

河北美术出版社

李
世
南
篇

画从书 画从书

主 编：龙 瑞
副 主 编：张江舟 梅墨生 张 炎
责任编辑：王国强 冀少峰 彭国昌 李善华
封面设计：张 森
内文设计：张 森 常良健 任 涛 王 畅 王娟娟
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

画品丛书. 李世南/龙瑞主编；李世南绘. —石家庄：

河北美术出版社，2007.8

ISBN 978-7-5310-2900-7

I. 画… II. ①龙…②李… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第138063号

画品丛书

主 编 龙 瑞

出版发行：河北美术出版社

（石家庄市和平西路新文里8号 邮政编码 050071）

制 版：深圳市欣海彩设计制作有限公司

深圳市佳信达印务有限公司

印 刷：深圳市佳信达印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/8

印 张：288

印 数：1~1000册

版 次：2007年8月第1版

印 次：2007年8月第1次印刷

全套（144册）总定价：3900.00元

中国国家画院艺术科学研究课题

一部极具史学价值的书；

一部全面评述当代中国画创作现状的书；

一部补阙当代中国画理论体系缺憾的书；

一部在编纂与出版模式上最具新颖性的书；

一部专家学者书架上不可或缺的书。

李世南 简历

别号阿难，斋号有一叶庐、钵庐、仰山堂。1940年出生于上海，浙江绍兴人。先后师从于何海霞、石鲁。曾就职于西安工艺美术研究所、湖北美术家协会，现就职于深圳画院。中国美术家协会会员，一级美术师。



李世南的笔墨跋涉与精神超越

□ 刘维东

李世南是一位纯粹的艺术家，更是一位生命漂泊者。

他自幼酷爱绘画，少年时代就有作品陆续发表并选送国外展出。16岁时，由于家庭出身无法升入自己向往的美术院校，抱恨离开上海远赴西安技校学工，此后做了19年的工人。在此期间，他的绘画才能很快得到了解放：前往农村参加群众壁画创作活动，在工厂绘制宣传画、创作连环画，后来又先后在延安革命纪念馆、陕西省博物馆、陕西省文化局、西安工艺美术研究所从事历史人物画创作。由于其突出的绘画才能，1980年前后他就被誉为“长安画派”后起之秀，1984年他更是声名大振，与周思聪、石虎一道以其强烈的绘画个性凸显于中国画坛。就在此时，他离开了

成就其艺术的古都长安，远涉武汉调入湖北美协工作。在湖北，他的绘画突飞猛进，同样获得了画坛瞩目。然而六年后他又悄然离去，南下受聘于深圳画院。在深圳期间，他病倒了，生命受到了严峻挑战，他开始重新审视生命的意义，撰写出版了回忆录《狂歌当哭——记石鲁》、《羁旅——病中日记》。1999年，当深圳已把他当作其文化代言人的时候，他又选择了离开，在河南盐居三年后，他终于在北京定居下来。

李世南为了真正找到属于自己的精神家园，他选择了漂泊。画家1987年创作的《身背葫芦走天涯》与其说画的是八仙中的铁拐李，毋宁说就是他自己；更进一步，与其说是漂泊，毋宁说就是修炼。他在《笔墨·人生》中写道：“我信奉‘艺术的生命在于创造’……每一天都是我的开始，每一天都应该成为



李世南自题写真 1978年

自己新的起点。正因为这种思想，我才不断地有新的追求，哪怕它不完美，但只要是有生命的涌动与燃烧。也正由于这种想法，我才再三迁徙，一再将自己已经得到的名誉、地位、待遇弃之不顾，去寻找新的挑战，新的磨练……（见李萌《李世南》第165页，河北教育出版社，2005）”对此，李志军在一首《赠画家李世南》的诗中写道：走的一步一步仿佛都是莲花。

二

众所周知，李世南曾受教于国画大师何海霞、石鲁门下。何海霞是张大千的入室弟子，他既对中国传统绘画有着深厚的功力，又能够入古出新，化用传统绘画技能反映新山新水，注入时代气息。而石鲁的绘画个性张扬，重笔墨表现，其“离经叛道”式的绘画语言显示了画家对于生命的独特体认。这两位大师的引导和影响，无疑为李世南艺术的成长注入了特殊的“潜质”。

