

# THE LUOYANG HAN TOMB FRESCO NOW KEPT IN BOSTON, U.S.A.

BY JAN FONTEIN AND TUNG WU (U.S.A.)  
TRANSLATED BY TANG CHI

## 今藏美國波士頓的 洛陽漢墓壁畫

〔美國〕方騰、吳同著文 湯池譯



〔譯者按語：約六十多年前由洛陽的“土夫子”盜掘出土、今藏美國波士頓博物館的西漢墓室空心磚壁畫，以其卓越的繪畫水平與古老的年代而聞名於世。賀昌羣先生於一九三四年一月出版的《文學季刊》創刊號上，在《三種漢畫之發現》一文中，首次向國內讀者扼要地介紹了這項重要發現；此後，朱傑勤先生的《秦漢美術史》、俞劍華先生的《中國壁畫》、秦嶺雲先生的《中國壁畫藝術》、傅抱石先生的《中國的繪畫》（上輯）、常任俠先生的《漢畫藝術研究》及《漢代繪畫選集》等著作，基本上都是轉引賀昌羣先生之說，並對此項畫迹的題材內容及繪製年代，作了若干推測，有籠統稱作“漢畫”者，有訂作“漢晉間”者，有稱“三國到西晉間的產物”者，其說不一，共同存在的問題是斷代偏晚；甚至對此項畫迹的出土年代也以訛傳訛，普遍說它是“一九二五年出土”的，實際上是一九二四年以前出土的。特別令人遺憾的是：國內以往的出版物中，除轉載過這項畫迹的幾個局部畫面之外，從未轉載過它的全貌圖樣。

一九八三年春天，筆者從美國波士頓博物館館長方騰先生和該館中國美術部副主任吳同先生合著的《中國的出土文物》（*Unearthing China's Past*）一書中，見到了關於這批壁畫空心磚流傳經過及國外學者對它的研究情況的詳細報導，並有這組壁畫空心磚的全貌圖樣。為了便於國內學術界對它作進一步的研討，筆者特地將這一資料譯成中文，並冠以《今藏美國波士頓的洛陽漢墓壁畫》之題目；另外，又從其它書上翻拍了幾幅比較清晰的局部圖樣，以餉國內同好。

傳出洛陽、今藏美國波士頓博物館的這組作品（圖一至四），包括一堵梯形的山牆和一長條楣額，通高73.8、寬240.7厘米。其中，梯形山牆由兩塊三角形空心磚和一塊矩形空心磚組成，楣額由兩塊長條形空心磚拼接而成。矩形空心磚的中央，飾有一具公羊頭的塑像。作楣額用的空心磚，於燒成之後，即被切割掉左右兩端的上角；之所以要作這樣的處理，可能是出於使它和斜坡狀的墓頂結合得更加穩固的考慮。這五塊空心磚皆以白灰刷成底色，然後以墨色和彩色繪製人物壁畫。其中，呈矩形的兩塊空心磚，因遭受潮濕的危害特別嚴重，其表面的圖象幾乎剝蝕殆盡。

