



齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：  
大寫意中國畫(花鳥畫, 文人畫, 水墨畫,  
中國傳統繪畫)、大寫意中國書法(篆行  
體)、大寫意中國篆刻

《牡丹圖》(2019年作)

題識：富貴榮華  
紅

鈐印：齊

紙：棉料綿連(四尺六開: 46×34cm)

筆：羊毫長鋒(夢草畫筆·江)

## 中國畫大寫意創作的“棉料綿連羊毫長鋒地‘寫’活水存一筆到底之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形活氣墨色線面層次結體物象勢能形的意技俱活生命力”

### 目錄

## 2 中國畫大寫意創作的“棉料綿連羊毫長鋒地‘寫’活水存一筆到底之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形活氣墨色線面層次結體物象勢能形的意技俱活生命力”

- 2-1 中國畫獨特的意圖表達存形技巧要素——“書畫用筆同法”的“毛筆寫水存形”
- 2-2 中國文明由來的獨特共通性視覺性意圖表達存形形式及其共鳴頻率元素與知覺能力——“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性樣子’的‘活線條結構形’”與“視覺性‘一般共通的’‘固有形’且‘其來曆性筆者個性’的知覺”
- 2-3 “寫”的存形技巧意圖表達存形形式內涵——“書面文學”與“中國書法”及“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性造型性樣子’的‘活線條鋒形墨色結構形’”
- 2-4 “中國書畫印”共通的視覺性意圖表達存形形式及其共鳴頻率元素與知覺能力——“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性勢能’的‘活線條鋒形墨色結構形’”、“作品形象的‘認得形態’且‘其覺得個性精神面貌’”、“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性造型性身心運動’的知覺(即：其覺得個性勢能；其覺得個性精神面貌；其筆者個性的精神狀態與思想內涵的感覺；其作者的個性化存形技巧的意圖與表達的感覺及意圖與表達一致的意圖與表達的感覺)”

- 2-5 人眼視覺光色空間的“中；西”繪畫基本意圖表達演化——“‘中’在線結構形象之‘形神俱活’之活力；‘西’在光影面形象之立體質感之活力”、“‘中’留見載體而透氣；‘西’不留見載體而無漏”、“‘中’在一筆之寫；‘西’在多層之堆疊”、“‘中’在與宣紙面之黑白對比；‘西’在畫面內之色彩對比”、“‘中’在意圖表達其形象之本質；‘西’在意圖表達其形象之外觀”、“‘中’在意圖表達其‘形’且‘神’；‘西’只在意圖表達其‘形’”、“‘中’在其作品中心思想之個性明確；‘洋’則無法否認‘您請隨意性作品中心思想之任何歸屬’”、“‘中’在作品中心思想且其存形技巧之意圖表達；‘洋’只在存形技巧之意圖表達”
- 2-6 “中國書畫印”共通的存形技巧的意圖與表達的最高境界內涵要素——中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得
- 2-7 中國畫“大寫意”創作存形技巧的“以形寫意”內涵要素——棉料綿連羊毫長鋒地“寫”活水存一筆之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形活氣墨色線面層次結體物象勢能形的意技生命力
- 2-8 中國“大寫意”創作存形技巧的“筆觸一致”內涵要素——“指紋性活筆鋒形活氣墨色”的“一筆到底而形萬象之有機化育、表情千面而象一人之意技活力”
- 2-9 中國“大寫意”創作意圖與表達一致的“形神俱活”內涵要素——基於“活筆鋒形活氣墨色”之存形技巧境界難度的指紋始創性“意技俱活”的難得格調生命力
- 2-10 中國“大寫意”存形技巧的展望——中國特色語言的作者指紋始創性“活筆鋒形活氣墨色”的時代氣息將更加亮眼



大寫意中國畫的“書畫用筆同法”：與“中國書法”相通的、於造型題材及存形技巧而超越了“中國書法”範圍的“物象中國書法”

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：  
大寫意中國書法(篆行體)、大寫意中國畫(山水畫, 文人畫, 水墨畫, 中國傳統繪畫)、大寫意中國篆刻

《黃山圖》(2019年作)

題識：天下無山

紅

鈐印：齊；一滴潤乾坤

紙：棉料綿連(四尺六開: 46×34cm)

筆：羊毫長鋒(夢章畫筆·江)

中國畫大寫意創作的“棉料綿連羊毫長鋒地‘寫’活水存一筆到底之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形活氣墨色線面層次結體物象勢能形的意技俱活生命力”

——精確同步瞬間唯一最佳真實身心狀態的個性化渾然天成筆墨內涵感染力



大寫意中國書畫印創作的追求兼備“認得形態”且“其覺得個性精神面貌”的存形形象：追求存留“指紋始創性一筆到底的自然一體有機化育”的“形神俱活”即“意技俱活”的難得格調生命力

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：

大寫意中國篆刻(陽刻石材朱文印章印記；陰刻石材白文印章印記)

《含“子”字姓名印》

同漢字“子”的異“其覺得個性勢能”即“其來歷性筆者個性造型性身心運動的感覺”

## 2-1 中國畫獨特的意圖表達存形技巧要素——“書畫用筆同法”的“毛筆寫水存形”

“無以傳其意故有書無以見其形故有畫”；“畫形也”“畫掛也以彩色掛物象也”；“存形莫善於畫”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第一，唐）；“伏聞古人云畫者聖也蓋以窮天地之不至顯日月之不照揮絳毫之筆則萬類由心展方寸之能而千里在掌至於移神定質輕墨落素有象因之以立無形因之以生其麗也西子不能掩其妍其正也嫫母不能易其丑故台閣標功臣之烈宮殿彰貞節之名妙將入神靈則通聖豈止開廚而或失掛壁則飛去”（朱景元，《唐朝名畫錄》，唐）；“易稱聖人有以見天下之賾而擬諸其形容象其物宜是故謂之象又曰象也者像此者也”（郭若虛，《圖畫見聞志》卷一，宋），等等。

繪畫是其作者的意圖表達存形形式，其一般可以概括為是“使用工具和顏料在載體上塗繪的、視覺可鑒形象與載體的結合體。”。然而隨着時代的變遷，基於一般統一性認識與自由主張的混同或壟斷競爭等等種種原因，對繪畫的一般性定義可以說是越來越艱難，乃至過些天即使出現完全摒棄視覺性知覺的“心理暗示‘畫’”或“腦刺激‘畫’”，及脫離了既有習慣性材料的“超電子液晶屏幕‘畫’”等等的“自由主張”也并非是什麼不可思議之事。

僅於現時點而言，若立足於十九世紀後半的，主張“反社會，熱愛美甚於熱愛生活。”之“唯美主義”；二十世紀前半的，主張“反客觀”之“象徵主義”、“野獸派”；主張“反藝術”之“達達主義”；主張“反傳統，反既有秩序及生活，崇尚叛逆。”之“表現主義”、“僑社”、“青（藍）騎士”；主張“憎惡并毀壞傳統藝術”之“未來主義”；主張“結合未來主義”之“漩渦主義”；主張“結合達達主義與表現主義”之“新即物主義（新客觀主義）”；主張“否定既有一切，只有其己說才是藝術之絕對最高真理。”之“至上主義（絕對主義）”；主張“結合至上主義”之“構成主義（結構主義）”；及二十世紀後半的，主張“呼應表現主義及未來主義”之“抽象表現主義（紐約畫派）”、“色域繪畫”；主張“作品不是作者的自我表現，而是需要觀者自主參與構建才最終完成的。”之“極簡主義”；主張“反藝術”之“新達達主義”；主張“概念才是最重要的，有形的表達是無關緊要的。”之“觀念主義”；主張“反商業反藝術，作品是無關緊要的。”之“激浪派”；主張“表現主義及抽象表現主義”之“新表現主義”；主張“如同精神病患者一樣的與世隔絕者人群為作者的，隔絕所有社會與文化影響的才是藝術。”之“非主流藝術”；沒有統一性主張之“藝術與語言”等等“洋”之“自由主張”之外時，繪畫可以說是“人類的作者有意圖地使用顏料在獨立的物體表面上存留出的、作為其作者的意圖表達存形形式的、人類視覺可鑒的、顏色的物象形象與載體的結合體。”。

另外，就現時點的“繪畫”存形形式的種類而言，“繪畫”可以以其視覺可鑒形象的被存留時所使用的存形技巧要素的，或存留方法，或所用顏料及載體材料種類，或顏料的溶媒及粘着劑種類等而分為刻畫；剪畫；貼畫；拼貼畫；割破畫；版畫；看板畫；粉畫；木炭畫；鉛筆畫；蠟筆畫；漆畫；蛋彩畫；油畫；墨水畫；濕壁畫；水彩畫；日本畫；水墨畫；中國畫，等等。

中國畫（國畫）則可以說是中國獨特的文學性“詩書畫印一體”的視覺可鑒物象形象與獨立載體平面的結合體，其意圖表達離不開存留其視覺可鑒物象形象時所用的表達手段的基本存形技巧。

“骨法用筆”（謝赫，《古畫品錄》序，南北朝）；“書畫異名而同體也”、“書畫用筆同法”、“夫識書人多識畫”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第一、二，唐）；“故世之人多謂善書者往往善畫”（郭思，《林泉高致集》，宋）；“書與畫非異道也其初一致也”（宋濂，《畫原》，明）；“善書必能善畫善畫必能善書其實一事耳”（董其昌，《畫禪室隨筆》卷二，明）；“乃后人不曰畫字而曰寫字寫有二義說文寫置物也韻書寫輸也置者置物之形輸者輸我之心兩義并不相悖所以字為心畫若僅能

置物之形而不能輸我之心則畫字寫字之義兩失之矣無怪書道不成也”、“字畫本自同工字貴寫畫亦貴寫”（周星蓮·《臨池管見》，清），等等。

國畫的最基本存形技巧的中國獨特之處，尤其是相對於同樣使用水溶媒顏料的水彩畫基本存形技巧的“塗水”，國畫則是使用起源於中國的毛筆的“寫水”。“毛筆寫水存形”是與“中國書法”相通的、是“書畫用筆同法”的中國獨特性繪畫之意圖表達手段的存形技巧。

“毛筆寫水存形”可以說是源自於中國文明且更一直延續保持至今的中國特色的表達手段的存形技巧，是進行“換湯不換藥”的中國畫演化時不可替換的“藥”存形技巧，也就是說“毛筆寫水存形”是作者意圖其大寫意創作的表達手段有別於其他繪畫種類、意圖其創作作品始終還是作為中國畫時而不可缺少的標志性最基本存形技巧。



大寫意中國書畫印創作的追求兼備“認得形體”且“其覺得個性精神面貌”的存形形象：追求存留“指紋始創性一筆到底的自然一體有機化育”的“形神俱活”即“意技俱活”的難得格調生命力

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：

大寫意中國書法(篆行體；草書；淡墨書法)及大寫意中國篆刻(陽刻石材朱文印章印記；陰刻石材白文印章印記)

《日日是好日》

一作品內全部五漢字中四同“日”的異“其覺得個性勢能”即“其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”

## 2-2 中國文明由來的獨特共通性視覺性意圖表達存形形式及其共鳴頻率元素與知覺能力——“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性樣子’的‘活線條結構形’”與“視覺性‘一般共通的’‘固有形’且‘其來曆性筆者個性’的知覺”

“或四海尺牘千里相聞跡乃含情言惟敘事披封不覺欣然獨笑雖則不面其若面焉妙用玄通鄰於神化然此論雖不足搜索至真之理亦可謂張皇墨妙之門”（〈唐張懷瓘《書議》〉，張彥遠，《法書要錄》卷四，唐）；“及夫身處一方舍情萬里標拔志氣黼藻精靈披封睹跡欣如會面又可樂也”（張懷瓘，《書斷》序，唐），等等。

世界四大古代文明之中，相對於古埃及文明的象形文字、古巴比倫文明的楔形文字、古印度文明的章上紋符的都是曇花一現而言，中國文明的漢字則是唯一被一直傳承至今且現在仍在被全世界近三分之一人口的漢字文化圈所使用的、相對於其他文字體係而言則又是文字數最多的、是文字體係高度發展的、乃至是對周邊地域的語言及文化都產生了巨大影響的中國獨特表語文字。

中國獨特表語文字的漢字的視覺可鑒性“字形”是由其漢字筆畫而構成的“線條結構形”，而有漢字手寫經驗積累的觀者一般都能從其自身或他人所存留的書面漢字的“手寫線條結構形”中，不僅能辨別認識其筆者所存留的“形”是“什麼固有形的漢字”的“漢字文化圈內有視覺者一般共通的、可認得性固有形之歸屬”的其所對應的字義、字音，同時也從中還能辨別感知其書面漢字被存形時的其筆者的運筆及結體個性乃至辨別認得其筆者的個體性特徵。因此，從視覺造型藝術之成立之所必須要素的角度而言（參見：拙見引玉4 中國畫大寫意創作的“‘大’指紋性作者人象生命力”），可以說“具備‘一般共通的’‘認得形’的‘手寫線條結構形’”是漢字文化圈內都普遍共通的、是觀者可以通過視覺而辨別認識平面載體上所存留的其“線條結構形”之“有視覺者一般共通的、可認得性固有形之歸屬”的存形形式，即，“具備‘一般共通的’‘認得形’的‘手寫線條結構形’”，是具備了視覺造型藝術之成立之所必須要素的“漢字文化圈內‘有視覺者一般共通的’‘可認得性固有形’”這個方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”的存形形式。

“夫用界筆直尺是死畫也守其神專其一是真畫也死畫滿壁曷如污墁真畫一劃見其生氣”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第二，唐），等等。

然而同時，同一觀者對於印刷書籍頁面載體上所被存留的漢字的“印刷美術體線條結構形”則不會視覺性感知辨別其書面漢字被存形時的其筆者的運筆及結體個性，其根本原因在於“印刷美術體線條結構形”並非是其書面漢字之筆者個體所存留的“個體手寫性線條結構形”，而是基於印刷用漢字的標準而被標準化統一後的、並不存在其書面漢字之筆者個體手寫存形特徵的“標準化統一化美術體線條結構形”。相對而言，若把“標準化統一化存形性線條結構形”稱作為“死線條結構形”的話，則可將“個體手寫存形性線條結構形”稱作為“活線條結構形”。因此，從視覺造型藝術之成立之所必須要素上相對於“死線條結構形”的“形”而言，可以說平面載體上所被存留的“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性樣子’的‘活線條結構形’”是其“形”的意圖表達內涵更加豐富了的，即，是有漢字手寫實踐經驗積累的觀者可視覺認知性內涵更加豐富了的、是還可進一步視覺性感知其“活線條結構形”之“形”之來曆性“其筆者個性”歸屬的存形形式。

“中國自有文字以來皆以形為主即假借行草亦形也惟諧聲略有聲耳故中國所重在形外國文字皆以聲為主”、“蓋中國用目外國貴耳”（康有為，《廣藝舟雙楫》原書第一，清），等等。

總之，“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性樣子’的‘活線條結構形’”可以說是中國文明的漢字的日常讀寫生活由來的意圖表達存形形式，其意圖表達不僅能表達出讓觀者可以視覺性感知辨別認識平面載體上所被存留的其“活線條結構形”是“什麼固有形的漢字”的“漢字文化圈內有視覺者一般共通的、可認得性固有形之歸屬”，同時，還能表達出讓觀者可以視覺性感知其“活線條結構形”是“什麼個性樣子的感覺”的其“形”之來曆性“其筆者個性”的“漢字文化圈內有手寫實踐經驗積累者一般共通的、可感知性其來曆性筆者個性的感覺之歸屬”的意圖表達存形形式。也就是說，從視覺造型藝術之成立之所必須要素的角度而言，“兼備‘一般共

的’ ‘認得形’ 且 ‘其覺得個性樣子’ 的 ‘活線條結構形’ ” 的有人工意圖、有人工表達的存形形式是兼備了 “漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的” “可認得性固有形” 且 “可覺得性其來曆性筆者個性的感覺” 的兩方面的 “共通性視覺性共鳴頻率元素” 的意圖表達存形形式。另外，從觀者的視覺性知覺能力的角度而言，觀者的可以同時視覺性辨別認知平面載體上所被存留的 “兼備 ‘一般共通的’ ‘認得形’ 且 ‘其覺得個性樣子’ 的 ‘活線條結構形’ ” 是 “什麼固有形的漢字” 的 “漢字文化圈內有視覺者一般共通的‘可認得性固有形’之歸屬”，且，其是 “什麼個性樣子的感覺” 的其 “形” 之來曆性 “其筆者個性的感覺” 之 “漢字文化圈內有手寫實踐者一般共通的‘可覺得性其來曆性筆者個性的感覺’之歸屬” 的視覺性知覺能力，即 “視覺性 ‘一般共通的’ ‘固有形’ 且 ‘其來曆性筆者個性’ 的知覺” 能力，也同樣可以說是漢字文化圈內者都普遍具有的共通性視覺性知覺能力。



大寫意中國書畫印創作的追求兼備 “認得形態” 且 “其覺得個性精神面貌” 的存形形象：  
追求存留 “精確同步瞬間唯一真實最佳身心狀態的個性化渾然天成筆墨” 的 “形神俱活” 即 “意技俱活” 的難得格調生命力

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：  
大寫意中國書法(篆行體)、大寫意中國畫(山水畫、文人畫、水墨畫、中國傳統繪畫)、大寫意中國篆刻  
《華山圖》  
同 “構圖” 與 “其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”

### 2-3 “寫” 的存形技巧意圖表達存形形式內涵—— “書面文學” 與 “中國書法” 及 “兼備 ‘一般共通的’ ‘認得形’ 且 ‘其覺得個性造型性樣子’ 的 ‘活線條鋒形墨色結構形’ ”

“論曰文字者總而為言若分而為義則文者祖父字者子孫察其物形得其文理故謂之曰文母子相生孳乳浸多因名之為字題於竹帛則目之曰書文也者其道煥焉日月星辰天之文也五岳四瀆地之文也城闕朝儀人之文也字之與書理亦歸一因文為用相須而成” (〈唐張懷瓘《文字論》〉，張彥遠，《法書要錄》卷四，唐)；“但直寫而無意不成字也” (馮班，《鈍吟書要》，清)，等等。

當漢字的手寫存形是只使用了由其筆者自身長期實踐積累而形成的無意識性個體習慣性運筆與結體的存形技巧時，即，“其漢字手寫存形的意圖及表達是意圖專注於在以存留漢字字形的正確筆畫結構來準確表達其漢字的語句與文章的語義及語音的書面語言性內涵，乃至來準確表達其書面語言的文學性內涵” 時，對此類漢字的手寫存形過程可稱之為 “寫字” ； “寫文章” ； “文學創作”，而對此類手寫存形再現出的 “漢字的兼備 ‘一般共通的’ ‘認得形’ 且 ‘其覺得個性習慣性樣子’ 的 ‘活線條結構形’ ” 的 “寫” 的意圖表達存形形式可稱之為 “字” ； “文章” ； “文學” 。

同時，因為此類作者於其手寫存形之意圖與表達上是專注於存留漢字的書面語言文學性內涵而無意於存留漢字字形的視覺形象塑造性內涵，也就是說，從視覺造型藝術之

成立之所必須要素的角度而言，此類“漢字的兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性習慣性樣子’的‘活線條結構形’”是於其“寫”的意圖與表達上則是欠缺了其筆者對漢字字形的視覺形象造型性人工意圖及人工表達的存形形式，所以可以說“字”；“文章”；“文學”於視覺形象塑造性的“視覺造型藝術”而言是不成立的意圖表達存形形式，也就是說“字”；“文章”；“文學”如同大自然的山水草木一樣，它不是“文學性視覺造型藝術”的“中國書法”，而是“文學藝術”的“書面文學”。

“須得書意轉深點畫之間皆有意自有言所不盡得其妙者事事皆然”（〈晉王右軍《自論書》〉，張彥遠，《法書要錄》卷一，唐）；“文章之為用必假乎書書之為徵期合乎道故能發揮文者莫近乎書”（張懷瓘，《書斷》序，唐）；“闡典墳之大猷成國家之盛業者莫近乎書其后能者加之以玄妙故有翰墨之道生焉世之賢達莫不珍貴”、“文則數言乃成其意書則一字已見其心可謂簡易之道”、“文章發揮書道尚矣”（〈唐張懷瓘《文字論》、《書議》〉，張彥遠，《法書要錄》卷四，唐）；“夫書心畫也有諸中必形諸外”（鄭杓，《衍極并注》，元）；“下筆作詩作文自有頭頭是道汨汨其來之勢故知書道亦足以恢擴才情醞釀學問也”（周星蓮，《臨池管見》，清），等等。

當漢字的手寫存形是同時有意圖地針對漢字字形而以融入了其筆者個性化“毛筆寫水存形”的變化運筆及變化結體的技巧性的、以其毛筆筆鋒的鋒形及墨色而表達的視覺形象之塑造演化，從而意圖成就同時以其存留漢字字形的個性化視覺性鋒形墨色的塑造形象來同時最大表達其漢字的語義語音及其筆者的志向、性情、學識、才能等等個性化精神狀態及思想內涵時，即“其漢字手寫存形的意圖及表達是同時并重了存留漢字的視覺及聽覺的書面語言文學性內涵與活線條鋒形墨色結構形的視覺形象造型性內涵”時，從視覺造型藝術之成立之所必須要素的角度而言，因此類的漢字手寫存形過程中同時也同步伴有其筆者對漢字字形的、於變化運筆及變化結體的活線條鋒形墨色結構形的視覺形象造型性人工意圖及人工表達，所以對此類漢字運筆及結體的“毛筆寫水存形”過程可稱之為“中國書法創作”，也就是說對此類手寫存形再現出的“漢字的兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性造型性樣子’的‘活線條鋒形墨色結構形’”的“寫”的意圖表達存形形式可以作為中國獨特的“文學性視覺造型藝術”的“中國書法”。

“中國書法”可以說是“中國漢字的文學性視覺造型藝術”，同時又以其“漢字題材及存形技巧”的不同而又內涵各異。源遠流長的中國文化中有大量的書經典故、詩詞歌賦、吉祥喜悅等的或言簡意賅、或辭藻華美、或眾所周知的成語名文等“經典漢字題材”，同時也有各種具備“中國書法”之“毛筆寫水存形”的運筆及結體技巧之巔峰特色的“經典鋒形墨色書體”，因此，於漢字題材與運筆結體技巧上的“借用模仿經典”與“個性始創”可以說是“中國書法創作”的兩大組成部分，可分別稱之為“借用模仿型中國書法”與“個性始創型中國書法”。而基於漢字題材與運筆及結體技巧的組合變化，“中國書法”又可進一步分類為“文學且運筆及結體個性始創型”；“文學借用型運筆及結體個性始創型”；“文學個性始創型運筆及結體模仿

型”；“文學借用型運筆及結體模仿型”；乃至於所借用經典的漢字之語言文學性內涵未明，或於所模仿經典書體的運筆及結體之造型性內涵未通的“東施效顰型”“中國書法”，等等。

“然書之作也帝王之經綸聖賢之學術至於玄文內典百氏九流詩歌之勸懲碑銘之訓戒不由斯字何以紀辭故書之為功同流天地翼衛教經者也”、“后世庸陋無稽之徒妄作大小不齊之勢或以一字而包絡數字或以一傍而攢簇數形強合鈎連相排相紐點畫混沌突縮突伸如楊秘圖張汝弼馬一龍之流且自美其名曰梅花體正如瞽目丐人爛手折足繩穿老幼惡狀丑態齊唱俚詞游行村市也”（項穆·《書法雅言》序·明）；“筆法臨摹古帖也字學考究篆意也筆法與字學本一塗而分歧晉唐以來妙於筆法而不通字學者多矣。”（楊慎·《書品》筆法字學·明）；“名家作書行款上下尚不可移易況集取強合乎往往見移行諸帖行首無故而來行末無故而往甚至強割聯絲意義失所不知者效顰從事已自可憎”（趙宦光·《寒山帚談》·明）；“書之形質如人之五官四體書之情性如人之作止語默必如相人書所謂五官成四體稱乃可謂之形質完善非是則為缺陷必如禮經所謂九容乃得性情之正非是則為邪僻”（包世臣·《藝舟雙楫》卷五·論書一·清）；“字學以用敬為第一義凡遇筆硯輒起矜莊則精神自然振作落筆便有主宰何患書道不成泛泛塗抹無有是處”、“至舍意義而講字畫遺宗旨而究標格抑又末已”（周星蓮·《臨池管見》·清），等等。

