

1000
10
6

校學範師北臺

庫文學中新

講 十 藝 木

著 義 尙 韓



絕
版
書

行發館書印務商

0
0
V

省立台北

校學

407844

木

韓
尙
義
著

藝



十

講

商
務
印
書
館
發

登記總號	1609	
分類號數	1000	10
書碼	國立臺北教育大學圖書館典藏 由國家圖書館數位化	
民國	46年	月 日收存

目次

前言

第一講 木刻畫簡史	一
第一節 木刻畫在古代	一
第二節 木刻畫在歐洲	二
第二講 中國新興木刻畫史略	四
第三講 木刻畫的藝術價值	八
第一節 一個錯誤	八
第二節 力的美	九
第三節 革命性	九
第四節 堅苦性	〇
第四講 木刻畫與其他繪畫	一
第一節 「木刻」與「木刻畫」	一
第二節 「舊的」與「新的」	二

第五講 木刻刀的性能	一四
第一節 刀的種類	一四
第二節 刀的性能	一五
第六講 木刻板	一九
第一節 木板的種類	一九
第二節 「木面」與「木口」	二〇
第七講 怎樣處理木板	二三
第八講 怎樣起稿	二五
第九講 刻製和修改	二八
第一節 怎樣刻法	二八
第二節 怎樣修改	三〇
第十講 拓印和紙張	三二
第一節 怎樣拓印	三二
第二節 紙張	三四
附筆	三六

木藝十講

第一講 木刻畫簡史

第一節 木刻畫在古代

魯迅先生說：「木刻回轉娘家來了」，可見木刻畫並不是舶來品。還遠在二千年以前，它就產生在中國。春秋戰國時候的竹刻畫，秦漢時代的木彫印章，象形文字，都算是木刻畫的淵源。魯迅先生在北平箋譜的序文上也說：「鏤象於木，印之素紙，以行遠而及衆，蓋實始於中國。法人伯希和氏，從敦煌千佛洞所得物象印本，論著謂當刊於五代之末，而宋初施以彩色，其先於日耳曼最初之木刻者，尙幾四百年」。

東漢時代，由蔡倫發明了造紙術以後，當時的文化中心點，長安洛陽等地，複印的木刻畫，風行甚盛。至隋唐年間，佛經上也應用了許多精細的木刻圖版。於是，木刻畫就由黃河流域傳佈到大江南北，並由留學來中國的日本學生移植到東京去。約當公元八世紀。到宋代木刻畫更普遍流行了。



歷金元至明清，這七百餘年來，木刻畫除了散見於神曲，箋譜，繡像，傳奇等成品，及民間的年畫，灶君，門神等家庭點綴品外，另有十竹齋彩印本及芥子園畫譜等木刻畫專集問世。

就表面看，這二千多年以來的木刻畫，蒸蒸日上，隨歷史的延續而進展。但就實際內容上看，它僅僅是書籍經曲的附庸，民間迷信的點綴，才子佳人的消遣而已，談不上所謂藝術的價值。木刻所以在中國古代的如此發展，完全因為當時沒有科學製版術的發明，木刻可以代替製版。同時也受着宗教的牽連關係，因此佔到重要的地位。以後，機械印刷及科學製版術傳入中國，那複製的木刻畫，就頓形衰落了。這證明了古代木刻畫的本身缺乏藝術價值。

時代轉變了，木刻畫也隨着客觀環境的需要而復興起來，它不僅洗去了陳腐的封建意識的內容，形式上也改去了才子佳人的柔條曲線；空虛呆板的平面刻術，一變為結實堅強而有新的生命的東西。所以說木刻畫的「復興」倒不如說「新興」來得確當些。

木刻畫產生在中國確是一件幸事，可是它是靠着別人的力量來復興，這是引為遺憾的。

第二節 木刻畫在歐洲

木刻畫在十五世紀初葉，才由中國傳到歐洲去，初到歐洲它還是以中國的舊的形式出現於宗教的領域裏。魯迅先生在近代木刻選集的小引上說：「十五世紀初，德國已有木版的聖母

像，原畫尚存在比利時的勃呂舍勒博物館中。十六世紀初是木刻大家調墨爾(A. Dürer)和荷勒巴因(H. Holbein)出現了，而調墨爾尤有名，後世幾乎將他當作木版畫的祖師。到十七八世紀都沿着他們的波流。」

到十九世紀初，便以創作的木刻畫出現，雖其間亦曾被金屬製版術排擠過，但因木刻畫本身具有堅實堅強的戰鬥內容，黑白強烈的對照，如鋼鐵般的線條，許多優秀的條件，提高了在藝術上的價值，不久就恢復起來，而且更發揚光大了。

因為木刻畫本質的純樸，用具材料的簡單，研究，收藏，傳佈，印刷等等的便利，種種關係，引起了藝術家的興味，大家細心研究，合畫刻爲一人，同時隨着當時的文藝思潮社會生活的影響，採取現實的內容和形式。不久新興了的木刻畫在歐西各國生長起來，當時如德、法、英、美以及新興的蘇聯各國，都有不少的畫家來研究，出產了不少的傑作。

二十世紀中葉，新興的木刻畫，傳回亞洲，東亞的日本也慢慢地發達起來了。

第二講 中國新興木刻畫史略

中國的新興木刻畫是由魯迅先生一手培養起來的，爲什麼他要倡導這個東西？我們在魯迅先生的文字上可以看到。他說：「西歐各國，近數十年來的木刻復興運動，是小資產層的藝術家掀起來的，但是我們要客觀地變爲大衆革命的武器。」

