空山返景见精神——平莉绘画作品赏析

□胡正良



《春枝叠粉》35cm×100cm 2025年 金潜纸



《一枝红艳露凝香》33cm×33cm
2024年 绢本设色





《吉荔图》34cm×34cm
2025年 绢本设色

平莉

南京特殊教育师范学院美术与设计学院教授，国家艺术基金人才培养项目成员，江苏省美术家协会、江苏省美学学会会员。主要从事中国画创作、特殊学校美术教育与艺术治疗方向研究。先后在《江海学刊》等核心期刊发表论文30余篇，主持和参与省部级课题十余项，出版有《山色无山中》等多部画册。

我最初注意到平莉教授的绘画，并非因其声名，亦非因其市场，而是在一次偶然的翻阅中，被一幅小品所吸引：画面不过尺幅，几株疏树，一痕远山，墨色淡得近乎虚无，却偏偏让人觉出一种说不清的饱满。后来我得知，她来自徐州——那个汉高祖刘邦唱过“大风起兮云飞扬”的地方，汉画像石上那些朴拙而飞扬的线条，想必在她幼年的目光里留下过痕迹。而她所在的南京特殊教育师范学院，又与金陵的六朝烟雨、秦淮风月同处一城。北方的厚重与南方的空灵，在她的笔墨里相遇，便生出了一种值得认真对待的东西。

我向来以为，评论一位画家的作品，最怕的是套话。说“以小见大”、说“以虚应实”、说“以意立象”，这些词在中国画论的词典里躺了上千年，几乎成了任何一位山水或花鸟画家都可以穿上的衣裳。但若仔细追究，一件作品究竟在何处“小”而何处“大”，如何“虚”又如何“实”，其“意”立在什么样的精神地基上，才是评论者应当做的事情。平莉的绘画，恰恰经得起这种诘问。

首先，说说平莉绘画的“以小见大”。

这四个字说来容易，但做起来却需要近乎苛刻的克制。中国画史上，倪瓒的山水不过一河两岸、几株枯树，却被人称为“残山剩水”中的至境；八大山人的一条鱼、一只鸟，翻着白眼，却让人觉出整个画境里透出的寒意。这便是“小”的力量，它不是格局的萎缩，而是将巨大的精神内容压缩到极小的形式容器之中，如同将一整个春天的水量注入一泓清泉。

平莉的绘画继承了这一路数，但她的“小”又有所不同。倪瓒的“小”是冷的，八大的“小”是孤的，而平莉的“小”里有一种温润、柔美的东西。她画一枝梅花，不是那种铁干铜枝、标榜气节的老梅，而是枝梢上刚刚绽开的一两朵，花瓣用淡墨勾出，若有若无，旁边的空白处题一行小字，整幅画便像是从某个春日的清晨里悄悄剪下来的一角。这个“角”虽小，却让人感觉到剪下它的时候，周围的空气、光线和温度都一并被保留了。这是“以小见大”的第一层意思：不是以少胜多，而是以局部保存整体，以有限唤起无限。

再往深一层看，她的“小”中还藏着一种时间的维度。中国画的“小”，往往不只是空间上的小，更是时间上的凝缩。平莉画过一组以“空山”为意境的系列小品，每幅不过盈尺，画面上通常只有一座山影、一湾溪水、两三间茅舍，但她用墨的层次极为讲究，近处的山石用枯笔皴擦，带着干裂的秋风感；远处的山峰则用淡墨晕染，几乎要化入纸背。

这样一来，同一幅画里便同时存在着两个时间：一个是当下眼前的、具体而微的时间，另一个是悠远的、近乎永恒的时间。这种时间的叠合，使她的“小”不再是空间概念，而变成了哲学概念：她画的不是某座具体的山，而是“山”这个观念在时间中的存在方式。这正是康德在《判断力批判》中所说的“审美理念”的运用：想象力在有限的形式中捕捉到无限的理念，而平莉的笔墨，恰是这种捕捉的痕迹。

其次，说说平莉绘画的“以虚应实”。

中国画讲究“计白当黑”，空白不是空无，而是有意味的“无”。但“计白当黑”这句话被说得太多，已经近乎口头禅，真正在实践中能做到的人并不多。很多画家留白，是因为不敢画、不会画，留出的空白不是“虚”而是“空”。

平莉的留白则不同，她的白是“活”的。我见过她一幅题为《返景》的作品：画面下方是一片坡岸，用浓墨写出几块岩石和几丛杂草，上方则是大片的空白，只在右上角用极淡的墨扫出一抹远山的轮廓。中间那段空白，既不是天，也不是水，更不是云，却让人觉得那里有一股气息在流动。

