



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

《雪地麻雀圖》(2019年作)
題識：齊足并進歡
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 “‘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”

目錄

3 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”

- 3-1 中國畫大寫意創作的創作意圖——“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
- 3-2 中國畫大寫意創作的作品立意的意圖表達——明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力
- 3-3 中國畫大寫意創作的載體有限平面“色秩序” 構圖的意圖表達——存形再現中國特色“陰陽和合及‘氣炁合一’ 自然化育秩序” 的“炁韻生動” 生命力
- 3-4 中國畫大寫意創作的意圖表達難易度——命意的“每作品無主題易，有主題難”、“盲目放矢易，有的放矢難”、“以有視覺物象及以已畫立意時存形有視覺形象易、以無視覺物象及以未畫立意時存形有視覺形象難”；題識漢字內容的“看圖識字等號易，意蘊揭紗點睛難”；題材對象的“已畫易，未畫難”、“靜態易，動態難”、“有固有形易，無固有形難”、“有視覺形易，無視覺形難”；色秩序(活氣秩序) 構圖的“長方留白易，正方留白難”、“沒骨法的濃麗生態易，骨法的氣韻生動難”、“未自然融合的‘色零部件(活氣零部件)’ 的‘氣韻生動’ 易”，“人工融合了漢字及物象的結構及精神色秩序(形象結構及精神活氣秩序)、筆者存形時的身心狀態色秩序(筆者存形時狀態活氣秩序)、推動自然規律發展變化的本質色秩序(萬物本質活氣秩序) 為一體的‘整體自然化育勢能色秩序(整體活炁秩序)’ 的孕育生命力的‘炁韻生動’ 難”
- 3-5 藝術及其價值——金錢價值；固有要素及其綜合生命力價值
- 3-6 中國大寫意藝術的展望——中國特色的大寫意“風神骨氣” 的時代氣息將更加亮眼

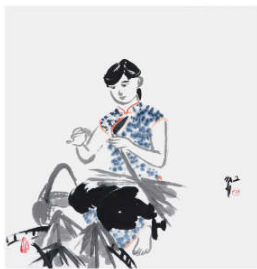


齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：
大寫意中國書法(篆行體)、大寫意中國畫(花鳥畫, 文人畫, 水墨畫, 中國傳統繪畫)、大寫意中國篆刻

《燕圖》(2019年作)
題識：積善之家
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(夢草畫筆·江)

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”

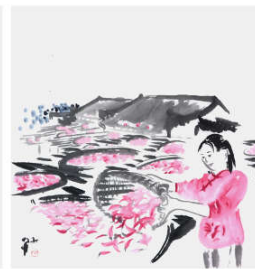
——明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力



假設無主題齊紅拙筆例
《摘繭圖》



始創型題識齊紅拙筆例
栽桑採葉勤勞作
族山摘繭歡笑顏
移蠶家居五千載
編織錦繡華夏篇



假設無主題齊紅拙筆例
《婺源曬秋圖》



始創型題識齊紅拙筆例
篳區梯嶺載收穫
向日競艷步步高

大寫意中國書畫創作的“‘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”——明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力

中國畫大寫意創作的命筆難易度：
“每作品無主題易、有主題難”、“盲目放失易、有的放矢難”、“以有視覺物象及以已畫立意時存形有視覺形象易、以無視覺物象及以未畫立意時存形有視覺形象難”

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)、大寫意中國篆刻
《摘繭圖》、《婺源曬秋圖》

3-1 中國畫大寫意創作的創作意圖——“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

藝術的意圖表達可以說是一種文化交流的社會活動，對於藝術的一般性認識可包括：“為了什麼？”、“誰？表達了什麼？如何表達的？”、“結果如何？”，即，目的、內容始創者及活動者；內容；形式與技巧、價值等幾個基本方面。

於創作角度而言，藝術的意圖表達可以說是包括其作者的創作意圖及表達其創作意圖的技巧兩個基本方面，而其作者的創作意圖則又可包括其創作作品的立意意圖、表達技巧意圖、及其意圖與表達的一致意圖。

“圖繪者莫不明勸戒著升沉千載寂寥披圖可鑒”（謝赫，《古畫品錄》，南北朝）；

“夫畫者成教化助人倫窮神變測幽微與六籍同功四時并運發於天然非繇述作”、“記傳所以敘其事不能載其容賦頌有以詠其美不能備其象圖畫之制所以兼之也”、“丹青之興比雅頌之述作美大業之馨香”、“圖畫者有國之鴻寶理亂之紀綱”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第一，唐）；“制為圖畫者要在指鑒賢愚發明治亂故魯殿紀興廢之事麟閣會勳業之臣跡曠代之幽潛託無窮之炳煥”、“且古人所制佛道功德則必專心勵志曲盡其妙或以希福田利益是其尤為着意者”、“圖畫者所以鑒戒賢愚怡悅情性若非窮玄妙於意表安能合神變乎天機”、“藝必以妙悟精能取重於世然後可著於文可寶於筭惡夫眩惑以沽名者則不免鑿士之棄”（郭若虛，《圖畫見聞志》卷一，卷六，宋）；“自三代而下其所以夸大勳勞紀敘名實謂竹帛不足以形容聖德之舉則云台麟閣之所由作而後之觀覽者亦足以想見其人是則畫之作也善足以觀時惡足以戒其後豈徒為五色之章以取玩於世也哉”、“故得玩心圖書庶几見善以戒惡見惡以思賢以至多識蟲魚草木之名與夫傳記之所不能書形容之所不能及者因得以周覽焉”（《宣和畫譜》敘，宋）；“畫譬如君子歟顯其跡而如金石著乎行而合規矩親之而溫厚望之而儼然易事而難悅難進而易退動容周旋無不合於理者此上格之體若是而已畫由小人歟以浮言相胥以矯行相尚近之而取侮遠之而有怨苟媚諂以自合勞詐偽以自蔽旋為交構無一循乎理者此卑格之體有若是而已儻明其一而不明其二達於此而不達夫彼非所以能別識也”（韓拙，《山水純全集》，宋）；“畫之為藝雖小至於使人鑒善勸惡聳人觀聽為補豈可儕於眾工哉”（湯垕，《畫鑒》，元）；“士先器識而後文藝”（周星蓮，《臨池管見》，清）；“士人作畫第一要平等心弗因識者而加意揣摩弗因不知者而隨手敷衍”（盛大士，《溪山臥游錄》，清），等等。

中國傳統繪畫的中國畫（國畫）的意圖表達可以說是以存留平面載體上的視覺可鑒形象來於“作品畫面客觀存在的形”上來再現人類視覺可認知性天地人、雪雨云霞、魚禽蟲獸、山水草木、亭台樓閣、發生事件、民生世俗、神話傳說等等的樣子、場景；同時，於“作品畫面客觀存在的形所蘊含的意”上來再現其時人類對大自然的本質、規律、原理和對社會的是非、成敗、階級、生活、存形技巧等的認識及人類的智慧、思想、精神、感情等等的主觀內涵，即，可以說國畫是以存留的作品畫面客觀形象來再現其作者對人、自然、文化、存形技巧等社會及其相互關係等等的主觀反映的“主觀意識”及其存形技巧表達能力的“技能的客觀表達”的視覺可認知性“意技綜合信息”為其基本的創作意圖。

