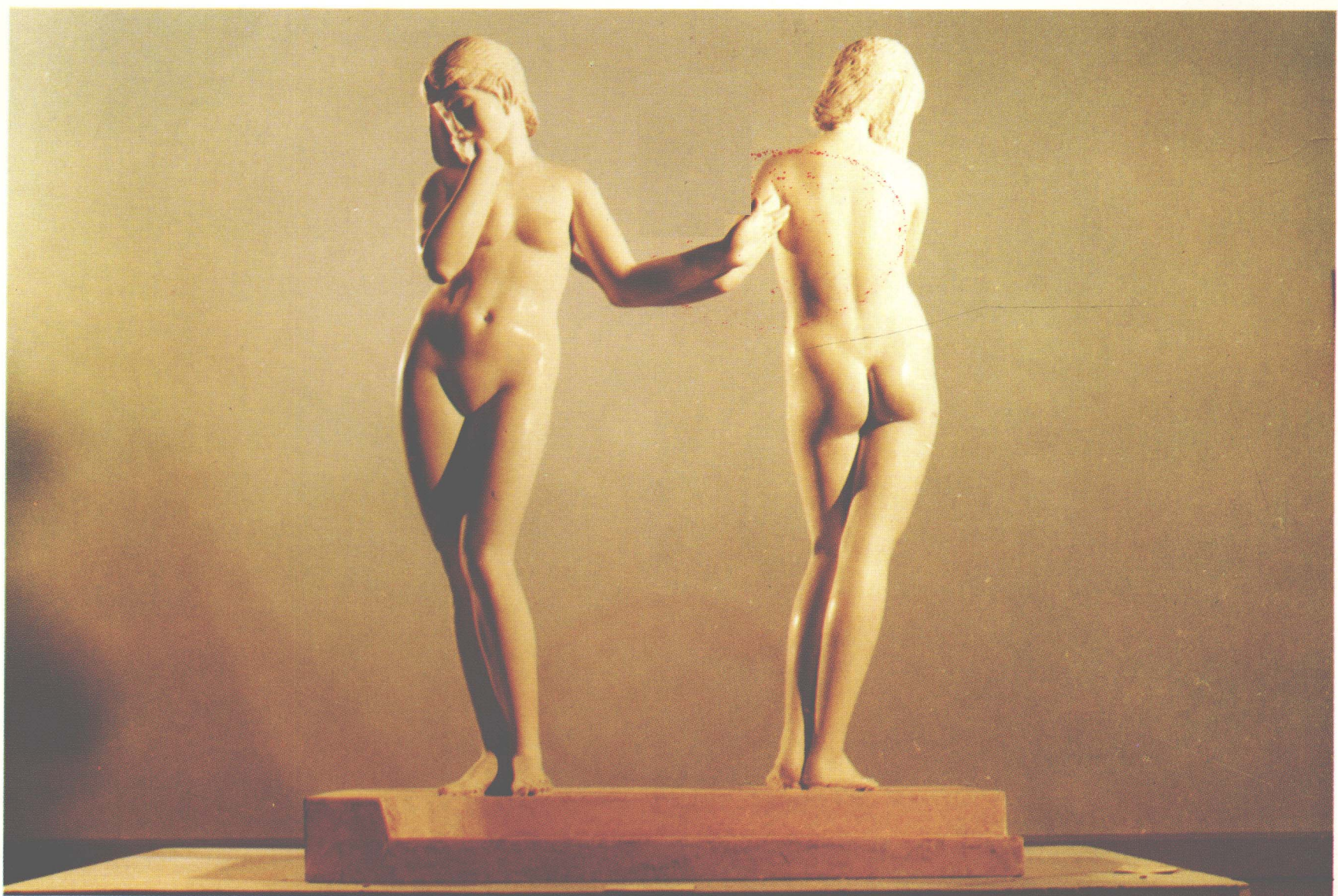


23

- 金山石 油画作品
- 广东青年雕塑学会首届作品选
- 石虎 国画作品
- 维雅尔 和博纳尔的室内油画作品



孤独 (石膏) 高200cm

吴信坤

画廊

23

目

录

油	画	全山石作品	2—4
		从生活中发现美和创造美 (文稿)	谭永泰 12
		雷坦作品	28—29
		朱乃正作品	30—31
		风	国领 经郎 封 三
		充满灯光的大厅	维雅尔 封 底
国	画	吴声《古诗画意》组画	5—6
		石虎作品	13—15
		石虎初论 (文稿)	陈履生 38
		张治安 刘书民 周彦生 陈新华作品	16—21
		东北青年画家	
		贾绍勇 张辉 孙洛 何平作品	22—25
		梁培龙作品	26—27
		寒浪作品	36—37
		劳崇聘作品	38
雕	塑	孤独	吴信坤 封 二
		广东青年雕塑学会首届作品展作品选	7—9
		黄奇士作品	34—35
水	画	美术理论的现代意识 (文稿)	梁江 10—12
论	粉	11则	张治安等 32—33
画	坛	余鞠庵作品	40—42
家	艺	看不见的蒲团 (文稿)	黄小庚 39
谈	录	——小记诗书画刻家余鞠庵	43—45
诗	画	维雅尔和博纳尔的室内油画作品	43—45
书	印	“家景画家”维雅尔与博纳尔 (文稿)	杨大章 42
画			何均衡 42
国	外		
海	外	旅加华裔画家刘天任作品	46—48

