

访问文字纪录

李山访谈

访问：翁子健

日期：2009年3月4日

时间：约2小时10分钟

地点：上海 李山工作室

上海戏剧学院

问：上海戏剧学院是什么时候开始重新招生？在七十年代末？

李：其实那时文革还没有完全结束，但是可以招生了。大概是73年的时候第一批工农兵大学生入学，76年毕业的。

问：当时舞台美术是不是教样板戏那种东西？

李：文革的时候，样板戏是一个很重要的[宣传工具]，后来成为教学内容之一。但是那个时候，大家更关注的还不是这些内容，是什么呢？工农兵大学生上学之后，提出这样的口号，当然这种口号不是大学生提出来的，而是我们的党政部门或者是管文化的部门提出的，叫「上、管、改」。就是工农兵大学生上学校，入学之后，他们上学要管理大学和改造大学，他们是主人，教师和有关行政工作人员都要接受大学生们的管理和改造。

问：到了什么时候才有一个比较——我们现在看来——正常或是自由的教学风气？

李：我记得我们学校招收工农兵大学生招收了三届之后，正式大学生就按照原来的那种。文革在76年结束，应该是结束之后开始正规大学生开始上学。那以前的工农兵大学生多数是单位保送，主要挑一些政治条件比较好的，当然也有一些专业知识，后来的正规大学生就要按照原来的招生标准来招。人数不是很多。

问：一年有十几个学生吗？

李：后来招的比较多，正规大学生我记得当时招了两个班，好像是。当时社会积压的人很多，因为好多年没有读书了。所以，之后分了两个班，一个班大概十几名同学。

问：舞台美术是教些什么的呢？

李：舞台美术专业主要是搞设计，当然他们一年级、二年级的时候，大多数课程还是基础课。基础课最重要的主要是绘画课，美术和绘画课，这个是很主要的一门课，课时也比较多。其他有关接触到的专业方面的知识就是一点一点开始，一到高年级主要是搞专业。

问：您专门教绘画，还是两方面都教？

李：对造。

问：我主要是教绘画，是素描和色彩方面，主要是基础课。

早期风格的历程：对自由的追求

问：七十年代的时候，您的风格是什么样的？

李: 这可能要从我们入学的时候, 更早的时候开始说起。我们班一些同学, 主要是学生的来源有两部分, 一部分是从美术学院附中过来的, 包括我们自己学校的美术附中, 还有一部分就是普通的高中应届毕业生和社会青年。我是应届高中毕业生, 也可以算应届, 因为63年的时候, 我是从黑龙江大学退学在家自修美术, 大概一年不到的时间, 然后进戏剧学院。也可以说算社会青年, 也可以说应届毕业生, 因为刚刚退学。

这里边, 在班级读书的情况是这样的: 附中毕业的一些学生, 他们的技术都比较好, 特别是素描画得很好, 一开始的时候都是这样的。应届毕业生在技术方面因为锻炼时间少, 开始学习成绩可能没办法跟这些同学比, 但是随着学习不断深入, 社会和应届毕业生成绩越来越好。我不知道是什么原因, 可能是对知识的接受、对问题的认识和附中的学生不一样。还有附中学生有一个弱点, 所谓的弱点是什么呢? 就是说, 他们把原来学到的那点知识, 更多的是技术方面的知识一直舍不得丢掉, 就是抛不开。所以在接受新知识的过程中, 他们没有像应届毕业生和社会青年接受得那么快, 理解得没那么深透。这样一来, 随着读书时间的延长, 至少在我们班上, 在我看来, 应届毕业生和社会青年他们进步很快, 成绩越来越好。这是我们读书时候的一些情况。

正因为如此, 牵涉到我个人, 因为我没有在附中训练过或者读过书, 所以关于绘画方面的东西, 我没有更深刻的去思考。当然有个好处, 就是没有受到技术的制约、束缚。绘画是什么? 艺术是什么? 我当时在认识上很不清楚。在后来我看, 对我来讲, 也许是个起点, 或者我一直沿着这个方向去做去走。因为我那个时候的作品只有一点, 没有过多的去考虑画面、构图、造型和色彩关系等等这些问题, 只是「表达」。我这样说感到很愉快, 内心感觉有一种通畅、自由。

当时, 对美术史也不了解。我是普遍高中过来的, 美术史课刚刚开始上。至于表现主义、原始主义以及再早一点的印象派、后期印象派等等, 包括后来的一些流派, 这方面还没有接触到。那个时候我考学前和后的一段时间里面, 接触的都是当时苏联的美术作品, 或者再早一点叫俄罗斯的作品比较多。当我自己在从事这种绘画的时候, 我抱着一种自由的态度, 其实自由也是一种理想。我从黑龙江大学退学想搞艺术本身就是一种对自由的追求。在黑龙江大学读的不是这个专业, 我感觉那个专业很没有意思。在那读的是外语, 当然, 我外语很差, 因为实在跟外语没有缘分, 确实是这样的。然后想搞艺术, 这是一个理想, 为什么? 我就感到艺术家在自然环境里边描绘风景, 在教室里、画室里描绘静物、描绘人, 非常美好, 特别是在描绘风景、人和大自然融合在一起, 那这比我将来做一个翻译——拎着皮包别人讲一句, 我重复一句, 我觉得要美妙得多。出于这样的原因, 我就从黑大退学回来搞艺术。当时年轻, 好多事情都不懂。其实考大学不是很容易的事情, 我只是有这样一种对自由的追求, 有那么一个理想。是我老想到美好, 没有想到在这个过程中、在这个道路上是如此的艰难。当时年纪轻, 很幼稚, 没有考虑得那么多。

问: 那时为什么选择到上海戏剧学院?

李: 当时我64年考学校的时候, 美术学院已经不招生了。他们隔年招生, 所以只有戏剧学院、解放军艺术学院还有师范学院招生。如果[美术学院]招, 我可能去报。

问: 您读的是不是舞台美术?

