









中國近現代名家畫集

傅抱石



浙江人民美術出版社



中國近現代名家畫集

傅抱石



錦繡文化企業

天津人民美術出版社

1993





傅抱石 1904~1965



序

何懷碩

一

藝術家是民族歷史文化與他生存的時代加上特殊的個人素質混成鑄造的傑出人物。近百年中國畫壇上，傅抱石先生是最卓越的天才。在我少年時代，他的成就尚未得到普遍的認識，而我對斯人的嚮慕與拳拳服膺，三十多年來「謬託知己」，不免有些狂豪。在孤寂的海角，對抱石先生的欣賞與理解，全靠靈犀相通。這一篇文字是多年內心積蓄的抒發，也是在這一位偉大畫家心靈感召下體驗的陳述。有不及之處，或亦有不可及處。而有幸為抱石先生大畫集作序，心中榮感，更不勝言說。

二

清末以降，中國繪畫與中國文化共同面臨存亡絕續的危機。如何生存發展，成為近代中國第一流才智之士殫精竭慮的焦點。近百年來的中西文化論戰，與中國藝術現代化的爭辯，至今尚未結束。概括而言，除了「死守傳統」與「全盤西化」兩極對峙之外，就是以西方的觀念與方法來改造中國文化，以及以中國文化為主體，吸收其他文化之營養來謀求中國文化的再生這兩條路。

就中國繪畫而言，近代畫家在這兩條路上的努力，確出現過許多不同的非凡成就。從鴉片戰爭到二十世紀中葉，第一流的中國水墨畫家中，任伯年、吳昌碩、黃賓虹與齊白石，是從傳統的文人畫範疇中異軍突起，振衰起弊，則闢蹊徑的人物；徐悲鴻、李可染與林風眠則屬於以西方的觀念與方法改造中國繪畫，首開風氣的畫家。

當然，這種粗略的分類，只是為了討論與認知的方便而已，原不能作絕對的二分。比如任伯年無疑的也接受了西方文化的影響；徐、李、林三大家對民族藝術風格的卓識與堅持，更令人欽佩。事實上，中外藝術的交流，歷史甚長；尤其近代西風東漸，直接間接的西方影響，只有程度不同而已。而每一位獨立創造的大畫家，都是一個「特殊」，原也不能類比。

活躍於二十世紀前半葉，至今聲譽日隆的傅抱石，正是上述兩類均難以規範的大畫家。一方面他有極強烈的民族藝術主體性的信念，卻又斟酌採納了某些外來的藝術與方法；一方面他發展了中國的文人畫，卻又痛陳文人畫「流派化」之後藝術生命的死滅（註一）；一方面他一生鑽研中國書畫篆刻與美術史，卻又在留學中借鑑了日本畫、水彩、素描等域外藝術與學術研究的方法。他不像吳昌碩與黃賓虹，在高古的傳統中爬梳抉發，終於化腐朽為神奇；也不像徐悲鴻與林風眠，掌握了西洋的利器，移花接木，別開生面。傅抱石在兩者之間，樹立了另一個典範。

三

傅抱石，原名長生，初小四年級時改名瑞麟。十七歲就讀省立第一師範，開始美術創作與研究，自號「抱石齋主人傅抱石」。一九〇四年十月五日（清光緒三十年申辰八月）生於江西省南昌市。祖籍新喻縣章塘村。一九六五年九月二十九日日腦溢血病逝南京寓所，享年六十一歲。

傅抱石的父親是孤兒，在農村當長工。因為肺病不能扛重活，流落南昌，以補傘為生。母親是逃家的童養媳。他們生了七個子女，但生計艱難，六個先後夭折，傅抱石就是僅存的第七個。幼年時，又慘遭父喪，成為第二代孤兒。全靠寡母補傘洗衣維持困頓的生計。七歲入私塾附讀，十一歲到瓷器店當學徒。鄰家裱畫店與刻印舖引發了他對書畫篆刻最初的興趣，開始自學。十三歲得鄉親資助上江西省第一師範附小。高小畢業因成績優異保送入師範學校。二十二歲已寫成第一部著作「國畫源流述概」。

