

上海市高校教育高地建设项目
大师艺术教育经典

靳尚谊

胡建君主编

上海书画出版社

前言

天榭星飞，松帘月落，
在云霞巅跌宕，在风雨中疾行，
曾经步履维艰，又始终神采激昂。
风雨兼程，
共和国步履与时俱进也与世同行；
江山多娇，
共和国艺坛叠印沧海之日赤城之霞！

大道无情，运行日月，
几曾北傲荆窗，情遣荒原苍雪，
也曾西出玉门，啜饮戈壁黄沙！
铿锵的脚步踏平重重关山，
风霜的画笔记载逝水流年。
椽笔如剑，挂壁龙鸣，
雄狮吼兮苍龙翔，
短歌微吟更能长！

大道无名，长养万物，
艺术源自生活兮，复有梦想。

指尖风雨，窗外烟尘，
曾一同经历心灵的雪崩，
慰藉苍楚的斜阳；
画船载月，笔担挑云，
曾受教前辈耄硕们金针微度，
意会时雄姿英发！

大道无形，延伸天地，
多彩的印象与磅礴的理想，
在新生代手中传承发扬。
感怀父辈血汗铸就荣耀，
多少无名英雄静默付出，
成就今天的平坦与辉煌，
前路真力弥满，万象在旁。

前赴后继，望居传统，
根稳扎在磐石之上，
枝叶自如伸展于苍穹。
风萧萧兮明月铸身，

云茫茫兮奇葩塑魂，
用数番颠簸的经验，
换取一路神会的心香，
开启智慧、激发创想！

秋实盈行，亦蕴其珍，
在丰硕的收获季节，
翻开新中国美术教育之华章，
用挂满风尘的脚步，
打下坚实的初始烙印，
铭记故人之叮咛，
谛听历史之回响！

日月既揭，乾坤清夷，
生命铸成画卷，未来建构历史。
多元化的当代中国艺坛，
重重帷幕正层层展开，
求变守成，抱朴存真，
清酒既载，其香始升！

靳尚谊

方增先

顾生岳

陈汉民

靳建青

王伯敏

周俊杰

潘鹤

王伯敏

B. C. Theunert

目 录

第一章 艺术人生	1
我的油画之路	2
第二章 艺术教育	31
油画教学和创作讲座	胡建君整理 32
美院工作回顾	靳尚谊口述 曹文汉撰文 39
美院光辉未来	靳尚谊口述 曹文汉撰文 43
谈中国素描教学	靳尚谊口述 于小韬撰文 45
偏远地区讲学	靳尚谊口述 曹文汉撰文 47
怀念我们的老师——马克西莫夫	靳尚谊口述 汪诚一撰文 49
靳尚谊先生的教学理念	孙为民 52
第三章 艺术观念	55
中国油画之路	靳尚谊口述 曹文汉撰文 56
素描讲学	郭小娜 曹文汉撰文 59
谈肖像画	63
城市建设中的美学问题	67
人体大展随想	靳尚谊口述 曹文汉撰文 69
谈国外艺术	靳尚谊口述 曹文汉撰文 71
谈创作	胡建君等整理 85
第四章 评论访谈	91
探索中国油画的精神魅力	潘公凯 92
靳尚谊对中国油画的发展	詹建俊口述 柳淳风 卢缓采访整理 95

艺踪散忆	
——老美院与尚谊先生	朱乃正 98
第三代中国油画家的艺术创造	
——靳尚谊的油画肖像艺术	闻立鹏 101
靳尚谊和当代中国油画	邵大箴 104
我认识的靳尚谊	袁运生 107
理想美的追求	张祖英 110
坚持不懈的选择	
——漫谈靳尚谊现实主义肖像画的创作道路与造型功力	潘世勋 114
从近距离到远观	钟 涵 120
靳尚谊艺术现象启示	孙景波 125
1983年画双人体的几页笔记	戴士和 129
清醒的力量	杨飞云 132
靳先生与理性精神	朝 戈 133
边线与结构	
——靳尚谊油画中的欧洲传统和中国意境	曹意强 135
遨游在第三文化空间	
——靳尚谊和他的“中国油画”	曹星原 148
我学素描的体会	殷双喜 整理 156
中国油画的引进与发展	殷双喜 整理 160
谈中国画与油画	陈履生 168

艺术简历	171
图版	177

第一章 艺术人生

我的油画之路

一 走向美术之路

焦作是河南省西北部、太行山南麓的一个煤炭工业城市。

1934年农历十一月初十，我出生于这座城市。家境一般。父亲靳允之是煤矿职员，也曾教过中学；母亲吴佩兰系家庭妇女，高中文化，后来由于父亲去世也教过小学。我们兄弟二人，有一个弟弟靳尚诚，现在北京第五中学教书。

我的童年是在抗日战争时期度过的。焦作1937年就被日本侵略者占领了，1940年我进入焦作市第一完全小学。由于当时日本侵略者当局推行奴化教育，小学生一律要学习日语。当时中国人普遍都有强烈的反日情绪。虽然学校规定必须学习日语，但大部分学生和我一样都采取了消极的抵制态度，因而等于没学。

当时反日情绪很高涨，但又不能公开。我们上学用的课本都是经过日本侵略者当局审查过的，但绝大多数的老师是中国人，特别是在语文、地理、历史等课。这些老师在授课中把中国的历史、文化知识及国家兴亡，匹夫有责的思想都渗透在教学之中，使我们这些小学生在潜移默化中受到了爱国主义的教育。

小学时，我的数学课不是太好，其他课程都还可以，比较感兴趣的是历史、地理，特别是对历史中朝代的变迁、重大历史事件、重要历史人物都有着浓厚的兴趣。小学时也谈不上将来想做什么，学什么专业，只是对绘画有一种似乎是天生的爱好。在图画课时，我比其他同学画得像，画得“准”。平时也经常临摹些连环画，比如《三国演义》、《七侠五义》、《封神演义》等。小朋友们看我画得好，都纷纷从家里拿纸来让我画。我一张纸上画一个武将，画了有好几十张。小朋友们把这些画贴在班里的墙壁上，像是一个小展览会。大家看了都说画得挺好挺像，我听了也很高兴。另外，我外婆家在北平（现北京），我也到北平去过，看到北平的马路上有汽车，回到家里就默画汽车，后来有时也默画一些看到的新鲜的东西。这种对绘画的浓厚兴趣在小学期间一直保持着，但那时却从来也没有想过要学习绘画。

由于外婆家在北平，上初中的时候来到了北平。1947年我考上了北平私立九三中学。它是一所一般的学校，但学校的美术老师水平很高。那是位女老师，北平国立艺术专科学校的毕业生同学们都觉得她是个天才：不但图画得非常好，嗓音也很

好，歌唱得甜美悦耳。她看我画得不错，就很喜欢我，我也很愿意上美术课，但我始终也没有报考美术院校的想法。

当时的中国连年战争，贫穷落后，年轻人一般的理想是学工，发展生产改变中国的落后面貌，用工业救国。中学里流传着这样的顺口溜：“男学工、女学医，花花公子学文艺。”这在当时是有道理的，因为那时学艺术的人大都是有钱人家的子女，他们不愁将来的生活，而家境贫寒的人学艺术日后踏上社会，可能会无法生存，况且我的家境由于父亲去世，生活也比较困难，也根本没有学习美术的经济条件。

