



现当代艺术家丛书
THE MODERN ARTISTS SERIES

世纪经典 潘天寿

CENTURIAL CLASSICS
EXHIBITION OF
PAN TIANSHOU'S
WORKS

广东美术馆 合编
潘天寿纪念馆

广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART

中国美术学院出版社

现当代艺术家丛书
THE MODERN ARTISTS SERIES

世纪经典 潘天寿

CENTURIAL CLASSICS
EXHIBITION OF
PAN TIANSHOU'S
WORKS

广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART
潘天寿纪念馆

合编

畫事能得筆外之筆墨外之墨意外
之意即臻上乘禪矣此意近代唯
一丁亥臘梅開侯心阿蘭若住持壽者
之

中国美术学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

世纪经典——潘天寿/卢忻编. —杭州: 中国美术学院出版社, 2003. 1

ISBN 7-81083-209-3

I. 世... II. 卢... III. ①中国画—作品集—中国—现代②潘天寿(1897~1971)—生平事迹

IV. J222.7 ②K825.72

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第003395号

现当代艺术家丛书

世纪经典·潘天寿

广东美术馆 潘天寿纪念馆 合编

出版: 中国美术学院出版社

印刷: 广州市恒远彩印有限公司

开本: 877mm×1193mm 1/16

字数: 30千字 印张: 9

2003年1月第1版 2003年1月第一次印刷

责任编辑: 李振鹏 封面设计: 张红

版式设计: 张红

书号: ISBN 7-81083-209-3/J·198

定价: 80元



潘天寿先生

目 录

5

前言

前言1

前言2

9

专论

潘天寿绘画技法简析

潘公凯

33

图版

113

艺术活动年表

前 言 **PREFACE**

记得两年前在纪念潘天寿先生逝世30周年的活动中，已有学者提出对潘老这样的文化伟人，要从世界文化遗产、人类文明的资源来审视。因为最杰出的中国艺术家必然具有历史的久远的渗透力，并且时代性世界性同在。

潘天寿一代人在20世纪中国文化面向全球化趋势之机，着力强化民族绘画特点，高扬中国文化精神，追求学养、人品、画品与时代精神的统一，开拓创新出别具气象的新格局。他们在种种坎坷面前表现出来的目光远大和坚忍不拔，令后人肃然起敬；他们创作的中国画精品借古开今，光彩照人，为世人惊羡叹服。

就艺术理论的系统性和对20世纪下半叶的影响而言，潘天寿无疑是一位出色的旗手。他沉雄博大、奇崛伟岸的中国画作品无可争辩地占据了这一段中国绘画史乃至世界绘画史的重要地位。他丰富的著述，诸如“高峰意识”、“不能做‘笨子孙’，也不能做‘洋奴隶’”、“中西绘画要拉开距离”、“中国画要以特长取胜”、民族艺术“要扬长避短”等等深深地影响着20世纪以后的中国画走向。他建立的中国画教学体系，人物、山水、花鸟分科教学，首创书法篆刻专业等等都实实在在地摆在我们面前，这是一笔相当丰厚的历史遗产。

潘天寿二次出任国立美术学院校长，在完成20世纪赋予的中国画创新和中国画教学的双重历史重任时，他敏锐地抓住要害，切入本质，做出了举世公认的贡献。我们今天每次观其画，读其文，总会感到一种震撼，产生一种强烈的民族自豪感。同时也迫使我们去思考这样一个问题：我们该如何从学养、胸襟和中国文化精神方面去继承和开拓才不会辜负老一辈的期望。

1963年11月，潘天寿绘画作品展继北京、南京、上海巡回展出后来到广州，以上三地潘老本人均未前往，却应邀亲临广东，出席开幕式并且作了讲学，又写了《赴广州》等八首诗，其中记述了晤叙广州老画家老朋友的欢愉之情。“……诗律孟东野，名山宗少文。喜今重聚首，相对慰南云。”忆往昔确实魂牵梦萦，看今朝可真是时不我待。

