

新唐書



J222.7/103

:40

2007

中国近现代名家画集

刘 凌 沧

人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国近现代名家画集. 刘凌沧 / 刘凌沧绘. —北京: 人民美术出版社, 2007.8
(中国近现代名家画集)
ISBN 978-7-102-03965-7

I. 中… II. 刘… III. 中国画: 人物画—作品集—中国—现代 IV. J222

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 069034 号

中国近现代名家画集

刘凌沧

编辑出版 人民美术出版社

(100735 北京北总布胡同 32 号)
<http://www.renmei.com.cn>

责任编辑 刘继明 李 翎

资料整理 郭慕熙 郭小凌

总体设计 李文昭

设 计 李 翎 郭小凌

责任印制 丁宝秀

作品摄影 郭 青

制版印刷 北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2007 年 12 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/8 印张: 25

ISBN 978-7-102-03965-7

定价: 300.00 元

版权所有 翻印必究



刘凌沧

(1908-1989)

一代师表刘凌沧

叶浅予

1935年春，我27岁，初次访问北京，认识了不少活跃于画坛的人物，其中有一位和我年龄相仿，思想活跃的人物画家刘凌沧，他那时属于“中国画学研究会”并负责会务的成员，他告诉我是河北省固安县人，学过寺庙壁画，心慕现代文明，只身闯来北京，挤进画家圈子，继又挤进新闻圈子。

我所认识的画家中，有于非闇既作画，又作文，一手两只笔；而刘凌沧既工于古装人物画，也有另一只笔，谈谈画理，写写书评，思想比较开阔，和那些故步自封、坚持门户之见的画家作风不同，愿意和外来的同行相交往。记得于非闇因赏识张大千的画，在报上写文章宣扬这位从南方来的画家，为另一位颇负盛名的人物画家所忌，成了冤家对头。而刘凌沧则谨慎小心，老成持重，兢兢业业于他的绘画事业，从不得罪人。

日本投降后，徐悲鸿从大后方来接办国立北平艺专，号召国画革新，颇受保守画家之忌，甚至以卑劣手段造谣诬陷艺专暗藏共党分子，威胁徐悲鸿。

1949年北平解放，这场从艺术问题转移为政治陷害的官司才告平息。不久，国立北平艺专美术系和华北大学美术系合并，组成了中央美术学院。徐悲鸿的国画改革主张为新政权所接受，被任命为中央美术学院院长。

是年7月，召开全国文学艺术界代表大会，成立了中华全国美术工作者协会，简称“全国美协”，徐悲鸿被选举为主席，江丰和我为副主席。在此期间，旧北京国画界开始分裂，以于非闇为代表的开明派向新政权靠拢，接受改造知识分子的政策，组织了北京中国画研究会，我以美协秘书长的身份参与研究会的组织和学习的活动。其时，刘凌沧从天津一家报社下来，来到北京，我当即介绍给以张仃为首的展览工作室，从事展览设计工作，同时参加中国画研究会的活动。

1954年，中央美术学院办学方针有所改变，从三年制的混合画种普及班，改为四年制的国画、油画、版画专业系，我被任命为国画系主任，培养国画专业创作人才，恢复了一些国画专业课程。刘凌沧被聘为人物画临摹课的专任教师。尽管当时院内对国画革新问题争论颇多，有人认为临摹课是捆人手脚的锁链，主张废弃，我认为国画系教学体系的临摹课是学技法的入门课程，是必不可少的。虽然临摹课时被挤得少而又少，到底还是坚持下来了。

由于刘老师的严肃认真，临摹课从选题到指导大有成效。把学生们轻视传统的心态一变而为一丝不苟、认真下功夫学习的新风气，使一些重洋轻土的老师颇受感动。

“反右”运动初期，国画系的教学方针，院领导指责为守旧，国画系的学生自发到文化部请愿，坚持国画教学的旧体制，文化部不得不做出国画系实行双轨制的决定，一轨按照现行的以素描为基础的苏联体系，一轨按照以写生与临摹相结合的原国画系教学体系。这个决定证明在传授国画技法时，临摹课的成效是无法否定的，这不能不为刘凌沧的教学实践记上一大功。

“文化大革命”破四旧，国画系首当其冲，刘老师在政治上无辫子可抓，而艺术上严守传统的业绩却大受红卫兵造反派之恨，被抄了家。在抄家物品中发现了我所画张大千的6幅漫画，被认为是我捧张的反动物证，刘老师暗藏这样的反动物证，当然有包庇我之嫌。在“文革”后期，被送进牛棚。

根据“外师造化，中得心源”的法则，我曾主张学古人之法，必须学古人之心。我也曾提倡临画之前，必须读画，

方能学到古人之心。临画读画我们称之为“师古人之迹”，通过“师古人之迹”，达到“师古人之心”。反对临摹的人，硬把“迹”和“心”分割开来，把临摹看成是束缚人手脚的锁链。刘老师临摹课之所以能改变学生轻视传统的心态，关键即在“师古人之迹”与“师古人之心”结合起来，揭破了反传统者的非议。