1949年，北平和平解放，大家当时都非常兴奋，情绪也十分高涨，很多同学都参加了“南下工作团”，我也很想去，但由于我当时只有十五岁，家里人不让我去。后来我父亲一位在北平艺术专科学校朋友教书的，和一个在那里学习美术的亲戚劝我去他们那里读书，说学校有助学金，而况你对画画又很有兴趣，于是这年夏天，我去北平艺术专科学校报了名，并准备参加附加考试。附加考试考的是素描，但什么是素描？怎样画素描？我可以说是一无所知。我当时也非常着急，因为很快就要考试了。

幸好，我那位亲戚对我说：“你试一试，画一张石膏像看看。”他借来一个外国人模样的石膏像并告诉我它叫“阿克力巴”，这是我第一次见到石膏像。他还给我拿来几根木炭条和一个馒头，告诉我不用橡皮，把馒头捏软了当作橡皮用，这是我第一次见到的画素描的工具。就这样，全凭着直觉和感觉用木炭条画了一张石膏像，这是我在考试前唯一的一次练习和准备，也就是凭着这一点点的准备参加了考试。

考试结果，榜上有名。我就这样很偶然地考取了这所学校。事后我才知道：我的文化课合格，而我的素描成绩是甲等最末，甲等一共有二十名，我是最后一名。

1949年秋天，我走进了这所学校的校门。然而我根本没有想到，我将在这里度过少年、青年、中年，迈入老年；我也没有想到，我将在这里走着艰巨而漫长的油画之路。

二 四年的本科生

1949年入学不久，仅仅过了几个月，1950年4月1日，由原北平艺术专科学校和北京大学第三部美术科合并，建立了中央美术学院。原来的艺专设有绘画、雕塑图案、工艺、音乐五科。很快音乐科就迁走了，与其他院校成立了中央音乐学院。学制也有了很大变化：以前是招收初中毕业的学生，学制五年；现改为大学，招收高中毕业的学生，学制是三年。我们已经在原艺专学习了一年，鉴于学校的改制，我们又成为中央美术学院建院后的一年级学生，等于上了两个一年级，实际的学习时间为四年，而且是跨越两个历史时代的学生，几年后也是建国后的首届毕业生。

我们这一届招收的学生比较多，有一百多人，分甲、乙、丙、丁四个班，我在丙班。

建院后的中央美术学院在教学上发生了很大变化。艺专时期有一年的预科，预科主要是打基础，但学的面也比较广，有素描、水彩、线描、雕塑、图案等课程，到了二年级再分科。没有创作课，只有构图课。那时的构图课也比较简单，要求也不是很高，更不要求画成成品。构图大都是一些风景、人物、人体、肖像等，而反映社会生活的情节性绘画是没有的。改制后的中央美术学院共设有三个系：绘画系、雕塑系、实用美术系，课程设置的重大变化是创作课代替了过去的构图课。

我的素描启蒙老师是孙宗慰先生，他是原中央大学艺术系的毕业生，徐悲鸿先生的学生，后来调到中央戏剧学院执教于舞美系。日前看到了广西美术出版社出版的《中国油画百年史》中刊有他《塞上行》、《四川灌县岷江竹索桥》两幅油画作



青年时期



徐悲鸿

品，可以看出孙先生是我国40年代很有成就的油画家。

我在入学前根本没有见过素描作品，更没有真正画过素描。在一年的素描课当中，孙宗慰先生给予了我最基本的素描知识和素描方法，他认真负责的教学给我留下了很好的印象。

在这期间有一件事给我留下了深刻的记忆，徐悲鸿先生当时任院长，遗憾的是一直没有给我们上过课，但作为院长他仍然非常关心学生的学习。当时我们每次画完素描都要进行评定分数，评分时先由素描课代表按成绩排出一、二、三、四……的顺序，然后由老师来审定和调整。有一次画完素描后，课代表尚沪生在排列成绩时把我的素描排在前头，这时徐院长来到了我们的教室，他仔细地观看每个同学的作品，然后把我的素描拿到后边去，把金宝生的素描排在前面。当时我的素描画得比较细致，也还准确，但有些死，也有些腻；而金宝生画得比较大块、生动、概括。从这件事我理解了徐院长对素描的要求，这就是素描要讲究艺术性和绘画性。虽然我画得准，但是死、腻是不行的，这一点对我影响很大，这也是我和徐悲鸿先生唯一的一次接触。后来徐院长就没有再来过，当然他的一些素描在高班的教室里挂着，我也常去看，也非常喜欢。以后他的身体不太好，但他仍想把他的知识传授给学生，便用讲大课的办法给学生讲授艺术方面的问题。在美院的操场上，我听过一次他讲的美术史课，那仅有一次的教诲却令我终身难忘。

进入第二个一年级，也就是1950年的时候，素描老师共有两位，一位是李瑞年先生，一位是戴泽先生。李瑞年先生的素描教学显得更生动一些，在教学中经常要求我们画素描要“拉过来”、“推过去”，特别强调素描中的空间关系。当时的素描都是用木炭画，作业很多，时间也不长，一般是一周画一张，一个学期二十周，大概要画二十张，一年级有两个学期，一年下来就有四十张，而我们读了两个一年了，大概总共画八十张。素描，主要画的是石膏像，从石膏头像、石膏胸像到小石膏人体，像“小奴隶”等都画过。当然，那个时期整体素描水平比现在还是低一些，而我们所能看到好的素描作品非常有限，也就是徐悲鸿先生的两三张和吴作人先生的一两张及少量其他老师的。总之那时示范作品看得很少，后来也看到一些有的老师给工农兵画的素描头像。

与此同时，也就是1951年的时候，学校开始进行素描改革。怎么改革呢？就是素描要民族化。当时的民族化就是素描要画得平，也就是说，明暗、光影不要强，而要强调轮廓线。主持改革的是左辉先生。原来的素描教学是西方的教学方法，要画明暗、光影、体积……现在要突出线的话就要用平光，而我们的天窗教室是顶光，当时真不知道该怎么画，也不知道怎么民族化，带着这些问题我们去问戴泽先生。戴泽先生回答得很简练：“你们去看看贺尔拜因。”也就是说要我们研究一下贺尔拜因的素描。当时走廊的陈列柜里陈列着文艺复兴时期德国肖像画家、版画家贺尔拜因的素描图片，印刷得很好。贺尔拜因的素描比较平一些，明暗弱一些，线也运用得很好，我们也就借鉴这种方法来画素描。

这种素描民族化的改革和试验，大概只有一年多的时间，在我进入二年级的时候不久就停止了。这是因为经过一段时间的试验，素描的体积感画不出来。很快又恢复了以前强调明暗关系、塑造形体体积的素描教学。我们这一届已经学了一年多，初步掌握了一些素描的明暗关系，所以试验一下影响也不大；而我的下一班，一入学就接受素描民族化试验，结果这一班一直到毕业，素描的体积感也很难画出来，对他们的影响稍微大了一些。