李: 是, 但是我把全部的精力放在美术、绘画这方面来。当然, 这里考试的时候、入学的时候有好多好多别的故事。

我有这样的一个愿望, 也许是信念, 所以在美术作品的创作也好、写生也好, 我一直坚持一个理想、一种做法。讲得很传统、很俗套来说, 就是坚持一种风格。当时我不理解, 比如说我不知道什么叫表现主义, 那时候刚刚入学。但是再看看我那些作品, 其实带有这种风格, 那是后来对这些作品的认识。比如说, 我刚进校的第一张作品, 我们在课堂上, 作业都是按照很正规的苏联的那种教学模式去教的, 我的老师当时是从苏联留学回来的, 还有些老师是中央美院和浙江美院毕业的。他们都很正规, 当时所有学的都是按照苏联的教学模式去教的, 作为我们学生来说, 课堂作业一定要按照这种要求去做的。

但是说课外作业, 老师对我们没有过多的要求, 没有做严格的规定, 所以我对课外作业特别感兴趣, 我经常

跑到外边画一些风景。我记得作第一张风景画时，没想到搞艺术。我第一步还没有走完的时候就遇到这些问题，比如说，当时我们的作品都贴在教室的墙上，每个人有一块地方，课堂作业不放，为什么课堂作业在我们的画板上呢？老师要天天打分，课外作业放在墙上。我的第一张画是被我的一个同学说是很好，贴在墙壁上。下午，我们系里边的总支书记和老师看了以后就勒令把它拿下来，他说，树怎么会是紫颜色？天空怎么是黄颜色？你不要瞎来，你不懂你应该好好学习，不懂的人就应该虚心向老师学习，不应该自己瞎来。这样说说也不要紧，进一步的还在政治思想上来打击我或者批判我。他说，你是北方农村来的孩子，你很朴实，大上海是一个资产阶级非常活跃的地方，你不能受资产阶级的影响，你一个很朴实的人，不能受毒害，你应该警惕自己，在你的作品里面我们看到你的资产阶级思想已经表现出来了。你应该提高警惕，不好这样做。这是我踏上艺术的第一步所遭遇的几个问题。

其实，他们没有从艺术观上来改变我，只是更多的从思想政治上来批判我。我现在看来，觉得这是我的幸运。如果真的在艺术观上把我改变过来的话，那我不知道我今天的艺术作品会变成什么样子。这就是说，在艺术观上面，对艺术的看法或者说作为艺术家我很年轻，我体验到的东西没有改变，我一直坚持我对艺术作品的体验，也许在认识上还没有达到那么很清晰的认识的高度，但是我很强调个人体验、个人感受。所以，一直这样坚持下去。这就是回答我是怎么样学的、后来我是怎么样教的。

当然，我后来通过几年的读书学习，包括对美术知识的了解，对美术史的熟悉，我越来越清楚这些问题。在我们学校，尽管我遭遇到这些问题，但是我是幸运的。还好我在戏剧学院，如果在美术学院的话可能就被扼杀了。因为美术学院是更加严格的学校，他们有权威，有那么多艺术家，有那么多教授。在戏剧学院读书，在美术这个方面来说，它毕竟是一个基础课，不是专业课。另外，尽管我们学校有那么多优秀的老师，但是没有权威，没有像徐悲鸿这样的一些权威老师在，所以，我们可能会宽松一些，这可能造成戏剧学院学生跟美术学院学生的不一样，因为他们的环境有些不一样。

戏剧学院的閔希文老师

问：戏剧学院里有没有老师是比较鼓励您自由創作的呢？

李：我给你讲这样的一个故事，现在这位老师还在，在上海，就是閔希文老师。这个老师是我们很难忘的一个老师。他在浙美读书的时候已经考取去法国留学[的资格]，然后抗战开始了，日本人打过来了，所以留学的计划就流产了，没有去法国。在他之前，像吴冠中、赵无极、朱德群，他们已经去了，他没有去成。他的班主任是关良老先生，从日本回来。閔希文老师开始在我们学校作为老师、作为教授给我们上课的，后来57年打成右派，之后没有资格上课，在图书馆工作。

我64年刚刚入校的时候，我们经常去图书馆，基本上下午我几乎每天都泡在图书馆，开始的时候这个老师给我们拿出的都是列宾、列维坦、苏里科夫、谢洛夫等等，完全是俄罗斯那个时代和后来苏联这个时代的一些书刊、画册。但是后来，因为我经常去，也不好每天我都看这样的书。我昨天看了，今天看了，我明天还要看这种书。我自己感到很厌烦，我想能够看到一些新的东西。老师也意识到这一点，比如说閔希文老师，他也意识到这一点，他不忍心让我重复的看这些东西，于是在人少或者没人的时候，他就把法国印象主义的画册、书籍从桌子底下递给我，我当时还不知道怎么回事。人多的时候，有偷偷的拿回去。就这样的一个故事，我终身难忘。

我非常感动，因为那个时候看这样的书籍是不允许的，那个时候界定这些书籍都是西方资产阶级的东西，我们不能够接触。但是在那种环境下，其实文化大革命之前那种生活环境，政治生活已经很严酷了，有这样的老师，这样来对待我，我想他也会这样对待别的同学，我非常感激，我是永生难忘的。所以，除了印象派，包括印象派以后的一些作品，我在64年通过书刊都能够看到。这也是戏剧学院给予我的一种幸运，因为当时戏剧学院图书馆的资料是非常丰富的，都是解放前三、四十年代进来的一些书刊。所以，64年我会看到西方的现代主义的作品，比如说，我印象很深的一张作品：一个汽车轮胎轧过一个路面，然后留有

轮胎的痕迹。我不知道当时艺术家是把它绘制出来的还是作为照片把它拍下来的，然后就作为一幅现代作品。像这样的作品给我们的刺激都是很大的，使我们的艺术观发生极大的变化，我们不得不思考，我在课堂里面做的是什么？西方的艺术家已经在做什么了，我们在做什么了？那是1964年的事情。

问：第一部作品就受到批评，您是怎么坚持做自由创作的呢？

李：那就是我的课外作业。

问：可以公开的？

李：有些作品是我没办法公开，因为公开就变得像我入学时候所遭遇到的一种状况。课堂上更是没办法做这样的作品，课堂上要求的非常严格，但是我也只能按照课堂要求来做。其他的作品完全是课外和业余的，做好之后我们就收起来。在这段时间，我一直画我的记忆作品，很自由的。特别是记忆画，没有对象的束缚，我更感到自由，就一直这样做的。

批判知识自由运动

问：毕业后整个情况会不会不同？

李：如果说读书的时候我们还是学生身份的话，受到老师和相关搞政治的党的官员的批判也没什么。我们是学生，年纪轻，如果说有些什么问题的话，他们抱着一个培养、帮助的态度来对待我们。我们毕业之后，已经不是学生身份了，我留在学校里作老师，这就有些不一样了。我毕业之后，给第一批工农兵大学生上绘画课。这段时间，因为文革没有结束，政治生活还是非常严酷，我们的言行一直受到意识形态[的规范]。当时的大学生年纪也不小，因为第一届工农兵大学生都是保送的，在社会上已经呆了好多年。