於中國大寫意書畫印的創作角度而言，其目的除了是以作品作為其作者謀生手段的“想當做謀生之道的意圖”以外，其創作意圖的基本可以說是包括內外兩個方面。於內，是於作者自身的意圖表達上的，想以存留作品畫面客觀存在的形象來表達其作者對人、自然、存形技巧等的社會及其相互關係等等的主觀性“作者個性心的傾向性內涵”及表達其“作者個性心的傾向性內涵”的客觀性“運用中國傳統特色存形技巧的作者個性筆的再現能力”的包括作者的個性主觀意識與技能的客觀表達的作者個人信息，也就是“想表達包括人格及其技能信息在內的‘作者個性道’的意圖”；於外，則是作者以其作品再現出的“意技綜合信息的‘作者個性道’的作品畫面客觀形象”來通過視覺相互作用而“想讓中國文化交流對象的觀者心動的意圖”，還有，作者希望得到對自己“個性道”的形象性表達的社會反饋信息而“想有助於完善作者自己的

‘個性道’的意圖”。

“作者個性道”自然需具備其人格與其表達技巧的主客觀一致性及相對於社會的自由獨立性和共通性。因此，除非是“終生閉關的‘個性道’”，不然的話若把社會共通性規範比作為“履”時，或是“不衫不履”，或是“納履踵決”，或是“削足適履”，或是“鄭人買履”等等，其“作者個性道”的意圖表達少不了於“意技綜合信息”上的個性與社會的關係處理上的取舍考量。

拜閱中國的前賢的書畫作品及相關品論可知，國畫作品形象的“作品畫面客觀存在的形所蘊含的意”可以說是以示本質、明道理、示奧秘地明治亂興廢等之因由，勸善戒惡、尊崇孝功德仁賢忠信禮義勇悍英烈貞才雅等等地宣揚觀念，贊美所愛，憧憬幸福，願望美好，怡神悅情，舒心娛目，養氣洗心等等的，是以具備“讓中國文化交流對象的‘中國社會的觀者’心動”的“共通的有益性觀念”為中心的意圖。

“心動”可以說是觀者經由其視覺對國畫作品的“意技綜合信息的‘作者個性道’的作品畫面客觀形象”而產生的主觀反映結果為“有認同”的一種觀者的心理現象；其觀者主觀反映的對象是國畫作品畫面客觀形象的題材內容及其存形技巧的再現能力。也就是說，除非是其作者使用了心靈感應（心電感應）的信息傳遞神通或觀者自身具有他心通（心有靈犀）的洞見神力，不然的話，觀者能主觀反映出對其作者人格及技能內涵是否“有認同”的“心動”的唯一途徑只能是基於其觀者對作品畫面客觀存在的國畫作品形象的題材及其存形技巧的視覺性認知。

因為心理現象是基於認知過程且心理的發生和發展都離不開由自然環境，人口及文化所構成的社會這個重要的條件。所以，心理未發展的新生嬰兒不會有對國畫作品畫面客觀形象的題材及其存形技巧產生“有認同”心理現象的“心動”。也就是說，於觀者的角度而言，對國畫作品畫面客觀形象產生“有認同”的“心動”的前提是其觀者對於中國社會要有一定程度的認知的基礎，即，其觀者對中國文化，中國人乃至中國的自然環境要有一定程度的認知；同時，於作者的角度而言，作者不僅需要具備對中國社會認知的基礎，還要於其國畫創作時將其認知的要素融入到其作品畫面存留形象的題材及其存形技巧之中時，中國社會的觀者才能有對其國畫作品畫面客觀形象產生“有認同”的“心動”的可能性。

觀者於視覺上對於“意技綜合信息的‘作者個性道’的作品畫面客觀形象”而產生的主觀反映的“心動的程度”可分為一時性波動；始終性波動且影響了觀者的意志形成及其行為落實，乃至其始終性波動甚至可延續至後續多個時代的觀者，等等。因此，可以說不同的“意技綜合信息的‘作者個性道’的作品畫面客觀形象”的生命力也各自有所不同。

因為“心動的觀者”不只是個性作者自身，同時還包括有作者外的同時代乃至後時代社會的觀者，所以，例如只強調其作者個性而不具備社會共通性的“鬼畫符”；不具備其作者真實個性的“無病呻吟”及“嘩眾取寵”；作者個性刻意地混淆歪曲，或乃

至作者個性推崇的殺人放火等的觸犯了中國社會的公德或法律的、於中國社會的正常運轉及延續發展是“負作用”的“個性心的傾向性”等等的“意技綜合信息的‘作者個性道’的作品畫面客觀形象”的生命力，可以說至少於迄今的中國文化認同而言是在個性與社會的基本關係的觀念上是偏離了的、是與有益於社會相反的負作用力。

另外，於外來概念的“美術”而言，繪畫，雕塑，工藝品等都屬於視覺造型藝術，即美術；在中國，不僅僅是中國畫，連中國書法及中國篆刻也都屬於視覺造型藝術，即，中國書法，中國畫，中國篆刻也都屬於美術。但中國書畫印是反映從中國歷史上延傳下來的中國傳統特色“意技綜合信息”的美術，即，中國書畫印是“於作品畫面客觀形象的題材及其存形技巧的認識與表達上是限定了範圍是中國傳統特色的美術”，也就是說，於文化特色的明確度上而言，“中國書法作品”、“中國畫（國畫）作品”、“中國篆刻作品”的內涵與“美術作品”的內涵是有所差異的概念。進一步可以說，外來概念的“美術”是“非限定地域、民族、傳統等等的非特定文化特色屬性”而只是泛泛反映視覺造型技巧的“技屬性”的概念。

總之，中國書畫印的意圖表達不是對中國歷史上延傳下來的中國傳統特色的不屑一顧乃至全盤否定的意圖表達，而是把中國傳統特色作為寶貴財富而以之為其根基的意圖表達。因此，中國書畫印的意圖表達可以說是一種以中國傳統特色文化的交流為前提的社會活動，而中國畫大寫意創作的創作意圖則可以概括地說是最大表達“作者個性道”地“‘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”，也可以說是基於作者與中國社會的觀者之間相互尊重其各自智慧的創作意圖，其根本也就是對於毛主席提過的“為誰服務？”的一個回答。



假設無主題齊紅拙筆例
《司馬台長城圖》

借用型題識齊紅拙筆例
不到長城非好漢

假設無主題齊紅拙筆例
《華山北峰圖》

始創型題識齊紅拙筆例
腳開玫瑰匯龍騰
頭源華夏名中華

大寫意中國畫創作的“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——明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力

中國畫大寫意創作的題識漢字內容難易度：
“借用易、始創難”、“看圖識字等號易、意確指妙點睛難”

齊紅大寫意中國畫書畫印拙筆例：
大寫意中國畫法(篆行隸)、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
《司馬台長城圖》、《華山北峰圖》

3-2 中國畫大寫意創作的作品立意的意圖表達——明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力

“能巧之外曲盡情理”（朱景元，《唐朝名畫錄》序，唐）；“精神形似外特有意趣”（郭若虛，《圖畫見聞志》卷四，宋）；“故詩人六義多識於鳥獸草木之名而律歷四時亦記其榮枯語默之候所以繪事之妙多寓興於此與詩人相表里焉故花之於牡丹芍藥禽之於鸞鳳孔翠必使之富貴而松竹梅菊鷗鷺雁鷺必見之幽閑至於鶴之軒昂鷹隼之擊搏楊柳梧桐之扶疎風流喬松古柏之歲寒磊落展張於圖繪有以興起人之意者率能奪造化

而移精神遐想若登臨覽物之有得也”（《宣和畫譜》卷十五·宋）；“更如前人言詩是無形畫畫是有形詩哲人多談此言吾人所師”（郭思·《林泉高致集》畫意·宋）；“畫者文之極也故古今之人頗多著意”（鄧椿·《畫繼》卷九·宋）；“論畫以形似見與兒童鄰作詩必此詩定知非詩人”（蘇軾·《書鄴陵王主簿所畫折枝二首·其一》·宋）；“元以前多不用款款或隱之石隙恐書不精有傷畫局後來書繪并工附麗成觀。”（沈顥·《畫塵》·明）；“惡筆無妨惡墨有妨惡墨可惡楮不可三惡尚可詞惡最不堪也而世間不免無地可逃”（趙宦光·《寒山帚談》·明）；“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”（錢杜·《松壺畫憶》·清）；“山靜居畫論云款題圖畫始自蘇米至元明而遂多以題語位置畫境者畫亦由題益妙高情逸思畫之不足題以發之後世乃為濫觴古畫不名款有款者亦於樹腔石角題名而已後世多款題”（盛大士·《溪山臥游錄》·清）；“前人有題後畫當未畫而意先今人有畫無題即強題而意索”（笪重光·《畫筌》·清），等等。

