

# Painting style

# 畫風

2012 · 卷22, 四川出版集团 四川美术出版社  
策划 李咏玫 主编 怀一 执行主编 马龙

观点—自说自画  
析源—气韵说  
视觉—花草知己 / 吴冠南  
风月—有物曰竹  
品味—朱道平·怀一·赵跃鹏·王濛莎  
万象—版画掇英  
经典—写实与诗意的追求  
清淡—晋唐画题  
新画—蒙中画作







欢迎投稿或提供画家线索

《画风》编辑部  
北京朝阳区北四环东路108号千鹤商务1座802  
100029

E-mail: cryueshufang@163.com  
010 · 84832923 84833613

登陆

[www.eysf.cn](http://www.eysf.cn)  
[www.houtianart.com](http://www.houtianart.com)

浏览更多信息

# Painting style

2012 · 卷 22, 四川出版集团 四川美术出版社  
策划 李咏玫 主编 怀一 执行主编 马龙

# 畫風



NLIC2970804067

## 图书在版编目 (C I P) 数据

画风. 2012. 卷22 / 怀一编. — 成都: 四川美术出版社, 2012.4  
ISBN 978-7-5410-4910-1

I. ①画… II. ①怀… III. ①美术—中国—丛刊  
IV. ①J12-55

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第066747号

## 画风 2012 · 卷22, HUA FENG 2012 · JUAN22,

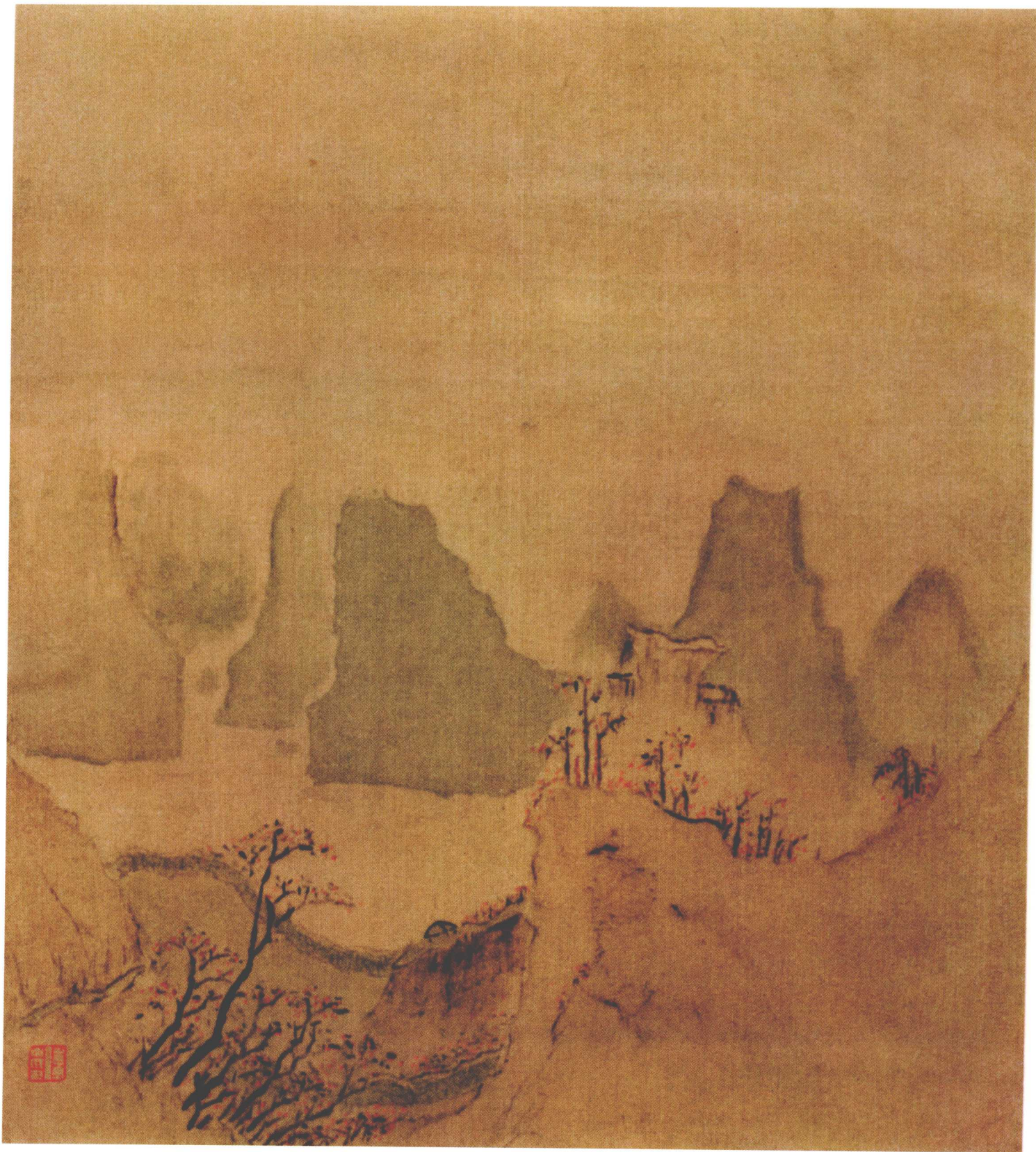
怀一/编

出品人 马晓峰  
策划 李咏玫  
主编 怀一  
执行主编 马龙  
特约组稿 子游

责任编辑 李咏玫  
装帧设计 二月书坊  
责任校对 聂坚源  
图文制作 杨正敏 马志磊

出版发行 四川出版集团 四川美术出版社  
地址 成都市三洞桥路12号 邮政编码: 610031  
经销 新华书店  
印刷 北京雅迪彩色印刷有限公司 (010)-85381643  
成品尺寸 260mm × 210mm  
印张 15  
图片 220幅  
字数 200千  
版次 2012年4月第1版  
印次 2012年4月第1次印刷  
书号 ISBN 978-7-5410-4910-1  
定价 46.00元





〔清〕傅山 山水册页 纸本设色



# 22

## PAINTING STYLE INDEX TWENTY-TWO 12

封面作品 / [元] 赵孟頫 浴马图(局部)



「画风·经典 CLASSICAL」

写实与诗意的追求

薛珂

二一六

「画风·清谈 BY-TALK」

晋唐画题

胡建君

二二六

