

---

ZHONGGUOXIANDAI  
SHUIMOYISHUMINGJIA

---

LaoDe 賈海泉

---

中國現代水墨藝術名家

---



中國現代水墨藝術名家

ZHONGGUOXIANDAI SHUIMOYISHUMINGJIA

賈海泉



**图书在版编目(CIP)数据**

中国现代水墨艺术名家/王鹤主编. —北京: 长城出版社,  
2009. 10

ISBN 978-7-80017-994-5

I. 中… II. ①王… III. 水墨画—作品集—中国—现代  
IV. J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第178090号

主 编 王 鹤  
责任编辑 徐 华  
责任出版 林 琦  
平面设计 田 卫  
平面制作 刘新岭  
陈美如

出 版 长城出版社  
地 址 中国·北京·甘家口三里河路40号  
邮 编 100037  
网 址 [www.cccb.com](http://www.cccb.com)  
出 品 北京雅泰慧谷文化艺术有限公司  
地 址 中国·北京·望京金兴路10号楼2-301  
网 址 [www.yabangart.cn](http://www.yabangart.cn)  
发 行 长城出版社出版发行部  
经 销 全国新华书店  
印 刷 北京圣彩虹制版印刷技术有限公司  
印 次 2009年10月第1版 2009年10月第1次印刷  
开 本 889×1194 1/12 7印张  
标准书号 ISBN 978-7-80017-994-5/J·890  
定 价 86.00元

**版权所有 侵权必究**



中國現代水墨藝術名家

ZHONGGUOXIANDAI SHUIMOYISHUMINGJIA

賈海泉







# 總序

水墨畫藝術在我國有悠久的傳統。所謂傳統，是指經過歷史沉澱、約定俗成的法則和經驗。法則有恒定不變的一面，也有可變的一面。不變的是精神，可變的是方式、手段和表現形態。經驗是隨着時代變遷不斷積累的，縱觀千年畫史，風格流派林立，異彩紛呈。傳統法則和古人的經驗是后人創造的起步，后人要超越，需克服許多困難。正因如此，有些人望而却步。可是藝術家的職責，在于用新的發現和創造不斷向人們提供新的審美體驗，而不是重復前人已有的成果。因此，創新就成爲藝術賴以延續和發展的必要條件。歷史上凡是有作爲的藝術家，一定是在創新上有所追求、有所突破的。

藝術上的新，往往有幾種表現形態，一是反叛傳統的標新立異。另一種是“以古開今”，即在采用傳統語言和樣貌，賦予新的含義。在農業社會，水墨畫創新往往采用“以古開今”的方式，大膽反叛舊模式的創新少見。而進入20世紀，特別是進入改革開放新時期以來，出現了一些反叛舊模式的新流派，如“實驗水墨”等。這些新流派的藝術探索還在進行之中，要對它們的成敗得失做出評價，還爲時過早。但這個時期一些有傳統功底、有藝術修養的藝術家們所做的另一種創新努力，同樣顯示出蓬勃的生機。他們走的既不是“以古開今”的路，更不是對傳統的背叛，而是運用自己的智慧在兩者之間尋找一條道路，推進傳統形態水墨藝術的現代轉型。這些藝術家的特點是在深刻體會傳統水墨精神與技巧的基礎上，深入體驗客觀自然，從時代的變革中吸收營養，大膽借鑒外來藝術經驗，并敢于展示自己的個性，在藝術上另闢蹊徑。有人把這些藝術家稱之爲“現代水墨藝術家”或“創新水墨藝術家”。不過，怎樣稱呼他們并不重要，重要的是如何發揚他們的創造成果和特立獨行的創新精神。

編輯“中國現代水墨名家”系列的目的，是爲了集中展示這些藝術家各自不同的審美追求和創作面貌，使廣大讀者從中領略到現代水墨畫藝術的風采，感受到創新藝術的魅力。確實，成功的創新對人們思維革新和社會進步會產生重要影響，也會引領藝術進入新的發展階段。

“中國現代水墨名家”系列的出版，還可以使后學者得到藝術經驗與技巧的借鑒。

是爲序。

邵大威



# 本體的皈依與精神的訴求 —— 賈海泉的藝術追求

賈方舟

我們正處在一個急劇變化的時代，而對於這種變化的敏感，應當是藝術家的天職。特別是對於那些從事水墨畫創作的畫家，在這樣一個不斷變化的時代所面臨的困惑與挑戰是顯而易見的。因為生存現實與文化環境的的轉型，已經極大地改變了我們的時間概念和空間觀念，傳統文化所植根的農業文明的土壤被抽空了，在這種情況下，堅定地持守傳統反而是不自然的，在這個都市文化迅速興起的時代，每一個敏于變化的藝術家都不得不作出新的選擇。

