

The background is a vibrant red ink wash painting. A thick, white, irregular path or stream flows from the bottom left towards the center right, creating a strong visual contrast with the deep red. The brushstrokes are visible, giving it a textured, artistic feel.

净界

PURE REALM

沈勤水墨艺术

SHEN QIN'S INK WORKS

广东省出版集团
广东人民出版社

净界

PURE REALM
沈勤水墨艺术
SHEN QIN'S INK WORKS

江苏工业学院图书馆
藏书章

广东省出版集团
广东人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

净界：沈勤水墨艺术/沈勤绘. —广州：广东人民出版社，2009.11

ISBN 978-7-218-05751-4

I. 净… II. 沈… 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216744号

编委会：李亦非 古树安 张向东 刘 刚

许习文 王野夫

主 编：李亦非

执行主编：张向东 周 遐

责任编辑：林小玲

艺术总监：刘 刚

展览组织：董文峰 周 遐 李嘉瑜 殷 鹏

策 展 人：张向东

净 界

出版、总发行：广东人民出版社

经 销：广东新华发行集团股份有限公司

印 刷：广州市恒远彩印有限公司

版 次：2009年12月第1版

2009年12月第1次印刷

印 张：19

开 本：787 mm×1092 mm 1/16

印 数：1-1500册

书 号：ISBN 978-7-218-05751-4

定 价：198.00元

沈勤作品及相关话题 About Shen Qin and His Works	栗宪庭 Li Xianting	1
“红色·旅”成员沈勤访谈录 Interview: Shen Qin — A Member of “Red · Journey”	罗 玛 Luo Ma	12
沈勤面临的困境 The Dilemma of Shen Qin	李小山 Li Xiaoshan	48
作为一种视觉的水墨——沈勤说的话与沈勤画的水墨 The Visualization of Ink and Water — Shen Qin's Words and Works	杨小彦 Yang Xiaoyan	62
沈勤的景致 Shen Qin's Scenery	江宏伟 Jiang Hongwei	68
净界 Pure Realm	金 耕 Jin Gen	85
蓝天下的笑咪咪——看沈勤的近作 Smiling Under the Blue Sky — Reading Shen Qin's Recent Works	陈 陈 Chen Chen	111
我看文人画 My Views on Chinese Scholar-Painting	沈 勤 Shen Qin	134
新感观：传统质地中的当代方式——沈勤水墨画后记 New Sensations: A Contemporary Way of the Traditional Texture	杭春晓 Hang Chunxiao	170
在叛逆中追寻单纯——杭春晓对话沈勤 A Radical Pursuit of the Simple — A Talk Between Hang Chunxiao and Shen Qin	杭春晓 Hang Chunxiao	236
从中国艺术史看“素色文化”与“彩色文化”的分离 Views on the Separation of Water-ink Painting and Colored Painting from a Perspective of Chinese Art History	沈 勤 Shen Qin	250
参考文献 References		257
沈勤简历 Shen Qin's Biography		283
图版目录 List of Plates		285

沈勤作品及相关话题

About Shen Qin and His Works

文 / 栗宪庭

Li Xianting

水墨画是中国目前艺术界三足鼎立状态之一足，其他两足一是在五四时期引进的西方古典写实主义油画基础上，发展起来的写实主义油画；一是继承20世纪三四十年代现代主义传统，又在20世纪80年代引进的西方当代艺术基础上发展出来的当代艺术。但是，水墨画的发展一波三折，无论历史还是现状，都令人心痛。不用说五四时期从“康梁”到陈独秀，都大张旗鼓地主张打倒“文人画”传统，引进西方写实主义。即从徐悲鸿、蒋兆和那一代人的彩墨画试验看起，到70年代刘文西的大幅彩墨写实主义“中国画”，其中的过程，可以看到中国水墨画在造型观念上，乃至画幅尊崇黄金比例的构图，色彩追求真实感上，都越来越走上西方传统写实主义的道路。20世纪80年代中期，“新文人画”潮流的出现，正是中国水墨画界反省了徐悲鸿直至“文革”这段时期水墨画革新的结果。“新文人画”不满近现代“中国画”用写实主义造型现代替代文人笔墨的韵味，而多是强调对笔墨韵味——与“书法的书写性有关联的绘画性”的重新继承，我当时有过几篇小文字如《南线北辙》说的就是这个意思。我现在依然认为“新文人画”是当时艺术界的一个具有实验性的文化现象，那时一些反对“新文人画”的批评家，多说“新文人画”没有了文人士大夫的书卷气和文雅，