「画风·新画 THE NEW」

蒙中画作

二二〇



# Painting style 畫風 目次

## 「画风·观点 ATTITUDE」

### 自说自画

|     |     |
|-----|-----|
| 北鱼  | 八   |
| 程大利 | 十   |
| 于水  | 十三  |
| 李永林 | 十四  |
| 武艺  | 十七  |
| 马骏  | 十八  |
| 蒙中  | 二十  |
| 王濛莎 | 二十二 |

## 「画风·析源 SOURCE」

|         |     |
|---------|-----|
| 气韵说     | 二十六 |
| 童书业     | 二十六 |
| 气韵与气    | 二十八 |
| 葛路      | 二十八 |
| 气韵兼举的意义 | 三十三 |
| 徐复观     | 三十三 |

## 「画风·视觉 VISION」

### 花草知己

|     |     |
|-----|-----|
| 吴冠南 | 三十六 |
|-----|-----|

## 「画风·风月 SEASON」

### 有物曰竹

|             |     |
|-------------|-----|
| 竹与华夏文化      | 一一八 |
| 朱石麟 刘海燕 吕文明 | 一一八 |
| 苏东坡论写竹      | 一二四 |
| 石叔明         | 一二四 |

## 渭川千亩人毫楮——文同与湖州竹派

### 彭莱

### 写竹依稀篆籀工

### 邵琦

### 元代画竹丛谈

### 马季戈



|     |
|-----|
| 一二八 |
| 一四四 |
| 一五二 |

## 「画风·品味 TASTE」

### 山川行脚

### 朱道平

### 笔墨生活

### 怀一

### 花间弥生

### 赵跃鹏

### 绣谷伤春

### 王濛莎

|     |
|-----|
| 一六二 |
| 一七二 |
| 一八二 |
| 一九二 |

## 「画风·万象 PANORAMA」

### 版画掇英

|     |
|-----|
| 二〇八 |
|-----|



画有六长：所谓气骨古雅，神韵秀逸，使笔无痕，用墨精彩，布局变化，设色高华是也。六者一有未备，终不得为高手。

——清 盛大士《溪山卧游录》



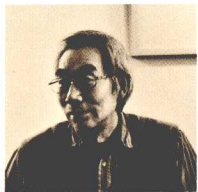




画风 · 观点

自说自画

ATTITUDE



## 北鱼

1945年生，河北宁晋人。1968年毕业于天津美术学院美术系。1970年到河北人民出版社工作。1982年到河北美术出版社工作。1985年结业于中央美术学院国画系。现任河北美术出版社编审、河北美术家协会当代学术委员会副主任、河北省中国画研究会副会长。2005年被聘为中国艺术研究院陈绶祥艺术教育工作室客座教授。

