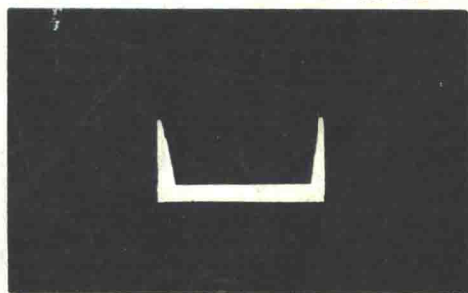
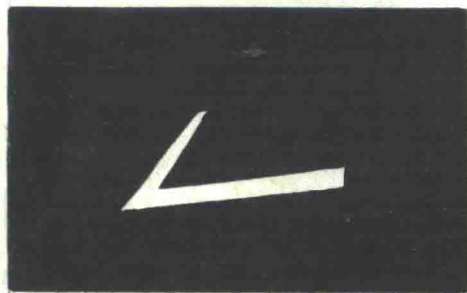


BAN HUA JI FA JING YAN



版画技法经验



版画技法经验

BANHUA JIFA JINGYAN

上海人民美術出版社

版画技法经验

力群等著

责任编辑 陆宗铎 装帧设计 陆全根

上海人民美術出版社编辑出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行 上海群众印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 $2\frac{1}{4}$ 附图 28 页 字数 44,000

1980 年 8 月第 1 版 1980 年 8 月第 1 次印刷

印数 0,001—4,000

统一书号: 8081·11835 定价: 1.00 元

出版说明

这是一本专门谈论木刻创作的技法和技巧的小册子。九篇文章分别就木刻创作过程中的各个环节(画、刻、印)的经验,作了比较详细地介绍,也谈了很多技法上的具体问题和长期实践中探得的“窍门”,例如如何运用各种刻刀(还可以自制特殊的刻刀),充分发挥它们作用于木的艺术表现力,如何处理黑白关系和套色的艺术效果,怎样正确掌握油印与水印的方法和技巧,等等。由于作者各自的阅历和艺术修养,不同的艺术作风和刻作习惯,对技法和技巧的运用,对风格和形式的探索,必然互不相同,各有一套。然而我们认为这九篇文章所谈的技法,并非泛泛而论,而是作者在长期的木刻艺术创作的实践中,积下的心得,是非常宝贵的经验之谈,可供爱好木刻创作的读者研究、借鉴。

这本小册子编辑于六十年代初期,排印后因故未能出版发行。这次重新付印出版前,曾请作者过目,个别字句并作了少许修改。

编者

一九七九年八月

目 录

- 木刻技法经验谈·····力 群(1)
- 我的刻作习惯·····杨可扬(12)
- 套色木版画技法札记·····沈柔坚(18)
- 木刻水印技法提要·····李 桦(25)
- 学习传统偶得·····杨讷维(33)
- 木刻的黑白关系和中间调子·····杨 涵(39)
- 谈木刻的表现技法·····赵宗藻(44)
- 几种特殊效果的拓印方法和怎样使用胶合板·····晁 楣(53)
- 我在刻作和拓印上的一些体会·····赵延年(60)

木刻技法经验谈

力群

我从事木刻这门艺术已有三十年的历史了，三十年来的创作生活，深深感到，作为一个版画家的最根本的问题还是如何深入工农兵生活的问题，和如何进行艺术加工，表现作品的主题思想的问题。版画的技法问题只不过是提高版画艺术性之中的一个问题。当然这个问题解决得不好也可以影响主题思想的表现，和艺术形式的完整。因此，现在单谈谈版画的技法问题也未始不可。三十年来，我在木刻技法上的探索，变化，有一些经历，总的说来，可分为三个历史阶段，即左翼时期，延安时期，全国解放后的时期。今分述于下，仅供初学木刻的青年参考。

一

左翼时期，也就是我初学木刻的时代，那时，我们在资产阶级的美术学校里自学木刻，既无老师传授，又无先辈指导，也没有木刻技法一类的书籍以资参考。比我们早从事木刻的“一八艺社”^①的同志们，也不过比我们早学两年，大家在技法上都没有获