我们刚留在学校，从年龄上来说比他们没大几岁，最多两三岁这个样子。那虽然是教师了，还是一个学生的腔调，没有任何改变，因为刚刚毕业。这样一来，那些学生跟我比较密切一些，我既不是讲师又不是教授，没有老师的样子，所以学生愿意接触我。再加上我业务上很努力，所以在写生的过程当中，学生都跟在我的后头。这样一来会成为一个问题，就是我的那些老师——年纪大的老师无形中被冷落。这是我和当时的那几个大学生们无法意识到的，因为我们很自然的就处于这样的写生过程。在这个过程当中，其实文革没有结束。文革是个大的政治运动，在这个大的政治运动里边还有很多很多小的运动。比如说这时候又掀起一个批判知识私有的运动，就是说你的知识不能作为私有。你本人是党培养出来的一个教师，你获得的知识或者是体现知识的这些作品不应该是私有的，都应该交出来。然后，你作为老师，对学生不应该是教授文化知识，更重要的是你要给他们灌输好的思想，灌输无产阶级的思想。

问：就是批判知识自由的运动。

李：对，批判知识自由这过程中，最主要的是对人的批判。我们的作品已经被没收了，因为作品不是我们自己的，尽管是你创作出来的，但是不能归你所有。然后，当时的工农兵大学生也要肩负起管理和改造的义务，所以对教师就开始批判。他们批判我们的陈旧的、腐朽的资产阶级思想。我的问题可能有两方面。

第一方面，你在教学的过程当中，坚持的路线不是政治第一，而是业务第一。因为我们要培养的学生是又红又专，红摆在前面，而不是又专又红。你只管专业、只教授专业不可以的，你必须关心学习的政治思想，所以遭到批判。后来又刚好遇到北京在搞「黑画展」，针对的是周恩来总理。上海因为是「四人帮」的基地，马上跟进，于是我们大张旗鼓的在上海搞一个「黑画展」，像我的作品，还有其他我的老师，还有社会上其他的一些艺术家，包括年轻的、年老的，都在上海美术馆作为「黑画展」，把我们的作品展览出去，然后开始批判。「黑画展」里面的老艺术家，我记得有我的老师胡若斯，张大千是他的老师，很好的国画家。他的黑画是，他画了一头牛，然后受到批判，说他是想为文化大革命翻案。为什么呢？因为他作为资产阶级的教授，文革初期关过牛棚。那时候有好多艺术方面的权威，一些知识分子、教授，当然还

有好多党政干部都受到冲击，然后关在一个被审查的房子里边，当时叫「牛棚」。他画牛，为什么画牛？[批判者]说他是翻案。这都是一个很重的罪，如果说他承认都是很重的罪责。我的作品，他说为什么把一个农村的、乡下的牧场画成像资本主义的殿堂。为什么？因为农村的牧场白房子非常漂亮，晚霞照在房子上面的时候，色彩是非常美丽的，我就把这样的场景描绘出来。猪棚像宫殿在那个年代这文化都是不可以的，这都是资产阶级的东西，所以这样的作品必须批判，这是第一点。

第二点我是教师，不是社会上的，或者其他画院里面的艺术家。我的危害在于，画院的艺术家作一张黑画、一张有毒的作品，它只是一张作品，可以把作品销毁掉或者是不拿出来展览。但是我是教师，你教那么多学生，你的那种资产阶级的毒害会扩散的很厉害。所以我的危害性比他们要大得多，他们从这个角度上来重点批判我。

这个是文革还没有结束、我刚刚踏进社会、在学校读完艺术毕业后刚刚想搞艺术创作的时候，我所遭遇到的问题。或者说我刚刚踏进艺术这条道路在学习的时候所遭遇的问题。

问：是73年、74年的事？

李：黑画大概就是那个时候，73年、74年，刚好是第一届工农兵大学入学那一年。

问：这些问题之后，学校还继续用你这样的老师吗？

李：还在继续用，但是我已经不能上课了，我只能到五七干校去劳动，接受改造。按道理来讲，五七干校应该是干部去接受改造的地方，后来我们学校已经把它走样了。学校说你已经毕业了，你也是国家干部，然后就把我赶到干校，我奉行五七干校去养猪，养了半年还是一年。养好猪之后又回到学校，过了一年还是两年，学校让我带第二个班级。

与学生交流

问：恢复教职时带的也是工农兵学生吗？

李：那是工农兵大学生的最后一届，我给他们上绘画课。但这个时候上绘画课，我们学校的领导、老师、老教师、教授们，特别是领导已经很不放心，一直在调查我跟学生讲些什么，做些什么。有时候我在课堂上上课，他们突然间把门踹开，看我在做什么，我都[感到]很恐怖。其中我的一个老师就这样做，后来他当了系副主任，还没有当主任，就是这样做的，然后在学生里边进行调查，李山老师给你们讲些什么。我那个时候，课堂上的作业我是按照规定、按照教学计划、按照教学要求去做的，但是我不忍心让学生只是这样做。譬如说，画一个人像或者画一组静物的时候，按照教学要求，大家画的都一样，造型、构图差不多，只有角度上的一些不一样，造型要非常写实的、非常严格的，透视关系都非常严格，色彩按照对象本身要一模一样。这个跟我自己对艺术的体验、理解有很大差距，或者是完全不一样的东西。这些东西我不能不去教，带有好多好多无奈。我很无奈的去教这些东西，但是我没有办法。所以，当课间休息的时候，或者是下课之后，我就跟学生一直聊天，学生很喜欢跟我聊天，因为在这个时候我才能够把我对艺术的认识跟学生交流。

所以，好多学生毕业之后都成为我的朋友了。比如说，有一个学生，他是全山石的学生，但是他考浙江美院没有考取，一直跟全山石在学画。没有考取之后到了我们学校来读书，刚好在我那个班上。他开始的素描和彩画，我一直没有给他很高的分，因为当我给他很高分的时候，别的学生如果画得很自由、放松，那我就没办法把这个事情——上海话叫「摆平」——没办法让大家感到合理。当时他很不服气，你李山算老几，我是跟全山石学的。直到快毕业的时候，他才能够理解我。他现在成为我的朋友，更加清楚是怎么回事。

还有一个学生，是从山东考来的，我记得很清楚，她名字叫刘建真（谐音），是个女同学，考前她也没有正规的读书，也没有受到很专业的老师去辅导。她进校之后，我感到很欣赏或很欣慰，她像我刚刚进校的

