

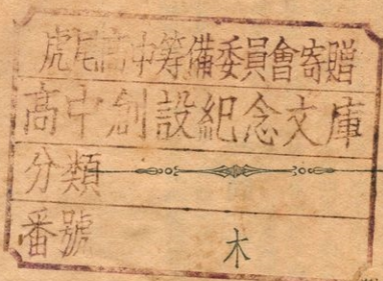
未刻步

劉鐵華著



中國華書局印行
分類 藝術書
番號 GG7

11 28



劉鐵華著

刻

初

步

中華書局印行

國立虎尾高級中學圖書館典藏
由國家圖書館數位化

訪問(封面木刻)……………安懷作

序言

談起木刻，我就不禁憶及爲了這一大衆藝術而受到的遭遇和犧牲！可是時至今天，它的前途已經有了不可磨滅的光明，這不能不說是木刻同志們苦鬥的收穫。

關於此書——「木刻初步」的寫出，很早以前就和老友賴少其段幹青等談過，結果因種種關係未獲實現，主要原因是工作繁忙，沒有寫作的機會；甚至創作木刻的工夫都緊縮得很。幸而有着漫畫木刻訓練班工作的機會，以及諸同學們的督促，纔得草草完成此書，不能不說是各木刻同志的所賜。

至其內容的缺點，自所難免。尤以木刻的問題着實不易解決，因在參考書貧乏之際，不易得到考資料與佐證，僅憑區區經驗以從事。希望讀者，藝友，切實批評指教，俾再版時得以改正。

木刻初步

目次

序言

第一章 論總

版畫的意義 版畫共分幾種 中西木刻藝術略史 木刻藝術的木質 新興木刻藝術技巧與理論

新興木刻藝術形式與內容 木刻家的修養

第二章 木刻藝術與繪畫各部門之關係

木刻藝術與透視學 木刻藝術與構圖法 木刻藝術與色彩學

第三章 木刻藝術與藝術解剖學

骨的分析 頭骨及各部 軀幹骨 四肢骨 筋的分析 頭部各筋 軀幹部各筋 四肢部各筋

第四章 新興木刻藝術的題材與任務

題材 木刻藝術在抗戰中的任務 新興木刻藝術的民族形式

第五章 創作木刻的過程……………六七—九八

木質的選擇 木板的處理 構圖與光線 木刻工具使用法 本刻印刷法 木刻使用刀子表現法

木刻工具保護與補版法 木口木刻與木板木刻作法區別 套色木刻的方法 怎樣保護木刻版畫

木刻初步

第一章 總論

藝術是時代的反映，同時也是人類社會進步的動力。因為正確的藝術觀，它必定是現實的，暴露與批判的，並給現實指示出一個歸宿來，所以我們應該發揚藝術武器的戰鬥力，在血與肉激動的大時代裏面鍛鍊出來！

爲了一個必然的真理，人類自由和幸福，中國人民是在鬥爭中負起了全民族解放這一偉大而艱苦的任务，向前挺進！如今，從不斷的英勇浴血抗戰中，已經衝破前途的黑暗，面向着勝利的光明道路了！

這偉大的歷史課題，是人類爭生存最悲壯的一頁，它提供了無限血一般的事實，它的內容，豐富曲折，複雜異常，在藝術史上是極少有的，極強烈的，極生動的表现，這也正顯示了它偉大的機能。我們木刻藝術工作者就應該從行動與實踐中，去具體的實現時代所賦予每個藝術工作者的這種重大任務，在偉大民族解放中，在人類文明進化的中，歷史的必然昭示，是要達到社會解放的自由平等的境地，只有一個共同的單純而堅定的目標，不論其方法如何不同，但對於當前中心現實——抗戰，是必然的信念：『爭取最後勝利』必需是一致的，無絲毫懷疑！

爲了把握現實的一切，藝術行動必需和政治行動連繫起來，同時，爲了動員民衆，教育民衆，鍛鍊百折不撓的民族精神，和加強全民族抗戰的力量，用新興藝術形式來執行宣傳的工具，作爲大衆教育啓蒙的手段，是再正確沒有了。另一方面，我們也不能忽略揭破和毀滅敵人及一切漢奸的陰謀與卑劣無恥手段和其他一切有礙抗戰的逆流現象，這是當前現實賦予我們藝術工作者最重要的一些課題，我們可以盡量批判地，用各種不同的形式來完成這一迫切重要的任務，同時，藉以增強藝術進展的力量，創造出大衆藝術來。

在現階段而代表着大衆藝術的，除了漫畫，恐怕祇有木刻藝術這一製作了。在我們大衆藝術正在萌芽的中國，更需要木刻同人加倍的努力，達到建立新中國繪畫的基礎。

第一節 版畫的意義

不論是木材、金屬、石料、都可在它的平面上，加以繪畫、彫刻；或用化學的腐蝕液，將它製成平板，凹板、或凸版的底版，然後用油墨、紙、印刷出來，便是既成的版畫。

關於版畫的這個名稱，說起來太籠統了，其實版畫與木刻有甚麼不同的地方，木刻是被版畫包括在內的，也就是說木刻是屬於版畫藝術部門的一種；如果說看見印刷上的一切的插圖都稱爲版畫，那就錯了，必需由製版性質上來說明較爲妥當。

在我國自唐朝以後，就盛行製版術，那時在佛書中有插畫等。據史書及傳說，插畫是從印度與佛教同時傳進中國來的，漸漸的普遍到社會，普遍到全國各省。尤其到明清兩代，已非常的進步，於是脫離插圖狹小的範圍，由印刷的附庸一變而成獨立的藝術——版畫。

獨立藝術的版畫，過去在中國不是人人知道的，這「版畫」二字，更少看見。字典上都查不着的，到了二十世紀的今天，這個小小的版畫園地，在藝術領域內開了一朵鮮花。

『版畫』GRAPHIC ART 在西洋各國，早於十六七世紀，藝術領域裏，它已成爲繪畫上的一個獨立部份了，是因在印刷範圍作成圖版花紋以供印刷的東西，在那科學製版術尙未發達的時候，它確是大有貢獻，這是誰也不能否認的事實。

我們再拿它本質來分析，『版畫』更較確實，而含有藝術價值；切不可脫離了藝術性，變成彫刻匠。我們從事木刻的同志應注意分別清楚，才不至將『版畫』被人認爲匠技，才可以使中國的新興『版畫』藝術發揚光大。

依照「版畫」各種製圖材料及方法上的不同，分成凹版、凸版、平版三種。

凹版——普通所謂凹版，就是說：版落之處，注入墨汁印刷出來的痕跡，即是凹落處的墨汁所渲染，但旁的部份，仍是原有白色，不過這種金屬版面在未印之先，必要經過化學作用才能成功。

它的製作過程雖然複雜，原理是非常簡單的，只要在銅版面上全部塗了拒酸性的蠟質，然後用尖針在蠟面繪畫，針刻之處即是畫面凹處，最後將銅版浸入淡硝酸中，使酸性腐蝕，露出版面的畫而成凹狀版，於是着墨放紙，用機器施行壓力，即成凹版畫。如銅版、鋼版、玻璃版……等等屬之。

凸版——它和凹版正相反。它的印刷方法，是將墨油刷在凸出之部，不論石板，金屬版，都是一樣。不過比較起來，木版是最容易，而且最自由。因為是刻去不必要的凹的部份，使剩下凸出的部份，依照物像的輪廓及明暗保留下來。最後凸出部份着墨，印刷於紙上，因版面是凹凸，印出來的部份就叫凸版。如木刻、膠版、磚版、鋅版、石刻、竹刻、橡皮刻……等屬之（鋅版亦有凹版製作的方法。）

平版——說到平版，也有人叫它做自畫石版，在它的平滑的表面上既不用彫刻，也無需腐蝕；因為版面經過化學作用，使必要的部分可以吸收墨汁，但不必要的部分又能拒絕墨汁。在一塊石灰質的石版上，用化學的方法，依照繪成的畫，在版上做無數的小孔，使版面變成了吸水與拒水兩部分：拒水部分即是所繪成的畫，吸水的部分就是空白的地方。在印時預先將版部用水抹過，使吸水的部分充分地吸水，然後將油墨滾上去，放紙用機器一壓，就可印出石版畫，在表面看來是平面的，故名平版。

根據這三種製作版畫的方法與分別，我們可以得着一個版畫的概念，是多樣的，不同的，是可以成為獨立版畫藝術的，另外將其他各版簡述如下：

彫刻銅版——正和它們名稱一樣，全然不用化學的侵蝕，就是直接刻在版面上。彫刻工具，用的是彫針，彫法有點線種種的技巧。

自動鑄字機——也和它們所顯示的名稱一樣，但也算是版畫中的一種。

以上各種版式，純任作者個性去發揮他的藝術底才能，實無一定的方式可以限制；不過在創作版畫的種類和材料方面，自然是值得我們注意的。使用是否稱意，材料適當不適當，那是應該有選擇的必要了。

第二節 版畫共分幾種

版畫之種類，可由製版的材料及手續方法上，來分十餘種；在這十餘種之中，又分為創作版畫與複製版畫二種。

創作與製版之區別，除木刻，磚刻，石刻外，其他使用化學方法製成的，是屬於複製。

創作與複製的不同，主要的是由製造手續來分別，用藝術抽象一點名詞來說，含藝術性質之多少來斷定。

至於複製版製作的方法及運用化學手續，需找專門製版術參考，不一一解釋。至於創作版畫藝術，只要繪圖於版面上，即單用直接刀法刻製就成。

A 複製版畫——用既成的繪畫，轉寫在石版或銅鋅版的上面，再用機器處理印刷，這樣製作出來的，名為複製版畫。因為它要經過轉版複製手續，所以製作出來的作品，往往和原畫有些出入之處，比起純由作家直接自畫，自刻，自印的原製版畫，自然不是廬山真面目了。

B 原製版畫——由於作家自己直接製作出來的作品，不論繪畫，彫刻，印刷，一切純由作者自身創造，不用轉版或複寫而假手於別人。它能澈底的表现作者自己的藝術，故稱為創作版畫。

創作版畫的特質，首先注重熟練的技巧，一切構圖，彫刻的刀觸，印刷的事，全憑個性的自由去發展，這樣產生出來作的品，纔能算是真正有生命藝術價值的創作。

關於版畫的材料是：木、石、金屬、玻璃、橡皮等。大體分類如下：

屬於凸版的：

1. 木版——木材。
2. 鋅製凸版（電氣凸版）——鋅。
3. 寫真版——木、銅。
4. 活字——合金。

屬於凹版的：

1. 石版——石灰石（鑄鉛亦可。）
2. 寫真銅版——玻璃
3. 自動鑄字機——玻璃、木、銅、鑄鉛等
4. 油印鑄寫版——紙。

屬於平版的：

1. 腐蝕銅版——銅、鍍、鋁。
2. 彫刻銅版——銅。
3. 點染銅版——銅。
4. 實真銅版——銅。
5. 彫刻石版——石灰石。
6. 捺染版——銅。

從銅版、木版、石版，數到鋅凸版大概有十多種，其中的腐蝕銅版，彫刻銅版、彫刻石版，木刻等四種是屬於創作版畫的。以外都是複製版畫。

第三節 中西木刻藝術略史

提起中國木刻藝術的歷史，是很久以前就產生了，同時有驚人的發展，原起的印刷術究竟由何時代起源？據漢書及一般典籍看來；遠在秦漢時代，就有木刻的龍、蛇、鳥獸的圖形，後至唐代的佛經上更有不少的很精緻的木刻佛像圖。尤其在明末萬歷年間爲最盛。不過要很正確的說：只有拿古代存留的一些插圖，木刻畫譜，佛像，來參證和考據。如木刻畫譜，十竹齋彩印本，芥子園畫譜，傳奇曲本插圖，箋譜等，都可說是中國文化史上稀有的傑作，以至民間最流行的年畫、灶神像、門神像、玉皇像、地神像等等，都是細巧精緻的木刻；不過出於工匠之手，缺少藝術趣味與價值。

據古史遺物考察敦煌（甘肅西邊一個縣）石室中發掘出來的彫刻，一般的學者們鑑定其爲唐代遺物（現存在英國大英博物館中），同時金剛般若經，也是在敦煌掘發出來的，經內刻有：『唐咸通九年四月十五日王玠爲二親敬造普施』等字樣。卷首的封面畫是木刻的，而刻的是非常的精細，由此證明中國木刻藝術，大約在咸通以前，就有相當的歷史了。

因此，世界的學者們都認爲是中國版畫史上最古的寶物。但從另一方面考究起來，佛像與金剛般若經，是佛教上的珍品，而中國並非佛教祖國，那末這種假定又只好歸落到印度古國一部了。

佛教版畫藝術起源於印度，這是無需否認的事實，唐貞觀三年玄奘赴印度，十八年才回歸長安。玄奘自印度歸後，王玄策自印度攜回佛印四顆，這是顯慶五年的事。

若以佛印與前載義淨的絹紙印刷佛像的記事相對照，推定印刷術的發明於印度是很合理的。但自第七世紀中葉後約二十年，這幼稚的印刷術始流入中國。現在唐朝的印刷佛像，有從中亞細亞土中掘出的，有自敦煌石室中發現的，數目雖不少，可惜皆無年代紀入。當時印刷佛像的千體佛爲主，面積由一尺至三尺不等，都是木刻。

五代以後，佛教木版畫特別發達；到了清康熙乾隆間，因受西洋版畫的影響，促成一大進步，但不久攝影術也漸次流行開廣，於是數百年來的木刻領域又給他人佔去了。

根據這些零碎的材料，木刻確是一種獨立寶貴的藝術。這一般的評論，可以斷定：在五代以後木刻畫就已經特別的發達。以至現在普遍全國的最通俗的年畫灶神像等等，都是這一傳統底下的東西，同時說到木刻藝術的興盛，就不能不提到當時印刷事業的不發展。爲了使一個作品長存於世，以及使它傳流得很遠，就要靠木刻。當時的帝王們也拿此種製作，添上欺騙內容來麻醉大眾，也無非是爲了使它傳流久遠，創作又容易的緣故，不過，後來印刷事業在西歐非常的發展，於是中國固有的藝術創作木刻，較之西歐更落後了。

一直到現在，由於中國人民對於意識的急切要求，藝術科學的逐漸進步，木刻又開始活躍起來；其次因了時代的演進，以及社會經濟組織的逐漸改變，學習藝術和鑑賞者，都跟着時代車輪，進而走上一個新的階段。所以德、法、蘇以及東方的中國和日本，都瘋狂地研究着。但絕不能說：現在的木刻仍和以前中國的古代木刻創作一樣，因爲它已是經過一番冶鍊的了。在內容與形式上不是表現封建意識形態的東西，而是另行建立了一種新的表現方法和時代的意識。也因爲如此，所以它終能在藝術領域內佔有一席重要的地位，而被大眾熱烈的愛戴。

再說西洋木刻史：西洋木刻畫最古的，始於西歷一四二三年德國印行的『聖基力斯督夫像』(St. Christopher)，事實上，十四世紀末了，關於宗教上的印刷圖像，已經很盛行，不過他們的由來，是從東方傳進去的。

至於木刻的宗教圖像——佛像——在東方是很早就發生了，一九二五年巴黎舉行『東洋藝術展覽會』時名伯和氏出品的木刻佛像，那是中國唐代的遺物。它的歷史遠在西歷九四七年間，據說當時東方各種彫刻骨牌，盛行於民間，以後這骨牌和佛像逐漸流入西歐。於是產生他們的木刻畫。一九一八年法國巴黎刊行『巴黎寺院彌撒集』，那是活字印刷本，裏面插圖有兩幅木刻畫：一爲『永久之父』；另一幅爲『十字架上的耶穌』。這是法國最初的活字印刷本的插圖。西洋的初頭的木刻畫，刻法很單純，最初僅夠輪廓線條，漸漸加上暗影，上所述是一四二三年德國

的『聖基力斯督夫像』，現藏巴黎圖書館。是西洋史上最古的木刻畫。關於這類木刻，似乎是用凹口三角刀，與凹口圓刀彫刻的。線條很古緻的，交叉着單純的影線，大多現着網目狀，像用這種技術約在十四五世紀間就很成功了。例如丟勒一四七一年至一五二八年的德國版畫家的作品，或荷爾貝茵(Hans Holbein)的『骷髏之舞』等都是這一時代的出品。以後到十七世紀與十八世紀間，比較保持着固有的形式。到了比維克(Thomas Bewick)一七五三至一八二八年間的英國木刻畫家出現後，木刻畫界竟活躍地走上新的階段了。他的彫刻術，突破了以前的紀錄，他和布列克(William Block)(十八世紀的英國畫家)，同是近代創作木刻畫的先驅者。

十九世紀以來，木刻複製漸漸的進展了，版的式樣摹仿着各種各樣的繪畫。用非常精巧的彫刀，彫出纖細的影線(即是木口木刻)，當時的宗教圖畫，小說，故事，都很盛行這一類的插圖。但是寫真製版術的發明後，給與木口木刻複製一個極大的打擊，到現在這一類的複製，幾乎要絕跡了。至十九世紀末木刻又從畫家手裏復活起來，盡量的發揮了木刻本領，是爲『創作木刻』，如英國的尼戈爾生(William Nicholson)法國的跋洛頓(Felia Vallartou)，挪威的蒙克，這一派足以代表現代歐洲創作木刻的創始人，不過他們的技術，總是傾向於擬古這方面的。

第四節 木刻藝術的本質

甚麼東西正確與否，應當看它的本質如何？即可了解其大概。根據了這簡單的法則，來評木刻藝術的價值，或不致過於錯誤。

有的人說：『木刻是大衆的藝術，是戰鬥的藝術，是革命的藝術，是新興藝術部門主力軍前進隊。』也有人說『木刻是彫蟲小技，是無藝術價值的小品，不能走進藝術叢中。』這些話是對與否？姑且不談，我們應當從客觀的現實來證明其藝術價值。

對於木刻雖不敢妄加褒貶，但就事實而論，它的本質的確是具有與一般繪畫所不同的特點的。

譬如木刻藝術所表現的作風，是含有粗暴性，直爽，清白的性格的。因為木刻是以刀來刻劃藝術事物，所表現的線條，特別來得強硬而有力，光暗也特別來得強烈而分明，題材多採有大衆生活中的悲慘情形。這就是和一般的繪畫根本不同的地方，所以木刻藝術頗適宜於表示剛毅之男性，而不適於表現軟性的享樂麻醉欺騙的東西（指裸體女人）。只適宜於表現民族戰鬥事業場面，而不適宜表現「風花雪月」等題材。

這就說明了木刻藝術是在鬥爭時代裏產生的一種藝術。而生來就本着戰鬥性的面目出現於世界，扭起了解放的事業，完成了歷史的任務。

木刻藝術創作較便當，經濟，刻了一幅木刻畫，可以隨便印無數張，用以宣傳大衆，教育大衆，啓發大衆，是最好沒有的了。所以說含有戰鬥條件。而用具也極簡單，只要一塊木質較硬的木版，木刻刀三把，三角刀，圓刀，斜刃刀三種，其他零碎用具如鉛筆、橡皮、油墨等，都不需要多少錢就買全了，與繪畫用具（西畫用具）一比，相差有天壤之別。所以說木刻藝術，不是一種有關的奢侈品，供人們賞玩的，而是替人類說公平話的喉舌，闡揚真理，打抱不平的。是站在時代齒輪最前面最鋒利的戰鬥武器。

