



巴黎圣母院的未来

——来自一堂研讨课的讨论

◆ 王海松

4月16日清晨，巴黎圣母院着火的信息令人震惊，各式现场报道、政要表态、专家评析铺天盖地而来。作为一个建筑师，心中陡升一股悲怆。这是一种吃惊夹杂无力的失落感，这种感觉，18年前纽约世贸中心倒塌时也曾有过，因为它们给人的感觉都是坚如磐石、经典隽永，仿佛可以永恒存世。慢慢地，信息逐渐明晰了。值得庆幸的是，遭损毁的主要是木构的十字坡屋顶及尖塔，建筑主体仍存。冷静下来，不由自主地开始思忖灾后的巴黎圣母院将面临怎样的未来。

当天上午，正好有一堂面向全校本科生的研讨课。在课程快结束时，一个念头冒了出来：何不让他们在下周聚焦巴黎圣母院，展开关于其未来的讨论？

4月18日，媒体传出法国将针对巴黎圣母院的修缮展开国际竞赛，遴选合适设计方案和建筑师。顿时，全世界的建筑师都跃跃欲试，网络上各方神圣的奇思妙想令人目不暇接。

很明显，罹火患后的巴黎圣母院只有三种未来：1.不修，保留残缺；2.修，照原样复原；3.修，但不按原貌，允许适度创新。哪个选项能被实现呢？答案背后的理由很关键。

上课前一天，同学们的讨论文稿全部提交了。近30篇文稿，近一半的同学主张将巴黎圣母院修复原样，剩下的一部分主张应该不修，维持现状，另一部分主张重新设计巴

黎圣母院被摧毁的部分，而且这两拨同学也各占一半左右，所有的同学都引经据典、言之凿凿，理由充分。

在课堂上，提出反对原样重建的同学认为虽然现代修复技术有能力复原巴黎圣母院，但历史建筑有灵魂，做赝品没意义，残缺同样具备一种悲剧的美感。犹如一艘古船，每次维修时都更换了一块船板，等到每块船板都被替换了，它还是原来的那艘古船吗？持相反观点的同学则表示，历史建筑其实都是经过几百年、上千年的不断翻建、扩建、修复而来的，“整旧如旧，带病延年”（著名建筑学家梁思成先生的观点）并不碍事……

针对上面两组观点截然不同的同学，支持适度创新的同学有的以法国建筑师维奥勒·勒·杜克为代表的“风格派”为例，主张根据原建筑师的构思出发，用类似的手法进行完善，甚至是再创作，并可适度运用现代技术材料加固历史建筑或添加新的部分，使新旧有所区别。他们支持这样的修复，因为既不破坏历史建筑的原真性，建筑的稳定性和使用性也能够显著增强。有部分同学以约翰·罗斯金和威廉·莫里斯为代表的“英国派”为例，认为古建筑是不可以修复的，修复不应定格在特定风格，而应建立在存存量评估的基础之上，模仿历史风格会造成古迹真实性的丧失，新旧应有所

区别。还有赞同意大利建筑师学派的同学表示，文物建筑具有多方面的价值，保护工作不能仅着眼于它的构图的完整或风格的纯正，而应该着眼于它所携带的全部历史信息。保护者不仅要绝对尊重原先的建筑物，而且要尊重它身上以后陆续添上去的部分、改动的地方，在不影响文物建筑安全的前提下也保护它的缺失状态，它们都是文物生命的积极因素，要保护文物建筑的全部历史信息。

面对同学们的大胆直陈，我异常惊喜。作为非建筑专业的低年级本科生，他们来自不同的学科，但是却对建筑艺术、文化遗产保护有着敏锐的触觉和宽广的知识面。

是用“创作”代替“修复”，还是应该“恢复原状”或“保存现状”？讨论还在继续，同学们对巴黎圣母院未来的命运开始逐渐清晰了起来：首先，浴火后的巴黎圣母院应该被修复，作为世界文化的瑰宝、法国文明的骄傲，巴黎圣母院的现象已经根植于民众脑海之中，必须被延续；其次，现代科技的发展，让建筑师、艺术家们有更多的可能性去实现他们的想法，古老圣母院的修复不应该排斥合理技术的应用。