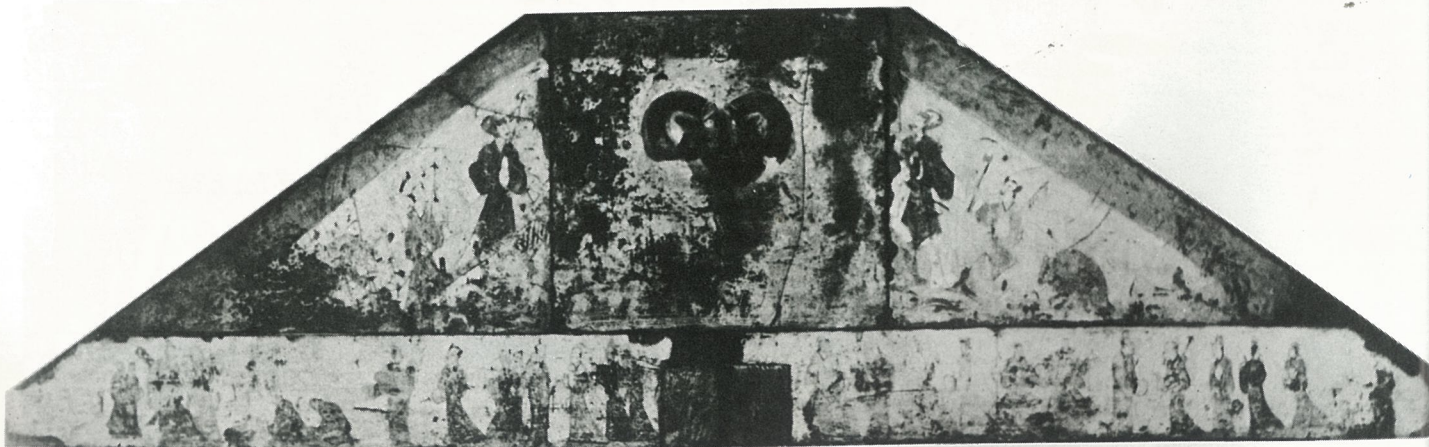
波士頓博物館獲得這批空心磚之後不久，巴塞爾大學教授奧托·費斯屈

（Otto Fischer）在赴洛陽的一次野外旅行中，打算瞭解這批古物的準確出土地點。那是一九二六年八月的事，費斯屈在河南洛陽訪問了古董商劉鼎方（譯音），從劉那裏得到一幅這批空心磚出土後不久所拍攝的照片，並且瞭解到有關這批壁畫空心磚的詳細出土情況。劉對費斯屈說，大約十年前，他是怎樣獨自挖掘（更確切地說，他只是監督了這項挖掘）位於洛陽西邊八里地、在灤水對岸的那座大土塚的。歷時一年左右，劉幾乎把每個夜晚的時光都耗費在秘密挖掘這座土塚，直到最後抵達“距地表有若干米深”的墓室，並且成功地取出各種隨葬品。按照劉鼎方的敘述，該墓築有“四間大小不同的長方形墓室”；每間墓室有一個入口；每個入口皆用三根門柱支撐着兩條楣額，其上放置着由三塊空心磚組成的山牆。在墓內，劉鼎方沒有見到題銘資料；僅在幾間墓室內，發現若干素面無紋、未經磨光光滑的灰色陶壺和陶罐。其中，有一堵山形門牆的正背兩面皆繪有壁畫。構築這堵門牆的五塊壁畫空心磚，被劉拆卸下來，隨後賣給一位上海商人，復由上海運往美國，再從美國運到巴黎。

大概由於語言方面的障礙，有關這座墓的確切座落地點，已經產生了誤解。代替“洛陽西邊八里地、灤水對岸”的另一說法，劉鼎方或許說過那個地區有一座村莊名叫“八里”莊。新近出版的一本關於漢代繪畫的中文著作中，則把洛陽西邊稱作“八里台”的村莊，當作這批壁畫空心磚的出土地點。在波士頓博物館關於中國繪畫的案卷中，有一份報告又管該村叫“八陣里”。然而，在有關洛陽的各種詳細地圖上，從未出現過這些村名。

盧木齋（C. T. Loo，巴黎古董商）於一九二四年提供的報告說，在經歷數載的搬運、保管過程中，那塊飾有公羊頭的矩形空心磚，和另外幾塊磚互相脫離了。這塊矩形空心磚上的畫面，實際上已剝落殆盡；而在劉鼎方最初拍攝的照片上，不少圖像還是清晰可辨的。當波士頓博物館獲得其它四塊壁畫空心磚之後不久，這塊矩形空心磚就被確認為整堵山牆的一個組成部份。同年，盧木齋將它贈給波士頓博物館。

法國漢學家鮑爾·丕流特（Paul Pelliot）和波士頓博物館理事兼助理人D. W. 羅斯博士（Dr. Denman Waide Ross），最先理解這批壁畫空心磚在美術史和考古學上的重要性。該館亞洲美術部主任J. E. 洛格（John



圖一



圖二

Ellerton Lodge）不贊成他們的觀點；在致盧木齋的信上，洛格寫道：“當然，就目前看來，這項作品具有罕見的價值。但是，正如您所知道的那樣，這種價值是不可能持久的。保存狀況更佳的同類作品，肯定將會被發現。”羅斯博士作出了具有遠見卓識的決斷，他拒絕了洛格期待更好的作品送上門來的冒險建議，並且為博物館買下這批壁畫空心磚而慷慨解囊，從而使轉讓談判取得結果。經過了三十多年的漫長歲月，約翰·洛格的預言才獲得實現。

自從一九五〇年起，洛陽附近發掘出大批漢墓。在洛陽老城西北面的姚溝，早在一九五二年就發掘了五百多座漢墓。一九五七年，在這一帶又發掘另一批漢墓羣，在一百七十多座漢墓中，中國的考古工作者終於發現一座和波士頓藏磚風格相似的有壁畫山牆的漢墓（詳見河南省文化局文物工作隊：《洛陽西漢壁畫墓發掘報告》；郭沫若：《洛陽漢墓壁畫試探》，皆刊《考古學報》一九六四年第二期）。

