

世纪中国大师画论书系

20

世纪中国大师画论简史

横看大师画论精萃

纵观百年画论简史

傅抱石画论

总主编 翟墨

编著 陈履生

美术是一面社会的镜子，它的发生、成长或是灭亡，都有背后的一切做主人，使它不得不随着而同一步骤，同一进退。

傅抱石



河南人民出版社

世纪中国大师画论书系

20世纪

中国大师
横看大师画论精萃
纵观百年画论简史
画论书系

傅抱石画论

总主编 翟墨

编著 陈履生

河南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

傅抱石画论/陈履生编著. — 郑州:河南人民出版社,
1999.7
(20世纪中国大师画论书系/翟墨主编)
ISBN 7-215-04255-3

I. 傅… II. 陈… III. 傅抱石—绘画理论 IV. J202

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 19633 号

河南人民出版社出版发行(郑州市农业路 73 号)

河南第一新华印刷厂印刷 新华书店经销

开本 850×1168 1/32 印张 4.5 字数 106 千字

1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷 印数 1—3000 册

定价:10.50 元

傅 抱 石 传 略

中国历史上的晚清,虽然各方面的颓势已经为千夫所指,但是却映现了一个新世纪的黎明。在这个黎明的黑夜中,在古老华夏大地的赣西诞生了一位后来被誉为“不仅是本世纪中国第一流的画家,而且也是世界第一流的画家”——傅抱石。

清光绪三十年(1904)十月五日,傅抱石生于江西南昌的一个普通的修扇匠的人家。父亲傅聚和,祖籍江西新余县北岗乡章堂村。傅抱石大名中洲,字庆远,小名长生。在章堂村当过长工的傅聚和虽然没有为他的儿子带来大富大贵,但是他离开穷乡来到城里有了一家修扇铺,也算是为儿子完成了初期最原始的资本积累,这使得傅抱石能有入私塾读书的机会。辛亥革命的前一年,当傅抱石背



傅抱石(1904—1965) 江西新余人,杰出的国画家,篆刻家,美术理论家和美术教育家。

起书包站在私塾俞先生面前时,可能这位俞先生做梦也没有想到这个学生未来有着耀眼的前程,尽管两年后,因家境窘迫,傅抱石早早地就结束了学业。

任何一位名人在他的人生历程中都有一些令人玩味的机缘,这些机缘发生在特定的人物身上,不仅改变了这个人的一生,同时也因这个机缘而改变了周围的世界。傅抱石的机缘是其家“傅得泰”修扇铺的左侧是刻字铺,右侧是裱画店,而这二者又都是傅抱石的所好。幼时的傅抱石就有随手涂鸦的嗜好,临摹家中皇历和瓷器上的画,每每逼真,常得父母的夸赞。此时傅抱石先是看师傅刻字、裱画,继而随师傅学习刻字、画画,为他后来的路程上铺垫了最初的基石。这期间为了更好地学习篆刻、绘画,也为了将来的前途,傅抱石曾一度入瓷器店当学徒。后来因裱画师傅和省立师范附小老师之间的关系,使傅抱石获得了转变人生的最重要的机缘。一位喜爱书画的附小老师为傅抱石争取到一个免费入学的资格,使十三岁的傅抱石成了附小四年级的学生,并改名为傅瑞麟。显然,这些影响傅抱石未来前途的

无名人物,也为中国现代美术史作出了不可磨灭的贡献。1921年,傅抱石高小毕业。他以名列第一的成绩,免试直接升入江西省最高学府省立第一师范。这个消息传到了他的家乡,章堂乡“傅氏十伦堂”的十村傅姓家族为之振奋。当十七岁的傅抱石只身回到章堂乡的时候,亲眼目睹了傅姓家族为其游乡庆贺的热烈景象。

热闹了一天的傅抱石,难以平抑自己的激情,在油灯下,他铺纸研墨,一挥而就《乡居图》,记录了他的故里“山乡景幽,农家无闲人”的印象。这或许就是他平生第一次进入到以笔墨抒写胸臆的境界。正是有了这种能够借助笔墨的有感而发,在第一师范他将这种兴趣扩大到一种更为专业的方式,把精力集中到图画课和相关的手工课上,为未来的职业选择确立了一个基本



创作之后正在休息的傅抱石。

的路向。由于学过刻字的原因,在他踏上艺术之途的始初,首先是把用于谋生的刻字转移到艺术状态中的篆刻之上,一本赵之谦的《二金蝶堂印谱》成了他最初的范本和教科书。他不断地模仿使之习赵印章真伪难辨,连他那刻字的师傅也为之赞叹,喜出望外。从此南昌城里不断有“赵之谦”的印章出现,好事者常常

