

访问文字纪录

王克平访谈

访问：翁子健

日期：2009年3月28日

时间：约2小时15分钟

地点：香港 10 Chancery Lane画廊

戏剧

问：那时有一个法国戏剧的交流活动，能不能给我们谈一下当时是怎么样的？

王：我记得是1978年，在我搞雕刻之前。我是78年底才开始搞雕刻的，那时候中国刚改革开放，所有的包括政治、经济、文化，都想知道国外的信息，当然国家认为要发展经济了，需要跟外国进行交流，文化界也开始了，非常少，但是已经开始了。我记得最早是有一些外国电影，叫「参考片」可以放，可以看到少量的外国电影，每次看电影都挤得不得了，票非常难得到。突然说有两个国外戏剧界的人要来座谈，向中国戏剧界介绍一下国外的戏剧情况，但是只允许搞戏剧创作的人参加，戏剧家协会搞的，不能容纳很多人，我们单位可能有两三个名额，当时我就刚进创作组，非常想去，就给我了一个名额。当时不知道是什么，想可能放外国电影，或者是外国戏剧的一些片断…就是知道有外国人要来，听他们讲一些东西。

当时是在一个很大的剧场，舞台上坐着两个法国人，这两个法国人旁边有一个翻译。像做报告一样，大家也不知道怎么回事，这两个法国人就开始讲，翻译就在旁边翻译。有的人听着听着就走了，觉得没意思，我听着就觉得非常有意思，对我启发很大。这两个人是研究荒诞派戏剧的，主要介绍荒诞派戏剧，那时候怎么开始，有几个人，主要讲到《等待戈多》和《秃头歌女》，我想高行健也看了这个，我估计他当时也在那儿，他在人艺，是另外一个剧团，后来他写了几个剧本，《车站》之类的，都是有《等待戈多》的意思，他的《车站》就是等车，跟《等待戈多》的意思完全一样。

当时因为大家都寻找新的形式、新的观念，旧的东西大家都厌烦了。当然荒诞派戏剧在西方可能是过时的东西，但是在中国就非常新鲜。他讲的很多事情对我启发很大，一个就是荒诞派戏剧把戏剧的规律完全打破了，时间可以倒着走，人物说的话可以没有意思。很多我跟剧团导演辩论的问题都有了答案，当时我特别得意。他可以打破戏剧的规律，这很重要，我回去就说了，我说：「我跟你辩论半天，以后不用再辩论了，你的那些东西都是过时的理论，艺术没有规律，规律可以随时打破，可以有新的规律，艺术就是自由的天地，你不用拿戏剧学院学的名词跟我辩论了。」我自己觉得自己胜了。这场介绍会之后，两个人表演了《等待戈多》和《秃头歌女》的片断。

问：这个活动是在哪里举行的？

王：就在剧场里表演片断，他们介绍了理论性、概念性的东西，后来表演了戏剧的片断，很有意思，当时对戏剧界影响很大。但是对我来说是另一方面，我自己没有上过美术学院，也没有上过戏剧学院，就觉得这是对艺术的一个启发，艺术是一个自由的天地，更加自信。以前也自信，但是总被人批评，后来就觉得艺术就是自由的天地，你想怎么做就怎么做，没有一点限制。这对我是一种精神上的解放，但是跟我搞美术没有直接的关系。我后来又写了剧本，就是《法官与逃犯》，是一个独幕剧，主要写政治方面的，不想在官方的剧院演出，也不想官方的杂志发表。当时有几个杂志，是文学性的，有《沃土》、《今天》，也有政治性的刊物，就是《北京之春》。我先给《北京之春》投稿了，因为我那个戏剧有政治性的。他们是地下刊物，油印的，只有一个地址，找人也找不到，也没有联络方式，就给他们寄去了，等了很长时间也不回答，我想就算了，就给《今天》杂志发去，《今天》是搞诗歌的，北岛、芒克。

问：那时候您跟他们还不认识？

王：跟他们认识了，但是来往不多，因为在民主墙，经常大家都在一起，他们是诗人，出刊物，以青年的文化首领自居，我把剧本给他们寄去了，寄去了也不理我，但他们有地址，我去找他们了。北岛是写诗的，对戏剧根本不懂，他说：剧本应该这样写。我一听就知道他对戏剧根本不懂，跟我们单位的领导一样。后来就说找芒克，我跟芒克谈，我问你们用不用，芒克也是诗人，他说：剧本应该这样写。他更没看懂。剧本就是对话，你不能像看小说一样，那个角色走到哪儿，转头，这个那个的。剧本就是对话，将来怎么做由导演再发挥，剧本就是提供一个场地和对话就足够了，不能像写小说一样，他们对戏剧根本不懂，所以又教训我一顿，我想就算了。还有一个杂志就是《沃土》，我想就给《沃土》寄去吧，之后也没回答，我想那就算了。

这个时候我们剧团有一个邵燕祥，是很有名的诗人，他很年轻的时候就出名了，写诗被打成右派，在我们剧团搬道具，每天不敢抬头，但跟我非常谈得来。我一听他是右派，就对他特别感兴趣，他平时不敢说什么，因为摘帽右派在单位还是低着头，不敢说什么。但是我们两个的关系非常好，那时候他的很多右派朋友已经开始翻身了。后来邵燕祥从我们剧团走了之后，在《诗刊》当了副主编，这些右派一下子开始像朱镕基似的，很多人得到翻案，发现都是错的，是很有才能的人，一下子很多人又重新掌握权力了，像美术界的江丰，后来当了美协的主席。

这时候我把剧本给邵燕祥看了，我说我写了一个剧本，不可能发表，也不可能演出，你看一下。邵燕祥看了以后说：太好了，你应该发表。我说名刊都不给我发，他们都看不懂，还不是因为政治审查，是他们就看到对话不知道怎么回事。看剧本必须得懂点戏剧，能想象到舞台上会怎么发生。他说现在安徽比较开放，万里在那里，政治上突然非常开放。万里主要搞农业的包产到户，但是万里跟邓小平可能有些一样，他比较敢干。当时比较开放的一个是四川，赵紫阳在那儿，一个是安徽，安徽的政治方面，万里比较大胆，所以安徽文化界突然非常开放，安徽有一个杂志叫《安徽戏剧》，邵燕祥在那儿有认识的人，他说：我给你寄去。他写了几个字，就把我的剧本寄到《安徽戏剧》，然后我就等，突然间，《北京之春》给我寄来杂志，他们发表了，《沃土》也寄来了，发表了，后来他们都找我了，问我怎么一稿多投？我说，不是我一稿多投，我给你们寄了，不给我回答，所以我就寄到另外一处。当然民主墙突然两个杂志都贴在墙上了，同样一个剧本，王克平在两个杂志都发了。《安徽戏剧》后来也给我寄来剧本，他们给稿费，当时给了非常高的稿费。我记得是200人民币，我一个月工资才38元，突然得了好几个月的工资。

然后很快《安徽戏剧》又有一个戏剧节，我那个剧本又演出，还得奖。但是后来对戏剧没有兴趣了，当时我在电视台，电视台的很多朋友写小说，当时小说比较容易发表，说：你还是写小说吧。写戏剧，懂戏剧的人不多，能发表戏剧的地方很少，而且你的戏剧发了不演也没什么意义，还是改写小说。当时出了很多比较有突破性的小说，最早的刘心武的《伤痕》，现在看来很简单，在当时就不得了。文字审查没那么严，因为杂志是由编辑来审查，但是戏剧和电视审查一层层的审，尤其是电视，中国的干部不读书、不看报，但是每天看电视，吃完饭就坐在电视那儿看着，你电视台的节目有哪一句话说错了，那些大干部马上就跟秘书说：电视台怎么能说这个，给电视台的台长打电话。马上就给电视台打电话，说你电视台怎么能说这样的话。当时中央广播事业局的局长们每天都是坐如针毡，随时有干部打来电话说怎么能这么说，所以他们每天都很紧张。

我最早写了一个剧本，关于原来教育部长周荣鑫，他在四人帮时期希望做一些改革，当时大学不准考试，都是工农兵推荐，谁在工厂、农村表现好就能上大学，实际上表现好的人要不就是拍马屁的人、要不就是他们的亲戚，只有这些人能上大学，所以当时大学质量就非常低，因为送上去的这些人素质都很差，老师没法教课。这个教育部长周荣鑫原来是周恩来的秘书，是国务院秘书长，他认为这么办教育不行，他就提出大学必须得考试。因为这个，就被毛泽东的亲戚给批斗，当时在教育部的会议室被批斗死了。他们还说：你不要装死，给拉到医院，一看真的死了。我认识他的女儿。当时因为四人帮刚倒，各剧团的领导都要表态反对四人帮，但是出一部剧本很困难，让大家写，得拿出一个批判四人帮的剧本，不像电影，受舞台限制，非常难。我当时马上就写出一个剧本，领导一看说好，因为剧团里的那些搞创作的人员几十年写不出