“艺术作品与所有的生命一样，虽然都是由各种元素所构成，但是，仅仅把各种元素混合起来并不能形成生命。形式、内容、思想等所有艺术要素都需要“笔墨”去成就。”

我从开始工作直至退休都是做美术编辑，关于画画的事本来没有什么好谈的，但是还算幸运，由于种种机缘画画这件事也总算没有完全丢下。

我是“文革”期间1968年大学毕业，当时大学生毕业后不能马上分配，必须先到农村劳动锻炼。我在农场劳动半年后被分配到出版社。当时在出版社除去一般的编辑工作，还有很多政治活动，比如五七干校学习、下乡劳动、落实政策等等，画画的机会并不多。但是，出版社的工作并不忙，我记得有那么几年，无事可做时就常常练习写字。因为写字比较方便，只要有一点时间就可以写，而且有事情就可以随时放下。我的办公室在办公楼的顶层，很安静，有的是废报纸，正好可以用来写字。主要是写颜真卿的楷书、行书，也写一点篆书、隶书、魏碑。有一段时间特别喜欢《瘞鹤铭》，还曾编辑出版了《瘞鹤铭》的字帖。《瘞鹤铭》字体开张，介于魏碑与楷书之间，还带有篆隶之意，被誉为楷书大字之祖，字体非常漂亮，但是字数本来就不多又是残石，所以存字很少。那段时间差不多天天写字临帖，虽然书法并没有多少长进，但是功夫确实用的不少，日复一日废报纸写了一摞又一摞，洗笔水越洗越黑由淡变浓，索性就把洗笔水当作墨水，直至写干再换清水，如此一写就是几年。转眼已经过去了四十年，如果不是写这篇约稿，这段往事早已被忘得干干净净。现

在看来，我觉得像这些很不经意甚至早已忘却的事情，其实可能冥冥之中一直在默默地发挥着作用。

二十八年前，一次偶然的机会，我有幸到中央美院进修学习，做梦也不会想到走出大学十六年后又住进了学生宿舍，又坐进了大学的课堂，过起了早已久违了的学生生活。一年的进修时间十分短暂，但是，它对我的人生道路却是具有决定性的意义。当时已经改革开放，各种学术思想十分活跃，西方的各种现代艺术流派大量传播，中央美术学院的大教室几乎天天有来往于国内外的学者在这里讲座，另外美院图书馆还有各种资料可供参阅。这段时间虽然也有写生、速写、临摹的课程，但是更重要的是可以听取各种学术讲座、翻阅中外各类画册与资料。我当时比较喜欢的西方画家有毕加索、马蒂斯、莫迪利阿尼，比较喜欢的中国画家有倪云林、八大、虚谷等。当时正在读的书是老子、庄子、中国美学史，书法已经开始学习王羲之。一年的专业课程并不会对绘画水平有太大效果，但是眼界的开阔、思想的活跃却引发了一些认识观念的转变。这段时间通过对东西方不同美学思想的了解，以及对西方现代艺术与中国传统艺术的了解，开始意识到：当时学院所学习的东西原来是西方早就已经过时的；西方所谓“现代”的美学思想原来是中国传统审美中很早就已经存在的；当时学习的所谓“传统”原来只是传统的绘画方法



与工具,传统审美中很多有价值的东西恰恰是我们早就已经丢弃的。当时,其实很多人都已经认识到这些问题。有不少人已经意识到传统文化的现代意义,已经在传统绘画中看到了“现代”的审美情趣。我当时还特别注意到有一种很有趣的现象:往往是真正理解传统的画家也能理解现代,真正理解现代的画家也能理解传统。记着当年韩羽先生就曾在刊物上发表过一篇文章,大概意思是,一般人们都认为学生在校期间就应该老老实实在地学习训练写实能力,先要打好写实的基础,要抽象、要变形等毕业以后再放开也不迟。事实上,如果等到毕业以后再想放,恐怕就已经放不开了。有多少人终其一生再也挣脱不了“形”的束缚。