津津乐道,而傅抱石也多了一条养家的生路。这时傅抱石的父亲已经因病去世。

第一师范中的“印痴”已是知名人物,然而傅抱石并没有局限于此。他不断去旧书店,开始读一些古代画史画论方面的著作,尤其是看到记述石涛的《瞎尊者传》(陈鼎著),一句“我用我法”使傅抱石顿开茅塞。他更欣赏石涛“搜尽奇峰打草稿”的思想。为了表达自己对石涛的情有独钟,他不仅刻制了“我用我法”的印章,而且开始用“抱石斋主人”作为自己的别号。他依然用很多的时间去读史论著作,并开始研究画史画论中的一些具体问题,从顾恺之的《魏晋胜流画赞》到石涛的《苦瓜和尚画语录》,他都一一涉猎,并开始写作《国画源流述概》。1925年,年仅22岁的在校学生傅抱石花了七个月的时间完成了他的第一部著作,他所面对的是一个学术低靡的发展空间,虽然此前于1923年商务印书馆就出版了西人波西尔所著的《中国美术》,但他当时还没有看到,实际上这一年陈师曾也出版了《中国绘画史》(翰墨缘美术院出版)。1926年,傅抱石毕业于省立第一师范,并留校任教于附小。他又开始了《摹印学》的写作,把自己多年来治印的体会融会其中。显然,傅抱石对史论的兴趣,为他未来在绘画上的成就奠定了厚实的基础,表明了他艺术人生中的一个显著的特色。至1929年,傅抱石为编写教学讲义又完成了《中国绘画变迁史纲》(1931年由上海南京书店出版)一书。在这本书里,傅抱石提出了“研究中国绘画的三大要素——人品、学问、天才”,还提出了“提高中国绘画的价值”和“增进中国绘画对于世界贡献的动力及信仰”的思想,反映了他对于中国艺术的一些独特的思考。

1927年,傅抱石因祸得福,在被附小解聘后即被一中聘任,此后直至1933年,傅抱石于此任成家立业。和罗时慧完婚后,又在事业上有了很大的进步。一个偶然的机会,傅抱石结识了

来南昌的中央大学艺术系教授徐悲鸿,得徐悲鸿的力荐,有了公派赴日留学的机缘。因此,傅抱石于1933年3月在上海登上了赴日本的轮船。

进入而立之年的傅抱石来到了东京帝国美术学院,拜在著名的美术史家金原省吾的门下,从翻译金原省吾的《唐代之绘画》和《宋代之绘画》入手,开始了对中国绘画史的更为专业和系统的研究,同时也加强了与这位史学泰斗的联系。这期间傅抱石抓住了中国绘画史上的一个重要问题,对东晋顾恺之这一个案进行深入探讨,同时针对日本史学界中某一专家对这个问题的曲解,写就了《论顾恺之至荆浩山水画史问题》。接着他



1933年的傅抱石与罗时慧。

开始撰写关于石涛的评传,以期通过此连接中国绘画史的发展脉络,同时也表达了自己对这位著名画家的景仰。不久傅抱石还完成了《中国美术年表》。1935年秋季,傅抱石又开始了《中国绘画理论》和《论秦汉诸美术与西方之关系》的研究和写作。这一时期,傅抱石在美术史论方面的成就,在许多领域都填补了美术史论研究中的空白,同时这方面的成就又反作用于美术创作,为形成独特的画风奠定了基础。

留日期间,傅抱石历尽艰辛在其导师金原省吾的帮助下举办了有生以来的第一次个展。1935年5月10日,当《傅抱石中国画展览》在东京银座松坂屋举行的时候,日本文部省大臣、帝国美术院院长正木直彦,著名画家横山大观,篆刻家河井仙郎,书法家中村不折等都参观了展览。金原省吾在他的日记中记录了这样一句话:“这个期待了这么久的展览会终于成功了。”而这个成功的展览在傅抱石此后的艺术之旅中对他有着至关重要的

影响。不久,傅抱石的篆刻《离骚》又夺得全日本篆刻大赛的冠军,更为傅抱石锦上添花。正在傅抱石在日本一帆风顺并为筹备 11 月于名古屋的第二次展览的时候,家书传来了母亲病重的消息,为此傅抱石像许多以孝道为先的中国人一样,不得不于 6 月 24 日离开日本回国。