刘老师虽画古代人物，艺术思想并不保守，只是长期以来专攻这一门，手上功夫制约了他向现代人物画发展，这不是他的缺点，而是他的优点。在国画的发展史上，专长一门是近代中国画的优良倾向，如徐悲鸿的画马、齐白石的画虫、郑板桥的画竹、吴昌硕的画菊，由于专长一门或一物，促进了中国画精益求精的境界。

刘凌沧在老北京人物画家中，居于鹤立鸡群的地位。最近几年考古发掘，涌现出大批地上壁画和地下文物，促使刘老师从中吸取新鲜营养，不仅丰富了他的教材，也扩大了创作源泉，在他的近作里，古代人物呈现出新面貌。自从他接触了永泰公主墓的宫女群像，他的作品里出现了“口角眉尖似有情”的唐代美人儿。

刘老师的一生，是老成持重、谨慎小心的一生，是勤勤恳恳提携后进的一生，特别是在门户之见较深的一辈画家中，能够跳出旧壁垒的束缚，虚心接受时代思潮，成为一位开明的长者。

中央美术学院国画系有三个同龄的老教师，一个是刘凌沧，一个是李可染，还有一个是我。1987年，学院师生在北京饭店为我们三老共祝80大寿。如今，刘、李二老已先我离去了这多灾多难的世界，不禁感慨系之。

1989年12月14日

桃李不言 下自成蹊

——刘凌沧先生的为人与治艺

薛永年

刘凌沧先生（1908—1989）是一位精于传统的人物画家，也是一名学兼中西的绘画史论学者，更是一位循循善诱的艺坛师表。在近七十年艺术生涯和先后四十余年的课堂教学中，他总是致力于民族民间绘画传统的钩玄抉微，以自己对中国画优秀遗产的真知与实诣，支持并补充着中国画教学改革者的努力，不但创作了一批精工而又妍雅的人物历史画，而且与任教同道携手培养出一代又一代的国画新星。

然而，刘先生自甘淡泊，晚年声誉日高，犹不肯为浮名虚誉而惨淡经营。以致他的学生以及学生的学生早已兴办了一个又一个个人画展，出版了一本又一本个人画集，他却既不曾举行过个展，也没有刊行过画集。在他去世一年的日子里，数十名曾亲沐春风化雨的学生，抚今追昔，念及个人的成绩声名熔铸着先生苦心孤诣的培育，乃奔走联络，捐画筹资，刘先生健在的画友也纷纷投入这一义举，很怜惜出版了先生的遗集，至今又过去17个春秋了。

今年适逢刘凌沧先生诞辰一百周年。他的为人与治学、创作与育人，他在中国画变革中为光大优秀传统文化做出的独特贡献，更加引起同行和前辈的追怀，于是有了这本《中国近现代名家画集·刘凌沧》的问世。我受教于刘先生，已是他56岁的晚年了。因为美术史系本科学习，仅有两年从学机会，虽蒙先生垂爱，却于绘事无成。对于他的硕德宏才，亦未望及项背。在这进入历史的画集行将付梓之日，谨就原来的缅怀之文，略有增润，写下先生为人、治学、从艺与树人的一些闻见，实不足以阐幽表微于万一，却只能表达我的景仰与追慕之意。

刻苦力学终成名家之路

在我的老师中，起自民间的教授，只有刘先生一人。从画工到名家，他经历了不平凡的成才之路。出生于河北固安农家的刘凌沧先生，自14岁便踏上了以画代耕的艺术生涯。当时，他正在村塾就学，因老父病故，生活无靠，不得不辞别老母，来到霸县赵家坞，做了民间画工李东园的学徒。在几年的学徒生活里，他像所有的徒工一样，绝大部分时间充杂役，打下手，饥寒冻饿，艰苦备尝。但是他也因此获得了北土平津的机会，先是在天津师兄开设的油漆彩画店充工，接着又随师傅来到了人文荟萃传统丰富的故都，参与了修复古建筑壁画的辅助工作。记得上大学时，刘先生在给我系同学讲授中国画颜料的研漂与使用时说过：

我们当时住在中南海，在北海万佛楼工作。我的主要任务是磨颜色，打下手。每天中午为几个师傅运送饭菜，三十多斤重，往返七八里，累得汗流浹背。白天上架子干活，晚上，没有桌子，就趴在地上学画，一画就是大半夜。人困了，揉揉眼睛，再画。

他如此坚忍不拔地刻苦学习，几年下来，不仅增长了见识，也掌握了民间画工世代相传的口诀与过硬本领。诸如“文人一颗钉、武将一张弓”的造型特点，“行七坐五盘三半、丈山尺树豆星人”的比例关系，“目识心记”地把握人物身份性格与冠服的手段，凭民间小说戏剧发挥创造而“主稿”的本事，大幅连续性壁画构图的“分景”方法，“一朽二落三成”的作画程序以及“七开七染”的“开脸”技法。甚至在修补壁画装銮佛像的过程中，还懂得了“道子绘，惠子塑，夺得僧繇神笔路”的古代民谚，接触到盛唐美术的渊源流变。故此，在中止了上述修复工程之后，他已能同师

傅一起为旧京的画店“攒片子”了。

在学徒过程中才艺大增的刘先生，深深体会到彼时画工地位的低下与生活的困窘。若干年后，他在《旧京谈画》中沉痛地写道：

他们的主要交易所，多在打磨厂的灯扇店。画扇以百个论价，最低者每百个仅是手工大洋三角。因为代价太轻，只好整天工作，精力的消耗，笔墨的勤劳，工作一天，却仍然难以维持生活。