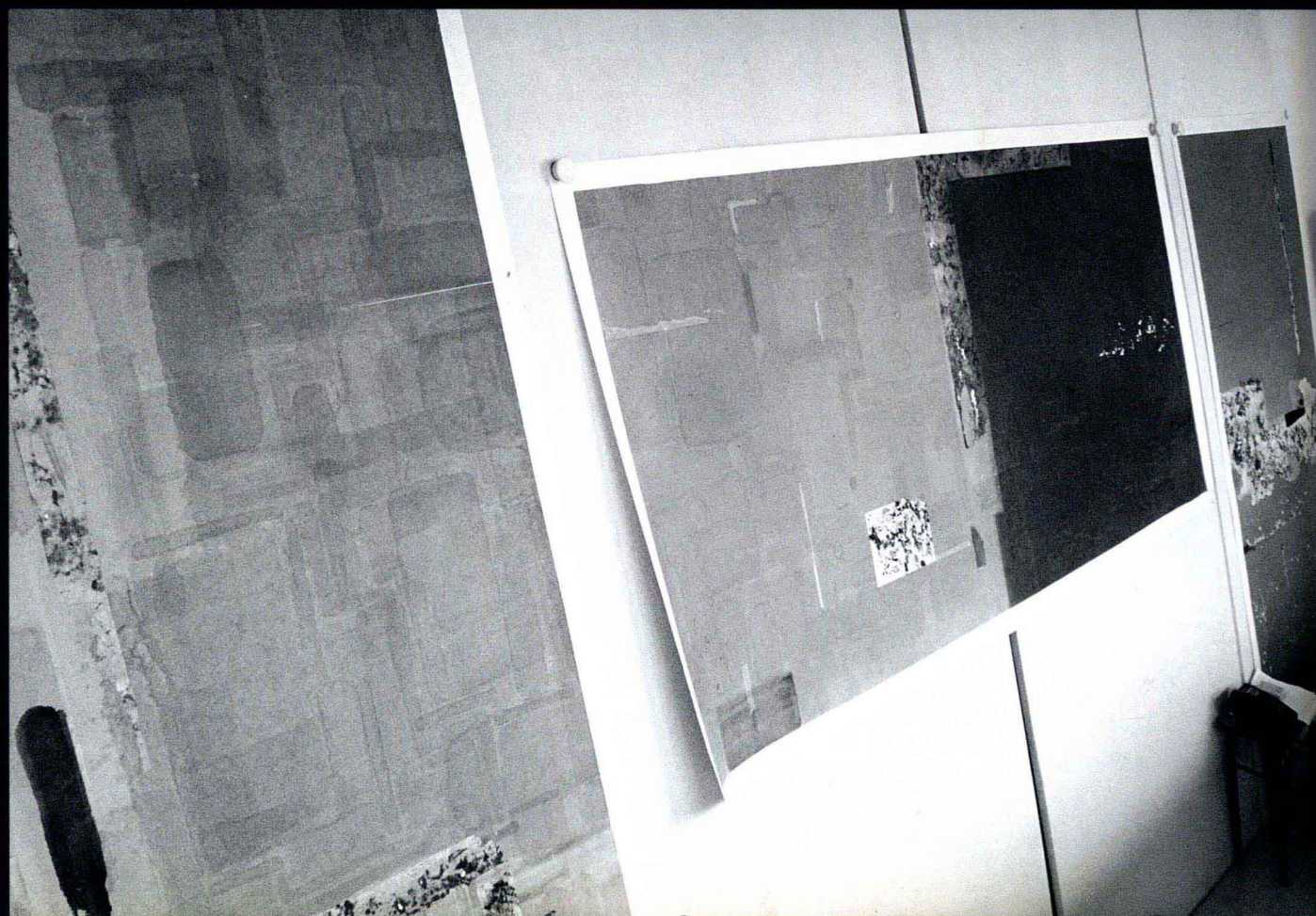
因此，如果追究一個當代水墨畫家與傳統水墨畫家的不同，那么，首要的一點就是他們所處的生存空間發生了巨大變異。在農業文明時代，中國社會是一個以鄉村文化為標志、以時間為脈絡的傳統社會，而以都市文化為標志的現代社會，則更多地是一個以空間（物質空間和文化空間）為核心的社會。人類農業文明向工業文明的轉型，從傳統社會向現代社會的變遷，實際上也是一個都市化的過程。在都市文化中，如原先那樣在文化上的自然延續已不存在，因此人們必須擺脫自然的血緣、地緣關係，進入都市這個陌生的公共空間，這種文化環境的巨大落差，也必然對畫家的審美趣味和藝術取向帶來深刻影響。而賈海泉對新的生存環境的認同，正是他不斷處于變化中的藝術籍以產生的文化根源。

