



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

《蓮圖》(2019年作)

題識：開顏

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“‘大’指紋性作者人象生命力”、
“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’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

1 中国画大写意创作的“‘大’指纹性作者人象生命力”

- 1-1 中國畫大寫意創作的首要要素——“心、筆、眼”及“眼心相印”的個性化內涵
- 1-2 “書畫印”的廣義性內涵——個性“寫意書法”、“寫意畫”、“寫意篆刻”
- 1-3 “寫意”的中國畫狹義性內涵——“個性化地簡筆突出重點”
- 1-4 “中國畫”的一般性要素內涵——“形神俱活”、“毛筆寫水存形”、“詩書畫印一體”
- 1-5 藝術成立的必須要素內涵——人工意圖、人工表達、共通性共鳴頻率、相互作用、共鳴需求、共鳴生成
- 1-6 “中國畫”的藝術感染力內涵——作者人象“生命力”
- 1-7 中國畫“大寫意”創作的意圖及表達要素內涵——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”
- 1-8 視覺造型藝術(美術)的唯一客觀基礎——“眼見為實”
- 1-9 中國畫大寫意創作的必要“眼力”——“人眼”、“兼顧眼”、“天下眼”、“進化眼”、“慧眼”
- 1-10 中國大寫意藝術的展望——中國特色的作者始創指紋性時代氣息將更加亮眼

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

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(人物畫, 文人畫, 水墨畫, 中國傳統繪畫)、大寫意中國篆刻

《哈尼插秧圖》(2019年作)

題識：美在田間

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“‘大’指紋性作者人象生命力”

——最大放大作者意圖及表達獨立特色的個性化人形大象生命力



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)

1-1 中國畫大寫意創作的首要要素——“心、筆、眼”及“眼心相印”的個性化內涵

“夫運用之方雖由己出規模所設信屬目前差之一豪失之千里苟知其術適可兼通”（孫虔禮，《書譜》，唐）。

中國畫大寫意的創作，可以說是一個作者把既能繼承中國畫傳統的同時又能充分發揮出作者個體特色的、針對中國畫一般性與作者特殊性二者相對關係的個人處理結果意圖用其作品表達出來的、對中國畫進行“換湯不換藥”的作者個性化“換湯”演化始創的、作者個性意圖表達過程。

作則由“心”經“筆”存形而見於“眼”，觀則由“眼”見形知“筆”而會於“心”，“眼心相印”為其作能會境通神之首要，眼不逮心之作可謂眼翳者之盲而言象。

作者對自己個性化“換湯”演化始創結果的可否判定用尺度，可以說是作者用自己既得理論及完成作品，與自己及他人的、已經既有的理論及作品做對比時所採用的作者個性化判斷用尺度，具體包括什麼是作者意圖（心），還有經其意圖表達技巧（筆）

而完成的意圖表達形式的視覺共通性存形形象（眼）的、是否如意可否開門示人的“意圖與意圖表達是否一致統一的判定（眼心相印）”，可以說是中國畫大寫意創作的首要要素。

中國畫大寫意創作首要要素的內涵，即作者個性化了的“心”、“筆”、“眼”、“眼心相印”的內涵，是決定其創作內涵的關鍵。



齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：大寫意中國書法（篆行體；淡墨書法）

1-2 “書畫印”的廣義性內涵——個性“寫意書法”、“寫意畫”、“寫意篆刻”

繪畫造型的基本過程，可以說是作者把自己眼睛觀察到的三維對象的二維視網膜自然映像，個體知覺性地存形再現到空白二維平面載體上的過程。

白天親眼見過北京天安門全貌的觀者，其后，不會因為基於日照光的明暗不同、人工照明的光源色不同、還有所戴墨鏡鏡片的顏色不同而生成的自己眼睛視網膜上的天安門映像的色的不同就改變其對天安門固有色的認知；同時，也不會基於自己眼睛視網膜上的天安門映像的大小的不同而改變其對天安門固有大小的認知。其原因是由於人類的眼睛通過光而產生的視覺性光色空間知覺，是具有針對光色及大小是不變動的、是基於個體經驗及記憶由來的個體恆常性知覺。同時，同一觀者卻能基於自己眼睛視網膜上的天安門映像的大小不同而感知出其所在位置與天安門的距離遠近。其原因是基於人類的眼睛針對遠近深淺的空間縱深知覺則是依據前者的個體恆常性而得出的比較推論性個體知覺，乃至針對空間變化的變化知覺則更是因個體恆常性知覺的個體性不同而產生的，是具有個體差異的運動及錯覺誘發性個體知覺。繪畫造型的“作者個體知覺性存形再現過程”，是明顯不同於“忠實”存留不同光色與距離時的各種天安門不同照片的、“照相機底片的復制性感光成像再現過程”；也是明顯不同於機械、建筑、電路等技術設計的統一使用幾何投影等法及尺規規範的、“制圖技術的人為標準化統一性描繪再現過程”。因此，可以說繪畫造型的知覺性存形再現過程是基於作者的個體性經驗及記憶內涵的比較推論性及誘發性等的個體性知覺能力的、是因人而有異的、離不開作者個體主觀意圖的、“個體表意性寫意存形再現過程”。

再從繪畫造型的基本技巧上來說，對人眼視網膜自然映像的光色與空間兩大要素的存形再現技巧上，光色的無論是中國本土的對陰影、倒影、乃至夜晚色進行非視網膜自然映像的主觀意圖性省略法、對顏色進行非視網膜自然映像的主觀意圖性省略法或傳彩法，還是外來的明暗法的把光色對比度進行非視網膜自然映像的主觀意圖性誇張

法；中國本土及外來的空間遠近法的非視網膜自然映像的主觀意圖性多視點疊加法、逆遠近法、曲線遠近法、遠近分割法，空氣遠近法的濃淡實虛法，錯覺誘發法，等等，都是基於作者個體主觀意圖地追求個性存形形象視覺效果的、“個性表意性寫意存形再現技巧”。

