



齐红大写意中国书画印拙笔例：
大写意中国画(花鸟画, 文人画, 水墨画, 中国传统绘画)、大写意中国书法(篆行体)、大写意中国篆刻

《雪地麻雀图》(2019年作)
题识: 齐足并进欢
红
铃印: 齐
纸: 棉料绵连(四尺六开: 46×34cm)
笔: 羊毫长锋(梦章画笔·江)

中国画大写意创作的“‘意’存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力”

目录

3 中国画大写意创作的“‘意’存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力”

- 3-1 中国画大写意创作的创作意图——“意”存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力
- 3-2 中国画大写意创作的作品立意的意图表达——明确再现每作品中心思想的中国特色汉字题识点睛生命力
- 3-3 中国画大写意创作的载体有限平面“色秩序”构图的意图表达——存形再现中国特色“阴阳和合及‘气炁合一’自然化育秩序”的“炁韵生动”生命力
- 3-4 中国画大写意创作的意图表达难易度——命意的“每作品无主题易，有主题难”、“盲目放矢易，有的放矢难”、“以有视觉物象及以已画立意时存形有视觉形象易、以无视觉物象及以未画立意时存形有视觉形象难”；题识汉字内容的“看图识字等号易，意蕴揭纱点睛难”；题材对象的“已画易，未画难”、“静态易，动态难”、“有固有形易，无固有形难”、“有视觉形易，无视觉形难”；色秩序（活气秩序）构图的“长方留白易，正方留白难”、“没骨法的浓丽生态易，骨法的气韵生动难”、“未自然融合的‘色零部件（活气零部件）’的‘气韵生动’易”，“人工融合了汉字及物象的结构及精神色秩序（形象结构及精神活气秩序）、笔者存形时的身心状态色秩序（笔者存形时状态活气秩序）、推动自然规律发展变化的本质色秩序（万物本质活气秩序）为一体的‘整体自然化育势能色秩序（整体活炁秩序）’的孕育生命力的‘炁韵生动’难”
- 3-5 艺术及其价值——金钱价值；固有要素及其综合生命力价值
- 3-6 中国大写意艺术的展望——中国特色的大写意“风神骨气”的时代气息将更加亮眼



齐红大写意中国书画印拙笔例：
 大写意中国画(花鸟画, 文人画, 水墨画, 中国传统绘画)、大写意中国书法(篆行体)、大写意中国篆刻

《燕图》(2019年作)
 题识：积善之家
 红
 铃印：齐；一滴润乾坤
 纸：棉料绵连(四尺六开：46×34cm)
 笔：羊毫长锋(梦草画笔·江)

中国画大写意创作的“‘意’存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力”

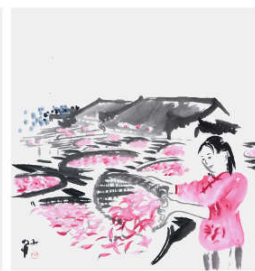
——明确再现每作品中心思想的中国特色汉字题识点睛生命力



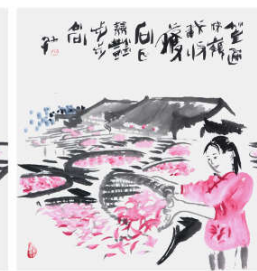
假设无主题齐红拙笔例
《摘茧图》



始创型题识齐红拙笔例
栽桑採叶勤劳作
簇山摘茧欢笑颜
移蚕家居五千载
编织锦绣华夏篇



假设无主题齐红拙笔例
《婺源晒秋图》



始创型题识齐红拙笔例
篲匾梯岭载收穫
向日竟艳步步高

大写意中国书画创作的“‘意’存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力”——明确再现每作品中心思想的中国特色汉字题识点睛生命力

中国大写意创作的命意难度：
 “每作品无主题，有主题难”、“盲目放矢，有的放矢难”、“以有视觉物象及以已画立意时存形有视觉形象，以无视觉物象及以未画立意时存形有视觉形象难”

齐红大写意中国书画印拙笔例：
 大写意中国画(人物画, 文人画, 水墨画, 中国传统绘画)、大写意中国书法(篆行体)、大写意中国篆刻
 《摘茧图》、《婺源晒秋图》

3-1 中国画大写意创作的创作意图——“意”存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力

艺术的意图表达可以说是一种文化交流的社会活动，对于艺术的一般性认识可包括：“为了什么？”、“谁？表达了什么？如何表达的？”、“结果如何？”，即，目的、内容始创者及活动者；内容；形式与技巧、价值等几个基本方面。

于创作角度而言，艺术的意图表达可以说是包括其作者的创作意图及表达其创作意图的技巧两个基本方面，而其作者的创作意图则又可包括其创作作品的立意意图、表达技巧意图、及其意图与表达的一致意图。

“图绘者莫不明劝戒著升沉千载寂寥披图可鉴”（谢赫，《古画品录》，南北朝）；

“夫画者成教化助人伦穷神变测幽微与六籍同功四时并运发于天然非繇述作”、“记传所以叙其事不能载其容赋颂有以咏其美不能备其象图画之制所以兼之也”、“丹青之兴比雅颂之述作美大业之馨香”、“图画者有国之鸿宝理乱之纪纲”（张彦远，《历代名画记》卷第一，唐）；“制为图画者要在指鉴贤愚发明治乱故鲁殿纪兴废之事麟阁会勋业之臣迹旷代之幽潜托无穷之炳焕”、“且古人所制佛道功德则必专心励志曲尽其妙或以希福田利益是其尤为着意者”、“图画者所以鉴戒贤愚怡悦情性若非穷玄妙于意表安能合神变乎天机”、“艺必以妙悟精能取重于世然后可著于文可宝于笥恶夫眩惑以沽名者则不免鉴士之弃”（郭若虚，《图画见闻志》卷一，卷六，宋）；“自三代而下其所以夸大勋劳纪叙名实谓竹帛不足以形容圣德之举则云台麟阁之所由作而后之观览者亦足以想见其人是则画之作也善足以观时恶足以戒其后岂徒为五色之章以取玩于世也哉”、“故得玩心图书庶几见善以戒恶见恶以思贤以至多识虫鱼草木之名与夫传记之所不能书形容之所不能及者因得以周览焉”（《宣和画谱》叙，宋）；“画譬如君子欲显其迹而如金石著乎行而合规矩亲之而温厚望之而俨然易事而难悦难进而易退动容周旋无不合于理者此上格之体若是而已画由小人欲以浮言相胥以矫行相尚近之而取侮远之而有怨苟媚谄以自合劳诈伪以自蔽旋为交构无一循乎理者此卑格之体有若是而已佻明其一而不明其二达于此而不达夫彼非所以能别识也”（韩拙，《山水纯全集》，宋）；“画之为艺虽小至于使人鉴善劝恶耸人视听为补岂可侪于众工哉”（汤垕，《画鉴》，元）；“士先器识而后文艺”（周星莲，《临池管见》，清）；“士人作画第一要平等心弗因识者而加意揣摩弗因不知者而随手敷衍”（盛大士，《溪山卧游录》，清），等等。

中国传统绘画的中国画（国画）的意图表达可以说是以存留平面载体上的视觉可鉴形象来于“作品画面客观存在的形”上来再现人类视觉可认知性天地人、雪雨云霞、鱼禽虫兽，山水草木、亭台楼阁、发生事件、民生世俗、神话传说等等的样子、场景；同时，于“作品画面客观存在的形所蕴含的意”上来再现其时人类对大自然的本质、规律、原理和对社会的是非、成败、阶级、生活、存形技巧等的认识及人类的智慧、思想、精神、感情等等的主观内涵，即，可以说国画是以存留的作品画面客观形象来再现其作者对人、自然、文化、存形技巧等社会及其相互关系等等的主观反映的“主观意识”及其存形技巧表达能力的“技能的客观表达”的视觉可认知性“意技综合信息”为其基本的创作意图。