「……第一是因爲有趣，同時木刻，也有刻法之不同，有思想之不同，有加字的，有無字的，印起來較易逼真，有益於觀者。最不幸的是在中國的青年藝術學徒了，學外國文學可看原書，學西洋畫卻總看不到原畫。自然，翻版是有的，但是，將一幅壁畫縮成明信片那麼大，怎能看出真相？大小是有關係的，假使我們將象縮小如豬，老虎縮小如鼠，怎麼還會令人覺得原先那種氣魄呢？木刻都小品居多，所以印起來，還不致太相遠。第二是因爲簡便，現在的金價很貴了，一個青年藝術學徒想畫一幅畫，畫布顏料，就得化一批錢，畫成了，倘使沒法展覽，就只好請自己看。木刻是無需多化錢的，只用幾把刀在木頭上劃來劃去，就如印人的刻印一樣，可以成爲創作，作者也由此得到創作的歡喜，印了出來，就能將同樣的作品，介紹別人，使許多人一樣的受到創作的歡喜。總之，是比別種作法的作品，普遍性大得遠了。第三是因爲有用，木刻原是小富家兒藝術，然而一用在刊物的裝飾，文學或科學書籍的插圖上，也就

成了大家的東西，是用不着多說的。這實在是合於現代中國的一種藝術。」（見魯迅全集，且介亭雜文）由此我們可見魯迅先生之所以竭力提倡木刻畫的意思。

當民國十七年，魯迅先生組織了一個純粹研究木藝的「朝花社」，出版專門介紹歐西木刻畫名作的「藝苑朝華」。這算是新興了的木刻畫，以新的形式和內容第一次和大家見面。接着上海一部份美術青年成立「一八藝社」開了二次繪畫展覽會，但其中木刻畫很少，僅少數社員研究而已。而且缺乏指導的人，都暗中摸索。於是在二十年的夏天，魯迅先生趁暑假期間，請來一位日本木刻畫家內山嘉吉，在上海北四川路的內山書店樓上，開了一個木刻畫的講習班，雖學生不多，然亦小規模的開過一次展覽會，並且把他自己珍藏着的歐西名作，也展覽了二次。從此木刻畫慢慢地為美術青年們愛好和學習。一直到「一二八」中日戰爭發生，「一八藝社」受戰爭的影響，無形中流散了，木運也消沉了一些時候。

二十二年春，上海「新華藝專」及「上海美專」一部份同學和校外的藝術同好，組織「春地美術研究會」，為「一八藝社」之後身。成立不到三月，即開習作展覽會一次，成績甚佳。另外杭州的「國立藝專」也有木鈴木刻社之成立，並出版手印之「木鈴木刻集」等，均為當時文藝界所轟動，可是後來又因故消歇了。

同年夏，杭州「木鈴」的少數社員到上海後又組織起「野風畫會」，接着新華藝專成立「野穗木刻社」，上海美專成立「NK木刻研究會」，北平方面成立「平津木刻研究會」等，

如雨後春筍般的生長起來，並且都借各地日報上的地位，出版週刊旬刊，及手印的專集等，發表不少關於木刻理論的文章。這時候，一般作者才注意到木刻理論之建立。後來上海良友圖書公司出版梅斐爾德的「士敏士插圖」，麥綏萊勒的四種木刻連環故事畫冊，以及當時「文學」「現代」等權威雜誌的提倡，木刻才漸漸地抬起頭來。並由魯迅先生選較優之作品，託人帶往歐洲去展覽，此為中國的新興木刻畫，第一次出國去。

到二十三年廣州成立「現代版畫會」，除出版「現代版畫」手印本外，經常討論形式上，內容上以及中國新興木刻應走之道路等問題，僅這一點，中國的木刻藝術是比其他任何藝術部門較為認真的，嚴肅的。

二十四年元旦，「第一回全國木刻聯合展覽會」在北平開幕後，又巡迴到天津、濟南、上海、漢口等地，並將一部份作品帶到日本去展覽，都得到觀衆的好評。自這次空前的展出，木刻工作者對木刻前途的信心更爲堅定了。接着魯迅先生編的「引玉集」及「木刻紀程」都先後問世，使木運跨上更廣泛的階段，進一步得到社會人士的了解同情以至愛護。

二十五年二月，在「中蘇文化協會」「中國文藝社」「中國美術會」等幾個半官式的機關主辦之下，「蘇聯版畫展覽會」在京滬二地，先後安然展出後，蘇聯「新寫實主義」的畫面，精細的刻法，集體農場，水閘，工廠的題材，給與中國木刻界有力的示範，看了這些驚人的作品，一般草率的青年，再不敢輕舉妄動，粗製濫造了。在該展覽會閉幕不久，魯迅先生又選印

「蘇聯版畫集」，「死魂靈百圖」，「珂勒蕙支版畫集」等木刻畫冊問世，給中國木刻界更多的借鏡。

同年八月，廣州發起「第二回全國木刻巡迴展覽會」，巡迴全國各地，因而產生不少木刻畫的新幹部。當時並選優秀作品若干幅，送往蘇聯展出，此為中國新興木刻畫第二次去歐洲。直到抗戰開始後，在木刻畫作者不斷的努力下，中國的木刻畫是常見於各國的雜誌刊物上了。

因為新興木刻畫的保姆——魯迅先生的逝世，又因為作者們職業生活的不安定，木刻社團經費的困難，種種原因，以後，木運也鬆懈過一個時期。

自從七七到現在，這五年來全中國的木刻界有了飛速的進步。前後方處處都有木刻畫工作者的蹤跡，在他們不斷的努力下，到處可以看到抗戰的木刻集、木刻畫報、木刻傳單、木刻門神、木刻展覽會、木刻封面插圖、木刻連環故事，木刻訓練班、木刻研究會……等等，甚至福建、廣西等省，還有「戰地木刻記者」之派遣。這些都是木刻畫作者們在抗戰中，英勇的不可磨滅的戰果。更難得的全國大部份中小學學生及少數教員及公務員們，都熱烈的學習。學校裏並列為美術課程之一種，這種現象，都是歷年來努力的成果而不是偶然的。