以上是簡略述說了木刻藝術的本質，也就是說明木刻藝術與中西畫之不同，它完全脫掉封建社會的意識，中國畫的外衣，拋棄了西畫壇上混亂，浪漫，盲從的流派，吸收了西畫科學的方法寫真的技巧，它以新的寫實主義姿態出現於時代面前，而負起時代所賦予的重大的使命。在民族解放鬥爭的今天，貢獻偉大的力量，建立起時代所需要的，大衆所擁戴的，真理的『大衆的藝術』，這鐵的事實，是誰也不能否認的。

第五節 新興木刻藝術的技巧與理論

關於新興木刻技巧與理論，作簡單闡述，在宇宙間，每一件事情欲求其進步，發展，生存，必需要戰鬥性，因為戰鬥性必需有根據，也就是說：必有『理論』。有了正確的理論，才能產生正確的行動，這是一般的定理；而

理論與「技巧」必需一致不能分離的。質直地說：其關係正如人的「腦」與「手」一樣的密切而重要，譬如腦子，根據客觀的事實，歸納成了原則，運用手去執行，所以說：「手」與「腦」是不能單獨作用的。必需互相連繫着。這是極簡單的學理。誰也不能否認的真理。

要是不平衡的發展，必告失敗，所謂：注重「技巧」而忽略「理論」，或者注重「理論」而忽略「技巧」，這樣的結果，都產生不出好的作品，因為「技巧」是一種「機能」與「經驗」，所謂「表現的方法」。理論是一種「學識」與「理解」，所謂「思想方法」。「學識」沒有「機能」的運用，那決不會產生出真理。「理解」沒有「經驗」的批判，也決不會發揮「天經地義」的「真理」，更不會向前發展與進步。

比如我們創作一幅畫，「技巧」是非常的熟練，而其內容無有絲毫「理論」的根據，那麼這幅畫的意識，必然是不會正確的，也就說明：「沒有正確的理論，產生不出正確的行動」。

所以說：一個完美的作家，不但要有好的技巧，且必需要進步科學「理論」的修養，才能創作出一幅永恆的作品。

沒有「理論」的作家，等於一個只有手的運用，而沒有腦的思維的庸人。所以說工匠們，任憑「技巧」是怎樣的熟練，「經驗」是如何的豐富，但所表現作品的內容，終不免空虛，抓不住客觀的中心意識；採題材的時候，也無法辨別面前現實的真相，甚至會受歪曲的「理論」所蒙蔽，無意識的隨着歪曲的道路，盲目地跑，這是多麼危險可怕的！反過來說：一個作家，有了很高深的「理論」及正確的「意識」，而沒有很好的「技巧」，那也同樣的決不能表現出好的，動人的，偉大的作品，所謂「理論」也等於「空談」。假若一個理論家，可以不事技巧，而專談「理論」，還有可說。可是一個技術家，就不能不懂「理論」。尤其在侵略者與被侵略者鬥爭最激烈的今天，一個木刻藝術工作者，如果把握不住鬥爭的中心任務，所表現的作品，不能在客觀上生出力量，更不能起作用，那就失掉了大眾藝術本身的價值；不但失掉了藝術本身的價值，而且還很容易的成爲一種反作用。

所以一個木刻藝術工作者，在這偉大激盪時代中，對於目前的政治形勢必需有一個很透澈的認識與觀察，把握住最正確的見解與客觀現實認識，及最有力的中心政治意識，然後腳踏實地的運用「學識」和「理解」，配合着「機能」和「經驗」，抓住客觀，活生生現實的血性題料，表現強有力的畫面。

要這樣，新興木刻藝術「技巧」與「理論」，才能使木刻本身的藝術，謀得進步與發展；而前途有望，不致被人輕視，認為彫蟲小技，落在於其他文化工作的後面跑。

第六節 新興木刻藝術的形式與內容

以上談了些「理論」與「技巧」，這又不能不談它的鄰居：「形式」與「內容」，這兩項也是有連帶關係的，「形式」與「內容」，是創作方法上一個必要的條件，兩者關係之密切，也正像「技巧」與「理論」一樣的是不能分開。有人說：「形式」是由「內容」來決定的，這話雖然也有相當的理由，但總覺這樣肯定的說法，是太機械，太片面，應該將兩者作連繫性的看法，有頭必有尾，這樣的看法較正確。話又說回來：在宇宙間，根本就沒有單方面去決定對方，若然則對方不起作用的，甚麼都有循環性，即所謂矛盾與統一發展的過程。

至於形式與內容，在抗戰文學運動上，提出了很多的方案，加以研究討論。而繪畫界亦有所論戰，木刻界過去也曾瘋狂討論着：就是木刻形式中國化問題，直至今日，仍在不斷的研究中。

因為「內容」是一件事體的，經過思維的判斷，再運用形式表達出來，比如一個人「精神」和「靈魂」似的，是基於作者平時對「理論」方面的修養，及高深科學的見解，形式是畫面結構，表現，刀法，線條，明暗，調子；等等，好似一個人的外貌。是基於作者平時，對「技巧」方面的鍛鍊與「經驗」。

至於作者，將要開始創作時，必需預先經過思維的判斷，及理論的研究，得着了正確的「意識」，再去選擇自己認為最重要的，最典型的，最合理的「事物」及「主題」作為「內容」，然後，運用種種不同的「技巧」，把這

『主題』（內容）的特質表現在適當的畫面（形式）中去；如果能把這『形式』與『內容』處理得適當，則作品必能增加一種『形式美』，而這種『形式美』，是幫助『內容』有力的作用，同時更能使讀者除細細的咀嚼着這一幅畫的『內容』外，還能增加一種『快感』；而這種『快感』，有時候會幫助讀者更深刻的領悟到『內容』的最深處，而不會引起『沉悶』；甚至更容易打動讀者的情感，這就是藝術教育的力量。也可以說是藝術的效能，是由『形式與內容』，應用的適當，而刺激力也愈加強大了。

所以說『形式與內容』是非常重要的，無論忽略了那方，都必告失敗；證明了『形式內容』是不能分開的。必需連在一起的。

有了新穎的『內容』，才能結合新穎的『形式』，有了新穎的『形式』，才能表現出新穎的『內容』，這是絕對『統一』和『共通』的。

爲了作者創作時之採取題材及配製方法起見，才把『形式與內容』提出來作簡單的解釋，使作者創作時不要忽略了這一層。

第七節 木刻家的修養

關於木刻作者修養的問題，是非常重要的。因爲沒有高深的修養，也就沒有好的作品產生；所以說木刻家非懂得一切不可。如天文，地質，自然科學，人情，風俗，軍事，哲學，文學……都必得了解一個大概。

至於木刻家的創作態度，必需是：『現實主義』的，而不是幻想的，享樂的，無聊的，刻出空虛的玩意，供給少數人去玩賞，就算了事。要知木刻，是時代的最進步的產物，緊隨着時代往前邁進，要在實際環境中，把握着一般的因果法則，有力的啓示一個光明的前途，真理的目標。而對於社會上逃避現實，麻醉民衆，壓迫大眾，以至目前抗戰中對敵人的殘暴，漢奸的無恥，及破壞團結者流，都要作一有力的打擊，都要無情的赤裸裸的揭破其醜惡。

認清了這一點，進而對於「技巧」方面，就要加以修養。因「爲技巧」不好，是會失掉或減少創作的力量。內以說：「內容容與技巧」都得圓滿，才能成爲佳作。譬如寫一篇文章，技巧不好，「詞不達意」，就會妨害作品的發展。同樣的，若果木刻的技巧不好，便是「形不達意」，同樣的會使得內容不能靈活而具體的表現到一幅畫面上。因此我們知道木刻作家，不但得有進步的頭腦，同時亦得有好的技巧，才能創作出完美的作品。

修養問題，得怎樣才能使「技巧」進步呢？唯一的方法，只有多作素描(Sketch)。它是糾正我們作畫時輪廓不正確的唯一方法，也即是說它可以幫助我們在平面的紙上，克服種種複雜的困難問題，我們看到一個形象，要能够馬上正確的描寫出那一個形象，須先從靜的，簡單的，光線明亮的，有對象的靜物，寫生作起。以後慢慢的演進到能作到一切複雜的，動的各式各樣的構圖，在自己腦海中盤旋着一般的動態。

但是僅克服了形象的困難，還不够。我們知道，木刻是一種獨立的藝術，既是藝術，所以它不但要有軀殼，而尤其得有靈魂，靈魂是它的內容表現出來的，就是說：它的內容與其形象的內心及外貌的表現，都得有同感作用，譬如我們畫一個縫衣婦人，那就至少得表現出她的疲倦和掙扎的神態，我們得從人物的外形，透視其內心的作用，我們要表現各種質的感覺給讀者們。對於一個畫面的情調之獲得，必深深的注意客觀性，所以我們畫一個抗戰的英雄，不但要描寫出正確的姿態，更要描畫出他英勇的精神。

我們看到現在的木刻畫，情緒的啓發尙多膚淺，即形態仍多未臻完善。譬如描寫抗戰英雄的執槍的姿態，進取的動作，甚至一枝槍的結構，人體各部分的比例，也有許多的錯誤。這足以損害整個作品成功的不良成份。每個作家都應該特別的小心，注意，以免客觀造成對木刻不良的概念，及破壞攻擊的證據。

對於一張畫的骨骼的「構圖」，也是木刻藝術家不能忽視的，我們既認定構圖是繪畫的骨骼，那麼要使一張畫雄壯，纖巧，纏綿；粗略等等，都與構圖有極重要的關係！

唯其如此，所以一個成功的木刻家，不僅要有好的內容作品，同時還要有熟練的技巧；不但要有進步的頭腦，

而且更要有高深的繪畫修養。

至於木刻家修養，再具體的一點來說，可以分三方面講：第一就是向社會環境去學習；我們不必要有學校，社會就是我們的學校。生活教育我們，社會培養我們，使我們獲得許多活生生的研究資料。社會就是大學，融化於社會裏面的每個人的生活，便成爲我們追求學問的源泉。也就是表明：我們學習態度，是現實的，寶貴的；而學習的方法，是積極的，不苟且的。同時打破一向的成見，更要使我們的學習現實化，積極化，而活潑起來，藝術是不能脫離社會，拋棄現實的。所以說：藝術工作者，應該從社會學習，虛心靜氣地研究社會的客觀真相的，寶貴的經驗與教訓。

第二點：是技術上的修養，最初應從『寫生』開始，前面略談一點，仍覺不充足；再加詳細說明，『寫生』是要直接從宇宙萬象的形態描寫出其輪廓，明暗和情感。寫生的反面是『臨摹』，『臨摹』也就是『抄襲』。這兩個習畫的起點，產生出不同的結果：『臨摹』的結果是做人家的奴隸；『寫生』的結果是訓練成功描寫真的物象的技巧，和表現作者思想的手段，可以自由創作，完成有生命的藝術品。

因此『寫生』才是習畫的正確的出發點，雖然『寫生』比『臨摹』要困難些，可是，愛好木刻藝術的工作者，必需要克服貧圖簡易，要減少摹倣，多產生創作成品。

『寫生』是在平面紙上表現出立體的物像，這一點在初學者是較難，不過有兩種方法，可以幫助解決困難：第一是運用『遠近法』，第二是運用『比較法』。『遠近法』，是用科學方法，去解釋一切物象；由遠近關係，而發生的輪廓，及變化的一般法則，來觀察一切正確的物象；而『比較法』是憑自己的精密的觀察力，以比較組成物質輪廓諸線條的長短、曲直，各種畫幅的面積之大小、形狀，和諸線條及畫幅與面間所織成的角度等。就是說：在寫生時，第一要藉『遠近法』去理解複雜物象的位置，和形狀的變化；第二還要用『比較法』去確定物象輪廓的大體，這樣便不難描出宇宙萬象的正確的形態。

其次要從黑白畫學起，光暗要特別分明清楚，常常去多畫點靜物，然後再去寫動物。從簡單的對象演到複雜的對象一步一步的研究下去，才能對木刻藝術構圖的光暗上容易分明，容易表現。

除素描寫生以外，還有一種重要的，就是「速寫」。「速寫」是幫助創作姿態表現的。經常練習「速寫」可以獲得作畫構圖時輪廓的正確，不過主要的還是素描，因為素描（木炭畫）可以表出最豐富的調子及最微妙的明暗，是繪畫部門最重要的第一步，是學畫者最基本的課程。

最初畫木炭畫是最苦惱而最沒有興趣的，所以學習者要有決心，能刻苦，有毅力，不怕失敗；因為失敗將變成可寶貴的經驗，經驗變成了我們成功的階梯，這是我認為每一個人，無論作一件什麼事，必有恆心，才能達到理想的目的。

最後一點，是關於木刻家生活方面的修養。一個進步的作者，對於「技巧」與「理論」的修養，當然應該看得很重。而對於「生活方面」也是一點不能放鬆的。上面將「理論」與「技巧」等等已略說了一個大概，這裏再來說木刻家和生活方面的處理。

所謂「生活方面」的修養，也即是說：我們每天，應當怎樣將寶貴的時間運用到有意識的工作上，平均處理，抓住「生活的重心」，從事「生活的體驗」，以期培養自身的學識，提高創作的的能力，從「理論」的增進中，增強自己的「意識」和「認識」。這都是有着連帶關係的；而且也必需相輔而行，才能收到適當的效果；決不能把任何一方面，做單獨的看法，或者做單獨的發展。一切一切的關係，都是隨着歷史演變出來的。比如若以為有了「生活的經驗」，便可以刻出一幅很完美的作品，把「理論」與「技巧」的修養，都視為無關重要，那也是錯誤的。所謂充實生活的經驗，不外是「搜集材料」，「堆集材料」的意思，這只能作為「生活修養」一部門的工作，也決不能看作神祕的法寶；相反的，若以為只要有正確的理論和熟練的「技巧」，便可縱橫一切，將生活的充實不充實，完全置之度外，也是要不得的。因為「技巧」與「理論」，大半都是從「生活實踐」中體驗得來的。

「生活修養」更不是浮面的觀察，而是把握着生活的實現。從實生活的核心裏，提煉出堅強的意志和鋒利的觀察力，去觀察現實生活裏每個活人的身上或各階層的裏面所隱藏着的「特徵」和要點；對當前的一切現象，做一個「總的認識」和「總的了解」，而後根據這深刻的總的認識和了解，發揮自己創作的能力，去暴露當前的一切的現實。只有這樣，所表現的作品內容，才不會空虛，或不真實；因為藝術是反映現實，傳達人類感情的真理（是感情社會化的方法），作者只有面對着嚴肅的現實，把握住現實的真理，才能產生時代所需要的作品。科學家以大部份精力去觀察「現實」，以完成他的發現和發明；一個前進的木刻作者，必須像科學家一樣，盡心竭力的去做創作者上所應準備的一切工夫。

所以說：看了一件事，要拿來做我們的題材的話，便應從動的邏輯，思維方法去研究問題，要從變動和發展的過程去研究問題，要從矛盾的統一和鬥爭去研究問題，要從全面和相互關聯中去研究問題，要從質和量的規定性，和它們的相互轉變去研究問題，要從具體的情境，去研究一切社會體制，社會現象，和社會過程；不要作抽象的無條件的觀察。要從社會過程，社會體系和社會現象，自己否定自己的轉變中研究問題，要從各種社會體系，社會現象，社會過程，和人的實踐的關係，去觀察問題。祇有這樣根據法則，去創作作品，去觀察評斷一件事情，才不會歪曲真理及事實。

這樣，我們更要了解：實踐是適應着客觀發展底趨勢，適應着客觀現實的要求，那麼這實踐是正確的；反之，要是背反這種客觀趨勢和要求，它必定是錯誤的。

所以說：實踐者必先了解實踐的原則，才不會變成死的教條。

第二章 木刻藝術與繪畫各部門之關係

因爲木刻的基礎是繪畫，繪畫基礎不精，則木刻藝術上便很難表現得有力。可是刀法也不能忽略，所以說刀法與繪畫（素描）是並行的。

所以一個木刻藝術工作者，對於繪畫各部門之關係與常識，不得不有一個深刻的詳細的研究與了解。

一個木刻藝術工作者，假若對於繪畫某一部門不了解，也就會在某部門犯了錯誤，連自己也不曉得。或遠人遠樹，比近人近樹還大。有時在同一地平線上的人，也許遠的人站在近的人頭上。而構圖法不清楚，也許產生一個畫面的不平衡發展；一邊重，一邊輕，失掉了平衡及重心。不了解色彩學，也許很悲哀的畫面，用極強烈的色調配上去，失掉了悲哀的感覺。或者柔和的畫面，着上冷熱不均的色調，使人看了很刺激不起好感。不明白藝術解剖學的藝術工作者，常常將筋肉及骨骼動的姿態表現，犯了極大的錯處。往往身長頭小，或腿長上膊骨短；側面的面孔畫成正面的眼睛；側面的跑，畫成兩腿正面跑的姿態。筋肉的表現，上膊骨本來是紡錘形筋，而畫成三角筋，是犯得最多的毛病。

根據這麼重要的關係，所以才把這四部份的理論例子，用很淺，很簡單的語句一一述說出來，作爲我們木刻工作者構圖之先糾正錯誤的一種參考。

第一節 木刻藝術與透視學

透視學之意義

透視學是畫家不可少的一個基本知識，尤其是西洋畫家更得特別的研究才對。假若一個畫家，對於透視學不了解不清楚的話，便會常常演出笑話來，所以說：透視學是畫家必修的課程。

我們要知道，西畫可說大部份是立脚在寫實的基本上的，因爲以寫實爲根基，故對於自然界的事物，遠、近、

大、小、高、低，映於我們眼中的形像，描摹的方法就有兩種；一、從實物的正面去觀察，其四周距人眼相等，故其形狀是不因遠近起了變化，而描寫極為容易。二、從斜置實物，使其四周距人眼遠近不同，而成斜視形，畫時較為困難。又如室內寫生，靜物有斜有正。擺置的不一，距離較近，則畫時比較容易。若野外寫生，所着之景物，遠近高低，正斜複雜的不同，則畫時較難。要解決這種困難，非得了解透視學不可。

透視學的運用，在初學的人，感覺非常的困難，但是眼中所看見的物形，與畫面所表現的物形，往往不一樣，其主因是透視法在作祟。

凡是畫一件東西，必得經過下邊四種透視法：一、平面幾何圖，二、立體幾何圖，三、平面透視圖；四、立體透視圖。

(一)透視：就是用一塊玻璃板垂直立在畫者與寫生物體之間，使畫者的眼睛通過了玻璃板，而眺視物體的意思。可是實際作者，並不是在畫時前而放一塊玻璃板，這只是解釋透視二字的比方。

(二)透視圖：就是說玻璃板上所現出物體的圖樣，假如在玻璃窗內，閉住一眼，用其另一眼眺望遠方。同時用毛筆在玻璃上描出景物的形狀，便是正確的透視圖。

(三)視點與視線：在寫生時，眼睛注目最遠之點，就稱為視點。連結眼睛與視點的直線，稱為視線（如第一圖）。眼睛瞳孔是圓體，故視線亦圓，惟愈遠愈大，成圓錐體，繪者稱視光圓錐。

(四)地平面與水平面：寫生時所見到的物體，總是載在大地之上的。這

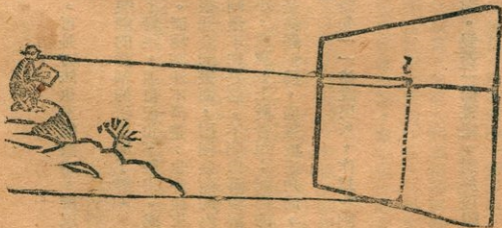


圖 一 第

大地有時是陸地，有時是海洋，海地一片稱為地平面，海洋稱為水平面。因為物體載在這上面，故這二者是畫中的形體的基礎，畫中有了這基礎才得穩定。總之，地平面與水平面，同是橫向擴張的平面，不過場所不同罷了！

