

## 邵译农：本心不移，大匠不匠



文 顾灵



邵译农的工作室离北京草场地和798艺术区很近，独门独院。一楼的里厅放了几件他的作品，有《天上人间》的如意云画，有《如如之心》的实木笋塔，墙上挂了几张慕辰的摄影，还有一大张中国地形图。走上二楼，有一张专门写毛笔字的桌子，墙上挂着早期的画，还有摄影；里头专门有一间供奉着大小佛像的冥想室。回到一楼，楼梯下另有一间摆着画的裱画室，墙上挂着《东风西风》系列中几个包着黑丝绒布的镜框。厨房旁



邵译农 + 慕辰工作室一角

边有张仿明式的架子床，周边靠墙的柜子中式、西式皆有，其上陈设着形形色色的玩意儿，都是邵译农的收藏：陶罐、老照片、织锦、绣片、烟盒，玄关处还放着几块形制不同的门牌，写着不同的门牌号码。外厅不大，转角沙发加两张椅子，堆散着他的画册和其他的书。茶几旁烧着水，水汽氤氲。

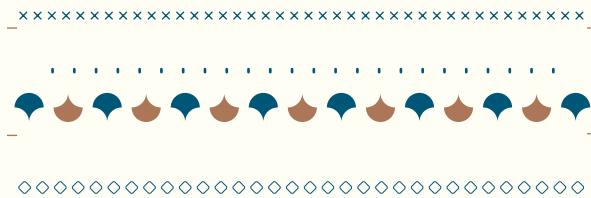
1961年出生于青海西宁的邵译农早期从事绘画，自1982年毕业于青海师范大学油画专业后，前往中央美术学院油画系助教班继续深造并于1987年完成学业。临毕业那两年正值八五新潮，三十年前群情激昂、解放艺术的那股浪潮仍令他记忆犹新。毕业前后的画作落款都是三个字母：S.K.K，代表的是Saka King——一个邵译农假想出的理想人物，张扬不羁。1993年，邵译农入驻圆明园的城中村，并开始与慕辰共同生活，其后多年，两人携手合作的摄影作品以客观图像挖掘、解读个中蕴涵



上 《一而二，二而一》，乌木，枫木，邵译农，2013。  
下 《一而二，二而一》（局部）

的历史意义。近十年来，邵译农的创作在形式上转向了雕塑和装置，在内涵上尤其渗透了对中国传统美学、哲学的延续与诠释，并以此开拓物、自然、空间与人的关系。

邵译农对传统的深情，渗透在下文即将提及的浸润木工、漆艺、苏绣、雕塑、绘画、装置等或古老、或当代的劳作之中。然而这种对传统执着的追寻、从未停止的挖掘与唤醒，其实贯穿于邵三十余年的艺术生涯中，经历了漫长的转变与演化。早在栗宪庭推动的“艳俗艺术”运动时期，邵译农就假传统木制工艺，将仿明式的圈椅与新式广告美女摄影相结合，呈现出“艳俗”及其背后的文化历史张力。其后相当长的一段时间中，邵译农与慕辰合作的多个摄影系列，即是邵坚持按照个人意志自由地



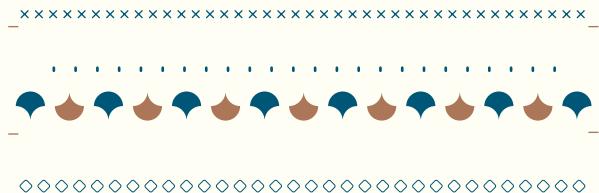
选择自己艺术行为的八五新潮之精神，创造出经历巨大社会变革后的中国当代社会里千差万别而又互为关联的视觉叙事。从《红色童年》中生动的学生肖像（相片中，小学生的面孔和服装都被渲染了一层过分鲜亮的色彩）到《童年留影》（通过图像处理软件，将赤身裸体的婴儿形象放置在象征中国不同历史时期的标志性建筑物前），再到其后的《家族图谱》以传统卷轴的形式再现邵氏家族图谱，将百余位邵氏家族成员置于中国社会历史大变革的背景之下：从“文化大革命”到改革开放再到新世纪。这些摄影创作从视觉上向观者揭示了历史被掩盖的事实状态。新与旧、传统与现代同台并置，交织出既荒诞、又现实、且变动不居的生活印记。