這座被發掘者編定為61號的壁畫漢墓，採用大型空心磚和小磚混合構築而成。它包括一間主室和兩間邊室，還有兩間小耳室分別和邊室連接。由一根中心柱支撐着的一堵山牆，將主室分隔成前後兩部份（圖五）。像波士頓藏磚那樣，洛陽新發現的這批壁畫空心磚，也是正背兩面都有畫的。所異者，61號漢墓構成山形門牆上部的那三塊空心磚的圖案花紋，是在繪製壁畫之前，先雕鏤出孔眼的。三角形花磚的正面，描繪着左右對稱的兩羣動物（鹿、馬、熊）和某些奇異生物；中央那塊方形花磚上的紋飾，雖已部份褪色，但是仍然可以看出某些相似的風格，圖案題材包含着代表四方的神獸：朱雀、青龍、玄武及白虎。其背面圖案，兩側是羽人騎龍的畫面，中央是一座象徵性的天門，門框上方飾稜紋和五枚瑞雲紋。

61號漢墓主室隔牆下部之楣額，畫一列生動的人物場面。其中，至少有一組畫面已經確切地鑒定為“二桃殺三士”故事的圖解，此故事載見古典著作《晏子春秋》，類似的畫面曾見於漢代畫像石刻上。這項人物壁畫的風格和波士頓藏磚的畫法，雖然有着十分密切的關係，但是，新發現的壁畫在刻劃人物的戲劇性動態和富有個性特徵的面部表情方面，顯得更為出色。61號漢墓的壁畫人物，以栩栩如生的神態見長；波士頓藏磚所繪人物，則具有從容沉着的神情。因此，兩者的藝術表現手法，是有很大區別的。

洛陽61號漢墓的這堵壁畫山牆，已經成為中國各種刊物廣泛討論的題目，



並且也是西方若干出版界熱烈爭論的對象。但是，基於洛陽61號漢墓的發現，對波士頓博物館所藏壁畫空心磚的建築功能、人物畫的表現手法與風格、所屬年代等問題提出的新看法，尚未引起人們足夠的注意。

今藏波士頓的壁畫山牆，畫一隻老虎和熊展開猛烈格鬥的場面。其構圖雖力求均衡對稱，但是，遠不如洛陽61號漢代壁畫墓那樣得到嚴格地保持。波士頓藏的兩塊三角形空心磚，都描繪着一位官吏，由兩名侍僕陪襯，其下角卷縮着一隻被鏈子拴住的動物，其右側畫一隻熊，左側畫一隻虎。這些動物好像都是為真實的格鬥而預備的，但是，具體的格鬥場面，目前幾乎完全看不清了；現在仍然能看到的，僅有熊的後腿和虎的尾巴。在劉鼎方早先拍攝的照片上，清楚地繪着猛虎。熊的形像，即使在早先的照片上也極難辨識了。在每隻作攻擊狀的野獸的上方，畫一位站着的人像。用高浮雕手法塑造的公羊頭的右下方，畫着一個鋪首銜環紋。這種鋪首銜環圖案，通常總是成對地佈置在門道兩旁（也有見之於山牆背面的，如洛陽61號漢墓）；在波士頓所藏空心磚上，卻被單獨畫出，似乎絲毫沒有考慮其傳統布局 and 含義。

奧托·費斯屈教授第一個指出：波士頓藏空心磚山牆上的畫面，表現了漢代皇帝的御獵場——上林苑中野獸格鬥的景象。這個意見，曾被富田幸二郎（Kojiro Tomita）所採納，儘管看起來有些吞吞吐吐。首先站出來否認這項考釋意見的學者是卡爾·漢斯（Carl Hentze），他強調了這些動物的象徵意義，認為像“上林鬥獸”這種世俗的、耍馬戲似的娛樂場面，決不會描繪在墓室之中。漢斯指出：假如像很多漢墓那樣，這堵山牆上的公羊頭朝向南方，老虎被畫在公羊的右邊，即西邊；那麼，按照傳統的圖案組合方式，西方的神獸恰好就是老虎。

愛德華·H·斯卡福（Edward H. Schafer）的最新研究成果，包含豐富的關於漢代動物園的新看法；他所揭示的某些事列，表現了想把漢斯的觀點和費斯屈的最初考釋意見調和起來的傾向。首先應當指出的是：野獸格鬥、遠非世俗的逗趣取樂所能比擬，在很大程度上，它是與某種禮儀相關的活動。由於畫面上的動物園是御苑的小型摹寫品，因此，其中的動物總是被安排在特定的位置上。在動物園的獸圈中，大大小小的熊和虎，總是格外惹人駐足觀賞的；而在漢代，唯對老虎採用特製的木檻關着。如果把熊和虎視為力量和勇氣的象徵，那麼，在描繪兩者之間的格鬥場面時，勢必要着重刻劃牠們