那种状况。她很本质的在画画，画静物的时候，她画的花，画的背景非常质朴，这样画一笔下去就这样画，没有那么多讲究的东西，比如说色彩、对比色、冷暖关系，她没有这样去讲究。我一看，非常好，然后给我带来很大的压力，我怎么样对待这样一个学生，我有能力教她吗？这是当时我给我自己提出的问题，我感到我没有能力教她。那么对待这样一个学生我应该怎么办？我更多的跟她聊天，跟她讲好多故事。我带她去图书馆去看亨利卢梭的东西、法国原始主义的画家和类似亨利卢梭的这些艺术家们的作品，当时这些东西都在画册里面。我让她去看，我这样做的目的就是说，我怕把她的那种很稚嫩很本质的艺术素质——表现在艺术画面上的非常可贵的、非常宝贵的东西，我害怕如果我一小心的讲错一句话，或者是给一个她不理解的眼神，就会让她失去这个东西，我真的很怕。我把亨利卢梭的画册翻给她看的时候，我不能说得过多，我说你好好的去体会。她是一个没有学过绘画的人，但她很自信，她很本质，我跟她说你去多体会。

为她的作业打分的时候，我也遇到很多问题。我给她几分？对于我来讲是一个很大的压力。当时是5分制，最高是5分。按照我对艺术的理解，按照我对这个学生的爱护——我爱护的是她的那种非常执著、非常真实、非常宝贵的东西，我会给她5分，甚至打了5分之后还要加一个加号。但是我又不能这样做，因为所有的班上其他的同学都不理解她的作品，都说她不会画画，都提出这样一个问题：戏剧学院的老师为什么把这样的一个人招进来？因为这些学生好多都是美院附中的学生，他们画得很帅，很流畅，但是画得很没有意思，包括跟全山石学画的这样一个学生。我还是给她打了4分，怕引起纠纷和不公平，4分之后还加一个减号。当然有的学生也有打3分的，然后我也让他们尽量的接近，3分的后面搞一个加号，我想差不了多少。我在做这些工作，我在严格的、很仔细的在研究数学。

我们的学校有一个规定，第一年的时间里面有一个甄别期，如果你成绩不好的话会甄别掉，会让他们退学，离开这个学校。刘建真（谐音）同学，那位女同学就遇到这问题。有一天，她下课之后跑到我这里来哭诉，我说你发生了什么问题？她说系里要甄别我，学校要甄别我。我说是哪一门课甄别你？她说绘画课。因为当时专业课还没有接触，我也感到很困惑，我也感到非常伤心，也感到事情非常难办，但是我还是安慰她，我说你不要急，因为如果是绘画课甄别你的话，至少要征求我的意见，我是绘画老师。后来，学校果然到我这里来，跟我来商量这些问题，我坚决反对甄别。

我在艺术见解这方面无法跟他们沟通，我只能从其他方面说服他们。我说，一个年轻人，他们是在学习，不是他们已经工作了，他们要读书，还有好多知识没有学到。如果他们已经毕业了，感到他的知识承担不起这样的工作，那是另外一会事情。还有我直接了当的从情感这方面做老师——因为他们都是一些教授，还有系里面一些领导的工作，我说，你们也是在这个学校或者美术学院毕业的，你们也有过这样一个经历，一个年轻人考到艺术学院来，进了大学多么不容易的一件事情，你们想想自己是怎么样进校的？他们是20岁都不到的孩子，难道我们没有责任帮助他们吗？难道我们没有责任给予他们更多的知识吗？后来，在我的坚持下没有把她甄别掉，后来她分到广东去了，听说干得也不错。她在广东是画画、设计我就知道了，我有好多年没跟她联系了。我担任这个工作后所遇到的好多好多问题需要我们很好的反思，我们的教育存在好多问题，我们的艺术教育存在好多问题，直到今天也是。这里边牵扯到好多：什么是艺术？什么是艺术教育？我们应该怎么教？我们应该怎么学？等等一些问题，我们没有很好的去研究。

美术界的革命

李：美术界发生好多变化，但永远都是一个斗争的过程，因为学校的保守实力一直到现在都是这样的。如果说80年代是什么情形的话，整个美术界真的是一个革命的年代，是一个圈划土地的年代，是一个争夺话语权的一个年代。轰轰烈烈，甚至我们好多人浴血奋战，既艰难又浪漫，既痛苦又快乐。

问：七十年代末或八十年代初期时，您的创作有没有明显的变化？

李：64年读书的时候就有这样的体验，我还坚持我的体验，一直在做，[我的创作]基本上带有原始和表现风格的东西。后来到了70年代末做了一些抽象的东西，就是扩延系列。后来到了80年代开始，我参与一些艺术活动，

策划一些展览，作品也带有一些非常随意的东西。当时除了抽象，也做了一些离开画面的东西，有装置、行为等等，后来也一直就这样走过来的。

问：上海79年的两个比较重要的展览《十二人画展》和《草草画社》，有印象嗎？

李：有印象。《十二人画展》我没有参与，我的老师参与了。《草草画社》开始的时候，我跟仇德树、陈家泠一起活动过几次。最后當它成为一个结社活动或者是组织後，我感到我要走的道路、我本身的发展方向跟他们是不一样的，所以我就没有参与。

问：两个画展的风格是什么样的？

李：比如说仇德树，《草草画社》的主要代表人物是仇德树，他的作品受到台湾画家刘国松的影响。《十二人画展》的意义在于展览的方式。以前的展览作品都會被审查，艺术家被严格规定，然后展览应该是一种很严肃的学术活动，而《十二人画展》没有这样。比如说，艺术家参与不参与有他的自由度，他们自己愿意参与就参与。在这个范围里边，当我邀请你，你不参与也可以。作品是艺术家自己选择的，没有评委会，展出的时候很轻松——放音乐，艺术家跟观众交流等等，这在当时来讲是很新鲜的事情，从来没有这样的方式。我觉得，它的意义在于展览活动本身的形式。至于作品，当然有各种风格的作品，有传统的，也有表现风格的，也有印象风格的。比如说陈鈞德老师的作品就是印象主义的风格；孔柏基老师的作品属于那种表现的；还有从我们的古代敦煌作品那里吸收进来的风格。

