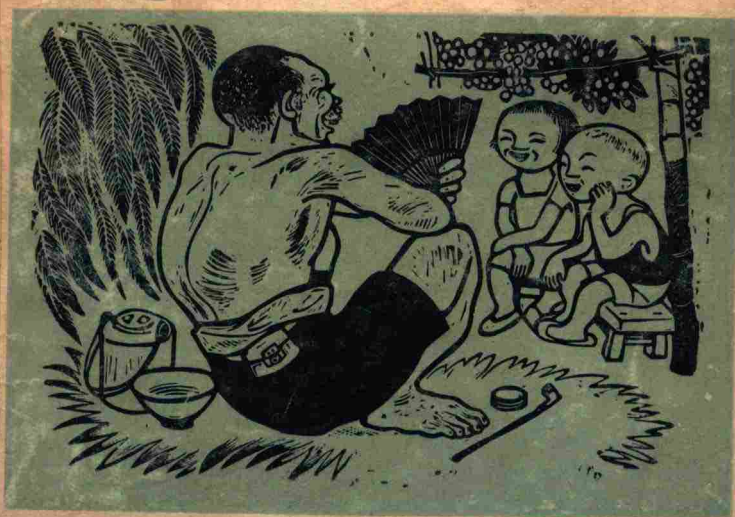


木刻手冊

野夫著



重 著 新 版

木刻手冊

野 夫 著

文 化 供 應 社 印 行

青年自學指導手冊

木刻手冊

有著作權★不准翻印

一九四九年七月再版

基本定價七元

(外埠酌加郵運費)

著作人 野夫

發行人 陳立德

發行者

文化供應社

上海	北平	香港	廣州	桂林
武昌路四七六號	西長安街五十二號	皇后大道中三七號	西湖路一〇二號	中正西路三〇號

目 錄

緒 言	7
第一章 版畫概說	9
第二章 木刻概說	25
1. 木刻藝術的特質	25
2. 新木刻與新藝術	26
3. 古代木刻與近代木刻	28
4. 木紋木刻與木口木刻	29
5. 單幅木刻與連續木刻	29
6. 單色木刻與複色木刻	31
7. 裝飾木刻與木刻插圖	31
第三章 用具及材料的準備	34
1. 用具	34
2. 材料	42
第四章 刻作的程序	46

1. 怎樣磨刀.....	46
2. 怎樣處理木板.....	48
3. 怎樣繪畫稿.....	49
4. 怎樣刻製.....	51
5. 怎樣拓印.....	57
6. 怎樣保存原作及底板.....	61

第五章 畫面構成諸要素..... 77

1. 題材.....	77
2. 構圖.....	78
3. 刀法.....	81
4. 線條.....	81
5. 明暗.....	82
6. 透視.....	82
7. 解剖.....	84
8. 色彩.....	86
9. 調子.....	87

第六章 學習步驟..... 89

1. 基本實習.....	89
2. 摹倣過程.....	92
3. 注意技巧以外的課題.....	94

第七章 木刻史話..... 97

1. 中國古代版畫的淵源與西洋版畫的關係.....	97
2. 中國新興木刻運動史略.....	102

後記 三版增訂感言..... 143

插 圖 目 錄

1. 銅版腐蝕.....穴居者.....約伯·尼克森
2. 銅版鏤刻.....斑馬.....羅拉奈脫
3. 木刻.....莫斯科地下鐵道自動扶梯.....法服爾斯基
4. 石刻.....「熊之生長」插圖之一.....查路辛
5. 磚刻.....砲兵.....林夫
6. 刮版畫.....烏鴉及其卵巢.....頓尼克立夫
7. 石版腐蝕.....集體農場生活.....羅達各夫
8. 獨幅版畫.....受傷的鳥.....巴托
9. 中國古代複製木刻.....「金剛般若波羅密經」插圖之一
10. 西洋古代複製木刻.....「死魂靈」百圖之一
阿庚·聶克萊夫斯基畫
培爾那爾特斯基刻名
11. 裝飾木刻.....窗花.....佚
12. 三稜刀表現實例.....泛區艤船.....野夫
13. 圓口刀表現實例.....高爾基像.....郭牧
14. 暈刻表現實例.....烽火處處，我心何日安.....劉建菴
15. 點刻表現實例.....晨霧.....羅清楨
16. 排刀表現實例.....無家可歸.....波列珂夫
17. 針刻表現實例.....失望的人們.....李樺
18. 多種刀混合表現實例.....傍水人家.....易瓊
19. 陰刻表現實例.....朗誦詩.....盧鴻基
20. 陽刻表現實例.....西北保育院一瞥.....陳叔亮
21. 陰陽並重表現實例.....修房子.....李少言
22. 複色木刻表現實例.....回娘家.....楊可揚
23. 單色木刻表現實例.....夜闌人靜.....邵克萍
24. 封面木刻.....柳葉搖搖草青青.....黃永玉

緒 言

越是有生命的藝術，越是密切關聯着人民的生活，社會的秩序，及國家興亡的當前現實。這是新現實主義蟄起的由來，也就是新現實主義藝術所以受廣大羣衆擁護、愛戴、滋長、茁壯的主要因素。

新興木刻藝術在中國土地上從萌芽到滋長，一向是循着新現實主義的道路迂迴邁進，一點沒有越過路軌。

中國青年的木刻工作者，從黑暗中執行着這莊嚴的任務以來，大致都能把握住這優良的氣質，創製着與廣大人民氣息相關的現實作品，它不僅僅在中國藝壇上掀起巨大的浪潮，而且也確曾引起國際藝壇的重視和讚揚，這該是大家所公認的。

它所以有蓬勃的今天，我們誰都知道應該感謝開拓者魯迅先生及初期爲木運而犧牲的一班先鋒木刻同志。因爲魯迅先生把這原已瀕臨於死亡邊緣的木刻藝術從國外介紹回來，並親手辛勤扶植，在黑暗中開拓一條嶄新的路線，那種大無畏的精神，以及先鋒木刻同志爲木運而前仆後繼的那種堅忍的意志，是誰都不能抹煞，或蓄意歪曲

得了的。

雖然在技法方面仍不免經過短時期的摹倣，但總算消化得快，不像一般洋畫搬到中國以後，一輩子停留在“洋化”的窠臼，不能變為自己的東西。

我們只要稍為留心一下木刻藝術發展的沿革，便很容易看得出它是很快的從“抄襲”轉為“自由創作”，從“抗戰八股”轉為“一般人民生活的寫照”，從“洋化”轉為“國化”。

“民族的確復活了，藝術的確是復活了。我們永遠保持着這個生機，使它不斷的茁壯，蕃息”。(註)

(註) 郭沫若序「北方木刻」結語。

第一章

版畫概說

(附述各種版畫簡單製作法)

版畫 就是製版拓印的繪畫。許多人不大明白，以為“版畫”即是“木刻”，“木刻”即是“版畫”。固然，“木刻”有時候可以通稱為“版畫”，但“版畫”決不能單純的說就是“木刻”。實際上，“版畫”不過是一個綜合的名稱，是整個造形美術領域裏獨立的一部門。因為以版代紙。用刀，針，藥品之類的工具在平版上直接刻劃出來的東西，所以叫做“版畫”。“顧名思義”，這已經不十分費解了。

在版畫的範疇裏，大致可分為“凹版”、“凸版”、“平版”三大類。

凹版 包括鋼版腐蝕 (Etching)，銅版鏤刻 (Dry-point) 等，因為經過腐蝕或刻劃的線條，是凹下去的部份收吸油墨的，所以叫作“凹版”。

凸版 包括木刻 (Wood Engraving)，石刻 (Stone Engraving)，磚刻 (Brick Engraving)，膠版 (Rubricloth

type), 刮版畫(Drawing on Scrapper Board)等。因為經過刻劃的線條, 是凸出來的部份接受油墨的, 所以叫做“凸版”。

平版 包括寫真銅版(Collotype), 玻璃版(Geossotype), 石版腐蝕(Clithograph), 獨幅版畫(Monotype)等。版面無凹凸痕跡, 因為經過藥品腐蝕, 或用畫筆塗抹而顯出線條印到紙上去的, 所以叫做平版。

1. 銅版腐蝕 是先在銅版上塗蠟, 以防酸性。(前後面都要塗遍) 開始作畫時, 用一枚鋼針在版面上刻劃, 不是劃得很重, 僅僅把蠟面劃去即可。畫好以後, 再把銅版浸於酸液裏, 使版面上凡是經過鋼針劃過的筆觸為酸液所腐蝕, 過幾分鐘撈起來用抗酸素在線紋上很薄的塗上一層, 再放入酸液內。照這樣的手續重複的塗上幾次, 使不需腐蝕的版面, 給抗酸液層層保護, 而需要腐蝕的線條愈來愈深, 拓印時吸收油墨也愈多, 顏色自然會深。憑着作者刻作的經驗, 覺得可以完功的時候, 把銅版撈起來, 刮去蠟面, 用油轆滾上油墨, 加以壓力, 由於經過腐蝕的線條深淺的不同, 印到紙上, 便顯出有濃有淡的筆觸, 這樣, 一幅作品就算完成了。(附圖 1)

2. 銅版鏤刻 也是用鋼針在不需塗蠟的銅版面上刻劃, 鋼針劃過的地方, 由於用力的輕重不同, 使版面上發生粗細不同, 深淺不一的線痕, 把銅屑刷去後, 滾以油墨, 再用軟布在版面普遍的拭去浮面的墨跡, 然後蓋印紙, 加以壓力, 留在線內的油墨便印到紙上去, 即成。(附圖 2)

3. 木刻 就是新興的“創作木刻”。是用筆先在木板

上構好畫稿，然後用各種特備的刀具精心刻製，完成後，再用紙張油墨來拓印便成，（附圖 3）

4. 石刻 與石版腐蝕不同，因石版腐蝕像銅版腐蝕一樣，是借化學藥品把版面蝕出線痕，以便吸收油墨。而石刻是像木刻一樣，用各種特備刀具在版面上依據畫稿直接雕琢出來，使線條突出的部份接受油墨拓印的結果。（附圖 4）所用的石版是石印鋪所用的人造“石炭石”。新貨約六寸高，價格很昂，最好是向石印鋪去收購大約只有一二寸高的殘石，既便宜，而又適用。

5. 磚刻 刻法與石刻完全一樣，只是因為磚頭質地較粗，而且容易崩裂；不過材料最易採取，假使不願意化錢去買，就是隨手向破牆腳檢幾塊殘磚，磨平後，亦同樣可用。（附圖 5）

6. 膠版 刻法與木刻一樣，只是材料不同而已，這種膠版原為日本出品，又名牙麻布，是建築上專用的材料，因質細而軟，很適宜於初學時用刀，故日本中小學生採用者頗多。向上海北京路舊貨店裏，檢購破舊的原來鋪地板用的樹膠板亦可用。

7. 刮版畫 因為手頭沒有參考資料，不知道是用何項工具及在何種材料上刻製的。看樣子，好像是用獨枚或多枚的鋼針，在較軟的金屬版或木口木板上刮出來的東西。線條細緻柔軟，能充分表現物象的立體感。（附圖 6）

8. 石版腐蝕 有兩種製法，一種是用汽水墨在汽水紙上起稿，覆到版面上去，加以壓力，然後除去稿紙，再拭以顯影的藥水，乾後滾以油墨，即可拓印。一種是用汽水

墨直接在石版上作畫，再經過上述方法製版，這本來是印刷的技術，一幅畫稿交由石印技工去翻版，也可得同樣效果。所不同者，就是可由畫家直接自繪，自製，自印，在製作過程中還帶有創作的意味。（附圖 7）

9. 獨幅版畫 是在版上作畫，再用紙來印刷，雖是版畫，卻只能印一幅的，所以叫做“獨幅版畫”。製作法是用亞麻仁油或其他油類將油畫用顏料，或另一種特製的油彩，調至適度時，用筆蘸色在玻璃版、石版、或金屬版上繪畫，畫好後用一種吸油的紙覆上去印，便成。（附圖 8）

另外如：寫真銅版，玻璃版等等，都是科學的機器製版術，不是畫家所能操作，也不屑操作的複製技術，這裏不加以研究。



圖 1. 銅版腐蝕

穴居者 約伯·尼克森作



圖 2. 銅版鏤刻

斑馬 羅拉奈脫作



圖 3. 木 刻

莫斯科地下鐵道自動扶梯

法復爾斯基作



圖 4. 石 刻

「熊之生長」插圖之一 查路辛作

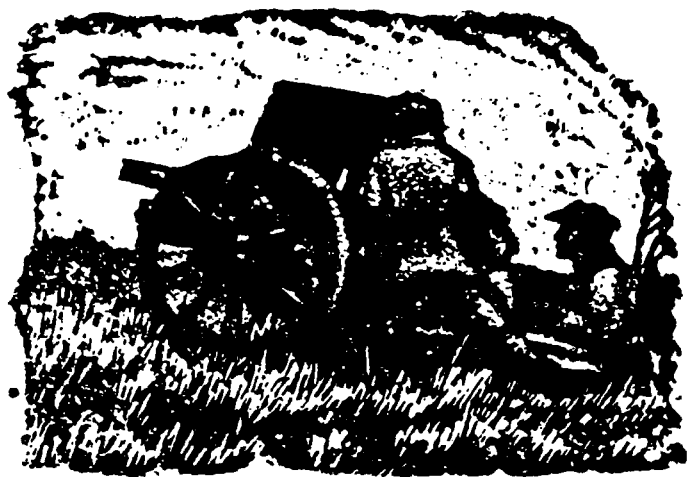


圖 5. 磚 刻

砲 兵 林 夫 作



圖 6. 刮版畫

烏鴉及其卵巢 頓尼克立夫作



圖 7. 石版腐蝕

集體農場生活 羅達各夫作



圖 8. 獨幅版畫

受傷的鳥 巴托作



圖 9. 中國古代複製木刻

金剛般若波羅密經之插圖



圖 10. 西洋古代複製木刻

“死魂羅百圖”之一



圖 11. 裝飾木刻

窗花 佚名

第二章

木刻概說

一 木刻的特質

常常有人說：木刻是大眾的藝術，是鬪爭的藝術，是新興藝術隊伍中的生力軍。也有人說：木刻是野蠻的藝術，是狂暴的藝術……不管這些毀譽是出於鼓勵性的褒揚，或是出於輕視性的貶損。大概因為它發展得太快了，使人摸不清頭緒，卻是事實。

但是這年輕的木刻藝術，為什麼會在什麼都很落後的中國偏偏發展得特別迅速？而且很快引起人們的重視？我們應該有明確的認識。

最主要的理由；我認為 1. 因為木刻有粗壯的性格，2. 因為木刻有戰鬪的意志，3. 因為木刻的功利主義。

1. 木刻有粗壯的性格；因為木刻是用鋒利的鋼刀在堅韌的木板上刻劃出來的，在工具和造形上，已具備着一種為其他任何繪畫所不及的特質，造成了木刻藝術本質

上倔強粗壯的性格。以這種性格去抑揚人間的愛憎，比之用柔輦的畫筆去表現事物所發生的感染力，自然有明顯的區別。

2. 木刻有戰鬪的意志；因為新興木刻一出生就成為反帝反封建的武器，一直站在人民的前哨，配合着人民的要求，緊迫着時代的動向，以不撓不屈的精神，抵禦着一切外來的摧殘和迫害，在最艱困的物質條件下，刻苦鍛鍊自己的技術，也就在這不斷的學習中，擔負起為人民服務的莊嚴的使命，不像其他藝術的閒逸。

3. 木刻的功利主義：這得分主觀和客觀兩方面來說，在主觀方面，因為木刻所用的材料非常簡單，適合於一般窮困美術青年的生活條件，便於學習。客觀方面，因為木刻原版不必翻製銅鋅版，可以直接上機印刷，適合於一般出版家的要求，便於印刷，尤其在抗戰時期，當其他造形藝術因限於製版翻印的困難，不能發揮其效能時，木刻卻隨時隨地發揮其特具的功能。

明瞭了木刻藝術是具備上述這三大特質以後，應如何設法培養木刻的粗壯性格？如何加強木刻的戰鬪意志？和如何充分發揮木刻的功利主義？該是每個木刻工作者的責任。

二 “新木刻”與“新藝術”

“新木刻”一出現就成為單獨的藝術活動，而且很快的跨到一般造形美術前頭去，尤其在八年抗戰過程中，也貢獻了為一般美術所不及的驚人的力量；這是有着悠久

的歷史的淵源，和顯著的社會背景，自然，另如提倡的有力，扶植的有方，以及由於一般木刻青年韌性的耕耘，也是主要的原因。

爲了加強運動的實力，使這新興的藝術發展得更快、更堅實，故意把這單獨運動的旗幟特別舉得高些，確是有其特殊的意味，但是決不能把“木運”很狹義的圈在“木刻”的範疇裏。因爲木刻決不能離開整個美術運動的陣容而孤軍作戰，以木刻始以木刻終的工作思想，決不是木運的終極目的。

中國的美術運動，如歷史悠久的國畫，長期停留在數千年來代表着封建社會的士大夫階級手裏，到如今，不管內容與技法，意識與形態，一絲不變的滯在舊有的窠臼，一點也不肯求改造。西洋畫傳到中國以後，最初是受着西洋中古時代學院派陳舊思想的影響，一味是盲目的摹倣，成爲死灰的狀態。後來又中了法國各種主觀畫派的流毒，以爲越古怪，越是新奇，把藝術帶入資本主義末期個人主義思想的深淵，這些傾向，無形中使藝術與大衆之間劃開一條很深的鴻溝。新木刻藝術運動就是擔負着填補這條鴻溝的使命。目的是一面從中國古有遺產中發掘精華，一面是批判的接受了西洋藝術的優點，把它溶匯起來，產生一種新的，足以代表時代動向的，廣大人民所樂見及所能接受的藝術。它將通過這嶄新的姿態，領導着中國的繪畫藝術走向廣闊的前途，它決不是“爲木刻而木刻”的把自己囚在狹隘的圈子裏，特別要認識中國的新木刻是中國新美術的前哨，擴大新木刻運動，就是擴大新美術運動。

三 “近代木刻”與“古代木刻”

近代木刻，是畫家以板代紙，以刀代筆，自畫自刻的所謂手腦合一的“創作木刻”。古代木刻，卻是畫者一人，刻者又是一個的所謂分工合作的“複製木刻”。

中國古代的木刻，以明萬歷年間為最發達，如“十竹齋木刻彩印本”，“芥子園畫譜”，箋譜，繡像，以及民間年畫，門神，竈君，佛經圖像等。（附圖 9）因為那時候西洋的機器製版術還沒有傳入中國，一切圖文的印刷，全用刻板拓印，故當時有專門刻字或刻畫的技術工人，能刻很精細的圖畫和極端正的文字，技術十分熟練。但是只能刻，而不會畫圖或寫字，有的甚至連一個字都不認得。直到印刷術發達，先是西洋的石印術傳入中國，木版書開始減少，等到金屬機器製版術相繼傳入，木版書遂告絕跡。一般專靠刻技為生的工人甚至無法謀生，現在潦倒在北平街坊的還有不少，狀雖至慘，而且也極令人同情和憐恤，但這完全是人類進化產業文明所發展的必然結果，有什麼法子好想呢！

西洋方面；如魯迅先生翻印的“死魂靈百圖”，據說也是出於畫者一人，刻者又是一人的複製品。刻技之精，令人咋舌。（附圖 10）

“近代木刻”；是中國的木刻傳入歐洲，經過歐洲藝術家把它作為獨立藝術，從事研究以後，再回到中國，跟着全民解放運動的發展，形成了與“古代木刻”截然不同的質貌。所以有人說，“木刻離開娘家時，正如深閨的處子，

等到回娘家來了，已是倔強的時代前面的健兒。

四 “木紋木刻”與“木口木刻”

因爲木刻所用的木板及刀具，有“木紋”，“木口”兩種，（詳第三章材料篇）所以有“木紋木刻”與“木口木刻”的區別。

“木紋木刻”是中國目前最流行的木刻，其實中國古代の木刻也都是“木紋木刻”，只是沒有確定其名稱爲“木紋”而已，後來因名稱來自日本，所以也就有人說是日本木刻。

“木口木刻”，在十四世紀創始於德國，歐洲各國，在寫真版尙未發明以前，所有宗教圖像或書籍插圖，尤其是法蘭西，不僅盛行於書籍插圖，就是紙幣和郵票的圖案，也都用“木口木刻”來刻製，所以有人說它是西洋木刻。

“木紋木刻”所用的木材較粗，而且板面的木紋受橫直紋的限制，不能運用木口木刻刀當中的排刀，只能刻劃較粗的線條，適宜於表現豪放有力的畫面和明暗對照強烈的情調。

“木口木刻”所用的木板，都是最堅實細潔的木料，而且板面木紋沒有受橫直紋的限制，能運用最纖細的排刀和針尖，適宜於表現柔輒精美的線條和灰黯和諧的情調。

五 “單幅木刻”與“連環木刻”

“單幅木刻”與“連環木刻”就形式上來說，那是最簡明不過的；所謂“單幅木刻”就是一個單獨的畫面，“連環

木刻”就是許多個單獨的畫面連接起來而成爲一個有頭有尾的連續畫面。

所以，就其性質方面說起來，那麼，單幅木刻是一樁事件由發生、發展到結束這一過程中，由於作者敏銳的觀察、分析、和把握的結果，把那事件中最最能够代表那事件的主體的部分，作爲創作的主題，來形象的典型的表現出來，如像文學上典型人物的描寫，和某一事件的速寫，以及電影上的所謂特寫鏡頭那樣，使人們能够從一件繁雜的事件中，抓住它的重心，留下深刻的印象。換句話說，“單幅木刻”是用最經濟的手法，把一個主題完整而充分的剖釋給讀者，而獲得作者所預期的感染作用。

至於“連環木刻”呢？它是爲了補救“單幅木刻”表現之不足的，把一樁事件的全過程，分別刻成幾個或幾十甚至幾百的畫面，把事件的發生、發展、結果有系統的介紹出來，使人看了有如讀一個長篇小說，讀一首敘述詩，看一場電影或一個多幕話劇，有始有終，而在人們的腦子裏留下一個完整而生動的故事。自然，這種“連環木刻”雖說要有頭有尾的去表現一個事件的全過程的情形，但也並不是毫無選擇的。作爲連環之一的每個畫面，仍必須像“單幅木刻”那樣把握它的重心，只是這裏的重心，是某一小節中最最出色和典型的情節罷了。

由於“連環木刻”具有敘述故事般的連續性，它能够把一事情清清楚楚的有條有理的顯示給人們，所以它對於一般文化水準比較低下的人民，是一個最好的宣傳教育的工具。但在中國，“連環木刻”的產生，到目前爲止，

還非常的少見。

六 “單色木刻”與“複色木刻”