# A SELECTION OF TANGGA PAINTINGS (8 PIECES)

## 唐嘎選 (八幅)



右上 釋迦牟尼本生圖 (Bottom Left) Buddha's Warrior Attendant (Ming Dynasty)  
 右下 釋迦牟尼本生圖 (Bottom Right) Sakyamuni  
 左上 綠度母 (明代) (Top Left) Buddhist Figure (Ming Dynasty)  
 左下 金剛 (明代) (Top Right) Sakyamuni

極其兇殘的特徵。

對於我們理解波士頓藏磚的人物畫面來說最為重要的啓迪也許是：洛陽61號漢墓的山形隔牆上，畫的是寓意性、象徵性的圖案；而在楣額上，則描繪着含義顯然不同的人物場面。如果將這種主題區分法運用到波士頓藏磚上，那些由扈從和侍僕陪同、正在竊竊私語或幹其它事情的男人和女人，肯定不是皇帝禁苑的訪問者；從時代特徵來看，他們祇能出現在象“二挑殺三士”之類故事圖解畫中。然而，不巧的是：除了旁邊的一位婦女背負着一名嬰兒，一名侍僕與眾不同地跪着等情節之外，沒有更多的人物動態特徵可以幫助我們鑒別這些畫面。蘇桑·巴舒 (Susan Bush) 曾提出另外一種解說：畫面中的一部份，可能描繪了老萊子在父母跟前扮演嬰兒、娛樂雙親的故事。但是，偏巧被視為老萊子雙親的那兩位年邁者，都畫成手持槍矛的模樣，這種狀況與他們的身份及年齡，都是大相徑庭的。

考釋波士頓所藏空心磚壁畫的另一困難，在於這批空心磚的畫面保存狀況極差。楣額正面的壁畫，已經由波士頓博物館研究實驗室的小威廉 (William Young) 作過清理，楣額背面有待進一步清理。從紅外線攝影的結果推測，似乎無法指望進一步的清理能提供有助於考釋畫面的更多細節。由於這條楣額背面所畫的人物多屬婦女，正面則主要畫男子形象，人們也許會產生這樣的猜想：這一長列人物畫面，分別繪着古代的烈女和孝子。誠然，在未能作出確切的考釋之前，要闡明此項壁畫的題材，是很困難的。

洛陽先後出土的這兩堵山形門牆，建築風格十分相似，以致雙方各塊空心磚的結構功能，都是大致相同的。然而，也存在少許差別，需要作進一步的解釋。在洛陽61號漢墓中，高浮雕的公羊頭置於主要入口墓門的山牆內側。波士頓所藏的山牆，按劉鼎方的說法，也是該墓入口墓門的組成部份。值得懷疑的是，墓門外壁究竟會不會用壁畫作裝飾？大概十之八九，我們應當放棄劉鼎方的說法。按照劉的描述，該墓似乎由彼此大小不同的四間長方形墓室所組成，而且每間墓室都是作為獨立的單元來考慮的。可是，我們祇能假設：波士頓所藏的山牆，是將一間墓室分隔成兩部份的隔牆，因為楣額中央的凹槽表明，它是卡在中心柱頭上的；此外，楣額兩端與墓壁交接處也有凹槽。

洛陽發現61號漢墓的重要意義之一，也許在於為我們判斷波士頓藏磚的年代，提供了有力的證據。儘管J. E. 洛格 曾經對這組壁畫空心磚是否屬漢代提出過疑問，學術界還是傾向於把它訂在漢代末年或稍晚。按照發掘數百座漢墓的研究結果，中國考古學家認為：在洛陽地區，全部用空心磚構築的墓，時代較早；全部以小磚構築的墓，時代較晚；介於兩者之間的，是用空心磚和小磚混合構築的墓，它代表了一種過渡類型。從洛陽61號漢墓的墓室結構及出土隨葬品來看，其時代屬於公元前一世紀上半葉。即使今藏波士頓的壁畫空心磚和山牆，與洛陽61號漢墓確有某些方面的區別，認為波士頓藏磚的年代在公元一世紀或者更早的意見，似乎是可取的。

