



李老十 作品集

Works Collection of Li Laoshi

荣宝斋出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

李老十作品集 / 李老十著. -- 北京: 荣宝斋出版社,
2011.9
ISBN 978-7-5003-1370-0

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

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第079019号

策 划: 刘尚勇
主 编: 陆红梅 吴 波
责任编辑: 晋雅娟
责任校对: 江金照 王桂荷
责任印刷: 孙 行 毕景滨

LI LAOSHI ZUOPINJI

李老十作品集

出版发行: 荣宝斋出版社
(北京市西城区琉璃厂西街19号 100052)
制版印刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司
开 本: 889毫米×1194毫米 1/12
印 张: 12
版 次: 2011年9月第1版
印 次: 2011年9月第1次印刷
印 数: 0001—1500
定 价: 168元

借物抒情 借鬼说人

——略谈李老十的艺术追求 郎绍君

老十短暂的一生，创作了大量荷花、人物和小品杂画。其荷花专画残荷。他在《野水荷秋图》的补题中自述说：“己巳年秋，余住西山，尝于风雨中独游颐和园。每见秋枝残叶，摇荡风雨，心必为之所动。几回折莲，何能尽取？故写残荷图百十余幅，意犹未尽，乃以诗记之，并颜其居曰‘破荷堂’。”他的“破荷堂主”之号，亦由此而来。观残荷而“心为之动”，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，而是因为一种发自心底的悲秋情怀。他题道：“花残终有恨，嫣红酬病眸。生息参透否，无语对寒秋。”（《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。老十对自己身体的前景也感到悲观。他在诗中自问是否参透了生死，答曰“无语对寒秋”，心绪很是悲凉。“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）这一年正月十八是老十的40岁生日，他画了此卷《四十莲蓬图》。题诗说自己如“风卷残叶乱如麻”的荷花，不被世人理解。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，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，满纸凄然神鬼愁。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。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？我想都有。老十敏于感知痛苦、异化与荒诞。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”，这是带有“禅机”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。”——这向往的是自由和超脱，而非真正的空门之思。老十还作过一套名曰“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”是指一种体验，这体验是批判性的，但其偏颇和悲观也显而易见。

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。鬼即人，画鬼域亦是画人世。其中有一部分，是表现老十自己。如《己巳自写》，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。”33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”者打扮。题“家有诗书酿画才，安贫久困未衔哀。笑闻人夸东邻富，自把米钱换酒来”。下款为“安心居主老十”。20世纪90年代初，书画市场还比较冷清，画友“生意兴隆”而自己比较冷落，他并不介意。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》，依然是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。这也许可以称作生存困惑吧——不满于这样的生存状态，但又无法改变它；无奈，但又不甘于无奈。

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。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。

以鬼事喻人事、世事，是老十画鬼的另一重要特色。鬼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。自古英雄愁直甚，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（杯），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……”“醉眼观三界，不辨人鬼狐”是中国人天天看到的事情，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，是一目了然又发人省思的。

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，常画两个鬼持刀剑或毒蛇争斗，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混战，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对世感受的幻化。这幻化是心理的、夸张的、残酷而悲观的。中国画，除了古代《地狱变相》一类作品之外，大多只画唯美、平和而没有痛苦和丑陋的形象，20世纪以来推行的写实艺术、当下流行的大众美术大抵也是如此。直面血肉人生，揭示生活真相，具有社会批判性的作品始终很少。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”。《鬼打架系列》是有思有怀、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，却是情性中人，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。

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、书法掺和进去，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！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读综合性，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，推崇徐渭、王铎、黄道周、傅山、何绍基、沈曾植等个性突出的书法家，又与同代画家王镛、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、笔断意连的势态。他喜用秃锋短毫，

笔意苍拙而有流动感。其排列如布奇阵，忽而空疏散漫，忽而密如蚁站。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。论者说他的书法“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。

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”，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。出现过诸多画荷大家、名家，要超越他们，谈何容易！老十是兼取众家，自称一体。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完全没有借鉴的斧凿痕。其突出之点在于：