这股气息，不是靠笔墨画出来的，恰恰是靠“不画”激发出来的。用康德的话说，这是审美判断中“想象力与知性的自由游戏”——空白提供了契机，让观者的想象力自行去填充、去延展，而每个观者填充的内容都不相同，于是这幅画便在每一个观者的心中生出不同的“实”来。



《静观云卷云舒》69cm×138cm 2025年 纸本设色



《夏日的风》50cm×100cm 2022年 纸本设色

这种“以虚应实”的手法，在平莉的创作中还有更为隐蔽的层面：她用“虚”来消解“实”的压迫感。当代花鸟画、水墨画的一个通病，是“实”得太厉害：墨色浓重、构图饱满、笔力张扬，仿佛不如此便不足以证明自己的存在。

但平莉似乎天然地警惕这种“实”的暴力。她画山，从不画满纸的山，而是让山在云雾中半隐半现；她画树，基本不画整棵的树，而是让树干在画面边缘戛然而止，留下半截让观者自己去想。这种处理方式，表面上看是技法上的“留有余地”，骨子里却是一种哲学态度：对“实”的节制，恰恰是对“实”的尊重。

因为只有在“虚”的映衬下，“实”才不至于变成独断、压迫性的存在。这让我想起康德在讨论崇高时所说的：想象力在面对巨大对象时感到自己的无能，但这种无能感恰恰唤起了理性对无限者的把握。平莉的“虚”，就是那个让观者意识到自身有限性、同时又通过这种有限性触及无限性的中介。她的画面上那些看似“什么都没有”的地方，恰恰是最有内容的地方。

再次，说说平莉绘画的“以意立象”。

中国画传统中，“意”与“象”的关系是老话题。从《周易》的“立象以尽意”到顾恺之的“以形写神”，再到石涛的“一画论”，这条线索贯穿了整个中国艺术史。但“意”究竟是什么？不同时代的画家给出了不同的答案。在平莉这里，“意”不是一个先于绘画而存在的明确观念，而是在笔墨过程中逐渐生成的东西。换句话说，她不是先想好“意思”再去画，而是在画的过程中让“意思”自己浮现出来。这种创作方式，使她的作品带有一种开放性的品质：画面的意义不是封闭的、单一的，而是多义的、可生长的。

我注意到她的一组以汉画像石为灵感的作品。汉画像石是徐州的文化基因，那些刻在石头上的车马出行、宴饮乐舞，线条粗犷而生动，有未经文人画驯化的野性。平莉没有直接照搬汉画像石的图式，而是将其中的某些线条元素提取出来，用一种极为温润的笔墨重新书写。这样一来，原本坚硬、粗粝的石头线条，在她的笔下变得柔软、含蓄，但骨子里那种汉代的雄浑之气并没有丢失，只是从“显”转入了“隐”。

这种处理方式，正是“以意立象”的当代实践：她不是要复制古代的“象”，而是要通过自己的“意”去重新激活古代的“象”，让它在当下的语境中产生新的意义。这其中的辩证关系在于：她对传统越是怀有温情与敬意，她的解构就越显得从容；她的解构越深入，她对传统的理解就越显出真诚。这不是那种口号式的“继承与创新”，而是更为复杂、更为细腻的对话：她与汉画像石的对话，既是对前人的致敬，也是对前人的追问。

以上三点，如果只是技法层面的分析，还不足以说明平莉绘画的真正价值。我更看重的是她作品背后的哲学境界——“道法自然”。

这四个字出自《老子》，但它在不同的人那里有着不同的理解。有人把它理解为“不假雕饰”，有人把它理解为“顺应天性”，有人把它理解为“自然而然”。

在平莉的绘画中，“道法自然”首先表现为创作姿态上的“不勉强”。她不追求那种“语不惊人死不休”的效果，不刻意制造视觉冲击，不堆砌复杂的构图和炫目的技法。她的画，乍看之下甚至有些“平淡”，但这种“平淡”不是寡淡，而是经过了繁复之后的简约，消化了激烈之后的从容。苏轼说“绚烂之极归于平淡”，平莉的平淡，大约就是“归于”之后的平淡。

但“道法自然”在她那里还有更深一层的意思：她画的不是“自然之物”，而是“自然之理”。山水树石，花鸟鱼虫，这些对象在她的画中并不是作为风景的组成部分而存在的，而是作为“道”的显现方式而存在的。她画一块石头，不是为了让你看出这块石头像什么，而是为了让你感觉到石头之所以为石头的那个“理”——它的坚硬、它的沉默、它在时间中的持存。

