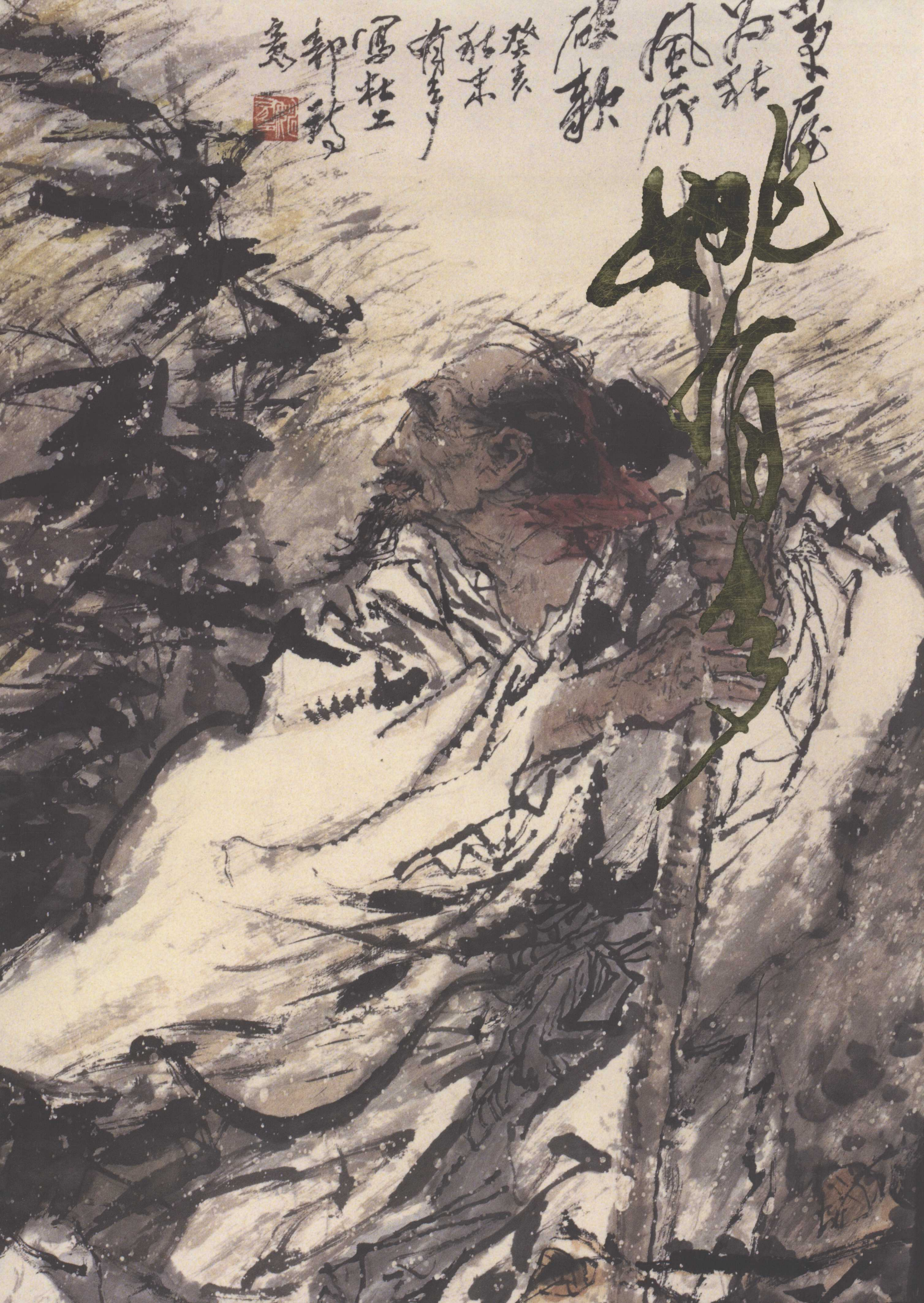


為社
風所
破款
癸亥
秋末
有
寫社
部
意

姚有



中国近现代名家画集

姚 有 多

江苏工业学院图书馆
藏书章

人民美術出版社



姚有多 (1937 - 2001)

