



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

《莲图》(2019年作)

题识：开颜

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(梦章画笔·江)

**中国画大写意创作的“‘大’指纹性作者人象生命力”、
“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’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

1 中国画大写意创作的“‘大’指纹性作者人象生命力”

- 1-1 中国画大写意创作的首要要素——“心、笔、眼”及“眼心相印”的个性化内涵
- 1-2 “书画印”的广义性内涵——个性“写意书法”、“写意画”、“写意篆刻”
- 1-3 “写意”的中国画狭义性内涵——“个性化地简笔突出重点”
- 1-4 “中国画”的一般性要素内涵——“形神俱活”、“毛笔写水存形”、“诗书画印一体”
- 1-5 艺术成立的必须要素内涵——人工意图、人工表达、共通性共鸣频率、相互作用、共鸣需求、共鸣生成
- 1-6 “中国画”的艺术感染力内涵——作者人象“生命力”
- 1-7 中国画“大写意”创作的意图及表达要素内涵——以“‘大指纹性’作者人象生命力”为目的的“以形写意、笔触一致、形神俱活”
- 1-8 视觉造型艺术(美术)的唯一客观基础——“眼见为实”
- 1-9 中国画大写意创作的必要“眼力”——“人眼”、“兼顾眼”、“天下眼”、“进化眼”、“慧眼”
- 1-10 中国大写意艺术的展望——中国特色的作者始创指纹性时代气息将更加亮眼

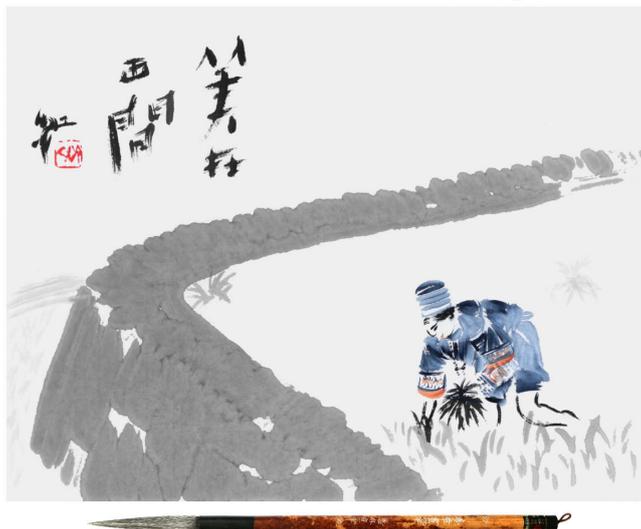
2 中国画大写意创作的“棉料绵连羊毫长锋地‘写’活水存一笔到底之中国传统习得演化指纹造型始创性心印造化且形似自然的天成难得活笔锋形活气墨色线面层次结体物象势能形的意技俱活生命力”

- 2-1 中国画独特的意图表达存形技巧要素——“书画用笔同法”的“毛笔写水存形”
- 2-2 中国文明由来的独特共通性视觉性意图表达存形形式及其共鸣频率元素与知觉能力——“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性样子’的‘活线条结构形’”与“视觉性‘一般共通的’‘固有形’且‘其来历性笔者个性’的知觉”
- 2-3 “写”的存形技巧意图表达存形形式内涵——“书面文学”与“中国书法”及“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性造型性样子’的‘活线条锋形墨色结构形’”
- 2-4 “中国书画印”共通的视觉性意图表达存形形式及其共鸣频率元素与知觉能力——“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性势能’的‘活线条锋形墨色结构形’”、“作品形象的‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”、“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历性笔者个性造型性身心运动’的知觉（即：其觉得个性势能；其觉得个性精神面貌；其笔者个性的精神状态与思想内涵的感觉；其作者的个性化存形技巧的意图与表达的感觉及意图与表达一致的意图与表达的感觉）”
- 2-5 人眼视觉光色空间的“中；西”绘画基本意图表达演化——“‘中’在线结构形象之‘形神俱活’之活力；‘西’在光影面形象之立体质感之活力”、“‘中’留见载体而透气；‘西’不留见载体而无漏”、“‘中’在一笔之写；‘西’在多层之堆叠”、“‘中’在与宣纸面之黑白对比；‘西’在画面内之色彩对比”、“‘中’在意图表达其形象之本质；‘西’在意图表达其形象之外观”、“‘中’在意图表达其‘形’且‘神’；‘西’只在意图表达其‘形’”、“‘中’在其作品中心思想之个性明确；‘洋’则无法否认‘您请随意性作品中心思想之任何归属’”、“‘中’在作品中心思想且其存形技巧之意图表达；‘洋’只在存形技巧之意图表达”
- 2-6 “中国书画印”共通的存形技巧的意图与表达的最高境界内涵要素——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
- 2-7 中国画“大写意”创作存形技巧的“以形写意”内涵要素——棉料绵连羊毫长锋地“写”活水存一笔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生命力
- 2-8 中国“大写意”创作存形技巧的“笔触一致”内涵要素——“指纹性活笔锋形活气墨色”的“一笔到底而形万象之有机化育、表情千面而象一人之意技活力”
- 2-9 中国“大写意”创作意图与表达一致的“形神俱活”内涵要素——基于“活笔锋形活气墨色”之存形技巧境界难度的指纹始创性“意技俱活”的难得格调生命力

2-10 中国“大写意”存形技巧的展望——中国特色语言的作者指纹始创性“活笔锋形活气墨色”的时代气息将更加亮眼

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：
 大写意中国书法(篆行体)、大写意中国
 画(人物画，文人画，水墨画，中国传
 统绘画)、大写意中国篆刻

《哈尼插秧图》(2019年作)
 题识：美在田间
 红
 钤印：齐；一滴润乾坤
 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“‘大’指纹性作者人象生命力”

——最大放大作者意图及表达独立特色的个性化人形大象生命力



齐红大写意中国书画印拙笔例：
 大写意中国书法
 (篆行体；草书；
 淡墨书法)

1-1 中国画大写意创作的首要要素——“心、笔、眼”及“眼心相印”的个性化内涵

“夫运用之方虽由己出规模所设信属目前差之一豪失之千里苟知其术适可兼通” (孙虔礼, 《书谱》, 唐)。

中国画大写意的创作，可以说是一个作者把既能继承中国画传统的同时又能充分发挥出作者个体特色的、针对中国画一般性与作者特殊性二者相对关系的个人处理结果意图用其作品表达出来的、对中国画进行“换汤不换药”的作者个性化“换汤”演化始创的、作者个性意图表达过程。

作则由“心”经“笔”存形而见于“眼”，观则由“眼”见形知“笔”而会于“心”，“眼心相印”为其作能会境通神之首要，眼不逮心之作可谓眼翳者之盲而言象。

作者对自己个性化“换汤”演化始创结果的可否判定用尺度，可以说是作者用自己既得理论及完成作品，与自己及他人的、已经既有的理论及作品做对比时所采用的作者个性化判断用尺度，具体包括什么是作者意图（心），还有经其意图表达技巧（笔）

而完成的意图表达形式的视觉共通性存形形象（眼）的、是否如意可否开门示人的“意图与意图表达是否一致统一的判定（眼心相印）”，可以说是中国画大写意创作的首要要素。

中国画大写意创作首要要素的内涵，即作者个性化了的“心”、“笔”、“眼”、“眼心相印”的内涵，是决定其创作内涵的关键。



1-2 “书画印”的广义性内涵——个性“写意书法”、“写意画”、“写意篆刻”

绘画造型的基本过程，可以说是作者把自己眼睛观察到的三维对象的二维视网膜自然映像，个体知觉性地存形再现到空白二维平面载体上的过程。

白天亲眼见过北京天安门全貌的观者，其后，不会因为基于日照光的明暗不同、人工照明的光源色不同、还有所戴墨镜镜片的颜色不同而生成的自己眼睛视网膜上的天安门映像的色的不同就改变其对天安门固有色的认知；同时，也不会基于自己眼睛视网膜上的天安门映像的大小的不同而改变其对天安门固有大小的认知。其原因是由于人类的眼睛通过光而产生的视觉性光色空间知觉，是具有针对光色及大小是不变动的、是基于个体经验及记忆由来的个体恒常性知觉。同时，同一观者却能基于自己眼睛视网膜上的天安门映像的大小不同而感知出其所在位置与天安门的距离远近。其原因是基于人类的眼睛针对远近深浅的空间纵深知觉则是依据前者的个体恒常性而得出的比较推论性个体知觉，乃至针对空间变化的变化知觉则更是因个体恒常性知觉的个体性不同而产生的了，是具有个体差异的运动及错觉诱发性个体知觉。绘画造型的“作者个体知觉性存形再现过程”，是明显不同于“忠实”存留不同光色与距离时的各种天安门不同照片的、“照相机底片的复制性感光成像再现过程”；也是明显不同于机械、建筑、电路等技术设计的统一使用几何投影等法及尺规规范的、“制图技术的人为标准化统一性描绘再现过程”。因此，可以说绘画造型的知觉性存形再现过程是基于作者的个体性经验及记忆内涵的比较推论性及诱发性等的个体性知觉能力的、是因人而有异的、离不开作者个体主观意图的、“个体表意性写意存形再现过程”。

再从绘画造型的基本技巧上来说，对人眼视网膜自然映像的光色与空间两大要素的存形再现技巧上，光色的无论是中国本土的对阴影、倒影、乃至夜晚色进行非视网膜自然映像的主观意图性省略法、对颜色进行非视网膜自然映像的主观意图性省略法或傅彩法，还是外来的明暗法的把光色对比度进行非视网膜自然映像的主观意图性夸张

法；中国本土及外来的空间远近法的非视网膜自然映像的主观意图性多视点叠加法、逆远近法、曲线远近法、远近分割法，空气远近法的浓淡实虚法，错觉诱发法，等等，都是基于作者个体主观意图地追求个性存形形象视觉效果、“个性表意性写意存形再现技巧”。

若把绘画作品形象的、与实在物象的人眼视网膜自然映像的乖离度，造型技巧成熟度，意图角度，意图程度作为个性写意程度的大小区分方法，而常人视网膜自然映像设定为零写意度时，手绘存形再现出的绘画形象的“个性写意度大小”可尝试举例排列如下：

实在物象的**常人视网膜自然映像**（小于）无技巧的**孩童的类似本能画**（小于）有技巧的**实物及照片透写画**（小于）有技巧的**明暗远近等法则画**（小于）有技巧的**漫画、美术图案画**（小于）把视觉性经验记忆形象有技巧但存形时关闭视觉而再现出的**闭眼画**（小于）非实在物象的有技巧**臆造画**（小于）先天性视觉障碍者的**无视觉画**，等等。

总之，若把类似于使用相机底片成像，或透视法则用尺规及制图用程序软件等方法再现出的效果平面作为无个体性标准统一存形再现出的“常人视网膜自然映像的复制品”时，广义上也就可以将与其有别的手工存形再现效果平面的“书画印”作为是基于个体性主观意图及表达的个体表意性手书“个性写意书法”、个体表意性手绘“个性写意画”及个体表意性手镌“个性写意篆刻”。



齐红大写意中国书画印拙笔例：大写意中国画（传说、故事，文人画，水墨画，中国传统绘画）

1-3 “写意”的中国画狭义性内涵——“个性化地简笔突出重点”

“夫大画与细画用笔有殊臻其妙者乃有数体”（张彦远，《历代名画记》卷第二，唐）。

“写意”（也称“粗笔”），是对于“工笔”（也称“细笔”）的，在中国画（国画）的意图及表达技巧上进行分类的相对补集性用词，其元素为“大写意”及“小写意”，其相对交集为“工兼写”。

“上古之画迹简意澹而雅正”；“中古之画细密精致而臻丽”；“顾陆之神不可见其眇际所谓笔迹周密也张吴之妙笔才一二像已应焉离披点画时见缺落此虽笔不周而意周也若知画有疎密二体方可议乎画”（张彦远，《历代名画记》卷第一、二，唐）。

从东周战国楚墓旌幡帛画真迹的《人物龙凤图》及《人物御龙图》亦可鉴，可以说如同基于篆书的隶草之变的行书出现之后楷书也随之而形成一样，先写意后工笔也是中国画的演变历程中演化形成且一直延续至今的、方向不同的中国画意图及表达技巧。

若说“工笔”可以归纳为是倾向于“标准化地繁笔细致周全”时，“写意”就可以相对说是偏向于“个性化地简笔突出重点”，二者可以说是方向不同且其两方向端点的连线是可以说是涵盖了中国画（国画）的全部意图及表达技巧。



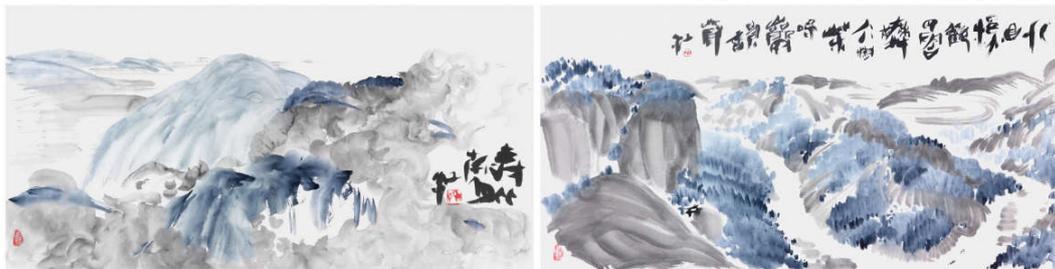
齐红大写意中国书画印拙笔例：大写意中国画（人物画，文人画，水墨画，中国传统绘画）

1-4 “中国画”的一般性要素内涵——“形神俱活”、“毛笔写水存形”、“诗书画印一体”

中国画的一般性要素内涵，也可以说是作者个体经过了不断地反复学习临摹、实践总结、对比取舍而归纳出来的作者个体心目中最喜爱的、觉得作为中国画应该具备的、作者个性化了的狭义性中国画一般性要素内涵。

从或八千年前的老官台彩陶；或五千年前的大地湾地画；或二千年前的楚墓旌幡帛画及秦王宫壁画等开始的可鉴真迹可以看出，中国画是经过了自然发生（新石器）， “毛笔存留颜色形象”的萌芽（新石器、商），而至“毛笔写水存形”、“形神俱活”的体系形成（宋），后续的“诗书画印一体”的成形（元、明），本土与外来的碰撞、融合（清）等等的发生、发展、成形、演变历程的、是具有悠久历史且一直延续至今的、中国独特的优秀传统艺术形式。其中，中国画（包括中国书法）可以说在中国文化的传统观念上是占有无与伦比地位的、是有别于“工艺品”的、唯一的“视觉造型艺术（美术）”。

相对于其他平面美术形式来说，中国画的一般性要素内涵可以归纳为意图与表达是否一致的判断用尺度内涵，同时也是其艺术感染力内涵（眼心相印）的“形神俱活”、与意图表达技巧内涵（笔）的“毛笔写水存形”、及意图表达形式的视觉共通性存形形式内涵（眼）的“诗书画印一体”为其基本要素内涵。同时，作为中国画一般性要素内涵的“形神俱活”、“毛笔写水存形”、“诗书画印一体”，可以说也是对中国画进行“换汤不换药”的大写意创作时，其演化始创方向意图有别于其他绘画种类、其创作作品意图作为中国画而必须应该具备的“药”。



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）

1-5 艺术成立的必须要素内涵——人工意图、人工表达、共通性共鸣频率、相互作用、共鸣需求、共鸣生成

常人视觉与天然实在物相互作用时，例如当观看到大自然的山水草木等时，观者虽然也有生成知觉及精神的波动的可能性，但这种波动只是源于观者自身自发性的、是基于观者自身内心有某种需求的存在而产生的自我应答，而不是源自山水草木等实在物主动性的“山水草木主动所作所为的”意图、表达、共通性共鸣频率、及相互作用，所以说天然的山水草木等不是艺术。

通过或有吃过梅子、或知道“梅甘酸”、或听明白了“甘酸可以解渴”意思等共通性共鸣频率、对于有共鸣需求的“军皆渴”的士卒来说，相互作用地听到成语“望梅止渴”出处的、有曹操人工的意图、表达、共通性共鸣频率、及相互作用的曹操命令内容后，士卒产生了精神波动乃至“士卒闻之，口皆出水”，更至“乘此得及前源”，因此曹操之令在当时的条件下作为艺术可以说是完全成立的。

然而，没有听到过此令的士卒是没有精神波动的；另外，没有梅子味道经验的，或有梅子味道经验但没有饥渴感而需求解渴的士卒即使听到此令时“口皆出水”的可能性也微乎其微。也就是说没有共通性共鸣频率及共鸣需求的“艺术被动方”是不容易对“艺术主动方”的曹操同令内容生成艺术共鸣的。

总之，（艺术主动方的）人工意图、人工表达；（艺术主动与被动方的）共通性共鸣频率、相互作用；（艺术被动方的）共鸣需求、共鸣生成可以说是作为艺术成立的条件而缺一不可的必须要素内涵。其中，共通性共鸣频率的内涵更是决定共鸣产生内涵的关键（参见：拙见引玉5）。



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）

1-6 “中国画”的艺术感染力内涵——作者人象“生命力”

“非夫神迈识高情超心惠者岂可议乎知画”；“所谓画之道也”（张彦远，《历代名画记》卷第二，唐）；“画亦艺也进乎妙则不知艺之为道道之为艺”（《宣和画谱》卷一，宋）；“然则象之事又有包乎阴阳之妙理者诚可谓至重矣”（宋濂，《画原》，明）；“则知画之所以称禅矣”（布颜图，《画学心法问答》，清）；“画不遇识如客行于途无分于善恶也”（韩拙，《山水纯全集》，宋），等等。

视觉造型艺术（美术）可以说是作者通过作品形象对观者视觉的相互作用，意图使观者生成视觉性知觉及精神的波动的一种活动，可简括为“想让人‘心动’”。其艺术成立时的艺术感染力则可以说是心动源由的“某种动力”，而中国画的心动源由内涵仅仅只是用逢迎观者视觉性感觉的“媚美”或“权奇”是不可能完全涵盖的。

“气韵生动”（谢赫，《古画品录》序，南北朝）；“夫气韵全而失形似虽活而非形似备而无气韵虽似而死”（刘道醇，《宋朝名画评》卷二，宋）；“笔底深秀自然有气韵此关系人之学问品诣人品高学问深下笔自然有书卷气有书卷气即有气韵”（蒋骥，《传神秘要》，清），等等。

可以说中国画一般性要素内涵“形神俱活”的“形”，是指作品形象的视觉可见性形态（眼）；“神”是指视觉可比较推论性及诱发性知觉而感觉到的作品形象的精神面貌，也就是作者的创作意图，包括作者的作品立意意图与存形技巧意图及意图与技巧的一致意图（心）；“形神俱活”对观者来说，是对作品的“形神”一致统一的高度生动表达而共鸣生成的、观者的视觉性知觉及精神的波动内涵（感染力内涵）；对作者来说，即是创作意图内涵（心），也同时是对意图表达技巧（笔）表达出的、表达形式的作品（眼）的成熟度判定时所使用的尺度内涵（眼心相印）。

“先观其气象后定其去就次根其意终求其理此乃定画之钤键也”（刘道醇，《宋朝名画评》序，宋）；“故画或以金胄杂于桎梏固不可以体与迹论当以情考而理推也”（《宣和画谱》卷二，宋）；“言心声也书心画也声画形君子小人见矣”（郭若虚，《图画见闻志》卷一，宋），等等。

因为中国画的视觉形象是作者的创作意图及其表达形式，所以中国画的内涵也可以说是等同于内涵是作者意图与表达的“作者人象”。因此可以说中国画的“气韵生动”、“形神俱活”等是观者与“作者人象”间相互作用时，对“作者人象”生成的源于中国先秦道家哲学思想“物极则反”的、具有文化共通性的、虽然中国画形象是静止形象但观者却能感受到作者意图的“作品主题思想的精神活力”（参见：拙见引玉6）、还有作者意图表达手段的“作品存形技巧的追求意图及其技巧高度成熟的精神与神技的活力”、是观者对充满不朽的盎然生机的作者意图与表达二者“‘阴阳化育’出的精神与形象的活力的合力”的共鸣，也就是观者对作者人象“生命力”而生成视觉比较推论性或诱发性知觉及精神的波动。

如同人还是最喜欢吃家乡味的饭菜一样，中国画的艺术感染力内涵可以说是中国文化由来的、具有视觉及中国文化共通性的作者人象“生命力”。



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）

1-7 中国画“大写意”创作的意图及表达要素内涵——以“‘大指纹性’作者人象生命力”为目的的“以形写意、笔触一致、形神俱活”

“自昔鉴赏家分品有三曰神曰妙曰能独唐朱景真撰唐贤画录三品之外更增逸品其后黄休复作益州名画记乃以逸为先而神妙能次之景真虽云逸格不拘常法用表贤愚然逸之高岂得附于三品之末未若休复首推之为当也”（邓椿，《画继》卷九，宋）。

相对于“标准化”的工笔，写意是偏向发挥个性的“个性化”，而“大写意”则可以说就是“‘最大个性化地’‘逸笔’突出重点”。

中国画大写意创作时可以利用的最大个性化演化空间，可以说是在于尽可能地“最大明确”作者作品立意的个性意图度（个性立意心）；“最大清晰”意图表达技巧特色（个性笔）的个性意图度（个性技巧心）；“最大统一”创作意图及表达技巧而存形的文化及视觉共通性存形作品（个性眼）的个性一致统一成熟度（个性眼心相印），也可以说就是针对中国画的艺术感染力内涵进行以人为本地、作者个性最大化地“换汤不换药”地演化始创指纹性。

因此可以说，中国画“大写意”创作的意图及表达要素的“大”的内涵是“‘大指纹性’作者人象生命力”；同时，中国画大写意创作也可以简括为内涵是“以‘大指纹性’作者人象生命力”为目的的“以形写意、笔触一致、形神俱活”。



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）

1-8 视觉造型艺术（美术）的唯一客观基础——“眼见为实”

“今人贵耳贱目罕能详鉴”；“画之臻妙亦犹于书此须广见博论不可匆匆一概而取昔裴孝源都不知画妄定品第大不足观但好之则贵于金玉不好则贱于瓦砾要之在人岂可言价”（张彦远，《历代名画记》卷第二，唐）；“且贵耳贱目者人之常情在当时犹取重若是况于传远乎”（《宣和画谱》卷二，宋），等等。

视觉造型艺术（美术）的客观基础是作品与观者视觉间的相互作用。权威认可、师承学历、地位名声、天资性行、轶事绰号、作品的商品价值及非共通性“密码型共鸣频率”的自造言论等并不是绝对就能直接等同于其作品内涵。所谓权威可以说是为了或普及周知或留存后世而推广艺术的社会团体，其对作品的认可是认可其作品具有推广价值，而并非绝对就是对艺术的定义；同样，师承学历、地位名声、天资性行、轶事绰号等等也最多仅是人生经历也并非绝对就是对艺术的定义；另外，一个人在甲方面的“高”并不是绝对就同时自然而然地等于其人在乙方面的书画印造诣也具有其在甲方面同样的“高”；尤其是西方近代的各种利用“让观者先听讲自造密码转换规则，再让观者转移视线去看自造密码，让观者自己去转换自造密码去共鸣其自造密码型共鸣频率”的自造理论来“权奇”、乃至列出“不懂自造密码的转换就是不懂艺术”的前提条件来哄抬作品的商品价值的手法套路，其中有的甚至恶劣到了其作品原本就是根本无法长期保存的明显就是公开骗人的地步。等等。

观听古今中外他人作品品论及作者自身解说，其中如“人神其作品必神”、“其作品等同其人天资性行”、“一精作等于百作精品”、“理论高其作品必妙”、“以否定既有理论来肯定自造理论”、“独自理论直接挂钩作品价格”、“卖的最贵的就是最好的作品”，“卖不出去就是垃圾作品”等等忽视客观视觉可鉴存形形象、跳跃客观相互作用的基础及文化与视觉共通性共鸣频率等平台的、对正确认知作品内涵有误导性的市场炒作模式并不少见。

对观者来说，虽然不具备视觉共通性共鸣频率基础的观者不能完全认知作品的内涵是无可非议的事实，但是同时，视觉可鉴的作品形象也是观者可以感受出其作品内涵，即作者人象内涵的唯一客观途径。对作者来说，在“‘大指纹性’作者人象生命力”的中国画大写意创作时唯一可以对自己意图及表达的结果进行可否判定的客观基础也是基于“眼见为实”的是否“眼心相印”。



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）

1-9 中国画大写意创作的必要“眼力”——“人眼”、“兼顾眼”、“天下眼”、“进化眼”、“慧眼”

“人眼”：尊重人类的文化及视觉共通性的必要创作态度

“夫书，，，如对至尊则无不善矣”（蔡邕，《笔论》，汉）；“作字先作人”；“写字只在不放肆”；“这不褻之道也不可不知”（傅山，《作字示儿孙》，清）。

中国画大写意创作的最基本初心是想要作品与人类的观者视觉进行相互作用，没有人类视觉相互作用的创作在艺术上是不成立的。

“‘大指纹性’作者人象生命力”的最大个性发挥创作空间的必要条件是，需要尊重相互作用时的被动对象的，即观者的人类文化及人类视觉的共通性范畴底线。首先，一般常人双眼的视野范围是约上六十度、下七十度、左右一百二十度；约中心二十度为中心视野、其余为周边视野、越近中心视野则辨识度越高。其次，人类的视觉性知觉能力具有基于经验及记忆的恒常性由来的、比较推论性及诱发性。因此，包括款识在内的作品整体形象在常人视野内没有清晰辨识度的创作；视觉形象极其排斥人类文化及视觉性知觉的一般性常识及常理的创作等，可以说是没有尊重心态的创作。

总之，在尊重作者自己个性的同时也要尊重观者，即，尊重人类视觉及文化的共通性。尊重艺术，是“‘大指纹性’作者人象生命力”的中国画大写意创作的必要态度。

“兼顾眼”：随时兼顾视野中心与周边的个性化视觉性知觉能力

利用视野而得知的视觉性知觉能力是可以通过有意图的经验积累而具备“个性”能力的。

相信开车的诸位应该很多有刚拿到驾照开车时只能看到车头正前方的狭窄范围，而随着驾驶经验的日积月累，突然有一天会视野变宽了，开始能正前方与斜前方随时兼顾的视野知觉开始拓宽的经历。若把这种“司机个性的视觉性知觉能力”以及类似的“对抗赛优秀选手个性的视觉性知觉能力”等称作为“兼顾眼”的话，只有具备了“兼顾眼”能力的作者才能在“‘大指纹性’作者人象生命力”创作时，其视觉性知觉能随时兼顾作品平面的局部与整体关系，尤其是基于空气远近法的变化、基于注目点法的意图性单色的变化、基于存形先后的变化等，才能存留笔墨自然的浓淡湿干等局部与整体关系表达技巧的视觉辨识度，从而创作出形象与载体二者能“阴阳化育”的自然整体形象。换个角度“防微杜渐”地可以说是，只有具备了“兼顾眼”能力的作者才能避免作出“一色印刷”、“一色图案”，“没有主次”、“没有前后”等“个性”内涵的作品，即，才能避免内涵是“墨镜眼”、“筒窥眼”等“指纹性”作者人象。