“單色木刻”等於繪畫上的素描。是在一塊木板上，用一種調子。表現各種複雜的線條、明暗，然後用一種顏色來拓印出來的畫面，這是木刻畫當中最正宗的表現手法，也是最代表黑白畫的獨特性格。

“複色木刻”（通常所謂套色木刻）則等於彩色圖畫。大體上分為“多色套版”和“單色套版”兩種。“多色套版”是一幅畫稿，如果要套三種或四種甚至十幾種顏色的話，就得用幾塊木板，一塊一色的照順序刻製，再配以拓印的技術，完成一幅完美的作品。“單色套版”大概只能在三種以下，濃淡不等的單色來表現，譬如在一幅單黑色的畫面上配上灰色的陰影如天空、遠景等；使畫面呈現着在一種色素不能襯托的特殊風味。但是也有在一塊底版上擦出好多種繁複的顏色。這只是在拓印過程中所玩的技巧，如某些地方印得輕些，某些地方印得重些，或在同一版上某些部分塗以紅色，某些部分塗以藍色，綠色……一次拓印，就成功一幅顏色繁複的作品。這樣的作品，碰得巧的話，有時可獲比多色套版更完滿的效果，不過也有缺點。（詳第四章第五節）

七 “裝飾木刻”與“木刻插圖”

“裝飾木刻”也可說是“實用木刻”，雖然任何藝術品，都或多或少帶有實用的意義，但這裏所說的“裝飾”，卻以

實用爲其第一義的東西。譬如：工商美術的圖案、標識、報章雜誌上的楣畫、扉畫等等。這種木刻與一般木刻所不同的地方，就是它不很注意內容，只着重形式的優美。

中國的新興木刻，在發展到不久的時段，就產生了一種所謂“裝飾化”的派系，趣味所至，也曾經風行一時，效法的人也不少。同時也曾引起各界的批評，認爲這並不是一條頂健康的路。

其實，在創作的意匠上說，應該不受任何形式的拘束，問題卻仍然在於內容。裝飾的木刻，在題材方面，假使和一般木刻一樣具有正確的意識，變爲畫中有物，不要很偏性的專在線條上兜圈子。譬如：最近北方新創的“木刻窗花”，不正是“脫胎於民間藝術，而向民間藝術的形骸裏吹進了新鮮的生命”嗎？因爲它用“裝飾化”的形式，同樣反映着人民的現實生活。（附圖 11）

至於“木刻插圖”；這是專用於書籍裏面，爲了使讀者對於書的內容更容易了解，和增強閱讀的興趣，使讀後能留下更深刻的印象，譬如一篇小說，尤其是兒童文學，在故事的重要關節插進幾幅圖畫，使內容更形像化，自然比之沒有插圖生動得多。這種插圖，過去所用的，大多是鋼筆圖，或其他線條畫，如舊傳奇小說中的“三國演義”，“西遊記”，“岳傳”之類，及新文學作品當中的“冰島漁夫”，“錢”，“遠方”等等，已經表現得很多很多，不勝枚舉。用木刻來刻製插圖的，近代外國的一般文學名著，和中國古代許多木板書中，也已應用得非常普遍，只是中國的新文學作品，卻不大有注意。中國的木刻工作者，大概以爲插

圖是“依人作嫁”的附屬的東西，而未加重視。不錯，刻製插圖是完全以別人的意志為意志，不能自由發揮自己的新意慾，其實這不過僅僅是題材的來源問題，即插圖的題材是由別人供給，自由創作則由自己撮取。假如今天是為一部意識很正確的文學作品刻製插圖，而使那作品對讀者增強感染的力量，不管在一幅作品的成就、或作用上，有時候也着實比之無目的的掠取空洞的題材來得有勁。同時一段很深切的現成的故事，也不是頂容易處理的，一個作者，假使能夠隨心所欲的把一部文學作品中所描寫的人物個性、故事場面等等，都處理得很好，這已經是了不起，已經比空泛構思的強得多了。

這不過是闡明“木刻插圖”也有提倡的價值和意義，不是叫大家都去刻插圖。

第三章

用具及材料的準備

一 用具

木刻刀：是從事木刻工作最基本的武器，所以在開始工作之前，對於刀具的種類必先有識別的能力。

木刻刀的種類很多；各國出品不同。中國古代所用的是那一類刀子，因為失傳了，不十分清楚，大概是很簡單的如現下刻字舖刻圖章用的，以及木雕工人用的各種大小不同的斜刀、平口、圓口一類的刀子。近代所採用的；在抗戰以前，大多是日本貨。分“木口木刻刀”“木紋木刻刀”兩種：

“木口木刻刀”；以排線刀為主，分三線、五線、七線不等，其次是大小不同的圓口及針狀的刀子，（如圖 A）

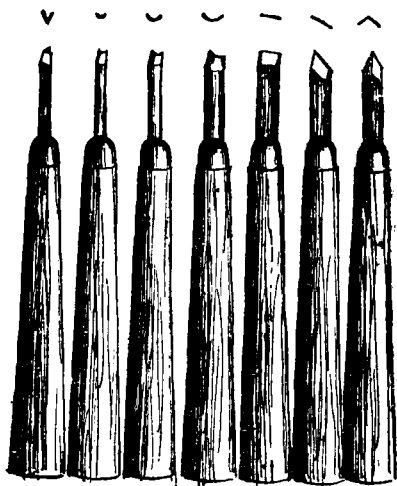
這種刀子是專門在木口木板（即橫斷面木板）上刻的，所以叫做“木口木刻刀”。因為線紋很淺，只適宜於刻製纖細的線條，不能刻粗濶的線條，更不能在“木紋木板”



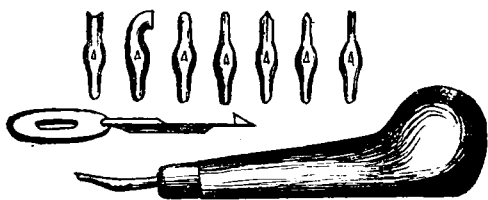
(圖A) 木口木刻刀

上刻。

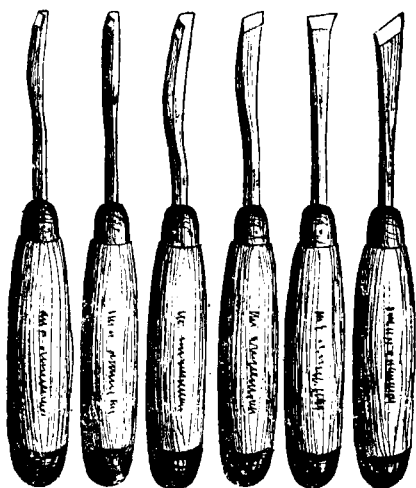
“木紋木刻刀”；大體上分單刃、雙刃、平刃、斜口、大圓、中圓、小圓、三稜幾種，戰前上海內山書店、永安、先施等大公司及外國文具舖常發現的，有日式、德式、美式數種，（如圖B）中國木刻工作者普遍採用的是日式刀。因



(圖B) 日式木紋木刻刀



(圖B) 德式木紋木刻刀



(圖B) 美式木紋木刻刀

爲德式刀式樣雖巧，鋼質也好，但是狀如鋼筆尖，一副刀子只有一把刀柄，使用時，刀尖須換上換下，很不方便。美式刀，式樣鋼質都很好，可是因爲太粗，也並不適用。

抗戰開始後，外貨絕跡，先後由幾個早期的木刻同志分頭訓練工人自行產製，大多摹倣日式，最早是北平名刀

匠王麻子，張順興，所造的刀子，其次是廣東汕頭羅清楨同志監製的及溫州“戰時木刻用品社”（後數度改組為中國木刻用品合作工廠）漢口，重慶，“木刻供應社”各種出品，其中行銷最廣的，還算“中國木刻用品合作工廠”的刀子。

磨石：是磨刀尖用的，種類很多，通常用的不外是青、白、黃三種，質地以青石為最細潔，就是舊式理髮師磨剃刀用的。白色較硬，是一般木工及通常家庭間磨菜刀用的。黃色最粗，是鐵舖子開刀口用的。

木刻工作者，如果是生活固定的話，最好是三種都備，而且大塊小塊都要，因為當你新買到一副刀子的時候，得先在粗石上開口，然後在白色或青色的石上慢慢的磨其銳利。大塊磨石，放在案頭比較穩重，磨起來不易搖動，不致損壞刀尖，小塊磨石是預備擦刀尖內槽用的，最好厚片薄片都有，可以使用自如。假使生活常常流動的話，那只好備一兩塊小的，不過在小塊磨石上磨刀要格外小心。

砂紙：是擦木板用的，有好幾種；一種是本國油漆匠、木匠們用的小砂布，一種是普通五金店裏可以買得到的木砂紙。小砂布，因為面積太小，只能拿砂紙在木板上擦，而不能拿木板在砂紙上擦。所以木刻用的砂紙，以木砂紙最為適宜；分1、1½、2三種粗細，最好備1及1½兩種，以便將板面不十分平的木板，先在粗的砂紙上擦平，而後再在細的砂紙上擦光。

油輓：是印木刻時敷油墨用的滾筒，有膠質橡皮質兩

種。橡皮較堅固，膠質到炎夏時容易硬化，普通印油印用的油轆爲最現成，不過太長了一點，印木刻不很適用，攜帶也不方便。可購沒有鐵弓和木柄的，自己改造，把滾筒鋸成二段或三段，配上鐵弓和柄，就可以使用。不過改造時須特別注意下列幾點：1. 滾筒中心的洞眼須鑽得正中，鑽好後，要把裏面的木屑去淨，潤以凡士林，使其光滑，同時還可以避免木屑掉到墨盤裏。2. 滾筒兩端的圓鐵皮，依舊要補上去，不然，木心洞眼久用會變形，失卻滾筒旋轉的圓順。3. 鐵弓最好能照原樣用扁形的鐵條，兩端鑽兩個小洞，配上繅絲釘爲最好。不容易辦到的話，就用粗鐵絲，兩頭直接向洞眼裏邊灣進去，中間配上木柄，或即用原根鐵絲捲成柄狀亦可。

假使打算刻複色木刻的話，油轆就得預備三個，以一個塗黑墨，兩個塗其他色墨。

墨盤：是調油墨用的盤子。可用洋鉛皮釘在薄木板上，四周釘上小木條，即成。早年小學生用的石板也可用。

刮刀：是調勻油墨用的，向五金店買現成印刷機上用的小號刮刀爲最好。不過這種刮刀頂小的也有八九寸長，攜帶不方便。其次是油畫刀，但價昂，而且太軟弱，不見得頂適用。最理想的，還是截一段舊時鐘的發條，（即鋼質鐵條）一半夾在木片縫中，一半露在外邊，把刀口在磨石上磨光，彈性適度，攜帶又很方便，再簡單的方法，就是用竹片做成一把竹片刀，求其硬軟適度，也可使用。

摩拓：是拓印時用以在紙背面摩壓的工具，選最細潔的木料，（最好是茶樹）託圓木店裏，在木銼床上銼成一

根長約三吋，粗約一吋的小木棍，兩端略帶尖狀，如茄子模樣，銼得越光滑越好，擦以蠟油，使用時，也要隨時擦蠟，使其不致損壞紙張。

如特製不方便的話，就是拿木刻刀柄或其他光滑的東西，如銅質的湯匙，牙刷柄等都可用，只是太硬了一點，容易摩壞底板上的細條，或破壞筆觸的刀味和木味。

毛刷：是拭刷剛完成木刻底版上的木屑及經多次拓印，版面上線條模糊時用的。普通油漆匠用的排刷或舊牙刷都可用。能够預備兩把以一把拭木屑，一把刷積墨爲最妥。

擋板：是擋住木板在桌子上不會滑走的一塊墊板。製法；是用一塊長約八吋，闊約六吋，厚約三分的硬木板，前後兩端各釘上一根約六分見方的木條，一根釘在上面，一根釘在下面，在下面的一根可以鉤住桌沿，使木板不致向裏邊滑，上面的一根可以擋住木刻底板，於刻製時如用力過大，不致滑走，這樣一方面可以防護板的左手，不致於時常給刀刺傷，另一方面也可以保護桌面，不致給木刻板擦壞。假如要刻大幅作品的時候，這擋板也就得改用大的了，不過大幅的木板，放在桌上不大會滑走，不用擋板也沒有什麼關係，有一塊小的已足够應用了。

刨、鋸、鑿：這幾樣工具，最好也能够自備，因爲外邊購來的木板，如發現大小不合，板面不平，隨時可以由自己改造。不過刨木板是一件相當不容易的工作，沒有經驗，有時候連刨都把不定，細心的試驗，慢慢地會純熟起來。鋸比較容易使用，應該購中號的鋸條，不宜太粗或太

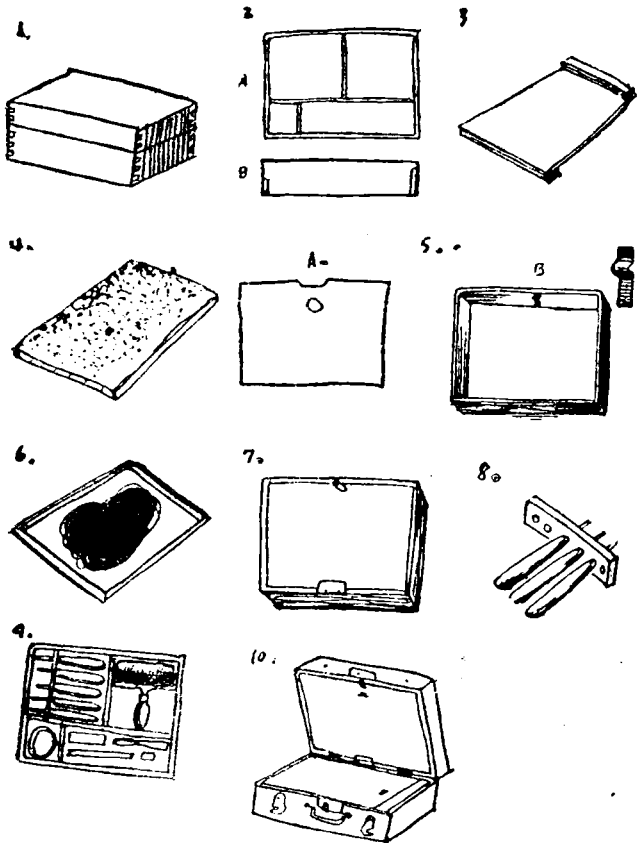
細。鑿是準備着劃畫面上大塊空白地位用的，初學的時候，大都刻小幅木刻，不備也不要緊，假如着手刻製大幅作品，在大圓刀不能發揮威力的時候，就非用大鑿用鐵錘來敲不為功。

需要購備的鑿子，大約是三分，五分圓口（內斜外斜都需要）及三分五分平口幾種，要到專門製鑿子鐵舖裏定製的方能合用。

木刻箱：好像油畫箱和油印機一樣的東西，只是尺寸比較小，可以把有關木刻的用具放在裏邊，開始工作時，把箱子打開，樣樣俱全，工作完畢時，把一切工具收拾進去，既不致散失，又不致使油轆及墨盤裏的油墨給灰塵沾污。生活如有變動，攜帶又十分方便。

這種箱子，“木合廠”在抗戰期內曾出品好幾百只，且深受曾經使用過的同志們的讚許。後來因各種條件不夠，不能繼續出貨。現將該廠最後改良出品的實際尺寸和裝置開列於後：

箱長 22 cm，寬 16 cm，高 6 cm，（蓋高 1.5 cm，身高 4.5 cm）擋板附於蓋內，中間約有 0.5 cm 的空隙，可以藏放砂紙和宣紙等，其餘各種工具全按着固定的位置放在箱身內，因為地位算得很準確，即使箱子翻身或倒置，裏面的工具也不會凌亂。箱內裝木刻刀全副、油轆、墨盤、墨盒、刮刀、擋板、摩拓、磨石各一。木砂紙、宣紙數張。（如圖 C）

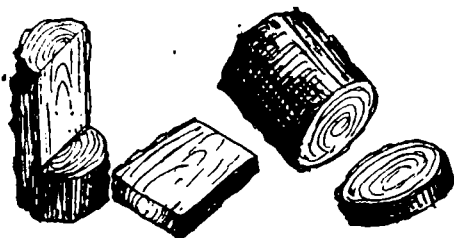


(圖C) 木刻箱全圖

二 材料

木刻上所用的材料很簡單，就是木板、油墨、印紙三種。

木板：分“木口木板”、“木紋木板”兩種。一段木頭橫在橈上，用鋸子像切蘿蔔片一樣，橫斷面一片片鋸下來的，叫做“木口木板”，俗名頂頭片木板。反之，一段木頭紮在柱子旁邊，用鋸兩人對拉，順着木紋像剖柴片一樣，一片一片鋸開來的，叫做“木紋木板”，俗名直紋木板。（如圖D）



(圖D) 木紋木板與木口木板

“木口木板”在歐洲被普遍採用的是黃楊木，因為黃楊木質地細潔異常，適宜於刻製極纖細的線條，不過這種樹木很難成長，而且產地又不廣，所以很難採辦，價錢也很昂，其實與黃楊差不多質地的黃檀樹，也很適用，大塊的也比較容易採。只是木紋略微粗些，在取不到黃楊的時候，是可以代用的。

“木紋木板”就比較容易採了，如白桃、梨木、茶木等。其中最適用，而比較容易採取的，還是梨木，因為梨是喬

木，中國產地也很普遍，南北皆有。白桃、茶木等，因枝幹細小，不易取板，所以未能普遍採用。

假如是大刀闊斧的作風，或刻製民間套色年畫之類的作品，就是樟木、槐木等也可用，因質地較軟，反比梨木容易刻製。

木板的厚薄，以2cm為最適度，因為這樣的高度，差不多與印刷上用的鉛字相等，碰巧拿原板上機器翻印的話，比較便當。就是在保存方面着想，也以這樣的高度為最妥當。太薄了，遇天時潮濕，很容易發翹，秋燥時令，則易崩裂。太厚呢，一方面是浪費，一方面是攜帶不便。

應用的木板，必須取其十分乾燥的為妥，因為不乾燥的木板，日久也會發生翹裂的變化。一段新鮮的木頭採到時，取用的程序；最好是先把它鋸開，鋸時，每條鋸縫到底須留住二吋許，使不致剝落，一段鋸完後，上端再用篾條把它捆起來，放到水裏去浸漂，漂去木層裏面的膠質。經過一個月左右把它撈上來，放在沒有太陽的地方陰乾，大約也須一個月的時間，自然越久越好。乾後再刨，刨平後劃成小塊。假如要速成的話，把它放到大鍋子裏去煮它幾個鐘點也成。如果是“木口木板”，因為木質特硬，放在水裏不易浸漂，也只有在鍋子裏煮，比較乾脆。

油墨：大體上分：銅版墨、石印墨、卡片墨、新聞墨、謄寫墨等。牌號名目繁多，無法細述。木刻上應用的，最好能選用銅版墨，其次是石印墨、卡片墨。新聞墨、謄寫墨萬萬不能用，因為新聞墨及謄寫墨，是劣等煙煤製造的，質地很粗，塗到版畫上去，很容易汙塞細線條的縫道，會破壞

原畫的真趣。同時因松香太重，印到紙上去不到幾天，就有一種最惡劣的油液滲到每根線條周圍來，慢慢的墊滿了空白的部分，把木刻藝術特有的黑白味完全破壞了，最好的作品，也不會收到完滿的效果，這樣的印刷效果，不但難看，湊巧拿去製版翻印的時候，也會影響製版的效果。所以在木刻上應用的油墨。決不能過於節省，或馬馬虎虎拿劣等油墨來拓印。事實上，油墨所費很有限，一罐油墨至少有一年或半年好用，應該購上等油墨才合算。

如印複色木刻，那末除了黑墨以外，還須準備赤金紅、檸檬黃、孔雀藍、白四大原色的油墨，以便自由調用。

紙：本來凡是潔白的紙張，都可印木刻，沒有嚴格的規定。不過爲了襯托木刻畫特有的趣味——即所謂“黑白味”以質輕、料細、無光澤而能吸墨的；如國產“宣紙”爲最適用。因爲宣紙色白而無光，細潔而不硬，且經久不黃。

宣紙的種類也很多，如單宣、雙宣、貢宣、加貢宣、冰雪宣、玉版宣、蘇硯宣、煮硯宣等。這不過是厚薄、粗細、或膠質輕重的分別而已，普通以雙宣爲最適用，比雙宣更厚的如蘇硯、玉版等，印出的效果自然更好，可是因爲太厚了，按在版面上，拓印時容易移動，很不易印。單宣又太薄，印的時候容易破損，印成的作品顯不出強烈的黑白味。冰雪、煮硯等膠質太重，像道林紙一樣，不易吸墨，最不易印。

日本最通行的是雁門紙、四之內、烏之子等。西歐所用的，大多是十分堅實的如美濃紙、道林紙、打字紙等，雖然他們拓印作品都利用機器，所用的油墨，也是最優等

的，不致發生像科學落後的中國這樣原始的苦方法拓印的種種弊病，但是拓印出來的成績，往往不及宣紙的樸質，勻淨。

戰前蘇聯許多木刻家都用他們寶貴的原拓木刻畫向魯迅先生掉換國產宣紙，日本的木刻家也一致推崇，所以中國的宣紙，已被國際木刻界公認為印木刻最適宜的紙張。這不能不說是一點小光榮！

第四章

刻作的程序

一 怎樣磨刀

“工欲善其事，必先利其器”。凡進行一種技術工作之前，整頓工具，是最初步的工作，學木刻必先學磨刀，也是必然的步驟。常常聽許多初學木刻的人說：“刻木刻倒蠻有趣，磨刀可真討厭”！也常常聽許多指導木刻的人說：“教木刻容易，替學生磨刀實在吃不消”！甚至因怕替學生磨刀，而不願教木刻。木刻刀不容易磨，是事實。但決不能因難就覺得討厭而成畏途。舊制木工藝徒在習藝之前，師父要他先學會磨刀、斧、刨、鑿，才教他各種技術。新制美術專科學校裏工藝科的教學程序，第一個學期大部分時間也都花在整頓工具裏。磨木刻刀，雖然不必那樣鄭重其事，但至少也得細心練習，不能因討厭而不願沾手，或一輩子靠別人代磨。

“木紋木刻刀”的磨法：如單刃、雙刃、平口三種刀的

磨法最簡單，把刀的斜面或平面以食指把它很平的壓在磨石上，灌以水，來回磨擦即成。主要的是手腕要定，不要擺動，不然，會使刀口斜度變形，不能使用。三稜刀和圓口刀是分裏磨，外磨兩步手續；裏磨最好用一塊磨石的碎片，照刀口角度大小磨成三角形或圓形，放在刀口裏面磨，這不過是擦除鏽蹟，或因外磨過度，刀鋒有向裏倒的弊病時，才用得着，假如刀子打得好，內槽本來就很光滑的話，最好是不必裏磨，因裏磨很容易把內槽磨壞，尤其是三稜刀。外磨；如三稜刀，是和磨單刃刀一樣，以食指先把住斜面的一邊，很平穩的放在平正的磨石上輕輕磨擦，磨幾下須拿起來看看，同時必須兩面輪流磨擦，不要重右輕左，左右面若磨得不平衡了，會磨壞刀角，要倒磨過來，就很麻煩，而且使刀鐵消耗得很快。圓口刀是按斜度在磨石上左右前後旋轉的磨擦，不過要保持斜度的平正，不要把斜面磨成像銅湯匙底子一樣，因為這樣會減退鋒利的程度。