其实，我恰恰觉得他们把传统士大夫的书卷气，转换成现代人的无聊、泼皮、庸懒、消沉、享乐等具有世俗化的反叛意识。包括它们稚拙、歪斜和胡言乱语的题字，后来竟影响到“稚、斜、险”书法风格的变迁。同时，相对近现代油画尺幅式的“中国画”。小幅卷轴样式又重新风行，甚至册页、扇面的专题展也多了起来，并且迅速得到画商的青睐，而成为有中国传统情结和附庸风雅的国内、港、台及东南亚富人的把玩品。

在迅速商业化的情景中，且不说老一代画家陈词滥调的泛滥。在“新文人画”中，同一种风格、笔墨，甚至同一种构图的小玩意大量的制造，朱新建式的人物造型和趣味，几乎影响了大多数人物画的造型方式。密密匝匝的山水画点子皴法，大多滥觞于黄宾虹的笔墨程式，在明的和暗的水墨画展览和市场中，到处是粗制滥造和陈陈相因的作品。到20世纪90年代为止，“新文人画”中的实验和创造性，在大多数新文人画家的作品中，就自己被自己把玩掉了。

抽象试验作为水墨画的另一个途径，始于20世纪80年代中期，得益于西方现代艺术。我在20世纪80年代中期写过《纯粹抽象是中国水墨画的合理发展》，



田·秋(三)

Fields · Autumn(3)

水墨设色纸本

Ink and colour on paper

56cm×69cm

2007年

90年代初还写过《现代书法质疑——从书画同源到书画归一》，认为抽象是中国水墨画最后一个高峰。20年过去了，中国水墨画的试验已经出现了许多不错的艺术家和作品。但是，现在回头看，我当时过于乐观。中国传统“文人画”，是世界上非常独特的艺术模式，承载了上千年中国传统文人的审美意识和造型观念。但水墨画近代写实主义的改造，从世界艺术史的角度检点，除了它的近代主题和写实主义的改造，无论从审美意识还是语言模式上看，缺乏根本上的创造性，不能在世界艺术史上独树一帜。而抽象水墨的试验，除了少数艺术家诸如四川李华生近若干年的试验，多数实验水墨画家大体没有超出西方抽象主义和抽象表现主义的语言模式。水墨画还有多长的路可以走？我有些悲观。

说了一大堆与沈勤无关的话，像小包子太厚皮，原因是我想找到沈勤的作品在水墨画发展线索中的位置。初知沈勤，是他画的水墨人物画《师徒对话》，属“85新潮”超现实主义风潮之列，类似籍里科般的远景，不知何处的断壁残垣，没有来由的凳子和它长长的阴影，这些都是形而上绘画和超现实主义绘画惯常的手法。但其中老和尚和小和尚的形象，让我们联想起他后来的作品。其实，从他现在的作品一路看过去，

其中，有一条清晰的线索忽隐忽现，就像20世纪80年代后期，沈勤画的抽象水墨画，有一种忽明忽暗的情调那样。《师徒对话》使用的是超现实主义语言模式，但画面类似中国禅宗公案式的场景——总是老和尚和小和尚坐着说话儿，说什么不重要，那种难以言说的禅宗问答式场景令人难以忘怀——从前有座山，山上有座庙，庙里有个老和尚和一个小和尚……就像老和尚在说着，小和尚的表情像一张白纸，答非所问，却妙不可言，日常而幽远，机智而诙谐。沈勤使用超现实主义荒诞的语言方式，想把握和转换的就是隐藏在这“从前有座山……”里的感觉。

20世纪80年代后期到90年代，他画了大量的抽象水墨画，与当时很多抽象水墨的注重表现性不同，沈勤的那批东西沉静而有点神秘觉，颇有“元四家”之一黄公望画中的幽深感觉。他虽然生长在“新文人画”大本营的南京，却在制作技术上，与当时新文人画家所极力追求的传统“文人画”笔墨趣味迥然相异，并不有意标榜对传统书写性的回归，反而多采用西方现代抽象主义的一些技法，诸如似山非山的形，有极简艺术的硬边味道。但画面气氛却在乎对传统某种境界的表达，如黑白分明的画面，有意让正形象与负形象，或者说阳形和阴



