



春風得意



中国当代名家画集

李 老 十

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

李老十 / 李老十绘. — 北京: 人民美术出版社,
2006.5
(中国当代名家画集)
ISBN 7-102-03668-X

I. 李… II. 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(2006)第 050560 号

中国当代名家画集

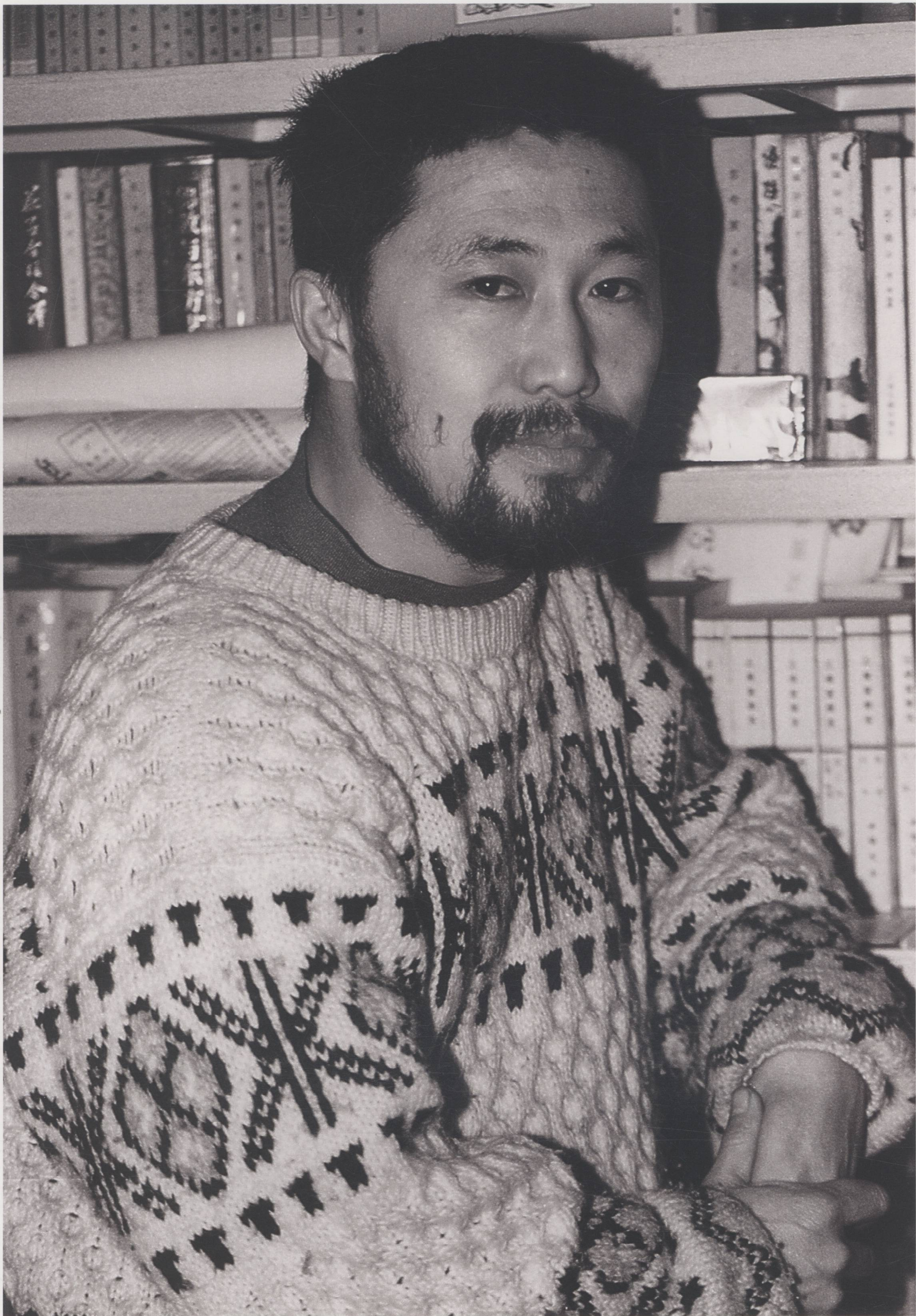
李老十

编辑出版	人 民 美 术 出 版 社
	(100735 北京北总布胡同 32 号)
责任编辑	刘继明 于瀛波
总体设计	李文昭
设 计	刘继明
责任印制	丁宝秀 赵 丹
制版印刷	北京雅昌彩色印刷有限公司
经 销	新华书店总店北京发行所

2006 年 5 月 第 1 版 第 1 次印刷
开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 28
ISBN 7-102-03668-X
定价: 300.00 元

版权所有 翻印必究

李老十，祖籍山东，1957 年生于哈尔滨。1977 年毕业于哈尔滨师范学校美术专业，并留校任教。1980 年于哈尔滨师范大学美术系进修。1985 年毕业于中央美术学院民间美术系并获学士学位。1993 年参加中国艺术研究院研究生部“中国画家研修班”学习深造。系中国书法家协会会员，中国诗词协会会员。曾任人民美术出版社编辑。



李老十 1957 — 1996

目 录

秋雨、荷塘	李老十	1
谁解枯蓬胜艳葩 ——重读李老十诗画	郎绍君	2
残荷诗五首并序	李老十	10
自报家门	1993年 52cm × 37cm	13
怀古图	1992年 137cm × 68cm	14
寿 年	1983年 44cm × 60cm	15
临摹永乐宫壁画	1983年 96cm × 60cm	16
钟 馗	1988年 192cm × 68cm	17
望天图	1989年 68cm × 54cm	18
至乐图	1989年 137cm × 68cm	19
荷塘烟雨	1989年 137cm × 70cm	20
秋风古衲图	1989年 137.5cm × 68.5cm	21
行乞图	1994年 136.5cm × 39.5cm	22
荷塘听雨图	1990年 136.5cm × 34cm	23
济公图	1990年 179cm × 73cm	24
把扇钟馗	1990年 136cm × 67cm	25
庄子鼓盆图	1991年 179cm × 73.5cm	26
老 衲	1990年 134cm × 53cm	27
达摩西归图	1991年 179cm × 74cm	28
影幻前身	1992年 139cm × 69cm	29
贪杯图	1992年 137cm × 68cm	30
执剑斩愁魔	1991年 134cm × 67cm	31
李贺诗意图	1992年 59cm × 52cm	32
李贺诗意图	1992年 59cm × 52cm	33
李贺诗意图	1992年 59cm × 52cm	34
李贺诗意图	1992年 59cm × 52cm	35
李贺诗意图	1992年 59cm × 52cm	36
秋意浓	1992年 139cm × 70cm	37
拄剑钟馗	1992年 89cm × 48cm	38
石不能言最可人	1992年 89cm × 48cm	39