邵译农与慕辰合作的另一系列《大礼堂》，则从个人记忆走向公共空间，通过走访全国各地的大礼堂，以近乎偏执的镜头记录下这些曾经的意识形态空间在丧失其原有力量与意义之后的颓态。这些昔日里贴满宣传标语、回荡壮怀激语的空间，或羞辱人性的批斗会召开现场，已然沦为了被现代人刻意遗忘的历史失忆混乱的标志。身为中国五十年来近代史的亲历者，邵译农还参与创作了《米字》《八一五公墓》等多个摄影项目，直到《伏羲》，他开始从具体的历史线索转而投向更为内观的文化传统梳理。自此，无论是作品形态还是制作工艺等各个方面都发生了相当大的变化。



《东风西风》，黑／灰羊绒呢，天鹅绒弹力绒、欧式水晶灯，尺寸不等，邵译农 + 慕辰，2007。

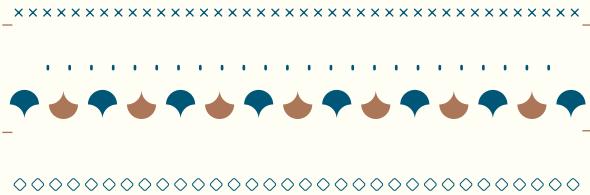
然而邵译农对历史与传统的探寻与思考从未间断，并同样体现在他与慕辰合作的又一代表作《东风西风》系列中。邵译农常言：“中西有别，西阳中阴。”三十年改革开放的历史，在很大程度上也是西化的历史。因一次机缘巧合、偶然路经义乌镜框商场的邵译农选择洛可可、巴洛克等典型欧洲风格装饰镜为材料，以黑色丝绒布包裹起来，由此镜不成镜，明暗颠倒。包布的缘起和佛学的说法有关：“佛说一切法，为渡一切心，若无一切心，何需一切法，此心本如真，妄想始蔽覆，颠倒无明，长沦生死，犹盲人独行于夜，永不见日。”明和暗，“故有知白守黑之意，意在明之暗化”。



邵译农之崇高，是活的古。只有活着，古才能焕发能量，施予影响。邵译农从现实中思考，把思想变成方案，由方案变成物——一种含有其思想的物。对邵译农而言，今天的艺术家不必像古代工匠那样遵循任何标准的引导，艺术的形式直接与艺术家的精神世界相连。然而，仍有艺术家遵从自工匠时代的艺术传承而来的力量。古代工匠相信某种源自信仰的、对形式的敬畏感，并在世代传承的经验中努力让自己的作品具备这种力量。邵译农就是一位继承了这一传统的艺术家。对于超然的精神高度的信仰，渗透在古代工匠的作品之中；而今，此种信仰仍需艺术家不断深入内心，锤炼形式的敏锐，才能让心性的高度与形式的高度相统一。

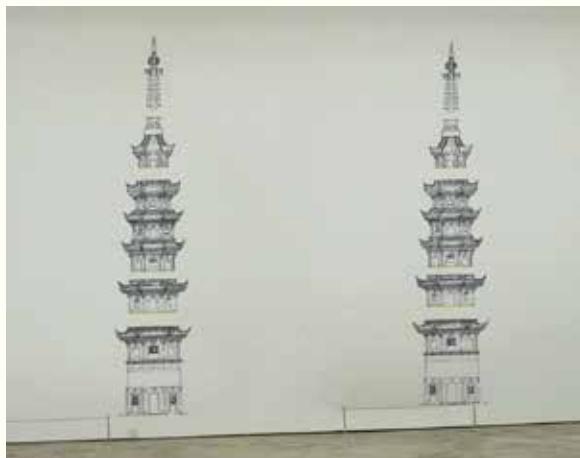


上 《3.28 平米私有土地》284cm×156cm×82cm，台球桌、苔藓，邵译农，2011。  
下 《3.28 平米私有土地》(局部)