巴黎圣母院的未来掌握在专家手中，也掌握在民众手中，让我们拭目以待。

（本文作者为上海大学上海美术学院教授）



五月，第十二届中国艺术节将在上海拉开帷幕。五月，正是申城春意盎然，春潮涌动的美好时光。可以想象，这个五月，黄浦江两岸不仅有大自然似锦繁花的动人装点，更有来自全国各地艺术家们精心创作的艺术百花姹紫嫣红的尽情绽放。

中国艺术节，创办于1987年金秋十月的首都北京，是由中华人民共和国文化部（现文化和旅游部）与各省市区联合主办的全国性的文艺盛会。中国艺术节是国内规格最高的文艺盛会，艺术节评选的文华大奖是国家对于文艺创作的最高肯定和褒奖，是一项极高的艺术荣誉，无异于中国艺术的“奥运会”金牌。

习总书记在给第十届中国艺术节的贺信中指出，中国艺术节已经成为展示中国道路、中国精神、中国力量的艺术盛会。在历届中国艺术节获奖参评和展演的大量剧目中，我们可以看到时代呼啸前进的身影，改革开放四十年来现实生活中，我们的向往、追求、奉献、牺牲、无奈、叹息、挣扎，我们的行动、思考和情感，对时代英雄的期盼讴歌，生活对人性的拷问，尽在舞台人物的身上——体现。

每届中国艺术节的参评剧目和剧团都会在向着艺术高峰攀登的过程中，付出巨大艰苦的努力和艰辛。我曾亲眼目睹京剧名家尚长荣花甲之年一丝不苟地创作，反反复复地修改唱词，推敲

大型打击乐跨界作品《木兰》作为“上海之音”聆听经典板块下的演出节目，以及第十一届东方名家名剧月的闭幕演出，影响力非同一般。作品以打击乐为主体，将跨领域的元素融为一体，并通过剧情发展的手法表现其思维方式，使打击乐不仅从音色上、音响上有所层次，而且更丰富了其思想内涵与表达情感的方式。整场音乐会，听众始终沉浸在打击乐多重音色营造的“木兰”世界之中。

《木兰》的篇章结构布置上非常讲究，看得出其创作团队所耗费的心血之多。其以戏剧场景建构，运用蒙太奇的手法将场景穿插交替出现。首先，从作品整体布局来看，《得胜》、《絮语》、《夜谈》、《叫阵》、《大战》这几个乐章场面宏大，音响丰富，气势非凡，充分展现了打击乐的技巧、编制多样、音色多样、表现手法丰富的特点。而《魂归》、《离乡》、《星空》、《返乡》、《勇气》这几个乐章中打击乐器向纵深感，注重打击乐的深层的内在情感的表达，可发现《木兰》中这种具有对比性的乐章是交替出现的，这种音乐的发展手法和结构安排增加了音乐作品的戏剧性和可听性。

整部作品木兰以京剧木兰的形象出现，自然对于其对京剧的借鉴不在少数，如具有程式化的装扮、唱腔、念白、身段到伴奏音乐、伴奏乐器均在其中得以体现。而令人耳目一新的，作品并不是将打击乐与京剧的形式相结合，而是用打击乐的音色变化和独有的张力感，来表达人物的情绪，替代传统戏曲的叙事。并且打击团员在打击乐器演奏的同时，还要注重京剧动作的表现性，将其内化。所以在排这部作品之时，全体打击乐团员都进行了为期一年的戏曲练习，从身段到唱腔，从传统到现代的内化。只有在充分了解传统的基础上，将其元素与现代元素有效重组，才能创作出令人惊喜的作品。