各種刀子磨好後，最好再放在含有油液的皮帶或油布上磨擦幾下，使刀鋒擦得光滑，而且增加銳利，使用時不致發出沙沙的聲音，可免線條發毛的弊病，同時也比較耐用些。

“木口木刻刀”的磨法，倒比“木紋刀”簡便，除圓底，平底的刀子有時候也須磨底面以外，如排刀，光磨前端的斜面就行。

磨石於每次磨好後，最好是把它浸在水裏，或者在將要磨用以前，先放水裏浸幾分鐘，磨的時候，也須不斷的

澆水，即所謂“水磨”，不致使刀鐵發熱或退火等弊病。

如果是一副新的刀子，必須先在黃色的粗石上開口，然後，再分別在白石或青石上細細磨擦。這時候，特別要注意每種刀尖的角度，因為開口時，如把斜度磨得不適度了，以後要糾正就比較麻煩。

二 怎樣處理木板

木板，第一要取其乾燥，第二要把板面刨得很平滑，不要有高低凹凸的地方，就是一塊已很平正光滑的木板，還是須要經過砂紙的磨擦，擦砂紙分兩種擦法，一種是把木板仰在桌上，拿砂紙在板面上擦，一種是把砂紙釘在另外一塊較大的厚木板上，然後拿木板按在砂紙上擦，自然是後者的擦法比較妥當，大幅的木板，事實上不能覆在砂紙上擦時，那末，把砂紙剪成小塊，包在小木塊上像刷衣服的板刷一樣，在板面上擦也可擦成同樣的效果。假如是一塊已經刨得很平正的木板，就是以前者擦法，輕輕的擦它幾下，也很可以了。講究的人，用砂紙擦過以後，還要用木賊草（中藥舖裏買得到）再加工細磨，把板面擦成像銅鋅版面那樣光滑，沒有一絲砂痕。刻“木口木刻”用的“木口木板”，實非加工不可。因為排刀刻出來的線條本來就很淺，板面如不光滑，往往會使留在板面的砂痕也變為線條，怪難看的。

擦好以後的木板，在預備作畫的正面，還須塗上一層顏色——紅、藍墨水或其他中和的顏色都可——以便構好畫稿，動刀刻劃時，使刀痕與木板原色有所分別，隨時

可以看到刀觸的行徑是否正確。否則，刻劃時模糊不清，等到印好後發現缺點百出，太黑的部分，果然可以補上幾刀，太白了，就無法補救。

三 怎樣繪畫稿

大家都曉得木刻是以刀代筆以板代紙，簡單而力強的藝術。於是有的人便以為只有“鋼刀”與“木板”就可以行使一切。過去也曾經有人真的不用筆構稿，在腦筋裏想好幾個人物的輪廓以後，就用刀直接在板上刻劃。其實，不管你技巧熟練到若何程度，這種像江湖賣技，走筆畫神龍一樣的態度來從事木刻，是絕對不行的。

反之，也有人主張木刻構稿須絕對嚴肅，畫稿須先在紙上構好，改得十分正確以後，再用複寫紙複到板面上去，刻劃時，也應該一絲不縱的依着筆觸一刀一劃的刻出來。這固然是最穩當的方法，作品也不容易失敗，以這樣的態度來從事木刻，也可稱天下第一號的嚴肅。其實，太嚴肅了，就等於拘泥，尤其在刻劃時，若不能讓刀子有適當限度放縱的機會，這樣的作品，事實上已犯上複製的毛病，與古代的“複製木刻”所差別者，就是古代木刻，是畫家把自己的畫稿請別人去刻，今日の木刻，是畫家用刀翻刻自己的畫稿而已。這種方法，與前者各走極端，我以為都不可取。茲將比較自然的幾種方法分述於下：

1. 鉛筆繪稿：以鉛筆直接在版面上繪稿，是一種最方便而且最合理的方法。一方面是爲了所要刻製的畫題而構稿，一方面就是在板面上做基本實習。因爲鉛筆繪稿，

可以用橡皮來自由塗改。不過要用較軟的鉛筆，畫的時候也要畫得輕些，不要損害了版面。萬一全部畫不好了，也可以統統擦掉，再來一次，如果肯認真的話，不妨先在紙上把構圖、輪廓、及人物的姿態、表情等多練習幾遍，甚至把一幅畫的題材、襯景以及人體的構造，局部的拆開來練習都可以，練習到相當滿意的時候，再照樣把它繪到版面上去，（不是複印）而後在版面上再仔細修改，把線條描得很完整，然後拿刀去刻。這樣才不致使一幅畫失敗，至少刻出來的成績不會離自己理想很遠。西洋名雕刻家羅丹的雕刻都是經過這樣精心的研究而成功的。

但是鉛筆所繪的畫稿，在刻製時很容易給手腕揩褪掉，所以最好在繪定鉛筆稿子的時候，再用墨筆或鋼筆把主要的線條重勾一遍，或者把整個畫面都用墨筆完完整整的畫起來。這樣比較容易看得出這幅畫的黑白效果。

2. 黑地繪白線：這是在版面上先塗上一層黑墨，乾後，用鉛筆或白粉筆在上面繪出光的部分來，不過以這樣的方法所表現出來的調子，一定是多白線的，“陰刻”的趣味也一定比較濃厚。優點是在於刻一刀就可以看出一道白線，刻完了，就等於印出了一幅畫一樣的清清楚楚。只是繪稿的時候，沒有鉛筆墨筆來得痛快。線條也容易給手腕揩去，善於作“陰刻”的人，用這種方法來繪稿比較適宜。

上面兩種繪稿方法，可自由採用，另外，在繪稿時須格外留心的，就是人物左右手的反繪及文字的反寫，這是初學者最容易忽略的，譬如握筆、負鋤、負槍、執刀……等，習慣上都是右手的，因之，在繪稿時，就得繪左手，印

出來適得其反而成爲右手。爲補救這疏忽的缺點，最好於畫稿繪好時，把畫板照到鏡子裏看看，是否有錯誤的地方？

四 怎樣刻製

這是從事木刻者的主要課題，也是完成木刻作品最繁複的技術階段。因爲平時的修養，都在這過程中求其實現，茲將各種刀具的握法、刻法，分述如下：

一 刀具握法：木刻刀的握法，本來沒有十分嚴格的規定，自己覺得怎樣握比較舒服，運用得有勁，就行。也

有人用左手握刀刻作，猶如用左手握筷、把剪一樣，習慣成自然，一點也不覺得稀奇。但是也有幾種基本的姿勢，可供初學者參考：

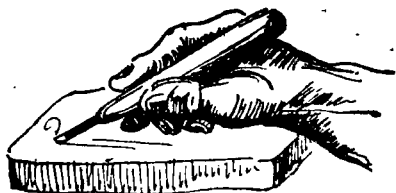
1. 單刃刀的握法：普通是用四個指頭揪住刀柄，大拇指蓋在刀柄的頂端，（如圖 E）有時候也須變換方向，或者用左手大拇指來幫助刀尖的進行。



（圖 E）單刃刀握法

2. 三稜刀、小圓刀、中圓刀的握法：是同執鋼筆一樣，（如圖 F）

3. 大圓刀和雙單刃刀的握法：是同執



（圖 F）三稜、小圓、中圓刀握法

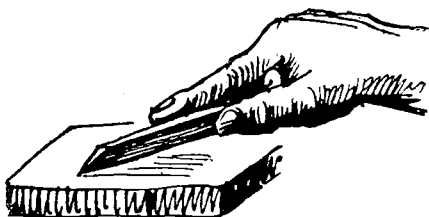
鍋鏟一樣，(如圖G)

4. 排線刀的握法：和大圓刀握法差不多，只是食指須壓在刀脊上，(如圖H)



(圖G) 大圓、雙單刃刀握法

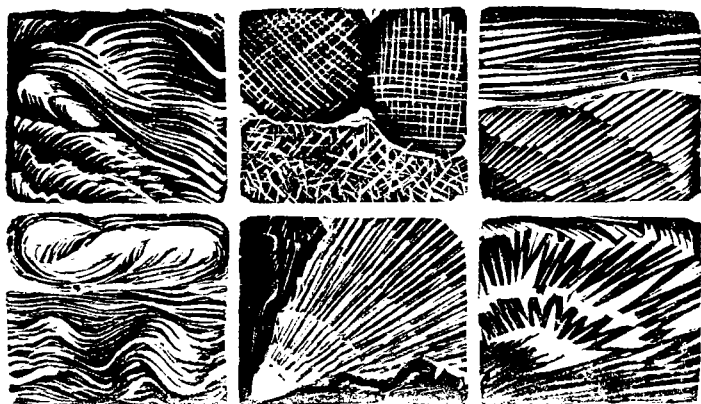
二 木刻刀的性能及刻法：在未運刀向木以前，得先了解每種刀具的性能，然後按着不同的性能妥切運用，才會產生完滿的效果。否則，等於“盲人騎瞎馬”，徒勞無益。



(圖H) 排刀握法

1. 三稜刀：是專門刻線條用的，因為它一刀下去就是一根白線，按着用刀的輕重及手腕的變化，刻出粗細不同，硬軟不一的線條來。它是所有木刻刀中的主力刀，好像各種兵艦當中的旗艦一樣，它能發揮千變萬化的威力，運用得法的話，可以表現很多不同的刀觸，如平行線、網紋線、迴紋線、之形線、光圈線等等。(如圖I)

2. 各種圓口刀：小圓刀可以表現比三稜刀較粗而且柔軟的線條，中圓刀除劃小部分空白以外，也可以單獨表現事物，如天空、衣褶、地面、牆垣等等，不過有些地方要和別的房子合奏，大圓刀主要的功用是劃空白地位，有時



(圖 I) 三稜刀表現各種線條

候也可以和別的房子合奏，表現單獨的事物。(如圖 J)



(圖 J) 大、中、小圓口刀表現線條

3. 平刀、單刀、雙刀：是劃破碎的地方用的，如表現岩石、樹幹、地面、及一般建築物等，但有時候也可以單獨表現人體肌肉、衣褶等處，把刀口在木板上斜面批下去，會產生一種很自然的濃淡味，即所謂“暈刻”，(如圖 K)

4. 以三稜、小圓或單刀、雙刀等刀的刀尖在木板上直刺，刺出粗細不同，疏密不勻的點，最細的部位，最好用錐子或釘子來細琢，充分表現物體的立體感，這叫做“點

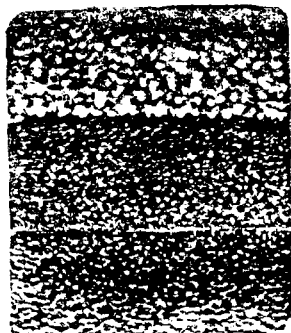


(圖 K) 單、雙、平刃刀表現線條

刻”。(如圖 L)

這種刻法最適宜於表現夜色，雪景及一切軟性的物象。

5. 排刀：是“木口木刻刀”當中最基本的刀子，國產品中分三線、五線、七線三種，是專門在“木口木板”上刻的，在“木紋木板”上只能直刻，不能橫刻，偶然用之則可，但決不能常



(圖 L) 點刻



(圖 M) 排刀表現線條

用。刻出來的線條像一片流絲，最適宜於表現天空烟雲、水波、衣褶、肌肉等，面積寬的地方用五線，七線，狹的地方用三線。(如圖 M)

6. “針刻”：是用好幾枝大頭針（即別針）以孛線把它紮在

木片上，在板面上亂刮，結果會產生一種比暈刻放浪，比



(圖N) 針刻表現線條

排刀刻自然的不規則的細線，(如圖N)這種刻法適宜於表現破爛的牆垣、軟性的山坡、水草、平原之類的物象。

7.“陰刻與陽刻”：這是就線條的性格及畫面的陰暗與明朗面劃分的總的類別，即金石家所謂“陰文”與“陽文”。譬如以黑線為主，畫面多空白部位，而顯得明朗的調子，叫“陽刻”。反之，以白線為主，畫面多黑色而顯得陰暗的調子，叫做“陰刻”。

三 刻作順序：什麼畫稿，應該用什麼刀來刻製？或者應先從何處着手？這完全憑個人的志趣和習慣，絕對不是公式化的。不過照一般的習慣，刻劃物體的輪廓，大多是用三稜刀或小圓刀，因為便利，一刀下去就是一道白線。刻人體肌肉、衣褶、及其他物體各部分的明暗，就不一定了，有用一把三稜刀刻劃到底的，有用小圓或單刀一把刀子來解決一切問題的，也有三稜與各種圓口刀合奏，或三稜與平口及單雙刀互相運用的，甚至有動員全體刀子混合作戰的。只要能夠把握各種刀子的特性，把各種物象表現得妥貼、生動，就算完成了一切任務，而且熟中生巧，等到技術跨進熟練的階段，在各種刀具的運動中，會發現許多非筆墨所能描述的奇蹟，慢慢的創立自己的新風格。

至於下刀的順序；一般的習慣，是先刻主體，後刻賓體。譬如一個畫面上有人物，有背景，那末就應該先刻人物，而後刻背景。刻人物時，是先從頭部一步步刻到腳部，刻背景時，應先從近景一步步到遠景，假如畫面上有很多人的話，也是先從最前面的人一步步刻到後面的人。因為照這樣的順序刻作，不容易發生前後衝突，遠近倒置的弊病。

四 “複色木刻”的刻法：複色木刻的刻製方法比單色木刻麻煩多了，在繪畫技術無相當根底及木刻技法未到相當熟練的階段，最好是慢點嘗試，因為它包括着一般彩繪的基本原理及木刻技術中最繁複的手續，一不留神，不是色彩配得庸俗不堪，就是色板套得不準，很難入眼的。

刻法是：假使要刻黑、黃、藍三色套版的話，應該把黑色定為主色版，黃藍為副色版。步驟是先將構圖在主色版上繪好，刻出這一色所有的部位，拓出一張，用色彩塗上欲套的顏色，看看是否妥當，不對的話，重拓一張再試一遍，滿意後，就拿這一張作藍本，然後用比較光潔而不易吸墨的紙張——如道林紙、打字紙等——拓印兩份，當油墨未乾的時候，連忙覆到預先備好的另外兩塊副色板上，用摩拓重重的摩擦，使有墨蹟的線條覆印到板面上去，除去印紙，再用墨筆參照藍本，分塗黃、藍兩色應佔的部位，假使其中有需黃、藍二色疊為他色的話（因為黃藍重疊會變成綠色，這是使三塊板子印出四種顏色來的取巧方法），就得特別注意二板重疊的部位。以整塊的色彩來疊

套，或以濃淡筆觸來疊套，那也得看物象事實的需要及作者設色的經驗，細細的調配，這時候作者的腦筋裏，就等於在作色彩畫一樣，如果是刻製七色八色的套版，就要用全副精神，不能疏忽一點。各色副版繪好以後，再一塊塊的刻出來，等待拓印。

爲使每色副版與主色副版能套得很準，通常有兩種方法；卽一種是預先把刻複色木刻的木板取成同樣大小，以便作拓印時的依據。一種是在主色版的四角留着四點小圓點或小方角，如彩色石印技師在每套顏色的石板四角留着標準角線一樣，作爲拓印時的標準點。僅留斜對角兩點，亦有同樣的作用。

五 “連環木刻”的刻法：不管單色或複色的連環木刻，其刻法與單色木刻完全一樣，所要注意的，卻是故事中人物的典型性格和形態、服飾等，非特別留心不可。構圖的時候，最好能舉全功於一役，把全部故事所有的畫面一氣呵成，不要刻刻畫畫。因爲刻刻畫畫，很容易失卻故事的聯繫性及人物集體行動的連貫性。刻製的時候，尤須緊緊的抓住畫中角色的特徵。

（另附各種刀法表現實例，供讀者仔細鑽研，以收實效）。

五 怎樣拓印

拓印；是木刻製作程序中最後的一步工作，也就是作者精神上感到最愉快的時候。因爲很辛苦的把一幅畫刻完以後，到了可以拓印出來讓自己看看成績的好壞，像辛

勤的農夫到了收穫的季節一樣，這種快慰，是在其他繪畫製作上所沒有的。不過這工作也相當艱苦，假使要把一幅作品印得十分完美，使之沒有一點空隙、斑點、或濃淡不勻種種毛病，就非下相當的功夫不可。

許多木刻作者，只曉得拚命在刻作上做功夫，而對於拓印的技術一點也不肯加以注意，以為一幅畫能夠刻得成功就好了。拓印有什麼困難呢！印得差一點，也沒有多大關係。其實，這觀念是完全錯誤的，而且也可以說是沒有完全了解木刻製作法的重要性。因為木刻本身就是一種“黑白畫”，有濃厚的黑，才能襯得出強烈的白。如果黑的地方不黑，白的地方也就不會顯得很白，黑白的趣味自然減少。

至於拓印的手續：是先將油墨用刮刀在墨盤裏調得很勻，油墨如太乾的話，必須加一點機器油，或亞麻仁油，因為好的油墨一定是很乾的，如果沒有機器油和亞麻仁油，就是上等的火油亦可代用，調的時候，最好預先把原罐的油墨刮出一部分來一次調好，裝在另外的小罐裏，以免臨時調勻的麻煩。當每次印刷的時候，墨盤裏的油墨不能放得太多，多了，就會膩住油轆，使油轆不易轉動，就是滾到木板上去，更不需要很多的油墨。

接着就是把刻好的木板拿來用小刷子將版面上的木屑刷得很乾淨，否則很容易發生破壞紙面和版面種種弊病，若每次不注意的話，也很容易損壞油轆的皮或膠。木板刷乾淨以後，便可以將油轆拿來在版面上縱橫往返的滾着，特別須要注意的；是一塊新刻好的木板當第一次拓

印的時候，應當多滾幾遍。因為新木板很容易吸墨。油墨塗好以後，很快的把紙舖上去，而後用摩拓在紙上很細心的摩擦，直至摩得着墨的部分隱約透露到紙的背面來的時候才停止。最靠得住的試驗方法，是把紙的一角輕輕的撥起來看看，是否已經够明朗，假如還不够濃的話，不妨把紙揭開一半，在木板上再滾油墨，把紙原返覆上去再摩，摩到差不多的時候，把另一半也揭開以同樣手續補印一遍。這樣印出來的作品，一定很完美的，不過要特別注意揭紙時的動作，不要有絲毫移動。萬一移動了，這幅作品就被糟塌。

在拓印過程中，還要隨時用刷子來拭刷板縫中的積墨，所用的印紙，也必須隨時檢查有無砂粒，如有，定要用小刀把它刮去，以免破損。摩拓上最好經常塗蠟，使其保持光滑，不致摩損紙張。

還有，剛印好的作品，不要馬上疊放，因為油墨未乾以前，疊放容易發生模糊或粘住等弊病。

關於複色木刻的印法，除塗墨、覆紙、摩擦等手續與印單色木刻完全一樣以外，特別要注意的；就是每套色版要依據標準覆得很準確，不要使色版參差不齊。色版的順序也要留心，通常都是先印淡色，後印深色，主色版總是最後印的，而且每一套色印好以後，必須等它乾燥才印第二色。不然的話，不是使紙上的顏色反染到板上去，就是先後二色在拓印期中起了不調和的融化，顯出不良的惡果。

有的人，竟以最簡便的方法，在一塊板上塗上各種不

同的顏色，一次印成錯綜複雜的多色木刻，弄得巧的話，其效果有時候反比多版套印的強。

這種方法，在製作過程上說是事半功倍，但是有幾種缺點；1. 是如要多印，每幅色彩不能保持一律。2. 是製作方法的不規律，混糊了製作法的程序。3. 是假使拿這樣的作品去翻印時，就像其他彩色繪畫一樣，非得借最複雜而且成本最高的製版術，複製珂羅版或凹凸版印製不可，有失木刻畫“行遠及衆”的獨特性能。偶爾爲之則可，但不宜經常創製。

至於“單色套版”的印法；“單色套版”只不過是濃淡兩種顏色，襯托物像的陰暗面，在某些場合增強畫面明暗效果的表現法，拓印手續與“複色木刻”完全一樣，只是先拓淡色版子的時候略微不同。也有兩種印法：1. 是將油轆先在別的白紙上多滾幾下，再在淡色版上滾，用摩拓摩擦時也須摩得輕一點，就會顯出淡灰色的效果，而後再印主色版。2. 是油墨着版的濃度一樣，只是印淡色版時不用硬摩拓，而改用棉花來輕輕的摩擦，也可得同樣的效果。

另外一種最簡便的方法，就是在一塊板上擦出深淺兩種顏色的辦法，在一塊版面上，滾上油墨以後，用棉花把預備印淡色的部分揩去，拓印結果，自然會產生深淺不同的調子來，因爲“單色套版”色彩單純，擦印便利，多印時濃淡也比較容易把握，翻印時只需製一塊銅版或鋅版，也就可印成與原畫同樣效果，故不妨採用這簡單的方法。

六 怎樣保存原作及底版

這是木刻過程的善後工作。許多人不大注意。實際上是很值得一談的。

一 關於原作的保存：往往看見好些木刻作品在各地報章雜誌上刊行出來，不是筆觸模糊不堪，就是墨色濃淡不勻。主要的原因，果然是製版技術不能精良，或所用的油墨紙張不佳所致，但假使是認真的出版家，沒有拓印精良的原作，也不會翻印優良的成績，爲了補救這缺點，作者當完成一幅得意作品的時候，最好在初印一二張作爲試驗或作修改參考用途的未定草稿以外，在準備正式拓印的時候，應該很細緻的接連多印幾幅，專門留作有機會出版畫集或精緻書刊插圖之用，就是自己要留幾幅作爲成績的，也應該於初完成拓頁中揀選出來，因爲一塊木板經過多次摩擦以後，線條就慢慢的發生殘缺或陷落等弊病，事前不留意存留，等到將來要翻印時再拿爛殘的底版來印，決不能印出精緻的作品。尤其是“複色木刻”，大家只曉得保存完成的作品，而忽略各色底版的拓頁。這一疏忽，往往造成：1. 因生活變動，底版無法保存時；將來想添印原作，就非得仰求於高貴的機器印刷術不可。2. 因無分色拓頁的保存，假如一旦有地方選用你的作品，往往因顧到印刷成本的高昂，而忍痛割愛。