總觀以上，木運在這十餘年來，無時不在堅苦奮鬥之中。現在因大時代的要求，木刻畫更應該廣泛地發揮它固有的力量，不輕輕放過這偉大的時代，不白白地丟了前人留下的努力。

第三講 木刻畫的藝術價值

第一節 一個錯誤

很有些人知道木刻畫很有用，它可以代替科學鑄版，尤其是在抗戰時期的內地。因此以為「木刻」是純粹為印刷而製版的名詞。更進一步，連木刻工作者與街頭之「刻字匠」也不分了（嚴格的說：「木刻」應名為「木刻畫」或「木刻版畫」，詳論見第四講）。所以常發現有些人要木刻畫者去刻一個圖章或印戳的笑話。

是的，木刻畫作者也能夠刻字，但沒有刻字匠刻的那樣精細而「不走樣」。一個匠人，它只會做死板的複製工作，（一張樣子給他，他照樣刻成）那僅僅是一種「技術品」，而不是「藝術品」。但光是「技術」，還不能算「藝術」，「藝術」是通過作者深刻的思想和手腕所表現出來的一種創造，而不光是根據別人畫的線條，死板的刻得「不走樣」而已。

雖然木刻畫的原版，因內地交通不便，科學原料的缺乏，無法製銅鋅版，而木刻可以直接上機器印刷，但這只是木刻畫價值之一點，而不是它的主點。假如真的木刻畫全為製版而生存的話，那末將來科學製版發達後的內地，甚至全中國，木刻畫就會被淘汰了？可是，放心得

很，試問，絲毫畢真的照相術，傳入中國已有若干年代了，而中國的繪畫有被淘汰了沒有呢？沒有，因為繪畫有它本身的藝術價值。而同時科學製版術發達得很的歐西各國，木刻畫比中國還盛行着，這也因為木刻畫有木刻畫本身的藝術價值的緣故。

第二節 力的美

木刻畫雖然沒有別的有色彩的油畫，水彩畫，粉畫……等美麗，但它有粗細，堅柔，曲直的不同線條，和黑白強烈的對照，顯示它特殊的「力的美」。曾經有人說黑白的鋼筆畫很像木刻畫的線條，可是筆的感覺，究竟是柔軟無力，木刻畫上的所謂「木味」「刀味」，那種堅強如鋼的硬性，是任何別的畫類所不及。木刻畫之所以成功之因，也就在這豐富的力的表現。記得魯迅先生說過「有精力瀰滿的作家和讀者，纔會生出『力』的藝術來。『放筆直幹』的國畫，恐怕難以生存於頹唐、小巧的社會裏的」。

第三節 革命性

因為木刻畫是從刀尖上刻劃出來的線條，必然有豪放、乾脆、有力、強硬的感覺，宜於表現鬪爭的場面，侵略者的殘暴，弱小民族的呼聲，勞動階級的羣像。所以木刻畫在中國抗戰時期會如此的蓬勃，所以木刻畫會被新興的蘇聯所發展。

同時，木刻畫能大量複製，快於傳播，據說木刻畫原版印刷越多印越清楚，好的堅硬的木板，能多印至五十萬份以上，比任何金屬版面為強。在宣傳的，教育的任務上，木刻畫是非常帶有革命性的武器。又在目前中國內地因戰爭而發生製銅鋅版的困難，它又克服了這一點。因此魯迅先生竭力提倡把版畫（木刻畫亦為版畫之一），移植到中國來，他說：「多取版畫，也另有一些原因，中國製版術，至今未精，與其變相，不如且緩，一也。當革命時，版畫之用最廣，雖極匆忙，頃刻能辦，二也。」又說：「因為革命所需要者有宣傳、教化、裝飾及普及，所以在這時代，版畫（木刻，石版，插圖，裝飾畫，蝕銅版，）就非常發達了」。

第四節 堅苦性

僅在木刻畫的製作過程中，就具有堅苦耐勞的精神，從一塊木板到一張精細美麗的畫面，其他由修理版面而到刻製，再到印刷，全為個人之製作。這種堅苦的精神，亦為任何美術作者所不及。何況中國の木運，出身就是在堅苦的鬪爭中，一直成長到現在的。

再從木刻畫的材料和工具的經濟，工作環境的沒有限止，無論室內，室外，課桌，板凳；到處都可以刻製，種種性能上看，木刻畫確是一種最鋒利的文化武器。

以上各點，全為木刻畫的特質，也是它的藝術價值。

第四講 木刻畫與其他繪畫

第一節 「木刻」與「木刻畫」

「所謂創作的木刻者，不模仿，不複製，作者捏刀向木，直刻下去。——記得杜甫的戲章偃爲雙松圖，有句：『我有一匹好束絹，請君放筆爲直幹』，這放筆直幹，便是創作底版畫所必須。和繪畫不同，就是以刀代筆，以木代紙或布，中國的刻圖，雖是所謂『繡梓』，也早已望塵莫及，那精神，惟以鐵筆刻石章者，彷彿近之。」（魯迅先生於現代版畫選之一小引）