于中国大写意书画印的创作角度而言，其目的除了是以作品作为其作者谋生手段的“想当做谋生之道的意图”以外，其创作意图的基本可以说是包括内外两个方面。于内，是于作者自身的意图表达上的，想以存留作品画面客观存在的形象来表达其作者对人、自然、存形技巧等的社会及其相互关系等等的主观性“作者个性心的倾向性内涵”及表达其“作者个性心的倾向性内涵”的客观性“运用中国传统特色存形技巧的作者个性笔的再现能力”的包括作者的个性主观意识与技能的客观表达的作者个人信息，也就是“想表达包括人格及其技能信息在内的‘作者个性道’的意图”；于外，则是作者以其作品再现出的“意技综合信息的‘作者个性道’的作品画面客观形象”来通过视觉相互作用而“想让中国文化交流对象的观者心动的意图”，还有，作者希望得到对自己“个性道”的形象性表达的社会反馈信息而“想有助于完善作者自己的

‘个性道’的意图”。

“作者个性道”自然需具备其人格与其表达技巧的主客观一致性及相对于社会的自由独立性和共通性。因此，除非是“终生闭关的‘个性道’”，不然的话若把社会共通性规范比作为“履”时，或是“不衫不履”，或是“纳履踵决”，或是“削足适履”，或是“郑人买履”等等，其“作者个性道”的意图表达少不了于“意技综合信息”上的个性与社会的关系处理上的取舍考量。

拜阅中国的前贤的书画作品及相关品论可知，国画作品形象的“作品画面客观存在的形所蕴含的意”可以说是以示本质、明道理、示奥秘地明治乱兴废等之因由，劝善戒恶、尊崇孝功德仁贤忠信礼义勇悍英烈贞才雅等等地宣扬观念，赞美所爱，憧憬幸福，愿望美好，怡神悦情，舒心娱目，养气洗心等等的，是以具备“让中国文化交流对象的‘中国社会的观者’心动”的“共通的有益性观念”为中心的意图。

“心动”可以说是观者经由其视觉对国画作品的“意技综合信息的‘作者个性道’的作品画面客观形象”而产生的主观反映结果为“有认同”的一种观者的心理现象；其观者主观反映的对象是国画作品画面客观形象的题材内容及其存形技巧的再现能力。也就是说，除非是其作者使用了心灵感应（心电感应）的信息传递神通或观者自身具有他心通（心有灵犀）的洞见神力，不然的话，观者能主观反映出对其作者人格及技能内涵是否“有认同”的“心动”的唯一途径只能是基于其观者对作品画面客观存在的国画作品形象的题材及其存形技巧的视觉性认知。

因为心理现象是基于认知过程且心理的发生和发展都离不开由自然环境，人口及文化所构成的社会这个重要的条件。所以，心理未发展的新生婴儿不会有对国画作品画面客观形象的题材及其存形技巧产生“有认同”心理现象的“心动”。也就是说，于观者的角度而言，对国画作品画面客观形象产生“有认同”的“心动”的前提是其观者对于中国社会要有一定程度的认知的基础，即，其观者对中国文化，中国人乃至中国的自然环境要有一定程度的认知；同时，于作者的角度而言，作者不仅需要具备对中国社会认知的基础，还要于其国画创作时将其认知的要素融入到其作品画面存留形象的题材及其存形技巧之中时，中国社会的观者才能有对其国画作品画面客观形象产生“有认同”的“心动”的可能性。

观者于视觉上对于“意技综合信息的‘作者个性道’的作品画面客观形象”而产生的主观反映的“心动的程度”可分为一时性波动；始终性波动且影响了观者的意志形成及其行为落实，乃至其始终性波动甚至可延续至后续多个时代的观者，等等。因此，可以说不同的“意技综合信息的‘作者个性道’的作品画面客观形象”的生命力也各自有所不同。

因为“心动的观者”不只是个性作者自身，同时还包括有作者外的同时代乃至后时代社会的观者，所以，例如只强调其作者个性而不具备社会共通性的“鬼画符”；不具备其作者真实个性的“无病呻吟”及“哗众取宠”；作者个性刻意地混淆歪曲，或乃

至作者个性推崇的杀人放火等的触犯了中国社会的公德或法律的、于中国社会的正常运转及延续发展是“负作用”的“个性心的倾向性”等等的“意技综合信息的‘作者个性道’的作品画面客观形象”的生命力，可以说至少于迄今的中国文化认同而言是在个性与社会的基本关系的观念上是偏离了的、是与有益于社会相反的负作用力。

另外，于外来概念的“美术”而言，绘画，雕塑，工艺品等都属于视觉造型艺术，即美术；在中国，不仅仅是中国画，连中国书法及中国篆刻也都属于视觉造型艺术，即，中国书法，中国画，中国篆刻也都属于美术。但中国书画印是反映从中国历史上延传下来的中国传统特色“意技综合信息”的美术，即，中国书画印是“于作品画面客观形象的题材及其存形技巧的认识与表达上是限定了范围是中国传统特色的美术”，也就是说，于文化特色的明确度上而言，“中国书法作品”、“中国画（国画）作品”、“中国篆刻作品”的内涵与“美术作品”的内涵是有所差异的概念。进一步可以说，外来概念的“美术”是“非限定地域、民族、传统等等的非特定文化特色属性”而只是泛泛反映视觉造型技巧的“技属性”的概念。

总之，中国书画印的意图表达不是对中国历史上延传下来的中国传统特色的不屑一顾乃至全盘否定的意图表达，而是把中国传统特色作为宝贵财富而以之为其根基的意图表达。因此，中国书画印的意图表达可以说是一种以中国传统特色文化的交流为前提的社会活动，而中国画大写意创作的创作意图则可以概括地说是最大表达“作者个性道”地“‘意’存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力”，也可以说是基于作者与中国社会的观者之间相互尊重其各自智慧的创作意图，其根本也就是对于毛主席提过的“为谁服务？”的一个回答。



假设无主题齐红拙笔例
《司马台长城图》

借用型题识齐红拙笔例
不到长城非好汉

假设无主题齐红拙笔例
《华华北峰图》

始创型题识齐红拙笔例
脚开玫瑰汇龙腾
头源华夏名中华

大写意中国书画创作的“‘意’存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力”——明确再现每作品中心思想的中国特色汉字题识点睛生命力

中国画大写意创作的题识汉字内容难易度：
“借用易，始创难”、“看图识字等易，意蕴揭秘点睛难”

齐红大写意中国书画印拙笔例：
大写意中国画（山水、文人、水、墨、中国书画、大写意中国书法（篆、行、草）、大写意中国篆刻
《司马台长城图》、《华华北峰图》

3-2 中国画大写意创作的作品立意的意图表达——明确再现每作品中心思想的中国特色汉字题识点睛生命力

“能巧之外曲尽情理”（朱景元，《唐朝名画录》序，唐）；“精神形似外特有意趣”（郭若虚，《图画见闻志》卷四，宋）；“故诗人六义多识于鸟兽草木之名而律历四时亦记其荣枯语默之候所以绘事之妙多寓兴于此与诗人相表里焉故花之于牡丹芍药禽之于鸾凤孔雀必使之富贵而松竹梅菊鸥鹭雁鹜必见之幽闲至于鹤之轩昂鹰隼之击搏杨柳梧桐之扶疎风流乔松古柏之岁寒磊落展张于图绘有以兴起人之意者率能夺造化