與十九世紀前的傳統性油畫為代表的“西畫”的作品畫面沒有文字表達不同，國畫是以中國獨特的“詩書畫印一體”為其特色形式的意圖表達，即，國畫是中國獨特的文學藝術與造型藝術融合為一體的文學性視覺造型藝術（文學性美術）。使用漢字題識的“詩”的對作品中心思想的文學性明確表達是國畫作品極其重要的組成部分。

觀者對國畫作品內容認知的唯一客觀途徑只能是基於其觀者對作品畫面中客觀存在的固有形象的題材及其存形技巧的視覺性認知。例如，無論作者的作品命意及其作品形象存留時的身心狀態是如何的不同，但當其完成的國畫作品畫面固有形象僅僅是無落款以外漢字題識的魚形象時，其作品的主題則是基於中國社會共通的文化習慣而被中國觀者理解為是或激勵奮發向上的“跳龍門”；或憧憬幸福的“連連有余”；或贊美相合無間的“如魚似水”、亦或贊美清潔無染的“一廉如水”等等地無法被觀者所明確地特定認知。同時，也可以說作者僅僅憑借單獨的物象形象雖然可以再現出其作品所表達的存形技巧境界但不可能明確地再現出其作品意圖表達的主題思想內涵。中心思想可以說是國畫作品內容的主體和核心，而沒有作品立意的意圖表達的“無題”的“有技無意的作品”也只能是被歸屬為是中國的先賢所說的“與兒童鄰”的半成品國畫。另外，因為相對於獨立的韻文而言，國畫的“詩書畫印一體”中的“詩”的題識漢字只是作品畫面固有形象的組成部分之一，所以其“詩”并不是被限定了必須只能是韻文，而是可以包括韻文及非韻文在內的所有形式的文的漢字題識，即，以任何形式的文的漢字題識來明確地表達國畫作品的立意意圖是其“詩”的首要目的與作用。

因為拜閱中國的先賢的書畫品論可知，國畫的文學性與造型性融合為一體的表達形式的成形時期可以說是宋朝，所以可以概括地說宋前的國畫作品是以再現存留物象形象的造型性存形技巧表達能力的“技信息”為中心，而宋後的國畫作品則是以漢字題識的中國書法的文學性來再現其作品的中心思想，且同時，是以存留漢字形象及物象形象來再現其造型性存形技巧表達能力的“意技綜合信息”為中心。若說語言是比單獨的物象形象更能明確地表達出繪畫作品的特定中心思想時，相對於國畫作品畫面固有

形象的“詩書畫印一體”的漢字題識表達形式所明確傳遞的其作品中心思想的畫面固有語言信息而言，十九世紀前的傳統性油畫為代表的“西畫”則需要於其繪畫作品畫面固有形象之外額外地附加非作品畫面固有形象的、繪畫作品外的、或文字標籤，或文字說明書，或聲音等的語言說明才能明確地傳遞出其繪畫作品畫面固有單獨物象形象所想表達的中心思想信息。

於對繪畫的認識而言，或許是因為不同於中國文化的語素文字的中國漢字的“書畫同體”的形象相通性及其“書畫同法”的存形技巧相通性，以及或許是因為與中國的“詩是無形畫，畫是有形詩”的“詩畫同體”的觀念差異，又或許是因為對表音文字的非形象性認識，又或許是因為表達相同內容的中心思想內容時的表音文字所需要全部字位空間要遠遠大於語素文字的中國漢字等等，可以說即使外來概念的包括繪畫、雕塑、工藝品、建築等的“美術”一詞是始見於十七或十八世紀的歐洲而遠遠後於中國的宋朝，但只有再現視覺造型技巧能力的表達而不包括文學的再現其作品中心思想的表達的視覺造型藝術的“美術”一詞的外來概念，可以說於繪畫的角度而言其內涵是近似於中國宋前的國畫的意圖表達的、是以再現視覺造型性存形技巧表達能力的“技信息”為中心的意圖表達。

總之，國畫作品的畫面客觀固有形象是中國獨特的“詩書畫印一體”的整體化育形象，其畫面固有形象所再現、所傳遞的是“包括作者人格及其技能信息在內的‘作者個性道’”的明確的“意技綜合信息”。因此，明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力，即，於每作品所進行的每命意及其以中國書法的漢字題識形式的明確存形表達，可以說是中國畫大寫意創作的主體和核心。



假設無主題齊紅拙筆例
《黃山圖》

始創型題識齊紅拙筆例
奇松裂石云梳妝
人間仙境幻采廳

假設無主題齊紅拙筆例
《瀟江漁火圖》

始創型題識齊紅拙筆例
山色薄妝醒嫵媚
漁火驚聲曉曦明

大寫意中國書畫創作的“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——明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力

中國畫大寫意創作的題材對象難易度：
“已畫易，未畫難”、“靜態易，動態難”、“有固有形易，無固有形難”、“有視覺形易，無視覺形難”

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》、《瀟江漁火圖》

3-3 中國畫大寫意創作的載體有限平面“色秩序”構圖的意圖表達——存形再現中國特色“陰陽和合及‘氣炁合一’自然化育秩序”的“炁韻生動”生命力

“氣韻生動是也”，“經營位置是也”（謝赫，《古畫品錄》，南北朝）；“至於經營位置則畫之總要”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第一，唐）；“山有主客尊卑之序陰陽逆順之儀”，“且畫者辟天地玄黃之色泄陰陽造化之機掃風云之出沒別魚龍之變化窮鬼神之情狀分江海之波濤以至山水之秀麗草木之茂榮翻然而異蹶然而超挺然而奇

妙然而怪凡識於象數圖於形體一扶疎之細一幘幪之微復於穹窿載於磅礴無逃乎象數而人為萬物之最靈者也”（韓拙·《山水純全集》·宋）；“凡經營下筆必合天地何謂天地謂如一尺半幅之上上留天之位下留地之位中間方立意定景見世之初學據案把筆下去率爾立意觸情塗抹滿幅看之填塞人目已令人意不快那得取賞於瀟灑見情於高大哉”（郭思·《林泉高致集》·宋）；“一字結構謂之字法”、“通篇結構謂之章法”（趙宦光·《寒山帚談》·明）；“古人畫不從一邊生去今則失此意故無八面玲瓏之巧但能分能合而皴法足以發之是了手時事也其次須明虛實實者各段中用筆之詳略也有詳處必要有略處實虛互用疏則不深邃密則不風韻但審虛實以意取之畫自奇矣”（董其昌·《畫禪室隨筆》卷二·明）；“大痴謂畫須留天地之位常法也。”（沈顥·《畫塵》·明）；“意之為用大矣哉非獨繪事然也普濟萬化一意耳夫意先天地而有在易為几萬變由是乎生在畫為神萬象由是乎出”、“制大物必用大器故學之者當心期於大必先有一段海闊天空之見存於有跡之內而求於無跡之先無跡者鴻蒙也有跡者大地也”（布顏圖·《畫學心法問答》·清）；“黑之量度為分白之虛淨為布”（笪重光·《書筏》·清）；“落款有一定地位畫粘壁上細視之則自然有題跋賦詩之處”（錢杜·《松壺畫憶》·清）；“畫固首取氣韻然位置邱壑亦何可不講譬如人家屋宇堂奧前後顛倒雖文棖雕甍庸足道乎”、“然款題甚不易也一圖必有一款題處題是其處則稱題非其處則不稱故有由題而妙亦有由題而壞者此又畫後之經營也”“圖章必期精雅印色務取鮮潔畫非藉是增重而一有不精俱足為白壁之瑕曆觀名家書畫中圖印皆分外出色彼之傳世久遠固不在是而終不肯稍留遺憾者亦可以見古人之用心矣”（盛大士·《溪山臥游錄》·清）·等等。