關於“中國書法”，或若其是以漢字以外的某文字體係作為題材對象時可稱之為“某文字書法”；或若其其中某漢字處有塗改抹黑或漢字外垃圾明顯時則可稱之為“漢字草稿”；或若其其中某漢字筆畫結構模糊不清；或若其其中某漢字結構是缺筆少劃的“缺陷漢字”；或若其其中某漢字結構是沒有任何字典或出處可作為結體依據的“自造漢字”；或若其於漢字語句排列上縱書與橫書混用等而致使載體平面出現分解斷片化；或若其漢字語句的語義不通等等時，因其“寫”的存形形象在客觀上已經欠缺了“中國書法”應該必備的中國漢字的書面語言文學性內涵的意圖與表達，所以，或者，可以以其存留形象僅所具有的“活線條鋒形墨色”的“寫”的意圖表達存形形式可都統稱之為是“存留活線條鋒形墨色”的“活線條鋒形墨色的裝飾圖案”。

另外，於觀者的角度而言，當觀者對“寫”的存形技巧的意圖與表達存形形式的“活線條鋒形墨色結構形”的視覺性認知結果是其“兼備了中國漢字的‘書面語言文學性’且‘其字形的造型性’的意圖表達”時，其觀者即可歸屬其“活線條鋒形墨色結構形”為“中國書法”。也就是說，“中國書法”的歸屬基準不是任誰都可拿來用一下就能得出一律性結論的量具性尺子，而是基於其觀者的認識不同而會有異的歸屬基準。僅就“中國漢字的書面語言文學性”而言，僅僅基於其“活線條鋒形墨色結構形”是某觀者個人不認識的常用漢字外漢字，或隸外的篆、草結體的漢字，其觀者個人就定位其“活線條鋒形墨色結構形”之歸屬為“非中國書法”時，只能說其某觀者是“中國書法圈外者”。

總之，對於“中國書法”，可以說“毛筆鐵筆硬筆使用愛好者是鑒賞品評其‘活線條鋒形墨色結構形’之運筆及結體技巧之內涵”；“中國文學愛好者是鑒賞品評其文學

內涵”；“中國書畫印愛好者則是鑒賞品評其語言文學性內涵與其造型性個性內涵之綜合內涵”。 “中國書法”是與美術字或等同於美術字的所謂硬筆書法不同的、是具有中國獨特的“毛筆寫水存形”的運筆及結體內涵的中國特色文學性視覺造型藝術，其“漢字的兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性造型性樣子’的‘活線條鋒形墨色結構形’”的意圖表達存形形式更是明確蘊含中國文化獨有的作者意圖表達內涵的“指紋性作者人象”。



大寫意中國書畫印創作的追求兼備“認得形態”且“其覺得個性精神面貌”的存形形象：  
追求存留“精確同步瞬間唯一真實最佳身心狀態的個性化渾然天成筆墨”的“形神俱活”即“意技俱活”的難得格調生命力

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：  
大寫意中國書法(篆行體)、大寫意中國畫(山水畫、文人畫、水墨畫、中國傳統繪畫)、大寫意中國篆刻  
《中南山圖》  
同“構圖”與“其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”

2-4 “中國書畫印”共通的視覺性意圖表達存形形式及其共鳴頻率元素與知覺能力——“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性勢能’的‘活線條鋒形墨色結構形’”、“作品形象的‘認得形態’且‘其覺得個性精神面貌’”、“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性造型性身心運動’的知覺(即：其覺得個性勢能；其覺得個性精神面貌；其筆者個性的精神狀態與思想內涵的感覺；其作者的個性化存形技巧的意圖與表達的感覺及意圖與表達一致的意圖與表達的感覺)”

雖然現在仍然無法確認中國古人的各種方言語音與周秦漢之“雅言”、漢晉之“通語”、元之“天下通語”、明清之“官話”等漢語音韻種類的所占人口比例差異及中國古人當時的一般性習字方式，但僅從秦以后的中國漢字之“書同文”來說，常人剛開始時的“漢字手寫存形過程”可以說是以正確地認知、記憶與手寫再現漢字的“活線條結構形”及其所對應的漢字字義、乃至方言或官話字音為目的的“個體仿照臨摹習字過程”。

“力為體子知之乎曰豈不為趨筆則點皆有力即首體自能雄媚之謂乎”(蔡邕，《九勢八訣》，漢)；“若平直相似狀如算子上下方整前后齊平此不是書但得其點畫爾”(王右軍《題衛夫人〈筆陣圖〉后》，張彥遠，《法書要錄》卷一，唐)；“書不變化匪足語神也”(項穆，《書法雅言》，明)；“作字三法一用筆二結構三知趨向用筆欲其有起止無圭角結構欲其有節奏無斧鑿趨向欲其有規矩無固執”、“運筆者一畫中之結構也低昂巨細是其構起伏顯謐是其結書家不學而熟之者亦能結學而未熟者但能構構為意念結為情性有結無構則習俗有構無結則粗疏粗俗都捐近之矣然無韻也會須師古”、“結構名義不可不分負抱聯絡者結也疏謐縱衡者構也學書從用筆來先得結法從措意來先得構法構為筋骨結為節奏有結無構字則不立有構無結字則不圓結構兼至近之矣尚無腴也故濟以運筆”(趙宦光，《寒山帚談》，明)；“結體不外分間布白固體趁勢避讓排迭展促向背諸法一字拆開則各字成形合則全體入殼”(梁巖，《承晉

齋積聞錄》·清)；“字有筋骨血脈皮肉神韻脂澤氣息數者缺一不可”(周星蓮·《臨池管見》·清)·等等。

具體說·漢字的使用毛筆的“個體仿照臨摹習字過程”是一個其習字者個人針對搭建間架之漢字結字的每個筆畫的“落筆”、“行筆”、“提筆”及下一個筆畫的再次重複開始“落行提”的、以“毛筆寫水”的運筆軌跡的“起、行、止、接”之鋒形墨色來結體存留“活線條鋒形墨色結構形”的“個體習‘運筆及結體’之‘存形’過程”。其中·就運筆的“行”而言·其可包括“定向與變向”行筆·而“變向行筆”又可包含“順逆、曲彎、角方”等變化；而“行”的變數則可包括“不變與變化”行筆·且“變化行筆”則又可包括“快慢、捻轉、震顫、頓挫流暢、收藏揚放、垂直傾斜、懸提偃按、緊拘松信”等等變化；而就結體而言·其之變化結體亦可以包括“先后、連斷、大小、粗細、長短、疏密、奇正、圓方、讓合、參差整齊、俯仰交侵、回環映帶”等等變化·由此可以說“個體仿照臨摹習字過程”即是其習字者個人親身體驗各種組合的變化運筆來變化結體不同“活線條鋒形墨色結構形”的“個體實踐‘身心眼’同步的‘變化運筆及變化結體’之‘毛筆寫水’的‘運動存留’‘活線條鋒形墨色結構形’的過程”。

“實踐、認識、再實踐、再認識·這種形式·循環往復以至無窮·而實踐和認識之每一循環的內容·都比較地進到了高一級的程度”(《毛澤東選集》第1卷)·等等。

俗話說“好記性不如爛筆頭。”。實踐是認識的根源·人的認識在實踐基礎上產生和發展·實踐是檢驗真理的標準。首先·就“個體仿照臨摹過程”中的“同步的‘身心眼’”與“運動存留‘活線條鋒形墨色結構形’”來說·可以說“‘心’的活動·‘身’的運動”與“客觀上靜止的‘活線條鋒形墨色結構形’”之間是具有手寫再現方向的“心動身動而成其形”的個體恆常性因果關係。而“仿照臨摹過程”則是其逆方向的“眼見形而仿照臨摹其形之來曆性筆者的身動及心動”過程。同時·“‘心’的活動·‘身’的運動”與“客觀上靜止的‘活線條鋒形墨色結構形’”之間的關係也可以說是“心變身亦應心而變·身變形亦應身而變”地具有可逆性的·相互對應、彼此互為個體恆常性“函數”的關係。

另外·就“個體模仿臨摹習字過程”中的“活線條鋒形墨色結構形”而言·可以說其具有“‘認得性’且‘覺得性’”的“‘形’且‘勢’”的不可分割的兩個方面的視覺性認知的着眼點。其一的“形”是指觀者視覺辨別認識“活線條鋒形墨色結構形”是“什麼固有形的漢字”的“漢字文化圈內有視覺者一般共通的可認得性固有形之歸屬”。因為·“‘形’之‘可認得性固有形之歸屬’”是基於以其觀者自身的經驗記憶由來性“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’知覺的個體恆常性”為參照物而比較推論出的“有視覺者一般共通的”認識結果之歸屬·所以可以說對“活線條鋒形墨色結構形”之“形”着眼點的視覺性辨別認識是屬於觀者的個體理性認知。而其二的“勢”則是指觀者視覺辨別感知“活線條鋒形墨色結構形”是“什麼個性樣子的感覺”的“‘形’之‘可覺得性其個性樣子的感覺之歸屬’”。若其觀者的“‘形’之‘可覺得性其個性樣子的感覺之歸屬’”是基於與其觀者的個體視覺性經驗記憶由來

性參照物而比較推論出的“非共通性”感覺結果時，即，其是基於其觀者自身的個體主觀性心理活動內涵，且同時，是隨着其觀者個體主觀性心理變化而不穩定地感覺是“亦剛亦柔亦浮皮潦草亦沉穩莊重”等，即，是不具有穩定統一性的、“非一般共通的”感知結果時，可因其“‘形’之‘可覺得性其個性樣子的感覺之歸屬’”的“非一般共通的個體主觀隨意自娛性”而稱此種“勢”為“個體主觀隨意自娛性感性‘勢’”；而當其“‘形’之‘可覺得性其個性樣子的感覺之歸屬’”是基於與其觀者的個體實踐記憶由來性恆常性參照物而比較推論出的具有統一一致性的“有實踐者一般共通的”感覺結果時，可稱此種“勢”為“覺得個性勢能”。

這裏的“個體實踐記憶由來性恆常性”是指觀者於其親身實踐中養成的、對“活線條鋒形墨色結構形”及其來曆的“‘身心’的運動”的“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性身心運動’知覺的個體恆常性”，其可包括“活線條鋒形墨色結構形”被存留時的與其筆者的“‘變化運筆及變化結體’之‘毛筆寫水’”同步的，即，與其筆者的“‘心的活動’且‘身的運動’”同步的運動感覺的個體恆常性，具體可包括“指腕肘肩腰臀膝足的協調運動的感覺，且同時的，肺鼻口的呼吸協調運動的感覺，乃至同時的，肺口鼻喉舌齒唇的發聲協調運動的感覺等等運動時所同步伴隨的、其筆者的個體性意識活動的感覺、思維活動的感覺、心理活動的感覺等的精神狀態及思想內涵的感覺；且同時的，其筆者的個體性手指執筆的觸覺變化感覺，力變化感覺，氣變化感覺，肌肉變化感覺，平衡變化感覺，節奏變化感覺，音韻變化感覺等等的、‘視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性身心運動’知覺的個體恆常性’”。

因此，“覺得個性勢能”可以說是以其觀者的親身手寫實踐由來性的“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性身心運動’知覺的個體恆常性”為參照物的，是其觀者“眼見‘活線條鋒形墨色結構形’而感知‘其來曆性筆者個性身心運動’的感覺”地、像還原魔方一樣地視覺性從客觀上靜止的“活線條鋒形墨色結構形”而逆方向“見形而知身心”地、推論還原出的其被存留時所伴隨的其筆者“身運動”的感覺乃至“心活動”的感覺，即，“其筆者的身運動的運筆及結體技巧”的感覺乃至“其筆者的心活動的精神狀態及思想內涵”的感覺。因為“活線條鋒形墨色結構形”的“其筆者個性的精神狀態及思想內涵”是其筆者於運動存留“活線條鋒形墨色結構形”時，其筆者“移神定質”地個性化托神於“活線條鋒形墨色結構形”之中的“其作品形象的個性精神面貌”，所以，“覺得個性勢能”是觀者對“活線條鋒形墨色結構形”的，即是於“其筆者個性的精神狀態及思想內涵”的個性心活動的感知結果之歸屬，也是於“其作品形象的個性精神面貌”的個性身心運動的感知結果之歸屬，同時還是於“其作者的個性化存形技巧的意圖與表達及意圖與表達一致的意圖與表達”的個性身心運動的感知結果之歸屬，更是於“其來曆性筆者個性身心運動”的感知結果之歸屬。另外，因為“‘心’的活動，‘身’的運動”與“客觀上靜止的‘活線條鋒形墨色結構形’”之間的關係是具有可逆性個體恆常性的因果關係且互為“函數”的相互對應關係，所以可以說“覺得個性勢能”是觀者視覺分辨感知客觀靜止性“活線條鋒形墨色結構形”是“什麼個性樣子的感覺（即：其來曆性筆者個性身心運動的感覺；其筆者個性精神狀態及思想內涵的感覺；其個性精神面貌的感覺；其

作者的個性化存形技巧的意圖與表達的感覺及意圖與表達一致的意圖與表達的感覺) ”的 “ ‘漢字文化圈內有手寫實踐者視覺性一般共通的’ 可覺得性 ‘其來歷個性樣子的感覺’ 之歸屬 ”。因為，此類的 “ ‘形’ 之 ‘可覺得性個性樣子的感覺’ 之歸屬 ” 是基於與以其觀者的親身實踐由來的 “視覺性 ‘固有色·形’ 且 ‘其來歷性筆者個性身心運動’ 知覺的個體恆常性 ” 為參照物而比較推論出的 “有手寫實踐者視覺性一般共通的 ” 感知結果之歸屬，所以，可以說對 “活線條鋒形墨色結構形 ” 之 “覺得個性勢能 ” 着眼點的視覺性辨別感知也是屬於觀者的個體理性認知。

這裏的 “覺得個性勢能 ” 與物理學的 “由相互作用的各物體間的相對位置所決定的能，其相互作用力為萬有引力、彈性力、靜電力等 ” 的保守力性 “勢能 ” 有所不同之處是其焦點於對其 “形 ” 的來歷性筆者個性身心運動的感覺。 “活線條鋒形墨色結構形 ” 之 “覺得個性勢能 ” 可以說是 “由載體平面上所存留的客觀性靜止的、相互對比映襯的各活線條鋒形墨色及各活線條鋒形墨色結構形間的、平面相對位置對比及色對比所決定的、觀者對其 ‘形’ 是 ‘什麼個性樣子的感覺’ 的 ‘其來歷性筆者個性身心運動的感覺’ 的 ‘感知結果之歸屬’，其相互作用媒介為其活線條鋒形墨色及活線條鋒形墨色結構形之來歷性運動時的感覺所伴隨的、其筆者的手指執筆，及力，氣，肌肉，平衡，節奏，音韻等等運動變化的感覺，乃至其筆者精神狀態及思想內涵等的感覺 ” 的 “活線條鋒形墨色結構形 ” 之其來歷性筆者個性身心運動的感覺的 “覺得個性勢能 ”。因此，從認知的角度而言， “個體仿照臨摹習字過程 ” 可以說是其習字者對其自身的 “視覺性 ‘一般共通的’ ‘固有色·形’ 且 ‘其來歷性筆者個性身心運動’ 的個體性知覺 ( 即：其覺得個性勢能；其個性精神面貌的感覺；其筆者個性的精神狀態及思想內涵的感覺；其作者的個性化存形技巧的意圖與表達的感覺及意圖與表達一致的意圖與表達的感覺 ) ”，及，其 “個體性知覺的個體恆常性 ” 的實踐性滋養過程。綜上所述， “個體仿照臨摹習字過程 ” 可以說是包括 “外顯記憶與內隱記憶 ” 之 “形象記憶與聯想記憶 ” 的、記憶深度和記憶量都是符號記憶所望塵莫及的，是對 “ ‘身心眼’ 同步的 ‘變化運筆及變化結體’ 之 ‘毛筆寫水’ 的 ‘運動存留’ ‘活線條鋒形墨色結構形’ ” 相關的，包括認知、記憶、再現等的習字者個體綜合能力的同步成長過程。

“蓋有學而不能未有不學而能者也考之即事” ( 孫虔禮， 《書譜》，唐 ) ； “至如世之學者其字非不盡工而氣韻病俗者政坐胸次之罪非乏規矩耳如蹊能破萬卷之書則其字豈可以重規疊矩之末當以氣韻得之也” ( 《宣和書譜》卷三，宋 ) ； “有心書道必從頂門著力字之必篆猶學詩者必熟讀三百篇作文者必貫通九經正史不然皆野狐也” ( 趙宦光， 《寒山帚談》，明 ) ； “書有筋骨血肉筋生於腕腕能懸則筋脈相連而有勢指能實則骨體堅定而不弱血生於水肉生於墨水須新汲墨須新磨則燥濕調勻而肥瘦得所此古人所以必資乎器也” ( 丰坊， 《書訣》，明 ) ； “初學不外臨摹臨書得其筆意摹書得其間架”、 “臨摹不過學字中之字多會悟則字中有字字外有字全從虛處著精神” ( 周星蓮， 《臨池管見》，清 )，等等。

隨着乙的由 “仿照臨摹習字 ” 而步入 “可讀寫常用漢字 ” 階段，可以說作為漢字文化圈內者的乙是於 “ ‘身心眼’ 同步的 ‘變化運筆及變化結體’ 之 ‘毛筆寫水’ 的 ‘運

動存留’ ‘活線條鋒形墨色結構形’ ” 相關的，包括認知、記憶、再現等個體綜合能力已經具備了初步的基礎。其中，就乙的視覺性認知能力來說，可以說乙已經具有了其“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性身心運動的知覺’（即：其覺得個性勢能；其個性精神面貌的感覺；其筆者個性的精神狀態及思想內涵的感覺；其作者的個性化存形技巧的意圖與表達的感覺及意圖與表達一致的意圖與表達的感覺）”的“乙恆常性”，也就是說乙對“活線條鋒形墨色結構形”之“‘認得形’且‘其覺得個性勢能’”的認知能力可以說是已經具有了初步的基礎。

而相對於乙的單純“仿照臨摹習字”而言，隨着甲的由“仿照臨摹‘篆草隸行楷及歷代書法名家等的活線條鋒形墨色結構形的變化運筆變化結體’的‘毛筆寫水存形’的習字”而步入“可讀寫‘中國書法’”階段，作為中國書法圈內者的甲，其自身養成的“甲恆常性”與“乙恆常性”相對而言，可以說“甲恆常性”是比“乙恆常性”更進一步地豐富了其“毛筆寫水存形”之“寫”且“其個性造型性”的，即，是具有了其“視覺性‘一般共通的’‘篆草隸行楷及歷代書法名家特色等等固有色·形’且‘其來曆性筆者個性造型性身心運動的個體性知覺’（即：其覺得個性勢能；其個性精神面貌的感覺；其筆者個性的精神狀態及思想內涵的感覺；其作者的個性化存形技巧的意圖與表達的感覺及意圖與表達一致的意圖與表達的感覺）”的、是其“個體恆常性”的種類範圍則是更加豐富了的，是更加細膩、清晰、深刻地熟習了的，是達到幾乎近似本能性的“甲恆常性”，也就是說甲對各種書體及多類名家特色的“活線條鋒形墨色結構形”之“‘認得形’且‘其覺得個性勢能’”的認知能力已經具有了相當程度的熟習。

“字勢生動宛若天然實得造化之姿神變無極。”（張懷瓘，《六體書論》，唐）；  
 “藝之至未始不與精神通”（姜夔，《續書譜》，宋）；“唐太宗李氏諱世民，，嘗謂朝臣曰書學小道初非急務時或留心猶勝棄日然亦未有不學而得者朕少時臨陣料敵以形勢為主今吾學書亦然”、“惟其忠貫白日識高天下故精神見於翰墨之表者”（《宣和書譜》卷一、三，宋）；“傳神者必以形形與心手相湊而相忘神之所托也”（董其昌，《畫禪室隨筆》，明）；“作者一法觀者兩法左右牝牡固是精神中事然尚有形勢可言氣滿則離形勢而專說精神故有左右牝牡皆相得”（包世臣，《藝舟雙楫》卷五·論書一，清）；“古人論書以勢為先中郎曰九勢衛恆曰書勢羲之曰筆勢蓋書形學也有形則有勢兵家重形勢拳法亦重撲勢義固相同得勢便則已操勝算。”（康有為，《廣藝舟雙楫》，清），等等。

“中國書畫印”可以說都是其作者運用“毛筆寫水存形”及“鐵筆破石存形”的表達手段的存形技巧而存留的各種“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性勢能’的‘活線條鋒形墨色結構形’”的其作者意圖表達的存形形式。

當“中國書畫印”的作品形象與漢字文化圈內者的視覺之間相互作用時，已經養成有“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’知覺的個體恆常性”的觀者（例如：其觀者已能肉眼把握區別漢字的戊、戌、戍；或魚的鯉、鯽、鱖；等等的一般性固有特徵）”，都能以其觀者各自的“個體知覺恆常性”參照物而比較推論出、或乃至近似

本能地視覺認識其“中國書畫印”的作品形象是“什么固有形的漢字或物象”的“有視覺者一般共通的、可認得性固有形之歸屬”（例如：其作品形象中客觀性具備的是“戍；鯉”之視覺性固有特徵時），即，其作品形象就是與觀者意識中的“‘一般共通的’‘固有色·形’”對應一致的“戍；鯉”形象，而不是對應不一致的“戍、戍；鯽、鰱”形象。對於“中國書畫印”作品形象的似此類的、觀者可以視覺性辨別認知其作品形象是“什么固有形的漢字或物象”的“漢字文化圈內有視覺者一般共通的、可認得性固有形之歸屬”的“形”，可稱之為“作品形象的視覺性一般共通的認得形態”，簡稱“作品形象的認得形態”。當然，對於“指鹿說馬”的“睜眼說瞎話”之“主觀與客觀的分裂者”可勿論。

而已經養成“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性造型性身心運動知覺（即：其覺得個性勢能；其個性精神面貌的感覺；其筆者個性的精神狀態及思想內涵的感覺；其作者的個性化存形技巧的意圖與表達的感覺及意圖與表達一致的意圖與表達的感覺）’的個體恆常性”的觀者，則都更能各自基於其“個體知覺恆常性”參照物而比較推論出的、或乃至近似本能地辨別感知到的；或也可以說是基於其觀者的“個體知覺恆常性”及視覺的自動探求、自動調整能力而辨別感知到的；或也可以說是基於其觀者的“個體知覺恆常性”及視覺性錯覺（視覺誘導性運動感覺；誘導運動；擬動知覺）而辨別感知到的；或也可以說是基於其觀者的“個體知覺恆常性”及“視覺性模擬仿照臨摹”而感知到的、程度不同的，觀者視覺辨別感知其“中國書畫印”的作品形象是“什么個性樣子的感覺”的、“漢字文化圈內有手寫實踐者視覺性一般共通的、可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺之歸屬”。例如，當作品形象為“戍；鯉”時的，觀者對其感知到的，無生命的“戍”的漢字形象的“或其似‘虎踞龍盤’之‘威武雄壯’的感覺，或其可‘一觸即潰’之‘外強中乾’的感覺”；有生命的“鯉”的魚形象的“或其欲‘跳龍門’之‘昂首奮躍’的感覺，或其如‘咸魚乾’之‘蔫抽僵呆’的感覺”等等的“有手寫實踐者視覺性一般共通的、可覺得性其個性樣子的感覺之歸屬”。對於“中國書畫印”作品形象的似此類的、觀者可以視覺辨別感知其作品形象是“什么個性樣子的感覺”的“漢字文化圈內有手寫實踐者視覺性一般共通的、可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺之歸屬”的“形”的“其覺得個性勢能”，可稱之為“作品形象的有手寫實踐者視覺性一般共通的覺得個性精神面貌”，簡稱“作品形象的覺得個性精神面貌”。當然，同樣，對於“指鹿說馬”的“睜眼說瞎話”之“主觀與客觀的分裂者”也可勿論。