如果從畫家個人的藝術脈絡中尋找根源，那么，可以說，在賈海泉的早期作品中，已經可以隱約看到他對形式語言本身所具有的興趣。如在他早期一些作品中所看到的那樣，對幾何綫形、對橫豎結構、對垂直中綫等等形式語言的偏愛和敏感，都是促使他最后走向純粹的語言狀態，走向對藝術本體的皈依的前兆性表現。

上世紀90年代，賈海泉在山水畫方面本來已經有較成熟的面貌，但那是多數山水畫家所共有的一種“公共化圖式”。他自己已經不滿足于繼續維持



經常邀請著名美術評論家賈方舟先生到個人工作室進行藝術創作指導。圖為期間的一次會心交流。





這樣一種面貌。特別是新世紀以來，即到中央美院進修以後，他一直在作新的嘗試和探索，從而使其藝術出現一個轉折性變化，這一變化集中體現在他的《記憶·失却的風景》系列中。在這些作品中，畫家試圖以一個現代人的情懷，表達他對新的生存環境的認識和理解。在這裏，我們能看到的只有墨塊與雲團的對比，以及帶有切割意味的直綫所喚起的都市生活印記。原有的山水意象已不復存在，畫面中只保留了一些有限的山水符號和空間意象。這些所謂“失却的風景”，實際上是在放棄既有的山水圖式中尋找一種新的風景形式，畫家從那些由電子電路板萌發而來的直綫組合中看到的既是一種新的形式趣味，也是一種有異於自然狀態的新的工業文明的象征。

如果說在《記憶·失却的風景》系列中我們還可以感受到由山水演化而來的空間意象，那麼，在近三年畫的《異化山水》系列中，這種把觀者引向空間感悟的意象性特征已經銷聲匿迹。我們在畫面上看到的只是一些“痕迹”的平面化延伸。《異化山水》的基本圖式是：以人為的、規則的橫豎結構（仍然是以電子電路板為發端的延展）作為背景鋪展畫面，並在其上呈現自由流動的碎片式的自然痕迹。這些“自然痕迹”與“人工痕迹”在畫面中形成一種反差和緊張關係：衝突、控制、越界、堵截，形成自然與人為的博弈與對抗。自然因素的被框定、被限制，自然狀態在強大的人為的規則化中被割裂、切分和碎片化。這種對自然的限定或有限的保留，反映出當代人對自然的向往，以及“人與自然”的不諧關係的焦慮。

就形式而言，賈海泉在這一系列作品中完全放棄了對意象與空間的留戀，在語言上更趨近於純粹的抽象形態，在穩定的人工秩序與散亂的自然秩序之間尋求形式的錯位與并置，平衡與共存，在藝術本體的皈依中努力實現主體的精神訴求，在山水畫的演進中劈出一條屬於自己的新路徑，從而在自己的藝術道路上又向前跨越了一大步。

2009年7月18日于上苑槐園







## 走向抽象的方位 —— 賈海泉的近期作品

李向明

十多年前，我應邀給海泉寫過一篇文章，印在他的第一本畫集裏。文中我重點強調了他作為山水畫家跳出了傳統的藩籬，求新求異的創作傾向，沒有對其藝術本體做更多的褒貶闡釋，只是指出了他“沒介意”水墨本體的奧妙與韻味的精微。而十年后的今天，賈海泉一改往日之“短”，完全進入了一種新的境界。

在這十多年中，賈海泉以勤快而執着的作畫狀態，快速的越過了三個階段：第一個階段，是他在90年代創作的那批作品。那是一種對自然生靈的仰慕與自我欲望的獨白。而在形式語言上明顯處在探索初期，筆墨上尚顯粗陋而稚嫩。第二個階段，是在世紀之初開始的“失却的風景”系列作品。這批作品進入了對人與自然、原生與現代、環境與生存等現代衝突的思考。這個階段，他一邊臨摹傳統山水，在巨然、龔賢等大師們的作品中汲取營養；一邊思考向現代水墨的轉換，使作品開始呈現出一定的筆墨厚度與抽象而簡約發展的趨向。

重要的是他第三個階段，就是近兩年的這批可以成為抽象水墨的作品。如果說，以往的作品多少顯得有些非驢非馬的感覺，那麼，現在的作品已經進入了純抽象的領域；如果說，他的前期作品明顯帶着對主題內容的圖解之嫌，而這批作品已經將作為內容的許多符號在墨色中變成了抽象的形式。雖然，他保留延續了前階段的創作主題，但所有的主題內容都被隱匿起來，呈現出深水靜流般地沉穩與厚重。







