

# 上海：中国现代美术教育与新兴艺术的策源地

张晓凌

1912年，年仅17岁的刘海粟与乌始光、汪亚尘诸君，在上海乍浦路创办了“上海图画美术院”。他们或许未曾料到，这一创举将注定成为历史的高光时刻——上海图画美术院的创办，不仅开创了中国现代美术教育之先河，为海派新兴艺术提供了体制性保障，而且始终屹立于时代的潮头，以新美术理念与群星闪耀的名师队伍，引领了20世纪上半叶中国现代美术教育和新兴艺术发展的大趋势。

## 民族新文化建设与海派美术教育及新兴艺术的起源

回溯起来，海派现代美术教育与新兴艺术之形成，一方面是立基于上海开埠以来工商业的迅速成长与市民阶层的成熟；另一方面，在精神上，则受惠于启蒙主义所带来的民族新文化建设的浪潮。换言之，海派现代美术教育与新兴艺术既是都市成长的产物，也是启蒙思想的结果。

自晚清发端的启蒙主义思潮，赓续绵延半个多世纪后，终于在20世纪初结束了中西、新旧、体用之争，以知识体系更新为基础，全面展开民族新文化体系的建设。所谓民族的新文化，从性质上讲，就是脱尘入俗的文化，是面向国民，面向世俗生活，面向现实的文化。这一点，在晚清美术的现代转向上表现得特别清楚。如果说，从儒家神圣性、庄禅玄学世界返向现实社会，从贵族精神世界返向平民世俗生活是晚清美术基本价值取向的话，那么，风格学层面上的变化则是在于意向转向了写实。这一变化的深刻性在于，写实主义通过“洋画片”“摄影”“写实油画”“新年画”等方式，初步完成了对民众的视觉改造。

以上海为代表的都市工商经济，不仅为上海的发展提供了现代消费市场，而且成功地置换了消费主体——传统的以皇家和贵族为代表的消费主体逐步被新兴的市民阶层所取代。这个包括了富商巨贾、政府职员、工商从业者、知识精英、外国移民在内的新群体，不仅决定了晚清美术的趣味与样式，还决定了其发展的方位与路径。

最为有趣的是传统文人画家的身份转换。晚清末期，文人画家失去了赖以生存的政治、经济土壤，不得不从士大夫阶层中分化出来，走上职业画家的道路。比如，吴昌硕做了知县不久便辞官，去上海卖画为生。蔡元培辞去翰林一职，去新式学堂教书，如此等等。然而，值得注意的是，这些知识分子画家除了“鬻画以自给”的市场追求外，仍旧保留着传统“士”的精神，其创作依然承担着开启民智乃至救亡的使命。

新文化建设最值得重视的实绩，是世俗化教育理念与体制的建立。传统的以科举为中心的“官学”体制，彻底转型为现代教育体制。这一变革于美术教育方面的成就，便是1903年三（两）江师范学堂图画手工科的建立，艺术史家多将其视为近现代美术教育之嚆矢。

以上便是海派现代美术教育及新兴艺术发端的社会、文化及教育坐标。除此之外，还应注意到自美术体系内部的两个小传统：海派美术传统与土山湾美术工场之教育传统。

清光绪年间，以润笔谋求于商贾而形成的上海画坛云集现象，是为海派美术的开端。至清末民初，随着“海上题襟馆金石书画会”“海上书画公会”“豫园书画善会”的先后成立，海上画派的繁荣，一时无两，而其近半个世纪所积累下来的现代性经验，即如何处理中西、新旧、雅俗之关系的经验，则成为海派现代美术教育及新兴艺术的思想与



语言资源。同时，就海派新式美术教育的脉络而言，当以1864年由徐家汇天主教会开设的“土山湾美术工场”为源头。土山湾美术工场相对完整的西式教育理念及体制，在每一位本土美术教育创办者看来，都是可资借鉴的样板。事实上，海派现代美术教育的创办者如周湘、刘海粟以及名师张充仁、吴昌硕、任伯年、徐咏青、张聿光等，均或受业于此，或受其熏陶。