二十三歲師範藝術科畢業，留校任教。二十六歲完成第一本美術史專著「中國繪畫變遷史綱」（一九三一年版）。這樣一位傑出的青年終於時來運轉，得到徐悲鴻的讚揚與推薦（註二），於一九三三年以江西省公費留學日本。據鹽出英雄與金原卓郎（註三）所述，傅抱石在國內時已稔知日本東洋美術研究之泰斗金原省吾，仰慕不已，曾寫信求教，並為所悅納。傅抱石遂就學東京帝國美術學校研究科，師事金原省吾博士習美術史與理論；就山口蓬春等先生習日本畫；就清水多嘉示先生習雕塑。傅抱石在日本，其勤奮用功，非常人所能及。三年間，翻譯了日人梅澤和軒的「王摩詰」和金原省吾的「唐宋之繪畫」；編寫了「中國繪畫理論」；一九三四年五月在東京舉行了書畫篆刻個展。他在東京留下的一批書畫作品、照片和書籍，在金原省吾逝世（一九五八年，六十九歲）之後，由金原家人捐贈給由原來帝國美術學校改製升格的武藏野美術大學圖書館珍藏至今（註四）。但他在日本寫的家書，文革浩劫中卻已付之一炬（註五）。

一九三五年七月，傅抱石學成返國，任教於南京中央大學藝術系（註五）。直到他一九六五年逝世為止。生活的清苦，抑阻不了他精神創造力的昂揚。三十年間，傅抱石在教學、研究、著述、旅遊寫生和不懈的繪畫創作中絞盡他最後一滴心血，留給人間極珍貴，極豐富的藝術遺產（註六）。

傅抱石於一九三〇年與羅時慧女士結婚。在許多回憶與紀念文字中，我們知道傅夫人數十年茹苦含辛，支持這位大藝術家創造的志業。她的功績，在傅抱石的藝術中將為後人永遠的感念。

四

渡過了堅苦慘淡的前半生，三十一歲回國，恰好是傅抱石後半生的起點。此後幾個時空變遷的不

同階段，對傅抱石的藝術風格與成就有重要的關聯。第一階段自日本回南京到抗日戰爭期間入川之前共四年。傅抱石學術研究的重心在畫家石濤、山水畫史與中外美術交流。這時期的畫，尚未建立獨特風格，我們所能見到極有限的作品，多半深受明清之際，尤其是石濤等畫家的影響。

第二階段是入川之後，到一九四六年回南京這七年間。四川的山川草木，特別地激發了這位藝術天才的靈感。歷代山水畫家都有啓發靈感的「聖地」，如范寬的終南、太華；黃子久的富春江；梅清的黃山等是。四川是傅抱石開悟自然神韻的地方。他曾說：「畫山水的在四川若沒有感動，實在辜負了四川的山水。」又說「以金剛坡爲中心周圍數十里我常跑的地方，確是好景說不盡。一草一木，一丘一壑，隨處都是畫人的粉本。煙籠霧鎖，蒼茫雄奇，這境界是沉緬於東南的人所沒有所不敢有的。」（註七）他款署「重慶」或「東川金剛坡下」的作品，是他一生傑作中最重要的一部份。

四十二歲以後遷回南京起十年，是第三階段。傅抱石的創作轉向更深入的內在層次，多爲歷史人物、古詩造境與發自胸臆的山水作品。這是他平生傑作的另一部份。第四階段應從一九五七年出國訪問羅馬尼亞、捷克起，最後的九年。其間包括湖南、國內六省十幾個城市（行程二萬三千里）、東北、浙江以及江西等五次旅行寫生。這一階段中傅抱石的筆墨風格有較前顯著不同的變化。因爲減少想像臆造，面對真景寫實，技法更多樣化。而主觀內省的深度與濃郁的詩情便相對淡薄。

