

艺道论域

中国美术学院继续教育学院教师论文集

主编 安滨
副主编 黄学和

朱卫东

艺道论域

中国美术学院继续教育学院教师论文集

主编 安滨
副主编 黄学和 朱卫东

主 编：安 滨
副 主 编：黄学和 朱卫东
编 务：张琼允 章 琦

责任编辑：毛 羽
装帧设计：习 习
责任校对：朱 奇
责任印制：毛 翠

图书在版编目（C I P）数据

艺道论域：中国美术学院继续教育学院教师论文集 /
安滨主编. — 杭州：中国美术学院出版社，2017. 6
ISBN 978-7-5503-1443-6

I. ①艺… II. ①安… III. ①美术评论—中国—文集
IV. ①J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第158948号

艺道论域：中国美术学院继续教育学院教师论文集

主 编：安 滨
副主编：黄学和 朱卫东

出 品 人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网 址：<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷：浙江省邮电印刷股份有限公司

版 次：2017年7月第1版

印 次：2017年7月第1次印刷

印 张：23.25

开 本：710mm×1000mm 1 / 16

字 数：230千

图 数：433幅

印 数：0001—1000

书 号：ISBN 978-7-5503-1443-6

定 价：98.00元

序

艺道为何？从字面上说，艺：技也；道：方向、规则。

艺术是人类精神文化最早出现的形态，凝结着不同时代人类的宇宙观、生命意识和高远情怀。艺道于中外古今，呈丰沛万象，道内像外，代有新论。

中国从先秦尚“和”的审美理想，到魏晋时期回归个体生命精神世界的写照，聚焦自我人格的理性思索，再到唐代诗人王昌龄与皎然提出的“境出于象外”“取境”“缘境”等重要艺理与美学命题，中国数代文人、艺术家以中国人特有的哲思形成的审美观与艺理法度，构筑起与之相对应的精神气度，并支撑了泱泱大国数千年的文化艺术精神之承传，塑造了中国人自成体系的审美与思想系统。由此而孕育和垒建了中国风骨的乐律、绘画、书法、建筑、园林、家具、瓷器等艺术形态、风格和品评标准，延绵千载生生不息。艺道，在中国人的文化与精神世界里，是心灵映射万象的情怀和生命的律动。

艺道在西方，呈现的是凝目对象世界的思考，是世界观。基于“知性思维”“自觉意志”去不断推导和演绎，探寻对象存在的形态与边界。以“解蔽”的态度，不断扩充艺术语汇和版图，构筑起西方人文与艺术的宏阔多维风景。

今日之艺术创造与教育活动，以何种态度与形式进入我们的文化生活，并对当代社会生活产生积极影响与作用，是各国艺术家和艺术教育者都在深入思考和共同面对的时代课题。

中国美术学院继续教育学院教师论文集正是立足这样的思考背景，汇每位学人之智慧，集诸授艺者思想之珠玉，探本循源，“体道艺之合，究圣哲之意蕴”，内修心而外益世，明晰文化信念，共成化育，在春色如许的中国艺术创作与艺术教育的美好家园里书写新篇。

本文集共选编了教师论文 41 篇。内容涵盖中西绘画研究、设计、雕刻、美学理论、创作评论、专业教学课程设计、继续教育研究等实践与理论的思考结晶。

持志缘情，艺道即心。愿继续教育学院的艺术教育与艺术创作的探索之路愈走愈宽广。

目 录

序

西方创作版画之用——鲁迅的所思所为	安滨	001
李以泰的版画图像建构与审美论析	安滨	011
看与想看——论设计中的视觉文化与消费	陈凯	024
通俗、媚俗与恶俗——浅议空间设计中的“俗”	陈凯	029
明代米万钟“勺园”的独特景观艺术	陈明坤	035
浅议禅宗思想与当代园林设计	陈元甫	049
浅议中国传统庭院精神	陈元甫	057
浅谈在犀牛建模中的倒角处理	黄明东	065
浅析如何在犀牛软件中实现产品级建模	黄明东	072
江南园林造园手法的传承与创新——以西湖茶博城为例	江浩	081
浅谈汉字标志的形意融合	蒋志晔	087