二年级我们的素描老师是李宗津先生，李宗津先生是当时我们同学很喜欢的一位画家。在素描教学中，他把自己的一些素描作品，包括自己的自画像、人像拿来给我们看，画得很好，对我们有很大的启发和帮助。另外，我们也看到了他的一些油画作品，特别是建国初期反映工业建设的作品，如表现修电线的《电工》，还有他给李桦先生画的肖像等都画得很好，给我们留下了较深的印象。

也正是这个时期，1952年中国有一个美术考察团去苏联参观、访问、考察，带回来一些苏联美术院校附属中学学生的肖像、半身人像等素描作品。他们都是用铅笔画的，画得很精致，也非常生动。当时我们学生看了以后非常惊讶，知道了素描原来能画到这样一种精妙的地步。我印象很深的是有一张学生画的持枪的水兵半身像，很细致很生动。从那个时候开始我们就改用铅笔画素描，也就是模仿苏联的办法，画得也比较细致了。

我们三年级的素描课由董希文先生担任。其实在我们二年级的时候，董先生曾教过我们创作，但时间很短。1952年下乡下厂体验生活，我们到石景山发电厂，是由李桦先生和董希文先生带我们去的，但后来董先生提前回来了。为什么呢？他要完成油画《开国大典》的创作任务。在发电厂和我们在一起的时候，除了深入生活，了解发电厂的情况，董先生还利用业余时间进行创作，我在宿舍里看到他正在那里勾《开国大典》的草图。等我们由工厂回来后到他的画室，（我记得是在西总布胡同一间很小的屋子里去看），噢！他的《开国大典》已经画完了。画是钉在墙上面的，画得非常好、非常精彩，简直是神了。所以到了三年级教我们的时候，他的《开国大典》我们已经看过了，我们对他都非常佩服。

从1953年开始，我们国家选派留学生去苏联美术院校学习美术，像李天祥、钱绍武他们是第一批。李天祥去后不久就写信回来，讲到了苏联美术院校对素描的一些要求。他的来信在美院广为流传，我们大家都传着看，觉得一些观点和方法很新鲜。也联想到我们的素描教学和素描要求，比如要求轮廓准确，要有体积感、空间感、质感、量感、光感，强调形体的明暗关系，强调“三大面五调子”，这些因素都是正确的，反映了这个时期素描教学的基本状态。但这些要求和苏联素描教学到底有哪些不同，苏联美术学院素描教学又是一个什么情况，对于这些，在当时不是很清楚的。

董希文先生在我们三年级时的素描教学，我感到收获很大，无论在素描的认识上或实践上都有着明显的提高。但我仍然没有想到以后会成为研究生，而研究生的素描课程仍将由他担任，使我能有进一步向他学习的机会。

三 深入社会生活

深入生活，体验生活，并在此基础上进行艺术创作，是我在美院四年大学生活中极为重要的一课，有着深刻的体会和感受。

1950年美院在教学上发生了很大变化，把艺术专科学校时较为薄弱的构图课改为创作课，并提出艺术要反映生活、反映时代、反映社会的重大变革，要为政治服务、为工农兵服务。因此在创作中必须选择比较有意义的主题进行艺术创作。但大家都不会，所以先开展一个“红五月”的创作运动。

“红五月”创作运动也就是在5月份，全校学生都要画创作，题材内容自己选。我根本不会画创作，也不知道该怎么画，画什么内容呢？还必须是具有重大意义的，想来想去，画开国大典吧！我就画了一个开国大典时升旗的场面，近景是乐队吹号的局部特写，远景是升国旗，有点像宣传画。画得乱七八糟，很不好，别人看了也觉得不像样子。当然有些高年级同学画得是很不错的，我记得曾善庆画的土地改革时烧地契的场面，是用素描画的，很有气氛，也很生动。

我的创作启蒙老师是李琦先生，当时创作课老师很多，有李琦、林岗、冯真、伍必端诸先生，他们都是从解放区来的，这些老师在解放区搞过很多创作，特别是年画创作，都很有经验。当时我们的创作形式主要有三种：年画、连环画、宣传画。最初是年画形式，当时正处于朝鲜战争开始阶段，很多同学画的都是反映抗美援朝志愿军方面的题材。李琦先生耐心地教我们：怎样选择情节、如何安排构图、如何处理人物。我记得我们班同学李宝年画的一幅反映志愿军生活的作品，情节处



董希文开国大典

理得很好，画面也非常生动感人，而我那时感觉很费劲，很吃力。

二年级的创作课是连环画，当时正赶上“三反”、“五反”运动，大家积极性很高。教我们创作的是李桦先生，李桦先生对创作规律、创作方法都很有研究，他的速写也画得非常好，我们的连环画创作就是他亲手教的。我当时画了一套反映“三反”、“五反”运动的连环画，还特意到灯市口的小印刷厂和一些小店去体验生活，画了一些机器和环境的速写。我创作的连环画还算可以，但不是最好的，从选择题材到设计情节、组织人物、处理构图等方面都感到很困难。当然，在李桦先生的指导下，总算画出来了。

与此同时，与创作艺术课相配合的深入生活的运行机制也开始形成，因为艺术创作要反映生活、反映现实，特别是要反映工农兵劳动者的生活，就必须到工厂农村去体验生活。1950年夏天，全校组织学生到铁路系统体验生活，为此学校做了充分的准备，把全校学生分成几个队。我们先在济南集中开会，会后就分头到各自的工厂去，有的到青岛四方机车厂，有的留在济南，我们几个人则去了浦镇机车厂。这个工厂是生产火车头的，由于全校学生混合编在一起，我们这个组的组长是高班学生靳之林。由于是第一次到工厂，大家都很高兴。

到了浦镇机车厂，我们都到车间里参加劳动，天天和工人在一起生活，向工人师傅学习劳动技能，空闲时也为他们画些画。当时正是夏天最热的时候，当时我只有十几岁，突然得了病，而且比较严重，浑身忽冷忽热打摆子，一点力气也没有，躺在床上起不来，这时工人师傅背着我去医院去看病，至今印象深刻，也受到了很大教育。在一个多月的时间里和工人师傅建立了深厚的友谊，临走的时候工人师傅和我们合影留念，还给我们送了锦旗，这一切都使我们深受感动。

在工厂劳动、生活期间，有件事值得一提，当时准备给工厂画一幅毛主席像，而且是用油画来画，这项任务本来应该由高班学生靳之林来画，他学过油画，而我没学过，但我却非常想画，也得到了帮他画的机会。第一次摸油画非常兴奋，也很过瘾，画得也非常认真努力，由于那时我的素描还可以，画得还很像，当然颜色谈不上。这也是我生平第一次画油画，但在当时也没有想过将来一定要学油画，因为当时是绘画系，没有这个概念，只知道有油画，也很喜欢油画。

