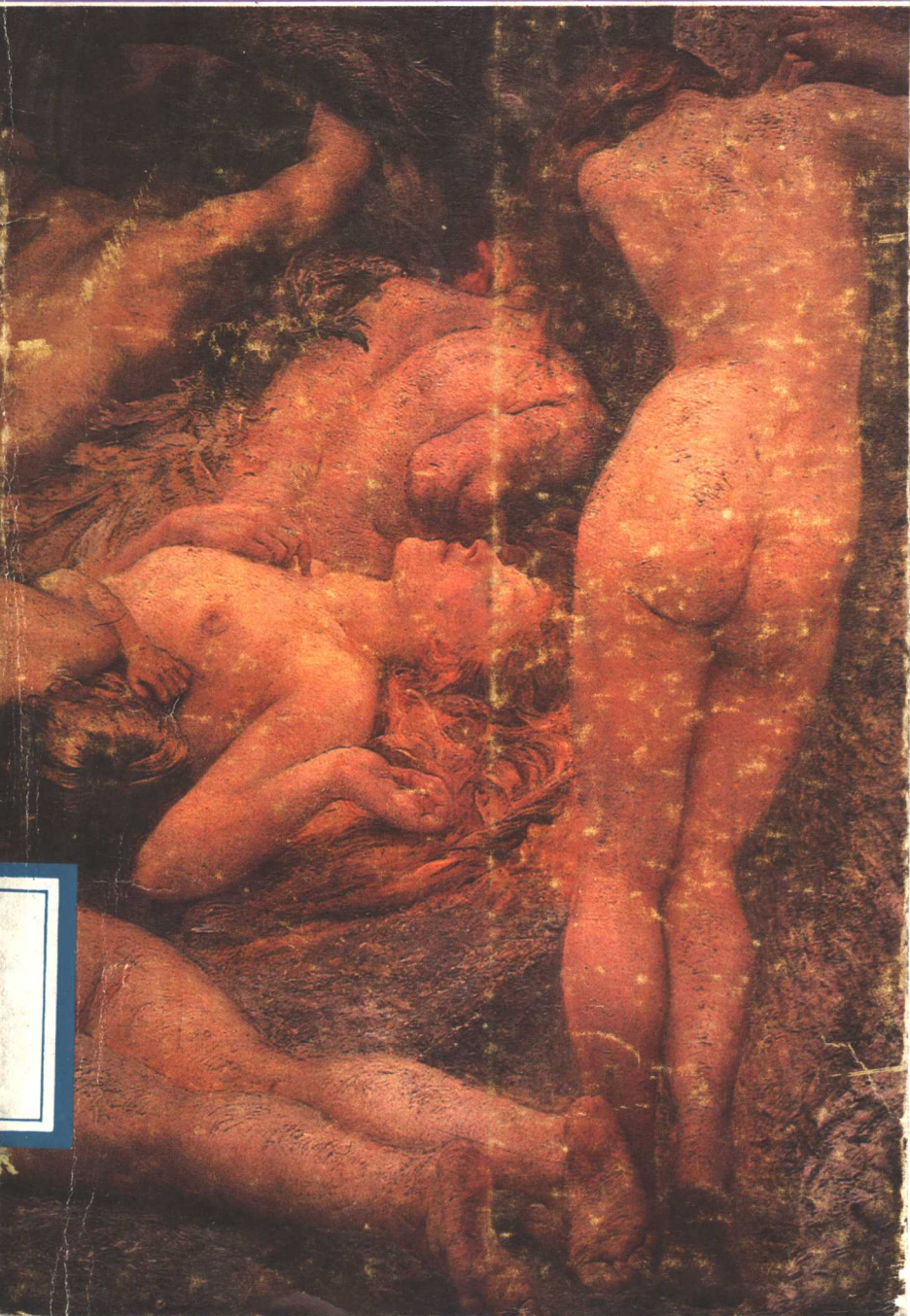


# THE PLASTIC ARTS

造型艺术

12

辽宁美术出版社



造型艺术 (12)