若把繪畫作品形象的、與實在物象的人眼視網膜自然映像的乖離度，造型技巧成熟度，意圖角度，意圖程度作為個性寫意程度的大小區分方法，而常人視網膜自然映像設定為零寫意度時，手繪存形再現出的繪畫形象的“個性寫意度大小”可嘗試舉例排列如下：

實在物象的常人視網膜自然映像（小於）無技巧的孩童的類似本能畫（小於）有技巧的實物及照片透寫畫（小於）有技巧的明暗遠近等法則畫（小於）有技巧的漫畫、美術圖案畫（小於）把視覺性經驗記憶形象有技巧但存形時關閉視覺而再現出的閉眼畫（小於）非實在物象的有技巧臆造畫（小於）先天性視覺障礙者的無視覺畫，等等。

總之，若把類似於使用相機底片成像，或透視法則用尺規及制圖用程序軟件等方法再現出的效果平面作為無個體性標準統一存形再現出的“常人視網膜自然映像的復制品”時，廣義上也可以將與其有別的手工存形再現效果平面的“書畫印”作為是基於個體性主觀意圖及表達的個體表意性手書“個性寫意書法”、個體表意性手繪“個性寫意畫”及個體表意性手鑄“個性寫意篆刻”。



齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：大寫意中國畫（傳說、故事；文人畫；水墨畫；中國傳統繪畫）

1-3 “寫意”的中國畫狹義性內涵——“個性化地簡筆突出重點”

“夫大畫與細畫用筆有殊臻其妙者乃有數體”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第二，唐）。

“寫意”（也稱“粗筆”），是對於“工筆”（也稱“細筆”）的，在中國畫（國畫）的意圖及表達技巧上進行分類的相對補集性用詞，其元素為“大寫意”及“小寫意”，其相對交集為“工兼寫”。

“上古之畫跡簡意澹而雅正”；“中古之畫細密精緻而臻麗”；“顧陸之神不可見其眇際所謂筆跡周密也張吳之妙筆才一二像已應焉離披點畫時見缺落此雖筆不周而意周也若知畫有疎密二體方可議乎畫”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第一、二，唐）。

從東周戰國楚墓旌幡帛畫真跡的《人物龍鳳圖》及《人物御龍圖》亦可鑒，可以說如同基於篆書的隸草之變的行書出現之后楷書也隨之而形成一樣，先寫意后工筆也是中國畫的演變歷程中演化形成且一直延續至今的、方向不同的中國畫意圖及表達技巧。

若說“工筆”可以歸納為是傾向於“標準化地繁筆細致周全”時，“寫意”就可以相對說是偏向於“個性化地簡筆突出重點”，二者可以說是方向不同且其兩方向端點的連線是可以說是涵蓋了中國畫（國畫）的全部意圖及表達技巧。



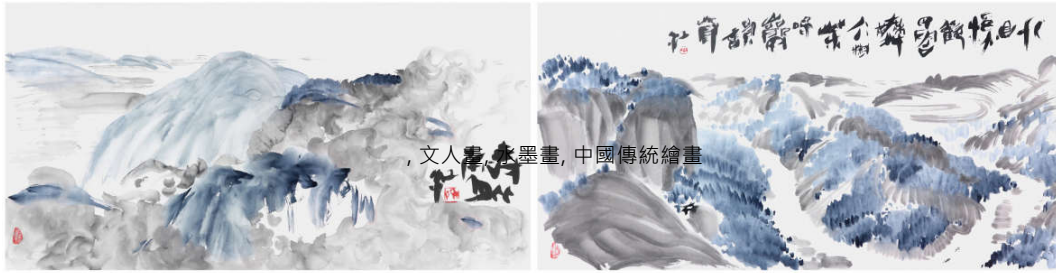
齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：大寫意中國畫（人物畫，文人畫，水墨畫，中國傳統繪畫）

1-4 “中國畫”的一般性要素內涵——“形神俱活”、“毛筆寫水存形”、“詩書畫印一體”

中國畫的一般性要素內涵，也可以說是作者個體經過了不斷地反復學習臨摹、實踐總結、對比取舍而歸納出來的作者個體心目中最喜愛的、覺得作為中國畫應該具備的、作者個性化了的狹義性中國畫一般性要素內涵。

從或八千年前的老官台彩陶；或五千年前的大地灣地畫；或二千年前的楚墓旌幡帛畫及秦王宮壁畫等開始的可鑒真跡可以看出，中國畫是經過了自然發生（新石器），“毛筆存留顏色形象”的萌芽（新石器、商），而至“毛筆寫水存形”、“形神俱活”的體係形成（宋），後續的“詩書畫印一體”的成形（元、明），本土與外來的碰撞、融合（清）等等的發生、發展、成形、演變歷程的、是具有悠久歷史且一直延續至今的、中國獨特的優秀傳統藝術形式。其中，中國畫（包括中國書法）可以說在中國文化的傳統觀念上是占有無與倫比地位的、是有別於“工藝品”的、唯一的“視覺造型藝術（美術）”。

相對於其他平面美術形式來說，中國畫的一般性要素內涵可以歸納為意圖與表達是否一致的判斷用尺度內涵，同時也是其藝術感染力內涵（眼心相印）的“形神俱活”、與意圖表達技巧內涵（筆）的“毛筆寫水存形”、及意圖表達形式的視覺共通性存形形式內涵（眼）的“詩書畫印一體”為其基本要素內涵。同時，作為中國畫一般性要素內涵的“形神俱活”、“毛筆寫水存形”、“詩書畫印一體”，可以說也是對中國畫進行“換湯不換藥”的大寫意創作時，其演化始創方向意圖有別於其他繪畫種類、其創作作品意圖作為中國畫而必須應該具備的“藥”。