从这次深入生活以后，学校就规定每年5月份下厂下乡深入生活，回来后用一段时间完成创作，这种做法以后一直坚持着，这也形成了美院在教学上一个很好的传统。

1951年夏天，我们去天津马厂参加华北地区城乡物资交流展览会的布置工作，这在当时既是一种社会实践，也是一种艺术实践，这又是深入生活的一个主要方面，整个暑期都是在那里度过的。

展览会分很多馆，我分在药材馆，非常有意思，也很锻炼人，能够学到很多在学校里接触不到的知识和技能。我熟悉了很多中药材，也学到了一些有关中药的知识，在绘画技能上也学习了怎样制作版面、如何画插图等。同时，高年级同学还向我们介绍了很多经验，比如水彩怎么画、插图如何搞等等。虽然很劳累，但大家也非常愉快。有时晚上还有一些文娱活动，我们还在天津中国大戏院观看了著名京剧演员李宗义的精彩演出，这也是我第一次看京剧，非常喜欢，从此欣赏京剧艺术也就成为我的重要业余爱好。

1952年，由李桦先生和董希文先生带领我们去石景山发电厂深入生活。我们在那里和工人一起生活和劳动，也画了一些速写，对工厂的生产和生活有了进一步的认识和了解，同时，对下厂下乡深入生活的重要性和必要性有了更深的理解。这次深入生活，和工人一起研究创作问题，因为是第一次画年画，画得并不好，但通过这次下厂我完成了一张年画，是表现工人出身的厂长在车间工作的情景。

到了三年级的时候，要进行毕业创作，统一采用年画形式来表现。1953年5月，我们到河北省武安县小野桃村深入生活。这里是太行山区，当时是很落后的，

老乡的发式还是民国初期的样式，男的将额头以上部分的头发推掉一大块，后边留着长发。生活也比较艰苦，我们吃的饭也很差。我们住在老乡家，每天参加一些劳动，也画些速写收集创作素材，和老乡关系处得很好，一直在那里待了两个来月，6月下旬回到学校。

毕业创作的指导老师是伍必端先生。伍先生在创作上很有经验，也是把着手教我们：怎样从生活中选取有意义的题材，如何处理绘画情节，如何塑造人物……但我仍感到很吃力，非常艰难地完成了创作。

我们那一届毕业创作的年画，在社会上产生了很大的影响，比如詹建俊的《好庄稼》、尚沪生的《数他劳动强》、李宏仁的《赶春会》等。还有庞涛的《社里的桃子》，画的是小孩偷社里的桃子被老农看到了的情景，很有情趣。有些作品印成了大幅彩色年画，在当时很受群众的喜爱。

我画的是《互助组来帮忙》，画面中阴云密布，马上要下雨了，单干户的老头和一个小孩眼看着下雨了，麦子收割不完要受损失，非常着急，这时互助组众人来帮忙，用集体的力量帮助单干户收完庄稼。这便是我在美院的毕业创作，虽然这幅画的最终效果并不是太好，但我觉得我对形象的塑造还是可以的，特别是互助组一个领头的农民组长在画中是一个典型的中国农民形象，我个人觉得还不错。但整个来讲，对于艺术创作还是觉得非常生疏，对于情节性绘画，如何选择生活中有意义的情节，如何生动地处理情节，我感到并不是很容易的。但不管怎么样，通过几年的艺术实践，使我对艺术创作有了初步的了解。

四 研究生的日子

1953年毕业了。

学校把我们十几个人留校做研究生，这一班留下的学生很多，像詹建俊、蔡亮、汪志杰、庞涛、葛维墨、李宏仁、刘勃舒、赵有萍、张自焱、邵晶坤、刘奎秀等。

研究生期间由董希文先生教我们，主要是素描，自己也画一些创作练习，历时将近两年的时间。

董希文先生曾经在本科三年级的时候教了我们一年的素描，研究生期间又教了我们近两年的素描，加在一起将近三年，可以说是在美院期间教我时间最长的一位老师。

研究生期间的素描和本科生是不大一样的，可以用木炭，也可以用铅笔、炭精棒，而董先生因材施教的教学也使我们素描有了更深的认识，素描水平也有了很大的提高。

董希文先生的创作我非常喜欢，他的油画《开国大典》、《春到西藏》当时影响很大，当然还有更早一点的《春耕》。董先生教学的特点是他本身的素描非常好，造型能力很强，艺术修养非常广博，知识面很宽，对于西方绘画和中国的古代艺术理解得非常深。他的画里吸收了各方面的因素，西方古典的、印象派和现代主义的因素，中国传统绘画、壁画的因素，都能够在他的创作里有机地吸取。他的中国画基础也很好，特别是用线，有中国画用笔的感觉和韵味，他在艺术上的成就很大。

董先生的素描教学非常具体，学生根据他的意见改了以后很快就有了效果，这是他教学的显著特点。就学习绘画而言一个人到一定程度会停顿，进步不了，老师说了以后也改不好。比如我当时画得比较死，不够生动，在这种情况下，他就动手给你改，改了以后就生动起来，给你一种新的启示。另外，董先生在教学中也很有办法，既能针对每个人的弱点提出具体意见，解决同学各个时期各种不同情况下的问题和困难，而且能够用不同的方法来解决，有时候就让你大胆地画，放开手画，



与绘画系甲班同学合影



1953年，同学毕业合影



在黄河三门峡写生

有时候却非常具体地让你改正某些具体问题。后期成立工作室进行教学，他说：“以前的教学太初级了，以后不这么教了。”由于在工作室学习的都是高年级学生，要求发挥每个人的特点和个性，所以他主张放手教学，可见他的教学和教学手段都是很科学实用的。

1954年苏联展览馆建成（现北京展览馆），建成后不久举办一个大规模的苏联经济及文化建设成就展览会，除了工农业以外，文化这一部分有一个大型的美术展览，其中有油画、雕塑、版画等。这是我第一次看到欧洲的油画原作。在这以前基本上没见过和画过油画，尽管1953年学期快要结束的时候画过三张油画作业：一张头像，一张半身像，一张领袖像，在研究生期间平时也画点油画，但可以说没有真正学过油画。因此苏联这个画展影响很大，还正在布展我就偷偷跑去看了，进不去门就站在楼上往下看，那时渴望学习的心情是非常迫切的。

展览会展出大量的美术作品，油画部分有约干松的《在老乌拉尔工厂》、拉克吉杨诺夫的《前线来信》、格里戈里耶夫《入团》、雅勃隆斯卡娅的《粮食》，还有马克西莫夫的《铁尔皮果列夫院士像》等。这个展览我看了好多次，也开了眼界，收获也很大。展出期间学校决定让我们去临画，我选了马克西莫夫那幅《铁尔皮果列夫院士像》。那幅肖像临完了以后大家认为还不错，也比较像。在当时，我觉得他们油画技巧很高，我们做不到，自己也没学过油画，但那一次影响很大，通过看了这些油画，也临摹了油画，回来以后我们再画油画，在色彩等方面就都有了变化。