\*

辽宁美术出版社出版

(沈阳市民族街2段5里6号)

辽宁省新华书店发行  
丹东印刷厂印刷

\*

开本: 787 × 1092 1/24 印张: 3  $\frac{1}{2}$   
印数: 1 - 1,850

1989年10月第1版 1989年10月第1次印刷

I S B N 7 - 5314 - 0218 - 1

---

1 · 67 定价: 4.90元

# THE PLASTIC ARTS



# THE PLASTIC ARTS

---

4	欧洲油画材料与技法	刘仁杰
13	谈谈油画进修班的教和学	苏高礼
17	造型艺术中的个性	吴云华
23	画有自律而无定法	迟恨非
27	我和色粉笔画	蒋采苹
30	塞尚的艺术	魏建平 许海 译
33	谈水彩画的几个特点	黄 绂
39	万趣融其神思	沈树华
42	水彩静物画探索	张举毅
79	图案基础练习	吴鑫城 译
49	少女像	刘仁杰
50	故 乡	王 强
	肖像习作	齐程翔

# 造型艺术 12

# 目录

---

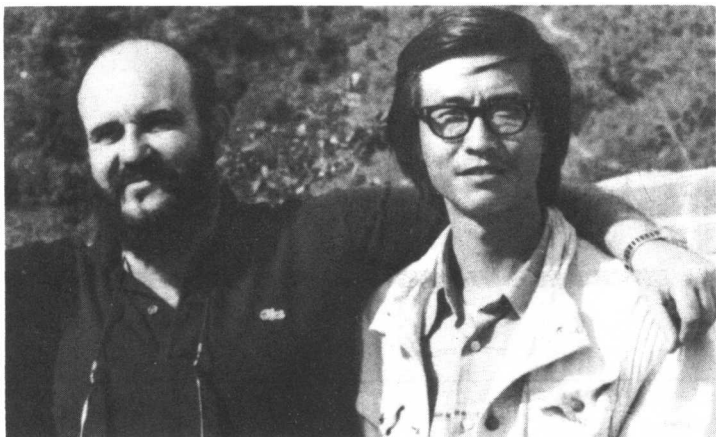
51	肖像	王玉琦
52	《作者》之一	魏琳
	人体	迟恨非
53	人体	朝戈
54	女人体习作	洪凌
55	肖像	赵虹
56	女人体	吴云华
57	雪	王春
58	龙力游油画作品选	
59	西德水彩画选	勃丽吉塔·佐默尔
60	水彩画选	黄绂 吕馥慧 金铭俊
封面		罗马现代艺术馆藏画(局部)
封底		佛罗伦斯

---

## 欧洲油画材料与技法

● 法国专家授课笔录

● 刘仁杰



本文作者同宾卡斯先生

**欧**洲油画有着六百年辉煌发展的历史,但如何选择油、胶和树脂以及如何将这三种物质有机地结合在一起,却是油画的最基本问题。我们从凡·爱克的画里找到了蛋胶、亚麻仁油和树脂。后来的提香、鲁本斯、伦勃朗都沿用了他的方法,又各自有所创造发展。这种方法一直使用到十八世纪,十九世纪科学有了很大发展,社会分工越来越细,艺术家放弃了自己动手制作颜料的传统习惯,而依赖于画商,以简练的直接画法取代繁复的古典传统技法。这在艺术创作上取得了重大革新与突破,但由于对绘画材料的性能和成份的忽视,使他们的作品留下了许多质量问题。

油画传入我国只是近百年来事情,而这段时间正是印象派及现代派风行欧美大陆的时代。建国后苏联油画又给我

们以很大影响，所以我们接触的一般都是直接画法。绘画材料和技法来源的单一，必然导致艺术风格上的雷同；对材料成份和性能等知识的贫乏，也必然会影响艺术作品的质量。近几年，我们与国外文化艺术交流日益增多，拓宽了人们的视野。人们不满足于现状，油画要向更高层次发展，画家就必然要学习，首先要向欧洲优秀的传统学习。根据中法两国互派艺术家的文化协定，法国国立巴黎高等艺术学院教授亚伯拉罕·宾卡斯先生应邀来华讲学。他结合实际操作，将西方传统绘画材料、技法及现代材料的选择运用，做了详尽的讲解。