奇书平宿怨	1992年 88cm × 47cm	40
自家痒处自家挠	1992年 88cm × 48cm	41
闲话图	1992年 47cm × 38cm	42
观云图	1992年 137cm × 68cm	43
说法图	1993年 88cm × 47cm	44
对弈图	1993年 44cm × 66cm	45
醉归图	1993年 136cm × 68cm	46
崖下观经图	1992年 88cm × 48cm	47
传经图	1993年 138cm × 69cm	48
杖行者	1993年 41cm × 69cm	49
闲坐图	1993年 41cm × 69cm	50
铁拐李	1993年 190cm × 68cm	51
莲 风	1993年 46cm × 46cm	52
说法图	1993年 136cm × 68cm	53
钟馗与双面鬼	1993年 136cm × 68cm	54
举棋不定	1993年 35cm × 58.5cm	55
观云图	1993年 52cm × 60.5cm	56
拜石图	1993年 46cm × 51cm	57
仙人领鹤	1993年 49cm × 45.5cm	58
奇文共赏图	1993年 87cm × 47cm	59
钟馗把卷图	1996年 217cm × 69cm	60
鬼打架系列	1994年 134cm × 65cm	61
乐 园	1994年 47.5cm × 88.5cm	62—63
钟馗醉归途	1994年 148cm × 69cm	64
夜读图	1994年 48cm × 54cm	65
双眼看穿黑世界	1994年 69cm × 34cm	66
铜臭图	1994年 138cm × 69cm	67
诗酒图	1994年 136cm × 68cm	68
逍遥图	1994年 140cm × 70.5cm	69
孤峰畅怀图	1994年 77cm × 38cm	70
杖剑钟馗	1994年 68cm × 67.5cm	71
掌中仙丹妙药	1994年 104.8cm × 51cm	72

无聊至极	1994年	137cm × 29cm	73
何 苦	1994年	54cm × 66cm	74
小鬼打钟馗	1994年	78cm × 34.5cm	75
对 酒 图	1994年	78cm × 34.5cm	76
观 云 图	1994年	78cm × 34.5cm	77
荷气解愁图	1994年	78cm × 34.5cm	78
鬼 趣 图	1995年	49cm × 79cm	79
鬼打架系列	1995年	138cm × 69cm	80
钟馗夜读	1995年	46cm × 43cm	81
罗 汉	1995年	120cm × 82cm	82
鬼打架系列	1995年	137cm × 69cm	83
对 弈 图	1994年	43.5cm × 47.5cm	84
铁 拐 李	1987年	121cm × 31cm	85
鬼打架系列	1995年	116cm × 84cm	86
夜读聊斋	1995年	137.5cm × 68cm	87
鬼打架系列	1995年	138cm × 78cm	88
一花一叶一莲蓬	1996年	138cm × 67cm	89
鬼打架系列	1995年	179cm × 96cm	90
鬼打架系列	1995年	138cm × 96cm	91
何事争不休	1995年	69cm × 68cm	92
枯 坐 图	1988年	43cm × 34cm	93
鬼 趣 图	1996年	136cm × 27cm	94
鬼打架系列	1996年	137cm × 68cm	95
钟馗滴泪	1995年	180cm × 96cm	96
鱼 乐 图	1994年	122cm × 44cm	97
多事之秋	1989年	51cm × 48cm	98
秃笔圈葫芦	1989年	137cm × 68cm	99
空向长空吐病喑	1989年	68cm × 50cm	100
葫芦糊涂图	1989年	235cm × 69cm	101
拜 石 图	1989年	129cm × 58.5cm	102
九十九翁	1990年	137cm × 67cm	103
笼 中 鸟	1990年	133cm × 40cm	104

葫 芦	1992年	41cm × 43cm	105
望 鱼 图	1992年	50cm × 40cm	106
叫我如何不想它	1992年	43.5cm × 46cm	107
忽然有所悟	1992年	68cm × 47cm	108
荷塘独趣	1993年	137cm × 55cm	109
鱼 潜 图	1993年	66cm × 54cm	110
种豆得瓜	1993年	60cm × 42cm	111
折 枝	1993年	61cm × 45cm	112
群 雄 图	1988年	138cm × 69cm	113
雄鸡独步图	1987年	86cm × 58cm	114
独 趣 图	1994年	31cm × 138cm	115
龙种化鱼	1994年	34cm × 137cm	116
鱼	1992年	39cm × 42cm	117
荷 鱼 图	1994年	233cm × 51cm	118
墨团团里黑团团	1988年	95cm × 68cm	119
夜 沉 沉	1988年	76cm × 64cm	120
雨 后	1988年	88cm × 62cm	121
满纸凄然	1988年	66cm × 59cm	122
双 影	1989年	96cm × 96cm	123
夜 雨	1989年	69cm × 69cm	124
波 澜 处	1989年	137cm × 89cm	125
秋 风	1989年	140cm × 70cm	126
荷塘秋雨	1989年	80cm × 54.5cm	127
秋 雨	1989年	96cm × 67cm	128
洗尽铅华	1990年	133cm × 50cm	129
秋 正 浓	1989年	134cm × 68cm	130
摇 落	1990年	67.5cm × 66cm	131
鱼	1995年	34cm × 138cm	132
昨夜一场霜	1990年	90cm × 67cm	134
雪	1990年	90cm × 66cm	135
八风挟雨	1990年	133cm × 84cm	136
遍写荷塘不见花	1990年	142cm × 97cm	137

绿退红消	1990年	149cm × 79cm	138
秋江水冷鸭先知	1991年	102cm × 90cm	139
寒叶枯蓬	1991年	90cm × 352cm	140—141
秋江水冷	1991年	90cm × 102cm	142
每写风荷笔自狂	1990年	146cm × 80cm	143
秋歌	1992年	180cm × 97cm	144
霜荷	1992年	137cm × 137cm	145
暮色	1992年	90cm × 53cm	146
秋荷风韵	1992年	113cm × 57cm	147
叶叶动秋风	1992年	91cm × 351cm	148—149
池风	1993年	100.5cm × 62cm	150
盛夏已过	1993年	133cm × 66cm	151
秋荷	1993年	137cm × 34.5cm	152
秋荷	1993年	137cm × 45cm	153
秋塘禽鱼图	1993年	96.5cm × 287cm	154—155
秋意	1994年	134cm × 34cm	156
高卧图	1994年	135cm × 34cm	157
荷	1992年	80cm × 69cm	158
秋荷	1994年	96cm × 88cm	159
秋水秋荷图	1994年	90cm × 74cm	160
荷	1994年	150cm × 79cm	161
风荷	1995年	68cm × 69cm	162
墨荷	1995年	80cm × 61cm	163
挟雨	1995年	68cm × 68cm	164
疏荷	1995年	90cm × 80cm	165
秋尽	1995年	79cm × 49cm	166
怪笔疏荷	1995年	132cm × 87cm	167
秋江上	1996年	140cm × 45cm	168
十万残荷	1995年	457cm × 35cm	169
疏花	1993年	137cm × 34cm	170—171
初雪	1994年	131cm × 54cm	172
秋光万里	1992年	237cm × 68cm	173

荷	1995年	89cm × 40cm	174
风萧萧	1994年	80cm × 110cm	175
秋塘所见	1995年	35cm × 350cm	176—177
孤魂写残秋	1996年	34cm × 137.5cm	178—179
山水	1990年	39cm × 42cm	180
山水	1990年	58cm × 59cm	181
山水	1990年	59cm × 59cm	182
山水	1990年	39cm × 42cm	183
山水	1990年	120cm × 68cm	184
云岭图	1990年	136cm × 68cm	185
山水	1990年	83cm × 35cm	186
山水(万圣殿)	1990年	49cm × 44cm	187
山水	1990年	59cm × 59cm	188
山水	1989年	70cm × 69cm	189
高士图	1990年	138cm × 34cm	190
古寺寒林	1989年	111cm × 68cm	191
听雨图	1995年	136cm × 81cm	192
绿荷图	1994年	133cm × 65cm	193
翠盖	1994年	71cm × 152cm	194
秋荷图	1996年	68cm × 117cm	195
秋荷图、荷	1995年	34cm × 138cm	196—197
秋江水冷鸭先知	1993年	138cm × 69cm	198
鱼石图	1995年	137cm × 68cm	199
深谷鸣	1993年	134cm × 41cm	200
乌	1993年	88cm × 47cm	201
满目残秋	1992年	54cm × 69cm	202
独在秋江	1993年	39cm × 49cm	203
气自雄	1995年	27cm × 137cm	204—205