^① “一八艺社”是1929年在杭州国立艺术专科学校成立的一个进步美术团体。稍后上海成立分社。1932年因受到国民党反动政府的迫害被迫解散。

得成套的经验。那么怎样得到木刻技法上的一些起码知识呢？主要从鲁迅先生介绍的一些外国木刻画册中求得。例如我们“木铎木刻社”于一九三三年成立后，大家开始搞木刻，主要的参考书是德国梅菲尔德的《士敏土》插图。梅菲尔德的木刻大半是用圆口刀刻制的，多用阴刻法，黑白对比强烈，很有创作木刻的特点。我们大家都喜欢他的作品，把《士敏土》插图当成了自己初学木刻的范本，象初学写字的人把颜、柳、欧、赵的字帖作为范本一样。由于这种原因，所以我们当时也多用圆口刀，并很注意画面的黑白对比。我当时创作的《病》（见附图5）就是根据这种技法刻制的。梅菲尔德的木刻技法类似国画中的写意法，不讲求工整，利于表现热情奔放的内容，初学木刻的青年较易学习。

然而我并不以一种技法为满足，随着鲁迅先生对于外国木刻的陆续介绍，以及中国新兴木刻的成长，我的木刻技法也跟着改变，如一九三五年刻的《三个受难的青年》（见附图4）、《斗争》……一方面向麦绥莱勒的木刻技法学习，同时也向当时发表在书刊上的中国同道者们的作品学习。到一九三六年，当苏联版画在中国举行展览后，对我的木刻创作影响很大。在技法上，有一个较长时期是向苏联版画学习的。苏联版画的特色是工细、认真，在黑白处理和表现人物等方面都发挥了木刻艺术的特殊功能，有版画特点，有强烈的装饰性。这时我刻的《鲁迅像》、《武装走私》、《收获》（见附图2）……等作品，就都是在这种影响之下刻制的。苏联版画的技法和梅菲尔德、麦绥莱勒的木刻技法有很大的区别，采用梅菲尔德和麦绥莱勒的木刻技法，在起稿时最好用毛笔，而采用苏联版画的技法起稿时却最好用钢笔。当时的苏联版画，大

都是木口木刻^①，我们虽然刻的是木面木刻^②，但因使用的材料是梨木，所以较细的刻法也可采用。苏联木刻多半是阳线和阴线并用的，但因为刻起来，力求工整，表现事物力求准确，多用三角刀，所以较难产生粗壮豪放的风格。此外，苏联木刻家，有的还喜欢用排刀，这我也试用过，觉得很难用，弄得不好，就很匠气，所以我后来一直不用排刀。

总的说来，在左翼时期，我的木刻是童年时代，是向各种名家学习的时期，学习过梅菲尔德、麦绥莱勒、珂勒惠支、法服尔斯基……等名家的各种技法。象一个初学迈步的人需要有人扶持一样。这些学习使我在木刻技法上打下了一定的基础，初步理解了创作木刻的特点，掌握了木刻上的黑白的运用，和它特有的表现方法。而木刻的技法却总是与作品风格的形成有着密切的关系的，由于我当时还没有独创的和比较固定的技法，因而也就无法形成自己的独创的和比较固定的风格。如果说我这一阶段在木刻技法上的经验有值得初学木刻的人参考的地方，就是初学木刻的人可首先学习黑白木刻，并多学习黑白木刻的各种技法。例如学习写字吧，就有两种方法，一种是主张把颜、柳、欧、赵四家都学过，而后自成一家；一种主张是只学一家，永远成为某家的学派。而我是坚持前一种方法的，因此主张各种技法都应尝试。这有利于将来创造自己的风格，自成一家。因为在木刻的技法上，也和木刻的整个艺术创作上一样，是必须力求推陈出新的。我

① “木口木刻”是从树木横断下来的木面上刻制的木刻。

② “木面木刻”是从树木顺断下来的木面上刻制的木刻。我国传统木刻画即用木面刻制。

们不应满足于某家某派的成规，而应学习他们的所长，融化在自己的创作中，从而创造富于民族特色的为工农兵喜爱的版画。

二

延安时期，是我搞木刻的第二阶段，这时，我已积累了七、八年的创作经验，而且中国的木刻也有了不小成绩，在木刻的技法上大家都有了发展，都有了一些创造。因此，同道者们的作品也就更值得彼此借鉴。这对于我在技法上的研究也很有启发。

我于一九四〇年初到延安后，由于有了比较安定的生活，比较安定的学习和创作的环境，由于具有较高的革命热情和创作热情，因此，在“鲁艺”的期间，在党的直接培养下，我的木刻在数量和质量上都有所提高。