本文仅从个人的听课笔记中整理出关于油画方面的一些问题，同时又查阅了其它有关资料，并作了部分补充。

## 画 底 的 涂 料

做画布的目的是为了控制吸油程度，防止颜料渗透及固定颜料。过去人们一直使用动物胶、干酪素胶做画底，而现在又使用了化学合成胶，但注意不要混用。涂料在画布上涂两层是传统技法，涂厚会使画布失去弹性。如果以木板为基底，涂料要涂五遍，如无内框要两面上胶，正面涂三遍，背面涂两遍。

### （一）卡巴洛尔胶底

卡巴洛尔是法国一种乳胶名称，性能介于丙烯与乙烯之间，丙烯的特点是有亮度，而乙烯稍暗。我们可以用国产的乳胶代替卡巴洛尔胶。做法是：首先用一份卡巴洛尔胶加六份水，也可加三份水，将画布涂一遍。晾干后上涂料。涂料的调配比例是：取一份西班牙白（我们称大白粉，是作为填料用）加上一份钛白粉（作为颜料），再与一份水调和，然后加一份卡巴洛尔胶搅匀即成。

### （二）动物胶底

动物胶是从动物的皮及骨中提取的，此外还有鱼膘胶。中国有较多的皮胶，质量很好。胶里的主要成份为蛋白质，需要加一种成份防潮。质量以块状的，软的，透明的为优。动物胶有颜色会影响画面，宜作暗调子画，涂层厚了容易开裂，所以要薄涂。

动物胶的制作方法：先将胶块放入水里浸泡十二小时，一公升水放入70—100克胶。然后是煮胶，胶不能直接放到火上煮，应将盛胶的容器放到另一个盛水的容器中，然后小火加热，但不能烧开，如觉得胶稠可加水。动物胶不宜存放，应使用多少做多少。还要注意胶不能反复煮。动物胶液还要加10%的防虫剂（明矾）。明矾是在胶加热中放入。如果未加明

矾，底子做完后要喷4%浓度的富尔马林。

涂底时同样要用稀释的胶液先涂一遍，然后上涂料。涂料的比例同卡巴洛尔胶的涂料比例、成份是一样的。即：大白粉、钛白粉、动物胶及水各一份。

### (三) 干酪素胶底

干酪素是由脱脂奶酪加熟石灰而制成的。化工商店可以买到。干酪素胶的制作方法：先将50克干酪素粉溶于少量水中，然后加125毫升的温水，再加15克的阿莫尼亚碳酸盐溶液搅匀，再加125毫升的温水，最后加3克起防腐作用的氟化钠。做成后呈糊状。

涂第一层胶的比例是一份干酪素胶加一至二份水。涂料的比例同卡巴洛尔涂料相同，即：干酪素胶、水、钛白粉和大白粉各一份。

画布底子制作完后，如感到吸油，可再涂一层稀释的纯胶液。注意涂料要涂的均匀。乳胶涂料干后伸缩性小，而动物胶涂料干后伸缩性大，画框容易绷弯。

## 传统油画的基本要素及发挥

传统油画一般使用两种溶剂——媒介剂和乳液调进颜料，通过反复迭加而获得丰富的层次，给人以独特的油画材质美感。媒介剂是两种物质的媒介，是油性的，调进透明颜料，一般不能加白颜料，而且色层要薄。乳液是半油半水性物质，干得较快，一般使用不透明颜色，厚涂于前一层的媒介剂上。

