

画竹究深理，格物修真心 ——文人画竹与单凡画竹

廖雯：曾任中国美术报编辑，创办《艺术潮流》杂志。著名艺术批评家，著名独立策展人。

2006年，单凡在经过充分准备后，开始了《竹子》系列的创作。这是不同于一般意义的作品，单凡想以“竹子”“为母题，进行一场“一米宽，百米深”的钻研，在中国传统与西方现代之间打一条细长的隧道，让他的艺术能如他的生活和工作一样，在东西方之间行走自如。

选择“竹子”作为对象，一是思乡情怀。单凡的老家在浙江安吉，从小生活环境中到处都是竹子，后来在德国生活了将近四十年，竹子便成了梦忆，这个是显而易见的理由，自不必说。深层的理由是文人情怀。竹子与梅兰菊号称“四君子”，被中国文人反反复复描绘了上千年，带有文人艺术所有的特质。思乡情怀是单凡画竹的情感背景，文人画竹便成为单凡画竹的基本依据。此文我想重点论述文人画竹与单凡画竹内在的艺术逻辑关系。

先说“文人画竹”。

每一种艺术语言都是在表达某种时代精神的诉求和特定文化情境中产生和成熟的，都会带着它自身的基因，基因历经被使用的过程会变化，但基因的核儿会始终带有它的特质，文人画更是如此。谈文人画竹其实是谈文人画的基因特质。

其一，物像与精神契合。

文人精神的核心即“内圣外王”。“外王”就是对外实行“王道”，“内圣”就是对内做个“圣人”，这话是庄子说的，后世被文人引申为“穷则独善其身，达则兼济天下”的人生信条。然而，文人实行王道的理想往往与政治现实格格不入，实现不了的情形十之八九，于是就退为自我修行。文人所谓自我修行与出家人有本质上的不同，从“达”和“穷”（即现在所谓成功和不成功），可以看出，“外王”是主动的，而“内圣”则是被迫的，因此，文人在“治国齐家平天下”的现实抱负和“正心诚意修身”的心灵洁癖之间，既不能浑水摸鱼、同流合污，也不能看破红尘、彻底绝决，内心始终处于分裂状态。满满待抒发的胸意，是反复体味的都是欲罢不能、欲说还休的眷恋和无奈。教养、才能、表达的愿望高浓度聚集，艺术便成为文人“明志寄情”的最重要的方式。因此，文人画所选择的描绘对象大都带有借喻性，山水的淡泊宁静意境，梅兰竹菊的孤傲高洁的品性，都带有鲜明的精神象征意味。竹子的“虚怀有节知进退，清瘦无华得刚柔”，几乎是文人内圣自修的座右铭。

其二，笔墨与心灵对应。

文人画的语言方式就是“笔墨”，基础是书法的成熟。写字写成艺术，中国独有，前提是中国的“结字”和“制笔”方式是独有的。中国的“结字”基于阴阳理念。“一画开天”，但同时，“一生二，二生三，三生万物”，中国字就是这样“生”出来的。具体说是“天圆地方”，“方”是基本规范，除了外围整体成方，内部也有纵横阡陌，如井田，成方的为“田”，不成方的为“畸”。“圆”为随机变化，节奏、走势、转折，可长可短，可平可跛，可急可缓。总而言之，结构简单，变化无穷，而法则不变，这就为书写造就了一个具备先天审美素质的“核儿”。中国的“制笔”也基于阴阳理念。现在能见到的最古的毛笔是春秋晚期楚国的，笔杆实心，一头劈成数开，毫（兔毛）夹其中，丝线缠紧，外涂漆。毫与杆后来的变化都在材质上，毫多种杆多样，但笔的形制根本没变。硬质做杆，易于把握，保证了有量（实用性书写往往有一定量）过程的基本稳定性，软质为头，不易掌控（而且是具有最大活性的动物毛），保留了个人灵活发挥的可能。这不易掌控部分是空白是虚无，每个书写者必须根据自己的性情、能力，甚至生理的动作趋势去控制和填充它（虽然早期实用书写可能是无意识的），无意间造

就了一定程度上的书写个性化，这正是后来书写成为“艺术”的根本。

随着书体的日趋发展，书写的审美性不断被提示和重视，书写开始有“法”。“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉，形势出矣（蔡邕《九势》）”，蔡邕一下子抓到了这个“核儿”。关键是“形势”二字，用现在的话说，就是法度和自由，“形”即“法度”，为阴，潜在下，轻易不变，“势”即“自由”，为阳，舞在上，随机万变。此外，书法心与手的关系也被提示出来，“凡人各殊气血异筋骨，心有疏密，手有巧拙，书之好丑，在心与手（赵壹《非草书》）”。