非常可惜，經過第四階段的體驗與實踐，如果能像齊白石、黃賓虹一樣再有二三十年時光，傅抱石必能再造另一個高峰。但是傅抱石竟在壯盛之年六十一歲逝世。一百五十年來第一流中國畫家除任伯年與徐悲鴻以外，大半非常長壽，甚至未到八十尚未登藝術顛峰的畫家也不少。傅抱石本來有高血壓，而且平生怕坐船，更怕坐飛機（註八）。上海機場的裝飾，竟非用大畫家的作品不可！而讓這樣的國寶級藝術家抱病上飛機去趕工，二十五年後想起還是多麼令人痛心！

五

傅抱石是畫家，但對美術史與理論的研究之精深，完全是典型的學者。也正因爲他在史、論研究方面之精深，才有其自出機杼的繪畫創造。極強烈的民族自尊心，使他在民族衰頹，文化凋敝的時代，產生了強烈的使命感。觀今鑑古，鑑往知來，於是，歷史的研究成爲他振興中國文化宏願的第一項工程。他說：「我比較富於史的癖嗜……對於美術史、畫史的研究，總不感覺疲倦，也許是這癖的作用。因此，我的畫筆之大，往往保存著濃厚的史味。」（註九）可以說傅抱石繪畫風格的形成，與他對中國美術史的理解、判斷有極密切的關聯。他對畫史的發揚和批判，建立了他自己的繪畫觀，在創造中遂能吸取精華，也能領取教訓。從二十一歲寫「國畫源流述概」起，到一九六二年寫「鄭板橋試論」，前後數十年，著、譯、編不曾間斷，單篇文字也復不少。據其夫人所言，現收入「傅抱石美術文集」者僅爲他全部著作的三分之一，則他一生著述文字當在二百萬字上下。這是相當豐富的著作量。尤其令人欽遲的是他獨具慧眼，史識高超。他曾說「我對於中國畫史上的兩個時期最感興趣，一是東晉與六朝，一是明清之際。前者是從研究顧愷之出發，兩俯瞰六朝，後者我從研究石濤出發，而上下擴展到明的隆萬和清的乾嘉。十年來，我對這兩位大藝人所費的心血在個人是頗堪慰藉。東晉是中國繪畫大轉變的樞紐，而明清之際則是中國繪畫花好月圓的時代，這兩個時代在我腦子裡迴旋，所以拙作的題材多半可以使隸屬於這兩個時代之一。」（註十）

傅抱石研究東晉顧愷之，從「畫雲台山記」的考證而知「顧愷之不但是一位傑出的人物畫家，同時還是一位山水畫家。」（註十一）而推翻了一千多年來認為山水畫起於唐代、六朝、東晉等說，認為應上溯漢魏。而對顧愷之「遷想妙得」等藝術觀的推崇，正如他對石濤「筆墨當隨時代」、「搜盡奇峰打草稿」的名言的激賞與服膺一樣。傅抱石在畫史方面的研究，不但在學術上貢獻了他的卓見，在創作上也建立了他自己繪畫的藝術觀與方法論。同時也是傅抱石創作靈感與題材的來源的一部份。這裡面是學力與才華的交集，旁通融貫，遠非其他畫家所能兼而有之。

在「壬午重慶畫展自序」一文說到他創作的題材來源有四：（一）擷取自然；（二）詩境入畫；（三）歷史故實；（四）臨摹古人。該文寫於一九四二年。其實，我看傅抱石的畫，還有第五種是「直抒胸臆，一吐塊壘」。這完全出自想像與感懷。當然也可以說，傅抱石最傑出的作品，不論四者中任何一種，都有第五種的成份在。即使寫歷史人物，遠是在抒寫感懷，表現時代感應，或以自況。而他的畫在題材上也表現了他的「歷史癖」；表現了一個貫穿古今，融合道術的藝術家自己。