“慕课 (Moocs)” 对高等艺术教学模式改革的推动力 李焱	097
城市化背景下的浙江“新农村”建设——以杭州龙坞镇改造调研为例 李焱	104
美国女权主义对美国动画中女性角色演变的影响研究 林乃其	112
不同文化内核下的“世界”观的构成 ——对比《海洋之歌》和《辉夜姬物语》 陆江云	124
从《悬崖上的金鱼姬》看动画剧本对主题的把握和阐释 陆江云	130
色粉画进入艺术设计专业基础教学的初探 陆乐	137
色粉画特征表现力研究 陆乐	144
两汉官印分期与外化特征试析 吕金柱	149
初探西湖自然面貌对杭州城市格局的影响 王海波	159
浅论西湖与杭州的城市意向 王海波	164
何去何从——我们的设计与方向 谢天	169

曾国藩孝悌伦理思想对当代家庭教育之启示	许兵	174
中国古代文人山水画论探微	许兵	182
现代企业厂区建筑及景观设计方法探研 ——以永兴特种不锈钢股份有限公司建筑及景观设计为例	杨麟	187
儿童图画书设计中的镜头语言运用	叶蓉芳	193
动漫衍生产品形态设计中的创意表现	叶蓉芳	200
隐秘的空间——论佛造像中的背光	於博名	206
真实的视“看”	於博名	211
SketchUp 环境艺术设计应用	于晓亮	217
SketchUp 景观建模全流程	于晓亮	239
常规印刷基本原理的体验	杨春蓉	293
素处以默 妙机其微——花卉白描写生线律的当下体用	张赤	299

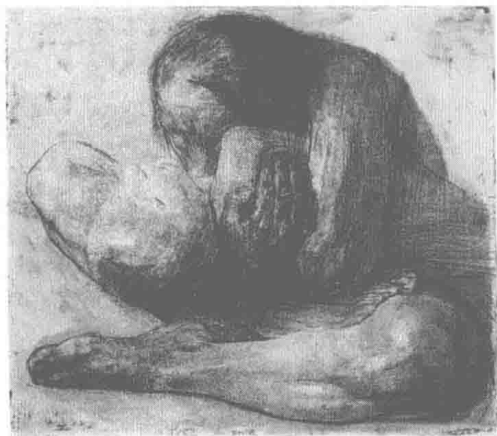
忘机参省 融境灵变——中国画写生场域关照对创作的重要性	张赤	307
清雍正、乾隆时期粉彩瓷器上的西洋纹样	张敏亚	316
学而时习·知行合一——以文化自信之理性举要	张楠	324
人工智能对艺术领域的影响	章楷	338
中国传统屏风的意义	章楷	345
俄罗斯观画交流纪事	朱卫东	353
中国工艺美术之乡——青田石雕考察报告	朱卫东	358