而移精神遐想若登临览物之有得也”（《宣和画谱》卷十五，宋）；“更如前人言诗是无形画画是有形诗哲人多谈此言吾人所师”（郭思，《林泉高致集》画意，宋）；“画者文之极也故古今之人颇多著意”（邓椿，《画继》卷九，宋）；“论画以形似见与儿童邻作诗必此诗定知非诗人”（苏轼，《书鄮陵王主簿所画折枝二首·其一》，宋）；“元以前多不用款款或隐之石隙恐书不精有伤畫局后来书绘并工附丽成观。”（沈颢，《畫塵》，明）；“恶笔无妨恶墨有妨恶墨可恶楮不可三恶尚可词恶最不堪也而世间不免无地可逃”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“画之款识唐人只小字藏树根石罅大约书不工者多落纸背至宋始有年月纪之然犹是细楷一线无书两行者惟东坡款皆大行楷或有跋语三五行已开元人一派矣元惟赵承旨犹有古风至云林不独跋兼以诗往往有百余字者元人工书虽侵画位弥觉其隽雅明之文沈皆宗元人意也”（钱杜，《松壶画忆》，清）；“山静居画论云款题图画始自苏米至元明而遂多以题语位置画境者画亦由题益妙高情逸思画之不足题以发之后世乃为滥觞古画不名款有款者亦于树腔石角题名而已后世多款题”（盛大士，《溪山卧游录》，清）；“前人有题后画当未画而意先今人有画无题即强题而意索”（笪重光，《画筌》，清），等等。

与十九世纪前的传统性油画为代表的“西画”的作品画面没有文字表达不同，国画是以中国独特的“诗书画印一体”为其特色形式的意图表达，即，国画是中国独特的文学艺术与造型艺术融合为一体的文学性视觉造型艺术（文学性美术）。使用汉字题识的“诗”的对作品中心思想的文学性明确表达是国画作品极其重要的组成部分。

观者对国画作品内容认知的唯一客观途径只能是基于其观者对作品画面中客观存在的固有形象的题材及其存形技巧的视觉性认知。例如，无论作者的作品命意及其作品形象存留时的身心状态是如何的不同，但当其完成的国画作品画面固有形象仅仅是无落款以外汉字题识的鱼形象时，其作品的主题则是基于中国社会共通的文化习惯而被中国观者理解为是或激励奋发向上的“跳龙门”；或憧憬幸福的“连连有余”；或赞美相合无间的“如鱼似水”、亦或赞美清洁无染的“一廉如水”等等地无法被观者所明确地特定认知。同时，也可以说作者仅仅凭借单独的物象形象虽然可以再现出其作品所表达的存形技巧境界但不可能明确地再现出其作品意图表达的主题思想内涵。中心思想可以说是国画作品内容的主体和核心，而没有作品立意的意图表达的“无题”的“有技无意的作品”也只能是被归属为是中国的先贤所说的“与儿童邻”的半成品国画。另外，因为相对于独立的韵文而言，国画的“诗书画印一体”中的“诗”的题识汉字只是作品画面固有形象的组成部分之一，所以其“诗”并不是被限定了必须只能是韵文，而是可以包括韵文及非韵文在内的所有形式的文的汉字题识，即，以任何形式的文的汉字题识来明确地表达国画作品的立意意图是其“诗”的首要目的与作用。

因为拜阅中国的先贤的书画品论可知，国画的文学性与造型性融合为一体的表达形式的成形时期可以说是宋朝，所以可以概括地说宋前的国画作品是以再现存留物象形象的造型性存形技巧表达能力的“技信息”为中心，而宋后的国画作品则是以汉字题识的中国书法的文学性来再现其作品的中心思想，且同时，是以存留汉字形象及物象形象来再现其造型性存形技巧表达能力的“意技综合信息”为中心。若说语言是比单独的物象形象更能明确地表达出绘画作品的特定中心思想时，相对于国画作品画面固有

形象的“诗书画印一体”的汉字题识表达形式所明确传递的其作品中心思想的画面固有语言信息而言，十九世纪前的传统性油画为代表的“西画”则需要于其绘画作品画面固有形象之外额外地附加非作品画面固有形象的、绘画作品外的、或文字标签，或文字说明书，或声音等的语言说明才能明确地传递出其绘画作品画面固有单独物象形象所想表达的中心思想信息。

于对绘画的认识而言，或许是因为不同于中国文化的语素文字的中国汉字的“书画同体”的形象相通性及其“书画同法”的存形技巧相通性，以及或许是因为与中国的“诗是无形画，画是有形诗”的“诗画同体”的观念差异，又或许是因为对表音文字的非形象性认识，又或许是因为表达相同内容的中心思想内容时的表音文字所需要的全部字位空间要远远大于语素文字的中国汉字等等，可以说即使外来概念的包括绘画、雕塑、工艺品、建筑等的“美术”一词是始见于十七或十八世纪的欧洲而远远后于中国的宋朝，但只有再现视觉造型技巧能力的表达而不包括文学的再现其作品中心思想的表达的视觉造型艺术的“美术”一词的外来概念，可以说于绘画的角度而言其内涵是近似于中国宋前的国画的意图表达的、是以再现视觉造型性存形技巧表达能力的“技信息”为中心的意图表达。

总之，国画作品的画面客观固有形象是中国独特的“诗书画印一体”的整体化育形象，其画面固有形象所再现、所传递的是“包括作者人格及其技能信息在内的‘作者个性道’”的明确的“意技综合信息”。因此，明确再现每作品中心思想的中国特色汉字题识点睛生命力，即，于每作品所进行的每命意及其以中国书法的汉字题识形式的明确存形表达，可以说是中国画大写意创作的主体和核心。



假设无主题齐红拙笔例
《黄山图》

始创型题识齐红拙笔例
奇松裂石云梳妆
人间仙境幻采颺

假设无主题齐红拙笔例
《漓江渔火图》

始创型题识齐红拙笔例
山色薄妆醒妩媚
渔火鸪声晓曦明

大写意中国书画创作的“意”存形再现中国社会共有益正能量的中国文化特色意技生命力——明确再现每作品中心思想的中国特色汉字题识点睛生命力

中国画大写意创作的题材对象难度度：
“已画易，未画难”、“静态易，动态难”、“有固有形易，无固有形难”、“有视觉形易，无视觉形难”

齐红大写意中国书画印拙笔例：
大写意中国画(山水画、文人画、水墨画、中国传统绘画)、大写意中国书法(篆行体)、大写意中国篆刻
《黄山图》、《漓江渔火图》

3-3 中国画大写意创作的载体有限平面“色秩序”构图的意图表达——存形再现中国特色“阴阳和合及‘气炁合一’自然化育秩序”的“炁韵生动”生命力

“气韵生动是也”，“经营位置是也”（谢赫，《古画品录》，南北朝）；“至于经营位置则画之总要”（张彦远，《历代名画记》卷第一，唐）；“山有主客尊卑之序阴阳逆顺之仪”，“且画者辟天地玄黄之色泄阴阳造化之机扫风云之出没别鱼龙之变化穷鬼神之情状分江海之波涛以至山水之秀丽草木之茂荣翻然而异蹶然而超挺然而奇

妙然而怪凡识于象数圖于形体一扶疎之细一幘幪之微复于穹窿载于磅礴无逃乎象数而人为万物之最灵者也”（韩拙，《山水纯全集》，宋）；“凡经营下笔必合天地何谓天地谓如一尺半幅之上上留天之位下留地之位中间方立意定景见世之初学据案把笔下去率尔立意触情涂抹满幅看之填塞人目已令人意不快那得取赏于潇洒见情于高大哉”（郭思，《林泉高致集》，宋）；“一字结构谓之字法”、“通篇结构谓之章法”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“古人画不从一边生去今则失此意故无八面玲珑之巧但能分能合而皴法足以发之是了手时事也其次须明虚实实者各段中用笔之详略也有详处必要有略处实虚互用疏则不深邃密则不风韵但审虚实以意取之画自奇矣”（董其昌，《画禅室随笔》卷二，明）；“大痴谓畫须留天地之位常法也。”（沈颢，《畫塵》，明）；“意之为用大矣哉非独绘事然也普济万化一意耳夫意先天地而有在易为几万变由是乎生在画为神万象由是乎出”，“制大物必用大器故学之者当心期于大必先有一段海阔天空之见存于有迹之内而求于无迹之先无迹者鸿蒙也有迹者大地也”（布颜图，《画学心法问答》，清）；“黑之量度为分白之虚净为布”（笪重光，《书筏》，清）；“落款有一定地位画粘壁上细视之则自然有题跋赋诗之处”（钱杜，《松壶画忆》，清）；“画固首取气韵然位置邱壑亦何可不讲譬如人家屋宇堂奥前后颠倒虽文榭雕甍庸足道乎”、“然款题甚不易也一图必有一款题处题是其处则称题非其处则不称故有由题而妙亦有由题而坏者此又画后之经营也”“图章必期精雅印色务取鲜洁画非藉是增重而一有不精俱足为白壁之瑕历观名家书画中图印皆分外出色彼之传世久远固不在是而终不肯稍留遗憾者亦可以见古人之用心矣”（盛大士，《溪山卧游录》，清），等等。