在李世南早期的作品中，我们可以看出他曾徐悲鸿、蒋兆和的教学体系进行过长期系统的研习，同时也对周昌谷、方增先等为代表的“新浙派”绘画图式做过借鉴。加之他少年时代曾接受过良好的素描教育，以及他在陕北等地做过大量的写生，这些为他日后绘画的成功获得了一个重要的支点。从规律上看，这几乎是每一位新中国成长起来的中国画画家所经历的必要环节。这些训练不仅使画家迅速而有效地通过了造型关，而且还积累了相当丰富的绘画经验。当然，他并没有拘泥于那些学院派手法，而是逐渐转向为强调个人感受，对待人物造型“化零为整”，做出超乎常人的概括式的、直抒胸臆的表达，这些我们可以通过他1980年前后的作品很强烈地感受到。

究其原因，大概有这几方面：1.李世南在中学时期曾受到堂兄李平野和艺术老师法式的素描教育，使他一开始便得益于较为自由的表现方法。2.受到何海霞、石鲁两位国画大师的悉心相授和影响，使他实现了从素描观念向笔墨观念的重大转折。尤其是石鲁既

刘维东





「五十九岁自画像」1990年

主张学习西方古典绘画，又不放弃对笔墨的追求。同时鼓励李世南要勇于创造，告诉他“你如果创造得好，传下去就是传统！”3个人长期潜心研习，感悟到梁楷以来的笔墨表现手法在中国绘画中形成了一个脉络，而泼墨人物却少得可怜，他决意要续上这个“脉”，发展这个“脉”。尤其是第三条最为重要，这不仅是他特立独行的人格选择，也是其先知先觉的慧眼使然。

三

从李世南的艺术风格上看，其代表作品可划分为这样几个时期：泼墨、泼彩、粉墨、逸笔。

泼墨人物在画史上以石恪、梁楷为代表，此外鲜有人致力于此。这不能不说是历史的遗憾，却又暗示出一种必然性，那就是唯有强烈的个性张扬内质需求才有可能造就泼墨大写意人物画家，因为寻求放达、直抒胸臆极易给人以乖张峻拔之感，而这在所谓规范的礼教社会下是不太受人欢迎的，或不易被人理解的。如果说李世南的《开采光明的人》是其泼墨人物艺术的先河之作，那么《地脉之门》、《石恪广元落难图》则代表着他的泼墨艺术已经达到了一个高峰。



「暮行古道」2002年



「与老师石博合影」

我们可以看到，《开》作为主题形象的需要，笔墨语言还比较接近写实，而后者尤其是《地脉之门》则更加笔墨畅快、气势天然，大有解衣盘礴、得意忘形之境。总之，李世南在塑造形象和运用笔墨上，总是能够大刀阔斧而达到运斤斲鼻的功效，这既是他的长期修炼的功夫，也是其超人的才情品格所致。

泼墨、泼彩在山水画、花鸟画中都有人尝试和应用过，如徐渭、张大千、刘海粟、何海霞，但在人物画中泼彩则应归始于李世南。这既是张大千泼墨、泼彩艺术的学脉延伸，也是李世南的才情使然。在《贵州印象——世沙系列》、《舞祭》等作品中，我们可以感受到强烈的生命激宕与情感宣泄，那红与黑的交织叠压，充分反映了人类灵魂的苦难与修持，这不是轻描淡写浅唱低吟的粉饰与言说，而是对生命意义乃至精神指归的痛苦思考与追问。这种触及生命神经、充满强烈对比色彩的表达方式，既是画家长期探究绘画本体语言的甘苦之得，也是他追求真实、向往自由的强烈个性的心灵写照。

李世南的粉墨系列可以说是其泼彩艺术的延伸与终结，因为粉与胶在水墨中的使用固然在绘画上显示



「在西安西郊马军寨村舍画室中」



「在陕北深入生活」



《静致图》2005年



《在工作室写画》



《在北京御品堂画展》

出一些异乎寻常的效果，但它毕竟归于白或“无”，因而等于减掉了“彩”。因此严格地讲，粉墨系列有复归泼墨艺术的意味。但我们同时也注意到，这一阶段画家更多使用的是泼墨，从技法的操作上和画面的整体效果上与泼墨时期还是有明显的区别。尤其是在《灯》系列中，画家更多地利用汉俑的造型来追求浑浑天天的效果。似乎可以这样认为，这一时期画家对于精神个体的张扬与追思多了几分理性与超然，这意味着画家对生命意义及精神指归已经开始进行新的思考与定位。