### (一) 媒介剂的制作

媒介剂的法文为Medium，媒介剂的成份是：一份光油加一份亚麻仁油，再加一至三份松节油。如果希望油性大，可加大亚麻仁油比重，如果需流畅，多加松节油。

光油的制作放在后一部分。先介绍亚麻仁油的做法。亚麻仁油是从亚麻籽中榨取的，是液态。作用是将色素包起来，使画面形成一种膜。油干的过程就是氧化的过程。亚麻仁油有弹性，不透水，能在八十七小时干燥，是油画用最理想的油。榨油要避免高温，要冷榨油，俗称生亚麻仁油。第一遍的冷榨油质量最好。

我们取来亚麻仁油要先氧化。把亚麻仁油倒入透明的容器里，约五厘米厚，然后盖上玻璃板，板与容器要有间隙。放到阳光下晒，因为晴天空气中氧气多。每天要搅一搅，一、二周后干稠，过滤后便可使用。亚麻仁油要放置亮处保存。



松节油质量的鉴别：松节油是从松柏科树木中取得的树脂液加以蒸馏精制而成。属于挥发性油。松节油的缺点是遇到空气就会恢复其树脂成份，而松节油的树脂是不会干的。检查松节油是否变质的方法是拿一张白纸涂上松节油，待挥发后，纸上留下痕迹便不纯了，需要重新蒸馏。松节油要密封，隔绝空气，放置阴凉处避光保存。

### (二) 乳液的制作

乳液的法文为Emulsion，乳液有好多种：蛋胶乳液、干酪素胶乳液、纤维素胶乳液、聚乙烯醇乳液、丙烯、乙烯乳液……。这些胶乳液的调配比例，都是各取一份胶加半份光油，半份氧化后的亚麻仁油，最后加一至三份水。

干酪素胶的制法前面谈到，这里先介绍蛋胶的制作：使用蛋胶即可蛋黄与蛋清混用，也可分开使用。将黄与清分开的方法是把鸡蛋的两端各打一个孔，让蛋清流出，留在里面的便是蛋黄。蛋黄里的胚（小白点）要去掉，这种东西容易腐烂，还要加进六滴桂竹香油（药房里可以买到）以防腐。蛋黄搅时可加水，也可加亚麻仁油或光油，也可加其它胶。蛋清本身是一种胶，可以与聚乙烯醇混用，使用前要将蛋搅拌均匀。蛋清画如防止开裂，需加纤维素胶或阿拉伯胶。

纤维素胶的制作：纤维素胶也叫甲基纤维素，也叫纤维素甲醚，化工商店有售。它柔软、无色，干后伸缩性比皮胶、干酪素胶小。制作比例为取一份纤维素加二十五份水，搅拌成糊状，放1~24小时便可用。纤维素胶亦可单独作画，但需加5~10%的乳胶。这种胶流动性强，产生不透明效果。

聚乙烯醇有好多种，需要鉴定、试验。以柔软，保存时间长，能同其它溶液混合成为乳液的便可使用。化工商店卖的107胶便是一种。

纤维素胶、聚乙烯醇胶、丙烯和乙烯可以长时间保存、使用。而蛋胶、干酪素胶不易存放，所以每次做的不要太多。

乳液从外表看是液体，其实是颗粒状。油与水是不一样的。由于做法不同，而产生两种形态：一种是油性小的水包油，即油分子在水分子里面，越加油会越稠；另一种是油性大的油包水，即水分子在油分子里面，越加水越稀。

### (三) 作画步骤

首先是起稿，一般使用木炭条，也可用色粉笔。固定木炭条最好的办法是用一份乳胶加三份水喷到画上，也可用墨汁将轮廓描一遍（图一）。

第二步是将整个画面涂上颜色。有三种方法：1)取光油调上透明颜料，一般选用中性的色调，色彩不宜太强烈。如果最终画面是暖调子，那一开始就不能用很冷的调子。然后

用宽刷很快地涂一层。然后，再拿一块抹布蘸上颜色在画布上将颜色擦均匀，保持透明，起一个色调作用（图二）。2）用油性小的媒介剂加一至二份松节油调颜料，画法同上。3）用乳胶调和水及颜料涂底层，待干后再涂上媒介剂，画法同上。宾卡斯先生认为只有先创造了暗，才能形成亮，亮是依附于暗的。暗是平静，柔和，无细部的。在暗底子上提亮是较为方便的。