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

1-5 藝術成立的必須要素內涵——人工意圖、人工表達、共通性共鳴頻率、相互作用、共鳴需求、共鳴生成

常人視覺與天然實在物相互作用時，例如當觀看到大自然的山水草木等時，觀者雖然也有生成知覺及精神的波動的可能性，但這種波動只是源於觀者自身自發性的、是基於觀者自身內心有某種需求的存在而產生的自我應答，而不是源自山水草木等實在物主動性的“山水草木主動所作所為的”意圖、表達、共通性共鳴頻率、及相互作用，所以說天然的山水草木等不是藝術。

通過或有吃過梅子、或知道“梅甘酸”、或聽明白了“甘酸可以解渴”意思等共通性共鳴頻率、對於有共鳴需求的“軍皆渴”的士卒來說，相互作用地聽到成語“望梅止渴”出處的、有曹操人工的意圖、表達、共通性共鳴頻率、及相互作用的曹操命令內容后，士卒產生了精神波動乃至“士卒聞之，口皆出水”，更至“乘此得及前源”，因此曹操之令在當時的條件下作為藝術可以說是完全成立的。然而，沒有聽到過此令的士卒是沒有精神波動的；另外，沒有梅子味道經驗的，或有梅子味道經驗但沒有飢渴感而需求解渴的士卒即使聽到此令時“口皆出水”的可能性也微乎其微。也就是說沒有共通性共鳴頻率及共鳴需求的“藝術被動方”是不容易對“藝術主動方”的曹操同令內容生成藝術共鳴的。

總之，（藝術主動方的）人工意圖、人工表達；（藝術主動與被動方的）共通性共鳴頻率、相互作用；（藝術被動方的）共鳴需求、共鳴生成可以說是作為藝術成立的條件而缺一不可的必須要素內涵。其中，共通性共鳴頻率的內涵更是決定共鳴產生內涵的關鍵（參見：拙見引玉5 中國畫大寫意創作的“‘寫’指紋性心印造化筆形墨色形似自然結構形”）。



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

1-6 “中國畫”的藝術感染力內涵——作者人象“生命力”

“非夫神邁識高情超心惠者豈可議乎知畫”；“所謂畫之道也”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第二，唐）；“畫亦藝也進乎妙則不知藝之為道道之為藝”（《宣和畫譜》卷一，宋）；“然則象之事又有包乎陰陽之妙理者誠可謂至重矣”（宋濂，《畫原》，明）；“則知畫之所以稱禪矣”（布顏圖，《畫學心法問答》，清）；“畫不遇識如客行於途無分於善惡也”（韓拙，《山水純全集》，宋），等等。

視覺造型藝術（美術）可以說是作者通過作品形象對觀者視覺的相互作用，意圖使觀者生成視覺性知覺及精神的波動的一種活動，可簡括為“想讓人‘心動’”。其藝術成立時的藝術感染力則可以說是心動源由的“某種動力”，而中國畫的心動源由內涵僅僅只是用逢迎觀者視覺性感覺的“媚美”或“權奇”是不可能完全涵蓋的。

“氣韻生動”（謝赫，《古畫品錄》序，南北朝）；“夫氣韻全而失形似雖活而非形似備而無氣韻雖似而死”（劉道醇，《宋朝名畫評》卷二，宋）；“筆底深秀自然有氣韻此關係人之學問品詣人品高學問深下筆自然有書卷氣有書卷氣即有氣韻”（蔣驥，《傳神秘要》，清），等等。

可以說中國畫一般性要素內涵“形神俱活”的“形”，是指作品形象的視覺可見性形態（眼）；“神”是指視覺可比較推論性及誘發性知覺而感覺到的作品形象的精神面貌，也就是作者的創作意圖，包括作者的作品立意意圖與存形技巧意圖及意圖與技巧的一致意圖（心）；“形神俱活”對觀者來說，是對作品的“形神”一致統一的高度生動表達而共鳴生成的、觀者的視覺性知覺及精神的波動內涵（感染力內涵）；對作者來說，即是創作意圖內涵（心），也同時是對意圖表達技巧（筆）表達出的、表達形式的作品（眼）的成熟度判定時所使用的尺度內涵（眼心相印）。

“先觀其氣象后定其去就次根其意終求其理此乃定畫之鈐鍵也”（劉道醇，《宋朝名畫評》序，宋）；“故畫或以金胄雜於桎梏固不可以體與跡論當以情考而理推也”（《宣和畫譜》卷二，宋）；“言心聲也書心畫也聲畫形君子小人見矣”（郭若虛，《圖畫見聞志》卷一，宋），等等。

因為中國畫的視覺形象是作者的創作意圖及其表達形式，所以中國畫的內涵也可以說是等同於內涵是作者意圖與表達的“作者人象”。因此可以說中國畫的“氣韻生動”、“形神俱活”等是觀者與“作者人象”間相互作用時，對“作者人象”生成的源於中國先秦道家哲學思想“物極則反”的、具有文化共通性的、雖然中國畫形象是靜止形象但觀者卻能感受到作者意圖的“作品主題思想的精神活力”（參見：拙見引玉6 中國畫大寫意創作的“‘意’共通有益正能量”）、還有作者意圖表達手段的“作品存形技巧的追求意圖及其技巧高度成熟的精神與神技的活力”、是觀者對充滿不朽的盎然生機的作者意圖與表達二者“‘陰陽化育’出的精神與形象的活力的合力”的共鳴，也就是觀者對作者人象“生命力”而生成的視覺比較推論性或誘發性知覺及精神的波動。

如同人還是最喜歡吃家鄉味的飯菜一樣，中國畫的藝術感染力內涵可以說是中國文化由來的、具有視覺及中國文化共通性的作者人象“生命力”。



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）

1-7 中國畫“大寫意”創作的意圖及表達要素內涵——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”

“自昔鑒賞家分品有三曰神曰妙曰能獨唐朱景真撰唐賢畫錄三品之外更增逸品其后黃休復作益州名畫記乃以逸為先而神妙能次之景真雖云逸格不拘常法用表賢愚然逸之高豈得附於三品之末末若休復首推之為當也”（鄧椿，《畫繼》卷九，宋）。