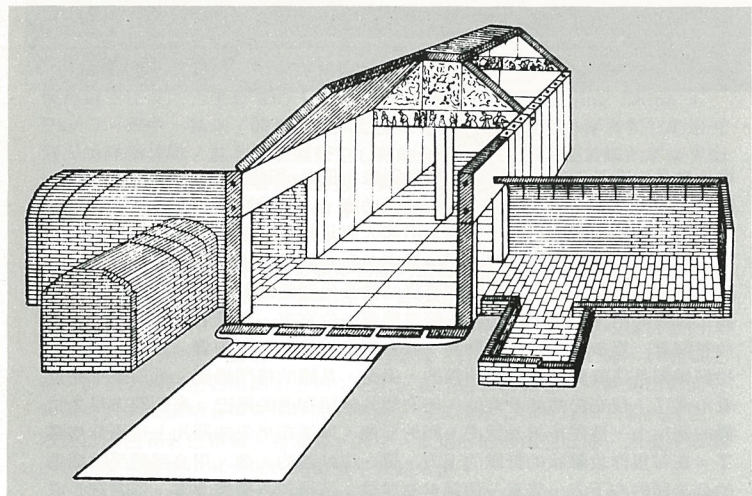
〔譯自方騰、吳同合著：《中國的出土文物》(Jan Fontein and Tung Wu: Unearthing China's Past) 第96至100頁，美國麻塞諸塞州波士頓博物館，1973年〕



圖三



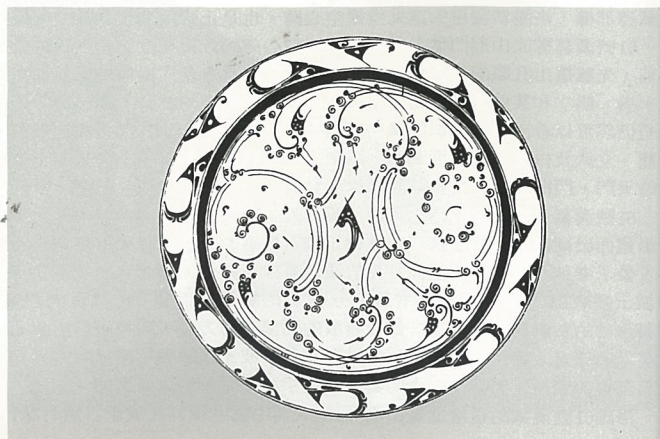
圖四



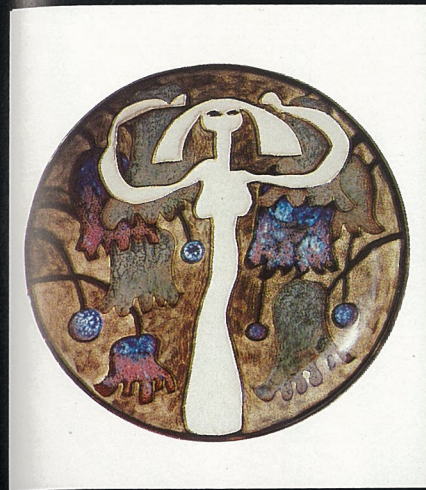
圖五

(上接24頁)

為什麼戰國漆器圖案具有很高的藝術成就呢？我認為這與當時的社會狀況分不開的。春秋戰國時代正是奴隸社會走向崩潰、封建社會向上發展的新舊交替時期，政治上經歷了春秋戰國五霸七雄的混戰局面，人們思想活躍、百家爭鳴，戰國漆器的主要產地是地處江湖之濱的農業發達，工商業繁盛的楚國，（所以也有楚漆器之稱），這些都為漆器的發展提供了良好條件。生活在這個時代的漆藝家們，他們繼承並發揚了商周青銅器藝術的優良傳統，借鑒了同時代其他工藝美術的長處，他們有高超的造型能力和描繪技巧，精湛的漆工技術和相當的文學素養和對現實生活的敏銳的觀察力，從而使他們創造了如此精美的漆器。這些漆器藝術品和同時代的其他工藝美術品一樣，反映了戰國時代的精神文明和物質文明，反映了當時在繼承和發揚民族傳統方面的成就，這些都是值得我們學習和深思的。







(Left 1, Left 2, Top Middle Right 1, Right 2) Wang Jianan  
(Left 3, Right 3) Liu Yi  
(Left 4, Right 4) Liu Changshun  
(Middle 2) Wang Xingzhu



左1 白度母 (明代) 右1 金剛 (清末)  
左2 仙 女 (清末) 右2 蓮花生大師 (清末)

(Left 1) Buddhist Figure (Ming Dynasty)  
(Left 2) Fairy Maiden (End of Qing Dynasty)  
(Right 1) Buddha's Warrior Attendant (End of Qing Dynasty)  
(Right 2) Buddha Lotus (End of Qing Dynasty)