所以當一幅“複色木刻”完成後，一定要用黑色油墨，把各色底版多拓幾份，好好的保存着，這樣，既可防原板失落的遺憾，又可隨時供應出版家的需要。

二 原作底版的保存：在非常時期，作者因生活流動，事實上無法保存笨重的底版的年代裏，自然什麼都談不上。假使是生活稍微安定，在可能允許保存自己的底版的話，就應該儘力設法保存，這是當然的道理，誰都想得到的。這裏所談的，是關於保存底版應該注意的幾點：

1. 底版須放在乾燥的地方，使它不致受潮氣而發翹。
2. 如果是大幅的木板，最好是一塊塊疊在那裏，上面壓以較重的石塊或鐵塊，如果能用同樣大小的夾板兩面夾好，以繩子緊緊的紮起來，自然更穩妥。



圖 12. 三稜刀表現實例



圖 13. 圓口刀表現實例

高爾基像 郭牧刻



圖 14. 暈刻表現實例

烽火處處·我心何日安 劉建 卷刻

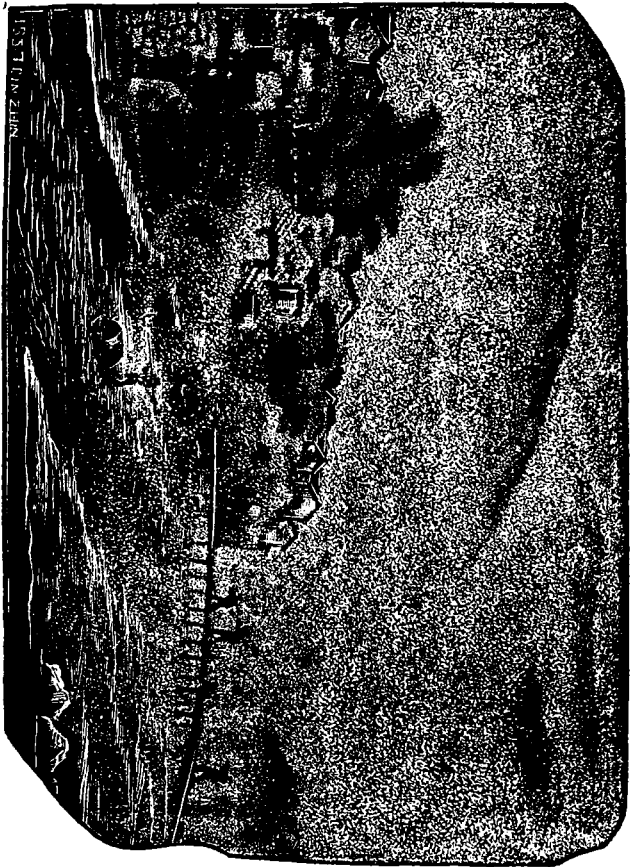


圖 15. 點刻表現實例

晨 露 羅 清 植 刻



圖 16. 排刀表現實例

無家可歸 波列珂夫刻



圖 17. 針刻表現實例

失望的人們 李樺刻



圖 18. 多種刀混用表現實例

傍水人家 易瓊刻

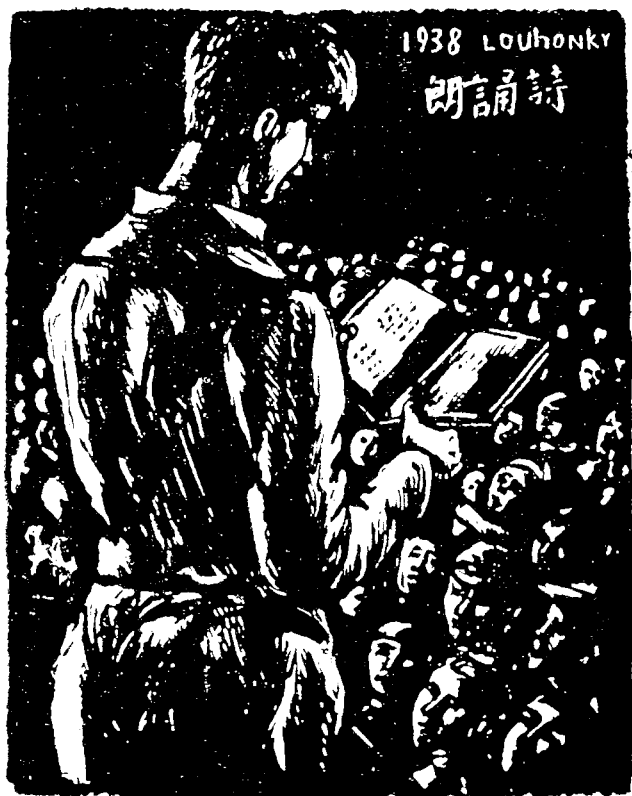


圖 19. 陰刻表現實例

朗誦詩 盧鴻基刻



圖 20. 陽刻表現實例

保育院一瞥 陳叔亮刻

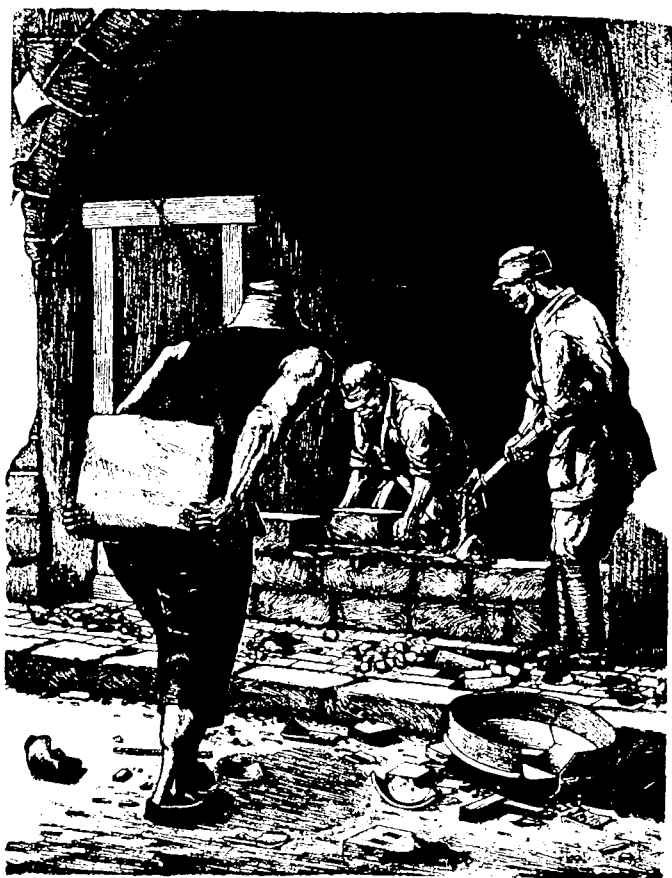


圖 21. 陰陽並重表現實例

修房子 李少言刻



圖 22. 複色木刻表現實例(一套版)



圖 22. 複色木刻表現實例(二套版)



圖 22. 複色木刻表現實例(三套版)

回 娘 家

楊 可 揚 刻



圖 23. 單色套版表現實例 皮閑人靜 那克澤刻

第五章

畫面構成諸要素

一 題材

文藝創作上的“題材”，等於建築工程上的材料，創作如果沒有豐富的題材，不會產生完滿的作品，也等於工程沒有優良的材料，不能建造堅固的房屋一樣的道理。只是建築工程上所用的材料，是通過許多的勞動力，從山林川澤間開採得來。文藝創作上的題材，卻是通過作者的思維，從各階層人民生活圈內撮取得來的。

木刻既被公認為人民的藝術，無疑的，它是以人民為對象，以人民的觀點，及以人民的生活表現來創造的藝術，這種要求確定了木刻工作者的任務。

確定了自己的任務以後，也就確定了自己所要採取的題材的所在地。然而應如何採取呢？我以為一個作者首先要了解歷史的動向，了解社會的性質，了解人民的前途的能力，然後設法多多接近人民，了解人民的生活，——

言語、行動、思想、感情——以期從人民的生活中獲得人民的觀點，人民的表現，以創造人民的藝術，把人民的生活階層，做爲自己吸取題材的永久的泉源。

至於應如何處理這些題材呢？首先我們應該明瞭題材的性質。譬如歷史的動向會確定社會的性質，而由於這社會的性質，形成了每個時代、社會演變的主流，這個主流，在文藝創作上就叫做“主題”。作者在把主題捉到以後，然後慢慢的從這主題底下發掘不同形式的素材，繼之，把這許多素材整理成具體的畫面，最後，才運用自己的技巧來表現它，把它形象化起來。

所以越是能反映當前現實的作者，越是密切關聯着人民的生活。

二 構圖

在腦筋裏想好了鮮明的題材以後，接下去，就得動手來表現，表現的初步工作，自然是“構圖”。

“構圖”，是要把腦筋裏所想的事物形象化，妥切而生動的佈置到畫面上來。更具體的說：把事物形象化，叫作“打輪廓”。把它妥切而生動的佈置到畫面上來，叫作“佈局”。工作進行的步驟是先從佈局入手，而後一步步從大體的輪廓到局部的輪廓。

“佈局”就是中國畫六法論中所謂“經營位置”。一幅作品的成功與否？內容的好壞在於題材，形式的好壞，最主要的在於佈局，因爲畫局佈置得不妥，或不够生動，即使有很熟練的刀法及美麗的線條，這幅作品就是不失敗，

也至少減低力量。譬如同樣一個題材，在會結構的人表現起來，會產生很大的感動力，使人百看不厭。在不會結構的人表現的結果，卻平淡無味。

但是佈局又沒有一定的標準，究竟怎樣是好？怎樣是壞呢？決不是尺可量，或稱可稱的東西。不過也有一般的原则。即構圖學上所謂“多樣統一”，“賓主協調”等。

一 “多樣統一”：因為太整齊或過於凌亂的東西，都不會引起人們的快感，在“多樣統一”的原则下，就是使整齊之中有變化，變化之中又不覺得凌亂，例如三個蘋果在畫面上排列着，（如圖O）照A圖的排法，統一果然很是很統一了，但是太沒有變化，也就是太整齊，看起來覺得呆板。如B圖排列，則又過於多樣，看起來覺得凌亂。在這兩者之間，略微變化一下，而成爲C圖的局面，似乎就合於既多樣而復統一的原则，看起來便覺得有變化而不凌亂。



A



B



C

(圖O) 構圖法“多樣統一”圖解

二 “賓主協調”。是如何使畫面上的主體物象與賓體物象各得其所，呈現安穩而均衡的狀態。因為在任何畫面上的物象，都有主賓之分，譬如這個畫面上有人物、有

房舍、樹木、遠景等等，假使所表現的主體是人，那末應該把房舍、樹木、遠景等作為陪襯主體的賓體，所佔的地位，及表現技術，都以主體的人物為依歸，決不能喧賓奪主。反之，這幅畫所描寫的是風景，人物不過只是其中的點綴品，那末，人物所佔的地位，應該很少，不能反主為賓。

“打輪廓”：等到一個畫面的位置佈定以後，接着便是修整各種物象的輪廓，打輪廓的步驟，是依據佈局而來的。先以較輕的直線確定各種物象的大體輪廓，而後再以



(圖P) 打輪廓的步驟

較重的曲線，在直線所確定的大體範圍內構成各種物體明確的姿態，這時候線條不妨重複，等到統統畫遍以後，再以更重的筆觸，把認為最正確的輪廓線改濃，作為標準的線條（如圖 P）再接下去，便是擦影、劃分明暗的部分、及解剖、投影等等。用筆必須按着上述的次序，一層層的畫上去，不能先把一部分完全畫好以後再畫另外一部分。因為不照次序，很容易發生顧此失彼的毛病。

三 刀法

木刻上的“刀法”，比如繪畫上的“筆觸”，由於作者個性的不同，及喜用刀具各異，可以千變萬化。譬如同樣一根線條，因為作者技巧程度的不同，刻劃得是否圓熟，是否生動，中間可能有極大的差別。（各種刀具的用法，已詳第四章，這裏不再重複細述）。

四 線條

木刻所表現的“線條”，是完全跟着刀法的變化而互異的。主要的就是黑線與白線的分別，以黑線組合的畫面，叫做“陽刻”，以白線組合的畫面，叫做“陰刻”黑白線混合運用的，叫做“陰陽並重的刻法”。

線條的性質，大約分直線、曲線、弧線三種，直線是表示寧靜的、莊嚴的、戇直的。曲線是表示生動的、活潑的、秀麗的。弧線是表示軟弱的、柔和的、悠揚的。大凡在一個畫面上總不外這三種線條的跳動，缺其一，便覺得單調。

五 明暗

“明暗”，是繪畫藝術畫面構成的重要因素，因為沒有明暗，就沒有立體，但是明暗在木刻畫面上，除表現立體以外，還有其獨特的意味，原因是木刻上的黑白對比之任何繪畫來得強烈，好像電影銀幕上的光一樣；黑白對比不很強烈的木刻，等於光線不很充足的電影一樣的平淡無味，不易激動人們強烈的感情。

這不過是強調木刻上黑白對比的重要一個籠統的引例，其實木刻畫面上的明暗與電影銀幕上的光，是有很大的差別的，因為電影是“寫真術藝”，最主要的畫面效果是燈光。木刻是“造形藝術”，為了強調其特質，隨時注意明暗的效果是必要的，但是依舊有很恰當的限度，不能因太注重明暗，而使它變成沒有線條或沒有骨格的東西。作者應該機動運用這些籠統的法則，奏成完美的畫面效果。

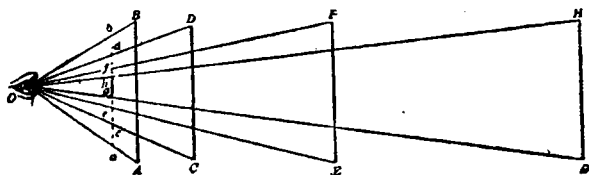
六 透視

“透視”，也是繪畫上最基本的學識之一，不具有透視的基本學識，將無法把自然界的物象反射到畫面上來，因為一切物體在畫面上顯得有大有小、有近有遠、有高有低、有闊有狹、有正有斜、有立體、有平面……的種種感覺，都是通過透視的原理而顯現的，不然的話，無疑的是七傾八倒，雜亂無章，不知會使人起什麼感覺！

不過“透視”是一種相當繁複的學問，研究繪畫的人，應該另購“透視學”專門書籍來研究，這裏只能舉出幾點

與繪畫關係最密切的例子，如“距離”與“消失點”來談談：

一 “距離”：凡繪一件物體，得先視繪者與物體距離的遠近，確定其視角的大小。離物愈近，則視角愈大，距物愈遠，則視角愈小。（如圖 Q）O 爲人目，從距離視線最近的 AB 處，慢慢的移到 CD、EF、GH 各點，試引視線 OA、OB、OC、OD 各點，就可知道物體距眼睛稍遠，視角就稍小，以此類推，則愈遠愈小。



(圖 Q) 透視學“距離”圖解

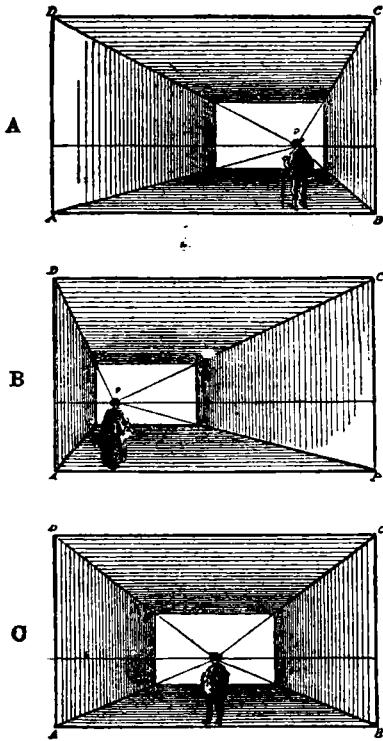
二 “消失點”：一個人站在郊外，眼睛向正前方看過去，“消失點”在視平線正中的，叫做“視平線”，在上面的叫做“天際線”，在下面的叫做“地點”。假如一個人站在廣廈的走廊裏，其主點爲直角視平消失線的消失點，然而每因視者所站的地位不同，角度也隨之變動。（如圖 R 之 A, B, C.）

另如，點的平行，線的平行，正方形，平行，立方體，成角立方體，辛圓曲線，穹窿形，螺旋形，多角等邊形，及投影，水面倒影，鏡中反影等等；非有很精確的幾何圖解不能細述，（註 1）好得藝用透視學，不像建築工程那樣的機械，所謂“舉一反三”，知道了梗概以後，如能靈活的運用，

求大體上的不錯誤，也就差不多了。

七 解剖

一般人只曉得“解剖”是醫學上必研的學科，誰知道學藝術的人亦非懂得解剖不可。不過藝用解剖與醫用解剖是大有差別的，即一則須從人體的外形結構如皮膚、骨骼、筋肉等一直到內部的各種器官如呼吸、循環、消化、神經等系的生理機能都要澈底明瞭，以便檢查病態的變化與病菌之由來，而利用藥打針，或施行手術解剖，

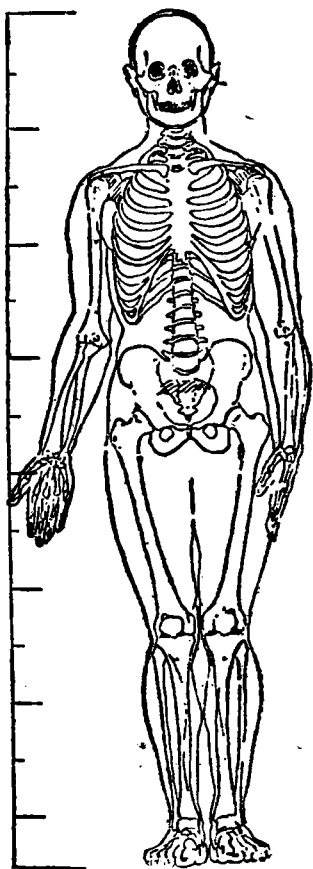


(圖 R) 透視學“消失點”圖解

不能對任何極小的關節感到生疏。一則，是爲了養成審辨人體美與增長造形藝術的能力，專着重於人體外形的結構，以及直接影響於外形變化的骨骼、肌肉、筋絡、皮膚等等的研究，只要對人體的權衡、形狀、姿勢、運動、表情等，有了概念化的瞭解，也就够運用了。假如有充分的時間與

精力，加工研究內部的器官或人體以外，如飛禽、走獸、水族，各種動物的解剖，自然更有助於技術的精進。

文藝復興期意大利大畫家“文晷”，“米蓋朗基羅”的作品所以能引人入勝，只要看他們的素描及速寫底稿，就可知道他們是如何注重解剖的研究，因為在有解剖學識的畫面上，可以看得出他所表現的關於人體的姿態、肌肉、表情的解剖化，線條的來蹤去跡，都依據解剖而來，看起來一點不覺得生硬，而且會使人感到有血有肉。反之，在沒有解剖學識的畫面上，不是男女性別不分，老少身體權衡的倒置，或頭大腰細，腳長手短……等毛病，就是把人體畫為沒有骨骼的雪人，不單不能表達內在的感情，而反給人以惡劣的感覺。



(圖 8) 解剖學“人體權衡”圖解

“解剖學”也是一種專門的學問，可找專書來研究，(註 2)這裏只能例舉“人體的權衡”為初步研究之參考。

“人體的權衡”：只須利用頭面或手足爲準尺，來衡量人體各部位的比例，就可求得大體的度量，不必計算分寸。這種測定人體比例的法則，在解剖學上叫做“根則”。分“埃及根則”，“費的魯浮氏根則”，“盧馬乍氏根則”多種。埃及根則是以中指爲準尺，測定人體之全長爲十九倍。費氏根則是以頭高爲準尺，定人體全長爲八倍，盧氏根則是以髮際至額尖之長度爲準尺，計人體全長爲十個面的長度。普通都採用費氏根則，(如圖 S)不過這是以中年普通人種爲標準的，另如日本人，或最高大的白種人，以及普通人種當中的少年、幼年、嬰孩每個時期的長度，又各有變化，作者如能根據權衡原則，靈活測定，使不離基本原則太遠，就不會發生太大的錯誤。

八 色彩

製作木刻，假使要刻複色木刻的話，對於色彩的性質及運用方法，就非注意不可。不過在木刻上所用的色彩，因受實際條件的限制，不能如繪畫那樣自由調勻，所以也就有特別困難的地方，譬如你僅刻二套或三套的顏色，倒還簡單，假如要刻五套六套，甚至如蘇聯的複色木刻，要刻十多套的話，就非有很熟練的設色技術不可。因爲色彩畫紙或畫布上調配，有自然調和的作用，萬一調不準了，隨時可以塗改，在木板上調配，是一塊又一塊的疊上去的，什麼顏色套什麼顏色，會變什麼顏色，一定要事先估計準確，不然決不會有完滿的效果。

色彩有寒暖之分；如紅、黃、橙、赭是暖色。藍、綠、青、

紫是寒色，這裏把各種基本顏色經調配而成爲各種深淺不同的色素，列表於后：

- | | |
|------------------|--------------|
| 1. 白+少許黃=奶黃 | 2. 白+較多黃=粉黃 |
| 3. 粉黃+極少藍=土黃 | 4. 白+少許紅=粉紅 |
| 5. 黃+少許紅=橙黃 | 6. 紅+少許黃=硃磧 |
| 7. 橙黃+少許藍=茶褐 | 8. 硃磧+少許藍=赭石 |
| 9. 紅+少許藍=紫 | 10. 藍+少許紅=靛青 |
| 11. 白+少許藍=淡藍 | 12. 白+較多藍=粉藍 |
| 13. 白+少許藍+極少紅=天藍 | 14. 天藍+紅=青蓮 |
| 15. 黃+少許藍=黃綠 | 16. 黃+較多藍=草綠 |
| 17. 黃綠+靛青=深綠 | 18. 草綠+黑=黑綠 |
| 19. 白+少許黑=淡灰 | 20. 白+較多黑=深灰 |

九 調子

“調子”；是貫通着題材、構圖、刀法、線條、明暗、透視、解剖、色彩諸要素，在畫面上形成了不同的氣氛與情調，使人看後會發生各種不同的感覺的一個抽象的名詞。亦即詩學上所謂“韻律”，國畫學上所謂“氣韻”。具體點說：如明朗、活潑、豪放、生動、沉悶、淒涼、刻板……等等，都是喜怒哀怨各種不同調子的名稱。

各種題材，配上適當的環境，自然會發生各種不同的氣氛與情調，就繪畫的類別而言，每種繪畫都有各自不同的調子，如油畫、水彩、鋼筆、木炭、鉛筆等等，都有不同的格調，版畫部門裏，每種版畫也都有不同的情調，木刻畫面上的所謂“刀味”與“木味”，是木刻藝術特有的調子。