西方创作版画之用——鲁迅的所思所为

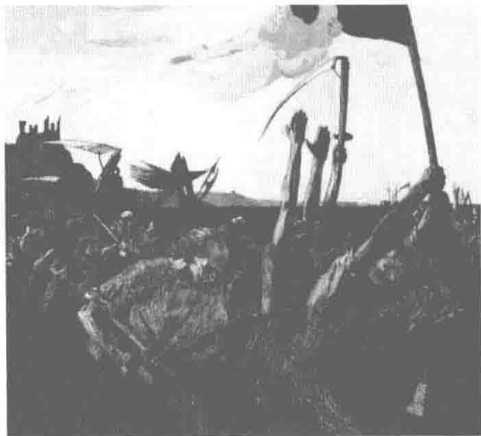
/ 安滨

在过去的近一个世纪里，中国版画家们始终坚定地推崇鲁迅，认为鲁迅不仅是伟大的中国作家，更是中国现代版画之父。事实上，鲁迅并不是引进西方现代版画的第一人，因为李叔同在 1912—1915 年就在浙江两级师范学校里办过“乐石社”，并向学员传授他在日本学习到的创作木刻版画はんが（hannga）的方法，出版了《木刻画集》，内有李叔同、夏丏尊等人的木刻作品。1927 年徐悲鸿留法回国，在任上海南国艺术学院美术系主任时曾撰文《佐恩铜镌》，概略地介绍了欧洲版画。如文所述：“16 世纪德人丢勒，皆镌木作人物、鸟兽、树石。至 17 世纪荷兰伦勃朗起，而铜镌始显。”“而佐恩之作简洁雄奇，人尤宝之。”“欧人之镌，多取材于造物，境界无尽，自图而自镌之。至吾国之镌字画者，虽极工准，但皆匠工，已不能构图，未可相提并论。”¹徐悲鸿在这篇文章中概略地介绍西方的版画并比较中国传统木版雕刻技师的异同。由于当时的社会接受层面及中国人对西方绘画的认识、关注与传播范围等种种因素，他们的现代西方版画介绍和活动都没有引起国人太多的注意，也没有产生较大的影响。是鲁迅先生于 1928 年在朝花社的刊物中开始陆续介绍西方现代创作版画，出版多个专辑，并鼓励投入木刻版画创作的青年人，用木刻版画切入现实，将内容与思想都紧紧地绑在中国社会的身躯上，并“首先是坚持现实主义的艺术方法”。他亲自操办木刻讲习班，培养青年木刻家，促使反映中国人民现实境遇的木刻版画在中国迅速兴起并广泛传播，在 20 世纪 30 年代中期呈燎原之势，即我们今天所说的“新兴木刻运动”。新兴木刻运动不仅具有鲜明的时代性，表现出一个特定历史时期深刻的文化自觉，即使将其投放于世界现代艺术的多元文化中作反观，它依然以其独特的姿态和鲜明的面貌而引世人瞩目。

显然，鲁迅与李叔同等一些学者对待西方版画的眼光和用意不尽相同，他们对西方



死去的孩子 铜版 珂勒惠支[德]



起义 铜版 珂勒惠支[德]

创作版画之用及其植入中国社会和文化的态度的差异，使得中国现代版画在起步阶段的走向与结果完全不同。由于鲁迅文艺思想的鲜明主张——“我们所要求的美术品，是表记中国民族知能最高点的标本，不是水平线以下的思想的平均分数”“我们所要求的美术家，是能引路的先觉……”（《随感录四十三》），他才会选择了那些深刻揭示社会现实与人性的西方现代创作版画，不遗余力地介绍给中国的青年艺术家，掀起一个极具先锋意识的中国新兴版画运动。他的艺术态度与美术理论广泛而深刻地引导中国青年木刻家的创作趋向。鲁迅先生的艺术主张不仅呈现在他为各类版画集撰写约三十篇木刻集序跋、专论及写给木刻青年们的二百多封信札中，还体现在他大量的讨论美术主题的讲演、座谈、举办木刻展览等活动中。艺术何为、人生何为，在这些最关键、最根本的问题上，鲁迅的言说与行动向我们呈现了一个十分清晰的思想轮廓。

我以为，以鲁迅收集、编辑的西方版画为例，他推崇的世界版画作品和画家类型，就足以体现他的文艺思想和创作主张。鲁迅的代表作是《阿Q正传》《狂人日记》。看过这两部作品的读者，无疑会感受到鲁迅对在这个传统中生长出来的“国民劣根性”的愤激鞭笞。

他编辑和最为推崇的版画专辑《凯绥·珂勒惠支》刊行于1936年，并专制发行广告，还请史沫特莱为《凯绥·珂勒惠支》这本版画专辑撰写《序言》，由茅盾翻译成中文。珂勒惠支这位享誉世界的德国女版画家经历了人类历史上最苦难的年代，两次世界大战夺走了她两个儿子和一个孙子的生命，她不仅自己饱尝深深的痛苦，也深深同情那些在贫苦中挣扎的工人和农民。这种深切而真实的情感与内心世界充分地反映在她一生的版画作品中。鲁迅从珂勒惠支这位女版画家的作品中看到他对苦难中国的相同感受，看到



