

梁世雄书画集

中国画作品

人民美术出版社

冼星海书画集

中国画作品

人民美术出版社

顾问	梁世雄	陈永锵
主任	谭国洪	
副主任	周晓勇	张杰龙
编委	谭国洪	周晓勇 张杰龙
	袁进	卢筱洪 邓芬
	吴振宇	吴伟强 曾智焕
策划	陈诗豪	
主编	张杰龙	
装帧设计	陈诗豪	
作品摄影	丘康	

作者简介

梁世雄，1933年生，广东省南海人。广州美术学院教授、硕士研究生导师、原中国画系主任、岭南画派研究室主任，广东省文史研究馆馆员，岭南画派纪念馆副董事长，广东省美术家协会常务理事，中国美术家协会会员。

擅长中国山水画。在艺术上注重继承中国民族绘画之优良传统，博采众长，努力探索中国画山水之时代精神，刻意求新。作品先后由国家选送美国、日本、加拿大、德国、新加坡、比利时、澳大利亚、泰国、约旦等国家和我国香港、澳门地区展出。并在日本、加拿大、德国、马来西亚、新加坡及我国香港、澳门等地举办个展。被载入《中国艺术家辞典》《中国美术家辞典》等多种辞典。其作品气势雄伟、意境清新、浩瀚苍茫、静谧亲切、充满个人特色，深受海内外观众好评。作品被海内外多家博物馆及收藏家收藏。其中《珠江春晓》《云峰叠嶂映松涛》等作品分别为人民大会堂、中南海紫光阁收藏。

出版有《梁世雄画选》《梁世雄山水画选》《梁世雄山水画》《梁世雄山水画集》《黎雄才、梁世雄访日画集》《岭南画学丛书·梁世雄》《当代名家画集·梁世雄》等。



目 录

001—003	岭南风范 山水大家 ——读《梁世雄画集》有感 孙克
004—012	名家评述（摘录）
013—270	作品图版

岭南风范 山水大家

——读《梁世雄画集》有感

孙 克（中国美术家协会中国画艺委会秘书长、理论委员会委员）

梁世雄先生是当代著名的山水画大家，是岭南山水画大师关山月、黎雄才的杰出传人。岭南山水画的反映现实、贴近自然、笔法雄肆、注重以形写神和敢于出新的优良传统，在梁世雄的艺术里得到了很好的继承和发扬。不久前友人送来人民美术出版社为梁先生新出版的大型画集，除代表性作品外，还有他的艺术年表，以及林墉、李伟铭仁兄所撰评述，拜读之下，令我对梁先生的艺术有所理解，对他的艺品、人品深为佩服。

梁世雄先生1933年生于广东南海，自幼读书，性喜绘画。1949年即考入广东省立艺专，后转入华南人民文艺学院美术系师从关山月、黎雄才先生学画，后再入中南美专（广州美术学院前身）深造，毕业后留校任教，直至1993年从教授、硕士生导师、中国画系主任职位上退休。近四十年教书育人授业解惑，同时在艺术创作上始终努力探索孜孜不倦。20世纪50至60年代，他的创作以人物画为主，新时期以来转入山水画创作，进入到更适合自己的艺术领域，也取得了巨大的成就。

古老的中国山水画在20世纪的百年里，发生了巨大的变化，从清末山水画坛墨守师门宗派、技法程式的僵硬狭窄的局面，逐渐开放演变，其间外来文化的影响不可低估。凭借着先进的科学技术文明的优 势，西方文化的影响迅速扩展，绘画也不例外，开风气之先的地区是江浙和广东，标志着开放精神的近代中国画“海派”和“岭南派”的出现有其必然性。其中岭南派大师高剑父提倡新国画革命运动，主张学习继承“古代画”中一切好处，包括“注重笔墨与气韵”，“要把中外古今