秋雨、荷塘

李老十

近几年我以残荷主题，创作了水墨残荷系列。因为画残荷，也时常独自到圆明园、颐和园去观荷，我画的残荷半是目中所见半是心中所想。我把枯蓬败叶置于秋风苦雨，冬雪寒霜之中，画面大都苍茫沉郁。有人问我为什么画得这么苦，让我如何回答呢？比如一朵美丽的花败落了，有人会伤感，甚至还要联想到人生的短暂。可有人根本注意不到，也有人会淡淡地说：“明年还会开呢。”这也许是人生观的不同吧。

我倒是希望人们见到这许多被风雨摧折的枯枝残叶能生出些同情的心来，反而去加倍地爱惜那易逝的花朵。更希望自己能参透人生的真相，再从中获得倔强和快乐，那种快乐恐怕会更真实些。

有人把人生分为三个层次。一是物质的生活。二是精神的生活。三是灵魂的生活。只有脚力最强的人才能够不满足于衣食和学术、文艺而去探求人生的究竟，宇宙的根本。尽管我目前只能生活在第一层和第二层之间，却非常钦佩脚力强健的人。

由此想到绘画。常听有人说画就是玩，我以为画家对画仅仅赏玩是不够的，还应把它做为认识人生的途径。“著书都为稻粮谋”只不过是一时的自嘲而已，果真如此那填饱肚皮又去做些什么？

我曾刻印一方，印文是“生死之间”。回顾八五年创作《荆轲刺秦王》组画，八七年画了，《问道集》和至今还在画的《残荷系列》，似乎都围绕着死亡这一主题。九二年初我画了一系列神话传说中的人物，称之为《子不语系列》。其中包括“铁拐李乞食图”、“庄子鼓盆图”等计二十幅。这些“人物”奇奇怪怪，颠倒狂放，在生活里做些常人不解的事，说些不明不白的話。他们有自己的快乐，这种快乐超越了痛苦的大欢悦。九三年创作《钟馗和鬼》系列三十余幅。

中国画很可能成为我终身为之追求的事业，诗、书、画、印寄觉悟深情，此生无他愿了。

1996年5月20日于医院 草

谁解枯蓬胜艳葩

——重读李老十诗画

郎绍君

内容提要：李老十是一位以笔墨语言和传统风格表达现代感受，赋予诗书画一体的文人画模式以新生命的艺术家。他创造的视觉隐喻，他的个人化、心灵化的绘画形象，为中国画的发展提供了宝贵的经验。他9年前的弃世，是一个令人痛惜、值得省思的悲剧。

关键词：残荷，鬼，诗书画一体，个体生命意识。

初识李老十，是1991年在中央美术学院举办的“六人水墨艺术展”上。他的黑胡子、善良目光、温和笑容，他的水墨残荷，给我留下了深刻印象。后来，多次看到他的新作，也多次相遇，却总是匆匆来去，未及深谈。在1995年的“张力与表现”水墨展上，他拿的是《鬼打架》系列，作品的喜剧方式和揭触力度，令人震惊。转年6月初，突然听到他决然弃世的消息，久久不能相信。一个还不满40周岁的天才画家，就这样令人痛惜地走了！人们扼腕之余，对他的死不得其解，于是生出一些猜测和议论。老十何以如此轻生，为的是什么呢？

1997年，中国画研究院举办“老十遗作展”，他生前的朋友都来了。睹物思人，大家的心情仍很沉重，展厅里静无声息。我忽然觉得应当写点什么，但眼前总是浮现出老十憨笑的样子。那场悲剧的惨烈景象还像影子一样罩在心头，面对作品，竟难以进入画境。

转眼8年过去。如今，中国美术出版总社要印行李老十画集，他的夫人刘宝华约我写一篇序文，于是又有机会重读老十的遗作。这次，我终于能够走进他的艺术世界。倾听他无声的诉说，写下我早该写出的感想。

一 残荷的独白

李老十，本名李玉杰，字默忍，因排行十，取号老十。原籍山东，1957年生于哈尔滨。1977年毕业于哈尔滨师范学校美术专业，1985年毕业于中央美术学院民间美术系，生前任人民美术出版社编辑。

在中央美院学习的时候，这个来自东北的学生谦和而敏感，喜欢读书、写字、思考问题，从不满足于单纯的画技训练。1984年，他的作品入选第六届全国美展，并获得中央美院学生作品年展二等奖。1985年，他获得“峨眉杯”全国书法大赛一等奖，绘画作品获得联合国教科文组织亚洲文化中心颁发“野间奖”，毕业创作《快活林》（取材于《水浒传》的连环画），又以别致的构思，夸张的形象，文图的巧妙结合，赢得了广泛好评。但他的才能似乎没有引起学校方面的重视。1987年，他的插图作品又在第七届“诺玛”插图比赛获奖。20世纪80年代后期，许多年轻艺术家以追逐现代主义、高标“反传统”为时髦，李老十却坚持练书法，刻印章，画水墨。他曾在一幅画上题道：“今人论画，开口毕加索，闭口马蒂斯，何不谈梁风子，何不说徐青藤？见了洋祖宗，便忘了老祖宗，如此忘恩，当掌嘴。”这话不免情绪化，但清楚地表达了他的主见和追求。

李老十引起画界和评论界的广泛关注，是1991年的“六人水墨艺术展”。此后的6年中，他创作了大量荷花、人物，偶及小品杂画及山水。荷花几乎是清一色的残叶残花和枯蓬，人物则主要画钟馗与鬼，包括身着古装的小鬼、厉鬼，身着现代衣衫的男鬼、女鬼，以及牛头马面之类。这些作品，大都是夸张变形、借寓象征、宣泄表现，而不是写实方法和描摹再现。20世纪70年代晚期以来，出于对体制化的写实主义一统天下的逆反，艺术界出现了一股强劲的表现性浪潮。这一浪潮从理论和创作两个方面对“现实主义”、“社会主义现实主义”和“革命现实主义”进行了反驳和解构。在中国画创作中，这一思潮大抵表现为三种形态，

第一种多借鉴西方表现主义，突出想象幻想，重视变形与色彩的表现，相对弱化笔墨意趣；第二种多借鉴传统写意画，强调诗书画一体，相对重视笔墨意趣；第三种综合两者，试图把西方表现主义传统与中国文人画传统融为一体，既突出变形表现，也看重笔墨的表现力。李老十可归之为第三种，其特点是，以文人画传统为主，适当吸收表现主义的某些因素。

老十初画残荷是在20世纪80年代末。较早的一幅曰《野水荷秋图》，用淡墨、土黄和赭色画残叶与莲蓬，秋意苍茫而淡。后他在此画的补题中自述了画荷经过：“己巳年秋，余住西山，常于风雨中独游颐和园。每见秋枝残叶，摇荡风雨，心必为之所恸。几回折蓬，然何能尽取？故写残荷图百十余幅，意犹未尽，乃以诗寄托，自颜其居曰‘破荷堂’。”他的“破荷堂主”之号，亦由此而来。观残荷而“心为之恸”，不是因为“秀色空绝世”的鲜美，“出污泥而不染”的清高，或者“月晓风清欲堕时”的幽淡，而是因为一种发自内心的悲秋情怀。他曾借古人诗词表达这情怀，在画上题写过李商隐“秋阴不散霜飞晚，留得残荷听雨声”的诗句，题过元人小令：“干荷叶色苍，老柄风摇荡，减了清香，愈添黄，都因昨夜一场雨，寂寞在秋江上。”但古人的淡远空寂之意不足以表达他的内在感受。于是自己做诗，直抒胸臆。我们试举例略作解读：

