

講十藝札

韓尚義著

商務印書館發行

韓尙義 著

木
藝
十
講

商務印書館發行

一九四九年
重慶初版
上海初版

（7448 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

行 人 朱 經 農
上海河南中路

所 商務印書館
印刷書廠

各 地
商務印書館



四

刻木義 尙

軍 行 中 雪



刻木義 尙

望 守

目次

前言

第一講 木刻畫簡史

第一節 木刻畫在古代

第二節 木刻畫在歐洲

第二講 中國新興木刻畫史略

第三講 木刻畫的藝術價值

第一節 一個錯誤

第二節 力的美

第三節 革命性

第四節 堅苦性

第四講 木刻畫與其他繪畫

第一節 「木刻」與「木刻畫」

第二節 「舊的」與「新的」

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始基。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。

歷金元以至明清，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鬪內容，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書。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，此爲中國的新興木刻畫，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爲認真的，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。因此以爲「木刻」是純粹爲印刷而製版的名詞。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」應名爲「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。假如真的木刻畫全爲製版而生存的話，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，宜於表現鬭爭的場面，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：「因為革命所需要要有宣傳、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，出身就是在堅苦的鬭爭中，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。