中央美術學院博士  
國際藝術美術館舉辦  
八人展賈海泉作品前



2000年著名藝術家尚飭先生與賈海泉武安  
的畫案上與海泉先生共同題字留念



2002年陪同中國美術館館長範迪安先生  
(左二)參觀“水墨新方陣”全國八人展



2008年與著名抽象藝術家、華東師範大學  
藝術學院院長周長江先生在其工作室留影



經常邀請良師益友李向明先生  
個人工作室進行藝術創作指

幾年來，賈海泉一直沒有放棄的主題符號是象征信息時代、現代文明的電路板與自然界的雲團霧靄。他一直想用這些具象的符號來解讀自己對“現代病”的思考。但是，這裏有些言不由衷。在他不斷的努力，不斷的研究，不斷的净化自己的過程中，漸漸歸位到藝術的本體世界時，那些符號也就顯得無足輕重了。儘管我們還能在對其品評之間隱約可見具體符號的存在于主題內容的言說，但是，他已經從敘述性的圖解升華到了藝術性的闡釋。其實，就我所知的賈海泉，並不懂得那些密密麻麻的電路板的真實用途，只是對那些焊點與綫路有序排列的構成之美而發生興趣使然。就像他並不精通天象，但特喜歡那些雲團一樣，他將自然之美與人為的理性之美抽離、取象、重組，演變成抽象的結構形式，成就了自己的視覺理想。如果說，賈海泉原來的作品中明顯帶着在經營畫面上舉棋不定，閃爍其詞的憂郁迹象；而今天的賈海泉却呈現出駕輕就熟，隨機應變的把握能力。他對把握水墨的濃、淡、干、濕效果，和暈、染、皴、揉等方法進入了一種津津樂道的意味，而且駕馭畫面的能力也顯示出游刃有餘的嫺熟之態。他對點綫面關係的把握，與留白落墨的控制，對細節不厭其煩的處理，都體現出他精神狀態的飛躍性轉折。這就像傳統文人畫家一樣，對筆墨的“苛刻”與講究，爲了達到筆韻墨香之美。這是一種藝術精神，是許許多多傳統大家們講究“經營畫面”的良好狀態。

大家從具象開始，漸漸走向抽象，實際上是“美”對人性的吸引與召喚，這是方向，是家園，是一個充滿幻想的世界。

2009年6月25日 于北上居



# 殷雙喜評《記憶·失却的風景》水墨畫紀要

地點：北京中央美術學院  
時間：2002年1月1日  
美術批評家：殷雙喜  
畫家：賈海泉

殷：這個綫在這裏出現很好。

賈：我用這個白綫本意是想分割開畫面：想表現一種現代的東西對於美好東西侵蝕，破壞的感覺，始終有一種想象的東西，這次做在畫面上是一種嘗試。

殷：這個白綫它不是畫出來的，它是做出來的，看起來有形式感，增加了畫面的“怪”。感覺這些硬邊精神是現代的，又用了一些特殊的技法是吧？

賈：是的，根據畫面，做了點肌理效果。

殷：你這些肌理的運用，在畫中要特別的注意控制，因為你的畫是手工的描繪，筆墨基本上還是傳統的，不完全是裝飾的，不要大面積的往裏加。總之，這兩種方法要互相補充做夠量。好像我們日常說話、唱京劇道白，在一個戲裏它自然，但另外咱倆正說着話，你給我來句京劇道白，那就很不諧調。當然，在當代西方美術，運用那些極大的反差技法都是合理的，都可以的。拿國外的一些商業廣告說，只要達到一個目的和強烈的效果，它什麼東西都可以扎在一堆兒。你的這個畫裏邊還是從國畫筆墨脫胎而來，當然你這個傳統已不是純粹的傳統。

這個“雲”的符號，現在要精心從傳統的不同的“雲”中去進行比較，看它們在不同的環境中有什麼特色。把你的這個符號去加以改造和組織，不用去拼套，因為中國畫本身不像水彩畫去寫生。所以你這種“雲”就是一種符號、特別突出。包括古代的壁畫，像接近吳道子的那種，你們河北有一個毗盧寺，那個壁畫中，它的人物可以表達一種文化，傳遞一種感情，但它那裏邊的程式化和官方的大畫家之間是有差異的，在程式裏面透露出情緒化的自由。它有一個大概的符號，大形則有，具體的形則無。所以說符號——你的這個畫面中的符號有所“本”，但是，你的畫面最終帶給人們的趣味是什麼？咱就看一個局部，好像是個古畫的放大，但再看一個整體又是一個大的構成。這一塊特別好，用板刷了吧，這種效果，“呸”的一下，和其它地方有對比，又有聯繫，它的墨色效果特別協調，但它是傳統語匯中沒有的，傳統中有大筆，有飛白，沒有板刷。但這種東西不是你獨創的，李可染、吳冠中都試過。

賈：這幾張是前一段畫的，在畫面中隨機的東西挺多，畫之前，大概有一個朦朦朧朧的想法，畫起來后，就覺得畫面在主宰自己畫的進行。後來畫上去的東西，原來根本就沒有考慮過，畫着畫着在美院學到的中國畫中美學規律性的也就是基本原素的東西，能靈活運用得上，畫得挺靜的……