形互为山形，有点道家辩证法的意味。同时，在山形与山形之间的暧昧地带，多采用皴擦加点染，使山形与山形之间的暧昧，既成为对阴阳山形黑白分明的缓冲，又与硬边的锋利冷酷的感觉形成另一种对比。而这种擦多于皴，以及在点染处理上“惜墨如金”的分寸感，自然从中国传统笔墨变化而来，却没有“新文人画”的那种大张旗鼓的感觉。借西方抽象艺术之技法，却不落入西方艺术之窠臼；转换中国传统之境界，却不因袭中国传统笔墨之程式，我以为这是沈勤这批抽象水墨画的价值所在。

1989年和1993年，我选择了沈勤的抽象水墨画，参加我在东京做的“中国现代水墨展”和“后八九中国新艺术展”，他那时已经长住石家庄，我们来往较多。90年代中期以来，我几乎再没有关注过水墨画的圈子，我和沈勤也渐渐没有了联系。这次他办个人展览，突然打电话给我说要我为他的新作写点东西，我很高兴他想起了我，近10年了，我更想看看他这10年把剑磨成了什么样子。

我为这篇小文字起的题目，就是我看到他这批新作的大体感觉。沈勤这十年的新作，让我觉得他的功

夫到了炉火纯青的地步。题材和体裁都很多样，有近代传统意义上的人物、风景、静物作品，还有非常意象绘画感觉的飞机、花、蜻蜓等作品，幅幅皆有感之作。

先说沈勤那批风景和园林式作品，画面情调清新、沉静得沁人心脾，让我想起“四僧”之渐江，中国传统“文人画”向来以禅境为神品，但文人为宣泄在官场和世间带给自己的郁闷，画中常常流露出一种伤感和悲哀，诸如元之倪云林，清初之朱耷，鲜有平和之境，当然这不重要，伤感才是中国文人文化真正的主流审美感觉。我的意思是想说，单论平静冲和，渐江突出。我喜欢沈勤的这批园林风光的沉静和清新，是沈勤把“禅境”现代化了，跳出传统笔墨程式自不必说，也跳出传统“文人画”构图高远、平远罗列堆砌的程式化，构图上多取日常所见自然景观之一角，像摄影镜头的标准视角，正常人视野所及，平易近人，我所说的禅境的现代转换，就是这种日常感觉中的清新沉静，而不是《五灯会元》中的莫测高深的机锋，和远离尘世的隐士情怀。这种构图来自传统写实主义的营养，不像“新文人画”全然摒弃近代写实主义的态度，而采用兼收并蓄的姿态，当然他也把传统“文人画”的长条幅的构图，都为我所用。

沈勤作品清新沉静境界的创造，最得力之处，在于用墨。晕染是沈勤作品从传统中变化出来的独特技法，不落于与“书法的书写性有关联的绘画性”的套路。晕染平稳、均匀而不见笔触，却不腻不死板。把变化的墨色统一在大体的灰色调子中，鲜润，透亮。墨色层次分明而不单调。画面以“画”为主，诸如大面积的山色、荷塘等；惜墨如金地兼顾传统书法性的“写”，诸如荷杆、廊柱的线条等。正是作者心气的平静和祥和，像参禅一样笃定意守，才有如此的墨法。看这样的画，也让我们能把浮躁的心，从喧闹的现代化都市，从灯红酒绿的浮华俗世带回到平静的“家”。我知道沈勤早已远离南京“新文人画”的同道，独自一人带着江南水乡的记忆，和妻子居住在石家庄这个平淡无奇甚至枯燥乏味的城市。所以，唯有江南的记忆，才能安慰他远离故土的心灵，也唯有江南的记忆，才使他从今天江南酒肉声色的现实功利中纯化出来。我知道沈勤是一个内向、不善和人打交道的人，在石家庄的他，既没有酒肉朋友，也不与同城画画的圈子来往，除了画画，别无眷恋，所以他能用功之深地体会沉静，用功之深地把江南的记忆酿造出如此沁人心脾的清新。