我进修结束以后又回到了出版社。出版社的工作十分琐碎,除去大量的案头事务,很少有集中的时间可以画画。要打发零碎的空闲,可以读书、读画,可以写字,但是画画也只不过是随手的糊涂乱抹。就这样,废画多了就裁开写字,写了正面再写反面,写的多了就卷起来放下,小卷多了就捆起来丢掉。这个过程很像是个不称职的农民,只管耕耘却不见收成。如果说有什么收益,那就是在反反复复地涂抹中对行笔运墨的一些体会。正是通过这些零零碎碎的读书、读画以及随手的涂抹才逐渐意识到“笔墨”的内涵与意义。也正是在弄懂笔墨以后才如梦方醒,发现以前的学习犹如盲人摸路,如今才算有了自己的眼睛。1988年天津美术出版社出版过一本《西方现代艺术史》,通过阅读此书,算是对西方现代艺术有了一点比较系统的了解。此时,在学习传统的同时也留意借鉴一些西方现代的东西;在看到传统绘画的“笔墨”时也看到了西方现代绘画中的“笔墨”。其实,不仅写意画与现代绘画需要“笔墨”,写实绘画与古典绘画同样也需要“笔墨”。(后来在法国卢浮宫看到大量油画原作时这种感觉更加突出)这时才真正意识到“笔墨”对于绘画到底有多么的重要。现在才明白,“笔墨”不只是表面形式而是成就绘画艺术的手段,是“笔墨”决定着一件作品是否具备灵性。“笔墨”与形式、内容、思想、观念等所有艺术要素并不是同一个层面的问题。艺术作品与所有的生命一样,虽然都是由各种元素所构成,但是,仅仅把各种元素混合起来并不能形成生命。形式、内容、思想等所有艺术要素都需要“笔墨”去成就。“笔墨”是艺术作品中最神奇的东西,它像神性成就万物一样成就着艺术。万物离开神性就只是一堆元素,是神性将元素成就为桔子、苹果、牛、马、人等各种生命。

九十年代后期至退休前,我曾参与编辑过两部书,一部是由几家出版社合作编辑的《中国现代美术全集》,一部是与卢辅圣先生合作编辑的《中国文人画通鉴》。这两部书,一个由古代至近代,一个由近代至当代,正好包含了中国美术的全过程。经过反复接触两个不同时期的美术作品,尤其是当把这两种作品分别集中起来去感受时,相比之下在我的印象中渐渐浮现出一种强烈的反差。打开《现代美术全集·绘画卷》感觉到整部书所充斥的是物质;打开《文人画通鉴》感觉到整部书所洋溢的是精神。由此我第一次察觉到现代绘画与古代绘画相比到底缺少了什么。



## 程大利

中国美术家协会理事，中国画艺委会委员，中国美术出版总社编审，原总编辑，中华民族文化促进会常务理事，中国文联委员，中国国家画院导师，中央文史研究馆馆员。自1992年起享受国务院特殊津贴。

“逸略显苍白的皮肤下是有弹性的血管，鼻尖偏暖，眉梢偏冷，精准的造型不仅仅靠素描功夫更靠着微妙的色彩变化。他话不多，我至今记住一句——“看准了再下笔，在比较中找准关系。””

儿时，喜涂鸦，与天下孩子无异。只是有时过分，墙上、地上、桌上、凳上到处画。一次考算术，对着一道应用题发呆。那个问号渐渐变成一只耳朵，连上脑袋后又接上了另一只耳朵，再画眼、鼻、嘴，添上眉后似在发愁。老师在背后站了很久，我竟全然不觉，所幸他微笑离开。

父亲徐州师范学校的同事中有几位先贤名宿。约四岁时，父亲让我听许芳洲先生弹钢琴。许老伯伯西装革履，金丝眼镜，快乐地弹奏着。我问他：“为什么会响？”他答：“有小儿在里头唱歌。”“现在是一个人在唱”，他用一只手在高音部位轻点键盘。“现在一群人唱了”他用十个手指舞动起来，轰然作响。他上厕所时，我遍寻小人无着。

