

访问文字纪录

王公懿访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2011年4月7日

时间：约1小时30分钟

地点：加州大学柏克莱分校美术馆

八十年代初：入读浙江美术学院

问：您是第一批到美术学院的研究生，这个过程是怎样的，为什么会去读研究生？

王：1966年，我从中央美院附中毕业时，「文化大革命」开始，大学停课，废除高考。我们留在学校参加「文化大革命」。三年后，1969年至1974年，文化部安排中央直属文艺团体、文艺院校到军队劳动改造。附中师生集体在军队农场劳动。1974年我们这批毕业生被分配工作（那个年代没有自己找工作的）。我被分配到天津美术出版社，做低幼读物的编辑，编图文并茂的读物。

1976年文化大革命结束。1977年高校开始招生。1978年又开始招研究生。我的意识里面没有再读书的想法。我和家人一起在天津生活，很平静。

这时，有一个人出来帮我，是出版社的社长郭钧。这个人我一辈子都要感激他，他建议我去考研究生。我说我考不上，研究生有多伟大！他说：你一定要考，我帮你「走后门」，我放你一个月的假，准备考试。他对我说了好几次，还有一个社长赵泮滨，也是劝我去报名，两个社长都这样。他们可能看到我不适合做编辑，因为我经常跟他们意见不一致，有的稿件，他们说要改动时我常说不改，但是他们并不因此讨厌我。这是我的幸运。

报名之后，社长把出版社楼上的屋子腾出来，让我准备功课，同时到天津美院学画人体。他写信给中央美院国画系的党支部书记丁井文（是郭均在延安时的战友）推荐我。我。报考了，没有考上。为什么考版画系呢？这跟我在出版社工作有关。附中毕业，只画过一两本文图并茂的连环画，能报什么专业呢？雕塑、油画、版画、国画都没有在大学学过，只在附中时学过一点皮毛。出版，跟版画有点关系，所以报版画系。

浙江美院研究生招生没有招够，派油画系全山石老师和史论系的谭永泰老师到中央美院看看有没有落榜学生可选。油画系郑胜天老师正在北京家里养病。他们把郑老师拉着一起来看。我有几张速写，郑老师觉得不错。

版画系没有老师来，委托他们来挑。他们便把我的速写拿回学校了。说起来好笑，当时版画系的书记林康华给出版社的老同学写了一封信。这封信我看到了，他说：「你要告诉我，王公懿这个老处女是什么样子的？」因为那时候我还没有结婚。我看到了，就想林康华这样的人！？考进后，我才知道，当初录取他们是他们认为可以先要我，反正我的家人都在天津，两年之后，如果看我不好，把我送回去就算了。如此这般，糊里糊涂，我上了浙江美院。所以说人生的很多事情不是自己计划的，很有趣。

问：当时有什么同学、学生？

王：我们的班长韩黎坤。还有李以泰、邬继德。后来，他们三个人都做过系主任。还有两个同学：朱维明、徐英培。他们都是版画系的老毕业生。只有我没有做过版画，甚至木刻刀都没有拿过。记得同届同学中国画系有王冬龄、谷文达、卓鹤君、徐家昌、马其宽、油画系有胡振宇、史论系有范景中，潘耀昌，樊小明……其中有些人已很有影响，是很重要的权威人物了。

问：那是1977年？

王：1978年。

问：在此之前，您没有去过杭州？

王：没有。当时为什么决定要去？录取通知书下来之后，王公懿，33岁，没有男朋友，去这么远的杭州，是不是太冒险了？我父亲支持我，他说公懿你一定要去，能读书就好。所以我也特别感激我的父亲。

问：那时候到杭州感觉学校的环境怎么样？

王：在杭州，我第一个感觉就是知道了什么是春天。因为我生在天津，读高中在北京，中国的北方天气很糟糕，好像冬天完了就是夏天了，中间没有春天，春天就是风沙。在杭州，春天的整个城市是软的，谈情说爱的气氛。学校在西湖边，那样的湖水，湖边种着柳树桃树……你走在那里感觉人都软了，春天的时间很长。这就是我对杭州的印象，我知道了春天。

问：那时候的学习方法是怎样，是不是有一位特定的指导老师？

王：那届研究生，是招回来做师资的，因为十年大学停课，师资缺乏。研究生班是由正副系主任赵宗藻、赵延年教授和林康华党书记（教授）负责的。刚开始，两位赵老师带我们去西安、敦煌和新疆「深入生活」：看博物馆，看古迹，画速写。回校后开始作版画习作。我还记得系里发了木刻刀给我，我第一次刻木刻，第一次摸石板，画人体写生。一年后开始毕业创作。两位系主任和林康华老师教得很细，每周讨论，看草图。