一部作品来，我能一下写出来，这个剧团的团长高兴极了，说：「我们剧团有人才啊，马上能拿出剧本来。」他就马上想排，他说这个剧本肯定轰动。当时一个剧团要演出，如果是北京市的，就要由北京市文化局审查，我那个电视台就必须由电视的总编室审查，由广播事业局的局长审查，但那个局长不可能看剧本，总编室看的时候提些意见，就说得改，就要跟我谈。我想：改是正常的，但是听他们一谈，说这个不行那个不行。后来谈几次，我就说：「这个没法改。」我当时年轻气盛。

问：后来有没有发表？

王：这个剧本没有发表，然后剧团领导就找上面说还是想拍这个戏，说能不能边排边改，一边演出一边再改。因为搞政治审查的人实在是懂艺术，你跟他们谈剧本，几年也通不过，剧团领导就跟上面说边排边改。后来找了一个原来的广播电视局的局长，后来新的领导班子上来，他作为顾问，他跟我谈，谈了很多，他稍微懂一点，但是我也比较气盛，就跟他争论起来了，最后他就认为我不谦虚。我说：「我是不想再改了，不排就算了，我找别的剧团。」他们就说：「那就不排。」他们说王克平非常不谦虚，这种态度，他的剧本就不要用了。后来我就找别的剧团了，别的剧团开始也要用，后来也要审查，审到中宣部，他们最后批的说：真人真事不要演。因为当时很多限制，真人真事不能做。

问：就是到最后还没有演？

王：没有演。

问：刚才你提到电视方面，那时候你们剧团有做一些电视剧？

王：我们剧团专门是为电视的，是电视剧团。也排舞台剧、也拍电视剧，两个都做。

问：您的剧本有没有拍过电视剧？

王：《法官与逃犯》在安徽演出了，得奖了，但是没有拍成电视，只在合肥演出了。

问：那个具体的内容是什么？

王：就是一个年轻人被打成反革命，从监狱逃出来了。他找他以前中学的同学，这个中学的同学是个女的，她父亲是法院的院长，文化大革命的时候也被批判了，后来恢复工作了。这名法官想做一些事情，他认为文化大革命错了，很多人都被打错了，要解放一些人。他女儿的同学正好跑出来了，他原来说要做一些事情，帮助被冤枉的人，她父亲也愿意做。他女儿的男朋友是检察院的一个检察官，而且这个逃犯原来是这个女孩的男朋友，就是爱情的纠葛和政治的纠葛，这个老干部又怕这件事情，因为这是很复杂的，政治犯，原来反共的，可能反毛泽东的被抓起来了，现在从监狱里跑出来了，又是他女儿原来的男朋友，他女儿现在的男朋友又是个检察官。但是这时候，非常明显，这个检察官站在正义的一面，支持这个逃犯，认为他这是一个冤假错案。结尾的时候是警车响了，来抓这个逃犯，这个女儿就说：你赶快跑。父亲是法官，他认为，作为法律方面，逃犯应该回去，就是应该被抓，这个年轻的检察官就说：不用跑，我会替你辩护。结尾是一个悬案，最后不知道该怎么办。

问：听起来好象是一个电影的剧本。

王：对，就这几个人物，把当时的历史、社会矛盾反映出来了，很强，又是批判四人帮，同时也批判社会的法律方面。但是后来我写东西，我就明白，我知道我搞戏剧实际上是走错路了，浪费时间。戏剧是集体创作，你写剧本只是半成品，没有剧团演出等于白费了，只相当于一个提纲一样。后来四人帮倒台以后，所有的年轻人蠢蠢欲动，想做一点事情。那时候华国锋刚刚上台，他是一个很笨的人，他不知道怎么办，他不像邓小平那样很凶狠，那个时候社会还是稍微有一点放松，民主墙上可以写大字报，发表讲演。更多的人想找一些事情做。那时候有一个事情很特殊，有一天我上街，我每天骑车都要路过西单民主墙，上广播电视大楼上班。

问：当时您住在什么地方？

王：住在地安门，北京中心，我妈妈是在实验话剧团的宿舍。以前我父亲、母亲都是搞戏剧的。我父亲写小说，但是在抗日战争时期写过很多剧本，因为以前没有电影，中国电影很少，宣传的形式主要靠戏剧，他是早期的共产党员，搞戏剧、写剧本、组织剧团，我妈妈就是最早的剧团演员，后来还继续演出。

木雕

王：香港人想象不到大陆是什么样子，什么都是禁止的。有一天我骑车看，西单好几个理发馆门口都排大队，年轻的年老的都排队，一般的排大队就想去看，买什么东西。那时候有啤酒来了，来了就排队；肉店来肉了就排队，以前是要肉票，也要排队，后来肉票没有了，但商店都是空的。我到法国最深的印象就是怎么商店什么东西都这么多，因为在中国所有的商店架子全是空的，来什么都买，来什么都抢。所以那时候一般年轻人最想当的职业就是售货员，因为你当售货员，来什么东西你可以先留下来，还可以走后门给你的朋友买。

我一看排大队，我就赶快凑过去，我问人：「买什么？」他们说：「什么买什么，这是理发馆。」我一看排队的都是女的，后来也奇怪，所有的理发馆前面都排一大队，都是女的。我回到剧团，我说：「今天奇怪，所有的理发馆前面都排队。」然后那个女同事告诉我：「你还不知道吗？现在中央有新的规定了，理发馆可以给女的烫头了。」对他们来说是一个大的新闻。以前中国的理发馆绝对不允许给女的烫头，这是资产阶级的，西方的烫卷，女生想烫头，都是拿瓶子放热水，让头发稍微卷一点。突然间女的可以烫头了，这些女的都去排队，这是一个大解放。

刚开始开放，中国很多工厂出口喇叭裤给外国，当然有些次品就卖了，年轻人买了穿喇叭裤，以前的裤腿必须是肥大的。后来有的人把裤腿缝窄一点，报纸就说这是资产阶级影响，有些学校专门号召年轻人成立剪裤腿的队伍，谁的裤腿窄就把谁的裤腿剪下来。因为有的女性为了性感，希望裤腿窄一点，就开始量裤腿。后来突然又兴喇叭裤，报纸就出社论，国家什么事那么重要，专门出社论？不准穿喇叭裤，说是资产阶级的腐朽意识。什么事都是政治。

艺术家做很多事情也当做政治来批判，所以年轻人都想做一些事。后来开始有香港人、台湾人，主要是香港人开始进大陆了，进大陆做生意，都带一个录音机，带邓丽君的磁带，最早邓丽君风靡大陆。现在听邓丽君觉得没什么，但是当时每天都听革命歌曲、看革命样板戏，突然有香港人带着录音机听着邓丽君的歌曲，大家听了觉得自己白活了，世界还有这么美好的音乐！当时觉得不得了，这么柔美的音乐从来没有听过。

当时中国刚刚开放，开始有外国人来了，开始有录音机，然后就有外国音乐进去了，还有一些外国电影进去了。外国电影里有跳舞的镜头，大家想还可以跳舞，中国是完全禁止跳舞的，开始有录音机，有音乐，开始组织一些舞会。共产党的反应很快，知道有舞会了，马上发通告，贴到大街上，禁止跳舞，好像跳舞是一种反革命行为一样。以前家里都很小，拿着录音机去公园，晚上跳舞，只要有一两个人跳，后面几百人来跳，大家也不会跳，就瞎扭，有的公园关门了，在空地上，有人把录音机一放，年轻人就在那里扭，其他人看热闹，非常壮观，突然说：警察来了。大家都跑，又到一个地方，又跳。警察抓得很厉害，而且不仅抓，还把录音机没收，所以大家不敢在外面跳舞了，就在家里跳，所以这个录音机非常重要，你有录音机了，就可以邀请姑娘来跳舞了，你没有录音机，谁去你家？所以大家都想要录音机。

问：那时候有没有跟香港人交流？

王：没有，不敢交流，没有机会。那时候跟香港人交流，很多是有亲戚，香港人来探亲，我没有机会。

问：就是他们把录音带带过来的？

王：对，我就是去凑热闹。后来我们剧团有一个搞舞台美术的画家白敬周，他有一个画家朋友在语言学院，教外国留学生书法和绘画。很多留学生来了会带录音机，走的时候，这个录音机对他们来说无所谓，就要换