中國書畫印創作時的可用空間都是獨立載體的有限平面，對於有限平面的作者主觀利用意圖可分為有限地“裝什麼”和“如何裝”兩個方面。“裝什麼”包括作者主觀確定作品主題內容的命意意圖及對其作品題材的主觀選擇與提煉加工意圖；“如何裝”則是以充分再現作品主題及其題材內容為目的地將作品畫面固有視覺要素的“色”組織起來從而構成完整的視覺可認知形象的作者主觀構圖意圖。

平面美術的構圖根本不外乎人類視覺可認知性客觀存在於載體平面內的“色”的種類、“色”的形狀、“色”的相對位置三個有限基本要素的秩序。而主觀的“色秩序”構圖意圖雖可基於作者的人格差異而可以說是有無限種的可能性，但同時也可基於存留出的作品畫面固有形象色秩序的與其所對應實在物象反映於人類視網膜自然映像色秩序的乖離度，而可以說作者的主觀“色秩序”構圖原則無非是包含於其兩極分別為“存留再現物象的常人視網膜自然映像的色秩序”與“存留再現物象的先天視覺障礙者的主觀色秩序”的一個有限的範圍之內（參見拙見引玉4）。

於繪畫作品畫面固有的“色”的種類、形狀、相對位置三要素的“色秩序”構圖而言，若說以十九世紀前的傳統性油畫為代表的“西畫”是以存留再現固定光源下或變化光源下的“物象的人眼視網膜自然映像的色秩序”，即，是“以存形再現作者眼見的、物象的光自然反映色秩序為中心的‘眼見的色秩序構圖’”時，國畫則可以說是以載體之白與墨之黑來取代物象的光自然反映色秩序地，尤其是忽視物象的光自然反映的影子色秩序地存留再現作者的“對物象的結構與精神及本質的認識色秩序及存形

時的身心狀態色秩序”，即，是“以存形再現融合了作者眼見的、心識的、存形時身心狀態為中心的、‘物象結構色與精神色及本質色的認識色秩序及存形時的身心狀態色秩序為一體的色秩序構圖’”。因此，面對同一幅繪畫作品畫面固有的“色秩序”時，基於觀者的或“國畫眼”，或“西畫眼”，或“繪畫眼”，或“圖案眼”，或“工藝品眼”，或“美術眼”、或“照片眼”等等的不同，可以說基於觀者個性文化認識的基礎的不同，對其“色秩序”構圖的傾向乃至境界等的認知結果也會有所差異。

中國書畫印的“色秩序”構圖意圖可以說也同是為了達到萬世不變的中國獨特觀點的“氣韻生動”，即，是以中國傳統文化事物中几乎是無處不在的中國特色世界觀體系的陰陽二元論的“氣”的、於中國書畫印構圖根本的“色秩序”上的、“色”的本質是“氣”的、以陰陽對立、陰陽同根、陰陽互體、陰陽消長、陰陽轉化、陰陽交感、陰陽化育等等的以“氣秩序”為原則的構圖。例如，就國畫作品整體畫面中的使用毛筆存留在宣紙上的“筆墨色”及與其同時存留出的宣紙的“留白色”而言，基於二者的“色”的相對性而可以說二者是“氣”的陰陽對立的關係；基於二者都是源自於使用毛筆的同一存留過程而可以說二者是“氣”的陰陽同根的關係；基於二者都是因為對方的存在而存在，任何一方都是不能脫離另一方而單獨存在而可以說二者是“氣”的陰陽互體的關係；基於二者的“色”的此長彼消而可以說二者是“氣”的陰陽消長、陰陽轉換的關係；基於整體畫面的形象色是源於二者的相互對比而成立而可以說作品畫面形象是源於二者之“二氣”的陰陽交感的結果；基於二者所孕育出的整體畫面形象色是不同於其所對應物象的光源自然反映色而是新的融合了物象結構色與物象精神色及物象本質色的認識色及存形時的身心狀態色為一體的自然化育色而可以說作品畫面形象是源於二者之“二氣”的陰陽化育的結果，又例如，單就“筆墨色”或“留白色”而言，基於其更進一步可分為主次、分合、順逆、疏密、虛實、動靜等等的進一步的可分陰陽而可以說二者都是“氣”的陰陽可分，等等。也就是說，中國書畫印的“色秩序”構圖意圖是要達到符合中國傳統觀念的包羅萬象的宇宙構成要素的陰陽二氣的“‘氣’的和合始自然的秩序”的“氣韻生動”。

具體而言，若把大寫意國畫作品畫面的包括“留白色”與“筆墨色”的“活筆鋒形活氣墨色”（參見拙見引玉5）的全部稱作為“整體色秩序（整體活氣秩序）”時，則可以把其基本組成單位的每一筆存留出的於視覺可覺得性精確再現其筆者存形時身心狀態的零件，及，一筆或多筆存留出的基於與物象及漢字的形似而於視覺可認得性物象及漢字結構的部件，及基於其筆者存形時身心狀態的可覺得性物象及漢字精神的部件稱作為“存形時身心狀態色零件（活氣零件）”，“形象結構色部件（活氣部件）”，“形象精神色部件（活氣部件）”；而若把構圖比作為是將零件及部件按照“一定的秩序”而進行的人工組裝時，則可以說於國畫載體有限平面內的構圖是同時的零件及部件的人工製造與人工組裝，且是“一筆到底”的不可重新來過的一次性同一“毛筆寫水存形”，同時，“一定的秩序”也就是中國傳統觀念的推動自然規律發展變化的本質，即，萬物孕育、發展、成熟、消亡的原動力的“氣”的“陰陽和合始自然的秩序”。因此，可以說大寫意國畫的“色秩序”構圖過程就是人工組織出具備“整體自然化育勢能色秩序”的孕育生命力的“整體活氣秩序”的過程。

另外，因為國畫的“整體色秩序（整體活氣秩序）”可以說是“人工融合了漢字及物象的結構及精神色秩序、存形時身心狀態色秩序、推動自然規律發展變化的本質色秩序為一體的‘自然化育勢能色秩序（整體活氣秩序）’”，所以，若把未能自然融合的零件及部件的“活氣秩序”稱作為“氣韻生動”時，則可把融合自然的具備了“整體自然化育勢能色秩序”的孕育生命力的“整體活氣秩序”稱作為“整體活氣秩序”的“活氣生動”。也就是說，中國書畫印的“色秩序”構圖意圖不僅僅是要達到零件及部件的“氣韻生動”，更是要達到人工制造、人工組裝的近似天然的“氣合一”地，進而達到國畫作品整體畫面的“二炁交感化生萬物”地有機一體地、天然自活地、具備了自然化育勢能原動力的孕育生命力的“活氣生動”。也就是說，於繪畫畫面整體的“色秩序”構圖的表達而言，若可以把十九世紀前的傳統性油畫為代表的“西畫”比作為是“牆壁上開出的可以看到牆外局部世界的、反映眼見的色秩序的窗口”時，相對而言，則可以把國畫比作為是“更可以進一步地看到獨立於牆壁之外的、反映認識及存形時身心狀態的整體自然化育勢能色秩序的‘萬物的本源和變化之道’的小宇宙”。