问：八十年代您第一次做的展览是在哪年？

李：八十年代最早的是《八三阶段实验绘画展览》。但是在这之前，我和我的一个学生——在香港很不错的艺术家王纯杰，做了一个展览。他是我们学校第一届正规大学生，就是文革之后的大学生。他们班上有陈箴等等一批很优秀的大学生。他毕业那一年，因为他非常优秀，我跟他还有另外一个画中国画的老师做了一个展览。這等于我陪他做了一个展览，在徐汇区文化馆，当时叫「三友画展」。那是比较早的一个展览，那个时候的王纯杰已经很棒很棒了，很有力量。

问：他什么时候毕业？

李：他[王纯杰]毕业应该是80年左右了，因为他76年入校的。[接著他的展览]就是到83年复旦大学的83阶段实验绘画展览。接下来86年是第一届凹凸展，和参与上海美术馆落成展。88年是第二届凹凸展。89就是中国美术大展。这是80年代所做的一些事情。

1983 年阶段展

问：83年的阶段展是怎么组织起来的？

李：当组织的可能是戴恒扬他们。这个展览不是我组织的，我只组织第一届凹凸展和第二届凹凸展。我记得是戴恒扬、张健君他们组织的。因为当时有一个思考，就是说我们的艺术应该跟学术靠得更紧密一点。复旦大学是一个学术阵地，我们在那展览是出于这样的目的，看能不能在学术上进一步跟这些学者们进行交流。

问：张健君是你的学生吗？

李：都是学生。戴恒扬是同学。

问：这个展览达到预期的目的吗？

李：结果没有做到，因为展出一天半就被封杀掉了，然后每个人就开始受到批判，我们的愿望完全落空，我们没办法。

问：当时来看的是不是复旦大学学生比较多？

李: 除了复旦大学，社会各界也有，而且很有意思，一些老先生也来了，严文良都来了，黄宗英他们都来了。当然还有美协的一些人也来过，因为当时已经被封掉了，我们学校的党委带着一批人，带着一批领导干部把我们学校的马列主义教研室的老师也带过去，然后复旦大学党委、复旦大学党委宣传部的领导以及有关的教授都来，他们感到很紧张。我感到没什么。为什么没什么？因为我有一个信念，就是我们的作品当时没有涉及更多的政治问题，也没有涉及到所谓黄色的问题，所以我并不是那么紧张。紧张的倒是我们学校的党的领导，马列主义教研室的一些教授们，感到这里不得了了，有什么事件发生。他们感到这里有重大的事件发生，因为这个时间刚好有批判精神污染的运动。后来上海出现两个跟精神污染有直接关系的事件，一个是这个展览，还有一台胡嘉乐（谐音）搞的青春舞会，搞现代舞。

后来黄克（谐音）在《解放日报》上开始写文章批判[阶段展]。然后我们每个人回到单位，单位的领导都找我们谈话，了解这个事件的过程。其中我们系里的总职书记找我說「李山，在这大环境下，在一个政治运动当中，你们搞这样一个展览目的是什么？」他们企图在这里面挖掘一些政治问题。后来，可能他们很失望吧，没有挖掘到什么东西。我很坦诚的跟他说，我们的目的是进行学术交流，没有别的。然后，他问我，你的那句话是什么意思？我说，我不是讲了一句「完全是过程」的话嗎？我强调的、看重的是事件的过程——它的起始和终结，它的结果我不注重，这是我的一种思考。他也讲不出什么东西，问我的另外一个艺术家同事王雄（谐音）先生，问他那句话哪里来的。开始他们不知道，他们就动员马列主义教研室一些老师到图书馆里去翻哲学书，找这是哪个哲学家说的，是哪位西方的什么——在他们看来都是资产阶级的哲学家说的话，翻了半天没翻到。原来是一个科学家讲的，他们没有翻到。这说明当时[单位的领导]把这件事情做成一个很大的事件，然后企图挖我们的思想根源。这种挖掘很显然，他们会从西方的资产阶级的思想，资本主义的、资产阶级的甚至是帝国主义的东西，想从那个角落、领域、世界里边挖掘我们的思想来源，以此在政治上给我们做结论，他们一直这样做。

八十年代读书热的影响

问: 八十年代式读书热对您艺术或者思想的跨越有没有影响？

李: 那段时间，你知道对于我们来讲，它该是多么有意义。在这之前，我在读戏剧学院或者更早读黑龙江大学或者在中学读书的这个阶段，我们只读毛泽东的书，或者是说毛泽东的书读得最多，先前的诸子百家我们读得很少，西方的东西当然没有了，有也是从苏联那边过来的。作为学生会讀苏联过来的文艺理论书，更多的是一些小说之类、文学作品之类的东西。比如，读戏剧学院的时候，我们寝室有一个同学，有一天晚上睡觉之前——我们10点钟熄灯睡觉，一个同学没有回到寝室来，然后管理寝室后勤的老师问这个学生到哪里去了，我们也在找。后来发现他蹲在厕所里边，当时还没有所桶，他蹲在里边做什么？看《红楼梦》。那是64年的时候，这是系里面、学校里面一个大事件。那么年轻的一个孩子不读毛主席的书，蹲在厕所里看《红楼梦》那还得了吗？我给你讲这个故事就说明，在这之前我们是处于一种什么样的状态，有多少知识能够给我们，我们对知识的渴望是什么程度。这就是我读书时候所发生的事情。

到了八十年代的时候，文革结束了，我们的大门已经开了一个缝，有阳光和新鲜的空气进来。这个时候，我有一个朋友，他很有意思，因为我很渴望也需要一些书籍来看，他在交大帮我借来一些书。都是哪种类型的书呢？科技有关的书。比如说，我有一本书给我影响很大，叫《无数学物理》。我记得那本书里边，其中的一个章节讲的是量子力学方面的知识。我记得有一个量子力学物理学家叫理查德费曼，他有一个思想，也许对我有很大的影响，就是历史求和的思想。基本意思说是一个系统在一个空间里，它不止只有一个单独的历史，而是有许许多多可能的历史。他的问题提出之后，我们会放弃以前对世界的认识、对事物的认识，我们可能会从一个新的角度去认识事物和世界，不会把事物看得是死板或一个样子等等。我觉得像类似这样的书、类似这样的从科学阅读所获得一些知识，可能对我有很大影响。