对此，刘先生指出，他们之“沉沦在酷冷的画坛”，“都因环境困窘，又因学识缺乏”，“受着这畸形社会的支配”。为了增长学识，改变境遇，他决心进京深造。在师兄的介绍下，年未及冠的刘先生再次北上京华，拜文人花鸟画家杨冠如为师。由于杨冠如的推荐和周养庵的赏识，他加入了中国画学研究会，开始在会内做文员，后来又在《艺林旬刊》任助理编辑。

成立于1920年的中国画学研究会，是一个“精研传统，博采新知”的学术组织。至刘先生入会的1926年，已集中了故都二百余名画家。除会长金北楼，副会长周养庵外，著名画家还有陈师曾、胡佩衡、王梦白、陈半丁、管平湖、徐燕孙、吴镜汀、惠孝同等多人。在这个人才济济的学术团体中，既有陈师曾那样眼界开阔博学深思的大家——使他在西方现代派美术兴起之初便在深入比较中揭示了传统文人画的超前价值，同时也不乏自鸣风雅的保守之士。刘先生因出身画工，所以即便虚心求教，后者也颇为冷淡。

有位前清内务府大臣，看过刘凌沧先生的作品后，毫不客气地说道：“画得不错，就是俗气！”这句话深深地刺激了意气方遒的刘先生。在他加入画会之初，虽也广取博收，但由于学画的经历所致，更感兴趣于当时也活跃于画坛的一批前清如意馆画师之作，向他们学到不少本事。但得到了“俗气”的批评之后，他开始思索何者为雅，何者为俗，为此大量阅读各种国画著作，把自称雅人高致的文人画与工匠作品反复比较，同时请教杨冠如先生，一再琢磨，终于豁然开朗。他清楚地看到，所谓画工画亦即人们所说的“作家画”，它自古以来便被视为文人画的对立面，然而作家画与文人画各有优长。后来他著文指出：

其实文人画和作家画各有千秋，偏重任何一方都失之偏激。文人画和作家画，前者富于文学的修养，技巧的造诣稍逊。后者的技术纯熟，学识往往不及前者。文人画的特色在于富有诗的情调，多是发挥文学的蕴藏，写出自己的个性，富有清新的趣味，但每于“兴之所至”是抒发感情的东西。作家画和文人画异趣之点，清新的成分稍差，却是画道流传的正宗。他们富有绝顶的天资，更有真实的功力，形成一种有规律的技术，如繁复谨严的历史画、细入毫发的楼阁画，文人画家只能望而却步。这又非写胸中逸气的一派所能办得了。

由于他在比较中形成了不随人耳食的真知，所以从20世纪20年代后期起，便以坚定的信念，从两方面去努力了。一方面，他坚持了画工画即作家画的长处，致力于创作一件“与六籍同功，四时并运”的重大历史画。在伟大革命先行者孙逸仙的灵柩移往中山陵后，他以整整两个月的时间，画成了人物众多、规模浩大、实景实情、庄严肃穆的《孙中山先生奉安行列图》，赢得了舆论的重视。另一方面，他亦痛感自己的有才无学而发愤读书，力图囊括文人画的优点。

为了提高技艺，也为了扩大文化修养，决意在当代新开设的美术学府中系统学习，在22岁那年，他跨入了国立北平艺专深造。

彼时的艺专，名家济济，师资水平很高，校内设有国画系与西画系。国画系的教学虽沿袭着师徒相传的老方法，但教师多有真才实学。次年，又值徐悲鸿执掌校事，提出了“创作有生气的中国画”的号召，并力排众议地聘请出自“大匠之门”的齐白石为教授。如众所知，徐悲鸿绍述了康有为的艺术思想，而康有为则高度肯定宋代工匠画家的“精于体物”。这无疑影响了刘凌沧先生对传统的选择。从此，他在提高文化素养的同时找到了艺术的精进之路，这便是以“精于体物”的作家画为体，以富于诗情韵致的文人画为用，以管平湖、徐燕孙为师，主攻工笔重彩人物。按照徐燕孙的指授，他学习唐代人物画的豪迈与宋代人物画的精致。遵从管平湖的教导，他不矜才使气，力忌草率从事，一张画稿，必反复修改，精益求精，直至形象准确布置妥贴为止。此时，他又得到了一次研究传统的机遇，即受古物陈列所所长周养庵之命，临摹故宫文华殿的宋元名画，课内外学习的结合，使他的欣赏水平与创作能力大有提高，已能化古为我，集诸师之长了。终于，在30年代初叶，他推出了《文姬归汉图》等一些引人瞩目的优秀作品，开始成为跻身于名家之林中的“士气作家咸备”的著名青年画家，并接着执教于北平艺专与京华美专。虽然此后的几十年中，他的学问与艺事又有了新的发展，但这第一步的迈出又谈何容易！

放眼世界与立足本土之学

刘先生治学与治艺的一个突出特点，便是不断地扩大视野，不断地超越自己。在他英年成名前后，曾致力于了解西方艺术。这是因为他在研究唐代绘画中发现，那辉煌灿烂的美术固然发挥了本土艺术家的聪明才智，却也离不开对域外文化艺术的吸收与融化。

