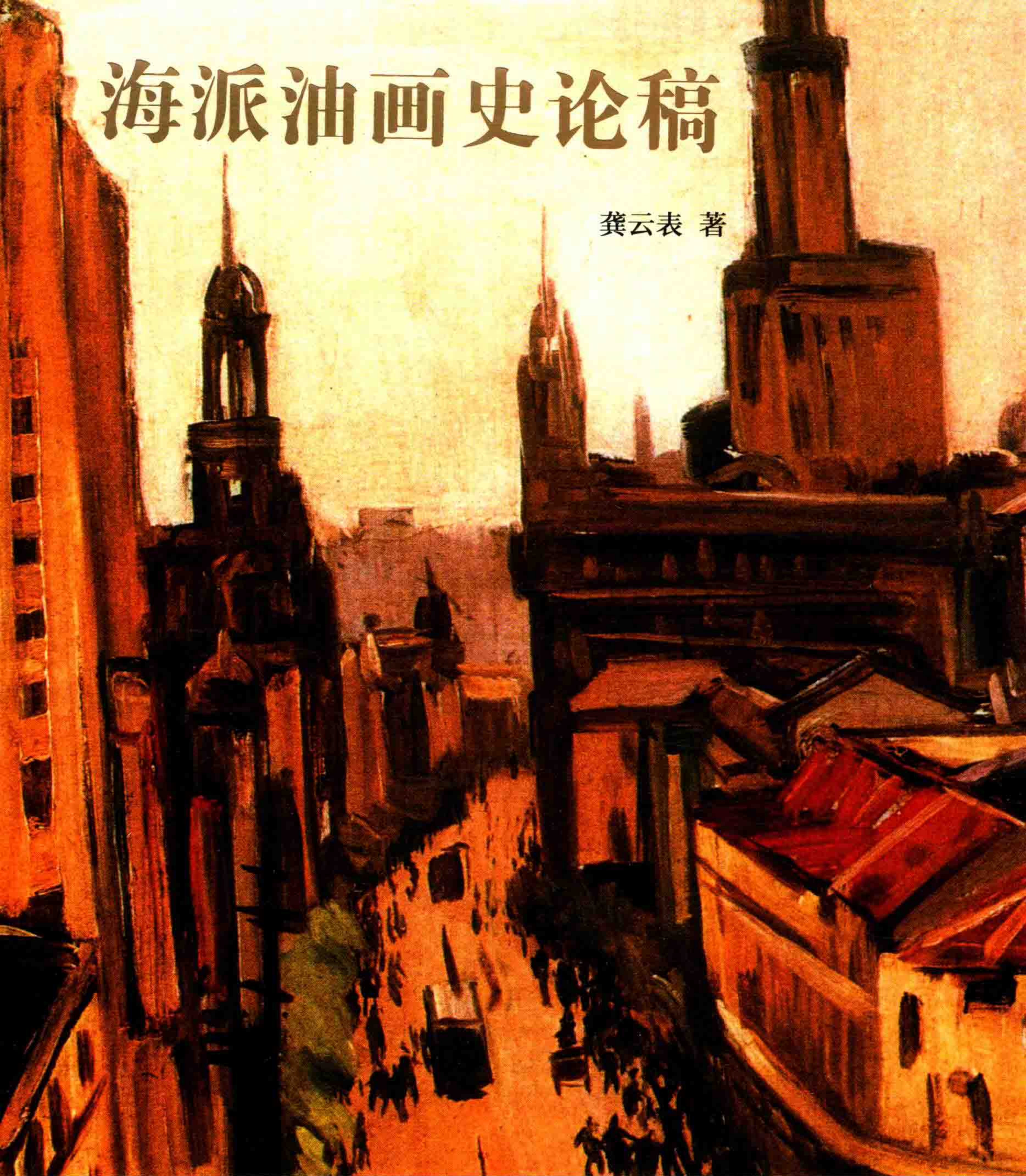


海派油画史论稿

龚云表 著



在中国油画的发展历程中，
上海油画具有举足轻重的地位，
是在艺术现象上
一个无可替代的巨大存在。

海派油画史论稿

龚云表 著

上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

海派油画史论稿/龚云表著. —上海:上海人民出版社, 2017

ISBN 978 - 7 - 208 - 14550 - 4

I. ①海… II. ①龚… III. ①油画-绘画史-上海
IV. ①J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 141120 号

责任编辑 舒光浩 屠毅力

装帧设计 胡 斌 刘健敏

封面作品 倪貽德《上海南京路》

海派油画史论稿

龚云表 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.co)