40年后的今天，广东美术馆王璜生馆长以学术的眼光，特邀潘天寿绘画展和纪念图片展赴穗举办，具有特别的时代意义。而且安排在癸未春节作为新年献礼，并且正式出版画集，辑录潘公凯先生关于潘天寿绘画构图图艺术的分析。在此我们深深地表示敬佩和谢意。

潘天寿纪念馆馆长 卢 忻

于壬午岁末

前言二

潘天寿先生是20世纪中国画坛的一位巨匠。

作为一名真正坚守民族文化阵地同时具有开放心态的艺术家，潘天寿先生以一生的心血去关注国运，体恤民生，锲而不舍地探求中国画的复兴道路。先生对于中国画全盘西化论调中的“投降主义”实质保持着非常清醒的警觉性。他主张从中国画的内部去发现问题，而不应从外在因素来寻找妄自菲薄的借口。潘天寿先生认为中国画西化的道路是危险的，在对西方艺术风格和理念无条件的学习和照搬中，刻意地忽略甚至诋毁自身的文化传统和民族精神，最后的结局是取消了中国画的民族性，取消了文化个性，以至于“自觉”地消解了自身的传统，注销了中国画的“户籍”。

潘天寿先生正是从自身的文化立场出发，在振作民族精神的前提下，探索中国画在现代的表达。先生的作品，在对传统深刻理解的基础上，强化了笔墨的形式感、表现力和张力，创造了沉雄、奇崛、壮美的个人风格，追求东方式的崇高感——一种潜伏于万物中人格化的生命的尊严。这一宏大的生命感，正是根植于中国文化之中那种对生命的深刻体悟上，充满着东方式文人的悟性和睿智，这正是先生穷其一生探循的中国绘画精神的内在境界，是先生对中西绘画进行深入比较研究之后的选择。在当时民族虚无主义和反传统思潮的背景之下，潘天寿先生为中国画的发展提供了一个非常独特的角度，他的文化立场、民族精神和独立品格正是作为后来者表达诚挚敬意的理由。

专 论 **CRITICISM**

潘天寿绘画技法简析

潘公凯

对于一个未曾经过专业训练，或对中国画未曾有过长期接触和了解的读者来说，写意中国画的鉴赏和评价是一件困难的事：什么样的画才是好画？某位名家的作品好在何处？赏析画作可以从哪些方面入手？等等，都是观者想弄明白又不易弄明白的问题。其原因，是因为中国画的评鉴有自成体系的一整套复杂标准，而这套标准，又是中国渊源深厚的文化背景所决定的。

一千六百年前，顾恺之提出了“传神”的主张，“神”是主导，是决定“形”的。其后，谢赫讲究“气韵”二字，明确提出以“六法”为准则，但他们都主要是从人物画的角度而言的。唐代张彦远说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气；骨气形似，皆本于立意而归于用笔”。他将“立意”看成是统帅作画过程的枢纽，把形似、骨气、立意、用笔之间的关系揭示了出来。这里的“神”、“韵”、“意”虽然都包含有相当多的画家主观成份，但都以客观对象为基本依据。至宋以来，“逸品”地位上升，“逸气”、“逸笔”作为文人画的特殊要求，日益成为画家主观方面的事，与客观对象不太相关了。大写意中国画的勃兴，正是沿着这条路线发展演进的结果。从青藤、八大、石涛、扬州八家到赵之谦、吴昌硕、黄宾虹，“写”的成份越来越多，受客观对象的约束越来越少，画面上的纯形式因素越来越突出，艺术语言的独立性与自由度都大大增加了。如果要问中国画在明清以来究竟有没有进步？回答无疑是肯定的，应该说这是真正在本体论意义上的发展进步，也是那些大师们毕生努力所取得的成就之所在。