第三步：在第一遍涂层未干的情况下，用宽刷蘸白颜料把亮的地方画出来。不是平涂，而是有过渡的。要同时用两支笔，一支是干净的，作用是将白色匀开而产生过渡。（图三）。注意使用的乳液不能油性太强，否则会出现油滴。

画颜料一般是用色粉自己调配，也可用买的锡管颜料，使用时要提前将颜料挤在吸水纸上，目的是减少油性。作画时调进乳液稀释。但唯有白颜料不可混油，要自己用胶液加白粉（最好是钛白）制作。原因是白色用量大，而锡管颜料油性太强，干得慢，影响作画进度。

第四步：待这层干透后，再用含油少的媒介剂调透明颜料涂一层。透明涂层重要的是选择什么颜色（图四）。这时我们找到了色彩，但失去了光感。在这层未干的时候，再用白颜色调乳液提亮部。也可以将其它颜色调入白色中（图五）。要始终感到亮颜色是光线，暗部颜色要稠、浓重。暗部始终不要画到极端，留有余地。要找到过渡的中间调。注意提亮部，加厚不要完全改变底色，也没有必要把上一层完全盖死（图六）。

这一遍画完后，我们又会感到有了光感但失去了色彩及透明度。所以待干透后，再重复前面的作法，反反复复画下去，直至满意为止。

总的原则是先用一层调进透明颜色的，薄薄的，油性的媒介剂加一层调进不透明颜色的，厚的，半油性的乳液。乳液涂层是在媒介剂涂层未干的时候加上。而乳液涂层必须干透后再加媒介剂涂层。一般最好同时作三、四幅画。同一种颜色不能一次一次地涂，比如朱红底就不应再涂朱红，而是用两种红的相加获得的第三种红。如果一幅画放久了想再画，需要涂上一层媒介剂。媒介剂一般反光，如果加大光油比例，将会更亮。而乳液一般不反光，如果加大油的比例，将会半亮，当然也有色粉本身的吸油程度。一幅画应有整体效果，有光亮而不应特别亮，是半亮、乌光。所以应及时调整画面反光程度，最后统一画面要用光油。

通过上面的作画步骤，我们了解了传统油画的作画程式。这就是大师的技法，提香、伦勃朗是这样画的，安格尔、柯

罗同样也是这样画的。虽然有的工，有的写；有的凝重，有的轻快，但基本原则不变。目前，我国有不少人在学习古典油画技法，但追求的是印刷品的表面效果，而对其内在结构缺乏研究，用直接画法去做古典效果。这样既失去了直接画法的色彩、笔触的生动性及情感流露的率真美，又失去了古典油画特有的层次结构、含蓄、博大的美感。

#### （四）油画技法的多样性

早期油画是从蛋胶画过渡而来的。画家们完成蛋胶画后，再上一层油，便成了油画。这种技术我们今天仍可采用。不仅是蛋胶，干酪素胶及现代合成材料的丙烯、乙烯，纤维素胶等都可以单独地加色粉完成作品，然后涂上光油而成为油画。也可以用这些材料完成一半，再用油最后完成作品。但注意用了油之后，就不应再返回去用胶彩来画了。即便是使用前面提到的媒介剂加浮液的方法，也可打破常规，完全可以用媒介剂加媒介剂或乳液加乳液的方法。还有的画家在底层加上锯末或沙子，增加毛糙的质感……。总之，材料、技法是很丰富的，随着新材料的发现，新的技法也在不断产生。

## 颜 料

颜料粉是从矿物、植物和动物三种物质中提取的。还有合成颜料，质量也是非常好的。放到水里能浮起来的色粉质量为优，说明颗粒细。颜料的透明度取决于色粉本身及媒介剂。碾磨颗粒大小，影响了光的折射效果。