问：当时学校里面，除了你们同班的研究生，还有其他的本科学生，比如说黄永砅。

王：他是77届的油画系本科生。开始不认识，后来陈爱康带他们班去舟山渔岛写生，我跟着去了，才知道他画得很好，很有想法。读书很勤。那时常去借他的读书笔记。1977那届学生很出色。像国画系的卢辅圣，版画系的严善錞。因为有10年的积累。10年学校停课，仍然在读书的人一定是爱读书，也会自己读的人。记得一次和卢辅圣聊天，他用《红楼梦》与《安娜·卡列尼娜》的不同文字描述来解释中国传统文化与西方的差异。严善錞用眼科医学中「争视」的原理解释画面黑白对比的原则。

问：学校图书馆的资源怎么样？

王：当时北京有个中国图书进出口公司办的大型国外书展，浙江美术学院把整个展品全部买下，这是件特别好的事情。我记得跟朱金楼先生有关系，那时他负责学院创作教学和图书馆。还有一位陆俨少先生，著名国画家。他在香港做展览，卖画的钱全部买了图书或者三维扫描的古画印刷品给国画系。当时，国内还没有这类近似原作的印刷品。这样的老先生很令人尊敬。浙江美术学院真是很了不起！把一个展览会的展品全部买下来！大手笔！

问：能不能描述一下图书馆的情况？

王：我脑子里蹦出来的画面就是明亮。图书馆是一幢楼，很宽敞高大，阅览室很大很亮，一面墙都是窗，书都是开架的。每天有时间就到图书馆翻、看、没有系统。在中国，之前的十年没有什么东西看。此时，看每样东西都很新奇。好看、觉得有意思的就记录一下，认识它。回去时就借一摞书。我的第一间宿舍是很小的，只有6平米！一张单人木床，一张课桌，一把椅子。屋里堆了很多的书，看到好的就记录下来！常常不知道为什么，也不知道来龙去脉，就这样拼命地吸收，心里很清楚，很愉快。饥不择食啊！当时我的生活就是，食堂出来进教室，教室出来进图书馆，就是这样几个地方。偶然特别累的时候，就在宿舍里躺一天，或者爬一次山。精神完全被学习吸引。

问：那时候您看的东西西方也有，中国传统也有。

王：全面的，碰到的就看：国画、书法、雕塑、剪纸、古文物，京剧、皮影戏……西方大师的，希腊，埃及，

日本……所有的东西。只有热爱，没有功利。那个时候没有市场，更没有市场的概念。比较懂得挣钱的人，会去画连环画，有稿费。1980年，中国美术馆收藏《秋瑾》，只有210元人民币！还不到30美金。当时，我觉得得到了很多钱啊。那时一个大学毕业生的标准工资是46元人民币。现在听，谁相信？就那个时代，整个体制没有进入市场经济。人的想法和现在不同，那是不一样的心态。

问：那时候没有很明确地觉得要解决东方、西方，现代、古代的差异的问题？

王：可以说没有，当然是嘴上讲。因为知的太少，这么大的课题无从谈起。我说的是我自己，我不知道别人。当时的我可以说是浑浑噩噩，但有极强烈的求知欲，好奇、喜欢、热爱。这种心态一直保持到现在，一直好奇、喜欢了解我不知道的。

〈秋瑾〉

问：在1980年全国第二届青年美展上，您凭木刻组画《秋瑾》获得大奖，这个过程是什么样的？

王：这个过程很平常。《秋瑾》是政治的题材。1978年的我，在生活中积累了太多的愤怒和悲哀。从我出生到「文化大革命」结束，身边发生了太多事，使我对腐败政治很愤怒。

1979年，该做毕业创作了，赵老师问我做什么，我不用想就说：我要画秋瑾。为什么？1962年我在中央美院附中读书时，曾去中国历史博物馆看中国近代史展。第一次看到秋瑾的照片，我站在那里傻掉了：有这样的人啊？！很受刺激！从那一天起，她的形象一直留在脑子里。浙江美院要我，我想去。部分原因是因为浙江有绍兴，绍兴有秋瑾，还有鲁迅，这两个人在当时对年轻人有很大的影响。

要做这个主题，用什么手段呢？我觉得我做的石版习作太像素描了，不够强烈。那时候做了几件木刻习作，我喜欢木刻的效果。

当时的报纸每天报导张志新的事件。她是天津人，是我的老乡，有丈夫和两个孩子。文化大革命初因为她的言论，被杀掉了。张志新在监狱里面被侮辱，比秋瑾还惨。我刻的时候哭啊，到了工作室，看了报纸就会哭。张志新，秋瑾，同样的人，同样的事。我在版画系楼梯下的小库房里刻，每天带着眼泪刻，动心动肺的，很真的。积累这么久的愤怒，我有话要说，不是因为我要创作，而是因为我要说这个已经很多年了。