在延安文艺座谈会之前，我已有了创造自己的独特风格的要求，因此就努力研究新的刻法，力求从苏联木刻技法的影响下解放出来。因为当时苏联木刻家们的技法，有它的优点，曾使我们在学习中锻炼了木刻技法上的基本功；但也有局限性，刻装饰风的小品较得心应手，刻大幅的群众场面就感到受拘束。因此，我就想创造新的刻法。表现在创作上的最鲜明的例子是我于一九四一年刻的《延安鲁迅文艺院校景》（见附图6）。这幅木刻不论在天空的表现技法上和远山及教堂的表现技法上都与已往的木刻技法有所不同，这种技法是一种新的探索。也是使用三角刀刻制的，但却不是一般的用法，而是刻时使手左右颤抖刻出的。《延安鲁迅文艺院校景》只不过是寻找新的刻法的一个例子，其实当时还尝试了其他刻法，如《女像》是用阴点来表现面部明暗关系的。但

这些技法都没有坚持，因为这些技法的尝试都不是很成熟的，只能偶然采用。最根本的原因是，即使这些技法有了新的变化，但还没有完全脱出外国的影响，因此就不能使我满意。

在这一期间的各种刀法的尝试中，也有过这样的情况：在一幅版面上采用了大小圆口刀、三角刀所造成的各种刀法，以致搞得一幅画乱七八糟，多样而不统一，造成了失败。因此最后得出如下的结论：刀法的运用，最重要的问题是不能违反艺术的多样统一的规律。在表现物体的质感和人物的运动的同时，应使刀法在统一中求变化，在变化中求统一；过分统一失于单调，过分变化流于杂乱。要求刀法的多样变化，并不是说要在—幅木刻上，同时使用各种木刻刀刻出各种刀法。—幅木刻通常用—两种刻刀即能充分发挥刀法多样的效果。要使刀法多样，必须根据不同物体研究不同刻法，既要照顾整个画面的黑白关系，又要注意整个画面刀法的彼此区别与照应。

另一方面，在这期间的创作中，由于我下决心想要提高作品的质量，就采取了重刻的办法，这就是一次刻的不满意，就重刻第二次。具体办法是把已经刻成的木刻，印在纸上，当油墨还未干时，就再翻印在另一块未刻的木板上，把第一次刻得满意的地方保留下来，把不满意的地方在木板上加以修改。例如〈延安鲁迅文艺学院校景〉，就曾刻过第二次。—方面因为教堂的方向弄错了需要重刻，另—方面也因为很多地方刻的不满意必须重刻。但经过重刻后质量就有了显著的提高。这种方法在左翼时代是没有采用过的。当时只刻—次，好也如此，坏也如此，没有耐心重刻。今天看来，有些作品，构思也不算好，题材也—般，—次没有刻

好，也就算了。但如果构思好，题材也不一般，第一次刻的不满意，就一定要刻第二次，以至第三次。例如我前几年给郭沫若和周扬同志合编的《红旗歌谣》刻插图，其中的《新媳妇走娘家》一画就重刻过四次。这种一口咬住就不放的顽强态度，对于天才的版画家可能毫无用处，可是，对于我这样的笨人却是完全需要的，也是大有好处的。

在这一阶段，我在起稿上也试过各种办法，有时先把底稿画在纸上，然后再复写在木板上；有时就直接用铅笔画在木板上；有时先用铅笔在木板上起稿后再用钢笔描一次；有时用铅笔在木板上起稿后再用毛笔描一次。经过各种试验，觉得比较有把握的办法是先在纸上起稿，然后再复写在木板上，用毛笔详细的描出，然后再用铅笔全面涂擦一次，或用有色的淡墨水全面涂一次，再下刀刻较好。因为这样一来，每刻一刀就容易分辨出来。

延安文艺座谈会之后，随着“鲁艺”整个艺术空气的改变，我的木刻技法也有了新的变化。因为我们学习了毛主席的讲话^①之后，明确了艺术为工农兵和如何为法的问题。因而在创作时就想到了为了使工农兵易于接受，除了要深入工农兵，熟悉他们的思想感情，正确的塑造他们的形象外，还必须在表现技法上有所改变。其结果就使我们注意到应多向民间艺术学习，多向民族美术传统学习。这样，表现在木刻上就多采取了阳线的表现技法，在黑白处理上则力求不使画面有阴暗之感，在表现人物的面部时也不再采用明暗法，而采用了中国民间年画的表现方法。基于要使木刻能

