

访问文字纪录

杨诩苍访谈

访问：黄小燕、翁子健

日期：2007年10月25日

时间：约1小时17分钟

地点：广州美术学院

关于阅读

问：您比较喜欢传统宗教哲学读物，这批书到八十年代解禁才可以阅读？

苍：我在七十年代，我基本上是没有读书的，我这种年龄的人七十年代基本上都是画画，一直到入读美院[才开始阅读]，那时已经是八十年代了。当时社会上出版的很多书都是再版，而不是旧书。当时整个知识界都看这些书，不单是我们这一批人，年龄较大的都会读，因为出版得很少，而且[对知识]真的饥渴。那时宗教书比较少，主要是西方哲学书、社会潮流的比较多。美术的书也比较少，有的是毕加索的画册等。

问：开始是东西方的书都读，到后来才热衷东方的著作？

苍：是的。因为当时封闭得太久，以为开放就是向西方看，于是拼命读西方的书。那时引进[的书]也很可怜，就是几个名人。

问：喜欢东方传统，跟您学国画有没有关系？

苍：可能有关，因为我从少就接触墨、毛笔、纸等。而且我师承的老师都是老人家、是中国传统的人，他们平时的生活习惯、谈吐都跟中国传统的文房四宝、茶、诗歌有关系。但当我接触了西方的思想，开始觉得那些东西[中国传统]没什么意思，觉得它不够刺激，也不够张力。到最近的十年、八年，反而重看[中国传统的书]。

广州美术学院国画系

问：国画系的学生不太热衷西方的翻译书？

苍：国画系的学生心态比较保守，尽管如此，也有一些特别份子，像陈侗是更迷入西方的哲学。国画系的学生一般比较自卑，总觉得自己与雕塑、油画系相比，很难与当代有比较近距离的接触，所以很多学生都守着传统那一方面。

但我觉得美院有一个好处，尽管别人批评它保守，它最大好处就是没什么名人，而且很快让学生发现它的教学真的很差。如果你聪明，就应该发现要找自己的道路，多向外面学习。如何你跟随了一位大师便麻烦了，崇拜他便再也跳不出来。从七九年开始我们的主任杨之光老师常常介绍我们到北京、杭州、上海等地方，走访一些当时还在世的大艺术家。我通过这种交流又学会了另一种东西——觉得自己不足，而外面的世界更开放、更大。所以不是学校教得不好，学生便学得不好，主要是看自己。再加上我们当时的心态，是比较反动不听话的。而我们系中，好的老师基本上是乏善足陈的。可能这就是广州美术学院的特色，也是其与北京、浙江(杭州)美院的区别。浙江美院当时很强，特别是在国画界、理论界，全中国都认为浙江美院是最好；中央美院是在油画、雕塑方面强。

广州美院把最好的艺术家都赶走了，王度、张海儿、徐坦都被赶走了。不是开玩笑的，被美院赶走的都是很好的艺术家。但是他们都应该被赶走，因为实在不适合在这里工作。如果你有这种[开放的]心态，不留

恋一地，世界便会阔很多。

问：国画系的学生都会被赶走吗？

苍：国画系的学生，除了我没有人被赶走，因为他们比较乖。选择国画系的学生一般比较内向。

问：其他地区的大师对您有影响吗？像李可染？

苍：当时对李可染是崇拜，不等于影响。我知道他好，便多注意他的言论、他的画册，展览时多注意他的画法，能够接触他真人就更有一种崇拜感，这也是学生时代学习的过程。后来看到李可染的学生愈画愈差，又开始怀疑他，觉得他不是一个好的教师，而且是心态比较狭窄。所以我对学院教育还是抱有一种怀疑态度。

我很赞赏黎雄才教授。由于他觉得我不符合他，在我报考做他的研究生时，他很早便决定将我开除。我觉得这位老师对我的影响比李可染更大。李可染循循教导，很细心给你指引，让你感到他是很好的老师，让你佩服他；黎雄才是先拒绝你，让你自己再发展。所以根据我后来的生活经验，我认为黎雄才对我的影响比李可染更大。有时做艺术、特别是学生，不经常遇到挫折的话，便很难发现自己的位置。那些五好学生、留校学生、跟了大师的学生，在艺术上反而很难突破。

问：可以谈谈陈少峰教授给您的影响吗？

苍：陈少峰是很特别的教授，是研究中国美术史的，而且是一位革命家。1947、48年林彪打到河南开封，鼓励大学生参加革命时，他是向应参加的。那个时代能够读大学的要算是很有家庭背景的人，而他是背叛了家庭、投入了革命。学术理论上，他在广州美院算是数一数二了。他很早便欣赏我那种独来独往、为了学习是初生之犊不畏虎的精神。他[为我提供的]是家庭教育，把我收留在他家中，共同生活了七年多八年，期间指导了我看很多绘画理论、艺术史的书等等。