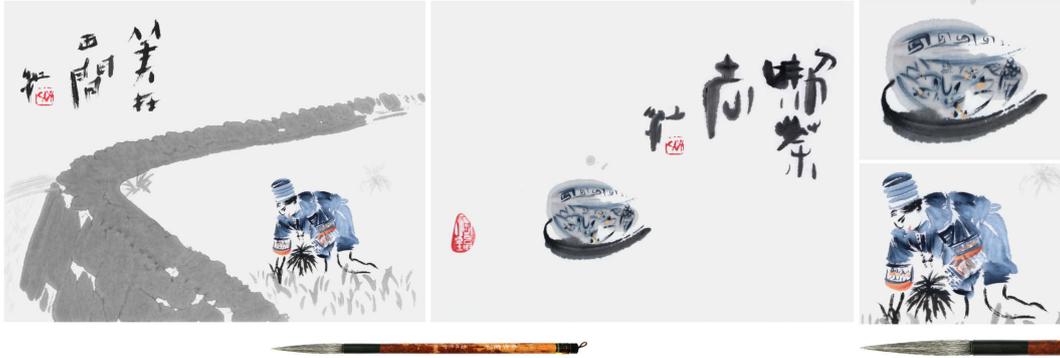
“夫外慕徒業者皆不造其堂不躋其闕者也”（韓愈，《送高閑上人序》，唐）；“學書之要唯取神氣為佳若模象體勢雖形似而無精神乃不知書者所為耳”（蔡襄，《論書》，宋）；“人品既殊性情各異筆勢所運邪正自形書之心主張布算想像化裁意在筆端未形之相也書之相旋折進退威儀神采筆隨意發既形之心也”（項穆，《書法雅言》，明）；“一於權則不典過此野矣一於正則不韻過此腐矣一於平易則不奇過此鄙矣一於險怪則不律過此賊矣一於筋骨則不情過此疏矣一於皮肉則不力過此俗矣一於古則不妍過此死矣一於今則不雅過此市矣一於圓則不逸過此描矣一於闕則不莊過此殘矣一於緯則不文過此弱矣一於澀則不媚過此枯矣一於理字義則不通過此束矣一於事字體則不合過此坼矣一於意結構用筆則不玄過此滯矣一於興格調則不遑過此狂矣”（趙宦

光·《寒山帚談》·明)；“筆墨之間本足覘人氣象書法亦然”（周星蓮·《臨池管見》·清），等等。

俗話說：“行家看門道，力巴看熱鬧。”，可謂：“有親身實踐體會的‘行家’一過眼，便知有沒有。”。不斷地反復實踐感悟可以說是認知“中國書畫印”之表達手段的存形技巧的意圖與表達內涵的必要基礎。也就是說，漢字文化圈外者，或“心手相乖”、“眼不逮心”的雖有手寫實踐經驗但對“中國書畫印的造型性存形技巧之基本門庭”不屑一顧的“吾道在吾心”之“自娛”者，其經由“中國書畫印”作品的“活線條鋒形墨色結構形”而視覺性感知出其作品形象的“‘有手寫實踐經驗積累者視覺性一般共通的’‘其作品形象的覺得個性精神面貌’”的理論上的可能性可以說是微乎其微，甚至可以斷言其對“‘形’之‘可覺得性個性樣子的感覺’之歸屬”只能是始終徘徊於“非手寫實踐經驗積累者一般的視覺性感覺”的“個體主觀隨意自娛性感性‘勢’”的“境界”之中。另外，如同當“每天都在作廣播體操的一般觀眾”，“體育老師”，“體操運動員”，“體操教練員”等一起同時觀看某一位的“體操動作”時，對其動作的“覺得個性精神面貌”或對其動作者的“個性的精神狀態及思想內涵的感覺”等的視覺性感知結果會有所各異一樣，經由同一“活線條鋒形墨色結構形”的視覺相互作用，相對於漢字文化圈內的一般觀者而言，“中國書畫印”圈內者則對其作品形象的“‘有手寫實踐經驗積累者視覺性一般共通的’‘其作品形象的覺得個性精神面貌’”的內涵的視覺性感知度從理論上說會更加深入、透徹。當然，對於“指鹿說馬”的“睜眼說瞎話”之“主觀與客觀分裂型‘中國書畫印圈內者’”亦可勿論。

總之，“活線條鋒形墨色結構形”可以說是“中國書畫印”共通的其作者的意圖表達存形形式，其作品形象中是客觀上需同時“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性勢能’”的，即，需同時兼備“‘一般共通的’‘認得形態’且‘其覺得個性精神面貌’”的，也就是說需同時兼備“‘漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者視覺性一般共通的’‘可認得性固有形’且‘可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺’”的，兩方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”的中國特色意圖表達存形形式。同時，於“中國書畫印”的鑒賞而言，觀者需具備實踐中養成的“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性造型性身心運動的知覺’（即：其覺得個性勢能；其覺得個性精神面貌；其筆者個性的精神狀態與思想內涵的感覺；其作者的個性化存形技巧的意圖與表達的感覺及意圖與表達一致的意圖與表達的感覺）”能力也是可認知“中國書畫印”的意圖表達內涵的基本前提。

中國大寫意的創作也可以說是一個“實踐和認識的循環往復以至無窮的活動”，因此，對於“移神定質”性中國畫大寫意創作的作者來說，可以說存留“定質”性“認得形態”的“漢字文化圈內有視覺者一般共通的活線條鋒形墨色結構形”是其創作的存形技巧意圖與表達的基本原則，而如何於其作品中存留“移‘個性’神”性“其作品形象的覺得個性精神面貌”的“覺得個性勢能”之唯一指紋性，即，如何清晰精確地“指紋性變化運筆及變化結體”地“指紋性毛筆寫水存形”則可以說是決定能否成就其“‘大’指紋性作者人象生命力”的關鍵。



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  
《哈尼插秧图》、《茶图》  
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“其来历时笔者个性造型性身心运动的感觉”

2-5 人眼視覺光色空間的“中；西”繪畫基本意圖表達演化——“‘中’在線結構形象之‘形神俱活’之活力；‘西’在光影面形象之立體質感之活力”、“‘中’留見載體而透氣；‘西’不留見載體而無漏”、“‘中’在一筆之寫；‘西’在多層之堆疊”、“‘中’在與宣紙面之黑白對比；‘西’在畫面內之色彩對比”、“‘中’在意圖表達其形象之本質；‘西’在意圖表達其形象之外觀”、“‘中’在意圖表達其‘形’且‘神’；‘西’只在意圖表達其‘形’”、“‘中’在其作品中心思想之個性明確；‘洋’則無法否認‘您請隨意性作品中心思想之任何歸屬’”、“‘中’在作品中心思想且其存形技巧之意圖表達；‘洋’只在存形技巧之意圖表達”

“君子不器”（《論語》為政第二，東周）；“專摹一家不可與論畫專好一家不可與論鑒畫”（沈顥，《畫塵》，明），等等。

平面視覺造型藝術的繪畫可以說是利用載體上的平面存形形象與人類視覺間相互作用的作者之意圖表達，其學問研究離不開人類的視覺性知覺與平面存形形象兩大要素。平面存形形象可以說是客觀性不變的存在，而人類的視覺性認知結果之歸屬則是基於觀者其人對作品所具備的客觀不變性視覺性共通性共鳴頻率元素的知覺能力的不同而因人因時而有異。

### “中西”之“線；面”演化

“骨法用筆”、“隨類賦彩”（謝赫，《古畫品錄》，南北朝）；“吳道玄字道子，，奮筆俄頃而成有若神助尤為冠絕道子亦親為設色”（朱景元，《唐朝名畫錄》，唐）；“孫知微字太古，，落墨已乃令童仁益輩設色”、“王洽不知何許人善能潑墨成畫時人皆號為王潑墨，，先以墨潑圖幃之上乃因似其形像或為山或為石或為林或為泉者自然天成倏若造化”（《宣和畫譜》卷四、卷十，宋）；“荆浩，，間嘗謂吳道子山水有筆而無墨項容山水有墨而無筆浩兼二子所長而有之蓋有筆而無墨者見落筆蹊徑而少自然有墨而無筆者去斧鑿痕而多變態故王洽之畫先潑墨縑素取高下自然之勢而為之浩介乎二者之間則人與天成兩得之矣”（韓拙，《山水純全集》，宋）；“設色無一定層次，，第五層用礬第六層用顏色潤全面再加染染無層次以染足為度”、“烘者何即染之謂也人之面格高下須用顏色烘托”、“設色將足看

面上凹凸處用檀子等色提醒”、“氣色在平處閃光是凹處凡畫氣色當用暈法暈者四面無痕跡察其深淺亦層層積出為妙”、“故畫法從淡而起加一遍自然深一遍不妨多畫几層淡則可加濃則難退須細心叅之以恰好為主”、“設顏色有不和處仍將薄粉籠之再加烘染此亦補綴之道”、“凡面上有斑點或染有不到俱以砌補之”（蔣驥·《傳神秘要》·清）；“要之披麻折帶解索等皴”、“點苔一法”（錢杜·《松壺畫憶》·清）；“徐崇嗣畫沒骨圖以其無筆墨骨氣而名之但取其濃麗生態以定品”（郭若虛·《圖畫見聞志》卷六·宋）；“王友字仲益···畫花不由筆墨專尚設色得其芳艷之卉”（劉道醇·《宋朝名畫評》卷三·宋）；“多以生漆點睛隱然豆許高出紙素”（鄧椿·《畫繼》·宋）；“畫之款識唐人只小字藏樹根石罅大約書不工者多落紙背至宋始有年月紀之然猶是細楷一線無書兩行者惟東坡款皆大行楷或有跋語三五行已開元人一派矣元惟趙承旨猶有古風至雲林不獨跋兼以詩往往有百余字者元人工書雖侵畫位彌覺其雋雅明之文沈皆宗元人意也”、“唐宋皆無印章至元時始有之”（錢杜·《松壺畫憶》·清）；“古人畫云未為臻妙若能沾濕綃素點綴輕粉縱口吹之謂之吹雲此得天理雖曰妙解不見筆蹤故不謂之畫如山水家有潑墨亦不謂之畫不堪仿效”（張彥遠·《歷代名畫記》卷第二·唐）；“以風神骨氣者居上妍美功用者居下”（〈唐張懷瓘《書議》〉，張彥遠·《法書要錄》卷四·唐）；“風神氣骨不止於求似而已”（《宣和畫譜》卷五·宋）；“每見今人作畫有不用輪郭而專以水墨烘染者畫成后但見煙霧低迷無奇矯聳拔之氣此之謂有墨無筆畫中之下乘也”（盛大士·《溪山臥游錄》·清）·等等。

繪畫的意圖表達可包括其繪畫的作品立意的意圖與表達，表達手段的存形技巧的意圖與表達，意圖與表達一致的意圖與表達。

就繪畫的表達手段的存形技巧的意圖與表達而言，平面形象存形技巧的基本是作者對載體平面空間利用的意圖與表達，具體可以說是使用“線”、“面”兩種形式而進行載體有限平面空間內的形象塑造。中國獨特的“詩書畫印一體”的文學性視覺造型藝術“中國畫（國畫）”的形象塑造是與“中國書法”及“中國篆刻”互通的、是以注重存留線結構之“兼備‘認得形’且‘其覺得個性勢能’的‘活線條鋒形墨色結構形’及‘活線條勾勒填色線面描染形’”為宗的存形形象，其想讓觀者心動的視覺性共鳴頻率元素可以說是“‘線結構形’之‘漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的’‘可認得性固有形’與‘可覺得性其形之來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺’之‘風神骨氣，等等’的自然一體而化育出的‘形神俱活’的生動活力”；至於“不見筆蹤”之“沒骨、潑墨的面染疊形”，“鋪殿花（裝堂花）”之“裝飾圖案形”，錯覺等之“術畫形”，還有“點漆、吹雲”等之“存形技巧雜交形”等等則可以說是國畫演化過程中生出的枝節旁支；與國畫相對而言，以十九世紀前的傳統性西方油畫為代表的“西畫”則可以說是以存留光影面組成的“光影面堆疊形”為主，其想讓觀者心動的視覺性共鳴頻率元素可以說是“‘有視覺者一般共通的’‘可認得性固有形’之光影面之立體性質感的生動活力”，因此，於載體平面形象構成的線面利用上來說，可以概而言之：“‘中’在線結構形象之‘形神俱活’之活力；‘西’在光影面形象之立體質感之活力。”，即“‘中’留見載體而透氣；‘西’不留見載體而無漏”。僅就“以線結體”的表達手段的存形技巧的意圖與表達

之認識與實踐的學問研究及演化創作而言，可以說“以線結體”的“中國書畫印”是底蘊無比丰厚的中國特色傳統性強項。

另外，於存形技巧上來說，國畫是以對“線”，及對“面”的一筆“苔；皴”等的需見每一筆的筆鋒形之“寫”的存形技巧為宗，而對面的重復用筆性“描、烘、染、暈、砌、提醒、補綴”等存形技巧則可以說是甚至容許作者以外的他人也可以代替完成的輔助襯托性着色技巧，因此也可概而言之：“‘中’在一筆之寫；‘西’在多層之堆疊。”。相對於不重復用筆的“寫”而言，設色、無骨、潑墨等各種重復用筆的國畫之“着色性”存形技巧則與西畫之“多層堆疊性”存形技巧有其相通之處，而且，相對於只能“以重壓淡”的有限制性國畫重復性用筆技巧而言，可無限制性“隨意多層堆疊”乃至用“刮”的可以完全去掉既成存形后而重新開始再次存形的西畫存形技巧可以說是自有其相對容易之處。

## “中西”之“黑白；色彩”演化

“竹帛所載丹青所畫”（《漢書》卷五十四，漢）；“風雨炎燠之時故不操筆天和氣爽之日方乃染毫”（謝赫，《古畫品錄》，南北朝）；“正標側杪勢以能透而生葉底花間影以善漏而豁透則形脞而似長漏則體肥而若瘦”（笪重光，《畫筌》，清）；“各種顏色惟青綠金碧畫中須用石青朱砂泥金鉛粉至水墨設色畫則以花青赭石藤黃為主而輔之以胭脂石綠此外皆不必用矣”、“獵色難於水墨有藏青藏綠之名蓋青綠之色本厚而過用皴則筆全無赭黛之色雖輕而濫設則墨光盡掩”、“設色者所以補筆墨之不足顯筆墨之妙”、“畫以墨為主以色為輔色之不可奪墨猶賓之不可溷主也故善畫者青綠斑斕而愈見墨采之騰發”（盛大士，《溪山臥游錄》，清），等等。

人類對色彩的認識包括光源、物質、及視覺三個要素。古今中洋之作畫時的光源照明差異暫且不論，僅從基於客觀物質的載體與畫面形象之色彩上講，國畫是以白紙與黑墨的視覺性黑白對比的表達手段為宗，即使輔助性使用彩色顏料也是以與載體之白對比明顯的、且同時於補色原理上相互對比為最大的丹青為主。因為色彩用語中的黑白屬於無色係，所以於繪畫畫面的色彩構成而言，可概而言之：“‘中’在與宣紙面之黑白對比；‘西’在畫面內之色彩對比。”，相對於國畫畫面之“黑白”對比的表達手段而言，可以說西畫自有其多種色彩之多層混合堆疊之表達手段的色彩豐富之長。

雖然中國書畫之先賢亦很早就總結出了光源變化對視覺性色感知結果的影響；白、黑、丹、青為最大對比及載體面與存形線對比之“肥瘦”的視覺性感知結果的差異；視覺性模擬仿照臨摹的“覺得個性勢能”之視覺性認知結果之歸屬；遠近之淡濃的視覺性感知結果之歸屬；顏料混合關係等等豐富的實踐經驗及規律，然而“印象派”所提出的“無固有色”等“洋”之關於色彩是條件色的、其與光的反射及吸收的關係理論；固有色，結構色，熒光色等概念；三原色及其補色，色、光之混合加減法則；空氣遠近法；“新印象派”所提出的“視覺能自動混合并感知中間色”等等，關於人類視覺之經驗記憶等由來之各種知覺恆常性與視覺的自動調節能力，自動探求能力；視覺誘導性運動感覺之錯覺等等對色彩及人類視覺性知覺的源於“洋”之研究理論自有

其領先地位的科學性。

## “中西”之“形式與題材、形似再現”演化

“應物象形”（謝赫，《古畫品錄》，南北朝）；“皆妙絕無比惟寫真入神”、“皆以寫真最得其妙”（朱景元，《唐朝名畫錄》，唐）；“畫人物者必分貴賤氣貌朝代衣冠釋門則有善功方便之顏道像必具修真度世之范帝王當崇上聖天日之表外夷應得慕華欽順之情儒賢即見忠信禮義之風武士固多勇悍英烈之貌隱逸俄識肥遁高世之節貴戚蓋尚紛華侈靡之容帝釋須明威福嚴重之儀鬼神乃作丑尺者切馳趨於鬼切之狀士女宜富秀色矮烏果切嬌奴坐切之態田家自有醇眈朴野之真”、“精密形似綽有可觀”、“時張龍圖燾主其事乃奏請於逐人家取影貌傳寫之鴛行序列曆曆可識其面於是觀者莫不嘆其盛美”（郭若虛，《圖畫見聞志》卷一、卷四、卷六，宋）；“顧虎頭云傳形寫影都在阿堵中”（蘇軾，《傳神記》，宋）；“莫不精至全奪形似略無失處未見能繼者”（劉道醇，《宋朝名畫評》卷二，宋）；“析為十門”、“言遠近淺深風雨明晦四時朝暮之所不同”、“能寫生者也”（《宣和畫譜》敘、卷十一、卷十五，宋）；“畫家於人物必九朽一罷謂先以土筆撲取形似數次修改故曰九朽繼以淡墨一描而成故曰一罷罷者畢事也”（鄧椿，《畫繼》卷三，宋）；“學畫竹者取一枝竹因月夜照其影於素壁之上則竹之真形出矣”、“窺山后謂之深遠自近山而望遠山謂之平遠高遠之色清明深遠之色重晦平遠之色有明有晦高遠之勢突兀深遠之意重疊平遠之意沖融而縹縹緲緲其人物之在三遠也高遠者明了深遠者細碎平遠者沖淡明了者不短細碎者不長沖淡者不大此三遠也”、“山有三大山大於木木大於人山不數十里如木之大則山不大木不數十百如人之大則木不大木之所以比夫人者先自其葉而人之所以比大木者先自其頭木葉若乾可以敵人之頭人之頭自若乾葉而成之則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）；“愚又論三遠者有近岸廣水曠濶遙山者謂之濶遠有煙霧暝漠野水隔而仿髯不見者謂之迷遠景物至絕而微茫縹渺者謂之幽遠”（韓拙，《山水純全集》，宋），等等。

國畫歷史悠久，就繪畫形式及題材而言，宋朝時國畫就已經有道釋；人物；宮室；蕃族；龍魚；山水；鳥獸；花木；墨竹；蔬果的十門類別及佛道；人物；山川；鳥獸；竹花；屋木的畫學六科之分，且設色型與水墨型并存；而“洋”之繪畫則於十二世紀時尚且以插圖抄本形式為主，又直至十七世紀之“荷蘭黃金時代繪畫”時方始涵蓋民俗在內的所有繪畫題材。

另外，就國畫之形象塑造而言，可以說也與西畫同樣是以具備“可認得性固有形”為其“抓形”的基本統一原則地進行“寫真”、“寫生”、“寫實”之“形似再現”。雖然國畫於其“形似再現”的存形技巧上早已採用“影貌傳寫”、“照其影於素壁之上”等“傳形寫影”；“濃淡實虛”之遠近法；多視點疊加之“三遠法”；對比比例縮放法等等“抓形”手法，然而，十四世紀開始的文藝復興之一視點線性透視法；明暗法；解剖學等等“洋”之學問研究可以說是達到了“中”之“抓形”手段所難以比擬的科學性精確度。

## “中洋”之“主觀與客觀之統一及分裂”演化

“臣所畫者藝畫也彼所畫者術畫也”、“江南徐熙輩有於雙縑幅素上畫叢艷疊石傍出藥苗雜以禽鳥蜂蟬之妙乃是供李主宮中掛設之具謂之鋪殿花次日裝堂花意在位置端莊駢羅整肅多不取生意自然之態故觀者往往不甚采鑒”（郭若虛，《圖畫見聞志》卷六，宋）；“筆墨之跡托於有形有形則有弊”（蘇軾，《論書》，宋）；“常形之失人皆知之常理之不當雖曉畫者有不知故凡可以欺世而取名者必託於無常形者也”、“雖然常形之失止於所失而不能病其全若常理之不當則舉廢之矣以其形之無常是以其理不可不謹也世之工人或能曲盡其形而至於其理非高人逸才不能辨”（蘇軾，《淨因院畫記》，宋）；“苟可以寓其智巧使機應於心不挫於氣則神完而守固”、“能變世俗之氣所謂院體者”、“處唯士人則不然未必能工所謂形似但命意布致灑落疎枝秀葉初不在多下筆縱橫更無凝滯竹之佳思筆簡而意已足矣俗畫務為奇巧而意終不到愈精愈繁奇畫者務為疎放而意嘗有余愈略愈精此正相背馳耳令庇當以文同為歸庶不入於俗格”、“凡於翰墨之間託物寓興則見於水墨之戲”、“性喜作墨戲”（《宣和畫譜》卷十三、卷十八、卷二十，宋）；“禪與畫俱有南北宗分亦同時氣運復相敵也南則王摩詰裁構瀟秀出韻幽澹為文人開山，，，北則李思訓風骨奇峭揮掃躁硬為行家建幢”（沈顥，《畫塵》，明）；“士大夫之畫所以異於畫工者全在氣韻間求之而已”、“嘗言畫有以邱壑勝者有以筆墨勝者勝於邱壑為作家勝於筆墨為士氣然邱壑停當而無筆墨總不足貴故得筆墨之機者隨意揮灑不乏天趣”（盛大士，《溪山臥游錄》，清）；“仆之所謂畫者不過逸筆草草不求形似聊以自娛耳”、“畫之品格亦只是以時而降其所謂少韻者蓋指南宋院體諸人而言耳”（何良俊，《四友齋畫論》，明）；“畫工有其形而氣韻不生士夫得其意而位置不穩前輩脫作家習得意忘象時流托士夫氣藏拙欺人是以臨寫工多本資難化筆墨悟后格制難成”（笪重光，《畫筌》，清），等等。

涉及“中洋”有互通性的視覺錯覺性“術畫”與“視覺陷阱”及“歐普藝術（視幻藝術、光效應藝術、光學藝術、光幻覺藝術、視網膜藝術”，還有“中洋”交叉點的裝飾圖案性“鋪殿花（裝堂花）”與“西洋穴怪圖像”及“波普藝術（普普藝術、通俗藝術）”等暫且不論，僅就“形似再現”而言，對於國畫的存形技巧雖然一直有粗細簡繁；南北二宗；俗工畫；士大夫文人畫；院體畫；墨戲等等的以“主觀與客觀之統一及分裂”關係為視點的品論區分，但如同對待“欠缺有視覺者一般共通的可認得性固有形”的“共通性視覺性共鳴頻率元素”的“錯字”一樣，“中”一般將觸犯了“須具備有視覺者一般共通的可認得性固有形”之“主觀與客觀之統一原則”的“吾道在吾心形”的意圖表達一般定位為不入流的“作者自娛性”意圖表達。

