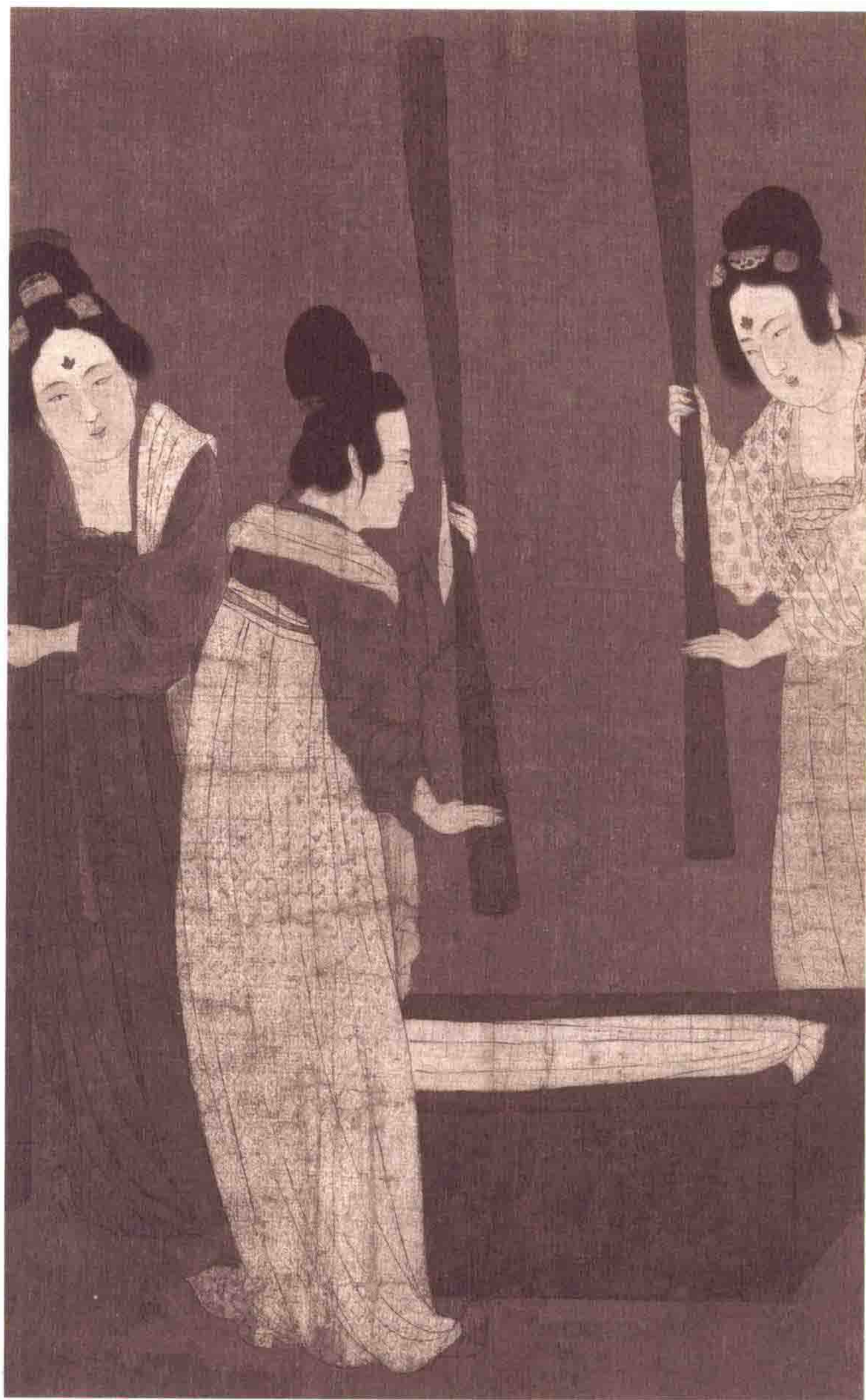




学术
经典



傅抱石 著
万新华 导读

上海书画出版社
Shanghai Fine Arts Publisher

中国绘画变迁史纲

中国的人物画和山水画

傅抱石 著



学术
经典

中国绘画变迁史纲 中国的人物画和山水画

万新华 导读

上海书画出版社
Shanghai Fine Arts Publisher

图书在版编目(CIP)数据

中国绘画变迁史纲 中国的人物画和山水画/傅抱石著;万新华导读.——上海:上海书画出版社,2017.1

(朵云文库·学术经典)