为了向发达的国家借鉴，自然需要探寻西方艺术的风格与源流，特别是20世纪以来现代艺术的巨变。为此，他决心从掌握外语开始，每周几次去米市大街的青年会学习英语，凭着日进一日的阅读能力，得便就去书店浏览进口的书刊画报。当时的中国画学研究会与北京图书馆同在中南海内，他更有条件经常去阅览研读。这种边学边用的学习方式，促成他不出两年便能借助词典从事翻译并在报纸杂志上发表译文与研究心得。

随手翻阅30年代的平津报刊，诸如《中国文艺》《大公报》《晨报副刊》和《华北日报》，便可以看到刘先生评介西方美术文艺的篇章，譬如《亨利·马蒂斯》《毕加索四十年来各个时期的绘画风格演变》《立体主义画家毕加索、雷格尔》《世界漫画三杰》《英国漫画》《世界文学家群像》《笑剧之王》（卓别林）。这些文章都记载着他放开眼界看世界的雪泥鸿爪。

从文章中可以看出，他对西方现代美术的关注主要表现在两个方面：一方面是西方现代派，另一方面是漫画。对于前者，他比较注意从野兽派到立体派所反映出来的新艺术观念。譬如在《亨利·马蒂斯》一文中，他即着重肯定了马氏“疑古”和“发现自我”的精神，对此他写道：

马蒂斯曾经下过一番临古的功夫，但是一个天才虽然摹古而不必泥古，更进一步还要疑古的，因为他还要发现他“自己”，创造出独立的生命来。

同时，他也试图从并非摹拟自然的“主观性”、形体描写的“单纯化”以及色彩构图的“韵律”来归纳西方现代艺术的特征。从“疑古”、“主观性”等用语可以看出，他对西方现代艺术的认识至少有两个最近的渊源：一者是“五四”新文化运动中革新者对守旧思想的批判；一者是陈师曾在《文人画的价值》一文中对西方现代派艺术“专任主观”的阐扬。上述认识也助成了他在专工“精于体物”的工笔重彩画中更加重视情感与韵律的表达。

如果说，他对西方现代派美术的关注主要在于艺术的本体，那么，他对西方当代漫画的评介则反映了他对绘画“经世致用”职能的重视。他不但分析了各国漫画风格的不同：英国的严肃，美国的活泼，法国的灿烂，德国的深刻，而且尤重视“政治漫画”。他充满热情地称赞路易莱麦卡斯的作品，评价这位漫画家：

在欧战时期……他站在联军阵线，用辛辣的画笔，把德皇威廉攻击得体无完肤，给协约国倍增士气。德皇曾悬赏十万马克捉拿他。从这点，也可看出他漫画的力量。

既然关注西方漫画的出发点是“为人生”，自然也就导致了他对中国漫画发展的高度关心，基于此，他不但著文批评某些中国漫画仅仅“讽刺金钱”、表现“性的诱惑”，而且为了有效地推动国内漫画的发展，专门发表了《二十年来中国漫画的演进》与《中国漫画谈》，深入讨论有关问题，并对他所服膺的创作《王先生》的叶浅予多所称扬。在1935年叶氏来京之际，他专程拜访，并发表报道。他与叶氏的初识也正是在那个时候。

放开眼界向西方寻求新知，并没有影响他治学的立足本土。在会见叶浅予的同一年，刘凌沧先生开始了对京郊古代美术遗迹的考察。考察的方法是以现状与文献相印证，进而探讨其兴建始末、艺术渊源与独特成就。在考察的同时，他又进行实地写生，采用焦点透视，讲求明暗关系，并把中国画的皴法融入水彩画的笔触中。其考察写生的成果，则陆续图文相配地在报纸上刊载。其中《天宁寺写生记》与《再谈天宁寺》从艺术风格的分析兼及了天宁寺塔的兴造年代，引起了与古建专家梁思成、林徽因的热烈争鸣。《完全印度作风之五塔寺》则考订了五塔寺的建筑雕刻在中外文化交流史上的特殊价值，并且针对其“损坏多处”的严重情况，呼吁文物保管机构给予应有的保护。文章发表后，不过仨月，古物保护委员即拟定了12款的保护办法。当然，这只是刘凌沧先生涉猎美术史研究之初的作为，他的重要建树，更集中体现在50岁以后的著述中。

由于改造中国画的历史背景，从1954年到1958年，他被安排在黄宾虹任所长的中央美术学院所属的民族美术研究所任副研究员，因之而得以集中精力，潜心治学。这一期间，他不但为发掘民间艺术遗产，广泛地调查走访民间画工，整理民间艺人代代相传的经验，撰写了《民间艺人绘画访问记》，弥补了历来美术论著的缺环。而且在以往所写《唐宋两朝的人物画》的基础上，深入研究唐代的人物画，完成了一部高水平的美术史专著《唐代人物画》。这部书既开创了按朝代就某一画科进行撰述的先例，又具有材料丰富、脉络清楚、见解透彻、图文并茂的特点。像滕固《唐宋绘画史》一样，它不把画史研究看成文献资料的辑录，比较重视绘画风格的发展演变，但又比滕固更多地运用美术考