同樣，“洋”之二世紀開始的“初期基督教美術”；十一至十二世紀的“羅馬式美術”；十二至十五世紀的“哥特式藝術（歌德式美術）”、“國際哥特式藝術、早期尼德蘭繪畫（佛蘭芒原始繪畫）”；十四世紀開始的“文藝復興、北方文藝復興”；十六世紀的“楓丹白露畫派”；十七世紀的“巴洛克藝術”、“古典主義”、“荷蘭黃金時代繪畫”、“中國風（中國風情、東洋風情）”；十八世紀的“洛可可風格”、“新古典主義”、“浪漫主義”；十九世紀的“現實主義（實在主義、寫實主

義) ”、“畢德麥雅”、“哈德遜河派”、“巴比松派”、“巡回展覽畫派”、“前拉斐爾派”、“英國的維多利亞時代”、“日本主義”、“印象派”、“新印象派”、“分離派”、“素人藝術(質朴藝術、朴素藝術)”；二十世紀的“照相寫實主義”等等，可以說也是以“需具備有視覺者一般共通的可認得性固有形”之“主觀與客觀之統一原則”為基礎的意圖表達。

然而同時，“洋”之十六世紀的，反客觀比例而炫奇的“矯飾主義(風格主義、手法主義、形式主義)”；十九世紀的，反客觀的“象徵主義”、“唯美主義”；極致發揮形式主義的“后印象派、分隔主義、綜合主義、那比派”；結合綜合主義的“阿凡橋派”；二十世紀的，反客觀的“象徵主義”之“野獸派”；雖類似“中”之“多視點疊加”，但卻是對常形常理形象進行人工破碎后再人工抽象化而再人工重組的反客觀視覺之“立體主義、奧費主義(俄耳甫斯立體主義)”；主張“反藝術”之“達達主義”；主張“憎惡并毀壞傳統藝術”之“未來主義”；主張“反傳統，反既有秩序及生活，崇尚叛逆。”之“表現主義”，“僑社”，“青(藍)騎士”；主張“結合達達主義與表現主義”之“新即物主義(新客觀主義)”；主張“否定既有一切，只有其己說才是藝術之絕對最高真理。”之“至上主義(絕對主義)”；類似“中”之“結構形”的主張“結合至上主義”之“構成主義(結構主義)”；把形象縮減至幾何形狀且只使用黑白及三原色的“荷蘭風格派運動(新塑造主義、新造形主義)”；以數學為本的“純粹主義(后立體派)”；反客觀邏輯的“超現實主義(超現實)”；主張“呼應表現主義及未來主義”之“抽象表現主義(紐約畫派)”，“色域繪畫”；沒有統一性主張之“藝術與語言”；主張“概念才是最重要的，有形的表達是無關緊要的。”之“觀念主義”；主張“作品不是作者的自我表現，而是需要觀者自主參與構建才最終完成的。”之“極簡主義”；主張“反藝術”之“新達達主義”；主張“反商業反藝術，作品是無關緊要的。”之“激浪派”；主張“表現主義及抽象表現主義”之“新表現主義”等等，就其本質而言可以說都是於“主觀與客觀之分裂”上做文章之“自由主張”的意圖表達。

### “主觀與客觀之統一及分裂”與是否具備“共通性視覺性共鳴頻率元素”

“彥遠試論之曰古之畫或能移其形似而尚其骨氣以形似之外求其畫此難可與俗人道也今之畫縱得形似而氣韻不生以氣韻求其畫則形似在其間矣”、“夫象物必在於形似形似須全其骨氣骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆故工畫者多善書”、“若氣韻不周空陳形似筆力未遒空善賦彩謂非妙也”、“然今之畫人粗善寫貌得其形似則無其氣韻具其彩色則失其筆法豈曰畫也”(張彥遠，《歷代名畫記》卷一，唐)；“竊觀自古奇跡多是軒冕才賢岩穴上士依仁游藝探蹟鈎深高雅之情一寄於畫人品既已高矣氣韻不得不高氣韻既已高矣生動不得不至所謂神之又神而能精焉凡畫必周氣韻方號世珍不爾雖竭巧思止同眾工之事雖曰畫而非畫”(郭若虛，《圖畫見聞志》卷一，宋)；“意與神超出乎丹青之表形與似未離乎筆墨蹊徑宜用此辨之”(《宣和畫譜》卷十三，宋)；“畫之為用大矣盈天地之間者萬物悉皆含毫運思曲盡其態而所以能曲盡者止一法耳一者何也曰傳神而已矣世徒知人之有神而不知物之有神此若虛深鄙眾工謂雖曰畫而非畫者蓋止能傳其形不能傳其神也故畫法以氣韻生動為第一”(鄧椿，《畫繼》卷九)

·宋)；“古者君子之於物也無所苟而已矣如一二小技罔不致其極焉故曰傳兵論劍與道同符今人不及古人而高談欺世乃曰吾道在心六經猶贅也以此號於人曰作字欲好即為放心趨簡安陋者靡然從之是蒼籀上世道已喪矣”（楊慎·《書品》·明），等等。

“民主”自有其難以最后達成一致統一的可能性，而不冒犯或可完善統一原則方可成就其“自由”。社會之一般性“統一認識”是必要的，不然也就沒必要有國家及法院之存在；然而，對社會之一般性“統一認識”的人之個體性詮釋各有其異也是不可否認的客觀事實，不然全世界只有“一個通用法典”及“一位共通法官”即足矣，何來冤案、翻案之事實存在？

國畫及洋畫的表達手段的存形技巧的意圖與表達的相通的一般性統一原則可以說都是以人類視覺可以辨別認知出其作品形象的固有形之歸屬為基礎，即，國畫及洋畫都是意圖其作品形象需具備“‘有視覺者一般共通的’‘可認得性固有形’”來作為其作品形象的客觀存在性“共通性視覺性共鳴頻率元素”的意圖表達存形形式。相對於洋畫，國畫的獨特之處是比“洋”還多出了個另一方面的、客觀存在於國畫作品形象之中的“‘漢字文化圈內有手寫實踐者視覺性一般共通的’‘形’之‘可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺’”而同時作為其作品形象的“共通性視覺性共鳴頻率元素”，即，漢字文化圈內者一般都可基於其自身手寫實踐經驗積累而養成的“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性造型性身心運動’的知覺的個體恆常性”而視覺性認知國畫的“作品形象的覺得個性精神面貌”。因此，國畫的作品形象存形技巧可以說是意圖與表達漢字文化圈內視覺性可一般共通認知的“其作品形象的認得形態且其覺得個性精神面貌”的“形神俱活”，而不是“形神各自獨立”的只是“形獨活”或“神獨活”。

雖然人類的視覺性知覺是受觀者自身的記憶、經驗及個性好惡、心理、意識形態等多種因素影響而有差異的個體能力，但無論“中”之“吾道在吾心型”還是“洋”之“自由主張型”，僅就其作品形象所具備的是“似有實無”的、“几乎是縮減至僅僅擁有几乎是其作者本人在內的個別性自我主張性的、而他人非共通的‘共鳴頻率元素’”而言，則可以說“吾道在吾心型”及“自由主張型”是欠缺了“共通性視覺性共鳴頻率元素”之“一般共通的‘可認得性固有形’”的“主觀與客觀之分裂型”意圖表達，也就是可以說“吾道在吾心型”及“自由主張型”的意圖表達是與其作者外的觀者之間沒有其作品形象客觀存在性的“共通性視覺性共鳴頻率元素”的意圖表達，即，其意圖表達是停留於非觀者共通的“個體主觀隨意自娛性感性認知”階段的意圖表達。

雖然矛盾是推動發展的重要因素，且“洋”自有論調言其“自由主張型”為繪畫之個性化演化發展的意圖表達，然而，以源遠流長的中國文化中的無奇不有的例子參照來看，“洋”之“自由主張型”之意圖的根本無非是對“社會一般共通的‘繪畫概念’”進行“偷換概念”地更換至“返祖歸林之先史性”，“幼齡童話性”，“圖案裝飾性”，“漫畫誇張性”，“畸形扭曲性”，“分解堆積的廢品堆性”，“戲法性”、“幻想肆意性”、“閉眼自慰性”等等來表達其作者個體主觀性自圓其說的

“才能獨特”，其“洋”之“自由主張型”與“中”之書畫演化相關歷史品論中被淘汰的“吾道在吾心型”是多么的“相逢又見曾相識”。

因此，參照“中”之悠久繪畫歷史中也是不斷出現了的“被淘汰類型的炒作模式”即可了然，就“洋”之“自由主張型”的本質而言，謂其作品之意圖表達是刻意無視人類社會之一般性統一認識的“主觀與客觀之分裂型”的，即，是刻意混淆一般性繪畫概念的“掛‘權奇’賣‘偷換概念’”之“盜名欺世”時也未必就是不通，到底如何，由時間來驗證“洋”之“自由主張型”的後續發展狀況是會否成為“曇花一現”即可。

“若夫褒杜崔沮羅趙忻忻有自臧之意者無乃近於矜技賤彼貴我哉”（〈后漢趙一《非草書》〉，張彥遠，《法書要錄》卷一，唐）；“大抵人之學也有志於上而止於中有志於中則下焉而已”（《宣和書譜》卷二十，宋）；“古今名賢者歟所謂寡學之士則多性狂而自蔽者有三難學者有二何謂也有心高而不恥於下問惟憑盜學者為自蔽也有性敏而才高雜學而狂亂志不歸於一者自蔽也有少年夙成其性不勞而頗通慵而不學者自蔽也難學者何也有謾學而不知其學之理苟僥幸之策惟務作偽以勞心使神志蔽亂不究於實者難學也若此之徒斯為下矣”（韓拙，《山水純全集》，宋）、“此無他即如人學正人君子只覺觚凌難近降而與匪人游神情不覺其日親日密而無爾我者然也”、“只緣學問不正遂流軟美一途心手不可欺也如此”（傅山，《作字示兒孫》，清），等等。

綜合繪畫存形技巧的意圖與表達而言，“中洋”是各自分別源於完全不同的文化歷史背景且各存其短長。雖然二者相通的基本統一原則可以說都是以畫面中客觀存在的“可認得性固有形”作為人類視覺一般共通的可知性共通性視覺性共鳴頻率元素，然而二者之表達手段的存形技巧的意圖與表達則可以說是有着本質性的區別。從國畫的對塑造題材對象的輕其外觀性光影明暗乃至“固有色”之表面不同而重其本質性結構來以十九世紀前的傳統性西方油畫為代表的“西畫”而相對而言，也可以概而言之：“‘中’在意圖表達其形象之本質；‘西’在意圖表達其形象之外觀”；又從“洋”是欠缺但“中”是其國畫形象中客觀存在的“其形的覺得個性勢能”要素及“視覺性‘一般共通的’‘認得色·形’且‘其來曆性筆者個性造型性身心運動的知覺’”（即：其覺得個性勢能；其覺得個性精神面貌；其筆者個性的精神狀態與思想內涵的感覺；其作者的個性化存形技巧的意圖與表達的感覺及意圖與表達一致的意圖與表達的感覺）能力的普遍共通性來相對而言，也可以概而言之：“‘西’在意圖表達其‘形’；‘中’在意圖表達其‘形’且‘神’。”。

另外，就繪畫存形技巧的意圖與表達之外的作品立意的意圖與表達而言（參見：拙見引玉6），中國獨特的的文學性視覺造型藝術的國畫是以其“詩書畫印一體”之“詩”的“兼備書面語言文學性”的“中國書法”的“題識”來明確表達其作品中心思想的意圖表達存形形式。雖然對“書面語言文學”的人類之個體性詮釋亦可謂“仁者見仁，智者見智”的各有其異也是不可否認的客觀事實，然而相對於沒有路標的茫然不知而言，“有題識”可謂其作品已經表達了其中心思想的明確性。因此，可以概而言之：“‘中’在其作品中心思想之個性明確；‘洋’則無法否認‘您請隨意性

作品中心思想之任何歸屬’。”，即，“‘中’在作品中心思想且其存形技巧之意圖表達；‘洋’只在存形技巧之意圖表達。”

“況學術經綸皆由心起其心不正所動悉邪”（項穆，《書法雅言》，明）；“有比較才能有鑒別”（毛澤東，《在中國共產黨全國宣傳工作會議上的講話》，一九五七年），等等。

總之，中國畫大寫意作品的意圖表達離不開其表達手段的存形技巧的意圖與表達的學問研究，其存形技巧的意圖與表達的根本可以說是基於其作者之認識及實踐能力而最終決定於其作者之個人追求。常聞：“道不同，不相為謀。”，可謂“眼力不到時，何來其追求之到？何來其手之到？”，若張冠李戴地將“中洋”繪畫的意圖與表達理論肆意套用時，其創作及鑒賞的結果也只能是似是而非。雖然表達手段的存形技巧是中國畫大寫意創作的必須性學問研究，然而若是僅僅專注研究中國書畫而不涉獵或不深入研究包括洋畫在內的其他表達手段及其理論乃至其他各種人文、自然科學等時，只能說是對表達手段的各種特色短長的辨別認識還踏步在一知半解的階段。只有取長補短地廣泛吸取各種營養、明斷一般性統一原則與民主自由、主觀與客觀之辯證關係，自律求進融會貫通地滋養一己個性之最愛，才是能充實中國畫大寫意的“‘大’指紋性作者人象生命力”之創作實力，從而對中國畫之意圖表達的演化發展能添上磚加上瓦的最佳途徑。



大寫意中國書畫創作的追求兼備“認得形態”且“其覺得個性精神面貌”的存形形象：  
追求存留“棉料綿連寫活水的指紋始創性一筆到底的活筆鋒形活氣墨色”的“形神俱活”即“意技俱活”的難得格調生命力

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：  
大寫意中國書法(篆行體)、大寫意中國畫(人物畫、文人畫、水墨畫、中國傳統繪畫)、大寫意中國家刻  
《女媧補天圖》、《西溪競渡圖》  
同“活筆鋒形”異“活氣墨色”的“其覺得個性勢能”即“其來厝性筆者個性造型性身心運動的感覺”

## 2-6 “中國書畫印”共通的存形技巧的意圖與表達的最高境界內涵要素——中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得

“六法者何一氣韻生動是也二骨法用筆是也三應物象形是也四隨類賦彩是也五經營位置是也六傳移模寫是也”（謝赫，《古畫品錄》，南北朝）；“夫失於自然而后神失於神而后妙失於妙而后精精之為病也而成謹細自然者為上品之上神者為上品之中妙者為上品之下精者為中品之上謹而細者為中品之中余今立此五等以包六法以貫眾妙”（張彥遠，《歷代名畫記》卷二，唐）；“以張懷瓘畫品斷神妙能三品定其等格上中下又分為三其格外有不拘常法又有逸品以表其優劣也”（朱景元，《唐朝名畫錄》，唐）；等等。

“中國書畫印”可以說都是“兼備‘一般共通的’‘認得形’且‘其覺得個性势能’”的“活線條鋒形墨色結構形”的意圖表達存形形式，於其存形技巧的意圖與表達而言，相關的前賢品論可以說都是將對於“中國書畫印”作品形象中客觀存在的“漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的”“可認得性固有形”且“可覺得性其‘形’的來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”的兩方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”之視覺性綜合認知結果之歸屬中的“自然·逸格”作為其存形技巧的意圖與表達的最高境界要素。然而，針對“自然·逸格”之內涵的認識與實踐則因人因時而各有所異。

“必使心忘於筆手忘於書心手達情書不忘想是謂求之不得考之即彰”（王僧虔·《筆意贊》·南北朝）；“字雖有質跡本無為稟陰陽而動靜體萬物以成形達性通變其常不主故知書道玄妙必資神遇不可以力求也機巧必須心悟不可以目取也”（虞世南·《筆髓論》·唐）；“及乎意與靈通筆與冥運神將化合變出無方雖龍伯挈鰲之勇不能量其力雄圖應籙之地不能抑其高幽思入於毫閑逸氣彌於宇內鬼出神入追虛補微則非言象筌蹄所能存亡也”（張懷瓘·《書斷》序·唐）；“凡二十八行三百二十四字有重者皆構別體就中之字最多乃有二十許個變轉悉異遂無同者其時乃有神助及醒后他日更書數十百本無如袂襖所書之者右軍亦自珍愛寶重此書留付子孫傳掌”（〈唐何延之《蘭亭記》〉·張彥遠·《法書要錄》卷三·唐）；“正如庖丁之技輪扁之斫手與心會不容外人豈學者步趨能要其至耶”、“故技有操舟若神運斤成風豈非積習之久而後臻於妙耶”（《宣和書譜》卷十一、卷十八·宋）；“六法精論萬古不移然而骨法用筆以下五者可學如其氣韻必在生知固不可以巧密得復不可以歲月到默契神會不知然而然也”、“係乎得自天機出於靈府也且如世之相押字之術謂之心印本自心源想成形跡跡與心合是之謂印矧乎書畫發之於情思契之於綃楮則非印而何押字且存諸貴賤禍福書畫豈逃乎氣韻高卑夫畫猶書也”；（郭若虛·《圖畫見聞志》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貫通焉忘情筆墨之間和調心手之用不知物我之有間體合造化而生成之也而后為能學書之至爾此余所以為書之詳說也”（楊慎·《書品》·明）；“書必先生而后熟既熟而后生先生者學力未到心手相違后生者不落蹊徑變化無端然筆意貴淡不貴艷貴暢不貴緊貴涵泳不貴顯露貴自然不貴作意”（宋曹·《書法約言》·清）；“天機若到筆墨空靈筆外有筆墨外有墨隨意采取無不入妙此所謂天成也天成之畫與人力所成之畫并壁諦觀其仙凡不啻霄壤矣子后驗之方知吾言不謬”（布顏圖·《畫學心法問答》·清）；“吾極知書法佳境第始欲如此而不得如此者心手紙筆主客互有乖左之故也期於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筆至天也筆不至而神至天也至與不至莫非天也吾復何言蓋難言之”（傅山·《作字示兒孫》·清），等等。

“中國書畫印”的存形技巧的意圖與表達的“自然”之境界內涵，可以說是指其作者已經熟習了“中國書畫印的造型性存形技巧之基本門庭”的“‘身心眼’同步的‘變化運筆及變化結體’之‘毛筆寫水’或‘鐵筆破石’的‘運動存留’‘活線條鋒形墨色結構形’”的后天習得性中國傳統基本存形技巧；同時，其“后天習得性人工存形技巧”已經達到了脫離仿照臨摹地可進行獨立的自由創作的程度，且，達到了於存形技巧上可表達“意圖與表達一致”且於形象上是沒有人工斧鑿雕琢痕跡的“心印造化

且形似自然”的、近似於“先天本能性”的“已入化境”的高度成熟度，從而可更進一步能成就存留出高難度的“天成難得”的“活線條鋒形墨色結構形”的境界。

“自然”的境界內涵之一可以說是“具備了習得性存形技巧的意圖與表達的成熟度”。反之，例如，亦可謂孩童手繪之“活線條”之“其覺得個性勢能”為“極其自然”，但因其孩童手繪之“活線條”於“漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的”“可認得性固有形”且“可覺得性其‘形’的來曆性筆者個性造型性身心運動”的兩方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”上是欠缺了“抓形”、“變化運筆及變化結體”的“形象塑造”等等“習得性存形技巧的意圖與表達的成熟度”，所以，類似於“對話都說不全的孩子不能說其口才是達到了出口成章的‘自然’的境界”一樣，也不能說孩童畫是“具備了習得性存形技巧的意圖與表達的成熟度”的“自然”的境界。

“自然”的境界內涵之二可以說是“具備了天成之造型性的難得性意圖與表達”。這裡的“難得性”不是單指類似《賣油翁》之“惟手熟爾”的可隨時多次重複達到的單一運動技巧的“已入化境”的“習得性技巧之成熟度”，而是指在於“已入化境”的“習得性技巧之成熟度”的基礎之上的更進一步的可進行獨立的自由創作的，且，存留出其畫想夜夢的、最能表達其作者自身意圖且形態自然生動的“心印造化且形似自然”的、“不知其然而然也”的，類似或於打比賽時的突破性“現場超常發揮”；或於詩人創作時出於靈感的妙語佳句的“妙手偶得”；或於書聖自身亦難以再次重複達到的於“蘭亭集序”創作時的“乃有神助”等等的，“難得的”“天成”之境界。因此，將前賢們所歸納的“自然”之境界內涵所包括的只是必要基礎條件的“習得性存形技巧的意圖與表達的成熟度”排除后，可以進一步明確地說，“中國書畫印”共通的存形技巧的意圖與表達之最高境界是以“習得性存形技巧的意圖與表達的成熟度”為必要前提的同時，又進一步強調需具備了“天成之難得性”的“習得性心印造化且形似自然的天成難得”方為“中國書畫印”的存形技巧的意圖與表達的“自然”之最高境界。

“中國書畫印”的表達手段的“習得性心印造化且形似自然的天成難得”之“自然”之最高境界可以說是以“中國書畫印的造型性存形技巧之基本門庭”及“漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的”“可認得性固有形”且“可覺得性其‘形’的來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”的兩方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”的社會一般統一性意圖與表達內涵為參照物的綜合對比性認知性結果之歸屬。例如，“返祖歸林之先史性”的自然發生性存形技巧的意圖與表達；“幼齡童話性”的幼兒溝通啟蒙性存形技巧的意圖與表達；“圖案裝飾性”的襯托裝飾載體性存形技巧的意圖與表達，“漫畫誇張性”的簡單誇張性存形技巧的意圖與表達；“畸形扭曲性”的心理扭曲及刻意扭曲攻擊性存形技巧的意圖與表達；“分解堆積的廢品堆性”的未處理垃圾堆性存形技巧的意圖與表達，“戲法性”的逆邏輯性存形技巧的意圖與表達；“幻想肆意性”的無顧忌放縱性存形技巧的意圖與表達、“閉眼自慰性”的無視視覺以自我為中心性存形技巧的意圖與表達等等，可以說都是立足於一般性“中國書畫印”的意圖與表達范疇外的意圖與表達，所以自然也就不存在其“中國書

畫印”的一般性存形技巧的意圖與表達的“中國傳統習得性心印造化且形似自然的天成難得”之“自然”之最高境界。

另外，“中國書畫印”的“中國傳統習得性心印造化且形似自然的天成難得”之“自然”之最高境界也可以說是於具備了習得性存形技巧高度成熟度的基礎之上的、對“造型性天成難得”的對比性追求與表達之認知性結果的歸屬，也就是說，即使具備了習得性表達手段的高度成熟度卻沒有以“中國書畫印的造型性存形技巧之基本門庭”的共通性技巧內涵為參照物的對比性“造型性天成難得”的追求與表達時，其存留形象也根本談不上是具備了表達手段之“自然”之最高境界的“中國傳統習得造型性心印造化且形似自然的天成難得”。不然的話，若對於中國曆朝曆代的包括所有具備“寫”之中國傳統習得性存形技巧的高度成熟度的書吏、幕僚、賬房等所存留的所有全部存形形象，都因其具備了中國傳統習得性表達手段的高度成熟度而稱其表達手段都達到了“造型性天成難得”的“中國傳統習得造型性心印造化且形似自然的天成難得”之“自然”境界時，豈不是“無邊無岸、徹地連天”的到處都是“書聖”？