殷：這些綫的提煉來自於什麼基礎？

賈：這是我住在北京小井村，散步中撿到的兩塊半導體綫路板，它的紋理、走勢挺有意味的，我很感興趣，畫中由不得就想用它來進行作對比使用。

殷：你可以再找現在舊電腦拆下來的電路板，那個上面有“綫”，而且有“點”的因素，那個綫路的通、斷和連都和這個有相似之處，那個通的可以轉換為“雲”的現代的符號，另外這個東西是否和山能不能找到一種“皴”法的辦法？這樣，現代的符號和古代符號交錯、對話。關於說傳遞信息，或者這個“雲”也具有移動的情感，是吧？但這種東西都可以引人去思考一下，這“雲”的符號，形成“對話”，作為一種“曲綫”系統，作為一種“折綫”對比，都是可以的。

賈：我的原始想法是這樣的：這雲是一種感覺很美的、很自由流暢的，令人神往的符號。畫面中另一種直的“綫塊”想去表達一種有序的、機械的、擠壓及毀滅性的隱喻。而且又在水墨語言中形成一種直的和柔的對比，黑和白的對比，干和濕、綫和塊面的對比……

殷：你的這種組合交叉的綫還不成熟。

賈：是，這純粹是一種探索，一種試試看，組合是受林立交錯的高壓鐵塔、支架的啟發。畫，現在畫的雖不怎樣，不過這中間一直是在嘗試，一直有畫下去、試試看的欲望，有些東西就是你想的、說的是一個樣，畫到畫面上具體效果怎麼樣？只有不怕畫壞、不斷地去嘗試，不斷的縮小想和做之間的距離。我這一段都是這樣做的。

殷：具體做可有多種多樣。從你的畫面上所傳達的東西，信息是強烈的。傳統繪畫和現代人的繪畫是有着差異的，傳統繪畫強調的是天人合一，中國傳統繪畫中有兩個大的系統：一個是壁畫和寺廟有關的，它帶有世俗宣教的因素，說服、解釋一個世界——一個解釋系統。但是水墨畫的系統，是明清文人畫，他們表現那種不試圖解釋世界，達到道德的自我完善，天人合一。那麼，在現在這個社會裏，水墨畫它的存在的價值在哪裏？雖然你們這樣去圖解社會，講一個故事教育人是做不到的，但現在你們注重修煉，以現代人的宇宙觀和山水觀去自然的表達一種認識。再過上一百年，噢！二十一世紀初期，當時的水墨畫家是這樣來描繪的：他們處在一個傳統和現代交替處，斷裂層上，他們試圖銜接這兩個斷裂，通過傳統筆墨去追溯傳統。另外又有新的符號、樣式去表達他們多變的時代和自己的感受。我想這樣符號化的繪畫怎樣定位？突然想到龔賢看到你的畫說：“噢！這是我們這個時代所沒有的，他們這樣做可能有他們的道理”。突然想象幾百年前那些古人醒過來了，看到你的畫很吃驚，他們不知道你的解釋，你要



給古人解釋解釋。你要想一想，幾百年以后的后人看這些畫的時候，就像我們現在看清代的山水畫一樣，從中找到一種什麼樣的氣息，什麼樣的社會情景。相聲中的“關公戰秦瓊”，看起來是荒誕的，實際上是有特殊的意義。腦子裏要有大跨度的“時空觀”，這樣才能夠確立你在中國畫歷史上和當代人進步的趨向和位置。這個東西是無形的，但是絕對是要確立的。所以形式、方式不是單純的黑白灰，點綫面的形式，但這些東西很需要從一個傳統符號裏去借鑒，如何成為筆墨形式？現在要强化這種點、綫、面，這也是大多數國畫家要做的，也有人做了。這個東西並不太難，現代人都受西畫教育，學習設計和構成，對你來說，只是畫面轉向現代轉型的起點。你原來的那種山水畫，既不是徹底的傳統，也不是徹底的學院派，就是也臨摹了一點傳統，也有點學院的東西結合起來的，從兩種標準來看，都不欣賞，都不到位，現在確實需要超越自己，超越呢，又做不到特別深，所以要借助水墨之外的其他的知識和形態、構架你自己，也就是說跨行業。當然，你還是在中國畫的系統裏，就是說大學本科裏，做點研究生的研究成果，完全按本科那種路是走不下去的，那個前面有很多大師擋着，這個時候要跨行業，本科學中文、學法律或者把法律的知識運用到中文裏頭來，中文有法律、法律有中文，這時候你原來的中文教授就不好怎麼說你了，因為你是一個有法律見解的人。

