

木刻手冊

野 夫 著

文化供應社印行



木刻手冊

野夫 著

桂林文化供應社印行

木刻手冊

有著作權 不准翻印

民國卅二年十月出版

實價國幣

(外埠酌加郵運費)

著作人 野夫

發行人 萬民一

印刷者 青年印刷所

桂林交通路

發行所 文化供應社

總公司 桂林廣君路
分銷處 總發行所桂林桂西路
重慶 民權路新生市場44號

前 言

版畫中的木刻畫在中國的歷史，已有二千多年。春秋戰國時代的簡策，象形文字的雕刻，說牠是竹刻畫也可，說牠是木刻畫的淵源也未嘗不可。

到了秦漢，木刻的印章，刻畫着龍蛇鳥獸的圖形，木刻畫的始基，這時期殆已奠定。

東漢蔡倫發明了造紙術以後，當時的長安洛陽兩個文化中心點，複製的木刻畫，已給人們以較深的印象。

降至隋唐，木刻畫隨着雕版術的發明，漸漸應用於佛經行贊裏，這時木刻畫已由黃河流域傳到大江南北，而且由留學中國的日本學生移植到東京去。（奈良時代，約當公元八世紀）。

雕版術到了宋代，即風行一時，而木刻畫的穿插，也更覺普遍了。歷金元以至明清，這七百餘年以來，除了見於傳奇，劇曲

，箋譜，繡像，以及民間年畫，門神灶君等複製的作為家庭間的點綴品以外，還有十竹齋彩印本，芥子園畫譜等木刻專集的問世。

就表面上看，這二千多年以來的木刻，是隨着書寫而延續而發展的，但就實際的情形看，牠僅僅是書籍的插畫，民間迷信的點綴，封建意識形態的露白，談不到所謂藝術的價值。

時代轉變了，整個的中國，也在這轉變中走上復興的路途。木刻也隨着客觀環境的需要而復興起來。其實說牠復興，未免有些自誇，因為這新興的木刻，是以嶄新的姿態，強而有力的出現於大眾之前，牠不僅在內容裏洗盡陳腐的意識，在形態上也絕不是那些才子佳人柔條曲線的表現。所謂復興，事實上還是靠着別人的力量，作者說：「木刻發源在中國，這本是一件光榮的事蹟，可是也像其他學術一樣，始終沒有改進。直到傳到外國去，在外國借着別人的力量復興了，發達了，才重新把牠搬回來。」所以魯迅說：「木刻回轉娘家來了」，是的，木刻離娘家時，正如深閨的處女，現在回娘家來已是個強的時代前面的健兒。這兩個質貌全不相類的形相，與其說牠復興，還不如說牠新興較為適切些。

這個新興木刻藝術，在中國的發展時間還不久，可是木刻社團及從事木刻者已普遍全國，目前書報刊物普遍的採用木刻作為封面插圖，可知一般人對於木刻的愛好，而使這新興的木刻運動發展到更高的階段。

作者野夫先生，從事木刻已有十多年的歷史，最近根據其經

驗的收穫，著有怎樣研究木刻一書，要我作序。我對於木刻，雖也愛好，但並非我的專業，我只覺得「合作」事業需要借藝術的力量去宣傳，因此希望野夫先生能創造一種「合作」的木刻藝術，所以就答應下來。於是有一讀原稿的機會，來說幾句外行話：這本書的分類，比較有系統，敘述也比較切實，對藝術界一切不良的傾向，指責得也確當而嚴格，插圖，大都選取於中外的名作，這是值得介紹的幾點。

而且中國正在被襲擊的環境裏難苦的奮鬥着，這種富於力的表現的新興藝術，對於大眾們抗戰意識的灌輸，尤有其重大性，野夫先生恰在這時候出版了這本書，這也是更值得介紹的一點。

陳仲明二九，一，一，

目 錄

前 言	陳仲明
一 魯迅先生所留給我們的遺言	代序
二 緒論——木刻在抗戰時期的重要性	1
三 中國新興木刻藝術發展的概況	6
四 版畫概說	28
1 版畫的種類——附述各種版畫的簡易製作法	
2 凸版，凹版，平版	
3 複製版畫與創作版畫	
五 木刻概說	40
1 木刻的特質	
2 木紋木刻與木口木刻	
3 單幅木刻與連環木刻	
六 木刻的用具及材料	44
1 用具：木刻刀（木紋，木口）——油盒——橡皮——小 刷子——擋板——砂紙——砥石（磨石）——刨 ——鋸——油轆，毛刷，包布——墨盤——刮刀 ——摩拓——簡易手印機——木刻精	
2 材料：木板（木紋，木口）——油墨——機油（或亞 麻仁油）——紙	