自幼常与藏族人接触的邵译农，有着对此种信仰的强烈向往。

“我被这个民族身上一种精神性的东西所深深吸引，这些有宗教感的内心特别沉稳，跟自然很贴近，很奔放、也很厚重。在我看来，汉族人过于狡诈，六神无主，种性如此。彼时我乐于在西藏喇嘛教里打转，并以汉人为耻，回避汉族文化。”其后很长一段时间，邵译农自行研修佛学，并刻意与汉族文化保持距离。转变出现在1985年前后，他开始展开对汉族文化的深入阅读，并就此不可自拔。这一转变直接影响到了他其后的创作，并间接体现在作品中。“今天的文字太直接，古文值得回味的，往往是两字之间的妙趣，从用字就能看出心智所抵达的境界。我的心漫游在古人的世界，跌宕起伏的景象接二连三地跳出来，令人不可自拔。在这翱游潜浮般的阅读中，我与古人的距离瞬间缩短了。”



《心佛·心魔》，壁画，尺寸不等，邵译农，2007。



《如如之心》，老房梁木，尺寸不等，邵译农，2013。

也就在此时，艺术造物与人格力量的关联愈加紧密。邵译农著有大量笔记，他如此归纳创作的层次：“首先是材料及形色，这是最表层的。第二层是形式，第三层方法，第四层观念，第五层精神，第六层人格，第七层智慧，第八层至高而返朴的本我。”古代的工匠，几辈人的世代相传将生命的气质融入到造物里去，这已经不仅仅是技术，而是通过技术向人们展示一个人灵魂的形状，所谓的“技进乎道”。

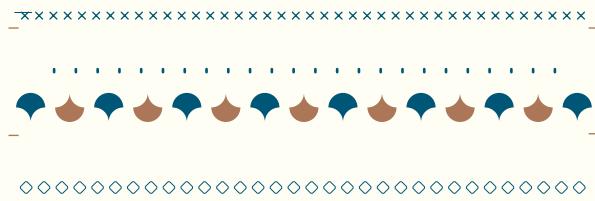
木的年轮是天然的生命痕迹。邵译农选择了不同材质的木料，并像剥笋一般使其出落成一座塔。木的年轮不是直的，而是曲里拐弯。所以邵所请的木匠，需要从上往下，一截一截地、按照他预先手绘的图样，先劈出个大概，然后再一点一点找，像考古一样；要是弄错了，年轮膜就会被破坏。每一圈年轮都结有一层硬膜，为了完好地保留这层膜，木匠只能小心翼翼地刮。请来的木匠都是技艺精湛、专做雕刻的木工师傅，每根木头都需耗费数月的时间被“剥笋”。

“剥笋”的图样绘制同样不易，需先将木条劈头去尾，露出清晰的圆心并用推刨打磨截面直至平整，然后将截面扫描下来，依照年轮的排布勾勒图样：从哪儿起、保留哪一层、舍弃哪一层，都有具体的选择。

展陈时，《如如之心》木笋塔的底部铺有带色粉末，这些粉末均来自于青海地区寺庙里焚烧的炒面和香料。《如如之心》之名取自佛教用语，指的是固有的世界或人的本质。这些柱状雕塑高度、粗细不尽相同，年轮清晰可见，天然的碎裂处被完整保存。