^① 指1942年5月毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》。

为群众更加欢迎，因而开始尝试刻套色木刻。因为我们和农民群众接近中，感到有色彩的图画比起单色木刻来，更易为他们所接受。由于以上原因，所以在这期间，在单色木刻上我刻出了《小姑娘》（见附图3）插图式的木刻，在套色木刻上我刻出了《丰衣足食图》年画式的木刻。这些木刻不论在技法上还有多少缺点，但已完全脱出了欧洲木刻的影响，而有了鲜明的中国气派。尤其是《丰衣足食图》，不论构图也好，表现技法也好，完全是学习民间年画的结果。这说明版画家采取什么样的技法，绝不是偶然的，而总是和他的艺术思想、艺术爱好、艺术趣味分不开的。

总的说来，延安时期我的木刻技法，是力求摆脱欧化的影响而积极探索新的民族形式和自己的独特风格的。如果说对初学者有值得借鉴的地方，就是：我们在采用什么样的表现技法时，总应想到工农兵的欣赏习惯，以及他们的趣味和爱好；总应使自己的作品具有中国作风和中国气派。如果离开了这两个重要的条件，而在技法上标新立异就是错误的。

三

全国解放以来，我多刻套色木刻，在套色的问题上，也曾进行了长期的研究，经过了多次的尝试，直到目前，我还是认为套色木刻，以经济色版，力求少套色彩，以少胜多，达到色彩的高度概括为贵，当然向油画学习也是可以的，但那样的版画既易变色，也往往不耐看，弄得不好，很容易失掉版画的特点。所以我不打算走这条路子。但对于别人向油画学习决不反对，可以百花齐放。然而我也不是一概不主张采取多色的套版技法，我很欣赏

民间木版年画的多色套法，因为这种套法，具有特殊的版画风味。它的特点是单线平涂。不要以为表现了明暗的就是先进的技法，不表现明暗的就是落后的技法，我不这样看。艺术的高低决定于主题思想是否正确，深刻；艺术构思是否巧妙；艺术形象是否生动美好，是否有典型性；形式风格是否新颖，是否有民族特色。所以我今后还很想用水印的办法发展年画风的套色木刻。这种木刻的印制，要尽量用中国的国画颜料，如石青、石绿、朱砂之类，它们的最大好处是不火气，不变色，容易取得色彩鲜艳而不庸俗的效果。

全国解放以来，我们和国画接触的机会较多，因此我的版画，在技法上就力求从国画中学习东西，例如有的国画的用线讲究象屋漏痕，讲究古拙，讲究苍老。这对于我的木刻的刀法很有启发。尤其是齐白石的篆刻，给我的影响更大，我想：我们刻木刻，也应该象齐白石的篆刻一样，一刀一刀刻出来，而不应该是象街头刻字店那样，细细的修出来。这里就有高低之分，雅俗之别。这种努力在我的《春夜》（见附图7）木刻中表现得最为明显。这些年来，我很少用三角刀刻木刻，它在我的木刻刀匣里几乎“失业”了，而经常使用的是圆口刀，所以“北大荒”出品的木刻刀很合我的口味，因为它有各种不同的圆口刀，用起来方便。为什么喜欢用圆口刀呢？其一是因为近来刻的木刻，版面大，三角刀有点施展不开。其二是我喜欢圆口刀刻出的刀味，这适合于我刻出拙壮风味的木刻。这些情况也在《春夜》这幅木刻中可以得到说明。

