

# 杭穉英：具开拓精神的月份牌名家

■ 本报记者 施晓琴



杭穉英

月份牌诞生于清末民初的上海，它不仅是一种艺术形式，也是社会变革的缩影，并成为一个时代的文化符号。杭穉英的月份牌广告画继承了中国优秀传统文化，以他为代表的这一代月份牌画家的作品和事迹流传至今依旧风采不减，成为中国现代美术史上的重要篇章。日前，由江苏苏州市公共文化中心·杭鸣时粉画艺术馆和湖北武汉辛亥革命武昌起义纪念馆主办的“月份牌第一家——杭穉英艺术文献展”正在展出，展览通过画作、照片、史料等，全方位呈现了杭穉英的艺术创作面貌和人生经历，而其中大量老照片的首次展出更是勾勒出了民国时期上海月份牌的发展盛况。

## 月份牌的“半壁江山”

杭穉英1901年出生于浙江海宁盐官镇的一个书香门第。1913年其随父

赴上海进入商务印书馆图画部学画，师从一位德国籍画家学习西画和工艺设计，又从何逸梅学习国画基础，除徐咏青学习素描和色彩。1917年，练习生期满，因成绩优异，杭穉英进入商务印书馆设在上海棋盘街的门市部服务。1921年杭穉英自立门户，在上海虬江路鼎元里开办画室，承接绘制月份牌，设计商品包装、商标和广告等业务。1925年起，杭穉英邀请在商务印书馆的金雪尘到画室帮忙，同时也收一些学生，开始经营穉英画室。

在月份牌绘画史上，最早介入的画家是周慕桥、赵藕生、徐咏青和丁芸先。此阶段创造的月份牌以传统技法为主，表现题材也较为传统。之后就是以被尊为月份牌年画鼻祖的郑曼陀为主的阶段，他首创了擦笔水彩画法，并以知识女性为描摹对象，追求仕女画的淡雅素净，影响极大。而将月份牌年画发展推至鼎盛时期的则是以杭穉英为主要代表的这批画家，他多方面汲取营养，技法上有很大突破，题材上则将具有现代都市气息的女性作为画面主角。繁荣时期的穉英画室不仅占据月份牌创作的半壁江山，还涉及各大公司的礼券、商标、银行钞票等设计业务。

杭穉英设计的美丽牌香烟、双妹牌花露水、蝶霜等品牌标识，陆续掀起了月份牌画的一场革命，造就了月份牌广告画的黄金时代，勾画一种新的上海美女形象。他不仅在月份牌画的发展中起到了关键作用，对当时与后来的上海工商业美术界与广告设计领域都产生了巨大影响。

## 开放的学习创作态度

如果说周慕桥是月份牌年画的最早介入者，郑曼陀是月份牌年画的第一推广人，那杭穉英则是使其走向极致与鼎盛无可厚非的重要推手。从20世纪20年代初到40年代末，以穉英署名的月份牌画就有1600多种，不仅数量上流通广泛、充斥整个上海市场，质量上更是不断有新面貌出现，给世人以惊喜。杭穉英的长子、粉画家杭鸣时说：“现在凡是介绍上海20世纪二三十年代故事的影片，其中必定有我父亲的画，这说明他的艺术生命力很强，不脱离群众。”

注重观察和实验，善于思考、勤于尝试是杭穉英身上的重要特质。他不封闭自己，在绘画技法、题材、工具等各方面，都在继承的基础上不断创新。早期杭穉英月份牌绘画风格从模仿当时盛名在外的郑曼陀出发，在描摹中每次融入一点自己的想法加以改变，长此以往，最终形成其独特的风格图式。在表现技法上，他吸收了当时国际上最新的美国狄斯尼七彩卡通画的某些技法，使月份牌构图更为准确、色彩更为鲜艳明亮、光影更为突出、风格更为新潮，使产品更吸引人眼球；在绘画题材上，他非常善于把国外最时尚的信息融入中国的本土人情中，例如把高尔夫运动画到苏州园林的背景之中，以这样的方式向国人介绍了西方时尚运动，让大家开了眼界；在绘画材料上，他也率先使用国外的工具，如挪威水彩纸、英国炭精粉和美国水彩颜料、德国喷笔等，优质而多样