问：读科学的书是您本身有兴趣还是机缘？

李：在来上戏的时候是普通高中毕业生，对数学、物理这方面我们有一些基础知识，我们不像美院附中的学生，[對科學]我还是很感兴趣的。我记得还有一本书，一本不是很厚的书，是数学家胡作玄写的《第三次数学危机》，好像是《走向未来》丛书里边的。我记得书里边谈到数学存在的几个问题。我们在判断真理、判断事物是非的时候，数学是我们一个最可靠的工具，它比哲学要可靠的多，它成为一个对真理、对是非判断的标准，或者我们判断真理的工具，或者也可以把它称为至高无上的裁判。但是这本书提到，数学本身发生了问题，而问题的来源就在于数学本身所存在的有限和无穷的悖谬关系，于是数学就陷入重重的矛盾之中。这样一来，大家对事物判断的标准变成很混乱或者是不踏实。我们的依靠、我们的工具出了问题，那么它直接影响的是什么呢？我们对真理的追求。因为如果它是一个裁判的话，就是这裁判的态度开始左右摇摆、开始模棱两可了，而且也不自信了，它属于一种瞻前顾后的状态。这样一来，我们在追求真理的过程该怎么办？或者是说，对真理的存在开始抱有怀疑了，因为我们的工具出了问题。

那本书还谈到，我们的数学家企图解决这些问题，比如说，用逻辑的概念、用知觉的概念、用形式的概念，或者讲得更学术一点就是用逻辑主义、知觉主义、形式主义来想拯救这种数学。但是所带来的问题是什么呢？比如说，逻辑演绎，它其实是数学同语的反复。在逻辑上，它无法给出一种新的知识。用知觉主义的方法对待数学，又变成什么东西？因为它也有针对性——是针对逻辑主义的立场，如果我们不能按照逻辑主义的立场来对待数学的话，逻辑规则我们不使用的话，会变成什么呢？会变成我们只强调数学的自由和开放。形式主义更是这样，把数学已经符号化了，所以那些数学家都入到这种困境。用这些概念去拯救数学的同时，也把数学引向离开数学本身这样一个道路，向哲学开始靠拢，那么这又成为好多问题。向哲学靠拢之后，我们的背后所依靠的靠山或者依靠的一块岩石爆裂了，就感到我们的背后是空荡荡的。那怎么样来判断这个世界？我们用什么来判断这个世界？

哲学解决不了这个问题，因为在我们的生活实际当中，还得数学是我们最放心的。非常简单，比如说这张画长和宽是多少？这个墙面能不能放进去？这还得需要数学，哲学解决不了这些问题。我们日常生活当中所信赖的、靠得住的东西已经崩溃了、已经坍塌了。这些问题以艺术家身份去想，我们会问艺术要不要重新定义？我们要不要重新去挖掘所使用的工具、媒介？从另外一个角度看待它，哪怕是画面、造型和色彩，需不需要重新去测量它？等等的问题都出来了。我觉得，这样的书籍或者是个人的魅力，比如说，像理查德费曼这样的一个物理学家的个人魅力给我影响很大。别的艺术家我不知道，我就喜欢看这样的一些书籍。

问：因为科学的思考，你开始在80年代做绘画之外的新兴艺术？

李：我想会有一些关系，而且对我本身画面也会有。我会重新定义艺术是什么，这是一个需要我重新思考的问题。因为，同样我们背后对艺术的坚实的认识也开始松垮掉了。

1985《凹凸展》、1986 上海美术馆的新馆展览、1988 年〈最后的晚餐〉

问：85年的《凹凸展》是如何组织的？

李：《凹凸展》其实还是跟我学美术、学艺术以及我那時候的知识背景有关，因为刚刚我们也谈到，自由是我一直所追求的。在这个过程中，手段很不重要了，怎么做都可以，只要我达到目的或者是在这个过程中我享受它，这可能是最重要的。在这样开放的年代里面，我们什么都可以做，绘画也不是平面，绘画可以脱离平面，立体的东西也可以脱离体积本身变为行为、变为观念的东西等等。所以，第一届凹凸展没有一个学术规定，没有一个主题。把艺术家招进来，艺术家也是自由，愿意来就来做，不愿意做就不做。那个展览，与其说我们通过这个展览在寻找什么，还不如说通过这个展览给艺术家包括给我自己设立或者说营造一个自由时空。当时是这样的理念。

问：您做了一个什么作品？

李：是墙面上边也有半立体的东西。是一个带有回忆性质的东西，有抽象符号，也有具体的。比如说，有动物、有火车，还有苹果之类的东西。想做什么做什么。从墙面画到地面画到背面。还有的学生，还有好多艺术家做得也很好。比如说，余友涵搞一个衣架，吊一只袜子，说是「邓丽君小姐」，这都非常有意思。其实，你说他这样一个作品是对某些很严肃的或者说很哲学的问题的关注吧，我觉得也不是，就是一种松弛、自由状态。整个展览都是这样子。

问：观众的反应怎样？

李：不理解，感到很惊奇，很奇怪艺术可以这样做。但年轻人不同，特别年轻学生，他们拉绳子把我围起来——你们要自由，但是我们要把你绑起来。那很有意思，因为当我们向年轻学生阐述我们的做法、目的的时候，他们说你们要自由，我用绳子把你们捆起来，我看你们感到自由。非常有趣，非常有意思。

问：有相关的评论吗？

李：评论也有，我记得当时《新民晚报》有一篇评论。是一个叫李健的记者写的新闻报道。

问：观点是正面，还是负面的？

李：他很聪明，既不是正面，也不是反面。他给官方看，好像是在否定它，但是字里行间又在保护它。后来他跟我交流过，他说我在保护你。而且通过这篇报道他还拿过新闻奖。我觉得都很有意思。

问：86年应该有另外一个比较大型的展览？

李：上海美术馆新馆展览。

问：那是第一次在上海官方场地里面的展览。当时的情况是什么样的？

李：这个跟两个人物有关，第一个跟张健君，他是搞当代艺术的，他当时是美术馆研究部的负责人；第二跟方增先有关系，方增先是馆长，也是一个国画家，但他是很开明，也想在新馆里边做些有意义的事情。所以，这个开幕展能够接纳我们这些人的作品。

问：在八十年代，上海在全国来说算是办官方展览比较早的一个城市？

李：对。

问：88年的第二届凹凸展是您最后的展览行为。为什么选择用行为来创作呢？

李：这跟我一贯的追求、愿望和我一贯的做法有关系。其实，它带有综合特点，既是行为的，也是观念的，也有装置成份在。

问：这12个人一起做的作品算是集体创作？

李：对。

问：想表现什么观念？

李：这个作品开始在讨论的时候，让参与的艺术都提一个方案，当时我提出的方案是在美术馆做一个农贸市场，因为市场经济刚刚在中国开始，「商品」这个概念刚刚进入平民百姓或者大众的头脑当中来，对知识界也是一个新的概念。当时社会已经走到这一步了，那时我针对市场经济，提出一个做农贸市场的方案。想把上海美术馆真正的变成一个农贸市场，然后计划大众把外地的农产品运来，请一些人作为小贩在这出售东西，而且实实在在的出售，都是好的产品，不是假的东西。比如说，东北的土豆、大豆，上海的冬天的小青菜、粮食包括果品。后来，当时美术馆参与的一个艺术家叫王京国，他直接负责这个事情。他在向