“戏红倚翠，自在幽游。蓦然回首，满目残秋。”（《题荷鸭图》，1996年）此图为横卷，画中残荷狼藉，秋光肃杀，卷尾有一蓦然回首的游鸭。“蓦然回首，满目残秋”指自然景色，也隐喻人生。戏红倚翠的幽游过后，终将面对荒凉的残秋，不论这残秋是精神的还是肉体。不难看到，这题句透着一种悲哀。

“花残终有恨，嫣红酬病眸。生息参透否，无语对寒秋。”（《无题秋塘》，1996年）“嫣红酬病眸”，是指自己病中观荷。老十患肝炎，经常捂着肚子作画。他的大哥也患肝病，就在这一年过世。大哥本是一英俊的男人，逝世前骨瘦如柴，只剩下一个腹水的大肚子。老十目睹这一切，对自己身体的前景感到悲观。他在诗中自问是否参透了生死，答曰“无语对寒秋”，心绪是悲凉的。

“遍写荷塘不见花，风卷残叶乱如麻。胭脂买笑寻常事，谁解枯蓬胜艳葩。”（《题四十莲蓬图卷》，1996年）这一年正月十八是李老十40岁生日，他画了此卷《四十莲蓬图》。题诗说自己笔下“风卷残叶乱如麻”的荷花，不被世人理解。因为人们喜欢的是“胭脂买笑”——这里用了一个画史上的典故，说南宋初，从东京汴梁辗转来到杭州的著名山水画家李唐，因画风不合时宜，生活很潦倒。他作了一首诗自嘲：“雪里烟村树里滩，看之容易做之难；早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。”李老十黑乎乎的秋荷，也像当年李唐的山水一样，不受时人欢迎，很少有人买。在他看来，人们喜欢用胭脂画的艳葩而不理解用水墨画的枯蓬，既是寻常之事，也是可悲之事。他宁守清贫也不趋时好。

“孤魂怪笔写残秋，满幅凄然神鬼愁。若问原心何至此，八风纸外正飕飕。”（《题残塘风雨图》，1991年）诗后自注：“八风：佛教语称，利、衰、毁、誉、称、饥、苦、乐为八风。”人生在世，都不免遇到八风，儒家、道家、佛家和现代的思想者，各以自己的方式解释和面对它们。有趋之者，有避之者，有趋避兼之者……多数人能够坦然对待，李老十似乎不能。他感到自己是“孤魂”，只能画“满纸凄然”之作。这是为什么？是他对人生的痛苦太敏感？是他的感情过于脆弱？是他太执著于对清纯世界的渴望？或者根本是一种抑郁症在作怪？我想，也许是一种包括了思想情感、气质修养和健康情况的综合性因由。刘宝华在日记里说，早在美院学习的时候，老十就有过出家甚至弃世的念头，直到参加工作，娶妻生子，书画成名之后，也没有完全打消，这可能与抑郁症有关。但他敏于感知痛苦，敏于感知人生的异化与荒诞，也是事实。他画过一幅《笼中鸟》（1990），题“想（向）往青天日日鸣，奈何细竹困飞莺。游人误解啼中意，多把愁声作笑声。”又有题《瓜虫图》（1992）：“种瓜生土豆，种豆反得瓜。忽然有所悟，拍手笑哈哈。”这是一种逆向思维，它所“悟”出的，常常是因果颠倒、世界无常、人生受困的一面。在《荷鸭图》中，他把“春江水暖鸭先知”改写为“秋江水冷鸭自知”，也出于同类的“悟”——不是冷峻的哲思，而是带有“禅机”性的内在感受。他画葫芦，常题“天天枯坐太无聊，照着葫芦画个瓢。他日浪游湖山里，一壶老酒挂僧腰。”——这“一壶老酒挂僧腰”的想象，所向往的是自游和超脱，而非真正的空门之思。老十还作过一套题为“得大自在”的册页，画大西瓜、大厮杀（下围棋）、大饼子、老布鞋、大碗茶、大白菜、大游鱼、大葫芦、大傻瓜、大屎橛，皆为人生常见之物。每图都作题，内容多为道德启示录式的短句。如题《大屎橛》：“人道此物其臭无比，乃世上最脏之物件。吾大不以为然。试问此君未见天日之时，谁见其脏，谁嫌其臭？曾有人问，世上什么东西最脏，吾答：人最脏，人心更脏。”所谓“人最脏，人心最脏。”当然是指他的一种体验，这体验的否定性可以引发积极的批判倾向，但其偏颇和悲观也是显而易见的。这种体验和认知，与抑郁症无关。

二 人鬼的世界

老十所画最多的是人物，包括僧道、钟馗、小鬼、群鬼、自画像等等。其实鬼即人，画鬼亦是画人世。其中有一部分，是表现老十自己：或直接描述，或间接寄寓。直接描述者如《己巳自写》作于1989年初，是33岁生日那天的自画像。正面站立，身

穿古装，做拱手状。题七律二首：“相对无言感慨多，半生豪气渐销（消）磨。狂心自抑学栽柳，颓笔人嫌肯换鹅。偶写春山怡倦眼，惯听秋雨打残荷。苍颜记取堪何用，依例明朝画佛陀。”“三十三年乐几何，平生半数已蹉跎。未临人世先罹难，始到边关已抱疴。养子更嫌柴米贵，成家反觉寂寥多。艰辛自古摧人老，尽向花笺七字哦。”又题：“垢面蓬头三尺身，仰观苍天俯看人。百年孤独瘵成病，万古恩分感寸心。”这些诗句，好像出自一个历尽坎坷的老人，三十三岁的李老十，对人生的体验竟是如此的沉重！《壬申古装自写像》，作于1992年，36岁。画正面拱手立像，戴草帽，穿草鞋，披麻衣，背酒葫芦，一副“浪游”者的打扮。题“家有诗书酿画才，安贫久困未啣哀。笑闻人夸东临富，自把米钱换酒来。”下款为“安心居主老十。”90年代初，书画市场正处在“乍暖还寒”的情境，主要买家来自港台，多数画家还卖得不好。看到画友已“生意兴隆”，自己的画比较冷落，他并不很介意。此画此诗，表达了安贫乐道之意，心境相对平和。同年所作《打坐图》，依然36岁自画像。题：“我与我战三十六年，至今未知胜负。”——老十的“我与我战”不同于古人的“吾日三省吾身”，也不同于“文革”的“斗私批修”。但“我与我”因何而“战”，如何战，不得而知。他似乎陷入了哈姆雷特式的心灵两难。自我的两难之战，是痛苦的。1993年，他画37岁自画像，蓬头垢面，双手抄袖，低头沉思。题：“腹中有米不须填，卧榻微凉尚可眠。架上佳书五百卷，问君何事现愁颜？”这是在自问，并没有回答。“愁颜”也就着困惑，“我与我战”仍没有结果。这也许可以称作自下而上吧——不满于这样的生存状态，但又无法改变它；无奈，但又不甘于这种无奈。我们也常常感到这样的矛盾，但不像李老十这么敏感而强烈，这么执著而难以自拔。