左1左2中上右1右2 王佳楠  
左3右3 劉 溢  
左4右4 劉長順  
中2 王興竹





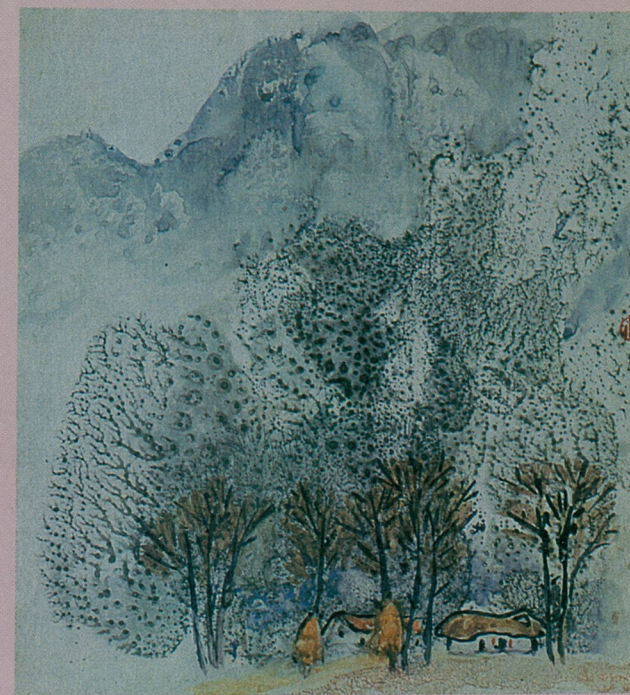


左1 林中晨曲(水彩)  
鄧紹義  
左2 日落(水粉)  
蔡健  
右1 回聲(水粉)  
許世虎  
下 藝術的道路(水粉)  
丁品



左1 花卉寫生(水粉) 李寶琴  
左2 靜物(水粉) 蔡健  
左3 靜物(水粉) 陳恩深  
右1 山鄉(水粉) 何意富  
右2 樹(水粉) 何意富

(Left 1) Flowers (Gouache) Li Baoqin  
(Left 2) Still Life (Gouache) Cai Jian  
(Left 3) Still Life (Gouache) Chen Enshen  
(Right 1) Mountain Village (Gouache) He Yifu  
(Right 2) Trees (Gouache) He Yifu



(Left 1)  
Morning in The  
Woods (water colour)  
Deng Shaoyi  
(Left 2)  
Sunset (Gouache)  
Cai Jian  
(Right 1)  
Echo (Gouache)  
Xu Shihu  
(Bottom)  
The Path of Art  
(Gouache) Ding Pin







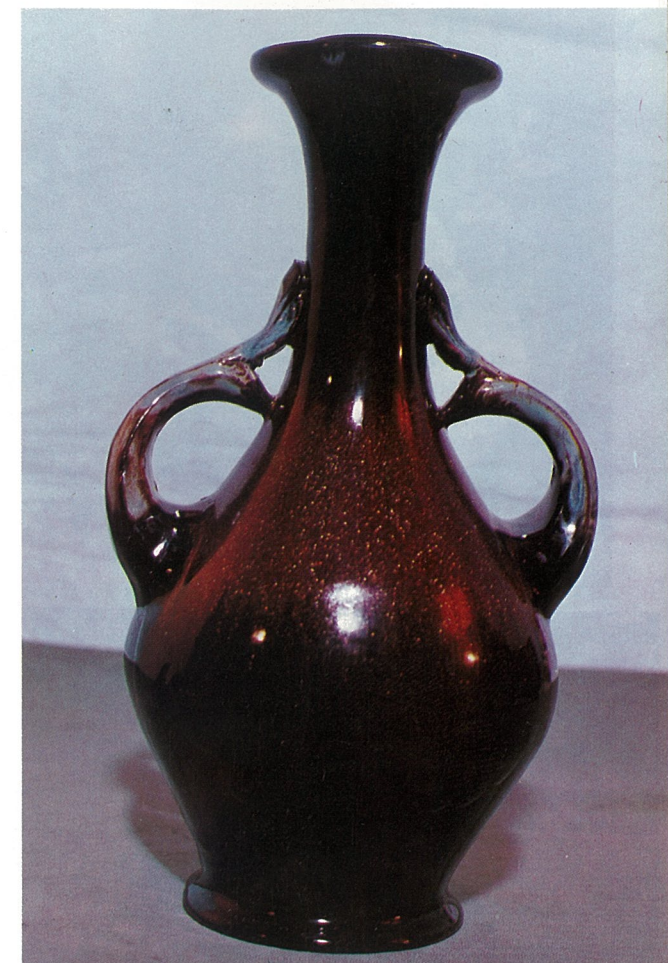
上 耕耘圖 (瓷板畫)  
張亞琴  
中 旋律 (瓷磚壁畫)  
王興竹  
下 火 (瓷磚壁畫)  
楊為渝