木刻畫與其他繪畫之不同者，就是材料上，工具上的分別。作畫用毛筆，鉛筆，鋼筆，粉筆，臘筆，油畫筆等，畫在紙上，布上，絹上，壁上而已。所以「木刻」也就是「畫」，也是屬於鋼筆毛筆等畫類之一，「以刀代筆，以木代紙或布」，這是工具的不同，但是一般人爲了簡便，簡稱「木刻」，因而就有人誤會爲木「刻」卽彫刻，同時就會有人要木刻者們，代刻一顆好的金石圖章了。所以「木刻」應詳名爲「木刻版畫」或「木刻畫」，與鋼版畫，石版畫等同，總少不了一個「畫」字，因爲「木刻畫」是平面的形象的創造，而不是立體的彫塑及作爲記號的金石刻術。

進一步說，木刻畫之不同於一般繪畫者，只不過多一層刻製在木板上的手續，未刻的木板爲「板」，已刻的木板爲「版」，所以木刻畫也屬於「版畫」之一。但是爲什麼要多一層這刻製的手續呢。這問題很簡單，正因爲它是「版」畫，它是「木刻」畫，否則，不經過一層刻製的手續，而照它起稿時作畫的用筆，也許是毛筆畫，也許是鋼筆畫鉛筆畫；那麼，根本就不會有「木刻畫」的名詞了。

而同時一張其他的繪畫（如油畫，水彩畫之類），畫一張就只有一張的原作，畫二張只有二張的原作，其餘的都是照相或銅鋅製的複製品，但是木刻畫只要印一百張，這一百張都是原作，印一千張就有一千張的原作，張張使讀者可以看到作者的眞精神。（不如其他畫類，因複製而走樣。）同時，使一張畫立刻變爲很多張，這也要刻製的一個小原因。

第二節 「舊的」與「新的」

第一講上已經講過，中國古代的木刻畫，只是空虛的線條的組織，不求立體，不講光線，分不出透視和陰影。不但是古代的中國木刻畫如此，就是十五世紀歐洲早期的木刻也如此，我們可以找當時的許多聖母圖像全爲純線條的木刻，因爲那時的木刻畫，是剛由中國傳到歐洲去的，但爲什麼會變成這樣合透視講立體的新的東西了呢？這在前面已經說過，木刻畫也是畫的一種，只不過多一次刻製的手續而已。那末古代的木刻畫跟古代的中國畫是一個系統，他們用

中國毛筆，中國絹，中國的宣紙作畫；中國人的那種愛好「縹渺靈虛」，擺脫「紅塵俗念」，喜歡「太平山水」，愛畫一層一層很高很高的山，高山上修上一所廟，廟門口站上一個道人，這種「超脫」，「看透」的思想，加上那種輕鬆的工具，因而會產生出這種畫和這種「太平山水」爲內容的木刻畫。後來，這種木刻傳到歐洲以後，雖然也會用同樣的形式被宗教利用過，可是不久，受西洋繪畫的工具材料，受西洋人不同中國人的「自我中心」的「實際」的關係，也就不寫玄妙的山水，而寫實際的人體，靜物。當然繪畫由平面而求立體，由線條進到色彩，那末，也是「畫」類之一「木刻畫」，也由線而進到色的境界了。這樣，它才從新由歐洲返回娘家來，這一個改變，不但有了新的形式，而且也有了新的內容和力量（圖三）。



第五講 木刻刀的性能

第一節 刀的種類

前面已經講過，木刻也是畫的一種，不過是以刀代筆以木代紙而已。筆是作畫的重要工具，那末刀也是木刻畫中的重要工具，有些不知道的人，以為木刻畫也光用一般刻字鋪裏用的斜刀刻的，因此對有些奧妙的線條會驚奇它的神妙刻法，其實不然，刻木刻畫另有不同形式的刀，才能刻出粗細深淺，曲折不同的線條來，一付刀有的多至十餘把，一把有一把的用途。這裏僅將最基本的四種來講一講，因為就有這四把刀，也就能刻出很完善的美麗的畫面了（圖一）。

上圖的三稜刀，圓口刀，斜刀刀，排刀，這些刀都為外人發明，因為中國古代的木刻，只是平面的線條，僅用刻字匠的斜刀刀或平刀刀就可刻；而新興後的木刻，因內容及形式表現的不同，所以舊的工具也不夠應用了。雖然斜刀刀在現代的木刻畫上也一樣的用得着，但已不是頂重要的工具，僅在若干部份用到它，甚至有些畫面可以完全不用。現在我們用的刀子，有的是德國或日本造的，有的是依他們的式樣自造，但是不容易造得很好，抗戰前北平有家叫「王

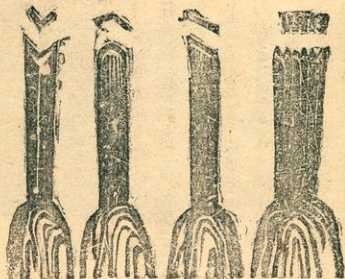
麻子」的刀剪鋪，曾經打得很不錯，可是抗戰後已無法買到了。而在近幾年來，在木運的努力下，目前比較重大一點的市鎮，都有木刻刀可買，雖然不能很滿意，可是在戰時能辦到已算不錯了。而且有好些缺點，經聰明的作者的運用，一樣能刻出很好的作品來，例如最近在重慶舉行的木刻畫展覽會裏，很有些高水準的作品，但是他們都在極簡陋的工具下完成的。

第二節 刀的性能

各種不同的刀有各種不同的性能。

三稜刀富有剛強堅硬的感覺，適宜於表現有力的畫面。它在木刻刀的地位上最重要，有時光用這一把刀，亦能刻成一幅畫。三稜刀分大小二種，它能刻出精細的細小部份，可以把握用力的大小，來刻出線條的粗細，同時亦能刻出交叉形，光圈形，平層形，之字形等等不同的線條（圖二）。只要作者運用得當，一樣可以如其他繪畫的表現出中間色及物體的陰影