问：那差不多是第一次做木刻？

王：可以说是第一次做木刻。之前只做过八九件习作，这是第一次真正做创作。我们班的韩黎坤用篆刻的刀法刻，刻出的线很特别，我就用了他的刀法。赵延年老师发明皮纸透印，我也学着这样印。记得当时是夏天，很热，刻好了版赶紧印，印了5套，一套是7张，交给系里就回天津了。学院先送到浙江省得了第一，从浙江省送到北京又得第一。全国得奖我是在天津听到的，我哥哥正在南开大学数学系做研究生，他听电台广播知道我得了第一，跑到家来告诉我：「公懿，你得了第一！」这件事情发生，不是我想的，也不是我期盼的，更不是我运作的。中国十年没有展览，突然有展览、评奖，大家就都知道了。

评奖的时候有意思。董小明后来告诉我，一开始他们只评了一个一等奖，是罗中立的《父亲》。评委中有吴冠中，他在场里面转，一看到《秋瑾》就说：「这个也很好啊。」中央美院油画系的詹建俊也说这个好。然后大家重新投票，我和罗并列第一。我不认识这些人，吴冠中我根本没有见过，这些都很戏剧。

问：当时的展览是否去过？

王：没有。

问：拿到奖之后您变得有名吗？

王：是。一看名字，大家以为我是一个男的。因为我名字中有一个「公」，因为家谱到我这辈就是这个字，又有懿，很多人认为这人准是男的，一看，不对啊。

问：得奖之后在在学校的的生活有没有发生什么变化？

王：因此没被送回天津，留校了。马上就跟着赵老师，韩黎坤带学生搞毕业创作，就上课了。出名，我觉得很不舒服，有些不自在，被人注意并不舒服。人家老问你同样问题，说一遍又一遍，很烦啊。

在浙江美术学院教学

问：您的学生之中有什么人？

王：严善錞、张远帆、杨宏第、宋永红、卢小根、冯绪民、蔡枫、芮法宾、张培力、颜磊、李梅、陈海燕、鲁利峰、孔国桥、曾艺综、刘军、李有良、陈晶……还有邱志杰吧？几乎上了二十年的课，记不全。

问：您教他们的方法是什么的？

王：我哪里会教啊，我不会，没有经验。读了两年研究生，毕业、得奖。教书，我哪儿会？经常把学生说哭了。一开始学生怕我，以为我了不起，后来就开始欺负我，发现我很好对付。我跟学生蛮好的。就是跟他们交流。把学生说哭，是因为讲话不加考虑，但我不讲假话。

问：这批学生是很有意思的，很有思想的。他们一进来的时候就是这样的？您教学时有什么重点？

王：我不认为他们的成绩是我教的。教师的作用很有限。学校有教学大纲，教学是很多老师分工合作。在学校时，邱志杰一般，后来他变得很前卫，有些作品我很喜欢。陈海燕开始没有什么特殊的，到毕业创作才开始慢慢看出来，她的《梦》很好，很不一般，是她个人的东西。宋永红倒是从开始就不一样，他讲过认为我影响了他。入学考试时，我在监考，就记得他画得好。进校后，他画素描，别人说他画得不好，我说好，他说受到鼓励。毕业创作时他画一个男生在洗澡，水从后背慢慢流下来……我觉得很美。到教宋永红时我想我已经有一些经验。我觉得我比较开放，没有「历史」负担，看学生作品比较直观。

记得，有个学生跟我说：「我要表现鲁迅的《狂人日记》，吃人。」我说：「能不能画出来？光说你写小说去好了。」他一画出来，天上长大嘴。我说这是画吗？他也笑了。把速写给我看，速写里面有烟灰缸，有拖鞋……我说你就做这个吧，这是你真正感兴趣的地方。他说：「老师，这是创作吗？」我说：「是啊，做好了就是。」结果他的成绩很好。一般年轻人一做就想伟大的东西。你要知道你自己在哪里，而不是伟大的东西在哪里。可能你不伟大，很罗嗦，那就做你的罗嗦。