的工具进一步丰富了擦笔水彩画技法的艺术表现力，使得月份牌的创作水平又提升了一个层次。

这种开明开放的学习态度不仅体现在他自己的学习创作中，对于画室其他学员他也用心栽培。尽管当时各画派都注重师承，但他仍然鼓励画室的人向其他人学习，认为这样能够更多汲取营养，提高技艺，并悉心安排他们至别的画室学习交流。孟慕颖当年就去张允仁的画室学习，李慕白则到陈秋草画室学画。同一个画室的学习氛围也很浓厚，不仅学生之间相互学习，连金雪尘和李慕白之间都相互取长补短，不断调整进步。

## 不畏权势 为人正直

“父亲为人仗义且在民族大义面前绝不屈服。”杭鸣时说道，父亲虽然英年早逝，但其为人处世的方式一直深深影响着自已。

抗日战争时期，日军占领上海。月份牌当时作为一种广泛的宣传方式引起了日军的注意，曾有日军拿着200两黄金要求杭穉英以“大东亚共荣圈”为主题绘制宣传画，“我亲眼看到父亲当时拼命咳嗽，他本来就有支气管炎，在猛咳之下咳出了血，他指着带血的手帕对日本人说：‘我有病，手也发抖，现在不能画画了。’此后也不敢再接月份牌的生意，导致日据时期我们家只能靠借债度日。当时我11岁，这件事却在我心里记了一辈子。”曾经有上海黑社会头子黄金荣的弟子找他为黄绘制肖像，杭穉英也婉言拒绝了，为避免报复更是举家迁至苏州。



霸王别姬(月份牌) 杭穉英

同时，杭穉英为人慷慨善良，担任中国工商业美术家协会常务理事期间热心社务、关怀同道，靠借债度日的日据时期仍在家中长期资助一些朋友、同乡，当时在社会上有“小孟尝君”的称号。据杭鸣时回忆，那时家里共有40余人，每次开饭都要有四五桌人，而除了自家10人外，其余都是家境比较困难的朋友、同乡。其中共有6位孤寡老太太，有的精神失常，有的子女不孝。“父亲对这些老人非常尊敬，也教育我们要孝敬老人，每当有老人想回家看看或出门走走时，父亲总要派人陪同，并安排好她们的行程。”他说。

杭穉英作为艺术家，民族气节深厚

而不断开拓创新；作为商人，有所为有所不为，紧跟时代步伐，为社会百姓造福。此外，其培养人才和经营画室的方式也值得探讨借鉴。例如，他深知合作的重要性。当时穉英画室采用分工合作的方式绘制月份牌，整合每个人的优良作画。一幅画经常由杭穉英创意、李慕白画人物，画到七八成时由金雪尘配景，最后杭穉英整体调整和润色，其他成员则做一些辅助性的工作，相互之间配合得天衣无缝。有了质量保证的月份牌使画室订单不断，形成良性循环，所以杭穉英及其画室才能在20世纪二三十年代将月份牌这个新兴产业推向繁荣。

# 喻红：让绘画生长

■ 奕品

画家喻红的素描《大卫》被认为是中央美术学院史上最好的大卫像。而这张登上全国高校美术教材封面的大卫像，其实是喻红大学一年级画的第一张素描习作。光阴荏苒，从第一张素描习作，到后来广为人知的各个系列绘画作品，坚持具象绘画的喻红从生活的点滴中寻找灵感，巧妙地构建出了一个融合不同时间概念、记忆以及她内心情感状态变化的世界。

3月，喻红最新个展“婆婆之境”将在上海龙美术馆开展。在策展人杰罗姆·桑斯看来，“婆婆之境”不仅是一次回顾展，也可以被视作一次对艺术家广博且独特的艺术语言的自省式观察。展览的呈现方式也颇具戏剧性，如一出四幕剧般展开：“重生之时”“贯穿喻红艺术生涯的‘肖像’系列”“半百”“目击成长”，一步步追溯喻红的创作脉络，包括她通过新途径对新场域的绘画表达。

1966年，喻红生于西安。1980年进入中央美术学院附中，“85美术新潮”开展得如火如荼之时，喻红进入了中央美术学院油画系学习。喻红回忆，20世纪80年代的学院经常有各种讲座和讨论，学生们天天都是头脑风暴的状态。最初喻红所接受的是源于欧洲现实主义的社会主义现实主义风格训练，此后，她从自己与周边人的生活中获取了灵感，发展出了一套个人化的油画视觉语言。



喻红

有评论家认为，喻红的艺术作品充满了强烈的女性主义色彩。对于自己的作品被贴上“女性主义”标签，喻红并不认同，她说：“女性问题确实是很重要的问题，但它不是这个世界的全部，世界上还有很多别的问题。我一直在画人，也喜欢画人，因为人最有趣、最丰富、可能性最多。”喻红坦言在艺术创作中，始终对人最感兴趣。