所有这一切，令1912年成为中国现代美术教育的开端之一，令上海美术专科学校成为新兴美术的策源地。基于此，刘海粟于1924年的宣言虽有自炫之意，却也历史的真实叙事：

新美术在文化上占一有力之地位，自上海美专始；艺术教育在学制上占一重要之地位，亦自上海美专始。故上海美专为中国新兴艺术之中心，此国人所共认，非余之私言也。上海美专创立之纪念日，亦即中国新兴美术之诞日也。（《上海美专十三周年纪念感言》）

## 从土山湾美术工场到上海美术专科学校

1864年，天主教耶稣会在圣依纳爵堂艺术工作室的基础上，创办了土山湾孤儿院工艺馆，内设土山湾画馆。其目的是将画馆建设成“为教区绘画的大工场”，以学员创作的宗教人物图像与饰品来推进基督教事业，却无意中传播了西式美术教育的理念、体制与技术系统——尽管是初级层次的。

来土山湾美术工场授业的传教士，多在西方美术学院受过专业训练。比如创办者范廷佐（1817—1856），年青时曾被其父送到罗马学习美术。土山湾的美术教学可以看作西方美术教育体系的微缩版、简化版。其课程是按照素描、透视、人体解剖到水彩、油画而循序推进的。学员的作品可分为临摹类和创作类，前者主要是仿制宗教人物画像，后者则出品了《徐光启与利玛窦谈话图》这类具有图像学价值的作品。从新式教育的角度看，土山湾的教学具有一定的启蒙性价值。

需要指出的是，在土山湾美术工场鼎盛40多年中，除了早期由范廷佐主持外，其余时间的教学皆由中国画家陆伯都和其学生刘德斋负责。从这个意义上讲，土山湾美术工场教育之成就是中西方艺术家共同努力的结果。徐悲鸿对土山湾美术工场有一个很准确的历史定位：“至天主教之人中国，上海徐家汇亦其根据地之一，文化之沟通，该处曾有极其珍贵的贡献，土山湾有习画之所，盖中国西洋画之摇篮也。”（《新艺术运

动之回顾与前瞻》）

的确，作为摇篮的土山湾美术工场，不仅传播了西洋画，而且培养了周湘等“上海最早设立美术学校”之人。由此，我们可以看到这样一条传承路线：范廷佐——陆伯都——刘德斋——周湘——刘海粟、乌始光。

土山湾美术工场可以说是新式教育之漫长的序曲，上海图画美术院的建立，则是中国现代美术教育正剧的开始。土山湾美术工场之启示，启蒙主义以艺术救赎社会的愿望，海派艺术家创建新兴艺术的理想，共同书写了“上海图画美术院”这个中国现代美术教育的开篇。

创办人之一刘海粟，年龄未及弱冠，英姿勃发，舞马长枪：

第一，我们要发展东方固有的艺术，研究西方艺术的蕴奥。第二，我们要在惨酷无情干燥枯寂的社会里，尽宣传艺术的责任，因为我们相信艺术能够救济现在中国民众的烦苦，能够惊觉一般人的睡梦。第三，我们原没有什么学问，我们却自信有这种研究和宣传的诚心……如果中国有像西洋式的文艺复兴运动，这所学校便是文艺复兴的种子。（《上海美专十年回顾》）

上海图画美术院创立之初，即聘社会影响较大的张聿光担任校长。1919年，张聿光离职后，刘海粟任校长。1912年建校之初，定名为“上海图画美术院”；1916年，奉命改为“私立上海图画美术学校”，后再改为“上海美术学校”；1921年，第四次更名为“上海美术专门学校”；1930年，最终定名为“私立上海美术专科学校”。与不断更名同步的，是校址的不断迁移，其次数之频繁，之复杂，足以撰写一部校址考古史。不断更名与迁移的背后，实则是中国新式美术教育建立的困苦与磨难。