GALLERY. 23. 1987

Solitude	by Wu XingKun	inside front Cover
Oil Painting	by Quan Shanshi	2—4
“The Ancient Poem and Its Pictorial Vision”		
—The Series of Work	by Wu Sheng	5—6
The Works from The First Show of Guang Dong		
Youth Sculptors' Association		7—9
The Modern Idea in The Theory of Fine Arts		
Liang Jiang		10—12
Discovering and Creating Beauty from Life		
Tan Yong Tai		12
Chinese Painting	by Shi Hu	13—15
Chinese Painting	by Zhang Zhian. Liu Shu Ming	
Zhou Yan Sheng, Chen Xin Hua		16—21
Chinese Painting by Young Painters from North-East		
Part of China:		
Ben Shao Yong, Zhang Hui, Sun Luo, He Pin		22—25
Chinese Painting	by Liang Pei Nong	26—27
Oil Painting	by Lei Tan	28—29
Oil Painting	by Zhu Nai Zheng	30—31
On Creative Works	by The Artists	32—33
Works	by Huang Qi Shi	34—35
Chinese Painting	by Han Lang	36—37
Comment on Shi Hu	Chen Lu Sheng	38
Works	by Lu Chong Pin	38
Works	by Yu Ju An	40—42
Invisible Cattail hassock	Huang Xiao Geng	39
Vuillard and Bonnard—Painters of Interior	Yang Da	
Zhang He Jiun Heng		42
Interior Scene by Vuillard and Bonnard		43—45
Works by Overseas Chinese Painter Lui Tain Ren		46—48
Wind	by KOKURTO Tsunes	inside front Cover
Room in light.	by Vuillard	back Cover

主 编 林抗生 副主编 何均衡
 责任编辑 潘 雷 黄小庚 摄 影 何沛行 谢健良

Executive editor: He Junheng, Panlei, Xiaogeng

全山石 油画作品



牧民 (局部) 一九八四

全山石

一九三〇年生于浙江省宁波市。一九五〇年考入中央美术学院华东分院，毕业后留校任研究员。一九五四年由国家选派往苏联列平美术学院深造，一九六〇年十月回国从事美术教育和美术创作活动。现任国家教委艺术委员会委员、浙江美术学院教授、教务长。中国美术家协会会员、中国美术家协会浙江分会常务理事。