沈勤另外的实验，大多强调对自己感觉的意象化

处理，如一些古陶瓷，诸如小碗，花瓶等小件器皿，这类作品以大面积的灰色为背景，不强调空间的现实感觉。留出的空白器皿，其边缘线也并不十分强调。与古董商鉴定家追求确定性相反，古代器皿，对于沈勤只是一种感觉——时间和空间的不确定性和悠远的感觉：虚虚忽忽，若隐若现，不知道年代，也不知道来龙去脉，只是一个古代瓶子、古代小碗，把人的感觉引向遥远的想象中。只有在空白虚忽的器皿上，某个局部会出现很实很装饰化的花纹，给人一点诙谐，把人的感觉稍稍带到此地。

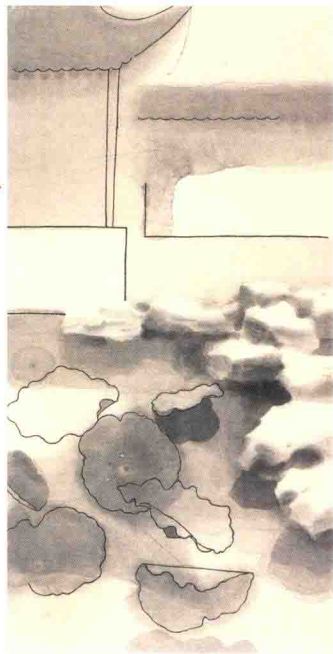
一些彩色的风景，像他旅行回来的印象，水墨向来不善于、不强调色彩，但这几幅色彩风景色彩感觉很鲜明，那几幅像西北藏传佛教寺庙的小景，强调的是蓝天和桔红的对比，画面或利用建筑的透视线，或利用廊柱的空档，都把人的视线引向空灵莫测的蓝天。最独特的是那几幅像是西北大山中的公路，在群青颜色的深浅变化中，留出一条非常强烈的白色大路，幽深、神秘和一点茫然。

在这批新作中，最特别的是几幅有飞机、大

花、蜻蜓的作品。大花与美国女性艺术家奥凯弗强调性的感觉不同，沈勤的大花有一种让人忘掉时间、忘记色彩斑斓的浮华现实，让你凝视、笃定……尤其那幅黑色大飞机，背景是大海，抑或是蓝天，还是宇宙，都给人一种不可知的恐惧感，黑色的飞机的局部，占据画面大块面积，霸道，强力。人创造了飞机、导弹、电脑，同时也给自己制造了一种异己的力量，它像自然和宇宙一样，永远是一种不可知的力量高悬在人的头顶，像那黑色霸道的飞机。

沈勤水墨试验的多样，来自他感觉的多样，无论是沉静、祥和，还是忧虑，都来自他的生存感觉，有感而发。不像现在中国画界翻来覆去变化不同的构图，画的却是同一种题材，同一两种人物，同一个山头，只要有人买，就不断地制造。论尺寸，论名气和头衔，唯独不论有没有感觉。本来以自尊、清高自诩的文人画，在走穴、表演、制造的风气中，堕落成媚俗的把戏，也彻底背离了文人独立、自尊的精神。正是从这种意义上，我推崇沈勤的作品。

2006年9月5日



园·盛夏

Garden · Midsummer

水墨设色纸本

Ink and colour on paper

138cm×69cm

2008年

三个跳舞的羌女

Three Dancing Qiang Women

水墨设色纸本

Ink and colour on paper

138cm×175cm

1982年

三个跳舞的羌女

Three Dancing Qiang Women

茂纹，三隆公社，川西大山中的一个寨子，公社所在地，还不如内地的一个村落大。我、常进、黄晓勤、余晓星在此写生已有近一个月了，每日在寨子里外转悠，与羌人，特别是一群学生很近。

明天是我们离开的日子，晚上羌人为我们送行，喝酒、跳锅庄舞、唱歌，开始时很闹，男男女女好不开心。渐渐，“对歌”中满是离别的伤怀，到最后竟是全场无语，然后是女孩的哭泣。纯真的情感，让我如过电一般，全身发麻。