“天下眼”：每作必比天下的个性化视觉性库存对比能力

“学一家书知其好不知其恶学诸家书好恶了然矣知好不知恶亦能进德不能省过好恶通晓德日进过日退矣”；“苟无是学即勿恃才恃才之过逾于无学无学不过浅近而已恃才弄出许多丑态如何令人不呕”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）。

创作结果可否的唯一判定手段是“不怕货比货”地进行对比，不只是与作者自身的既有作品做对比，更是要拿作者人生积累了的古今中外的他人存世美术作品的视觉经验的记忆残留像库存作为参照物来做对比。若把如同螃蟹眼一样的不光是复眼，而且还能把眼支出体外几乎可以三百六十度地把天下都纳入视野内进行对比的“‘横行公’个性的对比能力”称作为“天下眼”的话，只有具备了“天下眼”的视觉性库存对比能力的作者才能在“‘大指纹性’作者人象生命力”创作时避免作出“捡被历史淘汰过的垃圾”、“远来的和尚”、“山寨拼凑”等“个性”内涵的作品，即，才能避免内涵是“没见识”、“自欺欺人”、“自命不凡”等“指纹性”作者人象。

“进化眼”：不间断自我对比判定的身心求进的视觉性自律掌眼坚持

“近代画者但工一物以擅其名斯即幸矣”（朱景元，《唐朝名画录》，唐）；“他人好恶易别自己好恶难识”；“遇好求恶境逆而易逢恶求好境顺而难”；“凡为学不进则退无有停机”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“名称千古必虚心以入其境唯不自矜方能得心应手如自满之人必未知精微”（潘茂弘，《印章法》，明）；“十幅如一幅胸中丘壑易穷一图胜一图腕底烟霞无尽”（笪重光，《画筌》，清）。

中国画大写意创作可以说是基于“毛笔写水存形”时的现场状态及人生积累而有变的、可一生持续进行创作的、针对中国画进行的“个性化现场状态性及生平动态性”演化始创。而作者对自己完成作品可否的判定的最基本方法就是首先进行自己作品间的对比。

若把作者自身能不间断地进行理论与实践的归纳总结及修正求进，每作必对比判定严格把关的身心求进的视觉性自律掌眼坚持比作为“进化眼”的话，只有具备了“进化眼”的作者才能在“‘大指纹性’作者人象生命力”的“个性化现场状态性及生平动态性”演化始创中避免作出“撞死耗子”、“老生常谈”、“越来越放肆”等“个性化生平动态”内涵的作品，即，才能避免内涵是“不稳定不成熟”、“原地踏步”、“走下坡路”等“指纹性生平动态”的作者人象。

“慧眼”：选择和锁定“笔墨”为中国画的个性无尽头演化空间要素的视觉性智慧

“非融心神善缣素精通博览者不能达是理也”；“夫画者笔也斯乃心运也索之于未状之前得之于仪则之后默契造化与道同机握筭而潜万象挥毫而扫千里故笔以立其形质墨以分其阴阳山水悉从笔墨而成”（韩拙，《山水纯全集》，宋），等等。

历史上已至特色巅峰的各种作品可以说是没有绝对的完美无缺的最好而是个性各存短长的并列，即使分优劣也只是排名者按照其自身的个人目的及喜好进行的主观性列序而不具备绝对性。然而从“临摹不是创作”的角度来说，各种巅峰特色对后发创作的影响力是非常巨大的，从例如楷书的欧、颜、柳、瘦金等书体及其成形的先后顺序上可鉴，可以说创作是“学则死，只有变才能活”。

已经既有的作品可谓浩如烟海且各具特色，若把能探究和归纳其各自风格特色的来路去向，能见微知著地预测其各自风格特色发展方向的终点远近、能找出个性的无尽头演化空间要素的视觉性智慧称作为“慧眼”的话，只有具备了“慧眼”的作者才能在“‘大指纹性’作者人象生命力”的创作方向上，能随时牢牢把握住“笔墨”作为无尽头的个性中国画演化始创空间要素而不脱轨，才能避免作出“中国画包材的油画”、“中国画包材的水彩画”、“中国画包材的美术图案画”等“个性”内涵的作品，即，才能避免内涵是“中国画的歧路演化”的“指纹性”作者人象。



齐红大写意中国书画印拙笔例：大写意中国篆刻（阳刻石材朱文印章印记；阴刻石材白文印章印记）

1-10 中国大写意艺术的展望——中国特色的作者始创指纹性时代气息将更加亮眼

“美术”乃至“艺术”可以说是“想让人‘心动’”的一种活动；“美学”或“审美学”或“感觉学”可以说是如何统一解说“美”的本质和标准及意义。然而随着时代的发展，基于为了从“美学”的解说中独立出“艺术”的研究而产生了“艺术学”，之后“美学”又吸取“艺术学”的主张为其要素而演化，可谓二者除了对象范围明显不同外，其余内涵的共通性则越来越明显，现阶段可以说偏向哲学性解说的是“美学”；偏向科学性研究的是“艺术学”，如何“准确”使用这些“外来概念”也确实越来越艰难。

“盖一主于变化出没必流于戏墨于画法甚亏若拘于画法则又乏变化之意”（汤垕，《画鉴》，元）；“字与文不同者字一笔不似古人即不成字文若为古人作印板当得谓之文耶此中机变不可胜道最难与俗士言。”（傅山，《作字示儿孙》，清）。

仅从“艺术”是“想让人‘心动’”的角度来说，不是全部创新的非始创性临摹到模仿乃至山寨组装版及批量生产复制等作品也当然是属于艺术的范畴，由此可以说“艺术”的“门槛并不高”。然而从“临摹不是创作”的角度来说，作品的指纹性始创部分则是中国画大写意创作的必要组成部分，可谓：“作文始知精题识之逸格极难，作印始知精章法之逸格极难，作书始知精笔形之逸格极难，作画始知精墨色之逸格极

难”，从始创具有作者个性指纹特色的“只有变才能活”之艰难上来说，“‘大指纹性’作者人象生命力”的“中国画的大写意演化始创”可以说是“门槛极高”。

中国画大写意创作是对中国画进行“换汤不换药”的作者指纹性演化始创过程，而在始创作者指纹性特色部分的同时如何能保有中国画特色部分也是中国画演化的重要课题。每位作者的意图与表达理所当然都有自己个人的独立个性，然而即使是个性演化中国画也不能肆无忌惮全盘否定地进行“换药”。抛开“美学”、“艺术学”、“古典主义”及“达达主义”等外来概念的解说和主张，如何去认识、理解、取舍、传承中国画特色的根本可以说是基于对中国文化“吃”的深度及其所同步的对中国文化的喜爱程度，而其喜爱程度最高级的“最爱”更可以说是作者会由衷生出必须坚持维护中国文化特色责任感的最原始动力。

笔者相信，随着祖国国力的日益强大及网络平台的日益便利，对中国特色艺术的中国书画印的认识、理解、取舍、归纳、实践等也将步入越来越全方位对比的个体性丰富阶段，选择中国大写意艺术作为“最爱”的人士也将越来越多，充满时代气息的特色各异的“大写意中国书法”、大写意中国画、“大写意中国篆刻”的始创作品将日益层出不穷，中国大写意艺术将迎来更加崭新的演变发展，具有中国特色的作者始创指纹性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

二零二零年元月吉日



大写意中国画的“书画用笔同法”：与“中国书法”相通的、于造型题材及存形技巧而超越了“中国书法”范围的“物象中国书法”

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

《黄山图》(2019年作)
 题识：天下无山
 红
 钤印：齐；一滴润乾坤
 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“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”

——精确同步瞬间唯一最佳真实身心状态的个性化浑然天成笔墨内涵感染力



大写意中国书画印创作的追求兼备“‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”的存形形象：追求存留“指纹始创性一笔到底的自然一体有机化育”的“形神俱活”即“意技俱活”的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：
 大写意中国篆刻(阳刻石材朱文印章印记；阴刻石材白文印章印记)
 《含“子”字姓名印》
 同汉字“子”的异“其觉得个性势能”即“其来历史性笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-1 中国画独特的意图表达存形技巧要素——“书画用笔同法”的“毛笔写水存形”

“无以传其意故有书无以见其形故有画”；“画形也”“画挂也以彩色挂物象也”；“存形莫善于画”（张彦远，《历代名画记》卷第一，唐）；“伏闻古人云画者圣也盖以穷天地之不至显日月之不照挥纤毫之笔则万类由心展方寸之能而千里在掌至于移神定质轻墨落素有象因之以立无形因之以生其丽也西子不能掩其妍其正也嫫母不能易其丑故台阁标功臣之烈宫殿彰贞节之名妙将入神灵则通圣岂止开厨而或失挂壁则飞去”（朱景元，《唐朝名画录》，唐）；“易称圣人有以见天下之赜而拟诸其形容象其物宜是故谓之象又曰象也者像此者也”（郭若虚，《图画见闻志》卷一，宋），等等。

绘画是其作者的意图表达存形形式，其一般可以概括为是“使用工具和颜料在载体上涂绘的、视觉可鉴形象与载体的结合体。”。然而随着时代的变迁，基于一般统一性认识与自由主张的混同或垄断竞争等等种种原因，对绘画的一般性定义可以说是越来越艰难，乃至过些天即使出现完全摒弃视觉性知觉的“心理暗示‘画’”或“脑刺激‘画’”，及脱离了既有习惯性材料的“超电子液晶屏幕‘画’”等等的“自由主张”也并非是什么不可思议之事。

仅于现时点而言，若立足于十九世纪后半的，主张“反社会，热爱美甚于热爱生活。”之“唯美主义”；二十世纪前半的，主张“反客观”之“象征主义”、“野兽派”；主张“反艺术”之“达达主义”；主张“反传统，反既有秩序及生活，崇尚叛逆。”之“表现主义”、“侨社”、“青（蓝）骑士”；主张“憎恶并毁坏传统艺术”之“未来主义”；主张“结合未来主义”之“漩涡主义”；主张“结合达达主义与表现主义”之“新即物主义（新客观主义）”；主张“否定既有一切，只有其己说才是艺术之绝对最高真理。”之“至上主义（绝对主义）”；主张“结合至上主义”之“构成主义（结构主义）”；及二十世纪后半的，主张“呼应表现主义及未来主义”之“抽象表现主义（纽约画派）”、“色域绘画”；主张“作品不是作者的自我表现，而是需要观者自主参与构建才最终完成的。”之“极简主义”；主张“反艺术”之“新达达主义”；主张“概念才是最重要的，有形的表达是无关紧要的。”之“观念主义”；主张“反商业反艺术，作品是无关紧要的。”之“激浪派”；主张“表现主义及抽象表现主义”之“新表现主义”；主张“如同精神病患者一样的与世隔绝者人群为作者的，隔绝所有社会与文化影响的才是艺术。”之“非主流艺术”；没有统一性主张之“艺术与语言”等等“洋”之“自由主张”之外时，绘画可以说是“人类的作者有意图地使用颜料在独立的物体表面上存留出的、作为其作者的意图表达存形形式的、人类视觉可鉴的、颜色的物象形象与载体的结合体。”。

另外，就现时点的“绘画”存形形式的种类而言，“绘画”可以以其视觉可鉴形象的被存留时所使用的存形技巧要素的，或存留方法，或所用颜料及载体材料种类，或颜料的溶媒及粘着剂种类等而分为刻画；剪画；贴画；拼贴画；割破画；版画；看板画；粉画；木炭画；铅笔画；蜡笔画；漆画；蛋彩画；油画；墨水画；湿壁画；水彩画；日本画；水墨画；中国画，等等。

中国画（国画）则可以说是中国独特的文学性“诗书画印一体”的视觉可鉴物象形象与独立载体平面的结合体，其意图表达离不开存留其视觉可鉴物象形象时所用的表达手段的基本存形技巧。

“骨法用笔”（谢赫，《古画品录》序，南北朝）；“书画异名而同体也”、“书画用笔同法”、“夫识书人多识画”（张彦远，《历代名画记》卷第一、二，唐）；“故世之人多谓善书者往往善画”（郭思，《林泉高致集》，宋）；“书与画非异道也其初一致也”（宋濂，《画原》，明）；“善书必能善画善画必能善书其实一事耳”（董其昌，《画禅室随笔》卷二，明）；“乃后人不曰画字而曰写字写有二义说文写置物也韵书写输也置者置物之形输者输我之心两义并不相悖所以字为心画若仅能

置物之形而不能输我之心则画字写字之义两失之矣无怪书道不成也”、“字画本自同工字贵写画亦贵写”（周星莲，《临池管见》，清），等等。

国画的最基本存形技巧的中国独特之处，尤其是相对于同样使用水溶媒颜料的水彩画基本存形技巧的“涂水”，国画则是使用起源于中国的毛笔的“写水”。“毛笔写水存形”是与“中国书法”相通的、是“书画用笔同法”的中国独特性绘画之意图表达手段的存形技巧。

“毛笔写水存形”可以说是源自于中国文明且更一直延续保持至今的中国特色的表达手段的存形技巧，是进行“换汤不换药”的中国画演化时不可替换的“药”存形技巧，也就是说“毛笔写水存形”是作者意图其大写意创作的表达手段有别于其他绘画种类、意图其创作作品始终还是作为中国画时而不可缺少的标志性最基本存形技巧。



大写意中国书画印创作的追求兼备“‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”的存形形象：追求存留“指纹始创性一笔到底的自然一体有机化育”的“形神俱活”即“意技俱活”的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：

大写意中国书法(篆行体；草书；淡墨书法)及大写意中国篆刻(阳刻石材朱文印章印记；阴刻石材白文印章印记)

《日日是好日》

一作品内全部五汉字中四同“日”的异“其觉得个性势能”即“其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-2 中国文明由来的独特共通性视觉性意图表达存形形式及其共鸣频率元素与知觉能力——“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性样子’的‘活线条结构形’”与“视觉性‘一般共通的’‘固有形’且‘其来历性笔者个性’的知觉”

“或四海尺牍千里相闻迹乃含情言惟叙事披封不觉欣然独笑虽则不面其若面焉妙用玄通邻于神化然此论虽不足搜索至真之理亦可谓张皇墨妙之门”（《唐张怀瓘《书议》》，张彦远，《法书要录》卷四，唐）；“及夫身处一方舍情万里标拔志气黼藻精灵披封睹迹欣如会面又可乐也”（张怀瓘，《书断》序，唐），等等。

世界四大古代文明之中，相对于古埃及文明的象形文字、古巴比伦文明的楔形文字、古印度文明的章上纹符的都是昙花一现而言，中国文明的汉字则是唯一被一直传承至今且现在仍在被全世界近三分之一人口的汉字文化圈所使用的、相对于其他文字体系而言则又是文字数最多的、是文字体系高度发展的、乃至是对周边地域的语言及文化都产生了巨大影响的中国独特表语文字。

中国独特表语文字的汉字的视觉可鉴性“字形”是由其汉字笔画而构成的“线条结构形”，而有汉字手写经验积累的观者一般都能从其自身或他人所存留的书面汉字的“手写线条结构形”中，不仅能辨别认识其笔者所存留的“形”是“什么固有形的汉字”的“汉字文化圈内有视觉者一般共通的可认得性固有形之归属”的其所对应的字义、字音，同时也从中还能辨别感知其书面汉字被存形时的其笔者的运笔及结体个性乃至辨别认得其笔者的个体性特征。因此，从视觉造型艺术之成立之所必须要素的角度而言（参见：拙见引玉4），可以说“具备‘一般共通的’‘认得形’的‘手写线条结构形’”是汉字文化圈内都普遍共通的、是观者可以通过视觉而辨别认识平面载体上所存留的其“线条结构形”之“有视觉者一般共通的可认得性固有形之归属”的存形形式，即，“具备‘一般共通的’‘认得形’的‘手写线条结构形’”，是具备了视觉造型艺术之成立之所必须要素的“汉字文化圈内‘有视觉者一般共通的’‘可认得性固有形’”这个方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”的存形形式。

“夫用界笔直尺是死画也守其神专其一是真画也死画满壁曷如污墁真画一划见其生气”（张彦远，《历代名画记》卷第二，唐），等等。

然而同时，同一观者对于印刷书籍页面载体上所被存留的汉字的“印刷美术体线条结构形”则不会视觉性感知辨别其书面汉字被存形时的其笔者的运笔及结体个性，其根本原因在于“印刷美术体线条结构形”并非是其书面汉字之笔者个体所存留的“个体手写性线条结构形”，而是基于印刷用汉字的标准而被标准化统一后的、并不存在其书面汉字之笔者个体手写存形特征的“标准化统一化美术体线条结构形”。相对而言，若把“标准化统一化存形性线条结构形”称作为“死线条结构形”的话，则可将“个体手写存形性线条结构形”称作为“活线条结构形”。因此，从视觉造型艺术之成立之所必须要素上相对于“死线条结构形”的“形”而言，可以说平面载体上所被存留的“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性样子’的‘活线条结构形’”是其“形”的意图表达内涵更加丰富的了，即，是有汉字手写实践经验积累的观者可视觉认知性内涵更加丰富的了、是还可进一步视觉性感知其“活线条结构形”之“形”之来历性“其笔者个性”归属的存形形式。

“中国自有文字以来皆以形为主即假借行草亦形也惟谐声略有声耳故中国所重在形外国文字皆以声为主”、“盖中国用目外国贵耳”（康有为，《广艺舟双楫》原书第一，清），等等。

总之，“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性样子’的‘活线条结构形’”可以说是中国文明的汉字的日常读写生活由来的意图表达存形形式，其意图表达不仅能表达出让观者可以视觉性感知认识平面载体上所被存留的其“活线条结构形”是“什么固有形的汉字”的“汉字文化圈内有视觉者一般共通的可认得性固有形之归属”，同时，还能表达出让观者可以视觉性感知其“活线条结构形”是“什么个性样子的感觉”的其“形”之来历性“其笔者个性”的“汉字文化圈内有手写实践经验积累者一般共通的可感知性其来历性笔者个性的感觉之归属”的意图表达存形形式。也就是说，从视觉造型艺术之成立之所必须要素的角度而言，“兼备‘一般共

通的’ ‘认得形’ 且 ‘其觉得个性样子’ 的 ‘活线条结构形’ ” 的有人工意图、有人工表达的存形形式是兼备了 “汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的” “可认得性固有形” 且 “可觉得性其来历性笔者个性的感觉” 的两方面的 “共通性视觉性共鸣频率元素” 的意图表达存形形式。另外，从观者的视觉性知觉能力的角度而言，观者的可以同时视觉性辨别认知平面载体上所被存留的 “兼备 ‘一般共通的’ ‘认得形’ 且 ‘其觉得个性样子’ 的 ‘活线条结构形’ ” 是 “什么固有形的汉字” 的 “汉字文化圈内有视觉者一般共通的、可认得性固有形之归属”，且，其是 “什么个性样子的感觉” 的其 “形” 之来历性 “其笔者个性的感觉” 之 “汉字文化圈内有手写实践者一般共通的、可觉得性其来历性笔者个性的感觉之归属” 的视觉性知觉能力，即 “视觉性 ‘一般共通的’ ‘固有形’ 且 ‘其来历性笔者个性’ 的知觉” 能力，也同样可以说是汉字文化圈内者都普遍具有的共通性视觉性知觉能力。



大写意中国书画印创作的追求兼备 “‘认得形态’ 且 ‘其觉得个性精神面貌’ ” 的存形形象：
追求存留 “精确同步瞬间唯一真实最佳身心状态的个性化浑然天成笔墨” 的 “形神俱活” 即 “意技俱活” 的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：
大写意中国书法(篆行体)、大写意中国画(山水画，文人画，水墨画，中国传统绘画)、大写意中国篆刻
《华山图》
同 “构图” 异 “其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-3 “写” 的存形技巧意图表达存形形式内涵—— “书面文学” 与 “中国书法” 及 “兼备 ‘一般共通的’ ‘认得形’ 且 ‘其觉得个性造型性样子’ 的 ‘活线条锋形墨色结构形’ ”

“论曰文字者总而为言若分而为义则文者祖父字者子孙察其物形得其文理故谓之曰文母子相生孳乳浸多因名之为字题于竹帛则目之曰书文也者其道焕焉日月星辰天之文也五岳四渎地之文也城阙朝仪人之文也字之与书理亦归一因文为用相须而成” (《唐张怀瓘《文字论》)，张彦远，《法书要录》卷四，唐)；“但直写而无意不成字也” (冯班，《钝吟书要》，清)，等等。

当汉字的手写存形是只使用了由其笔者自身长期实践积累而形成的无意识性个体习惯性运笔与结体的存形技巧时，即，“其汉字手写存形的意图及表达是意图专注于在以存留汉字字形的正确笔画结构来准确表达其汉字的语句与文章的语义及语音的书面语言性内涵，乃至来准确表达其书面语言的文学性内涵” 时，对此类汉字的手写存形过程可称之为 “写字”；“写文章”；“文学创作”，而对此类手写存形再现出的 “汉字的兼备 ‘一般共通的’ ‘认得形’ 且 ‘其觉得个性习惯性样子’ 的 ‘活线条结构形’ ” 的 “写” 的意图表达存形形式可称之为 “字”；“文章”；“文学”。

同时，因为此类作者于其手写存形之意图与表达上是专注于存留汉字的书面语言文学性内涵而无意于存留汉字字形的视觉形象塑造性内涵，也就是说，从视觉造型艺术之

成立之所必须要素的角度而言，此类“汉字的兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性习惯性样子’的‘活线条结构形’”是于其“写”的意图与表达上则是欠缺了其笔者对汉字字形的视觉形象造型性人工意图及人工表达的存形形式，所以可以说“字”；“文章”；“文学”于视觉形象塑造性的“视觉造型艺术”而言是不成立的意图表达存形形式，也就是说“字”；“文章”；“文学”如同大自然的山水草木一样，它不是“文学性视觉造型艺术”的“中国书法”，而是“文学艺术”的“书面文学”。

“须得书意转深点画之间皆有意自有言所不尽得其妙者事事皆然”（〈晋王右军《自论书》〉，张彦远，《法书要录》卷一，唐）；“文章之为用必假乎书书之为征期合乎道故能发挥文者莫近乎书”（张怀瓘，《书断》序，唐）；“阐典坟之大猷成国家之盛业者莫近乎书其后能者加之以玄妙故有翰墨之道生焉世之贤达莫不珍贵”、“文则数言乃成其意书则一字已见其心可谓简易之道”、“文章发挥书道尚矣”（〈唐张怀瓘《文字论》、《书议》〉，张彦远，《法书要录》卷四，唐）；“夫书心画也有诸中必形诸外”（郑杓，《衍极并注》，元）；“下笔作诗作文自有头头是道汨汨其来之势故知书道亦足以恢扩才情酝酿学问也”（周星莲，《临池管见》，清），等等。

当汉字的手写存形是同时有意图地针对汉字字形而以融入了其笔者个性化“毛笔写水存形”的变化运笔及变化结体的技巧性的、以其毛笔笔锋的锋形及墨色而表达的视觉形象之塑造演化，从而意图成就同时以其存留汉字字形的个性化视觉性锋形墨色的塑造形象来同时最大表达其汉字的语义语音及其笔者的志向、性情、学识、才能等等个性化精神状态及思想内涵时，即“其汉字手写存形的意图及表达是同时并重了存留汉字的视觉及听觉的书面语言文学性内涵与活线条锋形墨色结构形的视觉形象造型性内涵”时，从视觉造型艺术之成立之所必须要素的角度而言，因此类的汉字手写存形过程中同时也同步伴有其笔者对汉字字形的、于变化运笔及变化结体的活线条锋形墨色结构形的视觉形象造型性人工意图及人工表达，所以对此类汉字运笔及结体的“毛笔写水存形”过程可称之为“中国书法创作”，也就是说对此类手写存形再现出的“汉字的兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性造型性样子’的‘活线条锋形墨色结构形’”的“写”的意图表达存形形式可以作为中国独特的“文学性视觉造型艺术”的“中国书法”。

“中国书法”可以说是“中国汉字的文学性视觉造型艺术”，同时又以其“汉字题材及存形技巧”的不同而又内涵各异。源远流长的中国文化中有大量的书经典故、诗词歌赋、吉祥喜悦等的或言简意赅、或辞藻华美、或众所周知的成语名文等“经典汉字题材”，同时也有各种具备“中国书法”之“毛笔写水存形”的运笔及结体技巧之巅峰特色的“经典锋形墨色书体”，因此，于汉字题材与运笔结体技巧上的“借用模仿经典”与“个性始创”可以说是“中国书法创作”的两大组成部分，可分别称之为“借用模仿型中国书法”与“个性始创型中国书法”。而基于汉字题材与运笔及结体技巧的组合变化，“中国书法”又可进一步分类为“文学且运笔及结体个性始创型”；“文学借用型运笔及结体个性始创型”；“文学个性始创型运笔及结体模仿

型”；“文学借用型运笔及结体模仿型”；乃至所借用经典的汉字之语言文学性内涵未明，或于所模仿经典书体的运笔及结体之造型性内涵未通的“东施效颦型”“中国书法”，等等。

“然书之作也帝王之经纶圣贤之学术至于玄文内典百氏九流诗歌之劝惩碑铭之训戒不由斯字何以纪辞故书之为功同流天地翼卫教经者也”、“后世庸陋无稽之徒妄作大小不齐之势或以一字而包络数字或以一傍而攒簇数形强合钩连相排相纽点画混沌突缩突伸如杨秘图张汝弼马一龙之流且自美其名曰梅花体正如瞽目丐人烂手折足绳穿老幼恶状丑态齐唱俚词游行村市也”（项穆，《书法雅言》序，明）；“笔法临摹古帖也字学考究篆意也笔法与字学本一涂而分歧晋唐以来妙于笔法而不通字学者多矣。”（杨慎，《书品》笔法字学，明）；“名家作书行款上下尚不可移易况集取强合乎往往见移行诸帖行首无故而来行末无故而往甚至强割联丝意义失所不知者效颦从事已自可憎”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“书之形质如人之五官四体书之情性如人之作止语默必如相人书所谓五官成四体称乃可谓之形质完善非是则为缺陷必如礼经所谓九容乃得性情之正非是则为邪僻”（包世臣，《艺舟双楫》卷五·论书一，清）；“字学以用敬为第一义凡遇笔砚辄起矜庄则精神自然振作落笔便有主宰何患书道不成泛泛涂抹无有是处”、“至舍意义而讲字画遗宗旨而究标格抑又未已”（周星莲，《临池管见》，清），等等。

关于“中国书法”，或若其是以汉字以外的某文字体系作为题材对象时可称之为“某文字书法”；或若其其中某汉字处有涂改抹黑或汉字外垃圾明显时则可称之为“汉字草稿”；或若其其中某汉字笔画结构模糊不清；或若其其中某汉字结构是缺笔少划的“缺陷汉字”；或若其其中某汉字结构是没有任何字典或出处可作为结体依据的“自造汉字”；或若其于汉字语句排列上纵书与横书混用等而致使载体平面出现分解断片化；或若其汉字语句的语义不通等等时，因其“写”的存形形象在客观上已经欠缺了“中国书法”应该必备的中国汉字的书面语言文学性内涵的意图与表达，所以，或者，可以以其存留形象仅所具有的“活线条锋形墨色”的“写”的意图表达存形形式可都统称之为是“存留活线条锋形墨色”的“活线条锋形墨色的装饰图案”。