所謂“刀味”因爲以刀刻劃出來的線條，性格如刀口一樣的鋒利，處處看得出明顯的刀痕，而這些刀痕，不單

不會使人感覺得破爛或殘缺，而反感到美觀和可愛。

“木味”是木板上經過鋼刀的耕耘，在線條周遭顯出破碎或毛毛糙糙的殘跡，使人看起來似乎有木質的感覺，而這種感覺，不是別的繪畫裏可以找得到的一種只可意會而不可用言語形容的東西。

“創作木刻”應該儘量發揮鋼刀與木板的性能，強調“刀味”與“木味”的特殊氣質，切不要使鋼刀與木板變為畫筆的奴隸。

(註1) “透視學”，法國嘉擇義原著，沈良能譯，商務印書館出版。

(註2) “藝用解剖學”姜丹書著，商務印書館出版。

第六章

學習步驟

一 基本實習

“基本”；也可以說是“基礎”。不論研究任何一種學術，都要像造房子一樣，必先打定很穩固的基礎，而後才能把柱子、棟樑、磚頭、瓦片等一層層的築起來。如果基礎不鞏固，那房子就是給你造好了，也很容易坍塌的。這是一個極平常的道理。

木刻的製作，也像製作其他藝術一樣，必須先有了很熟練的基本功夫，而後才能運用自如，要表現什麼就什麼。關於基本功夫的練習，在一般的繪畫——油畫、水彩、粉筆……等，都以素描畫為主要的練習，就是整個的空間藝術——繪畫、雕塑、建築……等，也非先做好素描的基本功夫不可。所以說；素描是一般從事藝術者想進藝術之門的第一級階梯。

素描的種類很多；如木炭、鉛筆、鋼筆、堊筆等，凡是

以單色來描寫線條及明暗，都通稱為素描，也可以說是單色畫、黑白畫。在各種素描畫當中，以木炭畫做基本實習為最適宜，近代的專門美術學校裏，都以此做初步的練習。因為木炭的質料很軟，便於自由運用，而且也很容易塗改，價值也比其他畫材便宜。至於素描實習的程序，如果按照美術學校裏的規定，是以石膏模型作最初入手的練習，石膏模型中還分立體幾何型、耳目口鼻手足型、頭像浮雕型、人體半身型、人體全身及各種姿態型，（單像而至羣像）。畫立體幾何型的目的是注重直線曲線弧線的運用及明暗光影的辨別，人體模型（從局部至全身），是練習人體的構造及比較複雜的線條、明暗、解剖、透視等，按着這樣的順序練習了二年以上——自然五年十年也不會太長，而後再練習人體模型，（即所謂“模特兒”）。模特兒大約分男子、女子、着衣的、裸體的、青年、老人、孩子、及各階層的典型人物，或有着顯著特徵各式各樣的人，甚至流氓乞丐等類型的相貌，都是特別值得研究的。不過普通美術學校裏所採用的大都是裸體女人，男人也很少練習，習慣使然，似乎非女人即不够刺激及不足引起研究的興趣，這只能算是一種畸形的現象，自然是很不對的。裸體畫本發生於西洋，西洋的裸體畫又是本源於裸體的雕刻，雕刻為什麼要採取裸體的形狀，這更是有原因的，——雕刻發達於希臘，希臘的風俗是崇尚體格的強健和精神的英武，於是有競技運動，用以獎勵體育，當競賽的時候，為了各自標榜體格的發達及肌肉的健美為榮，故公然將自己的身體赤裸裸的誇示於羣衆之前，藝術是時代的反

映，跟了這風俗，便產生了裸體的雕刻，以表現出希臘民族男性的雄健的體格及女性的溫柔的姿態，同時因人體構造的複雜，適宜於繪畫技巧的基本練習，因此，裸體畫便成爲繪畫實習的必修課。

在練習人體模型的時候，還須研究人體解剖學，透視學及其他有關實際實習的各種學科，俾得充分明瞭人體各部骨骼和肌肉的組織，及光線所投射於人體上的各種錯綜複雜的變化。總之，練習石膏模型及人體模型的主要目的是養成作者準確的觀察力，以奠定繪畫技巧的初步基礎，油畫水彩需要素描做骨子，木刻更非有熟練的素描根底不可。

關於基本實習，照上述的說法，還只能算是一種固定型的死的方法。因爲石膏模型是死的，畫十天二十天都不會變動，除非畫者把畫架的位置或模型的方向掉動。人體模型的“人”雖然是活的，但姿勢都是畫家把她擺起來的，如果畫者不願意把她掉換，她也不會變的，所以“活人”也就等於一個“死型”。

不過在整個教育制度未妥善改革以前，學習美術，在個人經濟條件够得上進美術專科學校去關起門來專心做幾年最基本的死工夫，以後再跑到社會裏面去學習，自然也是好的。假使實在沒有力量進美術專門學校的話，我以爲把社會當學校，很認真的自研自學，也可收同樣成效。

自研自學最有效的方法是“速寫”。因爲速寫所用的工具很簡單，只須一支鉛筆和一本速寫簿就行。至於速寫的方法，那更比任何繪畫都簡單，學習者只須帶一支鉛筆

和速寫簿，不論在前方、後方、兵營、團體、學校、機關、工廠、田莊……只要稍有空暇，就可開始做基本的練習，把自己周圍所看得到的一切物象，用很簡單的筆法把牠勾下來。這樣隨時隨地把自己生活圈子裏外所接觸到的一切千變萬化的姿態，日積月累的在自己的速寫簿裏堆積起來，也就是在自己腦筋裏堆積起很多的形象。這樣，比之美術學校裏三年只畫六七十個姿勢的成果，自然是天淵之別了，而且這樣所擷取得來的形象又都是活的，決不像學校所學習的那樣死板。時間如果允許的話，也可以進一步的將人體的局部如耳、目、口、鼻、手、足、及各種不同典型的面相和表情來緻細研究。平時出外閒散，自己忘記攜帶速寫簿的話，同樣可以用記憶把偶然閃現於自己眼前的一切姿態掠取過來，深深的印入腦膜上，習以為常，不要放鬆從自己眼前閃過的一切形象，再配以從速寫所得的造形技術，假使也像在專科學校裏做死功夫一樣，很勤奮的練習二三年，你的基本功夫一定很够自己應用了。不過速寫要注意的，就是，不要太注重形式上的完整。比如當你在寫某一對象的時候，忽然對象的位置或方向變動了，你也就應當立刻停止，而寫另外一種動作，切不可爲了要使一個姿勢的完整而勉強把牠湊完。因爲我們練習速寫的主要目的是鍛鍊觀察力和實習生動的真實姿態，而不是很機械的從外面畫一個形象來做模型。

二 摹做過程

“摹做”就是“臨摹”，是把別人的東西生吞活剝的搬

到自己的畫面上來。

當自己的生活還不够充實，觀察力還不够敏銳，未能自動把捉現實、處理題材，或技術不够熟練，未能自由發揮自己的意慾之前，照理，最好是不要急急於動手創作。但是對於木刻的學習，因為大半是從暗中摸索出來的，往往犯上了早熟的毛病。因為企求早熟，所以當自己還不能自由操作的時候，很必然的走上摹倣之路。在初學期內，假如是有計劃的把摹倣做為過渡的橋樑，也並不是絕對不可以的事情。不過在摹倣期內的作品，最好不要拿出去發表，因為一發表，就難免引起人家的誤會，以為你是有意欺人，並且也很容易影響個人的工作進度。經過了這短短的摹倣過程以後，等到自己的知識、技巧略能自由發揮的時候，立刻扭轉方向，走上參考或自由創作之路，但不可一輩子投機取巧，今天偷襲這個人的東西，明天偷襲那個人的東西。或者是盲目的追從，今天看見人家刻“徵糧”，自己也連忙趕刻一幅題材、結構都差不多的作品，過幾天又看見人家刻“抓丁”，自己又連忙來一個差不多的構圖。這種盲目的追從，只有顯得自己的幼稚，及削弱自己單獨作戰的能力，應該極力設法防範。至於偶然的類似，或在同一題材下作種種不同的表現，自然是另外的問題，不能一概而論。

就是參考，最好是平時多看多研究國內外各派系成熟的作品，隨時吸取人家的精髓和血液，經過消化，溶在自己的風格裏，以期充實自己的創造力，不要臨渴掘井，拿人家的作品擺在面前，要抄而又不敢抄的樣子，這

樣的參考，等於變相的摹倣。不會有好結果的。

三 注意技巧以外的課題

因為藝術家不是工匠。工匠是只要有熟練的技巧，就算達到了一切的目的，譬如古代複製木刻的刻畫匠一樣，單獨的技巧可以完成他的任務，也可以解決他的生活問題。

藝術家就不是那麼簡單，他除了應該有熟練的技巧以外，還得具備着甚至比技巧更要緊的課題。這以外的課題，在這裏暫時把它確定為“生活修養”與“理論修養”兩方面來談：

一 生活修養

現在是人民的世紀，是以廣大的人民站在歷史舞臺上演着主要角色的時期裏，做為“人民的藝術”的木刻工作者，不管在學習過程或創作過程中，除了鍛鍊自己的技術及充實自己的理論以外，關於生活的修養，實在也是當務之急，因為“沒有生活，就沒有藝術”。這是說，一個作者如果沒有足以創造自己的藝術的豐富的實生活，就不易創造完美的藝術。

所謂生活的修養，主要的，是要設法多多的接近人民的日常生活，澈底了解人民的生活習慣、生活環境、以及他們的言行、服飾等等，使自己成為廣大人民羣衆的一員，即使不能永遠和他們生活在一起，最低限度要做到對他們發生真摯的互愛和自覺的同情。

有些作者爲着要表現工人、農民或士兵的生活，臨時像仙人下凡一樣，到工廠、農莊、或兵營裏去巡禮一番，這不但不能獲得他們的同情和真愛，而且會使你自己像一點油滴在水面上一樣，始終只能浮在人民的表面生活上，不會使你滲透什麼的。

另外，一個作者，爲了忠於自己的藝術，必須特別珍惜自己的實生活，從自己的實生活中體驗一切，獲取一切，表現一切。即譬如你是生活在農村裏的，那末，你就老老實實的描寫農民的生活。假使你是生活在工人區域裏的，那末，你就老老實實的描寫工人的生活。另如生活在都市、兵營、學校等各種各樣的生活圈裏，都能老老實實的分頭描寫自己身邊所熟習的東西。這樣，你所表現的題材果然是比較單調些，然而，比之像仙人下凡一樣到原來不是自己所熟習區域裏去巡禮一番，勉強描寫非自己所熟習的東西真切得多了。

二 理論的修養

大凡一種學術的謀得進步、發展，是必須具有兩種不可分離的力量，在共同推敲着，砥礪着、這兩種不可分離的力量，即一種是“技巧”一種是“理論”。這兩種力量的相互關係，簡直等於一個人的手和腦一樣的密切，手腦不能相輔而行，決不會產生完美的作品。因爲技巧是一種機能、一種經驗，即所謂“表現方法”。理論是一種學識、一種理解，即所謂“思想方法”。學識沒有機能的運用，不會成功作品。理解沒有經驗的批判，也決不會發現明確的真

理。

譬如一幅技巧很熟練的作品，假如其內容沒有理論的根據，這作品就很可能發生許多問題，不是意識的模糊，就是內容的空虛。甚且會不自覺的上了反宣傳的大當。

理論修養最有效的方法，除生活體驗以外，就是從書本上面去探求。如中國美術史、西洋美術史、各派各家的藝術論、藝術社會學、美學、以及有助於觀察社會演變及人類進化的一般社會科學書籍，都要選讀，或分門研究。

一個作者，必先從自己的腦筋裏開發、用之不盡、汲之不竭的泉源，然後才能不斷的創造自己的藝術。

第七章

木刻史話

一 中國古代版畫的淵源 與西洋版畫的關係

版畫在中國的歷史，已有二千多年。春秋戰國時代的簡策，形象文字的雕刻等，不過大多是刻在竹板上的。

到了秦漢，木刻的印章，刻劃着龍蛇鳥獸的圖形，技術之精，及流行的普遍，可說奠定了木刻畫的始基。到了東漢，從蔡倫發明了造紙術以後，當時，長安洛陽兩個文化中心，複製的木刻畫，漸漸給人們以深刻的印象。後來由於西方佛教的輸入中國，及雕板術的發明，木刻畫開始被應用於佛經行贊裏，且漸漸從黃河流域傳到大江南北，同時由留學中國的日本學生移殖到東京去，（奈良時代，約當公元八世紀）。

東晉時，華嚴、法華、維摩、阿彌陀諸經次第譯成中文本，佛教講義，在國內開始廣泛傳播，所以在隋唐年間的

木板佛經、佛像、佛教圖說等印刷品，便逐漸流佈起來，到現在還流傳於中國民間的最古版的“金剛般若經”，就是唐咸通九年（西紀八六九年）。這部佛經於一九〇〇年，在甘肅敦煌石室出土，現為倫敦大英博物館所有，其卷首的佛像，刻鏤十分精細，可見唐代的木刻技術已有相當的成就。殆至五代，刻版術便踏出了佛教的門限，進而刻製書版，到宋代更風行一時。宋太祖曾勅令出版界除刊行大藏五千四百十八卷外，還要博刻經、史、子、集等典籍甚多，的確是一件偉大的業蹟。此類宋版圖書，現存甚少，收藏家認為雖殘篇廢頁，亦價值千金，這並非完全因為時代湮遠，古稀使然，其刻鏤之精，認為有藝術價值亦有以致之。

關於圖畫的刻製，相傳宋仁宗於皇祐八年（西紀一〇五七年）命高克明畫三朝盛德之事蹟，鏤刻印成三朝訓鑒圖十卷之後，亦選有刊行，如顧愷之的小烈女傳八卷、李誠之的營造法式並圖樣三十六卷等。

元代，漸減退，曾刻有博古圖三十卷。

明代復興盛，至萬年歷間，達全盛的黃金期，如陳老蓮的水滸傳、西廂記、離騷圖、博古圖、張居正的帝鑑圖說、方于魯的方化墨譜、程君房的程氏墨苑、林有麟的李園石譜，胡日從的彩色套印十竹齋畫譜等等，真是不勝枚舉。

至清代，木刻圖籍，仍能繼承明末的遺風，也有不少貢獻，重要的如李笠翁、沈心友的芥子園畫譜、焦秉貞的佩文齋版耕織圖、沈瑜的圓明園畫譜、上官周的晚美堂畫傳、改琦的紅樓夢圖詠、王治梅的彩色套印百花詩箋譜

等等，也是盛極一時，刻技之精，亦足與明版相伯仲。

石刻，金石及民間版圖方面；以漢代為最盛，如刻在墓闕四壁的圖畫與碑碣。因為中國人極重視死，對於帝皇貴族的死亡，必大事經營陵墓，將其畢生事蹟或先賢圖像，民間傳說等刻圖畫刻於石柱上，以為頌揚，或供裝飾，以垂永念。

漢碑上所刻的字畫，都很古樸遒勁，另成一格，其字體的結構與刀法的運用，皆為後世金石的楷模，而刻畫的技法，亦可供現代木刻的參考。

漢代碑碣石刻的遺蹟，大多留於古之齊魯邊境，墓闕石刻遺留最多的要算孝堂山祠和武梁祠兩個享堂，孝堂山祠在現在的山東肥城縣西郊，是漢代孝子郭巨墓上的享堂，四壁的石刻都是陰刻，與武梁祠的陽刻不同。所刻的圖畫，多半實生活的描寫，並寓有勸戒的意思。

及至後漢，雕刻享堂的風氣更盛，遺物亦多，至安帝及順帝年間，更因王符的提倡，此風益熾。到現在已出土的，規模最大與刻技最精的，首推山東嘉祥縣東南武宅山的武氏祠的石壁。這就是在順帝桓帝時煊赫一世的任城名族武氏一家數墓的大享堂。此外，如曲阜的孔廟、汶上縣的石橋、城垣及關帝廟等等，都有精美的石刻。

金石方面，秦漢時雖已有印章的使用，但不論官章私章，都是銅質或玉質。因銅玉質硬，鏤刻不易，故其文字雖出於書法家之手，然仍由匠人鏤刻。

宋元兩代，仍不大流行，印石雖擴展為牙、角、磁、石、黃楊木等，但刻技仍出於匠人之手，篆法雜亂，至元末，書

家王元章偶然得到浙江處州天台寶華山所產的花乳石，質細軟，色斑斕如玳瑁，於是使用它來刻石章，自篆自刻，書法既佳，刻技又精，從此，金石便脫離匠氣，成爲藝術之一部門。至明代，大爲流行，治印專家首推吳寬、文三橋諸氏，他如書畫家兼治印章而成名的有文徵明、項子京、董其昌、李流芳等，可見當時的書畫界已不視刻章爲雕蟲小技。至清代，金石之學更爲流行，形成浙、曼、鄧、徽、吳、漢、印等派。

金石術與現代的木刻技法很接近，與古代的木刻卻不同，因爲它是出於書畫家自篆自刻的東西。刻作的態度也與現代創作木刻相脗合，諸如篆法、字體、及結構等，都有很嚴格的法度，篆法有懸針、柳葉、鐵線、大白、細白、滿白、切玉、園朱等名稱。刀法有中鋒、正入、單入、雙入等分別。

至於民間版畫，大部分也出於宗教的宣傳品，如流行最普遍的竈君圖像，天官賜福、門神、神馬、鍾馗像等，其中也有純裝飾性的，如老鼠娶親、武松打虎、等等，幅面相當大，而且大多是套色的，刻技亦極精緻，流行極廣，鄉民每到過年過節的時候，必選購多幅懸於壁間，當爲至高無上的裝飾品。

到光緒末年，先是西洋點石版術傳入中國，因爲印製便利，爲出版界所樂用，原始的木刻、石刻遂漸形衰落。等到石印、鉛印、電版等鑄版術相繼傳入以後，複製的刻版技術便告絕跡。

總之，中國古代的版畫在世界上是佔祖師的地位，可

惜因為都是複製而代用於印版的純技術的東西，所以經不起西洋鑄版術的打擊。

十五世紀初葉，版畫傳到歐洲以後，卻引起歐洲一般藝人的重視，把它當為創作的藝術來從事研究，產生了不少純樸簡明的作品，認為與一般繪畫所不同的獨特的藝術，於是便發展得很快，雖然在十九世紀初葉，也曾一度受金屬鑄版術的排擠，但究竟不是純技術的或純為銅鋅版代用品的關係，影響並不很大，到二十世紀，便發展到更高的階段，而且漸漸脫離了插圖的繮束，跨進單獨活動的境界。這時候也就產生了很多的專門研究者，如德、法、英、美、比以及新興的蘇聯，都先後出現了不少的專家，同時產生了很多不朽的傑作。後來，東亞的日本也跟着發達起來。到一九二九年，才由魯迅先生把它從西洋搬回來，即所謂“木刻回娘家”。

固有的木刻藝術在中國足足有兩千多年的歷史，但經西洋科學製版術輕輕的一擊，就致絕跡，讓它傳到西洋而復興，在那裏上了藝術的正軌以後，才重新搬回中國，這顯然由於中國社會長期性的停滯，及受封建意識、買辦意識的重壓，而使科學一味的落後，都讓別人趕上前去。許多文化遺產，不是被盜入人家的錦囊，永遠成為別人的東西，就是讓人家發掘，開揚以後，偶然的轉回中國，這是何等使人懊喪的事情啊！

幸得這新生的藝術，自從回到中國以後，卻發展得意外的迅速，不管在內容與形式上，都蛻變得很快，而且一開端便負起反帝反封建的使命，配合着新文化運動的步

調，掀起新現實主義藝術運動的大旗，從陳腐的“爲藝術而藝術”的那狹窄而醜惡的圈子裏，開拓出一條嶄新的道路。假如單從木刻藝術的衰落與興盛的隙縫中來透視中國社會事業的前途，多少可以增加一點自信呢！

木刻藝術在中國的新興，到今天還只有十九個年頭，但恰巧碰到人民意識全面覺醒的時期，尤其經過了對法西斯日本抗戰的八年中，鍛鍊成一副相當強健的體魄，雖然在技巧方面，還須繼續做長足的努力，可是在意識方面卻已形成了一種使中國廣大人民愛戴，使國外明眼人士所重視的鮮明的氣質，這種氣質，的的確確是中國木刻藝術所獨具而在其他任何國度藝術作品中找不出來的。因爲它不像美國木刻的浮奢，不像法國木刻的奔放無羈，更不像英國木刻始終停滯於古典的範疇。

二 中國新興木刻運動史略

木刻藝術在中國的復興，由於魯迅先生的提倡，一直到今天爲止，還只有短短的十九個年頭，在這十九年中所走的路是相當曲折的，它遭受過不少無情的摧殘和迫害，但也贏得了不少寶貴的同情和優越的稱譽。它在中國新文藝運動的大海中，也曾掀起過突兀的浪潮，但因爲步伐的未能齊一，也曾弘緩過好幾個時期。不過就大體上說起來，發展的速率不能算慢，現在把它發展的過程分爲三個時期略述於後：

第一期（一九二九——一九三七）

木刻藝術從中國傳到歐洲，給歐洲各國藝術家作為獨立藝術加以研究，產生了不少優美的作品，直到一九二九年的時候，才引起中國新文化運動導師——魯迅先生的重視，把它介紹到他所主持“朝花社”出版的“藝苑朝花”上發表，同時出版“近代木刻選集”二種，在當時雖然只是一種單純的如一般藝術品的介紹，可是這一支劃時代的藝術新軍之能在中國文化史上造成燦爛的紀錄，卻正是那時候撒下的種子。

因為魯迅先生的介紹歐洲木刻作品到“朝花”上來，不是像一般書刊採用插圖那樣，僅僅把圖畫作為書籍的點綴品就了事，他是有懷抱的，想把這親手抱回來的嬰兒，如何加以撫育，如何使它長大。

於是，在一九三〇年的夏天，魯迅先生在上海創辦木刻講習班，請一位日本的版畫家內山嘉吉擔任教授，自己擔任翻譯，召號一班美術青年去聽講，如一川、鐵耕、江烽等，都是裏面的學生，那講習班雖然只有短短的一個多星期的時間，可是也曾舉行過一次小規模的習作展覽會，而且也就成為中國木運史上第一個講習木刻的教育機構。

首先接受這新藝術教育的團體，是“一八藝社”，“一八藝社”原先是杭州國立藝專校內的附屬團體，是一部分學生因不滿學院派陳腐的藝術思想，而另作新理論和新技法的探討，才有這新型組織的出現，他們的作品在杭市開了一次展覽會以後，不但使校方不安，同時引起杭州市當局的注意，不久就訓令校方將該社解散，主要社員陳佐坤、顧洪幹、胡一川等受開除處分，可是暴力抑不住這批