世纪出版集团发行中心发行 上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 720×1000 1/16 印张 27.75 插页 3 字数 438,000

2017 年 7 月第 1 版 2017 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 208 - 14550 - 4/J · 487

定价 88.00 元

目录

海派油画的名实和当代诠释

- 一、“海派”概念的提出和词义的演变 2
- 二、海派油画的文化属性与定位 9
- 三、海派油画的地域性特色 24

中国油画的“摇篮期”：从土山湾到上海美专

- 一、土山湾画馆与“刘德斋时代” 32
- 二、周湘与他创办的中国早期美术教育学校 42
- 三、上海美术专科学校与刘海粟 51

上海美专人体写生和“模特儿事件”

- 一、上海美专采用人体写生的时间辨正 63
- 二、上海美专“模特儿事件”始末 78
- 三、“模特儿事件”的再认识 87

“第一届全国美术作品展览”与“二徐之争”

一、中国美术展览机制的建立和第一届全国美展 99

二、“二徐之争”始末及其余绪 111

三、“二徐之争”留下的历史思考 125

中国现代主义艺术运动与决澜社

一、中国现代主义艺术运动的兴起 132

二、中国现代主义艺术运动的高潮：决澜社 140

三、中国现代主义艺术运动的推进与式微 160

抗战救亡岁月中的坚持与奋进

一、上海“孤岛”时期前后的艰苦坚持 170

二、民族存亡战争中的斗争奋进 186

三、美术大众化：从象牙塔到十字街头 197

巨大社会变革中的憧憬与考验

一、新时代的创作激情和美好憧憬 207

二、1957年：不平静的一年 219

三、“社会主义现实主义”创作原则的确立 235

“文革”时期海派油画的创作语境和艺术形态

一、“文革”风暴骤起与“红卫兵美术” 244

二、绘制“宝像”运动和知青美术 250

三、红色主题创作和美术样板实验 259

四、“文革”时期海派油画的艺术特质 267

上海画室考略

- 一、上海画室探源 277
- 二、20 世纪二三十年代：上海画室的兴盛期 281
- 三、新中国成立前后开设的上海画室 303

被掩蔽的海派油画家

- 一、吴大羽 314
- 二、关紫兰 326
- 三、唐蕴玉 336
- 四、沙 耆 344
- 五、任微音 353
- 六、闵希文 360

上海抽象艺术：观念和形式的一场变革

- 一、上海抽象艺术的历史追溯 368
- 二、曲折前行的上海抽象艺术 380
- 三、上海：中国抽象艺术之都 388

海派油画与当代艺术

- 一、中国当代艺术的先声 398
- 二、“八五美术新潮”在上海 409
- 三、20 世纪 90 年代：上海当代艺术的持续发展 422

后 记 436

海派油画的名实和当代诠释

从 19 世纪中叶以来，在中国美术界逐渐崛起一个被称为“海派”或“海上画派”的中国画的画家群体。它以上海为活动中心，吸纳并且引领着江、浙、皖乃至更大地区的艺术力量，其画家阵容之浩大，绘画风格之纷繁，产生影响之深远，以及领时代风气之先的显赫声势，都是以往的地方画派所无法比拟的。“海上画派”发展到 20 世纪初期，随着中国油画艺术运动在上海的兴起，又形成了作为中国油画中心的、与海派国画相并置的海派油画。它与海派国画在流派形态上有着诸多的共同特征，这种特征并非表现在艺术风格上的整齐划一，而是表现在文化观念、价值取向和艺术作风上所具有的开放豁达、兼容并蓄、灵活多变，不拘泥于传统，不墨守成规，敢于创新求变的艺术精神。而在文化属性和美学性格等方面，海派油画则又有其不同于海派国画的自身特征，并且随着各个历史阶段的发展进程，它的文化内涵不断得到提升，创作形态也随之发生变化，始终处在一种动态的嬗变中得到发展，从而在中国油画的谱系中确立它重要的地位。