第一圖



三稜刀

圓口刀

斜刀刀

排刀

等。

圖 二 第

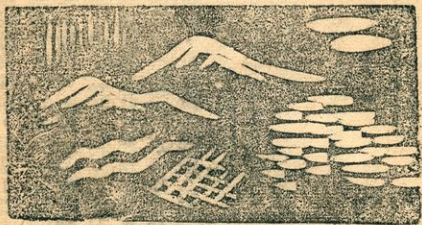


條線的刻刀稜三

圓口刀，又名弧形刀，此刀的應用亦大，它主要的任務挖去空白地子，因為三稜刀的刀口狹小，挖空白感到太費力，太費時，所以要用圓口刀。假如要挖大的空白，則要用大的圓口刀了。故各種刀類，都要備大小各一把，以利各種大小畫面之應用。圓口刀除了挖地子外，也可以光用一把刀刻成一幅畫面。此刀刻的線條柔和、活潑，宜於表現女性以及雪、雲、天等柔艷的畫面（圖三）。

斜刀刀也可以分大小幾把，它的任務，主要是刻字，或者有些線條終點非常整齊，而終點處又不見有橫線條，這就是在未刻線條之先，用斜刀刀在終點處劃了一道隱線，然後再一條一

圖 三 第



條線的刻刀口圓

圖 四 第



條線的刻刀刀斜

條的刻去，這樣就不會因手腕用力的大小而不齊了。若光用一把斜刃刀也能刻成一幅畫，刻出來畫面富有木炭畫的趣味，但是工具太簡單了，難免呆板，所以最好和旁的刀法配合，這樣比較有變化（圖四）。

排刀，又名鋸齒刀，這種刀和三稜刀差不多，只不過加多了幾把，它把四五把三稜刀合打在一起，一刻下去，就有四五道平行的距離相等的整齊的線，這種刀宜於刻天刻風刻雲等畫面。蘇聯的木刻畫家克拉甫兼珂多用此刀刻畫，而許多中國木刻畫家們，一方面因為此刀不容易打，不容易買到（據說廣東大埔百侯中學的百侯美術研究會可以打），又方面用排刀刻畫，若用得不得當話，就很容易趨於呆板，笨拙，所以也很少用到它。

第六講 木刻板

第一節 木板的種類

作不同的畫，要用不同質的紙張，紙在畫的材料上是相當重要的，那麼「以木代紙」的木刻板，在木刻畫的材料上亦爲重要。

刻木刻畫的木板，質地要堅細，組織要緊密，無論橫絲順絲，可以使刀自由揮刻，不生毛渣。在這種條件之下，所以能刻木刻畫的木板，也不是無論什麼木頭都可以的了。經過多少人的經驗，最好是「黃楊木」，它質堅而細潔，宜於刻極精細的線條，可是價格太高，且不易買到。其次是「柏木」及「棗木」亦很可一用，惟因疤節太多，容易破壞畫面，所以中國的木刻畫家多採用「白菓木」及「梨木」二種，白菓木在西南的產量較多，梨木則全國皆有，尤其在西北的甘肅出產更多，梨木雖質較硬，刻時費力，惟上機器印刷，則耐於堅壓，不使線條印粗。白菓木則較柔軟，刻時刀子轉輾流利，若初學木刻者用它，十分適用。其他如桃木，柿木，枇杷木，楓木，櫻木，杜木，槐木，樸木，桂木……等，皆可刻製木刻畫，惟都是質地較鬆，僅適宜於製作「木面木刻」而已。

第二節 「木面」與「木口」

「我們進小學時，看見教本上的幾個小圖畫，倒也覺得很可觀，但到後來，初見外國文讀本上的插畫，卻驚異於牠的精工，先前所見的，就不能比擬了，還有英文字典裏的小畫，也細巧得出奇。凡那些就是先回說過的『木口彫刻』。

「西洋木板的材料，固然有種種，而用於精刻圖者，大概是拓本，同時拓本因鋸法兩樣，所得的板片也就不同。順木紋直鋸，如箱板或桌面的是一種，將木板橫斷，如砧板的又是一種，前一種較柔，彫刻之際，可以揮刀自如，但不宜於細密，是很容易碎裂的，後一種是木絲之端，攢聚起來的板片，所以堅，宜於刻細；這便是『木口彫刻』，這種彫刻，有時不便稱 Wood-Cut 而稱 Wood-Engraving 了。中國先刻木一細，便曰『繡梓』，是可以這樣譯語的。和這相對，在箱板式的板片上所刻的所謂：『木面彫刻』了。」（魯迅先生於藝苑朝花第一集第三輯）

看了魯迅先生上面的二段話，我們就知道「木口木刻」和「木面木刻」的分別了。所謂「木面」就是木板的縱剖面，「木口」就是木板的橫斷面（圖五）。橫斷面的組織堅細，所以能刻細巧的畫面，蘇聯的作者多刻木口，縱斷面的木較柔，故所刻的線條也粗了。但是「木口木刻」的木料也不同，刀子也不同，如黃楊木能刻木口；而中國一般的缺乏此貨，若有，則亦

第五圖



「面木」和「口木」

第六圖



心木及表三表二表頭

價高。同時好的木口木刻刀也不易買到，所以在中國，除了刻字鋪刻印章外，很少人去刻「木口」的畫面。其實我們找一塊紅色的梨木（木色帶紅的較堅）用小三稜刀細細地刻起來了，也一樣可以刻出精細的如「木口木刻」的畫面。

最後，無論那一種木板，都可以分爲「頭表」「二表」「三表」，及「木心」四種（圖六）。「頭表」則年少而質柔，「木心」則年久質硬，「二三表」較爲折衷了，作者可以照自己的需要而採取那一種，總之，「頭表」是太軟而疤節又多，不可一用的。還有「木根」「木幹」「木梢」也與柔硬相關。