你這張畫的硬邊處理的很大膽，畫面有些時候需要極端的黑，生一點，愣一點，增加強悍的效果。這樣大的畫，必然走交響樂的道路，交響樂裏頭有極白、極黑，使音量達到最強悍的程度和那種獨奏的音樂對比。畫小畫就不一定，畫大畫就要發揮交響的功能，這要求你畫面要大氣、簡潔，你可能覺得畫面空，不敢落筆，不敢使畫面虛，在這個方面，你怎麼能控制大局。大局觀——就是說微妙的細處的東西已經足夠了，最終推遠處看，這個大塊黑白很關鍵，你將來成就，就在於大局觀的把握。把你性格裏的那種被壓抑的東西，敢於去做的精神尋找出來，逐漸發揮出來，因為你處的位置，受的教育和現在的情況一直是比較壓抑的，但是我覺得你這個人命中是有很高的志向的，不甘於現狀。可是你現在還沒有到那個“份”上，當然，我自己是由畫說到人了，可是人跟畫是一致的。可能到幾年以後，有一定的成就，慢慢轉而膽子大了，畫面處理的就更膽大了。大家不拘細節，現在沒有人去推敲你某些細節，細節屬於中國畫傳統微妙精賞，就是中國畫欣賞一根綫微妙變化，文人為了一根綫去“較真”，但是，在現代，你對這個世界的結構不了解，三五個文人在那裏欣賞一根綫，真是孤軍難鳴，那根弦太孤了，會斷的，就是說一個人過於敏感（敏感的東西總是一有情況就反應），這根弦一撥它就有反應，這在古代偏幽靜的世界裏它響亮，當然在現代，一個人對外界所有的東西都敏感的話，你這個人非得精神崩潰，非得完蛋。所以說，要大器，要整體，抓住大局關係。

賈：殷老師，您說的很準確，我現在正在突破我自己，擺脫束縛正在往出走，我給朋友講過，我不和別人比，我只是在超越我自己，把自己超越了，自己的想法就能達到……

殷：中國畫的大家，一個是視野開闊，一個是心胸、氣度。你如果在這兩方面竭力陶冶自己，陶冶心胸，使你從中得以錘煉，成大器。你原來的畫粗糙，你的畫現在是在回爐、冶煉，你來這個大環境求學，拜師學藝，胸襟眼界都和以往不同，慢慢回頭看自己的畫，格調變了，品位變了，追求的東西也大器了。這就是決定成大家。總的說，你的畫大變樣了。

現在有一個矛盾：就是綫的因素和染的因素，像這裏面沒有很多綫，就是它雖然是整體了，柔和了，染的因素多了。在中國畫裏頭，一個時期你認定誰當你的“主帥”，就好像你的內閣呀，誰當總理，那不一樣的。你是讓你畫面中的“水”作為“主要面”，還是“綫條組合”等。一個時期，一張畫應當有一個“主導”東西，這就是剛才說的，既要有整體觀，還要有重點論，這是辯證法。

這些東西效果都挺好，偶爾可以用，但不能一味的使用。

賈：這幾張畫，是您上次談到聽交響樂和畫的關係時畫的……

殷：你現在聽不聽交響樂？

賈：聽，畫畫時聽騰格爾的東西多些……

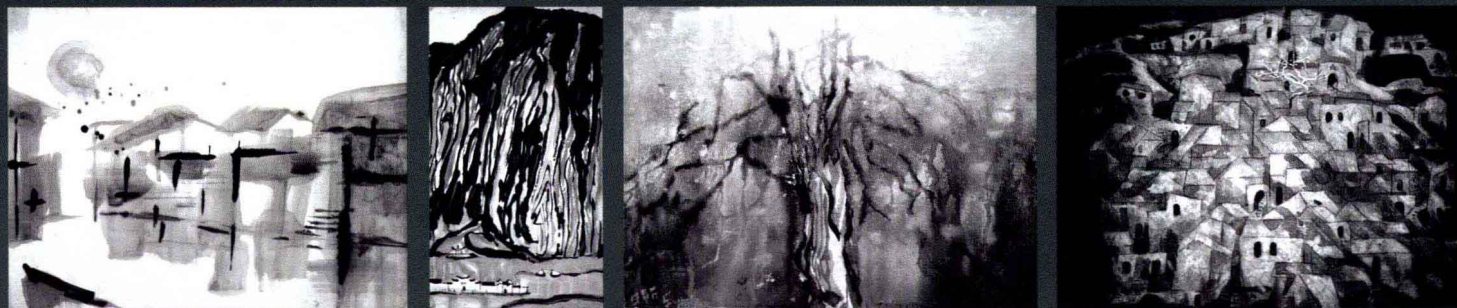
殷：聽交響樂我給你推薦，你要是追求強悍氣質的，聽貝多芬、瓦格納的交響樂，用音樂壯陽……