有时，父亲让我看王明泉先生画画。王叔叔和父亲同庚，与演员赵丹是上海美专时的同学。他抱我站到椅子上看他画画。他用笔调出紫色在宣纸上画了一个又一个圆圈，水和色湮到一起变成了圆球，又在每个球上点一个黑点，空隙处用笔连成短枝……一串葡萄出来了，连上叶蔓枝干活了起来。

王叔叔还画丝瓜、紫藤、小鸡、金鱼。他送我父亲的画“文革”时失了踪影。他的画案和笔墨成了我童年最深的记忆。

十二岁读中学。美术老师李雪鸿先生（他也教过喻继高和张立辰）常常拿出自己的画给我们看。我觉得好看，又说不出好在哪里。倒是他花白的长发和黑棉袍大围巾引起我极浓的兴趣，分明就是电影里的施洋大律师。他讲课时手指头下意识地依次弹着。原来，他琵琶弹得非常好。可惜，我被学校

体操队选去了，后来送到业余体校，每天下午翻跟斗，不能像喻继高、张立辰那样参加学校的美术组。李老师的音容笑貌给我感染力很大，虽然后来的政治运动让他去打扫厕所，但觉得艺术神圣，是从李老师讲课后开始的。

我与美术学院无缘，也没拜过老师。但细想之下，几十年来老师着实不少。

高中毕业之后的1964年，我到沛县张寨插队。大饥荒过去不久，正是按阶级出身论人好坏的年月。满目的贫穷和苍凉中，我遇到了建国初在中央美院读过书的周节文，他被错划成右派下放原籍劳动。残酷的经历和野蛮的环境居然丝毫没摧毁他的文雅。我称他“节文哥”，但又尊他为师。我大量的素描和油画习作常得到他的指点。他送我画板和画笔，给我看他的笔记，让我读苏里柯夫和列宾，让我读《给初学画者的信》（记得是俄译本），然后一起讨论。实在说，绘画技法之外，节文哥给我更多的是生活信念和人生态度。

也是在1964年，我与沛县图书馆结缘。在这里读到亚里士多德和叔本华，也读到老庄和《文心雕龙》等，尤其读了多遍《中国画论类编》后，俞剑华成了未谋面的老师。以至于我摘下门板，趴在地上临摹永乐宫壁画和《八十七神仙卷》。沛县图书馆七、八年间一直是位不说话的老师，让我终生受益。

“文革”期间，我认识了罗尔纯先生。每次他到徐州，他岳父赵宗基先生都会让我过去听罗老师讲，看罗老师画。





〔元〕赵雍 扶弹游骑图（局部） 纸本设色 北京故宫博物院藏

我坐在他身边看他给王为楷老师画像。略显苍白的皮肤下是有弹性的血管，鼻尖偏暖，眉梢偏冷，精准的造型不仅仅靠素描功夫更靠着微妙的色彩变化。他话不多，我至今记住一句——“看准了再下笔，在比较中找准关系。”

也是“文革”期间，认识了亚明老师。他被下放到桥头五七干校劳动。我与他通信，至今还保存有十余封来信。他每在信中论画，如“形是手段，神是目的，画人要画活”，“亮不是白，暗不是黑”云云。我看完电影《卖花姑娘》，忆写画面五十余幅，类似连环画，主要想练习构图和动态记忆。寄给亚师，他大加赞赏，回信说：“我要教育身边的年轻人，他们太懒”。一次到他家看他画画，他一边慢慢用笔，一边吭哧吭哧喘气，对我说：“运力，笔就能沉”。门铃响，一位青年拿一叠写生求见，亚老停下笔，一页页看他的画，看到一半问：“你这是写生还是写死？”此情此景如在目前。

后来，我认识了高马德、陈汝勤夫妇，并有幸和陈汝勤老师在一起工作，当面聆听她的教诲有好多。再后来，在编辑工作中认识了更多的前辈，如钱松喆、陈大羽、杨建候、刘汝醴、林散之、刘海粟等。

