中国文化报
责　编：李百灵　E-mail:meishuwenhua@126.com
新闻热线：010-64295079
2026年11月1日　星期日

塞纳河畔的东方画室

——吴作人、吕霞光与新时期中法美术交流实践研究

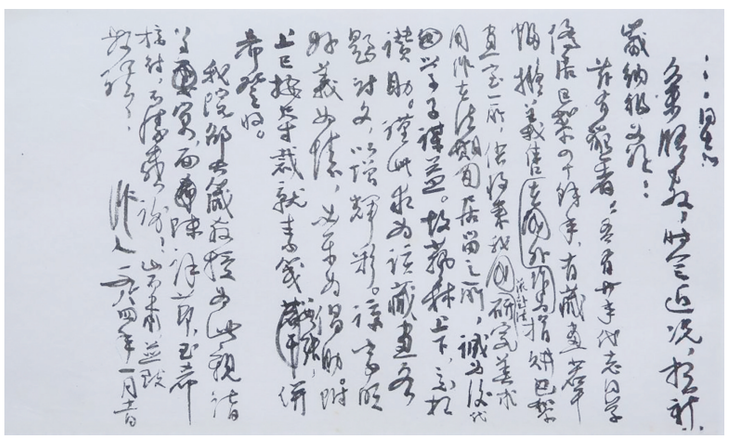
■ 陶鎏霞

在法国巴黎塞纳河玛丽桥沿岸，巴黎国际艺术城以其通透玻璃幕墙与纯白立面的鲜明特色成为地标性建筑。这座面向全球开放驻留创作的艺术机构中，有一个属于中国的艺术画室，那就是吕霞光夫妇工作室。

改革开放初期，中外艺术交流的渠道有限，在吴作人倡议与协助之下，吕霞光于1984年出资购买该工作室，并无偿提供给中国美术家协会使用。它为国内美术家提供了宝贵的赴欧研习阵地，艺术家得以实地观摩西方艺术原作，拓展学术视野、更新创作理念。同时，工作室搭建起中西艺术互鉴的重要桥梁，推动中外美术双向对话，为我国新时期对外美术交流奠定了基础。

这段跨越山海的中法艺术交往，留存了很多书信、影像及档案史料，如今汇集为“长河共影——吴作人、吕霞光作品与文献展”，在吴作人艺术馆面向公众呈现，由此展开对吴作人、吕霞光二位先生交谊与事业的回望。

吴作人和吕霞光一起先后就读于上海艺术大学和南国艺术学院，接受了早期的艺术启蒙。此后，两人又一同进入南京中央大学艺术系深造。1930年，在徐悲鸿的推荐下，吴作人与吕霞光结伴开启了欧洲求学之旅。他们考入法国巴黎国立高等美术学院，又先后前往比利时，以优异的成绩考入布鲁塞尔皇家美术学院。1935年，吴作人受徐悲鸿邀约归国，赴南京中央大学任教。1937年，吕霞光受颜文樑之邀归国，先受聘于苏州美术专科学校，后转入杭州国立艺术专科学校。抗日战争胜利后，吕霞光重返法国，持续推动中外艺术交流。



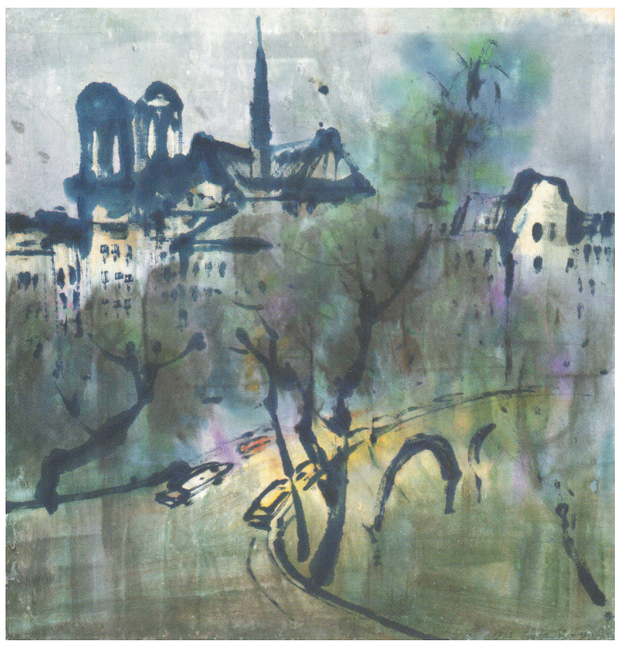
为支持吕霞光购巴黎画室请题诗文函稿（书法）24×41.5厘米
1984年　吴作人　吴作人国际美术基金会藏