(五) 視平線與消滅點：視平線通過視點左右，無稍傾斜之線，名叫視平線，亦名地平線，又名水平線。此線之高低，依照畫者所處之地位而定；高則高，低則隨之而低。水平線與地平線，就是站在海岸上眺望海天相接處所見的線。而在室內寫生或寫複雜的街市，繚密的樹林的時候，都看不見水平線及地平線。而看不見的主因，有的過近，有的被物所障蔽的緣故，並非這兩線不存在。

地平線，水平線與眼睛的高低的關係，必定與觀者眼睛同樣的高低。例如我們人站在海岸上眺望海天相接處的水平線，看見其線很低，因為你的身體站在低處，眼睛也低的緣故。假若跑到高高的山上去眺望海景，就看見海天相接處的水平線很高。因為你登在高處，眼睛也高了緣故。道理是這樣的：海是一片橫臥在地上的東西，其狀態同桌面上，地板上一樣；你站在低處的海灘上看這片海，是斜着的，所見的面很狹小，面的輪廓也就低起來，你登在高高的山頂上看這片海，雖然也斜，但斜度比較小，所見面也較廣，面的輪廓也就高起來。若坐在飛機上俯首下望海面，便不是斜看而是正看。(即視線與海面成直角)。

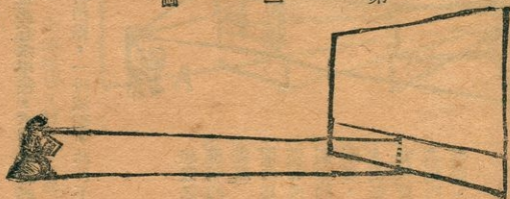
普通對於自然看法，人所站的或高或低，所見的海面或廣或狹，因為水平線或高或低，所以水平面必然隨着人的眼睛高低而升降。

至於水平線的高低，水平線與地平線同是一物，但水比地更平，故以後通稱為水

圖

二

第



平線（地與天相接處也稱爲水平線，水平面），與水平線在畫中也是重要的根基地，凡畫必有水平線，不過或隱或顯而已。

總之畫家所取視平線之高，以適全畫幅三分之一爲最宜。視平線兩端盡頭之處，一叫消點，一叫滅點，此外不在視平線之上諸點，總稱消點，而在視平線之上點，又可稱天際點；下者又可稱地點（見第二圖）。

（六）畫面與紙面：物體與我們眼睛之間，假定設一想像之透明平面，這叫做畫面，也叫畫幅。而這透明平面，就是野外寫生所取的風景，移到紙面上來就是畫（見第三圖）。

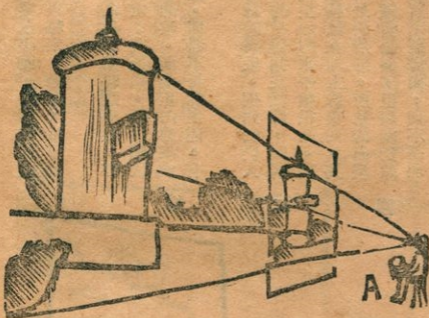
（七）停點與地線：作者駐足之地點，稱停點，畫面的底邊叫做地線（見第四圖）。

（八）距離：自停點到視點，其中之長度，叫做距離。凡是畫一件東西，作者與物體間的距離必求適當。因視角的大小而視之遠近不同；物愈近，視角則愈大，愈遠視角愈小。作者與物體相距過近，而四邊瞭看，所繪視點則不同；因位置已有變動。反之，作者離物過遠則眼力不及，所繪物的輪廓必多模糊。所以作畫，必得先規定距離，普通之距離的規則，至少爲物高及闊的兩倍（見第五六兩圖）。

第

三

圖



想像之
透明的
畫面
框內爲
畫者與
對象的
距離，
A爲畫
者所畫
之紙叫
紙面。

圖 四 第

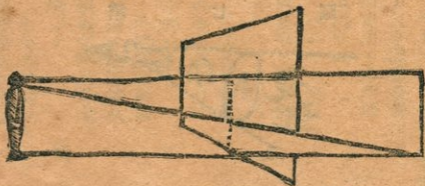


圖 五 第

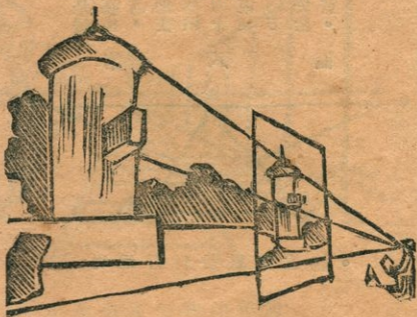


圖 六 第



右：
最近之
視角。
中：
較遠之
視角。
左：
最遠之
視角。

(九)視角與視域：作畫時，作者的眼眺望物體，其視線有一定的角度，看的地方有一定的區域，這叫視角與視域。我們的宇宙空間太大了，左、右、上、下都沒有止境，空間之景如此廣大，而畫者只要在適宜的合乎畫理的視

線之間採取一區域的風景。而在這區域的最清楚明白的角度大多是六十度，在這圖內的光景為最佳（見第七圖）。
 （十）平行透視與成角透視——物體的一邊與畫面而平行的，叫做平行透視（見第八圖）。物體的一角點成一稜正對畫面，其平面成任何角度的傾斜，叫做成角透視（見第九圖）。

第七圖



凡是鑑賞藝術作品，必需使全部納入六十度區域之內方得完全鑑賞。

第八圖



均為行行於畫圖之線

第九圖



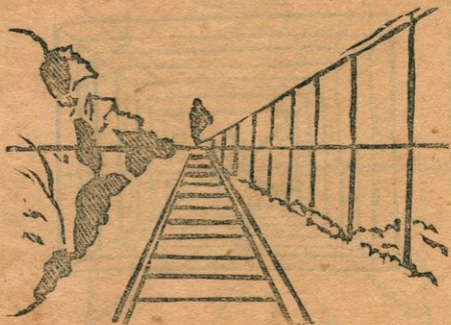
悉集於消點

(十一) 方面線：我們寫生時，兩眼直視前方，便稱為方向線。如第七圖的圓圈A即是。故方向線為視域的中心，自方向線至視域的四周，其距離都是相等的。

(十二) 透視法的運用，舉要圖如下：

1. 同樣的物體，愈遠則愈小（見第十圖）。
2. 同樣距離的點及線，愈遠愈見其短而密（見第十一圖）。
3. 等高的點，在視平線以下的則愈遠愈高；在視平線以上的則愈遠愈低（見第七圖）。

第十圖



第十圖 同樣的物體的愈遠愈小



同樣距離的點及線，愈遠愈見其短而密。

4. 平行與畫面的諸線，因遠近仍有長短之分，但方向不變（見第十三圖）。

圖 二 十 第

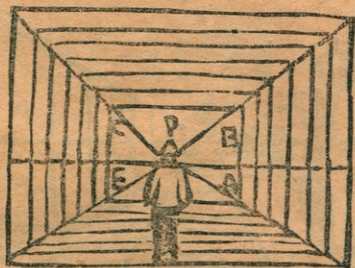


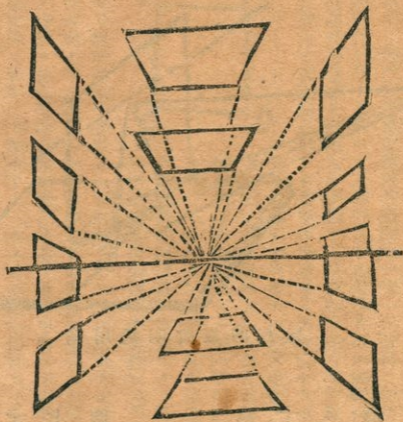
圖 三 十 第



5. 與畫面成直角諸線，即與自身同方向的諸線，必集合於視點（見第十圖）。

6. 與畫面成任何角諸線，悉集於消點（見十五圖）。

第 十 四 圖



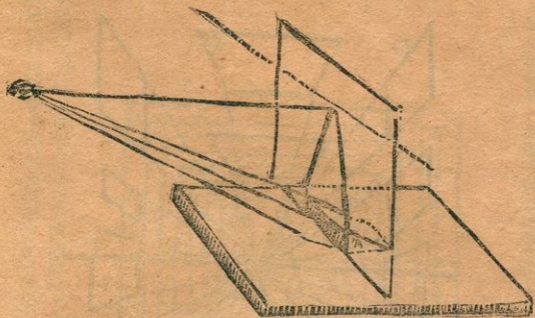
諸 線 之 集 中 點

第 十 五 圖



圖 六 十 第

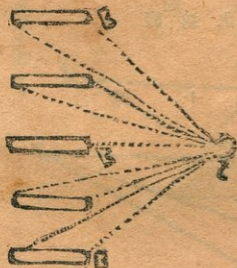
木刻初步



驗實的板畫明透用利

圖 八 十 第

圖 七 十 第



之於點S，高於及之點，與S同高，圖示

角之視兩上圖
視處下示

透視法在繪畫上的用處，簡單舉例如下：

1. 利用透明畫板實驗（見第十六圖）：因實物遠近高下，而形狀怎樣變的方法，知道清楚不會錯誤。

2. 玻璃板的一側（假定為玻璃板的側面形）放一本厚書，初次看，見書甚狹，漸直以觀又見其寬，是因遠近而視角有大小的關係（如十七圖）。人的眼在甲處看書，所成的視角，較在乙處時為大，故玻璃板上所看之形狀，描寫時其畫幅近處寬於遠處。假如人不移動，但祇搬動書高下其位置，所得結果與上同。即書籍與人眼同一高度時只看其端，不見其面。或漸高或漸下，乃見其面漸寬。參看第十八圖。

第十圖



再舉長方形書本試驗，原書之形，在透視的表現出則不同。十九圖為原形，而二十圖則用弔線的方法，在書脊的兩端（A B）各附着一線，用手提起兩線，使與書的兩端的線相切合。這時候兩線相交的頂點（S）一定與你的眼睛同樣高低，這（S）一定在水平線上，這S便是消失點，書的兩端以線的梯形的角度，即根據這S點發出的兩線的角度而定，（注意兩線及書脊所圍成的三角形，必需與自己的額面相平行，否則實驗不正確）A B與C B兩線的角度，看廿圖。

再實驗C D線的高低，參看廿一圖所示，用一手持鉛筆，使鉛筆與A B線並行，而漸漸向上推至與C D線相合而止。此書脊與兩線與鉛筆（A B C D）所圍成之梯形，便是書的正確的透視狀態，廿圖中的C D線的高低便是根據這實驗而定的。若是二十圖中不止一本，有無數本同樣大小的書，向前方並列着，其書必收入在二十圖的C S D的三角中，愈遠愈小，最後一本變成一點，即S點，廿一圖實驗，可知凡最近身邊的平行線最長，愈遠愈短，例如鉛筆之長A B與書脊相等，C D就比A B短得多。在實物上，C D原是與A B等長的；但在透視上，因為C D離觀者較遠，就縮短了。比這遠的線，



第十二圖

圖一十二第



照理比這再短；因為測量再遠的線，鉛筆必再拿高，兩線在鉛筆上所切取的部份愈短了。

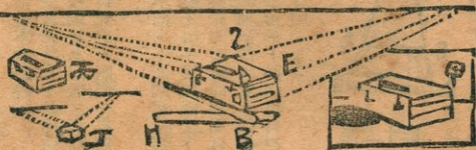
以上總稱為「平行透視」。現在再述「成角透視」。

我們在桌上或地板上置方形物件時，大致有兩種方法。一種是正置，一種是斜置。正置就是把方形物的一邊對着自己，放在與自己顏面並行的線上，如普通的桌椅都是正置的。斜置，就是將方形物一角對着自己，例如第十九

圖的情形，在圖法上，前者名為平行透視，後者名為成角透視。平行透視狀態中，方形物的邊與自己的顏面並行（即與畫紙的上下邊並行）。成角透視狀態中，方形物的邊對於自己的顏面，都不平行而成某角度（即與畫紙的底邊成某角度）。所以成角透視狀態的位置，比前者更為難描。

在前平行透視圖法中，方形物的左右四邊，必與所弔的線相切合，向上延長則分歸於水平線上與眼等高之處的一點。成角透視，則方形物四邊的線延長起來，分別歸到兩點。這兩點在「水平線上，如下圖之所示，詳細觀察二十二圖一切的延長的線，都分別歸宿於左右兩S點。故寫生的時候，第一要注意筆法，筆的方向都有系統，而系統有二：1. 垂直線系統，2. 同歸於左方的S的諸線系統，成角透視寫生常犯的錯誤，就是兩S不在同一水平線上的關係。

總之，遠近法相形之變化，須多觀察實景。初學畫者，有些構圖，很難把握描得



正確，最好製成採圖景框，在取景時庶不致抓不住風景圖的重心。

第二節 木刻藝術與構圖法

構圖 (Composition) 在繪畫的範圍內說來，就是在兩種調度 (Dimension) 所限制的一個平面上建設一新世界的一種構成 (Construction)。這與一般所謂畫面上的物象的組合 (Assambrage) 配列，整頓 (Arrangement) 等意義稍有不同，這是最初應該注意的一件事。

就是說：倘若繪畫不僅是自然的摹倣，而是我們對於自然的感動及思索，則最爲主要的命脈就是構圖。所以對於繪畫的見解如何？立刻可以喚起其對於構圖的解釋的差異。

自然繪畫成了一種科學 (Science)，即一種可以研究的東西。最費畫家們的頭腦的，無如構圖的問題了；又最爲異說紛紛的，也無過於這關於構圖的問題了。

於是有人說：『所謂從自然抽出的構圖的規則，世間是沒有的。所以構圖雖說有規則，而不是死的運用，應當由每個畫家的觀感來決定。』

美的構圖，就是從畫的全體效果上的關係，所以說：一幅畫中必需加入的物象的整頓。

在十五世紀，斐倫 (Firenze) 地方的建築家，亞爾白諾 (Leo Battista Alberti) 說：『構圖是繪畫的計劃實施 (operation)』又說：『人們在一作品中連結和某其部分，命題 (Subject) 在畫家是最重要的事。』命題因爲在畫家是其制作動機，故爲最重要。因此：『構圖是對於繪畫的計劃實施』一語，就道破了構圖的妙用。然這裏的所謂『命題』是很重要的。倘不能明白解釋這『命題』的意義，無論你怎樣講究『計劃實施』，也不能辨別構圖的意義。

所以說繪畫上的純粹的『命題』就是作家的造形的感動，然則構圖必以這造形的感動爲基礎，是很明白的。構圖的好壞，其判斷辨別的力量，完全由於美的觀察。要養成此種能力，一方面須多欣賞名作，細察其構圖的

方法，以資增進思想和眼力。另一方面須多多實習，以增長自己的經驗。最主要的一點，就是必須能領悟其中的真理，才能有好的圖面展出。

在構圖之前，題材經過思維分析判斷，然後對於形的表現，位置的安排佈置，要加以考量一下。例如一幅畫必需有重心，使物體在空間上保持適宜的關係，描寫我們所感到最美的景物，此種主要景物。應置於畫面中最主要的地位。若離中心部過遠，便失去中心的平衡性。主物前後左右，宜配備相當的附屬物，以增強主體。但若附屬物的地位和主物相等時，那就找不出主題來，畫面便感到混雜散亂了。

在開始佈局時，更要注意畫面的大小，廣狹，方向，光源……等等。

構圖是指畫面上的形成關係；配置是把物體適宜地安放起來，使物體在畫面上保持平衡的重心，及遠近距離均衡的關係。這兩種情形是不同的。配置是物體在空間上的位置，構圖是畫圖的平面上的形勢。構圖是可依作者觀點如何而決定的，譬如一個景緻，是隨作者各自觀點之不同而決定他們構圖形狀的。假定幾個人，在不同的方向（或地位）對着一種畫材描繪時，則由各方向所見的形勢（即畫材的形勢），也自必不同。那末各人就其所見的形勢，非在畫面上決定適合的形勢不可。譬如，從稍高的位置，或稍低的位置觀看時，所見的形勢都不是一樣的。所以就各自的觀點描繪時，看看在畫面上怎樣的把物象繪成美好的形勢來這樣的考量，也就是為要求得適合的構圖。

同是一種畫材，也每因構圖之不同（或適合與否），其畫面感覺是很有差異的。

又如在一幅畫中，不宜有幾個同形狀同大小的東西，這是誰都知道的，也很容易了解的。但是初學者，是最容易犯的事情，此種淺顯的例極多，譬如高的東西，不宜有幾個並列着；畫面的靜物不宜作相等的距離佈置，也不能作一行的排列。畫一株樹，不能放在畫面的當中，而將完整畫面分成二部；這樣使人看了起了不美的感覺。畫兩株或三株樹時，不應當很均勻的分置於畫面中，將畫面分成破碎景象。凡是大的單調的東西，都不能接排在畫面的當中，遮着視線。這些是構圖上所極宜注意的事項。

在畫材的配置上，不懂物體的形狀，線條與構圖的效果很有關係，就是物體的量，質地，以及色彩，明暗，也都有關係；所以在配置上，除了物體的形狀，線條等關係而外，還應注意到物體的色和明暗的關係。一幅好的畫面構圖，配置，一眼看去，畫面的感覺生動，和諧，安穩等，都是佈局所生的效果。在構圖的要領上，可以分做形體上的調和，和精神上的調和，這和諧的意味，就是富有變化。可是又有統一的意思。

第二十二圖



形體的調和

畫面上放置一個物體形象時，因為這物象的地位的關係，常發生很大的變化。表現的方法很多；有的把物象放置在畫面的某一部份，却以物象之外的空間，來補助和應援這主體的物象；有的使畫面全體，到處都保持住力的均等的關係；有的以個體為主物，而選擇這主物的最良好的方向表現之；有的以數個物象相關連起來，而使之互相連絡。

畫面內散置數點時，用怎樣的方法能使之調和呢？這配置的方法，完全靠均衡的關係，以支持着畫面的輕重。

如第廿三圖所示，組合三個物體時，把各個的中心點相結合，而把這平均點放置在中央，使兩面保持均衡即得。

同時還有與上面所說均衡相反，而能收得調和的效果的方法，這方法就是把大塊的地位，用極小的一點，來使之對照，而保持住量的均等的方法。這時把小的一點放置在一個重要的地位；而大塊的面積，却放置在不重要的地位。放置這大塊的面積，就成了小塊面積的襯托，使小的一點有了更大的力量。這完全是對照的效果，正是萬綠叢

中一點紅的方法。如第二十四圖二十五圖。

圖四十二第



圖五十二第



圖六十二第



圖七十二第



圖八十二第

這種大與小，強與弱，明與暗等的對照（Contrast）的關係，是使畫面生動的一種最有效的方法。

畫面內以顯著的幾根基本線條，連接得法，使畫面就富有了生動有力的感覺，也是構圖的重要方法。所謂畫面基本線條者，就是地平線，森林，家屋，電桿，道路等，這些都是畫面上的骨幹。如第廿六廿七圖。