六

在藝術風格與表現技巧方面，傅抱石將歷史的智慧（傳統的成就）溶入個人的創造中。他對歷史發展的經緯瞭若指掌，而且對中國水墨畫的生發遞變的脈絡別具卓識。他要在歷史長河的主流中扮演承先啓後的角色。他的「歷史癖」，實在是一種文化傳承的「歷史感」，一種捨我其誰的「使命感」。具體而言，傅抱石要繼承並發揚水墨畫「大寫意」的傳統。

近數十年來，有關中國繪畫的「具象」與「抽象」之爭，至今仍喋喋不休。其實，抽象主義不過是西洋繪畫長期的寫實主義傳統成為個性桎梏之後所引起的反動。具象與抽象在繪畫中是否應為二元對立，大有問題。中國過去既沒有西方式的寫實主義，也就沒有沿襲西方現代藝術思路的必然性與必要性，何況抽象主義也不過西方現代主義的一支而已。抽象主義要去形（象）以寫（精）神、即以為神可獨立於形象之外。豈知漢代王充早有「火滅光消」；南北朝范縝有「捨刀無利」之說。形與神不是孤立自存的二元。中國畫自古代已超越了具象、抽象之偏執。從顧愷之「以形寫神」、「遷想妙得」；宗炳的「應目會心」、「應會感神」；王微「本乎形者容，靈而變動者心也」；吳道子嘉陵江三百餘里山水一日而畢；蘇東坡說王維畫中有詩，鄙視形似；黃子久的「畫，不過意思而已」；倪雲林的「逸筆草草不求形似」，查伊璜的「書畫醒時之夢也」以至石濤的「山川與予神遇而跡化」、「不似之似」等，總之是主張「形神兼備」，主客觀的統一（註十二）。

傅抱石的大寫意正是繼承這一傳統中不斷發展著的精神而來的。他的人物畫，看似高古游絲，卻又如狂草；他的山水皴法，看似一片亂畫，卻融合、提煉了披麻、解索、亂柴、牛毛、鬼面、骷髏、卷雲、斧劈、荷葉、折帶等皴法。幾乎沒有一種皴法不被包容吸納進去，而匯集在破筆散鋒的運用之下，創造了有名的「抱石皴」。

畫史、畫論與畫法的深入研究和體驗以及對於時代的感應，能與個人的抱負才華配合得天衣無縫，鑄造了與人格相通相應的藝術風格，這是畫史上少見的奇才！我們只要看張大千，他一樣崇拜石濤，也精研石濤；但石濤於他只提供了抄襲與模仿的資料，因為其人與石濤缺少人格共通之處，故只能「師其跡」。而傅抱石對石濤的生平、畫論、畫跡所下的考證、研究功夫之深，益使傅抱石成為石濤的知己，

故能「師其心」。師跡與師心，兩者有天壤之別。我們還可以看到多少精研畫史、畫論的行家兼畫家，一下筆即現傳統的鐐銬。學問、見識、才華與悟性能完美配合，實在是憂憂乎其難哉！

知識與藝術的辛勤追求以及人生坎坷困頓的磨難，淬煉了天才。傅抱石成爲一代大家，良有以也。

七

傅抱石的畫吸取了傳統名家的精華，如倪雲林、高克恭、陳洪綬、王蒙、髡殘、梅清、石濤、惲南田、程邃、蕭雲從、吳歷等畫家，都給他深刻的影響。早期的山水，受石濤的啓發尤多。三十歲前後留學日本，那些接受中國水墨畫薰陶的近代日本畫家，也反過來給傅抱石許多影響。如橋本關雪、橫山大觀、小杉放庵、平福百穂等。他在日本「還認真地學習了（西方的）素描。」（註十三）他自己也說過：「我的畫確是吸收了日本畫和水彩畫的某些技法，至於像不像中國畫，後人自有定論！中國畫總不能一成不變，應該吸收東洋畫的優點，消化之後，爲我所用啊！」（註十四）古今中外，傅抱石都有所借鑑。因爲他能帶著批評的態度去吸收別人的長處，又能融匯貫通，所以能夠建立由他自己的人格力量所統御的獨創風格。