与此同时，学科设置与学制建设也走上了一条曲折迂回的进化之路。上海图画美术院的创办，以西洋画为始，只设置了临摹课。这种状况随着1914年陈抱一留日回国担任西画教授而得以改变。以此为始，“写生法”替代、置换了“临摹法”。1915年，人体模特儿写生课的开设，以及1919年刘海粟访日后对透视学、色彩学、木炭画法等课程的引入，可谓开创了上海美专教学的新格局。1920年，上海美专设中国画科、西洋画科、工艺图案科、雕塑科、高等师范科及初级师范科，共六科。至此，上海美专大体完成了综合性学科的建设，新式美术教育体系的结构与框架日臻成熟。1930年代，是上海美专学科发展的黄金时期。学制亦由过去的3年制延长为相对固定的5年制。

在1912年到1952年四十年的办学历

程中，上海美专筚路蓝缕，开创了中国早期新式美术教育的新格局，为中国现代美术教育积累了宝贵的办学经验与学科遗产，而且为中国现代美术教育奉献了一支堪称大师级别的教师队伍：刘海粟、张聿光、丁悚、汪亚尘、黄宾虹、丰子恺、方介堪、王个簃、关良、张大千、陈之佛、陈大羽、陈树人、庞薰莱、郑午昌、傅雷、俞剑华、姜丹书、倪貽德、唐云、诸闻韵、诸乐三、蒋兆和、童书业、滕白也、吕澂、王子云、张善孖、滕固、潘天寿、潘玉良、潘思同……

## “阅约深美”：海派现代美术教育之精神遗产

1918年，蔡元培先生在上海美专礼堂落成之际，专门题写了“阅约深美”予以褒勉。如刘海粟所释：“阅”指的是在广蓄并收基础上所形成的广博宏大的知识结构；尔后，由博趋“约”，找到适合的学术方向与方法，在专业上努力精进，以“精”“深”之技而到达“美”的理想境界。“阅约深美”被刘海粟等人视为上海美专的校训，也被每位上海美专的学生视为自己的座右铭。

“我们感受了寒温热三带变换的自然，我们承继了四千年建设文化的祖先，曾经透澈了印度哲学的中边，而今又感受了欧洲艺学的源泉，我们要同日月常新，我们要似海纳百川……”如校歌所唱，由官学转向新式美术教育，将教育的观念、体制、实践方式架构在跨文化的视野上，以阔阔的知识体系为基石，始终是上海美专办学的主要取向。在1921年出版的《日本新美术印象》所撰的序言中，刘海粟以“哀世之思”的姿态，反省了中华美术所遭遇的严重危机，主张有必要对西方热潮作一个逆向的修正。在他的主导下，上海美专的办学观念作了一次重大调整与转型——调整学科设置，创立中国画学科。从这一时期开始，“中国绘画”作为独立的学科而进入现代美术教育体制。1922年，在吴昌硕的推荐下，留日归来的诸闻韵担任上海美专的中国画教师，他力主“中国画教学必须建立自己的一整套体系”。作为中国画学科的开创者，诸闻韵被誉为“现代中国画高等教育的奠基人”。至此，上海美专形成相对完备的课程体系与知识结构。再至1934年，课程体系更臻完美。西洋画科除透视、色彩、解剖、图案课外，还有哲学、国文、艺术概论、金石学、美学诸课程；而国画科在主课程之外还附加考古学、英语、美术史、画理、题跋、文学诸课程，充分体现了上海美专以“阅”为

基，由因趋“约”之办学逻辑。

与此同时，刘海粟创作上所呈现出的唐宋元画之境界，被傅雷称作“国魂与个性的觉醒”。究其实质，可以看到，无论是学科的调整与转型，还是创作上国魂与个性之觉醒，都是围绕上海美专一贯秉持的“美育救国”的理想来展开的。刘海粟更先后请陈独秀、梁启超、欧阳予倩到校演讲，并以展览等方式打通了学校美育与社会美育之关系，将上海美专与社会紧紧地联系在一起。