畫而純用橫的平行線來分割出不同的面積時，這畫面所引起的情感，是平和，靜止的。不過在構成時，地位間隔的大小，很關重要。如第二八圖：

濃淡大小，色調不同的面積區分時，是使畫面生動有趣的重要條件，如第二十九圖：

所以每一幅畫面上，在大調子變化時，也極需留意到面積相互關係的變化，這樣才能得到一幅有趣的，富於變化的構圖。

圖九十二第



彎曲的道路，沙灘的曲折，都是以此線為主的；若放置在畫面上時，就能成爲很有趣味的構圖，因爲是曲線的關係，所以有生動的，活潑的感覺。如第三十圖。

對立狀的畫面，是最普通的配置法；因爲兩邊的對立，能使圖面有所着落。不過兩相對立，却必需要變化，而能兩相呼應，使不致變成呆板，那麼才能使畫面生動。在這左右相顯著地對立的構成中，在兩相對立的中間是最觸目的地方，也就是兩面主物所共同呼應的地方，如三十一圖。

所謂破綻圓是圓的某一部份成了缺口的意思。在這缺少圓的一部份是視線停止的地方。因爲視線跟着圓弧行進，可是一到缺口，視線也無形中停止了。這成了視線的焦點，牽引觀者最觸目的地方，所以利用這破綻圓的理論而取入構圖時就收到很大的效果。

圖一十三第



圖十三第



圖二十三第

如第卅二卅三圖。

圖三十三第



明暗與強弱的關係，是使全圖面發生生動之感的主要因素。有明才襯托得出暗，有暗才襯托得出明來。明部更明時，暗的部份就覺得更暗；強的部份更強時，弱的部份也就更弱；相映成趣而互相發揮了特點，使畫面有顯著明朗的效果。在色彩上也是一樣，如餘色（即補色）關係等，是最有效的配置法，因為這是對比最強烈的色彩，所以於畫面有競爭的活氣，如第卅四圖。

圖四十三第



圖面的安定與不安定，也是很重要的事情。不過這安定與不安定的程度，也有一個限制。太安定了，就會呆板無味；太不安定了，就會覺得搖搖欲倒，使觀者起了不安的感覺。

若在一幅靜的畫面上，都配置上安定的東西，那麼全幅畫面非常平定了；這正是表現靜止的方法。不過要表現動的時候，就必需配以不安定的東西，才能表現得出動意來，如第卅五卅六圖。

（動）圖五十三第



（靜）圖六十三第



在畫面上的動與靜，不能忘掉了主體。譬如描一幅一片田野的風景上，將在麥田上工作着的農人模樣的人物，

作為中野景上的點景：這農人模樣的人物，並不重要；完全與池塘裏游着的鴨，點綴在池塘上差不多。若換了個場面，在作為一片麥田上，重要地畫出一個在割麥時候的農人，這農人卻成了畫面的主體了。所以對於點景的位置頗關重要，以至喧賓奪主為原則。

畫面內要表現積極的與消極的時候，一切的關係，全在於所留的空間，與主體的關係。倘若畫面上的主體是人，而要表現出這人物的情緒，是有希望的有精神的時候，可把餘裕的空間都放在眼前；於是眼前就擴展了很大的面積，使這人物的氣概來得開展而軒昂了。如果要表現悲哀的，消極的精神時，把眼前的空間縮小，而留大塊的空間於背面，於是感情覺得壓縮了。如第卅七卅八圖。

（極積）圖七十三第



（極消）圖八十三第



一幅畫的背景是襯托主物的重要東西，譬如要表現出白來就用黑來襯托，使得白的主體成了特別的顯著。或者要表現一個單純的主體時用複雜的背景來襯托，對照出這物件的單純和強力求。

主物宜表現得強，而背景宜表現得弱；若背景的力量超過了主物時，會使畫面顛倒，這是應該避忌的。

每幅畫的背景與主物不能相分離的。創作時並不是先畫了主物然後添上背景，或者先畫了背景而後添上主物，要兩方面同時進行才好，由濃淡明暗等變化，而表現出全體的氣氛。

主物的地位與背景的地位有點不同，主物並不是一定放置在正中間，不過是占住畫面最觸目的，最重要的優勢

的位置，而背景總是在不重要的地位，以襯托出主物的優勢為目標。

最後說一說與構圖有關係的地平線：地平線在構圖上是最重要的事項，當地平線放得低時，上面的輕闊的空間——天空——占據了畫面的大部份，因此畫面有生動輕快的感覺。而地平線放得高時，實質的地面，占據了畫面的大部份，於是畫面來得滯重而富於實質感了。所以畫面情感的轉移，全在於這地平線的位置，畫出了這一條線，就判定這一幅畫的命運了。

第三節 木刻藝術與色彩學

色彩是表現的手段上的一種要素，傳達思想感覺所不可缺少的。在造形美術上是極占重要的，若在繪畫範圍內說：色彩是畫面的生命，而在木刻也是一樣的。不要說着色木刻，就單拿印木刻的紙來說；悲慘的場面，用冷色紙更加沉痛；激烈場面，用熱色調紙更增加興奮。要是木刻套板的話（各樣色調）那更不必詳述了。所以說：木刻色調是幫助畫面的生命的（就黑白也刻出五六種不同深淺色調來）。

色彩的感覺，是太陽光或其他的光線，如電燈，洋燈，蠟燭——等照射在物象上，或反射或透過而映入到我們眼膜上所生的現象。

太陽光線是由七色所形成的無色光，我們可以用三稜鏡來分析日光，就能明瞭。地上的各種物象，都受了這太陽的光線，即七色綜合的無色光線的照射吸收了一部份，透過了其他的部份，而所剩的一部反射到我們眼膜，而起色彩的感覺。

色彩感覺比前面所述的明暗的變化，有更複雜的物理的變化。如光的強弱，光的角度，物象的位置，物象與周圍的關係，物象自己的色相，物象表面的光澤度，物象的質的粗細等。

同時，這複雜的物理變化，更加上了認識者（即畫者）主觀色彩的感覺的不同。雖然在同一個時候，同一個物

象，同一個地方，而各人的感覺完全異樣，這全因了每個人的各種生理的，心理的感受狀態有差異的緣故。

普通一般人以為寫實是絕對客觀的，物象的固有色彩無論誰看起來，都是同樣的感覺，這實在是一種謬誤。雖然照射的陽光與反映的物象是同樣狀態，物象的實相是同樣的形狀，但是感受到這顯現的人的心，却不相同的。這樣見解的人，可以分爲普遍與特殊的兩種。

這裏所指的特殊的意義，並不是偏奇的意思，是認真認識色彩的意思。看一種物象的色時，能懂得留意周圍的關係所引起的變化，這就是畫家的眼。普遍的意思，就是指一般人而言，好像看見花，總是紅的，這種花是紅的看法，祇是一部份的看法，而實際並不認識這花的真實姿態。

普通對於這種色彩感的固執的判斷，實在對於色彩的認識力上是一個極大的妨害。例如用一個蘋果來寫生，自己認定了那蘋果是紅的，於是就把蘋果塗上了紅色，然後再把自己所畫的拿到實物的旁邊去比一比，這實在是一種極謬誤的方法。照這樣的部分的武斷所作出來的作品，自然沒有遠近，沒有光的強弱，也沒有光的照射的方向性，當然更談不到有生氣了。要是放在木刻藝術上就一場糊塗了。

譬如繪畫在野外寫生時也是一樣，必需把四周的環境加以苦心的研究，單看瓦是灰色的，草是綠色的，天是蔚藍色的，這樣單純的畫出來，那自然不會成一幅調和美麗的畫面。所以這一種固定的，執拗的判斷，實在是不正確的。

物的固有色彩，到底是怎樣的呢？這是個很深奧的問題，物是有固有色彩的；但是因了光及周圍的色彩反應以及在我們的眼裏所顯現的現象，於是這本來的固有色彩就發生了動搖，而成了一個新的現象。這就是物象的真實的色彩。所以這物象的色相，完全因了周圍的關係，就產生了很大的差異，試舉例如下：

在一個冬天，暖和的太陽光之下，寫生着某家有石門的家屋，周圍環繞着樹，枯草，以及濕的泥土；在這樣的環境中，家屋的門，完全成了純白的感覺，突現在我們眼簾裏。這純白的白色，是不是就是石門的石頭固有的色

彩呢？

可是有某一天下了雪，雪後的陽光照耀在那石門頂上殘積着的雪和石柱。這時候的石門已不再是白的了，却呈現着很暗調的複雜色相，這完全是由雪的色調的比較所生出來的現象。

又如剛下過雨的庭院中，枯木挺立着，這直立着的枯木，呈現着慘白的顏色。可是在這時候，枯樹旁來了一個穿白衣服的女子。這白衣服的色彩，使枯樹的色彩驟然轉換了情調，白色素完全被白衣服所奪了，於是顯現了複雜的色相。其實枯木的顏色並沒有變更，只因了周圍的關係而呈現了各種不同的感覺而已。

所謂白雲悠悠者，這白雲並不是真白，祇是因了周圍的對比，對照等的關係所發生的現象。

因此我們對於色的描寫應根據客觀臨時的環境景色去判斷。例如我們看一張稿紙，覺得稿紙是很白的，但是將稿紙放在更白的宣紙上，那稿紙已變成淡黃色了。但是以同樣的另一白色的宣紙，若放在窗外陽光底下時，太陽光射在這紙上，這紙閃耀着非常白的光輝；與窗內的白色的宣紙一比較，卻又變成灰暗色了。所以研究繪畫者，必先知道色的形成，及色彩的感覺。

普通我們接觸一種色時，這種色是什麼色呢？這種色的明暗的程度怎樣呢？還有與其他色調的關係，由色彩所連想起的色彩感情，寒暖的關係等等都是應該要有的常識，今略記於後。

所謂色相就是赤、橙、黃、綠、青、藍、紫等色的區別，認識色彩與表現，是描寫上很重大的問題，由光線的分析所得的色明度，和實際的顏色的明度不相同的。前者是純度，後者無論如何總是混雜着其他的色素，所以色彩的明度不純了。

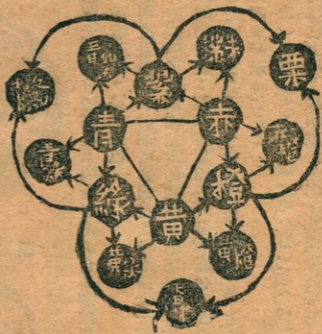
舉三原色與五原色圖說明：三原色是以赤、青、黃為標準色相互混合，而得各種的色相；五原色是區分色帶上的色階，大別為赤、黃、綠、青、紫五色，並示其關係。若要理解色彩的關係等，可連環結合兩端以成色圈。

由下圖所示，就形成了這兩者間的各種間色；再由間色與原色的結合，而成兩間色，以至非常複雜的色相。實

際這一切非常複雜的色彩，都不過是赤、青、黃三原色的各種不同分量所混合而成的。

色相的判斷，是描寫上最重要的事項。當我們的眼一接觸到某一種色相時，要馬上能曉得這是那一色的混合才

圖九十三第



圖十四第



好。若認識能有把握，自然混合色彩的判斷亦有把握了。

再談餘色，餘色又稱作補色，其所生的關係如下表：

- (白光) - (X色光) = (Y色光)
- (白光) - (Y色光) = (X色光)
- (X色光) + (Y色光) = (白光)

圖一十四第



圖二十四第



時，即成白色光；在普通畫具上的色彩的混合，却成黑色。白色光是一切光的相加，黑色是一切色的相加，這是必需理解的。前者是光，後者是色。

色彩的明度是指色彩的明暗的程度，雖然同是一種色彩，有濃淡等的差異。還有同是一樣的色相，因純與不純而不同，同時還因了色相並時的關係，而明暗就發生差異的。

色相上的明暗度：例如黃為明色，紫為暗色，這是色相固有的明暗度，若以白為1時，其差異如下：

(白)1(黃)1.7(綠)3(赤)4.3(青)8(紫)12

若以比例來表示時如左：

(白)100(黃)63(綠)37(赤)26(青)13(紫)8

在黑的地上用了顯明度的色彩，其明度高而強；在白的地上用了明度的色彩，其明度低。同時，同樣的色相，由濃淡的不同，而明暗度也不相同。例如濃的明度低，淡的明度高。又如在顏料上混入多量的白色時，於是明度就高；混入黑色的分量時，明度就低。因黑是明度最低的色相。

試驗時，可作一色圈回旋板。旋轉這色圈回旋板時，即成白色光。若遮住色彩的一部而行回旋時，即成色光。這色光與所遮住的色的一部相旋轉的色光正成餘色的關係。換言之，遮住色圈中的一部旋轉的X色光與單剩出原來所遮住的一部份，而遮住其他的部分所旋轉出來的Y色光，相互為餘色。所以這X色光與Y色光相加

物象的色相，因光的照射的強弱關係，同一個物象上的明暗度，也不相同。

向明方進行的色相的變化，是由深淺淡而成白；反之向暗方進行時，由淡漸暗而消失於黑。

現在以赤色的標準色來例示之如次：

白——人淡——黃——帶——黃——帶——橙——帶——赤——帶——紫——帶——紫——帶——青——帶——青——帶——暗——帶——黑。

所以一幅畫暗部的色調，不是單祇把明部的色上重疊以暗色，在暗部上有暗部的光和明部的光。明部上有光的全反射，有直射光線的照射；同時暗部上也有因周圍色調的反映所起的各種現象，有非常複雜的變化。

在太陽光下所見的色，與在月亮光下所見的色完全不同。這是因為明暗的關係所起的色調的變化。例如把一塊紅布放在月亮下看起來時，就帶紫褐色了。因為普通的滿月的光亮較太陽光弱，祇不過太陽光線的八十分之一。

在視覺上有明暗覺與色覺兩種感覺。明暗覺者，是不同波長的諸光波相混合時所起的感覺，若把白與黑（即最明與最暗）間區分出階段來時，可達六百種，不過也由人而差異的。

色覺者，由光波照來時，因波長的差異而起各種色彩所生的感覺，因此就產生了色相，明度，飽和度（色調，光度，純度之謂）的三種屬性。

飽和者是表示某一種物，某一種量，某一種力等，發揮到了極度，不能再增的意思。所以在色彩上講，是充分的發揮了色的性質，不能再加以增減的意思。若再加濃厚時，因此就帶黑味；若再減淡時就覺得慘淡。要正是最豔麗的時候，才算是飽和色。不過以怎樣的標準來知道飽和度呢？可以色帶上的色調為標準。因為色帶上的色調正表現了飽和的狀態。就木刻藝術來講呢，就是黑淺層層分清，更特明顯。

關於色的調和，就是多種色彩的序列，一定要處置得適當，使這色彩羣互相和諧，不使觀者視覺上發生一種反感，這就是色的調和。

由色的調和與明暗的調和等相綜合，而成了全畫的調和，是由下面的關係所成的。

相接近的色彩的配合所成的調和色；例如赤、茶、丹、緋、朱、橙、黃、褐、紫等色，若與這各種色的暗調的色彩相配合時，因同傾向的集合，能得到共通性的相互調和，這是暖色的例。又如寒色的例，由綠、青綠、青碧、青紫、紺紫等色，與其暗調相配合時，也得同樣效果。

前項色相所已記載的，依色表的圓環所示的各色，取一定的區別之內的色彩，都是相接近的色調，這一種色調稱作類似色的調和，同時在配合上更有各種濃淡的變化。

由同色調的配合所成的調和色，雖是同一個色彩，由濃淡，明暗的關係，使色調的外觀起相當的變化的，以這一種同一的調子相配合，最容易得到調和，這叫做同色配合。

在相反的色調上和以某一種共通的色所成的調和色，例如赤、青、黃、紫等相互迥異的色調，加以某一種一定的色調（例如或淡黑，或暗青，或暗紫等）而得着調和的方法。

完全相反的色調所成的調和色，前項所記的餘色的關係等，因為成了色相的全反射的立場，所以這樣的配合，從色彩的對比的關係上，而收得極顯著的對照。

應用這種色調的對照等，是喚起生理的精神的一種顯著而強烈的快感的方法，這稱做一切色的調和內的最大的調和。

自然界的一切的存在，都有着這樣的一種調和，只要靜心觀察它，把捉它即得。

A

B

綠	}	
綠		黃
黃		橙
橙		赤
赤		紫
紫		青
青		青
青		綠
綠		綠
綠		

右面的 A 及 B 等的各種色彩羣，以同色感來設想時，假定 A 為暖色羣，B 為寒色羣；在 A 羣的綠，是這一羣的

色彩羣中的最寒的色彩，可是在B羣上却變成了最暖的色調了。這種色彩的排列，在各種的羣內，是相互間最容易調和的色彩羣。

但是在A羣中點以青綠，青紫等B羣的色彩，或B羣中點以橙、黃、赤等A羣的色彩時，就有了緊張的特殊的調和；這就成了反對色的調和。

不過這一種對照的色的分量，必需使兩方面的色彩的感覺力相均，否則不但不能得到特殊的效果，反而會破壞了全幅的調和而惹起惡感。

兩種色彩相鄰接時，因了這兩種色彩在色相上明度上有很多的不同點，所以不但能使相互的色感增強，同時一面的色，就成了他面的餘色調，而成互為餘色。若明與暗相鄰接時能增強兩面的感覺，例如接近暗色彩的明色，就顯得更明，而接近明色的色彩也顯得愈暗了。

這一種關係稱色的對比，在色相上互成餘色；使色相更輝耀；在明暗上使黑與白，黃與紫，得到顯著的程度。色調者，就是色彩的調子，如前所記的暖色調，寒色調等即其一例。在這寒暖之間，尚有一中性的色調。若在色相上說起來時，綠與紫等是這寒暖的中性色。所謂寒暖者，實在也由比較的關係所起，於是就發生了前面所記的色彩羣內的A羣中的綠色為寒色，而在B羣中却成了暖色的現象；這是特殊的例。此外，尚有強調子，暗與明是在寒暖的例外的，可參考下項色彩感情的記述。

無論那一種色彩上加上白色，就漸次成了明的調子；若是加以異色時，就成了暗的調子；若白與黑同時加入時就與普通的明調的趣味完全不同，而得着另外一種明調。這一種明調，稱做破調；由色彩的連想而引起一種感情，這就是色彩的感情。

白與黑好像是色彩圈之外的色彩，所以稱做無情色。於是其他的色彩就稱做有情色。黑是一切色彩的混合色，而白則為無色，灰色是白與黑的中間色。

黑——死、黑暗、豪壯、地獄、哀悼。

灰——悲哀。

白——生、活潑、暢快、潔白、天國。

這是黑、白、灰所有的連想，所以黑與白成了宗教家的一種服裝，正是這一種現象。在有情色上有如下的連想：

赤——活動、熱情。

橙——煩悶、功名心。

黃——理想、永久。

綠——溫和、少壯。

青——平和、希望。

紫——溫雅、高貴。

這各種的色調，由濃淡，明暗的關係，連想就稍有不同。色彩的感情若廣義地設想時，倘有味覺的連想和音的連想，以上所舉之例，不過就一般而論；色彩的感覺不但由人而差異，民族，風俗，習慣不同，所引起的連想也就不同了。

因此我們木刻藝術工作者，必得知道運用色的重要，及怎樣使用單色，發生客觀色感，不致令人看了起單純不快的印象。

第二章 木刻藝術與藝術解剖學

藝術人體解剖學是專門研究人體各部的構造，就是人體各部分大小成分，形狀位置相互的關係，及效用等研究的分析，但醫用解剖學，其研究的範圍性質，可分為五部：一、系統解剖學，二、局部解剖學，三、胎生解剖學，四、比較解剖學，五、病理解剖學。系統解剖學是研究身體的全部，亦稱為生理解剖學，是研究生理的一部份；胎生解剖學，是研究身體的如何發生；比較解剖學，是人體與他動物的比較研究；病理解剖學，是研究人體病的狀態。此許多解剖學之中，在我們藝術上所必需的，只是系統解剖學中的一部分；最主要的即是骨與筋。對於筋與骨有了精細的認識，繪人體時才有概念，不致使繪畫不像人形。