的长处来折中地和革新地整理一过，使之合乎中庸之道，所谓集世界之大成。要忠实写生，取材于大自然；却又不是一味服从自然，是由心灵化合，提炼而出，取舍美化，可谓之自我的写生”，高剑父的主张代表了20世纪早期有志于中国画变革的画家们的心情。他的传人关山月、黎雄才的山水画秉承这样的开放与继承并重的精神，经过几十年的探索实践，形成自己的面貌，也为岭南山水画奠定了基础。在20世纪50年代以后形成的以李可染为首的北方派、以傅抱石为首的金陵派、以赵望云、石鲁为首的长安派和以关山月、黎雄才为首的岭南派，如果加上当时处于压抑状态下的“保守型”传统派画家，的确可以看到山水画坛多样和活跃的面貌与20世纪初已大不一样了。新时期以来，去掉束缚的画坛更是百花齐放、灿然日新。由于社会经济的发展，资讯传播的发达，艺术观念的开放，画家们对艺术个性的追求更为执著，所以对于地域性的画派意识已不再视为圭臬，就艺术的发展来讲这是颇具积极意义的事。不过，就中国画的发展规律考虑，地域之间自然环境的，尤其是人文历史的不同特征和差别，并由此形成绘画流派风格的不同，对于画家们的影响或隐或显或多或少总会显露出来，对于那些渊源有自学有根底的画家，尤其如此。当我看到梁世雄的山水画时，对于他的画里明显的岭南画风和关、黎遗韵并不感到意外。不过，我更注意到在他的画里透过自己的眼睛看到的山山水水，这些年来画家走过的道路，出现在他笔下的生命顽强的胡杨、红柳、小鸟天堂里硕大的榕树和那些粗壮、昂扬、

挺健、倔强的苍松，清楚无误地表达出来个人的价值判断和审美追求，可以看出画家面对山川自然产生的爱恋和精神的升华。他对待艺术的虔诚、真纯的心态里，不因功利目的而掺杂时下常见的浮嚣、躁动、追逐时尚、故弄玄虚的花架子。我想这不仅仅和画家几十年教书育人养成的师德以及老实做人从艺的精神有关，更主要的是画家通过几十年的从艺经验认识到，要追求艺术的高度、风格的形成和技法语言的特征，绝非只凭个人主观意愿所能决定，更非凭借急功近利，一蹴而就的愿望就能达到，更关键的是基于生活体验的深度、感受自然的激情、功力积累的到位和程式语言的掌控等诸多因素都在影响着。面对通往成功之途，每个人的心态不尽相同。林墉给梁世雄的定位是“平实”“方正”，我认为是准确的，在艺术品位上能够达到平实方正，而远离当下人们习而不察的“邪、甜、俗、赖”之弊，恐怕是很不容易的，我看这恰恰是梁世雄出类拔萃的地方。

深入生活和自然，体察和记录从而做到造型的准确和生动；掌握传统程式语言技法，注重意境、意趣的抒写，更强调环境氛围的烘托；发挥笔墨的书写特长，纵横挥洒力透纸背，从而达到厚重、雄强、方正、大气的品格。我想这是我们品读岭南关、黎二位大师的作品时感受到的独特精神。令人高兴的是他们的精神在包括梁世雄在内的当代广东画家那里得到了继承，而梁世雄的艺术则体现了继承和发扬的平实努力的成果。黄宾虹说：“中华大地，无山不美，无水不秀。”山川胜概连

接着人的心灵情感，时时拨动着诗人和画家创造的心弦，所以山水诗和山水画最早地出现在东方的中华大地。20世纪中国画“革新”也罢，“复兴”也罢，一个重要的因素就是重新发现和回归自然，恢复其旺盛的生命力。梁世雄的艺术也是沿着这条路在前进，他画的台湾《太鲁阁激流》《阿里山之魂》，大西北的《高原春色》《金色之秋》《天山之春》，登黄山画的《数峰烟雨数峰晴》《层峦叠嶂》《玉屏雨后》《黄山四千仞》等，都是经过深入的观察写生，在生动直观的印象之上，再经过酝酿消化和案头加工而成，较之自然原貌大不一样。例如《太鲁阁激流》一图，画面充满激情而引人入胜。我两次访台都游经此地，山高而峡陡，其山体竟为大理石构成，经流水冲刷突兀嶙峋非常壮观。我设想雨季来临，湍流奔腾于峡谷之间，该是何等惊心动魄的景象。梁世雄到台湾访问归来，强烈的印象汇于笔端显于纸上，此画虚拟的写生视角是由对岸山上看过来，既表现了陡绝的山崖，也点出了山间公路的位置，当然，湍急的流水和山腰的云雾，令画面绘声绘色，充满激情。董其昌论画有言“以境之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”以画胜于真山水者，即在于裁剪加工，突出意境，强调笔墨抒写性的美感。梁世雄到黄山，深深为之陶醉，有一题跋为“昔谓浙江得黄山之骨，梅清得黄山之影，大涤子得黄山之灵，余欲写其神韵，实难矣。”画家正是朝着这个方向努力着。黄山令历代画家入迷，在于山之骨、山之韵，在烟雨晴岚、云雾出没中的无穷变幻，还有无数的奇