總之，中國畫大寫意創作的構圖可以說是作者托神、托身、付命地人工制造組裝存留出“能自活的生命形象”的意圖表達，其於載體有限平面內的“色秩序”構圖的意圖表達，可以說是將源於“毛筆寫水存形”的“活筆鋒形活氣墨色”的載體整體畫面的“留白色”的“白”及“筆墨色”的“溼、干、交、暈、破、濃、淡、共、未、卯”等的，種類、形狀、相對位置三個基本要素的“整體色秩序”，以中國傳統的“天地之道”、“萬物之綱紀”、“變化之父母”、“生殺之本始”的“萬物的本源和變化之道”的“道者陰陽變化之理也”的，即，以作為中華文明邏輯思維基礎的“天地和而萬物生陰陽接而變化起”等的陰陽二氣的“二炁交感化生萬物”的要素秩序為着眼點地組織出具有中國文化共通的視覺可認知性具有“整體自然化育勢能色秩序”的孕育生命力的“整體活氣秩序”構圖的意圖表達，其核心可以說是最大個性地存形再現中國特色“陰陽和合及‘氣合一’自然化育秩序”的“活氣生動”生命力。



假設無主題齊紅拙筆例
《蒲公英圖》



始創型題識齊紅拙筆例
乘風展羽翅
遨遊大地春



假設無主題齊紅拙筆例
《麥圖》



始創型題識齊紅拙筆例
天碧映塵蹊
風爽浮麥浪
粒粒都歸倉
歲歲皆如意

大寫意中國書畫創作的“意”存形再現中國社會共有益正能量的中國文化特色意技生命力——明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力

中國畫大寫意創作的“色秩序(活氣秩序)”構圖難易度：

“東方留白易，西方留白難”

“沒骨法的瀟灑生動易，骨法的氣韻生動難”

“未自然融合的‘色等部件’（活氣等部件）的‘氣韻生動’易”

“人工融合了

漢字及物象的結構及精神色秩序（形象結構及精神活氣秩序）、

筆者存形時的身心狀態色秩序（筆者存形時狀態活氣秩序）、

推動自然規律發展變化的本質色秩序（萬物本質活氣秩序）

為一體的

“整體自然化育勢能色秩序（整體活氣秩序）”的孕育生命力的“活氣生動”難”

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

《蒲公英圖》、《麥圖》

3-4 中國畫大寫意創作的意圖表達難易度——命意的“每作品無主題易，有主題難”、“盲目放矢易，有的放矢難”、“以有視覺物象及以已畫立意時存形有視覺形象易、以無視覺物象及以未畫立意時存形有視覺形象難”；題識漢字內容的“看圖識字等號易，意蘊揭紗點睛難”；題材對象的“已畫易，未畫難”、“靜態易，動態難”、“有固有形易，無固有形難”、“有視覺形易，無視覺形難”；色秩序（活氣秩序）構圖的“長方留白易，正方留白難”、“沒骨法的濃麗生態易，骨法的氣韻生動難”、“未自然融合的‘色零部件（活氣零部件）’的‘氣韻生動’易”，“人工融合了漢字及物象的結構及精神色秩序（形象結構及精神活氣秩序）、筆者存形時的身心狀態色秩序（筆者存形時狀態活氣秩序）、推動自然規律發展變化的本質色秩序（萬物本質活氣秩序）為一體的‘整體自然化育勢能色秩序（整體活氣秩序）’的孕育生命力的‘炁韻生動’難”

“凡畫人最難次山水次狗馬台榭一定器耳難成而易好不待遷想妙得也此以巧曆不能差其品也”（顧愷之，《論畫》，晉）；“皆以人物禽獸移生動質變態不窮凝神定照固為難也”（朱景元，《唐朝名畫錄》，唐）；“蓋水几於道而火應於神非筆端深造理窟未易於形容也”（《宣和畫譜》卷二，宋）；“其中佳句有道盡人腹中之事有裝出目前之景然不因靜居燕坐明窗淨几一炷爐香萬慮消沉則佳句好意亦看不出幽情美趣亦想不成即畫之主意亦豈易及乎境界已熟心手已應方始縱橫中度左右逢原”（郭思，《林泉高致集》，宋）；“觀士人畫如閱天下馬取其意氣所到乃若畫工往往只取鞭策毛皮槽檣芻秣無一點俊發看數尺許便卷”，“圖畫院四方召試者源源而來多有不合而去者蓋一時所尚專以形似苟有自得不免放逸則謂不合法度或無師承故所作止眾工之事不能高也”（鄧椿，《畫繼》卷三、卷十，宋）；“自題非工不若用古用古非解不若無題題與畫互為注腳此中小失奚啻千里”（沈顥，《畫塵》，明）；“學畫精進易經營位置難”（布顏圖，《畫學心法問答》，清）；“空本難圖實景清而空景現神無可繪真境逼而神境生位置相戾有畫處多屬贅疣虛實相生無畫處皆成妙境”，“巧在善留全形具而妨於湊合圓因用閃正勢列而失其機神”（笪重光，《畫筌》，清）；“畫上題詠與跋書佳而行款得地則畫亦增色若詩跋繁蕪書又惡劣不如僅書名山石之上為愈也或有書雖工而無雅骨一落畫上甚於寒具油只可憎耳”（錢杜，《松壺畫憶》，清）；“畫中詩詞題跋雖無容刻意求工然須以清雅之筆寫山林之氣若抗塵走俗則一展覽而庸惡之狀不可響邇”、“不相觸礙而若相映帶此為行款之最佳者也”（盛大士，《溪山臥游錄》，清），等等。

中國畫大寫意創作的意圖表達自然有其於命意，題識漢字內容，題材對象，“色秩序（活氣秩序）”構圖上的難易度。

命意的“每作品無主題易，有主題難”、“盲目放矢易，有的放矢難”、“以有視覺物象及以已畫立意時存形有視覺形象易，以無視覺物象及以未畫立意時存形有視覺形象難”

“每作品有主題難”難在其作品的意圖與表達相對地多出了“每有”的、於每創作時的對其每作品主題的“每有”借用或始創地特定地命意；對表達其每作品主題的形象

題材的“每有”選擇與提煉加工及其與立意及題材一致的題識漢字的“每有”凝練與推敲；還有其每作品漢字題識的“每有”構圖與書寫等等。也就是說先不論作品主題思想的境界是否是以難易度而認同高下，而僅以命意時的“消耗腦力的多少”也可以相對地說是“每作品無主題易，有主題難”。

國畫可以說傳遞的是“包括‘作者個性心的傾向性內涵’的人格信息，及，表達其人格的‘運用中國傳統特色存形技巧的作者個性筆的再現能力’的技能信息在內的‘作者個性道’”的視覺可認知性“意技綜合信息”。因為基於宋後的國畫觀念而言，可以說存形技巧是為表達作品主題而服務的手段，所以，若把“無表達每作品主題內容的漢字題識”的“有技無意”地存留單獨的物象形象的國畫創作比作為“盲目放矢”時，可以相對地說是“盲目放矢易，有的放矢難”。

國畫上退一步地於返祖至宋前的國畫而言時，“無再現每作品主題內容的漢字題識”的國畫作品的主題可以說是等同於其作者的存形技巧意圖。關於“返祖宋前的國畫”的每作品主題可以說是等同於共同的一個主題，即，其“返祖宋前的國畫”作者的個性存形技巧意圖。雖然不同作者的存形技巧意圖的個性雖會各有差異，但於同一位作者自身而言可以說其存形技巧意圖的個性於一定時期內可以說是基本穩定的一種，也就是說，其同一作者在此期間即使創作了千幅題材都各自不同的國畫作品，但其千幅作品的主題也只是相同的一個主題。中國的先賢歷來可以說是以存留再現形象的可認識結構形似性為國畫原則地、將國畫的存形技巧意圖分為“風，神，骨，氣，韻，思，景，理，趣，性，情，美，筆，墨”等等其一或同時兼備其幾個的不同方面的追求；同時，也對國畫作品存形技巧意圖表達境界的認同原則可以說是以“氣韻生動”的到與未到為準則地分為“逸，神，妙，能，不入品”等不同的境界。由此可以說即使作品主題僅僅是等同於國畫存形技巧意圖的命意，也同樣是“盲目放矢易，有的放矢難”。