“古人云蓋有學而不能未有不學而能者也然而學可勉也資不可強也”（項穆，《書法雅言》，明）；“若夫揮毫弄墨霞想云思興會標舉真宰上訴則似有妙悟焉然其所以悟者亦由書卷之味沉浸於胸偶一操翰汨乎其來沛然而莫可御不論詩文書畫望而知為讀書人手筆若胸無根柢而徒得其跡象雖悟而猶未悟也”（盛大士，《溪山臥游錄》卷二，清）；“神熟於心此心練之也心者手之率手者心之用心之所熟使手為之敢不應乎故練筆者非徒手練也心使練之也練時須筆筆著力古所謂畫穿紙背是也拙力用足巧力出焉巧力既出而巧心更隨巧力而出矣巧心巧力互相為用何慮三湘不為吾窗下之硯池而三山不為吾几上之筆架子欲取效於管城只此一練字不爽”（布顏圖，《畫學心法問答》，清）；“取法乎上僅得乎中人人言之然天下最上的境界人人要到卻非人人所能到看天分做去天分能到則竟到矣天分不能到到得那將上的地步偏攔住了不使你上去此即學問止境也但天分雖有止境而學者用功斷不能自畫自然要造到上層為是惟所造之境須循序漸進如登梯然得一步進一步畫曰若升高必自下言不容躐等也今之講字學者初學執筆便高談晉唐滿口羲獻稍得形模即欲追蹤漢魏不但蘇黃米蔡不在意中即歐虞褚薛以上溯羲獻猶以為不足真可謂探本窮源識高於頂者矣及至寫出字來亦只平平無奇噫何弗思之甚也”、“道也通乎藝矣學書者由勉強以漸近自然藝也進於道矣”（周星蓮，《臨池管見》，清），等等。

因此，以“中國書畫印的造型性存形技巧之基本門庭”的共通性存形技巧內涵為對比參照物的“中國傳統習得性造型表達手段之意圖與表達的成熟度”且“悟得性天成難得之意圖與表達成熟度”可以說是“中國書畫印”共通的表達手段之最高境界的“中國傳統習得造型性心印造化且形似自然的天成難得”的兩個必要要素。而且，其中的“悟得性天成難得之意圖與表達”要素則更可以說是“中國書畫印”之表達手段不是僅僅封頂止步於表達“工；匠；藝”之“習得性技巧之成熟度”的意圖表達，而是可以達到表達“天；地；神；人；道；法；陰陽；縱橫；兵；農；醫；性；理；心；情等等的規律；本質；精神；思想”等等的“悟得性的意圖與表達”的於無限領悟可能性之認識結果之歸屬的意圖表達的根源、動力。

“凡人各殊氣血異筋骨心有疏密手有巧拙書之好丑在心與手可強為哉若人顏有美惡豈可學以相若耶昔西施心疾捧胸而鬻眾愚效之只增其丑趙女善舞行步媚蟲學者弗獲失節匍匐”（〈后漢趙一《非草書》〉，張彥遠，《法書要錄》卷一，唐）；“夫古今人民狀貌各異此皆自然妙有萬物莫比惟書之不同庶可几也故得之者先稟於天然次資於功用而善學者乃學之於造化異類而求之故不取似本而各挺之自然”（張懷瓘，《書斷》卷上，唐）；“如人面不同性分各異書道雖一各有所便順其情則業成達其衷則功棄豈得成大名者哉”、“若有能越諸家之法度草隸之規模獨照靈襟超然物表學乎造化創開規矩不然不可不兼於鐘張也蓋無斷之明則可詢於眾議舍短從長固鮮有敗書亦探諸家之美況不遵其祖先乎”（張懷瓘，《六體書論》，唐）；“雖書契之作適以記言而淳醜一遷質文三變馳驚沿革物理常然貴能古不乖時今不同弊所謂文質彬彬然后君子何必易雕宮於穴處反玉輅於椎輪者乎”（孫虔禮，《書譜》，唐）；“若執法不變縱能入石三分亦被號為書奴終非自立之體是書家之大要”（釋亞棲，《論書》，唐）；“習而無性者其失也俗性而無習者其失也狂”（《宣和書譜》卷三，宋）；“不學古法者無稽之徒也專泥上古者豈從周之士哉”、“但人心不同誠如其面由中發外書亦云然所以染翰之士雖同法家揮毫之際各成體質考之先進固有說焉”、“大抵不變者情拘於守正好變者意刻於探奇”、“豈知奇不必求久之自至者哉假使雅好之士留神翰墨窮搜博究月習歲勤分布條理諳練於胸襟運用抑揚精熟於心手自然意先筆后妙逸忘情墨灑神凝從容中道此乃天然之巧自得之能猶夫西子毛嬙天姿國色不施粉黛輝光動人矣何事求奇於意外之筆后垂超世之聲哉”（項穆，《書法雅言》，明）；“學無偏好則不深有偏好又多病此中最難不惟不當偏於短處即偏於所長處亦自褊心之疾”、“臨仿法帖字字擬古人知之矣筆筆自好知者益鮮也不擬古無格不自好無調無格不立無調不成是以有格者多成功者少不自好者載道耳世人不知書法每每自好及至法度現前退舍辟易者眾矣何也知法則愧自生耳知愧而不忘自好方能進德若妄與怯皆過也”、“故名家作字隨在變化各當其妙此非固為苟難以求眩目也日新又新生發不窮烏得不進進則烏得不變”、“字熟必變熟而不變者庸俗生厭矣字變必熟變不由熟者妖妄取笑矣故熟而不變雖熟猶生何也非描工即寫照耳離此疏矣變不由熟雖變亦庸何也所變者非狂醒即昏夢耳醒來恥矣”、“學書者博采眾美始得成家若專習一書即使亂真無過假跡書奴而已”（趙宦光，《寒山帚談》，明）；“山谷云入則重規疊矩出則奔轍絕塵盡書法矣”（楊慎，《墨池璣錄》序，明）；“善師者師化工不善師者摹縑素拘法者守家數不拘法者變門庭”（盛大士，《溪山臥游錄》卷二，清）；“學書未有不從規矩而入亦未有不從規矩而出及乎書道既成則畫沙印泥從心所欲無往不通所謂因筌得魚得魚忘筌”（朱履貞，《書學捷要》，清），等等。

“中國書畫印”的表達手段的存形技巧的意圖與表達的“逸格”之境界內涵可以說是“於一般性的‘中國書畫印的造型性存形技巧之基本門庭’的共通性存形技巧內涵的認識與實踐過程中自然演化出的個體特殊性風格、特點等”，也可以說，是進一步明確強調了“天成之造型性難得性”是必須是於具備了“傳統性”之“習得性成熟度”基礎的同時又具備了“個性始創性”的“中國傳統習得指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”方為“中國書畫印”的表達手段的存形技巧的意圖與表達的“逸格”之最高境界。

即使是學生者之間亦有其個性不同之處，一般健常人可以說都具有“人類”一般性的同時也具有其個體之特殊性，所以，“中國傳統習得指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”可以說是“以人為本”的與人類社會一般性統一認識緊密關聯的特殊性之歸屬。因此，“中國傳統習得指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”之要素的“個性造型始創性”之“演變”是指“對中國傳統一般性的自然演化出的變”，而不是完全無視或全盤否定中國歷代前賢結晶之一般性統一認識地“不要中國傳統”地對一般性進行“釜底抽薪”地“偷換中國傳統一般性概念”。例如，更換了“中”的“骨法用筆之寫”而以“油畫或水彩畫之塗，混，堆，疊”等存形技巧來存形時，對其所存留的形象只能謂之為“沒骨畫”，“潑墨畫”，“水彩畫”，“用水溶性顏料的油畫”，而不能說其作品的表達手段是具有中國傳統性“骨法用筆之寫”的“逸格”之“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”的以中國傳統性為必須基礎的意圖與表達之境界。

“質直者則徑挺不適剛佞者又掘強無潤矜斂者弊於拘束脫易者失於規矩溫柔者傷於軟緩躁勇者過於剽迫狐疑者溺於滯澀遲重者終於蹇鈍輕瑣者染於俗吏斯皆獨行之士偏翫所乖”（孫虔禮，《書譜》，唐）；“用筆不欲太肥肥則形濁又不欲太瘦瘦則形枯不欲多露鋒芒露則意不持重不欲深藏圭角藏則體不精神”（姜夔，《續書譜》，宋）；“古云用筆有三病一曰版二曰刻三曰結何謂版病腕弱筆痴取與全虧物狀平扁不能圓混者版也刻病者筆跡顯露用筆中凝勾畫之次妄生圭角者刻也結病者欲行不行當散不散似物凝礙不能流暢者結也愚又論一病謂之確病筆路謹細而痴拘全無變通筆墨雖行類同死物狀如雕切之跡者確也”（韓拙，《山水純全集》，宋）；“謹守者拘斂雜懷縱逸者度越典則速勁者驚急無蘊遲重者怯郁不飛簡峻者挺倔鮮適嚴密者緊實寡逸溫潤者妍媚少節標險者雕繪太苛雄偉者固愧容夷婉暢者又慚端厚莊質者蓋嫌魯朴流麗者復過浮華駛動者似欠精深縉茂者尚多散緩爽健者涉茲剽勇穩熟者缺彼新奇”、“此皆因夫性之所偏而成其資之所近也他若偏泥古體者蹇鈍之迂儒自用為家者庸僻之俗吏任筆驟馳者輕率而逾律臨池猶豫者矜持而傷神專尚清勁者枯峭而罕姿獨工丰艷者濃鮮而乏骨此又偏好任情甘於暴棄者也”（項穆，《書法雅言》，明）；“瀾漫凋疏見於章法而源於筆法花到十分名瀾漫者菁華內竭而顏色外褪也草木秋深葉凋而枝疏者以生意內凝而生氣外敞也書之瀾漫由於力弱筆不能攝墨指不能伏筆任意出之故瀾漫之弊至幅后尤甚凋疏由於氣怯筆力盡於畫中結法止於字內矜心持之故凋疏之態在幅首尤甚”（包世臣，《藝舟雙楫》卷五•論書一，清）；“丹青競勝反失山水之真容筆墨貪奇多造林丘之惡境怪僻之形易作作之一覽無余尋常之景難工工者頻觀不厭”（笪重光，《畫筌》，清）；“今人好溺偏固任筆為體恣意揮運以少知而自炫新奇以意足而不顧顛錯究於古人妙境茫無體認又安望其升晉魏之堂乎”（宋曹，《書法約言》，清），等等。

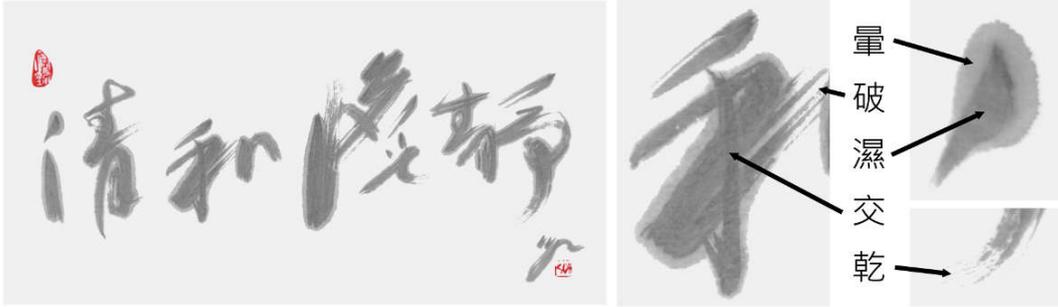
另外，“對中國傳統一般性的自然演化出的變”指的是於具備了中國傳統性存形技巧一般性的基礎之上的且是恰如其分地自然演化出的特殊性。因此，“於中國傳統一般性的‘不及’與‘過’”，例如，對於“抓形不准”的基礎不牢；“筆力不足”的傳統功力未到；“逢迎及炫耀”的人工性刻意，等等的“於中國傳統一般性的‘不及’與‘過’”的意圖與表達則只能謂其為“鬼畫符”；“不成中國書畫印”；“大力丸”，而不能謂其是具備了“中國書畫印”的表達手段的存形技巧的意圖與表達的最

高境界的“逸格”之“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”。

“畫有純質而清淡者僻淺而古拙者輕清而簡妙者放肆而飄逸者野逸而生動者幽曠而深遠者昏暝而意存者真率而閑雅者冗細而不亂者重厚而不濁者此皆三古之跡達之名品”（韓拙·《山水純全集》，宋）；“若夫學者之用中則當知不偏不倚無過不及之義子曰中庸之為德也其至矣乎民鮮久矣”（鄭杓·《衍極并注》，元）；“且其遺跡偶然之作枯燥重濕濃淡相間益不經意肆筆為之適符天巧奇妙出焉此不可以強為亦不可以強學惟日日臨名書無悵紙筆工夫精熟久乃自然”（楊慎·《書品》，明）；“若而書也修短合度輕重協衡陰陽得宜剛柔互濟猶世之論相者不肥不瘦不長不短為端美也此中之書也”、“正能含奇奇不失正會於中和斯為美善中也者無過不及是也和也者無乖無戾是也然中固不可廢和亦不可離中如禮節樂和本然之體也”、“若韞塵想逐羶臭而摹故牘以質聲是曰書奴賈虛譽以射利是曰書妖吾法中且擯棄之矣”（項穆·《書法雅言》，明）；“用筆之法太輕則浮太重則躓到恰好處直當得意唐人妙處正在不輕不重之間重規疊矩而仍以風神之筆出之褚河南謂字里金生行間玉潤又云如錐畫沙如印印泥虞永興書如抽刀斷水顏魯公古釵股屋漏痕皆是善使筆鋒熨帖不陂故臻絕境不善學者非失之偏軟即失之生硬非失之淺率即失之重滯貌為古拙反入於頹靡托為強健又流於倔強未識用筆分寸無怪去古人日遠也”（周星蓮·《臨池管見》，清），等等。

總之，對於“中國書畫印”的表達手段的存形技巧的意圖與表達可以說是歷來就有以視覺性可比較認知性結果之歸屬的、“逸格、自然”的“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”作為其一般統一認識性最高境界。同時，同一最高境界也可以說即是對“中國書畫印”的表達手段進行個性化演化時的一般性統一追求的內涵要素，也是“中國書畫印”創作時的意圖與表達一致的意圖與表達的一般性統一追求的內涵要素。

“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”雖然可以說是屬於意識形態領域的統一性歸屬，但卻因其是以“有比較才能有鑒別”的認識與實踐的個體領悟度為基礎的視覺認知性結果之歸屬，因而當然存在其因人因時而有的分寸及差異之處。所以，對最高境界的“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”之個體認知性內涵可以說是“極其精微玄妙”的、是其作者個性喜好的不同而意圖強調及側重分寸而有傾向性差異的內涵。然而，從“可接地氣”的“中國書畫印”的實際的大寫意創作角度來說，因為存形技巧境界的意圖與表達內涵即是由其作品所表達出的其作品被存留時的其筆者之身心狀態的內涵，所以，可以說注目於存形時的身心狀態是“中國書畫印”的實際大寫意創作時的基本着手處，至於所存留結果的“活線條鋒形墨色結構形”是否“眼心相印”地達到了其作者本人所追求的“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”的最高境界則於存形后再行判定即可。因此，“中國書畫印”的大寫意創作可以說是，在“戰略上”是追求“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”之最高境界，在“戰術上”是存留作者的存形時身心狀態。



大寫意中國書畫創作的追求兼備 “認得形態” 且 “其覺得個性精神面貌” 的存形形象：  
 追求存留 “棉料綿連寫活水的指紋始創性一筆到底的活筆鋒形活氣墨色” 的 “形神俱活” 即 “意技俱活” 的難得格調生命力

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：  
 大寫意中國書法(草書、淡墨書法)、大寫意中國篆刻  
 《清和澹靜》  
 同墨濃度活水的 “溼乾交暈破” 的 “活氣墨色” 的 “其覺得個性勢能” 即 “其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”

## 2-7 中國畫 “大寫意” 創作存形技巧的 “以形寫意” 內涵要素——棉料綿連羊毫長鋒地 “寫” 活水存一筆之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形活氣墨色線面層次結體物象勢能形的意技生命力

“書者散也欲書先散懷抱任情恣性然后書之若迫於事雖中山兔毫不能佳也”（蔡邕，《筆論》，漢）；“夫欲書者先乾研墨凝神靜思預想字形大小偃仰平直振動令筋脈相連意在筆前然后作字”（〈王右軍《題衛夫人〈筆陣圖〉后〉〉，張彥遠，《法書要錄》卷一，唐）；“慮以圖之勢以生之氣以和之神以肅之合而裁成隨變所適”（張懷瓘，《六體書論》，唐）；“守其神專其一合造化之功假吳生之筆向所謂意存筆先畫盡意在也凡事之臻妙者皆如是乎豈止畫也”（張彥遠，《歷代名畫記》卷二，唐）；“凡一景之畫不以大小多少必須注精以一之不精則神不專必神與俱成之神不與俱成則精不明必嚴重以肅之不嚴則思不深必恪勤以周之不恪則景不完故積惰氣而強之者其跡軟懦而不決此不注精之病也積昏氣而汨之者其狀黯猥而不爽此神不與俱成之弊也以輕心挑之者其形略而不圓此不嚴重之弊也以慢心忽之者其體疏率而不齊此不恪勤之弊也故不決則失分解法不爽則失瀟灑法不圓則失體裁法不齊則失緊慢法此最作者之大病出”（郭思，《林泉高致集》，宋）；“大率圖畫風力氣韻固在當人。”（郭若虛，《圖畫見聞志》卷一，宋）；“蓋用志不分乃凝於神苟致精於一者未有不進乎妙也。”（《宣和畫譜》卷十三，宋）；“夫作篆凝神靜思預想字形須相親顧盼意在筆前刀在意后”（潘茂弘，《印章法》，明）；“故善畫必意在筆先寧使意到而筆不到不可筆到而意不到意到而筆不到不到即到也筆到而意不到到猶未到也。”（布顏圖，《畫學心法問答》，清），等等。

“中國大寫意書畫印” 的意圖表達存形形式是需要兼備 “‘漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的’ ‘可認得性固有形’ 且 ‘可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺’ ” 的兩個方面的 “共通性視覺性共鳴頻率元素” 的 “活線條鋒形墨色結構形”，其創作的存形技巧的意圖與表達的着眼點與其說是在 “物象之形” 還不如說是基於 “其筆者之精神狀態及思想內涵” 地 “以形寫意”。因此，“中國大寫意書畫印” 的創作可以簡括為是 “以 ‘大指紋性’ 作者人象生命力” 為目的的 “以形寫意、筆觸一致、形神俱活”，其內涵即是作者的創作意圖與表達，具體包括作者的作品立意的意圖與表達；表達手段的存形技巧的意圖與表達；意圖與表達手段的存形技巧一致的意圖與表達。其中，不包括作品立意的大寫意創作之存形技巧

的“以形寫意”可以說是以追求存形技巧的意圖與表達的“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”的最高境界地存留作者的存形時身心狀態，所以，“中國大寫意書畫印”創作時存形技巧的“以形寫意”的最基本要素可以說是存留筆者存形時身心狀態的生命力之可共鳴度，即，存留“筆者的意圖及其表達手段的藝術性”地“存意技生命力”。

“今吾臨古人之書殊不學其形勢唯在求其骨力及得其骨力而形勢自生耳然吾之所為皆先作意是以果能成也”（〈《唐朝敘書錄》〉，張彥遠，《法書要錄》卷四，唐）；“凡用筆先求氣韻次采體要然後精思若形勢未備使用巧密精思必失其氣韻也以氣韻求其畫則形似自得於其間矣且善究其畫山水之理也當守其實實不足當棄其筆而華有余實為質乾也華為華藻也質乾本乎自然華藻出乎人事實為本也華為末也自然體也人事用也豈可失其本而逐其末忘其體而執其用是猶畫者惟務華媚而體法虧惟務柔細而神氣混真俗病耳惡知其守實去華之理哉”（韓拙，《山水純全集》，宋）；“學用筆法能作一畫學結構法能作二畫三畫已上可類推也不然千萬畫無一畫之几乎道千萬字無一字之几乎道始而鹵莽作字稍聞此道則見筆筆倔強不知字字畸邪不合才覺甚難始是進德未難即易不足與言”、“凡用筆如聚材結構如堂構用筆如樹結構如林用筆為體結構為用用筆如貌結構如容用筆為情結構為性用筆如皮膚結構如筋骨用筆如四肢百骸結構如全體形貌用筆如三十二相結構如八十隨好用筆如飲食結構如衣裳用筆如善書結構如能文”、“字全在流行照顧勿得失粘有去無來謂之截有來無去謂之贅截之失生贅之失俗生可熟俗不可醫”、“何謂結構疏密得宜聯絡排偶是也何謂體裁格制裁益不拘繩墨是也何謂顧盼左右上下往來有情是也何謂筋骨強弱得所和而不乖是也何謂逸鋒烏衣子弟翩翩爽爽到處有致是也”（趙宦光，《寒山帚談》，明）；“古人作書之意往往超乎筆畫行墨之外而求其意者不可泥筆畫行墨之跡而仍不能越乎筆畫行墨之中苟非會而通之神而明之其不為刻舟求劍買櫝還珠者蓋亦鮮矣”（周星蓮，《臨池管見》，清）；“得勢則隨意經營一隅皆是失勢則盡心收拾滿幅都非勢之推挽在於几微勢之凝聚由於相度畫法忌板以其氣韻不生使氣韻不生雖飛揚何益畫家嫌稚以其形模非似使形模非似即老到奚容粗簡或稱健筆易入畫苑之魔疏拙似非畫家適有高人之趣披圖畫而尋其為丘壑則鈍見丘壑而忘其為圖畫則神”（笪重光，《畫筌》，清）；“凡作書要布置要神采布置本乎運心神采生於運筆”（宋曹，《書法約言》，清），等等。

因為“中國大寫意書畫印”的創作意圖是存留視覺可鑒的需要兼備“‘漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的’‘可認得性固有形’且‘可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺’”的兩個方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”的“線結構形”，所以，其創作時的對“線結構形”的着眼點可以說是基於“心”之狀態的“精神狀態及思想內涵”的“勢能”地經過“身”之狀態的“變化運筆及變化結體”的“線結體物象”地存留“線結體物象勢能形”。所以，“中國大寫意書畫印”的創作存形技巧的“以形寫意”的基本要素可以說是存留視覺可認知的筆者存形時身心狀態地“存‘線結體物象勢能形’的意技生命力”。

“形要妙巧入神”（蔡邕，《篆勢》，漢）；“書之妙道神采為上形質次之兼之者方可紹於古人”（王僧虔，《筆意贊》，南北朝）；“同自然之妙有非力運之能成信可

謂智巧兼優心手雙暢翰不虛動下必有由”、“得時不如得器得器不如得志若五乖同萃思過手蒙五合交臻神融筆暢暢無不適蒙無所從。”、“違而不犯和而不同”（孫虔禮·《書譜》，唐）；“或寄以騁縱橫之志或托以散郁結之懷雖至貴不能抑其高雖妙算不能量其力是以無為而用同自然之功物類其形得造化之理皆不知其然也可以心契不可以言宣”（〈唐張懷瓘《書議》〉，張彥遠·《法書要錄》卷四，唐）；“夫運思揮毫自以為畫則愈失於畫矣運思揮毫意不在於畫故得於畫矣不滯於手不凝於心不知然而然雖彎弧挺刃植柱構梁則界筆直尺豈得入於其間矣”（張彥遠·《歷代名畫記》卷第二，唐）；“兵無常陣字無定形臨陣決機將書審勢權謀妙算務在萬全然陣勢雖變行伍不可亂也字形雖變體格不可逾也”（項穆·《書法雅言》，明）；“有功無性神采不生有性無功神采不實”（祝允明·《評書》，明）；“因勢取裁其法不定不定為法翻合書法”、“字須結束不可渙散須自然不可勉然各自成像而結束者自然也曲直避讓而結束者勉然也若夫交錯紛拿而結束者妖邪野狐無足道也”（趙宦光·《寒山帚談》，明）；“若刻意求工遺神襲貌匠門習氣易於沾染慎之慎之”（盛大士·《溪山臥游錄》，清）；“全局布於心中異態生於指下氣勢雄遠方號大家神韻幽閑斯稱逸品寓目不忘必為名跡轉瞬若失盡屬庸裁”、“狀成平褊雖多丘壑不為工看入深重即少林巒而可玩”（笪重光·《畫筌》，清），等等。