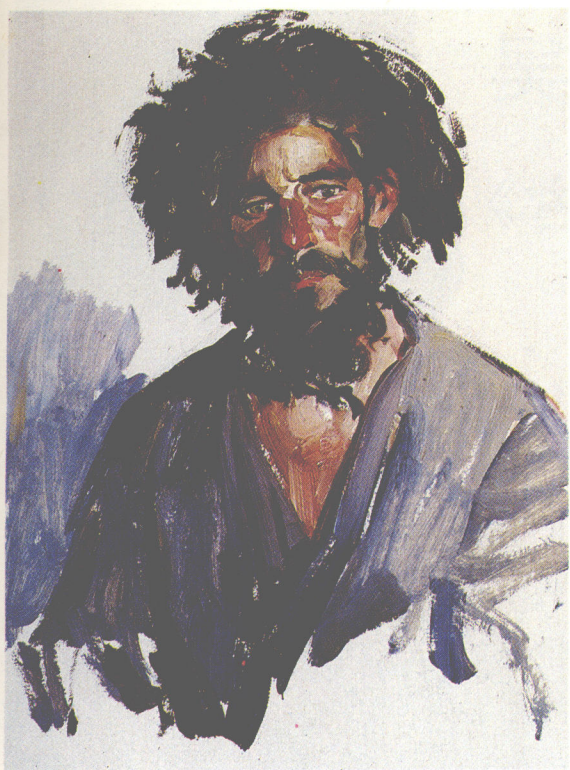


南江妇女 39 × 43 1984



树 七九 × 五五 一九八四





老 农 55 × 79 1984

和田妇女 55 × 79 1984



老 农 (局部)
一 九 八 四





哈萨克青年
百岁老人

三九×四三 一九八四
五五×七九 一九八四



维族青年（局部）

一九八四



吴声

《古诗画意》组画

吴声

又名吴自强。1943年生于江苏省苏州市。1970年毕业于浙江美术学院工艺系，现任浙江美术出版社编辑中国美术家协会会员、美协浙江分会理事。



古诗画意之一

一八五×二七〇

一九八五



古诗画意之二

一八五×二七〇

一九八五



古诗画意之三 185 × 270 1985

古诗画意之四

一八五 × 二七〇



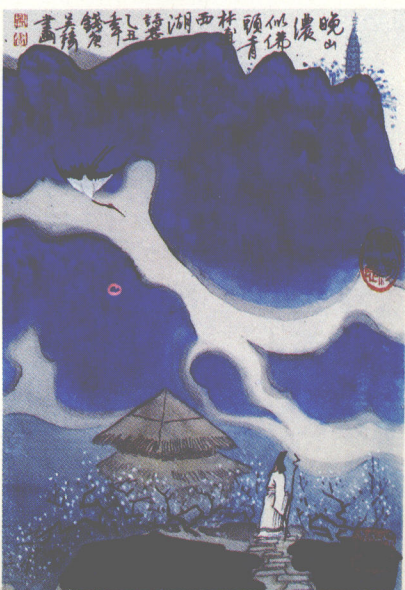
古诗画意之五

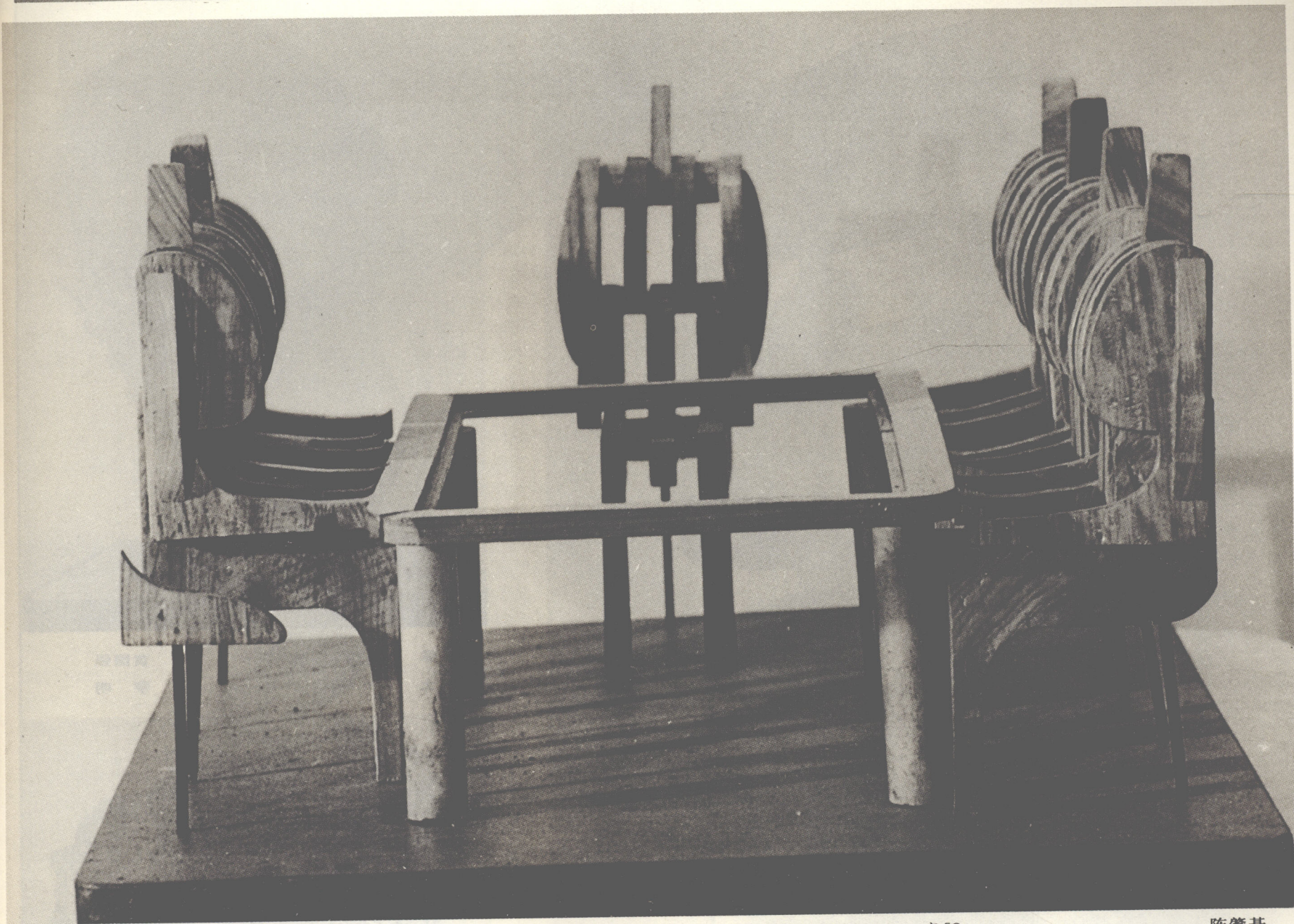
一八五 × 二七〇



古诗画意之六

一八五 × 二七〇





开会 (木雕) 高50cm

陈肇基

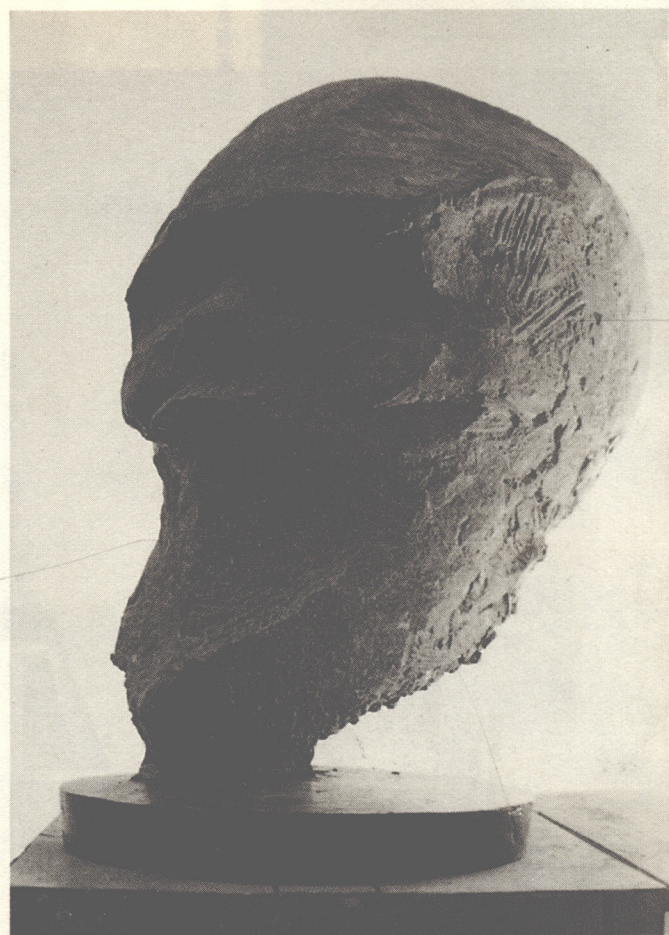
广东青年雕塑学会

首届作品展作品选



升 (石膏) 高100cm