目 录

人性的丰富性与诗的意境

——姚有多的艺术创造 邵大箴

多芳斋序 陈庆芳

画家青年时期自画像(素描) 1955年 31cm × 24cm 13

幸福颂(又名草原之歌) 1962年 66cm × 115cm 14

新队长 1962年 163cm × 115cm 16

陈胜吴广起义 1974年 192cm × 310cm 17

铁骨丹心 1982年 123cm × 200cm 18

爱妻庆芳写照 1988年 79cm × 63cm 19

诵 经 1988年 68cm × 45cm 20

草原春早 1989年 77cm × 52cm 21

虔诚的教徒 1988年 111cm × 121cm 22

虔诚的教徒(局部) 23

西藏老人 1989年 107cm × 88cm 24

姐弟情深 1991年 69cm × 69cm 25

自得其乐 1991年 69cm × 69cm 26

佛法无边 1991年 69cm × 69cm 27

自有后来人 1991年 69cm × 69cm 28

丰 收 1991年 96cm × 131cm 29

抗洪图 1991年 200cm × 700cm 30

抗洪图局部(之一) 32

抗洪图局部(之二) 33

抗洪图局部(之三) 34

抗洪图局部(之四) 35

抗洪图局部(之五) 36

为叶浅予恩师造像 1991年 69cm × 69cm 37

草原集市 1995年 69cm × 69cm 38

牧牛图 1995年 69cm × 69cm 39

朝 圣 1996年 69cm × 69cm 40

赛马手 1996年 154cm × 145cm 41

雪韵图 1997年 69cm × 69cm 42

草原人家 1998年 123cm × 98cm 43

黎族姑娘 1978年 68cm × 45cm 45

房东老大娘 1978年 68cm × 56cm 46

抽烟袋老者 1978年 59cm × 46cm 47

农民汉 1979年 84cm × 50cm 48

巴基斯坦女舞蹈家 1979年 69cm × 46cm 49

周镇农民老汉 1979年 80cm × 50cm 50

巴基斯坦青年 1979年 69cm × 45cm 51

黎族老爹 1979年 84cm × 50cm 52

傣族老人 1981年 69cm × 46cm 53

维吾尔青年像 1981年 88cm × 64cm 54

传神写照 1981年 69cm × 42cm 55

竹楼小景 1981年 69cm × 46cm 56

侗族女护士 1982年 69cm × 46cm 57

侗族女青年 1982年 69cm × 47cm 58

侗族老人家 1982年 69cm × 46cm 59

龙胜老妇人像 1982年 69cm × 46cm 60

瑶族风情 1982年 68cm × 46cm 61

苗族少女像 1982年 93cm × 58cm 62

压棉籽图 1982年 69cm × 46cm 63

瑶族姑娘李玲	1982年	59cm × 46cm	64
瑶族老妇像	1982年	103cm × 50cm	65
侗族姑娘	1982年	69cm × 46cm	66
亮寨侗妹	1982年	69cm × 46cm	67
龙胜平安壮族少女	1982年	68cm × 46cm	68
微笑的少女	1982年	68cm × 46cm	69
人面桃花	1982年	105cm × 50cm	70
龙胜招待所女服务员	1982年	69cm × 46cm	71
侧面的少女	1982年	69cm × 46cm	72
祖 孙 俩	1982年	69cm × 47cm	73
老人习作	1982年	69cm × 50cm	74
瑶族妇女	1982年	46cm × 69cm	75
变中求变是求变之道	1983年	90cm × 69cm	76
用笔虚灵方能传神	1983年	88cm × 64cm	77
三山岛老渔民	1983年	80cm × 66cm	78
老 石 匠	1983年	123cm × 69cm	79
白须老人像	1983年	88cm × 64cm	80
老船工施锦文	1983年	68cm × 46cm	81
三山岛老渔民造像	1983年	80cm × 66cm	82
天伦之乐	1983年	92cm × 69cm	83
动中取神	1983年	92cm × 69cm	84
穿藏服的少女	1985年	76cm × 63cm	85
船长大老黑	1985年	73cm × 69cm	86
房东小姑娘	1978年	68cm × 46cm	87
老人坐像	1985年	84cm × 65cm	88
黄围巾少女	1986年	78cm × 63cm	89

苗族姑娘吴启芬	1986年	78cm × 63cm	90
习作老人像	1986年	62cm × 46cm	91
苗族老伯龙庭轩	1986年	95cm × 69cm	92
苗族妇女	1986年	96cm × 69cm	93
土家族老画家	1986年	89cm × 63cm	94
土家族青年	1986年	79cm × 63cm	95
中年男子	1987年	113cm × 69cm	96
壮族老大娘	1986年	67cm × 53cm	97
女工人像	1987年	94cm × 60cm	98
黄衣妇女造像	1987年	74cm × 63cm	99
白胡子老人家	1987年	73cm × 63cm	100
耘樵老先生像	1988年	93cm × 68cm	101
渔 家 女	1988年	89cm × 69cm	102
农民老大爷	1988年	88cm × 68cm	103
老 人 像	1988年	93cm × 69cm	104
妇女坐像	1988年	98cm × 68cm	105
中年妇女	1988年	76cm × 63cm	106
女 人 像	1989年	96cm × 60cm	107
藏族老人	1989年	100cm × 69cm	108
戴皮帽的老人	1990年	73cm × 66cm	109
金秋季节	1990年	79cm × 63cm	110
为小女写照传神	1991年	78cm × 63cm	111
傣族小姑娘	1991年	87cm × 69cm	112
菊花前的妇女	1991年	90cm × 69cm	113
印度小姑娘	1991年	79cm × 69cm	114
老人造像	1992年	87cm × 68cm	115

藏族少女	1994年	71cm × 54cm	116
以意写形神	1995年	94cm × 70cm	117
童趣	1979年	66cm × 53cm	119
十年磨一剑	1979年	68cm × 44cm	120
牧归图	1981年	76cm × 42cm	121
茅屋为秋风所破歌	1983年	150cm × 83cm	122
张旭草书图	1983年	84cm × 44cm	123
版纳集市	1983年	140cm × 140cm	124
诗圣著千秋	1985年	88cm × 95cm	125
春雨	1985年	88cm × 63cm	126
爱鹅图	1985年	78cm × 53cm	127
酩酊进士图	1985年	96cm × 52cm	128
醉眠图	1985年	68cm × 70cm	129
果香图	1987年	60cm × 49cm	130
敲诗图	1988年	79cm × 63cm	131
钟馗嫁妹	1988年	97cm × 52cm	132
欢喜大佛	1988年	69cm × 46cm	133
花丛中	1988年	59cm × 75cm	134
哺羔图	1988年	53cm × 87cm	135
降龙罗汉	1988年	72cm × 60cm	136
东坡啖荔图	1989年	81cm × 68cm	137
渔家女	1989年	80cm × 60cm	138
晨雾图	1989年	53cm × 87cm	139
咏梅图	1989年	97cm × 57cm	140
黛玉葬花	1989年	68cm × 46cm	141
思春图	1989年	52cm × 68cm	142

蒲松龄造像	1989年	84cm × 51cm	143
紫气图	1989年	68cm × 46cm	144
屈子行吟图	1989年	95cm × 60cm	145
弹琴图	1989年	96cm × 59cm	146
伏虎罗汉	1989年	73cm × 60cm	147
济公蟋蟀图	1989年	73cm × 60cm	148
佛光普照	1989年	79cm × 69cm	149
竹下行吟图	1990年	78cm × 53cm	150
爱鹤图	1990年	78cm × 53cm	151
云南集市	1990年	90cm × 350cm	152
云南集市局部(之一)			153
云南集市局部(之二)			154
荷香图	1990年	68cm × 88cm	155
老骥伏枥	1990年	85cm × 56cm	156
李白醉诗图	1990年	77cm × 68cm	157
赶海	1990年	96cm × 71cm	158
黑猫	1990年	78cm × 53cm	159
吉庆图	1990年	77cm × 52cm	160
无量寿佛	1990年	78cm × 53cm	161
钓雪图	1992年	83cm × 68cm	162
常青图	1992年	82cm × 69cm	163
伯乐相马	1995年	69cm × 137cm	164
藏家少女图	1996年	69cm × 69cm	165
吟香图	1997年	137cm × 69cm	166
二圣图	1997年	94cm × 105cm	167
春汛图	1997年	69cm × 137cm	168

傣家春色	1998 年	136cm × 69cm	169
竹林七贤	1999 年	74cm × 180cm	170
鸭趣图	1999 年	69cm × 137cm	171
榕湖夕照	1982 年	69cm × 46cm	173
瀑布	1982 年	69cm × 46cm	174
阳朔穿岩	1982 年	69cm × 46cm	175
桂林月东山	1982 年	69cm × 46cm	176
天马烟云	1982 年	69cm × 46cm	177
三江风雨桥	1982 年	69cm × 46cm	178
风雨桥	1989 年	52cm × 68cm	179
人 体	1956 年		181
老人像	1956 年		182
铁姑娘	1956 年		183
群 像	1956 年		184
科纳克里	1966 年		185
托 亚	1977 年		186
马上民族	1977 年		187
午 休	1979 年		188
龙泉县的农民汉	1979 年		189
傣族老妇			190
工 人 像			191
傣族小妹			192
农民老汉			193
中年男人			194
妇 女			195
傣族中年男子			196