具體而言，例如，現今常見某某作者自己或某某評論家以大講其作者的“返祖宋前的國畫”作品形象的“美”、“絕美”、“美極”等等的“美”來說其作者的“國畫藝術水平”高於“不同題材形象的‘丑’的作品的他人的國畫藝術水平”的“國畫藝術故事”。於其“返祖宋前的國畫”的作品主題即是其存形技巧意圖的某某作者的唯視覺直接感受美的追求而言，“美”作為其某某作者的存形技巧意圖當然沒有任何問題。但是，首先，因為如同優美的自然景色的大自然美景、美麗女子的美女等不是藝術一樣，美的并不都是藝術，美并不一定就是藝術；同時，如同丑角形象的丑也是藝術一樣，藝術并不都是美。所以可以說其某某作者及某某評論家對於美與藝術水平的關係還稱不上是已經具有了清晰的認識。再者，基於其某某作者的唯視覺直接感受美的追求，其作品的題材本身也只能是具備了視覺直接感受美的“唯美題材”，也就是說即使其某某作者的追求唯視覺直接感受美的藝術水平是如何地再高，其某某作者也不會將歪瓜裂棗作為自己作品的題材對象，由此可以說，其某某作者及某某評論家對於藝術創作的空間可以有多大也是還稱不上是已經具有了清晰的認識。另外，如同與“環肥燕瘦”、“清妙丰艷”、“吳帶當風曹衣出水”、“黃家富貴徐熙野逸”、“鐵線蘭葉”、“樹梢掛蛇石壓蛤蟆”、“畫沙印泥釵股屋漏”等的追求的着眼點各

異一樣的道理，其某某作者及某某評論家大講的對國畫的“以屬性不同的相對美而斷言其藝術境界高”的“故事”，可以說就如同對歪瓜裂棗的“以好看取甜”、對子羽的“以貌取人”一樣是“盲目地在講國畫藝術的故事”。因此，可以說即使作品主題是僅僅以存形技巧意圖的立意而言，相對於作者自己的認識不清、目的不明的盲目，也可以說是“盲目放矢易，有的放矢難”。

再進一步於認識上於現今日益見聞漸多的“美”的屬性內涵而言，有說美是通過知覺而對某對象直接感受到的、脫離個性與主觀的、具有普遍必然的、客觀性愉悅感的源頭的其某對象，例如大自然的景色；同時，又有說是也有間接感受到的，例如精神美，等等。也就是說迄今，只能說基於個性及時代的不同，對“美”的屬性內涵的每個人的個性認識及一般統一的社會共通性認識都會基於着眼點的不同而各有差異。

因此，雖然中國的先賢對中國書畫早就有了“風神骨氣者居上妍美功用者居下”的意見，但若是基於“美”的屬性內涵不是着眼於外表、外貌的“優美、美麗”，而是指於國畫存形技巧基本功的某方面的達成與未達為原則地對比其技巧境界或藝術水平時，也就是說，以其“到等同於美，與，未到等同於丑”的“美與丑”為原則的對比品論，例如，於國畫存形技巧表達境界或藝術水平上的，甲的“只肯定自然的結構形似而否定人工刻意的結構違和”的“惟自然協調形似‘美與丑，即，到與未到’”；乙的兼備的“既肯定自然的結構形似且同時肯定人工修飾”的“既自然協調且打扮裝飾‘美與丑，即，到與未到’”；丙的“否定自然而只肯定人工變形的或圖案，或畸形，或非人類認得形”的“或惟圖案‘美與丑，即，到與未到’，或惟畸形‘美與丑，即，到與未到’，或惟非人類認得形‘美與丑，即，到與未到’”；丁的“只肯定中國傳統特色存形技巧的筆墨而否定新觀念存形技巧”的“惟筆墨‘美與丑，即，到與未到’”；戊的“否定筆墨而只肯定新觀念存形技巧”的“惟新觀念存形技巧‘美與丑，即，到與未到’”；己的“只肯定中國傳統特色形式的文學藝術與造型藝術融合一體”的“惟詩書畫印文學性平面視覺造型藝術（文學性平面美術）‘美與丑，即，到與未到’”；庚的“否定文學藝術而只肯定造型藝術”的“惟平面視覺造型藝術（平面美術）‘美與丑，即，到與未到’”；辛的“只肯定對形象的直接感受而否認對形象的間接感受”的“惟形象‘美與丑，即，到與未到’”；壬的“只肯定對形象的間接感受而否認對形象的直接感受”的“惟精神‘美與丑，即，到與未到’”；癸的“既肯定對形象的直接感受的同時且肯定對形象的間接感受”的“既形象且精神‘美與丑，即，到與未到’”；子的兼備的“否定片面而肯定全面的既主題，且題材，且筆墨，且形象的外在形態，且形象的內在精神，且‘色秩序’構圖”的“全面的‘既主題且題材且筆墨且形象的外在形態且形象的內在精神且‘色秩序’構圖’‘美與丑，即，到與未到’”等等的，明確了例如甲至子等屬性內涵的、基於同一平台內的“美與丑，即，到與未到”的技巧境界或藝術水平的對比評價當然也是可行的一種“有的放矢”的比較鑒別。

國畫的存形是有視覺形象，而國畫的立意對象則既可以是具有視覺物象也可以是無視覺物象，因此其創作時基於不同物象對象的立意時的存形難度可以說是有天壤之別。

以“民以食為天”的同一題材的“‘吃’的存形”的作品為例，當作品立意的題識是“吃”時，可以說其作品立意是意圖具體表現“吃”的具體動作內容，因而其作品存形技巧也是為了一致表達立意意圖而在存形技巧上意圖存留日常生活中實際存在的有視覺物象的“吃”，即，直接再現有視覺的實在物象形象，也就是“有視覺物象的立意”且是“已畫立意”；而當作品立意的題識換為“耕耘歸來口口香”時，其作品立意就轉換為是意圖贊美勤勞耕耘的充實、憧憬收穫幸福，但其作品存形技巧卻不是意圖以同時存留實際存在的有視覺物象的“揮鋤流汗耕地，彎腰低頭除草”來表達其立意意圖，而是以同一“‘吃’的存形”的“口口香”的充實、幸福感的形象來表達其作品立意意圖，即“未畫立意”，也就是其作品存形技巧是在存留無視覺物象的“香”，因此只能以比泛泛的“‘吃’的有視覺物象”而更加精準的“‘吃’的有視覺形象”來間接地視覺性表現“無視覺物象”的、甚至是有別於酸甜咸苦鮮基本五味覺以外的心理活動的“充實、幸福”的“香”。顯而易見，後者的基於其作品立意的其表達存形技巧上的難度很明顯遠遠高於前者單純的“吃”，自然而然地觀者對同一題材“‘吃’的存形”的作品共鳴程度也會因其立意及存形技巧的不同各自不同。因此，可以相對地說，“以有視覺物象及以已畫立意時存形有視覺形象易，以無視覺物象及以未畫立意時存形有視覺形象難”。