方增先馆长汇报的时候，作品被扼杀了，因为馆长无法接受一个堂堂的美术馆变成农贸市场。然后这个作品就等于流产了。

我们再继续讨论。后来孙良提出一个做〈最后晚餐〉的一个方案，被我们接受了，也被方增先接受了，我们就做成了。不管怎么说〈最后晚餐〉还有一些历史文化意义在里面，背景不一样，思考点也不一样。但是，做这个作品的时候，大家也是争论不休，怎么样来做这个作品？后来，我和张健君持一种态度；周长江、王京国等人持另外一种态度。12个人做成什么样子？我当时和张健君的一个想法就是把他们做成毛泽东的形象。周长江、王京国他们反对这样做，因为这是一个很冒险的这样一个作品，这种思想针对性很强，因为毛泽东其实在我们的认识里边，他不是一个个人的形象，他是一段历史，是我们的文化。那么，在市场经济这样一个背景下，我们的这段历史，我们的文化遭遇了些什么？而这种遭遇作为知识界、作为艺术家们，怎么样去对待，怎么样去解读这样一个现象？出于这样一种思想，所以[我和张健君想]做毛泽东。但是这又是不可能的事，在当时来讲，方增先毫无疑问的、更加干脆利落的彻底砍掉它，它比农贸市场风险更大。于是，大家在争论不休的时候，我们采取一个折中的办法，干脆拿一个尼龙袜把大家的头套起来算了，最后就是这样子，就这样一个过程。

问：这行为做了半小时左右就被停止了，原本想做多久？

李：原本做一周，每天都在那吃一顿晚餐。买了一些可口可乐，还有其他好多现代食品。

问：真的是晚上在进行？真的吃晚餐？

李：除了晚上，白天也在做，因为它是作品展出。后来被封掉了就结束了。当时参与这个展览的有文学评论家吴亮，还有批评家栗宪庭，刚好他在上海，他一道参与。

问：吴亮和栗宪庭也参加了？

李：对，他们都参与了。然后89大展要把这个作品带到北京去，后来种种原因没有带过去，具体原因很多，我就不一一的这样去诉说了。既然集体做不成，后来大家分头做个人的作品。然后我就在那儿做一个〈洗脚〉的作品。

问：〈洗脚〉有美国总统里根的头像，这是您第一次在作品放進的政治元素嗎？

李：原来也想做毛泽东，复印件已经复印好了，有许许多多，但还是做不成。如果我做了这个作品就没办法展出，毛泽东不行了，就做里根。

问：第一次在作品中用政治的人物？

李：对。其实在作品中用政治人物，倒不是说我对现实政治多么感兴趣，而是通过这样的方式，我要提出好多问题：我们怎么样了？我们的历史怎么样？我们的社会怎么样？我的核心目的就是要提问题，让我们自己来思考，让知识界来思考，让我们的平民百姓来思考，而不是政治本身。包括后来〈胭脂〉——有毛泽东符号的这样的作品，比如说，毛泽东叼一朵花，还是提出这些问题。我们的政治生活怎么样？我们本人怎么样？我们的历史怎么样？等等这些问题。

八十年代的上海艺术界

问：研究上海八十年代艺术的困難是上海没有评论家，没有像高名潞、栗宪庭那样的评论家。在上海，除了吴亮，还有其他人写評論嗎？

李：对。是这种情况，你首先要知道，当时没有美院，没有史论系专业的这样一个学校。然后力量比较强的都在北京，就是中央美院史论系毕业生很多，然后在读了美研所的研究生，好多人都喜欢去北京活动。上海呢，吴亮是从文学界过来的，他是个文学批评家。还有一些艺术批评家，他们并不是很专一在这方面。比

如说，我们学校像王邦雄教授是搞美学研究的，也涉及到文学艺术，特别是艺术这一块，他本身也是搞艺术的。这一块上海比较弱，最强都在北京。当时南京有陈孝信；广东有李正天；湖北比较强，有彭德在那，他是一个很强势的人…[那里有]彭德和皮道坚；湖南有李路明，就是湖南、湖北很强，除了北京就是那里；浙江也没什么，只是几个艺术家。

问：您参加黄山会议等全国性活动，见到其他地區性的美术运动後，有想在上海组织一些群体性的活动嗎？

李：那段时间是现代美术、前卫美术的时期，年轻人都处于一种被压制的状态，社会当时已经把门开了一个缝，他们看到外头的世界，大家都想从门缝里面挤出去，但是挤不了，有很多压力。所以艺术家组织群体是必然的，大家互相帮助，互相依靠，这样一来，力量就更强了，也有一个政治上的、精神上的、心理上的依托，这一点很重要。因为在当时环境非常严格，像北方老百姓所说的「单枪匹马，手里拎着自己的脑袋去做事」，确实难度很大。

但上海的情况跟外地情况不一样，也许上海在历史上有过这样那样的美术团体，比如说「决澜社」等等，所以上海艺术家对这些美术群体并不是很在意，这是第一点。

第二点，上海艺术家跟外地艺术家一个很明显的不同，在于上海艺术家不会因为一个艺术家搞这种类型的作品，而大家都跟着他走。和北京不一样。北京土话叫「扎堆儿」，大家扎在一起，有一种风潮。比如说，马克西莫夫来的时候，人人都是马克西莫夫；克里姆特的作品在北京展出的时候，一下子人人又变得克里蒙姆特。[北京艺术家]喜欢扎堆，喜欢拥戴一种风格、一个画家的东西。有偶像可以的，但是人人都把它作为偶像，人人都搞这些东西，这是北京艺术家的做法，上海艺术家不这样做。上海艺术家看到克里姆特来了，大家都不要画克里姆特，如果说我原来跟有点像克里姆特的话，我马上不做。这是上海艺术家的思想和作为，一种对艺术的态度。所以，上海艺术家无法组织带有明确的宗旨、目的和活动规范的群体。大家可以在一起活动，比如说我们搞展览时，可以在一起讨论问题，但是都不愿意有一个共同的宗旨、有一个盟约、有一致的行动。上海艺术家很强调自我，很强调个人，这是不一样的。