回到南昌的家中时,傅抱石的母亲已经病故,这使傅抱石悲痛万分。暑假一过,傅抱石应徐悲鸿之聘,于 8 月底赴南京,任教于中央大学艺术系。

1936 年 7 月 24 日,因中华学艺社在南昌举行年会,作为社员之一,为襄盛举,傅抱石在东湖之滨的益群社举办了为期五天的个人画展。这是傅抱石在国内的第一次个人画展,展出作品 112 幅,为 1935 年 11 月至 1936 年 6 月在中央大学任教时的作品。

1937 年抗战爆发后,傅抱石因惦记南昌的家小而没有随中央大学西迁,回到了南昌后,又携全家返新余故里。1938 年 4 月,傅抱石在新余家中接到了时任国民革命委员会政治部三厅主任郭沫若的电报,请他参加三厅的工作。郭沫若比傅抱石年长 12 岁。早在傅抱石任职于一师附小的时候,傅抱石就聆听了北伐军政治部主任郭沫若的报告,给傅抱石留下了最初的深刻的印象。在日本留学时,傅抱石专门拜访了因“四一二”政变而流亡日本的郭沫若,彼此建立了亦师亦友的深厚友谊。傅抱石在史论研究中经常向郭沫若讨教,在绘画创作上不时得到郭沫若的批评,而郭沫若也在这种交往中不断发现傅抱石的艺术天分和才能,每见傅抱石的得意之作都为之题咏,并为傅抱石在日本的首次画展题写了展名,给予了极大的鼓励。可以说郭沫若广博的学识和在日的影响,为傅抱石在日本的发展给予了很大的帮助。这种影响和帮助又一直延续到抗战时期和 1949 年以后。正因为他们之间的关系,所以傅抱石在接到电报后就来

到了武汉,投入到郭沫若的麾下。在军中的抗日宣传中,傅抱石以积极的工作很快就升任厅本部秘书。但不久武汉失守,傅抱石随三厅撤离武汉,经长沙、衡阳而达国民党军事委员会西南行营的桂林,此后又移至重庆。即此而进入到傅抱石艺术创作的一个高峰期。

1939年4月,傅抱石携全家来到重庆,住沙坪坝的金刚坡。此后常在画上题署“金刚坡下山斋”。几年后,傅抱石在文章中记述他所住的“山斋”：“原来只是做门房的,用稀疏竹篱隔作两间,每间不过方丈大,高约丈三四尺。全靠几块亮瓦透点微弱的光线进来,写一封信,已够不便,哪里还能作画?不得已,只有当吃完饭之后,把仅有的一张方木桌,抬靠大门放着,利用门外的光作画,画后,又抬回原处吃饭,或作别用。这样,我必须每天收拾残局两次,拾废纸、



抗战期间傅氏一家在重庆金刚坡下“抱石山斋”屋前。

洗笔砚、扫地抹桌子都得一一办到。”但是这里却有非常入画的自然环境,“左倚金刚坡,泉水自山隙奔放,当门和右边,全是修竹围着,背后有稀稀的数株老松,杂以枯干”。在初到重庆的一年里,因为政治部的工作没有展开,傅抱石有了一个全力画画的机会,并利用这一时机,创立了自己的画风。同时又开始了美术史论的研究,以期通过学术研究来论证“中国美术的精神,日本是不足为敌的”,从一个侧面鼓舞了抗战时期国人的信心。这一年,傅抱石看到日本的《改造》杂志上发表了横山大观的一篇题为《日本美术的精神》的文章,对其中有关“圣战”的言论十分不满,撰写了《从中国美术的精神上来看抗战的必胜》,鲜明地提出“中国美术是‘日本美术的母亲’”,并指出中国美术有三种伟大

的精神：“第一，中国美术最重作者人格的修养；第二，中国美术在与外族、外国的交接上，最能吸收、同时又最能抵抗；第三，中国美术的表现，是‘雄浑’‘朴茂’，如天马行空，夭矫不群，含有沉着的、潜行的积极性。这三种特性，扩展到全民的民族抗战上，便是胜利的因素。”这一时期，傅抱石还编著了《明末民族艺人传》，同样表达了傅抱石胸中的民族气节。