大寫意創作的存形技巧意圖的“‘大’指紋性作者人象生命力”的“‘大’指紋性”，與“中國書畫印”的存形技巧的最高境界追求的“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得”的“指紋造型始創性”都是如何“最大發揮作者個性”的意圖；然而，同時，大寫意的創作存形技巧意圖與其最高境界追求的作品需具備“有視覺者一般共通的”“可認得性固有形”的“共通性視覺性共鳴頻率元素”，即，於物象形象的塑造而言，需“最大發揮作者個性”的意圖與需具備“有視覺者一般共通的”“可認得性固有形”的二者的意圖是具有矛盾性的關係，以什麼原則去處理這個關於“形”的意圖與表達的矛盾可以說是大寫意創作的首要。

若說“可認得性固有形”的“形”是具有於“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’知覺”而言的個體恆常性的“固定常形”的話，同時也可以說其“固定常形”的“勢能”不是固定的“常勢”，即所謂“有常形而無常勢”，而對這個非恆常性“無常勢”的、以中國傳統存形為基礎而最大個性化造型性演化始創出的“覺得個性勢能”則可以說是作者可以最大發揮個性造型追求的空間。因此，關於“形”及傳統存形技巧的、大寫意創作存形技巧意圖的“最大發揮作者個性”的、作者可以充分發揮個體造型性演化創始的可利用空間可以說不是可隨便肆意妄為的無限空間，而是必須恪守前賢們總結出的“違而不犯，和而不同”之基本統一原則地、於保有“形”之“認得性”及存形技巧之“傳統性”的“‘漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的’‘可認得性’及‘可覺得性’的兩方面的‘可認知性’的同時，進行極致個性化造型性演化始創”的有限空間。所以，“中國書畫印”大寫意創作時存形技巧的“以形寫意”的基本要素可以說是以“違而不犯，和而不同”之基本統一原則地存留視覺可認知的筆者存形時個性身心狀態地“存‘中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得’線結體物象勢能形的意技生命力”。

“歐虞褚柳顏皆一筆書也”（米芾·《海岳名言》·宋）；“字須一筆成就乃佳若以點綴飛轉補其前失即是偽物況可獨藉肥瘠穠纖瞞人耳目乎”（趙宦光·《寒山帚談》·明）；“若忙錯敗再加修飾字跡無神”、“已過莫再修來往莫相混”、（潘茂弘·《印章法》·明）；“操筆時須有揮斤八極凌厲九霄之意注於毫端一筆直下即成四勢不可復也”、“故繪之者必用筆法或用釘頭鼠尾或用蜂腰鶴膝務要遒勁一筆數頓即成挺乾不可回護一筆要當一筆用如一筆氣力不到則敗矣一筆敗則通身減色而煙火市氣由是而出子其慎之”（布顏圖·《畫學心法問答》·清）；“千筆萬筆易當知一筆之難”（笪重光·《畫筌》·清），等等。

存留筆者的存形時身心狀態需要具備人類肉眼可明確辨別認知的其真實身心狀態的清晰度，也就是說只有意圖清晰地存留真實才能達到明確的真實表達。相對於使用重復用筆所修補存留的“多層堆疊形象”而言，使用一筆存留的“一筆書畫印”於其被存留時的其筆者的身心狀態之“真實度”表達的明確度來說可以說是不言而喻，因此，“中國書畫印”的形象可以說都是意圖以“一筆方成其作”為宗而表達其作者真實身心狀態的具有真實清晰度的存形形象。反之，對於重復用筆地多次修補而成的“多層堆疊形象”之“沒骨、潑墨的面染疊形”等曆來一般都謂之為“有墨無筆；有形無筆、無骨、無氣、無神”等等。所以，“中國書畫印”大寫意創作時存形技巧的“以形寫意”的基本要素可以說是以“違而不犯，和而不同”之基本統一原則地**清晰**存留視覺可認知的筆者存形時**真實**個性身心狀態地“存‘一筆’之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得線結體物象勢能形的意技生命力”。

“夫書肇於自然自然既立陰陽生焉陰陽既生形勢出矣藏頭護尾力在字中下筆用力肌膚之麗故曰勢來不可止勢去不可遏惟筆軟則奇怪生焉”（蔡邕·《九勢八訣》·漢）；“善筆力者多骨不善筆力者多肉多骨微肉者謂之筋書多肉微骨者謂之墨豬多力丰筋者聖無力無筋者病從其消息而用之”（〈晉衛夫人《筆陣圖》〉，張彥遠·《法書要錄》卷一·唐）；“不能定筆不可論書畫”（《宣和畫譜》卷六·宋）；“則隨意命筆自然景皆天就不類人為是為活筆用之感悟格遂進”（鄧椿·《畫繼》·宋）；“書法在用筆用筆貴用鋒用鋒之說吾聞之矣或曰正鋒或曰中鋒或曰藏鋒或曰出鋒或曰側鋒或曰扁鋒知書者有得於心言之了了知而不知者各執一見亦復言之津津究竟聚訟紛紜指歸莫定”、“謂筆鋒落紙勢如破竹分肌劈理因勢利導要在落筆之先騰擲而起飛行絕跡不粘定紙上講求生活筆所未到氣已吞筆所已到氣亦不盡故能墨無旁沈肥不剩肉瘦不露骨魄力氣韻風神皆於此出書法要旨不外是矣”（周星蓮·《臨池管見》·清）；“書法之妙全在運筆該舉其要盡於方圓操縱極熟自有巧妙方用頓筆圓用提筆提筆中含頓筆外拓中含者渾勁外拓者雄強中含者篆之法也外拓者隸之法也提筆婉而通頓筆精而密圓筆者蕭散超逸方筆者凝整沉著提則筋勁頓則血融圓則用抽方則用絜圓筆使轉用提而以頓挫出之方筆使轉用頓而以提絜出之圓筆用絞方筆用翻圓筆不絞則瘠方筆不翻則滯圓筆出之險則得勁方筆出以頗則得駿提筆如游絲裊空頓筆如獅狻蹲地妙處在方圓并用不方不圓亦方亦圓或體方而用圓或用方而體圓或筆方而章法圓神而明之存乎其人矣”（康有為·《廣藝舟雙楫》·清）；“筆有意雖千奇萬狀無不隨意而發故用筆之用字最關切要此用字即雌雞伏卵之伏字即狡貓捕鼠之捕字必要矢精專一篤志不分大則稠山密麓細則一枝一葉一點一拂無不追心取勢以意使筆以筆隨意筆筆取神而溢乎筆之外筆

筆用意而發乎筆之先殆日久其生靈活趣在在而出矣”、“用筆者使筆也古所謂使筆不為筆使者即善用筆者也畫家與書家同書家用筆必須氣力周備少有不到即謂之敗筆畫家用筆亦要氣力周備少有不到即謂之庸筆弱筆故用筆之用字最為切要用筆起伏之間有摺疊頓挫婉轉之勢一筆之中氣力周備而少無凝滯方謂之使筆不為筆使也”（布顏圖，《畫學心法問答》，清）；“人知起筆藏鋒之未易不知收筆出鋒之甚難深於八分章草者始得之法在用筆之合勢不關手腕之強弱也”（笪重光，《書筏》，清），等等。

“中國書畫印”的基本造型性存形技巧的變化運筆及變化結體之內涵可謂是博大精深，就其運筆結體的基本要素而概而言之則可以說是存留“活筆之鋒形”。因此，存留筆者存形時的身心狀態的“身”之狀態時也離不開對“活筆鋒形”之基本要素的存留。所以，“中國書畫印”大寫意創作時存形技巧的“以形寫意”的基本要素可以說是“存一筆之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得‘活筆鋒形’的線結體物象勢能形的意技生命力”。

“字生於墨墨生於水水者字之血也筆尖受水一點已枯矣水墨皆藏於副毫之內蹲之則水下駐之則水聚提之則水皆入紙矣捺以勻之槍以殺之補之衄以圓之過貴乎疾如飛鳥驚蛇力到自然不可少凝滯仍不得重改搶各有分數圓蹲直槍偏蹲側槍出鋒空槍”（陳繹曾，《翰林要訣》，元）；“筆欠佳不妨紙惡大病近代名家有以模糊相掩自蔽蔽人者大謬不然也用敗筆學書以見字不在皮相而在筋骨脂髓須善毫作字以見字不苟且勿以拖泥帶水瞞人二器兼長乃是杰作”（趙宦光，《寒山帚談》，明）；“生紙畫極難以落筆畧重無從改易”（蔣驥，《傳神秘要》，清）“若慣用礬紙則生紙上不能動筆矣”（盛大士，《溪山臥游錄》，清）；“鋒為筆之精水為墨之髓”（包世臣，《藝舟雙楫》卷五•論書一，清）；“先作者為主后作者為賓必須賓主相顧起伏相承”（宋曹，《書法約言》，清），等等。

“中國書畫”都是以“毛筆寫水存形”為中心的存形技巧，而基於“水”之本性的自然洩散性之生宣紙上的“水的自然暈痕”，則是記錄與再現“運筆軌跡的靜止時間與先后次序及其先后次序的間隔時間”的、作為先天優秀的中國傳統書畫的色之載體的水的自然特性（參見：拙見引玉1）。存留筆者的存形時身心狀態的“‘身’的運動”離不開對“運筆的運動時間精確度”的存留。相對於添加礬類地使用礬水、熟宣，或豎立宣紙等的不留存同步運動之時間精確度之水暈痕的書畫創作狀態的，即，可以說是限制水的自然洩散性的“無精確同步時間表達地寫凍水”而言，生宣平鋪且運筆無礬類添加自然水地“寫活水”則可以說是可以於時間上可以達到精確存留筆者存形時的運筆運動的靜止、運行、先后順序及其先后間隔的時間的精確同步身心狀態的高級用水方法。“中國大寫意書畫”的創作可以說是極其重視“寫活水”之“存留運動的時間精確度”的可精準至瞬間的創作狀態。就其選紙僅以敝人的個人經驗而言，現在市售的生宣類之棉料綿連可謂可至其之極。所以，“中國書畫”大寫意創作存形技巧的“以形寫意”的基本要素可以說是以“違而不犯，和而不同”之基本統一原則地、**精準**清晰存留視覺可認知的筆者存形時的**同步瞬間**的真實個性身心狀態地、“**棉料綿連地寫活水**”存一筆之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形的線結體物象勢能形的意技生命力”。

“草書筆悉使長毫以利縱舍之便”（〈中書侍郎虞《論書表》〉，張彥遠，《法書要錄》卷二·唐）；“筆欲鋒長勁而圓長則含墨可以運動勁則有力圓則妍美。”（姜夔，《續書譜》，宋）；“善書者始能用軟筆也。”（楊慎，《書品》，明）；“山石點苔水泉索線常法也”（沈顥，《畫塵》，明）；“右丞畫訣有石分三面之說分則全在皴擦鈎勒皴法又有簡有煩煩簡中又有家數”、“樹之攢點八九筆十餘筆不等須禿穎中鋒攢聚而點之詳度湊積為樹不獨得勢亦且松秀見筆”、“米家煙樹山巒仍是細皴層次分明然后以大闊點點之點時能讓出少少皴法更妙唐子畏云米家法要知積墨破墨方得真境蓋積墨使之厚破墨使之清耳”（錢杜，《松壺畫憶》，清），等等。

“中國書法”的“寫”可以說是以漢字筆畫為對象地、以右手縱書時的順手性為一般地“寫線條”，其用筆部位一般也就是使用至筆毫八分以下的八分筆；而中國畫大寫意的“寫”則可以說是“線面都寫”地將毛筆用到極致的十分筆。也就是說，中國畫大寫意形象的“面”不是重復用筆多次的設色性烘染修補出的每筆鋒形都不清晰的“多層堆疊面”，而是同“寫線條”一樣地每筆鋒形都清晰可鑒地側鋒“寫”出來的“線條搭接面”。因此，相對於“線結構”的“中國書法”而言，“線結構，及，線搭接面結構”的“大寫意中國畫”可以說是於“寫”之運筆及結體之技巧是更加豐富了的，難度也增加了的“物象中國書法”。

同時，“大寫意中國畫”的“寫線面”之變化運筆及變化結體可以說是超出了日常生活中已經極其熟悉了的漢字結構範圍地對生疏物象結構的結體，即，是超出了“中國書法”的漢字結構的運筆筆序及順手性的，是有“倒下筆”、“別手筆”及“長行筆”等超出了“中國書法”用筆變化範圍的“寫”的技巧。因此，相對於“中國書法”的運筆及結體變化範圍而言，“大寫意中國畫”可以說是於變化範圍更加豐富了的，技巧難度更加增加了的“物象中國書法”。另外，就一筆的“行筆遠”及“變化豐富”來說，以敝人的個人經驗而言，羊毫長鋒筆可謂可至其之極。所以，“中國畫”大寫意創作時存形技巧的“以形寫意”的基本要素可以說是“棉料綿連‘羊毫長鋒’地寫活水存一筆之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形線‘面’結體物象勢能形的意技生命力”。

“墨有黑白濃淡乾濕六彩”、“墨之為用其神矣乎畫家能奪造物變化之機者只此六彩耳”、“吾以乾淡白三彩為正墨濕濃黑三彩為副墨墨之有正副猶藥之有君臣君以定之臣以成之”（布顏圖，《畫學心法問答》，清），等等。

“中國書法”的視覺可認知性“色”可以說是基於毛筆每次所蘸之墨色水都是“同一墨濃度”而成為“同一墨濃度色”間的與宣紙之白的黑白對比性墨色，可以以其基於宣紙上單位面積內的沁入宣紙纖維內的、被存留的“同一墨濃度”的“墨色面積總和及重復次數的差異”而分為“濕、乾、交、暈、破”的五種黑白對比性墨色。具體來說，“濕”為一次性單位面積內百分之百全部均勻沁入宣紙纖維內的毛筆鋒形內均勻墨色，其“色”於視覺認知上等於“同一墨濃度色”；“乾”為一次性單位面積內低於百分之百的、均勻沁入宣紙纖維內的毛筆鋒形內墨色，也就是同時均勻地殘留有未着色的宣紙之白的毛筆鋒形內墨色，其“色”於視覺認知上淡於“同一墨濃度色”；

“交”為先人為主的毛筆鋒形與后來之客的毛筆鋒形的主與客兩筆鋒形相交處之交疊鋒形內外墨色，其“色”於視覺認知上濃於一次性“同一墨濃度色”及其一次性洩散墨色；“暈”為一次性毛筆鋒形外的自然洩散墨色，其“色”於視覺認知上等於或淡於“同一墨濃度色”；“破”為一次性毛筆鋒形內殘留有非均勻的自然飛白的破墨之未着色的宣紙之白或毛筆鋒形外暈的破墨色，其“色”於視覺認知上淡於“同一墨濃度色”，其與“乾”的區別是其為濕筆時也可呈現出的墨色的自然殘留有未着色的宣紙之白或毛筆鋒形外暈。而且，除了使用皮宣時的沒有先人為主之先后主客次序的清晰度外，生宣上的“暈、破”二色自有其源於運筆變化的“可遇而不可求”之“天成難得”之處。

“須將濃淡乾濕四彩作一筆用初則濕濃漸次乾淡墨盡不可復務要濃處濃淡處淡濕處濕乾處乾如重云薄靄潑潑欲動此欲動者筆意也單用濃墨濕墨渾而成之不但墨不生動而易入浙派”、“無墨求染一法即無墨矣何以染為即染矣烏得無墨請示其詳曰山水畫學能入神妙者只此一法最為上上所謂無墨者非全無墨也乾淡之余也乾淡者實墨也無墨者虛墨也求染者以實求虛也虛虛實實則墨之能事畢矣蓋筆墨能繪有形不能繪無形能繪其實不能繪其虛山水間煙光云影變幻無常或隱或現或虛或實或有或無冥冥中有氣渺渺中有神茫無定像雖有筆墨莫能施其巧故古人殫思竭慮開無墨之墨無筆之筆以取之無筆之筆氣也無墨之墨神也以氣取氣以神取神豈易事哉吾故曰上上爾當於此法著力焉”（布顏圖，《畫學心法問答》，清），等等。

“大寫意中國畫”的視覺可認知性“色”可以說是基於其筆每次所蘸的、或可為“同一墨濃度”之墨色水，或可為“不同墨濃度”之墨色水，或可為水而成為“不同墨濃度色”的黑白對比性墨色而比“中國書法”多出了“濃、淡、共、未、卯”的五種墨色。具體來說，“濃”為“一次性高墨濃度色”；“淡”為“一次性低墨濃度色”；“共”指的是，筆毫中現有含墨已快用光時的、用筆尖或筆側或筆根等部位而部分新蘸吸與原有筆毫中殘留墨色相異的“不同墨濃度”之墨色水，或水后的，毛筆筆毫的新蘸吸部位的新混合色與未蘸吸的筆毫內殘存原有墨色部位的部位間的不同墨色的，存留於一次性其一筆運行軌跡中的共生共存的毛筆鋒形內外的“不同墨濃度色”的多種共生共存時的對比墨色，且是於筆毫新蘸吸部位的不同及時間長短還有蘸吸次數及蘸筆時筆毫的變化等而變化各異的、一次運筆時一筆鋒形中“色”的於視覺認知上多種墨色共生共存的對比墨色；“未”指的是基於“意到筆不到之透氣”的於“線”的未落筆處的未墨透氣部分的、及於“線條搭接面”中的未落筆處的未墨透氣部分自然殘留的的宣紙之白；“卯”指的是各次運筆存留的各獨立行筆軌跡之間的具有相互關聯、相依生存的“榫卯性”關係的對比墨色。因此，“大寫意中國畫”的視覺可認知性“色”可以說是可以達到無限種類的變化多端的一次運筆性對比墨色。

“墨淡則傷神彩絕濃必滯鋒毫肥則為鈍瘦則露骨勿使傷於軟弱不須怒降為奇”（歐陽詢，《書論》，唐）；“蓋墨用太多則失其真體損其筆而且濁用墨太微即氣怯而弱也過與不及皆為病耳切要循乎規矩格法本乎自然氣韻必全其生意得於此者備矣失於此者病矣以是推之豈愚俗之可論歟”（韓拙，《山水純全集》，宋）；“墨以筆為筋骨筆以墨為精英”（笪重光，《畫筌》，清）；“用墨須有乾有濕有濃有澹近人作畫有濕

有濃有澹而無乾所以神采不能浮動也”（盛大士·《溪山臥游錄》卷一·清）；“用墨之法濃欲其活淡欲其華活與華非墨寬不可”、“不知用筆安知用墨此事難為俗工道也”（周星蓮·《臨池管見》·清）；“蓋墨到處皆有筆筆墨相稱筆鋒著紙水即下注而筆力足以攝墨不使旁溢故墨精皆在紙內不必真跡即玩石本亦可辯其墨法之得否耳嘗見有得筆法而不得墨者矣未有得墨法而不由於用筆者也”（包世臣·《藝舟雙楫》卷五·論書一·清）；“善用墨者先后有序六彩合宜則峰巒明媚而岩壑幽深令觀者興棲止之思而悅心生焉則護惜隨之”、“古所謂用墨不為墨用者即善用墨者也筆墨相為表里筆有氣骨墨亦有氣骨墨之氣骨由筆而出”、“不善用墨者先后失序六彩錯雜雖峰巒羅列亦必窮山惡水令觀者蹙額憎心生焉而棄擲隨之”（布顏圖·《畫學心法問答》·清），等等。

“中國書法”之毛筆蘸墨的“色的接續”可以說是連續重復使用“同一墨濃度”之墨色水地“以同色續前色”，而“大寫意中國畫”之毛筆蘸墨的“色的接續”則可以說是更加多樣化地“以同色續前色、以異色續前色、以水續前色”等等地無限豐富，其中，“大寫意中國畫”的“交、破、共、未、卯”五色自有其“可遇而不可求”之“天成難得”之處。

從墨色水等於顏色水的其本質可以說就是用水技巧來說時，相對於“中國書法”而言，“大寫意中國畫”則可以說是用水技巧更加豐富了的，難度更加增加了的“物象中國書法”。所以，“中國畫”大寫意創作時存形技巧的“以形寫意”的基本要素可以說是“棉料綿連羊毫長鋒地寫活水存一筆之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形‘墨色’線面結體物象勢能形的意技生命力”。

“運墨而五色具謂之得意”（張彥遠·《歷代名畫記》卷第二·唐）；“洪谷子訣曰筆有四勢筋骨皮肉是也筆絕而不斷謂之筋纏轉隨骨謂之皮筆跡剛正而露節謂之骨伏起圓混而肥謂之肉”（韓拙·《山水純全集》·宋）；“筆有筋骨皮肉四勢”、“筋骨皮肉者氣之謂也物有死活筆亦有死活物有氣謂之活物無氣謂之死物筆有氣謂之活筆無氣謂之死筆”、“峰巒蔥翠林麓蓊郁氣使然也皆不外乎筆筆亦不離乎墨筆墨相為表里筆為墨之經墨為筆之緯經緯連絡則皮燥肉溫筋拚骨健而筆之四勢備矣”、“一筆之中初則潤澤漸次乾澀潤澤者皮肉也乾澀者筋骨也有此四者謂之有氣有氣謂之活如筆筆縱活畫成時亦成活畫”（布顏圖·《畫學心法問答》·清）；“字有骨肉筋血以氣充之精神乃出”（包世臣·《藝舟雙楫》卷五·論書一·清），等等。

人類對物體色彩的知覺是人類視覺基於可視光線範圍內而分辨感知的其物體反射光線的差異，但人類的視覺性色彩知覺的個體恆常性則是其所記憶的日照光下的具有恆常性的“物體固有色”。當把人類視覺性可認知的繪畫形象中的對比色之多樣性的“色層次”作為“中西”繪畫共通的最基本存形技巧的意圖與表達的要素時，可概而言之，“西”之十九世紀前的傳統性西方油畫的色層次可以說是以“赤、橙、黃、綠、青、藍、紫”等對比的“異色種間的色層次”為主，即，是以人類視覺性色知覺個體恆常性的“視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’”的“固有色”之間的對比為主；而不包括“烘染堆疊之着色”的“中”之大寫意國畫的色層次則可以說是以“同色種間

的色層次”的與宣紙之白的“濕、乾、交、暈、破、濃、淡、共、未、卯”的對比為主，即，是以毛筆手寫實踐而養成的、視覺性知覺個體恆常性的“漢字文化圈有視覺者及有手寫實踐經驗者視覺性‘一般共通的’‘固有色·形’且‘其來曆性筆者個性造型性身心運動’”的“身心運動色”之間的對比為主，也就是說“中”是以“運筆變化的‘活氣之色’”之間的對比為主，而不是“西”的以“物象固有色”之間的對比為主。

若把形象的“生動之活力”作為“中西”繪畫共通的存形技巧追求時，可概而言之，十九世紀前的傳統性西方油畫可以說是以實在物象的一般有視覺者的視網膜自然映像為參照物地追求其油畫形象之“異色種間的色層次”之“物象固有色”之間的對比的立體質感性“生動之活力”的意圖與表達；而大寫意國畫則是以實在物象的一般有視覺者的可認得性結構為參照物地、追求其大寫意國畫形象之與宣紙之“白”同時對比的“同色種間的色層次”之形似性的“生動之活力”，且，“其來曆性筆者個性造型性身心運動”的運筆變化的“活氣墨色”之間的對比的“活氣”感覺的“生動之活力”的意圖與表達。也就是說，雖然視覺性可認知的“對比色”是油畫與大寫意國畫的共通性作品形象的構成要素，但其各自的“對比色”之變化多樣性的“色層次”的意圖與表達的內涵則可以說是有相當大的不同之處。