老十笔下的罗汉、钟馗等等，也常常是在塑造自己的心像。如《侍酒图》，画一小鬼跪地奉酒给钟馗，题曰：“怜君肝火旺，小醉展愁眉。近日人间事，谁能断是非？”这实际是自说自话，钟馗是他，小鬼是另一个他。在生活中遇到不顺心的事，以这样的诗画求得自我解脱，是老十的本领，但这些诗画未必能使他得到解脱。譬如他笔下带有自喻性质的钟馗持剑像——或持剑独立，或持剑兀坐，或拔剑欲砍，常题：“莫道情难了，浮生惑患多。掌中三尺剑，为尔断愁魔。”利剑怎样断愁魔？会不会抽刀断水，愁上加愁呢？剑是双刃的，在斩除心魔的同时，会不会伤及自身？对这些，老十似乎没有丝毫的顾及与考虑。1994年所作《乐园图》，画自己抱肘依于树下，身左有一棋局，身右有一荷池，身后是小屋，屋中有一卷书。题：“人生如苦海，亦可制成乐园。除却天灾与病痛，诸多烦恼尽是自找。”这近于佛家说教。不过，老十确想有一个（或制造一个）这样的心中“乐园”。他的《读书图》，画一白衣人坐在椅中，全神贯注地看书，题：“屋外大雪满地，炉中煤火通红。胸中无杂事相扰，掌上有佳书一卷，此中至乐，非读书之人不能知也。”又曾画一个老者，边下棋边回头听鸟语。题“能于争战之中兼得闲趣，乃为此道高手。”还曾画一钟馗把宝剑交付小鬼，自己袖手观云。题曰：“天天打鬼太辛劳，人老无能愧宝刀。偶羡流云闲自在，去来舒卷任逍遥。”……这些皆以“得闲趣”“任逍遥”为高、为乐的理想，是道家的思想，历代困顿未仕的士子都如此这般地自我解脱过。厌于纷乱、竞争的现代世界而感到无奈的李老十，从传统士人的思想库寻找良方，并不奇怪。但老十又深知自己生活在世俗世界，饮食男女，不可离弃。对此，他始终保持着坦诚与真诚，讨厌那些利欲熏心却偏要作清高状的人。他反复画的《乞食图》，描绘一乞丐拄杖捧碗，沿街乞讨，题：“深一脚，浅一脚，沿街乞讨。饿也要，霉也要，慢咽细嚼。骂我脏，把我笑，我倒要问问世上人，哪个不乞，哪个不讨？”在另一幅《乞食图》中写道：“余平生为人作画，从不标榜清高，非不想也，实不能也。若时时此状而又不得身心一致，岂不是欺人耶？故每作乞食图，其中意思自知也。”老十过世9年后的今天，书画市场由于多方面的原因而骤然红火，人们也撕破清高的人格面具，以书画致富也迅速变成可以马上骄人傲世的资本。像李老十这样既不羞于“乞食”又始终以心灵真诚对待艺术的人，也愈来愈少见了。

以鬼事喻人事、世事，是李老十画鬼的另一重要方面和特色。钟馗和诸鬼都是人，他们的哀乐与纷争即人世的哀乐与纷争。《对弈图》画钟馗跟小鬼下棋，赤脚的小鬼斜视着钟馗，抱腿窃笑，钟馗举棋不定，急得双目直冒白光。题曰：“举棋难落却缘何，怒目横眉费琢磨。自古英雄憨直甚，不如小鬼计谋多。”画与诗都有些幽默，但观者很难开心的一笑，因为这幽默中含着一种令人思味甚至令人悲哀的东西。《对酒图》画钟馗席地而坐，与小鬼对饮。钟馗举壶为小鬼斟酒，小鬼伸杯作推辞状，神态生动之极。题曰：“你一盃，我一杯，从天亮到天黑。分不清东西南北，且忘记自家是谁。莫问它幽冥曲直，休管那人间是非。”喝酒是平常事，以忠直和打鬼为业的钟馗喝酒有点不平常，而只管喝酒、“莫问幽冥曲直，休管人间是非”的钟馗就更奇怪了。他为什么要“忘记自己”？他何以如此无奈？《对镜图》画钟馗对镜簪花，看着镜子里的形象，他气得暴跳如雷。题诗曰“醉里簪花镜里窃，相看两厌多攒眉。怒来欲碎青铜鉴，不教苍颜惹自卑。”丑人簪花不能增美，反衬其丑，镜子可以摔碎，自卑无法打掉。这幽默的诗画透着画家对人心人世的洞察。《小鬼打钟馗》刻画一个小鬼高举双拳追打钟馗，钟馗抱头鼠窜，原因是这位鬼头“贪得脏钱八十万”，被小鬼造了反。在真实的世界中，小鬼打不了有权有势、贪赃枉法的钟馗。老十所表达的，不过是一个善良的愿望而已。《醉归图》，画钟馗醉归，小鬼搀扶。题：“欣逢太平世，心闲百事无。日日酩酊醉，天地大酒壶。痛饮乾坤倒，喷吐

袖袍污。醉眼观三界，不辨人鬼狐。着风身欲倒，小鬼争相扶。归来山路险，昨夜宿丰都。”“醉眼观三界，不辨人鬼狐”是中国人天天看到的事情，而且还看到，即使是“醒”眼观三界，那些“钟馗”们仍然会“不辨人鬼狐”。老十暗喻的笔锋所指，是一目了然的。

李老十最重要的人物画，当属《鬼打架系列》。这个系列最初皆为小品，常画两三个鬼持刀剑或毒蛇争斗，题“青龙吐长信，小刀向咽喉。究竟为什么，年年争不休？”或简单题“何事争不休？”“何苦？”等。在生活中，所谓“鬼打架”，多指人与人之间的无意义争斗，老十的小品，是对这类现象轻松而幽默的嘲讽。但后来的《鬼打架系列》，由相当随意的小品变成了构图庞大、刻画精整的大幅创作，画面所展示的，也由两个鬼的争斗变成了群鬼的殴斗与混战，画面的轻松幽默也被紧张怪异和阴森恐怖所代替。这些群殴之鬼，有男有女，有着衣，有裸身，有官服官帽者，有披甲胄者，有人身兽面，有兽身人面，有会飞的，有能上树的，有口吐异物者，有手握毒蛇者；它们大多疯狂而凶恶，但也有悠闲而滑稽者。殴斗的环境也多种多样，包括地上、空中、室内、室外、房顶、树干、球场等等。鬼脸和鬼身拥挤着、重叠着，一切都杂乱无序、错位倒置，但可以感到欲望的膨胀，你死我活的拼杀，无所不用其极的阴毒手段，以及视罪恶为娱乐和游戏的心态。