熱情青年的意志，不久以後，這富有革命氣息的新型藝術團體——“一八藝社”又跟着幾個被開除的社員再接再厲的，於一九二九年一月十二日又在上海江灣重復樹立起同樣的招牌來。正因為他們的研究方法及所追求的理論與當時一般藝術學府的傳統思想有所差別，發展也特別來得迅速，在上海恢復不久，就舉行了幾次展覽會，而在那幾次展覽會裏出現了不少新興的木刻作品。魯迅先生親手傳播的種子，這時漸漸的開始萌芽。(註¹)影響所及，如新華藝專的陳烟橋，上海美專的施春瘦、戴托沙、野夫等，都先後開始學習木刻。

一九三一到一九三二年間，魯迅先生還把自己所收藏的蘇德法等國的版畫，拿出來開了二次展覽會，因此，便引起了更多美術青年的嚮往和學習。

“一二八”戰爭爆發，江灣、吳淞變為戰場，“一八藝社”不幸被炸，許多作品也都來不及搬遷，同時化為灰燼。

一九三三年的春天，流散後的“一八”社員和上海各藝專剛畢業的部分同學，由於剛從法國回來的藝術朋友蔣海澄（即後來專從事新詩工作的艾青）等，在滬南重復成立“春地美術研究所”。當時會員中研究木刻的更多，成績也相當可觀，創立不滿三個月就舉行了一次習作展覽會，引起上海文化界空前的重視，各界自動捐贈基金的也不少，魯迅先生當場把自己珍藏的好些畫集都送給他們。“上海”“新華”兩美專有好多學生都中途轉到那裏面去，不料卻因此引起一班藝術大師的忌視。在展覽會閉幕不久，這正蓬勃發展中的“春地”，忽然遭到無情的摧殘，

組織被解散，作品及圖書被毀，會員海澄、曹白等又瑯瑯入獄，許多從法國街坊上公開購來的圖片，都變為犯罪的證據，海澄判了五年，其餘的三年，二年不等。

和“春地”差不多時候成立的，有杭州國立藝專同學們所組織的“木鈴木刻社”。中國之有單純的木刻社團的出現，“木鈴”可說是第一塊招牌。社員有力羣，佩之，代洛，洪野等二十餘人，曾出版“木鈴木刻集”數冊。但不久也遭“一八藝社”同樣的命運，部分社員被迫離校或入獄。

同年夏天，幾個在杭州不能立足的同學和上海美專剛畢業的幾個同學，以及散居各地的美術青年，如陳佐坤、顧洪幹、野夫、陳學書、吳似鴻、鄭邵勤、倪煥之等數十人，又商量組織“野風畫會”於上海江灣。工作是以研究與訓練並重，木刻佔重要部門，且經常邀請文化界名人演講。當年冬天“野風”聯合京滬杭蘇各地美術學校同學的作品，在上海“新世界”舉行一次大規模的“為援助東北義勇軍聯合畫展”其中木刻作品居多數。

一九三四年間，陳烟橋、鐵耕等在新華藝專裏組織“野穗木刻社”，出版“野穗木刻集”。王紹絡、陳葆真、周金海、魏猛克、金逢孫等在上海美專裏組織“MK 木刻研究會”，邀約校外姊妹團體的木刻作品，在校內舉行過好幾次單純的木刻展覽會，但皆為學校當局所不滿，認為“木刻是雕蟲小技，只能作為課外的玩意，不能當正課來研究”。在這種種侮蔑之下，上列兩組織於當年夏間，先後解散，會員周金海等又被捕入獄，許多木刻底版聽說給捕房裏拿去當毒品用柴刀劈而焚燬之。當局視木刻為毒蛇猛

獸，認為刻木刻的就是犯法，對木刻痛恨的程度，於此可見一斑。

可是中國的新興木刻運動，並不因此而消沉或滅蹟，相反的它偏更健旺而普遍的茁壯起來。如北方的唐訶、金肇野、許崙音等所組織的“平津木刻研究會”。華南有李樺、唐英偉、賴少其、陳仲綱、張在民、胡其藻等所組織的“現代版畫會”，都先後成立了。木刻作品的介紹，除上海的文藝雜誌“現代”、“文學”、“譯文”等刊物經常登載國內外木刻作品以外，魯迅先生還不惜工本，翻印法國梅斐爾德的“士敏土木刻插圖”中國古代木刻“北平箋譜”。繼之，又以中國的宣紙向蘇聯木刻作家掉換其手拓木刻，出版“引玉集”(註2)，同時選集國內初期木刻作品，印行“木刻紀程”。良友圖書公司翻印的比利時木刻家麥綏萊勒的四種木刻連續故事畫——“一個人的受難”，“光明的追求”，“我的懺悔”，“沒有字的故事”也是這時期裏出版的。

同年冬間，魯迅先生還向各地木刻團體選集了數十幅木刻作品，託一位法國的記者，帶往巴黎及蘇聯去展覽，這是中國新興木刻第一次步出國門(註3)。

這時候，“野風畫會”，仍因各方面壓力過重，及經費無着，不得不縮小範圍，易名“上海繪畫研究社”，從江灣遷到中區跑馬廳路一個過街樓裏。不久，又碰到種種麻煩，使社員不能安心研究，陷於無形停頓的狀態，可是當這組織將要解體的時候，幾個剛從北方回來的美術青年楊堤、周和康，和在滬的幾個比較早期的美術工作者如許幸之等，正另整旗鼓，從各方募集了相當充足的資金，打

算組織一個較大規模的“南方畫會”，而且有意與“上海繪畫研究社”部分社員合作，可是恰巧在同一時候，上海文化界正以全力籌備更大範圍的“新亞學藝傳習所”來函徵求南方合作，於是，“南方”便停止進行，把人力與資力合併到“新亞”裏去。

“新亞”的組織相當龐大，分文學、詩歌、小說、戲劇、電影、音樂、舞蹈、繪畫、木刻、實用美術等系，郁風、顧洪幹、野夫、周和康幾個人就分別擔任繪畫木刻及實用美術兩系的課程，然而成立不及三個月，又遭仇視者加以莫須有的罪名而被封閉了，主要負責人如陳鯉庭等，循例嘗鐵窗風味。

這時候，廣州的現代版畫會卻搞得格外起勁，他們定每星期開研究會一次，並且還有週展、月展、半年展，同時出版“現代版畫”、“木刻界”及個人的專集、連環畫等。

“平津木刻研究會”金肇野、唐訶、許崙音、周濤、董化羽等於當年冬天發起籌備中國新興木運破題兒第一遭的“第一回全國木刻聯合展覽會”。

一九三五年元旦，“平津木研會”發起的“第一回全國木刻聯展”在北平開幕了。出品分中國現代木刻、古代木刻、國際版畫名作、藝苑朝花、麗賴女士木刻研究法、木刻用具等共七百餘件。請鄭振鐸、秦宣夫、朱光潛、司徒喬諸先生為審查委員，開幕的時候，除在各報出專頁外，並由金肇野廣播木刻史略，展覽意義及創作法，同時舉行座談會，盛況空前，打破以往任何美展的紀錄。北平閉幕後，由金肇野、唐訶，帶往天津、濟南、上海、漢口、太原等地流動

展覽。會後，一部分作品還託便人帶到日本東京去展覽了好幾天，得彼邦人士許多好評。最不幸的是許崙音同志於全展結束後不久，突患腸熱症，離開了人世，留下他唯一精心作品，也可算是最初一部連環木刻“阿Q正傳”插圖逐日在天津庸報“另外一頁”上發表。

經過這次全國性的木展以後，首先是堅定了全國木刻工作者對木運前途的信心，其次是使一般人士對這新藝術有進一步的認識和了解。

同年秋，江烽、野夫、溫濤、沃渣等在上海組織“鐵馬版畫社”，以手拓原作出版“鐵馬版畫”至第三期則改為機印，由中國圖書出版公司發行。但不久，因社員離散，無形中宣告解體。溫濤在這時候刻製連續木刻，“她的覺醒”一種，也以手印出版成集。

這時候，廣東方面更形活躍，除羅清楨、張慧、張望等在東江積極推動外，廣州“現代版畫會”所出版的“現代版畫”已出到第十八期，並舉辦半年展兩次。李樺的以“一二八”戰爭為背景的百餘幅連環木刻“黎明”，賴少其的“自祭曲”，及其翻譯的“木刻創作法”，唐英偉的“藏書畫集”，胡其藻的“一個兒童的故事”等，也都是這一段時期裏出版，“木刻界”也已出至四期。

另外，如力羣等在山西組織的“太原木刻研究會”。河南的“開封木刻研究會”，及溫濤、戴隱郎等在香港組織的“深刻木刻研究會”等等，都像雨後春筍一樣蓬長起來。張望、張慧、段幹青、羅清楨、劉崙等，都在這時候相繼出版個人木刻集。

一九三六年二月，由中蘇文化協會、中國美術會、中國畫社等文化團體所主辦的蘇聯版畫展覽會，在南京、上海等地先後展出。這不單單是在藝術的啓示上，或木運的開展上，給中國新興木運或個別作着有所裨益，就是對兩國的邦交上，也增加不少的了解，這正如魯迅先生所說：“……我記得曾有一個時候，我們很少能夠從本國的刊物上，知道一點蘇聯的情形，雖是文藝吧，有些可敬的作家和作者們，也像千金小姐的遇到柏油一樣，不但決不沾手，離得遠遠呢！都已皺起了鼻子。近一二年可不同了，自然間或還看見幾幅從外國刊物上取來的諷刺畫，但更多的是真心的介紹着建設的成績，令人擡起頭來，看見飛機、水閘、工人住宅、集體農場，不再專門兩眼看地，惦記着破皮鞋搖頭歎息了，這些介紹者，都並非有所謂可怕的政治傾向的人，但決不幸災樂禍，因此看到鄰人的和平的繁榮，也就非常高興，並且將這高興來分給中國人，我以爲爲中國和蘇聯兩國起見，這現象是極好的。一面是真相爲我們所知道，得到瞭解，一面不再誤解，而且證明了我們中國確有許多“威武不能屈”，“貧賤不能移”的必說真話的人們。但那些介紹，都是文章或照片，今年的版畫展覽會卻將藝術直接陳列在我們眼前了……使我們更加覺得親密……”（註4）。

更大的收穫，還是由於這展覽會的舉行，強有力的告訴一班過去曾盲目迫害木藝幼苗的人們；木刻並不是如他們已往所認爲是那麼可怕的毒蛇猛獸，它也不過是一種在他們未曾看慣的新藝術而已。

展覽會閉幕後，良友圖書公司請魯迅先生代選一百多幅作品出版“蘇聯版畫集”同時天馬書店、多樣社，也出版了幾本集子。另外，魯迅先生還先後翻印德國革命畫家珂羅惠支的“珂羅惠支版畫集”及蘇聯古代木刻“死魂靈百圖”。由於這許多國際名作不斷的介紹過來，漸漸衝破人中國木刻青年在學習和木運的推進上種種偏狹的路線，而開闢許多新的廣闊的道路。

三月間，李樺、野夫等，異地聯合發起籌備“第二回全國木刻流動展覽會”。這回展覽的方式是變換了，作品不由個人攜帶，是事先與各地木刻工作者取得密切的聯繫，將全國各重鎮劃成好幾個展覽區，及製定流動路線，然後把作品利用郵寄辦法遞送各地相繼展覽。

作品於五月底在廣州集中，六月初在廣州首次展出後，即相繼向杭州、上海、南通、唐閘、如皋、嘉興、紹興、寧波、海門、石浦、南昌、奉新、溪口、開封、孟縣、溫縣、太原、漢口、南寧、桂林、梧州等地流動展出。一道新興藝術的洪流，便移山倒海似的在一向被烟幕籠罩的烏黑的中國藝海裏，掀起空前驚人的浪潮，浪頭最高的算是上海，當它在青年會展覽的七天裏面，觀眾竟達八萬人，把青年會的電梯、扶梯、大門、走廊等處擠得水洩不通，各大小報章刊物，每天刊露評介的文字及登載作品。魯迅先生也於最後一天扶病前往參觀，老人家看見親自扶植的新興木刻，很快的從幼苗變成粗枝大葉的綠蔭，興奮得竟忘卻了自己的病體，與在場的木刻青年及許多熱情的觀眾談論有關木刻的問題達數小時之久。然而誰會想到這位青年導師。

一代的文豪，中國新木刻藝術的保姆，竟於木展閉幕後不到一週的十月十九日，停止他的戰鬪生命，與世長辭了。這是中華民族無上的損失！他繼續以宣紙向蘇聯作家換來的原拓木刻，業已編選完成將要付印的“拈花集”也就從此中輟。

這回木展經上列各地展覽時，都出版特刊，或召開座談會，有幾個地方還當場發起組織木研會，或出版期刊，如廣州國民日報的“藝術週刊”，市民日報的“木刻週刊”。南昌的“木刻導報”。開封河南日報的“木刻週刊”。以及上海、天津、北平、山西各方面的零星刊物和專集，如烟花一樣的四面飛濺着。白危的“木刻創作法”，及金肇野的“木刻製作過程”，也是這時候出版的，專門研究木刻理論的文章，也一天天的多起來，木運到這時候為止，雖然不能算是最高峯，但可說是漸漸抵達論技並進的白熱化的階段了。

同年八月間，乘陳依範先生出國之便，把中國的木刻作品帶到蘇聯去展覽，這是中國木刻作品第二次步出國門。此後在蘇、美、英、法各國報紙上時常發現中國的木刻。

這時候，江烽、沃渣、力羣、煙橋、曹白、新波等又在上海組織“上海木刻工作者協會”，後因生活變遷，工作未開展得很好，不久便停頓了。廣西方面，則有張在民、徐孟平、李漫濤、沙飛、鍾惠若等，在桂林、南寧兩地先後舉行研究會或展覽會，同時出版木刻週刊，個人木刻集等，李樺也正這時在桂林舉行個人展覽會，並組織訓練班，梧州

方面，則有廣西大學葉夏芳等組織“木刻研究會”。

一九三七年夏，廣州李樺、香港野夫、上海力羣、江烽、新波、曹白等又開始聯名發起籌備“第三回全國木刻流動展”，徵集地點是借上海的“一般書店”，這次的方式是運用木刻能複印的特點，徵集同樣作品五份，準備同時分五路流動展覽，希望以最短的時間，流動更多的地方，這方法自然較上二次更進步了。消息發出後，各方面反應異常迅速，不到半個月，就收到百餘幅作品，但不久恰又碰到全國人民所矚望的壯嚴的民族解放戰爭，“七七”蘆溝橋事變的開始，繼之“八一三”抗戰軍興，各地文化青年都風起雲湧似的參加抗戰，上海更不必說瘋狂似的掀起了救亡的熱潮。光是演劇隊，就一連出發了好幾隊，美術青年及木刻工作者分別參加的也不少，已收到的“第三回全木”作品，就分爲五分，交給參加劇隊的同志們，分別攜往前方作爲宣傳抗戰的有力武器，不過計劃性的分區全面流動展，卻從此流產了。

十一月間，“七月社”在漢口主辦“抗戰木刻展覽會”，也曾出現了“三回木展”一分作品。不久，上海，杭州相繼失陷，木運就隨着文化中心的內移，從都市散佈到廣大的農村。所謂“木刻到民間”的口號，從此得以實踐了。這時候，福建政府當局卻以“木刻記者”的頭銜，指派胡一川同志赴前方工作，也是一件值得記載的事情。

第二期（一九三八——一九四五）

抗戰開始，國軍撤出了南京、上海以後，政治、經濟、

文化的中心就跟着國軍的西移，一起集中到武漢，先後到武漢的木刻界工作者有馬達、力羣、劉建菴、盧鴻基、羅工柳、陳九等十餘人，一九三八年春，李樺、李海流等在南昌籌備“全國抗戰木刻展覽會”，同時與漢口諸同志聯合發起組織“全國木刻界抗敵協會”，經過幾次磋商，開了好幾次籌備會以後，這全國性的木刻團體便於九月中旬正式宣佈成立了，推舉馬達、力羣、鴻基、陳九、李樺、建菴、野夫、中鐵、少其、烟橋、新波等十一人爲理事，並選馬達、力羣、鴻基、建菴、陳九五人爲常務理事，分研究、出版、組織、供應、總務、展覽各部。這樣，魯迅先生生前所矚望的大範圍的木刻團體總算組織起來了（註5）。當時開辦木刻訓練班，供應木刻刀具，出版“全國木刻選”等。

武漢失陷後“木協”於一九三九年春遷移重慶，會務由鄧中鐵、王大化、文雲龍，盧鴻基等主持，這時候賴少其、劉建菴、張在民、黃丹等在桂林組織分會，舉行街頭木刻展，並在救亡日報上編刊“救亡漫木”，出版“工學與漫木”，“漫木旬刊”，“漫木月刊”等。

夏間，渝方總會因少數人意見分歧，使會務發展上蒙受障礙，無形中把工作重心轉移到桂林，由新波、陳仲綱、劉建菴等負責推動工作，當時籌備“魯迅先生逝世之週年紀念木展”，在技法方面也有新的嘗試，如賴少其利用舊形式刻製抗戰門神，由行營大量印發，作民間宣傳主要的材料，接着劉建菴也刻了一套門神，同時出版中心刊物“木藝”。

西安事變後，溫濤到延安，創導“傀儡戰”，並開始在

西北散播木刻種子，西京日報及解放期刊上時常刊有木刻作品，秋間，胡一川、江烽、沃渣等相繼到延安，於是在那荒涼的土地上，很快的醞釀着濃厚的木刻空氣。在當年冬天經過了一番積極的籌備以後，“魯迅藝術學院”宣佈成立，內分文學、戲劇、音樂、繪畫、木刻等系，從此木運在西北便廣泛的開展着，經常舉行展覽會，出版刊物，並在新華日報上編行“敵後木刻”、“連環木刻”等副刊。繼之，馬達也到了那邊，與江烽等組織“木刻工作團”領導木刻幹部分赴敵後，參加戰地工作，技法方面也創造了一種新的形式，文藝論壇上倡議已久的所謂“民族形式”、“中國化”、“大衆化”等口號，在“魯藝”裏卻一步步的求其實現，而且漸漸擺脫摹倣和抄襲的頹風，建立起自己的風格。

同年，野夫、王良儉、張明曹等回故鄉參加當地青年救亡工作，不久，木刻種子就先後在溫州、樂清一帶發了芽；如溫州“黑白木刻研究會”、樂清“春野美術研究會”的成立，張明曹的連環木刻“仇”、“春野木刻集”先後出版，產生不少木刻新人，這時候吳尚青在金華出版“抗戰版畫”，麗水的林夫、陳爾康組織“七七版畫研究會”，出版“五月紀念木刻集”、“爾康木刻集”等。

一九四〇年，溫、樂救亡工作受嚴重打擊，王良儉病亡，野夫轉麗水，與金麗線上的金逢孫、潘仁、萬湜思、項荒途、俞乃大、張樂平、朱苴莨等聚首，並參加“浙江省美術工作者協會”工作，不久便組織“木刻研究社”，創辦“木刻函授班”，同時舉行“七七抗戰版畫展”，相繼在金華、麗水、平陽等地展覽。

十一月間，“木函班”正式開班，學員包括中小學美術教師、大中學生、軍政機關公務員、自由職業者等共一百多人，兩廣、川康、黔桂、湘、鄂、皖、贛、閩、浙各地都有。指導區分金華、麗水、永康、永嘉、桂林、長沙，六區。每月領發文畫習題，並印有明細批改箋，分供各區指導員批用，先後出刊“戰時木刻半月刊”十期，“木刻叢集”——旌旗、號角、戰鼓、鐵騎、反攻——五種，爲了木函班急需講義，野夫還趕寫“怎樣研究木刻”一書，同時創辦戰時“木刻用品社”，從溫州、瑞安一帶招致鐵木工友，訓練製造各種刀具，並大量採辦各種木板，供應學員及各地木友之需。浙東浙西許多中小學，都開始泛濫着木運熱潮，好些學校把木刻作爲藝術教育的主要課程，並先後出版學生習作木刻選集。“木刻研究社”除辦木函班以外，且隨時推進學校木刻運動。這時候，浙江的木運轉入新的階段，木刻工作者不但堅守自己的崗位，發展區域內的工作，而且和西南的姊妹團體或個別同志，都能取得密切的聯繫。

湖南方面。李樺、李海流、陸地、羅洛等跟着戰區戲劇隊到長沙一帶工作。他們碰頭以後，先是舉行木刻座談會，即席發起籌備木協湖南分會，接着溫濤也來茶陵，李樺因工作關係在茶陵與溫濤碰面，即以湖南分會名義，在開明日報上刊行“詩與木刻”，繼又出版“抗戰木刻”週刊，同時發行小型會報“木運廣播”。後因開明日報他遷，各種木刻副刊，亦宣告停版。隨後，李、溫二人復倡議舉辦“木刻函授班”，參加學員有五十餘人，到翌年一月，因李、溫二人先後他往，一切工作遂告中輟。

這期間，李樺曾爲“雙十殲倭頌”刻製木刻插圖，出版“抗戰門神”，在湘東一帶發行頗廣，同時出版“木刻實際創作法”一書。

江西方面，當李樺、李海流在南昌發動抗戰木展的時候，曾熱鬧過一段時期，一九三九年春，南昌失陷後，木刻工作者四散，木運便頓形沉寂。後來有武石等跟着從上海過來的“職業青年服務團”轉到江西，復重整旗鼓，出刊“職青叢刊”，內容以木刻爲重心，銷行西南各省。夏間，江西省各界抗敵後援會宣傳股編印“抗戰畫報”，木刻佔大半篇幅，經常刻作的有武石、項飛、子樹、沙克、西田等，可惜出不到幾期就停刊了。接着，陸田、項飛等又在吉安“戰地文化出版社”編印“半月版畫”，並出版“陸田木刻集”。同年，福建沙縣，軍管區國民軍訓處出版“大衆畫刊”經常供稿的有宋秉恆、耳氏、荒烟、則民、陳兵城等。同時，閩省抗敵後援會，戰地工作團鄧向椿等編印“抗戰木刻畫集”。趙肅芳、薩一佛、林秉雄等在福州組織“刀尖木刻會”，出版“刀尖單頁版畫”。

一九四〇年春，王時莪爲閩保安團政治部編印“木刻畫報”，永安“改進出刻社”亦印行“戰時木刻畫刊”，作者有江則民、張一錢、李耳、鄭本禾、小石、林玲等。

安徽方面的木運，一向很沉寂的，直到新四軍從浙東北上後，才由該軍政治部出版“抗敵畫報”，後來鐵嬰、賴少其等參加工作，漸漸使抗敵畫報變爲偏重版畫的刊物，繼由該軍抗敵劇社另組“木刻漫畫研究會”，會員約卅餘人。

這時候，如古元、王流秋、焦心河、彥涵、李少言、計桂森、夏風、陳叔亮等相繼從各戰區轉赴延安、冀察晉邊區一帶工作，“魯藝”木刻陣容更形鞏固，作品生產得不少，並時常在重慶“新華日報”上發表，原拓也時常由代表團帶到重慶來轉國內各地或國外去展覽，且博得各界的好評。