“無層次而有層次者佳有層次而無層次者拙”（笪重光，《畫筌》，清），等等。

若以存形形象的單位面積內的色彩梯度（顏色帶、顏色漸變）或黑白梯度作為對比色之多樣性的“色層次”例子時，多次用筆所存留出的梯度可以說是由每次運筆都是同一色的、是由不同色的與不同色的色數相同次的多次堆疊修補運筆而存留出的梯度，因其運筆的多次數而可稱之為用筆有層次，同時，又因其每次運筆所存留的都是同一色，從而就其每筆的一筆之色層次而言則可稱其色為無層次，這種梯度即前賢所說的“有層次而無層次者”；而僅僅一次運筆就存留出的同步其毛筆運筆運動的由濕濃而漸次乾淡的運動軌跡的自然梯度，因其運筆為僅僅一次數而稱之為運筆無層次，同時，又因其一筆的運動軌跡所存留的是具有對比色之多樣性的“色層次”的自然梯度，從而就其一筆之色層次而言則稱其色為有層次，這種梯度即前賢所說的“無層次而有層次者”。無論是外來的“藝術”還是中國本土的“藝”，其本質都是技巧，也就自然有以其技巧之難度為參照物的對技巧成熟度的比較后的鑒別之認識結果的歸屬，對此，中國的先賢所論述的“無層次而有層次者佳有層次而無層次者拙”之“佳，拙”的難度含義可謂不言而喻。因此，對於肆意以作品畫面形象的“用筆次數多，用色種類多”而言其作品“層次豐富”，也就是，以“用筆次數少，用色種類少”而言其作品“層次單薄”的類似言論，只能謂之是還駐足於“中國書畫的造型性存形技巧之基本門庭”之外的“門外客言論”。

“中國書畫”作品形象的表達“非空中揮舞，或非空筆揮舞之‘活’”的、有墨一筆所存留的、與宣紙之“白”同時對此的、一筆存留軌跡的鋒形內外的“濕、乾、交、暈、破、濃、淡、共、未、卯”等對比色之自然多樣性的“同色種間的色層次”的墨色，是表達其存形技巧難度及高度成熟的“活”的“其來曆性筆者個性造型性身心運

動的感覺”的，及“其形象的覺得個性精神面貌”的，乃至“其筆者個性的精神狀態及思想內涵的感覺”的、是於觀者的視覺可認知性“有氣之活”之歸屬結果的“活氣”的意圖與表達。與一色剪紙、一色版畫、碑帖、印記的只有粗細的“活筆鋒形”而沒有“同色種間的色層次”的“活氣”有所不同，對比色之多樣性的“同色種間的色層次”的“活氣墨色”是中國畫大寫意創作時極其重要且意圖最大個性發揮的存形技巧要素，所以，“中國畫”大寫意創作時存形技巧的“以形寫意”的基本要素可以說是“棉料綿連羊毫長鋒地寫活水存一筆之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形‘活氣’墨色線面‘層次’結體物象勢能形的意技生命力”。

“夫畫物特忌形貌采章曆曆具足甚謹甚細而外露巧密所以不患不了而患於了既知其了亦何必了此非不了也若不識其了是真不了也”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第二，唐）；“其脫略毫楮筆愈簡而氣愈壯景愈少而意愈長也”、“大抵畫人為此者甚多然形似少精則失之整齊筆畫太簡則失之濶略精而造疎簡而意足唯得於筆墨之外者知之”、“苟物物雕琢使之妍好則安得周而徧哉故刻楮雖工造一葉至於三年君子不取也豈非直欲漸近自然乎”（《宣和畫譜》卷十、卷十八、卷二十，宋）；“論畫者又云夫畫特忌形貌采章曆曆具足甚謹甚細而外露巧密夫謹細巧密世孰不謂之為工耶然深於畫者蓋不之取正以其近於三病也”、“夫筆簡而意盡此其所以難到也”（何良俊，《四友齋畫論》，明）；“層巒疊翠如歌行長篇遠山疎麓如五七言絕愈簡愈入深永庸史涉筆拙更難藏。”（沈顥，《畫塵》，明）；“穹壤之間齒角爪翼物不俱全氣稟使然也書之體狀多端人之造詣各異必欲眾妙兼備古今恐無全書矣。”（項穆，《書法雅言》序，明）；“《常用漢字表》共2000字，原來筆畫總數是22375畫，平均每一個字11.2畫。”、“簡化以后2000個常用字的總筆畫是19560畫，平均每一個字9.8畫。”（〈Y·N，《常用漢字筆畫統計》〉，《文字改革》，1958年03期），等等。

凡事都有其兩面性，僅就中國大寫意創作的存形技巧的“簡繁”的意圖與表達而言，也無非是以什麼內容的同一參照物的“‘不及’與‘過’還有‘恰如其分’”的對比后的認識與取舍的問題。

眾所周知，一般健常者之“身心狀態”的可高度集中精力作業的持續時間一般為十五分鐘（一刻鐘）左右，長期訓練后其可維持集中精力作業的持續時間一般為四十五分鐘至兩小時（三刻鐘至一個時辰）左右；另外，按每漢字為十筆畫也就是十次運筆計算時，書聖王羲之手書的行書《蘭亭集序》大約是三千二百四十次運筆，宋徽宗趙佶手書的《草書千字文》大約是一萬次運筆。也就是說，從二者之作品中也可以同時看出的，四十五分鐘（三刻鐘）以內且三千筆以內時的身心狀態可以說是基本一致的同一身心狀態，而兩小時（一個時辰）以內且一萬筆以內時雖多有起伏波動但也可謂之為統一身心狀態的一體。同時，也就是說，超出兩小時（一個時辰）且一萬筆的這個基本參照物的身心狀態可以說就是人體能力開始減弱地出現疲勞及錯誤的非最佳狀態。“中國大寫意書畫印”的存形技巧的基本可以說是於兩小時（一個時辰）以內且一萬筆左右以內為每次工作量極限單位地、恰如其分地處理好簡繁關係地、反復多次調整修正地、反復多次認識與實踐重復地、直到如意為止地、反復追求可存留出一作

品以“一作品內一統一”的，即，是以“神足氣滿”之“一體統一的同一最佳身心狀態”為基本前提地追求“中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然”的“天成難得”的意圖與表達，而不是以“三年造一葉”的細致周全的“織錦之工”為基本前提地追求“耗工費時之難得”的意圖與表達，也就是說，參照物不同時其比較結果自然各異。同時也就是說，超出兩小時（一個時辰）且一萬次運筆的斷續身心狀態也可以說是續接；修補；或乃至狗尾續貂之拼湊等等的非統一非一體的非最佳身心狀態，從而是自然而地會出現於一作品中的狀態不一的敗筆的狀態，也是中國大寫意創作一般所不取的身心狀態。以“‘褒’斷續修補之‘繁’”而“‘貶’統一一體之‘簡’”的類似言論，亦只能謂之是還駐足於“中國書畫的造型性存形技巧之基本門庭”之外的“門外客言論”，等等。由此，簡繁之得失若何自可謂了義也。

“損為有余子知之乎曰豈不為趣長短筆點畫不足而常使意勢有余之謂乎”（蔡邕，《九勢八訣》，東漢）；“世間惡札一種但弄筆畫妍媚一種但顧雕體圓整一種但識氣象豪逸求其骨力若罔聞知更進而與談韻度尤不知其九天之外也如是書家亦足名世可憐哉骨力者字法也韻度者筆法也一取之實一得之虛取之在學得之在識二者相須亦每相病偏則失合乃得”、“竟不知筆勢人人可以自取結構非力學則全不知也今不逮古何言待辨”、“作字須取四余勿取四極有余墨則瞻有余筆則清有余楮則泰有余意則安墨極而濁筆極而鄙楮極則窘意極則危”（趙宦光，《寒山帚談》，明）；“后人著意留筆則駐鋒折穎之處墨多外溢未及備法而畫已成故舉止匆遽界恆苦促畫恆苦短雖以平原雄杰未免斯病”、“至於作勢裏鋒斂墨入內以求條鬯手足則一畫既不完善數畫更不變化意恆傷淺勢恆傷薄得此失彼殆非自主山谷謂徵西出師頌筆短意長同此妙悟”（包世臣，《藝舟雙楫》卷五•論書一，清），等等。

總之，中國畫“大寫意”創作存形技巧的“以形寫意”的意圖與表達的內涵要素可以說是以“違而不犯，和而不同”之基本統一原則地、精准清晰存留視覺可認知的筆者存形時的同步瞬間的真實的最佳個性身心狀態地、“棉料綿連羊毫長鋒地‘寫’活水存一筆之中國傳統習得演化指紋造型始創性心印造化且形似自然的天成難得活筆鋒形活氣墨色線面層次結體物象勢能形的意技生命力”。其存形技巧的戰略性要素可謂是對“統一一體的最佳身心狀態”地恰如其分的“筆短意長”的“物象中國書法性”意圖表達，其存形技巧的戰術性核心可謂是不懈努力地多次調整重復同一創作以追求能存留出一次“中國傳統習得演化指紋造型始創性”的“心印造化且形似自然”之“天成難得”的“眼心相印”之得意一作。



其作者個體最擅長的、近似其作者個體本能性的、一致統一的“一筆到底”的一指紋性技巧調和性成熟度，從而其運筆及結體所存留的一作品內形象才能表達出其作者個體獨立風格的“類似署名簽字的一個性筆存留的一個人的‘一筆到底’的一指紋性意技人象生命力”；反之，違和性技巧所存留的一作品內形象所表達的則是“多人合作的不同個性筆存留的多個性萬花筒型眾人象之眾意技”。

雖然“萬花筒型眾人象之眾意技”的作品亦可被譽為是具有“聚百家之長於一作”之生命力，但因其於存形技巧上是欠缺了“融百家之長於‘一個性筆’”之“融”的融會貫通性的同時，且欠缺了於存形技巧上的成型“於‘一個性筆’”的一致統一的一個性的“一筆到底”之獨立性，因此，“萬花筒型眾人象之眾意技”的意圖與表達只可被歸屬為是還在徘徊於模仿臨摹、照搬組裝前賢之技巧階段的、還沒有達到融會貫通而形成獨立風格的“學徒工、搬運工之意技”，而不能歸屬為其是具有個性技巧調和成熟度而具有“‘指紋性’筆觸一致”的指紋性意技生命力。所以，於存形技巧的意圖與表達而言，達到了技巧的融會貫通后的具有獨立個性程度的“一個性意技”的、可表達“指紋性一筆到底”的個性意技高度成熟生命力的存形技巧境界可以說是一作品內存形技巧之指紋性“筆觸一致”的內涵要素。

“為書之體須入其形若坐若行若飛若動若往若來若臥若起若愁若喜若蟲食木葉若利劍長戈若強弓硬矢若水火若云霧若日月縱橫有可像者方得謂之書矣”（蔡邕，《筆論》，漢）；“聞裴將軍舊矣為舞劍一曲足以當惠觀其壯氣可助揮毫旻因墨旻為道子舞劍”（朱景元，《唐朝名畫錄》，唐）；“觀於物見山水崖谷鳥獸蟲魚草木之花實日月列星風雨水火雷霆霹靂歌舞戰鬥天地事物之變可喜可愕一寓於書”（韓愈，《送高閑上人序》，唐）；“或體殊而勢接若雙樹之交葉或區分而氣運似兩井之通泉麻蔭相扶津澤潛應離而不絕”（張懷瓘，《書斷》序，唐）；“嘗言擔夫爭道又聞鼓吹而知筆意及觀公孫大娘舞劍然後得其神”（《宣和書譜》卷十八，宋）；“作書所最忌者位置等勻且如一字中須有收有放有精神相挽處”（董其昌，《畫禪室隨筆》卷一，明）；“書法要旨有正與奇所謂正者偃仰頓挫揭按照應筋骨威儀確有節制是也所謂奇者參差起復騰凌射空風情姿態巧妙多端是也奇即連於正之內正即列於奇之中正而無奇雖莊嚴沉實恆朴厚而少文奇而弗正雖雄爽飛妍多譎厲而乏雅”（項穆，《書法雅言》，明）；“夫字始於畫畫必有起有止合眾畫以成字合眾字以成篇每畫既自成體勢眾有體勢者合自然顧盼朝揖出其中迷離幻化出其中矣裏筆則專借他畫以作此畫之勢借他字以成此字之體健者為短長排闥之雄弱者為便辟側媚而已”（包世臣，《藝舟雙楫》卷六論書二，清）；“夫學書猶學射也射者內志正外體直持弓注矢引滿而后發無遠無近無左無右期中的焉弓不欲強強則爆不欲弱弱則弛夫書者正體執筆選毫調墨使之濃淡得剛柔中亦奚以異古者以射選士今以書亦何選哉”（康有為，《廣藝舟雙楫》，清）；“遠覽形容生動堪使留連濃淡疊交而層層相映繁簡互錯而轉轉相形”（笪重光，《畫筌》，清）；，等等。

指紋性“筆觸一致”的內涵之二，是指一作品內的於已經具備了前述的“一個性意技”的“指紋性一筆到底”的存形技巧境界基礎之上的、一作品內形象的存形技巧的整體與局部存形技巧之間的、需具備互相關連具有不可分的自然統一性的一體性成熟

度，從而達到一作品內形象的存形技巧整體性的自然有機化育性成熟度。也就是說，若把中國大寫意的創作比作為有先后組裝時間差異的零件的連接組裝時，可以說形象與存形技巧的整體與局部都是類似於陰陽互根之陰陽化育一樣，一作品內的形象是整體的化育形象而不是各自基於其先后組裝時間差異而各自獨立的局部零件形象，而且同時，整體自然化育形象的意技生命力並不是等於其所有零件各個意技生命力的先后局部膠合性組裝連接之總和，而是類似於中國特色的建筑技巧的斗拱榫卯的、雖然組裝連接之先后時間不同但於其完成后的整體結構而言，卻具有於其整體結構內的每個構成零件關聯一致的對力的自然傳遞性之自然一體而化育出的總和，也就是說其組裝連接出的整體意技生命力需具備統一性的、自然傳遞的、旺盛的一體有機性化育意技生命力。

因此，中國大寫意存形技巧的無論是基於零件與整體之相互關聯關係的或“以歌舞吹奏相通性的‘個性入‘形的覺得個性勢能’’ ”，或“以鳥獸蟲魚相通性的‘個性入‘形的覺得個性勢能’’ ”，或“以風云雷電相通性的‘個性入‘形的覺得個性勢能’’ ”，或“以山水草木相通性的‘個性入‘形的覺得個性勢能’’ ”等等的哪種意技進行運動存形，其變化運筆及變化結體之於運動性存形技巧的整體與局部關係上，需具備“雖組裝連接先后時間不同卻具有自然連貫一體而自然傳遞力”的“榫卯性”“一筆到底”的“活筆鋒形活氣墨色”的、於“鋒形墨色”上的運動性運筆結體先后上的續接貫通、協調一致的自然一體有機化育性成熟度。反之，其所存留的整體形象則是機械性死板的“裝飾圖案形象；積木圖案形象”等的、非自然一體的“脈絡斷隔”的“即使有零件的組合卻無自然有機的一體化育性生機”。所以，於存形技巧的意圖與表達而言，達到了續接先后存形零件為自然一體而成就出其個性自然一體的有機化育程度的能表達出“自然一體有機化育性意技”的“指紋性一筆到底”的成熟意技生命力的存形技巧境界可以說是一作品內存形技巧之指紋性“筆觸一致”的另一內涵要素。

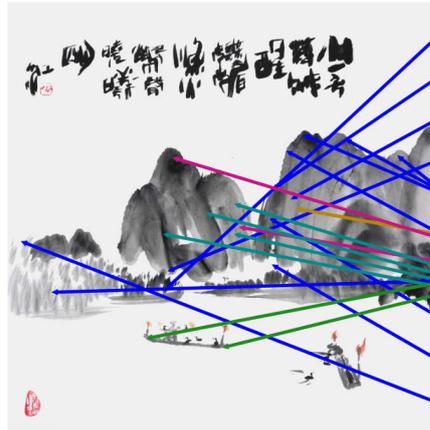
另外，與刷子及排筆不同，對於源自中國文明的毛筆自可以其作者的變化運筆來控制書寫線條的粗細等變化。類似於中國廚師只用一把中式菜刀就能完美處理所有種類的食材而無需因為食材的不同就需要換用不同的菜刀；或類似於“中國書法”創作時只用一支筆就能書寫其作品內所有漢字而無需因為漢字的筆畫結構不同及字形大小的不同就需要換用不同的筆一樣，於運筆技巧成熟者而言，一支毛筆自可如意存形一作品內的所有形象，何來細線用小筆粗線用大筆之更換毛筆之必要？從運筆及結體技巧的用水成熟度及存形時身心狀態的一致統一度而言，基於熟習了抓形性、活水性、生宣性、毛筆性、運筆及結體技巧性的“身心眼”一致地、不重複性用筆而“要見一筆存形之活筆鋒形活氣墨色”的“一筆落而形神定”的“一筆到底”；“一次蘸墨用到直至乾竭而存留出有頭有尾的活筆鋒形活氣墨色”的“一次蘸墨而用至乾竭”的“一筆到底”；“中途不更換使用其他不同類型毛筆地只用一支毛筆而完成一作品內所有活筆鋒形活氣墨色”的“一支毛筆”的“一筆到底”，其“指紋性一筆到底”所存留的作品形象可以說不僅是對其作者的運筆及結體技巧的指紋性高度成熟度的真實表達，更是對其作者的統一一致的個性最佳身心狀態的真實表達。

“法本無體貴乎會通”（張懷瓘，《六體書論》，唐），等等。

常聞：“一法通，萬法通。”，可謂：“一筆通，萬筆通。”。指紋性“筆觸一致”的內涵之三，是指於前述之“一筆到底”的基礎之上的作品間的作者存形技巧的個性風格的需具備一致統一的指紋性高度成熟意技生命力。

若把中國大寫意作品比作為其作者的面部表情及肢體動作表情時，類似於其表情即使有千變萬化的不同小個性差異但卻都是源於同一人的表情一樣，也就是說，無論中國大寫意的創作範圍是或只限於“中國書法”，還是或包括“中國書畫”或包括“中國書畫印”，或乃至擴展至“國畫西畫”，其同一作者的所有書法作品、所有書畫作品、所有書畫印作品、所有國畫西畫作品都需具備不因存留對象題材及存留形式的不同就風格不同的，是於任何題材對象及形式都需具備統一一致的運筆及結體技巧個性的“同一筆風”的“一筆到底”的意圖與表達。反之，因題材及形式不同就“筆風各異”時，也就是說同一作者於其篆刻、書法、國畫與西畫之人物，山水，花鳥，界畫等等題材及形式不同時其存形技巧就變為模仿套用或返祖回歸為先賢風格的其“作品間筆風各異”時，只能說是其作者還是徘徊於仿照臨摹、照搬組合各個題材及形式的前賢們的各自運筆及結體技巧階段的、是還未能於運筆及結體技巧上融會貫通地跨越題材及形式而形成統一獨立個性之“作品間同一筆風”的“一筆到底”，即，是還未能養成指紋性技巧而獨立地進行貫通作品間的個體本能性技巧創作的“學徒工、搬運工之作品間筆風”。所以，於存形技巧的意圖與表達而言，達到了可跨越不同題材及形式的於作品間具備了“所有作品都同一個性筆風”的指紋性“一筆到底”的、表達了作品間個性風格統一的高度成熟的意技生命力的存形技巧境界可以說是同一作者之各類所有作品間存形技巧之“筆觸一致”的內涵要素。

總之，中國大寫意創作是以“‘大’指紋性作者人象生命力”的“‘大’指紋性意技”為中心的存形技巧的意圖與表達，其存形技巧的意圖與表達沒有具備其統一一致的“筆觸一致”的“‘指紋性’一筆到底”時，從何而來其“寫意”之作為“大寫意”的“大”的高度成熟之生命力？中國大寫意創作存形技巧的意圖與表達的“筆觸一致”內涵要素可簡括為“指紋性活筆鋒形活氣墨色”的“一筆到底而形萬象之有機化育、表情千面而象一人之意技活力”，其意圖與表達不僅是需具備一作品內的存形技巧的“指紋性活筆鋒形活氣墨色”的“一筆到底”高度成熟之意技生命力，同時，還需具備一作品內的形象與存形技巧的整體與局部關係的自然一體有機化育性“指紋性活筆鋒形活氣墨色”的“一筆到底”高度成熟之意技生命力，而且，還包括需具備跨越形式與題材的同一作者的其所有作品間的存形技巧的一致統一的“指紋性活筆鋒形活氣墨色”的“一筆到底”高度成熟之意技生命力。



- 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
- 卯 載體：載體無滯易未墨透氣難
- 景 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 一筆寫近行易寫遠行難
- 乾 筆寫線易寫線搭接面難
- 等等比較鑒別時的難得參照物

大寫意中國書畫創作的追求兼備“認得形態”且“其覺得個性精神面貌”的存形形象：追求存留“棉料綿連寫活水的指紋始創性一筆到底的物象中國書法的活筆鋒形活氣墨色”的“形神俱活”即“意技俱活”的難得格調生命力

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：  
大寫意中國書法(篆行體)、大寫意中國畫(山水畫, 文人畫, 水墨畫, 中國傳統繪畫)、大寫意中國篆刻  
《灤江漁火圖》  
異墨濃度水的“溼乾交暈破濃淡共未卯”的活筆鋒形活氣墨色的“其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”

## 2-9 中國“大寫意”創作意圖與表達一致的“形神俱活”內涵要素——基於“活筆鋒形活氣墨色”之存形技巧境界難度的指紋始創性“意技俱活”的難得格調生命力

“奈夫賞鑒之家每指毫端努奮之巧不悟規矩法度之逾臨池之士每炫技於形勢猛誕之微不求工於性情骨氣之妙不猶輕道德而重功利退忠直而進奸雄也”（項穆·《書法雅言》序·明）；“不知子之所欲學之畫為人畫乎為己畫乎為己畫則吾知之為人畫則吾不知也為人畫絢然奪目以炫世譽非知者不能為己畫澹然天趣以圖自娛雖愚者亦能吾固愚者也相視而笑莫逆於心遂許付衣鉢”（布顏圖·《畫學心法問答》·清）；“有一等人事不師古我行我法信手塗澤謂符天趣其下者筆端錯雜妄生枝節不理陰陽不辨清濁皆得以邪概之有一等人結構粗安生趣不足功愈到而格愈卑是失之甜惟神明煥發意態超越乃能一洗萬古甜濁耳俗之一字不僅丹華夸目一流俗則不韻”（盛大士·《溪山臥游錄》卷二·清），等等。

中國大寫意創作是以其有作者個性的人工意圖、有作者個性的人工表達的存形形式所具備的“漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的”“可認得性固有形”且“可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”的兩方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”與觀者進行交流的作者之意圖與表達。於作品立意的意圖與表達以外的存形技巧而言，其作者的意圖與表達手段的存形技巧一致的意圖與表達，即，觀者可視覺性認知的作品形象的“‘認得形態’且‘其覺得個性精神面貌’”的“‘形’且‘神’”的生動活力的指紋始創性“形神俱活”的生命力，也就是指紋始創性“意技俱活”的生命力，是其作者判定其完成作品是否已經達到了其個性如意的“眼心相印”及可否以之示人的基本要素。

中國大寫意作品形象內客觀性存在的“‘認得形’且‘其覺得個性勢能’”；“‘認得形態’且‘其覺得個性精神面貌’”；“可認得性固有形”且“可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”的兩方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”，三者都是敘述角度不同而卻是同一作品形象中客觀存在的不可分割的兩個方面，而對這樣的不可分割的兩個方面的指紋始創性“形神俱活”，即指紋始創性“意技俱活”的“俱活”之內涵的視覺性認知結果之歸屬，則可以說是會因人因時而有異。

“以近世畫者多執好一家之學不通諸名流之跡者眾矣雖博究諸家之能精於一家者寡矣若此之畫則雜乎神思亂乎規格難識而難別良由此也惟節明其諸家畫法乃為精通之士論其別白之理也窮天文者然後證丘陵天地之間雖事之多有條則不紊物之眾有緒則不雜蓋各有理之所寓耳”、“然矣畫者初觀而可及究之而妙用益深者上也有初觀而不可及再觀而不可及窮之而理法乖異者下也”、“故合於畫造乎理者能畫物之妙昧乎理則失物之真何哉蓋天性之機也性者天所賦之體機者人神之用機之發萬變生焉惟畫造其理者能因性之自然究物之微妙心會神融默契動靜於一毫投乎萬象則形質動蕩氣韻飄然矣”、“故昧於理者心為緒使性為物遷汨於塵坌擾於利役徒為筆墨之所使耳安足以語天地之真哉”（韓拙，《山水純全集》，宋），等等。