问：那时候有很多的学生，他们特别喜欢看书，什么书都喜欢看，特别是哲学书。

王：看不懂也看，是美院学生的时尚。

问：我们刚才看您的速写本，里面有八大山人、也有高更，东方跟西方混合在一起。

王：我越来越觉得他们并不矛盾。比如说，禅宗跟荣格，有些方面太一致了。我一直喜欢一个寓言《刻舟求剑》，2004年起常跟朋友讲。《刻舟求剑》是个伟大的寓言。譬如，公元前100年的时候，发生了一件事情，当时有一个记录，就象是当初在船上刻的一刀，剑已经掉到水里。到2010年读书时，我们看的字是那个留在船上的刻痕，跟当年掉在水里的剑没有关系。你必须在人生的体验中，某一个时刻触碰到那支剑，感悟到那时情境，再看文字，你才会真的知道，真的明白。这个过程有时会拖很久很久，你还得有悟性，在你碰到时能捕捉它。所以我跟大学生交流时爱讲，你在读书的时候，千万小心。大部分人都停留在船上的痕迹那里，只有极少数的人真的有机会把剑找到，这是读书人极大的限制。大部分人都谈舟上的痕迹，当然这也很有意思，因为没有这个痕迹你不会去找那个剑。这个问题很难跟别人谈起来，因为很多人一辈子就在那个船上，水都没有沾过。

问：我们研究时，想找有没有一些书，比如是当时的哲学书，是直接影响您艺术的创作，有没有这样的东西？

直接反映在艺术创作上的影响。

王：我做《秋瑾》，很直接的影响是京剧的一个理论。因为那时在我的头脑里关于创作是一张白纸，没有做过创作。一开始的草图是连环画。从这里再上去一步，不知怎么走。我看了阿甲写的一本关于京剧表演的书，他说了一个例子：有一个演员在台上表现丧子之痛，因为这个演员自己的儿子真的是死了，他在台上嚎啕大哭，结果演出失败了。他很真啊，但真不等于艺术，我就明白我错在哪里。京剧中的唱腔、走板是格式化的，但格式化是从生活当中出来的，艺术必须有所升华，但是又要来自于生活。你必须要有艺术语言的推敲，个人语言的寻找。

中国的剪纸对我有影响。日本大师栋方志功的木刻太棒了！我在处理画面黑白时，直截「抄袭」的。

有一张画的背景，是我爬杭州的吴山时看到旧窗户，太美了，我把这个窗户整个放到画中，还有一些门。我觉得艺术创作，从哲学里面直接产生不太可能。你看我做的笔记，我当时不明白，只是觉得有意思，那些画，那些话，触动了你，搁在记忆里面，三十年它一直在里面发酵。什么时候起作用？只有你真正触摸到了，身体感觉到了，或者眼睛感觉到了……这时候的文字才是活生生的！才是水里的那把剑！

我对年轻人如果有用的话，就是要告诉他们我是这样走过来的，我用三十年的时间来消化。不要做豆芽菜，豆芽菜三天发出来，没大营养。人参在山里有一百年，有营养啊。有点理想的人，要稳得住、沉得住，要积累、要聚集、要吃。

关于中西文化交流。举个最简单粗俗的例子：混血儿怎么生出来的？先要有爱，要爱中国文化，爱西方文化。然后才能结婚、怀孕。怀孕是精子跟卵子的结合，不是两个人变成一个人，是看不见的东西交合。所以文化里面看不见的东西要结合，而且在母体里面怀孕十个月，胎儿生出来又不会爬，又不会走，又不会说，慢慢长到18岁才算一个人。18岁还什么都不是……要真正把两个文化结合起来，跟养一个混血儿是一样的。现在人想什么？把一个蓝眼睛装进我的眼眶，我光有蓝眼睛就是混血儿？不对啊。我举的例子很粗俗，但是不是有道理？

到欧美

问：当时哪一些展览对您的影响比较大。

王：劳生伯展在北京看的。法国农村风景画是在上海，还是特别去看的。现在一点都不记得了，因为那些画，我在画册上看过，没有强烈的刺激。强烈刺激的是劳生伯的展览，我完全看不懂！这是怎么回事啊？第一次看到这种东西，不懂，所以记住了。

我带学生去，学校组织去的。完全看不懂他在做什么！很好奇，也做一些记录。不知道怎么学习，因为完全没有触动我内心的感觉，不知道从哪一个门进去。直到后来1987年到纽约。看到纽约，才懂劳生伯。哦，原来如此。