一、“海派”概念的提出和词义的演变

“海派”一词，肇始于上海美术界的中国画坛。晚清时期，特别是鸦片战争后，上海作为五口通商的城市之一，在1843年11月正式开埠后，设立租界，迅速成长为全国最大的商港。而在太平天国期间，江南社会战乱频仍，大批画家为谋生或避乱，纷纷来到上海，使之逐渐成为绘画活动的中心。张鸣珂在1910年出版的《寒松阁谈艺琐录》中说：“自海禁一开，贸易之盛，无过上海一隅。而以砚田为生者，亦皆踽踽而来，侨居卖画。公寿、伯年，为最杰出。其次，画人物则湖州钱吉生慧安及舒萍桥浩，画花卉则上元邓铁仙启昌、扬州倪墨耕宝田及宋石年，皆名重一时，流传最盛。”^{〔1〕}这些来自浙江、江苏、安徽的画家，与上海本土的画家一起，发起组织各种画会，积极开展活动，如咸丰初年（1850—1855）项耀在豫园举办的“飞云阁”雅集，同治元年（1862年）吴宗麟在西城举办的“萍花社画会”，光绪二十六年（1900年）汪洵、吴昌硕、王一亭等创办的“海上题襟馆金石书画会”，以及任伯年、高邕等发起成立的“上海书画公会”，杨逸等创立的“豫园书画善会”，程瑶笙等组织的“宛米山房书画会”，倪墨耕、蒲华等发起的“上海书画研究会”，任薰叔等发起的“停云书画社”等等，使来自各地的画家得以共同切磋技艺，相互取长补短，在当时形成了一种独特的艺术现象，充分体现了作为通商口岸的上海特殊的地域属性和社会属性。与此同时，西洋画也在上海开始流行。同治年间（1862—1874）上海徐家汇出现的“土山湾画馆”，专门教习铅笔画、水彩画和油画。许多画家受到新风气的影响，不愿再陷于传统窠臼，大胆地向守旧派和复古派发起挑战，在中国画的传统基础上吸纳西洋画技法和民间艺术，形成融古今土洋为一体的“海上画派”，又称“海派”。潘天寿在1926年出版的《中国绘画史》中说：“光绪初年，任薰、任预父子，专以勾勒见长，犹见古法。会稽赵执叔之谦，以金石书画之趣，作花卉，宏肆古丽，开前海派之先

〔1〕 张鸣珂：《寒松阁谈艺琐录》，上海人民美术出版社1988年版，第150页。

河，已属特起，一时学者宗之……山阴任伯年颐，工力天才有余，而古厚不足，虽为前海派之特出人才，而奇崛古拙，与李复堂、高南阜较，相差尚属甚远……光宣间，安吉吴缶庐昌硕，四十以后学画，初师挈叔、伯年，参以青藤、八大，以金石篆籀之学出之，雄肆古茂，不守绳墨，为后海派领袖。使清末花卉画，得一新趋向也。”^{〔1〕}这是第一次明确提出“海派绘画”一词，专门指称上海地区的国画家，并且又将其加以分期，分为“前海派”和“后海派”。