《木兰》除了有对京剧元素的借鉴，还有对其它民间音乐的借鉴。如《时局》中，介绍其儿时的生活，用“数快板”的音乐形式“说唱”出来，朗朗上口。《星空》中对于民歌《映山红》的旋律素材的采用，令人联想到黎民百姓在革命时期歌颂红军归来的期盼之情。这一旋律素材的应用与木兰这一题材具有“互文性”，但成也萧何败萧何，因这首旋律已经深入人心，具有很强的时代标志性，令人无法将其“悬置”聆听木兰歌中所唱，并且歌曲的创作时期与木兰所处的时期相距甚远，放在剧中是有些不太合适的。但就其本身来看，打击乐的现代伴奏技法与其民间音

乐旋律元素的碰撞是相互融合的，是应该予以肯定的。在多元化的现代社会，任何一部优秀的音乐作品成为经典均需经过不断的雕琢、检验和扬弃、升华。《木兰》从2010年首度推出，至2013年经雕琢后再度推出至今日，每一次的上演都经受着观众和时代的检验。演出当日，我坐最后一排，紧邻音响、灯光控制台，而乐团团长朱宗庆就坐在我的后方。即便上演的那么多场，他依然很认真的观看了整部剧，并做下了笔记。成功的背后一定是不断的努力、不断的改善作品。为此，笔者提出几点拙见。

个别乐章的台词文本是否可以再细细雕琢？中国音乐，特别是中国传统音乐，是非常注重歌词的押韵、歌词与音乐的关系的。作品中有许多白话文特别夹杂在京剧念白之中，而白话文不是特别讲究，对人物形象的塑造方面并没有起到积极的烘托作用。个别乐章中能否关照一下时代背景？既然选择了“木兰”作为题材，那么木兰所处的历史背景就应该被考虑其中。作品在打击乐的乐器选择上主要选择了带有音高的乐器，有马林巴、定音鼓、云锣、定音鼓、钢鼓等，可以演奏旋律，也可以伴奏唱腔。但整场音乐会听下来，没有很具有主题性的旋律在脑海中，声音是时间的艺术，是否可以具有象征意义的旋律或动机贯穿全篇，成为一个有机整体呢？从西方文明进入中国以来，中国传统音乐与西方音乐一直相互交融，而今在这多元的时代背景下，“寻根”意识的不断加强，新一轮的“反哺”现象，在音乐中充分体现。《木兰》不仅仅借鉴传统音乐的素材和形式，而是将其内化在现代打击乐中，打破了传统京剧的演奏形式，又一定保留了其韵味，这样的作品是被观众认可的。

吴冠中培养了我的艺术观

◆ 郭庆祥

今年是吴冠中先生诞辰100周年，与他在一起的往事历历在我脑海里浮现，他培养了我对艺术的认知，并影响了我的艺术收藏。

我认识吴老及收藏他的作品是在上世纪90年代初国内艺术市场刚刚兴起的时候，和吴老开始交往则在上世纪90年代末，因我此前收藏的两件他的作品当面呈给他看，他一下子兴奋了起来，从此，我们成了忘年交。这以后很多年里，我经常去北京他的家，我们聊艺术、谈人生。他是位会流露天真本性的艺术家，我们说到动情处，他两眼发光、手舞足蹈，坐在沙发上把脚可以举过头顶。吴老让我提高了对艺术的认识，如什么是真正的艺术创作、什么样的作品有价值以及艺术家创作艺术的目的是什么等等，这些长期困扰我的问题，在一次次登门求教中，我也逐渐明了和得到了解惑，他是我真正的艺术启蒙老师。

我们在一起时，吴老说的最多的词就是“创新”和“情感”，“创新”是艺术的生命，他说这是时代的要求，我想这可能也是他一生的艺术信仰。我从上世纪90年代收藏吴老作品，受到过抵制和诋毁，但我没有放弃，后来和吴老当面对质，就更增强了我的收藏信心。吴老作为上世纪50年代初的海归艺术家，回国后一直生活、工作在北京，吴老有着坚强不屈的性格，坚守自己的艺术理想，始终坚持中西融合和油画民族化的艺术创新主张。用西方人总结的点、线、面现代造型形式，开辟了一条打破传统程式化的影墨表现新道路，这在他所经历的那个时代是难能可贵的。