另外，于观者的角度而言，当观者对“写”的存形技巧的意图与表达存形形式的“活线条锋形墨色结构形”的视觉性认知结果是其“兼备了中国汉字的‘书面语言文学性’且‘其字形的造型性’的意图表达”时，其观者即可归属其“活线条锋形墨色结构形”为“中国书法”。也就是说，“中国书法”的归属基准不是任谁都可拿来用一下就能得出一律性结论的量具性尺子，而是基于其观者的认识不同而会有异的归属基准。仅就“中国汉字的书面语言文学性”而言，仅仅基于其“活线条锋形墨色结构形”是某观者个人不认识的常用汉字外汉字，或隶外的篆、草结体的汉字，其观者个人就定位其“活线条锋形墨色结构形”之归属为“非中国书法”时，只能说其某观者是“中国书法圈外者”。

总之，对于“中国书法”，可以说“毛笔铁笔硬笔使用爱好者是鉴赏品评其‘活线条锋形墨色结构形’之运笔及结体技巧之内涵”；“中国文学爱好者是鉴赏品评其文学

内涵”；“中国书画印爱好者则是鉴赏品评其语言文学性内涵与其造型性个性内涵之综合内涵”。“中国书法”是与美术字或等同于美术字的所谓硬笔书法不同的、是具有中国独特的“毛笔写水存形”的运笔及结体内涵的中国特色文学性视觉造型艺术，其“汉字的兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性造型性样子’的‘活线条锋形墨色结构形’”的意图表达存形形式更是明确蕴含中国文化独有的作者意图表达内涵的“指纹性作者人象”。



大写意中国书画印创作的追求兼备“‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”的存形形象：追求存留“精确同步瞬间唯一真实最佳身心状态的个性化浑然天成笔墨”的“形神俱活”即“意技俱活”的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：
大写意中国书法(篆行体)、大写意中国画(山水画，文人画，水墨画，中国传统绘画)、大写意中国篆刻
《中南山图》
同“构图”异“其来历时笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-4 “中国书画印”共通的视觉性意图表达存形形式及其共鸣频率元素与知觉能力——“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性势能’的‘活线条锋形墨色结构形’”、“作品形象的‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”、“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历时笔者个性造型性身心运动’的知觉（即：其觉得个性势能；其觉得个性精神面貌；其笔者个性的精神状态与思想内涵的感觉；其作者的个性化存形技巧的意图与表达的感觉及意图与表达一致的意图与表达的感觉）”

虽然现在仍然无法确认中国古人的各种方言语音与周秦汉之“雅言”、汉晋之“通语”、元之“天下通语”、明清之“官话”等汉语音韵种类的所占人口比例差异及中国人当时的一般性习字方式，但仅从秦以后的中国汉字之“书同文”来说，常人刚开始时的“汉字手写存形过程”可以说是以正确地认知、记忆与手写再现汉字的“活线条结构形”及其所对应的汉字字义、乃至方言或官话字音为目的的“个体仿照临摹习字过程”。

“力为体子知之乎日岂不为趯笔则点皆有力即首体自能雄媚之谓乎”（蔡邕，《九势八诀》，汉）；“若平直相似状如算子上下方整前后齐平此不是书但得其点画尔”（王右军《题卫夫人〈笔阵图〉后》，张彦远，《法书要录》卷一，唐）；“书不变化匪足语神也”（项穆，《书法雅言》，明）；“作字三法一用笔二结构三知趋向用笔欲其有起止无圭角结构欲其有节奏无斧凿趋向欲其有规矩无固执”、“运笔者一画中之结构也低昂巨细是其构起伏显谧是其结书家不学而熟之者亦能结学而未熟者但能构构为意念结为情性有结无构则习俗有构无结则粗疏粗俗都捐近之矣然无韵也会须师古”、“结构名义不可不分负抱联络者结也疏谧纵衡者构也学书从用笔来先得结法从措意来先得构法构为筋骨结为节奏有结无构字则不立有构无结字则不圆结构兼至近之矣尚无腴也故济以运笔”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“结体不外分间布白固体趁势避让排迭展促向背诸法一字拆开则各字成形合则全体入彀”（梁巘，《承晋

斋积闻录》，清)；“字有筋骨血脉皮肉神韵脂泽气息数者缺一不可” (周星莲，《临池管见》，清)，等等。

具体说，汉字的使用毛笔的“个体仿照临摹习字过程”是一个其习字者个人针对搭建间架之汉字结字的每个笔画的“落笔”、“行笔”、“提笔”及下一个笔画的再次重复开始“落行提”的、以“毛笔写水”的运笔轨迹的“起、行、止、接”之锋形墨色来结体存留“活线条锋形墨色结构形”的“个体习‘运笔及结体’之‘存形’过程”。其中，就运笔的“行”而言，其可包括“定向与变向”行笔，而“变向行笔”又可包含“顺逆、曲弯、角方”等变化；而“行”的变数则可包括“不变与变化”行笔，且“变化行笔”则又可包括“快慢、捻转、震颤、顿挫流畅、收藏扬放、垂直倾斜、悬提偃按、紧拘松信”等等变化；而就结体而言，其之变化结体亦可以包括“先后、连断、大小、粗细、长短、疏密、奇正、圆方、让合、参差整齐、俯仰交侵、回环映带”等等变化，由此可以说“个体仿照临摹习字过程”即是其习字者个人亲身体验各种组合的变化运笔来变化结体不同“活线条锋形墨色结构形”的“个体实践‘身心眼’同步的‘变化运笔及变化结体’之‘毛笔写水’的‘运动存留’‘活线条锋形墨色结构形’的过程”。

“实践、认识、再实践、再认识，这种形式，循环往复以至无穷，而实践和认识之每一循环的内容，都比较地进到了高一级的程度” (《毛泽东选集》第1卷)，等等。

俗话说“好记性不如烂笔头。”。实践是认识的根源，人的认识在实践基础上产生和发展，实践是检验真理的标准。首先，就“个体仿照临摹过程”中的“同步的‘身心眼’”与“运动存留‘活线条锋形墨色结构形’”来说，可以说“‘心’的活动，‘身’的运动”与“客观上静止的‘活线条锋形墨色结构形’”之间是具有手写再现方向的“心动身动而成其形”的个体恒常性因果关系。而“仿照临摹过程”则是其逆方向的“眼见形而仿照临摹其形之来历性笔者的身动及心动”过程。同时，“‘心’的活动，‘身’的运动”与“客观上静止的‘活线条锋形墨色结构形’”之间的关系也可以说是“心变身亦应心而变，身变形亦应身而变”地具有可逆性的，相互对应、彼此互为个体恒常性“函数”的关系。

另外，就“个体模仿临摹习字过程”中的“活线条锋形墨色结构形”而言，可以说其具有“‘认得性’且‘觉得性’”的“‘形’且‘势’”的不可分割的两个方面的视觉性认知的着眼点。其一的“形”是指观者视觉辨别认识“活线条锋形墨色结构形”是“什么固有形的汉字”的“汉字文化圈内有视觉者一般共通的可认得性固有形之归属”。因为，“‘形’之‘可认得性固有形之归属’”是基于以其观者自身的经验记忆由来性“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’知觉的个体恒常性”为参照物而比较推论出的“有视觉者一般共通的”认识结果之归属，所以可以说对“活线条锋形墨色结构形”之“形”着眼点的视觉性辨别认识是属于观者的个体理性认知。而其二的“势”则是指观者视觉辨别感知“活线条锋形墨色结构形”是“什么个性样子的感觉”的“‘形’之‘可觉得性其个性样子的感觉之归属’”。若其观者的“‘形’之‘可觉得性其个性样子的感觉之归属’”是基于与其观者的个体视觉性经验记忆由来

性参照物而比较推论出的“非共通性”感觉结果时，即，其是基于其观者自身的个体主观性心理活动内涵，且同时，是随着其观者个体主观性心理变化而不稳定地感觉是“亦刚亦柔亦浮皮潦草亦沉稳庄重”等，即，是不具有稳定统一性的、“非一般共通的”感知结果时，可因其“‘形’之‘可觉得性其个性样子的感觉之归属’”的“非一般共通的个体主观随意自娱性”而称此种“势”为“个体主观随意自娱性感性‘势’”；而当其“‘形’之‘可觉得性其个性样子的感觉之归属’”是基于与其观者的个体实践记忆由来性恒常性参照物而比较推论出的具有统一一致性的“有实践者一般共通的”感觉结果时，可称此种“势”为“觉得个性势能”。

这里的“个体实践记忆由来性恒常性”是指观者于其亲身实践中养成的、对“活线条锋形墨色结构形”及其来历的“‘身心’的运动”的“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历性笔者个性身心运动’知觉的个体恒常性”，其可包括“活线条锋形墨色结构形”被存留时的与其笔者的“‘变化运笔及变化结体’之‘毛笔写水’”同步的，即，与其笔者的“‘心的活动’且‘身的运动’”同步的运动感觉的个体恒常性，具体可包括“指腕肘肩腰臀膝足的协调运动的感觉，且同时的，肺鼻口的呼吸协调运动的感觉，乃至同时的，肺口鼻喉舌齿唇的发声协调运动的感觉等等运动时所同步伴随的、其笔者的个体性意识活动的感觉、思维活动的感觉，心理活动的感觉等的精神状态及思想内涵的感觉；且同时的，其笔者的个体性手指执笔的触觉变化感觉，力变化感觉，气变化感觉，肌肉变化感觉，平衡变化感觉，节奏变化感觉，音韵变化感觉等等的、‘视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历性笔者个性身心运动’知觉的个体恒常性’”。

因此，“觉得个性势能”可以说是以其观者的亲身手写实践由来性的“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历性笔者个性身心运动’知觉的个体恒常性”为参照物的，是其观者“眼见‘活线条锋形墨色结构形’而感知‘其来历性笔者个性身心运动’的感觉”地、像还原魔方一样地视觉性从客观上静止的“活线条锋形墨色结构形”而逆方向“见形而知身心”地、推论还原出的其被存留时所伴随的其笔者“身运动”的感觉乃至“心活动”的感觉，即，“其笔者的身运动的运笔及结体技巧”的感觉乃至“其笔者的心活动的精神状态及思想内涵”的感觉。因为“活线条锋形墨色结构形”的“其笔者个性的精神状态及思想内涵”是其笔者于运动存留“活线条锋形墨色结构形”时，其笔者“移神定质”地个性化托神于“活线条锋形墨色结构形”之中的“其作品形象的个性精神面貌”，所以，“觉得个性势能”是观者对“活线条锋形墨色结构形”的，即是于“其笔者个性的精神状态及思想内涵”的个性心活动的感知结果之归属，也是于“其作品形象的个性精神面貌”的个性身心运动的感知结果之归属，同时还是于“其作者的个性化存形技巧的意图与表达及意图与表达一致的意图与表达”的个性身心运动的感知结果之归属，更是于“其来历性笔者个性身心运动”的感知结果之归属。另外，因为“‘心’的活动，‘身’的运动”与“客观上静止的‘活线条锋形墨色结构形’”之间的关系是具有可逆性个体恒常性的因果关系且互为“函数”的相互对应关系，所以可以说“觉得个性势能”是观者视觉分辨感知客观静止性“活线条锋形墨色结构形”是“什么个性样子的感觉（即：其来历性笔者个性身心运动的感觉；其笔者个性精神状态及思想内涵的感觉；其个性精神面貌的感觉；其

作者的个性化存形技巧的意图与表达的感觉及意图与表达一致的意图与表达的感觉) ”的 “ ‘汉字文化圈内有手写实践者视觉性一般共通的’ 可觉得性 ‘其来历个性样子的感觉’ 之归属”。因为，此类的 “ ‘形’ 之 ‘可觉得性个性样子的感觉’ 之归属” 是基于与以其观者的亲身实践由来的 “视觉性 ‘固有色·形’ 且 ‘其来历性笔者个性身心运动’ 知觉的个体恒常性” 为参照物而比较推论出的 “有手写实践者视觉性一般共通的” 感知结果之归属，所以，可以说对 “活线条锋形墨色结构形” 之 “觉得个性势能” 着眼点的视觉性辨别感知也是属于观者的个体理性认知。

这里的 “觉得个性势能” 与物理学的 “由相互作用的各物体间的相对位置所决定的能，其相互作用力为万有引力、弹性力、静电力等” 的保守力性 “势能” 有所不同之处是其焦点于对其 “形” 的来历性笔者个性身心运动的感觉。 “活线条锋形墨色结构形” 之 “觉得个性势能” 可以说是 “由载体平面上所存留的客观性静止的、相互对比映衬的各活线条锋形墨色及各活线条锋形墨色结构形间的、平面相对位置对比及色对比所决定的、观者对其 ‘形’ 是 ‘什么个性样子的感觉’ 的 ‘其来历性笔者个性身心运动的感觉’ 的 ‘感知结果之归属’，其相互作用媒介为其活线条锋形墨色及活线条锋形墨色结构形之来历性运动时的感觉所伴随的、其笔者的手指执笔，及力，气，肌肉，平衡，节奏，音韵等等运动变化的感觉，乃至其笔者精神状态及思想内涵等的感觉” 的 “活线条锋形墨色结构形” 之其来历性笔者个性身心运动的感觉的 “觉得个性势能”。因此，从认知的角度而言， “个体仿照临摹习字过程” 可以说是其习字者对其自身的 “视觉性 ‘一般共通的’ ‘固有色·形’ 且 ‘其来历性笔者个性身心运动’ 的个体性知觉 (即：其觉得个性势能；其个性精神面貌的感觉；其笔者个性的精神状态及思想内涵的感觉；其作者的个性化存形技巧的意图与表达的感觉及意图与表达一致的意图与表达的感觉) ”，及，其 “个体性知觉的个体恒常性” 的实践性滋养过程。综上所述， “个体仿照临摹习字过程” 可以说是包括 “外显记忆与内隐记忆” 之 “形象记忆与联想记忆” 的、记忆深度和记忆量都是符号记忆所望尘莫及的，是对 “ ‘身心眼’ 同步的 ‘变化运笔及变化结体’ 之 ‘毛笔写水’ 的 ‘运动存留’ ‘活线条锋形墨色结构形’ ” 相关的，包括认知、记忆、再现等的习字者个体综合能力的同步成长过程。

“盖有学而不能未有不学而能者也考之即事” (孙虔礼, 《书谱》, 唐); “至如世之学者其字非不尽工而气韵病俗者政坐胸次之罪非乏规矩耳如蹊能破万卷之书则其字岂可以重规叠矩之末当以气韵得之也” (《宣和书谱》卷三, 宋); “有心书道必从顶门著力字之必篆犹学诗者必熟读三百篇作文者必贯通九经正史不然皆野狐也” (赵宦光, 《寒山帚谈》, 明); “书有筋骨血肉筋生于腕腕能悬则筋脉相连而有势指能实则骨体坚定而不弱血生于水肉生于墨水须新汲墨须新磨则燥湿调匀而肥瘦得所此古人所以必资乎器也” (丰坊, 《书诀》, 明); “初学不外临摹临书得其笔意摹书得其间架”、“临摹不过学字中之字多会悟则字中有字字外有字全从虚处著精神” (周星莲, 《临池管见》, 清), 等等。

随着乙的由 “仿照临摹习字” 而步入 “可读写常用汉字” 阶段，可以说作为汉字文化圈内者的乙是于 “ ‘身心眼’ 同步的 ‘变化运笔及变化结体’ 之 ‘毛笔写水’ 的 ‘运

‘活线条锋形墨色结构形’”相关的，包括认知、记忆、再现等个体综合能力已经具备了初步的基础。其中，就乙的视觉性认知能力来说，可以说乙已经具有了其“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历性笔者个性身心运动的知觉’

（即：其觉得个性势能；其个性精神面貌的感觉；其笔者个性的精神状态及思想内涵的感觉；其作者的个性化存形技巧的意图与表达的感觉及意图与表达一致的意图与表达的感觉）”的“乙恒常性”，也就是说乙对“活线条锋形墨色结构形”之“‘认得形’且‘其觉得个性势能’”的认知能力可以说是已经具有了初步的基础。

而相对于乙的单纯“仿照临摹习字”而言，随着甲的由“仿照临摹‘篆草隶行楷及历代书法名家等的活线条锋形墨色结构形的变化运笔变化结体’的‘毛笔写水存形’的习字”而步入“可读写‘中国书法’”阶段，作为中国书法圈内者的甲，其自身养成的“甲恒常性”与“乙恒常性”相对而言，可以说“甲恒常性”是比“乙恒常性”更进一步地丰富了其“毛笔写水存形”之“写”且“其个性造型性”的，即，是具有了其“视觉性‘一般共通的’‘篆草隶行楷及历代书法名家特色等等固有色·形’且‘其来历性笔者个性造型性身心运动的个体性知觉’（即：其觉得个性势能；其个性精神面貌的感觉；其笔者个性的精神状态及思想内涵的感觉；其作者的个性化存形技巧的意图与表达的感觉及意图与表达一致的意图与表达的感觉）”的、是其“个体恒常性”的种类范围则是更加丰富的了，是更加细腻、清晰、深刻地熟习了的，是达到几乎近似本能性的“甲恒常性”，也就是说甲对各种书体及多类名家特色的“活线条锋形墨色结构形”之“‘认得形’且‘其觉得个性势能’”的认知能力已经具有了相当程度的熟习。

“字势生动宛若天然实得造化之姿神变无极。”（张怀瓘，《六体书论》，唐）；
 “艺之至未始不与精神通”（姜夔，《续书谱》，宋）；“唐太宗李氏讳世民，，，尝谓朝臣曰书学小道初非急务时或留心犹胜弃日然亦未有不学而得者朕少时临阵料敌以形势为主今吾学书亦然”、“惟其忠贯白日识高天下故精神见于翰墨之表者”（《宣和书谱》卷一、三，宋）；“传神者必以形形与心手相凑而相忘神之所托也”（董其昌，《画禅室随笔》，明）；“作者一法观者两法左右牝牡固是精神中事然尚有形势可言气满则离形势而专说精神故有左右牝牡皆相得”（包世臣，《艺舟双楫》卷五·论书一，清）；“古人论书以势为先中郎曰九势卫恒曰书势羲之曰笔势盖书形学也有形则有势兵家重形势拳法亦重扑势义固相同得势便则已操胜算。”（康有为，《广艺舟双楫》，清），等等。

“中国书画印”可以说都是其作者运用“毛笔写水存形”及“铁笔破石存形”的表达手段的存形技巧而存留的各种“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性势能’的‘活线条锋形墨色结构形’”的其作者意图表达的存形形式。

当“中国书画印”的作品形象与汉字文化圈内者的视觉之间相互作用时，已经养成有“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’知觉的个体恒常性”的观者（例如：其观者已能肉眼把握区别汉字的戊、戌、戍；或鱼的鲤、鲫、鳊；等等的一般性固有特征）”，都能以其观者各自的“个体知觉恒常性”参照物而比较推论出、或乃至近似

本能地视觉认识其“中国书画印”的作品形象是“什么固有形的汉字或物象”的“有视觉者一般共通的可认得性固有形之归属”（例如：其作品形象中客观性具备的是“戍；鲤”之视觉性固有特征时），即，其作品形象就是与观者意识中的“‘一般共通的’‘固有色·形’”对应一致的“戍；鲤”形象，而不是对应不一致的“戍、戍；鲫、鳊”形象。对于“中国书画印”作品形象的似此类的、观者可以视觉性辨别认知其作品形象是“什么固有形的汉字或物象”的“汉字文化圈内有视觉者一般共通的可认得性固有形之归属”的“形”，可称之为“作品形象的视觉性一般共通的认得形态”，简称“作品形象的认得形态”。当然，对于“指鹿说马”的“睁眼说瞎话”之“主观与客观的分裂者”可勿论。

而已经养成“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历性笔者个性造型性身心运动知觉（即：其觉得个性势能；其个性精神面貌的感觉；其笔者个性的精神状态及思想内涵的感觉；其作者的个性化存形技巧的意图与表达的感觉及意图与表达一致的意图与表达的感觉）’的个体恒常性”的观者，则都更能各自基于其“个体知觉恒常性”参照物而比较推论出的、或乃至近似本能地辨别感知到的；或也可以说是基于其观者的“个体知觉恒常性”及视觉的自动探求、自动调整能力而辨别感知到的；或也可以说是基于其观者的“个体知觉恒常性”及视觉性错觉（视觉诱导性运动感觉；诱导运动；拟动知觉）而辨别感知到的；或也可以说是基于其观者的“个体知觉恒常性”及“视觉性模拟仿照临摹”而感知到的、程度不同的，观者视觉辨别感知其“中国书画印”的作品形象是“什么个性样子的感觉”的、“汉字文化圈内有手写实践者视觉性一般共通的可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉之归属”。例如，当作品形象为“戍；鲤”时的，观者对其感知到的，无生命的“戍”的汉字形象的“或其似‘虎踞龙盘’之‘威武雄壮’的感觉，或其可‘一触即溃’之‘外强中干’的感觉”；有生命的“鲤”的鱼形象的“或其欲‘跳龙门’之‘昂首奋跃’的感觉，或其如‘咸鱼干’之‘蔫抽僵呆’的感觉”等等的“有手写实践者视觉性一般共通的可觉得性其个性样子的感觉之归属”。对于“中国书画印”作品形象的似此类的、观者可以视觉辨别感知其作品形象是“什么个性样子的感觉”的“汉字文化圈内有手写实践者视觉性一般共通的可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉之归属”的“形”的“其觉得个性势能”，可称之为“作品形象的有手写实践者视觉性一般共通的觉得个性精神面貌”，简称“作品形象的觉得个性精神面貌”。当然，同样，对于“指鹿说马”的“睁眼说瞎话”之“主观与客观的分裂者”也可勿论。

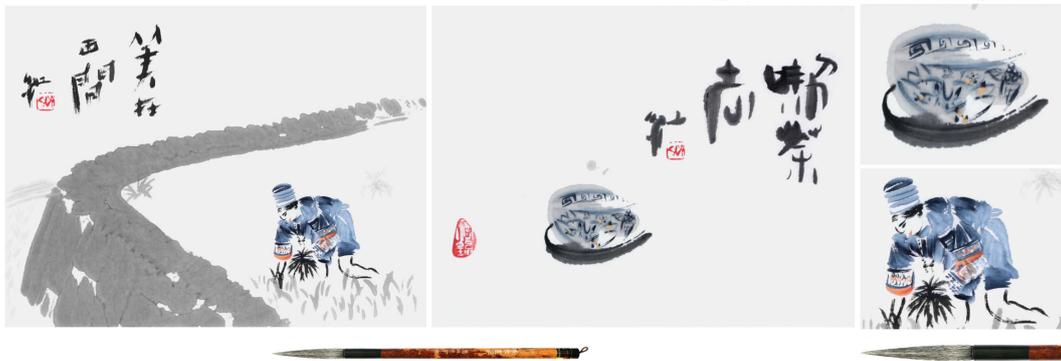
“夫外慕徒业者皆不造其堂不济其裁者也”（韩愈，《送高闲上人序》，唐）；“学书之要唯取神气为佳若模象体势虽形似而无精神乃不知书者所为耳”（蔡襄，《论书》，宋）；“人品既殊性情各异笔势所运邪正自形书之心主张布算想像化裁意在笔端未形之相也书之相旋折进退威仪神采笔随意发既形之心也”（项穆，《书法雅言》，明）；“一于权则不典过此野矣一于正则不韵过此腐矣一于平易则不奇过此鄙矣一于险怪则不律过此贼矣一于筋骨则不情过此疏矣一于皮肉则不力过此俗矣一于古则不妍过此死矣一于今则不雅过此市矣一于圆则不逸过此描矣一于阙则不庄过此残矣一于纤则不文过此弱矣一于涩则不媚过此枯矣一于理字义则不通过此束矣一于事字体则不合过此垢矣一于意结构用笔则不玄过此滞矣一于兴格调则不趣过此狂矣”（赵宦

光，《寒山帚谈》，明)；“笔墨之间本足觐人气象书法亦然”（周星莲，《临池管见》，清），等等。

俗话说：“行家看门道，力巴看热闹。”，可谓：“有亲身实践体会的‘行家’一过眼，便知有没有。”。不断地反复实践感悟可以说是认知“中国书画印”之表达手段的存形技巧的意图与表达内涵的必要基础。也就是说，汉字文化圈外者，或“心手相乖”、“眼不逮心”的虽有手写实践经验但对“中国书画印的造型性存形技巧之基本门庭”不屑一顾的“吾道在吾心”之“自娱”者，其经由“中国书画印”作品的“活线条锋形墨色结构形”而视觉性感知出其作品形象的“‘有手写实践经验积累者视觉性一般共通的’‘其作品形象的觉得个性精神面貌’”的理论上的可能性可以说是微乎其微，甚至可以断言其对“‘形’之‘可觉得性个性样子的感觉’之归属”只能是始终徘徊于“非手写实践经验积累者一般的视觉性感觉”的“个体主观随意自娱性感性‘势’”的“境界”之中。另外，如同当“每天都在作广播体操的一般观众”，“体育老师”，“体操运动员”，“体操教练员”等一起同时观看某一位的“体操动作”时，对其动作的“觉得个性精神面貌”或对其动作者的“个性的精神状态及思想内涵的感觉”等的视觉性感知结果会有所各异一样，经由同一“活线条锋形墨色结构形”的视觉相互作用，相对于汉字文化圈内的一般观者而言，“中国书画印”圈内者则对其作品形象的“‘有手写实践经验积累者视觉性一般共通的’‘其作品形象的觉得个性精神面貌’”的内涵的视觉性感知度从理论上说会更加深入、透彻。当然，对于“指鹿说马”的“睁眼说瞎话”之“主观与客观分裂型‘中国书画印圈内者’”亦可勿论。

总之，“活线条锋形墨色结构形”可以说是“中国书画印”共通的其作者的意图表达存形形式，其作品形象中是客观上需同时“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性势能’”的，即，需同时兼备“‘一般共通的’‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”的，也就是说需同时兼备“‘汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者视觉性一般共通的’‘可认得性固有形’且‘可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉’”的，两方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”的中国特色意图表达存形形式。同时，于“中国书画印”的鉴赏而言，观者需具备实践中养成的“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历性笔者个性造型性身心运动的知觉’（即：其觉得个性势能；其觉得个性精神面貌；其笔者个性的精神状态与思想内涵的感觉；其作者的个性化存形技巧的意图与表达的感觉及意图与表达一致的意图与表达的感觉）”能力也是可认知“中国书画印”的意图表达内涵的基本前提。

中国大写意的创作也可以说是一个“实践和认识的循环往复以至无穷的活动”，因此，对于“移神定质”性中国画大写意创作的作者来说，可以说存留“定质”性“认得形态”的“汉字文化圈内有视觉者一般共通的活线条锋形墨色结构形”是其创作的存形技巧意图与表达的基本原则，而如何于其作品中存留“移‘个性’神”性“其作品形象的觉得个性精神面貌”的“觉得个性势能”之唯一指纹性，即，如何清晰精确地“指纹性变化运笔及变化结体”地“指纹性毛笔写水存形”则可以说是决定能否成就其“‘大’指纹性作者人象生命力”的关键。



大写意中国书画创作的追求兼备“‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”的存形形象：追求存留“棉料绵连写活水的指纹始创性一笔到底的活笔锋形活气墨色”的“形神俱活”即“意技俱活”的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：