东西，换一件艺术品。白敬周拿他的油画，让朋友跟外国留学生换了一台，当时录音机是收录机，有收音机，但是主要是录音，也有磁带。我在剧团跟他也是好朋友，我有两个好朋友，一个是邵燕祥一个是他。他说：「王克平，我换了台录音机，也换了一些磁带。」我觉得不得了。你想当时那种生活下，有一个录音机，那简直是太大的奢侈品了。我说：「我写剧本能跟外国人换什么？不写了，我也当画家。」他每天画，画家是个体劳动，剧本是集体创作，得受别人的限制。画家可以自己开始、自己结束，这是太自由的艺术了，我要做这个。

他每天画画剩很多油彩，画完就扔了，我说：别扔，我拿着。我就试着画，我看到一个颜色，但调不出这个颜色，非常难。你看到这个颜色，很难调出很准确的颜色，我没有耐性，做这个两天没兴趣了再做另外一个。画了两次就也不想画了，我觉得绘画对我来说太难，也太不适合我了，再也不画了。

那时候什么都做，我到创作组了，不用上班，每天在家里，很多时间。创作组最大的优越性就是不用坐班，每个月去拿一次工资，就在家待着，做这个做那个，想去跳舞、看电影都行。

有一天，我在地上捡了一个旧椅子的木条，是硬木的，很润，就拿回家了，放在桌子上，也不知道哪一天突然就想起来了，刻一个东西，就拿起刀子来刻，刻的第一个作品是〈万万岁〉，先刻一个头，刻一个嘴，嘴上刻一个胳膊，就是按美术学院的，人体头上怎么能长手呢？不合规律的事。当时我认为没关系，艺术是自由的，刻在头上面，手不能在边上，木头就那一个条，就把手刻在头上面，胳膊上又放一个手。那时候广播事业局有一个出入证，是红的，那个大小刚好放一个工作证，题目就是〈万万岁〉，很清楚的记得。

当初的作品都是有人物、有戏剧性，〈沉默〉、〈偶像〉，还有一些其他的，都有戏剧性的表达…当时就觉得可能做这个东西有意思，自己做就觉得有成果。很多都是巧合。我以前对工具比较感兴趣，小时候刻过几个图章，但是没有造型的东西，就是会磨刀子，用钢条磨得特别快，在工厂做了一年工，对工具特别感兴趣。

问：做的什么工作？

王：管子工。我先当农民，下乡，后来又在剧团里当兵，后来又当工人，当了一年，后来又回到北京，在剧团里当演员。我对工具比较感兴趣，喜欢修理东西，从小喜欢动，拆卸、修理东西，喜欢手工。我出生是在腊月八号，北京话说是喜欢「冻手冻脚」，但是中国的「动手动脚」有两个意思，就是你喜欢修理东西，喜欢动手动脚。还有一个是说这个人跟女人在一起喜欢动手动脚。所以人们经常说：「王克平，你是不是腊八生的？」腊八生的就是动手动脚，我正是腊八生的。

我搞雕刻是有很多巧合。我住的宿舍有四排楼，每排楼很近。我每天出去，从这个楼走到前面楼，会经过一个煤厂，卖煤的，因为北京很多地方烧煤，家里做饭用煤，必须国家运很多煤，然后他们再做成煤球或者蜂窝煤，卖给居民，一个是取暖，一个是做饭。但是要把煤引着，必须有引柴，所以国家每年给煤厂运一些木头屑，然后他们把木头锯断了，劈成小块，每家拿那个煤本，每个月配给几两劈柴，每家都有。

我每天必须经过那个煤厂。我做雕刻，人家说可能是上帝安排给你的。第一，有时间，不用上班；第二，每天路过，木材厂的废木头就放在脚边。必须从那里路过，他们劈柴，那些瘤子、树杈他们没法劈，就扔在一边。我说：「这不错，给我吧？你们也不用。」他们让我拿走，这样他们也省得劈了…那正是我需要的，有瘤子，有疤子，奇形怪状的木头。每天出门或者回家的时候去那儿看一眼。说：「这块不错嘛。」「拿走。」但你老去拿也不行，得给他们一些好处，给电影票，给一些烟等等，跟他们关系特别好。北京找木头非常困难，后来到法国都非常困难，但当时却是在门口都有，而且也做得比较快，一做就是一批。当时最早做出来的时候给白敬周看，白敬周说你雕刻方面不得了。

问：他已经觉得很好了？

王：对，他说这个东西不得了，你是歪打正着，没学过，当时他看了就说特别好，但是也没有特别高的评价，他说：你可以往这方面发展。他在美院待过，他说美院的人待十年二十年都是习作的状态，你一开始就进

入创作状态了。当时我也不知道这些东西，当时的目的就是想换一台录音机，做了一批，白敬周说，我给你介绍张治中，让他来看看。他叫张治中来看了，张治中在外语学院认识外国留学生，他可以跟外国人接触，那时候中国人不敢跟外国人说话，外国人跟你说话都躲着，但他在学校里是工作关系，可以跟外国人接触。他来了，我那屋子也不大，差不多8平方米，墙上挂满了东西，到处都很乱。他进来一看，我说是我做的，当时我做了一批木雕，我说你看看。他看以后惊讶了，他说：谁给你的？我说：我做的。他说：这不可能。他也是美术学院的，他说：「我懂，这你可蒙不了我，这不是一般人可以做出来的。谁给你的？」我也不说，我就在那里笑。他看我不说，就说：「这都是国宝，你换录音机可太亏了。」他不是不愿意帮助换，他觉得这个换录音机太亏了。他这么一说，我说：「那算了，不换了，那就留着。」他说：「这你得留着，都是国宝，你怎么能拿它换录音机？」他这么一说我就更有信心了，就做了一批。

问：后来换了还是没换？

王：没换，他这么一说，我觉得太吃亏了。

问：当时第一批有多少作品了？

王：第一批都是政治性的，我估计至少有十几个。〈沉默〉、〈偶像〉、〈卫道士〉都是的。

问：是78年的时候？

王：估计已经79年初了，最早做是78年底，但是这时间都没记，很快就79年了。79年的时候民主墙就已经开始很活跃了。但是还经常去跟民主墙的朋友联系，因为我上班路过那儿，挺关心民主墙的事。

问：您在做木雕之前，可能对美术的兴趣不是很大，因为您一直在剧团，有没有去关心一下美术的东西，像是看展览什么的？

王：以前也很少有什么展览，美术馆基本上没有什么好的展览，从来不去。在我做雕刻之前对美术没有兴趣，而且也不可能有兴趣，没有好的展览，也不看美术杂志。只有小时候，可能是上中学的时候，我父亲喜欢中国古代字画，他总希望我们能学点东西，小时候最重要是练大字，他喜欢书法，让我们放假必须写大字。我们写写就不想写了，当然还是写。还要写日记，所以后来的〈星星往事〉很多是根据当时的日记写的…搞星星美展的时候，我突然感觉到，这是我生活，或中国历史上重要的事情，因为我父亲每天写日记，我那时候不知道怎么就突然写了，每天把重要的事写下来，所以〈星星往事〉中的很多事情是记下的。他们说：你怎么记忆力这么好？我不是记忆好，我是写日记，这些细节都写了。而且搞戏剧创作的，很重要的是细节，细节很难回忆，当时把这些细节记住了。

那时候我父亲也喜欢音乐，他说你们学学。买笛子，练一练，练几天我不练了，我说学不好笛子。买二胡，练几天也不练了，他不懂得真正的艺术教育，他是中国的方法，就是不停的练。他有一些画家朋友，我说：我想画画。他说：好啊。特别高兴，买解子元画谱，就是山怎么画、水怎么画，都是中国画，在荣宝斋买很好的画谱给我看。那个东西很枯燥，画不了几天就不想再画了。我父亲说我都是五分钟的兴趣，对什么都感兴趣，但是很快就没兴趣了，后来就再也不练画画了。

〈偶像〉

问：刚开始做木雕的时候，肯定不知道什么现代艺术吧，完全是一个自主的行为？

王：一点不知道，不知道什么现代艺术、原始艺术。我做〈偶像〉的时候，他们说：你是不是参考佛像做的？实际上，做〈偶像〉时我是想做一个佛像，讽刺毛泽东个人崇拜，只有一个这样的观念，但没有一个佛像来参考，也没有一张图片，我只记得佛像都是这样眯着眼，以前在庙里见过，只有一个印象。做人头也没有一个参照对象，也不敢想象我做一个毛泽东会像的，我只是来做一个头像来讽刺毛泽东，我实际上是照着镜子看