苏东坡说：“论画以形似，见与儿童邻”。这诚然是有识之见。既然不能以“像不像”为标准，那么究竟是怎样来具体地评鉴一幅作品呢？笔者以为，不妨可以从笔墨、构图、境界三个方面，作此具体的欣赏分析。笔墨、构图、境界三者之中，前二者较为直接，与意境的含义不完全一样：意境是情景交融的产物，离不开景与境，而境界则主要是指精神层次，与格调的含义相近，它是表现技法和意境、格调、学养等多种精神内涵呈现给读者的总体感觉。

笔 墨

谈论笔墨，是以承认笔墨的相对独立性为基本前提的。而笔墨之所以在中国画中显得越来越重要，又是以笔墨的相对独立性越来越被画家们所重视为前提的。什么是笔墨的相对独立性呢？不妨举一个粗浅的例子：

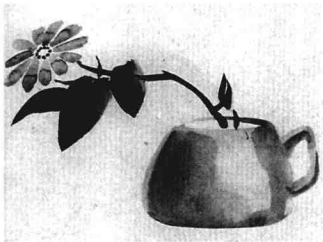


图1 笔墨图例

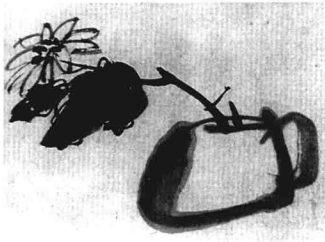


图2 笔墨图例

(图1)中的瓷杯与菊花均是用毛笔和水墨画成的,笔和墨与自然对象结合得很紧,不可分离。即是说,笔墨的独立性很小,难以单独地加以分析。(图2)虽同样用毛笔和水墨画成,但笔墨与自然对象不完全吻合,杯和花的真实感减弱了,但笔墨的独立性增大了。杯子和花用写意笔线勾勒,这笔线就具有了独立的美感,对笔线所体现的力度、速度、形状、枯湿等等因素均可作独立的分析。若是如(图1)那种画法,我们只能说画得像不像,却无法谈论笔墨之高低优劣,换句话说,就可以称之为无笔墨。

所以,中国的写意水墨画,要求笔线画在白纸上,笔笔清楚。笔线两面的边缘,要与纸有明显的分界。湿笔画在生宣纸上会洇化,但洇化的痕迹,也要清晰明确,笔笔不含糊。用墨的道理也是同样。所谓墨,是指水墨落纸所形成的浓淡色泽与融化效果。这也要求新鲜清楚,不可污浊漫漶。《朝霞图》(彩图44)的用墨用大笔挥泼,但仍笔笔清楚,厚重酣畅,可以清楚地看出用笔的力度。此即所谓“墨中有笔”。黄宾虹的画,看似黑乎乎的一片,但仔细分辨,也是笔笔清晰,浓淡枯湿,层次井然。

自古以来的中国画家,在长期的创作实践中,总结了一整套用笔用墨的技法讲究。用笔方面,近代黄宾虹曾归纳出“平、留、圆、重、变”五字诀。笔线画在纸上,要求平直中有波折变化,而波折变化又必须控制得恰如其分,不破坏平直的基调。笔在运行过程中要留得住,不能信笔滑去,失去控制。又要圆笔中锋,以求浑厚。用笔要重,要有力,但又不可使蛮劲。最后又要求在自然中求变化,在变化中求统一。这些基本原则,便是用笔之“法”。所谓用笔功夫,就是对这些“法”的深入体会和熟练运动。若违背这些原则,就容易形成毛病,如“钉头”、“鼠尾”、“蜂腰”、“鹤膝”、“锯齿”、“圭角”等等。这些毛病之所以不可取,诚然不是条条框框,而是因为这类用笔轻浮浅薄,缺少内涵,故无法形成美感。用墨也同样,无论枯湿浓淡,焦、积、破、泼都必须掌握分寸,遵循一定规律,不可随意乱来。