《木本心》No.1, 830cm×123cm×175cm, 阴沉木、油漆, 邵译农, 2009—2019。



《木本心·十年树轮》(2009—2019)是邵译农从2009年起开始实施的一项十年计划。他将已经在水底沉睡了数千年的阴沉木为材料，用传统漆器的工艺，日复一日地烘烤、打磨、披麻、挂灰、上漆、再上漆。在这简单朴实的重复劳作中，艺术创作似乎得以回到一种自我修炼的自然状态。四年多来，阴沉木已经被包裹了一圈圈鲜明可见的“年轮”。邵译农预计：十年之后，漆树“生长”的厚度可达十厘米。

为了便于运输和展陈，这棵树干被切割成六段。依序悬挂于展厅中的树段，将天然木的形态与人为劳作的造物合二为一，呈现出两者背后所投注的时间与因时间而散发出的简约之美。漆轮围绕着树木原本的年轮，合成七彩截面。艺术家尊重木及其自然之态并顺之，新漆年轮的生长好似是对木自然生命的延续。

邵译农在这件作品的自述中写道：“人从心出发，至物达物，至性达性，格物致知。这时物心即本心。对我而言，于外时间与生命年轮之外观，于内心闲杂，行简约至本之心路，这件作品也就是生命内化之附带物品而已。……本不变，本的不变之处在于，它经历世界一切力和势、诱惑和欲望、时间和生死之水火锻造之后，不变形、不扭曲、不失精魂的我心。为此本心以不变为圣。”



《春秋·春秋》，真丝刺绣，286cm×388cm，邵译农 + 慕辰，2004。

作品《春秋·春秋》由一系列大尺幅的刺绣组成，刺绣的画面来自国内外不同时期的旧钱币。起初，邵译农因对日本人占领满洲的历史感兴趣，先选了一张满洲中央银行的一百元纸币，其上印有孔子和孔庙的形象，还有“大日本帝国印制”的字样。之后，钱币的范围拓宽了，尤以民国的钱币为多。邵译农坦言是因为看中了民国时期的文化气息和审美感觉。

选择苏绣来放大、重现旧钱币，用一针一线将旧币上被商业文明遮蔽的内容显露出来。苏绣的主题历来多是荷塘、竹林、花鸟、山水等景致，当苏绣的古雅气质被用以诠释钱币画面时，

竟能蕴涵强烈的历史回望之感慨。作品标题《春秋·春秋》取自中国第一部非史官著述的“私人历史学”——孔子的《春秋》，而邵译农也希望通过将这件作品置于当代艺术的视域中来恢复这种私人性历史的探究。《春秋》以微言大义著称于世，左丘明曾对其笔法作了精当的概括：“《春秋》之称，微而显，志而晦，婉而成章，尽而不污，惩恶而劝善，非贤人谁能修之？”而在《春秋·春秋》中，邵译农重新凝视旧钱币中的山河、人像、数字与装饰等历史之像，将之化作苏绣图案。

作品《春秋·春秋》以悬挂的方式展陈，每当微风拂面，薄如蝉翼的通透苏绣亦会随之摇曳。钱币所蕴涵的文化趣味与文化品质，在世代相传的绣工手中焕发生命。邵译农说，绣工们手艺虽精到，但文化趣味与品质却在不断退化，因而整个制作过程中的最难之处就在于让绣工领会他的意图，把需要表达的东西真正地表达出来。邵译农花了两年多的时间与绣工磨合，让她们的审美标准和绣的方法一点点地改变。比如，绣工惯用艳丽的颜色，对微妙的色彩、尤其对黑色底子上接近灰色或银色的颜色很难把握。后来绣工自己也发现，原来能用针线创造出另一种美。当她们回过头去看以前的大红大绿时，就有了另一种感觉。不仅是用色，邵译农在深入了解苏绣工艺后，在绣法上也进行了许多改造。一般而言，绣工在单幅作品里只用一种绣法，而邵让她们把多种绣法汇聚在同一幅作品里。