中国书画印创作时的可用空间都是独立载体的有限平面，对于有限平面的作者主观利用意图可分为有限地“装什么”和“如何装”两个方面。“装什么”包括作者主观确定作品主题内容的命意意图及对其作品题材的主观选择与提炼加工意图；“如何装”则是以充分再现作品主题及其题材内容为目的地将作品画面固有视觉要素的“色”组织起来从而构成完整的视觉可认知形象的作者主观构图意图。

平面美术的构图根本不外乎人类视觉可认知性客观存在于载体平面内的“色”的种类、“色”的形状、“色”的相对位置三个有限基本要素的秩序。而主观的“色秩序”构图意图虽可基于作者的人格差异而可以说是有无限种的可能性，但同时也可基于存留出的作品画面固有形象色秩序的与其所对应实在物象反映于人类视网膜自然映像色秩序的乖离度，而可以说作者的主观“色秩序”构图原则无非是包含于其两极分别为“存留再现物象的常人视网膜自然映像的色秩序”与“存留再现物象的先天视觉障碍者的主观色秩序”的一个有限的范围之内（参见拙见引玉4）。

于绘画作品画面固有的“色”的种类、形状、相对位置三要素的“色秩序”构图而言，若说以十九世纪前的传统性油画为代表的“西画”是以存留再现固定光源下或变化光源下的“物象的人眼视网膜自然映像的色秩序”，即，是“以存形再现作者眼见的、物象的光自然反映色秩序为中心的‘眼见的色秩序构图’”时，国画则可以认为是以载体之白与墨之黑来取代物象的光自然反映色秩序地，尤其是忽视物象的光自然反映的影子色秩序地存留再现作者的“对物象的结构与精神及本质的认识色秩序及存形

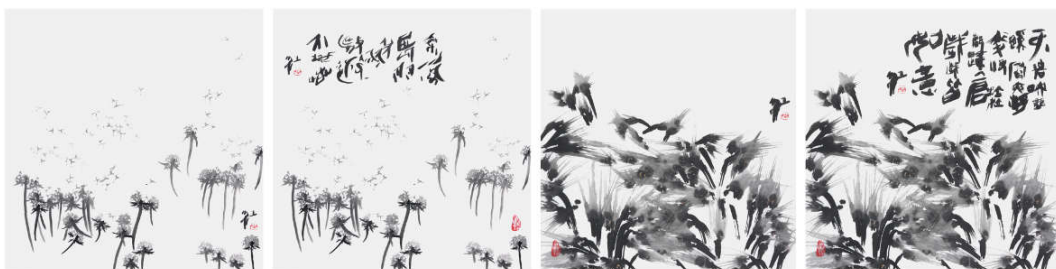
时的身心状态色秩序”，即，是“以存形再现融合了作者眼见的、心识的、存形时身心状态为中心的、‘物象结构色与精神色及本质色的认识色秩序及存形时的身心状态色秩序为一体的色秩序构图’”。因此，面对同一幅绘画作品画面固有的“色秩序”时，基于观者的或“国画眼”，或“西画眼”，或“绘画眼”，或“图案眼”，或“工艺品眼”，或“美术眼”、或“照片眼”等等的不同，可以说基于观者个性文化认识的基础的不同，对其“色秩序”构图的倾向乃至境界等的认知结果也会有所差异。

中国书画印的“色秩序”构图意图可以说也同是为了达到万世不变的中国独特观点的“气韵生动”，即，是以中国传统文化事物中几乎是无处不在的中国特色世界观体系的阴阳二元论的“气”的、于中国书画印构图根本的“色秩序”上的、“色”的本质是“气”的、以阴阳对立、阴阳同根、阴阳互体、阴阳消长、阴阳转化、阴阳交感、阴阳化育等等的以“气秩序”为原则的构图。例如，就国画作品整体画面中的使用毛笔存留在宣纸上的“笔墨色”及与其同时存留出的宣纸的“留白色”而言，基于二者的“色”的相对性而可以说二者是“气”的阴阳对立的关系；基于二者都是源自于使用毛笔的同一存留过程而可以说二者是“气”的阴阳同根的关系；基于二者都是因为对方的存在而存在，任何一方都是不能脱离另一方而单独存在而可以说二者是“气”的阴阳互体的关系；基于二者的“色”的此长彼消而可以说二者是“气”的阴阳消长、阴阳转换的关系；基于整体画面的形象色是源于二者的相互对比而成立而可以说作品画面形象是源于二者之“二气”的阴阳交感的结果；基于二者所孕育出的整体画面形象色是不同于其所对应物象的光源自然反映色而是新的融合了物象结构色与物象精神色及物象本质色的认识色及存形时的身心状态色为一体的自然化育色而可以说作品画面形象是源于二者之“二气”的阴阳化育的结果，又例如，单就“笔墨色”或“留白色”而言，基于其更进一步可分为主次、分合、顺逆、疏密、虚实、动静等等的进一步的可分阴阳而可以说二者都是“气”的阴阳可分，等等。也就是说，中国书画印的“色秩序”构图意图是要达到符合中国传统观念的包罗万象的宇宙构成要素的阴阳二气的“‘气’的和合始自然的秩序”的“气韵生动”。

具体而言，若把大写意国画作品画面的包括“留白色”与“笔墨色”的“活笔锋形活气墨色”（参见拙见引玉5）的全部称作为“整体色秩序（整体活气秩序）”时，则可以把其基本组成单位的每一笔存留出的于视觉可觉得性精确再现其笔者存形时身心状态的零件，及，一笔或多笔存留出的基于与物象及汉字的形似而于视觉可认得性物象及汉字结构的部件，及基于其笔者存形时身心状态的可觉得性物象及汉字精神的部件称作为“存形时身心状态色零件（活气零件）”，“形象结构色部件（活气部件）”，“形象精神色部件（活气部件）”；而若把构图比作为是将零件及部件按照“一定的秩序”而进行的人工组装时，则可以说于国画载体有限平面内的构图是同时的零件及部件的人工制造与人工组装，且是“一笔到底”的不可重新来过的一次性同一“毛笔写水存形”，同时，“一定的秩序”也就是中国传统观念的推动自然规律发展变化的本质，即，万物孕育、发展、成熟、消亡的原动力的“气”的“阴阳和合始自然的秩序”。因此，可以说大写意国画的“色秩序”构图过程就是人工组织出具备“整体自然化育势能色秩序”的孕育生命力的“整体活气秩序”的过程。

另外，因为国画的“整体色秩序（整体活气秩序）”可以说是“人工融合了汉字及物象的结构及精神色秩序、存形时身心状态色秩序、推动自然规律发展变化的本质色秩序为一体的‘自然化育势能色秩序（整体活气秩序）’”，所以，若把未能自然融合的零件及部件的“活气秩序”称作为“气韵生动”时，则可把融合自然的具备了“整体自然化育势能色秩序”的孕育生命力的“整体活气秩序”称作为“整体活絜秩序”的“絜韵生动”。也就是说，中国书画印的“色秩序”构图意图不仅仅是要达到零件及部件的“气韵生动”，更是要达到人工制造、人工组装的近似天然的“气絜合一”地，进而达到国画作品整体画面的“二絜交感化生万物”地有机一体地、天然自活地、具备了自然化育势能原动力的孕育生命力的“絜韵生动”。也就是说，于绘画画面整体的“色秩序”构图的表达而言，若可以把十九世纪前的传统性油画为代表的“西画”比作为是“墙壁上开出的可以看到墙外局部世界的、反映眼见的色秩序的窗口”时，相对而言，则可以把国画比作为是“更可以进一步地看到独立于墙壁之外的、反映认识及存形时身心状态的整体自然化育势能色秩序的‘万物的本源和变化之道’的小宇宙”。