第一節 骨的分析

骨是身體的樑柱，有保護腦脊、髓、內臟等功用，又能管理各種運動。其形狀甚多，大別之可分長骨，短骨及手扁骨三種：

長骨如四肢骨等，多中空而成管狀，內部骨髓，短骨差不多集中軀幹及手足，扁骨多在頭部。

至於骨與骨的關係，是由關節而聯絡的，這關節有二種：一種是可動關節，一種是不動關節。可動關節如腕，肩，膝等。是指那種自由曲折的關節；不動關節，如頭骨等……全不能運動的關節；又如脊椎骨等，其全體雖略能運動，但各個骨與骨之間，不能自由運動，故此種關節亦稱不動關節。不動關節有三種：頭骨等

第四十三圖



接合叫縫合接合；如魚鱗般的二骨相重的接合叫鱗狀接合；如脊椎骨等的接合叫軟骨接合。

每個可動關節，有軟骨，其上有韌帶接合着。

各骨間因相互的關係，而組成全體，這叫做骨骼。人身上的骨全部加上舌骨約二百一十骨以上，這許多骨組成

的骨骼，其中心基礎是脊

骨。有脊骨的動物，即是

脊椎動物，屬於高等動物

。人的背骨即是脊柱，成

S形，上部頂住頭蓋骨，

中間支着肋骨，與前面的

胸骨組成胸廓，內藏着

肺心等臟器。肋骨之上部

前為鎖骨，後為肩胛而關

連上肢，脊椎之下部為薦

骨而接合腸骨，更關連於下肢骨。各種骨的表面，其形不同；這不同之形狀，在解剖學上各有定名，現在就普通常

用之名加以解釋，列舉如下：

頭——一種成球形的骨之頭部。

頸——頭與骨幹間的稍細部份。

緣——扁骨之邊。

面——扁骨的平坦部。

第四十四圖



第四十五圖



隔——骨邊的成角部分。

樞——細長線狀的隆起部分。

結節——骨面上所起的粒狀筋肉常附着於骨。

丘——骨面上隆起的低瘤。

突起——骨面的特別突起部分。

棘——突起而尖細的部分。

窩——骨面闊而淺的凹部。

關節窩——容受關節頭的深窪。

藝術上往往以人體作為固體部與軟體部的混合。固體部是構成人體外形的東西，即是骨骼；軟體部是指筋肉、內膜、皮膚等而言。骨骼是由諸骨而成立，是定人身的大小與形狀的東西，這彷彿和構成房子一樣，不定內部的骨架，是不能成功的，所以畫人體，亦非先研究骨骼不可。

頭人
頭蓋骨——頭蓋骨全數八個，其中六個在外部。

顏面骨——顏面骨全數十四，其半數在外部，藝術上最重要的就是此骨。

軀人
胸廓骨

脊骨是由二十四真椎而成，即為七頸椎，十二胸椎及五腰椎；其他五薦骨與五尾閏骨（或四骨）連續脊柱，為假椎。這五個膠連着的薦骨與五個尾閏骨祇作二骨看。

人體四肢骨骼表於下：

關節面——關節面部。

粗糙面——骨面粗糙不平處，髓常附着如此。

髁——骨頭的圓形而突出的部分。

滑車——骨之頭部橫長，而其構造如滑車者。

線——粗糙而成線狀者。

溝——細長的凹陷部。

截痕——骨緣的特別陷入部，形如刀截，迹稱切迹。

上肢骨 ^{鎖骨} ^{肩胛骨} ^{上膊骨} ^{前膊骨} ^{手骨}

下肢骨 ^{腕骨} ^{大腿骨} ^{下腿骨} ^{髌骨} ^{足骨}

銀骨，肩胛骨，上膊骨，左右各一前膊骨由尺骨及撓骨而成。

手骨由三部而成，即是腕骨，掌骨，指骨。髌骨由腸骨，恥骨，坐骨而成。

大腿骨左右各一。

髌骨即是下腿骨，由脛骨腓骨聯合而成。

足骨由左右各二十六小骨而成，這大別之可分為跗骨，蹠骨，趾骨三部。

第二節 頭骨及各部

頭骨之部總稱為顛骨，是人體諸骨中最複雜的部分，由全數二十餘骨而成立。

頭蓋骨彷彿空洞的一匣，其中貯着腦；顏面骨有數腔，而包含嗅器，視器，味器等。依頭骨所畫的線，即成人首之形。人面的相異，有無限的變化，故人類學者只依頭骨得分男女老幼人種的區別。

頭蓋骨可說是動物智能的大本營，保護腦髓的囊殼，全數八個，由無對的與有對之骨而成。

A：前頭骨……一個

C：蝴蝶骨……一個

E：顛顛骨……一個

B：後頭骨……一個

D：節骨……一個

F：顛頂骨……一對

茲將上項各骨再細別之如下：

骨之對無

A：前頭骨

- 1. 鼻突起
- 2. 額突起
- 3. 眉間
- 4. 前頭結節
- 5. 眉弓
- 6. 上眼窩緣

B：後頭骨

- 1. 後頭棘
- 2. 頂線

C：蝴蝶骨……大翼

D：篩骨

以上諸骨之中，蝴蝶骨與篩骨，因為是居於內部的，與外面無甚關係，故非藝術上所必要。

骨之對有

顛顛骨

鱗狀部
額突起（額弓）
乳嘴狀突起

耳外門

下顎關節

頭蓋相接處叫銜縫，分述如下：

- a 矢狀銜縫——即顛頂縫合，在左右顛頂骨之間。
- b 三角銜縫——即後頭縫合，在後頭骨與左右顛頂骨間。
- c 冠狀銜縫——即前頭縫合，在兩顛頂骨與前頭骨之間。
- d 鱗狀銜縫——即鱗狀接合，在顛顛骨鱗與顛頂骨之間，而上方成凸形狀。

下圖為正面頭骨與側面頭骨



第 四 十 七 圖



頭蓋骨的側面應注意的是顛窩及眉弓骨，鼻骨，下顎骨等分中西面孔。

頭蓋骨大抵都成卵形，但亦依人面有種種不同形狀；經人類學者研究，分長形頭，短形頭與中形頭三種。屬於長形頭的人種，以南洋及非洲之黑人種較多。短形頭為印度，爪哇及法國中部的人種。中形頭以北部的人種較多。

前頭骨即是前額部之骨，在頭蓋的前部，構成頭蓋腔，眼窩及鼻腔。全骨之上緣，由冠狀銜縫而接於顛頂骨，下部則界於顏面骨。前頭骨的下端為上眼窩緣。眼窩緣的上方，弓形隆起的就是眉弓。兩眉弓的中間叫眉間。眉弓的上面髮際與眼緣之間，有前頭結節（額丘扁面凸起左右各一，由額之廣狹兩丘之相距亦各不同）。

前頭骨在發育之初，由左右二片而成；出生後尚相分離而由銜縫連着，成人之後便互相膠着而成一骨。此骨雖至老年，還留有分離的痕跡，這就是前頭銜縫。

眉弓每個人都不同，有顯著的，有不很顯著的。小兒及女子的眉弓大都不很顯著；但不到壯年時總無此隆起。兩眉弓之間，鼻根之上的三角小平面，就叫眉間。

把額面骨上下分之爲二，則上稱頂部，下稱面部。頂部有髮，面部無髮，頂部近於球面，面部是直的；但亦不能斷定頂面的必爲髮際，因爲由額的高低，髮際位置亦各有不同。

額頂骨：與顛顛骨，後頭骨等，被頭髮所掩蓋。後頭骨佔有頭蓋的後部，外面隆起而內面凹入，下部差不多是水平面。

顛顛骨，位在顛頂骨之下，頭蓋骨的側部，後頭骨與蝴蝶骨之間；有內外兩面。蝴蝶骨亦名軟骨，位在額骨下方與顛顛骨前方之間，除大翼之外，其他在藝術上無用。

篩骨：在前頭鼻部的後方，上顎骨之前頭突起與蝴蝶骨之間。

額面骨：爲人物畫最重要的部分。額面部分的筋肉皮膚，亦較他部分爲薄，故僅由骨骼亦可看出面貌的大概。畫家對於這部分，非有充分研究不可，尤其肖像畫家更應當注意。

額面骨如前所述，全數共有十四，亦可分爲有對與無對。

- 一、上顎骨……………一對。
- 二、淚骨……………一對。
- 三、口蓋骨……………一對。
- 四、下分甲骨……………一對。
- 五、鼻骨……………一對。
- 六、顴骨……………一對。
- 七、鋤骨……………一個。
- 八、下顎骨……………一個。

再把上列諸骨細分之：

- 一、上顎骨：A：前頭突起 B：顎突起 C：齒槽突起 D：上顎窩 E：前鼻棘 F：梨子狀截痕
- 二、口蓋骨； 三、淚骨：A：淚管 四、下分甲骨： 五、鼻骨 六、顴骨：A：前頭突起

B：上顎突起 C：顛顛突起 七、鋤骨： 八、下顎骨：A：地平部 B：上行部 C：下顎偶

D：頤 E：關節突起 F：鳥喙突起 G：外斜線 H：隆起

齒雖不屬於骨，因生在頤面部，而有關於頤面的狀態，特述於下：

齒總數三十二個

上列：上門齒4，上犬齒2，上小白齒4，上大白齒6。

下列：下門齒4，下犬齒2，下小白齒4，下大白齒6。

人開口笑，大概露出前面二十齒。

頤面骨之中，口蓋骨，淚骨，下分甲骨，鋤骨，都是屬於內部的，與外面之關係甚少，故這種只述其位置。口蓋骨在上顎骨，蝴蝶骨的翼狀突起之間。淚骨，在上顎骨之前突起及眼窩面之內緣與前頭骨眼窩部內緣之間。下分甲骨，亦稱水泡骨，在鼻腔內。鋤骨，在鼻腔之中央。

額面骨；以前頭骨，上顎骨，鼻骨，額骨，下顎骨等為藝術上最宜注意的地方。

上顎骨；為頤面的基礎，而位於中央，為藝術上最重要之處。

鼻骨；在上顎骨之前頭突起（上行突起）與前頭骨之上顎突起之間，而作成鼻梁的基礎。

額骨；成星形，在上顎骨，顛顛骨前頭骨及蝴蝶骨的大翼之間。

顛顛突起與顛顛骨的額骨突起相銜接而成顎弓。

額骨之形亦依人而略相異，由各相的狀態，上顎之形及額骨彎曲之度亦俱變。

下顎骨能動，可因面貌變化而異其形狀。

下顎枝；有兩個突起，前面叫鳥喙突起，後面的叫髁狀突起。

下顎枝在成人大都露於耳下約一寸五分，畫頤面時必需注意於此處。

下顎骨之體與枝相會的角度，往往比直角稍開；即成人的在百二十度至百二十五度之間，由年齡大小，當然亦有多少不同。

齒牙尚未發生的小孩，其角度亦較開；大約在百二十五度以上，自生後約六個月則成微曲狀。至於老人則因牙齒脫落而角又鈍致與小孩相似。令將小孩壯年、老人等顏面排列於下：



圖八十四第

第三節 軀幹骨

軀幹骨：其主要部分可分為脊柱與胸廓骨二部分，茲分別說明於後。

脊柱為人體中心的基礎，脊椎動物中，有直立的脊柱的祇是人類。脊柱中通着一條孔，就是動物性管，亦是脊髓神經所在的地方。脊柱之長由人種而各異，大概發育完全的人，其長占全身三分之一；小兒較成人略長，老人則反縮短。

真椎之形，差不多均相同，其中祇有第一及第二兩椎具有特色，稱迴旋椎；其他的統稱屈伸椎。

胸椎之形與頸椎相似，但胸椎有一特徵，即在弓部的上面及下面有上肋骨窩及下肋骨窩，這一對接受關節頸的關節窩，即是胸椎與肋骨相接之處。

腰椎比較頸椎胸椎稍大而厚；薦骨屬於假椎，由五個骨片膠成。尾閶骨普通有五個，但亦有四個或三個者；因末三個漸次退化，有連成一片者。

胸廓骨：胸廓由肋骨，胸骨與十二個胸椎互相結合而構成。

肋骨爲扁平狹長的方形骨，各肋骨亦有各不相同的特徵。第一肋骨短而闊，第二肋骨比第一肋骨略長，第三肋骨至第十肋骨，大都相似；但第七八肋骨最長，第十一、二肋骨即爲浮骨，短直而游離於胸骨，無肋軟骨。

總之，胸肋骨在人體外表可以看到，在作畫或彫塑時均須直接表現，爲藝術解剖學上的重要部分。

脛骨其形似劍，故又名劍狀骨，分爲三部：上部稱劍柄，中部稱劍身，下部稱劍尖，均由軟骨而接合。

第四節 四肢骨

上肢是肩至指尖的總稱，鎖骨，肩胛骨，上膊骨均屬之。肩胛部（肩帶）在上肢骨的上端，由鎖骨及胛骨而成，鎖骨在肩之前部，彎曲成S形，內端接胸骨，外端接肩骨。

肩胛骨在肩之後方，扁平而成三角形，面頗廣，側有肩胛髓。鎖骨因男女及勞動而有差別，普通男子比女子其彎曲度較大，勞動者較非勞動者爲大。

上肢骨由上膊骨，尺骨，橈骨三部而成。尺骨狹長而微有彎曲，上端較粗大，下端成細圓柱狀；橈骨則適與尺骨相反，上小而下大，二骨相倚而造成下膊。

上肢最末是手腕及手指。腕由八個腕骨，五個掌骨，與十四個指骨而成。腕骨位在前膊骨的下端與掌骨之間。自腰部至足指尖諸骨，皆稱下肢骨，可分三部說明：

一、骨盤部

骨盤部（骨盤帶）在脊柱的下部，由一對骨而成。上接脊柱的下端，下接大腿骨，其形狀扁平而屈曲不齊。

男女盤骨，其形不同；女較男者為大，男較女者為高，大概男子的高二十公分，女子的為十八公分，男子的為二十八公分時，女子的為三十公分，男女骨之高與闊，適成比例。

下肢骨之中部，由大腿骨，膝蓋骨，脛骨及腓骨而成立。

腓骨接於脛骨的側部，下接足部，與脛骨同構成大腿；亦能如手骨般的作迴旋的小運動，但其運動不如手骨之顯著。

下肢最終由跗骨七，蹠骨五，趾骨十四而成，關節與下腿——脛腓二骨之端，內外兩踝間。

跗骨（足跟）由距骨，跟骨，舟狀骨，骰子骨及三個楔狀骨而成。

蹠骨五個，其構成與掌骨相似。這五蹠骨中，第一蹠骨最短亦最厚，與第二蹠骨相接，不如第一掌骨之有特別關節，故拇趾不如拇指之能自由運動。第二蹠骨最長；第三蹠骨至第五蹠骨，漸次減短。趾骨十四個，其構成亦與上肢骨之指骨相似。

拇趾二節，最粗而又較直，其餘四趾骨均為三節，但第二趾伸出長於拇趾者。

第五節 筋的分析

人體不但骨骼及運動關節，還必需有筋肉（即肌），故筋肉也是助人身體各種動作的要件。其一部份與藝術上有頗大的關係。

筋由纖維的集合而成，可分為二種：一種稱『隨意筋（筋一稱肌，下同）』，一種稱：『不隨意筋』。不隨意筋多存於臟器內，在藝術上不甚取用。隨意筋能隨意而生運動，多在表面而附着於骨，為藝術解剖學上重要之筋。

筋纖維有伸縮作用，縮時粗而短，伸時長而細。藝術解剖學上對於筋肉的目的，即是研究其位置，形狀以及伸縮的情形。筋之兩端，通常多附着於骨，故筋之收縮常能使甲乙二骨相接近，肌肉發生變化。

筋肉的形狀，有紡錘狀（紡錘狀筋分筋頭，筋腹，筋尾），而全部筋肉可大別為長筋，短筋，闊筋三類，長筋多在四肢，大部成紡錘狀；闊筋只生於軀幹部，多成薄而扁之三角形，菱形等；短筋大都生於顏面，手指足趾，多成紡錘狀及多角形等。

筋的名稱如下：

由作用上言：則有屈筋伸筋等。

由形之大小言：則有大圓筋，大臀筋，小臀筋等。

由位置與方向言：則有胸筋，臀筋與直腹筋斜腹筋等。

由形狀之近似言：則有

僧帽筋，三角筋等。

至於所謂深淺筋，那就

其位置之深淺而言：深筋生

於深層，淺筋生於表層，

故淺筋在藝術解剖上最為重

要。

筋之總數，只就隨意筋

言，左右各有三百十五六；

其他無對之筋有七。人體全

部之筋，亦可分為頭部，頸

部，軀幹部及四肢；茲分述

於後。

第五十三圖
筋 踮



第五十四圖
筋 裂斷



第五十五圖
筋 頭 二



第五十六圖
筋 頭 三



第四十九圖
筋 圓



第五十圖
筋 角 三



第五十一圖
筋 狀 羽



第五十二圖
筋 狀 羽 半



圖七十五第

筋腹二



圖八十五第

筋腹多



圖九十五第

筋間中



第六節 頭部各筋

頭部大別之可分為頭蓋與顏面二部：頭蓋之筋比較簡單，而且與小表影響甚少；顏面之筋，則其數多而複雜。頭蓋之筋，即是顛頂筋，此筋被於頭蓋全部；為扁平的二腹筋，筋腹甚小。其在前方之筋稱前頭筋，在後方者稱後頭筋，中央有大體膜。

顏面筋中比較劇烈運動的，只有咀嚼筋，其他都是由感情而能變容貌的表情筋。

咀嚼筋，總數四對：二對在淺層，二對在深層。咬筋，顛顛筋，內翼狀筋及外翼狀筋均屬之。人體動作賴於筋，而面部的表情，更靠筋來造成。

前頭筋，左右成對，在顛頂之上，其境界非常明顯。

至於面部表情筋，分：眼輪狀筋，皺眉筋，三角積鼻筋，大顴骨筋，小顴骨筋，內上層鼻筋，橫鼻筋，大齒筋，環筋，三角頤筋，笑筋及下頸筋等。

圖 十 六 第



面正筋頭

圖 一 十 第



面側筋頭

第七節 軀幹部各筋

頸筋可分前頸，側頸，後頸三部。

前頸部咽喉結節，胸骨上窩，胸鎖乳肌筋，在藝術上最宜注意。

軀幹筋分四部：背筋，胸筋，腹筋，肩胛筋。其中肩胛部雖與幹肢相關，而大部多在背部，故亦列於軀幹部。胸部之筋，其主要者，有大胸筋，小胸筋及前大上鋸筋等。

大胸筋三角形，在胸之前面，小胸筋在胸筋之內，起自第三至第五肋骨處。前上鋸筋，在胸骨的側面，起自上九個肋骨的外面，斜向上方。

腹部之筋，以直腹筋及外斜腹筋最為重要。內斜腹筋及橫腹筋，則在藝術上無甚關係。

直腹筋，在外表上最容易辨認，起自胸廓的前端——第五六七節肋軟骨，至趾骨。合上，為扁平的長筋。

外斜腹筋，在腹部前方及外方包被着，占有頗廣的部位。

內斜腹筋，在外斜腹筋裏面，橫腹筋更在內腹筋之下，其作用在壓迫腹腔。

肩胛筋為上肢與身體之連絡筋，這部筋可分三層。

第一層為三角筋，其形三角，為強大之筋，為人生最主要之筋。第二層為棘文筋，幹下筋，小圓筋等，其作用都附肩胛骨運動。第三層為肩胛下筋，大圓筋，菱形筋，肩隅舉筋等，其作用附肩胛骨以助其運動。