自画像（油画）32×23厘米
1931年　吕霞光　浙江美术馆藏

1982年，应法国文化部邀请，吴作人率中国艺术代表团赴法，出席于巴黎大王宫举办的春季沙龙“中国现代艺术展览”开幕式。随后，吴作人专程拜会巴黎艺术城负责人布鲁诺夫人，系统调研了巴黎艺术城的运营模式与相关建设情况。彼时，中国美术家协会尚不具备在巴黎购置艺术画室的条件，基于中国美术家群体美术交流的长远发展考量，吴作人遂联系旅居巴黎的老友吕霞光，提议其筹备购置巴黎画室事宜，并委托留法华人画家彭万墀协助办理具体工作。

吕霞光接到电话后不久突发重病、一度病危。住院期间，他即刻邀约彭万墀至病床前，明确表态愿意通过出售个人珍藏书画设立专项基金会，用于巴黎画室的购置与建设工作。所幸吕霞光后来逐步康复，病愈后继续与吴作人对接，共同推进巴黎画室筹建工作。



巴黎之春（国画）
67×65厘米　1985年　陈守义



吕霞光夫人像（油画）
58×43厘米　1989年　冯法祀

巴黎国际艺术城自1965年起面向全球开放，接纳不同艺术门类、不同学术资历的海内外艺术从业者入驻研修。20世纪80年代初，已有逾70个国家、共计2500余名艺术家于此开展创作、研究与交流活动，成为当时最具开放性与影响力的跨国艺术交流平台。

为保障吕霞光夫妇工作室顺利落地，吴作人在国内开展了大量统筹推进与沟通协调工作。在吴作人、吕霞光二位先生的持续推动与不懈努力下，诸多难题逐一得以攻克。最终，由吕霞光出资，在巴黎国际艺术城购置8303号工作室。1984年11月28日晚，巴黎国际艺术城“吕霞光夫妇工作室”正式落成启用，并迎来中国美术家协会派遣的首批正式驻访艺术家，分别为冯法祀、蔡亮和陈守义。吴作人在贺信中说“画室的建立对于中法两国文化交流和两国人民的友谊具有深远的意义”。

此后，鲍加、姚钟华、谌北新、妥木斯、刘秉江、恽圻苍、景玉书、何韵兰等一批中国当代美术名家，先后赴吕霞光夫妇工作室开展驻留研修。艺术家们在此进行创作实践，举办个人艺术展览，同时深入走访巴黎各大美术馆与博物馆，近距离观摩西方艺术原作，极大拓宽了学术视野与创作格局。正如景玉书所言：“短短一年，却改变了我的一生。”足见这段海外驻留经历对艺术家发展产生的深刻影响。

今年适逢吕霞光先生诞辰120周年，谨以此展，致敬两位先生跨越世纪的艺术之约，以存其艺、其人、其志于后世。

（作者为吴作人艺术馆副馆长）

谢朝华而启夕秀

——读凌利中《书画鉴定十论》

■ 张长虹

在今年的上海书展上，《书画鉴定十论》的几百本样书迅速售罄，口碑直接出圈。此书凝结着上海博物馆书画研究部主任凌利中的20年心血，他将20个古代书画鉴定的研究案例归纳为10种类型，并有理论总结，是为“十论”。全书近30万字，图片1000余张，图文并茂，内容丰富，涉及代笔、双包、无款、张冠李戴、改头换面、割配、伪跋、粉本等书画鉴定中几乎所有复杂问题，作者秉着科学求真的精神，一步步揭开书画真伪鉴定中那些秘密，还原历史真相。