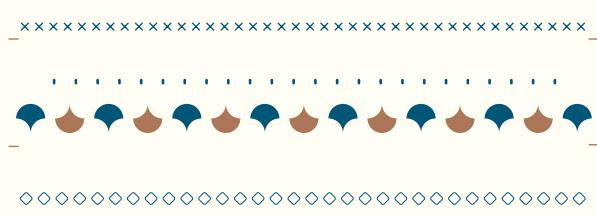
手艺急不得，平均计算，单幅作品需要一位绣工花费整整一年的时间；不同绣工的绣法和个性又都不一样。初选的二十位绣工，有些娟秀、有些粗犷、有些老道，绣出的感觉不一样。所以邵译农结合每位绣工的特点，把不同时期的钱币分配给不同的绣工。比如，农民、工人或耕田的图案，就给一位年轻胆大的绣工，虽入行年头不长，但人很年轻，所以魄力和胆量就比长辈们强，出来的东西也相较而言粗犷、胆大、朴实，与作品要求相符。年长的绣工会很严格地按照传统规矩绣，向她们提出特殊要求时往往会被拒绝，于是出自她们之手的绣品就会有种明显的斯文规整之感。



上 《九枝文》，不锈钢、碧玺，尺寸可变，邵译农，2011。

下 《九枝文》（局部）

“我给绣工带来难题了，因为很多部分要求是透明的，暗部就不能堵死，就像画素描，只画高光和中间色，暗部是利用底子。而他们习惯一开始绣就是满绣，再在很厚的底子上添加各种东西，而我要求是镂空的，就给他们带来了极大的麻烦。还有一个比较难的地方在于他们处理针脚的方法，要和印刷钱币的铜板版画的美感相吻合，要有线条的感觉。刺绣放大以后，线条必须清晰明显，除了形体，还要有版画的条纹和趣味。但最难的还是色彩，要不断把丝线分成不同的颜色，然后一根丝线细分成十二根，用不同的颜色形成一种接近灰色的色调，再不断



掺入其它颜色来造成微妙的变化。绣工们说绣我这个东西很伤眼睛，因为对颜色的识别要求非常高。我觉得对一个东西的审美、或者趣味、或者观念、或者理想，都是靠一针一线做出来的，非常具体，非常实在，没有可以偷工减料的地方，刺绣就是完美证明。它的每一针都非常具体，但表达的却是一个虚幻的、理想的东西。”邵译农如是说。

作品《九枝文》看似一落树枝，其形制参照了家族谱系的结构，从天顶的一点由上至下徐徐展开，枝理间相互连结，并在空间重量上保持平衡。树枝的下方点缀着碧玺，映照出光影斑驳。在此，我们看到的是树枝形态的演化。这演化所用材料虽是非自然的锻造钢筋，却又符合树枝的自然态势。此种态势，犹然形同书法之挥毫。由笔衍生出的线，轻重缓急、粗细曲直、干湿浓淡、章法布局，实则均在于行字之人的品格境界。在中国的传统数理中，“九”为极尊，“九枝”亦指枝条繁多；其蜿蜒的形式如同人际关系般扭曲复杂又相互制衡，看似纷乱无序，内部却维持着极其明确的平衡逻辑。

邵译农强调，观念须如空气。艺术，对他而言不在于技术或者方法，而在于其背后的精神状态。“为什么谈观念的时候，我说观念要淡，好像你完全没有察觉，一如空气。你感觉不到空气的浓度和压力，只是非常自然地呼吸着。所以观念要保持到若有若无，你想有的时候，可以感受到它的存在；它使你呼吸自如，进出自由，这股气随时都在流动”。



左 《圣子非》右卫壹，乌木，50cm×37cm×208cm，邵译农，2011。

右 《圣子非》右卫壹（局部）

作品《圣子非》是用乌木做成的一组舍利塔。塔身的形状撷取自中国园林的花窗视域。乌木性阴，漆黑的木身暗含着神秘主义的气息。所选乌木长期暴露在空气中，暴露在人的抚触下，长此以往，形成了包浆，表面乌黑透亮。