ISBN 978-7-5479-1438-0

I. ①中… II. ①傅… ②万… III. ①中国画—绘画史—研究—中国 IV. ①J212.092

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第013630号

中国绘画变迁史纲 中国的人物画和山水画

傅抱石 著 万新华 导读

责任编辑 王 剑
责任校对 周倩芸
丛书名篆刻 沈乐平
封面设计 姜 明
技术编辑 顾 杰

出版发行 上海世纪出版集团
② 上海书画出版社
地址 上海市延安西路593号 200050
网址 www.ewen.co
www.shshuhua.com
E-mail shcp-ph@163.com
制版 南京展望文化发展有限公司
印刷 上海书刊印刷有限公司
经销 各地新华书店
开本 787×1092 1/16
印张 12.5
版次 2017年3月第1版 2017年3月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-1438-0

定价 40.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

朵云文库·学术经典

学术顾问(按姓氏拼音排序)

陈振濂 邓福星 范景中 郎绍君 卢辅圣
潘公凯 潘耀昌 薛永年 尹吉男 周积寅

编辑工作组

王立翔 王剑 曹瑞锋 陈家红 朱艳萍



傅抱石(1904—1965),原名长生、瑞麟,号抱石斋主人。生于江西南昌,祖籍江西新余。早年留学日本,回国后执教于中央大学。1949年后曾任南京师范学院教授、江苏国画院院长等职。其山水作品气势豪放;人物绘画多作仕女、高士,形象高古。著有《中国绘画变迁史纲》《中国古代山水画史的研究》《山水人物技法》等。

丛书弁言

王立翔

中国艺术源远流长蔚为大观，然以书画为核心的中国艺术本体认知及其理论阐发，近代以前，学人多以诗赋、笔记、题跋为载体，以描述、感悟为表征。这与主流阶层，将艺术仅作为从政之余抒发心志之观念有关，这导致了书论画学诸门无法望经世之学项背的事实。但近世以后，尤其是辛亥以来，随着传统士阶层社会作用的变换，以及治学语境、研究视野、学术方法之更改，在一批卓有才华的新学人努力下，传统艺术进入现代学科视域，中国艺术的本体精要和文化精神开始得到了全新的诠释、辨析和发扬。毫无疑问，因与西学的碰撞和融合，中国传统学术发生了巨大变化。在对中国传统艺术的长期学究中，向以画学一门最为突出，其学术语境也发生了重大变化。大量的中国文物和书画名迹流至域外，引发了海外学者对中国文化的浓厚兴趣，他们运用西方的学术方法，开始阐述各自心目中的中国美术，对国人产生了不小影响。当然最为重要一页的翻起，仍是游学海外的中国学人自己，他们张开胸怀，吸收着西方工业文明下的现代科学理念和治学方法，开始了勇于辨讹、尝试思辨的别开生面的中国画史探索。

在国内，敦煌藏经洞、各地石窟墓室的先后开启，一次次突破着人们故往的认识；动荡的社会，导致文物大量流失，也使更多的新材

料能为研究者所用。而在现代印刷技术的传播下,美术材料的易见性大大冲破了原有的局限。作为近现代学术成立的两大基石:新材料与新方法,一时蜂拥展现在20世纪初的艺术学人面前。

正是在这样一个特定历史环境下,一批学者放眼世界,既吮吸西方新学,又融合中国传统学养,投入到以书画为主体的中国艺术研究中。纵观这一百年来,他们经历了模仿到兼通到后期体系自建的历程,现代学科应具备的特质如理论性、逻辑性、体系性等逐步成熟,呈现出一条上承古代下启当今的鲜活的学术生命之流。他们关注新材料,寻觅新方法,创建新思想,以筚路蓝缕的拓荒精神,开启出中国艺术研究从未有之新境。