相對於“標準化”的工筆，寫意是偏向發揮個性的“個性化”，而“大寫意”則可以說就是“‘最大個性化地’‘逸筆’突出重點”。

中國畫大寫意創作時可以利用的最大個性化演化空間，可以說是在於盡可能地“最大明確”作者作品立意的個性意圖度（個性立意心）；“最大清晰”意圖表達技巧特色（個性筆）的個性意圖度（個性技巧心）；“最大統一”創作意圖及表達技巧而存形的文化及視覺共通性存形作品（個性眼）的個性一致統一成熟度（個性眼心相印），也可以說就是針對中國畫的藝術感染力內涵進行以人為本地、作者個性最大化地“換湯不換藥”地演化始創指紋性。

因此可以說，中國畫“大寫意”創作的意圖及表達要素的“大”的內涵是“‘大指紋性’作者人象生命力”；同時，中國畫大寫意創作也可以簡括為內涵是“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”。



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）

1-8 視覺造型藝術 (美術) 的唯一客觀基礎——“眼見為實”

“今人貴耳賤目罕能詳鑒”；“畫之臻妙亦猶於書此須廣見博論不可匆匆一概而取昔裴孝源都不知畫妄定品第大不足觀但好之則貴於金玉不好則賤於瓦礫要之在人豈可言價”（張彥遠，《歷代名畫記》卷第二，唐）；“且貴耳賤目者人之常情在當時猶取重若是況於傳遠乎”（《宣和畫譜》卷二，宋），等等。

視覺造型藝術 (美術) 的客觀基礎是作品與觀者視覺間的相互作用。權威認可、師承學曆、地位名聲、天資性行、軼事綽號、作品的商品價值及非共通性“密碼型共鳴頻率”的自造言論等并不是絕對就能直接等同於其作品內涵。所謂權威可以說是為了或普及周知或留存后世而推廣藝術的社會團體，其對作品的認可是認可其作品具有推廣價值，而并非絕對就是對藝術的定義；同樣，師承學曆、地位名聲、天資性行、軼事綽號等等也最多僅是人生經歷也并非絕對就是對藝術的定義；另外，一個人在甲方面的“高”并不是絕對就同時自然而然地等於其在乙方面的書畫印造詣也具有其在甲方面同樣的“高”；尤其是西方近代的各種利用“讓觀者先聽講自造密碼轉換規則，再讓觀者轉移視線去看自造密碼，讓觀者自己去轉換自造密碼去共鳴其自造密碼型共鳴頻率”的自造理論來“權奇”、乃至列出“不懂自造密碼的轉換就是不懂藝術”的前提條件來哄抬作品的商品價值的手法套路，其中有的甚至惡劣到了其作品原本就是根本無法長期保存的明顯就是公開騙人的地步。等等。

觀聽古今中外他人作品品論及作者自身解說，其中如“人神其作品必神”、“其作品等同其人天資性行”、“一精作等於百作精品”、“理論高其作品必妙”、“以否定既有理論來肯定自造理論”、“自造理論直接掛鉤作品價格”、“賣的最貴的就是最好的作品”，“賣不出去就是垃圾作品”等等忽視客觀視覺可鑒存形形象、跳躍客觀相互作用的基礎及文化與視覺共通性共鳴頻率等平台的、對正確認知作品內涵有誤導性的市場炒作模式并不少見。

對觀者來說，雖然不具備視覺共通性共鳴頻率基礎的觀者不能完全認知作品的內涵是無可非議的事實，但是同時，視覺可鑒的作品形象也是觀者可以感受出其作品內涵，即作者人象內涵的唯一客觀途徑。對作者來說，在“‘大指紋性’作者人象生命力”的中國畫大寫意創作時唯一可以對自己意圖及表達的結果進行可否判定的客觀基礎也是基於“眼見為實”的是否“眼心相印”。



齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：
大寫意中國畫
(界畫、臆造畫，
文人畫，水墨畫，
中國傳統繪畫)

1-9 中國畫大寫意創作的必要“眼力”——“人眼”、“兼顧眼”、“天下眼”、“進化眼”、“慧眼”

“人眼”：尊重人類的文化及視覺共通性的必要創作態度

“夫書，，，如對至尊則無不善矣”（蔡邕，《筆論》，漢）；“作字先作人”；“寫字只在不放肆”；“這不褻之道也不可不知”（傅山，《作字示兒孫》，清）。

中國畫大寫意創作的最基本初心是想要作品與人類的觀者視覺進行相互作用，沒有人類視覺相互作用的創作在藝術上是不成立的。

“‘大指紋性’作者人象生命力”的最大個性發揮創作空間的必要條件是，需要尊重相互作用時的被動對象的，即觀者的人類文化及人類視覺的共通性范疇底線。首先，一般常人雙眼的視野範圍是約上六十度、下七十度、左右一百二十度；約中心二十度為中心視野、其余為周邊視野、越近中心視野則辨識度越高。其次，人類的視覺性知覺能力具有基於經驗及記憶的恆常性由來的、比較推論性及誘發性。因此，包括款識在內的作品整體形象在常人視野內沒有清晰辨識度的創作；視覺形象極其排斥人類文化及視覺性知覺的一般性常識及常理的創作等，可以說是沒有尊重心態的創作。