从他的教育，我开始重新关注传统，像道和禅等。而且常常旅游，去看石窟、博物馆和遗址等。另一方面，他对我的艺术观念控制得很严格，每次我创作他都给予很多批评，希望把我指引成一个社会主义需要的艺术家。因此，在我的艺术创作里，有很大部分是来自社会主义的影响，即来自生活、诸如生活的参与性那一方面，便属于我的社会主义传统。一直到最后，我的毕业创作未能通过考核不能留校，也是陈少峰教授要求把我留下的，所以我便在这里多了七、八年的实践经验。

问：对于新国学大师的著作有兴趣吗？

苍：我看过[他们的著作]，但我更感兴趣的是他们上两代的人物，如曾国藩更加刺激我。虽然大家都是在国难当前的时期，但我觉得曾国藩那一代人更具实践能力，即懂活学活用，较少纯学术[的追求]。他们(曾国藩那一代)开始时也是纯学术，但国难当头，逼使他们活学活用。最后他们给我的印象是国学也不是没用的，可以挽救一个江山——清朝当时基本上是衰亡了，是这一班人把国家救出来。

问：在八十年代读到这些书？

苍：是八十年代中期，是看了一些西方书之后看的。但我的教授(陈少峰)不同意我读这些书，他认为这些人是太平天国的镇压份子。他完全是社会主义的。

问：当时有没有参加讲座？

苍：参加过，我们当时是学生。我比较注重实践，所以听完[理论]都不知说的是什么，他们[国学大师]可能是很伟大的人物，但不适合我。可能因为我是红卫兵出身的，比较粗俗。

现代艺术杂志、报刊、画册

问：您初次接触西方的现代艺术是何时？

苍：读书时期已经看[相关读物]。当时美院的图书馆有很多杂志，这很特别，为什么美院突然有这么多杂志？1979年已经引入了，甚至更早。很多台湾、日本、香港、欧美的杂志都有，包括《美术手帖》、《雄狮美术》、《Art in America》，设计、服装方面的杂志也有很多。当时已经可以读到很多杂志，所以很多信息都是从[杂志上的]小图片得到，那时便开始接触[现代艺术]。当时比较有兴趣的还是绘画方面，像西方的New York School，欧洲的Abstract Painting等。比较早的时候，学生已经开始接触这些，但学校不容许画这些风格。我1982年毕业后，第一步便是开始尝试这种创作，尽管作品比较稚嫩，但仍算是受西方思潮影响的产物。对我影响比较直接的是日本。

问：通过《美术手帖》认识日本的现代艺术？

苍：是的，加上日本有很多新书法、小字派等，我们那个时候比较容易吸收这些东西。日本的思想家如铃木大拙、小说家如三岛由纪夫等各种书籍纷纷进入中国，我学生时代末期及毕业后受这方面的影响比较大。另外，社会上还引进了很多日本的电视剧和电影。那时田中角荣打开中国国门之后，很多日本艺术品和小说进入中国。而且不止文化艺术，资金也大量[地流入中国]。当时这些情况欧美的也很少，日本的占比较多。

问：美院图书馆有没有现代艺术的画册？

苍：有，很多。我那时看过Robert Motherwell的画册，是很大的书。都是在1982年之后[看的]，因为我当了老师后可以随意进出图书馆，那里有很多画册，很大型的。学生时期，老师会带一些德国的素描[给我们看]，但都不算当代艺术。后来可以自己选时，看的比较多是德国表现主义那种。这些书都是从深圳、香港过来的。我刚当老师的时候，也帮我们系在深圳买了几万元的画册。

问：会在中山图书馆看书吗？

苍：很少，中山图书馆的艺术部是比较弱。而且广州美院图书馆书藏丰富，连民国时期的西方现代艺术的杂志和书也有很多。

问：可否谈谈当时中国出版的艺术刊物？

苍：大陆的杂志中，对于我来说影响比较大、比较喜欢看的是《江苏画刊》，因为它比较另类，是比较激进的杂志。《美术》杂志有一段时间也做得不错，就是高名潞、栗宪庭做编辑的时候，之后是愈来愈不行。《美术思潮》是学术性的，翻译很多现代艺术的文章，那方面我兴趣不大。《江苏画刊》很多是报导国内艺术家的实践、工作室和作品等。其实当时广东的《画廊》也是不错的。