有一点说起来也很有意思，我临的那幅油画《铁尔皮果列夫院士像》的作者马克西莫夫，他以后就真的成为我在油画训练班学习的老师。

五 油训班的素描

1955年，我由研究生考入油画训练班。

油画训练班学生一共近二十名。当时考上这个班的有一些成熟的艺术家，比如冯法祀、秦征、俞云阶、王流秋、高虹、何孔德等；其他就是像我们这些才毕业不久的年轻教师，比如詹建俊、侯一民、王恤珠、王德威、汪诚仪、于长拱、任梦璋、谌北新、魏传仪、陆国英、袁浩和我。冯法祀先生当时已经是美院绘画系主任了，其他还有不少很有成就的艺术家，可见班上的成员在当时是很有分量的，都是经过考试从全国各个艺术院校和其他美术单位选拔来的。

油画训练班设在中央美术学院，举办油画训练班的目的是为了培养我国高等美术学校的油画师资和有关专业单位的油画人才。从艺术上讲是聘请苏联教师帮助中国进一步直接学习、研究、理解西方的造型体系、色彩体系、创作方法。

油画训练班由苏联著名油画家、两次斯大林奖金获得者、苏里科夫美术学院教授康斯坦丁·麦法其叶维奇·马克西莫夫指导教学。

其实在马克西莫夫来中国以前，我们从苏联的画册里和展览中已经看到过他的作品，知道他在苏联很有影响。是著名的肖像画家。曾经画过一幅著名的《拖拉机手萨沙》肖像作品，还有一系列的科学家肖像，还参加了叶法诺夫领导的《苏联科学院主席会议》的创作组，这幅群像肖像作品1954年曾在北京苏联经济及文化建设成就展览会上展出过，而我正好临摹了他的油画《铁尔皮果列夫院士像》。同时我们也了解到，他的教学很严谨，对于整个西方油画教学体系理解得很深刻，当然他也继承了俄罗斯的优秀绘画传统。另外他当时只有四十多岁，年富力强。是苏联的中青年画家，他能来教我们，我非常兴奋。

在油训班开始学习的时候，首先在素描教学中我感到和以前在美院上学时在素描要求上有些变化和不同，最大的变化是提出素描要表现结构。

“结构”这个词在当时我们还是第一次听到，大家都不大理解。为此，马克西

莫夫还专门解释了一下什么叫结构，他说结构就好像盖一个房子，它要搭个架子，要有梁有柱子，然后用砖用瓦把它堆积起来，连接起来，搭这个架子就是结构。

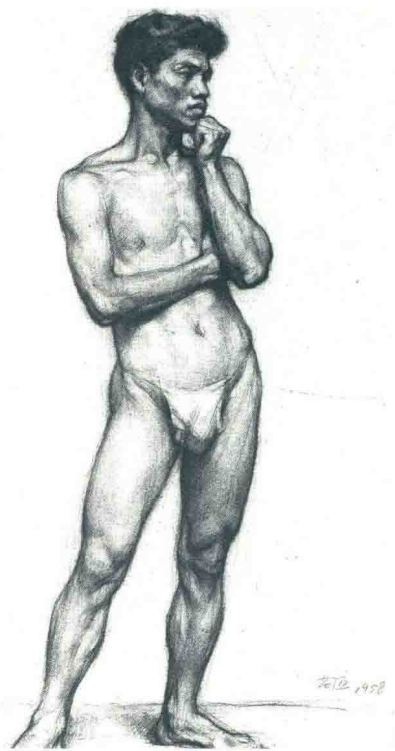
后来我慢慢理解了要把人的结构搞清楚，首先要把人的骨骼搞清楚，也就是骨头与骨头之间的关系，比如头与肩、胸廓与骨盆、骨盆与腿的关系，包括四肢的关系。要搞清楚有不变不动的地方，有可变能动的地方，要找到它的中线。另外，骨头本身是连结在一起的，就等于是人身上的最基本的架子，而肌肉和骨骼也是紧密地联系在一起的，它长得非常结实而且很有弹性，这本身就是一种非常整体的构造，是一种骨骼与肌肉联结起来的构造。我们看到的是它的外形和表层，通过光照有明暗起伏和体积，绘画要透过表相表现出特殊而又复杂的内在结构。

理论上是懂得了，但是怎么画出来，也不是很清楚。我们以前就会分面的办法，分面是塑造形体的基本办法，以前徐悲鸿先生那个时期也要求分面，马克西莫夫也要求分面，契斯佳科夫素描教学法也谈到“人是不同的透视面组成的”，这个原理实际上就是西方造型体系的基本原理。但是这个面怎么跟人的肌肉骨骼这样一种形结合起来，当时我是并不清楚的。分面是可以的，搞不好就跟石头一样，很硬，很结实，但它不是肌肉和骨骼的感觉，还要表现它的质感；或者你也是做了，明暗、体积、空间也都有，但它是散的，颜色是浮在上面的，也没有和骨骼肌肉基本造型紧密地联结起来。如何体现出来这种结构关系不是很清楚，更没有做到。

一次画人体的时候，马克西莫夫给我以前的老师，当时也是学院的冯法祀先生改画，改一个男人的腿部，当时我一直在旁边看。他改完了以后，我就基本清楚了。

怎么叫清楚了呢？这是很难说明白的，就是马克西莫夫画的地方，他的着眼点，跟我们不一样，我觉得这是观察方法的问题，他看到的明暗、体积都是人体的构造，他能从肌肉骨骼呈现出面的关系中理解骨骼肌肉的状态和内在联系并把它体现出来。所以应该说他的观察方法是整体的，又是立体的，更是互相联系的。这是一个观察方法问题，如果你的观察方法变了，你再看对象的时候，你就知道自己看到的不仅仅是一个表面上的形，或是不同的面，而且知道它的内在骨骼，是骨骼的形把它呈现出来的，同时，明白每一块肌肉是什么骨骼把它呈现出来的。所以要相互联系地看，看它是什么形状的骨骼肌肉所体现出来的一种明暗和面，而且把这个面和那个面、暗面和亮面整个联系起来观察。画的时候也要联系起来，不是孤立地一块一块画，马克西莫夫就是这样画的。我们以前是从现象去看的，而马克西莫夫呢？他从本质，从内在的结构来画这些明暗，分这些面。原来我们画画明暗、体积都有，但总是有散的感觉，颜色有浮的感觉，经马克西莫夫这么一改，整个颜色都吃进去了，肌肉骨骼都连贯起来了，特别结实。我一看，噢！原来是这样，结构原来是用这样一种办法表现出来的。这一点对我来讲有很大的启发，就是说虽然我学了几年素描，本科也毕业了，还念了研究生，但在这时候才真正懂得了西方素描的基本要求。

另外，我觉得我们以前在素描教学所提的要求、讲法也是有道理的，比如轮廓要准，要有体积感、空间感、光感、质感、颜色感，解剖要准确等。用这些要求来训练学生都是对的。但总觉得缺了些什么呢？就是没有把这些因素通过结构把它们互相联系起来，因此在画的时候仍然是比较表面地观察形体。通过这个教学以后回过头来再看我的素描就有点表面，有点散，而且准确程度总差一些，包括它的位置。比如画人体，以前的办法是用水平线和垂直线来找到人体的位置，能找得差不多，但不十分准。如果用结构的办法观察人体，人体的部位是对称的，五官、肩、胸廓、骨盆、腿都是对称的；有不变的地方，有可变的地方，头是不变的，脖子是可以动的，肩是可以动的，腰可以动的，大腿和骨盆连接的地方是可以动的。人既是对称的，就有一个中线，所以第一步画轮廓的时候，你要通过中线来找，用中线找到全身的动作，中线找到以后，通过透视把动作的透视位置找出来就对了。当