今之视昔,此间研究均有时代局限,但许多著述仍因有奠基之功而成为后学之经典。为使当今学界和继学者更方便更完整地获见此一时期的中国艺术研究成果,我们精心遴选一批近现代艺术文献再予整理出版。所取著作肇始于20世纪初,迄于“文革”之前;所选范围,乃以中国传统艺术为主体,兼及诸种工艺美术;所选标准,则以于当时有重要作用、于今天仍有借鉴意义之论著为重。我们注重文本的准确性,同时从艺术研究对象出发,分别配以图版,以作印证。尤为重要的是,我们邀约专家撰文导读,以帮助读者理清原著学术脉络,辨明文中精义,认识著作产生的历史背景,展现前辈们的学术个性,便初学者获得治学门径。以上努力,或谓于具体问题之分析仍有巨大学术价值,或谓对推进当今之中国艺术的深入研究亦有重要启思意义。因以“朵云文库·学术经典”系列贮存,以钩沉论艺渊薮,绵延传统文脉,尽责无旁贷之职!

导 读

万新华

一

1904年10月5日，傅抱石出生于江西南昌的一个贫苦家庭。由于街邻有裱画店和刻字摊，耳濡目染，自幼对绘画、篆刻产生浓厚兴趣。1922年，傅抱石升江西省立第一师范学校本科一年级，次年转入艺术科一年级，开始了正规的系统美术训练。也是在那个时候，他大量阅读各种书籍，尤其对历史、文学、金石、文字、画史、画论等感兴趣，开始对中国传统文化有了初步和感性的体会和认识，为其后来的美术史学术生涯奠定了扎实的基础。求学期间，他凭着理论敏锐感，在没有现成的样板的情况下，整理古代画史、画论典籍，悉心搜求，撰写了《国画源流述概》，表现出非凡的史识和才华。

1926年，傅抱石以考试成绩第一受聘留校，任教于江西省立第一师范学校附属小学，开始了六年的中小学教学生涯。1929年，傅抱石得江西省立第一中学教务主任廖季登之聘，任该校初中部图画教师，并兼职私立鸿声、洪都、心远、女子师范等校，次年升任高中部艺术科主课教师，讲授国画、手工课程。傅抱石从教六年，未尝一日废读弃学，边教边学，教学相长，十分勤苦。在他看来，“学问”来自“工夫”。如果说求学苦读为傅抱石日后治学奠定了坚实的国学根基，那么，中

学从教生涯则是他从事美术史学研究的发端期。他读书力求广博会通，治学则先以专驭通，开始以史学的眼光和方法系统研治古代画学，显露他美术史学思想的基本方向与特征。1931年9月，傅抱石出版了《中国绘画变迁史纲》，成为中国现代美术史学史上名副其实的先行者。

“中国绘画史”的撰述，由日本学者草创，已是众所周知的事实，只是“谁是第一”的问题，学界似乎有所异议。1909年，京都帝国大学第一次开设美术史讲座，内藤湖南（1866—1934）主持“支那绘画史讲座”，对中国绘画发展提出了新的认识模式。他以现代新史学眼光来从事东洋绘画史研究的尝试，表明了中国画研究正在逐渐摆脱旧式文人色彩而走向现代科学立场。1910年，大村西崖（1868—1927）根据其编写《东洋美术大观》的材料整理、归纳中国历代画史画论，撰写了《支那绘画小史》，并由审美书院出版，这是目前所知的第一本中国绘画史。在中国，任教于浙江省立第一师范学校的姜丹书于1917年出版的内容涵括中西的《美术史》是中国最早的美术通史教材。虽然作者自谓“行粗浅之文字，述中外之大略，自惭獭祭成篇”，但标志着美术史研究划时代的变化。至于中国画专史，曾留学日本的陈师曾是撰写《中国绘画史》的第一人。1918年，陈师曾应蔡元培之聘为北京大学画法研究会中国画导师，又兼职北京美术专科学校，参酌日本中村不折、小鹿青云于1913年由玄黄社出版的《支那绘画史》编辑讲义，讲授画史、画论。1925年，其门生俞剑华加以整理后由其经营的翰墨缘美术院付梓，标志着中国的绘画史研究正式起步。次年，时在上海美术专科学校任教的潘天寿同样根据中村不折、小鹿青云《支那绘画史》改编撰著《中国绘画史》，由商务印书馆正式出版。1929年，郑昶在熟读古籍后以己意编排汇集的《中国画学全史》由中华书局出版。