第七講 怎樣處理木刻板

在起稿以前，先得把木板處理好，否則，起好了稿子，刻成了畫面，因木板的沒有處理好，而會完全失敗的。第一，我們得找一塊很乾的木板，把它刨得很平整，再鋸成若干大小塊，然後用沙紙或沙布（普通五金鋪都有出售）來磨擦板面，目的還是要使板面更光潔，所以必要時，先得用粗沙紙，後用細沙紙，最後用「木賊草」（中藥鋪出售）來磨擦，使木板像金屬版一樣的光滑平整，甚至處理得像玻璃片一樣。這樣，印出來的畫面，才沒有木紋，沒有花點，非常清晰可愛。不過我們得注意，用沙紙時，**不能用手腕按沙紙去磨擦板面**，因為手腕高低不平，用力不勻，反會弄巧成拙。所以要把沙紙放在很平的桌面上，再手執木板而在沙紙上來回的磨，這樣用力是平均的，板面的消蝕也是平均的。同時我們一面磨，一面還得把磨下的木渣和沙粒吹去，以免在木板上起痕跡；而且要把沙紙的四角用圖釘按住，不使沙紙蹺起來，否則，板面的四角會被沙紙的四角擦去，那麼印出來的畫面也就不方正了。

以上是處理木板的過程，以下對於木板的形式和厚薄也附帶的來談一談。

一般的畫面形式都是長方形的，四週圍的邊線都很整齊，但是也有圓的橢圓的以及一切不規律的形式，和粗糙不齊的邊緣，這是跟着畫面的構圖相關的。可是無論那一種不同的形式，

它的版底最好都是長方形或正方形，這樣才可以和方形的鉛字去拼版，才能夠上機器印刷。而不規律形式的變化，不能在版面上鋸成，而只能在畫面上刻成。若這是一幅不預備上機器印刷的作品，那又當別論了。

至於板的厚度，也爲了印刷便利起見，最好和鉛字一樣的高（七分七厘七毫）。若爲攜帶方便計，那也不妨薄一點，待要印刷時再墊高，但也不宜太薄，因稍大一點的版面，太薄則易蹺，一蹺則沒法去印，爲防止這個毛病，一方面加厚高度（高度同大小是成爲正比例的），一方面在作品刻成後，立刻放在重物下壓住。

第八講 怎樣起稿

曾經有人借用魯迅先生的：「以刀代筆，以木代紙」的話來說：「木刻根本不應該起稿，想好題材，像畫素描一樣，就拿起刀來在木板上刻。」這意思好像有些文學家和詩人的主張，說靈感一來，一氣呵成，根本用不着刪改。這難免是笑話，我們畫油畫也要用炭條來起一個稿子，試問那一篇好的著作，好的詩，不經過幾次三翻修改的？爲什麼達文西的「莫娜麗莎」畫了五年？詩文可以改了重抄，油畫可以塗了再畫，而木刻畫就不同了。處理一塊木板多費勁，若刻錯了要大大的修改更不可能。溫杜朗，納斐納特這樣說：「……在金屬版的刻製上，特發生舛誤的地方加以塗抹重刻，並不困難，可是在木刻，修補是很難令人滿意，因此木版上的每一下刻劃，都應該認爲是決定的。」所以我們主張木刻畫是應該起稿的，而且要詳細的起稿。

木刻畫的起稿方法很多，而較爲完善的卻很少，中國古代的木刻是因爲「畫」和「刻」是分工的，所以只能把原畫往木板上反貼，而後就刻，（如今一般刻字店刻印章仍用此法）。這個方法的缺點是只能用平刃刀刻製外，什麼刀也不能用，因此線條也單純了，否則，紙會被刀的推動而扯爛的。而且現代的木刻畫，「刻」和「畫」均爲一人，除練習構圖動作外，根本用

不着畫在紙上而再貼板上。

第二種方法，也是畫在紙上，其法先把木板弄濕，把畫放上，再用力一擦，畫就印於木板上，此法雖比前者較強，但往往不易印好，只適宜於不會作畫的初學者，依照旁人的作品模寫翻印，僅爲練習刻術而已。

第三種方法是將木板全塗黑色，再用白色起稿，而後用刀刻去白色就成。此法在起稿時要改動就困難，而且刻成的畫面純爲陰刻，缺少光暗作用。

其他還有用複寫紙復印，用化學的晒印法等來起稿，這些都是聰明人的抄襲的偷懶門徑，不可取法。這裏根據作者及大多數木刻畫作者的經驗所示，算以鉛筆直接在木板上起稿爲最佳。其法先用鉛筆在板上詳細繪稿（因爲鉛筆可以自由擦去修改），而後再用黑墨重描一次，這樣，不會在刻製時，因手腕的移動，而把底稿擦去。同時，也不曾因鉛筆線的反光而傷目力。最後還得用顏色（藍、灰、紅、綠都可），在畫面上輕塗一層，其目的爲使刻出的一刀一刀清楚，已刻與未刻的兩相分明，又可在原來的底稿上有所更動。若不塗顏色，則用鉛筆輕擦一層亦可。假如塗上一層植物油類，則木質輕鬆，刻時少費力；但初學者，揮刀不熟，容易滑出板外，刻傷手指，故不十分相宜。最後，還有二點要注意：第一，直接起稿在木板上，凡爲文字及拿槍拿筆拿鋤……等的手，應該畫反，因一般的習慣拿東西的均爲右手，則起稿時應在左手，再印出來，就在右手了。不然，動作與常情不合，有損作品的評價，這在初學者是最