书画作伪现象，古已有之。早在南北朝时期，艺术市场上就留下了“买王得羊，不失所望”的谚语（张怀瓘《书断》），意思是说王献之的众多伪作中，外甥羊欣所伪的水平最高。书画的鉴定与收藏，依托于相对成熟的艺术市场，以及特有的书画鉴定人才。唐代张彦远《历代名画记》里，专门讨论了《论鉴识收藏购求阅玩》，说明这方面的需求，至少在唐代便已蓬勃兴起。明清艺术市场空前繁荣，明清艺术收藏家留下了一批书画鉴藏著录著作，也出现了一些作为收藏顾问的艺术交易人，比如吴其贞、王越石等。到晚清、民国时涌现出一些鉴定家，代表有张珩、吴湖帆等人，他们在传统书画鉴定以目验为主的基础上，做了一定的理论总结。张珩提出书画鉴定学的概念，他和吴湖帆等人共同努力推进书画鉴定学理论体系的建立。新中国成立后，古书画鉴定小组徐邦达、谢稚柳等人依据海内外鉴定实践，著书立说，使得书画鉴定学体系更加专业化。当然由于这门实践性学问的特殊性，它的近代转型并不彻底，很多问题仍然停留在经验化阶段，没有能够得到系统的理论提升。

凌利中既接受过美术学院的美术史训练，又在博物馆系统工作20余年，在钟银兰、傅熹年等老辈书画鉴定家的指导下，他在书画鉴定方面有着清醒的认识，本书自序中就谈到了几个业界共同关心的问题：一、知识不能代替审美；二、书画鉴定与美术史；三、AI无法替代书画鉴定和艺术创作。

这本书中有几个方面令人印象深刻。书里涉及顾园《〈丹山纪行图〉卷》、王蒙《丹山瀛海图》、李升《淀湖送别图》三件元画，画中实景两处在浙江余姚四明的丹山，一处在上海青浦的淀山湖，作者都曾踏访。其中《〈丹山纪行图〉卷作者考》一文，最有代表性。该文对原定名为“明·顾琳《丹山纪行图》卷”的画作进行了重新考证。通过对画家行藏交谊之探赜、爬梳，认为该图出自元代画家顾园之手。凌利中根据卷后题跋、参与者诗文集和地方志，完整复现了《丹山纪行图》的三日行程。

故宫博物院藏董其昌《林和靖诗意图》和上海博物馆藏《疏树遥岑图》构图一样；台北故宫博物院藏董其昌《烟江叠嶂图》卷和上海博物馆藏《烟江叠嶂图》卷，构图一样。这两件董其昌作品的双包案，是两件俱真还是一真一伪呢？学界向有争论。凌利中的结论是：上海博物馆藏2件董作为原作母本，另2件为清初高士奇临摹本。清初高士奇以《江村销夏录》一书成就书画鉴藏家的名声。但是对于他本人能否作画，以往认识是空白的。凌利中根据研究见闻，在附录八补充了“高士奇业余画家身份的确认及其‘清吟堂摹本’之线索”，这样的新发现，值得进一步探究。

在案例二十《石涛书画真伪研究二题》中，石涛弟子石乾的作品，以往被误认为是石涛作品。限于资料，学界以往研究多就事论事。凌利中全面搜集海内外相关资料，找出石乾自用印6方，总结其书画艺术特点，做了结论性的总结。另一个新发现是揭出近代张大千伪作石涛作品时，“大千伪画、晏济元伪书”的流程，且有晏济元本人接受访谈现身说法的材料。

1999年在美国纽约大都会艺术博物馆，围绕着《溪岸图》一画断代的争议与讨论，至今余波未了。这一事件彰显出书画鉴定学很难真正地科学化，并建立起系统的培养模式。如今业界老辈凋零，作为书画鉴定界的中坚力量，凌利中在本书中展示了新一代鉴定家的新视野、新方法，以及他个人的全新理论思考。《书画鉴定十论》一书，理论与实践并重，系统性强，堪称近年来书画鉴定学的典范性著作，对于书画鉴定学科的发展，有创新和推动的意义。对于博物馆、美术馆从业人员、美术院校师生和书画爱好者来说，也有重要的学习和参考价值。



《丹山纪行图》卷　局部（国画）元　顾园　上海博物馆藏



《烟江叠嶂图》卷　局部（国画）明　董其昌　上海博物馆藏

史诗叙事的温度与高度

■ 韩劲松

在重大主题、史诗题材的艺术创作中，以平民视角融入英雄叙事，是当下文艺创作常用的手法，其核心价值在于打破传统英雄叙事的刻板模式，让宏大的革命历史、时代史诗落地于真实的人间烟火，扎根生活日常，以普通人的所见、所历、所感为切入点，拉近艺术作品与观众的距离，让英雄精神变成可触摸、可共情、可共鸣的真实精神力量。