大写意中国书法(篆行体)、大写意中国画(人物画；静物画；文人画；水墨画；中国传统绘画)、大写意中国篆刻

《哈尼播种图》、《茶园》

只用同样的“一支笔”完成一作品内所有全部存形的“一笔到底”的“其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-5 人眼视觉光色空间的“中；西”绘画基本意图表达演化——“‘中’在线结构形象之‘形神俱活’之活力；‘西’在光影面形象之立体质感之活力”、“‘中’留见载体而透气；‘西’不留见载体而无漏”、“‘中’在一笔之写；‘西’在多层之堆叠”、“‘中’在与宣纸面之黑白对比；‘西’在画面内之色彩对比”、“‘中’在意图表达其形象之本质；‘西’在意图表达其形象之外观”、“‘中’在意图表达其‘形’且‘神’；‘西’只在意图表达其‘形’”、“‘中’在其作品中心思想之个性明确；‘洋’则无法否认‘您请随意性作品中心思想之任何归属’”、“‘中’在作品中心思想且其存形技巧之意图表达；‘洋’只在存形技巧之意图表达”

“君子不器”（《论语》为政第二，东周）；“专摹一家不可与论画专好一家不可与论鉴画”（沈颢，《画尘》，明），等等。

平面视觉造型艺术的绘画可以说是利用载体上的平面存形形象与人类视觉间相互作用的作者之意图表达，其学问研究离不开人类的视觉性知觉与平面存形形象两大要素。平面存形形象可以说是客观性不变的存在，而人类的视觉性认知结果之归属则是基于观者其人对作品所具备的客观不变性视觉性共通性共鸣频率元素的知觉能力的不同而因人因时而有异。

“中西”之“线；面”演化

“骨法用笔”、“随类赋彩”（谢赫，《古画品录》，南北朝）；“吴道玄字道子，，，奋笔俄顷而成有若神助尤为冠绝道子亦亲为设色”（朱景元，《唐朝名画录》，唐）；“孙知微字太古，，，落墨已乃令童仁益辈设色”、“王洽不知何许人善能泼墨成画时人皆号为王泼墨，，，先以墨泼图幃之上乃因似其形像或为山或为石或为林或为泉者自然天成倏若造化”（《宣和画谱》卷四、卷十，宋）；“荆浩，，，间尝谓吴道子山水有笔而无墨项容山水有墨而无笔浩兼二子所长而有之盖有笔而无墨者见落笔蹊径而少自然有墨而无笔者去斧凿痕而多变态故王洽之画先泼墨缣素取高下自然之势而为之浩介乎二者之间则人与天成两得之矣”（韩拙，《山水纯全集》，宋）；“设色无一定层次，，，第五层用矾第六层用颜色润全面再加染染无层次以染足为度”、“烘者何即染之谓也人之面格高下须用颜色烘托”、“设色将足看

面上凹凸处用檀子等色提醒”、“气色在平处闪光是凹处凡画气色当用晕法晕者四面无痕迹察其深浅亦层层积出为妙”、“故画法从淡而起加一遍自然深一遍不妨多画几层淡则可加浓则难退须细心参之以恰好为主”、“设颜色有不和处仍将薄粉笼之再加烘染此亦补缀之道”、“凡面上有斑点或染有不到俱以砌补之”（蒋骥，《传神秘要》，清）；“要之披麻折带解索等皴”、“点苔一法”（钱杜，《松壶画忆》，清）；“徐崇嗣画没骨图以其无笔墨骨气而名之但取其浓丽生态以定品”（郭若虚，《图画见闻志》卷六，宋）；“王友字仲益，，，画花不由笔墨专尚设色得其芳艳之卉”（刘道醇，《宋朝名画评》卷三，宋）；“多以生漆点睛隐然豆许高出纸素”（邓椿，《画继》，宋）；“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”、“唐宋皆无印章至元时始有之”（钱杜，《松壶画忆》，清）；“古人画云未为臻妙若能沾湿绡素点缀轻粉纵口吹之谓之吹云此得天理虽日妙解不见笔踪故不谓之画如山水家有泼墨亦不谓之画不堪仿效”（张彦远，《历代名画记》卷第二，唐）；“以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）；“风神气骨不止于求似而已”（《宣和画谱》卷五，宋）；“每见今人作画有不用轮郭而专以水墨烘染者画成后但见烟雾低迷无奇矫耸拔之气此之谓有墨无笔画中之下乘也”（盛大士，《溪山卧游录》，清），等等。

绘画的意图表达可包括其绘画的作品立意的意图与表达，表达手段的存形技巧的意图与表达，意图与表达一致的意图与表达。

就绘画的表达手段的存形技巧的意图与表达而言，平面形象存形技巧的基本是作者对载体平面空间利用的意图与表达，具体可以说是使用“线”、“面”两种形式而进行载体有限平面空间内的形象塑造。中国独特的“诗书画印一体”的文学性视觉造型艺术“中国画（国画）”的形象塑造是与“中国书法”及“中国篆刻”互通的、是以注重存留线结构之“兼备‘认得形’且‘其觉得个性势能’的‘活线条锋形墨色结构形’及‘活线条勾勒填色线面描染形’”为宗的存形形象，其想让观者心动的视觉性共鸣频率元素可以说是“‘线结构形’之‘汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的’‘可认得性固有形’与‘可觉得性其形之来历性笔者个性造型性身心运动的感觉’之‘风神骨气，等等’的自然一体而化育出的‘形神俱活’的生动活力”；至于“不见笔踪”之“没骨、泼墨的面染叠形”，“铺殿花（装堂花）”之“装饰图案形”，错觉等之“术画形”，还有“点漆、吹云”等之“存形技巧杂交形”等等则可以说是国画演化过程中生出的枝节旁支；与国画相对而言，以十九世纪前的传统性西方油画为代表的“西画”则可以说是以存留光影面组成的“光影面堆叠形”为主，其想让观者心动的视觉性共鸣频率元素可以说是“‘有视觉者一般共通的’‘可认得性固有形’之光影面之立体性质感的生动活力”，因此，于载体平面形象构成的线面利用上来说，可以概而言之：“‘中’在线结构形象之‘形神俱活’之活力；‘西’在光影面形象之立体质感之活力。”，即“‘中’留见载体而透气；‘西’不留见载体而无漏”。仅就“以线结体”的表达手段的存形技巧的意图与表达

之认识与实践的学问研究及演化创作而言，可以说“以线结体”的“中国书画印”是底蕴无比丰厚的中国特色传统性强项。

另外，于存形技巧上来说，国画是以对“线”，及对“面”的一笔“苔；皴”等的需见每一笔的笔锋形之“写”的存形技巧为宗，而对面的重复用笔性“描、烘、染、晕、砌、提醒、补缀”等存形技巧则可以说是甚至容许作者以外的他人也可以代替完成的辅助衬托性着色技巧，因此也可概而言之：“‘中’在一笔之写；‘西’在多层之堆叠。”。相对于不重复用笔的“写”而言，设色、无骨、泼墨等各种重复用笔的国画之“着色性”存形技巧则与西画之“多层堆叠性”存形技巧有其相通之处，而且，相对于只能“以重压淡”的有限制性国画重复性用笔技巧而言，可无限制性“随意多层堆叠”乃至用“刮”的可以完全去掉既成存形后而重新开始再次存形的西画存形技巧可以说是自有其相对容易之处。

“中西”之“黑白；色彩”演化

“竹帛所载丹青所画”（《汉书》卷五十四，汉）；“风雨炎燠之时故不操笔天和气爽之日方乃染毫”（谢赫，《古画品录》，南北朝）；“正标侧杪势以能透而生叶底花间影以善漏而豁透则形腴而似长漏则体肥而若瘦”（笪重光，《画筌》，清）；

“各种颜色惟青绿金碧画中须用石青朱砂泥金铅粉至水墨设色画则以花青赭石藤黄为主而辅之以胭脂石绿此外皆不必用矣”、“猎色难于水墨有藏青藏绿之名盖青绿之色本厚而过用皴则笔全无赭黛之色虽轻而滥设则墨光尽掩”、“设色者所以补笔墨之不足显笔墨之妙”、“画以墨为主以色为辅色之不可夺墨犹宾之不可溷主也故善画者青绿斑斓而愈见墨采之腾发”（盛大士，《溪山卧游录》，清），等等。

人类对色彩的认识包括光源、物质、及视觉三个要素。古今中洋之作画时的光源照明差异暂且不论，仅从基于客观物质的载体与画面形象之色彩上讲，国画是以白纸与黑墨的视觉性黑白对比的表达手段为宗，即使辅助性使用彩色颜料也是以与载体之白对比明显的、且同时于补色原理上相互对比为最大的丹青为主。因为色彩用语中的黑白属于无色系，所以于绘画画面的色彩构成而言，可概而言之：“‘中’在与宣纸面之黑白对比；‘西’在画面内之色彩对比。”，相对于国画画面之“黑白”对比的表达手段而言，可以说西画自有其多种色彩之多层混合堆叠之表达手段的色彩丰富之长。

虽然中国书画之先贤亦很早就总结出了光源变化对视觉性色感知结果的影响；白、黑、丹、青为最大对比及载体面与存形线对比之“肥瘦”的视觉性感知结果的差异；视觉性模拟仿照临摹的“觉得个性势能”之视觉性认知结果之归属；远近之淡浓的视觉性感知结果之归属；颜料混合关系等等丰富的实践经验及规律，然而“印象派”所提出的“无固有色”等“洋”之关于色彩是条件色的、其与光的反射及吸收的关系理论；固有色，结构色，荧光色等概念；三原色及其补色，色、光之混合加减法则；空气远近法；“新印象派”所提出的“视觉能自动混合并感知中间色”等等，关于人类视觉之经验记忆等由来之各种知觉恒常性与视觉的自动调节能力，自动探求能力；视觉诱导性运动感觉之错觉等等对色彩及人类视觉性知觉的源于“洋”之研究理论自有

其领先地位的科学性。

“中西”之“形式与题材、形似再现”演化

“应物象形”（谢赫，《古画品录》，南北朝）；“皆妙绝无比惟写真入神”、“皆以写真最得其妙”（朱景元，《唐朝名画录》，唐）；“画人物者必分贵贱气貌朝代衣冠释门则有善功方便之颜道像必具修真度世之范帝王当崇上圣天日之表外夷应得慕华钦顺之情儒贤即见忠信礼义之风武士固多勇悍英烈之貌隐逸俄识肥遁高世之节贵戚盖尚纷华侈靡之容帝释须明威福严重之仪鬼神乃作丑尺者切驰雄于鬼切之状士女宜富秀色矮乌果切媚奴坐切之态田家自有醇眈朴野之真”、“精密形似绰有可观”、“时张龙图煮主其事乃奏请于逐人家取影貌传写之驾行序列历历可识其面于是观者莫不叹其盛美”（郭若虚，《图画见闻志》卷一、卷四、卷六，宋）；“顾虎头云传形写影都在阿堵中”（苏轼，《传神记》，宋）；“莫不精至全夺形似略无失处未见能继者”（刘道醇，《宋朝名画评》卷二，宋）；“析为十门”、“言远近浅深风雨明晦四时朝暮之所不同”、“能写生者也”（《宣和画谱》叙、卷十一、卷十五，宋）；“画家于人物必九朽一罢谓先以土笔扑取形似数次修改故曰九朽继以淡墨一描而成故曰一罢罢者毕事也”（邓椿，《画继》卷三，宋）；“学画竹者取一枝竹因月夜照其影于素壁之上则竹之真形出矣”、“窥山后谓之深远自近山而望远山谓之平远高远之色清明深远之色重晦平远之色有明有晦高远之势突兀深远之意重叠平远之意冲融而缥缈缥缈其人物之在三远也高远者明了深远者细碎平远者冲淡明了者不短细碎者不长冲淡者不大此三远也”、“山有三大山大于木木大于人山不数十里如木之大则山不大木不数十百如人之大则木不大木之所以比夫人者先自其叶而人之所以比大木者先自其头木叶若干可以敌人之头人之头自若干叶而成之则人之大小木之大小山之大小自此而皆中程度此三大也。”（郭思，《林泉高致集》，宋）；“愚又论三远者有近岸广水旷濶遥山者谓之濶远有烟雾暝漠野水隔而仿髯不见者谓之迷远景物至绝而微茫缥缈者谓之幽远”（韩拙，《山水纯全集》，宋），等等。

国画历史悠久，就绘画形式及题材而言，宋朝时国画就已经有道释；人物；宫室；蕃族；龙鱼；山水；鸟兽；花木；墨竹；蔬果的十门类别及佛道；人物；山川；鸟兽；竹花；屋木的画学六科之分，且设色型与水墨型并存；而“洋”之绘画则于十二世纪时尚且以插图抄本形式为主，又直至十七世纪之“荷兰黄金时代绘画”时方始涵盖民俗在内的所有绘画题材。

另外，就国画之形象塑造而言，可以说也与西画同样是以具备“可认得性固有形”为其“抓形”的基本统一原则地进行“写真”、“写生”、“写实”之“形似再现”。虽然国画于其“形似再现”的存形技巧上早已采用“影貌传写”、“照其影于素壁之上”等“传形写影”；“浓淡实虚”之远近法；多视点叠加之“三远法”；对比比例缩放法等等“抓形”手法，然而，十四世纪开始的文艺复兴之一视点线性透视法；明暗法；解剖学等等“洋”之学问研究可以说是达到了“中”之“抓形”手段所难以比拟的科学性精确度。

“中洋”之“主观与客观之统一及分裂”演化

“臣所画者艺画也彼所画者术画也”、“江南徐熙辈有于双缣幅素上画丛艳叠石傍出药苗杂以禽鸟蜂蝉之妙乃是供李主宫中挂设之具谓之铺殿花次日装堂花意在位置端庄骈罗整肃多不取生意自然之态故观者往往不甚采鉴”（郭若虚，《图画见闻志》卷六，宋）；“笔墨之迹托于有形有形则有弊”（苏轼，《论书》，宋）；“常形之失人皆知之常理之不当虽晓画者有不知故凡可以欺世而取名者必托于无常形者也”、“虽然常形之失止于所失而不能病其全若常理之不当则举废之矣以其形之无常是以其理不可不谨也世之工人或能曲尽其形而至于其理非高人逸才不能辨”（苏轼，《净因院画记》，宋）；“苟可以寓其智巧使机应于心不挫于气则神完而守固”、“能变世俗之气所谓院体者”、“处唯士人则不然未必能工所谓形似但命意布致洒落疎枝秀叶初不在多下笔纵横更无凝滞竹之佳思笔简而意已足矣俗画务为奇巧而意终不到愈精愈繁奇画者务为疎放而意尝有余愈略愈精此正相背驰耳令庇当以文同为归庶不入于俗格”、“凡于翰墨之间托物寓兴则见于水墨之戏”、“性喜作墨戏”（《宣和画谱》卷十三、卷十八、卷二十，宋）；“禅与畫俱有南北宗分亦同时气运复相敌也南则王摩诘裁构澹秀出韵幽澹为文人开山，，，北则李思训风骨奇峭挥扫躁硬为行家建幢”（沈颢，《畫塵》，明）；“士大夫之画所以异于画工者全在气韵间求之而已”、“尝言画有以邱壑胜者有以笔墨胜者胜于邱壑为作家胜于笔墨为士气然邱壑停当而无笔墨总不足贵故得笔墨之机者随意挥洒不乏天趣”（盛大士，《溪山卧游录》，清）；“仆之所谓画者不过逸笔草草不求形似聊以自娱耳”、“画之品格亦只是以时而降其所谓少韵者盖指南宋院体诸人而言耳”（何良俊，《四友斋画论》，明）；“画工有其形而气韵不生士夫得其意而位置不稳前辈脱作家习得意忘象时流托士夫气藏拙欺人是以临写工多本资难化笔墨悟后格制难成”（笪重光，《画筌》，清），等等。

涉及“中洋”有互通性的视觉错觉性“术画”与“视觉陷阱”及“欧普艺术（视幻艺术、光效应艺术、光学艺术、光幻觉艺术、视网膜艺术”，还有“中洋”交叉点的装饰图案性“铺殿花（装堂花）”与“西洋穴怪图像”及“波普艺术（普普艺术、通俗艺术）”等暂且不论，仅就“形似再现”而言，对于国画的存形技巧虽然一直有粗细简繁；南北二宗；俗工画；士大夫文人画；院体画；墨戏等等的以“主观与客观之统一及分裂”关系为视点的品论区分，但如同对待“欠缺有视觉者一般共通的可认得性固有形”的“共通性视觉性共鸣频率元素”的“错字”一样，“中”一般将触犯了“须具备有视觉者一般共通的可认得性固有形”之“主观与客观之统一原则”的“吾道在吾心形”的意图表达一般定位为不入流的“作者自娱性”意图表达。

同样，“洋”之二世纪开始的“初期基督教美术”；十一至十二世纪的“罗马式美术”；十二至十五世纪的“哥特式艺术（歌德式美术）”、“国际哥特式艺术、早期尼德兰绘画（佛兰芒原始绘画）”；十四世纪开始的“文艺复兴、北方文艺复兴”；十六世纪的“枫丹白露画派”；十七世纪的“巴洛克艺术”、“古典主义”、“荷兰黄金时代绘画”、“中国风（中国风情、东洋风情）”；十八世纪的“洛可可风格”、“新古典主义”、“浪漫主义”；十九世纪的“现实主义（实在主义、写实主

义) ”、“毕德麦雅”、“哈德逊河派”、“巴比松派”、“巡回展览画派”、“前拉斐尔派”、“英国的维多利亚时代”、“日本主义”、“印象派”、“新印象派”、“分离派”、“素人艺术(质朴艺术、朴素艺术)”；二十世纪的“照相写实主义”等等，可以说也是以“需具备有视觉者一般共通的可认得性固有形”之“主观与客观之统一原则”为基础的意图表达。

然而同时，“洋”之十六世纪的，反客观比例而炫奇的“矫饰主义(风格主义、手法主义、形式主义)”；十九世纪的，反客观的“象征主义”、“唯美主义”；极致发挥形式主义的“后印象派、分隔主义、综合主义、那比派”；结合综合主义的“阿凡桥派”；二十世纪的，反客观的“象征主义”之“野兽派”；虽类似“中”之“多视点叠加”，但却是对常形常理形象进行人工破碎后再人工抽象化而再人工重组的反客观视觉之“立体主义、奥费主义(俄耳甫斯立体主义)”；主张“反艺术”之“达达主义”；主张“憎恶并毁坏传统艺术”之“未来主义”；主张“反传统，反既有秩序及生活，崇尚叛逆。”之“表现主义”，“侨社”，“青(蓝)骑士”；主张“结合达达主义与表现主义”之“新即物主义(新客观主义)”；主张“否定既有一切，只有其己说才是艺术之绝对最高真理。”之“至上主义(绝对主义)”；类似“中”之“结构形”的主张“结合至上主义”之“构成主义(结构主义)”；把形象缩减至几何形状且只使用黑白及三原色的“荷兰风格派运动(新塑造主义、新造型主义)”；以数学为本的“纯粹主义(后立体派)”；反客观逻辑的“超现实主义(超现实)”；主张“呼应表现主义及未来主义”之“抽象表现主义(纽约画派)”，“色域绘画”；没有统一性主张之“艺术与语言”；主张“概念才是最重要的，有形的表达是无关紧要的。”之“观念主义”；主张“作品不是作者的自我表现，而是需要观者自主参与构建才最终完成的。”之“极简主义”；主张“反艺术”之“新达达主义”；主张“反商业反艺术，作品是无关紧要的。”之“激浪派”；主张“表现主义及抽象表现主义”之“新表现主义”等等，就其本质而言可以说都是于“主观与客观之分裂”上做文章之“自由主张”的意图表达。

“主观与客观之统一及分裂”与是否具备“共通性视觉性共鸣频率元素”

“彦远试论之曰古之画或能移其形似而尚其骨气以形似之外求其画此难可与俗人道也今之画纵得形似而气韵不生以气韵求其画则形似在其间矣”、“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乎用笔故工画者多善书”、“若气韵不周空陈形似笔力未遒空善赋彩谓非妙也”、“然今之画人粗善写貌得其形似则无其气韵具其彩色则失其笔法岂曰画也”(张彦远，《历代名画记》卷一，唐)；“窃观自古奇迹多是轩冕才贤岩穴上士依仁游艺探赜钩深高雅之情一寄于画人品既已高矣气韵不得不高气韵既已高矣生动不得不至所谓神之又神而能精焉凡画必周气韵方号世珍不尔虽竭巧思止同众工之事虽曰画而非画”(郭若虚，《图画见闻志》卷一，宋)；“意与神超出乎丹青之表形与似未离乎笔墨蹊径宜用此辨之”(《宣和画谱》卷十三，宋)；“画之为用大矣盈天地之间者万物悉皆含毫运思曲尽其态而所以能曲尽者止一法耳一者何也曰传神而已矣世徒知人之有神而不知物之有神此若虚深鄙众工谓虽曰画而非画者盖止能传其形不能传其神也故画法以气韵生动为第一”(邓椿，《画继》卷九，

宋)；“古者君子之于物也无所苟而已矣如一二小技罔不致其极焉故曰传兵论剑与道同符今人不及古人而高谈欺世乃曰吾道在心六经犹赘也以此号于人曰作字欲好即为放心趋简安陋者靡然从之是苍籀上世道已丧矣”（杨慎，《书品》，明），等等。

“民主”自有其难以最后达成一致统一的可能性，而不冒犯或可完善统一原则方可成就其“自由”。社会之一般性“统一认识”是必要的，不然也就没必要有国家及法院之存在；然而，对社会之一般性“统一认识”的人之个体性诠释各有其异也是不可否认的客观事实，不然全世界只有“一个通用法典”及“一位共通法官”即足矣，何来冤案、翻案之事实存在？

国画及洋画的表达手段的存形技巧的意图与表达的相通的一般性统一原则可以说都是以人类视觉可以辨别认知出其作品形象的固有形之归属为基础，即，国画及洋画都是意图其作品形象需具备“‘有视觉者一般共通的’‘可认得性固有形’”来作为其作品形象的客观存在性“共通性视觉性共鸣频率元素”的意图表达存形形式。相对于洋画，国画的独特之处是比“洋”还多出了个另一方面的、客观存在于国画作品形象之中的“‘汉字文化圈内有手写实践者视觉性一般共通的’‘形’之‘可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉’”而同时作为其作品形象的“共通性视觉性共鸣频率元素”，即，汉字文化圈内者一般都可基于其自身手写实践经验积累而养成的“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历性笔者个性造型性身心运动’的知觉的个体恒常性”而视觉性认知国画的“作品形象的觉得个性精神面貌”。因此，国画的作品形象存形技巧可以说是意图与表达汉字文化圈内视觉性可一般共通认知的“其作品形象的认得形态且其觉得个性精神面貌”的“形神俱活”，而不是“形神各自独立”的只是“形独活”或“神独活”。

虽然人类的视觉性知觉是受观者自身的记忆、经验及个性好恶、心理、意识形态等多种因素影响而有差异的个体能力，但无论“中”之“吾道在吾心型”还是“洋”之“自由主张型”，仅就其作品形象所具备的是“似有实无”的、“几乎是缩减至仅仅拥有几乎是其作者本人在内的个别性自我主张性的、而他人而非共通的‘共鸣频率元素’”而言，则可以说“吾道在吾心型”及“自由主张型”是欠缺了“共通性视觉性共鸣频率元素”之“一般共通的‘可认得性固有形’”的“主观与客观之分裂型”意图表达，也就是可以说“吾道在吾心型”及“自由主张型”的意图表达是与其作者外的观者之间没有其作品形象客观存在性的“共通性视觉性共鸣频率元素”的意图表达，即，其意图表达是停留于非观者共通的“个体主观随意自娱性感性认知”阶段的意图表达。

虽然矛盾是推动发展的重要因素，且“洋”自有论调言其“自由主张型”为绘画之个性化演化发展的意图表达，然而，以源远流长的中国文化中的无奇不有的例子参照来看，“洋”之“自由主张型”之意图的根本无非是对“社会一般共通的‘绘画概念’”进行“偷换概念”地更换至“返祖归林之先史性”，“幼龄童话性”，“图案装饰性”，“漫画夸张性”，“畸形扭曲性”，“分解堆积的废品堆性”，“戏法性”，“幻想肆意性”，“闭眼自慰性”等等来表达其作者个体主观性自圆其说的

“才能独特”，其“洋”之“自由主张型”与“中”之书画演化相关历史品论中被淘汰的“吾道在吾心型”是多么的“相逢又见曾相识”。

因此，参照“中”之悠久绘画历史中也是不断出现了的“被淘汰类型的炒作模式”即可了然，就“洋”之“自由主张型”的本质而言，谓其作品之意图表达是刻意无视人类社会之一般性统一认识的“主观与客观之分裂型”的，即，是刻意混淆一般性绘画概念的“挂‘权奇’卖‘偷换概念’”之“盗名欺世”时也未必就是不通，到底如何，由时间来验证“洋”之“自由主张型”的后续发展状况是是否会成为“昙花一现”即可。

“若夫褒杜崔沮罗赵忻忻有自臧之意者无乃近于矜技贱彼贵我哉”（〈后汉赵一《非草书》〉，张彦远，《法书要录》卷一，唐）；“大抵人之学也有志于上而止于中有志于中则下焉而已”（《宣和书谱》卷二十，宋）；“古今名贤者欤所谓寡学之士则多性狂而自蔽者有三难学者有二何谓也有心高而不耻于下问惟凭盗学者为自蔽也有性敏而才高杂学而狂乱志不归于—者自蔽也有少年夙成其性不劳而颇通慵而不学者自蔽也难学者何也有谩学而不知其学之理苟侥幸之策惟务作伪以劳心使神志蔽乱不究于实者难学也若此之徒斯为下矣”（韩拙，《山水纯全集》，宋）、“此无他即如人学正人君子只觉觚凌难近降而与匪人游神情不觉其日亲日密而无尔我者然也”、“只缘学问不正遂流软美一途心手不可欺也如此”（傅山，《作字示子孙》，清），等等。

综合绘画存形技巧的意图与表达而言，“中洋”是各自分别源于完全不同的文化历史背景且各存其短长。虽然二者相通的基本统一原则可以说都是以画面中客观存在的“可认得性固有形”作为人类视觉一般共通的认知性共通性视觉性共鸣频率元素，然而二者之表达手段的存形技巧的意图与表达则可以说是有着本质性的区别。从国画的对塑造题材对象的轻其外观性光影明暗乃至“固有色”之表面不同而重其本质性结构来以十九世纪前的传统性西方油画为代表的“西画”而相对而言，也可以概而言之：“‘中’在意图表达其形象之本质；‘西’在意图表达其形象之外观”；又从“洋”是欠缺但“中”是其国画形象中客观存在的“其形的觉得个性势能”要素及“视觉性‘一般共通的’‘认得色·形’且‘其来历性笔者个性造型性身心运动的知觉’（即：其觉得个性势能；其觉得个性精神面貌；其笔者个性的精神状态与思想内蕴的感觉；其作者的个性化存形技巧的意图与表达的感觉及意图与表达一致的意图与表达的感觉）”能力的普遍共通性来相对而言，也可以概而言之：“‘西’在意图表达其‘形’；‘中’在意图表达其‘形’且‘神’。”。