老农民像	197
老 汉	198
劳动人民	199
男子侧像	200
姚有多常用印章	201
姚有多艺术年表	202

人性的丰富性与诗的意境

——姚有多艺术创造

邵大箴

姚有多君离开我们已经6年多了，可是在我们的感觉里他还生活在我们中间，他还在勤奋地创作与教学，还在积极参与当代中国画艺坛的活动，还在热情地发表他的艺术见解……这是因为，有多把自己的一生都献给了中国画事业，他的名字和20世纪下半期特别是后20年的中国画艺术有不可分割的联系。作为全国美协中国画艺委会的副主任、主任和中央美术学院中国画系的系主任，他勤奋工作，为中国画的复兴与繁荣付出了大量心血。他之所以被推举担负这些重任，一是因为从50年代末起，他的艺术才华就崭露头角，先以出色的连环画创作受到美术界的关注与好评，继而以创新的国画人物画得到普遍的赞誉；二是有多是热心人，有为大众服务和献身艺术事业的精神，他思维敏捷、工作认真、处事利落，有组织活动的的能力。在同事中，人们都亲切地称他的小名“阿多”。

有多是一位杰出的人物画家。他的人物画创作的路子很宽，既擅长单个人物肖像，又善于多人物的情节性构图。后者包括反映现实生活和描绘历史事件的题材。在人物肖像中，有即兴式的写生，也有精心构思的创作。他有出色的构图能力和刻画人物形象的本领，善于把特定人物放在特定的环境中加以描写。他的不少人物画作品如《幸福颂》、《新队长》、《陈胜吴广起义》、《茅屋为秋风所破歌》、《虔诚的教徒》、《抗洪图》、《叶浅予像》等，是我们研究20世纪中国画人物画的历史时必须提及的优秀作品。

综观有多的人物画创作，不难发现他是一位热爱生活和关注现实的艺术家的。他出生于贫困的家庭，饱尝旧社会的生活艰辛。对新社会发生的巨大变化，对自己有机会在中央美术学院接受高等美术教育，他感到十分幸福。从学生年代起，他就立志用自己的画笔歌颂新的生活和新的时代。当时，他创作《老干尖子》、《革命的一家》(1958年，获第二届全国美展连环画奖)，之后创作《新队长》这类题材的作品，固然是受当时革命文艺思潮的影响，同时也是发自他内心对革命历史和现实生活的赞美。关注现实，从现实生活中吸收营养，努力用自己的画作去推动社会进步，是有多一生锲而不舍的追求。记得1991年有多充满热情创作大幅画《抗洪图》的情景，当年在抗洪斗争中发生的许多可歌可泣的英雄事迹，深深地感动了他。他当即向中央美术学院领导表示要创作一幅大画献给在抗洪第一线奋战的解放军战士和劳动大众。他在很短的时间内克服了重重困难完成了这一件宏大的构图，受到了人们的赞扬。

有多有坚实的生活和技巧的基本功，他了解旧社会劳动人民的疾苦，理解他们的喜怒哀乐。他在少年时期学过油画，还有连环画创作的经验，这些对他转入中国画创作都很有帮助。在中央美术学院学习期间，他受到了叶浅予、蒋兆和、李可染等在“中西融合”路线上做出重大贡献的艺术大师的指导。他也决心走这条道路，摸索把西画的造型纳入中国画的创造，以丰富中国画人物画的表现力。创作于1963年的《新队长》是

他早期的代表作，这幅作品之所以引起人们的好评，不仅因为题材新颖，刻画了农村新人物的形象，而且技巧、手法也很有新意。他把严谨的写实造型和传统的笔墨技巧结合起来，在笔墨上兼有北派之雄健与南派之秀丽。这在当时的中国画界是颇有积极意义的新成果。有多后来的许多优秀的人物画创作，是沿着这个方向发展的。一方面他珍惜自己在学习期间掌握的写实技巧，坚持勤奋写生；另一方面他深刻体悟传统中国画的写意精神与不断提高自己的传统艺术修养，锤炼自己的笔墨技巧，探索融西画造型于传统中国画写意体系之新途径。在为自己画集(《姚有多画集》荣宝斋出版社1995)写的《自序》中，他对中国画如何融合西画技巧有自己的认识，他写道：“如何结合得好？我体会，其中之关键在于结合点，结合的中介，就是生活。大社会大自然，给予艺术家的艺术创造以无穷无尽的源泉，无论是师古人还是师洋人，都只是交流，都要汇集于生活之中去印证和检验。”

他重视对人物的观察、体验，重视以形写神，重视通过对人的五官特征特别眼神的描写，表现对象的性格和内心的情绪。由于他善于捕捉对象瞬间的动作、表情和心理活动，他的人物画有强烈的生活气息，可谓绘声绘色。有多说，他的人物画主要追求表现“人性的丰富性与诗的意境”。确实，他塑造了众多绚丽多彩的现实和历史人物形象，他笔下的劳动人民憨厚、质朴，他创造的西双版纳少女像柔美多情。描写历史人物，如释迦牟尼、苏武、陶渊明、李白、杜甫、陆游、苏东坡、曹雪芹等。他也重视体会他们生活的历史情境，努力刻画他们的内心世界。有多善于整体把握人物形象，同时也善于用细节烘托人物的性格。他每幅作品的背景处理别具匠心，《荷香图》中用淡荷渲染，《老农》中大片的虚白空间，《画家女儿像》中寥寥几笔的模糊线条，都恰到好处地衬托了人物形象。在笔墨运用上，有多十分讲究，他凭自己的直觉和经验，随不同对象选用不同的笔法、墨法。如《渔家秋色》中线条流利酣畅，墨与彩和谐优雅，《虔诚的教徒》中线条有顿挫的力感，并辅以墨染法，而《叶浅予像》中富有表现力的短线较多，并且用线的粗细变化来调剂画面，增加了人物形象的沧桑感。这些重视意象创造、富有诗意的人物画，渗透着有多深厚的传统功力与修养。

有多在艺术上有宏大的抱负，他还有不少艺术构思计划去付诸实现，去完成。可惜天不假年，在他艺术成熟的年代，病魔残忍地夺走了他宝贵的生命。人们在悲痛之余惟一感到欣慰的是，他一生辛劳的成果，成为了中国现代艺术史的一部分，为后人珍惜和赞赏。