书法作为艺术的语言法度，在汉魏之际已经确立，之后千年，没有根本变化，而笔墨形态却可以随个人感觉千变万化，关键在于笔墨与心灵直接对应的特性，后来顺理成章地成为文人寄情托志的表达方式。文人把“书”的笔墨形态与“画”合为一体，在“淡泊明志”的整体精神中，寻求表达的“个人化”，真正落脚到了艺术的本质层面。竹子造型的骨感和节奏感，虚实分明、动静有势，天生与书法同构，如倪瓚所言“逸笔草草，不求形似”，便可直抒胸臆，很大程度上回避了绘画技巧，最合意文人表达细微的心灵感觉变化。

其三，范式以不变应万变。

书法在精神上注重的“笔墨与心灵直接对应”，在形式上注重的“间架结构关系”，竹子结构的单纯、简洁，最类似书法，不仅可以归纳出各种范式，还具有无限延展的可能性。所以，文人画竹历代都有“竹谱”，流传下来的最详尽的竹谱是元代李衍的《竹谱详录》。李衍特别强调“胸有成竹”的基础是“法度”，“一节一叶，措意于法度之中”，而且要“时习不倦，真积力久”。因为，只有掌握了基本范式，画竹的时候几乎不用顾及竹子的样式，只专注感觉，方能成竹在胸、振笔直追。而且，有了范式法度的“不变”，无论什么时代、什么个人、无论什么感觉，无论如何反复，都可以肆意变化，所谓“以不变应万变”。

再说“单凡画竹”。

单凡作为一个在江南长大的中国人，中国传统的教养是自幼耳濡目染的，而单凡的专业艺术教育背景基本是西方的。单凡画竹必定始于中国传统，游走于西方现代，最后回归于个人内心。谈单凡画竹其实是谈单凡的艺术方式。

其一，多重对称·瞬间·日常。

单凡2006年开始创作竹子，正是先从范式入手。单凡用了近三年的时间，制作了284种竹子的构图，堪称一部《单氏竹谱》。重要的是单凡的竹谱的构图原理完全不同于文人竹谱的构图原理。文人竹谱还以李衍的《竹谱》为例。李衍首言的是“位置”，认为着意审度非常重要，不要急于下笔，以防冲天撞地、偏重偏轻、对节排竿、前枝后叶等，下笔的时候要兼顾两端，速缓、肥瘦、起落、来去，叶之劲中求和，竿之婉中求刚，节之断而连，其根本原理是阴阳平衡、节奏起伏。而单凡竹谱依据的是包豪斯的“二分对称法”设计出来的。单凡将一张A4纸反复二分折叠，以此为内在结构，以线勾勒出竹子的不同样式作为草图，然后，提取了文人画竹的核心元素，即逸笔草草，画成作品。也就是说，单凡竹谱看似一气呵成，其实都是在内在结构的严格规范中的。至此，单凡找到了一个以西方现代理念重构中国传统艺术的结点。单凡称之为“瞬间之作”，提示出时间对于这个结点的重要性。

《瞬间之作》在之后的延展，主要是《一日一枝竹》。从2006年开始，单凡把《单氏竹谱》设计好之后，就开始按照竹谱的样式和编号，每日画竹，284幅一套，一套一套完成，至今已经画到第17套，将近五千幅，几乎是每日一幅，至今还在继续。画竹成了“日课”，就具有了另一种意义，即艺术的“日常化”，艺术成为生活的一部分，每日的细微感觉会融入作品中。因为，尽管是按照设计好的范式和编号按部就班地画，尽管看似简单而且已经画了很多遍，但单凡坦言，也很难一蹴而就，所以每天不止画一幅，经常也需画很多幅才得一幅满意的。这是因为单凡虽然以西方理念改造了文人画的范式，但保留了文人画的核儿。我们吃桃李杏儿这些有核儿的果子，外面又甜又软，等我们啃的核儿的时候，发现还是很坚硬的，其实，果核儿隐藏的基因最根本的密码。文人画基因的神奇之处就在于无论如何都会逼出个人的真实感觉来，即所谓“画如其人”。