在学生时代，傅抱石已经学习过作为当时教育部审定的师范学校艺术科通行教材的姜丹书所著《美术史》，也曾研读过英人波西尔

著、戴岳译于1923年由商务印书馆出版的《中国美术》，大村西崖著、陈彬龢(1897—1945)译于1928年由商务印书馆出版的《中国美术史》，对中国绘画史自有有一个立体的历史形象，历时七个月“闭门造车”式地完成十余万字的《国画源流述概》，其治学精神初见端倪。

正是因为有如此积累，傅抱石对中国绘画的历史渊源应该是了然于心的。而后，他认真阅读过陈师曾《中国绘画史》、潘天寿《中国绘画史》、郑昶《中国画学全史》、朱应鹏(1895—?)《国画ABC》等绘画史专著，进行了批评式的对比研究，提出了四个问题：

- (1) 画体、画法、画学、画评和画传，是不是可以混为一谈？
- (2) 中国绘画有没有断代的可能？
- (3) 记账式和提纲式，哪种令读者易得整个的系统？
- (4) 应否决定中国绘画的正途？

在傅抱石看来，传统画史的局限性主要在于忽略了艺术与时代的关系，著录史料孤立零散，相互之间没有联系，写作方法也没有系统性。其言下之意即：

- (1) 画体、画法、画学、画评和画传，不可以混为一谈！
- (2) 中国绘画不宜断代！
- (3) 提纲式比记账式更令读者易得整个的系统！
- (4) 应指出中国绘画的正途！

由此可见，傅抱石对历史的编排自有独特见解。他注意历史系统，从历史现象的客观联系中去考察问题，显然有着较强的史感意识。也就是这种批判的研读方式，使得傅抱石对中国绘画分期的变迁、重心形成了一个主观的价值体系。对傅抱石来说，科学的方法，首先是明确中国绘画在世界美术中的地位与关系：

- (1) 轨道的研究中国绘画不二法门！
- (2) 提高中国绘画的价值！
- (3) 增进中国绘画对于世界贡献的动力及信仰！
- (4) 中国绘画普遍发扬永久的根源！

面对浩繁的中国绘画史，怎样才能“从乱七八糟里面寻出一个条理脉络来；从无头无脑里面寻出一个前因后果来”？傅抱石特别强调史识，“找出正路”而“有所循依”，所以主张“提倡南宗”“注意整个的系统”，厘清绘画发展轨迹，充分体现了其进步论的艺术史观。同时，他认为绘画史不是单纯的史料汇编，但也不偏废材料的掌握：“前贤的画论，有必不可不读的，都按时按人插入，使旁收理论的实效。”这是当时大多数美术史家信奉的观点，表明了中国绘画史学已脱离了画论加画家传记的传统做法，而要以某种观点来统揽概括整个绘画史。

年轻的傅抱石结合个人学识，以自己尊崇的观念架构出心目中的“画史轮廓”。“提倡南宗”，即是他整理古代绘画史的主要理论依据，也是他“构建中国绘画史的主要观点，而且是他史事编序、故事设定与情节结撰等整个叙述行为的原则策略和主要线索”。（见段汉武：《民国时期中国绘画史叙述模式研究》，浙江大学人文学院博士论文，2006年6月，页47）在他看来，中国绘画史就是一部南宗绘画的演变史。可以说，这便是傅抱石早年最为根本的绘画史观。

中国山水画的“南北宗”问题，绘画史上的南北宗论，始于明代，莫是龙《画说》、董其昌《画禅室随笔》论述较详。他们以禅分南北宗而喻，把自唐代以来直至明初的绘画分为南北二宗，认为李思训为北宗之祖，王维为南宗之祖，南宗为文人之画，北宗为行家之画，崇南贬北。这种观点对明清绘画发展的影响极大，然自产生以来因董其昌在人品、画品上存在着诸多自我矛盾之处而倍受争议。围绕这个理论，人们或赞同，或否定，或折中调和，褒贬参半，争论不休，持续数百年。青年时代浸淫于传统文人画的傅抱石，自然服膺这种理论。他在比较董其昌、沈宗騫、陈师曾三人关于中国绘画基本思想构成要素后，提出了“研究中国绘画的三大要素”：人品、学问、天才。这是他研究中国绘画史的指导思想，由此提纲挈领地引出中国绘画的体系。“人品”与“学问”是决定“我”的存在的根本，