广东的实验艺术

问：《中国美术报》上有很多八五新潮的报导和评论，对您有否影响？

苍：[看了以后]基本上没有很大的激动。因为，第一，我没有参与八五艺术新潮。第二，那时我关注在山上学道。1986年[修道]出来后，侯瀚如回来了，我跟他交流才知道他们(八五艺术新潮)玩得这样阔、这样大。而且我对国内评论家写的文章不是十分有兴趣，很多是概念化、口号式的东西。我当时整个心态都是「无为而为」，所以还是比较喜欢自己在画室里创作。一直到1986参加了一个展览，1987年做了个个展，那时我才稍为有点知名度，但仍不受重视。侯瀚如想把我的作品介绍到《美术》杂志，但被退回。李建国想在《江苏画刊》发表作品，同样被拒。所以我没什么兴趣。那时的比较内向。而且「一零五画室」和王度他们做得势头这么猛，我已经觉得不错了。大家是好朋友，但我只有旁观，没有参与他们的活动，还是比较独立一点。那个时期，广东有几个比较独立的人，包括早期的徐坦、张海儿和我，即不属于群体。李正

天、王度等积极组织者都不是广东人，他们是武汉人，包括舒群都是武汉人，所以所谓的「南北之争」其实是武汉自己内部的争斗，因为都是同乡。广东人一般不会站出来和别人吵架，特别是学术上，一般比较收敛。

问：侯瀚如回来，有否想一起办艺术组织或艺术宣言？

苍：我没有，但侯瀚如有。他其实也算是北方人，受那边的感染，回来后觉得我们太静，整天找我想搞一些是非。他回来常常来我这里。1986、87年，他拉我们去做一场行为艺术，无形中在南方搞一个南北争。他带着一个中央美院的广州学生，叫唐仲武，即唐大希的儿子；他要我找个人来配合，我找了陈侗。侯瀚如和唐仲武，我和陈侗，隔着一块大玻璃(两边各自做)，做了一场行为。做完发觉我们南方的「无为而为」比他们的卖尽力更好。现在回看当时的录像、照片，觉得我们那种不显突的反而更好，因为本来就没什么意思，如果还表现得像很有意思，便是假的，那我们干脆老老实实不动。当时挺好玩的。

侯瀚如不只带这样的行为回来，更带了些人回来，介绍了很多中央美院的同学、留学生回来，我的太太就是这样找到的。他很喜欢把北方的意识形态带回来。结果我们「无为而为」，却找到了老婆，有时不能太有为。这就是南方的特点——不懂最好不要动，动最好是要到位的。

问：刚提到的行为演出场地是哪里？反应如何？

苍：在中山图书馆演出，反应很强烈——人们吵架，侯瀚如大叫大嚷，陈侗也加入。我不懂吵架，所以站在一旁。现在回想，这个行为是不错的，由于它破坏了一些东西。而且很多人都觉得它是不可思议的作品，它有一些危险性，打碎一块大玻璃没弄伤人(陈侗也将我的大罐打碎了，什么都打破掉)，有些争论性。结果反对最强烈的老人家，反而觉得我们好，突然感悟到一些东西。

问：你们之后再没有一起创作？

苍：没有了，都要出国了。侯瀚如又去了艺术研究院打工。他当时第二个心愿就是要出国，要我们帮他出国。当时已感觉到有问题，一定要离开，不能[留在中国]工作了。在八九天安门事件发生前一两年，整个意识形态都已经很压抑了，一阵一阵的打压下来。当时稍为有触觉的人，都觉得会有事情发生。

问：有否跟广州以外的艺术家交流？

苍：我没有。因为我1986年下山后对交流一点兴趣都没有。[我接触的]主要是侯瀚如和刚才提过的那班人。我跟「一零五画室」那班人的交流都止于喝茶聊天，不会一起工作。出国也没有找艺术家，只去了看名胜、博物馆。反而早期拜访大师时尚有交流，愈后期愈没有交流。

我1988年初到北京申请签证时，北京有名的艺术家对我是抗拒的。因为当时我是为了《大地魔术师》去办签证的，这个展览的人去找过他们，他们都觉得广东的艺术家不配参展。所以当时我觉得在北京很没意思，而且我一直认为我会回来。我没法和他们交流，即使我们能入选参展，他们都不在乎我们。包括我亲自去拜访高名潞，他也不太在乎。我觉得「南北之争」不是必然的，但在潜意识当中是有一种这样的血脉，不单是在艺术，在买卖、文化、政治中都有这种心态。我记得，当时Martina(杨天娜)为我入选了《大地魔术师》办了个派对，结果我可怜得躲在角落喝可乐，那些北方艺术家又弹琴又玩狗，让我感到实在不能共事。他们应该都忘记了，但对我来说毕生难忘。当你想交流时，他们不在乎，所以我还是觉得要跟志同道合的人交流多点，以后便会产生影响，直到现在我还是很少跟他们交流。因为对手太骄傲、处于一位居高临下的状态时，是无法交流的。