在有多遗作画集付梓之际，谨以此小文表示深切怀念。

阿多安息，人们会记住你，记住你出色的艺术创造。

2007年7月于望京慧谷寓所

多芳斋序

陈庆芳

有多去世第四年，女儿姚芳因工作去采访徐悲鸿夫人廖静文先生，祖孙二人见面后相拥而泣。年事已高的廖先生唏嘘地对姚芳说：“你父亲生前为大家、为徐悲鸿纪念馆做了那么多事情。他累坏了，我们大家都十分想念他，告诉你妈妈要坚强，为了姚有多，她必须坚强……”每念及廖先生对我的嘱托，泪水便止不住地扑簌而下，一直以来，我不够坚强，但是正如廖先生说的那样，为了有多，我正在努力坚强起来。我希望通过我的努力，能让有多毕生的心血得到完善，让他的遗愿得以达成，哪怕只是向前迈进一点点，也可告慰有多在天之灵！

姚有多名胥范，字有多，1937年11月16日出生在浙江省慈溪一个贫苦家庭里。父亲姚耕新是上海的一个小店员，共育有七个子女，有多排行第七，出生时正逢日军侵华。1939年，母亲带着几个幸存下来的孩子历经千辛万苦逃难到上海投奔父亲。当时的上海也处在日寇的铁蹄之下，一家七口靠着父亲微薄的收入过着衣不遮体、食不果腹的苦难日子。有多的二哥姚有信比他大两岁，兄弟二人志趣相投，从五、六岁起就开始习字作画。由于国难当头，家中一贫如洗、经济极端拮据，两兄弟从小便极少童趣，故所画内容极少有像现在同龄儿童那样的烂漫天真的儿童画；而多是像水浒、三国里有理想、有抱负的英雄人物。两人经常用自己所画的作品向同学换取一些纸墨笔砚来补充学用所需，在当时所在的小学里有“绘画大将”的美誉。那时候的姚氏兄弟只是随兴作画，不知道要拜师求艺。1949年上海解放前夕，由于父亲长期失业，全家陷入了饥寒交迫的绝境，姚氏兄弟决心担起全家的生活重担，有信当时14岁，而有多只有12岁。有信找到一位画连环画的罗姓画家，当起了学徒，签约3年。不到1年，有信就画出了一套又一套的“小人书”，为师傅赚了不少稿费，有信恳求师傅能分一部分给他养家，竟遭到师傅的拒绝和责骂，无奈之下，有信只好脱离罗家，开始了自己的独立创作。当时失学在家的有多开始向其兄学习画连环画，并为哥哥作助手。1950年，13岁的有多就在《连环画报》上发表了第一篇自编自画的连环画，开始独立创作。

1952年，上海市政府和美协举办了两期连环画研究班，姚氏兄弟一起参加了学习，当时班里最大的学员是国画大师陆俨少，最小的就是姚有多。后来陆俨少到北京参加中国画家的活动时，见到有多，亲热地称呼他为“老同学”，引起举座皆惊。因为两人的年龄差距实在太过悬殊，于是这个“老、少同学”的历史成为了美术界的一段佳话。

研究班结束后，姚氏兄弟都被分配到上海人民美术出版社任创作员，工作不到两年，姚氏兄弟又同时报考了美术学院，由于成绩突出，中央美术学院和当时的浙江美术学院争着录取他们，经协商，姚有信被浙江美院录取，而16岁的有多则只身进京，开始了在中央美术学院的学习生活。

50年代初期的中国美术界正受到前苏联艺术的极大影响和冲击，学生们都十分崇拜列宾、苏里可夫等俄罗斯油画大师，姚氏兄弟自然也想学油画。中国画当时的处境十分艰难和尴尬，美术学院也没有独立的中国画专业，在绘画系下面只有一个“彩墨画科”。崇尚油画的学生们都很少问津。幸好当时彩墨画科的老师向学生们介绍了一些传统艺术知识，做了一些动员工作，使有多毅然改变初衷报了彩墨画，并影响带动了同学

谢慧中一起成为了彩墨专业仅有的两名学生。非常幸运的是，他们得到了很多大师的亲自指导，叶浅予教授白描和速写；蒋兆和教授水墨造型；李可染、罗铭教授山水；刘凌沧、黄均教授工笔重彩；李苦禅教授写意花鸟和书法；张仃教授创作；李斛教授素描；萧淑芳教授水彩；田世光教授工笔花鸟。

彩墨画科的老师都是徐悲鸿先生十分器重的革新派，他们冲破中国画界的保守势力，以自己的创作实践和教学经验为中国画的革新做出了巨大的贡献。1956年以后，中央美术学院正式成立中国画系，有多在众名师的亲自培养下打下了坚实的基础，并开始了自己的创作革新之路。首先，他把中国画的技法运用在了连环画的革新上，创造了用写意手法来表现现实生活的连环画画法。革新画法后的第一部作品《老干尖子》由人民美术出版社出版；第二部作品是和姚有信合作完成的著名连环画《革命的一家》，并在第二届全国美展中获得了全国连环画奖，至今还是收藏爱好者争相取得的佳品。1959年，有多以优异的成绩毕业留校，成为蒋兆和先生的助教。

“文革”前，有多在繁重的教学工作之余创作了大量的连环画、插图及中国人物画。1962年创作《幸福颂》；1963年创作《新队长》，入选第三届全国美展并被中国美术馆收藏，同年加入中国美协成为会员。《新队长》运用现实主义创作方法，在写意人物画技法的基础上融入了西方准确造型的表现手法和南北笔墨技巧，成功生动地刻画了新一代农村干部的形象，初步形成了其独特的个人风格。1964年，作品《彝族的新生》参加世界青年美展并赴非洲几内亚访问写生。1967年为几内亚国家大会堂创作了大型壁画《非洲的新生》、《自力更生》等。这些创作有幸得到了周恩来总理的亲自审批通过。1974年创作了大型历史人物画《陈胜吴广起义》，至今陈列在中国历史博物馆，此作品多年来一直发表在中国的教科书上，伴随了几代少年儿童的学习成长。

1976年，有多进入了不惑之年，为了弥补十年动乱的损失，他更加勤奋创作，并一直坚持深入生活，先后到河南、内蒙、大渔岛、西双版纳等地收集创作素材，另一方面刻苦地锤炼笔墨、研究传统，使自己的写意人物画的艺术水平有了新的提高，尤其是在形式美感方面有了新突破，这一时期的作品突出表现了“意境创造”和“笔墨技巧”两方面。《暮归图》、《出诊图》、《春江水暖》、《春雨》、《养鸡图》等作品融合了中西绘画之优，又兼收南北两派之风而形成了自己“北国风骨兼江南神韵”的艺术风格。