鲁迅在北京师范大学操场演讲

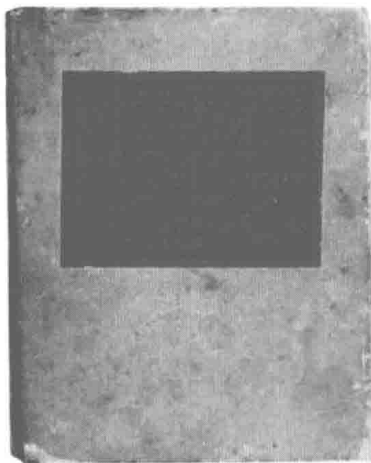


鲁迅设计的《珂勒惠支版画集》广告手稿

了力量，并希望以这样的艺术创作形式与态度为载体去唤醒国人。

鲁迅先生为何会有这样鲜明的艺术观去号召热爱艺术的青年人从事反映现实的木刻创作呢？他的思想又是如何形成的呢？众所周知，鲁迅早年留学日本，因感悟中国近代国民的愚钝和无知而弃医学文，希望用文化和教育来开启中国人的思想和头脑，使沉沦和麻木的中国人觉醒。1908年，鲁迅在创刊于日本东京的《河南》月刊第7号上发表署名“讯行”的《文化偏至论》一文。这篇介绍西方19世纪以来以叔本华（A. Schopenhauer 1788—1860）、施蒂纳（M. Stirner 1806—1856）、克尔凯郭尔（S. Kierkegaard 1813—1855）、易卜生（Henrik Ibsen 1828—1906）、尼采（Fr. Nietzsche 1844—1900）为代表的“尊个性而张精神”的新思想，提出“首在立人”的纲领性主张。

西方现代木刻传入中国，鲁迅对版画概念与作用的认识是如何形成的呢？鲁迅在阅读和翻译国外文学作品时，显然不仅仅看到西方版画，他对西方的其他画种媒介当然也不陌生。但为何鲁迅先生唯独青睐西方创作版画呢？尽管我们从各类介绍文献中都知道鲁迅先生将现代创作版画的作用提升到“投枪”“匕首”的作用，但事实上，鲁迅本人对于现代木刻创作、功用与革命的作用与意义的认识，也是逐步提升的。正如鲁迅的妻子许广平在回忆鲁迅与中国木刻运动的文中写到：“开始是兴趣，有些周转灵便，托人把马克和法朗，寄到在德国留学的徐诗荃先生和在法国进行研究的季志仁先生那里，托其寻搜版画，因为编《奔流》需要很丰富的插图，甚至为了插图而购置双份图书的时候时常有，因此之故，托商书馆向外国带书，许多英国木刻，大约是这样带来的。原先不过是在给《奔流》预备找插图而搜求的新书，因所见一多，引起爱好，更大事购置，于是1929年《近代木刻选集》以全部介绍英国作家的作品，和中国艺术界相见了。”²



近代木刻选集 1
作者：朝花社选印 1929

引玉集 鲁迅编印 1934

鲁迅从许多西方的文学书籍、杂志中看到了木刻版画作品，这些表现社会现实和艺术家心灵的作品无论从内容还是表现手法上都完全不同于中国的古木刻插图，无疑，这些作品的视觉形象以及作品后面的觉醒意识都给鲁迅以深刻启迪。它如何在中国被借鉴与运用引发鲁迅更多的思考和设想。编辑并介绍西方版画，让中国人认识西方版画并能影响中国人的艺术创作进而发挥更大的作用，就是鲁迅的思考与作为。正如许广平女士回忆，“除英国之外，他又留心到别的国度，收集更多的欧美、日本等国家的木刻作品。随后，就编排出版了《近代木刻选集》，介绍了法国、俄国、美国、日本等国的作家。在这过程中，他觉得木刻不应局限在书籍的插图，在艺术界所赋的使命很大，惟其觉得使命之大，就更有借助他山之意”“艺术不限于雕虫小技，而是描绘当前的历史现实，如《铁流》之图，如《毁灭》插图等，给了先生一种新的艺术观”。³