问：这引起有相关的问题，八十年代很多人做形式上的实验，做不同的事。

王：是幼稚的开始。开始都是这样的，在表面上做，做着做着，人有逆反心理，就往里走了。

问：您本人有没有这样的过程？您的木刻也好，水墨也好……

王：水墨我是到法国才开始做的，1986年，是机缘的巧合，是万般无奈，不是我设想的。

问：有什么机会到法国去的？

王：我得了全国的一等奖，贴了一个标签：一个好艺术家。当时法国文化部负责文化交流的让·比亚基尼做了一个太平洋文化的交流项目：中国和日本和法国的艺术交流很重要，一定要把中国拉进来。法国驻华大使馆的文化官员让·克罗德·齐福乐和他一起策划的这个浪漫计划。当时，他们遇到很大阻力，现在证明他们很

有远见。

他们在巴黎找了一个台湾艺术家彭万墀。他跟太太来到中国，到浙江美院、中央美院、四川美院，他们挑了三个艺术家，在浙江美院挑到我。（可能是郑胜天老师帮忙了。）我们去见彭万墀先生的时候，我不知道是这件事，每个人带自己的画去看。我带了一卷素描、速写，还有《秋瑾》。去的有陈海燕、谷文达、梁铨，是郑老师挑的人选。

最后我去了巴黎！广军、程丛林，我和费大为。看蓬皮杜中心，看艺术家的工作室，看各个美术美院，参加他们的艺术活动……最后有一个展览活动，其中有法国、中国和日本的艺术家，他们请了四个日本很有名的艺术家。展览很有意思，在Aix-en-Provence的美术学校。每个人一间工作室，工作。工作的时候学生随时来看你，有心理学家记录其中的过程，晚上由艺术家介绍自己的作品，还有美术评论家，有一个日本的著名评论家。开始我不知道做什么，原来我做木刻。日本的艺术家用旧的木船！我觉得我可以试点别的！我看過蓬皮杜中心，知道什麼都可以是艺术。在那个环境，人一下子开窍了，一刹那门打开。我可以自由尝试，就像當初第一次刻木刻一样。我在蓬皮杜中心看到大鹅卵石加霓虹灯就是一个作品，一个大布袋也是作品，什么都可以是作品。我箱子里有一包宣纸，用其它材料？一时想不出，我就用宣纸！但怎么做呢？去马赛买了墨汁，先把一张纸涂黑了，挂在墙上，另外一张纸涂一半黑，挂在墙上，我不知道接下来做什么，只是很兴奋。第二天，我翻看颜真卿的楷书字帖，就用书法中的点点满一张小纸，再用横道写满另一张小纸……又顺手将它们钉在第一天涂的黑墨纸上晾干……不知道是什么意思，并无清晰思路。我记得特清楚，中午吃饭回来远远看到，觉得太好看了！就是它！我的一生有很多的偶然性事件发生，这是其中一次。我就知道，艺术创作常常是这样的。逻辑出来的，苦思出来的没有意思，不妙！从那以后，创作上我再没有回到《秋瑾》那个地方。

我看了谁的[作品受影响]？我想不起具体的谁。我觉得是因为我到了法国。法国的一切都和我生活了40年的中国大不一样，身心很兴奋。加上创作上原来并没有很多积累，没有习惯的创作模式，几乎象一张白纸。我这个人又很好新奇，一下子就这样做了。有人觉得我做得好，我不知道为什么，回想不起清晰的思路。现在看，是不错，是原创性的，不是吹牛，不是乱来。在那个情境里，潜意识里的东西被激发出来，所以我认为真正好的作品是从生命里出来的，不是逻辑思维想出来的。逻辑思维是在之前、之后。工作时没有逻辑，太逻辑不是好的艺术。实务性的工作可以一加一等于二，很清晰。创造性工作大不同，做的中间不清晰，常常在事后才清楚是怎么回事。做创新的作品时因为没有先例，也就无从想起。重要的是在工作过程中有意义的情境出现时，你要有眼识一把抓住。

我做的东西，在当时很前卫，但是这个前卫不是政治上的。是在法国那个地方，看了太多不一样的事、物，激发了我生命中的什么，突然间意识的打开，就出来了。所以我感谢这些给我机会的人。很多人认为，《秋瑾》这么成功，你为什么不再继续做？我笑笑，「曾经沧海难为水」，一旦你到过更大的地方，就不会回来了。但这并不意味着我不再做历史画。

刚到法国，跟艺术家们天天晚上吃饭，吃到一、两点。我听他们说，他们很自由，我的眼泪就要掉下来了。因为我从中国来，我们不自由。六个月中，听多了，我也听懂一些法语。我跟熟悉的法国艺术家说：「你们说自由，但我看你们并不自由，为什么？你说的都是电视里听来的，报上写的。我们知道我们不自由。你们的不自由你们自己不知道。」他说：「你说得对啊。」我就意识到，更深层的不自由，是你每天不自觉被洗脑。