这当然是李老十对人世感受的幻化。这幻化是心理的，夸张的，漫画化的，残酷而悲观的。他在《鬼打架系列》之二的裱边上题道：“万种罪孽皆人所为，然俱托以鬼名，鬼冤乎哉？老十画鬼俱在子夜，任意涂抹，非心中臆造，是目中所见。近闻方家世南先生因画鬼作病，余亦深感时有阴气袭人，几欲封笔，然欲罢而不能，其中故事，明人自明耳。”托鬼画人，这是老十的告白，也能在传统文学与绘画中找到先行者，老十在《题鬼趣图》中曾说过：“宋定伯捉鬼，钟进士打鬼，蒲留仙写鬼，罗两峰画鬼。”为什么要“托鬼画人”？因为画家有揭露“丑恶”“罪孽”的主观诉求。虽然老十笔下也画善鬼，文质彬彬的鬼，但大多还是青面獠牙、充满邪欲、争斗不休、罪孽深重的恶鬼。作为约定俗成的视觉形象，鬼宜于彰显丑陋、怪异、阴暗、凶恶和恐怖。不过，《地狱变相》一类作品塑造的恐怖世界，宣示的是因果报应的教义，还不是揭示人世之罪恶。传统绘画特别是宋元明清绘画，以山水花鸟为大宗，人物相对衰退，而即便衰退的人物画也回避揭示人和人的行为的复杂性，特别是人性恶和人生痛苦的一面。鲁迅说中国的士大夫文人“对于人生——至少是对于社会现象，向来就多没有正视的勇气。”^①独领画坛风骚的士大夫画家也是如此。20世纪以来，由于借鉴和推行了西方写实方法，中国画家描绘人物的能力空前提高，但画美而不画丑、颂扬而不批判的基本倾向却没有大改变。尤其在意识形态一体化的长时期里，画家的思想受到钳制，写实人物画拘守狭窄的题材、概念化的主题和公式化的风格，画家不能自由独立地思考人生与历史，“现实主义”堕落为虚假空洞的粉饰主义。新时期以来，艺术家获得了很大自由，艺术迅速走向个性化。但随着现代媒体而生的大众文化潮流，又使唯美主义和风格主义大肆泛滥，软性的、甜俗的、追逐市场效应的作品充斥人们的眼球，而直面血肉人生，揭示生活真相，具有批判性意义的作品越来越少。李老十的难得之处，是他从来不画那类流俗时髦的东西，始终怀着强烈的表现冲动和批判冲动，有感而发，即使不利于自己，也不停止，所谓“欲罢而不能”。韩昌黎曰：“有不得已而后言者，其歌也有思，其哭也有怀。”^②《鬼打架系列》是有思怀、有怨有愤、有悲有痛的，尽管用了喜剧性的漫画手法。李老十的批判意识也许主要不是出于社会责任感，而是出于上面说的“表现冲动”，但在“表现冲动”背后，必定有一种渴望和深情在，也必有一种道德良心的支持。他在《东坡赏砚图》中曾题：“陶庵老人曰，人无癖不可与之交，以其无深情也。”癖与深情的关系可以不论，但我知道老十无癖，却是性情中人，有深情之人。他处理生活琐事往往优柔寡断，在艺术中却敢恨敢爱，敢哭敢笑，敢把人画成鬼，敢把鬼画成人，敢于倾吐痛心疾首的内心世界。在效益、利益衡量一切的现代社会，这样的人、这样的艺术家是越来越少了。

三、“带着脚镣跳舞”

在艺术界太多体制化矫饰、商业化煽情的当代，李老十的作品给我们诸多启示。他追求个性和创造性，但不轻易抛弃传统，不以相对主义的态度看待古代与现代、东方与西方、继承与创造。不囿于写实主义，不排斥借鉴西画，更不轻易否定文人画传统。他追求笔墨语言与现代精神的互动互生，在坚持民族风格的前提下改革创新。半个多世纪以来，中国画都以革新为旗帜和目标，却极少承认中国画有好的革新，也有不好的革新。许多人在标举新观念、新样式的同时，往往以相对主义的态度对传统绘画：肯定“新国画”“新形式”就否定“旧国画”“旧形式”，推崇作家画就否定文人画；要“视觉自律”就不要诗书画结合，要新材料新工具就不要旧材料旧工具，要写实就不要写意，要造型就不要笔墨，要抽象就不要具象……诸如此类。李老十的实践证明，画家只要直面人生，诗书画合一的写意画模式仍能有效地表现当代人的生活与精神。诗书画一体虽弱化了绘画性，但诗文题跋可以直抒胸臆，超越空间的限制，书法更能成为图像形式的有机部分。其综合性的功能和特殊的审美趣味，是单纯的绘画无法代替的。

李老十对此有清醒的认识，他说：“有人认为绘画是视觉艺术，不应把文学、书法掺合进去，此说自有它的道理所在。但是，对于已经形成了独特审美范畴的诗书画一体的文人画则必须提出这样的要求。否则，就如同参与无规则的竞技与游戏，表演者和欣赏者都得不到快乐。面对徐青藤的《墨葡萄》，最使你为之动容的不仅是那几笔枯枝和几点烂墨，倒是画上四行歪歪斜斜的书法及诗中透出的郁勃难平之气使你生出无限的同情。同时反观画面：墨渍已非葡萄，葡萄便是泪滴，由不得会发出人生无奈的感叹！”^③老十的看法贴切而公允。中国画的多元格局是历史形成的，传统型、泛传统型和非传统型以及不同流派、风格和形式之间，只能自由竞争，互补并存，自然汰选。用西画的标准衡量中国画，以视觉单一性否定视觉综合性，既会抹杀中国画的民族特色，也无益于中国画的多元性发展。

老十读诗，苦攻书法，喜欢以“朴素的真美”为特色的齐白石诗，^④推崇徐渭、王铎、黄道周、傅山、何绍基、沈曾植、王遽常等个性突出的书法家，又与同代书画家王镛、陈平等组织“槐荫诗社”，印行诗刊，一起切磋诗书画艺。老十擅行草，尤以介于章草、今草之间的草书最具特色——弱化了隶意，保持了字字笔画的独立，增加笔墨的画意，形成一种动中有静、笔断意连的意态。他喜用秃锋短毫，笔意苍拙而有流动感。其排列如奇阵，忽而空疏散漫，忽而密如蚁战。其结体寓圆于方，笔画凝重而恣纵，时时越出常轨，与其粗服乱头的画风十分一致。他的朋友觉予说他的书法“气兼外粗内细、外柔内刚，外平内奇，心中意思直攀屈宋，眼中风光不甘时流，其胆大、其妄为、其古迈，乃自然而然矣。”可谓知者之言。^⑤

在绘画上，老十重视笔墨的功能与表现。他在文章中写道：一些画家把笔墨视为束缚创造自由的“脚镣”，于是放弃笔墨甚至抛掉作为工具的毛笔，改用“板刷、抹布、食盐、吹风机、”作画，但“此类作品，花样确实多，好画确实少。”他进而感叹说：“自由是艺术创造的妙境，‘自由’亦是艺术创造的大敌……试问古今哪一家哪一派能离了传统而戛戛独造呢？”他宁肯“带着脚镣跳舞”。同一文章还评论了近代几位名家，说林风眠是“用水墨和色彩造境的高手”，徐悲鸿的“笔线多用于造型而本身的魅力不足”，吴冠中“绘画诸因素的贫弱，设色之浮艳，线条内涵的苍白，实在与其声名有差。”^⑥这些尖锐的看法可谓一语中的。我们由此略知李老十艺术的眼界与主张。