关于艺术“情感”，吴老认为这是一个真正艺术家必须具备的赤子般的真诚情怀，来不得半点虚假。人有情感才有生命力，作品有情感才有艺术生



■ 吴冠中彩墨画《苏睡》（一九九四）

命力。当一个画家一辈子以“传承”前人的笔墨面貌沾沾自喜，或这一笔、那一划都有传统出处时，他的作品已经和“情感”没有丝毫联系；当一个画家成百上千地复制同一题材作品时，他所谓的“情感”也必定是虚伪的。今天大多数的传统艺术“传承”者，仅仅是传统的模仿者而已，这样的作品既无真情实感，也无创新精神。也因此，“情感”必然和“创新”联系在一起的，真正有情感的艺术家才会领会创新的意义，艺术家的痛苦和欢乐才能在作品中得到体现，艺术才能称之为艺术。

那几年，可以说是吴老为我这个过去的艺术“盲听”者，打开了艺术认知的大门，使我能在正确道路上获得知识并形成对艺术的独立见解。我在吴老那里知道了他的老师吴大羽的艺术观点和人生经历，也从他口中了解了张勋、赵无极等他的同辈艺术家的艺术，之后我与张勋交往中，除了“创新”“情感”，很快就认同和理解了他的艺术观。虽然他的创作环境长年封闭，但这让他的作品彻底放弃了功利性目的，有着更加大自在的境界，艺术语言更纯粹、更本质，并让我懂得了优秀的现代艺术就是这样“不为固有

思想所困、不为他人喜好所困、不为眼前物象所困、不为理论技术所困”“少一点套路招式，多一点真诚表露；少一点刻意求工，多一点自然而然”。针对他们这个特殊的海内外现代艺术家群体，后来我提出了“吴大羽学术体系”的观点，受到了业界的广泛认同。

在吴老、张（勋）老的教诲、启迪下，我拓展了艺术视野，尤其是对世界现代艺术的认识进入了一个新的层面。直到现在，我经常见到西方的表现主义、各种抽象艺术乃至街头涂鸦等，其中一些优秀的作品，深深感动我。如抽象表现主义画家波洛克的艺术行为，德·库宁的纵横张杨、罗斯科的悲情冥想等，这些个体的精神表达、内心自由表现、人性态度展示以及对生命的诠释，都是我们人类共通的基本情感，情感相通则艺术无国界。

对于收藏者来说，收藏价值的体现就在于艺术创新价值的体现，吴冠中先生理顺了我对艺术思考的头绪。在吴老离开我们的日子里，我没有停止多看多学的脚步，如今我已把收藏目光投向世界当代艺术史，不断提高艺术欣赏的眼界，对现代艺术的“创新”、“情感”等有了更加深度和广度的理解。

对孩子来说，没有什么比游乐更让他们感兴趣。为了孩子，也是从娃娃抓起，很多博物馆、美术馆用尽了各种招数来吸引孩子们的进入。在博物馆、美术馆中的游乐，应该不同于游乐场或其他专业的游乐机构。博物馆、美术馆中的游乐有着博物馆、美术馆方面的内容，其知识性、趣味性、游乐性都关联到博物馆、美术馆的专业内容，并表现出专业特色。人们通常所说的“寓教于乐”，可能正是美术馆、博物馆需要面对的。

箱根雕刻之森美术馆兼顾到不同的人群，通过各种手段让他们在美术馆中看到各自所需，看到美与真，看到和而不同。所以，就有了为满足不同年龄层以及不同消费人群需求的各种安排，比如满足不同人群中不同艺术形式的要求。为了儿童，他们建了两处大型的与娱乐结合到一起的装置。这绝对不是在任何儿童游乐场中见到的设备，这首先是一件与雕塑关联的艺术品，是一件可以走进进去而不受“禁止触摸”“禁止攀爬”等禁忌阻挡。“其目的在于能够在游戏中自然地发现色彩和光产生的美丽和造型的趣味”。