總之，在尊重作者自己個性的同時也要尊重觀者，即，尊重人類視覺及文化的共通性。尊重藝術，是“‘大指紋性’作者人象生命力”的中國畫大寫意創作的必要態度。

“兼顧眼”：隨時兼顧視野中心與周邊的個性化視覺性知覺能力

利用視野而得知的視覺性知覺能力是可以通過有意圖的經驗積累而具備“個性”能力的。

相信開車的諸位應該很多有剛拿到駕照開車時只能看到車頭正前方的狹窄範圍，而隨着駕駛經驗的日積月累，突然有一天會視野變寬了，開始能正前方與斜前方隨時兼顧的視野知覺開始拓寬的經歷。若把這種“司機個性的視覺性知覺能力”以及類似的“對抗賽優秀選手個性的視覺性知覺能力”等稱作為“兼顧眼”的話，只有具備了“兼顧眼”能力的作者才能在“‘大指紋性’作者人象生命力”創作時，其視覺性知覺能隨時兼顧作品平面的局部與整體關係，尤其是基於空氣遠近法的變化、基於注目點法的意圖性單色的變化、基於存形先後的變化等，才能存留筆墨自然的濃淡溼干等局部與整體關係表達技巧的視覺辨識度，從而創作出形象與載體二者能“陰陽化育”的自然整體形象。換個角度“防微杜漸”地可以說是，只有具備了“兼顧眼”能力的作者才能避免作出“一色印刷”、“一色圖案”，“沒有主次”、“沒有前后”等“個性”內涵的作品，即，才能避免內涵是“墨鏡眼”、“筒窺眼”等“指紋性”作者人象。

“天下眼”：每作必比天下的個性化視覺性庫存對比能力

“學一家書知其好不知其惡學諸家書好惡了然矣知好不知惡亦能進德不能省過好惡通曉德日進過日退矣”；“苟無是學即勿恃才恃才之過逾於無學無學不過淺近而已恃才弄出許多丑態如何令人不嘔”（趙宦光，《寒山帚談》，明）。

創作結果可否的唯一判定手段是“不怕貨比貨”地進行對比，不只是與作者自身的既有作品做對比，更是要拿作者人生積累了的古今中外的他人存世美術作品的視覺經驗的記憶殘留像庫存作為參照物來做對比。若把如同螃蟹眼一樣的不光是復眼，而且還能把眼支出體外几乎可以三百六十度地把天下都納入視野內進行對比的“‘橫行公’個性的對比能力”稱作為“天下眼”的話，只有具備了“天下眼”的視覺性庫存對比能力的作者才能在“‘大指紋性’作者人象生命力”創作時避免作出“撿被歷史淘汰過的垃圾”、“遠來的和尚”、“山寨拼湊”等“個性”內涵的作品，即，才能避免內涵是“沒見識”、“自欺欺人”、“自命不凡”等“指紋性”作者人象。

“進化眼”：不間斷自我對比判定的身心求進的視覺性自律掌眼堅持

“近代畫者但工一物以擅其名斯即幸矣”（朱景元，《唐朝名畫錄》，唐）；“他人好惡易別自己好惡難識”；“遇好求惡境逆而易逢惡求好境順而難”；“凡為學不進則退無有停機”（趙宦光，《寒山帚談》，明）；“名稱千古必虛心以入其境唯不自矜方能得心應手如自滿之人必未知精微”（潘茂弘，《印章法》，明）；“十幅如一幅胸中丘壑易窮一圖勝一圖腕底煙霞無盡”（笪重光，《畫筌》，清）。

中國畫大寫意創作可以說是基於“毛筆寫水存形”時的現場狀態及人生積累而有變的、可一生持續進行創作的、針對中國畫進行的“個性化現場狀態性及生平動態性”演化始創。而作者對自己完成作品可否的判定的最基本方法就是首先進行自己作品間的對比。

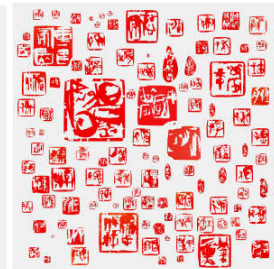
若把作者自身能堅持不間斷地進行理論與實踐的歸納總結及修正求進，每作必對比判定嚴格把關的身心求進的視覺性自律掌眼堅持比作為“進化眼”的話，只有具備了“進化眼”的作者才能在“‘大指紋性’作者人象生命力”的“個性化現場狀態性及生平動態性”演化始創中避免作出“撞死耗子”、“老生常談”、“越來越放肆”等“個性化生平動態”內涵的作品，即，才能避免內涵是“不穩定不成熟”、“原地踏步”、“走下坡路”等“指紋性生平動態”的作者人象。

“慧眼”：選擇和鎖定“筆墨”為中國畫的個性無盡頭演化空間要素的視覺性智慧

“非融心神善縑素精通博覽者不能達是理也”；“夫畫者筆也斯乃心運也索之於未狀之前得之於儀則之后默契造化與道同機握筭而潛萬象揮毫而掃千里故筆以立其形質墨以分其陰陽山水悉從筆墨而成”（韓拙，《山水純全集》，宋），等等。

歷史上已至特色巔峰的各種作品可以說是沒有絕對的完美無缺的最好而是個性各存短長的并列，即使分優劣也只是排名者按照其自身的個人目的及喜好進行的主觀性列序而不具備絕對性。然而從“臨摹不是創作”的角度來說，各種巔峰特色對后發創作的影響力是非常巨大的，從例如楷書的歐、顏、柳、瘦金等書體及其成形的先后順序上可鑒，可以說創作是“學則死，只有變才能活”。

已經既有的作品可謂浩如煙海且各具特色，若把能探究和歸納其各自風格特色的來路去向，能見微知著地預測其各自風格特色發展方向的終點遠近、能找出個性的無盡頭演化空間要素的視覺性智慧稱作為“慧眼”的話，只有具備了“慧眼”的作者才能在“‘大指紋性’作者人象生命力”的創作方向上，能隨時牢牢把握住“筆墨”作為無盡頭的個性中國畫演化始創空間要素而不脫軌，才能避免作出“中國畫包材的油畫”、“中國畫包材的水彩畫”、“中國畫包材的美術圖案畫”等“個性”內涵的作品，即，才能避免內涵是“中國畫的歧路演化”的“指紋性”作者人象。



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）

1-10 中國大寫意藝術的展望——中國特色的作者始創指紋性時代氣息將更加亮眼

“美術”乃至“藝術”可以說是“想讓人‘心動’”的一種活動；“美學”或“審美學”或“感覺學”可以說是如何統一解說“美”的本質和標準及意義。然而隨着時代的發展，基於為了從“美學”的解說中獨立出“藝術”的研究而產生了“藝術學”，之后“美學”又吸取“藝術學”的主張為其要素而演化，可謂二者除了對象範圍明顯不同外，其余內涵的共通性則越來越明顯，現階段可以說偏向哲學性解說的是“美學”；偏向科學性研究的是“藝術學”，如何“準確”使用這些“外來概念”也確實越來越艱難。