松怪石，供画家神思驰骋无际。自古以来喜画黄山的人何止千百，佳作难以计数，然而后来者仍兴头不减知难而上，原因在于大自然之美映照在每一位画家的心目中都是独一无二的，也没有任何人可以把黄山之美尽收笔底，何况不同时代画家的作品所反映的只是该时代的文化和审美精神，留给后人的天地仍是无限广阔。所以我很欣赏梁先生知难而上，要画出黄山神韵的努力，并且取得了成果。

黄山的神韵尽在其山的风骨、松柏的精神和风云变幻烟岚明灭的不可意料之中。梁世雄的黄山诸图在这些方面下了功夫，而黄山松更是画中实在的主体。画家在画松上有其擅长独到之处，首重以形写神，在他笔下古松苍劲虬曲，宛若游龙，仪态万千，特别生动，我相信画家大量的写生起到了作用。当年五代画家荆浩隐居太行山中，携笔写松“凡数万本，方如其真”，千年之后，画家们亦仿佛之。看到梁世雄的黄山松遍布山崖，或直或曲或偃或仰，各具形态，绝无雷同。云崖变幻之间，形神俱足的苍松成了“画眼”，一时神采特出，画家功力修养之深厚尽显。《山水有清音》《水墨松瀑图》，都是以松为主体，画得尤其怒肆浑莽，用笔生动，信手点染若不经意，十分精彩。梁先生学养深厚，胸襟开阔，20年来足迹遍布亚欧各国，所过之处皆有纪游之作问世，异域风情多采撷其田园山野风光，以适合抒情写意之表现。其中当以游日本夜宿箱根，画富士山主峰的《芙蓉峰上一轮高》这件写意之作最为精彩。全画只有积雪的富士山顶和云影中的一轮明月，氤氲浑沦、虚

实隐显，格调极高，加上题诗味淡而意永，意蕴悠长。

梁先生书法修养高，功力深厚，对他的绘画艺术很有帮助，不仅画上款识题辞增加了书卷气息，提高了文化品格，在运笔挥毫时更显出驾驭自如、驰骋随意的优越。岭南诸家尤其是关、黎二位，都很注重笔墨的书写性，研究岭南艺术是不能忽略的。看梁先生的画，笔笔都是“写”出来，疾徐顿挫、刚柔转折、中锋散锋，处处讲究，其书写美大大增加了中国画的观赏性，令观者感到深深的美感和愉悦。

梁世雄先生从艺已经半个多世纪，其间从事教学和创作至今近六十年，门墙桃李，成就卓异。遗憾的是我对他所知不多，只能就画论画，谬误之处难免贻笑，还望大家指正。

2006年5月于京华道不孤斋

名家评述

（摘录）

004

林 墉（原中国美术家协会副主席、广东省美术家协会名誉主席）

梁世雄的画，一直是准正的！其多年来的画，就是为准为正！梁世雄的画，不狂不怪，不癫不乱，可入世、可细看。梁世雄的画，之所以有其特色，就在于准正，不偏任何风格。我说，梁世雄之所以是梁世雄，就在于那准正。

梁世雄的画，在多年的追求后，终于有了沉厚，这沉厚不是偶然，是日月的积累、是笔墨的锤炼。艺术的沉，是十分不容易的！而厚更是如是。所以梁世雄多年所梦想的、所累积的，是学术的、艺术的深入，沉厚不是空想，而需岁月。

梁世雄的画，是写实的，所以都是有出处。他十分注重用笔用墨，也十分重视意境情境。下笔绝不虚妄，写情写境真真实实。其笔墨之中的墨，更是十分高手。当今的画画者大多不认真想想笔墨是什么东西，传统是什么东西，而梁世雄一直认真真地走过来。

梁世雄的画，艺品平实，画风方正，无取巧、无狂言、无怪诞，深深看过，其味正浓，平实方正就是高云之真深，可细看细思。梁世雄从来不在怪巧，只在平实，这是十分难得的，也是岁月平实的佐证。生活中能做到一生平正，固然也难，然，梁世雄一生平实！

