢藏书多，著述丰富，对刻书可谓精益求精。曾见许氏刻《字鉴》，精雕细刻，雅致异常。

此本尺寸不大，版式疏朗，字体宗欧，据闻是许裢亲笔书写，神采奕奕，色彩鲜艳，套色准确，初印本均用开化纸，许氏还在书前扉页等处钤盖朱印，不愧为清刻中的名品。



清道光许桂套印本《六朝文絜》

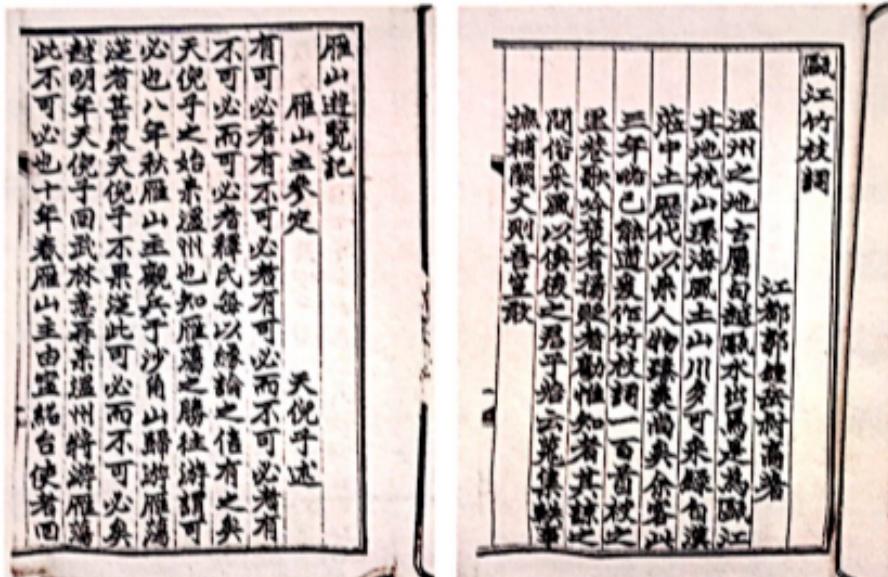
6. 35 清同治十年刻本《雁山游览记》十一年刻本《东瓯百咏》

《雁山游览记》一卷，书牌题“雁山游草、郭鍾岳书首(背)同治辛未夏四月开雕板藏温处道署”，首行题“雁山游览记”，文前题“雁山主参定、天倪子述”文后栏外一行“东瓯郭煥春刻”。

《瓯江竹枝词》一卷，书牌题“同治十一年刊、东瓯百咏、天倪子书首(背)板藏和天倪斋”，首行题“瓯江竹枝词”，文前题“江都郭鍾岳叔高著”，文后一行“东瓯张庆芝谨刻刀”。

两书字体怪异，极类赵之谦书法，书中未见书手姓氏，疑为赵之谦手书上版。

同治八年秋，赵之谦由杭州到温州，游乐清城西沐箫泉，寓永嘉城区积谷



清同治十年刻本《雁山游览记》

清同治十一年刻本《东瓯百咏》

山下张瑞溥如园，与方鼎锐、蔡保东、张小孟等唱和，作诗多首，其著作《悲童居士诗臘》书中有方鼎锐的题跋。

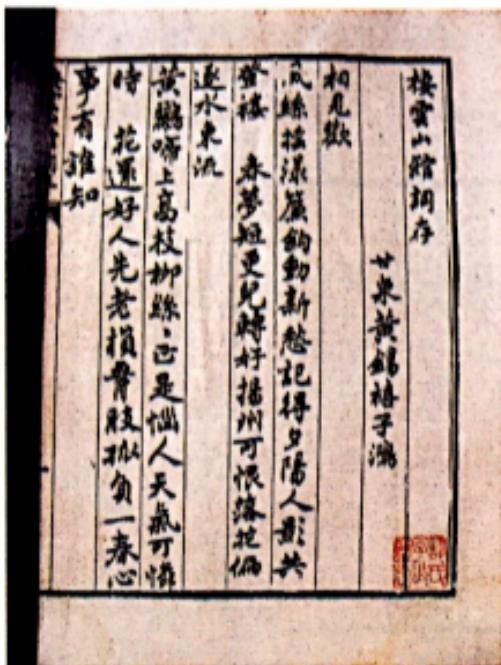
其时郭鍾岳也在温州司马任上。今见仙岩梅雨潭观音洞右侧留有他题名的题刻：“同治元年（1862年）秋八月，同游为江都郭鍾岳外峰，甘泉易朝晋小湖，仪征方锡九雨林、方观国少农，钱塘诸乃方嗣香，太平胡寅琴舟。郭鍾岳题名。”可见当时在温州的扬州人多在一起游历唱和。赵之谦作为方鼎锐的朋友，又有同是扬州人的郭鍾岳为地方官，酒足饭饱之余为两位朋友书写各自的著作（方书20页、郭书13页），也是可以理解的。总之，熟悉赵之谦字体的朋友见了此书的刻本字体，定会同意这种推测。

此本不管是否赵之谦所写，这种字体见于刻书极其罕见。因为流传较少，著名古籍鉴赏家黄裳、黄永年等均未寓目，故少为人知。



6. 36 清同治六年刻本《栖云山馆词存》

吴让之手书上版。吴让之手书上版的书共两种，另一种就是《心向往斋用陶韵诗》。两书中，《心向往斋用陶韵诗》名气较大。原因是古籍鉴赏家黄裳比较推崇。其实《栖云山馆词存》除墨色稍差些外，字体写刻均极为潇洒。值得我们注意的是清末的著名书家亲自书写书版非常少见，两种写本在清末沉闷的匠体字中格外使人眼前一亮。