“蓋一主於變化出沒必流於戲墨於畫法甚虧若拘於畫法則又乏變化之意”（湯垕，《畫鑒》，元）；“字與文不同者字一筆不似古人即不成字文若為古人作印板當得謂之文耶此中機變不可勝道最難與俗士言。”（傅山，《作字示兒孫》，清）。

僅從“藝術”是“想讓人‘心動’”的角度來說，不是全部創新的非始創性臨摹到模仿乃至山寨組裝版及批量生產復制等作品也當然是屬於藝術的范疇，由此可以說“藝術”的“門檻并不高”。然而從“臨摹不是創作”的角度來說，作品的指紋性始創部分則是中國畫大寫意創作的必要組成部分，可謂：“作文始知精題識之逸格極難，作

印始知精章法之逸格極難，作書始知精筆形之逸格極難，作畫始知精墨色之逸格極難”，從始創具有作者個性指紋特色的“只有變才能活”之艱難上來說，“‘大指紋性’作者人象生命力”的“中國畫的大寫意演化始創”可以說是“門檻極高”。

中國畫大寫意創作是對中國畫進行“換湯不換藥”的作者指紋性演化始創過程，而在始創作者指紋性特色部分的同時如何能保有中國畫特色部分也是中國畫演化的重要課題。每位作者的意圖與表達理所當然都有自己個人的獨立個性，然而即使是個性演化中國畫也不能肆無忌憚全盤否定地進行“換藥”。拋開“美學”、藝術學”、“古典主義”及“達達主義”等外來概念的解說和主張，如何去認識、理解、取舍、傳承中國畫特色的根本可以說是基於對中國文化“吃”的深度及其所同步的對中國文化的喜愛程度，而其喜愛程度最高級的“最愛”更可以說是作者會由衷生出必須堅持維護中國文化特色責任感的最原始動力。

筆者相信，隨着祖國國力的日益強大及網絡平台的日益便利，對中國特色藝術的中國書畫印的認識、理解、取舍、歸納、實踐等也將步入越來越全方位對比的個體性豐富階段，選擇中國大寫意藝術作為“最愛”的人士也將越來越多，充滿時代氣息的特色各異的“大寫意中國書法”、大寫意中國畫、“大寫意中國篆刻”的始創作品將日益層出不窮，中國大寫意藝術將迎來更加嶄新的演變發展，具有中國特色的作者始創指紋性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

二零二零年元月吉日



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辨別感知其“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辨別感知其“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)、大寫意中國家刻
《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。

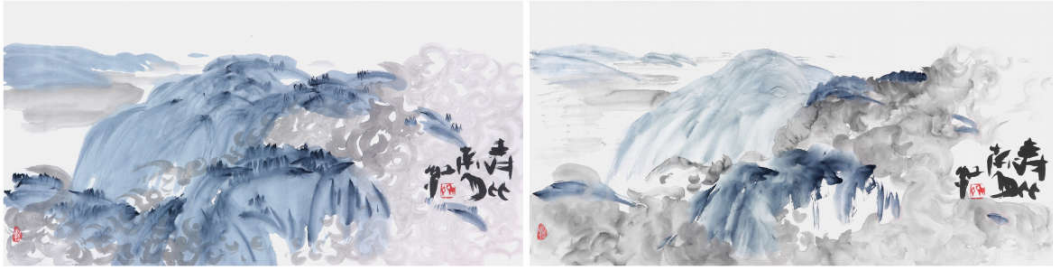
“然書之作也帝王之經綸聖賢之學術至於玄文內典百氏九流詩歌之勸懲碑銘之訓戒不由斯字何以紀辭故書之為功同流天地翼衛教經者也”、“后世庸陋無稽之徒妄作大小不齊之勢或以一字而包絡數字或以一傍而攢簇數形強合鈎連相排相紐點畫混沌突縮突伸如楊秘圖張汝弼馬一龍之流且自美其名曰梅花體正如瞽目丐人爛手折足繩穿老幼惡狀丑態齊唱俚詞游行村市也”（項穆，《書法雅言》序，明）；“筆法臨摹古帖也字學考究篆意也筆法與字學本一塗而分歧晉唐以來妙於筆法而不通字學者多矣。”（楊慎，《書品》筆法字學，明）；“名家作書行款上下尚不可移易況集取強合乎往往見移行諸帖行首無故而來行末無故而往甚至強割聯絲意義失所不知者效顰從事已自可憎”（趙宦光，《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未已”（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”異“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。

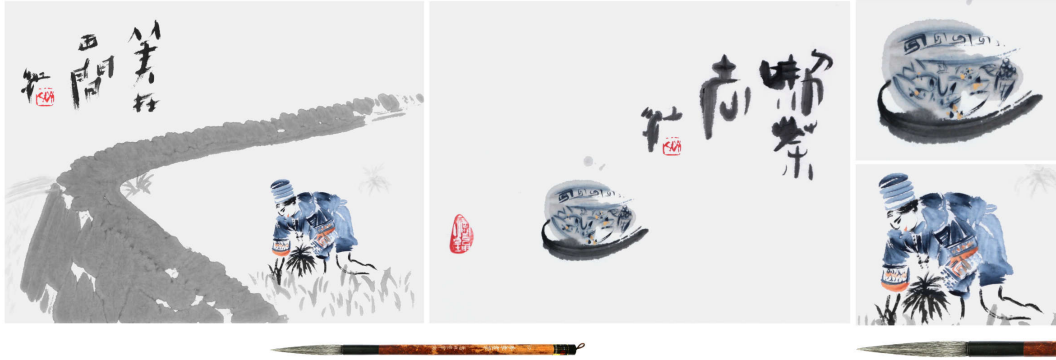
“夫外慕徒業者皆不造其堂不躋其闕者也”（韓愈，《送高閑上人序》，唐）；“學書之要唯取神氣為佳若模象體勢雖形似而無精神乃不知書者所為耳”（蔡襄，《論書》，宋）；“人品既殊性情各異筆勢所運邪正自形書之心主張布算想像化裁意在筆端未形之相也書之相旋折進退威儀神采筆隨意發既形之心也”（項穆，《書法雅言》，明）；“一於權則不典過此野矣一於正則不韻過此腐矣一於平易則不奇過此鄙矣一於險怪則不律過此賊矣一於筋骨則不情過此疏矣一於皮肉則不力過此俗矣一於古則不妍過此死矣一於今則不雅過此市矣一於圓則不逸過此描矣一於闕則不莊過此殘矣一於緯則不文過此弱矣一於澀則不媚過此枯矣一於理字義則不通過此束矣一於事字體則不合過此坼矣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