但我们必须清晰划定一个创作边界：平民视角，绝不等于艺术创作的扁平化、日常化、碎片化。很多创作陷入误区，以为选用平民视角，就是消解崇高、弱化主题，刻意规避英雄形象，甚至消解了现实主义的典型情节与核心叙事，一味堆砌琐碎的生活细节、零散的日常片段，导致艺术观念本身发生了偏移，艺术沦为苍白、平庸的图像。真正有生命力、有记忆点、能传世的艺术作品，必然离不开立体、典型的艺术形象的支撑。艺术创作的本质不是简单复刻生活原貌，而是在艺术观的统领之下，按照创作逻辑，提炼艺术精神。如果创作中刻意弱化甚至舍弃中心人物，没有凝练的核心情节，只有碎片化的日常切片、泛化的群像铺陈，作品就会失去精神主线与视觉焦点，观众就无法捕捉核心情感，无法记住标志性的人物与场景。

更进一步来说，艺术创作讲究题材体量与表达形式的适配统一，史诗型重大题材，天然适配史诗级的艺术表达形式。长征精神、革命斗争、时代伟业这类宏大题材，承载的是民族记忆、家国情怀、时代风骨，厚重的历史分量、磅礴的精神内核、宏大的时代格局，需要匹配庄重、大气、完整、有格局的创作架构，需要通过凝练的典型形象、跌宕的核心情节、完整的叙事脉络承载厚重主题，这是题材本身的属性决定的。

什么是史诗？史诗就是承载族群、民族重大集体记忆的叙事形态，其核心特征可以归纳为六点：首先，题材宏大，关乎民族命运。史诗的叙事对象不是个人悲欢，而是民族共同体的生死转折、重大远征、艰苦抗争、文明奠基、时代伟业，是改变历史进程的大事，因此，它的矛盾冲突往往是宏大的：存续与牺牲、胜利与失败、理想与绝境等。其次，价值崇高，承载集体精神信仰。史诗带有强烈的价值建构功能，承载着一个民族共同推崇的精神、信念与道德标杆。它不满足于再现生活表象，而要提炼崇高精神，塑造可供后人认同、传承的精神谱系。第三，叙事完整。史诗追求相对完整的历史脉络，有开端、困境、抗争、转折、结局，讲究前后关联的逻辑链条。它拒绝被切割成互不关联、没有主线的零散切片。史诗型题材如果一味拆解成孤立的小片段、微观瞬间，很容易破坏史诗叙事自带的整体感，历史逻辑和力量感会被削弱。第四，形象典型。史诗离不开英雄和典型群像。人物承载集体意志，身上浓缩了时代矛盾与精神选择。没有凝练的典型形象，只有模糊、无差别的普通人剪影，史诗就缺少精神锚点，很难给观众留下长久记忆。第五，时空开阔。史诗的叙事空间辽阔、时间跨度绵长。对应到美术语言上，往往倾向开阔构图、宏阔场景、厚重的视觉体量。第六，因为史诗是面向后世的记忆载体，承载纪念、教化、传承的功能，必然要求形式语言、格调尺度上的公共性，而不是个人情绪的宣泄。

史诗的以上特质，决定了题材与形式之间存在适配关系。宏大题材需要宏大叙事，小切口、微观切片是重要的补充叙事方式，能够为史诗注入生活温度、人民共情，但不能替代史诗所需要的整体脉络、崇高内核与典型形象。当下部分创作存在片面的“轻量化”“微观化”误区，不分题材属性、不分叙事内核，强行将史诗级宏大题材拆解为细碎的生活切片、微小的个体琐事，刻意弱化宏大叙事、规避英雄形象。这种创作方式看似视角新颖、贴近大众，实则是对重大题材的解读浅薄化、表达同质化。并非所有大题材都适合强行从小角度切入，一味追求微观叙事、日常碎片，会割裂宏大历史的整体脉络，消解英雄叙事的崇高性，稀释史诗题材的磅礴气场。最终导致作品格局狭小、立意单薄，既没有写出平民视角的温度，也没有撑起英雄叙事的高度，更承载不起史诗题材的厚重内核。

因此，新时代重大主题美术创作的突破需要创作者具备宏观的历史意识，强化艺术性表达，以典型形象承载时代主题与英雄精神。

■ 中国文化传媒集团主办　中国文化报社出版　社址：北京市朝阳区东土城路15号　邮政编码：100013　传真：(010)64208704　电话：编辑中心(010)64294608　新闻热线(010)64285598　发行热线(010)64298584
本报所付稿酬包括作品数字化和信息网络传播的报酬　广告经营管理(010)64293890　订阅：各地邮局　零售每份1.50元