从20世纪90年代初开始，喻红在创作上更关注周遭年轻人的生活和内心体验，她描绘了一批在单色背景下形态各异的年轻人形象，被称为“新生代艺术家”；到了创作形式感强烈的史诗

性“金色”系列的阶段，其画面结构则更进一步体现出她对中国传统绘画，敦煌、克孜尔千佛洞壁画以及西方传统绘画的持续性钻研，作品中所勾连的时间和空间更加广大和深远；到“喻红：枕云”展览举办时，她从对个体形象的关注，转向更加内在的、对人情感和处境的关系；“喻红：平行世界”展览里，她将现实及人物带入到超越时空的领域中，直到2016年举办“游园惊梦”展览，喻红在一步步拓展艺术创作范畴的同时，苦心孤诣于以艺术创作的方式来观察作为本质的人群和个体，她的这种内外交替的创作方式被策展人称作是“一种自我游历”，是外部世界与她心灵碰撞而生成机遇，而“惊梦”更是一种觉醒，是她的自我心灵与现实世界之间所产生的“秘响回通”。

“婆婆之境”是喻红个人思考的一个重要表达。这个概念来源于佛教，意为“需要承担忍耐的世界”。“婆婆之境”既是人类以退为进的抵抗，也是人类渴求在逆境中超越痛楚的寄托。在此次展览中，喻红通过以摄影出发的绘画，追踪了中国过去30年的发展历史，重新架构了她个人与社会历史的记忆。

三联画《天上人间》是展览的起点。艺术家从描绘冰山开始，升起至一片多云的天空，画面中的男女形象被定格在各式莫名的动作，好似在搜寻着什么。喻红通过现实主义手笔连接空间

概念与日常生活场景，强调了那些戏剧般地填满生活的不确定性。展览的第二章包含了17幅肖像作品，这一节中的多数作品由一幅旧作与一幅新作配对，所描绘的对象则为艺术家熟悉的友人、亲人和中国文化圈的知名人士。通过使用家人和朋友作为肖像模特，同时挪用从互联网上搜索来的面孔和体态，艺术家描绘了极具表现力的、和真人等大的人像，激发出与观者内心的连接。第三章中的《半百》是一部虚拟现实作品，展示了一个女孩的出生和成长，以及一群孩子从儿时到成年的时光，反映了中国社会的发展和变化。

以自己1994年出生的女儿的生活作为叙事的基础，同时触及到每年国内外发生的时事焦点，《目击成长》系列是喻红对她生命持续不断的记录。通过她本人和女儿刘娃每年的照片创作的自传式绘画，与从官方的新闻媒体渠道抽取的新闻图片的组合，艺术家描绘了官方记录和个人命运的内在偶然性关联。对喻红来说，《目击成长》的创作是突出生命意义的方法，充满有关生命和人类状况的寓言。

中国美协主席、中央美术学院院长范迪安曾将喻红的绘画语言称作“纪实虚构”：既没有丢弃一直以来所秉承的纪实性的具象语言，同时又将丰富的人物形象、刻画入微的物理质感、超现实