就人物畫而言，大概可分兩種：歷史人物與典故；文學名著或詩句爲題材的人物畫。

傅抱石的歷史人物，如屈原、杜甫、陶淵明、李白、王羲之及竹林七賢等，都是歷史上別有懷抱，具有崇高人格的人物。他們的悲憤、悵鬱、不滿現實、蕭疏放逸以及人物內心深處不可名狀的哀傷與沉重，在傅抱石筆下，都與畫家心有靈犀。令人感到他不在畫人，而在畫心境，在表現人生的際遇，表達畫家對他們的理解與共鳴；令人感到畫家不在畫古人，而在畫自己。這種人物繪畫，在古代我們只在顧閔中、陳老蓮、吳偉、羅聘、任頤等人筆下偶爾見過。有深度的人物繪畫，往往不採用過份誇張的戲劇化運動，而表現手法則是樸素沉著，平實無華的技巧。傅抱石的人物造象就是這種品質的高峰。在表現心境與共鳴上，他的成就是前不見古人。

無疑地，屈原造象及以九歌爲題材的許多作品是傅抱石表現得最好的人物畫。屈原像最早的一幅畫作於一九四二年。橫山大觀有「屈原」一畫（作於一八九八年），傅抱石受他影響是毫無疑問的。而對傅抱石極推崇、鼓勵的詩人與歷史學者郭沫若的五幕劇本「屈原」就作於一九四二年。而且還寫了「屈原研究」等一系列研究文字，並以語體譯「離騷」（註十五）。傅抱石受郭的觸動，不但作了「屈原」像（郭並曾題五言古詩），而且，屈原的其他作品如湘君、湘夫人、山鬼、國殤等等，尤其是二湘，也成爲他人物畫最重要的題材。屈原在當時是「抗秦派」，在抗日戰爭中傅抱石以屈原來表達愛國抗敵的情緒，當也有其時代因素在。更重要的是，他充份體現了中國人物畫「傳神」的精髓。傳統通常使用春蠶吐絲描、高古游絲描、鐵線描與蘭葉描，從顧愷之、吳道子以迄明清，多爲工整筆法。傅抱石人物線描很難以傳統歸類，但近於游絲、鐵線。而他與傳統技法最大的不同，也即是獨創之處，是化工整嚴飭爲寫意飛動與運用破鋒飛白的線條。看似潦草荒率，事實上是爲求傳達人物的動態與神韻，高度的省略、概括所必須的手段。因爲衣紋手足與衣飾只勾勒其動勢，不做確切的描繪，才能把全部注意力集中於頭面，尤其是眉眼上。傅抱石的人物最使人勾魂攝魄處往往在眉眼的神情。更進一步的是他把古代的線條，由原本工整變爲飛動潦草之外，又運用了許多破鋒飛白的線條。這使傅抱石的人物畫技巧與他的山水中的「抱石皴」一樣，顯示了有如音樂的特性——旋律與節奏之美超越了概念的

清晰與描繪的拘泥。正是那些含糊的、不可名狀的筆墨形式隨著心靈律動的起伏飛躍而出現，才更深入、生動地表現了對象的豐富、複雜與微妙。同時，在含糊、潦草的筆墨對比之下，眉眼與頭面的神采才更能凸顯出來。繪畫元素「對比」與「關係」創造性的駕馭，正是傅抱石人物、山水獨特創造的關鍵所在。