荷是传统绘画最为常见的题材。近现代的吴昌硕、齐白石、潘天寿、李苦禅、张大千、王雪涛、周思聪等等，都是画荷名家。他们提供了可资借鉴的种种画法与风格，但要不重复他们，进而超越他们，谈何容易！李老十的独特之处，首先在只画残荷。前人虽也画残荷，但没有像老十这样专画残荷又画如此之多的，仅这一点就使他能立于画荷之林。其次，是他能够把对前人的借鉴升华为个性化、心灵的创造。其用笔多借八大，构图和意象多借鉴白石老人，画面的浑茫苍厚之气，又受启示于石谿和黄宾虹的山水画。但整体看，他的残荷图像与境界又完全是自己的、心灵化的，其精神特点，前面已作介绍，这里只说形式特点：第一，把荷花意象变为荷塘意象，把美感意象变为痛感意象。前人画荷，大多突出形象与笔墨本身，花是花，叶是叶，梗是梗，笔法墨法也清清楚楚，大抵不出折枝范畴。老十画荷，大大弱化花叶的具体形象，极力突出荷塘的整体意象与气氛。金冬心、齐白石、林风眠也画荷塘，把花鸟折枝图式变成山水风景图式，但他们笔下的荷塘皆画星罗棋布的鲜艳睡莲，形象优美而境界清幽。把美丽的荷花置于凄风苦雨的荷塘境界，始于周思聪。李老十受到周思聪的启发，但他一变周思聪的粗犷幽淡凄美而为自己粗犷沉郁。李老十最佩服齐白石画荷，但齐氏残荷总是与明媚的秋光共生，叶残花艳，时有蜻蜓、翠鸟或鸳鸯相伴，风格爽朗，情调刚健，无一丝悲秋之意，与老十折落破败、苍冷荒芜的残荷形象与画境全然不同。齐白石荷塘的明丽，林风眠荷塘的孤寂，周思聪荷塘的凄淡，虽各不相同，但都和谐而美。李老十荷塘的独特之处，在它加入了更多不和谐和丑的因素。即他不再像前人那样，从自然感受中发掘能悦目、能唤起美的感受的东西，而是从自然感受中发掘不够悦目、能唤起痛感的东西。大自然有各种面目，荷花、荷塘也有各种面目，人对它们的感受更因个性、心理、处境和宣泄内容的不同而不同。从另一角度言，人创造光明也制造黑暗，创造历史也制造灾难，创造美与爱也创造丑与痛。人类的艺术要面对自己的造物、自己的历史、自己的心灵，就不能只见光明不见黑暗。人需要美的沐浴，光明的照耀，也需要体验黑暗、崇高、滑稽，以便使自己变得更完善，更适应自然与社会。第二，把雅静笔墨变为“狂颠”笔墨，将优美风格变为粗犷风格。老十画残荷，笔墨粗放，笔调沉郁，充满内在的张力与躁动，与上面说的荷塘意象和他的心境相一致。老十对此也充满自信。1994年题《秋荷图卷》云：“画中作怪佯狂，笔扫莲叶苍茫。敢把真情写尽，无今无古何妨？此卷于髡残宾老之外另有所得，他人或笑我自以为是耶？”——“髡残”即清初四大画僧之一的石谿，“宾老”即近代山水大家黄宾虹。老十认为自己的笔墨在这二人之外“另有所得”，面对大师没有愧色。1996年题《残荷》：“一笔神来气自雄，后生斗胆笑齐翁。舍真作怪未缩手，此际心思二石同。”这是与齐白石相比。齐白石在“衰年变法”期间有一首诗：“点灯照壁再三看，岁岁无奇汗满颜。几欲变更终缩手，舍真作怪此生难。”^⑦说自己作画力求真与似，但好画又需要超越形似，求“奇”求“怪”，他感到两难，还是不想选择“舍真作怪”。李老十说自己不怕舍真作怪，因此有所超越，敢于“斗胆笑齐翁”。在

另一首画荷诗中，他表达了同样的意思：“看惯纤柔几十年，近来放笔愈狂颠。任凭八面西风紧，独耻今生愧古贤。”充满了胆敢独造、不畏古人的气魄。这不是掩饰虚弱的狂气，而是体验到创造以后的自信。

李老实画人物，有传统根底和写实能力的支持。在学校时，他临摹过《八十七神仙卷》和永乐宫壁画，接受过工笔与写意人物写生的训练。但他没有成为古代人物画程式的奴隶，也没有成为只会写生而不能想象和变化的庸手。他画鬼与罗两峰没有多大关系——他很看不上罗氏的鬼趣图。但他受到了一个好朋友的影响，这个人就是天津画家李孝萱。李孝萱比老十小两岁，但艺术上早熟，现任天津美术学院教授。80年代初，他以唐山地震为背景的作品崭露头角，继而又以表现各种变态的现代城市人物、揭示生存的荒诞性的作品为美术批评界所瞩目。其画人物远承贯休、八大山人的传统，近取欧洲表现主义艺术的观念，以笔墨方法画变形形象，突出主体的内在感受，在当代水墨人物画中独树一帜。^⑧ 李老十在精神倾向和用笔方法两方面都对李孝萱有所借鉴，但这种借鉴并没有改变他自己的个性和特点。李孝萱多画人，李老十多画鬼；李孝萱笔下的形象冷峻而怪诞，是人而似鬼；李老十笔下的形象灵动而滑稽，是鬼而似人；李孝萱以八大式的行书入画，笔墨奇肆强悍，老十以草书入画，笔墨纵放而朴厚；李孝萱几乎不作题跋，老十几乎每画必题……这种种不同，根于彼此各异的内在经验和成长背景。他们都是北方人，都善于发掘自己的内在经验，在表现上都近于直率、强悍而激烈，但生活中的李孝萱锋芒毕露，外刚内柔，生活中的李老十谦和温厚，外柔而内刚；他们都以批判性的态度对待现实人生，但李孝萱的风格辛辣、怪异而诙谐，带有喜剧色彩；李老十的风格沉重、压抑，虽也不乏幽默，但基调是感伤的。

李老十和大量的例证告诉我们，在充满变数的现代，艺术家在远距离借鉴古人的同时，更加强调了近距离借鉴今人、同代人甚至年轻一代人。这是合乎逻辑的现象。但这种近距离更需要选择，更需要自身的独立性与创造性。

在艺术与非艺术、精英艺术与大众艺术、艺术创造与艺术制造的界限越来越模糊，艺术家的族群分化、趣味分化越演越烈，中国画传统面临转型压力的今天，李老十提供给我们的经验，值得我们珍视。

四、折断的莲蓬

如果说残荷是李老十的自喻，是他的心理形象，是他那颗受过伤害的、孤独破碎之心的独白与叹息，钟馗和诸鬼则更多地表现了李老十对外在世界即人和人世的感知、体验与思虑。我们可以从这两个方面窥知他的精神世界。

1957年出生于一个普通木工家庭的李老十，因为年龄小，家人没有“走资派”和“反动学术权威”，未被卷入“文革”政治旋涡，没有被关、被管、被派往农村“战天斗地”，因此在他的头脑里，也没有肉体折磨、人格污辱和精神幻灭等等的“文革创伤记忆”。在他的记忆中，最痛苦的是家境的贫困。他兄弟姐妹十一人，只靠父亲的一份微薄工资维持。他四哥在哈尔滨工业大学读书时，经常舍不得吃学校食堂的饭菜，总是把它们带回家给弟弟妹妹“改善伙食”。^⑨ 老十有《题大饼子图》曰：“大饼子，杂合面，榆树叶，菜团子，豆腐渣，儿时赖此以活小命。母曾语吾：尔小时最馋，常拽母衣襟，一脸浮肿，哭唧唧曰：妈，我不吃菜团子，我想要大饼子。每闻此语，老十落泪。”对经历了无数天灾人祸的20世纪中国人来说，这只能算平常事。但在李老十的心里却是一段痛楚的记忆。贫寒的家境没有影响他读书，从哈尔滨到了北京，他一帆风顺地学成了大学学业，并成长为一个艺术家。与上山下乡的哥哥姐姐们相比，他是幸运的，但没有“战天斗地”的艰苦经历，也就没有知青一代刻骨铭心的创伤记忆，对世事人情懂得不多，心理承受力相对脆弱。李老十作品中的孤独、抑郁、痛苦、自嘲、反讽，不是出于对知青式“文革”创伤记忆的追怀与反省，而是出于对当下世界感受的反应和诘问。曾经崇拜的英雄偶像和美好憧憬破灭了，曾经尊奉的道德体系崩塌了，人的欲望之门打开了，正剧变成了喜剧，崇高变成了滑稽，没有了神与神圣，人与鬼、人与兽、光明与黑暗、正义与邪恶也难以区别了。荒诞，无聊，痞子主义，唯我主义，享乐主义，毫无原则等等，遂成为一种精神时髦。李老十不赶这些时髦，但他感到苦闷、孤独，失去了方向感。他选择了以传统的方式表达这种痛感。