清同治六年刻本《栖云山馆词存》

6.37 清嘉庆扬州刻本《红研集古闺情诗》

上下卷。文前题：“甘泉周斗南梦白。”用现代人的眼光看内容格调不高，集各代封建文人描写闺情的诗文，温软缠绵，因合乎当时文人口味，故此周氏悉心指导匠人用心制作，终成精品。有序九则，以何元的序为例，行书，无行格，字体的点撇捺折等处的曲线，圆润自然，不见施刀之痕，宛若手写，极为精致。阅读者若不仔细察看，肯定以为是写本。此外如赵洵琴序的隶书，正文的匠体字，或妩媚，或精整，为扬州刻本中少见之雕版上品。



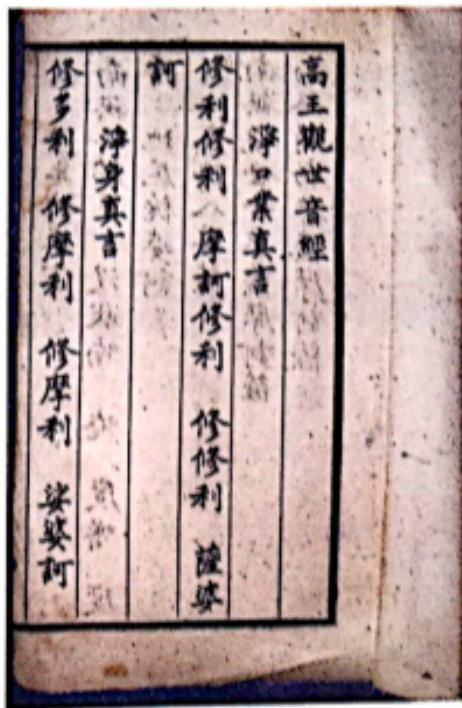
清嘉庆扬州刻本《红研集古闺情诗》



6.38 清光绪扬州刻本《佛说高王观世音经》

方鼎锐手书。写刻均极为雅致。文后一行“大清光绪五年六月弟子方鼎锐沐手敬书”。方鼎锐，清末仪征人，诗人、书法家、藏书家，和翁同龢友善。退隐后居扬州。

清末刻经，多由寺庙或金陵刻经处、扬州的砖桥刻经处等地承担，所刻经几乎都是匠体字。其版式固定，字体固定，版气呆滞，千篇一律。就连鲁迅捐资助刻的《百喻经》，名气虽大，也面目可憎。好像自古以来佛教徒就有写刻



清光绪扬州刻本《佛说高王观世音经》

佛经异常优美的传统，清末已经难见踪影。在清朝政府摇摇欲坠之时，雕版印刷风光不再的小城扬州，书法家兼文人方鼎锐书写刻印的佛经，因心存庄严，书法才一丝不苟，刻工刀法出众，丝丝入扣，精美至此，令人难忘。此经出版在雕版印刷技术日渐式微的清末，好似在沉沉暮色中透出的一缕夕光。

参考文献

1. 钱存训《纸和印刷》，上海古籍出版社，1990年。
2. 王澄《扬州刻书考》，广陵书社，2003年。
3. 张秀民《中国印刷史》（插图珍藏增订版），浙江古籍出版社，2006年。
4. 周和平《第一批国家级非物质文化遗产名录图典》，文化艺术出版社，2007年。
5. 朱正海《图说双东》，广陵书社，2008年。
6. 全国政协文史和学习委员会、扬州市政协编《运河名城扬州》，中国文史出版社，2009年。
7. 扬州中国雕版印刷博物馆《陈列大纲》。
8. 雕版印刷技艺江苏省地方标准(GB32/T2038-2012)。

后记

雕版印刷术是中华民族伟大的发明，对文明的发展、文化的传播做出了巨大的贡献。在现代生活中，雕版印刷术依然起着重要的作用，在印刷史上享有“活化石”之誉，2009年9月30日雕版印刷术入选“人类非物质文化遗产代表作名录”。

扬州是我国古代重要的雕版印刷中心，也是目前完整保存雕版印刷工艺的城市之一，扬州中国雕版印刷博物馆是中国唯一的一座国家级雕版印刷专题博物馆。因此，编写一本关于雕版印刷的书籍是我们的夙愿，也是我们的责任，此次与山东友谊出版社合作出版《雕版印刷》一书，我们感到由衷的高兴。

本书各部分内容分别由扬州中国雕版印刷博物馆徐忠文、袁淮、侯桂林，扬州市“非遗”保护中心管世俊、王克，扬州市图书馆刘向东撰写。其中，“传统技艺”一章中的雕刻、写样、修补等内容是根据陈义时、芮名扬、刘坤等传承人的口述，由扬州中国雕版印刷博物馆张秋媛记录，侯桂林进行整理的，该章节插图由侯桂林、杨晖绘制；刘向东、管世俊统稿并对全书进行了校对。此外，本书在编纂过程中，得到金陵刻经处、德格印经院等相关机构的大力支持，出版社的编辑同志也付出了大量的劳动，在此对他们表示诚挚的谢意。由于成稿仓促，资料有限，本书尚有不当之处，敬请方家斧正。

编者

2013年11月