男人体习作

然还要看到动作的斜度，这就容易找准动作。再比如五官，你得找它的位置，两个眼睛如果是半侧面就要有透视，通过中线找到两个眼睛透视后的对称和平衡，包括鼻翼、嘴角、耳朵、耳根所长的位置，把这些位置定准了，那么五官就显得非常准确，很结实地长在脸上了。如果不用这个方法，你光用水平、垂直线找它的位置，总是会差那么一点点。所以这就是结构提示你用这样一种办法来画形体的轮廓，就能画得很准确。用此来检验我以前的画都是似是而非，看起来准了，总是有点毛病，以前看不出来，用这种办法就看得出来了。从此，我画得更结实了，更准确、更连贯了，也更生动了。这就是马克西莫夫讲的素描的实质，这些以前是没有听到过的。我觉得他补充了我以前所学的那些知识，使我对西方造型体系的理解比较全面了，所以我觉得这是自己在马克西莫夫油训班素描教学中最重要的收获。

六 色彩的再认识

马克西莫夫在油训班的色彩教学也很有特色。

首先马克西莫夫让我们画一种单色油画，画的是半身人物肖像，打上灯光，明暗很清楚，造型非常鲜明。要求用单色，用白和生褐两种颜色来画，当然有的地方可能加一点黄，加一点红，让颜色的冷暖更舒服一些，但基本上是单色，等于用油画来画素描。这有什么好处呢？这就是掌握一下油画工具的性能，怎么用笔，怎么用颜色塑造形体，主要的目的就是解决这个问题，这是一种古典的方法，也就是解决由素描到油画的过渡。

以后就开始写生，包括室内肖像、人体等。还有阳光作业，把模特摆在阳光底下，主要目的就是研究光对色彩的作用。有人叫做光源色，或者称之为条件色，两者都是一个意思。西方色彩体系要求色彩的真实，这种真实是通过光的作用呈现出来的色彩感觉。比如一个人在室内窗户投射的光下，人的皮肤、衣服、头发、背景等都是有一种冷光的笼罩下，应该说都不是它本来的颜色，而是在这样的条件下，这样的光源下呈现的一种冷的色彩调子。白炽灯灯光或者是蜡烛光就不一样了，颜色是黄黄的、暖暖的，光下的暗面可能就会冷一点，亮面就会暖一点。阳光底下是另外一种感觉，阳光把冷暖加强了。早晨和黄昏的阳光是很暖的，正午的阳光并不太暖。但正午阳光下的暗面受天光影响的部分就显得特别冷，冷暖对比特别强烈，加上各种反光，颜色特别复杂，冷暖特别清楚。通过这样的训练，找不同光源底下不同色彩的统一即色彩关系，形成一种调子，这样就使我懂得了西方印象派的色彩，也可以说是西方由古典到19世纪逐渐形成的一种独特的光源色或条件色的色彩体系。

在学习过程中，我感到这种训练需要用非常多的时间调整自己的眼睛，特别是要看到色彩的变化，既要看到它的对比，又要看到它的和谐统一。这种色彩所形成的美感是什么呢？我觉得由于它在一个统一的光源下，各种颜色都笼罩在统一的光源下形成一种调子，就是色调，这种调子是很和谐的，所以它的特点就是体现一种和谐美。它不同于东方的装饰性色彩，东方在色彩上强调本色，强调对比，是一种对比的装饰美，是另外一种美感，也很好。但既然学油画，就要把这样一种色彩美感、色彩规律很好地掌握。

此外，我还深切地感受到，我们中国人，通过学习和训练对素描逐渐有了认识和理解及至能熟练地掌握和运用，也懂得了色彩的规律和关系，但要改变我们总是喜欢表现本色的习惯，那还是一个漫长的过程，挺艰苦的。我的色彩感觉也不好，要把整张画的色彩统一在一个色调中感到挺困难的。因为中国人，包括我自己都有一种传统的表现本色的习惯，黄的就是黄的，红的就是红的。其实在油画中，黄的在某种光线下就不能完全用黄，还得加很多别的颜色。红的也不能从锡管里挤出来就用，也要加很多别的颜色，这个过程也是一种色彩观念方法、色彩观念转换

的过程，对我来讲花了很长时间。由于我在美院本科绘画系和研究生期间，没有正式学习油画，所以油训班的色彩教学，也就是油画教学给我的油画奠定了最基本的基础。

七 油训班的创作

创作教学应该说是建国后建立起来的。在美院本科时也上过创作课，那时的老师大多是从解放区来的，他们有着比较丰富的创作经验，也包括他们从苏联绘画中汲取的经验，基本上是反映生活、反映现实的现实主义创作教学。

我觉得现实主义创作教学是绘画的基本创作模式。现实主义这个词，也可以说这个概念是19世纪后期出现的，是作为一个流派而存在的。早在15世纪文艺复兴时期这种绘画在宗教画里已经初步形成了一种创作样式，如达·芬奇《最后的晚餐》实质上就等于是现实生活中的一个情节，一个场面。到了17世纪的肖像、群像，都是反映生活里的人物、情节的，到后来的历史画更是如此。所以我们的现实主义创作教学实际上是对绘画的基本模式进行学习和掌握。这与中国古代绘画有所不同，而马克西莫夫在油训班的创作教学中，体现在油画创作中的现实主义创作方法就非常充分和具体了。

油训班的创作教学共有两部分内容：第一部分是创作肖像画，第二部分是创作情节性绘画，也就是主题创作。

在肖像画创作中，我选择了周恩来总理在万隆会议发表讲话这一具有历史意义的题材，题目是《在和平讲台上》。当时周恩来总理在万隆会议发表《和平共处五项原则》讲话这一重大事件，在国际社会上影响很大，我对这个事件很激动，我觉得周总理的革命精神和他的思想品德、人格魅力在这里体现得非常充分和完美。我构想选择他在万隆会议上讲话这一情节的瞬间，而这一瞬间必须体现他特有的动作和神态，这种动作和神态既要体现他讲话的内容，又要展现他特有的精神气质和风采。经过反复尝试各种角度、各种姿式，最后终于选择了一个半侧面、两手撑开的动作。基本的构图框架确立之后，在画面的结构、空间处理，包括讲台、背景等方面，又用了许多工夫，整个画面就比较完整了。然后又收集各种素材，比如动作要画素描，头和手等细部要画一些色彩写生，还要转换成周恩来讲话时那种角度、光线的造型，当各项准备工作逐一完成后，才开始放大和绘制。