昆明方面，從“國立藝專”遷滇後，藝術工作者一天天的多起來，不久就由夏明、黃榮燦等發起組織“木協昆明分會”，但終因力量不集中，工作進展遲緩。

香港方面，抗戰初期，本來也很冷靜，到一九四〇年夏，才有郁風、丁聰、黃苗子等編輯“耕耘”純藝術性刊物，木刻分量很重，可惜僅出兩期就停刊了。

廣東方面，從廣州失守後，木刻工作者如劉崙、梁永泰、林慕漢、黃超等，先後集中曲江，當即組織“木協廣東分會”，與其他藝術團體舉行展覽會外，並單獨舉辦“中國木刻十年紀念展”及“街頭木展”等。繼之，出版“建軍畫報”，“抗戰畫報”及梁永泰的“游擊隊夜襲張八嶺”與“血的收獲”木刻連畫等。

嶺東方面，有羅清楨、張慧二人，積極推動木運，除經常指導青年學生學習木刻外，並出版“清楨木刻畫”三集，“張慧木刻集”七種，先後產生“崧口木研會”、“百侯木研會”。一九四〇年，清楨轉江西前線主編“戰地真容”，及“木刻陣地”。

這期間，浙江的木運開展得普遍而且深入。“木函班”結束後，當年暑假，野夫、金逢孫、俞乃大、潘仁、孫多慈、

徐天許等，利用假期在麗水舉辦“暑期繪畫專修社”，集木函班就近學員十餘人，嚴格實習素描及有關繪畫各種基本學科，結業後，與木函班聯合精印紀念冊“鐵筆集”一冊。同時聯絡李樺、劉崑、梁永泰、宋秉恆等，合編中型不定期刊物“木刻藝術”。

當時，金華萬滉思、張樂平、項荒途、洗塵、金逢孫、章西厓等組織“刀與筆社”，接連出版“刀與筆”三期，後因環境關係，宣告停刊。接着萬滉思個人木刻集“中國戰鬪”，何其宏的“曙光木刻集”，野夫的小品木刻“點綴集”，相繼出版。金逢孫、潘仁、夏子頤、野夫四人合刻的套色合作門神，也於這時候由浙江省合作事業促進會精印千餘套，分發附近各縣鎮商店居民自由張貼，影響所及，合作與木刻的空氣充滿着浙東各重鎮。因此，“木刻用品社”，便應運而擴展組織，改組為“浙江省木刻用品供應合作社”，制定“運用藝術的力量宣揚合作，通過合作的組織擴大藝運”中心口號，在浙省建設廳合管處輔導之下，開展着中國唯一新型合作化的藝術生產工作。

只是這種工作較任何部門的藝術工作都艱苦些，因為它除了在極惡劣的經濟條件下設立工場，訓練工友們產製刀具，並附設美術書報供給部，徵集各地出版的美術書刊，供給木刻界的需求以外，同時還繼續木函班的精神另外設立“教育委員會”，經常為社員及一般購買戶批改作品或解答各種問題。初夏，浙東事變爆發，敵騎從溫州侵入甌江上游，麗水遭幾次大轟炸後，且曾一度淪陷，“木合社”在情勢極混亂中隨各機關遷移雲和，敵退後回麗，

可是社址被炸，財產損毀一空，隨後，復從廢墟上重整旗鼓。可是劫後的麗水，因元氣受創過重，兼以交通的破壞，業務一籌莫展，不得已，忍痛遣散工友及部份工作同志，僅留二三人延續通訊工作。

七月間，野夫受服務機關調差江西上饒，得當時合聯處處長陳仲明先生繼續幫助，先在上饒近郊覓賃房屋。九月間乘公差之便，返麗水把“木合社”遷到上饒，於萬難中恢復工場，繼續生產工作，同時擴大組織，把名稱改爲“東南木刻用品供給合作社”。當時，徐甫堡正發起組織“木協東南分會”，可惜未開展工作，不久即無形停頓。只有張樂平、麥非、葉岡等。在前綫日報上刊行“星期畫刊”，及西匡與甫堡合編的“半月漫畫”經常刊載木刻，楊隆生在吉安大江日報主編“木刻畫刊”。

這時候，重慶方面，參加總會工作的除原有負責人盧鴻基、鄧中鐵、王大化等以外，還有張望、鑄夫、王琦等，可是自從工作重心移到桂林以後，致使這領導全國木運的總機構形成兩頭蛇的狀態，因爲當時在桂林的同志，認爲桂林是全國文化中心，“木協總會”應該設在桂林。重慶的同志卻以重慶是陪都所在地，且按社會部的規章，木協總會應該設在重慶，兩方面都堅持自己的主張，無形中顯露着分裂的跡象，這不但使各地會員表示不滿，而且還引起各界的誤會，同時也就因此招來了外禍，當社會部調整人民團體的時候，“木協”，因桂渝步調不一，未能及時辦理變更登記手續，結果是一紙通令，“木協”隨着四十八個被認爲不合格的人民團體而遭解散。這樣一來，不但桂、渝

雙方工作遭受挫折，連各地的分會及有關木運工作也都不能活動。

這期間，聚集在重慶的木刻同志，除總會幾個負責人以外，還有陳烟橋、劉鐵華、劉平之、許用堡、梅健鷹、黃克靖、丁正獻、王樹藝、汪刃鋒、宋頌虎、羅頌清等，大家都覺得有重新組織的必要。隨後，經李樺數度由長沙與社會局曹科長函洽，總算於一九四三年一月三日，在重慶中蘇文協樓上重復誕生了第二個全國性木刻組織，“中國木刻研究會”。當場推選王琦、丁正獻、劉鐵華、邵恆秋、盧鴻基、黃克靖、羅頌清、梅健鷹、廖冰兄九人爲總會理事，並由丁正獻負責總務，王琦出版，恆秋研究，頌清展覽，鐵華供應，亦即由此五人組織常務理事會，主持經常會務。此外還選舉李樺(湘)、野夫(贛)、建菴(桂)、劉崙(粵)、潘仁(浙)、卜易(滇)、楊漢因(黔)、沙清泉(陝)、李焱(豫)、宋秉恆(閩)、麥非(皖)、高凱明(鄂)、爲各區理事兼分會籌備人。事後，很快的在福建、廣西、柳州、成都、三合等處發展了幾個分支會。當年雙十節舉辦“全國木展”，並先後主辦幾次送蘇、英、美、印出國木展，美國展覽的一份，由賽珍珠挑選八十三幅，交紐約約翰公司出版“中國木刻集”，(原名 China in Black and White)一冊，不過在這集子裏所選的僅少數幾個人的作品，其中許多說明與畫意不符，甚至把好幾個作者的筆名都弄錯了，不能不說是一件顯著的憾事。

一九四二年雙十節，“木研總會”所號召的定期“雙十木展”，相繼在璧山、長沙、貴陽、柳州、昆明、坪石、衡

陽，以及東南各地同時展出。這種如戰前第三回全國木展所策劃的利用木刻複印特性，擴大分區同時展覽方式，這時候終於被採用，而收得完美的效果。

一九四三年一月三日，爲“木研”成立週年，總會開會紀念，並用書面改選理監事。

三月十五日，中蘇文協會主辦的“蘇聯版畫展”，在陪都開幕，出品木刻一五三件，漫畫三一件，宣傳畫三三件，水彩素描數十件，塔斯社窗圖百餘件，木刻部門，大半爲多色精美套版，展期十天，觀衆達五萬人，出特刊三種，閉幕後，移蘭州、西安、武昌藝專、璧山國立社教院，及政治部文化工作會相繼展覽，當時各地分會紛紛去函要求將是項作品寄各地流動展覽，但都未能實現。過後，由劉鐵華將十多幅曾經在各報刊雜誌刊用過的現成銅鋅版，再湊上中國木刻四十多幅，出版一本“中外木刻集”。

四月，良友圖書公司在桂林復業後，計劃選編“中國現代木刻集”，函邀“木研總會”精選全國作品一百五十幅，精印類似戰前出版“蘇聯版畫集”同樣版式，可惜因故未成。

五月間，教育部獎勵三屆美展優秀作品公佈，木刻部門獲三獎，獎金四千元爲劉鐵華同志所獲。十六日，在中蘇文協召開駐渝會員臨時大會，開二屆理監事選舉票，結果渝區理事是王琦、丁正獻、劉鐵華、黃克靖、盧鴻基、汪刃鋒、劉平之、王樹藝、韓尙義、羅頌清、宋頌虎十一人，湘區李樺、粵區劉崙、閩區野夫、桂區黃榮燦、贛區荒烟、黔區楊漢因、浙區阿楊、滇區劉文清、皖區吳升揚、陝區沙清

泉等。監事，鄧中鐵、劉建菴、許霏、蔡迪支、唐英偉、宋秉恆、梁永泰等，並推丁正獻負責總務，盧鴻基研究，黃克靖展覽，劉鐵華供應，王琦出版，組織常理會。當場通過重要議案多件。

六月間，“木研”復發動一九四三年度“雙十木展”，辦法為全國劃分渝、湘、桂、柳、粵、閩、川、浙、皖、黔等十區，由各區負責人，徵集作品十份，向其他各區互換，結果使各區得全部作品一份，於雙十節同時舉行，並以郵寄方式向各該區附近流動，以資普遍。

七月，楊訥維、吹蓬二同志在桂平編行“紫荊木藝版”，接着李樺的“烽烟集”、“陸田木刻集”、新波的“心曲”、徐甫堡的“小東西”、劉建菴的“十二個文豪”、曲江藝術生活社的“木刻新叢”、韓尚義的“木刻十講”、野夫的“木刻手冊”等先後出版。

十月十日，“木研”號召的“雙十木展”如期展出計渝區出品單色木刻一八〇幅，套色七〇幅。湘區單色一六六幅，套色二七幅，連環木刻二種，西洋手拓木刻一八幅，木刻書刊一一八種。閩區單色套色共六五七幅，木刻書刊三六種，國際木刻二五幅，學校木刻一三二幅。浙區木刻一五〇幅，漫畫三〇幅。桂區單幅木刻二四〇幅，連環木刻二種，刊物三〇多種、並先後分向各該區附近市鎮流動，雖然未能按照原計劃，同時發動十區，可是單以這樣的陣容，已經打破歷來定期木展的紀錄。

十二月間，“木研總會”主編的“新華日報副刊”“木刻陣線”，及“新蜀報”的“半月木刻”因故停版、隨後，王琦以

私人名義在“新蜀報”另創“木藝副刊”一種。據說這幾年當中，總會內部又因少數人意見不睦，致使木運事業抵銷了很多的力量，令人惋惜不止！

江西方面，一九四三年五月間，江西第四行政專員公署主辦“藝術師資訓練班”，分戲劇、繪畫木刻、音樂三組，繪畫木刻組，由張樂平、陸志庠、荒烟等負責。七月，吳忠翰在信豐幹報編行“新興藝術”。八月，荒烟、余白墅、楊隆生在贛州聯合舉行木刻展，為“中國木研會”及“中國木刻用品工廠”籌募基金。

安徽屯溪，史良黻、肖代等織組“東南漫木社”，出版“半月版畫”及“東南木刻選集”。麥非、路青等十餘人，另組“屯溪藝術社”，及“愛神美術社”，“聯合東南漫木社”共策皖中藝運之發展。

另如湖北“青年美術研究會”在恩施舉辦的“木刻展”，及香港歸國畫人在陪都中蘇文協舉辦的“香港受難畫展”，也於這期間先後舉行。

浙江方面，一因版圖縮小，木刻工作者星散，二因自從“木合廠”遷走以後，好像失了中心，木運卻漸形冷落，一九四三年十月，浙區雙十木展由阿楊、金淡西等負責在雲和首次展出後，向麗水、景寧各地流動，同時籌組“木研浙分會”，及設法恢復“浙江省美工協會”，再由阿楊在“浙江日報”上編行“新藝術”。十一月間，雲和國立英士大學藝術科添設木刻課程。另外兩個不幸消息，就是早期木刻同志羅清楨，因腸結核病不治，在故鄉興寧逝世，以及當年在金華推動木運有力健將萬湜思同志，於十二月二十

八日，因患肺結核不治，病逝於縉雲。各地同志聞耗後，不勝痛惜！本擬搜集羅、萬二氏的遺作出版紀念冊，奈因經費無着，遲遲未能實現。之後，僅在“木合廠”廠刊“木合”及二期“木刻藝術”上附刊“萬湜思、羅清楨追悼特刊”各一種。

劫後的“木合社”，從麗水遷到上饒擴大改組為“東南木刻用品供給合作社”以來，工作範圍漸形擴大，由於東西交通唯一幹線浙贛鐵路運輸的便利，產品供應華中、華南、及西南大後方各省市，單就木刻刀行銷的數字上看，種子確已散播得相當普遍。當該社正擴大徵股，積極加強生產的時候，不料中原戰事轉惡，浙贛事變相繼爆發，從金華、衢州淪陷以後，上饒各機關紛紛退避，“木合社”又不得不丟下一切生財原料及較笨重的生產工具，僅憑員工的肩膀，挑起極有限的一點成品及重要公文圖書等，隨着一大陣逃難的行列，在灼熱的天時裏，翻過閩贛交界的分水嶺，到閩北武夷山腳一個小小的市鎮“赤石”停下了脚步。（因為合聯處及各附屬機關都聚集在那邊）這是木合社第二次遭劫，損失卻超過上次好多倍。更痛心的，在這次大撤退中，合聯處及各附屬機構員工，共死去卅多人，“木合廠”裏也死了一個工友。接連經過這幾次嚴重的打擊以後，原來就很貧弱的“木合社”，事實上是沒有條件可以再恢復生機。可是等到戰局稍定，由於各方面友人熱烈的鼓勵和“全供處東南分處”（即合聯處改組）處長陳仲明先生繼續相助，貸以小額資金，不久又死灰復燃，並依據東南分處輔設合作工廠組織通則，把“東南木合社”

再易名爲“中國木刻用品合作工廠”。於萬難中將原已離散的工友，重復集中，在平靜的山城裏又叮叮咚咚的打起刀來。這時阿楊和邵克萍先後從浙贛來廠參加工作。不到半年，工人增加到十餘人，刀具也逐步改良，大量製造木刻箱，並另外組織“新藝叢書社”，計劃出版各種藝術論技書刊畫集，供應各界之需。機會來得很巧，東南分處卻正於這時候創辦“東南合作印刷廠”，要野夫兼掌廠務，爲求新藝叢書出版計劃之實現，野夫便不顧一切困難，於一九四三年初春，接受了“合印廠”的艱巨工作。雙重任務開始後，首先是“木刻藝術”及“木合”的復版，繼之，與戰地圖書出版社聯合出版的“萬家集”、“愛與憎”、宋秉恆的“小品木刻”、阿楊的“新藝散談”、唐英偉的“中國現代木刻史”、野夫的“中國合作運動史木刻畫集”、烟橋的“魯迅與木刻”、安懷的“民族健康”、克萍的“武夷的山水茶”、以及野夫、阿楊、克萍合著的“給初學木刻者”、“活頁畫帖”等，先後的出版，同時依法向經濟部辦理登記手續。

五月間，取得工字第三八八八號工廠登記證，認爲是合法的生產機構，當時，黃榮燦要求在柳州設立“西南分廠”，經總廠准許後，於五月一日召開創立會，產生黃榮燦、陸田、沈振黃、王瑤、楊野明等七人爲理事，倪維壩、孫平、羅高等五人爲監事，開始徵股，產品暫由總廠供應，但不幸於七月間，因黃榮燦離柳，及其他原因宣告解散。

五月間，“木合廠”在鉛山“前綫日報”上編行“版畫雙週刊”，同時將歷來收藏的木刻作品，先與建陽“東南聯大藝術科”及“前鋒劇社”，舉行“聯合美展”，展後又將全部

作品交先鋒社攜往邵武、南平等地巡迴展覽。

福建方面，自從“木合廠”遷閩北復業以來，因就近供應用具及書報的便利，木運空氣日漸濃厚。推動木運比較有力的據點，除“木合廠”外，其次就算是泉州許霏、史其敏等所主持的“白燕藝術社”。一九四三年秋，“白燕”響應“總會”號召的“雙十木展”，先後在泉州、石獅、惠安、同安等地展出，共出特刊五種。一九四三年二月間，閩文運會為慶祝新約，在長汀舉行木刻繪畫金石書法展，木刻佔全部作品二分之一。三月中旬，復在永安舉辦全國木展，作品包括古代、近代、民間木刻、連環木刻等三百多幅。四月初，“白燕”又舉辦全國木展。五月四日，“木研閩分會”在泉州成立，選史其敏、許霏、宋秉恆、薩一佛、陳丹五人為常務理事，野夫、西厓、張人希三人為常務監事。決議 1. 響應總會雙十木展，並舉辦閩區全木展。2. 接受總會指示，籌備“中華全國木刻函授班”。3. 發展各縣支會。4. 擴大東南服務社，充實會刊等議案。同月間，詔安許河洛等舉辦巡迴木展。廈門大學吳忠翰等籌設“木研分會”，並舉辦中外木展。僑師、永師、音專、閩師等校，也都有“木研班的設立”。趙肅芳主持的“抗戰木展”及“第四年代版畫展”，在閩西閩東流動展覽，可惜於福州淪陷時，作品全部被焚。這時候，朱鳴岡出版“鳴岡木刻集”，宋秉恆出版“十二個月”套色木刻集，閩分會在龍岩、雲霄、詔安、福安等地先後成立支會。並先後發動大小木展，或出版木刻刊物。

一九四三春，“木合廠”，聯合“東南分處”員工福利社

創立“武夷畫室”，利用業餘研究人像、靜物、風景素描，也經常指導木刻，並於當年美術節舉行“畫展”。

一九四四年美術節，宋秉恆、張西厓等在南平籌辦美展，出品分西畫、圖案、木刻、攝影等八部。“木合廠”又將最近收集各地作品由阿楊、邵克萍、吳彭年向南平、福州、永安流動展覽，朱鳴岡亦帶作品參加展出。

一九四五年春，建陽國立暨南大學，大部分愛好美術青年卅餘人，組織“草草刻畫社”，由“木合廠”就近指導，並出版“草草月刊”。夏間，泉州木研閩分會主催的“全國木刻函授班”正式開班授課，學員約一百多人，編發鉛印講義多種，奈因接近勝利，各方面情勢愈形混亂，致授課及受業者都不能安心從事，未收完美成果。可是，福建的木運，這時候確已捲到最高峯。

這期間，陸續北上的木刻工作者，有張望、楊函等，在當地也產生了許多的新幹部，作品的質與量更高了，它不但是民間宣傳主要的武器，而且成爲藝術教育的重要課題，廣泛而深入的發展着，後因政治形勢惡化，南北交通斷絕，不能詳細知道那邊的活動情形，作品也不能過來，確是一件莫大的憾事！

上海方面，因爲敵僞統治的嚴密，使好些留在陷區裏的木刻同志，不能做公開的活動，當時雖然也有“僞中國木刻協會”的組織，不過都是些向不知名及毫無認識的人在那裏跳動，真正從事木刻工作的朋友，一個都沒有參加。一九四一年秋間，麥桿、嚴廣通、犁蕪、綠野等，以“上海鐵流漫畫木刻研究社”的名義，出版一冊“鐵流版畫

集”，內容包括木、石、磚、磁、紙各種材料刻製的單色、套色作品三十餘幅。

同時鄭振鐸先生將他積數十年心血蒐集得來的中國古代版畫及文獻，編成“中國版畫史”，也於這文化窒息的時間裏隆重的出版，這無疑的是中國版畫運動史上偉大的貢獻。

一九四三年至一九四四年兩年當中，一方面因為軍事的失利，敵人節節西進，一般木刻工作者因生活移徙不定，主觀上遭遇空前的困厄，不能安心創作及從事木運的推動；另一方面，因為國內政治形勢的惡化，重慶“木研總會”及各地木刻團體都開始遭受浩劫，或自動停頓。香港失陷，獨山棄守以後，局勢更趨緊張，桂林告急時，木刻工作者逃往重慶的不在少數。

一九三五年一月三日，“總會”又改組，推梁永泰、陳烟橋、王琦、唐英偉、劉鐵華、陳仲綱、丁正獻、黃榮燦九人為理事，鐵華、烟橋、王琦、永泰、英偉五人為常務理事 各區理事不變。

第三期（一九四五——一九四八）

八月間，敵人投降，舉國歡騰，但是因為交通的困難，一時不易復員，直至一九四六年春間，木刻工作者才開始移動，先後到上海的有烟橋、西厓、余白豎、史良黻、汪刃鋒、陳珂田、王樹藝、丁正獻、陳沙兵、葛克儉、夏子頤、賀鳴聲、阿楊、邵克萍、李志耕、李樺。到南京的有野夫、王琦、楊隆生、石之琦等。到臺灣的有黃榮燦、荒烟、朱鳴崗。

耳氏等。到天津北平的有黃克靖、劉鐵華等。

六月間，京滬線上的木刻同志廿多人，便召開勝利後第一次到滬“木研會”會員大會，議決：1. 將“中國木刻研究會”改爲“中華全國木刻協會”，2. 籌辦“抗戰八年木刻展覽會”，在總會未改組完竣以前，先組織“八年展籌備委員會”，代理執行總會各項事宜。“八年展籌委會”，分總務、徵集、編彙、宣傳、展出、出版六組。並另推李樺、烟橋、野夫、王琦、刃鋒、麥桿等組“作品審查委員會”。即日開始徵集作品。展覽日期原定“八一三”紀念日，後因時間匆促，改爲“九一八”。爲慎重及擴大對外響應起見，特聘請文藝界先進，社會賢達如胡風、郭沫若、茅盾、雪峯、鄭振鐸、許廣平、夏衍、曹靖華、陶行知、徐悲鴻、田漢、葉聖陶、徐伯昕、張西曼、邵力子、孫科、宋慶齡等爲贊助人，作品徵齊後，先選代表作一百幅，由開明書店出版，“抗戰八年木刻選集”一巨冊。

八月間，“木協”應國際宣傳處駐倫敦辦事處電邀，將“八年展”中重複的作品一百八十二幅，由王琦送京交國宣處轉英倫，期在“九一八”紀念日於倫敦與國內“八年展”同時展出。

九月十八日，“抗戰八年木刻展”如期在上海大新公司畫廊隆重開幕。會前並舉行預展，招待文藝界及社會賢達。開幕之日，到京滬杭沿線木刻同志三十餘人，熱烈空前，上午在會場裏拍照，下午集體赴虹橋公墓去晉謁導師魯迅先生的陵墓，獻花圈、行禮如儀後，亦拍了好多紀念照片。