自己的脸，鼻子应该怎么做，嘴应该怎么做。找到一件平的木头板，是废材，劈下来就是一片，那实际上也是利用木材的外形，就是一个薄片，那个头也不能做什么，所以就做得像帽子一样，像教皇的帽子，我当时也没有想到教皇的帽子，就是一个五角星，下面是图章，象征权力…说为什么不刻一个毛泽东？当时我就没想到我会做一个像的，没想到要做一个像毛泽东的。

问：当时做出来大家一看就知道是？

王：做出来之后，大家说：「这不是毛泽东吗？」我还奇怪，我说：「像吗？」「像啊！」问了一个人，又再问别人，说我做了一个偶像讽刺个人崇拜，他们都说：「你小心啊，这是老毛啊。」有的人认为无意中像老毛…后来我想，不是形似，是神似。中国有一句话叫「得意忘形」，大家实际上真正对照毛泽东的像，也不像，但是就是有点神似了。

问：最开始时，有没有人认为您的这些作品有现代派的感觉？

王：刚开始有一次开会，大家讨论「星星」怎么展，突然大家都传阅马蒂斯画册，大家互相传看，后来我看那名字马蒂斯，那画册我估计是台湾或香港做的，题目是《马蒂斯》，肯定不是中国大陆出的，大陆当时不可能有这种书，可能是台湾和香港出的。我看了题目，翻了翻，画看不懂，我说：「马蒂斯是谁？」大家都笑起来了，「王克平啊，太丢人了，你还搞现代艺术的，连马蒂斯都不知道是谁。」当时不知道马蒂斯，毕加索也模模糊糊，也不知道到底画什么东西。

后来第一次星星美展之后，有人说我的作品像非洲的。非洲也没见过。第一次星星美展之前没怎么看过雕刻，后来别人告诉我应该看一些，但是根本找不着。美术学院的人知道一些，跟我讲，说我应该找这些资料看看，我说去哪儿找，他们帮我想想办法。

星星

问：那时候有没有跟美术学院有联系？

王：一般美术学院的人瞧不起我们。

问：但星星好像在美术学院做过展览？

王：那是后来了。展览之前，美术学院他们管我们叫「业美」。我们是被歧视的，因为没上过美术学院…黄锐、马德升他们都是上过业余美术学校，我是根本没说过美术学校的。但是我怎么认识他们呢？很奇怪，因为我在云南当兵，在云南的一个话剧团，后来我复员了，到工厂，后来又到北京，袁运生到云南去画画，后来认识了我的哥哥，当时我哥哥在云南，后来有一天，他来到我家了。我听说袁运生很有名，是画画的，那天到我家来了。袁运生认识曲磊磊，袁运生有一次跟曲磊磊说：现在有一个搞雕刻的王克平搞得非常好。曲磊磊已经参加星星美展了，跟黄锐、马德升他们都认识，都属于业美，他们互相之间有来往。袁运生说有一个搞雕刻的不错，曲磊磊说咱们去看看，黄锐、马德升说好。曲磊磊说王克平就在我们剧团，他是电视台搞照明的，在同一座大楼里头。

我有一次上班，一个朋友说，总有一个人在楼下喊你，我那朋友说：「王克平不上班。」「什么时候上班？」「拿工资那天他就来了。」那天拿工资了，下面在喊「王克平！」朋友说「又来喊你了。」我一看不认识，又是个男的，我说：「不理他。」第一次拿工资，他们来我没理他，第二次又来了。我想这个人怎么又来找我？我说：「找王克平干什么？」他一看我这样子，说「你是不是王克平？」我说：是啊。他们就上来了，说：「你是不是搞木雕？」一听搞木雕，我知道可能就是朋友说的。我赶快说：「是啊，你搞什么的？」他说：「搞画的。」他们一些人想看看我的作品。然后就定个时间。

问：找了两个月？

王：我想可能找了两个月，第一次看到有一个人，我没理他，第二次又喊，我想他怎么找我，估计可能有点什

么事。后来他就定个时间，我告诉他我的地址。他带着黄锐和马德升来我家看了。黄锐和马德升也不怎么说话，就在那儿看。黄锐说：「咱们这个展览肯定轰动。克平，参加。」当时我还怕不够资格，因为他们都是画画的。后来就跟他们一起开会，当时已经做了不少了，钟阿城来看，钟阿城后来在文学界很有名，他当时参加星星，他算是智囊性的人物，起的作用很大。

问：您应该是先认识像北岛他们，后来才认识他们？

王：对，北岛是比较矜持的一个人，不露声色，不苟言笑，后来跟他也关系好，但是总谈不来。他说：「王克平，你干嘛老谈女人？」我老爱开玩笑，后来跟芒克倒比较合得来，他们像文化领袖一样，那里围一大堆年轻人，请他们看，看诗，能不能发表。他们也像编辑部的干部一样，「这个可以，这个很好。」

问：当时很有名？

王：很有名，诗人本身就好象觉得不得了，然后又是刊物的负责人，油印的，很神秘，像传奇的英雄人物一样。我们当时还没有进入这种境地，还是后边旁观的，想投入进去。后来星星美展同时，《今天》搞过诗歌朗诵会，我说我当过演员，我会朗诵，我参加。他们后来知道我搞雕刻，都来看，关系就比较密切一点。

星星美展那时候跟《今天》已经很密切了，因为黄锐也是《今天》的美术编辑。那时候民主墙的那些人来往比较密切。星星美展实际上是受社会的改革势力推动，跟民主墙这些人都是在一起。

后来阿城说，很难把星星美展说成最早搞现代艺术的，后来就争论谁最早搞现代艺术，费大为和一些人就说，搞现代艺术是从1985年开始的。因为79年的星星美展他不知道，他不在北京，他的朋友都是那一圈子的，他说星星美展不算现代艺术，有人说星星美展是最早的现代艺术，其实也不是，中国三十年代就有一些人在上海搞现代艺术了，四、五十年代，星星美展之前，包括同时也有一些同代人，无名画会也在追求现代艺术，星星的特点不是说最早是现代艺术，但是搞现代艺术对社会影响最大的是星星美展。还有，星星美展是公众参与了，有很多群众参与了，不光是画家，有工人、农民、干部都参与了，还有，星星是向权力挑战，突破权力，这个以前是没做过的，而且不是小圈子，以前都是几个艺术家，最多十几个在一起，星星美展是和群众连在一起了，当然不是说所有的艺术运动都要有群众参与，这是可笑的，是不可能的，但是在当时那种环境下，群众参与是必要的，而且当时的现代艺术也是一种政治，也是向权力挑战、向专制挑战，它的社会意义、历史意义和艺术上的意义都有。说85以后才搞现代艺术，包括尤伦斯什么八五现代艺术，很可笑，都是宗派的，非常可笑。实际上艺术应该客观看，我不是说我们参加，在当时的社会意义是不能抹煞的。

当时在开会的时候就认识阿城了，他说话不多，但是每一句话都很精辟，就觉得这个人不得了，后来知道他的父亲是钟惦斐，就是很有名的电影评论家，被打成右派。阿城有一次选选哪些作品可以展览，哪些不可以展览，阿城说都可以展。

问：他那时候有没有单位？

王：他这个人也是很传奇的人物，他最早到内蒙下乡，之后又到云南，在云南搞了一个很大的事，就是全云南省的知识青年大罢工，他是策划人之一，后来他回到北京在《图书》杂志当编辑，他的钢笔画画得很好，后来不画了，他的修养也好，他音乐也懂、绘画也懂，文学更别说了。当时我说：你怎么对这些东西都这么专心去研究？我们俩同年的，他说：「我上中学的时候，功课非常好，老师就说，阿城啊，你功课再好没有用，你家庭出身不好，肯定上不了大学。」所以他知道上不了大学，就在艺术方面特别的研究。现在看起来，他的文学造诣、语言等方面，他不是多产，但也不是那么平庸的去写，但是他的东西从那几部书，在文学史上的地位已经奠定。

星星美展可以说出了几个人（不说雕刻），一个文学上的阿城，艺术上的艾未未，现在也是艺术界影响很大的，一个艺术运动，不光有它当时的作用，还应该出几个人才，不可能要求所有当时的艺术家后来都是

好的艺术家，这是不可能的，能出来这么几个，就说明星星已经不错了。

问：那时候有一个特点，我们现在回头看，那时候做得比较有意思的现代艺术的东西，都是非学院派的，这种情况是不是因为在北京的中央美院太技术？

王：美院的技术是学院化，而且中国的学院化基本上是苏式的，很多美院的教授是苏派的，而苏联的艺术又是受法国的影响…中国受苏联的影响，必然受那个束缚，反而没有受过这个教育的就比较自由，想怎么做就怎么做。所以我没有束缚，没有一个以前应该做现在应该做，刚开始是想怎么做就怎么做，一开始是根据木头的材料。