油画《在和平讲台上》是我第一张油画创作，在这之前没有画过油画创作。画这幅画我很努力，但也十分艰苦，现在看起来还是很粗糙，非常不成熟。

第二张创作是毕业创作，我开始选择的题材是毛主席视察黄河。黄河是中国的母亲河，是中国文明的发源地，但它又给黄河流域的人民带来很多灾难，有时天旱没有水，有时又洪涝成灾，非常严重，黄河曾多次决口，淹没了大片农田和村庄。新中国建立以后要兴修水利改造黄河，使黄河变成有利于人民为人民造福的一条河，所以我就用毛主席视察黄河来体现中国人民改造自然，造福人民的伟大精神。这张画的构图花了很长时间，选择了毛主席视察黄河和农民谈话了解河道情况的情景，背景是黄河和黄土高原的群山。在构图时由于我对这一件事、对领导人的特点不够熟悉，虽然反复构了很多图，收集了很多素材，但由于体验不够，仍不是很理想，最后马克西莫夫把这张构图否定了。

不久，我又考虑了一个登山的题材。当时中国和苏联第一次建立一个混合登山队，登上了新疆帕米尔高原的慕士塔格峰，当时在中国影响很大，这也是我们国家第一次参与的登山运动，我觉得也很有意义，就选择了这样一个题材。

怎么办呢？当时时间已经很紧迫了，离结束的时间也不是很长了，其他同学构图早已成熟了，有的已经上画布了。我就找了登山队员了解当时登山的一些情况，画了很多登山队员身穿登山服的素描写生，他们也给我提供了一些照片和资料。由



和平的讲坛上 100cm × 80cm 1956年



登上慕士塔格峰 185cm × 140cm 1957年

于是中苏两国混合登山队，画面中还要有苏联的登山队员，因此我还找了当时在美院附中上学的刘开业同学，他是混血儿，很像苏联人，就请他做模特画了写生。构图阶段进展得还算顺利，表现的是登山队员，顶风冒雪，向上攀登的一种状态。在这期间我去八达岭画了一些冬天的雪景，又画了些请模特穿上登山服在雪地里的写生，目的是找到阳光下的雪天中冷光和反光所形成的色彩关系。经过较充分的准备，终于完成了油画毕业创作《登上慕士塔格峰》。

通过这两幅创作，包括马克西莫夫对我及其他同学在创作时所提出的指导意见，使我比较具体地体会到作为现实主义创作反映生活、反映历史事件、处理情节的标准和要求。现实主义创作对于情节的选择不仅要求有助于表达主题思想，而且要求情节中人物的动作要非常的生动，在构图上则要求鲜明饱满，人物组织得和谐自然，这更要求作者要熟悉生活、熟悉人，熟悉历史需经过反复研究和推敲，最后的画面应该是自然与和谐，这绝不是很容易的事情，这也是现实主义创作的基本规律。实际上它是一个创作基础，有了这个基础，进行其他艺术上的探索也就比较方便了，用象征手法、写实手法都可以，当然搞抽象派可能距离会远一些。另外作为油画艺术，它还有自身的特点，每个人物、环境都要进行写生，都要处理好色彩关系、空间关系，还要把人物组织在一起，人物和环境协调在一起，要有一个气氛，要有意境，在这种体系下浑然一体的一种协调、一种自然、一种和谐，这并不是很容易的事情。恐怕这个问题至今我们的油画界都没有得到很好的解决。这些都是我在油训班学习的切身体会。

此外，我觉得作为一个整体的油画训练班，在50年代对于中国油画的发展起着非常重要的作用，这就是直接向欧洲的画家学习欧洲的绘画，使更多的人对于西方的造型体系、色彩体系和创作方法有了更深入更具体的了解，把中国油画的发展向前推进了一步，或者说是奠定了一个基础。同时，马克西莫夫又是一位非常善于教学的老师，他很有经验，特别是教学经验，他指导教学非常具体，非常生动，也很朴素，因此，油训班在中国油画教育上也起了很好的作用。当时中苏关系比较好，马克西莫夫工作非常热情，我们对他的接待也很好，他的心情很好，很愉快，和我们一块儿生活，下乡都和同学一起去，我们不仅得到了他的教导，了解了他在理论上的知识，也看到了他大量的作画过程，这对我们当时很少接触油画的人来说是一个很难得的机会。因为以前接触油画太少了，由50年代中期开始中国的油画才提到日程上来，包括中央美术学院50年代中期开始建立了油画系，1953年以后开始招收第一届五年制的油画本科生。因此，也可以说油训班实际上也为美院油画系的建设奠定了更加坚实的基础，培养了一批人。中央美术学院到油画训练班学习的人也比较多，毕业后回到系里也起着重要的作用。

油训班的毕业展览于1957年夏天在中央美术学院礼堂隆重举行，展出了十几幅大型油画和一些习作，这也是第一次大规模现实主义风格的油画创作展览。朱德委员长参观了展览，有关部门还专门出版了画册，而且很多作品以单幅画片形式出版（我那幅《登上慕士塔格峰》也在其中），整个展览在社会上引起很大反响，影响也很大。在整个展览作品中，詹建俊的《起家》、侯一民的《青年地下工作者》，还有汪诚仪的《信》，这三幅是最突出的。秦征的《家》、冯法祀的《刘胡兰》也是不错的，其他像何孔德画的志愿军题材的作品、谌北新的风景画等，马克西莫夫也很喜欢。

我的毕业创作完成以后自己也不满意，有力不从心的感觉，我使了最大的努力也就是这个样子了。展出以后在整个毕业创作中效果不是太好，属于中等水平，还不是最差的。从表达主题来看，马克西莫夫觉得还可以，当然，马克西莫夫也给我改过一部分，像山上的石头，是他帮我画的。展出的时候，董希文先生看了以后说了一句话：“你这张画气不贯。”中国画是很讲“气”的，只有这么一句话。当时对我影响很大，打击也很大，当然，董先生是实事求是的，他的感觉也是很准的，

我也完全能理解他的意思，我的画就是气不贯，我当时自己也有些感觉，但无能为力，做不到，气贯通的能力达不到。也就是在造型、色彩以及画面的处理及表达方式方面非常吃力。同时，由于对油画的工具、造型的理解等熟练程度不够，以致画得非常生涩，不顺。这是由于我的能力、修养等多方面原因造成的，这也是很自然的，因为刚刚学油画，别人当然比我能力强，做得也好，像侯一民、詹建、汪成仪就很好，他们没有这些问题。我确实有这些问题，所以董先生这句话既是很准确的，也是很严格的，我心服口服地接受这样的意见和批评，从中也使我深刻地感受到自己未来的油画之路还相当的漫长和艰难。

还要提一下的是我那张毕业创作《登上慕士塔格峰》的命运。毕业创作展览结束后，这幅画在美院陈列馆保留起来，“文革”期间，陈列馆的人觉得需要清理一下，把有些画拆了，我这幅就是这样，因为它是反映中苏混合登山队的，尤其1969年“珍宝岛事件”以后，中苏关系进一步恶化，这张画再保留就不合适了。所以陈列馆工作人员就把它拆下来，折了折就还给我了，那时我家住在朝阳门外三里屯，我拿回家一看，颜色经过一折一叠全部都掉了，整个画也就毁掉了。这张我在油训班的毕业创作就是这么一个结果，还算好，我还保留着这幅画的一张彩色印刷品。