梁世雄的画，在于云水飞瀑，在于山外有山，在于景境相加，其水势出之远近，其风雨紧迫过来，就有另外在。

这另外就是另外天地。梁世雄的山水画是既有岭南特色，

也有传统基础，其光彩，习习过来分外亮！

凡画，忌浮、忌浪、忌霸、忌空、忌花、忌烦。能工、能精、能细、能放、能收，方有天地可言。梁世雄的画，有此意。此能，是为大成！

——节选自林墉《准正 平实》

梁 江（中国美术馆副馆长、中国美术家协会理论委员会副主任）

1953年，已毕业于华南文艺学院的梁世雄再入中南美术专科学校（后改为广州美术学院）深造，1956年毕业留校任教。1986年至1993年，梁世雄任广州美术学院中国画系主任。其他职务还有广州美术学院岭南画派研究室主任、岭南画派纪念馆副董事长等。他一直工作在广州美术学院，是一个标准纯正的“学院派”范例。迄今，梁世雄在广东画坛的艺术履历已长达五六十年。他在创作和教学上齐头并进，几十年一以贯之，成为岭南画坛现代转型期的代表人物之一。

梁世雄以擅长山水画著称，但我们尚应该注意他是由人物画转攻山水画的，造型严谨的观念也随之转型为他山水画创作上的重要特征之一。还有一个不可忽略的因素，是梁世雄从其岳父著名古文字学者容庚教授的指导下以及容庚所收藏的大量字画、碑帖当中获益良多。传统文化的涵养成为他数十年来从

事艺术和创作的强盛精神动力。

这些要素构成了我们解读当代著名岭南山水画家梁世雄的基本语境。他之风格特色，他之艺术贡献，他在当代画坛上的位置如何，正是由此基本语境，由历史的纵横坐标中方有可能获得恰当之判断。

五六十年间，梁世雄一直在广州美术学院从事中国画教学和创作活动。有论者谓：广州美术学院由关山月、黎雄才两位前辈创建中国画系，到杨之光、梁世雄相继接任系主任的四十年间，坚持了博采众长、兼收并蓄、源于生活与高于生活的创作理念。这一说法，道出了广州美术学院作为奉行现代教育理念的正规教育机构的基本特征，因而是有眼光的。

“博采众长、兼收并蓄”也即开放式的办学，其实也是现代教育与古代师徒制传承方法的最大区别。“源于生活而高于生活”似乎更是一切文艺创作的普通性规律，只不过“岭南派”曾特别强调而已。我认为重要的问题在于，广州美术学院实行的是现代教育体制而非师徒作坊式的教学方式。20世纪初叶由国外引入的现代教育制度导致了中国画传承方式和艺术规范的整体嬗变。由传统的作坊式、师徒式的传承往奉行现代教育理念的学校教育方式转换，往“学院派”转换，是一种根本性的转换。显然，到杨之光、梁世雄任系主任的这一段时期，如果说尚有什么派，也只能说是“学院派”了。

梁世雄历年所作山水画，重视写生，强调生活体验，这是从“二居”到“岭南派”的传统，也是新中国美术的重要特

征。他的许多作品都因此融入了明显的时代特色。梁世雄的画风在平实中见新意，如同李伟铭君所说，是“稳妥”和“渐进”型。而我认为，这一特征是梁世雄作为“学院派”，作为中国画教授之必需。天才固然难得，但天才的惊世骇俗和跳跃式思维，却未必适合能“教”也能“学”的工作要求。从他不同时期的作品看，梁世雄之于山水画创作，一直注重笔墨语言的精到，一直重视从生活素材到艺术的提炼，也一直重视艺术探索和创新精神。他的一系列西北题材的山水作品，融清新与雄强为一体，既折射出一个南方画家的独特感悟，也表明了他 在笔墨语言上广汲博纳的开放眼光，因而很能体现出他的个性特色。

梁世雄的画风稳健，待人宽厚平和，在同事和学生当中口碑甚好。这样的艺品人格与他为人师表的职责相得益彰。回顾他在广东画坛的艺术旅程，以身作则，垂范后学，数十年如一日，岂易言哉！他以一种令人敬重的方式，彰显了岭南画坛的艺术精神。

——节选自梁江《清新雄强融一体》

于 风（广州美术学院教授）

中国山水画的成就远远超过其他许多绘画种类，因而在一

般人心中，谈到传统的中国画时，首先想到的就是山水画。但在中国绘画史上，早期的山水树石只是作为人物画的陪衬背景出现在画面上，而且水平不高。正如《历代名画记》中所说：“其画山水，则群峰之势，若细饰犀栳，或水不容泛，或人大于山”该是符合实际状况的。山水画由作为人物画的陪衬变成独立的画科，成为特定的观赏对象，恐怕是迟至中唐前后的事。至于山水画(也包括花鸟画)真正成熟并臻于高峰，则应迟至宋代。故郭若虚在《图画见闻志》中明确指出：“若论佛道人物，仕女牛马，则近不及古；若论山水林石，花竹禽鸟，则古不及近，”并非夸大其词。