大约从1998年前后直到今日，李世南的绘画又发生了十分明显的变化。我们看到画家几乎一反常态，开始钟情于连绵不绝、自由洒脱的书法用笔。画面虽然依旧保留有狂飚突进的气势，但形象的概括与提取更像是草书。笔者把画家这一时期的画风称之为“逸笔”。确切地说，这一时期画家在有意对前期的泼墨、泼彩、粉墨等技法进行综合利用的同时，把更多的关注放在了“笔性”上。形而下地看，体现为大量地使用草书中的散锋、破锋、侧锋，使得绘画形象更加荒率、气势更加峭拔；形而上地看，这一时期的作品已臻于倪瓒所说的“不过逸笔草草，聊写

胸中逸气”的境界。画家一贯积淀于胸中的愤懑不平已然转化为悲天悯人的苍凉高古及超然物外的飘逸圆通，这不能不说是画家在经历了生命考验之后所修持、感悟的结果，也是他在较长时间以批判的态度对待传统之后的重新构建。我们通过这一时期的代表作《大风歌》、《空谷幽兰图卷》可以领略到它们所承载和传达出的浓郁的中国传统人文精神气息。

四

李世南是一位纯粹的笔墨表现主义画家。

首先，在对待石鲁的艺术定位上，他有着自己清醒的认识和判断。他认为，石鲁是当代最伟大的“笔墨表现主义画家”，“因为虽然石鲁对笔墨的追求是不遗余力的，对中国画许多根本性的原则的捍卫也是无比坚定的，但他对中国传统的认识和理解，显然具有前瞻性，与笔墨要有出处、在古人中讨生活的笔墨派大相迥异。因此，用传统的许多清规戒律来要求石鲁，就无法想象他何以把兰草画成一支支刺天利剑，何以在人物身上和画面布满奇奇怪怪的天书，何以用印油作画和画印。这些离经叛道的非常人作为只能将它提升到‘笔墨表现主义’的高度来认识和剖析，否则就不可能真正理解石鲁，就不可能对石鲁一个正确

的公正的评价……”（见《中国书画》2003.8）”石鲁是一位具有悲剧色彩的画家，也是一位经受过长期考验的坚定的共产党人，但他在“文革”时期受到了极度摧残，李世南所画《石鲁广元落难图》反映的就是当时的事实。

无疑，李世南最好地继承了乃师的衣钵，并且大量地借鉴了西方表现主义手法以期达到用创新的方式沿续传统、发展传统。如《贵州印象——世少系列》就明显地利用了类似美国抽象表现主义大师德库宁的艺术手法。鲁虹认为它们“既对传统水墨的表现程式、艺术趣味进行了有力的解构，也对水墨画的物质属性进行了新的发掘。要是说李世南由此找到了水墨画表现的新天地也绝不过分”（见《现代水墨二十年》，第68页，湖南美术出版社，2002）。

此后随着中国现代艺术在1989年以后的相对沉寂，李世南重新回到立足传统进行艺术创新的道路上。对此，画家自己说道：“‘85思潮’那个年代，我勇于创新是一种使命感，现在我对中国画笔墨精神的坚守，也是一种使命感。”在面面对中国绘画传统的问题上，画家经历了“是山是水，非山非水，亦山亦水”的三个境界，目前已入第三佳境。

李世南对待笔墨同样有着自己的执著和认识：“无论怎么表现，我从未放弃过笔墨，而且我坚持认为笔墨越精彩越能淋漓尽致地表现自我。我称这为戴着笔墨镣铐跳舞。这是局限，唯其局限才有难度，唯其对人性的关注与宣泄才决定它的品质，这无疑是面对自我的挑战。”李世南的笔墨已经不再简单依附于造型，而是从“形”里抽离出来，回到了笔墨表现的本质上。因为，对于李世南来说，笔墨不仅是绘画语言，而且更重要的是精神通道。笔墨的精彩自由就是人性的精彩自由，精神的精彩自由。在这个意义上，李世南已然把生命个体与绘画笔墨融为一体了——无疑，他已经获得了属于自己的“自在”。