易疏忽的。第二，起稿的鉛筆宜用軟鉛，太硬了，則在版面上劃出一道一道的線痕，也不美觀。

末了，新興的木刻畫在中國發展的時期還很短，僅有的這些方法，都是從事木刻者的經驗教訓所得，是好是壞，還待日後更多的改進，所以只要多運用智慧的頭腦去思想，用偉大的雙手去實驗，那末許許多多的新的方法，還會不斷的產生的。

第九講 刻製和修改

第一節 怎樣刻法

諸位都是想學一學怎樣刻木刻畫，而一直到今天第九講裏，我才開始講「怎樣刻法」，各位一定很心焦吧？其實所謂「木刻」的「刻」，並不很難，一個作者要成功一張木刻畫，等到開始動刀「刻」的時候，那可以說已經一百步走了九十步了。

第一，要知道木刻刀的拿法。普通像拿鋼筆鉛筆一樣（圖七）。刻的時候，刀向前推，可是用力的大小是要斟酌的，用力太小了，刻不起木絲，或者刻得太淺太細，用力太大了，怕刻壞了線條，或者刀子滑出板外，刻傷手指。這種都不能用文字機械地來講出的，經驗會慢慢地告訴你怎樣用刀的。

拿平刃刀就不同（圖八）。而且刻時得向內拉。

我們若刻較小的版面（一方寸以內）時，因手不易拿住，一定要用架子夾起（像刻字鋪刻印章一樣），若大的，那就不必了。刻的時候，左手按住木板，右手握刀作四十五度，不能太平，平則刀不易入木，而太直了，刀就只向深度發展，而不易前進。同時在木板底下要填上

圖 七 第



法握的刀口圓及刀稜三

圖 八 第



法握的刀刃斜

一本書，那就容易轉動，刻時方便了。

至於刻的深度，爲便於印刷潔淨起見，當然越深越好，但是很細的線條是沒法刻深的，而事實上細的線條，間隔就小，淺一點也無妨。若是大塊的空白，則要挖得深一點了。所以寬窄和深淺是成爲正比例的。

講到先刻後刻，這是視各人的習慣喜歡而定的，有些作者喜歡先刻人物的外輪廓，而後再刻內部，有的則相反。亦有喜歡先刻完了細的線條再去挖空白，亦有喜歡挖去了所有的空白再細刻，這些先後都沒有多大關係，不過若陽刻性較重的畫面，是先刻人物的內部再刻外輪廓，因爲這樣，萬一刻斷了線條可以向外推出而求補正。可是這已經是一個比較不滿意的補救辦法了。還有些作者是喜歡刻去底稿上的白線留黑線，有的是刻去黑線留白線，二者，前的富有陽刻性，後的富有陰刻性，木刻的趣味比較重一點。都各有所取，隨作者們根據作品的題材去決定。照一般說來，陽刻是有光明爽朗的感覺，陰刻帶點黑暗陰沉的氣息。

第二節 怎樣修改

寫小說，寫詩，作歌製譜，……一切創作上的東西，沒有不需要修改的。木刻畫上的修改，雖很難令人滿意，但是一幅作品刻成後，卻很難免不需要修改，所以對於怎樣修改的方法，也略略地談一談。

修改木刻畫，沒有改文字那樣方便，若不要它了就塗去，又要了再拘上，木刻是一刻去了

就放不上的，所以它的修改，很需要慎重的考慮。往往有一二條線我們會懷疑它是否需要刪去呢還是留下？這時候，我們不妨在第一張印出來的畫紙上，用斜刀刀把懷疑的那二條線挖去（先不要刻去原版上的），再放在同一顏色的紙上來看看，假如沒有了這二條線是否美觀？是否合理？然後，再去改動原版，這樣比較不會有後悔，不然，挖去了再不好的話，你再沒有辦法放上了！雖然，亦有些用膠類粘上的補救辦法，但總不會使你滿意的。

最後，木刻刀像軍人的槍一樣，是木刻工作者的「第二生命」，尤其在前方及落後的鄉村，很不易買到一付木刻刀，或者可以託朋友們到都市裏買了寄去，但戰時交通困難，郵寄不便，往往等一二個月都收不着，這期間就誤了你多少次想刻的作品而沒有成功，所以我們得好好地保存木刻刀，每次用畢後，刀尖上擦點油類，使它不生銹（若天用就可不必），放在有格子的匣子裏，不使刀尖互碰。假使用鈍了，就需要磨利它，這是一件很需要細心的工作。除了平刀刀外，都和普通刀子的磨法不一樣。三稜刀要一邊一邊的磨，這邊磨了再磨那邊，二邊磨的次數要一樣，外邊的二面磨好了，再用小的三角碎石去磨裏面的二邊，千萬要注意中間的角度別磨圓了，不然就無法刻細的線條。圓口刀則可以在磨石上刮成一個圓道，把刀口放入圓道內來回的磨。注意不要乾磨，用油用水都可以。磨的磚頭，是和普通磨剪刀菜刀用的一樣。

磨刀確是一件麻煩事，可是一付好的刀子，你怎麼勤刻，一年也不過磨上三四次罷了。

第十講 拓印和紙張

第一節 怎樣拓印

這是最後一講了，一張木刻畫到可以拓印的地步，是作者最愉快的時候，好像一個孕婦快要生產之際，很想看一看自己孩子的容貌，那樣焦急，那樣喜歡。可是也在這一剎間，是很需要小心謹慎地，把它印好的，所以，木刻畫的拓印工作，也是很需要一點經驗。