半百No.9(油画) 120x100厘米 2018年 喻红

的原始意象和梦幻般的元素并置，它们复杂而精美，但又能在一瞥后给观者留下长久的回思。喻红就像一个戏剧导演，在戏剧化的编排中，她的绘画

有了更鲜明的自我意识，营造了一种“极端情境”，也展现了在图像时代将动态影像植入画面的实验。在这个意义上，喻红正在建构一种新的绘画方式。

# 修真的武艺

■ 阿克曼



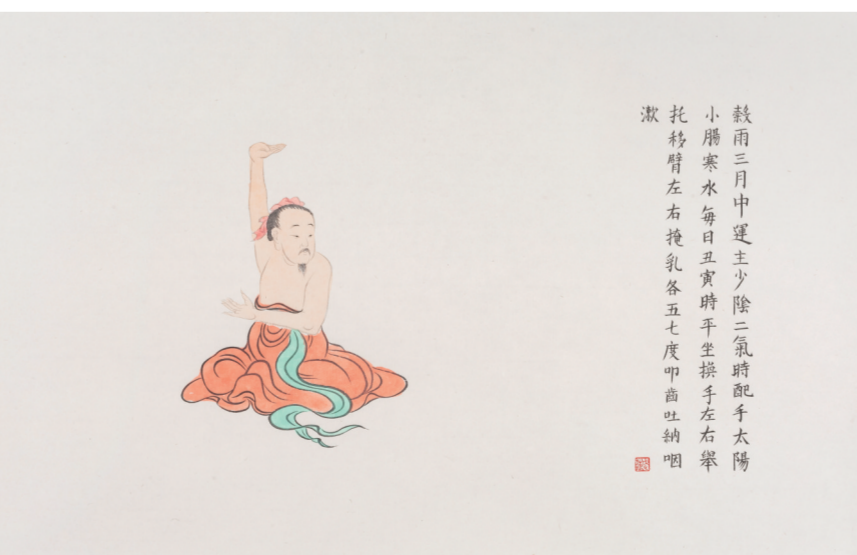
武艺

游戏，对孩子来说是一件十分严肃的事情。快乐、悲伤、愤怒、骄傲、嫉妒，孩子的全部感情都会在游戏中融为一体。同时，滑稽、想象、回忆、渴望和恐

惧都会发挥它们的作用，游戏也永远是估价、算计和展露计谋的机会。一个长大成人的孩子，这是武艺在我心目中的形象。他身上还有没有其他的“武艺”，我无法一一确认。

在武艺成为武艺以前，除拥有才华，还受到一流的艺术教育和训练，帮助他掌握水墨画和油画的技术。他如今是中央美术学院的教授。但光凭这一点，无法让一位画家成为艺术家。不久前，我看到了他1992年画的系列作品《辽东组画》，是表现主义风格的作品。很多的表现主义，很少的武艺。当时，对那些画水墨而想变得更“现代”、更“成熟”的年轻画家们来说，是时髦。谢天谢地，武艺很快放弃了这样的想法。

按照我的理解，对自身的探索是水墨艺术的必经之路。这条道路通向何方无法预计，每位艺术家都有自己想走的路。武艺的路首先是引导自己回归童年，也是整整一代人的童年记忆。追忆的画面主要来自于过去的连环画和



修真图之六·谷雨(国画) 45x70厘米 2018年 武艺

电影，很多已被遗忘的人和事通过一个水墨画家的创作重新回到人们的视野。在这些画中，我们看到灰蓝色装束的游击队员匪夷所思的英雄行为，他们

攀爬无比峻峭的山峰，跨越无比险深的沟壑，当然，他们也拥有无比温暖的同志情谊，在篝火边谈心或眺望着遥远和光明的未来。画里不时出现火车飞驰

而过，穿过陡深的峡谷或宽阔的平原。无论从主题还是从风格及绘画方式来看，武艺与今天常常谈及的所谓“传统”没有直接的关系。他关于童年记忆的创作来自于中国的新历史，他的绘画方式也常常更让人联想起欧洲的意象派，他使用毛笔和线条，但更多的却是来自欧洲的古典绘画技巧，他用写意，却不是文人画的写意。尽管如此，他的画我却只能设想为是水墨画——毛笔、墨和宣纸是他直接表现内心现实时使用的最为合适的媒介手段。

武艺在近几年的新作里转向了“传统”的题材。乍看，会使人感到惊讶。实际上，他是朝着他童年更远的方向走了几步——一种新发现的自我研究道路。一系列新的图像出现了，艺术家武艺严肃地玩着游戏，但是作为一个长大成人孩子的态度却依然如故。从他的新作品里可以清楚地看到素材的来源：文人的肖像画、敦煌壁画、明清时期的木版画。不管是有意识还是无意识，武

艺在这些作品中对精神传统的三大主要潮流进行了研究和探讨：关于儒学的《先贤》系列文人肖像；关于佛教的《悟》系列佛图；关于道教的《修真图》系列。三种精神态度在他身上变成了自我寻求的艺术，文人画睿智的灵性、佛教虔诚的灵性和道家实践的灵性都助他一臂之力。

《修真图》第一眼看上去好像这些作品是在复制传统，仔细观察后就会发现，武艺，这个长大的孩子在作品里还在继续他的游戏。他把造型、色彩和笔法推向了极致，画法工细，但不是工笔画的手段，而是中国和欧洲的木版画。《修真图》中的人物加意于中国传统的男性美模式，是春官图里常见的那个浑圆的、柔韧的、带有女人味的男人身体，而不是当代中国追捧的型男。这属于武艺自我探索的一部分：倔强地表露自我和不乏讽刺地面对自我。在他二十四四个节气为题材的画面上始终表达着同一个人——武艺。

(作者系德国汉学家、策展人)