引起我极大兴趣的是，岭南派画家梁世雄的艺术实践，同样也是走的一条先人物、后山水的道路。而这种艺术趣味的变化发展，实际上反映并记载了画家的理想和追求的足迹。

自50年代开始，梁世雄的人物画即已引起画坛注目，他的成名之作《归渔》，不但写出了南海渔女的风采神韵，而且显示了画家在创作现代人物画的同时，已经蕴含着对描绘对象的整体艺术效果的把握与追求。而这种对人事环境的整体把握，实际上已开拓了他对山水画审美理想的确立和探寻。

数十年来，梁世雄遵循着“行万里路，读万卷书”的传统，刻苦勤奋地努力于生活实践和艺术实践中，在个人的作品风格上几经演变，如今已达到一个全新的境界。如果说他60年代的作品，于严谨浑厚中还未能完全摒弃某种拘束，那么，他80年代以后的画风可说是趋于雄奇豪放，艺术上也更加完美。

1985年初，画家在广州举办个人画展，博得高度赞誉，有的论者形容他的作品是“粗犷中见细腻，磅礴中显清新”，可谓恰当的评语。

梁世雄取得今日的成就，是与多方面因素分不开的。首先是他重视生活积累，为创作搜集了大量素材。长期以来，他跋山涉水，足迹遍及青藏高原和南国水乡。他不只一次去到黄山、三峡、峨眉、湘西等地，发掘自然之美，领略祖国各地的乡土风情，记录下自己的独特感受。近年更曾远赴欧、美、日等地考察访问及举办画展，进一步扩展了艺术视野。在创作上，他常以古人的“隐迹立形”，“搜妙创真”为铭，极力追求画面的完整。笔下的形象虽取自生活，但并不拘泥于某一实境，而是强调个人感受的抒发。重视生活、提倡写生，本来就是岭南画派的优良传统，梁世雄用自己的画笔，实践了这一传统，为不断提高自己的创作打下坚实基础。

其次，他多年来师事关山月、黎雄才两位著名国画大师，从他们身上既学到了传统，也学到了勇于探索、不断创新的精神。关山月先生对他的成就十分肯定，曾指出：“国画要继承传统，又要表现时代精神，还要有个人风格。没有传统作基础就不是中国画；不表现时代精神、没有个人风格，国画艺术就不能发展。梁世雄注意到了这些关系，路子是走得正的，这几年有了很大进步，这是可喜的。”我们从梁世雄的作品中，既可看到他学习关山月先生气势豪雄、构图开阔的长处，也可看到他学习黎雄才先生水墨渲染、潇洒秀逸的特点，这种

集众家之长又保持自己创作个性的治艺态度，也是他成功的因素之一。

除了绘画之外，他十分重视多方面的艺术修养。他曾以《一笔书与一笔画——略论书法与绘画的关系》展示了自身的博学广识，而且为青年学子树立了学习榜样。收入这本画集中的八十余件作品基本上全是画家80年代以后的新作。这些作品足以体现画家今日的艺术风貌。其中既有高原风光，也有水乡情调；有山村野趣，也有异国风情。而当我们欣赏这批佳作时，还会同时发现画家在题材选择上似乎有自己的追求与偏爱，或者说是有意识地在探索对某些自然景观的独特表现手法。具体来说，画家很爱描绘流云飞瀑和烟雨峰峦，前者如《云拥蟠龙坡》《飞流直下三千尺》《秋韵》《松涛飞瀑》等，后者如《山色有无中》《玉屏雨后》《山居晓色》等等。这两类题材不仅在数量上占有相当的比重，而且其艺术魅力也给读者留下较深的印象。流云飞瀑是瞬息万变的自然景色，画家刻意在静止的画面表现其动感，以引发读者产生对乱云舒卷、瀑落雷奔的联想；烟雨峰峦，这种蒙眛苍莽的境界，也被画家渲染得淋漓尽致，令人产生水天空濛、群峰添翠的幻觉。如果画家对这些自然景观缺乏长期观察和深刻的感受，是难以收到这种艺术效果的。梁世雄在创作实践中，无论内容和形式、材料或技巧，总是不断地进行新的探索。以他的近作《高原月色》和《白云下面马儿跑》为例，这种借简括的笔墨以表达深邃意蕴的尝试似乎正体现了他的这种追求。