可见鲁迅对版画的认识于功用是逐步清晰并聚焦到中国人的思想启迪这样更大使命上来的。鲁迅于1929年翻译并由北新书局重新校印出版了《近代美术史潮论》（日本板上画鹰穗著）。鲁迅选取了法国现实主义画家米勒的作品作封面，由此可见鲁迅先生对待西方绘画艺术家、艺术作品的选择和主张。

从时间的纵轴线上，我们来观测鲁迅将西方创作版画介绍到中国的过程中引发了何种效应。1928年11月鲁迅先生与柔石、崔真吾、王方仁、许广平等组织的朝华社（朝花社）在上海成立，从时间来看，鲁迅是1928年12月26日开始编辑《朝花周刊》，并在每一期里都配有外国木刻作品介绍，主要是英国版画家 Mable Annesley、R.A.Wilson、Vivien Gribble 等欧洲版画家的木刻作品。作品有犁耕、捞网、劳作的妇女、风景等内容。这期间也是鲁迅收集和购买国外版画集、版画作品集最多的时期。仅

在这两年里,鲁迅就购买了大量版画书籍和刊物,如1928年4月鲁迅托王方仁购有法国木刻家凯亥勒木刻插图的法郎士所著长篇小说《黛依丝》一部。同年8月,鲁迅往商务印画馆取委托代购的英国福斯特著、伦敦博德利·赫德有限公司出版的《现代木刻》一本。1929年7月鲁迅从内山书店购得日本山口久吉编、神户版画之家木刻印本《版画》期刊第五至第十共六贴六十幅。8月,鲁迅收到委托季志仁在法国购寄的《书籍插画家传》五本。10月,鲁迅通过周建人先生由商务印书馆从欧洲购得英国布利斯著《木刻》一本。就在中国艺术界的青年人对西方版画充满好奇和如饥似渴的时候,鲁迅开始编辑并出版了一系列国外版画专集。这些国外版画和插图作品在青年人中形成很大震动。第一本介绍外国木刻作品集是1929年1月由鲁迅先生编辑出版了《近代木刻选集》(一)(《艺苑朝华》第一期第一辑)和《露谷虹儿画集》(《艺苑朝华》第一期第二辑),各印了一千五百册。同年二月又编辑出版了《近代木刻选集》(二)(《艺苑朝华》第一期第三辑),同年四月鲁迅又编辑出版了英国著名插图画家《比亚兹莱画集》(《艺苑朝华》第一期第四辑)。鲁迅先生在半年内就高密度地编辑出版了多本国外版画集,这些西方的版面对中国艺术家和渴望了解西方版画的青年学生的影响是可想而知的。杭州国立艺术院的“西湖一八艺社”是在1928年1月成立的。鲁迅编辑出版的这些国外的反映现实生活的创作版画和插图对“西湖一八艺社”的青年人有直接正面的影响。这也是后来“西湖一八艺社”分裂而组建了一个为人生而艺术的新“一八艺社”内在的直接动因。

鲁迅后来又相继编辑出版了《新俄画选》(1930年5月)、《梅斐文德木刻士敏土之图》(1931年1月)、《一个人的受难》(1933年10月)、《木刻创作法》(1933年11月)、《引玉集》(1934年5月)、《木刻纪程》(1934年7月)、《死魂灵百图》



比亚兹莱画选

苏联版画集
(1936年7月)