潘 奋



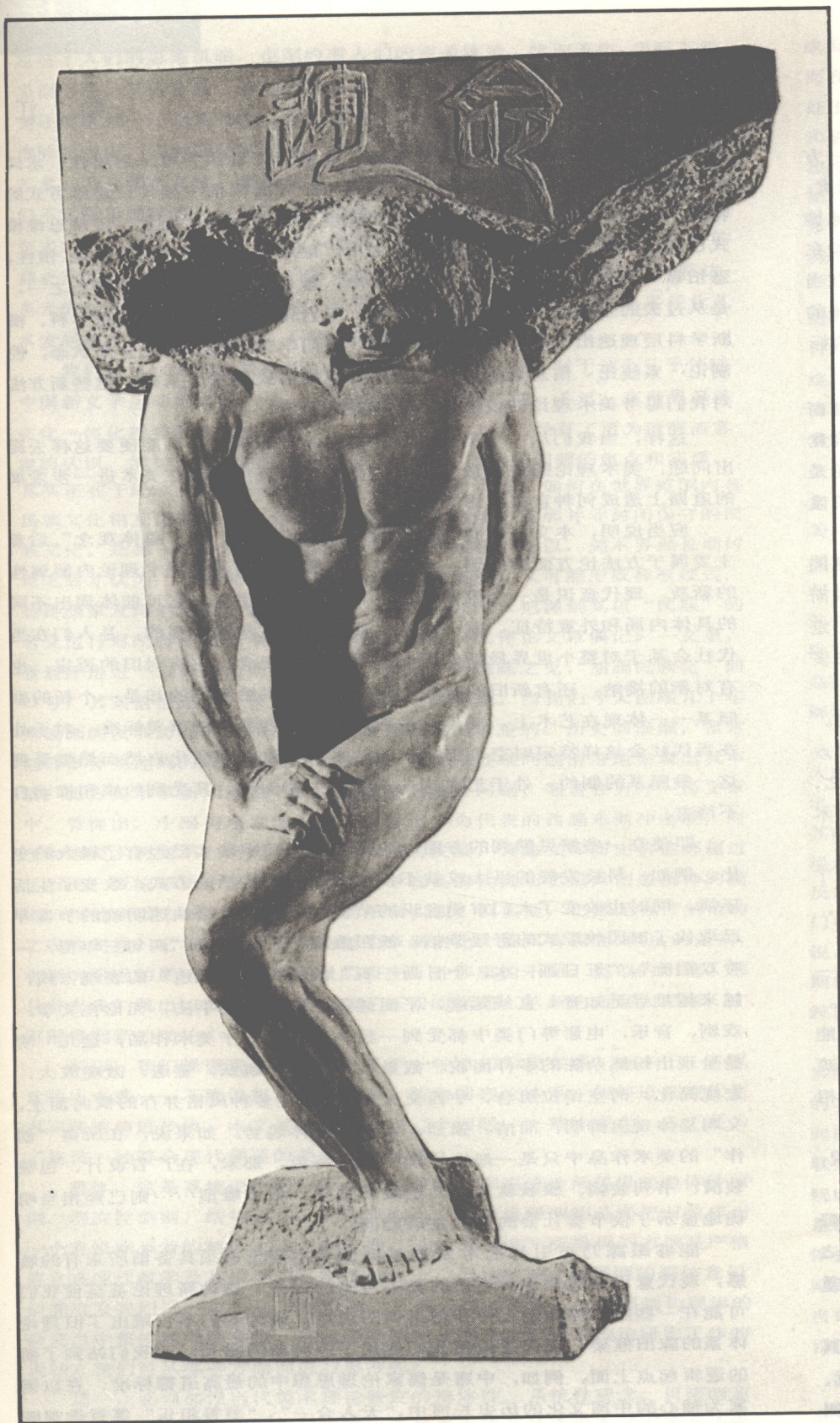
老人像 (石膏) 高40cm

黄国强

故土 (石膏) 高150cm

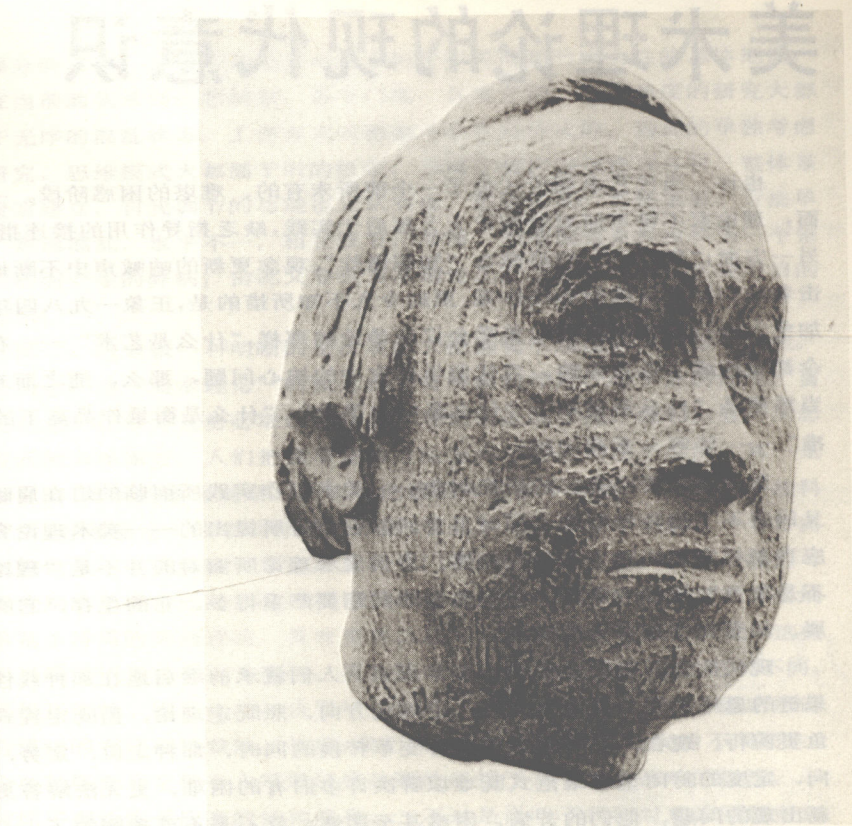
黎明





压力 (石膏) 高250cm

吴信坤



头像 (石膏) 高30cm

王子京



黄宾虹 吴昌硕 (陶瓷) 高35cm

刘藕生

美术理论的现代意识

也许，当代艺术理论正处于一个前所未有的，难堪的困惑阶段。一方面，理论家不得不面对着理论大大落后于实践，缺乏指导作用的接连指责；另一方面，“新方法”的浪潮在“知识爆炸”、观念更新的呐喊声中不断地撞击着他们素来信赖的思维体系。更加令人不知所措的是，正象一九八四年在加拿大举行的第十届国际美学会议所争论的那样，“什么是艺术”——在当今都竟然成了世界性的，当代美学研究中的核心问题。那么，随之而来的当然便是“什么是美术”、“什么是好的美术”、“什么是衡量作品高下的标准”……等等一系列问题。

美术理论要回答它的研究对象——美术创作实践所面临的迫在眉睫而又回避不了的种种难题，同时又要回答它自身所提出的——美术理论究竟应当怎样发展的重大问题。显然，当代美术理论所面对的并不是“理论是不是灰色”那样的争议，它所遇到的问题要严重得多，它的生存，它的发展，却受到了强有力的挑战。