问：那时候在法国待多长时间？

王：六个月。开始在巴黎，然后就旅行参观、访问、座谈……再分散到各大美院工作。我先在马赛美院待了一个多月，做了四件丝网。他们的学生罢课，我待在那就没有意义了，就去Aix-en-Provence。我在那里一直待到一月，做了那两件水墨装置，参加了法日中艺术家交流活动。又回到巴黎住了几天，后飞美国参加了展览，在加州的一个亚州艺术博物馆。郑胜天老师办的《Beyond The Open Door》。

问：刚才说的作品，把宣纸刷成黑色，当时法国人是怎么评价的？

王：评价很好，蓬皮杜中心展览部的主任来了，他看了我的作品说：「王女士，你在做一次革命啊！」我说：「我不懂啊！」后来在AIX大学做一次演讲，AIX大学美术史的教授跟我说：「你的作品太有质量了。」我说：「是吗？我不知道。」后来在各处介绍，他们都觉得这个东西好。第一次有人这样做三维空间的水墨，而且我用的是中国符号，可是我把它变了，把书法的点点成图案。可是回到中国来，没有人注意。大家的注意力在政治上。只在《中国美术报》登了一次，我写了一篇小文。没有在中国展览。

问：1987年回到中国，当时新潮美术的一些人，张培力、耿建翌、谷文达，他们对政治也不是那么注意，他们要创作，他们要做新的东西。

王：对，他们不是的。他们是很优秀的。可是我不知道为什么，这个作品没有人注意，只在《中国美术报》刊登了一下。

问：您是用水墨，当时有很多人认为水墨古老、传统的媒介，不是很现代的。

王：刚开始那时候，像谷文达都很受压制，谷文达是山水专业的人，他做的大山水我很喜欢。我是版画专业的人。我回国时谷已在美国了。

问：那时候您的学生陈海燕也做版画。

王：1986年她已经毕业留校了。她的作品很受欢迎，是梦。我的东西不容易懂，别人不知道我在做什么。我说我是对书法的一个反问。另外一个作品，是关于空间的思考，我说不出来理论，我也不知道为什么，我很奇怪，这个作品很好，但是为什么没有引起注意？我真的不知道。

栗宪庭的八五新潮展览邀请了我，我如果参展就会进入新潮的行列，可我不想加入任何的团体，我要保持自己的独立。所以没有寄作品，只是寄了照片。这一下子就脱开了大人，脱离了潮流。

问：我们现在看主流历史，八五新潮等，女艺术家比较少，您觉得是不是跟当时社会的氛围有关系？

王：我不认为是男女的分别，当时我很清醒地意识到，我不要加入团体，我不认同当时的新潮。我不是认为自己很深，我只是希望保持自己的那种「缪斯降临」的无知的状态，我的意识不清醒，但潜意识还是很清醒的，要保持独立的状态，不要受太多人家的影响。

吴山专到工作室来找过我，我跟他说得我很诚实。耿建翌、张培力……跟很多的朋友聊天，黄永砵已经到了福建，我设法帮他，介绍栗宪庭知道他，反正我能帮的就帮他们。我不认为他们会排斥我，但是我也不觉得会有什么人为我写文章，我也没有找这些人。我对有些理论家不太喜欢，有的理论家没有真的用他的身心去体会作品，而是问一些表层的问题，外表的东西没有意义，所以没有跟他们多联系，可能跟这个有关。

大概1983年左右，四川美院的罗中立、周春芽，他们到浙江美院来，当时在场有评论家，忘了是谁。我说话把他们得罪了，我说理论家可以用我们做菜，我们是你们的菜，如果你用我们来做菜，你就说是你做的菜，不要说是我，你有权利炒菜，爆炒、红烧都可以，但是不要说是我说的。而且那次我说了罗中立什么，周春芽说：「哇，王公懿发飙了。」大概我说了什么很得罪人。周春芽跟罗中立说：「王公懿把我们给教训了一下。」现在想那时候我是太狂了。

我可能太直率了。无意中伤了很多。其实我没有动机，怎么想就怎么说，很难改的坏毛病。

五十年代的时候，我上小学，妈妈给我订一本杂志《少年文艺》，给我大哥也订一本杂志，那时候中国人哪里会给小孩订杂志？不是说我们家特别有钱，但是我妈妈就这样做。给大哥订了《旅行家》杂志，我大哥喜欢旅游，很浪漫，所以考大学的时候报地质学院，是最没有「前途」的，大家知道做医生，做科学家……你天天背着包，荒郊野外地跑，但是我爸妈支持，爷爷骂他们对孩子不负责。就是这样的父母，很理想主义，很浪漫。父母从来不跟我们谈钱，所以我们对家里有钱没钱、是不是赚钱，没有概念。一个人的父母很重要，因为在孩子很小的时候，一点点影响你，找一个人的优点缺点从父母那里一定能找到痕