七 木刻製作的程序..... 63

- 1 怎樣處理木版
- 2 怎樣繪畫稿
- 3 怎樣用刀（木紋，木口）
- 4 怎樣磨刀（木紋，木口）

八 拓印..... 71

九 木刻製作的幾個基本條件..... 73

- 1 構圖
- 2 刀法
- 3 線條
- 4 明暗
- 5 調子
- 6 技巧與理論
- 7 形式與內容

十 木刻創作的準備..... 90

- 1 基本實習
- 2 生活修養
- 3 採取題材
- 4 學習與摹倣

再版增訂後記

插 圖

- 圖一 古代木刻 金剛般若波羅密經插圖
- 圖二 現代木刻
- 圖三 銅版 安恩托以夫斯基著「魔鬼」插圖之二
- 圖四 磚版 蘇
- 圖五 石版 「集體農場生活」之草稿
- 圖六 套色版
- 圖七 單色套版 俄
- 圖八 獨幅版畫 受傷的鳥
- 圖九 木紋木刻刀 (日式)
- 圖十 木紋木刻刀 (德式)
- 圖十一 木口木刻刀
- 圖十二 小鋼好
- 圖十三 錫
- 圖十四 油桶、毛刷、包布
- 圖十五 油罐架子
- 圖十六 刮刀
- 圖十七 磨拓
- 圖十八 簡易手印錢(一,二,三,四,五,六)
- 圖十九 木刻精
- 圖二十 木紋木板,木口木板
- 圖二十一 單刃刀握法
- 圖二十二 兩手同時握法
- 圖二十三 三後刀握法

- 圖二十四 黑白線刻法.....
- 圖二十五 交叉線刻法.....
- 圖二十六 平行線刻法.....
- 圖二十七 光圈線刻法.....
- 圖二十八 之形線刻法.....
- 圖二十九 圓，平口刀運用握法.....
- 圖三十 木口刀握法.....
- 圖三十一 多樣統一 (A. B. C.)
- 圖三十二 單刃刀刻法 「一個人的受難」連環圖之一.....
..... 麥綏萊勒
- 圖三十三 圓口刀刻法 高爾基像..... 郭牧
- 圖三十四 三稜刀刻法 將繳來的槍枝，武裝民衆，組織自衛軍.....
..... 江豐
- 圖三十五 多種刀混合刻法 郭蘇平斯基著「他來了」插圖之一.....
..... 西爾浮斯脫洛夫
- 圖三十六 點刻 厭戰..... 潘仁
- 圖三十七 排刀刻法.....
- 圖三十八 陰刻 高爾基著「母親」插圖之一..... 亞歷克舍夫
- 圖三十九 陽刻 識字教本的插圖..... 畢斯凱來夫
- 圖四十 不注重光暗的刻法 (即陽刻) 渡過冰凍的克爾蘇斯
其海灣..... 保夫理露夫
- 圖四十一 注重光暗的刻法 (即陰刻) 鑄鐵廠..... 斯塔希諾索夫

緒 論

——木刻在抗戰時期的重要性——

『當藝術變成了某種偉大的民族感情的解釋者時，牠便是崇高的；正如某一些偉大的神史傳說的歌者描寫着他的民族的英勇的行爲一樣。那是血肉和精神的混合物』。（這是巴金先生在西班牙畫家幸門（Sin）所繪的西班牙的黎明獻辭裏的一段話）。新興的木刻在中國，雖然還只有十年的歷史，而且在這短短的過程中更曾受了種種的苦難和磨折，但是大體上說起來，總算發展還很快的，且看牠是如何的跟着大時代的轉換，而爲全國民衆所熱烈的歡迎了呵！

固然因年齡太輕及技術的幼稚，未能足夠表現面前那可歌可泣的悲壯的血淋淋的現實，以及未能在目前這莊嚴的時代裏負起它應盡的責任，可是木刻藝術的基本思潮（現實主義）及基本任務（爲中華民族求解脫而鬥爭）却早已確定了的。因爲牠正降生在國難日益加深的苦難時代，所以一出世便顯露着嶄新的鬥爭的面