题 目 开采光明的人
创作时间 1984年
尺 寸 200cm×200cm
材 质 纸本



题 目 石鲁广元落难图
 创作时间 1988年
 尺 寸 138.5cm × 68.5cm
 材 质 纸本



题 目 舞春
创作时间 1988年
尺 寸 138.5cm × 274cm
材 质 纸本



题目 贵州印象——巴沙系列之一
创作时间 1988年
尺寸 181.5cm × 97cm
材质 纸本



题 目 灯系列之一
创作时间 1990年
尺 寸 99cm × 67cm
材 质 纸本



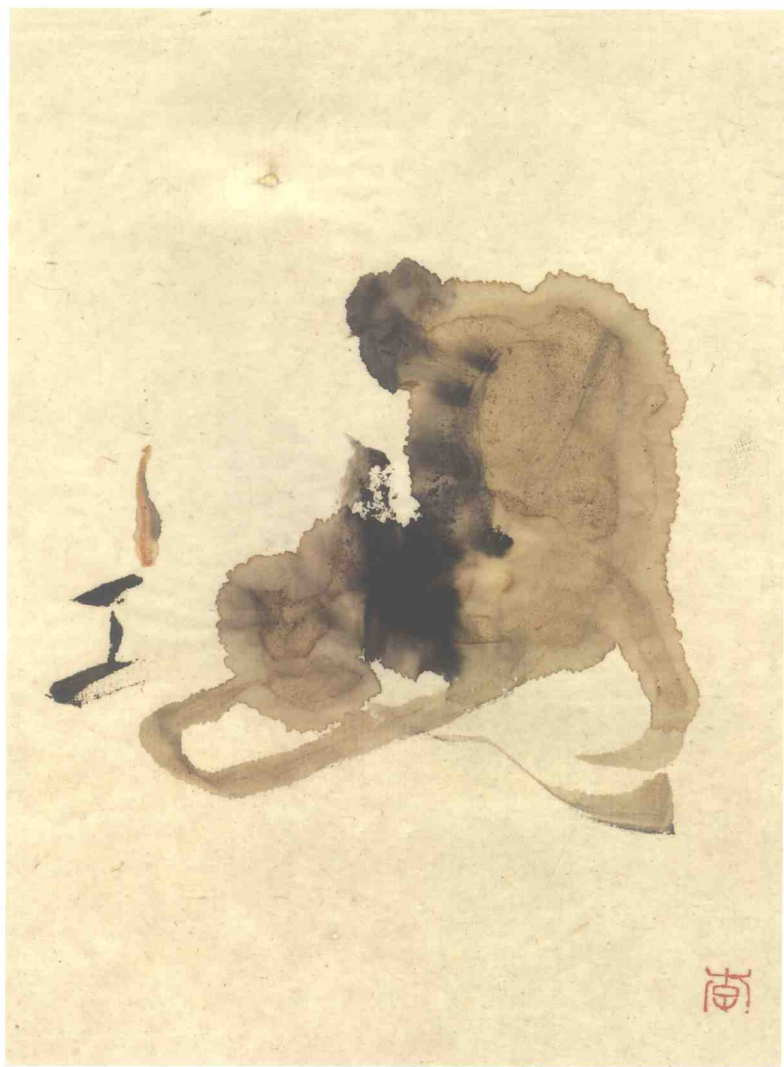
题 目 独行者系列之一
创作时间 1995年
尺 寸 154cm×84cm
材 质 纸本



题 目 弘一法师像
创作时间 1999年
尺 寸 138cm × 53cm
材 质 纸本



题 目 中国历代高僧之——真諦
创作时间 2000年
尺 寸 26cm × 16cm
材 质 纸本



题 目 八大之境
创作时间 2003年
尺 寸 75cm × 34cm
材 质 纸本



题 目 昨夜西风
创作时间 2004年
尺 寸 138.5cm × 34.5cm
材 质 纸本