上海戏剧学院的优秀学生

问：您对陈箴那个班的学生有什么记忆？

李：有些记忆。陈箴那个班，我刚才说了，他和王纯杰，他们都是朋友。他们是第一届学生。他们这个班级应该是上海戏剧学院有史以来最出色的班级，人人都很聪明，人人都很有智慧，人人都很优秀。那这出于两个原因，第一，他们同样是被社会积压的人才，他们本身就很优秀。第二、进到我们学校之后，他们有很优秀的教师带他们，这一点很重要。比如说，我们学校陈钧德老师是一个非常优秀的老师，他研究印象派，研究后期印象派，也研究刘海粟。他的作品开始是印象派的东西，后来又离开印象派开始走自己的道路，有自己的色彩、自己的线条，有自己对画面那种感悟、理解和认识，有不一样的东西。这样的艺术家来带班是不一样的，除了他的艺术成就之外，他的努力、他的奋斗精神都会给学生带来很大的影响。比如说，他带领同学到黄山去写生，他自己箍了一块画布，绷好了像棕椰床那样大，然后从山底跑到山顶，学生在后边跟，喊滴滴答答的这样。这样的老师再遇到这帮求知欲非常强的学生，你想会怎么样？他们真的很出色。所以后来能够有陈箴、王纯杰等等这些优秀的学生。他们风格也不一样，比如说郭润林，他搞写实主义的风格。他现在是广州美术学院最好的教师，搞写实风格的。[最出色的]都在他们班。这也说明，戏剧学院的老师是按照同学们他们自己的一个发展方向，一个思路去教学的。

问：自由发展？

李：对。我觉得戏剧学院老师应该有这样的责任，也应该有这样的能力。比如说，我们班班上有十几名同学对问题的理解是不一样的，思考的问题是是不一样的，选择的道路是不一样的，我们的老师应该有按照同学们所选择的道路去启发他、去启示他，去和他们一起探讨你这条路应该怎么走。当然，这样有能力的老

师不多的。

戏剧学院有几个老师很好，所以有这样的优秀学生。因为很优秀，他[陈箴]毕业之后留在学校里当老师，但是当的时间不长，因为当老师之后他就开始生病了。但是，我记得他还是很健壮，不知道为什么突然有这样的毛病，他毕业的时候还在打篮球，学生时候作为篮球队队员，长的很健壮，突然生这个毛病，大家也不知道该怎么办，也不知道是因为什么。后来因为他哥哥在法国留学学医，他到了法国，然后在那继续发展，最后成为一个很优秀的学生。那么，后来一个班的学生，我想蔡国强开始到日本，后来美国发展。他们都是戏剧学院优秀的毕业生。

问：我觉得陈箴和蔡国强的创作跟他们早期在戏剧学院读书有直接关系。

李：有关系。陈箴做装置的时候，那是他的专业，他在舞台也做这些东西。蔡国强也是这样。蔡国强也是舞美，他和戏剧有关系。因为戏剧学院还有一个特点，他接触的学科很广泛，接触戏剧、文学、音乐、影视，还有戏剧史、舞台史，然后还要动手做，他必须很实际的做好多、好多东西。比如说在进入到专业的时候，我们必须要做好多实物，做模型，桌椅板凳什么都做。

以艺术写新的历史文本

问：关于〈洗脚〉，您有什么想法？

李：关于〈洗脚〉的作品，刚刚我谈了，原来考虑的是做〈最后的晚餐〉，然后也把〈洗脚〉做成别的样子。就是[作品上的]图像，原来是毛泽东，后来改成这个(美国总统里根)。当时目的是提出一些问题让大家思考。另外还有一个在我宗旨之外的想法：在美术馆如此庄严的殿堂，一般的艺术家都进不去的这样一个殿堂，我洗两只脚也许会很有意思。为什么呢？我需要破坏它，我不但要破坏自己、要把自己放弃掉，我要放弃周边的事物、放弃自己原来的思考、放弃自己的那段历史。我有个人的历史，为什么要放弃？因为我们的历史可能具有多种形态。以前的历史是单一、固定的，如果我们把我们单一、固定的历史去掉的话，会有一个新的历史文本，中国美术馆也应该这样的。当我们这些艺术家进到美术馆的时候，当我把两只脚放在美术馆的时候，我想我们能不能有一个新的历史文本写出来，当时是这样想的。

其实是这样思考的，渴望有一个新的历史文本。我想阅读，自己阅读，也给别人阅读，给社会阅读，这是我所渴望的。这跟「六四事件」有关系。89年的大展结束后，「六四」就开始了。有人说唐宋的那一枪是「六四」的第一枪，那种说法是杜撰出来的，这也是我们艺术界要思想的一些问题。「六四」之后，大家都没办法再从事这样的一些集体的展示活动，然后艺术家都回到自己的工作室，开始思考好多问题。那可能是有些相同经历的人也会思考到同样的问题。比如说，我也回到画室里思考我的问题，我刚才已经说了，思考什么问题？思考我个人的历史，我个人的遭遇，我个人的经历。我的个人遭遇、个人的历史，那跟毛这样的符号是息息相关的。

你知道我们这个年龄，从小学开始、中学，当时一个口号就是「我们要在毛泽东旗帜下成长」，我周边的符号全是这样的符号，这等于我的一段历史。读小学，我的黑板上面挂的都是主席像。一直到文革，当我在天安门广场被接见的时候——毛泽东有8次接见红卫兵，看到的毛泽东既是真实，也是我小学几岁的时候所见到的图片上的形象。就是这种历史，这种差距。然后几十年你就看到，这个符号在我成长过程当中、生活当中，它的重要性、意义和普及性。所以，当我希望我能够书写一个新的历史文本的时候，我会想到这样的符号。别人怎么思考，我还没有交流。丁乙可能思考他自己的米字或者十字符号，这可能是他的一段历史，历史可能是不一样的。余友涵也有「毛」的这样符号出现，因为我们年龄都是一样的，可能有共同的经验、遭遇，所以也有这样的历史符号出现。但是，后来一些孩子们，包括当下一些孩子们使用这种符号，我不知道他们为什么，因为这个毛已经跟他们没什么关系了。

问：因为好賣？

李：可能是这样一个原因，因为毛跟他们一点都没有关系，他们不认识，也没有见到，这个符号对于他们来讲，是没有任何意义的。你说因为好賣，也许吧，我就知道了。