梁世雄作为广州美术学院教授，多年来担任中国画系系主任、硕士研究生导师，并兼任岭南画派研究室主任。这些领导职务不可避免地占去了他许多时间，但他称得上是一位多产画家。个中奥秘就在于善于支配时间，并且具有勤奋刻苦的作风和毅力。他除了利用寒暑假比较集中的时间有计划地进行写生、创作之外，平时则不放过一点一滴的空隙，见缝插针，完成了一件又一件的新作。当笔者在他的画室浏览他那积案盈箱的画稿，聆听他述说每件作品的立意和追求时，不能不产生由衷的钦佩。这使我想起两句宋诗“功到阔深处，天教勤苦成。”任何从事艺术创作的人，即使具备了各种有利条件，也仍然不能离开个人的勤奋和永不满足的追求。从画家梁世雄身上，我再次体会到这个真理。

——节选自于风《画家梁世雄的艺术道路》

李伟铭（广州美术学院教授）

50年代，梁世雄那件颇为引人注目的人物画《归渔》，已透露了他日后山水画创作的特色和倾向，把对生活的理解和热情，凝铸为笔下健朗清爽的渔女形象，水墨挥洒的海风海水，似乎可以从中呼吸到南国湿润的气息。

也许，我们有理由遗憾梁世雄没有在人物画创作上继续开

掘发展。但是从另一角度看，他这种立足于对人物及其生活环境的观察和把握，事实上已确立了他以描绘自然风物为契机，从而达到情景交融、意趣合一的山水画艺术的方向。换言之，由人物而转向山水，对梁世雄来说并非改弦易辙。如果说，人物画与人物画家之间的关系可以描述为以大自然为背景的人与人之间，一种心领神会的“契合”，那么，山水画家无非借助自然天造的形态，把天然的主体还原为物我合一的视觉形象而已。表面上看，描绘的对象变更了，实质上无论人物画还是山水画，都毫无例外地表现为艺术家对人与世界的价值及其审美意义的追寻和确认。

当然像梁世雄这种由人物画转向山水画的选择，在画坛上并非少见。历史上人物山水并举兼善者不乏其人，由山水而人物或由人物而山水者也大有人在。特别是当代，画种之间的界限随着各种文化形态及学科之间的互相渗透而变得越来越模糊了，题材的取向在许多画家那里更呈现为一种兼容并蓄的趋势。我想把梁世雄的山水画创作，看作是以《归渔》为起点的人物画的“扩充”，也是可以的。

因此，虽然在梁世雄的作品中不乏《月出峨嵋照沧海》《青山万叠云无尽》这样纯粹的山水画，但是，更多的是《霜叶红于二月花》《葵林曲》《初秋》《高原初雪》等这种山水、人物统一出现于画面的作品。也许正因为梁世雄起步于人物画，对人物的刻画有更多的体验或偏爱，因而他笔下那些点景人物就常常相当精彩地构成了调节画面关系、提点意趣氛围

的关键所在。《初秋》中奔驰于山脚丛林的马车具有轻快舒畅的抒情韵味，其横向运动的走向与丛林山峰的取势更构成了令人击节的节奏对比；《葵林曲》中画出了岭南醉人的浓阴，那如伞如盖的葵林似乎在倾听那划过如镜春水的小艇竹竿点水的琴韵；在《嘎拉湖畔》浑茫壮阔的视野中，画家以精致的笔墨勾画了那对放牧的情侣，有力地强调了空间的对比层次，作品所容纳的主题意蕴也由此而得到了隽永含蓄的表现；而《高原初雪》提供给人的画面的洁净美和险峻美，更给人以新鲜的艺术享受。

梁世雄作为岭南画派的新一代并且长期从事国画的教学工作，其事业之路是应引起美术界重视的。“所有美的形式其产生的基础都是对于一种特定情感的个人体验。”梁世雄探索人物、风景于一体的“山水画”创作，显然是产生于他对社会生活及大自然诗意的深切关注和体验的基础之上。他之由人物转向山水，既是一个勇于进取的劳动者对其创造历程的积极延伸，同时也是一个真诚的艺术家对时代所赐予的机缘充满深情的回报。

——节选自李伟铭《水墨有情——梁世雄山水画片言》

原文载于1988年1月29日《南方日报》

什么是真正的山水画？确实是一个近乎常识而又不容易回

答的问题。南朝宗炳的《画山水序》大约是试图回答这个问题的一份最早也最艰涩、最权威的答案。因为孔圣人说过“智者乐水，仁者乐山，”所以宗炳认为“山水质有而趋灵”，可以“以形媚道”，故他乐于追随圣人畅游山水，“以神法道”之风。可惜“老之将至”，“不能凝气怡身”，遍睹名山退而求其次，只好“画象布色，构兹云岭”，画成则在“峰岫绕巖，云林森眇”的境界中，坐享“畅神”的乐趣。