这组作品在邵译农的心中象征着十三位先贤圣人：老子、庄子、孔子、孟子、墨子、孙子、释迦牟尼、达摩、慧能、甘地、朱熹、王阳明和八大山人。常年研修古文的邵译农著有大量关于中国文化理念与为人之道的笔记，他计划将其中约八万字编订成册，命名为《中国当代艺术之道》，恰是奉13位圣人分为13篇章节。著述之中，多有分门别类之说。例如，邵译农称人分三品九级：三品，穷、富、贵；二品，能、贤、圣；一品，仙、神、佛，尊佛为最高境界。又如，邵译农归纳道，中国文化传统指出了三条人生之路：一为争雄之路，以地盘为路径，面向生活在地上的人；二为智圣之路，如塔状达到一定高度后向四周空间辐射其能量，无所谓领地、只关乎远近，不以生死、时间为限；三为绝圣弃智之路，也就是升仙之路。此种种所析，皆指人之本真。以分级论之，是为明识尺度。以乌木为塔，亦为度量（圣）心之衡。



上 《天上人间—005》，绢、颜料，114cm×160cm（3联），邵译农，2009。

下 《天上人间—立夏》，绢、颜料，尺寸可变，邵译农，2008。

《天上人间》系列绘画，极尽彩云、祥云、乌云、如意云之图示，展出时以一年四季二十四节气为题。墙面、天顶、通道及展板、画布上手绘着连续不断的云彩纹。在裱好的中国工笔画用绢上，各色云纹诠释着邵译农对天气、地气、人气的思考与领悟。邵借画笔赋予这些或魔幻、或祥和、或充满灵性的云以新的空间及流动状态。

“像《天上人间》这件作品本身，实际上是一个空间作品，我没有把它当作绘画来做。那种来自《易经》的感觉，调节着气场的关系，把整个空间用云的方式调配，或理气、顺气，或行气、补气，来改变空间。调心静气，人心从道心，以清雅静素之心，排除杂乱俗浊之心，完成自己的心量之场，也就是说回到人自己对于气场的一种敏感上，并从认识转变成为一种本能，最后以天呈的方式自然释放出来。”

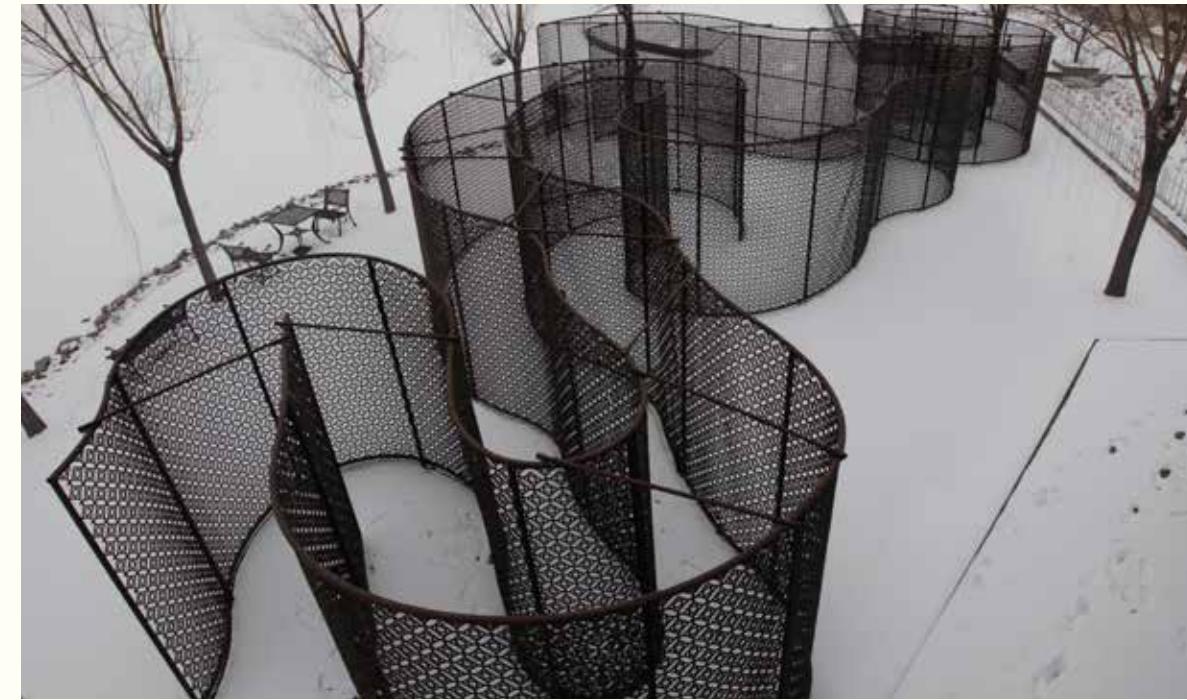
来自青海的邵译农回忆起故乡一年四季变化多端的云亦是记忆如泉涌：“每天从早到晚，（青海）云的变化跟内地是截然不同的，极端地变化莫测。当时，只要我们外出写生，我就常会画云。云彩很难画，它（运动得）太快了，眼看着一朵朵地飘过，自己还得去想象，去编、去补上。这些丰富的变化只消隔一会儿就再也找不到瞬间前的那个形了。当时有一本书叫《青