“欲希冀画面境界之高超，画面价值之增进，画面精神之永续，非先办‘我’的高超、增进、紧张、永续不可。‘我’之重要可想！‘我’是先决问题。”正是如此，他运用文人画理论观念系统地完成了古代绘画“史事编序”，其故事脉络清晰，情节简单明确。《中国绘画变迁史纲》凡七章：（一）文字画与初期绘画；（二）佛教的影响；（三）唐代的朝野；（四）画院的势力及其影响；（五）南宗的全盛时代；（六）画院的再兴和画派的分向；（七）有清二百七十年。我们只要留意书中各个情节系列的编排，就会发现它们都不是历史的直接而简单的再现，而是有意识的理论铺陈。

傅抱石从中国的象形文字开始述说绘画的发生、发展，同时联系古代人文思潮的演变，阐发了对绘画逐渐成熟的意见。他认为：“中国绘画是经过‘文字画’的一个阶段。因为文字的应用，渐渐也觉不完满，识字的人总是少数。自然图画的需要刻不容缓。……自此‘文字画’之阶段出发，经过了许多的应用，慢慢脱去文字的蜕衣，而重新成立为有意义之行为。绘画之事既立，绘画之值较高。”而且，他着重强调了线条的表现——这是中国画发展最为本质的东西：“大概中国绘画自‘文字画’以来，在夏时已知线条的美妙而加以放任的运用。这在当时钟鼎彝器的花纹上可以证明。不能不夸是中国民众智识心灵交互发达的结果！”

对于汉魏六朝绘画，傅抱石以“佛教的影响”概括。在他看来，中国绘画，虽受西域佛教艺术的影响，但总体上说，这一影响的力量还远不及六朝时期江南文人艺术风气的勃兴所产生的作用来得大。

唐代是中国绘画的一个昌盛时期。傅抱石在谈及“南北宗”的分野明显加上了自己的逻辑，以“在朝的（贵族的）”和“在野的（平民的）”来区分“北宗”和“南宗”两种对立脉络。例如他在描述吴道子画作风格时，借用《东观余论》《图画见闻志》《广川画跋》等著述中的经典语录，称赞其“技巧”与“性灵”。对于李思训、王维绘画，他认为李思训设色山水金碧辉煌，“高贵的在朝的典型有余，而深

入民间的力量不足”；王维山水水墨渲染有“自我的表现”和“平民的”特征，是“在野”的代表。“在朝”与“在野”的对峙以及“在野”艺术的胜利，构成了唐代画坛的基本格局。这里，傅抱石在叙述过程中编成了易于感知的情节。他把“中国绘画”作了二元对立的阶级划分：一方面是贵族的，另一方面是平民的，两者形成鲜明的异同对照，时有争斗，间有合作，势力此消彼长，但他立场鲜明地站在文人画一边。

我们不难发现，傅抱石对南北宗的认识，是基于两个方面的内容：一是技法，二是创作者的阶层属性。显然，傅抱石受20世纪初以来“文学革命”之影响，借用了陈独秀“贵族文学、国民文学”和胡适“贵族文学、平民文学”之概念，成为他论述绘画分野的理论基础。有必要提醒的是，傅抱石所认定的画家属性绝对不是后来意识形态下的“阶级”概念。他贬斥“作家画”“院体画”，强调绘画的文人性和表现自我。这种叙述策略“呈现出一种对‘南宗’的现代性思考，突破了一些南北宗画史研究者只注重不同宗派画家归属的做法，从艺术创造的角度对‘南宗’画家的优越性进行了阐发”，（见姚远：《傅抱石〈中国绘画变迁史纲〉研究》，《南京艺术学院学报（美术与设计版）》2010年第1期，页32）无疑是对南宗研究的一种突破。故在后面的论述中，傅抱石虽有时稍显勉强，但只关注技法而使其又能自圆其说。

事实上，傅抱石在《中国绘画变迁史纲》中提倡南宗，也是有其时代背景的。自从康有为、陈独秀等人大呼美术革命、国画改良，批判文人画之后，美术界在史学界提倡整理国故的号召下，以理性的态度对传统文人画作了重新审视。1921年，日本东京美术学校教授大村西崖访问北平，与时在北平从事美术教育的陈师曾会面，讨论文人画问题，所见略同。次年，陈师曾翻译了大村西崖的新著《文人画之复兴》，并撰写《文人画之价值》，合刊成《文人画之研究》，由上海中华书局出版。在书中，陈师曾深刻地阐述了文人画的历史价值和现