古的成果，而且力图阐明唐代绘画发展与社会政治、经济、文化的具体联系。为了使这一著作成为“具有现代意义的深广幅度的美术研究”，刘先生十分讲求研究方法。他把自己使用的方法归结为：

（一）从每一时代政治、经济结构探索这一时代的绘画内容和形式的构成。（二）从各时代作品的本身研究每一个作家的创作思想和风格的形成。（三）把古代绘画作品和美术理论共同排比，互相印证，加以研究分析，求得符合实际的结论。

正因为他把上述科学方法运用于唐代人物画发展研究的实际，不但理清了唐代人物画发展的线索，解释了唐代人物画兴盛的原因，而且针对20世纪50年代中国绘画思潮中的问题，从继承传统与对外来文化艺术兼收并蓄的两个方面，总结了唐代人物画得以繁荣昌盛的经验。他说：

这个时代的画家在创作生活中，在保持了自己民族优秀传统文化的基础上，广泛吸收了外来艺术的营养，发展成为灿烂缤纷的绘画面貌。

更值得注意的是，这个时代对于外来文化采取的兼收并蓄的政策中，却能保持一个先决条件——即不论吸取哪一国度、哪一门类的外国文化，都能够逐渐地使它符合于我们自己文化体系的需要，从中吸取对于自己文化有营养的东西。从绘画方面讲，唐代是外来艺术输入最多，外来画家和画派最多的一个时代，我国的画家却能在那些使人目迷心眩、浩瀚多样的画派中，吸取其精华，扬弃其糟粕，经过吸收与消化，形成了自己人民所“喜闻乐见”的民族形式。

尽管，由于书成之后有许多唐代墓室壁画被发现，由于对若干传世作品的真伪与时代也得出新的认识，《唐代人物画》的某些局部是可以重新修订了，然而，从整体上讲，它仍然是上世纪50年代最优秀的美术史论著之一。

此后直至晚年，刘先生的学术研究工作，可能为了密切配合教学，集中于中国画的理法的阐述，举凡中国画的造型观、构图法、形式美、人物画法技法演变，都写有专文，其中部分已收入《中国古代人物画线描》一书中。它虽非《唐代人物画》那样的美术史论专著，但能于具体中发挥传统精义，法中有理，理中有法，绝非时下流行的某些空洞无物的美术理论著述所可比拟。

精工而娇雅的历史人物画

在工笔重彩人物画领域享有盛誉的刘凌沧先生，其实在中国画上是博学多能的。他精于人物、肖像，亦偶作山水、花鸟。所画人物以工笔见长，但也画写意；他的人物画多取传统题材，不过，时亦描写现实人物，中年的《北京风俗画》中多幅与晚年的《画丐图》便是水墨写意的现实人物。

很少有人提及刘先生的肖像画，可是我觉得他的古今人物肖像造诣极高。还是上初中的时候，我在同学家看到一方砚台，背面刻着刘先生为其师杨冠如绘制的白描肖像，造型准确，神情如生。后来上了美院，从刘先生习画，进一步得知《清代学者像传》中的画像也是刘先生所绘，而且那时他年未及冠，还没有拜杨冠如为师，可见他早就练成了“传神兼肖其貌”的功力。遗憾的是，刘先生的传神写照之作多已遗失了。听说他为傅增湘所画的行乐图——《藏园

校书图》如今还在北京。据了解，傅氏先请徐悲鸿画了一幅油画像，后来又专门请刘先生用传统画法再绘一张，时间在1935年。可惜我没有机会看到。

我所见到的只有他画的《曹雪芹》(1982)、《屈原》(1978)、《李白》(1978)和《曹植》(1981)画像了。《曹雪芹》这幅历史人物的肖像画，采取传统的“行乐图”形式，把曹雪芹置于“著书黄叶村”的简陋环境中，似饱经忧患，正拈笔沉思，形神兼备，栩栩如生。它像“波臣派”的写真一样，面容刻画精细，衣服则用白描处理。不过，脸上的凹凸、布景的远近、衣纹的结构，都吸收了西画的向背光暗、焦点透视与人体解剖。这种融合西法的技巧，在曾鲸的作品上还看不分明，到了徐悲鸿的水墨肖像画中才明显易见。然而，刘先生对衣纹的处理，除了形体结构的考虑外，又充分注意了笔法的节奏律动。对此，徐先生倒是不大讲求的。

刘凌沧先生的工笔人物画，早期作品亦多散失，现存最早的3件是《孙姬讲武》白描稿(1927)、《寒梅仕女》(1934)和《飞鸾舞凤》扇面(1927)，均作于30岁之前。虽然前两者画法未脱晚清作风，后者十分接近明代周臣画风，但布局参差有致，情态动作亦颇准确生动。他被吸收为中国画学研究会会员是理所当然的。至三四十年代，他的工笔人物画已十分成熟，取材多为历史故实、文坛佳话，画法除30年代初绍述陈洪绶的一组仕女高士外，大体斟酌徐(燕孙)、管(平湖)，上溯唐宋，亦兼及明清，形成了精严中富韵致或秀洒中见良工的两种风貌。前者如《长生殿密誓图》扇面(1936)、《京兆画眉》(1939)与《蕉阴仕女》(1941)，后者如《蝉声扰午》(1943)、《康成诗婢》(1943)与《斜倚栏杆》(1945)。另有无纪年的《时装女郎》，女郎画法近张大千，而背景则是古装仕女画，古意今情，相映成趣。