海云图》，我特别喜欢。到了现在，不再眼观，而是度心，天地之间皆可观气，以气脉之动之律，明其相，定其神！所以说，云也非云，物而已。我对图像的兴趣，体现在对不同工具、不同钱币（《春秋·春秋》）、包括不同的云、不同的节气之上。在中国古代山水中，云雾烟岚是不可或缺的。宋人郭熙有过一句精辟的概括：‘山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神采，故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。’山水是一个世界，一种拟人，你自己对时间的节奏、心境的变化，都可以通过云、水的变化、转折来传达。”

由四只蝙蝠组合而成的一种传统图案，呈四方连续状，以十字连接，组成镂空的花墙，是为《道和门》，暗合蝙蝠谐音“福上加福”。在这件装置中，花墙形成狭窄的通道，加上各式洞门和大空间，还原了一个互相联通又各自幽静的所在。两米多



《道和门》No.1，钢铁，1300cm×2300cm×290cm，邵译农，2010。



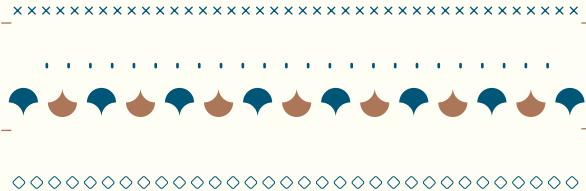
《道和门》No.1, 钢铁, 1300cm×2300cm×290cm, 邵译农, 2010。

高的铁幕花墙, 迂回、婉转、曲折, 如流水般约束、延伸、通透、隔绝着时光。观者身在其中, 移步换景。王基宇在其所著《历史伦理与“情本”蒙学——邵译农的制作谱系: 兼论“李泽厚主义”下的艺术奠基》一文中曾评价道: “在中国自己的塔、庭院、长廊、花窗中徘徊, 才能保存人之常情, 才有伦理的确定性基础。”

邵译农有一篇题为《在一种无常之中把持恒定》的笔记, 其中他写道: “我就是圆里带圆, 圆里曲折, 曲中带折; 少亦多、无亦有、虚亦实。……中国人把握着很难把握的圆, 是非直线的规律没有角度可量的规律。它说变就变, 说拐就拐过来了……”又及: “在达成一件作品时, 除了作品实的部分之外, 更大的是虚空间, 作品背后人的品格、心态及你思考所穿透物质能抵达的、或可超越的层面。”