在色彩的套印上，我过去总是先印淡色，后印重色的，自从《春夜》开始，我就采取了先印重色，后印淡色的技法。例如其中

雪的颜色，就是在茶褐色的上面压了一层淡绿色产生的。这对我来说，只是一种尝试，但这次的尝试是成功的，在画面上出现了一个使我意想不到的满意的色彩。

我的木刻是一向重视黑白对比的。经过多年的创作实践和反复的思考，最后得出这样的看法：觉得木刻上的黑白不能完全根据客观情况“如实描写”，不论单色木刻，不论套色木刻，都必须根据感觉，根据画面的需要和艺术的独创处理黑白。例如《春夜》，根据自然的真实情况，月夜的天空虽暗，但是透明的。使用色彩，以深青更真实些，然而我却用了黑，目的是为了衬托月亮，因为只有用黑才能把月亮衬托得更明。其次要是用深青就得多加色版，这和我在套色木刻上的经济色版的主张相违背。其三是用黑就加强了版画特点，而且根据感觉和印象，夜里的天空也是黑的。因此我决定用黑来表现初夜的天空，这在版画上是完全允许的。再说那两株梨树，按实际情况，月夜下看起来应比天空黑，只有电灯照着时，它才可能比天空亮。但我不管这些，根据画面需要我把伸出屋顶外的梨树枝刻成白的了。在我看来，套色木刻的创作过程，一面是通过来源于生活来源于自然的有坚实根据的形象，努力揭示主题思想的过程；一面也就是和“如实描写”作斗争的过程，因而也就是用版上的以少胜多的斗争过程。

此外在运用黑的问题上，我还有这样的看法：过去曾有一个时期，总认为画面用的黑太多了，就会产生阴暗之感，表现人民处于黑暗的时代适宜，表现人民处于光明的时代就不适宜。现在看来，这种看法也不一定完全对，主要要看如何表现和如何运用黑。如果采用明暗表现法，用黑过多就有可能产生所谓画面阴暗

的效果，但如果采用漆刻画^①的表现方法，就不一定。即使不是漆刻的表现方法，而是中国碑刻的表现方法，如赵宗藻的《四季春》（见附图 43），杨纳维的《剪就熏风千片》（见附图 28）也不见得有阴暗之感。过去总认为用黑过多，不容易有民族特色，现在看来，也不完全对，用的方法适当反而会有民族特色。从《四季春》和《剪就熏风千片》两幅画中也正可以说明这一问题。因此，我现在在黑的运用上就觉得更自由了，天地更广阔了，问题是用中国的使用法呢？还是用外国的使用法呢？这些问题，在我最近创作的一些黑白木刻中，通过实践也使我的看法越加明确起来。

现在看来，木刻技法的创新，除了多从民族美术遗产中求得启发，否则是很难出新的。我们的祖先给我们遗留下的美术遗产非常丰富，而且从民族遗产中得到启发创作出来的作品，总会有民族特色。贵在推陈出新，而不要生硬的照搬。当然外国的版画技法，我也还在学习，但总是力求把它融化在自己的创作中，使它决不影响我的作品具有中国气派。

愿我们的版画在向外国版画学习时，能不失掉中国气派，在向古代版画学习时，能不失掉今天的时代气息，在向姊妹艺术学习时，能不失掉本身的特点，在向同行学习时能不失掉个人风格。这就是我从事版画艺术三十年，在创作实践中得出的结论。

最后，我希望我们的版画工作者，还是把更大的注意力放在反映社会主义革命和建设，表现工农兵的英雄形象，表现时代精

^①“漆刻画”是在漆板上刻制的一种工艺美术品。

神等方面。技法是要研究的，但只能摆在一个次要的位置上。否则就会把内容与形式的主次关系颠倒过来，那就有走上形式主义道路的危險。

一九六三年十月

我的刻作习惯

杨可扬

我从开始接触版画起，算一算时间，差不多已三十多年了，中间虽然有时搞得多一些，有时搞得少一些，但始终没有太长时间的中断过。照理，在这样长的时间中，似乎应该有一套创作经验了，当然，要说一点也没有，那是不实际的，但是要说真的有一套什么经验，却实在又很惭愧，平日也很少考虑过这方面的问题。不过，因为断断续续搞久了，总会有一些习惯的工作程序和偏爱，所谓“习惯成自然”，也不妨就算是经验吧。

创作一件作品，总离不开思想、生活和技巧。没有深入的生活感受，就发现不了有意义的题材，没有正确的政治思想，就不能鲜明的体现主题的积极性作用，同样，没有一定的技巧，也就难以把生活感受和主题思想充分的表达出来。因此，一个创作过程，总是三者互相结合，互相促进，互相深化的。

这里，我仅仅就版画刻作技法方面的问题，根据自己工作的习惯性，谈几点粗浅的体会：

(一)我主观上总这样认为：黑白、简练是版画(主要讲木刻)的一个特色。这也由于工具材料本身的条件所决定，硬梆梆的木头和硬梆梆的刻刀，自然难以向柔软的毛笔和纸张所产生的效果