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，多突出花叶形象与笔墨本身，花是花，叶是叶，梗是梗，

笔法墨法也清清楚楚，大抵不出折枝构图的范畴。老十画荷，大大弱化花叶的具体形象，极力突出荷塘的整体形象。金冬心、齐白石、林风眠也画荷塘，也把花鸟折枝图式转换成山水风景图式，但他们笔下的荷塘大体都画星罗棋布的鲜艳睡莲，形象美而境界幽。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、苍冷荒茫的残荷形象与画境迥然有别。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，在于加入了不和谐和丑的因素。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、能引发痛感的东西。大自然有千变万化，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。换一角度言，人类创造光明也制造黑暗，创造历史也制造灾难，创造美与爱也制造丑与痛。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，以便使自己更能适应复杂的自然与社会，变得更丰富和完善。

二、把文雅的笔墨变为“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，与他的荷塘意象和心境相一致。老十对此也不无自得之感。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。”说自己作画力求真与似，但好画又需要超越形似，追求奇趣。他在两难面前，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”。这不是掩饰虚弱的狂气，而是体验到创造以后的自信。

李老十画人物，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。李老十笔下的形象灵动而滑稽，是鬼而似人；老十以草书入画，笔墨纵放而朴厚；老十几乎每画必题；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，强调了近距离借鉴今人、同代人。这是合乎逻辑的现象。但这种近距离借鉴更需要选择，更需要与自身的独立性与创造性融为一体。

2006年10月17日

聊借丹青开卷眼

李老十



李老十

家庭、童年、学画

我家祖宗三代没文化人。祖父不是个勤劳的农民，沿街乞讨，饿死他乡。曾祖的行状恐怕也好不到哪去。父亲十几岁跟着奶奶“闯关东”，打山东掖县来到了哈尔滨。

父亲是我所见到的人当中最肯吃苦的人。父亲是木匠。我出生的三间草屋是他一个人盖起来的。他极少说话，脾气很大，全家人除了奶奶都怕他。

他孝顺奶奶。孝顺的方式很有些特别，每天收工后总要把一包“槽子糕”放到奶奶的炕头，然后转身就走，奶奶照例骂一句：“兔崽子，回来就往老婆屋里钻。”奶奶瘦小，裹脚，爱挑剔，爱干净，九十多岁的人头发梳的一丝不乱，衣服整得平平展展。我小时候最怕奶奶“上吊”。遇到不顺心的事她就闹一次，且多是在深更半夜。她在小屋里穿好“装衣”的衣服（寿衣）、一身黑，很瘆人。把小窗子和门统统关好，并用被子挡上，再把裹腿的布条挂在房梁上。上上下下打点好了，就用拐棍敲墙。估摸着全家人从梦里惊醒，就哭闹着要上吊。每次都得母亲把好话说尽，她才安然睡去。父亲习惯了这一套可又不能入睡，便低着头在屋里走来走去，把门摔得“咣咣”响。奶奶每次折腾是要父亲说句软和话，可他就是不说话。在我的记忆里他好像没和奶奶说过话。奶奶活了九十三岁。

母亲和父亲生了十一个孩子，八男三女吃糠咽菜的居然都活了下来。她要安抚奶奶，伺候父亲，还要为一大群孩子做衣、做鞋、做饭。尽管她劳累之极，却从不对我们发脾气，我从未听她呵斥过

我们。有一次，我玩累了就躺在门口迷迷糊糊要睡着，我心里很希望她能发现我并把我抱进屋。我又困又忍着，她终于看见了我，把我从地上抱了起来。我是哥哥姐姐抱大的。

我们都怕惹母亲生气。父亲的棍棒痛一阵就过去了，可母亲偷偷地流泪让人心里难受。母亲受了那么多的苦，心里一定有很多的委屈，我很早就有一个愿望：把她——一个普通的家庭妇女，平常而又了不起的一生写出来。

我十多岁时，家境好些了，大哥二哥到外面自谋生路，不时还能寄点钱回家。四哥还上了大学，他带回的书和画片给我开了眼界。他讲书里的故事，教我吹笛子。五哥会画画，歌唱得非常好听，我背着小麻袋跟着他去捡“煤核”，他总爱唱那首歌：“月亮在白莲花般的云朵里穿行/晚风吹来一阵阵快乐的歌声/我们坐在高高的谷堆旁边/听妈妈讲那过去的事情/那时候妈妈没有土地/全部生活都在两只手上……”这是我能完整唱下来的第一首歌。那忧伤的曲调我终生难忘。童年能影响人的一生。