中國畫家要有那種強悍的交響樂意識，畫，就可想而知了。

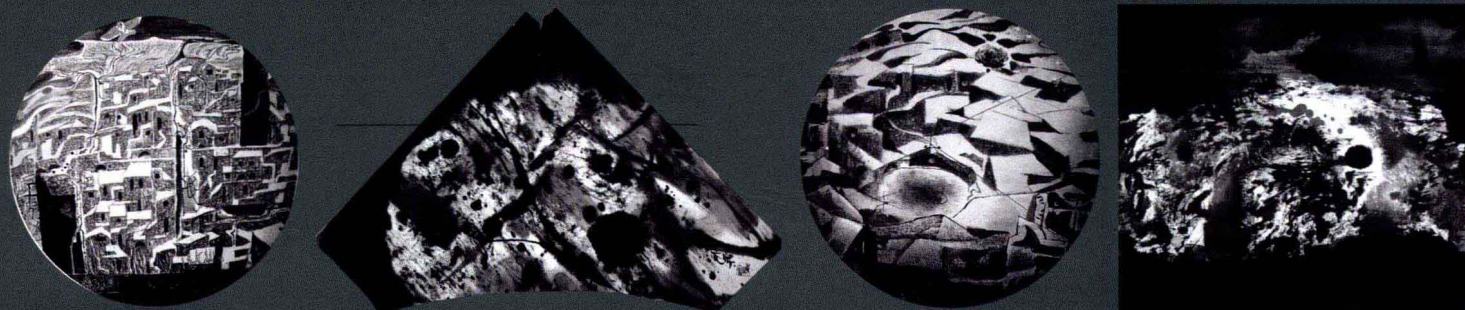
賈：謝謝殷老師！



1982 ~ 1998  
早期創作



1999 ~ 2000  
山水創作



2000 ~ 2001  
臨摹傳統尊師作品



2000 ~ 2001  
水墨寫生作品



2001 ~ 2002  
記憶·失却的風景  