抗战时期，傅抱石在史论的研究上达到了一个历史的高峰。他利用这一段时间，系统地消化在日本所学到的知识和思考过的问题，同时将这十余年来篆刻的实践上升到理论的高度。傅抱石自己曾说：“我比较富于史的癖嗜，通史固然喜欢读，与我所学无关的专史也喜欢读，我对于美术史画史的研究，总不感觉疲倦。”1939年底，傅抱石改写了1926年所著的《摹印学》中的“总论”，而成《刻印源流》，1940年9月，完成了《中国篆刻史述略》，对“应用”和“艺术”相



1933年傅抱石赴日留学前夕
在南京玄武湖。

结合的篆刻发展历程作了一个系统而全面的历史考察。他把中国篆刻史分为萌芽时期(原始至商)、古典时期(周至秦汉)、沉滞时期(三国、隋至元)、昌盛时期(明至清)。10月，撰写了《关于印人黄牧父》。此后，他又完成了《读周栎园〈印人传〉》，上述诸文相继发表在《时事新报》的副刊上。1941年3月，还撰写了《评明清画家印鉴》，对该书收录的印人小传、作品以及其他诸问题作了补遗和修正。在绘画史研究的领域，这一时期，傅抱石全力研究绘画史中的一些比较宏观的问题，如《中国绘画“山水”“写意”“水墨”》、《中国古代绘画之研究》、《六朝时代的绘画》、《中国古代山水画史的研究》、《中国之工艺》、《中国绘画之精

神》。其中对“中华民族文化的原始形成”、“美术史上的分期”、“绘画的起源”、“殷周及其以前的绘画”以及“中国绘画之精神”等问题,都有非常专业和深入的研究。而对于断代史研究,也发前人所未发。至于个案研究中的《石涛上人年谱》,更是资料丰富,显示了较厚实的美术史功底。应该说傅抱石在美术史方面的成就在当时是非常突出和极少见的,反映了他在中国美术史论方面的杰出贡献。

尽管抗战时期的重庆并不是一片乐土,但是作为国民政府的陪都,这里云集了一大批流亡的文艺界人士,使这里成为抗战时期的一个艺术之都。1940年8月,因政治部改组,傅抱石离开了政治部,又回到了中央大学,主讲中国美术史和篆刻课程。在“金刚坡下山斋”,傅抱石一方面联系自己对顾恺之《画云台山记》的研究,图绘《画云台山图卷》(纸本,31×112厘米,1941年,南京博物院藏);一方面继续研究石涛,编撰《石涛上人年谱》,同时创作了《石涛上人像》(纸本,132.5×58.5厘米,1942年,家属藏)、《大涤草堂图》(纸本,85×580.1厘米,家属藏)、《仿石涛山水》(纸本,150×54厘米,1943年,南京博物院藏),这些作品反映了傅抱石艺术创作和史论研究之间的关系,同时也在某一方面表现了他的艺术渊源关系。这一时期,傅抱石还创作了《屈原》(纸本,58×84厘米,1941年,南京博物院藏)、《苏武牧羊》(纸本,61×100厘米,1944年,江苏省国画院藏),表达了他在特定时期内对千古爱国人士的一种敬意。

从1939年到1945年的六年多的时间内,傅抱石一方面进入了他史论研究中的高峰期,另一方面又完成了他从篆刻和史论研究到绘画创作的过渡。1942年10月10日,《傅抱石教授画展》在重庆观音岩中国文艺社举行,这虽然是傅抱石在国内的第二次画展,但由于第一次画展在南昌举行,影响不广,所以这一次展览实际上是傅抱石在国内画坛上的第一次亮相。此前尽

管傅抱石一直没有间断绘画创作,但是因为绘画被篆刻和史论的成就所掩,一般人很少见到过他的绘画作品。加之傅抱石“是怕见人的”,“画尤其怕见人,只要可能,总使它不见人为妙”。傅抱石认为:“这种习性的造成,大半是为了我的画不成东西,而多少也有点为了减少麻烦。”所以展览的出人意料是可以想像的。这次展览的作品十分之三四是抗战以后逗留江西新余故里、湖南东安、广西桂林的作品,十分之六七作品是1939年4月来重庆至1942年2月的作品。傅抱石把他这次展览的作品分为四类:1.撷取大自然的某一部分,作画面的主题;2.构写前人的诗,将诗的意境,移入画面;3.营制历史上若干美的故实;4.全部或部分地临摹古人之作。在傅抱石全部创作的重庆时期,“壬午画展”反映了一个上升时期的历史阶段,在傅抱石的艺术人生中具有重要的历史意义。这一意义不仅表明了傅抱石在绘画界的地位和成就,还表明了傅抱石的绘画也有着同篆刻、史论一样同等重要的成就。