第八節 四肢部各筋

四肢筋分為上膊筋與下膊筋二部。

上肢筋又分上膊筋，下膊筋及手筋三大

部，頗為複雜，茲列圖如下：

上膊筋是總稱，分屈筋與伸筋二部，屈

筋多在上膊前方，伸筋多在後方。

下膊筋除尺骨鷹嘴突起的附近及接近於

手的內外兩處，差不多都包被於尺撓骨上，

但漸近於手的一方，其筋質亦漸次減退。各

筋的形狀，概成紡錘形。下膊筋由其動作分

為二種如下：

迴轉筋，包括有迴前圓筋，及迴前方筋，其作用都助上膊及下膊運動的。

圖二十六第



手

圖三十六第



圖

屈伸筋，包括有攪腕屈筋，長掌筋，尺腕屈筋，淺指屈筋，長拇屈筋，深指屈筋，長迴後筋，長外撓骨筋，短外撓骨筋，總指筋，小指伸筋，名外尺骨筋。

手筋大別分爲拇指側，小指側及中央三部；在拇指側筋包括短屈拇筋，短外轉拇筋，對於小指拇筋，由轉拇筋等促動指的作用。

在指側筋，包括短掌筋，外轉小指筋，小指屈筋，對於小指筋等，都幫助了手的運動。

在中央部筋，包括了蟲樣筋，骨間筋等，其作用幫助掌筋及指伸屈運動。

下腿筋分髌骨部筋，大腿筋，下腿筋及足筋。髌骨部之筋，亦可分上層與下層，在藝術上所應研究者爲上層之筋，上層之筋有大髌筋中髌筋及股鞘張筋。

大腿筋的周圍，都有筋包圍着，只有上部的大轉子及下部的內外兩髌，能在皮外觸知，其最厚的肉塊在上面的正中側。大腿筋分爲伸筋，屈筋及轉筋三部。在伸筋中包括了股鞘張筋，縫匠筋，

圖四十六第



圖五十六第



圖骨筋肢下

四頭股筋等。

在內轉筋中包括了恥骨櫛筋，長內轉筋，薄股筋……等等。

在屈筋中包括了，半腱樣筋，半膜樣筋，三頭股筋……等。

下腿筋可分前側、內側及外側三部。

在前側筋包括了前腓骨筋，長伸拇筋

長伸趾筋，第三排骨筋。

在側筋內包括長排骨筋，短排骨筋。

在內側筋包括排腸筋，比目魚筋，足

躡筋屬於淺層，膝蓋筋，長總趾屈筋，後

脛骨筋，長屈拇；屬於深層。

足筋與手筋不同，不僅在裏部，其表部亦有筋，故足筋可分表裏二部。

表部包括短伸筋，短總趾伸筋。裏部包括短總趾屈筋，外轉拇筋，短屈拇筋，內轉拇筋，外轉小趾筋，小趾屈筋，對拇小趾筋。

圖六十六第



圖七十六第



第四章 新興木刻的題材與任務

第一節 題材

題材的採取，假若我們要把握着現實的生活，事實不像機械論者那樣，而認為現實生活是需要從多方面去把握它，以期求出它多方面的總和，這是非常的正確的。明乎這一個真理的必然法則，我想對於一個木刻工作者的選擇題材時，多少是有一點幫助的。

木刻導師——魯迅先生曾說過：『戀愛和吃飯可以不相干，但是戀愛和吃飯都與日本帝國主義發生了關係，』這話的涵義是說：抗戰當中直接受到了某種正的或反的影響，作者們爲了描寫時不違背客觀的現實，即戀愛與吃飯問題，實在也可作爲我們的題材。這是指示着抗戰中的作者們（自然可以概括我們的木刻作家）的描寫對象，是相當的複雜而廣泛，並不一定要把自己的視野很單純的，只呈現着些劇烈的炮火，我軍的挺進，衝鋒，以及整個戰場中的景色而已。也並不是說一些壯烈戰爭，民族英雄之類絕對不是我們的描寫對象；而是除此以外，凡與抗戰有關的一切現實生活都是我們應處理的題材。不過有些木刻工作者，確曾限制着自己對於題材的採擇，沒有更廣泛的尋求，以致每個畫面都犯着彼此重複和情調的單純化等毛病。這不能不說是作者生活經驗不夠。

所以『採取題材』是創作木刻的先決條件；沒有豐富的題材，內容與意識的不正確，就是有很精練的技巧也是沒有用的。也就產生不出真實的作品，這是一個必然的因果。常常有人說：『找題材比刻畫還難』，這話也有相當的道理。凡是一個木刻工作者感覺到題材沒有，同時感覺到缺乏的，可說都是生活不充實，基本技巧運用不熟練，難表現出生動而有意識的畫面來。因此我們對於生活的處理，及宇宙間的一切分析與觀察，是非常重要的，因爲

此能够解決我們找題材困難的問題。

有了豐富正確的知識，才能處理運用分析判斷客觀的一切事項，內容才不致錯誤。有了充分的生活經驗，才能從自己的戰鬥的實際生活裏找得出最典型，最頑固，最代表的輪廓和最有力的反映。有了熟練的基本的技巧，才能表現出活生生動人的構圖，及時代的精神與現實社會的真相。抓住了這一點線索，分析它的演變及發展與結果，然後運用我們的畫筆描寫，判斷，誇張地（這誇張決不是完全脫離事實，相反的更用誇張幫助了表現）表現出來；教育羣衆，領導羣衆，給羣衆指示出應走的方向及歸宿，才是正確的藝術觀。

一個新時代的木刻工作者，必得忠實於新寫實主義，徹底將其才智運用於新寫實主義：對於一件事情必須以經濟的理論作基礎，以政治科學理論去判斷，以哲學的理論去歸納，以自然科學去分析，以熟練基本的技巧去表現，以探險家一樣冒險的精神，去鑽進最下層的社會裏去發掘題材。抱着堅決的意志，用冷靜的頭腦，銳利的眼光，把蘊藏在社會上一切醜惡，惱恨，荒淫，悲怨，窮苦的和享樂的，侵略者和被侵略者……種種的黑暗不平等的現象表現出來，另一面英勇的反抗，羣衆的高呼，人民的掙扎……等亦是必要的。以及交流於生活激流裏的一切奇形怪狀都應當活生生的捉到畫面上，用有力的構圖表現出來。

所以我們不能被過去封建社會裏「秀才不出門，便知天下事」的騙人話所蒙蔽，也就是說；不像「象牙之塔」的藝術家那樣整天躲在房子裏，關上門胡謔，對需要觀察外方情形不管，只隨着自己的想像去作。無疑義的，產生作品是脫離了羣衆，不是羣衆渴望的東西。所以我們要想羣衆所要的東西，那必須走到下層社會裏去過生活。跑到十字街口、工廠、碼頭、兵營……等特殊場所去尋找。這樣表現的東西，才特別有力而深刻。因此，一個作者隨時隨地的搜索題材，把各式各樣的題材，一點一滴的堆積起來，成了集體的寶貴的經驗。然後再經過理論的判斷指示融化，而後將那些人物特殊的行動，及其行動的特殊場面，有機的綜合起來，自然而然會表現到畫面上。可是在觀察時，絕對要特別的清楚：看一個人或一件事，要靈活，不要過於機械呆板；應當某種人有某種人的性格，某項事

有某項事的作風。這樣表現的東西才是生動的；不然的話，所表現的一定是沒有靈魂而只有空洞的軀壳的。這樣的作品必然失敗。所以一個木刻工作者，不但對於各種科學理論加以研究，對於藝術理論澈底了解，還應當將理論與我們自己的實際的生活連繫在一起。使各種科學的理論和實際生活的經驗有了相互的印證。這樣產生出來的作品，一定是有內容的，是偉大的。在尋找題材時，有一點很重要的：就是在羣衆當中學習，在大時代裏陶冶我們的一切，接受了羣衆的指示批判，使我們澈底變成羣衆中的一個細胞，站在羣衆當中高高舉起我們的有力的手——叫出來我們不是生來就是奴隸，而是要爭取自由平等的人。

第二節 木刻藝術在抗戰中的任務

大衆的喇叭，大衆的咽喉，曾被人看成可怕的東西。同時加上無理的摧殘，無理的壓迫，造成了木刻史上血的一頁。可是真理永遠存在，青年木刻工作者的堅決勇敢的犧牲精神，拿工作表現來爭取社會的了解，而使少數的頑固者仍然向大衆們面前低下了頭，才有我們木刻工作者今天的協助政府抗戰，減少政府對我們的漠視，這不能不說是木刻同志們用心血換來的成績。而新進的木刻藝術工作者，更應當了解我們經過怎樣堅苦困難換來的成就，我們更應當加以有力的勇敢的愛護，使它永遠爲民族，爲國家，爲子子孫孫不作牛馬而鬥爭。在「八一三」事變以前，木刻對於促成『民族統一戰線』，『一致團結對外』……等；會盡過相當大的力量，也可說是站在最前線。掀起了抗戰熱潮。如各地木刻展覽會，其內容都是反映抗戰前夜之一般人民的意志和要求。站在國防文化最前哨的崗位上，做了發動和啓示中華民族神聖抗戰的偉大性與必然性。同時更認定了只有抗戰，中華民族才有出路，才能生存。全面抗戰展開已將九年，由這九年中抗戰所得的寶貴血的教訓，全國上下，文化界，藝術界，老百姓，工人，教育界……，都更集中人力、物力、財力、智力，以爭取最後的勝利。而木刻藝術工作者於此時應負的責任更重大了，這是不可否認的事實，所以說木刻藝術在抗戰期中是有力的武器。

抗戰到了目前，爲從各方面的努力，以期停止敵人之進攻，與預備我們之反攻，而去發動廣大的民衆，教育民衆，啓示民衆起來完成驅逐日寇出境之任務，已爲刻不容緩的工作，但全國的老百姓，大半都是文盲，祇單靠文字宣傳是行不通的。因爲全國受過教育能够讀懂一篇宣言的人很少。所以運用文字宣傳，不能獲得更大的效力；因而必需用簡明易懂的通俗的連環木刻，仿照年畫，灶神，民間故事等形式，製成各種連環畫面，以求適合於文盲大衆的趣味與要求，使他們了解目前神聖偉大的抗戰的意義，更說明這次抗戰不但是將日本帝國主義趕出中國去，而且是我們脫掉了奴隸的生活。其次由於語言文字之不能與國際溝通，以致使我們關於抗戰的一切可歌可泣的英勇事實，不能普遍的傳到世界各國，而使同情我們的民族和國家感受到某種程度的失望和隔閡。不能使他們了解我們自衛抗戰中的英勇與困苦。更不知道敵人的殘暴與無理。這不利於我們抗戰的缺點，必須設法趕快補救起來。不但使各國家民族了解我們，同情我們，而且更要爭取物資的幫助，經濟的幫助。

但木刻是帶着國際性的，無論那一國對於木刻發展都在迅速的進步；一幅寫實的木刻畫，傳到那一個國家，那一個民族，看到了無有不懂。這個實例早已在中國農村中試驗過。例如法國米勒 (Jean Francois Millet) 拾穗的名畫，上邊是英文說明，拿到老百姓一看就知農人在地中拾穗；而他們對英文說明並不認識。這說明了寫實的木刻是無國界的，在我們用文字宣傳不夠的時候，就應當用木刻藝術把我們有關抗戰的各種材料，和敵人殘暴不仁的事實刻畫出來。以期獲得國際間積極的對我國抗戰之同情與物質上的援助，來消滅破壞世界和平的日本法西斯蒂軍閥，爭取中華民族之獨立與解放。所以擴大木刻藝術創作的國際宣傳，也是目前木刻工作者之主要課題。

第三節 新興木刻藝術的民族形式

關於新興木刻藝術民族形式的問題提出後，對於新興木刻藝術的幫助是相當大的：不但促其發展，並且使其進步；不但促其普遍，並且使其質量提高。這樣的功績不能不歸之於民族形式的效果。

那麼我們對於民族形式必有一個深刻的了解與認識；求得正確的原則，然後根據這個正確的原則搜集社會上一切的題材，這樣表現才不會錯。否則仍離不掉封建社會傳下來的餘毒！要時時刻刻都得警惕，別再變成麻醉的工具。民族形式的提出，是不是內容都不管了呢？不是的，我們要了解形式與內容，是不能分開的；有了好的內容，也必有好的形式才能表現出來，否則不能達意。譬如一幅畫，有了極正確的內容而無熟練的技巧，內容所表現的着重點不能用畫筆描出，那麼有了好的內容又將怎樣呢？相反的，有了熟練的技巧而無正確的內容，也是枉然，所以說技巧與內容必須是統一的，相呼應的，不能分開的。而民族形式的具體的方案，可分為四種：一、舊形式與舊內容。二、舊形式與新內容。三、新形式與舊內容。四、新形式與新內容。

那麼我們今天所講的，就是新形式與新內容，新形式是由舊形式中選出來的精華，吸收着西歐文化的優點，產生了新的形式。新內容接受中華民族固有的崇高道德。「士可殺不可辱」，「成仁」「取義」的至上氣節，配着西歐發揚民主的精神而產生出來。這種新的內容與新的形式，恰是我們今天新興木刻藝術所提倡的。

但是，舊的內容與舊的形式，舊形式與新內容，新內容與舊形式的缺點與優點，必需深深地研究與了解。否則容易走入口號式的「新形式與內容」，或者變成「庸俗化」。

因此，民族形式不但要接受中國固有數千年來的國粹，如唐、宋、明之單刀雕刻精髓，並且吸收外國藝術的寫實作風，配着我國民間的習慣、風俗、人情，漸漸地提高人民的新藝術知識。在實踐中所得的「新形式與內容」，含有百分之百的東方民族的風格特性，那麼大家一定了解的。這全靠各木刻藝術工作者，親身走到社會的最裏面去，如工人的生活，士兵的習慣，及我日常生活之艱苦情形，都得精細的觀察，深切的體驗。這樣產出的作品才是真正的民族形式。

第五章 創作木刻的過程

關於木刻製作的的方法，及其理論的介紹，在外國專書研究的很少，有也只是片面的；在中國更談不到。因此這一新興的木刻版畫之發展，就受到了某種程度的限制，而不能有大量的作家產生；不能像民間年畫一樣的普遍而更深入到大衆中去。不過在初學木刻的人，却不要「墨守成法」；儘可隨時隨地的去研究，去考查，去探討，並發現自己的新的作法。至於究竟用那一種刀子？採用那一種木料？刻那一種線條？也很可以隨時隨地的去製作，去發現，去試驗，盡量的發展自己的藝術天才及見解。或許作出來更會有驚人的成績。這樣，我相信比按照死規矩作去的要靈活得多，並且可以從許多經驗中獲得最可寶貴的技藝。

第一節 木質的選擇

我們作木刻之始，必先解決木板問題。因爲木料種類很多，適於我們刻用的木料固不在少數；而不能用的也很多，故必須先把各種木料的性質，加以詳細分析之後，我們再由其中去選擇。至於那種木料最好？那種最壞？這完全由作者之經驗得來。最適用的要算「黃楊木」。在木質組織上，是最細膩的，輕便的，着刀特別柔軟，因此不管刀子橫用或豎用，刻出的線條不斷而美，木料也相當的大，所以，這種木料在木刻上可說是最適宜的一種了。可是出產量較少，而價值較貴，產在川、湘各地者爲最多，在日本櫻桃木算最好，而中國很少。所以都用黃楊木了。

第二要推「棗木」，此種木料比黃楊木的組織較緻密，所以質堅硬，刀子上邊可刻出精細的線條。不過有一樣不好，就是這種木料完善的大塊很少，一般都有很多的節疤。而幹也沒有很直的，大部分都是彎彎曲曲，用的人較少。

第三就是「梨木」及「杜木」兩種，在一般的刻字鋪常常的用它，「梨木」與「杜木」在質的組織方面較黃楊

木、棗木爲鬆，且略微粗些，因此刻時橫豎線很大。在刨版時候都很困難。如用單片刨子不加上刨白（就是刨子兩個刨刃，一正一反，用時不起壞裂岔）常常發出很多的毛岔；必須加上刨白，才不致起岔。刀子若稍鈍點，就刻出很多不順的深的線來，如果木板潮濕，再用三角刀刻，則容易在細的兩邊生些不勻整的毛線。但是這兩種木料較黃楊木與棗木普遍而多。差不多各省各地都能買到，價格也便宜，而用的人相當的多。

這兩種木料性質相差不多，一種生大的果實，一種生小的果實，究竟梨木與杜木那種適用呢？經驗告訴我們梨木優於杜木，梨木的質較鬆脆，用刀得力，板面上也較爲乾淨，杜木則不然。

辨別梨木與杜木之方法，若從木料組織上看，很難認得出。由木料顏色上區別較易，杜木色紅，梨木色白。第四就是「桐木」「桃木」「枇杷木」「白果木」「柿木」「桂木」等也有人用；不過這種木料產量較少，又不普遍。例如桂木在北方，最粗的幹也不過大銅圓粗。而木質的組織，又不如前幾種木料適於用刀，刻出的線條柔和而不斷，所以從事木刻藝術工作者採用很少。

總之木料的好壞，隨木刻藝術工作者自己去體驗，有的木刻場面需要粗木；有的需要細木，大多是以木料的纖維細密，質料堅賦爲宜。一個木刻藝術工作者，隨環境物質去發現，試驗，或者能找到比黃楊木的木料更好的也未可知，不可拘守成法，要活運用才行。

第二節 木板的處理

因了解木料的良好與否？適用與否？而產生了我們事先對木板的整理這一工作。假如單單的拿來一塊木板，也不平，又太濕，厚得很，又粗糙，不經過整理的手續怎樣起稿呢？怎樣下刀呢？所以作木刻時必先下工夫整理木板。板必需要特別乾燥，板子要濕的話就不能用。因爲有伸縮性的，容易變樣，最好是隔年木（陳木）。厚薄要適宜，上機器才能用，普通的七分厚左右。

木面要平，大的鋸，厚的刨，節疤須剔除，然後將刨平的木板加上再進一步的整理，「刮」用快一點平刃刀（最好用刮鬚刀片代用）或單定做一種刀亦可，但以一雙平銳刀為適宜。將粗糙的節疤處刮平，於是再用「擦」，就是用粗砂紙或砂布，將不光滑之處，有粗紋的地方擦平。再用「磨」，用絨緞的砂紙，或細絨光滑的石板，加上少許的水，使木板磨平如玻璃一樣。假若木板不磨平，刻出來的木板上仍有條痕存在着，妨礙了畫面構圖及線條。尤其是木口木板簡直磨成如金屬版一樣的平滑才能用，因為木口木刻用的刀與木板木刻用的力不同，木口刻的線條精細而淺，若磨得不平而有痕跡印時，亦能顯出，所以有時用最細的砂紙磨了以後，再用「木賊草」（中國藥店裏售）揉過。

擦磨木板時，必須將砂紙放在較平的桌子上，然後用手壓住砂紙（或砂布）再磨，千萬不要用手拿着砂紙往木板上去擦磨；那是磨不平的，不是偏了就是斜了，產生不勻的面，因為我們手是沒有平衡力的。