(Top)  
Ploughing (Porcelain  
tile painting)  
Zhang Yaqin  
(Middle)  
Rhythm (Porcelain  
tile mural)  
Wang Xing Zhu  
(Bottom)  
Fire (Porcelain tile  
mural)  
Yang Wei Yu



(Left) Double Handle Cinnabar  
Glazed Vase  
(Middle) Peacock Vase  
(Bottom) Porcelain Wares

Liang Qiyu  
Ma Gaoxiang  
Pu Liya



左 雙耳硃砂釉瓶  
梁啓煜  
右 孔雀瓶  
馬高驥  
下 陶瓷器皿  
甫麗亞





左1右1 水粉花卉  
李有行  
左2 吐魯番風情（水粉）  
黃唯一  
左3 伊犁水巷（水粉）  
黃唯一

(Left 1, Right 1)  
Flowers (Gouache)  
Li Youxing

(Left 2)  
Life in Tulufan (Gouache)  
Wang Weiyi

(Left 3)  
Water Alleys of Yili  
(Gouache) Wang Weiyi



# HIS STYLE AND EXAMPLE LONG LIVE IN THE HEARTS OF PEOPLE — IN MEMORY OF MR. LI YAUXING

FAN PO

## 一代良師 風範永存

——懷念李有行先生

范樸



李有行教授和夫人楊滌玄副教授

我院教授、著名的水粉畫家李有行先生去世已經四年了。拜讀他的作品，追憶他的人品，其音容笑貌似歷歷在目。李先生的一生是一位中國知識份子勤奮、求索的一生；為民族藝術教育創業、開拓的一生；為工藝美術事業奮鬥、獻身的一生。

1982年4月，我國文化部、輕工業部聯合召開了全國第一次工藝美術教育會議，我參加了這個會議的籌備會。李先生和龐薰琹、雷圭元、沈福文等工藝美術界老前輩作為我國第一代工藝美術教育家，作為大會特邀代表應赴會。但由於李先生已患了不治之症、生命垂危、不能參加。我到北京開會前去看望他時，他的思維還是清醒的。有兩件事，使他感到特別欣慰。一是國家經過多年折騰後，工藝美術教育事業開始振興，他看到了為之奮鬥一生的工藝美術教育必將更加發展。二是前不久，我從成都帶回了四川出版社出版的《李有行作品選》的樣張，這也是生前為他出版的第一本大開頁的水粉畫專集。躺在床上，他慢慢地一張一張翻閱着，沒有言語，陷入沉思……。漸漸地嘴角露出了微笑。他伸出乾枯的手，和我握着，表示對學院的謝意。就在我們參加這個會議時，李先生的心臟停止了跳動。

李先生早年留學法國里昂美術學校圖案科，畢業後曾在巴黎維納絲網公司應聘擔任設計師，是公認的設計高手。對人謙和、社交亦廣，當時許多留法的青年美術家為謀生求學都曾得到過李先生的資助。作為藝術繁榮的巴黎，對於他個人奮鬥的藝術來說，是有廣闊前途的，但他在異域，心在中華，懷念着落後、貧困的祖國，廣即向法國廠方提出辭職，對方以高俸挽留，他再三拒絕，於1931年回國。當時國立杭州藝專曾聘請他出任圖案系主任，他重事業、輕職位，毅然謝絕此職，選了上海美亞絲綢廠，任美術設計部主任，意欲結合生產實踐，發揮專長，為薄弱的紡織工業報效，為國家民族出力。“一般人的理想境界，很難超出名利雙收的範圍，滿足私欲的趨向；他們的成功和失敗都如出一轍的暗淡……”。這是李先生1941年在談理想的一篇文章中的自述。黑暗的舊中國、國政腐敗、民不聊生，他的專長和理想得不到發揮和實現，他轉而從事藝術教育於1936年至1938年，又應聘擔任北平藝專，國立藝專教授，以便為未來培育更多的工藝美術人才。從此始，他便在工藝美術教育事業上，嘔心瀝血，到處奔波。抗日戰爭爆發後，國立藝專遷湖南沅陵。因了解蜀中成都工藝美術品種繁多，且有優秀的民間藝術傳統。為發展中華工藝美術事業，由大家集資，李先生和沈福文先生到成都創辦中華工藝社。經費拮据，李先生便想出畫油紙傘，既設計圖案又握筆畫傘，他一人畫了數百把紙傘。沈福文老師培養漆器技術工人，製作了一批漆器。這兩部份作品隨後在成都展覽銷售，羣眾爭相購買，收入數百銀元。成為後來籌建