后来有人说：王克平，你应该去美术学院打打基本功。也有人说：你不要去，去就坏了。后来我也去美院看看，我发现他们的东西真是没意思。当然陈丹青研究生毕业的时候，要交一些毕业创作，他最早的设想就是画一组星星的人物，他看了星星美展之后非常兴奋。他说：「王克平，你不得了，我搞了十几年的画，还没有人知道我，你刚搞了半年，现在全世界都知道你了。」他说要画我，画了好几次，他说：「王克平，你太难画了。」他说，如果不了解你，画你的外形很容易，但是要把你的内在画出来太难了。后来他画了很多速写，想画星星的组画。但他认为很难达到预想的效果。后来他就去西藏了，从西藏回来办了一个展览，就是毕业的作品，一下就有名了。

问：那时候在北京，还有别的一些非官方或者是非学院派艺术家，像无名画会。

王：无名比我们还早，我跟他们关系都好，好像他们和黄锐早认识，还有人和人之间有一些矛盾。他们比较早，有些人的关系互相比较好，都认识，后来星星成功之后，大家都提星星，别的画会可能就有嫉恨，可能跟他们关系差了。但是他们攻击别人的时候，就说：「星星里只有一个王克平，其他人都不行。」我说：「别总说，大家都恨我了。」大家想贬低星星，一个办法，就说星星只有王克平一个，其他的都不行。因为对于我来说，任何人都承认，美术学院的人都说：王克平的东西太好了。我尽量地不要让别人感到不舒服，我就说：大家都不错。但我自己感觉到，我的作品对真正搞雕刻的人来讲，对于学院派的、非学院派的、业内的都产生一些震撼。

问：后来有没有看一些现代派，或者是国外的现代雕塑？

王：第一次美展之后有了，一个是美术学院的人请我去看看他们的东西，还有人说：你想办法进美院。但是我看了看他们的东西，做的泥塑，画的稿，我对他们的东西心里就不喜欢，千篇一律的，而且是写实的东​​西，我觉得我已经到这一步了，我再退回去做那种东西没意思。而且有一些艺术家朋友，还认识一些外国人，从外国带一些画册。有的人一看到黑的，又是木头，就说：你受非洲的影响？当时实际上没有。那之后，中国朋友，或者台湾、香港的，有人说：「我们要回国需要带给你什么东西？」我说：「有没有非洲的画册，带点。」后来马蒂斯​​的画册带过来，我看了一些，但是我​​觉得还应该走自己的路，后来也有人劝我：你看看中国民间的东西。

还有袁运生说：你应该看汉代的东​​西。我专门去西安看霍去病墓，确实好，东​​西很大气。秦代的东​​西比较写实，中国的历史，从局部看，从秦代到汉代，从写实走向了非写实，不是抽象了，有抽象因素，就是说有这种非具像的因素。抽象的艺术实际上就是对写实的否定和提高。我对秦代的东​​西兴趣不是特别大，我觉得汉代的东​​西对我的影响非常大，这种朴实、简练、夸张的东​​西。

我也去山西，那些农民做一些玩具，当时正好，北京有一个民间玩具的展览，就是当地的农民的玩具，收集起来了。我去当地的一些地方，还有一些老农民还在做，特别偏僻的地方，那个地方不通火车，这些地方的农民跟外界文化完全隔绝，他们做些玩具，当时为了卖，以前赶集市，小孩想要玩具，农民做一些陶制品，吹得响的，可以动的小泥人、小动物。这些东​​西非常纯朴，而且有很浓厚的中国民间文化，特别适合我，我受到特别大的启发，我就去看，去买，搜集东​​西，这些东​​西对我的影响很大。

问：当时您有没有发表一些文章，像艺术宣言、理论之类的东​​西？

王：几乎没有，当然看那些争论。实际上，艺术理论的争论，我觉得很可笑。你看《美术》杂志，当时说「抽

象是不是中国的？」中国艺术实际上是抽象的，很早就有抽象艺术。他们认为现在可以搞抽象的了，认为合理，是因为认为中国以前就有抽象了。我觉得没必要搞这个，你觉得抽象对不对，实际上不存在的，抽象本身没有对不对的问题，你不要认为中国可以搞抽象，是因为中国以前有抽象，就认为抽象不是外国的，所以我们可以搞。就是外国有抽象的，它就算是外国的也可以搞。我基本不参与，我觉得他们的讨论非常无聊。所以我写很简练的东西，当时星星美展的时候，提了很多问题，我觉得没必要，就是很简练的几句话，把怎么理解现代这个东西谈出来了。

问：在美展之后没有发表文章？有没有通过杂志发表您的作品？

王：在香港的《观察家》。那是九十年代，我都有材料，你们可以找《观察家》，发表星星最全的资料，第一届、第二届都很全。最早国外发比较全的那个，除了外国记者发的，最早观众留言，还有图片是香港的《观察家》，后来这个杂志关了，我当时还留着这个杂志。

问：他们有来访问过您吗？

王：不是直接的，他们通过别的人，然后别的人去香港，把资料给他们。非常吃惊，当时最早国外发了，因为来的这些人也不说他是给外国杂志发的，他们进来就拍照片。后来发了我们都很吃惊，别人一问怎么国外发这些东西了。当时我们也不敢，因为这样做很可能就被公安局抓去，说向国外提供反共情报、反共资料。

问：我刚才看那个画册，有李晓斌的图片，还有什么地方会有这个画展的图片？

王：当时有一些人拍了，我当时也有。当时都不注意，星星十年的时候，汉雅轩要出画册，我给他一些图片，后来都没还给我…他给一些报社寄去了，当时对资料不太重视。第一次美展盛况空前，挤得不得了，很难想象。你们可能对那时候的中国社会不了解，当时大家的工资很低，私人的汽车绝对没有，自行车都是很奢侈的，一个普通人的工资三、四十块，一辆自行车一百多块，你买一辆自行车得好几个月或者几年的积蓄，因为你还得吃饭。不仅有钱，有钱还不能买自行车，还要有票，每个单位一年发几张票，可以买自行车的，可以买大立柜的，或者可以买电视的。买衣服都得要布票，那是计划经济，都是按国家分配，不是竞争。你有了钱，当时我算好的，还有自行车，算是生活比较优越，有的人赚很多钱，想买自行车还得等票。

所以主要的工具就是公共汽车。公共汽车非常挤，怎么形容那个挤呢？就是很多怀孕的女子流产了，肚子大的变小了，很多小姑娘没有结婚，肚子挤大了。所以星星美展的时候说：这里比公共汽车还挤。很多观众挤，场地也不大，很多人站着看着就不走，后面的人想看，就在那里挤。每天人数很多，但是又不是流动的，他来了就不走，就在那里看，不是说进去几分钟就走了，有的人从早上进去之后，到晚上才走，中午也不吃饭，一看怎么这些人还在这里。那时候也没有小卖部，也没有卖水的。有的人来看，看了一圈还看，你想它怎么能不挤呢？每天就是8,000多人，8,000多来了就不走了。很多人挤公共汽车来了，还得挤。就说：这里比公共汽车还挤。

当时的展览不仅是一个艺术事件，也是政治事件，还有年轻人对新的东西感兴趣。星星美展的作品从现在来看，这个不够现代，这个不观念。从当时来看，你搞这种唯美的东西是政治的，是新的东西，是禁止的，搞抽象的也是，搞自我表现的。当然我的东西都是禁止的，我的东西第一是抽象的，第二是有政治性，第三是色情的，这都是禁止的。当时年轻人是越禁止的越想做。

问：那时候很重要是观众的留言，留言的本子你们还有吗？

王：黄锐都留着的，有好几大本。

问：我们觉得很重要。

王：很重要，看当时群众的反映。

戏剧

问：我们知道是星星展览后来被禁止了，那是什么原因？

王：就是第二次展览之后，估计是81年了，我现在还留着请帖，到时候可以给你们寄来，因为我留着也没用了。当时形势完全变了，第二次星星美展，后来等于是邓小平上台了，他上台之后非常大刀阔斧，铁腕，民主墙取消，搞民运的人抓，电影不好就批判，像白桦的《苦恋》，《苦恋》就是很简单，是关于搞全国的大批判运动，就是写一个艺术家、知识分子爱国，但是国家不爱他，所以说「苦恋」。这就是杀一儆百、杀鸡吓猴，文化气氛一下又紧张起来了，再搞展览根本不可能了，像江丰在美展之后就挨整了，别人攻击他。但我们还是不甘心，我们都想出国，不能出国还想再继续画继续雕刻，想搞展览。