關於磨最後的一次時，必需很細緻，很慢的，很細心的互相的磨擦，並要順着木紋，否則即用細砂紙也會磨出小條紋的。

若在磨板時一不小心，將快要磨平的木板撞凹時，只須將凹處浸一點水，片刻即復原。

第三節 構圖與光線

第五章 創作木刻的過程

第六十八圖



關於構圖的基本解釋，上邊已詳細述過，而這構圖主要的是光線的關係。

所以談到構圖就不得不談到光線，因為物體能使人辨別和認識，皆以有光的照明而定。反之，黑夜便無人能辨別物體的存在，並且有了明暗的光線，才能使平面版畫幅成爲立體的。所以如何使物體表現於畫面這一問題，與其說描寫物體，無寧說利用光線；而物體受光之直射，斜射，及背光而顯現出各種不同的明暗色彩來，如將此明暗的色彩一一表現於畫面，則物體自可顯現出來。明暗表現法，並非西畫傳入中國後纔有的，中國古代的山水畫就已經講究到了。而古代的木刻亦多採用，如像衣紋等等，就有光暗的表現，祇不過失之粗淺罷了。

明暗色彩的分別，因向光及背光斜射等關係，可分下列五種：

- 一、對向——受日光直射，叫明色
- 二、側向——受光之斜射，叫半明色
- 三、側向——受光——叫正色
- 四、側向——叫半暗色
- 五、背向——不受光射——叫暗色

不過這五種是大概的分法，而實在的現象恐怕很難包括得完全。

這五種色彩在木刻上表現一個立體，恐怕其間沒有所謂平面（即一張紙它也有其高度），普通皆用三種：即明色、正色、暗色，而用兩種色彩的也有；如麥綏萊勒的木刻就是。但想再減少則不可能。至於五種色彩均用者也很多，還有在五種以上再加中間色的。因木刻工具本身之限制，將不可能，故亦少見。至於此五種色彩在木刻上之表現的方法，除去暗色不談外，明色通常是完全露在外面紙色；而半明色，正色，及半暗色，即純以線條表現之。其表現法如下圖：

圖九十六第



條線白

圖十七第



條線黑

圖一十七第



線差相字人

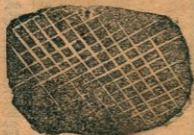
圖二十七第

此種色度之變化，常不因線條之本身而異，多以線條粗細而定。白線條粗則明，

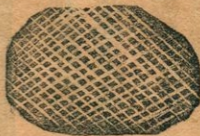
黑線條粗則暗，至於兩種以上線條參雜用出的，亦屬常事，要視作者之支配而定。

再光源應來自一方，同時全畫面應當統一起來。假如有兩種以上的光線指出，則整個畫面的統一即被破壞了。事實上，雖有這種情形，但在構圖上應竭力避免。如所畫的物體係在野外，應多偏於上面，因光源是天空的太陽。而在室內則變化比較多，門窗便是光線射入之一；其餘如燈光等，它的位置常是千變萬化，應以當時情形來決定。

圖三十七第



條線又交黑



條線又交白

至於物質受到過度之光線，其最明朗部分與最暗部分，概在離輪廓稍遠的地方，從大體說則必一方為明部，對方為暗部；仔細觀察時，則明部之中更有明部與暗部，暗部之中又可分為明部與暗部。描畫時最明的地方，可留出紙面之地色，然後順次將光暗不同的調子逐漸調和。

最明的部分，在輪廓稍稍離開的地方，此最明之外方（連接輪廓之部分）概為暗部，漸向內方漸成明部。經過此明部後必逐漸成暗部，暗部最明的部分與最暗的部分，除直角或近似直角之物體外，概不甚明暗。故描寫任何簡單的物體，至少可別為：暗，半暗半明及明三種階段。在我們木刻工作者構圖時要特別注意的，陰影完全為反射光線之作用，依理論分類時可分下列三種：

1. 始於淡部終於淡部
2. 始於濃部漸漸終於淡部
3. 始於濃部經淡部漸漸終於濃部

圖四十七第



圖五十七第



圖六十七第



關於明部與遠近景也有關係，同樣的明度之物體，在近方者必比在遠方者較明。倘若遠方之物，有比近方較明時，亦應稍暗——根據畫理「遠小近大，遠淡近清」的原理。同時我們觀察物體時，必以物體某一部分為重心，而明部暗部主要點就集中於那一個地方。

其次，刻製各種線條時，如光強，光暗，光淡等的刻法，以直線條分黑、淺、白。

1. 黑線條要稀，刻的白光少，也就暗了。

2. 刻的線條比第一線條要密一點，因為白線條一多，印出來光線充足，容易發亮就白了。

3. 線條多時，更可獲到較高度的光亮。另外曲線、扁線、圓綫等等都隨木刻工作者自己去配備採用。光綫的種類很多，如太陽光和月亮光，照射力頗遠，為平行光綫。如電燈洋燈蠟燭等光，照射力近，為放散光綫，因此射在物體上就產生了各種強弱光綫的變化。

雖然同是太陽的光綫，由春、夏、秋、冬的變遷，自早至夕的時光的推移，光綫的強弱，照射角度的差異，又有很多的變化。同時還有氣候的晴、雨、雲、霧、煙霞等，而呈現出不同的情境來。

至於光綫照射的方向關係；如橫射、側射、正射、逆射、或左或右，或上或下，或高或低，發生了千變萬化。要光綫運用得正確，才能產生美的作品。

因光的射法不同，而產生影與陰的分別：陰者物體自身所生的陰暗部分；影者是物後的陰處，映於他物之上而成影。

關於木刻的構圖，是一件很重要的事，假若構不出一幅正確的輪廓，也就刻不出一幅很完美的作品。這是必然的道理。然而一般初學木刻工作者，對於構圖必得經過一次很細心的繪稿之後，再依着畫稿運用刀法去刻，才不致刻壞，刻走。所以說木刻在未刻之前，構圖是非常重要的。

另外也有人主張，應當把刀鑿看作筆一樣，直接往木刻板上刻畫；我認為不能保險，仍不如先細心的畫在木板上，再從容的刻製，若有一點不妥當的地方，在彫刻時還可以糾正，還是畫稿比較穩當，比較安心。

木刻畫稿的方法很多，各各採用不同，分別述說如下：

在中國舊有的版畫是貼稿，先將圖稿畫在質軟而薄的連史紙上（單宣紙、毛邊紙、奏本紙）然後再反貼在木板上。木板上的漿糊，必需用手往返弄得特別的均勻，將畫稿放上，用較厚的白紙壓在上邊，免損壞畫稿，使畫的每一部都緊緊的貼着木板上。等待乾後，有的很清楚，有的很模糊，模糊的地方可用木賊草（即擦木草藥店有售）輕的擦一輕次，將薄的紙擦成更薄，於是將模糊的地方顯露。畫面加上一層油（菜子油麻油都可）再刻。這種繪稿法

在中國已有好幾百年的歷史了。（街上刻字攤的方法）可是這樣刻時容易將紙刻破，甚至連木板未刻到。原因用三稜刀是舊法，不如現在用的單刃刀，工具各有不同。所以想打算刻製很精緻的木刻是刻不成的，這種繪稿是有損壞畫面的。

第二種繪稿的方法：先將有墨的紙繪上稿，然後再把木刻浸濕，畫稿放在板上，用較軟的東西往上用力壓，於是紙上墨透印在木板上，再用毛筆一掃。乾後，著上一層薄油。這種製稿雖不像用刀刻時破壞紙面，但有時因原有的繪稿印的不完整，失掉了原有藝術的真精神。另外有一種紙叫「汽水紙」（石印局有售），印板不會走原樣。此紙做法是用百合粉，或其他有膠質的澱粉類百分之七十五，灰麵百分之二十，冰糖百分之〇。五，先用水調勻，後用開水沖下，水分要多些，很稀的，至熟時成稀糊狀，用排筆把它遍塗於薄紙上陰乾後（勿晒）便可用。

第三種繪稿的方法：將畫繪在質軟的薄紙上，再翻過面來覆於木板上，中着複寫紙，用硬鉛筆照稿複畫一次，使輪廓印於木板面，然後再加上墨筆一掃，着薄油一層再刻。

第四種繪稿的方法：是用化學的製作，以百分之十的「赤血鹽溶液」和「檸檬酸鐵銨」混和，在暗室裏塗在木板上，待乾用透明紙所繪之稿，或照像的底片覆於木板上。經日光晒過，在清水中漂洗數次，則板上隱約可現出清楚的影子。根據影子下刀。不過液質要置於墨色瓶中，因為日久會變色的，所以臨時製就得馬上刻為最好。

第五種繪稿的方法：先在板面上塗好蛋白一層，乾後再塗硝酸銀液，置暗處待乾依，前法晒印，就可有畫印在木板上。這幾種化學製圖法，非常的麻煩，普通用的人是很少的。而且木板經水漂過了的不相宜。

第六種繪稿的方法：是將木板上完全塗上黑墨，乾後用鉛筆或白粉在黑地上繪稿，鉛筆光亮的筆跡，在黑色地上是有很明顯的反光，而刻時黑白光線明確的各部份，在畫面上顯現出來。這可使作者直接的由黑白對比得到正確的刻製與修改的機會。

第七種繪稿的方法：是用鉛筆直接在木板上繪，是一種最方便而又不損壞畫面的方法。因為鉛筆作稿，壞了可

以用橡皮擦掉再畫，自由的修改，表現出原稿的精神。不經過複製木刻手續，合乎「創作木刻」的原則。

將稿畫在板上，然後再用鏡子一反照，有沒有錯的地方。因為木刻畫在木板上必需是畫反的；譬如人是右手拿筷子，左手拿碗；可是畫時，必得畫右手拿碗，左手拿筷子，刻印出來才是正的。例如寫字必得寫反體，要不就錯了。這是初學木刻的人常犯的毛病，必得特別的注意，免鬧笑話。

另外一種將畫稿繪在紙上，放在胸額前，對面放一只鏡子，將原圖照射在鏡中已成反圖。木板放在桌子上，看鏡中圖描繪，更較確當。

總之，不論那種打稿方法，繪在板上之後，必須用清淡的墨水或其他透明顏料，遍塗板面，以免作時刀的距離看不清楚，容易刻錯了線條，塗上後刻完了一刀即現白底，不致刻錯。

最後說一點套板的畫稿，在日本的浮世繪版畫——多半以黑線條為基礎；根據黑線條，繪成若干塊，每一種顏色彫刻一塊。

有的先把原稿彫出一張作基礎，然後再分成小部分刻製。
套色木刻構稿必得根據色的配合，也就是說五種色或致印出九種色來，所謂三色板用法。

第四節 木刻工具使用法

因為一幅木刻畫所有的黑白線條的種類，分有粗、細、剛、柔、圓扁、曲直、深淺、寬窄……等，而用的刀子也就各式各樣，藉以刻畫出各種不同的線條於畫面之上。

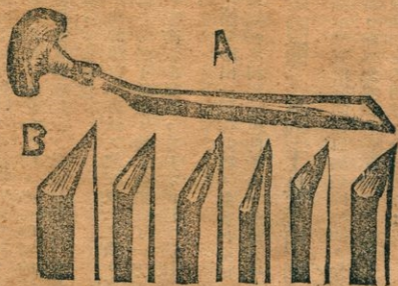
刀子的種類和它的用法，分述如下：

木刻畫因為用各式各樣的線條表現不同的作風，而刀子的刃也就各式各樣的不一。

木刻刀有兩種：一種是木口木刻刀，一種是木版木刻刀（即木紋木刻刀）。木口木刻刀，分法國式，日本式，

第七十七圖

木口木刻刀



第七十八圖

木板木刻刀



- 1, 斜口刀
- 2, 錐形刀
- 3, 平口刀
- 4, 圓口刀
- 5, 三角刀
- 6, 平鏟刀

各有不同式樣，德國式刀只有一把刀柄，用那種刀裝上那種，隨時可以裝進和退出。

木刻初步

木紋木刻刀，分單刃刀，雙刃刀，三角刀（三稜刀），圓口刀，（大圓口小圓口）平口等。木口木刻刀分最銳，次銳，平底，圓底，鋸齒狀（又名排刀）諸種。

刀子——在中國古代木刻，都是用單刃刀（即現在刻字鋪所用者），依着畫家所作之稿刻畫出來，所謂陽刻。現在的木刻刀種類多而不同，運用這麼多的刀子製作木刻，較只用單刃木刻刀表現為好。

據說三稜刀是十八世紀英國一位木刻家比威克發明的，這種刀子確賦予木刻術上一種新的生命與發展；由此木

刻技術也發生了極大的變化，產生了複雜生動，黑白對照，線條立體的現代木刻。

第七十九圖 斜口刀的握法



一斜口

刀有

一分五釐

，一分八

釐，二分

的幾種！

這可隨作

家適合而

定。但是

初學木刻

第八十圖 錐形刀法



的人常常喜歡用圓刀，三稜刀，而忽略斜口刀的使用。有好些地方如輪廓的邊欄和細部

轉彎等處，不用斜口刀往往就刻得不整齊。

木刻初步



法 椎 木 及 鑿 刀 圓

單刃刀的使用法很多，鑿、椎、割等等都需要它。錐形刀這是兩邊有刃的尖刀，用來刻線，剷除細部的空白，或刻小點，但比其他刀用處較少。

圓口刀——在日本叫「駒透」(Moske)是指木板和鉛字一同上版印刷，使木版的空地更深刻些。此刀用處較廣，刻，鑿都需要它，刻出的線條是非常的柔軟圓潤，故為近代木刻工作者必不可少的重要工具之一。

圓口刀分大小二種而用處不同；刀徑有三釐，五釐，八釐，一分四釐，尤其鑿空白是最主要的，所以有時與配備的木椎一同的運用。

平刀口——平刀口有雙刃單刃之分，雙刃刀如刻一條兩面線的時候，不須把刀柄或木版轉換方向，比單刃刀較便利，而用的人較少，因不習慣。

刀口有一分三分數種，刀刃可以兩面磨，以薄為佳。鑿線條，刻邊等，用處亦不少，拿法與圓口刀同。

三角刀——是木刻上最重要的一種工具。刀徑闊度分有三釐，五釐，一分，一分五釐，二分，二分五釐，三分七釐各種，普通的是刻黑白線條，用時只須將一邊連起，

其他兩邊展開即可。刀刃有內抹與外抹之分，普通最好是內抹。因為內抹放在木板上兩刃都能着力，運用時較外抹刀省力的多，刻時用力可刻出粗的線條，用力輕則刻出來的線條便細。

第 八 十 二 圖



三 角 刀 握 法

平底鏟——這種刀主要的用來刻大面積的空白，比其他刀鏟出較平滑，刀刃徑大小不等，最好是一分五釐的，小的空白可用圓刀削，大的地方用它才有力量。拿法與圓刀同。

關於刻法，刀子要好才能幫助刻圖的精緻，刻的線條寬度與深度要成正比，就是說線條愈寬，刻的也就愈深，如寬的線條刻的很淺，印時就容易將底面印上，刻時要用拇指和食指握刀；中指緊貼在刀下，限制刻的深度和長度，無名指按住木板，防止刀在木板上隨便滑動，這樣才能把握住「意到刀隨」的妙處。

刻陰紋時，要把刀向內斜，刻陽紋時使刀子向外斜，這樣刻出來的線條才能緊密而有力。

刻時肘和腕不能用力過大，而手指上却得用力；不過用力要平衡，謹防刻跑，稍微不留心，常常將刀子刻到所構的圖面以外去了，損壞了整個的畫面。而初學的人往往因手指的力與木板上的節疤或木質關係，刀子刻過了線，甚至還刻了手，就是用力及握刀力量不平均的緣故。

最後談到磨刀，磨刀所用的石頭有三種；粗石，較細石，最細石。一種刀經過粗石磨，較細石磨，最細石磨的過程，然後才能用。在日本有一種磨刀石頭叫「砂鋼金石」，此石如砂布一樣性質，也不怎樣適用。

我們有兩種磨石就夠了：一種是帶黃白色的，組織很堅密，磨起來極容易去銹；一種是帶青灰色的，組織非常

細緻，買時到剪刀舖一問就知道「粗」「細」磨刀石的區別了。

磨石石每次用好後，必須將它浸在水裏，在磨的時候不斷的加水，即所謂「水磨」；千萬不要「乾磨」。新刀必須先經過黃石磨出了刀鋒以後，再用最細的青石磨，刀子才不會磨壞。

會磨而不知刀子的「火工」，也不成，刀子好壞全在「火工」上。「火工」老了，遇稍堅硬一點的東西容易斷口，火工嫩了又容易捲口。假若我們工具遇着「火工」老的，就放在爐中退火，將刀用箝子銜上一端，被火燒紅了，然後拿出來放進爐灰中退熱，就完成退火的方法。若遇着「火工」嫩的，也一樣的放進爐中燒紅，然後向水中一浸，再放在地上讓它退熱，這是使「火工」嫩的變硬的方法。可是要知道這步工作是最難的，刀子好壞完全在這一種玄妙的技能上。

刀子的磨法：木口木刻刀與木紋木刻刀磨法不同，木口木刻刀的磨法很簡單，除平底刀必需兼磨底面以外，其餘的只須磨前面及左右兩面。

木紋木刻刀磨法則較複雜，各種磨法分述如下：

斜刃刀的磨法：較其他刀磨法容易，只要手用力握着刀放在石頭上，右手握着柄，左手食指壓着刀口，前後來回的磨；不要左右亂擺，眼睛注意刀口，不要磨捲了刃。

平口刀的磨法與斜刃刀一樣，不過有凹刃的必需將石頭製成合於刀刃形方可。

尖形刀磨法：左右輕輕偏磨，平底與刀柄平磨，不要離起石面，以致損壞刀尖。

圓口刀磨法：比較困難，磨時必須將石頭鑿成V形小溝，恰恰適合圓口刀，使圓口刀的周圍，都能平均的磨到才行。磨裏邊或用小的石片作成凸形的錘，或者在

圖 三 十 八 第



圖 四 十 八 第

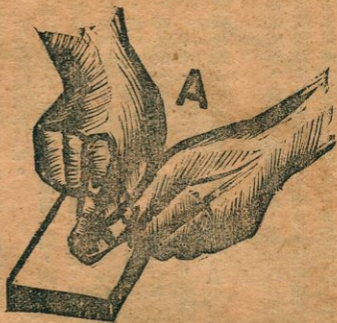


圖 五 十 八 第



圖 六 十 八 第



上一邊鑿成r形，使圓口內可以容納才對，磨時手要穩定，轉動要做捷而平均。

三角刀的磨法：與圓口刀將石頭造成凹凸不平的形狀一樣的。必需要注意石上V形的尖端非鋒利的結合不可，若稍微不合，刀子就磨壞。磨時將右手指輕輕壓着三角刀鋒，完全與石面貼緊，小心的看着往返的動。

平鑿刀的磨法：與平刃刀磨法相同，只要將刀刃平放在石頭上，常常的看看，就不會壞的。

這以上是關於刀子的磨法，雖然用文字詳細的說明了，主要的是親身經驗。所謂技術上的工作，專靠文字的解釋是不夠的，須自己多運用試驗，才能得着妙技。

第五節 木刻印刷法

木版經過木刻者刻成之後，再開始印刷，是一件極難的工作。往往刻出來，而印時就沒有勇氣了。這是木刻工作者常犯的毛病，必得細心的印，才能得着黑白分明的好結果。

西洋木刻都是用上等石印油墨印，所以一點一線刻製都非常精緻及清楚。

一、油墨印法及工具：橡皮滾筒一個，調色刀一把，油墨一筒，玻璃一塊。油墨要質乾，用調色刀調在玻璃板上，滾得油墨平均，然後再往木板上滾，板面完全滾到，放上紙，（參看圖）用手壓平，或製成一個軟包（一個小包內裝布或棉花）都可。再用一個銅匙，光滑的小木棒，牙刷柄……等壓在紙上，往返的輕輕擦到。（看圖）