无论哪种面貌，他都能得徐操之雄而去其犷，有管平之雅而去其纤，人物传神于一颦一动，绘景得情于亦写亦工，笔法于飘洒中见谨严，设色在绚丽中求典雅，布局疏而有致，密而不塞，更擅于把民间画师的画内功夫与文人画家的画外情致结合起来，并且融合唐画的单纯绚烂，宋画的周密精致，元以后画的秀逸细丽，集前人之大成，取得了典雅生动而颇富韵致的效果，从而在工笔重彩人物画中独树一帜。当然，此后和刘先生任教中央美院的新作比较，这一时期的作品在题材的择取上未免受到彼时欣赏者与诸托者的左右，人物形象的刻画尚处在摆脱类型化而突出个性的过程中。超越上述局限，显然是在他进入知命之岁后的晚年了。

任职于中央美术学院之后，他始而在徐悲鸿院长的鼓舞下，唤起了发扬民族传统，推陈出新的热情，继之则因传统根基的深湛，得到了根究传统精华的两方面机会。其一是以5年的时间工作于民族美术研究所，前文已述。其二则是多次奉命承担古代优秀壁画及出土绢帛画精品的临摹复制。除去敦煌壁画之外，他先后亲赴现场临摹白沙宋墓壁画、唐章怀太子墓壁画、内蒙古和林格尔汉墓壁画、马王堆西汉帛画和战国人物御龙帛画。这些考古新发现的铭心绝品，空前地加深了他对民族民间优良传统的理解，也使得他的人物画创作参以美院多年倡导的写实画风，迈出了新的步伐，取得了前所未有的成就。

从60年代至80年代，他除去课堂示范重绘旧稿的课徒之作以外，主要致力于历史故事画与历史人物画的别开生面，或者描绘重大的历史事件，发前人所未发；或者塑造高扬民族精神的历史人物，振奋爱国精神；或者描写有益于

国际交流的史实，推动改革开放；或者表现脍炙人口的文坛故事，以文化积淀丰富观者的精神。其中《赤眉军无盐大捷图》（1959）、《西园论艺图》（1964）、《文成公主》（1978）、《淝水之战》（1977）、《天问》（1980）、《文君听琴》（1984）、《襄阳大捷》（1984）、《王维题诗图》（1980）、《阿部仲麻吕来华学经图》（1988），都是这一时期的名作。

《赤眉军无盐大捷图》与《淝水之战》两幅巨作，以宏伟的构图，再现了风烟滚滚的正义战争，不但衣冠制度参阅考古资料，一一符合时代，而且情节人物均如史书所载。尤为难能可贵之处，在于他以易于精工难于豪放的工笔重彩画法画出了宏大的气势，千军万马，气象万千，近可见其质，远可观其势。色彩亦沉着而热烈，成功地烘托了人喊马嘶、战尘飞扬的气氛。为了在广阔的空间中描绘战场，他采用了西画的焦点透视法，使人物比例和色彩纯度依远近递减，把写实方法化入了讲求装饰色彩的工笔重彩之中。

《天问图》则充分发挥了精熟的传统功力，老匠斫轮，巧密精思，合顾（恺之）、吴（道子）两种画风为一，用豪放劲健的笔法绘屈原，以细密精丽的色线图壁画，一动一静、一疏一密、一雄一秀，画中壁画如《洛神赋》之神游太虚情思缥缈，屈原则挥手间吴带当风，发远古之追问。其容颜动态更以线描作写实形象，从中又可看出装饰风、写实风的结合已更多地与线描的律动合为一体了。其他如《文成公主》之以唐法画唐人别出新意，《阿部仲麻吕来华学经图》之主客融融春意祥和，《襄阳大捷》之北望山河气宇轩昂。《西园论艺图》之情态各殊妙于藏露，无不反映了刘先生晚年在工笔重彩人物画上的百尺竿头更进一步。

从艺术表现上看，这一时期的新发展主要是增强了气势与力量、庄重与浑穆，自秀转雄、由工趋放，由讲求图式化的笔法韵律美与设色装饰美的统一，走向了写实形象写意笔法与装饰色彩的结合。从大量70年代后期以来的作品还可以看出，进入暮年之后，刘先生画于生宣纸上的小写意或工写结合的作品占了相当比重，时而亦以白描作写意人物画稿。后者信手拈来，倍极生动，已进入了“老将用兵不立队伍”而出神入化的境地。如果不是教学用去极多时间，并能天假大年，刘先生的写意人物画亦是未可限量的。

和而不同循循善诱的教学

刘凌沧先生自26岁登上美术讲坛以来，为中国画的发展造就了一代又一代的人才。他早期的学生潘絮兹、黄均早已成为著名的工笔重彩画家，前者五年前去世，后者如今已是90开外的老翁了；已故中国美术家协会副主席周恩聪，在五六十年的从学期间，亦受教于刘凌沧先生；其他许多学生也早已名列教授，弟子成群。然而，暮年的刘凌沧先生仍然一如既往地为一代学生授课，他虽已步履蹒跚，却从来不要小车到家接送，保持着平民艺术家的本色。1983年，中央美术学院学生会发起学生评选模范教师活动，没有院长提名，没有各系主任参与意见，民主投票结果，名列榜首的人选便是刘凌沧先生。