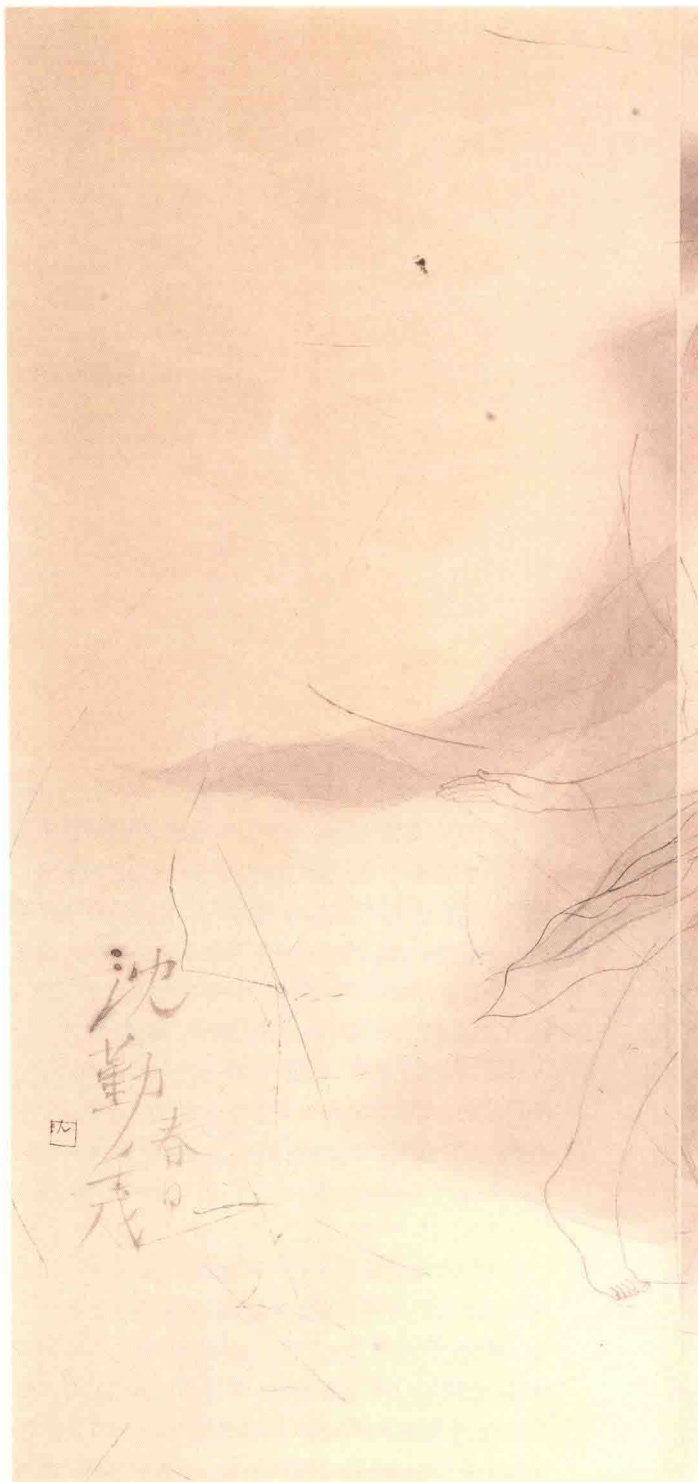
回到南京后，一直想画这群羌女。半年多，画了一些藏人，保保人，很重、很黑的用笔、用墨。到也很配西北山民的粗犷、力量。按照晚会当时的实景氛围，昏暗的灯光下，一群黑影手拉手，踏着有力的舞步，直是一幅黑白木刻。但感觉我的情境表现不出来。