那么，李老十“人生太苦”的感受何以如此之深，以至决然做出了弃世的选择？他个人遭遇到的一些事，如兄长的病故，夫妻间的争吵，工作的不顺心等等，不足以使他走上这条路。应当还有更深层的原因。回答这个问题也许很困难，但还是有线索可寻。

老十善良、敏感而脆弱。他追求真诚与高雅，创造与永恒，但觉得被无数的平庸、丑陋和虚伪包围着；他希望超越名利，淡泊自适，但必须挣钱养家，与市俗打交道；他相信自己的才能，有不怕辛劳、勤勉奋斗的勇气，但缺乏拯救的胸怀、担当的勇气和高度的责任心。他希望调离出版社，换一个自己更喜欢的工作，却又不善于交际和自荐，调换之事总处于“好事多磨”的状态。他的残荷与钟馗得到了友人和部分业内人士的认可，却难以得到市场和一般观者的支持与理解。他在作品中能够自由而生动地抒

发、诉说、批评，面对生活中的具体矛盾和窘况时却无计可施，经常处于紧张、焦虑之中。他知道治不好肝炎会造成严重后果，但从来不愿上医院，害怕打针吃药，而且生活不规律，缺乏基本的自我保护意识与能力。他的焦虑和抑郁能够通过诗画宣泄加以缓解，但不能得到真正的根治，有时这种宣泄反而强化其自我伤痛意识，起到火上浇油的作用。他头脑中的佛道思想有时会跑出来帮忙，如把闭门读书视为“至乐”，幻想着闲云野鹤、“舒卷任逍遥”或“一壶老酒挂僧腰”式的生活，但这类幻想不过是梦中花、水中月而已，一进入现实情境就破灭了。这一切，似乎可以用“生存两难”四字来解释。其实，每个人都不同程度地面对生存两难，只是有的比较麻木，有的比较敏感，有的能够化解，有的化解不了。敏感而内向的李老十属于难以化解那一类。

对于“文革后”时代的李老十来说，其生存两难的痛苦感，主要是源于独立个体的内在感受，与国家、民族、党派、团体不大相关，即它是发自“个人”的而非“类”的声音。“五四”时代曾经发出过强烈的“个人”声音，并成为中国启蒙思想与运动的标志。但“个人”声音不久就被“类”的声音——国家、民族、阶级、党派、团体的声音所淹没和代替。随着社会革命的成功，“救亡”的声音转化为“甘心做工具”的声音（巴金：《随想录》）。在“文革”中，有人把碗口大的像章别在胸口肌肉上跳“忠”字舞，是以肉体的痛换得精神上的“喜”和“类”的认同，也许是表达这种“甘心做工具”声音的极致。也有人试图寻求两种声音的和谐，发出对单一声音表示不满的“我爱咱们国呀，可是谁爱我呢？”的声音（老舍：《茶馆》）。⑩作为新时期的艺术家，李老十回到了“五四”的起点上，他感受到的，已不是抽象的“类”的苦难，而是觉醒、独立或正在觉醒、独立的个体生命的真实苦难意识。在现代中国，这是否定与反思“文革”、否定与反思个人崇拜和超验信仰，重新认知个体生命价值的结果，具有再一次启蒙的意义。

中国有描绘光明、温暖、美丽、和谐的传统，而缺乏揭示冲突、苦难、黑暗、罪恶的传统，非要描述时，也总是在维护“类”价值的前提下，将它们恰当的遮蔽，或巧言辩说，或文过饰非，于是，“为君者讳”、“为尊者讳”、“家丑不可外扬”等等，便成为常理或“公理”。对个体生命苦难的必要言说，不过是作为显示“类”和“类”的代表者的仁慈和神圣性的托衬而已。“文革”浩劫以及对浩劫的反思，中国发生的历史性巨变，再一次唤醒了中国人的个体生命意识，李老十的艺术——他的坦诚的倾诉，对生存两难的个体感受，对痛苦的真实抒写，对黑暗与罪恶的反讽性描绘，正是这种生命意识觉醒大潮中的一朵浪花。

但个体生命意识不是孤立存在，他也会迷失方向，陷入危境，掉进黑洞。这就不能不谈到老十的死——粗略描述他做出这一抉择的情境和心理意识背景，有助于我们对这一问题的思考，也有助于澄清一些道听途说、不负责任的猜测和议论。事情发生在1996年6月1日。此前半年内，有几件事对老十的情绪和心态产生过影响：1月底，画家周思聪逝世，老十参加追悼会回来，心情沉重，半天不说话，只是不停地抽烟。周思聪是他最敬重的前辈艺术家，生前对他多有提携和鼓励。她的突然谢世在老十心中引起的震动，也许不是“悲痛”二字所能形容的。5月上旬，老十的大哥在哈尔滨病逝。前面说过，他大哥的死对他的精神打击是双重的：失去亲人的悲伤，对自己肝病的忧虑加深了他精神上的抑郁。他对家人和朋友不时透出悲观之意。这段时间里，他还遇到了一些郁闷的事，如调动工作未果，夫妻间常为一些小事发生矛盾等。但也有高兴的事，如河北教育出版社要出版他的大型画集，朋友帮他租到了一间颇大的画室等。没有人想到他会自杀。他三次写遗嘱，一次写给妻子刘宝华，二次写给他四哥，内容大同小异，但都团掉扔到字纸篓。征得刘宝华同意，在这里发表写给他四哥的两份：⑪

请把我存的钱四万元（美元及人民币合计）交刘宝华作为豆豆的抚养费。请家人不要责怪她。她对我够好的了。我的肝非常的痛！！我要比大哥痛快的解决。原谅我吧，我的亲人们！

玉杰 96.5底

我今天在外面忽然想喝酒，结果喝了近两瓶二锅头，肝忽然痛的不得了，酒对肝真是不好啊！否则我活九十九岁呢，痛的不行了，我便想痛快的解决。这挺好。

对于刘宝华，谁也不应责怪她。她对我是挺好的，希望能还像从前那样待她。

我的亲人们，你们能原谅我吗？人生太苦了。解脱了。

玉杰 1996年5月底

每一份遗嘱都谈及“不应该责怪刘宝华”，是指他的弃世与夫妻关系无关。

他明确提出的理由是：一，“痛快”了结病痛；二，脱离人生痛苦。第一条似乎有些勉强，因为他患的是肝炎，而肝炎并非绝症，是可以治，也有条件治愈的。他为什么不治？他不酗酒，也明知喝酒害肝，仍然要喝，又是何呢？我想合理的解释是，在老十看来，治病与喝酒，都脱不开痛苦的人生。摆在面前的路似乎只有二条，要么改变精神状态，把痛苦感转化为顽强的奋斗，积极治病，去创造快乐；要么“折断莲蓬”，“痛快”逃离。他选择了后者。可以说，感到“人生太苦”，才是他选择弃世的主要