现代社会的变化太快了。多年以来，人们就承前继后地在那种线性因果链的思维胡同里按既定领域，沿既定方向，照既定理论，循既定程式而鱼贯前行。现在，忽然发现在社会变革转换的同时，那种定位、定势、定向、定度的封闭型思维范式既难以解决许多旧有的困难，更无法解答更多新出现的问题，他们的苦恼，困惑甚至迷惘，就不是不可理解的了。

伴随着困惑的是一种沉甸甸的危机感，是普遍的，不无痛苦的反思。很明显，文艺理论界已经走到了一个新与旧的交替，否定之否定的临界点上，对于艺术家——毋论其从事于理论研究抑或创作实践，或者兼而有之，他们所焦灼地考虑的理所当然的是中国美术，站在交叉路口的当代中国美术的命运。

美术理论受到了多得不可思议的埋怨，人们在它的身上同时又寄予了前所未有的期待——对于这种近乎粗暴的推动，美术理论能够继续麻木，继续缄默吗？

是的，是应该反省的时候了。而且，它首先需要反省的应该是自身——没有可应万变而自身不变的理论，没有放之四海而皆准的理论。惟有注入新鲜血液才能改变当代理论的苍白面容，只有焕发生机活力才能挽救其僵化的躯体。就目前美术理论的状况而言，最显眼的弱点莫过于疏松、紊乱、浮浅、刻板、保守和封闭。即便与远非令人满意的文学理论相比，它也会明显暴露出步履蹒跚沉缓，方法机械简单的常态。

探究原因远比罗列现象困难，更加困难的是从实际上改变目前的面貌，它需要艺术家们在不同层次，以不同角度去进行多种艰巨的努力。但是，第一步却是应该对整个美术理论界进行深刻的反思。如果我们从宏观视野的高度去把握美术理论界的现状，便不可能不发现，它在步入八十年代之后，亟需贯注现代意识与整体观念——这，是我们当前最需关注的两个重要方面。

从更深一层去探究，不难发现，美术理论之所以出现目前的状况，其原因与中国传统型的思维模式是一脉相承的。中国艺术理论发展史的久远、连贯与进展缓慢都同样使人惊讶。它重视直观印象而不擅长逻辑思辩，侧

重散点议论而忽视构造整体理论框架。有些研究者认为可从封闭性、求同性、承继性、稳定性、规范性、缓慢性六个方面概括中国传统思维方式的特点。不能不承认，这些概括在相当程度上是中肯的。而且，传统思维模式已经沉凝于我们的文化心理结构之中，继续起着作用，它的惯性、惰性，恐怕靠一两代人的努力尚无法清除干净。现代思维领域的鲜明特点之一，是从过去的重视分析走到了向整体化、综合化发展的方向。边缘学科、横断学科层现迭出，逐步消除了分析时代各门学科机械分割的分离状态。控制论、系统论、信息论的出现，为整体思维方式提供了基础。这些新方法对我们思考美术理论的发展，不无有益的启示。

这样，当我们从一个更为广阔的视野而进行观照，可能便要这样去提出问题：美术理论的现代意识应当怎样去加强呢？它会在美术进一步发展的道路上造成何种意义的影响呢？

应当说明，本文撮出并加以说明的“现代意识”和“整体观念”，后者主要属于方法论方面的问题，而前者，则着重强调说明美术理论内涵属性的新质。现代意识是一个模糊概念，在不同的时空里，它可能体现出不同的具体内涵和外观特征，就一般意义而言，现代意识体现的，是人们在当代社会基于对整个世界最新认识而产生的思想观念。它有对旧的否定，也有对新的接纳，还有新旧的融汇，但实际上提供给我们的却是一个新的参照系——体现在艺术上，便是一种新的价值尺度和新的审美标准。对于处在当代社会这样特定时空范围之中的艺术，其发展和变化自然而然要受到这一参照系的制约。处于艺术这一系统之中的美术，其受到约束和推动自不待言。

即使在一些惯见熟闻的方面，也足可说明美术确实已经有了极大的变化。例如，科技发展的巨大成就不仅改变了人类生活的方式，改变了生活环境，同时也改变了人们审美意识的节奏感。现代社会快速明确的节奏早已取代了田园牧歌式的舒缓节拍。低回缠绵，一唱三叹，“两句三年得，一吟双泪流”，“五日画一水，十日画一石”的“不受相促迫”的表现方式，越来越难寻觅知音；直线延续，平面铺陈的静态描述手法，无论在文学、戏剧、音乐、电影等门类中都受到一致的冷遇。至于美术作品，这几明显呈现出纷然杂陈的多样面貌。“截景”，“特写”，跳跃，重迭，微观放大，宏观简化，时空错位组合，中西交叉糅杂。而在多种风格并存的横向面上，又明显体现出鲜明、简洁、强烈、新颖的总体趋势。如果说，在所谓“创作”的美术作品中只是一般地体现了这种特色，那末，在广告设计、包装装潢、书刊装帧、服装款式、乃至装饰壁画、城市雕塑……则已经相当明确地显示了快节奏社会的艺术发展趋向。

能够跟踪乃至引导艺术发展趋向的美术理论必须具备前所未有的敏感，现代意识是建构这种理论的必不可少的因子。这种新理论甚至使我们可能在一些陈旧的命题之中开掘出新的观点，因为我们不仅跳出了旧理论体系的陈旧框架，现代意识使我们运用了一种新的眼光，使我们站到了新的逻辑起点上面。例如，中庸是儒家伦理思想中的最高道德标准，在以儒家为轴心的中国文化的历史长河中，“天人合一”、“美善相乐”等哲学观对