在“海派”一词出现的初期，在某些人眼里常带有贬损之意。光绪年间寓居上海的书法家张祖翼曾说：“江南自海上开市以来，有所谓海派者，皆恶劣不可注目。”^{〔2〕}代表了当时正统派画家对“海派”的轻蔑。其实，将“海上画派”简称为“海派”，这本身即含有嘲讽之意。据《清稗类钞》载：“海者，泛滥无范围之谓。”^{〔3〕}当时海上画派因破格创新、个性鲜明，并且画风介于传统与西方之间，迥异于传统的金石派和文人画派，往往被固守“正统”的士绅阶层斥为浅薄、混乱和低俗。这种观点在一个很长的时期存在着，直到1937年，在俞剑华的《中国绘画史》中仍写道：“同治、光绪间，时局益坏，画风日漓。画家多蛰居上海，卖画自给，以生计所迫，不得不稍投时好，以博润资，画品遂不免日流于俗浊，或柔媚华丽，或剑拔弩张，渐有海派之目。”^{〔4〕}另外，“海派”一词的提出还含有某种地域偏见的意味。当时的北京画坛的复古派仍受晚清宫廷审美趣味的影响，视“四王”山水为正宗，将上海崛起的画家群称为“海派”，多少也带有轻蔑之意，成为悖逆传统、浮夸轻狂的同义词。更有人认为，“海派”之说就是京派人士对南方画家的偏见而提出的。^{〔5〕}这种偏见以历史的眼光来看并不奇怪，正如鲁迅在1934年写道：“北人的鄙视南人，已经是一种传统。”^{〔6〕}任何一种具体的文化形态，无不都是时代、传统和社会环境交互作用演化的产物，“海派”的出现也不例外。在晚清这样一个政治失范、统御塌陷的时代，代表统治阶级意

〔1〕 潘天寿：《中国绘画史》，上海人民美术出版社1983年版，第264页。

〔2〕 转引自李铸晋、万青力：《中国现代绘画史》，浙江大学出版社2012年版，第67页。

〔3〕 徐珂：《清稗类钞选》，书目文献出版社1984年版，第78页。

〔4〕 俞剑华：《中国绘画史》，东南大学出版社2009年版，第234页。

〔5〕 参见刘曦林：《海派与京派漫说》，《海派绘画研究文集》，上海书画出版社2001年版，第107页。

〔6〕 鲁迅：《北人与南人》，《鲁迅全集》第5卷，人民文学出版社1981年版，第435页。

志的主流文化正受到前所未有的猛烈冲击，传统的价值体系摇摇欲坠，尤其在开埠之后迎来西方思潮八方来风的上海，新思想新观念空前活跃，这就从客观上为“海派”的诞生和发展提供了一个相对宽松的历史空隙，但也必然受到守旧顽固势力的讥讽和贬损。

作为一个贬词出现的“海派”，通常被诟病的是它的商品化、世俗化等所谓趋时入流的特点。应当看到，从晚清时期上海开埠以来，万商云集，贸易兴盛，名士辐辏，书画市场被充分开拓，这正是“海派”得以生成并兴旺发达的一个重要因素。有需求就会有市场，有市场就会吸引画家，并且培育起画家特定的审美趣味。在古代商贸不发达的情况下，市场的引领作用还只是一种隐性存在，而及至清代以降，画家开始从文人清赏的模式走出，理所当然也理直气壮地把绘画作为一种谋生手段，接受商品市场的挑战和检验，这既顺理成章，也无可厚非。正如清末葛元煦在1876年出版的《沪游杂记》中所说：“上海为商贾之区，畸人墨客，往往萃集于此。书画家来游求教者，每苦户限俗折，不得不收润笔。其最著者，书家如吴鞠潭淦、汤垕伯经常；画家如张子祥熊、胡公寿远、任伯年颐、杨伯润璐、朱梦庐偁，诸君润笔皆有仿帖。以视雍乾时之津门、袁浦、建业、维扬，局面早微有不同，风气所趋，莫能相挽，要不失风雅本色云。”^{〔1〕}在他看来，上海在当时的中国画界，有如雍正乾隆时的天津、扬州等繁荣富庶之地，是地域上的商贾带动了画家，而不是先有了一个画派才形成绘画的繁兴格局。清代中期由扬州的盐商培育出来的“扬州画派”，即毫不讳言绘画的商品化，并制定明确的润格，保护自身的利益和尊严。如“扬州八怪”之一的郑板桥即坦言道：“大幅六两，中幅四两，小幅二两，条幅对联一两，扇子斗方五钱。凡送礼物食物，总不如白银为妙；公之所送，未必弟之所好也。送现银则心中喜乐，书画皆佳。礼物既属纠缠，赊欠尤为赖账。年老体倦，亦不能陪诸君子作无益语言也。”^{〔2〕}清末民初，绘画市场中心从扬州转移到上海，画家同样沿袭自订润格的模式。如吴昌硕的润格，较之郑板桥更为详尽：“衰翁今年七十七，潦草涂鸦残不律。倚醉狂索买醉钱，酒滴珍珠论贾直。堂扁三十两。斋扇念两。楹联三尺六两，四尺八两，五尺十