检查色粉的稳定性是：将颜色涂在两块纸上，一块拿到室外日晒十天，然后对比一下两块颜色是否有变化。检查色粉干得快慢的方法是：取色粉和油加在一起，在纸上涂一块，旁边单独涂一块油，干得比油快的是好的。同油干得速度一样是正常的，干得慢的是差的。

宾卡斯先生认为好多中国画颜料都可以用于做油画颜料，只不过包装一点一点的，很少。中国颜料可能很好，但需要试验，应该把中国的、外国的都拿来试验。艺术里没有贫困和富有，要尽量选用少的颜料来作最好的画。

颜料厂生产的锡管颜料各种成份已经混合过了，我们使用前要看它的化学成份，颜色名称，何时出现，哪里生产，怎样制作，用什么溶剂调配的，还要看有毒与否和对酸碱的反应如何。锡管颜料使用前，应挤到吸水纸上吸掉一部分油。

油画颜料的制作：把颜料粉先倒在一块平滑的大理石板上，再将亚麻仁油慢慢倒入颜料粉上，用画刀来调和，然后用碾子细细碾磨。原则是少加油，多加粉。有些色粉色彩太

强烈，需加滑石粉作为填充料。如果需要干得快的颜料要加10%的光油。制作颜料本身便是一种创造，但重要的是保持色素，油又不要太多。

### 上光油的制作与用途

光油的成份是树脂和松节油。宾卡斯先生向我们介绍了三种西方常用的树脂：1)达玛树脂(Dammar)，产于新西兰，菲律宾；晶体，颜色微黄，能溶于松节油。做成的达玛光油柔和，有拉力，但时间长久会变黄，这种树脂我国有进口。2)玛璃脂(Mastic)，我们叫乳香，产于非洲及西西里岛，晶体，是最好的一种树脂，韧性很好，但又不是很硬的，我国进口这种树脂是药用的，药房卖的已经炒过，失去了树脂效能，需要找原料。3)丙酮树脂，是一种化学合成树脂，溶于松节油。比前两种光度要强一些，同达玛树脂很象，透明而不沾灰，使用方便。我国幅员辽阔，有丰富的林业资源，只要我们认真去寻找、试验是能够得到理想的作画用树脂的。作画用树脂的质量要求是颜色要浅，熔点不能太低，能够溶于松节油。

光油的具体做法：先将晶体树脂碾成粉末状，然后用一份树脂加二份松节油，注意树脂不要直接倒进松节油里，应装入过滤袋中，再悬进装有松节油的容器里，盖上盖，最好用蜡封死，然后放到暖器上二至三天（不要放到火上），让其慢慢溶化。

树脂可以帮助油画发挥最大的光辉和透明性，固定颜料、帮助颜料恢复固有的色彩和遮断画面与空气、湿气的接触，保护画面。所以树脂的使用乃是增加油画颜料发挥其固有能的一大要素。宾卡斯先生反复强调，要我们研究一幅完成的画将来什么成份留下来，什么成份失掉了。他说：亚麻仁油要氧化掉，松节油要挥发掉，剩下的仅仅是树脂和色粉。

光油的具体作用是用于制作媒介剂和乳液；另一个重要作用是作品完成后上光以使画面完整和谐并保护画面。最后上光用油一般纯光油涂到画上会产生很光亮的效果，如果不喜欢特别亮，可制作半亮或乌亮光油。做这种光油需要往光油中加皂化蜡。加多少视需要而定，但最多不要超过油的四分之一比例。

皂化蜡的制作方法：皂化蜡也叫松节油蜡，取蜂蜡一份。切成小块，加一至三份松节油，置于容器里，用文火隔水蒸煮，方法同煮动物胶，溶后开盖冷却即可。还可用二至三份皂化蜡加一份光油调色粉单独作蜡画。