直到现在，中国还是没有一种平等意识，这很有问题。我觉得当代艺术与「平等」二字很有关系，我们暂且不说更远的自由、民主，要是平等都做不到，便很难有进步了。说得俗一点就是很无知。我觉得在这一点上，上一辈人比我们这一代人更好。我们去拜访白雪石、北京那班大艺术家像叶浅予等等时，他们不会以一种居高临下的姿态拒绝我们，还会向我们介绍他们的艺术、生活经验。反而同代人之间，还有一种这样的抗拒心态。我们应该把这个问题提出来。

问：这就是南方没有参加「八五新潮」的原因？

苍：南方也不是没有参加，像「南方艺术家沙龙」、「一零五画室」都是很强大的。这论述是建国后的一种宣传手段，说南方包括香港都是文化沙漠，直到今天还保持这种意识形态。由于他们发现这个地方「不是」他们所说的文化沙漠，所以才提出这种指引。他们很懂历史，特别是近代史——如果不抑制南方的气势，对他们来说是潜在的压力、危险。

问：所以说其实真的有「南北之争」。

苍：潜意识是有的，但我们不会明火明枪打起来，不够他们强大，所以我们通过别的方式。这样缺乏一种平等意识。栗宪庭比较好，他到巴黎看过我们这样受苦受难仍坚持搞艺术，他也觉得很感动。他是不一样的。同一辈人中的其他人就很难说。现在不同了，他们反而尊重我们，但我还是认为不是真的尊重，只是由于我们出名了。

港台文化

问：八十年代港台文化对广东地区有什么影响？

苍：八十年代港台文化不单对广东地区有影响，对于整个南中国都有影响。对于我来说，最直接是影响我的家庭，家中的亲戚全都跟香港有关系，很多是游泳(偷渡)去香港的。他们以为去了香港就好，再三尝试。从最普通的家庭都可以看到对香港的向往。

再者，有一些香港、台湾的插班生过来读书，我经常要他们带一些书回来。学生不谈论什么当代意识、当代艺术，只不过是让他们给我们带一些书来阅读，因为毕竟他们每星期都回香港一次。所以我个人来说，比较喜欢与学生交往，为了拿到多些书看。

加上，邓丽君的歌红遍全中国。还有其他很多的[歌星]也是，而邓丽君是最典型的例子。上课都听她的歌，老师一进门便开唱机。以后很多，像蔡琴、三毛的小说等最普遍的流行文化全部都进来中国了。整个中国皆如此，大陆的书没有人读，除了属于伤痕(批判文革)的、批判性的东西。不久以后，伤痕艺术便发展出来，主要是四川方面发起的，但广东也有些艺术家跟随。香港、台湾的书很少是伤痕的风格，很多是纯艺术、纯文化的东西。例如《金阁寺》整套给带进来了，它在大陆是禁书，因为三岛由纪夫是宣扬军国主义最显著的人物，是共产党批判的人物。他很早就提出同性恋的概念，[共产党]对此更加不能容忍，而且这种书若与学生产生关系便更危险。

外国艺术展览、留学生、马尔丹先生来访

问：当时有没有看艺术画册？

苍：有的，刚开始当老师那阵子看很多。如英国的雕塑家Henry Moore，老师还组织去看。当时收入很少，都花了两个月的工资买了那本画册。最后影响比较大的是北京劳申伯格展览，其之前是法国十九世纪艺术家的一个展览，在北京及武汉展出的时候全部老师都去临摹作品，我们学生可以去但不准临摹，回来后学生要临摹老师的。接着是上海法国现代艺术的展览，那是1982年，我看完之后回不过神来，印象比较深刻。之后便是北京的劳申伯格展览。当时整个艺术界都谈论这几个展览，主要是在学院里。其实当时八五新潮份子都是学院派的，学院以外的可能占百分之十都没有，那些人就是星星画会、顾德新等。

问：您有看劳申伯格展吗？

苍：我没有，但我的同学有，他们带了些画册回来给我们看。有一件事直到现在我仍不理解，就是为什么它要到西藏展览？很有趣，那个展览巡回两地，一个是北京，一个是西藏，我觉得这是很策略性的、很Political(政治性)的，用很文化的方式处理一种政治关系。劳申伯格在这两个地方展出是我一直思考的问题。所以我现在做了一个作品是〈威尼斯双年展西藏馆〉，可能是受这个问题的影响。[做这个作品才知

道]艺术的要害之处跟地缘也有关系。当时西藏真的什么都没有的, 哪有人会看这个展览? 连北京的人都不看这个展览。我觉得可能不是劳申伯格自己要求的, 可能是Curator(策展人)或是Foundation(基金会)的意思, 这种考虑是很深远的。反正这影响了我。

问: 通过这展览的画册第一次认识装置艺术?