常聞：“不怕不識貨，就怕貨比貨。”，於包括第一觀者的作者在內的觀者的對作品的視覺性認知品鑒而言，“有比較才能有鑒別”的“作品間的對比鑒別”也同樣可以說是“主客觀統一性”最基本的辨別認知方法。

然而，無論是同一作者的個人作品間自我對比，還是不同人的同類型作品間的縱向性同類型內對比，乃至不同人的異類型作品間的橫向性全天下間對比，如同沒有進過廚房的人對廚師的廚藝進行的評價一般只會是停留於其個人的個體主觀隨意自娛感性評價的範圍內一樣，於中國大寫意作品的對比鑒別而言，首先，其觀者需具備一定程度的中國大寫意的一般性基礎知識乃至具備創作的個體實踐經驗；其次，其觀者需具備一定程度的於包括多人的既有作品的數量上的視覺記憶庫存性對比參照物乃至具備“天下眼”的視覺記憶性庫存參照物的對比能力。另外，如同以甲之長處去對比乙之短處地而言甲的水平高是扯蛋一樣，選取哪些具有決定性作用的同一參照物來作對比可以說是決定認知品鑒結果之歸屬是否可一言中的的關鍵。

“夫以應目會心為理者類之成巧則目亦同應心亦俱會應會感神神超理得雖復虛求幽岩何以加焉又神本亡端棲形感類理入影跡誠能妙寫亦誠盡矣”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第六，唐）；“書道妙在性情能在形質然性情得於心而難名形質當於目而有據故擬與察皆形質中事也”（包世臣，《藝舟雙楫》，清）；“象庶類以殊容景色一致昧其物情”（笪重光，《畫筌》，清）；“下手法只在用筆用墨氣韻出於墨生動出於筆”、“山水不出筆墨情景者境界也古云境能奪人又云筆能奪境終不如筆境兼奪為上蓋筆既精工墨既煥彩而境界無情何以暢觀者之懷境界入情而筆墨庸弱何以供高雅之賞鑒吾故謂筆墨情景缺一不可何分先后”（布顏圖，《畫學心法問答》，清），等等。

藝術的實質是技巧，中國大寫意作品的技巧的存形形式的基本元素是由“活筆鋒形活氣墨色”而結體出的“勢能形”，跳躍其基本元素所表達出的技巧境界而清談其作品的意境或格調的品論可以說是“主客觀分裂性”“閉眼品論”。

中國大寫意創作的意圖與表達一致的指紋始創性“形神俱活”是以中國特色傳統性存形技巧的一般性內涵為前提的對比鑒別結果的歸屬，於對形式上具有“個性化地簡筆突出重點”的大寫意特徵的作品的“主客觀統一性”“睜眼品論”的鑒賞角度而言，

基於對其表達手段的中國特色傳統性存形技巧的一般性之認知結果的差異，可將這些作品大致歸屬為四大類：其一是只有自然發生性存形技巧而不具備習得性中國特色傳統一般性存形技巧基礎的“孩童性作品，返祖歸林先史性作品”；其二是只有習得性中國特色傳統性存形技巧的模仿、照搬但還未形成作者個性風格的“學徒工性作品，傳承人性作品、搬運工性作品”；其三是有習得性技巧但其習得性技巧卻非是以中國特色傳統一般性存形技巧內涵為中心的“中國風油畫性作品，中國風水彩性作品，裝飾圖案性作品，漫畫性作品，等等”；其四是有以習得性中國特色傳統一般性存形技巧為中心的同時，且，有基於中國特色傳統一般性存形技巧的高度成熟而自然演化出的其作者個性始創性的“中國傳統習得演化指紋始創性作品”四大類。於中國大寫意作品的意圖與表達手段的存形技巧一致的意圖與表達而言的指紋始創性“形神俱活”，即指紋始創性“意技俱活”的“俱活”是以上述中其四的歸屬作品的“中國傳統習得演化指紋始創性作品”為前提的比較鑒別，其“中國傳統習得演化指紋始創性作品”的作品形象是否達到了指紋始創性“俱活”的比較鑒別時的對比參照物是基於其中國特色傳統一般性存形技巧境界的難度；其作品的存形技巧境界的歸屬是基於其指紋始創性技巧境界的難度的指紋始創性難得格調。

“客有為齊王畫者齊王問曰畫孰最難者曰犬馬最難孰易者曰鬼魅最易夫犬馬人所知也旦暮罄於前不可類之故難鬼魅無形者不罄於前故易之也”（韓非子·《外儲說左上》說二·戰國）；“凡世之所貴必貴其難”（蘇軾·《論書》，宋）；“筆逾少字逾難猶印之有章法字法死章法活至若筆法則又出於形骸之外未可以言語形容”、“正鋒不難於橫畫而難於豎畫不難於右拂而難於左撇不難於點畫而難於轉折”（趙宦光·《寒山帚談》，明）；“瘦易而肥難”（楊慎·《墨池瓊錄》卷二，明）；“一曰準準者何有規矩而目力有準然后下筆有準也”（蔣驥·《傳神秘要》，清）；“瘦勁易肥勁難”（宋曹·《書法約言》，清）；“畫有四難筆少畫多一難也境顯意深二難也險不入怪平不類弱三難也經營慘澹結構自然四難也”、“丹青競勝反失山水之真容筆墨貪奇多造林邱之惡境怪僻之形易作作者一覽無余”（盛大士·《谿山臥遊錄》卷一，清）；“墨以破用而生韻色以清用而無痕”、“豈知一色中之變化一色以分明晦當知無色處之虛靈”（笪重光·《畫筌》，清），等等。

中國大寫意作品形象內需客觀性具備的“漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的”“可認得性固有形”且“可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”的兩方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”是作品形象與觀者之間的、經由觀者視覺性知覺的“眼心”間相互交流，而不是經由其主動方作者或其宣傳方的嘴與被動方觀者的耳的經由被動方聽覺性知覺的“耳心”間的、跳躍作品形象內客觀存在性“共通性視覺性共鳴頻率元素”的“空談統一”，因此，百聞不如一見的視覺性“見”是比較鑒別中國大寫意作品的存形技巧境界的基本途徑。

常聞：“畫鬼容易畫人難”，其難在於其所造之“形”是要恰如其分地表達出其作者的最大個性的同時還要能讓一般觀者都可認知的“形”，其存形技巧境界的難易差異是基於如何恰如其分地於“形的固有性”且“技巧的傳統性”的限制下而“違而不犯，和而不同”地存留出最大發揮作者個性的“個性势能形”的以“形神”的恰如其

分難度為參照物而比較鑒別后歸屬出的中國傳統習得演化指紋造型始創性難得境界。

於“形的固有性”的“違而不犯，和而不同”而言，對於字典中查不到的漢字形、大家都辨認不出是男女老幼等的人形、連當地的居民們都認不出來了的山水形、專家們也叫不出名字的花鳥魚蟲形等等的、“鬼字、鬼人、鬼山鬼水、鬼花鬼鳥鬼魚鬼蟲、鬼亭鬼台鬼樓鬼閣”等等的“鬼化妝形”乃至“鬼畫符形”，雖然其作者自可手指其“鬼形”而暢談其作品是多么地“不容易”以之類似於他人之作；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”達到，等等，即使其“鬼形”亦可被謂為具有其作者個性強烈的“指紋鬼化妝性”乃至“指紋鬼畫符性”“形神俱活”之存形技巧境界，但何來其“有視覺者一般共通的”“可認得性固有形”之“形神俱活”？因此，以“可認得性固有形”的“固有形”為起點的離開程度的“離形度”為尺度，可以說其作品形象的“離形度”越大其作品形象的“單獨性指紋始創性‘神’”就越發“獨活”，其存形技巧也就越發沒有“形的固有性”之束縛地越發容易。

也就是說，“離形度”越大、“存形技巧的離中國傳統度”越大時，其作品的存形技巧的意圖與表達境界則於中國大寫意作品形象內需客觀性具備的“漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的”“可認得性固有形”且“可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”的兩方面的“共通性視覺性共鳴頻率元素”就越脫離，於“中國傳統習得演化指紋始創性心印造化且形似自然”的“形神俱活”也就越離越遠，因其離“形的固有性”及“存形技巧的中國傳統性”的束縛越遠其存形技巧也就越來越容易，其作品形象也就越發“個體主觀隨意自娛性感性”地越發

“‘神’獨活”，其作品存形技巧境界的格調可以說是“中國大寫意格調之門外”的“裝飾圖案格調；漫畫格調”；“刻意歪曲的偏低、攻擊格調”；“孩童或返祖歸林先史格調”；“鬼化妝格調”；“鬼畫符格調”；“調色盤格調”；“塗刷完工后的墊地紙格調”；“閉眼創作格調”；“先天視覺障礙者格調”，等等。反之，其作品形象的“離形度”越小，也就是越接近“固有形”時，其作者的個性及傳統技巧性表達內涵就越少，也就越發是只有“形活”而沒有中國傳統習得演化指紋始創性“神活”地越發“‘形’獨活”，其作品存形技巧的格調可以說也是屬於“中國大寫意格調之門外”的“物象照片格調”。

所以，中國大寫意作品形象的“形神俱活”是以其中國特色傳統一般性存形技巧的意圖與表達所達到的、兼顧“漢字文化圈內有視覺者及有手寫實踐經驗積累者一般共通的”“可認得性固有形”且“可覺得性其來曆性筆者個性造型性身心運動的感覺”的兩方面“共通性視覺性共鳴頻率元素”生命力的、於“形的固有性及技巧的中國傳統性的一般性與特殊性的不可分割關係”的個性存形技巧境界難度為參照物的對比鑒別結果之歸屬，其結果之歸屬是達到了“違而不犯，和而不同”的恰如其分的中國傳統習得演化指紋始創性“形神俱活”的“俱活”時，其作品於存形技巧上也同時具有了指紋始創性“意技俱活”的“恰如其分”的生命力”的難得格調。

另外，中國大寫意作品形象的“形神俱活”是以其中國特色傳統一般性存形技巧的意

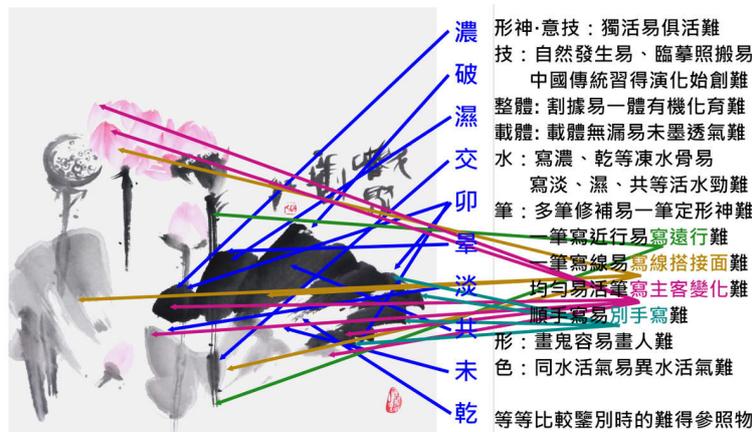
圖與表達所達到的、兼顧“同一筆風，且，血脈相通的自然一體之化育生命力”的、於“存形技巧與勢能形的整體性與局部性的‘同一筆風’關係及‘血暢氣足’的脈絡貫通關係”的個性存形技巧的難度為參照物的對比鑒別結果之歸屬，其結果之歸屬是達到了恰如其分的“中國傳統習得演化指紋始創性心印造化且形似自然”的“形神俱活”的“俱活”時，其作品於存形技巧上也就同時具有了指紋始創性“意技俱活”的“自然一體之有機化育性生命力”的難得格調。反之，類似五官五體的各官各體的割據獨立、脈絡斷絕的“趙眉錢眼孫耳李鼻周口、吳頭鄭左上肢王右上肢馮左下肢陳右下肢”等等的、只有多個性“局部的‘形神俱活’”卻沒有指紋始創性“整體的‘形神俱活’”的存形技巧可歸屬為“中國大寫意格調之門外”的“百家零件擺列格調”。

同樣，“熟宣寫‘凍水’易；生宣寫‘活水’難”，“生宣乾筆或濃墨寫‘骨力’易；生宣濕筆或淡墨寫‘骨力’難”的以用水及用筆技巧境界難度為參照物地達到了能表達精確同步瞬間身心狀態的指紋始創性“形神俱活”，即，其作品於存形技巧境界上也就同時具有了指紋始創性“意技俱活”的“作品形象的來曆性筆者個性造型性身心運動的時間精確度的生命力”的難得格調；“多筆之堆疊墨色層次易，多筆之堆疊面易，多筆之修補形易；一筆之活氣墨色層次難，一筆之寫搭接面難，一筆之定形神難”的以用水及用筆技巧的精准難度為參照物地達到可了能清晰表達唯一身心狀態的指紋始創性“形神俱活”，即，其作品於存形技巧境界上也就同時具有了指紋始創性“意技俱活”的“作品形象的來曆性筆者個性造型性身心運動的清晰度及唯一性的生命力”的難得格調；“右上至左下的淡墨縱書草書易；左上至右下的淡墨橫書草書難”的以用水及用筆技巧的新映帶結體難度為參照物地達到可了能清晰表達唯一身心狀態的指紋始創性“形神俱活”，即，其作品於存形技巧境界上也就同時具有了指紋始創性“意技俱活”的“作品形象的來曆性筆者個性造型性身心運動的清晰度、時間精確度、唯一性、逸格新映帶結體的生命力”的難得格調；等等。

“須翰墨功多即造妙境耳”（蔡邕，《九勢八訣》，漢）；“夫物負陰而抱陽書亦外柔而內剛緩則乍絳急則若滅修短相異岩谷相傾險不至崩跌不至失此其大略也”（張懷瓘，《六體書論》，唐）；“大抵氣韻高筆畫壯則愈玩愈妍其或格凡毫懦初觀縱似可采久之還復意怠矣”（郭若虛，《圖畫見聞志》卷一，宋）；“凡閱諸畫先看風勢氣韻次究格法高低者為前賢家法規矩用度也儻生意純而物理順用度備而格法高固得其格者也雖有其格而家法不可揉雜者何哉且畫李成之格豈用雜於范寬正如字法顏柳不可以同體篆隸不可以同攻故所操不一則所用有差信乎然矣歸古驗今善觀乎畫者焉可無別歟然古今山水之格皆畫也通畫法者得神全之氣攻寫法者有圖經之病亦不可以不識也”（韓拙，《山水純全集》，宋）；“字有四法曰骨曰脈曰格曰調方圓肥瘦我自能主謂之骨緩急從意流轉不窮謂之脈取法乎上不蹈時俗謂之格情游物外不囿法中謂之調字有四病曰拘曰稚曰俗曰野為法所係謂之拘為筆所使謂之稚為墨所使謂之俗為手所使謂之野”、“字法了義非言可竟若詳說之會須剛柔相經權正相兼平險相措筋肉相著古今相參圓闕相讓絳澀相宣理事相符意興相發必如是而后字法能事盡”、“字格之取調猶人體之加飾無飾不文無體不立又如食物之有五味五味故不可闕然不得失其調和豈惟調和難即遲速之敘自有先后若鹽醯齊入不成享矣世俗人舍格取調所謂何暇及此無學逞妍皆

此類也”（趙宦光·《寒山帚談》·明）；“人不厭拙只貴神清景不嫌奇必求境實”（盛大士·《溪山臥游錄》卷一·清），等等。

總之，作品立意的意圖與表達以外的中國大寫意作品形象的意圖與表達一致性“形神俱活”可以說是基於中國特色傳統存形技巧境界難度參照物的、對指紋始創性“意技俱活”難得格調生命力的比較鑒別結果之歸屬，是作者自身以其判定其完成作品是“可成作品”的基本前提。於對中國大寫意作品的指紋始創性“形神俱活”即“意技俱活”的鑒賞角度而言，觀者需具備一定程度的於中國特色傳統一般性存形技巧境界的難易度內涵的基礎知識，否則，其鑒賞結果只會停留於“中國大寫意格調之門外”的“個體主觀隨意自娛性感性”歸屬的意境之中。



大寫意中國書畫創作的追求兼備“認得形態”且“其覺得個性精神面貌”的存形形象：追求存留“棉料綿連寫活水的指紋始創性一筆到底的物象中國書法的活筆鋒形活氣墨色”的“形神俱活”即“意技俱活”的難得格調生命力

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：  
大寫意中國書法(篆行體)、大寫意中國畫(花鳥畫、文人畫、水墨畫、中國傳統繪畫)、大寫意中國篆刻  
《繡圖》  
異墨濃度水的“渥乾交暈破濃淡共未卯”的活筆鋒形活氣墨色的“其來歷性筆者個性造型性身心運動的感覺”

## 2-10 中國“大寫意”存形技巧的展望——中國特色語言的作者指紋始創性“活筆鋒形活氣墨色”的時代氣息將更加亮眼

對於中國大寫意作品的鑒賞或共鳴過程可以說是以其觀者自身的視覺性知覺的個體恆常性為參照物的對比性感性；理性；以理性為基礎的感性認知結果之歸屬過程。而作為理性及以理性為基礎的感性認知的前提的中國特色傳統一般性存形技巧的知識基礎是決定其觀者對中國大寫意作品的鑒賞結果或共鳴程度的關鍵。

“據1909年學部的第三次教育統計，當年全國在校學生數不過100多萬，加上各省簡易識字學塾和私塾的學生，以及原科舉制下受過舊學教育的人口，粗通文墨者總數僅約300萬左右。以清末全國4億人口為基數，”（關曉紅，〈清末中央教育會述論〉，《近代史研究》，2000年第4期）。

雖然中國曆朝歷代其當時的有毛筆手寫實踐者人群的人口總數現在無從考證，但從上列參考文獻中的“粗通文墨者總數”僅占清末當時全國總人口數的百分之零點七五而可以推測，中國古代的漢字讀寫能力具有者可以稱得上是總人口百分之一以下的“少數”，而其其中的“中國書畫的‘毛筆寫水存形’能力具有者”更可以稱得上是“少

數中的少數”，由此也可推測，清以前的“中國書畫印”的以“活筆鋒形活氣墨色”為語言元素的藝術語言甚至可以說是“極小眾型語言”。

新中國成立后，雖然漢字的讀寫能力普及率在祖國國策的推動下得到了迅速的極大提高，但同時，於日常生活中也可以說是步入了毛筆被硬筆完全取代的階段。隨着時代的發展，現今社會中鍵盤打字及屏幕划取字句越來越多，硬筆手寫漢字的寫與看的日常活動都已經越來越少，至於日常生活中的毛筆手寫漢字的寫與看的次數更可以說是微乎其微。這種當今社會日常生活的現狀及趨勢對於中國特色的毛筆手寫漢字文化由來的、中國大寫意藝術的相互交流及演化發展可以說是存有非常巨大的隱患及不利。

“夫幼童而守一藝白首而后能言固不可待才曜識以為率爾可知也且知之不易得知有難千有余年數人而已”（張懷瓘，《書斷》，唐）；“俗云書無百日工蓋悠悠之談也宜白首攻之豈可百日乎”（〈唐徐浩《論書》〉，張彥遠，《法書要錄》卷三，唐）；“字無百日功非虛語也豈惟百日即開卷注意步步移形三日刮目誠然有之至若學問了義雖盡平生何厭足之有”（趙宦光，《寒山帚談》，明）；“六藝非練不能得其精百工非練不能成其巧”（布顏圖，《畫學心法問答》，清），等等。

於作者而言，以“活筆鋒形活氣墨色”為元素的中國大寫意意圖表達的藝術語言可以說是從臨摹學習、實踐總結的反復積累而逐步走向成熟的過程，而且，其成熟過程可以說是伴隨作者一生的生涯演變過程。雖然大寫意國畫可以以其所具有的視覺性語言的“可認得性固有形”與藝術被動方的觀者進行漢字文化圈以外也都可能的廣泛大眾性初步交流，但若讓沒有毛筆使用經驗的觀者能更進一步地可以領會中國特色的“活筆鋒形活氣墨色”的全部內涵確實是存有其難為之處乃至几乎不感興趣。

無論何種語言都離不開其技巧的以模仿為中心的意圖表達及以個體悟得性之始創為中心的意圖表達。以漢語語言為例，不經過呀呀學語何來大人的“會說話了嗎？”之問？技巧的以模仿為中心的意圖表達可以說是以其可重復再現同一及類似內容為參照物的可學、可技成、可應用；又例如“遠望群山，一鍋窩頭。”與“看萬山紅遍，層林盡染。”，可以說都是具有個體悟得性之始創的其作者的意圖表達，可以說技巧的以個體悟得性之始創性為中心的意圖表達是以“會、能、熟”為基礎參照物之上的更進一步地追求“更高級難度”的個體悟得性認識的意圖表達。先父年過六旬后亦時常對敝人言其於中國大寫意是“剛入門兒”，中國大寫意的特色語言元素之“活筆鋒形活氣墨色”之更高級難度內涵可以說是表達“本質，精神，思想，道”等等的於無限領悟可能性之認識結果之歸屬的“悟得性的意圖表達”的永無止境，而非是可單純重復同一內涵的只有其熟練度進步空間的可技成。

“挹之有神摸之有骨玩之有聲唐人云漫漫汗汗一筆耕一草一木棲神靈恍疑畫中有物物中有聲此僅為智者道”（沈顯，《畫塵》，明），等等。

中國獨特的文學性視覺造型藝術形式的“詩書畫印一體”的大寫意中國畫（大寫意國畫）可以說是於書寫性上與“中國書法”相通的、於造型題材及存形技巧而超越了

“中國書法”範圍的“物象中國書法”，其視覺性語言的內涵不僅包含一般繪畫都具有的“作品形象的視覺可認得性認得形態”，更同時包含有中國特色的“其作品形象的視覺可覺得性個性精神面貌”的兩個方面的語言元素。因為其視覺語言的基本元素是與“中國書法”相通的“活筆鋒形活氣墨色”。所以，對於覺得“中國大寫意”難懂或對其難以產生興趣的漢字文化圈內者來說，“看大寫意國畫”時不是以“看照片”地看而是以“看物象中國書法”的心態去看大寫意國畫時，可以說是有漢字手寫實踐經驗積累的每位漢字文化圈內者都能容易產生興趣的、從而可對其更高級難度的語言內涵而逐步認知的、進而可認知其全部語言內涵的最佳途徑。

“活筆鋒形活氣墨色”之藝術語言雖可謂之為末技但亦可作為學問研究而一生以之悟道而得有益的中國特色語言，“中國大寫意”的存形技巧可以說是中國獨特的特色文化的一個組成元素，其意圖表達的內涵是與中國文化一致統一的思想內涵，筆者相信，隨着祖國的各方面實力及人民日常物質生活及精神生活水平的蒸蒸日上，國家及人民對自己特色傳統文化之一的中國大寫意藝術也將越來越更倍加青睞，對中國大寫意感興趣乃至以中國大寫意為最愛的愛好者及創作者也將越來越多，中國特色的中國大寫意藝術將迎來更加嶄新的演變發展，中國特色語言的指紋始創性“活筆鋒形活氣墨色”的時代氣息將更加亮眼於五洲四海。

由衷祝願中國畫大寫意藝術日益百家爭鳴、百花齊放！

謹為敝人一己之拙見引玉，敬請諸位方家多多教正！

齊紅

二零二零年七月吉日

中國畫大寫意創作的“‘大’指紋性作者人象生命力”

中國畫大寫意創作的“‘意’存形再現中國社會共通有益正能量的中國文化特色意技生命力”

中國傳統書畫藝術的“水”、“中國味道”、“人在書畫中”



齊紅



齊紅微信：qihong22



齊紅LINE：