代意义,反映了当时绘画界对传统的回归。此书风行一时,至1926年已经4次再版,1934年重印第7版。当时不论新派、旧派,均广为阅读,并引用之,俨然成为研究文人画的经典之作。当然,傅抱石也阅读过《文人画之研究》,从来就受文人画熏陶的他在心灵上产生了共鸣,对陈师曾的文人画理论表示出强烈的认同感。由此,他通过“提倡南宗”实现了对传统绘画史的系统构建,所谓“南宗系统”在一定程度上即可理解为他所信奉的中国绘画史观。

就编撰体例而言,《中国绘画变迁史纲》立足于中国传统绘画的系统性,打破机械历史断代的破碎史料罗列,找出中国绘画发展的线索“正途”的史学研究,的确显示出傅抱石非同一般的学术视角和思考方式。显然,《中国绘画变迁史纲》已经有着明晰的“史”的线索,注重理论与实例互相印证以阐明观点,探讨了各时期绘画的特点、原因、条件以及思想的传承、演进,以高屋建瓴的视野、洞察力将几千年来的绘画史发展趋势予以鸟瞰式的脉络分明的分期、因果关系概括和宏观分析评价等。这些都是史学意识自觉的表现,使得《中国绘画变迁史纲》成为运用文化系统历史观念来进行美术史学研究和编撰中国绘画史学著作的早期代表作之一。

需要强调的是,笔者做这样的释读,目的不在阐述《中国绘画变迁史纲》完美与否,而是企求以一种专门视角来揭示傅抱石论述中“真正”的因果关系。他对绘画史的体例是在深思熟虑的基础上进行了精心的设计,一气呵成,这期间更多的是汲取传统文史之书的编撰资源,并在现代历史观念的观照下,糅合而成的极富有个性的绘画史体式,尽管有些观点有待商榷,但这无疑是中国绘画史编撰历史过程中的一个收获,不失为一种积极的尝试。

二

在长期的研究、创作过程中,傅抱石对中国绘画精神具有深邃的

洞察力,始终清醒地认识到中国绘画的精神实质和前进方向。他一直坚持他对中国绘画精神特质的最初认知,而且随着年龄的增长,他不断加以拓展、补充和强化,几乎贯穿一生。1942年9月22日,傅抱石撰写个人画展序言,谈到了自己对中国画精神的理解(见傅抱石:《壬午重庆画展自序》,《傅抱石美术文集》,页332):

近来我常常喜欢把被人唾骂的“文人画”三个字来代表中国画的三原则,即:1.“文”学的修养,2.高尚的“人”格,3.“画”家的技巧。三原则其实就是中国画的基本精神。

这种认识可以说是他青年时代倡导的“人品、学问、天才”三大要素的升华,也是他对于中国绘画最为根本的表白。

在1950年代最初的几年间,或许因为迷惑,或许因为观望,傅抱石暂时停止了绘画创作,而主要集中于学习新理论。1951年7月19日,傅抱石撰成《初论中国绘画问题》,并在南京大学师范学院艺术系做了专题报告。他引用“文化部一九五〇年全国文化艺术工作报告与一九五一年计划要点”之“各级艺术学院均必须注意与实际的联系,注意研究自己民族的遗产,克服与防止艺术教育上的教条主义与盲目崇拜西洋的错误倾向”的指导精神,呼吁人们要珍视中国绘画传统。(见傅抱石:《初论中国绘画问题》,《傅抱石美术文集》,页365)这是傅抱石第一次运用毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神写作,表达了对中国绘画发展现状的关切,体现出捍卫传统的真实心态。尽管有些论述如今看来显得有些生硬,但在当时历史情境下不失为一种积极的转变。1953年11月19日,傅抱石历时半月撰成《中国绘画的成就》,在南京师范学院美术系作了数次演讲,从绘画的角度宣扬了毛泽东文艺思想下的现实主义。他从三部分展开了中国绘画的现实主义论述(见傅抱石:《中国绘画的成就》,手稿,南京博物院藏,1953年11月4—19日,页1):

- 一、中国绘画的优秀传统是富于现实主义的精神和方法的;
- 二、从人物画来看现实主义的形成和展开;