苍: 是的, 从前都稍为看过, 但不太在意, 也看不懂, 不知它的意思。从前看Marcel Duchamp和Joseph Beuys的作品, 它们与此种实物(劳申伯格的作品)是不同的。这种实物很怪, 不是纯实物或纯观念, 对我来说比较难接受。Beuys和Duchamp的实物也有点理论解释, 劳申伯格没有理论, 也不予以解释。

问: 当时已经知道Beuys?

苍: 知道了。那时我有几个外国留学生, 他们在美院读书时跟我谈论波依斯。[留学生中]有来自德国的, 有来自意大利的。当时我在美院比较活跃, 他们经常来我的画室, 大家有些交流。我认识波依斯的作品, 都是通过德国、西班牙和意大利的学生。有一个德国学生是一位著名德国艺术家的学生, 所以我初见他的时候, 他已经认识我了, 因为那个学生回去跟他谈起我。我到巴黎初遇他(当时他在慕尼黑的美院教书), 彼此好像已经很熟悉。

问: 反而透过学生认识。

苍: 是, 因为我们经常一起玩。我的烂英语都是从西班牙学生那里学回来的, 不是正宗的。我喜欢对实物的交流, 不能只通过杂志和展览。通过和艺术家交流, 学生也较容易进入他们的实践创作。他们跟我画水墨, 但他们所画的水墨跟我们原先想象的水墨完全是两回事。这是一种直接的对话和交流。我后来画的一批抽象水墨很另类, 除了材料, 跟传统基本上完全没关系。

问: 这个很特别。

苍: 很特别, 他(德国学生)不算是正式的留学生, 应该是插班生, 是付学费来上课的。我问他们为什么不去北京、杭州, 他们说喜欢广州美院的环境, 这里有很多树木。欧洲人[的考虑]很直接, 觉得不一定要到北京才能学习, 他们觉得这里生活环境好, 就留在这里。

问: 他们专程学水墨?

苍: 不是, 他们原先是学雕塑的, 来到画室便跟了我学水墨, 我也不知道为什么都转了方向。我带他们到石湾画图, 他们觉得与本地工艺结合更加好玩。学雕塑就是打石头, 在意大利也可以打了。我当时不明白为什么我这种手法有魅力, 现在出国这么多年, 才知道他们喜欢运用本地文化, 把本土文化发展成当代意识。我的画室搞得像俱乐部, 什么都有, 这样比较接近当代生活质量——所谓的「滚坏了」。到最后我上课都是这样, 不在课室上, 学生有问题就来找我, 有些甚至住在我画室。

问: 留学生多吗?

苍: 六、七个吧。他们不是在我画室上课的, 只是经常来我画室画画。我就是提供一个大的画室, 就是刚才见过的那种画室。1986年蓬皮杜中心(Centre Georges Pompidou)的馆长也是在那个环境中选中我的。他不是选我的画, 而是选我[画室]的环境。这种环境在当时的中国艺术家中也很少有, 即与外国学生和[本地]学生生活在一起, 一般艺术家的画室就纯粹是画室, 我的是却很杂乱, 咖啡壶、茶壶, 什么都有。我当时很不好意思, 以为一定要弄干净给人看, 结果是保持原状才好。

问: 可否谈谈马尔丹馆长来找您的情况?

苍: 当时我上北京刚刚认识了Martina。侯瀚如写了一篇关于我水墨及陶瓷作品的介绍, 打算送到《美术》杂志。我做了第一次个人展后侯瀚如觉得很好, 但《美术》杂志退稿, 不要[他介绍我的文章]。马尔丹(Jean-Hubert Martin, 蓬皮杜中心的馆长)来找艺术家的时候, 侯瀚如把这份数据给了他看, 他便决定要来广州看