所謂「拓印」者，完全以手印來講，它不需要機器而只要一些手印的工具，如：油墨，滾筒，調墨板，磨擦器，毛刷，刮刀以及紙張等。油墨最好是印石版用的「四號油」，否則，別的石印油墨也可以，千萬不宜用劣等的膽寫油墨，因為它煤油成份過多，印出來的作品，過了幾天，就在線條的邊緣上滲出黃色，非常難看。滾筒是滾油墨用的，普通油印用的膠皮滾子就可以。調墨板為調勻油墨用，可能找一塊較厚的玻璃，因為它平整，否則找一塊平整的木板也好，若有油印機，則可在油印機上調，就不要另找調墨板了。磨擦器是磨擦畫面用的，目的要使畫面印得很清楚；這種東西，差不多每一個作者，都有不同的習慣，有的喜歡用木刻刀柄，因為它比較順手，有的喜歡用光滑的墨水瓶底，因為它面積大，也有喜用吃飯用匙底和牙刷柄

等，只要光滑平整，稍帶點流線型的小物件都可以，依作者個人習慣則用牛角質的圖章匣子，因為這東西也是隨身帶的，它比木刻刀柄的面積大些，可以印大的畫面，既不會陷入空白地子裏，而且印的速度比較快，各位不妨試一試。還有毛刷是刷版子用的，因為一塊木版印久了，細的線條容易被油墨填滿，所以常用刷子蘸些煤油洗版面，只要一把舊牙刷就可以，要注意的就是在當煤油洗過以後，得等它完全乾了再印，否則，油墨會被煤油溶化，印出來又不好了。刮刀亦是調油墨用的，把油墨從墨罐裏挖出來，因為太厚，需要和些機器油，若沒有機器油加少許煤油也好，然後用刮刀在調墨板一調勻它，再拿滾筒去滾油墨，這樣你就可以開始印了。

印的手續是先把滾筒滾上油墨，再滾在木刻版上，要注意勻不要太厚，或太薄。普通舊版子只要來回滾二次就可以，但剛刻好的新版子，因木版容易吸墨，那就得多滾幾次。然後把版子放在平整的桌面上，（最好版底下還是填一本書，使磨擦的時候，不會搖動。）立刻把紙放上，用手輕輕一按，使紙和版面貼緊，再用磨擦器在上面來回的處處磨擦。若稍薄一點的紙，則背後就可以看出是否完全印好，厚紙也可以看出磨擦在紙上的光亮。你若那一部份要特別黑，可以用力多擦一陣，這樣，一張木刻畫就完成了。不過，這只是一個初步的最基本的講法，很多地方需要作者自己去體會，慢慢地有了經驗和教訓，自然會知道怎樣的拓印才印得好，大凡任何學術都是一樣，好像學游泳學舞蹈等，都不能光用文字和圖解，所能完全了解

的。

最後，上面這些拓印用的工具，用畢後，都應該好好的保存，使油墨及滾子等都不要粘上灰土，木刻版的畫面要向下放，以免灰土填滿線縫，洗滌都是麻煩事。最好一件件的都放在箱子裏，像油畫箱一樣，分成若干大小格子，每一格放什麼都有規定，這樣，攜帶又方便，又清潔。可能的話，大家不妨做一隻。

第二節 紙張

在中國可以印木刻畫的紙張最多，而且有全世界印木刻畫最好的「宣紙」。魯迅先生曾經拿宣紙送給蘇聯的木刻作家們，他們都視爲珍物，寄了很多作品來和我們交換。因爲宣紙顏色潔白，又容易吸收油墨，印出來的畫面黑白分明，非常優美。

宣紙也有很多種類，可分：單宣，加料宣，玉版宣，蘇硯宣，冰雪宣等，都是厚薄及加料的多少來分別。其中推蘇硯宣最好，單宣太薄，可是容易印，玉版宣則太厚，印時困難。其他像官堆紙，連史紙，絲棉紙，白川紙……等，只要顏色潔白，紙面不太光滑，容易吸墨者都可以印，如白報紙道林紙等因吸墨性少，而紙面光滑不易貼緊木版，所以印不好，但若是上機器印刷，因爲壓力大而平均，那當然也很好囉。

有些作者，常喜歡用有色紙印，這也好看，不過用的顏色一定要同畫題相配，譬如一張戰

關的畫面，印在綠色紙上，當然不好看，若印在紅色紙上，一定會加強畫面的空氣。總之，木刻畫是純以黑白爲對照的，所以總是以白紙印比較大方而美觀，若需要翻製鋅版也方便。

附筆

在第九講上，我說過木刻畫的「刻」是不很難的，而最難的就是在起稿以先找一個怎樣有意義的有價值的題材，也就是爲木刻畫的生命的「內容」，和起稿時的構圖，如賓主的位置，線條的組合，明暗調子的分配等，也就是爲木刻畫的軀幹的「形式」。所以我認爲一個好的木刻工作者一定也是一個畫家，若只會刻而自己不會創造的，那只是一個「匠人」而已。可是，每一個畫家卻不都是木刻工作者。木刻畫雖也是繪畫部門之一，但它比繪畫多一個技術。因此，寫了這個「木藝十講」至於繪畫上的（也是木刻畫上的）構圖，調子等等學術問題，因爲是每一個木刻工作者，應該絕對也是繪畫工作者，所以這裏也不再贅述了。關於此項參考，各位可參閱李樺先生的「繪畫十講」。



中華民國三十一年九月重慶初版
中華民國三十六年三月上海初版

（F143 滬報紙）

木藝十講一冊

定價國幣壹元伍角

印刷地點外另加運費

著者 韓尙義

發行人 朱經農
上海河南中路

印刷所 商務印書館
商務印刷書廠

發行所 商務印書館
各地

版翻
權印
所必
有究

69
查

66
查

省北師院圖書館



000000534206

臺灣省立臺北師範學校圖書室

總	號	分	類	號
1609	1000	10	6	

絕版書
禁借出



省北師院圖書館



000000534206

0

05

學院圖書館

北環