有多从60年代起就坚持到生活中去写生，捕捉生活中的所有细节，竭尽全力把它表现在自己的画作上，他到西双版纳后，被那里的美人美景深深吸引，创作出大量表现西双版纳人与景的精彩作品，选题多取材于平凡生活中的小情小景。他笔下的南国少女有着轻快的脚步；有着朗朗的笑声；有着会说话的眼睛；有着能思想的心，画面中的一切沐浴在朴实与纯美的空气中，散发着南国溪水般透彻的清香。理论家杜哲森先生曾评价说：“这些再普通不过的景致和生活经画家姚有多先生之手表现出来，竟赋予了它们如此甜润、隽永的诗意，欣赏这类作品，如品尝味正质纯性温力蕴的佳酿，一品畅神，再品醉心。”

然而，清丽婉约画风的成功，并没使有多停下脚步，他以更坚实的努力继续探索阳刚之美，走向博大雄浑。进入80年代，有多开始恶疾缠身。当时社会上又刮起一股反传统的风潮，但是，他凭借着对艺术的执著追求和对中国画的热爱，从未动摇过自己的信念。坚定走自己的路，不断使自己的笔墨随着时代的变化而变化，基于长期的创作实践，有多深深感到艺术创作是严肃的精神开拓，不允许沽名钓誉，更不允许急功近利、弄虚作假、迎合时髦。真正的艺术提炼需要实实在在地苦学苦练，更需要画品和人品融为一体。他在生病期间无法深入生活，于是，一批大智大勇的古人跃然纸上，他们代表着民族的智慧，体现了民族的精神，也浓缩着有多的人生感悟。《茅屋为秋风所破歌》公开展出时，他在病床上收到著名画家石齐先生一封激动人心的信，信中写道：“最近到美院看国画系画展，一进门，首先被您的一幅佳作吸引住，从观画中知道，您又在飞跃，构图更加饱满，笔墨更加老练深厚，用笔更有书意，同时又不轻形神。观您的画，宛如吃了一顿中国人物画的佳肴，味很足。”此画在日本展出时，曾被印制成大幅复制品在全国张贴，引起了巨大反响。

1985年，他又创作了另一幅历史人物画《诗圣著千秋》，在日本展出时又一次引起轰动。当时在任的社

会党委员长石桥正嗣先生亲自写信给有多：“我和妻子上次在东京举办的‘日本水墨画展览’会场上看到您的作品，被深深地吸引住了，在您的画前有舍不得走开之感，其后突然涌出一种对您的作品不得手不罢休的强烈愿望。”著名评论家薛永年先生评价：“这幅作品是继《茅屋为秋风所破歌》之后的又一力作。在这件豪放而不失精微，洋溢着激情又引人深思的作品中，落墨不多，却深入地刻画了诗圣杜甫充满忧患意识的内心世界及以诗笔参与生活的奉献精神。”

1987年有多应邀赴美国讲学，他不停地参观美术馆，把全部的时间都用于研究西方艺术的历史和现代派艺术的现状。有多认为现代的中国画应该有所选择地借鉴西方现代艺术的长处，所谓的“有所取亦有所舍”，他认为西方艺术高峰时期的印象派和中国画中的写意有很多共同点，可以说印象派就是洋写意，而西方抽象派画家的创作大多数是非常严肃的，他们在艺术的形式美的探讨方面，对中国画家有很大的启示意义，其实，写意中国画中的很多技法的表现都很抽象；在中国画中适当地运用抽象手法能够使中国画的意境更加含蓄而耐人寻味。

回国后，有多在繁忙的教学和创作中开始了新的探求，在理论中继续实践，创新了很多人物画技法。他强调探索和把握艺术的规律，尤其推崇辩证法于创作、研究和教学中的运用。他认为，艺术是用视觉造型去认识、理解、阐释和表现世界。形象应是可视的、个别的、特殊的，通过“特殊”去表现“一般”是艺术的真髓。因此，个性十分重要，但这就需要更高水平的造型能力，他更倾向于以具象而非概念符号来描述一切。而具象的造型中，则倾向于有一定的夸张，因为艺术带有强烈的主观性，夸张旨在强调本质，国画夸张需要强调美质，这种美包括抽象美。传统历来强调抽象美，抽象因素与笔墨趣味相通，故有“墨韵笔痕”的讲究。构图、造型中也包含有抽象因素，比如以白知黑、画面出现空白，观者可感知为水泽、天空、甚至是空气中的风。国画更强调抽象的色彩，以墨代色，以黑代白。红衣可演绎为墨色，荷、牡丹等物象皆可以墨表现。墨分五彩，并非简单的浓淡之别，而是要表现色彩感，调动欣赏者的联想。如此以墨渲染的空间感和厚重之意境绝不会比西方艺术的表现形式弱，甚至是有过之而无不及。任何艺术都有表现的程式，但是程式是不断变动的，故不能固定为“程式化”，那样就公式化、概念化了。如清末的“四王”，笔笔都要出处，就保守而无生命力了。因此，中国传统的人物画因程式化而缺乏表现张力，表现技巧也较弱；而山水花鸟的画法更成熟，技巧强而有表现力度，如果把山水花鸟的表现技法运用在人物画的创作中就会比较厚重而且加强了空间感。在此理论基础上，有多在创作中加入了山水花鸟画中的皴法、染法、积墨法等传统笔墨，创作出“湿画积色法”即趁颜色未干的时候积色，打破了淡彩表现形式的局限，拓宽了色彩在人物画中的表现范围，“干墨皴擦、书法入画”是他进行人物画技法创新的典型。他认为，人物画永远是时代的主旋律，应该在传统的基础上推陈出新，坚持传统、生活、技巧相结合。因此需吞吐古今，涉猎中外，厚积薄发，融会贯通，才能有杰出成就。

此段时期，是中、外艺术流派与思想纷乱搅扰，有些人对中国画的前途感到悲观和困惑的时候。有多既没有盲目固守传统，也没有简单地效仿西方现代流派，而是兼收并蓄以求突变，在传统的渊源下寻求创造，在辛勤的艺术实践中寻求新的出路。创作了《虔诚的教徒》、《渔汛季节》、《赶集图》等力作，特别是《虔诚的教徒》，著名美术理论家王宏建看到这幅作品后十分激动，为这幅创作写下大段的评论：“《虔诚的教徒》是姚有多近年的一幅力作，也是他艺术上取得创造性突破的一个标志。……这幅画在形式构成上运用的写实与写意相结合，具象与抽象相结合，以及黑白、明暗、浓淡、粗细对比等综合表现手段，构成了一种现代意味的形式。在这幅以西洋油画的标准长、宽比例为尺度的画面上，人物一正一侧，形成西方古典画家经常使用的“A”字形主体，造成主次分明，另一方面又可以通过抽象的笔墨韵律表现出作品的主题所需要的现代感。在作品的主体构图中，人物的脸、手、肩臂部分，是通过“线”这种中国传统绘画的标准造型语言，再结合西画的某些手法进行渲染烘托，达到了色彩层次丰富、皮肤的质感和肌理感极强的效果，其造型的坚实、厚重、严整，可与西方古典油画的表现力相比。与此相映的是，人物的衣服、身体部分则完全用粗放的线条和浑融的泼墨来表现，造成整个形象内涵深沉，浑然一体的艺术效果。这是在实践精神的指引下，解决传统与