貌，担负着時代所課與的偉大的鬥爭的任務。人們對於牠也抱着無限的熱情和企望；希望牠在這大時代裏能發揮出偉大的力量，貢獻給國家和民族。然而仍不免有人還戴着加料的^舊眼鏡，把這剛落地的嬰兒般的新生的木刻，看做「毒蛇猛獸」似的而不敢近身。同時也有人竟敲着鼻樑，把木刻譏之為「彫蟲小技」認為這是永遠「沒有出息」的東西。然而事實畢竟出乎他們的意料之外，新興的木刻，不但沒有因牠們的譏笑或磨折而消滅，而且正相反的，這新生的嬰兒，却終於受着大時代的撫育而慢慢長大起來了。

盧溝橋事變的爆發及「八一三」全面抗戰序幕的掀起，中國的全地面上噴出了像火山爆裂似的抗戰的怒火。因此，木刻自身的發展及時代需要木刻的迫切，不期然而然的使木刻得以解脫了過去那譏笑，誣蔑，誤會等種種的纏束，而且在這神聖的抗戰過程中建立起木刻的社會基礎。同時也證明了木刻的確是時代的產物，而永遠跟着時代向前猛進的。更且像施地先生所說：「……不是古老的被稱為「支那的」陳舊的東西，它有的是年青的中國，在今日的中國底歷史舞台上，有的已不是被排擠在後面的人物，而是出現在前面的登臺者了。在題材的選擇上，以及主題的把握方法上，有中國現實的主流及其本質的把握方法，這正是積極的「寫實主義」者的基本態度。」（錄於新波作的路碑序）中國的新興木刻藝術，確已把握着「寫實主義」的光明的火把。而且正執行着時代所課與的莊嚴的任務。

在表現方面說：木刻是彼侵略國家的弱小民族求解放及爭取

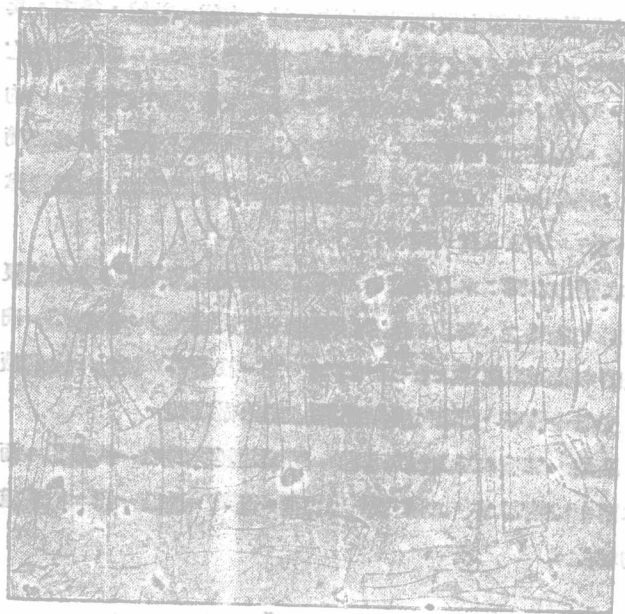
最後勝利的時代藝術。因為牠有強烈的黑白對照，有鋼鐵般的動力與死滅的鬥爭精神，有光與熱，血與汗的渲染。牠不但能給我們社會以熱烈的活的深刻的暴露與認識，而且特別適宜於大眾生活的表現和鑑賞——尤其在文盲特別普遍的中國。自抗戰開始一直到現在，由於幾個文化城的淪陷，木刻也就跟着整個文化中心的轉移，從繁華的都市散播到廣大的農村，市鎮，前線，後方，兵營，學校，工廠，作坊及一切極偏僻的山鄉地角。一羣不顧犧牲國奴的美青年和一部份的畫家們，都被然決然的拋棄了笨拙的調色板，跑出了黑暗的畫室，而踏上抗戰建國的大道，拾起這簡便有力的武器——木刻——參加到文化戰線的嚴前哨，担負起偉大的任務，和敵人作殊死的搏鬥。

在製作方面：木刻是適合於手工業的生產條件的；牠是能複印，能大量出品，可以代替銅版（金屬鑄版），鉛字等一向落後的中國的出版業上許多的便利，使一般書籍，刊物，大眾讀物，宣傳小冊等，都藉普遍的運用木刻來做插圖。

於是，原版木刻便成為目前一切圖片製版的唯一代替品，而使木刻在抗戰宣傳中也像文學，戲劇，音樂，漫畫一樣，佔着重要的地位。

此圖為金剛般若波羅密經插圖，描繪了阿彌陀佛在蓮花座上說法，周圍有菩薩、阿羅漢、比丘等圍繞。畫面下方有弟子聽法。此圖為金剛般若波羅密經插圖，描繪了阿彌陀佛在蓮花座上說法，周圍有菩薩、阿羅漢、比丘等圍繞。畫面下方有弟子聽法。