问：那时候您并没有在单位？

王：我还在单位工作。还领工资。

问：但是没有写东西？

王：已经不写了。拍过一次电视剧，主演了一部电视剧。在星星美展之后。

问：什么片子？

王：《金顶》，在中央电视台播放了...应该可以找到录像，那个就是我跟单位的那些领导还算比较好，我虽然在外面闹事，有一天我突然回单位了，剧团团长，也是导演，她说王克平，来。我到团长办公室去了，团长是个女的，她说：「王克平，你总在外面闹事。」我说：「你怎么知道？」她说：「公安局总来调查你，总来向我们反映，我们得管管你。」那个剧团团长以前跟我父母都认识，他们也是老八路的那些人，文化大革命也被挨整，后来又恢复工作，她对年轻人还是同情的，她心里头对共产党的专制还是不满。她说：「王克平在社会上的事我们没法管，他违法你们就抓，剧团里的事我们管，社会上我们管不了。」

问：这说明还是保护您？

王：对，因为公安局来意思是说你们剧团得管王克平。剧团说，他在社会上的事，我们没法管，社会上的事你们警察应该管。警察又不能随便抓。实际上第二次星星美展为什么要展，不是中共向艺术家让步了，他实际上是向国际舆论让步了。

问：媒体报导了。

王：对，太多了，一个星星美展，一个十一游行，当时允许外国记者来了，所以外国记者报道的重要新闻就是当时的游行，又是艺术家的。艺术家在任何国家都是应该被保护的，中国镇压艺术家，不准展览。所以[政府]不敢再抓了，但是这个事它以为过去就完了，但是国外报导还不断的提，不断的给他们压力，还有国内的知识分子对上面提，艺术家搞的展览你们给镇压了不行。主要向国外的舆论让步了，允许再展。

问：后来您为什么演那个电视剧？

王：当时我在剧团里头跟他们关系比较好，剧团里有两派，一派是左派，新起来的造反派，很左的。我基本站在老的这边，帮助老的说话，攻击那些极左的。所以团长跟我关系比较好，她知道将来这个左和右还得斗争，我比较敢说，他们喜欢我仗义执言，心里头比较同情我。后来她说：「王克平，你在外面闹了这么多...公安局老来找我们，我都替你说话了。」我说：「谢谢。」她说：「现在你得帮我的忙。」我说：「当然了。」这个团长要退休了，排最后一部电视剧，她导演。她说：「我排最后一部电视剧，让你来当主演。」我一听要当演员了，因为中国排一次电视剧，排戏都是很长时间，什么都不能干了，不能跳舞、不能搞木雕，不能参加活动。我说：「找别人吧，这么长时间不演戏，演得不好。」我想她又不能硬的，我说：「再找别人吧，我不太合适。」「只有你合适。」剧本我也没看。我说：「什么角色？」她说：「第一就是主要演员。」以前也没让我当过主要演员。她说：「别人都争、都抢，给你还不想当？」我

说：「看看剧本。」

后来我看了剧本，我说不一定合适。是演一个和尚，这个和尚实际上是国外回来的大学生，搞地质的。他的老师搞地质的，发现一个山有铜矿，是打仗，都需要铜做武器，日本人、国民党、共产党都想要这个山里的铜矿。当时知道这里有铜矿，但是没有地质家，不知道怎么采，什么深度、什么部位都不知道。有一个地质家、老教授发现了这个地方，这个老教授曾经去过，但是他的笔记、勘探图都有，别人看不懂。他的学生从国外回来了，这个人好像是左派，同情共产党，就让他化妆成和尚去这个山里考察，看老师的笔记，哪个地方有铜矿，应该怎么采。他化妆成和尚去山上云游的时候，以前这个人家是大家族，他家的童养媳喜欢他，两个人曾好过，这个男孩出国留学之后，这个女孩就出家当尼姑了，就是这么一个故事。但是这个故事里头也有政治性，当然主要是日本人也在找这个铜矿，日本人不在山里头，但也想进山找。也有国民党的部队。这个导演就是想加一点当时国民党和共产党合作一起反对日本，她的意思就是说，台湾和大陆应该团结，当时民间已经有这个意思，就是跟台湾应该友好，不要老对立，当时国民党和共产党在历史上合作过。当然这个意思还是好的。

我就演这个和尚，去九华山。当时我特别想去黄山，以前没去过。她说：「演出完之后，我批准你去黄山玩一圈，算你采访。」因为我是创作人员，可以去采访，等于公费的。她给我一点好处，我说：「那好。」就这样去了。

问：整个电视剧拍了多久？

王：我觉得特别长，实际上时间不长。我说：不要时间太长。她说：不会。去九华山，因为我是主要演员，特别累，每天都是我的戏，很早就起床，化妆上山，其他人一点戏就没了，就下山玩，我最早走，最后一个回来，非常累。就觉得特别无聊，而且准备半天，几分钟就拍完，又得等灯光，浪费很多时间，很累。

有一天拍戏的时候，有点空余时间，不是我的戏了，我上了最高的山，最高的山上的百岁宫。九华山是佛教圣地，每天朝拜的人很多，那时候已经允许人进香。九华山在文化大革命中，和尚和尼姑都必须还俗，漂亮的尼姑都要嫁给贫下中农，和尚都要还俗回家种地，庙都关了，觉得是迷信，有的破坏了，有的没有破坏，被保护了。当时周总理意思是说庙还是不要破坏了，不要让红卫兵去砸，有一部分被砸了，但是山上很多地方红卫兵没上去的，都保护了。所以很多尼姑后来都生孩子了。生孩子之后，后来允许这些尼姑回去，那孩子怎么办？就成立一些特殊的部门，对他们比较照顾。因为这些尼姑不能同时在家里再抱着孩子，很多事情很荒唐。这个尼姑必须还俗，有的要回老家，漂亮的不准回家，当地还俗，不让她们走，给她们房子，让她们种地，然后必须结婚，这些贫下中农没有结过婚的来选，谁的出身好就来选，这个年轻这个应该给我，这些尼姑也不敢违抗。很多都是知识分子，尼姑有的是有文化的人，很可笑。

说一个笑话：有一天我们和剧团的人一起上最高的百岁宫，很少有人去的，说是最重要的一个庙，有一个干尸，是一个高僧死的时候就坐在那儿。但是一般人烧香，山太高就不去了，在山下烧完就走了。后来我跟几个朋友说：咱们上去看看。当然还在演出呢，还穿着和尚的服装。

问：有没有剃光头？

王：剃光了。想看这个庙到底怎么样，因为大家都说这个庙很好。我就进去看了，一个老和尚看见我了，看着我眼睛发直，他马上跑回去了。叫庙里所有的和尚出来了，跪在我面前，我也很奇怪，我也假装念经，他们跟我说我也听不懂。后来他把我拉到他屋子了，他说他出家的時候，他的师傅的师傅的师傅都说，要出家就要在这里，因为这个庙比较辛苦，香客比较少，钱比较少，生活比较苦。你们出家就在这个庙里，这个庙将来会有一位高僧来，总有一天会来。他说：今天终于来了。

问：觉得您是高僧？

王：特别幸运，我也不能让他们扫兴，我就说了一通。他还带着我看这个庙，跟我介绍…我想不要让他们失望，反正一会儿我就走了，就让他们高兴一下，不要这么多和尚等了这么多年，最后说是假的。突然间身后有一个云游的和尚，就是别的地方来的和尚，就说四川话，他说：「他不是高僧，也不是和尚，他是假

的，他是剧团的演员。」因为他跟我们住在山下同样一个旅馆，每天他的任务是去所有的庙里云游，他的任务就是每一个庙都要参拜。所以他知道，我们有时候拍戏，他看过。那个和尚的脸马上就下不来了，很不给面子。小和尚一听，马上说：出去。让那个和尚出去。他说：真的都说假的，假的都说真的。这个是不是真的不重要，佛教不是迷信、不是外表，不是一种境界，是一种哲学。你看那香客都是迷信，他是有点文化，他说一看我就有佛教的精神。我说我以前对佛教的哲学非常感兴趣。他说看得出来，出家人不看表面的东西，看内在的东西。他说：你有佛的精神。当时我比较年轻，头发剪短了，可能比较像。还有我对佛教的东西挺感兴趣。就出这么一个笑话。

问：那个戏总共拍了多长时间？有没有一年？

王：没有一年，大概两三个月，在九华山拍，之后回来又补戏。这个戏在中央电视台播了。

问：反应如何，收视率高不高？

王：这种戏就算有一种突破，尼姑和和尚谈恋爱，恋爱本身就不准反映，后来尼姑跟和尚谈恋爱，还有拥抱的精神，还有国民党、共产党合作的戏，有的人认为不应该在戏剧里出现，这个剧出来之后就受批判了，本来还要重播，后来不准了。播了一次，当时电视节目表都出了，因为当时的电视节目不多，所以一部电视剧有时候播两三次…播出一次之后就被批判了，不准播了。