创造关系的一个范例。”

1982年，有多在日本东京举办了第一次个人画展，大获成功。1989年，他一年之中两渡扶桑举办个展，著名的日本画家加山又造评价说：“姚有多先生的艺术风貌使人感到现代中国文化进步的透明度和新鲜感，此次画展是姚先生将中国画传统的诗情画意的表现手法充分运用在现代人物风景之中的力作之展，人们关切地注视着姚有多这颗正统派现代中国画界的彗星将在今后放射出何等光芒！”长期研究东方绘画史的著名日本艺术评论家腾山淳一，在论述《中国人物画发展史》中说道：“姚先生的创作，以出色的努力，成为中国人物画大家蒋兆和之后当之无愧的代表人物。”有多在大阪举办画展期间，应邀为当时的内阁总理大臣海部俊树和内阁官方长官腾本孝雄造像，在日本的艺术界引起了广泛的震动。香港的大公报评价说：“姚有多两次东渡扶桑，均以令人叹为观止的当代大家风范折服了日本的艺术、收藏家以及东方艺术爱好者，他们心悦诚服地称姚有多为‘画伯’（大师）。 ”

1990年，有多赴新加坡举办个人画展，六天内所展作品被全部抢空，创下了中国画家在狮城举办个展的新纪录。新加坡新闻艺术部高级政务次长何家良先生评价有多在技法上已经达到了炉火纯青的地步。著名的艺术鉴赏家，国立大学的拉惹·辛迪亚教授对有多的作品更是爱不释手，他称有多为“充满人性与诗意美感的绘画大师”，他认为有多对中国画不断演进有其独特的贡献，并且促进这种传统艺术的国际性共鸣。当时，辛迪亚教授疯狂地收藏有多的画作，为了能更多的拥有他的作品，他甚至变卖房产，他认为有多的作品是金钱物质不能等同的高尚艺术。在不同国籍，语言无法交流的情况下，他视有多为知己，他在为有多发表的评论中，十分诚恳地写道：“我在北京与他会面时，即刻发现到他本人与画作的精神是一体的。他是一位态度温和的博学之士，温文有礼，沉默谦逊与才华横溢。他虽然已经拥有国际性的成就，但是依然朴实无华。这是我登门拜访时，他热诚出迎的那一刹那就能感觉到的，我们在街道上边走边谈，抑或是和他的家人与朋友共进晚餐时，我可以感觉到他对祖国与人民的爱戴热忱！他似乎在人类的博爱精神中获得无比的喜悦。我总是能在他的画作中感觉到人们美妙的生活旋律，人类与大自然的和睦共处，人类热爱自己的民族的坚强不息精神。当我和妻子看到《苏武牧羊》这幅作品时，都很震撼，妻子惊呼：这不是摩西吗？而我看到的是一个‘里尔王’的化身，正是画中人物的坚韧正直崇高的无私精神让我们找到了东西方文化惊人的交合点。他的很多作品，特别是其中刚强坚毅的一批人物形象有着强烈的主题，突出了崇高的形象与情操，可以媲美荷兰名画家伦布朗特的气魄，我们从这些作品中感觉到了莎士比亚巨著的伟大与魅力。”

1990年夏天，安徽、江苏等地发生特大洪灾，此次洪灾的严重性在历史上都很少见，全国上下团结一致抗灾、救灾，甚至香港、台湾的同胞们都捐钱捐物积极救灾。有多被深深感动了，经常和我说起解放前小时候的记忆，那时他经常看到大批安徽、苏北和淮河流域的灾民逃难到上海，卖儿卖女、饿死街头的惨状至今仍历历在目。但那时候的灾情和这次的相比是九牛一毛，平常生活里的人际关系多有矛盾，而在这次巨大的灾害面前，大家却表现出了空前的团结。

这种友爱精神、忘我精神、爱国精神，所有的一切深深地打动了有多，触发了他的创作激情。作为一个画家，如何来表达自己对灾区人民的强烈同情和支援呢？只是捐点钱、捐点画就够了吗？有多感到只有用画笔把人民的抗灾精神表现和记录下来才是最有意义的，这样才能表达出他内心的感动和热血激情。

有多是出自一个艺术家的使命感，出自对灾区人民的深切同情、真诚的爱心，出自对抗洪军民表现出来的伟大精神的感动来进行创作的。但是创作这样一幅现实主义的巨作需要有较充分的时间，丰富的素材、资料，收集资料，以及一间大画室等较好的物质条件，而这些条件他当时都不具备。为了进行创作，收集资料，有多经历了数不清的不眠之夜。尤其是那段时间，他刚刚接任中国画系主任的工作，繁忙的公务占去了所有的时间。个人的画室又让给了青年教师，强烈的创作欲望和客观现实的矛盾一直使他十分苦恼。

院领导和文化部的领导得知这个情况以后，给了他很大的支持和鼓励，同时也得到了来自各方面的帮助，在朋友腾出的办公室里，有多开始了《抗洪图》的创作。但是创作的条件仍然十分艰难，画室太小，画板也太小，纸不能全面铺开，只能一小段一小段的局部作画，尤其是时间，只有三个星期，有多只好用一星

期画构图，两个星期作画，日夜加班，笔不离手地用最快的速度来画，没有多少思考、推敲的时间；不允许有一点的错误，因为没有时间可以修改和重画。只能靠个人长期锤炼的过硬工夫，加一片强烈的激情，还有“只能成功不能失败”的自信。

不到一个月，有多完成了 2×7 米的巨型创作《抗洪图》，作品在中国美术馆展出以后取得了轰动。古元先生看了画后，紧紧握着有多的手激动地说：“画得太好了，太不容易了。”罗工柳先生也热情地肯定了这幅作品。院领导认为这幅作品是有多这些年来最好的作品，“能在这么短时间里画出这么大的巨作，简直是不可想象。”

这幅作品的整体构思，表现的主体是普普通通的人民群像，是抗洪救灾的主力。普通的军人、干部、农民以及老人、妇女、儿童等。有多在创作中表现了这些普通人民在特大灾害面前的无畏精神，表现军队与人民、干部与群众、大人与儿童，人与人之间的真诚情感，表现人在灾害的特殊打击下爆发出来的可贵品质和真正高尚的人性。正是这种无私、无畏、互敬互爱、公而忘私、为大我而牺牲小我、为他人而牺牲自我的这些精神才是社会主义的共产主义精神，这些才是人性的本质。