用力最要平衡：用力過大易將紙印壞，過小印不上，重輕不均會印花，黑白是不分明的，極難看（調刷器具

圖）。

油墨如太乾了，就加少許的桐油，菜油，洋油，最好是亞麻仁油。

二、水墨印法：是中國古代木刻及古板書籍所用的方法，日本浮世版繪所採用的工具是，毛刷，色盤，色鉢，排筆。所謂水墨畫，就是用水泡色；如墨色，用黑煙最好，濃淡隨作者自選。印時要刷得均勻，以免細緻處印不



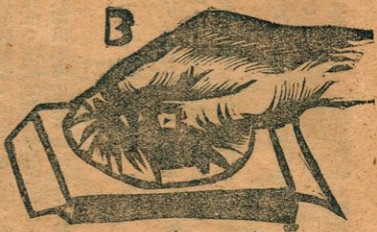
第八十八圖



第八印
十刷
九法
圖



第九圖



第九圖

出。因爲水墨性滑，不如油墨好，宜於白線多的木刻；線條密的多印就模糊，因此水墨印木刻較難，這種難處沒法用文字說明，只有自己多經驗，自然會得着妙處。

油墨印的木板，積油汁過多，將版面畫的線條填滿，需用牙刷加火油洗一下，再印就清楚了。

水墨印的木板，積墨過多，要用刷子水洗，不至使再印時模



糊，溶墨時要加少許高粱酒，用紙要弄濕才能印得好（參閱放紙法圖）
所用的紙，在日本有奉書紙，橙紙，美濃紙……等，不但顏色多而質又好。在中國只有宣紙，連史紙，毛邊紙算最好。至於紙的好壞，以能吸收水分，質鬆而細密的為佳。

紙與木刻之關係，亦很重要，大部分人印木刻都用白紙，有時也用着色紙。用着色紙，最好是看它的內容來決定：假如一副極熱烈的畫，最好用紅紙；悲慘的畫面或夜景，可以用綠紙顯示出悠靜的情調；荒涼的沙漠，可用黃色；風雲迷漫，可用灰色；戰場的景色可用紫藍色。總之得隨着畫面情況分別運用，以各色紙印出來的，更可以分外使一個作品的內容及其意義加深起來。

第六節 木刻使用刀子表現法

斜刀，平刀，錐刀，圓刀，三角刀，平鏟刀六種，形狀不同，各有其特殊的性能。因為各具其特殊的性能，所以各表現着不同的刀法。

屬於斜刀的刀，性帶剛，以刻清楚輪廓物象和黑白線條為主；刻出的邊緣最好，刀齊一樣。

屬於圓口刃的刀，主要是劃平空地及挖空白，而刻的線條是帶柔味的，富於圓滑而活潑的感覺（參閱畫A）。

屬於三稜刃的刀，主要是刻精緻而美的線條，表現出齊整，堅強而

第九十二圖



圖 三 十 九 第



圖 四 十 九 第



圖 五 十 九 第



有力，用處最廣，運用也便當。（看圖）

屬於錐刀，主要是刻不粗不細的線條或亂線條，柔頓而清楚大方（參閱圖）。

屬於平鏟刀，主要的是鏟底及刻自然雲與深淺相接處，表現出最美，因深淺自然而有力（參看圖）。因爲刀子能表現這麼多樣，就不能不提到木味與刀味是木刻上特有的兩種要素。

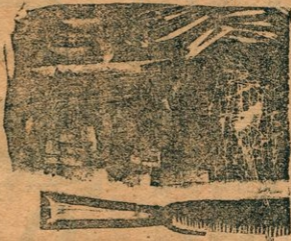
木頭代替了畫紙，就是木頭有它的特質，這種特質的誇張與利用，即所謂「木味」。刀代替了畫筆，刀子有它的特質，這種特質的誇張與利用，即所謂「刀味」。

因爲木刻與畫不但用具不同，表現不同，含着特質亦不同，故此「創作木刻」，是要以藝術的手腕去製作木刻，

第九十六圖



第九十七圖



「刀味」又怎樣呢？刀鋒是銳的，它有種種形狀，產生出種種不同的綫條，點與面，使人看了有剛強柔軟，整齊，錯雜的感覺。當刻製木刻時，運用種種方法，將刀子的特質表現出來，就是「刀味」。

一個木刻工作者了解「木味」與「刀味」，可以產生很多不同守舊法的技巧，到任何地方也不會感覺沒有木頭和沒有刀子；

第九十八圖



所以特別着重木刻特質的表現，即「木味」與「刀味」的表現。

然而怎樣才能表現「木味」呢？這是藝術的修養及技巧的活用問題。我們要知道木質是堅實的，有纖維的，不與金屬類，陶器類相同，那末刻木刻時，運用種種方法將這些木頭的特質表現出來，就是「木味」。

只要有一塊任何木頭（看木頭纖維下刀）一把刀，口斜，就能刻出一幅木刻來。因為知道『刀味』與『木味』運用的方法。

第七節 木刻工具保護與補版法

有好的木刻工具，而沒有好的保護法，也是沒有用的。一天破壞十付，有好刀又怎樣呢？主要的是要作者自己愛護它，隨時隨地的保護它。

買刀子大部分都是沒有開口的，必得自己去磨過

才可以用。磨好了

的刀子，應當好好

放在一個用呢絨墊

的盒子裏，或另做

一個絨袋子，把磨

好的刀子，一把把

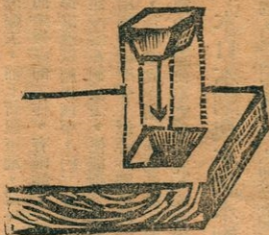
的插在袋子內，分

成相當距離的位置

，然後再用繩子在

外面纏起來，使頭

第一百圖



第九圖



尾顛倒隔開，勿使相碰，致受損壞。每次用完，必需刀口蘸油，放回盒內。如久不用，更需用凡士林或其他稀薄油類與石灰之類，將刀刃塗抹，放在乾燥處所以防生鏽。

木刻補版也是常有的事，亦是很難的事，尤其初學的人往往握刀不牢，刻跑損壞了畫面；就是老練刻畫的人也是不能免的。拋掉可惜，印出來又有刻跑的刀痕；那麼只

有補救，只有設法將壞處鑿去，補上新版重刻，這叫做「補版」。

補版是一件頂麻煩而難做好的工作，有兩種：一種是將刻壞的地方，用刀挖掉使成四方形或三角形，看壞的地方決定。用平口刀將挖掉處邊壁刮得極平，約二分深，成漏斗狀；再將一片木口木頭，照這漏斗狀小洞的形狀大小切出來，但要略大些；然後鑲在洞裏去，使能吻合為準，再用一片木板隔着，用力把它打下去，牢固後用平口刀將它刮平與版面一樣，並用細砂紙磨平，這時將刻壞的畫面重刻上去（參看圖）。

第二種補版的方法，是用膠或洋脂，油膩汁黏性的東西補在壞處，只能短時的應用，一印多了就不行。補版工作甚難不如刻時注意使不刻壞為宜，作者用刀小心為妙。

第八節 木口木刻與木板木刻作法區別

木口木刻與木板木刻，因為用具不同。而表現的亦不同。在中國刻的人很少，也是因為工具是外國產品，很難購買。刻做的方法與木板木刻略異，因兩種「木板」的性質及刻法根本兩樣。所以刻的人較少。

木口木刻用的刀子 *Burin*，上邊已略略談到，今再補說一點，木口木刻刀大體有以下四種就夠用：

1. 彫刻刀 (*Graver*) 2. 刻刀 (*Tint tool*) 3. 圓鑿 (*Gouge*) 4. 平鑿 (*Chisel*)
 彫刻刀，以彫刻輪廓為主，此刀分：A 刀背，B 開口面，C 刀口，D 腹部（參看下列圖），下面的點線表示木板面。

這種刀大小共有九種之多，刀口有闊狹之別。
 淺刻比彫刀、刻刀背薄，側深，開口面長，刀口非常尖銳，以刻並行綫的連續最為

第一〇圖



便利，能在版上刻出從二根至十餘根勻整平行綫來，這種刀亦有七八種之多。

圓鑿自A之1/10吋至B之3/10吋不等。

大小有數種，以刻空白爲主。

平鑿自A之1/10吋至B之1/4吋大小數種，以刻去靠邊上的木

屑爲主。

此外在日本及西洋木刻工作者使用的，在圓鑿和柿形刀之間，有所謂「愛羅可」的刀子，和彫很多並行線用的鋸齒狀淺刻刀，對於西洋木刻上是有很大的便利。

刻出的綫條有機械化的感覺。

木口木板與木板整理較難；因爲木板是用橫斷面的木頭組成，質地最堅，紋最細緻。在中國只有自己叫木匠定做，在外國有專門商店出售。

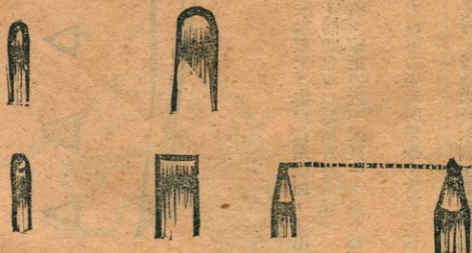
大塊木口木刻是用少數黃楊木拚起來的，因爲黃楊木的橫斷面積很小。

製成木口木刻板，質堅如石，可是沒有石那末硬，那麼脆，質地是帶有一點黏性的，雖刻出最精緻的綫條，亦不致折斷損壞，如梨，棗等木的木口亦可用，但較爲遜色。

據一位法國彫刻師試驗出來的結果，木版上機印能印四十萬張才會

磨平。

第一〇二圖



木口木刻的方法，差不多也是先從粗部到細部，從光到暗，從白到黑的刻出，可是有一點要比木紋木刻刻得特別精緻，細膩，齊整。

有時刻到最精細的地方，常常借助於一面放大鏡子。使放大鏡支於架上，移轉到板子上面，一邊看一邊刻，可以刻得異常精緻。

握刀的方法，與刻木板木刻不同，

因兩種「木板」的性質及刻法，根本兩樣；木口木刻刀子的柄很短，有一個小

小的圓木柄。這個圓木柄是被握在右手

掌裏，抵着腕骨的前方；拇指沿着刀身

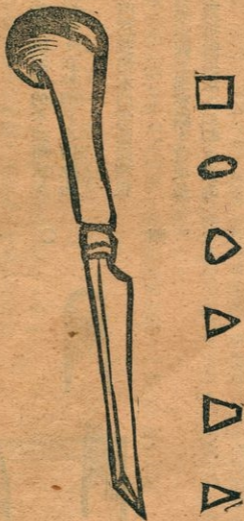
右側伸着，其餘四指握成拳狀；將刀身握在手掌，刀鋒露了出來；刀身差不多平放在木板上，拇指按着版面，運用腕與四指的推動力，使刀身以拇指為基點，向前刻去。這樣可以刻成一排平行白綫，同時也可以刻出許多曲綫。

木口木刻的構圖，因為特別的精細，所以有用照像膠膜貼上去的。但用這種繪稿，結果迹近「複製」，多不為現在木刻工作者所採用。

第二繪稿用厚一點的有礬紙，濃墨畫，然後覆在木板上，蘸點水把紙全部濕透，再用力平均的摩擦；大約三四分鐘，將紙掀起，畫稿印於木面上，有不清楚的可以用色去填一次。

第三繪稿仍在薄紙上畫，貼在版面；無論如何精密，如何好，刻起來一定不會乾淨。因為木口木刻工具和彫刻法的不同。

第一〇三圖



第一〇四圖
執刀法



第一〇五圖
使用法



總之，繪稿的方法，用鉛筆畫在板上，是最好的方法，可以隨便修改，而且將作者原有的藝術精神，不經過複製手續表現出來，是再好沒有的。

木口木

刻的印法，一定要用上等最細膩的石印油墨，水印不能，因為它刻的太精細了。

木口木刻用的紙，最好是光滑的，紙質略帶堅韌，油墨滾在版上要均勻。否則印一團黑，或濃或淡，看來不起美感。印法大致與木板木刻相同，版面要常常用火油刷，因精細綫縫容易被油墨塞滿。

木口木刻印刷的器具與木板木刻是一樣的。

木口木刻的刀子的磨法，與木板木刻底刀子的磨法差不多，只要知道刀的特性，石頭需要造成什麼樣的形狀適合刀鋒就行了。（參看圖）

刀石仍是油石，磨時刀尖必需蘸點煤油或其他油，即可很快的磨好（此石

第一〇六圖



到大鐘表店去問，產於外國）。

第九節 套色木刻的方法

關於套色木刻的方法，若按中國舊式鄉村的門神，灶神，年畫……等來說，確是有很久的歷史了，尤其是河北天津楊柳青和蘇州的年畫產品，套色的技術是非常的好，而內容談不上。

木刻套板分『多色套板』和『單色套板』兩種：多色套板是在同畫面上印成好多種顏色；單色套板也是一樣，只是不用顏色。最多套二三次，不能過多，一多就模糊了。多色套板，就是將所要印的色都刻成木板，順次印出。可是有一樣要注意：色版與色版相壓變了的色（三色版）弄清楚，刻五塊色板可以印出九種色來。

套板的手續分第一版，第二版，第三版……等。第一版就是黑的厚底的輪廓，再依着輪廓上第二版，第二版就是另種色彩了。有人將第一版稱為正板，其餘二、三、四……等稱為副版，也就是說主要的色為正板，其餘的都是副板。

套板先將第一版（正板）刻出來。刻的方法，如決定作套色木刻的話，預先在繪稿時應當注意：打算套幾色，怎樣壓色，套色的地方必需刻白色，好上第二版或第三版（副板）色，色彩可以顯出來。

第一版刻出來之後，再刻第二版，而第二版稿子必需根據第一版印出來的為標準；最好是第一版印出油墨還沒有乾時，即反面貼放已準備好的大小同樣的版子上，在紙後用力擦。

第一版的稿子被印在第二版上，這樣套色稿子不會刻出來與第一版不符合。要注意的，每版的大小必需四角作一個記號，以免套色套在外邊，每版都要一絲一毫不差才行。

第二版……等繪了稿後，要在第一版上那些部份套色呢？這時應用手筆把套色的部份勾出來，填好，刻去不要的地方，第二版第三……等版也就算刻成功了。



版主 (刻木色套)

版一第



(版色藍)版副 (刻木色套)

版 二 第



(版色黃)版副 (刻木色套)

版 三 第

第一版及第二版，第三版……等全刻了出來後，最好先印第二版，第三版……等，然後再印第一版，就成了一幅套色木刻板畫。

有人主張刻套色的木刻，預先將各種色畫出來，然後將畫稿分開色數；那種色是第一版色，那種色是第二版……等，再動手去刻。這種方法不如第一法妥當，同時手續又太繁雜，而畫稿子不能更動，畫稿子祇用很細的綫刻出來，可是刻好的第一版，常常與其他版不能完全吻合。

另外一種套版法，是沒有正副之分的，各版都成主版，祇以色塊的配合，表現物體的輪廓。這種套色法，繪稿及刻板都較困難；因為它既沒有深色輪廓綫作依據，那麼色版的配合應先有預定的詳細計劃，才好分配各色版。

預定的詳細計劃是寫在紙上面的底稿，這個樣子寫了出來，分配好了色塊的位置，就分別轉寫到各版上，各色版勾出各色版的部份來，然後必需記着，以各版右上角及上方一邊為標準，再慢慢的刻作。

各個版子的畫稿，要打得正確，刻時也要刻得正確，這是最重要的。色塊版套色法如各版有點不正，色塊印出來後重重疊疊，甚至連樣子都看不出來。不比『主』『副』版套色法，色板刻得不正，還可以看正板；色塊套板則不成，要特別注意。

套色版紙要裁得很正確，每版作的標準記號要準確，放紙與板角號看好放齊，印時先印淺色版，才容易套正。根據上邊去做，不會失敗。

要是兩色變成三色或四色，必須用透明的顏料；如紅與黃重印時，可得橙色；黃與藍重印時，可得綠色……等的效果。

如用手印，可在一個版上用水墨時染上兩三種色，如天空塗藍，草地塗綠，印出來一版便顯出兩種色，但只有主副版才能用，色塊版則不能。

印套色木刻在有色紙上時，利用其他紙色，可產生多色的感覺。若用膠水塗板，印出來後，膠未乾時滲以乳金

粉，或碾細的雲母殼，可印出金色或銀色（多用在裝飾畫上），若單用濃淡墨水，將兩版套出深淺二色來；既雅致而又美麗，若在深色紙上印淺色時，必須用不透明的顏料，同時，一定要在顏料中多加白粉，如廣告顏料是一種很適用的色彩。紙必須用吸水性紙，而紙必得濕透，才印得適當。

印時每版必得略乾後，再套印第二版。因色不乾，恐怕會損壞畫面；同時，無論那種顏料都加少許的漿糊是最好的，但不要過多，多了則沉澱。

不論套板多少，各套大小必需一律，而且四角一定要是直角，用紙張亦是一樣。

第十節 怎樣保護木刻版畫

關於刻好了的版畫的保護，也是一件很重要的事情。有的人將版刻好了，印也沒勇氣，保護木板更談不上。一塊很好的原版印不了多少張就壞了，就不平，就生凹凸的缺陷。尤其在今天都用原版印刷的話，那簡直印不出清楚畫面來。所以一個木刻藝術工作者，不但能鋸，能刨，能刻，能印，還得能保護。上邊所說的五樣，缺少一樣亦不能行。

版畫在第一步整理完竣後，面平如鏡；第二步再構圖；於是第三步動手刻，刻作成功；第四步印刷，最後第五步就輪到保護版畫了。保護版畫很簡單，只要少微留心就可以。

版畫完成後，必須放在乾處，同時放平，不要有高有低，有斜有歪，若經過油墨印的，需用必洋油刷乾淨，然後用紙擦乾，使版畫綫條不致損壞。

畫面不能碰，若是上面還需要再放一塊的話，必需上邊墊一層柔軟的紙隔上，不要版與版相撞，損壞了畫面。碰了一個凹處或一根綫條都不能再印得好。所以說版與版相壓時，必需一點不能碰，而且還要放得很平。

最好把原版放平後，上邊壓上一塊石頭，使版不變。

印刷時若用機器的話，印幾千張以後就要用火油刷洗一次；要不然，既損畫面，又模糊。若手印的話，用匙或才刷把版刮淨，壓印時要輕輕的，不要過於用力壓壞了線條。尤其手印是最容易壞版的。

參考書

木刻技法

傅抱石編

木刻創作法

李樺著

木刻版畫概論

郭中鐵著

怎樣研究木刻

野夫著

木刻創作法

白危編譯

藝術修養基礎

豐子愷著

構圖法 A B C

豐子愷著

繪畫入門

徐敦谷 合編
陳影梅

中西畫學綱要

馬振麟編著

木

民國三十六年一月發行
民國三十六年一月初版



木刻初步 (全一冊)

定價國幣二元

(郵運匯費另加)

著者 劉鐵華

發行人 顧樹森

印刷者 中華書局永寧印刷廠

上海澳門路四六九號

發行處 各埠中華書局