半年后的一天，我想，那是一种得道成仙的全然摆脱，一种纤尘不染的纯，我知道该怎么画了。

笔墨和线条不再确定着一个个实体，把他们分解开来，让灵魂从实体的描绘中飘出。

我开始从麻木中升腾。

1982年记





晒太阳的傣傣女人

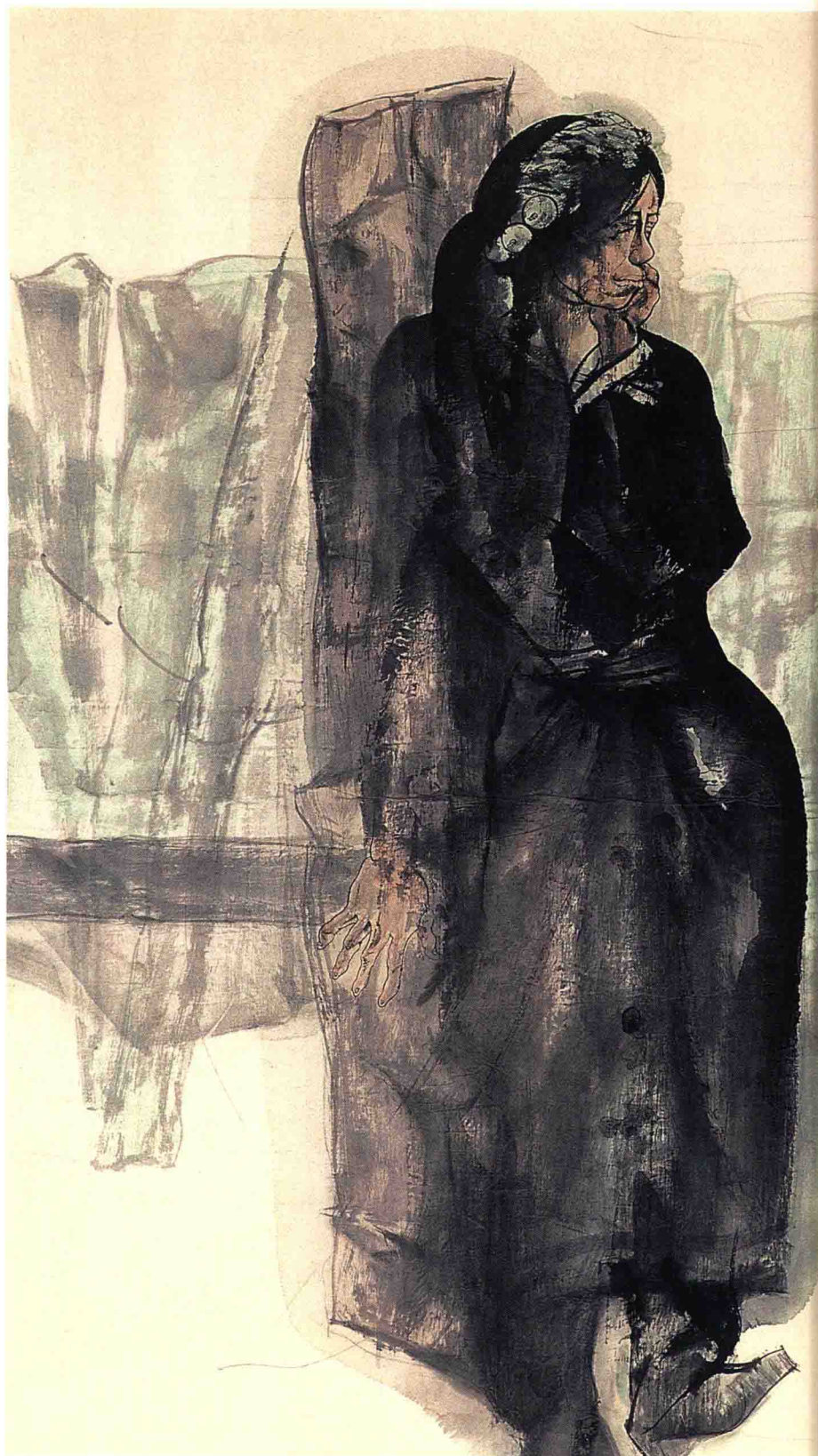
*Women of LuoLuo Nationality
Basking in the Sun*