在表现手法上，由于主体是各种人物的群像，因此不能采用一般的情节性的创作手法，而是把多种事件、情节，不同的时间、空间的人物，在洪水的统一背景下，组合在同一个画面中，这实际上是中国画传统的长卷表现手法，有多选取了在抗洪救灾中几个最具代表性的情节：“救助老人”；“风雨同舟”；“堵拦洪水”；“固堤堵口”；“舍身救人”；“鱼水情深”等。这些情节是为在特殊环境下表现和刻画人物形象和精神而服务的。

在画面的造型方面，有多曾反复考虑采用何种造型形式更好，形象要不要夸张、变形，最后还是决定采用写实的手法。夸张或变形的手法，虽然能够使画面增添形式美和现代感，但是缺乏可信性，从而会削弱作品的震撼力和感染力。表现形式的选择必须首先和作品的主题、内容尽可能的统一。而抗洪这种十分现实的主题，最恰当的表现形式还是写实的手法以及现实主义的创作方式。因此，他把主要的精力放在数十个人物形象的刻画和表现上，在创作过程中尽量使40个人物形象避免雷同，而且尽可能地使主要的人物形象有鲜明的个性特征和情感特征，进行综合加工使之具有典型性。这么多的形象，要一个一个地收集、寻找，时间上肯定是不允许的，有多只有动用个人数十年的生活积累和过去的速写、肖像素材，发挥他的特有记忆、想象、默写能力，以及意象思维的长处，不用一个模特地把数十个形神兼备的形象创造出来。在表现技巧上，为了更好地表现形象内涵的丰富性、画面的气势、力度、人物的情绪，有多大量采用了山水画的画法，把整个画面看成一个整体的山林，进行墨色和虚实、空间的布局，并采用多层次的皴擦和渲染以及泼墨、破墨、积墨等多种方法的交错运用。

关于这幅作品，有多一直认为，中国人物画的创作，尤其是表现现实生活的大型创作，是十分复杂和困难的，缺乏成熟的经验，他个人以前也从来没有画过这样大的作品，也同样没有经验。这幅作品，也是他在创作中一次实验和探索。如果可能，他想今后对这一题材，再做进一步的实现和加工，使这件作品在不断锤炼中更加提高其艺术水平。然而，他因一直工作繁忙，直到劳累过度而离开人世也没有实现自己的这一意愿。现在的《抗洪图》成为了他的一幅巨作，也成了他永远的一个遗憾。

有多虽然蜚声中外，但是从来没有自誉自满，反而沉下心来孜孜不倦，在水墨人物画上不断突破，不断创新。通过几十年的创作生涯，他对自己的艺术探求之路有了一些总结，他认为自己50岁之前基本上是打基础阶段，50岁以后才在经验和坚实基础的原则下开始个人的思考，却感觉到越画越难，做创作三十几年，但是真正自己满意的却很少。他不停地总结经验，然而这并不是为了要使自己的艺术更加完善，也不是为了要争取名利，他对我说：“我必须更加努力地探求和总结，为了使年轻一代少走一些我所经历的弯路，他们需要更多的时间去进行艺术追求！”他在一次电视台的采访中说道：“我所处的时代有有利的方面，如得到许多大师们的真传，但是，也有不利的方面，从上学到毕业到‘文革’，几乎年年搞运动，真正让我们能专心研究艺术创作的时间并不多。看起来我是个专业画家，实际上我是业余的，画画是业余的，主要是教学。我因为特殊时代的各种因素失去了最佳的创作时期，现在即使做出双倍的努力也不一定能达到高峰，我现在

的主要作用是承上启下，用我为数不多的经验教训去全力培养下一代，中国画的高峰要靠年轻一代。”

1991年的下半年，有多担任中央美术学院中国画系主任，时年54岁。我当时觉得，这个年龄应该是一个画家出作品的黄金时期，出任系主任这种责任重大的工作实在是件傻事。但是他却出于一种艺术教育事业的使命感，全身心投入工作。任职以后，他几乎是一天当作三天用，总是说，人生苦短，时间不够用。他为了实现改革和调整中国画教育计划，放弃了自己作画和出国办展览的机会，天天早出晚归，连星期天都在加班，完全忘了自己的身体根本不能这样超负荷。有多是经历过几次大手术的人，一直都是靠药物活着，他虽然每天神采奕奕，精神爽朗地出现在众人面前，但是回家来却累得连话都说不出，经常嗓子嘶哑，在那段时期，他感冒不断，却从不中断工作，我也无法规劝，连单位体检的时间都被他用来做工作，名副其实的“拼命三郎”。

这一时期，他在教学上恢复“生活”、“传统”、“创作”三结合的原则，加强基础课，增设传统临摹课，整顿教学秩序，改革招生制度，改革教学体制，提倡建立文明系、文明班，加强学生思想工作，使系里的教学效果和各项工作在短期内得到了明显的改进，成为美术学院的先进集体和“第一大系”。当时全校的留学生七十余人，国画系就拥有35名。有人评价：“别人上任三把火，姚有多上任放了六把火。”他除了系主任的工作外还担任了大量的其它工作，如：院党委委员、学术委员会委员、职称委员会委员、文化部职称委员会委员。

1992年，他筹建了中国美协中国画艺术委员会。美协领导指定他担任主任之职，他却推荐了老画家潘絮兹先生，自己担任常务副主任，理由很简单，“做常务副主任可以多做具体工作。”艺委会成立以后，举办了“全国首届中国画展”，和家属配合举办了“李可染纪念展”、“李苦禅纪念展”、“叶浅予师生画展”、“蒋兆和纪念展”。艺委会是画家的组合，分散在各地各单位，没有一点经费，所有活动都是自筹资金。有一些企业家、画廊老板来家里买他的画，他则要求他们把买画的钱全部捐到艺委会，自己分文不取。然而此时的他在国内还没有办过一次个人画展，出过一本画册。亲友们都说他傻，他却说，古人都能做到先天下之忧而忧，后天下之乐而乐，更何况新时代的知识分子，如果都学精了，谁来做事？总要有人为美术事业、为大家干事。我则更担心他的身体健康，那时候的他除了除夕能休息一天外，完全没办法休息，血肉之躯怎么能经得起年复一年的连轴工作。我常劝他，歇一歇吧！别干了。他却认为在有生之年能为民族后代做点事，就算不白来世上一次。有多几乎夜夜失眠，整夜开着灯，身体得不到充分的休息，免疫系统在那么多年的苦干中慢慢消磨和耗损。以这样的体质能够领导着画家们做出空前的成绩，完全靠的是一颗正义和执著的事业心。