〔1〕 转引自丁羲元：《任伯年年谱》，上海书画出版社1989年版，第33页。

〔2〕 《郑板桥集》，上海古籍出版社1982年版，第184页。

两。横直整幅三尺十八两，四尺三十两，五尺四十两。屏条三尺八两，四尺十二两，五尺十六两。山水视花卉例加三倍，点景加半，金笺加半，篆与行书一例。刻印每字四两。题诗跋每件三十两。磨墨费每件四钱。每两作大洋壹元四角。”^{〔1〕}随着“海派”的发展逐渐兴起的各种画会，不仅是提供相互交流切磋技艺、提携新人的平台，以及用于赈灾慈善事业、体现画家社会责任的场所，而且也具有进行书画交易的商业行会的性质，从而繁荣了绘画市场，壮大了作为社会中一个独立群体的力量，也增强了画家自身的生存能力。海派画家视卖画为理所当然，不像过去文人画家鄙视职业画家而自视清高。他们在上海与一般市民无异，参加各种公众活动。以前的扬州画派多倚靠富有的盐商，成为他们的幕客，寄居在其家中，这种情况在上海已极少见。画家们开始组织起来推动绘画事业及其市场的发展，颠覆了传统社会对市场经济、商贾文化的轻蔑和贬斥，这是顺应时代潮流的新的发展，应当视为一种历史性的进步。

与“海派”相对应的，是基本在同期出现的“京派”。它们代表着上海和北京两个城市不同的文化性格，也体现了它们在中国走向现代化的进程中不同的文化策略和选择姿态。1933年，因为沈从文的《文学家的态度》一文引发了一场在文学领域“海派”与“京派”的论争。鲁迅先生在1934年1月写的《“京派”与“海派”》一文，是一篇重要的文章。他对“京派”和“海派”的本质精辟的判断，一直以来被广泛引用。文章说：“北京是明清的帝都，上海乃各国之租界，帝都多官，租界多商，所以文人之在京者近官，没海者近商，近官者在使官得名，近商者在使商获利，而自己也赖以糊口。要而言之，不过‘京派’是官的帮闲，‘海派’则是商的帮忙而已。”^{〔2〕}如果不是这篇文章，如鲁迅在另一篇文章中所说，“京派”是“大大地奚落了一顿海派小丑”，而“海派”不过是“小小地回敬了几手”而已，这场论争可能还得延续下去。这篇文章虽然看似不偏不倚，各打五十大板，但他所说的“在京者近官”，实际是有所指的，即是指称不仅“治学”而且热心“议政”的胡适、丁文江、翁文灏、傅斯年等《独立评论》派的北京文人；而所谓“没海者近商”，则是道出了“名士才情”与