我，怎料我们刚刚对调，他乘飞机来我坐火车去，到北京侯瀚如和Martina便把我赶回来。回来后便带他看刚才看到那种画室和住的地方，也带了他去光孝寺，他马上便说很高兴我接受到法国去。那时我都不知道什么是蓬皮杜，尽管我读过一些书，我还以为蓬皮杜是一个总统。最后我几个留学生跟我说，我能到这个地方等于是上天堂，这时才知道这很有意思。

问：当时是1986年？

苍：1986年。他很有意思，看完画之后一定要看我的房间，所以我觉得他很懂得观察我的生活。我很不好意思，不想让他看，因为那房间很小，只有九平方米，黑漆漆的很乱，也肮脏。里面连蛇和蟾蜍都有。他去了以后却决定选我。反而现在没有这种气氛，现在回来都不会这样了。当时他看到我有一大迭碑帖，他翻翻看，问我的艺术是否从这里来。当时英文我听懂一点，我答是，他说很好。他知道我的画是从碑帖来的。很奇怪，我自己都不知道跟碑帖有关系。他当时要在中国找一个跟传统与当代都接近的人物。尽管费大为推荐谷文达给他，他都没有选用。当时我觉得可惜的是，他没有用吴山专，差一点就选用。吴山专寄数据给他的时候，他觉得吴山专的房间太像Khabakov，所以他放弃了吴山专。其实如果他要吴山专的话真的很好。他当时是想用吴山专那「胡说八道」的大字报房间，所以我觉得马尔丹很有头脑。如果当时[参展的]是顾德新、吴山专、黄永砅和我，阵容便很强了。吴山专开始时不知道，马尔丹后来告诉他了。

传统中的当代精神

问：国画系与当代意识之间，是否有隔阂？

苍：应该说是的。因为基本上学这传统学科的艺术家的，面对这种潮流，真的自卑得很。当时林墉也说过一句话：「国画放在油画的旁边，怎也显示不了它的力量。」这是从形式上考虑问题。他们当时没有考虑到传统不单是表面上的形式主义，结果没有从「内容」上发掘。如果他们是从精神上发掘[它的力量]，则放在一起都不会示弱。于是我便走另一条路，从传统中发掘当代的精神性，发掘其与当代精神接近的观念。

问：您是什么时候有这点觉悟的？

苍：这可能是1986年之后。我学道两年后心态很强。我一直思考一个问题：我跟那个道士两年，为什么他一点都不教我东西？如果不教我，为什么不赶我走？我想他要我看到我自己。这(我在艺术上的悟)与我学禅也有关系。我觉得这个老师教了我很多东西，我坚信他给了我很多东西，问题是我不知道去哪里找。所以我学会了坚信自己，不假外求。

问：八十年代文化热中很多人依靠外来书本获取知识，您却相反。

苍：我注重「实践」。正如我之前说的，我很喜欢道家的「无为而为」，像是什么都不做，其实有事件发生着。以及喜欢曾国藩的那种活儒，他好像是在书面上钻研，但灾难来的时候，他还是能[在现实情况上]运用[书本的知识]。我很喜欢这种死而复生、绝境逢生的情势。

问：曾国藩是八十年代读到的？

苍：它曾经是禁书，我是八十年代中末期才看的。我喜欢读他的家书及他的经历，很少读他的论文。我觉得他真是一个大人物，将他与波依斯比较是很有趣的题目。曾国藩常常叫他的幕僚去看谁的书法、谁的字，他很注重字，当然对他来说书法不是艺术。但对我来说，我一看人的字迹，便知道是否能与之交流。曾国藩教导他弟弟及幕僚，让他们的字都写得很帅气。当时乾隆、康熙的书法是主流，他却欣赏伊秉寿。伊秉寿的字是扁的、带刀的、冷傲的。

问：八十年代您是否花很多时间读碑帖？

苍：不只是八十年代，文革前都已经在读。我十二岁开始读碑帖，是书法老师教我的。包括康有为的《广艺舟双楫》，它在书法上对我影响很大。那是唯一关于中国书法的书，是康有为写的，南方的书法家受康有为影响很重，所以他们注重碑，不注重帖。重碑不重帖，因为碑有一种距离感，不是直接的，它经历过历史

的洗擦、经历过裱装，已经跟原来的字相差很远，所以全部是靠想象、靠感觉去看原来的样子。相反，帖是白纸黑字的，怎样连笔、怎样勾、怎样捺都学到的。所以我喜欢这种有距离的学习。