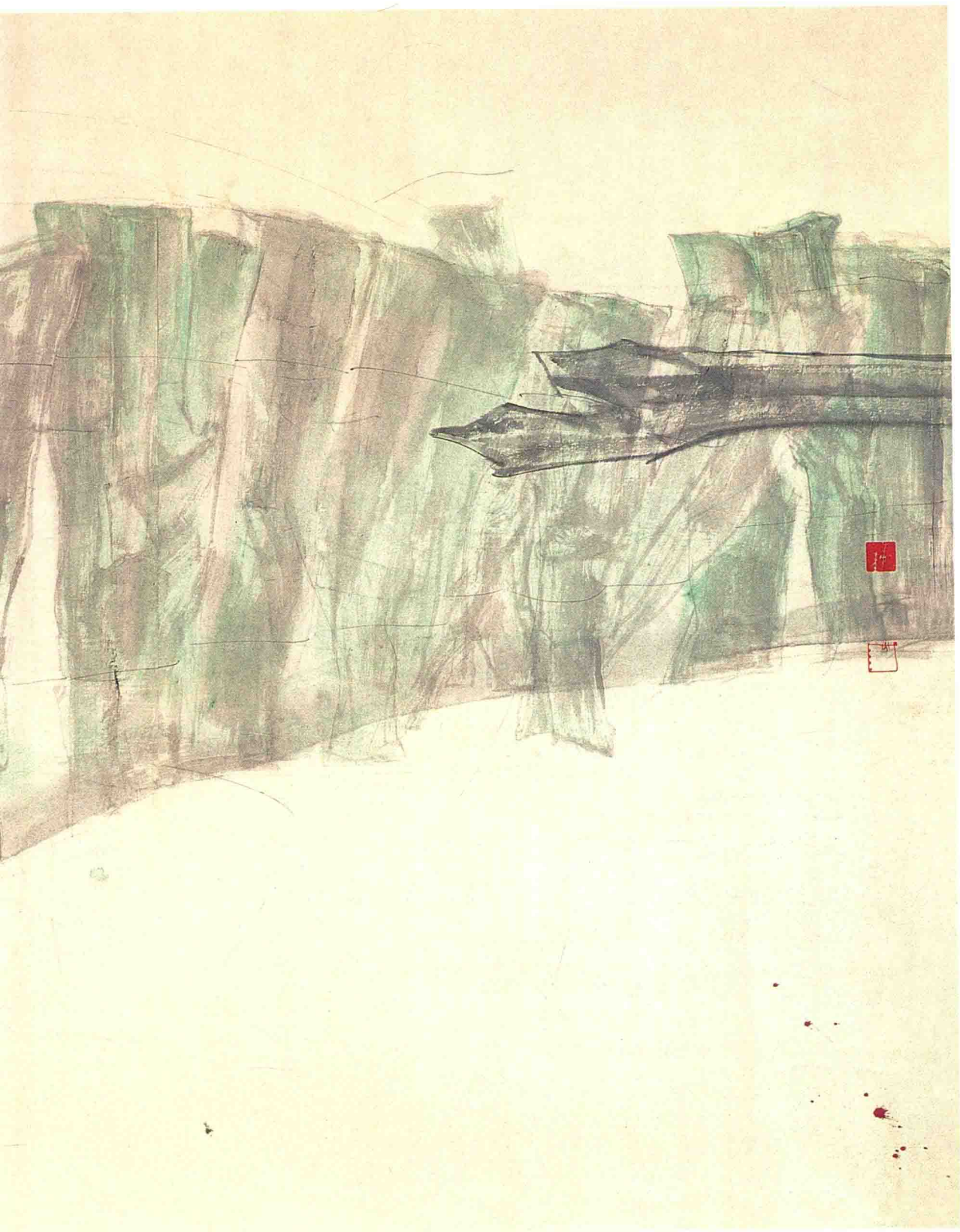
水墨设色纸本

Ink and colour on paper

121cm x 168cm

1982年







1986年8月摄于黄河壶口处 (从左至右为: 徐累、沈勤、常进、李璋、石晓、喻慧)



“红色·旅”成员沈勤访谈录

Interview: Shen Qin — A Member of “Red·Journey”