〔1〕 转引自江梅：《海派的形成及其商业因素》，《海派绘画研究文集》，上海书画出版社2001年版，第186—187页。

〔2〕 鲁迅：《“京派”与“海派”》，《鲁迅全集》第5卷，人民文学出版社1981年版，第432页。

“商业竞卖”相结合的当时上海文人的真实状况，而并无贬损之义。这篇文章或许正可看作是“小小地回敬了几手”中的一手。

20世纪30年代的上海，是一个充满发展契机的城市，在金融、民族工业和国际商贸已趋成熟的基础上，上海已成为举世瞩目的国际化大都会。而海派绘画此时以“三吴一冯”（吴湖帆、吴待秋、吴子深、冯超然）为领衔，凭借着上海强大的经济活力和商贾对艺术品的迫切需求，也进入了一个高端发展的全盛期。“海派”与市场经济相互促进，共同打造海派绘画的市场规模和经营模式，开创海派绘画最为兴旺活跃的经济形态和润例结构，也提升了受众群体的艺术品位。“当时的上海，书画雅集及赏画会时常举行，海上画家的社会活动十分频繁，并且富有公益意识和参与精神，时常赈灾助学。五卅时期，甚至还以书画义卖支持工人罢工。海派书画家在当时所展现的勃发的艺术创造力和积极的社会参与性，与他们在经济上的独立性和自足性是分不开的。当时的海派书画家，特别是像‘三吴一冯’这样的名家，月收入都在千圆以上，作为自由从艺者，其经济条件远远要比大学教授、报馆主编乃至高级职员等优越得多。”^{〔1〕}之所以能形成如此繁盛兴旺的气象，商贾与市场的作用是显而易见的。历史学家陈旭麓对鲁迅关于“海派”与“京派”的评述，曾有十分精辟的见解，他说：“鲁迅是就京派与海派的社会联系发议论，给它们画了像。诚然，洋场的风情大都以商情为转移，出入其间的海派文化反应快，变化多，花样新，远不似京派文化的矜持与凝练，大大地发挥了商的灵活与多样。看来海派与市场结缘，文化与商品交流，不一定全是邪恶，其中也有积极的东西。”^{〔2〕}这应当可以作为对鲁迅所说“没海者近商”的很好注脚。

在中国近代化的进程中，上海无疑是一个多世纪以来城市化、工业化和世俗化，即近代化最成功的地区，也是市民文化最强大的城市。而在此诞生的海派绘画，也就在商业社会支配下，自然而然地成为一种中国形态的近代城市大众俗文化或市民文化。海派画家之所以从各地被吸引来到上海，就是因为在这里可以公开润例，“鬻画维生”，不必标榜文人身份以示清高。而且上海作为一个庞大的移民城市，人口众多，

〔1〕 王琪森：《海派书画——百年辉煌背后的人文精神和经济形态》，文汇出版社2007年版，第190页。

〔2〕 陈旭麓：《说海派》，《陈旭麓学术文存》，上海人民出版社1990年版，第171页。



1920 年代，上海豫园九曲桥，豫园曾是海上画派的活动中心



1936 年，上海南京路，新落成的大新公司四楼画厅是海派绘画重要的展览场所

五方杂处，各个阶层艺术品位不尽相同，这也促使画坛向多元化的格局发展。但就总体而言，在题材上较为注重花鸟兼及人物，传统的文人山水则退居次要；画风逐渐从文人画脱胎分化到介于传统与西方之间，以色彩鲜明清丽、构图大胆新颖、笔法活泼明快为特点。从“三熊”（张熊、朱熊、任熊）、“三任”（任薰、任颐、任预）到虚谷、蒲华、吴昌硕，一直到“三吴一冯”，海派绘画那种不囿于法度、超越传统的独立风格日益明显，在上海这座世俗化的商业城市如鱼得水，达到了雅俗共赏的效果。应该说，“世俗化”并不是评判绘画审美品格的标准，不应成为贬斥海派绘画的理由。尽管在海派画家这一庞大艺术群体中难免有迎合某些低俗趣味、降格以求的劣作出现，但更多的是在激烈的市场竞争中以精湛技艺和独特风格取胜的精品。如任伯年中西融合、兼工带写、清新流畅的风格；蒲华烂漫浑厚，燥润兼施，苍劲而富有拙趣，大幅巨嶂，莽莽苍苍，蔚为大观；虚谷冷峭苍秀，隽永清雅，平中求奇，敢于突破陈规；吴昌硕以书法入画，笔力雄健老辣、纵横恣肆，富有金石味的画品，吴湖帆青绿与水墨和谐交融，明洁秀韵、清雅含蓄的高逸意境，都在中国画坛独领风骚，客观上对传统中国绘画艺术产生有力的推动。由此看来，讥讽海派绘画世俗化，多少是从传统文人画的立场出发，并且带有一种“文人相轻”的意味在内。这在“京派”和“海派”之争中也可看出其中的端倪。但是时代在进步，昔日的纷争已时过境迁，“海派”词义已得到正名。正如北京当代艺术评论家刘曦林说：“我总觉得，在清末民初或者说在近现代美术史上，上海与北京的画坛各有贡献，而以上海贡献最大……海派作为一种文化现象，是近代海禁开放之后，新兴城市文化的表征，在这文化现象的背后是整个中国和中国文化在这古今中外文化空间交汇的时空何去何从的命题。海派画家坦然迎对了外来艺术的冲击，更坚守了民族艺术的立场，以创造精神赋予中国画以新鲜的活力，证实了民族文化不会因海禁的开放而被西洋文化所取代。它正视外来艺术的影响，又会充实民族文化并促其走向创造新途。”他又说：“如果‘海派’之说是北京人对海上文化的蔑视，则应该为海派正名，肯定其开拓、前进的意义；但也无须因此将海派神化，遮蔽大众通俗文化和市场经济销蚀文化性的负面影响。”^{〔1〕}文章持论公允，