總之，當作者自己都不明確其認識及目的時，只能說其作者對其自己作品的意圖表達境界的認同及合格判定也是“盲目的認同及合格判定”。因此，基於不知道的認識不清、不特定的目的不明等盲目的相對容易，可以說於命意的意圖表達而言是“每作品無主題易，有主題難”、“盲目放矢易，有的放矢難”、“以有視覺物象及以已畫立意時存形有視覺形象易，以無視覺物象及以未畫立意時存形有視覺形象難”。等等。

題識漢字內容的“看圖識字等號易，意蘊揭紗點睛難”

國畫內容上的“詩畫同體”可以說是國畫作品的表達主題的漢字與物象形象的圖的內容一致性，其二者內容一致的意圖表達可分為以“漢字等於圖”為着眼點的“看圖識字型”與“漢字等於圖的意蘊”為着眼點的“意蘊揭紗型”兩種類型。

例如，對於國畫作品的物象形象的一朵花蕾開放的牡丹花，當其作品題識的漢字內容為“牡丹開花圖”時，可以說是屬於“看圖識字型”的意圖表達；而當漢字內容為“富貴榮華”時，因為牡丹花亦名富貴花，榮華亦意開花，開花亦意笑容、高興，所以“富貴榮華”的題識雖然於字義上也是同時等同於“牡丹開花圖”的題識，但其“富貴榮華”本身所特定比喻的“興盛”含義則是更進一步地更加明確了其國畫作品的主題是“興盛、愉悅”而不僅僅是等同於其國畫作品畫面物象形象的“牡丹開花”。

另外，若將國畫作品比作是由大面積的主體的漢字和小面積的附屬的插圖而構成的一個其作者人生片段的故事時，國畫畫面面積上的“詩畫同體”則可以說是以將附屬的插圖變為主體面積的圖為原則地將大量的文字減縮、概括出其中心思想後裝進插圖的有限空白平面里，其難難在需要對大量文字的故事內容的於文字上的凝練與推敲地達

因此，就表達國畫作品中心思想的題識漢字文而言，當然也是“借用易，始創難”，而於始創上的等於、凝練、推敲、點睛而言，可以相對地說是“看圖識字等號易，意蘊揭紗點睛難”。等等。

題材對象的“已畫易，未畫難”、“靜態易，動態難”、“有固有形易，無固有形難”、“有視覺形易，無視覺形難”

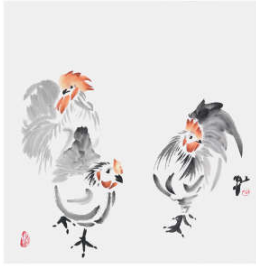
相對於“筆墨色”題材的已畫存形，“留白色”題材的未畫存形難，例如，留白色的雪、雪花等；相對於山石樹木等的靜態題材的存形，人物、飛禽走獸等的動態題材存形難；相對於人物、飛禽走獸等的有固有形題材的存形，水、火等的無固有形題材存形難；相對於水、火等的有視覺形題材的存形，冷、熱、風、聲、香、甜等無視覺形題材存形難。等等。

色秩序（活氣秩序）構圖的“長方留白易，正方留白難”、“沒骨法的濃麗生態易，骨法的氣韻生動難”、“未自然融合的‘色零部件（活氣零部件）’的‘氣韻生動’易”，“人工融合了漢字及物象的結構及精神色秩序（形象結構及精神活氣秩序）、筆者存形時的身心狀態色秩序（筆者存形時狀態活氣秩序）、推動自然規律發展變化的本質色秩序（萬物本質活氣秩序）為一體的‘整體自然化育勢能色秩序（整體活炁秩序）’的孕育生命力的‘炁韻生動’難”

二維的載體平面是有限的固定空間，決定可用空間大小的不是絕對性的面積大小而是邊長的相對比，相對比越接近越近正方則可利用空間越小，而相對比越分離越長方則可利用空間越大。於中國畫大寫意創作而言，首先需要有冲破光自然反映物象色束縛的魄力，進而在平面構圖上進行個性化最大拉大及最大協調“已畫”與“未畫”的分合、盈缺、奇正、疏密、虛實等等“活氣”關係以達到最理想的整體和合始自然的“活炁秩序”的化育效果。因此可以說相對於長方形宣紙的留白構圖，正方形宣紙的留白構圖難。

另外，相對於沒骨法用筆存形的作者存形時的身心狀態的模糊不清，可以說是沒骨法用筆的濃麗生態存形易，骨法用筆的氣韻生動存形難。

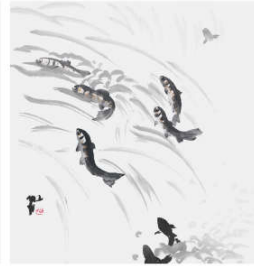
總體而言，相對於色秩序（活氣秩序）零部件的“氣韻生動”構圖，整體自然化育勢能色秩序（整體活炁秩序）的孕育生命力的“炁韻生動”構圖難。等等。



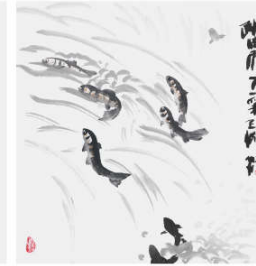
假設無主題齊紅拙筆例
《雞圖》



始創型題識齊紅拙筆例
勁喙啄強爪開疆
健行大吉天地闊



假設無主題齊紅拙筆例
《湟魚洄游圖》



借用型題識齊紅拙筆例
溯流而上爭上游

大寫意中國書畫創作的“意”存形再現中國社會共通有益正能量的中國文化特色意按生命力——明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力

藝術及其價值：

正統性價格等同於其作者的正統性地位；個性價格等同於其作者的個性及其背景故事的被買家認同。
書畫作品的裝裱形式、銷售及展覽場所、媒體宣傳及報道內容等藝術的活動要素可以說是具有可變性；
書畫作品的畫面固有存形要素的藝術的固有要素可以說是具有不變性。
基於藝術的固有要素的對其生命力的對比評價可以說是排除了可變性活動要素的基於不變性要素的基本評價。

齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：

大寫意中國畫法(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
《雞圖》、《湟魚洄游圖》

3-5 藝術及其價值——金錢價值；固有要素及其綜合生命力價值

藝術是文化交流的一種社會活動，對其活動的結果評價雖然可以說是基於個人、社會、時代等的價值觀的不同而各異，但也可基於市場反映與藝術反映而可以分為既可能會有一定的關聯但又不是絕對性一致關係的金錢價值與固有要素及其綜合生命力價值的兩個方面。

市場反映的金錢價值雖然可以說是最終決定於其作者的自我報價與不同買者的不同出價間的協商統一，但也可以以基於同時代的各國社會各自的統一一般性的、以基於其作者於其國社會當朝的學院、機構、機關、社會團體、經濟組織等被定位出的地位，也就是以認同其社會統一的正統性程度為中心的金錢價值定位，即，正統性價格等同於其作者的正統性地位；還有，以認同其游離於統一正統性之外的自由個性程度為中心的金錢價值定位，即，個性價格等同於其作者的個性及其背景故事的被買家認同，而可以分為基於正統性或個性的兩種着眼點不同的金錢價值定位方式。正統與個性也可以說是傳統與創新的關係，雖然極端的傳統可以說是只肯定於既成統一標準的基本功的達標程度及稀有性而否定自由游離的守舊；而極端的創新也可以說是只肯定新奇的稀有性而否定既成的社會統一標準，但同時也不能否認傳統也是藝術根腳的基礎而創新也是藝術發展的動力。