三、从山水、花鸟来看中国绘画是怎样运用现实主义的方法解决表现自然的问题。

资料显示,《中国绘画的成就》是傅抱石第一次集中利用马克思主义文艺原理解释中国绘画现实主义发展进程,慎重证明了中国绘画传统的价值。

1953年12月6日,傅抱石认真修改定稿《中国的人物画和山水画》。在引言中,傅抱石开宗明义地阐述了自己的撰文思路:

中国绘画的优秀传统是富于现实主义的精神和它的人民性的。这种现实主义的精神和它的人民性,是构成中国绘画发展主要的基础。现在想站在这个基础上,根据遗迹,结合资料,简单而又重点地谈谈中国人物画和山水画发展的痕迹及其辉煌伟大的成就。

有目共睹的是,傅抱石在论述中国绘画的“现实主义”传统时,总是针对明清文人画的“形式主义”尖锐批判的:

特别是明、清之际,形式主义的倾向渐趋严重,不少的画家——尤其是山水画家脱离现实、脱离人民,盲目地追求古人,把古人所创造的生动活泼的自然形象看作是一堆符号,搬运玩弄,还自诩为“胸中丘壑”。我们必须承认这是一种恶劣的倾向。但这并不等于说,中国绘画现实主义的优秀传统便因此而绝。实际形式主义这玩意儿,各个时代都是有的,不只是明、清的产品,若是脱离生活、脱离现实因袭模拟的勾当,都应该属之。

这是1950年代初期的中国文艺理论界的单一思维模式,也成了傅抱石构建中国古代绘画史的理论依据。面对政治文化形势的急剧变化,作为一个美术史家的傅抱石也在思考一个迫在眉睫的问题,即如何运用马克思主义理论和毛泽东文艺思想于中国美术史的研究和编撰,以为当时继承和发扬中国绘画传统遗产的热烈讨论提供解决之道。他如是地参与讨论,也如是地辛勤著述。

在这篇两万五千余字的专论中,傅抱石从东晋顾恺之《女史箴图》卷谈起,描述画面内容,分析绘画技法,认为有两点值得注意:

其一，表现了生活，“结合了当时代的现实生活来创造画面，充分地传达了活生生的气息”，“足以说明画家高度的富于现实精神的创作手法”；为了说明画家如何表现生活，他不厌其烦地描述着画面中各种造型细节以佐证其写实性。

其二，发展了传统，即“对中国绘画现实主义传统的发展”，“实践了他自己所主张的形神兼备的理论。”为此，他还声明了自己原先的想法，以反问的语气证明其中的合理性：

我曾经这样想过，倘若顾恺之不从现实的生活描写，那么——我主观的推测——面对这个主题只有一条路可走，就是取法汉代画像石的办法，把原作的历史故事主观地来设计、来描画。倘如此做了，对中国绘画现实主义传统的发展，损失固无可衡量，但顾恺之也就并不是怎么伟大的一位画家了。

由此，他列举了古代美术中能足以证实和启发现实主义传统的绝好材料的山东、河南、四川为主的画像石、画家砖，从线条的角度分析《女史箴图》与它们的前后联系，认为：“《女史箴图卷》的表现，在一定程度上体现了传统的发展和提高，是大大超越了汉画的。”后来，傅抱石一直将顾恺之视为现实主义理论的奠基人。（见傅抱石：《从中国绘画“线”的问题来看现实主义理论的展开》，叶宗镐、万新华选编《傅抱石论艺》，上海书画出版社，2010年1月，页198）

在人物画的阐述中，傅抱石将优秀传统文化的重任落实于“线条”。诚然，他一向视线条是中国画的生命所在。在他看来，“中国绘画线条之美全在其本身负有双重意义，既可用之以衬托形体、其本身又极优美生动，亦自可察其高度之艺术性，且有时后者更重于前者。”（见傅抱石：《中国绘画之理解和欣赏》，南京《国立中央大学校刊》复员后第52期，1948年，第2版）所以，肯定中国画特有的民族形式，并在创作中充分重视继承民族形式，就是宣扬中国绘画的优秀传统文化。因此，傅抱石说明人物画的现实主义便重点论述了中国画家如何利用线条来“写实”地表现人物形象，这是他自己的论述方略。傅抱石对