刘先生所以备受历届学生爱戴，我想无外乎两个原因，一个是教学思想的“古不乖时，今不同弊”；另一个是教学作风的循循善诱、爱生如子。他自在高等美术学校执教以来，就面临着两种偏颇，一种是囫囵吞枣式地传授中国画

技法，不分精华糟粕，只求衣钵相传，不需“见过于师”。这种保守的教学难免养成学生的“泥粉本为先天，奉师说为上智”，极难造就有志于改革中国画弊失的“笔墨当随时代”的人才。另一种是盲目信奉西方的写实主义，并主张以“素描”改革国画，忽视了中国画学传统中根本不需要也不可能为西方写实绘画取而代之的精义。这种鄙薄民族优良传统的教学，亦不免使学生创造才能的发挥离开具有悠久传统的民族土壤，同时也易使学生在基本功夫训练中视素描为万能而漠视临摹历代名作对于理解中国画规律的重要性。在多年教学实践中，刘先生总是既不苟同于前者，亦不盲从后者。如果说，他在艺专执教时比较注意于“古不乖时”的话，那么，任教于中央美院之后，他似乎更致力于“今不同弊”。

这是因为他任职于民族美术研究所之际，在中央美院的教学，后一种倾向占了上风。为此，他虽然支持中国画的改革，亦赞成学习中国画的学生掌握素描能力，却清醒而直率地发表了“和而不同”的见解：

如果不把什么是民族绘画“历史传统气”、“技法特征”等问题弄清楚，就无法辨别遗产中的精华与糟粕，先民苦心孤诣积累下来的丰富经验也就无从吸收和借鉴。

据我个人的看法，培养一个既掌握现代技法又富有民族风格的画家，生活实践自然是重要的，而技法训练也应该放在重要的位置——首先是民族绘画的技法。既要掌握“应物象形”熟练的新技法，又要深入地研究民族传统的旧技法，倘不掌握随心所欲描写现实物象的能力，就无法表现新社会日新月异复杂万变的现实生活。另一面，如果对于民族绘画遗产缺乏研究，画出的作品就缺乏民族风格和民族气魄。由此可见，新技法的锻炼（写生能力）和民族遗产的研究（临摹实践）之间的关系应该是辩证地发展、相辅相成地发展，两者缺一，就不可能成为一个负有树立新兴国画风格历史任务的画家。

刘先生出任中国画系教职恰在叶浅予先生主持系务之后，他们虽画风不同，但在反对上述两种偏颇上十分接近。所以，他便成为了叶浅予先生贯彻教学主张的重要支持者，成为中国画系传授民族传统的主要师资之一，为完善与写生课并行的人物画临摹课教学做出了尤为突出的贡献，也为日后按不同志趣发展艺术才能的学生奠定了良好的传统根底。

关于刘先生的爱生如子与循循善诱，我听到过两个事例，前者尤为动人。事情发生在1962年。当时，他奉命指导一位学生的毕业创作，那位学生便是今已声名籍甚的范曾先生。彼时他只有23岁，年少气盛，个性极强，在远涉沙漠收集完创作所需的历史文物资料之后，他为了排除一切干扰，乃学起了六朝时代的顾恺之，在顾氏“结构层楼，以为画所。登楼去梯，妻子罕见”的启发下，把自己反锁在画室中，偶尔出入均靠越窗，有人叩窗一律断然谢绝。一日，已闻此事的刘先生，不待范曾请益，便主动来画室指导创作，频频叩窗，仍无回应，最后乃自报名号，范曾始出迎接，正苦于找不到开门的钥匙，刘先生却笑容可掬地攀窗而入，当时他已经年近六十了。不知道在数月的指导过程中，刘先生几度逾窗而入，然而凝铸他心血的这幅毕业创作终于获得了当代明公的称赞。难怪这种甘为孺子牛的精神一再在学生中传扬呢。

另一个事例发生在80年代。随着西方美术的急速涌入，长期以中国画笔墨追求素描效果的风气受到了严重的冲击，学生们一方面思想十分活跃，另一方面也出现了效法西方现代名家的盲目性。一个突出的征兆，就是“变形”之风的风靡，其中颇有步武毕加索与莫迪格里亚尼者。如众所知，刘先生一向反对中国画与照相机争功，但此时他却凭着自己青年时代对毕加索风格演变的研究，循循善诱地启发学生和后辈。他在讲课中详细分析毕加索各个时期画风的变化，最后指出：

毕加索的“变形”，也有个曲折的过程的，由写实到“变形”，由“变形”又回到写实，由写实又到“变形”，反反复复，经过多次的变化才形成了他晚期的风格。由此可见，绘画的“变形”，也有它“阶梯性”和“秩序性”的。目前，我国绘画界的“变形”，来得很突然，和“四人帮”猖獗时期相比，来了一个一百八十度大转弯，那时画得像照相，不许有艺术风格。如今，忽然转入了西方的近代流派，从逻辑上讲也是讲不通了。