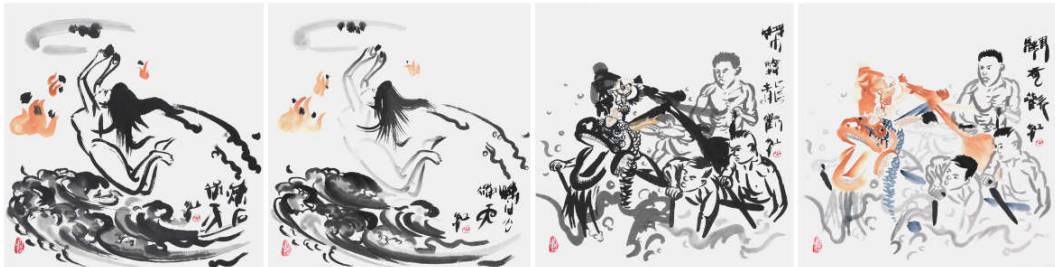
綜合繪畫存形技巧的意圖與表達而言，“中洋”是各自分別源於完全不同的文化歷史背景且各存其短長。雖然二者相通的基本統一原則可以說都是以畫面中客觀存在的“可認得性固有形”作為人類視覺一般共通的可知性共通性視覺性共鳴頻率元素，然而二者之表達手段的存形技巧的意圖與表達則可以說是有着本質性的區別。從國畫的對塑造題材對象的輕其外觀性光影明暗乃至“固有色”之表面不同而重其本質性結構來以十九世紀前的傳統性西方油畫為代表的“西畫”而相對而言，也可以概而言之：“‘中’在意圖表達其形象之本質；‘西’在意圖表達其形象之外觀”；又從“洋”是欠缺但“中”是其國畫形象中客觀存在的“其形的覺得個性勢能”要素及“視覺性‘一般共通的’‘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》、《西溪餞渡圖》

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鬢眾愚效之只增其丑趙女善舞行步媚蠱學者弗獲失節匍匐”（〈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表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。

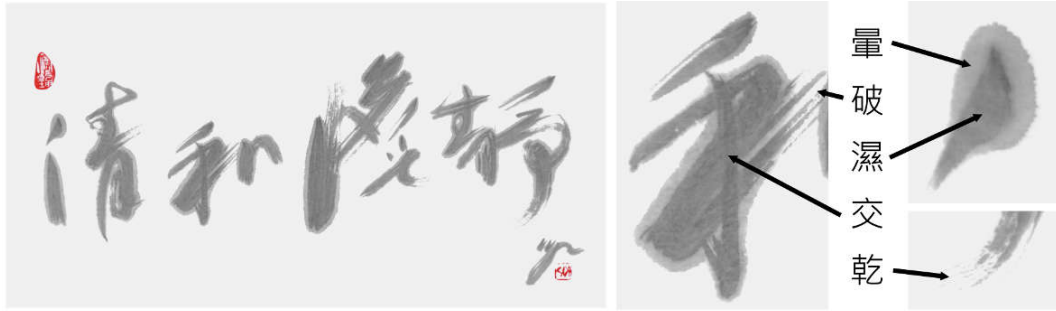
另外，“對中國傳統一般性的自然演化出的變”指的是於具備了中國傳統性存形技巧一般性的基礎之上的且是恰如其分地自然演化出的特殊性。因此，“於中國傳統一般性的‘不及’與‘過’”，例如，對於“抓形不准”的基礎不牢；“筆力不足”的傳統功力未到；“逢迎及炫耀”的人工性刻意，等等的“於中國傳統一般性的‘不及’與‘過’”的意圖與表達則只能謂其為“鬼畫符”；“不成中國書畫印”；“大力丸”，而不能謂其是具備了“中國書畫印”的表達手段的存形技巧的意圖與表達的最

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曆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、是因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搆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”、“凡用筆如聚材結搆如堂搆用筆如樹結搆如林用筆為體結搆為用用筆如貌結搆如容用筆為情結搆為性用筆如皮膚結搆如筋骨用筆如四肢百骸結搆如全體形貌用筆如三十二相結搆如八十隨好用筆如飲食結搆如衣裳用筆如善書結搆如能文”、“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”、“何謂結搆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“線結搆形”，所以，其創作時的對“線結搆形”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“势能”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“線結體物象势能形”。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‘線結體物象势能形’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”的漢字結體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”為先入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入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贍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“同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。