“肥皂泡的城堡”和“网络森林”，如果说它们是当代艺术的装置，无可厚非，因为从设计、材质到制造，都充满了艺术的气质，表现出了艺术的内容。尤其是在与那些雕塑的对比下，它们的体量 and 造型，它们的内容和形式，都完全可以放到现代艺术博物馆中。问题是，这么大量的、一般的美术馆是肯定放不下的。毫无疑问，这里如果不是聚集了那么多的孩子和家长，如果没有那么多孩子的欢声笑语，如果没有那些尽心尽责的父母在为孩子们拍照留念，是完全看不出这里是



游乐区域和游乐设施。显然，这已经完全超出了一般美术馆的专业范畴，而这正是雕刻之森美术馆的特色。

当然，美术馆对于娱乐功能的植入，有一个度的把握，毕竟美术馆不是娱乐场所。因此，雕刻之森美术馆这两个装置都安排在中心区域的视野之外，它们各自有其自己的周边环境，依然在自然中表现出了一组为艺术形式而存在的那份美感。它们彼此也有一定的呼应关系，构成了雕刻之森中的游乐区域。而与娱乐相关的安全问题对于美术馆来说也非常重要，因此，馆方提示12岁以上的儿童才能进入。

在户外，雕塑与自然、艺术与游乐的这种有机结合，正是这一类型的美术馆发展的当代方向。如果没有这些孩子来到美术馆，那么，雕塑以及艺术的意义和价值如何传统给下一代？有了孩子的参与就有了雕塑的未来。因为他们是未来一代能够欣赏传统到现代雕塑发展的承前启后者。美育正是这样以涓涓细流润物细无声的方式，滋润着每一个人。当孩子们从幼小时就能接受到这种美育，通过游乐而进入到美术馆之中，雕塑和艺术就有可能在美育中发挥它的社会作用和意义。

上海文艺评论专项基金特约刊登

上海“大舞台”期待高光

◆ 毛时安

身段形体，到了寝食不安的程度，每有所获快乐得像孩子般地手舞足蹈。他推动《贞观盛事》《廉吏于成龙》一步步走向完美，摘得文华大奖的艰难历程。我还曾作为评委目睹过豫剧名家李树建和河南省豫剧院二团不惜以滚石上山的精神，自筹资金，在账面上只有800元钱的严重困境前，排练中两次住院，随身带着一大箱药率团到杭州参加第七届中国艺术节，以声情并茂的表演，演唱，感染了全场观众，荣获文华大奖的头名状元。这次作为东道主上海参评的沪剧《敦煌女儿》前后历时八年，主演茅蓁玉和剧组六次深入大漠莫高窟九层楼下直接感受主人公的人生和内心世界，在舞台上再现了樊锦诗献身民族文化事业的动人形象。话剧《追梦云天》以《起飞在即》为起点，五年来，以商飞人研制国产大飞机的精神，攻坚克难，破解工业题材舞台再现的一个个难点，展现了中国航空几代人前赴后继志凌云的报国情怀和理想。舞剧《永不消逝的电波》融江南文化、海派文化、红色文化于一体，以富于时代气息

的艺术语言重新建构了解放前夕地下党员李侠不惜牺牲生命，迎接上海解放的悲壮历史情景，让年轻观众触摸到了岁月深处共产党人赤诚的心跳。中国艺术节是影响最大的艺术盛会。是对办节省市的一次深刻的文化动员，为主办方文化的再出发增添巨大的动力。首先是对软件文艺创作的推动、促进，为艺术节提供优秀的文艺作品，满足人民群众日益增长的审美需求。其次是对硬件演出场馆的新建、整修和相应配套设施的完善，为观众提供更舒适的欣赏环境。再次，艺术节以各种惠民举措，深入到社会的细胞——社区、家庭，延伸到社会的各个阶层、角落，极大地提升当地民众的文化兴趣和素养。其所到之处，都会掀起一股强大的深入人心的文化浪潮，在举办的省市产生广泛的拉动和溢出效应。

正值上海进入关键的历史发展时期，第十二届中国艺术节将在上海举办。上海作为共和国长子，几十年一直未改为国家勇于承担、出色完成重要任务的初心。五月，一个中国艺术的高光时刻，正在向我们走来，我们殷切地期待着……