油训班毕业后，我的个人生活也发生了变化，结束了单身的生活。由于我1953年在美院毕业时年龄较小，只有十九岁，毕业后又留校读研究生，后来1953年又进入油训班，进了油训班以后才谈恋爱。当时认识了我的同学杨淑卿，她比我低一班，学雕塑的，那个时候学校的学生交往比较广泛，1957年从油训班毕业以后我们就结婚了，一直到现在。她是学雕塑的，我是搞油画的，专业不一样，但相互之间都有些影响。她经常会对我的画提一些意见，我也从雕塑中学到很多东西，因为对雕塑有较深的认识和理解会对画油画有很多好处，我也非常喜欢雕塑。她人很老实，很善良，我们几十年来生活还是比较和谐的，特别是在困难时期及“文革”时期，我们都能互相帮助、支持。

八 执教于版画系

1957年我从油训班毕业，分到版面系担任教学工作，教57级的新生素描。

这一班的学生主要是美院附中第一届毕业生和少数从全国招来的高中毕业生。其中有郑爽、谭权书、何韵兰、尹国光、闫祝石、姚振寰、杨启鸿、曹文汉、张扬，还有两个蒙古留学生巴拉丹、那查格。后来张扬因家庭生活困难退学。以后又从美术史系转来了周建夫、范梦和调干生张秉尧。空军政治部创作组的宋彦圣和西安美院的李习勤也曾在这个班进修过。这是我第一次正式上课，但当时并没有想到这个班从一年级到毕业所有四年的素描课全部由我担任，与此同时我还教另外一班的素描，课程很多。

在教课的同时，我进一步对素描进行了研究。回顾我学习素描的经历，特别是在油训班期间马克西莫夫的教学补充了我对素描的认识和理解，素描也有了明显的变化。但在油训班期间素描课程并不长，两年的学习实际上只有一年的课堂学习，第二年整个一年是毕业创作。而这一年课堂学习中半年素描半年油画，因此，我的整个素描习作练习只有半年时间，刚刚懂得了一些新的道理，但在画面上基本上没有体现出来。当然，我的眼界提高了，认识提高了，因此，我想利用在版画系教素描期间来实践我的认识。

在教学期间，我一边上课一边自己进修、实践。实践什么呢？实践我对结构的理解，即如何把结构转移到画面上来，如何克服我原来素描中的种种不足，如散和乱的感觉、不够结实等等，主要是想解决这些问题。如何解决这些问题呢？我想用画大量的头像、人体习作来解决，说起来很简单，但这是一种观察方法的改变，要把表面的效果去掉改成更本质更内在的一种表现，没有浮面、不是单纯颜色的表



朱德委员长参观油训班毕业展览



送别 137cm × 242cm 1959年

现，要做到这一点是相当难的。我当时用“画形不画颜色”这句话来要求自己。我这里指的“颜色”是那些和形体没有紧密结合的单纯的颜色，我也在课堂中这样要求同学，因为在当时画画的人中存在这种毛病的人是很多的，都是看到深浅和明暗的颜色，没有把颜色转化为形、形体。我也有这方面的欠缺，我提出“画形不画颜色”，首先的实践者是我自己。

为此，我尽量利用各种机会画画。我在57级班上，画了一批同学和模特马大爷的头像，那一时期的素描是尽量涂得少一点，线的感觉多一些，但这些不是轻重深浅相同的勾轮廓，而是和体积、空间相结合的线，将色彩尽量去掉，使其更简洁、更本质，结构关系、互相联系更好一些。

当然，这种实践还是挺漫长的，我在版画系教了五年素描的同时，自己也自修了五年，一直到1962年才基本解决。这时期我的一些人体作品已经逐渐体现了我的想法，颜色涂得少了，也简洁了，然而做到简洁之后，还需追求丰富，有厚度、有体积、有空间，1963年我到渭南画了一批头像后，自己的想法才比较完整地体现出来了。

在完成繁重教学工作的同时，我也进行一些创作研究和实践。1959年接受了中国革命博物馆历史画的创作任务，是反映红军长征的题材，主要是表现长征的开始。应该说长征是一种战略性的转移，实际上第五次反围剿失败了，是一种被迫性的转移，不是主动性的，因为它是当时“左”倾路线在战略上战术上的错误所导致的这样一个结果。这幅画的题目后来定为《送别》。

1959年10月份，开始深入生活，先到江西的井冈山，然后到瑞金。别人告诉我长征是由江西武阳镇开始的，那里有一条武阳河，还有一座桥。这次是和罗工柳先生一起去的，罗先生也有一张历史画的任务，是表现大革命失败后革命者前仆后继、宁死不屈伟大精神的题材，我们一起到井冈山，画了一些画，了解了一些情况。然后我自己来到了瑞金武阳镇，在那里做了很细致的调查，访问了一些老红军，在实地画了一些写生。在井冈山和武阳镇我都画了一批人物形象，有妇女、青年、老人等，都是为了收集素材，这时候构图还没有最后确定。

由于收集了较为丰富的素材，看到了实地的具体环境，有了较深的感受，回来以后重新构图，画的是黎明的时候队伍出发，天色阴沉，队伍过桥向着画面的纵深走去，两边有群众送别，一部分民兵留下来坚持武装斗争，很多群众送自己的孩子参军，妻子送丈夫参加队伍，有一种依依惜别的情景。当时有一首很流行的歌曲《十送红军》，这首歌曲的情调和我这幅创作的情调很一致，我把这首歌曲的情调运用到创作上，既表现我们这次战略转移的正确思想，又不能情调过于低沉，整个作品基调还是比较健康向上的。

这张创作是我从油训班毕业后第一次大规模的油画创作，场面较大，人物众多，画幅也比较大，高度一米多不到两米，长度将近三米。创作完成后本来定于1959年7月1日开馆时展出，展出前中央委托康生进行审查，康生看过后说：“这个展览毛泽东思想一条红线不够突出。”当时康生看的作品都是第二次国内革命战争、土地革命时期的历史画，包括我的《送别》和罗工柳先生等人的一批画，他认为这些画都是“黑画”。他这个结论汇报以后，展览就暂停不开了，建国十周年大庆没有开馆，当然，这些作品也没有展出，更不能和观众见面了。

这幅《送别》从此就一直存放在革命博物馆的仓库里。“文革”初期大约1967年的上半年，有人想办一个“黑画展”，而且也想到了我和其他人的一些画，就把罗工柳先生的画、我的画，还有其他人的画，在美院的一个教室里陈列出来，作为“黑画”展览了一次，展览以后这张画就不知去向了。“文革”结束后，出版社给我出版画册，我想这张画现在看不会有什么很大问题了，就想借出来拍一个反转片，博物馆的人说仓库里没有了。我手头上现在只留下一个非常不清楚的黑白照片，这就是我从油训班毕业后第一张油画创作的命运。