另外，就绘画存形技巧的意图与表达之外的作品立意的意图与表达而言（参见：拙见引玉6），中国独特的文学性视觉造型艺术的国画是因其“诗书画印一体”之“诗”的“兼备书面语言文学性”的“中国书法”的“题识”来明确表达其作品中心思想的意图表达存形形式。虽然对“书面语言文学”的人类之个体性诠释亦可谓“仁者见仁，智者见智”的各有其异也是不可否认的客观事实，然而相对于没有路标的茫然不知而言，“有题识”可谓其作品已经表达了其中心思想的明确性。因此，可以概而言之：“‘中’在其作品中心思想之个性明确；‘洋’则无法否认‘您请随意性作

品中心思想之任何归属’。”，即，“‘中’在作品中心思想且其存形技巧之意图表达；‘洋’只在存形技巧之意图表达。”

“况学术经纶皆由心起其心不正所动悉邪”（项穆，《书法雅言》，明）；“有比较才能有鉴别”（毛泽东，《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》，一九五七年），等等。

总之，中国画大写意作品的意图表达离不开其表达手段的存形技巧的意图与表达的学问研究，其存形技巧的意图与表达的根本可以说是基于其作者之认识及实践能力而最终决定于其作者之个人追求。常闻：“道不同，不相为谋。”，可谓“眼力不到时，何来其追求之到？何来其手之到？”，若张冠李戴地将“中洋”绘画的意图与表达理论肆意套用时，其创作及鉴赏的结果也只能是似是而非。虽然表达手段的存形技巧是中国画大写意创作的必须性学问研究，然而若是仅仅专注研究中国书画而不涉猎或不深入研究包括洋画在内的其他表达手段及其理论乃至其他各种人文、自然科学等时，只能说是对表达手段的各种特色短长的辨别认识还踏步在一知半解的阶段。只有取长补短地广泛吸取各种营养、明断一般性统一原则与民主自由、主观与客观之辩证关系，自律求进融会贯通地滋养一己个性之最爱，才是能充实中国画大写意的“‘大’指纹性作者人象生命力”之创作实力，从而对中国画之意图表达的演化发展能添上砖加上瓦的最佳途径。



大写意中国书画创作的追求兼备“‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”的存形形象：追求存留“棉料绵连写活水的指纹始创性一笔到底的活笔锋形活气墨色”的“形神俱活”即“意技俱活”的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：
 大写意中国书法(篆字体)、大写意中国画(人物画，文人画，水墨画，中国传统绘画)、大写意中国篆刻
 《女娲补天图》、《西溪竞渡图》
 同“活笔锋形”异“活气墨色”的“具觉得个性势能”即“具来历史性笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-6 “中国书画印”共通的存形技巧的意图与表达的最高境界内涵要素——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

“六法者何一气韵生动是也二骨法用笔是也三应物象形是也四随类赋彩是也五经营位置是也六传移模写是也”（谢赫，《古画品录》，南北朝）；“夫失于自然而后神失于神而后妙失于妙而后精精之为病也而成谨细自然者为上品之上神者为上品之中妙者为上品之下精者为中品之上谨而细者为中品之中余今立此五等以包六法以贯众妙”（张彦远，《历代名画记》卷二，唐）；“以张怀瓘画品断神妙能三品定其等格上中下又分为三其格外有不拘常法又有逸品以表其优劣也”（朱景元，《唐朝名画录》，唐）；等等。

“中国书画印”可以说都是“兼备‘一般共通的’‘认得形’且‘其觉得个性势能’”的“活线条锋形墨色结构形”的意图表达存形形式，于其存形技巧的意图与表达而言，相关的前贤品论可以说都是将对于“中国书画印”作品形象中客观存在的“汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的”“可认得性固有形”且“可觉得性其‘形’的来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”的两方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”之视觉性综合认知结果之归属中的“自然，逸格”作为其存形技巧的意图与表达的最高境界要素。然而，针对“自然，逸格”之内涵的认识与实践则因人因时而各有所异。

“必使心忘于笔手忘于书心手达情书不忘想是谓求之不得考之即彰”（王僧虔，《笔意赞》，南北朝）；“字虽有质迹本无为稟阴阳而动静体万物以成形达性通变其常不主故知书道玄妙必资神遇不可以力求也机巧必须心悟不可以目取也”（虞世南，《笔髓论》，唐）；“及乎意与灵通笔与冥运神将化合变出无方虽龙伯挈鳌之勇不能量其力雄图应籙之地不能抑其高幽思入于毫闲逸气弥于宇内鬼出神入追虚补微则非言象筌蹄所能存亡也”（张怀瓘，《书断》序，唐）；“凡二十八行三百二十四字有重者皆构别体就中之字最多乃有二十许个变转悉异遂无同者其时乃有神助及醒后他日更书数十百本无如袂褱所书之者右军亦自珍爱宝贵此书留付子孙传掌”（《唐何延之《兰亭记》），张彦远，《法书要录》卷三，唐）；“正如庖丁之技轮扁之斫手与心会不容外入岂学者步趋能要其至耶”、“故技有操舟若神运斤成风岂非积习之久而后臻于妙耶”（《宣和书谱》卷十一、卷十八，宋）；“六法精论万古不移然而骨法用笔以下五者可学如其气韵必在生知固不可以巧密得复不可以岁月到默契神会不知然而然也”、“系乎得自天机出于灵府也且如世之相押字之术谓之心印本自心源想成形迹迹与心合是之谓印矧乎书画发之于情思契之于绡楮则非印而何押字且存诸贵贱祸福书画岂逃乎气韵高卑夫画犹书也”；（郭若虚，《图画见闻志》卷一，宋）；“愈近而愈未近愈至而愈未至切磋之琢磨之治之已精益求精一旦豁然贯通焉忘情笔墨之间和调心手之用不知物我之有间体合造化而生成之也而后为能学书之至尔此馀所以为书之详说也”（杨慎，《书品》，明）；“书必先生而后熟既熟而后生先生者学力未到心手相违后生者不落蹊径变化无端然笔意贵淡不贵艳贵畅不贵紧贵涵泳不贵显露贵自然不贵作意”（宋曹，《书法约言》，清）；“天机若到笔墨空灵笔外有笔墨外有墨随意采取无不入妙此所谓天成也天成之画与人力所成之画并壁谛观其仙凡不啻霄壤矣子后验之方知吾言不谬”（布颜图，《画学心法问答》，清）；“吾极知书法佳境第始欲如此而不得如此者心手纸笔主客互有乖左之故也期于如此而能如此者工也不期如此而能如此者天也一行有一行之天一字有一字之神至而笔至天也笔不至而神至天也至与不至莫非天也吾复何言盖难言之”（傅山，《作字示儿孙》，清），等等。

“中国书画印”的存形技巧的意图与表达的“自然”之境界内涵，可以说是指其作者已经熟习了“中国书画印的造型性存形技巧之基本门庭”的“‘身心眼’同步的‘变化运笔及变化结体’之‘毛笔写水’或‘铁笔破石’的‘运动存留’‘活线条锋形墨色结构形’”的后天习得性中国传统基本存形技巧；同时，其“后天习得性人工存形技巧”已经达到了脱离仿照临摹地可进行独立的自由创作的程序，且，达到了于存形技巧上可表达“意图与表达一致”且于形象上是没有人工斧凿雕琢痕迹的“心印造化

且形似自然”的、近似于“先天本能性”的“已入化境”的高度成熟度，从而可更进一步能成就存留出高难度的“天成难得”的“活线条锋形墨色结构形”的境界。

“自然”的境界内涵之一可以说是“具备了习得性存形技巧的意图与表达的成熟度”。反之，例如，亦可谓孩童手绘之“活线条”之“其觉得个性势能”为“极其自然”，但因其孩童手绘之“活线条”于“汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的”“可认得性固有形”且“可觉得性其‘形’的来历性笔者个性造型性身心运动”的两方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”上是欠缺了“抓形”、“变化运笔及变化结体”的“形象塑造”等等“习得性存形技巧的意图与表达的成熟度”，所以，类似于“对话都说不全的孩子不能说其口才是达到了出口成章的‘自然’的境界”一样，也不能说孩童画是“具备了习得性存形技巧的意图与表达的成熟度”的“自然”的境界。

“自然”的境界内涵之二可以说是“具备了天成之造型性的难得性意图与表达”。这里的“难得性”不是单指类似《卖油翁》之“惟手熟尔”的可随时多次重复达到的单一运动技巧的“已入化境”的“习得性技巧之成熟度”，而是指在于“已入化境”的“习得性技巧之成熟度”的基础之上的更进一步的可进行独立的自由创作的，且，存留出其昼想夜梦的、最能表达其作者自身意图且形态自然生动的“心印造化且形似自然”的、“不知其然而然也”的，类似或于打比赛时的突破性“现场超常发挥”；或于诗人创作时出于灵感的妙语佳句的“妙手偶得”；或于书圣自身亦难以再次重复达到的于“兰亭集序”创作时的“乃有神助”等等的，“难得的”“天成”之境界。因此，将前贤们所归纳的“自然”之境界内涵所包括的只是必要基础条件的“习得性存形技巧的意图与表达的成熟度”排除后，可以进一步明确地说，“中国书画印”共通的存形技巧的意图与表达之最高境界是以“习得性存形技巧的意图与表达的成熟度”为必要前提的同时，又进一步强调需具备了“天成之难得性”的“习得性心印造化且形似自然的天成难得”方为“中国书画印”的存形技巧的意图与表达的“自然”之最高境界。

“中国书画印”的表达手段的“习得性心印造化且形似自然的天成难得”之“自然”之最高境界可以说是以“中国书画印的造型性存形技巧之基本门庭”及“汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的”“可认得性固有形”且“可觉得性其‘形’的来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”的两方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”的社会一般统一性意图与表达内涵为参照物的综合对比性认知性结果之归属。例如，“返祖归林之先史性”的自然发生性存形技巧的意图与表达；“幼龄童话性”的幼儿沟通启蒙性存形技巧的意图与表达；“图案装饰性”的衬托装饰载体性存形技巧的意图与表达，“漫画夸张性”的简单夸张性存形技巧的意图表达；“畸形扭曲性”的心理扭曲及刻意扭曲攻击性存形技巧的意图与表达；“分解堆积的废品堆性”的未处理垃圾堆性存形技巧的意图与表达，“戏法性”的逆逻辑性存形技巧的意图与表达；“幻想肆意性”的无顾忌放纵性存形技巧的意图与表达、“闭眼自慰性”的无视视觉以自我为中心性存形技巧的意图与表达等等，可以说都是立足于一般性“中国书画印”的意图与表达范畴外的意图与表达，所以自然也就不存在其“中国书

画印”的一般性存形技巧的意图与表达的“中国传统习得性心印造化且形似自然的天成难得”之“自然”之最高境界。

另外，“中国书画印”的“中国传统习得性心印造化且形似自然的天成难得”之“自然”之最高境界也可以说是于具备了习得性存形技巧高度成熟度的基础之上的、对“造型性天成难得”的对比性追求与表达之认知性结果的归属，也就是说，即使具备了习得性表达手段的高度成熟度却没有以“中国书画印的造型性存形技巧之基本门庭”的共通性技巧内涵为参照物的对比性“造型性天成难得”的追求与表达时，其存留形象也根本谈不上是具备了表达手段之“自然”之最高境界的“中国传统习得造型性心印造化且形似自然的天成难得”。不然的话，若对于中国历朝历代的包括所有具备“写”之中国传统习得性存形技巧的高度成熟度的书吏、幕僚、账房等所存留的所有全部存形形象，都因其具备了中国传统习得性表达手段的高度成熟度而称其表达手段都达到了“造型性天成难得”的“中国传统习得造型性心印造化且形似自然的天成难得”之“自然”境界时，岂不是“无边无岸、彻地连天”的到处都是“书圣”？

“古人云盖有学而不能未有不学而能者也然而学可勉也资不可强也”（项穆，《书法雅言》，明）；“若夫挥毫弄墨霞想云思兴会标举真宰上诉则似有妙悟焉然其所以悟者亦由书卷之味沉浸于胸偶一操翰汨乎其来沛然而莫可御不论诗文书画望而知为读书人手笔若胸无根柢而徒得其迹象虽悟而犹未悟也”（盛大士，《溪山卧游录》卷二，清）；“神熟于心此心练之也心者手之率手者心之用心之所熟使手为之敢不应乎故练笔者非徒手练也心使练之也练时须笔笔著力古所谓画穿纸背是也拙力用足巧力出焉巧力既出而巧心更随巧力而出矣巧心巧力互相为用何虑三湘不为吾窗下之砚池而三山不为吾几上之笔架子欲取效于管城只此一练字不爽”（布颜图，《画学心法问答》，清）；“取法乎上仅得乎中人人言之然天下最上的境界人人要到却非人人所能到看天分做去天分能到则竟到矣天分不能到到得那将上的地步偏拦住了不使你上去此即学问止境也但天分虽有止境而学者用功断不能自画自然要造到上层为是惟所造之境须循序渐进如登梯然得一步进一步画日若升高必自下言不容躐等也今之讲字学者初学执笔便高谈晋唐满口羲献稍得形模即欲追踪汉魏不但苏黄米蔡不在意中即欧虞褚薛以上溯羲献犹以为不足真可谓探本穷源识高于顶者矣及至写出字来亦只平平无奇噫何弗思之甚也”、“道也通乎艺矣学书者由勉强以渐近自然艺也进于道矣”（周星莲，《临池管见》，清），等等。

因此，以“中国书画印的造型性存形技巧之基本门庭”的共通性存形技巧内涵为对比参照物的“中国传统习得性造型表达手段之意图与表达的成熟度”且“悟得性天成难得之意图与表达成熟度”可以说是“中国书画印”共通的表达手段之最高境界的“中国传统习得造型性心印造化且形似自然的天成难得”的两个必要要素。而且，其中的“悟得性天成难得之意图与表达”要素则更可以说是“中国书画印”之表达手段不是仅仅封顶止步于表达“工；匠；艺”之“习得性技巧之成熟度”的意图表达，而是可以达到表达“天；地；神；人；道；法；阴阳；纵横；兵；农；医；性；理；心；情等等的规律；本质；精神；思想”等等的“悟得性的意图与表达”的于无限领悟可能性之认识结果之归属的意图表达的根源、动力。

“凡人各殊气血异筋骨心有疏密手有巧拙书之好丑在心与手可强为哉若人颜有美恶岂可学以相若耶昔西施心疾捧胸而颦众愚效之只增其丑赵女善舞行步媚蛊学者弗获失节匍匐”（〈后汉赵一《非草书》〉，张彦远，《法书要录》卷一，唐）；“夫古今人民状貌各异此皆自然妙有万物莫比惟书之不同庶可几也故得之者先禀于天然次资于功用而善学者乃学之于造化异类而求之故不取似本而各挺之自然”（张怀瓘，《书断》卷上，唐）；“如人面不同性分各异书道虽一各有所便顺其情则业成达其衷则功弃岂得成大名者哉”、“若有能越诸家之法度草隶之规模独照灵襟超然物表学乎造化创开规矩不然不可不兼于钟张也苾无断之明则可询于众议舍短从长固鲜有败书亦探诸家之美况不遵其祖先乎”（张怀瓘，《六体书论》，唐）；“虽书契之作适以记言而淳醪一迁质文三变驰鹜沿革物理常然贵能古不乖时今不同弊所谓文质彬彬然后君子何必易雕宫于穴处反玉辂于椎轮者乎”（孙虔礼，《书谱》，唐）；“若执法不变纵能入石三分亦被号为书奴终非自立之体是书家之大要”（释亚栖，《论书》，唐）；“习而无性者其失也俗性而无习者其失也狂”（《宣和书谱》卷三，宋）；“不学古法者无稽之徒也专泥上古者岂从周之士哉”、“但人心不同诚如其面由中发外书亦云然所以染翰之士虽同法家挥毫之际各成体质考之先进固有说焉”、“大抵不变者情拘于守正好变者意刻于探奇”、“岂知奇不必求久之自至者哉假使雅好之士留神翰墨穷搜博究月习岁勤分布条理谳练于胸襟运用抑扬精熟于心手自然意先笔后妙逸忘情墨洒神凝从容中道此乃天然之巧自得之能犹夫西子毛嫱天姿国色不施粉黛辉光动人矣何事求奇于意外之笔后垂超世之声哉”（项穆，《书法雅言》，明）；“学无偏好则不深有偏好又多病此中最难不惟不当偏于短处即偏于所长处亦自褊心之疾”、“临仿法帖字字拟古人知之矣笔笔自好知者益鲜也不拟古无格不自好无调无格不立无调不成是以有格者多成功者少不自好者载道耳世人不知书法每每自好及至法度现前退舍辟易者众矣何也知法则愧自生耳知愧而不忘自好方能进德若妄与怯皆过也”、“故名家作字随在变化各当其妙此非固为苟难以求眩目也日新又新生发不穷乌得不进进则乌得不变”、“字熟必变熟而不变者庸俗生厌矣字变必熟变不由熟者妖妄取笑矣故熟而不变虽熟犹生何也非描工即写照耳离此疏矣变不由熟虽变亦庸何也所变者非狂醒即昏梦耳醒来耻矣”、“学书者博采众美始得成家若专习一书即使乱真无过假迹书奴而已”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“山谷云入则重规叠矩出则奔轶绝尘尽书法矣”（杨慎，《墨池瓊录》序，明）；“善师者师化工不善师者摹缣素拘法者守家数不拘法者变门庭”（盛大士，《溪山卧游录》卷二，清）；“学书未有不从规矩而入亦未有不从规矩而出及乎书道既成则画沙印泥从心所欲无往不通所谓因筌得鱼得鱼忘筌”（朱履贞，《书学捷要》，清），等等。

“中国书画印”的表达手段的存形技巧的意图与表达的“逸格”之境界内涵可以说是“于一般性的‘中国书画印的造型性存形技巧之基本门庭’的共通性存形技巧内涵的认识与实践过程中自然演化出的个体特殊性风格、特点等”，也可以说，是进一步明确强调了“天成之造型性难得性”是必须是于具备了“传统性”之“习得性成熟度”基础的同时又具备了“个性始创性”的“中国传统习得指纹造型始创性心印造化且形似自然的天成难得”方为“中国书画印”的表达手段的存形技巧的意图与表达的“逸格”之最高境界。

即使是孪生者之间亦有其个性不同之处，一般健常人可以说都具有“人类”一般性的同时也具有其个体之特殊性，所以，“中国传统习得指纹造型始创性心印造化且形似自然的天成难得”可以说是“以人为本”的与人类社会一般性统一认识紧密关联的特殊性之归属。因此，“中国传统习得指纹造型始创性心印造化且形似自然的天成难得”之要素的“个性造型始创性”之“演变”是指“对中国传统一般性的自然演化出的变”，而不是完全无视或全盘否定中国历代前贤结晶之一般性统一认识地“不要中国传统”地对一般性进行“釜底抽薪”地“偷换中国传统一般性概念”。例如，更换了“中”的“骨法用笔之写”而以“油画或水彩画之涂，混，堆，叠”等存形技巧来存形时，对其所存留的形象只能谓之为“没骨画”，“泼墨画”，“水彩画”，“用水溶性颜料的油画”，而不能说其作品的表达手段是具有中国传统性“骨法用笔之写”的“逸格”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”的以中国传统性为必须基础的意图与表达之境界。

“质直者则倜傥不遒刚佞者又掘强无润矜敛者弊于拘束脱易者失于规矩温柔者伤于软弱缓躁勇者过于剽迫狐疑者溺于滞涩迟重者终于蹇钝轻琐者染于俗吏斯皆独行之士偏翫所乖”（孙虔礼，《书谱》，唐）；“用笔不欲太肥肥则形浊又不欲太瘦瘦则形枯不欲多露锋芒露则意不持重不欲深藏圭角藏则体不精神”（姜夔，《续书谱》，宋）；“古云用笔有三病一曰版二曰刻三曰结何谓版病腕弱笔痴取与全亏物状平扁不能圆混者版也刻病者笔迹显露用笔中凝勾画之次妄生圭角者刻也结病者欲行不行当散不散似物凝碍不能流畅者结也愚又论一病谓之确病笔路谨细而痴拘全无变通笔墨虽行类同死物状如雕切之迹者确也”（韩拙，《山水纯全集》，宋）；“谨守者拘敛杂怀纵逸者度越典则速劲者惊急无蕴迟重者怯郁不飞简峻者挺倔鲜遒严密者紧实寡逸温润者妍媚少节标险者雕绘太苛雄伟者固愧容夷婉畅者又惭端厚庄质者盖嫌鲁朴流丽者复过浮华驶动者似欠精深纤茂者尚多散缓爽健者涉兹剽勇稳熟者缺彼新奇”、“此皆因夫性之所偏而成其资之所近也他若偏泥古体者蹇钝之迂儒自用为家者庸僻之俗吏任笔骤驰者轻率而逾律临池犹豫者矜持而伤神专尚清劲者枯峭而罕姿独工丰艳者浓鲜而乏骨此又偏好任情甘于暴弃者也”（项穆，《书法雅言》，明）；“澜漫凋疏见于章法而源于笔法花到十分名澜漫者菁华内竭而颜色外褪也草木秋深叶凋而枝疏者以生意内凝而生气外敞也书之澜漫由于力弱笔不能摄墨指不能伏笔任意出之故澜漫之弊至幅后尤甚凋疏由于气怯笔力尽于画中结法止于字内矜心持之故凋疏之态在幅首尤甚”（包世臣，《艺舟双楫》卷五·论书一，清）；“丹青竞胜反失山水之真容笔墨贪奇多造林丘之恶境怪僻之形易作作之一览无余寻常之景难工工者频观不厌”（笪重光，《画筌》，清）；“今人好溺偏固任笔为体恣意挥运以少知而自炫新奇以意足而不顾颠错究于古人妙境茫无体认又安望其升晋魏之堂乎”（宋曹，《书法约言》，清），等等。

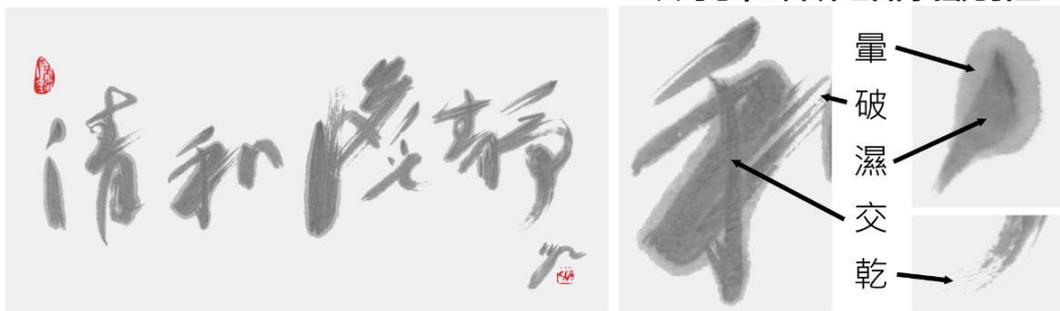
另外，“对中国传统一般性的自然演化出的变”指的是于具备了中国传统性存形技巧一般性的基础之上的且是恰如其分地自然演化出的特殊性。因此，“于中国传统一般性的‘不及’与‘过’”，例如，对于“抓形不准”的基础不牢；“笔力不足”的传统功力未到；“逢迎及炫耀”的人工性刻意，等等的“于中国传统一般性的‘不及’与‘过’”的意图与表达则只能谓其为“鬼画符”；“不成中国书画印”；“大力丸”，而不能谓其是具备了“中国书画印”的表达手段的存形技巧的意图与表达的最

高境界的“逸格”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”。

“画有纯质而清淡者僻浅而古拙者轻清而简妙者放肆而飘逸者野逸而生动者幽旷而深邃者昏暝而意存者真率而闲雅者冗细而不乱者重厚而不浊者此皆三古之迹达之名品”（韩拙，《山水纯全集》，宋）；“若夫学者之用中则当知不偏不倚无过不及之义子曰中庸之为德也其至矣乎民鲜久矣”（郑杓，《衍极并注》，元）；“且其遗迹偶然之作枯燥重湿浓淡相间益不经意肆笔为之适符天巧奇妙出焉此不可以强为亦不可以强学惟日日临名书无悛纸笔工夫精熟久乃自然”（杨慎，《书品》，明）；“若而书也修短合度轻重协衡阴阳得宜刚柔互济犹世之论相者不肥不瘦不长不短为端美也此中行之书也”、“正能含奇奇不失正会于中和斯为美善中也者无过不及是也和也者无乖无戾是也然中固不可废和和亦不可离中如礼节乐和本然之体也”、“若韞尘想逐膻臭而摹故牋以贸声是日书奴贾虚誉以射利是日书妖吾法中且摈弃之矣”（项穆，《书法雅言》，明）；“用笔之法太轻则浮太重则蹶到恰好处直当得意唐人妙处正在不轻不重之间重规叠矩而仍以风神之笔出之褚河南谓字里金生行间玉润又云如锥画沙如印印泥虞永兴书如抽刀断水颜鲁公古钗股屋漏痕皆是善使笔锋熨帖不跛故臻绝境不善学者非失之偏软即失之生硬非失之浅率即失之重滞貌为古拙反入于颓靡托为强健又流于倔强未识用笔分寸无怪去古人日远也”（周星莲，《临池管见》，清），等等。

总之，对于“中国书画印”的表达手段的存形技巧的意图与表达可以说是历来就有以视觉性可比较认知性结果之归属的、“逸格、自然”的“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”作为其一般统一认识性最高境界。同时，同一最高境界也可以说即是对“中国书画印”的表达手段进行个性化演化时的一般性统一追求的内涵要素，也是“中国书画印”创作时的意图与表达一致的意图与表达的一般性统一追求的内涵要素。

“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”虽然可以说是属于意识形态领域的统一性归属，但却因其是以“有比较才能有鉴别”的认识与实践的个体领悟度为基础的视觉认知性结果之归属，因而当然存在其因人因时而有的分寸及差异之处。所以，对最高境界的“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”之个体认知性内涵可以说是“极其精微玄妙”的、是因其作者个性喜好的不同而意图强调及侧重分寸而有倾向性差异的内涵。然而，从“可接地气”的“中国书画印”的实际的大写意创作角度来说，因为存形技巧境界的意图与表达内涵即是由其作品所表达出的其作品被存留时的其笔者之身心状态的内涵，所以，可以说注目于存形时的身心状态是“中国书画印”的实际大写意创作时的基本着手处，至于所存留结果的“活线条锋形墨色结构形”是否“眼心相印”地达到了其作者本人所追求的“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”的最高境界则于存形后再行判定即可。因此，“中国书画印”的大写意创作可以说是，在“战略上”是追求“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”之最高境界，在“战术上”是存留作者的存形时身心状态。



大写意中国书画创作的追求兼备“认得形态”且“其觉得个性精神面貌”的存形形象：
追求存留“棉料绵连写活水的指纹始创性一笔到底的活笔锋形活气墨色”的“形神俱活”即“意技俱活”的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：
大写意中国书法(草书、淡墨书法)、大写意中国篆刻
《清和澹静》

同墨浓度活水的“湿干交晕破”的“活气墨色”的“其觉得个性势能”即“其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-7 中国画“大写意”创作存形技巧的“以形写意”内涵要素——棉料绵连羊毫长锋地“写”活水存一笔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生命力