左右了人们的思维机制，也制约着人们的审美体验。忧而不伤，悲而不怨，急而不躁，愤而不激，修心并且养性，得意不能忘形，合情必须合理，至美还要尽善……这是哲学，也是美学，于是，在和谐平静，恬淡闲逸的温情脉脉当中，同时庇护着封闭、保守、狭隘的文化心理，以至我们的美术、艺术，乃至整个文化，都很缺乏一种雄强的力度和崇高的美感。虽然，我们不宜简单地断言这种浸染着中庸折衷观念的古老的恬然蕴藉之美会很快失去广泛的基础，但是，起码不能以二值逻辑的方法由此断定除此之外的都必须加以排斥。因此，我们的美术理论中，有必要提倡更为开阔、豁达、多元的眼光，有必要鼓励多种不同形态不同趣味的新创，这也是多元化艺术发展的不可逆转的趋向，不管你的赞成是自觉还是不自觉。

我们还可以人们比较敏感的民族化问题稍作分析。对于这个几乎伴随中国新文学运动始终的口号，目前依然令人至为关注。不过，在世界经济文化一体化趋势的有力冲击之下，人们对这一口号已经有了更为清醒而客观的认识。例如，越来越多的研究者意识到了民族化问题的焦点和实质，其实正在于民族文化的开放性和保守性之间的矛盾，如何在世界范围内各民族文化相互影响逐渐融合的历史发展的大趋势中发展并非封闭保守的民族文化，是每一个头脑清醒者不能不考虑的问题。所以，美术界经长期讨论之后才认为“油画民族化”的口号既含意模糊，又可能形成样板模式，妨碍画家发挥创造性，这样的观点，其实并未深入把握到其以“民族”的名义进行封闭排他的根本危害。作家王蒙在《读评论文章偶记》一文里，曾经抨击过“以无知为荣，以封闭为爱国”的愚昧之见，“油画民族化”的口号，其实恰恰是这一狭隘观念在美术上的体现。当我们今天回顾几十年来油画的发展历程的时候，这一点是看得相当清楚的。历史的浪潮，常常把许多扑朔迷离的表层剥得一千二净，使许多疑难问题清楚地显现出其本质。比方美术革新同样是一个人所瞩目的重要问题，笔者在另外一份文章中，曾提出，中国美术发展史上，以郎世宁为代表的西画东渐冲击波，对于中国美术的变革，对近、现代中国画的发展，其意义和历史价值都超过了石涛一派的革新。原因在于，石涛尽管是清代画坛上最具创造精神的画家，但他所致力“以古开今”的革新实践，其实质，仍然是在传统范畴之内的变异，它与历史上曾经有过的革新相比，虽然有程度、幅度的差别，有更为深远的影响，但仍然是量的改变，并非质的不同。类似的问题，都只有在我们跳出以前长期沿袭的理论框架的局囿，从新的角度去考察，才可能得到新的结论。

所以，我们强调现代意识，既基于一种迫切的现实感，也本于一种沉重的历史感——不能设想，一种陈旧、苍白的理论体系，能够追赶现代艺术实践的前进步伐。本文着重提出的第二个问题——整体观念，也正是为了建设一种符合现代需要的美术理论体系。

整体，这是系统论中的一个关键性原则。在系统论所提供的整体性原则、层次性原则、结构原则、环境原则当中，着重强调的是要把对象作为一个有机联系着的整体去认识和把握。虽然，“三论”所提供的方法是严格建立在现代数学及其模型的科学基础之上，但这种被一再强调的整体意识却能启发我们进一步拓展思维空间，从多层次多视角，从内部结构规律的研究当中整体地把握事物。把这种整体观念推及我们美术理论研究工作的现状，我们可从哪些方面而进行思考呢？

其一，必须加强当代美术理论研究的整体性、系统性观念。贝塔朗非对“系统”的界说是“处于一定的相互关系中的与环境发生关系的各个组

成部分的总体”，其实质是强调对各个相互作用因素的综合性的总体把握。而在当前的美术理论领域里，各个门类、各项专题、各种角度的研究大都处于无序的混乱状态。工作方式大都属于小农经济式的，局部的单独考虑和研究，思维模式大都囿于旧的框架，习惯于线性因果推理分析。整体系统没有建立，自我调节的功能也无从实现。选题重复，角度重叠，方法单调，布局混乱，水平不一，相互脱节，等等，都是因为未经组织为一个整体系统而产生的弊病，由此又导致美术理论无法在定向控制中实现有目的的运动。

其二，应当以一种明晰的层次观念去把握美术理论研究的整个领域。迄今为止，连“美术理论”“的概念都未有明确的界定，类于此的混沌、盲目的状态，已经并且势必继续阻滞美术理论前进的步伐。我们知道，从思维方式的角度而言，人们把握事物的方法至少可区分为三个层次：其一是哲学方法，即从总体去观察、认识并把握世界的基本方法；其二是一般科学方法，有人也定义为中间环节的方法，它基本上是从一个角度、一个方面去把握世界；三是具体科学方法或称专门学科的特殊方法。据此，我们可初步区别出从美术作品制作过程中提炼而来并为之服务的技法理论，括纳美术基本特质的基础理论，具有更普泛意义的艺术哲学等等之不同。这些理论当然可以划分得更为概括、更为精确，总而言之，它们虽然层次不同，却是相互依赖、相互作用，也要相互制约，所构成的则应是一个缜密严谨的合规律的有序理论整体。目前，我们在刊物上不时可见的混淆不同层次，拼合各种概念乃至把个人零散随感生硬地焊接于某个哲学范畴的做法，一是破坏了理论体系应有的结构序列，二不过是说明了我们对于理论问题所理解和认识的浅薄程度。

其三，美术理论不是一个封闭性的整体。它虽然是一个系统，对于更大的系统，又应看作是一个有机组成部分，是一个局部。美术理论对于美术，美术对于艺术，艺术对于文化……都不过是一个局部。由此而观之，其研究都不应是封闭起来的，孤立零散的分析。具备了开放的，相关性的观念，注意到美术理论系统与环境的关系，我们会因此更重视创作实践的反馈，也会更重视美术理论之所以存在和发展的全部外部条件。各门学科、门类的交叉、跨越和横向渗透是现代科学发展的重要特点之一。或许可以说，这一点正是革新和推动我们美术理论研究的思维模式的催化剂。当长期相沿成习地采取用前人、古人的片言只语去论证某一理论、某一概念，跳出这个圈子，会得到更为合理，更使人信服结论。