演出的第二天，我那个楼下又有人喊「王克平」。因为那时候没有电话，楼上楼下都是靠喊。我一看是军队的小汽车，几个军人在汽车旁边，喊我，我一看有一个是以前在昆明军区话剧团的老演员刘龙（谐音），在那里喊我，我让他上来。军队的电影厂拍一部彭德怀的电影，找不到演彭德怀的演员，然后一看那电视剧，那导演说：「就是他。」后来一个演坏人的刘龙（谐音），他是我们昆明军区的文工团演员，是老战友。他来这个剧团，他们找演员先找，他是被找到演反面角色的，就是找不到合适的演彭德怀的。导演说：就是他了，太好了。刘龙（谐音）说，我认识，这是我们剧团的小王，我们可以找他。他不知道我的住址，马上就问，第二天就问到了，第二天就来找我。一早来说：「我们导演特别高兴，看了你的电视剧。他找演彭德怀的，没有一个合适的，你有点像，有反叛的性格。」导演特别高兴，开车把我拉到八一电影厂，导演特别热情，说彭德怀的角色我非常合适，当然我对彭德怀也非常崇敬，共产党内唯一一个敢跟毛泽东对抗的人，文化大革命被斗死了，我对他非常崇敬。我说：「我对彭德怀非常崇敬，如果我能胜任的话我愿意做，但是我想看看剧本。」我又问需要多长时间，他们说得一年多。而且我知道拍一部电影，一年多拍不完，中国的非常慢。我看了剧本，这个电影写的是三十年代、四十年代，彭德怀早期的事情，他不敢说后来彭德怀在庐山会议上的事，都不敢说，就是说彭德怀那时候刚参加革命，从土匪变成共产党的事情。表现彭德怀的个性，我觉得剧本有点让我失望。后来我就拒绝了，我说我没时间，我不演。后来我也挺内疚，我觉得可能对不起彭德怀。后来我看了那个电影了，他们找的那个演员演得也不好，这个电影叫《路漫漫》，也没有太大影响，我差点演了彭德怀。

「对外交流」

问：《金顶》那个电视剧，您有没有留一个拷贝？

王：那得找电视台；《路漫漫》肯定能找到，八一电影制片厂的，但我没有演《路漫漫》。电视剧也肯定能找到。当时法国大使馆录了这个电视剧，他们已经注意星星美展的人，尤其在第一次展览的时候，有法国使馆的人，所有的人基本上不敢跟外国人说话。我那个文章写了，有一天黄锐特别生气的过来，说：「你怎么老跟外国人说话，大家都对你有意见了。」我一看他身后站了一排星星的人，怒目重重的看着我。「将来我们大家都要跟着你倒霉，以后不要再跟外国人说话了。」警告我。

问：这样会有麻烦吗？

王：肯定有麻烦。但是我想，那时候中国在改变，而且已经说了，你怕什么？而且我知道越怕将来越倒霉，你要做就豁出去了，要么就不做，要做就大做。而且当时我最受注意，外国记者提问的时候，我不可能什么

都不说，你跟一个外国人说和跟100个外国人说是同样的罪名，你为什么不多说？所以后来外国记者问谁说话，他们主要来找我，我就说。所以他们特别害怕警察，刚才你又说了，少说。当时年轻，也是天不怕地不怕。还有一点就是我知道中国会改变，中国经历了上百年的斗争，不会像以前那样。

问：那时候您会说外文吗？

王：我从小学就学外语，学的是俄语，那时候中国和苏联好。后来中国和苏联关系不好了，我学了四年就不能学了，后来文化大革命时自己学。回到北京后，当时想出国，学了一点英文，后来也都忘了，但是那些外国人大部分都会中文。中国改革开放刚开始允许外国记者来中国了，他们派的都是最好的记者，都是会中文的。也有一些带翻译的，像巴特菲尔德(Fox Butterfield)中文非常好，他在台湾住过。他就是美国纽约时报的记者，越南战争的时候派到越南，他很敏锐。当时我想已经被注意了，就不用怕了，你怕也没用。他们想抓我的时候，已经有很多罪证了，跟外国记者来往。当时也只有我敢跟外国记者来往。地下刊物的这些人，像北岛说：「王克平，你老跟外国人说话？外国人跟我说话，我从来不理。」北岛当时就跟我这么说的，但后来他也跟外国人说话了，当时就这样：「干嘛老跟外国人说话，外国人跟你说话就不理。」当时徐文立就很少跟外国人说话，他说：你跟外国人说话，旁边一定要放一个录音机，说的什么都录下来，将来跟公安局对证，他说你说什么，你说你没说，我有录音机。

问：那时候是不是有一些活动是跟外国人一起做的，像在外交公寓的活动。

王：后来他们请我就去。我去多了，也请其他的艺术家去。

问：其他艺术家愿意吗？

王：后来也都愿意，因为他们一看也没事，那时候外国人在北京特别寂寞，特别想跟中国人来往、交流。后来发现，外国人不都是特务，以前看电影、戏剧都认为外国人是特务。很多外国人是左派，他们在国外是「毛派」，来中国，想跟中国交流，到中国之后就变成反毛派了，一看中国这么专制，但是后来开始慢慢松了，有一些留学生和外国专家，还有外交人员。实际上你去外国人家，公安局注意你，他们不敢随便抓你，因为涉及到外国人，他们不会轻易的抓你。

问：那时候也没有做一些展览？

王：外交公寓刚开始没有。

问：有没有交流？

王：有，像薄云他们就偷偷的拿一些画去卖给外国人。

问：那时候已经可以卖画？

王：偷偷的卖。我的作品，当时我想都是国宝，不愿意卖，很多都带到法国，到法国反而觉得很难卖，那时候很多人想要，我不卖。

问：出国的时候怎么把这个作品带出去的？

王：出国的时候，当时我是跟一个法国人结婚了，外国人等于说搬家，在中国很多年，买了很多中式家具，把我的东西包着，还有的东西放在箱子里，他们来主要是看古董，如果特别好的古董、家具不准出国，那时候规定，你买的家具必须是专门卖给外国人的家具商店才能出国。专门卖过外国人的家具上盖一个章，海关的人一看，家具上都有专门卖给外国人家具店的章，就可以出国了。

问：就是不是很好的东西才卖给外国人？

王：不是，主要是那个商店可以卖得贵，外国人直接从中国人这里买比较便宜，这样就垄断了市场，有几家专门卖给外国人的家具商店，卖得很贵，但是说你在哪里买的，将来可以运出国，外国人不得不去那里买。所以很贵的东西就运出来了。但是很重要的作品我没有跟这些家具放在一起，我随身带着，或者让朋友带。

我的〈沉默〉，香港有一本杂志写过，我随身带，因为那是我最重要的作品。上飞机的时候，我拎着提包，带着它。当时我的名字他们都已经记下了，我入关检查就是在黑名单上，我觉得可能等着我的，他们知道我坐什么飞机。等着我，然后把我所有的东西看得特别仔细，本都要看，每一页写的什么东西都要看，幻灯片、胶片都要看，非常仔细。

结果，所有的东西都认为可以带，就是〈沉默〉不让带。我说：为什么？当时我进了那个小屋子，送我的人都在外面等着，好几个小时，飞机已经晚点了，都等着我。我家人都非常紧张，觉得我可能出不了国了。我知道他既然批准我出国，但是就是要找我麻烦，他说：你这个作品不能带。我说：为什么不能带？他说这个作品要没收。我说为什么要没收？这个作品有什么意思？我说我这个作品是反四人帮的，压制民主、不准言论自由。他说：你说反四人帮可以，你说反现在的政权也可以，你说反共产党也可以，都可以。我说：那你认为反四人帮和共产党都一样吗？你是不是认为四人帮和共产党都一样？他不说话了。我说：「这件作品在中国很多地方展览过，在很多报纸登过，都认为是很好的反四人帮的作品，你认为是反共产党的作品？你说这句话，你敢负责吗？」他吓坏了。他说：我不需要负责，我就认为这个作品不能带出去。我说这个不让带出去，我就不带出去了，我给我的家人可以吧。他说：那可以。他原来说要没收，海关要扣留，后来一下子自己吓坏了，我说你认为共产党和四人帮是一回事，都是一样？他不敢说话了。