我现在挂墙上的“学无止境”四字是林老手迹，至今记得他写此四字时，行笔很慢，笔在纸上沙沙有声。平息静气，从容运腕，全然像一尊静穆的罗汉。

而每当我看到与刘海粟老人的合影，就会想到金陵饭店28层楼上的冬日阳光。那年他91岁，滔滔不绝地给我谈了三个小时。我总怕他累，但又无法打断他。他上海口音苍老又厚重，没有抑扬顿挫。我大约能听懂八成。几次说到法国人如何称他为大师，我有些茫然。但他说的：“用笔要老辣，要像金刚杵，必须练《散氏盘》，我年轻时下过《散氏盘》的功夫……”我一直记到今天。





〔阿〕孙克弘 玉堂芝兰图（局部） 纸本设色 北京故宫博物院藏



## 于水

1955年生于北京，1985年作品《长恨歌》获第六届全国美术展览铜奖，1989年作品《霍小玉》获第七届全国美术展览铜奖，1994年结业于中国艺术研究院首届中国画名家研修班，现为中国美术家协会会员、北京美术家协会中国画艺委会理事、北京晚报美术部主任。



“要画好画，除了天分和勤奋之外，还是需要一个好命，好命的重点，是你命里能遇见谁。”

平生最羡慕黄永玉老先生，能有那样好的画家之命。出生就落在凤凰，想不展翅都难；睁眼就看见大文学家沈从文表叔，文字这事从小不用愁；上树摘花，树底下就站着弘一法师，佛性还用学么；进上海就有漫画大师张乐平接济，到北京又跟国画大师李可染等住一个院，想往坏了画大师们都不答应……文章、书法、绘画，黄老终成一代大师。

不能总自寻烦恼地跟黄老比，能有那样命的人，全中国没几个。“比下有余”的信念，常常给我带来很多快乐。想想，咱的命也不错呀，画连环画时拜见过连环画大师贺友直；画文人画时，又结识了孟奇、二刚、北鱼、和平、老十、新建、平山等这些竹林七贤式的当代高士；写文章时，又拜过文学巨匠韩羽、贾平凹；出书时，又遇到最具民国气质的出版人怀一……命亦算是不错了，梦里也是可以笑醒的。我常常告诫自己：不能再慵懒下去了，不能白白浪费了这个好命。

要画好画，除了天分和勤奋之外，还是需要一个好命，好命的重点，是你命里能遇见谁。



## 李永林

1964年生于广西桂林，祖籍河北抚宁。1985年中山大学哲学系哲学专业毕业，获学士学位。2000年中国艺术研究院研究生院中国美术史专业毕业，获博士学位。现为解放军艺术学院教授。

“ 一个人小时候的早期教育和小时候接触的文化艺术方面的东西对后来的生活还是会有很严重的影响，而且是避不开的。”

**编者**（以下简称“编”）：之前看到过您画的山水画，您对山石的描绘跟很多人都不相同，这里面有什么具体的原因呢？

**李永林**（以下简称“李”）：我前些年在山水画的笔法、皴法上面，以及淡墨浓墨的关系里面是有很多体会的。这个东西尤其是在我画石头的时候表现得更加明显。我是在桂林出生的，我在读大学之前就没有离开过桂林，小时候几乎就是在河里面泡大的。我们都知道太湖石，虽然桂林的地貌和太湖很不同，但它那里的石头和水的关系跟太湖是很接近的。桂林的石头也有很多窟窿，但它没有太湖石那么繁复。现在我不能证明我现在画的石头跟小时候生长的环境有关，因为那么多人也在这个环境里面生长，但是用这种方法来画石头，并不是很多，我觉得我还是有自己的体会的，这是异于常人的面貌。但这个东西你说有没有必然性呢，我自己是觉得有的。但这是后来的认识。我会不知不觉强化这种认识，其实每个人生存的环境对他的影响连自己都不知道它的力量有多大。一旦把这种影响能够解决一个阶段性的问题的时候，它所带给你的感觉是刻骨铭心的。这种强化是“自欺”的吗？我觉得不是；是“欺人”的吗？我觉得也不是。我觉得它可以作为一种阐释的方法来进行解读。