文 / 罗玛

Luo Ma

罗玛：能回顾一下“85时期”的艺术氛围吗？当时“红色·旅”成员的作品中大多都有超现实主义倾向，就你个人而言，最早是如何接触到现代主义的？

沈勤：超现实主义在那个时候肯定是必然，因为中国一直是现实主义。现实主义是要有一个具体的形象作为语言寄托的，那它第一步跨出来，最近的一步肯定就是超现实主义。因为它既有形象，又是被处理过的，所以那个时候，达利一下子就是全中国所有艺术青年的摹仿对象，都临摹达利的画，这是必然的，不可能一下子到抽象。记得那时江苏省国画院图书室有日本人送的很多东洋和西洋的画册，几乎每天中饭后我都要去翻一翻，一切都是新鲜的，对我产生很大的刺激和影响。那种特定时间里的对人的刺激，我想以后可能再也不会有了，不再有一个时代能把你箍得那么死了。现在互联网如此发达，所有人一生下来就不断地接受各种信息，不像我们那时，整个像傻子一样，然后门被打开了，你能不疯吗？

罗玛：有人说，那个时代缺乏哲学家，所以很多艺术家就充当了哲学家的角色，在你当年的作品《师徒对话》中，似乎也带有这样的色彩。

沈勤：对，所有人都想做哲学家。那时候所有人都觉得像在牢里一样，突然一下子放出来了，到自由世界了，所有人都想释放自己的想法，而且想法的方向都比较一致，因为你能接触到的都是你最初能达到的跳板，大家都差不多，可能每个人的绘画天份会有些不同，但大体的取向都差不多。所以到了1985年的时候，所有的思潮都出来了。

罗玛：1985年的“江苏青年艺术周”在当时产生了不小的影响，能谈谈你的印象吗？

沈勤：其实那时的大部分作品还是画得比较傻的。我那个时候是“江苏青年艺术周”的评委，那时候我、朱新建、杨志麟都是中国画评委，包括管策也是中国画评委，所以……我就记得当时全省送来的稿件，审稿的时候很多画根本就不打开的，就看题目，一看是带有政治性的，比如“某某书记和孩子们在一起”就直接扔掉。所以朱新建说，你们这些人当评委比老的还厉害，老的还打开看看。我们连看都不看。参展作品的量很大，在江苏省美术馆搞的，美术馆三层楼都挂满了。

一把椅子

A Chair

水墨设色纸本

Ink and colour on paper

124cm×145cm

1985年



罗玛：“红色·旅”的产生是否和这个艺术周有关系？

沈勤：肯定有关系。“江苏青年艺术周”是个非常杂的全省性的展览，到“红色·旅”就变成几个人了，大家趣味也比较相投。那一段时间基本上都在杨志麟家开会。“红色·旅”应该是杨志麟提出的。那一天讨论的时候，正好有意大利“红色旅”的消息，就说这个名字不错，比较刺激。后来杨志麟说“红色旅”把它分开来，就是红色的旅程的意思嘛，就是一个驿站一个驿站的，所以就叫“第一驿”、“第二驿”。但名字就是由意大利的“红色旅”来的，正好那段时间“红色旅”的活动比较频繁，报纸上到处都有他们的消息。那时候我们这个团体的核心基本上就五个人，丁方、杨志麟、我、管策、徐累，都在杨志麟家聚会。

罗玛：那个时候展览的机会很少，是不是大家结成团体后，展览机会就大一些呢？

沈勤：倒不是因为展览的问题，那个时候大家经常在一起，最早的原因可能是北京的理论家过来就会找其中的某个人，这个人就会根据他熟悉的、他的眼光

推荐几个人，慢慢的这几个人就在一起了。我觉得好像是这个原因，要不然，怎么会莫名其妙的……那个时候的团体，就跟火山爆发一样的，情绪来得快走得也快。

罗玛：第一驿的展览，你还有印象吗？那时对于参展的作品有没有具体的要求？

沈勤：好像没有标准，每个人画的东西大家都知道，都比较清楚。除了我们几个核心成员，又有柴小刚、曹小冬、徐一晖他们几个加入，徐维德、赵勤是第二驿进来的。

罗玛：第一驿中展出的《师徒对话》是你当时影响比较大的作品，你是基于什么去创作它的？

沈勤：那个时候就是因为我在敦煌写生，自然环境的变化，人物环境的变化，那个地方和我从小生活的南京的氛围整个不一样，就像是到了外国。一望无际的戈壁。实际上坐火车去的时候就有这种感触了，经过河西走廊的时候，从后面一节车厢门看出去，铁轨永远就在那晃荡，一条路一直通到地平线头，所以我那段时间所有的画都有一个地平线，其实就是那儿的自然环