最后是油画上光的要求与技术，涂光油原则是不应改变

画面色调，也不应渗到画的深层破坏画面，还应该能够用清除剂清洗掉。条件是要待画面完全干透。如果画面太脏，要用布蘸松节油一点点擦干净。涂光油最忌湿气，要选择晴天及温暖的房间，画要先晒太阳，光油要温热。涂时要将作品平放在地上，用宽刷很匀、很薄地上下刷，然后再左右刷，再用一支干刷子上下、左右刷一次。还要将笔触沟里的光油吸掉。涂的时候要轻快，不要用力。涂好后，画要放在没有灰尘和湿气的房间里，并要注意保持适当的温度。如果需涂第二层，用油则要更薄。

绘画材料为我们作画提供了广阔的可能性，但掌握了材料、技法并不等于就能画出最好的画，这还取决于画家的精神世界。一部美术史便提供了这样的内容，有无数的能工巧匠技艺娴熟，却默默无闻，而有些画家在技术、材料使用上缺陷很多，但却画出了很好的作品，威名于世界。然而，真正优秀的艺术品应该是精神与物质的完美结合。

材料、技法本身并不重要，它不是一座束缚我们的牢房。技术也没有好坏之分，完全看个人的兴趣与需要，技术是为人服务的。我们要掌握的是一般规律和基本原则，从而能够轻松自如地工作。宾卡斯先生反复强调：任何时候都不能抛开艺术家的精神特性去孤立地谈材料与技法，对于技法的掌握不是目的，而是表达画家个性与情感的手段。





## 谈谈油画进修班的教和学

●苏高礼

中央美术学院87届油画进修班的作品在中国美术馆展出后，引起一些同行们的重视和肯定，给了同学们很大的鼓舞，对我们教员也是一种宽慰。在这里粗浅地谈一点教学中的体会。

对美术学院的教学，特别是基础教学，历来有褒有贬，存在不同意见和看法。有人认为基础教学是美院培养高质量人才的一大法宝；也有人认为美院基础教学正是它保守性教学的根源。这些看法在客观上都反映了现实，既反映了美院基础教学的成绩和贡献，也反映了美院基础教学本身的矛盾和缺欠。在当前改革思潮的推动下，我们从制定进修班的教学大纲时对此进行了慎重思考，主要是集中在对基本功或者说基础的涵义的认识上。

人们，也包括教师自己，经常把基本功仅看作是一种写实的能力，造型的手头功夫。因此长期来认为基本功训练仅仅限于提高学生的写实能力上。回顾教学和创作实践，现在我们悟到，作为艺术家绘画的基本功，实质不在于会模仿，或说如实描写，而在于会创造；不仅是写实能力的体现，而且含有如何表现的创新观念和认识。所以开始我们就明确了进修班专业基本功的补课训练，不应是素描和色彩的简单的功力训练，最终要从审美高度上全面提高同学们控制画面的能力。我们教基本功的重点，应该是在教写生能力的前提下端正学生的艺术思考方法和树立创造意识。

苏新宏同学在总结的时候写道：“一年多的学习，最为重要的是使我知道了我能画，而且能画好。对于课堂基础训练，刚开始（有）抵触，吃亏很大，在不离开对象的基本感觉下，强调、夸张，反而更主动更自由。先生教学的结果，基本功训练，我感到再多也过不过分，它不会限制艺术的表现，只会更加自如。”他所谓“能画”应理解为能创造。苏新宏入学的

时候就表示不喜欢过去学院那种单就技术教基本功的作法。他的体会是有典型性的，是对我们这一年多教学实践，特别是基础教学实践较为成功的验证。

无论何时，学生们的写生能力都是有强有弱，入学时是这样，经过科班训练，这种能力也还是在较高层次上有强有弱。但是这并不就是他们的绘画水平。这里的关键是能否将能力变成创造力。较弱的能力，有了创造力，就具备了创造富有审美价值的艺术作品的可能性。（这在一些农民画和业余作者的创作中已有体现。）相反，再强的能力，如果停留在模仿上，就没有创造具有艺术审美价值的作品的可能性了。（这在美院毕业的某些搞不出创作的学生身上也早有体现。）过去对此我们并不自觉。对于学生创造力的强弱只从学生的本身素质上考虑，却没有思考教学当中，特别是基础教学当中的问题。