总之，中国画大写意创作的构图可以说是作者托神、托身、付命地人工制造组装存留出“能自活的生命形象”的意图表达，其于载体有限平面内的“色秩序”构图的意图表达，可以说是将源于“毛笔写水存形”的“活笔锋形活气墨色”的载体整体画面的“留白色”的“白”及“笔墨色”的“湿、干、交、晕、破、浓、淡、共、未、卯”等的，种类、形状、相对位置三个基本要素的“整体色秩序”，以中国传统的“天地之道”、“万物之纲纪”、“变化之父母”、“生杀之本始”的“万物的本源和变化之道”的“道者阴阳变化之理也”的，即，以作为中华文明逻辑思维基础的“天地和而万物生阴阳接而变化起”等的阴阳二气的“二絜交感化生万物”的要素秩序为着眼点地组织出具有中国文化共通的视觉可认知性具有“整体自然化育势能色秩序”的孕育生命力的“整体活絜秩序”构图的意图表达，其核心可以说是最大个性地存形再现中国特色“阴阳和合及‘气絜合一’自然化育秩序”的“絜韵生动”生命力。



假设无主题齐红拙笔例
《蒲公英图》

始创型题识齐红拙笔例
乘风展羽翅
遨遊大地春

假设无主题齐红拙笔例
《麦图》

始创型题识齐红拙笔例
天碧映竿蹊
风爽浮麦浪
粒粒都归仓
岁岁皆如意

大写意中国书画创作的“意”存形再现中国社会共有益正能量的中国文化特色意絜生命力——明确再现每作品中心思想的中国特色汉字题识点睛生命力

中国画大写意创作的“色秩序(活气秩序)”构图难易度:

“长方留白易，正方留白难”
“没骨法的浓前生态易，骨法的气韵生动难”
“未自然融合的‘色等部件(活气等部件)’的‘气韵生动’易”
“人工融合了”
汉字及物象的结构及精神色秩序(形象结构及精神活气秩序)、
笔者存形时的身心状态色秩序(笔者存形时状态活气秩序)、
推动自然规律发展变化的本质色秩序(万物本质活气秩序)
为一体的
“整体自然化育势能色秩序(整体活絜秩序)”的孕育生命力的“絜韵生动”难”

齐红大写意中国书画印拙笔例:

大写意中国画(花鸟画、文人画、水墨画、中国传统绘画)、大写意中国书法(篆行体)、大写意中国篆刻
《蒲公英图》、《麦图》

3-4 中国画大写意创作的意图表达难易度——命意的“每作品无主题易，有主题难”、“盲目放矢易，有的放矢难”、“以有视觉物象及以已画立意时存形有视觉形象易、以无视觉物象及以未画立意时存形有视觉形象难”；题识汉字内容的“看图识字等号易，意蕴揭纱点睛难”；题材对象的“已画易，未画难”、“静态易，动态难”、“有固有形易，无固有形难”、“有视觉形易，无视觉形难”；色秩序（活气秩序）构图的“长方留白易，正方留白难”、“没骨法的浓丽生态易，骨法的气韵生动难”、“未自然融合的‘色零部件（活气零部件）’的‘气韵生动’易”，“人工融合了汉字及物象的结构及精神色秩序（形象结构及精神活气秩序）、笔者存形时的身心状态色秩序（笔者存形时状态活气秩序）、推动自然规律发展变化的本质色秩序（万物本质活气秩序）为一体的‘整体自然化育势能色秩序（整体活气秩序）’的孕育生命力的‘炁韵生动’难”

“凡画人最难次山水次狗马台榭一定器耳难成而易好不待迂想妙得也此以巧历不能差其品也”（顾恺之，《论画》，晋）；“皆以人物禽兽移生动质变态不穷凝神定照固为难也”（朱景元，《唐朝名画录》，唐）；“盖水几于道而火应于神非笔端深造理窟未易于形容也”（《宣和画谱》卷二，宋）；“其中佳句有道尽人腹中之事有装出目前之景然不因静居燕坐明窗净几一炷炉香万虑消沉则佳句好意亦看不出幽情美趣亦想不成即画之主意亦岂易及乎境界已熟心手已应方始纵横中度左右逢原”（郭思，《林泉高致集》，宋）；“观士人画如阅天下马取其意气所到乃若画工往往只取鞭策毛皮槽枥刍秣无一点俊发看数尺许便卷”，“图画院四方召试者源源而来多有不合而去者盖一时所尚专以形似苟有自得未免放逸则谓不合法度或无师承故所作止众工之事不能高也”（邓椿，《画继》卷三、卷十，宋）；“自题非工不若用古用古非解不若无题题与画互为注脚此中小失奚啻千里”（沈颢，《画麈》，明）；“学画精进易经营位置难”（布颜图，《画学心法问答》，清）；“空本难图实景清而空景现神无可绘真境逼而神境生位置相戾有画处多属赘疣虚实相生无画处皆成妙境”，“巧在善留全形具而妨于凑合圆因用闪正势列而失其机神”（笪重光，《画筌》，清）；“画上题咏与跋书佳而行款得地则画亦增色若诗跋繁芜书又恶劣不如仅书名山石之上为愈也或有书虽工而无雅骨一落画上甚于寒具油只可憎耳”（钱杜，《松壶画忆》，清）；“画中诗词题跋虽无容刻意求工然须以清雅之笔写山林之气若抗尘走俗则一展览而庸恶之状不可响迓”、“不相触碍而若相映带此为行款之最佳者也”（盛大士，《溪山卧游录》，清），等等。

中国画大写意创作的意图表达自然有其于命意，题识汉字内容，题材对象，“色秩序（活气秩序）”构图上的难易度。

命意的“每作品无主题易，有主题难”、“盲目放矢易，有的放矢难”、“以有视觉物象及以已画立意时存形有视觉形象易，以无视觉物象及以未画立意时存形有视觉形象难”

“每作品有主题难”难在其作品的意图与表达相对地多出了“每有”的、于每创作时的对其每作品主题的“每有”借用或始创地特定地命意；对表达其每作品主题的形象

题材的“每有”选择与提炼加工及其与立意及题材一致的题识汉字的“每有”凝练与推敲；还有其每作品汉字题识的“每有”构图与书写等等。也就是说先不论作品主题思想的境界是否是以难易度而认同高下，而仅以命意时的“消耗脑力的多少”也可以相对地说是“每作品无主题易，有主题难”。

国画可以说传递的是“包括‘作者个性心的倾向性内涵’的人格信息，及，表达其人格的‘运用中国传统特色存形技巧的作者个性笔的再现能力’的技能信息在内的‘作者个性道’”的视觉可认知性“意技综合信息”。因为基于宋后的国画观念而言，可以说存形技巧是为表达作品主题而服务的手段，所以，若把“无表达每作品主题内容的汉字题识”的“有技无意”地存留单独的物象形象的国画创作比作为“盲目放矢”时，可以相对地说是“盲目放矢易，有的放矢难”。