四川省立藝專的一部份經費。接着定校址建草房，作課堂，後初具規模，校舍一新。在抗戰艱苦的歲月裡，李先生立志辦學，報效祖國，白手起家，克服困難，廣聘良師，培育後生。邀約了國內當時許多知名藝術家來省立藝專執教。有雷圭元、龐薰琹、吳作人、關良、丁聰、許可經等。李先生任校長，直到成都解放。風風雨雨歷十年，成都藝專培養了許多專門人才，均成為解放後文化、教育、建築等部門的業務骨幹。藝專分設“應用美術”、“音樂”、“建築”科，科內分設專業組，開設課程與培養目標，都是為美化人民物質生活，培養高尚情操而服務於大眾。1944年，著名民主黨派領導人黃炎培到校參觀演講時曾說：“四川省立藝專在國內是新型的藝術學校，它是為生活而藝術，面向人民大眾的藝術，不是為藝術而藝術。在省藝專，藝術已從象牙之塔走向十字街頭，前景是燦爛的”。李有行先生1942年寫的：《我們的理想》一文中曾經有一段精辟的論述：“我們的理想，就是明天的我們。那是我們自己所設想的境界，是我們想像本能或衝動力量的表現，它刺激我們鼓舞我們，領導我們的其他本能都為着它的必要而發作，它是與生命共存着的無限力量，沒有理想就沒有生活的勇氣。在黑暗的舊中國，在愁雲慘霧的四川，正是由於他有對事業的追求，高尚的情操，維獲正義和善良的願望而構成了他的理想的內核。憑借着這種理想，使他做出了許多有益於人民的好事、桃李滿天下，而使後人懷念。

李有行先生從事藝術教育四十餘年，倡導和實踐形成了自成一格的染織教學體系，在印染美術設計，水粉畫創作方面造詣很深。他早年置身於法國染織工業中心——里昂，目睹現代化機器印染工業的現狀及革新，而工藝美術和工商業及現代化科技的發展有着密切的關係，面向人民生活，結合現代化生產是形成其教學體系的主體思想。由於現代機械印花工藝都是分版套色，要求染織圖案的表現技法及設計應層次清楚、形象分明；既要求能分版套色，又要具有裝飾性。基於此，這一教學體系從專業基礎訓練一開始，就納入與設計結合的軌道，使寫生逐步過渡到與設計的結合。由黑影、黑白灰、復色、限色四個方面組成其水粉畫寫生教學的結構層次而使其系列化。它們相輔相成，互相聯系，反覆交替，逐步加深和提高。我院染織專業發展了這一教學體系及方法，形成了自身的風格和特點，實踐證明，是行之有效的。培育的專業人才，遍佈全國各地，已成了經紡部門“第一車間”的設計主力。這幾年來國內各美術院校工藝系、科均派人來我院學習，回校推廣、應用。他的水粉畫創作和教學，雖來源於西方，却注意吸收民族傳統和畫法，具有一定的中國氣質。他把西畫中的明暗造型規律和我國國畫寫意畫法相結合，落筆成形、形色並重；富有情趣，自成一格。畫面具有濃郁的裝飾風韻和強烈的形式感。

李先生多年執教，一直是既擔任基礎寫生課又擔任設計課，使我院染織專業的基礎教學和專業設計結合的較好。促成了該專業的多數教師能身兼基礎和設計教學，這是和其它院校所不同的，因而備受好評和贊揚。

他一生治學嚴謹、教學有方、循循善誘、平易近人。如春雨一樣潤物無聲。對學生一視同仁，因材施教。對成績好的善於提出更高的要求，指出新的方向；對成績差的，不歧視，長於引導、發揮其潛在的審美能力和技藝。他既教書、又注意育人、以身作則、從嚴治學。

李先生的水粉畫用筆樸厚、色彩瑰麗、語言簡煉、藏巧於拙，形成了自己的獨特風格。他造型功底深厚、水粉技巧嫺熟，又善於借鑑吸收。他經常教育學生：“要熱愛自然界的美。畫花首先要愛花、看花。”他愛祖國的名山大川、也描繪路邊的小花、野草。他善於捕捉那些被人們忽略的對象，那些不引人注目的野花蕨草、梧桐嫩芽，即使是玉米苗，也賦於深情摯愛，使之成為藝術佳構。

一九八二年，在追悼會上，他的眾多學生曾以“一代良師”挽之，表示了對先生的崇敬和愛戴，他是當之無愧的。