“书者散也欲书先散怀抱任情恣性然后书之若迫于事虽中山兔毫不能佳也”（蔡邕，《笔论》，汉）；“夫欲书者先干研墨凝神静思预想字形大小偃仰平直振动令筋脉相连意在笔前然后作字”（王右军《题卫夫人〈笔阵图〉后》），张彦远，《法书要录》卷一，唐）；“虑以图之势以生之气以和之神以肃之合而裁成随变所适”（张怀瓘，《六体书论》，唐）；“守其神专其一合造化之功假吴生之笔向所谓意存笔先画尽意在也凡事之臻妙者皆如是乎岂止画也”（张彦远，《历代名画记》卷二，唐）；“凡一景之画不以大小多少必须注精以一之不精则神不专必神与俱成之神不与俱成则精不明必严重以肃之不严则思不深必恪勤以周之不恪则景不完故积惰气而强之者其迹软懦而不决此不注精之病也积昏气而汨之者其状黯猥而不爽此神不与俱成之弊也以轻心挑之者其形略而不圆此不严重之弊也以慢心忽之者其体疏率而不齐此不恪勤之弊也故不决则失分解法不爽则失潇洒法不圆则失体裁法不齐则失紧慢法此最作者之大病出”（郭思，《林泉高致集》，宋）；“大率图画风力气韵固在当人。”（郭若虚，《图画见闻志》卷一，宋）；“盖用志不分乃凝于神苟致精于一者未有不进乎妙也。”（《宣和画谱》卷十三，宋）；“夫作篆凝神静思预想字形须相亲顾盼意在笔前刀在意后”（潘茂弘，《印章法》，明）；“故善画必意在笔先宁使意到而笔不到不可笔到而意不到意到而笔不到不到即到也笔到而意不到到犹未到也。”（布颜图，《画学心法问答》，清），等等。

“中国大写意书画印”的意图表达存形形式是需要兼备“‘汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的’‘可认得性固有形’且‘可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉’”的两个方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”的“活线条锋形墨色结构形”，其创作的存形技巧的意图与表达的着眼点与其说是在“物象之形”还不如说是基于“其笔者之精神状态及思想内涵”地“以形写意”。因此，“中国大写意书画印”的创作可以简括为是“以‘大指纹性’作者人象生命力”为目的的“以形写意、笔触一致、形神俱活”，其内涵即是作者的创作意图与表达，具体包括作者的作品立意的意图与表达；表达手段的存形技巧的意图与表达；意图与表达手段的存形技巧一致的意图与表达。其中，不包括作品立意的大写意创作之存形技巧

的“以形写意”可以说是以追求存形技巧的意图与表达的“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”的最高境界地存留作者的存形时身心状态，所以，“中国大写意书画印”创作时存形技巧的“以形写意”的最基本要素可以说是存留笔者存形时身心状态的生命力之可共鸣度，即，存留“笔者的意图及其表达手段的艺术性”地“**存意技生命力**”。

“今吾临古人之书殊不学其形势唯在求其骨力及得其骨力而形势自生耳然吾之所为皆先作意是以果能成也”（《唐朝叙书录》，张彦远，《法书要录》卷四，唐）；

“凡用笔先求气韵次采体要然后精思若形势未备使用巧密精思必失其气韵也以气韵求其画则形似自得于其间矣且善究其画山水之理也当守其实实不足当弃其笔而华有余实为质干也华为华藻也质干本乎自然华藻出乎人事实为本也华为末也自然体也人事用也岂可失其本而逐其末忘其体而执其用是犹画者惟务华媚而体法亏惟务柔细而神气泯真俗病耳恶知其守实去华之理哉”（韩拙，《山水纯全集》，宋）；“学用笔法能作一画学结构法能作二画三画已上可类推也不然千万画无一画之几乎道千万字无一字之几乎道始而卤莽作字稍闻此道则见笔笔倔强不知字字畸邪不合才觉甚难始是进德未难即易不足与言”、“凡用笔如聚材结构如堂构用笔如树结构如林用笔为体结构为用用笔如貌结构如容用笔为情结构为性用笔如皮肤结构如筋骨用笔如四肢百骸结构如全体形貌用笔如三十二相结构如八十随好用笔如饮食结构如衣裳用笔如善书结构如能文”、

“字全在流行照顾勿得失粘有去无来谓之截有来无去谓之赘截之失生赘之失俗生可熟俗不可医”、“何谓结构疏密得宜联络排偶是也何谓体裁格制裁益不拘绳墨是也何谓顾盼左右上下往来有情是也何谓筋骨强弱得所和而不乖是也何谓逸锋乌衣子弟翩翩爽爽到处有致是也”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“古人作书之意往往超乎笔画行墨之外而求其意者不可泥笔画行墨之迹而仍不能越乎笔画行墨之中苟非会而通之神而明之其不为刻舟求剑买椟还珠者盖亦鲜矣”（周星莲，《临池管见》，清）；“得势则随意经营一隅皆是失势则尽心收拾满幅都非势之推挽在于几微势之凝聚由于相度画法忌板以其气韵不生使气韵不生虽飞扬何益画家嫌稚以其形模非似使形模非似即老到奚容粗简或称健笔易入画苑之魔疏拙似非画家适有高人之趣披图画而寻其为丘壑则钝见丘壑而忘其为图画则神”（笪重光，《画筌》，清）；“凡作书要布置要神采布置本乎运心神采生于运笔”（宋曹，《书法约言》，清），等等。

因为“中国大写意书画印”的创作意图是存留视觉可鉴的需要兼备“‘汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的’‘可认得性固有形’且‘可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉’”的两个方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”的“线结构形”，所以，其创作时的对“线结构形”的着眼点可以说是基于“心”之状态的“精神状态及思想内涵”的“势能”地经过“身”之状态的“变化运笔及变化结体”的“线结体物象”地存留“线结体物象势能形”。所以，“中国大写意书画印”的创作存形技巧的“以形写意”的基本要素可以说是存留**视觉可认知的**笔者存形时身心状态地“存‘**线结体物象势能形**’的意技生命力”。

“形要妙巧入神”（蔡邕，《篆势》，汉）；“书之妙道神采为上形质次之兼之者方可绍于古人”（王僧虔，《笔意赞》，南北朝）；“同自然之妙有非力运之能成信可

谓智巧兼优心手双畅翰不虚动下必有由”、“得时不如得器得器不如得志若五乖同萃思遏手蒙五合交臻神融笔畅畅无不适蒙无所从。”、“违而不犯和而不同”（孙虔礼，《书谱》，唐）；“或寄以骋纵横之志或托以散郁结之怀虽至贵不能抑其高虽妙算不能量其力是以无为而用同自然之功物类其形得造化之理皆不知其然也可以心契不可以言宣”（《唐张怀瓘《书议》），张彦远，《法书要录》卷四，唐）；“夫运思挥毫自以为画则愈失于画矣运思挥毫意不在于画故得于画矣不滞于手不凝于心不知然而然虽弯弧挺刃植柱构梁则界笔直尺岂得入于其间矣”（张彦远，《历代名画记》卷第二，唐）；“兵无常阵字无定形临阵决机将书审势权谋妙算务在万全然阵势虽变行伍不可乱也字形虽变体格不可逾也”（项穆，《书法雅言》，明）；“有功无性神采不生有性无功神采不实”（祝允明，《评书》，明）；“因势取裁其法不定不定为法翻合书法”、“字须结束不可涣散须自然不可勉强各自成像而结束者自然也曲直避让而结束者勉强也若夫交错纷拿而结束者妖邪野狐无足道也”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“若刻意求工遗神袭貌匠门习气易于沾染慎之慎之”（盛大士，《溪山卧游录》，清）；“全局布于心中异态生于指下气势雄远方号大家神韵幽闲斯称逸品寓目不忘必为名迹转瞬若失尽属庸裁”、“状成平褊虽多丘壑不为工看入深重即少林峦而可玩”（笪重光，《画筌》，清），等等。

大写意创作的存形技巧意图的“‘大’指纹性作者人象生命力”的“‘大’指纹性”，与“中国书画印”的存形技巧的最高境界追求的“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”的“指纹造型始创性”都是如何“最大发挥作者个性”的意图；然而，同时，大写意的创作存形技巧意图与其最高境界追求的作品需具备“有视觉者一般共通的”“可认得性固有形”的“共通性视觉性共鸣频率元素”，即，于物象形象的塑造而言，需“最大发挥作者个性”的意图与需具备“有视觉者一般共通的”“可认得性固有形”的二者的意图是具有矛盾性的关系，以什么原则去处理这个关于“形”的意图与表达的矛盾可以说是大写意创作的首要。

若说“可认得性固有形”的“形”是具有于“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’知觉”而言的个体恒常性的“固定常形”的话，同时也可以说其“固定常形”的“势能”不是固定的“常势”，即所谓“有常形而无常势”，而对这个非恒常性“无常势”的、以中国传统存形为基础而最大个性化造型性演化始创出的“觉得个性势能”则可以说是作者可以最大发挥个性造型追求的空间。因此，关于“形”及传统存形技巧的、大写意创作存形技巧意图的“最大发挥作者个性”的、作者可以充分发挥个体造型性演化始创的可利用空间可以说不是可随便肆意妄为的无限空间，而是必须恪守前贤们总结出的“违而不犯，和而不同”之基本统一原则地、于保有“形”之“认得性”及存形技巧之“传统性”的“‘汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的’‘可认得性’及‘可觉得性’的两方面的‘可认知性’的同时，进行极致个性化造型性演化始创”的有限空间。所以，“中国书画印”大写意创作时存形技巧的“以形写意”的基本要素可以说是以“违而不犯，和而不同”之基本统一原则地存留视觉可认知的笔者存形时个性身心状态地“存‘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’线结体物象势能形的意技生命力”。

“欧虞褚柳颜皆一笔书也”（米芾，《海岳名言》，宋）；“字须一笔成就乃佳若以点缀飞转补其前失即是伪物况可独藉肥瘠浓纤瞞人耳目乎”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“若忙错败再加修饰字迹无神”、“已过莫再修来往莫相混”、（潘茂弘，《印章法》，明）；“操笔时须有挥斤八极凌厉九霄之意注于毫端一笔直下即成四势不可复也”、“故绘之者必用笔法或用钉头鼠尾或用蜂腰鹤膝务要遒劲一笔数顿即成挺干不可回护一笔要当一笔用如一笔气力不到则败矣一笔败则通身减色而烟火市气由是而出子其慎之”（布颜图，《画学心法问答》，清）；“千笔万笔易当知一笔之难”（笪重光，《画筌》，清），等等。

存留笔者的存形时身心状态需要具备人类肉眼可明确辨别认知的其真实身心状态的清晰度，也就是说只有意图清晰地存留真实才能达到明确的真实表达。相对于使用重复用笔所修补存留的“多层堆叠形象”而言，使用一笔存留的“一笔书画印”于其被存留时的其笔者的身心状态之“真实度”表达的明确度来说可以说不言而喻，因此，“中国书画印”的形象可以说都是意图以“一笔方成其作”为宗而表达其作者真实身心状态的具有真实清晰度的存形形象。反之，对于重复用笔地多次修补而成的“多层堆叠形象”之“没骨、泼墨的面染叠形”等历来一般都谓之为“有墨无笔；有形无笔、无骨、无气、无神”等等。所以，“中国书画印”大写意创作时存形技巧的“以形写意”的基本要素可以说是以“违而不犯，和而不同”之基本统一原则地清晰存留视觉可认知的笔者存形时**真实**个性身心状态地“存‘一笔’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线结体物象势能形的意技生命力”。

“夫书肇于自然自然既立阴阳生焉阴阳既生形势出矣藏头护尾力在字中下笔用力肌肤之丽故曰势来不可止势去不可遏惟笔软则奇怪生焉”（蔡邕，《九势八诀》，汉）；“善笔力者多骨不善笔力者多肉多骨微肉者谓之筋书多肉微骨者谓之墨猪多力丰筋者圣无力无筋者病从其消息而用之”（《晋卫夫人《笔阵图》），张彦远，《法书要录》卷一，唐）；“不能定笔不可论书画”（《宣和画谱》卷六，宋）；“则随意命笔自然景皆天就不类人为是为活笔用之感悟格遂进”（邓桩，《画继》，宋）；“书法在用笔用笔贵用锋用锋之说吾闻之矣或曰正锋或曰中锋或曰藏锋或曰出锋或曰侧锋或曰扁锋知书者有得于心言之了了知而不知者各执一见亦复言之津津究竟聚讼纷纭指归莫定”、“谓笔锋落纸势如破竹分肌劈理因势利导要在落笔之先腾掷而起飞行绝迹不粘定纸上讲求生活笔所未到气已吞笔所已到气亦不尽故能墨无旁沈肥不剩肉瘦不露骨魄力气韵风神皆于此出书法要旨不外是矣”（周星莲，《临池管见》，清）；“书法之妙全在运笔该举其要尽于方圆操纵极熟自有巧妙方用顿笔圆用提笔提笔中含顿笔外拓中含者浑劲外拓者雄强中含者篆之法也外拓者隶之法也提笔婉而通顿笔精而密圆笔者萧散超逸方笔者凝整沉著提则筋劲顿则血融圆则用抽方则用絜圆笔使转用提而以顿挫出之方笔使转用顿而以提絜出之圆笔用绞方笔用翻圆笔不绞则瘦方笔不翻则滞圆笔出之险则得劲方笔出以颇则得骏提笔如游丝袅空顿笔如狮狻蹲地妙处在方圆并用不方不圆亦方亦圆或体方而用圆或用方而体圆或笔方而章法圆神而明之存乎其人矣”

（康有为，《广艺舟双楫》，清）；“笔有意虽千奇万状无不随意而发故用笔之用字最关切要此用字即雌鸡伏卵之伏字即狻猫捕鼠之捕字必要矢精专一笃志不分大则稠山密麓细则一枝一叶一点一拂无不追心取势以意使笔以笔随意笔笔取神而溢乎笔之外笔

笔用意而发乎笔之先殆日久其生灵活趣在在而出矣”、“用笔者使笔也古所谓使笔不为笔使者即善用笔者也画家与书家同书家用笔必须气力周备少有不到即谓之败笔画家用笔亦要气力周备少有不到即谓之庸笔弱笔故用笔之用字最为切要用笔起伏之间有摺叠顿挫婉转之势一笔之中气力周备而少无凝滞方谓之使笔不为笔使也”（布颜图，《画学心法问答》，清）；“人知起笔藏锋之未易不知收笔出锋之甚难深于八分章草者始得之法在用笔之合势不关手腕之强弱也”（笮重光，《书筏》，清），等等。

“中国书画印”的基本造型性存形技巧的变化运笔及变化结体之内涵可谓是博大精深，就其运笔结体的基本要素而概而言之则可以说是存留“活笔之锋形”。因此，存留笔者存形时的身心状态的“身”之状态时也离不开对“活笔锋形”之基本要素的存留。所以，“中国书画印”大写意创作时存形技巧的“以形写意”的基本要素可以说是“存一笔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’的线结体物象势能形的意技生命力”。

“字生于墨墨生于水水者字之血也笔尖受水一点已枯矣水墨皆藏于副毫之内蹲之则水下驻之则水聚提之则水皆入纸矣捺以匀之枪以杀之补之衄以圆之过贵乎疾如飞鸟惊蛇力到自然不可少凝滞仍不得重改抢各有分数圆蹲直抢偏蹲侧抢出锋空抢”（陈绎曾，《翰林要诀》，元）；“笔欠佳不妨纸恶大病近代名家有以模糊相掩自蔽蔽人者大谬不然也用败笔学书以见字不在皮相而在筋骨脂髓须善毫作字以见字不苟且勿以拖泥带水瞒人二器兼长乃是杰作”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“生纸画极难以落笔畧重无从改易”（蒋骥，《传神秘要》，清）“若惯用矾纸则生纸上不能动笔矣”（盛大士，《溪山卧游录》，清）；“锋为笔之精水为墨之髓”（包世臣，《艺舟双楫》卷五·论书一，清）；“先作者为主后作者为宾必须宾主相顾起伏相承”（宋曹，《书法约言》，清），等等。

“中国书画”都是以“毛笔写水存形”为中心的存形技巧，而基于“水”之本性的自然洇散性之生宣纸上的“水的自然晕痕”，则是可以记录与再现“运笔轨迹的静止时间与先后次序及其先后次序的间隔时间”的、作为先天优秀的中国传统书画的色之载体的水的自然特性（参见：拙见引玉1）。存留笔者的存形时身心状态的“‘身’的运动”离不开对“运笔的运动时间精确度”的存留。相对于添加矾类地使用矾水、熟宣，或竖立宣纸等的不留存同步运动之时间精确度之水晕痕的书画创作状态的，即，可以说是限制水的自然洇散性的“无精确同步时间表达地写冻水”而言，生宣平铺且运笔无矾类添加自然水地“写活水”则可以说是可以于时间上可以达到精确存留笔者存形时的运笔运动的静止、运行、先后顺序及其先后间隔的时间的精确同步身心状态的高级用水方法。“中国大写意书画”的创作可以说是极其重视“写活水”之“存留运动的时间精确度”的可精准至瞬间的创作状态。就其选纸仅以敝人的个人经验而言，现在市售的生宣类之棉料绵连可谓可至其之极。所以，“中国书画”大写意创作存形技巧的“以形写意”的基本要素可以说是以“违而不犯，和而不同”之基本统一原则地、**精准**清晰存留视觉可认知的笔者存形时的**同步瞬间**的真实个性身心状态地、“**棉料绵连地写活水**”存一笔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的线结体物象势能形的意技生命力”。

“草书笔悉使长毫以利纵舍之便”（〈中书侍郎虞《论书表》〉，张彦远，《法书要录》卷二，唐）；“笔欲锋长劲而圆长则含墨可以运动劲则有力圆则妍美。”（姜夔，《续书谱》，宋）；“善书者始能用软笔也。”（杨慎，《书品》，明）；“山石点苔水泉索线常法也”（沈颢，《画麈》，明）；“右丞画诀有石分三面之说分则全在皴擦钩勒皴法又有简有烦烦简中又有家数”、“树之攒点八九笔十余笔不等须秃颖中锋攒聚而点之详度凑积为树不独得势亦且松秀见笔”、“米家烟树山峦仍是细皴层次分明然后以大阔点点之点时能让出少少皴法更妙唐子畏云米家法要知积墨破墨方得真境盖积墨使之厚破墨使之清耳”（钱杜，《松壶画忆》，清），等等。

“中国书法”的“写”可以说是以汉字笔画为对象地、以右手纵书时的顺手性为一般地“写线条”，其用笔部位一般也就是使用至笔毫八分以下的八分笔；而中国画大写意的“写”则可以说是“线面都写”地将毛笔用到极致的十分笔。也就是说，中国画大写意形象的“面”不是重复用笔多次的设色性烘染修补出的每笔锋形都不清晰的“多层堆叠面”，而是同“写线条”一样地每笔锋形都清晰可鉴地侧锋“写”出来的“线条搭接面”。因此，相对于“线结构”的“中国书法”而言，“线结构，及，线搭接面结构”的“大写意中国画”可以说是于“写”之运笔及结体之技巧是更加丰富的了，难度也增加了的“物象中国书法”。

同时，“大写意中国画”的“写线面”之变化运笔及变化结体可以说是超出了日常生活中已经极其熟悉了汉字结构范围地对生疏物象结构的结体，即，是超出了“中国书法”的汉字结体的运笔笔序及顺手性的，是有“倒下笔”、“别手笔”及“长行笔”等超出了“中国书法”用笔变化范围的“写”的技巧。因此，相对于“中国书法”的运笔及结体变化范围而言，“大写意中国画”可以说是于变化范围更加丰富的了，技巧难度更加增加了的“物象中国书法”。另外，就一笔的“行笔远”及“变化丰富”来说，以敝人的个人经验而言，羊毫长锋笔可谓可至其之极。所以，“中国画”大写意创作时存形技巧的“以形写意”的基本要素可以说是“棉料绵连‘羊毫长锋’地写活水存一笔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线‘面’结体物象势能形的意技生命力”。

“墨有黑白浓淡干湿六彩”、“墨之为用其神矣乎画家能夺造物变化之机者只此六彩耳”、“吾以干淡白三彩为正墨湿浓黑三彩为副墨墨之有正副犹药之有君臣君以定之臣以成之”（布颜图，《画学心法问答》，清），等等。

“中国书法”的视觉可认知性“色”可以说是基于毛笔每次所蘸之墨色水都是“同一墨浓度”而成为“同一墨浓度色”间的与宣纸之白的黑白对比性墨色，可以以其基于宣纸上单位面积内的沁入宣纸纤维内的、被存留的“同一墨浓度”的“墨色面积总和及重复次数的差异”而分为“湿、干、交、晕、破”的五种黑白对比性墨色。具体来说，“湿”为一次性单位面积内百分之百全部均匀沁入宣纸纤维内的毛笔锋形内均匀墨色，其“色”于视觉认知上等于“同一墨浓度色”；“干”为一次性单位面积内低于百分之百的、均匀沁入宣纸纤维内的毛笔锋形内墨色，也就是同时均匀地残留有未着色的宣纸之白的毛笔锋形内墨色，其“色”于视觉认知上淡于“同一墨浓度色”；

“交”为先入为主的毛笔锋形与后来之客的毛笔锋形的主与客两笔锋形相交处之交叠锋形内外墨色，其“色”于视觉认知上浓于一次性“同一墨浓度色”及其一次性洒散墨色；“晕”为一次性毛笔锋形外的自然洒散墨色，其“色”于视觉认知上等于或淡于“同一墨浓度色”；“破”为一次性毛笔锋形内残留有非均匀的自然飞白的破墨之未着色的宣纸之白或毛笔锋形外晕的破墨色，其“色”于视觉认知上淡于“同一墨浓度色”，其与“干”的区别是其为湿笔时也可呈现出的墨色的自然残留有未着色的宣纸之白或毛笔锋形外晕。而且，除了使用皮宣时的没有先入为主之先后主客次序的清晰度外，生宣上的“晕、破”二色自有其源于运笔变化的“可遇而不可求”之“天成难得”之处。

“须将浓淡干湿四彩作一笔用初则湿浓渐次干淡墨尽不可复务要浓处浓淡处淡湿处湿干处干如重云薄霭泼泼欲动此欲动者笔意也单用浓墨湿墨浑而成之不但墨不生动而易入浙派”、“无墨求染一法即无墨矣何以染为即染矣乌得无墨请示其详曰山水画学能入神妙者只此一法最为上上所谓无墨者非全无墨也干淡之余也干淡者实墨也无墨者虚墨也求染者以实求虚也虚虚实实则墨之能事毕矣盖笔墨能绘有形不能绘无形能绘其实不能绘其虚山水间烟光云影变幻无常或隐或现或虚或实或有或无冥冥中有气渺渺中有神茫无定像虽有笔墨莫能施其巧故古人殚思竭虑开无墨之墨无笔之笔以取之无笔之笔气也无墨之墨神也以气取气以神取神岂易事哉吾故曰上上尔当于此法著力焉”（布颜图，《画学心法问答》，清），等等。

“大写意中国画”的视觉可认知性“色”可以说是基于其笔每次所蘸的、或可为“同一墨浓度”之墨色水，或可为“不同墨浓度”之墨色水，或可为水而成为“不同墨浓度色”的黑白对比性墨色而比“中国书法”多出了“浓、淡、共、未、卯”的五种墨色。具体来说，“浓”为“一次性高墨浓度色”；“淡”为“一次性低墨浓度色”；“共”指的是，笔毫中现有含墨已快用光时的、用笔尖或笔侧或笔根等部位而部分新蘸吸与原有笔毫中残留墨色相异的“不同墨浓度”之墨色水，或水后的，毛笔笔毫的新蘸吸部位的新混合色与未蘸吸的笔毫内残存原有墨色部位的不同墨色的，存留于一次性其一笔运行轨迹中的共生共存的毛笔锋形内外的“不同墨浓度色”的多种共生共存时的对比墨色，且是于笔毫新蘸吸部位的不同及时间长短还有蘸吸次数及蘸笔时笔毫的变化等而变化各异的、一次运笔时一笔锋形中“色”的于视觉认知上多种墨色共生共存的对比墨色；“未”指的是基于“意到笔不到之透气”的于“线”的未落笔处的未墨透气部分的、及于“线条搭接面”中的未落笔处的未墨透气部分自然残留的的宣纸之白；“卯”指的是各次运笔存留的各独立行笔轨迹之间的具有相互关联、相依生存的“榫卯性”关系的对比墨色。因此，“大写意中国画”的视觉可认知性“色”可以说是可以达到无限种类的变化多端的一次运笔性对比墨色。

“墨淡则伤神彩绝浓必滞锋毫肥则为钝瘦则露骨勿使伤于软弱不须怒降为奇”（欧阳询，《书论》，唐）；“盖墨用太多则失其真体损其笔而且浊用墨太微即气怯而弱也过与不及皆为病耳切要循乎规矩格法本乎自然气韵必全其生意得于此者备矣失于此者病矣以是推之岂愚俗之可论欤”（韩拙，《山水纯全集》，宋）；“墨以笔为筋骨笔以墨为精英”（笪重光，《画筌》，清）；“用墨须有干有湿有浓有澹近人作画有湿

有浓有澹而无干所以神采不能浮动也”（盛大士，《溪山卧游录》卷一，清）；“用墨之法浓欲其活淡欲其华活与华非墨宽不可”、“不知用笔安知用墨此事难为俗工道也”（周星莲，《临池管见》，清）；“盖墨到处皆有笔笔墨相称笔锋著纸水即下注而笔力足以摄墨不使旁溢故墨精皆在纸内不必真迹即玩石本亦可辩其墨法之得否耳尝见有得笔法而不得墨者矣未有得墨法而不由于用笔者也”（包世臣，《艺舟双楫》卷五·论书一，清）；“善用墨者先后有序六彩合宜则峰峦明媚而岩壑幽深令观者兴栖止之思而悦心生焉则护惜随之”、“古所谓用墨不为墨用者即善用墨者也笔墨相为表里笔有气骨墨亦有气骨墨之气骨由笔而出”、“不善用墨者先后失序六彩错杂虽峰峦罗列亦必穷山恶水令观者蹙额憎心生焉而弃掷随之”（布颜图，《画学心法问答》，清），等等。

“中国书法”之毛笔蘸墨的“色的接续”可以说是连续重复使用“同一墨浓度”之墨色水地“以同色续前色”，而“大写意中国画”之毛笔蘸墨的“色的接续”则可以说是更加多样化地“以同色续前色、以异色续前色、以水续前色”等等地无限丰富，其中，“大写意中国画”的“交、破、共、未、卯”五色自有其“可遇而不可求”之“天成难得”之处。

从墨色水等于颜色水的其本质可以说就是用水技巧来说时，相对于“中国书法”而言，“大写意中国画”则可以说是用水技巧更加丰富的了，难度更加增加了的“物象中国书法”。所以，“中国画”大写意创作时存形技巧的“以形写意”的基本要素可以说是“棉料绵连羊毫长锋地写活水存一笔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‘墨色’线面结体物象势能形的意技生命力”。