其二，无限放大·缓慢·修心。

单凡画竹的另一个思路是“通过改变绘画材料和工具来改变绘画感受和体验（单凡语）”。做法是将一幅水墨“瞬间之作”拷贝到油画布上，再用油画颜色慢慢描绘这幅墨竹每一个瞬间造成的表现化的细节。这样一来，不仅绘画的感觉改变了，绘画的意义也从根本上改变了。一方面，原本瞬间的感觉被放大，另一方面，原本花几分钟完成的工作变成了一百多个小时劳作，漫长的绘画过程本身也加持了作品的意义。原本的西方现代的方式，与中国传统类似坐禅的理念成为单凡画竹的另一个结点。单凡称之为《缓慢之作》，进一步强调了时间对于这个结点的重要性，也完善了单凡画竹乃至连通中西方艺术的理念。

单凡将这个理念向几个方向延伸出几组作品。第一个方向是“抽象”。2007年，单凡把“墨竹”在显微镜下放大了一千倍，又把所见到的黑圈圈，作为基本元素，画成了一幅纯抽象作品。“抽象”是西方现代重要的艺术现象，有完整的观念、理论、流派、作品。中国传统艺术的审美内核是“意象”，物像是精神借喻的对象，根本不在于物像本身的准确性，但无论怎样肆意、怎样反复，都没有彻底抛弃物像的基本特征，就是说，竹子画飞了还是竹子，所以，中国传统没有真正意义上的“抽象”概念，即便是最接近抽象的书法，也因为字具有语义，怎么都感觉是“有形象”的。

我们2000年在美国拜访过当代抽象艺术家布莱斯·马登（Brice Marden），因为他一直声称他的艺术受中国书法的影响，我们很不解。去他的工作室看了作品才恍然大悟，他既不了解书法的书写性本质，也不认识中国字，因此把书法单纯地看成了一种“抽象结构”。布莱斯·马登发现了书法结构在法度中由于书写自由造成的变化，这种变化的不确定和丰富性，超越了西方抽象艺术理论的涵盖范畴，又被布莱斯·马登以西方抽象观念理解后融入了他的作品，相对于西方抽象主义脉络，可谓另辟蹊径，从而成为当代最有影响力的抽象艺术家。

布莱斯·马登是纯粹从西方现代结构主义视角，把书法形式理解成结构关系，与中国传统艺术没有本质上的联系。而单凡的“抽象”，中国意象为母，西方抽象为父，是个艺术“混血儿”。

第二个方向是“白色”。单凡把“墨竹”在显微镜下放大超过一千倍，获得的是一片不是白色的白色。于是，用“白色”以前面“缓慢之作”的方式，画了一组作品。这组作品可以看作是黑色“缓慢之作”的双胞胎。

第三个方向是“铅笔”。单凡在油画布上，以理性的线条缓慢地、一层层的、重复地覆盖放大的墨竹图形，远看“瞬间之作”竹形依然，近观却如切片，从更深入地解析了中国传统意象之内核。

第四个方向是“还原”，有“彩色”和“白化”两组作品。“彩色”系列，单凡以中国传统没骨法与西方写实法结合，还原了真实竹子的形与色。“白化”系列画法与“彩色”系列相同，只是在疫情期间所作，加入了“白肺纤维化”的象征观念。

单凡画竹的理念的每个方向都具有延展性，可以一直画下去。除了画竹外，单凡还以当代艺术的其他观念，尝试作了行为、影像、声音等方式的作品，为之后的多维延展留下了契口。

最后说“画竹的终极目的”。

单凡画竹方式让我想到中国古代的一种探究事物规律的方式，叫“格物致知”。“格物致知”，记载于两千多年前的儒家经典著作《礼记·大学》里：“致知在格物，物格而后知至”，简单地说，就是从各个方面穷尽某个具体事物的道理，即可以对事物规律获得根本性的认知。“格物”在后世被历代儒家视为参透事物的重要方法论，不断发展和完善，影响范围不仅是儒家。

“格物致知”有了最经典的故事，就是王守仁格物，有意思的是，格的也是竹子。五百多年前，年轻的王守仁为了格竹子，在竹林里坐了七天七夜，直到晕倒在竹林里。这次经历虽然当时无果，但为他最终悟出“心学”的根本“心外无物”奠定了基础。中国传统艺术从始至终都在寻求心灵表达，事实上，二十世纪西方现代主义艺术，对以描绘物像为根本的古典主义最大的反叛，正是为了寻求贴近心灵感觉的表达方式，抽象艺术可谓最彻底的革命，所以康定斯基说，抽象艺术“直接与灵魂接触”。因此，无论文人画竹还是单凡画竹，无论中国传统还是西方现代，艺术最终是源于心而归于心的，殊途同归。