傅抱石重庆时期的作品,分人物和山水两部分。人物画主要表现历史上有影响的人物和人物故事,如屈原、苏武、石涛,同时也以古代优秀诗篇为创作的题材,如《琵琶行》、《长干行》、《唐人诗意》。傅抱石这一时期的人物画创作数量较多,是他作品的主流。然而作为山水画家的傅抱石原本不画人物,所画也是为了山水画上的需要。但是他认为山水画家必须具备相当的人物画技巧,这样才



1934年傅抱石在日本。

能扩大表现领域和丰富绘画技巧。从另一个方面来看,在当时的社会现实中,一个知识分子所面临的是国难当头,他从南京到重庆的现实,已决定了他的心理状况不是那种无忧的闲适,因此他选择的题材、所反映的情趣都表达了他自身对现实的态度,同

时也反映了当时文艺的一个整体走向。1942年6月,由郭沫若编剧的历史剧《屈原》在山城上演,那种弘扬民族正气的力量鼓舞了抗战中的国民,也对傅抱石有一定的影响。因此,傅抱石创作了《屈子行吟图》,面容憔悴、形容枯槁的屈原行走于浩淼的烟波上,似乎可以听到屈夫子惊天地、泣鬼神的吟咏。这幅画表达了“百代悲此人,所悲亦自己。中国决不亡,屈子芳无比”的主题,郭沫若称这幅画和历史剧《屈原》有异曲同工之妙,并得到了郭沫若的赋诗,成为一时的美谈。与此同时,傅抱石还选取了一系列屈原作品中的人物或内容作为自己表现的对象,形成了他在人物画方面具有代表性的题材。《湘夫人》、《湘君》、《九歌图》、《少司命》、《国殇》等,不仅成为傅抱石人物画成就的一个标志,同时还因为傅抱石不断地将这类题材作各种形式的表现,使这类题材的创作在中国美术史上出现了一个高潮。与当时的许多画家相比,傅抱石没有正面表现抗战,或许他可能感到在政治部三厅为抗战做宣传的工作太直接,现在回到艺术的状态,需要另外一种方式。所以傅抱石像历史上的许多文人那样采用了以古喻今的方式。傅抱石的人物画有许多反复画的题材,如《二湘图》先后画了十余幅,其他如《竹林七贤》、《兰亭图》、《九老图》,也反复画过多次。显然傅抱石是通过这种题材的重复,来磨练表现上的功夫,所以当这些作品重聚在一起的时候,人们所认识的不是那种重复的感觉,而是那种同一题材的变化中所反映出的高超的技巧和审美上的力量。他以形求神,刻意表现人物的内在气质,虽乱头粗服,而矜持恬静。他凝炼人物画的线条,勾勒中以速度、压力和面积三大要素的变化,区别那种沿袭画谱的画法。同时把山水的画法融合到人物画之中,一改清代以来的人物画画风,显示出独特的个性。

1944年9月,傅抱石以诗圣杜甫的代表作乐府诗《丽人行》为题,创作了世纪名作《丽人行》(纸本,水墨设色,61.5×219厘米)

米,原为郭沫若旧藏,1997年嘉德国际拍卖公司以1078万元拍出)。在傅抱石的笔下,杨贵妃家族三月三外出郊游的盛况,“长安水边多丽人”,“态浓意远淑且真”,反映了君王的昏庸和时政的腐败。无疑,傅抱石此时此地的表现,所指的是显而易见的。全画分五组,每组人物多少不同,并以不同的树木相隔,表现了作者的匠心。在这一幅有37人之多的人物画中,傅抱石用不见首尾的安排,表现出了一个合于主题的更为宏伟的场景。而在技法的运用上,以树木的浓阴衬托人物,在这种高妙的黑白对比中,“肌理细腻骨肉匀”,“绣罗衣裳照暮春”,人物突出,而主题更加鲜明。当初稿完成后,傅抱石请他所尊重的郭沫若提意见,郭沫若以为上部的柳树太少,画面压得太低。因此傅抱石又画了一稿。后来,徐悲鸿赞其画“此乃声色灵肉之大交响”,一语点明了此画的真谛。徐悲鸿并题:“抱石先生近作愈恣肆奔放,浑茫浩瀚,造景益变化无极,人物尤文理密察,所谓炉火纯青者非耶?”后来张大千也题此画:“开千年来未有之奇,真圣手也。勾勒衣带如唐代线刻,令老迟(陈老莲)所作亦当衿衽。”此画完成后不久,10月就参加了傅抱石在重庆举办的第三次个展。