他拥护改革开放，除了教学改革外，在美院各系中第一个成立“国美艺术中心公司”，使国画系成为美院创收最多的单位，第一个实行画室主任负责制和公开招聘制，当时第一画室主任、基础教研室主任就是通过公开竞争，双向选择招聘的年轻副教授华其敏、李少文。

他非常珍惜人才，1978年，中央美术学院迎来了“文革”后的第一批研究生，十年动乱使这些被埋没的人才如雨后春笋般破土而出，有多和卢沉同时被文化部破格以讲师级别定为研究生班的班主任及导师。有多视这些与自己年龄不相上下的研究生们如珍宝。他指导他们，关心他们，对家庭困难的同学，不吝啬地用自己微薄的工资接济他们。待到他们毕业正是80年代初，要留在北京非常困难，为能留住这批精英，他费尽心思、废寝忘食、不停奔波劳累，有人说他受了贿赂，我非常气愤，劝他不要管了。他却意味深长地和我说：“他们都是人才呀！是发展中国画事业不可多得的财富。”今天的事实证明，他们都是当今画坛的佼佼者。有多用锲而不舍的精神最终说服了文化部教育司的负责人，把当时的研究生刘大为从分回内蒙的决定中硬拉了回来，送进军艺，今天的他在美术界的领导岗位上有着举足轻重的作为。还有后来的毕建勋，当时因搞现代派被东北鲁艺批判，有多却从他的超现实主义的作品中发现了他的才华，就让鲁艺的老师向他转达：“只要转变艺术思想还是很有前途的。”毕建勋很感动，报考了有多的研究生，经过几年的教育和启迪，使他转向民族传统。如此事件举不胜举。他除了不断发现人才，还孜孜不倦地培养人才，他给迷茫的画家指点迷津，要他们去画家乡的太行山、画自己熟悉的北京风情、故乡的梅。当他们崭露头角，有多又把前来宣传自己的

记者推荐到这些年轻画家那里，要他们去宣传年轻的一代。全国美展中落选的画中有被他认真发现而再度提及获银奖的作品，有经他发现竭尽全力调往美院的画家，有经他努力游说破格提为副教授的青年画家……他为了大家的无私之心也得到了大家的喜爱，美院的老师都亲切地称呼他为“姚头”，画院及研究院的画家们都称他为“掌门人”，台湾的画家称他为“姚老大”。

党和国家也给了有多很多的荣誉：1992年，他获得了国家级专家的“特殊津贴”及“有特殊贡献的中青年专家”的光荣称号；1993年被选为第八届全国政协委员；1998年第九届全国政协委员。荣誉面前，他没有自满，反之更加忘我地投入美术事业中。

成立“中国画学院”一直是有多的理想，每提及此，有多就很激动，建一所专门的中国画学院的主张缘起于50年代。为了弘扬民族传统，周总理因势利导，准备将戏剧、美术、音乐、舞蹈、医学等不同于西方、有鲜明特色的文化传统分开设专门的教研机构，其他均已有了眉目，只有美术没有分离成功。大约在1957年，总理计划将北京画院（时名北京中国画院）与中央美术学院国画系合并。这个计划当时任全国文联常务副主席的尹瘦石尹老知道，后来尹老被打成右派，此事也被搁浅了。1993年的政协会上，尹老向有多提及，有多十分激动，他觉得时机一直不成熟是因为经费等各种原因，他不知道原来周总理曾做过这么具体的指示，成立中国画学院其实一直是中国画家，中国画教育工作者的共同理想。他在全政协会上关于建“中国画学院”的提案，得到了中国美协和中国画界的强烈反响与支持。为此，有多开始东奔西走，也成为了他的一个遗愿。2006年，有多去世5年后，“中国画学院”成立，知名画家田黎明任院长，也正如他所愿，任重而道远的任务落在了年轻一代画家的身上。

1997年开始，有多出现股骨头发炎等免疫力低下的各种反映，体力已严重透支，但是他仍旧拄着拐杖工作，我多次劝他去医院检查，都被他以“完成手边工作再去”的理由而一拖再拖，而他永远有完不成的工作。第九届全国美展评画在汕头进行，他拖着剧烈疼痛的双腿，顶着酷暑，从住地到展厅每日徒步往返几个小时，审评上千件来自全国各地的作品。最后一天他实在走不动了，据画家朱理存回忆说：“姚先生实在是太累了，当我们提醒他还有最后一批画没看时，他精疲力竭地说，下次再评画，我得坐轮椅了。”

评选结束回到北京，为了迎澳门回归，香港方面请他为何厚铨、董建华、李嘉诚造像。我当时非常担心，有多这时已经非常消瘦，但是因为任务急，时间紧，他再次拒绝就医，只承诺完成肖像后一定去看病。作画期间，他白天黑夜不停地咳嗽，胸腹明显积水。如此痛苦地继续作画让我心如刀绞，但是作为一个把灵魂都献给了美术事业的人来说，身体根本就是第二位的。重病期间，他还去看了胡明哲的画展，对她的创新非常高兴，鼓励她说：“我会花重金来收藏你的画。”然而现实是无情的，有多的“恶性淋巴瘤”已到了晚期，三张肖像成了他的绝笔之作。

2000年3月，全国政协把他送进中日医院，“缓解病痛”已成了医生唯一的治疗方案，我日夜守在他的身边，祈盼着奇迹的出现，但是医生却说：“姚老的病至少10年了，他早些来医院看病治疗，不会到晚期，‘非霍奇金式恶性淋巴大细胞渐变’正是长期超负荷，免疫力严重低下的并发症。”我如雷轰顶。弥留之际，他想的仍然是他的学生，仍然是美术事业，他一直担心薛云祥、朴昌远的毕业创作，没有成立的“中国画学院”……有关他自己办展览、出画册的事只字未有交代，只是嘱托我日后一定要全力支持中国画系在教学上的需要。他对去看他的王明明说：“我不行了，明明，精疲力竭了，日后的美术事业要靠你们了！”

2001年的1月20日13时，有多拼尽最后的气力紧紧拉着我的手……下辈子我们还是夫妻……微笑着永远离开了我，也永远离开了他热爱的美术事业。他能如此安详地离去是因为坚信他所寄予厚望的年青一代画家可以把中国画事业推向高峰。

他的画册得以在他去世后6年印制完成令我很欣慰，我只是希望所有对国画事业抱有热忱的人士能从他为数不多的画作中继续读懂姚有多，一起为中国画事业付出自己的努力！

2007年4月于北京多芳斋