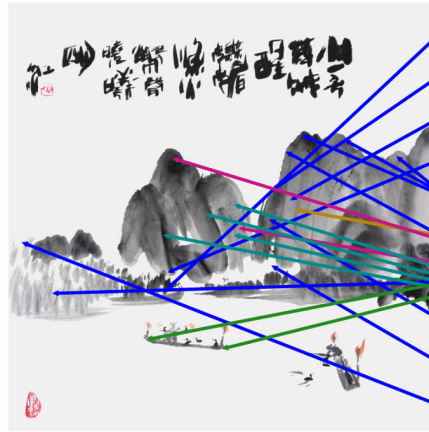
另外，與刷子及排筆不同，對於源自中國文明的毛筆自可以其作者的變化運筆來控制書寫線條的粗細等變化。類似於中國廚師只用一把中式菜刀就能完美處理所有種類的食材而無需因為食材的不同就需要換用不同的菜刀；或類似於“中國書法”創作時只用一支筆就能書寫其作品內所有漢字而無需因為漢字的筆畫結構不同及字形大小的不同就需要換用不同的筆一樣，於運筆技巧成熟者而言，一支毛筆自可如意存形一作品內的所有形象，何來細線用小筆粗線用大筆之更換毛筆之必要？從運筆及結體技巧的用水成熟度及存形時身心狀態的一致統一度而言，基於熟習了抓形性、活水性、生宣性、毛筆性、運筆及結體技巧性的“身心眼”一致地、不重複性用筆而“要見一筆存形之活筆鋒形活氣墨色”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。



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“溼乾交暈破澀淡共未卯”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“個性勢能形”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

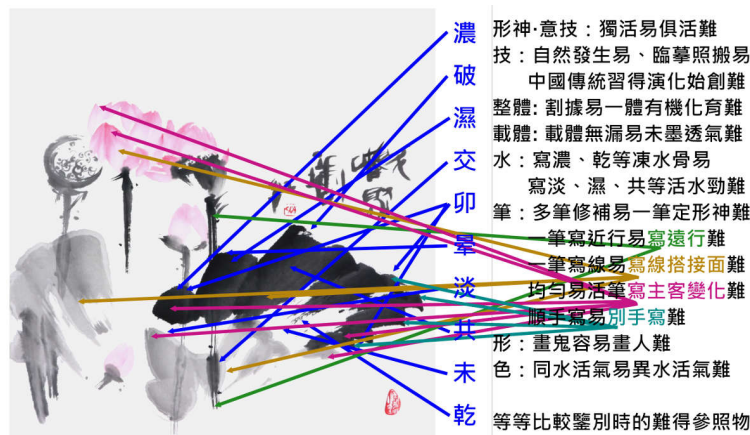
圖與表達所達到的、兼顧“同一筆風，且，血脈相通的自然一體之化育生命力”的、於“存形技巧與勢能形的整體性與局部性的‘同一筆風’關係及‘血暢氣足’的脈絡貫通關係”的個性存形技巧的難度為參照物的對比鑒別結果之歸屬，其結果之歸屬是達到了恰如其分的“中國傳統習得演化指紋始創性心印造化且形似自然”的“形神俱活”的“俱活”時，其作品於存形技巧上也就同時具有了指紋始創性“意技俱活”的“自然一體之有機化育性生命力”的難得格調。反之，類似五官五體的各官各體的割據獨立、脈絡斷絕的“趙眉錢眼孫耳李鼻周口、吳頭鄭左上肢王右上肢馮左下肢陳右下肢”等等的、只有多個性“局部的‘形神俱活’”卻沒有指紋始創性“整體的‘形神俱活’”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

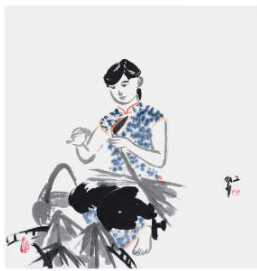


齊紅大寫意中國書畫印拙筆例：
大寫意中國書法(篆行體)、大寫意中國畫(花鳥畫, 文人畫, 水墨畫, 中國傳統繪畫)、大寫意中國篆刻

《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”

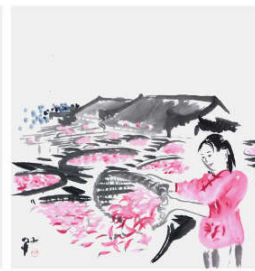
——明確再現每作品中心思想的中國特色漢字題識點睛生命力



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
簇山摘繭歡笑顏
移蠶家居五千載
編織錦繡華夏篇



假設無主題齊紅拙筆例
《葵源曬秋圖》



始創型題識齊紅拙筆例
篋區梯嶺載收穫
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”

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》、《葵源曬秋圖》

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
《瀾江漁火圖》

始創型題識齊紅拙筆例
山色薄妝醒嫵媚
漁火驚聲曉曦明

大寫意中國畫創作“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”

齊紅大寫意中國畫書畫印拙筆例：
大寫意中國畫法(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》、《瀾江漁火圖》

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”。

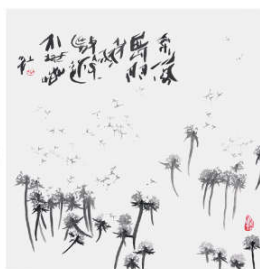
具體而言，若把大寫意國畫作品畫面的包括“留白色”與“筆墨色”的“活筆鋒形活氣墨色”（參見拙見引玉5）的全部稱作為“整體色秩序（整體活氣秩序）”時，則可以把其基本組成單位的每一筆存留出的於視覺可覺得性精確再現其筆者存形時身心狀態的零件，及，一筆或多筆存留出的基於與物象及漢字的形似而於視覺可認得性物象及漢字結構的部件，及基於其筆者存形時身心狀態的可覺得性物象及漢字精神的部件稱作為“存形時身心狀態色零件（活氣零件）”，“形象結構色部件（活氣部件）”，“形象精神色部件（活氣部件）”；而若把構圖比作為是將零件及部件按照“一定的秩序”而進行的人工組裝時，則可以說於國畫載體有限平面內的構圖是同時的零件及部件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“色秩序(活氣秩序)”構圖難易度：

“東方留白易、正方留白難”

“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“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櫪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，首先需要有沖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。



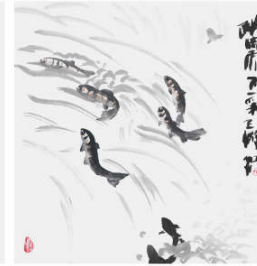
假設無主題齊紅拙筆例
《雞圖》



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
《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准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韵生动也。

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：