(1936年4月)、《苏联版画集》(1936年7月)、《凯绥·珂勒惠支版画集》(1936年7月)等。鲁迅还先后举办“西洋木刻展览会”(1930年10月)、“法俄书籍插画展览会”(1933年12月)等;鲁迅还翻译了卢那卡尔斯的《艺术论》《文艺与批评》,普列汉诺夫的《论艺术》。鲁迅这些引进和介绍西方版画艺术及艺术创作理论都有着明晰的目标和旨归,即以革命的现实主义文艺理论和创作方法引导中国的文艺青年。这对中国当时的新生木刻青年群体所产生的作用,如同有一个黑暗的室内敞开了一扇窗户,使中国的青年木刻家看到了世界现代版画艺术的发展状况及文艺理论和文艺思想,为新兴木刻的发展起到了直接的示范、参照和引导作用。如从杭州国立艺专“西湖一八艺社”分裂而出的青年学生们效仿西方现实主义创作方法,“一八艺社的社员一起,调查西湖船工的苦难生活,到拱宸桥工人区、轮船码头画工人、农民、乞丐”。⁴这种创作态度和艺术实践是鲁迅艺术观直接影响的结果。同时,鲁迅敏锐地注意到西方创作木刻的内容、材料及传播功效,所以他对推进木刻创作的作用、培养和引领青年人的方向不遗余力。他不仅支持木刻社团、出席青年木刻版画的作品展览会,还为画展作序、撰写评论文章,并明确地指出:“当革命之时,版画用之最广,虽极匆忙,顷刻能办。”这是鲁迅推崇木刻创作的重要目的之一。

鲁迅介绍的西方创作版画,不仅使中国的木刻青年们形成并建构起明确的艺术为人生的态度,同时也深入到对绘画语言的驾驭、深刻的创作构思、民族的审美视角、古代传统的活化、多类别元素的融合等许多学术课题。如鲁迅对青年艺术学子的木刻实践中基础薄弱、绘画情趣等问题也十分关注并提出坦诚的意见。鲁迅点评张慧版画的回信写道:“就大体而论,中国的木刻家,大抵有两个共通的缺点:一是人物总刻不好,常



老渔夫 木刻 李桦 1935

常出错；二是避重就轻，如先生所作的《船夫》，我就看见了类似的作法好几张，因为只见人，不见船，构图比较的容易，而单刻一点屋顶、屋脊，其实是也有这倾向的。先生先前的作品上，还有颓废色彩，和所作的诗一致，但这回却没有。”（见1934年12月28日《致张慧信》）

又如金肇野克的高尔基像寄给鲁迅求指点，鲁迅回信坦率写道：“先生寄给我的四幅，我不会说谎，据实说，只能算一种练习。其实，木刻的根底也仍是素描，所以倘若线条和明暗没有十分把握，木刻也刻不好。”（见1934年12月18日《致金肇野信》）同时，鲁迅对中国艺坛在学习西方外来艺术及创作中出现的类型化问题都给予明确的批评。如1934年6月针对中国艺坛的病态指出：“盖中国艺术家，一向喜欢介绍欧洲19世纪末之怪画，一怪，即便于胡为，于是奇形怪相，遂弥漫于画苑。而另一派，则以为凡革命艺术，都应该大刀阔斧，乱砍乱劈，凶眼睛，大拳头，不然，即是贵族。”⁵从鲁迅的这段评论，我们可以准确理解鲁迅所要引导的是一种具有现实主义创作思想深度的艺术创作方法与形式，而不是相反。又如对木刻版画的早期实践者李桦（1907—）寄给鲁迅的李桦色刷木刻十帧（32cm×27cm），这组木刻作品是李桦在广东艺术学院学习期间创作的木刻版画。合集的封面扉页上书写“豫才先生指正（豫才即为鲁迅笔名）。这十幅版画分别是《生命》《有饼的静物》《夏之小品》《室内人物》《海之抒情》《有橡胶的静物》《有提琴的静物》等，这些作品都有明显的学习和模仿立体派的表现形式与雕刻手法，特别是毕加索、勃拉克的风格影响显而易见。如《生命》以女人体斜穿画面，造型以弧线、直线组合，女人体旁有花卉，这些造型和内容的组织，甚至作品的题目也十分具有西方样式特点。对这样一些直接模仿西方现代艺术风格的版画作品，鲁迅在一