〔1〕 刘曦林：《海派与京派漫说》，《海派绘画研究文集》，上海书画出版社2001年版，第110—114页。

至于对“大众通俗文化和市场经济销蚀文化性的负面影响”，问题不在“市场经济”，而在于画家如何正确把握自己，不致在面对市场时削弱艺术的纯度和个性。这在海派绘画发展的进程中的确有着许多应予反省的教训（在近年出版的海派画家陈巨来所著的回忆录《安持人物琐记》中，就有许多这样的史实例证），无须回避遮掩。

任何一种艺术形态，其精神层面的普遍价值，必然随着时代的变化而发展，海派绘画亦然。海派绘画的传统笔墨早已高度成熟，具有丰富完备的形态，但是它与整个中国画的创作语境一样，一直在与时俱进，不断从一个高峰跃上另一个高峰。所谓“笔墨当随时代”，就是要将笔墨作为画家自身的思维和情感的载体，随着新的对象和新的表现的需要，使作品具有时代感和当代审美精神，把传统的古典形态转化为现代形态。而现代形态的海派绘画，则既要牢牢把握中国文化的主体精神，又离不开当代的文化语境，体现当代意义的视觉观念和审美价值，并且通过在传统基础上的创造，使传统成为永流不息的长江大河。当今，我们正置身于一个艺术语言不断创新的时代，一个艺术观念不断寻求新的突破的时代，海派绘画也正处于这样的时代转型或转换的过程之中。而要实现转型或转换，关键则在于画家通过各自的艺术实践，对传统笔墨进行建构和重组。这就使当今海派绘画的创作语境，处在一个有着多种选择可能性的形态，呈现出一个任随画家想象力自由驰骋的多元景观。

海派绘画历经百余年来的发展，早已确立了自身的文化定位和内在的规范体系，在时代转型和转换的过程中，并不会失去自我形态的认定性，而是在对它的解构和重组中，体现出内在的承续性和向当代转型的可能性，演化出海派绘画逻辑发展的必然轨迹，以一种新的笔墨价值观来取代传统中国画的价值取向，从而最终确立在当今文化多元格局中的地位。

二、海派油画的文化属性与定位

海派油画伴随着中国油画艺术运动在上海的兴起而诞生，成为海派绘画的一个重要而独立的分支。它的出现稍晚于海派国画，但在很长一个历史时期，特别是20世

纪上半叶，在全国美术格局中，却具有更加举足轻重的地位。中国油画先驱之一、著名油画家陈抱一说：“西洋画流入我国，年代已甚古远。惟我国画界之开始洋画运动，还不过是近今三十余年间的的事情吧。而上海方面运动的发端，也可以说是中国洋画运动的开始。”^{〔1〕}上海之所以能成为中国油画的“发端地”，应是历史的机遇，而海派油画的诞生，也与上海这座国际化大都市的中西文化交流枢纽地位和得天独厚的地域性息息相关，它的顺应时代潮流，兼容并蓄，创新求变的精神，则与海派国画一脉相承。但是也应该看到，由于油画本身是一种来自西方的绘画样式，自从上海开风气之先最早从西方引进之后，所面临的挑战，并非如土生土长的海派国画那样，从深厚的传统中脱颖而出、别开生面，而是在不断引进接纳中消化吸收，以及在有选择地自我定位中求得发展。尽管在海派油画诞生之时，上海已是中国的文化交流中心和中国传播西方艺术的中心，为它的生成发展提供了得天独厚的良好条件，但是保守的传统观念依然盘根错节地固守着这片土地。思想观念的滞后性使海派油画的成长道路比海派国画要艰难曲折得多，也由此显示出二者的相异性。