**编**：我觉得这是可以看做生活对艺术创作的影响的，尤其是中国画的创作，其实细究起来，每个画家的生活都会对他的创作产生重要的影响。

**李**：但是光有这个不够，它还需要另外一种契机，那就是中国画和书法用笔之间的关系。比如我对章草的认识，我对这个东西实际上是非常看重的。我有一个判断，我觉得草书的骨子在章草里，但是章草更具有原始形态。从章草过渡到王羲之，这



个过程是一个很关键的地方。章草的笔法和草书的连带用笔的节奏之间有一个非常内在的关系。所以在我心目中觉得楷书和隶书跟这个有冲突，因为它每一笔的连接和草书的连接是不一样的。草书具有一种开放性，这种开放性允许别的元素加进来。它更多是在一种笔断意不断的韵律和节奏中体现一种律动。从书体的发展来讲，章草是隶书的快写，但恰恰隶书的横画，它是往右上挑的。其实章草最重要的一笔是肩膀这一笔，古人讲这叫“回鸾”，就像凤鸟的头一转的那个感觉。我们看居延汉简或者敦煌木牍，往往这一下会形成一个字里面最关键的一笔。这一笔就把隶书的断裂，或者说独立性变成了一个可以流转的东西，而这个恰恰是草书的精髓。

**编：**书法的用笔的确对绘画有至关重要的影响。就我所知，您对王羲之的《十七帖》有过系统的学习，请您也谈一谈。

**李：**在进入王羲之的《十七帖》和其他行书、草书之前，我其实是在王羲之的另一个字帖上面做了很长时间的功课，就是《豹奴帖》。《豹奴帖》是王羲之留下的章草书风最完整的帖子，当然还有其它一些也有章草的意味，但都不是那么纯粹，《豹奴帖》则是比较纯粹的。《豹奴帖》现在看到的都是刻本，没有墨迹本。这个本子现在无从判断它一定真或者一定假。但以我个人对它的接触，我觉得《豹奴帖》很真。我觉得它跟后面的一些法帖没有矛盾，从这个帖到后来的那些作品很通畅，我能感觉到这个过程里面很多东西是对应得上的。其实《寒切帖》里面也有章草，还有《远宦帖》里面有一个“不”字，这个字跟《豹奴帖》的“不”字很相似。但《豹奴帖》有一个特点，可能是跟刻本有关，它的主角稍微多一点，它的笔锋更挺更硬一些，转折的东西多了一些，这个实际上削弱了章草书法笔法回转上的意味。《寒切帖》中偏锋和侧锋用得更多，因为章草是很强调用侧锋和偏锋的。另外一些

像《丧乱帖》它的体势和架构跟其它的其实是有点距离的，包括《孔侍中帖》、《得示帖》和《二谢帖》这些都更倾向于后来唐人的那个体势。相比之下，这些帖对后世的影响应该更广泛一点。

**编：**我知道您最早是学哲学的，后来又读了艺术史的博士，这些都对您现在的创作有什么影响？

**李：**我在高中之前，一直是想画画的。或者说我在很小的时候，我的理想就是画画，但是高中的时候发生了变化。我们高中的时候有一个同班同学，他母亲在桂林图书馆工作，这个图书馆是广西第一图书馆。我们那个时代没有什么书读，因为当时刚刚改革开放，市面上还没有那么多书可以读。这个同学因为有家人的方便，就能经常拿一些书给我读，这些书是当时我们这些人不可能见到的。我那时候大概十五六岁，当时印象最深的两本书是《少年维特之烦恼》和《歌德谈话录》，我是通过这些开始接触到了德国思想。对于那时的我来讲，歌德更像一个思想家。我在很短的时间之内就把全部的注意力转移到读书上面去的。绘画其实是很高的，但在年龄还轻的时候对绘画的精神性的体悟是很难达到一定高度的。况且在一个西方很伟大的人物的思想下面，绘画就变成了一个很技术的活，很形式主义的活。后来我到中山大学读哲学，其实和这些都是有关系的。因为这种专业训练，我现在所读的书中哲学还是占有一个很大的比重。但是我现在最想做的事情其实还是跟中国画有关，这个变成了我四十岁以后比较中心的问题，也可能以后围绕它来工作。回头一想，小时候的生活经历及接触和建立的一些东西，它现在还是在起作用。中间可能会去作一些别的事情，但最后还是会的不知不觉回到绘画上面来。这时候对绘画的认识与小时候相比有很大的差别，一个人小时候的早期教育和小时候接触的文化艺术方面的东西对后来的生活还是会有很严重的影响，而且是避不开的。