除美育之外，在它与大时代之间，还有一条若隐若现的纽带。在1919年为支持五四运动而举行的上海罢市浪潮中，在1928年为迎接北伐国民革命军而掀起的澎湃学潮中，在1937年淞沪战争的抗敌工作中，都能见到上海美专师生的身影。可以确信，“为时代而艺术”“为人

生而艺术”始终是上海美专的社会理想。在上海美专的遗产中，还有一项特别值得注意，那就是它一直致力于以美术史论为核心的人文体系建设。从黄宾虹的画法、画理、画史的教学，到滕固的《中国美术小史》《唐宋绘画史》之研究，再到潘天寿的《中国绘画史》之写作，上海美专可谓开创了中国现代美术学研究教学的新格局。中国现代美学、美术学之创立，始于王国维、鲁迅，而成于上海美专诸先贤。

上海美专自1912年建立，凡四十年屹立不倒。它所留下的文化与精神遗产，从根本上讲，就是一部中国现代美术教育与新兴艺术的启示录。重视与领略它，无论是对当代美术教育的价值抉择，还是对美术人才的培养方略，抑或对美育的社会实践，均有着无可估量的启示性意义。

## “新海派”的理念与实践

2016年，拥有上海美专血脉的上海大学上海美术学院，正式提出了“新海派”之理念，并围绕这一理念，提出了若干富有时代气息和上海特色的美术教育和当代艺术命题。

“新海派”是海派精神在新时代条件下的承续与重构。曾成钢院长甚至认为“浦东与新海派主张的内核精神不谋而合”，因而，“浦东就是新海派”。显然，“浦东”在这里已成为新文化诉求的隐喻。当然，新海派的崛起，是基于传统海派历史力量的召唤：敢为天下先的创新精神、无问西东的跨文化融合精神、本土现代主义精神、启蒙济世的人文关怀精神、脱玄入世的世俗主义精神。

而今天的“新文科”“新艺科”的探索，为“新海派”之建立提供了新的观念、工具和方法。“新海派”不会是“海派”的简单翻新，而是在传承海派精神基础上所进行的全新的价值创造、学理建构和学科建设；“海派由传统转向现代，兼容并蓄；‘新海派’则是由现代转向当代，与时俱进。传统海派立足于上海；‘新海派’立足于长三角一体化的国家战略，用全球视野、国际语言重振海派艺术的国际影响力。传统海派是受西方影响形成的，是一种由外向内的文化；‘新海派’的原动力来自传统，是一种由内向外的新文化。”“新海派”是通过优秀文化传统的创新性发展、创造性转化，而构建出的具有时代特征与精神内涵的文化系统，以此走出一条符合上海城市文化发展的道路。”（曾成钢，《在“新文科背景下美术教育的未来”研讨会上的演讲》）

“新海派”的发展，追求在新时代条件下，依托于上海的现代化、国际化进程，重彰以创新、融合为核心的海派艺术精神；以创造性转化、创新性发展为路径，重构传统海派艺术资源，化旧为新，赋予“新海派”以历史性力量；在跨文化语境中寻求“新海派”的世界性定位，于知识积累、学科建设、创作和研究体系建构上无问西东，以“西东之辩”为方法，明确“新海派”的道路、责任与使命；紧跟新技术革命发展的大趋势，推动现代信息技术、人工智能、生物技术等科技成果与艺术专业的深度融合，改造、升级旧专业，发展新兴专业，以适应社会进步和文化建设的需求；推动艺术与文、史、经、管、法和教育的深度交叉融合，推动艺术体系内各专业的深度融合，以此为基础，强化艺术的人文内涵和社会功能；构建具有世界水平且具海派特色的美术教育体系、美术创作与研究学派，以及国际美术话语体系；坚持价值引领为导向，知识创新为根本，培养自立、自主、自信的社会主义新人。