后来我交给我的家里人，然后他们拿走了。但是这时候同样有一个法国外交官，他也做同一班飞机，他知道我有麻烦，他也在外面等着，外交人员可以进进出出，他就帮忙看，他看到我又把东西拿出去了，他就悄悄的跟我家里人说：「把这个给我，我不受检查，我是外交人员，我带到飞机上。」这件作品拐了个弯，那个外交人员拿着，通过外交通道就上了飞机，还是跟我上的同一班飞机，一起到了巴黎，这件作品就带出来了。

后来

王：六四以后，我估计就不能回去了，因为黄锐有一次从日本不能回去，有一次到巴黎，在巴黎机场就被扣了，又赶回日本了。我在星星美展做的事情，比黄锐更激进。星星美展中我是最让他们讨厌的人，黄锐比较温和，游行他都不同意参加。六四的时候，黄锐也做了一些事情，但我在巴黎也做了一些事情，我比他跳得更厉害，我知道我肯定在黑名单上。

问：您在巴黎做了什么事情？

王：参加六四的一些活动，还参加海外的民主阵线的活动，当时民阵主要在巴黎，我没直接加入，但是我参加他们的活动了。当时我知道我可能不会批准，所以也没有想碰。97回归的时候，我在科技大学办了一个展览，那时候有很多人从香港回大陆，这方面比较松，我就想试试，我想可能回不去，但是试试，我想从香港肯定不知道我的名字，在巴黎肯定知道我的名字，不给我签证，所以我想从香港申请去北京的签证，我就在这儿试，我把护照给他们，他们也不知道，我问哪一天来取，让我第二天去，第二天我去了，我想可能不给，结果给了，非常高兴。97年我就从香港回到北京。

问：您的家也在北京？

王：对。第一天晚上到了北京，第二天早晨8点整有人敲门，我哥和我家人一看，警察来了，头天晚上到，第二天早晨警察就来了，他们非常客气，问我：「你回来了。」我说是，「你回来我们都知道了，到派出所去谈谈。」我说：「不去。」他们还是带我去。去了以后，一会儿来几个人谈谈，我估计是公安部的，他们主要的目的就是：现在你进来了，但是不要做一些不应该做的事。我说：「什么不应该做的事？」「以前那些人你也知道，很敏感，不要去沾他们。你要看，马上就会知道，这样对你以后就很不不利了。」我说：「这个我知道，我不去看就是了，民主墙时候坐监狱的出来不不去看。」我说：「现在我只对艺术感兴趣，对政治不感兴趣了。」「这就好。」然后就说：「咱们一起去吃饭。」我想，我要不去，他们也不能吃，所以我说：「好。」然后他们一大堆人去，要了很多，吃不完的打包带走了。我想他们也是一个机会，他们工资也很少。「当警察的是清水衙门，在这里很多人走了，都下海了，我们坚持做，这个很不容

易。」我也知道，知道他们吃一次饭很不容易，算是他们的办公费，陪他们吃了，没有找我麻烦，后来每次去，他们还来见我…后来有几次他们没找我，也没找那些人。实际上后来我对中国的民主，不是没有兴趣，很多人在做了，我的使命是艺术方面的。

问：84年到89年那段时间有没有回来过？

王：我是六四之前回来过，六四以后就没回来了。

问：那时候回来再出去有没有问题？

王：没有问题，只是86年我回来的时候，那时候好像比较开放了，星星的人都回去了。

问：星星中出国的有几个人？

王：出国的不少，有马德升，他先到瑞士，后到法国。黄锐在日本，曲磊磊在英国，阿城、艾未未在美国，还有一个赵刚也在美国。有的人短期出国，薄云短期到法国、美国，后来也回去了，毛栗子也是在法国待了一两年又回去了，主要的都出国了，主要的又都回去了。

前两天路透社的记者提一个问题，觉得挺深刻、挺重要的，他说：以前看你的作品很有反叛性，现在怎么没有反叛性了？我说：本性难移，这不一样，以前反叛是政治的，是反抗专制，但是你看我现在的作品没有反叛性吗？我现在有更强的反叛性了。他说：怎么理解。我说：我现在反叛的是流行艺术，潮流的艺术，反叛那种低俗的趣味。现在世界上和中国的艺术，你看看那些都是什么类型？我是另一类的反叛，我坚持自我，走反叛流行的、世俗的、低俗的，更难的反叛，更深刻的反叛。

问：到了法国以后，还是跟着在中国开始的风格发展？没有受到欧洲的当代艺术的影响？

王：到法国一看，流行的、吃香的、官方的艺术都是那种装置等等。我想是不是也得做些这些，稍有片刻有点犹豫，后来我看了一些大师的作品，当时特别想看很多东西，当时去了纽约，艾未未也在那儿，他英文好，对艺术也很了解，他陪我转了波士顿、费城、纽约，还有几个地方。那时候还是对我非常尊敬的，现在见了我就不这样了，当时对我像老大哥一样，非常热情，现在关系很好，就是态度不一样了，他现在是以领袖姿态接见我了。那时候非常热情的陪着我转，看很多东西，那时候有很多非常好的东西、大师的东西，历史上经典的东西。回来以后我想，如果我做那些装置，那不就大材小用了吗？那太简单，很容易。我这里有很多观念，我不需要强调这些东西，不需要贴这些标签。像麦克·苏利文讲的，装置都很容易，现在很时髦，真正树立一个独特的风格，有自己的雕刻语言，这个非常难。我觉得做那些东西是更低层次的，大材小用，我坚持自我，别管我是不是受到重视，我无所谓，我知道我在艺术史上的地位，我个人的风格已经形成了，我就坚持走下去。

问：今年是星星三十周年，你觉得有没有需要做一些纪念活动，因为十周年的时候做了，二十周年的时候做了吗？

王：二十周年在东京画廊做了，在日本，还出了一本画册，是晚了一年。可能是2000年。这本画册做得比较简陋。今年要做，我觉得有几个方面要注意，第一，国内对这个也不感兴趣了，政府当然忌讳了，这是他们的疤，他不想让人再去抠了。第二，星星又不是美术学院，他们认为这不是正统技术，业余的，他们也不想提这些。还有现在新起来的一批，八五，或者八九之后的，他们是当代艺术的代表，新艺术的人，他们也不认为星星很重要。所以星星的重要性只在我们的心里和少数人的心里，可能不会引起大家的重视。还有你搞一个马马虎虎的纪念，大家看星星这样了，也没意思了。我估计可能文献性的比较好，弄一些资料，给少部分感兴趣的人看一看，真正好东西可能大家重视，就像好的小说，真正有学术性的东西，大家可能并不感兴趣，所以星星只能由少数人来怀念一下了。

问：很多人认为中国当代艺术的是在八十年代，但是很多人把重点放在八五新潮，我们觉得八十年代其实就是80年开始，甚至77年开始，随着国家开放而开始的。

王: 你们这个分析我觉得对, [现代艺术]在中共成立以后几乎停止了, 没人敢做。但是在三、四十年代, 有少数的从西方得到信息的在做, 不成气候, 但是也有。解放以后就完全停止了, 文革以后可能就开始了, 但当时只是少数人, 因为得到国外的信息很少, 还有是有勇气的人也不多。

问: 还有八十年代就是说学院, 艺术家都讲到学院, 非官方的艺术家被排挤。

王: 还有可能57年袁运生被打成右派的原因之一, 可能是他对现代艺术感兴趣, 或者说了几句话, 但是不是作为一个运动。说了一些对现代艺术家的好感, 就被打成右派了。历史实际上是一点点发展的, 河流是一滴水一滴的水最后积累成的。不是从85或者89一下起来的。做历史研究时, 我认为不光搜集材料, 应该有分析, 因为很多人不了解, 提供的不光是资料, 还应该有客观的分析, 要有学术性的、有权威的分析, 告诉大家中国艺术是什么样的。因为有些评论家都是有些偏见, 尤其是一些策展人, 他策展有商业性。

问: 有的人没有经历过的。

王: 中国很多评论家的缺点就是不客观, 第一是水平低, 第二是不客观, 有宗派性, 还有商业性, 他搞他的东西, 他就说这个东西好。还有, 现在的东西, 很多都是鱼目混珠, 低俗的东西泛滥, 被他们搞得鸡飞狗跳的。现在谁好谁坏, 就是看拍卖的价格, 整个标准完全商业化了。

你们掌握材料多, 见的艺术家也多, 你们不能光有材料, 应该有一些分析, 或者起码把别人的分析集中起来。还有香港特殊的地位, 香港对中共、对台湾的评论都是很客观的。因为以前台湾就故意要把大陆抹黑, 大陆要把台湾抹黑, 香港的报纸评论在政治方面反而比较客观。

问: 是谢谢您, 王老师。