迹，我很感激我的父母，他们很普通，但是他们不庸俗。

问：您爸爸没有说你是女孩，应该怎么做？

王：从来没有，从小淘气，像个男孩，但家里家外都很受宠。小学班主任赵嘉琪和中学美术老师李文珍都对我很偏爱。爷爷奶奶就更宠爱我（我有两个哥哥，一个弟弟，一个妹妹，我是第三个）。

1978年，我们家五个小孩中四个人考学。我跟二哥考研究生，妹妹和弟弟考大学，全考上了，在我们当地就很出名。爸爸鼓励我们去考，说能读书比做什么事情都好。当时我们都有工作，全辞掉。而且我哥哥、弟弟、妹妹都结了婚、有孩子。周围人说你们傻了，将来分配工作怎么办？我父亲没有这样的感觉，不稳定又怎样？其实是他对了。我不上研究生，怎么会画画？怎么会去法国？那会是另外一种人生。所以在这个地方，一个小小的选择，影响到后来的人生。

我曾写了一个小文，谈到品质，一定要讲讲我的父母，虽然他们都不在了。我父亲个子小小的，比我矮。我爷爷曾是张学良的嫡系，他告诉我父亲不要涉足政治，要多读书。从爷爷到父亲都跟我讲，好好读书。父亲是特别老实的人，但是很倔强。母亲去世后，父亲一个月78块钱工资，大哥刚刚毕业，二哥上大学，我和妹妹弟弟都在上学，你说怎么维持家庭生活？我记得很清楚，工资发下来，先还上个月的帐，还完之后就没有多少钱，然后再借。我们有很阔的亲戚，父亲从来不找他们。父母的品质就影响到你，从来不会走邪门歪道，不会动歪脑筋。

问：您在1987年去参加《Beyond the Open Door》展览，这个展览是怎样的？

王：很有意思。我第一次到美国，先到纽约。然后从纽约到明尼苏达做一个讲演，再到郑胜天老师待的地方——圣地亚哥，然后他们就带我去LA参加开幕式。

开幕的时候我穿的是同学的衣服。事后看我的照片好丑。我有两件丝网作品参展，是当年郑胜天老师带尼尔森来买的，他买了我两幅，300美元一幅，捐博物馆。展览的题目就是我作品的题目，画面是故宫的门微微打开，所以有好多的美国太太在画前跟我合影，我不会说英语，一句都不会说，顶多是一句GOOD、一句NO GOOD、HELLO、BYEBYE。没什么戏剧性的情节。之后有一个议员把我们请到议会去，他是展览会的赞助人。

问：当时可以卖一些作品？

王：郑胜天老师当时很有意识地说服了尼尔森，用很低的价钱买这些作品就是为了办这个展览，就是为了捐给博物院。是郑胜天老师推荐的人，可以说是郑胜天老师一手策划的。这是在美国的中国第一个现代艺术展，有很多艺术家是从这个展览开始走出国门的。我得到美金，觉得得到很多钱。

问：300美元算不错的，所以您拿这个钱做什么？

王：做什么，我忘记了。马上换成人民币就花掉。

到法国那次，对方给了很多钱，是法中友协募捐的钱。最初的计划是四个月，每个人一个月一万法郎，活动后来延长到六个月，钱还是没有用光，在香港买书、飞去美国，都是用这个钱。

问：您在香港买的什么书？

王：我的文章里面写了，在法国发现我根本不了解我自己的文化，非常惭愧。那些法国人把我们当成中国文化代表，你是美院的老师、艺术家。人家跟你讨论《易经》。有一个法国艺术家用《易经》里面的数字来做作品。他要和我讨论，我一句话都说不出，我一点都不懂。所以在香港买了《易经》、《老子》、《庄子》，还有一本《马赛尔·杜桑访谈录》。法国之行让我亲见现代艺术；让我回头来看祖宗。

问：八十年代，青年学生对西方没有深刻的了解，对中国的传统也没有什么了解。

王：有的人了解。我什么都不知道。

问：所以侯瀚如说，八十年代的中国传统就是马克思主义。

王：也不是真正的马克思主义，是样板戏……是非常混乱的。

在马赛美院，我跟院长聊天。我说中国的孔孟之道就是男女授受不亲，中国画画山水、花鸟……他不说话，跑到书架上拿了一本《云雨》。我一看傻了，画面是赤裸裸的性交。我马上闭口，我根本不知道传统文化是怎么回事。我只知道「文化大革命」，知道政治运动，真正的马克思主义也不是在中国听到的。头脑中多是乱七八糟搅在一起的「道听途说」。改革开放后大家才真正坐下来，看看西方发生了什么，中国过去是怎么样……