我们不要一味追求完美无缺的基本功，技术上的缺欠是可以被艺术表现上的审美价值所弥补的。应在教学的反复过程中，同样重视艺术表现上的热情、探求和偶然发现。也就是艺术创造力的培养。这里关键在于对待写生对象的态度上。克服以往写生过程中对被描写对象的完全依赖，要重视对象在我们画家感情上产生的反作用力，即表现上不断产生的新的欲望、联想和追求。

我们并不企图在学习期间将所有学生的能力都提高到大师水平，但是我们力求让同学们都清楚，只有把写生能力和艺术创造同步发展，才是正确的道路。反对把基础训练的严谨性和创造性隔列开来，因为我们训练的是艺术家而不是画匠。

这就是为什么在许多参加展出的习作中，具有明显的创作意图和表现上的大胆追求，习作本身就具有较高档次的艺术审美价值。

## 二

基础教学另一个重要问题是如何解决基本功和艺术个性化统一的问题。

进修班的学员，大多数是具有一定创作经验的青年画家。在新的艺术思潮推动下，他们早已开始探索自己的艺术路子，并且有的已初具面貌。这就要求我们在教学上必须重视解决基本功训练和艺术个性统一的问题。

当我们明确了基础训练不是单纯的素描色彩写实能力的提高时，这个问题已近解决。如果把基础训练看作是函艺术



创造力的提高，这就包括着对艺术个性的培养了。

正常人表现出来的天性，其中包括艺术天性，是非常宝贵的，但这还不是艺术家的艺术个性。艺术家艺术个性的发展，有待于绘画功力的提高和艺术意识的成熟。个性是艺术家对自己艺术天性的觉醒和控制能力。也可以说，艺术个性是每个画家都有的，但不是每个人都是成熟的和具有鲜明性。

我们教学的目的是在艺术功力和知识增长的条件下，使其艺术个性得到深刻的、成熟的发展。不正确的教学原则很可能抹杀艺术个性。如以往那种在基础训练中反对和限制艺术表现的探求，主张先“基础”后表现的作法的后果。它重视了共性能力的培养，忽略了艺术创造力和艺术个性的抚育。一方面它教给学生的能力多是死的，匠气的，另一方面埋没了许多本来很有发展前景的青年的艺术个性。

在进修班的教学实践中我们力求把艺术规律的教学和艺术个性的挖掘、深造结合起来，并取得成果，这可以说是我们今后艺术教学的一个很好的开端。这一教学实践的核心，首先是不要把基础训练和艺术个性对立起来，相反要认识艺术个性的成熟和发展有待于艺术功力的提高，而艺术功力的升华和出路就是艺术家个性的确立。基本功是艺术个性稳固成长不可缺少的条件之一，同时个性化的艺术才有高的审美价值。总之，我们强调基本功的补课，提高基本功的目的，不仅在于基本功本身，而且要得到艺术创造能力和打开通向艺术个性的道路。学生在习作训练中应该努力寻找属于自己的造型语言，艺术风貌，建立起符合规律的，又是个人的造型体系。教员不但允许，而且主动引导学生训练中的积极探讨精神，扬长避短，扩大寻找他自己的机会和路子。

把严格的基础训练和富有生命力的艺术个性的培养结合起来，应该成为我们基础教学的重要原则。

### 三

在基础教学中有一种习惯看法，就是教员如何教，学员就如何学，结果学生象一个模子里铸出来的样子，也就难免。一般来说，教员重视自己的教学内容和方法，但不重视从学生学习的角度去考虑问题。这样的教学，往往是费力不落好，成效有限。

教学，应该是教和学两方面的问题。

进修班的教学实践使我们深刻体会到，教学，即便是基础训练，也不能是简单的灌输。相反，应该是在教员提供知识的前提下，启发学生学习的积极性、主动性和自信心来吸