国画上退一步地于返祖至宋前的国画而言时，“无再现每作品主题内容的汉字题识”的国画作品的主题可以说是等同于其作者的存形技巧意图。关于“返祖宋前的国画”的每作品主题可以说是等同于共同的一个主题，即，其“返祖宋前的国画”作者的个性存形技巧意图。虽然不同作者的存形技巧意图的个性虽会各有差异，但于同一位作者自身而言可以说其存形技巧意图的个性于一定时期内可以说是基本稳定的一种，也就是说，其同一作者在此期间即使创作了千幅题材都各自不同的国画作品，但其千幅作品的主题也只是相同的一个主题。中国的先贤历来可以说是以存留再现形象的可认识结构形似性为国画原则地、将国画的存形技巧意图分为“风，神，骨，气，韵，思，景，理，趣，性，情，美，笔，墨”等等其一或同时兼备其几个的不同方面的追求；同时，也对国画作品存形技巧意图表达境界的认同原则可以说是以“气韵生动”的到与未到为准则地分为“逸，神，妙，能，不入品”等不同的境界。由此可以说即使作品主题仅仅是等同于国画存形技巧意图的命意，也同样是“盲目放矢易，有的放矢难”。

具体而言，例如，现今常见某某作者自己或某某评论家以大讲其作者的“返祖宋前的国画”作品形象的“美”、“绝美”、“美极”等等的“美”来说其作者的“国画艺术水平”高于“不同题材形象的‘丑’的作品的他人的国画艺术水平”的“国画艺术故事”。于其“返祖宋前的国画”的作品主题即是其存形技巧意图的某某作者的唯视觉直接感受美的追求而言，“美”作为其某某作者的存形技巧意图当然没有任何问题。但是，首先，因为如同优美的自然景色的大自然美景、美丽女子的美女等不是艺术一样，美的并不都是艺术，美并不一定就是艺术；同时，如同丑角形象的丑也是艺术一样，艺术并不都是美。所以可以说其某某作者及某某评论家对于美与艺术水平的关系还称不上是已经具有了清晰的认识。再者，基于其某某作者的唯视觉直接感受美的追求，其作品的题材本身也只能是具备了视觉直接感受美的“唯美题材”，也就是说即使其某某作者的追求唯视觉直接感受美的艺术水平是如何地再高，其某某作者也不会将歪瓜裂枣作为自己作品的题材对象，由此可以说，其某某作者及某某评论家对于艺术创作的空间可以有多大也是还称不上是已经具有了清晰的认识。另外，如同与“环肥燕瘦”、“清妙丰艳”、“吴带当风曹衣出水”、“黄家富贵徐熙野逸”、“铁线兰叶”、“树梢挂蛇石压蛤蟆”、“画沙印泥钗股屋漏”等的追求的着眼点各

异一样的道理，其某某作者及某某评论家大讲的对国画的“以属性不同的相对美而断言其艺术境界高”的“故事”，可以说就如同对歪瓜裂枣的“以好看取甜”、对子羽的“以貌取人”一样是“盲目地在讲国画艺术的故事”。因此，可以说即使作品主题是仅仅以存形技巧意图的立意而言，相对于作者自己的认识不清、目的不明的盲目，也可以说是“盲目放矢易，有的放矢难”。

再进一步于认识上于现今日益见闻渐多的“美”的属性内涵而言，有说美是通过知觉而对某对象直接感受到的、脱离个性与主观的、具有普遍必然的、客观性愉悦感的源头的其某对象，例如大自然的景色；同时，又有说是也有间接感受到的，例如精神美，等等。也就是说迄今，只能说基于个性及时代的不同，对“美”的属性内涵的每个人的个性认识及一般统一的社会共通性认识都会基于着眼点的不同而各有差异。

因此，虽然中国的先贤对中国书画早就有了“风神骨气者居上妍美功用者居下”的意见，但若是基于“美”的属性内涵不是着眼于外表、外貌的“优美、美丽”，而是指于国画存形技巧基本功的某方面的达成与未达为原则地对比其技巧境界或艺术水平时，也就是说，以其“到等同于美，与，未到等同于丑”的“美与丑”为原则的对比品论，例如，于国画存形技巧表达境界或艺术水平上的，甲的“只肯定自然的结构形似而否定人工刻意的结构违和”的“惟自然协调形似‘美与丑，即，到与未到’”；乙的兼备的“既肯定自然的结构形似且同时肯定人工修饰”的“既自然协调且打扮装饰‘美与丑，即，到与未到’”；丙的“否定自然而只肯定人工变形的或图案，或畸形，或非人类认得形”的“或惟图案‘美与丑，即，到与未到’，或惟畸形‘美与丑，即，到与未到’，或惟非人类认得形‘美与丑，即，到与未到’”；丁的“只肯定中国传统特色存形技巧的笔墨而否定新观念存形技巧”的“惟笔墨‘美与丑，即，到与未到’”；戊的“否定笔墨而只肯定新观念存形技巧”的“惟新观念存形技巧‘美与丑，即，到与未到’”；己的“只肯定中国传统特色形式的文学艺术与造型艺术融合一体”的“惟诗书画印文学性平面视觉造型艺术（文学性平面美术）‘美与丑，即，到与未到’”；庚的“否定文学艺术而只肯定造型艺术”的“惟平面视觉造型艺术（平面美术）‘美与丑，即，到与未到’”；辛的“只肯定对形象的直接感受而否认对形象的间接感受”的“惟形象‘美与丑，即，到与未到’”；壬的“只肯定对形象的间接感受而否认对形象的直接感受”的“惟精神‘美与丑，即，到与未到’”；癸的“既肯定对形象的直接感受的同时且肯定对形象的间接感受”的“既形象且精神‘美与丑，即，到与未到’”；子的兼备的“否定片面而肯定全面的既主题，且题材，且笔墨，且形象的外在形态，且形象的内在精神，且‘色秩序’构图”的“全面的‘既主题且题材且笔墨且形象的外在形态且形象的内在精神且‘色秩序’构图’‘美与丑，即，到与未到’”等等的，明确了例如甲至子等属性内涵的、基于同一平台内的“美与丑，即，到与未到”的技巧境界或艺术水平的对比评价当然也是可行的一种“有的放矢”的比较鉴别。

国画的存形是有视觉形象，而国画的立意对象则既可以是有视觉物象也可以是无视觉物象，因此其创作时基于不同物象对象的立意时的存形难度可以说是有天壤之别。

以“民以食为天”的同一题材的“‘吃’的存形”的作品为例，当作品立意的题识是“吃”时，可以说其作品立意是意图具体表现“吃”的具体动作内容，因而其作品存形技巧也是为了一致表达立意意图而在存形技巧上意图存留日常生活中实际存在的有视觉物象的“吃”，即，直接再现有视觉的实在物象形象，也就是“有视觉物象的立意”且是“已画立意”；而当作品立意的题识换为“耕耘归来口口香”时，其作品立意就转换为是意图赞美勤劳耕耘的充实、憧憬收获幸福，但其作品存形技巧却不是意图以同时存留实际存在的有视觉物象的“挥锄流汗耕地，弯腰低头除草”来表达其立意意图，而是以同一“‘吃’的存形”的“口口香”的充实、幸福感的形象来表达其作品立意意图，即“未画立意”，也就是其作品存形技巧是在存留无视觉物象的“香”，因此只能以比泛泛的“‘吃’的有视觉物象”而更加精准的“‘吃’的有视觉形象”来间接地视觉性表现“无视觉物象”的、甚至是有别于酸甜咸苦鲜基本五味觉以外的心理活动的“充实、幸福”的“香”。显而易见，后者的基于其作品立意的其表达存形技巧上的难度很明显远远高于前者单纯的“吃”，自然而然地观者对同一题材“‘吃’的存形”的作品共鸣程度也会因其立意及存形技巧的不同各自不同。因此，可以相对地说，“以有视觉物象及以已画立意时存形有视觉形象易，以无视觉物象及以未画立意时存形有视觉形象难”。

总之，当作者自己都不明确其认识及目的时，只能说其作者对其自己作品的意图表达境界的认同及合格判定也是“盲目的认同及合格判定”。因此，基于不知道的认识不清、不特定的目的不明等盲目的相对容易，可以说于命意的意图表达而言是“每作品无主题易，有主题难”、“盲目放矢易，有的放矢难”、“以有视觉物象及以已画立意时存形有视觉形象易，以无视觉物象及以未画立意时存形有视觉形象难”。等等。