（作者为华东师范大学美术学院院长、教授）

唐湜先生（1920—2005）是驰骋诗坛的九叶派诗人、声名远播的文艺理论家，但很少有人知道他也是一位翻译家。这两年，我在牵头编辑《唐湜全集》的过程中，收集到他的大部分译作，也领略了他在翻译上的出众才情。

唐湜出身于温州市区一个富裕的地主家庭。1937年，他入读省立宁波中学高中部，开始大量接触文学作品，重点接触外国作家如普希金（普式庚）、狄更斯的作品，写下了两百多行的长诗《普式庚颂》和一篇关于狄更斯的评论，在校刊《宁中学生》发表，从此开启了他的创作生涯。

1943年秋天，唐湜入读温州附近龙泉山中的浙江大学浙东分校外文系，攻读英语。正值抗日战争时期，学校师生克服重重困难，让教学得以正常开展。在外文系系主任戚叔舍的指导下，唐湜阅读了卞之琳、冯至、梁宗岱、戴望舒的译诗，又阅读了英国作家伍尔夫的《波浪》和艾略特的《荒原》《四个四重奏》等作品。学校附近有一条溪流，唐湜经常躺在溪边金黄色的小草花间，阅读莎士比亚、雪莱、济慈、弥尔顿、拜伦的诗作。他对《西窗集》中奥地利现代派诗人里尔克的散文诗《军旗手的爱与死之歌》特别倾心，对格律严谨、音韵优美的十四行诗更是爱不释手。

## 唐湜的翻译之旅

曹凌云

在龙泉山中的几年里，唐湜深受欧美现代诗作与诗论的熏陶，也汲取了现实主义与浪漫主义的营养。1945年夏天，唐湜读完了《阿左林小集》，感到十分惊羨，在一个夏夜里，他就着桐油灯的烟雾，写出了评论《阿左林的书》。

1945年抗战胜利后，11月浙大浙东分校迁回杭州，新婚不久的唐湜告别妻子，前往杭州学习。1946年春，唐湜到上海暨南大学借读，他怀着对文学的满腔热情，创作了许多诗歌、散文和评论，结识了李健吾、胡风、臧克家等在当时活跃文坛的作家，以及后来被同称为“九叶诗人”的陈敬容、曹辛之、唐祈等诗人。不久，唐湜回杭州浙大继续学业。1947年，唐湜翻译了艾略特的组诗《四个四重奏》的第一首《燃烧的诺顿》。

1948年大学毕业后，唐湜到江苏昆山陆家中学任教，期间翻译了泰戈尔的剧本《谦屈拉》，在《东南日报》的“江风”栏目连载，文辞自然舒畅，受到读者好

评。不久，唐湜回家乡任教于温州师范学校。1951年夏秋之交，唐湜收到巴金来信邀请他去上海文协工作，于是他再次来到上海，与周煦良等一起在上海文协外国文学组翻译苏联短篇小说，集体翻译并出版了《苏联卫国战争小说集》，他的个人译作《坡道克之歌》（安东诺夫作）由文化工作社于同年出版。巴金、李健吾还介绍唐湜参加中华全国文学文艺工作者协会（简称全国文协）。刚过而立之年的唐湜满身勃勃的朝气，他的翻译也渐渐走向成熟。

为了翻译，唐湜用大量的时间阅读一般作家、翻译家甚少留意的外国古典文学，钻研言深义奥的学问，也因此对古希腊神话故事驾轻就熟，编写了一部《希腊故事集》。1954年2月，唐湜进入北京的《戏剧报》社工作，担任编辑兼记者，但仍然没有放下翻译的笔。工作之余，他写了一组关于莎士比亚的研究文章，汇编成《莎士比亚在中国》一书；翻译了多部泰戈尔的诗