藝術可以說是由多個要素而構成的社會交流活動，其活動的結果如何自然也會受到其各種構成要素的相對影響。以同一幅國畫作品為例具體而言，未托的單片，上完襖子的鏡片，裝裱完的掛軸或鏡框；徒工的裝裱，老師傅的裝裱；無標籤地擺在街頭，附背景故事標籤地掛在美術館里；在地攤兒上賣，在超市里賣，在書畫店里賣，在拍賣行里賣，在網絡上賣，等等；另外，以不同國畫作品為例而言時，有肩牌作者的作品，無肩牌作者的作品；事先有媒體報道宣傳的展覽，事先無媒體報道宣傳的展覽；等等，不同的要素對同一幅以及不同國畫作品的藝術活動結果評價的影響亦可謂是不能忽視。對藝術的活動結果的價值定位可以說也是以“有比較才能有鑒別”為原則地對藝術活動的同一個，或同幾個，或全部的整體構成要素進行對比的結果。以平面美術作品為例，其藝術活動的構成要素可以分為平面美術作品畫面固有存形要素及其以外的活動要素兩大構成部分；另外，因為即使是同一作者的作品也不能否認其客觀存

在各作品間差異，所以，基於平面美術每作品畫面固有存形要素的生命力的比較鑒別可以說也是曆來的中國書畫品論所用的最基本的每平面美術作品藝術價值的評價方法。人類視覺可認知的平面美術作品的畫面固有存形要素的基本是意圖及表達意圖的技巧兩部分，而以什麼着眼點地進一步細分其基本存形固有要素及以什麼樣的同一正統及個性的標準去比較鑒別可以說是決定其生命力價值評價結果的關鍵。

以國畫為例而言，國畫是中國傳統的繪畫，無論是對其作品固有存形要素的細分還是比較鑒別時所依據的標準都離不開中國傳統特色基本功這一大前提的“到與未到”。具體而言，需要視覺性比較鑒別的國畫作品畫面固有存形要素首先是其主題的境界，即，其作品是“返祖宋前的惟技巧國畫”還是有明確表達每作品中心思想的畫面固有漢字題識的“宋後的意技兼備國畫”；其中心思想是惟個性的表現還是兼備於中國社會共通的有益；其題識是驢唇不對馬嘴的生搬硬套性題識還是畫龍點睛的一致性題識；是“看圖識字型”題識還是“揭紗點睛型”題識；是借用中國曆史上的經典文內容的題識還是個性始創文的題識；等等，其次是其畫面固有存形技巧的境界，即，其畫面固有用筆是沒有統一標準的無法比較鑒別還是有基於中國傳統特色存形技巧基本功的原則標準而可以比較鑒別其的到與未到；是重復用筆描染“凍水”的“堆疊色”的“沒骨法的濃麗生態”還是“一筆到底寫活水”的“活筆鋒形活氣墨色”的“骨法的氣韻生動”；是臨摹照搬曆史上的經典用筆還是具有以中國傳統用筆基本功為根腳的個性用筆風格，等等；其畫面固有形象是異國社會的題材還是中國社會的題材；是動態形象還是靜態形象；是有固有形的形象還是無固有形的形象；是惟形或惟精神形象還是形神兼備形象；是照搬視網膜自然映像的形象還是經過了選擇、提煉、加工的形象；是刻意變形乃至任意虛造的個性形象還是自然合理且結構精準的以共通為基礎的個性形象，等等；其畫面固有“色秩序”構圖是光的自然反映物象色秩序構圖還是中國特色的“活氣墨色與留白色的對比”的認識色秩序構圖；是局部各自獨立的“氣韻生動”“活氣秩序”構圖還是整體自然一體有機化育地孕育着生命力的“炁韻生動”“活炁秩序”構圖，等等。可以說基於客觀性不變的國畫作品畫面固有存形要素的、由片面而至全面的綜合生命力的分析、對比、評價不僅僅是中國曆來的書畫品格定位方法，同時可以說也是作者用來判定其作品是否合格的最基本手段。

總之，藝術的活動要素可以說是具有可變性，而藝術的固有要素可以說是具有不變性，因此，基於藝術的固有要素的對其生命力的綜合對比評價可以說是排除了可變性活動要素的基於不變性要素的基本評價。另外，對藝術價值的定位總歸是基於人的認識，無論其原則是基於或既成統一認識內的基本功的到位；或統一認識外的新奇；或一般共通性；或特殊稀少性；或作者的名聲地位；或商品性；或使用性；或流行性；或喜好性；或技術性；或政治性；或科學性；或文化性；或社會性等等着眼點地如何地認識及認識的相對正確與否，需要自覺的是其認識的結果終究都是要由其人自己及其社會自己來自己承擔。



假設無主題齊紅拙筆例
《宏村月沼圖》



始創型題識齊紅拙筆例
摘天半月村中落
粉牆黛瓦應炊聲



假設無主題齊紅拙筆例
《茶葉圖》



始創型題識齊紅拙筆例
一葉濟水火
悅志潤壽長

大寫意中國書畫印作品畫面固有存形要素的藝術的固有要素的中國傳統特色基本功：
“風神骨氣”的火候

風者·作者之人格及技巧個性也；
神者·作品之主題·形象之精神·筆者存形時之身心狀態也；
骨者·形象之結構·用筆之骨法也；
氣者·活筆鋒形活氣墨色之氤氳生動也。

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(界畫；臆造畫，文人畫，水墨畫，中國傳統繪畫)、大寫意中國篆刻
《宏村月沼圖》、《茶葉圖》

3-6 中國大寫意藝術的展望——中國特色的大寫意“風神骨氣”的時代氣息將更加亮眼

“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）。

總而言之，中國畫大寫意創作的“大”可以說是“‘大’指紋性作者人象生命力”、“寫”可以說是“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”、“意”可以說是“‘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”；中國大寫意書畫印的“色秩序”構圖可以說是存形再現中國特色“陰陽和合及‘氣炁合一’自然化育秩序”的“炁韻生動”生命力。於此必須要強調的是，中國大寫意書畫印藝術的意圖表達是以中國傳統特色文化的交流為首要前提的一種社會活動，其作品畫面固有存形要素中的作者個性必須是以中國傳統特色的基本功為根腳的“‘大’指紋性作者人象生命力”。

中國書畫印可以說是歷史悠久且高度發展的中國傳統特色文學性視覺造型藝術。傳統之所以被稱為傳統，是因為其穩定性要素的基本功是已經固定化了的，是明確了從歷史上延續下來的既成統一原則範疇的基本功。如同中國戲曲、中國相聲、中國民歌等的愛好者一聽聲兒就知道其發聲者的基本功是否到位一樣，中國書畫印同樣也是基於其作品畫面固有存形要素的於中國傳統特色基本功上的火候到位味道而方可稱之為中國畫，中國書法，中國篆刻。

於中國大寫意書畫印的創作而言，言其之難難在不僅要反復博覽中國的先賢及國內外大家之作及品論地不斷了解、領悟、認識地豐富知識，且同時也要無盡頭地反復研究、實踐、總結、滋養中國傳統特色存形技巧的基本功；而言其之易易在不外乎是於其固有存形要素的中國傳統特色基本功的注入作者個性的現今的時代氣息。

如何解釋書畫印藝術的中國傳統特色基本功？簡而言之以中國的先賢概括出的“風神

骨氣”的火候而可解之。風者，作者之人格及技巧個性也；神者，作品之主題·形象之精神·筆者存形時之身心狀態也；骨者，形象之結構·用筆之骨法也；氣者，活筆鋒形活氣墨色之炁韻生动也。

中國大寫意書畫印作品的交流對象可以說是全民在內的包括了中國人，外國人，專業者，愛好者，孩童，學生，成人，將來愛好者等等文化基礎各自不同的各類人群，其作品傳遞的是“風神骨氣”的中國特色信息。於現今網絡高度發達的時代，人們於日常家中坐中可以隨時自由地通過網絡平台接觸到各種各樣的中國特色的傳統藝術的機會也越來越多，具有中國特色的大寫意“風神骨氣”的時代氣息將更加亮眼於五洲四海。

由衷祝願祖國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

二零二一年元月吉日

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 “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”

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：