与人物画相比,傅抱石的山水画则以现实生活题材为主。因为自抗战以来,傅抱石在不断的迁徙中目睹了山川之美,而在重庆中大任教时每周又要步行到中大任课,来往约有60华里,一路风光常使他动情,“好景说不尽”,“一草一木、一丘一壑,随处都是画人的粉本。烟笼雾锁,苍茫雄奇,这境界是沉缅于东南的人胸中所没有所不敢有的”。所以表现金刚坡下、成渝道上的眼前即景,反映巴山夜雨的情景意趣,成了傅抱石这一时期山水画创作的主题。他继承宋画的宏伟章法,取法元人的水墨逸趣,畅写山水之神情。而他的画法也一变传统的各种皴法,用散锋乱笔表现山石的结构,形成独特的“抱石皴”。这种皴法以气取势,磅礴多姿,自然天成,成了傅抱石“打破笔墨约束的第一法

门”。

当日历翻到 1945 年的时候,傅抱石在艺术上的成就已广为国人知晓,而这时他家里的人口也随着他名声的增加而增加。自 1932 年得长子小石后,又得次子二石。大女夭折后,又得二女益珊、三女益旋。一家六口以他一人的薪水维持全家的生计,特别是在迁徙途中和定居重庆时期,可谓备尝艰辛。这位嘉陵江边的穷教授,为了家庭,舍不得坐车,每周数次步行 30 里从金刚坡到中大上课。因此傅抱石也常以兼课、写稿、刻印等劳务换取一点酬劳,所以有一次郭沫若曾对傅抱石说:“你真是一位标准的中国艺术家,然而最典型的,却是穷,穷,第三个字还是穷。艺术虽然进步得惊人,生活却丝毫没有改进。大概‘穷而后工’这样的话就是对你而言的。”确实傅抱石像中国历史上的许多文人那样,忍穷饿而治艺事。他也像中国历史上的文人一样,借助于酒的力量,一醉解千愁,醉后出精品。所以嗜酒不仅成为傅抱石人生的一个特色,也成为他治艺的一个特色,为了表达这样的特色,他刻制了“往往醉后”的闲章。

1945 年 8 月 15 日,是中国近代史上的一个重要的日子。这一天,曾经蹂躏中国人民八年的日本侵略者宣布投降。傅抱石举起酒杯,用他特有的方式庆祝民族的解放。10 月,他和全家离开了居住八年的重庆“金刚坡下山斋”,随中央大学迁回南京。

回到南京后,已迈入大家之林的傅抱石有心再造辉煌,在 1947 年初得次女益瑶的兴奋中开始筹划在上海的展览。10 月,当《傅抱石教授画展》在上海南京东路中国艺苑举行的时候,180 余幅作品深深打动了观者。展览盛况空前,傅抱石的名字不胫而走,售画的成绩也出于预料之外。郭沫若用“沉浸浓郁,含英咀华”来评价傅抱石的画展,几乎反映了当时的一种社会定评。这次展览的成功不仅引起了抗战胜利后的中国美术界的震动,

同时对傅抱石来说,也是一种具有重大意义的事件。通过这次展览,傅抱石偿还了裱画的费用,同时还有积蓄准备在南京购地建房。显然这次展览在他的生活中是一个转折点。然而,这时国民党政府在战场上的失败导致了政局的飘摇、经济的崩溃,傅抱石又一次陷入到生活的危机之中。到年底,人民解放军先后取得了三大战役的胜利,作为国民党政府首都的南京已是风声鹤唳。为了避免因当局的胁迫而远走台湾,傅抱石趁疏散人口的机会,在其学生的帮助下,携全家离开了南京,回到了他的根据地南昌。尽管南昌不像南京那样恐慌,但是大势所趋之下首先面对的是生活的问题。为了生活,傅抱石决定在南昌举办一次展览。为此,他用一个月的时间画了一批画,连同以前的作品,于1949年初又一次在南昌举办了个人画展。这是他13年后的再一次亮相,显然今非昔比。傅抱石的声名成了南昌人的



1959年傅抱石紧张创作巨幅国画“江山如此多娇”。

骄傲,因此,尽管国共战事的炮声隆隆,但并没有影响到傅抱石画展的成绩。这次展览破天荒地售出了全部展品。

不久中国人民解放军就突破了国民党的长江防线,当青天白日旗从“总统府”上飘落下来的时候,中国现代史进入了一个