古今中國的人物畫，從未有傅抱石這樣的領悟。而在人物的造型方面，尤其是古裝人物，不論高士或仕女（美人畫），後世都相當「規格化」與「庸俗化」，至今依然。比如「高士」必俊美瀟灑，「仕女」則嫵媚纖弱。傅抱石的人物迥異於是。他畫屈原與悲劇人物，如病鬼、餓鬼、冤鬼，卻有一股傲岸、超脫、肅穆、懇摯的神韻；他畫美人，多為怨婦，基本造型從唐俑與陳老蓮而來；不作瘦削柔弱，而是碩碩豐盈，而目古樸、靈慧而有個性。屈原賦常以「美人香草」自況，傅抱石畫美人意也不在美人，而是別有所寄。最值得一提的是他在「湘夫人」或「二湘圖」上，畫秋風落葉，片片自空中飄下，由遠而近，遠小近大，大到幾與人頭相若。這完全採用攝影機取景方式，把相機的「景深」（depth of field）的原理運用在畫面上。屈原的湘夫人有「帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下」句。傅抱石別出心裁，畫面上除人物之外，只見萬頃碧波；不見樹木，但見木葉飄零。從來沒有人畫落葉採用這個方法。這些拂面而飛的落葉，更增加了秋風嫋嫋，煙波淼淼的寂寞之感。在視覺上，這些飄零的落葉也提升了畫面的創意。

八

山水畫在傅抱石一生的創作中佔最主要的部份。他最好的人物畫與山水畫雖然很難分軒輊，但從個人創造的角度來看，他的山水畫無疑有更高的成就。

在佈局上，他常將山峰的峰頂伸出紙外，或者頂著畫紙上邊，故不大留出天空；打破傳統的格局，形成遮天蓋地的磅礴氣勢。傳統的煙雲與虛實的處理手法，傅抱石也常運用，但大不似傳統派的公式化與定型化。他更多的是滿紙上下充塞山巒樹木，形成「大塊文章」的結構。如一九五八年出版的畫集中第十九圖「瀟瀟暮雨」，第二十一圖「苦瓜煉丹台詩意」與第四十圖「山水」；一九八八年畫選中第三十四圖「暮韻圖」、第五十四「高山仰止」、第五十六「杜甫詩意」、第六十六「聽泉圖」等。他的「大塊」結構，裡面有層次，有脈絡，卻又含糊一片，墨瀋淋漓。這種含糊中的脈絡，構成傅抱石獨特的肌理（texture）。

編織這獨特的肌理者，就是睥睨古今的「抱石皴」。上文說過，他的皴法融滙、活用了各種傳統皴法，而歸集於「破筆散鋒」的運用。有人認為「抱石皴」是「用草書筆法作皴」（註十六），也有人指出「古人只有中鋒和側鋒兩種筆法，變化是有限的，側鋒作皴且易凝滯，先生創造性地把筆鋒散開，實際上等於無數中鋒。」（註十七）這都很有見地。以我的體驗，破筆散鋒往上提的時候確是無數中鋒，往下壓的時候便是無數中鋒與側鋒兼而有之。古人只知用中鋒和側鋒，而且只曉得用筆毛的末端到一半（像寫字一樣），所謂作畫如作書。後來才用到筆肚乃至筆根（靠近筆桿的部份）。這就打破作畫如作書的規範。只要能表現不同的特質與意趣，寫、塗、抹、推、拉、壓、簇、轉、掃，都肆無禁忌，真正做到揮灑自如。正像傅抱石所說「我認為中國畫需要更快地輸入溫暖，使僵硬的東西先漸漸地恢復他的知覺，再圖變更他的一切。換句話說，中國畫必須先使它動，能動才会有辦法。」（註十八）傅

抱石皴法用筆的多樣變化與突破格法，確是前無古人！

但是「抱石皴」不是玩弄形式，製造視覺上的新奇而已，他對地貌與山石地質結構的瞭解與鑽研，恐怕也是前無古人，後未見來者。他在一九五七年根據日人高島北海「寫山要訣」編譯出版的「寫山要法」一書，對地質結構、岩石種類特徵與皴法的關係，有詳細的分析。這本書有很多他自己的體驗和見解，應稱為編著才比較恰當。讀了此書回頭再看傅抱石的畫，當為他能集嚴謹的理性認識與狂飆驟雨似的感性揮灑於一身而驚訝不已！正如他對畫史和理論的精研與創造的才華能天衣無縫的融合為一種藝術風格一樣，我們看到一位古典的又浪漫的天才。