作为一个画家,基本原则必须深刻领会,并熟记在心。然而又不能将它当作僵化的教条。而要在实践中灵活运用,发展创造。每个画家的条件与追求都不一样,个性素质也有很大差异,出于画家之手的笔墨,也必然千变万化,不能划一。不同的画家由于不同的才情学养,不同的兴趣理想,手下的笔墨就会呈现不同的性格倾向——笔墨风格。吴昌硕与任伯年不一样,黄宾虹与齐白石不一样,一望可知,绝不会混淆。但不论他们的笔墨风格多么具有独创性,却都出色地体现了用笔的基本原则,真可谓万变不离其宗。正因为如此,他们才成为大家。



图3

潘天寿《拟缶翁墨荷图》1920年
宁海文物管理委员会藏

讨论了上述最基本的标准，对潘天寿作品的笔墨的分析算有了一点依据。

潘天寿绘画作品以大笔粗线为主，是“大写字”。纵观他的作品，其用笔既果断而强悍，又静练而有控制，具有雄健、刚直、凝练、老辣、生涩的特点。他深入体会和吸收了古人的笔墨精华，又溶入了强烈个性，尤其是在气势和力量方面创造性地发展了笔墨传统。

早在20年代，潘天寿受吴昌硕影响很深，笔墨颇得吴昌硕神韵，浑厚凝重，十分大气。他虽比吴小五十余岁，却在魄力气度上与吴颇为接近，所以他与吴派画风一拍即合，很快成为吴派中的健将。但他艺术个性极强，自幼就不愿受拘束，吴昌硕虽然是他最敬佩的老师，他也仍然不肯局限在吴派风格之下。于是他又尽最大努力从吴派中跳出来，决心独辟蹊径，走自己的路。《拟缶翁墨荷图》（图3）是他1927年刚到上海不久时作，可以明显看出是学吴昌硕风格。运笔用羊毫，寓遒劲于含蓄之中。但此幅作品没有落款，表明他并不认为这是一幅真正的创作。潘天寿在笔墨上又受八大影响，但只在作品中偶尔有所流露，如《拟个山僧墨荷》册页（图4），用笔圆浑简洁。《拟个山僧鱼图》（图5）册页，背临八大所画之鱼，形态有八大意，而用笔倒是圆笔中锋，与八大原作（图6）不大一样了（八大原作中部分用笔有侧锋）。

为了更充分自如地发挥自己的个性，潘天寿在30年代就努力创建自己的笔墨风格。至五、六十年代，诚可谓“脱尽窠臼”，个人面目十分强烈。潘天寿的用笔特色，具体地说可以归纳为以下几个方面：

简洁明确。这是最基本的特色。所谓明确，是指笔线和墨块画在纸上，黑白分明，清晰肯定，毫不含糊。潘天寿将其称之为“清爽明豁”。这种对“清爽明豁”的画面效果的自觉追求，是出于对笔墨相对独立性的高度重视，出于对中国画传统的深刻解悟。笔墨只有从对象上相对分离出来，并且与作为背景的白纸明辨清晰，才能有独立的笔墨讲究，才更有利于形成不依赖于自然对象的自律性的形式节奏。《水墨山水》（彩图3）是他1947年所作的精品。在这幅作品中，笔墨既不贴于物，又不离于物，显得松灵蕴藉，丰富润泽，十分宁静耐看。但这样的作品是潘天寿偶一为之，并非是他不善于这样画，而是他不满足于这样画。不满足之处，就在于笔墨的形式感还不够强，风格还不够鲜明。而《浅绛山水》（图7），是在同一时期所作，则更显得简洁明豁，山石用重墨线勾勒，很少皴擦，笔墨个性更为鲜明。典型的例子，可以看《焦墨山水》（彩图11），这幅作品纯用焦墨