这种画法的切入点很高，要求画家对对象的把握不能停留在表象层面，而要深入到近乎本体论的层面。这让我想起康德在《纯粹理性批判》中所做的区分：现象与物自体。平莉的绘画，恰恰是在“现象”的层面上做文章，指向了“物自体”的方向——她画的是山水的现象，但她想触及的是山水之所以为山水的那个不可见的“理”。这种追求，使她的作品在当代山水和花鸟画的喧嚣中显得格外安静，也格外有分量。

与“道法自然”相呼应的，是平莉绘画中弥散的“空山返景”的美学精神。这四个字让我想起王维的“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上”。王维的诗，写的是空山中的一点人声、一缕夕光，却让人觉得整个宇宙的寂寥与温暖都在其中。

平莉的绘画，走的正是这一路。她的画面中经常出现“返景”的意象：夕阳的余晖从画面的一侧斜射进来，照亮了某个局部，其余的部分则沉入幽暗。这种光，不是物理意义上的光，而是一种带有时间感的光，它照亮的不仅是画面上的物体，更是观者心中某个久已遗忘的角落。

“空山返景”的美学精神，核心在于“返”字。返，是返回、是回望、是折返。平莉的绘画，始终带着回望的姿态：回望传统、回望经典、回望那个尚未被现代性完全冲刷掉的汉文化的源头。

但这种回望不是怀旧，不是复古，而是创造性的返回。她回望汉画像石，是为了从那里汲取当代绘画所匮乏的雄浑之气；她回望宋元山水，是为了从那里学习对“虚”的尊重和对“理”的执着；她回望“道法自然”的哲学传统，是为了在当代语境中重新安放自己的笔墨。这种“返”，使她的作品既有了根脉又有了方向。

最后，我想谈谈平莉对传统文化的“温情与敬意”以及她对经典作品的“植入与解构”。

这两个词放在一起，本身就构成一组辩证关系：温情与敬意是态度，植入与解构是方法。没有态度的植入是粗暴的，没有方法的敬意是空洞的。平莉的可贵之处在于，她将二者统一在了自己的笔墨实践之中。

她对经典的“植入”，不是简单的图式挪用，而是将经典作品中的某些结构性要素提取出来，植入自己的画面之中。比如，她在一幅小品中借鉴了倪瓒“一河两岸”的构图，但将倪瓒的枯寂转化为温润的空灵，将倪瓒的冷逸转化为含蓄的生机。这种“植入”是有选择的，也是有改造的。

而她“解构”的一面，则体现在她对经典图式的拆解和重组上：她把一幅完整的宋人山水拆解成若干局部，再将它们以非逻辑的方式重新组合，使原本稳定的意义结构变得松动，从而为新的意义生成腾出空间。这种“解构”不是对经典的否定，恰恰是对经典的最高礼遇：只有真正理解经典的人，才有能力解构经典；只有对传统怀有最深敬意的人，才有资格重新安排传统的秩序。

总体而言，平莉教授的绘画，在当代山水或花鸟画的版图中，属于那种不事张扬但值得反复注视的类型。她的作品不以视觉冲击力取胜，而以内在的丰富性和哲学深度见长。她以“小”承载“大”，以“虚”映照“实”，以“意”激活“象”，在“道法自然”的哲学境界中追寻笔墨的本源，在“空山返景”的美学精神中安放自己的乡愁。她的画笔，既是对汉文化源头的一次深情凝眸，也是对当代水墨可能性的一次诚恳探索。

在这个人人都在谈论“创新”，而往往忽略“何以创新”的时代，平莉用她的作品提醒我们：真正的创新，从来不是对传统的遗忘，而是对传统的重新理解；真正的当代性，也从来不是对西方的简单追随，而是对民族主流文化在当下语境中的深刻思考。

写到这里，我想起最初看到的那幅小品。几株疏树、一痕远山，墨色淡得近乎虚无。但现在我明白了，那种“近乎虚无”的淡，恰恰是最饱满的淡，因为它里面装着的，是一个画家对传统的全部敬意和对艺术的无限执着。

（作者简介：胡正良，江苏徐州人，中国作家协会会员，中国文艺评论家协会会员，知名书法美术评论家，康德哲学研究学者、研究员。）



《消夏清欢》34cm×123cm 2026年 纸本设色