问：您对岭南派有甚么看法？

苍：我很喜欢。岭南派我读书时不喜欢，因为当时受正统教育的批评影响，觉得岭南派是水彩油画，是学日本的。但[后来发现]关键的不是它的形式，关键是这班岭南派的艺术家，不单止参与生活，而且参与社会，与孙中山参与同盟会都是这班人。最后在民国时期，他们都是政治界的重要人物，而且他们的艺术是革命性的。如果这样看岭南派便有意义了。若独看它的形式风格，基本上要批判。它的内容是比形式高级几倍。到今天我还是承认岭南派对我的影响很大。我下星期在香港的展览都临摹了两张岭南派的画。

问：美院气氛保守，展示的书却多元化。为什么会有这落差？

苍：不一定是多元化，反正它当时有一大笔钱，所以它什么画册都进，俄罗斯又有什么都有。王益伦当馆长时比较崇洋，反正有一大笔钱，便买了很多很精美的画册。图书馆的馆藏丰富，有文革时期的画册，又有广州美术馆给的画册，包括一些美术馆认为是假画的原作都有收藏，当时的数据在广州是全省流通的，所以它有很多原文和原作。它的藏画质素很高，有齐白石、徐悲鸿、高剑父、陈树人，等等很多。我们可以看[馆藏]，当老师后还可以借出来。我现在还有几本书没还，愈看愈喜欢一直没还，是日本的富冈铁斋的书，他是我很喜欢的老画家，画风很「辣」(老练)。其实对我来说，他是一个中国画家，因为他整个思维方式以至读的书都是汉语的，画的故事都是汉朝的，所以于我他是赵之谦那个时代的人，很老练。中国画家不及他老练。

问：您在他身上学到笔墨还是精神？

苍：笔墨，很老练，我很年少已经喜欢老练的技法，包括写字。这是从富冈铁斋那里学来的。他的口味很有趣。

问：Martina是少数跟您通讯的人？

苍：不是，但感情上通讯唯一是她。

问：通过艺术谈感情？

苍：一定是通过艺术谈感情，当时不敢露骨地谈感情。比如他们当时研究佛学，即水陆道场、金山寺重新开放。我们希望去看，因为是十多二十年中国第一次有水陆道场公开开放。为了这件事我们谈了很多。

问：她是德国人，会跟你谈波依斯等德国当代艺术？

苍：没有。当时她全心全意研究传统，关注佛教、禅宗，所以我们很容易谈得来。而且我读过这方面的书，又到过寺庙、光孝寺。

压抑与自由

问：八十年代给您留下什么？

苍：很复杂，喜怒哀乐什么都有。到今天我对中国还是有这种情感——又爱又恨，通过这种爱恨交加又学了很多东西，都是在欧洲学不到的。那种压抑可能是你们香港人也学不到的，压抑得很厉害。这就是为什么我要找这个地方拍摄，就是要明白为什么有几个人要在这里跳楼。不是开玩笑的，当时工资低，当讲师也只有九十二元，平均每天只有三元。当时一斤苹果要六元。我当讲师这么多年，上一天课连半斤苹果都买不起。一包香烟也要六元。所以你可以比较我们在知识界、学术界的地位是怎样的。中学教师的工资比我们

还高。我们每天只能在食堂吃饭，才能留一半钱买纸笔墨。这种——莫说是意识形态——生活质量不可能让人进步，所以只有能坚持的人才能出头。当然今天来说钱不是问题，但当时这对我是很压抑的。

问：主要是生活上的压力？

苍：什么都有：不能发表作品和言论、上课稍为自由一点也不容许。不是说什么自由化吗？[在这压抑下]怎样做人？如果看不开的，真的跳下来了。两年前有一次，侯瀚如问我如果我们还在中国会怎样，他又不回答，其实他是在问自己。我说肯定是在精神病院。留下是不行的。今天回来不一样了，自由很多，所以希望做一些改革性的东西，带一些这里需要的东西回来。

[场景：天台]

问：这个地方有什么特别？

苍：这个地方在1986、87年基本上是河南区最高的地方，六层楼高，是五十年代初苏联人的建筑，[当时]后面没有这些建筑物，全部是树林，一直连到公园那边。老师不上来这个地方的。学生一般想轻松轻松便上来这里，在这样神游，想得通想不通都上来。对我来说这个地方是一个「自由之地」，是Paradise(天堂)。我们之前在这里的时候，有很多事情发生过，有人曾在这跳下去，发生过很多次，不止三两次。他们问这里为什么不关，我也觉得很奇怪，那里有个锁，但没锁上。二十年后回来，仍旧这样，一点都没有改变，只是多了很多高楼。这是我们认为一些在中国有潜力的地点、空间。