在十五天展會期中，上海各大小報章雜誌每天輪流出版特刊或散登零星評介文畫，以及觀衆之踴躍種種情形，都是木運有史以來所不曾見。“木協”爲加強木刻教育及擴大會務影響，並當場決定舉辦“木刻研究班”（後因經費無着改爲函授班）及徵求“木刻之友”。同時中國木刻用品合作工廠在會場上供應木刻刀具及各種木藝書刊，把會場空氣襯托得格外緊張。

因爲這次木展徵到的作品重複的居多，故審選時就分爲四份，以最完全的一份在國內流展，其餘三份分送英、日、美三國。結果，送英的於一九四七年三月三日起在倫敦“中國學會”展覽三星期。送日的，由中國駐日代表團帶去，於一九四七年夏天，在東京首次展出後，並向各地流展一年，同時於當年十月十九日——魯迅逝世十一週年紀念日——由“日本版畫協會”發起，在茨城縣太子町舉行“木刻祭”，當日召開全日本新木刻運動會議，展開以人民大衆的創造力爲基礎的新木刻啓蒙運動，以期與國際木刻作者相提攜。當時由各美術團體選出執委十一名，負責推進各項工作，復於一九四七年二月十七日，發起“日本新木刻懇話會”，先後出版中國木刻集多種，可見這代表中國人民大衆的木刻藝術在國外已發生極大的影響和啓發作用。

送美國的一份，情形如何，迄未得確切的消息。在國內的一份，從上海閉幕後，相繼向杭州、臺灣、北平……各地展出。此外，還有零星作品兩批，一批偏重於中國勞工生活的，交出席巴黎世界職工大會中國代表攜法展覽，頗

受各國代表贊賞。一批由葉淺予帶往美國，可惜亦無下文。

“八年展”滬展閉幕後，即着手辦理書面會員大會，改選理監事，並決定於每年春秋二季舉行定期性全國木展。

同年秋間，會友蔡迪支、劉建菴、楊訥維等在桂林舉行聯合畫展，內容包括木刻、水彩、竹筆、素描等。

“木協”爲追念聞一多、李公樸二公在昆明慘遭暗殺，發動留滬會員刻製紀念性巨幅木刻多幅，普遍散發張貼。

上海美術專科學校夏子頤、賀鳴聲、葛克儉、陳沙兵等組織“木刻研究會”後來爲加強組織，與“文藝青年聯誼會漫木組”合併。

“中國木刻用品合作工廠”於復員後，即隨着“東南合作印刷廠”的南遷，從福建遷到上海，因無力恢復工場，先在大名路六十五號三樓設立辦事處，由阿楊、邵克萍二同志駐處辦公。“木協”改組成立後，因無力覓租會址，就暫時附設在“木合廠”內，阿楊兼木協總務，故大半時間從事“木協”工作。克萍負責“木合廠”造貨及與各地社員聯絡等工作。野夫因兼東南合作印刷廠工作，經常馳聘於京滬道上。當時建議“木協”；將“木合廠”附設的“新藝叢書社”移屬於“木協出版組”，“木合廠”在名義上由“木協”輔導，以期使有關木運行政，刀具生產，書刊出版等工作，相輔而行，俾獲得事半功倍的成效。“東南合印廠”遷京復業後，便相繼套取印刷的便利，首先復刊“木刻藝術”，繼出“現代歐洲藝術”、“李樺的水墨畫”、葛原的“藥的插圖”等數種，正準備繼續出版各同志優秀作品，及有關木藝論技

書刊，不料忽遭三兩短視者的誤解而中輟，“木刻藝術”出到第二期後亦告停頓，叢書仍移歸“木合廠”經營。

一九四七年三月間，“木協”書面選舉理監事開票。結果：李樺、阿楊、野夫、王琦、麥桿為理事，李樺以票數最多為理事長。王樹藝、珂田、克儉、為監事，王樹藝為監事長。當時推阿楊為總務、李樺為研究、王琦為出版、麥桿為展覽、野夫為供應，並聘珂田擔任會計。通過四月四日舉行春季木展，舉辦舊會員總登記等要案，即日開辦“木刻函授班”。

四月間審選春木作品，並積極籌辦有關展出事項。四日木協成立後第一屆全國木展如期在大新公司開幕，各大報亦間有特刊及零星評文，雖遠不如“八年展”時候熱烈，但經過情形也不能說十分壞，展期十二天，觀眾也相當擁擠。

會後，一部分作品連同“八年展”部分作品交“文聯社”葉以羣先生帶往香港由“中外文藝聯誼社”、“人間畫會”、“木協”三團體聯合舉辦，在宇宙俱樂部展覽七天，觀眾異常擁擠，與上年十月廿八日在港展出的“魯藝木展”相輝映，衝破了香島陰鬱的藝術空氣。一部分寄桂林參加桂林省立美術館舉辦的五月木展。同時另外徵求送蘇木展的作品，六月間送出。一部分移杭州展覽。

四月下旬，時代日報與“木協”洽刊“新木刻”雙週刊，定五月五日出版，由李樺負責編輯，這時候江西南昌項飛同志主編的中國日報副刊“新藝術”亦已創刊，上海的學校木刻運動正熱烈開展着，如麥倫中學，劇專等校皆要求

“木協”派員前往指導。

五月間，野夫因病辭去東南合印廠職，來滬協助“木協”工作，並整頓木合廠。

這期間，“木協”經常得孫夫人主持的福利委員會各種實物的配給；如麵粉、棉衣、豆粉、魚肝油等，給會員不少鼓勵。

十九至廿八日，蘇聯對外文化協會主辦前在重慶已舉行過的部分殘餘作品及新自蘇聯運到的大幅雕刻照片展覽會。會後由天下圖書出版公司精印“蘇聯木刻集”一冊。“木協”對蘇聯木刻曾舉行座談會，有綜合書面意見致送塔斯社譯成俄文轉莫斯科發表。（全文見“新木刻”第三期，現已轉刊於“新木刻選集”）。

高原書店編印的“北方木刻”、“窗花”及開明書店的“抗戰八年木刻選集”二版先後出書，晨光出版公司出版的“英國版畫集”，建菴的“高爾基童年”木刻集，刃鋒的個人木刻集亦相繼出版，由於客觀環境對木運施展着新的助力，在在顯示着木運將轉上新的動向。

六月間，“木協”監事會為執行職權，向理事會提出下列各項質詢：1. 王琦經手美國木刻集版稅與美國售畫帳款情形，2. 福利品分配情形，3. “八年木刻選集”贈送情形，4. “木刻藝術”銷售情形等等，事後經理事會妥為轉詢具復，版稅及畫款也如數交出，不料卻因此引起許多糾紛，把監事會的善意看為惡意，且復從此醞釀着分離的跡象，實在是件憾事！

六月間，基督教女青年會代表赴挪威，要求“木協”徵

集木刻品帶挪威展覽，因時間匆促，不能普遍徵集，僅向滬會員徵得五十餘幅交其帶去。

七月間，“木協”應孫夫人之約，向各地會員徵求作品二份，一份請孫夫人轉美展覽為“木協”籌款，一份交舊金山美術館作永久陳列之用。

廿一日會員陳烟橋，因向人人書報社領取稿費時被捕，“木協”及各文化團體紛紛捐款救濟其家庭生活外，並多方設法營救，延至十月間方出獄。

復員以來，關於木刻工作者的分佈，除開上海、桂林本來也是工作同志集中得相當的地方；如迪支、訥維、易瓊、平之、廷霸、曼萍、陸田等，工作表現得很好，對總會的聯繫也很密切，五月間出版了一本“灘波集”內容形式都很精美，並經常舉行座談會，同志間的感情也很融洽，因環境所迫，使正在開展中的各項工作受到種種障礙，七月間，所有留桂工作同志先後離散。易瓊、平之去重慶，訥維、迪支、陸田等去香港，當時香港原有舊會員陸無涯、黃新波、梁永泰及漫畫界黃茅、特偉、廖冰兄、張光宇等組有“人間畫會”。他們到了香港以後，大多參加“人間”為會員，據說研究情緒也相當高，感情也還融洽，只是與“木協”很少聯繫，而且大家都從事其他繪畫工作，很少刻木刻。

這期間，曾景初同志離滬返湘，順便向“木協”徵集作品百餘件隨身帶湘，分別在長沙、衡陽、邵陽三地各展覽二天，反響甚佳。原在廈門的朱一雄同志，於月初從香港飛馬尼刺，任教於華僑中學，來信盼總會能與之發生密切

聯繫，經常寄作品給他，藉以推進海外木運。

八月下旬，廿四至廿七四天，基督教青年會與國際聯誼社主辦招待外賓木刻展覽會，要求“木協”供給作品，當攜去春季木展及八年展部分作品百餘幅，頗得外賓好評，並售出作品八十四幅。過後，麥倫等四中學於九月四日至九日舉行助學義展，亦向“木協”借木刻作品。同月，木刻函授班舉行結業典禮，成績優異者發給結業證書，同時組織二屆改選委員會舉行書面改選事項。

中國福利會定十月一日假中央銀行俱樂部舉行“中秋園遊大會”，為上海文藝界籌募醫藥救濟基金，函約“木協”參加籌備工作，“木協”派延年、麥桿、永玉、余白墅、阿楊、克萍、野夫、夏子頤、吳彭年、許逸帆、鄭光耀等連日前往分別擔任繪圖、佈置會場等工作，情緒異常緊張。

這兩月間，李樺應北平藝專之聘，於九月四日離滬赴北平，宋秉恆應西湖國立藝專之聘，自福州來滬轉杭。

十月十九日為木刻導師魯迅先生逝世十一週年祭日，“木協”留滬會友二十餘人赴虹橋公墓致祭，並獻花籃一隻。

秋季木展將屆，“木協”於十月廿六日開始審選作品，並連日進行有關展出事項，將全部作品配置鏡框，十一月三日，二屆全國木展仍在大新公司二樓畫廊開幕，展覽期內，各大報亦間有特刊及零星評介文字，至十五日結束。會後召開留滬會員大會，檢討木展工作及今後工作推進各要案外，並決定將會址從木合廠遷移到麥桿同志家裏，因為“木合廠”房屋是以合作工廠的名義向上級合作機關

借用的，“木協”會址長期附設在內，實有許多不便。散會時分配新西蘭對外文化協會捐贈舊棉衣。

次日，復召開評審會，審選送日本東京展覽的作品。

這期間 章西厓的“裝飾木刻集”，王琦在南京新民報主編的“半週藝叢”，溫州沙兵、克儉、張懷江在溫州日報主編的“新藝”，汪潛在慶州建國日報主編的“綜合藝術”，劉鐵華在北平經世日報主編的“藝術”等副刊相繼出版。

有一個時期，木刻界爲了時代日報上刊了一篇題爲“勁草”文章的誤會，又鬧了一場不大不小的風波，後來雖經當事人說明真相，宣告釋然，但內部分離跡象益明。過後，還在京滬報紙上發生好幾次筆戰，無形中使正在亟劇發展中的“木協”，罩上一層新的陰霾，而重踏桂渝紛爭的覆轍，實在是一件痛心的事情！

十二月初，福利基金會將“中秋遊園會”所得的醫藥救濟基金分配各文藝團體，“木協”得數千萬元，這自然是加強“木協”許多力量，“木協”獲此有力資助後，工作更形活躍，首批得到救濟的是盧鴻基、葛克儉、李志耕、陳烟橋等。

二十五日，“木協”召開理監事會書面改選開票。結果：可揚、野夫、麥桿、西厓、永玉、刃鋒、克萍、李樺、王琦、秉恆、珂田十一人當選爲理事，漾兮、蔡迪支、余白墅爲候補理事，以前五名票數最多者爲常務理事。煙橋、延年、志耕、正獻、甫堡、樹藝七人爲監事，永泰、戎戈爲候補監事，以前三名票數最多者爲常務監事。並推麥桿負責總務，可揚研究，西厓出版，野夫供應，永玉展覽，珂田繼任會計。

另選煙橋、野夫、可揚、西厓、刃鋒五人組織評審會。在這工作年度裏，先後還召開了好幾次會議，檢討本年度工作及討論下年度工作計劃，在緊張而復複雜的空氣中度過了改組後第一個多難的年度。

一九四八年一月六日，麥桿攜“秋木”作品赴杭會同“藝專木刻研究會”在杭市民教館展覽三天，經過情形相當良好，杭市各報都出特刊，藝專師生還召開座談會，對“裝飾趣味”的木刻討論得很熱烈，蔡儀、倪貽德諸教授都發表意見，認為現階段木刻運動，對於裝飾木刻的發展，還須慎重考慮云云。

二月間，劉崙隨中山大學旅行團赴臺灣旅行寫生，同時在臺舉行個人畫展，來函向木協索回前存作品，參加展出，回校後，在廣州市及藝專校內舉行寫生畫展，頗獲好評。

三月間，“木協”開始籌辦三屆春季木展，並將一二屆作品連同八年展部分作品寄北平，由李樺負責在燕京、清華、北大、中法、藝專等校流動展覽，激起北平古城空前的熱浪。過後，在燕京、清華、中法各校都組織木刻研究班，由李樺前往指導，並出版“木刻叢刊”一種。

山東趙彌華及當地木刻青年多人來函要求“木協”在山東設立分會，並希望將木展作品寄去展覽。香港“人間畫會”舉行特衛、新波、無涯等六人畫展，並經常舉行討論會。梁永泰在星島日報主編“漫畫與木刻”雙週刊創刊，黃克靖在天津民國日報主編“綜藝”綜合性藝術半月刊。

二月廿三日，英國文化委員會赫德利及國聯誼社蔣

正豪等假善鍾路楊立義君家招待留滬“木協”會友十餘人，商談中外藝術交流諸問題，赫氏還代表英文委會向“木協”徵求作品攜英展覽及計劃出版等工作，不料月後當“木協”將徵得作品二百餘幅送去時，據云因不符中英進出口條例，無法帶往，致遭退回，實屬怪事！

三月廿九日，美國新聞處圖片部主任威爾遜先生約“木協”負責人等往商選集作品轉美出版中國木刻集事，事後選出新舊作品百餘幅由西厓轉交，惟未知後事如何？又美人霍曼因回國之便，特向“木協”徵求木刻作品攜美展覽，因時間匆促，無法普遍徵求，只得將存會新舊作品檢出百餘幅交其帶去，去後亦無音訊。

五月五日，蘇聯對外文化協會把最近自莫斯科帶來的現年八十歲老木刻家伊凡·巴甫洛夫的套色木刻十二幅和波貝索夫的彩色畫十五幅，假時代日報門市部舉行小型展覽會，邀約留滬木刻作者三十餘人前往觀賞。兩種不同的藝術，表現着新舊莫斯科不同的情調，它將留給人們一種不可磨滅的印象。

九日，“木協”召開評審會，揀選三屆春季全國木展作品，並積極籌辦有關展出事宜，十二日如期仍假大新公司畫廊展出，出品作者包括十八個地區，共五十五人，作品合計一百六十餘幅，展覽期內特約報紙專頁有四個，零星發表評介文字及作品的多處。展期十二天，經過情形還算不差。

滬展閉幕後，相繼至蘇州、安亭、常州、南京等地流動展覽。在三屆全展未舉行之先，上海聖約翰、大夏、上法學

院等校爲加強反美扶日宣傳，向“木協”借去有關抗日新舊作品百餘幅，在各校流動展出，聽說這批作品部分被毀，不能收回了。

另外，由福利會送美展覽的有百餘幅。應法國現代歷史博物館之邀，由中央圖書館出版品國際交換處轉去的有一百七十幅。（這批作品就是原欲送英，因不符進出口條例退回來的一批）

汪刃鋒於五月中旬在大新公司舉行個人畫展十天。賀鳴聲、許昌權、俞沙丁等在寧波餘姚等地籌辦全國性的木展，作品計一百餘幅，當地報紙出有特刊。曾景初、黃肇昌等在長沙籌備很久的木展，於六月五日展出，作品三百餘幅，其中二百餘幅據來信說：是向王琦私人借用的。成績相當可觀，當地各報都出特刊。

北平出版“新藝苑”綜合藝術刊物一種，可惜僅出至三期即告停頓，“新木刻”因時代日報受停刊處分，也於五月下旬宣告停刊，南京新民報的“半週藝叢”因王琦離京赴港而告中輟。新出版的；有曾景初、俞沙丁的個人木刻集及王琦於供職法國新聞處期內收集的法國木刻，編成“法國木刻集”一巨冊，由開明書店出版。

六月間，“木協”與晨光出版公司洽妥，將復員以來一、二、三、三屆全國木展作品中精選一百幅，聯合出版“中國版畫集”一巨冊，關於這本集子的編選，經“木協”評審委員會先後召開四次評審會，以最慎重的態度嚴格審選，凡已參加過一、二、三、三屆全木展的作者，作品的技巧和內容在水準以上的，可以說沒有遺漏，平日創作力較

強，每次出品木展也較多的，選入三幅，較少的，一幅或二幅不等。編排形式亦相當簡潔、大方。版式與“英國版畫集”完全一樣，分銅版紙、上等白報紙二種紙張印製。七月中旬付印，預定十月初間出版。凡出品作者，可得精裝本贈書一冊，未參加作品的會員贈平裝本一冊。無疑的這將是中國木運史上一塊相當堅實的紀程碑。與這巨型集子同時編印的，還有時代書報社從“新木刻”週刊中選出的文章三十多篇，木刻作品八十多幅，精印“新木刻選集”一厚冊，九月初間可出書，“木協”會員亦可普得贈書一冊。

這半年內，福利會又分批捐贈“木協”襯衫，多種維他命丸等，經監理會決定，按會出品木展的作者平均分配，本埠的拿實物，外埠的寄貨金。

三屆木展作品應溫州“專科以上學校學生聯誼會”之邀，全部作品二百餘件於八月初間移溫，由該會負責展出，將門票收入捐充上海美專蒙難同學。

中國木刻用品合作工廠，一直配合着“木協”供應組的工作，貢獻其應有的一點力量，產品方面；因復員之初，由鐵工廠承造的刀尖不合實用，於五月間多方設法在溫州招致舊有基本技工，在當地恢復小規模產製工場，一方面向北平張順興定製大批刀具，七月初間，溫平各刀相繼出貨，同時從浙東辦來大批梨木板，源源供應各省木刻同志之需。

(按)這不能算是一篇完整的運動史。因為經過戰時的變遷，手頭沒有完整的資料，信手寫來，只能把拉拉雜雜的片段材料排列在一堆，有許多地

區的消息無法查考，遺漏的地方一定不少，另如時期年月無法排得很正確，有幾段以年月爲序，有幾段以地區爲序，有的卻以工作性質爲序，希望讀者小心參閱，從拉雜中摸到一個大概的輪廓，從片段中窺見中國新木運約略的動態；更完整的材料，只有等將來有機會時再設法補充。

(註 1) 一八藝社習作展覽會小引：“現在有自以爲大有見識的人，在說‘爲人類的藝術’。然而這樣的藝術 在現在的社會裏，是斷斷沒有的。看罷，這便在說‘爲人類的藝術’的人，也已將人類分爲對的和錯的，或好的和壞的，而將所謂錯的或壞的加以叫咬了。所以，現在的藝術，總要一面得到蔑視、冷遇、迫害，而一面得到同情、擁護、支持。‘一八藝社’也將逃不出這例子。因爲它在這舊社會裏，是新的，年青的，前進的。中國近來其實也沒有什麼藝術家，號稱‘藝術家’者，他們的得名，與其說是藝術，倒是在他們的履歷和作品的題目——故意題得香豔、縹緲、古怪、雄深。連騙帶嚇，令人感得似乎了不得，然而時代是在不息地進行，現在新的、年青的，沒有名的作家的作品站在這裏了，以清醒的意識和堅強的努力，在榛莽中露出日見生長的健壯的新芽。自然，這是很幼小的，但是惟其幼小，所以希望就正在這一面，我的話，也就是只對這一面說的。”——魯迅

(註 2) “引玉集”後記：“……靖華兄的來信說，這木刻板畫的定價頗不小，然而無須付，蘇聯的木刻家多說印畫莫妙於中國紙，只要寄些給他就好。我看卽鐵流圖的紙，果然是中國紙。……因爲都是用白紙換來的，所以取‘拋磚引玉’之意，謂之‘引玉集’。”——魯迅。

(註 3) 魯迅先生於一九三四年十二月致筆者信：“……木刻是一個法國新聞記者要我收集的，她說要往巴黎展覽，然後再送到蘇聯去，我已寫信給那邊的木刻家，請給我們一點批評，不過這批評不知道什麼時候才會到得手裏。在所收集的作品之中，我又選了一回，一共五十八幅……”。

(註 4) 魯迅序“蘇聯版畫集”語。

(註 5) 魯迅先生於一九三五年二月十七日復筆者信：“……近一年

多在做別的瑣事，木刻久未留心，連搜集了成十幅木刻，也還未能紹介，不過也時時看見，覺得木刻之在中國，雖然已頗流行，卻不見進步，有些作品，其實是不該印出來的，而個人的畫集，尤常有充數之作，所以我想，倘有一個團體，大範圍的組織起來，嚴選作品，出一期刊，實為必要，而且有益。我希望‘鐵馬社’能夠做這工作……”

三版增訂感言

這本小冊子是一九三九年夏，當浙江省“戰時木刻研究社”舉辦“第一期木刻函授班”時，匆促而又潦草的寫成，由浙東麗水會文圖書社編入寫讀叢書之一，印了三千冊，一九四一年春，正準備再版，突遭“四一九”浙東戰變而受阻，當時因全國文化中心轉移桂林，乃徵得“會文”同意，將版權移轉給桂林文化供應社續印三千冊，後因桂林棄守，“文供社”銷完三千冊後，即未續印，勝利以來，因交通逐漸恢復，及木運地區逐漸寬闊，而有關木刻技法的書籍反不多見，戰前及戰時出版的幾種亦都未續版，“中國木刻用品合作工廠”“新藝叢書社”在戰時編印的一本，“給初學木刻者”，亦於本年春間售罄，該社因經費無着，一時無力再版，而各地初學木刻者又迫切需要，後經文供社同意犧牲原有紙型，重加修正重排付印，感激之餘，便不辭炎夏的威逼，花了一個多月的時間，把它從頭至尾重寫一遍，添了不少章節，插圖亦全部重選重製，可是仍因限於經驗的貧乏及筆鋒的拙劣，依舊未能把它修得怎樣完善，除自覺歉疚以外，還希讀者諸君多多指教！

另外，關於插圖的挑選，是從“蘇聯版畫集”，“抗戰八年木刻選集”，“北方木刻”，“蘇聯木刻集”，“死魂靈百圖”等集，及個別作者的作品中選出，其中有些是事先未徵得原出版家及作者的同意，而冒昧採用的，不過意在推美，當不致見責。

文字方面；如六章第三節，有些地方是參考蔡儀的“論人民的藝術”，第七章第一節有些地方參考李樺的“關於中國木刻的遺產”二文，特此一併聲明，諸希諒察！

， 一九四八，八，五，於滬濱。

基本定價
七元