图4

图4 潘天寿《拟个山僧墨荷》册页 潘天寿纪念馆藏

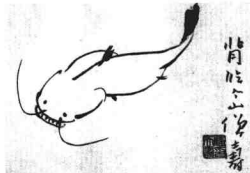


图5

图5 潘天寿《拟个山僧鱼图》册页 潘天寿纪念馆藏



图6

图6 八大山人《鲇鱼》册页

重线画成，铁划银勾，霸气逼人，风格之强烈，如此。在这幅作品中，由于舍去了墨色中间层次，画面因素大为单纯，黑白对比极为鲜明。正是用黑的单纯，造成了用笔的高难度，譬如一个乐师参加大乐队合奏，技巧高低不太引人注意。当他一人独奏时，技巧如何就暴露无遗了。这样的焦墨山水要能耐看，经得起推敲品味，是需要功力和胆魄的。

雄健刚直。潘天寿作画用大笔粗线，笔线有时宽达两寸，并且落笔很重，所谓“扬之高华，按之沉实”（黄宾虹语），气雄力坚，但雄健不是蛮横粗野，其中区别，就在于运笔过程中对提、按、使、转等变化的把握与控制。《焦墨山水》中的用笔，除了鲜明强烈以外，给人的另一个突出感觉，是果断。在画面上可以看出，作者在作画时毫不犹豫，下笔速度很快，以中锋为主，提按顿挫，富于弹性，老辣苍劲，一气呵成。与前辈大家相比，潘天寿用笔以方直为主，转折处往往成方形转角，弧线较少。这又是他用笔风格的重要特点。他对于八大的用笔非常佩服，因为八大简练明豁，用笔亦以刚为主，在极其简洁中求变化，与他的艺术追求很相近。但他又不愿落入八大的风格中，力求与八大拉开距离。八大用笔以弧线为基调，在弧线中寓刚劲，所以八大在运笔中笔锋不断转折变幻，中锋与侧锋交替使用，用侧锋的锐利之感来增加笔线的硬度，并增加运笔的变化（图8）。而潘天寿则改用方直线为主，在用笔的主调上就有很大变化。但方直线的转角是硬转，笔锋的使转变换就更不容易，弄不好就僵硬死板，《碧桃杨柳》（图9）可以看出他在这方面的功夫。这块岩石的勾勒，有多处硬转，但转折处的形状各不相同，笔锋变化多端，显得轻松灵活而不板滞，加上运笔中的波折提按，富于弹性，整块岩石的用笔一气呵成而表现出生动的节奏感。《小亭枯树》的用笔更是纵横驰骤、老辣酣畅，富生机气韵于“野战”之中。

生涩凝练。生涩是指运笔过程中似乎在克服阻力，有艰难行进的感觉。古人“屋漏痕”之说，即是此意。黄宾虹称之为“留”，并认为用笔之要，最忌浮滑；轻浮率滑之笔，没有力度，故不足取。凝练是指圆切凝重，含蓄精炼，不草率，不随便，一笔一墨都枯有质量。古人所谓“折钗股”，便有圆韧凝重之意。《松石图》（彩图22）的笔线，就颇具屋漏痕、折钗股之趣，所谓“如金之重而有其柔，如铁之重而有其秀”，藏强劲之力于含蓄之中，毫无率滑浮躁之感。画中题款：“偶然落笔，辄思古人‘屋



图7

潘天寿《浅滩山水》1945年
潘天寿纪念馆藏

漏痕’、‘折钗股’、‘石积太古雪’、‘树飞铁铸青’者，不胜稍悄。世无童巨，从谁问北宋渊源哉？怅惘、怅惘。”点明了作者在笔墨方面对雄浑苍古之气的追求。这类例子在潘天寿画中随处可见。如《石榴》（彩图55），树干显得生涩，中锋与侧锋并用，以求变化；石榴及小枝则用圆笔中锋，如折钗股。《兰石图》（图10）则用笔较润，岩石笔线全是中锋，圆实厚重，兰叶与花亦用中锋写出，劲健而含蓄。二幅相比较，则《石榴》笔意偏于苍老，《兰石》笔意偏于浑厚。可见潘天寿晚年的用笔，是进一步向凝重生涩的方向发展。一是线毛而涩，如老树枝干，有许多飞白；二是运笔的变化更为丰富微妙，使转顺逆、提按顿挫浑然一体，难以分辨，而气韵全在其间了。