问：谈到中国传统文化，我七十年代去过台湾，八十年代去过中国北大，我跟学生交谈，发现他们对中国的东西都不知道，最多只知道简单的东西。

王：太久的政治运动，从「五四」运动以来，传统文化一直处于被批评的地位。如果没有生活在一个有文化的家庭，很难学到。

问：您去了《Beyond The Open Door》展览，有另外一个展览《I don't want to play cards with Cezanne》您是否有去？

王：我没有去，那时我在中国。我从法国回国后，1989年接触到佛教。那幅水墨画的是人体的七个轮。是藏家和道家对人体气脉的认识。是一圈一圈上去的…我接触佛教后思想又有一个大的变化。

问：这幅画是在哪里画的？

王：杭州。说起接触佛教，是个漫长的过程。是我先生带我进去的，因为他生病了。在杭州，有一天他在窗下睡觉，突然右腿完全不能动了，没有知觉，我们嚇坏了，就去看中医、看西医，在杭州都没有办法，找不到原因。

美院医务室的老师，介绍他去练气功，一点作用也没有。老师再介绍他去看佛教居士。他一去，师父说把你太太带来。我先生说太太不相信。后来，为了帮先生治病我就去了。我见到师父就说我不相信这个。他说你不信可以，我可以带你去看，但是看了对你们没有好处。他这样一说，我反而信了。他教我打坐，我回家一坐，鼻子闻到香味，觉得更可信了。过一段时间，觉得不对，怎么不对又说不出，又想离开，但是往外跑没有那么容易。中间经过很长，慢慢才把迷信拿掉。

现在我真正从那里面出来了。佛学里面好的东西太好了，佛学里最原始、核心的东西，非常了不起，是人类很高的智慧。我试着通过创作和教学来与他人分享，我觉得艺术跟佛学在某个层面没有大的差别，艺术属于精神范围，是心灵的活动。

在关键事上，一直有明白人帮我，比如出版社的社长郭均。帮我留在美国的人，他是美国第一私人版画收藏家。他临死还留下钱让他姐姐每月给我，希望我能留下来。虽然我很难，我没有接受这些钱，但他的无私帮助我不会忘。我不会说英语，我和他根本无法交流。人生每一步都有人帮我，我背后有太多无私的人。我所有的一切应该要跟人分享，跟谁分享我不知道。所以你今天给我机会说我很高兴，希望有人得到好处。

八十年代之结束

问：1987年回到中国，一直到92年都是在中国？

王：对。为什么92年又想出来呢？那时美院版画系的石版画工作室让我负责。但是我不懂石版技法，我必须学，跟印刷厂的老工人学，因为石版画是艺术，他知道得很有限。1986年我在法国参观过一个版画中心，有石版。是瑞士、法国的技师来教的。我想我可以去那里学。就给法国文化部的官员写了一封信，宋建明

正要去巴黎，就让他把我的信带过去。法国文化部的让·比亚基尼帮我找到教育部的奖学金。我就去了，待了两年半，学石版。不学石版时，我就回到Aix-en-Provence美校做水墨创作。

那两年半是我人生最幸福的时段，就像回到研究生生活，只有学习和创作。这样我便很开心了，我哪都没去玩。业余时间跟学生们喝杯啤酒就回去宿舍了，那时候做了很多的作品，思想也发生了很多的突变，从那我才理解有很多潜意识里的东西，发生在你思维疲劳的时刻，才会出来。就是你动脑筋做到烦的时候，再坚持一下，就可能出来新的东西。

问：总结的问题，我们的主题是八十年代，现在回看的话，它的重要性和影响在哪里？

王：从那个地方开始了一个转折，刹车了，从此中国不一样了。中国一直有政治运动，八十年代开始，政治运动停止了，开始多元了。知识界开始“胡思乱想”。无论怎样想都是好的，就不一样了，人走出去再回来就不一样了。像郑老师这样有良知、有责任心的人，会把得到的东西跟大家分享。

改革开放，从经济上跟全世界建立关系，中国这个门就再也关不上了。网络，更使世界变得没有距离。八十年代那个刹车是一个停顿，停顿就意味着一个新的开始。所有的可能性就在那个时刻发生了，芽开始冒了。三十年过去，有的芽开了就谢了；有的还在开；有的现在还没有开；可是芽是在那个时候开始的萌发的。