上海是中国民族资本主义最早发展的地方，接受外来影响也先于其他地区。自西学东渐，综观 20 世纪初的中国，也唯有上海这个五方杂处的移民城市，能够如此理直气壮地引进西方艺术，融入本土文化，在中国诞生油画这一新的艺术样式，同时开创海派油画一个全新的艺术天地。上海艺术的近代发展历程，以中西交汇、引进异质因素为主要特点，封闭的、超稳态的格局被不断打破。一方面，是西方的艺术形式和艺术观念争先恐后地涌入；另一方面，是传统艺术受西方影响发生急剧变革。以五四新文化运动为标志的汹涌激荡的新思潮，又为海派油画的艺术发展增添了内在的活力。在上海诞生中国的油画艺术运动和海派油画，是因为这里有它滋生繁衍的土壤和气候，而包括油画在内的西方现代艺术，注定迟早要伴随一场美术革命走入上海乃至中国艺术的现代化进程之中。

20 世纪初期，在中国近代社会变革到来的时代大潮中，兴起了一股批判美术界守旧势力，力主变革，创立美术新风，振兴中国美术的被称为“美术革命”的思潮。围

〔1〕 陈抱一：《洋画运动过程略记》，见赵力、余丁编著：《中国油画文献》，湖南美术出版社 2002 年版，第 785 页。

绕着关于美术创作如何突破旧的羁绊，对中国画如何进行改良和变革，在西洋画引入后是模仿还是创造等问题的激烈论争席卷全国。最早提出“美术革命”口号的，是五四运动前夕的1919年初，在已从上海迁往北京的《新青年》杂志第6卷第1号上，以通信方式撰文的吕澂和陈独秀两人。时任上海美专美术史教师的吕澂，首先发表了以《美术革命》为题的文章，大声疾呼：“近年西画东输，学校肄业；美育之说，渐渐流传……我国美术之弊，盖莫甚于今日，诚不可不亟加革命也。革命之道何由始？曰：阐明美术之范围与实质，使恒人晓然美术所以为美术者何在，其一事也。阐明有唐以来绘画雕塑建筑之源流理法。使恒人知我国固有之美术如何，此又一事也。阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相，使恒人知美术界大势之所趋向，此又一事也。即以美术真谛之学说，印证东西新旧各种美术，得其真正之是非，而使有志美术者，各能求其宿而发明光大之，此又一事也。使此数事尽明，则社会知美术正途所在，视听一新，而后陋俗之徒不足辞，美育之效不难期矣。”^{〔1〕}作为中国新文化运动主将的陈独秀，对吕澂提出“美术革命”的口号“不胜大喜欢迎之至”。他以《美术革命——答吕澂》为题迅速作出反应：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。这是什么理由呢？譬如文学家必须用写实主义，才能够采古人的技术，发挥自己的天才，做自己的文章，不是抄古人的文章。画家也必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼。”^{〔2〕}这里所说的“王画”，是指他认为的“清初四王”的“恶画”。陈独秀将“美术革命”看作是“文学革命”在逻辑上的延伸，把采纳“写实主义”看作是避免落古人窠臼的必经之途和中国美术发展的必要前提。在他看来，采用“洋画的写实精神”并非是“美术革命”的终极目标，作为一个画学变革的方案，它仅仅是消除科学、民主的障碍的一种手段。而在他的“全盘西化”和“全盘否定传统”的思想框架下，关注个性解放和个人价值，发挥自身的创造性潜能，才是最根本的因素。吕澂和陈独秀提出的中国美术变革与发展、创新的问题，在美术界引起了强烈的震荡，也对海派油画

〔1〕 吕澂：《美术革命》，见郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》，上海书画出版社1999年版，第26—27页。

〔2〕 陈独秀：《美术革命——答吕澂》，见郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》，第29页。