剧，也整理成了一本书。可是，两部书稿在出版社即将交付印刷之时，却因他受到“胡风集团”案件的牵连而中止出版。

此次风暴过后不久，唐湜翻译了《弥尔顿抒情诗卷》，这些诗译后来有一部分在《诗刊》等发表。1958年，他购得一本英、德两种文字对照版的《里尔克诗选》，正在进行翻译时，他被称为“右派”。同年6月，被遣送到东北兴凯湖农场。1961年夏秋之交，唐湜回到温州。之后，他开始翻译《莎士比亚十四行诗》，这是一个较大的工程。唐湜已经熟读或翻译过弥尔顿、雪莱、济慈以及现代诗人里尔克、瓦雷里、奥登的十四行诗与各种变体，他把翻译《莎士比亚十四行诗》作为自己一次情感之旅。之后，唐湜又致力于翻译莎士比亚的经典剧作，首先着手的是喜剧《温莎的风流娘儿们》。

1965年春，四位温州青年敲开了唐湜的家门，要求跟他学习翻译，他也正需要带几个学生以学费添补家用，就爽快地答应了。这四位青年是沈克成、徐葆奎、曹学新、金依诺，他们原本就是挚友，都有英语基础，也从此开始了与唐湜的交谊。在唐湜家里，师生五人面对《仲夏夜之梦》，一句一句地读，一行一行地讨论。

大句用了半年时间，唐湜与沈克成细磨精琢，各自完成了《仲夏夜之梦》的翻译。接着，唐湜选择了莎士比亚四大悲剧

之一的《麦克佩斯》。唐湜的翻译既能忠实于原作，又有自己独有的创作，他力求以相应的北京方言、俗语来表达原作意思，特别注重舞台效果，让诗与戏剧结合，便于演出。他的译作中还有种分条注释和详尽的札记，用以分析历史背景、故事演变、主题思想和人物性格等，为读者答疑解惑。

1966年初夏，《麦克佩斯》翻译收尾，唐湜与四个学生准备向第三个莎剧《罗密欧与朱丽叶》“进攻”。然而，“文革”的到来打乱了他们的计划。之后，唐湜在苦难中，完成了《罗密欧与朱丽叶》和《暴风雨》的翻译。

唐湜获得平反后，恢复公职，被安排在温州市文化局工作，于是他抽时间重新整理莎剧译稿。1980年，他把莎剧译作的札记改写成论文《论〈仲夏夜之梦〉》《论〈麦克佩斯〉》《论〈罗密欧与朱丽叶〉》等，发表在《戏剧艺术》等刊物上。1982年，《试论黑格尔的悲剧论》发表在《文艺丛丛》上。此后几年，他把精力集中在诗歌、评论的创作、发表与结集出版上。直到2001年，《仲夏夜之梦》翻译定稿，他寄给了中国戏剧出版社。令人叹息的是，此时唐湜已风烛残年，顾不上出版事宜了。2005年1月28日，唐湜病逝。

2018年，温州市文联计划整理出版

《唐湜全集》。由于唐湜一生坎坷，历经劫难，他已发表的译作散落在浩瀚的报刊和书籍中，渐被淡忘；他的一些译稿被抄走烧毁，剩余的译稿在他晚年和去世后，几乎无人理会。经过这几年的努力，我们基本收齐他1958年之前的译作，而《温莎的风流娘儿们》和《莎士比亚十四行诗》两部译稿不见踪影，《暴风雨》和《里尔克诗选》缺少了三分之二。

九叶派诗人大都受过外国诗歌很深的影响，擅长翻译，他们的译著在中国现代文学史上有着举足轻重的作用，如穆旦、陈敬容、郑敏、袁可嘉等，唐湜也一样，他的译著在九叶派诗人中毫不逊色，是中国翻译史上浓墨重彩的一笔。希望有读者朋友能提供我提到那些遗失的唐湜译作的线索，让译稿失而复得，汇聚到一起，使《唐湜全集》里的“翻译卷”更完整，更全面。