荷锄的老农妇 木刻 王琦
1939

劳动后备军 木刻 李桦 1947

次给李桦木刻作品《老渔夫》的回信写道：“先生之作，一面未脱 19 世纪末德国桥梁派影响，一面于发扬东方技巧，这两者尚未能调和，如《老渔夫》中坐在船头的，其实仍不是东方人物。但以全局而论，则是东方的，不过又是明人色彩甚重，我以为明木刻大有发扬，但大抵趋于超世间的，否则既有纤巧之憾。惟汉人石刻，气魄深沉雄大，唐人线画，流动如生，倘取入木刻，或可另开一境界也。”（见 1935 年 9 月 9 日《致李桦信》）⁶ 鲁迅对李桦木刻作品的剖析和感想，其实体现了三个层次的思考：一是借鉴国外版画的问题，即如何用国外的版画语言和形式表现中国人的形象；二是如何发扬东方固有的传统，特别是借鉴中国古代木版画的手法与语言，应选择和借鉴什么样的传统；三是在借鉴和吸收中国古代最杰出的艺术形式和语言进入现代木刻版画时，如何融合与创造出新的艺术样式与面貌。这些问题既是对李桦木刻版画提出的建议，其实也是鲁迅思考的中国现代版画的成长与走向的问题，是引入西方创作版画到中国，中国艺术家应该如何吸收和再创造的问题。

的确，中国的新木刻，或者说创作木刻，是借鉴了欧洲近、现代版画创作的产物。它是艺术家直接参与创作，反映社会现实和艺术理想的创造性活动。西来的创作版画如何在中国生长，向前走，其中有许多问题要探讨。今天同样也是如此，我们怎样认识和理解不同文化背景下的艺术形态的借鉴与新生的可能性，以及如何在这样的框架中确立有价值的作为。选择与态度的差异必将带来完全不同的走向与价值观的形成。事实上，观念与美学的某种决定性的面貌就产生在这种方式与态度之中。

从上述新兴木刻运动的发展过程和鲁迅面对西方创作版画的所思所想，我们看到鲁迅先生是如何亲力亲为地为中国的新型木刻群体的成长和壮大而竭尽思虑。为了让



鲁迅参观木刻展览，与木刻青年座谈
1936年10月8日 沙飞摄影
鲁迅参观木刻展览后的11天于10月
11日凌晨在上海病逝。

中国人睁眼看世界，鲁迅更是要求“必洞达世界之大势”（《坟·摩罗诗力说》），广泛介绍西方文艺理论、创作思想与方法，特别是西方创作木刻，以使木刻创作作品尽其社会的功用。这种强烈要求面向整个外部世界的精神贯穿于他的一生。他本人也参与版画的欣赏导引和技法分析，虽说他对版画的具体技术不如某些专家研究得深入而细致，但由于他站在时代思想家的高度，从文艺乃至社会全局着眼而往往比专门家更深远。在他的引导下，中国出现并形成了一个新型的“版画家”群体，他们既不同于中国历史上已有的那些雕版刻工、印刷工，也不同于中国历史上文人画家的艺术态度与艺术追求；在中国出现的是一批受到西方现实主义创作思想的影响，关注中国现实境遇和生活中的劳苦大众，并力图通过木刻版画作品去警示和唤醒国人去守卫我们命垂一线、危亡在即的中华民族的艺术工作者。事实上，在二十世纪二三十年代，中国人特别需要一种表达内心愤懑的情感和救亡图存的迫切行动，中国的文艺青年也迫切需要找到一种最可行的载体去抒发他们的愤懑和激情而有所作为。在这个时机，鲁迅出现了。他带来了西方的现代创作版画的他山之石，送到了中国青年美术家的手中。青年美术家们充满激情地接下这个艺术火石，并使它际遇中国的现实情境，搏击起闪亮的火花，迅速燎原于中国大地，那般强烈而耀眼。鲁迅也由此在这些木刻青年人的心目中成为了中国现代木刻之父和导师。

鲁迅的伟大在于他对时代精神的独特领悟和坚定执着的历史担当。他的文字和思想，是用心灵的真火冶炼的，是真我、真心、真言的结晶。他对待西方绘画与观念，能从教条观念拘束中脱出，贴近中国现实，汲取滋养。恰是鲁迅推介和引导的这托起民族苦难身躯的艺术媒介——木刻创作版画，成为那个时代文艺精神的真实表现，成为中国文化