题识汉字内容的“看图识字等号易，意蕴揭纱点睛难”

国画内容上的“诗画同体”可以说是国画作品的表达主题的汉字与物象形象的图的内容一致性，其二者内容一致的意图表达可分为以“汉字等于图”为着眼点的“看图识字型”与“汉字等于图的意蕴”为着眼点的“意蕴揭纱型”两种类型。

例如，对于国画作品的物象形象的一朵花蕾开放的牡丹花，当其作品题识的汉字内容为“牡丹开花图”时，可以说是属于“看图识字型”的意图表达；而当汉字内容为“富贵荣华”时，因为牡丹花亦名富贵花，荣华亦意开花，开花亦意笑容、高兴，所以“富贵荣华”的题识虽然于字义上也是同时等同于“牡丹开花图”的题识，但其“富贵荣华”本身所特定比喻的“兴盛”含义则是更进一步地更加明确了其国画作品的主题是“兴盛、愉悦”而不仅仅是等同于其国画作品画面物象形象的“牡丹开花”。

另外，若将国画作品比作是由大面积的主体的汉字和小面积的附属的插图而构成的一个其作者人生片段的故事时，国画画面面积上的“诗画同体”则可以说是以将附属的插图变为主体面积的图为原则地将大量的文字减缩、概括出其中心思想后装进插图的有限空白平面里，其难难在需要对大量文字的故事内容的于文字上的凝练与推敲地达

因此，就表达国画作品中心思想的题识汉字文而言，当然也是“借用易，始创难”，而于始创上的等于、凝练、推敲、点睛而言，可以相对地说是“看图识字等号易，意蕴揭纱点睛难”。等等。

题材对象的“已画易，未画难”、“静态易，动态难”、“有固有形易，无固有形难”、“有视觉形易，无视觉形难”

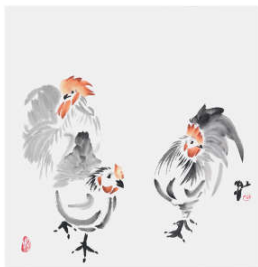
相对于“笔墨色”题材的已画存形，“留白色”题材的未画存形难，例如，留白色的雪，雪花等；相对于山石树木等的静态题材的存形，人物、飞禽走兽等的动态题材存形难；相对于人物、飞禽走兽等的有固有形题材的存形，水、火等的无固有形题材存形难；相对于水、火等的有视觉形题材的存形，冷、热、风、声、香、甜等无视觉形题材存形难。等等。

色秩序（活气秩序）构图的“长方留白易，正方留白难”、“没骨法的浓丽生态易，骨法的气韵生动难”、“未自然融合的‘色零部件（活气零部件）’的‘气韵生动’易”，“人工融合了汉字及物象的结构及精神色秩序（形象结构及精神活气秩序）、笔者存形时的身心状态色秩序（笔者存形时状态活气秩序）、推动自然规律发展变化的本质色秩序（万物本质活气秩序）为一体的‘整体自然化育势能色秩序（整体活气秩序）’的孕育生命力的‘活气韵生动’难”

二维的载体平面是有限的固定空间，决定可用空间大小的不是绝对性的面积大小而是边长的相对比，相对比越接近越近正方则可利用空间越小，而相对比越分离越长方则可利用空间越大。于中国画大写意创作而言，首先需要有冲破光自然反映物象色束缚的魄力，进而在平面构图上进行个性化最大拉大及最大协调“已画”与“未画”的分合、盈缺、奇正、疏密、虚实等等“活气”关系以达到最理想的整体和合始自然的“活气秩序”的化育效果。因此可以说相对于长方形宣纸的留白构图，正方形宣纸的留白构图难。

另外，相对于没骨法用笔存形的作者存形时的身心状态的模糊不清，可以说是没骨法用笔的浓丽生态存形易，骨法用笔的气韵生动存形难。

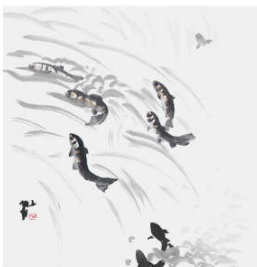
总体而言，相对于色秩序（活气秩序）零部件的“气韵生动”构图，整体自然化育势能色秩序（整体活气秩序）的孕育生命力的“活气韵生动”构图难。等等。



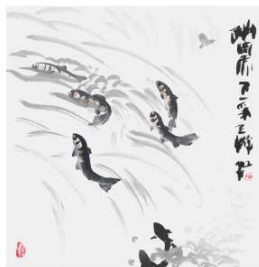
假设无主题齐红拙笔例
《鸡图》



始创型题识齐红拙笔例
劲喙啄强爪开疆
健行大吉天地阔



假设无主题齐红拙笔例
《湟鱼洄游图》



借用型题识齐红拙笔例
溯流而上争上游

大写意中国书画创作的“意”存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力——明确再现每作品中心思想的中国特色汉字题识点睛生命力

艺术及其价值：

正统性价格等同于其作者的正统性地位；个性价格等同于其作者的个性及其背景故事的被买家认同。
书画作品的装裱形式、销售及展览场所、媒体宣传及报道内容等艺术的活动要素可以说是具有可变性；
书画作品的画面固有存形要素的艺术的固有要素可以说是具有不变性；
基于艺术的固有要素的对其生命力的对比评价可以说是排除了可变性活动要素的基于不变性要素的基本评价。

齐红大写意中国书画印拙笔例：

大写意中国画(花鸟画、文人画、水墨画、中国传统绘画)、大写意中国书法(篆行体)、大写意中国篆刻
《鸡图》、《湟鱼洄游图》

3-5 艺术及其价值——金钱价值；固有要素及其综合生命力价值

艺术是文化交流的一种社会活动，对其活动的结果评价虽然可以说是基于个人、社会、时代等的价值观的不同而各异，但也可基于市场反映与艺术反映而可以分为既可能会有一定的关联但又不是绝对性一致关系的金钱价值与固有要素及其综合生命力价值的两个方面。

市场反映的金钱价值虽然可以说是最终决定于其作者的自我报价与不同买者的不同出价间的协商统一，但也可以以基于同时代的各国社会各自的统一一般性的、以基于其作者于其国社会当朝的学院、机构、机关、社会团体、经济组织等被定位出的地位，也就是以认同其社会统一的正统性程度为中心的金钱价值定位，即，正统性价格等同于其作者的正统性地位；还有，以认同其游离于统一正统性之外的自由个性程度为中心的金价值定位，即，个性价格等同于其作者的个性及其背景故事的被买家认同，而可以分为基于正统性或个性的两种着眼点不同的金钱价值定位方式。正统与个性也可以说是传统与创新的关系，虽然极端的传统可以说是只肯定于既成统一标准的基本功的达标程度及稀有性而否定自由游离的守旧；而极端的创新也可以说是只肯定新奇的稀有性而否定既成的社会统一标准，但同时也不能否认传统也是艺术根脚的基础而创新也是艺术发展的动力。

艺术可以说是由多个要素而构成的社会交流活动，其活动的结果如何自然也会受到其各种构成要素的相对影响。以同一幅国画作品为例具体而言，未托的单片，上完褙子的镜片，装裱完的挂轴或镜框；徒工的装裱，老师傅的装裱；无标签地摆在街头，附背景故事标签地挂在美术馆里；在地摊儿上卖，在超市里卖，在书画店里卖，在拍卖行里卖，在网络上卖，等等；另外，以不同国画作品为例而言时，有肩牌作者的作品，无肩牌作者的作品；事先有媒体报道宣传的展览，事先无媒体报道宣传的展览；等等，不同的要素对同一幅以及不同国画作品的艺术活动结果评价的影响亦可谓是不能忽视。对艺术的活动结果的价值定位可以说也是以“有比较才能有鉴别”为原则地对艺术活动的同一个，或同几个，或全部的整体构成要素进行对比的结果。以平面美术作品为例，其艺术活动的构成要素可以分为平面美术作品画面固有存形要素及其以外的活动要素两大构成部分；另外，因为即使是同一作者的作品也不能否认其客观存