系列水墨作品



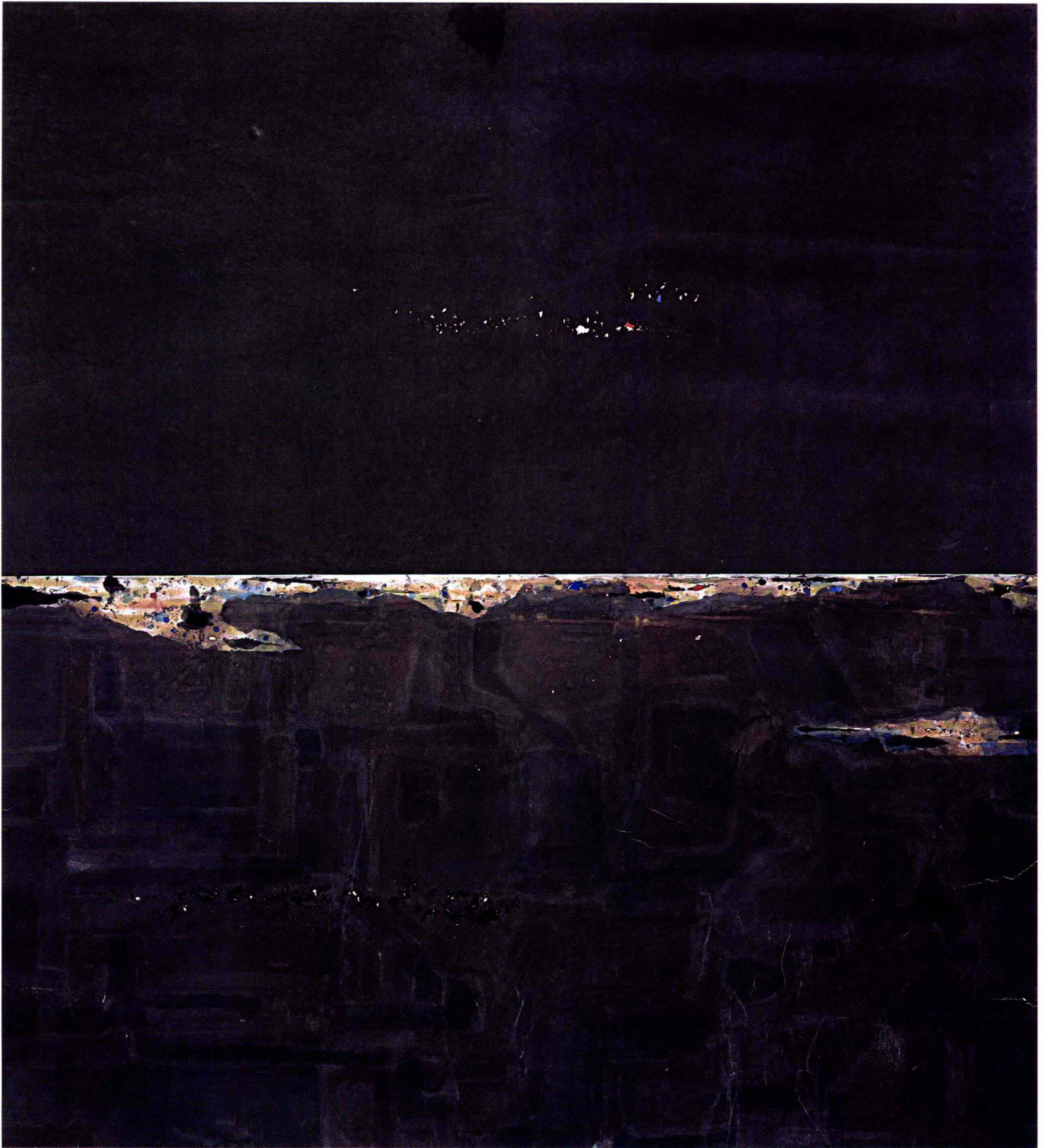


作品  
圖版

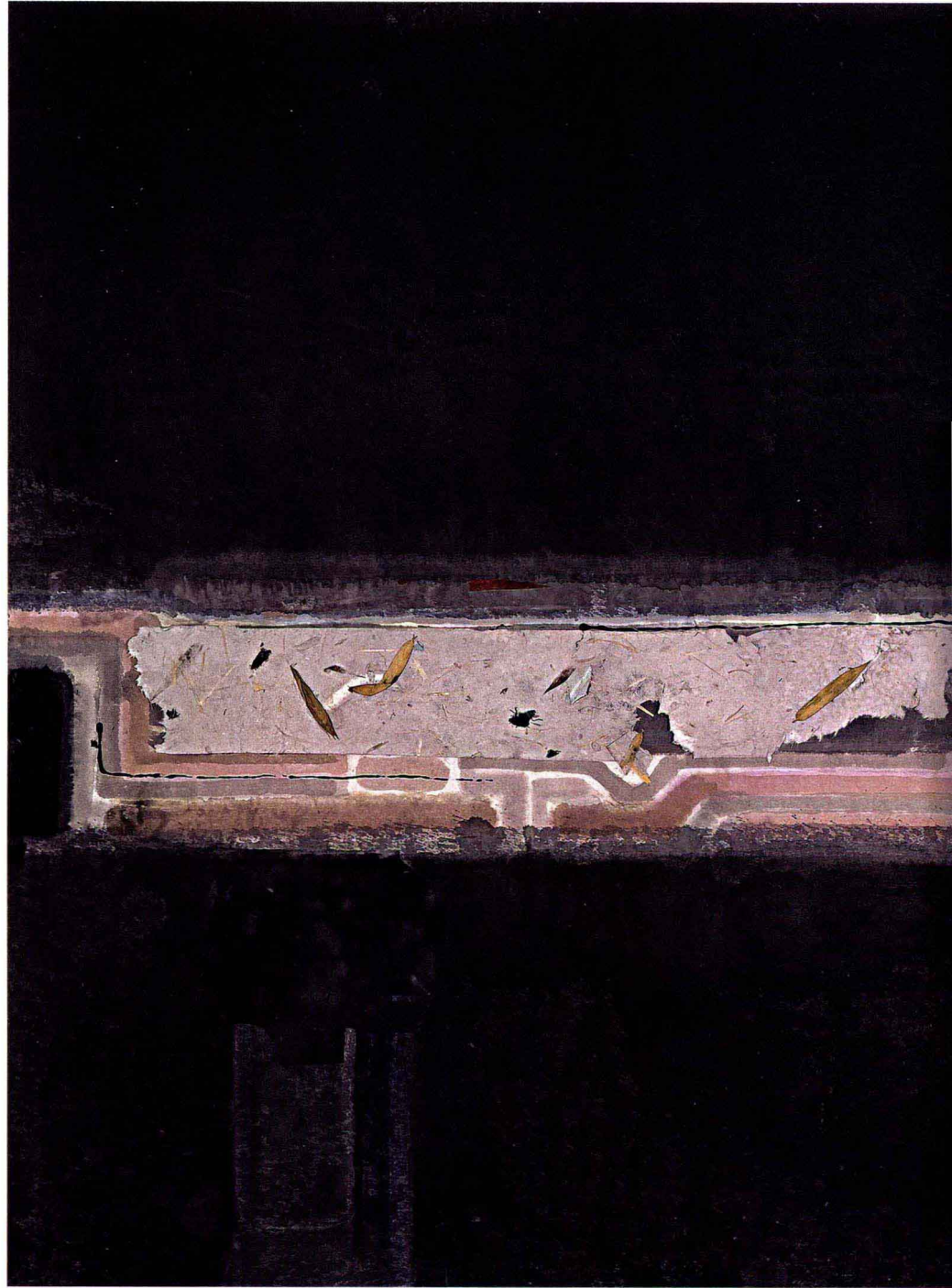


异化山水系列·疏山雲  
171cm X192cm  
2009年  
水墨宣紙









异化山水系列·水村烟树  
96.5cm X200.4cm  
2008年  
水墨宣纸