“运墨而五色具谓之得意”（张彦远，《历代名画记》卷第二，唐）；“洪谷子诀曰笔有四势筋骨皮肉是也笔绝而不断谓之筋纏转随骨谓之皮笔迹刚正而露节谓之骨伏起圆混而肥谓之肉”（韩拙，《山水纯全集》，宋）；“笔有筋骨皮肉四势”、“筋骨皮肉者气之谓也物有死活笔亦有死活物有气谓之活物无气谓之死物笔有气谓之活笔无气谓之死笔”、“峰峦葱翠林麓蓊郁气使然也皆不外乎笔笔亦不离乎墨笔墨相为表里笔为墨之经墨为笔之纬经纬连络则皮燥肉温筋拚骨健而笔之四势备矣”、“一笔之中初则润泽渐次干涩润泽者皮肉也干涩者筋骨也有此四者谓之有气有气谓之活如笔笔纵活画成时亦成活画”（布颜图，《画学心法问答》，清）；“字有骨肉筋血以气充之精神乃出”（包世臣，《艺舟双楫》卷五·论书一，清），等等。

人类对物体色彩的知觉是人类视觉基于可视光线范围内而分辨感知的其物体反射光线的差异，但人类的视觉性色彩知觉的个体恒常性则是其所记忆的日照光下的具有恒常性的“物体固有色”。当把人类视觉性可认知的绘画形象中的对比色之多样性的“色层次”作为“中西”绘画共通的最基本存形技巧的意图与表达的要素时，可概而言之，“西”之十九世纪前的传统性西方油画的色层次可以说是以“赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫”等对比的“异色种间的色层次”为主，即，是以人类视觉性色知觉个体恒常性的“视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’”的“固有色”之间的对比为主；而不包括“烘染堆叠之着色”的“中”之大写意国画的色层次则可以说是以“同色种间

的“色层次”的与宣纸之白的“湿、干、交、晕、破、浓、淡、共、未、卯”的对比为主，即，是以毛笔手写实践而养成的、视觉性知觉个体恒常性的“汉字文化圈有视觉者及有手写实践经验者视觉性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其来历性笔者个性造型性身心运动’”的“身心运动色”之间的对比为主，也就是说“中”是以“运笔变化的‘活气之色’”之间的对比为主，而不是“西”的以“物象固有色”之间的对比为主。

若把形象的“生动之活力”作为“中西”绘画共通的存形技巧追求时，可概而言之，十九世纪前的传统性西方油画可以说是以实在物象的一般有视觉者的视网膜自然映像为参照物地追求其油画形象之“异色种间的色层次”之“物象固有色”之间的对比的立体质感性“生动之活力”的意图与表达；而大写意国画则是以实在物象的一般有视觉者的可认得性结构为参照物地、追求其大写意国画形象之与宣纸之“白”同时对比的“同色种间的色层次”之形似性的“生动之活力”，且，“其来历性笔者个性造型性身心运动”的运笔变化的“活气墨色”之间的对比的“活气”感觉的“生动之活力”的意图与表达。也就是说，虽然视觉性可认知的“对比色”是油画与大写意国画的共通性作品形象的构成要素，但其各自的“对比色”之变化多样性的“色层次”的意图与表达的内涵则可以说是相当大的不同之处。

“无层次而有层次者佳有层次而无层次者拙”（笪重光，《画筌》，清），等等。

若以存形形象的单位面积内的色彩梯度（颜色带、颜色渐变）或黑白梯度作为对比色之多样性的“色层次”例子时，多次用笔所存留出的梯度可以说是由每次运笔都是同一色的、是由不同色的与不同色的色数相同次的多次堆叠修补运笔而存留出的梯度，因其运笔的多次数而可称之为用笔有层次，同时，又因其每次运笔所存留的都是同一色，从而就其每笔的一笔之色层次而言则可称其色为无层次，这种梯度即前贤所说的“有层次而无层次者”；而仅仅一次运笔就存留出的同步其毛笔运笔运动的由湿浓而渐次干淡的运动轨迹的自然梯度，因其运笔为仅仅一次数而称之为运笔无层次，同时，又因其一笔的运动轨迹所存留的是具有对比色之多样性的“色层次”的自然梯度，从而就其一笔之色层次而言则称其色为有层次，这种梯度即前贤所说的“无层次而有层次者”。无论是外来的“艺术”还是中国本土的“艺”，其本质都是技巧，也就自然有以其技巧之难度为参照物的对技巧成熟度的比较后的鉴别之认识结果的归属，对此，中国的先贤所论述的“无层次而有层次者佳有层次而无层次者拙”之“佳，拙”的难度含义可谓不言而喻。因此，对于肆意以作品画面形象的“用笔次数多，用色种类多”而言其作品“层次丰富”，也就是，以“用笔次数少，用色种类少”而言其作品“层次单薄”的类似言论，只能谓之是还驻足于“中国书画的造型性存形技巧之基本门庭”之外的“门外客言论”。

“中国书画”作品形象的表达“非空中挥舞，或非空笔挥舞之‘活’”的、有墨一笔所存留的、与宣纸之“白”同时对此的、一笔存留轨迹的锋形内外的“湿、干、交、晕、破、浓、淡、共、未、卯”等对比色之自然多样性的“同色种间的色层次”的墨色，是表达其存形技巧难度及高度成熟的“活”的“其来历性笔者个性造型性身心运

动的感觉”的，及“其形象的觉得个性精神面貌”的，乃至“其笔者个性的精神状态及思想内涵的感觉”的、是于观者的视觉可认知性“有气之活”之归属结果的“活气”的意图与表达。与一色剪纸、一色版画、碑帖、印记的只有粗细的“活笔锋形”而没有“同色种间的色层次”的“活气”有所不同，对比色之多样性的“同色种间的色层次”的“活气墨色”是中国画大写意创作时极其重要且意图最大个性发挥的存形技巧要素，所以，“中国画”大写意创作时存形技巧的“以形写意”的基本要素可以说是“棉料绵连羊毫长锋地写活水存一笔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生命力”。

“夫画物特忌形貌采章历历具足甚谨甚细而外露巧密所以不患不了而患于了既知其了亦何必了此非不了也若不识其了是真不了也”（张彦远，《历代名画记》卷第二，唐）；“其脱略毫楮笔愈简而气愈壮景愈少而意愈长也”、“大抵画人为此者甚多然形似少精则失之整齐笔画太简则失之濶略精而造疎简而意足唯得于笔墨之外者知之”、“苟物物雕琢使之妍好则安得周而徧哉故刻楮虽工造一叶至于三年君子不取也岂非直欲渐近自然乎”（《宣和画谱》卷十、卷十八、卷二十，宋）；“论画者又云夫画特忌形貌采章历历具足甚谨甚细而外露巧密夫谨细巧密世孰不谓之为工耶然深于画者盖不之取正以其近于三病也”、“夫笔简而意尽此其所以难到也”（何良俊，《四友斋画论》，明）；“层峦叠翠如歌行长篇远山疎麓如五七言绝愈简愈入深永庸史涉笔拙更难藏。”（沈颢，《畫塵》，明）；“穹壤之间齿角爪翼物不俱全气稟使然也书之体状多端人之造诣各异必欲众妙兼备古今恐无全书矣。”（项穆，《书法雅言》序，明）；“《常用汉字表》共2000字，原来笔画总数是22375画，平均每一个字11.2画。”、“简化以后2000个常用字的总笔画是19560画，平均每一个字9.8画。”（〈Y·N，《常用汉字笔画统计》〉，《文字改革》，1958年03期），等等。

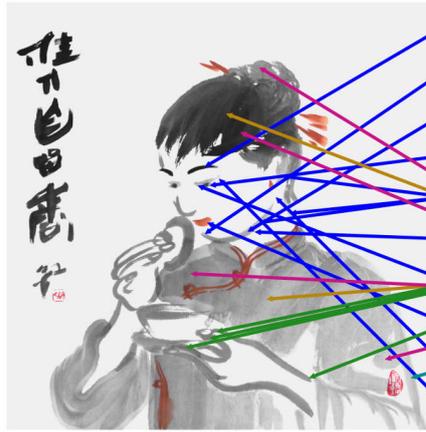
凡事都有其两面性，仅就中国大写意创作的存形技巧的“简繁”的意图与表达而言，也无非是以什么内容的同一参照物的“‘不及’与‘过’还有‘恰如其分’”的对比后的认识与取舍的问题。

众所周知，一般健常者之“身心状态”的可高度集中精力作业的持续时间一般为十五分钟（一刻钟）左右，长期训练后其可维持集中精力作业的持续时间一般为四十五分钟至两小时（三刻钟至一个时辰）左右；另外，按每汉字为十笔画也就是十次运笔计算时，书圣王羲之手书的行书《兰亭集序》大约是一千二百四十次运笔，宋徽宗赵佶手书的《草书千字文》大约是一万次运笔。也就是说，从二者之作品中也可以同时看出的，四十五分钟（三刻钟）以内且三千笔以内时的身心状态可以说是基本一致的同一身心状态，而两小时（一个时辰）以内且一万笔以内时虽多有起伏波动但也可谓之为统一身心状态的一体。同时，也就是说，超出两小时（一个时辰）且一万笔的这个基本参照物的身心状态可以说就是人体能力开始减弱地出现疲劳及错误的非最佳状态。“中国大写意书画印”的存形技巧的基本可以说是于两小时（一个时辰）以内且一万笔左右以内为每次工作量极限单位地、恰如其分地处理好简繁关系地、反复多次调整修正地、反复多次认识与实践重复地、直到如意为止地、反复追求可存留出一作

品以“一作品内一统一”的，即，是以“神足气满”之“一体统一的同一最佳身心状态”为基本前提地追求“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”的意图与表达，而不是以“三年造一叶”的细致周全的“织锦之工”为基本前提地追求“耗工费时之难得”的意图与表达，也就是说，参照物不同时其比较结果自然各异。同时也就是说，超出两小时（一个时辰）且一万次运笔的断续身心状态也可以说是续接；修补；或乃至狗尾续貂之拼凑等等的非统一非一体的非最佳身心状态，从而是自然而然地会出现于一作品中的状态不一的败笔的状态，也是中国大写意创作一般所不取的身心状态。以“‘褒’断续修补之‘繁’”而“‘贬’统一一体之‘简’”的类似言论，亦只能谓之是还驻足于“中国书画的造型性存形技巧之基本门庭”之外的“门外客言论”，等等。由此，简繁之得失若何自可谓了义也。

“损为有余子知之乎曰岂不为趣长短笔点画不足而常使气势有余之谓乎”（蔡邕，《九势八诀》，东汉）；“世间恶札一种但弄笔画妍媚一种但顾雕体圆整一种但识气象豪逸求其骨力若罔闻知更进而与谈韵度尤不知其九天之外也如是书家亦足名世可怜哉骨力者字法也韵度者笔法也一取之实一得之虚取之在学得之在识二者相须亦每相病偏则失合乃得”、“竟不知笔势人人可以自取结构非力学则全不知也今不逮古何言待辨”、“作字须取四余勿取四极有余墨则贍有余笔则清有余楮则泰有余意则安墨极而浊笔极而鄙楮极则窘意极则危”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“后人著意留笔则驻锋折颖之处墨多外溢未及备法而画已成故举止匆遽界恒苦促画恒苦短虽以平原雄杰未免斯病”、“至于作势裹锋敛墨入内以求条鬯手足则一画既不完善数画更不变化意恒伤浅势恒伤薄得此失彼殆非自主山谷谓征西出师颂笔短意长同此妙悟”（包世臣，《艺舟双楫》卷五·论书一，清），等等。

总之，中国画“大写意”创作存形技巧的“以形写意”的意图与表达的内涵要素可以说是以“违而不犯，和而不同”之基本统一原则地、精准清晰存留视觉可认知的笔者存形时的同步瞬间的真实的最佳个性身心状态地、“棉料绵连羊毫长锋地‘写’活水存一笔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生命力”。其存形技巧的战略要素可谓是对“同一一体的最佳身心状态”地恰如其分的“笔短意长”的“物象中国书法性”意图表达，其存形技巧的战术性核心可谓是不懈努力地多次调整重复同一创作以追求能存留出一次“中国传统习得演化指纹造型始创性”的“心印造化且形似自然”之“天成难得”的“眼心相印”之得意一作。



- 濃 形神·意技：獨活易俱活難
- 破 技：自然發生易、臨摹照搬易
- 濕 中國傳統習得演化始創難
- 交 整體：割據易一體有機化育難
- 卵 載體：載體無漏易未墨透氣難
- 暈 水：寫濃、乾等凍水骨易
- 淡 寫淡、濕、共等活水勁難
- 共 筆：多筆修補易一筆定形神難
- 未 筆寫近行易寫遠行難
- 乾 筆寫線易寫線搭接面難
- 均勻易活筆寫主客變化難
- 順手寫易別手寫難
- 形：畫鬼容易畫人難
- 色：同水活氣易異水活氣難
- 等等比較鑒別時的難得參照物

大写意中国书画创作的追求兼备“认得形态”且“其觉得个性精神面貌”的存形形象：
追求存留“棉料绵连写活水的指纹始创性一笔到底的物象中国书法的活笔锋形活气墨色”的“形神俱活”即“意技俱活”的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：
大写意中国书法(篆行体)、大写意中国画(人物画，文人画，水墨画，中国传统绘画)、大写意中国篆刻
《闻香图》
异墨浓度水的“湿干文晕破浓淡共未卯”的活笔锋形活气墨色的“其来历时笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-8 中国“大写意”创作存形技巧的“笔触一致”内涵要素——“指纹性活笔锋形活气墨色”的“一笔到底而形万象之有机化育、表情千面而象一人之意技活力”

“‘大’指纹性作者人象生命力”的中国大写意创作存形技巧是以最大发挥作者个体指纹性意技生命力为中心的意图与表达，因此，于作品立意的意图与表达以外的存形技巧的意图与表达而言，大写意完成作品的需具备成熟的“‘指纹性’笔触一致”的于存形技巧上的意图与表达的共鸣感染力是中国大写意创作的基本前提。

“字之体势一笔而成偶有不连而血脉不断及其连者气候通而隔行”、“皆一笔而成合于自然可谓变化至极”（张怀瓘，《书断》卷上、卷中，唐）；“一笔而成气脉通连隔行不断唯王子敬明其深旨故行首之字往往继其前行世上谓之一笔书”、“其后陆探微亦作一笔画连绵不断”（张彦远，《历代名画记》卷第二，唐）；“凡画气韵本乎游心神彩生于用笔用笔之难断可识矣故爱宾称唯王献之能为一笔书陆探微能为一笔画无适一篇之文一物之像而能一笔可就也乃是自始及终笔有朝揖连属气脉不断所以意存笔先笔周意内画尽意在像应神全夫内自足然后神闲意定神闲意定则思不竭而笔不困也”（郭若虚，《图画见闻志》卷一，北宋）；“古人作书落笔一圆便圆到底落笔一方便方到底各成一种章法”（周星莲，《临池管见》，清），等等。

指纹性“笔触一致”的内涵之一，是指一作品内的所有“锋形墨色”的不见仿照临摹的照搬他人的生搬硬套的违和，而是具有近似一作者个体本能性的一致统一的调和的“一笔到底”的高度成熟的指纹性存形技巧的意图与表达的生命力。

也就是说，无论作者是或以篆隶的曲直断、草的连、行的断连兼具等等为基础的“以中国书法的运笔及结体技巧的‘个性入‘写’’”，或是以长行笔之白描为基础的“以中国画白描的运笔及结体技巧的‘个性入‘写’’”，或是以只有两刀才能成就其转折为基础的“以中国篆刻的刻刀运铁笔及结体技巧的‘个性入‘写’’”，或是以抓形之硬笔速写为基础的“以速写的运笔及结体技巧的‘个性入‘写’’”，或是掺杂多种技巧的“以混合型的运笔及结体技巧的‘个性入‘写’’”等等的无论基于哪种“个性写”的存形技巧意图，其变化运笔及变化结体技巧的表达需具备能体现出

其作者个体最擅长的、近似其作者个体本能性的、一致统一的“一笔到底”的一指纹性技巧调和性成熟度，从而其运笔及结体所存留的一作品内形象才能表达出是其作者个体独立风格的“类似署名签字的一个性笔存留的一个人的‘一笔到底’的一指纹性意技人象生命力”；反之，违和性技巧所存留的一作品内形象所表达的则是“多人合作的不同个性笔存留的多个性万花筒型众人象之众意技”。

虽然“万花筒型众人象之众意技”的作品亦可被誉为是具有“聚百家之长于一作”之生命力，但因其于存形技巧上是欠缺了“融百家之长于‘一个性笔’”之“融”的融会贯通性的同时，且欠缺了于存形技巧上的成型“于‘一个性笔’”的一致统一的一个性的“一笔到底”之独立性，因此，“万花筒型众人象之众意技”的意图与表达只可被归属为是还在徘徊于模仿临摹、照搬组装前贤之技巧阶段的、还没有达到融会贯通而形成独立风格的“学徒工、搬运工之意技”，而不能归属为其是具有个性技巧调和成熟度而具有“‘指纹性’笔触一致”的指纹性意技生命力。所以，于存形技巧的意图与表达而言，达到了技巧的融会贯通后的具有独立个性程度的“一个性意技”的、可表达“指纹性一笔到底”的个性意技高度成熟生命力的存形技巧境界可以说是一作品内存形技巧之指纹性“笔触一致”的内涵要素。

“为书之体须入其形若坐若行若飞若动若往若来若卧若起若愁若喜若虫食木叶若利剑长戈若强弓硬矢若水火若云雾若日月纵横有可像者方得谓之书矣”（蔡邕，《笔论》，汉）；“闻裴将军旧矣为舞剑一曲足以当惠观其壮气可助挥毫旻因墨旻为道子舞剑”（朱景元，《唐朝名画录》，唐）；“观于物见山水崖谷鸟兽虫鱼草木之花实日月列星风雨水火雷霆霹雳歌舞战斗天地事物之变可喜可愕一寓于书”（韩愈，《送高闲上人序》，唐）；“或体殊而势接若双树之交叶或区分而气运似两井之通泉麻荫相扶津泽潜应离而不绝”（张怀瓘，《书断》序，唐）；“尝言担夫争道又闻鼓吹而知笔意及观公孙大娘舞剑然后得其神”（《宣和书谱》卷十八，宋）；“作书所最忌者位置等匀且如一字中须有收有放有精神相挽处”（董其昌，《画禅室随笔》卷一，明）；“书法要旨有正与奇所谓正者偃仰顿挫揭按照应筋骨威仪确有节制是也所谓奇者参差起复腾凌射空风情姿态巧妙多端是也奇即连于正之内正即列于奇之中正而无奇虽庄严沉实恒朴厚而少文奇而弗正虽雄爽飞妍多谲厉而乏雅”（项穆，《书法雅言》，明）；“夫字始于画画必有起有止合众画以成字合众字以成篇每画既自成体势众有体势者合自然顾盼朝揖出其中迷离幻化出其中矣裹笔则专借他画以作此画之势借他字以成此字之体健者为短长排阖之雄弱者为便辟侧媚而已”（包世臣，《艺舟双楫》卷六论书二，清）；“夫学书犹学射也射者内志正外体直持弓注矢引满而后发无远无近无左无右期中的焉弓不欲强强则爆不欲弱弱则弛夫书者正体执笔选毫调墨使之浓淡得刚柔中亦奚以异古者以射选士今以书亦何选哉”（康有为，《广艺舟双楫》，清）；“远览形容生动堪使留连浓淡叠交而层层相映繁简互错而转转相形”（笪重光，《画筌》，清）；，等等。

指纹性“笔触一致”的内涵之二，是指一作品内的于已经具备了前述的“一个性意技”的“指纹性一笔到底”的存形技巧境界基础之上的、一作品内形象的存形技巧的整体与局部存形技巧之间的、需具备互相关连具有不可分的自然统一性的一体性成熟

度，从而达到一作品内形象的存形技巧整体性的自然有机化育性成熟度。也就是说，若把中国大写意的创作比作为有先后组装时间差异的零件的连接组装时，可以说形象与存形技巧的整体与局部都是类似于阴阳互根之阴阳化育一样，一作品内的形象是整体的化育形象而不是各自基于其先后组装时间差异而各自独立的局部零件形象，而且同时，整体自然化育形象的意技生命力并不是等于其所有零件各个意技生命力的先后局部胶合性组装连接之总和，而是类似于中国特色的建筑技巧的斗拱榫卯的、虽然组装连接之先后时间不同但于其完成后的整体结构而言，却具有于其整体结构内的每个构成零件关联一致的对力的自然传递性之自然一体而化育出的总和，也就是说其组装连接出的整体意技生命力需具备统一性的、自然传递的、旺盛的一体有机性化育意技生命力。

因此，中国大写意存形技巧的无论是基于零件与整体之相互关联关系的或“以歌舞吹奏相通性的‘个性入‘形的觉得个性势能’””，或“以鸟兽虫鱼相通性的‘个性入‘形的觉得个性势能’””，或“以风云雷电相通性的‘个性入‘形的觉得个性势能’””，或“以山水草木相通性的‘个性入‘形的觉得个性势能’””等等的哪种意技进行运动存形，其变化运笔及变化结体之于运动性存形技巧的整体与局部关系上，需具备“虽组装连接先后时间不同却具有自然连贯一体而自然传递力”的“榫卯性”“一笔到底”的“活笔锋形活气墨色”的、于“锋形墨色”上的运动性运笔结体先后上的续接贯通、协调一致的自然一体有机化育性成熟度。反之，其所存留的整体形象则是机械性死板的“装饰图案形象；积木图案形象”等的、非自然一体的“脉络断隔”的“即使有零件的组合却无自然有机的一体化育性生机”。所以，于存形技巧的意图与表达而言，达到了续接先后存形零件为自然一体而成就出其个性自然一体的有机化育程度的能表达出“自然一体有机化育性意技”的“指纹性一笔到底”的成熟意技生命力的存形技巧境界可以说是一作品内存形技巧之指纹性“笔触一致”的另一内涵要素。

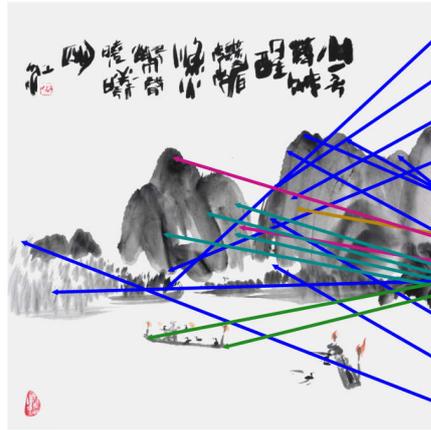
另外，与刷子及排笔不同，对于源自中国文明的毛笔自可以其作者的变化运笔来控制书写线条的粗细等变化。类似于中国厨师只用一把中式菜刀就能完美处理所有种类的食材而无需因为食材的不同就需要换用不同的菜刀；或类似于“中国书法”创作时只用一支笔就能书写其作品内所有汉字而无需因为汉字的笔画结构不同及字形大小的不同就需要换用不同的笔一样，于运笔技巧成熟者而言，一支毛笔自可如意存形一作品内的所有形象，何来细线用小笔粗线用大笔之更换毛笔之必要？从运笔及结体技巧的用水成熟度及存形时身心状态的一致统一度而言，基于熟习了抓形性、活水性、生宣性、毛笔性、运笔及结体技巧性的“身心眼”一致地、不重复性用笔而“要见一笔存形之活笔锋形活气墨色”的“一笔落而形神定”的“一笔到底”；“一次蘸墨用到直至干竭而存留出有头有尾的活笔锋形活气墨色”的“一次蘸墨而用至干竭”的“一笔到底”；“中途不更换使用其他不同类型毛笔地只用一支毛笔而完成一作品内所有活笔锋形活气墨色”的“一支毛笔”的“一笔到底”，其“指纹性一笔到底”所存留的作品形象可以说不仅是对其作者的运笔及结体技巧的指纹性高度成熟度的真实表达，更是对其作者的统一一致的个性最佳身心状态的真实表达。

“法本无体贵乎会通”（张怀瓘，《六体书论》，唐），等等。

常闻：“一法通，万法通。”，可谓：“一笔通，万笔通。”。指纹性“笔触一致”的内涵之三，是指于前述之“一笔到底”的基础之上的作品间的作者存形技巧的个性风格的需具备一致统一的指纹性高度成熟意技生命力。

若把中国大写意作品比作为其作者的面部表情及肢体动作表情时，类似于其表情即使有千变万化的不同小个性差异但却都是源于同一人的表情一样，也就是说，无论中国大写意的创作范围是或只限于“中国书法”，还是或包括“中国书画”或包括“中国书画印”，或乃至扩展至“国画西画”，其同一作者的所有书法作品、所有书画作品、所有书画印作品、所有国画西画作品都需具备不因存留对象题材及存留形式的不同就风格不同的，是于任何题材对象及形式都需具备统一一致的运笔及结体技巧个性的“同一笔风”的“一笔到底”的意图与表达。反之，因题材及形式不同就“笔风各异”时，也就是说同一作者于其篆刻、书法、国画与西画之人物，山水，花鸟，界画等等题材及形式不同时其存形技巧就变为模仿套用或返祖回归为先贤风格的其“作品间笔风各异”时，只能说是其作者还是徘徊于仿照临摹、照搬组合各个题材及形式的前贤们的各自运笔及结体技巧阶段的、是还未能于运笔及结体技巧上融会贯通地跨越题材及形式而形成统一独立个性之“作品间同一笔风”的“一笔到底”，即，是还未能养成指纹性技巧而独立地进行贯通作品间的个体本能性技巧创作的“学徒工、搬运工之作品间笔风”。所以，于存形技巧的意图与表达而言，达到了可跨越不同题材及形式的于作品间具备了“所有作品都同一个性笔风”的指纹性“一笔到底”的、表达了作品间个性风格统一的高度成熟的意技生命力的存形技巧境界可以说是同一作者之各类所有作品间存形技巧之“笔触一致”的内涵要素。

总之，中国大写意创作是以“‘大’指纹性作者人象生命力”的“‘大’指纹性意技”为中心的存形技巧的意图与表达，其存形技巧的意图与表达没有具备其统一一致的“笔触一致”的“‘指纹性’一笔到底”时，从何而来其“写意”之作为“大写意”的“大”的高度成熟之生命力？中国大写意创作存形技巧的意图与表达的“笔触一致”内涵要素可简括为“指纹性活笔锋形活气墨色”的“一笔到底而形万象之有机化育、表情千面而象一人之意技活力”，其意图与表达不仅是需具备一作品内的存形技巧的“指纹性活笔锋形活气墨色”的“一笔到底”高度成熟之意技生命力，同时，还需具备一作品内的形象与存形技巧的整体与局部关系的自然一体有机化育性“指纹性活笔锋形活气墨色”的“一笔到底”高度成熟之意技生命力，而且，还包括需具备跨越形式与题材的同一作者的其所有作品间的存形技巧的一致统一的“指纹性活笔锋形活气墨色”的“一笔到底”高度成熟之意技生命力。



- 形神·意技：獨活易俱活難
- 技：自然發生易、臨摹照搬易
- 中國傳統習得演化始創難
- 整體：割據易一體有機化育難
- 載體：載體無滯易未墨透氣難
- 水：寫濃、乾等凍水骨易
- 寫淡、濕、共等活水勁難
- 筆：多筆修補易一筆定形神難
- 一筆寫近行易寫遠行難
- 一筆寫線易寫線搭接面難
- 均勻易活筆寫主客變化難
- 順手寫易別手寫難
- 形：畫鬼容易畫人難
- 色：同水活氣易異水活氣難
- 等等比較鑒別時的難得參照物