十四岁时，我参加了道里文化馆的美术班。刘吉弟是我的启蒙老师，另有一位叫王田的小老头，他把煤块、砖头和棉花摆在一起要学员们来画。我用6B的铅笔把煤块画得死黑死黑，又用手指轻轻擦出棉花的暗部，他双手插兜站在我身后说：“好！敢画。”他的另外两句名言也常挂在学员们的嘴上，“宁方毋圆，宁脏毋洁”。我想至今我作画时仍容易走极端，是否和这两句话有关呢。王田老先生的书法是很棒的，他恐怕不记得我这个学生了。

文化馆培养了一大批美术方面的人才，真可以说是功德无量。据说至今已有几十人考上了全国的各类美术院校。那些日子是单纯的，快乐的。

学会了静物画，我就在家里把坛坛罐罐摆起来画素描、色彩。一天，我正在作画，猛回头见父亲站在身后，他肯定看了很长时间。我的心里忽的一热，忙又低下头继续涂调子，我以为他能说点什么。背后的门响了一下，他出去了。这件微不足道的小事给我的印象很深，我从一种不可名状的满足中获取了极大的力量。如果不是惹了祸，父亲是不太过问我们的事情，对他来说，能使全家人填饱肚子也就不容易了。

我出生在这样一个普通、贫寒的家庭里并成长到十七岁。在这样的环境里也形成了我自卑又自负的性格，同时我也懂得了理解人和同情人。有一位作家朋友看了我的画之后说我的作品里有一种平民意识和人情味。我是很同意的。我刻过一方印，印文是“木匠之子”。

北大荒，师范学校

1975年8月8日，我来到黑龙江北部的嫩北农场接受贫下中农的再教育。我们队归属于六分场。来自北京、上海、哈尔滨的近六十名“知青”分住在对面的两排大铺上，宿舍是个很大的车库。白天随了大家去锄地、割麦子或在场院上扛麻袋；晚上躲进行李房，点上蜡烛（晚九点停电）把白天画的速写整理出来。有人画过一幅

油画，就是描写了我所经历的那段生活，题目是《我们那时正年轻》。画面大致如下：一间昏暗潮湿的大房子里，拥挤着一群刚刚收工回来的“知青”。有人在擦身。有人头枕双手躺在铺上，两眼发呆的望着天棚。灯光被水汽笼罩着。灯下有人用小提琴拉着低沉的曲调。坐在铺上的人正在用针挑着脚上的血泡，身后的阴影里有个瘦小的青年在读刚刚收到的家信……后来我从事了专门的美术工作，见到了很多名画，但是，真正使我感动得几乎落泪的画，仅此一幅。

十年如梦，他们在那里，在一种无望的生活里度过了人生最美丽的时光。

1978年我考取了哈尔滨师范学校美术专业。经过八个月的学习，提前留校教授美术课程。

美术教研室有三位教员，高天秋先生、于老师和我。于老师也是从兵团回来的，他和我同住在学校里。他读书成癖，长得文弱书生相，常爱从眼镜的横梁上面看人，目光狠毒。他上课是很轻松的，把范画挂在黑板上，就低头读他的《契诃夫小说选》。三十好几的人了，也不张罗结婚。他的自行车丢了，就把我的车借去骑。不到半个月他对我说（更像是自言自语）：“怎么会丢了呢？明明锁好了嘛。”我知道，他把我的车也给骑没了。事后他丝毫没有不安的表示，同事们都笑他迂，我倒是能理解他，也很敬佩他的学问。我不止一次怂恿他写小说，我以为他肯定能写出比契诃夫还深刻的小说。可惜他的目光太锐利，把世态人生看得太明白了。人有

时太明白了会推动热情。他爱读书，随便抄起什么有文字的东西都能读进去。

高先生是老文化人。我们对面而坐，各自读书或修改学生的作业，他常捧着一本《古文观止》读，得意之处就吟诵一段给我听，我也渐渐有了兴趣，读了《前赤壁赋》《归去来》《秋声赋》等几篇古文。至今我尚能把《前赤壁赋》一字不落地背下来。我只能说是背下来。因为我不会吟唱。我听过老先生的吟唱，那是要闭了眼睛，摇头晃脑、一唱三叹才有味道。可是能听懂的人越来越少了。他借我一本何绍基《临李北海——麓山寺碑》的帖子。我感到很新奇，碑帖居然可以这样临！高先生说这叫“意临”，是借古人形迹，抒发自家怀抱。我至今还很欣赏这种临帖的方法。