问：若想不开，是因为情绪压抑吗？

苍：没有，只是想找个女孩上来聊聊天，没有压抑。(笑)如果跟女孩在下面的树林一起，让人看见是不行的，所以基本上很多这样的活动都是在这里。我一般是比较想得开，到现在也是这样。我很喜欢这里，尽管上来的次数不是太多，但所有学生都知道这个地方。很有意思。现在它不是最高了，几乎变成了最矮，四面的楼都比它高多了。[重回这城市，]变化是有的，不变化也有，这里就是不变化的地方，今天还是有很多人上来的。

问：这里象征了当时的一种自由气氛？

苍：它是比较自由的地点，书记不会上来、班主任不会上来，吃醋同学也不会上来的，是一个独立的地方。我们一直找，从读书时候到现在都一直在找[这些自由的空想]，它标志一种象征意义。

问：在这里还有什么活动？

苍：跟朋友聊天，不一定是找女孩的，说找女孩只是开玩笑，但很多人真的是这样。在这里可以休息一下，看得远一点，当时这里能看得很远，晚上的光线很漂亮，太阳月亮都很漂亮。其他楼层即使是比较高，都上不了去，因为是私人的。我们的课室就在[这天台]下面。

问：还有其他类似的地方吗？

苍：在美院没有了。从那边比较容易进入，因为是图书馆下一层，相对来说比较公共。这一边和这一层是最独立的。女孩上来是感觉有特别事才上来的；男孩比较野，没什么事都会上来。这种建筑的安排很怪。那边的门口一出来是图书馆，所以很多人。这边是国画系的。其他系都有。当时人很少，一百人没有，所以每日愿意上来的不是很多。

问：各系同学有没有一起玩？

苍：有的，教师则没有。因为老师上来是有点不雅了。我当老师时可能有，但那时也不在这层楼了，是在师范楼那边。有些留学生找地方约会，我都向他们介绍这个地方。

问：八十年代自由与压迫交替出现。

苍：没其实愈开放感觉就愈压抑，两股力量都很大。[压力]包括来自中央的，[两股力量]争斗得很厉害，在知识界更是凸显，放的时候拼命地开放，收的时候也是从知识界开始压制的。他们(知识分子)最容易感受到这种压抑和开放。

很清晰的，三两年便有一个转折。包括邓小平本身都很矛盾，让我们受教育的是他，将我们杀下来的也是他。培养了我们，却发现我们对是一种挑战，便放弃我们。这个是大家都见到的，我们的感觉直接多了。

[场景：宿舍]

问：这座大楼与这些树对您有什么意义？

苍：我在这大楼教书有六、七年，最高一层最尾的房间是我的工作室，即我们的教员室、工作室。从1979年到离开中国，我一直在这里。而且我在这里认识了很多艺术家、朋友，包括我的家人，所以对它很有感情。学院让我每年带学生斩竹除草，我觉得不应该，便自己出钱开始买些树苗回来种，让同学来帮助。从前不是现在这样的，全部是泥地，楼也是灰色的，所以需要一些绿色。

问：这是您经常活动的范围？

苍：是，是我生活和活动的范围，所以很有感情。当时也不只有反叛意识，也开始想建立一些东西了，尽管没做得多、没做得大。这次回来，看到些树很开心，很多树没了但仍保留了其中一些。除此之外，我[当时的]的创作都是在这里进行。

问：工作室和住所是同一个地方吗？

苍：工作室是这里，住的地方在另外一边，在幼儿园那边。所以我对幼儿园的声音是很熟悉，整天吱吱喳喳的。我在这里见过马尔丹，蓬皮杜的馆长。我现在的太太Martina也是在这里认识的。这个地方很特别。我的一批实验水墨也是在这里创作的。我的教学成果、失败都在这里一起。现在这大楼不同了，颜色没甚么历史感，我喜欢从前比较土的感觉。事过境迁，就剩下些树是原本的。

问：在广东成长和生活对您的艺术有什么影响？

苍：肯定有影响，但很难以言语形容，因为很复杂。首先对我有影响是广东人的自由意识、松散意识。第二是南风窗的影响。最后是它的压抑，因为广东都不是大家所想的那样自由的地方，属于社会主义的半殖民地，有一种内在的抵抗意识。香港和广东人都是这样的，有一种抵抗、不听从。如今从外国回来，都是用这种传统去创作，如此生命力会比较长久一些。在这里没有大师，不像北京、上海有一批比较突出的大艺术家，但当代意识在这里的艺术家身上是很明显的，这是一种健康的力量，取自生活回到生活，说它有便有，说它无便没有。

问：这种传统是八十年代建立的？

苍：我觉得从前已经如此，包括民国时期和清朝可能都是这样的，明代都是这样，十三行都是这样的传统。这是很有意思的可能性。