在这里，刘先生并未一味地反对“变形”，也不挫伤年轻学子的探索精神，但是却苦口婆心地诱导同学们循序渐进，不要从一个极端走到另外一个极端。同时，他也在告诫大家不要忽视写实的基本功，而写实能力正是中央美术学院在基础训练上的一种优势。从此也可以看出刘先生思想的明辨。

说刘先生是令人崇敬的画坛师表，我本人就有着深切的感受。四十余年前，他在主持我系我班的中国画课程时的许多片断，至今我还记忆犹新。为了让我们系的中国画课有利于培养新型的美术史论人才，他承担了写生课与临摹课。在写生课中，他毫无门户之见地教我们蒋兆和先生的水墨写生方法。

在临摹课中，他精心地选择了古今绝品，指导我们临摹，始而宋代小品，继之敦煌壁画、永乐宫壁画，后来又带我们去京郊法海寺实地摹绘《帝释梵天图》，再后则借来叶浅予先生的原作供我们摹写，最后才要我们临摹他的作品。每临摹一类作品，他都详细讲述这一作品与这一画家的独特成就，并据以引申发挥，供我们在技法与学理的结合上了解中国画传统的形成与发展。记得每次上课，他都带来一种油印的讲文，或专讲《汉画的造型》，或专讲《中国画的笔墨》，或专讲《中国画的线描》。有一次，他抱来了一大册香港新出版的《张大千画集》，是高岭梅编写的，此后连续几次授课都是讲解其中作品和画集所附的张氏《画说》，其中也涉及到大千对他的扶掖与“水法”的传授。我神往之余，竟全部抄录了《画说》。在当时某些青年理论教师由于偏见和水平对于中国画几未入门的情况下，我系之能够培养出不少美术史论界的翘楚，固然有本系具真知灼见的老师的努力，而刘凌沧先生的理论联系实际的教学，他辛勤的诱导勉励起到了很大的作用。

最令人难以忘怀的是刘先生对我的厚爱。开始见到我的课堂习作，他便奖勉有加，每次都打最高的分数。后来，我向他谈起中学时曾从吴光宇先生学画，刘先生说：“怪不得你画得那么突出，原来你有基础啊！今后可不能像别的同学那样要求你了！吴先生是我的师兄，他教过你，我又教你，你应该有更大的进步。”从这以后，刘先生要求我便真的严格起来，极少再给五分制的五分，但只要请教，他便详细讲出不足。我那时还不懂得“因材施教”的道理，虽然也更加努力，却也不时有些失望，心想，刘先生要求我太严了，简直拿我当国画系的学生。正在这时，刘先生找我谈话，

他说：“听说你专业也学得很好，你应该在毕业的时候取得两项成绩。除了写好毕业论文之外，还要画好一张毕业创作。我已经想好了，准备同叶先生说，在国画系也给你设个画案。”想到美术史系根本不要求学生完成毕业创作的情况，我才明白，刘先生早就对我寄予了与众不同的厚望。尽管不久学校就开始了作为“文革”前奏的运动，这一充满树人苦心的破例构想终于落了空，随之我也远离京华，被分配到东北工作。然而，老师的寄望愈深要求愈严的音容笑貌，却令我终身难忘！

在十年史无前例的“文革”风雨尚未消歇之日，一次我回京办事，到学校看望金维诺先生，在交谈中问起各位老师。金先生告诉我说，刚刚“解放”投入临摹汉唐壁画的刘先生，还在顾念着我，谈起我的摹画能力。又过几年，我考回母校攻读美术史研究生。每次见到垂垂老矣的刘先生，他都说看了我的什么文章，说那篇华岳写得最好，继续在专业上鼓励我。我留校任教之后，刘先生只要一见到我，就关心地打听家属有没调来北京团聚，那亲切的关怀，总使人如沐春风。一次，我又在校园中遇到刘先生，他显然老了，头发又白了许多，走路也有点吃力，可是见面第一句话，还是惦记着他从未谋面的我的家属。我说：“她正好带着孩子来京探亲，改日一定带她们去家里看您。”他说：“不，我去看看她们。好几年了，不容易呀！”说着，便迈着蹒跚的步履走进了我的宿舍。他对我妻子说：“永年是我的学生，我了解，以他的为人和才干，你放心吧！不出一两年，你就会调来北京的！”真是令人感动，年迈的老师不仅关心着自己教过的学生，而且也关心着学生的家属，而且不失时机地去给予体贴入微的勉慰。不出刘先生所料，确实没过一年半，因为我应邀出国研究讲学，家属终于破例调来北京。

听说现在一些名牌大学的教授都被称为“老板”，研究生则带着纸跟教授打工，神圣的师生关系变成了雇佣关系。莘莘学子是何等需要刘先生这样视学生如子弟的艺坛师表啊，然而他在1989年就仙逝了。当时听到噩耗后，我们全家都无限悲痛，我连夜挥毫，写成了一幅长长的挽联，以寄托我和妻子儿女的哀思，现在重录于此，作为本文的结束。

永忆韶年受业，丹青律我独严，寄望殷殷兼艺、学，憾！笔砚久荒余愧赧；难忘鹊桥愁度，白发亲临陋室，勉慰谆谆及妻、孥，恸！阖家垂泪想音容。

1990年7月初稿

2007年5月增改

图 版