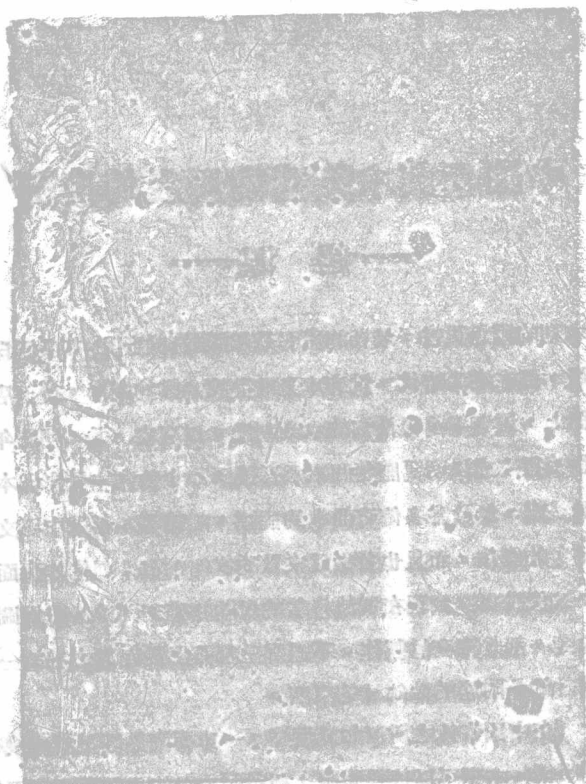
圖一 古代木刻



金剛般若波羅密經插圖

图一

图二



第... 升... 則...
 本...
 外...
 內...
 刻...
 前...
 官...
 前...

中國新式木刻藝術發展的情況

——起源——

木刻的起源極古，最初的發明是相對於印刷術，如我國印章的運用。還在秦漢時代，就有木刻的簡牘書契的圖形。後至唐代的佛經上，更有不少很精細的木刻佛像。以至宋、元，明清年間，亦復盛行；尤以明萬曆年間最為發達，如十竹齋木刻彩印本，芥子園畫譜，以及許多傳奇戲本的插圖，箋牘等，都是中國文化史上精力的傑作。而且也成為宗教藝術的宣傳工具：如佛經裏面的圖像，道教的以歌頌現在道場行誼的民間作畫，門神、戰馬圖像，神馬等，都是精明的製作。不過那些都祇出於匠人之力，祇一種「複製」的（附庸的裝飾）的東西。

木刻在中國發達之所以如此發達，一方面固然因為當時沒有機械製版術，木刻可以代替製版，對印刷方面的貢獻很大，而佔了重要的地位；另方面却不能不承認，和宗教的發達有着很大的

關係。甚或可以說，木刻在古代是一種「宗教的藝術」。

木刻因為是中國發明的，所以中國的木刻藝術在世界上是站在祖師的地位。可是後來因機器印刷術及科學鑄版術（電版）的傳到中國，那複製的木刻，就頓時衰落了，那些只處於附庸地位的「無名作家」也就消聲匿跡；而且必然還發生了「生活」上的問題！這正等於手工業受機器工業的掠奪所遭受着的命運一樣。同時也可以證明了古代木刻本身沒有藝術價值的所以衰退的原因。

十五世紀的初葉，木刻才傳到歐洲，而且發展得很快，在歐洲的藝壇上佔了相當重要的地位，因為木刻一傳到歐洲，就變為創作的東西。即使曾作為書籍的插圖，也是出於畫家之手而加以細心研究的。雖然中間在十九世紀的初葉，也曾一度受金屬製版術的排擠，但不久就恢復了。而且隨着時代的進展，到二十世紀的時候，便踏進了更發達的領域。

二十世紀的初葉，木刻才脫離了插畫的附庸地位，而漸漸的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，同時因為木刻本質的純厚和黑白對照的強烈而引起一班藝術愛好者及一般社會人士的重視。如德，法，英，美，比，及新興的蘇聯，都先後出現了不少的新人材，而且也產生了很多不朽的傑作。隨後東亞的日本，也跟着發達起來了。

木刻在近代所以發達的原因，除上述幾點理由以外，還有近代的文藝思潮，社會生活，經濟狀況等的轉移，也有很大的關係；同時在物質方面，也是一個極大的原因。即木刻所用的工具和