在各作品间差异，所以，基于平面美术每作品画面固有存形要素的生命力的比较鉴别可以说也是历来的中国书画品论所用的最基本的每平面美术作品艺术价值的评价方法。人类视觉可认知的平面美术作品的画面固有存形要素的基本是意图及表达意图的技巧两部分，而以什么着眼点地进一步细分其基本存形固有要素及以什么样的同一正统及个性的标准去比较鉴别可以说是决定其生命力价值评价结果的关键。

以国画为例而言，国画是中国传统的绘画，无论是对其作品固有存形要素的细分还是比较鉴别时所依据的标准都离不开中国传统特色基本功这一大前提的“到与未到”。具体而言，需要视觉性比较鉴别的国画作品画面固有存形要素首先是其主题的境界，即，其作品是“返祖宋前的惟技巧国画”还是有明确表达每作品中心思想的画面固有汉字题识的“宋后的意技兼备国画”；其中心思想是惟个性的表现还是兼备于中国社会共通的有益；其题识是驴唇不对马嘴的生搬硬套性题识还是画龙点睛的一致性题识；是“看图识字型”题识还是“揭纱点睛型”题识；是借用中国历史上的经典文内容的题识还是个性始创文的题识；等等，其次是其画面固有存形技巧的境界，即，其画面固有用笔是没有统一标准的无法比较鉴别还是有基于中国传统特色存形技巧基本功的原则标准而可以比较鉴别其的到与未到；是重复用笔描染“冻水”的“堆叠色”的“没骨法的浓丽生态”还是“一笔到底写活水”的“活笔锋形活气墨色”的“骨法的气韵生动”；是临摹照搬历史上的经典用笔还是具有以中国传统用笔基本功为根脚的个性用笔风格，等等；其画面固有形象是异国社会的题材还是中国社会的题材；是动态形象还是静态形象；是有固有形的形象还是无固有形的形象；是惟形或惟精神形象还是形神兼备形象；是照搬视网膜自然映像的形象还是经过了选择、提炼、加工的形象；是刻意变形乃至任意虚造的个性形象还是自然合理且结构精准的以共通为基础的个性形象，等等；其画面固有“色秩序”构图是光的自然反映物象色秩序构图还是中国特色的“活气墨色与留白色的对比”的认识色秩序构图；是局部各自独立的“气韵生动”“活气秩序”构图还是整体自然一体有机化育地孕育着生命力的“炁韵生动”“活炁秩序”构图，等等。可以说基于客观性不变的国画作品画面固有存形要素的、由片面而至全面的综合生命力的分析、对比、评价不仅仅是中国历来的书画品格定位方法，同时可以说也是作者用来判定其作品是否合格的最基本手段。

总之，艺术的活动要素可以说是具有可变性，而艺术的固有要素可以说是具有不变性，因此，基于艺术的固有要素的对其生命力的综合对比评价可以说是排除了可变性活动要素的基于不变性要素的基本评价。另外，对艺术价值的定位总归是基于人的认识，无论其原则是基于或既成统一认识内的基本功的到位；或统一认识外的新奇；或一般共通性；或特殊稀少性；或作者的名声地位；或商品性；或使用性；或流行性；或喜好性；或技术性；或政治性；或科学性；或文化性；或社会性等等着眼点地如何地认识及认识的相对正确与否，需要自觉的是其认识的结果终究都是要由其人自己及其社会自己来自己承担。



假设无主题齐红拙笔例
《宏村月沼图》



始创型题识齐红拙笔例
摘天半月村中落
粉墙黛瓦应炊声



假设无主题齐红拙笔例
《茶叶图》



始创型题识齐红拙笔例
一叶济水火
悦志润寿长

大写意中国书画印作品画面固有存形要素的艺术的固有要素的中国传统特色基本功：
“风神骨气”的火候

风者，作者之人格及技巧个性也；
神者，作品之主题 形象之精神 笔者存形时之身心状态也；
骨者，形象之结构 用笔之骨法也；
气者，活笔锋形活气墨色之采韵生动也。

齐红大写意中国书画印拙笔例：

大写意中国画(界画、臆造画、文人画、水墨画、中国传统绘画)、大写意中国书法(篆行体)、大写意中国篆刻
《宏村月沼图》、《茶叶图》

3-6 中国大写意艺术的展望——中国特色的大写意“风神骨气”的时代气息将更加亮眼

“风神骨气者居上妍美功用者居下”（唐张怀瓘《书议》，张彦远，《法书要录》卷四，唐）。

总而言之，中国画大写意创作的“大”可以说是“‘大’指纹性作者人象生命力”、“写”可以说是“棉料绵连羊毫长锋地‘写’活水存一笔到底之中国传统习得演化指纹造型始创性心印造化且形似自然的天成难得活笔锋形活气墨色线面层次结体物象势能形的意技俱活生命力”、“意”可以说是“‘意’存形再现中国社会共通有益正能量的中国文化特色意技生命力”；中国大写意书画印的“色秩序”构图可以说是存形再现中国特色“阴阳和合及‘气炁合一’自然化育秩序”的“采韵生动”生命力。于此必须要强调的是，中国大写意书画印艺术的意图表达是以中国传统特色文化的交流为首要前提的一种社会活动，其作品画面固有存形要素中的作者个性必须是以中国传统特色的基本功为根脚的“‘大’指纹性作者人象生命力”。

中国书画印可以说是历史悠久且高度发展的中国传统特色文学性视觉造型艺术。传统之所以被称为传统，是因为其稳定性要素的基本功是已经固定化了的，是明确了从历史上延续下来的既成统一原则范畴的基本功。如同中国戏曲、中国相声、中国民歌等的爱好者一听声儿就知道其发声者的基本功是否到位一样，中国书画印同样也是基于其作品画面固有存形要素的于中国传统特色基本功上的火候到位味道而方可称之为中国画，中国书法，中国篆刻。

于中国大写意书画印的创作而言，言其之难在不仅要反复博览中国的先贤及国内外大家之作及品论地不断了解、领悟、认识地丰富知识，且同时也要无尽头地反复研究、实践、总结、滋养中国传统特色存形技巧的基本功；而言其之易在不外乎是于其固有存形要素的中国传统特色基本功的注入作者个性的现今的时代气息。

如何解释书画印艺术的中国传统特色基本功？简而言之以中国的先贤概括出的“风神

骨气”的火候而可解之。风者，作者之人格及技巧个性也；神者，作品之主题·形象之精神·笔者存形时之身心状态也；骨者，形象之结构·用笔之骨法也；气者，活笔锋形活气墨色之炁韵生动也。

中国大写意书画印作品的交流对象可以说是全民在内的包括了中国人，外国人，专业者，爱好者，孩童，学生，成人，将来爱好者等等文化基础各自不同的各类人群，其作品传递的是“风神骨气”的中国特色信息。于现今网络高度发达的时代，人们于日常家中坐中可以随时自由地通过网络平台接触到各种各样的中国特色的传统艺术的机会也越来越多，具有中国特色的大写意“风神骨气”的时代气息将更加亮眼于五洲四海。

由衷祝愿祖国大写意艺术日益百家争鸣、百花齐放！

谨为敝人一己之拙见引玉，敬请诸位方家多多教正！

齐红

二零二一年元月吉日

中国画大写意创作的 “‘大’ 指纹性作者人象生命力”

中国画大写意创作的 “棉料绵连羊毫长锋地 ‘写’ 活水存一笔到底之中国传统习得演化指纹造型始创性心印造化且形似自然的天成难得活笔锋形活气墨色线面层次结体物象势能形的意技俱活生命力”



齐红



齐红微信: qihong22



齐红LINE:

中国传统书画艺术的 “水”、“中国味道”、“人在书画中”