高先生引荐我认识了杨沙先生，此时我的兴趣由书法转向了国画。杨先生出生在吉林榆树县的一个农民家庭，待人和善。他创作的连环画《闪闪的红星》在全国是有影响的。我向他学习水墨画的同时，还在他的引导下创作了几套连环画。有一次，他拿着一个厚厚的脚本说：“你勾草图，我来落墨。”当我把草图勾好给他看时，他说：“还是你自己完成吧。”于是我用了半年的时间画了一套长篇连环画《王昭君》，并由黑龙江美术出版社出版。

以先生当时的声望能提出与我合作，可见先生对我的厚爱和提携之意。如今先生已做古了，每念及此，心中怅然。

1981年我考入中央美术学院民间美术系。

秋雨、荷塘

近几年我以“残荷”为主题，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，这让我如何回答呢，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。我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；三是灵魂生活。只有脚力最强的人才能够不满足于衣食和学术、文艺，去探求人生的空间、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，还应把它作为认识人生的途径。“著书都为稻粱谋”只不过是一时的自嘲而已，果真如此，那填饱了肚皮又去做些什么呢？

我曾刻印一方，印文是“生死之间”。回顾1985年创作《荆轲刺秦王》组画，1987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。1992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，这种快乐是超越了痛苦的大欢悦。1993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、印寄深情，此生无他愿了。

1994年9月9日

目录

罗汉 / 2
罗汉 / 3
罗汉 / 4
罗汉 / 5
人物 / 6
人物 / 7
永乐宫壁画 / 8
人物 / 9
人物 / 10
人物 / 11
钟进士 / 12
观经图 / 13
罗汉 / 14
挤眉瞪眼 / 15
静心 / 16
暖背图 / 17
为民亦除奸 / 18
何事争不休 / 19
人物 / 20
夜行 / 21
钟进士 / 22
钟馗 / 23
奇书平宿怨 / 24

行路难 / 25
人物 / 26
人物 / 27
高僧图 / 28
寒夜读书图 / 29
济公大和尚 / 30
人物 / 31
人物 / 32
人物 / 33
自画像 / 34
人物 / 35
秋 / 36
夏 / 37
人物 / 38
人物 / 39
抻腰图 / 40
高僧图 / 41
欠伸图 / 42
笑倒图 / 43
秋 / 44
午睡图 / 45
静心 / 46
搔痒图 / 47

画蕉图 / 48
自画像 / 49
长眉罗汉 / 50
长眉罗汉 / 51
快活林之一 / 52
快活林之二 / 53
快活林之三 / 54
快活林之四 / 55
快活林之五 / 56
快活林之六 / 57
快活林之七 / 58
快活林之八 / 59
快活林之九 / 60
快活林之十 / 61
月午树立影 / 62
帝子歌 / 63
无物结同心 / 64
神弦曲 / 65
池风 / 66
荷 / 67
荷塘秋雨 / 68
墨荷图 / 69
荷 / 70

残荷听雨图 / 71
莲蓬图 / 72
荷 / 73
香染未销 / 74
满纸秋声 / 75
自在 / 76
荷塘秋趣 / 77
秋江水冷鸭先知 / 78
不羨鸳鸯 / 79
秋塘独趣 / 80
满目残秋 / 81
回顾图 / 82
雄鸡独步图 / 83
雄鸡独步图 / 84
秋风独立图 / 85
息机图 / 86
搔背图 / 87
回顾图 / 88
伯乐相马图 / 89
山间的云 / 90
山水 / 91
山水 / 92
山水 / 93

山水 / 94
山水 / 95
多思 / 96
宿鸟 / 97
心声 / 98
独趣 / 99
葫芦 / 100
种瓜得瓜 / 101
满堂 / 102
三石图 / 103
葫芦 / 104
拍手笑哈哈 / 105
无题 / 106
回顾有峰图 / 107
鱼 / 108
秋塘独趣图 / 109
平安 / 110
好大一条鱼 / 111
东坡词句 / 112
《庄子·知北游》句 / 113
题画诗 / 114
《庄子·知北游》句 / 115
《老子·道德经》句 / 116

东坡词一首 / 117
八大山人诗一首 / 118
题画诗 / 119
小令一首 / 120
《老子》句 / 121
临《平复帖》 / 122
节录《庄子》 / 123
节录《老子》 / 124
题画诗一首 / 125
小令一首 / 126
老十印稿 / 127

李老十
作品集

Works Collection of Li Laoshi

崇文出版社 北京



罗汉
120cm × 82cm
1993年作



罗汉

120cm × 82cm

1993年作