这里强调的美术理论研究的整体观念，与过去谈的“整体”并非一样。实际上，以前谈的“全面”、“整体”，往往忽略了美术理论体系各有机部分的不可分割，没有重视这一专门学科的理论与其他学科乃至有关事物的纵向横向密切联系。事实上，从来没有一种纯粹的美术理论，它总是与其他联系着，有着转换和渗透，换言之，美术理论具有开放性，是一个动态系统，它既然是连贯严密，环环递进的体系，不同层次，各个局部就不可能是机械的累积相加，或者是一堆选题、成果的集合。否则，泛泛而论“整体意识”，只可能是调换了一个表面概念。整体的观念，不过是手段，目的则是到达“最优化”，也就是通过部分与总体关系的调整，按照美术理论和当代美术实践的发展，使研究工作的总体以最佳状态去达到，去完成最优目标的任务。

人们寻求不同的方法和途径，是为了尽可能地排除认识上的偏差和失误，使自己在尽可能宽广的视野上认识对象。一个立体的世界，缤纷复杂

的世界，时间无尽，空间无限，就迄今为止人类所掌握和运用的所有方法，就这些方法的功能和作用，就当代人类的最纵深最广阔视野而言，我们远远不能说已经，甚至不可能设想可以全面、彻底、立体、精确地认识和把握整个世界。真理永远不会被穷尽。就个体而论，如果有谁宣布有一种方法能够全方位地、完整彻底地认识了世界的奥秘，如果他不是使用了一种夸张的修辞，便是在贩卖一种自欺欺人的虚妄货色。

是故，本文一再强调现代意识和整体观念，仅仅是在探讨以某种新的东西去补充，去消除旧体系旧方法的片面和狭隘。如同我们前面所说，美术理论的发展，无论从理论到实践，都仍然是摆在我们前面的一个至为艰巨繁重的任务。循规蹈矩的方法，深闭固拒的态度，不利于我们拓展思维空间。那末，让我们在新的途径上面推进更深一层的思索吧。

1986.5.

从生活中 发现美 和 创造美

谭永泰

画家全山石象候鸟样，几乎每年夏天从西子湖畔飞向遥远的边疆，每次在那里停留的时间，最短也在三个月以上。从一九七八年到现在，他去新疆深入生活已有六次之多。有些人对此举很不理解，认为画家对新疆着迷，无非是去猎奇，想在艺术上追求异乡情调。其实不然。画家之所以坚持数年，毫不动摇地这样深入生活，进行艺术实践，是由他的现实主义美学思想作为指导的。他坚信深入生活是一个艺术家的创作必由之路，只有同人民群众在情感上取得共鸣，才会对生活有深切的感受，创作的灵感，才能升腾。

一九七八年全山石同志带七个研究生、五个年轻教师去西北敦煌、新疆一带进行考察，在新疆的伊犁和乌斯坦地区的农村及牧区深入生活，住在老百姓家里，同他们一起生活、一起劳动。画家对当地少数民族很感兴趣，发现了他们内在的精神美和外在的形象美，同他们建立了友情。

一九八〇年，他应新疆艺术学院的邀请，为新疆维吾尔自治区举办了少数民族油画训练班。这个训练班集中了来自新疆各地区的七个民族的十几个美术创作骨干。全山石带领他们奔赴南疆，在英吉沙县深入生活，进行创作教学活动。由于学员们在语言上的帮助，他和少数民族之间在思想感情上

的交流就方便多了，同当地人民的感情也就更深了一层。后来，全山石又为新疆在北京展出的《全国少数民族画展》和《新疆好画展》的创作进行辅导，这样与新疆美术界同行们之间的关系变得更为密切。从阿勒泰到喀什、从伊犁到哈密，都有他的学生，桃李遍新疆。由于画家去新疆不只是单纯地为艺术创作收集素材，同时帮助新疆培养少数民族美术骨干，为繁荣那里的油画创作做出了自己的贡献，因而他和新疆人民建立起来的情感就不是一般的了。他和那里人民休戚相关，新疆已成了他的第二故乡。明快、辽阔的边疆，热情、豪放的少数民族也符合画家个性所爱，因此新疆就成了他名符其实的创作基地。几乎年年去新疆深入生活，进行艺术实践，也是理所当然的事了。

罗丹说：“在艺术家看来，一切都是美的，因为在任何人与任何事物上，他锐利的眼光能够发现‘性格’，换句话说，能够发现在外形下透露出的内在真理；而这个真理就是美的本身。”全山石正是根据自己的审美理想、趣味与爱好，在生活中发现这个内在的真理，并不是看到什么就画什么，而是有选择地表现自己对生活的感受。他从新疆带回来的作品，不是对那里生活的猎奇，也没有把注意力放到人物外表形象、穿戴服饰的描绘上，更没有去追求少数民族的生活落后面，去丑化他们的形象。在这些作品中，我们看到的是各种各样的生动、鲜明的社会主义新人的艺术形象。画家接触的生活面很广，几乎新疆各阶层的人物形象他都画到了，有工人、牧民、农民、作家、演员、手艺人、大学生、宗教代表人物；有老年人，也有青年人。这些形象是健康的、纯朴的，也是可信的；充满着生气和激情。聪明的毛纺女工、性格刚毅的老铁匠，坚守岗位的护林老人，沉思的牧羊女，带着胜利归来的猎人，威严的教长，勤劳朴实的老艺人，饱经风霜的赶车老汉，恬静的塔吉克姑娘，亲切的库班大叔，沉着、强悍的维族青年，纯朴、健壮的南疆维族妇女，等等。这些人物写生的最大特点在于：作者注重对人物形象性格特征的刻画，努力用画笔去揭示人物精神世界的美，注意对少数民族精神气质和人物神态的表现。由于画家了解各少数民族的性格特点和他们的生活习俗，所以他能较细致地把塔吉克族和维吾尔族，克尔克孜族和哈萨克族的形象特征及装饰特点加以区别，从而在画面上就避免了形象的雷同化和概念化。如果没有对少数民族性格特征的深入了解，就很容易把新疆维吾尔族画成高鼻子的“外国人”，而全山石画的人物形象被新疆人公认为是真正的新疆人。