傅抱石繼承了文人畫對線條的倚重，認為濃厚的色彩必為挑大樑的線條所不能容忍。但是他的色彩，大不同於傳統的規格化與色調貧乏。色彩輔佐筆墨的氣韻，也底定了作品的調子。他在色彩的運用上也常有一新耳目的地方。在色彩中加墨，大面積的渲染，氣勢蒼茫沉厚，別具一格。

破筆散鋒，線條出自毫端者，細如游絲；出自筆肚與筆根者，則有飛白與塊狀擦痕，或者疾澀粗率的線形。其筆跡線痕可謂極變化之妙，不可究詰。將這些狂亂複雜的筆與線，降服收編，使其成為「組織」(texture，即上文的「肌理」)，顯示了層次，生發為氣韻，則有賴於渲染。傅抱石山水技法中，渲染的工夫，也為一大特色。早期有人以「日本畫」、「水彩畫」嘲之，也即以此。傅抱石對此表示了他的痛心與不屑反駁的心情。他認為傳統文人畫的「流派化」，祖述前人的衣鉢，沒有地方性和時代性，連日本人也看不起了。吳待秋、湯定之、溥心畬、張大千、胡佩衡等，都在傳統的門戶中討生活。日本的畫家，吸收了中國畫而大多數都「變成自己的面目」。「他們的方法與材料，則還多是中國的古法子，尤其是渲染，更全是宋人的方法了。」「專從繪畫的方法上講，採取日本的方法，不能說是日本化。」(註十八)這可說是藝失而求諸野(日本)而已。事實上，就以接受日本畫的影響而言，傅抱石與嶺南畫家高氏昆仲就大異其趣。對外來文化的涵斂消化與浮光掠影的仿效，兩者也深淺有別。

濃重的渲染法的大膽運用，把線、皴與點統一成面與體。傅抱石的山水畫最明顯的外觀是渾然一體，排除了傳統中國山水瑣碎、堆砌的通病。而氣氛的營造，也因渲染的高超技巧而來。

從結構到筆墨技巧，一切努力都為表現畫家的思想感情，表現這思感所寄託的意象，表現這意象所傳達的境界。古今中外所有第一流的藝術家，不論採用了什麼題材，運用了各自不同的技巧，創造了各自獨立的藝術品，因為作品的背後都有作者的人格精神在，所以他的眾多作品必有某些共同的特色，宣洩了他對宇宙人生的感受與態度。傅抱石也一樣，他一生數千件作品中，題材、技法都各有差異。就山水畫來說，四川的蒼茫，三峽的雄偉；秋天的蕭颯，春柳的葳蕤……，當然各自不同。但是，第一流的藝術家決不以寫狀山形地貌，描繪春花秋月為滿足。而是借物象的特性，塑造意象，經營意境，抒發他的觀感，寄託他的懷抱，乃至馳騁他的想像，奔放他的激情。

傅抱石的山水畫綜合而言，表現了天地山川的鬱勃黢闇，雄奇巖嶮，與乎倏忽若飄塵的人的孤寂、無奈與浩歎。表現了令人動魄驚心的苦澀與悲情。「念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」陳子昂的這兩句詩，差堪比擬。他在「金剛坡」的時期已經展現了他成熟的風格；甚至可以說，他最具代表性的作品，不論山水與人物，在他五十歲之前早已完成。他的生命最後的十幾年，只是這種風格的延續與在不同時代環境中的變貌而已。就他最重要的山水作品而言，他那人格化的山水，那飽含畫家個人情感的丘壑，那奔迸著他的熱血與激情，風雨晦明的蒼莽的山巒與蓊鬱的草木，是畫家在大自然的感動之下所