这件花墙装置, 实则构建了一方实与虚并存的空间, 在行走、观景、冥思中, 回归那超越物的层面。邵译农说: “大匠不匠。”“所谓艺术圈谈论的工艺和趣味性, 我觉得它仍然是一个时代所造成的局限或误区。我不希望自己局限在这个时段的认识里, 很多时候需要几十年的反应时间。现在很多人觉得艺术性的语言要反叛、要粗犷, 有手工感, 这是一种流行式, 看上去是作品太粗糙、太简陋, 实质是心的粗糙、简陋。我还是希望能有多精致就多精致。比如审美层面, 现在很多人的心实际上是饥不择食, 顾及不到审美的高度。”

传统对邵译农而言, 是能量。“经历了一次又一次文化劫难, 中国的传统与当代社会是隔着的。我所要做的, 就是用我所厘清的传统的能量, 来破我自己的内心, 破当代的死局。”邵译农以水为喻: “有时候选择了某一个东西, 不是特别明确, 但



我赋予它一种能力，就像水，是在一个长时间的过程后，冲刷、溶解、包容一切。每个人站在它面前的时候，都能找到自己所想的东西，它就是这样一种非常全面的存在，又简单、又丰富。我的每个制作中都包含了美感、可看性，以及其中的理念和属性。我希望作品像水一样，像自然之物，它不明确，但是长寿。这种长寿，源于循环。自然是极其复杂的复合体，正因为它极其复杂、复合，所以才看似是一种接近绝对纯度的东西。这也就是我为什么不主张‘提纯’，无论是方法、技术，还是艺术的提纯，提纯都是有害的。我想说的是‘溶解’，我要让它包容、含有，它应该是广大的，而不是单向的。我以为，至上的作品不应该针对特定人群，也不应该针对特定的时代，它自己便是一个生命体，其寿无疆。”

邵译农逐渐发展出的文化思考脉络贯穿于他的整体创作生涯，他的每一件作品都与这一脉络紧密相连。历史、文化、社会不再独立于艺术家的生活之外，而是以个人为原点辐射出历史的演进、文化的变迁以及为人之道的选择。“谈艺术究竟是在谈什么？我认为不是谈观念，谈方法。我觉得这些东西随时都会溜走，但是内在能量的转换，魂气的把握，就是中国人内在把握的、几千年来在把握的这个东西，只不过今天的人感知的东西太多，但感觉力却在下降，魂气在消散。这个东西是需要恢复的。”

“如何从物眼向法眼走，其实就是要在这样一个过程当中，艺术做或者不做，它都是有限的。所有的东西，它能做成什么，不能做成什么，材料都是有限的，只有人的思维是无限的；当



《徽宗慢走》，黑、白大理石，音响，尺寸不等，邵译农，2010。

无限的东西控制了有限的东西时，就能把它带到一个无限的范围里，因为人的层次的不同，各自的变化，所以才会产生出无限的可能性，所以它会带来这种物体根本性的变化。也就是说，精神和物质的关系，正如杯子里水跟空气的关系，物质充满了，精神就减少了。实际上，一个真正处在自足状态的人，会让他自己的物质一点一点地被排除掉，直到适度。人需要得到物质的升华，反过来升华物质。……文化人在达到一定的高度以后，心中会有另外的一种价值，就是心性的价值，文化的价值和艺术的价值，还有一种信仰的价值。这些价值远远胜过东西的价值，这时候物就已经被排除了。艺术是人，人也是艺术，谈人也是谈艺术，问题就是治标还是治本。‘本’是什么？本就是人的元神、元气，就是这股气。这股气是浊的，它怎么可能有清醇的东西？把这个浊气去掉，污气、铜臭全部都排除掉的时候，这个时候清新的、正本清源的舍利子才会产生。我觉得真正的文化的建立，首先是文化的魂魄，是在内心里的这种纯净的价值的建立。”

“心者，心不在物上，却出入于物间，在物之理中，行理而拔性。”