在风景写生上也一样，北疆和南疆的风景特点各不相同，画家根据所描绘的对象，抓住景色的情绪、意境特点，采取不同的色调，进行艺术处理，从而使他的风景画千变万化，各具特色，引人入胜。

这些年来，画家一直不断地往返新疆，在深入生活的基础上，收集素材。据画家本人说，他在新疆画的写生，几乎都是即兴式，在现场一口气画成的，很少回来再进行修改。其目的是尽量保持对生活的新鲜感。他打算进一步整理这些素材，准备画一批反映少数民族生活的油画创作。对于一个长期生活在南方的画家来说，到高原气候的新疆深入生活，是很艰苦的，不但在思想上要作好吃苦的准备，而且在客观上还要有健壮的身体加以保证。画家想乘自己体力还许可的机会，尽量多下去生活，多记录多收集素材，等以后跑不动的时候，再专心去消化这些素材，进行创作。他认为，一个画家需要到生活中去发现美，因为生活才是取之不尽的美的源泉。画家的社会责任，就是要根据自己对生活的感受，去挖掘美的东西，并用自己的艺术劳动再去创造艺术美，然后把它奉献给哺育自己的人民，给他们以美的享受。



石 虎 国画作品

石 虎

1942年生。北京工艺美术学校毕业，曾入浙江美术学院进修，现任人民美术出版社创作室创作员。





男孩与公鸡 110×110



放牧图 110×110



仕女·双鸡图
一一〇×一一〇

断梦图 一八〇×一五〇

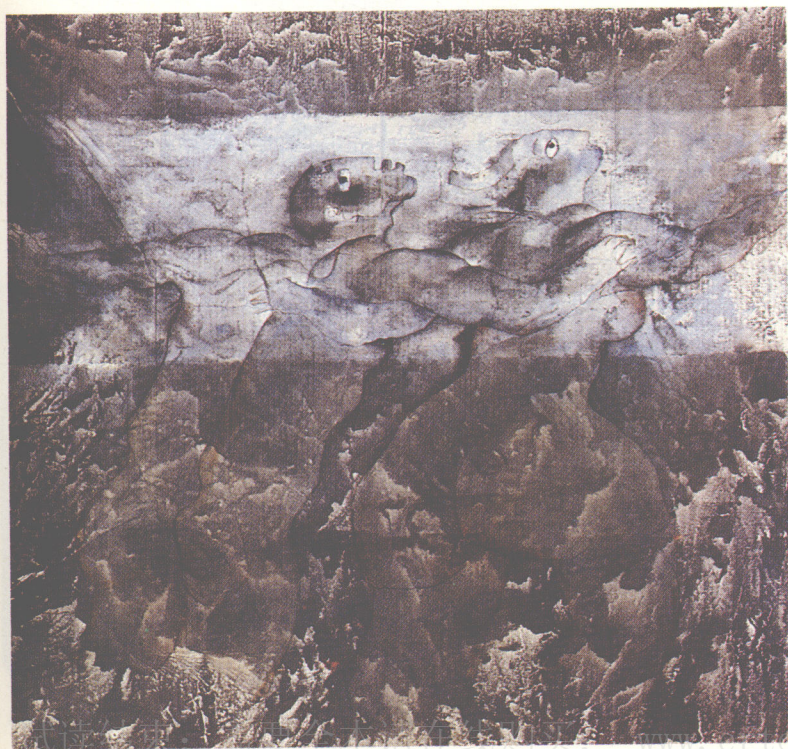




痛生图 40 × 40

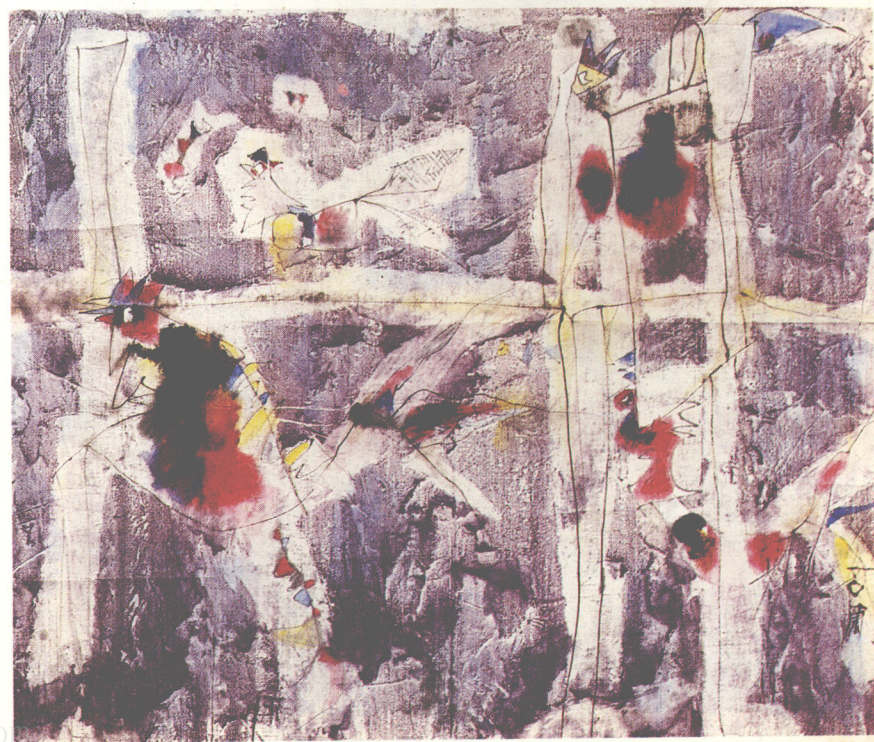


母校的回忆 40 × 40



神秘的平行

一一〇 × 一〇〇



听窗外鸡鸣

一一〇 × 九〇