翻开中国绘画史，当我们看到山水画从作为人物的背景走到前台，并经过关峡大川、寒林雪野、残山剩水，直至大寨式梯田等一系列景观、视角置换的时候，清理宗炳的山水画观，这对中国绘画史上的增益，可能是一种极有兴味的事情。

魏晋以降，隐逸之风大盛，厌倦人事，山林于是成为乐土。以田园山川为表现母题的山水画经过隋唐五代宋元的漫衍浸渐，终于蔚为奇观。然而在漫长的封建历程中，画上“山水”大致是中国知识分子归遁、卧游的“场所”，于是“萧寺云山”、“寒溪独钓”也就理所当然地成了历久不衰的主题。这种独特的文化传统世代相传培养着中国画家的审美趣味，并深刻地影响着奉持正统的中国画家的图式选择。甚至那些在画面以添加火车隧洞、高压电线的方式来突出“时代感”的山水画，从某种意义上来说也可以认为是这种文化传统在特殊的时代环境中的另一种形式的延伸。至于那些触目皆是，并很容易被误认为风景名胜导游图的“现代山水画”，则显然是现代商业文明改造传统文化的结果。

在两年前一篇谈梁世雄山水画的短文中，我曾提过：“如果说人物画家与人物画的关系可以描述为以大自然为背景的人与人之间一种超乎形骸之上的‘默契’的话，那么在山水画中，画家无非借客体的启示，把醉梦天机的主体“还原”为物我同一的视觉图像而已。表面上描绘的对象变了，实质上无论人物画还是山水画，都毫无例外地表现为艺术家对人的本质意义及其审美价值的追寻和确认。正是在这一意义上，我把梁世雄的山水画与人物画看作一种在内容上互相渗透，在形式上互相补充和互相联结的整体。显然，我的断言是基于梁世雄的艺术状态而提出的。众所周知，梁世雄首先是一位学有成就的人物画家，他在山水画上的造诣很大程度上得益于他在人物画方面的素养。他的知识结构曾有效地造就了他的山水画艺术独特的表现语汇和审美价值。然而在最近的作品中，我看到梁世雄似乎有意扬弃以往习用的表现程式，以一种更为简洁单纯的形式，接近他心目中大自然的境界。在这里，以往经常出现于画面并不可或缺地成为平衡画面结构形态的人物形象隐退了。黄山系列以及那些以湘西人家和巨松、山涧为表现母题的作品，鲜明地体现了梁世雄试图把大自然作为一个完整的生命实体来加以客观表现的努力。而在我看来，这种努力显然更接近山水画艺术的原来意义。我想，什么时候大自然不再被种种人为的方式分割为支离破碎的残件，什么时候社会公害不再成为一个威胁人类生存的难题，山水画艺术就有可能重新获得它本来的意义和价值。毫无疑问，正像山水之美的解读是一个人为渐进

的过程一样，重新确立山水画艺术在我们生活中的地位也是一个需要长期努力才能取得的结果。正是在这一意义上，我深深地敬佩梁世雄先生的工作成果。

——节选自李伟铭《山水之美——读梁世雄近作随想》
原文载于1990年11月3日《南方日报》

王 晔

《梁世雄画集》所收录的八十多件山水作品，都是画家80年代以后的新作，其中既有高原风光，也有水乡情调，有山村野趣，也有异国风情。画集中的作品，无不洋溢着新时代的气息，体现了画家独特的个人风格。

艺术美是画家的主观与自然的客观相统一的产物。梁氏笔下的山水，不管是黄山奇景或三峡险水，还是江南水乡或者僻壤村镇，都蕴含着他对山川景物的深厚情感，显露出他对大江南北的爱怀和赞赏。

梁世雄的山水，布局巧妙、苍劲洒脱，充满灵气与动感。如《山高水长图》以及《唯见长江天际流》等画作，山势奇雄、飞流千尺，果真是气象万千，慑人心魄。画家将名山大川写得活灵活现。

梁氏画作的动感与灵气不仅表现于那些奔腾的飞瀑、湍急

的洪流，一些小幅的作品，如《岸边絮语》等，亦流露出动感和灵气。厚重的岩石与起伏的波涛、激扬的浪花以及形态各异的海鸟互相呼应，一动一静，交织成一幅趣味盎然的佳作。又如《翠柏常青》，明明是千年古树，但经作者生花之妙笔，以有力坚实的线条、明快流畅的韵律，刻意地突出古木那扭动的纹理，以及那郁郁葱葱的翠叶，于是灵气与动感都出来了。它不仅予人视觉上的享受，亦充分体现出作者笔下老而弥坚的翠柏之生生不息。