用墨方面。潘天寿也是着眼于大处，有独特风格。古人谓：“以笔取气、以墨取韵”，其实用墨，与“气”与“力”也有不可分的关系。潘天寿一贯追求的是雄阔大气的艺术风格，所以他首先注重的，不是求每一笔落纸，墨分五色，而是求整幅作品的总体效果与感染力；不是求局部的小变化、小对比，而是求整体的大变化、大对比。他是在首先强调整体大效果的前提下，恰如其分地掌握局部小变化。例如《露气》（图11），左下方的石岸及荷叶梗子全用焦墨勾画，浓淡变化不大，基本是平泼；但从全幅看，三块荷叶成深灰、中灰、淡灰三个层次，节奏明晰；同时，泼墨荷叶极湿，焦墨勾勒极干，成为强烈对比。就像一首乐曲，几个乐章分得清清楚楚，有对照有起伏，结构严谨，这才是大家气度。所谓“笔墨韵味”，首先就是指这种大的节奏关系。若只注意小变化，忽视了大节奏，全面就平就散，难有气韵可言了。

潘天寿喜爱并善于运用浓墨、焦墨，往往以浓重有力的笔线构成画面的基本骨架。如《劲松图》（彩图49），几乎全用浓墨勾勒，得一“辣”字诀，作品表达危岩苍松的雄强之感，其中用墨的浓重老辣起了很重要的作用，于此可见“墨中之力”。《焦墨山水》（彩图11）则更有甚者，山崖、老松、枯藤、瀑布全用浓焦之墨线勾勒而成，整幅之中无一笔淡墨可见。人立画前，感到有一股荒寒强悍之气迎面扑来！山崖上部空间用浓墨题长款布满，逼出石岩上的空白，不画雪而雪意自在，全靠墨白对比造成的效果。试想若改用笔墨分五彩的画法，怎能达到此种独特的感染力？当然，他也有以淡薄墨见长的作品，如《新放》（彩图43），《睡鸟》（彩图21），以及《水墨山水》（彩图3）等等，但这只是他雄强浓重的风格基调的一种补充。



图8

图8 八大山人《山水花鸟图册·之七》 上海博物馆藏



图9

图9 潘天寿《碧桃杨柳》(局部) 1962年 潘天寿纪念馆藏

关于指墨。潘天寿晚年，虽然他的笔墨风格已完全确立，在画坛独树一帜，但他仍在对笔墨作进一步的探索。他晚年常画指墨画，就带有研究笔墨的目的。

指墨画是中国的一种传统绘画形式。唐代张彦远《历代名画记》即有画家张璪作画时“或以手摸绢素”的记载，已开指墨画之先河。至清初康熙年间，铁岭高其佩，则开始尝试不用毛笔，单用手指蘸墨作画，成为指墨画的正式创始人。此后虽继之者不绝，然均无突出成就。潘天寿幼年，因受到乡间画家指墨作品的启发，很早就尝试过指墨画，但他觉得指墨画是“偏侧小径”，中年以前画得不多。抗战离乱之中，困于条件，偶有运指作画的情况，指墨凝重老辣的趣味，又引起了他的重视。抗战胜利以后，他作指画越来越多，幅面也越来越大，形成他指画创作的高潮。

潘天寿重视指画的原因，是“为求指笔间，运用技法之不同，笔情指趣之相异，互为参证耳。运笔，常也；运指，变也。常中求变以悟常，变中求常以悟变，亦系钝根人之钝法欤！”（《潘天寿谈艺录》）世界上不论东西方的绘画艺术，所使用的工具与方法，都是为画家艺术上的追求服务的，就如有的油画家不用油画笔而喜欢用油画刮刀作画一样，自有他的追求在。运指作线，欲粗欲细，欲浓欲淡，远不如使用毛笔为方便，这是大缺点，也是大优点。正因为不方便，不流畅，断断续续，粗粗细细，显处极湿，干处极干，造成了一种独特的凝重古朴之感，显得比笔画更刚、更辣、更湿，也更见骨。这种效果，是使用毛笔所无法达到的。换句话说，指画自有笔画所不能替代的长处。在潘天寿晚年对深沉的力量感的全力追求中，正是这种凝重朴拙之感吸引了他，使他常常喜爱采用指墨这种特殊形式，并且将指画的特点渗透到笔画中去。