阳光照耀中国小提琴

◆ 梁 晴

近期，《小提琴中国作品百年经典》首发式系列音乐会之二“中国小提琴作品独奏齐奏音乐会”在贺绿汀音乐厅举行，演奏了从1919年至2015年的共16首中国小提琴独奏乐曲，所有曲目选自新近推出由上海音乐学院丁芷诺教授主编出版的《小提琴中国作品百年经典》丛书。

这场学术型中国小提琴百年历史回顾音乐会从开拓性的李四光《行路难》开始；到陈燮阳和王希立的《山区公路通车了》走出西方“背影”；然后在杜鸣心曲、阿克俭改编的《快乐的女战士》中显示出乐观自信；并在上世纪70年代的李自立《丰收渔歌》和陈钢《阳光照耀在塔什库尔干》中达到中国独奏小提琴音乐的亮点。这场音乐会充分证明丰富的中国民歌与古典是音乐创作取之不尽用之不竭的源泉，如马思聪借鉴西藏民间舞蹈音乐写就的《跳神》、丁芷诺根据山东民歌改编曲《沂蒙山之歌》、王家的青民民歌改编曲《四季调》、夏良独具云南特色的《幻想协奏曲》、刘庄的《台湾民歌五首》及杨宝智古曲改编曲《十面埋伏》、青年演奏家张乐、吴正瑜和王微致等人的演奏激情充沛技术完好，音乐在西方小提琴乐器上展现中国各民族的精神风貌。

音乐会让我们听到，在中国作曲家们的创造性构思下，中国小提琴音乐逐渐“说中国话”的重要转变，如马思聪1935年的《思乡曲》，及表达了几点拙见。

个别乐章的台词文本是否可以再细细雕琢？中国音乐，特别是中国传统音乐，是非常注重歌词的押韵、歌词与音乐的关系的。作品中有许多白话文特别夹杂在京剧念白之中，而白话文不是特别讲究，对人物形象的塑造方面并没有起到积极的烘托作用。个别乐章中能否关照一下时代背景？既然选择了“木兰”作为题材，那么木兰所处的历史背景就应该被考虑其中。作品在打击乐的乐器选择上主要选择了带有音高的乐器，有马林巴、定音鼓、云锣、定音鼓、钢鼓等，可以演奏旋律，也可以伴奏唱腔。但整场音乐会听下来，没有很具有主题性的旋律在脑海中，声音是时间的艺术，是否可以具有象征意义的旋律或动机贯穿全篇，成为一个有机整体呢？从西方文明进入中国以来，中国传统音乐与西方音乐一直相互交融，而今在这多元的时代背景下，“寻根”意识的不断加强，新一轮的“反哺”现象，在音乐中充分体现。《木兰》不仅仅借鉴传统音乐的素材和形式，而是将其内化在现代打击乐中，打破了传统京剧的演奏形式，又一定保留了其韵味，这样的作品是被观众认可的。

《权力的游戏》第八季开播——必须警惕，这部剧受到中国观众追捧的电视剧，已对我们的电视剧行业形成了反作用力。

首先，《权游》已经成为一种“营销词汇”，似乎代表了一种不可名状的“高级感”。如果是一部玄幻剧，有不少特效，那它是中国版《权游》；如果是一部古装剧，涉及权力争斗，那它也是中国版《权游》。就连《乡村爱情》要脱离土味，被包装成象牙塔版《权游》。

最后，《权游》造成中国电视剧对于“特效”的盲目追捧，剧本不被重视，却在特效上展开竞赛，对于电视剧这一注重叙事的艺术而言，显然是本末倒置。事实上，《权游》中的特效场景并没有那么多，大部分镜头都十分平淡。中国的魔幻剧却巴不得用相对廉价的特效铺满每一帧。导演张黎对此也曾有反思，他认为，“特效也有这几年单独发展出来的一种影视语汇，以前也是，但是它不参与叙事。”张黎还谈道，“在剧集这个领域上，我们比他们走得远，已经超前——但毫无必要。还是要以故事、人物为主。”