梁氏的作品，题材丰富多样，构图奇特新颖，忽而平坦开阔、忽而高山悬崖，有时又喜欢采用近乎西洋画的构图技巧，重点地撷取一段突出的景物情节。如《白云下面马儿跑》就是一幅大胆构图、别具创意的画作。画面五分之四是蓝天白云，其下是深沉大地，天地之间留出空白，一男一女策马挥鞭。画家似乎志在写意中捕捉一刹那的光景，故运笔洒脱，不事修饰，却使人感到风在呼啸、云在变幻、马在狂奔，方尺之中表现出无限空间。

梁世雄为广州美术学院教授兼中国画系主任、岭南画派研究室主任，早年师事当代中国画大师关山月、黎雄才，其画作兼备岭南画派的秀丽与长安画派的雄浑，博采众长，自成体貌。他的山水充分体现了平、深、高“三远”、“三叠”及“鸟瞰”的构图技法，大势磅礴，浑厚华滋，但仔细处却又注意结构的精确与描绘的细微。正是因为这种丰富多样的表现手法，使他的作品之题材不囿于一格，既能表现出中国西北疆域

的浩瀚苍茫，也能表现出南方景物的山明水秀。

——节选自王晔《巧融南与北 秀丽复雄强——读梁世雄画集》

朱万章（中国国家博物馆研究员）

进入2000年以后，梁世雄的画风虽然与90年代末相比并未有泾渭分明的演进，但从细微处可以看出其渐臻化境。他擅画以榕树为主题的南国风光，表现出郁郁葱葱、生机勃勃的景象。如2000年的《榕阴晨曲》，以茂盛的榕树与展翅的白鹭为亮点，勾画出南国晨景，表达出画家以高昂的艺术激情迎来千禧年，同时也彰显出进入新世纪的梁式画风，又迈出了可喜一步。从画风可看出，该图用笔遒劲、构图缜密，以飞翔的白鹭、涌动的云海与盘根错节的古榕、密林相互辉映，动态与静态结合，既有一种流动的美，也有一种宁静的恬淡。相信这是作者人画俱老的必然结果，也是其画风炉火纯青的标志。

在随后的几年间，梁世雄几乎每年都有令人惊喜的精品佳构问世，以其不同的面貌昭示出作者成熟的画风，这是其内在意蕴与绘画形象有机交融的产物。2001年的《翠柏图》以淋漓尽致的笔触展现出蓬勃之气；2002年的《阿里山之魂》以恣肆的挥洒表现出百年古树的英姿；2003年的《高原春色》则以细润与粗放并举，凸显高原春色的秀丽与壮美；2004年的《苍松万古春》乃作者登岱所见六朝古松而发思古之幽情，

欣然捉笔勾出其“吐出虬龙思后土，招来鸾凤诉苍穹。四山有石泉声绝，万里无云日照融”（郭沫若诗）的千年雄姿；2005年的《数峰烟雨数峰晴》以水墨晕染，虚与实结合，乃其“求新”之一变；2006年的《云峰初晓图》以高远与深远之法写崇山峻岭，侧重光影的对比；2007年的《天涯海角万里春》以椰树、海浪、沙滩、海鸥入画，乃其题材之变革；2008年的《大江茫茫去不还》描绘的是“黄云万里动风色，白波九道流雪山”（李白诗）的苍茫之境，乃是其将胸中蕴涵之浩然之气寄托于大山大水的极致之作；2009年的《胡杨系列》与《明月松间照》则尽显其练达、苍劲、老辣的一面。

需要特别指出的是，从2003年起，梁世雄将梅花引入画中，意味着之前那种以红色作为缀景的画面已经跃然而变为主题画境。这为其近年的画风又开一生面。2003年的《散作乾坤万里春》描写古树发新梅的生意盎然；2005年的《报春图》以虬曲之腊梅配上翠竹、怪石，表现出一个现代文人的古典情怀；2008年是其梅花的丰收之年，计有《红梅颂》《红梅傲雪开》《傲雪松梅图》《报春图》《风雪林中著此身》等力作，均以不同形式描绘出梅花铁骨寒香、不畏严寒而昂首怒放的高洁品质。无论是否属于刻意试图拓宽画界的视野，梁世雄在梅花的尝试与成就方面，都可以称得上是一种成功的范例。虽然这很难和他的松树与山水相提并论，但这确乎可以反映出一个艺术造诣精到者的多方面艺术才能。