大写意中国书画创作的追求兼备“认得形态”且“其觉得个性精神面貌”的存形形象：
追求存留“棉料绵连写活水的指纹始创性一笔到底的物象中国书法的活笔锋形活气墨色”的“形神俱活”即“意技俱活”的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：
大写意中国书法(篆行体)、大写意中国画(山水画，文人画，水墨画，中国传统绘画)、大写意中国篆刻
《漓江渔火图》
异墨浓度水的“湿干文晕破淡淡共未卯”的活笔锋形活气墨色的“其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-9 中国“大写意”创作意图与表达一致的“形神俱活”内涵要素——基于“活笔锋形活气墨色”之存形技巧境界难度的指纹始创性“意技俱活”的难得格调生命力

“奈夫赏鉴之家每指毫端努奋之巧不悟规矩法度之逾临池之士每炫技于形势猛诞之微不求工于性情骨气之妙不犹轻道德而重功利退忠直而进奸雄也”（项穆，《书法雅言》序，明）；“不知子之所欲学之画为人画乎为己画乎为己画则吾知之为人画则吾不知也为人画绚烂夺目以炫世誉非知者不能为己画澹然天趣以图自娱虽愚者亦能吾固愚者也相视而笑莫逆于心遂许付衣钵”（布颜图，《画学心法问答》，清）；“有一等人事不师古我行我法信手涂泽谓符天趣其下者笔端错杂妄生枝节不理阴阳不辨清浊皆得以邪概之有一等人结构粗安生趣不足功愈到而格愈卑是失之甜惟神明焕发意态超越乃能一洗万古甜浊耳俗之一字不仅丹华夸目一流俗则不韵”（盛大士，《溪山卧游录》卷二，清），等等。

中国大写意创作是以其有作者个性的人工意图、有作者个性的人工表达的存形形式所具备的“汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的”“可认得性固有形”且“可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”的两方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”与观者进行交流的作者之意图与表达。于作品立意的意图与表达以外的存形技巧而言，其作者的意图与表达手段的存形技巧一致的意图与表达，即，观者可视觉性认知的作品形象的“‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”的“‘形’且‘神’”的生动活力的指纹始创性“形神俱活”的生命力，也就是指纹始创性“意技俱活”的生命力，是其作者判定其完成作品是否已经达到了其个性如意的“眼心相印”及可否以之示人的基本要素。

中国大写意作品形象内客观性存在的“‘认得形’且‘其觉得个性势能’”；“‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”；“可认得性固有形”且“可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”的两方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”，三者都是叙述角度不同而却是同一作品形象中客观存在的不可分割的两个方面，而对这样的不可分割的两个方面的指纹始创性“形神俱活”，即指纹始创性“意技俱活”的“俱活”之内涵的视觉性认知结果之归属，则可以说是会因人因时而有异。

“以近世画者多执好一家之学不通诸名流之迹者众矣虽博究诸家之能精于一家者寡矣若此之画则杂乎神思乱乎规格难识而难别良由此也惟节明其诸家画法乃为精通之士论其别白之理也穷天文者然后证丘陵天地之间虽事之多有有条不紊物之众有绪则不杂盖各有理之所寓耳”、“然矣画者初观而可及究之而妙用益深者上也有初观而不可及再观而不可及穷之而理法乖异者下也”、“故合于画造乎理者能画物之妙昧乎理则失物之真何哉盖天性之机也性者天所赋之体机者人神之用机之发万变生焉惟画造其理者能因性之自然究物之微妙心会神融默契动静于一毫投乎万象则形质动荡气韵飘然矣”、“故昧于理者心为绪使性为物迂汨于尘坌扰于利役徒为笔墨之所使耳安足以语天地之真哉”（韩拙，《山水纯全集》，宋），等等。

常闻：“不怕不识货，就怕货比货。”，于包括第一观者的作者在内的观者的对作品的视觉性认知品鉴而言，“有比较才能有鉴别”的“作品间的对比鉴别”也同样可以说是“主客观统一性”最基本的辨别认知方法。

然而，无论是同一作者的个人作品间自我对比，还是不同人的同类型作品间的纵向性同类型内对比，乃至不同人的异类型作品间的横向性全天下间对比，如同没有进过厨房的人对厨师的厨艺进行的评价一般只会是停留于其个人的个体主观随意自娱感性评价的范围内一样，于中国大写意作品的对比鉴别而言，首先，其观者需具备一定程度的中国大写意的一般性基础知识乃至具备创作的个体实践经验；其次，其观者需具备一定程度的于包括多人的既有作品的数量上的视觉记忆库存性对比参照物乃至具备“天下眼”的视觉记忆性库存参照物的对比能力。另外，如同以甲之长处去对比乙之短处地而言甲的水平高是扯蛋一样，选取哪些具有决定性作用的同一参照物来作对比可以说是决定认知品鉴结果之归属是否可一言中的的关键。

“夫以应目会心为理者类之成巧则目亦同应心亦俱会应会感神神超理得虽复虚求幽岩何以加焉又神本亡端栖形感类理入影迹诚能妙写亦诚尽矣”（张彦远，《历代名画记》卷第六，唐）；“书道妙在性情能在形质然性情得于心而难名形质当于目而有据故拟与察皆形质中事也”（包世臣，《艺舟双楫》，清）；“象庶类以殊容景色一致昧其物情”（笪重光，《画筌》，清）；“下手法只在用笔用墨气韵出于墨生动出于笔”、“山水不出笔墨情景者境界也古云境能夺人又云笔能夺境终不如笔境兼夺为上盖笔既精工墨既焕彩而境界无情何以畅观者之怀境界入情而笔墨庸弱何以供高雅之赏鉴吾故谓笔墨情景缺一不可何分先后”（布颜图，《画学心法问答》，清），等等。

艺术的实质是技巧，中国大写意作品的技巧的存形形式的基本元素是由“活笔锋形活气墨色”而结体出的“势能形”，跳跃其基本元素所表达出的技巧境界而清淡其作品的意境或格调的品论可以说是“主客观分裂性”“闭眼品论”。

中国大写意创作的意图与表达一致的指纹始创性“形神俱活”是以中国特色传统性存形技巧的一般性内涵为前提的对比鉴别结果的归属，于对形式上具有“个性化地简笔突出重点”的大写意特征的作品的“主客观统一性”“睁眼品论”的鉴赏角度而言，

“以基于对其表达手段的中国特色传统性存形技巧的一般性之认知结果的差异，可将这些作品大致归属为四大类：其一是只有自然发生性存形技巧而不具备习得性中国特色传统一般性存形技巧基础的“孩童性作品，返祖归林先史性作品”；其二是只有习得性中国特色传统性存形技巧的模仿、照搬但还未形成作者个性风格的“学徒工性作品，传承人性作品、搬运工性作品”；其三是有习得性技巧但其习得性技巧却非是以中国特色传统一般性存形技巧内涵为中心的“中国风油画性作品，中国风水彩性作品，装饰图案性作品，漫画性作品，等等”；其四是有以习得性中国特色传统一般性存形技巧为中心的同时，且，有基于中国特色传统一般性存形技巧的高度成熟而自然演化出的其作者个性始创性的“中国传统习得演化指纹始创性作品”四大类。于中国大写意作品的意图与表达手段的存形技巧一致的意图与表达而言的指纹始创性“形神俱活”，即指纹始创性“意技俱活”的“俱活”是以上述中其四的归属作品的“中国传统习得演化指纹始创性作品”为前提的比较鉴别，其“中国传统习得演化指纹始创性作品”的作品形象是否达到了指纹始创性“俱活”的比较鉴别时的对比参照物是基于其中国特色传统一般性存形技巧境界的难度；其作品的存形技巧境界的归属是基于其指纹始创性技巧境界的难度的指纹始创性难得格调。

“客有为齐王画者齐王问曰画孰最难者曰犬马最难孰易者曰鬼魅最易夫犬马人所知也旦暮罄于前不可类之故难鬼魅无形者不罄于前故易之也”（韩非子，《外储说左上》说二，战国）；“凡世之所贵必贵其难”（苏轼，《论书》，宋）；“笔逾少字逾难犹印之有章法字法死章法活至若笔法则又出于形骸之外未可以言语形容”、“正锋不难于横画而难于竖画不难于右拂而难于左撇不难于点画而难于转折”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“瘦易而肥难”（杨慎，《墨池瓊录》卷二，明）；“一日準準者何有规矩而目力有準然后下笔有準也”（蒋骥，《传神秘要》，清）；“瘦劲易肥劲难”（宋曹，《书法约言》，清）；“画有四难笔少画多一难也境显意深二难也险不入怪平不类弱三难也经营惨澹结构自然四难也”、“丹青竞胜反失山水之真容笔墨贪奇多造林邱之恶境怪僻之形易作作者一览无余”（盛大士，《谿山卧遊錄》卷一，清）；“墨以破用而生韵色以清用而无痕”、“岂知一色中之变化一色以分明晦当知无色处之虚灵”（笪重光，《画筌》，清），等等。

中国大写意作品形象内需客观性具备的“汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的”“可认得性固有形”且“可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”的两方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”是作品形象与观者之间的、经由观者视觉性知觉的“眼心”间相互交流，而不是经由其主动方作者或其宣传方的嘴与被动方观者的耳的经由被动方听觉性知觉的“耳心”间的、跳跃作品形象内容客观存在性“共通性视觉性共鸣频率元素”的“空谈统一”，因此，百闻不如一见的视觉性“见”是比较鉴别中国大写意作品的存形技巧境界的基本途径。

常闻：“画鬼容易画人难”，其难在于其所造之“形”是要恰如其分地表达出其作者的最大个性的同时还要能让一般观者都可认知的“形”，其存形技巧境界的难易差异是基于如何恰如其分地于“形的固有性”且“技巧的传统性”的限制下而“违而不犯，和而不同”地存留出最大发挥作者个性的“个性势能形”的以“形神”的恰如其

分难度为参照物而比较鉴别后归属出的中国传统习得演化指纹造型始创性难得境界。

于“形的固有性”的“违而不犯，和而不同”而言，对于字典中查不到的汉字形、大家都辨认不出是男女老幼等的人形、连当地的居民们都认不出来的山水形、专家们也叫不出名字的花鸟鱼虫形等等的、“鬼字、鬼人、鬼山鬼水、鬼花鬼鸟鬼鱼鬼虫、鬼亭鬼台鬼楼鬼阁”等等的“鬼化妆形”乃至“鬼画符形”，虽然其作者自可手指其“鬼形”而畅谈其作品是多么地“不容易”以之类似于他人之作；其作品形象是多么地“不容易”塑造；其作品意境是多么地“不容易”达到，等等，即使其“鬼形”亦可被谓为具有其作者个性强烈的“指纹鬼化妆性”乃至“指纹鬼画符性”“形神俱活”之存形技巧境界，但何来其“有视觉者一般共通的”“可认得性固有形”之“形神俱活”？因此，以“可认得性固有形”的“固有形”为起点的离开程度的“离形度”为尺度，可以说其作品形象的“离形度”越大其作品形象的“单独性指纹始创性‘神’”就越发“独活”，其存形技巧也就越发没有“形的固有性”之束缚地越发容易。

也就是说，“离形度”越大、“存形技巧的离中国传统度”越大时，其作品的存形技巧的意图与表达境界则于中国大写意作品形象内需客观性具备的“汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的”“可认得性固有形”且“可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”的两方面的“共通性视觉性共鸣频率元素”就越脱离，于“中国传统习得演化指纹始创性心印造化且形似自然”的“形神俱活”也就越离越远，因其离“形的固有性”及“存形技巧的中国传统性”的束缚越远其存形技巧也就越来越容易，其作品形象也就越发“个体主观随意自娱性感性”地越发

“‘神’独活”，其作品存形技巧境界的格调可以说是“中国大写意格调之门外”的“装饰图案格调；漫画格调”；“刻意歪曲的偏低、攻击格调”；“孩童或返祖归林先史格调”；“鬼化妆格调”；“鬼画符格调”；“调色盘格调”；“涂刷完工后的垫地纸格调”；“闭眼创作格调”；“先天视觉障碍者格调”，等等。反之，其作品形象的“离形度”越小，也就是越接近“固有形”时，其作者的个性及传统技巧性表达内涵就越少，也就越发是只有“形活”而没有中国传统习得演化指纹始创性“神活”地越发“‘形’独活”，其作品存形技巧的格调可以说也是属于“中国大写意格调之门外”的“物象照片格调”。

所以，中国大写意作品形象的“形神俱活”是以其中国特色传统一般性存形技巧的意图与表达所达到的、兼顾“汉字文化圈内有视觉者及有手写实践经验积累者一般共通的”“可认得性固有形”且“可觉得性其来历性笔者个性造型性身心运动的感觉”的两方面“共通性视觉性共鸣频率元素”生命力的、于“形的固有性及技巧的中国传统性的一般性与特殊性的不可分割关系”的个性存形技巧境界难度为参照物的对比鉴别结果之归属，其结果之归属是达到了“违而不犯，和而不同”的恰如其分的中国传统习得演化指纹始创性“形神俱活”的“俱活”时，其作品于存形技巧上也同时具有了指纹始创性“意技俱活”的“恰如其分”的生命力的难得格调。

另外，中国大写意作品形象的“形神俱活”是以其中国特色传统一般性存形技巧的意

图与表达所达到的、兼顾“同一笔风，且，血脉相通的自然一体之化育生命力”的、于“存形技巧与势能形的整体性与局部性的‘同一笔风’关系及‘血畅气足’的脉络贯通关系”的个性存形技巧的难度为参照物的对比鉴别结果之归属，其结果之归属是达到了恰如其分的“中国传统习得演化指纹始创性心印造化且形似自然”的“形神俱活”的“俱活”时，其作品于存形技巧上也就同时具有了指纹始创性“意技俱活”的“自然一体之有机化育性生命力”的难得格调。反之，类似五官五体的各官各体的割据独立、脉络断绝的“赵眉钱眼孙耳李鼻周口、吴头郑左上肢王右上肢冯左下肢陈右下肢”等等的、只有多个性“局部的‘形神俱活’”却没有指纹始创性“整体的‘形神俱活’”的存形技巧可归属为“中国大写意格调之门外”的“百家零件摆列格调”。

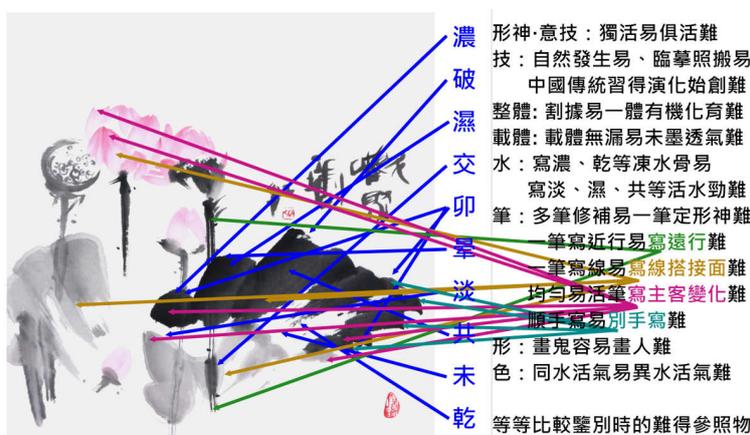
同样，“熟宣写‘冻水’易；生宣写‘活水’难”，“生宣干笔或浓墨写‘骨力’易；生宣湿笔或淡墨写‘骨力’难”的以用水及用笔技巧境界难度为参照物地达到了能表达精确同步瞬间身心状态的指纹始创性“形神俱活”，即，其作品于存形技巧境界上也就同时具有了指纹始创性“意技俱活”的“作品形象的来历性笔者个性造型性身心运动的时间精确度的生命力”的难得格调；“多笔之堆叠墨色层次易，多笔之堆叠面易，多笔之修补形易；一笔之活气墨色层次难，一笔之写搭接面难，一笔之定形神难”的以用水及用笔技巧的精准难度为参照物地达到可了能清晰表达唯一身心状态的指纹始创性“形神俱活”，即，其作品于存形技巧境界上也就同时具有了指纹始创性“意技俱活”的“作品形象的来历性笔者个性造型性身心运动的清晰度及唯一性的生命力”的难得格调；“右上至左下的淡墨纵书草书易；左上至右下的淡墨横书草书难”的以用水及用笔技巧的新映带结体难度为参照物地达到可了能清晰表达唯一身心状态的指纹始创性“形神俱活”，即，其作品于存形技巧境界上也就同时具有了指纹始创性“意技俱活”的“作品形象的来历性笔者个性造型性身心运动的清晰度、时间精确度、唯一性、逸格新映带结体的生命力”的难得格调；等等。

“须翰墨功多即造妙境耳”（蔡邕，《九势八诀》，汉）；“夫物负阴而抱阳书亦外柔而内刚缓则乍纤急则若灭修短相异岩谷相倾险不至崩跌不至失此其大略也”（张怀瓘，《六体书论》，唐）；“大抵气韵高笔画壮则愈玩愈妍其或格凡毫懦初观纵似可采久之还复意怠矣”（郭若虚，《图画见闻志》卷一，宋）；“凡阅诸画先看风势气韵次究格法高低者为前贤家法规矩用度也倘生意纯而物理顺用度备而格法高固得其格者也虽有其格而家法不可揉杂者何哉且画李成之格岂用杂于范宽正如字法颜柳不可以同体篆隸不可以同攻故所操不一则所用有差信乎然矣归古验今善观乎画者焉可无别欤然古今山水之格皆画也通画法者得神全之气攻写法者有鬲经之病亦不可以不识也”

（韩拙，《山水纯全集》，宋）；“字有四法曰骨曰脉曰格曰调方圆肥瘦我自能主谓之骨缓急从意流转不穷谓之脉取法乎上不蹈时俗谓之格情游物外不囿法中谓之调字有四病曰拘曰稚曰俗曰野为法所系谓之拘为笔所使谓之稚为墨所使谓之俗为手所使谓之野”、“字法了义非言可竟若详说之会须刚柔相经权正相兼平险相措筋肉相著古今相参圆阙相让纤涩相宣理事相符意兴相发必如是而后字法能事尽”、“字格之取调犹人体之加饰无饰不文无体不立又如食物之有五味五味故不可阙然不得失其调和岂惟调和难即迟速之叙自有先后若盐醯齐入不成享矣世俗人舍格取调所谓何暇及此无学逞妍皆

此类也”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“人不厌拙只贵神清景不嫌奇必求境实”（盛大士，《溪山卧游录》卷一，清），等等。

总之，作品立意的意图与表达以外的中国大写意作品形象的意图与表达一致性“形神俱活”可以说是基于中国特色传统存形技巧境界难度参照物的、对指纹始创性“意技俱活”难得格调生命力的比较鉴别结果之归属，是作者自身以其判定其完成作品是“可成作品”的基本前提。于对中国大写意作品的指纹始创性“形神俱活”即“意技俱活”的鉴赏角度而言，观者需具备一定程度的于中国特色传统一般性存形技巧境界的难易度内涵的基础知识，否则，其鉴赏结果只会停留于“中国大写意格调之门外”的“个体主观随意自娱性感性”归属的意境之中。



大写意中国书画创作的追求兼备“‘认得形态’且‘其觉得个性精神面貌’”的存形形象：追求存留“棉料绵连写活水的指纹始创性一笔到底的物象中国书法的活笔锋形活气墨色”的“形神俱活”即“意技俱活”的难得格调生命力

齐红大写意中国书画印拙笔例：
大写意中国书法(篆行体)、大写意中国画(花鸟画，文人画，水墨画，中国传统绘画)、大写意中国篆刻
《莲图》
异墨浓淡水的“湿干交晕破淡淡未卯”的活笔锋形活气墨色的“其来历时笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-10 中国“大写意”存形技巧的展望——中国特色语言的作者指纹始创性“活笔锋形活气墨色”的时代气息将更加亮眼

对于中国大写意作品的鉴赏或共鸣过程可以说是以其观者自身的视觉性知觉的个体恒常性为参照物的对比性感性；理性；以理性为基础的感性认知结果之归属过程。而作为理性及以理性为基础的感性认知的前提的中国特色传统一般性存形技巧的知识基础是决定其观者对中国大写意作品的鉴赏结果或共鸣程度的关键。

“据1909年学部的第三次教育统计，当年全国在校学生数不过100多万，加上各省简易识字学塾和私塾的学生，以及原科举制下受过旧学教育的人口，粗通文墨者总数仅约300万左右。以清末全国4亿人口为基数，”（关晓红，〈清末中央教育会述论〉，《近代史研究》，2000年第4期）。

虽然中国历朝历代其当时的有毛笔手写实践者人群的人口总数现在无从考证，但从上列参考文献中的“粗通文墨者总数”仅占清末当时全国总人口数的百分之零点七五而可以推测，中国古代的汉字读写能力具有者可以称得上是总人口百分之一以下的“少数”，而其其中的“中国书画的‘毛笔写水存形’能力具有者”更可以称得上是“少

数中的少数”，由此也可推测，清以前的“中国书画印”的以“活笔锋形活气墨色”为语言元素的艺术语言甚至可以说是“极小众型语言”。

新中国成立后，虽然汉字的读写能力普及率在祖国国策的推动下得到了迅速的极大提高，但同时，于日常生活中也可以说是步入了毛笔被硬笔完全取代的阶段。随着时代的发展，现今社会中键盘打字及屏幕划取字句越来越多，硬笔手写汉字的写与看的日常活动都已经越来越少，至于日常生活中的毛笔手写汉字的写与看的次数更可以说是微乎其微。这种当今社会日常生活的现状及趋势对于中国特色的毛笔手写汉字文化由来的、中国大写意艺术的相互交流及演化发展可以说是存有非常巨大的隐患及不利。

“夫幼童而守一艺白首而后能言固不可待才曜识以为率尔可知也且知之不易得知有难干有余年数人而已”（张怀瓘，《书断》，唐）；“俗云书无百日工盖悠悠之谈也宜白首攻之岂可百日乎”（《唐徐浩《论书》》，张彦远，《法书要录》卷三，唐）；“字无百日功非虚语也岂惟百日即开卷注意步步移形三日刮目诚然有之至若学问了义虽尽平生何厌足之有”（赵宦光，《寒山帚谈》，明）；“六艺非练不能得其精百工非练不能成其巧”（布颜图，《画学心法问答》，清），等等。

于作者而言，以“活笔锋形活气墨色”为元素的中国大写意意图表达的艺术语言可以说是从临摹学习、实践总结的反复积累而逐步走向成熟的过程，而且，其成熟过程可以说是伴随作者一生的生涯演变过程。虽然大写意国画可以以其所具有的视觉性语言的“可认得性固有形”与艺术被动方的观者进行汉字文化圈以外也都可能的广泛大众性初步交流，但若让没有毛笔使用经验的观者能更进一步地可以领会中国特色的“活笔锋形活气墨色”的全部内涵确实是存有其难为之处乃至几乎不感兴趣。

无论何种语言都离不开其技巧的以模仿为中心的意图表达及以个体悟得性之始创为中心的意图表达。以汉语语言为例，不经过呀呀学语何来大人的“会说话了吗？”之问？技巧的以模仿为中心的意图表达可以说是以其可重复再现同一及类似内容为参照物的可学、可技成、可应用；又例如“远望群山，一锅窝头。”与“看万山红遍，层林尽染，”，可以说都是具有个体悟得性之始创的其作者的意图表达，可以说技巧的以个体悟得性之始创性为中心的意图表达是以“会、能、熟”为基础参照物之上的更进一步地追求“更高级难度”的个体悟得性认识的意图表达。先父年过六旬后亦时常对敝人言其于中国大写意是“刚入门儿”，中国大写意的特色语言元素之“活笔锋形活气墨色”之更高级难度内涵可以说是表达“本质，精神，思想，道”等等的于无限领悟可能性之认识结果之归属的“悟得性的意图表达”的永无止境，而非是可单纯重复同一内涵的只有其熟练度进步空间的可技成。

“搥之有神摸之有骨玩之有声唐人云漫漫汗汗一笔耕一草一木栖神灵恍疑畫中有物物中有声此仅为智者道”（沈颢，《畫塵》，明），等等。

中国独特的文学性视觉造型艺术形式的“诗书画印一体”的大写意中国画（大写意国画）可以说是于书写性上与“中国书法”相通的、于造型题材及存形技巧而超越了

“中国书法”范围的“物象中国书法”，其视觉性语言的内涵不仅包含一般绘画都具有的“作品形象的视觉可认得性认得形态”，更同时包含有中国特色的“其作品形象的视觉可觉得性个性精神面貌”的两个方面的语言元素。因为其视觉语言的基本元素是与“中国书法”相通的“活笔锋形活气墨色”。所以，对于觉得“中国大写意”难懂或对其难以产生兴趣的汉字文化圈内者来说，“看大写意国画”时不是以“看照片”地看而是以“看物象中国书法”的心态去看大写意国画时，可以说是与汉字手写实践经验积累的每位汉字文化圈内者都能容易产生兴趣的、从而可对其更高级难度的语言内涵而逐步认知的、进而可认知其全部语言内涵的最佳途径。

“活笔锋形活气墨色”之艺术语言虽可谓之为末技但亦可作为学问研究而一生以之悟道而得有益的中国特色语言，“中国大写意”的存形技巧可以说是中国独特的特色文化的一个组成元素，其意图表达的内涵是与中国文化一致统一的思想内涵，笔者相信，随着祖国的各方面实力及人民日常物质生活及精神生活水平的蒸蒸日上，国家及人民对自己特色传统文化之一的中国大写意艺术也将越来越更倍加青睐，对中国大写意感兴趣乃至以中国大写意为最爱的爱好者及创作者也将越来越多，中国特色的中国大写意艺术将迎来更加崭新的演变发展，中国特色语言的指纹始创性“活笔锋形活气墨色”的时代气息将更加亮眼于五洲四海。

由衷祝愿中国画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

二零二零年七月吉日



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

《燕图》(2019年作)
 题识：积善之家
 红
 钤印：齐；一滴润乾坤
 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”

——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
 篁匾梯岭载收穫
 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

中国画大写意创作的命意难易度：
 “每作品无主题，有主题难”、“盲目放失易，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”

齐红大写意中国书画印拙笔例：
 大写意中国书法(篆行体)、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观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：
大写意中国书画(山水、文人画、水墨画、中国传统绘画)、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疏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，《书鄢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：
大写意中国书法(篆行体)、大写意中国画(山水、文人画、水墨画、中国传统绘画)、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“整体活炁秩序”的“炁韵生动”。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“气炁合一”地，进而达到国画作品整体画面的“二炁交感化生万物”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“炁韵生动”。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“二炁交感化生万物”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“整体活炁秩序”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‘气炁合一’自然化育秩序”的“炁韵生动”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
天碧映垄蹊
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“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（整体活炁秩序）”的孕育生命力的“炁韵生动”难”

齐红大写意中国书画印拙笔例:

大写意中国书法(篆行体)、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：

大写意中国书法(篆行体)、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：

大写意中国书法(篆行体)、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“炁韵生动”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



齐红



齐红微信: qihong22



齐红LINE: