



梁邵基在工作室工作

蚕不死,丝未尽

撰文:周亦鸣 听译:潘丽 摄影:邹洋 图片提供:梁绍基 香格纳画廊

年轻的时候,梁绍基涉猎颇广, 从纸浆、金属、玻璃到镜子都玩过,直到选择了蚕丝, 他把三十多年的生命安放在这细弱而坚韧的绵延之上。 2000年,他干脆搬到了天台山脚下, 在这个干百年来名士出没、佛缘深厚之地, 静对生命和艺术的收放。

动身去天台山,是在七月初。听说有艺术家在那里隐居,多少令人浮想 联翩:一位山中高人款款从云雾中走来,构思就在信马由缰中落地,那 是神秘的峥嵘在天光云影的罅隙中微微显露,一瞥可见风华。

而对这次访问,我也怀有一种期待。艺术家的名字是梁绍基。我第一次知晓他和他的作品,是在去年八月的一个艺术论坛上。我看到,被棉絮般的蚕丝包裹的作品,透过投影屏幕,产生一种不知所从来的震撼力,仿佛是灵光乍现的折射。而在现场发表讲话的梁绍基言必称海德格尔和老庄,话语形成一个致密的系统,竟与作品完全统一,人如其作品,两者都聚敛了高强度的精神容量,在我心中留下印刻。冥冥中,瞬间的感动成为链接,指引我登门造访。

梁绍基最近异常地忙碌,展览在即,备忘录中记录了二十件事项,接待的来客也一茬接着一茬。就在我们到访这天的前一天晚上,他刚从杭州匆匆赶回天台,至凌晨才入睡。第二天一早,我们等候在天台山博物馆的门口——这里正是他的住所,见到了过来给我们开门的他。他神情收敛,没有多余的话,请我们进去。

显然,他早已在忙碌中训练有素,随时让自己进入状态。言谈中,他精神矍铄,眼神时不时泛起光芒,嗓音并非洪亮,每个音节却吐得掷地有声,有时随着抑扬顿挫会变个调子,像旋律在不同音调下响起不同的音色,偶尔还夹带了某种南方人特有的含糊和沙哑。自然而然,我们跟随他的讲述进入了他的八十年代。

厚积薄发

那是一个不同潮流汇集冲击、视野不断打开更新的时代。在北京从事展览设计两年之后,梁绍基回台州组建台州工艺美术研究所,他正在思考自己的课题,经过历史运动和自然灾害,他格外珍惜新时代所带来的的余裕。他曾经从事工艺编织设计,使用各种工具驾轻就熟,包括雕刻刀、木刻刀、油画笔、水墨工具,他试图实现手工的温情、雕塑的体量、油画的色彩、建筑的空间交响,灵活运用麻、毛、金属和竹木等材质,重建织物构成,重谱纺织概念。艺术的尝试踉踉跄跄,在懵懂中摸索着力点。

1982年,他得到机会远赴法国和德国考察。卢浮宫中展出的大师作品一度让他怀疑无法逾越已经屹立的高山,而蓬皮杜却让他看到延续艺术的脉络上尚存的发力之地。德国包豪斯的织物工程也启发了他日后的软雕塑创作。第二年,他被派往美国考察。他览尽美术馆藏品的丰盛,领略自然风光,也看到西方经济、科技和市容和中国的差异。回国后,他对朋友们讲:"在外国就像看彩色电视,很绚丽,很有生气,到中国就像看黑白电视。"总结这段经历,他觉得国外考察帮助他找到了自己的艺术定位。

1986年,他遇到巴黎保加利亚裔壁挂艺术家万曼,后者的软雕塑作品和他的想法恰好特别契合,师从四年,他学到实验艺术和对事业的执着,对他影响至深。万曼去世前后,他的壁挂作品相继在国际上获奖,他获得"中国工艺美术大师"的称号,一些艺术理念已然在脑海中成形:他质疑编织的概念和技术分离的状态,计划做一些别人没有做过的东西。他在体制内尽可能争取自由,避免争名夺利所带来的消耗,见缝插针舒展艺术的羽翼。

那也是如饥似渴排队买书的年代。东西方哲学书籍成为了他艺术创作的基底,海德格尔、加缪、尼采、萨特和老庄从不同方向形成他的自我的注解,启发他创作的感知,他寻思如何在东西方之间建立对话。他首次使用枯干的蚕茧,结合金属和宣纸,把茧子钉在丝布上制作成一个易形的像素,由此组成一个几何形的魔方,建构起易经的系统,这是东方的神秘主义和西方的数理逻辑学的沉思。在东方和西方视角的对比中,他看到东方文化蕴涵的重要价值对象——自然。这成就了日后的自然系列作品。

在制作魔方的时候,他看到光照在茧子上,在丝布上生成重重虚影,茧子仿佛活了起来,"我想,为什么不用活体媒材做一个真正有生命的作品呢?" 1989年,他在临海开始动手养蚕,让蚕在金属上吐丝,至此,他达成了一个阶段艺术生涯的蜕变,从民间编织、现代主义"软雕塑"形态的纤维艺术过渡到活体艺术实验,蚕成为打破创作惯性思维的有力武器。金属至刚,代表了现代工业文明,蚕至柔,则代表了生命体活的自然形态,两者的碰撞,以柔克刚,正表征了那个时代东西方文化的冲撞。

年轻的时候,梁绍基涉猎多颇广,从纸浆、金属、玻璃到镜子都玩过, 直到选择了蚕丝,他把三十多年的生命安放在这细弱而坚韧的绵延之 上。2000年,他干脆搬到了天台山脚下,在这个千百年来名士出没、佛 缘深厚之地,静对生命和艺术的收放。

蚕我 我蚕

蚕丝似断非断、绵绵不断,正如中国的历史,它连接了中国文化的底蕴。而丝绸之路连接了世界,成为人类共同的命运线。蚕丝浮在空中的状态,蕴含着哲思,让梁绍基想到海德格尔所说的存在和存在者,它正象征了人的生命状态和生存环境。另外,半透明的材质,是一种虚静美,正如老子所说的:"道之为物,惟恍惟惚,惚兮恍兮,其中有象,恍兮惚兮,其中有物。"这朦胧美根植于东方的美学。

在蚕与金属,自然与工业之间的关系上,孰是对抗、排斥,孰能相依共处,梁绍基在执着追问着。通过反复试验,他逐渐熟悉了蚕性、蚕的生物钟、病理学、蚕的品种杂交,提高它的免疫力和适应性。梁绍基借助蚕农和专家的生产经验,立足于科学的理论体系,重构框架,用艺术家的眼光认知蚕的生物体系,摸清它运动的规律,发掘它造型的可能性。蚕最喜欢往最锋利的边缘攀爬,在蚕丝的攀援之中,尽显生命的忍耐力,这种追索生命极限的品质成为艺术家创作构思的意念。

他还发现,蚕吐丝顺着8字形的结构,和按照经纬吐丝相比,要覆盖到同样的面积,在力学上是最省力的,覆盖的密度也更大。从科学的计算到灵性的成果,这正如尼采所说:"用艺术的眼光看科学,用生命的眼光看艺术。"梁绍基提到。在技术问题之上,在于艺术家有非常细腻而敏锐的眼光,并且善于冥想,打开艺术的可能。他甚至由8字结构想到中国八极图和数学中的阿尔法,这正是蚕运动的造型奇迹,它表现了宇宙最基本的规律,成就了艺术的发挥余地,"我觉得艺术家应该比科学家更自由。"他说。

自然系列的作品记录了活体小生命的不断生长、蜕变、生成和涅槃的历程,驻留每个生命过程的痕迹,才造就了作品在变化中的状态,短则一年,长则十几年。艺术的灵感心血来潮,点燃好奇和爱心,在过程中孕育生长。因而,每一件作品,与其说是蚕的结晶,不如说是艺术家与自然互动过程的自然结果,每一根丝的缠绵都蕴含了克服挑战的磨折。也因此,他的艺术被称为生命艺术。

蚕吐丝的时候,梁绍基通宵陪伴,有时就席地而眠。有一天,他醒来的时候发现一只蚕掉在他的脖颈上,他想到,春蚕到死丝方尽,蜡炬成灰泪始干,"我的疲于奔命、坚韧不拔和蚕不是一样的吗?我就是一条蚕。"从那时起,他感受蚕的生命和自我的合一。

就这样,日复一日,年复一年,一批蚕逝去了,下一批蚕被孵化出来,留下作品的参差百态,疏疏密密的白色覆盖封存了生命的诞生和消逝,生命的轮回周而复始。

洗练纯一

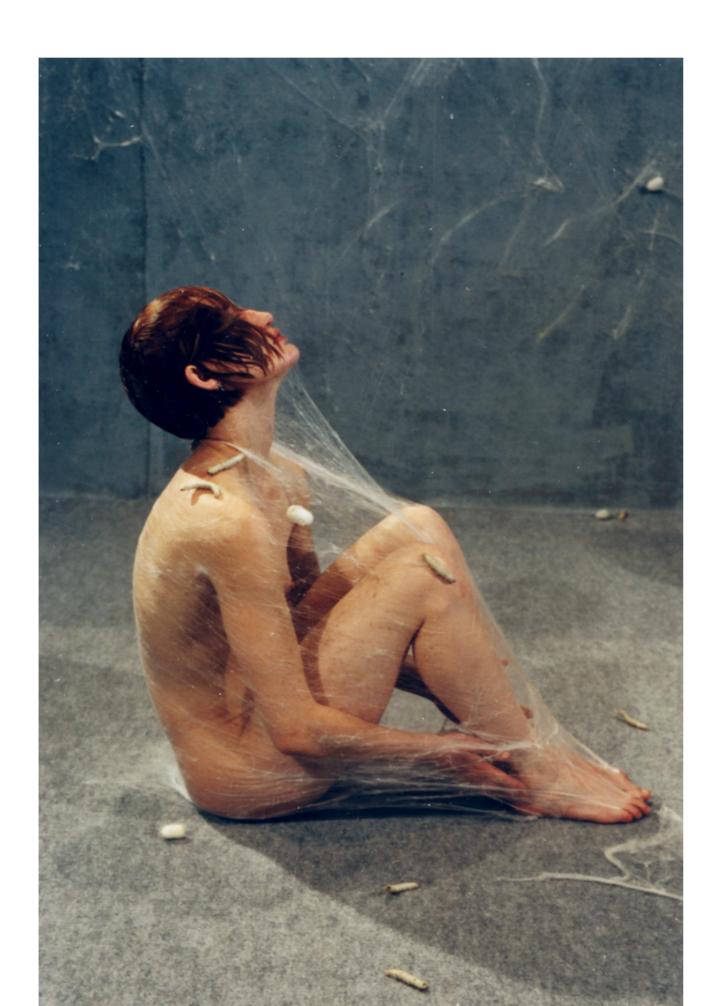
聊了半天,午休后,梁绍基带我们进入五百米之外的工作室。杂乱无章的作品和杂物堆放在偌大的空间里,空气中有一种陈旧的气息,一眼望去,如同是一个老旧的工厂,竟难以让人想到这里能与艺术扯上关系。这里恰恰是另一个现场,与展厅相对照,呈现了作品的另一种状态。



时间与永恒(百花大教堂), 2013, 摄影

012





上 自然系列No.4,1992 右 自然系列No.31/自缚(里昂双年展),2000 就这样,日复一日,年复一年, 一批蚕逝去了,下一批蚕被孵化出来, 留下作品的参差百态,疏疏密密的白色覆盖封存了生命的诞生和消逝, 生命的轮回周而复始。

蚕丝的绵密、桑叶的浓重、蚕屎的浑浊、薄膜的褶皱,完成或者未完成,在自然光下,都停留在最赤裸裸的状态,甚至无法容许注视它们的我们产生任何触及艺术和哲学的遐思。这让我内心产生一种惊叹:艺术家的天职,恰恰是能发挥超越材质物质性的想象力。

他兴致盎然地为我们介绍其中的作品,如同第一次亲手创造它们的时候一样。"这个是《皮肤》,蚕吐丝的时候,在一定的生物钟阶段,处在一定干燥度的时候,它就会起皱,这个皱使我看到了一种生命状态的显象,就像人的皮肤一样。后来我又了解到德勒兹关于褶皱的概念,很好玩,这个褶皱里,其实就是生死的纠缠。丝的白是白光,这白光既是惨淡的,也是澎湃的,悲凉的。"

科学家提醒他,皮肤的干燥是因为脱水。"我才想到,吐丝之后,丝当中的液体到了外界凝固了,就相当于脱水的过程。"他察觉,在开放自由的冥想之后,从科学上对奥秘的探究是一种补充。

讲到作品《残山水》,混杂着斑驳痕迹的蚕丝垂下,这次创造来自于偶然。蚕在干净的布上吐丝、排粪、拉尿,他会用录像记录这个过程。他突然想到,排粪和拉尿也是生命的释放,这就是现成的艺术品,换一个视野,一个新的世界扑面而来。它的呈现就是中国山水的另一种形式,蕴含了神性,是对西方宗教神像的替代。"我觉得,我和杜尚不一样,杜尚是先有物,而我没有物,我的东西是边做边生成的,是一个生命的历程,过程比结果更重要,从中看到蚕的意志力和艺术家的潜心钻研。"

"作品《平面隧道》是受到马王堆出土的素纱蝉衣启发而创作的,薄如蝉翼的丝片承载着千年沉甸甸的历史,联想到当下时代碎片化的趋向,和老子'致虚极,守静笃',悟到了东方当代的极简语言,我做了圆片,因为我觉得圆的理念,是终极的、完美的象征。它这么遥远、虚诞,包含宇宙意识。而且圆形最有生命感和动感,跟直线相比,它不断在扩展。它跟我们现代生活的几何建筑空间又特别呼应。再做下去,我发现,因为它的边缘线是蚕吐丝形成的,和数学切割的、机械制造的不一样,有一种虚化的感觉,可以说是虚薄、虚透、虚灵。"

工作室的中间摆放着一块狭长的木头,上面印刻着狭长凹凸的纹理,他让蚕在上面吐丝,作为琴弦,从中造境,让人恍若可以听到高山流水的琴声。

边缘处放置着一个带尖角的垂直金属平面。"这里有一个作品叫做 《弄方成圆、弄圆成方》。你看蚕吐丝了以后,这个平面被弧线连接起 来,它弄方成圆。然后它吐到这个直线,把这个弯曲线填平了以后,它 就往中间堆,又把这条线做成滑坡线,然后再堆,所以蚕就这样循环 往复地吐丝,我从中悟出了哲理。" 他总结三十多年来的创作体会,他写了四个字,第一个字是丝,他的媒介。第二个字是思,就是他的探索、追问、质疑和批判。第三个是史,从他的个体仔细想想,走到社会时空和历史时空里面去。第四个是诗,意思是他要超越自己的个体,超越社会,把科学家、哲学家和艺术家结合在一起,去找一个走向,即一个不可名状的彼岸,这个彼岸是诗,这诗并非文学性的,而是创造性的。

梁绍基认为,如果说早期他使用金属、木头和石头创作,是在材料不同个性的对抗中表现其中的精神内涵,那么,现在,他在慢慢消融材料的边界,让它们交融在一起。材料的自然醒包括物理属性、化学属性以及各种不可名状的属性,诸如人性、佛性,艺术家感知它们的融合,让物性转化成为精神性,通过材料走向道。"我的目的,就是消除物我,让它们共一。"而力求朴、拙、简、纯、空,从单一的材料中去挖掘其内在和无穷的可能性是他近年的诉求,于是继《残山水》之后,《平面隧道》和《皮肤》相继应运而生。

各种概念和思索的碎片在创作之前和之中随机涌现,而等到创作完成,所有的思绪却都简化和洗练,直到最后的十分之一,点到为止。

独处,还乡

梁绍基的住所位于天台博物馆里的一间小房间,一走进去,视线就被堆叠得挤挤挨挨的书籍和文件占据,再往里走,才看到当中的一处凹陷——他的床。一旁桌上放满了他的药瓶,他时常忙得忘了吃。2014年他患脑梗,胃也不好,脚做过手术,医嘱不能碰水。

他忙着翻箱倒柜,或者从书堆里抽取,拿出自己收藏的宝贝画册和我们分享,口中不住赞叹:"画得好","历史的沉思","原始生命","癫狂","很有力量","活泼"……可以感受到平日里他的内部和杰作互相增益的状态。"我这个人没条理,东拉一句西扯一句。我感悟的事情可以说很久。"他还翻出自己悉心整理的亲手书法和画作,对绘画和书写的步骤如数家珍,随着卷轴铺展,其中的能量仍然在滋养他。"这个好!"他不禁赞叹。

第二天一早,他带领我们游览天台山国清寺,亭台楼阁和青山绿水间 纯粹的宗教气息无疑滋养了他倾注在艺术上的纯粹。患脑梗之后,方 丈赠送他一顶绒线帽,告诫他:"你不要去手捧这么多鲜花,不要参加 这么多活动,十年磨一剑,慢下来。"他安于隐居的孤独,不是疾痛严 重,就不会停下创作的脚步。

"安静之后,回到蚕丝,回到止观,一种自修的状态。城市里的生活是不由自主的,艺术本来就应该是孤独的。孤独是由衷的,是形而上的,

让你的力量能够聚敛起来。我感到,每次从外面回到天台,如果不进入真正安静和孤独的状态,很难产生新作品。进入状态,忘却自己的时候,我的心在说话,语言来了,作品也出来了。"

年逾古稀,他越发感受到要把力量收拢到内部。"艺术家的价值就是 形成自身有个性的语言,建构一个体系。艺术家的语言终究都来自他 对世界的感悟、思考和经历,是艺术的功力的体现。其中也包括冥想 的过程,渐渐起了化学反应,生成一个云雾,云雾还在变化,像呼吸一 样无形,没有边际,里面可以容纳很多内容。"

他对自己提出两点要求。第一,要从制高点看待艺术和文化,建构自己的奋斗方向,持之以恒地去摸索。第二,不断改造自己的知识结构。他以早年的工艺美术实践为例,他本不喜欢,但它对自己动手能力的提升在日后转化成为有用的资源。在言谈中,我们可以感受到他为此做出的努力,他的视野是开阔的,往往能够对东西方文化艺术的全局做出抽象概述,添加自己的评说,理性又不乏性情。

还乡是他的创作一直以来的主题。而他认为,这"乡"的范围,大于天台这个真实地理概念。山水神秀、烟雨缭绕的天台山让他亲近自然、宗教气息和传统文化的根,帮助他排除城市的干扰,获得启迪。还乡,就是独处,往自己的根源走,回到心源。

创作是前行的方式。他所能得到的最大反馈,就是通过作品,重新认知世界,认知自己,缓和自己和世界的关系。例如,在作品《寻》中,他把镜子放在拉脱维亚的白桦林中,当人走近,就看到自己被映照在镜子里,自我镶嵌在树林之中,在天地之间占据位置。创作更深入的时候,艺术就是呼吸,自然流淌,而非刻意的言行。说到这里,我察觉他每每能够寻找到具体的切口,来落实抽象的概念,而非流于清谈玄说。

第二天傍晚,我们完成拍摄,从工作室出来,接着话题,梁绍基说:"我出生在上海,又去过北京,后来到临海,到天台,我待的地方越来越小,但我觉得我的世界越来越大。"说着,每个音节落得很稳健,让人揣想这几个字里所凝缩的时间、情感和思想的厚度。我想起前一天一起吃晚饭的时候,他说:"我说话都很性情的。"如同是一种呼应。梅雨季后的天台仍然氤氲着潮湿的闷热,暮色让流云、山影和绿树披上清澄的蓝色,琢磨着他说的话,不觉天地疏朗,容纳无限,又在荫蔽着生命的微渺和茁壮。

"有志不在年高,无志空长百岁。"在送梁老师回去的车上,他从前座回头过来对我们说,神情见不分明,话音落得倔强,这句话接着之前关于年龄的话题,他希望自己的创作生命延续不绝。这是他与我们在一起的最后一个场景。

《生活》:能否跟我们谈谈八十年代出国考察对您的影响? 梁绍基:国外走了一圈以后,我就找到一种可行性。本来我心里只有 大概意向,懵懵懂懂。1982年,我去法国和德国,1983年,去美国。 1982年,我去的最后一站是巴黎。朝圣卢浮宫之后又参观蓬皮杜,我 感到这两者各自创造了一个宇宙。卢浮宫主要是呈现了希腊、中世纪、文艺复兴和古典主义的艺术,若将其搬到蓬皮杜,显然是格格不入,但仔细分析,二者依然文脉相依。

从卢浮宫出来,我想我已经38岁了,我不想当艺术家了,我觉得前面全是大山,无法超越了。我看到伦勃朗画的小牛,那种体量感,好像谁都推不动。像提香在他的时代已经会用冷颜色了,我印象太深了,席里柯在37岁的时候已经画了《梅杜莎之筏》。

像蓬皮杜展出的卢奥的作品,那种表现主义的野兽派,依然有宗教情绪,但是它再不是过去拉斐尔画的那些圣母像了。给我很大启迪的是,蓬皮杜揭示了现代人生活中的一些现实问题,我们还可以有发力之地。最早我是对德国表现主义感兴趣。之后看印象派,到后印象主义,我特喜欢塞尚的静物,还有梵高那种神经质的、宝石一样闪光的色彩,给我印象很深。后来我还欢喜伦勃朗、柯罗。如果让我在鲁本斯和委拉斯凯兹之中做选择的话,我还更欢喜委拉斯凯兹。鲁本斯很生动,但是有点富贵气,我更欢喜委拉斯凯兹,他把教皇的内心刻画得入木三分。文艺复兴时期我喜欢的是米开朗基罗,他简直是座山。米勒很朴素,像《晚钟》,他其实超越了文学叙述的语言,那伫立的两个人物像亚当夏娃一般。

我经过蓬皮杜展厅一个巨大的雕塑,见里面全部挖了洞,总共有七、八米高。我看别人都从洞里边穿过了。我突然领会到,这不是西方的苏州园林吗?中国人是通过一个天然的石头,和宇宙进行对话,而西方通过数理的造型来对话。从中我既看到了东西方的不同,又看到关联。我认识了东方很重要的一个价值取向——自然。所以当我养蚕时,我马上反应过来,养蚕实验就叫做"自然系列"。好多评论家说,你这个题目太大了,你做得了吗?后来我说,如果我用非常具体的一个名字,就是用文学化的名称去命名我的作品,那么我会被这个名字所束缚。现在我找的方向是自然的大命题,然后我就编号,01、02、03、04……。到后续的作品,难以凭借号码来识别,我才开始为作品取名。

当时最大的命题还不是技术问题。第一是找方向。1989年,我参加洛桑"第十三届国际壁挂双年展"回来,我在文章《漫步壁挂艺术中》中写道:从遥远的西方发现东方,其两者相异相契之处所在……接下来是科学。科学是用一种更加微观的方法来对自然生命进行洞察,所以我就从自然命题,找到了一个可以切入的依附点。再下去,就有很多问题了。有技术问题,这包括对蚕的生命习性的认知,首先是蚕性,你怎么认识,人有人性,蚕有蚕性。然后牵涉到从理论到操作的技术。另外,很多习性还是在发现之中,有的是科学家也没想到过的事情。1989年,我到苏联去参加纤维艺术探讨会,并就地选材创作,一个人交了六、七件作品,之后荣获第一名。古文里说:"天时不如地利,地利不如人和"。我用了天、人、地的概念,构思了一件作品。在中国做了一半,在苏联做另一半,希望两半最终合成,两相契合,题目就叫"契"。但是遇到一个出其不意的事情,我是1989年9月份去的,12月回来。后来苏联解体了,我的作品运不回来了。我当时去的时候带了一个意

念,壁挂通常是室内的,我要超越历史,超越地理,回到一个大时空中去。天、地、人,这个概念外国人能懂,当时我很欣喜,我觉得这种概念能够超越国界。但是政治巨变以后,作品完成不了,我就想到了等待戈多。我觉得这等待是个过程,也是一种艺术,说明我的作品没死,它完全真的嵌到地理历史的时空中间去了。





上 自然系列No.10/床,1993至今 右 沉云1,2014-2018

016



在苏联,我一直尝试做户外作品。我把当时驻地拉脱维亚里加的窨井 盖给拓印下来,然后做成一把伞,再去反盖到这个窨井上,拓下来东西 是反转变成负向的嘛,窨井盖再套上去,就像从宇宙上看这个地球。之 后去是在1993年。2001年,我又去了拉脱维亚。我每次出去都带着 问题去。我看了很多列宾、苏里柯夫、弗罗贝尔、康定斯基、马列维奇、 塔特林的作品。我发现,俄罗斯不乏有伟大的艺术家,但最伟大的是 俄罗斯文学,托尔斯泰、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基。俄罗斯的音乐、 绘画、艺术是第二位。我到列宾美术学院,看了好多次。我回来就和美 院的一些老师交流,讲了我自己的感想,我觉得俄罗斯画家被束缚了。 俄罗斯美术跟着文学进行宏大叙事。而在印象派在欧洲开始兴起的时 候,俄罗斯还在做文学戏剧性的东西。俄罗斯巡回画派画《三套车》 很生动,但跟米勒的《晚钟》相比,后者更纯粹、更质朴、更合神性。 还有政治原因。像康定斯基没法待在俄罗斯,他做过文化部的官员, 后来他到德国去,在包豪斯待过,创立"青骑士"画派。还有夏加尔, 他的作品里有浓浓的俄罗斯乡情,他很爱他的国家,但是他吸收了现 代主义。我关注问题,廓清概念,寻找语言,并用"情"去驾驭和触及。 在南斯拉夫做的作品也是这样。科索沃战争时候有个火车站被炸了。 我就正好带了丝过去,我就把丝黏上去。那边是一条河,我把蚕丝拉 过去,跨河而过。南斯拉夫希望能够通过这个展览去激发他们探索一 条重生的道路。

科索沃战争时候,南斯拉夫人身上穿的T恤衣裳上画了很多靶圈,上面写着"朝我开枪",那是对着美国飞机抗争的誓言。然后我就在国内做了一件衣服,让丝箔上所结的蚕茧形成几圈圆环,然后倒计时,算好到南斯拉夫第二届潘塞夫双年展开幕的那一天靶衣上的茧破壁而出,他们看到了一阵惊喜。

艺术创作有了执念之后,可能是随机的过程。到了南斯拉夫,我看到展厅一边有个窗子,我故意把这个衣服挂在窗子上。这个窗子后面是街道,从里边能看到展厅,但是它被大玻璃给挡住了,这么一挡,蚕茧被封在里面,意义就出来了。所以,在情景中的相遇中,概念不断在生成,也不是完全想好的,如果是完全想好的概念,有时候也有点无趣。

《生活》:您新的好奇是如何被触发的?

梁绍基:热爱自然,热爱艺术,保持对事物的敏觉和自由的冥想,勘探材料的各种属性及在不同环境下的发生的变化。如今年初天台石梁特别寒冷,整个瀑布结了冰。于是我将浸了水的丝箔贴在石梁瀑布前石坡上,垂落下来,创作了《冰丝瀑》。

《生活》: 您怎么平衡东方和西方的精神营养?

梁绍基:作为一个中国人,从你出世那一天起,便受到地域文化对你的熏陶,但真正认知中国,还需不断努力学习、读书、游历、体验,确立对民族文化的信仰。我喜欢汉砖、霍去病墓石刻,喜欢张旭的狂草、颜真卿的《祭侄文稿》和泰山《石门颂》碑帖,我还喜欢八大山人、青藤、梁楷、倪云林等人的绘画。只有不断动手,去亲自体验,才能真正懂得东方艺术的真谛。

另外,要不断研究、学习,学习不同的文化。还要读些现代哲学、科学, 认知当代文明。最后也是最重要的是,学罢要进行反思,进行批判的批 判。现代艺术是现代科学、经济、文化的产物,所以我们必然还要不断 研究西方文化,从而进行东西文化比较,进一步了解东西方相异相契之 处,站在一个全球的视野极目眺望,让一切知识、技术转化为智慧。 在天台智者塔院,墙上曾写了一句话:"生命的富足来自独处。独处意 味着当下。"我觉得,所有的宗教到最后都是哲思。从仪式、信仰深入 到对大千宇宙和人存在本质及生死的思考。

爱因斯坦提出很多的问题,其实在佛教里都已经涉猎。爱因斯坦信教, 是因为他越懂得科学,越感到无知。从达尔文的进化论到摩尔根的遗 传学到基因学说不断发展。马克思到晚年都修正他自己的学说。

我从心底里尊重老子,他说:"一生二,二生三……"。他用那么大的宇宙观来谈问题。应该说老子是中国古代唯一一位对宇宙产生关照和思考的先贤,直到后来独尊儒家,使当时的科学文明窒息了。中国古代也有科学家,出过诸如《考工记》,但他发展不了。而在西方,文艺复兴到中世纪以后这段时间,最早是炼金术,到后来蒸汽机发明,一下子赶超中国多少年。所以我觉得,最重要的切入点是把中国古代、西方古代、中国现代和西方现代等所有的文明放在我们现在的一个连接点上进行关照。我通过作品来表述我对这个问题的认知和态度。我们对自然和科学,

永远要保持一个谦卑的态度。 其实艺术最终是个体对世界的认知,无所谓东方西方,入而复出,出 尔复入,我之谓我,自由我在,我之为我,自由我化。艺术是艺术家的呼

吸吐纳。

《生活》:像俄罗斯的创作者,他们一直在跟自己战斗。艺术家是不是在某个阶段也要跟自己战斗一下,或者是要脱困?还是说不同的艺术家有不同的路径?

梁绍基:这肯定。艺术家要做一个"思"者。"思是追问的虔诚",不断战斗,不断自我更新。像我养蚕,有时候不熟悉蚕性,那你有一阶段全力以赴,集中精力,把这个事情突破。整个生命状态是在流动的状态,在这个流动体里面,既和它很轻松地对话,又要挖掘,逐步克服许多问题。你解决表现技巧,解决科学的问题。然后第三步是要洗涤,把它纯化。到最后,几乎没有什么变化。看山是山,看山不是山,看山还是山。境界动了,这个动首先是脑子动了,再是你的心动了。

《生活》:很多艺术家也是很好的社会学家,但社会学家缺少一个步骤,把你感受到这些东西转化成艺术语言。

梁绍基:哲学家注重概念,科学家注重形态,艺术家注重感知。艺术语言是呈现概念和感知的形式,艺术是艺术家"造境"和"移情"的物化之作。



荆棘丛林 ——拍摄手记

撰文:邹洋

我问他有漂泊感吗?他说天台早已是第二故乡。 他好几次提起海德格尔的话,"诗人的天职是还乡"。 故乡的概念不止于地理。 真正的故乡,也许是内心的澄明。

蝴蝶

采访梁绍基在天台博物馆。

他身后是大落地窗,谈话间,一只巨大的蝴蝶闯入窗框,我惊喜,是燕尾蝶,我最喜欢的一部电影以此为隐喻,开始走神,脑补画面:梁绍基在前面讲,蝴蝶在后面飞,阳光在更后面,风吹动叶子,忽忽闪闪。但我在采访呀,又不能停,纠结了一会,忽然想起,不对,这次我是摄影师。

他说话的力气让我想到一位台湾作家,周梦蝶。经历过很多,看过很多,但不做高深,有过困惑,有过纠结,但已澄明。

北京上海也有很多好艺术家,身处名利场,说话难免忌惮。他无此顾虑,好就是好,不好就是不好,欢喜自在心中。他喜欢庄子,他说儒家讲君臣父子,是教人如何在社会上相处,老庄讲心天地人,是自我与自然的关系,气度更大。由此可见他的价值判断。

清之国

梁绍基喜欢去国清寺走走。佛教天台宗祖庭,9世纪传到日本,盛极一时。他觉得国清寺主持坚持不收取门票,是个好人。他们有时闲谈,他评价对方是思想大开明之人,以主持的信仰和立场,这非常难得。还有一次,他病了,主持送他一项毛毡帽子,他觉得很温暖。

他说天台山是个奇怪的地方,经常出没疯癫之人,济公,丰干,寒山,拾得,都曾在这里,现在山上还有个疯和尚,临水而居,逍遥自在,语气里是欣赏之意,他没说自己,但看得出,在精神上,他是与他们亲近的。

故乡

他的人生路径与现代人的追求相反,一路往小地方去:出生在上海,离淮海路不远;求学在杭州,西湖边国美附中;工作去海门,最后扎根天台。

他有很多机会落脚大城市,上海,北京,杭州。一方面,体制分配他到这里,他屡获殊荣,成为高级人才,工艺美术大师,工艺研究所所长,享受国家津贴,地方总不愿放人;另一方面,他不乏看世界的机会,但回到这里,亲近山,亲近云,养蚕,观察万物生灵,让他复归一种宁静。

我问他有漂泊感吗?他说天台早已是第二故乡。他好几次提起海德格尔的话,"诗人的天职是还乡"。故乡的概念不止于地理。真正的故乡,也许是内心的澄明。

房间

聊完第一回合,我提出去他房间看看。他念叨着:太乱了,太乱了,无法忍受。还是带我们进去了。推开门,堆满的杂物像升起的海平面,及胸。

画册,文件,药品,写过的宣纸,随意散秩,露出一个电视,他说别人好意搬来,却从来不曾被打开。房间里只留一处凹陷,是一张床。尘土味,书墨味,男人味,扑面而来,我想到一个形容:没有女人的房间。

他抽出喜欢的画册给我们看,莫迪里阿尼,乔治·鲁奥,安塞尔·基弗,米莫·帕拉迪诺,丹尼尔·里伯斯金,马格达莲娜·阿巴卡诺维奇……这只是冰山一角,显然他没有被阻挡在风格流派之外,他也不在意自己的创作归类。西方媒体说,他是中国的观念艺术家。

瞭望

他的艺术启蒙亦是追随现代主义而来。1982年,他成为台州地区第一个被派去欧洲考察的设计人员。在法国,逛完卢浮宫,他不想做艺术了,前面全是大山,艺路已绝。逛完蓬皮杜,又觉得还有希望,艺术可期,每个时代还是有每个时代要解决的问题。

每次出国,他都称其为对艺术的一次瞭望。他说每座博物馆都是一部美术史,一定要系统去看才有所感触(上网是碎片地看)。看过之后,他发现东西方艺术常常是息息相通的;看过之后,他发现常常被一些表达所打动:历史,命运,简洁与力量感;看够之后,他知道自己的方向要改,必须要摒弃工艺美术,要触及更开阔,更深刻的东西。

可以说,他的创作是建立在美术史上。

刀锋

蚕不是在任何地方都能吐丝的,需要温度,湿度,光线,质地,这是 科学。 起初,他去请教农大教授,想让蚕把丝吐在铁上,人家劝他作罢。他只好自己做实验,每当吐丝结茧期,他都要细心关照,熬夜几日,实在困倦便席地而睡,如此数载终得成功。

养蚕以后,他觉得科学这东西蛮好玩的。科学和艺术本身亦没有边界,科学可以帮人重新认识艺术,从艺术的角度看待科学,亦是一种思路拓展。他发现蚕的编织是八字型的,高效且美,这成为他的一种艺术符号。几年以后,他发现有科学家从试验的角度得出相同结论,让他颇有些得意。

养蚕给他带来很多能量。他的作品质地坚硬,转角常常很锋利,而蚕喜欢攀附边缘,柔柔慢慢的,与刀锋形成鲜明对比。蚕有时也会翻过去,他们弓起身子,变着角度,从来未被伤害过。

灵感第一

梁绍基说我最好的作品都是随机想到的,细细推究出来的反倒没那么好。随机的东西做出来,竟然发现一个好作品该有的东西都在,个人层面的,社会层面的,哲思层面的。

灵感第一,这是艺术的不可言说。

但只依靠灵感,薄了。诗人穆旦在信中有过类似的讨论:"我是特别主张要写出有时代意义的内容。问题是,首先要把自我扩充到时代那么大,然后再写自我,这样写出的作品就会成了时代的作品。"

梁绍基一直生活在一个不断扩充的场域里,他在持续学习,哲学,美学,科学,时事,他得到很多人的帮助,从出国考察到追随万曼贴身学习,他说过一句话,我是站在巨人的肩膀上成长的。

晚饭

采访两天,梁绍基每天傍晚都带我们去吃饭。第一天吃了笋,地衣鸡蛋,豆腐鱼,茄子,还有桑叶。第二天是台州小吃,还有一天,提出带我们去看隋塔。

他不抽烟喝酒,也不养生,至今作息不太规律,他没买房没买车,孑然一身,不想耽误人家,他说做艺术要有所牺牲的,他还说,要坚持,有时候就差一点点。

梁绍基在工作室,他说身后的木头形似《庄子·逍遥游》中的鲲鹏

我最喜欢听他在饭桌上闲聊,给我们讲法国艺术,荷兰艺术,他最喜欢 德国表现主义,我问俄罗斯艺术怎么样,他说文学性太强大,阻碍了艺术的现代化。他说起徐冰,天书好。宋冬,天安门哈气好。黄永砅洗书好,谢德庆,一年行为表演好。他说好的艺术并不是要多复杂,切口要准,语言要简单,四两拨千斤。

艺术家并不容易,要把自己扩充到时代那么大,要把语言凝练到舍利那么小。

圣徒

我尝试用大画幅加一次成像后背拍摄梁绍基,照片吐出来是白色的,然后慢慢显影,逐渐浮现出整个画面。他会长久地凝视照片,搞得我颇为紧张,偷偷观察,又觉得他其实在审视内心。有一次,他和我说,可以拍虚一点,不用那么实。

有一件作品,他坚持让我们晚上看,是用带刺铁丝编成的金字塔,上面覆着蚕丝和茧。他想让我们看虚的部分,到了晚上,他用手机打开电筒模式,朝上放入金字塔底部,然后跑去关灯。

"准备好了吗?"

"准备好了"

我抬头,屋顶影影绰绰,一片荆棘丛林,柔软的坚硬的都模糊了边界。像是不时蛰你一下,又给你抚慰。他也走到金字塔前凝视,被从下面打来的光照亮,一般人这样都会很难看,但梁绍基看上去有点动人,像是圣徒,艺术的圣徒。

022