潘天寿作指画，主要是用食指蘸墨作线，其次亦用小指与大拇指，以配合作粗、细线。中指与无名指，常用作大泼墨时涂抹之用。作线时，指甲与指肉同时着纸。墨水在手指上蘸不多，运线不易长，则往往以短线接成长线，随蘸随画，自然成朴拙之趣。泼墨，则将瓷盘中准备好的墨水泼倒在纸上，四指并下，迅速涂开，即成渗化变幻之迹。他作指画之纸，常用生宣，最难得枯干湿润之变，但运指运水，非熟练者难以掌握；他又常用豆浆纸作指画，纸质半生半熟，渗化不规则，很有特趣，熟纸用得较少，因墨彩易平板之故。他作指画，上色与题款，均用毛笔。因为他的作品以墨线为主，运指趣味在水墨骨架上已表现得充分，追求的效果已经达到，上色与题款就可以不用手指了。

他的指画作品很多，在晚年，约占创作总数的三分之一。他的许多代表作，都是指墨画成的。其中的巨幅



图 10

潘天寿《秃笔兰石》1960年

指墨画，幅面常在丈二匹以上，气概雄肆、墨沉淋漓，若无特出的魄力技巧是难以完成的。

潘天寿的作品中，指画与笔画的区别，仅在工具技法的不同，在章法结构、艺术境界等方面，则是完全一致的。由于他在笔画上的高度造诣，使他也成为运用指墨画形式的一代大家，继高其佩之后，独步艺林，将指墨画这一种少有人注意的传统形式，推到了一个新境地。

笔墨是中国画最重要的形式语言。在中国画创作中，笔墨就像素描色彩在油画创作中的地位一样。有论者谓：“中国画的创新是笔墨构成的创新”，这话是有道理的。潘天寿的笔墨语言与前辈大师拉开了距离，自成一套体系，并且具有高难度，高格调，这正是其成就之所在。

构 图

构图，传统绘画中称为章法，现代绘画中称为构成，新老观念虽有不同，但基本含义还是共通的。人生活在时间与空间之中，现实世界的时间是流逝的、无限的，空间是三维立体的，无边无际的；而人的造物——绘画，就时间而言是凝固的、有限的，就空间而言是二维平面的，有边界的。这两者是如此的截然不同，却又有着最密切的对应联系。所谓构图，就是将无限的立体结构转换成有限的平面结构。这种转换过程，本质上是一个创造过程。尤其是现代绘画，这种转换以纯粹创造的外表显示出来，生活与艺术之间的联系就更为抽象了。

画面是有限的，它只截取了生活海洋中一个极小的部分，因而它是局部；但作为艺术品，它又是整体，它在自身中应该是圆满的，从而包含着无限性。画面自身就是一个完整的天地，是和谐而统一的小宇宙。

绘画艺术的本质是什么？从美学角度而言，就是人类受了生存于其间的真实宇宙的启示，而创造出一个人人为的小宇宙，并通过这小宇宙及其创作过程，观照到自身的存在，从而实现自我肯定，达到心理的满足。艺术创作是对人的才智、能力、意志、情感的自我肯定，体现了人们对真、善、美的追求。人类通过艺术作品实行自我观照和自我肯定，是人类求得自身进步的一种手段——这就是为什么人类有了真实的宇宙之外，还要再在二维的有限平面上创造一个人为的宇宙的原因。

这个小宇宙虽然是平面的，静止的，但却不是僵死苍白的，而是凝聚着的五彩的生命，它是圆满的生